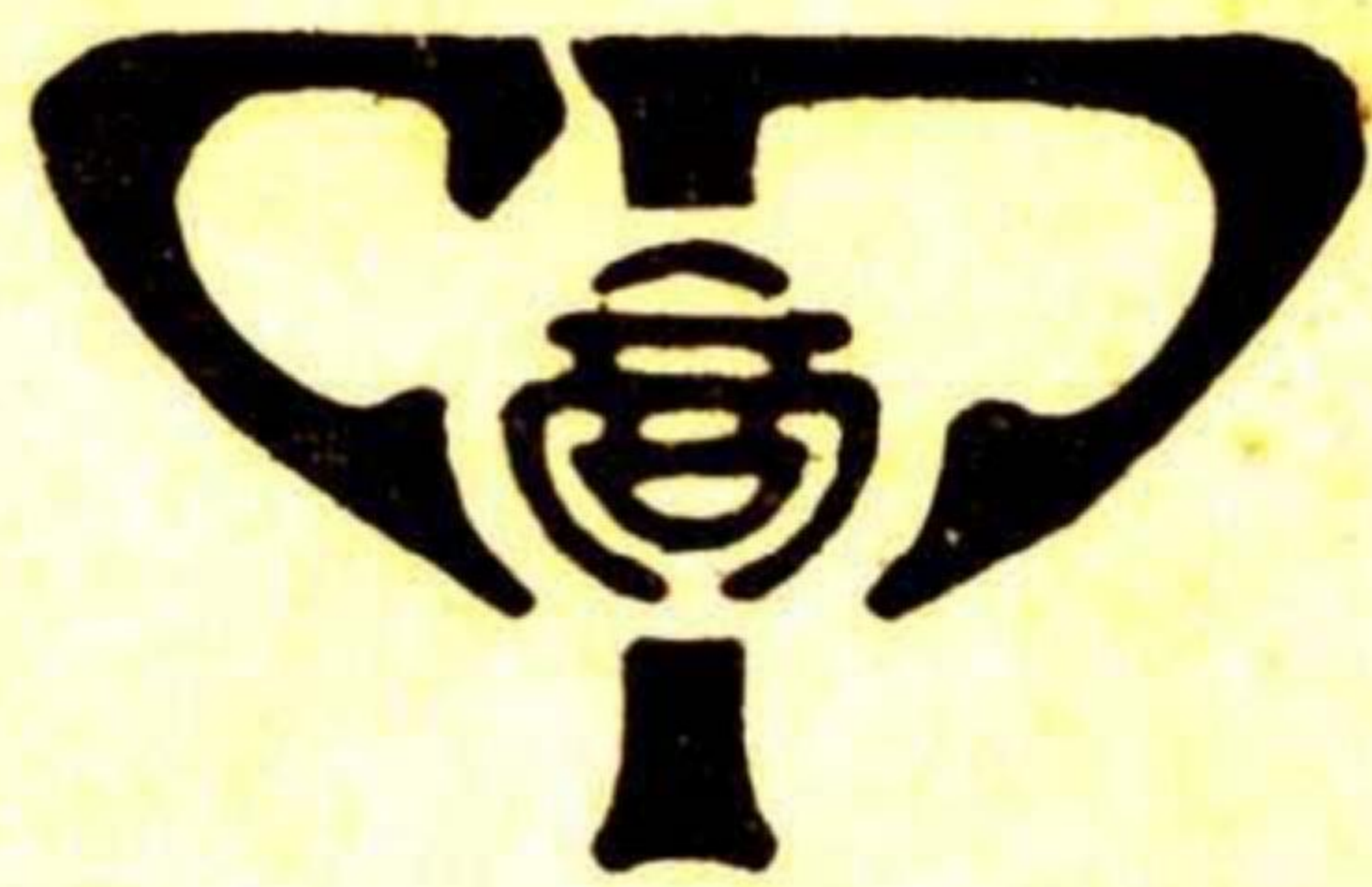



戲劇叢書

悲劇論

章泯著

商務印書館發行





戲劇小叢書

悲劇論

章泯著

商務印書館發行



中華民國二十五年

* 版 翻 *
* 權 印 *
* 所 必 *
* 有 究 *

戲劇
小叢書

論 一 册

每册實價國幣貳角

外埠酌加運費匯費

著 者 章 泯

發 行 人 王 雲 五

印 刷 所 商 務 印 書 館

上海河南路

上海河南路

戲劇小叢書編纂例言

- 一 本叢書立意在於供給戲劇各部門的知識，分類取材，以切合實用為主。
- 一 自西洋話劇(Drama)傳入我國，與舊有的戲劇，頗不相侔。其間輕重，不能以數言決定。但發揚思想，促進文化，究以話劇爲宜。故本叢書研究，以話劇爲中心。
- 一 我國舊劇，亦有久遠的歷史，故輯我國戲劇史及劇場史兩種。西洋歌劇，亦應知其大概，故輯歌劇概論一種。
- 一 戲劇門類極廣，關係極繁複，本叢書勢不能一概包羅。此集所訂，偏重基本理論及舞臺方面的研究。分之則各自成冊，匯合則成爲一詳盡的戲劇大綱。
- 一 Drama 雖傳自西方，但我國自有其特殊的國情，故逐譯西籍，不盡適合。本叢書力矯食而不化之病，發揮取例，均參研西方，折中國情，以求切合實用。

一 本叢書限於體例，故敘述必求簡明。務求攝取精華，刪去浮詞，故簡而能盡，詳而不繁。專門研究者不覺其庸淺，初入門徑者不覺其艱澀。

一 戲劇藝術，蘊義無窮，其在我國，更係初興。本叢書支離未盡之處，料必有之。海內賢達，幸爲指正。

一 本叢書之擬目及約人編撰，均由培良徐公美二君主持。

目次

次	目
第一章	悲劇的起源……………一
第二章	悲劇的目的……………一〇
第三章	悲劇的情緒和思想……………一六
第四章	悲劇的統一性……………一九
第五章	悲劇的題材主題方法……………二二
第六章	悲劇的布局……………二五
第七章	悲劇的人物……………三三
第八章	亞理斯多德的悲劇論……………四四
第九章	席勒的悲劇論……………五二

悲劇論

第一章 悲劇的起源

人類在勞動過程中總懷着一種形式感，由這形式感，根據一定的社會需要，就創造出一定的形式，這形式感和形式的創造，不但是見之於那為滿足他們的第一義的，有機體的要求——即客觀目的——之活動；同時還存在於主觀目的追求的活動中——即是說，在事物的愉快上，美學上，使自己滿足的要水之活動中。在這後一種活動中，就產生了藝術這種形式。

這藝術形式又因藝術的內容，效能及處理方法之不同而分出多種的藝術形式，甚至一種藝術形式中又分別出不同的形式來。如戲劇這種藝術形式，我們就可以概略分出這

兩種形式來：悲劇和喜劇。

我們現在是談悲劇，喜劇則在『喜劇論』一書裏再談。

關於悲劇這個戲劇形式之發生，除了上述的比較抽象而籠統的一般解說而外，我們還須要進一步，作點更具體，而有特殊性的解說。

原來在人類的社會生活中，從最初到現在都充滿着「悲劇的」現實。這悲劇的現實；存在於原始的社會中；及各時代的文明社會中。人與大自然間的鬭爭，人與命運或神間的糾葛，人本身的矛盾，人與社會間的衝突階級與階級間的衝突……都是存在着「悲劇的」現實，這「悲劇的」現實就是悲劇所由發生的源地。這是從本質上來說明悲劇這種戲劇形式的發生。此外我們還可以從其它的情形上；說明悲劇這種戲劇形式的形成。

有人說：『戲劇的各種形式，如悲劇，喜劇……不是戲劇家的意志加之於劇場上的，而是觀衆的心情的反映及其聲氣的回應。』又有人說：『……戲劇的諸形式；不是批評家和教師們造成的，而是由戲劇作家們藉演員和舞臺來努力對觀衆講說一種故事；並企圖使

觀衆如劇作者一樣地了解那故事，看出劇作者所見到的含意——這樣造成的戲劇的諸形式：就是對於觀衆在劇場中的情緒的反應問題的分析之結果。」

這兩種意見初看像有點矛盾，不過仔細地分析一下，就知道它們不但不是相互矛盾，反而是相互補助的。

悲劇——如前所說的——既是建築在人類，「悲劇的」現實上的。即是說，悲劇是社會現實反映出來的，所以說悲劇不是戲劇家個人的主觀意志形成的，而是那生活於「悲劇的」現實中的，或者說：那悲劇的現實的扮演者的情調和聲息的反映。

不過，因此我們就說悲劇這種戲劇形式的形成並無戲劇家的作用，這也是不當的。因為本質上雖說社會現實是決定悲劇這種形式的，可是那「悲劇的」現實之被組織成爲悲劇，完成那悲劇的效果和價值，悲劇作者無疑也是盡了很大的任務的。

