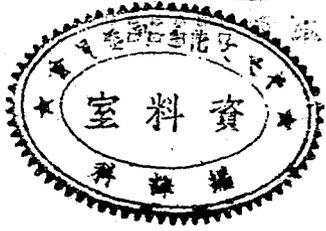


THE THEORY OF THE THEATRE

# 戲劇原理論

編者 曹湜 譯者 曹湜



圖騰出版社印行



3202

戲 劇 原 理

C. Hamilton 著

趙如琳 譯

圖騰出版社



## 「戲劇原理」譯序

在建立新中國戲劇藝術體系的進程中，一般工作者所感覺到最大的困難便是理論的貧乏。坊間刊行的淺薄的理論著譯太不滿足工作者的慾求。截至現在止，可憐中國的劇壇，竟沒有一本像樣子的戲劇概論，更不容易發現比較完備的編劇學、導演術、戲劇史之類的參考書。因而，對權威理論之逐譯，大家都感覺到迫切的需要。

漢米爾敦是美国近代與馬修士，顯克萊等齊名的有數的戲劇理論家。他這本「戲劇原理」曾被尊爲近代歐美戲劇基本理論的名作。這本書寫得極其簡明，提供許多原理上的實際知識，不特使初入門的人讀完後對戲劇有澈底的瞭解，就是有經驗的演出者、導演、劇作者、演員和批評家，也可以從這本書中獲取許多珍貴的意見。

這本書的第一章，使我們認識戲劇的本質及其他種藝術方式不同的特質。第二至第四章使我們明白戲劇之發展，除了受社會生產力之決定外，還實際上受到劇場之物質環境，演員之心理與生理的賦性和觀衆的需求這三種力量所影響。而第四章論近代的舞台程式更使讀者了然於舞台藝術之史的衍變。第五第六兩章，提供給演出者、導演及劇作者以演出導演及編劇上許多有效的方

法·第七章論戲劇的類型爲劇本評價之試金石，不特使劇作者知所遵循，抑亦爲批判劇本，選擇劇本之良好標準。第八章論近代的社會劇，其最珍貴的貢獻爲明晰地敘述戲劇思想亦即人類爲生存而爭鬥之史的發展。這一切都是戲劇學生應該獲得的理論上的基本知識。

在讀這本書的時候，也許感覺困難的地方是例子太多，而這些例子，對於世界名劇涉獵較少的人會感覺得麻煩，但這正促使我們加緊努力去研究世界給予我們之寶貴的遺產。固然這本書也有他的不足的地方，如第二章論劇場觀衆之心理，依據的是十九世紀的心理學的方法。又如第八章之論近代社會劇而沒有敘述到悲劇發展的第四型——描寫集團與集團的鬥爭。但這一切，現代的戲劇工作者是應該知道如何去修正和補足的。

此書譯竣於民國十八年，當時會交上海某社出版。後因該社人事變遷，稿子遲遲沒有付印，直至民國廿九年，再交上海某社刊印，又因交通運輸關係，無法在內地發行，今由圖騰出版社把他付梓問世，個人衷心至爲感激。

願以此書記念我從事戲劇理論工作的開始。

趙如琳

民國卅二年六月於廣東省立藝術專科學校

# 目次

第一章 戲劇是什麼	(九)
第二章 劇場觀衆之心理	(三一)
第三章 演員與戲劇家	(五七)
第四章 近代的舞台程式	(六九)
第五章 演劇時注意力之節省	(八七)
第六章 增強勢力之方法	(一〇三)
第七章 戲劇的四個重要型式	(一一五)
第八章 近代的社會劇	(一二一)

戲劇原理 目錄

八

一、戲劇的定義 ..... (一)

二、戲劇的種類 ..... (二)

三、戲劇的要素 ..... (三)

四、戲劇的表現 ..... (四)

五、戲劇的欣賞 ..... (五)

六、戲劇的社會功能 ..... (六)

七、戲劇的歷史 ..... (七)

八、戲劇的未來 ..... (八)

目

## 第一章 戲劇是甚麼？

戲劇是安排由演員在舞台上當着羣衆表演的一個故事。

這段簡明的敘述給戲劇下了一個非常簡單的定義——這樣簡單的定義，就是「望」也能明白，因此無須加以解釋。但如其我們逐字逐句把這段敘述細爲推敲，我們便會明白此定義已賅括了一切的戲劇原理；而從這個基本原理出發，我們可以演繹出戲劇批評之實踐的哲學底全部。

「故事」一詞，其意義極爲顯明。故事是一串爲因果律所聯結而向着預定的頂點進行的事件之演述，——每一件事件顯示一班想像中的人物，在適宜的想像的裝置之下，扮演想像的動作。自然，這個定義對於敘事詩，短曲，長篇小說，短篇小說，描敘藝術一切其他的方式，以及對於戲劇，均爲適用。

但是「安排表演」這句話，嚴格的使戲劇異於描敘藝術一切其他的方式。尤應特別注意戲劇並不是寫來讀的故事。戲劇本不應視爲文學之一部——比如如敘事詩或小說一樣。從劇場之立足點說來，文學反應視爲祇是戲劇家藉以把他的故事更有效地傳達給觀衆之方法。大的希臘戲劇家



需要對於彫刻與詩歌之理解；而在近代劇場，劇作家須表現畫家與文人之想像。戲劇本應訴之於視覺而非聽覺。在近代舞台，裝飾恰宜的人物應現身於設計與描繪得極其周詳，光與影照耀得極其適當的裝置之內，並常需音樂的藝術以輔助其感效。因此戲劇家不祇應賦有文學的天才，並須對於繪畫效果彫刻的與造型的要素有明晰之見地，節奏與音樂之理解，與乎演劇藝術之洞澈的知識。因為戲劇家應同時在同一的作品裏將許多種藝術的方法配合調和，故不應集中注意接單獨批評他的對話，和祇就文學的領域去褒貶他。

自然，真正偉大的劇本常是偉大的文學和偉大的戲劇。純粹的文學原素下，對話中文體之技巧——不過是使作品能流傳永久的防腐劑而已。阿斯齊洛士（A. von Schiller）的作品在現代早已不能演，我們祇把它當作詩歌來讀。但是在別方面，我們應知不排演他的作品底重要理由是因為他的戲劇不適於近代劇場，——表演他的劇本，劇裏的建築物之外形體積以及設備都完全不同。在他的時代，他的作品却並不是也作當詩歌來讀，而是常在劇場裏博得采譽的；因此欲適當地欣賞他底戲劇的而非文學的呈訴，我們必須在想像中重構他當日的劇場情境。不過他的劇本，雖經開始計劃成戲劇，後來一代一代的經批評家及文學研究者的流傳，遂轉變而接近於詩歌；在批評

觀念之轉變中，祇有藉它的對話之文學的價值，才能保證阿斯齊洛士之不朽。一個劇本，因為物質環境改變，常為劇場所摒棄，假如那是偉大的劇本的話，祇能在紙上保留。從這個事實，我們可以推出一句實際上的格言，便是雖則有技巧的劇作家無須摺他的劇本寫成如何偉大去博取他當時的稱譽，但假如他想為後世所不忘，他必須從事於文學的修養。

關於文學元素在戲劇上之基本重要，那是必得承認的。但別方面也必須承認在戲劇上佔有崇高地位的劇本，在文學的領域裏亦必有相當的位置。鄧那尼（Denney）的最有名的傳奇劇「孤女」（The Tow Orphans）便是一個好例。此劇傲然地支配劇場差不多一世紀，至今仍受人之稱道。那的確是一個非常好的劇本，於排列得極其縝密的戲劇情節中，演述一個令人感動的故事。全劇有十來個脚色，雖然很少真正算得上是有個性的人物，而仍然寫得非常忠實逼真，在舞台上兩小時的演劇裏，能使演員呈現可驚的現實的幻象。真的，此劇寫得非常可怖——尤其是在標準的英譯本。二孤女之一在開始時張大眼睛地獨語：「我是瘋了麼？……我是做夢麼？」下邊那幾句話也突然的刺進耳裏——「如果你還是拿這種殘忍的態度來逼害我，我便到捕房去控告你。」實在說，這在文學上是沒有什麼了不得的地方。可是憑藉視覺的媒介，賴乎境遇之巧妙的排

列，却使觀眾大受感動；在最激昂的關頭，觀眾是沒有能力去注意說白之美麗或平凡的

大抵，研究戲劇的人應明白觀眾是不能聽得出一齣劇的對話寫得好還是寫得壞，這樣的批評的鑑別，需要格外伶俐的聽覺。然而也很易為演員之朗誦所迷惑。馬星爵（Philip Maestler）之辭藻，在伊麗莎白時代的觀眾聽來，一定像詩歌一樣地優美，因為這些觀眾在前一天的下午正聽過這班相同的演員說着莎士比亞劇中的說白。縱使羅伯孫（Forbes Robertson）讀的是寫得最劣的部分，也很難聽得出那些說白本身是非音樂的。文學的風格，即使是最卓越的批評家，也很難在劇場中判斷。本世紀初，費斯克夫人（Fiske）在紐約排演凱斯（Paul Heyse）的 *Enriary of macchia* 的英文改編本。在第一次公演之後，——那時我適不在場——我會問過幾個聽過這齣劇的有素養的人，英譯本是用詩來寫的還是用散文；雖則這些人他們自己就是演員或是文學家，可是却沒有一個人能夠說得出。後來，劇本出版，英文對話正是詩人威廉·溫脫（William Winter）用無韻詩寫成的。如果詩與散文間這一本基本的區別，在這種情形之下，有素養的耳朵也不能聽得出，那末，平凡的觀眾自然更難判別辭句之好壞了！事實上，文學之風格，對於觀眾大多是無用的，一般的觀眾每為在舞台上的說話之情緒的內容所感動，極少會注意到意義所出

寄的字句之組織。「哈孟雷特」(Hamlet)中有一句「請你和幸福暫時分手」——這句話安特德曾採爲他的文體試金石之一——其所以真正感動劇場裏的觀衆，並不在辭句之佳妙，不過是哈孟雷特爲他之後死的至友底祈禱，和解釋他對於世態炎涼的感想足以令人感動而已。

在舞台上，內容較之對話的文學風格更爲着重，這我們從比較莫里哀與其承統者，摹倣者羅曼德(Regnard)的作品，便可以知道。莫里哀能够把他所要說的東西清楚而正確地表現出來，就這一種意義來說，他的確是一個偉大的作家；他的詩和散文，都極爲晶瑩與適於朗誦。但是就數字這一點來說，莫里哀確不是一個詩人，而且也可以公平地說，在辭句之內涵上，他是沒有風格的。倒是羅曼德可以稱爲一個詩人，且從風格的立場說來，所寫詩歌優於莫里哀。他有一種極其流暢的文體，其辭藻鏗鏘和諧。但仍然莫里哀遠超乎羅曼德之上而成功一個劇作家，許多批評家都自然地把羅氏位於莫里哀之下，而祇把他當爲一個作者。無疑，羅斯當(M. Rosand)所寫詩歌較烏巨葉(Emile Augier)爲優，但烏巨葉也確是較爲偉大的戲劇家。王爾德的漂亮而機警的說白，在整個英國喜劇史上，無人足與其抗衡，但却沒有人會把他與康格里夫(Congreve)和謝立敦(Sheridan)置之同格。

### 第一章 戲劇是甚麼

我的意思決不是說戲劇並不需要偉大的作品；不過以為文學在劇本，真正的劇本之直接價值上，並不是必需的要素。事實上，許多傑出的劇本時常完全不用言語去表演。默劇在任何時代，都被承認為戲劇之真正的嫡系。十數年前維治（Charlotte Wehe）夫人在紐約排獨幕劇「手」（Le main），在四十五分鐘間，一個字也沒有說，却牢牢地把握着觀眾的注意。這個短劇十分清楚而連貫地敘述一個可驚的故事，顯出三個寫得極為圓美和特殊的人物；單靠着視覺的媒介以獲取成功，完全不依賴說話。不用修辭學來潤飾的這個作品，也可以列入文學的範疇，而且也確是一個非常好的劇本，比諸許多對話體之文學傑作，如勃爾寧（Browning）的「露台上」，更為優越。

或許這個例子不能盡概其餘，讓我們回憶舞台上一個最重要的時期，那時期演員慣於在觀眾面前臨機說話。我所指的是所謂面具喜劇（Commedia dell' arte）時期。整個十六世紀全盛於意大利。劇本的綱領——一部分是描敘的，一部分是註解的——張貼在佈景後邊，這個排演動作說明表有一個專門名詞，叫做幕表（Scenetto）。演員在未登台前，先把這個幕表看清楚，然後在台上排演時隨着他們的意思說話，Harlequin（一種丑角），向 Colombine（女主角）求

變和與 Pantaloon (另一種丑角，扮成商人，女主角之父) 爭論，每晚一種新說白；於是戲劇遂有本來的與新創的兩種，每一次的排演便產生出一種新的戲劇。如其演員獲得了一句巧妙的說白，自然，他便記住留待下次表演時再用；從這個方法，一齣喜劇的對話大抵便漸漸成爲固定的而寫在紙上。但是把對話用方式表述出來這第二步的工作是交付給演員的；劇作家祇以完成了計劃情節這第一步工作便算滿足。

自然面其喜劇是一個極端的例，但是以證明戲劇家的工作問題是在於結構而不是寫作，他的主要的事務是確成一件故事。於變換的景象中，表現於觀眾的眼前。有些真正良好的劇本，即使用外國語言排演，觀眾也能够欣賞。在紐約鮑華利 (Bowery) 劇場排演猶太戲，證明一個完全不懂猶太話的觀眾，也能够深切地體會一個作品。晚近電影藝術突飛猛進，尤其是在法國，已告訴我們許多名劇是可以利用默片來表演而再現於銀幕，雖完全不用對話在對於理解上是沒有甚麼重大損失的。薩都 (Sartou) 根本不是一個文人；但在劇場裏他是一個有技巧的和成功的劇作家。「哈孟雷特」，沉默的詩歌的傑作，如其把牠再現於銀幕，依然還是一個好的劇本。自然，沒有文學元素，價值便減了不少；但牠的戲劇的主要興味，仍因牠的單賴視覺的勢力而依然保存。

戲劇的對話固屬重要，但幕表比之對話更爲重要；單從一個完全的幕表看來，一句對話也沒有寫，我們大概可以確定這未來的劇本是好是壞。因此，許多現代的戲劇家，都慢一步著手寫對話，而先詳細計劃幕表。他們一起首便把材料分門別類列成時間與地點等約三四項，——於是草草的把故事分幕。然後計劃每一幕的舞台裝置，運用一切對於動作不可少的道具。如其是要燒紙，便佈置一個火爐；如果有人會把一根槍拋出窗外，便在一個便利和適當的地方安一扇窗；看需要的情形如何，決定用幾張椅子，桌子，和睡椅；如其是需要一座鋼琴或是一張床，便照着他們的意思，把牠放在舞台的底圖上任何一方；一切這些都決定了之後，然後畫一個這一幕的舞台裝置的詳圖。許多劇作家，在做第二步工夫的時候，都把這個圖放在他們的面前，用一堆棋子或是別的便當的實物來代表人物，一場一場的把這些東西在舞台上推動，詳細決定每一個人物在每一個時候站在或是坐在甚麼地方，和把他在這時候所覺和所說的通通記下來。一般的劇作家，大抵都是在整個劇本詳細計劃妥當之後，才開始着手去寫對話。他在開始第二步寫劇的工作之前，先完成第一步構劇的工作。許多現代的成名的戲劇家——例如晚近之費奇（Clyde Fitch）——大都是在完成劇本幕表之後，便找定僱主，等到準備演出，選擇好演員，心裏才緊記着擇定

的演員而寫作對話的。

或許上邊那種普通步驟之概括的說明，似乎過於着重劇作家的編劇問題；自然，每個作家各有其不同的內心習慣，不能規諸一律。但是大抵不論那一個劇作家，他可以告訴你，當他達到要開始寫對話的時候，他覺得好像他的工作實際上已經完成了一樣。世界上許多偉大的劇本都是這樣莫名其妙地迅速地寫成的。小仲馬隱居鄉間，於連續八天之中寫成「茶花女」——一個四幕喜劇。但他以前曾在一個長篇小說中敘過這段相同的故事；他已經知道他的劇裏所發生一切事情，故能一氣呵成的寫就。凡爾泰（Voltaire）的有名的悲劇「薩爾」（Zaïre）成於三星期之內，雨果於一八二九年六月一日至二十四日間作成 *Marion Delorme*，當這個作品為檢查員禁止出版時，他便立刻轉而之他，跟着在三星期內完成「歐那尼」。Marion Delorme 第四幕是在一天裏寫成的，這顯然是創作之一種狂熱。但我們要明白這兩個劇本，作者於未開始寫作之前，是已經計劃妥當了的；當他拿筆在手的時候，兩個劇本的露表在作者的腦中已經有將近一年的醞釀。更迭用陰陽韻十二言詩體去寫十幕的劇本，那真是一種可驚異的工作；但雨果是一個有急才而又多產的詩人，他能於決定寫什麼之後，便下筆如飛，倚馬可待。

爲了上邊所說各點，所以在本章之開端，我給戲劇下的定義是「安排」一個故事而不是「寫」一個故事。現在我們再研究戲劇是安排去「表演」而不是「誦讀」這句話的意義。

研究以往的偉大劇本，唯一可能的方法是讀牠們的對話的記載；這種不得已的辦法，造成以爲偉大的劇本本來就是拿來讀的作品這種學理上的謬誤見解。然而，那些現在我們從紙上誦讀的劇本，正是當日他們本來企圖在舞台上排演的東西。實在，讀一個劇本需要一種非常特殊而困難的視覺想像之訓練，因爲不單祇要能了解對話，並且須將動作的狀態，在我們的心眼前，再轉成一種活的想像的動作。這便是許多劇場經理和舞台監督不能從誦讀一個新劇的稿本，怯懦地判斷牠的價值與瑕疵的理由。現代最精於舞台技巧的藝術家米爾那(Henry Miller)，有一次曾對作者坦白地自認，他決不能斷定一個未來劇本的好壞，除非他親眼看過由演員在舞台上把它試演。湯姆斯(August's Thomas)的異常成功的笑劇「羅夫亞威爾夫人的靴子」，在來舉行最後幾次試演之前，演出牠的經理們都以爲失敗的，因爲這齣戲把牠的完滿的效果，完全靠着演員複雜而急劇的交互動作去表達；直至最後那一刻間，劇作家的心才被了解，這種效果才被認識。同一作者最好而又最成功的劇本「迷人的時刻」(The Witching Hour)。在最後被接受上演前，

會爲幾個經理所退回；這個理由我們可以假定是：祇誦讀說白，劇本的真價是不能表現出來的。假如專業的演出者判斷劇本的價值也會有這樣的錯誤，常人祇從對話之誦讀去判斷一個劇本，那不知道要怎樣的困難了！

這件事實指示大學裏的教授學生們，對於判別古代劇本之戲劇價值，應採用一種實驗的態度。莎士比亞一般人都尊之爲詩人，比之德萊敦（Dryden）遠勝不知幾百十倍。正因如此，不諳劇場情形的學生便很難識得莎士比亞的 *Anthony and Cleopatra* 遠不如德萊敦採用同一的故事編成的劇本 *All for Love*。或名 *The World Will Last*。莎士比亞這個劇本，取材於 *Plutarch* 年譜上的記載，那不過是戲劇化的歷史；但德萊敦的劇本却用一種更經濟更有力的方法再行組成，而該得承認爲歷史劇。 *Cymbeline* 有許多處，是寫得那樣地偉大，因此祇是讀劇的學生，便很認識牠是一個要不得的劇本，即使是從伊麗莎白時代劇場之觀點去看牠。——然而例如「奧賽洛」（*Othello*）「與麥克白」（*Macbeth*），却不單祇是在牠們的時代，而且是永恆的偉大的劇本。「里爾王」（*King Lear*）或許是一篇比之「奧賽洛」更爲卓絕的詩，但祇有看過這兩個作品在舞台上排演，（排演得一樣好）我們才能了解「奧賽洛」是比之「里爾王」更爲

良好的戲劇。

真正偉大的戲劇家都真切地感到這一個實際上的要點；而且這件事實正足以說明莎士比亞和莫里哀那樣的作家爲甚麼並不注意要把他們的劇本刊印的緣由。這些偉大的劇作都要求人們在劇場裏着他的作品，而不是在誦讀。莎士比亞，在他的生時，對於他的短詩和記敘詩的出版是非常謹慎的，爲了他的劇本起初印得非常之壞而且常被人家偷版，爲自衛起見，才逼着去自己刊行精裝本，而我們現在能够讀到他某幾個劇本，却是歸功兩個替他刊印的演員，那兩個會賺錢的演員，在莎士比亞死後七年，覺得把民衆已經在劇場看過的他的幾個流行的劇本印出來賣，可以博取微利。薩都 (Sarton) 像許多法國戲劇家一樣，在初刊行劇集時，曾不允刊印他的傑作。就是慣常刊印劇本的那些戲劇家，也大抵都是寧願把他的劇本先在舞台上排演，至於誦讀不過是其後的事而已。

爲什麼有些如莎士比亞之類的偉大的戲劇作家會有這種與衆不同的偏見？爲了說明這個原因，我們必須記得這些優越的戲劇大家都是劇場人物 (Men of the Theatre) 而不是文人 (Men of Letters)，因此自然更加熱望在同時代的觀衆面前得到眼前的成功，而不太願望從讀者的子

