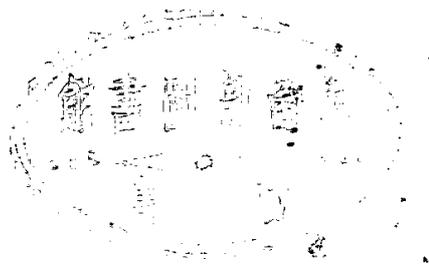


# 近代戲劇藝術

譯斧孟賀 著威德莫

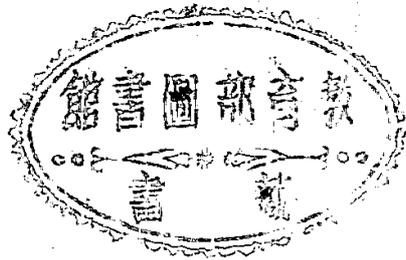


劇藝出版社刊行

84.02  
藝

# 近代戲劇藝術

譯斧孟賀 著威德莫



劇藝出版社刊行

民國三十三年十月

# 目次

## 第一章 綜合的藝術

十九世紀底劇院與近代戲劇——近代劇的綜合性——綜合性之萌芽——  
科學家進入近代劇——藝術家進入近代劇——音樂家進入近代劇——思  
想家進入近代劇

## 第二章 舞台工具之改進

機械師變為藝術家——轉台——滾台——滑台——德萊斯登宮庭劇院——  
天幕——弗尼照明法——佈景搭設——機械運用之問題

## 第三章 舞台藝術

舞台藝術——舊式舞台佈景之崩潰——演出者——新的佈景藝術——其  
實踐基礎與靈感——佈景設計之動機；藝術美，戲劇性着重點，與主題  
的真實——現代佈景之發展——三個原動力：阿披亞，福赫斯與戈登克

第四章 抽象的設計

..... 四二

抽象化底價值——藝術中之抽象的設計——抽象的設計之原素：線條與  
團塊——抽象的設計之應用——絕對美與戲劇的暗示——抽象設計之權

威

第五章 舞台色彩

..... 五三

舊式劇場中底色彩——色彩對照底原則——裝飾的與象徵的彩色——巴  
克斯特——舞台上運用色彩之實際問題：烏邦與皮維爾

第六章 燈光照明

..... 六

舞台的燈光照明——舊式照明方法之缺陷——近代舞台照明之原則；弗  
琴尼方法——近代舞台照明之實踐——程式的與自然的燈光照明

第七章 風格化

..... 六

風格的意義——戈登克雷對於「風格」的解釋——風格的動機與方法——戈登克雷——萊因哈特——史坦尼斯拉夫斯基與莫斯科藝術劇院——風格化的種種問題

## 第八章 近代劇的哲學……………二六

作為近代劇哲學底表現之近代劇——藝術中底定律觀念——近代劇中底科學精神

## 第九章 法蘭西及意大利戲曲家……………二四

近代法國戲曲所受的影響——近代法國戲曲以前的傳統——問題劇與自由劇場——時髦的作家們——有思想的作家們——意大利寫實派作家

## 第十章 俄羅斯戲曲家……………二六

俄國文學之特殊發展：社會生活對文學表現之影響——近代俄國戲劇底已往——俄國歷史劇。A. 托爾斯泰——L. 托爾斯泰及其作品——

「靜」的戲曲家：契訶夫及高爾基——安德列夫

第十一章 英德各國底戲曲……………二五一

英德各國新戲劇底成長——斯于狄那維亞底戲劇家——德國底狀況——

奧國戲曲家——海伊曼——近代英國戲曲——美國戲劇家

第十二章 非寫實派的戲曲……………二七三

近代劇中底寫實與幻想——意大利作家——法國作家——德國詩劇作家

——莫爾納及韋德金

後記……………



# 第一章 綜合的藝術

十九世紀底劇院與近代劇——近代劇底綜合性——綜合性之萌芽——科學家進入近

代劇——藝術家進入近代劇——音樂家進入近代劇——思想家進入近代劇

(南)

如果在若干年前寫這本書，那麼內容一定是完全關於戲劇學的。在當時，我們所設想的劇場組織，不過是彙集一些印好的劇本，再加以一些必要的建築物，把這些劇本搬演出來而已。易卜生 (Henrik Ibsen) 給予文藝劇場的絕大刺激，使我們底注意力為之蒙蔽，只認定這種戲劇文學——在整個文學領域中看來，這是，一種很奇特的文學——是在十九世紀後期，為那種拘束的，因襲的與非寫實的劇本所創造的環境下演出的。

如今，這一切都改變了，在短短幾十年間，劇場已由一種藝術底組織，變成多種藝術底綜合組織了。

這原因，不是因為劇場突然找到了它底可能性，由不完全的藝術變為完全的藝術，也不是因為它找到了這可能性而吸收了它們，而是開始理解到戲劇不僅是說話

加上姿式動作。而且，思想家們也突然地，幾乎是立即地發現了劇場底普及性。從而發展他們——迂緩地，試探地，但具有一種獻身底精神，賦予了劇場以一種廣博性，神聖性，這種性質是為今日任何藝術所不及的。

理想的劇場所具有的特殊普及性，已經抓住了我們底想像力，我們依稀開始發現所謂戲劇，並不僅是一些角色說話以及摹擬——或是企圖摹擬文字上底事實，它既是一連串的圖畫，為什麼不把繪畫家經過數百年底研究所賦予畫布的美，給予它呢？它既是一連串的底建築圖案，為什麼不利用建築家底美術呢？它也常是節奏的表現，為什麼不應用舞蹈底藝術呢？它既是一個彩色的萬花鏡，為什麼不像繪畫家所熟練的一樣，運用色彩底藝術呢？它無論如何，總是許多音響底組合，為什麼不將這些音響與音樂家底藝術，揉合在一起呢？而且，更進一步言之，戲劇，主要地是為羣衆而表演的，在所有藝術之中，是最民主的：它底主題，可以採自人生底各方面，它底藝術，當它表演一般人最熟悉而最能了解的東西時，是能夠，而且總是最偉大的。既如此，我們為什麼不將它組織起來，成爲一切民衆底產業與奴役，竟

讓它成爲「有閒人物底活動電影機」或是少數智識份子底品評物呢？所有藝術中，惟有戲劇能集中一切的藝術，爲人類而服役——就是這種夢想，在最近若干年中，已經成形，而且已經開始具體化了。

所有這一切，以前在戲劇中，也會在某種情形下存在過，戲劇曾用過舞台圖畫，與建築圖案，音樂，舞蹈及色彩，但這些藝術僅僅是作爲附帶物，根本就不是作爲藝術。以前的戲劇，當運用一切藝術時，只耕耘了一種藝術，它覺得在它底廣大領域中，本身底義務就是使一小部份美麗，而這個，我們知道，總是失敗的。

可是在這理想的綜合中所需要的藝術，會各自高度地發展；唯一的需要，只是耐性地等待在舞台門口，準備進去，使劇場成爲一座奇異之宮，而不再是所謂幻滅底陳列所。讓美術家進來，使舞台面在圖案及色彩上美麗；叫建築師進來，教給舞台如何去建築而不再摹擬；叫音樂家進來，使舞台發出一種交響樂；讓社會的組織家進來，使劇院從兌換銀錢處一變而爲公共的服務機關——這是以前所需求的，而且是已經開始實現的。

還有一件事：美術家、建築家、音樂家、舞蹈家及社會的組織家。他們相互之間，並不是什麼太好的朋友，他們是偏於自私，與狹隘的：都是爲了自己底藝術而忽略了其它藝術的，他們在運用其藝術於戲劇時，都易於忘却那是應用於一些新的材料上的；必須有一些智慧，某種指導——簡略言之，必須有某種新的藝術家，使這些人共同爲他們底新目標而工作；這新的藝術家，從古希臘起就幾乎沒有過的，便是導演，或稱演出者，他必須了解戲劇這一藝術底本身，而且必須能運用其它一切藝術於他底目的上；他應該是「戲劇藝術」底主要執行者——這位導演者，便是在本書中還要一再提及的大藝術家。

但這個偉大的戲劇綜合藝術，至今還只是在創始時期，雖然已經有了許多可驚的成就，但整個看來，距離理想的目標尚遠，我們可以將近代舞台藝術，當作許多力量底匯合，分門別類地來討論它。追溯並敘述它底發展，從而獲取關於近代舞台藝術底大概。

舞台向來有一種因襲的構造法，只有少數劇場，不論是大小，與此不同。這

種構造法是用側線或溝槽，將舞台劃分為許多部份，作為一切佈景底基礎，佈景之製作，毫無例外地，是從上面把畫布吊下來；而用突出的繪畫活動佈景片，沿着側線放在舞台上；十之八九的佈景，都是以如此平面的畫布從上面吊下來，以平面的畫布突出於兩旁——都在固定的地位，平行線上放着。普通房間，照例有六個或八個出入口，有足夠的椅子或沙發可坐，多少像英國底中庭那樣舒適。偶然也有一「屏風景」，把普通那些活動布片繫在一起，表示房子裏底三面牆。還有一面相同的布頂，也許是從上面吊下來的。這僅是為一個狹小的空間而用的，而且，這樣做法並不認為是得計，原因是：一方面因為寬大的佈景是被認為較羅曼蒂克的；另一方面，因為小佈景有許多手續，是舞台工人不大熟練的。

世紀初，「屏風式」佈景，在美國很流行，於是，在其範圍內，大見改進，我們現在很少看見舊式的「吊片」佈景，也幾乎忘記了它那副難看的樣子。屏風佈景發展了它自己底法則，產生了許多美麗的效果，在其發展途中，皮拉斯柯(David Belasco)在「歸來魂」(The Return of Peter Grimm)中底佈景，一時歐美舞台無人能

超越它。一部份由於皮拉斯柯底創造所刺激，美國演出家便使硬的牆看起來像硬的牆，梯級也像硬的木頭做的，傢俱也是真的，而幔子門與道具亦頗為適宜。也頗有創造幻象的效果，這些演出家不惜費力費錢，使他們底舞台佈景，「像真實的人生」。

皮拉斯柯底佈景，正可以用來代表歐洲舞台演出家底轉捩點，而後者底成績，正是本書所討論的主要點。他們一方面，當新的一代在開始興起時，正代表在戲劇上極普遍的切實摹擬人生的理想，他方面，他們也代表許多舞台機械，從而產生許多新的改進。

這些所謂舞台機械，數十年前，不過照例是普通從上面的吊景，用機關陷阱，門或其它方法，來清理舞台，它底腳光以及正上面的邊光，有白的及彩色的。再佐以普通聚光器械，還有便是製造外表很堅固的佈景片的技巧——這種佈景片是以布綑在木樁上，製作不按規律，但較有伸縮性，可適於各種佈景之需要……

顯然這一切製作，除木匠及運用者底聰明外，是無需什麼科學的，但在世紀之

初，德國，俄國，——美國也佔一小部份，——舞台上，有着不少熟練的機械師與科學發明，今日仍為劇場所採用。「轉台」(Revolving Stage)——能同時搭設五組以上的佈景，在幾秒鐘內換好。「滑台」(Sliding Stage)——在一組佈景應用時，可以搭設另一景；「車台」(Wagon Stage)——任憑若干佈景，都能在空中閒之餘，搭設一部或全部，在需用時推到台口去。還有在德萊斯登(Dresden)皇家劇院(Royal Theatre)取用的龐大的升降滑台：弗瓊尼(Fortuny)燈光照明方法，將以前的平板虛偽的燈光，一變而為柔和反射以寫實性的照明，還有新的劇場建築，所有這些，都為劇場解決了不少問題。——而這一些，不過是實用科學對於劇場的一小部份貢獻而已。

致於世紀初底所謂「舞台圖畫」，和藝術家對於圖畫這一名辭的意義，其間有何不同，外行是頗難於理解的。舊式的演出者，把所有的佈景，劃分為傳統的分類：——宮殿，客室，樹林，……等——都由劇院底存儲室裏，把現存的東西湊集在一起，或是向佈景繪畫家照數訂製。所謂宮殿，是有柱子，嵌板，雕鏤畫棟的背景畫

布，也許有一些堂皇的梯級，還有許多種類的傢俱，都漆着種種顏色，客廳底背景布，畫着裝飾瑰麗的牆，畫棟雕樑，雕刻瑣細，兩旁有無數的門，種類甚多的傢俱，全景配以相似的色彩……這一些，便是舊式舞台背景底「藝術」。

當然，對於繪畫家，繪圖底藝術，是截然不同的東西，每一塊美術畫布。不僅是「自然」底描繪，——一間房間，一座樹林等等——而且還是在一個有限的空間內底圖案，藝術家不能僅僅以摹擬他所看到的為滿足，因為任何人能到房間或樹林中自己去看它。藝術家底任務是在美麗的比例中來選擇這些東西，而將它美麗地放在他底長方形的鏡框內。例如：維米爾（Vermeer）底內室設計，是將許多線條與面積（Mass）組合起來，互相均稱或對稱，而色彩或是諧和，或是增補，或是對稱的。繪畫家不能以他初次視線所及來處理他底主題。也不能因為其目的物是什麼顏色，便將他底調色板上底一種或全部色彩塗在畫布上。正確的方法是在「自然」與其自己底想像中，選擇適合於其目前企圖的少數單純的原素，而細膩地將它組合在有限的畫布上，這樣才有最大的愉快。許多畫家認為畫布完全是抽象的設計或色彩底運

用。

現代劇場把這些繪畫家拉來服務了，他們對於舞台圖畫有其自己底意念，他們給予舞台鏡框中底設計，正如他們給予畫布一樣，是細緻地組合線條與面積，選擇材料，諧和及對稱那些色調的。現代演出家已經開始發現繪畫家底無限的藝術，既等待着應用於使舞台成爲真正美的東西。非舊的路子未免太愚蠢了。

同時，舞台佈景也已經建築化，成爲三面向的，（立體的），運用對稱的線條，與同體的面積，實體的透視等等，可是它還沒有運用建築家底藝術——建築家是獲得如何把這些材料造成房子，使它不僅安全有用，而且還美的，現代劇場便要建築家來使舞台面成爲美的圖案。

舞台是總要應用行動（Movement）的，演員底姿態與羣衆底動作，總是戲劇行爲底必需部份。但是行動除了作爲戲劇情節底寫實性的輔助外，本身也可以成爲美的東西的，例如，在羅米歐與朱麗葉底愛情場面中，包括腕臂，頭部與身軀底運動，因爲我們對於這一場面很熟習，因此我們開始感到除了直覺的特殊印象外，這些

動作和身姿都優美。原來她絲毫沒有將這一場面構思爲象徵舞蹈的意念。可是我們却看到這些行動底起落，身軀底節奏，緊張與鬆弛，本身都具有美。海達嘉柏勒 (Hedda Gabler) 把文件擲入火爐，這正是一個姿勢的形態，正如維米爾底內景一樣，她當時便是生命底再現，以及純粹圖案底實驗。

表達人類姿式與行動之美與原則的藝術，既然是舞蹈，那麼，戲劇自然要應用舞蹈藝術底原素了。爲什麼不召舞蹈藝術家來，使這些原素運用得美呢？再說戲劇中原素也需要很多舞蹈（狹義地說）的，而這些舞蹈，不僅可以作得美（我們劇院中多是不美的），而且還可以適合於戲劇底特質。此外，在戲劇整個或部份的場面中，也有許多節奏及動作設計的東西，是不易形諸文字，但每一個從事劇場的人都能感到的——劇情底起點，高潮與降落，情緒力底顫動，燈光調子底變化等等。這些都可以認爲是節奏運動底問題，是能夠使它精彩傑遠，而無需把「海達嘉柏勒」作成一個象徵的舞蹈的。所有這一切價值，都是爲舊式演出家所漠視，而能夠聰明地，周密地應用舞蹈底藝術或才智以獲取美的效果的。

這便是近代舞台所從事的創造，對於舞蹈，開展了一種新的感覺，俄國聖彼得堡皇家歌劇院底舞蹈者，許多單人舞蹈家，如鄧肯 (Isadora Duncan)，但尼斯 (Ruth St. Denis) 及其他人，還有各國許多民族舞蹈家，已經顯示給我們以舞蹈在表現人生中之新的可能性。風俗舞，特別是在英國，大為流行，並不是作為一種風尚，也不是作為考古研究，而是作為另一種人生快樂底工具。甚至於社交舞，如「探戈」(Tango) 如「馬西克絲」(Maxixe) 等等，成為各大城市底熱狂，便是我們感覺節奏美的一種純正的現象。這種動作上底快樂，必然要反應到戲劇中來，而劇場便適應地將舞蹈底最優的感覺，拉來為它服務。

戲劇運用行動，同時也應用聲音，於是音樂家底修練(不是音樂家底藝術)，便應用到戲劇上了。說話聲音底調子，舞台音響(雷、雨等)，當然還有音樂(就其嚴格的意義說)，都可以認為不僅是戲劇表現上所不可缺的補充物，而且還可以認為是組成為一整體的音響。此外，我們只要運用一點音樂家底才智，把我們所要運用的音響精鍊起來，相互之間，與整體之間請台一致，我們不必企圖把戲劇弄成音樂

家底交響曲，便能自然而然的達到。

當然，就舞蹈家與音樂家而論，其應用於戲劇之中，並不像畫家或建築家那樣直接，那樣望文生義的狹窄。尤其是不能徒然使其本身美麗，或專屬於其本身，而忘却了整體。

近代戲劇之最顯著的充實增進 是在其文學方面。五六十年前那類戲曲已經過時了，而且要遭受譏笑。較好的劇本——如 Bulwer-Lytton 或 Dion Boucicault 底作品——總是有有限的那一套，如果其中愛底苦痛與「詩的公允」(Poetic Justice——意即因果分明)能使觀眾驚嘆，也不過是作者底照例文章而已，如果那是一個「戲」，男主角必得勝利，壞蛋一定要受懲罰，如果是「悲劇」，男主角就得蒙不白之冤，而壞蛋反而揚眉吐氣。一切劇本，都照例可分為喜劇，浪漫悲劇，喜悲劇，方言喜劇，社會劇等等，幾乎可以按數定作，甚至角色也是照例的，如第一主角，第二主角，女主角，侍女，丑角，歹角等，如果不是屬於傳統的角色範圍，作家是不大寫，經過近代多少天才底努力，我們今日才知道這一套是多麼不現實。

這些劇本底主題，尤其使我們感到狹窄，男女底行爲，只能發自一種傳統的動機，在作者所給予的情況下，世界上任何人可以成爲愛，復仇，嫉妒等等，愛情已成爲普遍的主題，不過僅限於其最浮淺與最不現實的一方面。照例是結婚開始，戲劇結束，還有一條信念是：觀衆看戲是「逃避現實生活」——而事實上，也真是如此。

由於易卜生，以及一些受到他底影響的人，這一切都改變了。除了在創作底結構技術方面，賦予了如邏輯學之類的東西外，他們把題材範圍擴張了，可以採集人生底任何方面爲題材，我們可以舉例以明其大概，如「織工」(The Weavers) 及「爭強」(The Strife) 中底勞資衝突，「馬格達」(Maceda 原名 The Home) 中父母底權力，「華命夫人之職業」(Mrs. Warren's Profession) 中底娼妓問題，「羅士馬莊」(Rosensholm) 及「魔鬼底門徒」中底傳統宗教問題，「羣鬼」(Ghosts) 及「壞了的東西」(梅毒 Damaged Goods) 中底花柳病，……以及多多少少劇本，展示給我門現代生活中的威力與意義。

這一些寫實劇本，不過是近代戲劇文學中一部份的奇珍，而這種戲劇文學，還不過是近四五十年中底產品，在這期間，還出現了許多浪漫劇，如「西哈諾」(Cyrano)這些不朽作品；如梅特林克底象徵主義劇本，給我們開拓一個新的世界；如蕭伯訥及王爾德底喜劇；如安德列夫，托爾斯泰及高爾基等底有活力的俄國劇本；如顯尼志勞 (A. Schnitzer) 底輕鬆諷刺的喜劇；如霍普曼底「沉鐘」(Sunken Bell) 及蕭赫 (Schonherr) 底「忠實與家庭」(Faith and Fireside) 那類的詩劇；以及一些不能分類的劇本如「莎綠美」(Salome)「該撒與克利奧帕塔」(Caesar and Cleopatra) 及「彼得潘」(Peter Pan) 等。

然而，這一切還不足以說明近代劇底廣泛與豐富。因為近代作家在作品中，於明顯的生活內容之外，能夠賦予一種思想的內容，這是希臘劇以來所未有的，在近代生活中交流着的抽象的力量——個人主義的意念，個人的自由，合作，中庸……各種哲學——決心，自由意志，魂靈說，各種力量交互作用的生活……表現邏輯與意志的戲曲，如赫弗 (Heaven) 底作品；表現優美的氣質的戲曲，如梅特林克底作

品，對於宗教與超自然的意念之開拓，重現希臘及伊麗莎白朝古典作品真價值誠之實的企圖，——這些主題及形式底變化多端，正反映着近代生活與思想的廣闊。

因此，在近代劇場中，五六十年前那種機械的作家，已由真正的文學天才取而代之了。在早期「易卜生風」的時期，似乎着重於以寫實的方法表現近代生活，因此而阻礙了許多浪漫的，幻想的天才，使劇場仍然陷於呆板。但近三十年來，這種風氣已打破了，幻想劇，詩劇又重新活躍起來，戲劇前面有着寬廣的途程，可以試驗新的形式，新的題材：在今日，寫實或浪漫散文或詩體，現代或古典，究竟是何種在劇場佔優勢，是頗難斷定的。

總而言之，近代劇包含各種格調，各種風派，各式各樣的題材，——物質的，精神的，與哲學的，以及近代生活中存在的各種原素，而這一切，是必須包含或反映在一種成熟的藝術中的。

## 第二章 舞台工具之改進

機械師變為藝術家——轉台——滾台——滑台——德萊斯登宮庭劇院——天幕——弗

尼照明法——佈景搭設——機械運用之問題

世紀初，劇壇來了一個新的人物，使劇場得以予取予求，不再受任何限制，這個人是一個實用科學者——德萊斯登宮庭劇院底導演林涅巴赫（Adolph Linnebach），他到維也納皇家歌劇院担在機械師，他本具學海軍工程的，但是正如其他德國人一樣，在科學生活底餘暇，兼致力於藝術，因此，不斷出入於劇場，而在那偉大的洛勒（Roller）下面專門工作時，他把科學與藝術溶為一體了。

十九世紀末，舞台工具都是手工業化的。如今才開始科學化了，當林涅巴赫在德萊斯登劇院中，以其清晰敏銳的頭腦創造「美」的時候，德國許多好的劇場底精巧機械，也從事於更富想象，更可愛的舞台面之創造了。

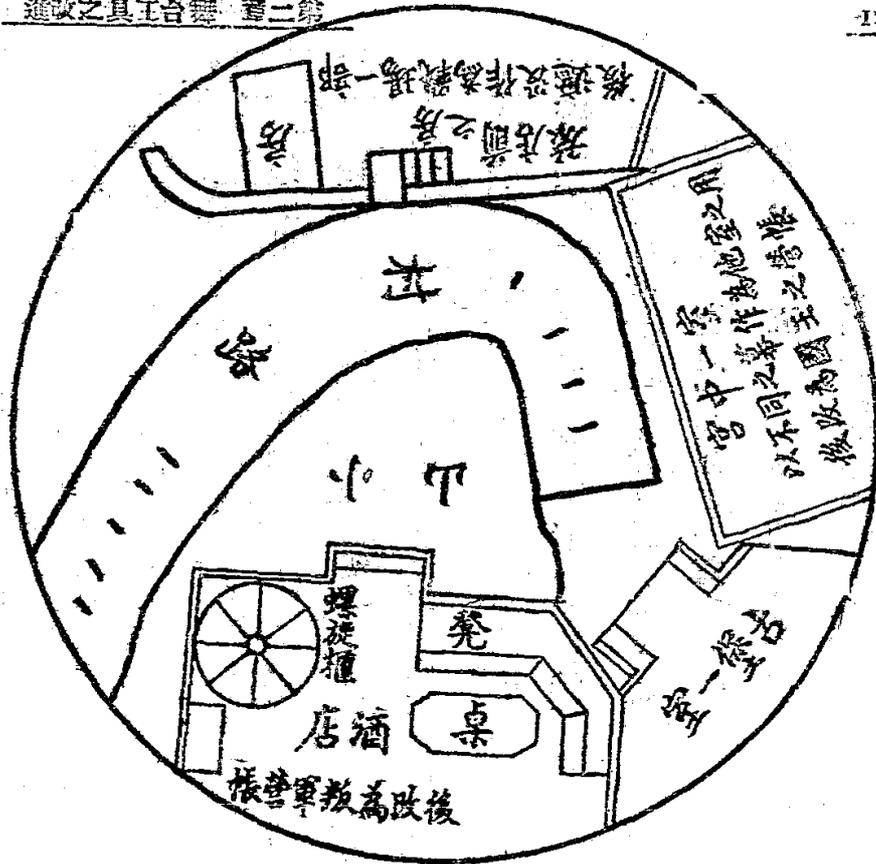
科學家之來，並不懂是一種接合，而是劇場依其所需而實際地吸收了他，任意地運用他。我們已經看厭了那些呆板的畫面，單薄而不現實的佈景，特別是厭惡在

幕與幕間破壞幻象的等待，閒談，燈光，使我們要重行集中想像，才能回復到故事  
 中來，寫實的劇，以那樣平凡的簡單佈景，已不能適合我們底口味，致於浪漫派劇  
 本，其佈景底繁複，劇場又不能適應其要求。因此，以機械的方法搭設精巧的佈景  
 ，而使其變換迅速，便有其必要了。

爲適應這要求，近代劇場產生了三種機械：轉台，車台，滑台。隨這些發明而  
 來的，還有無數小的改進。而對於舞台機械師，也有了新的尊嚴感。

轉台 (Revolving Stage) 是世紀初德國慕尼黑皇家劇院導演勞頓斯拉格 (Laut-  
 sensinger) 發明的，不久，就爲德國及許多大劇院所採用，事實上，已成爲近代  
 劇院所不可缺的工具，至少在某些特殊的劇院中。

轉台正如其名稱所暗示，極爲簡單：僅僅是整個舞台中的一部份圓周，直徑約  
 四十餘尺，以其圓周約四分之一露出於舞台口，圓周連繫於一根粗鐵軸上，而鐵軸  
 則深入舞台下約五丈，基礎必須十分穩固，可用電動，有時也可用手推，軸上如有  
 油，轉動時是可以絕對沒有聲音的。



早期底轉台，當推萊因哈特 (Max Reinhardt) 在柏林的德意志劇院所裝設的爲最著名，它可以同時裝設五組以上的佈景，因此，除了偶一掀動電機外，一個戲或半齣戲根本無需換景之繁。附圖是萊因哈特演出「亨利第四」時前半部底轉台組織，在組台佈景時，伸縮性極大。每一組佈景，大小不必規定，有時可以極小——小到十二呎至十四呎寬，而用

前幕伸縮台口，有時，也可以佔領全部台寬及台深。比如圖中戰場一景，最初是在其它佈景（內景）後面搭設的，後來却展開佔住全部舞台。一個街道景可以移到路旁許多房屋間底一條街，而事實上，那些房屋不過是其它較淺的內景底背面而已。

整個說來，轉台對於佈景底形式與大小，根本毫無限制，但在計劃其整個組合時却有若干限制，也許這正是其弊端所在。因為佈景之設計，必須佔有其圓周，不能超過；一景過大，別的景便得縮小，兩場大佈景，如果不重行折換，是無法連續出現的，因此，在設計組合時，同時需要科學與藝術的頭腦。而且，因為設計的應到彼此相互關聯，所以它必然是為某一個戲特別製作，而演其它的戲時，又需要重行做過，這樣，對於一般劇團，是不很合算的。——總之，對於大劇場偶一演劇，而且連演很久，轉台是適宜的。事實上，一般戲劇演出家，對轉台也並不重視。

