

戲劇社會教育之功效與 藝術本質之思辨

——民國初年劇作家韓補庵的戲劇觀
及其編劇理論*¹

吳宛怡

提 要

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啓民智、移風易俗的效果。而後紛紛出現各種組織進行相關活動，然而均未能長久持續，以致改良並未呈現具體的成效。民國以後，政府逐一規畫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，同時嘗試將戲劇改良的理念轉為政策透過教育機構執行。天津地區在1915年成立社會教育辦事處，此為統括並監督通俗教育的機關，其下有藝曲改良社及藝劇研究社，屬於推行戲劇改良的組織。民國初年劇作家韓補庵(1877—1947)曾任藝曲改良社的社長，亦擔任社會教育辦事處的機關報《社會教育星期報》的主編，其身分與經歷，促使他將戲劇視為落實社會教育的方法之一，專注於實踐。曾創作多齣新編戲劇，1921年出版的編劇理論專文《編戲贅言》，1924年出版了戲劇學專書《補庵談戲》。補庵是民初少見理論與創作並行的劇作家，他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

* 本文為香港“大學教育資助委員會”提供優配研究金(GRF)之部分研究成果，計畫編號：15610219。

1 承蒙兩位審查人悉心指正，惠賜寶貴意見與修改建議，使得本文更臻完善，謹此致上誠摯的謝意。

戲劇形式,努力思索如何對傳統戲劇藝術進行改革,採取“半新半舊派”的演出形式,並提出明確的戲劇觀及務實的編劇理論,這一嘗試歷程,別具時代意義。

關鍵詞：韓補庵 戲劇改良 半新半舊派 編劇理論 《編戲贅言》

一、前 言

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啓民智、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,² 1907 年在天津成立移風樂會³ 等爲首的一系列組織進行編演新戲等活動。⁴

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。⁵ 6 月將社會教育司之三科修改爲第一科宗教、禮俗,第二科科學、美術,第三科通俗教育,⁶ 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爲第七項“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

2 戲曲改良公會成立的歷史請參照傅謹:《20 世紀中國戲劇史》(北京:中國社會科學出版社,2016—2017 年),冊上,頁 58—65。

3 移風樂會成立的歷史,請參照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。

4 關於清末戲劇改良的言說與活動,請參照李孝悌:《清末的下層社會啓蒙運動: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》,冊上,頁 58—110。

5 教育部之下的分司與分科,參見《學事一束——教育部內部之組織》,《教育雜誌》第 3 卷第 11 期(1912 年),頁 79。

6 參見《學事一束——教育部之執掌》,《教育雜誌》第 4 卷第 4 期(1912 年),頁 25。

於文藝音樂演劇等事項”直接出現與戲劇演出事務有的職責。⁷ 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。⁸ 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。⁹ 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，¹⁰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。¹¹ 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，此為編制具有改良要素新劇本的團體，¹²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，即編制新詞曲，以輔助社會教育之改進”。¹³ 社會教育辦事處管轄的藝劇研究

7 參見《參議院議決修正教育部官制》，《教育雜誌》第4卷第6期（1912年），頁4。

8 參見《教育部擬設通俗教育研究會繕具章程懇予撥款開辦請均鑑文並批令》，《京師教育報》第19期（1915年），頁1—6。

9 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”。

10 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《教育部公布全國各省通俗教育會概況》，中國第二歷史檔案館編：《中華民國檔案資料匯編》，第3輯第15編：教育（南京：江蘇古籍出版社，1991年），頁566—567。

11 天津社會教育辦事處成立過程，可參見戶部健：《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》第113卷第2號（2004年2月），頁194。

12 佚名：《報告》，《社會教育星期報》第1期（1915年8月1日），頁7—8。關於藝劇研究社的活動內容，《劇藝談：〈新茶花〉新詞（說白一段）》提及其活動為編輯戲文曲詞，此外，林兆瀚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》第3期（1915年8月1日），頁11。

13 《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》，《益世報》1935年8月23日，第12版。

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，¹⁴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》)，¹⁵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，其中有一項《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，¹⁶從此可觀察到公家行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(名淮，1851—1921)《因禍得福》，¹⁷韓補庵(名梯雲，字補青，別號補庵，1877—1947)《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。²⁰ 在些刊登的劇作當中，劇作家韓補庵為最多產者。

-
- 14 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，其職掌項目與戲劇改良活動有所關聯。本項資料筆者未見，轉引自戶部健：《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》，《史學雜誌》第113卷第2號(2004年2月)，頁196。
- 15 《本報易名之經過》，《天津廣智館星期報》第689期(期數承續《社會教育星期報》，1929年1月)，頁1—2。
- 16 李琴湘：《藝劇談：〈勸自強〉(大鼓書詞)》，《社會教育星期報》第1期(1915年8月1日)，頁9—12。
- 17 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期，第11期。尹澂甫：《藝劇談：〈因禍得福〉》，《社會教育星期報》第10期(1915年10月3日)，頁10—11；第11期(1915年10月10日)，頁9。
- 18 韓補庵的個人生平介紹，請參照孫冬虎：《戲劇家韓補庵的生平足跡與文化貢獻》，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。
- 19 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》(又名《荊花淚》)，《社會教育星期報》第421期(1923年10月14日)，頁9—11；第422期(1923年10月21日)，頁9—11；第423期(1923年10月28日)，頁9—11；第424期(1923年11月4日)，頁9—11；第425期(1923年11月11日)，頁9—11；第426期(1923年11月18日)，頁9—11；第427期(1923年11月25日)，頁9—11；第428期(1923年12月2日)，頁9—11；第429期(1923年12月9日)，頁9—11；第430期(1923年12月16日)，頁9—11；第431期(1923年12月23日)，頁10—11；第433期(1924年1月6日)，頁10—11。
- 20 現查找中國國家圖書館藏書系統得知，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(轉下頁)

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，²¹ 曾在《直隸教育雜誌》發表多篇談論教育政策之文章，²² 也曾執行直隸省“查學”制度，至各地審視辦學實際狀況。²³ 後擔任藝曲改良社的社長，²⁴ 以及《社會教育星期報》主編，²⁵ 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》、《麟簫緣》（原名《玉簫緣》、又名《雍門淚》）、《一封書》、《雙魚珮》等劇作，²⁶ 1921 年出版的編劇理論專文《編戲贅言》，1924 年出版了劇學專書《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。

（接上頁）名《黃金與麵包》）、《麟簫緣》（原名《玉簫緣》、又名《雍門淚》）、《幾希》（又名《荊花淚》）、《一封書》、《洞庭秋》。劇作均未注明出版日期，推定於 1920 年代。

- 21 孫冬虎：《戲劇家韓補庵的生平足跡與文化貢獻》，北京市社會科學院歷史研究所編：《北京史學論叢（2016）》，頁 27。
- 22 《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。《教育雜誌》，<https://www.cnbkysy.com/literature/literature/559bc3a45db4591025b9d00d2d3eca32>，2023 年 1 月 26 日訪問。《直隸教育雜誌》，<https://www.cnbkysy.com/literature/literature/053f9b85cb60bb51469bcb3347604e76>，2023 年 1 月 26 日訪問。
- 23 《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》第 8 期（1906 年），頁 9—10。直隸省的查學制度，參見汪婉：《晚清直隸的查學與視學制度一兼與日本比較》，《近代史研究》2010 年第 4 期，頁 34—51。
- 24 補庵曾擔任藝曲研究社的社長。銳之：《設在廣智館內的藝曲改良社》，《益世報》1935 年 8 月 23 日，第 12 版。
- 25 許杏林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。
- 26 韓補庵提及目前已寫成 6 部劇作。見氏著：《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》（北京：學苑出版社，2013 年），第 14 輯，頁 8。實際上，直至 1934 年，補庵仍持續進行創作的工作，故而作品應該至少在 6 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》第 262 號（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》，以及參與奎德社楊韻譜《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》，《北京史學論叢（2016）》，頁 46—47。

《補庵談戲》則對於戲劇美學，中西戲劇比較，表演論等方面的獨具見地的觀點。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衆的欣賞風習，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，²⁷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知識份子，主要有齊如山，歐陽予倩等人，韓補庵並未受到研究者重視。²⁸現今韓補庵的研究成果，主以孫冬虎《戲劇家韓補庵的生平足跡與文化貢獻》²⁹為代表，本論詳細地爬梳考證韓補庵的個人生平資料，並綜述其人參與戲劇改良活動之大要、創作之劇作與《補庵談戲》之內容。第三章重點評述《補庵談戲》所收錄的各章節中對於劇戲的論點，相當

27 李孝悌分析了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), p.126 - 219. 張福海論述了1902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，成兆才所創之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，並未編劇理論與劇目進行詳細的分析。見氏著：《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)，頁181—362。傅謹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。見氏著：《20世紀中國戲劇史》，冊上，頁115—311。

28 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分子，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。參見周寧主編：《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，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，解析補庵對於“戲學”之定義。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研究誌》2020年第8期，頁249—259。

29 孫冬虎：《戲劇家韓補庵的生平足跡與文化貢獻》，北京市社會科學院歷史研究所編：《北京史學論叢(2016)》，頁25—74。

值得參考；本章第七節評述《編戲贅言》內容，整理出八項補庵提及的“戲劇觀點”，³⁰未深入分析，亦未與前節的内文參照討論。另有孟昕《韓補庵“戲學”思想評述》，本文擴大使用主客體的切入角度，解析補庵“戲學”概念，著重戲劇學之建構，未深論戲劇及通俗教育之關聯，以及相關編劇理論。³¹

