

指，「且」不能伸雙指人，「生」與「淨」又不准伸一指指人，「頓腔」必與肩寬，持扇必與臍平，捧劍必與胸平，持刀，斧者，開打時必作坎式，用槍、矛、劍者，則不能離刺式，而使鞭，銅錘者，又須作打式，所以，十八般兵器，各有招式，而劇中之各等身份亦均須在動作上表現出來，因而，繞時時離不開「身段」，處處得要求「尺寸」，譬如說：手抬高了，袖抖速了，其鑼鈸之音，就得和之以重；抬得過低，袖子抖不出來，却就不能怨鑼鈸的聲音不響，投足也是如此：步子邁得遠，也正和手抬得高，袖子抖得速，一樣的情形，反之，其情形亦然，所謂「手眼身法步」，你就無一不能不去合乎準繩！此即是所謂「身段邊式」，「臺風漂亮」了，試問：凡此構成一種身段「美」底畫面，誰還能說不是「舞」？

你必然看過「四郎探母」吧！你看：當着四郎思念老母不能相見的時侯，「背躬」唱「哭頭」那種身段，如果沒有鑼鈸伴奏，是否能在那種婉轉，淒清底氣氛？再如：「空城計」的那「三報」，其「報報」的氣氛之所以各有千秋者，即是在於「探子」的那種優美底玲瓏底臺步與夫鑼鼓的

劇情的結構

(下)

準備與計劃 在一九四六年出版了一個獨幕劇，這個獨幕劇後來在高等學校的舞台上曾經有過非常普遍地演出，其中的主要人物需要在小睡的時候死在舞台上。在一九四五年，這個劇本的最初草稿曾經在德克薩斯大學 (University of Texas) 有過一次試驗演出。演出之後觀眾被邀請評論這次的演出。其中較其他最為突出的評論是：「爲什麼一個少女會因心跳而死？」後來劇作家承認他劇本的這種重大缺點，他會使劇中人物發生的某些事情，觀眾却不甘心接受他的這種處理。

在實際生活中一個人沒有預兆竟猝倒而死並非是一種不尋常的事。這種情形可能在他坐在理髮店的椅子上時發生，或者出席會議時發生，或者在發表演說時發生。如果我們目擊這種事件因爲一個人最後死亡的緣故，我們自然地感到心亂而煩惱。這是一種突然，所以更令人心神不安。一個人在一剎那時還活着，而且活潑好動，次一剎那就死了，這會使我們驚駭實認死亡常常是急迫的。在另一方面，使我們知道了人們的突然死亡之來臨並不是意外的事。當一個人有心病的經歷而死，我們了解他的死。在感覺上我們已預知這種事件。

這位獨幕劇作者的工作是適於他的。他曾經使觀眾願意接受一位二十

伴奏所使然！換言之，假使沒有鑼鼓，你再看：那真是多麼沒意思有多麼沒意思！這種例子，不勝枚舉！

你還看過一齣武戲叫「時遷偷鷄」嗎？你看那個扮「時遷」的，整個的動作，就好像都有「電」一樣；而且，那「電門」又好像是按在「小鑼」和「小鈸」上的，那真好！類此的戲，還有「三岔口」，「酸棗嶺」等，前幾年，據說毛匪便就把這些戲來代表「中國」的古典舞法朝俄呢？說到這裡，我想我們該知道：凡是一種「舞」，不僅祇是在動上要合乎尺度，盡乎情理，尤其得是具有正當的意識！這意識，在廣義上說：便是得能呈現出自己民族的獨特色彩，在狹義上說：還得是能表達出一種人格的向上；並且學術上，也得能透過一種造詣，這樣，似乎纔能昇華一個民族的精神，與人格的完美！因而，你如去欣賞足以代表中國文化的民族舞蹈劇——國劇，纔是不能同於欣賞任何一種戲劇而來得那麼簡單！如果問原因，還得去研究！

BUSFIELD, JR. 著

鄧綏寧譯

二歲少女的突然死亡，在一剎那前她健康的身體發生心跳。他的工作是雙重的：第一，他會確定這位少女具有心臟健康情形的事實，第二，他利用這樣一種方法處理這件事而使觀眾不會說：「啊，那個少女在戲結束之前就會死的。」

這位劇作家做了如下的變更。當戲開始時，一位與這個家有多年莫逆之父的家庭醫生拜訪這位少女的母親。在一場戲中顯露出醫生與少女的相互關係，這就確定了這個少女在醫療中已經度過數年了。在這場戲的結尾，醫生保證少女的丈夫從戰場回來才是她的良藥。對於心臟情況的緊急而嚴重的治療，其心病的存在便很明顯地確定了。在後來的演出中，這一場戲的性質所產生的效果減去了觀眾的疑慮，所謂疑惑，即認爲少女將在戲的結束之前死亡。不但此也，而且更認爲她的死是合理的。

在劇情中準備次一行動的出現，而且是令人可信的，這需要極度的技巧。假使某些事情一如劇本的行動之自然結果而表現出來，那麼當次一行動發生時，則其出現可能令人感到驚奇，但依然視爲自然的結果而被接受。

