



現代文學叢刊

寫劇原

熊佛西著

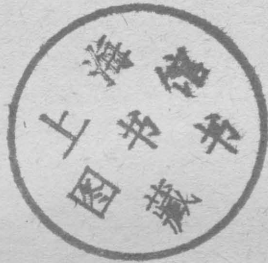
中華書局印行

上海图书馆藏书



A541 212 0001 9498B

寫劇原理



西佛年



自序之一

假如沒有日本炮火轟炸上海，這本書早就與讀者見面了。這本書的底稿在去年春天與「佛西戲劇第三集」同時交給商務印書館印行，今年一月已經印刷齊備，正在從事裝釘，那知在「一二八」事變，日本人派了幾十架飛機，帶了幾百個炸彈轟炸上海，商務也被焚炸，於是這部書亦同遭國難了。

人家說我倒霉，把底稿燬了。我說這是我的光榮。日本無理侵佔我三省，無故仇殺我同胞，凡有血性的男兒無不怒髮衝冠，我既未能効命疆場，已是慚愧萬分，如今損失了兩部不像樣的作品，又算什麼呢？雖然，我是一個搖筆桿爲生的，我的作品不但是我的生活線，也是我心血的

結晶。把我的作品燬了，無異戕殺我的生命。現在我從書箱裏將這些遺留下來的零星片斷的稿件重新整理一番，并且把最近作的一篇「怎樣走入大眾」併刊在這裏，以資紀念國難。

民國二十一年八月一日熊佛西記於北平。

自序之二

吶喊的時候過去了。現在咱們應該腳踏實地的來幹。

在過去，我們只感到中國需要戲劇，但不知道需要什麼樣的戲劇，我們只知道鼓動戲劇運動，但不知道怎樣運動；只知吶喊，不知怎麼充實吶喊。這種空吹虛打的時代早已過去了，我們現在要腳踏實地的來幹。幹？究竟怎樣幹？

主要的，首先的，當然是劇本的創造。劇本是戲劇藝術的根苗，沒有它，劇藝的任何方面都難滋長。但創造劇本不是容易事，應該有原則，應該有方法。在下筆前，對於寫劇原理要有充分認識，對於寫劇方法應有相當把握。這，不管是天才與非天才，都很重要。有時，天才的作家也許用

不着固定的理論，也許用不着死板的方法。不過這世界上有多少天才呢？何況天才的發現未嘗不是理論薰陶的結果？

根據這種原則，不才在十年前就想寫兩部書：一部是寫劇原理，一部是寫劇方法。我認爲這類的書對於中國戲劇前途異常重要。戲劇原理更爲重要。因爲原理是關乎藝術的內容與體裁，是思想的，比較複雜深沉；方法是關乎藝術的技術與機巧，是機械的，比較簡單浮淺。光陰真快，十年就這樣毫無成就的過去了。而我立志要寫的兩部書只勉強的，不像樣的寫成了頭一部，就是現在這裏刊行的寫劇原理，而後一部還是杳無消息。但這杳無消息，並不是我的興趣淡沒，實在是中國像樣一點的創作劇本還無消息。論及寫劇方法，當然不能不引例證明，不能不劇本分析。可憐，我們現在不但沒有好的劇本可以引用，就是連壞的劇本也還稀少。我們的田園竟荒蕪到這般地步！所以我的寫劇方法，假如

要寫得像樣一點，只好待諸來年的來年春消息。

這部寫劇原理是五年來我在北平國立藝術學院戲劇系編劇班的講稿。現經我重新整理了一番。說來也慚愧，十三篇短而不像樣的文章，居然費了我九牛二虎之力，花了我五六年的光陰，現在還要拿出來問世，真是寒儉已極。可是話又說回來了，這部書雖淺薄，却是我國四千餘年來第一部關於戲劇原理的比較有系統的書。這，我很引以為榮，引以自豪。自然，我不是說中國以前沒有戲劇原理的紀載，不過都是一些零星片斷散見古人雜記中的筆誌。而這些不成系統的筆誌又是關於「曲」的成分多，關於「戲」的紀載少，關於詞藻的討論多，關於原理的樹立少。據我看，中國第一個戲劇理論家要推李笠翁，因為他的閒情偶集裏，却有些高明的意見。我這本書的內容雖不敢自詡，但至少是一本以藝術原則而論戲劇的書，因為中國人向來是以「小道」或「兒

戲——目戲劇，最高的觀念亦不過是高臺教化。移風易俗。把戲劇當着藝術是我輩近年來的新論調。這種論調雖已逐漸普遍，而未充實。時下在報章雜誌上見到的戲劇論調吶喊的居多，含有內容的極少。空洞的論調決難發生實際的運動。實際的運動不可不有健全的理论。我的這本小書就想在這方面有點小小的貢獻。希望這本書的刊行能產生許多好的劇本來充實我們的戲劇運動，希望這本書的問世，能引起較健康的理論。我只是拋磚引玉而已。

民國十九年十二月熊佛西序於北平。

寫劇原理

目次

自序之一	一
自序之二	一
創作	一
戲劇與趣味	七
單純主義	一七
劇作家的修養	三
寫劇方法	九

三一律	三二七
程式	四五
悲劇	五一
喜劇	七三
歌劇的創造	九五
史劇	一〇三
有聲與無聲	一〇九
觀衆	一一九
怎樣走入大衆	一二五

創作

藝術家應該有兩個世界：一個是現實世界，一個是理想世界；或是一個是靈的世界，一個是肉的世界。

現實世界即人類生活的世界，即真的世界。人與人的關係，物與物的關係，人與物的關係，在這個世界裏表現得完備周密。所謂「生老病死，」「悲歡離合，」無不表現於這個世界。並且表現得非常具體的，一針就是一針，一線就是一線。但是這個世界從藝術家的眼光看來，似乎短少生動，缺乏變幻，而沒有他們所謂的「美。」於是他們對於這個世界不滿足，起了懷疑，因此在他們腦海中另外建築了一個世界，——一個超然的世界。

這個超然的世界即是理想的世界，即是夢幻的世界。在自然世界裏不能滿足的，在這兒都可以滿足；在那邊感覺醜的事物，在這裏都能美化；在那邊感覺殘缺的，在這裏都可以完整；在那邊感覺限制的，在這裏都可以自由。幻境就是這個世界的創造。夢就是這個世界的生命。我們有時不滿足現實生活，往往想做夢，常想跑到夢裏去。夢雖不是詩，不是畫，但終蘊蓄着詩與畫。夢是不滿足的象徵。夢是弱者的呼聲與反抗。夢是藝術家的歸宿。不過夢，正如現實的情境一樣，亦有次第優劣的區別。有善於作夢者，有不善於作夢者，全憑作者的天才。

這兩個世界是不能獨立的，是相應而生的。倘無現實世界的存在，決無理想世界的發生。藝術家的創造就是這兩個世界關連的精粹，就是靈與肉的調和。

心理學家說先要有刺激，才會有反應。對於藝術家，現實世界是個

給與刺激的世界，理想世界是個承受反應的世界。詩人在現實世界裏得了某種刺激，他可以把這種刺激和感觸帶到他的想像的國裏，在那裏讓它優游，讓它醞釀，讓它承受它應得的反應，經過這種程序的結果才是詩，才是藝術，才是創造，而非抄襲。一切的藝術，照我看來，都要經過如此的程序，然後始能產生。

抄襲只能運用於現實世界。創造是從現實世界到理想世界的結晶。譬如昨天報上載着這樣一段事實：『天津某貿易公司詐欺取財一案，經揭露後，該公司某經理畏罪吞金自殺。』我們看了覺得某經理很可憐，覺得這事很可悲。但是可悲可憐的人事不是悲劇，雖然悲劇是由於這類材料結構而成的。這僅是現實世界裏一段事實。它僅是一段事實，不是詩，不是悲劇。假如我們將這段事實源源本本絲毫不改如照相一般的作成劇，而稱它爲悲劇，我們覺得這是很可笑的。其實這僅是現

實世界的一盆糟粕。這糟粕只可給戲劇家或詩人以刺激。

假如遇着一個詩人拾到這盆糟粕，他可以運用他想像的天才，給它剪裁，給它生命，給它美化，結果也許成爲一齣動人的悲劇。

創作家最重要的當然是他的情緒。我們可以說情緒是想像國裏的女王。情如電，緒如線。必要藉着電的鋒銳與熱烈，必要借着情感的豐富與真摯，現實世界才能和理想世界溝通。所以詩人畫家及一切藝術家都應該有濃厚的情緒，深遠的想像，敏銳的感覺。

一個藝術家還要能够將他的情緒，想像，感覺具體化。世界上情緒濃厚，想像深遠，感覺敏銳的人很多，但是這些人不見得就是藝術家。惟有藝術家纔能將他的情緒與想像具體化，具體的美化。這種工作的完成全靠技術的訓練。技術的完美沒有什麼難，只要功夫到。平常我們發見許多有技術天才的人，但是他們終未成爲藝術家。這是由於他們不

能將情緒，想像，具體的美化。可見技術的訓練對於一個藝術家的成就亦極重要。

作品中的思想應該情感化。偉大的藝術家當然有偉大的思想，但是他們的思想是蘊蓄的，是默而不宣的，是情感化的。在他們的作品中，不能否認思想的存在，但是我們能看見的只是情感與美感，見不到他的思想。偉大的藝術品都是如此。反之，只見到思想，雖是偉大的思想，而見不到情感和美感的作品，雖是借着藝術的方式來表現，終不能稱爲藝術。

中國近來的文藝界似乎很有生氣，創作頗多。這是好現象。但是我
很擔心文藝的前途，我怕它將來要走到虛偽與裝飾的逆運。近來我們
看到許多的小說與劇本，裏面似乎思想的成份多，情感的成份少。思想
是容易虛偽的東西。譬如現在有人主張「廢去婚儀」，大家也許覺得

很有趣，也許可以成爲一時一般人茶餘酒後的談笑資料。結果你寫一篇論說論及它，我作一篇文章討論它，不管你我對於這個主張是否有真正的興趣。我們作文章的目的也許是愛時髦湊熱鬧，但是別人不容易知道我們的動機。所以思想是很容易愚弄別人的，是很容易假借的。在你的作品中有無情感，讀者一讀就知道。情感決不能假造的。你有了真摯的情感，你纔能寫出動人的作品。並且濃厚淡薄，你的作品都能顯明的示於讀者。

時髦思想的作品，也許可以賣錢，也許可以出名，也許可以得到多數民衆的歡迎。但是，這種歡迎不過是鏡月曇花，決不能長久的。因爲思想是有時間性的，是最容易變遷的。惟有情感真摯的作品，纔能永遠不朽。

戲劇與趣味

吃飯要有味，讀書要有趣，做人要有意思。這是人情。除了悲觀主義與禁慾主義者以外，趣味的貪求可以說是人類的共同點。唯各人的教育不同，趣味的標準則因之而異。甲所謂有趣者，未必乙謂之有味；丙認為有味的，未必甲又認為有趣。所以什麼樣的教育，產生什麼樣的趣味。學工程的當然對於工程有趣。攻文學的必是對於文學有趣。譚鑫培學戲，譚小培亦學戲，譚富英又學戲，這當然是因為譚家的教育是戲的教育，所以三代都富於戲劇的趣味。當然亦有例外，學戲而對於戲劇毫無

趣味，研究科學而對科學毫無趣味的，亦大有人在。

教育是有等級的，（指人之智慧而言，非指機會而言）所以趣味亦是有等級。人類有賢愚的分別，教育因之便有限制，趣味因之而有高低。高級趣味者愛讀紅樓夢，低級趣味者則愛看燈草和尚（民間流行的一種淫書）。高級趣味者對於唐宋名畫欣賞不已，低級趣味者對於街頭巷口匠人之塗抹津津有味。雖然我們不願意將趣味列成等級，但是事實上趣味是有等級的。要打倒政治，教育，經濟之畸形機會不難，要想人類的趣味統一却不容易。

經濟是具體的，不平等的，可以用人類的「治力」來打倒，來支配。趣味是抽象的，雖是教育的而終是人性的，所以非任何力量所能支配。或者說只要教育辦得好，趣味就可以統一，其實教育的力量只能將趣味提高，而不能使趣味統一。因為前面已經說過，人的智慧是有等級的。

智者教之可以提高，愚者教之亦能相當的提高，但決不能提到與智者一般高。所以要使人類的趣味統一而無等級，最好先打倒人類的智慧！

二

根據上面的原則，再來研究戲劇的途徑。

戲劇的說法很多。有的說它是人生的表現。有的說它是教育的工具。又有人說它是純美的創造。近來還有人說它是無產階級意識的呼號。這些說法都有道理，只要它們的表現富於趣味。任何派別的劇本，只要其中蘊蓄着無窮的趣味，即是上品。因為戲劇是以觀衆爲對象的藝術。無觀衆即無戲劇。無論你的劇本藝術是何等的高超或低微，假如離開了觀衆的趣味與欣賞力，其價值必等於零，等於無戲，等於有戲而無觀衆。

那麼我們究竟需要什麼樣的戲呢？簡言之，大多數的人看得懂，大多數的人看得有趣味的戲劇，就是我們需要的戲劇。哭有哭的味，笑有笑的趣。我們的民衆今日太麻醉了，不知哭，不知笑，當然不知哭笑裏面的趣味。我們不敢希望人人對於戲劇發生趣味，因為這是事實上辦不到的，但是我們希望大多數的民衆能領略戲劇中的趣味。

現在戲劇界有三派勢力：一曰歌劇，二曰話劇，三曰電影。以歌劇資格最老，話劇次之，電影則爲近二十年的後起。這三派勢力各有各的內容與形式，各有各的誹者與捧者。換句話說，各有各的趣味。愛歌劇者未必愛話劇，愛話劇者未必愛電影。我常說：『蘿蔔白菜，各有所愛；愛蘿蔔者未必愛白菜，愛白菜者未必愛蘿蔔。』當然亦有愛蘿蔔而兼愛白菜者，但此終屬少數。故任何派別的藝術，只要它能引起人的趣味，即能存於人類。此等富於趣味之藝術，雖用炮轟彈擊，亦不能倒，徒呼「打倒」

中國劇界亦爲上面所舉的三派勢力把持着。電影的勢力最大，舊劇次之，話劇更次之。舊劇雖然比較的缺乏現代性，因有悠久的歷史，故其勢力仍存。電影在中國的日期雖不長，因其表現的範圍較大且具體，尤其在觀者的視覺方面，故一般觀者對之趣味極厚。話劇呢，在中國只是一個十幾歲的小弟弟，其勢力雖不如電影與舊劇，祇因是新興的，向上的，前進的，加之幾年來一般同志的努力研究與提倡，其勢力亦有一日千里之勢，前途萬分偉大光明。話劇是表現時代最方便而有力的工具，所以話劇充滿了現代精神——現代人的痛苦與悲哀，現代人的快樂與希望。這是當然的，現代的民衆歡喜看有現代精神的戲劇。

