



東北人民圖書館

中國戲劇社叢書

國劇運動

余上沅編

中國戲劇運動叢書

中國戲劇運動叢書

中國戲劇運動

編者

新月書店贈
請批評介紹

新月書店發行

目錄

序·····	余上沅
劇刊始業·····	徐志摩
國劇·····	趙太侗
戲劇藝術辨正·····	梁實秋
論劇·····	熊佛西
戲劇的歧途·····	聞一多
論戲劇批評·····	余上沅
戲劇與彫刻·····	鄧以蟄
戲劇與道德的進化·····	鄧以蟄
中國語言與中國戲劇·····	楊振聲
新劇與觀衆·····	西瀛

戲劇的困難·····	余上沅
布景·····	趙太侔
光影·····	趙太侔
表演·····	余上沅
病入膏肓的蕭伯訥·····	張嘉鑄
貨真價實的高斯倭綏·····	張嘉鑄
頂天立地的貝萊勳爵·····	張嘉鑄
辛額·····	葉崇智
舊劇評價·····	余上沅
舊劇之圖畫的鑒賞·····	俞宗杰
九十年前的北京戲劇·····	顧頡剛
明清以來戲劇的變遷說略·····	恒詩峯

劇刊終期……

志摩

上沅

附錄

北京藝術劇院計畫大綱

中國戲劇社組織大綱

余上沅致張嘉鑄書

序

藝術之所以爲藝術，戲劇之所以爲戲劇，甚至於人類之所以爲人類，都不外乎他們同時具有兩種性格：通性和個性。因爲有了同情這個通性，人類才能領悟到互助；因爲有了形象這個通性，藝術才能受到無論什麼人的欣賞。可是一個中國人，一個日本人，一個高麗人站在一起，那怕他們如何彼此遷就，明眼人便能一望而知其國籍；非但如此，一個廣東人，一個上海人，一個北京人站在一起，也不難斷定他們的省籍。並不是我們希望有什麼國界省界，實在每個地方各有它差異的歷史背景，風俗習慣，絕對不可強同，也不應該強同。藝術與戲劇正是如此：一幅中國畫，一幅日本畫，一幅法國畫，其間相差幾何！如果我們從來不願意各國的繪畫一律，各家的作品一致；那末，又爲什麼希圖中國的戲劇定要和西洋的相同呢？中國人對於戲劇，根本上就要由中國人用中國材料去演給中國人看的中國戲。這樣的戲劇，我們名之曰「國劇」。

彷彿提倡國貨就非得抵制外貨，國劇也許可以惹出極滑稽的誤解。好事之徒，或

者旁徵曲引，上自院本雜劇傳奇，下至崑曲皮黃秦腔，說它是中國的國粹，我們應該如何去保存，如何去整理，舉凡犯有舶來品之嫌疑的，一概予以擯斥，不如此不足以言國劇。這樣主張，未免是知其一不知其二。院本在金代，雜劇在元代，傳奇在明清，或者可以說它是國劇；崑曲皮黃秦腔我們勉強一點，在某一時期，也或者可以說它是國劇。可是，近年以來，中外的交通是多麼便利，生活的變遷是多麼劇烈；要在戲劇藝術上表現，我們那能不另走一條新路！藝術雖不是爲人生的，人生却正是爲藝術的。有了現代這樣的人生，運會一到，自然要迸出一朵從來沒有開放過的藝術鮮花。我們的希望，我們的熱忱，無非是求運會快到，藝術的鮮花快開罷了。這樣的希望，這樣的熱忱，我們名之曰「運動」。

但是，據我們經驗所得，單靠希望和熱忱是終歸失敗的；去作「國劇運動」，尤其不免失敗。試看近年來中國的戲劇運動（却不說國劇運動），我們便不難測知它失敗的理由了。

新文化運動期的黎明，伊卜生給旗鼓喧闐的介紹到中國來了。固然，西洋戲劇的復興，最得力處仍是伊卜生的介紹；可是在中國又迷入了歧途。我們祇見他在小處下手，却不見他在大處着眼。中國戲劇界，和西洋當初一樣，依然兜了一個畫在表面上的圈子。政治問題，家庭問題，職業問題，烟酒問題，各種問題，做了戲劇的目標；演說家，雄辯家，傳教師，一個個跳上台去，讀他們的詞章，講他們的道德。藝術人生，因果倒置。他們不知道探討人心的深邃，表現生活的原力，卻要利用藝術去糾正人心，改善生活。結果是生活愈變愈複雜，戲劇愈變愈繁瑣；問題不存在了，戲劇也隨之而不存在。通性既失，這些戲劇便不成其為藝術（本來它就不是藝術）。從好處方面說，即令有些作品也能媲美伊卜生，這種運動，仍然是「伊卜生運動」，決不是「國劇運動」。我們所希望的是愛爾蘭文藝復興運動中的辛額，決不是和辛額輩先合後分的馬丁。目的錯誤，這是近年來中國戲劇運動之失敗的第一個理由。

第二個理由，是不明方法。舊劇何嘗不可以保存，何嘗不應該整理，凡是古物都

該保存，都該整理，都該和鐘鼎籍冊一律看待。可是在方法上面便不是三言兩語可以概括的了，這要有人竭平生之力去下死工夫的。至於新劇，一般人還不會完全脫去「文明戲」的習氣，劇本是劇本（有劇本已經是進步），演員是演員，布景是布景，服裝是服裝，光影是光影；既不明各個部分的應用方法，更不明整個有機體的融會貫通。彼此齟齬，互相爭鬥，台上的空氣鬆懈，台下的空氣破裂。外國已有的成績，又不肯去（其實是不能去）詳細的參考。這樣的蒼蠅碰天窗，戲劇那有出頭的希望！

最後的一個理由，雖然不是最小的一個理由，就是除了人才缺乏之外，我們更缺乏經濟的幫助。戲劇和其他的藝術不同，不單是因為它獨具的困難為最大，也因為它比其他的藝術更會花錢。一座舞台，要在設備上稍為整齊點就夠人躊躇的了。國家的經濟，個人的經濟，近年來是如何的枯窘，那裏去找這一筆「閒錢」！——我們既沒有莫斯科藝術劇院的墊款商人，又沒有白讓一座都柏林亞貝劇院的黃麗曼女士，更沒有傾囊相助百折不迴的巴黎自由劇院創辦人安多恩。

所以，不明白上述的三個理由，不解決上述的三種困難，要建設中國的國劇，依然是再四失敗，永遠不會成功。認清目的，研究方法，鞏固經濟：這三件是國劇運動的第一步。至於將來得到的成績有幾分之幾是藝術，那要靠繼續的第二步努力了。

一幅圖畫，無論它是什麼寫實派或自然派，如果沒有純粹圖案去做它的脊椎，它決不能站立起來自稱藝術。戲劇雖和人生太接近，太密切，但是它價值的高低，仍然不得以它的抽象成分之強弱為標準。這是就通性方面說。就個性方面說，除這一點之外，它還得有它的獨具之特點。這種特點並不難求得，譬如辛額在亞倫羣島上生活不久，便創出了如此偉大的愛爾蘭國劇。惰性最大的是內地民衆或島民，最可愛的也是他們。他們的渾樸，他們的天真，他們的性情習慣，他們的品味信仰，他們不會受過同化的一切，在在都足以表現一國一域的特點。況且，研究成人，先研究動物及兒童是極妙的入手法門。要取撫藝術的材料——人生，向荒島出發，向內地出發，決不是一條錯路，雖然不是唯一的路。我們要用這些中國材料寫出中國戲來，去給中國人

看；而且，這些中國戲，又須和舊劇一樣，包涵着相當的純粹藝術成分。這個目的，祇能說是假定的；並非是我們乖覺，也許將來我們不得不見風使舵。

西洋各種文藝學術的發達，最得力處是他們的科學方法。譬如繪畫或音樂，看看它們的歷史，便不能不佩服技術之貢獻的偉大。加之批評家督責之嚴，更促成了這些的成功。單就編劇一項說，像亞里士多德，雷興，蒲戎納蒂哀，弗雷塔格，沙西，他們給過多少暗示，指出過多少迷津。近來戈登克雷，來因哈特等，又做過多少試驗，發表過多少理論。這些東西，我們採取過來，利用它們來使中國國劇豐富，祇要明白權變，總是有益無損的。比較參詳，早晚我們也理出幾條方法來。有了基本的方
法，融會貫通，神明變化，將來不愁沒有簇新的作品出來。

不過在這條試驗的程途上，我們不能赤手空拳的去進行。經濟的幫助是決不可少的。史坦尼士拉夫斯基和但真珂作了一個竟夕之談，莫斯科藝術劇院雖然成功，但是，沒有市民願借墊款，這個成功依然是寫在紙上的。我們那裏會有「海鷗」，「櫻桃

園」，「貧民窟」，這些好戲？那裏會有克尼白，莫斯克芬這些好演員？更那裏有影響現代舞台藝術的莫斯科藝術劇院？愛爾蘭的亞貝劇院也是一樣。夏芝，葛理各蕾，辛額等的努力，完成他們的最後勝利的，還是靠黃麗曼女士不取租金的那座劇院。或許，在中國，經濟上的幫助也一樣的不難，祇等史坦尼士，夏芝，辛格出世。可是，舞台和作家是互為因果的，倒不必彼此客氣，爭後恐前。

叫我不得不慚愧的，就是劇院史上還有一個安多恩。安多恩當年不過是煤氣公司的小書記，收入極其低微。但是他的熱心啊！一座陋巷中的小屋，是他和他朋友們的劇院；與觀眾通信的函件，無力付郵，安多恩澈夜不眠，走遍了巴黎去送信。同着他一樣吃苦的演員，都是愛戲如命，不慕虛榮，不圖一些利益的人。他們的編劇家也不過是像初期的亨利貝克一樣的無名小卒。然而不到幾年，自由劇院便做了小劇院運動的領袖；流風所及，歐美各國都為之披靡。這種精神不是我們所應當師法的麼？也不單為我們自己沒有出息，國劇運動的成功之遙遙無期，除了目的不清，方法不

良，經濟不足之外，還有許多很複雜的原因。北京不是巴黎，中國總是中國，況且戲劇又不影響國計民生。大家都要國劇停頓着，國劇怎能不停頓？少數愛好戲劇的人做幾篇文章，也就愈顯得國劇運動之寂寞罷了。

在萬分寂寞的時期，我們一班僂朋友情不自禁，居然大放厥辭。這本書所包含的二十幾篇文章，便是去年夏天大家在北京晨報副刊的「劇刊」上發表過的（這本書也曾在劇刊發表過的爲限）。劇刊還有多少好文章我沒有搜羅，這是編者的不是，祇得表示歉意。不過這本書在理論方面，技術方面，批評方面，紀述方面，都還顧到，雖然我們並不以它爲完備。有許多地方，我今年在北新出版的「戲劇論集」，可以做一個小小的補充，讀者何妨參看。好在這本書不過略微代表國劇運動的發端，它的內容不能完備也是意中事。至於它是如何的不完備，或說在我前面提出的三點上它的不完備到了什麼程度，都還得請讀者自己去決定。

這本書的編成，承徐志摩聞一多張禹九三先生的幫助，謹誌謝忱。又吾妻衡粹給畫了這本書的封面，也不妨公開的向她致謝。

十六年八月，上沅識於上海。

國劇運動

胡適題

劇刊始業

徐志摩

歌德 (Goethe) 一生輕易不生氣，但有一次他真的惱了。他當時是槐馬 (Weimar) 劇院的「總辦」，什麼事都得聽他指揮，但有一天他突然上了辭職書，措辭十分的憤慨。爲的是他聽說「內庭」要去招一班有名的狗戲到槐馬來在他的劇場裏開演！這在他是一種莫大的恥辱，絕對不能容忍。什麼；哈姆雷德，華倫斯丹，衣飛琴妮等出現的聖潔的場所，可以隨便讓狗子們的蹄子給踹一個稀髒！

★

★

★

我們在現代的中國却用不着着急。戲先就是遊戲，唱戲是下流，管得台上的是什麼蹄子？這「說不得」的現象裏包含的原因當然是不簡單，但就這社會從不會把戲劇看認真，在他們心目中從沒有一個適當的『劇』的觀念的一點，就夠礙路。真礙路！

同時我們回過頭來想在所謂創作界裏找一個莫利哀，一個莎士比亞，一個席勒，一個槐格納，或是一個契訶甫的十分之一的影子……一個永遠規不正的圈子，那頭你也拿不住。

這年頭，這世界，也夠叫人挫氣，那件事不是透裏透？好容易你從你冷落極了的夢底裏撈起了一半輪的希望，像是從山谷裏採得了幾莖百合花，但是你往那裏安去，左右沒有安希望的瓶子，也沒有養希望的淨水。眼看這鮮花在你自己的手上變了顏色，一瓣瓣的往下萎，黃了，焦了，枯了，吊了，結果只是傷慘！

誰說我們這羣人不是夢人，不是傻子？但在完全訣別我們的夢境以前，在完全投降給絕望以前，我們今天又撈著了一把希望的鮮花，最後的一把，想拿來供養在一個藝術的瓶子裏，看它有沒有生命的幸運。這再要是完事，我們也就從此完事了。

★

★

★

戲劇是藝術的藝術。因為它不僅包含詩，文學，畫，雕刻，建築，音樂，舞蹈各

類的藝術，它最主要的成分尤其是人生的藝術。古希的大師說藝術是人生的模仿，近代的評衡家說藝術是人生的批評：隨你怎樣看法，那一樣藝術能有戲劇那樣集中性的，概包性的，『模仿』或是『批評』人生？如其藝術是激發乃至賦與靈性的一種法術，那一樣藝術有戲劇那樣打得透，鑽得深，搖得猛，開得足？小之震盪個人的靈性，大之搖撼一民族的神魂，已往的事蹟曾經給我們明證，戲劇在各項藝術中是一個最不可錯誤的勢力。

但戲是要人做有舞台來演的；戲尤其是集合性的東西，你得配合多數人不同的努力才可以收獲某種期望的效果，不比是一首詩或是一幅畫可以由一個人單獨做成的。先不說它那效力有多大，一個戲的成功是一件極複雜，極纖柔，極繁瑣，不容有一絲漏縫的一種工作：一句話聲調的高矮，一盞燈光線的強弱，一種姿勢的配合，一扇門窗的位置，在一齣戲裏都占有不容含糊的重要。這幻景，這舞台上的『真』，是完全人造的，但一極小部分的不到家往往可以使這幻景的全體破裂。這不僅是集合性的藝術，

這也是集合性的技術。技術的意思是夠格的在行。

我們有幾個朋友，對於戲劇的技術（不說藝術）多少可以說是「在行」，雖則夠格不夠格還得看下文。我們想合起來做一點事。這回不光是「寫」一兩個劇本或是「做」一兩次戲就算完事，我們的意思是要在最短的期內辦起一個「小劇院」——記住，一個劇院。這是第一部工作；然後再從小劇院作起點，我們想集合我們大部分可能的精力與能耐從事戲劇的藝術。我們現在已經有了小小的根據地，那就是藝專的戲劇系，我們現在借晨副地位發行每週的『劇刊』，再下去就盼望小劇院的實現。這是我們幾個夢人夢想中的花與花瓶，我這裡單說我們這劇刊是怎麼回事。

第一是宣傳：給社會一個劇的觀念，引起一班人的同情與注意，因為戲劇這件事沒有社會相當的助力是永遠做不成器的。第二是討論：我們不限定派別，不論那一類表現法，只要它是戲劇範圍內的，我們都認為有討論的價值，同時，當然，我們就自以為見得到的特別拏來發揮，只是我們決不於中外新舊間在討論上有什麼勢利的成心。第

三是批評與介紹：批評國內的劇本，已有的及將來的；介紹世界的名著。第四是研究：關於劇藝各類在行的研究，例如劇場的佈置，配景學，光影學，導演術等等，這是大概；同時我們也徵求劇本，雖則為篇幅關係，不能在本刊上發表。我們打算另出叢書，印行劇本以及論劇的著作，詳細的辦法隨後再發表。

★

★

★

最後我個人還有一點感想。我今天替劇刊開場，不由的不記起三年前初辦新月社時的熱心。最初是『聚餐會』，從聚餐會產生『新月社』，又從新月社產生『七號』的俱樂部，結果大約是『俱不樂部』！近來切題的唯一成績就只前年四月八日在協和演了一次泰谷爾的『契玦璜』，此後一半是人散，一半是心散，第二篇文章就沒有做起。所以在事實上看分明是失敗，但這也並不是無理可說：我們當初憑藉的只是一股空熱心，真在行人可是說絕無僅有——只有張仲述一個。這回我的胆又壯了起來也不是無理可說，因這回我們不僅有熱心，加倍的熱心，並且有真正的行家，這終究是少不

了的。阿，我真高興，我希望——但這是不用說的。說來我自己真是慚愧，因為我始終只是一介搖旗吶喊的小兵。我於戲劇是一個嫡親外行，既不能編，又不能演，實際的學問更不必問：我是絕對的無用的一個。阿，但是，要是知道我的熱心，朋友，我的熱心……

十五年端節後一日

國 劇

趙太侓

我們承認藝術是具有民族性的，並且同時具有世界性；同人類一樣，具有個性，同時也具有通性。沒有前者，便不能發生特出的藝術。沒有後者，便不能得到普遍的了解與鑒賞。假使這個前提不差，讓我們根據這一點來設想一下，將來的戲劇應取的方向。我只說應取的方向，並不是將來的成就。因為取一種預言者的態度，來推斷一切，是很危險的事；除非你真是天使那裏差來的，結果沒有不失敗的。我們設想的方向，就是我們現在努力的方向。至於將來的成就如何，那關乎天才和運會，誰也不能說定的。

先沙士比亞的戲，登場報名，旁白，獨白，很有中國戲的味道。依列沙白時代的劇場，絕似北京的廣德樓，中和園，（却不說也像廣德樓中和園，在那樣舞台上安那樣

不三不四的佈景)。殷尼谷炯斯 Inigo Jones 以前，講不到什麼佈景。時間，地方，都由戲的本身表訴出來。中國戲也用這種方法。這都是形式上的偶然的相合，算不了什麼世界性。那麼戲劇在世界上的共通性是甚麼？這無異要問我們對於戲劇的概念是什麼。在許多文學家的眼裏，戲劇只是文學的一種，表寫人生與人格的。在他本身本是一種完成的藝術。演做與不演做，或合於演做與不合於演做，都無多大關係。這原是從一個特別觀點來觀察戲劇的一部分——劇本——而已。好像將歌劇中的音樂，佈景中的繪畫，特另提出來講求一樣。我們如要承認戲劇是種綜合的藝術。(Synthetic Art)，便不能同意這種態度。

馬秀斯 Bander Matthews 告訴我們，戲劇是一種文學作品，預備在劇場之中觀衆之前，演員身上表演出來的。這固然算進了一步，然而他的視線却仍舊限於文學方面。不過要表示，第一，戲劇的主要目的，是要表演的。供人誦讀，是附帶的。第二，戲劇必須受當時的劇場，觀衆，演員，三條件的限制和影響罷了。從戲劇史上

看來，劇本原是後來的。它的地位，同音樂的曲譜，舞蹈的舞譜，是一樣的。它無非是一種寫定的程序，所以指引演奏的歷程。却因為劇本與文學接近些，一經文人的神工鬼斧，於是附庸蔚為大國。

戲劇中的各種藝術，只要有一種超越了其他各種，就發生一種特別的戲劇。偏重了文學，成就了西洋的話劇。發展了音樂，產生了近代的歌劇。以動作為主，於是有了啞劇和舞劇。這是自然的演化。以布景為中心，將來要另外發生一種戲劇。這是克雷的預言。這種演化不是壞現象，正足以使戲劇藝術格外發展，格外豐富。中國戲劇比較無進步，原因甚多，而各部分不會得到過獨立的發展，却是很重大的一個原因。

戲劇的概念是什麼？我們可以很老實的歸納起來說：他是以文學為間架，以人生及其意義為內容，以聲音動作——身體——為表現的主要工具，以音樂或背景等等為表現的輔助的一種藝術。這原是一種粗淺的說法，並且也不是最後的概括的判定。第

一，戈登克雷聽了，就先要不依。却也不要管。讓我們再來看看東西戲劇的異點。這與國劇問題比較更切要些。

從廣泛處來講，西方的藝術偏重寫實，直描人生；所以容易隨時變化，却難得有超脫的格調。它的極弊，至於只有現實，沒了藝術。東方的藝術，注重形意，義法甚嚴，容易泥守前規，因襲不變；然而藝術的成分，却較為顯豁。不過模擬既久，結果脫却了生活，只餘了藝術的死殼。中國現在的戲劇到了這等地步。現在的藝術世界，是反寫實運動瀰漫的時候。西方的藝術家正在那裏拚命解脫自然的桎梏，四面八方求救兵。中國的繪畫確供給了他們一枝生力軍。在戲劇方面，他們也在眼巴巴的向東方望着。失望的很。却不曾得到多大的助力。一方面，固然因為了解上的困難；一方面，却是中國戲劇的造就，不會達到中國繪畫的地位。還有一層，戲劇的反自然運動，是比較任何藝術困難些。因為他的內容是人生，表現的媒介是人體，語言動作是人的語言動作。與人生太直接，所以超脫也最困難。

中國的戲劇，倒早打破了這一關。舞台上的語言動作，已不是日常習用的語言動作。而看戲的人也絕少追問一齣戲的內容，只求在唱做上得到一點快感便滿足了。所以戲也可以隨便剪成無頭無尾的片段來演，並不影響觀眾的鑒賞。這樣一來，一方面固然可以說舊劇變成了純藝術，一方面也可以認為舊劇只能供給感官的快感，缺乏了情緒的觸動。這樣好像失掉了戲劇上一個重要條件。

不錯，舊劇是純藝術，但是死了。大凡一件藝術的形式，在初創時，總是形神俱備。一經抄襲，便漏了精神，只得形體。舊劇的聲調，身段，架步，等等，現在只剩了死模型，所表現的意義大部分久已無人知道。矛盾的地方，表情上絕對不能相容的地方甚多。可是舊劇動作的精彩處，我們也不斷的看到。比如現在常演的「夜奔」「問樵」等劇，實在是充滿了戲劇和詩意。這固然由於聰明的演員別有體會與運用，然也可以想見舊劇動作的價值，舊劇確有改進的可能。

凡一談到中國戲劇的改革問題，就有幾種分歧的意見。一派主張舊劇根本要不

得，絕無改良的餘地，只可聽他自生自滅；還是拿話劇來代替他，或另外創造一種新劇，反覺直接了當些。一派主張話劇是販來的東西，決不能替代固有的藝術；就在觀眾方面，新劇也敵不過舊劇之受歡迎。主張保存舊劇的人，又有一部分主張改良，一部分主張保守本來面目。這些主張都有使人不敢同意的地方。

舊劇的價值自有它特出之點，是不能不承認的。它是不會消滅的。我們也希望它繼續生存發達。不過舊劇在今日，已成了畸形的藝術，也是無可諱言的。舊劇是歌劇，而音樂却異常之單簡。崑劇曲牌雖多，而音調又一律非常之平行。皮黃雖然抑揚比較大些，變化比較多些，自由些，然而腔調太有限，實不足以表達現代人生繁複的意境和情緒。舊劇之唱工，也非常特別，大部分總是以頭部作共鳴器，很少利用胸部的時候。皮黃尤甚。這等唱法，乍一聽見，給人一種刺衝不快之感。西方人不能領略舊劇，這一層，鑼鼓的喧噪，實在是最大的拒力。談舊劇改革，音樂是當頭最大最難的一個問題。這件工作，不能不屬望於我們將來的瓦格奈，不是開一個委員

會，定出一部計畫書來，就可以改革了的。

音樂改革既如是之難，音樂天才又曠世不一見。俟河之清，人壽幾何！無奈，我們只得將音樂先放在一個不甚重要的地位，只取他和歌節舞的一點功用，却先從劇本動作表現方面來着手。

新劇本的要求，在舊劇世界裏，已感覺到了。却是現在產生的許多新劇本，沒有一本在編製上稍稍講求的。我們只感覺到他的瑣碎散漫，更無有可批評的價值。有編劇才能的人，再通曉舊劇的技術，這層工作是比较容易的。况我們的歷史上，又有那樣現成豐富的材料，可供採取。

關於動作方面，上文已經談過，好是好，却是機械了，失了表現作用了。我們要注意，東西洋人研究藝術的態度方法是不相同的。他們是根據了一步步的了解，建築出自由的創造。我們呢，熟練前人的方式，歸到融會的悟徹。他們的方法是進展的，我們的方法是反覺的。這自然都需要天才的憑藉，但是天才的出現是沒有準兒

的。在中國，要是一時天才不出現，藝術落到凡子的手裏，便只有刻板的成規，藝術便隨落了。西方有的是創造的方法，不論你是不是天才，照方法做去，你的作品總還看得過去，雖是平庸一點。所以具體的講來，要救濟中國的舊劇，還得借用西方的方法。要訓練舊劇的動作，使它感覺靈敏，心身相應，能夠隨時自由表現，最好的方法，是借用西方的舞蹈——形意的舞蹈作基本的訓練。

舊劇中還有一個特出之點，是程式化 *Conventionalization*。揮鞭如乘馬，推敲似有門，疊椅爲山，方布作車，四個兵可代一枝人馬，一迴旋算行數千里路，等等都是。這些玩藝兒怎麼辦？有些人很發愁的這樣問，以爲是太不近人情了。我說，應該絕對的保存。藝術根本都是程式組織成的。一張繪畫，只儉得時間的一瞥，是不動的。然而我們的眼睛有那樣大能力，可以看見其中的震顛與流動。再進一步，到了寫意畫，和自然物的圖案畫，那也可以說是更不近人情了。一件雕塑不但不動，而且無色。若是大理石的，那像的眼珠也是白的，頭髮也是白的，這有多們不近人情

