



戲劇欣賞：初旅導航

黃美序

中國文化大學戲劇系主任

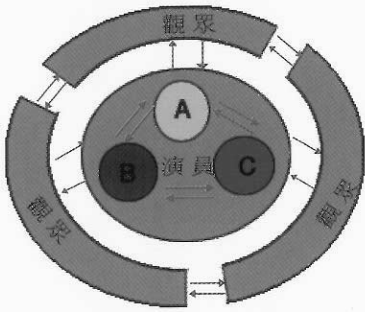
圖一 前面三個演員戴上面具代表動物（黃美序攝）

我們對任何藝術的欣賞最好都能知道一些基本的認知，戲劇欣賞自然也不例外。這些基本的認知也可以說是常識，有的甚至是習慣使然，所以我們常常不問「為什麼我喜歡這齣戲/電影？」或是「為什麼我不喜歡那齣戲/電影？」，認為喜歡就是喜歡，是沒有什麼道理的，不需要去想「為什麼？」。我們喜歡白雪公主、灰姑娘、討厭她們的後母，好像都是理所當然的事，好像這就是真理似的。事實上後母也有好的，長得好看的人也有心腸很惡毒的，長得難看的人也有心地非常慈祥的。簡單地說，我們不能以貌取人，單憑一個人的外表來決定他是好是壞、是善是惡。因此，如果我們知道一些客觀的標準來做為欣賞藝術時的導航指標，應該會得到較多的趣味、更深廣的體悟、甚至能登堂入室暢遊藝術殿堂。戲劇的欣賞也是如此。

我們從小就喜歡聽人講故事、扮家家酒，長大了喜歡讀小說、看電影、電視影集等等。也即是說我們從小就開始跟戲劇（或者說某些

構成戲劇的元素）結緣了。我們喜歡聽動人的故事——用比較專門的話來說「動人的情節」——，而動人的故事或情節正是好的戲劇（不管是劇本或演出）的一個非常重要元素或特質。所以大家應該都會喜歡戲劇、懂得如何欣賞戲劇才對。雖然現在國內愛看小說的人很多，愛讀劇本和看演出的人似在反成長。學者專家們認為這是因為電影、電視的出現，改變了我們娛樂和休閒的習慣。當然這話也有它的道理和根據。可是戲劇的確有電影、電視無法取代的優點。看過戲的人都明白：欣賞舞台上的演出是和看電影、電視有極大的不同——看電影、電視則是單向的欣賞行為（銀幕或螢光幕上的影像是不會反應的），而舞台上的現場演出是演員/觀眾的雙向、甚或多向交流——除了演員和觀眾間的交流/互動外，還有演員與演員、觀眾與觀眾間的互動/交流（如有傳染性的笑聲、鼓掌、噓聲都是）。簡言之，觀賞現場演出的樂趣是影視媒體所無法取代的。所以，在許多現代的文明國家裡戲劇仍受到普遍的喜愛與

重視。劇場的互動 / 交流情形約如下圖所示（箭頭表示交流 / 互動方向或關係，A、B、C 代表不同演員）：



言歸正傳，我們要知道些什麼原則或知識才能欣賞戲劇呢？簡單地說，一齣受到大眾喜愛、肯定的戲，必須有動人的情節、生動的人物、富衝突性的戲劇行動、和富有趣味並言之有物的語言。下面我們來對這些因素做個初步的了解。

一、情節 (plot)

一齣戲的情節是劇作家對事件 (events) 發生次序的安排。一般認為一個成功的情節首先應該合於邏輯性 (plausibility)——也就是戲中事件的發展要合情、合理。但是，如果只是平平板板的合於邏輯的發展，我們看到頭就可以猜到尾，那也沒有意思。所以，還必須有「起、承、轉、合」，並穿插出人意表的變化、有懸疑性、有峰迴路轉「柳暗花明又一村」的令人驚異的效果，才能使讀者 / 觀眾「相信」(make believe)，也即是說：才會使讀者 / 觀眾樂意被引導或誘導而進入戲劇世界。當然，不管是根據真實事件的還是虛擬的情節變化，都要萬變不離其宗——合情合理。太玄、太怪、太離譜的亂變只會使讀者 / 觀眾感到迷失。茲將戲劇中「起承轉合」的建構與功能約略介紹如下：