我在前面已經說過，趣味是很難一致的。話劇雖然充分的表現時代精神，但它想壓迫電影，驅逐舊劇一時是辦不到的。因為人是怪物：有激烈的，有和平的，有衝鋒的，有倒行的，有極端維新的，亦有極端守舊的。況且舊劇電影亦有它們的行道，主顧，趣味。假如舊劇在形式和內容上都達到了完美地步，那是任何力量不能驅逐的。倘若它不改革——當改革的不改革，不應改革的亂改革——老是違背時代性倒行逆施，那麼就是沒有壓迫，它本身也會滅亡。例如秦腔在四十年前頗極一時之盛，現在則衰落不振，這固由於亂彈的壓迫，然而它為什麼甘心情願接受亂彈的壓迫呢？這當然是因為它本身有缺欠，在藝術上沒有亂彈完備，所以一般人纔將昔日愛練秦腔的興趣轉移到亂彈身上。崑曲亦是如此。這是天演公例。但今日亂彈的興盛決不是偶然的，是多年教育訓練——藝術的訓練，趣味的訓練——而成的。

不過我們從另一方面着眼，多數人愛看的，不見得就是頂好的，高級趣味的；少數人愛看的，亦不見得就是極壞的，低級趣味的。藝術史上的事實可以證明。文明戲當年非常盛行，爲什麼？是它的藝術高超嗎？不是。完全是因爲它能迎合一般人的低級趣味。也可以說它能誘惑一般人的弱點。例如它所表演的不是少女調情，便是姨太太弔膀子爭風吃醋。又如年來國內畫報的風行正像雨後春筍，這是因爲民衆愛好藝術麼？也不是。這是由於畫報愛登裸體寫真與少女的相片，所以銷路特別廣大。那些真正提倡藝術的畫報，例如故宮週刊、藝林旬刊，反倒沒有人看。如此種種都足以證明在今日中國高級趣味的人少，低級趣味的人多。

我們現在提倡的新興戲劇也是這樣，觀衆雖沒有舊劇和電影的多，勢力也可以說沒有它們的大，但是其中的趣味却比它們高。比較有

高級趣味的民衆才來看我們的戲，才能欣賞其中的趣味。但有一事不可誤會：有高級趣味的人不見得是資產階級，雖不敢說盡是無產階級，但敢斷定無產階級要多過有產階級。我有事實爲證。我們平常演戲，劇場門口向來沒有停着汽車馬車，而梅蘭芳，楊小樓演戲時或真光演電影時，汽車總是盈門。所以有高級趣味的民衆不見得就是資產階級。

四

中國藝術界現在有一種通病：老想滅亡別人，不知建設自己；總想誹謗別人，不願反省自己。這真是害人損己的辦法。作者自媿不才，濫竽新興戲劇運動有了十幾年，關於此點却看得很清楚，故常對同志們說：『我們不要攻擊別人，應該努力建設自己；不要尙空談，應該腳踏實地的去做！』現在我還要乘此機會用同樣的話來勉勵未來的編劇家，導

演家，及一切忠實於新興戲劇的同志們。

倘若希望我們的戲劇成功，我們應該在作品中處處使觀衆發生趣味，發生高級的趣味。要達到我們的目的，唯一的方法是研究觀衆的心理。他們幹些什麼，想些什麼，希望的是什麼，痛苦的是什麼，愛什麼，惡什麼，一句話，對於他們的各方面應該徹底去研究。同時要拿出我們自己的見解來，使他們爲我們所動，爲我們所感，爲我們笑，爲我們哭，爲我們發生大而且高的趣味。

這是成功一個戲劇家唯一的祕訣。

此页空白

單純主義

藝術史上的主義多矣，真能適合現代潮流的却不多見。應號召爲稀奇而創始的主義，在某時雖曾受過民衆盲從的擁護，但在藝術上的成就終如鏡月曇花。不要主義是最好的辦法，如其要主義，必須切實，必須適合時代潮流。

藝術是時代的表現，是任何人不能否認的。什麼樣的主義適合現代，我們就應該先知道現代是怎麼樣的時代。現代究竟是怎麼樣的時代呢？科學家說是科學時代。政治家說是民治時代。實業家說是工業時代。銀行家說是金錢時代。這些說法固然都不錯，但我以爲最能概括現代精神與內容的莫如「經濟時代」。這裏所說的「經濟」不止是金

錢，自然也包括我們的精力與時間。

瞧瞧現代的人，誰不求經濟？不但吃飯穿衣住房要經濟，工作與娛樂亦要經濟。事事物物，時時刻刻，無不求經濟；省金錢，省精力，省時間。看戲當然亦要經濟。戲是為觀衆而有的。我常說「無觀衆無戲劇。」所以一個戲劇家決不能忽略觀衆的「經濟」——觀衆時間的經濟，精力的經濟，金錢的經濟。我們現在要研究的是戲劇藝術本身如何可以經濟？怎樣纔能適應觀衆的經濟要求？

第一，劇本應該短。第二，佈景應該少更換。第三，劇中人物應該簡略。劇本要短容易，要短而精則難。短劇可以簡省觀衆看的時間，可以簡省製作佈景的費用。因之可以減少觀衆的擔負。多幕劇假如調置得法，也可以得到極經濟的結果。

譬如少換背景，就是多幕劇主要的經濟原則。幕幕更換不同的背

景，不但使觀衆的票價過高，而更換背景所浪費的時間更是可惜。有時還使觀衆感覺疲乏。就劇院方面說，三分鐘一換景，五分鐘一閉幕，損失亦是極大。佈景多則花錢多，費工多。這種花費雖是羊毛出在羊身上，倘若羊毛拔之過多，恐要傷及羊的生命。所以劇本不在幕之多寡，只在佈景更換與否。

人物多亦如背景多一樣的浪費。人物多當然演員多。演員多當然消耗多，麻煩多。觀衆的經濟擔負當然亦要加重。而且人物繁雜的劇本，觀衆欣賞要多費腦力，導演人要多費精神。

莎士比亞的戲曲其所以不甚適合現代舞臺的需要，並不是其中的思想落伍，實在是因爲換景太多，人物過繁。易卜生的劇本其所以能得現代觀衆的歡迎，一方面固然是因爲其中的寓意新穎，最緊要的還是他的技術的經濟——情節精粹，背景簡略，人物單純。

所以爲適應現代觀衆的經濟景況起見，在劇藝的各方面都應該力求經濟。但是世界上最經濟的事物，不見得就是最美麗的事物。戲，從社會的眼光看來是社會事業的一種，應該經濟化；但從藝術的眼光看來是藝術的一種，應該美化。換句話說，戲劇一方面固然應該不背經濟條件，另一方面還應該合乎美的原則。這就歸題到我在這裏要提倡的「單純主義」了。什麼是單純主義呢？

就字面講，「單」是簡單而非複雜，「純」是純粹而非混濁。單，有條理清晰一絲不亂的意義。純，有取其精銳去其糟粕的意思。就藝術方面講，單純不但極經濟，而且最美麗。我們看名家之畫，雖是寥寥幾筆，而無一筆亂，半筆廢；筆筆有道，筆筆有神。雖是一個三四人物短短的獨幕劇，但處處有趣味，處處有吸力；無一廢詞，無一輕飄之動作。舞臺上無一無用之物，無一不美之物。這種畫上瀟灑着單純之秀，這種戲裏充滿了

單純之美。(The beauty of Simplicity) 這種畫，這種戲，我稱爲最經濟極美麗的藝術。並名之曰單純主義。

或者說現代的人生是複雜的，戲劇是表現人生的，複雜的人生豈能用單純的藝來表現？其實以單純的藝術而表現複雜的人生，正是藝術家應有的能力。我們都知道藝術的取材不能無挑剔，不能無剪裁。表現更不能不有作者的人格與想像。既經挑剔，餘下的當然是精銳；既經想像，表現的方法當然不無變化。結果是單純而無複雜。把複雜的人生像照相似的搬上舞臺，不但不可能，而且不必要。

我覺得單純主義在今後的中國戲劇界有實行的必要。我們的觀眾太窮了！我們的同志太少了！一個車夫廚子不但沒有錢看戲，而且沒有時間看戲。我們主持戲劇的同志又少又窮。沒有成本，缺乏人力，短少專任的時間——這都是我們現在作戲劇運動的人的困難。所以不管

從觀衆或劇院方面着眼，中國現在是需要單純化的戲劇。在上海近兩年來，似乎有人提倡普羅戲劇。很好。也許將來會產生一種特殊的戲劇。不過普羅戲劇作家務必要用極單純的技巧，人物要簡略，佈景要簡單，內容要精粹。否則，雖名為普羅，實則違反普羅的要義。因為普羅階級即是無產階級，也即是無閒階級。無產無閒的人，應該如何的經濟，應該如何的簡省！

我是向不相信任何主義的。假如有人問我要主義，我就說我的主義是『單純主義。』『挑幾個主要的角色，表現一個精彩的思想，採用簡略的背景，減除觀衆的擔負。』這就是我的戲劇主張。

劇作家的修養

本篇的旨趣在討論戲劇家藝術上的修養，而不是道德上的修養。一個詩人或戲劇家的成就決不是偶然的。火山不能偶然爆發，清泉不能突出噴流，而藝術家決不能像紙糊人馬一樣的成就。他如同花草一般，應該先揀種，次理地，再下籽，還要承受風雨陽光的調劑，預防各種毒蟲的蹂躪，方能開花結果。換句話說，藝術家必得受訓練。

但少年作家往往不肯受訓練，所以他們的作品多半是直覺而無修養的。他們沒有機會受任何前輩作家的影響。他們創作的態度是衝動的，只要情感一衝動，他們就拿起筆桿來寫，思想成熟與否，風格美麗與否，是不管的。想寫就寫，毫無顧慮。常有發表過十數篇劇本小說的少

年作家，沒有讀過一篇前人的名著。他所寫的好不好他自己不知道，他也不要知道。他只要寫。寫好了，自己讀讀，人家看看。他創作完全是仗着天生的一股勇氣。他決不像成年而有修養的作家瞻前顧後，思索又思索，推敲復推敲。他只是順着情感的驅使，勇往直前的寫，結果如何，他滿不在乎。因此少年作家的作品用成人的眼光去批評，思想也許淺薄，風格也許幼稚，然而其中瀟灑着一種天真爛漫的熱情。這熱情雖是一般作家的基礎，倘不加以修養或訓練，終難造成偉大作家。

有人說戲劇家是天生的。(a dramatist is born, not made)這話不錯。這是天才論者的見解。不過天才倘無修養決難發現。我在前面已經說過，一粒好種假如沒有肥美的土地耕種，沒有陽光雨水的調劑，終必成爲廢物。天才亦是如此。所以修養和訓練是發現天才唯一的工具。

修養？究竟怎樣修養呢？

第一，應該多讀書。讀書可以明理，可以使你的胸襟開拓，可以使你的筆墨流暢。可以使你得到新的刺激。無刺激，便無創造。刺激妙如美女，它可以使你的春情發動；刺激宛如嗎啡，它可以使你興奮。一本書有一本書的刺激。萬本書有萬本書的刺激。所以戲劇家應該飽讀書籍。不論何種書籍都應該讀。古人說「開卷有益」，我以為這句話是戲劇家修養最低的標準。

第二，應該多經驗。世界是個大舞臺。戲劇是表現這舞臺經驗的藝術。是直接表現人生的藝術。故戲劇家必須飽嘗人生經驗。人生各方面的經驗。酸甜苦辣，不酸不甜不苦不辣的經驗。戲劇家的腦袋應該是一個豐滿的經驗袋。各式各樣各種各色的經驗都要齊備。應該用之不盡，取之不竭。

經驗如何才能豐富呢？不外採用轉取與直取二法。直取之經驗是

自己的經驗。轉取之經驗是他人的經驗。

左拉，高爾基，托爾斯泰要描寫下級生活，所以親身去嘗試下級生活。這樣親身得來的經驗是直取的經驗，而且是最有力，最可靠的經驗。可是吾人之光陰能力有限，倘事事親自經驗，當然是不可能的。有時且是不必的。於是不能不轉取他人之經驗。報章新聞的紀載，街頭巷口之談論，都可以給我們極好的經驗。易卜生的「備忘錄」就是這種轉取經驗的儲蓄處。

上面說的兩種修養方法，不管讀書也好，經驗也好，只能給我們創作的刺激。天才只是刺激的反應。某種刺激產生某種反應，結果發現某項天才。

不過年齡大了，學識廣了，經驗豐富了還有一個危險。就是容易流入摹仿。因為他讀過古今的名著，他知道比較，他發見自己的作品遠不

如人，他佩服前人極了。他對自己說：『人家的東西寫得這樣好，我的東西寫得這麼壞，愧煞我也。——我要從此擱筆，我要永遠擱筆。』不然，摹仿就開始降入他的腦海。因為他崇拜前人，所以處處摹仿前人。只要一下筆，無論如何，他跳不出前人的窠臼！

總之，從文藝史看來，沒有一個成名的作家不是受過訓練的，修養深刻的。廣讀前人的作品纔可以激發自己創造的天才。未有一個作家未經過摹仿時期的。因為這是創造的基本。不過他們都未曾被前人克服，雖然他們也在前人的著作中兜過圈子，但是都跳出了前人的圈套。所以他們的作品仍然充分的表現他們的個性，是他們自己天才的創造。

「讀破萬卷書，行遍萬里路，」是一切藝術家應有的修養。這雖是老生常談，我却認爲異常切實。

此页空白

寫劇方法

此處所說的寫劇方法是具體的，不是抽象的。

在抽象方面，一個劇本難免不表現一點思想，不論是厭世的或是樂天的。因為一個劇作家有他的人生觀及宇宙觀。雖然他並不存心借着寫劇來宣傳他的思想，但無形中他是一個思想的傳播者。不過在未下筆之前，他必須要有不能不下筆的情感衝動。有了濃厚的情感衝動，然後才可下筆。究竟怎樣下筆呢？這就歸到具體的劇本結構了。

在具體方面，一個劇本應有高明的技術。劇本中的思想是藝術的，這是關乎作家的天才，決不能勉強得來的；然而其中的技術却能用苦工和長久訓練換來的。因為技術是科學的，是機械的，只要肯學是學得

會的。

不問材料繁簡，一個劇本必有三部分：頭，身，脚。即使一個獨幕劇，亦必具此三部。頭部，介紹所有的脚色，將他們的關係弄得清清楚楚，令觀衆明瞭你在下面要說的是些什麼；觀衆明瞭之後，自然就會發生興趣，就急於要往下看。所以一個劇本的頭部最要緊的是明晰清楚。身部要有風波。風波要有意義，要有來路與去路，決不可像偵探小說中無情無理的風波。這種身部的風波普通稱爲「發展」。發展須處處清楚，處處暗示，處處有吸引力！脚部就是劇尾。劇尾要含蓄而有餘味。以上是獨幕劇寫法的大概。三幕劇，四幕劇，五幕劇的寫法都是如此。西洋批評家根據已往名劇分析的結果，將一個劇本的構造分成五個段落：一曰介紹，二曰埋伏，三曰極峯，四曰下落，五曰結束。這亦無非要達到「起承轉合」「趣味生動」的境地。

法國的文豪大仲馬善於寫小說，不善於寫戲，但是他善於教人寫戲。有一天他的兒子小仲馬問他怎樣寫戲？大仲馬就告訴他說：『第一幕長一點，清楚一點，介紹所有的角色；第二幕發展第一幕裏所說的；第三幕短一點，結束起來；但是處處要有聯絡，處處要有趣味與餘味。』這話非於戲劇有深沉閱歷的人不能道出！