呀！就歌劇本身來說，平常人那有押着韻脚唱着講話的？這樣看來，程式不但沒有妨害，而且是各種藝術所由成立之基本成分。

一種藝術程式，絕不是偶然發生的；它必是那件藝術必要的成分。必須經過長時間的生長，必須得到普遍的公認，必須使人不注意它，忘了它是程式——是不近人情——只看見它是藝術，這纔見到它充分的功用。就如我們圖畫式的文字，從象形到篆隸，直到章草，中間都是程式的變化。現在寫起來，誰會疑問過，那一個字爲何不像原來的物形？字的極端的程式化，除了便利適用以外，是不是同時也增加了很大的藝術成分？舊劇中的程式同舊劇的各種技術，已經交融成一氣。我們見了，並絲毫不懷疑的承認它是代表某項事物——實在，連代表事物這件事也好像不曾注意。必須如此，纔能經濟，纔能集中我們的注意到更高更重要的部分。還有，我們要知道，上馬，關門，轉身，等等程式，已不僅是代表事物，實在都是舊劇動作的一部分，都屬於『做工』。

不過有些惡例——不能算程式——就如喝茶，打扇，等等凡與戲劇藝術無積極關係的，都當然在淘汰之列，這是不待討論的。

或者有人要反駁，為甚麼西洋戲劇的程式，到現在逐漸減少了呢？這很容易說明。因為西洋戲劇的程式，很多是事實問題，到底不會經過一番藝術化。中國舊劇的程式就是藝術的本身。它不僅是程式化，簡直可以說是象徵化了。這也因為原流上的不同。希臘戲劇中的歌隊，可算是程式。但是我們不要忘了，希臘的戲劇是淵源於歌隊。歌隊只是歷史的遺跡；它只佔樂的成分，Lyrical element，不是劇的成分。兩種東西，既未分家，也不會合成一體，所以後來終於分了。沙氏比亞，莫利哀，都極端利用旁白，獨白。這是程式，但是沒有辦法的辦法。既然沒有歌隊來傳達心事，一個人心裏的隱曲，用甚麼方法叫觀眾知道呢？只好自己向着台下訴說一遍了。所以這種程式是事實問題，是牽強的，——雖然沙氏比亞的獨白裏有的是好文章。話劇是最寫實的戲劇，這種不自然的辦法，當然時時覺得不能容忍。易卜生便

首先革除，利用法國式的「心腹」Confidant來救濟。「玩物的家庭」裏的林登夫人，「海上夫人」裏的昂浩姆，「建築家」裏的海達爾，都是來應這個差使的。將獨白的內容設法表做出來，也是一種辦法。安格玲女士修改王爾德的「溫德滅夫人的扇子」是用的這種方法。這些改革，在話劇方面是進步的；穿插動作都緊湊了許多。但在西洋歌劇方面却依舊因襲未變。就是因為歌劇是更程式化了的。而且白既變為唱，它的本身已不僅是事實問題了。中國舊劇也起原於歌舞，但同時用歌舞的技術來表演戲劇；歌舞與戲劇是揉成一片的，不像希臘之歌隊只用作話劇中的插歌。所以舊劇中的動作程式，完全是由舞變化而來的。絕不是遷就甚麼事實問題。

就舊劇的程式化來講，它是不需要佈景的。不要說新式舊劇中不三不四的佈景，和上海魔術式的佈景要不得，就是極有講究的寫實佈景也不能相容。好像沒有一種佈景可以不傷它的簡潔，妨礙它的動作，複雜它的空氣，分了觀眾的注意。假使能夠顧慮到這些條件，而且能有積極的好處；能同舊劇的象徵精神打成一氣，能增加本劇情緒

上的緊張，表現上的美滿，局勢上的襯托，這樣布景，自然可貴。並且是一塊極有趣極豐美的試驗地。現在戲台背後用的繡花幔子也就夠擾亂人的視線的了。服裝上的花樣也是亂糟糟的；各人的服裝中間也沒有色調的調和。中國藝術中，色調的講求，大概算是最差了。所以舞台上的色彩也逃不出這個限度。不過臉譜的講究，却是極態盡致。它的作用也超出了外國面具之上。

舞台上的燈光，由油臘變成煤氣，煤氣變成電。於是講壇式的舞台變成鏡框式的。這種變化是很自然的；却同時使戲劇本身受了不少的犧牲。第一，戲劇離的觀眾疏遠了；退到縹緲境界裏去了。第二，戲劇本是多方面的立體藝術，現在一經入到鏡框裏面去，變成片面的活動寫真了。中國人到現在還沒有利用舞台電光的常識，却獨獨採用了鏡框式的舞台。這也是歐化中不可解之一種。尤其是中國舊劇，最好在講壇式舞台上演，最好是從各方面來看。在戲劇自身也應該竭力使各方面都有可觀處，那纔算戲劇藝術的完美。要布景，那一種舞台不能布？只要你會。要利用電

光，那一種舞台不能用？ 只要你知道它的妙用。 起初運用電光的技術還幼稚，以為只有鏡框式舞台最合用。 但在現在，這種迷信早打破了。

舊劇還有幾點不須深加討論的，就如男女合演是當然不成問題的，男扮女是要推翻的，鼓樂放在台的中心是要搬家的……

保存了舊劇，並拒絕不了話劇。 因為話劇已成了世界的藝術，像火車輪船一樣，它是要到處走走的。 它現在來到中國這塊領土上，還算是探險的性質；將來不久總要移民過來的。 並且說不定還要建設出滿豐富的事業來。 不過有了話劇，舊劇也不至像印第安人似的，被驅逐到深山大澤裏去。 實在是兩件東西，誰也代替不了誰。 就在各國，歌劇與話劇也是並存而不相妨的。 藝術本來有這樣宏量。

歷史上的中國國民性，從藝術方面看，是最不喜歡寫實的了。 不知怎麼近來却染上了這點很深的嗜好。 看到一張畫，先要問像不像。 評論一齣戲，必要說作的自然不自然。 這也許是一種誤解，以為西洋來的藝術，一切都是自然派。 也許是受了傳

染病，西洋一般普通人誠然是寫實觀念重些。但是不拘是那一個原因，總是不對的。藝術決不是人生；全個兒的人生也決不是藝術。要從藝術裏尋人生，那何如跑到大街上，東安市場裏去，豈不看的更親切有味些？話劇誠然是最接近人生的藝術。但是正爲這個緣故，我們纔不要單被人生吸引了去，而看不見藝術。至少我們應該先有這樣一個籠統的標準，再來衡量將來的話劇。

話劇在中國，始終還未成形。有些國際相通的技術，本可以採取最高的，盡量販運。有些是非獨創不可的。必須獨創的，却正是最基本的。例如劇本，舞台語言，詩劇的音調，歷史劇的表演方式等等。這都非得經過長時間的研究與試驗，不能有所成就的。

戲劇藝術辨正

梁實秋

(一) 戲劇的定義

西洋戲劇已有很長的歷史，自伊斯克勒斯以至易卜生，戲劇的學說和形式都有許多的變化。我們現在要問：戲劇是什麼？我們很難得一個圓滿的答案，因為一方面我們不能找出一個定義，其寬廣可以把古今的戲劇無所不包，一方面古今的戲劇又有不同的衝突的地方，不容放在一個定義之下。欲免除這個難點，只有一個法子，即是：從理論方面給戲劇下個定義。至於現代的戲劇是否合於這個理論，我們姑且不問。這個定義是理想的，不是由目前事實歸納成的一個原理。

哈米爾敦在他的「戲院學說」裏曾為戲劇下一定義，其言曰：“A play is a representation, by actors on a stage, before an audience of a struggle between individual

human wills motivated by emotion rather than by intellect and expressed in terms of objective action.” 『戲劇者，乃所以表演人與人間之意志力的奮鬥，由演員扮演，在台上舉行，有觀衆注視，其表演的力量是情感而非理智，其表演的方法乃以客觀的動作出之。』哈米爾敦作這本書是在一九一〇年。這個定義並沒有什麼新奇，例如他所謂『戲劇者乃所以表演人與人間之意志力的奮鬥』這個學說，Ferdinand Brunetiere 在他的“Etudes Critiques”已經說過，我們再往上溯，可以推到亞里士多德。不過這個定義有一點值得我們的特別注意。按哈米爾敦的意思，戲劇必須『由演員扮演，在台上舉行，有觀衆注視，』這二個條件，缺一便不成爲戲劇。這個見解是比較的近代的，而其影響極大，把戲劇的藝術與舞台的技術混爲一談。在現代美國一般研究戲劇的人裏，持此說最力者大概就是前哥倫比亞教授馬修士（Brandlr Matthews）。其關於戲劇與舞臺方面著述垂二十種，無往不是鼓吹這個學說。現代人的性格，研究學問時喜歡實際的具體的試驗的，所以馬修士的學說正投時人之所好，風靡一時。一九二

三年他出版了一本「戲劇家論編劇」(Playwrights on Playmaking) 在敘言裏他寫出他對戲劇的信條，第三條是：

「戲劇作家，無論其為真正詩人，或逢場作戲，其寫戲時蓋無不望其排演，由演員扮演，在劇場中舉行，有觀衆注視；是故其所寫之戲劇，亦總是自覺的或不自覺的被彼時彼地之演員劇場與觀衆所影響，所支配。」

“The dramatist, whether he is truly a poet or only an adroit play-wright, has always composed his plays with the hope and expectation of seeing them performed by actors, in a theatre, and before an audience; and therefore what he has composed has always been conditioned, consciously or unconsciously, by the players, by the playhouse, by the playgoers, of his own race and of his own time.”

演員，劇場，觀衆對於戲劇本身有極密切之關係，無人可以否認。但若以為無演

員劇場觀衆，則戲劇不能單獨存在，是不啻賓主倒置。至若以爲演員劇場觀衆乃戲劇本身不可少之成分，是真誤解藝術至於極點。此點後文當再詳論，現在討論戲劇定義時我們先要提出一個根本原則：

戲劇是藝術的一種，是文學的一種，是詩的一種。

我們要先承認，藝術是『模倣』，其模倣之工具對象與體裁又不盡同，所以藝術纔有不同的型類。戲劇在藝術裏究竟佔的是什麼位置，各家學說不同，答案很難一致。

譬如我說：『戲劇是藝術的一種』，有人立刻就要抗議：『非也！戲劇乃所有各種藝術的總合。』他的理由是：劇本是文學的產物，佈景化裝則有賴於繪圖，舞台的佈置非有建築學的智識不辦，演員之言辭動作則屬雄辯學的範圍……。這個見解是顯然謬誤，因爲：假如戲劇是各種藝術的總合，那麼，他種藝術必定是戲劇的一部分了。換言之，我們若把戲劇分拆開來，則裏面的成分必定能夠獨立成爲各種藝術。然而事實上不是如此，理論上亦不應如此。一塊佈景，掛在美術院裏，誰也不能承認那是美術

作品。一位演員，立在演說台上，誰也不能承認他是雄辯家。所以我們不能承認戲劇是各種藝術的總合，只可承認戲劇是藝術的一種。佈景化裝等可為戲劇的裝點，非是不可少的成分。

戲劇在藝術裏的位置，又是很難解決的一個問題。根據亞里士多德的學說，（詩學第一章）藝術的分類法有三個原則，一是對象，二是工具，三是體裁。戲劇的對象是人生，其工具是文字，其體裁是動作的。在對象與工具兩點上，戲劇已合文學的資格，毫無疑義。至於體裁，則文學本有若干不同的體裁，故戲劇正可為文學裏的一種體裁。所以亞里士多德便承認戲劇是詩的一種。他給悲劇下的定義是：

『悲劇者乃動作之模倣也，而其動作必為嚴重的，必有起有訖，必有一定之長度。其文字則於全劇之各部分中經數種藝術的點綴的裝飾。其體乃動作而非敘述。其用在激發人之哀憐恐怖之心，使此種情感得正當之排泄滌淨。』

悲劇在亞里士多德的眼光裏是最上乘的戲劇，所以右面的定義，亦可解釋做亞里士

多德的戲劇的定義。亞里士多德已明白的指示我們，戲劇的工具是文字。他在詩學第六章裏又說：

『化裝飾景等奪目之景象，雖有其自身之情感的吸力，但就戲劇各部而觀，乃爲最不藝術的，與詩的藝術的關係最淺。因爲悲劇的力量，縱無演員與排演，亦可達於吾人。況且奪目之景象，其賴乎舞台工匠之術者，固遠過於詩人之藝術也。』

在第二十六章裏又說：

『悲劇與史詩固可同樣的不藉演作而產生其效果；悲劇亦可由誦讀而表現其力量也。』

亞里士多德的意見很清楚，他認爲戲劇是詩的一種，其對象是人的動作，其工具是文字，其體裁爲動作的。其表現力量之方法可藉誦讀，亦可藉排演，但皆與戲劇藝術無涉。爲清晰起見，我們根據亞里士多德的精神，可作一簡單之定義，曰：

『戲劇者，乃人的動作之模倣也。其模倣的工具爲文字，其模倣的體裁乃非敘述的而是動作的。其任務乃情感之滌淨與人生之批評。』

我們所謂模倣，當然是亞里士多德所謂的 *mimesis* 而非人生實際的寫照。戲劇家即詩人之一種，必須深邃的理解人生，純熟的使用詩的藝術。當他得到靈感，領悟人生的真理，并經藝術的佈置，此時戲劇已經在他心裏存在了。並且是真實的絕對的存在了。等到戲劇用文字寫出來，那便是得到戲劇的形體罷了。至若戲劇在舞台上排演的時候，那只是實現戲劇之社會的功効而已，與一幅圖畫懸掛在美術院裏固無差異。我們評判一個戲劇的好壞，只要看戲劇中劇情是否人生的模倣，其文字是否動人，其效果是否純正，其結構是否完整。至於此劇排演時之動作光綫化妝佈景則皆不屬於戲劇的範圍之內，猶之我們評判一幅圖畫，固無須過問其鏡框之優劣，其懸掛之高低，其陳列室光綫之充足與否。一個戲劇的好壞，只有戲劇作者能負其全責，因爲戲劇中的人物，布局，取材，遣詞，皆是戲劇作者一個人的刻意經營的結果。這個工作非詩人

莫辨。自古至今，沒有最大的戲劇家不是詩人。因為戲劇就是詩的一種，也可說最高的的一種。現今最流行的誤解，以為戲劇是各種藝術的綜合，以為舞會搬進舞臺，化妝者均與戲劇作者佔同樣之重要，同為戲劇上不可少之成分。殊不知戲劇之為物，固可演可不演，可離舞台而存在。

C. H. Coffin 在他的「戲劇的鑑賞」裏說：『戲劇 (Drama) 這個字，其起源乃一動詞，意謂 *to do*，而戲劇者即此種動作之實踐——動作之表現。戲劇與詩或敘事文不同，即因其可以目覩之物表現動作。在最原始的時代，——例如澳斯大利亞之野人，演員只扮作野獸，再有幾個演員扮作獵夫——戲劇純粹是表現動作。但是文化演進以後，雖最古樸的戲，亦已有聲音的輔助。再後則動作中乃有語言與對話之點綴。』我引這一段話的理由，即因現代有許多人主張戲劇非排演不可，其所持之理由，往往不出下列兩種：(一) Drama 這個字的起源即是「動作」之意，然則戲如何可以不演而仍成為戲？(二) 戲劇的起源是祭神，再早為跳舞，皆實在之動作，然則戲如何可以

不演而仍成爲戲？這兩種見解似是而非，請申言之。原始時代的跳舞或祭神，無論根據那一派的戲劇學說，都不能成爲戲劇。我們把戲劇當作藝術，這是人類已有相當的文化以後的事。如其我們以爲應該做效原始人類的精神，那們最邏輯的結果便是與盧梭同歸，起而反對劇場。攷究 Drama 一字之起源，本是極合理的事，但不可誤解。古希臘戲劇學說，亞里士多德是集其大成，他分別悲劇與史詩之主要點，即其體裁之不同，換言之，一是敘述，一是動作。而此種不同之體裁固均屬於同一之工具——文字。是以 Drama 爲動作之意，誠屬不謬，但動作係指體裁言，非謂物質的舞台上的動作。我們若明白亞里士多德的對於藝術的分類法，我們對於 Drama 字源自然不會誤解。誤解亞里士多德的第一個人，就是喀斯台耳維特羅，他說：

『史詩是以文字代表文字，以文字代表動作。悲劇則以文字代表文字；以動作代表動作。』

他以文字與動作相提并論，實大錯而特錯。他的誤解的結果，便是三一律的一大

部分的產生。以動作代表動作，勢必至以一小時之動作，代表一小時之動作。此種求真之方法完全不合藝術的原則，違反了藝術的最高的條規——Verissimilitude。總之，我們若探求戲劇一字之字源，即不能不採納希臘代時之全部的戲劇學說，換言之，即不能不採納亞里士多德的藝術分類法。

(二) 戲劇與舞台

假如戲劇可以由誦讀而表現其力量，那麼又何必排演呢？我們須知，有些戲劇在排演時往往反不能充分表現其力量。實在講，最上流的戲劇無不如此。例如沙氏比亞的戲劇，近來在美國常有排演。Jane CowI, Warfield, Hampden 等之排演的藝術不可謂不精，成績亦頗不惡，但吾人觀其排演，所得之快感亦並不見過於第二第三流的家戲劇。我們並不覺得有沙氏比亞的成分在內。此其故何也？蘭姆伯 (Charles Lamb) 在他的『論莎氏悲劇是否合於舞台排演』(Hinger edition of Miscellaneous Essays

Vol. I, P. 302)裏說……

「沙氏比亞的戲劇，比起任何別的作家，實是最不該在舞台上排演。……裏面有一大部分並不屬於演作的範圍以內，與吾人之眼，聲，姿勢，漫不相關。」

蘭姆伯所謂與排演無關的一大部分，即其認為沙氏比亞過人的地方。哈姆雷脫馬克白茲是沙氏比亞的創作，其人格異常複雜，在臺上排演，適足以使其人格「物質化」，並且沒有人可以充分的代表哈姆雷脫馬克白茲；故此蘭姆伯的結論即是：沙氏比亞的劇本不合於排演，較合於誦讀。蘭姆伯是浪漫的批評家，然而我們對於他的結論不能不表同情，雖然我們的理由並不一定與他相同。我們根據讀沙氏比亞與看沙氏比亞劇的經驗，研究沙氏比亞戲劇之排演所以不及誦讀的緣故，可得數種解說：（一）在劇場裏，觀衆甚多，吾人勢必陷於「羣衆心理」之內，此時只可受情感之衝突，甚難單獨的清醒的了解戲劇之真義，更難領略其藝術的成分；（二）在舞台上，有演員的動作，有化裝佈景的裝點，在在均足引誘我們的注意，使我們不能盡全副的精力去體會戲劇作家的使命；（三）舞台有物質的限制，甚難充分的表現戲劇作家原有之意象。吾人

讀劇則有想像的充分的自由。而舞臺上具體的表現，直接的可以限制我們的想像，間接的即妨礙對作品的了解。有此三項理由，便可證明有些戲劇宜誦讀不宜排演，並非無因。

但是我們並不反對劇場，劇場自有其相當的價值。劇場之用在供吾人以娛樂，這種娛樂可以說是藝術的，但不是最高等的。最高的藝術其創造必有極大之嚴重性，鑑賞最高之藝術亦須具有極大之嚴重性。嚴重性者即阿諾德論巢塞時所謂“high seriousness” (Essays in Criticism Vol. II. P. 31.)。此種嚴重性乃理性活動的產物，在劇場裏吾人較易受情感之支配，理性活動甚至於不可能。

吾人欲鑑賞最高藝術，更須具有極深之想像力。想像力之應用不在於當時之耳目聲色的刺激。最高藝術與感官的關係最小。而最好的劇場所能供給者不過於耳目的享樂，例如舞臺上之光線佈景的燦爛奪目，演員之聲調姿勢之誠摯動人，吾人可以耳聞目覩，無所用其想像。這正是劇場的效用。劇場的效用即在給吾人以若干之藝術的

享樂，而不須要觀衆方面若何之嚴重性與想像力。但是，我們同時要承認，劇場的效用也就止於此。最高的藝術則不能由劇場傳達於羣衆。實在講，最高藝術用任何方法亦不能傳達於羣衆。最高的藝術只有少數人能了解，而此少數人亦須具有嚴重性，並有想像的力量。藝術自身有許多的等級，所以藝術的鑑賞亦有許多的等級，不能一概而論。最高藝術與次高藝術的分別的標準，即在其嚴重性之有無，與其想像力之質地。最高的藝術的理解與次高藝術的享樂之分別的標準，即在其鑑賞之方法。J. Watson 在「享樂主義的學說」(Hedonistic Theories pp. 59—60)裏論伊比鳩曰：

『對於伊比鳩，口腹之樂，音樂之美，與由智慧得來的快樂，固無大異；但他看出一個不同的地方，感官之快樂乃由於外界刺激之一時的感覺，心靈的快樂則由於一種縹渺的快樂的印象而來……雖無外界之刺激亦可感得。』

此說可爲佐證。

劇場是爲民衆而設的，是爲民衆的娛樂而設的。所以劇場若不能傳達最高的藝術

於民衆，亦理所當然，非其弱點。那麼劇場本身是否藝術呢？劇場——包括舞臺在內——是藝術，但非純粹之藝術。舞臺藝術（Theatrical art）所以不是純粹的藝術的緣故，即因其包涵一很大部分的技術（Craftsmanship）。『技術』者即非創造性的一點技巧，可由學習而成者也。我們承認，較上的藝術往往亦有技術的成分，並且有時技術與藝術很難劃分出一個清楚的界限。但就劇場論，舞臺之構造，有一定的物質的限制，光綫之配合亦可由經驗與訓練而收良好之效果，其包涵技術之成分甚大，毫無疑義。這個問題似與本題無關，但我們要注意，劇場藝術與戲劇藝術是兩件不同的東西。劇場的成功，固然是演員佈景者等俱有貢獻，不可埋沒，但根本上負責者應是戲劇的作者。（最好的戲劇往往不是「劇場的成功」。）劇場的失敗，負責最大者是演員佈景者等等。因為一個好劇本，排演起來不會比劇本產生更好的結果，而往往可以將好的劇本排演得一團糟。劇場的觀衆亦不注重劇本的好壞，而專重排演之是否活潑動人。這種態度是不錯的，因為戲劇的好壞，原不必待其在劇場排演而後知。近年來

舞臺藝術日新月異，日趨於繁難，亦可謂日趨於進步，吾人對之有相當之敬意，但我們絕不容把舞臺藝術與戲劇藝術混為一談，戲之好壞與排演之好壞乃風馬牛不相及也。

有人把戲劇分為兩種，一種為可演的，一種為可讀的。此種解說，殊屬無謂。

戲劇的內質與價值均不因其是否可演或可讀而生歧異。又有人主張戲劇作者須考慮演員，舞臺，與觀衆，例如上文引到的馬修士教授。在「戲劇作家論編劇」裏他引羅培

德維加 (Lope de Vega) 珂南意 (Cornelle) 莫里哀 (Moliere) 的話以為證明。但是，

歷來大作家是否曾受演員舞臺與觀衆的影響，此為一事；受此等影響是否即可助成其作家之偉大，此則又為一事。前者是事實問題，後者是批評的問題。演員，舞臺，觀衆，是隨時隨地而改變的，而最高的藝術的價值則是普遍的固定的。我們現在鑑賞莫

里哀，羅培德維加，科南意，只是讚嘆彼等天才之偉大藝術之精到，與當時之演員，舞臺，觀衆，無涉也。有許多戲劇作家，例如莫里哀他自己，確是自己富有演戲或排戲的經驗，此種經驗對於編戲自有相當之鼓勵與助益，但戲劇之優劣既不待排演而後定，

則此種經驗自難認爲是戲劇作家所不可少之條件。

排演對於戲劇的重要，現代的一般從事於舞臺藝術者鼓吹最力，其實此說發源甚早，喀斯臺耳維特羅 (Lodovico Castelvetro) 在他的「亞里士多德詩學評釋」 (Poetica d' Aristotele Vulgarizzata esposta, 1570) 裏就說道：『悲劇只靠誦讀，不加排演，則不能產生其相當的功效。』此種見解根本的不合於亞里士多德學說。喀斯台耳維特羅不但主張戲劇非排演不可，他還主張戲劇須使得一般的 *La moltitudine rozza* 俱爲滿足愉快。此種見解在文藝復興期已經流行，但是詩人在戲劇裏仍佔重要之位置。到了現代，不但詩人在戲劇的位置日趨於低降，而且戲劇與舞臺併爲一談，以至舞臺藝術幾乎就成爲戲劇藝術了。由最高藝術變爲混合藝術，由混合藝術將有淪爲技術的趨向。

上文已經說過，我們並不反對劇場。戲劇經過排演以後，於其自身之價值並無損益。戲劇與舞臺的關係，可以說是兩種藝術中間的關係。舞臺是爲戲劇建設的，戲劇不是爲舞臺而創造。舞臺藝術是把戲劇藝術物質化，使一般民衆能得若干之了解，

如是而已。佈景，化裝，表情，發音，排演，電光等等，總而言之，即為舞臺藝術；戲劇的藝術則包括戲劇的題材之選擇，結構之布置，人物之描寫，最後，人生動作之模倣。前者是多屬於 Technique 方面，後者則較為哲學的 Philosophical。