孫囊謾得身後的榮譽。莎士比亞與莫里哀本身就是演員和劇場經理，他們的劇本根本是爲着「環球劇場」及「皇宮劇場」的愛護者而作的。易卜生，他常被認爲文學戲劇家之典型，他早年的訓練，大概都是從劇場的職業中得來，而完全不是從文人的執業中獲得，在弱冠期中，他在培根國立劇場裏當了六年的舞台經理，從當代，多半是法國派的戲劇傑作之研究裏，學得了許多營生的妙法。他初時摹倣與運用斯克立伯（Scribe）與薩都初期的方式寫成Lady Inger of Oserat 那幾個劇本；數年後，他才進而養成完全是自己獨有的技巧。平內羅（Pinciro）與斐立浦（Stephen Phillips）都是以當演員爲他們的戲劇事業之開始。從別一方面來說，專爲閱讀而創作的文人永不會成功一個戲劇家。十九世紀英國有許多偉大的詩人如斯各得，沙賽，華茨華斯，柯爾律治，拜倫，雪萊，濟慈，勃朗寧，勃朗寧夫人，安諾德，史文堡，丁尼生之流都會嘗試寫作劇本，但從戲劇批評之觀點看來，他們的作品沒有一篇是有重要價值的。丁尼生的 Bockel，算是比較卓越的了，可是該得注意，在這作品裏，他是得了亨利歐文（Henry Irving）的忠告與合作的益處不少。

我們習見的所謂「紙上的戲劇」（能讀不能演的戲劇 Closet-drama），本來是一個矛盾的

名詞。文學組織之一底對話，在文學的領域，佔有極正當的位置，但在戲劇學的王國，却無位置之可言。*Avalanta in Calydon* 是一篇偉大的詩；但從戲劇原理之立足點看來，那不能當作是一個劇本。如像同一作者的抒情詩一樣，那是為來讀的，而不是安排由演員在舞台上當着羣衆表演的。

現在我們可以討論在本章開端所下的戲劇定義中「在舞台上，當着羣衆，由演員扮演」那三句話的意義了，那三句話表明含有時常足以限制劇作者工作的三種力量。

第一、從「劇作者為演員的排演而計劃故事」這件事實看來，他須受兩方面的限制：一是他所創的人物之種類，一是他用以描寫人物底方法。在實生活中，我們遇見的人物有兩種，（在這裏我們從物理學的術語中借用兩個形容詞）便是動的人物和靜的人物。但當演員現身於舞台上時，他必須動作；因此戲劇家不得不被限制去注意動的人物。在他的創作範圍中，靜的人物幾乎要完全拋開。一切動的人物之主要特性乃在於他們內心的意志元素之較強；因此戲劇的人物必須是有活潑的意志與堅強的志向的人。當這樣的人並列在一起時，必然的會發生願望與目的之鬥爭的衝突；從這事實看來，我們可以用邏輯的推斷得到一個結論，便是戲劇最適宜的題材是對照的人類

意志間之一種鬥爭。我們更可以從大多數觀衆之自然的要求，演繹出同一的結論，這個題目我們留待下一章中再詳加討論。現在使我們最足注意者便是一切以往偉大的劇本大都是表現這種唯一而必然的題材——人類意志的鬥爭。演員在情感的場面中，比之在枯燥的邏輯與冷酷的理性之境裏，常更易於收效；因此戲劇家不得不選擇他的重要典型人物，其動作是爲情感而非理智所激發的。例如阿里士多德，如其在舞台上把他忠實地扮演出來，必致成爲一個完全沒有趣味的人物。誰會想到把達爾文做一個戲劇的主人翁？反之，奧賽洛完全不是一個有理性的人，激頭激尾他的理智都是「紛亂到極點」的。他的情感是他的動作之動機；因此他才算得是戲劇人物之典型。

因爲戲劇家是爲演員而編劇，他描寫想像中的人物之方法，比之小說家受制更嚴。他的人物必須動作，因此須完全藉着動作以表現他們自己。自然，也可以藉他們的說話去描寫他們；但在劇場裏，客觀動作較之說話在暗示上更爲有力。我們知道福爾摩斯在 William Gillette 之可讚賞的傳奇劇中，祇用動作去表演；而科南道爾在其小說裏 (Gillette 的材料之出處)，却用一種完全不同的方法去描寫福爾摩斯——這方法是從華生醫生的觀點去作註明式的描寫。在舞台上，其他演員的談話中提及一個重要演員，他不必定要坐在化裝室裏；所以用說明式來描寫人物之方法

對於小說家是非常有用，但劇作家却很少採用，除非在他的重要人物未登台前那些空閑的時間裏。James Forbes 在他的歌舞女郎 (The Chorus Lady) 一劇中，全用說話的方法描寫那合唱隊裏的女郎；但雖然這種描寫方法有時對於一兩幕的戲劇是非常有效，可是在一個四幕長劇，全用這個方法却很少能永續地維持觀衆的興味，小說家描寫人物，多藉心理的分析，這種方法自然爲戲劇家所反對，尤其是在「獨白」被攔斥的近代（理由詳見下章）。有時，在劇場裏，一個人物可以靠着他個人對劇中別人的影響，（因此間接影響觀衆）去顯示他的個性。康尼梯 (Charles Rann Kennedy) 在他的「屋中之傑」裏描寫 Manson，便是用這個方法。但戲劇家用這方法是非常危險的；因爲他的作品完全倚賴那選定的重要台柱，除非那是交付給一個偉大的演員，要不然他的劇本常致不能獲得完滿的效果。晚近有一種小說上常用的方法已移來在舞台上運用了——法此是藉人物之風俗環境的表現去暗示他的人格。「樂師」第一幕啓幕後，觀衆有時間去看台上所佈的屋子裏的情形，那個重要人物之主要特性，在他未登台前，已經暗示出來。他那火爐架上的圖畫與玩具，在我們未見到他之前，已經告訴我們他是怎麼樣的一個人了。但到底這些精巧的方法，祇能用來增加傳達劇中人物之理性那種標準方法底勢力；而這一種方法，在劇作家

工作情形之下，時常必須是客觀動作之暗示。

上邊所說一切那些普通方法，無非說明戲劇家的工作受「必須計劃他的故事交給演員去排演」這件事實的影響。至於某個演員對於劇作家的特殊影響，這題目太大了，本文不過是幾種概括的研究，因此我們留待第三章演員與戲劇家才去詳細討論他。

現在討論第二點，我們必須知道戲劇家的工作是受「計劃劇本必須適合當時的劇場」這件事實的限制。劇場建築與舞台藝術間常有一種基本的與必然的關係，任何良好的劇本必定適合當時良好劇場之物質環境。因此，想充分地欣賞「奧迭波斯王」(Oedipus King)那樣一個劇本，必須想像古代希臘阿尼塞斯(Dionysus)的劇場；想澈底了解莎士比亞與莫里哀的劇作法，必須從迴溯上去重組他們當日從旅館天庭和網球場改造的劇場。以近代舞台之精巧裝置去演出這些古代名家的作品，能否多得點效果那固然是個疑問；但反過來說，如其把易卜生或平內羅的近代劇，以伊麗莎白時代的風度或是在Orange那完全沒有佈景的羅馬劇場裏演出，那必定會失掉四份之三的效果。

因為在無論任何時代，劇場之外形體積與設備，替劇作者決定他的劇本之方式與結構，所以

我們從援引那時期劇場的物质狀況，可以解釋戲劇任何時期之相沿的程式。為說明起見，我們前畧地研究偉大的希臘悲劇家的藝術，因受雅典舞台之性質底影響而生的那幾種顯著的方法。戴門尼塞斯的劇場是在山坡上築成的一個龐大的建築物，因為劇場太大，戲劇家不得不沿用因襲的題材——全體劇場觀眾習知已久的故事。這些觀眾包含平民與少數受教育的人，他們的座位離開演員極遠。因為許多觀眾都高臨劇場而且離得相當遠，那些演員，為了免除在觀眾眼裏顯得太矮，便不得不踏着木橈走路。這樣裝扮的演員，不能夠動得太急或是扮演兇暴的行爲。有了這種實際的限制，所以希臘悲劇需要節度的與莊嚴的動作，且必須拋棄暗殺與其他兇暴的行爲。祇出使者回報觀眾便算。在這樣龐大的劇場裏，面部表情自然是看不見；因此演員必須戴面具，以程式化的方法去表示人物在演劇時的主要情調。這種限制逼着演員完全蓋着他的聲音去獲取效果；因此希臘悲劇比之後來的戲劇類型，更需要打情的成分。

上邊所述那幾點，一般學理上的批評家，時常在文學上拿來解釋；但拿來在常識，一切我們對於雅典舞台情形之知識上解釋，那必定會更為清楚。同樣，很容易說明脫厄雷斯（Terence）與加爾德倫（Calderon）莎士比與莫里哀為什麼都把他們的劇本方式適應他們的劇場組織底原因；但

是上邊所說的一切，更足以表明這個原則，而此原則，實爲戲劇原理中這特殊方面之基礎。近三世紀英國劇場物質狀況之繼續不斷的變遷，都傾向於使戲劇本身與幫助表演的物質設備之間的更自然，密切與更精巧，至於說明戲劇與舞台間之相互依賴的進程，最好從歷史的迴溯中去研究；這種迴溯，我們將於近代的舞台程式一章中專論之。

現在再研究第三點，我們知道戲劇之主要性質，受「必須預定於辭衆面前表演」這事實之影響至大。戲劇必須立刻訴之於大多數的羣衆；此條件的影響，我們於劇場觀衆之心理那章中再行討論。在某種重要的意義上，觀衆是與戲劇有關的一個當事人，並且與演員合作，才能成功表演。這件事實，學理的批評家常常不能了解，但會與劇場發生實際關係的人，必定很爲明白。一個新戲，在空室裏舉行最後的化裝試演，我們決不能說牠到底有沒有完滿的效果，即使是有訓練的戲劇批評家；所以在美國，許外新劇都在路旁試演，使演員常有當衆實習之機會，從這個作品對當地觀衆之效果，去決定牠有沒有在通都大邑表演的價值。因爲戲劇是爲羣衆而設的，到底不能取決於個人。

許多重要劇本的歷史，可以說明戲劇家必須依賴他的觀衆。這許多重要的劇本，雖則在他們

的時代是非常有效，但到了後代，效果便會失掉，因為他們是建築在行爲之某種一般的原則上，而這種原則，是不能維持其信仰於後世的。Beaumont 與 Fletcher 合作的 *The Maid's Tragedy*，從當時的觀點看來，確是一個最偉大的伊麗莎白時代的戲劇；但在近代劇場裏，他必無效果，因為他所預想的原則是近代觀衆所不能領會的。那是爲着詹姆斯第一當政時的貴族觀衆而作的戲劇，其戲劇的鬥爭是建築在君權神聖主義上的。劇裏的阿明脫 (Aminon)，在他的君主的手上，遭受一種極深的損害；但他不能報復這種個人的恥辱，因為他是皇家的一個罪臣。全劇的危機和轉變點便是阿明脫的性命操在國王的掌握中那一場，阿明脫放下他的劍，說道：——

可是你

有一種神聖，那壓死了

我的奔騰的熱情；因爲你是我的君王，

我倒在你的跟前，獻上我的劍

來斬我自己的肉，如其那是你的旨意。

我們可以想像 James Stewart 那暴君的廷臣發狂似的喝采；但自克林威爾革命以後，這一場。

，在英國舞台上，再不會有真正的效果。想充分地欣賞一個戲劇的鬥爭，觀眾必須與它起鬥爭，動機表具同情。

我們應當明白戲劇原理一切重要的原則，皆可從本章開端所述那個基本原理演繹而得；而這個原理，我們應該把他緊記在心，以爲一切後來的討論之基礎。但從上邊已討論過的那幾個要點看來，我們可在首要問題討論完結之前，再把戲劇下一個較爲完滿的定義：

戲劇表演個人意志間的鬥爭，由演員在舞台上當着羣衆，以情感而非理智的力量，及各觀衆作表出之。



## 第二章 劇場觀衆之心理

立一除演說及音樂的某幾種方式之外，戲劇爲安排訴述於羣衆而非個人的唯一藝術。抒情詩人之寫作詩歌，爲自己，爲世界各地少數具有豐富的同情而能理解其詩意的人。論文家與小說家爲獨坐書齋之讀者而寫作，不論十個這樣的讀者抑或千萬人不約而同地讀一本書，而作者撇離其他，只祇對其中之一人說話。繪畫與雕刻，亦復如是。雖然一幅畫圖或是一座浮雕可以被許多觀衆無限的連續地欣賞，而其藝術常訴諸個人底心靈。惟戲劇則迥然不同，因爲戲劇，尤其本質言之，乃安排由演員在舞臺上當着羣衆表演的。個個故事，而必須立刻訴之於大多數的民衆。我們不得不坐坐書齋以欣賞 *Venus of Mehs* 或 *Sistine Madonna* 或 *Ode to a Nightingale* 或 *Elot's* 或 *Religio Medici*，但誰能獨坐於廣大的劇場中去看「西哈諾」的排演？戲劇之欣賞，須賴乎大多數民衆之同情，猶一切其他藝術之賴乎個人一樣。且因戲劇必須爲羣衆而作，故其形體亦必

### 第二章 劇場觀衆之心理

須異於藝術之其他不甚通俗的方式。

如果作家不認識這種呈訴之區別，他便不是一個真正的戲劇家；如果作者不習於為羣衆而寫作，他便難望成功滿意的劇本。丁尼生，完美的詩人；勃朗寧，刻畫人類心靈之聖手；斯密芬孫，迷天的故事之演述者；——他們俱失敗於嘗試戲劇，因為他們固有的藝術的條件已養成其專門為個大而是不為羣衆而寫作。為個人而寫作的文學藝術家，可用戲劇的方式產生一個偉大的文學作品，但是這個作品，在實際說來，決不是一個劇本。Samson and Delilah，「浮士德」，Fiddlers' Parades，「比爾金特」，及梅特林克初期的夢裡劇，是落在戲劇之外的作品。這些劇本不是安排由演員在舞台上當着羣衆表演的。以文學的價值而言，勃朗寧的 A Plot in the Savoy 比之「二孤女」偉大過不知多少倍，但以劇本而論，其價值却永不及「二孤女」。因為縱使勃朗寧在這個特殊的作品中，嘗試為劇場而寫作（受 William Charles Maoready 的暗示），而他却採用他作詩那種複雜的理智的個性分析法，（這是使他的詩成為近代文學作品中最孤僻的方法。）他這個作品，祇適宜於獨自欣賞，正如必須獨自去讀 The Woman's Last Word 一樣，那不是為羣衆而作的。「二孤女」雖其智慧的力量比不上牠，却是為大眾而作，後者才是一個劇本。

戲劇之最偉大的權威者——蘇福克拉斯，莎士比亞，莫里哀——都承認戲劇的呈訴之通俗性，而坦白地爲大多數人去寫劇。因此，無論在劇場的任何時代，羣衆對於戲劇家已發生一種強有力的影響，抒情詩人祇要便一個人愉快，便是他自己；小說家把自己的小說對一個人陳述，或是對許多單一人無限的連續地陳述，而且他可以隨意爲那一種人而寫作。但戲劇家必須時常愉悅多數人。他的題材，他的思想，他的情緒，受一般人的欣賞這種限制所束縛。他下筆沒有其他的作者那麼自由，因爲他不能選擇他的觀眾。亨利詹姆士（Henry James）先生可以隨他自己的意思，爲超人而寫作小說，但亞瑟快不是超人，因此詹姆士先生那些人物，在舞台上出現，決不能獲得成功。「金銀島」是一本年輕的與年老的孩子們讀本；但是近代劇場的觀眾大部分爲婦女所組成，所以這樣的敘事的題材，決不能在舞台上收效。

因此，想了解戲劇是一種藝術，和清楚地解釋牠的目的，必須研究劇場觀眾之心理。這個問題有兩方面：第一，劇場觀眾表出其幾種心理特性是爲觀察家具有的，無論任何階層所共有的，——例如政治的集會，球戲的觀眾，或是宗教的聚集；第二，顯示其幾種其他的特性是與別種羣衆不同的。茲於本章中依次討論之。

## 第二章 劇場觀眾之心理

現在討論中所用的「羣衆」(Crowd)這個字，其意義爲大多數的民衆，而他們的理想與情感已經一致地融洽於某一種單純的方向裏。因爲這樣的緣故，這些民衆顯出一種趨勢，便是把他們個人的自我意識消滅於一般羣衆的自我意識之中。爲着一種特殊目的之民衆集會——無論是爲運動爲崇拜或是爲娛樂——正因爲有這樣的目的，在科學的意義說來，大都趨於變成「羣衆」。羣衆有其自己的心靈，與他的任何單獨分子的心靈不同。羣衆心理學向來不爲人所了解，直至十九世紀末年，一班法國的哲學家始對其加以絕大的注意。這個題目，Mr. Gustave Le Bon 研究得最完滿，他在那本 *Psychologie des Foules* (羣衆心理) 中，費了三百多頁討論這題目。據 Mr. Le Bon 的意見，以爲一個人的價值他是羣衆的一個分子的時候，大都趨於把他的異於同儕的那些內心質底意識消失了，而生出一種比往常更其熱切的與衆一致的內心品質底意識。人所異於同儕的內心品質是習得的智慧與性格上之品質，但是與衆一致的品質，却是種族之內在的基本熱情。因此，羣衆比之個人，多富於感情，而缺乏理智。他大都是無理性的，判斷力薄弱的，偏於自

私的，而是易於輕信，較為質樸，容易結黨的。因此，正如 M. Le Bon 所說的傳謠話，一個人，當他是有組織的羣衆中之一個分子時，在文化的階梯上，大概都會降下幾級。即使是最有教育最有智慧的人，當他做成羣衆中的一個分子時，大都會於喪失了他的舊有的內心品質與意識，而回復他的原始的質樸和靈感的心。

因此戲劇家，既然他是爲羣衆而寫作，其作品應當顧念那些比較粗野和未受教育的心靈，那富於人性的，贊許於愜意的，反對其所惡的，易於輕信，深於熱情，稚氣地英勇，及頗爲輕率地無思想的心靈。現在，已於實際上發現最能使羣衆感到興味的唯一的事，便是某種或其他的鬥爭。從經驗上說，最近逝世的 Ferdinand Brunetiere 在一八九三年，曾云戲劇時常處理人類意志間的鬥爭，他這些話，可以總括爲沒有鬥爭，沒有戲劇。迄今已成爲戲劇批評的一句諺言俗套。但是就我所知，現在仍然沒有人清楚這句話的主旨，那便是，很簡單的，劇中人物最使羣衆覺得有趣的，祇是在能令他們緊張的那些情緒的危機裡。單獨一個人，如像一篇論文的或是一本小說的讀者，可以用輕微的影響使他在理智上感到興味。在這種影響之下，一個人物展開他自己是柔和得好像蓮花一樣的。但是對於巨羣衆所說的「那個野蠻的孩子」，「羣衆」，一個人物非用強鬥

的關頭不能感動他。真至現在，劇場從沒有過一個時期能够在生意經上勝過比武場的。羅馬時代的劇作家勃羅塔斯和脫命斯（*Plautus* 和 *Terence*）曾經詭地說：羅馬民衆都寧願看角鬥勝於看他們的戲。熊戲或是鬥鷄時常弄空了在堤邊的莎士比亞的劇場；現代市鎮裏午後的演劇總敵不過一次足球戲。四萬人民每年從美國東方各部聚攏來看耶魯和哈佛大學在曠野中賽球，可是總沒有法子把這班羣衆從紐約拉去，單爲着看世界上空前最偉大的戲劇。因爲羣衆要求一種鬥爭；而現實的生活裏，很少有與爭鬥相類的東西能够滿足他。

所以戲劇，爲了使一般人都感有興味，必須供給這種熱望鬥爭的需要，這種鬥爭的熱望，是羣衆的一種原始的本能。或是鹵莽的，如像 *Benedick* 和 *Beatrice* 的情形；或是輕巧的，如 *Viola* 和 *Orsino* 的敘述；或如麥克白之可怖，或或如里爾王之可憫。羣衆比之個人，較易於分成黨派；故在戲劇的鬥爭之後，羣衆常各歸附和一方。看一次足球戲，除非你關心着誰勝誰負，不然便毫無趣味；看一齣劇，除非戲劇家准你同情於鬥爭的任一方面，否則趨與必致大減。因此，雖然在實際生活中，苟對於一種鬥爭有兩派，則時常必是有一邊錯有一邊對，並且從這取捨很難選擇；故戲劇家時常側重一方，使觀衆容易於明瞭他的劇裏的鬥爭。所以，從倫理的立場看來，劇場的

表現應當單純化。Deedenna 常是天真的，——Iago 總是窮兇極惡的。所以習俗相傳的英雄與傳奇劇裏的惡漢——孰應鄙夷，孰應讚美，判別至易。因為羣衆比較缺乏判斷的能力，並且不能從超然的和大公無私的觀點去看一齣劇，故必定會一致贊同或反對一個人物；姑無論是那一種情形，其判斷時常必違反理論上的規律。對於茶花女不會聽到有甚麼壞話，雖然間或有些「個人」能判斷她是錯的，並且也沒有人會去同情杜法爾父親。他們崇拜 Raftin，那是一個撒謊的人，一個強盜；他們嫌棄 Marion Alartyce 而他是 Letty 一劇中之道德維持者。羣衆需要他們所同情的人物，愛他們，討厭所嫌惡的人物；這些愛與憎是種野蠻人或是小孩子般地不合理的。「海得加勃勒」的困難，便是牠所包含的觀衆所愛的人物不祇一個。羣衆要求那些所謂「可同情」的腳色，而每一個演員，爲了這個原故，都願望去扮飾他。並且因爲羣衆是有黨派的，他們要求所愛的人物得到勝利。所以「愉快的結局」的慣例，阿羣衆之所好的經理最爲主張。瞎了眼的路易，在「孤女」中，竟能重覩天日。就是邪惡的 Oliver，在「如願」(As you like it)裏，竟然洗心革面，並且娶了一個嬌美的姑娘。