當你寫戲的時候，你必須在腦海中建築一個舞臺，因為戲是為演而寫的。在你未下筆前，最好讓劇中人在腦海的舞臺先演給你看看，他們的動作是否生動，看他們的言詞是否得力，看他們彼此的關係是否清晰，看他們從何處來，看他們往那裏去。這是我常用，最穩當的方法。用這種方法寫出來的劇本是沒有不能演的。

戲劇裏的脚色愈少愈好，但不可過少，過少又嫌單調。總之，你第一要注意一個脚色有一個脚色的用處。寫劇時應當問自己：我要這個脚

色幹嗎？這個脚色可以省去麼？這個地方可以加添一個脚色嗎？在每幕劇內最好不要同時有三個以上的脚色對話，因為那足以使觀衆的注意力減少。你的材料要加以剪裁與挑剔。要善於割愛。不要把許多要緊的東西擠在一個戲裏，因為這樣反能妨害劇中的精彩。挑幾個最重要的脚色，表現一個或一段最精彩的思想；否則印像就不深刻。並且須牢記着，劇本是拆得開門得攏的，決不能隨便加減。同時去掉一切不要緊的動作的說明，因為聰明的導演家及演員，自然會隨時隨地的去體貼。

戲劇上的「三一律」是指時間，地點，與動作說的。這三項都要一律。亞理斯多德說劇中的時間不要出太陽的一週（二十四小時。）我以爲時間和地點的限制可以打破，動作的限制萬萬不可打破。內外的動作應該一致。一個劇本的好壞，就看它的動作是否統一。法國劇作家

最遵守三一律。英國的莎士比亞是一個浪漫派的作家，他不受三一律的限制。時間與地點雖不必受限制，但亦要斟酌。同時要顧到劇場的經濟（佈景用費），觀衆的經濟（期待開幕和看戲的時間）。

「幕」字有兩個解釋：一是指 *act*，一是指 *curtain*。所謂 *act* 的功用多少偏重於動作方面的統一。所以幕的劃分是應該以動作的段落爲標準。每幕應有每幕的動作，全劇又應該只有一個動作。有許多動作是肉眼可以看見的。有許多動作只有「心眼」才能看見。這全靠作者的靈活運用。*curtain* 是用在一幕表演終止時才拉攏或落下來。這是戲劇中換景換時的一種緊要的程式。但在閉幕的時間內，劇仍然是往下演着，在觀衆的腦子裏聯續的演着。在這個期間斷表演的動作或劇情，是肉眼看不見的。

劇本的長短不在文字多寡，應以表演所佔的時間爲標準。普通，獨

幕劇的時間是由二十五分鐘到四十五分鐘。多幕劇往往是從兩點半到三點。過長或過短，都能影響演者觀者的經濟與興趣。

有人以爲戲劇的價值不如電影的大，一般人大概都承認這是千真萬確的。其實不然。譬如在電影內要表現一個喜馬拉亞山，必須把喜馬拉亞山的照片映演在觀衆面前，觀衆才能相信。這是電影的好處，也是電影的壞處。在舞臺上要觀衆相信有個喜馬拉亞山，在面前不必一定要有個喜馬拉亞山，靠着演員內心的動作，與演述的神情，可以告訴觀衆某處有一座喜馬拉亞山！假如觀衆肯用「心眼」去看，當然可以領略一座較電影中還要動人的喜馬拉亞山。這樣一來，餘味自然更長，力量也就更大。這不過是一個小小的比喻罷了。會寫劇的人沒有不會寫電影；會寫電影的人未必會寫劇。因爲舞臺劇的限制較嚴於電影劇；寫舞臺劇是比較受限制的工作；寫電影劇是比較自由的工作。

末了奉勸未來的劇作家：請你千萬小心，不要上了規矩的當；你只可拜會規矩，切不可投降於規矩！寫劇雖不一定要規矩，但你必須知道一切的規矩。

此
页
空
白

三一律

時間的統一，地點的統一，動作的統一，——普通稱爲「三一律」。時間的統一，就是說，不管幾幕劇，發生的時間必須要一律。不准第一幕發生於民國元年，第二幕發生於民國十年，第三幕發生於民國十七年。必須三幕劇發生於一個時間內，否則就違犯了時間的統一。「一個時間內」一年是一個時間，百年萬年亦是一個時間，一日一時也是一個時間，那麼一個時間的分劃究竟以什麼爲標準呢？爲了這個標準，在西洋各國曾經起了許多爭執。亞里斯多德說一個悲劇的發生及完結，其時間不應出太陽的一週。這是時間統一最古的說法。但是亞氏所謂「不出太陽的一週」亦甚含糊，究竟是指十二小時呢，還是二十四

小時？據西方學者研究的結果，大都以為亞氏認為悲劇應發生於二十四小時內；萬一逾越，亦必限於少許。故時間的統一是說一個戲劇不管長短，其動作所佔的時間不能超過二十四小時的限制。

地點的統一，就是說，一個劇本不管幾幕，應該發生於一個地點。譬如一個三幕劇：第一幕發生於北平某銀行家的公事房中，第二第三幕亦應該發生於他的公事房中。假如第一幕的地點在北平，第二幕的地點在漢口，第三幕的地點在上海，這就是破壞地點的統一。所以嚴格說來，一個戲劇的動作最好發生於一間房內，或一個野外，至多不要逾越城市或鄉村。

地點的統一，是意大利人客斯特爾佛奏（Castelvetro 1505—1571）

的創始，同時經過法人泰義爾（Tail 1540—）的極力鼓吹，才正式成立。亞里斯多德在他的詩學裏只論及動作與時間的統一，對於地點隻字未

提。

動作的統一比較容易明瞭，是「三一律」中最重要的一個統一。就是說一個劇，三幕或五幕，動作應該完全統一。情節應該聯貫，氣韻應該一致。這是亞里斯多德的創始，古今任何國的戲劇家無不遵行。

以上都是戲劇史上的事實，現在要說我的意見了。

先論時間的統一。

戲劇是人生的表現。人壽的長短與戲劇的表現不無關係。人壽長的可以活一百歲，短的可以活五十，長短平均總可以活六十。現在流行的戲至長不過五幕，表演時間至多不過三點鐘，倘若超過這個限制，觀眾的精神必會疲乏。換句話說，三點鐘內必須表現一個整個的人生，倘若每幕的時間還要統一，那簡直不可能了。固然戲劇不一定要表現整個的人生，最好是斷片的人生，但是描寫斷片的人生，而每幕時間還要

統一，亦是不可能的。從這一方面看，我們應該打倒時間統一的限制。

從另一方面着眼，時間的統一又不無相當的道理。戲劇的目的原來是摹仿人生，並非抄襲人生。摹仿可以剪裁，可以創造，可以縮短，可以將一個六十歲的人生縮短至二十年或十年，甚至縮到三小時。只看作者的手腕如何。所以一個手腕高妙的戲劇家往往能將一個六十歲的人生，經其挑鍊精華，摹仿成爲一個三小時的人生。這三小時的人生就等於六十年的人生。這三小時的人生即是六十年^的縮短，六十年的精華。既將一個整個的人生表現於三小時之內，當然，不管寫成三幕劇，五幕劇，每幕的時間必是統一的。一個劇的時間既然統一了，觀衆易於欣賞，全劇的動作易於緊湊，易於成功。

地點的統一於一劇的成功亦有很大的關係，尤其在這個事事求經濟的二十世紀。

現在的人對於金錢特別看得重。任何事都可以放鬆，惟有金錢不肯放鬆。戲劇的地點倘不統一，當然要多花金錢。譬如一個五幕劇，每幕的地點都不同，較之於每幕的地點均相同，當然要多花錢。多花製造及設備背景的錢。地點不統一不但要多花金錢，而且要多費勞力。不但劇場方面的勞力及金錢，尤其要顧到觀衆的金錢與勞力。羊毛出在羊身上，舞臺的設備費多了，戲票當然貴了；換景多了，觀衆的時間當然亦延長了。經濟學者說時間卽金錢。時間與金錢固然不能不顧及，因換景而傷害觀衆的興趣，更是罪大惡極。往往一個很有意味的戲，因爲五分鐘一換景，三分鐘一換場，把觀衆的一腔熱興，消滅到冰冷！莎士比亞就吃了換景的虧。倘若他的戲，地點再酌量的統一，必能更動人。

法國人見到這一點，他們極力提倡地點的統一。但是天下事終不能勉強，總要聽其自然，尤其藝術應該如此。當統一而不統一固不可，不

當統一而硬要統一亦不成。否則必會弄到因詞害意，因「地」害戲。

現在我要說動作的統一。

任何藝術必是整個的。必是一個生機。必是有起有落，有頭有尾。它的內容必是統一的。例如一張繪畫：一筆是一筆，不能多一筆，不能少一筆；筆筆有功用，筆筆有意義。在一幅畫裏雖有各種部落的描寫，但整個的看來無不調和，無不是一個生機。繪畫如此，建築如此，一切的藝術都是如此。

戲劇更是如此。我常說戲之成爲戲全賴動作。動作應該有頭有尾，應該是一個生機，應該處處聯貫，處處統一。不管你橫寫直寫，明寫暗寫，總要異途同歸，處處調和，處處一律。必須要來路分明，去路清晰，全劇合乎因果律。在古今中外戲劇名著中，有的是地點不統一，有的是時間不統一，但沒有一篇有動作不統一的。所以動作的統一，爲一切戲劇家應

守的規律。

天下事往往如此：行爲浪漫的人，文章往往古典；文章古典的人，行爲往往浪漫。法國人據我所知似乎是最浪漫的民族，然而戲劇的三一律在法國倡之最盛，行之最力。中國民族因爲受了幾千年禮教的燻染，行爲似近古典，然而戲劇中很少見到三一律。這也許因爲三一律根本就是西洋的產物。但是學問不分中外，藝術不限畛域，只要近情近理，自然有人遵行。沒有道理的規律，就是強人遵行，規律仍是規律，於藝術本身終無裨益。三一律究竟有無道理，甚希戲劇作家自己考慮。

此
页
空
白

程式

任何藝術都有程式。各有各的程式。換句話說，任何藝術都有限制，各有各的限制。

西湖的風景雖是瀟灑秀麗，但它整個的美的呈現只能從畫中見到。因為自然的西湖的輪廓過大，吾人只能分段分時的去欣賞。今天遊三潭印月，明天玩烟霞洞，後天逛天竺山，決不能像看畫似的一剎那間將西湖的全景欣賞完。廬山的風景雖然雄峻渾厚，唯其積量過高，吾人倘要頃刻見到它整個的面目，除了在畫中可以達到目的外，別無他法。——這是人與自然間的一種限制。也許是一種隔膜。這種限制唯有藝術才能溝通。這種隔膜只有藝術家才能打破。因為人與自然間有了隔

膜，所以才有藝術來調劑。因爲人與自然界有了限制，所以藝術必須有程式。

真實具體的事物固然可以表現於藝術，但不見得世界所有的事物都能表現於藝術，而且是不必盡表現於藝術。我們都知道藝術的目的是要表現自然的精華，不是自然的全體。是要表現生命的原素，不是人生的糟粕。與其糟，不如精；與其整，不如缺。留精華去糟粕，寧片斷不全整，都不能不依賴程式。所以程式是自然與藝術的媒介，是生命到藝術的渡橋。

譬如戲劇藝術的程式。我們往往看到舞臺只有三面牆，爲什麼沒有第四面牆呢？這缺如的第四面牆就是舞臺應有的程式。假如這第四面牆不打破，觀衆則無從看，無從聽，戲界與觀衆就根本上發生了隔膜。又如「幕」人生的悲歡離合，生老病死，宇宙的風雲起伏，歲月輪轉，無

不有賴於「幕」的變換。幕前幕後無不蘊藏着生命的意義，自然的神祕。舞臺倘無幕的設置，在表現上當然不方便。又如臺上的動作言詞亦不是臺下的動作言詞。因為臺上的動作言詞爲了觀衆便於了解起見，必須酌量的擴大與提高。

程式於藝術的含蓄亦有極大的輔助。含蓄的調置自然靠着作者的天才與手腕，但程式中有無形的含蓄。電影劇在藝術中的價值其所以遠不如舞臺劇者，就是因爲電影劇的製作比較的寬泛容易，程式亦比較的單簡自由，要山可攝山，要水可攝水，任何方面都不如舞臺劇的限制嚴格。因此亦就不如舞臺劇易於含蓄。

新詩與舊詩亦是如此。舊詩因爲有嚴格的程式所以容易寫，容易寫好。新詩因爲沒有舊詩那樣限制的程式，所以難寫，難寫好。不但難寫好，一個不小心就要寫成非詩。

但程式的產生不是偶然的，它是歷代經驗結果的集合。它的創始猶如神農嘗百草，完成了今之醫理。它的功用猶如『二加二等於四』的算術公律。所以任何藝術的程式決非一人的發明，亦決非某時代的出產，它是多數人的經驗心血的集合，這種集合因時而雋永，漸成了一種公認的規律。

經驗的內容是隨着時代變遷的，而經驗的原則是永遠不變的。程式亦是如此。例如吾人的衣食住：古人衣樹葉獸皮，食鮮菓與禽獸之肉，住石穴山巢。今人雖食佳餚美味，雖衣錦繡服裝，雖住高樓大廈，「衣食住」之內容雖異，而其原則則與古人同。古時的繪畫塗抹於牆壁，近代的繪畫則表現於宣紙綾絹之上。戲亦是如此：古戲表演於曠野，今戲則表演於屋內。自有戲劇以來，戲劇不能無演員，不管是人的演員或傀儡的演員。自有戲劇以來，戲劇不能無舞臺，不管是露天舞臺或內室舞臺。

自有戲劇以來，戲劇不能無劇本，不管文字寫出來的劇本或未經文字寫出的劇本。自有戲劇以來，戲劇不能無觀衆。——這都是古今中外戲劇的程式。將來的戲劇必是仍然嚴守這些程式。所以程式的內容是隨着時代變的，而程式的原則是永遠不變的。

程式固然與藝術的關係深切，但不可過於空洞，亦不可過於偏重，否則必會釀成有程式而無內容的危險。中國舊劇就有這種重程式輕內容的弊端。這是中國舊劇的特長，亦是中國舊劇的短處。

此
页
空
白

悲劇

一

悲劇起源於古希臘的頌神歌 (Dithyramb)，其目的在祭頌當時稱爲酒神之戴阿尼色斯 (Dionysus)。此神在古希臘民衆信仰中非常普遍，故每當暮春三月萬花齊放之際，羣衆聚集野外，歌舞於戴神之前。當時歌舞均極簡單，材料亦僅限於戴神之故事。情節只由樂隊領袖粗粗的表演。這自然不能稱爲正式的戲劇。其後隨時進化，漸由簡單趨於複雜。在內容方面從前僅限於表演戴神之事蹟，茲後舉凡古代神仙之故事，英雄豪傑之傳說，無不概括於此項歌舞中。結構亦因之嚴密整齊，有起