(三) 觀衆與批評

希臘的戲劇是後代所不及，希臘的觀衆亦後代所不及。希臘觀衆的品味，的確比現代的爲高。我現在所要講的觀衆，係指現代的觀衆，尤其是美國的。

一般到劇場看戲的人，是爲娛樂。他們對於戲劇的表演，所要求的不過是激刺 (Thrill)。激刺的形式，無論是喜劇的幽默，或悲劇的恐怖與哀憫，最好是缺乏嚴重性，否則足以使人費心思索，有失一般人的娛樂之道。所以悲劇要哀而不慘，喜劇要詼而不諷，纔能得觀衆的熱烈的歡迎。他們不但要看演員的動作，並且還要看佈景。他們不但喜歡看佈景，並且認爲佈景是戲劇不可少的一個成分。他們不大注意戲劇作者是誰，更不大注意戲劇的意義。只要能在劇場坐了兩點多鐘，(Have a good

time”，沒有睡覺，便覺心滿意足。一般的觀衆的態度是如此。我也是如此。因爲一般人的態度如此，我的態度亦如此，所以紐約纔據說有八十幾家劇場存在。

凡是靠着自己的感覺而享受一件藝術品，其結果我叫他做「鑑賞」。凡是根據一個固定的標準而評判一件藝術品的價值，其結果我叫他做「批評」。我們可以由印像而得鑑賞，可以由品味而得批評。劇場裏的觀衆，是處在鑑賞者的位置，不是批評者的位置。觀衆並不想問戲劇是否合於藝術原則，是否合於戲劇學說，是否人生之模倣，是否人生之批評，他們只要娛樂。

戲劇作者可以自由創作。可以不問觀衆的趣味，可以創作出一個觀衆看不懂的戲。可是劇場的主人一定要投時人所好，不敢太大膽沖撞了觀衆，又不敢太大膽震驚了觀衆。所以紐約八十幾家劇場演好戲的沒有幾家，戲演不好的沒有一家。

歌德存心要對於德國的國劇有所貢獻，於是作了“Phaenicia”與“Tasso”，排演的結果是大大的失敗，原因是「沒有演員可以充分的扮演劇中的角色，沒有觀衆夠得上

鑑賞的資格。」（見「與愛克曼談話記」一八二四年。）歌德又說：沙士比亞的戲劇當時所以流行，因為有合適的觀衆，現今一八二四年的德國沒有那樣好的觀衆。歌德又說：『Tautette 之被政府禁止排演，對於毛里哀是個重大一的打擊：最介意的是導演者之毛里哀，非詩人之毛里哀也。』又說：我不欲得羣衆之歡迎 *Popularity*，蓋當今之世，偉大的作品只得供少數人之同情的鑑賞。歌德的見解，總說起來，就是：現今之觀衆無鑑賞最高藝術之能力，吾人苟欲盡全力以從事於創作，不必迎合觀衆之心理。假如我們信從歌德的主張，那麼我們是否對觀衆加以鄙夷呢？是又不然。觀衆的品味，我們仍願去盡力提高，但是我們明明知道，提到最高的程度，那是不可能的，我們不必妄想。一般人要看 *Vaudeville*，所以 *Vaudeville* 便到處皆是，有人喜歡看沙士比亞，所以沙士比亞的戲每年可以演三四個，有人喜歡讀沙士比亞，所以沙士比亞的著作有時不在書架上堆灰。要讓看 *Vaudeville* 的人去看沙士比亞，就不容易，要請他去讀『劇本』，更憂乎其難哉！

世界上只有『舞台批評家』，無所謂『戲劇批評家』。『戲劇批評家』這個名辭之不通，就如同『詩的批評家』『小說的批評家』……一樣的不通。藝術的型類繁多，其原理是一貫的。我們可以相對的承認『文學批評家』『美術批評家』的單獨的存在，所謂『戲劇批評家』則不可思議矣。（說見王爾德論文集）所謂『舞臺批評家』者，其批評之對象不是戲劇，而是戲劇之排演。其人必須精通舞臺上各種之藝術與其技巧，必須坐在劇場裏面，而又不以一般的觀眾的眼光為眼光，所以他的意見不必與一般觀眾相合。他不批評戲劇作者的藝術，他批評的是演者，導演者，佈景者，化妝者。

批評戲劇的是誰呢？曰文學批評家。其人必須有批評的標準，必須有哲學的見識。他不必到劇場而後纔可批評；即使到劇場去，他注重的是戲劇本身，而不是戲劇的演作與其佈景等。他批評戲劇，是批評戲劇的藝術，對於戲劇的技巧(technique)認為是末節。所以一般的批評的意見，都差不多公認西洋最大的戲劇家是莎福克里斯，

莎士比亞、莫里哀，而易卜生尙不能儕於其列。

戲劇的批評，和別種文學批評一樣，與觀眾無干，與戲劇舞臺無干。批評舞臺藝術或技術，且聯及於觀眾者，是『舞台批評家』。其批評之作品即散見於報端之評論(Review)或刊成專書之「編劇原理」「戲劇作法」「劇場管理」「愛美的戲劇」等等。

結論

馬修士在「戲劇作家論編劇」第五頁說：『在這二十世紀，尙有許多的批評家，他們堅持着把戲劇只當作文學看待，故意的忽視其與劇場必要之關係。是真居心謬誤而已……』我們並不忽視，戲劇與劇場之關係。假如我們忽視，受損失的是劇場不是戲劇。但我們是不反對劇場的存在，且甚願其日趨於發達。不過戲劇與劇場之關係究竟何似？是否是必要的關係？如是必要的關係，對那一方面是必要？此則本文所亟欲解釋的地方。我們誠信世界萬物，各有其相當之位置，各有其相當之價值，既不容崇彼而抑此，復不應牽扯而混雜。戲劇是戲劇，舞台是舞台；沒有戲劇當然就沒有

舞台，沒有舞台，則仍可有戲劇。至若把戲劇與舞台併爲一種藝術，是不但爲型類之混雜，抑且藝術投降於技巧之象徵也。

西德尼 (Sir Philip Sidney) 曾爲詩辯護，因爲那時候清教影響侵入詩的範圍，雪雷 (Shelley) 曾爲詩辯證，因爲那時候詩受 Philistine 的功利觀念之攻擊；我們現在這個時候，戲劇藝術寢假而投降於舞台技術之下，不應該有人起來作相當的辯護嗎！

論劇

熊佛西

(一) 戲劇是什麼

戲劇是什麼這個問題，上自亞里士多德，下至現代一切負盛名的批評家及戲劇家，不知有過多少界說，不知經過了多少筆戰與舌戰。現在我不過是把他們的一種提出來討論討論。

我是不會下定義。所以沒有把戲劇下個定義的勇敢與能力。同時，我亦不願抄錄別人的定義。倘若諸位引我到戲園裏去，我可以立刻指出真王麻子與假王麻子的區別。因為我以為不到戲場裏去而論戲劇，正如研究化學不進試驗室一樣的隔靴搔癢。

簡單說來，戲劇不外三個範圍。無論如何逃不了這三個範圍：第一，戲劇是一個動作 (action)，最豐富的，情感最濃厚的一段表現人生的故事 (story)。我說的『表

現人生』，與『人生的摹仿』(imitation of life)沒有多大的分別。『摹仿』並不是抄襲些生活裏的油鹽柴米花草樹木的摹仿。我之所謂摹仿是人生要素 (essence of life)的摹仿。因為人生的要素是不能向那些生活的糟粕裏去搜求的。騰雲教授說：

“The end of a work of art is to manifest some essential or salient character, consequently some important idea, clearer and more completely than is attainable from real objects.”

他這話正好補述我之所謂人生的摹仿。

第二，戲劇必須合乎『可讀可演』兩個最要緊的條件。可讀的劇本是文學，纔能有永久性。可演的劇本方不丢掉戲劇 (topo) 的原義。否則，戲劇與其他文學無別。『可讀』並不是印成書形的劇本都是可讀的；『可演』並不是上過臺的劇本就是可演的。倘能如此的誤解，那麼現在上海各處流行的『文明戲』及近年來那些在『禮拜六』式的雜誌上發表的劇本，豈不都可稱為戲劇嗎？真正的戲劇決非如此容易簡

單！

第三，戲劇的功用是與人們正當的娛樂，高尚的娛樂。當然有許多人否認這種說法。他們以為如此太輕視戲劇的功用了。他們以為牠的目的更有勝於此，負有一種教訓使命的，或以之宣傳某種主義學說的。其實，這是他們誤解『娛樂』的結果。真正的娛樂——至少我之所謂娛樂——已負有與人快愉教訓兩大要素。平常我們只發見快愉而不顯現教訓的色彩。可是仔細分析起來，教訓與快愉是分不開的。教育家注重遊戲亦是本乎此旨。因此我纔說真正的娛樂，正當的娛樂，高尚的娛樂是已含有教育的分子。

(二) 戲劇與舞臺

沒有舞臺即是沒有戲劇。他們是互相因果的。他們的關係與夫妻間的關係沒有多大的分別。夫妻的合作，生育子孫出來傳宗接代，使我們的文化得以遺傳；劇本與舞臺的結合，產生藝術來滋養人生。諸位別以為我這譬喻過於『幽默』，其實以之解

釋戲劇與舞臺的關係甚爲親切。

要明瞭戲劇與舞臺的關係，我們最好先看看舞臺的進化及其現在的新趨勢。從易卜生以前到易卜生以後的舞臺的形式及功用均不同。希臘的舞臺只能演希臘時代的劇本。沙氏比亞時候的舞臺只能演那時代的劇本。用現代舞臺的佈置與方法來導演沙翁而希望成功，是一種很不公正的希望。有人說沙翁是詩人，不是戲劇家。我否認。他的確是戲劇家，是十六世紀惟一的大戲劇家，因爲他自己是『戲子』，所以他編劇的目的是要排演。他當時并不甚希望人家將他的劇本當着聖經讀。因爲那時候的舞臺是一種三面式的講臺(Platform)，所以他的劇中人時常對着觀衆說話。因爲舞臺的方便，所以他的劇本沒有地點及時間(time and place)的限制。照現代的舞臺制度來批評，沙翁是欠通的。如其我們要這樣不近情理來責備他，倒不如責備沙翁不生於現代。

有許多人用現代的舞臺與方法來導演沙翁，例如巴客，耳芬，多里，我是不十分贊

成。他們導演的沙翁，簡直沒有沙翁，或是非牛非馬的沙翁。祇要他們覺得不合乎近代舞臺表演的詩句與動作，他們則任意更改或刪去。我有一天與實秋同看 Walter Hampden 與 Ethel Barrymore 合演的哈姆雷德“Hamlet”，也有同樣的感想。這叫着不倫不類，我不贊成。不演沙翁則已，如其要演，則應忠於沙翁，不可任意刪改。

到了易卜生的時候，一切的藝術都睡在自然主義的搖籃裏。戲劇與舞臺，當然亦順着當時的潮流，經過了一番改革，直到現在還在奮勇前進。沙翁時候的三面容納觀衆的舞臺，如今只存爲一面了。沙翁劇中人向觀衆說話的慣例，如今亦不能見容了。往日沒有時間與地點的限制，如今非事事經濟自然不可。最要緊的變遷是：從前的觀衆喜歡用耳朵聽，現在的觀衆則喜歡用眼睛看。

我們已明瞭了舞臺與戲劇的關係，及其最近的趨勢，那麼我們倒要說一說近代舞臺的要素究竟是什麼？分析起來，舞臺至少包含有：（一）演員，（二）背景，（三）

電光及服裝。

先說演員罷。他的重要不在劇本以下。他們的關係亦是因果的。沒有演員即是沒有舞臺，即是沒有戲劇。但是近代戲劇改革的泰斗戈登克雷 (Edward G. Craig) 告訴我們說：沒有演員，戲劇依然存在，並且有更好的戲劇產生。他老先生的理由很簡單。第一，他否認演員是藝術家。他說他們不過是機器罷了。怎見得？他說無論什麼藝術家，必須有自由發揮的自由。詩翁，畫家，雕刻家，音樂家，無一沒有這種自由發揮的特權。他們都可以自由發揮他們的思念及種種美的表顯的風味與格式。惟有可憐的演員沒有這種特權。惟有演員不能自由發揮思念及一切美的表顯。因為他們必需忠心於劇本。他們有種種的限制。他們是完全被動的，與機器沒有什麼分別。因此，他們不配稱為藝術家。並且，他很爽快的告訴我們說：理想的戲劇是不要演員的。可以用木偶代替。彷彿有點像咱們中國的提線戲。他說觀衆賞鑒是『思想』(ideas)。他說世界上最能達『意』的工具是用眼看的，不是用耳聽的。

總之，戈氏以爲近代戲劇其所以無進步的，都是因爲顛倒是非，把些不相干的東西拉到舞臺上去。

我雖然不完全贊成戈登克雷的主張，可是我崇拜他。因爲他是戲劇界的才子，很值得研究戲劇的人們去研究他。我早就有意要作一篇有系統的文章，將他介紹給我們戲劇藝術尙未十分發達的中國，無奈自己總覺得還未透澈的明瞭他的主張及思想。誤介紹與亂介紹都是極大的罪惡。現在爲本題所限，只好將我反對戈氏的意見寫在下面。別方面的意見，只好等到將來歸國後再說。

我承認演員是藝術家，是百分之百的藝術家，與詩人，音樂家，畫家，雕刻家有同等的地位。戈登克雷所謂演員不能自由發揮其個性者，吾正謂之其所以成爲藝術家者在此耳。吾人深知演員最要緊的使命是摹仿。摹仿不難。模仿得親切則難，則非藝術家不可。親切的摹仿正是演員自由發揮的結果。畫家心目中的自然與想像，正如演員的劇中人的個性。既如此，演員爲什麼不是藝術家？

暫時把演員問題拋開，來談談背景，電光，服裝等等。這些舞臺的設備，在易卜生以前都不注重。如今卻成爲中心問題了。在這一方面最有貢獻的要推歐洲的兩位戲劇泰斗。一位是馬克斯雷英哈德（Max-Reinhardt）。另一位是我剛說過的戈登克雷。後起的有美國的宗詩（Robert E. Jones），休本（Sam Hume），及趙太侔余上沅的老師蓋迪新（Norman-Bel Geddes）。他們的主張雖然不一致，但是最要緊的目的亦不過想藉背景的排布，電光的配合，服裝的整齊，顏色的調和，來暗示的輔助劇中的情節，動作及個性，使全劇成爲更美麗的藝術品。我對於這些東西已有相當的信仰。我以爲他們，除了劇本與演員外，是近代舞臺上不可缺少的。不常入西洋劇場的人不易了解這些東西的重要。可憐在中國看狸貓換太子的同胞更不必說了。

戲劇與其他藝術不同，就在此點。戲劇是一種綜合的藝術。牠是別種藝術調和與綜合的結果。那些抱着『一代不如一代』的先生們常說：背景，電光，服裝都是與戲劇本身不相干的東西，有了牠們反把廬山真面目罩住了。這話真對。我五體投地

的佩服。並且深深的感謝這些先生們對於戲劇愛護的熱情。但是——近代舞臺缺少了這些附帶的『配角』，亦不能完全成爲一件絕妙的戲劇品。嚴格的說來，舞臺上一切的調和及配合是不能多一點或少一點的，正如別種的藝術一樣。不過我要慎重的聲明：真正與戲劇有益的背景，電光，服裝等等，是要使觀衆忘掉或不覺這些東西的存在。打個最粗俗的譬喻罷。舞臺上背景，電光，服裝及顏色的調和，正如烹飪的鹽，——多放了一點，太鹹，不成美味；少放了一點，太淡，亦不成爲美味。最好是放得不多不少，剛剛的夠。劇本，演員，背景，電光，服裝，是戲劇上的五味調和。切菜的，燒火的是工人，是技師，但是掌『鍋翻把』的那位廚子是藝術家。

凡配稱爲劇藝家的必精通一切。他對於劇本須有正確的見解，於導演須有豐富經驗與能力，於背景的擺佈，電光的配合，顏色的調和，都應該有深刻的研究。因爲凡是一件藝術的成功，必是一人的天才。輔助他的人，只能輔助他的工作，不能補助他的天才。

(三) 觀衆與批評

我是一個相信寧可無戲劇不可無觀衆的人。無論那位成功的戲劇家是沒有不重視觀衆的。沙氏比亞，毛里哀，易卜生，都是如此。我說觀衆重要，不是教戲劇家去諂媚觀衆。請勿誤會。我之所謂重要，即指無論那位戲劇作家，當他下筆前後，腦海中絕對不可忘掉觀衆，他們的智力，精神，環境及入劇場的目的。劇中何句何處可使觀衆哭？何景何情可使他們笑？全劇是否可以與觀衆一種高尚的娛樂，智能，欣賞後的娛樂，這些問題凡是寫劇的人都應該慎重的斟酌。否則，最好不要下筆。

但是諂媚觀衆的人不配稱爲戲劇家。打個最簡單的譬喻罷。某劇照理應該是一個悲慘的結局，但是觀衆往往歡喜大團圓的末尾，所以那位寫劇的人就迎合觀衆的心理。這種人我稱爲諂媚觀衆的作家。他的作品沒有他自己的個性。他是最下流的作家。中國公共遊戲場的『文明戲家』不但不配諂媚觀衆，而且引誘觀衆，所以我們應該痛擊他們。

有人說倘若發展中華的戲劇，必先訓練中華的觀眾，教他們知道什麼是好戲，什麼是壞戲。這話極對。但是，談何容易？現在到劇場裏去的人，真正去看戲的人太少，醉翁之意不在酒的人多。所以戲劇家要體貼觀眾不是一件容易事。

那麼究竟什麼樣的戲纔算好戲？是否大多數觀眾認為滿意的就是好戲？不。至少現在的觀眾還沒有擔負這種責任的能力。照理，他們應該有這種能力，因為戲劇是為他們演的。他們欣賞的能力的加高，可以要求好戲的產生。但在我們理想的觀眾未實現以前，那麼誰能做這種介紹工作，——誰來批評戲劇？當然是批評家。

批評不是容易事。批評得正確親切更不容易。所以田尼生說：好的批評家較好的著作家還少。不過我們仔細一想，戲劇批評家亦不過是我們理想的觀眾罷了。他們受了一種訓練，對於戲劇確有高明的見解。他們未進劇場以前，已經有了一定的標準與目的。他們負有提高戲劇及指導羣衆——指導那些沒有受過訓練的觀眾如何欣賞——的責任。他們是與普通觀眾不同，但是程度的分別。未受過訓練的觀眾是為娛

樂或別項目的而入劇場的。批評家不但是爲求正當的娛樂而入劇場的，而負有紹介戲劇給普通觀衆的責任。倘若某劇的表演合乎他們心目中的標準，他們不是與普通觀衆一樣的享受愉快嗎？無奈往往批評家享受的，一般未受過訓練的觀衆未必能享受。這是批評家及戲劇家的難點與責任。

好的批評家可以要求好的戲劇。好的戲劇可以滿足好的批評家。不過我們希望的是沒有偏見而又沒有傳統毒的批評。因爲這兩種弊病足以隱住真正的戲劇的價值。最好能夠將亞里士多德與郎金那士（Lopinot）調和起來。如此，纔有無顏色眼鏡的批評家出現。

戲劇的歧途

聞一多

近代戲劇是碰巧走到中國來的。他們介紹了一位社會改造家——易卜生。碰巧易卜生曾經用寫劇本的方法宣傳過思想，於是要易卜生來，就不能不請他的『問題戲』——「傀儡之家」，「羣鬼」，「社會的柱石」等等了。第一次認識戲劇既是從思想方面認識的，而第一次的印象又永遠是有威權的，所以這先入爲主的「思想」便在我們腦經裏，成了戲劇的靈魂。從此我們彷彿說思想是戲劇的第一個條件。不信，你看後來介紹蕭伯納，介紹王爾德，介紹哈夫曼，……那一次不是注重思想，那一次介紹的真是戲劇的藝術？好了，近代戲劇在中國，是一位不速之客；戲劇是沾了思想的光，僥倖混進中國來的。不過藝術不能這樣沒有身分。你沒有誠意請他，他也就同你開玩笑了，他也要同你虛與委蛇了。

現在我們許覺悟了。現在我們許知道便是易卜生的戲劇，除了改造社會，也還有一種更絕潔的——藝術的價值。但是等到我們覺悟的時候，從前的錯誤已經長了根，要移動它，已經有些吃力了。從前沒有專誠敦請過戲劇，現在得到了兩種教訓。第一，這幾年來我們在劇本上所得的收成，差不多都是些稗子，缺少動作，缺少結構，缺少戲劇性，充其量不過是些能讀不能演的 closet drama 罷了。第二，因為把思想當作劇本，又把劇本當作戲劇，所以縱然有了能演的劇本，也不知道怎樣在舞臺上表現。

劇本或戲劇文學，在戲劇的家庭裏，的確是一個問題。只就現在戲劇完成的程序看，最先產生的，當然是劇本。但是這是丟掉歷史的說話。從歷史上看來，劇本是最後補上的一樣東西，是演過了的戲的一種記錄。現在先寫劇本，然後演戲。這種戲劇的文學化，大家都認為是戲劇的進化。從一方面講，這當然是對的；但是從另一方面講，可又錯了。老實說，誰知道戲劇同文學拉攏了，不就是戲劇的退化呢？藝術最高的目的，是要達到『純形』 pure form 的境地，可是文學離這種境地遠着了。

你可知道戲劇爲什麼不能達到『純形』的涅槃世界嗎？那都是害在文學的手裏。自從文學加進了一份兒，戲劇便永遠註定了一副俗骨凡胎，永遠不能飛昇了；雖然他還有許多的助手——有屬於舞蹈的動作，屬於繪畫建築的佈景，甚至還有音樂，那仍舊是沒有用的。你們的戲劇家提起筆來，一不小心，就有許多不相干的成分黏在他筆尖上了——什麼道德問題，哲學問題，社會問題……都要黏上來了。問題黏的愈多，純形的藝術愈少。這也難怪。文學，特別是戲劇文學之容易招惹哲理和教訓一類的東西，如同腥羶的東西之招惹螞蟻一樣。你簡直沒有辦法。一齣戲是要演給大衆看的；沒有觀衆，也就沒有戲，嚴格的講來。好了，你要觀衆看，你就得拿他們喜歡看，容易看的，給他們看。假如你們的戲劇家的成功的標準，又只是寫出戲來，演了，能夠叫觀衆看得懂，看得高興；那麼他寫起戲來，準是一些最時髦的社會問題，再配上一點作料，不拘是愛情，是命案，都可以。這樣一來，社會問題是他們本地當時的切身的問題，準看得懂；愛情，命案，永遠是有趣味的，準看得高興。這樣一齣

戲準能哄動一時。然後戲劇家可說成功了。但是，戲劇的本身呢？藝術呢？沒有人理會了。犯這樣毛病的，當然不只戲劇家。譬如一個畫家，若是沒有真正的魄力來找出『純形』的時候，他便摹仿照相了，描漂亮片子了，講故事了，談道理了，做種種有趣味的事件，總要使得這一幅畫有人了解，不管從那一方面去了解。本來做有趣味的事件是文學家的慣技。就講思想這個東西，本來同『純形』是風馬牛不相及的，但是那一件文藝，完全脫離了思想，能夠站得穩呢？文字本是思想的符號，文學既用了文字作工具，要完全脫離思想，自然辦不到。但是文學專靠思想出風頭，可真是沒出息了。何況這樣出風頭是出不去的呢？誰知道戲劇拉到文學的這一個弱點當作寶貝，一心只想靠這一些東西出風頭，豈不是比文學還要沒出息嗎？其實這樣鬧總是沒有好處的。你儘管爲你的思想寫戲，你寫出來的，恐怕總祇有思想，沒有戲。果然，你看我們這幾年來所得的劇本裏，不是沒有問題，哲理，教訓，牢騷，但是它禁不起表演，你有什麼辦法呢？況且這樣表現思想，也不準表現得好。那可真冤了！

爲思想寫戲，戲當然好有，思想也表現不出。『賠了夫人又折兵』，誰說這不是相當的懲罰呢？

不錯，在我們現在這社會裏，處處都是問題，處處都等候着易卜生，蕭伯訥的筆尖來給它一種猛烈的戟刺。難怪青年的作家個個手癢，都想來嘗試一下。但是，我們可知道真正有價值的文藝，都是『生活的批評』；批評生活的方法多着了，何必限定是問題戲？莎士比亞沒有寫過問題戲，古今有誰批評生活比他更批評得透澈的？辛格批評生活的本領也不差罷？但是他何嘗寫過問題戲？只要有一個腳色，便叫他会講幾句時髦的罵人的話，不能算是問題戲罷？總而言之，我們該反對的不是戲裏含着什麼問題；若是因爲有一個問題，便可以隨便寫戲，那就把戲看得太不值錢了。我們要的是戲，不拘是那一種的戲。若是僅僅把屈原，聶政，卓文君，許多的古人拉起來，叫他們講了一大堆社會主義，德謨克拉西，或是婦女解放問題，就可以叫作戲，甚至於叫作詩劇，老實說，這種戲，我們寧可不要。

因爲注重思想，便只看得見能夠包羅思想的戲劇文學，而看不見戲劇的其餘的部分。結果，到於今，不三不四的劇本，還數得上幾個，至於表演同佈景的成績，便幾等於零了。這樣做下去，戲劇能夠發達嗎？你把稻子割了下來，就可以擺碗筷，預備吃飯了嗎？你知道從稻子變成飯，中間隔着了好幾次手續；可知道從劇本到戲劇的完成，中間隔着的手續，是同樣的複雜？這些手續至少都同劇本一樣的重要。我們不久就要一件件的討論。

論戲劇批評

余上沅

古今批評家似乎都有一種通病，他們愛把這個硬列入古典派，那個硬列入浪漫派，這個硬列入文學，那個硬列入藝術。在批評家的書房裏，便充滿了案檔，一行一行，一格一格，全貼上了五色的牙籤。每逢出來一件作品，批評家爲了歸檔的原故，不得不輕輕替它畫上一個記號，生拉活扯的派它是什麼種，什麼類。他們自己封鎖了自己還嫌不夠，必定要抬出幾個死人，幾個活人，來加厚這封鎖的軍力。如果你是個能創造的藝術家，你最好是不問不聞，讓這些批評家去製造案檔和牙籤，看他們能夠製造多少。