可是，也有人認為轉台之裝設，可以偶一用之，不必經常運用，不用時仍可照平常方法佈景。而且，即使用它，也不必絕對將佈景搭在圓周內，儘可有突出部份，以鉸鏈相連，不用時折回圓周，用時再折出來。也可以僅搭設佈景中心部份，當

它轉到台口時，再配搭其它部份，這樣，可省却許多氣力。還有：轉台可以配合其它工具如車台及小的輪車運用，以轉台載笨重佈景，而用其它工具運送小件佈景。總之，只要運用得法，效率是可以增加的。

近代德國舞台機械中最單純，最重要，最實用的，當推車台 (Wagon Stage) 它是一種平台，約兩米達寬，四米達長，下面裝有不發聲的橡皮輪盤，有十個或十二個這樣的車台，則任何繁複的戲，都能極省事地演出，而且具有轉台底功能。只須預先將佈景裝在車台上，到時候推上去，任何佈景都能在一分鐘內搭就；雖然並不是絕對沒有聲音。

車台底用法也得有技巧，例如，一個車台可以利用其兩邊，搭設兩三個佈景，有時，一個繁複的戲，只需三個車台便成功了。車台可單獨應用，或連在一起成爲一個大台，舞台太小，是不便於有許多車台的，因此，可以用兩個車台在這一景演出時搭設另一景，輪流應用……總之，事在人爲，用之得法其便利是無窮的。

還有一種更精巧的舞台，稱爲滑台 (Sliding Stage) 是柏林皇家劇院機械總監

察巴拉姆 (Brahm) 發明的，這東西可以稱為大的複車台，大小可以佔住全部舞台面積，能左右滑動，在一半正用於演出時，其它一半便可以搭景。裝設耗費很巨，而舞台面積需要甚大，在舞台口兩旁，需要與舞台口相等的地方，而且後面也得有很大的地方堆積佈景，假使這些能夠辦到，滑台確是最完美的工具，其換景之迅速，甚至為轉台所不及，它根本是不受實際限制，能裝設任何種類的佈景，自然，它一般地是與移動車台聯合應用的，而車台是放在後面，必要時推到前面來的。

假使舞台面積不大而又要享滑台之便，德萊斯登皇家劇院有一種更費錢的設備，這便是在地底下滑動的舞台；在每一幕演畢之後，降至地平下約十米突之處，然後這佈景（一部份或分為兩部份）滑到一邊去，而次一幕的佈景，早就裝備好了的，滑到當中，再升到地面上來。致於這滑台底上下左右移動，是用電力或汽機的。

以前在舞台上那樣可憐地用來表現上帝底寶座的「天幕」——一條一條的白布，到近代劇場，已一變其作用而作為表現青天之用了。為便利起見。可以將天幕歸納為兩種，一半圓筒形天幕及碗形天幕。半圓筒形天幕是白色或淡色的背幕，以布或硬

體物製成，而硬體物可避免皺紋，而且施射彩色燈光，效果尤佳。

普通硬體天幕，其上周邊常爲前排底觀衆看見，因此又有碗形的天幕之發明，就是將上面邊緣，圓形線地突出於舞台上端約四五米突，這樣改良，不僅邊緣看不見，而且對於燈光底反射及柔散也頗具妙用。

天幕底用處，不僅可以表現廣大深遠的天際，使佈景底問題單純化，而且將燈光問題全部改變了，我們知道，普通的日光原不是直接光，而是無限的反射光，由空氣中底分子及光線射及的物體傳佈的，普通日光底柔軟與光輝都是由於這種無限的反射。舊式劇場底燈光以其強烈的直接照射，顯得那樣不現實，便是缺乏這種反射光所致，天幕，特別是碗形天幕，只能大部或全部以交叉光反射，而其光線之柔軟與深邃，是舊式照明所絕不可能的。

也許，近代劇場藝術最重要的原素，便是舞台照明，有些演出家認爲是全部問題底十分之九，因此，近代劇場已將全部照明工具更換，並改變其藝術的意念了，弗瓊尼 (Fortuny) 燈光照明法之出現，不僅改革了燈光底種類，而且還改變了照明

底方法，因為其範圍之廣，伸縮性之大，使燈光成爲近代劇場主要的技術革命；簡略言之，其方法便是以反射光代替直射光，撤棄從來所用的白熱燈及其它發黃色而不純白的燈，而以光線射至一塊彩色絲綢上面，可以予取予求，反射出任何顏色，不論是在全部舞台或一部份所需要的範圍上。有時，燈光是主要地射在天幕上，再度反射，使其交叉成極柔和的散光，尤其是在碗形天幕上，尤見顯著，卽此一點，已足使燈光由打破幻象的一變而爲造成幻像的，全部照明器具，由一個人掌管；這個人，正如近代藝術劇場中底其他機械師一樣，本身應該就是藝術家，近代劇場應該能夠從任何方向，將任何種類的燈光，照射到任何部份去。但是，這種要求，以及適應這要求的機械，雖然顯得複雜，却是很經濟的。從機械上說，實際並不複雜，相反地，它却需要藝術的頭腦。

佈景底實際工作上，較之以前，更見專門，但這與其說是科學家底工作，毋寧說是藝術家底工作，可以說，只有在繪佈景製作圖，及木匠依圖而製作時，才需要若干機械頭腦的，可是，在理解燈光，色彩繪畫，透視上，也需要若干科學知識。

因為近代劇場工具底複雜與機械化，因之，其運用方面，仰仗於人者，也更多。近代劇場底燈光管理者，在排演中便得作爲一個藝人參加，正如演員一樣，要接受導演底命令，而且，也像演員一樣，得清晰地記牢全劇，在正式演出中毫不機械地實際執行他底任務，——這一切，有賴於他底藝術感覺，他底記憶力，以及他對於整體的責任心。

這便是近代劇場底機械功能，他們是人爲着藝術企圖而發明的，而且由人來運用。它們並不奴役人，而爲人所奴役，而機械師對於戲劇的關係，是一種個人的藝術關係，近代劇場底機械發展，並不是使劇場機械化，相反地，正是使他更藝術化，更人性化。

## 第三章 舞台藝術

舞台藝術——舊式舞台佈景之虛演——演出者——新的佈景藝術——其實際與與情感  
 ——佈景設計之動機；藝術美，劇性着重點，與主題的真實——現代佈景之發展——  
 三個原動力：阿波亞，福蘇特與戈登克爾

因為近代劇場藝術在本質及方法上有着若干改變，而德國人便創造了一個新的名辭——*Inscenieren*（舞台藝術），這個名辭包括一個戲搬上舞台的全部過程，——表演，佈景設計，燈光等等，以及將這些原素諧合起來以表達所演出的戲底特殊價值。假如在下文中，用「舞台藝術」這個名辭狹義地指佈景而言，而撇開動作不談，那不過是表示佈景是戲劇整體中底一個有機部份而已。

十九世紀末期底佈景因種種原因已經為人所不滿了，這種佈景從易卜生及後來  
 的寫實派戲獲取的意念，認定了再現自然，在舞臺上再現「取消第四面牆的眞房間」  
 過去的佈景，正如劇本一樣，是許多笨拙的人拼湊的。寫實劇說：「我們要表  
 現人生底眞面目」，而這種意念正如宗教一樣為劇人們所崇奉，一般戲劇佈景也以

瑣細地真切地摹擬人生爲務。

但是，寫實主義究竟把它底三面牆按它所要做的準確地做出了沒有？還不一定。按理說，應該放進第四面牆才是合理。否則就得採取一個新的意念——這新的意念便是要求一種單純性。在表演中，既可以實用「藝術的選擇」——採取精華，爲什麼不在佈景中也採同樣的方法呢？別的東西單純化了，佈景却顯得太費事，兩個門，六七把椅子未免太多了，從複雜的外物中，觀衆需要追求其單純的內在意義來，他們似乎在說：給我們以真正重要的，顯著的物件，讓其餘的走開！

但舊式佈景之所以不好，還有其技術上的原因，也許這理由更充足，一張風景畫，一幅內景圖，都是繪畫，用以表現人生幻象的，有時，繪製得極爲精緻，但是，當演員走上來，在活的人面前，繪畫就顯得呆板了，不僅沒有幻象，而且使幻象幻滅。

還有一個原因，就是透視畫（遠近比例的畫）底困難；透視與距離是不能（至少是外景）重現。只能暗示的。佈景繪畫師爲表現距離，便按照普通透視畫底法則，

應用輻合（收縮以聚於一點）線條，但因為種種原因，這種透視在活的演員前顯得極無現實感。例如，背景幕所繪的景，通常總是作為與觀眾在一個水平線上的，但是，假如觀眾比演員略多一點，他所看到的，便是另一個角度了，還有，演員前後走動的時候，便在背面的畫布上底透視前顯得大小不均，透視不準確了。更壞的是通常總是以照明演員的燈光照明畫布，而不計較距離底遠近。於是，一切都似平跟在觀眾眼前一樣，而最重要的是，這些透視畫顯然是畫在布上的，而且沒有畫得好的。

美國戲劇批評家麥高溫（Kenneth Macgowan）說：「透視畫佈景有兩種，都是失敗了的；一種是在房間內底兩邊，或是舞台旁面底建築外部，繪畫家將靠後面底高度逐漸低矮，使看起來顯得較遠，但是，當一個人靠近台前時，離天花板將及一半，當他朝後面走時，這透視底效果就自然而然地失敗了，因為那樣一來，顯然是較他底周遭為大的。另一種透視是背面畫布——風景畫或房屋遠景，其失敗之處並不是因為演員之貼近，燈光打得好是可以使得它有迢遠之感的，其所以失敗，全係眼部底機能關係，繪畫究不能偽造自然。當眼睛望着不同的距離底實物時，眼

睛中底透鏡就會自動地伸縮，來改變其焦點以適應那距離。眼球也會轉動地位以調整其所看到之點。假定眼睛是集中於三十呎外底一幅畫布（假定只有這距離才能看清楚），或是當這兩隻眼睛正集中它們底視線於那距離外底同一點，腦筋中自然面然就會感到這物體底遠近的，可是，當眼睛從畫布上底山峰移轉到畫布上底地面時，眼睛與透鏡底地位是無需調整的，在真正自然的景色中，這調整就很大了，因此，其平板是更見顯著的，這一缺點，惟有把距離表現得極模糊，使眼睛不易集中焦點，僅只攫取一個印象，這樣才可以克服」。

除了透視畫底怪異外，寫實派佈景也足以消失注意力，一場內景。有種自然的門、桌、椅、——舞台上各部份，我們都是以同等的興趣去看它的，但是，一齣戲底劇情，顯然是採精擷華的，我們去看它，也是得以注意力集中於其重要點，絕對的寫實主義底新奇處消退時，這種心理的要求也愈堅決，觀眾如果感到佈景吸引了他對於重要點底注意，這要求也決不取消的。

還有一個戲劇上的原因，使佈景不得不改變。寫實主義應用於繁複的戲——如

莎士比亞底劇本。場與場之間，換景是很費時的，有時一幕演五分鐘的戲，要用十分鐘換景，這種等待，不僅使觀衆厭膩，而且破壞了戲劇底連續性。如「馬克白」(Macbeth)一場場連接緊湊的戲，總不該開着燈，大家談笑，讓它停頓着佈景，許多近代劇如托爾斯泰底劇本，也要求換景迅速，於是，有人寧可犧牲佈景，爲使演出緊湊。自然，因爲舞台機械底發明，可使佈景迅速，但，新的佈景意念，是要單純，更美，要適合劇情，這幾點，近代演出家已認清了，因之他們不願假藉機器。

在這一切情形與缺點之下，近代劇場產生了一種人，是已往所沒有的，而且性質也有改變——這便是導演。舊式劇場也指定許多人負責戲劇各部門底職務，而導演負責將這一切諸合起來，但，許多本來並沒有企圖使其諸合的東西，是終於將它們諸合起來的。導演不僅要把這些東西集攏來，而且從開頭就要負責它們底設計與製作，因此，導演成爲近代劇場底獨裁者，負責其劇院底設計與工具，計劃及監製佈景與服裝，決定表演底性質與細微末節，想像燈光照明及其變化，乃至於一衣一物之微，一言以蔽之，導演要負責戲劇底全部。二十世紀以前這個人是從來不需要

的，（也許古希臘時代除外），而今日如此重要，足見戲劇是大大的改變了。

我們看到今日底佈景，總覺得它與舊式的有不同之處，它總具有一種東西，足以吸引我們底注意力，刺激我們底興趣，這並不在它底外表，因為佈景總是有門窗桌椅的，而是它底安排組合，立即給予我們以興奮與靜穆。這原因是在其一企圖之上；新的佈景是以若干藝術的企圖來設計的，我們底眼睛集中於這一點時，其它部份却是與這一點對照着，或漸次導於這一點的。簡略言之，我們對於新的佈景的新感覺，是因為這是藝術創造。這種佈景底要點是暗示現實，而不是摹擬現實。當我們底想像被這暗示勾起時，我們使現實真實了，因為在某種意義上說，我們是從這暗示中自己創造了我們底現實。空洞的牆，單純的線條，和諧的色彩，柔和的燈光——這些都是新的舞台佈景底一部份，佈景也決不會突出一切自謀發展的，一間現代的內景便是一個真實的房間，而不是空想的或故作纖細的；門窗桌椅也都是舞台鏡框內底圖畫底一部份。一篇古典劇底佈景（如莎士比亞或歌德底作品），便要抓住其精神所在，如果需要古堡，正可以利用古舊的灰石，神秘的拱門。與層層的梯級

。現代佈景中底風景畫，也不是紙布上畫着花草樹葉或林木，而是以樹葉組成深色的團塊（面積）路是碧草叢中一小徑，而林木是在旁邊的深色團塊，色彩是互相協調的，線條與團塊是圍繞着某些中心點而組合的，背景是眞切的實體，不是單薄的畫片，是眞實的距離，不是飄動的幕布，如果用「腳光」也不顯得閃耀，使演員非用誇張的化裝不可。光與影繪在布上，但都是依眞實的燈光底效果，而生動地繪製的，而這一切底秘密所在，是因爲有藝術的選擇——運用必需的東西，具有一定的目的。

假定你是坐在一間黑暗的劇場中，從台口望進去，是一片烏黑，只有在台前旁邊，立着一椽德國教堂底莊嚴的柱子。柱子是灰黃色，用以撐持過大的重量與尊嚴的，周圍有許多神龕，上面有精緻的線紋。神龕裏有神像。這裏，只看見一個可憐的披衣的女郎跪着，在善良與罪惡，神祇與魔鬼底神秘之間絕望，恐怖，這女郎是格麗亨。魔鬼底精靈正在那柱子後面，對這顫動的罪女發着可怕的笑聲，這是「浮士德」（Faust）中底教堂景，在這幅景中，何必還需要什麼側室、座席，蠟燭和花

玻璃窗呢？這是上帝底神殿，一根龐大的柱子便可以說明上帝底尊嚴與存在，不必再有其它東西了。戈登克雷(Gordon Craig)說：「記住，在一張兩英寸見方的紙上你能畫一條線，顯得像是高聳天空，在舞台上也可以同樣做到，因為這完全是『比例底問題』。」

這便是其基礎所在——暗示而非摹擬。

戈登克雷繼續說：「先不要看大自然，要深入於詩人底劇本」。

這便是其全部中底內在靈感。

演出者如何進行其佈景設計，這完全是理論問題，演出者之間似要有許多爭執的。有些人底目的只是創造一幅美麗的圖畫（就藝術家對「美」底意義來說）例如藝術家看見一座馬克白「底堡壘，因為它很適合劇中之用，便畫下來，可是即使運用了一切技巧——比例，平衡，節奏等，但仍是毫無意義的，因為它缺乏一切藝術家所要求的「風格」，演出者要在這堡壘中選擇最重要的東西，——馬克白夫人夢中夜行時走下的梯級他便在後面用一個半圓形的壁圍，這樣，從半腰下來形成一個美麗的曲

線，這梯級成爲景中最主要的東西——戲劇性的，而又藝術的。兩旁各立一黑牆，前面有石階。

有的演出者却另有其見解與企圖，比如：他要設計「哈孟萊特」(Hamlet) 中平台一景，在前面，是石頭的地面，左面是廣大的天空，灰暗無際，右面是一座大的方塔，像深夜一樣的黑，當哈孟萊特底形態，在天空前出現其輪廓時，旁邊的方塔更顯出哈孟萊特底體態與外衣底曲線！這時，我們所看到的，只有哈孟萊特一人。這位演出者底全部目的，就是使我們集中注意力於演員。

前者是注意美，後者是注意戲劇性底加重，還有第三個佈景設計底原則。假定有一間宏大幽暗的房間，黑的牆，沉重的幕布，——在這裏面，一個人就像在死寂中昏迷了一樣。從這景裏，我們是感到了重壓而不是看到。但我們從角色所感到的重壓是要多於從屋子裏所感到的。再假定一座黑暗的祭廳，兩旁有方的祭壇，上面燃着火燄，在這景中，我們感到這女主角底主要情緒——痛苦的新騰，成爲這一景底「動機」。這就是說：這佈景是企圖暗示這劇情底主題的意義，從而感到其精神。

這三種動機：美，戲劇性的加重，與主題的真實當然不是互相獨有的。它們能夠，而且應該在一個好佈景中全都表現出來。但這三種動機實際可以代表近代舞台佈景底主要趨向，甚至可以代表三種類型的導演。

新的佈景運動，不過是二十世紀初期才肇始的，但在這以前，也曾有過一種試驗，而且也有過似乎預示未來的理論。柏林皇家美術院建築師辛庫爾(Schinkel)就對佈景不滿，認為佈景應支持戲劇，而不應將自己底特質印在戲劇上，例如，他最恨以畫片放在舞台兩旁(這是當時唯一的方法)，主張應以布幕懸於兩旁，而且該應用於全劇。都色多夫劇院底美術指導伊麥曼(Inhnerman)想實驗這理論，但當時德國劇場完全為演員藝術所統制，因此，他未敢造次。十九世紀中葉以前，對於舞台改良的主要企圖，是取學者態度的。一八四三年梯艾克(Fieck)以「莎氏比亞的作風」演出了一仲夏夜之夢(A Midsummer Night's Dream)，而伊麥曼在這之前也試驗過。

但是，從英國傳到德國一個新的藝術的衝動。大演員底兒子金恩(Charles Kean)

在一八五二年組織了他底「莎翁劇復興公演」，企圖成爲「一國人民底歷史與習俗之真實的與完整的影像」，——這便是今日舉世所稱戲院 (Leerbahn, Trae) 所研討改進的寫實與考古的莎翁劇佈景之起源。經過慕尼黑及韋特底導演了格斯鉄 (Dinselet-edt) 之力，這種意念傳到了美玲根伯爵 (Meiningen) 底私人小劇院，被他們熱心培植。美玲根伯爵劇團底著名旅行公演，從一九七四年到末葉，使德國人對於新的佈景開了眼界。他們那種略微單純化了的寫實佈景，後來由柏林德意志劇院底續施行，在拉隆言 (J. Arronse) 之下，從一八八三年用到一八九四年，又在巴拉姆 (Otto Brahm) 之下，從一八九四年用到一九〇四年。美玲根伯爵底影響，可見之於慕尼黑之著名的「莎氏比亞舞台」，這是由柏法爾 (Von Perfall) 及沙維茨 (Savits) 二人組織的，實現了辛克爾底旁面裝布幕的理想，並且利用了那程式的台前部份，(將舞台分爲兩部，可以輪流換景)，這種舞台還具有「單純化」底理想，但二十世紀初期，對於「美」給予新的刺激的，這是由於英國戈登克雷底影響。

可是，在他底影響發生效果之前，當時新佈景運動底權威理論家阿披亞發表了

其著名的著作「音樂與舞台藝術」(Die Musik und Inszenierung)。在本書中，他感術家底態度，想從華格納(Wagner)底音樂劇底內容中，爲它推演適當的佈景。他底結論，使後來產生了許多好的作品，他底理論，也經以多少有點改變的方式，在許多舞台上——歌劇抒情劇等，——實驗過。

阿披亞底基本意念是：佈景應使演員成爲舞台上底最重要的原素。他看到了寫實佈景之不可能寫實，並且攻擊地分析了當時燈光與透視佈景效果底缺陷。但是他並不像當時比較程式化的派別那樣，他堅持舞台應該是三面向(立體)的空間，而且要把獲得使它底深度顯得活生動。他感到活的演員與死的佈景間底不諧和，他想把二者合而爲一——一個戲劇。……怎樣才能做到呢？

阿披亞底答覆是：「——以燈光爲工具」。他看到當時燈光底呆板，預言了新的方法之可能性，他認爲燈光是戲劇底精神中心底靈魂。整個劇情應包含在燈光之中，正如我們覺得一個人底軀體，是包含在他底個性之中一樣。阿披亞底第二個原則是與這個緊密聯繫着的。佈景既然是沒有生命的，因此要儘量強調演員使其生動。

而他說，這只有求之於燈光照明之活用，因為光與影照射在人體上，能使人體成爲「造型的」——「立體的」。阿披亞使舞台佈景，只是所要表現的氛圍，而不是所要表現的現實，可以用燈光使其柔和，使其美化，如果使演員隨時成爲佈景底一部份，演員是可以永居重要地位的，整個戲劇底劇情與各種原素，都可以用燈光與影聯繫在一起。

在阿披亞底演出中，每一小節的光線，每一個演員底動作，都經細加研究，使戲劇意義特別明顯。而且，他底任何佈景，其中包含的思想遠較一瞥之間所看到的爲多。燈光之設計，是緊隨着劇情之變化的，如在某一處，演員應在全部燈光中，而同時他對着一個應在暗黑中的演員談話，或是某一角色在臨死時，燈光應恰巧照在他底的衣服底邊緣，或是動作應在毫無阻礙的情況下進行，……這一切無庸多說，阿披亞底舞台畫面，是具有最高的藝術價值的。

由於阿披亞底理論，再進一步發展，有一些演出者在全部或一部份戲中，不採用實際或實體的佈景，我們可以稱這種佈景爲「純氣氛」的。

初期，在這些「純氣氛」的演出者之中，主要的一人是德國青年導演史塔克（Oskar Sturke）。他處氣氛之產生，是用一幅質料較佳的網幕，配合燈光與許多特殊器械，其中有許多都是他自己底發明，這種效果有賴於部份黑暗的舞台，在網幕上，由後面，由上面，施射各種不同的顏色，這幅網幕將光線吸收了，散發了，互相混合，成爲一個氣氛的整體。在這種方法下，那種以腳光造成的明確的輪廓，完全消失了，有時，全部佈景底燈光，都是從背幕後面施射，成爲半透明的，這幅背景如果施射色彩勻稱，是能夠獲得極優美的光線效果的。行雲，甚至於飛躍的人獸，可以用電影機器照射在這幅背幕上。這種網幕之運用，全賴應用背面反光，這種光是節耀舞台底一切，不像前面的光使一切都明顯地露出來。

但，最可注意的，還是這種燈光底理論。史塔克說：「燈光就是我的音樂」。讓舞台藉燈光之力，就像戲劇本身一樣生動活躍，讓燈光底情調，隨音樂與劇情底情調而變化，阿披亞所預見的內在的統一性，就這樣在史塔克底演出中實現了。在這種理論之下，燈光是可以任意而爲，不必再計較是否現實，這原因，一半是因爲

其着重之點是在於佈景底主題價值，另一半是因爲照導演人看來，舞台佈景應該是「不是自然，而是風格」。甚至於在需要造型的或實體的佈景時，他也在周遭藉燈光之力，安排下氣氛來。

與阿披亞恰巧相反的是德國弗赫斯，因爲前者是想將繪畫家與其一切原則全部逐出劇場，而弗赫斯却企圖一種可以讓美術家充分發展的佈景。這種佈景是兩面面的，或稱「浮雕的」。奇怪的是，弗赫斯最初的出發點，是像阿披亞的一樣，也認爲佈景應着重演員。但他所不同的是：演員既應該着重，我們就安排下這樣一個舞台，使他永遠能在台前面，而他底聲音與姿式也可以有充分的價值。真正的透視是不可能的，因此索性不要三面向的立體，讓美術家在一幅平面上隨你底意思去運用。

這一種佈景我們可以稱之爲「純繪畫的佈景」，因爲其目的純係創造圖畫的美。舞台是很淺的，兩邊以一種塔形的東西（有門可資出入）立着。形或一個鏡框可以互相移動，使台口可以伸縮。背景永遠是一幅簡單的布幕，或是幾個佈景片，放在一幅

中和色或天幕之前，演員便在這前而像剪影一樣，顯出一個輪廓，（因此稱為浮雕）。就像繪在畫布上一樣，他們根本不企圖做成立體的，毋寧是要做成平面的。

這是需要特殊的處理方法的，這種設計是傾向於程式的方法，因而「比例」便很重要了。繪畫的美處處都要顧到，動作與姿式都得研究，多少得有些程式化與實際生活不同，佈景得從假定的場面中選擇一些重要的細節，——甚至取消那些細微末節——用來作為裝飾。簡略言之，這整個都得以「風格」為目的——就這兩個字底美學意義與狹義來說。

顯然地，這方法在實用上是有限制的，因戲底種類不同，而成功的程度也各異，更不足以代表整個的演出藝術。可是，在浮雕舞台上能演出成功的戲，其範圍也遠較一般所想像的為大，莎士比亞劇，問題劇，與喜歌劇，都是能以程式方法演出的，只要能從劇本中獲得意念，將程式化底真正動機作為其演出底基礎。「浮土德」中底教堂，只須黑幕前放一根大柱子，花園景只須生硬地畫一幅背景幕，前面放上欄杆與樹木就行了。現代的內景，只需有一套背景，上面有門，有窗，以及幾件必

要的道具即可。「地下層的阿菲斯」(Orpheus in the Under world) 幾乎是沒有佈景演出的，而「圖畫」是由服裝與人底組合產生的。

這全部意念，也許有人認為生硬可笑，的確，在敘述時也顯得如此，可是，它却可以作為一種程式化底實驗，而且還有能於其發展來判斷其成敗。它對於新的佈景運動的刺激，却是很大的。

另一位先驅者戈登克雷，是勝過前兩人的。他底作品，在許多方面是最激烈大膽的，而他底影響也遠較前兩人為大，但他所不同於前兩人之處，是他並非理論家，他底原則也頗難於形諸文字，他底實踐方法，將在「風格化」一章中詳細論到。所謂風格化者，便是他對於佈景的理論與看法。

阿披亞，弗赫斯與戈登克雷是近代舞台佈景底三個主要勢力。要把握他們底理論是頗為不易的，而他們底實踐也遠較他們底預言為高，在近代舞台藝術運動的供獻，是勤業無窮的。

## 第四章 抽象的設計

抽象化底價值——藝術中之抽象的設計——抽象的設計之原委·線條與圓塊——抽

象的設計之應用——絕對美與戲劇的暗示——抽象設計之威權

在一些摹擬的藝術底作品中（如繪畫），所謂抽象的構圖設計者，便是從實際的藝術問題裏，抽取其人工的原則，正如一般的原則與概念所給予我們的一樣，它使我們在迷惘於一些互不關聯的事實中找尋自己底出路。所謂政治經濟學與倫理學底「規律」不過是一些原則使我們遇到財富生產與人類行為底事實時，心裏有所遵循，但這些原則只可以認為是反映事實，不能束縛它們，而且是隨時可以釐正的。假使我們止於這些原則的推論，我們便常會為事實叢混的。原則幫助我們思想，但不能束縛或專斷我們底思想。

這便是抽象的設計底價值。它幫助藝術家去把握關於他所研究的圖畫中底種種事實，在他創造新的作品時，有所遵循。例如，一位藝術家看着一張圖畫，——就是室內坐着一個人，最初，這幅畫不過是一幅自然景色底表現，但，看了一個時