除了在觀察一種鬥爭時有黨派之心這種原始的本能之外，還有一種羣衆心理中最重要的特性

## 第二章 劇場觀衆之心理

，便是他們之極端的輕信。羅素時常差不多完全信任所聞的東西。羅素完全不信鬼神的個式組成的觀察，仍然接受在下述兩齣劇中的鬼魂，把他當作是一種事實，因為他們已經「見過」他了。羅素接納 Koscinski 的假裝，和從不奇怪爲什麼 Orlanoff 會認不得他的愛人，Orl 建立於錯誤證據上的謊言，最難應付羣衆這種極端的輕信，例如莎翁的一錯誤的喜劇」之類的笑劇和 The Lyons Mail 之類的傳奇劇。羣衆也毫無反抗地接納在戲劇故事之前，雖然在個人的心中以爲那是斷不會有。奧德漫斯王 (Oedipus King) 在那齣劇本未開始之前，已經跟他的母親結婚許多年了，但是希臘的羣衆，不願意去問爲甚麼在這樣長的時間裏，這種滔天的大罪從不會發覺。「詭媚緣」(She Stoops to Conquer) 的主要情節，在個人的心裏以爲那是斷不會發生的，但是羅素却熱烈地接納他，許多個人的批評家，我到海活德 (Thouless Heywood) 那齣可愛的舊劇 A Woman Killed with Kindness 的錯處，他們說：雖然佛蘭克福特大量地體恤了他的有過失的妻，那很值得佩服，但佛蘭克福特夫人，不真動機的並不充分，因此，這整個故事是不真實的。但是爲羣衆而寫劇的海活德，坦白地說：如其您承認佛蘭克福特夫人是不忠實，那末，我可以告訴您關於她丈夫的一件有趣的故事，他是一位很顯名的紳士，但是別方面說起來，也不會發

有一點韻事」。而伊麗莎白時代的觀眾，熱烈地想知道這件韻事，自願以必然的輕信去強迫把這一個戲劇家把它說出來。

現在所說的是關於觀眾的輕信，然而，觀眾相信其所見的更甚於所聞的。他會不相信哈孟雷特的父親的鬼魂，如其這鬼魂祇是被別人人口中提及而不走上舞台的話。如其戲劇家要使觀眾相信一個人物或是別個人的豪俠或是叛逆，他無須空費說話去贊美或是責罵那個人物，而應該在演戲中用一種豪俠或是叛逆的動作，把他表現於觀眾的眼前。觀眾當Polonius對他的兒子說離別的諫言時，「聽見」他的說話是何等聰明；但相同的觀眾「看見」他被王子哈孟雷特戲弄的時候，便覺得他並不聰明了。

觀眾的眼睛，比之他的耳朵有較敏銳的容受性，這件事實，是「在劇場裏，動作應該比說話較為着重」這句格言之心理的基礎。這件事實，也說明了為甚麼觀眾連一句話也不懂的戲劇，也能時常獲得成功的理由，莎拉白茵那德（Sarah Bernhardt）演可驚怖的「杜斯加」（La Tosca）時常激起倫敦與約紐的觀眾的熱情，而那兩地的羣衆，當他們看戲的時候，對於這齣劇的語言是絕不了解的。

還有一種羣衆心靈之原始的特性，便是牠對於情緒的傳染之感受性。一個有教育的人，兀自在家裏讀「造謠學校」(The school for Scandal)，可以從理智上欣賞牠的幽默；但是很難想像他會對着這個劇本高聲大笑。仍然這個相同的個人，當他攪雜在劇場羣衆的當中，他會對於同上的劇本肆情地大笑起來。這大概是因爲接近他的別人，大家都在那裏笑着；大笑，流淚，熱情，一切人類基本的情緒，激動了全體的觀衆。因爲羣衆中每一個份子，都覺得他是被那些經歷與自己相同的情緒的別人所包圍着了。在一齣劇的愁慘的部分，如其你旁邊那個女人正在珠淚盈盈，你便很難制止不下淚；即使是悲愁的打諢，如其那邊有一個男子在那兒發狂般的諢笑，你就更難着忍不笑。成功的戲劇家捉弄羣衆的感受性，拿一些淺薄的幽默與憤激，使沒有思想的羣衆去咆哮去痛哭，他們知道觀衆中這些份子，會用傳染力去激勵他們旁邊那些比較冷酷的人。

「第一幕裏每一次的笑，在票房裏是很值錢的，」這句實際上的格言就是建於這種心理的事實之上。甚至劣得如 Zangwill 的 Pun (同音異義的相關諢語)，也能在一齣劇的起首，去挑動少數不受感動的觀衆，而使全場聽到一種微笑，如 The College Widow 和 Strongheart 裏插進足球那幾場，或 The Round Up 裏的打仗，差不多時常真能使笑聲響震屋瓦；因爲這些場面，時

常足以挑動舞台上每一個人的喝采，而藉單純的傳染力使觀衆也喝起采來。另一個也是更爲古典的例子，便是亨利第五勝利班師之緘默的凱旋，在 Richard Mansfield 的美麗的演出裏，觀衆覺得他儼然是一個君王，因爲觀衆染到舞台上的羣衆的情熱了。

這種情緒的傳染力，自然，就是法國僱用「鼓掌隊」(Olaque) 的制度，或是請「班喝采隊坐在場中這些辦法之心理的基礎。鼓掌隊的領導知道他的本職，宛如他也是劇裏的一個演員，到了激動的關頭，鼓掌隊發出辟辟拍拍的掌聲和首先發起場內的喝采。采聲引起了全場的采聲，猶如笑之惹起笑，流淚之惹起流淚」樣。

羣衆不單祇比之一個人較易於感動，而且亦較易溺於情慾，羣衆有視覺與聽覺的情慾——像野蠻人之愛彩色，像兒童之愛悅耳之聲，羣衆酷愛彩色的旗與響亮之號笛。所以在未採用佈景之前，伊麗莎白時代舞台之盛行華麗衣飾之行列，而現代，如 *The Darling of the Gods* 及 *The Rose of the Rancho* 之類的作品之所以獲得成功，皆因其能適應羣衆此種愛好。色，光，與音樂之精巧的調和，比之最富於吸引力的故事，更易把握羣衆的注意。時下的音樂喜劇所以風行一時，便是因爲牠有標緻的女郎，稍常改換華美的景緻與燈光，變幻的輕妙的曲調與舞。

對於情感和理智，羣衆是安於陳俗的。民衆，當他是羣衆的時候，不能產生新穎的思想和一些新的東西；有的只是傳統的情緒。他的眼裏不會有沉思默察，他所感覺的是洪水時代之前的感覺；他所想的是他的祖先曾經想過的。劇場裏最有效果的場面，就是那些訴諸基本和陳俗的情緒之情節——如女人的愛，家庭的愛，國家的愛，愛正義，忿怒，嫉妒，復仇，野心，貪慾，與叛逆。因為許多世紀都受了基督教傳統的影響太深，所以那些動機是自我犧牲的劇本，差不多必操成功的左券。甚至有時自我犧牲是不高明的或是卑劣的，如像 *Frou-Frou* 第一幕裏的一樣，羣衆亦會加以熱情的贊許。許多劇本俱會表現一個人不顧私己而代別人負起犯罪的責任。許多偉大的悲劇都採用習熟的題材，——如「麥克白」裏的野心，「奧賽洛」裏的嫉妒，里爾王裏的忤逆；最無思想的觀衆，對於這些主旨，都不致於不了解。一個愛國志士，在許多槍矛之前，低頭受辱，羣衆從不會攻擊他的熱心。在觀衆之前呈現一枝宣判死刑的旗，或是一個表示復仇的鬼魂，或是維持角鬥的發誓，這些都能使人類激起一種熱情，與古代的人沒有甚麼兩樣。如果劇本裏沒有這種愛的感動力，一切情緒中最習熟的情緒，那便很難獲得成功。這些題材是無需羣衆費腦筋去思索的。

但是羣衆不大喜歡那些須經沉思的，新穎的，簇新的題材。如果戲劇家抱着超越時代的宗教的，或是政治的，或是社會法律的理想，他祇有把這些理想隱藏於個人的胸懷，否則他的劇本必致失敗。靈巧的智者，如藐視傳統成法的羅伯納，其所以獲得普遍的成功祇藉乎羣衆的對於幻想的傳統之愛；他們苟進而反抗傳統的思想，則必不能久於成功。偉大的成功的戲劇家，如莫里哀與莎士比亞，常以一切重要的問題呈示給羣衆，他們之宗教的，道德的，政治的，法律的觀念，都是民衆的通俗的觀念。他們從不提出羣衆不能從遺傳的經驗的本能立即回答的問題。在哲學的意義說來，從沒有別人的心比之莎士比亞是更爲通俗的。他沒有新的理想，他不會急進，甚至進步也很少。他是一個懂得生意經的人，喜歡食與唱，喜歡野外和大笑。他是一個愛國者，一個有情的人，一個紳士。他知道許多羣衆的事情，他也能寫得多麼偉大。但他接納他的時代的宗教，政治，及社會倫理，而從不問這些東西會不會改進。

那些毀滅成法及發現新理想的，世界上有偉大的懷疑精神的人，他們的心與戲劇家不同。他們不會寫過劇本。這些人——哲學家、論文家、小說家、抒情詩人——能够使我們個人的思想煥然一新。但羣衆冀望於戲劇家的祇是舊的，舊的思想。羣衆不耐煩去思考；他們祇想聽他們已經

知道的東西。因此，如果一個偉大的人物有一種新的主義想發表，最好他把這種主義在論文集裏印出來；或者，如果他定要把這種主義渲染成故事，最好他在小說裏發表，那可以呈訴於個人的心靈。除非等到這種主義舊透了，已經變成大家所盡知的，那才有資格在劇場裏探險。

最近有兩個良好的而最成功的劇本，正可以解釋這一種論點，湯姆斯所作的「迷人的時刻」及康尼悌所作的「屋中之僕」。這兩個劇本，因為新奇的原故，博得許多批評家的稱贊；但我覺得這兩個劇本中有一種最有意義和教訓的事實，便是這兩個劇本，在實際方面說來，都毫不新奇。我們試看湯姆斯先生在此劇裏精巧地表現的，熱意而審慎地避免新奇的理想。其實湯姆斯不過把一般流行的思想，關係於思想的傳遞和同類题目的，盡量蒐集和排列起來，而把羣衆自己在最近幾年來所驚奇和所矧着的東西，告訴給羣衆。事實上，此劇裏的思想，早已成過去，故此劇的演出，已經是遲極而並不過早。湯姆斯他自己曾在半公開的談話裏，說明他已把此劇編撰延遲——其實這齣劇在他的心裏已經構思了許多年——直到一般羣衆對於他想發表的思想，已經習熟了，才開始動手寫它。在一九〇〇年的時候，這齣劇的確是新奇的，而且無疑必定失敗。但是到了演出的時候，這齣劇的思想已並不新奇，不過是把舊有的重新喚集起來，因此牠得到成功。因

爲在舞台上獲得成功的最可靠的方法，便是總括而「戲劇地」表現一切羣衆已經想過許久的重要問題。戲劇家應當是一切思想之公平的蒐集者，總明的解釋者，而那些思想，守舊的羣衆已經覺得是可靠地真實的。

如果「屋中之僕」在舞台上的壽命會長過「迷人的時刻」的話，——我相信如此——其主要的原因必定在於作者的題材及其思想，是比較舊過許多世紀。湯姆斯的戲劇的題材——即以爲思想自身是一種動的力，在動作力量的範圍中，自有其功用的——如像我剛才解釋一樣，是並不新奇的。但所謂不新奇，乃僅在近代思想史中而言；此劇的題材他自己已注明日期是屬於現世紀的，大概在別一個世紀看來，或許會失掉了興味。但是康尼梯先生的題材——便是當不相當的人類互相融洽於友愛的精神裏，那必定是上帝在他們中間調停的原故——差不多舊得很像剛良的加利里人（Galilean）一樣，並且，因爲沒有注明日期，那可以屬於將來的世紀，也可以屬於現在的世紀。湯姆斯把最近的過去所流行的思想，精巧地重行搜集；但是康尼梯的搜集範圍，更廣大一點，並且把他的劇建築在歷來世紀的信念上。奇妙一點說，「屋中之僕」所以令許多批評家都把他當作很新奇的真正原因，便是因爲這劇的問題與思想舊得好像世界一樣。

依我看來，此論點之真實是無可爭辯的。我知道近代許多優良的歐洲劇作家，都盡力把戲劇用為表現進步的思想，特別是關於社會倫理之媒介；但幹這種事，我以為他們是誤會了劇場的宗旨。他們以為在戲劇裏說話，好過在一篇論文或是小說。以表示一種理論來說，蕭伯納的「大與超人」(在此劇裏這位劇作家在那兒賣弄他的思想)，總不及叔本華與尼采的作品那麼有效。易卜生最偉大的作品祇能被有教育的個人所欣賞，無教育的羣衆是不懂得去欣賞的；這便是雖然他有深不可測的智慧，完美優越的藝術技巧，而他的呈訴範圍，總不能與莎士比亞相提並論的緣故。祇是他的較為通俗的劇——例如「傀儡家庭」——方能獲得廣大的成功。而祈望廣大之成功，更勝於冀求新奇的材料。因為「哈孟雷特」的確是羣衆的一個良好的劇本，所以他永不會失敗。

吾人可斷言偉大之戲劇家之守舊，不僅在他們的思想。就是對於他們的戲劇之單純的方式，亦莫不然。發明新的技巧而以革新來震驚羣衆的，那不過是少數人罷了。莫里哀不過完成羣衆已經熟知的意大利喜劇之形式。沙士比亞安然地採用有些人已經使羣衆看見慣了的體裁。他在 *Love's Labour's Lost* 裏摹倣 *Lyly*，在「如願」裏摹倣 *Greene*。在李察第三裏摹倣馬洛 (*Marlowe*)。在「哈孟雷特」裏摹倣 *Kyd*。他寫舊的東西，比其他諸人所寫過的，還要好一點——不過是這樣罷了。

仍然。莎士比亞之所以偉大，俱源於此。他極聰明地覺得羣衆所需要的——材料上的與形式上的——便是最偉大的戲劇裏所需要的。我之說莎士比亞的心靈是平凡通俗，我的意思是把最高的贊美呈獻給他。在他的平凡通俗裏，隱伏着他的健全的精神，他是這樣偉大地「平凡」，因此他能够了解一切的人類和同情他們，他的智慧比那少數明智還要偉大；他是一切時代的承統者，於一般人類的心靈中抽出他的智慧，而且大概因爲這種緣故，所以他時常代表理想的戲劇家。他是爲劇場而寫劇，而決不會忽略羣衆的人。

### 三

上邊所說的一切劇場羣衆之特性，他們的鬥爭和結黨的本能，他們的輕信，善感，對於情緒傳染之感受性，不能容納新穎的思想，守舊，及其愛好平凡通俗，於各種羣衆中皆可發現出來，正如 M. Le Bon 會以充分的解說所證明一樣。現在我們最應注意者，便是劇場觀衆之所以別於他種羣衆的某種特性。

第一，劇場爲許多個體所組成，而此種個體，與組成政治的，或社會的，遊戲的，宗教的集

### 第二章 劇場觀衆之心理

會之個體有異。在球賽，教堂，社會的或政治的集會裏的羣衆，各依其不同的目的而選擇其份子；那完全爲大學生，或是教徒，或是禁酒派，或是共和黨員所組成。但是劇場的觀衆其份子乃爲一切各種各式的人，在同一的戲場裏包容富者與窮漢，學者與無學識的人，老的少的，村的僧的，因此同一的劇必須呈訴於一切這種份子之前。故戲劇家呈訴的範圍，亦因之而較廣於其他藝術家，他不能規限他的使命對於社會單獨某種階級；在同一的藝術作品裏，他必須混和許多種元素而使人類的一切階級都能感得興味。

許多有希望的戲劇運動，都限制他們的呈訴，單獨對社會上某一層人物。正因爲這個緣故。他們永不能獲得最大的成功。羅馬喜劇之所以不發達，便是因爲牠的寫作，完全是爲着自由人與奴隸所組成的觀衆；羅馬的貴族階級，從不涉足劇場，祇有社會的下層階級羣衆去稱揚勃羅塔斯與脫倫斯的喜劇。所以這些喜劇的對話，顯然是過於簡單，而且重複得令人厭悶，所以也顯然是鄙俚，粗率，與猥褻。在這個時期許多優越的戲劇天才都走進了歧途，因爲這個時期是失常的。同樣哥乃爾（Cornelle）與拉辛（Racine）古典派時期的法國悲劇，其所以不發達，也就是因爲這些劇的寫作，完全爲着社會上優越的階級——貴族當政時的貴族團體；因此這些劇却是過於

精細，祇能訴之於聽覺而不是視覺。脫命斯着眼太低，而拉辛則着眼太高，所以他們都未能中的；而莫里哀，他立刻爲貴族平民而寫劇，故能得乎其中。

世界上真正偉大的戲劇運動，——如在加爾德侖及祿普（Ibsen）之西班牙，偉大的伊麗沙白時代之英國，自一八三〇年起至現代之法國的戲劇運動——都把他們的呈訴範圍擴大，普遍及一切的階級，皇后與賣橙女郎同歡欣於 *Rosalind* 的健康，國王與下流無賴齊大笑於史嘉本之狡詐。莎士比亞呈訴範圍之廣大，遺留一種最有意義的事實於戲劇史中。告訴一個在溝渠裏玩耍的頑童，說你看過了一個劇本，那是敘述在午夜裏，一個砲台荒塔之下，一個鬼魂慢慢地走出來和四圍的走，又有一個人以爲他是竭盡了心思，那末他可以討一個昏君的好，又有一個女子發了狂並且淹死了自己，戲裏頭又有戲，在墓地的埋葬，拿着毒劍的決鬥，到後來最好看的那一場便是差不多大家都死掉了：把這些告訴他，你可以看見他的眼兒馬上便睜大了。我曾在西方中部一個市鎮裏，看三角錢的「奧賽洛」的演出，覺得觀衆爲動作的急劇所震驚；而仍然這些劇，也就是閉門讀書的學生，爲了他們的智慧與文體，而孜孜研究的劇本！

但我們不要忘記，那些不是爲辯衆而作之文學的方式，不像戲劇，無須亦不必苛求其呈訴範

園與戲劇同樣地廣闊。在英國最偉大的非戲劇的詩人與最偉大的小說家說僅爲少數人所賞識；但米爾敦（Milton）及 Meredith 的名譽並不因之而稍減，吉卜林（Kipling）的小說「他們」，其所以偉大的證明，便是極少人有資格去讀牠。

雨果在呂伯蘭（Ruy Blas）的序文裏，曾自畧微不同的觀點，討論這種原理。他把劇場觀眾分爲三類——要求表達個性的思想家，要求熱情的婦女，及要求動作的民衆——並且主張一切偉大的劇本，必須同時訴之於這三類的人。自然「呂伯蘭」本身踐行了此種理想，而且其呈訴之範圍亦確爲廣大。但雖然在劇本裏顯出這三種必需的原素，然而，動作實較重於熱情，而熱情較重於個性之表達。這種事實顯示我們以一種原理。爲雨果於序文中忽畧了的，便是在一般的劇場的觀眾中，民衆較重於婦女，而婦女較重於思想家。其實，如果對於這個題目，作更進一步的研究，大抵會使我們捨棄了思想家，把他當做一種心理的勢力，和消滅了婦女與民衆間的界限。戲劇家應首先呈訴於一種無思想及有女性心腸的民衆；此種理論使我們相信爲着這種動機的熱情的動作，才是劇本的首要原質。

戲劇應呈訴於婦女民衆，此點極爲重要，最少在近代是如此。從實際上說來，下午的演戲，

其觀衆全爲婦女所組成；而晚間的觀衆，其分子多半是婦女及婦女挾與俱來的男子。單獨赴劇場的男子，爲數極少；而此少數的人，從理論的立場來說，殊不足以改變觀衆的心理狀態。此種事實，於近代劇場的觀衆與他種觀衆間，造成了一種最重要的區別。

此種事實對於戲劇家，影響至爲重大：第一，如我剛纔所說，此種事實逼使戲劇家大多採用爲着這種目的之熱情的動作；這一種需要，說明大多數偉大的近代劇所以偏重女角的原故，單舉幾個例來看——注意諾拉，阿爾文夫人，海得加勃勒，注意 *Margot* 與茶花女；注意譚格瑞夫人，*Edderfeldt* 夫人，*Lisa* 和 *Lucy*。其次，因爲婦女生來是注意力較弱的，而近代劇場的觀衆又大多數爲女性，故戲劇家不得不採用複述及重句這種根本的技巧上的巧計，以使其劇本清楚，雖然這些複述與重句大多是不必有的。熟悉劇場的斯克立伯 (*Hugo Stieglitz*) 常說每一種顯示劇旨的重要敘述，最少須複述三次。自然，這種方法在小說裏不甚需要，在小說中敘述事物，祇須二次便得。

近代劇場觀衆所以大多缺乏注意力，皆由於他們不是認真地去看戲。許多人一到劇場去，就是到劇場去，不管所看的是那一本戲；他們大多是想坐在劇場，雜在劇場觀衆裏。尤其是在紐約，大多數從市鎮裏到劇場去的人，像都會的人一樣，祇是到劇場裏逛逛。許多坐在包廂裏或

是「對號位」裏的婦女，她們到劇場去很少是看戲的，而多半是想給人家看的。這是戲劇家的一個頂大的困難，因為他必須把捉和維繫這樣組成的觀眾的注意。一個人不會拿起一本小說，除非是他真想去讀牠；但是許多人到劇場裏去，多半不是真想去觀戲的。所以在這一方面，戲劇家的問題比之小說家更為困難，因為必須使他的觀眾的自我意識消滅於他的劇本的意識之中。

劇場觀眾聚集之目的，是牠與別種羣衆間的一個重要的區別，此種目的常滲有娛樂性質。因此劇場的觀眾沒有宗教的聚集或社會的，政治的集會那麼莊重。他們不是來受開導或是受教育，他們不想得到什麼教訓；他們所要求的，便是由得人家戲弄他的情緒，他們尋求快樂——廣義的——從大笑、同情、恐怖、與流淚裏尋求娛樂。而這種娛樂，祇有偉大的戲劇家能時常給與他們。

