

「型塑戲劇」——探析民國初年 戲劇改良劇作家韓補庵以社會 教育視角開展之編劇理論

吳宛怡

現職香港理工大學中國文化學系助理教授。日本京都大學博士。目前研究關注重點為民初北京榔子女劇團發展史以及近代傳統編劇理論建構之歷程。近期專文有〈1912-1918年間北京女劇的興起：以《順天時報》相關資料為中心之研究〉、〈啟蒙與娛樂之間：民國初年北京女劇團志德社的改良戲劇實踐〉、〈女性はいかに女性を演じたか—新聞・雑誌劇評およびレコード資料から見る1910~30年代榔子旦行の演技の変遷〉。

一、戲劇改良與社會教育

清末民初的戲劇改良運動，強調戲劇本身的教化功能，主要希冀透過戲劇而達到開啟民智、移風易俗的效果。於是自清末起即有 1905 年成立的四川的戲曲改良公會、¹ 1907 年在天津成立的移風樂會² 等為首的一系列組織進行編演新戲等活動。³

民國以後，政府逐一規劃管理戲劇行業與政策相關部門，將其納入社會教育、通俗教育機構之內。1912 年 5 月教育部首先設立了學校教育司、社會教育司及歷象司三司，社會教育司之內分了宗教科、美術科及編輯科等三科。⁴ 6 月將社會教育司之三科修改為第一科宗教、禮俗，第二科科學、美術，第三科通俗教育，⁵ 可知社會教育司之下包含了通俗教育的業務。8 月頒令修正案，社會教育司執掌九項業務，與通俗教育有關之項目為第七項「關於通俗教育及講演會是項」及第九項「關於通俗教育之編輯調查規劃等事項」；此外，第五項「關於文藝音樂演劇等事

1 戲曲改良公會成立的歷史請參傅謹：《20 世紀中國戲劇史》（北京：中國社會科學出版社，2016 年），上冊，頁 58-65。

2 移風樂會成立的歷史，請參中國戲曲志編輯委員會編：《中國戲曲志·天津卷》（北京：文化藝術出版社，1990 年），頁 312。

3 關於清末戲劇改良的言說與活動，請參李孝悌：《清末的下層社會啟蒙運動：1901-1911》（石家莊：河北教育出版社，2001 年），頁 168-185；傅謹：《20 世紀中國戲劇史》，上冊，頁 58-110。

4 教育部之下的分司與分科參〈學事一束——教育部內部之組織〉，《教育雜誌》，1912 年第 11 期，頁 79。

5 參〈學事一束——教育部之執掌〉，《教育雜誌》，1912 年第 4 期，頁 25。

項」直接出現與戲劇演出事務有關的職責。⁶ 在社會教育司之下，通俗教育與文藝音樂演劇二者之間看似為並行之項目。1915年，教育部設立通俗教育研究會，以「研究通俗教育事項，改良社會為宗旨」，設有小說、戲曲、講演三股。⁷ 戲曲股執掌了「關於新舊戲曲之調查及排演改良之事項」為首等五項項目。⁸ 戲曲股的成立，顯示政府正視戲劇的教育面，試圖將戲劇改良的相關政策納入官方的行政體系。

教育部在北京成立通俗教育研究會之後，各地紛紛仿效，⁹ 天津地區亦在1915年成立社會教育辦事處，由直隸省巡按使朱家寶（1860-1923）提案，設立於天津西北角，並任命身為巡按使公署社會教育顧問的林兆翰（字墨青，1862-1933）為總董，此為天津統括並監督社會教育、通俗教育之機關，雖為公家機關，然而營運多由民間人士負責。¹⁰ 社會教育辦事處開幕之際，旗下立有十項機關，其中與戲劇相關者即為藝劇研究社，此為編製具有改良要素

6 參〈參議院議決修正教育部官制〉，《教育雜誌》，1912年第6期，頁4。

7 參〈教育部擬設通俗教育研究會繕具章程懇予撥款開辦請均飭文並批令〉，《京師教育報》，1915年第19期，頁1-6。

8 另外四項為「關於市售詞曲唱本之調查蒐集事項」、「關於戲曲及評書等之審核事項」、「關於研究戲曲書籍之選擇事項」、「關於活動影片幻燈片留聲機片之調查事項」。

9 根據1918年教育部調查統計，全國各地通俗教育總計有232個團體，足見其發展迅速。參見〈教育部公佈全國各省通俗教育會概況〉，收入中國第二歷史檔案館編：《中華民國檔案資料匯編》（南京：江蘇古籍出版社，1991年），第3輯，第15編，頁566-567。

10 天津社會教育辦事處成立過程，參戶部健：〈中華民國北京政府時期における通俗教育會——天津社會教育辦事處の活動を中心に〉，《史學雜誌》，2004年第2期，頁194。

新劇本的團體，¹¹而後又加入藝曲改良社。藝曲改良社成立宗旨為「藉以改良詞曲，即編製新詞曲，以輔助社會教育之改進」。¹²社會教育辦事處管轄的藝劇研究社與藝曲改良社的職掌項目為傳承、教導各種詞曲及編寫劇本，¹³其職能類似通俗教育研究會的戲曲股，具備針對戲曲的改良與排演、編寫等執行事項。

伴隨社會教育辦事處成立，同時亦發行機關報《社會教育星期報》（1929年改為《天津廣智館星期報》），¹⁴從這份報刊中可以發現藝劇研究社與藝曲改良社的工作內容，其中有一個〈藝劇談〉的專欄，主要發表新編曲藝文本及新編劇本的部分詞曲內容。初刊收錄名為《勸自強》的大鼓書詞，編著者為「直隸省公署教育科科長·社會教育辦事處藝劇研究社社員」李琴湘，¹⁵從此可觀察到公家行

-
- 11 佚名：〈報告〉，《社會教育星期報》1915年第1期，頁7-8。關於藝劇研究社的活動，〈劇藝談：《新茶花》新詞（說白一段）〉中提到研究社的活動為編輯戲曲詞，林兆翰是藝劇研究社的草創人之一。佚名：〈劇藝談：《新茶花》新詞（說白一段）〉，《社會教育星期報》，1915年第3期，頁11。
 - 12 〈設在廣智館內的藝曲改良社：津市聞人發起組織，全市藝人多為社員〉提及藝曲改良社成立於1913年，文中簡介了組織構成、成立宗旨與社務等細項，亦提及韓補庵曾擔任社長。銳之：〈設在廣智館內的藝曲改良社：津市聞人發起組織，全市藝人多為社員〉，《益世報》，1935年8月23日，第12版。
 - 13 1927年2月20日《社會教育星期報》所刊登〈報告〉提及藝劇研究社與藝曲改良社的工作為傳習、教導各式改良詞曲與編寫劇本等事項。可知，其職掌項目與戲曲改良活動有所關聯。本項資料筆者未見，引自戶部健：〈中華民國北京政府時期における通俗教育會——天津社會教育辦事處の活動を中心に〉一文，頁196。
 - 14 〈本報易名之經過〉，《天津廣智館星期報》，1929年第689期（期數承續《社會教育星期報》），頁1-2。
 - 15 李琴湘：〈藝劇談：《勸自強》（大鼓書詞）〉，《社會教育星期報》，1915年第1期，頁9-12。