a. 緣起 (exposition) —— 簡單介紹人物和故事的背景，越簡短越好，像我國傳統戲劇中演員

剛出場時的自報家門 (自我介紹)。因為一齣戲的演出通常在兩小時左右，花太多時間去交代人、事的背景就沒有足夠的時間去發揮主要的事件、思想、感情與趣味了。

b. 變承 (complications) —— 情節進展中必須有新的事件和衝突的發生，才能將劇情一波接一波地推向高潮。同時，在事件的推進中，最好能有「懸疑性」，就像我們傳統章回小說、說書、連續劇那樣，常在緊要關頭來個「欲知後事如何、且聽下回分解」的安排，誘使讀者 / 觀眾繼續往下看。

c. 逆轉 (reversal) —— 劇情的發展起了相反的變化，如反敗為勝、樂極生悲、峰迴路轉。完全依直線邏輯發展的故事很快地會使看的人失去興趣。不過，這個「逆轉」也必須合情合理。

d. 匯合 (denouement) —— 最後的結束，也叫「結局」(ending)。在許多中西的傳統或古典戲劇中，結局常是問題的解決，如受難人物最後的苦盡甘來，冤獄得以平反 (如《竇娥冤》)，復仇者完成報仇的願望 (如《趙氏孤兒》)，有志者事竟成等等，通常都有點「文以載道」的意味。

雖然從二十世紀後半開始的「荒謬劇場」(The Theatre of the Absurd) 和「後現代劇場」(Postmodern Theatre) 等「流派」的戲劇常常沒有上述這種「起承轉合」的情節安排，但是在今天全世界的劇場中，絕大多數的作品還是遵循這些原則，因為絕大多數人還是比較愛看有引人入勝的情節鋪陳的戲。

在我們進入「人物」的介紹之前，必須先說明一下什麼是「衝突」(conflicts)。許多戲劇家說：「無衝突即無戲劇。」這句話雖然不是金科玉律，但衝突的確是構成戲劇趣味的重要元素。什麼是衝突？用最簡單的話來說：「衝突就是兩個相反或敵對的力量、意向、或行動的同時發生和對立」，大致上可分為三種基本型

類：

- a. 個人與外在境遇或命運的衝突——就是人物和巨大外力的衝突（如古典戲劇中的「命運」，現代寫實作品中的「社會、環境」）。
- b. 個人與他人（個人或群體）之間的衝突——如父母與子女、老師與學生、顧主與勞工之間的衝突。兩個群體間的衝突也屬此類，因為在這種衝突中每個群體常代表一個行動的目的或宗旨，等於是一個人。如近年來我們政府要興建核能電廠、垃圾掩埋場時所在地居民的群起反對，就是兩個群體的衝突。
- c. 個人內心的自我衝突——就是當一個人在「魚與熊掌，不可兼得」時的內心掙扎。例如《哈姆雷特》(Hamlet)一劇中王子獨白時說的「活下去還是不要活下去，是個問題…」(To be or not to be, that is the question …)。

在很多作品中，這三種衝突常會同時存在，但是在同一作品中常常是以一種衝突為主，其他的為輔。或者是在前半以個人的內心自我衝突為主，後半轉為個人與外在境遇或命運的衝突。如何以一個衝突接一個衝突、並且合情合理、又富有趣味地把劇情推向高潮，那就是戲劇藝術了。

二、人物(character,也有人稱為「角色」或「腳色」)

如《四郎探母》中的楊四郎、佘太君，《白蛇傳》中的白素貞、許仙，小青，莎士比亞筆下的羅密歐和茱麗葉，金庸筆下的楊過和小龍女，迪士尼卡通中的獅王、101忠狗、小美人魚，《伊索寓言》中會說話的動物（參考圖一），布袋戲中的雲州大儒俠史艷文、藏鏡人、素還真等「轟動武林驚動萬

教」的英雄。

劇作家賦予人物「生命」的藝術或方法叫做「人物塑造」(characterization)，人物塑造必須通過「戲劇行動」，換句話說，人物和戲劇行動是二是一、一是二，常常被分開來談只是為了解說上的方便。現在我們就來看看「戲劇行動」是什麼。

三、戲劇行動(action,也就是人物的言、行)

我們認識、喜歡、同情、憐憫、討厭、痛恨、譏笑……某個人或人物，都是基於他們的「言、行」（就是他們做了些什麼？說了些什麼？）和他們「言行的動機」（他們為什麼那樣做？為什麼那樣說？）。就像在真實生活中，我們不會喜愛或憎恨一個完完全全陌生的人。雖然有時候我們也會因為一個人的長相而產生對他/她的喜歡或排斥，那也不是完全盲目的，而是個人過去經驗中的某些因素在我們的意識和潛意識中形成了某些喜愛和厭惡的標準，使我們在一見到某些人與事物時會立刻自覺或不自覺的做出某種不合理性或違反常規的反應。如俗語說的「一見鍾情」和「情人眼裡出西施」就是很好的實例。在小說、戲劇、和真實生活中，我們都可以遇到有人（人物）會偏偏愛上一個他周圍的親人朋友都認為其貌不揚、性情古怪的對象。莫里哀的《恨世者》(Moliere's *The Misanthrope*) 一劇中的男主角罵所有他認識的人都是偽善者，自己卻不肯接受好朋友的勸告而鍾情一個最為虛偽的寡婦。他的《大騙子》(*Tartuffe*) 中的 Orgon 和他的母親呈現另類的「情人眼」——「偏愛」或「盲目的愛」——「一家人都認為那個牧師是個大騙子，但是這母子兩人卻偏偏堅信他是個大聖人。莎士比亞筆下的李爾王 (King Lear) 開始