悲劇這種戲劇形式的正式形成，是在希臘。這希臘悲劇從藝術的本質上說來，不但在希臘當時，已算是完整的戲劇形式，就是在現在看起來，也不能否認它。希臘悲劇

的完整。所以我們要了解悲劇這種戲劇形式，這對希臘悲劇的認識，是很必要的。爲能澈底地了解起見，我們就從希臘悲劇的整個的實踐上去說明。

原來希臘悲劇是從那種頌神歌（Dithyramb）脫胎出來的。這頌神歌是在希臘酒神待翁尼塞斯（Dionysus）的祭日表演的，有歌唱，有舞蹈。後來這頌神歌被塞斯匹斯（Thespis）形成爲正式的戲劇形式。他從那合唱隊中提出一個人來作爲戲劇演員，藉面具的幫助扮演着各種人物，雖說他與那合唱隊仍保持很密切的關係，他的插話還是附屬於合唱隊的東西，可是那真實的戲劇對話是由這個演員的出現纔有的。

悲劇在塞斯匹斯的手中具有雛形之後，接着就有愛斯苦羅斯（Aeschylus）這個真正的悲劇家出來承繼着塞斯匹斯的貢獻，而在悲劇藝術上給予了很大的發展和完成。他之成爲那完整的古典悲劇的創造者，不僅是由於他的作品之帶有崇高和堂皇的性質，並且還由於他在舞臺技藝上的那些重要的貢獻呢。他在悲劇的表演中，加上了第二個演員，這樣一來，許多事情就可由兩個演員的對話來表現出，不一定完全要與合唱隊對話，像

塞斯匹斯那只有一個演員的悲劇那樣。在這樣的情形之下，合唱隊就相當成爲是附屬於戲劇的對話上的了。這在悲劇這種戲劇形式的發展或完成上，算是進展了一步。這第二演員的加入，愛斯苦羅斯還弄出些新的面具和服裝來，並發展了舞臺上的裝飾方法。

愛斯苦羅斯的悲劇中，是充滿着正義的熱情和真摯的憐憫的。神們常被視爲左右道德和規律的權威。

希臘悲劇到愛斯苦羅斯時已成爲一種有很高發展之戲劇形式。再到梭佛克勒斯（Sophocles）之手，希臘悲劇可說是達到了最完整的戲劇形式。他在悲劇中又引用了第三個演員，在他後期的作品中；甚至還加上了第四個演員。這演員的增加，是戲劇形式的更高的完成，是戲劇表現的效能的提高。這樣，也就使戲劇的含義豐富起來了。梭佛克勒斯在背景和裝飾上也作了許多改進。

愛斯苦羅斯是以一個故事來連貫數劇的，可是梭佛克勒斯卻使每個悲劇成爲一種獨立的藝術作品。還有那動作的意向是發自那些人物的性格的；對於那些人物的表現，也

更精深而有力了。如在他的「窩狄浦斯王」(King Oedipus)一劇中，那窩狄浦斯王雖說是傳說中的一種人物，可是因作者把握着了那高貴的性格，而又深深地探進了那高貴的性格，作出一種最精深而又有力的表現；這表現在觀衆中喚起了對命運或神；有很大的恐怖，對悲劇的主角之深深的同情的憐憫，正如尼采所說的：窩狄浦斯王這個人物爲梭佛克勒斯了解爲高尙的。違背了他的智慧，而被命運決定下來犯罪，痛苦，但是他那非常的苦難，最後卻給予了他周圍所有的人們一種有魔力的；健全的影響。

希臘悲劇發展到第三個悲劇家攸立匹得斯(Euripides)的手裏，在本質上已現出有點異樣的姿態來了。他的悲劇比愛斯苦羅斯及梭佛克勒斯的悲劇更少崇高，莊嚴的性質。他對於那些神話的表現，不像他那兩個前輩那樣絕對出之以崇敬與服從的態度，而是帶有點自覺的批評的色彩的；他以爲神們不是絕對沒有錯誤的，命運是偶然的，乖戾的。還有，在他的悲劇中，對於那神話中的英雄的性格的創造，遠不如他對於日常生活中的人性的探討，這也是不同於他的前輩們的地方，攸立匹得斯在悲劇的創作中的這些異點，使

他在當時及隨後的幾代中受到很大的攻擊，甚至有人說希臘悲劇是衰落在他的手中的。我們客觀地說起來，希臘悲劇到攸立匹得斯時之開始衰落，（不如說是變化）于其歸罪於攸立匹得斯個人，倒不如說是希臘悲劇原來的社會基礎在開始動搖，因而引起了悲劇的顯著的變化。

對於希臘悲劇之能完成其固有姿態，除了社會大眾，宗教及悲劇家的天才的貢獻盡了基本的任務之外，希臘的劇場也演着重要的角色。希臘的悲劇之所以不同於任何一個時代的悲劇，那希臘劇場的特殊性；實是重要原因之一。

希臘的劇場是圓形的。是設在野外的山下的。它實際上完全不是一種建築物。中間設有一個圓場。三面圍以觀客席，能容一萬七千看客。這劇場的主要部分是那舞蹈場，在舞蹈場的中央設有一小小的祭壇，合唱隊就在這舞蹈場上舞蹈和歌唱。在那舞蹈場後面，就是給演員活動的舞臺。

因為希臘劇場是露天的，廣大的，所以那演出必然要在音樂和舞蹈的效果上特別強

調，同時更要求演員們合唱隊的人員們有較高的音樂和舞蹈上的訓練，不高明的演員是會被觀眾噓下臺來的。

在希臘悲劇的演出中，演員的發音的良好是種重要的資格。不僅在說白上；並且還在歌唱上，都要顯出發音的美好來。只有在這樣條件之下，那悲劇的演出才能獲得充分的效果。

希臘悲劇在那樣的希臘劇場上演時，有很多部分的臺詞都不是由說話的方式而是由獨唱方式的，也有時要用二人合唱或三人合唱的方式來表現出的。那含有豐富的情緒的臺詞，即抒情的部分，多半是由演員的歌唱來替代。

合唱隊的臺詞的表現，是說和唱兼用的。抒情的地方；也是採用唱的。

希臘悲劇中的合唱隊，其實在悲劇未正式形成之前，已經存在了。它在最初的希臘悲劇中；雖是佔着主要的地位，可是後來隨着悲劇的進展而逐漸成爲悲劇中的一種附屬品了；不過因爲悲劇的那種宗教儀式關係，再加以希臘劇場的廣大而又是露天的緣故，這

合唱隊不但未被廢除並且還被希臘的悲劇家們；在適當的限度內，用它作為一種很有效果（在希臘劇場中）的戲劇的表現工具。

希臘悲劇中的合唱隊。有時它充作了劇中不重要的人物來表現羣衆底零碎的觀念。有時這合唱隊；還要充作劇中的主角呢，不過這樣的機會是很少的。合唱隊之最大用處；它可以強調或暗示那重要人物的情勢。

在希臘悲劇的演出中，除了保持着合唱隊和演員們的歌唱與音樂之效果或價值而外，還有舞蹈的效果及價值存在着在希臘演劇中；這舞蹈出現的成分，除了因為祭奉酒神的宗教儀式而外，還因為希臘劇場廣大的關係。

舞蹈在希臘悲劇的演出中，除盡了一定的宗教任務之外，同時還盡了相當的藝術上的任務。在希臘，舞蹈被視為是一種藝術形式，也像詩，音樂，及雕塑一樣，它是能表現嚴肅的思想和情感的。它在希臘悲劇的演出中，以那種威嚴沈着，大方的動作和姿態，配合着那詩和音樂，表現着同一的內容。舞蹈者的身體的活動；是反應那劇本中的一些的觀念的，即是

說：舞蹈在希臘悲劇的演出中；它不是一種沒有內容純粹機械的節奏動作；而是解釋舞臺上展開的悲劇故事，並增長其效果的。它對於希臘演員的情緒的表現，和他所表現的效果的保證，都盡了相當重要的任務。

在希臘的演劇中，還有些特點；如：因宗教的關係，悲劇必定在宗教上的節日纔上演，它不是私人的行爲，而是希臘市民公共的行爲，這與其說是娛樂行爲，倒不如說是全市民的宗教行爲恰當點。還有：因宗教的關係，在希臘劇場沒當場流血的事情；因劇場的廣大及悲劇所表現的主人公都是高貴的，所以服裝是特別誇大了的；在悲劇演出的過程中；合唱隊總在臺上，他們的舞臺背景；又是固定的，所以在希臘悲劇中，一劇的動作；總是放在同一的地方和同一的時間中。

第二章 悲劇的目的

悲劇的目的，其主要的：自然是存於情感的喚起或組織；不過它是一種獨特的戲劇形式，它所要喚起或組織起的情感，也應該有它特殊的性質，至於它喚起或組織起的特殊情感態度或方式；也應有它底特殊性，這在觀衆方面所感應到的喚起或組織起的情感；與它所應有的態度或方式之特殊性，就是決定這獨特的戲劇形式——如悲劇喜劇等……之主要因素。

一種戲劇形式，它俱備的條件，就是要把握着它與觀者間的特殊關連，也就是說；它應有喚起或組織起情感之特殊性質，它纔能完成了戲劇上固有的效果。

悲劇；這種戲劇形式與觀者間的特殊關連是怎麼樣的呢？就是說；它所喚起或組織起的情感之特殊性質是怎麼回事呢？

我們都知道：悲劇不但它的題材是嚴肅的，同時處理它的態度也是嚴肅的。在悲劇中這一種嚴肅性的把握，爲的是要在觀衆中喚起或組織起嚴肅的情感來，而這嚴肅的情感的喚起或組織，也是悲劇這種戲劇形式別於其它的戲劇形式的重要點之一。