政人員與藝劇研究社的關聯性。此外，亦刊登多部劇本，有天津文人尹澂甫（名滄，1851-1921）《因禍得福》，¹⁶ 韓補庵（名梯雲，字補青，別號補庵，1877-1947）¹⁷《幾希》（又名《荊花淚》）¹⁸等劇作，而後更以天津社會教育辦事處的名義，發行多部劇本。¹⁹ 這些刊登的劇作當中，劇作家韓補庵為最多產者。

補庵為 1903 年鄉試舉人，早年擔任清末直隸學務公所社會科科長，兼任圖書科的課員，²⁰ 曾在《直隸教育雜誌》發表多篇談論教育政策之文章，²¹ 也曾執行直隸省「查

16 筆者所見之《社會教育星期報》不全，僅查得《因禍得福》部分劇本刊於 1915 年第 10、11 期。尹澂甫：〈藝劇談：〈因禍得福〉〉，《社會教育星期報》，1915 年第 10 期，頁 10-11；1915 年第 11 期，頁 9。

17 韓補庵的個人生平介紹，請參孫冬虎：〈戲劇家韓補庵的生平足跡與文化貢獻〉，收入北京市社會科學院歷史研究所編：《北京史學論叢（2016）》（北京：中國社會科學出版社，2017），頁 25-74。

18 筆者所見之《社會教育星期報》不全，僅查得《幾希》（又名《荊花淚》）從第 421 期刊載至第 433 期，第 432 期未登，全劇未完。韓補庵《幾希》，《社會教育星期報》，1923 年第 421 期，頁 9-11；1923 年第 422 期，頁 9-11；1923 年第 423 期，頁 9-11；1923 年第 424 期，頁 9-11；1923 年第 425 期，頁 9-11；1923 年第 426 期，頁 9-11；1923 年第 427 期，頁 9-11；1923 年第 428 期，頁 9-11；1923 年第 429 期，頁 9-11；1923 年第 430 期，頁 9-11；1923 年第 431 期，頁 10-11；1924 年第 433 期，頁 10-11。

19 現查找得知，天津社會教育辦事處出版的作品現有：梁濟（1858-1918）《庚娘傳》、尹澂甫（1853-1921）《珊瑚傳》、韓補庵《丐俠記》（又名《黃金與麵包》）、《斷繭緣》（原名《玉繭緣》、又名《雍門淚》）、《幾希》、《一封書》、《洞庭秋》。劇作均未注明出版日期，推定於 1920 年代。

20 孫冬虎：〈戲劇家韓補庵的生平足跡與文化貢獻〉，收入《北京史學論叢（2016）》（北京：中國社會科學出版社，2017），頁 27。

21 《直隸教育雜誌》，原名《教育雜誌》，1905 年創刊，1906 年改名。1909 年又改為《直隸教育官報》，1911 年停刊。補庵以韓梯雲、圖書課員韓梯雲、補青等名義在 1906 年至 1909 年間發表多篇文章。

學」制度，至各地審視辦學實際狀況。²² 後擔任藝曲改良社的社長，²³ 以及《社會教育星期報》主編，²⁴ 可以說民國時期的韓補庵，融合過往參與教育事務經歷，以一位劇作家的身分，秉持戲劇擔任社會教育的工具之理念，致力於戲劇改良活動。親自創作新編戲劇，其作品有《幾希》（又名《荊花淚》）、《丐俠記》（又名《黃金與麵包》）、《洞庭秋》、《麟簫綠》（原名《玉簫綠》，又名《雍門淚》）、《一封書》、《雙魚珮》等劇作，²⁵ 1921 年出版編劇理論專文〈編戲贅言〉，1924 年出版劇學專書《補庵談戲》。〈編戲贅言〉整合自身在劇場上的心得，揭示了以教育大眾為前提、同時不失藝術精神的戲劇創作理論。《補庵談戲》則對於戲劇美學、中西戲劇比較、表演論等方面有獨具見地的觀點。補庵是民初少見理論與創作並行的劇作家，他

-
- 22 《直隸教育雜誌》曾刊登〈順德府查學韓梯雲為通飭順屬自費稟〉一篇公文，可知補庵曾擔任查學人員。韓梯雲：〈順德府查學韓梯雲為通飭順屬自費稟〉，《直隸教育雜誌》，1906 年第 8 期，頁 9-10。直隸省的查學制度，參汪婉：〈晚清直隸的查學與視學制度——兼與日本比較〉，《近代史研究》，2010 年第 4 期，頁 34-51。
- 23 補庵曾擔任藝曲研究社的社長。參銳之：〈設在廣智館內的藝曲改良社〉。
- 24 〈興辦新式教育與社會教育的林墨青〉提及林兆瀚擔任社會教育辦事處總董後，同時發行《社會教育星期報》，由韓補庵擔任主編。許杏林：〈興辦新式教育與社會教育的林墨青〉，《天津政協》，2015 年第 335 期，頁 44。
- 25 《補庵談戲》裏提及目前已寫成六部劇作。根據本人所撰 1934 年〈為奎德社製劇本既成有感〉可知，直至 1934 年，補庵仍持續進行創作，故而作品應該至少在六部以上。見韓補庵：〈為奎德社製劇本既成有感〉，《天津廣智館星期報》，1934 年 3 月 11 日，頁 9。此外，孫冬虎一文裏指出補庵在 1914 年曾改編過《繡囊記》，以及參與奎德社揚韻譜《一元錢》、《一念差》等劇的改編工作。然而，由於《繡囊記》、《一元錢》、《一念差》這三部劇作相關資訊不足，韓補庵參與程度多寡，仍待商榷。孫冬虎：〈戲劇家韓補庵的生平足跡與文化貢獻〉，收入《北京史學論叢（2016）》（北京：中國社會科學出版社，2017），頁 46-47。

的時代正好歷經新興戲劇表演形式的盛衰發展及五四新文化運動；不放棄舊有的戲劇形式，反卻努力思索如何對傳統戲劇藝術進行改革，在題材、內容與結構方面進行調整，嘗試創建出符合一般民眾的欣賞風習、同時具備教育要素的戲劇形式，顯示其獨樹一幟的眼界。

目前學界對於民國初年從事戲劇改良的人物及團體活動進行個別分析等方面，已有一定的成果，²⁶ 但仍有擴展補充的空間。1919年新文化運動前後，論及戲劇創作理論並投身戲劇改良的知識份子，主要有齊如山、歐陽予倩

26 李孝悌的英文專書 *Opera, Society and Politics in Modern China* 分析上海改良京劇的發展史、改良戲劇在上海的演出狀況，此外亦分析易俗社以秦腔為主的戲劇改良活動。Hsiao-T'i Li, *Opera, Society and Politics in Modern China* (Cambridge: Harvard University Asia Center, 2019)。張福海《中國近代戲劇改良運動研究（1902-1919）》論述了1902年至1919年間戲劇改良思潮的歷史及主要理論派別，其中關於1912年以後戲劇改良思潮下的戲劇創作及實績，論及了西安易俗社、梅蘭芳的改良新戲、成兆才的「警世戲社」的劇作等等。本書曾簡述韓補庵的編劇宗旨，由於討論上限至1919年，並未對編劇理論與劇目進行詳細的分析。張福海：《中國近代戲劇改良運動研究（1902-1919）》（上海：上海古籍出版社，2015年）。傅謹：《20世紀中國戲劇史》在第二篇論及從事戲劇改良活動的易俗社、南通伶工學社等劇團的發展，並提及上海改良京劇與梅蘭芳的新戲創作，以及河北梆子劇團奎德社的新戲創作。傅謹：《20世紀中國戲劇史》（北京：中國社會科學出版社，2016年），上冊，頁115-311。