候之後，他不看窗，桌與坐着的人了（也許他是厭煩這些事實了）而只看到輪廓，他看到了直線與橫線，這裏有一根曲線，恰與那邊一個實體的面積成爲對照，這頗使他愉快，從而設法如何在他底圖畫中產生一幅同樣愉快的效果。於是經過許多試驗，畫了許多門，桌與坐着的女人，最後他發現了許多線條底美的組合，可是這種浪費精力是多餘的，所以，他從這些實際的物體中，抽取原則，認爲這些線條本身便具有價值，而以這些價值做試驗，正如一位數學家從許多算學問題底數目字中抽取原則，而在每一個問題中，用數目字來代表相似的名辭一樣。而且，正如數學家獲得了一個結果易於應用到他所有的問題上一樣，藝術家也以抽象的設計作試驗，因而獲得了許多結論，這結論可以稱爲法則或原則，能應用於他所有的圖畫上。

但藝術家當不會以此爲止境，他可以爲這抽象的問題所盪惑，而考慮其全部。他可以像惠斯勒(Whistler)一樣，說這所表現的東西根本沒有價值，事實上，在日常生活中便可以看到；有價值之處，還在於其抽象的本質間的關聯。他可以把握這幅

圖畫當作抽象的橋樑，抽象的色彩……來看，惠斯勒會說過，一張畫像橫看側看都應該同樣美麗，意思便是指此。一個外行在研究一幅好畫時——如惠斯勒底（*Walter Pater*）畫像罷，——也可以獲得一點感應的，在這幅畫中，那均衡的提琴樂弓，與那幅畫底直線，那個人底文雅而生動的輪廓成爲對照。在其本身中便可以感到是美的東西。

一切藝術工作者，都可以應用這抽象的概念，以免徒耗時間，但是外行從這種結論中獲得了便利，也不可死死地抱定不放。在近代劇場中抽象的設計固有價值，但我們只能認爲它是實際物體底一種思考與整理底方法。

「設計」是藝術家很寶貴的專名辭，因爲它代表着對於他很寶貴的東西，但是在藝術中，所謂「設計」也者，僅僅像它在生活中一樣，是「目的」或企圖之具體化。藝術家從門，桌，與坐着的人之中抽取了概念之後，便得用在概念中殘留的線條，做出一些東西來。他所做出的東西，（永遠是用線條的，因爲他已經撇開其它的東西，抽取了其概念）。他運用這些線條的「目的」，（運用節奏與均衡等等，來創造

一個集中注意底中心)。——這便是他底構圖設計。

就這種意味而論，舊式舞台佈景，顯然是缺少了這種構圖設計底計劃的，它唯一的功能，便只是摹擬。佈景設計者除了因時代進展底要求而使佈景單純化外，也許從沒有想到賦予所運用的線條以「目的」。我們如果將「浮士德」底監獄佈景採精攝華，只應用一道牆，一個小門，一個大門以及寬曠的天空，在這種情形之下，凡是稍具藝術頭腦的演出家，誰也不能不給予這些線條以「目的」。這種要求「單純化」底力量，我們可以認為是近代舞台佈景中抽象的設計底根源。

我們已經說過，抽象的構圖設計底原素是線條與面積，沒有別的，線條與面積能夠運用得極有意義——這意義並不是像一般人所理解的意思，如「一句話底意義」等，而是要以抽象的設計底方式來理解的。運用幾根線條，幾塊小的黑色或彩色的面積，或是一兩處細微末節，重要之處，能創造多少奇跡啊！站在哥蒂克式教堂之前，靠近它，望着它底牆，一直望上去，讓那些線條縷刻在你底眼球裏，一根一根的線條連續地擠在空間裏，這時，你要忘却那種人生是由許多實體組成的，要忘却

後面還有一座下流的咖啡店，讓其它的世界消失，只讓那些線條存留着，你一直看上去，城市底煩囂都模糊了，你底思想混沌了，只殘留着這些線條，向前掙扎，依然還要留着，不斷地掙扎，經過許多境遇；自由的，革命的，反動的，從而消耗了那些不必要的線條，採取了其精華。

類似這樣的東西，便是劇場中底線條——抽象的線條底效果。劇場底燈暗了，通過一個神秘的鏡框，「一張兩吐見方的紙」，在暗淡的燈光下跳動着，上面有似乎「高臨到天空」的線條，這是使「無限的環境」可以看得到的「類方法」。

但是，還不止此，在教堂底崇高的線條之後，立着一塊縷刻細緻的大石工，那些堅定地支持着線條，而賦予它以意義的，便是這種「面積」。試想像你自己熱情地坐着，看着這奇幻的舞台鏡框，在幾根有力的線條之外，看見有兩三塊大的面積，一邊是一個狹長的，伸入到看不見的天際，另一邊是一個短小而較牢固的，與前一個對稱，——這一些堅實，沉重而永恆的面積，在這些原始的自然的力量中，具有着一些東西，能告訴我們以許多東西，是意念所不能告訴的。這正是所有意念與

推究從而產生的大地與自然，在它底單純性中，它哺養我們底感覺，正如一種大的思想哺養我們底心靈一樣。

這些抽象的原素對於藝術家具有一種意義，並不像我們說哥蒂克式的教堂表現一種「崇高的感覺」，或是希臘神廟具有「至上的感覺」一樣，而是一種對於每一種原素的感官上的反應，正如對於音樂中底諧音一樣，這些，原素所具的價值不等，可以與其它單位互相對稱或配合，從而產生新的混合物，新的複合價值，與新的感官上的體驗。這樣，藝術家能從他底線條與面積中造出整個語言來，正如我們底字句與措辭底語言一樣豐富，變化多端，運用自如。

嚴格地說，抽象的設計只能賴其本身，為其本身而存在，否則便不抽象，便不純粹了。這樣說來，只有用線條與面積組成的圖案，本身不表現什麼東西，才能稱之為抽象的設計，可是，本章既論到舞台佈景之抽象的設計，這多少是要表現一些東西的。

抽象的設計是對於舊的物體反覆研究，從而產生一些新的價值，（並不是在舊

的物體上增加新的東西)，在一些採精撮華的線條，曲線，面積底均衡與節奏之中，使它們互相配合，這其間底深切的交互作用是很大的，可是這是美術家底事。

在舞台上，一個抽象的設計通常總具有一些摹擬底功用的。從理論說，它雖可以與它所摹擬的東西分開，但它總是摹擬的舞台畫面底抽象的看法而已，當這張摹擬的畫面，需要抽象化時。它底摹擬價值不但沒有減低，反而增強了。因為抽象的設計總是要揚棄那些足以破壞「均衡」與「條理」的不必要的東西，而加以整理的，因此，它需要細心選擇那些最重要而強調的線條與面積，使設計者能指出那詩意的效果，或較之堆砌許多不必要的東西的，更確切地優美地集中注意力於某一點。

假定舞台上僅只有一些低矮的台階，兩旁懸着龐大的幕布，幕上起着折紋每條折紋形成一根長大的直線，兩幕之間有着廣闊的天空，——這是戈登克雷為莫斯科藝術劇院設計的「哈孟萊特」第一幕第四景底大概，在這景中，所有的只是直線（沒有別的）構成的抽象的圖案。惟一的橫線，只是台階，用來對稱及加重那些直線。這一切是夠單純的，但事實上其演出底準備工作便用了兩年，甚至爲了使折紋準確

景能以最簡單的東西，獲得最大的詩意的暗示，這三者都運用了藝術家底抽象的設計底原則。

但是我們依據設計者底眼光而分析的舞台佈景，根本上都是詩意的。戲劇性的，前文「哈孟萊特」一景中，根據設計者自白，是暗示「一塊暗黑的地方中底一個孤獨的靈魂」。『浮士德』第二部那一景是要我們感到浮士德離開了「浮生中底一切」——而這，也許是由那窗子暗示，因為在那窗子外面，光線雖然暗淡，世界却還存在。赫柏爾劇中那一景，是暗示一個婦人底靈魂之壓迫暗淡。簡略言之，舞台上底抽象的設計，雖然本身有其價值，但不能認為是不應用於人生的藝術語言。

許多藝術家總想把抽象的設計，或是圖案與色彩，當作圖畫底全部，舞台却不能如此，忠實的藝術家在關涉到他底藝術時，常是非常自私的，假如我們要一個抽象的藝術家來負責劇場，必然會將戲劇歪曲為暴亂的形式。甚至偷奪了它底正當意義，爲了使舞台設計「抽象化」。有許多演出者都有如此傾向，抽象化設計將有獨佔舞台畫面之可能，然而，抽象化的設計，是決不該脫離戲劇而單獨發展的。

但是。抽象的設計雖然要變成獨佔者，但它對於藝術的功勞却是不可忘懷的，每一幅畫面都會包含若干抽象設計底原素的，我們總要使這些原素美麗，雖然沒有一張舞台面可以「倒過來看也好看」，但總得使能感覺到抽象設計底價值的人，對這舞台面有着藝術上的滿足。

，也不惜下許多功夫。

再假定一間小的黑屋子裏面只有兩塊小光，——一個是舞台上左角底窗，一個是右下方一個老人底臉。這是馬特斯銜格(Martens)爲「浮士德」第二部第十三場設計的，那個方大死寂的光正與那瘦小苦痛的臉成爲對照，這小光底生命力，與那大光底空洞相均衡。後者在舞台面底一角，而前者(當然是注意力底中心點)却正是對着後者，這是以「面積」組成的抽象設計圖，桌上一支直的燭台，與浮士德彎曲的形態對稱，這是在面積上略加了一絲線條底筆觸。

再假定舞台上那邊有兩根方柱子，當中有幾層台階，台階當中，停着一口棺木，兩旁各立着一個高的火把，發着三根狹長的火燄。高處有一個婦人坐着飲泣，這是最簡單直線與橫線的組合，後面佐以一塊全部暗黑的大面積。但還是以直線佔主要——火把底活躍的火燄，這是溫德華(G. Wunderwald)爲赫伯爾(Hebel)底「Die Niebelungen」中教堂景底設計。

對於藝術家這種佈景，第一步是先要組合線條與面積，可是線條與面積在近代

舞台上的主要價值是它們傳達詩意底能力。這裏有一些單純的教堂柱子，組成一個半圓形，就像半圓形的房子一樣，柱子高臨到舞台上，聯接成哥帶克式的拱門，此外沒有別的。這是林洩巴赫為德國皇家劇院演出「衆生」(Freyman)一劇用的佈景，這裏以最單純的形式，最直接的象徵，傳達了這劇本底宗教意味；哥帶克式的柱子與拱門，還有什麼比這個能更有力地暗示教堂底宗教氣氛呢？

或者假定有一個寬大無比的門，鑲在石牆中。而以石級登臨，——這是戈登克雷為莎福克里斯(Sophocles)底「伊列克特拉」(Elektra)設計的佈景，還有什麼比這宏大端莊的門，更能表現這古典劇本底嚴肅氣氛呢？

或者是一座監獄碉堡，建在一排扶牆上，後面是天空。所有線條底幅合，都是引人注意於那個中心點——一座欄住的門，一個婦人要走上去，這是「浮士德」第一部中最後一幕，是馬特斯銜格設計的。

半圓形的房子與門，都並不摹擬什麼東西，而監獄是摹擬監獄，但以上這三個例子把握住了這場面底要點所在，使線條與面積組合得美而有意義，整理得使這佈

## 第五章 舞台色彩

舊式劇場中底色彩——色彩對照底原則——裝飾的與象徵的彩色——巴克斯特——

台上運用色彩之實際問題：桌布與皮維爾

在近代劇場中，色彩已經成爲一種獨立的藝術，具有其自己底法則，這是該作爲抽象的問題來討論的。

本世紀以前，色彩正如舞台佈景一樣，僅僅照實際物摹擬而已，只要色彩應用得足以表現某種東西便夠了。但是，正如近代舞台藝術要求佈景本身能盡善盡美一樣，它也要求色彩能應盡用得十全十美。一間房子。施塗以像房間一樣的颜色，如是而已，可是，假定我們望着這間房子，讓其它部份都消失了，只留下色彩在我們眼簾。這一部份是否美麗呢？近代舞台藝術要求它美麗。假使美麗的色彩妨礙了佈景對於戲劇性底適合，那麼，絕不可讓佈景不適合於戲劇，就得另外找尋一種既適於戲劇，又有美麗的色彩的佈景。這總是可能的，——除了在少數情形之下，劇本要求醜陋的色彩，而這種戲，許多演出者都不肯演的。整個說來，色彩作爲一種藝

術，是能以絕對的尊嚴進劇場，為舞台應用的。

研究一下許多舞台大色彩家底作品，我們可以推求一些劇場色彩運用底普遍原則，這種推論，至少可以使觀察敏銳些。

色彩在舞台上，正如在畫架上一樣，當與其它色彩混合時，就並不是它原來的樣子了，有的互相消滅；有的互相強調加重。那些互相加重的，稱之為補色 (Complements)；補色混合在一起時，成為白色 (如用顏料，成為灰色)。紅與藍綠，都是補色，紫與純黃，藍與橙色……等等，白色的光是紅橙黃綠青藍紫 (三稜鏡分光色) 七色。在某種比例下底混合色。任何兩種補色混合，也可以得到白色光，——紫光與黃光，或是紅光與藍綠光。我們不從科學來推論，只淺近地說，補色並列，所以互相加重或強調，是因為它們并不含有其它色彩底成份。是純粹的。

但，在色彩底效果中，還有一種原素。在三稜鏡分光色上，藍色的一頭，比色素 (Hues) 是不及紅色的一頭那樣強烈的。紅色的一頭，較之前者底「波長」(Wave Length)——約為七與四之比——因此，它底力量較大。所以，它又稱為「暖色」

而其它的稱為「冷色」。美術家對於這種差別有着感覺，所以總要求在「冷」「暖」之間，有一些均衡。一塊紅色塗在藍布，似乎是要燃燒起來一樣，但，如塗之於綠布上，就要顯得緩和一點。「暖」與「冷」色之對照，是繪畫中詩意的效果之主要泉源之一。

但，在色彩組織不成熟的時候，還是很少有這種情形的，因為，在理論上說，色彩有其兩面性，（有些理論家說是三面性）；一種是色彩本身，另一種便是它底明朗性——色彩中混和的白色底多寡程度，每一種色彩在其最離變的時候——便是顯得「最紅」或「最黃」的時候，其明朗性也有一定之點的，因此，我們底色彩在實際應用時，不僅要依其所配合的色彩，而且要依其濃度。

但，我們如果在畫中僅祇用補色，對照色，與明朗色，也依然是不成熟的。我們通常喜歡運用許多濃淡不均的顏色，如紅色逐漸轉而為橙色，藍色逐漸轉而為綠色，我們通常也選擇最易區別的色彩運用於我們底作品中，——如紫，藍，綠，黃，橙與紅。所謂原色(Primary Color)與次色(Secondary Color)。選擇了幾種顏

色爲我們底色彩計劃之後，我們便以不同的深淡來運用它們，如由發紅的橙色，逐漸轉而爲紅色，這一些逐漸變化的色彩，適當地配合應用時，都扶持着那個主色——紅色。但是，假使我們把分光色底另一頭——紫色加進去，便帶進了一些藍色的混合物，使那紅色所佔的主要地位減弱了，而紅色組合底統一性因而消失了。

這三種原則，便足以說明，如何能在一些選用的顏色或幾組色彩中獲得無意味的大效果。但是，一個設計者如果要諧合或對照某一些色彩，他必須考慮其它原素。把幾種「補色」毫無意義的對照起來，不僅是不成熟，而且還不夠對照的。補色在色素上，是極度對照的，但在濃淡上也可以對照，普通只能用一種最深或較深的顏色，其它的便得「低調」一點，以強調前者，這樣，從全然的衝突中，還可以得到一些諧和。

對照中底第二種原素是色彩底份量，繪畫家決不會將他底畫布平均劃分爲兩種對照的顏色，但，把一種色減低，以強調另一種色彩之後，他還得引人另一種對照底色彩，或應用大量的較弱的色彩，藉以說明「失的均衡」。那便是比較不明朗的色

彩，用來施塗背景，經過這樣集中後，較為明朗的色彩便達到「目的」了。

除了分光色之外，還有幾種色彩，或者說是應用色彩的方法，並不適於這幾個原則的，如金、銀、黑及（少數例外）白色。這些色彩可與任何色彩配合任意應用，而且是裝飾底意味問題，而非色彩法則問題。

這幾頁文字，是並不足說明藝術家底工作方法的，藝術家，特別是畫家，其方法是神秘的，他底有訓練的嗜好，他底迅速的想像，可以做出許多不合法則的事情，而且，人們如果發現他底作品美麗，後來法則還可釐正來追認他底作品。藝術家在工作時，實際是有他自己底法則的，但，無論如何，這幾個原則，是可以作為近代舞台上應用色彩的基礎的，雖然，近代舞台上應用色彩之處很少。

一般地說來，色彩除了其摹擬底功能之外，可以用兩種方法用於舞台上——裝飾的與象徵的。所謂裝飾的，便是組成一幅很悅目的圖，取了現象底精華，在景中所表現的，只有色彩與色彩面積，我們看到許多補色、相似色，不同的色調，冷與暖的顏色……等等底組合，這些是否悅目呢？我們只須以藝術家底眼光去看它，專就其抽

象的設計方面來觀察，認為滿意。我們也許看到一幅藍色及藍綠色的背景，四週多少有些程式化地，圍以紫色，而在這些冷色（而且大概用得很快）之前，有一些穿着鮮黃及橙色衣服的演員——這些色彩，正是背景底補色，我們也許看到一幅平和的橙色及紅色的背景，當中有一塊是極閃目的冷藍色，或者，我們可以看到許多相似色一層一層地變化，而達到一塊鮮艷的純色，這純色之處，正是全景中心——重要動作演出之處。總之，在一幅好的畫面中，不論它是如何單純，總有一些色彩底譜和與均衡，足以使懂得藝術的人悅目。一個演出者，如果具有判別色彩底眼光，便會處處產生裝飾的色彩效果，例如，在一個戲中，用許多演員組成（不是很生硬地明顯地組成的）一個很悅目的曲線作為背景，服裝在色素方面是較暖的，在淡濃方面是較光澤的，逐漸到台前底一線，是一件橙黃色的華麗的衣服，這種效果，是不能太閃耀，不能對戲劇本身喧賓奪主的，（在浪漫劇及幻想劇中，它自然要多發展）可是，在組合舞台佈景的許多適合戲劇的方法中，色彩方面，是最恰人意的，而這，却需要尋求與選擇。

但，裝飾的色彩，本身在舞台佈景中並不能單獨存在，它最重要的功能還是在象徵戲劇方面。裝飾的色彩，不能僅僅當作美麗的東西，而且還得具有戲劇的意義。我們只須舉出色彩底術語來，藉以理解色彩在詩的暗示上，是多麼豐富。俄羅斯帝國舞蹈團在歐洲各大都市表演的一個節目 *Tamar* 中，是說一個高加索皇后，引誘許多生人到她底宮中，和他狂飲灌醉後，便制之於死。這一景所充斥的縱慾意味，是以極度狂熱的橙，紅的服裝與佈景組成的，只是在當中用一點綠色略加減低其意味。還有在窗外是很冷的紫藍色，這不僅在感覺上賦予了一種對照，加強房中底熱的意味，而且是主要色彩底真正對照，顯示了服裝底鮮黃與橙色。最後，歡宴完畢，旅客處死之後，全景，甚至於窗外，都浴在火熱的紅光中，暗示一個長時期的熱情之後底憂鬱與不安。

運用象徵色彩之最顯著的例子是鄧南遮 (*D'Annunzio*) 底 *La Pisanella* 在巴黎的演出，在這以前。近代舞台從沒有這樣深切地應用色彩原則的，詳細說明其色彩設計，可以暗示色彩在幻象作品中底運用。

舞台是側面地按前後分爲兩半，前面一半飾以金色及黑色（與其它所有色彩諧合），從頭至尾都爲觀衆所看見，而主要的幕是在它後面。這居中的部份，是以比桑丁（Byzantine）底意味構成的，形成一個很好的鏡框，可以看到每一幕，前面的大幕，也是黑色與金色的，是一幅真正的幕，鬆鬆地繫着，有實際的折紋，而不是畫的。

序幕與其餘三幕，都各有其特殊的調子，而每一幕都有一幅特殊的幕布，是在前幕升起後，那幕戲開始前約兩分鐘顯現出來的。

這個戲是寫十字軍後期時，在西普勒斯（Cyprus），歐洲與亞洲底所有文化國家——沙拉生（Saracen），比桑丁，意大利，諾曼（Norman），日爾曼，與異教希臘混成一團，序幕底一景，我們可稱之爲這些國家底內景。其中色彩底組合，可以想像得出是不簡單的，可是所有主要的色彩都多少突出於其補色之上，而整個畫面底暖熱，都集中於重要動作發生處的前面。大致的色彩構成是深紫色與鮮綠色，（補色藉金的圖案而益增其裝飾意味），這佈景所摹擬的是什麼，并不明顯，意義也

不可知，但其效果是一間裝飾富麗的內景，具有一種原始的宗教氣質，從旁面來的一道淡藍色，完成了背景底冷的統一性。服裝幾乎是各色俱備，但以深橙與紅為主體，和後面的冷色成爲對照。因爲服裝變化之多，演出者易於在畫面上以這些服裝組合或集中一點，來強調重要的戲劇效果。這一景閉幕時，主要的戲是太子及其母（皇后）間的鬥爭。皇后在畫面上是不顯明的，穿着一件鮮黃外衣，而太子恰與她相反，把他那件深淡適宜的外衣脫去，裏面是一件鮮紫紅的衣服，這兩個全劇最鮮明耀目的色彩，是生動地互相強調的補色，而觀衆底注意力便不得不集中於這兩個相反的色彩——戲劇趣味底中心也在於這一點。這正是運用象徵色以獲取戲劇效果的完整的例子。

第一幕底原動力，是西普勒斯底種種外在生活，景是在碼頭。背面的幕布，粗略地用許多混亂的粗黑的線條，表現一個碼頭，有一條船下了碇。整個幕布（與自然大相逕庭）鋪滿了雖然色調很低，但却很暖熱的橘紅色，只有一小片水是生動的綠藍色——補色。這一幕前部底行動，是許多富麗與對照的色彩混雜。各式各樣熱

情的求婚者，向一個女奴求愛，後來王子來了。他愛上了她，視為神聖。王子披着白衣，騎着白馬。當女奴接受了王子底愛，認他是聖靈的新郎時，——就是說，當女奴在戲中的意義改變了時，她便披上了王子底白衣，騎着白馬走了。

第二幕是寺院花園，景中底原動力是和平與幽靜。這一幕用的幕布是冷靜的純藍色，重覆地畫着白色圖案。背景是頗為程式化地畫着，是適中的藍綠色，當中略有紅橙色（補色）底筆觸。修道女都穿着純藍與白色衣服，La Pisanelle穿着灰白色外衣，當這寺院被 Antioch 底王子帶着妓女進來表演時，一種鮮艷的，世俗的色彩，把這幕幽靜的景打破了。

第三幕，我們回到宮殿中底榮華與殘忍中，La Pisanelle 因皇后底陰謀將被處死。這一幕用的幕布是深綠加上金色圖案，整個的色彩構圖是太複雜了，難以用文字形容，但有一件光輝的創造方法值得一提：La Pisanelle 將在一堆花下悶死了，我們在全幕中，一再地注意到有一種特殊的紅色，深淡不等，通常都是色調較低的，逐漸變為紫色——如從宮中侍女的服裝，門，後面底花園，都是可以注意到的。

近結局時，紅色在景中出現了，每一種紅色更深，更發紫色。最後，奴隸們入場，帶着一堆熱極了的紫紅色的花來，把這女子寔死了。這種方法，將一種主色逐次增強，增強到人們幾乎難於忍受的程度，其效果是令人難以忘懷的。

我們只能把這個戲裏色彩效果之豐富處指示出來，自然，像這樣放肆大膽的運用，是只能限於適宜的戲的，而這也不見得會常見。但這個戲底演出，却是值得大書特書的，因為這裏表現了一個人底偉大工作。他底聲名將以色彩家而永垂不朽於戲劇史上；這個人便是巴克斯特——本劇服裝與佈景底設計者。巴克斯特是一個俄國猶太人，最初是繪畫家，大約從來未曾想到過舞台，在巴黎研讀，直到將近三十歲，吸收了新的法國潮流，回到俄國。在國內幾年之後，加入聖彼得堡帝國歌劇院擔任設計，為俄國帝國舞蹈團設計了不少畫面，後來在歐陸各劇演出。此外還有幾個特殊演出底佈景，如鄧南遮底 *La Pisanelle* 與 *Saint Sebastian*。

他底色彩運用，與西方各國所應用的方法，截然不同。德國舞台色彩家一向以謹慎自豪，總以少數和平適中的色彩組成諧和的效果，但巴克斯特，*Benois*，

Golovine, Aniefeldt 等則不然。對於巴克斯特，根本就沒有什麼太多或太鮮豔的色彩，而且，照這樣方法工作，他還不得不用前述的色彩基本原則，他深入於色彩底根基中，展開了這盞照底泉源。他對於深色之大胆的運用，以及處理色彩效果之無限的能力，以表現戲劇底內在精神，是全世界遲早要追隨於其後的。

這種結果，也許是許多繪畫家不能認為美麗的。但我們得記住，雖然在近代舞台上，色彩是由繪畫家帶來的，可是因為有幾種特殊的舞台條件，舞台色彩已經單獨成爲一種藝術了。

第一，有一種燈光照明底技術上的條件。畫布上底色彩，是用顏料的，舞台上底色彩，却是以燈光及顏料產生的，這兩種功能與混合，是絕對不同的，顏料底原始，依最近的試驗，是黃、品紅，與赭藍；而燈光底原色是綠，紅紫。兩者有其不同而特殊的價值，問題因而複雜，在日光下的顏色是純正的，可是在「白」色燈光所發的黃光之下，便不正確了，假使我們以綠色或琥珀色以代替那所謂白光，其所產生的結果，也截然與自然色不同，而且也大違設計者底原意了。舞台工作專門家，

把這個當作底工作之重要條件之一，舞台色彩現在有兩種原素——顏料與燈光。

這兩種原素，可以產生許多可驚的效果。佈景片上塗的色彩，如果射以相似的燈光色彩，就顯得發黑，在紅色上射以綠光，其結果也是黑的，可是這紅色如果不射以至少包含若干紅色原素的光線，是不易顯得像紅的。根據這原則，維也納導演烏邦 (Joseph Urban) 便發明了一種複雜的色彩運用，依據法國印象主義者底方法，稱之爲「色點密集法」(Pointisme) 他在佈景片上，以密密的小點，鋪陳他所需要的各種色彩，在隔開不遠之外，每一小點間底距離，是不易看見的，因此，當他射以紅光時，紅點都顯出來互相結成一片紅色，同樣，如果照以綠光，則紅色隱藏，而綠色顯現出來了，可是問題在於所射的光，不見得是純原色，假如是紅綠底混合光，則紅綠點子都依光中紅綠底比例顯出了。假如射以白光(三原色底混合)，所有施塗的色彩都顯露了。因此，我們就不能射照白光，否則，色彩施塗的比例也得適宜，使在白光之下，所希望的色彩也能顯現出來。例如：佈景片上有三原色底色點，紅色佔兩份，藍色兩份，綠色四份，兩份的紅、藍與綠可混成白色，剩下兩份

綠色便可顯出；只是在白光下顯得淡一點，而且，假使白光過強，這些微的效果也不能達到，因為強烈的白光會使那些色點露出原形。可是，運用適宜，這是可以作為一塊變化多端的調色板的。

另外一個拓荒者，依照同一原則進行，將這方法底機械的一方面完成了，達到了其最可驚的程度。這個人是美國建築師皮維爾 (Munroe R. Pevear)；他會盡全力於決定光線之真正的原色，以及對於各種單色及混合顏料色彩的作用，達到極準確的程度，他用普通原色的電燈泡，可以任意變化各種顏色，色調及深淡，變化之多，至為可驚，他在佈景片上密集色點，毫無困難。他在佈景片上，可以任意混合所需要的顏色。整個原則，是採自烏邦的，不過是更準確地實行出來而已。無疑地，避免運用色點密集，是可獲得若干自然效果的，但藝術家如果能具有印象主義者底才幹，是不會不用色點密集的，因為這種佈景片，較之平板的色彩，是能產生更生動的燈光效果的。