在早期的美國喜劇「時式」(Fashion)中，觀眾注意到善於欺詐的

伯爵佐里梅特 (Count Jolimaitre) 與法國少女美琳妮忒 (Milinette) 之間的事件，因為在第一幕中他們已經看到當美琳妮忒在泰法尼 (Tiffany) 家中初遇伯爵時幾乎把一杯水落在地上。跳到第三幕中的猜忌場面，就觀眾來說，如果沒有任何以前的形跡，則少女與伯爵之間的關係存在便成爲難以接受的情況。

透過劇情結構的準備以促進人物的行動這個問題，是一個持久性的問題。許多作家相信一位劇作家要負責供給人物可以作的任何行動的動機。動機就是準備「原因」的一種行動，而這個原因乃是爲了人物可以做任何事情，或者說任何事情。

行動的一致 行動的一致的觀念困擾了許多作者。簡單的說，這就是從劇情中排除不重要的事情的一種處理方法。換句話說，每件事情與每一人物都必需具有戲劇的作用，而這種作用很明顯地助長劇本的行動向前進行——否則就必需把它廢棄。

在論人物的一章中曾經討論到處理不重要人物的問題。在那裡曾警告作者不要使這種人物變成觀眾對他感到重要或發生興趣，如果這樣，在履行了他的戲劇的作用之後，他便從劇本中被排除了。讓我們再看一看劇情結構與人物創造之間的密切關係。

麥克高溫 (Kenneth Macgowan) 曾把這一問題概要的說，「如果一個劇本具有一致性，則不會使場面混亂而與故事沒有關聯，對人物來論是需要說出故事的。自然其中也有少量散漫或勉強容納的材料，而這種少量材料之所以被允許收入者，僅僅是因爲它並不是紛亂的。劇本最好是不受這種材料；所以務使這種材料不要困惑或紛亂。尤其是，必需沒有任何場面或言辭引起不正當的期望或領導觀眾入於迷途。

行動的一致乃要求在一個劇本中只有一個主要的情節。如果其中有兩個力量相等的情節，此一情節必與另一情節互相衝突。不能要求一個觀眾分開其注意力於兩個同樣重要的情節之間。不重要的情節或故事線索，也許或常常與劇本的主要行動同時進行。這些是輔助主要情節的，而且不是助長情節的向前進行就是由於它的成就而使情節得到更實際的效果。

不得已的場面 在現代劇中有許多劇本是用不得已的場面構成的，此種場面在劇本的行動中，就其意義上說，是觀眾所預料的，也是觀眾所要求的。無論如何，這種場面不可不自然地加於情節上，其發生一如劇本行動的自然結果。

例如，在辛德瑞拉 (Cinderella) 的故事中，我們盼望着醜陋的姐妹們和暴虐的母親實認漂亮的王子愛上她們的辛德瑞拉的一刹那。當觀眾已經入於所有人物全不知道的某種事情中，不可避免的，他們將領略到其主要的啓示。注意一個觀眾預料到一個人被處理爲一個饑餓的窮人，而這個窮人被洩露了原是一位百萬富翁所假裝的，在洩露的一刹那，觀眾是多麼爲他所預料到的而高興。

蓋拉薇 (Marian Galloway) 在她的「編劇」(Constructing the Play) 一書中，利用一組練習提高她的學生才能以決定因一組假定的情況所需要之不得已的場面。例如，她描寫以下的情況：「一位吸引人的然而過於拘禮的主角常常地爲她父親的兩位可喜的老朋友喝酒而非難他們。後來她與一位漂亮活潑的青年人訂婚了，而這個青年人却是酒店的主人。」蓋拉薇小姐問她的讀者，「什麼是不得已的場面？」自然，那是當她父親的兩位朋友知道她的未婚夫的職業以後而他們兩位見面的一刹那。

在下面的情況中什麼是不得已的場面？艾先生在機關裡辛苦了一天，回到家中，穿上舒適的便衣，拿起晚報，瞥見娛樂版對自己說：「今天晚上電視上表演拳擊，這是我唯一不能錯過的機會。」艾先生不知道而我們已經知道艾太太邀請了她的父母吃晚餐。這種情況所需要的不得已的場面是很明顯的。

不得已的場面之最普通的形式，或許由觀眾與圍繞劇本的中心人物的偏極性之一致而產生的。譬如主人公奮鬥以達成他的目的，但他遭遇到不同的障礙。這種障礙可能在一刹那之間使他失敗了，在這種情形下，有時我們迫切地希望與障礙的衝突再起而立刻再克服了。舉例來說，好萊塢的冒險影片常常介紹這樣的場面，主人公被兩個無賴少年所困而沒有希望逃脫，這時第三個人，主要敵對者之一，又出來對主人公施以無情的痛擊。主人公已不能再反抗。他要遭受惡毒的刑罰。這種場面打算使觀眾的血沸騰，並要求當主人公被惡徒所困的一刹那給他以應得的痛打。如此運用不得已的場面非常明顯，但不是十分令人讚美的；雖然，爲了觀眾希望看惡徒是唯一自然的，尤其是他利用衝突的意義，而給他以應得的刑罰。