等人，韓補庵並未受到研究者重視。²⁷ 然而，從近代戲劇發展史的角度來看，擁有多年改良戲劇經驗的補庵，熟知新劇及舊劇的優缺點，主張採取「半新半舊派」的戲劇形態進行演出，²⁸ 並提出明確的戲劇觀及務實的編劇理論，這一嘗試過程，別具時代意義。

二、通俗教育利器： 半新半舊派的戲劇形態

韓補庵出身河北宣化地區，因自身人生經歷，促使他對傳統戲劇抱着極大的熱情與喜愛。曾自言，小時學習古文，老師喜愛京劇，課餘之暇，常談京劇故事，此為「戲癮」之始；後居天津十年，多相識津伶，得以習知「戲

27 以《20世紀中國戲劇理論批評史》為例，第二章〈戲曲的現代化：「五四」戲曲論爭與現代戲曲觀念的確立〉論及五四時期提出戲曲創作論的知識份子，首先分析傳奇創作論為主的吳梅、許之衡，而後是齊如山針對京劇為主的編劇理論，最後論及歐陽予倩的戲曲創作論。由於吳梅與許之衡並非戲劇改良的積極推動者，本文不予列入。參周寧主編：《20世紀中國戲劇理論批評史》（濟南：山東教育出版社，2013年），上卷，頁153-169。現今韓補庵的研究成果，主要有孫冬虎〈戲劇家韓補庵的生平足跡與文化貢獻〉，本文對於韓補庵的個人生平資料，有非常仔細的爬梳與考證，亦綜述補庵參與戲劇改良活動之大要、劇作與《補庵談戲》之內容。參孫冬虎：《北京史學論叢（2016）》。另有孟昕〈韓補庵「戲學」思想評述〉，本文使用主客體的切入角度，解析補庵所謂「戲學」的定義。孟昕：〈韓補庵「戲學」思想評述〉，《早稻田大學総合人文科学研究センター一研究誌》，2020年第8期，頁249-259。

28 韓補庵：〈例言〉，收入《補庵談戲》（天津：社會教育辦事處，1924年），引自學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》第14輯（北京：學苑出版社，2013年），頁13。

文」，1917年至北京，寓居七年之間，花費一千五百小時以上消磨於戲園，終領會「戲趣」。此外，亦與南崑老教師學過崑曲。²⁹

對於傳統戲劇擁有相當程度的理解，明瞭其中的優缺點，亦是促使他從事戲劇改良的活動的原因。認為戲劇的歷史悠久，若天下公認可以無戲，則應革禁，使其不復存在。當前戲猶在，顯示人世公認其可存，只因缺乏世人重視，任其污垢荒穢。故而，主張戲劇有存在的必要性，他不同意當前世間將其本質視為「玩物喪志者」；反之，社會既然無法一日無戲，又不能禁止，則須改進始之為良。改良需多人參與，從文學、藝術、教育、娛樂等不拘一格的角度，改革而刷新之。³⁰

韓補庵對於戲劇的觀念為：「吾視戲為通俗教育最普遍、最鋒利之工具，每欲利用之以達通俗教育之所欲設施。次之則亦認為藝術化之一怪物，最下亦高尚之娛樂品」。³¹ 雖稱為「通俗教育」，原則上可將其規劃於「社

29 韓補庵：〈談戲零拾一〉，收入《補庵談戲》，頁36-37。

30 韓補庵：〈緒論〉，收入《補庵談戲》，頁17-18。

31 韓補庵：〈緒論〉，收入《補庵談戲》，頁23。

會教育」範疇。³²若是參照補庵所編輯的《社會教育星期報》，以及劇本出版元訊息為社會教育辦事處，處處顯示視戲劇作為相對於家庭教育、學校教育以外的教育活動，就施教的對象而言，是全體社會成員。本節的名稱保留補庵原文，然而在命題上為避免混淆，本文題名改以「社會教育」稱之。

戲劇擁有教育之功能，此外更具有藝術與娛樂特質，這些特質不應被否定，應先從原有的基礎進行改良。補庵理解新派戲劇改良人士因厭惡舊戲、堅決棄之的心態，但不贊同全盤推翻：

有人焉知戲之不可為而可為，而又惡夫舊戲之不可與一朝居也，則思自樹一幟，強起而奪舊戲之席。於其本義，吾無間然，若其步法，則吾於今日尚不能表十分之同情。吾亦思欲奪舊戲之席而代之者，非自立異、各行

32 筆者於2022年2月3日查找「全國報刊索引資料庫」，以報刊文章主題進行精確搜尋，「通俗教育」一詞出現於1907年，1910年至1929年間詞彙出現頻率達到最高，有479筆資料，1930年到1941年以後大幅度減少，只剩14筆資料。1942年以後消失。相對而言，「社會教育」一詞則是出現於1903年，在1930年至1939年達到最高，有2,708筆資料，直到1951年仍有詞條出現。故而，補庵使用通俗教育一詞，可能因所處時代為二十年代前期，當時通俗教育與社會教育的概念類似，並未統一稱呼。在三十年代以後，很明顯「通俗教育」已經被「社會教育」取代。1939年教育部社會教育司編印《中國社會教育概況》已把戲劇教育列入，足見戲劇已確實被視為社會教育一個項目。見教育部社會教育司編印：《中國社會教育概況》（北京：教育部社會教育司，1939）頁17-18。

其是，步法不同，非有所不足。今之新派疑我者多，故略言之。（〈緒論〉）³³

跟新派大方向一致，欲以新的戲劇形態取代舊戲，然而，其做法與之是相異的。他理解舊戲對觀眾的吸引力，期待藉由改良原有缺失，逐步創造出適合大眾的表現形式。上文所言「新派」，是相對於舊戲而言，補庵意指歐化、俄化的各式新戲，學校的新劇團所演的戲劇形態也屬於此派別。³⁴

補庵將戲劇表演中所蘊含的新舊藝術成分，將戲劇形態分類為新派、半新半舊派及舊派。³⁵ 本人觀賞過不少北方演出的新派戲劇，無論是對劇本內容，或是表演方式都有獨到之心得。例如在新明戲院看過名為問題劇的《潑婦》一劇，因其劇名與內容表現不相符合，指出新派劇本有曲高和寡的傾向：「余對新派本，以為多數新式文人之娛樂品，如舊日之崑高，亦非民眾藝術也」。³⁶ 亦曾見過北京高師與天津南開劇團的演出，稱讚有好劇本，但是學生演員的演技較為青澀，藝術表現不盡完全：「北京高師

33 韓補庵：〈緒論〉，收入《補庵談戲》，頁23。

34 參韓補庵：〈談戲零拾五〉，收入《補庵談戲》，頁144-145。此外，單純從劇本類型分類而言，與舊劇劇本不同，兼歐化、俄化與日本化的劇本，又另稱之為新化派。參韓補庵：〈談戲零拾三〉，收入《補庵談戲》，頁81，頁104。