戲劇批評家不但對一齣戲要替它畫上類型的記號，甚至對於戲劇的整體也要替它畫上類型的記號。亞里士多德說要如此如此才是戲劇，雷興又說要如彼如彼；蒲戎納蒂

哀，沙西，威廉阿琪，戈登克雷，馬修士，韓米爾登，以至於張三，李四，都各有理論，各有主張，彷彿戲劇非有一個定義不可似的。藝術是不受邏輯和規律支配的，戲劇也是一樣。戲劇藝術只有一條最好的規律，就是沒有規律。你說『戲劇是藝術的一種，是文學的一種，是詩的一種』，好得很；你說『說文戲字下云，三軍之偏也，一曰兵也；劇字說文所無，玉篇云甚也』，也好得很；你說『戲劇須以品格為主，動作即發端乎品格』，好得很；你說『戲劇不是模倣人類的，却是模倣一個動作，模倣人生：品格是動作的附庸』，也好得很；你說『戲劇是意志與阻力間的衝突』，還是好得很。但是，這些都與戲劇藝術的自身無干，因為戲劇只是藝術，只是自我的表現，它不用你去硬下定義。

藝術家偶然起了一個創造的衝動，如果長於文字節奏，便作出了文學或詩歌；如果長於線條節奏，便作出了建築或彫塑；如果長於聲音節奏，便作出了音樂；如果長於形象節奏，便作出了繪畫；如果長於動作節奏，便作出了舞蹈。如果他長於文字，線

條，聲音，形象，動作，節奏之全部或幾部，他便會用聯合換合的方法，使它們諧合，表現出種種的東西來。這些東西，無以名之，名之曰戲劇。王摩詰詩中有畫，畫中有詩：藝術的原素本來是息息相關的。假如你說詩中有了畫便不能算詩，或說詩中沒有畫那不能算詩，都是多說了話。所以，文字特長的戲劇不能說它不是戲劇，動作特長的也不能說它不是戲劇。在極謙遜，極和平，極寬柔的劇場裏，只要一件作品是藝術的作品，它都願意歡迎，容納，承受。

剛才我不覺提到劇場了；這裏要發生問題：戲劇和劇場不能分家嗎？這個問題答復不得。假使你說不能罷，許多只營書本生活，對劇場沒有充分了解的批評家，便會起來和你打架了。他們劈頭就請教你四個大字：『羣衆心理』。這個官司打的久了，只要你不怕麻煩，你可以去加入反面或正面。不過我總懷疑，假使這個國時爲主爲奴的『羣衆心理』在劇場裏可以成問題，那末，在繪畫展覽會和音樂演奏會裏也可不可以成問題呢？繪畫批評家或是音樂批評家，會給『羣衆心理』一個地位麼？看繪

畫或聽音樂的人，並不是羣衆的一部分；劇場裏觀衆的一個人，也並不是羣衆的一部分。好的戲劇同好的音樂和繪畫一樣，能夠叫你，他，及我，都各自成爲一個單位。此時羣衆便不是一般所謂之羣衆了，它是若干單位，個人，所組織成的羣衆。下流的「文明戲」產生羣衆；莎士比亞的戲產出個人。

象坊橋的國會是羣衆，一個人扔墨盒，大家不知不覺也抓起墨盒來扔。天安門的大會是羣衆，一個人叫贊成，大家不知不覺也扯起喉嚨來叫贊成。劇場裏的觀衆假使也是羣衆，却他們總不和一般的羣衆相同。你若不信，何妨把象坊橋的羣衆，天安門的羣衆，一古腦都請到來因哈特的大劇場裏去看「伊底潑斯」，去看「奇蹟」；你想他們還是不是那樣的羣衆？也許爲了好奇或是掃興，也許爲了贊美或是慚愧，不一會工夫，在精神上或是在實際上，他們都分成幾個組合了。近而言之，你把他們請到新明劇場或是第一舞臺去看楊小樓，梅蘭芳，余叔岩，他們會不會改變態度？假使這是大世界，新世界，或神仙世界裏的坤班，那裏觀衆的態度又怎麼樣？好的劇場演好戲，

自然中間要產出一些好的個人，一些好的組合。好的少數人不能影響壞的多數人，好的多數人也不能影響壞的少數人。在展覽會裏，音樂會裏，劇場裏，懂得的人決不會因為不懂的人多而變為也不懂。假使有人真的怕陷入『羣衆心理』而不進劇場，却抱定一部「莎士比亞」，遁入荒山窮谷，細細的去「想像」，你倒不必苦苦的留住地，還是讓他自便的妥當些。

自從亞里士多德以來，有許多人就抱定這類的主張；他們說戲劇就是戲劇，它是在紙上印着也好，在臺上演着也好。他們更進一步說，偉大的戲劇就是偉大的戲劇，演與不演毫無關係。如是云云，有師承的戲劇批評家無不引為護符。亞里士多德的話信得信不得，你最好是留意一點。他那部「詩學」有幾分之幾是真的，至今一般考據家還不會給它一個定讞。即令那裏面一字一句都是亞氏的親筆，沒有門人的笱記，沒有後學的竄改（就有也不要緊），替它下註解的人可又各不相同了。有人說亞氏的主張是這樣，同時又有人說是那樣。假使你的興趣是趨向於替死人打官司的，你也可以

加入一方面。不過我總懷疑，如果莎士比亞的戲劇不在劇場裏演，而他依然是偉大的戲劇家；那末，貝多芬的樂譜也不必演奏，他是否依然可以做偉大的音樂家呢？如果戲劇可以離開演員，那末，音樂是否也可以離開樂器呢？這種爭辨是沒有意思的。有好的劇本出版；歡迎。有好的戲劇扮演；歡迎。你不要去說戲劇讀不得，也不要說戲劇演不得。你說讀不得罷，你書桌上明明擺了一部沒有關的「莎士比亞」；你說演不得罷，杜絲明明給你看了「吉阿康達」和「死城」。所以，任憑你加入那一方面，你是不能全勝也不會全敗的。那末，你還加入不加入？

要是你正在猶豫的時候，忽然碰見了戈登克雷的朋友，他們可不能依你了。他們也許劈頭就對你說，不能上舞臺的東西，根本上不是戲劇。劇場是戲劇的化驗室，凡禁不起劇場化驗的東西，你說它是什麼都可以，不要說它是戲劇。甚至於區區一個「燕子箋」的作者阮大鍼，他都明白化驗戲劇的道理呢。而且，又有人說，劇場與戲劇的關係，和美術館與繪畫的關係是一樣的。『藝術繁術藝術』，在同情和一般諒解

之下，藝術才易於發達。否則，又何貴乎有批評呢？印在紙上的劇本好比是清涼的甘泉，它要劇院做淨瓶，把它帶到世間，去醫治渴望着的，患情感病的一干人衆。劇本好比是畫，劇院就是準備着施繪事的素絹。主張戲劇必須要獨自誦讀的，就等於主張音樂不應該由樂隊演奏，而必須用一件樂器去演奏。劇本好比是音樂裏的 melody，劇院便是 harmony。你說 melody 是音樂，加上了 harmony 倒不是音樂麼？何以戲劇是藝術，而劇場不是藝術呢？何以「漢姆烈德」是藝術，而布景光影不是藝術呢？何以「平沙落雁」是藝術，而桐和絃不是藝術呢？你讀了「馬克伯士」就能夠想像一切，那末你去看它的表演不行嗎？你讀了「陽關三疊曲」就能夠哼這個調子，那末你去聽它的合唱不行嗎？到羅馬去只有一條路，鑒賞藝術只有一個方法嗎？這又是始於何時呢？來來來，到倫敦去看戈登克雷的傀儡，到柏林去看來因哈特的「沈默倫」，到巴黎去看柯坡的哥倫比亞劇院，到紐約去看劇院協會，到謀尼克去，到維也納去，到莫斯科去。甚至於到三慶園去，到華樂園去，也許你還碰得見一點半點好的

東西。

有人說，這些地方他都願意去，他並不反對劇場。可是，他又說，在運用想像上，到劇場去的確是一個犧牲。劇場裏又是演員，又是布景，又是光影，又是觀眾，五光十色，不言即動，弄得他耳忙目亂，招架還來不及，那裏還有功夫去運用想像。殊不知劇場不是由你去發現你想像中未開闢的境界的地方；它乃是由你去重訪你想像中常到的境界的地方。恐怕除了音樂以外，沒有那種藝術品可以叫你達到無影無蹤的夢境。唐人的詩，宋人的畫，任你去百般推敲，決不能把你的想像送到七色虹橋的外邊去。這些藝術品只能叫你潛伏着的想像浮現，叫你飛散了的想像凝聚，叫你胚胎了的想像成熟。不但你不能希望在劇場裏可以想入非非，就是你躲到窮鄉僻壤，一個人慢而又慢的去誦讀「莎士比亞」，你也不能想入非非。

況且，劇場能夠叫你的想像更加豐富。你有了想像；戈登克雷，來因哈特，柯樂芬，亞辟亞，斯坦尼士，巴克斯特，歌開林，白恩哈，羅西，杜絲，等等，等等，都在

那裏用想像。假使你以為若干藝術家打夥兒吐出來的心血，還不夠榮養你的想像，幫助你『體會戲劇作家的使命』，你偏說獨自關起門來作誦讀的想像還要豐富些，這有什麼辦法？

如果這種十全十美的劇場是理想，難道說誦讀更能自由想像就不是理想？何況戈登古雷已經演過了「漢姆烈德」和「伊萊克達」，來因哈特已經演過「朱刀西撒」和「伊底潑斯」。去研究他們的成績，研究他們的成績。至於他們演的這些東西要屬那一種那一類，他們自己也不知道。說它是藝術也好，不是也好，藝術家自己管不着。批評家有的是名目，隨便給它貼上一條牙籤也未嘗不可。

又有人說，舞臺為戲劇而建設，戲劇非為舞臺而創造。『此種見解根本的不合於亞里士多德的學說。』亞氏說，

“In constructing the plot and working it out with the help of language, the poet should place the scene, as far as possible, before his eyes. In this way, seeing everything with the utmost vividness, as if he were a spectator of the action, he

will discover what is in keeping with it and will be most unlikely to overlook inconsistencies.”（見「詩學」第十七章）

這段話的大意是，編劇家不可忘記劇場，非常常預計劇本排演時的功效不可。亞氏這樣說，固然還不是專指戲劇要為舞臺而創造。那知道亞氏死了兩千年之後，忽然出了許多形形色色的舞臺；因為有了這些舞臺，也創造出了許多形形色色的劇本。以往也是如此：也許是有了酒神的祭壇，才有希臘的戲劇；有了旅舍的天井，才有莎士比亞的戲劇；有了馬蹄形的劇場，才有近代的戲劇。也許是有了白貝治一班人，才有「漢姆烈德」；也許是有了皇宮班，才有「達替夫」；近至於謝里旦，羅斯丹，達濃趣渥，他們編劇，多少總不能脫去演員的影響。說是鷄生蛋有些武斷，說是蛋生鷄還是武斷。真的，有為戲劇而建設的舞臺，也有為舞臺而創造的戲劇。各執一說以互相攻擊是沒有意思的。

說也奇怪，在歷史上居然是先有劇場和演員，然後才是戲劇。戲劇發原於舞，在

中國，在印度，在希臘，都是如此；又「歌以節舞」，所以戲劇也是發源於歌。亞里士多得說：

“Tragedy, as also Comedy, was at first mere improvisation, the one originated with the leaders of the dithyramb the other those of the phallic songs,…… Tragedy advanced by slow degrees: each new element was in turn developed.”（見「詩學」第四章）

從這個簡單的記載裏，可以推見最初的西洋戲劇。大家祭神的時候，「隨口」唱起歌來，拍合舞蹈。唱來唱去，有許多歌便成了不可更易的舊套，雖然後來也有人增改。於是合唱隊的領袖才把歌詞寫了出來“line out”，領着大隊去練習歌，舞，樂。有這們一位 Amphion 先生，相傳他是寫劇本的始祖（可是早有了演員與劇場了），他把合唱隊分成了左右兩班，各有領袖。既有兩班，彼此不免一唱一和，一問一答。兩班領袖又加添了許多姿勢去表現曲中的故事。逐漸發達，到了 Timon 手上，戲劇已經大有

可觀了。和莫利哀一樣，他帶定一班演員，便到處做他的營業，一直到了雅典，他才住下。希臘人向來是講究體面和秩序的，他們也講究各種比賽；所以不久便把戲劇事業收歸國有。在政府的提倡和鼓勵之下，纔產生出亞斯吉勒士，莎福克里士，歐里比底士。戲劇批評家如果不願過問現代的戲劇，不願歸納目前的事實，而於極典雅的雅典事實，『後代所不及』的希臘戲劇，也不妨予以相當的承認。

不要把古今的偉大戲劇家看得太神秘了；莎福克里士，莎士比亞，莫利哀，細說起來，也只是這們一回事。英雄固然可以造時勢，時勢也一樣的可以造英雄。沒有一個戲劇家能夠超脫當時的環境：演員和劇場。而且，從另一方面講，莎福克里士的戲劇寫出來是爲的加入比賽，莎士比亞莫利哀的戲劇寫出來是爲的賣錢。這又怎麼說呢？假使你也說伊卜生不能算偉大的戲劇家，伊卜生之後的是「自鄙以下」，那和說『安諾德以後英國無文學』有什麼分別呢？對於古今一切作品，一般讀者可以各隨性之所近而多讀或少讀，全讀或不讀；但是批評家就不能有這樣的自由。在研究上，戲

劇批評家要同等的去待遇莎福克里士，莎士比亞，伊卜生，費德金，多勒，該撒，馬尼納提，關漢卿，丁西林，戈登克雷，來因哈特，史坦尼士拉夫斯基。

上面舉出了一些事實，你以為我要證明舞臺不是為戲劇而建設，戲劇却是為舞臺而創造嗎？其實不然。莎福克里士寫「伊底潑斯」的時候，當然不會同時也想到得着第一獎的榮耀；莎士比亞和莫利哀寫「漢姆烈德」和「達替夫」的時候，當然不會同時也想到劇院門上可以賣多少錢。他們的劇場，他們的演員，在他們寫戲劇的時候，至多也只有一些不大清楚的影子。戲劇藝術家不肯受外物的束縛，他們只運用外物。戲劇批評家也不可受一個固定的理論去束縛，他們應該把一切理論打的粉碎，來定立自己的理論——不，他們更應該隨時打破自己的理論。

許多戲劇批評家不願意把戲劇拿到舞臺上去排演，還有一個更大的理由，就是，他們不承認表演是藝術。假使他們說表演不是藝術，那末，為什麼又要說批評是藝術呢？表演與批評可不同為根據藝術品而創造的藝術麼？況且，藝術家把作品交給批

評家還是啓爭端，而戲劇家把作品交給演員還是講交情呢。批評是開戰，表演是言和。這些比較且不去講，我只相信表演與批評有同樣的命運：要是藝術，都是藝術，要不是都不是。這個官司也夠打的了；請，你也可以加入一方面。可是，加入之後，你切莫追悔。

我今天提到的爭辯，還有許許多多的爭辯，你都加入不得。假使你加入了亞里士多德，出來一個莎士比亞便打倒了你；加入喀斯台爾維特羅，又來了一個莫利哀；加入迪德洛，又來一個雷默希爾；加入服爾德，又來一個雷興；加入福洛培爾，又來一個伊卜生，加入沙西，又來一個霍蒲特曼；加入威廉阿琪，又來一個顯尼志等或是蕭伯訥；加入戈登克雷和亞辟亞，也許不到幾年又來一個甲和一個乙。古往今來，總有一班人在那兒安設天羅地網，也總有一班人斬關斷鎖，跳出樊籠。聽說從前練飛簷走壁的人，腿上須綁錫瓦；戲劇家和戲劇批評家綁上亞里斯多德或是戈登克雷的錫瓦也不要緊，可你不要忘記，卸下錫瓦之後，你能飛更高的藝術之簷，走更高的藝術之途。

使你唱鬚生的時候，因為譚老班抽大烟，你也要抽大烟，那末，你的藝術之軀日就羸弱，也是合該。

批評家既然是血和肉做成的人，不免也好護短。他一旦有了主張，或是憑藉了一個主張，你去指出來他的錯，或是他心裏已經知道有錯，可無論如何，他決不肯爽快快的承認。想天方，設地法，他得證明這個主張，這個理論，這個批評是十二分的健全。故步自封，死守成見的批評家，不但害了他自己，而且害了一般耳朵軟的聽衆。「法以止法，刑期無刑」；戲劇批評家只應該遵守一條金玉的規律，就是沒有規律。打，打，打破一切傳統的規律，主張，理論，和批評！

戲劇與雕刻

鄧以螫

(一)

Aeschylus 的七大悲劇在雅典城演的時期，大致在紀元前四百九十年至四百四十年之間。在這個時期之內，希臘著名的廟宇被波斯人所毀壞的也一一從新修造完竣，雖然 Parthenon 的改建，費了二十年功夫，直到四百三十五年才完成，四百零八年前落成的 Erechtheum 是新建的，儘可以不算。恰巧這個時期正包住二十年的『波斯之戰』（指波斯的 Darian 與 Xerxes 率兵侵入希臘，後在 Salamis 同 Myscale 爲希臘所敗的戰亂），彷彿希臘受了這個勝戰的浸潤，思想藝術都大大的揚華吐彩起來了。不但 Aeschylus 的悲劇演起來了；廟宇如位於 Aegina 的 Aphaia 的廟與 Olympia 的 Zeus 的廟，也都是新近落成的；廟的彫刻，體裁結構與形態動作，都是從前所沒有的。並

且彫刻的簡樸偉壯的風致與 Aeschylus 劇中所描寫的性格，也感着相似。

五世紀以前，希臘各地方都有它特殊的神會。最普遍重要的是 Dionysus 神舞，舉行這個神舞的時候，報答神賜的豐年，人民都跳舞狂飲爲懽。繼而跳舞的羣衆變成舞蹈的選手。漸漸選手又變成扮神的角色。這角色始而不過用手勢足踏以狀神態 (Mimic dance)。繼而口也響起來了；一面踏舞着，一面案着節奏叫唱起來 (Dithyramb)。正當神詠嘆他的事蹟的時分，想必羣衆之間有出類拔萃的人材——後來的詩人——起而加入，向歌裏面插進對話 (Dialogue)。此人謂之『答手』 (Answerer)。答手漸漸也成了劇中正角。所以希臘劇中的歌隊 (Chorus) 就是 Dithyramb 的擴充；對話的諸種角色，也就是『答手』的進化。

Aeschylus 的第一劇『求救』 (Suppliques) 是寫 Danaus 帶着他的五十個女孩兒逃到希臘 Argos 地方，求 Argos 王 Pelasgus 保護，因爲他的弟兄 Aegyptus 定要將他的五十個女孩兒許配給他的五十個男孩兒。Pelasgus 商之於他的民衆，就留下這般

女孩子們做他王土之內的逋客。一會兒那五十個男兒也帶了人手追趕來了，叫的叫，兇的兇，一定要將這般嚇怕得團作一堆的女孩兒綁上船，帶回去。Pelagus到底攔住他們，指揮號招就把那般埃及孩子們打退了。開幕，五十個女兒的哀訴，形成歌隊（Chorus）；結場Danaus命女孩兒們感謝Pelagus的打救，爲Pelagus祝禱，又是一場歌隊，與前相呼應；湊起來，多少猶保存了神會的空氣。Aeschylus最末一劇Orestea是一齣三幕劇，寫家庭的禍亂。Troy王女Cassandra被虜到希臘，由Apollo騙得預言之術，一口就洩漏了Pelop王庭的秘史，說Agamemnon王之死是他的妻所刺殺。Apollo也許恨了Cassandra沒有依從他的心願，遂使Agamemnon王子Orestes爲父復仇，殺了他的母親Clytemnestra同她的情郎Aegisthus。Orestes這種行爲觸動了Drinnyes（Furies司報應之神）之怒，把他追趕得陸地又海上，海上復陸地的跑得個不得休歇，——其實Orestes此時已經瘋了。末了跑到Athena廟宇之內，Athena遂招集了雅典城大會來裁判他的過犯。結果Orestes是開恕了，Athena把她雅典

域的香烟讓給 Erinyes 一部分，使他們息了怒，才算把這場悲劇完結了。這齣戲仍然是神話的穿插，歌隊的表現曲衷；但它著名的緣故，要在它性格的描寫了。Clytemnestra 簡直是一個勇往直前的性格：她的自信力，她自作自受的精神，她的對於懦夫的輕視，都是悲劇中開山劈祖的品格了。再加上峭衛滑稽冷酷的語調與之瑣瑣碎碎顛倒的言行，皆逼近情實。最妙的是 Orestes 爲義所迫，犯了弑親的行爲，本來神經已經錯亂了，行動已經不能自主了，說是 Erinyes 的追趕，這是何等意境的運用，引入 Athena 調停的結場！Aeschylus 其餘的劇本如『Thebas 城的七叛徒』（Septem contra Thebas）之描寫兩弟兄的互相殘殺，三本 Prometheus（Prometheus Bound, Prometheus Unbound）的捉放，都充滿了『憐憫與恐怖』，可算得悲劇的藍本了。希臘的神話，經詩人的修飾與浸潤，內容越發豐美；人民對於諸神的意像不像從前那樣膚淺怪誕，情態不過手舞足蹈與漫歌狂吟而已。如今衆神的言行遭遇，吉凶否泰，都是人民灌溉情意的泉源，涵養德性的膏腴了。由神舞

進到悲劇，其間經過，原不只 Aeschylus 一人。然而 Aeschylus 畢竟為悲劇的始祖，誠在他的善於運用體裁，與演變故事的富於意境與切近自然的所在了。

衆神的可歌可泣的事蹟，用言詞表白的地方，既被戲劇奪去了，成了它的一項藝術；當時並有的動作情態，就得借彫刻家的斧頭銼子向石頭上面垂不朽了。

紀元前四百八十年到四百六十年之間，彫刻的新紀元也有 Aegina 的 Aphain 廟與 Olympia 的 Zeus 廟作紀念。這些彫刻為從前所沒有的，我們看他們的體裁的內容便能明白了。Aphsia 廟先 Zeus 廟十四五年落成，它的東西兩面的彫刻 (Pediments) 都是『希臘人與厥羅神之戰』的故事。Athena 立在中間，像似指揮保護兩傍的戰士；除了尊嚴的 Athena 之外皆是裸體，人人左手執盾，右手持槍，作交鋒的態度。右邊的盾一律向外，遮沒身子的中部，左邊的裸體則被盾的凹面托出；以盾的向背，把全部的空間略顯出深淺來。兩頭倒臥在地下的戰士，剪插在肉內還未拔出；正好與圖中長槍相顯映；Athena 脚下還有一個戰士橫臥着，又與兩頭的為呼應，結構是如此的調

和緊湊。面孔的表現雖猶單調，但軀格筋骨，傾欹掙扎之美，只合贊嘆了。所謂 Pediment，就是廟的前後兩面屋頂下人字形的三角的稱呼。上面所講的部位，Athena 最高，兩邊餘下的傾側，跪下，倒臥；如此擺在三角形的裏面，自是一篇極勻稱緊湊的結構。至於故事並顯不出與彫刻本身有多大的關係來。

Zeus 廟上的，簡直是整個兒的故事了。它的東面 Pediment 是 Pelops 與 Aenomaus 比賽御車的故事。希臘西南部 Pisa 王 Aenomaus 因為有神的啓示，說他要為女婿所殺；而他所御的車馬，是天下的第一神駿，自命無人能勝過他的。所以凡有人來向他的女兒 Hippodamia 求婚的時候，他必說有能勝過我御車的，我就應允他們的婚事。一個個的都輸下去了。忽然間有一海外王子名喚 Pelops 的，先行賄於 Aenomaus 的車夫 Myrtilus，暗中取下車釘，使王御車時發生阻礙，於是 Pelops 勝過了。與 Hippodamia 結了婚。這個彫刻中間是衆神之父的 Zeus，面向着 Pelops 這邊立着。作這場比賽的見證。Zeus 的右邊，第一個正面站着的就是 Pelops，右手持槍，左手

掛着盾，在與他的地位相同的那一邊（Zeus之左）立着的就是雄糾糾的 Aeneas，槍則持在左手；Pelops 的下手立的就是他的未來的妻；那一邊是她的母親 Sterope 很疑慮的神情，與她的丈夫並立着；再下兩邊站的是四匹馬了，僕從了，也許 Myrtius 在其中。幸虧彫刻家是取了正預備賽的光景，都是立着等待的樣子來表現。我們所得的美感是圖中各個的體態神情與人馬布局的勻稱；這位雕刻家還沒有什麼出位的嘗試。到了西面 Pediment，那位彫刻家卻是膽子大起來了。他的取材是 Lapiths 與 Centaur 的故事。希臘北部 Lapiths 民族所居的 Thessaly 的山中有一種半人半馬的人類，漸漸也同 Lapiths 交往。一日 Lapiths 的王 Pirithus 結婚，Centaur 民衆也在招飲之列；這般 Centaur 酒熱情狂之下就來搶奪新王娘同庭內的美女。於是 Lapiths 出與相戰。這個彫刻就是兩方混戰的光景：中間立着 Apollo 指揮陣地，兩傍貼近他的都是三人一羣：一個 Lapiths 盤擄奮抗，再一 Lapiths 女子同一個 Centaur 男子向 Centaur 舉斧將砍下。但兩羣的動作部位雖則勻稱而不甚相同；再向兩邊去，一羣一羣的女

Ladith 與巨大的半馬半人的 Centaur 相紛拏，身子部是曲的曲，倒的倒；全部正將三角的空白布置得恰到好處。不獨動作表現得淋漓痛快；即身首衣褶雖在混戰中也還秀麗得很。

(11)