這種舞台色彩底特殊技術，正如巴克斯特底方法一樣，給予了一種新的藝術的

理論。因為由一種同色的燈光所吸出的色彩，是較之在白光下更鮮明的，而這種鮮明性，較之在畫架上所能做到的為大，是應該成為舞台色彩美學底原素之一的。巴克斯特及其他俄國人都已經將其可能性發揮至最大的限度，——大膽放肆的對照，他們對於基本色調之運用，他們對於深色淡色底閃耀的配合。

劇場之特殊功能，還給予了其色彩以一種獨特的美學意味，因為舞台畫面總是生動的，戲劇性的，它底特殊的美是在於行動，在於人底參加活動。它是動的，而繪畫是靜的，因此，舞台畫面便特別有大的活力，與鮮明的對照。在繪畫展覽會中顯得華美的，在舞台上會更有活氣。

## 第六章 燈光照明

舞台底燈光照明——舊式照明方法之缺點——近代舞台照明之原則：弗琴尼方法——近代舞台照明之實踐——程式的與自然的燈光照明。

舊式舞台佈景底問題中，燈光照明恐怕是最簡單的，它底唯一的原則只是：讓它明亮；它底第二個原則則是：如果碰到需要情緒時，就用綠光，我們很容易想得到，桌子下面的光，要較之上面亮些，在舊式舞台上，甚至沒有人有影子，或是有影子時，便是落在遠處的風景畫上，像人一樣大。

在實生活中，光線總是有其來源的，所以，寫實的燈光照明，第一個原則是：光線應有其來源——從太陽，從窗外底景色，從室內底燈或燈架，……等等。不論那種情形下，人們都有影子，而影子是從光線底方向擲下的。

把這第一個近代舞台燈光底原則實施起來——光線應有其固定的方向——給予人們以合理的影子。但這還不夠，演出者立刻發現影子在全景底設計中，應成爲美的面積。從這時起，近代舞台照明就成爲一種美術了。正如同藍柏郎特 (Rembr.)

an. It) 以一個方向的光，給予他所作的畫像以一種裝飾的統一性一樣，近代舞台演出者，也藉光線之力，把舞台底各部份，合成一幅完整的圖畫。

演出者在試驗這種效果時，又發現了另一原則，這我們可粗略地稱之為燈光之催眠力。將一個人放在暗室裏，叫他目不轉睛地對着一塊亮光望許久，集中他底注意力於一個焦點，使他底理智頭腦停止活動，然後反覆地以感觀上底印象打入他底頭腦中，一種部份的催眠狀態。這在某種限度之內，也正是劇場裏底情形，——觀客在一間暗室中看一塊明朗之處，一種部份的催眠狀態，至少是阻止理智的能力，而增強其感官上底力量，是完全接受藝術品的初步要求，這並不是說，理智底能力在藝術中沒有地位，而是說，藝術品主要地是通過感覺底孔道而呈訴於觀衆的，只有在觀衆底成見與心理過程在中止其作用時，才能夠生動地，適當地被接受。

還有一種燈光底特殊作用，是最早就被阿披亞想到了的，這我們可稱之為燈光底動力。燈光對於我們，是生動，活躍的東西，除了音樂外，再沒有什麼感官上的震動，能這樣全部吸收及死住我們底注意力。因此，隨着某幾種戲，新的演出者便

發現了如何使燈光似乎是表現了劇情或動作底靈魂，使我們隨着它起伏，而且給予我們以它底內在生命中之生活底感覺。

我們在創造藝術的照明之先，就得有一些破壞的工作，有一種舊式燈光必須全部廢除，那就是過去一貫照例用的腳光，而弗琴尼方法，却能用得更好。即使在這個發明之前，許多先覺的人們也都感到了，舊式腳光之存在，只是使戲劇停滯在文藝底狀態中而已。

腳光，以及上面一排台口頂光，只能給予平板的照明，能使人物看得見，却不能生動，足以破壞雕刻者底最寶貴的特質：浮凸。其目的，充其量是盡可能照亮而已，結果只能造成平面，而不能造成立體人物，使人物能立體化，造型化的，還有賴於光與影底影子，隱角與縫隙，在舊式劇場底燈光下，演員得用重的化粧歪曲其面部，舞台道具與佈景底硬的部份，因平板的照明而顯得生硬而無生命了，而且，腳光只能發射直接與生硬的光線，可是自然中底光線呢，却因為從各種物體各種方向而來的反光使光線柔和了。還有更嚴重的是，腳光能使其它的光（如前面及旁面

的聚光)顯示出來，在極不愉快的形式下交叉，衝突。除此以外，腳光從下面發光，與前頂光合用，發不出陰影(除了背幕上底大影子之外)，結果是造成極不現實的混合物。

用什麼代替腳光呢？初期最重要的是弗琴尼方法，後來經過若干改進，已使歐洲舞台燈光大見進步。弗琴尼底器械，如簡單的說，只是一盞弧光燈，和幾塊各種色彩的綢子放在台前上部，通常總是在走廊上，使管理的人能自由移動，弧光燈從台上反射光，在燈前面，有一個框子，裝上五塊絲綢片，能在燈前上下自如，這五塊綢子是白，黑，紅，藍及黃色。這些絲綢片，如能運用得法，可產生任何深淡的色彩，用那三個原色的絲綢，簡單地配合起來，能獲得任何色彩，深度與平常一樣，例如，將紅綢全部放下，藍綢放下一半，便產生了相等的紅與藍的混合色，把白綢放下，顏色就顯得淡一點，要產生陰影，就將黑綢放下一半，這樣就減低了反光面積，色彩底鮮艷也減少了。大舞台上，需要三個至五個這種器械，而且還得有一個聚光，消滅可能的陰影。

林涅巴赫將弗瓊尼底方法改進了，他也用弧光燈，不過色彩却是從透明的色片發出的，而且是從白牆上反光，需要混合色彩時，是用幾個燈各自照射，混合在牆上反射出來。

但，腳光並不是像一般激烈論者所設想的那樣絕對沒有用處的，毛病是在於全力地濫用，假使用反光的照明，其光線是仍可柔和的，而且，發展到後來，在某些戲，如表現派戲中，用直接腳燈光，造成大的陰影，也會造成很好的效果的，總之，近代舞台藝術底燈光底改進，弗瓊尼是可以說首創者。

近代舞台照明，傾向於少用燈光，甚至有時是近於黑暗。暗黑的舞台，對於舊式演出者可以說是不可想像的，除了為鬼怪或夜景的效果，在某種限度內，他們底想法是對的，因為在一間催眠室中，撤棄一塊亮光，是易於使注意力漂浮不定的，但整個說來，光底改進與陰影底面積，在近代演出上幾乎是不可分的。而它底藝術價值是很高的，暗黑的舞台，足以使所用的一點燈光更有效果，可以顯出輪廓底柔和，使視覺感到幽靜，這是舊式舞台所沒有的，可是全黑的舞台，却是危險的，有

時，如果戲劇趣味能藉此加強，這樣偶一爲之，也是很好的。

舞台燈光，一般地應從一個方向來照射，有些舞台把腳光開得很暗，來增加全部佈景底調子，但這個業經廢棄的方法，目的不過是爲看得見，事實上並不能算是舞台照明；因爲真正的照明，便要使固體的人物與形態立體化，造型化，這才能稱之爲照明，而不僅是照亮而已。

而燈光，如這樣地運用，便能變得極大的藝術效果。演者不論怎樣，是要給予其作品以現實感，美與活力的。

看到好的佈景，就不免要加以分析，它底動人之處，並不在於單純有組織的線條與面積，也不在於它底諧和的色彩，它底特殊處，當然在於燈光。

大自然中底光線，並不僅是閃耀，太陽本身固然刺目，但日光從各種柔和的，甚或暗黑的物體上反射出來，由無數的陰影，調子與色彩而變得柔和了，就在這種深邃的調子中，我們感到了風景底距離；就在那光與暗底轉調中，我們覺得一個人底身體是立體的，使人及風景在舞台上顯得有生命的燈光，也是得有陰影及轉調的

我們在舞台上不僅要求光線看得見，而且也要求有幻象，這種由一個方向用反光所獲得的幻象，便是近代佈景所以動人的原因。

在外景中，柔和自然的光線，極有幻象地給予一種距離與透視底感覺；在內景中，它便布片看起來更像木頭及石頭。而人們在現實與幻想底境界中更有生氣。在這兩種情形下，舞台畫面就像一幅活的美術畫——諧合，統一，滿意。它足以使人們恬靜，而且還可以哺育他們，滋養他們。

但，自然的藝術照明，不僅能使活的東西顯得生動，它在較為詩意的作品中，實際還能使沒有生命的東西顯得像是活的戲劇中底一部份，如阿披亞在華格納底樂劇中所設的佈景。樹木，石頭，與堡壘，似乎都參與了戲劇所描繪境中，隨之變化增長。

但，有人要問：「什麼東西能使佈景——岩石與森林——生動有活氣呢？」阿披亞對此的答覆：是他對於近代舞台藝術史上最豐富的貢獻之一。他說，音樂劇是由音樂而產生的，音樂可以稱為戲劇底靈魂與意志，而動作與佈景是它底外在的觀象。

——內在的藉這型體的東西表達出來，音樂是一種動力的，隨時在運動着的東西，而合力而成的，戲劇因此應該隨着動作發展增長，把觀眾集中於其內在的目的裏去。我們在這奇幻的世界裏，其中變幻的靈魂使我們能夠看見，森林岩石自然能隨着它們所表現的故事顯示其情境。因此，阿披亞不使戲中任何部份沒有生命，他使背景永遠與動作諧和，而且極一致地表現它，動作因而能放在前面，演員得與環境配合來表演，而不與環境背逆。而燈光便發揮其動力的，催眠的功能了。假如真正的表演劇中底情境與主題意義，燈光能在我們部份的催眠中顯得是它底原動力。燈光具有一種生動的原則，借次於演員本身，在好的照明下，甚至森林岩石，也似乎是在高歌。

燈光除了有動力的作用之外，還有一些純然美學的功能。在舞台佈景中，沒有燈光底輔助，是很難達到統一，單純與構圖設計的。整個佈景，包括許多佈景片，道具，畫布等，能藉一個方向底燈光，將它們束在一起，強調重要部份，減低次要部份，正如藍箱印特底畫像一樣。而且，藉這單純的光，還能獲得近代趣味所要求

的單純性，一個統一的光與影底構圖，可以作為一個藝術中心，在這中心底週圍，可以把畫面中重要的細微末節組合在這裏。而且，這些光與影本身便能夠組合成一幅構圖。

在大小多寡不等的許多面積底對照中，在光與影表現幕布底捲旋中，在一根大柱子把陰影投射橫過舞台中……我們試一設想可以造出多少變化來，而且，我們還可以看到，從開始計劃線條與空間的抽象設計，只有藉燈光底運用，才能夠完成。

前面所說，似乎是燈光可任意運用，無需計較它是否適合現實了——這在比較具有幻想意味的戲中，確乎是的，一切要以演出者或作者底原來的觀念來決定。有一些演出者根本不管自然，完全依舞台效果底美麗來決定，但整個說來，假使舞台是要暗示現實世界底某部份，是應該按自然來用燈光的，例如，阿拔亞雖然如此過激，却從不會因為美的效果便叫太陽落下後馬上就升起來，近代舞台演出底趨勢，固然並不過份注意自然，但我們也不可爲了美就背逆自然，絕對的寫實劇中，那樣密切地注意自然，也可以像在幻想劇中一樣，可能有美的照明效果的。問題在你如

何運用柔散的視線，以及如何組合佈景。

不過燈光照明，過去在戲劇中是一個可厭而又必需的東西，在近代舞台藝術中，却成爲一種重要的加蓋了。它使舞台藝術溫和而有表現力，其可能性是無窮的。沒有別的原素能具有如此偉力，它使戲劇發生偉大實起來。

## 第七章 風格化

風格底意義——戈登克雷對於「風格」的解釋——風格底動機與方法——戈登克雷——

萊因哈特——史坦尼斯拉夫斯與莫斯科藝術學院——風格化底種種問題

近數年來所謂「風格化」的趨向，正如它底名稱所昭示的，是在佈景中「風格」底發展。藝術家所應用的「風格」這名辭，是頗難下定義的，它是一種只有通過藝術的感覺才能夠獲得的特質。因此，所謂難於下定義者，乃是它只能直接地來欣賞。

因為風格便是處理一件藝術品的手段，而在工作中心，每一種真誠的手段不過是其一部份，因而一種定義殊難概括種種手段。但風格並不以此。它是一種具有讚揚意味的手段，很少聽見人說：「他有一個壞的風格」，一個藝術家或者有風格，或者就是沒有，如果沒有風格，那他還沒有創造他自己底藝術，他還是拙劣的工作者，而且，每一種真的風格都是統一的，一個人找到自己製作作品的手段，這手段便決不是他人底手段，而一個人製作作品的手段，是包括在無數細微的特質中的，這些特質之形成，是微細得不易為規律或傳統所束縛的。只有藝術家自己才最了解他底

藝術底法則與傳統，而他所最了解的，也是他個人底東西。因此，把藝術家作品底風格當作藝術家底個人的私產，這樣看法在相當範圍內是對的。

「風格」應用於佈景，其意義並不像這樣深遠，通常是指作品底獨特性，而非指作者底獨特性。它並不說「讓每一個演出者，有其自己底風格」，而是說：「讓每一個演出有其自己底風格」。雖然如此，舞台上底風格，主要地也與畫室中底風格是同一樣的東西，因為它是着重於製作底方法，而非指製成的作品。

戈登克雷大聲疾呼：「不是寫實主義，而是風格」，他底意思是很明顯的；從自然中，你任意選擇放在舞台上，但要好好地，透徹地製作你底作品。真誠地從事製作，不要忽略了細節，依照你底堅決的設計，從而計劃每一根線條，每一根曲線，每一道微小約幕布底折紋。在這種情形之下，要人工化，不要自然化。在自然中，沒有這種意味的構圖，它並沒有指明藝術家底方向；它並沒有風格。自然已經很完備了，我們如果在過程中不能增添我們自己底東西，為什麼要抄襲自然呢？不論所創造的是什麼，讓它任何部份都成為我們自己底創造。

而從這上邊作一總結，就是：風格化是企圖成爲一種最高的個人的製作方法。近代舞台舞景設計家最具有個人的方法的是登克雷，在「論劇場藝術」(On the Art of Theatre)中，敘述他如何處理「馬克白」裏描出工作。

他說：「讓我開頭先告訴你，這場面所產生的宏大而勢不可當的印象以及人物底行動不這些東西無疑是任你運用的最寶貴的工具；……最先而最重要的是景物的什麼佈景使人分心的話，都是極妙。因爲問題並不是創造什麼使人分心的佈景，毋寧說是製造一個足以與詩人底思想諧和的地方。」

一舉「馬克白」爲例，第一步，我們處心設法眼睛所看到的是什麼？第二步我們底眼睛所看到的是什麼。

消會由我看到兩種東西：我看到一個組織險峻的山岩以及懸懸在這巖石頂端的濕潤的雲霧；這就是說，是勇敢好戰的人住的地方，是勇健激發的抽送；這種濕潤粘結是要毀滅這山岩；這些勇健終結是要毀滅這些人；於是，得很快地會要問，爲眼睛實際創造什麼呢？我很快地回答：放一座山岩，讓它高聳雲霄，在這山岩頂端，傳達

一些雲霧底感覺。現在這與我底心靈底眼睛所看到的，是否相差了幾分呢？  
 但是你要問我這畫裏取什麼形式什麼色彩呢？什麼線條才是巍峨的線條？在懸崖絕壁上要看到一些什麼呢？想想，想不其弊，譬如對於是很狹的畫在紙上，它們底線條與方向，不要管那懸崖，別害怕它高，它不會夠高的，就在在一張兩呎見方的紙上，你能畫一根線條顯得高聳天空；在舞台上也同樣可以做到，因為這完全是「比例」問題，與實際無關。

你問色彩嗎？莎士比亞給我們指明了什麼色彩？先不要看自然，要深入於詩人底劇本。春雨像雪一樣是為山岩；那個人是一樣是為雲霧；那個鬼魅下秋一點接要我底論調，在你底佈景與服裝設計底全部過程中，不要觸及任何其它顏色，而只要這兩種，而且要忘却每一種色彩還包含若干變化。如果你必往一會，或是不相信你自己或我所說的，在你完稿後，你就會發現你眼睛所看到的效果，不是你讀這劇本所指示時，心靈底眼睛所看到的結果了。

我知道對於這山岩與這雲霧，你底心中還不是很自在，我知道你還想

着劇本後面所需要的許多內景，但是，不要管那些！心裏只想着那些古堡內景，是從石礦中拿下的東西造成的！這不正是同一的色彩來開頭嗎？斧頭底砍伐，不能給予每一塊石頭一種織地，類似大自然如雨，閃電，霜所給予它的織地嗎？因此，在你進行時，無需改變主意去改變你底印象，你只須給予同一種主題以種種變化，岩石——棕色；霧——灰色；藉這些方法，非常奇怪地，你能實際地保留其統一性，你底成功，將依賴你對於這兩個主題的變化量，可是記住，千萬不要爲了佈景之變化，而離開了劇本底主題」。

最後，戈登克雷還說：「我讓我底佈景不僅從劇本中產生，而且還由劇本所啓發我的洶湧的思想中產生」。

近代風格化底最主要之處是——努力把握全部，發現它底內在意義，顯示它底統一性與目的，選擇它底主要點，以適當的變化不時地反覆表現它，暗示而不要直接顯示，而最重要的是運用想像與詩的意念來製作。

雖然這裏提供了風格化的演出者底路線，但無論如何不足說明其方法。對於他

，每一個問題都是一致的，他底結果，在外形上的變化是如此之多，因此要將它們集合於一個說明之下，是沒有用處的，它們底相似之處，可由一個特質來表示，那便是：選擇而不要摹倣，暗示而不是再現，這在近代一般風格家，可以說是很普通的了，因此，其它種種要素，可依演出者底性格而無限地不同。幾乎任何種創作原動力都可適用，演出者可以將外表風格化——如一個時代底建築或它底體式底挺硬，其或服裝底線條。他或者可以從某種戲劇的特性風格化——如韋瑪宮庭劇院會將「漢姆萊特」佈景細微處規劃，使其迅速毫不間斷地演出；他或者可以設法在佈景中表現劇本中底主要鬥爭如戈登克雷底「馬克白」。或是如萊普錫 (Leipzig) 所演的華格納底 Wagner 中之風格化，表現異教羅馬與基督教羅馬間之衝突，如當時的情形一樣；或者設法使佈景包含支配全劇底情境，如戈登克雷底「漢姆萊特」——一個昏暗的地方中底一個孤獨的靈魂——或在不同的景底許多衝突的畫面中，強調其各景共通一般之點，而抑低那些衝突的原素；或者，還可以依興之所至使其單純化或程式化。風格化可適用於這一切的方法，不論其來自何種泉源，只要它底動機是適

### 冷舞台。

整個說來，風格化底意念底線索可以分爲兩部：美學的與主題的。前者注意形式，要求獲得統一性，而後者是注意內容，要求獲得表現力。雖然這兩者總可以同時呈現的，而且應該完全合成一體。

每一個劇本——甚或是易卜生底作品——都是由某些外形上不諧和的原素組成的。——如不同的景、互異的服裝，悲劇與喜劇的台詞，許多場短戲，其間有長時間的隔斷等等，綜合的風格化便要諧和這一切原素，把許多不同的東西融合爲一體，而其手段是選擇並強調那些重要的東西以完成這目的。在「馬克白」中，除了人與巫婆底衝突這一中心的事實外，還有着許多不諧和的事實，除了我們大刀闊斧地攫取我們底印象外，風格還在戲劇底不連貫與散漫之中，隨着其中心的現實性而散着。

主題的或表現的風格化，包括一種新的意念——這就是說舞台佈景本身作爲一種藝術而言，應該能表達支配全劇的情調及情緒。藝術家認爲僅僅藉攝並不能夠

是表現；物體——外在的現象不過是表現底方法而已。因此，在『漢姆萊特』中，如果單只顯示皇后底閨闈，是不夠的，我們得使它能表現瀰漫於全景的罪惡與果報底意味。只有拿好的作品爲例，才能說明：實際的物體與線條及面積也可以暗示這些內在的特質。但，拿我們過去所舉的例子來說罷，哥蒂克式教堂底崇高線條可以暗示渴望，或一片漆黑而重壓的面積可以暗示恐怖及神秘，那麼，程式化的佈景也可以暗示其詩的意義，而這種表現方底戲劇價值，是很偉大的。隨着漢姆萊特底精神底一舉一動：我們是不難發現其蘊結所在的，這樣的演繹，如戈登克雷底佈景，可以使我們洞澈全劇。在可看到的動作與角色底顯著行動之下，還有更大的力量與意義，是不能有條有理地表現的，因爲戲劇作品原是訴諸同情與體驗，勝過訴諸理智的。近數十年來戲劇藝術底普遍趨勢是深入於外在現象底內部，而風格化使其必然的產物。

對於風格化的效果，燈光照明是最重要的工具之一。假如佈景是要適應戲劇底內在的進展，就得避免在佈景上多用繪畫，在佈景中唯一產生發展與變化的工具便

是燈光，由於近代許多發明，幾乎所有的色彩底問題乃至於設計本身，都可由燈光解決。

我們可以從三個不同的源泉來追溯風格化；這三種勢力，當然並不背道或衝突的，但它足以代表近代舞台藝術上底精神。

多數歐洲演劇家認為導源於戈登克雷，這個人雖然在實際演出上做的很少，但在近代劇場中是影響最大的，而且，他是以美術家及設計家底資格，從劇場外面參加工作的。

這並不是說，戈登克雷沒有『舞台意念』，事實恰巧相反。他原是名女優愛命泰麗(Blen Terry)底兒子，在名演員亨利歐文(Henry Irving)底劇團中飾莎翁劇中小角色，演了八年，在倫敦外各地也飾演主角。一八九八年，當他二十六歲時，他第一次嚴肅地從事繪畫與木刻。演員中有許多他底朋友說他是好的美術家；美術家中有許多他底朋友說他是好演員。他自己很討厭英國舞台上那種無聊的雕琢，而傾向於構圖設計，這設計，恰巧灌注了新的精神，但是有一些美術界底朋友勸他把這

兩者合而爲一。把抽象的設計應用於舞台。他信服了，以全力致力於這工作，因而結下不少仇敵，一九〇〇年早期，他爲柏賽爾舞台協會(Purcell Stage Society)演出了三個歌劇，一九〇三年爲他母親演出了易卜生底「北歐海盜」(The Vikings)——「藝術上成功，營業上失敗。」一九〇四年，在柏林演出了阿特威(Otway)底「威尼斯保全了」(Venice Preserved)，一九〇六年，他爲名女優杜絲(Elenora Dasa)在弗羅倫斯(Florence)演出了易卜生底「羅士馬莊」。這一些包括大多數他所演出的戲，他也曾被邀演出許多其它的戲，但他底「演出者應該是獨裁者」底信念，幾乎總是在劇場中造成摩擦，結果在排演初期便離開了。雖然流產，但是歐陸許多劇場還長憶他那些刺激靈感的規劃與設計，演出者連忙要利用它，同時，戈登克雷底設計展覽會在柏林，維也納，慕尼黑，德萊斯登，韋瑪，倫敦，鹿特丹，與弗洛倫斯各地舉行，而且給予這些地方以種種興奮刺激，這是研究他底作品總要獲得的。同時，戈登克雷還印行了他底對話(後來擴爲專書)「論劇場藝術」。後來不久他在弗洛倫斯刊行他底雜誌「面具」(The Mask)一直被認爲是舞台藝術運動底極左派。

在大約五年的這種萌芽時期之後，來了一次最大的勝利，因而名震劇壇。莫斯科藝術劇院，在史坦尼斯拉夫斯基(Stanislavsky)領導下，邀請戈登克雷夫爲「漢姆萊特」底演出製作構思設計。設計圖製就了，交出了，研究過了，在會議中，戈登克雷夫發現他所要應付的是一個非常卓越的劇場——一個很理解的劇場。劇院告訴他，演出底時期尚未確定，但以後當即通知。兩年之後，他被邀請參觀初度演出，這便是唯一的「克雷夫」能夠演出的原因與經過。這個故事至少是象徵的，近代舞台藝術底意念多半都是克雷夫，而其執行則是別人底工作。後來，戈登克雷夫得到私人捐款，在弗洛倫斯成立一個戲劇藝術學校，精選青年在試驗室中工作，來發掘那些控制戲劇中底美與表現的規則。

戈登克雷夫理論，如果說有的話，對於他是最怕的事。他說：「不要看自然，要深入於詩人底劇本」。「不是寫實，而是風格」，在實際上「沒有個性，只有藝術」。「在我們底意念上，只覺得他並不要求戲劇劇情，毋寧要求舞蹈底壯觀。他堅持劇場應回歸到希臘底面具，或偏向於據傳聞的日本式可移動的面具。爲了挽救劇場，

便得先予以摧毀，他確定地說。莎士比亞底寫作，是爲讀，不是爲演的，他演出了莎翁劇，所以他知道。但是，假使我們要演「該撒大將」，(Julius Caesar)我們無需顯示一座古羅馬市場(或是其概念)，爲了這場景，我們只須表現「一個人對一千個人說話」而已。他運用具有大線條與面積的龐大幕布，不是暗示一塊地方，而是暗示一種情境，他曾發明一組機械的屏風，形式是長方的，絞鏈連在一起，可適用於任何劇，可造成無數的變化，目的是以直角及面積形成一幅抽象的構圖設計，施射燈光，造成變化多端的效果。

要從戈登克底理論中獲得滿意的概念，是不可能的，因爲它是像孔子底哲學一樣，存在於格言中，一切公平判斷，是由於他底構圖，而他之所以獲得今日的盛譽與影響，也是由於他底構圖。

萊因哈特是代表劇場實踐方面底人物。他並不像克雷那樣，輕蔑地離棄劇場，反而支撐它起來，他並沒有把藝術具體地帶到劇場，使劇場自己發展而爲藝術，他底路線並不像其他兩人那樣堅確，但，却是更見綜合，更見實際的。

萊因哈特是由寫實派大演出家巴拉姆在薩爾茲堡(Salzburg)一家小劇團中發現的，聘他在巴拉姆底柏林德意志劇院担任幕末的角色。正像巴拉姆和其他德國劇人一樣，他是猶太人，除了日常工作底能力外，他還表現了處理事務的清醒頭腦，此外還有一種對於新的意念的無系統的才幹。他在克萊恩(Kleines)劇院試驗其才幹共兩年，演出了五爾德(Oscar Wilde)底「莎綠美」與高爾基底Nachtsayl 柏林人至今還能記得。一九〇五年，他在與巴拉姆不斷的爭吵之後，把德意志劇院接收過來，巴拉姆則租下了萊辛(Lessing)劇院，後來成爲絕對寫實主義表演底世界模範。從那時起，萊因哈特迅速穩定地獲得世界的盛譽，當柏林成爲劇都時，在外人眼中主要地是以他代表新的德國舞台藝術。

萊因哈特底工作，種類繁多而廣闊，他也大約是因此而偉大的。他底莎翁劇，雖然在某些點還有商榷的餘地，但世界還是以它爲規範的，喜劇，歷史劇與悲劇在他處理下，都是同樣有力，同樣有獨特性的，他底佈景毋寧是保守的，在某種程度上，還總是摹擬的，通常與其他好的演出者底佈景一樣，只是製作較好而已，可是

他却易於獲得抽象的構圖底優美效果與諸和的深沉的色彩，雖然是不很明顯的。幻想劇如 *Gumfusa*，他以一種剛毅而堅定的活力處理，勢不可當。絕對的寫實劇如赫柏爾底 *Maria Magdalene* 或托爾斯泰底「活屍」，既不忽略佈景底美，而且以極度摹擬自然來處理，幾乎瑣細得不能再瑣細了。喜歌劇（在慕尼黑 *Kunstletheater*）底處理，則以幻想的手法，一面注意於靈活的畫面，使呆硬的喉頭活躍起來。他底著名演出如「窩狄潛斯王」(*Oedipus Rex*) 及「奇蹟」(*The Miracle*) 在世界劇壇是不朽的。希特勒執政後，他逃亡美國，除導演並為底「仲夏夜之夢」影片外，現在是設立學校，專授人以戲劇底技術。