35 韓補庵：〈談戲零拾五〉，收入《補庵談戲》，頁138。

36 同條項目之下，亦提及歐陽子倩的劇本《社會鏡》，指出本劇寫社會之罪惡，逼人為惡，思路佳，材料豐富，但劇中一腳色的言詞與劇作家的原義相左，需斟酌調整。足見其對於劇本內容的是否符合主題之重視。韓補庵：〈談戲零拾三〉，收入《補庵談戲》，頁87。

天津南開各本，則頗有良戲本三字之自，惟學生演之藝術上當然生疏，伶人又不能演劇」。³⁷ 雖然新派的表演及劇本有需調整改進之處，然而，補庵是採取開放的態度，自言：「吾之對戲觀念，於所謂派別上，毫無成見，舊可也，新可也，半新半舊亦可也」，³⁸ 身為劇作家，他更重視劇本：「然而不論何派，皆渴望有良好之戲本」，³⁹ 並提及各派別絕無所謂「能以一人一言使萬類不持異議之『精神統一』」⁴⁰ 之標準。

基於如此包容又務實的態度，補庵將改良理念投入到劇本創作。然而，既然不選擇舊派，那麼要以哪種類型來承載其所創作的劇本呢？他所專注的戲劇形態是「半新半舊派」，《補庵談戲》裏提及劇壇所流行的半新半舊派分為三種，第一種為新戲舊作派，以王鐘聲（1884?-1911）為代表，其戲以佈景寫真為主，形式為：「不用唱，而舉動念白仍屬舊式戲」。⁴¹ 第二種為舊戲參新派，以天津女演員金月梅（生卒年不詳）為代表，形式為：「完全為舊戲之精神，而參以新戲之方式」，⁴² 又言金曾參照王鐘聲的演出形式，另行改編新戲作品，雖然她的思想知識與王相去甚遠，但對其以一女子之力能在舞台嶄露頭角，

37 韓補庵：〈談戲零拾三〉，收入《補庵談戲》，頁105。

38 同上。

39 同上。

40 同上。

41 韓補庵：〈談戲拾零五〉，收入《補庵談戲》，頁139。

42 同上。

蔚為風氣，仍是採取讚許態度。⁴³ 第三為新戲加唱派，以楊韻譜（清末民初人）及其所帶領之奎德社為代表，形式為：「演出全用新戲之精神，加上舊派之唱」。⁴⁴ 由於奎德社這種新戲加唱派的形式，符合作品所欲表現的精神，故而補庵聲明他所認定的「半新半舊派」屬於奎德社的戲劇型態。

為何選擇奎德社作為範例？其社所編製的劇本及演出長處如下：

有新戲之所應有，而無舊戲之所應無。如迷信、猥褻、荒謬種種舊戲上最受詬病之處則屏除之。而新戲所不滿於普通觀眾之點如直率、無唱、演說式、教訓式則極力避免之。（〈談戲拾零五〉）⁴⁵

從前後文意來看，奎德社的戲劇形式，應為刪去舊戲中內容有問題之處，如迷信、猥褻等等內容。同時，盡力避開當時新戲常有的問題如直率（指舞台動作無規範、無程式），沒有唱段以及劇中加入演說等無法滿足一般習於觀賞傳統戲劇觀眾的部分。

此外，此派在表演形式上符合戲劇概念的特色有三項。其一，在念白方面，皆是使用普通語體，沒有崑曲文言，亦沒有秦腔的俚俗，也沒有皮黃中的專用語，有如

43 韓補庵：〈談戲拾零五〉，收入《補庵談戲》，頁140。

44 同上，頁139。

45 同上，頁142。

「家常談話，婦孺皆曉，而又帶有戲之念白，有頓挫，有抑揚」，⁴⁶念白是婦人小兒揭曉的語體，但仍是蘊含傳統戲劇念白的格律。其二，在唱曲的部分，有加入唱，但與舊戲不同，唱與白兼重：「舊戲往往以唱代白，不解唱則戲情全失，此派唱自獨立，可有可無」；⁴⁷此處非指唱曲的部分與劇情無關，而是即使除去唱曲的部分，亦不妨礙觀眾理解劇情。⁴⁸其三，在作派方面，並非選擇寫實路線，仍保留傳統戲劇風格：「此派作法皆脫胎舊戲，處處皆含有舊戲藝術上之所謂美」。⁴⁹

綜合言之，半新半舊派改良念白，保留唱曲，表演動作仍維持程式化元素。這些特色對於一般大眾、以致於婦孺，均為淺顯易懂又便於觀賞。補庵身為社會教育辦事處一員，曾任藝曲改良社社長，深知傳統戲劇的優劣之處，以他的立場而言，半新半舊派刪除舊戲缺陷，同時加入改良新戲的優點，此種戲劇型態，極適於搭配促進時人反思的內容，發揮教育效果，故而選擇此派作為實踐的方向。

46 韓補庵：〈談戲拾零五〉，收入《補庵談戲》，頁143。

47 同上，頁144。

48 同上。

49 同上。

三、編劇理念： 實寫生活，引領觀者觀照自身

補庵在 1917 年以前居住於天津時，即參加戲曲改良活動，⁵⁰ 無法確認何時開始以個人名義創作劇本。《補庵談戲》曾提及〈編戲贅言〉於何時撰寫：「〈編戲贅言〉者乃三年前編戲本所草」，⁵¹ 由於本書完書於 1924 年年初，⁵² 故而，保守推定他最晚自 1921 年起已經從事編創活動。其劇作獲得近代教育家同時也是南開大學的創始人嚴修（字範孫，1860-1928）的讚賞，曾評點劇作《荊花淚》（《幾希》）：「吾觀劇而落淚有之矣，觀劇本而落淚視為第一次」；評《丐俠記》：「補庵之文一氣呵成，欲改竄之無着手處。以墨公⁵³之鉤心鬪角，易數字猶嫌扞格。以後即編、即排、即演，不必於字間挑剔也」。⁵⁴ 從

50 韓補庵：〈緒論〉，收入《補庵談戲》，頁 24。

51 韓補庵：〈談戲零拾三〉，收入《補庵談戲》，頁 113。

52 〈自序〉寫於癸亥年祀竈日（農曆十二月二十三、二十四日，換算成陽曆為 1924 年 1 月 28、29 日），此時書稿已完成。韓補庵：〈自序〉，收入《補庵談戲》，頁 8。

53 此處墨公應是指林墨青（即林兆翰），《補庵談戲》裏指出文詞刪正多受益於林墨青。韓補庵：〈例言〉，收入《補庵談戲》，頁 13。〈記天津林墨青先生〉提及林墨青早年即負文名，擔任社會教育辦事處的總董之際，推行諸多社會教育活動，其中亦包括改良戲劇活動，津京地區的藝員多受其感化：故而可知林氏不僅在文才上知名，也有相當戲劇改良活動的經驗。斗瞻：〈記天津林墨青先生〉，《大公報》，1946 年 9 月 17 日，第 6 版。補庵相當重視林墨青的修改意見，曾在《洞庭秋》後記中叮囑楊韻譜若要修飾文詞，請優先與「墨公」討論。韓補庵：《洞庭秋》（天津：天津社會教育辦事處，民國年間），頁 27。