時偏愛三女兒，但是因為三女兒不肯奉承，他便跟她斷絕父女關係。（圖二）

在小說和戲劇中這些人物如不及時醒悟，就常會以悲劇終場。這是因為「戲如人生」——劇作家常以真實生活做為創作的源泉，並且有許多作家常喜歡以「衛道者」的身分出現。換句話說，他們會通過人物悲劇性的結局來暗示或明白宣示一種社會或道德常規或行為規範：「人、做為社會的個體如果『離經叛道』，就應該受到大眾的處罰。」有時，甚至一些雖與他人利益無關的個人行為



圖二 李爾王因為小女兒不肯說會只愛他一個人而大怒，便把她摔倒地上（黃美序攝）

，但是只要被大眾認為是異常的，也會受到歧視。例如一個人如果不喜歡一個大家公認的善人，不喜歡一個長得眉清目秀、笑臉迎人的小女孩，或者是討厭一朵盛開的玫瑰、百合或其他美麗的花朵，也常會被視為精神不正常或受過特殊刺激的病態者。

我們敬仰偉人和許多悲劇中的英雄，因為我們（社會大眾）認為（意識地或潛意識地）那些人做了非我們常人能力所及的大事，因為我們認為他們完成了我們的夢想，因為我們認為他們能忍受一般人無法忍受的苦難，因為我們

欽佩他們大公無私的精神、捨己為人的胸懷……。我們譏笑喜劇、鬧劇中的人物，理由或原因則剛好相反：我們覺得他們可笑是因為在我們的認知中他們的言行愚蠢、卑下、可恥、虛假……。

這些標準或原則是從那裡來的？是怎麼形成的呢？

簡單地說，這些標準和原則也就是我們成長過程中所接受的學校教育、家庭教育、社會教育所宣示的道德和行為模式。例如我們崇敬「愛情專一」（至少絕大多數人現在還是如此），所以我們會為白素貞被法海和尚永鎮雷峰塔而感到同情和不平，會為小美人魚最後的結局難過，會為楊過和小龍女所遭遇的煎熬而焦急並希望他們能逢凶化吉而結為恩愛夫妻。因為我們認同「犧牲小我、完成大我」為高尚的精神，所以我們敬仰孫中山、岳飛、史艷文等歷史或虛構人物。因為我們贊同「正義」、「忠貞」為做人應有的道德，所以我們會表揚歷史和傳說中的許多忠臣俠士（如包青天、七俠五義、俠盜羅賓漢、忠僕等）、甚至動物（如忠狗）。

也就因為這些道德規範，我們責罵自私自利的好臣、小人、叛徒、懦夫。這類的例子太多了。給我印象非常深刻的是記得多年前遊杭州西湖邊的岳廟時，我看見秦檜的塑像被安置在廟前庭院的一個角落讓遊人對著他小便。

總括地說，我們對戲劇和小說等故事中人物的認識來自他們的言行——也就是所謂「戲劇行動」；從反方面說：無行動即無人物；二者是不可分的一物的兩面。如簡化成圖解來表示，它們之間的關係應如下面兩圖所示：人物產生行動、行動呈現人物。再假定圖 A 表示情節進展中「人物/行動關係」的一個單元，而一齣戲的情節發展是由一個以