在如此龐雜的種類中，我們是不易說明他底佈景風格的。假如能概括地說明其性質的話，那可以這樣說：它是舊式習見的佈景，在製作上更堅實，構圖上更美麗，色彩上更諧和。萊因哈特既不像戈登克雷那樣過激，他也值得稱為近代舞臺藝術運動先驅者之一。他底佈景，雖然廣義地說並不「新」，却把別人底作品中最好的試驗結果綜合化了。我們還得記住，萊因哈特之成功，並不在於佈景，而在於他底劇

團中卓越的演技，在他早歲從事導演時，便注意於好的演員了，能羅致的，便留住他，寧願出高價，因此而使他底每個演出都能成功。

史坦尼斯拉夫斯基底『莫斯科藝術劇院』，也是近代舞台藝術史上可注意的組織之一，它在初創時，是以寫實為標榜的，可是，後來它轉變了，可是它底轉變，却並不是因為寫實主義底試驗失敗，正相反，它底試驗獲得了絕頂的成功，而問題便來了，它將止於此以保持其聲譽呢，抑或進一步發展？演員及導演都不滿意自己底寫實主義。

一個試驗者說：「我們陷於荒誕的結果，因為我們企圖在佈景中放進第四道牆。」寫實主義是終於要崩潰的，因為戲劇無論如何是一種程式化的東西。

但，奇怪的是，引導藝術院於較抽象的境地的，並非對於寫實主義的反動，這些俄國人並不以為高山阻住他們使退却，反而要衝破它，通到山底另一面。

為企圖「更寫實化」——就是說：深入於浮面之下，而接近於生活底內心，——有許多典型的史氏的戲劇，如契訶夫及高爾基底劇本，甚至捨棄了戲劇行動底程式

，結果是成爲『固定不動的戲劇』或是『抽象的戲劇構圖』，這裏只留下了角色，和靈魂底不停歇的相互作用，這正是藝術劇院所初步貢獻的。

正如寫實主義是愈見密切地摹擬人，所以新的試驗者也設法愈見深刻地測量人。但，在這一步驟，他們發現了，這已經從寫實主義中獲得了，可是，那最內在的寫實性；——『角色底靈魂底狀態中底要素』，仍然是太深遠了，沒有更進一步的方法，是不易表現的，爲了這種深遠的東西，他們便得運用象徵——線條與面積，詩的效果，與色彩，他們從高山底一面出來了，以獨特的方式，選進了新的舞台藝術運動。

一九〇四年，史氏劇院中，參加了一個新人——這便是梅伊荷德 (Vesvold Meyerhold)，剛設了一個戲劇實驗室，在這裏，他們以小模型解決了那些後來在舞台上所實現的種種問題。他們用厚紙製成舞台及佈景細節底模型，梅伊荷德說：「我們有了這個，整個現代舞台便在我手中了。」

這實驗室後來因日俄戰爭之失敗而阻礙了其遠大的計劃，而梅伊荷德因與史氏

意見不合，也離開而到望彼得堡。

可是，史氏却仍沿其前進路線工作，他在俄國戲劇史上，已經以契訶夫底戲曲劃了一個時代，又在歷史劇上，採用其狂放的色彩方法，後來又計劃其世界性的成功作。他演出了梅特林克底「青鳥」，依然是美的標準，而且其大膽處也是不可及的。而後來，戈登克雷底「漢姆萊特」，尤使其名震世界。

史氏創造了最卓越的表演體系，其主要原因是演員生活安定，而且每一個工作人員都受重視。劇本在「圓桌會議」上研究，任何入底意見都可貴，排演要到戲成熟才中止。

藝術劇院雖則在藝術底兩極端上試驗過，但它仍然以「心理的寫實主義」為信仰——「把握住靈魂狀態中底要素。」這便是風格化底基礎——主題的表現。莫斯科藝術劇院在運用全然的暗示上，是較之任何劇院為有力的，它在應用抽象的色彩上，也最大胆，像萊因哈特一樣，他根本不知道種類變化底範圍，他不像萊因哈特之處，是他不知道拘謹從事底限度。

風格化不是一瞥之間可以設想到的勝利的運動，它也有其嚴重的內在困難，只有風格化的藝術家自己才知道其困難；第一：正如寫實主義必然在戲劇底程式上毀滅一樣，無節制的程式也必然在戲劇底生活內容上毀滅。但最嚴重的是：澈底的風格化通常總是要改變劇本以適應佈景。任何好的劇本，總是在佈景上要求有一些變化的，不管是如何風格化，佈景依然是變化的，演出者如果不顧這一點，而想使它澈底，必然會將劇本歪曲而為不同的，或大違本願的東西。

風格化，在為舞台實踐上，必是一種調和物，它可以在無條理中，鑿出條理，不適當中找出目的，愚笨的摹倣中找出意義來。它能在戲劇各部份中回答我們底清醒的感覺。

## 第八章 近代劇底哲學

作為近代哲學底表現之近代——藝術中底定律觀念——近代劇中底科學精神

那麼，文學家對於近代舞台藝術貢獻了一些什麼呢？顯然，從裏面上看，他們底貢獻既不能明白地分類，又不能引用於一定的意念，更不能用一種單純的原則來說明。任何文藝批評家如果要像統計古典希臘，伊麗莎白朝英國，或路易十四朝法國底戲劇那樣，來統計近代戲劇文學，是頗為費事的，它在內容，形式或精神上，似乎並沒有顯示什麼一致之處。

可是，如果我們要欣賞近代戲曲作家底貢獻，這種不規律性，這種在表面上目的或原則底缺乏，正是我們所要了解的事實。這並不僅是一種無秩序狀態，一種固執的無責任心，這確然不是事出無因，也不是一種消極的東西，毋寧說它是時代精神底表現，很類似於近代哲學的東西。

近代哲學，就其廣義而論，就是應用於探討人生的科學精神，而科學精神也不僅是唯物主義，它也不必是唯物的，一般人總以為科學精神便是企圖發現自然底

定律。但恰巧不然，科學正與定律無關。它是把定律留交走江湖者，平凡的人或是月刊上寫作「通俗科學」的作者去辦的，而科學本身的根據，却是試驗，它以謙遜地不懂什麼為開始，把每一件事實當作單獨的東西，搜集成千成萬的這種東西，整理它們以便於研究，記載它們相似和一致之處，然後設法發現在某種情態下對於某種特質能發生些什麼。除了從所觀察的事實外，不作概括論斷，而所作的括概論斷，是隨時可以訂正的。達爾文從沒有說過人是猴子底後裔，他只是說，「我有許多證據，表示着某種類似之處，而似乎可以指明人類或許是猴子之後裔」。造成猴子後裔底教理的，却是赫胥黎，而赫胥黎，這個永遠想以手中底證據推斷定律的人，現在却是一個不為人信仰的科學家，最多不過是一個有興味的講學者，一個詩人而已。

現在可以這樣說了：近代哲學論辯底癥結，便是這「定律」問題。以最簡單的自然現象來說，蘋果落地，你便要問「為什麼」？回答是「因為地心吸力或定律」。但，對於這「定律」或「力」，是不可能給予確定的意義的，當我們說地心吸力使蘋果下落，關於這下落的蘋果，我們是並不怎麼聰明的，可是，我們聰明之處，是對於這蘋

果下落底現象，我們從許多證據中，發現相等的物體，從相逆的方向，互相吸引到距離面積中去，科學家從他底統計中把定律撇開，而滿足於觀察及分割事實。在他底工作中所應用的假設定律——臆說或理論——並不是用以說明事實，而僅僅是幫助他研討或劃分它們。他底定律無殊於建築師底某種東西如何配合底繪圖，而並不能說明它們如何可以配合，更不能說明其配合的力量。

過去，在所有美術或文學表現中，曾流行定律制度底觀念，某種藝術品是美的，因為它依照了公認的藝術「定律」，某種是好的，因為它依照了公認的人類行為底「原則」，科學精神則與此相反，它認為一種事實有其自己底威權，是不依賴任何定律的，定律只是事實底表現；事實改變，定律也得改變，舊的眼光認為世界是有秩序的，只是偶然不協調，而科學精神却認為世界根本無秩序——各種單獨的力量底偶然交互作用——而只有片刻的，偶然的協調。

這種科學精神之增長，可以在大量的「勞資衝突」底文藝中看到。加斯克爾夫人 (Mrs. Gaskell) 底「瑪麗巴頓」 (Mary Barton) 在否定英國工廠制度底弊端上，是

像革命傳單一樣辛辣的，但作者認爲是偶然的弊病，只要改革，是可以使兩者再度協調的。對於她，正如所有理想主義的思想家一樣，世界就如一種七巧圖，應該拼得完整，有幾片却不巧拼錯了，她要把各方面訂正，使七巧圖再度拼得完整。這種理想，在後來的同樣主題的劇本中已經沒有了。霍普曼(Gerhardt Hauptmann)底「織工」(The Weavers)表現 Silesian 工人們底革命精神之成長，而僱傭者在這裏面只是附帶的。霍普曼似乎是在說：「這是一個事實，是好是壞任你選擇，但却不是證據鑿鑿的事實。」海伊曼(Heijermann)在另一面爲普羅階級而呼籲，工人階級是不斷的鬥爭中底力量之一，他所協同的力量，讓其他一方面自己去注意罷。生活不是由慈善的創世者或智慧的立法所能配合的七巧圖，靜默乃是死東西底所有物，而在生活中，它不過是過眼雲烟而已。

就在這種意念下，近代戲劇文學從事實中產生起來。事實都是不同的，無秩序的，只是部份有關聯的，我們要通達它們，不是靠將它們劃分，而有賴於有意識地理解它們，一個劇作家對於某種事實有了印象，便募入戲曲形式中，使它更適於訴

諸意識，它與我們對於世界的觀點（世界應該是什麼樣子）可以符合，也可以不符合，這一點他是不負責的。它不過是改進世界的勢力之一，而近代戲劇文學之所以這樣放肆地傾向於表現變革的事物，便是因為認明了事實本身所具有的威權，却並不是因為對於改造世界的熱望。我們四週的生活是急劇地在演變中，而這樣接近於生活的戲劇，是必然要反映生活底急劇的無秩序狀態的。

使我們不接受這種戲劇文學的保守偏向，是發自我們在觀念上的思想習慣的。易卜生底劇本，在初出現時，我們之所以不感協調，並不是因為不贊成他對於人間罪惡的論斷，而是我們自然而然地感到，如果這些東西改變了，其它任何東西也得改變以適應它們，七巧圖中有一塊放錯了，其它也因而放錯。資本家反對兒童勞動律，大概不是因為他心地兇險，忍心看孩子們受罪，而是因為他知道，如果工廠中沒有童工，整個工資底基礎，都得重新調整過。但是，由於我們在通常的思想過程中科學精神底增長，我們才覺得我們只是七巧圖底一小部份，對於整個七巧圖是不負責的，我們只是能夠正視任何多少種事實，對於它們隨意或依能力而為。我們理

解到這一點，對於近代戲劇文學，便可以充份了解了。

在近代戲曲中，事實與觀點之變化多端是不能概括地來說的，每一個作家對事的看法不同，每一件生活中底事實又是如此獨特而有力，顯然每一個觀客所聽到的論調又是莫衷一是，通常的人是難於判斷的。誰也不能贊同改革婚姻法，又贊同保留它，或是扶助勞工底要求，又扶助資本家底反要求，或是斷言肉體至上，又斷言靈魂至上。兩者之中，總得選擇其一，他得選擇與他有關的一個，問題是：並不是問「你認為那幾個戲最好？」而是問：「那些戲是你喜歡的戲？」只要是把思想與原則放在次要點，那麼，選擇戲的基準便是以個人底需要及偏好來說。因此，有戲劇出品底個別主義，便有觀衆中底個別主義。人們可以說：「我喜歡這個戲，不喜歡那一個。」下面也沒有這樣的話：「因為那個戲好，那個戲不好」。以前會這樣說的，可是如今我們只說：「這個戲我看很好。」於是，當我們不得不依個人基準來選擇的時候，我們便不得不找出個人底好惡是什麼，我們對於人生及人們所要求的是什麼，我們對於人生的事情着重在何處——簡略言之，便是我們在工作上的哲學。因此而

發展到人們對於近代劇，要求它對於人生的關係。他個人底地位。這便是近代劇中哲學底成就。

隨着戲劇內容底個別主義，而在形式上也有了很大的自由。在這一方面，許多理論家都捉摸不定。如果要選擇什麼現存的標準來判斷所有的劇本，未免太容易了。爲了對於一切藝術品公平無私見，有些人不得不接受一些初步的教條。如所謂「藝術原則」基本法則一，或「主要戲劇價值」等。有一些教條，自以爲是基於外在的原則，有的是人類心理，有的是關涉劇情，也許還有些美底意念，如所謂統一或方法之經濟等，這些，都是根據於著名的作品的，亞里斯多德(Aristotle)，[III 一律](Three Unities)底假定創始者，只是有意識地統計及說明他所熟習的劇本，近代理論家也是這樣作，只是無意識地而已。對於易卜生的崇拜，使大家又像崇奉主義似地，傾向於形式主義，因爲易卜生設法在他取的材料中，把戲劇效果發揮盡致，理論家便以爲任何劇作都應如此，以爲劇中任何細微末節，不是絕對與主要劇情有關的，都是錯誤。他們制定了一「戲劇是意志底鬥爭」，沒有鬥爭便沒有戲劇，因此，

爲自己說話便是非戲劇的，在舞台上沒有地位。因此藝術與教訓無關，因此任何劇情計劃從人生上來說有些勸力作用的，都是錯誤——「好的教訓，却是一個壞戲。」還有更甚於此的，是理論家以此爲武器，對於一切偉大的作品都予以無情的否定。

把近代戲劇文學作一粗略的研討，便可知所謂意志鬥爭，形式統一，邏輯的因果等等，都是作家所不注意的。而因爲不合理論基礎便予以否定，尤見愚笨。我們如果要得到近代劇作家底真價值，只能說明它，而不能批判它。原則不包括事實，只是事實底反映，先有戲曲而後才有「戲劇定律」。

## 第九章 法蘭西及意大利戲曲家

近代法國戲曲所受的影響，——近代法國戲曲以前的傳統，——問題與自由劇

——時髦的作家們——有思想的作家們——意大利寫實派作家

近代法蘭西戲曲，表現給我們以一傳統一底威力遠較任何國家為甚。傳統是一個濫用的字眼，早已被貴族及保守派人物作為歌功頌德之用，因之到我們民主時代，我們便認為它是一個污辱的名辭，但，正如多數其它的東西一樣，它既非善亦非惡，只僅是一種事實而已，而活的傳統，也不是可以實質的地學習的東西，它並未編成條規，也不是什麼經典，它存在於人底心中；它是依賴絕本，而不是依教授來繼續傳習的；它是人們不用語言而藉藉以相互了解的；它是一種習慣底靈魂，歷代相傳，鄰里互相摸樣，人們在沒有特殊盟約之下，藉以互相適應。它隨着人們底相互關係底變化而逐漸改變，敏感地反映着每一種新的需要，最後在人們底意識中變成了呆板的東西。一種活的傳統便是社會底黏着力，超越於並不能完全表達它的法則之外的。

法蘭西在每一個盛衰的時代，都是有這種傳統的。歐洲最早的統一大國，是不得不將各部門底關係合而為一整體，把各省所進行的事，在巴黎一個登記處記起來，巴黎成了法國底清算處，全國各處所發生的變化都可以挨次在首都檢查法蘭西底政府制度，在被檢以前，原是極端不完整的，但它却感到一種意志，甚至西班牙所未有的全國統一性，而到廿世紀初葉，沒有一個國家像法國那樣敏地感到公眾意見底每一個深遠的變化。法蘭西底言論自由，並非由於政府底制定，政府反而是要壓迫言論的，而是由於法國革命以來的一種傳統，認為言論自由，是神聖的。

在藝術生活上，法蘭西也永遠感到有一種有力的集中的傳統。在上層階級中流行的古典的純正思想，便鑄成了一黃金時代底戲曲；而那些理論家，照例是隨之而來。甚至一種新的勢力侵入藝術生活中，如卅年代底浪漫主義運動，六十年代底寫實主義運動，過去在人民思想中，總是有過若干確切的趨向的。

在戲劇方面，這種傳統更見顯著，因為法蘭西底藝術生活，一向是那樣完美地

集中於巴黎的。巴黎底劇院爲各省豎立了法則，巴黎是一般作家邁進文藝界的唯一所在，要在法國成名，非先在巴黎娛悅觀衆以成名不可。巴黎觀衆（當然過路客人除外）本質都是純一的，每一種文藝勢力及新的思想，一經成爲時髦東西，他們便總是有反應的。它是像一切萎靡的社會一樣，不斷地追求新的東西，可是它却不喜歡不斷地改變或雜亂，他們贊同某種作事底方法，贊同許多能湊在一起的程式，一個有歷史的人羣，往往對於形式底改變惋惜。遠較對事情底改變爲甚，法蘭西觀衆因此願意他們底劇本是以某種方法寫成，使他們嘗看到新的東西時，不會因新的表現方法而感到厭膩。此外，正如所有共通的社會一樣，他們有其最感興趣的主題，他們願意同一的題材，一再地處理，只要能顯示若干新穎的色調或感覺。

巴黎觀衆曾經接受過的適合其程式的形式，是史克萊柏(Scribe)與薩都(Sardou)底劇本——在外在劇情下有某種精神聯帶物的「佳製劇」(Well-Made Play)，而內容最主要的是「三角婚姻」——不忠與不法的愛。法國觀衆永遠不厭煩它，永遠能在裏面找到新的東西。

法國劇作家，因為觀衆所迫，不得不一再運用那三角婚姻的題材，也感到必須給予這類劇情以新的方向與意義，他們既不能改變那最顯明的劇情，便得在較深遠的東西裏，找尋無限的變化。——在人物性格上，在情節底旨趣上，在文藝的風格上。在這方面，那些共通一致的觀衆是予以協助的，他們熟習已往的戲劇，對於一些傳統的離奇曲折，是看慣了的，所以當新的東西出現時，他們便很快地可以把握住。因此，法國劇作家表現人物性格底層次，描寫細膩以獲得正確效果及修飾文采，都是不可及的。

不大熟習法國戲曲的外國人，當初次覽讀一過時，是一定抓不到它們給予巴黎觀衆的那種優越的特質的，巴黎觀衆認為勢所必然的事，他會有深刻印象，而劇本中底新東西，他會無暇注意。比如劇中女主角在某種情勢下，離開她底愛人，找她底知己女友求計，這般事實可以使法國觀衆認識整個性格。而在外國人看來，這不過是女人所可能做的事之一而已。或者，一對夫妻背離他們各人底愛人，言歸於好，這般故事在法國人看來，也許會認為是有力地反駁關於遺傳性的科學謬見，可是

在外國人看來，却以為是他們第一件該做的事。

總而言之，外國人是難於完全欣賞法國戲曲的，坡托李雪（George Porto-Ricco）底劇本，要理解它們，得需要研究法蘭西戀愛底深奧處，這種深奧處是永遠說不出的，白里歐（Eugene Brieux）在「逃亡」（The Escape）一劇中，用這種三角戀愛，表現兩個夫妻，據說是生來便有道德趨向底遺傳性的，以純粹的意志力，克服了他們底遺傳性，（或是毋寧說它底荒謬神話）大膽地整齊他們底自由，從他們底戀人處回來，重修舊好。赫弗（Hoffman）底劇本，外國人看來是乾燥乏味的，可是法國批評家却把它們底文藝風格捧上了天，說是這種風格，並不包括在修辭語文之內，而是包括在法國普通會話之深奧處裏面，這是有熟習法國語言底格調的人，才能夠明白的。

法國戲曲家從他們底三角戀愛題材所能抓取的深入而壯大的特色，其數目是驚人的。劇本中所負的任務，等於機械一般無二，在前文提及的白里歐底「逃亡」中，照例討論一些遺傳問題，在坡托李雪底（老人）（Le Vieil Homme）中，照例要對

於青年心理反射影響，在巴戴爾(Bataille)底「火炬」(Les Flam beaux)中，照例是顯著地描寫純潔的意念對於科學思想的魔力，在赫弗底「瑣事」(Bagatelle)中，照例是探究人與人間友誼底性質與力量，同一作者底「謎」(L'Enigme)，以衡量「情況證據」作為神秘劇底基礎。這裏所舉的例子，都是劇本中最使人記得住的要點，並非全文中偶發的瑣碎意義。

「問題劇」在法國叫 Piece a Probleme 是早就知名了的，它是在六十年代，從小仲馬而流行的，他從埃內地談論作為影響人們意見的一種手段，相信巴黎是思想底媒介中心，而巴黎舞臺更在這種舞臺日趨成為公眾意見底中心頭腦。也許他底「茶花女」最初是因與羅蘭寫作的，後來才被發現成為一個教訓，但風氣因此而傳開，從此在法國寫實派戲曲中，問題底原素便增強了，甚至那些娛樂性質及「為藝術而藝術」底部份作品中，也是如此。法國婚姻法從「王政復古」以來，便絕對禁止離婚，可是後來予以修改之多，據說大部份是由於戲劇宣傳底效力，因為戲劇中表現了沒有離婚足以養成不道德的行為，無疑地，戲劇證明了是將人們心中懷疑之點訴諸意識的有效手

但，法國戲曲範圍之展開，以及其貴族的特質之修正，大多須歸功於易卜生底影響；而易卜生是由安朵倫(Antoine)與自由劇場(Theatre Libre)介紹而入的。這劇場雖立於一八九〇年，與倫敦及柏林同類的劇場同期，它所標榜的是新的改革運動，把法國纏迷戀於傳統，食古不化中挽救過來。只要是外國的東西，法國人都是懷疑的，只有安朵倫這真難得有作為的人才敢於作新的嘗試，他所演出的戲，兼有易卜生傳統下底劇本，與青年作家專為這劇院而寫的作品。當時受到很多嘲笑，那些嘲笑底字眼，後來我們都熟知是反易卜生派底字彙。那些字眼是粗野，不道德，沒有想像力，可厭，非戲劇性的，不適於舞台演出等等。他所介紹來的寫實派佈景，被人認為沒有風格，沒有美，摹擬而沒有靈感。但自由劇場堅持不變，作為新運動底狂潮中心，直到它底目的成爲巴黎文化生活底一部份。從此，有許多大戲曲家，包括白里歐，都從自由劇場起始，而安朵倫在這裏主持的能力，使他後來成爲奧迪賽劇院底主持人，在那裏他就事八年，雖然在經濟上窘迫，藝術上却極卓越。易

卜生論戰，後來自然是消滅了，而法國戲曲又再度集中於自我，狹義地民族化起來，但，新的一代的劇作家已經得到了教訓，雖然他們所受的影響底準確性質是難於追尋的。順便值得一提的，法國戲劇所受的第二次侵襲——德國佈景，使它底領導人雅各羅登 (Jaques Rouche) 成爲另一個國家劇場——歌劇院底主持人。而對着在觀衆中不流行的情況，以大刀闊斧的精神，法國保持着他們底傳統與劇院新鮮而有活力，而外國底預言家們，却隨時希望着它崩潰。

嚴格的法國戲劇傳統，使法國戲劇作品保持極高的水準。每一個希望成爲戲曲家的人都逃不開那些觀衆——他們從許多優越的劇本中熟知成名的作家，熟知好的寫作技巧。觀衆可以容忍觀點底純真，但不能容忍粗劣笨拙。因此，每一個青年作家在寫作之前，不得不牢記着許多戲曲大帥而深切地研究他們。他並不總是摹做這些典型，却總顯出是熟習它們。一年一年地，依作品數量說，其中有許多在技術觀點上是第一流的作品，如果在產量較少的年代中看來，是可以被認爲偉大作品的。

法國戲曲之變化，是遠較表面上看來爲多的。在外國人看來，彭斯坦（Bernard Shaw）巴戴爾，赫弗與坡托李雪似乎都相似，可是法國人來，他們不同之處却很大。浮淺的學生看來，總覺得它們底題材是千篇一律。——婚姻不忠實，反覆地應用，只不過稍加改變而已，但這正是使它們聯繫爲一體的傳統，在處理上，特別是關涉到風格的一切上，却是大不相同的。彭斯坦是被人認爲史克萊柏傳統之後繼者的，——從三幕或四幕中，致力於獲取最大的情緒震動，彭斯坦在外國底譯學，是僅次於白里歐，在戲曲寫作底技巧中——懸想（Suspense），意外之筆（Surprise）伏筆等等，他是老練的作家。「賊」（The Thief）第二幕，用兩個角色演一段極長而不斷的審案造成極痛苦的情緒緊張，使他名傳歐美。可是巴黎人却認爲他底東西粗糙；他底角色沒有現實性，只是在玩弄他底戲劇棋局，他缺乏風味與洗鍊，而最重要的是缺乏風格；沒有風格（這個字底法國秘傳的意義，在外國人看來依然是神秘。）便不能列入法國不朽作家之林。他底劇本「我之後」（Après Moi）曾被某些批評家譽爲是比他底已往作品「較佳的法語」寫成的，他們是說對話是較合於角色底個性，而

對於語句底節奏修飾，也下過較多的功夫，在他底早期作品之一「詐術」(Le Detour)中，彭斯坦顯示着性格描寫底優越能力。這是一部極優越的作品，藉角色個性的底邏輯推論，漸漸地推演到它底悲劇的結果。但新的「偉大場面」，把作者壓伏了，「賊」底光榮成功後，再不能超越了。

對於巴戴爾，我們具有某種美的觀點，這種美的觀點正是這法國天才最顯著的特徵之一，雖然他並沒有馳名國外之心。他底技巧是彭斯坦一派的，但他最着重於人物特徵，他寫得那樣顯著，那樣靈活鮮明，使人感到是看到靈魂深處。把個人底特徵與劇情動作隔離，同時又不損及理性底作用，並且不致他底人物僅只成爲個人的特徵，這種技巧是需要高度的技術能力的，「純真的女性」(La Femme Nue)寫一個天性純真，直捷痛快的性格。「愚蠢的童女」(The Foolish Virgin)雖然是不精純的爲上演而寫的作品，但它描寫一個女郎不可忍耐，決心與她所熱愛的有婦之夫私奔，在這女郎心理過程底分析上，是足以挽回這作品的。「火炬」是巴戴爾最好的劇本，裏面底人物特徵是科學家追求真理——人類進程底「火炬」的熱情。所有

這些劇本，都以三角濶姻爲劇情底基礎，他底態度是猛烈的，筆觸是不均衡的，但人們在他底觀念中能感覺到一些東西，而且充滿了若干他那種探究人類靈魂底神秘的真摯熱情。

另一些絕對不同的人物是杜奈(Dorray)、勒麥特(Lemaitre)與居列(Curel)諸人，雖不及前文所述諸人那樣有名，但在文藝圈的，却是較正確的。杜奈是深刻地，以敏銳的智力寫作，總有着一一些智力上的趣旨來導引他，在「從耶路撒冷歸來」(The Return from Jerusalem)中，他探討猶太人底觀念主義在「決鬥」(The Duel)中，他透澈而深入地描寫科學與宗教底鬥爭，勒麥特底劇本是比較纖細的一種，在表現青年女子內心底變化是拿手傑作，其寫作是極度單純語言也極洗鍊。居列在風格及材料上，都是貴族底戲曲家，在「化石」中，他描寫法國垂死的貴族階級，死抱住傳統與階級觀念不放，以高貴的人格自豪，以及在現代的情況之下，企圖假藉其特權行事底無益，在「鏡前的跳舞」(The Dance Before the Mirror)，他似乎是將戲劇底深刻性予以極度的洗鍊，分析虛榮之根源及成長，以及它對於愛