這些故事的彫刻似乎是 Aeschylus 的悲劇在舞臺台上的表演的化石。有此雕刻，Aeschylus 的悲劇不獨文字上存在，它們的動作我們也可以想見了。並且二者的出發點，都是以希臘戰勝波斯這件事為開步的號令；並駕齊驅，直到 Phidias 出來，才把雕刻納諸正軌。因為雕刻所當表現的，究竟不應與戲劇同科，雖是二者表現的體裁同是人的體格與人的動作。我們對於上面所講的那些彫刻，由美感方面來講——前面也已提及——是它們表現的軀格筋骨之美，動作形態的變化，布置結構的緊湊調和這些地方；至於圖中的故事知道與不知道都無甚關係。這一點秘密，在 Parthenon 的彫刻上格外顯得明瞭。Phidias 親手的創作——Athena 的巨像——不必論了，即是廟壁上

所有的彫刻：如朝山的女子，的形刻，男子的形刻；女子一併一併走着，寬長的衣掛，繚繞的條紋一律的深，下垂，充滿了意味。這一切使我們看了，全身在精神上發生一種顫動，使馬身豎起，顯出人多而不亂，總有一種神氣貫注，使我們感到這一切，這一切形刻，表現得真入微了。其它如廟門正面的「太子」，以圓雕之形，形刻的形刻，使我們感到三個Fatos的薄衣的綉紋與繚繞着的身段，這一切形刻，使我們感到這一切，正是靜穆圓潤，美到極處了。這些美的性質是彷彿開天闢地第一次有的，美的至誠得很，沉卓得很，你一眼初看到它們也是這樣美，待你把它們的故事弄清楚之後也是這樣美，它們美得絕對，完整，除附在實體形態上的意義之外其餘的都決不相干。

也許神是抽象的東西，所以美也美得抽象，不用假借人事來表現他。誠然，由人事生出來的形態是暫時的，流動的。不繫根的；換言之，非絕對的，不沉摯的，社會的，市井的，若帶這些形態，則不成其為神。然而在戲劇裏面全都是人事上的狀態動作了。彫刻不但表現神，是要棄絕人事的，就是一個普通的人，要將此人的性格表現

得真確，他非從靜中選擇一種態度不可；倘把此人放入人叢中，使他同人應酬起來，就在應酬的動作之中挑選一樣作表現的對象，看你能不能將此人的性格表現得的真？我必說，不能！因為人一跑到社會裏去，就被一些虛與委蛇，爭先恐後的情態把他的真性格掩藏起來了；所剩的千儀百態都不過爾耳，未必能中得上彫刻家的選。所以嚴格講起來，動作根本就不是彫刻家的體裁。Sistine 天頂的繪畫多半是有動作的，而且此畫本來就是一種彫刻式的繪畫。假使真正的繪畫在平面的上面，故意藉着動作把筋脈骨肉猛狠的暴露出來，豈不氣宇太惡麼？我們愛惜Michelangelo 這件作品氣象磅礴，不願把它貶諸藝術之外，只有當作彫刻來看！然而Botticelli 的藝術，最拿手的就是彫刻，他的前畫同他的同時的用木頭了，用象牙了，刻的Annunciation Nativity, Crucification 的例子有的是，他為什麼不彫而畫這麼一件驚人的創世記呢？他的彫刻，驚天動地的作品確真有；然而都是靜的了。如Masos 總動不動不起來，——

H. Wofflin 稱 Masos 坐的態度是「壓抑的動作」(repressed movement)——他

的 Lorenzo 變成『沉默者』(D. Pensieroso) 他的 Gulinano 也只得暫時坐下，目光且射入外界，探望探望！他的日，夜，晨，暮，四像所棲止的地位是何等局促；然而他們各有各的入神，都顧不得動了！

彫刻的表現有兩方面。一方面是『自然描摹』。自然之美最有意義的莫過於人的身體。它有受內部血脈流行而顯出的色澤；它有內有骨格而外有柔膚的宛轉性；它有明晰溫潤，平曲抑揚的輪廓；它有飽經風霜的筋骨；它有寵辱若驚的性靈，喜怒哀樂的變化；它有兩性悅慕的表現，同類相通的氣宇；所以它是一件最易了解的，最受觀者的歡迎的東西。也因此人體之美的標準，不要三下兩下就會弄得妥當：它如果滿足不了視覺的標準，觸覺還來給它先容，靜的樣子不好還有動的，動的這樣不對還有那樣；它的美處簡直是變化無窮。這曲折無窮，勾引魂靈的裸體，它的固有的性質，屬於外表的已經數不清了；還有內部的方面呢。世間上最活動的一件東西也莫過於人的身體。它有神經脈絡爲引綫，機關複雜的腦府爲中樞；感情知覺微有動定就馬上形之於

外。孟子說：『觀其眸子，人焉廋哉，人焉廋哉！』這句話很有道理。人的身體不僅是外表的美觀，內部也是一山的寶藏，掘不盡的；內中充滿了原質，足以供給無限的異樣的化合。彫刻家於此，本領確要大了：要不斷的開掘，不斷的搜求，不斷的揣摩；然沒人的性靈內的原質才擒獲得住；擒獲住了，再說它們的化合；由感情知覺各樣的化合而形成的東西就是人物，就是品格。原質的化合是無限的，品格的種類也是無限。彫刻在傳摸身體自然之美之外，再就是創造品格的藝術了。文學家描寫品格用文字，心理學家分析人格用科學的方式。彫刻家的工具呢？就全在人的身體上了。身體實在是一面美花鏡，它的波折深淺再豐富不過的。彫刻家有此豐富的工具，不愁時時沒有嶄新的品格創造出來。他創造的新品格，依理是同一篇詩文，一種哲理一樣的能使觀者了解與辨別；因為彫刻家所使用的工具——身體——是最易了解的，最普遍的；不見得比音樂家的聲音與畫家的顏色線條有什麼差別。

然而彫刻家的工作只在創造能成品格的『形』。而形的含意必須是絕對的，唯一

的，猶之乎一個字有一個字的含意，使觀者能辨別了解然後可。一幅圖案的顏色條紋的組織，一篇音樂的聲調緩促的變化，一座建築的樸質與華麗，一尊彫刻的莊嚴或飄逸，我們對他們的了解，雖不能如對言語人事那樣明晰確定；但是它們由耳目傳入知覺裏面，必有一定的性格，雖性格的四圍好像圍着一圈弦外之音，光外之輪似的。這因為藝術所實現的性格，其中包含的感情知覺格外複雜，又不能分析，所以擊起的同響也就深遠涵混一些。其實性格的特殊之點你若是真正感覺到，理智感情兩方面的增益，與一切的精神活動是一樣的；賞識了一件上品的繪畫與彫刻，與得了一種新知識新理解是一樣的受用，只欠缺數量上的明顯罷了。因是，彫刻只要不奪去它的使用身體爲工具的權能，雖洗盡人事與言語的假借，它還有無限的神情與性格可以實現的，可以不遭識者的屏棄的。今彫刻家創作的目的既在性質絕對的品格使之脫化在白石與紫銅的身上，戲劇式的延宕的動作與含有言語性的象徵——如埃及的鸚首之代表日神(Horus)，曳羊之代表耶穌之類——都無所取材了。

馬其頓的亞力山大威力遠播，廣有臣民以來，從紀元前三世紀起，希臘的信仰漸漸也散漫駁雜起來了。人民已偏向情感方面。彫刻反較前尤甚的走入戲劇之途。在不可朽的 Niobe Laocoon 兩彫刻上已覺得出這種傾向。Niobe 有七男七女，誇於 Leto 之前，Leto 嫉刻起來，她的兒女 Apollo 與 Artemis 兩個，於是將 Niobe 的子女一一射死。Niobe 羣像的彫刻家就取 Niobe 眼看着 Apollo 的箭又要落下了，未倒的子女還都在驚訝張皇，最小的女兒怕着躲到母親的懷裏去了，Niobe 徒勞的拿右手給她的細嫩的小身子遮住，左手提起自身的衣服，不知道掩護那一個的身子得是的一般光景爲表現。這是何等感情濃厚的一本頂好的戲劇的材料！雖然彫刻上的子女們，身子個個都是豐美強固的，並絕望無救的神情與衣紋飛動的流麗，美是美極了的。Laocoon 雖 Lessing 給它辯護，說他所微張的口，不是失望的號叫；但這彫刻所表現的，露出悲劇的『悲憫與恐怖』的成分，卻是充量了罷？至於小亞細亞 Pergamum 神壇上的彫刻，故事不過是『希臘人與巨人之戰』；而它所表現的動作，猛勇震撼，雖十

九世紀的 Rude 的 La Maiseillaise 也不能過之。 Michelangelo 的 Last Judgment 假使是彫刻，它可以同 Laocoon Pergamum 神壇成一宗派。雖然此二彫刻的藝之精到處實在驚人，然而不是戲劇式的！

以上所論的戲劇式的彫刻，充滿了『悲憫與恐怖』，猶不失與悲劇抗衡的身分。至於希臘的 Tarsis-Cotta 小塑像，中世紀法國有彫刻以至得中國的磁燒木彫的小品，它們的表現式舞姿弄態，或掩面飲泣，或狂態畸形，微諸情實，都是惟妙惟肖了。不幸而與戲劇的進化同軌，雖是動作，也已經是喜劇中的動作了。原來喜劇也是在悲劇之後的。這類彫刻雖然是彫刻家的閑情逸致的戲品，然而設想到這樣細小的東西若變成數尺或一丈來高的紫銅或白石的巨像，形態還是舞玩風姿的女子，哀傷怕見人的樣兒（法國 Gothic 彫刻原是高大得很！），或是奇形怪狀的鐵拐李，試問還成個什麼東西？到底彫刻有彫刻所應當表現的所在，錯了就不成！

彫刻的表現以身體的自然之「形」與體之與內部的心境——感情，知覺——相呼應的態度爲目的。動作也以恰到此目的爲止；過此以往，則必膚淺駁雜，徒爲戲劇的模仿品了。但彫刻的止境，正是戲劇的起點。彫刻主靜，戲劇主動。無動作則無戲劇。無論何種心境，必有它的匯歸凝結的中心點；這個中心點，是彫刻家不斷捉摸的東西。但它又不是忽然起突然止的，它有它的原因結果，——換言之，它有經過時間的發展，若從其發展方面來看，感情知覺不是一個結晶體或中心點似的，乃有一條有抑揚起伏的拖線。以這條拖線似的知覺感情（*pathos*）爲體裁的藝術，就是戲劇了。

既是一條拖延流動的心境，上無結晶點又如何能捉得住呢？戲劇家如何能表現它得呢？我們知道感情與知覺之動必內有它的因果，外有它的動作爲因果所限制與連貫，嵌入社會這個體量裏面去，就形成一件事（*event*）。因爲因果是相承的，所以動作出來的事情必得一致的，總歸向不可避免的一條路上歸結。這歸結的挫敗或調和，就定出悲劇喜劇之分。凡戲劇中表現的一件事，把它的發展劃別來看時，總有三

個階級；就悲劇說罷，第一罪過，第二報復，第三滅亡或調和，這是大致不差的。調和的結果雖它的開始像悲劇的，有時卻已帶着喜劇的味兒了。喜劇的角色，開始也應是嚴正的，因為他也有他判斷事理的標準，他自持爭紮與不屈於人的地力；不過倘若不能勝過他的對手（環境，社會，人類），他就來上一點調和甚至於屈服的時候，那就是道地的喜劇了。悲劇的英雄，性情格外固執激烈，不絲毫假借的，所以他的動作格外劇烈，使全劇充滿着『憐憫與恐怖』的空氣，必自取滅亡算收場。然劇中的事件的發展，無分悲劇喜劇，都是用動作表現出來的。不過動作有輕與重，嚴正與戲弄的區別罷了。動作就給戲劇同彫刻畫分了界限。

觀衆入到劇場裏來，就等着看劇情的發展。看它的原因爲何，看它的主人翁怎樣活動，看它的收場究竟如何；歸根一句話，觀衆是爲着「看」來的，一切看是居先。但要看的是什麼呢？又恐怕動作是要當先了。不獨看的是動作，了解的也是動作，賞悅是動作，悲憫也是動作，恐怖也還是動作。祇有動作才將人山人海觀衆的視線

調直得，萬箇心變成一個心得。 動作的魔力爲什麼有如此之大？ 因爲劇中的動作是腳踏實地，體貼入微的動作；換言之，是有訓練的身手的演員的動作，不是一般人日常的散漫無精彩的動作了。 彫刻的表現無論動靜，它不過是內部流動的知覺感情的一箇結晶點，這在前面已經講過；現在既說到動作了，而又動得腳踏實地，體貼入微來；這樣吃緊，明晰，不放鬆的舞台上的動作，豈不好像一個個的結晶點串成功的麼？ 彷彿一種戲劇上的動作須能化成無數的雕刻似的。 這樣滴滴明珠的動作，觀衆豈肯放鬆一點；所以舞臺的動作顯出魔力大的原故就在此了。 如此，戲劇的動作可算是雕刻式的動作了。

戲劇這項綜合的藝術，只有動作是主要的；其餘的如服裝，言語，布景都只夠算是附屬的，服裝的美惡彩素只以合於身分境遇爲止。 言調也只以能與動作相表裏的爲限；因爲劇中的言詞是要隨着動作流露出來的。 動作的本身是個整東西，它的經過的時間是搭在針稍兒上的，稍放即逝，不能讓言詞及其它的東西連累它的。 所以戲劇家

的文筆同純詩人小說家的不同，可以無條件的隨時擺起他的搖曳生姿的筆鋒來，充量的詠嘆舒展他的情懷與故實；也不能像歷史家筆記家有悠閑的時間供他們蠶食侵蝕紙章的纖維，慢慢的敘述記載。

根本，歷史就是一樁無結果的東西，它是永遠走不出原因的範圍。戲劇動作是起於原因的；但是它的結果若插入歷史的全部裏面看，還只是下文的原因了。歷史是無時間的。它也並沒有佔領到空間；雖然是歷史上的事蹟的發生有一定的地點，但是地理上的影響若非經過人類的心力的融化，再注入到歷史上，還不過是地質上的山川大澤，一日自轉一週，一年大繞太陽一週的罷了。然而戲劇的動作就有時間與空間的限制了。因為劇中事件是歷史中特殊的一個事件，不是像在旅行中沿途目擊的這處一點那處一點不貫串的事件，劇中主人翁的動作是順着原因奔投到結果的集中的動作，不是日常生活中朝夕如一的無究竟的動作。所以戲劇在昔的格律動作的時間至久不得過一晝夜，因為戲劇是描寫歷史中一件特殊的結果而非壽命與歷史同長的原因；因動作集中

的原故，所以地點須限於一處；戲劇的結果，乃是劇中集中的人物的運命所形成，所以事情須得一致，因為發動的原因只是一個的原故。這些條件都所以緊湊動作，使之向不可避免的結果發展的意思。

布景也得有限制。遠古希臘的劇場都建在神廟的山脚下的，是在露天之下的。

Aristotle 曾有繪畫的背景是 Sophocles 開始用的這句話；羅馬作者 Vitruvius 也說過畫師 Asathachus 專門給 Aeschylus 繪景。似乎希臘的劇場已經很複雜，如台上空中有所謂機器 (Myxany-Machina) 好令扮神的角色可以乘了從空中下降，又有所換景的轉台與狀雷聲的鐵桶等等。到羅馬時代，劇場越發壯麗是不待言。Colosseum 之外，還有有屋頂的 Odeum 專門給歌者用的。Vitruvius 又說過羅馬劇台有三種可以轉換背景：(一)悲劇則用公共建築作背景；(二)喜劇則用私宅，樓閣窗櫺俱備；(三)時評劇 (Satyric drama) 則用野景，山谷林泉在所必狀。這又是劇台寫實的傾向。中世紀的宗教 (Miracle play) 重在表出天堂地獄的變幻，劇場布景，燦爛迷離，更可以

想見。法國宮庭路易十四十五極奢華之能事；路易十四竟自飾爲Le Roi Soleil（『聖明天下』）與綺麗繁華的班伍，貫列同戲；Rococo的繪畫給留下當時的印象不少。於是布景之術成爲專藝，與所謂文藝復興時代意大利的錦繡藻飾的行列同科。這樣一來，只是看景了，與看戲不同。近代的煤氣燈與電光的運用，我們從街市上忽進到歐美劇場——尤其是歌劇場有音樂供托着——，簡直是目炫魂迷如入異境仙窟，不知身在何處的意味；美則美矣，然而戲劇呢？

誠有此心理：如果環境太美，太鮮明了，你的五官讓它打成一氣，你的心靈給它軟化了，絲毫好奇心不起。戲劇假使演在這種環境之中，劇中的動作不用注意了；至多動作不過算是環境的點綴，如中國山水畫中亭子裏的人物罷了。記得兒時鄉間出神會的時頃，我們遠遠見山脚下神會的行列，顏色顯映，旂旗飄宕，人羣潛動，青山岩壑爲背景，這是絕美的眼界；但是誰能將眼光落在此景中的一個特殊的動作來？沉味到它的意思麼？假使沉味得，此景全部的美又覺不着了。觀劇爲是沉味推求劇中的意思

來的；它的原因結果是怎麼一回事，你的好奇心在劇場裏是極其活動的。意思明白了，假使藝術的表現——動作——不到堂，你就拿起腳來跑，或者轉過頭來覺着流流連連光景的強得多，如果劇場是露天之下的。

不錯，戲劇——其實一切的藝術——必要矯正環境。劇場裏的僕役嘈雜之聲，觀衆呼喚嗑嚙之聲，是一概必得禁止的；舞台之外的光是要暗下去的。照此推尋，舞台本身的情境焉得不與劇中情節相調和，於是向自然中剪裁風景以供模仿。也不錯，自然之美有投合各種情調的可能；如絕壁千尋，瀑聲如雷，它們的偉大固是自在的，然必欲借它們來襯托人事上的恐怖未嘗不可，但使沒有恐怖的動作，也是枉然；即或有了，獨提妨它被這偉大的自然掩沒罷。猿聲哀嘯，秋葉敗脫，正是淒涼了，然而與人事上的悲憫是不相關涉的。感到這一點不同的人也是有的；否則藝術家就尋不着了。倪雲林的山水不見人物，杜工部的詩不加哀怨，自是叫我們不要淆混境界！

戲劇的藝術只在動作，只在雕刻式的動作。我們不要戲劇式的雕刻，卻要雕刻式

的戲劇，因為它有卓立明晰的好處。

戲劇與道德的進化

鄧以螫

藝術中算戲劇與人事關係最密切了。繪畫只要顏色綫條，再加上人類的純粹的感情，就可以開工了。音樂只要有聲音高低緩急的變化，照樣的供給人類的感情使用，音樂這項藝術也就有把握了。戲劇則不然，若僅有個人的五官感情，戲劇還產生不出來；必得人類發達到有了一個精神的機體——社會——然後才可以創造戲劇。所以原始社會僅管有它的舞蹈，它的神會，它的旗竿（Totem Pole）上的繪畫雕刻，它的木石金革的音樂；說到戲劇，它是不會有的。戲劇直等一社會有了文化與歷史之後，它才肯露頭角呢。紀元前五世紀的希臘若非遭了『波斯戰爭』的劇痛，Aeschylus 是不會出世的。

產生戲劇的方是社會；而戲劇又是藝術，與同生的其它的文化如家庭，政府，議會

等等的性質迥不相同。創造戲劇的主動力畢竟是感情。戲劇的材料雖是人事；倘無感情，終有不了戲劇。既如是，我們先看看社會上的人事與生人的感情是怎麼一回事，然後再看戲劇如何關乎到道德的進化。

我們所講的人事，不待言是就人事的意趣方面說的。換言之，是就包含善惡的行為說的。人類的行為如何得到善惡的判別，這又是我們先要問的。

近代的哲學似乎也把善真美派為弟兄行。我們若是細細推敲一下，應當把『美』抬高一輩，『真』『善』只能算『美』的兩個兒子。因為照人類學的研究，宇宙的解釋，是始於神話；而萬物的賦形，品類的正序，又賴乎人類五官的籠罩與鑑別。倘無官能，宇宙終古是混然一體的，那有形像可分。形象不分，實質（Reality）終沒有正位的機會。無實質，當然不會發生『真』的問題；更說不上『真』的認識了。所謂神話，是感情所造；所謂形像，是官能造成。感情官能在這種時期還是直覺的，非理智的。到由形象脫成實質，由神話脫成科學方式，實算是腦力主事的時期了。即或

免不了官能感情的輔助，到這時它們都已理智化了。在官能感情沒有失去直覺力的時期，宇宙間一切誠然都是美的。（注意：美者指感情的意境，不專是美觀的美。）

在官能感情沒有失去它們的直覺力的時候，所謂「善」也還是「美」。現在人類行爲的善惡，固以利害爲標準。然理智時期的利害，大半即是直覺時期的賞悅；否則利害的價值也就無從寄託了。譬如忠信的言行與貞潔的舉止，在初只是令人賞悅，覺得它們有實在的價值在。到了人事複雜起來，行爲有了善惡之辨，於是道德問題發生了。一有了道德觀念，人類的行爲遂變成理智的，對待的，儀式的，因襲的；社會也因之死板下去；個人也用不着自出心裁，奮進與賞悅了。一切仿照社會的習慣行過去，決不會有過錯的。

倘若人類感情真個絕滅，社會必得死無救地。幸虧不然，人人偏又要來什麼自由，來什麼意志，來什麼理想，來什麼奮鬥，來什麼革命，看多少悲劇，人類演的！接下去，又來什麼破壞，來什麼解決，來什麼調和，這般煞風景的喜劇也夠多的！

希臘的悲劇大都描寫神話中的神的性格。那些性格雖屬於神，卻不一定是完美的。無論神人兩界，假使有真正完美的品格，那必然是絕對的，超乎複雜的人事之上，使人仰之彌高的品格了。這樣品格的描寫，是 Phidias 的斧頭銼子，脫出形來，是白石的 Zeus 與象牙黃金的 Athena。若 Sophocles 的 Ajax 中所描寫的諸神，與 Euripides 的 Hippolytus 還得要同人類一樣，免不了有動作行爲的。所以戲劇之有 Drama 的名稱，在希臘的原意就是動作的意思。但是神的性格畢竟是自信的，執拗的，不可牽強附會的，不比市井之徒刁巧弄玩，無是無非的。因是悲劇的主人翁由希臘的神降而爲帝王貴族，如西班牙與法國的 Neo-Classism 劇本中所描寫的。市僧小人決當不了悲劇的主人翁。如今神也罷，人也罷，一描寫在悲劇中的性格，不是執拗的，無調和的如打魚殺家的蕭恩，就是猜忌的，熱中的如 Othello；不是拘泥的如 Corneille 的 Le Cid 中的 Chimene，就是反抗的如 Romeo 同 Juliet；不是重節義愛犧牲的如搜孤救孤的陳嬰許白，就是任性任性，自投羅網的如坐樓殺惜的閻雪嬌；不是

悲觀的 Hamlet，就是急進的 Doll's House 中的 Nora。

把這些描寫在悲劇中的人格類別起來，總不出乎：（一）視社會上的道德信條爲人文的結晶，人倫的支柱，牢不可破，必得遵守的；這種人格實現在歷史上的如伯夷，叔齊，方孝孺，張蒼水輩。（二）視禮儀三百威儀三千都與人生無切實的關係，道德習慣更是空汎的，陳死的，所以有一般急進的人格，求個人的意志與理想的實現，激揚奮發，抵死不止；實際上這種人格如耶穌，墨翟，王安石，陳同甫皆是矣。（三）看到人世變幻，一切是非皆以一時的利害爲標準，此際於我爲利，則雖危在他人在所不惜，社會的評判乃強有力者的評判，久之且奉之爲是非之繩墨；聖人不死，大盜不止，人生芻狗，豈有甚於此者。有這種冷眼熱腸，以爲社會根本無可救藥，屈原，陶淵明，Schopenhauer，都是這類的性格了。（四）對自然界，見山川的奇偉，春秋的代謝，人生於此，誠與蜉蝣爲昆季，又覺到自身慾浪情波，心爲形役，百年生事如駒過隙；於是順天命，絕人慾的思想家有希臘末季的 Stoicism，中世紀的 Franciscan，宋明的理

學家；任自然，適吾心的思想家有 Epicurus，楊朱。由以上四種觀念養成的人格，或一意孤行，皎潔幽芬；或發揚蹈厲，豪邁沈雄；或憤慨疾世，高亢深遠；或矯枉過正，狂狷真誠。這些人格的躬行實踐雖有招之不來揮之不去的精神，然其間苦恨悲憤與激昂慷慨的感情，也是不可掩的。

這些感情是什麼激動的呢？說：對於社會的反動。社會這個機體的組織的成份：有非人力所能左右的自然環境，有不可改變的天性本能，有血流成河而贏得的信條，有萬祀遺傳的習慣，有非挾山超海的力量所能轉移的惰性，有百法難攻的結核性。若是個人的意志或理想投入這種威力憨厚的社會裏去，誠然是一粟之於滄海，不會起絲毫的波瀾；再說與之抗衡衝擊，及身的勝利那會看得見呢！所以 Aristotle 的理論說：悲劇的主人翁，性格是不要完美，多少要帶些弱點的；結果必得受應得的報應 (Retributive justice)。其實那用得着使悲劇的主人翁一定帶些弱點，見直的社會的積殼層巖永遠不是一朝所能擊穿的，所以包管不會有勝利的結果。因是，悲劇總是悲慘的結

果。苦恨悲憤，激昂慷慨的感情，頓地不能征服社會；再看諷刺破壞的手段，能含有一個解決？

要實行征服，我們非先削奪被征服者的威權與否認它的價值不可 (Falsification)。作這樣的實行，非得鎮靜些，薄點情不可 (Absence of feeling)。諷刺破壞正是如此的。