解圍的神力 亞理士多德責備古希臘的劇場，因為它利用一種不自然的手段以解決沒有希望的糾紛情節，這種手段稱為「解圍的神力」(deus ex machina)，照文字翻譯，就是「神自機械出現」(God out of a machine)。希臘的劇作家並非居先用這種手段，而且不幸地，也不是現代的劇作家開始用它。有些作者使他們的情節如此絕望以致連累他們不借用外面的援助就不可能解決。在希臘劇場中，這種援助是由半空降落到表演圓區之吊筐裡面的神。這位神由吊筐中跳出來，正確的把事情安排妥當，然後再登上吊筐被拉上去，回到他所由降的天上。

如果一個劇本的紛亂由於人物的糾紛，而他們自己直接的努力又不能解決，那麼這個劇本便不能存在，如是則需要降落的神來到圓形劇場的表演區域。

近時的傳奇劇運用解圍的神力。當女主人公已經被惡徒用皮帶縛住，她的頭已接近喻喻旋轉的鋸口，恰好瞬息之間，男主人公破門而入。可是男主人公到達時常在女主人公的頭腦已經昏亂之後。

電影很久就用解圍的神力以解決不同之絕望的劇情。舉例來說，被圍攻的國境上的居民在運貨馬車的行列後面挖掘防禦的戰壕。他們已兩次擊退掠劫的印第安人的攻擊。第三次進攻預料瞬間就要發生。居民清點他們的彈藥發現幾乎用盡了。次一攻擊將為最後的一次。妻子們與丈夫們感覺到末日來臨而互相擁抱，甚至他們感覺到這擁抱也是最後的一次。然後，印第安人發出令人寒心的叫喊聲衝向運貨馬車而來，當他們向防禦物疾進時，忽然號聲震蕩在空氣中，遠山出現一團美國的騎兵前來援助。只有在近數年中才有成熟的西部片出現，電影劇本的作者和製片人保持忠實，容許騎兵在殺戮之後到達。

是的，亞理士多德非難古希臘的解圍的神力，我們依然用解圍的神力，而且依然加以非難。然而，很久作家們堅持推動他們的主人公，其主人公在高高的樹上而不能憑他們自己的力量下來，他們一定設法使之下來。我們將繼續看到解圍的神力用在不同之現代戲劇方法中。

結構的分析

下面的鑑定形式部分引自塞爾登 (Samuel Selten) 的「編劇概論」(Introduction to Playwriting)，而這個鑑定形式為麥克考爾家 (George Mccalmom) 在考奈爾大學 (Cornell University) 所用者。這個形式不會適於所有的作者，但或許當這些作者增加經驗時，他們將計劃他們自己的劇情核對表。不論作者利用這個形式或者用他自己所計劃

者，如果他記住這個形式是對於作品的作者之鑑定或評價，則不但無補而且有害。

戲劇寫作的鑑定形式

(一) 結構的要件

一、介紹或準備：它引起注意和喚起興趣嗎？必需的消息都很技巧地表現了嗎？開始的人物關係都交代清楚了嗎？中間的感情都提示了嗎？

二、衝突：劇本中的基本衝突已經決地促進嗎？這種衝突適合時宜嗎？敵對的勢力很清楚地使成一列嗎？

三、上升的行動：它是由有趣味的錯綜複雜和障礙構成的嗎？次要的危機是有生命的嗎？衝突的行動之堅強性足夠支持上升的行動嗎？

四、主要的危機或轉向點：它是按照劇本的基本衝突的說法完全實現了嗎？其中一種勢力達到完全控制其他勢力嗎？劇本的問題都結晶了嗎？

五、高潮：它是感情強烈的頂峯嗎？劇中的主角或觀眾是從不知的情況而達於知的情況嗎？勢力之安排的結果是在主要的危機之內嗎？它值得一切的準備嗎？

六、下降的行動：它是從高潮迅速地移開嗎？如果有次要的危機，它是從高潮中很自然地產生嗎？

七、結束或結果：它是有目的的嗎？它是基本衝突的結果嗎？它指未來的方向嗎？它把問題都解釋了嗎？

(二) 觀念的要件

一、主題：劇本的全部模型都統一了嗎？它是由中心思想所推動的嗎？其所表現的主題是正確的而且為觀眾所承認嗎？把主題含蓄地或明白地說出了嗎？

二、爭點：爭點在衝突中清楚嗎？它是重要的而且有趣味嗎？爭點是很技巧地運用嗎？單純化是否給與更大的清楚？

三、推進：主角的欲望明確而有刀嗎？它是否有希望地賺得同情而且把握觀眾的注意？敵對的勢力是否具有抵抗力而值得主角的奮鬥？敵對勢力的欲望是否產生最大之戲劇強烈力量而與劇本的基本爭點相一致？