與新的無限反應，布爾熱(Paul Bourget)是另一個上層階級的戲曲家，最初在他底觀點中有着着激烈，後來却是現狀底辯護者，他最著名的劇本「防禦」(The Barricade)描寫勞資之間所存在的防禦，而作者認定是必須存在的，因為資方是有能力而負責的人物，而工人都是些愚笨的人。

所有之中，大概赫弗是「最法國風」的，他對於形式及風格的感覺，是其他戲曲家所沒有的，沒有東西能從他底筆底溜過去，每一句話，雖然是寫實的，忠實於可能性的，都是文藝作品，依底卓越的寫作形式，已幫助他寫了不少問題。「鍊」(The Chains)似乎是一個問題劇，其中寫一個婦人要與她所不能愛的人離婚而不得，會藉通姦來復自己底仇。「火炬賽跑」(Torch Race)底問題是子女的愛是一種微弱的，求得的德行；父母對於子女的愛是不能取報償，只能傳之後代的。「留言」(Words Remain)是一篇邏輯的「戲語」(Jeu d'Esprit)，其中寫一個婦人被一個男子底魯莽話毀了她，這男子後來極力設法贖自己暴燥之罪，可是毫無成效。「謎」是一篇極具戲劇優越性的燦煌作品，純樸而簡單。這些作品似乎都是以思想

構成的，情感的讀者或者會感到淡漠。雖然它們底敘述是閃閃到極點的。作者對於他所描摹的情緒並無主見，他完全是非個人的，冷靜的，甚至當他似乎在主題上很熱切的時候，如在「鏡」中，也不過是提出一個邏輯議案底那種熱忱而已。他底人物是讓人構想的，不是讓人感覺的。他底故事是純粹理智的，而他底風格也反映着這些特質，它似乎是顯得純潔白淨，毫無瑕疵。

這些作家都自由地描寫三角戀愛及性底奔放。但有一個人却是例外地爲巴黎觀衆所愛戴，這人便是坡托李雪，他底對話是一種內省的(Introspective)，感情的，總有着若干病態，他底主題永遠是愛——神經底愛，感大家都認爲他較之任何法國劇作家描寫過火，許多他底作品都需要意會而不可言傳，「單戀」(L'Amoureuse)是要寫一個婦人在色情狀態中底全貌，他底技巧有賴於不斷的暗示，劇情底深奧的交互作用，人物底內省的分析，而最重要是對話中底沸騰的暗流。他底「老人」，是一個神經質的孩子底分析，曾經多年努力寫作而成，在文學中是罕與比擬的傑作，坡托李雪底勢力如果在法國劇壇佔優勢的話，巴黎真變成爲熱情奔放之地了，幸虧法

國文學對於思想，對於哲學也還有熱情。

法國底詩劇作家，將在另章中談到，還有一些我們知道的有思想的作家，其中之一，白里歐是名震世界的，而另一個米爾波(Octave Mirbeau)，在思想底處理上也有其獨特的地位。米爾波底特殊地位，是由於他既是文學大師，又是社會事業底熱情的參加者，他底職業是寫小說，但兼寫劇本時，也成績非凡。「公事公辦」(Business is Business)是對於現代金融底巨頭的尖銳有力的諷刺，勒夏(Isadore Lechat)是正角而兼反派及丑角的，在法國戲曲中，永遠有這種人物，他底形象就似乎是灌飽了啤酒的拿破侖，在意志力及虛誇上，是非凡的，不停地想方法阿諛自己，在無限專制暴虐上是中古式的，凡人底恐怖，而神祇底歡笑。全劇是以誇大的手法寫的，諷刺的筆觸是莫里哀式的，有力，甚至於沉重，但是刻毒。故事是依性格而建立的，勒夏是為所欲為的，他決心為他底女兒買一個貴族丈夫，而且堅持要使他底兒子成為巴黎社會底領袖，替他付了難於置信的賄賂。有什麼東西是錢不能買的呢？女兒却和園丁私奔了，兒子出去夜遊時，開車而死，最後一場戲，似乎是

因襲伊麗莎白時代底戲曲的。其中勒夏因爲計劃失敗。尤其是對於他底虛誇受到致命傷，因而不勝可憐。這劇本不是一佳製一劇，佈局是任意拈來的，結束處尤爲偶合，絲毫沒有必然的發展。但勒夏一角如果演得好，却是需要一個以喜劇演員而兼悲劇演員的人。這劇本雖不會使作者像彭斯坦那樣馳名，在近代仍不失爲傑作。

米特波後來的一個劇本『爐邊』(The Hearth)，在巴黎曾引起軒然大波。劇本是描寫慈善機關的，但沒有普通那種風趣，它底冷雋辛辣以及純然的哲學意味，中產階級看了，任何人都要有反感的，「喜劇院」接受演出，主要地是因爲作者底聲譽，但接受去之後，便沒有下文了，經作者抗議，而劇院勸他收回，作者便控告，喜劇院堅稱困難是在於分派角色之技術上底原因，其時盛傳是由於「上面底勢力」，最後，劇本終於排演了，作者允許撤消第二幕，這幕中描寫兒童慈善機關底主持人及贊助人底性格，其辛辣之處，非言語可以形容。這劇本有其嚴重的毛病，但大約是因爲米特波自己造下的仇恨。因此覺得再進一步將他底思想打入巴黎流行的戲劇中似乎是不值得的。

他底其它劇本，有許多是獨幕劇，爲巴黎那演「煽惑性戲劇」的劇場 Grand Guignol 寫的，其中之一「錢袋」(The Purse)是一個優秀的諷刺劇，描寫巴黎貧民之合法地位，「老家庭」(Vieux Menages)，是一半混和一半辛辣的諷刺劇，描寫在閒散的暮年中所起的嫉妬心，在所有這些劇本中我們感到一種心智上的動力，一種藝術的自由底生動感，是與近代任何法國戲曲不同的。

白里歐在國外的成功，完全是「誹議底成功」(Succes de Scandale)，我們被他底宣傳驚住了，竟忘記了他也是法國文學史上最大的戲劇家之一。蕭伯訥編行了三個教訓劇，而白里歐因此獲得「開讀的戲曲家」之聲名。後來，他底「壞了的東西」(梅毒)在美國被一家醫學會作爲宣傳而演出，因而名震全美。劇人們也很驚奇地發現這是一個營業成功的戲。有人說大家是因爲對其主題——花柳病感覺興趣，但劇本之能控制觀衆，並非病態的好奇心所能得到的，白里歐並非因爲技巧惡劣才寫宣傳教訓戲，說戲劇不能作爲宣傳的那些理論家，未免幼稚。

白里歐之教訓，完全是有意義的，他幼時便深深地宗教化了，在他讀了史本塞

(Herbert Spencer)底理論之前，他還有意到教堂受洗，他對於週遭的世界總是有興趣的，認為戲劇是有目的的手段，他曾說過：「假使我生在兩百年前，我也許成爲不信教的傳教師了。」一切關於「藝術底功用」的理論，根本不影響他，他總是以種種方法利用戲劇爲宣傳。

關於白里歐，最重要的一件事實是：他雖生在巴黎，却不是生在文藝界裏，他是工人底兒子，窮苦，只受過普通教育，他底書是省下來的錢，在舊書店裏買的，他初期讀的書是廣博而不厭其多的，但，因爲求生，不得不放棄文藝寫作，在巴黎以外的地方當新聞記者（雖然也寫過一兩個幼稚的劇本），因這種生活，學到了敘事簡潔明瞭，這也就是他底劇本底長處。而他熟習各地方底生活，也是極重要的，他底劇本中最見長的，便是那些地方型的人物，他所觀察的世界，與當時那些充斥於法國戲曲的靡爛底觀點，截然不同，他那種結實的道德格調一部分決定是由早年的地方生活而來的。

他早期底傑作「清白」(Blanchette)，於一八九二年演出於自由劇場，描寫窮苦

的父母，與受過優於他們的教育的女兒，兩者之間底深刻的摩擦，而結尾是根據這摩擦而來的，這劇本使作者一躍成名，被列入法國喜劇院底「保留節目」中，一再地演出，他底卅多作品中，在法國最成功的是「清白」「紅袍」(La Robe Rouge)「代替者」(Remplacantes)。至於「紅袍」及「逃亡」兩劇，且曾受法國文學院褒獎。前者有責難所謂「公平」詞授，——要得到信任才能擢升。劇中有着極煽惑的場面。「信仰」(La Foi)是他唯一的非寫實劇，是一種宗教宣傳冊子，目的是滿足人們底煩悶的懷疑，他底其它劇本在市場價值上，在內容底趣味上，各有不同，但宣傳底熱忱是絕對有的。

白里歐底題材之廣泛，極爲驚人，「清白」中寫教育之破產；「海波華先生」(M. de Reboval)中寫政治之虛偽；「恩人」(The Benefactors)中寫慈善組織；「逃亡」寫道德觀念底遺傳；「杜龐先生底三位令媛」(Three Daughters of M. Dupont)寫「便利的婚姻」；「賽馬之結果」寫賭博；「搖籃」(The Cradle)及「棄婦」(Desertreuse)寫母性之職責；「替代者」寫僱傭乳母；「梅毒」中寫花柳病；「母性」

(Maternity)寫不合法的母性底地位，「唯一的女人」(La Femme Seule)寫經濟鬥爭中女性底地位，以及一切一切作品。在這些劇本中，除了大旨之外，並不怎樣激烈的，他堅持責任心，尤其是對全社會的責任心，他強烈地反對離婚而讓孩子們受罪，他對於鄉下人底道無觀念有着深信，他是宗教底維護者，他尤其攻擊那些犧牲別人以享樂為非的人，他是來自工人階級的，有着若干中產階級底中庸之道底主張，他會被適當地稱為文學底警察，凡熟習於他底作品的人，是不會懷疑他底道德真摯性與戲劇寫作能力的。

在意大利，最可驚的戲曲現象是詩劇，在十二章中將論到。在寫實派作家中，有兩人最顯著，一個是奇阿柯薩(Giuseppe Giacosa)，另一個是柏拉柯(Roberto Bracco)。奇阿柯薩似乎是易卜生在意大利的反應，在青年時代學了短時期法律後，他開始寫作詩劇，充滿着想像力與青年的活力。後來劇本變成歷史的嚴重的，有時有着中古的抑鬱。他名聲漸大，在八十年代後期，他開始感到易卜生寫實主義底影響，在 *Tristi Amori* 一劇中，他也能使觀衆追隨着他。這劇本是描寫意大利中

產家庭中底普通三角故事，獨幕劇「靈魂底權利」(Rights of the Soul)，是一篇心理的研究，最看得出易卜生底強烈影響。「當葉落的時候」(As the Leaves Fall)，在意大利及法國受到異常贊譽。其中有許多優美的性格描寫，是從單純的對話中獲得的，而對話又具有深意，大概他最優秀的作品是最後遺著「強者」(The Stronger)寫一個近代商人，和一段狡詐交易底倫理關係。父親爲了愛子積下許多錢，兒子發現他父親已往會有許多不名譽的事，那些事，是法律無法干涉，而在商業上慣用的，兒子大不爲快，毅然脫離父親，不受一文錢，最後的對話，在純樸的眞誠感及對於雙方的公允上，都是極精純的，父親提醒孩子，說他底理想與純潔無疵的生活，已往是由於他所嘲笑的錢而來的，但此後還要使他不爲罪惡所侵，養育他於善路。

柏拉柯寫作之輕快微妙，使人想到戈爾多尼(Goldoni)，他底作品是極細膩的，而喜劇尤爲精絕，悲劇情緒也可充份發揮到。同時又能將極一種觀念，用極簡單意念的情節。可是大家從這些劇本可知道他是一個思想家。他能適當地運用他的

，何時笑。何時感動。何時譏笑，何時理智地批判。他對於風格的感覺之微妙。是像今日任何作家的。他底表裏底純淨，深刻的觀察力，不加思索的創作力，方法之優美，是任何人卻難追及的。

另外一位近代意大利問題劇作家蒲蒂（Puccini）最注意科學與宗教之鬥爭，而柏拉柯却注意於婦女在近代生活中之地位。他主張婚姻關係絕對自由，他說，只有如此，才能得到婚姻底忠實與幸福。「不忠」（Infideltà）一劇，最足說明這主題，這劇本是輕快喜劇，要不是其處理之優美，真可以算是笑劇，妻子被丈夫疑惑，因此便出去找一個情郎，把丈夫教訓了叫他以後尊敬她底意志之後，她便討厭那情郎了，任令他從室內溜出，而他却本來是想在室內計劃取得勝利的。柏拉柯在其它作品裏，一再應用這劇本底清晰明朗的長處，不過更注意於心裏底深刻與對於風格的完美感覺。

但，柏拉柯亞也能嚴肅地處理其題材，在 Don Pietro Caruso 一劇中，一個廢物爲他底女兒被一個他常與宴樂的朋友玷污了，悲傷萬分。在 I Fantastini 中，看不

見易卜生底靈魂，而是一種抒情的調子，死去的丈夫底嫉妬，在寡妻底心中多年還不能忘却。『母性』(Maternity)中，柏拉柯並不像白里歐那樣，對這問題發表其社會的意見，却是完全站在個人觀點的；劇中寫一個妻子——克勞狄亞，將要生孩子了，可是她丈夫認爲這孩子底唯一用處，便是獲取他底親戚底資助金，她反抗了，對她底丈夫說跟他完了，——孩子是她自己底！她喊着：『我常聽見一個聲音，高聲地對我呼喊着做母親底快樂與光榮！我肚子裏懷着我底夢想中底目標！我一生底希望！我勝利了！我勝利了！我現在能指摘你底無價值！我能把你當不速之客驅逐出去！我自己就滿足了！上帝啊！我感謝你！現在我什麼人都不要了！去罷！』

## 第六章 俄羅斯戲曲家

俄國文學之特殊發展·社會生活對文學表現之影響——近代俄國戲劇底產生——俄國歷史·A·托爾斯泰——L·托爾斯泰及其作品——「靜」的戲劇家·契訶夫及高爾基——安德列夫

一八二五年，當建立共和國之十二月革命底企圖被破獲處置時，俄國民族文學已在誕生的前夜。俄羅斯早已受到西方思想底薰陶，甚至在凱塞琳女皇時代富蘭克林 (Benjamin Franklin)——歐洲心目中的共和主義信徒——底名字，也早就知道而且被憎恨了。因為富蘭克林，在多數有思想的貴族眼中，是當時偉大人物之一。法蘭西革命迂緩地侵入了俄國，但拿破侖底戰爭，那樣重大地威脅着他們國家底生存，因而勾動了他們底革命情緒，而內部改革運動也因此延緩了。在十二月革命計劃中，共和的情緒時趨成熟了，在軍隊底主要軍官中組織起來準備推翻帝俄，這是俄國政治與社會生活以來連續的變亂底第一次。自然，這變亂是繼之以暴力壓迫政策。於是，對於外在生活中社會思想底壓迫，便繼之以在文學中社會思想底表現

十二月革命失敗後幾年，便出現了普希金底敘事詩「尤瑾與尼金」(Eugene Onegin)，這詩是被一般人認為俄國文學底嚆矢的。其中與十二月革命的關聯，初看似乎不很明顯，但稍加研討，明眼人自可看出其潛伏的意義。普希金本人便因此被牽連到十二月計劃中，且因而被充軍到高加索數年。後來他在聖彼得堡因為意見過激遭受懷疑。他底社會信仰也必然會從藝術品中表現出來，「尤瑾與尼金」形式與性格是拜命式的，但內容，却真正是俄羅斯的，這在斯拉夫文學中，還是初次。

一個人底政治意見滲入文學中，何以還能逃過檢查呢？藉着一個簡單的名辭底變易。對於所有內部底激烈精神，却是很清晰的。在十二月革命失敗之前，題旨也許是「我們要求民主共和」可是失敗之後，題旨變成一個問題了：「我們為什麼沒有得到它呢？」而對於這問題，普希金却把它變成這個問題了：「我們俄國人底特性，是有什麼毛病嗎？」——（因此而爭取共和失敗了？）——「括弧內底句子，是意在言外的。普希金底主角，是寫成當時典型的社會人物，沒有意志力，沒有目的。不

願及他底同胞底幸福，而普希金說，毛病就出在此，而這敘事詩，被一般不用思想的讀者尊爲美的詩篇，却被選民們尊爲政治底教條。

這種情形是值得回朔，作爲此後帝國偉大文學底比喻的。從那時起，每一篇通過檢查，影響到俄國的文學作品，在表面上都是無關宏旨的人物分析，下面却潛伏着政治的教條，屠格涅夫底「獵人日記」，是佈置着廢除農奴制度的，可是裏面却没有含着一個政治字眼，沒有一句對社會情形抗議的話，它不過是一連串從農奴及主人底生活中摘取的人物素描，但是它底政治的內容却立即被認識了。

俄國社會生活底每一次改革波動與其反應，同時在文學中也必定起一次波動。大的希望便繼之以悲觀主義，而悲觀主義便引起了新的，更深刻的俄國性格分析，目的是尋找「毛病在哪裏？」普希金之後，是萊蒙托夫(Lermontoff)——龔察洛夫(Goncharoff)——赫爾岑(Hergen)——再繼之以屠格涅夫等人，每個人都協力於把俄國性格與確定的社會狀況作更深刻的分析，而且每個人都反映着更深遠的不顧一切的過激精神。屠格涅夫底「父與子」，——第一個使「虛無主義者」這名

詞流行的——是適應七十年代底無政府狂潮（結果刺殺了亞力山大第二那次事件）的。

與這種創造的文學并行，還產生了一種批評與理論文學，在活力上是罕與比擬的，許多文學批評家，在俄國週刊或月刊上寫文章，有着我們難於理解的勢力，把每一個出面的作家都予以解釋，指明每一個作家特殊之處，從而構成一套批評理論，其暢達之處，西方國家還沒有能比擬的。杜柏洛魯波夫（Dubrovskoff）及其合作者給予俄國讀者以難忘的印象的理論，我們知道，簡略言之，是「為人生而藝術」的理論。他們說：文學不能為它自己而存在，只有在幫助人們，講解人們時，才有效力，也只有這樣才能有藝術的存在。這種理論之外，還有一種形式的美學，對於我們理解俄國文學，也是重要的，這些美學者說形式本身根本沒有什麼，藝術品中有許多形式，形式脫離了藝術品，便沒有價值，而且不能在任何程度下為藝術品制定法則，換言之，根本無所謂「形式」這東西，有之只是「許多形式」，而每一種形式，在成熟的藝術品中是統一的；注意了感覺，便自然而然的有聲音；有話說，便

說出來，只要說得好，你底作品便會有美的形式。

這便可以看出，這種理論是俄國文學底特質底直接產物，換言之，便是人民底政治與社會慾望底直接產物。鬥爭被束縛而愈絕望，文學便深沉而更強烈。當教育普及，中產階級與（相當限度的）農民發革命意識激動了時，而文學便更漸人性化，更見民主化，如果要理解俄國文學，便得理解它是男女生活底熱忱底表現。這種與人生的關聯，是永遠在煙幕下的，爲了逃避檢查底注意，或看破表面底最下層——革命精神。

俄國戲曲底開始，幾乎是與俄國小說同年。十八世紀，當英國文學在俄國成爲風尚時，有許多以薛萊敦（Sheridan）底風格寫成的優秀的喜劇，凱塞琳女皇本人也有不少功蹟。人物多半是探目俄羅斯上層階級，這些人正忙於摹倣倫敦或巴黎禮儀，是不能提供真正的俄國材料給作家的。雖然，後來也有一兩種俄國戲曲底素材，如官僚政治底拜金主義，及對於外國風尚之迷戀，也滲入了當時底劇本中，給予它們以民族意味。官僚政治底拜金主義及其從屬，是戈果里（Gogol）底「巡按」（欽差

大臣)底全部題材，這是第一部偉大的俄國民族戲曲，被當道懷疑，將被禁演，直到後來有一晚沙皇着了，大笑不止，才免於遭殃。戈果里底材料純然是俄國風的，從那時起，俄國劇本便爲觀衆所喜好，只是政治力量除外。

在五十年代或六十年代，俄國正騷動於自由主義情緒中，農奴底解放在人們心目中是最重要的事，而奧斯托洛夫斯基(OSTROVSKY)便寫了他底民間悲劇，奧斯托洛夫斯基是一個真正天才，假使當時俄國與歐洲他國不那樣隔絕，是可以名震世界的。而農民們從此才在俄國文學中佔一地位，奧斯托洛夫斯基爲俄國畫的力，正如霍普曼爲德國畫的力一樣，是表示窮苦的人們也有靈魂。他熟習他底人物典型，以寫實主義的手法來表現他們，雖然不免參有當時所流行的技術的程式。但他底寫實主義並不僅是照像，因爲他不肯予戲曲以一個結局。正如實生活中總不斷地有新發展一樣。他底劇本底結局，總表現着繼續發展的故事遠景。「雷雨」(Storm)中，當農女底不貞被發現因而淹死後，他看到了前面的悠長而苦痛的生活，奴役而爲社會嘲笑。因此，奧斯托洛夫斯基是採取一段隔離的事跡爲劇情。從而看到生活本

身裏，似乎是在說：「我這裏給你看的不是人們，而是人。」

這種傳統，在後來的俄國劇本中還繼續着，但，當這種寫實劇與小說並行地發展着時，另外又昌盛着極其美與力的詩劇與歷史劇。這，也是導源於普希金的，他底「戈多諾夫」(Boris Godunoff)，雖然不大適用於舞台，却是俄國詩劇底不朽作。在十九世紀後半期，這種傳統底繼起者，主要的是A，托爾斯泰 (Alexander Tolstoy) 和梅列茲柯斯基 (Mereshkovsky)。前者自俄國歷史底兇暴與活現的歷史中採取題材，劇情底發展是一半忠實於歷史，却充溢着現實底影射。他在俄國文學中的地位，有如席勒 (Schiller) 之在德國，雖然在情感及語言上，更較純正。這一類歷史劇，在情節底追溯乃至分幕結構上，是像莎士比亞一樣運用自由的，總是避免當時底描寫，總想從歷史主題中找出大量的意義與情緒的活力來。

A·托爾斯泰底劇本，是許多偉大的劇場底供給所，近代佈景底實驗者們想應用他們底理論時，這些在手頭的戲正好適合他們底想像。這些戲原是在第一流的保留節目中的，無需重行找出來再排過，於是乎，散文詩的劇本便在俄國昌盛起來，

同時許多極端寫實的劇本也極盛行，成爲戲劇藝術很自然的一部份，不像在西方各國，徒然作爲文藝底供奉，詩劇底繁盛，總是一個國家底藝術青年時代底標幟，而這些劇本，具有着一些青年的朝氣直接使你感到，正如我們在馬洛 (Christopher Marlowe) 底作品中感到的一樣。

談到L. 托爾斯泰底劇本，我們就得屏除一切成見。托爾斯泰因爲過份真摯，已經受到責罰了，他在「一八七九年」轉向「以前，他底小說是到處受崇拜的；世界再沒有更偉大的作家了。可是後期底托爾斯泰，却甚至被世界懷疑，幾乎是憎恨。他對於良心的控訴，是那樣可怕而直接，使我們要望而却步，稱這個人是瘋狂，宗教的荒誕，或是（中產階級所下的最後論斷）行不通。「克列采長曲」(Kreutzer Sonata) 大概是像後半世紀任何書籍一樣遭受憎恨的。正因爲其行不通，（恰如原始的基督教信仰及一切純然的宗教都是行不通一樣）我們覺得不去嚴重地觀察它是對的。對於許多人，這僅是避免這人底道德挑戰之最低下面容易的方法，要指明後期底托爾斯泰之幼稚的特質，是很容易的，（這後期正是他停止思想而純賴信仰的

時代)它需要勇氣來正視他。然後接受或拒絕。托爾斯泰晚年底唯一興趣便是傳道教訓，絲毫沒有半點創作藝術品的企圖，因此，一八七九年之後他所作的劇本，我們只把它當作癡人說夢好了。

托爾斯泰底四個劇本，既都是他晚年的作品，是當然歸於這一類的，稍有戲劇知識的人，都不免對作者底幼稚憐憫。在寫作態度上是那樣天真，對於集許多年經驗而得的「舞台效果」是那樣冥頑無知，似乎就像無識者底作品。托爾斯泰雖底當時的劇場，認為是對感官的誘惑，如果不是說教，他便沒有與致。顯然，他是專心致力於神秘的教訓的，因此，許多人顯明地看得出他底劇本不過是癡人說夢。

但對於一個偉大人物，緩一點下斷語是聰明的。托爾斯泰既不關心時髦戲曲家所注意的事，我們便不免要問，他所企圖的究竟何在。我們如果不存這種態度，便不能欣賞他底劇本，正如牛頓看「失樂園」(Paradise Lost)，却問道：「它到底證明了什麼？」要判斷他，是不能用已有的標準的，因為他在寫作之前，便絕對否定了這些標準。唯一的誠懇態度，便是聽着他底劇本，依情形來決定愛惡，然後再估

計一下我們有否感到作者所感到的對於人類靈魂極端重要的東西，就個人而論，我們可以，也可以不對這些道德問題感覺興趣，但在歐洲劇院中，有成千成萬的人感覺興趣，而在這顯明的事實前，我們便不能再說托爾斯泰不知道自己是怎麼回事了。

托爾斯泰底方法，簡略言之，便是：你如果有話要說，便說出來，這秘訣看來是如此單純而深奧，誰也不大相信其意在此。但這足以說明他晚年底作品，而對於我們，這也說明了他底劇作技術，他要顯示某個人作某種事，他底方法正像孩子們在院子裏「演戲」，先是表示他們第一步做了什麼，然後第二步做什麼，——一直如此下去，毫沒有顧到什麼幕底統一，情緒效果之保持等等，他過份關心其道德的傳佈，便顧不得搜求形式底統一；世界上有太多的情緒虛耗了人們底靈魂，在他是不得不它在它們來到時保留，正如許多做作的文學家在依規律寫作時所為的一樣。戲裏底會場極多，任隨作者底需要，每一場底長短，也依內容而定，角色多得要能說明其故事，每個角色依其輕重作其可以或能做的事，平衡或比例，或是在台上有無價

值，是不顧及的，只是許多很人性的人做許多極痛苦的人性的事，而被作者底猛烈的道德力量束在一起。簡略言之，托爾斯泰底劇作技巧，用「愛麗絲漫遊奇境記」中國王詔書，便可以包括了：「開始時便開頭，一直下去到末尾，然後就停止。」

他底兩個劇本「黑暗之勢力」與「教育之果」，是八十年代後期寫的，在後幾年的「自由舞台」運動期間相當著名，托爾斯泰全集底譯者，是特別熟習的。前者，如果你便有印象，那印象便是一部從來未有的可怕的悲劇，在那農人家中，淫慾充斥，而邪惡的意念引着他們不斷地犯罪，直到後來，除了老父之外，都犯上了那最低賤最可怕的罪惡了，阿古琳娜底私生子底謀殺，是由一個在場目觀的角色詳細敘述的，而行兇動作却是在茅屋地窖中發生的，沒有留下一點細節能使我們感到黑暗底勢力。一觀客只覺得被這累積的罪惡壓倒了，甚至於像罪人底中心人物尼其塔，最後對一羣興高采烈的人們高喊出來，祈求上帝底憐憫。除了托爾斯泰底處理之純然人性的力量外，這個戲顯得是無謂的浪費。但是我們一翻閱報紙，就知道這些事情是最常見的，而自己不可免地反省一下時，便知道，產生這些罪惡的某些邪念，原是

藏在我們自己心裏的。

「教育之果」，大概是一個看來毫無幽默感的人底唯一喜劇作品，但，那却是一種辛酸的幽默，其辛酸處有如一個飢腸轆轆的人看大歌劇。史維慈金柴光，在他閒散的晚年，迷信於降神術，而他底妻子也很關心微生物與醫學上底公認的發現，一個迷信降神，一個迷信醫生。有三個農人來和老翁辦一件生意，於是這教育之果便在這三個單純的靈魂上了。老翁是鄙吝而迷信，他底女兒和幾個僕人商量計策，設法給他弄一個「降神專家」——不過是小寇人——底勸告，而史維慈金柴夫便與農人訂了合同。這計策終被發現，但女兒伯特西却提出了看來很可相信的解決辦法，（也就是托爾斯泰底），說一切都可饒恕，而老翁也得了一些真的教育——說是心地要單純，這劇本中充滿了精神活力的人物描繪。