54 兩個劇本之評論引自韓補庵：〈談戲拾零三〉，收入《補庵談戲》，頁 77。

這兩項評語可知，作品已臻至成熟，不用刻意刪減，適宜即刻登場演出。

累積參與戲劇改良的經驗，補庵在 1921 年寫下〈編戲贅言〉，自言：「〈贅言〉乃專為編戲而作」，⁵⁵闡述自身的理念。從戲劇史的角度來看，〈編戲贅言〉具有重要的指標意義。這是一篇最早從戲劇改良視域延伸而出、具體闡述戲劇創作的理論文章之一。在此之前，專文論及編劇的文章屈指可數。就筆者管見，只有 1915 年〈編劇之方針〉、⁵⁶ 1917 年〈編劇淺說〉，⁵⁷ 以及 1919 年至 1920 年分三回發表的〈編劇新說〉。⁵⁸〈編劇之方針〉及〈編劇新說〉主要是針對新劇分析。⁵⁹前者內容簡短，主要提及新劇界人士所編之新劇不應只注重離奇內容，需思考是否能發揚勸善懲惡之旨，以激起人進取之志；後者參照西方戲劇學說探討新劇的編劇理論，主要引用外國理論說明。〈編劇淺說〉論述多元，分為「論編戲道德主義與美術主義並

55 韓補庵：〈談戲零拾三〉，收入《補庵談戲》，頁 114。

56 遏雲：〈編劇之方針〉，《劇場月報》，1915 年第 3 期，頁 15-17。

57 齊如山：〈編劇淺說〉，1917 年北京通俗教育研究會刊行。本文引用自齊如山著，苗懷明整理：《齊如山國劇論叢》（北京：商務印書館，2017 年），頁 41-54。

58 洪深、沈誥：〈編劇新說〉，分成三回刊登於《留美學生季報》，1919 年第 1 期，頁 38-46；1919 年第 2 期，頁 34-42；1920 年第 1 期，頁 113-123。

59 由於新劇一詞在 1900 至 1920 年代並非固定概念，〈編劇之方針〉一文並未明寫所言新劇為何種形式，從文意來看，文中論及鄭正秋（1889-1935）及汪優游（1888-1937）所屬之新民主，可推知文中所言新劇應為「新潮演劇」或「早期話劇」，其相關定義及歷史可參湯逸佩：〈新潮演劇與中國早期話劇的演劇觀念〉，《戲劇藝術》，2018 年第 203 期，頁 22-31。〈編劇新說〉一文直接定義其所論述的新劇為「無唱口有佈景之通俗戲劇」。

重」、「論編戲需分高下各種」、「論排戲宜細研究」、「論舊戲之烘托法」、「新舊劇難易之比較」等項目去討論，仍屬零散論述，缺乏系統性，且未針對創作的內容及思想方面進行深入討論。⁶⁰ 上述文章，各自闡述編寫舊劇及新劇的理念言說，並未思考如何從改良舊劇的基礎，編演新式演劇的可能性。故而，此時更顯示了〈編戲贅言〉的獨特之處，補庵提出了一種新的戲劇的發展可能。

韓補庵致力於半新半舊派的戲劇型態，並不反對當下各式戲劇形式，只要有良好的劇本，各派都能達到教育效果。⁶¹ 然而，從前章即可知，他深知傳統戲劇對於民眾的吸引力，在當下各種條件未整合的狀況下，新劇無法獲得大眾支持。故而，希望使用的舊戲的形式，編創符合時代、社會需要的故事。在〈編戲贅言〉亦指出，純粹說白的新戲當下正在發展階段，從缺乏人才、資金及新式劇場等三方面來看，成熟需要十年以上的時間。⁶² 補庵的觀點是有遠見的，實際上到了 1940 年，話劇仍未完全地進入

60 後期的齊如山在撰寫〈現階段平劇創作方法〉、〈編劇回憶〉等文時，已經累積了極為豐富的編演經驗，此時他的戲劇創作論才具體系統化。關於其創作理論之討論請參梁燕：《齊如山劇學研究》（北京：學苑出版社，2008 年），頁 73-84。

61 補庵曾言：「吾之對於戲觀念於所謂派別上毫無成見，舊可也新可也，半新半舊亦可也。然而不論何派皆渴望有良好之戲本……但使目的地不甚相遠者，則分道揚鑣皆有至時」。韓補庵：〈談戲零拾三〉，收入《補庵談戲》，頁 105-106。

62 韓補庵：〈編戲贅言〉，收入《補庵談戲》，頁 175-176。

普羅大眾的生活。⁶³ 也因此，在編劇理論上，他更加關照折衷與實踐，改良舊劇的缺陷，同時引入新式的觀念，期待一般觀眾在觀看戲劇之後於日常生活中獲得感動而覺悟。作為劇作家，他嚴肅地將編劇視為專門的事業，認為不應墨守成規，須要編出符合時代的作品：

一個時代，有一個時代的需要，社會上需要甚麼，編劇家應當供給什麼。絕沒有抱住幾百年陳腐老戲的情節，永遠不變的理。（〈編戲贅言〉）⁶⁴

如此，劇作家首先須掌握戲劇的本質，確立編戲的中心目標。

補庵指出戲劇的本質能夠反射人類的生活。他對生活的解釋為：「人間世，種種萬有的現象……簡括說來，只有一件事，就是『生活』。不但人類是生活，種種萬有的現象，不過是大家生活狀態的變動。再往大裏說，不但一切有情是生活，一切無情亦是生活，天地亦是日在生活之中，沒有生活，便不會知道有天地（此生活不專指生計而

63 實際上到了 1940 年代，一般民眾仍是喜愛傳統戲劇勝過話劇。例如周揚：〈對舊形式利用在文學上的一個看法〉曾指出屬於舊形式的民間文藝形式之一的地方戲仍深深地立足於農村甚至是大都市，全國各大都市沒有一處話劇場，舊戲院則不勝其數。原載於 1940 年 2 月 15 日《中國文化》創刊號，引自北京大學·北京師範大學·北京師範學院·中文系中國現代文學教研室主編：《文學運動史料選》（上海：上海教育出版社，1979 年），第 4 冊，頁 413-424。

64 韓補庵：〈編戲贅言〉，收入《補庵談戲》，頁 170。

言)」。⁶⁵ 故而，透過戲劇，有如一面正照的鏡子，人類生活得以呈現：

戲劇是人類生活的「反光鏡」，人類社會種種生活狀態，自己不容易看清自己，就是看別人，亦是片面的，段節的，惟有戲劇，是能夠把全部分的狀態，從正面，從背面，都一一反射出來，教自己看。我們編戲的大主腦，便是要實寫社會生活的現狀，教大家都完完全全的看了，各自領受一種反觀的覺悟。(〈編戲贅言〉)⁶⁶

將戲劇視作反光鏡，期待透過這面鏡子讓觀眾全面地看到自己的生活狀態，促使其內省。

此外，透過「實寫社會生活」的主張，亦能窺見其中的現代概念。「實寫」一詞，不得不讓我們想到於清末民初傳入中國的「寫實主義」。「寫實」為外來用語，最早可稽考者，出自 1902 年梁啟超〈論小說與群治之關係〉，文中將小說分類為「寫實派」小說與「理想派」小說，作者主要宣揚小說的社會功能，未對於「寫實派」小說之概