許多夢想家聯盟起來想提高舞台的地位，但他們終歸失敗，因為他們都抱着一種不合邏輯的態度，把劇場看成莊嚴到了不得。他們的努力基於這種提議，便是以為劇場的觀眾應當需要開導。事實上，永沒有觀眾是需要如此的。莫里哀與莎士比亞，他們都知道他們的藝術的限度，從不會說過一句關於提高舞台地位的話。他們寫劇以愉悅羣衆；然而，藉他們固有的偉大，假如他們是變成了一位教師和一位主人的話，他們也不會高談他們的使命是如何地莊嚴的。他們的觀眾許

多都不知不覺地相信有神，而他們向來知道其實並沒有神的。在美洲，捐款建立劇場的要求，大概由於有些人相信偉大的劇本，其票價所得，必不敷消費。而仍然在英國，「哈孟雷特」比之別的劇本，獲利較豐；「造謠學校」從不會虧本；在近代，我們更可見「西哈諾」風行於全世界。伊麗莎白時代的倫敦並沒有什麼捐款的劇場。給羣衆以彼所需的戲劇，則無慮於劇場之不振。而在別方面說來，捐款所建之劇場也永不會引誘羣衆去看所不需要的戲劇。George Ade 的「俚語中的寓言」，其中有一則附有一句聰明的格言，更是：『想提高，必從下面起。』假如美洲的劇場不發達，牠所需要的不是捐款，而是偉大的和民衆的劇本。爲甚麼我們要耗費金錢與精力使羣衆來看「大匠」，或是 *A Blot in the Scutcheon*，或是 *The Hour Glass* 或 *Pelleas and Melisande*？不用強迫，而羣衆自願去看「奧賽洛」與「譚格瑞的續弦夫人」？假如有一個能了解羣衆的偉大的戲劇家，我們無須結社以宣傳其藝術。我們不必再空談爲少數人的劇場，真正偉大而可稱爲戲劇 (*Drama*) 的劇本 (*Play*) 必能使大多數人感有興趣。

#### 四

尙有一點未加討論，劇場觀衆中有少數不屬於辭衆的個人。他們是辭衆的一部分，但並不附和辭衆；因爲他們的自我意識，不消滅於一般辭衆的自我意識之中。那些人是批評專家和其他常到劇場裏的人，劇本應根兒不是爲他們而寫的，從常到劇場的習慣而養成個人化的人，總不能恢復初到劇場而屬於羣衆時的心情，第一晚的觀衆是反常的，多半爲反對投降自己的個人所組成；爲着這個理由，第一晚的劇本價值之判斷很少是最後的判斷。戲劇家爲羣衆而寫劇，而他却被個人所批判。許多戲劇批評家會告訴你，他們一向是消滅自己於羣衆裏的，和悔恨爲了職業的原故而與劇本隔絕。正因爲批評家會有這種的隔絕，所以許多戲劇批評都歸於失敗。

依據上邊的討論，我堅決地主張偉大的戲劇家根本應時常爲大多數人而寫劇。仍然我還要加進一種意見，便是當戲劇家完成了這第一步的需要時，第二步，他也可以再爲少數人而寫作。真正偉大的戲劇家時常都是如此的，在戲劇家的地位，沙士比亞爲羣衆而寫劇；因爲他是一個抒情詩人，他爲自己而寫作；又因他是一個哲人和文章家 (essayist) 他亦爲個人而寫作。他的劇既能訴之於多數人，才有權訴之於少數。在上邊說過的三角錢的「奧賽洛」之演出裏，在那裏也許祇有我一個人不能把自己沉沒於羣衆的一般意識之下。沙士比亞寫過一個劇本，能呈訴

於西方中部市鎮裏的下流人，但他挿進了一首詩，他們中沒有一個人能夠聽得懂——

不是罌粟，不是曼陀羅，

也不是世上一切催眠的甘露，

能夠醫治你昨日所得的酣睡。

一切最偉大的戲劇家，在他爲羣衆而寫劇的時候，從不會忽置個人。

戲劇原理

### 第三章 演員與戲劇家

我們既承認戲劇家的工作，常受觀眾演員舞台這三種勢力所規範，而這些勢力，是詩人小說家等其他文學藝術家所感覺不到的。無論任何時代，劇場的物質情形，對於戲劇的方式結構影響極大；觀眾之有意的或是無意識的要求，（如前章所述）替戲劇家決定他着手描寫的題材；而演員之才限對於戲劇家創造人物之偉大的工作，更有一種直接的影響。事實上，演員對戲劇家之影響是非常地重要，因此戲劇家在創造人物的時候，其工作與其他文學上之姊妹藝術家——如小說家，短篇小說家，或是詩人——迥然殊異。非戲劇的小說中，其偉大的人物常構自抽象的想像，並不直指任何實際的人。Don Quixote, Tito Melema, Leatherstocking, 完全發生於他們的創造者的心中，而舉世震驚以爲他們是新奇怪異的人物。但戲劇中之偉大的人物，差不多時常採取某個偉大的演員之生理的，大部分是心理的特性，因此他們已經互相肖合。西哈諾不祇是西哈諾，也就是郭開林(Coquelin)、Mascarille 不祇是 Mascarille 也就是莫里哀；哈孟雷特不祇是哈孟雷特，也就是白碧治(Richard Burbage)。讀蘇福克拉斯的劇本的人，如果不知道蘇福克拉斯

斯爲着戴阿尼塞斯 (Dionysus) 舞台的某一個明星演員，而在其三聯劇中特設奧透澄斯一角，那末他也不能完全了解他的戲劇。偉大的戲劇家，其寫劇多不是爲人們在紙上誦讀，而着重於立刻在舞台上表演。在獲得第一次的成功之後，得有出入劇場之自由權，戲劇家方能成爲偉大。他們對於人物之概念，因此已結晶於準備去扮飾他們的脚色之演員身上。小說家可以自由地設想他的女主人，高的或是矮的，脆弱的或是堅強的；但如其戲劇家爲一個女演員如 Maudie Adams 者而編一齣劇本，他的女主人的體格，必須預定爲活潑與嬌小玲瓏。

莎士比亞也是在堤邊的「環球劇場」之導演，因此他的劇本充滿了受他所管理的演員 (Lord Chamberlain's men) 的影響之證據。舉個例來說，顯然這個喜劇家必須在 Two Gentlemen of Verona 中創作 Launce，於「威尼斯的商人」中創作 Launcelot Gobbo；前一劇演出裏的低喜劇的機警語，完全在後一個劇本裏複述。顯然 Mercutio 與 Gratiano 這兩個角色必須委託同一的演員去扮飾，這兩個人物似乎特設以適合同一演員的賦性。如其哈孟雷特是小說裏的主人，我以爲我們會當他是瘦弱的，而作者也許會同意我們；可是在此劇之最後一場，那皇后明白地說：「他身體太胖，氣喘咻咻。」這句說白使許多註解者都感覺困難；但那不過是指白碧治 (Richard

Barbaree)，在十六〇二年的演劇季中肥胖起來了。

伊麗莎白時代，女主角裝成小童的方法，創始於 John Lyly, Robert Greene 盛行之，而極爲莎士比亞與 Fletcher 所樂用，於近代舞台則似不甚信服。我們很難想像爲甚麼 Orlando，當他遇見他的愛人在阿頓森林中裝扮成 Ganymede 時，竟然會不認得她，或是爲甚麼 Bassanio 當他的妻子穿了女律師的袍，走進裁判所中，竟然會不認她的面貌。女演員不能藉衣服飾成男子，我們認得出 Ada Rehan 或是 Julia Marlowe 的真面目，和她們的假裝的衣服；而莎士比亞，也似乎過於倚賴劇場觀衆之習俗的輕信了。但畧爲觀察莎士比亞時代之演員的情形，便會立刻呈示我們，他所以用這種假裝的方法，不祇是爲着 Portia 與 Rosalind，也爲了 Viola 與 Imogen。莎士比亞寫這種脚色，是由小童去扮演而不是用女子去扮演的。在現代，當一個童子扮一女主角，而把他裝成由女子扮童角時，這種假裝必定似乎是勞而無益，不祇是對於在舞台上的 Orlando 與 Bassanio，就是對於觀衆，亦是如此。莎士比亞之重複採用這種戲劇上臨機的方法，完全爲了他當日的小童演員，而不是出自他的描叙的想像，假而他是爲現代女演員而寫作的話，他必然會捨棄這種方法。

### 第三章 演員與戲劇家

如果我們從莎士比亞的作品轉而研究莫里哀的作品，我們將會找到更多演員影響於戲劇家的證據。事實上，如果不直接提及（*Troupe de Monsieur*）中各個演員的才能，我們便不能了解莫里哀的創造人物的整個設計。莫里哀直接及實際關懷的事，並不是創造永恆的喜劇的人物，不過是創造有勁的角色爲着 *La Grange* 爲着 *Du Croisy* 與 *Magdaine Bert*。爲他的妻爲他自己 *Il·La Grange* 似乎就是他貴日的 *Charles Wyndham*——儼然是一位紳士；他這腳色，高尚文雅，顯然與別的不同。在「裝腔作勢」一劇中，那些文雅的人物，就用 *Il·La Grange* 和 *Du Croisy* 來做名字；那些演員走上舞台扮演他們自己。宛如 *Augustus Thomas* 稱他的最好的劇裏的主角一樣，那不是 *Jack Breohfeld* 而是 *John Mason*。在莫里哀藝術之初期，在他不會成功爲良好的演員之前，他爲自己而設的腳色，差不多個個是極相肖的，他那些腳色的名字，是相同的習俗的演員的名字，如 *Masouille* 或是 *Senardie*。並且無疑是用相同的衣服和化裝來扮演。到後來，當他成功爲更善於變化的演員時，他爲自己而寫的腳色，其範圍較廣，而名字及性質亦各各不同。他描寫青年婦女之性格，與其妻（也是女演員）之藝術，竟奇妙地同時進步。（那些女腳色，也是特爲她而作的。）莫里哀創造出來的最良好的女子——*Le Misanthrope*

裏的 Colmene——是爲成功了的莫里哀小姐而創作的，這個腳色，賦有她一切生理和和心理的特性。

在英國，許多安妮皇后時代的戲劇家，他們的喜劇裏太都有十個衣服麗都的統統子，其所以如此的理由，便是因爲 Colley Cibber，當時首屈一指的演員，最擅於扮演花花公子，在一邊讀學校（裏，薛查理與瑪理亞兩人間，沒有表示愛情的情節。那便是因爲謝立敦知道派定扮這兩個有關係的腳色的男女演員，不能夠在舞台上做出很溫柔的戀愛。雨果的「克林威爾」(Cromwell) 結構得很粗忽，並且變成不能在舞台上演出，便是因爲 T. W. 克林威爾一角是特爲他而設的，在這個作品未完成之前已經死掉；雨果既無適當之人材扮演此角，於是便爲誦讀的而不是爲舞台而完成此劇。但是關於戲劇家直接倚賴他的演員，不必再擇舉那些過去太久的例子了。我們祇要觀察現代，看看這種相同的影響。

舉個例來看，晚近去世的薩都，十九世一個最有天賦的戲劇家，他的終身事業，完全爲一個明星演員沙拉白茵那德的天才所規範。在斯克立白的影響之下，薩都在盛行佳構劇 (Well-made Play) 的「法蘭西劇場」開始他的事業。其作風從 Nos Intimes 的社會諷刺及「蠅足」(Les

*Patience Worth* 英文譯爲 (The Sorap of Paper) 之有趣的巧妙的詭謀，轉變爲「祖國」(Patrie) 之可憐的歷史的展覽，當莎拉白茵那德離開「法蘭西歌劇場」的時候，薩都追隨着她的足跡，後來專爲了她，特別費了許多精力去預備一大串相聯的傳奇劇。到現在，莎拉白茵那德是已成爲一個舉世皆知其才的女演員，並且她的才限也爲大家所知道。就其技巧之純美完善而言，她確超越一切同時代的女演員之上。她是演劇的妙手中之驕子；其在舞台上的貢獻，以單純的感效力而言，是至高無上的。但在她的工作中她沒有靈魂，她沒有杜西 (Duse) 之富於情感的甜美的誘惑，沒有 Modjeska 之清朗與晶莹的詩才。三件事她做得絕好：她能够誘惑人，用一種嗚啼之聲；她能够表示復仇，以一種鴉鳴之調；她能够裝死，不聲不響。藉此而成功了薩都的傳奇劇之方式。

薩都的女主人翁差不多時常都是莎拉白茵那德——誘惑的，驚怖的，判定要死亡的。Fedora, Gismonde, La Tosca, Zoraya, 都不過是同一的女子而從這齣劇移到別齣劇去罷了。我們在不同的國度，不同的時代裏見到她；可是她時常都是誘惑迷醉一個男子，對不可抵抗的境遇之騷動，發鴉鳴與嗚啼之聲，而結果終於死亡。薩都最近之貢獻，「女幻術家」(La Sorciere)

呈現一種方式沒有生命的肉與血，祇餘一堆積骨。Zoraya 最初耀目地出現於 Sharf 山上的月光之下——帶着鴿鳥似的聲音，毒蛇般的蠱惑。跟着，當她向縣長的女兒施催眠的時候，觀眾亦受其催眠。她被戀愛，她失戀。她詛咒眷間異教徒的高等法庭。——這時候已不再作鴿鳥了。最後她死在天主教堂的石階上，激起了音樂。「女幻術家」不過是一種機械化的無生命的作品，在英國由 Patrick Campbell 夫人排演時，便不能誘惑人或是震懾人。但是莎拉白茵那德，因為做女演員的時候她「便是」Zoraya，她設法把她變成有生命。我們可以公正地說，在某種意義看來，那是白茵那德的戲劇而不是薩都的戲劇。有了她，那他是一個劇；沒有她，那不過是一種方式。這個年青的「祖國」的作者，不特承認這種論說，而且還以為尚不止此。如其他是選擇定跑自己的路，他也許可以百尺竿頭更進一步，而成功一個更偉大的戲劇家。但他不去選擇，而年復一年的，去為這位傳奇劇的女神「繆斯」（Muse of Melodrama）而寫作，並且爲了門市的收入斷送了他的桂冠。

薩都因爲專心摹倣一個演劇的藝術家而吃了虧，可是同樣的事實，却有助於愛孟德羅斯當（M. Edmund Rossand）。羅斯當曾經很聰明地爲近代最偉大的喜角（Comedian）而寫作，

### 第三章 演員與戲劇家

而郭開林 (Constant Gouelin) 也就是使他成爲戲劇家的靠山。這位詩人的初期作品，如「戀人」(Les Romaneques)，顯出他是一位精細的秀美的抒情詩人，但却缺乏戲劇之真正的質素，他不過是正像再生的 Barylle——幽雅的，過於堆砌的，功整的——和諧的與秀美的詩歌之作者。後來他交了運，去替郭開林計劃一個角色，因爲在一齣劇裏，必須讓這位偉大的演員施展他的整個的廣大的層出不窮的才藝。有了郭開林做他的模特兒，羅斯當便專心致志去工作，他的努力的結果便是創造出西哈諾這個人物，這個人物，許多批評者都以爲是舞台史上，除了哈孟雷特之外，最富於動作的腳色。

「小鷹」(L'Alcion) 也是在同一的演員的直接影響之下而設計的。我以爲這個劇本之誕生，對於研究戲劇的人，必定有特別的興趣；所以我不妨在這裏複述一遍。這些事情是郭開林自己對他的朋友馬修士教授 (Prof. Brander Matthews) 說的；馬修士先生曾經懇切地准我在這兒陳述。一天晚上，於「西哈諾」得到意外成功之後，羅斯當在 Pore St. Martin 碰見了郭開林，他說：「老郭呀，你知道，這不是我想爲你而寫的永恆的腳色。你能够給我一種觀念去使我動手——別一個人物的觀念，成不成？」這個演員想了一會，於是答道：「我時常想去

扮一個一等大國的專打抱不平的老兵——幹部裏的一個上等兵……拿破崙軍隊裏一個悍勇的先鋒隊——一班有掃蕩力的士兵中的一個先鋒——」這個戲劇家抱着這種暗示去寫作，漸漸的便想像出Flambeau 這個人物。後來他覺得如果那個偉大的拿破崙在戲劇裏出現，他定會支配一切的動作和從這個軍隊裏的英雄的手裏奪去了舞台的中心。因此他決定把故事開展在這個皇帝的死後，在懦弱的無定見的 Reichstadt 公爵的時代。Flambeau 曾經盡忠於「大鷹」的，現在已移其忠順給「小鷹」，並且以過去的戰爭的功勳而享有勞權。但是這個戲劇家專心寫這篇劇不久之後，他又在一個新的狀態裏遭遇着舊有的困難，終於失敗地去找郭林開，他說：『這不是你的戲劇，老郭，那是不能的；那個年輕的公爵抱掉了，我又不能夠止住他；Flambeau 到底不過是一個次等的人物罷了。我怎麼辦呢？』了解他的郭林開答道：『拿莎拉做模型罷；她剛扮過哈孟雷特，正想再扮別個童角呢。』於是羅斯當「拿莎拉做模型」心裡謹記着她去完成那個公爵，而在後台，Flambeau 的模特兒蹙額地對着他去審成『上等的老兵』——那真是「個『常鳴不平』的人！可是郭林開從不會扮過 Flambeau 的脚色，直至他跑到紐約，在一九〇〇年的秋季，和莎拉白茵那德夫人合夥了，這個在Porte St Martin 孕育成的「先鋒」才在「花園劇場」的脚光前

(Footlights)第一次出現。

現代流行英語的舞台，也有許多演員對戲劇家的顯著影響的例子。平內羅 (Sir Arthur Wing Pinero) 的最偉大的女主人翁，波拉譚洛瑞，是從 Patrick Campbell 夫人的生理狀態所凝成的。瓊斯 (Henry Arthur Jones) 許多最有效果的戲劇，都是建立於 Sir Charles Wyndham 的人格上。在瓊斯的劇裏，Wyndham 的腳色常是世界上的一個君子，他了解人生，因為他經歷過人生，並且『在過去痛苦之沉默的迴憶中顯出他的聰明。』他是有道德的，因為他不知道德之痛苦。他是孤獨的，可愛的，神聖的，可靠的，正直的，從恬淡的與謙遜可知他能處置一切困難，而在同劇裏別腳色則卒至陷於煩擾，他把他們的糊塗的錯誤指示出來，傳佈一種凡俗的說教給每一個悲愁的與聰明的男子和女人，而打發他們回返他們在人生中所本來的地位。爲了給 Sir Charles Wyndham 以一種機會，在這樣的人物裏，去展示一切他熟練的溫雅的態度，瓊斯在每一個劇本裏，都重複採用這個腳色。

許多戲劇裏最偉大的人物，因爲大都渲染了創造出他的演員之生理與心理的性格，故此大都與扮演他的演員一齊死亡，而以後亦永遠消滅於藝術的世界中，論到這一層，我們立刻會想

起 Rip Van Winkle • Joseph Jefferson 得 Dion Boucicault 之幫助，依據故華盛頓歐文的故事而作成的這齣小劇，在誦讀上是沒有甚麼價值的。假如一百年後，有些研究戲劇的人，偶然拿這個劇本來看，他也許奇怪爲甚麼這個劇本，竟然爲許多，許多年來，整個美洲人所鍾愛；這個問題一定沒有答案，因爲那個演員的藝術，到了那個時候，已經不過是閒談中的故事 Beau Brummel 也是這般的跟 Mansfield 一齊死掉；如其我們那些不會見過 Mansfield 的偉大的藝術的兒孫，在將來偶然讀 Fitch 先生劇裏的說白，而我們告訴他，Brummel 這個人物是曾經偉大過的，他們一定很難相信。有了這些眼前的例子，我們去了解伊麗莎白時代和復辟時代的某幾個劇本的樣式（這些劇本，在現代看來，都是些無生命的東西，）應當不會和許多大學教授所覺得的那麼困難了。當我們研究 Nat Lee 的瘋狂劇的時候，我們應當迴憶 Betterton；想適當地去欣賞 Thomas Otway，我們定要想像 Elizabeth Barry 的姿態與聲調。

老實說，Otway 之成功戲劇與詩人，是 Barry 夫人所做成的。因爲「孤女」與 Venice Preserved 這兩個在英國最動人的劇本，除非是爲了她，不然便永不會寫成。在一個演員的權力之內，時常可以創造出一個戲劇家，他想不到不二法門便是啓示些戲劇的結構，其生命是會

比自己還長久的，杜西死後，詩人們可以誦讀 *Ia Citta nostra*，並且從而想像她。對於郭開林的迴憶，便是覺得他的生命較之 *Talina* 的還要長久；我們祇能猜想 *Talina* 的藝術，因為他所演的那些劇本，在現代已經不能誦讀。但如其在一百年後，羅斯富的「西哈諾」被人誦讀，讀牠的人一定可以詳細的想像出郭開林的藝術之沉默的姿態。雖然他們知道這個演員能夠做出誘人的情愛和死得非常酷肖，他的誦讀能够像抒情詩一樣而且頓挫得宜，他有一種廣大的幽默而且到了感傷之處能令人顫慄得潸然淚下。同樣，我們在今日從沙士比亞曾在「哈孟雷特」中扮演過鬼魂這件事實在看來，知道他必定有一種飽滿的有迴響的深沉的聲音。我們讀莫里哀的劇本，也可以想像 *Wagdelaine Baiart* 底粗暴的儀容，*Ia Grange* 的溫柔，*Armande* 之易怒。

亨利歐文爵士，當他孜孜不倦的致力於尋求一個能使自己名垂千古和會使自己不朽的戲劇家時，他的心裏一定抱着上邊所述的那些意義。柔弱而無創造力的 *William Corran Wills* 曾經受賜過許多機會，並且在 *Charles I* 中失了一個創造永恆的戲劇之機會。丁尼生在 *Decket* 裏差不多達到鵲的了；但是這個劇本，像 *Wills* 的一樣，其生命不能長過啓示他的那個演員。雖則亨利爵士竭盡了他的努力，但他沒有一個戲劇家做他的藝術之紀念碑。