由於《編戲贅言》較《談戲》系列之文提早三年完成，補庵在《編戲贅言》的戲劇觀、以及從此觀點延伸出的創作理論，也可以說是奠定了《談戲零拾》系列的基礎，³²若兩方參照，相信能擴充前人研究，具更多論述空間。於此，筆者將聚焦在補庵作為理論與創作並行的劇作家的身分，探討他如何將戲劇做為“通俗教育”之有效手段，³³為何採取“半新半舊派”的戲劇形態進行演出，³⁴還有提出以教育為中心、同時也不忽視藝術本質的戲劇觀及編劇理論之歷程。

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著極大的熱情與喜愛。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。³⁵

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

30 孫冬虎：《戲劇家韓補庵的生平足跡與文化貢獻》，北京市社會科學院歷史研究所編：《北京史學論叢（2016）》，頁 71。

31 孟昕：《韓補庵“戲學”思想評述》，《早稻田大学総合人文科学研究センター研究誌》2020年第 8 期，頁 249—259。

32 補庵《編戲贅言》說：“這‘贅言’按體例說，還是件一色到底的作品。好，不好，不管他；且把他印上。而且，有可以和談戲參照的地方”。見氏著：《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第 14 輯，頁 193。

33 韓補庵：《緒論》，同上，頁 23。

34 韓補庵：《例言》，同上，頁 13。

35 韓補庵：《談戲零拾一》，同上，頁 36—37。

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。³⁶

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”。³⁷ 雖稱為“通俗教育”,原則上可將其規劃於“社會教育”範疇。³⁸ 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,本文題名改為“社會教育”稱之。

既然戲劇擁有教育之功能,此外更具備藝術特質,亦可視其為高尚娛樂品,但因:“千百年表現於社會之所謂戲,其質已腐,其體極穢濁,間有不可磨滅殘餘未盡之精華亦荒蕪而不可理。其主體既頹廢,社會對之遂生厭惡,方正之士則視為敗德墮行避之惟恐不遠。”³⁹ 由於這千百年以來發展的舊戲劇已經頹腐,但上述的功能及特質不應被否定,故而,以補庵的立場而言,則需從其質與其體,進行改革。理解新派戲劇人士因厭惡舊戲,堅決棄之的心態,但不贊同全盤推翻:

³⁶ 韓補庵:《談戲零拾一》,頁17—18。

³⁷ 同上,頁23。

³⁸ 筆者於2022年2月3日查找《全國報刊索引資料庫》(<https://www.cnbkysy.com/>),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—1939年達到最高,有2708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20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30年代以後,很明顯地“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的一個項目。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。

³⁹ 韓補庵:《緒論》,《補庵談戲》,學苑出版社編:《民國京崑史料叢書》,第14輯,頁23。

有人焉知戲之不可爲而可爲，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、各行其是，步法不同，非有所不足。今之新派疑我者多，故略言之。⁴⁰

跟新派大方向一致，意圖上均欲以新的戲劇形態取代舊戲，然而，其“步法”與之是不同的。他理解舊戲對觀眾的吸引力，希望改革原有缺失，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，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。⁴¹ 從上文可知，補庵所從事的戲劇實踐，雖有類似的理念，但因作法與新派人士作有異，招致不少質疑。如此，他又是什麼派別呢？爲何不選擇新派？

補庵將戲劇表演中所蘊含的新舊成分，將戲劇形態分類爲半新半舊派、新派及舊派，⁴² 本人在林墨青以及清末民初參與戲劇改良運動、亦是知名文士梁濟（1858—1918）影響及鼓勵之下，致力於實踐半新半舊派。⁴³ 對於新派，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，在新明戲院看過名爲問題劇的《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，以爲多數新式文人之娛樂品，如舊日之崑高，亦非民衆藝術也”。⁴⁴ 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爲青澀，藝術表現不盡完全：“北京高師天津南開各本，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”。⁴⁵ 學生演技生疏，伶人又無法演出之主因爲，熟悉舊戲

40 韓補庵：《緒論》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第14輯，頁24。

41 韓補庵：《談戲零拾五》，同上，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，又另稱之爲新化派。參見韓補庵：《談戲零拾三》，同上，頁81—104。

42 韓補庵：《談戲零拾五》，同上，頁138。

43 同上，頁142—143。

44 同條項目之下，亦提及歐陽于倩的劇本《社會鏡》，指出本劇寫社會之罪惡，逼人爲惡，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》，同上，頁87。

45 同上，頁105。

的伶人可以透過器械或是既定程式來表演,但新派並無程式,較舊戲尤難,如哭泣,在藝術層次上即有分爲“何種之哭”,且需“表演如真”,這些均是具備相當藝術修煉的高手足以呈現,非人人可隨便登臺。此外,傳統訓練出身的伶人自然也無法理解新派表演法。⁴⁶ 由此,新派即使出現適合民衆觀看的良好劇本,但表演藝術整體發展並不成熟,仍須努力,對於補庵而言,不適合作爲推動通俗教育的載體。

另一方面,關於舊派,雖需改良,⁴⁷ 卻保持諸多長處,補庵充分肯定傳統戲劇程式化與虛擬化的藝術高度,稱讚知名票友紅豆館主(生卒年不詳)演出《戰宛城》的馬驚一場是“真有龍騰虎躍之勢傑作也”。⁴⁸ 亦認爲需重視程式規範,曾對於現今演出不講究表演特定的程式表達遺憾。⁴⁹ 從劇種來看,分別言及崑曲,秦腔(非山陝之秦腔,爲京津之秦派),是否與自身戲劇實踐有所助益。對於崑曲,言及爲專門的學問,有說:“吾意以爲崑曲當置之音樂專門或美術專門中,⁵⁰ 非通俗戲劇”,⁵¹ 可知,崑曲離一般民衆有一段距離。其次,指出秦腔爲田間產物,腔調較皮黃簡單,適用於鄉曲,板眼特色爲“爽利痛快”,受到鄉人喜愛。⁵² 此外,從內容來看,多描述“戲之淺近易解,深合鄉民的生活之分際”,劇目十之七八屬於“平民戲劇”。⁵³ 平民,亦是鄉民,即是通俗教育裏的目標對象,他們所觀賞的戲劇,對補庵而言是更爲貼近理念,值得關注。⁵⁴ 如此,親近

46 韓補庵:《談戲零拾五》,同上,頁 144—145。

47 補庵有言,直接在舊劇的基礎上進行改良並不容易:“從前有幾位同志,在改正舊戲上去下功夫,結果是很失敗;因爲舊戲是不容易改的”。韓補庵:《編戲贅言》,同上,頁 168。

48 韓補庵:《談戲零拾五》,同上,頁 146。

49 同上。

50 補庵將戲劇所包含的內容,分爲文學、史學、美術學、藝術話、藝術史、文化史、風俗史、教育學、技擊、音樂、社會學等 11 部分。韓補庵:《談戲零拾四》,同上,頁 121。

51 韓補庵:《談戲零拾五》,同上,頁 148—149。

52 同上,頁 151—152。

53 同上,頁 153。

54 有意思的是“平民戲劇”一詞,目前查找信息可知,補庵可能是最早採用此一專有名詞之人。這一詞不僅指演述的內容是民衆生活事務,劇種型態亦是他們所熟悉者。宋春舫(1892—1938)《戲曲上“德模克拉西”之傾向》指出西方戲曲從十九世紀出現對針砭社會惡習,並提倡人道主義爲解決人生問題的作家及作品,宋稱爲“平民戲曲”。雖然,宋的“平民戲曲”指的是國外劇作,非中國傳統戲劇。然而,從宋文可推知,與“平民”有關的“戲劇”概念及言說已經開始在文化圈發酵,補庵更是很早就有意識地關注著。(轉下頁)

鄉民的秦腔較適合作為教育載體，但本質上仍有缺陷：“秦腔可存者甚少，然而大體極適用為通俗教育，計非亟亟焉改良秦腔不可”，故而傳統秦腔仍需改良。⁵⁵

從此可知，新派舊派雖各有利弊，補庵對兩者採取開放的態度：“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”，⁵⁶身為劇作家，他更強調劇本的內容：“然而不論何派，皆渴望有良好之戲本”，⁵⁷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”⁵⁸之標準。

基於如此包容又務實的態度，補庵選擇的半新半舊派又是什麼樣的戲劇型態？如何發揮通俗教育的效果？從他的說明可知，當前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，其戲以布景寫真為主，形式為：“不用唱，而舉動念白仍屬舊式戲”。⁵⁹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”，⁶⁰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，但以一女子之力能在舞台嶄露頭角，蔚為風氣，仍是採取讚許態度。⁶¹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”。⁶²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