65 韓補庵：〈編戲贅言〉，收入《補庵談戲》，頁 171-172。

66 同上，頁 171。

念進行明確解說。⁶⁷ 文藝概念上將「寫實」與「主義」一詞結合者，則可以參考 1915 年陳獨秀（1879-1942）〈現代歐洲文藝史譚〉及其回答讀者張永言來信中對於寫實主義的見解：「吾國文藝猶在古典主義理想主義時代，今後當趨向寫實主義，文章以紀實為重，繪畫以寫生為風」。⁶⁸ 戲劇方面提及「寫實主義」者，則是為胡適（1891-1962）於 1918 年發表的〈易卜生主義〉，文中論述易卜生的文學及人生觀是一個「寫實主義」，使用較為明確的解說為：「把家庭社會種種腐敗醜惡的實在情形寫出來叫人看了動心，叫人看了覺得我們的家庭社會原來是如此黑暗腐敗，叫人看了覺得家庭社會真正不得不維新革命」。⁶⁹ 陳獨秀與胡適等人將「寫實主義」作為現代文學概念介紹給

67 梁啟超在〈論小說與群治之關係〉一文中提及小說類別，援用日本文學理論批評家坪內逍遙（1859-1935）的說法，將小說分為「寫實派小說」與「理想派小說」。梁啟超定義這兩類小說為：「小說者常導人游於他境界而變換其常時常受之空氣者也。此其一人之恆情與於其所懷抱之想像，所經閱之境界往往有行之不知習矣。……常若知其然，不知其所以然，欲摹情狀而心不能自喻，口不能自宣，筆不能自傳。有人焉和盤托出徹底發露之，則拍案叫絕曰善哉善哉如是。如是所謂『夫子言之於我心有戚戚焉』」，即是小說為能讓人的經驗與想像都能完整描摹表達獲得共感與移情者。梁啟超：〈論小說與群治之關係〉，《新小說》，1902 年第 1 期，頁 2-3。

68 陳獨秀在〈現代歐洲文藝史譚〉提及「寫實主義」一詞，但未說明其意。而後在〈答張永言的信〉提及自身對於寫實主義的概念。陳獨秀：〈現代歐洲文藝史譚〉，《青年雜誌》，1915 年第 3 期，頁 41。〈通信〉，《青年雜誌》，1915 年第 4 期，頁 98。

69 胡適：〈易卜生主義〉，《新青年》，1918 年第 6 期，頁 502。

大眾。⁷⁰從兩人文章可知，含有紀述事實、寫出家庭社會問題實情，令觀者產生共感進而促使其反省等意涵。

補庵閱讀過不少外國翻譯劇劇本或是改編自翻譯小說的劇作，亦知悉外國文學。長年擔任報刊編輯，歷經新文化運動，「寫實主義」的論述，對他而言定不陌生。《補庵談戲》提及其看過俄國戲劇、電影，亦讀過托爾斯泰等俄國作家的劇本，指出在俄國獲得好評的作品，不一定全然適合中國劇場，需考量觀眾的文化背景與觀劇習慣。⁷¹同時指出易卜生、蕭伯納的作品持論太高，社會上不普遍，平民較不易理解。⁷²由上可知，使用「實寫」一詞，很有可能出於與以托爾斯泰、易卜生等外國作家為代表的「寫實主義」概念做出區隔的意圖。何謂「實寫」？此語同樣屬於新詞彙，參照極少數用例，可知主要使用在分類小說或文學內容，如「社會實寫小說」、「戰事實寫小說」等，

70 「寫實主義」取自譯文之詞彙，同時期西方對寫實主義概念亦出現不同的理解，故而五四知識人對此多少帶着模稜兩可的認識，或產生有意無意誤讀的現象。本文舉出陳獨秀與胡適為例，主要基於他們是最早使用本詞彙者，具有指標性。相關討論請參照馬森所著《中國現代文學的兩度西潮》中收錄的〈從寫實主義到擬寫實主義：擬寫實主義與革命文學〉一章。本論引自刊登在《新地文學》雜誌的版本。馬森：〈從寫實主義到擬寫實主義：擬寫實主義與革命文學——《中國現代文學的兩度西潮》（第十九章）〉，《新地文學》，2013年第25期，頁87-99。

71 韓補庵：〈談戲零拾三〉，《補庵談戲》，頁94-95。又，韓補庵相當欣賞托爾斯泰的劇作《黑暗之勢力》，推崇其文學上的造詣，但也誠實指出，本劇如果在中國劇場演出，觀眾十之八九會因無法理解內容而昏睡於劇場中。韓補庵：〈編戲贅言〉，收入《補庵談戲》，頁187。

72 韓補庵：〈編戲贅言〉，收入《補庵談戲》，頁192-193。

多指講述現代社會中所發生的故事，而非過去的事件。⁷³ 補庵所指「實寫社會生活」，也加入現代時間概念，為相對於舊戲的說法：

舊戲是描寫「特殊階級過去生活」的，我們的戲是要實寫「平民社會眼前生活」的；舊戲是教觀眾看別人，我們的戲是教觀眾看自己。（〈編戲贅言〉）⁷⁴

使用「描寫」與過去連結，「實寫」與眼前當下連結，即可觀察其間的差異。又，在劇作《洞庭秋》裏，第一幕描寫平民小說社社長徵求出版「實寫社會現狀的民眾小說」，女主角秦毓棻帶着「寫湖南人民戰爭流離的現狀」的小說稿與小說社商談賣價，最後社長買下了這部實寫小說。⁷⁵ 這段劇情並綜合以上例文，亦能補充說明補庵的「實寫」概念，除了包含時間要素，隨後連結的名詞，不管是戲劇作品還是小說，其敘述內容更須與平民的社會現

73 目前筆者在1930年以前僅找到三項用例。其一為1911年在《華安》雜誌曾刊登一篇標目為「社會實寫小說」之作品〈弱女救災記·一名歲寒松〉，這是一篇描述民初家族因投保壽險而度過家族危機的故事。天涯芳草：〈弱女救災記·一名歲寒松〉，《華安》，1911年第11期，頁45-56。其二為1919年在《晨報》刊登之標目為「戰事實寫小說」之作品〈吾血沸已〉，這是一篇翻譯小說，作者不詳，分成五回刊登，主要講述英國人主人翁參加歐戰的個人經驗。鐵崖譯：〈吾血沸已〉，《晨報》，1920年4月20-24日，第7版。其三為1920年《晨報》刊登的一篇記事〈實寫災情的劇本將出演〉，提及北京高師範中為震災而演出人藝社所編《是人嗎》的劇本。本劇為賑災募款之用，內容為描述災民苦境。〈實寫災情的劇本將出演〉，《晨報》，1920年9月30日，第6版。

74 韓補庵：〈編劇贅言〉，收入《補庵談戲》，頁173。

75 韓補庵：《洞庭秋》，頁1-2。

狀有關。

補庵更指出，舊戲描寫的特殊階級生活與看戲人無共通之處，內容情節亦有諸多缺陷。例如屬於喜劇類型的劇目、以旦角與丑角擔綱演出的《打槓子》、《雙搖會》，雖談笑風生，卻對話過於俚俗下流，不適宜當代觀眾。悲劇代表劇如《對銀杯》、《鐵蓮花》等後妻虐待孤兒的恩怨情仇故事，只是描寫野蠻的殘酷，觀後使人心情不悅，無法引申共感。舊戲當中與眼前平民社會生活有共振的主題只有升官發財及男女苟合，內容局限性太大。故而，重新編寫劇作有其迫切性與重要性。⁷⁶