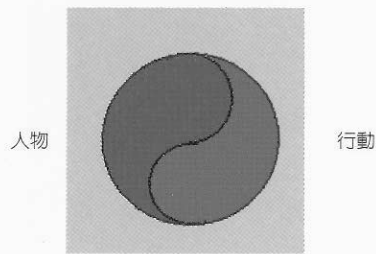


圖 A 假定只有一個人物和一個行動

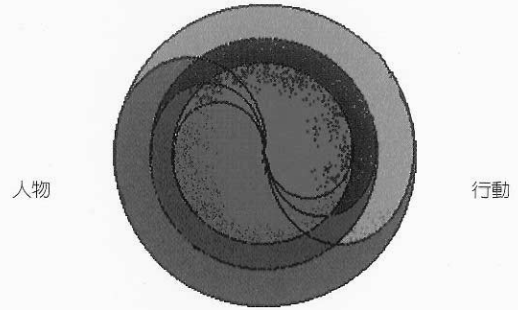


圖 B 當這個人物的行動增加時，他的一切也就複雜起來了

上的「人物 / 行動關係」單元所構成，所以一齣戲的整個「人物 / 行動關係」當如圖 B 所示：當人物產生更多的行動時、多重的行動會塑造出更完整的人物形相與實質。（行動的層次或量增多 / 廣大時，人物也隨著變化，並且各層次間也會產生互動性的影響。）

這種基本模式在小說和戲劇中都是一樣的。不過在表達形式上二者有很大的不同：小說用敘事體，劇本是對白（對話、獨白、旁白等，傳統稱為「代言體」）和「舞台指示」來呈現。茲以拙作兒童 / 成人寓言劇《小狐狸 + - × ÷ 大野狼》中的一小段為例來略加說明。這段戲開始時大野狼正在預備吃書生，改過向善的小狐狸便出來搗蛋，找機會拯救書生：

（小狐狸走近大野狼）

小狐狸：請問你們在做什麼啊？

大野狼：（一看是一隻小狐狸，便很不客氣地）走開，你沒有看到我正在準備晚餐嗎？

小狐狸：誰的晚餐啊？

大野狼：（兇狠地）你管得著嗎？

小狐狸：管不著，管不著……你真是一匹仁慈的狼，替人類準備晚餐、還幫他脫衣服……

…

大野狼：（大聲地）什麼跟什麼呀！我正在準備吃這個人。

小狐狸：哦，是這個人正在準備跟你吃晚餐……

大野狼：（更大聲一字一字地）不-是-！是-三-老-說-我-可-以-吃-掉-這-個-人-！

小狐狸：什麼三老啊？

大野狼：就是老芭樂樹、老母牛、和兩隻老流浪狗……

小狐狸：老芭樂樹、老母牛、和兩隻老流浪狗……一加一、再加二，等於……

（一邊數手指頭、一邊看看台下的小朋友，暗示他們說「四」，然後才接下去說）是等於四啊，怎麼會是三老呢？你們野狼的算術好奇怪……

大野狼：（停止準備晚餐的工作，很不耐煩地）嗨，你這隻狐狸真笨。好啦，我從頭到尾告訴你，聽完了就請你滾開，好不好？

小狐狸：好，好。

大野狼：事情是這樣的：（以下越說越快）我不小心被困在獵人的獸籠裡，這個書生剛好經過我就請他把我放出來，然後我肚子餓了請他好人做到底讓我吃了，他說必須問過三老，三老如果說我可以吃他他就心甘情

願讓我吃掉，那他的肉就會鮮美。結果老芭樂樹老母牛和老流浪狗都說人類忘恩負義所以我可以吃掉他。明白了嗎？

小狐狸：（故意慢慢地）明白了，明白了。這個人忘恩負義被人關在籠子裡，你把他放出來，現在他要感恩圖報，可是沒有錢請你去XXX（演出當地的名餐廳，最好一口氣說好幾個）吃大餐，只好把自己給你當晚餐吃……

（附註：本劇雖然已經由九歌兒童劇團首演並巡迴全省，但是尚未出版）

最後，忘恩負義的大野狼受到了報應。以上引文中的對白就是「言」，告訴我們這些人物想些什麼、說些什麼、用什麼語氣說……。括號內的「舞台指示」是「行」，說明人物的行為和行為動機，幫助讀者去想像劇中情況的變化和對白的語調。雖然這些「舞台指示」對劇場中的觀眾說是不存在的，但是可以提供導演和演員做表演時的參考。

一般談戲劇構成元素時都把它分為「情節」、「人物」、「行動」、「語言」、「音樂」、「景觀」等六項，也有學者將它分為「情節」、「人物」、「思想」、「詞采」、「音樂」、「景觀」。其實，「語言」應可包括「思想」和「詞采」，並可以歸為「戲劇行動」的基本元素之一，但是為了易於解說，我們還是把語言獨立出來，將戲劇基本元素簡化為「情節」、「人物」、「戲劇行動」與「戲劇語言」四部分。上文我們對「情節」、「人物」和「戲劇行動」的關係已約略說明，下面我們繼續來看看「戲劇語言」。