## 第四章 近代的舞台程式

### 一

一五八一年，華特尼爵士 (Sir Philip Sidney) 稱揚 Gorboduc 這齣悲劇，因為牠「充滿了莊嚴的台詞與音調和諧的辭句。」幾年之後，青年詩人馬洛，答應了看他的第一齣悲劇的觀眾，一定可以「聽到 Seythian Tamburlaine 以驚人的辭語震撼世界。」這兩種陳述表示出伊麗莎白時代的趨向。Gorboduc 的確是一個重要的作品，乃依據「擬古派」的方式而作成，不久即爲人所厭棄；而 Tamburlaine the Great 却藉浪漫派之攻擊與侮蔑而成名。這兩個劇本在方法上完全相反，但在這點上却完全相同：便是二者都充滿了莊嚴的台詞與驚人的辭語。

過後約一世紀，於一六七〇年，約翰德萊敦 (John Dryden) 在其 *Conquest of Granada* 第二部裏加進了一場「結尾。」在這場中，他對於前代的戲劇家有一種反對的批評。說起瓊孫 (Ben Jonson) 及其同代人，他說：

第四章 近代的舞台程式

「但是他們現在所寫的劇本，

批評家每將全劇逐行逐字仔細的考查

他們中沒有一個人不受這種檢定，

即使是最卓越的瓊孫，

智慧現已更臻高點，

我們本國的語言已更優美更自由；

現在我們的太太紳士們的談話，

比那些詩人所寫的已更為漂亮了。」

這種批評表出在英國戲劇中新發現的一個新時代之特性。在這個時代裏，一個劇作家希望能得到最偉大不過的光榮，便是人家稱贊他的對話之優美或是他的對答之流利。

在現代，苟賦一普通的劇場觀眾，而問其對於最近所看的劇本的評價，他也許稱贊這個劇

本，可並不因為牠的莊嚴的台詞，也不是牠的如流之對答，而祇是因為牠的表演是「那樣自然」。他會告訴你「婦人之道」(A Woman's Way)在紐約用現代的方法去改演，得到適當的可贊賞之成功；他曾提起在「人與超人」第二幕閉幕的時候，一部汽車軋然的離開舞台；或是他會確實地告訴你，「林肯」那齣戲劇，使他覺得好像真見到了他父親會親眼見過的那位殉難的總統。

這三種不同的解釋，證明英國戲劇之進化有三種不同的階段。十六世紀與十七世紀間，戲劇根本是一種「修辭劇」(Drama of Rhetoric)；在整個十八世紀，則大抵為「對話劇」(Drama of Conversation)；於十九世紀中，則發展成一種幻象劇(Drama of Illusion)。第一期，其目的趨重詩歌，第二期在於對話之優美，及至第三期則冀求表演之逼真自然。近三世紀，劇場物質方面之漸臻完備，使幻象劇有演出之可能；演員之藝術程式，亦有同樣之進步；而同時劇場觀眾的趣味之改變，已昭示幻象劇可能成功於近代舞台了。

11

Ben Greet 於最近幾季中，在其莎士比亞劇之不分幕的演出裏，已把伊麗莎白時代劇場的

第四章 近代的舞台程式

七一

幾種重要的物質狀態提示給我們；而其他的物質狀況，吾人亦已經熟悉，因此我們祇當作一種簡短的想像。典型的伊麗莎白時代的劇場如「環球」或「Blackfriars」，禿立於露天中，了無遮障。舞台為突出的講壇（Platform）其三方面為約三辨士取得站立於台前窪地（Pit，池子）之特種的低等觀客（Groundling）所包圍；繞着池子，或是天庭，有為城市的中等階級的太太紳士們而設的包廂（Box）舞台之兩側，常為坐於三腳檯上之年輕執袴子所據，此等人每任性嘲罵演員或喧嘩鼓噪以中斷演劇。講壇後懸一垂幃，為演員登場之通道，此幃能向側方牽動以現出固定的舞台道具，如床或飲桌，垂幃之上建一房，可用為朱麗葉的露台，或假設為立於城頭的將帥說話之地。除了可在觀眾面前拉進及移去的數種苦心經營的行頭之外，（如在「西班牙的悲劇」中之架木，用以吊死青年的Hanging者）再沒有甚麼佈景。因為此時沒有幕，演員永不能在舞台上「登場」及在每一場之末「退場」。一切的劇俱在日光中，午後的陽光之下演出，因此舞台不能黑暗；即使在「麥克白」裏，必須有一個半夜謀殺的景象。

想在這樣的劇場裏獲得成功，戲劇不得不趨向於修辭劇。自一五七六年白髮治在倫敦首創第一所劇場起，至一六四二年，劇場為國會議案正式封閉時止，這時期內的戲劇，完全購自莊嚴的



台詞及驚人的辭語，演出於講壇式的舞台之上，大都訴之於觀眾的聽覺而非視覺。所展示的元素限於某種範圍內——華麗而不適當的衣飾，及橫過舞台之莊嚴的行列；至於人生實際事物之逼真的摹倣，現實的幻象之再現，則決無獲得效果之可能。

因為沒有佈景，此時的戲劇家不得不挿進詩歌的章節去暗示某一場的氣氛 (Atmosphere)。Lorenzo與Jessica用一種描寫月夜的精緻的對話，開始「威尼斯商人」最後的一場。「如願」裏被放逐的公爵，在森林中原委地演述人生之歡樂。演「麥克白」時舞台不能黑暗；但那戲劇家使劇裏的主人翁說：「天色昏暗，烏鴉飛回樹林去了。」有時當場景假設是從一個國度變為別個國度時，你打破一班合唱隊，（如在「亨利第五」）使觀眾明白地變移他們的想像到外國去。

舞台三方面為站着的觀眾所包圍這件事實，使演員爭着做講壇上的演說家。演說詞完全附進劇本的原文裏。雖則這些說話會耽誤了動作的進行。Jacques原委地演述大類的七個時期的時候，竟掉縱這齣喜劇便成停頓的狀態。獨白與正當的對話，此時極為流行。一切的人物，因為習俗太不注意他們的教育，及其在人生中的地位，以為他們不單祇能夠說出詩歌的章節，就是整篇的詩也能說出。「第十二夜」中，毫無教育的船長竟然說了「句：『Arion on the dolphins』

#### 第四章 近代的舞台程式

back"；而在另一齣劇裏，少不更事的 Salarjo 與 Salarino 也能演絃出極為動聽的音樂。

在現代紐約多爾街的中劇劇場，發現有和伊麗莎白時代相同之舞台程式。在那兒我們看到一種全無裝飾的講壇式的戲劇。舞台上既沒有幕，也沒有佈景。樂手坐在台上，演員穿過懸於後牆左或右方之垂簾登場。衣飾是非常華麗的，演員時常環列於舞台。長的台詞與演說的對話最常用。所用的行頭是極其粗劣的。兩座燭台，一幅畫像放在臺上代表一座廟堂；一個人坐在翻倒了的椅子上當作是將軍坐着戰馬；當一個人物定要穿過一道河，他便拖着一根槳橫過舞台。觀眾似乎不覺得這些程式是極不自然的。——比之池子裏的外行人，當白碧治，日光正滿佈在他的臉上，而通告那時是更闌夜靜，其輕信還更厲害一點。

適應伊麗莎白時代舞台物質情形之修辭劇，其壽命較長於復辟時代。直至 Addison 的 "Cato" 時期，方才消滅。甚至在十九世紀仍有人爭着去摹倣他。Sheridan Knowlce 的 "Virginius" 與 Bulwer —— Lytton 的 "Richelieu" 這兩個劇本，都是依照伊麗莎白時代的模式而結構的，並且把講壇式的戲劇的陳迹雖然留存，但其原來的蓬勃時期，已隨一六四二年劇場之封禁而一齊終結了。

一六六〇年戲劇運動捲土重來的時候，劇場的物质情形也經過了一次重大的變遷。在此時期有兩個特准設立的大戲館——在 Drury Lane 的國王劇場及在 Lincoln's Inn Fields 的約克公爵劇場。國王劇場的經理人 Thomas Killibrew，他是把女演員介紹給舞臺之第一人；從前由童子去扮演的角色，不久已由女僮去扮飾，並且也能和偉大的 Elizabeth Barry 一樣地動人。至於公爵劇場的經理 William Davenant，則享有更爲重要之革新家的榮譽。在禁止民衆演劇之十八年間，他曾獲得特准時常在私家舞臺演出歌劇。爲了演這些樂劇，他把假面劇及宮廷禮典來做模型，此種假面劇乃伊麗莎白及詹姆士時代私家演劇之最通行方式。在職業的劇場也沒有佈景的時候，而假面劇的演出，却是有華麗的佈景的。劇場被封禁時，Davenant 在他的歌劇裏使用型景，把歌劇超出職業戲劇的禁地之外。到了一六六〇年，當他做正式的劇場經理時，他仍繼續使用佈景，並且把配景輸入喜劇及悲劇的演出裏。

但佈景之使用，並不是使復辟時代的戲劇，遠超乎伊麗莎白時代的原型之唯一的革新。此時的戲劇館通常是有屋頂的；在台上燃燈使舞臺爲人工的光所照耀。因爲配景須時常變換，所以「需要」張布幕；直到此時，演員始能在舞臺上登場，和在一幕之末，完全在觀衆之前離去。

一切這些改良，能使表現比前更爲自然，宮殿與花園，待客室與市街，往昔在劇本中用描敘的詩句去表示，此時已能用真實的景物暗示出來。衣飾已進爲適當的，行頭亦更能加以精選，而使場景有一種真實的風味。同時廢棄講壇，低坐觀衆不再在台邊環立，執椅子亦被擯於舞台之外。大部分的觀衆俱聚集於演員之前。然而，前時之講壇制的痕迹仍有多少遺留。在幕之前，舞台突出成一廣闊之“Apron”，形如圍裙，兩旁爲坐滿觀衆之廂樓所籠。惟場內光線極不適當，因此差不多一切的動作，均須舉行於腳光的進點之內。幕既升起，演員走進這個突出的“Apron”，在配景及陳設之前，扮演劇中的主要動作。

有了這種“Apron”舞台產生了一種比之伊麗沙白時代講壇舞台更爲自爲的戲劇方式。修辭劇不久即爲對話劇所排擠，演說漸歸消滅，演說詞已經廢除，詩歌的章節已讓位給如流的對答。一六六四年，Sir George Fureze 創始之對話喜劇，於約一百年後，由謝立致登臺造極；在這世界紀內，戲劇隨歲月之推移而日趨於自然。然而，即使在謝立致的時代，舞台程式仍多反乎現實。演員入室，必經牆垣；舞台道具，依慣例陳列；每幕之終，演員集成半圓形向觀衆鞠躬致敬，以答謝喝采，謝立致的喜劇裏的說白，句句都是富於諧謔的。每一個人物，不管他的出身及所

受教育如何，都會說俏皮話；就是下人跟主人也互相駁論，針鋒相對。

十九世紀之始，已有人竭力提倡劇場物質方面之改良。一八三一年，瑪丹 Vestris 接管倫敦奧林匹克劇場的時候，她於舞台程式上開創了一個新紀元，她的丈夫 Charles James Mathews 在其自傳裏說：「她那時提倡一切劇場事務之改良，從此中國所有劇場，俱紛起摹倣。客廳裝置成真的客廳一樣，陳設亦精審雅緻。擺列兩張椅子，不一定指明必有兩個人坐在上頭；移開兩張椅子，才是指明那兩個人不再坐下去。」一八四一年，Boucicault 的 London Assurance 第一次演出裏，首創 'Box-Seat'，於舞台程式，貢獻更大。到了這個時候，拿一堆疊排的側景 (wing) 來代表內景的方法，已經廢置不用；佈景的設計者在台之兩方各建一堵側牆。演員入室，不是走過那些 Wings，而是穿過有門框的開着的真門了。同時一改從前習俗相沿的舞台陳設，裝置一間房已能詳細設計去佈列道具，以適合實際上的情形。從此時起，舞台裝置已有急劇的進步而更趨於自然。然而，演劇仍多拘泥舊法；因為圍裙式的舞台，及其半圓形的脚光，此時尙兀然獨留，故舞台上一切重要動作，仍不得不舉行於脚光的焦點之內。

近代舞台程式上之偉大的革命，俱源始於電燈之發明，現在已能使舞台上的每一隅，令全場

各處的觀眾都看得清清楚楚，因此無需再拿着一個演員去把握全場的中心。電燈既輸入，圍框式的舞台即歸於無用，鏡框式的舞台遂繼之而起。Apollon 之廢除，對於話劇受致命的打擊，而戲劇便直接導入幻象劇的軌道。既採用鏡框式的前台，觀眾遂要求在框子裏放進一幅圖畫，舞台完全變為圖畫化，並且開始用來忠實地表現實際人生。到了這個時候，人們才第一次認識落幕之繪畫的價值。後來漸漸成爲慣例，落幕時幕上掛着一幅畫，表示完成了這一場的戲劇動作，代替從前的那種以演員全體退場或環立鞠躬去完結一幕的方法。

近代的劇場觀眾，已經目擊自然化的舞台裝置有特殊的進步。日落及繁星閃耀的天空，月光掩映於動盪漪漣之上，熾燃着的火爐，真的玻璃窗，射着真水的噴水泉——近代幻象劇一切這些自然化的方法，於最近幾十年中，已有長足的進展了。

三

伊麗莎白時代的演劇，是一種表現的而不是再現的藝術。演員時常是演員，把他的腳色變爲自己，而不是把自己消融於他的腳色裏。修辭劇講壇式舞台的演員，他所期望的衣飾祇求華麗而

不問是否適當。他希冀所演的眼睛全注在他一人身上，永不願人家祇把他當做組成偉大的舞台幻象之一個分子。這時代的演員常是強壯的戴着假髮的漢子（胡鬧的角色），手兒亂動，把感情撕得粉碎。

在英國復辟時代後劇場之急劇的進步中，產生了一種演劇程式更求自然的運動。站在安尼皇后時代舞台的「Apron」（舞台突出的部份）裏的演員，彷彿是客廳裏的二個主人，而不是一個講臺上的演說家。坐在圍住這「Adron」的包廂裏的太太紳士們，讚揚 Sir Courty Nice 或是 Sir Feeling Flutter 的打渾，好像他們自己也是參與談話的一分子一樣。如 Colley Gibber 之流的演員，都獲得了一種偉大的聲譽，因為他們把上流社會的態度表演得極為自然。

因此「對話劇」之演出，其所用之程式比之前此的修辭劇較為自然，可是藍姆（Charles Lamb）批評十八世紀的舊式演員，却稱贊他們表現之不求真實。這些演員把觀眾到達離現實的國度，在那兒的社會是更為壯麗，快活與自由的。不像現代的演員，他們不冀求呈現一種自然的幻象。如我們將藍姆在論文裏所描寫的，「造謠學校」之舊式演出法，拿來與同時代的 Swets, Kitty Bellairs 的近代演出法相比較，我們便立刻明白近代的演出法，比之 Bristley 及 Bannitt

時代，已從「表現的」發展爲「再現的」了。

十九世紀中葉以前，修辭劇與對話劇都競爭着獨存於世：在這時期內，演員尙固守着講壇式及演說式的方法。「舊派」的演員，爲劇場之物質情形所限，不得不現身於腳光的焦點之內，因此與觀眾的距離非常密切。他能够使觀眾聽到他的密語，比之現代演員更爲容易。有時甚至演員躍出景物之外，以直接對觀眾說話；但依現代的慣例看來，演員似乎完全忘却觀眾，而常留於舞台景象之內。「舊派」的演員頂喜歡修辭劇之冗長的台詞，及對話劇之優美的說白，我們也許記得舊派演員在 *Trelawny of the Wells* 攻擊一個新的劇本，因爲牠沒有「實實在在可以說得上是台詞的東西」。他需要那個法國名詞 *Triade*（以一意而反覆引伸的詩文，）以鍛鍊他的氣魄，去討好池子裏的觀眾。

但是在幻象劇之發生中產生了鏡框式的前台，此時演員已漸認識和應用「動作重於說白」這句格言了。現在觀眾對於演員，亦以爲其動作比之說話更爲重要。費斯克夫人演「海得加勃勒」最有力量的場面，便是在最後一幕，當她默然獨留於台上那幾秒鐘。這個場面抵得上十來句「真正的台詞」，「這種方法正是在 *Trelawny* 裏的舊派演員所播音歎息的。很少有人看過 *James A.*

Horne 演 *Short Acres* 而會忘記這個劇本的動人的結局的吧，台上現出一所鄉居的寢室，在側方有一燃着的大火爐。天色漸近黃昏；人物一個一個的退隱，到了最後，祇剩下老人巴萊獨留在台上。他慢慢的鎖閉房門，關上了一切窗，檢點各物，料理晚來的瑣務。於是他拿起一枝獨，上樓就寢，除了火爐裏熾燃着的火光之外，空餘下一所寂寞昏黑的房。

獨白與旁白之消滅，引起近代演劇趨於自然之偉大的進程。這兩種習俗相沿的方法，其完全廢止不過是最近的事。平內羅初期的笑劇充滿了旁白和極長的獨白；在其後期的劇本中方始完全不用。近代對這種方法反對的原因，實原於是下生謹嚴的戲劇結構之強有力的影響。戲劇家已漸相信獨白與旁白不過是一種徒廢光陰的方法；並且祇需畧施些少的才能，不必藉助於獨白或旁白，便可以進於最複雜的情節。旁白之消滅，對於演技之自然化，已有一種重要的影響。講一句話，想觀眾聽見，而又假設為台上其他演員所聽不到，演員爲了說這句話本來就必須背着舞台，故不得不走出鏡框之外，和從前一樣，使觀眾總到他的私語。旁白不廢除，演員總不能依照似乎完全忘却觀眾這種近代的法則的。

然而，對於獨白，實在沒有合乎眾輯的反對的理由；我總覺得近代之避免獨白是一件太過的

事。舞台上的獨白有兩種，我們爲便利起見可以稱之爲解釋的與迴想的。解釋的獨白用來表示一己的意見，以解釋情節的進行，如「溫德米爾夫人的扇子」末一幕開端的獨白，便是一個好例；在這些獨白裏，那女主人翁把她在這幾幕裏所想和所做的事情，明白地告訴觀衆。迴想的獨白其意義和「哈孟雷特」裏所用的一樣，這些獨白不過想把個人的思想或情緒的進行，顯示給觀衆；在這些獨白裏，劇作家並不直接關涉情節上的結構。解釋的獨白，和旁白一樣，同爲我們所不希望，因爲牠正同樣地逼着演員離開舞台的幻象。但是一個優良的演員，大可以誦讀一段迴想的獨白而沒有似乎不自然的弊病。

近代燈光之使用法，使演員不必定要站在舞台的中心；因此在現代，許多重要的動作時常舉行於遠離腳光的地方。這種趨勢引起了更爲重大的改革，現在的演員時常背着觀衆——這是在幻象劇降生以前聞所未聞的一件事；並且演員也常在緘默中完成他們最有效果的表演。

但近代對於再現自然的趨勢，有時未免過於重視舞台裝置，甚至加進許多無謂的動作。費奇所作的劇本，其成功常因乎牠的通俗，而不緣於作者對於舞台景象最細微的地方之審慎的注意，及其演出法之技巧。費奇能以婚禮或葬儀，輪船上的甲板，一張床或是一輛汽車來做一幕裏的裝

置。他對於那些細微地方，其觀察異常敏銳與正確，使人生變成一種瑣屑而細微的東西。而這些一切正是他的方法之與其他以迴轉鏡或是瀑布，機車或是渡船來裝置舞台的那些傳奇劇作家不同的地方。現代的劇作家時常依照 *Crummies* 暗示給 *Nicholas Nickleby* 的地方，把他的作品建立於「一個真的啣筒，和兩個浴盆」之上。「西方黃金世界的女郎第二幕某一刻間，暴風雨便是這一場的真正演員，男主角與女主角都是啞口無言的，或許也可算是這一幕的觀眾。」

偏重舞台幻象，對於演劇和藝術是有某種危險的。在近代那種偏重佈景的劇本裏，說白時常是不大重要的，作品的成功或是失敗，與台詞的誦讀沒有什麼關係。因此許多年輕的演員便不能獲得誦讀藝術之嚴格訓練，而這一種訓練，在前代的戲班裏是極為重視的。不注重誦讀這是現代演技裏一個最大的缺點。在現代美洲舞台，演員能够誦讀散文與詩歌而時常不會錯誤的，我可以說祇有一個人，那便是 *Otis Skarr*，他幼時跟隨「舊派」演員扮演閒角，獲得他初年的訓練。在近代的情形之下，沒有口才沒有學過化裝的年輕女優，大可以單靠她們的漂亮的臉孔而成功明星。一個美麗的女人，不管她能不能演戲，也可以很「自然」的出現於一個社會劇裏。要是這個劇本是為她而作的話，那更易於成功；而羣衆也給秋波美髮迷着了，便再也不管及演劇的藝術

。偉大的 *Mortchka* 夫人，最近於「第五大道劇場」登台，表演幾個世界上空前最奇異的劇本；她演劇時，全場的觀眾都跑光了。而紐約的民衆，却羣集看一個新出台的女子，覺得她很「自然」的在台上，和輕巧的出現於鑲框式前台的後方。

四

試把伊麗莎白時代的觀眾與現代劇場的羣衆比較，在許多方面看來，後者常是居於不利的地位的。在我們的祖先，到劇場去是玩一回「盲從」(Making believe) 的把戲。人家告訴他們那是黑夜，他們便忘却那還在周遭照耀的陽光。他們的想像，隨着身披盔甲的國王漂泊到英倫，或是因了人家說到波希米亞，那是一個四面皆海的荒蕪的國度，他們的想像便跟着遷移；而那時他們正望着「一座光板子砌成的講壇，他們所呼吸的正是阿頓森林的溫柔的氣息。無語 *Alma Tadema* 佈起些景緻去使他們覺得是已經到了羅馬。Viola 問道：「朋友，這兒是甚麼地方？」「夫人，這便是 *Illyria*」。於是池子裏的孩子們便嗅到海洋的鹹的氣息，耳朵裏繚繞着波濤激盪着海岸的聲音。