對於新時代生活的關注，補庵認為不該執着於過去老戲的陳舊情節，應嘗試突破過去傳統戲劇的主題。然而，由於主要目的是寫給普通人觀看，故而應偏向多編「家庭戲」與「社會戲」以貼近日常生活，灌輸一般人常識。一部劇作的主題類型與劇中人物有直接的關聯性，作者的創作理念會牽引人物的定位與類型。補庵鼓勵在劇中編寫「社會上不容易看見的人」於舞台之上，有言：

「不容易看見的人」不必一定要寫那空前絕後的「奇人」，「怪傑」，只是多寫幾個「端人」，「正士」，「慈父」，「孝子」，「良妻」，「賢母」，「友兄」，「悌弟」，便是現在不容易看見的人。常有這類人，教大家心目中受些感化，社會一定不會壞了。（〈編戲贅言〉）⁷⁷

76 韓補庵：〈編劇贅言〉，收入《補庵談戲》，頁174-175。

77 同上，頁166-167。

此處可看到，對於當前社會狀況補庵有自己的觀察，主張在戲劇中塑造正向的人物來達到感化人心的效果。然而，這並不表示劇中不能有反派人物，而是強調將故事重心轉移至正向人物身上，多描繪其善良高尚之處。他深深相信戲劇對人們的影響力，意圖創造新興的典範人物取代過去舊有的符合當代的戲劇人物：

試問中國普通人心目中的人譜一定是李逵，黃天霸，王寶釧這些人勢力最大。說孟母，不見得都知道……何以如此？不能不說戲的力量。戲劇有這麼大的力量，所以編戲絕不是毫無關係的事。我們能夠給大家另造一種模範人物的新人譜，把那李逵，黃天霸的勢力完全推翻，編戲家亦可以自慰了。（〈編戲贅言〉）⁷⁸

李逵出自《水滸傳》，黃天霸出自《施公案》，這兩位人物不僅出現在小說裏，諸多劇種裏都有其相關劇目及身影，其勇猛暴烈的綠林草莽形象深植人心。這些人物雖然為一般民眾熟知，然而，他們卻無法對應現代社會的需求，成為醒悟提升的楷模。補庵有意推翻過去風行的人物形象，將劇中主要腳色設定為社會上的普通人，這些人物在遇到困境波瀾時，均努力展現人性善良與光輝的一面。如《丐俠記》裏擔任新聞記者及在工廠工作的劉若士夫妻，以微薄薪水維持奉養母親的三人生活，因貧寒以致數

78 韓補庵：〈編戲贅言〉，收入《補庵談戲》，頁167-168。

月無法繳付房租，在惡房東數度催租之下，劉預支薪水欲暫渡難關，回家時巧於路上遭遇因冤獄無錢買通官吏救兒的老漢，竟將薪水全數予之救急，而後又在因緣際會下收留逃難離家的女主角。劉若士充滿孝心又富有同情心的形象，劇作家刻劃入微。《洞庭秋》裏單獨撫養弟妹的貧寒女子秦毓棻，父親去世後遭繼母欺凌，家產盡失，當下不得不變賣友人創作的小說餬口。然而，其本性非重利忘義之人，一日意外撿拾到手提包交給警察，物歸原主之際，也不願接受謝禮金。秦懂禮法，然卻未死守教條，明知冒名販賣他人作品違反道義，即使心懷愧疚，急迫之下首先考量保護家人。她正如同一般人，擁有弱點、不完美，但終始秉持善良行事；這一女性形象，在傳統劇作中少見，值得注目。

劇作中亦有行俠仗義之腳色，與過往具名英雄故事相異，轉化為無名人物。例如在《丐俠記》裏的重要腳色為一無名的丐俠，行義不求回報，最終在革命戰場上為救善人而犧牲性命。俠士自始至尾自稱「狗兒」，不願透漏真實姓名，雖然真正的身分在各幕細節中已透漏線索，從頭至尾擁有全視角觀看整個故事的觀眾已可推知其人為何，然而，劇中人物並不知曉。如此設計，不僅讓出場次數有限的「狗兒」人物形象更為傳神立體，同時刺激觀眾參與劇情演進，增加共感。終幕，當眾人猜測俠士的真名之際，劉若士有言：「大家稱他為無名之英雄，就是一位無名之英雄罷了，何必定要名姓」，後以「無名之英雄」的

名義，獲得眾人的悼念。⁷⁹此處的設計，正呼應補庵的創作主張，打破過去戲劇小說中的英雄人物傳統，不須具名，也不須具備高強武藝；狗兒正如同劇中其他腳色，在需要作決斷的時刻能作出符合道德勇氣的選擇，人人都是獨一無二的英雄。當然，作者亦以此善導觀眾，社會上的一般人，生活中能擇善固執，即是一位英雄。

四、戲劇主旨： 教育功能與藝術本質的思辯

從編劇理念的闡述，明確看出補庵作為戲劇改良運動的推行者，透過戲劇教育觀眾是個人使命。然而，對於如何發揮教育的本質功能，如何確實讓觀眾從觀戲中激發真實情感而感悟，擁有實際劇場經驗的他，具備超越前人的觀點，提出獨有的藝術審美思維。

戲劇具備輔助風化的社會功能自元代以來即受到知識份子的關注。⁸⁰晚清以來，歷經國家社會環境的巨大變化，促使有志之士再次注目於戲劇的教化功能，舉陳獨

79 韓補庵：《丐俠記》（天津：天津社會教育辦事處，1920年代），頁28。

80 元人周德清（1277-1365）《中原音韻》〈序〉有言：「自關、鄭、白、馬一新製作，韻共守自然之音，字能通天下之語，字暢語俊，韻促音調：觀其所序，曰忠，曰孝，有補於世」。「有補於世」即指出了戲劇的社會風教功能。〔元〕周德清：〈序〉，《中原音韻》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲曲出版社，1982年），第1冊，頁175。

秀以三愛為筆名在 1904 年發表的〈論戲曲〉為例，內文提及戲劇與教育的關聯性：「戲園者，實普天下之大學堂也；優伶者，實普天下之大教師也」，⁸¹主張以劇場為教育場地，以藝人為教師，透過改良戲曲，啟蒙一般民眾智識。陳獨秀之後，民國初年支持戲劇改良的戲劇理論家亦秉持着類似的看法，如周劍雲〈戲劇改良論〉提及：「戲曲一道，關乎一國之政教風俗至深且巨，質之古今中外，無有否認者也」，⁸²肯定戲劇的教育與教化功能。然而，這些理論家往往過於重視戲劇的功能，忽視戲劇原有的藝術本質、審美考量以及觀眾的觀賞習慣。戲劇的價值在於能具備教育功能，然而，什麼形式的戲劇，才能確實發揮教育效果？換言之，編製什麼形式的戲劇能達到感化人心的目的？則是理論家們輕忽的重點，他們將戲劇的風化價值等同於戲劇藝術的本質。