四、戲劇語言

在傳統的戲劇討論中，語言僅指台詞（對白、獨白、旁白），現在有人把演員的肢

體動作、甚至佈景、音樂、音效等也稱為語言，因為這些舞台上的東西也會「說話」。肢體動作的確會說話，例如「默劇」演員就完全用肢體動作來告訴觀眾他在做什麼，國劇中的《三岔口》也是以肢體動作呈現的戲。

不過，我們要注意一點：成功的肢體動作雖然常能產生「此時無聲勝有聲」的效果，但是肢體語言的表情、表意能力相當有限，它很像我們中國文字中的「象形」類文字。如果中國文字中只有「象形」、「形聲」而沒有「會意」、「轉注」、「假借」類的文字，稍為複雜一點的意思就無法表達。也即是說：演員很難單獨依靠肢體語言來呈現複雜的思想和意境。還有，以肢體語言表達的劇場作品的生命常只能隨幕啓而開始、幕落而終結，不如文學性的劇本能流傳廣、遠。相信世界上讀過莎士比亞劇本的人要遠比看過舞台上和銀幕/螢光幕上的莎劇的人多得多。文字和文學在戲劇天地中的重要也由此可見。

由於肢體語言不易用文字說明，現在我們只擬來談談文字語言的欣賞。無疑的，從文學的角度看，對白是不是寫得精彩，是一齣戲成敗的重要關鍵之一。下面先以大家可能比較熟悉的國劇《紅鬃烈馬》中的幾句唱詞來看看戲劇語言的特質。這是王寶釧、代戰女兩人傷心時的「自我說明」：

王寶釧：（唱）王寶釧、坐寒窯、珠淚雙掉。

王寶釧：（唱）夫妻們、只哭得、淚似雨降。

代戰女：（唱）代戰女、坐雕鞍、淚流滿面。

現場的觀眾早就明白這時候王寶釧在正坐在寒窯裡傷心、代戰女坐正在馬上痛哭。他們用不著再自己說自己在什麼地方做什麼了。在本質上，這些唱詞只是第三者（或第



圖三 大野狼對書生說：我肚子餓了，請你救人救到底，讓我吃了你吧…（黃美序攝）



圖四 小狐狸和書生最後用計把大野狼騙進籠子（黃美序攝）

三人稱）對人物的客觀說明，不是人物的「心聲」，是屬於講唱文學的東西。再以另一段戲來看：十八年後薛平貴從西涼回來在武家坡前故意調戲王寶釧、看她是不是一個貞操的妻子時，王寶釧害怕得要逃回寒窯去，薛平貴便在她後面跟著。這時他們兩人一前一後在舞台上一邊走、一邊唱道：

王：前面走的王寶釧。

薛：後面跟隨薛平貴。

然後，當王寶釧逃進寒窯把窯門關上，薛平貴站在門外，他們接著唱道：

王：進得窯來把門掩。

薛：將丈夫關在窯外邊。

將觀眾已經看得清清楚楚的動作再加「說明」，非但沒有必要，而且是畫蛇添足。如果把前兩句改成敘述兩人一前一後在逃和追時的心情——例如王寶釧可以訴說她心中的恐懼，恨不得一步就逃到寒窯；薛平貴自覺剛才對王寶釧做的有點過分而表示後悔，不是更有合情合理的戲可看嗎？當王寶釧進入寒窯後心定了，便祈求上蒼保佑丈夫早日回來；薛平貴在門外看看，觸景傷情，開始興嘆景物依舊、人事多變。這樣對人物心理的呈現和劇情的推進不是更有趣、更豐富嗎？例如他們可以唱：

王：寒窯咫尺心慌遠。

薛：驚了寶釧心不安。

王：但願此人言非實，天佑我夫早還鄉。

薛：寒窯依稀當年情，世事榮衰誰能知？

下面我們再來看看幾段不同的對白，以為比較。第一段錄自十八世紀英國高德斯密（Oliver Goldsmith）的劇作《卑躬致勝》（*She Stoops to Conquer*，有人譯為《屈身求愛》）。這齣戲在開始時是一對鄉下老夫妻的對話：老太太想去大城市「觀光」，老先生不喜歡去，並且有點道學味與幽默感。這一段對白是這樣的：

（哈太太和哈先生上）

哈太太 我說，老頭子啊，你這個人真是太莫名其妙啦。這一帶除了我跟你以外連阿貓阿狗——誰不是時常到城裡去溜溜，見識見識

世面，抖掉一些鄉下的土氣？赫格思家的兩個小丫頭、還有我們的芳鄰古斯皮太太，每年冬天都要去住上一個月，回來的時候脫胎換骨，像換了個人似的。

哈先生 是啊！換回來滿身的虛皮假骨，剛好可以矯揉做作一整年。我更想不通倫敦怎麼不能把他們自己的傻瓜關在家裡！想當年鄉下人只敢偷偷地學一點都市人的時髦把戲；現在啊，這種歪風可吹得比驛馬車還快。非但車廂裡坐滿趕時髦的傢伙，連車屁股上都掛滿了！