（接上頁）見氏著：《戲曲上“德模克拉西”之傾向》，《宋春舫論劇》，（上海：中華書局，1923年），頁229。1929年熊佛西明確使用“平民戲劇”一詞，並與“平民教育”連結，提及最民衆的藝術就是戲劇，戲劇是全民生活的反映，戲劇是教育寓於娛樂的藝術等等，多數論點與將於後文梳理之補庵的主張重合。雖然熊文中的戲劇主要指的是話劇，但更間接地顯示補庵堅持的半新半舊派實踐、改良理論及延伸而出的戲劇觀是走在現代前端。熊佛西：《平民戲劇與平民教育》，《戲劇與文藝》1929年第1卷第2期，頁7—9。

55 韓補庵：《談戲零拾五》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第14輯，頁153。

56 韓補庵：《談戲零拾三》，同上，頁105。

57 同上。

58 同上。

59 韓補庵：《談戲零拾五》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第14輯，頁139。

60 同上，頁139。

61 同上，頁140。

62 同上，頁139。

庵聲明他所認定的“半新半舊派”屬於奎德社的戲劇型態。

爲何選擇奎德社作爲範例？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衆之點如直率、無唱、演說式、教訓式則極力避免之。⁶³

從前後文意來看，奎德社的戲劇形式，應爲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等無法滿足一般習於觀賞傳統戲劇觀衆的部分。

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：“家常談話，婦孺皆曉，而又帶有戲之念白，有頓挫，有抑揚”可知，⁶⁴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”；⁶⁵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，亦不妨礙觀衆理解劇情。⁶⁶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”。⁶⁷

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、以至於婦孺，均爲淺顯易懂又便於觀賞。補庵身爲社會教育辦事處一員，曾任藝曲改良社社長，以他的立場而言，半新半舊派刪除舊戲缺陷，

63 韓補庵：《談戲零拾五》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第14輯，頁142。

64 同上，頁143。

65 同上，頁144。

66 同上。

67 同上。

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。另一方面，對於近代戲劇研究者而言，補庵留下半新半舊派的信息是相當珍貴的表演史紀錄，揭示改良戲劇的多層次的表演形態。

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，⁶⁸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”，⁶⁹由於本書完書於 1924 年年初，⁷⁰故而，保守推定最晚自 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，欲改竄之無著手處。以墨公⁷¹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”。⁷²從這兩項評語可知，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”，⁷³闡述自身的理念。從戲劇史的角度來看，《編戲贅言》

68 韓補庵：《緒論》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第 14 輯，頁 24。

69 韓補庵：《談戲零拾三》，同上，頁 113。

70 韓補庵《自序》寫於癸亥年祀竈日（農曆 12 月 23, 24 日，換算成陽曆為 1924 年 1 月 28 日，29 日），此時書稿已完成。同上，頁 8。

71 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》，同上，頁 13。斗瞻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。見氏著：《洞庭秋》（天津：天津社會教育辦事處，1920 年代），頁 27。

72 兩個劇本之評論引自韓補庵《談戲拾零三》，見氏著：《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第 14 輯，頁 77。

73 同上，頁 114。

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。在其之前，專文論及編劇的文章屈指可數。就筆者管見，僅有1915年《編劇之方針》，⁷⁴1917年《編劇淺說》，⁷⁵以及1919—1920年分三回發表的《編劇新說》。⁷⁶《編劇之方針》及《編劇新說》主要是針對新劇分析。⁷⁷前者內容簡短，主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。⁷⁸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，本文提出了一種新的戲劇發展可能性。

補庵雖致力於半新半舊派的戲劇型態，並不反對當下各式戲劇派別，認為只要有良好的劇本，各派都能達到教育效果。⁷⁹然而，從前章可知，深知傳統戲劇對於民衆的吸引力，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，希望透過舊戲形態，編創符合時代及社會需求的故事。他也指出，純

74 遏雲：《編劇之方針》，《劇場月報》第1卷第3期，1915年2月20日，頁15—17。

75 齊如山：《編劇淺說》，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。

76 洪深、沈誥：《編劇新說》，分成三回刊登於《留美學生季報》第6卷第1期，1919年，頁38—46；第6卷第2期（1919年），頁34—42；第7卷第1期（1920年），頁113—123。

77 由於“新劇”一詞在1900—1920年代並非固定概念，遏雲《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）所屬之新民社，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以參閱湯逸佩：《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。

78 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。參見梁燕：《齊如山劇學研究》（北京：學苑出版社，2008年），頁73—84。

79 韓補庵：《談戲零拾三》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第14輯，頁105—106。

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。⁸⁰

補庵的觀點是極有遠見的，實際上到了 1940 年，話劇仍未完全地進入普羅大眾的生活。⁸¹ 也因此，在編劇理論上，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，編戲家應當供給什麼。
絕沒有抱住幾百年陳腐老戲的情節，永遠不變的理。⁸²

如此，劇作家首先須掌握戲劇的本質，確立編劇的目標。

其次，戲劇的本質能夠反射人類的生活。對於“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言）”。⁸³ 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

80 韓補庵：《編戲贅言》，頁 175—176。

81 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。周揚：《對舊形式利用在文學上的一個看法》，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），冊 4，頁 413—424。

82 韓補庵：《編戲贅言》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第 14 輯，頁 170。

83 同上，頁 171—172。

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。⁸⁴

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。

從“實寫社會生活”的主張,亦能窺見其中的現代概念。“實寫”一詞,不得讓我們想到與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,出自於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,作者主為宣揚小說的社會功能,未對於“寫實派”小說之概念進行明確解說。⁸⁵ 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《現代歐洲文藝史譚》及回答讀者張永言來信的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”。⁸⁶ 戲劇方面提及“寫實主義”者,則是胡適(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齷齪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

84 韓補庵:《編戲贅言》,《補庵談戲》,學苑出版社編:《民國京崑史料叢書》,第14輯,頁171。

85 梁啟超援用日本文學理論批評家坪內逍遙(1859—1935)的說法,將小說類別分為“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觸常受之空氣者也。此其一人之恒情與於其所懷抱之想象,所經閱之境界往往有行之不知習矣。……常若知其,不知其所以然,欲摹情狀而心不能自喻,口不能自宣,草不能自傳。有人焉和盤托出徹底發露之責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象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》第1卷第1期(1902年10月15日),頁2—3。

86 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《答張永炎的信》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》,第1卷第3期(1915年11月15日),頁41。《答張永炎的信》,《青年雜誌》,第1卷第4期(1915年12月15日),頁98。

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”。⁸⁷ 陳獨秀與胡適等人將“寫實主義”做為現代文學概念介紹給大眾。⁸⁸ 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。

補庵閱讀過相當數量的外國翻譯劇劇本以及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》提及看過俄國戲劇、電影亦讀過托爾斯泰等作家俄國劇本，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。⁸⁹ 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。⁹⁰ 由上可知，使用“實寫”一詞，很有可能是意圖與托爾斯泰、易卜生等外國作家為代表的“寫實主義”概念做出區隔。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”等等，多意指為講述現代社會中所發生的故事，而非過去的事件。⁹¹ 補庵所“實寫社會生活”，也加入現代時間

87 胡適：《易卜生主義》，《新青年》第4卷第6期（1918年6月15日），頁502。

88 “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著模稜兩可的認識，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。參見馬森：《從寫實主義到現實主義：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》第25期（2013年9月），頁87—99。

89 韓補庵：《談戲零拾三》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第14輯，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，觀眾十之八九無法理解內容而昏睡於劇場中。韓補庵：《編戲贅言》，同上，頁187。

90 韓補庵：《編戲贅言》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第14輯，頁192—193。

91 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》，第11期（1911年），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。

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。⁹²

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。此外,在劇作《洞庭秋》裏,第一幕描寫平民小說社社長徵求出版“實寫社會現狀的民衆小說”,女主角秦毓棻帶著“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。⁹³ 以這段劇情對照以上例文,亦能補充說明其“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,敘述內容更須與平民的社會現狀有關。

主張戲劇需實寫社會生活並為觀眾帶來感動並促使反思,補庵也以舊戲的主題類型及劇目內容為實例,說明自己的劇作與其根本不同之處。舊戲雖也有描寫生活的戲,如《賣胭脂》《打櫻桃》,但情節思想惡劣,而即使有較好的劇目,卻也是要不得:“便因為他都是描寫特殊階級過去的生活,和當下看戲的人,毫不發生關係”。這些戲雖擁有情感上的感染力,以歷史戲裏描述方孝孺忠臣故事的《草詔》為例,觀者雖然看了難過,但卻無法產生與現代生活共振的感動。而喜劇類型的劇目《打槓子》《雙搖會》,以及悲劇如《對銀杯》《鐵蓮花》等劇均都能牽引觀者的情緒,但無法獲得感動,非作品。能看見平民社會眼前生活的只有社會戲:“至於社會戲,更可用兩句話包括他,其結果不是升官發財,便是男女苟合。看戲可以看見平民社會眼前生活的,只有這兩件事,多年大家天天要看的戲,只是這個樣子。所以這編戲,真是不得已的事啊。”⁹⁴ 舊戲確實無法滿足他的編劇理念,足見重新編寫新劇有其迫切性與重要性。