韓補庵認知到此一問題，於是提出個人的藝術體認。首先，對於戲劇創作的主旨，他反對無視戲劇的藝術本質，以教育的目的進行創作：

只把觀眾看成受術者、受教者，可就失了戲劇的本分。觀眾不是來受教，如何能用教育的態度？說戲劇可以算教育的一種方法還可，要用教育的宗旨，做戲劇的宗

81 三愛：〈論戲曲〉，《安徽俗話報》，1904 年第 11 期，頁 1-6。

82 周劍雲：〈戲劇改良論〉，收入周劍雲編：《菊部叢刊》（上海：交通圖書館出版，1918 年），頁 117。

旨，根本上是不行的。(〈編戲贅言〉)⁸³

可知，以上對下的說教立場來編寫教條化的戲劇無法獲得觀眾的感動與認同。如此，劇作家要用什麼樣的方針來執行創作並引起觀眾的審美感動呢？

戲劇作為教育的一種方法，傳統戲劇多以「勸善懲惡」達到教化目的。劇情採取因果業報的信仰，或是藉由有權力的清官懲罰惡人洗清善人冤屈等作為勸懲方法，這些情節在當代看來不盡合情理，說服力不強。補庵雖然認同勸善懲惡的創作方針，卻更為進階，指出故事需跳脫出舊有的說教式框架：

我們的宗旨，固然亦不外乎勸善懲惡，但善等着勸纔知道勉，惡等着懲纔知道怕；已落入第二乘。假若他不怕懲，不受勸，該怎麼樣？我們編戲的宗旨，只把這一層的障眼，用推牆倒壁的力量打開，赤條條，從人類同情上，實寫一種生活裏面濃郁的活力，和觀者的同情融成一片，教他點頭覺悟。(〈編戲贅言〉)⁸⁴

戲劇創作的內涵雖不離端正善良風俗，但若主旨內容僅是依據道德規範而設置，那麼創作出來的作品只是倫理訓示的產物，缺乏感動人心的力量，亦無法刺激觀眾主動選擇自省。補庵從更高的藝術審美角度考量戲劇的價值，推翻

83 韓補庵：〈編戲贅言〉，收入《補庵談戲》，頁179。

84 同上。

過去創作的教育取向導致道德教條化的框架，轉化為從激發人類情感的需求入手。戲劇必須表現情感內涵，所以要「從人類同情上，實寫一種生活裏面的濃郁的活力」，然後透過如此情感的表現引發「和觀者的同情融成一片，教他點頭覺悟」。換言之，戲劇要有人與人之間可以會通心性的本質，也就是「同情」，才能建立表現的基礎，也才能讓觀眾產生共鳴，發揮藝術特有的感染力。此外，「同情」是從現實生活裏「實寫」而來，與一般人日常生活息息相關，充滿真實人物的鮮活生命力。他更指出不論創作任何故事、情節與人物腳色，劇作家須重視的是情感的傳達與共鳴：

每一本戲，不論寫家庭，寫社會，寫政治，寫法律，寫好人，寫壞人，寫歡樂，寫困苦，以及宇宙萬有現象，只是教大家看了，便教他感受濃郁的同情，心裏自然好過，或是難過。（〈編戲贅言〉）⁸⁵

當觀眾情感融入劇情中與劇中人物共振，就有機會自我反思走向善道。而這個覺悟是主動的心理運作過程，也是戲劇創作追尋的最終理想目標：

教觀眾看了，吸引起他那自己尋思，自己了解，自己安慰，自己省悟，自己尋那生活向上之路。（〈編戲贅言〉）⁸⁶

85 韓補庵：〈編戲贅言〉，收入《補庵談戲》，頁179-180。

86 同上，頁179。

韓補庵論述戲劇創作主旨的過程當中，同時也呈現對於藝術本質的體認。戲劇雖蘊含教化的效能，但不能忽視其獨立的藝術價值。以教育的方法進行創作，把觀眾當成受教者的作法，其實是沒有清楚地理解「戲劇」的藝術形式與定位。從事戲劇改良運動多年的補庵認知到這項盲點，從創作論的角度，澄清戲劇藝術的特質。劇作家必須有意識地考量如何在創作過程當中，從形式上的創意激起觀眾的審美感動與相應情感反應，才能寫出引領觀眾向上覺悟的理想作品。

五、結語

此時此刻，當下的時間意識對於韓補庵而言是異常重要的。出身於清末，歷經民國成立及五四新文化運動，處在多變的時代氛圍當中，從事戲劇改良運動多年的補庵，長時間摸索新舊轉換的歷程。他撰寫〈編劇贅言〉以及《補庵談戲》的時機，正是處在一個再次重新審視「戲劇」本質的時間點。戲劇改良論爭正在報刊討論新舊劇是否存廢之際，補庵以一位從事社會教育的戲劇改良推行者及劇作家的身份，提出了當代編劇理論，論述戲劇理念，創作戲劇作品，並且落實於舞台演出，其努力及嘗試，值得重新審思。他繼承前任戲劇改良論者的戲劇功能論，亦從未忽視戲劇的藝術本質，務實地思考改良戲劇如何面對當代平民觀眾，從而試圖在「新」與「舊」、

「雅」與「俗」之間找出平衡折衷之處，使得他的眼光與角度，獨具一格。

補庵熱愛戲劇，對於戲劇藝術發展向上的可能性抱持着理想，《補庵談戲》〈跋〉有言：「中國一切現象，唯有『戲』還是可以樂觀的」。⁸⁷ 深知從事改良戲劇事業並不容易，從不諱言失敗的可能性，直言「失敗亦是義務」，⁸⁸ 即便如此，仍相信戲劇的力量而以一己之力摸索努力着。1933年《京報》在〈論「戲」為專學非小道〉的專題之下，引用了《補庵談戲》的〈緒論〉，編者言之，其論戲劇的觀點為「今日劇界之暮鼓晨鐘也」，足見他的主張仍然餘波盪漾。⁸⁹ 到了1942年，補庵已淡出劇壇，半新半舊的表演形式尚未推廣成功，⁹⁰ 依然不改初心，在為《三六九畫報》第300期撰寫的紀念文章〈老贊禮的喝喜〉中說：

於戲劇，無處不是外行。可是愛護戲劇的熱烈，則多少年如一日。自己既不會唱。吹打拉彈，更是一竅不響。這個並不阻害我愛好的興趣。這一點興趣，便寄託在盼望中國戲劇，能夠有一天走上戲劇的正路。⁹¹

87 韓補庵：〈跋〉，收入《補庵談戲》，頁195。

88 韓補庵：〈緒論〉，收入《補庵談戲》，頁24。

89 〈論「戲」為專學非小道〉，《京報》，1933年1月22日，第10版。

90 實踐演出補庵劇作的「半新半舊派」之劇團奎德社，已在1930年代解散。奎德社的歷史請參閱筆者小論，吳宛怡：〈啟蒙與娛樂之間——民國初期北京女劇團志德社的改良戲劇實踐〉，《中國文化研究所學報》，2020年第71期，頁173-195。

91 韓補庵：〈老贊禮的喝喜〉，《三六九畫報》，1942年第300期，頁20。

發表這篇文章之時正是處在抗戰時期，回顧過去，展望未來，有感慨，同時也抱懷着不滅的理想。補庵這段期望中國戲劇於未來完善發展的文字，若是連結從清末民初以來傳統戲劇發展至今的歷史脈絡，更顯深刻。