悲劇在觀衆裏面所喚起或組織起的情感，除了這嚴肅性一面而外，同時還應有同情性的一面。這同情性自古至今的悲劇都在提供着，不過那同情的內容卻是隨着時代的變遷而改變的，如在希臘的悲劇中；是要觀衆同情劇中主人公之受運命或神之捉弄；而無可奈何地屈服於運命或神的威力之下的悲慘事實。就像梭佛克勒斯（Sophocles）的『窩狄浦斯王』（“King Oedipus”）一劇，它描寫塞拜（Thebes）城的國王拉易俄斯（Laius）聽見一種神諭說：要是他同他妻子易俄卡斯特（Jocasta）生出一個兒子來的話，那他就會被他兒子殺死；所以在他們生出窩狄浦斯時，以爲不祥，三天後派用人把他拋棄在客賽龍（Cithaeron）山上，窩狄浦斯（卽腳腫的本意）這名字就是他被棄在山上，腳上釘了釘子，這是易俄卡斯特拋棄時所爲的事，意思就是這孩子不死；那也不會有人要抱這殘廢嬰兒回去了，誰知竟因此而得了此名。不久他被科林索斯（Corinth）城國王坡利波斯（Polybus）的用人抱了回去，他就算是送給國王做養子了，後來他長大了，有一個醉鬼說窩狄浦斯不是他現在的父親的兒子，他非常不愉快，他就跑去詢教於日神（Apollo），

阿波洛他所得到的回答；卻不是關於他的出身，而是關於他的運命；說他要犯弑親亂倫的罪惡，他抱着莫大的恐懼離開了，不久他在二叉路上遇着了拉易俄斯和很多的隨從，因為彼此的口角而引起爭執，窩狄浦斯竟把拉易俄斯和三個隨從都殺死了！可是他自已並不知道拉易俄斯就是他的生父。後來他來到寒升國境，因為猜中了那獅身女首的怪物的謎；而戰勝了牠，於是——聞名於當地，加以拉易俄斯已死，國事無人主持，遂共推窩狄浦斯為國王，並與易俄卜斯特結婚，後來還生了四個孩子。在窩狄浦斯幸福地統治了數年之後，忽然國內大鬧疫災，據阿波洛日神說：這是拉易俄斯的被殺使然的，除非把那兇手捉到，加以懲罰，這纔能避免那樣的疫災，正在窩狄浦斯竭力探尋那兇手時，卻被證明出，他就是那兇手，同時又發現他就是被殺者的兒子，那預言應驗了。易俄卜斯特羞愧而自殺了，窩狄浦斯因悲恨而刺瞎了自己的眼睛。

這樣一個悲劇，不是表現倫理觀念，而主要是表現那逆命或神對人類的威力之大。它的目的是一面在使觀衆畏懼那運命或神的威力而同時又同情那運命的犧牲者——窩

狄浦斯無可奈何的悲慘底遭遇。這樣一種宿命論的觀念；是當時希臘社會的統治者在統治上所必需的，侍奉着當時社會的統治勢力的悲劇家；當然會來強調這點的。

另外如莎士比亞 (Shakespeare) 的「哈姆雷特」 (Hamlet) 一劇，它描寫哈姆雷特王子想刺殺那暗殺了他父親而佔據王位並娶了他母親的叔父，可是沒有那樣的決心和勇氣；他就苦惱在這樣情勢中，終至神經錯亂而發狂了。在這樣的悲劇中，它給觀者的印象，不是運命或神與人之間的糾葛——運命在這裏已沒有它的影子，而是哈姆雷特這個人的本身的矛盾；那苦惱和悲慘不是由外在的運命或神及其它強制勢力加之於他的，而是他本身裏面的人格的分裂，性格的矛盾演出來的。這樣的悲劇，它並沒有使觀者對於某種勢力感到恐怖，而使觀者對於哈姆雷特自己造成的苦惱感到無限的同情。作者這樣一種「人的分析」人本主義無疑是由於文藝復興使人從中世紀之神的黑暗世界解放出來，而在人的光明的世界中，自己認識了自己之結果；這就是由神或運命的觀念轉到人本身的觀念，就是說：運命或神與人形成的悲劇過渡到人本身造成的悲劇，並不是悲劇家

個人的關係。而是一定的社會發展促成的。

文藝復興使人解放了出來。人雖說擺脫了神的束縛，強制，可是舊苦惱去掉了，新的苦惱卻隨着來了，他更明白地看出他的環境與他之間的不調和，甚至他本身的不調和。這在「哈姆雷特」一劇中已表露出來了。不過因為一定的社會發展的決定，哈姆雷特還沒有與他的環境積極地作對，而是積極地在與自己作對。

因為社會是在不斷地進展着哈姆雷特這樣的人物，這樣精神當然會成爲過去的東西。即是說，隨着社會的發展，人對於他的社會環境開始明白地意識到它的威力，而達到無可奈何；只得屈服逃避，在這樣的立場上產出來的悲劇，它的目的，一方在使觀者對於社會環境的勢力感到可怕，同時就使觀者同情於那悲劇的主人公之無可奈何的苦痛，如那些頹廢底浪漫派底悲劇；及一些自然派底悲劇，那就是這一方面的明白的表現。

不過人對於那壓迫他的環境的屈服或逃避，總是不能滿足人的要水的，同時隨着社會的進展，人對於自身及其環境的認識也越來越明白而深入，所以必然地，人對於他的境

境也會轉取一種積極的挑戰態度，如易卜生（H. Ibsen）的「拉娜」一劇中的拉娜，「羣鬼」一劇中的阿爾文夫人，高斯窩斯的「鬪爭」一劇中的資本家與工人等等。這些悲劇在觀者心理並沒有引起對某種勢力的恐怖，而只從積極的方面喚起了同情，即在觀者同情那悲劇中的主人公的苦惱時，不僅是同情他對於那苦惱的被動的忍受——就像觀者同情窩狄浦斯，哈姆雷特，對於他們的苦惱的忍受那樣，並且那時還同情着他的主動的反抗的精神；這從積極方面去引起同情是比較進步的悲劇的任務，同時也是進步的觀者的要求。

第二章 悲劇的情緒和思想

悲劇所喚起的同情的內容是悲劇裏面的情緒和思想決定出來的。如「窩狄浦斯王」一劇之使觀衆只同情於窩狄浦斯之被動地忍受那連命或神的捉弄，是由於作者在「窩

狄浦斯王」這個悲劇中把握着那種對運命或神的屈服之情緒和思想；作者就以這樣的情緒和思想作爲基礎或命脈，而隨時隨地的從各方面去提供運命對於人的威力，或作這樣提供的預備。再如「拉娜」一劇之能使觀者同情於拉娜之主動地反抗他的家庭環境，主要是由於易卜生在「拉娜」這個悲劇中牢牢地把握着了對現社會中的家庭不滿的情緒和思想。

我們都知道一個悲劇所引起的同情越大越深，那它的價值和效果也就越高。「窩狄浦斯王」在希臘之能號召全市民，成爲當時最有價值；效果最高的作品，而「拉娜」卻只能使一部分的人感到興趣，就是因爲梭佛克勒斯在「窩狄浦斯王」中所把握的那種情緒和思想；是希臘當時的社會中最普遍而又深入的情緒和思想，換句話說，就是統治着當時的社會之情緒和思想；至於「拉娜」一劇中的那種情緒和思想，在當前的社會中卻沒有「窩狄浦斯王」中的情緒和思想在希臘社會中，那樣普遍深入。

這樣看來，悲劇作家在他的悲劇中；若要把握着一定的情緒和思想時，爲了使他的作

品有更高的效果或完成起見，具必要的任務；還得要那情緒和思想具有普遍性。不過這裏所謂的普遍性，並不是絕對的，而是相對的，有一定限度的，嚴格地說起來，在過去和現在——特別是現在這樣的社會中，就唯有那具有絕對的普遍性。——即是說：社會共同的情緒和思想，所以這裏所說的情緒和思想上的普遍性，是指一定的社會範圍內的情緒和思想之高度的普及。

這在一定的社會範圍內而有最高度的普遍性的情緒和思想，對於悲劇這種戲劇形式比對於喜劇這種戲劇形式還更為重要，因為悲劇裏面的對話比喜劇裏面的對話艱澀而不通俗，同時也就是說；悲劇在表現的形式上；不及喜劇那樣普遍地易於使人接受，所以悲劇在表現的內容上，那就更需求得那種普遍性；以補它能夠更有效地喚起更廣大而深入的同情，並且獲得更高的效果。

悲劇在把握着了那具有普遍性的情緒和思想之後，還得要進一步地在悲劇中的人物身上盡量地使那情緒和思想發揮出來。換句話說就是：要把悲劇中的人物的情緒和思

想高度地掘動起來，剝掘出來，組織於有悲劇效果的適當的布局中，這纔能使悲劇獲得最高的效果，最高的完成。

第四章 悲劇的統一性

統一性本來是一切藝術形式所必須具有的一種要素，它是決定藝術作品的價值或效果，甚至是完成藝術作品的重要條件之一。在戲劇藝術中——尤其是在悲劇中，這統一性演着更為重要的角色，因為戲劇是在一定限度的舞臺和時間內，當着那樣複雜而不馴良（在被舞臺上的表現征服了之後卻就很馴良了）的觀眾面前，表現人生的動作因舞臺和時間的一定的限制，絕對不容許戲劇的組織散漫，而要求戲劇的組織經濟，緊密而集中，這組織的經濟緊密而集中，就是統一性的作用，惟有把握着了這統一性，纔能有效地完成那樣的事實。