有落。且有專人負責編製，此人即後世編劇家之鼻祖。

Tragedy 原意爲 Goat-Song，故悲劇即古代的一種羊歌。究竟爲什麼稱悲劇爲羊歌，大致不外三種原因：一、古代祭神多以羊爲主要祭品，故以此名，例如我國鄉間廟會猶有以豬羊爲祭物然；二、因爲悲劇的佈局乃由吉祥而凶暴，由順利而潦倒，正如羊之性格一般，但丁解釋他的神曲曾有此說；三、因當時歌舞者多以羊皮羊角爲裝飾，故名。

嚴格的說，此種頌神歌只能算是悲劇的根源，不能認爲悲劇的正統。正式悲劇的發明者應推紀元前第六世紀的色斯皮斯 (Thespis)。因爲在他以前只有歌者與舞者，而無演者。他是表演藝術的創造者。在他以前只有段落的歌舞，沒有整齣的劇本。他又是第一個編劇家。在他以前戲劇只限於娛樂神明，到他才正式組織劇團遊行各地表演，以悅人們。演員的化裝，舞臺的背景，都是由他而興。所以色氏不但是悲劇的發

明者，而且是劇藝各方面的創造者。

二

在亞里斯多德以前，戲劇雖然發達甚盛，却沒有戲劇批評，沒有戲劇理論。當時民衆雖極歡喜看戲，詩人雖極踴躍的製作劇本，但沒有人出來創造戲劇的哲學。亞里斯多德有鑒於此，擔當了這種責任。他根據自己的想像與希臘戲劇的實情作了一部詩學，爲戲劇下了萬世不朽的原則。可惜這部詩學傳到現在太殘缺了，加之文字過古，各派學者的釋義各有不同。雖然如此，詩學終是戲劇原理二千年來學者奉爲唯一的權威經典。

亞氏對於戲劇最大的貢獻當然是他的悲劇論。他說：

『悲劇是一種嚴重，而有起有落，且具幾何度量的動作的模倣，其

文字以各種藝術的裝飾品裝飾之，其各各部分含有若干種類，其體爲實演而非敘述；其用在藉悲憫恐懼之情而使之得到適當宣洩。』（參閱傅東華梁實秋二君中譯，蒲威爾教授（Prof. S. H. Butcher）之英譯。蒲譯爲 *Tragedy is an imitation of action that is Serious, complete and of a certain magnitude in Language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play, in the form of action not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions.* 見詩學第六章）

我們要明瞭這個定義，首先應該了解亞氏所謂的「動作的模倣。」

第一，我們應問什麼是模倣？

普通人總以爲模倣近乎抄襲，其實抄襲與模倣在藝術上完全是兩回事。抄襲只能抄襲事物的軀殼，而不能抄襲事物的內心。模倣是活

的，抄襲是死的。模倣有剪裁有想像，抄襲只有真確與板滯。所以模倣是創造的，抄襲是因襲的。

藝術的創造卽是人生的模倣。個人的壽命比較的簡單短小，不過幾十年的光陰而已，可以描摹，可以抄襲；唯人生是複雜的，是永遠繼續的，將人生運用於藝術，不能不賴諸模倣。故藝術中的人生是挑鍊了的人生，是生命的精粹，與平常生活裏的糟粕迥然不同。D. Aubignac(1604—1676)說：『舞臺藝術不是呈現事物的現狀，而是表現事物所應有的現象。』蒲戚爾教授亦說：『藝術家乃人生理想化的表現。』換句話說，模倣的人生是理想的人生，是創造的人生。且人生經了藝術的洗刷可以更美麗，藝術得了人生的充實，方能完備。祥森(Ben Johnson)說：『無藝術，自然永遠不能完美；無自然，藝術難以成立。』

第二，我們要問動作是什麼？

「動作」當然是人生的動作。人生的動作有兩種：一種是內心的，一種是外形的，前者是靈的，後者是肉的；一則是心眼才能看見的，一則是肉眼可以看見的；我們亦可以說一個是「靜」的動，一個是「動」的動。倘若我們僅把肉眼看得見的動作當作戲中的主要動作，這就大錯特錯。譬如甲乙二人打架：甲以耳光去，乙以拳頭來；甲用刀，乙用鎗，雖是打得落花流水，殺得雞犬不留，旁觀者雖是讚許他們的手法妙，刀法巧，倘不明瞭他們內心的鬥志，倘不明瞭他們爲什麼要你死我活的爭鬥，這種浮面的動作終難動人。反之，假如他們是總角之交，同戀一女郎，醋勁蘊於彼此之心，觀其外表雖無爭打仇視之舉動，但其內心則彼此鉤心鬥角，互相陷害，這種動作才有力，才有勁，才能感動人。所以浮面的動作只能引起觀衆「覺官」的感應，不能激發他們心靈的顫動。吾人精神的波動，意志的衝突，情感的宣洩，心理的變態，無不包括於動作。

但內外動作須調和，須內外呼應；內動則外動，內靜則外靜；內富則外強，內虛則外弱。總之，內外動作不可矛盾。中國現在流行的「武戲」似有內虛外實的弊病。

我們既明瞭了模倣與動作的意義，就不難了解亞里斯多德所說的「悲劇是一種動作的模倣。」

三

悲劇與我們的生活究竟有什麼關係呢？換句話說，我們為什麼歡喜看悲劇？有時我們看到極悲慘的悲劇，流淚而不感到痛苦，反在我們心靈中發生一種不可言喻的快樂，這是什麼緣故？俗話說：『人不到傷心地步不流淚。』但悲劇的情節愈使我們流淚，我們愈感覺快樂；愈使我們傷心，我們愈要往下看，這究竟是什麼緣故呢？

這就歸到悲劇的功用了。亞里斯多德說：悲劇的功用是藉悲憫恐懼的情感，而使之得到正當的 *Katharsis*，但此字的解釋各各不同。據權威的學者研究，此字至少含有「醫學的」「宗教的」「道德的」三方面的意義。醫學的，是指心理及生理的療治；宗教的，是指情感的舒發；道德的，是指正義的修養。因此一般學者將此字譯為「宣洩」(Purging) 所謂宣洩，乃指情感的澄清。(Purifications of Passions)

人是情感最豐富的動物，有情感當然要宣洩，這是自然的驅使。我們平常心內的憂鬱愁悶，都是情感抑制在裏面作怪。倘若不讓它們得到正當的排泄，自然而然的它們會革命。結果，小則失去人之常態，大則入於瘋狂或病死。由此看來，情感的宣洩關係吾人之幸福，豈不大嗎？

情感得到正當的宣洩後，我們的心身都能感覺輕鬆的快樂。凡事不能勉強：當哭則應哭，當笑則應笑，必須盡情而後已。盡情則舒暢。譬如

我因某事而愁悶，且將痛苦密不告人，只悶在自己肚皮裏痛苦而已。一日，有至友見我終日愁悶，神色異常，問我說：『好朋友，請告訴我你心內的痛苦！只要我能幫助你，赴湯蹈火，在所不辭！但求你千萬不要把痛苦瞞着我！』我聽了這番知己的話，大爲所動，不覺流下淚來，於是將心內所有的痛苦，通盤說了出來，一邊說一邊哭，愈說愈哭，——直待心事和盤托出。朋友聽了，給了我許多的同情與安慰，這時我的心身感到一種不可言喻的輕鬆之樂。因此，我常想自殺的人往往是好守祕密而沉默寡言的人。這由年來國內外的報紙紀載自殺者的性格可以證明。他們不願將自己的痛苦告訴別人，故自己的情感沒有機會得到宣洩。加之環境的壓迫，自己的抑制，結果能够希望這種人不自殺嗎？

中國近年來自殺的人數逐漸加多，這固然是由於社會種種環境的壓迫所致，民衆情感的抑制亦未嘗不是主要的原因。這是一種不好

的現象，不可不救濟。根本救濟法自然是剷去一切製造壓迫的原料，但提倡培植宣洩情感的藝術，亦是今後應該努力的工作。

不過悲劇只能宣洩悲憫恐懼的情感。因為這兩種情感據說是人類主要的情感，並且是互相關聯的情感。我們看見悲劇中的恐懼事蹟，就連想到同樣的事蹟也許會臨到我們自己。因此，我們自然而然的同情於劇中人的境遇，自然而然的會連想到自身將來的否運，同時擴大到人類的不幸，恐懼，悲哀。

於是「正義」與「同情」之美德由此而生。善惡之報雖不足信，但為維繫人類正義起見，理當如此。惡人得善報，我們覺得有違正義；反之，善人得惡報，我們亦認為有傷正義。在過去的西洋偉大悲劇中往往是善人得惡報，我們對於這種違背正義的報應起了共鳴，對於劇中人的不幸因之至為同情，覺得他們不幸，可憐。由憐憫他們而憐憫自己，由

憐憫自己而憐憫人類。恐懼亦是如此：先爲劇中人恐懼；再爲自身恐懼；再爲人類恐懼。故從道德的眼光看來，悲劇是培植人類「正義」「良心」的藝術。所用的方法是以毒攻毒，正好像種牛痘一般。中國人常用「激發天良」一詞，思之不無道理。莊子所說「哀莫大於心死」，諒亦不外此意。蓋天良愈激發，則愈豐茂；同情心愈培植，則愈健全，正義亦愈堅固。

四

悲劇的結構（布局）應該嚴密而具幾何度量。換句話說，應該是一個有機體，有頭有尾有身的整個。內容應該合乎因果律。情節的發生不可無因，情節的結束不可無果。這是亞里斯多德的主張，大體上我們很同意。他在詩學第六章說：「悲劇所模倣的動作必是首尾完整的，合

乎幾何度量的。所謂完整是指事情的有起，有平，有落。「起」是指不因緣於他事而必有他事承襲其後。反之，「落」必是因緣他事而起，而無他事繼續其後。「平」是事之承上起下。所以一個結構完美的劇情不可隨便起落，必須合乎這些原則。」

或者有人要懷疑亞氏的論調，說他的原則不見得盡能適合近代戲劇的形式。亞氏說悲劇的結構應有頭有尾，但近代往往有無頭無尾的戲劇。其實這是誤解。亞氏所說的有頭有尾是指戲劇的結構而言，并非指戲劇的故事而言。故事 (Story) 在劇本中似乎可以無頭無尾，而結構 (Plot) 則必須有頭有尾。現代有許多沒有故事的戲劇我們是承認的，但不應有一齣無結構的戲劇。

結構倘無頭尾，動作即不能統一；動作既不統一，則無結構可言。但動作的統一乃戲劇的命脈。故結構必須有頭尾。頭尾雖紛繁，務須處處

關連，在在分明；來有因，去有果。如此，動作才能統一。同時亞氏附帶說動作表現的時間，不可逾越太陽的一週（二十四小時）因為時間的長短與動作的統一，結構的緊湊，甚有關係。

再看戲中人的性格。依亞里斯多德的見解，悲劇的主人公必須聲勢煊赫，名高望重。（見詩學第十三章）並且要不善不惡的人。他說主人公的性格過好，則不能激發觀衆的同情，過壞亦足以失去觀衆的敬仰。介乎二者之間的人品，是悲劇最理想的主人公。我以為不管好人壞人，都可以做悲劇的主人公，只看作的論斷（Treatment）如何。主人公必須聲勢煊赫，在古時因求普遍性（universality）之故，或有相當道理，但行之於現代，似不相宜。帝王英雄可以做悲劇的主人公，乞丐走卒亦未嘗不可做悲劇的主人公。不在其名譽地位的高低，而在其內心衝突的強弱。帝王有帝王的悲劇，乞丐有乞丐的悲劇。至於如何方能引起觀衆的

同情與敬畏，這是關乎作者的手法。

不過性格與結構孰為重要？其關係若何？

亞氏曾將悲劇分開為六部：（一）結構，（二）性格，（三）文辭，（四）思想，（五）背景，（六）歌曲（Plot, Character, Diction, Thought, Spectacle, Song）六者之中又以結構最為重要，性格次之。亞氏認為性格在悲劇中的地位固亦重要，然較之結構則相差甚遠，性格不過是構成動作的附庸，而非結構的本身。亞氏定義中所說的「一個動作的模倣」的「動作」是指人生的動作，而非性格的動作。亞氏關於這一層在詩學第六章這樣說：

『悲劇不是人的模倣，而是人生與動作的模倣，但人生是蘊蓄在動作裏面的。故悲劇的目的不在模倣某種品質，而在模倣某種樣式的動作。……性格的描寫不過是結構的陪襯罷了。事蹟與結構乃悲劇的』

終鵠。且悲劇無性格仍不失其爲悲劇，倘無動作則失悲劇之要素。」

由此我們可以看出亞氏如何的重視結構與動作。其視性格不過爲樹立結構的一種成分罷了。關於這一點現代有一部分批評家頗不以亞氏爲然：他們以爲性格的描寫乃戲劇主要的原素。劇本的結構與動作雖甚重要，然倘無性格的表現，則動作無所寄託，結構無從間架。換句話說，動作與結構必藉性格的表現方能完成。故這些批評家認爲結構是機械的，死板的，外形的；性格是自然的，生動的，內心的。

平心論之，一個劇本的成功，結構的嚴密固甚重要，然而性格的表現亦不可忽略。嚴密的結構可以促成動作的統一，特具性格的個性可以充實結構的內容，與生命於動作。亞氏所說的『無性格而悲劇之價值依然存在』在現代看來實有斟酌的必要。不過亞氏是二千餘年前的人，他的論調多係根據古代戲劇的情形而發。古人生活簡單，事事重

整齊，輕段落；尚綜合，忽分析；只聽命運的顛沛，否認個性的自決。古代戲劇家及批評家對於結構如此重視，難免不受當時這種哲學的影響。反之，今人生活日趨複雜，事事尚分析，人人重個性。故現代戲劇充滿了個性的描寫。

總之，戲劇是整個的，不應從片面觀察。

五

倘若我們將歷代的悲劇研究一下，似乎可以得到一個結論：就是悲劇的結局都是悽慘的，常常是以「死」收場。

悲劇是一種嚴重的藝術，它的內容必以能激發觀者恐懼憐憫的情感爲上品，於是悲劇的結局往往是悲慘的。但古人認爲悲慘的事蹟總是一「殺人流血」的把戲。任何時代的悲劇總脫不了這個圈套，彷彿

悲劇中沒有「死」則不能成其爲悲劇。這是古人的見解，今人却非如此。

現代的批評家以爲在舞臺上表演「死」與「流血」是一件毫無意識的事情。其實羅馬的何瑞士（Horace）在他的詩之藝術中亦曾反對過。流血固然是人類悲痛事情的一種，但由死而發生的悲痛，只是些激烈粗暴的悲痛，不是深刻的沉痛。而現代人認爲世界最悲痛的事情是內心的隱痛，所以現代偉大的悲劇往往是描寫人生的矛盾，特種性格的分析，採用的方式是「殺人不見血」其結局雖不是死，然與觀衆悲痛之情感較之於死，實有過之而無不及。且更含蓄，更深刻。

本來是一件無聊的事。劇中人本沒有到非死不可的地步，而作者硬要將他處死。「死」不但沒有戲劇性（Dramatic），且能減少戲劇力。從戲劇的眼光看來，世間最痛苦的事情不是「死」，而是「求死不得，求