92 韓補庵:《編戲贅言》,《補庵談戲》,學苑出版社編:《民國京崑史料叢書》,第14輯,頁173。

93 韓補庵:《洞庭秋》,頁1—2。

94 韓補庵:《編戲贅言》,《補庵談戲》,學苑出版社編:《民國京崑史料叢書》,第14輯,頁174—175。

編寫的戲是給平民看的,既要貼合民衆生活亦要達到教育效果,在主題類型上鼓勵多編寫家庭戲與社會戲,在人物創作上注重形塑不容易看見的人:“我們編戲,是打算給一般普通人看的;陳義不必太高。要多編‘家庭戲’與‘社會戲’,⁹⁵借地灌輸一般人的常識。我們在社會上不容易看見的人,教他能夠出現在戲臺上,大家看了,亦算慰情勝無。”⁹⁶一部劇作的主題類型與劇中人物有直接的關聯性,作者的創作理念即牽引人物的定位與類型。那麼,“不容易看見的人”是那些人呢:

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。⁹⁷

此處可看到,對於當前社會狀況,作為改良戲劇的劇作家,他有自己的評斷標準,因而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

95 補庵的作品以社會戲居多,但部分劇作仍會寫到劇中人物與家庭之間的糾葛紛爭。得見之五部劇作當中,《丐俠記》《一封書》《蕭麟緣》是以講述社會情狀為主的社會戲。《幾希》(《荊花淚》)與《洞庭秋》則是社會與家庭戲兼容。

96 韓補庵:《編戲贅言》,《補庵談戲》,學苑出版社編:《民國京崑史料叢書》,第14輯,頁166。

97 同上,頁166—167。上述兩段關於選擇創作戲劇型態與人物類型的文字也出現在《一封書》最後的跋文當中。足見補庵對此主張之重視。韓補庵:《一封書》(天津:社會教育辦事處,1920年代),頁27。

可以自慰了。⁹⁸

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，其勇猛爆烈的綠林草莽形象深植人心。這些人物雖然為一般民衆熟知，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》一劇裏面的重要腳色劉若士。故事背景為正值戰亂且民窮困厄的時代，擔任新聞記者及工廠工作的劉若士夫妻，以微薄薪水維持奉養母親，因貧寒以致數月無法付出房租，在惡房東數度催租之下，劉預支薪水欲暫渡難關，回家巧於路上遭遇因冤獄無錢買通官吏救兒的老漢，竟將努力工作的薪水全數予之救急，並對其人言：“說來慚愧得很，我以為世上數我艱難，誰想還有比我更苦的人”，老人離開後，想到沒錢付給房東，便自我安慰：“這金錢的效力真是不可思議，不但可以還房租還可以救人命……但是房東又來囉嗦怎麼辦，只好回家再想法子”，⁹⁹劉對金錢沒有執念，願將心比心協助比自己更為弱勢的人，面臨付不出房租的窘迫，卻大度地淡然以對。又在因緣際會下收留逃難離家的女主角趙湘曉，協助她與父親相會。劇終更主動為對抗敵軍英勇犧牲的無名英雄發起追悼會。劉若士富有同情心又熱心助人形象，刻劃入微。

《洞庭秋》裏塑造出一位平凡獨立的女主角秦毓綦。書香世家出身，父親去世後遭繼母欺凌，家產盡失，為照顧年幼弟妹，只能變賣友人卞懷玖創作的小說《洞庭秋》餬口。第一場《鬻稿》描寫秦至出版社賣稿。劇作家以簡潔的對白與動作指示，表現秦的愧疚之心。被社長問到姓名時，她躊躇地說“姓賈”，舞臺注解為：“賈不是真姓，稿子亦不是自傳，要表現出忸怩不安神氣”，¹⁰⁰離開

98 韓補庵：《編戲贅言》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第14輯，頁167—168。

99 韓補庵：《丐俠記》（天津：天津社會教育辦事處，1920年代），頁6。

100 韓補庵：《洞庭秋》，頁2。

出版社後又言：“恒飢稚子淒涼甚，今日真成竊盜行，哎呀，慚愧呵”。¹⁰¹ 然而，本性非重利忘義之人，一日撿拾到提包交給警察，物歸原主後，亦堅拒謝禮金。另一日見義勇為，協助富家小姐俊姑擺脫惡霸的騷擾，此一契機，讓俊姑介紹她到表妹家擔任教師，不再愁困營生。劇終，秦與卞再次相聚，小說作者也獲得正名。秦懂世間禮法，然卻未死守教條，明知冒名販賣他人作品違反道義，即使內疚，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，但終始秉持良善行事；相較傳統劇作，這一類型的女性形象並不常見，值得注目。

劇作家也關注時事環境，創作了新興的留學生腳色，在《一封書》¹⁰²裏安排一位留法學生王志宏，因學費不足而參加勤工儉學會半工半讀、預計學成歸國發展工業的情節。王是配角，個性沉穩良善，因年齡尚輕，遭遇挫折也會一時頹喪，整體而言，在劇作家的設定下仍是保持著正面形象。¹⁰³ 當他聽到擔任新化縣捐局局長的父親王其本為不想丟官聽命總局打算在對商家強行加稅之際，盡力為民窮財盡的鄉人講話，希望說服父親能順應民情免除稅捐。王其本不願聽建言，斷絕父子關係，並趕他出家門。此時，他雖一時感到喪志迷茫，在妻子的鼓勵下，打起精神，兩人相伴至法國留學。後因自己的學費不足，參與勤工儉會，至工廠打工，手長水泡，卻也甘之如飴：“我去年花的錢太多，恐怕接濟不來，所以入了這勤工儉學會，現因為作的工不好，還是個學徒，下半年就可升為工人，每天還有十幾個法郎的工資，辛苦可怕什麼”。¹⁰⁴ 王志宏的出場次數不多，即使是學習工業製造，形象上仍是讀書文人類型，藉由數次外部事件打擊，逐漸讓他從單純的家世良好的理想青年到成熟負擔起人生，其中的層次轉折，可觀察出劇作家的巧思。

101 韓補庵：《洞庭秋》，頁 3。

102 《一封書》情節分成兩條線路發展，主線是鄭士民的媳婦周敏因錯誤解讀至美國進行實業考察的丈夫寄來一封英文信，決定離家自立，最終誤會解除，兩人團圓。副線為新化縣政府對商家增加稅捐，但因世道不佳，擔任商會總董鄭士民受到商家委託與捐局局長王其本商議是否能免除捐稅，兩人雖為親家但立場不同，彼此產生嫌隙，終因全體商民反抗，最後王丟官看清官場現實，另於上海開工廠，營業成功。

103 補庵在劇本注明王志宏與其妻子的形象要“皆從正面描寫，演時要恰恰身分”，可見劇作家對於留學生的新式人物形象要如何表現極度重視的。韓補庵：《一封書》，頁 2。

104 同上，頁 19。

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。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。俠士自始自尾自稱“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此人是誰，然而，劇中腳色並不知曉。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，強化共感效果。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。¹⁰⁵ 此處的情節安排，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、戲劇宗旨——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分子的關注。¹⁰⁶ 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，陳獨秀(1879—1942)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

105 韓補庵：《丐俠記》，頁28。

106 元人周德清(1277—1365)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。周德清：《序》，《中原音韻》，中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》(北京：中國戲劇出版社，1982年)，冊1，頁175。

下之大教師也”，¹⁰⁷主張以劇場為教育場地，以藝人為教師，透過改良戲曲，啓蒙一般民衆智識。陳獨秀之後，民國初年支持戲劇改良的戲劇理論家亦秉持著類似的看法，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”，¹⁰⁸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、審美考量以及觀衆的觀賞習慣。戲劇的價值在於能具備教育功能，然而，什麼樣的形式戲劇，才能確實發揮教育效果？換言之，編製什麼樣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：

只把觀衆看成受術者、受教者，可就失了戲劇的本分。觀衆不是來受教，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，做戲劇的宗旨，根本上是不行的。¹⁰⁹

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衆的感動與認同。如此，劇作家要用什麼樣的方針來執行創作並引起觀衆的審美感動呢？

戲劇作為教育的一種方法，傳統戲劇多以“勸善懲惡”為達到教化目的。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等作為勸懲方法，這些情節在當代看來不盡情理，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，但善等著勸纔知道勉，惡等著纔

107 三愛：《論戲曲》，《安徽俗話報》，第11期（1904年），頁1—6。

108 周劍雲編：《菊部叢刊》（上海：交通圖書館，1918年），頁117。

109 韓補庵：《編戲贅言》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京昆史料叢書》，第14輯，頁179。

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。¹¹⁰

戲劇創作的內涵雖不離端正善良風俗，但若宗旨內容僅是依據道德規範而設置，那麼創作出來的作品是倫理訓示的產物，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，推翻過去創作的教育取向導致道德教條化的框架，轉化為激發人類情感的需求入手。戲劇必須表現情感內涵，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。¹¹¹

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。¹¹²

110 韓補庵：《編戲贅言》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第14輯，頁179。

111 同上，頁179—180。

112 同上，頁179。

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。以如同課堂施教般的方法進行創作，把觀眾當成受教者的作法，實際上是未清楚理解“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此項盲點，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。