因為戲劇的觀衆的複雜而不單純，要在他們裏面引起共同的效驗，是需要那舞臺上的表現能把他們組織於一種目的中，因而給予一種完整的印象；他們之能組織於一定目的中，因而得到一種完整的印象，主要是由於那舞臺上的表現本身組織於一定的目的中；這組織於一定的目的中的行爲，也就是統一性的發揮和那完整的印象的賜予；也就是統一性的效驗。

因為戲劇是表現一種人生的動作的，那動作就作爲那悲劇或喜劇的表現的中心，而在「矛盾」、「發展」中進行着，藉演員的活動具體地表現於舞臺上，——一面「消失」一面「發生」地表現於舞臺上，在這樣的情形中，要在觀衆方面獲得完滿的效果，也就是說，要使觀衆在那「矛盾」、「發展」、「發生」、「消失」、「發生」的錯綜複雜的情形中，而使觀衆對於舞臺上的表現易於完整地接受。這勢必要使觀衆一點不眩惑在那「矛盾」、「發展」的錯綜中，也一點不迷失在那「發生」、「消失」、「消失」、「發生」的過程中。若要達到這個目的，無疑的要使那錯綜複雜的事件聯系到一個中心，就是「消

失」的事實與那「發生」的事實之間；要有一定的聯系——這也就是統一性的作用。

在悲劇中（喜劇也是同樣的）這統一性是根據那主題的意向發展出來；分別作用於悲劇的布局（Plot）及人物的性格，同時又作用於悲劇的整體中。

關於這種在悲劇藝術中極有價值的統一性，我們不能視爲是簡單化，或公式化的意味，要是把悲劇的動作，布局，人物的性格簡單化或公式化的話，那就不能把劇中的主題給以高度地發揮，因而使劇中的動作，布局，劇中人物的性格都顯得薄弱；在那位法國的劇作家黑維埃（Paul Hervier）的劇作中及那些（Well-made-plays）中就可明白地看出；可是我們拿偉大的莎士比亞（Shakespeare）的劇本來，就恰恰相反了，它給我們的效果是豐富，深刻而有力，這就是莎士比亞避開了簡單化或公式化的方法，而從複雜中去統一起了全劇的結果。所以我們站在悲劇藝術的最高完成或最大效果的立場上，不是要求那簡單化的或公式化的統一，而是要求那複雜中的統一。統一性的效能之最高的發揮，不存於單調中，而存在於豐富中。

第五章 悲劇的題材主題方法

在未正式談到悲劇的題材、主題和方法之前，對於這題材、主題和方法先來作一種一般的解釋，這對於我們現在這個题目的內容的了解是有很大的幫助的。

作家首先從社會現實中採得一種材料，對於這材料，他當然不會像鏡子反映事物那樣機械地，純客觀地再現它出來，他的主觀必然會在那裏面起一定作用，即是說，他一定會他自己的觀察態度；同時作家在把握着一定的觀察態度，他怎樣去表現出那材料和他的觀察態度之問題就必然要給予解決。

作家所採取的材料，就是題材，那觀察的態度就是主題，他怎樣去表現也就是方法問題。這三者顯然是不可分離的。它們是密切地，有機地關聯着的，一件完美的藝術作品只有在這三者的一致或統一之下纔能完成。

因爲一種作品中主題就是作者對於那題材的一定觀察態度，顯然地，作者的一定觀察態度（主題）是以那題材爲根據的，是受着那題材的約束的；在什麼樣的題材中只能有什麼樣的主題。某種題材之所以有某種主題是因爲那題材裏存在有那樣主題的契機。如革命的主題。絕不能形成於那糜爛的生活的題材中，因爲那裏面沒有存在有革命的契機。對於那題材有了一定的觀察態度之後，這觀察態度又決定了作家的表現方法。這表現方法與觀察的態度成爲一致時，這纔能使那主題充分而圓滿地完成。藝術的表現方法就要根據這個觀點，從複雜中去加以統一，務使其既無單調之弊，又無近於雜亂之害；更要從現實上去加以具體化，務使其成爲具體的形象地訴諸視覺；而不是觀念的說明；抽象地訴諸聽覺。

這就是對於題材，主題及表現方法的一般原則的解釋，適用於一般的藝術。

不過悲劇是一種特殊的藝術形式，除主題而外，（因同一種的主題；我們可表現於各種藝術形式）題材和表現方法的這樣一般的解釋，還不能滿足它的要求，換句話說，就是

在題材和表現方法上，除了接受這樣的解釋之外，悲劇還要進一步要求那特別適合於它的解釋。

我們都知道，適合於其它藝術形式的題材不一定能適用於悲劇這種藝術形式（戲劇），所以在選取悲劇的題材時，得依悲劇的美學來決定。本來是適合於小說的題材，我們不能在戲劇的形式中來處理，本來是適合於喜劇的題材，我們不能拿它來處理於悲劇的形式中，要是配錯了的話，那悲劇的效果就不會完滿地獲得，甚至就不會成其為悲劇。最適合於悲劇這種戲劇形式的題材，是這樣的社會現實：包含着兩種以上的敵對着的勢力，在矛盾的發展中形成一種動作，在這動作中有一方面受挫，至少在那個悲劇的範圍內是受挫了，同時又還得有可能的引起觀者的同情。

悲劇之完成其為悲劇；除了把握着了這悲劇的題材之外，同時還得把握着那適於完成悲劇效果的表現方法，同一的題材，有時可以因處理的態度或方法不同而成為不同的東西；各種不同藝術形式，都應該把握住它的本身特別需要的處理態度或方法。所以悲劇，

除了把握住一般藝術上的根本的表現方法而外，它還得把握住它自己的獨特表現方法。我們都知道悲劇是一種嚴肅的藝術形式，這嚴肅的形式，由它的嚴肅的內容決定出來，同時又爲那嚴肅的處理態度或方法所完成。在悲劇裏面，因着嚴肅的關係，其對於整個的表現，必然要以忠實的態度或方法來完成，而不能像喜劇那樣以誇張的態度或方法來完成。

第六章 悲劇的布局

在未談到悲劇的布局之前，先對布局這回事作一種一般的說明，這是對於悲劇的布局之了解，是能給予很大的方便的。

所謂布局，就是使一些事件依據一定的中心，在必然的情況中，合理地聯系起來，完成一種完整的形態。一種故事只有在具有這樣的形態之後，纔能充分而有效地表達出來。

這樣意味的布局，在戲劇中，比在小說中，更爲必要。它是給予戲劇的動作以適當的形式的。戲劇的動作之能完滿地表現出來，就是它——布局——的力量。戲劇之能把握住觀衆的興趣，也是由於劇作者使劇中的事件合理而巧妙地聯系起來，形成爲一種整體。

在任何戲劇形式中，它的布局都應具有開場，發展，結尾——這三部分。尤其那開場爲最難。

不管是悲劇或喜劇的作者，在他的戲劇的開場中所應注意的事情，有這幾種：他必定要儘可能地捉着觀衆的興趣；他必定要介紹出劇中的人物，並表明他們彼此間的關係；他還必定要暗示出劇中的主題或主要的問題。劇作者只有先完成這樣一種健全的基礎——開場，他纔能有完好的戲劇結構。

悲劇或喜劇的作者。對於他的悲劇或喜劇的開場，一方面固然是依着他自己的興味和判斷來決定，同時他當時的戲劇技術上的習慣及劇場的形式也都是有決定的意義的。因此各時代的戲劇的開場都是多少有點不同的。比如希臘的悲劇的開場就大不同於伊

利沙伯時的悲劇，因為這兩個時代的悲劇之形式上的習慣是大不相同的，這兩個時代的劇場也是完全兩樣的。

希臘的悲劇常以一種獨白來開場，這獨白概略地追溯到以前的事件，以便觀眾對於臺上所表現的動作能有明白的認識，並暗示出那將繼之而起的戲劇的性質，暗示那鬭爭及鬭爭所取的方向，同時還造出戲劇所需要的氣分。攸立匹得斯的『黑波萊特斯』(“*Hippolytus*”)一劇的開場中的獨白，就是個最好的例子。那獨白把觀眾引入了神的世界之氣分中，同時還指示出阿佛底特(Aphrodite)與黑波萊特斯間的鬭爭，並歸定行出了這鬭爭所引起的動作之發展方向。

希臘悲劇家常愛把劇中先有的重要事實保留到一劇的發展的後部中；所以他必須要在一劇的開場就引起觀眾的興趣，為能引起這興趣起見，他對於那戲劇的情勢和人物，就只揭示一部分。『窩狄浦斯王』這一劇就是個標準的例子。在這一劇中，那在前的事實並沒有在戲劇的開場揭示出來，梭佛克勒斯卻把它保留到這一劇的後半部中，繼續給展示

出來。這劇是以市民的哀悼的場面來開始的；他們受夠了疫災的打擊，來到他們的國王前求救。在這劇的開場，窩狄浦斯就介紹出他自己，並說明他已派人求神去了。後來那派去的人回來了，說是因為國內有個罪人，這纔有這次的災難；惟有將這個罪人發現加以處罰，那樣的災難纔能避免。這樣一來，觀衆就因那罪人的問題而引起了好奇心；那戲劇就依着這樣的的好奇心發展到後半部，終於發現那罪人不是別人，原來就是窩狄浦斯自己。