生不能」的局勢。這種情景才是戲。現代劇作家都注意內心衝突的描寫而忽視外形的流血，其故在此。

說來亦奇怪，死既不帶着戲劇性，爲什麼古今中外的著作家都歡喜描寫它？在古代戲劇裏慣用的殺器是槍刀毒藥，近代舞臺上常見的兇具是子彈炸藥。古人今人都好如此表現，這裏而定有一個緣故。也許是「死」中有美，所以作家都歡喜描寫它，頌揚它？也許「死」是人類唯一共同的歸宿，是文藝中最富有普遍性的工具，所以一般作家都願意利用它——也許死中有美有普遍性，但我敢武斷的說：「死」中沒有戲劇性。

或有人要問：死既無戲劇性，劇作家就應該極端的拒絕描寫？此又不然。倘若到了非死不可之時地，可以描寫，但須恰到好處。還要注意描寫的方法：明寫不如暗寫。當着觀衆不如避開觀衆。總之，全看作者的手

腕高明與否。

除了「死」悲劇還有一種程式。這就是「不團圓主義」。歷代偉大的悲劇都是「不團圓」的結局。這在藝術上有很大的價值。因為不團圓，可以激發觀衆的沉思，也可以引起觀衆的餘味。但凡事不能勉強，「團圓與不團圓」亦應如此。當圓則圓，當散則散，應該順着戲情的因果而定。中國沒有偉大的悲劇，桃花扇琵琶記以及趙氏孤兒寶娥冤等劇，都是因為作者崇尚團圓主義，損失了不少藝術價值。本來，悲劇別於喜劇者，除了取材不同外，團圓與不團圓亦是一種區別。

悲劇還有一種程式。就是歷來悲劇大都是用詩寫的。但這種例子到近代完全打破了。要講易於成功，悲劇似乎應該用詩寫，因為詩比較容易傳達悲切的情感；但爲求普遍起見，散文似又較詩有力。詩多少總帶一點貴族氣。

悲劇的內容與所用的文辭亦未嘗沒有關係。以前的悲劇差不多十之八九是描寫皇族或貴族的生活，似乎要用詩寫才能得到親切的情調；近代的悲劇幾乎完全是取材於平民生活，散文彷彿又較適宜。總之，悲劇的偉大全在取材得體，結構嚴密，性格分明而深刻，文詞不過是表現工具之一罷了。

六

現在我願引我另一篇文章中的一段，來作這篇悲劇論的結論。在前幾年我曾經這樣說：『悲劇是詩中最嚴重高尚的一種，照亞里斯多德的論調，其目的在使人類恐懼與悲憫之情感得到正當的宣洩，以啓發人類的敬畏心與同情心。看了莎翁的哈姆萊德，我們不知不覺與他表同情了。看了易卜生的羣鬼，不由我們不與阿爾文母子表同情。看了

岳飛精忠報國而被奸臣陷害更不能不由悲憫而生出一種敬畏之心
瞧瞧現在的世界！同情心在那裏？……看看現在的中國！同情與敬畏又
在那裏？是不是全國充滿了冷氣，陰氣，一言以蔽之，烏烟瘴氣！……假如
我們希望一線曙光。一點同情之淚在中國發現，我們就應該急起提倡
悲劇的藝術！

此页空白

喜劇

—

喜劇起源於古代的一種「崇陽教曲」(Phallic Songs)。這種歌曲在古希臘民間的勢力，正如現在我國鄉間流行的秧歌山歌一般，婦女稚子常在街頭巷口，田野庭院，唱着這種歌曲，所以喜劇是真正民間的產物。

喜劇原先亦如悲劇，其目的在祭神，祭戴阿尼色斯神。唯喜劇發達於悲劇之後。最初只是一種漫無章序的嘲弄，引人發笑的一種代言，完全談不到藝術的結構與動作。奸狡的奴才，跛瞎的廚子，往往是這種嘲

弄中慣有的脚色。後來受了時間的驅使，才逐漸進步到有中心的動作，嚴密的結構。

喜劇的體裁及內容完全與悲劇不同。關於這一點詩人但丁論之極詳。當他完成他的傑作神曲時，就有人寫信問他何以題神曲爲喜劇？他回答說：『喜劇是起源於一種村歌（Village-Song），是與其他詩類不同的一種詩體，它與悲劇在風格及取材上都迥然相異。悲劇是先吉後凶，喜劇是後順先逆。神曲是首寫地獄之兇暴，次讚天堂之美滿。且劇中文辭通俗，如出村婦走卒之口，故題名爲喜劇。』（參閱但丁信札）我們看了但丁的這席話，則不難明瞭喜劇與悲劇的區別。

喜劇的創造者至今莫考。這是由於古人忽視喜劇，故無詳細的記載。現在學者大都認定喜劇的發明者不外愛皮卡木氏（Epicharmus）與

葵滕里氏（Cratinus）二人。愛氏是米格窪（Megara）地方的人，紀元前四

百八十六年會到過色老口市。他對於喜劇最大的貢獻是擴充動作，加添角色。生平作劇甚多，惜乎均已失傳，現在我們能見到的僅僅是他的三十六個劇目而已。葵氏的傳紀與莎福克里斯相彷彿。曾參加當時的戲曲比賽二十一次，九次獲獎。其作品亦失傳。據考愛葵二氏之喜劇均不外嘲笑怒罵當日之政情，針貶彼時社會之風化。

二

自古至今喜劇沒有一個權威的定義。這也許是歷來批評家的忽略，也許是喜劇在古代民衆的心目中沒有悲劇那樣的重要。亞里斯多德曾爲悲劇立了萬年不朽的理論，而對於喜劇只是附帶的偶爾提及。並且在詩學留下來的一鱗半爪，又沒有他的悲劇論那樣的深刻，簡直可以說在現代站不住脚。試看詩學第二章他說：『喜劇的目的是表現

人類的劣點劣於實際，悲劇的目的是表現人生的優點優於實際。」（Comedy aims at representing men as worse, tragedy as better than actual life）這種論調倘用現代的標準來評判，不無非議的地方。喜劇的目的，大體言之，固然是虛誇人類的弱點，但不僅是虛誇，尤不僅是虛誇人類的弱點；反之，悲劇亦不僅是表現人生之優點。

亞氏對於喜劇比較高明的見解要算詩學第五章裏的立論。他說：「前面已經說過喜劇是下品性格的模倣，但下品並不是壞的意思，不過是滑稽的醜惡的一種。滑稽中含有缺憾或醜惡，而這種缺憾與醜惡並不包括痛苦或毀傷的成分。例如面具，雖醜惡扭歪，但不見得痛苦。」（Comedy is, as we have said, a imitation of characters of a lower type,——not, however, in the full sense of the word bad, the ludicrous being merely a subdivision of the ugly. It consists in some defect or ugliness which is not painful or destr-

fructive. To take an obvious example, the comic mask is ugly and distorted, but does not imply pain.) 這就是亞氏爲喜劇下的定義。其中論及滑稽的部分却有獨到之處。至於說喜劇是「下品性格的模倣，」用現代的眼光看去，未免太不近乎情理。因爲凡人都有弱點，各有被人指爲滑稽之處；上等人有上等人的弱點及滑稽，下等人有下等人的滑稽與弱點。何況「上下品級」之分，根本就應該打倒。

總之，亞氏未曾重視喜劇，所以他的喜劇論調不甚健全。他的壞處是不透徹，不周密，好處是他始終站在藝術的觀點下論喜劇。繼他而起的批評家則不然，他們不是戴着道德家的眼鏡來看喜劇，便是擺着教育家的面孔來談喜劇，例如塞西路 (Cicero) 與唐乃德 (A. Donatus) 的見解，他們以爲喜劇的目的是生活的模倣，民俗的警鏡，真理的反映，藉之移風易俗，促進社會進步。這種見解不但沒有藝術的意味，而且過於寬

泛。

近代批評家對於喜劇的認識亦是含混不清，過於籠統，譬如康德，叔本華，黑子利德的理論，他們只說到笑的來源及意義，從未有系統的爲喜劇下一個定義。比較完備而巧妙的，還是柏克森的說法，他說：『喜劇是遊戲，是一種模倣人生的遊戲。』(Comedy is a game, a game that imitates life)

三

要明瞭喜劇的功用，應當先研究「笑」的來源及功用。笑是人類的特產，其他動物無之。我們看見人笑，從來沒有見過豬笑狗笑。因之有人說：『人之異於其他種動物者，在於一「笑」耳。』

從一方面說，笑是先天的，是屬於生理或心理的。換言之，我們笑，必

是有笑的原動力 (Laughing Force) 這種原動力是遺傳的。拿嬰孩來試驗，就可以證明這個說法。據許多心理學家試驗的結果，嬰孩開始笑的時期大都不一致，有的嬰孩生下第五天就能笑（微笑），有的嬰孩在第十天笑，有的嬰孩要滿月才能笑。據達爾文報告，他的兒子在一個半月開始微笑，他的長子在第五十三天開始聲笑，他的次子過了兩個月零五天才能聲笑。總之，嬰孩開始笑的日期雖不一致，但我們可以毫無疑義的斷定笑是先天的，並且可以肯定微笑在前，聲笑在後。

笑既是先天的，它必是人類自然的宣洩。所以笑是衛生的，快愉的。施賓塞 (Herbert Spencer) 說笑是神經活動而煥發筋肉活動的結果，吾人笑時可以得到一種輕酥鬆爽的樂趣。故西洋人宴後注重餘興笑談，無非勵行活潑筋肉而倡衛生之道。

從社會的觀點下看，笑是生命的中心，文化的促進。是人類感覺的

反應，是是非辨別的標準。「是」不能使人發笑，「非」才能使人發笑。「常」不能使人笑，「反常」才能使人笑。傻子跛子都可以使人笑，因為前者是內心的反常，後者是外形的反常。暑天穿皮袍，冬天穿夏布，亦足以引人笑，因為這種穿法是違背四季的氣候。又如叔嫂通姦，社會恥笑，因為這是違背倫次的苟合。求財拜佛，拜佛求子，給一個受過高等教育的人看來，亦是好笑。假如有人請你演說，你不開口則已，一開口便是「這個那個」的不止，聽來一定發笑。假如你在北海公園門口遇着一個十年沒見的老友，握手之下，彼此非常親熱，只因各有他伴在旁，未便多談，只得約定時間再會，暫時分道而去；那知過了十分鐘你又在倚欄堂碰見他，這時你決不與他握手，亦不與他言談，你只向他輕輕的點頭微「笑」。假如你在大街上走，一個不小心，尊腳碰在磚頭上而跌跤，路人必定笑之。卓別靈在淘金記 (Golden Rush) 影片中把皮鞋當着肥鷄吃，

看到這裏觀衆爲什麼大笑而特笑——這究竟是什麼緣故？

據古今學者上自亞里斯多德下至柏克森的研究，笑的來源不外四種：（一）兩個極端不符合的事物放在一塊兒，（二）退化的事物，（三）機械性的事物，（四）重複的事物。我在上面舉的那些笑例，倘若給它們分類，都逃不了這四種範圍。因爲人是具有是非觀念的動物，是情智兼全的動物。所以柏克森說：『假如某人給我們的印象是等於物，我們必會發笑。』（*We laugh every time a person gives us the impression of being a thing*）不管言語，動作，思想，只要反常而無重心，就能惹人發笑。我在另一篇文章裏曾經這樣說過：『生命本來是自然的，是有重心的，是天真的，是有條理的，是不會使人發笑的。唯有倒行逆施，虛僞狡詐，愚蠢癡狂，才能使人發笑。唯有反常的社會才能使人發笑。』

所以從社會學家看來，笑是社會的出產，是社會的指南。令人發笑

的事物，必是離開我們心智的判別標準太遠。社會是一個有意識的組織，人是一個有主義的動物。無論什麼事物，只要離開社會意識與人的主義的標準，必會使人發笑。笑裏含有反抗的意思。我們常說『一笑置之』一詞，就是說我們不以某事某物某人為然，且含有反對的意思，並且笑是傳染的，一人的笑可以啓發十人的笑，十人的笑可以啓發百人的笑；人愈多，笑愈大，反抗力亦愈深。

英國的喬治美威底佛說：『笑只能產生於文化進步的社會，』這話一點兒不錯。野蠻社會的種種活動，在文化進步的社會看來，必是很好笑的。譬如在我國今日的鄉下還有許多愚夫愚婦獻香拜佛，虔求早生貴子的舉動，這種迷信的玩意兒，在我們略受教育的人看來，簡直可笑已極。由此，我們又可以說笑是隨着社會意識，時代背景，而轉移的。廿年前沒有辮子是很好笑的，如今我們偶爾看見一個蓄着辮子的鄉巴

老，不禁驚奇而笑。這就是時代的影響。又如我們中國人在外國車站看見男女自由接吻，我們亦覺得奇怪可笑。這就是中西社會意識不同的影響。所以笑是文化的促進者。用一個時髦的說法，笑是革命的。文化愈進步，笑則愈高尚；文化愈高尚，笑則愈深刻。

四

論到笑的樣式，我們可以說有好幾種：有有聲的笑，有有色的笑，有無聲無色的笑，有有聲有色的笑。有的笑僅使我們打個「哈哈」就完了，有的笑可以煥發我們深刻的反應。有的笑可以使我們痛哭，痛苦什麼樣的工具，可以激起什麼樣的笑。笑的普通工具有四種：一曰滑稽，二曰諷刺，三曰機智，四曰幽默。

滑稽在這四類中是最粗暴的。它沒有蘊蓄，沒有幽雅，只有浮面的

表現及鬧熱的刺激性。因為它是輕飄的，所以意味不深長；因為它不細膩，所以功用淺薄。它只在引起人的「哈哈」大笑，只要「哈哈」打完，滑稽的目的即算達到。譬如一個人「身上反穿狐皮袍，頭戴巴拿馬的白草帽，手搖芭蕉扇，赤足滿街跑，」我們覺得很好笑，但除了打哈哈以外，別無所感。這就是滑稽的本色。

滑稽雖是粗暴淺薄，但在戲劇中的地位却甚重要，尤其是在「笑劇」裏面。笑劇 (Farce) 的目的正如崔亭 (Dryden) 所說，「只在引起我們粗暴及怪想的歡樂。」(Farce entertains us with what is monstrous and chimerical) 而且就欣賞來說，滑稽是比較容易與觀衆接近，是比較的真體的；它雖不能深入人心，但最易流入人目，這又是滑稽運用於舞臺的長處。

諷刺在任何方面均較滑稽高出一籌，它比「機智」(wit) 粗暴，但

較滑稽細膩。它的性質辣而酸。它厲害的時候好像一條毒蛇。一匹獵狗；它比較溫柔的時候如同冬晨的風，夏夜的蚊。它的目的雖在雪恨，它的根源却是愛護。我們諷刺一個人，必是從前愛護過他，否則決不會諷刺他。譬如甲來拜訪乙，閒談之中甲問起：『你近來看見丙麼？』他還是常到你這裏來吃午飯麼？』乙見問之下笑着答道：『丙麼？——他麼？他現在才不到這裏來喫午飯呢，他現在非到闊人家裏不喝茶，不喫飯！』這話雖短短的，然而諷刺丙某勢利之意却溢於言外。