補庵的創作論並非空泛的理論，前文提及嚴範孫閱讀《幾希》¹¹³而落淚的狀況可知，落實藝術本質與獲得教育效果方面，在實踐上，已經掌握一定程度的體認。

五、編劇方法論

申論戲劇創作宗旨之後，補庵更從取材，修詞，佈局等三方面進一步詳細說明編劇作法。

（一）取材

補庵身處新舊轉換的時代，亦是“過渡時代”。¹¹⁴ 他以改良的立場，輔以半新半舊派的實踐，探索編劇作法。故而，傳統戲劇不是對立方，而是參照比較對象，有助於提出新的調整及修正。由此，當我們以俯瞰的視野從戲劇理論史及戲劇發展史的背景基礎檢視論述，更可體悟其重要性與時代上的象徵意義。補庵提出劇本創作概念上的“取材”，可說是具有嘗試建立典範的意圖。若是回顧歷代的曲論及劇論，理論家們較少系統性地論述劇作與題材之間的連結，

113 《幾希》的故事主線講述官場事業飛黃騰達的荊仲篋，對遭遇荒年自鄉下投奔而來的兄長荊伯壘夫妻與母親，棄之不顧，伯勳生病，妻子出打工幫傭於旅店遇到同鄉商人謝鴻秋夫妻，謝不恥仲篋之舉，利用仲篋過生日請戲班演戲作壽的名義，讓荊母及伯勳扮成演員出場唱戲，仲篋見三人大驚，悲泣悔悟自己的過失，最終母子兄弟和好。

114 最早提出“過渡時代”一詞及概念者，應為梁啟超（1873—1929）。參見梁啟超：《過渡時代論》，《清議報》（1901年5月11日），頁1—4。

以及如何選擇創作題材等問題。王驥德(1540—1623)應是最早觸及如何選擇題材者,在《曲律》中《雜論》有言:“余考索甚勤,而舉筆甚懶。每欲取古今一佳事,作一傳奇,尺寸古法,兼用新韻,勒成一家言,倥傯不果”。¹¹⁵ 創作起點是奠基於“考索”後的成果,題材取自“古今一家事”,雖亦考量到“今”之所發生之事件,但從現存劇作《題紅記》與《男王后》可知,主題本事仍是取自固有的詩歌或小說傳統。而後,李漁(1611—1680)雖未細論如何選擇題材,但特意提出情節需創新內容,《閒情偶寄·詞曲部·結構第一·脫窠臼》有言:“欲爲此劇,先問古今院本中曾有此等情節與否,如其未有,則急急傳之,否則枉費辛勤,徒作效顰之婦”,“吾謂填詞之難,莫難於洗滌窠臼,而填詞之陋,亦莫陋於盜襲窠臼”。¹¹⁶ 情節與題材彼此互向影響,若欲創作新情節,沿襲舊題材則難以有佳作,從此可知,針對題材擁有更爲明確的觀點。傳奇作品也依循理論,偏好自創題材,《十種曲》中腳色或題材明確有所本者,只有《蜃中樓》《意中緣》《玉搔頭》等劇。然而,清代乾隆以降進入地方戲繁盛發展的時代,表演藝術逐漸轉爲以演員爲中心,戲劇題材往往因襲傳承而不需獨創,多數作品題材回歸取自歷史、小說、民間傳說等傳統。¹¹⁷ 如此狀況持續延伸至清中後期。

清末民初之際出現了值得注目的轉換期,取材自生活的戲劇作品逐日增加。周貽白在《中國戲劇本事取材之沿襲》提及中國戲劇故事的取材多取自歷史故事的範圍,即使到近代,仍是踏襲過去的風氣,較少從現實生活取材的作品。¹¹⁸ 正如同周氏所言,相較前代,近代關於現實生活的作品數量確實較爲缺乏,然而,伴隨著戲劇改良運動的發展,逐漸地出現選材自新聞時事或是當代社會生活的新編作品,如晚清的演述杭州惠興女士爲辦學缺乏經費迫於自盡

115 王驥德著,陳多、葉長海注釋:《曲律注釋》(上海:上海古籍出版社,2012年),頁369。

116 李漁:《閒情偶寄》(昆明:雲南人民出版社,2016年),頁16。

117 王安祈指出,清代花部勃興,一則因劇本文學性不足,二則因綜合性的表演藝術提升,演員成爲表演藝術的中心,戲劇題材往往因襲傳承無須獨創,白蛇、昭君、孟姜、三國、水滸、楊家將等故事遍見於元明清以至民國的各劇種。王安祈:《中國傳統戲曲的藝術精神》,見氏著:《傳統戲曲的現代表現》(臺北:里仁書局,1996年),頁194—195。

118 周貽白:《中國戲劇本事取材之沿襲》,《中國戲劇史長編》(上海:上海書店出版社,2004年),頁614—641。

的《惠興女士》,¹¹⁹講述富家子吸食鴉片導致家破人亡悲劇《黑籍冤魂》,¹²⁰民國初年的講述北京惡棍開設妓院營棍誘賣少女進妓院惡行之《孽海波瀾》,¹²¹等劇作。1915年以後,演出梆子劇爲主的女劇團志德社更是編演多齣新編作品,導演兼編劇者楊韻譜編寫取材自時事講述天津二姊妹受到當地惡霸與官員迫害選擇自盡以示司法不公的悲劇故事《二烈女》,¹²²講述青年男女戀愛私奔因遭受奸人所騙而引致悲劇的《自由寶鑑》¹²³等劇。1918年志德社改名爲奎德社之後,除了楊韻譜自己編寫的劇本之外,也演出韓補庵與其他文人作家的作品,其中多有演繹民衆生活的劇目。¹²⁴

至1920年代,北京地區以現實生活爲題材的新編作品已經累積一定的數量,¹²⁵均能夠上演,非案頭之作,觀衆亦對於特定劇作展現共感。例如,演出《二烈女》時,劇情演進至二姊妹思考選擇結束生命一幕,觀衆紛紛表演出:“滿座皆寂,嘆息者有之,垂淚者有之,敬慕者有之”。¹²⁶除了演員的演技過人之外,

119 《惠興女士》初演於1906年,劇情大要可參照中國戲曲志編輯委員會:《中國戲曲志·北京卷》(北京:中國ISBN出版中心,1999年),頁320—321。此外,內容相關論述亦可參游富凱:《以當時人演當時事——論晚清改良新戲〈惠興女士傳〉的戲劇構思與演出史》,《戲劇學刊》第28期(2018年7月),頁81—109。

120 《黑籍冤魂》初演於清末民初之際,劇情大要可參照山西·陝西·河南·河北·山東藝術研究所編:《中國梆子戲劇目大辭典》(太原:山西人民出版社,1991年),頁716。

121 《孽海波瀾》初演約於1913年,劇情大要可參照中國戲曲志編輯委員會:《中國戲曲志·北京卷》,頁340。

122 《二烈女》初演於1917年,劇情大要可參照武夫:《評廣德樓演〈二烈女〉》,《順天時報》1917年9月30日,第5版。

123 《自由寶鑑》初演於1917年,劇情大要可參照山西·陝西·河南·河北·山東藝術研究所編:《中國梆子戲劇目大辭典》,頁708。

124 補庵曾言奎德社演出天津文人尹澂甫(生卒年不詳)《珊瑚傳》。韓補庵:《談戲零拾五》,《補庵談戲》,學苑出版社編:《民國京崑史料叢書》,第14輯,頁142。《珊瑚傳》初演於1924年,設定的時代爲二十世紀初期,描寫侍婆婆至孝的媳陳珊瑚之間的家庭恩怨情仇。劇情大要可參照山西·陝西·河南·河北·山東藝術研究所編:《中國梆子戲劇目大辭典》,頁712。

125 若以劇團志德社·奎德社導演兼編劇家楊韻譜爲例,甄光俊指出1914至1936年間,即編演了約一百多部表現現代生活的時裝戲。參見甄光俊:《河北梆子在天津史述》(呼和浩特:遠方出版社,1999年),頁116。1920年代前後是演出巔峰時期,1930年代以後社會狀況不穩,演出逐漸減少,故而由此可以粗略推知1920年代,現代生活的劇目應不是只有單數的數量。

126 武夫:《評廣德樓演〈二烈女〉》,《順天時報》1917年9月30日,第5版。

劇情直接打動了觀眾的內心，舞台上發生的司法不公議題、地方惡勢力與官員勾結等等情節，仿佛就是觀者日常生活中的事件之凝縮再現，不得不令人動容。從這些劇作以及引起相對應的反響，可以說表現當代生活的劇作逐漸地成熟，此時，正急需基礎的理論建構築出框架，建立標準。於是，補庵以劇作家的敏感度與觀察力，拋磚引玉，率先提出個人論點。

前已指出舊戲是“描寫特殊階級過去生活”，“教觀眾看別人”。新編劇則要“實寫平民社會眼前生活”，“教觀眾看自己”。將新與舊各自畫出不同的內容區隔，如此一來，抉擇故事主題方面，需與觀眾當下切身環境相關，領導觀眾成爲一個觀看主體並與故事建立共感連結。此處清楚地表達了對於時代的敏感度及欲創建當代劇作主題的企圖心，戲劇作品不再是延續傳統既有故事，劇作家成爲主導者，取材自日常，主動地開創新故事，講述平民生活。