接著，哈太太抱怨他們住的房子老舊，老先生也只會說那幾個老掉牙的老故事，來拜訪他們的也只有那幾個鄰居老廢物。她「恨透了那些老廢物」。但是哈老先生卻哈哈大笑地說：

哈先生 可是我愛老的。凡是老的我都愛：老朋友、老時光、老規矩、老書、老酒，並且我相信，桃樂絲（一邊拉著她的手），你得承認我可是一直很喜歡你這個老—老—婆。

像這樣的「世態喜劇」拿到今天的台灣來演仍有「時代感」吧？而這段對白非但寫得「諷」味十足，同時呈現了兩位老人不同的性格，做為文學來欣賞也是好文章。

希臘三大悲劇家之一的尤里比底斯（Euripides）所寫的《米迪亞》（*Medea*）一劇中有一段由歌隊（chorus）唱出來的詞訴說生兒育女的甘苦。茲節譯如下：

沒有兒女的人們
要比有兒女的快樂、逍遙。
沒有兒女的體會不到
他們帶來的是甜蜜還是煩惱，

但也免去了許許多多的煎、熬。

有兒女的家庭常有歡樂的笑聲
但時時刻刻會有事叫人操心：
怎樣把他們養得健康又活潑？
怎樣為他們的未來先植根？
還擔心辛辛苦苦把他們扶養長大後
將來會變成個敗類、還是個人上人？

平常的病痛不必說
還有更糟的一種可能：
好容易等他們長成一個健壯、
仁慈、誠實、有為的青年人，
死神卻會突然降臨
把他們送進地獄門！

像這種「天下父母心」的描繪對現代的讀者和觀眾來說，應該還是富有值得細細品味的「真實」吧。

下文再試以莎士比亞的《羅密歐與茱麗葉》（*Shakespeare's Romeo and Juliet*）來綜合地看看「情節」、「人物」、「戲劇行動」和「戲劇語言」的相互關係。選用這齣戲是因為它的故事是大家都相當熟悉的。

《羅密歐與茱麗葉》是莎士比亞早期的作品，通常都把它歸入悲劇類，但是有許多學者曾經指出莎士比亞在這齣戲中用了很多喜劇的技巧——如奶媽這個人物的造型、情節上的許多巧合。雖然《羅》劇不算是一個成功的悲劇，可是通俗的愛情故事、生動的人物、和雅俗共賞的對話使它成為莎翁戲劇中最受歡迎的作品之一，曾多次被攝成電影。就我記憶所及，曾在台灣放映過的就有五個不同的版本。現在我們依「起承轉合」的發展次序來看看它在情節安排、人物塑造、戲劇行動、戲劇語言等方面的藝術。（在譯文很難呈現「原味」時將附原文。各節後【

方括號】內的文字是我的分析和說明。）

一、緣起

1. 戲一開始在「序詩」中報幕者說明本劇的背景（圖五）：在維洛那地方的卡布萊特和蒙太久兩大望族世代彼此仇視，卻生下一對苦命的戀人。上一代的仇恨埋葬了他們的愛情，而他們的死亡結束了兩家的世仇。

2. 正戲一開始就是兩家僕人在街頭相遇，由故意製造口角而導致兵刃相見，不久兩家主人也穿了睡衣出來，準備加入打鬥。【以衝突強烈的「戲劇行動」來開場，兩家老人甚至連睡衣都來不及換就趕出來要打架的行動，馬上會凝聚觀眾的注意力。同時，莎士比亞美妙的諧音語（雙關語的一類——音同字異、或字同義異）使卡家兩個僕人的自相戲弄變得趣味橫生。如：（下面A、B代替兩個僕人名字，加底線的詞為諧音語）

A：嗨，小葛，我說我們可別吃癩啊。

B：當然，那我們下就成了癩三啦！

A：我是說如果把我們惹火了，我們就亮傢伙。

B：對！活著嘛就把你吃飯的傢伙（拍拍A的頭）

亮出來，別像個縮頭的烏龜、軟殼的蟹。

接下去帶有「性趣」的對話，應該也是古今讀者／觀眾都喜愛的東西。這樣的開場既有趣、又充分地交代出故事背景和人物性質，應屬佳作】。

3. 最後地方官公爵大人出面禁止。雙方人馬散去後羅密歐的母親一邊慶幸兒子沒有在場、一邊擔心他的去向，由此轉入羅密歐的表兄班孚柳去找他，見他哀聲歎氣便問他為什麼。接下去他們的對話富有一種頗為有趣的節奏：

羅密歐：得不到那一個，那個，得到了，時間就短了。

班孚柳：戀愛啦？



圖五 報幕者在向觀眾介紹故事背景及男女主角的命運

羅密歐：失。

班孚柳：戀了？

羅密歐：失去了她的垂青我眷戀的愛。

(Romeo: Not having that which, having, makes them short.