現代對於舞台裝置之力求精巧，使我們不能再和從前一般的馴服了。我們必定要有真的頭髮的洋娃娃，否則我們便不能扮飾有兒子的母親。如果我們沒有真正的玩具，便簡直不能表演牠。我們的想像不能再和往昔那樣任人撥弄，想表現下雨必須有真正的雨點落在舞台上；要是下雪之後，舞台不能保持一種春季的寒冷的氛圍，那我們便會嘩然鼓噪。我們的幻想中充滿了對於具體事物之熱望。甚至如 Forbes Robertson 那樣優越的演員，假如他不連續指着繪在景上那兩幅可笑的諷刺畫，他也不能讀出那偉大的台詞：『朝這兒望，望着這幅畫圖，再望着這一幅』——這句話是哈雷孟特明白地指出他心裏那兩幅想像的畫圖的。

從白碧治在空靜壇上朗讀這兩句相同的台詞那時代起，劇場已沒有從前那麼幼稚；但我以為並不是比從前高明。現代的劇場觀眾已不像往昔那麼稚氣；可是我們也永遠不能恢復那種童稚的天真，我們不再會夢想在百花盛開的花園；我們只能看見布上繪着的樹和紙製的花。我們不能再想像那兒是情人相會的地方；我們祇能看見客廳裏的調情，和看見那些自然的陳設。我們不再聽見修詞劇的嘹亮的回音，我們的心不再會被話劇優美的台詞所激動，優美的語調從此消失於舞台，舞台木匠的設計替代了牠的位置。

近代的舞台技術，能够在劇場裏產生出許多如莎士比亞時代所夢想不到的良好的效果，這是一件無庸否認的事實。平內羅的戲劇，其結構遠勝於伊麗莎白時代的戲劇家，且其反影人生之成功，亦非他們的戲劇所可比擬，但近日的酷愛自然的再現，使我們有一種爲伊麗莎白時代所倖免的惡劣的趨勢。我們在摹倣在實際人生時，有時會忽視和忘却隱伏於實生活中之真理，我們常把我們的戲劇注上了一個確定的日期；我們做成他是限於某一個時期，而不是永恆的戲劇，我們在舞台上討論近代的社會問題，而不涉及深藏於人類普遍心靈中之永恆的真理。我們已經喪失了原始的質樸的心，但仍然我們不會達到智慧之齡。或許在一二世紀後，劇場觀衆爲進步時，他們許會拋棄了現代戲劇的裝置及方法，而重歸於原始的純樸的天真。

## 第五章 演劇時注意力之節省

### 一

據晚近斯賓塞爾（Herbert Spencer）的意見，以爲節省讀者注意能力，乃文章氣勢之唯一的泉源。文字應當是表達思想的東西，並且應該竭力把思想傳達得像水晶般的透明。在他的「文體論」的開端裏，他說：

「讀者或聽者在每一關頭所可使用的心力是有限的。認識和解釋呈現在他面前的象徵，需要心力之一部份；排列組合此象徵所引起之想像，需要其心力之又一部份；所以祇有用餘下的心力，去理會所傳達的思想。因此，對於領會和了解一句說話，其所需之時間與注意愈多，則對於理解此句所含之觀念，所能分出之時間與注意愈少；而對於所傳達之觀念，亦因之而愈趨薄弱了。」

斯賓塞爾大抵從書本文學去說明他這種原理；但這種原理應用到戲劇文學上比較更爲重要。戲劇的表演，有許多種不同的元素，除非在每一個關頭，都能吸引觀衆的注意，使其瞭然於這一場之主要戲劇目的；否則他便會迷失了正鵠，像小孩子在廣大的馬戲場中一樣，心逐漸地動搖，而興趣亦漸漸渙散。一次完美的演劇，必須融和許多人的工作。戲劇家，重要和等閒的演員，舞台監督，繪景師，衣箱匠，樂師的領隊，必須同時各獻其不同的天才，去產生一個藝術的作品。而且必須對於脚色有一種精巧的配置，元素輕重之判然的分別，以使觀衆的注意，在每一個關頭，都能集中於這一場的中心主旨。如其觀衆正在應當傾聽說白的時候，去看佈景；如其觀衆正應注視某一演員的面部時，他的注意忽爲意想不到的舞台裝置的方法所震驚；又或與他的心一時眩然於某一場中最重要的地方；那末，主要的效果便會失掉，而這一場不能不算是失敗。

因此我們最好是去討論幾個技巧上的方法。這些方法是能够節省觀劇時的注意，而觀衆的興趣亦因此能集中於這一場面的主要動作之上的。尤其重要的觀衆如何去避免注意的渙散；當許多東西一齊表現在台上時，如何始能使觀衆注視其一而撇離其他。我們在下文裏，從戲劇家，演員，舞台監督這三點觀點去研究這個題目。

戲劇家在寫作的時候，其工作有一種爲小說家所感覺不到的困難。在小說裏，如其有一頁初看時不十分明白，讀者時常可以翻過來把這一段重看一遍；但在舞台上，已經說過的說白永不能重行召回。因此，演述一個要點，戲劇家萬不能單用一句說白，便想人家明白他的意思，在一齣劇的開端裏尤其如此。當幕啓時，程序時常是紛亂而對話時常是不完全的。許多後來的觀客，當他們除去披肩的時候，會阻礙後方的視線。是故許多戲劇家在開端的說明裏，時常必須把每一件重要的事情演述三次，以開始一齣戲詞：第一次，爲着留心的觀客；第二次，爲着聰明的人們；第三次，爲着會聽不到第一二次演述的多數觀客。自然演述的方法必須非常精巧，以掩飾這種巧計；但無論如何這種演述三次的簡單法則，差不多時常都見諸實行的。可是這種方法，斯克立伯用來却沒有得到甚麼效果，雖則他是超頂聰明，對於近代編劇術，貢獻了其他十九世紀作家所不能及的功勳。

想使觀衆的注意不會爲某種驚人的效果所擾亂，戲劇家時常必須先行準備這種效果，並須給

觀眾以一種預期的觀念。西哈諾的特殊的鼻子，在這個主角未登場之前，已由 Ragueneau 詳細對觀眾敘說；如其這個相貌不揚的詩人在登場之前，沒有這種初步的說明，整個效果便會消失，觀眾會舉座騷然，相顧私語：『看他的鼻子！他的臉兒到底怎麼樣的？』於是對於說白益減少一半以上的注意。麥克白夫人從夢中走出來，和揩抹她那復染上了傾 Neptune 洋之水仍不能滌淨的活點的手之前，她的醫生和侍從的賞婦已把她在夢中的行動告訴給觀眾。因此在適當的關頭，觀眾的注意都集中於要點上，而不會徒然爲了怪異而迷失了牠。

這種原理之邏輯的發展，便形成『戲劇家不應對觀眾有秘密的事』這一條公理，雖然那是小說家所酷愛的方法。假如在 Munch Ado 裏，觀眾不知道這位戲劇家故意播弄使 Beatrice 與 Benedick 合在一起這種秘密；假如觀眾們也和劇中男女主人翁一樣，都以爲他們是虔誠地互相戀愛，這種錯誤底難逃的披露便會發生一種突然的驚訝，而完全分散了他們的注意；當他們急在腦中迴想以前的情境時，他們的耳目便無暇顧及舞台上的進展。在一篇小說裏，一個僞君子的真性格時常是隱瞞着的，直到差不多終卷的時候，才揭破出來；那末，到了水落石出的時候，讀者大可以迴想和看看他們被騙得多麼精巧。但在劇本裏，一個無賴在他第一次登場時便必使人家知

道他是一個無賴。別的劇中人物或許可以等到最後一幕，才揭出他的真性格，但這種秘密必須時常使觀眾知道。事實上，描寫劇中人物因不知其中秘密以致遭受苦悶，但這種秘密，觀眾却知道得清清楚楚；，這樣的情節，在舞台上每每會獲得一種有力的效果。觀眾已經注意「*Hamlet*」的卑鄙下流，和知道「*Demetrius*」的天真純潔。這個劇本如果和「*奧賽洛*」一樣，令觀眾不知道真情，那一定不會這般有力。

欲節省注意，戲劇家必須集中他的興趣在幾個重要人物身上，並須加以一種顯然的偏重以別諸其他角色。許多劇本的失敗都由於太過著重細微的地方。瓊孫的喜劇 *Every Man his Humour* 不能演出於近代舞台，就是因為「所有」的人物都是那樣小心翼翼地描寫，以致觀眾不知道他們中究竟誰是最有興趣的人物。這個劇本處處都是一「背景」，而「前景」則付之闕如。那位戲劇家錯誤地說道：「在這十六個人物之中，你們必須極留心特別注意兩個或三個人物。」所以這個必須加以恆久注意的作品，在現代再沒有人肯去光顧。無論人家如何談論劇場裏「明星制度」之缺點，但事實上告訴我們，許多世界上最偉大的劇本——「*奧遜波斯王*」「*哈孟雷特*」「*願*」「*偽君子*」「*西哈諾*」——差不多時常就是「明星的戲劇」。從戲劇家的觀點看來，「明星

制」，有一種顯然的便利。當「哈孟雷特」登場的時候，觀眾知道應該注意着他；他們的注意便永不會轉移到台上那些不重要的人物上去，這個劇本是足資摹倣的；既能節省注意而效果亦絲毫不會失掉。

用習熟和因襲的典型去處置劇中的閒角，那是一種最高明的方法。諷諧的隨僕，嬌小慧黠的侍婢，忠厚老實的人，家庭的心腹老友，這些人在舞台下最常見，且為觀眾所習熟，所以能節省觀眾的心力，而能把注意專注於更為新異的重要人物上。所謂“Comic relief”（喜劇的調劑，置於最嚴重的兩場間，用以弛緩上一場之緊張的）對於解除觀眾的注意也有一種相同的功效。觀眾既傷心Ophelia的瘋狂，他們的緊張的心必須被掘壕者的滑稽所分去，使他們的感受性煥然一新，以為後來她的葬儀那最嚴重的一場之準備。

我們已經知道在劇場裏應避免突然的驚奇的打擊，因為這樣的打擊必會惹起注意的分散，事實上最有力的場景中，常必需借助某種物質的補助品——如「造謠學校」中的幕幔，Shenandoah裏的馬，Diplomacy中的發香的信。按這樣的情形說來，觀眾必須預先知道這些輔助的物件，那末，於達到焦點時，觀眾可以把注意專注於藉此物去完成的動作，而不會轉移到這物體的本身

。在爭論的場景中，一個演員不能突然的拔出假的武器去恐嚇他的仇敵。因為視衆會兀然停頓的自忖，他如何會有這來歷不明的武器？而那種半含糊的質問足以滅殺這一場的效果。易卜生的一海得加勃勒」的結局，那兩個重要人物 Eilert Løvborg 和 Hedda Tesman，必須死於槍殺。這支在結局裏用的手槍，在最初和中部的場景中，已經提及和重複地給觀衆見過；因此到了最後一幕，觀衆不再想手槍而祇想暗殺與自殺，在費斯克夫人底此劇的成功演出裏，正可以說明這種戲劇作法的原理。這個作品的焦點是在末尾第二幕的結尾，當海得把 Eilert 畢生精力所萃的著作草稿拋進火爐那刻間。火爐已經放在台之左方；但當焦點到達時，必須使觀衆爲海得的毒辣手腕所震驚而忘掉這個火爐。因此他們必須這一幕的開端便習見這個火爐。易卜生認識這一點的重要，所以在開端那一場中，便使海得叫人把燃料拋進火爐裏。費斯克夫人在演這一段的時候，她跪在爐前，與後來火焚草稿時同一姿態。焦點獲得極大的重視，因為這種方法在嚴重的關頭能夠節省觀衆的注意。

### 三

在那本幽默的人性的益智的「謝化生自傳」中 (Autobiography of Jos. ph. Jefferson) 有 1 頁奇妙地說明這種節省注意的原理對於演員藝術的關係謝化生提及他的把兄弟 Charles Burke 與著名演員管理者 William E. Burton 的聯合表演，他說：

Burton 與 Burke 同在一劇裏出現，那是一種罕有的機會：他們以最完美的技巧同心協力地去合演，而並不互相存心鬥勝。如果在這一場某一刻間必須讓某一個人顯著，別一個人便須成爲這一場的背景以增加全部的效果；他們用這種方法產生了一個完整的調和的作品。例如 Burke 在停頓休息時，便極留心地去傾聽 Burton 在那兒演述幽默的台詞。那便自然可以迷惑觀眾，而使其聚精會神於 Burton 的講述，於獲得全部的效果之後，他們便會發出大笑與采聲；於是又轉而肅靜，留心諦聽 Burke 的回答，Burton 又同樣地休息與留心地去增加效果的力量。我不會見過這種元素在演劇中會有這樣大的成功，也不會見過這樣爲法蘭西舞台所得未曾見的可驚異的結果。而且我相信這種方法，在良好效果之獲得上，也斷斷估計不到會這般重要。但這兩個偉大的藝術家，在這種特殊的方法中，常會令觀眾懷疑究竟誰是較爲優越。而實在說來，誰優誰劣是無可比較的。他們並不是猿馬，不過是藝術家在

那兒展開一幅人生的畫圖；在他們的心中並未存有執應優勝的念頭，不過盡他們的所能，共同努力去產生一個完美的作品而已。

我恐怕這種由幾個主角合演的特殊方法由近代的優越演員實行起來，每易於違反和破壞。當 Richard Mansfield 扮演 Brutus 一角時，他把觀眾的注意完全吸攝到自己身上，破壞了與 Cassius 爭論那一場的平均狀態，而這一場的原意是要求觀眾的注意更迭的從這一個主角轉移到別個主角的。當 Joseph Hamoroph 演出 Cassius 開始說的那句偉大的台詞：『來安東尼，和那年青的渥太維，來罷！』那時候他却被障於帳幕的陰影之內，而石灰光完全射在勃魯他斯的身上。這種方法使觀眾迷失這一場的真正戲劇價值。那箇不是 Mansfield 的英雄般的儀容，不是他那變騫人和能左右視線的火星般的眼睛，也不是他用腹部發出的有力的迴響，能夠顯回這個過失。

在上文中，我們會經過戲劇家用「明星制」來節省觀眾的注意，這種方法是有利的；但在別方面看來，這種制度對於演員却會有惡劣的影響。一個慣於做全場中心的演員，在應該輪到別個演員的有時也許是比自己劣的演員支配全場的時候要他退隱後方每每覺得是很困難的。為藝術

而犧牲「己」那是一種最難能的美德。這便是「全體明星」的合演時常得不到良好結果的理由。一個著名的演員充一個配角；在他施展天才的時候，常會把觀眾的注意不適當地吸攝到劇中一個不重要的人物身上，而破壞了節省注意的真理，正如哈孟雷特所說那是頂卑鄙的，和表示一種最可憐的好高心。偉大的郭開林扮演杜法爾父親及扮飾 *Baron Sghera* 以臂助莎拉白茵那德之扮飾，茶花女與杜斯加，此正足證明他的天才之偉大。這兩個脚色都是不重要的；而在扮演的時候，郭開林竟掩蓋了自己的特殊天才，永不在其同伴的明星演員演劇時，分散了觀眾的注意。這是一種藝術上的勝利，值得與其不受束縛的「西哈諾」的扮演相提並論的——西哈諾一角，或許是劇場史中一個最富於動作的脚色。

有一個故事講及亨利歐文在許多年前，於「造謠學校」之特殊的演出中，扮飾薛約瑟一角，在這齣劇裏，許多其他的脚色，都由舊派的男女演員去扮飾，他們都企圖在此次演劇中，重行獲得其年輕時代所得之勝利，薛約瑟是一個君子，一個無賴之徒，但是歐文先生的青春的外表迷倒了一個坐在前排的貴婦，她說：她『不能忍受去看那些年老的醜陋的人想去勝過那位可愛的青年約瑟先生。』這固然是她的注意錯誤地爲某種事物所分散了。

至於演員對於舉止姿態腔調不應有特殊的风度之重要理由，便是因為他們會在產生效果的時候，而以其產生效果之方法分散了觀眾的注意。Mansfield 用橫膈膜發聲，和歐文把一切的辭句俱用鼻音發出來，將那些偉大的藝術家作品加進一種有效果的鏗然的迴響。但觀眾在第一次聽這兩個個人說話的時候，時常不得不虛費了他的注意去使他的耳朵適應這種發音的奇法；於是他便許久都不能安定他的心去留心劇中那些更為重要的動作。沒有特殊風度的演員，如晚近之 Adolf You Sommerhal，才能成功一種較為直接的呈訴。

#### 四

一九〇〇年秋季，F. H. Sothern 演「哈孟雷特」的第一晚，我正靠着我的椅子靜聽誦讀關於自殺的獨白；那時有一個婦人在我背後向她的旁人私語：「你看！房子裏有兩個火爐！」我的注意立刻被分散，獨白聽不到了。但這個過失與其委罪於說這些破壞空氣的話的那個婦人，無寧歸咎舞台的監督。如果 Soother 是要癡然俯視着望之中部的火爐，才去吟誦他的獨白，那末，舞台監督總應曉得把那個火爐移到舞台的右邊。

#### 第五章 演劇時注意力之節省

一八九九年莎拉白茵那德在倫敦演「哈孟雷特」，她在主角與其母密語那一場中，呈獻了一種新穎和驚人的效果。牆上如常掛着那兩兄弟的肖像；到了故丹麥王的鬼魂出現時，突然見到他清清楚楚的站在掛着他的肖像的那鏡框裏。效果是這樣地出乎意料之外，觀眾便再不能注視其他物件，因此哈孟雷特和皇后便不能獲得觀眾的適當的注意。

這兩個例子，表明節省注意之必要，乃為舞台監督，戲劇家，演員所同應重視的。大抵可以說，某種意外的革新，某種舞台陳設的方法，因其本來的性質是想令人震驚，所以於劇中嚴重情節裏應該避免之。馬修士教授在他的論「舞台監督的藝術」一文中（此文已收在他的 *Inquiries and Opinions* 書裏，）對於這個原理曾有一種有趣的說明，他說。

舞台監督應該時刻提防犧牲重要角色而側重開角的危險，和切不可令本身沒有甚麼價值的小效果侵害了全劇整個的真正興味。在 Bronson Howard 的 *Suenandeah* 第一次的演出裏，第一幕的結局是槍擊 *Sunder*，場後有一葉大窗，以便觀眾可見槍彈橫飛，而子彈最後炸裂在遭劫的堡壘之上。這種可驚異的佈景在設計時是費了許多時間和金錢的，但這種佈景在第一次演出後便永遠不再見了，因為他把觀眾的注意都吸攝到他的本身上去，而那不過

是一種機械的效果而已，但因此使觀衆的心離開那北方的戀人和南方的女郎，和那南方的戀人與北方的女郎，他們的愛是因那突然的致命的子彈的爆裂而分裂了。在第二天演出裏，觀衆不見到放槍，他們祇聽到可怖的回報；於是他們遂能自由地對這兩雙戀人發生同情。

在現代，劇場觀衆已經見慣了舞台上精巧的裝置，這種效果或許可以嘗試而沒有危險，因為在那時代中覺得這種佈景是過於新奇的，所以這種方法才會分裂了觀衆的注意。

但是不單祇新奇與驚人的舞台效果，在一齣劇的主要關頭中應該避免，就是舞台裝置之過於華麗與精細，和新穎的設計一樣，同樣能分散觀衆的注意。十幾年前威尼斯商人在巴黎劇場中重演，於最後一幕裏用了一種異常美麗的佈景。Porte的御園爲薄暮的樹蔭與夢幻所籠罩，慢慢的在遠方升起一輪圓圓的皎月，她的光輝照耀着湖中的漣漪，觀衆間便發出一種贊揚的噓中之聲；而這種噓聲之聲，正足以把Lorenzo與Jessica表現夜之神那些說白之抒情的優美，完全毀壞。觀衆在這個關頭總不能視和諦聽，莎士比亞便被石灰光所犧牲了。聰明的舞台監督，比方他用一種裝置美藍得和Viola Alton小姐演「第十二夜」裏所用的一樣，他應當先把幕升

起來，在演員未登台之前，讓觀眾去欣賞甚至贊揚他的佈景。那末，說自開始的時候，觀眾已經預備好和願意去留心諦聽了。

這個要點引起了一種討論，便是不用佈景去排演莎士比亞劇，如 Ben Greer 的劇團在最近幾季曾用過的那種有趣的方法，究竟有無實行之可能。事實上，沒有佈景的舞台是能够依照本來次序把一切劇中的事件排演出來的，而且因此令故事於敘述的連續上有一種更大的成功。更足令我們堅持此種主張的理由，便是因為毫無裝飾的舞台，絕不會使觀眾的注意為裝置的無意義的細微處所吸擱而致分散。「威尼斯商人」最後一幕，沒有機械所做的月亮確比有月亮的為優。但是不幸，此種情形在節省注意的辯論中，正站在反對的方面。因為我們在劇場裏使用佈景由來已久，沒有佈景的演出，我們的心靈要重新改變去適合和接受這種不慣見的程式；而且可以容易斷定這一種心理的適應，比之那些精細的舞台效果，也計還更分散了我們的注意。Greer 在紐約第一次排演完全不換景的「第十二夜」，觀眾中有多人私下談論他們對於這種試驗的意見——顯然他們的注意已完全不專注在劇的本身。總而言之，最好不過的是以最簡單的佈景去演莎士比亞劇，一方面既不以裝飾的精巧華麗蒙蔽了觀眾的想像，別方面也不會因毫無佈景的舞台這種不習

見的程式而致分散了他們的心。

上述所說的關於佈景的話，也可以應用到配音之使用上。當這種音樂變為有妨礙時，也會分散了觀眾對於劇中動作的注意；因此這種音樂，在以演劇為主的劇場，亦不宜常用。可是一種音樂的飄逸的和音，半隱半聞，足以變移劇中的情調；時而揚聲直達焦點，時而悠然趨於靜默，大可以使觀眾與動作的情緒，調和融洽。