取材是編劇最要重要的功夫，視爲落實創作的首要作法。補庵提出多項解說，有三項論點，值得細觀。其一，取材首需具備開眼與細心。選擇主題，須以親身理解的經驗爲基礎進行創作，不能任意編造。不管大局或是小事的情節都需開眼，並以《紅樓夢》爲例，指出紅樓夢長處不只在寫大貴族的勢派，而是能寫“極齷齪的人，教他維妙維肖，這不是想象能得的，非真開過眼不可”。¹²⁷除了開眼之外，更要細心，專注於情節人物等相關細項，不應犯下傳統戲劇裏只重視修飾詞藻的失誤：“只顧在詞藻上下功夫，卻不細心體察人事，往往是驢唇不對馬嘴……至於亂彈戲，更不成話了”。¹²⁸補庵對待編劇是嚴肅的，編戲並非遊藝小道，取材重視劇作家自身的藝術涵養與生活經驗，細節處更格需費心。實踐上，《幾希》前言中提及故事所寫的題材是貼合個人經驗而來：“作者窺人也，惟能寫甕牖繩樞閒事，若寫富貴家事，則所聞者止此，不能曲爲掩飾也”。¹²⁹

其二，取材需適應社會需要。戲劇是社會教育的載體，即當反應社會現況，

127 韓補庵：《編戲贅言》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第14輯，頁181。

128 同上，頁181—182。

129 韓補庵：《幾希》，頁1。

也可加入增益知識的元素：

取材要適應社會需要……通俗戲本，和日報一樣，社會上現時需要什麼，說什麼。不必一定都是傳世之作。社會涼薄，便多編厚道的戲……這是關乎道德的。至於知識方面，如同世界大勢，文化潮流……都可酌量情形，編在戲裏。¹³⁰

補庵在《麟簫緣》提及一路以來選擇創作題材都考量如何反應社會的需要：“《一封書》寫夫婦，《洞庭秋》寫報施，《幾希》寫兄弟，《丐俠記》寫恩怨，此本寫朋友。……每從社會人心，各寫一種正義，使數千年未墜之緒猶得見歌場之上。”¹³¹ 社會有各式需求，藉由講述各種人情事故，將社會所需的“正義”表現於劇作中。此外，補庵亦在劇作中有意識地加入零散的知識訊息，《一封書》裏勤工儉學的活動即是一例。

其三，取材要切中現時社會的利害。戲劇需點出社會的問題，編戲應從一般人情寫起，達到勸善之意：

取材要切中現實社會的利害。戲劇感人，最好是當下見效。因為戲劇本不是說大經，講大法，傳之百世的東西。對於現在社會切要的利害，隨時從正面，反面，略加勸懲，總要言者無罪，聞者足戒，越是普通人最容易犯的小毛病，越要注意。¹³²

故事題材應與“當下”有關，關注社會問題，積極創作，以正反面的寫作手法，將問題意識織入故事當中，促使觀眾省思。

《麟簫緣》裏使用了類似手法。主要腳色的濟南實業家谷之仁，個性良善，

130 韓補庵：《編戲贅言》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第14輯，頁183。

131 韓補庵：《麟簫緣》，頁2。

132 韓補庵：《編戲贅言》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第14輯，頁184。

遇事細心，巧於鐵公祠結識吹簫賣藝的音樂家秦雲墀，兩人只有一面之緣，某日正巧遭遇雲墀瘋病發作，即使不熟識，仍主動地將其人送至醫院治療。而後在第十六幕《冰釋》，友人尤瑜南想結識雲墀，於是向之仁探聽消息，谷卻回說：“我看他是個可憐的少年，並到那個樣子，所以代他醫治，卻不知他究竟是什麼人。”¹³³ 這一句話，揭示其人行善不求回報的性格。補庵自注設計此一情節之因：“現在是條件世界，凡事都講交換，條件猶不足，還要幾條條件附，社會敦厚之氣剝削已盡，所餘者皆是機事心機，此人類相食之先聲”，“我編各戲多在此等處用暗筆，必有人肯無所為而替別人出力。竊謂不如此，必非人類社會，然而，法律家必目笑之”。¹³⁴ 社會現實，重視個人利益，有損敦厚之風，於是寫出谷之仁無償助人之舉，作為正向人物的範本，勸導人們選擇向善。

(二) 修詞

補庵雖具備充分的古文素養，因致力於通俗教育工作之故，刊載在報刊的論述多採取白話形式，《編戲贅言》及《補庵談戲》當中均是使用易懂淺顯的文字。¹³⁵ 故而，戲劇中要使用怎樣的文詞作法，亦是其關注論點。主張“雅俗共賞”修詞法。何謂雅俗共賞？補庵先以汪笑儂(1858—1918)《朱買臣》的一句唱詞為例說明，同時再言及傳奇與地方戲在詞語上的不理想之處。¹³⁶ 更指出，雅俗共賞不僅單純運用於修詞，更涵蓋言語內容，如何拿捏其間的分際是劇作家的課題：

戲劇的修詞，不是文章的修詞，是言語的修詞(言語亦是文學)。寫到腳本上是文字，演到戲場上，便是說話。假如想說的道理，一般人都不懂，

133 韓補庵：《麟簫緣》，頁24。

134 同上。

135 補庵對於文言與白話採取開放兼容的立場，後曾言：“我不反對白話，亦不願有人專門攻擊文言。研究白話，想著叫白話進步。研究文言，想著教文言進步。各自努力，不必一味在排斥異己上下功夫”。補庵：《白話與語體文》，《社會教育星期報》第439期(1924年2月24日)，頁3。

136 韓補庵：《編戲贅言》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第14輯，頁186。

或是和一般人感觸，不發生深切的關係。你以為可哭，他看了反笑起來。任憑如何在詞語上求淺近求通俗，都不能適意。可見雅俗共賞四字，是很不容易作到的。¹³⁷

補庵提出了戲劇的修詞非文章修詞一點，凸顯出劇作家的意識。故而，編戲應當配合一般人的理解度來編寫詞句，待觀眾程度提升，即能提高藝術層次：

我對於編戲的詞句，以為大體要通俗的。只是把談話的程度，漸漸增高；或是於特別情景的地方，略帶一些文學的臭味。在現代過渡時代，只好如此。果能以後把大家聽戲的眼光變過來，這修詞自然是有問題的。¹³⁸

修詞理論是針對整體文本而言，其中包含唱詞與說白。在《丐俠記》裏的前言提及本劇的特色：“唱詞說白各有深意”。¹³⁹ 由此可推知，關於修詞的大原則是兩者一同論之。針對說白，另有補充論述。此處稱為“說白”不稱為“賓白”，或是“念白”。主因是補庵不因循傳奇作品或是地方戲的窠臼，欲創作給現代一般觀眾觀看的實寫生活的作品。然而，此處並非反對編寫唱詞，¹⁴⁰他曾肯定“唱為一宗美術”，¹⁴¹全部的劇作當中均有唱詞以貼合情節。《洞庭秋》第五幕《和唱》裏安排孟俊姑與舅舅孟大成對唱的長篇唱段，本幕描寫俊姑搭大成的賣菜小船至鄉下找尋親戚，兩人對話透過唱詞描述鄉下人簡樸刻苦的生活。¹⁴² 另有《丐俠記》第十七幕《同歡》劉若士之妻王筠素上場即透過唱詞描述

137 韓補庵：《編戲贅言》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第14輯，頁188。

138 同上。

139 韓補庵：《丐俠記》，頁2。

140 補庵主張：“編戲家不必一定要排斥歌唱。我們能夠編些良好的唱詞，假如把那‘孤王酒醉’、‘先帝爺’種種唱詞的領土奪過來，亦何嘗不好？”

141 韓補庵：《談戲零拾五》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第14輯，頁144。

142 韓補庵：《洞庭秋》，頁8—9。

武漢當地遭受戰火波及的慘狀，劇作家在本段唱詞結束後自注：“此段唱梆子相宜，容易聽真”。¹⁴³ 由此可知，設計唱詞同時也重視腔調是否能適切地表達內容以及情感的渲染力。唱詞原本是傳統戲劇中重要的成分，補庵創作的是半新半舊型態的戲劇作品，兼顧唱詞以外，舊戲中的說白也是極欲改良的重點。故而也特別提出舊戲重唱卻不重視說白的問題：“舊戲往往以唱代白，不解唱則戲情全失”。¹⁴⁴ 此處是考量到新編劇作當中說白的重要性，特意進行討論，論及說白的困難之處：“欲編劇本，必須在尋常談話上處處用心，極容易說的話，往往寫不來；極通達的白話文，寫到劇本上，便不成話。此中甘苦，煞費尋思”¹⁴⁵ 由此可知編寫說白的挑戰性。

此外，他非常重視對於演員在說白上的表現，劇作中多次加入自注，提示演出方式。《幾希》第十四幕《識荊》有一段荊唐華勸說丈夫荊伯壘原諒弟弟荊仲箴所為之場面。因為說白較長，且具說教內容，補庵不希望流於背書般死板，便自注：“此處頗帶有演說氣，但使演時無背書式，亦可將就下去”。¹⁴⁶

此外，說白按照角色人物的特色，也會表現出不同的特點。以丑角為例，舊劇裏丑角好用地方土話取悅觀眾，並不理想，在雅俗共賞的理念下，編寫需多琢磨：“曼倩詼諧，自有精意，不是說幾句土話，騙觀眾無意識開心。撒野打諢，便是下乘。”¹⁴⁷ 強調言語的精練性，如何讓丑角人物的說白風趣幽默但又不流於下流，其間言語藝術的平衡之處更是劇作家關注的要點。由於所提出的理論主要從個人編劇心得所來，劇作中亦展現出色的成績。