伊利沙伯時的悲劇的開場，因當時的劇場形式及戲劇技術上的習慣的關係，就不同於希臘悲劇的了。這個時候的劇作者們，不愛用獨白來開場，而常喜用兩個以上的不重要的角色的對話，來說明那必須使觀衆知道的事情。

伊利沙伯時的戲劇家，特別是偉大的莎士比亞，是很懂得在一劇的開場就應引起觀衆的注意或興趣的；有時是以一種注目的動作，來獲得那樣的效果，如『羅米歐與朱麗安』一劇之以決鬪來開場；有時又用一種頗有誘惑力的人物來開場，如『哈姆雷特』一劇中的哈姆雷特的父親的幽靈；還有用一種能引起興趣的氣分或背景來開場，如『暴風』

· 兩』(“*Tempest*”)一劇的沉船的事情。

伊利沙伯時的戲劇的開場比希臘戲劇的開場複雜而而意味深長。一開場就很巧妙而有力地在全劇的氣分、情調和意味暗示出來了。如『羅米歐與朱麗安』及『哈姆雷特』那樣的開場，一下就把那悲劇所需要的氣分和情調，全劇所含的意味；給暗示出來了。這樣的戲劇開場才是最有效果，最有價值的。

文藝復興以後，直到現代。戲劇的開場。比之於伊利沙伯時的戲劇——特別是莎士比亞的戲劇，實在沒有什麼特別的供獻；只不過現代的戲劇家們比希臘及伊利沙伯時戲劇家更爲留意在這戲劇的開場。最顯著的例子要算是『譚格瑞續絃夫人』這一劇了；正如劇評家汗米爾登(*Clayton Hamilton*)所說的，『譚格瑞續絃夫人』的第一幕，在技術的效能上，是絕無出其右者的；它就像一種開場的紀念碑似的，後來的戲劇作者都應加以研究。

現代，戲劇的開場，是在竭力求其簡明而自然，觀衆和劇作者都不喜造作，誇張。這一種

傾向的極端代表。要算是表現派的戲劇家了，他們放棄了對觀衆的那類的說明而讓觀衆自個去了解。

任何形式的戲劇之開場，一定要能引起觀衆的注意，好奇心，疑慮，同情或反感。

顯然的，一劇的開場要是不能把握住觀衆的注意，那以後的效果，就會受到很大的損失。在戲劇的開場中引起觀衆的注意，這不是件很容易的事情，因為那樣複雜的觀衆開頭是很不易馴服的。不管是悲劇或喜劇，完成這樣效果的最好的方法是觀衆的好奇心的引起。這好奇心是引起興趣，保持注意的要素。

在一劇的開場中，好奇心可以從各種情形來引起，不過最有效果的，要算是從兩個以上的主要人物間的衝突，或一個人物本身的內在衝突；或與他的環境的衝突中。戲劇的開場就要簡明地先行暗示出那樣的衝突。一劇就從這上面發展下去。

一劇的開場。單是引起觀衆的好奇心或注意，實在還不能充分地盡其職能；它同時還得要引起一定的同情或反感，這纔能完滿地完成它的使命；因為單純的好奇心或注意，是

不會使觀衆的興趣深入或固定的；要使觀衆的興趣更爲深入而固定，那就一定要伴着同情或反感之情緒。實際上，好奇心或注意；常是參雜着一定的同情或反感的。

疑慮也是能引起觀衆更深的注意或興趣的。它比好奇心更能使觀衆想看以後的發展和結果；所以一劇的開場除了引起注意，好奇心，同情或反感之外，同時還要能引起觀衆的疑慮；悲劇或喜劇的開場中的這些事情是彼此相互關連着的；只有把握住這樣一種複雜的效果，纔能算是最完滿最有效果的開場。

在戲劇的開場裏面，有時還存在有一種要素，就是伏筆。這伏筆的效果也是很大的，它也可以成爲一劇的整體中的一個有機的部分如布里歐（Brioux）『紅衣記』一劇的那裁紙刀，作者事先特別使觀衆注意它，以作它將來的效果之準備。

悲劇或喜劇有了一定的開場，必然也就有一定的發展；這發展是根據開場裏面所提示出的事實來完成的，即是說，把那裏面，提供出的事情加以發揮。戲劇布局的這一部分是最重要的，一劇的效果主要是由它來獲得的；它對觀衆不是像戲劇的開場一樣，只比較概

念地提供出某事或暗示某種意味，而是要進一步，更具體地提供出某事，更深入而明白地指示某種意味。它是不以開場中的那樣比較薄弱的效果為滿足的，它還要進一步，發揮，強調那在開場中把握着的效果，使劇中的動作更有效而更充分地表現出來。

要使悲劇中的動作能得到充分，具體的發揮，同時又能保持着觀眾的興趣，一定要使那悲劇中的動作，在複雜錯綜中發展出，在連續的「危機」中展示出。所謂「危機」就是一種劇的發展中的那些情緒的焦點，就是那些含有一種情緒上的衝突之情勢。這樣一種「危機」對於劇中的情緒和思想的表現。對於觀眾的興趣的保持，是有很大的作用的。所以劇中的動作一定要從那含有「悲劇的」效果的一連串的情勢或危機上表現出，這纔能完成它的效果。

一劇從一定的開場發展去，最後必然就要有一定的結束。這一劇的結束，雖說是劇情本身發展的自然的結果，可是，為能獲得更高的效果起見，也應給予特別的注意。

不管是在悲劇或喜劇中，它的收場首先應求其明確，這樣的效果初看似乎很容易獲

得，可是實際去完成它時，卻顯得困難起來了。悲劇或喜劇的作者絕對不能使觀衆在一劇收場中還有任何一點疑惑；前面所給予他們的一切疑慮，所提出的一切問題，到現在一定都要完全給解釋明白。

一劇的收場，其次就要求其絕對可信：就是說，那收場必定要是必然的；從劇中的動作本身的發展上，從觀衆的心理學上看來，都是合理的。此外，還應注意的一件事，就是悲劇的收場不宜過急，應在適度的從容中完成出來；這樣纔不致顯出是劇作者拙劣地安排出的，纔不致削弱了那表現的效果。

第七章 悲劇的人物

悲劇的人物當然應是那能形成悲劇效果的人物，他之所以能形成悲劇效果，一方面是由於他不是十分完善的人極端邪惡的人——這類的人都是不適合悲劇的，所以席勒

(Schiller) 說『悲劇家寧願採取那些複雜的人物，並把他的主人公的理想放在那極端邪惡與十分完善的半中間；』另一方面是由於他的意志所遇到的各色各樣的阻礙。在客觀或在主觀上本是不能克服的，或能克服而未被他克服，如布呂萊蒂耶 (F. Brunetière) 所說的，要是這些阻礙被認為是不能克服的，或意想為是這樣的，就如像古希臘人的眼中所見的命運 (Fate) 的命令一樣；或如基督徒眼中所見的上帝 (Providence) 的命令一樣；或如我們對於自然律，或那激發到狂亂程度而變為斐德拉 (Phaedra) 若克沙哪 (Roxane) 哈姆雷特 (Hamlet) 或奧塞洛 (Othello) 諸人的內在的不幸之熱情，——這就是悲劇。』

我們已在原則上說明了悲劇的人物。因為戲劇的靈魂——動作是由那劇中人物的一定的思想和性格發生出來的；同時這樣性格的表現，又是一劇的表現深入，具體所不能缺少的因素，所以我們現在應該進一步來對於人物的性格作點說明。

在藝術或生活中，我們對於一種事件發生興趣，自然馬上就會去注意那裏面的人物，

在我們有點明白那人物的性格之後，那事件纔能引起我們的感情，我們纔能接受那事情提供的價值。

因爲悲劇（戲劇）不是生活而是一種藝術形式，並且是當着多數的觀衆在一定的時間和地點內完成的，所以裏面的人物（也像其它部分一樣）必然要使他的性格特別明白，比他在生活中還更明白。這一種效果的獲得，當然是要經過一番藝術手腕的，這也是性格化的問題了。

這性格化的問題，是悲劇家（包括一般的戲劇家）必然要解決的重要問題之一。在未從技術上來解決這性格化問題之前，先來說明這性格化的兩種形態，及它們彼此間的關係，這對於從技術上來解決性格化問題，是有很大的關係的。

性格化中的兩種形態，就是典型的與個體的：所謂典型的性格化是指那性格是具有一定階層或類別甚至時代精神的特性而言的，這樣的特性是較多數的人所共有或共解的；所謂個體的性格化，嚴格的說起來，就是指具有個體本身所獨有的特性而言的，這樣

的特性也許是少數人能了解甚或就不能了解。性格中的這典型的形態與個體的形態是不能分離或任缺其一的，它們不但是密切地連系着，並且同時還相互依存着；前者因後者而更具體，深入後者賴前者更易於爲人了解。事實上，在生活或藝術中，要使一種人物完全是典型的，而不是一種個體，或使一種人物完全是個體而沒有一點典型的痕跡，這是不可能的事情。典型的一面應與個體的一面很相當地配合起來，這纔能在戲劇中產出完整而真實的性格來。