諷刺破壞正是喜劇家的手腕。喜劇家觀察社會的態度是冷靜的，客觀的；不用感情的反應，正同科學家研究無機體的物貨一般。認定它的境遇 (Situation)，用名學家的頭腦來支配，管它有何狡猾的變幻，終逃脫不了他的把握中。你看：鄒應龍之打嚴嵩，那般的設計，是如何合乎名理；然而嚴分宜終逃不了他的無線無索的網罟！Moliere 的 *L'Ecole des Femmes* 劇中的 *Amolphe* 痛世間為丈夫的總逃了不羞辱，於是把 *Agnes* 從小（四歲）就買下，深藏緊固，不讓她與外界接近，家裏只蓄兩個醜陋的奴僕。這總算費盡心思，無絲毫的含糊了罷？誰祇望 *Agnes* 偏偏遇着 *Horace*，

一見相傾。這是第一步破壞他的計畫。他的朋友Chrysaïde又勸他將真名隱瞞，換名la Souche。恰巧Horace的父親又與Arnolphe有知交；自然Horace要央求他的長輩(Arnolphe)替他幫忙，遂向Arnolphe探聽Agnes的保護者la Souche之爲人。那曉得這個玩笑就開到本人的頭上。這又是第二步否認Arnolphe隱瞞姓名的價值。這些情節真是機械式的湊合，那還有絲毫生人的意味！

喜劇家舞弄一點機巧，那怕你極當世的富貴，多少貧賤受過你的欺陵，也管叫你有受平等待遇之一日。那怕你竭盡心力所得的結果，只要是過了分，動了物忌之後的時候，總有其人一朝給你全盤推翻的。不僅是此；你看一代一代的江山之失，都必在末代的帝王奢侈無度，或好大喜功，遭人民的怨恨的時候。亡國的帝王當然是悲劇中的英雄，但是亡其國的人用他的奸謀詭詐必定是喜劇中的角色。歷史上這樣的角色是數不盡的。如今全世界人人都帶幾分喜劇家的趣味：一舉足之勞，管教一國的制度由君主變成民主，資本家一朝就會反到貧民的地位。所以喜劇終有個調和解決的方法，在

開幕時就給你預備好。

Hegel 的 *Dialectics*：『有』(Being) 即是『無』(Not-being)，『有』『無』相觸，而後真『有』(Becoming)。此『有』依次的又當入於『無』。如此轉變，就是歷史的演進。所以勿以悲劇的結果的『無』，而忘却它的實在經過的『有』；喜劇結果雖是『有』，但也不能當最末一次的『有』看！世間上的喜劇不定演到何時止咧！

藝術是藝術，會無人把它當作『真』的看。那麼，戲劇於實際上的道德的進化有何影響呢？這是我們要疑問的。Aristotle 關乎論悲劇時，曾用到 *Katharsis* 這個字。這個字義是言『除邪』(Purification 或 Purgation)。古希臘的 *Dionysus* 節，本身就是一種 *Katharsis*。Dionysus 節彷彿我們的端午節一般，貼符與吃雄黃酒好驅邪解毒。叔本華 (Schopenhauer) 的藝術論，又說得藝術好像是一面照妖鏡，把人類意志 (Will) 的活動，形形色色都絲毫不放鬆的不假借的收攝住，顯映出來，使

人類對着自身的寫真，刹那間愕然的起敬，渺然的澄澈如入定的一般。這種境界佛謂之涅槃。現在我且運用 *Katharsis* 與涅槃這兩個意義來作上面疑問的解說並本文的結論。

藝術的促進人生在陶鎔薰化，不住鞭策教訓；在真的表現，不在委曲的引誘。人生既發達到成了一個社會，其間經過因利害衝擊的關係，淤結壅塞着無限的污穢邪毒；因執用過久之故，免不得將有溫潤的內容的美德都磨練成頑厚的胼胝。若要解脫這些害及人類行為本身的成份，用人生之外的戒勸鞭勵的方法如教育麼？不成！用祛蔽解惑的知識麼？是不切題！用引導皈依的宗教麼？又莫奈生命不能永久馴服何！到底人類行為是人類自有的，還是和盤托出交給他看，看他是承認麼？羞惱麼？悔恨麼？驚訝麼？疑慮麼？譏刺麼？醒悟麼？屈服麼？……我們漸漸知道那一件也不是，卻是件件都得齊全，然後那座涅槃才建造得起來。因為涅槃籠罩的是人生全部，包含的是人生本體；所以人對之如葵之向日，石針之朝南一般。因為它們倆本是一體的。

尤其戲劇的內容更得點點滴滴是人生了。

感情，意志，理想諸實現之『有』卻包含道德上的理智，機械，因襲的空形式之『無』，結果又有一番改革實現的『有』。這是Hobbes的歷史演進的步驟，也就是我們的道德進化的觀念了。唯道德的進化由上面的觀察看起來，是由悲劇進於喜劇，彷彿自此以後當全是喜劇的世界了。能如此，當然是吾人的希望。但是事實許不盡然：叔本華以爲這整個兒世界原就是悲劇張設的羅網，吾人生活其間，演的無一不是悲劇；特吾人不自覺耳。天地不仁，以萬物爲芻狗，吾人是一輩子脫不了這不仁的圈子。於是喜劇不過一時的聊以解嘲罷了。也許喜中含着不少悲的成份罷！

中國語言與中國戲劇

楊振聲

一切的艺术都要借一個介體 *Medium* 來表現她的內容的。往往同一的內容，只因用以表現的介體不同，就成爲不同的藝術了。譬如平沙落雁罷，以聲音爲表現的介體，就成了琴操，以文字，就成了詩賦，以顏色，就成了圖畫。類推起來，很足證明介體就是劃分藝術的根據。

介體不但是劃分藝術的根據，而又是你借以賞識藝術惟一的實體，牠就是藝術的胎身，胎身的美惡，不能不影響於藝術的內容及表現。純白大理石之於希臘雕像，水彩之於宋元花卉，介體的美醜，與內容及表現的美醜，合而爲一了。不錯，西施與東施以她們捧心這件事論，在內容與表現上，你能說她們不是一樣的美嗎？何以西施得了你的青眼，東施却遭了你的白眼呢？這是不是爲了她們借以表現的介體有些不同？

戲劇的介體是台上的身段與語言。若要畫畫，你不能不講究紙絹與筆色，若要雕塑，你不能不講究石質與泥性，戲劇之須要講究介體，在一切藝術中爲最甚，可是紙筆顏色石泥等等，你選擇那一方那一代的都行，甚而你借用外國的也行。至於戲劇的介體，除了身段可以模仿，不受地域的限制外，語言是有國性（如牛角橫木以告人之爲告，竿頭懸鴉之用爲梟首示衆的梟，俱隱含風俗，妻齊妾接之隱含制度，人言爲信，止戈爲武之隱含思想），有地方性（如方音方言之不同），有時代性（如古今音韻之變遷與古今成詞句之廢興），有個性的。你在表演的藝術上，儘可以模仿外人的，就是在內容的情節上，你也未嘗不可採取外人的，可是你在說中國話的聽衆之前表演，要得他們充分的賞識，你就不能不用純粹的中國語言爲介體。換句話說，要增進戲劇介體的功能，你只能在中國語言的本身想法子，絕對不能求助於外援的。然則我們講起中國戲劇，不能不注意於中國的語言了。語言與戲劇關係最切的，要算是語言的個性了。語言的個性自然是對於其他不同的語言而有。我們不敢說不同的語言就會發生不

同的文學；我們却不能不說不同的語言會發生文學上不同的表現。中國的語言是比較歐洲任何語族的語言有牠不同的個性。我們不能不承認牠在介紹歐洲文學上有相當的阻力，可是也不能不承認牠這阻力正是防止中國的文學純粹歐化的一道長堤。我們不願意中國文學拒絕外力的滲化，可是更不願意中國文學完全消融於歐化，我們很高興我們的語言有個性。惟其語言有個性，然後我們的文學才有個性。文學有個性，然後才配得上在世界文學上佔個地位。

所謂語言的個性，是離開一切牠所隱含的風俗制度思想的影子，與那些方音方言及時代的變遷，而牠仍有個與旁的語言不同的地方在。爲了這篇是短文的性質，我們只能約略舉例以供研究。

一，除了古音的聲尾M，P，T，今日尙留存於廣東者外，我們都承認中國語言，比之歐洲複音字，是由單音字造成的。一字一音，整齊劃一，音有四聲，聲韻易調。故在文學上容易演成整勻的句調，對偶的駢文。在詩之初起，尙是長短間出（如三百

篇中之詩，短至三字，長至九字之句常有。但四字句已佔八九，自漢而後，便由五古七古而五律七律，而五絕七絕，日趨於形式音節的勻整；不惟韻文如此，就在散文也由東漢的字句勻整經晉魏六朝而變成駢儷與四六。看了這種文學的趨勢，我們不能不承認中國的單音字造成中國文學的特點，這種比字對聲，在歐洲的語言是不可能的。文學的形式太整，當然拘束了內容的忠實表現，但牠的字句句調，也自有牠的本身美。我們敢說這種文字應用於戲劇，那歌劇就最容易發展的。因為一字一音，音又有平仄清濁，歌時易於曲折抑揚，一個字可以呀呀老半天，呀呀到了適當的地方再來進一個字去，任你歌喉流轉，而字的拘束幾等於無。中國歌劇，專向美化悅耳方面發展，去真實語調日遠，也是這個原因了。單音字對於歌劇容易美化，同時對於話劇就有阻難。何以故呢？單音字在寫的語言上美化性愈高，在說的語言上不能如寫時那樣的推敲，而聽者又不易懂，說的語言便與寫的語言分家的趨勢愈大。結果至於各不相為謀，語言受不到文學的潤色與滋養，語言便日趨貧窳，而話劇的介體便羸弱的不堪了。這是

第一層。歌劇日趨美化，劇裏的動作與說白皆爲歌所掩而立於不關輕重的地位。即有動作說白，也都要能與歌一致調協的美術化。所以中國舞台上的動作是美化的動作，說白是美化的說白，爲了不如此，不能與高度美化的歌相調協。同時話劇所依賴的介體是動作與說白，而二者在中國舊劇裏，都是歌的婢妾。話劇要求發展，不能娶婢妾以爲夫人，只好另行求之田間了。這是第二層。同時單音字不如複音字之有曲折頓挫，表情上不能盡力。單音字重音太多，容易混聽。再加上中國演說與辯論不發達，說話少磨鍊，又都是話劇的難關了。

二，中國語言中文字，有個特點，每爲人所忽略而實於戲劇的表情有絕大的補益的，是：中國多數的象物象聲的文字爲歐西文字所絕無而僅有的。不但狗聲爲叩，雁聲爲岸，江河象大小水流之聲（此類形聲俱象之字最多），亦且言圓而口圓，言方而口方，言寬窄而口作寬窄之形，言大小而口作大小之形，說空虛則空虛其口，說填實則填實其口，凡此皆以口象意。言果（果在木上，形圓）而圓其口，言屋而空其腔，此皆

以口象物。說疾快迅速而聲即快，說遲緩慢徐而聲即慢，此皆以氣象意。言笑而口開，言哭而嘴突；英文 *smile* 亦作開口之形，*weep* 作撇嘴之形，但此類字絕少。又如口舌唇齒牙，在中文發聲時，都因部分而指物；在英文言 *herb* 雖有落尾齒音，而開口已混舌音。法文德文俱無齒音。英文少喉音，R 音在法尚留爲喉音，在德尚有部分留爲喉音，在英已變爲舌音。中國文字音類爲最多。言悲而眉皺，言喜而眉開，此皆以面部表情。言怒而氣粗，言悅而氣細，此皆以聲氣表情。言咬嚙張閉而口卽狀動作之形，言不否莫靡罔非而閉口作拒絕之狀，此皆以動作表情。以上例證，足見中國語言對於戲劇的表情，有極可貴的幫助，研究戲劇所不能不注意的。

三，自孔子選詩三百篇皆可被之絃歌，其後樂府詩，詞，曲，都是歌體。五七古，五七律，五七絕，也只能供個人誦賞，而不能作詩劇的用體。如自希臘以至莎士比亞之詩戲，在西洋戲劇中與樂戲（Opera）對話戲鼎立而三，在中國戲劇中絕對無其體。傳奇雜劇京戲漢戲等等，只當西洋樂劇小品罷了，並非無樂而誦的詩劇。樂劇

淵源於神話，多偏重於表情方面，對話戲淵源於人事，多偏重於才智方面。介乎兩者之間，以詩述人情的委婉，雖哀而不傷，以事表人生的周折，雖奇而不誕，則莫妙於詩劇。中國沒有詩劇，歷史上多少可歌可泣的事，都得不到適宜的表現，這不能不算中國人的憾事了。可是就使你有力量能寫詩戲，而又苦於無適當的詩體可用。要你現創詩體來寫詩劇，那真等於要穿皮鞋現養牛了！舊日的詩歌詞曲，除了牠們的音節可以借用外，其格律譜調不能適用是不成問題的。白話詩連雛形尚未長成，又實在太幼稚不殼用了。歌謠的音節詞句，不少好的，然而又只是歌，不是詩，更不能適應戲劇的繁深。這樣看來，詩戲在中國語言中是無望的了嗎？却又不然，我相信——十分相信，詩戲要從白話詩一綫上演化出來。也許詩戲的成立在白話詩的成立後以，也許詩戲就幫助了白話詩的長成。詩戲與白話詩成立以後，一定會為中國的語言增加美麗的。同時中國的對話戲也可以借光借光了。

總之中國語言的特性，造成中國文學的特性，單音字易於調整對儷，寫的語言，遂

不受拘束的過度美術化，不能不與說的語言分離了。同時歌戲也不受拘束的過度美術化，對話戲反立於不利益的地位了。這並不是中國的語言不適於戲劇表情，實在是歌戲把表情動作爲歌所掩，而對話戲又在初試，說的語言，內容不豐富，又太沒有相當的訓練了，將來能美麗說的語言，同時又對於對話戲有幫助的，一定是白話詩。白話詩成立了，中國的詩劇也就有望了。

新劇與觀衆

西 澄

一個靈巧的匠人做了一張玲瓏精緻的桌子，他的工作就完了，他的作品也成了世間的一件完成的美術品，直到被時間所毀滅的時候。即刻有人買去固然很好；很久沒有人賞識它，也許在他的經濟上會發生什麼影響；可是有人買沒有人買，早買或晚買，在桌子的技術上是不會增加或減少什麼的。

一個靈巧的庖工做了一盤精美的菜，他的工作也就完了，可是他的作品還沒有成爲完成的美術品。他的菜一定得等到進了老饕的口中，才能算完成。它的完成的時候就是它毀滅的時候：它就在完成的一剎那間毀滅了。在沒有完成以前，人叫誰也不能領略到它的美味，在它完成以後，除了人們回憶中一些不可捉摸的回味，它的美也烟雲似的不留痕跡了。而且這完成的時間是受極端限制的。要是錯過了那庖工做好後恰

巧適口的幾分鐘，便領略不到充分的美，也許簡直什麼都領略不到了。

詩，小說，圖畫，雕刻是屬於第一類的藝術，戲劇可屬於第二類。研究文學的人往往容易誤認戲劇為純粹文藝的作品，與小說佔同等的地位。他們覺得，小說和戲曲都表現的是人生的現象或幻想。著作者寫完之後，一樣的可以在副刊或雜誌上發表，一樣的可以刊印單行本，讀者可以一樣的欣賞，或一樣的漠視。要是他們找不到知音，又沒有朋友做副刊的主筆，書店的經理，他們的作品也許免不了長久的埋藏，可是他們也一樣的可以希望五百年後必有知我者。這種看法，忘記了戲劇的根本目的是舞台上的表演。劇本不過是戲劇的一部分，在有些時候，還不是最重要的部分。戲劇家在寫劇本的時候，並不像小說家一樣把他的意像整個兒的寫下來，他留下許多，讓演員去完成。所以一個劇本的成功與失敗，全得看它表演時的成功與失敗。許多讀起來有意思的劇本，在舞台上往往失敗了；更多讀時好像沒有意思的劇本，在舞臺得到很大的成功。所以僅僅憑紙上的文字，去批評劇本，是劇曲家不肯領受的。

因為戲劇必須有舞臺上的表演，所以不得不有舞臺下的觀眾。一劇個本的完全，至少得有劇曲家，演員，和觀眾的合作。一個劇本的成功，至少得有觀眾的欣賞。無論你的劇本怎樣偉大，演員怎樣的多才，要是沒有人來看你的戲，你終是失敗了。

中國的新戲鬧了有十幾年了吧？它的成績究竟在那裏？這不發達的原因，劇曲家都歸罪於演員；演員也都歸罪於劇曲家。不錯，直至新近，我們可以說沒有像樣的劇本；也不錯，直至現在，我們可以說還沒有像樣的演員。可是我們就有了易卜生做我們的劇曲家，薩臘斐娜做我們的演員，新劇就能成功了嗎？我還是有些懷疑。

我說，中國人不會看戲。是的，中國人連戲都不會看。我們隨便進一個中國的戲園，就可以證實上面的肯定。你看他們有的吸着烟，有的喝着茶，有的磕着瓜子，吃着甜的，鹽的，冷的，熱的，紅的，綠的，種種色色的小食，你看他們有的高聲的談着，笑着，招呼着新來或坐在遠處的朋友。你看那些太太小姐們的中間坐着許多大大小小的孩子，她們的後面站着許多老媽子和聽差。你看一會兒小孩的哭聲，太太的申

斥聲，老媽子的安慰聲同時並作。他們來戲園名義上爲的是看戲，可是你看他們做的事很多，只是不看戲，也看不到戲。我們要知道戲園是中國民衆的交際場，俱樂部，一種有玩藝兒解悶的茶館。以前的戲院叫「茶園」，實在是非常確切的名稱。現在不同了，都改名爲「舞臺」了，可是這改革與我們的帝國改成民國差了多少呢？

你再留心細看戲園中的真正顧曲家。他們在名伶出場時，都閉目甯神，恭而敬之的聽着，可是一到了過場，他們便即刻開始前面所說的種種活動了。你又看他們怎樣才叫好，怎樣才拍手。除了唱做之外，不是爲了粗淺的勸善言辭，便是爲了下流的打譚。

你請這樣的觀衆看新劇，還不是像請老虎吃燕窩，水牛喝杏仁茶？他們是受不住拘束的，你要他們像坐禪似的寧靜。他們的注意是不能繼續支持過五分鐘的，你要他一息不懈的注意半點鐘以至二三點。他們是要出入自由的，你要他們開幕以前就來，閉幕以後才去。他們是要聽能夠懂得的老生常談的，你要他們聽獨創的思想，俏皮的

言語。他們是要看程式化的表情的，你要他們看變化入微的表情，愈抽愈細的線索，愈積愈重的情感。自然他們只覺得看新戲的苦楚，不覺着看新戲的愉快了。自然，改頭換面的舊戲，所謂文明戲，比較的還可以受人歡迎了。政治學者說，怎樣的人民，就會有怎樣的政府。同樣，我們也可以說，怎樣的觀眾，就會有怎樣的戲……。難道新戲就完全沒有希望了嗎？前途固然很黑暗，我們在渺茫中還看見兩條路。一條是大路，就是創造現在觀眾能夠歡迎的新戲劇。戲劇是民衆的藝術，有生命的戲劇少不了民衆的合作。這也不一定得低下你的標準去湊合他們的程度。英國意里沙白時代的觀眾，不見得會比我們現在的觀眾高明得許多，可是那是英國戲劇最盛的時期，莎士比亞也就是那時的產兒。不過那時觀眾所歡迎的，也許就是那些劇曲的情節，和滑稽的打諢。文人們所賞識的壯美的詩意，和奇瑰的人物，也許就是他們所不注意或是不滿意的地方。至於我們要走這條路，當然得從歌劇着手。可是，這條路是非常難走的。只有天才作家才能創造雅俗共賞的作品。才力不足的人，只要稍稍不留

神，就容易反讓民衆同化了。而且要走這條路，我們還得等有天才的音樂家。

「俟河之清，人壽幾何」？在沒有辦法走大路以前，我們還可以走一條小路。

這小路是可以與大路並行的。在北京，上海這樣的大城裏，能夠領略真是寫得好，做得好的新戲的人一定還不少。他們也許常常感覺着想看那樣的新戲，而不能滿足的苦悶。他們雖然不能代表平常的觀衆，也很可以自成一箇階級。要是他們結合起來辦一個小戲院，或是有能夠號召他們的劇曲家及演員組合他們辦一個小戲院，一定大可以促進中國的新劇。這種小戲院，一時雖然未必能在平常的觀衆裏蕩起怎樣的波紋，它的將來的效果是一定極大的。因爲有了完成他們藝術的機會，劇曲家和演員都有了興趣，他們的藝術也自然就有進步了。

戲劇的困難

余上沅

我們讀過了一首詩，一本小說，或是看過了一幅畫，一件雕塑，一座建築，一場舞蹈，或是聽過了一次音樂，也許非常滿意，也許毫不滿意。滿意或不滿意，當然是讀者，看者，聽者片面的主觀見解，作品自身的價值，恐怕不能如此簡單的去決定。因為這些藝術的作品，其所取的表现方式既不相同，而其背後的技術又各有獨具的困難。真是不能滿意的，或真是能夠滿意的作品，無論是什麼人，憑着直覺，很容易立刻斷定。可是其所以不能滿意，與其所以能夠滿意的原因，便非具有專門智識的人不易明白了。

在一切藝術裏面，戲劇要算最複雜的了。編劇一部獨立起來，要算一種藝術；導演，表演，布景，服飾，光影，獨立起來，也各自要算一種藝術；還不論戲劇與建築，

雕塑，詩歌，音樂，舞蹈，等等藝術的關係。一部做到了滿意，戲劇藝術依然不能存在；要各部都做到了滿意，而其滿意之處又是各部的互相調和，聯為一個整的有機體，絕無彼此攘奪的裂痕，這樣得到的總結果，才叫做戲劇藝術。

受着遊戲本能的支使，我們都想演戲，至少也想看戲。戲字的應用也許非常廣泛：譬如天空的日蝕月蝕，行雲流星也是戲；地上的山崩川裂，海嘯林焚也是戲；人間的喜怒哀樂悲歡離合也是戲。但這些祇是自然與人生中千變萬化的現象，祇是極有用處的材料；要把牠們變成藝術品，尤其是戲劇藝術品，其間不知要經過多少困難。想演戲與夫想看戲的衝動是容易有的；這個衝動越強，大家就越不怕困難。在和人類史一樣長的戲劇史裏面，我們可以看到一切戲劇藝術家戰勝困難的紀載。但是這種困難是永遠沒有止息的，因為，沒有兩個絕對相同的劇本，同一劇本沒有兩個絕對相同的演法，而同一演員又沒有兩次絕對相同的表演。戲劇是永遠生動着——在舞台上生動着的。一首詩，或是一幅畫，作成之後，便即固定。戲劇則不然，每一次在舞臺上表演，每

一次都是個單獨的創造。因此演戲的困難，便不住的包圍戲劇藝術家，甚至於觀衆。

戲劇藝術既是各項藝術的一個綜合有機體，劇本自然是這個整體裏的一個部分，雖然牠是很重要的——個部分。要整體成功，在各個部分上都須有充分的努力。如果整體上有一個部分不穩固，像殘廢的病人一樣，這個整體也就不能穩固。所以在一個演戲的團體裏面，便非設立讀劇委員會來長期研究劇本不可。這個委員會要能代表幾方面的意見，代表純粹為藝術而藝術的試驗，劇團團員的能力，設備的限制，經濟的限制，社會的需求，等等意見，都應該讓他們有同時提出來考慮的機會。選定的劇本到了導演人的手裏之後，如非萬不得已，劇中的一字一句，他都沒有更易一點的權利。對於已死的作者，如果動機是爲了藝術上的試驗，像莎士比亞的劇本一樣，我們還可以把牠分卸開來，又裝合攏去。對於現代的作品，那就費事了，因爲修改劇本是作者個人的特權，導演人及演員，對牠祇有忠實遵守的義務。導演人是對戲劇之整體負責任的，假使他以爲劇本這個部分含有妨害整體之穩固的危險，他應該設法同作者商量，共

同來修改。編劇家和導演家，彼此是應該永遠合作的，在戲劇還很幼稚的中國，此刻尤其要合作。

假使有一個劇團，牠並不是純粹的劇團，却要受現行學校制度的限制，對於選擇劇本，尤其是現在劇本正值缺乏的時候，其間的困難就更大了。也是因為預防學生流入一派腳色的危險，選定的劇本又不能依照正當的手續去指定演員，一個劇中人，全班學生都應該有機會去習演。所以在這種情形之下，不經過很久很久的時期，我們看不出牠的結果。即或有了一點結果，又可以因為整體上之一個部分，或是幾個部分的不穩固，而使這個結果終於是不能滿意。

表演本是一個極困難的藝術，古今演劇家不知要費多少心血，才贏得着一個最後的成功。你有了表演的天才還不算，你還得在你專門範圍以內，專門範圍以外，不斷的去研究，不斷的去領會，至少要這樣用過二十年的死工夫之後，你才敢說能夠扮演三五個角色而近於完美的地步。從容易方面說，表演是最容易的，因為兒童或未開化的民

族，個個都會表演。從困難方面說，表演又真是最困難的，古今在表演上用工夫的人不知多少，而確能登峯造極的實在還沒有幾個。

這樣困難的一個藝術，而在戲劇裏牠還祇是一個部分，並且又是最沒有法辦的一個部分。導演者在整體上得了一個正確的觀念之後，他對劇本可以有辦法，對布景等等都可以有辦法，因為這些東西總能有方法去固定牠。表演這個部分則不然，因為演員和導演者一樣，他們是有肉有血的，他們有他們自己也不能節制的情感，他們自己也不能負責的衝動。常常爲了一點點的出入，使整體受了極重大的影響。