《丐俠記》創造了一位以丑角扮演乞丐後成為英雄的劇中人物狗兒。補庵重塑丑角形象，為此，說白更經過精心設計。最初狗兒出場時雖是乞丐身分，所用的說白詼諧卻不輕薄，反有一番瀟灑之氣：“乞丐乞丐，無依無賴，麻包作衣，

143 韓補庵：《丐俠記》，頁 25。

144 韓補庵：《談戲零拾五》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第 14 輯，頁 144。

145 韓補庵：《編戲贅言》，同上，頁 163。

146 韓補庵：《一封書》，頁 22。

147 韓補庵：《編戲贅言》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第 14 輯，頁 190。

草繩作帶。見了那男子們叫一聲爺爺，見了那婦女們叫一聲太太。乞得些冷炙殘羹，吃飽了逍遙自在。古廟裏隨處安身，不怕他房東討債。”¹⁴⁸後自報家門言：“我狗兒，報仇殺人埋名隱姓，江湖亡命縱酒佯狂，不得已自隱於乞丐。因為世界上最有天良的莫過於狗，他心裏頭卻還存著一點天理良心，所以我就自名為狗兒，每日在這漢口鎮上低頭討飯，冷眼觀人。”¹⁴⁹隱身於世為仇家，最有良心者竟為“狗”，悲傷經歷伴隨令人發噓之語，不僅文字雅俗共賞，帶來的戲劇效果亦是上乘。

(三) 布局

關於布局的討論，補庵主要是基於日前新舊兩派存在對於如何處理布局的爭論，提出自身的觀點。議論之中，支持舊劇者，基本上認同既有的“首尾完結”布局法，通常都會採用團圓式的結局。¹⁵⁰此法獲得一般大眾的支持，因長期以來觀戲的習慣已適應有頭有尾的結局，從觀眾的角度而言，此法理解前因後果，不用猜疑。反對者則提出，編戲只是描寫各種生活現象，要讓觀眾看了自己審思，若是完全寫明的話，就索然無味。¹⁵¹

新舊兩派的爭論，補庵認為都有合理之處，配合其教育的理念以及考量改良新戲日後發展，認為現時布局採取敘述前後因果之法較為適宜：

為中國的社會說法，為現在中國人多數的觀眾說法，只是覺得首尾完結的布局法還好些。因為大家看了，還可以明白這本戲是箇什麼意思。要是教他打悶葫蘆，一則，狃於習慣，先得箇多數不歡迎的批評；他說：這

148 韓補庵：《丐俠記》，頁4。

149 同上。

150 傳統的編劇理論當中視首尾交代完善結束為常態，重視團圓式結局。然而，要如何撰寫讓人印象深刻的結局，則是依靠劇作家的才華與技巧。李漁《詞曲部·格局第六·大收煞》有言：“全本收場，名為‘大收煞’。此折之難，在無包括之痕，而有團圓之趣。如一部之內，要緊腳色共有五人，其先東西南北各自分開，到此必須會合。此理誰不知之？但其會合之故，需要自然而然，水到渠成，非由車戽”。李漁：《閒情偶寄》，頁77。

151 韓補庵：《編戲贅言》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第14輯，頁191。

種戲游騎無歸。阻礙新戲的發展。二則,一般人的思想,還不能說都有哲學大家的程度。假如把悶葫蘆打錯了,所生流弊,便不是編戲的時候意料所及。¹⁵²

編劇既然負有“說法”任務,首需獲得大眾認同,若是陳意過高,採取“打悶葫蘆”式的布局,則有損其日後發展,對於戲劇發展的愛護之心由此可見。

補庵所編寫的作品當中均屬於接近首尾完結的半團圓式結局,雖然招致十多位友人評價為“文法腐敗”,但本人並不為此多辯解,主因:“惟吾編戲本,非以自賞,為通俗”。¹⁵³ 戲劇關乎通俗教育,創作是為了一般人而寫,是否能確實傳達內容是劇作家考量的首先要件。¹⁵⁴

隨後更指出,世事無萬古不變的法則,一切學問是根據“現在”及“最近的將來”而論,編劇亦是如此,日後待一般觀眾的理解力提升,自然可變更為更具思辨挑戰性的布局。¹⁵⁵ 最後,為鼓勵更多有心人士投入編寫新戲,如此總結:

只要教多數觀眾看了,比較的能夠得一點良好感觸,便是有世道的事業。不必說一定可以勸善懲惡。便是能夠教一般生在極悲慘環境的觀眾,看了戲。得箇三分鐘愉快,亦算是有益於人。¹⁵⁶

不用刻意編寫高深的作品,若能帶給人們一點點正向的能量,忘卻現實煩憂,如此,劇作家即達成目的而無憾了。

152 韓補庵:《編戲贅言》,頁191—192。

153 韓補庵:《談戲零拾三》,頁88。

154 《麟簫緣》的《跋文》也說明為何選擇團圓式結局,主是重視觀眾看戲後的感悟及內容的傳播效果:“作者極不願意以悲慘之筆,騙人眼淚,故所編各劇均為團圓式,好在本不謀與世界新劇家蕭伯納、易卜生諸名流爭一席座。飽飯無事,筆墨遊戲,樂得自寫自樂,並為觀者謀一解頤之樂,場終歸去,猶有笑容,燈下述與家中人共聽之,一場歡喜都從戲中得來,不亦可告無罪乎”。韓補庵:《麟簫緣》,頁29—30。

155 韓補庵:《編戲贅言》,《補庵談戲》,學苑出版社編:《民國京崑史料叢書》,第14輯,頁192。

156 同上。

六、結 論

此時此刻，當下的時間意識對於韓補庵而言是異常重要的。出生於清末，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《編戲贅言》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並進行戲劇改良推行者及劇作家的身分，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。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著理想，《〈補庵談戲〉跋》有言：“中國一切現象，唯有‘戲’還是可以樂觀的”。¹⁵⁷ 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”，¹⁵⁸ 即便如此，仍相信戲劇的力量而以一己之力摸索努力著。1933年《京報》在《論“戲”為專學非小道》的專題之下，刊登了《補庵談戲》一書中的《緒論》，編者言之，補庵論戲劇的觀點為“今日劇界之暮鼓晨鐘也”，足見其主張仍然餘波蕩漾、具有影響力。¹⁵⁹ 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，¹⁶⁰ 依然不改初心，在為《三六九畫報》第三百號時撰寫的紀念文章《老贊禮的喝喜》：

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

157 韓補庵：《跋》，《補庵談戲》，學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第14輯，頁195。

158 韓補庵：《續論》，同上，頁24。

159 《論“戲”為專學非小道》，《京報》1933年1月22日，第10版。

160 實踐演出補庵劇作的“半新半舊派”劇團奎德社，已在1930年代解散。奎德社的發展歷史，請參閱筆者小論，吳宛怡：《啓蒙與娛樂之間：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》第71期（2020年7月），頁173—177。

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。¹⁶¹

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,同時也抱懷著不滅的理想。補庵這段冀望中國戲劇於未來完善發展的文字,若是從清末民初以來傳統戲劇發展至今的歷史脈絡連結,更顯深刻。

傳統戲劇從清末民初的戲劇改良運動以來,正是重新建立自身的藝術價值及主體性的過程。這一過程是一個動態進行的多元狀態,其中綻放各式各樣的大小火花,韓補庵的貢獻,正是一場不應被忽視的燦亮演出。

(作者:香港理工大學中國文化學系助理教授)

161 韓補庵:《老讚禮的喝喜》,《三六九畫報》,第300號(1942年8月29日),頁20。

引用書目

一、中文

(一) 專書

山西、陝西、河南、河北、山東藝術研究所編：《中國梆子戲劇目大辭典》。太原：山西人民出版社，1991年。

中國戲曲志編輯委員會編：《中國戲曲志·天津卷》。北京：文化藝術書版社，1990年。

中國戲曲志編輯委員會編：《中國戲曲志·北京卷》上。北京：中國 ISBN 出版中心，1999年。

王驥德著，陳多、葉長海注釋：《曲律注釋》。上海：上海古籍出版社，2012年。

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年。

李孝悌：《清末的下層社會啓蒙運動：1901—1911》。石家莊：河北教育出版社，2001年。

李漁：《閒情偶寄》。昆明：雲南人民出版社，2016年。

周寧編：《20世紀中國戲劇理論批評史》。濟南：山東教育出版社，2013年。

周德清：《中原音韻》，中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》，冊1。北京：中國戲劇出版社，1982年。

周劍雲：《戲劇改良論》，周劍雲編：《菊部叢刊》。上海：交通圖書館出版，1918年。

教育部社會教育司編：《中國社會教育概況》。北京：教育部社會教育司，1939年。

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。

梁燕：《齊如山劇學研究》。北京：學苑出版社，2008年。

傅謹：《20世紀中國戲劇史》。北京：社會科學出版社，2016年。

甄光俊：《河北梆子在天津史述》。呼和浩特：遠方出版社，1999年。

韓補庵：《一封書》。天津：天津社會教育辦事處，1920年代。

韓補庵：《洞庭秋》。天津：天津社會教育辦事處，1920年代。

韓補庵：《丐俠記》。天津：天津社會教育辦事處，1920年代。

韓補庵：《幾希》。天津：天津社會教育辦事處，1920年代。

韓補庵：《麟簫緣》。天津：天津社會教育辦事處，1920年代。

韓補庵：《補庵談戲》。天津：社會教育辦事處，1924年。收入學苑出版社編：《民國京崑史料叢書》，第14輯。北京：學苑出版社，2013年。

《教育部公布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》，第3輯第15編：教育。南京：江蘇古籍出版社，1991年。