在戲劇中，過於忽視了典型的表現而特別強調個體的特性，或過於忽視個體的特性而特別強調典型，——這樣的傾向是常有的。在前一種的畸形的現象中，那人物雖說表現得比較具體，可是因爲這樣的表現比較缺乏普遍性，它的社會意義比較小，它的效果和價值是不會高的；至於在後一種畸形的現象中，雖說由那樣人物說出了較大的社會意義，可是因爲那人物的表現不夠具體，結果是觀念地，抽象地，而非現實地表現出那人物，不能給予人充分的現實感，那社會意義未能有效地提供出來，仍不能獲得較高的效果或價值。我

們拿莎士比亞的劇本與席勒的劇本一比較就可看出來了。

對於莎士比亞劇中的主人公，如哈姆雷特，我們不但能從他身上窺出伊利沙伯時代的特性，同時我們還能看見他是個獨特的，活生生的現實的人；前者就是典型性格的一面，後者就是個體性格的一面，這兩面在莎士比亞的劇中人物的性格中，是多麼密切地不可分離融合在一起，造出了哈姆雷特這樣成功而偉大的人物。至於席勒就有點不同了，我們在他的劇中——最顯著的如『強盜』——所看見的人物，是缺乏個性的表現的，與其說他的人物是活生生的，現實的人，倒不如說是時代精神的留聲機恰當；他在他的人物身上強調了典型的性格，而忽視了個體的性格，因而劇中的人物成爲不夠現實，不夠完滿，他的藝術上的效果和價值也就不及莎士比亞之高了。明哲之上曾謂席勒的藝術遠不及莎士比亞的藝術，而忠告人學習莎士比亞的那種現實主義的創作方法，他避免席勒那種觀念主義的創作方法。

關於典型的性格與個體的性格及它們彼此的關係，米勒特（T. B. Milliet）與本

特萊(G. E. Bentley)也有過這樣正確的說明；

「論理地說起來，設想出一種完全是一種典型的性格，而完全不是一種個體，或沒想出一種毫無一種典型的個體，這是可能的，可是說實際上和藝術上說來，典型與個體間的這樣一種完全的分離是不足信的。自然，在現實生活中，每個生活着的機體都是一種個體，不管他那個別的性质可以如何完全地淹沒在他所屬的階層或典型的特性之下，他雖可以分受大部分的觀點，大部分的情感和態度，及他的典型的大部分的习惯；然而，他在生理和心理的實在中，仍然有那使他成爲個別的存在原素。性格的典型化最厲害的大概要算是中世紀的道德劇的那種普遍化的典型了。如其中之(Everyman)(衆人)(mankind)(人類)這類的角色都是不同的程度中普遍化了的，可是在這裏，戲劇家也不能不對於他那些典型的人物給予一些比較不普遍的特性。……當一個人通過那民族的或職業的典型而離開普通的典型時，他就達到那個體的性格了。可是就算在這裏，仍然保留着某種典型的成分。論理地說起來，完全個別化了的人物，一定會是獨特的，不易了解的，因爲

他沒有一點與我們所認識的任何種類的人物共通的，所以說；就是在那高度地個別化了的性格上，那人物——至少在他的性格的某些形態上——也是典型的。就如哈姆雷特和發斯塔夫（Falstaff）這樣個別化了的人物，也是具有某些文藝復興的典型之特性的，我們所謂的個別的性格化，實在是那些因為有典型性纔認識的性質之一種獨特的集合。那些在其不同的情況中成爲是可認識的原素之從未遇見過的一種結合，就是給予那種極成功的性格化的那種獨特的效果的。」

我們從原則上明瞭了戲劇中的人物之性格問題了。現在該進一步從技術上來研究這性格如何完成。一種性格的完成，主要是在這幾方面：動作，思想，言語及外形。

因爲「悲劇是一種動作的摹仿，」動作是戲劇的靈魂，動作的表現是戲劇的根本，同時又因爲人物的性格與動作有極密切的關係——後者是由前者形成並發展出來的，所以在我們要完成劇中人的一定性格時，首先必定要從動作方面下手。

不管是悲劇或喜劇，動作本身實在是那性格的完成上的一種重要原素。不管在實生

活中或藝術的行爲中，一個人怎樣去發展他的意志；對於他的意志所遇到阻礙他怎樣去應付，他在一定的情勢之下，他怎樣活動——這一切都是有一定的性格在那裏作用着，而同時這一切都是完成那性格的。

這通過動作來完成那性格，也就是在人物與動作間完成一種特別的聯系的意思；即是說，有怎樣的動作就會完成怎樣的性格，有怎樣的性格就會產生怎樣的動作，它們——性格與動作——總是一致的。不管那性格是什麼樣子的，不管那動作是什麼樣子的，總之，要是性格與動作間的關係沒有建立起來並支持下去的話，那就不會完成一定的性格，同時真實性沒有了，效果也就沒有了，整個戲劇也就顯得不完美了。關於性格與動作間的關係之能建立並支持，主要是由於在那關係下有一定的理由存在着。這理由不但要劇作者在創作時把握着，並且還得要演員去可能的把握住。

一種性格還可以由思想來完成，一定的性格必有一定的思想，因之。一定的思想，也就是表現着一定的性格，性格與思想，就如它與動作一樣，總是一致的。

在戲劇中一個人物的思想，的性格化，是由於他把握着一定的意向。根據這特殊的意向來展開那思想。

關於那表現着一定性格的思想之說明，戲劇作者因種種約束，遠不及小說作者那樣自由，除了由劇中人物自己在對話中表白而外，還可以由其他的人物來吐露；這種方法，在十七十八世紀的戲劇作者常採用，不過他們是把這樣人物作為主人公的「心腹」，並不允許他有獨特的意見，情緒，或個性，他好像個留聲機一樣；他完全是被動的，沒有一點主觀的思想和情緒。這樣的表現法，我們現在看起來，也像觀念地表現一個人物一樣，是沒有較高的效果和價值的。

此外，在古典劇中，還常用旁白或獨白來說明那思想。旁白多用於喜劇，獨白多用於悲劇，不過到現在，一般戲劇作者已完全不用旁白了，獨白有時或還利用，原因是戲劇走入了自然主義，寫實主義，不容許那在生活中所沒有的旁白存在；獨白在生活還可能有，所以保持下來了，不過它在戲劇中也正如它在生活中一樣，很不重要。

劇中人物的性格還可以由話語來表示。話語之有一定的性格的表現，是由兩方面來完成的：一方面由那話語的內容——即人物所述說的東西，同時還由那話語的形式；說話的內容，也可以說，就是思想方面的事情。從這思想方面去完成一定性格，前面已給予了相當的解釋，不必重說了。現在只就話語的形式方面來談談。

我們在日常生活中，常常見到各階層有各階層的話語，各種職業有各種職業的話語，甚至各人也有各人自己的說話方式；雖然同是一個內容——意思，可是常因階層、職業、個人的關係，而形成了不同的說法——形式。這形式是與人的性格有着不可分離的關係的，是與那性格一致的。所以戲劇作者，對於他的人物性格的完成是可以從他那人物的話語上去着手的，其實也不能不這樣；要是劇作者的人物的話語形式，不與那人物的性格相符，比如使勞動者用知識分子的話語形式，或知識分子用勞動者的話語形式，使粗暴的人用那軟弱的人的話語形式，或軟弱的人用那粗暴的人的話語形式，那就不能完成劇作者所需要的性格了。

關於話語的形式之性格化，即是說，話語形式對於性格的完成，我們可以從兩方去着手，一是話語中的字眼，另一是說話的方式。

話語中的字眼與性格的關係是很明顯的。勞動者在他們的說話中所用的字眼，多少總與知識分子所常用的字眼有點不同的；甚至粗莽的人說話所常用的字眼，也有點不同於軟弱的人。

至於說話的方式與性格的關係也是我們在日常生活中常見到的，一般地說來，勞動者說話，總是比較直率，商人說話，就比較繞灣兒了；爽直老實的人說話比較乾脆，陰險的人說話就相反了。

劇中人的性格除了由動作、思想及話語來完成之外，還可以由他的外形來完成，這是很顯然的事情。在現有的戲劇中——除表現派的戲劇而外——這由外貌來表現性格的事情是很重視的。可是在一般古典劇中及莎士比亞的戲劇中，卻不怎樣顧及這事。

此外劇作者還可以從人物的環境來完成或說明那人的性格。因為一個人總不是

孤立的。他隨時都與他周圍的人們發生關係的，他的性格常反映在他周圍的人們的心裏，形成一定的印象；所以劇作者除了從他的人物本身上去完成他的人物性格而外，還可以從別人身上去完成那性格。這樣的事情，劇作者是從那些與他（人物）有關係的人對他的談話，態度或動作來完成的。

第八章 亞里斯多德的悲劇論

亞里斯多德（Aristotle）的悲劇理論，或深或淺地影響了羅馬，中世紀，文藝復興期及近代的戲劇理論和實踐。其間雖有西班牙的洛普·特·維卡（Lope de Vega）對亞里斯多德系的戲劇理論的不滿，而提出了新的戲劇理論，還有沙士比亞，擺脫了那古典劇的束縛，而踏上了新的實踐，可是他們的理論和實踐，在當時及隨後的時期中，是遭受着那般亞里斯多德系的批評者之嚴厲的非難的。