一齣戲裏的角色又不止一個，在舞台上演員的動作，不是個人的動作，乃是團體的動作。做一首詩，畫一幅畫，是絕沒有彼此牽制的困難的。在一個團體裏，出了一兩個詩人，一兩個畫家，領導者很可以引爲欣慰了；假使一個演戲的團體裏祇有一兩個可以滿意的演員，領導者便沒有辦法。所以一齣戲裏的的脚色越多，他的成績就越無把握。

祇要舞台設備與經濟不成問題，布景，光影，道具，服飾，等等部分，是不像表演那樣困難的；不過舞台設備與經濟在目下還是很大的問題。畫家在地上拾起了一張報紙，在路旁碰見了一塊木炭，他便有了表現他藝術的機會了。可是有很多很多的戲，決不是不用相當的背景可以表演的；於是布景，光影，道具，服飾諸問題，便形成了一道天險，演戲的人得拚着死命，才能有打一回勝戰的希望。

即使舞台設備與經濟已是不成問題，或是這個問題還祇得了部局的解決，以後的困難，依然是層出不窮。舞台上不免要用許許許多多的機械，這些機械要又簡單，又靈便，又經濟。屬於科學範圍的東西，一樣一樣的都要牠藝術化。一劇應當有一劇特製的布景，特製的服飾。舞台圖案師得精繪布景圖案，服飾圖案，並且監督專門的工人去製造和安設。此中的困難，在目前的中國劇場裏，還是絕對的不易解決。

舞台圖案師的目的，是要得到藝術的美，主觀的真，戲劇的精神。在光影方面，在線條方面，在虛實方面，在顏色方面，舞台上自身須是一幅立體的圖畫。這樣去達

到藝術的美，也許不是難事。但是舞台的面積是有限的，在演員沒有上場以前，或者這幅立體的圖畫還能在幻象中存在，及至演員上場以後，遠近的透視，大小的比例，必要給他破壞無遺。要保持觀衆之幻象的存在，一面要靠舞台上的安排，一面也要靠觀衆肯承受劇場裏不可少的條件去相信牠的真。你馬上用客觀的方法去推求牠的實在，你馬上就要失去你在劇場裏應享的樂趣了。單做到了這兩點還不算，因為這還是一幅獨立的圖畫。一個劇本有一個劇本的精神，一幕，一場，一刹那，都各有牠戲劇上的精神。這幅圖畫是活的，像小孩子玩的萬花筒一樣，輕輕的轉動一下，就又是一個純粹的圖案。舞台上要怎樣去千變萬化，才能使牠成功各種純粹圖案，而一切繼續不斷的純粹圖案，又能互相聯貫，暗合戲劇的精神，——這是我們要研究的問題，要戰勝的困難。

要完成這件工作，布景的主體固然重要，不過光影，道具，服飾，尤其是光影，也都重要。舞臺上的一切，不得彼此齟齬，不得互相爭長。第一個條件到第末個條件

都沒有別的，祇有四個字，——一致諧合。光影是有變化的，道具的地位和方向是有改易的，演員穿着的服飾又是有種種顏色和姿勢的：要不斷的去保持這個一致諧合，導演人不知要費多少心血才做得到。

總結上面的那些困難說起來，不但現在在中國沒有這樣全能的導演家，即在各國很發達的戲劇都會裏，也是沒有。所以像編劇的藝術一樣，舞台圖案也獨立起來成了一個藝術。導演藝術家實際上祇是在那兒做月老，誠心誠意的替編劇，演劇，布景，以及各種藝術說媒，叫她們融會起來，貫通起來，成功一個藝術之結晶的戲劇藝術。正如平常說媒一樣的困難，導演家時常四面張羅，一不小心，結果必把親家弄成了冤家，自己不但吃不着喜酒，反惹了各方的責備。很多人發誓不肯替人說媒；很多人發誓不肯做導演家。不過爲了「君子成人之美」一句話，發誓不說媒的人忍不住又去說媒罷了。

假使好容易什麼困難都有了相當的解決，洞房花燭那天晚上，忽然來了一羣暴客，

存心裏和新郎新娘惡作劇，那豈不是大煞風景。所以要得到戲劇藝術的成功，觀衆一樣的要負點合作的責任。在劇場裏享樂的條件也許太苛刻一點，我們要嚴守秩序，什麼談話，咳嗽，吃東西，打手巾，叫好，鼓掌，種種我們以爲是自由的自由，都得剝奪淨盡。花錢買了門票，還要去受我們不大願意受的拘束，未免是一件太不講理的事。但是，如果觀衆是去看戲的，不是去給彼此看的，又加上一層對戲劇藝術之總成功的責任心，合作的精神，我們自然會犧牲我們成天在家裏能夠享受的自由，來受這點子小小的拘束了。

戲劇藝術是一個極大的合作品，不但台上台下的人都要彼此合作，即是在我們看不見的後台裏的人，和我們看見過而又即刻忘了的前台裏的人之間，也都要彼此合作。在一座劇場裏，甚至於在劇場與社會全體之間，上上下下，老老少少，男男女女，無一個不是要彼此合作。離開了這種合作，戲劇藝術沒有成功的希望，不能成功一個有機的整體。合作是一件很困難的事，我們愛戲劇的人，首先就是要戰勝這個困難。

布景

趙太侔

「戲劇是綜合的藝術。」這句話近來好像很流行，同時對於這句話的誤解好像也很普通。現在談到與它有關係的題目上了，不妨趁機會申說幾句。

有些人說，「戲劇是綜合的藝術」，細味他們的意思，似乎是說，「戲劇是各種藝術的混合體。」根據了這種誤解，於是就有人認為是說，「戲劇是最高的藝術」。這樣輾轉誤會，將原來的含義完全失掉，却替戲劇掛上了一副驕矜的面目。這是何等的不幸！

不拘那一種藝術，都有他獨立自成的個體，不能假借任何別種藝術的補助。假借了別的藝術，那結果只反低減了它本身的重量，淆混了它本身的光澤。戲劇也只是藝術的一種，不是幾種藝術的混合。既然如此，那便講不到什麼高低的比較。藝術家

是沒有這種勢力觀念的：他只是順了自己的個性，尋到最適用的媒介，滿足他自己藝術的表現慾就完了。他如何知道那一種藝術是最高的？那麼，你又怎樣知道，我又怎樣知道呢？

在文藝，哲學，方面說「綜合」Synthesis——近於化學中的「化合」Chemical Compound，以別於「混合」Physical Mixture——是由幾種原質化合成一種物體——一種完整不可分的物體。藝術有單純，綜合的區別，是完全根據它所構成的原質而言：文字用到文學上，成就一種藝術；綫條，色彩，用在繪畫上，成就一種藝術；聲音，節奏，用在音樂上，成就一種藝術；動作，節奏，用在舞蹈上，成就一種藝術；動作，文字，綫條，色彩，節奏，用在戲劇上，也只成就一種藝術。這樣，戲劇與其他藝術有什麼關係，除了含有共同的原質？與其他藝術有什麼比較，除了成分的單簡或複雜？

不好，這一來又要生出誤會——你是說藝術是這樣物質的，這樣機械的嗎？自然

不是。單是原質自動的化合，只能產生物質，決不能產生藝術。那還得依靠藝術家的心靈作用。

我們原本是談布景，不是嗎？現在讓我們轉到本題。爲便利起見，讓我們將布景的工作分作四步來講：一，圖案；二，設計；三，營造；四，裝置。在工作的歷程上，布景家和建築家很相似；前一部分的工作是創造的，後一部分是實際的。前一部分比較重要得多，因爲藝術上的成敗，全在這時候規定了。以後的事情，多半是指揮，監督的性質。

在第一步工作着手以前，有幾項關於布景圖案的基本常識，應當放在心上。圖案是一種意境的表現。它是一個各部分相關的有機體；它是形狀，色彩，合成的一個結體。一切形狀色彩須都是這個結體的重要成分；任何形狀色彩的變化必須起於這個有機體的要求。這樣方能明確的表現它的意義，深切的引起人的同感。布景家的圖案，等於演劇家的聲音，一是傳達戲劇於眼，一是傳達戲劇於耳。景，光，服飾，以

及三種的組合，是他的媒介，劇本是他的出發點；運用他的媒介，表現劇本的意義，是他的標的。

第一步工作中，最首要作的，自然是讀劇本——這讀法可有講究，不能像在圖書館裏，或是對付考試的那種辦法。拿過劇本來先讀三遍：第一遍，把編劇本的所描寫的布景，動作，表情，等等全拿紙糊起來——用手蓋着也成，只要你的眼睛把持得牢，不受它們的引誘——單讀對話。這樣先直接的將中心觀念捉住。第二遍，確定這個基本觀念。想像戲劇的大體，單從大處着眼，暫時拋開細節。決定（一）那一種動作的線索是貫串本劇的主幹，（二）那一景是本劇的最高點，（三）那幾景根本促成這一景。決定了以後，特別注重這幾點。第三讀，劇本裏動作，表情，的說明，這時候不妨一讀，而布景却始終讀不得。讀了，束縛你創造的想像。這時本文却要細讀，一點也不要放過，有一點感想就赶快筆記下來。但是一切細節都必須納到同基本觀念一致的軌道上去。凡無關主旨的花樣都免除了去，保留的必須是全劇的基本成分——

向精純處用力，不要愛惜無關係的美點，結果只剩了漂亮，失掉了生氣。

這時，你的觀念已經具了形體，你可以用抽象的圖案表現出來。這一步本來不很容易，不過你不要怕，只須讓你的潛意識，讓你的直覺，領頭作去。你不要先把實體物——門，窗，桌，椅，山，樹，等等——充塞了你的心境；先從抽象處着想，從明暗，虛實，動靜，處着想。看布景道具如實體，看演員如動體，看光如結合動靜二體的氣韻……

你這時所應顧念到的，只不過以下這幾點，但這都有劇本作你的標準：一，面積的比例——你的舞台，應當是廣闊的，是逼窄的；應當着重寬，是着重高；是要淺，是要深。二，形態——線條的表情。三，色彩——情緒的刺戟。

圖案有了，第二步的工作開始。你根據了圖案，定出重要布景和道具的部位，配進次要的。規定各項的大小比例，計算出門是應該向裏或是向外開……。戲一幕一幕增加了緊張，景也應該一次一次隨了增加。這自然有些法術：你可以變更景的比例，

有加大的地方。你可以將色彩逐次加重。你可以將燈光逐次加強。你也可以將模糊的形體逐漸變真切。你的設計完成了，讓我們來估量一下：一，是不是合於戲劇的條件？是的，表演上的需要完備了。二，可合於美學的條件？不錯，能夠將觀衆放在戲的空氣裏了。三，可合於技術的條件？容易製造，也不難搬運，換景也還便利。四，可合於經濟的條件，並不超過預算？

第二步完成，第三步是最容易的。你只須將你的計畫用機械畫製出營造圖來，交工匠們去照圖製造就是。不過你必須先熟悉舞台上的機括，布景的製造法，適用的材料等等，你纔能明白規定出來。

第四步便是布景演習，那你是沒有工作的，你只是指揮，監督。不過，說不定，你也許要嗓子喊啞了，兩腿跑直了，比起那一時期的工作都要苦些。但是無論如何，大功總算告成了。

光影

趙太侔

光，在戲劇藝術裏，算是最後加入的成分了。梭弗克里斯山腳下的劇場，沙氏比亞劇院裏的舞台，他們兩人中間那禮拜堂，那十字路口，那樓車，都不曾感覺到光的問題。天然的日光是多麼現成，多麼美麗的呀，雖然他是不能約束的。等到戲劇搬進了殿堂，帝王們的僻性兒又單覺得夜間是作樂的「良宵」，可是飛波氏早已大模大樣的休息去了。於是，怎麼辦呢？房裏的燈總是不發亮的。點蠟罷，放在台口地下，照得正些。多點幾枝，索性圍着台口點上一排，亮些。這一來，我們資格最老的伏光 Footlight 算是應運而生。

多討厭！戲正演到酣密的地方，偏又不亮了，須有兩個人跑過來剪蠟花。還是油燈罷，略微好些。兩傍爲何不安起燈來？高高的安兩串，免得演戲的眼眶都是暗

的，鼻子的陰影倒射上去。

煤氣燈發明以來，是舞台光影史上的第一個革命。它的發明雖然在一七八一，但又經過二十多年纔將它應用到舞台上。七十年以後纔算通行的開。那已是前世紀的中葉了。真正的頂光 *Border lights* 也便是這時候的產品。

煤氣光的便利有四：第一，光度增加；第二，明暗有了變化；第三，控制之權集中；第四，可以運用色彩。它的弊病也有四：第一，烟氣太大；第二，熱度太高；第三，容易失火；第四，多佔地位。這些只有等候愛狄生來救濟，雖然德維的弧光，雅布勞和考夫的電燭，都曾登台試了試身手。

電氣世界產生了許多奇象。舞臺自然也是它賣弄技藝最好的場所。雖然光的自身，在現在，還是一種神秘；人類的智能還沒能把這點天機全部洩露。舞台上所應用的更是極小極幼稚的一部分。不過只這一點已足以當舞台光影的二次革命了。以前的舞台光只供給了「亮」的一個要求，現在的進步可以供結各種幻景的要求——風雲雷

電，晦明晨夕，斜陽落月，野火炊烟……——換言之，可以供給模仿自然的要求了。

我們知道，在舞台上模仿自然，是終歸失敗的。藝術表現的價值，全在告訴人它是甚麼，不在它是假充的甚麼——這是一切藝術的根本問題。硬要假充，又想盡了方法來掩飾他的假，這根本上便已失掉了忠實。而且也是枉費心力，因為沒有一個人不知道它假的。特別是光，它是天地間一種美的原力，利用它來模仿自然，便是用非其材；結果，自然模仿不成，反湮沒了它的特能。

用物材同用人材一樣，你先得要知道它的能力：你先要知道光能發生感覺的美，要知道它對人類情緒能發生深刻的影響，要知道它的變化能滿足你的想像。你不但要知道它的能力，還要知道它的性格。你看天公叫日神將它送到下界，叫大氣磨折他，山河反映他，這裏偷它一片綠，那裏洩它一點紅，叫雲霧摧開它的寶藏，陳列出滿天的霞彩。它是要這樣駕御的，這樣運用的，纔能盡量施展它的全才。你要運用它來假充自然；作那欺騙的行爲，你不如學習自然的方法，發揮它自己的神奇。向着這個趨勢

走去，舞台上的光具，不久便要醞釀出第二次革命的。現時正在發明中的各種光源，折光鏡，綜合制度 Synthetic lighting system，已出現的 X 光反射光燈，曲線反光燈，特別是韋爾弗雷的光琴 Clavilux，可算是這個運動的先聲。

現在的舞台對於光的要求，是雙方面的：一，是創造家的想像要表現一種甚麼景象；二，是工匠的技能要怎麼樣來表現這種景象。光具的發展是完全來應付這兩種要求的。前邊說過，現在舞台所有的光具，是供給模仿自然的，因為他們看見光在四季，陰晴，早晚，是有強弱之別的，所以製造各樣機械來限制光的強度。因為他們看見光在薄暮時，是一種顏色，在正午，是另一種顏色，在月下，又是一種顏色，所以造出各樣的染色，色罩等等來變化光的顏色。這些光具有了，布景師也來請願了，他要求光不僅是要發亮，不僅是要能表示天時季候，還須要增加他那布景的圖畫的意義。須要有的地方亮，有的地方暗，須能映出深淺虛實。戲劇家也來要求了——光須加重戲劇的情調。光的或強或暗，須能傳達劇情的空氣；光的色調，在感官上本有心理

的和生理的作用，須能感應觀衆，使他無意中格外領受劇情到最飽滿的程度。

那麼，光在舞台上的功用，簡括起來，便是：一，照耀着舞台和演員；二，表示時間，季候，天氣；三，用光的明暗，色彩，來繪畫背景；四，烘托出演員及背景的實體；五，幫助表演，象徵化戲劇的意義，加強它的心理作用。

但是，要知道，這樣許多功用，並不須要這樣許多種不同的光來行使。一種光可以包含幾種功用，或全部的功用，讓我們舉個例：亞辟亞排演 *Tristan and Isolde* 歌劇最後一幕時，將死的特利斯登臥在宮牆的一角，檉樹的濃蔭籠罩着他，一縷傍晚的陽光，只射在他的腳下。他漸漸氣微，那點陽光也漸漸爬上他的身體。及至哀鎖而德進來時，那陽光已達到他的頭上，照着一對愛人。到他死的時候，那光也去了，只留一點在那門口，照着馬克同他的隨人進來。光一點一點消滅了，舞台上變成蒼茫的暮色。幕慢慢的落下來時，只剩了幽靜暗淡，除了將盡的殘照，還映着哀鎖而德的白衣，能隱約辨得出來。你看，只一種光，照了演員，訴了時間，烘托出了人和樹，暗

示了戲的情調。所以光要用得經濟，用得精到，它能幫助戲劇家表現，能幫助圖案家寫景，能幫助演員表演。

現在讓我們實地考察一下，關於現代舞台光的普通設備，以及各種光具的效能。

舞台光具中，最重要的，要算控制光的機械——電開板 Switchboard 與節光機 Dimmers。前一種是管光的開閉的，後一種是管光的明暗的。這兩件器具必要裝設在一處，所以一個人可以控制全劇場的燈光，為的是要大權集中，號令統一。在這兩件東西安設的地方，必須能看見舞台的全部，為的是光須要隨着劇情時時變化。所以美國人的習慣，將它們安在台口裏的一傍，不及歐洲人安在台前的池內。電開板的構造，和與各項燈光的聯絡，也頗有些錯綜分合，每一光的單位須受單獨的控制；每種相同的各單位，或以地位，或以顏色為類別，又須受綜合的控制；舞台光與劇院其他各處的光，均須分離控制。

再申說的更具體一點，普通第一排頂光的白色光須共一個電開，第二，三，四，各

排的白色光須各有一個電閘。各排其他各色光也須各有一個電閘。其次，有一個白頂光總電閘，管各排頂光的一切白色光，一個藍頂光總電閘，管各排一切藍色光，其餘類推。再次，一個頂光總電閘，管一切頂光的總開關。其餘各部分，無論伏光，傍光，都照這樣辦法。最後一切舞台光都歸到一個總電閘。

一付好的電閘板上，最費錢的是那些節光機，是用阻電綫製成的，有的是方筒，有的像圓餅，它能將兩千多瓦特的燈從極亮漫漫的暗到沒有光。知道電學的人，自然，很容易了解它的構造的，並沒有甚麼奧妙。不過舞台光最大的伸縮力，是全要依靠它。所以在現代劇院裏，它是最少不得的。

最好每一個單位電閘，須連接一個節光機。分着運用也可以，隨便那幾個，扣在總機柄“Master” lever 上，合着運用也可以，假使你要叫那幾種光同時變暗。

舞台燈光，總分兩類——固定的與移動的。固定的一類是資格最老，最腐敗的，時時有被革命的恐慌。這一類包括着一，伏光：伏光者，是舞台前緣，安在槽裏的那

一橫排，光是斜着向上射的；二，頂光：那也是橫排的，安在槽裏的，恰像伏光翻了身，倒掛在頂樑上，它的光是向下射的。頂光不只一排，第一排總是懸在靠近台口的地方，其餘各排都相距七八尺。伏光與頂光，差不多每排都有三條電路，每條連貫一種不同的色光。這三種色平常總是白，紅或黃，和藍。

近來，這兩種光很受人的攻擊。它們本來一向只供給舞台光的第一種功用——照耀演員同背景，不料現在連這一點都不能愜人意。因為地下的光強了，便只照亮了演員的臉的底部——下巴，鼻尖，——別處都是陰影，非常難看。要是上下的光度相等，結果雖然較自然些，但還是一樣的不高明，因為光太平了，面部也平了，衣摺也失了，身體也扁了。

關於這一方面的改革，大部分傾向將燈移到台外去，許多是用遠射燈來代替，安在正面包廂的前邊，向着台口平射過來。總而言之，光從一方面來，是比較從四面八方來有趣味的多。

移動一類的燈光又分兩種：一種是散射光 Flood lights，是做口的；一種是聚射光 Spot lights 是帶凸面鏡的。兩種都有淺槽，可以插色膠片；都可立在地面，各處移動，或懸在鐵軸上。另外還有一種「幼」聚射光“Baby” Spotlight，光力雖弱，而其用則甚大。這幾種光也可以接連到節光機上，受它的節制。這一類都是後起新進，要佈較複雜一點或較有興趣一點的光影，是離不開它們的。

光的色彩，普通有三種方法製成——染色，膠片，玻璃。光度小的燈（二十五至四十瓦特）可以用染料。光度大的就不能，百瓦以上的燈，顏色便立不住，因為熱度太高。所以較大的燈就必須用色膠片或色玻璃插在燈口。

光色同顏色一樣，是可以配合的。你若有紅黃藍三種顏料的原色，你可以配合出許多別的色來，你若有紅綠藍三種光的原色，你也可以配合出一切的光色來，只要你的材料純正，運用得法。

舞台燈光的種類很多，這裏只舉了代表的幾種，其餘的讓我們放過去，這樣談法，

橫豎是討論不到家的。

不過還有一件關於光的重要設備，是不容忽略過的。就是德國人所發明的舞台穹窿 Kuppel-horizont 將舞台的後牆建築成半穹窿的形狀，將光反射上去，很可以模擬天空，你看了去，真覺得渾無涯際。另有那些幻景燈幫助着，甚麼神奇古怪的玩藝兒都作得出來。不過舞台既然不是魔術場，這自然不應該是我們所注意的。但是它的價值，却別有所在，它的確可以運用，作出極美的背景；它免除了許多布景的困難——那幾扇左遮右掩的假樹用不着了，頂上遮頂棚的那些「天幕」Sky-drop 也可以撤去了，舞台也可以高大了許多，寥闊了許多。特別是你用不到再愁後牆沒有東西可蓋了。

表演

余上沅

天下有一種人，他們藝術家的態度最充分，他們表演的天才最顯著。這種人不是成人，却是我們所習見的小孩子。第一，小孩子成羣的玩耍，甚至於一人獨耍的時候，除了玩耍而外，他們別無目的。你理會他們也好，不理會他們更好，也許理會他們反倒不好。這是他們藝術家的態度。第二，小孩子們能夠就他們的觀察所得，運用變化，做出許多不可思議的故事來。這些故事雖然是近於摹倣，可其中必不可少了一大部分的新創造。你留心看看小孩子們娶親，打戰，便可體會出多少神妙的意象。他們的傢伙，器具，儀式，方法，態度，精神，都「像」真的，却一毫不「是」真的。這裏就是他們流露出來的表演天才。

要成功一個表演藝術家，你是非具有小孩子這兩種本領不可的。假使你是個演

員，你祇消對你的藝術用工夫就夠了，有沒有人理會你，那是在所不顧的。 若是有批評家要來理會你，你最好是不理會他。 這是一件萬不得已的事。 詩人用的是文字，畫家用的是紙筆，你用的是你自己。 詩人可以躲到象牙塔裏去，畫家可以到隱林泉之間去，他們的作品，一樣的可以和世人相見。 你呢，作者和作品分不開來，你得和觀眾在劇場裏見面。 因為看不見作者，評詩評畫還可以不牽涉人身；評劇就辦不到了。

所以，純粹批評表演藝術的人就不可多得，一不小心，你就得上他們的當。 古今有很多演員享受盛名，原因祇是他們的年青，俊秀，美麗。 這種盛名是不可靠的，曇花一現，三兩年總不免露出馬脚。 還有你的習慣，你的嗜好，你的全部私人生活，在在都足以惹動批評者的注意。 這是在說你好那方面的危險。 在說你壞那方面也是一樣的，他們容易牽到你的人身；又因為他們批評的不僅是你的作品，而且是你的人身，你再寬宏大量些，也不由得不生幾分閒氣。 要免除這些煩惱和阻礙，祇好奉小孩子為師，除了表演而外，不再抱任何目的，不去理會人，也不要人來理會。 演員與評劇者

老死不相往來，受損失的是評劇者，不是演員。

表演是「像」真，並非「是」真。『孔子愀然曰，請問何謂真？客曰，真者，精誠之至也。不精不誠，不能動人；故強哭者雖悲不哀，雖怒者雖嚴不威，強親者雖笑不和。真悲無聲而哀，真怒未發而威，真親未笑而和。真在內者神動於外，是所以貴真也。』（莊子漁父篇。）所以，要做到一個真字，用的工夫在內不在外。這一點是說你的「藝術智慧」（artistic intelligence）；可是在運用「情感工具」（emotional instrument）方面，那就非熟悉技術不可了。譬如，一座真人大小的石像，供在三尺來高的台上，擺在公園裏，那是可以的；假使把它放到太和殿的房頂上去，或用承天柱頂了起來，那個比例便奇醜無比了。一個談吐風雅，舉止大方的太太，在公館裏客廳裏是人人稱道的；不錯。這次我們要扮演一位貴婦人，請這位太太走上台去說話行不行呢？——自然假定她不是怕羞的。舞台不是客廳，那怕上面的布景像客廳；舞台上的語言舉止不是真的，祇是像真的罷了。因為劇場裏有它的透視，有它的比

例，你單是「真在於內神動於外」是不夠的，還得要奉小孩子爲師，依照情形，變通你的工具和方法。

根據這個理由，葛俄得 (Bronson Howard) 便替表演藝術下了一個定義。他說，

「根據劇中人依照劇本情形所指定的實際生活而出的語言，動作，和形狀，在舞台上作出「似是而非」的語言，動作，和形狀：這個藝術，就是表演藝術。」他又加上了這樣一段解釋：「演員的藝術，就是要叫劇場內的觀衆，有許多坐在一百來尺遠的觀衆，「以爲」他的語言，動作，和形狀，是和他所扮演的劇中人一樣；而且，十回就有九回，要他們以爲如此，祇有一個方法，就是「不」這樣做；另外做點別的東西罷。」