托爾斯泰底另兩部劇作「活屍」與「黑暗之光」是他死後，在他底文件中找到的遺稿。都曾在德國全境演過，前者且為一九二二—三年萊因哈特底柏林德意志劇院底成功作。這兩部在結構上，較之前兩部更鬆懈，「活屍」大約是四部中最弱的一部

但故事却極能吸引人，在浪漫的想像底生動上，托爾斯泰是超越當時流行的詩劇作家的，但，浪漫的想像，當然不是托爾斯泰底企圖所在。他想表現一個人弄精了自己底生活，極力想解脫罪惡，但人的法律之愚笨，却把什麼都帶回到罪惡狀態中去。蒲洛塔索夫，懦弱，行爲不檢，知道他給予妻子底生命造成了悲劇，便想放她自由，使她嫁給她真心愛的人，他給她一封信，說要自殺了，祝她幸福，他舉起手鎗到廟裏去，可是，人性的弱點侵入了，爲什麼不逃亡呢？麗莎會相信他死的，他便可以找到一點快樂，也許找到一點善事，度此餘年，於是與一個愛他的吉布西女郎偕逃，而麗莎也解事地嫁給她底愛人了。但有一夜在旅館中，一個生人認得蒲洛塔索夫，便設計敲詐，蒲洛塔索夫沒有錢，事情被報告了，他因而被捕，他當着檢察官發表了他底（也是托爾斯泰底）憤恨與對法律及法庭的輕蔑。麗莎也以重婚罪被控，蒲洛塔索夫看見他所造成的不幸，便自殺了，場面一個一個繼續着，都是很迷人的，這一場是午後茶話，那一場是下等酒店底狂歡，戲劇契機很多，使人回溯托爾斯泰對於純粹說故事底愛好，但通篇充斥着底道德的熱情，標題不僅是故事

底名目，意思是指靈魂已受到罪惡報酬的人。

「黑暗之光」，是世界文學中最優秀的自傳文獻。當托爾斯泰逝世時，世界底讀者對於他底死底經過，是頗為驚奇的，他怎樣離開家庭，因為他相信他所住的地方是違反聖經底旨意的，於是向前流浪，以解脫危害自己的束縛，希望自己成爲完人，甚至像上帝一樣的完人，他在俄國一小村底鐵路車站因疲竭而死，別人認爲他是瘋癲了，但識者却知道，瘋癲這兩個字，已經罵過不少偉大人物，結果却毫不能證明什麼。在他晚年，究竟他心裏想了一些什麼，使他離棄自己所切愛的妻子家庭，而寧願做一個毫無代價的流浪人呢？回答可以在「黑暗之光」底未完稿中找到。這是他底宗教論文之個人的及戲劇的表現，它寫一個敢於嚴肅地讀聖經的人底靈魂。顯然地，這作品是多年來斷續寫成的，而且，很可能是他在家所作，所說底紀錄。劇本便是托爾斯泰自己，經歷極強烈的良心鬥爭，最後一幕遺失了，只是簡簡單單地寫了幾行幕表，而這最後一幕，托爾斯泰是用血肉，用流浪及最後的一死寫成了。

這一幕也許永不會寫出，也無需寫出，沒有它，這悲劇也能成立。這是一個始

終想宗教化（既要對他底上帝真實，又要對鄰里是真實）的人底悲劇——尼可萊。伊凡諾維契一字一字地遵守上帝底意旨，他自己一切都根據聖經，否定教堂底權力，他願意把家產犧牲，他說家產是竊自農民的，他說，朋友們餓着，自己却安享逸樂，是不對的。可是他底妻子却不願他不傳家產，讓妻兒們窮困，他決心不該把他底罪嫁給別人，只自己離開家，解脫這種奢華享受。離開妻子家庭是太忍心的，於是，他說，自己只留一間房，像農民一樣，苦力謀生。但，年邁的手把木工做得太粗糙了。一個青年牧師，因他底一席話，離開了教堂而追隨他底原始的基督教信仰，還有一位在他家中作客的公主之子鮑立斯，也誠心誠意地追隨着他，鮑立斯且因拒絕服軍役而被囚禁，尼可萊底女兒——鮑立斯底未婚妻——開始憎恨她父親。全家繼續度着他認為輕浮罪惡的生活，家人却認為他是無心肝，不近人情，他信從耶穌教訓的企圖，只給別人帶來了不快。他精神痛苦地喊着：「我是該成爲流浪者嗎？上帝啊，我信仰你難道就是罪惡嗎？不！不！上帝啊，幫助我罷！」

劇本至此，戛然而止。托爾斯泰底幕表中說，在最後一幕中，公主在沙皇面前

爲兒子說話，不得要領，闖進尼可萊家裏，刺殺了他。

關於這劇本，要說什麼話幾乎是不可能的，其偉大處不能再加讚譽，也不能加以譏嘲。其對話底單純，作者在各種人物中所賦予的愛的判斷，（除了他所憎恨的主教）其寫作動機底純正的人性，只有世界最偉大的文學作品堪與比擬。我們簡直不能否定這劇本，假如人們能鑑賞這些角色與良心作生死的搏鬥，人們便得承認，此外所謂藝術的法典根本是無關重要，而認它爲近代舞台上最卓越的作品。

托爾斯泰底劇本都是沒有什麼法則的，但劇本却總包含着若干顯明的戲劇門等底原素。另一方面，契訶夫底劇本，却幾乎完全是「靜止的」。戲曲底舊式法則說，人物性格須藉劇情動作來表現，可是契訶夫底劇本，却是爲了人物性格而寫作的。在全幕中，可以毫無劇情動作，只是在作者爲了要在人物性格中產生一個變化時，才有劇情動作發生。這些劇本在初讀或初看時，使我們找不到頭緒，它們沒有「行動」可言，我們得自己去發現所有這些對話如果是表現他底人物的話，在作者心中，却是認爲正當的，爲什麼表現人物性格的談話會沒有意思呢？既然有意思，爲什

麼就不是好的戲曲呢？我們先得獲取了契訶夫純粹描寫性格的熟忱，然後才能欣賞他底柔和優美的戲曲。

契訶夫，來自小俄羅斯一個卑賤的家庭，因在雜誌上寫短篇小說而得名，他底人物素描是極端生動的，而他底喜劇感覺是像戈果里以來任何俄國作家那樣活潑。他以日常事情寫作劇，而且有其自己底風格。「凡尼亞舅舅」是在數星期內趕出的，因為當時有一個分析俄國人性格的流行劇本，他不表同意，便寫此作為回答。最初，他底劇本原不風行，但莫斯科藝術劇院拿過來，以對它底深刻情調之高度理解來處理它，表演它，他迅速地成為俄國最著名的劇作家，他與藝術劇院都彼此相互地盡了力量，因為他底劇本之風行，而劇院使探海鷗為其標幟，以紀念他底名劇「海鷗」。

要欣賞契訶夫底劇本，你必須心平氣和地坐着，情願讓事情發生，不論它是否要來，願意慢慢地知道一些人們，他底優美的精神對於週遭的敏感的反應，那種情調就好像一個人在煮火前面坐幾小時，靜穆中從長時間隔所吐出的言語裏來認識

一個朋友。契訶夫很少有強烈的情緒的對話，從沒有推動事物的情緒，當他底人物有感覺時，只是張嘴說話來表示，他們也不從情緒驟急地進入動作，他們只是忍着，靜默着。

而這種劇本所需的表演，也是特殊一種的，它必須非常單純，不要什麼炫飾，也不要什麼固定的傳統，但它却必須精選重要的細微末節。我們底情緒女演員所表現的那種壓抑的熱情，對於契訶夫是不適用的，「沒有特別原因，便什麼也不要做，」乃是契訶夫對於演員的教訓，可是這教訓，我們這一代的劇人是難於學到的。

「海鷗」是像一幅輕紗，人們初看是會忽略了的，它需要觀眾隨時注意，永遠靜默。那青年詩人底性格，他底靈魂在那些冷酷自私的人羣中已經麻木不仁了，是以無數優美的筆觸表現了的。「凡尼亞舅舅」是大致相同的故事，這回是一位老者和一個女郎，他們互相之間找到了同情，可是這同情卻是在他們同伴之中找不到的。在「櫻桃園」中，櫻桃樹永遠在台後，是作為俄國底象徵的。這是風格化佈景底機會，契訶夫底劇本中充滿着這種機會，但是却不能濫用，只有一種優美的藝術的共鳴

，才能使這些劇本風格化。

提起契訶夫，是不能忘掉他那兩部輕快的獨幕喜劇「蠢貨」與「求婚」的，戲裏充滿了笑料，始終毫不沉悶，在裏面，人們會覺得「巡按」底喜劇天才又重見了。

高爾基是以小說著稱的，他底劇本也像契訶夫底一樣，都是「靜止的」。「夜店」裏有許多性格人物，集合在一家下賤旅店裏，互相交換觀察，發表哲學意見，而探究到每個人底性格，全劇情節很少，有的不過就是那老伶工喝醉了，警察進來彈壓爭鬥。看來沒有什麼能將全劇聯繫在一起，可是讀一遍之後，就會覺得不能減一字的。

高爾基後來的劇作，缺乏使「夜店」著名的那種生動如畫的性格人物。這些劇本底主要長處是相信以思想使觀眾感覺興趣底能力，但是像「太陽底兒子們」底人物，在幾幕中無目的地不斷談話，或是「中產階級生活」中任意發生的事蹟，不能減去全劇底單調乏味，我們寧願偏好高爾基底故事型劇作，但，這些劇本之所以失

敗，並非「靜止的」劇本之失敗，因為「靜止的」劇本，只要能對有興趣的觀眾表現有興趣的材料，依然還可以成功的。

一九〇五年底革命失敗，使俄羅斯陷於週期的悲觀情境中。這因政治空氣而造成的，希望與絕望互相交替的情境，在俄國人底特質中是異常劇烈的，很奇怪地傳遍全國，而準確地反映於文學作品中。但，正如俄國文學素來的現象一樣，悲觀主義並非就是絕對失去了信心與興趣，不過是承認外在的失敗，重新鑑定精神的事實。在這新時期中，安德列夫成爲重要的人物，在他底小說與素描中，特別是一七個「絞死的人」，說明他是寫實風格底大師，這種寫實風格，是成爲俄羅斯散文底傳統的。但，精神的鑑定是需要超乎寫實主義以外的東西的，而安德列夫便提供了這種作品——形而上學的而又是力學的；神秘主義的，又是人道主義的。

俄羅斯有一個永恆的問題，每一代都要問的：「我們將如何辦呢？」安德列夫回答說：「我們還要繼續奮鬥，忍受。我們底努力也許遭到反抗，但真正說來，是不會白費的。」在「咒詛」中，他描寫一個窮苦的猶太商人，有意幫助他底朋友，

他得到報告，說是在美國的他底已故兄弟留下一大筆錢給他，他決心拿這筆錢救濟窮人，消息傳出，窮人都從各方來了，但他施捨愈大，要者也愈多，災難無涯，而財產却有限，他底來源將絕，而待施捨者却愈見增多，最後，他無法施捨了，人們由崇拜變爲怨恨，再變爲仇視，終於釀成了暴動的憎恨，將他及一家都殺死了。安德列夫還寫了序幕與尾聲，地點是在天堂門口。咒詛之魔和天堂底守門人，那猶太商人底靈魂作交易，在「咒詛」看來，善是不存在的，他底笑聲能毀滅一切看來很真實的東西，世界不過是夢魔。他有沒有證明它呢？猶太人底博愛是不是只能引導到仇恨與死亡之路呢？但天堂守門人否認猶太人底愛是失敗的，它底結果是不能衡量的；能衡量的東西是沒有價值的，只能領悟到的那種能衡量的精神，是死底精神，守門人却堅持永生的「主見」，他說這是不能死的，也因此而勝了「咒詛」，他底主見是：「永遠生存在輕重度量之中，可是還沒有投生於人生之內……」這是神祕主義底作品，但它是基於一個確實的人生事實；一個窮猶太人對於同胞的愛。

「人之一生」，大概是安德列夫底唯一可認爲純然悲觀主義的劇本，本書也特別

對它感到興趣，因為它大概是從來偉大作家唯一的劇本，從造意到計劃寫作，都是爲了「風格化的」。我們在「風格化」一章中曾說到如果劇本不是爲風格化而寫作的，要使它風格化地演出，是有種種困難的，而這劇本，却正是爲風格化而寫作的，莫斯科藝術劇院排它，曾獲得極大的成功，這劇本把人生底進程分爲五張「圖畫」：「人底誕生與母性底痛苦；愛與貧；富，人底家中底舞會；人在不快樂中；人底死。」在劇特底內外，潛行着一個神秘人物：「一個灰暗的人」，拿着一支燃着的燭，直到人將死的時候才滅絕。這些場面自始至終是暗黑的，只看得見一些重要的東西，通劇底企圖是強調那些典型的與象徵的事物，作者在注意風格化上，是致力於各種細微末節的，如他描述最後一場底佈景時說，「人數因影子而顯得更多，在牆上及天花板在閃動。」

在 *Tenis Sanat* 中，又是人的努力終歸失敗，而作者所謂罪惡基於虛妄底斷語，帶來了一線希望。年青的無政府主義者沙瓦，計劃着破壞附近寺院中一張聖像，因爲那聖像以神蹟著稱，他便想藉此毀滅迷信，他底妹妹麗巴，却相信不論宗教是

否真實，可是因為它能給人們底生活帶來快樂與美麗，它總是善的。寺院中的僧道都是邪惡的，其中有一個，着在錢的面上，答應在每年一度的聖像節前夜，點着炸藥，妹妹聽到這計劃，便破壞它，但僧道們想到一個主意，他們把聖像移開，然後再炸毀，毀了之後，就立即將聖像搬回，藉這神蹟可以牟利。最慘的事不是那些善男信女聽到沙瓦底計劃，憤怒地把他打死，而是他們這些人，甚至定下計謀的僧道們，相信真正是有了神蹟。這個劇本在佈局上，兄妹與那些傷風敗俗而天性純良的僧道們底生動的性格上，都是極好的。

安德列夫底劇本。傾向於高爾基那種諷的結構。但它們具有近代劇那種最有力的情緒散文。撇棄過去那種韻文詩，而開拓韻律的散文，這種文學趨向，可以說再近代沒有了。這一種的例子，沒有人道主義的神秘主義的例子，便是安德列夫最特色的劇本「往星中」。這裏面絲毫沒有劇情動作，只有一個不出場的人物在台外的動作。緊靠着俄國邊境之外，有許多革命者聚集中一個鄧諾夫斯基底家裏，這個人是星學家，他要從廣大的一方面探究人生，他底兒子尼可萊，領着一羣革命者在街

頭起事，因而受傷，被捕入獄。整個劇本，在性格化上是極優美的，包含着人們對於尼可萊底命運的意見以及命運所涉及的哲學問題，鄧諾夫斯基助手之一，被這些革命家底討論厭煩了，仍然回去工作，另外一個，是猶太人，被他們底談話感動了，決心到動的世界裏爲人而奮鬥，他喊着：「我不要什麼科學了！我就離開這裏，跟你們去！我聽到了他們在外面是如何在喊叫。天上的星並沒有聽見，可是我聽見了……是的，我是猶太人，我喊着猶太人底上帝，上帝啊，復仇是歸於你的，上帝啊，復仇是歸於你的，求你出現罷，世界底審判者，請你起來，對那些獲得了信心的人施捨罷，上帝啊，復仇是歸於你的，求你出現罷！」

而最後，尼可萊底未婚妻馬路西亞來了，報告消息說尼可萊在獄中受刑，已失去了理智，此後將變成呆子，馬路西亞決心自殺，或陪伴尼可萊身旁作浪漫的犧牲。大家都感到了絕望。惟有鄧諾夫斯基，他是探討過人生的，知道這裏面瀰漫着的都是好的，他說：

「根本就沒有死；尼可萊是在你，在倍蒂亞，在我當中活着——在那些忠實於

他底美的靈魂的人們中活着，你們以為奇阿達諾，布魯諾是死了嗎？只有沒有音容的獸類才會死，只有殺人的才死，被殺的，被燒的，被分屍的人，——是永生的！人是沒有死的，永生底兒女們是沒有死的！」

「古代底廟宇裏，有一團永生的火，木頭都成灰了，油也燃乾了，但火還是永生地燃燒着，你們在這裏和別處不感覺到嗎？你們不在心中感到他底純潔的火燄嗎？誰給予了你們這種高貴的精神，他底思想，從肉體逃出來，還活在你們心上。你們敢說你們底思想就是你們底嗎？你們底靈魂，不過是一個祭台，永生底兒女們在上面燃着他底犧牲之火燄」（舉手對着星）我歡迎你，我底不識的，遙遠的朋友！」

而馬路西亞也說：「我還是回到人生中去。」

鄧諾夫斯基說：「去罷；把你從人生所接受的，給回人生，把太陽底溫暖給回它！你將要死亡，正如尼可茨已經死亡了一樣，正像那些以優美的精神發揚永生之火燄的人們已經死了一樣，但是，通過你底破壞，你將獲得不朽！往星中去！」

## 第十一章 英德各國底戲曲

英德各國新劇底成長——蘇干坎那維亞底劇家——德意志派——德國劇家——  
 摩伊曼——近代英國劇家——美國劇家

把斯坎坎那維亞，德意志，英吉利及美國合為一章來論列，除了這些國家底假定的條頓民族系統外，找不出什麼理由說這任意的聯繫是正確的，他們各有其不同的歷史及傳統；一個概括的事實不能斷定他們全部；他們是學習着互相了解的，而這種了解，絲毫不是因為他們對於藝術的專誠欣賞。近代印刷及翻譯，傳達新聞及有系統的報道之便利，使每一國家底藝術文化之特長，任憑他國利用，唯一的實際限制，只是接受者底笨拙與心地狹窄。在戲劇上這種國際化自然更見顯著，十九世紀末期，易卜生底劇本初在英國上演，倫敦人士大為震驚而且感到頭痛，我們不必深究當時英國人底笨拙，因為一種新的觀點底產生，必然是一種心智的與道德的鬥爭，當它成功之後，人生自然就不會是原樣了。

易卜生在近代劇的功績是不可及的，他在遙遠的小國，作人所不作的事，作人

沒有要他作的事，結果竟控制歐洲劇壇，使別人也要做他底事，歐洲劇壇之覺醒，其原因自不止一端，但為最大的便利起見，我們便讓它全部歸功於易卜生，任何國度裏，只要欣賞易卜生，便會產生一個新的戲劇時代，觀眾在舞台上看到新的發展底境界，而本國的作家，也感到有從事新的創作之必要，因此，每一個國家，採取了一種相似於他國的戲劇程式後，從而發展了一種從來未有的更接近於本國的表现形式，隨着這種趣味之增長，國與國間之交流便更見充實了，於是，由於閱讀外國劇本，也可以知道許多觀點，從而理解外國底一切。

斯坎狄那維亞各國，除易卜生外，又產生了一個偉大天才，這便是史特林堡（August Strindberg）。他不僅建立了一種新的戲劇典型，而且還建立了一個新的文學表現底境界，他底劇本底特殊形式，是發自其主題底特殊性質的，他總是寫着嚴酷的心靈底思想，他假想他底角色都是些沒有自我分析底力量的人，他所注重的不僅是表現人物底形象，而且極深入地分析他們，他底戲曲方法雖然基本上是真實的，却不可避免地成為非常簡明的方法，有時甚至流入象徵主義，他底對話充滿了大量

的思想，有時甚至會覺得整個結構都要失敗，有時，他堆積那麼多心理分析（狹義地說）於一短幕中，使我們回潮起來，就像經過了幾個月底靈魂體驗，其主要情調之迅速的進展，常常是在實生活中不易找到的，結果便有一種不真實的感覺。如獨幕劇「朱麗女爵」(Countess Thule)。有許多讀者觀衆，對於史特林堡底劇本具有成見，過份輕蔑，這是不該的，這種心裏的簡縮，這種充滿內省思想的對話，僅僅是一種程式，是史特林堡創造來傳達他那種特殊的劇本的，只要接受了這種劇本底內容形式，你便會看到許多智力上的體驗，人們無需同情作者那種以婦人爲蛇蝎底觀點，而作者對於每一種人性的情感之深刻同情，渴望着自己博得最優美的力量，與他所感到困擾的罪惡鬥爭，（有時是輕微低賤的）。這一些我們都是不必同議他的。

他底歷史詩劇，從不會在瑞典國外成功過，譯成外語的也很少，他底寫實劇則很多。「父親」(The Father)一劇，描寫丈夫在妻子底「關心」下，心情是如何不寧靜，兩人爭勝，而妻子則聘請醫生，作稱丈夫有神經病，詭計多端，終佔上風。他底其它劇本都是分析男女關係的。「鍊環」(The Link)寫離婚法庭上兩造互相攻

擊指摘，而由於那樣的性熱情所勾起的嫉妬，竟使孩子漂泊無依，全顯是極緊要的，「同志」(Comrades)是一個冷感的故事，寫夫妻設法「共同工作」，可是，史特林堡說，他們根本是敵仇，不能成夫妻。「債主」(Creditors)寫一個妻子如何一再地用她底力量將男子弄到疲竭。

在他底劇本中，女性總是罪惡的天才，在「朱麗女傭」中，女主角是一個色情狂，愛上了車夫，毫不猶疑，不懼怕地將自己底靈魂撕成粉碎。「死底跳舞」(The Dance of Death)中，女人却成了陰謀家，永遠有兩副面目，史特林堡在許多獨幕劇中，重覆地表現其不可思議的分析力，他底智力似乎從不會失敗的，他在智力底把握上，極為清晰，此外還偶然用一種象徵主義的手法，使觀衆注意力爲之發惑。

但他不僅是 Myofornist 及悲觀主義者，他有時也是道德家甚至是優美的詩人，在那被譯爲「無窮的罪惡」(There are Crimes and Crimes)的那劇本中，描寫除了外在的行爲外，人類良心中的道德責任之增長。「雪白」(Snowwhite)是一篇童話劇，完全是因愛好這故事而寫的。「夢的戲」(The Dream Play)是

一篇極見匠心的作品，是他在一九〇〇年神經患病時所呈現的對於朋友的想像，與愛底熱烈的象徵，史特林堡底作品，大部份是由於他的冷酷，他底怨恨女性，他底神秘主義，他底激烈的個人主義，他認為自己不過是大千世界中底一個渺小的份子。他死時已經是社會主義者，在勞工示威中，被呼為同志。

我們應該忘却史特林堡作品中那種不健全的魂靈，我們在他底劇本中所獲得的智力上的刺激，遠較任何近代劇作家為多，假如我們對於他底新創造，也和容忍其他作家之破除舊格一樣，我們是不會厭煩他那種奇特的形式的，假使我們容許我們底心靈隨着他擺動，我們所獲得的強烈的智力體驗，也會更豐富。

般生 (Bjornstjerne Bjornson) 是易卜生底朋友，他底劇本不像易卜生那樣充滿理智思想，却有着極明顯的效果，與明顯的性格。它對於孩子都能了解的人物特徵，似乎過於加重，對於內容方面，又過於有意地道德化。般生在挪威是以詩人受人崇敬的，在劇本中，也是詩意重於思想。他有許多有效果的諷刺場面，是易卜生風的，又有許多薩都風的極富戲劇性的場面，但有時他似乎太放鬆了，最有印象

的，這是人物底精神。因爲他底思想是很明顯的而在他底劇本中所能感到的精神，是使觀衆超出於理智底態度之外，暫時地爲那種人類同情或感人的語言而熱情洋溢。

「新酒噴開的時候」(When the New Wine Sparkles)，是作者死前幾天寫的，描寫青年底熱情，在那有意義的劇情下，瀰漫着詩意。「彼產」(The Barter)寫一個大家庭突然中落的原因。「新婚夫妻」(The Newly-Married Couple)相當優美地分析新婚夫妻之間在婚後的調整。「力有未逮」(Beyond Our Power)寫一個虔信上帝必有神跡的牧師，如何到後來失望，人類藉意識的動作以求成就某種事情，其活動範圍是有限的，此外還有一個不可知的領域，人們要在這中間面對着無限的力量，般生要我們感覺到這種領域，並不是藉神秘的方法，而是要我們同情那些奮鬥着走入神秘中的人們。藉這種同情，就能感應到這種領域。這劇本初在德國是分兩部演的，前半完全是個人的，心理的，一個爲大秦愛戴的牧師，當着一些懷疑的牧師們之前，宣稱作最後的試驗，要不藥而治好他妻子多年的老病。妻子果然走到他正在新辦的教堂裏，這是多年來的第一次，可是走到便

死了。在第二部中，便是寫社會的及物質的世界，這也正是鬥爭底目標。牧師底兒子加入了工人階級對抗僱主的鬥爭，他相信這是改進人類之唯一方法，他召集僱主會議，討論工人們底要求，發出信號指揮炸藥爆裂，使他自己與僱主們同歸於盡。但，這樣一個問題，也是人力所未逮的。Credo與Spero，最後一幕中兩個象徵人物，指明這一點。

德國是威應易卜生影響最強烈的第一個國家。八十年代後期，便有着疑點了，一八九〇年建立了Freie Bühne，隨着便有新寫實派的與社會學的戲劇，侵入了德國了，後十年間，德國可以說是新戲劇底領導者，這時，在三個國家裏，幾乎同時產生了幾部作品，——蘇德曼(Hermann Sudermann)底「家」(Die Heimat)，白里歐底「清白」，蕭伯納底「華侖夫人之職業」，及平內羅(Arthur Pinero)底「譚格瑞底羅拔夫人」(The Second Mrs. Tanqueray)，可以說是一種巧合，但德國却是前驅者，九十年代被認為未來戲劇底領袖的人，還是蘇德曼及霍普曼(Gerhardt Hauptmann)，這無疑地，大原因是由於德國底特殊情形。當時，德國正從鐵皇

幸相手中解放。可以公開討論半世紀以來所未表自過的政治及社會問題。當時，集中於政治的社會主義中的勞工運動，是新德國戲曲底大動力，霍普曼之從下層社會階級中選取題材，便表示着因工人階級底重要性之提高，而人類重心也因而移轉。新的戲曲，便大多與普羅相聯繫了。不僅如此，實際上最初廣泛地支持着新戲劇的，還是普羅階級——工人組織及社會主義者。霍普曼底劇本「織工」(The Weavers)，當時多年來成爲德國戲曲中底勞工問題中心狂潮，初次是在過激的「自由民衆舞臺」演出的。而更重要的事實是有許多中產階級對於新戲劇的應用，是有機地與普羅運動相聯繫的。當時的人，大概誰也沒有注意到蘇德曼底「家」與霍普曼底「織工」之間，是有聯繫的。但，這種中產階級戲劇中每一個偶像破壞底理論，——打破因襲的道德法典，強調女人底獨立人格，否定一切的傳統的威力——都含蓄或顯示於在它之前的勞工運動底哲學中，工人階級認爲，所謂道德法典，其功用是有助於制定這些法典的人——中產階級與上層階級。婦女，因爲近代工業之發達，因而逐漸成爲經濟的一份子，她這應該成爲合理的與政治的一份子，至於當道呢，工人階

級說。我們並沒有獲得政權，它當然是反對我們的，我們，也最好否定它。這種哲學相當地打入中產階級之中，便在戲曲中熱烈地討論到了。

但是，這種寫實戲曲中底熱情，已經滅絕了，後十年間底德國戲曲是使人失望的。霍普曼和蘇德曼後來雖然還寫作，可是前者反覆寫的還是那一套，而後來是所  
有德國人謾罵底對象，他們說他不過是一個猶太人，一個煽動感情的商人。繼他們  
之後的德國戲曲盟主，是韋德金 (Wodekind) 下一章中將論到，這是一個非寫實  
主義的作家，至於蘇德曼底傳統在德國的後繼者是誰，是頗難說的，九十年代底傳  
統，似乎是已經中止了，代之者有韋德金底類似表現主義的作品，有霍夫曼斯托爾  
(Hofmannsthal) 底詩劇，有哈德 (Hardt) 及猶命堡 (Eulenberg) 底幻象的劇本。