亞理斯多德的悲劇理論之所以有這樣大的影響，主要因為他的理論是根據希臘那些偉大的悲劇家的那些完美的偉大的悲劇，即是說，他的悲劇理論並不是完全由他個人的頭腦裏創造出來的，而是根據他所了解的希臘悲劇家，及其它藝術家的實踐，歸納出來的。要是沒有那樣完整的希臘悲劇存在於前，他不一定會有那樣完整的悲劇理論產生。

現在我們就把亞理斯多德的悲劇理論作個扼要的說明。

在亞理斯多德看來，悲劇不是別的，只是一種有價值的，顯赫的，完整的，並有一定度量的動作之摹仿，它所用的言語是悅耳的；它還分別應用若干種類的摹仿於它的各部分中；它是由人的演作而不是由敘述的方法來完成的；最後它還是通過恐怖和憐憫而使觀衆的恐怖和憐憫的情感得到適當的宣洩。

亞理斯多德首先說悲劇所摹仿的動作是有價值，顯赫的，即是說，悲劇應表現那高貴的性格和高尚的思想。亞理斯多德對於悲劇的這樣見解，無疑是根據愛斯苦羅、梭佛克勒斯，及攸立匹得斯——這三大悲劇家的悲劇（也就是希臘的社會思潮）歸納出來的；因

爲那些偉大的悲劇裏主人公都是「有價值的」，「顯赫的」貴人，當時的社會認爲只有這類人物才配作悲劇的人物，才能普遍而充分地說明運命或神加於人類的苦痛；（希臘人是以運命或神高於一切的，人的生活是絕對受運命或神的支配的，）所以希臘最後的一個悲劇家——攸立匹得斯，因容許了日常生活存在悲劇中，比較強調了人性的表現，而缺乏那種莊嚴、高貴的性質，當時的希臘人及後來的亞里斯多德的信徒，就深致不滿，認爲希臘的悲劇衰落在攸立匹得斯手裏了。

不過，在我們現在看起來，攸立匹得斯的悲劇對於我們，比愛斯苦羅斯及梭佛克勒斯的悲劇親切多了，這是因爲我們現在的悲劇所表現的動作主要是日常生活中的，任何人都能作悲劇的主人公。所以說，亞里斯多德的這樣一種見解只適合於希臘，在現代就不適當了。

亞里斯多德又說悲劇所摹仿的動作還應是完整而有一定度量的。這是至理名言，不特適用於悲劇，其實在喜劇中也是同樣適用的；不但適用於希臘時候，就是在我們現代也

是一樣適用的。因爲一劇之所以能完成其爲一種整體，給人統一的印象，獲得一定的效果，主要是由於它所表現的動作是有其一定的發生原因，由這原因出發，進而有其一定的發展過程，最後必然地達到一定的結束，劇作者只有把握着這樣的完整的動作，他纔能製作出完美的作品來。至於動作之應有一定的度量，當然也是無可致疑的；因爲一種完美的戲劇，因美學及實效的關係，必然不能超過或不夠那動作所需要的適當的長度，要是超過或不夠那一定的長度的話，不但會損壞那形式上的完整，同時還會使內容得不到充分的發揮。這戲劇的長度，據亞理斯多德說，是由戲劇本身的性質來決定的；他還進一步說，戲劇在不失其爲整體的範圍內，越長越美。

亞理斯多德之所謂悅耳的言語，就是指有節奏和聲，及旋律的言語，即是有音樂效果的言語。這悲劇中的言語之音樂化，在希臘那樣廣大而又是在露天的劇場中，是特別需要的；可是在現代，除了歌劇而外，一般的戲劇對於這言語之音樂化的要求就比較小。他在悲劇中還要分別應用若干種類的摹仿於它的各部分，這是因爲希臘悲劇中，某些部分是由

韻律來完成的，有些又是由旋律來完成的。

亞里斯多德說：「悲劇是由人的演作而不是由敘述的方法來完成的，」這也是至理名言，可適用於各種戲劇形式，各種時代戲劇之所以成爲戲劇就是因爲這直接的實演。

最後亞里斯多德說：「悲劇應喚起恐怖和憐憫之情。」這在希臘的悲劇是對的；因爲希臘的悲劇是表現當時的人類無可奈何地在運命或神的魔手中掙扎的，是說明人對於運命或神的威力之恐怖，而消極地自己可憐自己，除了屈服而外，沒有別的法子，希臘悲劇的這樣的效能——使人們對運命或神感到恐怖而消極地憐憫着自己——是當時社會的統治者所需要的。可是在人類已發現並發揮了他們自己的力量，對一切都不屈服，對整個的社會或世界抱着改造的決心和態度，並確信能達到這個目的——這樣的現代社會中，悲劇當然就沒有喚起恐怖的必要，因爲實際上沒有什麼可恐怖的；同時人們對於悲劇的主人公——也可以說是人們自己——也就由那種消極性的憐憫轉到積極性的同情，在現代；那被動地屈服於某種勢之「悲劇的」人物，不一定能引起人們充分的憐憫，就算

是能引起憐憫，那也會帶着輕蔑之感的。有這樣效果的悲劇實在還不能算是最高的現代悲劇；最有效果，最成功的悲劇。這樣看起來，亞理斯多德在悲劇中的「恐怖」的見解並不能算是悲劇藝術的一般的真理。

亞理斯多德對於悲劇藝術還進一步作這樣詳盡的說明：

「……因為悲劇是以演作來產出那摹仿的，所以第一那景的裝飾（包括舞臺上一切可見到的東西，如背景，服裝）就成爲是悲的一部分了，其次就是歌曲和措辭了。悲劇就藉這些東西來產出那摹仿。我所謂措辭，其實就是韻律的組織；至來歌曲，它整個的力量是顯而易見的。然而，因為悲劇是一種動作的摹仿，而動作是由一定的執行者來完成的，這執行者又必定是那有其一定品格和思想之個人（動作就從這品格和思想上來獲得它的性質），所以思想和道德的習慣自然就是動作的原因，而一切的人就通過這些動作來獲得或離開了他們所希望的目的。布局就是這動作的摹仿；我這裏所謂的布局，就是那些事件的組織。所謂品格，我的意思是指我們用以斷言那執行者是具有一定的性格的個人之

根據；所謂思想，就是發言的人通過它來指示任何事情，或解明其意義的，所以每種悲劇必須具六部份，悲劇就從那上面獲得它的性質。所謂六部就是，布局，性格，措辭，思想，景，歌曲。其中有二者是藉以摹仿之工具；一是摹仿的狀態，其餘的三者是摹仿的對象。除了這六部份而外，就沒有別的了。每種悲劇都具有景的設備，性格，布局，旋律及思想。不過其中最重要的要算是那些事件的配合了。因為悲劇不是一種人的摹仿，而是動作，人生的摹仿。人們是具有一定品格的個人，那品格是依據他們的性格來決定的；而人之快樂與否是依據他們的動作而定的。所以說，悲劇的目的不在摹仿性格，它不過是因動作而容受了性格；因此，動作和布局纔是悲劇的目的。沒有動作，悲劇就不能存在；沒有性格，悲劇仍能存在……」

因為亞理斯多德視布局為悲劇之最主要的部分，所以他對於這悲劇的布局又進而作了一些重要的說明。他以為悲劇既是摹仿完整的動作的，那麼，表達那動作的形式本身——布局，無疑也應是一種完整的東西。他在這裏所謂的完整，就是「一種有始，中，終之整體；所謂始者，就是它本身不是因它事而起，必有它事隨之而起。反之，所謂終者，就是它本

身必然地承接着他事，而別無它事發生於其後。所謂中者，就是承上而起下。」

亞里斯多德還說，悲劇的布局只應把握住一種動作來完成一種整體；在這整體中，各部分都是有機地關連着的，要是相互倒置，或取消其中任何一部分，或增加那在動作的發展上不是必要的。而是枝節的東西，這都是破壞那整體的。

亞里斯多德還以為，悲劇的布局不應是簡單的，而應是複雜的。所謂複雜的布局，就是包有「倒轉」和「發現」這樣的情勢的。這「倒轉」和「發現」的情勢「應從布局的結構本身中發生出來，使後起的事情都是先有的事情之必然或或然的結果。」

所謂「倒轉」的情勢，就是指劇情依或然或必然的發展法則而忽然轉到正相反的情況中；所謂「發現」就是像這名詞所暗示的意義一樣，從不知變為知。悲劇的布局中的這種變化，是最有悲劇效果的技巧。

悲劇的布局，除這兩種要素——「倒轉」和「發現」——而外，亞里斯多德說：「還應有「悲痛的場面」，就是表現苦痛或毀滅的動作的。」

在悲劇中，其重要次於布局的，據亞理斯多德的意思，要算是性格了。所以他在說明布局之後，接着對於性格就有這樣的說明：

『關於性格，有四件事情應該注意：第一，性格必定要是良善的。要是言語或動作顯示出任何熟思的意旨，那悲劇就會把握那性格；要是那熟思的意旨是善良的，那就有善良的性格。……第二，性格必定要合宜於那個人。……第三，性格必定要真實；這是異於性格之合宜和善良的事情的。第四，性格必定是要一致的。……在性格上，也如在事件的結合上一樣，必定要常常合乎必然或或然的法則；怎樣的人，就應依據或然或必然的法則，說出怎樣的事情來。……』

亞理斯多德對悲劇的見解，雖然有些是不合我們現在需要的，可是有好些地方對於現在的我們還是有價值的。

第九章 席勒的悲劇論

席勒(Friedrich von Schiller)對於悲劇的見解雖不能說是劃時代的悲劇理論，可是，因為他對於美學的深刻的認識及他的悲劇創作的實踐，也有很中肯的發揮。