完美的演劇是一切藝術作品中最難得的。我會見過幾座完美的彫像，幾幅完美的畫圖；我會讀過許多完美的詩歌，但我不曾在劇場中看過一次完美的演劇。我想，如其這樣的演劇是曾經有過的話，除非或者是在古代的希臘。但牠的效果是如何地大那是不難想像的。這樣一種演劇能夠把注意緊繫於劇中重要興味之上，從頭至尾不會有絲毫的渙散；而且能夠單純而直接地傳達牠的使命，如旭日之於青天或是海洋中奔騰的波濤之聲一樣。

戲劇原理

## 第六章 增強勢力之方法

應用消極的節省注意的原理，戲劇家可以防止他的觀眾，無論在如何關頭，分散了他們的心去注意不重要的情境；但戲劇家亦必須應用積極的增強勢力之原理，以強迫觀眾集中他們的注意於目前的最重要的詳細情節。應用於一切藝術上的這種增強勢力的原理，乃藝術家藉以弛緩其作品中最重要的最緊張的情境，而同時將其他對於其中心意志不甚重要的情境，聚合於一個不混注意的背景中的一種原理。此種原理，在以動作爲主的戲劇中，自然更爲重要。因此，我們最好將戲劇家用以使其要點更加有效，要表出其劇本中顯著的特點之方法，作一個詳細的研究。

顯然最容易的便是利用每幕的「掛端及結局的位置」(Pendant)來增強勢力。每幕最後那「一刻時間，惟其因爲是最後的關頭，所以必須特別着重。在休息的期間中，觀眾的心自然傾注於表演正畢的情景上。如其他個個想這一幕的開端，則必須先從結末的對話想起。種這情形使落幕成爲一種特別重要的事。近代的戲劇家利用落幕，從不會感覺過失敗。

這可是酒樓起來却很有趣。這種以位置法(Pendant)來增強勢力的簡單的方式，不能行於伊

羅莎白時代的劇場，而莎士比亞竟完全不曾用牠。他的戲是演出於無聲的講壇之上的，牠的演員不得不在每場之末退場；而且他的劇本，在排演時候常從頭至尾毫無間歇，因此他不能用巧妙的落幕法以造成一種有力的結局。至於我們之所以能獲得此種便利，那不過是在近代，賴乎劇場物質方面之改良而已。

幾年前，戲劇家慣以高聲來完結每一幕；因為這種高聲，於落幕後仍能繼續於觀眾的耳際。最近我們的劇作家已有一種落幕時較為沉默的趨勢。「可敬的克萊登」第一幕精巧的結局，祇是夢幻似的暗示動作的過去與將來；第二幕以畫圖來完結，完全沒有一句說話。但無論落幕是自動的或被動的獲得牠的效果，如其是可能的話，牠應當總結了這一幕全部的戲劇動作，和預示其劇之繼續的進程。

同樣，每一幕最初那一刻間，惟其因為是最初的關頭，所以必須特別着重。在休息之後，觀眾已難振起一種再新的熱誠，以觀察動作之展戲。Beau Brummel 第三幕之結尾，使觀眾耐心等待第四幕之開始；故序幕後一切動作，均為觀眾所着重，因為戲劇家已經預示其必須着重了。但每劇之第一幕則又當別論。戲劇家很少在其作品之最初十分鐘間便敘述重要的事情，因為動作

海易爲觀衆中之後至者，及其他意外的打擾所中斷。但在一致休息之後，觀衆自能集中注意，而可以把重要的事件安排在每一幕之開端裏了。

然而，結局的位罝，比之開端的更爲有力。因爲結局特別着重退場時的說白。在劇場裏，已經成了慣例，每逢著名的演員退場的時候，觀衆差不多總要喝采，這種習慣使戲劇家不得不在演員退場之前，安置些極其重要的說話或是動作，以表明快要休息。雖然莎士比亞及其同代的人不知道落幕的方法，但最少他們是完全明白應該特別着重退場時的說話。

他們甚至以韻文來做演員退場的台詞，以使其更爲卓越。演員大都喜歡利用其最後之機會以感動觀衆。當他們離開舞台的時候，至少他要求觀衆從迴想中憶起他。

這話大概可以說，動作間之休息，如以位罝法增強其勢力，則在休息前必須先有台詞或是動作。這不單祇在每幕結局之長時期的休息是如此；在戲劇的半途中之停頓，亦可以說明這個要點，如費斯克夫人在海得加勒勒上最後一幕沉默而不語的那一時刻一樣。以停頓來助增勢力，在說白之語詞中尤爲重要。

茲以比例 (Proportion) 來增加勢力，在戲劇上亦爲慣用之方法。重要場節所用之時間，較多

於補助興味之場節。劇中最重要的人物，其說話與動作最多，其他人物的說白之範圍，其多少視其在動作中之重要如何而定。

哈孟雷特在他當典型人物之悲劇中，語言動作較多於其他人物，這固然因為他本應如此。但在別方面看來，Polonius 在同一的劇裏，似乎他所受的注重，超出了他所應得的比例，這個脚色寫得非特完滿。Polonius 時常都在台上，而且當他在場的時候，不斷的說話。但到底他是六個不甚重要，在情節上沒有甚麼目的的人，因此他之被側重是錯誤的。所以法國演員稱 Polonius 這個脚色為 *l'aux Boiteux* (假的好角色)，「這一個脚色似乎較優於其本來的身份。」

在某種特別情形裏，以原其例的方法去側重陪角人物是可行的。Marius 在「偽君子」一劇之第二幕中極為沉重，雖然他在第三幕第二場以後不再現身於舞臺，然而關於他的說話太多，使我們覺得他的不幸籠罩着 Orest 的家庭，而且在他第一次登場時，我們對於他比之其他人物較為熟悉。柯果的 *Marquis Delorme* 裏，本由警察 *Le Comte de Launay* 之難於捉服的意思便是全劇動作之本質，觀衆時時刻刻都覺得他會走進舞臺的，但他直到最後的那一刻間方才出現，而且那時他祇坐在「乘肩輿」上，靜然的渡過舞臺，同樣，在保羅羅維絲的 *Le Comte de Mordac* 裏，指導及支配

切鬥爭人物之靈魂的那個超人，永不在舞台上出現，不過祇從他對 Mary、Judah 及其他在動作中可見的人物之影響，暗示出他而已。

以複述 (Repetition) 來增強勢力是一種最容易的方法；這種方法最為易卜生所喜用。迴憶大物或情境之暗示語，在他的對話進程中，常再三再四地複述。這種結果，與魏格納在其樂劇中從 Herold 之重複中獲得的結果常極為相似。在「羅士馬莊」裏也是如此，當動作變換而預示悲慘的結局時，必間接指出一「白馬」這種奇異的象徵。同樣在「海得加勃勒」裏，——舉別一個例來說——以複述來增加勢力的方法，於某種重要的辭句中，皆可發現出，——如「奇怪呀，海得」——曲髮的「Thea」，「他頭髮裏的葡萄葉」和「人們總不肯做這種的事情」——等等便是。

戲劇上別種顯著的增強勢力之方法便是對比 (Antithesis) ——這是一切藝術都採用的方法。計劃編劇大都在於對照人物而不注重說明大物。見解不同目的相反的人一齊捲進與他們關係變大的鬥爭中；如其人物間不同之點越顯著，則鬥爭越為緊張。瓊孫的喜劇，於作者死後仍支配劇場約二世紀，其成功皆由於這些喜劇表現互相蹂躪的人們之堅強的對照。但這些對比的方法，用於平衡的兩場之間最為有力。許多劇本裏所用的「喜劇的調劑」(Comic Relief) 不單祇如字

一樣，能平息觀眾的感情，且亦能增強在其前後那個重要場景的勢力。莎士比亞爲了這種目的，在「麥克白」暗殺那一場之中部，挿進一種低喜劇的獨白。哈孟雷特對 Ophelia 的墳墓之妄談，與上文中愚蠢的詼諧對比，能使其效果更爲增大。

在法國悲劇場最初的偉大時期中所盛行之古代劇及其摹倣裏，完全沒有這種兩場間情調的對照。雖然古代戲劇時常被填動作時間地點這種三一致，但牠却時常保存着第四種的統一，這我們可以稱之爲情調之一致，這種情調之一致，使西班牙人及伊麗莎白時代的英國人能够理會出幽默與嚴肅，怪誕與宏壯間之對比的戲劇價值，藉雨果以傳給現代的劇場。

再有一種增強勢力的方法，這自然便是焦點 (Climax)。介紹演員登場所慣用之方法便是基於此種原理之上的。我們聽到女主人翁的四輪車聲隆隆在場後發出，一個僕人疾趨窗前和告訴我們他的女主人下車了。進門處一陣鈴響；我們聽到在廳中有一陣足音。最後，門打開了，我們的女主人進來，鞠躬以答謝囑咐。

在近代舞台，人物第一次的登場很少是不預爲通告的，莎士比亞的「國王約翰」開始得非常簡單，舞白說明 (Stage direction) 裏寫着：「國王約翰，Hilmar, P. Harlowe, Essex,

Salisbury，及餘人與Chacellon依次進。」於是國王開始說第二句說白。然當一八九九年Herbert Beerbottle Tree在皇后劇場重演這劇本時，他計劃一種精細的開端以使國王的登場有一種鑿於焦點的效果。幕啓處是一間圓房子，其質樸的莊嚴，至足令人感動。御座陳於左方之高台上，幾個衣飾燦然的顯宦在房子裏四圍的走。背後有一道諷爾曼式的屏風，與從舞台平面導上之高階相接。越然後邊有一陣號角聲，跟着奏起一種莊嚴的音樂，幾個御林軍走上舞台，衣冠而華服的貴婦曳着山豔綉執着的長裙魚貫而入，幾個貴族隨着御樂的節度威嚴地踱進來。最後Lore出現了，站在梯階的頂上片刻，儼然是一位君王。於是他龍行虎步的踏上高台，走下御座，威嚴地將身一轉，在啓幕數分鐘後，開始說劇中第一句說白。

然而不單祇在劇的細節中須用焦點。在未達到最高潮之前，全部動作應當緊張地盤旋直上。莎士比亞的劇本裏，最高點到達得比較早一點，時常在五幕中之第三幕，但近代的劇本，差不多時常把焦點放在末尾第一幕之結局裏，——如其是五幕的便在第四幕，四幕的便在第三幕。在現代，四幕劇而第三幕之末有一個強有力的焦點，這種方式似乎是最通行。例如易卜生的「海得加勃勒」，瓊斯的「丹尼夫人之防禦戰」，平內羅的「譚格瑞續弦夫人」，The Notorious

*Mrs. Ebsmith* 及 *The Gay Lord Quex* 都是採用這種方式的。這些劇本都是在第二幕裏說明 (*Exposition*) 而在第二幕中增加興趣，然後全部動作突然地直達第三幕之末，在第三幕後把這一齣劇帶到一個可怖的或是愉快的結局。

此外還有一種不常用的增強勢力之方法，那便是驚奇法 (*Surprise*)。用此法時必須非常巧妙，因為一種突然及出其不意的驚奇，大抵會分散了觀眾的注意，而便他們因激動而致不瞭然於這一齣的概念。但如其在預先暗示之後，把驚奇的關頭小心地引進，那可以用來突然的聰解一劇中之要點。直至西哈諾在 *Burgogne* 旅店的羣衆中站起來，和在 *Montferri* 搖動他的手杖，觀眾才知道西哈諾是在舞台上。當 *Sir Helder Tree* 在「三劍俠」裏扮成大能時，他在某一場中突然出現，身披古甲，巍然兀立於舞台之後——一個 *Dans ex Machina* 去支配整個情境。美國的常到劇場的人總會記得 *Chloe* 先生那齣可賞賞的傳奇劇最後一幕裏福爾摩斯之化裝。西哈諾雷特」中鬼魂出現那一場，也就是用出其不意的方法去增強勢力的。

但戲劇上增加勢力最有效的方式，或許要算懸陣法了 (*Suspense*)。 *Wilkie Collins* 雖然他失策於想做成一個人生的批評家，但他倒是英國小說家裏二個最精於創造情節的人；他常說



上，而最後最有趣的關頭到臨了，觀眾才能享受期待已久的歡樂。

戲劇家省去了主要場節是很危險的，——因為在觀眾的心中生了一種永不能滿足的期待。謝立敦在「造謠學校」中也曾犯過這種的錯誤，他失敗的在薛查理與瑪利間挿進一場戀愛的場景。瓊斯在 *Whitewashing Julia* 中，他使觀眾終期待著 *Puff-blox* 的真情之破露，而到結局也不令他們明白。但這些情形是例外的。大概可以說，不令人滿足的疑陣簡直不是一種疑陣。

近代劇中用疑陣法最有效果的例子，可在易卜生晚年的劇本「*赫克曼*」之開端中找出來。此劇未開始前許多年，那主人翁因濫用了他所管理的錢財而入獄。他被釋放時是在入獄五年之後。劇本開始之前八年，在這八年間，他獨居於家中一所大的廂樓上，甚至在黑夜也從不出戶。衆探望他們祇有兩個人；這兩人中，一個是年輕的姑娘，有時當他憂鬱煩悶而在廂樓來回疾走時，便爲他而彈奏鋼琴。這些事實，是博克曼夫人在博克曼樓下的一間屋子裏，與其姊妹的對話中顯示給觀眾的，在會談之停頓間，我們聽見那主人翁在上頭不停地來回疾走。當動作進展的時候，觀眾時時刻刻都期那主人翁出現。前門打開了，兩個不重要的人物踱進來，而仍然聽見博克曼那窸窣走來踱去。舞台上關於他的議論更多了，這一幕已經進行許久，似乎不久他也應該出現了，從吐邊的房子

讓聽到「死之跳舞」的音樂聲，那是他的年輕女友爲他而演奏的。此時跳舞曲之陰森可怕的節拍使舞台上的話漸蓬焦點，我們仍然聽見博克曼在樓上走着。於是幕下。十分鐘後幕門起時，現出博克曼反剪雙手在那兒站着，望着那爲他而奏琴的女郎。這個關頭，其動人是三重的：對以一輪開始時之位置法，以驚奇法，及多半用疑陣法。當主人翁畢竟出現的時候，觀眾完全都注視着他。

自然在劇場裏增加勢力還有許多不甚重要的方法，但其中最常用的要算人工法和機械法了。習用的石灰光便是最有效果的一種，亨利歐文演 *The Bait* 時夢想一場之所以緊張，也完全因爲是採用這種方法。在這一場中，*Mathias* 的身軀爲石灰光的光線所直射，在黑暗深不可測的背景上，形成一個側面的陰影。

在這物質主義的時代，演員每每藉助於衣飾之華麗以使其腳色特別顯著。重要女角的衣飾總比同班中不甚重要的演員爲多，甚至偉大的 *Macfield* 扮 *Bruce* 時，都藉助於每季換一套衣服這種不容易支持的方法，且其衣服的面色常很精美很雅緻的；而其他的羅滿人，連 *Bob* 也包含在內，終劇都穿着同一的一種白的古羅馬裝底寬袍，這是增強勢力的一種錯誤。

在「裝置」裏增加勢力的此種新而有興趣的方法，是裝設家 *Forster Robertson* 在其劇中

Passing of the Third Floor Back 的戲中首創的。Jerome K. Jerome 的這劇幕制描寫在「間」Blomsbury 公寓中，有十個住客，爲一個過路人的大格所感化而使其道德心再生。這個過路人就是愛神的化身；這個住客們逐個住客談話，就用這種連續的對話去完成這個效果。爲了符合這個現實，這個過路人與其對談者每一次談話時，他們必應極安閑地爭辯，爲了想得到有效果的表現，亦必須使對談者的面部冷觀衆看得清清楚楚。在實生活中，這兩個人必定是很自然的坐在火爐之前；但如其火爐安置在右之左牆或右牆，而這兩個人又必定坐在爐前，那末某人的臉龐便會掩沒別人的面而令觀衆看不清楚。舞台監督因此必須採用想像有兩個火爐在房子裏第四堵牆上這種方法。這堵牆假設是橫過舞台而建於一行腳光之上的。從腳光中央那盞燈發出的一道紅光，周圍繞以黃銅的欄杆，如日常所用的火爐一樣，火爐之前，恰之正中，擺列兩張椅子做演員的坐位。右牆有一窗可見街道，後牆有一門可通大廳，左牆有一門與鑰索相接，按邏輯說來，這三處都不能安置火爐的。因此這種不尋常的舞台裝置，對於佈置及動作上似乎很爲方便。此法在這個特殊作品裏是成功的，而且似乎不會分散觀衆的注意。因此便發生一個問題，便是在他的劇本裏，用這種看不見的第第四堵牆的想像法，究竟有沒有便利呢？

## 第七章 戲劇的四個重要型式

### I. 悲劇與傳奇劇 (Tragedy and Melodrama)

悲劇與傳奇劇在這一點上是相似的：——便是二者都顯示一羣人物徒然的爲着避免預定的命運而鬥爭；但在這一個要點上牠們却毫不相同：——傳奇劇裏的人物，他們之陷於不幸是不由自主地爲命運所支配，悲劇裏的人物，却因爲他自己的緣故以致由失敗而至於死亡。在悲劇中，人物決定和支配情節；傳奇劇則情節決定和支配人物。傳奇劇作家首先想像一個由許多有趣的意外事情所構成的陷阱，然後才創造些準備去接受作者替他們預定的命運的人物。悲劇的作者，適得其反，先去想像某種人物，因爲他們現在的行爲，運命已預定他們的淪落；然後才能創造些意外事件，而這些意外之事是他們作下的罪惡所應得的合理的結果。

然而二者中任何一種是創作一個嚴重劇 (Serious Play) 之正當方法，而且二者中必須採取其一，然後才能成功人生的一个忠實的表现。因爲人生中足致毀滅的事件，依照遭遇或人物的要素而劃分，其本身分兩類——傳奇劇的與悲劇的。一個人意爲外之禍所困，而陷於湍急之漩渦中

致遭沒頂，這便是傳奇劇的。但 Captain Webb 於顛簸之急流中的沉溺却是悲劇的，因為他以為自己是一個善泳者，就為着這種好勝的野心，故即使在一種最偉大的努力中，久已隱含他的失敗的可能。

如 Stevenson 在其 *Gossip on Romance* 一書曾說：「我們從生活中得來的愉快可分兩種——自動的與被動的。我們有時自覺的對於運命有一種絕大的支配權；而有時却為環境所困，好像一個突然的大浪，把我們莫明其所以地衝到未來去了。」我們的遭遇，多半是我們的行為所做成；而有些遭遇，却是突然而來，不應得地加諸我們的。當災難降臨的時候，有時過失是在我們自己，但有時不能不推諉於宿命。因為人生大都變幻無常，所以戲場（其目的在於忠實地再現人生）必須常藉傳奇劇以顯示人生中最有趣的幾個片斷，而把傳奇劇視為藝術中最自然和最有效的型式。因此無論如何，甚至就是那些最討人厭的批評家，都沒有含邏輯的理由去非議非和輕視傳奇劇。

然而，在另一方面，悲劇也顯然是藝術的一種最高的型式。傳奇劇的作者祇顯示甚麼是會遭遇的，悲劇作家則顯示甚麼是必然遭遇的，對於傳奇劇的作者，一切我們所要求的是一種或然的

事實。設使他的情形是可能的，就無論他把意外的事件如何杜撰，那祇憑他一己的想像，並沒有什麼束縛；甚至他的人物行爲也不會令他疑竇躊躇，因為他們祇有委曲地去適合運動。可是對於悲劇作家我們所要求的是一種無可疑難免的兩情形：在他的劇裏不能有一種遭遇是他的人物在性格的不合邏輯的結果。對於傳奇劇作者，我們祇要求消極的道德，便是他不說謊便算；對於悲劇作家我們却要求積極的道德，便是他必須啓示一些絕對永遠「真實」的情形。

祇說出些真實的事實與乎實在地說出些絕對「真實」的事實，這兩種情形間最大的區別可以用一種口頭上的說明暗示出來。比方如，在一個黃昏當日落時有一種暴風雨將要襲來之勢，我在午夜裏觀察天上却沒有一點雲，於是說：「那星光仍照照塵寰。」的確我說的是些真實話；但我所說的並不是一個絕對的啓示。在 John Webster 的悲劇，Maiti 的公爵夫人，第四幕裏正有這一句相同的說話，現在我們可以拿來研究。那公爵夫人，爲失望所襲擊，對波蘇拉說。

公爵夫人 我要祈禱；——

不，我要詛咒。

波蘇拉 咳，笑話！

第七章 戲劇的四個重要型式

公爵夫人 我要詛咒宿命。

波蘇拉 嘿，可怕。

公爵夫人 這年頭兒那三個可愛的節候

好像都變成俄羅斯的冬天；唉，這世界

回復他是渾沌的情景了。

波蘇拉 可是，你看，那星光仍朗照塵寰。

所以前所舉那個譬喻裏的簡短的句子是比較無意義的，但不過在可怖的想像中忽然想起那不易的法規是有二種不同的情形而已。

悲劇之絕對真實，與傳奇劇的顯示真實，這兩者間正有一個同樣的區別存在。去明瞭和解釋人生的法規是一種高尚的工作，那比較祇圖避免錯誤的解說他要高明得多。爲着這個理由，使從傳奇劇常是很多的，而真正的悲劇却時常是非常之少；差不多戲劇史上所有的悲劇都不是真正的悲劇而祇是些傳奇劇。莎士比亞的「哈孟雷特」差不多可說是真正的悲劇了，可是處處都顯出是摹倣 Thomas Kyd 派的傳奇劇的痕跡。（莎士比亞在「哈孟雷特」裏摹倣 Kyd 蘇福克拉斯

的戲劇才是真正的悲劇，因為他能把絕對的啓示呈現出來。歐利辟特斯（Euripides）的戲劇多半是傳奇劇，因為他祇以想像和設計或然的事件爲滿足。在現代唯一的悲劇作家祇有一個易卜生，無論在他那一篇劇，他所要求的是不單祇或然的而且是不能避免的悲慘的結局。然而，全部的戲劇史祇能發現幾個悲劇作家，那並不是布奇的事；因為想去發現那些絕對真實的情形並不是一件容易的事。