Ben.: In love?

Romeo: Out.

Ben.: Of love?

Romeo: Out of her favour where I am in love.)

【原來羅密歐正在單戀羅莎琳。戲劇自此進入愛情的主題。但是因為失戀只是一個「引子」，不是主戲，所以劇作家馬上安排一個新的事件來導向女主角羅密歐和茱麗葉的見面。】

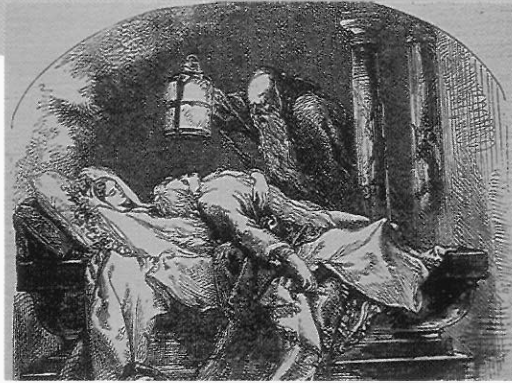
（注意：下述的每一新事件和變素有時會包含幾個有連鎖反應關係的小事件）

二、變承

1. 新事件一（第一變素——舞會事件）：巴力斯再向卡布萊特提親要娶他的女兒茱麗葉，卡說「小女尚太年青」，希望巴等兩個夏天後再說，但歡迎巴自己去向茱麗葉說，如果茱麗葉同意他也不會有任何異議，並約巴當晚來他家參加化裝舞會。然後卡布萊特叫他的僕人拿著一份名單去請客人。目不識丁的僕人在路上「巧遇到」羅密歐等人便向他們請教名單上客人的姓名。羅的朋友便



圖六 茱麗葉去找修士求助，修士給她藥物



圖七 在茱麗葉與羅密歐雙雙殉情後，無能為力的修士(後面提燈籠者)只能為他們哀歌

勸他一起去舞會見識見識，就知道天涯何處無芳草，何必單戀一枝花。羅見羅莎琳也是被卡家邀請的客人，便同意去，但是他的目的在借此機會看看他的心上人。

【卡布萊特叫一個不識字的僕人去請客人，頗不合理，而因此安排他向羅密歐等請問名單上的人名、讓羅等知道有舞會，太巧了——巧得太顯做作，不算高明的手法。但是此處巴力斯求婚的伏筆尚可】

2. 新事件二（第二變素——男女主角一見鍾情）：羅密歐到舞會一見茱麗葉便驚為天人，不禁神魂顛倒地自言自語起來。他說：

喔，她比火炬還要亮麗……

此美只應天上有，不屬凡塵，她真像是一隻白鴿立鴉群……

我以前愛過嗎？沒有。

今晚我才見到真正的絕代佳人。

茱麗葉對羅密歐也是一見鍾情，但是茱麗葉的表哥提巴特發現了羅密歐，認為他來參加是對卡家的侮辱，便要拔刀動武。茱麗葉的父親不准他鬧事，並且說羅密歐是當地一個優秀的青年。（同時埋下第三變素伏筆）

當羅密歐和茱麗葉都知道對方是世仇時，都在悲歎「愛得太早、但知道得太晚」，

可是兩人的愛苗繼續發展，在接下去的樓台會中兩人的情感越來越深，並論及婚嫁。這一場戲充滿動作與美妙的對白。例如羅密歐要對月亮發誓時茱麗葉說：「喔，別對月亮起誓，那個善變的月亮，/ 每個月都要變上兩回，/ 甯得你的愛也會那樣。」分別時茱麗葉說的：「離別是如此甜美的哀痛！」更是令人難忘的情意雙關的妙句。

第二天一大早羅密歐就去求勞倫斯修士為他們證婚。修士想借此聯姻來終止兩家族間的仇恨，便答應了。

【羅密歐和茱麗葉的愛情可以說進行得非常快速、順利。加上茱麗葉父親對羅密歐的嘉許、修士的有意促使兩家和好，沒有事先知道這故事結局的讀者/觀眾很可能都在為這對小戀人高興。可是，事情如果真的這麼順利美好，就情節的經營藝術來說，這齣戲就會平淡無奇了。如何在「山窮水盡疑無路」時創造「柳暗花明又一村」，就看劇作家的本領了。】