此外還有許多其它劇本，但除了韋德金之外，近代德國還沒有更有地位的作家。

可是在英國，却不斷地有高貴的喜劇產生，顧尼志勞 (Arthur Schnitzler) 與  
巴爾 (Hermann Bahr) 寫作之優越，為主爾德 (Oscar Wilde) 以來所未有，巴黎  
風格，是傳統的地影響維也納的，似乎給予了他們以一種普魯士作家所從未有熱

練技巧，同時，在他們底特質上，可以用「內容豐富」幾個字來形容。

顯尼志勞是一個很歡快的人物，他是一個猶太醫生底兒子，幼受醫學教育，一八八六年到八八年間，在維也納普通醫院作二等醫師，獨幕循環劇「阿那托爾」是閒暇時完全為自娛娛友而寫的，他之成名是附帶的，他依然是以醫生為職業，而以寫作為餘暇消遣。

我們對於顯尼志勞，還存在着一條清教主義的鴻溝，使我們不能欣賞他底作品，——就說是有橋樑，也是滑腳的。他諷刺那維也納統袴子底不道德的生活，從不會否定過它，在我們看來，似乎難於認為好笑的事，我們得抓住那種技術，便是從旁觀察，而不參與了解而不加判斷。以阿那托爾而論他那種糊塗，是不足為諷的，那完全是維也納與巴黎底事，而戀愛在阿那托爾看來，不過是一種藝術，行之得當，並無所傷的。

阿那托爾是顯尼志勞每一個劇本的主角——有時年青，有時過了中年，只是人名不同，社會地位不同，有時候，他會遇到了一些重要事，但通常總是找他來看一

看，指導一件事，他也帶着會心的微笑，收下所來的。「綠鸚鵡」(The Green Cockatoo)中，阿那托爾作爲花花公子出現了好幾次，到巴黎一家下等酒店去，作爲戲劇諷刺底對象。在Liederer中，阿那托爾依然是一個學生，比較有嚴肅的心情，想像並沒有幻滅，還沒有理解到世間一切事只要以同樣好的性情去接受，都是同樣好的。他和一個有夫之婦不染，一往深情，朋友爲挽救他，便介他和少女克麗絲婷戀愛，但這位青年却和那婦人底丈夫決鬥，受傷而死，只剩下那少女悲愛人之死，生命中還知道了另一個婦人——這雙重的悲劇。

人們都懷疑阿那托爾是顯尼志勞自己，這實是不理解他的。顯尼志勞是以醫生爲其畢生事業的，文學在他還是其次，他是一個頭腦清新和雋可親的人，是因爲他底追尋科學的感覺才使他以獨幕劇大師著名；而他底最深刻的劇本「彭哈迪教授」(Prof. Bernhardt)，也充滿着這種追求真理的科學精神，彭哈迪教授是一個曾太醫生，是維也納一家大醫院底專任醫師之一，他拒絕一位天主教牧師到一個垂危的病人床前，因爲那病人並未曾要求作最後的懺悔。事情鬧得滿城風雨，但彭哈迪緊

持自己底科學立場。他說他底責任是保護他底病人到最後一刻，使他不至道死將降臨，在第三幕中，是醫院最高會議，真理與成見互作爭辯，而彭哈迪最後被迫出院，監禁一個短時期，他出來後，更清醒了，依然是那樣激烈。

這無疑是一篇具有特殊才智的劇本，劇中只有一個女角，而且只出場一會兒。絲毫沒有愛情穿插，除了第一幕中教師底一段事外，也毫無顯著的動作，從頭至尾是對話，而且，它只有開頭與中部，沒有「結尾」，因為彭哈迪回來工作後，正跟開頭一樣，圍繞着下賤的反猶的成見。依任何規律說，這簡直是不合規則，無戲劇性的作品，聽衆如對思想底衝擊沒有興趣或頭腦；這劇本便是令人厭煩。但顯尼志勞却不顧這一切，因為作爲思想家，他是爲這些意志所惑，而作爲藝術家，他也想將這些放入藝術形式裏，這劇本之所以「合乎規則」，因為它打動了德國有思想的觀衆。（它是被奧國禁演了的。）

在個性上與顯尼志勞不同的，是巴爾。巴爾是一個特出的「文學家」——這是說他主要的以藝術的方法，處理他在人生中觀察到的材料。歐陸上沒有其他作家

，能像他寫出那樣歡悅的對話，而對話又與那平穩地發展的喜劇意念相關聯，成爲它底有機的一部。巴爾底喜劇中底道德的領域頗像顯尼志勞底，這領域或許是一個壞的教訓，但却是一個好的笑話。

巴爾在取材上，或者是不道德的，但他底寫作能力，喜劇氣氛，却是極偉大的。在「原則」(Principle)中，描寫一個中產階級家庭，感染了不開胃的民主思想，他們發現兒子誘騙了女廚役，沒有辦法，只有強迫兒子娶她。雖犧牲家庭底社會地位，也在所不惜，母親到廚房把這愉快消息報告那女孩子，女孩子嚇呆了。兒子並不想結婚，他只是耍耍，而她却很滿意了。後來，她對於叫她嫁這個年青的呆瓜底企圖，頗感氣憤，而且，她自己也有愛人，不久也將結婚了。太太會不會破壞她底幸福呢？結果是皆大歡喜。

巴爾底最大的成功，便是對話，並不強爲噱頭，却每一句都表現性格底各種角度。對話裏並沒有目的，也沒有思想，它有賴於對於角色的認識而發生的笑，那些角色當一進場時，就好像是以全部人性站在你面前。這些戲又不是嘈雜的喜劇，它

底笑料，是發自人性的。

小的國度，也產生大的作品，匈牙利與比利時留待下章，這裏可以先談談荷蘭。海伊曼(Hermann Heijermans)底劇本，也曾轟動一時，他使我們回想到十九世紀九十年代底寫實主義。他是從一方面寫作的，主要的興趣是爲工人階級作辯護。如果說霍普曼底傳統有後繼者，那便是他，他表現對下層階級的同情，正如霍普曼一樣，他底聯繫甚至更顯著。

他底傑作「好希望」(The Good Hope)是以海爲題材的。有一個狡詐的僱主，派一隻靠不住的船出海，希望它沉沒獲取保險費，漁民們叫他們底兒子出海，却在這狡詐的計謀下犧牲了，大家無告地屈伏於這陰謀。但控制全劇氣氛的還是海——作爲罪人的海。第三幕，當「好希望」還沒有消息的時候，是由幾個婦人於狂風暴雨之夜在茅室中講述海的悲劇——極深刻的抒情散文。「鎖子鐘」(The Coat of Mail)描寫軍隊之唯一用途，只是壓迫罷工。「猶太人村」(The Ghetto)寫猶太人底成見反對下一代與基督教徒聯姻：「衆生」(All Souls)描寫宗教的成見與自然的衝

動生活之全部衝突。麗塔，一個未婚而生子的婦人，被一個村鎮牧師庇護，因而謠言烽起，指向他而來；他是像基督徒一樣地寬恕的，但那女人却並不悔恨，當她底愛人歸來，她却歡快地和他同走了。同時牧師，被人從講壇上趕下來，只能說一聲無希望的「再見」，茫然而去。海伊曼並不是純然照像式的寫實主義者，他對於人物性格有想像的感覺，特別是語言有詩的意味。這是巴爾底特長。

易卜生底勢力未傳到英國以前，在平內羅與瓊斯（Arthur Jones）底作品中，已經存在一種活躍的民族戲劇了，但易卜生底影響隨之而來，表現着新的東西：第一是主題範疇之擴大，第二是技術底弱點之掃除——如旁白，無理由的上場等，近代英國戲曲，我們普通總是從平內羅底「譚格瑞續絃夫人」算起，而新的傾向的平內羅與瓊斯，控制了九十年代底英國劇壇。理論家有充足的材料來讚譽這兩位技術大師，但是，當興趣中心轉移到另一些作家身上時：「佳製劇」底主張似乎已經失去了鬥志。蕭伯納是很了解佳製劇的，而且常常以變化的方法寫作，他底主要興趣所在，是以他底思想勾引觀眾與致，他以一種一切戲曲家少有的勇氣與清新頭腦，不

斷地寫他所高興的東西，把近代最活躍的思想力充塞於戲劇裏。

這種勇氣，由他底摯友巴克(Granville Barker)繼起，可以說是英國近代最熱練的作家，他之與一般人不同者，在於頭腦，巴克完全否定了佳製劇底教條，正如蕭伯納完全不用戀愛故事一樣，他底劇本中充塞了對話，這是難得讀聽的，但對話中却完全與意志鬥爭無關，我們決不能否認他是懂得在舞台上表現人物，或是他知道如何結構一幕有效果的場面，他底出發點是思想，思想控製着形式與內容。他底戲曲家底聲譽，是發展很慢的，原因一半是由於他不迎合羣衆心理，只寫他自己愛寫的東西，一半是由於他任令不懂他底主旨的演員們演他底劇本。他之薄有聲譽，並不能說因爲他底戲曲「沒有戲劇性」，爲什麼蕭伯納可以有名呢？他也可以一樣的。不過他底主要興趣是演出工作，寫戲不過是其次。

但是，我們不因此而重視他底劇本，他底對話充滿思想，而且能以強烈的情緒力表達出來，「浪費」(Waste)中。在一場秘密的政治討論之後，有一段愛情場面，表現着兩個人底情緒深處，却是以他們底感覺傳達給我們的。這種同時表現

內在與外在的力量，是極不易的。

在「安妮底結婚」(The Marrying of Anne Leete)中，女主角反抗家庭，與園丁私奔，試注意她底行動中一個事實，便可以說明巴克這種思想劇：安妮與園丁之私奔，是由於優生的理由，却是發自情緒的動機。她底行為不是傀儡，但她仍然不是說明一種哲學的人物，劇作者對於這件公案底雙方都了解，而且表現了，他保留着她底血肉，却將她作為未經接受思想的原料來表現。

「弗賽底遺產」是表現商業狡詐之倫理關係，在「強者」中，我們已經見過。「浪費」是描寫道德規律之嚴格應用所造成的對社會的浪費，一個脆弱的婦人因懼怕而墮胎，堅強的男子因謠言而被迫脫離社會生活。第三幕中，政治家討論這公案，頗像「彭哈迪教授」底第三幕，——雙方激烈爭辯，凡願傾聽思想的人，都會被抓住的。「女裝店」(Madras House)是研討性在近代生活中底地位的，馬德拉斯女裝店是專製婦女時裝的，這便是其出發點之一。性在商業上是很有利息的。那位時裝製作者，被那些理所當然的英國貴婦們卑躬屈節地追求着，這製作者原是一個巴

黎少女，是誰也不敢和她在同一連房子住的。於是，這問題便討論開了，一部份凶是由於一個英國人，對於婦女取着道學先生底態度，人物每一幕都更換，四幕中每幕只出現一個人，這正如「紅袍」一樣，從四個不同角度看一件事，這劇本在其表面的完整及廣度上，是頗驚人的，這是從個人觀點討論婦女解放的劇本最好的一個

高斯華綏 (John Galsworthy) 也寫佳製劇，但他不爲此所束縛，他底敏感是發自天才的，永遠是公平的，批評態度，但永遠是同情的，他底問題劇提出問題，並不解決，「爭論」(Strife) 表現勞資問題，互爭不決，「法網」(Justice) 表現我們底訴訟手續只是「用一個最壞的風車，把麥吹走了，剩下了糠」。『鴿』(The Pigeon) 是一篇輕快的性格喜劇，描寫人底慈善心底衝動。『逃犯』(The Fugitive) 很像日里歐底「唯一的女人」，描寫社會如何威脅一個想離開男子而獨立的婦人。這些劇本中，高斯華綏底筆觸是熟練穩定，他底人物都是各自底權利而行動，高斯華綏不強迫他們，只觀察他們，他底嚴肅性永遠保留着，他底幽默總有些辛辣，在強烈的人類

同情心，與敏感的藝術修養上，他是近似屠格涅夫的。

蕭伯訥底劇本，是思想多而劇情少，他很少沒有什麼特殊目的而寫劇本，如替愛命泰利 (Ellen Terry) 寫的「宿命的人」(The Man of Destiny) 及「隊長底轉變」(Captain Brassbound's Conversion) 的時候那樣，簡略言之，他後來的趨向不像九十年代底那種劇本典型，如「坎迪達」(Candida) 及「魔鬼底門徒」(The Devil's Disciple)。他後來的劇本頗像會議席上底爭辯易於使觀衆厭膩。討論底主題，漸比劇本本身還重要，如「結婚」(Getting Married) 中，每一種對於婚姻狀態的可能的難度，都由幾個角色表達出來，這些角色坐在一間古舊的哥德式廚房裏，和許多來的人，從水果商到主教，討論這些態態這戲裏所謂布局，只是一些討論底進行。此後，他底作品，到最近的「日內瓦」，或則是思想底傳達，或則是諷刺的筆法，總之，與其說他是戲曲家，毋寧說是思想家。

英國其他的劇作家，最值得我們提出的是巴雷 (James Barrie)。他底作品如「彼得潘」(Peter Pan)。「可敬的克萊登」(The Admirable Geighton)「第二夜」

(Dear Brutus) 等，都是極著名的作品，另一個最著名的作家，便是詩人梅斯斐爾(John Massfield)，是「隔姑娘」(Nan)及「偉大的龐貝」(Pompey the Great) 底作者。前者是一些單純人物底悲劇，有時似乎具有莎士比亞底尊嚴性，而後者可以與蕭伯納底「該撒與克羅阿帕塔」比論是一個歷史劇，以現代的及抒情散文寫成，其形式之新穎，是必然有影響的，他底特長是字句，布局及性格。

愛爾蘭底新戲劇，是以都柏林底阿培劇院為大本營的，這裏產生過不少偉大作家，其中如葛萊格瑞夫人(Lady Gregory)是曾被蕭伯納大事賞譽的，其他如鄧生尼(Lord Dunsany)，夏茲(W. B. Yeats)歐嘉麥(Sean O'Casey)，約翰沁抵(John Synge)等，都是產自這劇院的，他們底濃厚的民族風，是不可及的。

美國在近代劇壇最大的貢獻，是歐尼爾，(Eugene O'Neill)，他幼年曾在劇團任事，後來曾經歷各種生活，因此，體驗極為豐富，他底第一個劇本是「東向卡迪夫」(Bound East for Cardiff)，以此聲名大著，其作品如「天外」(Beyond the Horizon)「瓊斯皇」(Emperor Jones)「毛猿」(The Hairy Ape)「上帝之子皆生翼」

(All God's Children Got Wings) 或則寫黑人，或則寫水手，題材變化極多，在結構底嚴謹，對話底生動。描寫底細膩上，他是近代繪壇最卓越的人物。

## 第十二章 非寫實派的戲曲

近代劇中底寫實與幻想——意大利作家——法國作家——德國詩劇作家——莫爾及拿

德金

從易卜生底寫實派戲曲以來，雖然寫實主義曾有過極昌盛的時期，但其間也有過不少卓越的非寫實派戲曲，值得大書特書的。

對於非寫實派戲曲，我們不能就絕對說它是非寫實的，其間底區別只是看法不同。在寫實的與想像的之間，原無重要的矛盾；不過前者是以忠實的態度去摹擬人生，而後者是通過個人特殊的態度想像人生而已。在這裏，只就其外在的特質加以區分，並沒有判斷其文藝價值或勉強予以分類的意思。

近代詩劇之燦爛輝煌，莫過於意大利。十九世紀後半期，像 *Francesca da Rimini*，這樣的優秀劇本，的確罕見。鄧南遮 (*D'Annunzio*) 在生前便以近代意大利散文大師著稱，雖然他底劇本優劣不等，可是以他底優秀作品而論，他底卓越地位是理所當然的。在任何方面，他都是特殊的，在他底劇本中所顯示的愛情，都是

極鮮艷熱烈的，每一個劇本都充塞着地方色彩，而且以極高度的美的觀點寫出的。Francesca)中充滿文藝復興底精神與知識，「裘麗阿之女」(The Daughter of Ju-rio)即民間風俗及想像極濃厚；「聖塞柏斯馨之殉道」(The Martyrdoms St. Sebastian)洋溢着聖地底冷靜而清朗的氣氛。Francesca 底第二幕中城隍場面，具有極強烈的情緒力，却是從極單純的布局中發出的，鄧南遮對於結構劇情是異常熟練，如有「裘麗阿之女」中，幾乎每一個劇情底轉折，都是根據本國底特殊風俗的。可是，他計劃他底場面，通常多是根據他對於其生動如畫的效果而定。他底較為寫實性的劇本，如Giocanda及 A Light Under A Bushel 中，便沒有像詩劇那樣的美了。有時，如像在一劇中，邪惡的慾念顯得那樣次要，那樣無意義，使我們覺得寧願取消這整個的場面。

近代意大利詩劇，還有一部不朽作是白涅利(Sera Benelli)底悲劇「玩笑底晚餐」(The Supper of Jokes)。這劇本，只要從劇情動作看來，便知道是出自名手，正如Francesca一樣，它使人回想文藝復興，偉大的羅倫索(Lorenzo the Mag-

miticent) 時代意大利人，尤其是文藝復興時代底意大利人，總是喜歡開玩笑的白澆利這篇劇本，真是極輝煌的能吸引觀衆的作品。瘦弱而機巧的琪阿涅托，被兩個莽撞的兄弟戲弄了，因為羅命索底授意，他就能以其人之道，還治其人之身。他設法刺激那大一點的敵人，使他在大庭廣衆之間愚弄自己，別人把他當瘋子捕了去。於是琪阿涅托安然地佔有了敵人底情緒；後來他又叫那敵人底舊仇人在監獄中使敵人受害刑。後來那敵人釋放出來，而琪阿涅托和他開玩笑——一個鬥智，一個鬥力。而那老人全明白了自己被人開了玩笑，除了憤怒，別無他法，最後他自以爲有了報仇機會；刺刀刺死琪阿涅托。刺完之後，他發現琪阿涅望着他，而且微笑，再一看屍首，原來他把自己底弟弟殺死了。他呆呆地走出來，這玩笑開定了。這計謀發展之巧妙確定，是異常純熟圓滑的，而文藝復興時代底感覺，較之 *Francesca*，尤爲充溢，至於性格化，就其勇敢誇大來說，也是極深動的。而故事之生動，其神韻尤爲卓越。

他底名震世界的劇本，常推「三王之愛」(The Love of Three Kings) 這劇本

線條單純，直無故事可言。意大利基督教黑暗時代，費阿娜被一個打了勝位的野蠻人霸佔為妻，當他出去打仗時，便由他底盲父看守。有一天，費阿娜底情人來了，但他却願忠於其夫，給予他最後一吻。在接吻時，盲父（老王阿契巴爾多），感覺到他們是在此，雖然情人逃跑，費阿娜否認，但她從她底語調感覺到實情，便絞殺了她。他這是因嫉妒而復仇，因為盲父愛她也不止。已超過所謂父愛了。費阿娜底屍體，被安置於古堡地窖底祭壇裏，準備成殮。其嘴上塗以毒藥，因為盲目的老王想以一吻為餌，捉到那愛她的人。他成功了，因為她底愛人果然來了，但盲父底兒子也打仗歸來，作最後之一吻，而盲父只能聽見這兩個人倒在屍架旁。這故事，在白涅利寫來，頗有古代的氣息，一種天才創造底特質。劇中充滿詩意，有若干象徵辛辣之處，是很自然地發自劇情，毫不勉強。

〔戈剛娜〕(La Gorgona) 是白涅利後來的作品。戈剛娜原是披薩地方底少女，披薩男子都出去打仗，選她出來，以她底幽媚貞靜，保衛城池，城外有弗羅命坦聯軍，保證不入城。但司令底兒子，憤憤不平，便偷入城中，向戈剛娜求愛，戈剛

娜，竟愛上了他，破壞了共守貞底誓言。但司令已對披薩市民誓言，便不得不親其子以謝罪，這時，披薩人凱旋歸來，於是刀下留人。

白涅利與鄧南遮之不同處，是後者以情滲勝，而前者最重情節。他之處理情節，正如那古代克勒特底吟詠詩人處理他們底故事一樣，失去了真實性，不顧理性的批評，專注意於一種感動原始人心理的熱情，如果說鄧南遮是神經，那麼白涅利便是筋肉，後者寫的人物都是青春的，客觀的，而鄧南遮寫的，却是中年的，感官的。白涅利底作品，是有意識他將民歌帶進近代劇中來。

羅斯當 (Edmond Rostand) 與梅特林克 (Maeterlinck) 在近代劇壇上，也是不朽的人物。像「西哈諾」(Cyrano de Bergerac) 及「難保」(D'Aiglon) 這兩種劇本，能同在一代出現，便是很罕見的事。梅特林克，已有了「茂娜凡娜」(Monna Vanna) 那種完整的劇本，早期的「培麗亞與梅立桑」(Pelleas et Melisande) 在近代劇場中開展了廣大的感官效果底境界。他底「青鳥」(The Blue Bird) 歐美都已演遍過，是名震世界的童話劇。他是第一個使劇本風化的格作家。

關於近代德國底詩劇，是不及近代德國劇場那樣偉大的。其詩劇作家，最著名的當推霍夫曼斯托爾(Hugo von Hoffmannsthal)，可是他還是以替史特拉斯(Strauss)底歌劇寫作歌詞著名。其中如「伊列克特娜」(Elektra)無疑是優秀作品。這古代故事重寫出來，是強調女主角底情感，是優美，雖然不很健全。描寫的是抑鬱底心理。

但他底劇本，很少及得上此劇之堅實有牛氣的。「左培德之婚姻」(The Marriage of Zobeide)是一篇精巧的東方獨幕劇，寫女主角之憂鬱，嫁一個己所不愛的丈夫，逃到一個不愛她的情人那裏去。「冒險家與諷者」(Adventurer and Sinner)只是普通離奇曲折的作品，但「愚人與死」(The Fool and Death)却是近代劇中底傑作。愚人被「死」——彈奏提琴者來叫他與人間永別，他不願意，於是彈奏提琴，先把他母親叫來，繼之以他底舊情人，再繼之以他底老友。他們都只是爲愚人而生存過的，那麼，對於他，這有價值的生命，愚人會作了些什麼呢？他準備死了，而「死」，當帶着他走的時候，很驚奇這些人，他們說明不能說明的事，閱讀並

沒有寫下的東西，而且在陰冥中指明道路。

猶命堡(Herbert Eulenberg)底作品，是從寫實的方法中，表現一種另一世界的境域。他底人物是從不真實的，他底佈局是雜亂無章的，而他底意義，如果有的話，也是潛藏於象徵中的。比較直接的還是哈德(Hast Hardt)，作品有 Gudrun 及「愚人唐滌斯」(Fautris the Fool)。前者是寫八世紀到十世紀北歐海盜故事，對於 Gudrun 公主，男子鬥勇，女子鬥智。「唐滌斯」是埃斯唐傳統之改寫，滌斯唐扮作愚人，出現於他底艾索德兒(Isode)之前，她以嚴格的試驗，證明他底真面目，他忍受了這試驗，永遠離開了她。

蕭赫爾(Karl Schöher)底「忠實與爐邊」(Faith and Fireside)也是曾經轟動一時的作品。故事寫基督教新教徒在奧國宗教迫害下底痛苦。有席勒作品之尊嚴性，而無其誇大。

匈牙利底穆爾納(Ferenc Molnar)，是該近代戲曲不可忘懷的人物。早年寫了一篇「魔鬼」(The Devil)後便默默無聞，原來在這期間，他已經更見深刻了。「魔

鬼」在形式上是一篇寫實劇，但其成功是在於其與府人徹底想像上。從此，穆爾納便多寫超自然的東西，但他不僅是劇場魔術師而已，因為後來的「李路姆」(Lilium)一劇，確足以表現其寫作天才。李路姆是遊藝場底混混兒，他娶了一個笨拙的少女朱麗，因而被女主人辭退。他聽說朱麗將要生子，不禁大為恐懼，便和朋友計劃搶劫，可是把分得的贖款又賭光了，便臥軌自殺，到了陰曹受審判，被判十六年徒刑，期滿可有一天回陽世，證明他底靈魂究竟有否洗清，他是不會洗清的，這是有違他底信仰的。他回來看了朱麗和孩子。

另一個是韋德金(Frank Wedekind)，說不清是屬於哪一派，有人說他是不道德的，可是這樣說也並不恰當，他底劇本中是充滿了許多不道德的人物，在「潘多拉底箱子」(The Box of Pandora)中，作者想表現各種性墮落底典型。正經人物，在他底劇本中只是被取笑的對象。然而，這樣看法只是看到他底表面，事實上韋德金並不像人們要罵他的「獸類」，他所取笑的對象不是正經人物，而是德國社會對於「潘多拉底箱子」(註)底狂熱，難道不是可能的嗎？但是他是容許自己解釋的

，如果他稍微理性一點，或一致一點，他是立刻會自相矛盾、嘲笑他底觀察者的。他底對話是尖刻的，都是言之有物，他底劇本可以單純諷刺稱之。

他底劇本，最著名的是「春之覺醒」(The Awakening of Spring) 這劇本看起來似乎是兒童教育之宣傳說教，實則不然，韋德金根本是沒有什麼說教的，他只是從簡單諷刺中開玩笑。他也許有深刻的道德自信心，但他底工作與此無關，他底工作只是開玩笑。在一大堆多少有些不夠形式的劇本中，以一種辛辣的機智，及熟練的語言，從近代生活中，找一些人物來嘲弄。

(註)「潘多拉的箱子」是希臘神話。主神宙斯(Zeus)因為普洛梅修斯( Prometheus)將天上底神火偷與人間，所以憤而創造了一個美麗的女人，讓造下界罪惡，這最初的女子，便是潘多拉。諸神各將一藝授給她，有的給她人底聲音，有的給她美與魅力，有的給她狡猾與媚術，宙斯却給她一口密封的箱子；裏面裝滿了一切罪惡及悲慘。潘多拉打開那箱子，一切罪惡遂飛散於人間。只有「希望」還留在箱底，所以人雖然受了苦惱，蒙了罪惡，而希望還有。

## 後記

第一月之力，終於把這本書譯述完了。

對於這本書，專家們或者會以為是「老生常談」，不值得介紹的，但我底意見却以為正因爲其普通，才有介紹之必要。去年，曾有幾個朋友要我介紹幾本初步戲劇常識的書籍，當時就檢了這本原書及其他幾種給他們。後來我會想「或者像這幾個朋友的人很多吧，便企圖找幾本初步常識的書譯出來，一方面爲朋友，一方面也爲自己，而這本書便是其中之一。這本書或者是「老生常談」一點了？但它說明易卜生以來幾十年間，近代戲劇在舞台藝術及文學方面底發展還是簡單明瞭，而且我相信是有其啓蒙底價值的。

譯時，並未拘泥於原文，而且在許多地方，特別是失時效之處，頗多增刪，並此聲明。

戲劇理論譯叢：

# 我的藝術生活

史坦尼斯拉夫斯基著

此書為戲劇寶典，久已譽滿世界，無待介紹

全書都七十

二章，三十餘

萬言，業已付

排，即日發售

預約：定價每

部十元，預約

概收八元，外

埠寄費另加。

本劇為白塵先生繼「  
大地」之後又一巨  
彩著作不日出版。

## 結婚以後

陳白塵著

現代世界名劇譯叢

克佛里與德茲原作  
陳 庭 譯

## 黃金男兒

馬斯威安·德通原作  
李 嘉 譯

## 窮巷之冬

劇 藝 出 版 社 發 行

# 近代戲劇藝術

每冊實價式元四角

著者 H. K. Moderswell

譯者 賀孟斧

發行人 孫化夷

發行所 劇藝出版社

社址：成都桂花巷三十九號  
辦事處：重慶、桂林、昆明、西安

印刷所 劇藝出版社

版權所有 \* 翻印必究

中華民國三十三年十月十日初版

444325  
747

藝烈