諷刺的對象是羣衆而不是個人。是派別的而不是個性的。是理智的，而不是情感的。我們諷刺教授，醫生，律師，決不是諷刺他們個人，我們是諷刺教育界，醫學界，法學界。我們是以「界」爲對象，而不是以個人爲目標。我們的出發點是理智的諷刺派別，而不是情感的攻擊個人。

諷刺不一定會引人發笑，有時不但不能激發笑聲，就是微笑亦辦

不到。又不一定不引人發笑，有時不但可以使人微笑，甚至可以使人哈哈大笑。這是諷刺與滑稽最不同的一點。

「機智」據佛洛特 (Freud) 說有兩種：一種是有意的 (Tendency wit) 一種是無意的 (harmless wit)；後者是藉着思想和語言的弄巧而與人一種快愉，而這種快愉是純粹的快愉，除了快愉之外決沒有別的目的蘊蓄其中；前者是藉着思想和語言的弄巧而與人一種快愉，但除了播弄機巧的快愉之外，還與人一種「性」的或「仇視」心理的滿足。譬如拿我的藝術家劇本裏面的賈掌櫃和林可梅的對話來說罷，林問：「您來幹嗎的？」賈答：「我來取畫的。」「取畫取什麼人的畫？」「取林可梅先生的畫！」（參看佛西戲劇第二集五十五頁）假如這一段對話是機智的，一定是屬於「無意的機智」，因為在這裏除賣弄機巧的技術外，別無所取。又如同一劇本中，林可梅的弟弟寫給賈掌櫃的那張字

據的措辭，『其兄與先兄』之玩弄，（參閱原書五十九頁）假如這是機智的，一定是屬於「有意的機智」，因為其中除了播弄文字的技巧外，還附帶着攻擊敵方的目的。

幽默呢，是前面論及的四類之中最高尚的一種。它比滑稽細雅，它比諷刺輕爽，它比機智深刻。假如滑稽是桃花，那麼諷刺就是晚香玉；假如機智是玫瑰，那麼幽默就是素心蘭。假如滑稽是炸醬麵，那麼諷刺就是牛肉麵加辣椒麵，假如機智是肉湯麵加葫椒麵，那麼幽默就是清湯鷄絲麵。它沒有機智那樣的酸，沒有諷刺那樣的辣，亦沒有滑稽那樣的輕飄，但它是那樣的沉靜幽雅，深刻雋永。它不使我們聲笑，只使我們微笑。有時使我們由微笑轉入苦笑，轉入悽切，如杜鵑啼血一般的悽切。它的目的只在啓發沉思默想，使羣衆反省，使自己反省，使羣衆約束，使自己約束。

幽默，如諷刺一般，也是根源於愛。幽默家其所以要幽默他的國家或社會，都是因為愛護他的國家與社會。例如蘇格蘭與愛爾蘭的民族是現代幽默獨出的創造者，他們產生了許多極富幽默的作品，他們有時咒罵祖國，這正是表明他們愛護祖國。他們的咒罵完全是出於無意，而決不像諷刺家的諷刺是出於居心。諷刺家往往諷刺他人而不諷刺自己。幽默家則不然；他們幽默別人即是幽默自己。他們自己就是他們的對象。所以富於同情與公正，又是幽默的特色。

五

滑稽 (Ludicrous) 諷刺 (satire) 機智 (wit) 幽默 (humor) 既是喜劇的中堅，那麼這些東西要如何用法才能達到肯切的地步？這不外四種方法：

第一，注重劇中人外形動作的描寫。一個人的外形動作不符合或

殘缺，最能使人發笑。譬如新近有人從山西帶來兩個矮漢，他們的年紀已經三十多了，可是他們的身材只有二尺幾寸，這不但我們看見他們要發笑，就是聽着這種事情亦是很好笑的。因為平常人到了三十多歲至少身材有五尺多長，而這兩個矮漢只有二尺多長，與普通的長量實在不符，這就是這兩個矮漢致笑的原因。總之，劇中人特殊的身材，奇怪的服裝，反常的動作，都能使人發笑。

第二，內心動作的描寫。這就是性格的描寫。思想不清楚的人最能使入發笑，思想和行爲矛盾的人更能使人發笑。譬如一個人滿口的仁義道德，但他幹的盡是些男盜女娼的事。又譬如某君一心一意的去向某女士求愛，而某女士則故意的和他東拉西扯，男說『我們看影戲去罷？』女說『我要回家睡覺去！』

第三，局勢的描寫更是重要，尤其在笑劇裏面。譬如謝里敦的造謠

學校裏面的屏風，我的藝術家裏面的「裝死」，都是一種很可笑的局勢。

第四，言語和行爲。不符合的言語，奇異的行爲，都能使人發笑。

但是要將這些方法用得中肯，只有一個祕訣，就是陪襯法。你要諷刺某人勢利，你應諷斥某君的慷慨來做陪襯。你要表現某人的弱點，必須用他的優點來烘托。你要描寫反常的動作言詞，應該用平常的言詞動作來做陪襯。一個瘦長的丈夫單獨的沒有什麼可笑，唯有他與一個胖矮的妻子在一塊兒才可笑。一個吝嗇的父親沒有什麼可笑，唯有一個吝嗇的父親遇着一個浪費的兒子才能使人發笑。總之，笑要深刻，要有聲有色，非用陪襯法不可。

批評家可以用科學方法將劇本裏面的滑稽，諷刺，機智，幽默，分開來批評，可以指示出來某種動作是幽默，某句對話是機智，創作家却不

能這樣地分析。他動筆的時候決難顧及這些。什麼是幽默，什麼是諷刺，他都不知道，他只知道把些可笑的事蹟寫入他的劇本，也許裏面有幽默而無諷刺，也許有滑稽而無機智，也許只有一二，也許全有，也許全沒有。——這全看作者的天才與手腕。所以喜劇中的笑，往往是籠統而難分析的。有時笑是從滑稽而來，有時笑是從機智而來，有時笑是從二方面或多方面而來的。

六

喜劇的結構也是像悲劇一樣，應該緊湊嚴密。但有一點喜劇特別注重。就是「局勢」(Situation)。毛里哀，莎士比亞，康貴夫，謝里敦的喜劇雖是多方成功的集合，然而它們巧妙的局勢實在佔有重要的地位。因為局勢是比較容易使人發笑。喜劇中的性格往往沒有悲劇裏面的

深刻，因為喜劇的性格是派別的，而不是個性的，是團體的，而非個人的；反之，悲劇的性格是個性的，而非團體的，是情感的，而非理智的。所以渾爾蒲兒 (Horace Walpole) 說：『對於那些用思想的人，這世界是一齣喜劇；對於那些用感覺的人，這世界是一齣悲劇。』 (The world is a Comedy to those who think; a Tragedy to those who feel.) 有人說悲劇是有主人公的，喜劇是沒有主人公的。這話亦不無相當的道理。喜劇大都是由某階級或某團體選出數人作代表來表現一個動作，故無所謂主人公；悲劇是由某個人思想的矛盾，情感的抑制，命運的顛簸而起的動作，故不能不有主人公。

此外喜劇中還有其他程式，例如：(一) 鬼及一切神權的勢力很少在喜劇中發見，萬一有，亦只在笑劇中，或倒成了人生的神鬼。(二) 結局雖不見得往往是團圓的，但總是順意的。常常不出先悲而後樂，先

逆而後順的範圍。(三)表現的方法多以語體文，不忌販夫走卒的言調，鄉媪村姑的俗語。——不過這些程式都是由古代作家遺傳下來的，可以說是事實，不是定律，我們只可參考，不一定要遵守。

七

中國今日的民衆太沉悶了。雖然沉悶有沉悶的好處，但我們總得想法笑笑才好。我們的民衆太不好笑了。不好笑並不是不能笑，實在是「不苟言笑。」亦不是在中國沒有可笑的材料，實在可笑的材料太多，尤其在現在的中國。不過沉默寡言是我們民衆的習慣。一切都在「沉默」中。希望我們的民衆今後竟可不言，但不可不笑。笑笑我們的社會，笑笑我們自己；笑笑一切的橫蠻，笑笑一切的非理。應該多打幾個哈哈，讓我們的人經疲乏的筋骨鬆一鬆，讓我們怨氣滿腹的肚皮痛一痛。哈

哈假如不够，再讓我們來幾個微笑，冷笑，苦笑！無論如何，總不要不笑。

歌劇的創造

舊劇有改良的必要，已經成了藝術界的公認。可惜至今沒有人專心從事這種工作。時下流行的所謂歌舞劇之類的玩意兒，又小器，又忸怩，大家亦覺得不妥當，政府似有明令禁止，但它的勢力仍是非常大。我覺得舊劇的改良，所謂歌舞劇的整理，決非空言或一紙明令所能辦到的。必須要有根本的解決。必須要有具體的東西來代替。我們說舊劇不好，說它有改良的必要，我們必須要有好的新劇給民衆看，給民衆聽；否則徒言改良，高調創造，誠與事實無補，假如我們認爲時下影響全國兒童至深且鉅的歌舞劇不適合兒童的需要，我們就應該另行創造較好的兒童歌劇來代替，否則雖由政府明令禁止，恐終無效。所以創造新的

歌劇爲兒童爲成人，實爲今日中國的急需。

但是談何容易，創造新的歌劇！最緊切的就是音樂教育。中國現在的音樂教育怎樣？政府對於音樂教育的態度又怎樣？全國究竟有多少專門培植音樂人材的機關？不錯，任何大小學校裏都規定有音樂一課，但這一課僅僅是一課，僅僅是一唱歌，「究竟教材如何，教法怎樣，都是莫明其妙。設備更是談不到，經濟寬裕的學校最多有一架鋼琴，普通學校不過有一架風琴而已，甚至有些學校雖有音樂一課，連風琴都沒有。論及學者的動機更是糟，最高的目的不過是消遣罷了。除了少數的專門家外，很少有人把它當着藝術研究，更沒有人把它當着主要的文化事業。唉，在這樣一個不重視音樂教育的中國，能希望有新歌劇的創造嗎？

音樂教育發達了，倘無戲劇教育的興盛，中國新歌劇的創造仍是

夢想。因為歌劇不僅是音樂，而是戲劇與音樂，而是戲劇與音樂的結晶。一個完美的歌劇不應該歌的成份勝過劇，亦不應該劇的成份勝過歌，應該是劇與歌的調和。應該是一「歌」的劇，不應該是一「劇」的歌。瓦格納所以或為近代歌劇的泰斗，都是因為他看清了歌與劇的調和，雖然我們有時覺得他的作品還是歌勝於劇。如此說來，戲劇在歌劇中雖不高於音樂，至少應該與音樂並重。所以我們要新歌劇的創造，不能不先有新戲劇的創造。已往的觀念用不着提，過去的事實亦用不着說，單憑現在的觀念與局勢，戲劇在民衆的腦筋中究竟是怎麼一回事？古人把戲劇當着小道與下賤的勾當。今人呢，還是目之為小道與下賤的勾當。列入正式的教育，也許有人要謂之荒唐。舊劇不進步，新劇未成立，社會不提倡，政府不獎勵，唉，在這種不但不重視而且反輕視戲劇的中國，能希望有新歌劇的創造嗎？

天才有限。精力有限。音樂家很難兼爲戲劇家。戲劇家亦很難兼爲音樂家。瓦格納雖天賦音樂戲劇的天才，然而爲精力所限，他一生最大的成就仍在音樂而非戲劇。所以要中國新歌劇的創造，非音樂家與戲劇家合作不可。我們現在的音樂家呢？我們現在的戲劇家呢？萬一有了這兩家，這兩家又能否合作？中國人向來缺乏合作精神，這是用不着諱言的。普通事業不能合作的例子，我們看慣了。藝術事業更是不容易合作。但歌劇的創造較話劇的創造，在方法與工具上，更複雜艱難，所以必須要天才與精力的合作。

此外，還要社會的提倡。中國年來事事落後。政治經濟教育藝術無一不落外人之後。遍國皆是暮氣，悶氣，死氣。年來死於戰場的人和死於饑荒的人固不知有多少，假如我們要統計，終可以得到一個確定的數目；但死於悶氣和脹氣的人更不知有多少。悶死氣死的人們却無法統

計。因為這是社會見不到的。社會能見到的只是些民衆物質生活的痛苦，例如戰爭與饑寒；却不容易見到民衆精神的不安，例如情感的抑制。戲劇的目的在與民衆情感的正當宣洩。當哭笑的應讓他們哭笑，當歌泣的應讓他們歌泣。假如一個民族到了當哭笑而不哭笑，當歌泣而不歌泣的境地，這就是不祥之兆。哀莫大於情感之死。我覺得近來中國人的情感雖不敢說快到死的地步，確入了麻醉的景況。當哭笑的沒見人哭笑，當歌泣的沒見人歌泣。危險呀，中國人的情感！留心社會人心者，對於這培植人心的戲劇事業不可不特別注意。

有了戲劇家與音樂家的合作，有了國家社會的獎勵與提倡，最後還須要多數的金錢，新的歌劇才能實現。我常說金錢與藝術是一對惡冤家。冤家路窄，無處不碰頭。雖然藝術家最輕視金錢，但要成全藝術，還不能不將就它。這是藝術家的悲劇。中國人有的是錢，但是不會用，不會

正用；當用的不用，不當用的大用而特用。年年耗費了多少金錢，而得的結果是些什麼？——惶恐與畏懼，混亂與騷擾；退縮與頹廢，麻醉與不仁！革命先革心，多數的金錢爲什麼不多用在革心上？

金錢雖然可以輔助藝術的創造，但買不到藝術的速成。有了金錢，還得要有長久的時間。五百年也許纔出一個音樂家，三百也許出不了一個戲劇家。天才的發見正如火山的爆發，亦如清泉的噴流，沒有時間的準確，沒有分量的確定。只要繼續的灌溉，不斷的培植，早晚終有開花結果的機會。

新歌劇的創造既有上面這些難點，更非一天八日十年八載所能實現的。當然在這個新的未成立，舊的未打倒之前，我們應該想法渡過這個過渡時代。在這青黃不接之際，我們應該改良舊劇。改良它的內容，改良它的曲調，改良它的樂器。改良它一切不合藝術原則，不合時代

精神的處所。我這種主張也許太頑固，也許不徹底，但爲救濟時代的需要起見，似乎又不能不如此。不過舊劇能否改良，什麼人來改良，這實在是問題。倘若舊劇可以改良並且有人來改良，我是贊成改良的。因爲改良終較創造易，另起爐竈終比將就爐竈難。

論及內容，歌劇與話劇似乎不無分別。照戲劇史看來，歌劇的內容大都是屬於浪漫的，想像的，虛無縹緲的；而話劇的材料則偏重於寫實的，民間的。其實，照藝術的原則說，這種分割是不可靠的。可以寫成話劇的材料，當然亦可以寫成歌劇。但看作者的處理如何。浮士德的材料入了話劇同時亦入了歌劇，這就是材料相同處理各異的結果。總之，話劇與歌劇的區別不在材料，而在所用的工具；前者以對話爲工具，後者以歌唱爲工具，但二者都應以戲劇性爲中心。