我們在席勒的悲劇理論中，很少見到亞里斯多德的影響。這與其說是因為席勒不熟悉亞里斯多德的理論，(B. H. Clark 就說席勒不熟悉亞里斯多德的理論)倒不如說是因為席勒所處的時代不同的關係。

席勒對於悲劇的見解可以歸納成這樣的三點：(一)首先悲劇在我們心裏所引起的憐憫或同情應是對我們自己一類的人的，同時悲劇所表現的動作，如企圖使我們感到興趣，那就應是一種道德的動作，即是說存在於自由意志的領域內的動作；(二)那悲劇裏面包含的苦痛——它的根源和它的程度——應由一些相互關連着的事件提供出來；(三)悲劇中的情緒和思想不應在一種間接的方式中或以敘述的方法來使其顯現；而應在動作中直接地顯現出。席勒認為只有滿足這三種基本條件而又統一起它們來，悲劇才能完成其為完美的藝術。

根據這些原則，席勒把悲劇解釋成這樣：悲劇是一種動作的摹仿；那動作還要是完全的；這完全的動作是顯現在一些相互聯貫着的特別事件中；這存在一些相互聯貫的事件中的完全的動作，不是在歷史的意味上，而是在詩的——藝術的——意味上表現出的；這種詩的（藝術的）表現（摹仿）就使我們看見人類遭受痛苦而引起了憐憫或同情。

席勒對於他自己這些見解還分別作了些更詳盡的闡明。

他說：『悲劇不是別的東西，只是一種動作的摹仿。理由是……這樣的摹仿觀念已使悲劇區別於其它種類的詩——它們只是敘述和描寫。在悲劇上，那些特別的事件就在它們完成的時候顯現到我們的想像或我們的感覺上；它們是在當前的，我們直接地看見它們，沒有一種第三人的干涉。那史詩，小說，簡單的陳述，就是在它們的形式上，都使那動作退避得遠遠的，致使陳述者插入那表演着的人物與讀者之間來。如我們所知悉的，凡是遠離的和過去的事情，常是使那些印象和同情的感染減弱的；在當前的事情是使它們——那些印象和同情的感染——更見強烈的，一切敘述的形式都是使當前的事物成爲過去鈞；

一切戲劇的形式都是使那過去成爲是當前的。」

單是籠統地說悲劇是直接使一種動作活現於當前的，即是所謂「一種動作的摹仿」，還不能充分地說明悲劇藝術的構成和效果，因爲所摹仿的動作本身的形態還有孤立，殘缺與統一，完整之分；由一種孤立或殘缺的事件形成的那種孤立殘缺，非戲劇的動作，無疑是不能給予統一的印象，喚起悲劇的效果的，惟有那由一貫串聯絡着的特別事件形成的統一，完整的動作，纔能構成爲悲劇而獲得悲的效果；所以席勒又進一步說悲劇還是一種完全的動作之摹仿呢。他對於這「完全的動作」的構成和效驗作了這樣的闡明：

『一種孤立的事件，雖說它永久是很可悲的，可是在它本身卻不能構成一種悲劇。要構成一種悲劇，還得需要多種事件，彼此相依存——就像因果那樣，並且還要很配合地聯系起來，這樣形成一種整體；要是不這樣的話，那再現出的情感，人物的性格的真實性——即是它們與我們的心理的性質的融合，這種融合是惟一決定我們的同情的——就不會被認識出。要是我們並不覺得，我們自己處在那類似的環境中也應經驗，到同樣的情

感，在同樣的方式中活動的話，那就不會引起我們的憐憫來。因此，重要的是，我們要能夠在其一切的關聯上去把握那再現給我們的動作，我們應看見它在一種自然的次序上從那代表者的心裏發出——可還要在那外在的環境的影響，和它與那外在的環境的一致的情形之下。我們看見窩狄浦斯的奇特的遭遇及亞果（Iago）的嫉妬在我們眼前發生，發長並達到成熟就是這樣的。」

在上面一段話裏，席勒在說明「完全的動作」的形成和效驗中，同時也就說到那相互連貫着的一些特別事件的重要，因為這些相互連貫着的事件與那「完全的動作」的關係太密切了，後者就賴前者而達到充分具體的表現；還有，悲劇在表現悲劇人物的情感時，還得表現出那產生那些情感的事件，及那些情感藉以顯示出的機緣。所以席勒說：悲劇是「一貫串聯絡着的特別事件——構成着一種完全的動作——之詩的摹仿。」

席勒在說明悲劇是一貫串聯絡着的事件所形成的完全的動作之摹仿時，還特別提出，那摹仿定要是詩的摹仿，而不是歷史的摹仿。悲劇之所以成爲藝術作品而獲得那悲劇

的效果這「詩的摹仿」也是盡了很重大的任務的；所以席勒對於這詩的摹仿作了如下的解釋：

「悲劇的摹仿是與那歷史的摹仿對立的。要是它是有意於一種歷史的目的，要是它的主要目的是在於告訴我們一件事情發生了，及它如何發生的，那就不過是一種歷史的摹仿。在這樣的觀點上，它就應嚴格地保持那歷史的正確性，因為它不過是以正確地再現那實有的事情而達到它的目的。但是悲劇可有一種「詩的」目的，即是說，它再現一種動作來感動我們，並以這種情緒作媒介來盪惑我們的心靈，因此，要是有一件事實，悲劇依據它所固有的這種詩的目的來處理它的話，它就可以在該種事實上使其摹仿自由。把歷史的真實來服從詩的法則；依據這種藝術的要求來處理它的材料，這在悲劇是正當的——不，更恰當點說，是本分。……因為悲劇詩人，像一般的詩人一樣，只是遵守詩的真實之法則的，所以對於歷史的真實之極公正的遵守，就他的詩人的職分上說來，是絕對不能宥恕的，他對於詩的真實之任何破壞或興趣的缺乏，也是絕不能原諒的。」

本來藝術主要是表現一種現實或歷史中所包含的情感，並訴諸我們的情感的；這情感的表現和刺激，顯然不是歷史的形式所能達到的；我們讀那些依歷史目的寫出的希臘神話故事，與看荷馬（Homer）的史詩及希臘三大悲劇家的悲劇，所得的效果絕不是相同的；前者不過對我們抽象地，觀念地敘述出那些故事，後者可就具體地表現出一些活生生的形象來；前者使我們從理智上比較客觀地認識了那事實，後者卻使我們從情感上比較主觀地接受了那事實；前者的效果是歷史的，後者的效果是詩的或藝術的；荷馬的史詩及那三大悲劇家的悲劇的這種詩的或藝術的效果，顯然是由於他們那種詩的，形式或詩的處理來達到的；也惟有這樣的詩的或藝術的處理，纔能把那現實或歷史中所包含的情感掘出並組織起來，也惟有這樣的詩的或藝術形式，纔能充分地引起我們的情感，所以席勒在悲劇藝術裏面也特別是強調了這個意思。

在席勒就形式上來闡明悲劇時，同時還提供出一種悲劇內容的要素。就是如他所說的，「悲劇是一種引我們看見人類受痛的動作的摹仿。」「人類」這個名詞在本質上已標

明了悲劇的範圍。只有一種像我們自己一樣的存在之痛苦，纔能引起我們的憐憫，如惡神、魔鬼——甚或像他們那樣的人，簡直沒有道德的——及那純潔的神靈沒有我們的弱點，都是不適合於悲劇的。所謂痛苦的觀念是包含「人類」這個名詞的整個意味的。一種純潔的神靈是不能受到苦難的，一個接近於那樣東西的人絕不會引起人高度的同情的。一種純感官的存在纔真能有可怕的痛苦；不過要沒有道德意識，他就是它的俘虜了。悲劇家寧願採取那些複雜的人物，並把他的主人公的理想放在那極端邪惡與十分完善的半中間。」

席勒在闡明了整個的悲劇藝術之後，又特別提出悲劇的目的與悲劇的形式之關係來加以解說。他說悲劇的目的是在於激發憐憫或同情，悲劇詩人就應「排除開那與這種目的無關的一切：：以直達這種最高目的的觀點來領導自己。」換句話說就是，悲劇的這種目的，是需要適當的形式來完成的。「當形式完全遵奉着時，那目的就一般地達到了。」所以席勒最後對一般的情形加以這樣的指責：

「許多悲劇，雖然是好詩，可是不好的戲劇，因為它們不會很好地利用那悲劇的形式來追求它們的目的。別的，又因為它們利用那形式來達到一種悲劇以外的目的。有些很流行的，只是藉那題目來引動我們，而我們也就昧然地視這為詩人的價值。還有別的，在那裏而我們似乎忘懷了詩人的目的，而以幻想和機智的巧妙之戲劇為滿意，我們帶着冷冷的心從劇院裏出來……」

參考書

European Theories of the Drama——by Barrett H. Clark (D. Appleton and Company, 1929)

The Art of the Drama——by F. R. Millett & G. E. Bentley (D. Appleton-Century Company, 1935)

Sophocles in English Verse——by Lewis Campbell (Oxford University Press, 1925)

詩學——亞里士多德著傅東華譯（商務印書館）

藝術方法論——川口浩著森保譯（大江書鋪）

文藝與批評——盧那卡爾斯基著魯迅譯（水沫書店）