## II. 喜劇與笑劇 (Comedy and Farce)

如其我們把我們的注意轉移到愉快的戲劇，我們將會認識喜劇與笑劇之間也有一種同樣的區別存在。喜劇是一種滑稽劇，劇中的動作爲演員所支配；笑劇也是一種滑稽劇，而其動作支配演員。純粹喜劇是一切戲劇型式中最難得的一種；因爲人物必須有力量以決定和支配一個滑稽的情節，這種情節大抵時常必須盡人物的鬥爭能力去應付一個嚴重的局面，和藉此使動作能臻於喜劇的地位，除非是人物按着他們目標去動作，否則他們每致把這齣劇弄成笑劇。然而，純粹的喜劇萬不能雜有笑劇或嚴重劇的氣息；如莫里哀的 *Le Misanthrope* 便是一個標準的例。在莫里哀的作品中，亦可找出許多純粹笑劇的例子，這種純粹的笑劇永不能視爲喜劇。例如：

### 第七章 戲劇的四個重要型式

Aedeen Malrelin。莎士比亞却時常把這兩種型式融洽爲一種單純的滑稽劇，以喜劇爲主要情節而以笑劇爲穿插。笑劇無疑是一切戲劇型式最不重要之一種，情節祇爲了本身的原故而存在；戲劇家計劃他的時候祇需具備兩種要件：——第一，情節必須有趣；第二，他必須勸誘聽衆接受他的情境，最少在表演那一刻間。過了這一刻間，他的誠然的事理便失掉了信仰。因爲他祇需要這片刻間的相信，所以他不必把事情寫成如何地可信。但是創作一個真正的喜劇是一種非常莊重的工作；因爲在喜劇裏，動作不單祇必須是可能的和可信的，而且必須是人物性格的一種必然的結果。這便是「造謠學校」所以比「情敵」(The Rivals 同爲謝立致的作品)更爲偉大的理由，雖則後一劇和前者一樣地充滿了趣味。「造謠學校」是喜劇，而後者不過是一種笑劇而已。

## 第八章 近代的社會劇

近代的社會劇——或是一般所稱的問題劇——在始初是不能存在的。直至十九世紀之第四十年，牠才能在社會上立足。然不過在八十年間，牠已表示其在戲劇的領域表現現代精神之最適宜的方式；而且因此，除了別種形式不計外，差不多一切國際最重要劇家都從事於牠的製作。時下盛行的戲劇之這一型，極屢為某一派批評家所抨擊，但也有另一班人時常的替牠作防禦戰。在特殊方面說，近代社會劇的道德是一種描寫悲苦抗爭的題材。許多批評家每忙於稱贊學生是一個心術的敗壞者，或是一個偉大的倫理學教師；他們總不抽點兒空去研究近代社會劇實在這些什麼，和應該站在什麼立場去決定牠的道德，那些普通的而不必侈爭論的問題。因此，最好把這種討論暫時擱開，先平心靜氣的去研究近代的社會劇究竟是些什麼？

雖然近代的社會劇有時牠的情調帶有喜劇的意味，但初知快樂的貴族正力圖阻牠的主要

進展 (Development) 却是屬於悲劇的，而且顯然可以判定牠是悲劇的一種近代型。因此，想  
 去了解牠的基性，我們須先頗為小心地去研究一般悲劇的性質。自然，一切戲劇的題材是人類意  
 志的一種鬥爭；悲劇的特殊題材則是一種必要預定失敗的鬥爭，因為個人與比自己較強的勢力對  
 抗，勢必陷於失敗。悲劇表現一個人類因反抗不能克制的魔障而陷自己於煩擾；藉此而換起同情  
 的憐憫，因為那英雄不能戰勝；且生了恐怖之心，因為那種不可抗衡的勢力擺佈得使他不能逃  
 出。

如其我們把悲劇史走馬看花般的研究一遍，我們會見到那三種型式，截至現代為止，祇創造  
 出三種。這幾種型式，就其與人物意志對抗的勢力之性質，而生出區別。換句話說，一切人性之  
 戲劇的想像，至今祇能想出三種是預定必然失敗的鬥爭的型式，那些勢力，個人與牠抗爭必難免  
 於失敗的堅強的勢力，祇有三種不同的種類。這些型式中之第一型創始於阿斯齊勒士而蘇福克拉  
 斯完成之；第二型創始於馬洛而莎士比亞完成之；第三型為雨果所創始而完成於易卜生。

第一型，希臘悲劇可為代表，顯示個人與運命抗爭，一種不可思議的勢力同樣支配人與的神  
 行爲，他是衆神之神——運命之神，其他之諸神不過工具與下屬。由於侮慢，由於虛榮，由於

個強，由於有弱點，使悲劇的主人困陷於運命給疏忽的人們所擺下的圈套。他繼續不斷的鬥爭以求自拯，但他的努力必定是徒然的。他打破一切的成法，而因此運命更判定他難免於苦悶。因為臨劇的鬥爭有這一種超乎人力的情形，所以希臘劇的旨趣是宗教性的，並且能激起觀衆因畏懼而生的尊敬與嚴肅的心情。

悲劇之第二型，偉大的伊麗莎白時代戲劇等爲代表，顯示個人被預定失敗，却並不因爲運命難於抗衡的勢力，而祇因他自己的性格，纔有某種遺傳的缺陷。希臘人的「運命」已變爲賦有入性及由自己所造成的了。馬洛是世界戲劇家之第一人，他把衆神之神放進由遭難而鬥爭而死亡那人自己的靈魂裏。但他對於由自己發掘的新穎與創新紀元的悲劇題材，祇想出一種形態。他所成功的那一種方式是描寫一個英雄的性格底失敗，由於一種好高騖遠的無鑿足的奢望，因爲自己的奢望難於如願以償，以致自成一種缺陷。如 Tambulane 之冀求戰勝與統治的無上威權，浮士德之渴望知識的臻於極點，馬爾泰的猶太人巴拉布斯 (Barabas) 之渴念成爲至富。莎士比亞，以其偉大的心靈，貢獻許多其他關於悲劇題材這種新型的方式。麥克白爲了天一樣高而力有所不逮的野心敗壞了自己；哈孟雷特因爲無定見與齟齬的延誤以致一命嗚呼。如其與賽洛不是過

於僭類別人；如其里爾不因年老而頹唐，他們必不致因與他們對立的困難抗爭而死。他們都是陷於自殺，自招滅亡。悲劇之第三型，沒有第一型那麼高深玄妙和富於宗教意味，而更加合乎人性，所以，站在旁觀者的地位來看，他是較為深刻的。我們從觀察個人為命運所毀滅，知道老多關於「神」的事情；但我們觀察個人為自己所滅亡，知道許多關於「人」的知識。希臘悲劇把我們的靈魂交付在渺茫的境地；但是伊麗莎白時代的悲劇却答覆說：「天堂與地獄都在你自己一身。」

近代的社會劇代表悲劇之第三型，這一型顯示個人與環境抗爭，描寫個人的性格與社會情形間底劇戰。希臘英雄與人超鬥爭，伊麗莎白時代的英雄與自己鬥爭，近代的英雄則與世界鬥爭。易卜生的「國民公敵」裏的醫生司鐸曼，或許是這一型最明確的一個例子；雖則他做主角的這齣劇，嚴格地說起來，並不是一齣悲劇。他說他是世界上最強的人因為他最孤立。社會的羣衆在一邊；而那一邊祇有一個人。近代的戲劇通是從這些材料，這些原素所構成的。

希臘人帶有宗教的意味，把一切難逃的命運底泉源，歸諸於神明底預決（天命）；伊麗莎白時代的人，却有點詩意的，把他歸咎於從遺傳得來的人類靈魂的弱點；近代人以其科學的精神，寧願將他推鑿於個人與社會環境間之不相融洽。是以希臘人以為人類悲慘的結局是由於運命所判

定，伊麗莎白時代的人以為由於人類自己的靈魂所主使；至於我們則以為那是——Grundy 夫人的意旨。（註：Mrs. Grundy 為古劇中的人物，現時用為拘守禮節者之別號。）天堂與地獄曾經一次超越 Olympus 而登上帝位，和馬洛的 Mephistophilis（魔鬼）一樣，他們深據於每一個人的靈魂中；而現在畢竟他們已安坐於「慣例」夫人的驕貴的客廳裏了。悲劇之近代型顯然沒有希臘的那麼富於宗教意味，因為科學已推測出並沒有上帝底容身之所；而且也顯然沒有伊麗莎白時代的那麼近於詩境，因為社會學的討論要求散文的體裁。

## 十一

上面已經把近代社會劇的題材及其形態概要地說過了，現在我們可以轉而簡括地研究牠如何獲得牠的位置。像許多其他近代藝術一樣，牠不能產生於人類思想大變亂的高潮以前。這個大變亂的高潮，在歷史上產生出法蘭西的革命，在文學上形成浪漫派之復興。十八世紀時，英法二國，俱把社會視為至高無上，而個人却是卑賤的。那時相信個人所以生存的原因，是因為他是社會有機組織中之一份子。但法蘭西革命及其同時的藝術上浪漫派之復興已變移此種陳舊的信仰。

和使人感然於社會究竟是否能不因個人而單獨存在。十八世紀早葉的文學是社會的一篇優美的頌詞，稱揚「大多數」時常是對的；十九世紀初期的文學是個人主義的一首驕傲的凱旋歌，以為「大多數」時常是錯的。試用一種研究歷史的態度去研究近代社會劇，我們立刻會明白他是基於這兩種信仰間的衝突上。為時常顯示一個革命家與社會多數保守黨的抗爭，和表示這種反抗勢力逐漸滋長的趨勢，必調和這兩種勢力而使其達於旗鼓相當的境地。

這樣說來，近代的社會劇顯然是十九世紀的產物和表現。在現代，再沒有別種戲劇的型式能夠把時代再現得這樣圓滿；因為個人與大多數之關係，在政治上，宗教上，人生每日的輪迴中，已成爲我們的時代中最重要的資料。近百年來首要的人類問題——世界上最強的人是孤立的人，抑或大多數以爲至善的人——已經成爲現在仍未得到答案的一個大問題了。近代的戲劇必須以這問題所隱含的鬥爭爲基礎，因爲無論在任何時期，祇要劇場真實存在，戲劇家不得不向着觀眾說出他們自己所想着的東西。因此，蔑視近代社會劇的重要，和認牠爲藝術上一種無足輕重的型式，不過是些少聰明的劇作家祇爲了職業上的緣故而創作的，抱着這種見解的那些批評家，委實是無地立足的。

雖然悲劇之第三型及現代型已漸次成爲寫實派作家幾乎獨佔的產業，可是想起來真有趣，他初次被介紹進世界的舞臺却是浪漫派之王的功績。那便是雨果的「歐那尼」，作於一八三〇年。此劇開顯示個人與社會大多數間的戲劇的鬥爭之先河。此劇的主人是一個盜賊，一個叛徒，他被運命判定失敗，因爲有機社會底無上威權與他嚴陣相抗。在有名的「歐那尼」第一次的演出裏，獲得許多小勝利；甚至雨果的門人弟子，發覺他對於戲劇貢獻了一種新的材料，給舞臺以一種新的題材。也都極其激昂。但我們現在從迴顧看來，對於這種開新紀元的事實，也許會得到一種深切的認識。然而「歐那尼」及一切雨果晚年的戲劇，其取材與我們的時代和環境相隔太遠；於是我們把眼光轉移到別一個偉大的浪漫派，大仲馬的身上。他是給近代題材以一種近代的形式底第一人。他的最著名的劇本，「安東尼」(Anthony)，顯示一個私生子在所謂良好環境中建樹自己的鬥爭；仲馬把這個討論歸結到他自己的國家，他自己的時代去。到了絕對天才戲劇家烏里葉的手上，更把嚴重劇的新型交付給寫實派，而晚近英法德及斯坎的那維亞的寫實派戲劇家繼承之。這整個時期中最崇高和最足表率的富有创造力的人物，自然便是挪威的易卜生。但他輕視一八三〇年的浪漫派，對於創造和發展（而他完成的）悲劇這一型的先輩，時常都表示一種難堪的侮

慢。

三

現在我們準備更進一步的研究近代社會劇規範戲劇家這個特殊題目。我們必須預想個人是不從習俗的；然後才能有個人與社會習俗間的鬥爭。如其英雄是和社會融洽，鬥爭勢力的衝突便不會發生；因此他必須是社會的一個叛徒，否則便沒有戲劇。所以在近代嚴重的戲劇必須竭力去選擇因襲社會所見棄與攻毀的男子和女人；來做他的重要典型人物。如妓婦（茶花女），半新不舊的女子（*La Demi-moëde*），有過錯的妻（*Fou et Fou*），有過去韻史的婦人（譚格瑞的續絃夫人）自由戀愛者（*The Notorio's Mrs. Ebsmith*），私生子（*Angouy le Fils Naturel*）犯過罪的人（博克曼），抱着超越時代的理想的人們（羣鬼）以及一班通常視為社會有危險的人，為着使戲劇的鬥爭緊張，戲劇家必定要特別着重他們的人物，或如在特殊的情境中，暗示叛徒是對的而社會是錯的。自然，不能把一齣劇的基礎放在這樣三個題旨上：如一個人與社會間的抗爭中，那社會明日是對的，而個人確然是錯的。因為這樣，鬥爭之基本要素便會失掉。因此，我們

的近代戲劇家，必定要去描寫「不尋常」的社會叛徒——然後觀眾對於他們與習俗抗爭，才會發生真正的同情。想找到這樣的情有可原的叛徒，必須把近代的戲劇材料的範圍縮小，譬如想去創造一個是盜賊，兇手，無政府黨與社會反抗這種良好的情境，那不是容易的事。但是創造好的情節是描寫一個男子和一個婦人有了性的關係，因此他們受社會的非難，但其本身又似乎實可寬恕的，那卻比較容易得多了。所以我們現在的悲劇家，都把大多數的情形拋棄，差不多只去處理性的問題。

這一個需要逼他們于危險的境地。人畢竟是一個社會的動物，（群居的動物），維持家庭結合底需要逼着人類遵守某種社會法律，以約束男女間相互的關係。破壞這些法律不單祇危害社會而且對於人類種族的發展也是極有妨礙的。于是我們見到我們的戲劇家：第一，爲了題材的時代精神，第二，爲着處置那種題材之特殊技巧底戲劇藝術之性質所規範，不得不去捉着一個要領，去描寫那些脫離社會法律之羈絆的某種男女，而這些法律是人類爲着保持其種族而特設的。那末，自然的要發生一個問題：這一篇劇是道德的還是不道德？

但這個問題的哲學基礎，那班在爭論中因一時之靈發而倉猝妄自解答這個問題的批評家，常

不能了解。我們試讀蕭伯納的「易卜生主義精義」那本痛快的論文，便可以證明許多現代戲劇批評的膚淺。那本書是作者爲「羣鬼」在倫敦第一次公演後，倫敦的報紙上登載許多反對批評而作的。那些人異口同聲的發表他們的謬說。因爲「羣鬼」所處理的材料不道德而非難這個作品爲不道德。然而，我們承認在別方面，有許多關於這個作品和其他同一性質的近代劇之批評的防禦，也都根據這同一的謬說——以爲道德與不道德是題材本身的一個問題。但是對任何藝術的作品，祇因爲牠的材料道德問題，就無論非難也好，防禦也好，都是些無聊的事。其實，就一齣劇的材料本身說來，無所謂道德不道德，祇有根據于材料的組織，和祇在這個組織上，始有關於這一個作品的倫理的判斷。批評家爲着材料的緣故而非議「羣鬼」，同樣也可以因爲那英雄殺了他的妻子的原故而抨擊「奧賽洛」，然而那是多麼不對的事！「麥克白」並不是不道德，雖然牠有一個暗殺所襲擊的可怖的夜晚，希臘劇最偉大之一篇，「奧迭黎斯玉」牠本身便足證明道德是以材料分離的一件事，而雪萊的 *The Conci* 又是別一個明證。除非牠蒙蔽了聽衆對於指示人類途徑的人生不易之法規的意識，那才可以說這齣劇是不道德；作家於他的人物間關係之深淺，能保持其清晰的忠實的洞察，那末，這齣劇便是道德的。劇作家應當澈底明白他的人物在某一個時候誰

是對的，誰是錯的，和必須把他的判斷的理由清楚地顯示給觀衆。除非他是不忠實，那纔可以說他不道是德，要是他使我們憐憫他的人物，而他們是卑劣的；或是愛護他們，而他們是惡毒的；寬恕他們，而其實他們確處於不可寬恕的境地——簡而言之，作者不忠實去描寫他的人物——這是戲劇家一個不可饒恕的罪惡。由此推論，一個批評家想主張「翠鬼」的或是任何其他近代劇的題材是不道德，有一個不二法門，不必再吹毛求疵，便是用邏輯的正確的推斷，去證明這齣劇是不忠實描寫人生；而防弊這樣一個作品之唯一方法，便是不必去妄談批評家以爲牠在說教的「道德教訓」，祇須從邏輯上去證明牠所說的是忠實便得。

我們用來判別作品好醜的這個「忠實測驗」(Test of truthfulness)也是我們判別藝術是道德與否的唯一測驗。仍然有許多好爭論的批評家永不會平心靜氣的把這個測驗去應用。就如關於易卜生的「海得加勃勒」，他們不去辯論他描寫得是否忠實，却去談論海得她本身的一切，以非議或是防禦易卜生。那十足像一班生理學家，聚攏來不去判斷關於解剖一隻爬蟲類的科學原理是否真確還是謬誤，却全花了他們的工夫去辯論那隻爬蟲是否骯髒。

許多批評家，甚至在應用這「忠實測驗」的時候，又爲一個極大的誤解所困，而復陷於錯誤。

。他們誤把某種倫理的判斷「一般的」應用到人生上去，而戲劇家的本意祇是「特殊的」應用在他的劇中某種特殊人物。這種謬誤見解之危險每爲人所忽視。戲劇家的任務不是去把行爲的一般法則方式表達出來；他與社會科學家，倫理學者，說教師迥然不同。他的職責祇是把某種特殊境遇中某種特殊人物忠實的描寫出來。假如人物與境遇是變態的，戲劇家在判斷他們的時候，必先承認那是變態的；而在那種情形之下的判斷不能給批評家拿來應用於人生一切平凡境遇中一切平凡的人物。「茶花女」中的問題並不是馬格麗戈底葉所代表的那一流婦人是否可爲一般人所敬重，而祇是那一流中一個特異的婦人，在某種特殊的境遇裏，是否不值得同情。「傀儡家庭」中的問題並不是；有些婦人當他偶然覺得喜歡的時候，是否應當捨棄了他的丈夫和子女；而是一個特異的婦人，挪拉，生活在特殊的境遇之下，有一個某種的丈夫，那爾瑪，他自己是否需要毅然決定暫時永遠離開她的傀儡家庭。決定一篇劇的倫理應當是這篇劇本身範圍以內的事情，並不關乎本身以外的一切。而仍然許多近代社會戲劇家當被人要斷。我們聽見有些關於易卜生的道德教訓的談論——如不把他作營劇本的創作者，而把他奉爲一個金科玉律的創製者。倒是蕭伯納的有名的妙論較爲接近真理，他說易卜生的戲劇中唯一的金科玉律便是「並沒有金科玉律那一回事」。

然而，戲劇家他們自己對於這種時下的批評的誤解並不是完全無過，這是一件無可諱言的事。他們有許多偶爾的成爲寫實派，和在創造他們的境遇時，他們的目的都不求其自然而着重於虛實。結果，他們戲劇中之境遇都是一種「平凡的」狀態，以致他們的戲劇簡直像日常生活的簡略的謄抄本，而不是在特殊情形之下的生活底特殊研究。因此觀衆，甚至批評家，嘗試以戲劇爲根柢去批評人生，而不是拿人生來批評戲劇。依照這種謬誤的判斷，「野鴨」，（舉一個確切的例）（二）六不道德的，雖然哲學的批評家——他的疑問祇是：易卜生對於這沉鬱的故事中那些特異的人物，描寫得是否忠實——必會判斷這劇是否合乎道德。較爲深切的問題便是：是否易卜生寫一篇劇是忠實的；而因此也是道德的。但是每十個觀者中必有九個會有一種不道德的感歎；因爲他們對於含蓄在故事裏的不尋常和十分特殊的倫理，必然的會祇得到一個粗忽而錯誤的概觀。

故此我們可以大膽地承認，無論什麼忠實的敘述必會惹起誤解而轉變成一種謊話。假如戲劇家十分忠實地說：「這塊特別的葉子是枯萎和黃色的」，和假如觀衆也完全誤解以爲他是說：「一切葉子都是枯萎和黃色的」，這種怪異的謊話，不含邏輯的轉變爲世界永遠括着秋風，春天不過是一種烏有的夢境，而夏天是一種欺人的幻想。近代的社會劇，即使他自身是非常地忠實，然

正因其忠實而致會有這種謊話的不合邏輯的轉變，牠顯示一種過新的例外與一種陳舊的法規間之衝突；而觀眾大都忘却這個例外不過祇是一個例外，而推度人爲他比法規還更重要。這樣一種推度是不忠實的，是不道德的；如果一個戲劇家贊同這種推度，他必定被判爲對於喜歡觀劇的羣衆有極大的危險。

所以不論甚麼時候，決定一篇近代社會型的新劇是否道德已成爲一件重要的事。批評家應當決定：第一，作者對於他的故事裏的人物描寫得是否不忠實；第二，假如戲劇過了第一次的試驗，在他的戲劇之特殊境遇裏，他是否誘惑觀眾去謬誤的當他是整個人生。這兩個問題是僅有而必須解決的。這才是所有問題中最疑難的問題。

戲劇原理解

翻 不 所 版  
印 准 有 權

版 出 月 九 年 二 卅 國 民

著 者 C. Hamilton

譯 者 趙 如 琳

發 行 人 馮 慕 韓

出 版 者 圖 騰 出 版 社  
曲江風度中路

印 刷 者 大 成 印 務 局  
曲江河西光孝路

總 經 售 動 員 書 店  
曲江風度中路

1  
3437



3437  
3437