(二) 論文

王安祈：《中國傳統戲曲的藝術精神》，《傳統戲曲的現代表現》。臺北：里仁書局，1996年，頁185—198。

李孝悌：《民初的戲劇改良論》，《“中研院”近代史研究所集刊》第22期(1993年6月)，頁281—307。

宋春舫：《戲曲上“德模克拉西”之傾向》，《宋春舫論劇》(上海：中華書局，1923年年)，頁229。

汪婉：《晚清直隸的查學與視學制度一兼與日本比較》，《近代史研究》，2010年第4期，頁34—51。

周貽白：《中國戲劇本事取材之沿襲》，《中國戲劇史長編》。上海：上海書店出版社，2004年，頁614—641。

吳宛怡：《啓蒙與娛樂之間：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》第71期(2020年7月)，頁173—177。

孟昕：《韓補庵“戲學”思想評述》，《早稻田大学総合人文科学研究センター研究：誌》，第8期(2020年10月)，頁249—259。

馬森：《從寫實主義到現實主義：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》第25期(2013年9月)，頁87—99。

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。

孫冬虎：《戲劇家韓補庵的生平足跡與文化貢獻》，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年，頁25—74。

湯逸佩：《新潮演劇與中國早期話劇的演劇觀念》，《戲劇藝術》，第203期(2018年6月)，頁22—31。

游富凱：《以當時人演當時事——論晚清改良新戲〈惠興女士傳〉的戲劇構思與演出史》，《戲劇學刊》第28期(2018年7月)，頁81—109。

齊如山：《編劇淺說》，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。

(三) 報刊

《學事一束——教育部內部之組織》，《教育雜誌》第3卷第11期(1912年)，頁79。

- 《學事一束——教育部之執掌》，《教育雜誌》第4卷第4期(1912年)，頁25。
- 《參議院議決修正教育部官制》，《教育雜誌》第4卷第6期(1912年)，頁4。
- 《教育部擬設通俗教育研究會繕具章程懇予撥款開辦請均鑑文並批令》，《京師教育報》第19期(1915年)，頁1—6。
- 《報告》，《社會教育星期報》第1期(1915年8月1日)，頁7—8。
- 《劇藝談：〈新茶花〉新詞(說白一段)》，《社會教育星期報》第3期(1915年8月1日)，頁11。
- 《實寫災情的劇本將出演》，《晨報》第6版，1920年9月30日。
- 《民衆戲劇社宣言》，《戲劇》第1卷第1期(1921年)。
- 《本報易名之經過》，《天津廣智館星期報》第689期(期數承續《社會教育星期報》，1929年1月)，頁1—2。
- 《論“戲”爲專學非小道》，《京報》第10版，1933年1月22日。
- 佚名著，鐵崖譯：《吾血沸已》，《晨報》第7版，1920年4月20—24日。
- 三愛：《論戲曲》，《安徽俗話報》第11期(1904年)，頁1—6。
- 天涯芳草：《弱女救災記、一名歲寒松》，《華安》第11期(1911年)，頁45—56。
- 尹激甫：《藝劇談：〈因禍得福〉》，《社會教育星期報》第10期(1915年10月3日)，頁10—11；第11期(1915年10月10日)，頁9。
- 斗瞻：《記天津林墨青先生》，《大公報》第6版，1946年9月17日。
- 李琴湘：《藝劇談：〈勸自強〉(大鼓書詞)》，《社會教育星期報》第1期(1915年8月1日)，頁9—12。
- 武夫：《評廣德樓演〈二烈女〉》，《順天時報》1917年9月30日，第5版。
- 周揚：《對舊形式利用在文學上的一個看法》，《中國文化》創刊號(1940年2月15日)，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編：《文學運動史料選》，冊4。上海：上海教育出版社，1979年。
- 胡適：《易卜生主義》，《新青年》第4卷第6號(1918年6月15日)，頁502。
- 洪深、沈誥：《編劇新說》，《留美學生季報》第6卷第1期(1919年)，頁38—46；第6卷第2期(1919年)，頁34—42；第7卷第1期(1920年)，頁113—123。
- 陳獨秀：《現代歐洲文藝史譚》，《青年雜誌》第1卷第3期(1915年11月15日)，頁41。
- 陳獨秀：《答張永炎的信》，《青年雜誌》第1卷第4期(1915年12月15日)，頁98。
- 梁啟超：《過渡時代論》，《清議報》(1901年5月11日)，頁1—4。
- 梁啟超：《論小說與群治之關係》，《新小說》第1卷第1期(1902年10月15日)，頁1—8。
- 遏雲：《編劇之方針》，《劇場月報》第1卷第3期(1915年2月20日)，頁15—17。

銳之：《設在廣智館內的藝曲改良社》，《益世報》第 6932 號第 12 版(1935 年 8 月 23 日)。

熊佛西：《平民戲劇與平民教育》，《戲劇與文藝》1929 年第 1 卷第 2 期，頁 7—9。

韓梯雲：《順德府查學韓梯雲爲通飭順屬自費稟》，《直隸教育雜誌》第 8 期(1906 年)，頁 9—10。

韓補庵：《幾希》(又名《荊花淚》，《社會教育星期報》第 421 期(1923 年 10 月 14 日)，頁 9—11；第 422 期(1923 年 10 月 21 日)，頁 9—11；第 423 期(1923 年 10 月 28 日)，頁 9—11；第 424 期(1923 年 11 月 4 日)，頁 9—11；第 425 期(1923 年 11 月 11 日)，頁 9—11；第 426 期(1923 年 11 月 18 日)，頁 9—11；第 427 期(1923 年 11 月 25 日)，頁 9—11；第 428 期(1923 年 12 月 2 日)，頁 9—11；第 429 期(1923 年 12 月 9 日)，頁 9—11；第 430 期(1923 年 12 月 16 日)，頁 9—11；第 431 期(1923 年 12 月 23 日)，頁 10—11；第 433 期(1924 年 1 月 6 日)，頁 10—11。

韓補庵：《白話與語體文》，《社會教育星期報》第 439 期(1924 年 2 月 24 日)，頁 3。

韓補庵：《爲奎德社製劇本既成有感》，《天津廣智館星期報》第 262 號(1934 年 3 月 11 日)。

韓補庵：《老讚禮的喝喜》，《三六九畫報》第 300 號(1942 年 8 月 29 日)，頁 20。

《教育雜誌》，<https://www.cnbkysy.com/literature/literature/559bc3a45db4591025b9d00d2d3eca32>，2023 年 1 月 26 日訪問。《直隸教育雜誌》，<https://www.cnbkysy.com/literature/literature/053f9b85cb60bb51469bcb3347604e76>，2023 年 1 月 26 日訪問。

上海圖書館：《全國報刊索引資料庫》，<https://www.cnbkysy.com/>，2022 年 2 月 3 日訪問。

二、外文

Li, Hsiao-T'i. *Opera, Society and Politics in Modern China*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2019.

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》，《史學雜誌》第 113 卷第 2 號(2004 年 2 月)，頁 190—213。

**Reflections on the Effect of Drama
on Social Education and the Essence
of Art: the View of Drama and
the Script Writing Theory of Han Bu'an,
a Drama Reformer of the Early Republican Era**

Wu Wan-yi

(Assistant Professor, Department of Chinese Culture, Hong Kong Polytechnic University)

Abstract

The drama reform movement in the late Qing and early Republican era laid emphasis on the didactic function of drama, aiming to enlighten people's minds and transform social customs. Subsequently, various organizations emerged with related activities even though none lasted long. As a result, the reform movement did not achieve any substantial outcome. After the establishment of the Republic, the government set up offices one by one and established regulations to manage and monitor the drama profession to incorporate it in organizations of social education and popular education, attempting to turn the ideas of drama reform into policies to be implemented by educational organizations. The Drama Reform Society and Opera Research Society were organizations that promoted drama reform. Han Bu'an (1877 – 1947), a dramatist of the early Republican years, was the director of the Drama Reform Society. He also served as the editor-in-chief of *Social Education Weekly*, the official publication of the Office of Social Education. His status and experience allowed him to see drama as a way of putting social education in practical implementation. Han authored many new opera scripts. In 1921, he wrote the theoretical treatise "Superfluous Remarks on Opera

Writing”; and in 1924, he published a monograph entitled *Bu’an on Drama*. He was one of the few dramatists in early Republican years who combined theoretic discussion and creation. His active years saw the intersection between the rise and fall of the new drama forms and the May Fourth New Cultural Movement. Without giving up the traditional drama forms, he dedicated himself to exploring how to reform the traditional art of drama by adopting a hybrid performing style of “half new and half old,” and by putting forward a clear view of drama and practical script-writing theory. His efforts hold particular historical significance.

Keywords: Han Bu’an, Drama Reform, The School of Half Old and Half New, Script Writing Theory, Superfluous Remarks on Opera Writing