此
页
空
白

史劇

近年來中國新興劇壇上很出了幾部類似史劇的劇本，這使我聯想到史劇的問題。本來古今戲劇的取材，不外是從「歷史」，「傳說」，「不入正史的民間生活」，「詩人的虛構」四方面得來。尤以取材於歷史傳說者爲多。我國今日流行的舊劇不是歷史的，便是傳說的。中國戲劇如此，希臘和莎翁時代的戲劇亦無不如此。有名的戲劇家，只有毛里哀與易卜生是例外。他們似不取材於史料及傳說，專注重民間生活的描寫。歌德席勒都是利用歷史傳說爲他們編劇的大本營。

這大概是由於史料有極豐美的普遍性，作家因求其戲劇易於流行，故多取材於史。且戲劇與歷史在內容上亦不無相似之處。歷史是人

類生活的真實記載，戲劇是人生動作的模倣。模倣雖不是抄襲，却不能完全離開真實。因之歷史上的實事往往成了戲劇家模倣的對象。莎士比亞說：『人生是一齣戲，世界是一個大舞臺。』中國某戲園之臺聯云：『堯舜生，湯武淨，桓文丑旦，古今來多少脚色！』『日月燈，雲霞彩，風雷鼓板，宇宙間一大戲場！』這都足證明戲劇與人生歷史之關係。

戲劇與歷史之關係雖如此密切，但二者之性質及體裁則絕不相同。歷史是史，戲劇是詩。史重真確，是屬於科學的；詩貴情緒，是屬於藝術的。史家的責任在於系統的整理，真實的紀載。詩人的責任在於想像的創造與人生的表現。前者是客觀的，後者是主觀的。故二者絕不相同。

史劇雖在古代就有人寫，但至今沒有一個正確的界說。比較清楚還是英國柯立濟 (Samuel Coleridge 1772—1834) 的定義。在論莎士比亞的歷史劇的文章裏，他這樣說：『史劇是假借史料而成的戲劇，但此種史

料務必關連而不違背時代性與因果律，務必詩化而合乎戲劇體裁。但從這個界說看來，似乎依然沒有解決詩與史的衝突之點。「不違背時代性與因果律」自然是指史劇不可逾越史料的範圍。雖可剪裁，但不能添補，尤不能改造。戲中情節必得不背史事，必得合乎時代的背景。這與「必詩化而合乎戲劇的體裁」不無小小的抵觸。既詩化而合乎戲劇的原則，則難免不逾越史料，亦難保不雜入詩人的想像。反之，嚴守史事的真確而不參加作者的見解，似又違背創作的原則。

照理，既稱史劇，「史」與「劇」似應雙方兼顧。劇的情節倘過於違背史事，雖是合乎戲劇的體裁，然失去「史」的精神，是劇而不能稱爲史劇。劇中而無詩境，雖事事符合史料，是史，而不是史劇。故史劇作者只能以主觀的見解去觀察史事，而不能違背史事。莎士比亞的亨利第八，席勒的威廉退爾，秦克瓦特的林肯，都是如此寫成的，雖然它們中間

難免沒有抵觸史事的地方。

現在中國流行的舊戲，其材料似多取自歷史。奈無負責的作家出來考究，這種材料雖號稱史事，但往往違背史事；往往由主演者自作聰明，任意加減，使之牛頭不對馬嘴。我在前面已經說過，在可能的範圍內，史劇是可以逾越史事的，而且是難免的，但逾越的地方必須較原有的史料更美麗才好，否則倒不如依照原史加以挑剔剪裁爲妙。現在舊戲中號稱史劇者，就犯了這個病端。例如某段歷史本來很美麗，以之寫成劇本表演於舞臺上照理應該更美麗，不料經舊劇舞臺一度表演，看去反較原史減色。最近觀某伶在平公演之姜皇后一劇，就使我感覺「戲中」的姜皇后幾乎不是「史中」的姜皇后。而且戲中的姜皇后決沒有史中的姜皇后美麗。這正是弄巧成拙。

其實中國的歷史太美麗了。以之入戲，不知要產生多少傑作。可惜

沒有天才的作家來利用。倘若有人將我國歷史擇要活現於舞臺，使現在的民衆有機會景仰祖先的遺蹟，這不但可以煥發中華民族的精神，而且在藝術上亦是一件偉大甚盛的創造。近代的人固然歡喜看描寫近代生活的戲，但古代生活描寫得好，亦未嘗不可以引起近代人的趣味與追懷。

不過在公演上史劇要比較麻煩些。最難解決的是服裝及道具問題。唐朝的戲我們不能穿清朝的服裝，明朝的背景我們不備用民國的家具來配合。中國各朝代的服裝，向來無系統的研究，條理的記載，所以在舊戲中服裝是沒有歷史意義的，在新的舞臺上亦是沒法解決的困難。

古戲用新的方式來排演，亦未嘗不是辦法，但這在藝術上終是一件缺憾。調和是一切藝術的原則，尤其是戲劇藝術的命脈。唐朝的戲我

們在舞臺上穿着西服，高跟皮鞋，裝着電燈，電話，當然不成樣兒，當然對於劇本的情調失諧。現在在歐美各國雖然有人實驗「古戲今演」，但終未得到美滿結果。作者曾觀莎士比亞的現代裝飾之哈姆萊德，但其意味遠不如古裝的哈姆萊德。

有聲與無聲

贊成電影的人說電影是藝術，不贊成電影的人說電影不是藝術。假如它是藝術，它是最年輕的藝術。因為它是科學昌明後的產物。假如它不是藝術，它的勢力却較時下任何藝術為大，它與現代民衆的關係亦較他項藝術親切。舞臺劇是公認了的藝術。最好拿它來與電影比較一番，看看它們究竟有何區別，有何長處與短處？

電影劇與舞臺劇比較有兩種長處。一，電影劇的「看」的範圍要較舞臺劇廣大。二，電影劇的程式限制要比舞臺劇寬泛。舞臺劇固可以

給人看，然而因舞臺的限制，看的範圍不能寬廣。電影劇則不然：在「有聲」未發明以前，它完全是供給人們看的。且看的範圍寬廣；舞臺上不能看到的事物，在銀幕上都可以看到。因為電影劇的程式比較的鬆泛，所以表現的方法亦較舞臺劇來得方便：三分鐘一攝，五秒鐘一拍，愛怎麼表現就怎麼表現，愛表現什麼就表現什麼，毫無舞臺劇的種種限制。電影亦有兩種短處：一、沒有舞臺劇生動的立體美，只有滯板的平面美。我這裏所說的「平面」是指繪畫的平面；「立體」是指雕刻的立體。自然，繪畫亦可以表現立體的美，不過繪畫中的立體美決不是雕刻的立體美，所以電影雖亦可以表現平面的立體，但終不能表現立體的立體。二、沒有「活」人的表現的活美，只有機器造的「影」美。假如我們不否認「人」的表演深刻於「影」的表演，那麼我們就不能不承認舞臺劇較電影劇高出一籌。

因爲有這種區別，所以舞臺劇似宜於內心動作的描寫，「靜」的描寫，深刻的描寫；劇本的結構亦易於緊湊。電影劇似宜於外形動作的描寫，「動」的描寫，浮淺的描寫；劇本的結構亦易於流入冗長鬆懈。我們亦可以說：前者長於蘊蓄，後者長於外觀。

二

從前一般人以爲電影劇不如舞臺劇，就是因爲電影只能看，不能聽。現在有聲發明了，這問題不但解決了，而且更進一步的懷疑，懷疑無聲電影及舞臺劇將要滅亡。其實事實上決不是如此，正如前面所說。舞臺劇，無聲電影與有聲電影，各有各的長處，各有各的短處，誰亦不能侵奪誰的地位。

吾人欣賞戲劇的能力有限。這種「欣賞力」是有一定度量的。吾

人觀劇之精力倘超過吾人原有的欣賞力，必會發生疲倦；不及，則難滿足吾人之慾望。故欣賞力的運用總要恰到好處。

「聽」與「看」為吾人欣賞戲劇的两大交通，其目的在使吾人之心靈得到滿足。無聲電影是由視覺導入心靈而使心靈滿足。有聲電影與舞臺劇則賴視覺與聽覺導入心靈，而使之滿足。惟不論有聲或無聲電影，所須用之視力必較視舞臺劇為多。視覺之能力既已充分用去，而同時又需用充分的聽覺，則吾人之精神自然不能支持。精神既不能支持，欣賞慾焉能滿足？

據我個人看電影的經驗，覺得無聲電影有一種靜穆之美，而有聲電影雖有「有聲」之興趣，却失去無聲電影原有的幽靜。故從觀衆的「欣賞力」的度量判斷，有聲電影祇是科學上的一種發明，而非電影本身的一種進步或退步。

從戲劇史上看來，「有聲」電影亦不能算是一種進步。我們都知道戲劇是起源於一種詩意的舞蹈，一種沉默的姿態動作的模仿（Pantomim）後來才逐漸加入聲音的表情。因之自希臘到近代，「聲音」幾乎成了戲劇唯一的表現工具。所以現代的戈登克雷革命了。他以爲戲劇本不應該是聽的，應該是看的。他的理由是 Theatre 一字，照希臘原文的意義講來，是一個看的地方。Drama 是 to do 的意思。故真正的戲劇是應該「做」給人看的，不應該「說」或「唱」給人聽的。他這種論調雖過於激烈，然欲摒去昔日戲劇過於偏重聲音的弊端，亦不無相當的道理。這正是現代新興劇作家少用對話多用動作充實作品的理由。因爲對話的弊病太多：一，各國有各國的對話；二，各人有各人的說法；假如演員一個不小心，說得不清楚，說得不動聽，必會引起觀衆的誤解。動作比較靠得住，比較容易普遍，比較容易深入人心，所以動作是戲劇最穩

當最有力的表現工具。故「有聲」在電影史上固然是一種新的創造，而在戲劇的進化中，似乎是一種違背潮流的產物。

三

電影雖然有聲了，却未達到完美的地步。現在的有聲電影至少有兩個毛病：一，畸形的發展；二，機器的氣味太濃。

因為有聲剛發明，一般觀衆認爲這是一種新奇的創造，所以大家欣賞電影都醉心於「聲」。製造電影的人爲逢迎觀衆的心理起見，故盡力在聲的方面鋪張。不管某種聲音是否好聽，是否適宜，祇要是新奇的「聲音」就盡力引用進去。從前的電影雖無聲，却有情節，有動作，有故事，至少可以給觀衆一種靜穆的「看」的欣賞。現在的有聲電影因爲過於重視聲音，連情節與故事有時都沒有了。我們現在在有聲電影

裏所見到的祇是雜耍，祇是熱鬧，祇是片段的歌唱而無合乎音樂戲劇原則的藝術。這種過於偏重聲音的現象，鑄就了現在有聲電影畸形的發展。

第二種弊病就是機器的氣味太濃。照理，凡是戲劇中的聲音，不管是對話或歌唱，總要合乎音樂的原則，總要令人聽去發生一種美感。我們聽聽現在的有聲電影，其中的聲音不是人的聲音，不是物的自然的聲音，而是機器做出來的一種矯揉造作的聲音。不但不爽耳，且能引起吾人不快之感。

第一種弊病是人的問題，不是藝術的本身問題，祇要有懂藝術懂戲劇的人來主持，這種畸形的發展將來當然可以免去。第二種弊病是科學的問題，祇要將來科學更昌明，現在有聲電影中一切不和諧的聲音都可以摒去。我相信現在有聲電影一切的弊端，不久自然有人出來

解決，祇是時間問題。

四

有聲電影是工業科學發達的國家的一種產物，亦祇有政治經濟上了軌道的國家的人民才能享受。所以在美國有聲電影特別發達。他們能花幾千幾百萬的金錢來製造有聲電影，普通人民的財力亦能供給這種娛樂的行銷。在中國却不然，據我看三十年內有聲電影在中國，不管在製作或推銷方面都不能普遍。第一，我們沒有這樣大的資本家肯花錢來裝置有聲影片的機器。即有資本家來採辦機器，我們的民衆亦無力供給這種事業的行銷。因爲羊毛出在羊身上，電影院的成本既然加大，觀衆的負擔當然加重，就現在的情形而論，在幾個大城例如天津、上海的有聲電影院，平均票價總在一元上下，試問中國現在這種經

濟破產的民衆，吃飯尙沒有錢，焉有餘力來供給高價的有聲電影？第二，西洋有聲電影的內容不適合中國民衆的了解。語言的隔膜，音樂的隔膜。換句話說，除了少數受過西洋教育的人們外，不懂西洋語言西洋音樂的人，決難欣賞西洋的有聲電影。

或者有人說我們的民衆既不能欣賞西洋的有聲影片，那末我們爲什麼不創辦國產有聲影片呢？我覺得這更是一種妄想，我們的資本在那裏？我們的人才在那裏？不說別的，祇要檢查無聲國產影片的過去，就可以使我們打破這種迷夢。我們的國產無聲影片其所以不能與西洋的無聲影片競爭，就是因爲我們沒有雄厚的資本，沒有專門的人材。製造有聲電影的技術當然較製造無聲電影的技術要複雜。我們的聲學家電學家在那裏？我們的戲劇家音樂家在那裏？這些專家決非一朝一夕能培養成的。況且製造有聲電影的資本當然亦較製造無聲電影

的資本要充裕。我們一切製作的材料都得仰求外人，這於國家的經濟又是何等的損失！所以無論從那一方面觀察，我們的經濟政治科學未發達以前，有聲電影在中國決不能普遍。

觀衆

爲人生而藝術亦好，爲藝術而藝術亦好，戲劇終不能無觀衆。自古以來，戲劇是演的，而非讀的。讀只能得其抽象的概念，演可以使觀者聞其聲，見其行，而得到具體的印象。這是戲劇必演的主要理由。既演，當然是演給人看，當然不能無觀衆。既有觀衆，則不能不爲觀衆打算。這是任何時代任何國家的戲劇家成功之祕訣。莎福克裏斯毛里哀莎士比亞都是如此。易卜生蕭伯訥亦無不如此。

爲觀衆打算，先應研究他們的需要，必得知道他們入劇場的目的安在。據一般批評家探討的結果，人們到劇場去的目的不外以下四項：
(一) 開心——因爲厭煩自己職業的例行事務，所以到劇場去開心

解悶。抱這種目的到劇場者最多。(二)看臺柱——尤其是看漂亮的女臺柱，亦可以說是捧角兒。這種觀衆到劇場的目的在「入」而不在「戲」；在表面的繁華熱鬧，而不在深刻的藝術欣賞。他們歡喜看明星的腿，眉，媚，眼，臉……抱此目的到劇場者亦不少。(三)貪求高尚娛樂——這與「開心」不同。開心者只注重浮面的肉感刺激，而貪求高尚娛樂者不但希圖情感的舒發，而且追求心靈的滿足。這裏所謂心靈的滿足不一定是藝術的欣賞，而是指道德的公平裁判。例如劇中人的善惡報應，是非分明。持此種態度入劇場者亦不少，尤其在中國多。因為中國人對於戲劇的觀念向來是高臺教化，移風易俗。(四)欣賞藝術。這種觀衆不問別的，只求戲劇本身的欣賞。他們常以批評家的態度到劇場去：這劇本怎麼樣？這表演怎麼樣？這裝飾怎麼樣？——這都是他們常問的問題。這種觀衆是劇場中最少的觀衆，亦是目的最純正的觀衆。