3. 新事件三（第三變素——決鬥/誤殺/放逐）：提巴特心有不甘要找羅密歐算帳，羅密歐的好朋友墨克休出面干涉，便跟提衝突起來。當羅在叫他們不要打時，提乘機刺傷墨，墨傷重死亡，羅要替好友報仇而殺死了提。於是，劇情由歡愉急轉到哀傷，羅密歐和茱麗葉兩人的內心都充滿痛苦的掙扎：羅因為殺人將被放逐，哀歎因此將和茱麗葉

分離而感生不如死；茱一邊為表兄之死痛哭、一邊在為羅密歐擔心。但是，他們的愛情仍在繼續成長：當晚在茱麗葉的閨房裡他們就偷偷地「正式」成為夫妻。

【在這一段新的發展中，劇作家首先利用舞會裡提巴特對羅密歐不滿的伏筆來引出新戲。頗具巧思。接下去的打鬥、誤殺等的肢體衝突和茱麗葉、羅密歐的內心掙扎，非常熱鬧。最後又回到羅密歐與茱麗葉兩人肉體上的結合，是描繪他們愛情到達另一高峰的辦法，但是並無令人激賞的創意。如果全戲到此結束，再加上一個「尾聲」來說明兩家的世仇也因他們的結合而化解，或者這對小戀人第二天一早就一起私奔逃走了，亦無不可。但是劇作家要借另一個伏筆（巴力斯的求婚）來將劇情推進另一高潮。】

三、逆轉

1. 新事件四（第四變素——逼嫁/假死）：茱麗葉的父親要她在一週內嫁給巴力斯，茱便去向勞倫斯修士求救。修士給她一瓶藥水叫茱麗葉裝死，他會立刻派人去找羅密歐，保證當茱在墳墓中醒來時羅密歐就會在她的身旁。

2. 新事件五（第五變素——信誤）：修士派去送信給羅密歐的人在中途遇到瘟疫被關了起來，而不明真相的羅密歐的僕人卻找到了羅密歐，告訴他茱麗葉死了。於是羅去買了一瓶毒藥要趕到茱麗葉的墓中去殉情。

但是茱麗葉醒來時羅密歐已經服藥氣絕，茱麗葉便拿起羅密歐的匕首自殺，死在他的懷裡。

【茱麗葉父親要她馬上嫁給巴力斯與戲開始時巴來求婚時的伏筆，並沒有很好的呼應，因為茱父當時說「小女尚太年青，等兩個夏天後再說吧。」現在為什麼要逼她立刻出嫁呢？還有，送信人在中途因瘟疫被關，而羅密歐的僕人卻旅途無阻，這種安排

缺乏一齣上乘戲劇應有的邏輯性。不過，兩人互相殉情的方式雖然通俗而仍具戲劇張力。主戲到此可以說是成功地達到最高潮。接下去就得收場結束了】

四、匯合

兩家父母在傷心之餘握手言和，從此終結世代的仇恨，並分別用純金為羅密歐與茱麗葉鑄像。最後，劇作家用公爵大人的話終結全劇：

早晨帶來令人憂鬱的和平：
哀傷的太陽也將臉兒藏起。
去吧，回去再想想這悲慘的事件。
有的人將被赦免，有的要受處罰，
因為從來沒有一個故事會
比茱麗葉和她的羅密歐的故事更為悲哀。

【中、西十九世紀以前的戲劇和小說作家多喜歡來一點「文以載道」式的尾巴，莎士比亞這位大文豪亦不能免俗。還有，《羅密歐與茱麗葉》一劇曾有不少的演出將結局改為茱麗葉及時醒來，兩人都沒有死，「王子和公主從此過著美滿幸福的生活」。這表示同情？表示憐憫？表示以前的人們比較有惻隱之心？倒是值得思考的題外課題。】

以上簡單的說明與例示雖以所謂的「話劇」或「舞台劇」為主，這些原則應該也可以做為欣賞傳統戲劇（如國劇、崑曲、歌仔戲等）、電影、電視劇的參考。至於傳統戲劇中的唱、唸、做、打，現代劇場中的導、演、佈景、燈光等舞台藝術，很難單獨以文字解說明白，原因之一是我們無法肯定有那一齣戲的演出是大家都看過並記得，可以用為說明的實例。最後，希望上述的點點滴滴，能做為初讀劇本和初進劇場的朋友們的「初旅導航」。

（附註：本文內全部引文的中譯文字均為本文作者自譯。）