觀衆的目的既是如此雜亂，戲劇家就得費一番苦心分頭去滿足他們，迎合他們。不錯，迎合他們，迎合是最好的方法，而且是唯一應該的方法，也許一般高尙的作家認爲這是下流的方法。前面已經說過，戲劇不能離開觀衆，既不能離開觀衆，就應該迎合觀衆。我以爲「迎合」並不下流，「誘惑」才真正下流。觀衆永遠是被動的，他們不是被迎合，便是被誘惑。只有這兩條路沒有第三條路。只看責任的戲劇家用那一條，只瞧聰明的觀衆走那一條。

現在中國沒有好戲劇，一般人都歸罪於觀衆，說他們太淺薄，說他們只配看低級趣味的玩意兒。一般人認爲要好的戲劇在中國發現，除非先將我們的觀衆訓練好。譬如近來有些朋友感到中國舊劇在各方面都有改良的必要，於是他們在宴會上有時向當今的伶界來些建議，而伶界諸君的回答是：「很有道理，先生說得很有道理，這些東西的確

應該改良，不過現在還沒有到時候，因為中國的觀衆程度太低。……他們輕描淡寫的把中國舊劇的一切非是的地方，都掛在觀衆的賬上。誠然，中國現在的觀衆不好，誠然他們要受訓練，但是什麼時候中國的觀衆才能好呢？是不是要等到「猴子元年」訓練，誰來訓練？怎樣訓練？是不是等着烏有先生開大學來訓練？所以，仔細一想，「沒有好觀衆之前，中國永遠不會有好的戲劇。」真是滑稽又滑稽的論調。依愚見看來，觀衆是要訓練的，可是要現在開始訓練。應該由現在的戲劇家來擔當這種責任。應該多演好戲給不好的觀衆看。他們看多了，看慣了，趣味自然會提高自然而然的會欣賞好的戲劇。「鄉巴老」初看唐伯虎趙子昂的畫，正如劉姥姥初進大觀園，除了莫名其妙，還是莫名其妙。這並不是說鄉巴老不能看畫，實在因為這是他第一次看畫。假如他，雖爲鄉巴老，是生在畫家之家，常有機會看畫，從十八歲看到六十四歲的畫，

每天至少要看三五張畫，這樣漫說唐伯虎趙子昂嚇不倒他，就是米淇安葉老與塞尙，他還要大批評而特批評呢！欣賞戲劇的習慣也是如此養成的。多寫好戲，多演好戲，多看好戲，是訓練中國觀衆唯一的方法。但不可希望過急。急，定糟。要慢慢的開導，心理的迎合，切實的試驗。羅馬非一日建設起來的，但羅馬終究建設起來了。拿我們「戲劇系」的公演打比罷：當第一次公演，我們的觀衆與一般的觀衆無異，愛在劇場談天，戴帽，咳嗽，吐痰，吸烟，或帶着十二歲以下的小寶貝在裏面擾亂安靜，現在經我們這五年來每次公演的訓練，確實進步了。如今一入我們的劇場，就知道一切他們應守的規則，并且欣賞的趣味亦漸漸的提高了。所以中國的觀衆現在雖不好，但將來終有好的一日，只看當代的戲劇家如何努力。

自然，觀衆亦有應盡的責任：嚴守秩序，勿妨礙他人的聽視。中國現

在的觀衆極不守秩序：戴着帽子妨害他人的看，任意談笑擾亂他人的聽，隨便吐痰，吸煙，妨害劇場的衛生。應該集中思想去欣賞臺上的意味。欣賞戲劇正如吾人從事飲食：細細嚼，慢慢喝，愈嚼愈有味，越喝越要喝。戲亦然，要用思想去揣摩。入劇場的目的更應純正：不可「醉翁之意不在酒。」指正與批評是觀衆應有的精神。帶誘惑性的戲劇觀衆應該自動的起來打倒。意味深長的戲劇觀衆應該自動的盡力擁護。總之，戲劇家有戲劇家的責任，觀衆有觀衆的義務。希望各盡其責，各竭其力。

爲人生而藝術亦好，爲藝術而藝術亦好，戲劇終不能無觀衆。

怎樣走入大眾

現在是大眾時代，所以一切文化藝術都應該以大眾為目標。在古代戲劇本是大眾的藝術，後來才漸漸變成少數人的享樂品。新興戲劇在中國尚在萌芽時代，除了南邊的南國社和北方的「戲劇系」曾經有過些許的貢獻，似乎少有別的中堅劇團在公開的活動。可是南國已經散了，「戲劇系」也在風雨飄搖中掙扎。所以新興戲劇的勢力在今日的中國實在單薄極了。不但談不到深入大眾，就是少數的觀眾亦未抓住。看南國社的戲的是些什麼人？上海的大學生而已。看「戲劇系」的戲的是些什麼人？北平的大學生而已。四萬萬同胞中有多少是大學生？又有多少看過南國社和「戲劇系」的戲的？我們倘能回答這些問

題，就可以了解新興戲劇在中國的地位，更可以明白今後努力的方向。今後新興戲劇在中國要佔勢力，非踏入大眾之路不可。可是發生一個當頭問題：在今日的中國究竟誰是大眾？我們可以毫無疑義的回答說：農民是最多數的大眾。因為中國五千年來向係以農立國。其次的大眾就要算工人了。中國的大工業雖沒有發達，然而從事於小工業的人實在不少。況且大工業今後必會振興。所以新興戲劇不把農工階級抓住，是不會有大希望的。我說把農工階級抓住，並不包含什麼「階級鬥爭」的意義。那是政治家和經濟家的工作，是另外一回事。我們是站在藝術與戲劇的立場而言農工。

我們既然知道今後應走的路，那麼就應該照着方向走去。可是這條路是最難走的一條路。沒有天才和訓練，沒有金錢和毅力，是絕對走不通的。我們都知道農工階級泰半是文盲，泰半是未受過教育的。當着

沒有受過教育的大衆，演比較有藝術價值的戲劇而希望他們接受，是一件難上加難的事情。所以我們要成功，必不可忘記三項要素：

第一、要有意義的內容。劇本的材料要從大衆的生活中取來，要能表現農工的生活，或表現與農工接近的生活。不論材料的繁簡，事情的大小，總要有意義。什麼樣的內容才算有意義呢？這的確是一個很難回答的問題。我們姑且這樣說：凡是某種材料能够煥發農工「向上的意識」就是有意義的材料。「向上」不是落伍，不是畸形；而是前進，而是平衡的發展。農工「向上的意識」是多方面的：至少包含生產技能的向上，科學運用的向上，身心健康的向上，情感滿足的向上，集團訓練的向上，享受與給與的向上，教育文化傳遞的向上。總之，向上的生活是一個完美的人格極峯。一個生活意識向上的人是這樣的一個人：他盡人生應盡的義務，他享人生應享的權利；他不是一個壓迫人的人，也不

是一個被人壓迫的人。

我們的農工同胞是最苦的同胞。他們對於國家的貢獻最大，可是他們得的報酬太薄。我這話並不是「赤化」，我覺得這種不平等的待遇是人道上不容許的，也是同胞情分上不應該的。我在定縣已經住了半年，生活比較的與農民接近，略略知道他們。所以我們要振興中國，必先推進農村。要創作農工劇本，必先慎重採取有意義的內容。

採取的途徑，首先要自己的生活農工化。我們的目的是要農工了解我們，所以我們得先了解他們。想把農工從地獄裏領導到人間來，我們自己必先到地獄去。我的朋友晏陽初先生常說：「我們必須農民化，然後才能化農民。」又一個朋友，他是一位著名的教授，新從蘇俄回來告訴我說：「現在的中學生就在那裏鬧什麼左傾右轉，其實他們根本上就沒有過過「工作的生活。」我下午打算帶一班學生到農村去工

作，去生活，教他們真正得到些「工作的意識。」這兩位先生的話都是極有價值的。我們要寫出好的農工劇本，不能住在租界的洋樓裏僅僅的「想」，應該到農村去生活，到工廠去工作，去得到些農工生活的意識。

第二、要有雅俗的藝術。有了教育的內容而沒有雅俗的藝術，是不能完成大衆戲劇的目標。現在有人以爲農工戲劇只要有「標語」式的內容就够了，這是大錯。因爲「標語」往往是乾燥的，飄忽的，雖是清晰的，而不是渾厚的。好的戲劇不僅僅是「給與」的問題，最要緊的是顧到觀衆能否「接受」。所以農工戲劇不但要有「向上」的內容，而且應該有熱烈的情緒，真摯的論斷，悠遠的詩意，「戲劇的」動作。這樣的作品才有永久性與普遍性，大衆才能接受。自然，農工戲劇的藝術決不能過於深邃，我們在前面已經說過，農工的知識是比較落後的，假如

劇本的藝術過於深邃，他們決難欣賞。所以大眾戲劇的藝術應該深入淺出，雅俗共賞。

第三、要有巧妙的技術。藝術與技術是互相因果而分不開的。倘若有高超的藝術而無巧妙的技術，戲劇仍然不能完美。戲劇不比別的藝術可以實行個人主義，而它是一種集團的藝術。一個人可以彈琴，可以畫畫，可以跳舞，但一個人決不能演戲。彈琴可以不要人聽，畫畫可以不要人看，跳舞可以「獨善其身」，唯有演劇不能不有人看，並且要有多數的人看。因為有這種集團的關係，所以戲劇的技術特別要巧妙。

技術怎樣才能巧妙呢？我們要回答這個問題，應該先知道我們的農工最感興趣的究竟是什麼。據我在定縣試驗研究的結果，覺得我們的農民最感興趣的是一個「動人的故事」。記清楚，一個動人的故事。農民生活簡單，情感真摯。他們沒有城市的居民滑頭，虛偽，心眼多，雖然

他們也有祖宗傳下來的劣根性與好習慣。他們希望一個單純的，動人的，熱烈的故事來滿足他們真摯的心情。這故事所寫的要使他們所知的。要用你的技巧，把它剪裁得得法，擺佈得動人。裏面的動作必須具體，最好是有拳打腳踢，驚心動魄的動作。我的「喇叭」及「鋤頭健兒」就是運用這種技巧寫的，所以在定縣上演都得到成功。他們最厭惡滔滔不絕的對話，惱人的演說，哲理的討論。他們可以歡迎莎士比亞，但是他們很難接受易卜生。因為易卜生歡喜在劇中討論問題。最近蘇俄的觀眾也是這樣。他們對於標語式的對話非常討厭。他們喜多看「有形態有格式」的動作，少聽討論的對話。所以關於大眾戲劇的技術，我們可以簡單的說：「運用巧妙的手法，多用具體的動作，少用冗長的對話，表演一個動人的故事。」

總起來，我們可以武斷的斷定：除非新興戲劇不想走入大眾，倘要

深入農工，非注重我上面說的三項要素不可。——內容的，藝術的，技術的 (Educational, artistic, technical) 平衡發展。因為這樣的戲劇，農工才能發生興趣，才能接受。農工不能接受的戲劇，雖是掛着農工的牌子，也是與農工不發生關係的。奉勸熱心戲劇的同志，與其整天的嚷着到「十字街頭」，「到民間去」，不如先到農村工廠去工作，去得到些「工作的意識。」與其整天的在那裏標榜派別和主義，不如先用點苦工來修養自己的內容，訓練自己的技巧。

二十一年七月

宋春舫論劇

宋春舫譯著

一冊
一元二角

宋先生談劇之作，有西洋名劇之譯本，有關於戲劇之論文，曾在京滬各報及雜誌上發表，又經詳加校訂，全書約十萬言，為研究西洋文學及現代西洋戲劇者所不可不讀。

演

徐公羨著

劇

術

一冊 二角半

本書內容分四大編：(1)是關於演劇術的概論；(2)講戲劇的發音術；(3)講戲劇的動作術；(4)講戲劇的化裝術；每編之中，又各分章節，按次敘述。此書係作者融會經驗與心得而成，處處切合實用。和徒以理論見長，而使人無所適從的作品不同。凡演劇家、電影家、及愛美劇社、校學劇團等，均宜採為參考書。

中華書局發行

現代文學叢刊

已出四種

快樂的人們

▲蘇德曼著
▲周頌棣譯

一册
五角半

愛的雲圍

▲莫洛懷著
▲盛明若譯
▲王家楫譯

一册
一元二角

苦戀

▲顯尼支勒著
▲劉大杰譯

一册
一元二角

舅舅昂格爾

▲依斯特拉諦著
▲賀文林譯

一册
一元

本書包含蘇德曼所著短篇小說三篇：(一)輓歌 描寫一個誠樸的沒有見過世面的少婦，對於愛的憧憬和啓示；(二)蒂亞 是描寫靈肉衝突，批評人生的一篇浪漫作品；(三)快樂的人們 是一張速寫的漫畫，一篇清雋的隨筆。全書文體秀麗，描寫深刻，對於戀愛及人生諸問題，頗多開發。

本書分上下兩卷，合訂一册，前卷寫一男子在婚前的淒豔纏綿的戀愛故事，後卷則為未亡人之自白，述自初戀結婚直到死別為止的一切經過。前後兩部，情調雖相彷彿，而技巧卻各有不同。全書富於情熱的詩意，實為少年維特之煩惱以後的一大巨製。

本書為顯尼支勒原著，描寫一個年輕貌美的寡婦，和她十二年前一個舊相好男子苦戀的經過。女子的純情和男子的遊戲便是這幕悲劇的內容。男子得到了女子的肉體，便不再去理她的殘酷；女子犧牲了自己的肉體，仍得不到他的心的悲傷，在本書中，真表現得淋漓盡致了。

「過一天自由生活，勝過奴隸的終生，」這便是本書的主旨。全書共合三個有連續性的短篇，處處充滿着爭自由的奮鬥精神，著者以熱烈的同情，從貧民窟裏，強盜窩裏，尋出時代進步的社會意識來。描寫技巧，非常深刻，句句打進讀者的心的坎。請看呀！這位巴爾幹的高爾基，給中國讀書界發出的第一聲。

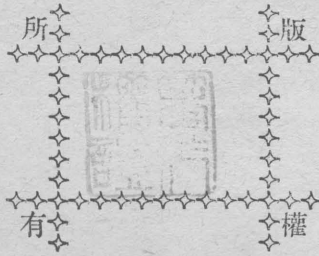
中華書局發行

上海图书馆藏书



A541 212 0001 9498B

民國二十二年十一月印刷
民國二十二年十一月發行



總發行所
分發行所

北平天津張家口石家莊邢台
濟南青島太原開封鄭州西安
蘭州成都重慶長沙常德衡州
漢口南昌九江安慶蕪湖南京
徐州杭州福州廈門廣州汕頭
梧州雲南瀘陽香港新加坡

上海棋盤街

著者 熊佛西
編校者 錢歌川
發行者 中華書局有限公司
印刷者 上海靜安寺路

中華書局

中華書局

代表人 陸費逵
中華書局印刷所

◎ 現代文學叢刊 寫劇原理 (全一冊)
定價銀四角五分
(外埠另加郵匯費)

(七四一七)

標商冊註