許多有了藝術家態度，表演天才的小孩子，爲什麼不都成功表演藝術家呢？足見天才不是可靠的，此外還得需要訓練。劇場的藝術，和一切藝術一樣，有它獨具的困難，特別的限制。可是，天下也有很多奇怪的人，他們什麼都幹不好，却單會幹一件事，而且自己還莫名其妙，不知是怎麼幹好了的。要怎樣才做得好，爲什麼做得這樣

好，都不關緊要，因為藝術家最上乘的作品是非從無意中流露出來不可的。當真去追求「爲什麼」，研究「要怎樣」，縱然你不失敗，落入二三流是在所難免的。這不是「行易知難」，這簡直是「行好知壞」了。如果，你有了天才，又受了訓練，然後由着天才去不知不覺自由運用你從訓練裏得到的東西，那末，在表演藝術上，你的成功雖是也許不多，而失敗是決計可以減少的了。

一個人的天才，不是可以勉強的。有些人宜於畫，有些人宜於詩；還有些人宜於升官，有些人宜於發財。一種天才有一種範圍，祇要在這個範圍以內達到相當的程度，總能收到一番成就。智力廣大的，固然可以同時在幾個方面發展；在表演藝術家裏面，加力克和歌開林便可以做例。也有除了本行之外其餘都不十分通順的，例如韓世昌會唱崑曲而不識字，莫爾飛會下棋而其他平庸。在表演藝術家之中，這樣的人也不在少數。譬如西敦斯夫人之演馬克伯斯夫人，可以說是無以復加了罷，然而她對這一脚所作的論文，差不多是毫無價值。沙爾芬尼之演阿色羅，也可以說是無以復

加了罷，然而他對這一脚所寫的批評，簡直是不關痛癢。西敦斯夫人和沙爾芬尼祇能算是表演方面的奇才，離開表演，他們依然是凡夫俗子。固然我們愛加力克和歌開林，可是我們也同樣的愛西敦斯夫人和沙爾芬尼。

要做到加力克和沙爾芬尼，第一就要有他們那樣的天才，其次也要有他們那樣的訓練。表演藝術的訓練，有許多間接的方法，許多直接的方法。除此之外，多讀著名演員的著作，也可以得着不少的啓發。內行的話總比較的靠得住些。Rachel 的老師 Samson 和 Henry Irving 都寫過論表演的書，Joseph Jefferson 寫過「希白爾傳」和「自傳」，Coquelin 發表過他論表演的講演集，George Henry Lewes 也發表過他論表演的論文集。桑姆遜，亨利歐文，霞飛生，歌開林，路衛斯，以及史坦尼斯拉夫斯基，金史勒等，都是有經驗有成就的表演藝術家，他們的文章，都是應該引作參考的。至於蘭姆伯，海智力，沙西，威阿廉琪們的批評文字，也是不可不看的。再如莎士比亞在「漢姆烈德」裏對演員的忠告，莫利哀在「凡爾賽信口開河」裏對同事的勸

勉，萊古夫的拉琪兒及李斯多里評傳，都是異寶奇珍，不可忽視。這幾個人雖或是批評家，或是編劇家，却他們之論表演，並不因為這個理由而減其價值。

除了少數有著作文章傳世的表演藝術家之外，其餘著名演員的成績，便不及別種藝術家的作品之可以令人永遠瞻仰了。演員雖有著作文章可傳，而所傳的還不是他們真正作品的本身。一座建築，一幅繪畫，一篇樂譜，一首詩歌，都能永垂千古；萬一不幸，它們的殘蹟零篇，也能使我們想見一個大概。表演藝術就沒有辦法了。拉琪兒，沙爾芬尼，歌開林，亨利歐文，這些人我們祇知道他們的名子，至多也祇看得見他們的相片；至於他們那一脚演得怎麼樣好，除了在筆記或批評內偶爾讀到之外，真正的好處，那是不但再親眼看不見，而且也無法想像的。做了表演藝術家，彷彿真有點不大值得，在舞台上生活了幾十年就死了，作品也隨之而死了。他們沒有別種藝術家那樣真正不死的幸運，後人也沒有像對別種藝術品能夠永遠享受那樣的幸運。那末，大家不要再去表演藝術家了罷？我們也不要再希望產生表演藝術家了罷？這是決不

會有的事。祇要你生來會做一個藝術家，而你的「藝術智慧」又是偏向於表演，並且得了「情感工具」之訓練的機會，即令有人勸你不要走這條路，你也是不得不走的。你能否成功一個表演藝術家，與我們希望不希望，不發生半點關係。

病入膏肓的蕭伯訥

張嘉鑄

不看戲而評戲，簡直是瞎子談相。戲本沒有得到舞台的試驗，同劇院的證明，是不能算做戲劇的。因為嚴格的說來，劇本原來是為戲院的，不是為一般讀者的。蕭伯訥 (Bernard Shaw)，高斯倭綏 (Galsworthy) 貝萊 (Barrie)，是英國現代的三大文豪，同時亦是英國時下的三大戲劇家。他們的戲劇，我可以說，是在歐美劇院裏，最常見面的幾位朋友——尤其是蕭先生的戲劇。所以我想把我對於他們三位的感想，極個人的陳述一下。現在我先談談蕭伯訥，以繼再談高斯倭綏和貝萊。

蕭伯訥在英國文藝史裏實在是一個極大的人物。我想他的重要，他的地位，祇能與莎士比亞相比。然而和莎士比亞比起來，拿時光來算他負的聲望，還要早些，他受的歡迎，亦還要普遍些。講到這裏，我們得知道，今日的莎士比亞，不是他自己生時

的莎士比亞。莎士比亞之今日的偉大，並不完全是他在生存的時候，由一般看他戲的觀衆贈送給他的。莎士比亞之有今日，一大半是英國十九世紀浪漫派詩人捧起來的。要是沒有這般富於感情的詩人，莎士比亞的名聲，恐怕就與他以前的馬洛(Marlowe)，到今天一樣的匿跡銷聲。但是蕭伯訥，到現在，人還活着，還常在海邊戲浴，(Bathe)而已經負了這樣大的聲望了。這不能說他們二人著作的本身，有高有低，有長有短，這實在是因爲時代的不同。二十世紀的人口，讀書的人，看戲的人，辦戲院事業的人，不能不說比十七世紀的時候多。因此在歐亞美幾個大陸上，著作上祇要有GBS三個字碼，馬上就有人買，有人讀，有人演，而且有人看。還有一層，蕭伯訥是一部百科全書，什麼 Fabian 的社會主義，人類優生學，『葷素衛生學』，『海水戲浴術』，同社交場裏的應酬話，蕭先生樣樣處處，都可以證明是一個無所不知的天才。所以在蕭先生的觀衆同讀衆裏，有談經濟平等的青年，亦有主張女權運動的少女；有好長壽吃素的老頭，亦有拿他的著作來開胃的太太。因此要說蕭先生的名聲還

在莎士比亞之上，是很有充分的理由的。莎士比亞與蕭伯訥不同的地方，不在時代的不同，結果的大小；根本的不同，還另有所在。莎士比亞的著作，都是描寫人類最細最微最後的種種可能同情感：譬如嫉妬，自大，憎惡，猜忌，悲哀，貧慾，狂愛，等等東西，都是莎士比亞劇本的題目。蕭伯訥則不然，他的題材，便是他個人對於時下人類不滿意的牢騷：好像制度的衝突，組織的腐敗，政策的不合，方法的不良，主義的不正確，種種意見，甚至於偏見，他都能運用自如。換一句話說，莎士比亞是講先天的，蕭伯訥是講後天的。先天是不容易改的，亦許根本是不能改的，所以莎士比亞，亦就沒有來教訓過我們，勸導過我們，督責過我們，或者來『缺德』過我們。人類的天性，就是這個樣子。既然是不能改的，又何必去改他。何況藝術的美，不一定是在一個善的本性裏才能表現出來；而藝術的醜，亦不一定是僅在不善的習慣裏。並且各人生活的表現，都有不同的地方，而各種的表現，都有相當存在的權利。就說是大家有一種同樣的人生觀，各人達到的方法，亦就有千萬個不同的道路。要是人類

是可以用理智來教得好的，罵得好的，譏笑得好的，而世界上的人，都被蕭先生罵好了，教好了，譏笑好了，這個世界，我想又是何等的乏味，而世界進化的輪子，從此亦得停止了。要是我們人人都像蕭先生，一樣的聰明，一樣的有理，一樣的有責任心，而一樣的浴海，吃素，讀者，你想像這個樣子，我們還能有戲麼？耶穌教出世二千年了，耕種的奴隸，機器房漆黑的面孔，他都見過；守家的婦女，同現在『守街』的婦女，他亦見過。不過人類裏，要是有了不良的分子，耶穌亦不過是一個大理石的，木頭的，或是油彩的神聖，他也是沒有法子的，耶穌的子孫，更是沒有法子的。人是天生的。情感是天生的。人類既然是像一個不完美的蜂巢，一個愁苦泣訴的怨海，我們又何必再拿後天的理智，陶冶的工夫，來增添我們的煩悶，加重我們的責任，壅塞我們生存的大道。所以莎士比亞這個人，比較起來，不能不說『深』，『遠』，『大』，『細』，的多了。在這四塊絕美的石基上，不論那一個文藝家，是足夠來建設一個留芳百世的盛名的。但是蕭伯納的地位，同他的影響，在現在的文藝界裏，差不多是有

點不可思議的重要。雖然，英雄在人類裏，總是像蔚藍的天蓋，流不盡的鳴泉，透明而底不露的怒海。但是蕭先生的聲名，並不是因為深，遠，細，大，而神祕不可思議，祇是個神祕不可思議罷了。G B S 先生，幸而又不幸，生在這個羣衆當道的時候，物質文明的世界，倥傯旁午的人類裏，所以他的名聲，不免有點不切實的逾分，下加思索的過獎。

蕭先生文藝事業的出身，像高斯倭綏同貝萊一樣，亦是著作小說的。不過在一九〇〇的時候，伊卜生的惡影響，已經布滿了全歐，以致大家覺得劇本是一條大路，我們可以搖旗打鼓，號召羣衆，發揮我們的意見，宣傳我們的信仰，所以蕭伯訥先生，亦適逢其會的，從音樂批評，戲劇批評，而變成一位戲劇名家。一八九八年，他兩本『樂與不樂的戲劇』出版，一般的讀衆同觀衆就承認他是一個寫戲家了。到如今，讀文學書的人，沒有不知道他是一個戲劇家。……這怎麼辦呢？……要是我說白郎寧（Browning）是一位哲學家，不是詩人；沙瑾特（Sargent）是一位畫家，不是美術家；那末對

於蕭先生，我其勢亦不能不說他是一位寫戲家，而不是戲劇家了。然而蕭先生做了現代的一個大寫戲家，並且是一個大戲劇家。……這又從何說起呢？歐文 St. John Ervine 同奈文遜 H. Nevinson 都曾經說過，他們從蕭的創造裏，學了不少，因此對於蕭亦感恩不少。蕭的影響，不僅在歐美兩地；就在中日兩國，已足夠證明他是一個大戲劇家了。這又爲何呢？好，要是世界上，從前沒有過一個自出心裁的文豪，那末蕭先生就不能不算是一位特出的創作家。畢竟我還是說，蕭先生確實是一個極好的著作家。不論他講宗教，戀愛，或是戰爭，和平，讀者與觀衆，沒有不被他吸住的。吸是吸住了，可是不能不說蕭先生同王爾德一樣，每次出來的著作，總是有同樣的味道，却有時又覺得他異常的乏味，所以他們『又是想他，又是恨他』。不過這般蕭先生的「情人」，亦真是討罵，討笑，討教的人。每次新戲公演，新戲出版，他們總是飛跑的去看去讀。怎麼蕭先生在文學市上，有這樣的操縱能力？這無非是爲了他的題材，他的戲角，都有蕭先生自己的反影，蕭先生自己的回聲。好像我們選羅素或杜威的功

課，不是爲了那門哲學的內容而爲教授那門科目的人員。還有一層就是我們的生活，是少不了文藝家的。要不死，我們得有科學家；要活，我們就得有文藝家。

聽說在蕭先生還沒有顯達的時候，喜歡到維新或過激的會場裏，走上講壇，大發其充滿了理智的辯論，大譁其令人捧腹不止的演說。聽過他的人，至今還說蕭先生的口才，不愧爲一個愛爾蘭種的人。不過俗語說得好，江山易改，本性難移；蕭先生把他健談的本領，演說的宏才，借屍還魂，叫它們在他的劇本裏復活了。蕭先生，你的缺點，就在這裏。「看」你的戲，我祇能說「聽」戲了。我想蕭伯訥，歸根是一個「偶像破毀家」，(Iconoclast)，一個文藝的譏諷家，一個絕能幹的著作家。與我同意的一般人，因此有時覺得蕭伯訥，是一個公衆的消遣品 (Entertainer)，不必莊重的去看他。要拿這樣的一個天才作爲一件消遣品，這世界真是太不幸了。不知道在蕭先生方面，他願意我們怎樣？是願意我們當他一個談諧家，還是願意我們像一個「好孩子」似的，聽他老頭的話，奉行他老頭的教訓？我記得缺德的王爾德，有一次說過，

在一個廟宇裏，除了被崇拜的人，人人都應當莊重。我想我們對蕭先生的態度，這樣也好，那樣也好。不過我們對於藝術，是得莊重的。蕭先生的著作，就算是藝術，何以人家又看的不莊重呢？這因為蕭先生的藝術，沒有達到純粹的境界，或是客觀的程度。（關於這層，不妨參看十五年六月二十三日的晨報副刊，我的『藝術的純粹性』。）莎士比亞，在他的著作裏，對於時下的制度或方針，從來沒有發表過意見，敘述過他當代的人物，討論過他生時的思潮。所以他在一九二五年，他比『晨報』還見新鮮些，還接近我們的時候些。莎士比亞是沒有時間與空間的限制的。他是普遍的。蕭伯訥講了一生人類的意見！莎士比亞呢，人類的生活。蕭先生戲裏的角色，都有像蕭的。出台一開口又便知道他是基督教徒，還是反教徒；是君主主義的，還是民主主義的；是悲觀的，還是樂觀的；是信普通所謂的愛情的，還是信科學為萬能的。諸如此類，蕭先生處處在反射他自己。而蕭先生還要寫連篇累牘的大序，來表明他的地位。在戲院裏，他的長序，可惜是聽不到。可是我們得讀他，因為有時蕭的序

確還比戲強。新出的 Saint Joan 前面的一篇長序，不能不算對於宗教，對於歷史的解釋，這是一篇大作。總而言之，不論過於別開生面的長序，討論演說的劇本，蕭先生處處都要我們聽他的話，贊助他的信仰，跟從他的宣傳。……世界上這種主觀，輕柔的自我家，不是討厭麼？……但是這個庸俗的世界非特討厭他，蕭先生還是我們離不開的親人。希臘時雅典的需要蘇格拉底，中古時教堂的需要馬丁路得，法國的需要革命，美國需要林肯，我想像我們的需要蕭伯訥一樣罷。像蕭先生這樣的人，在這個虛幻懷疑的時期，是少不了的。但是世界是流動不息的東西，伊卜生的戲劇不久就有失寵敗意的一天。然而伊卜生，蕭伯訥，王爾德，在戲劇史裏，終久是幾個石像似的人物，好像羅丹 (Rodin) 操縱了近今一代的雕塑世界，莫奈 (Monet) 照耀了全球的畫室。羅丹莫奈兩支春夜影搖的紅燭，都已燒成灰燼了；不過他們放出烏篆，又在空際結成了雲影，化作了辟卡索 (Picasso) 和馬約 (Mallou) ，放出了麗日明星的光鉉，照澈了大千世界。

貨真價實的高斯倭綏

張嘉鑄

一個一百分的英國戲劇家，便是我要講的高斯倭綏先生。他之可以代表英國戲劇，真像一個手琢的水晶球，又透明，又完美。要是那一位看了謝立旦(Sheridan)，柯爾德史密斯(Goldsmith)，鄧塞尼(Dunsany)，貝萊(Barrie)，蕭伯訥(Shaw)，或王爾德(Wilde)等人的戲劇，就以爲對於英國的戲劇，有幾分自信力，可以講一頓，寫一篇，我想這是不免太牽強了。他們所看的，都不是純粹的英國戲，都是『隔壁戲』。憨愚的觀衆，在這個年頭，去看戲，亦得『謹防冒牌』。

高斯倭綏從髮尖到足尖，都是一個英國人。他血統裏的成分可以不必說了——一個很有歷史的英國種人。他的教育，因爲他是一個英國的貴族，依照習俗，亦進牛津劍橋大學，求一種「英國君子」的訓練。卒業之後，又因爲他是一個英國貴族，常對

於自己興趣的所在，不能明瞭，志願的所欲，亦莫明其妙，於是從事法律（好像我們出洋的學生去學政治經濟一般）。其實這種個人發展的梯子，是一般英國的貴族子弟常走的，亦是一般文藝家常經過的一條知識森林的大道。像他這樣「純粹的英國人」，當然亦不出這條俗例。

高斯倭綏的戲劇，一看他的標題，好像「羣衆」，「奮爭」，「亡命」，「忠心」，「公道」，「烟盒」，「一點愛情」，差不多就可以猜出他隱匿的意義，或者是三分的戲情。這足見他是一個不喜歡用虛偽奇異的劇名的人。高斯倭綏是一個寫實派戲劇家，在他的標題裏，已是顯然的明白。要是拿沙琴特（Sargent）的畫，用灰塞雷（Whistler）題畫名的方法，這不是變了虛偽奇異麼？他是一個純粹的英國文學家，就不脫去他的前輩，列却遜（Richardson）或菲爾庭（Fielding）等小說命題的遺風。

他戲劇的隱匿意義，大都是描寫階級的衝突，法律的不公，財產的不均，用法的嚴酷，病窮的悲苦。其實這種題材，那一時期，那一個文藝家，不吸收來鳴他們的不

平，而有時尤其是一般貴族出身的文藝家。高斯倭綏的血統同理智，都是貴族的。貴族，貴族，社會裏多少人羨慕這個尊號！不過真是一個貴族，有時亦有不愉快的地方。有時心腦中，能起一種不止息的相鬥相爭。好像托爾斯泰同巴枯寧，高大(Gore)賦了他們濃厚的同情心，同文墨的天才，遂成了極極端的狂人。高斯倭綏寫了不少的小說同戲劇，來為社會伸冤，對社會表同情。他的熱誠，他的慈仁的心，不能遜於這二位文豪，可是他的戲，沒有一點傷情 (Sentimentality) 分子，亦不用許多的動作，聳動刺戟，普通的跌宕 (Suspension)，或那種 Well-made 戲的種種巧計，來感化或激刺他的觀衆；亦不用談諧的對話，長篇的講演，來訓誨督責我們；非但如此，他的戲都有一種微妙的抑制，同描寫周到的潔白。這又不是因為他是一個英國人，有那種「英國人的常識」，和那種英國人的深沉的工夫，所以掉不進極端那條壕溝裏，而變成一個熱血的狂人？

祇要社會裏有一分顯然的痛苦，高斯倭綏就有充分的感覺。對於貧窮，或勞工，

他有極深的同情，可是他不是一个社會黨；痛恨法律無彈性，可是他不是主張革法的人；對於階級的爭鬥，心中有無窮的不平，可是他從來沒有成羣結黨，來擁護甲，凌辱乙。「一點愛情」戲裏的牧師，被前妻棄捨，牧師還是沈靜不言的自生；他的夫人，另有情人，貿然而離，亦毫無得隴望蜀的苦。男的不自殺，女的不暗逃，這種心理，决不能從氣盛血熱的心裏，可以產生出來的。「忠心」戲裏一個猶太富少年，同一個英國的貴族軍官互相爭執，結果兩敗俱傷。「奮爭」戲裏的資本家與勞工，結果勝負無分，兩方都不能支持下去，遂講和調停。諸如此類，這種題材，在別的戲劇家手上，亦許把資本家畫得極白，勞工極紅；把史朗偉教士看得很高，他的前妻很低。小至個人的壓迫，大至國際的爭鬥，他都有極確當的同情表現；可是他的戲劇，我們尋不出有拿藝術作為工具的意思。這豈不是亦因為他是一個英國人，天賦他一種中和抑制的本性麼？

不過有人要說洛思金 (Ruskin)，馬立史 (Morris)，亦是英國人，同有血統的遺

傳，有同樣的栽培，何以把藝術作爲救濟改良的一種的用具呢？不差，他們兩位倒很像高斯倭綏的藝術同胞。不過在創造純粹的藝術，洛思金，馬立史，有什麼貢獻呢？高斯倭綏，像別的藝術家一樣，自己知道對於窮困賣淫，法律不公，貧窟陋巷，財產不均，這些問題不能解決的。好像拜倫 (Byron)，米萊 (Millet)，華格納 (Wagner)，菲爾庭 (Fielding)，羅丹 (Rodin)，這般歷史上的銅像，亦何嘗拿各人的藝術，作爲一種工具，來解決各人各時代的悲慘艱難的生活呢？不過藝術家的情感，是最敏銳的，同情性是最濃厚的，見了這種不幸的問題，難堪的事實，就要說『這些事實我們不能忘記的，』『不能置之腦後的；』『社會，你的罪狀，我們得宣告；你們的快樂，我們得掠去一點；我們的痛苦同悲歎，你們亦得來共受一點。』所以高斯倭綏雖然寫了許多的劇本，許多的好劇本，可是他倒沒有用一種偏畸和暴烈的方法，用舞台上的燈光，來普照到風吹雨打屋中的幽魂。高斯倭綏的美點，同他的戲劇的成績，是在藝術良心，同道德良心，能平均的發展，共同的生存。（這只多汁的檸檬，留待以後再擠

吧。)

在這世界上做一個無責任心的過激黨，精神上很舒服的；一個身不藏半文的共產黨，亦很舒服的；一個自私自利的專制黨，更是舒服的；可是做了一個克己利人的貴族，有時精神上那就不許你有愉快了。像高斯倭綏，剛巧在一個高貴的母親懷裏投胎，生長在一個安樂無慮的窠巢裏，偏偏對於艱苦的民衆，富有深大的同情，這不是使他心靈的舞台上，常引起一些不息的爭鬥麼？理想不能符合實行，結果呢，是一場悲劇。民衆的生活，社會的抵觸，我們的目可閉，耳可掩，可是良心的表示，和同情性的迴響，是洗不盡的血跡淚痕。雖然現在世界的艱難痛苦，好像病人的態度，越增加越繁雜，但是高斯倭綏先生，我們忘不了他是一個英國人，是一個英國的貴族，是一個文藝家，因此他的戲劇，決不能是血天碧地的宇宙，他的著作，決不能是蓮苦桂辛的湯藥。

坦白的說來，高斯倭綏不是一個大戲劇家。但是我以為他是一個重要的戲劇家。

他雖然沒有寫過一齣像 Hamlet, Candida, Cyrano, Peter Pan 的「大」戲，可是他寫了不少的「好」戲。我們雖然不能記得他有什麼特出的戲劇，但是我們總能感覺他有戲劇。高斯倭綏雖然沒有在舞台雕塑過像 Candida, Peter Pan 這種人物，但是在舞台光影底下，加添了許多可愛的，同我們自身一樣的人。蕭伯訥的人物，不過是話匣子的喇叭，活人的唇舌；貝萊的人物，好比是鏡中的花，水裏的月亮；高斯倭綏的人則不然，都是有腦有心，有肉有血的真人。高斯倭綏之所以能創造這種真人的原故，就因為他深大的同情，像火山裏熱烈的鎔液一樣，把可憐的人類，融化起來，掩埋起來，造成一座新的「旁薄城」。這些人痛飲同情，醺然陶醉，一個個輪在那裏，讓高斯倭綏去隨時掘發，及至走上舞台，觀眾和他們，便如舊雨重逢一般，彼此生出不可言喻的快感。高斯倭綏能做到這一步，並無鬼斧神工，他的心思，他的本領，都是一百二十分的平凡；那就是說，他始終祇管老老實實的「做人」，老老實實的「說人話」，老老實實的「盡人事」。有一次我說高斯倭綏是一個人……人……人。余上沅先生便

說「蕭伯訥是一個妖怪，貝萊是一個神仙。」

頂天立地的貝萊勳爵

張嘉鑄

若用劇藝的刀，來解剖我的骷髏，便可見我的腦輪上，飛滿了蕭伯訥宣傳的塵土；若用舞台的X光，射透我的胸懷，便可見我的心囊，積滿了高斯倭綏熱誠的沸血。……但是我的心靈，總是一個幽靜無聲的空谷，一個長頸的玉瓶，無花無水，很失望的如飢如渴。因此逢到『劇院季』的時光，常期望有貝萊 (Sir James M. Barrie) 等樣的戲，像層雲似的地壤，一方一圓的鑿掘出來，來填滿我難測的靈海。

……花有新陳代謝的輪期，當我在歐美的時候，大半的劇院，都是復興表演伊卜生派的問題戲劇，貝萊……貝萊的戲劇，像一個成年的孩童，他昔日的吶哦啼哭，悄然停息；他幼時爛漫的舉止，好比一盞燭盡色滅後的走馬燈，我們的眼簾前，不見那萬化千變的影子了。就是他的劇本，在那時候，亦不是一般人唇舌上的兵兵了。沒有機

會，能多看幾個貝萊的戲，多看幾次貝萊的戲，在我寫這篇時，真是還有極深的遺憾。

自文藝復興期後，這二十世紀，是文化史上第二個偉大的文藝時代。這新世紀的賽會，前頭第一面綉纛，便是印象派後期的『後期印象派』。歐美一般的藝術家同批評家，都以為這個藝術派是一個『反實』的運動 (Anti-Realistic)，認這派所有的創造，都是從寫實的霸道下面，解脫釋放後雕塑的碑石。其實徹底的講來，後期印象派是一種『求實』的潮流。就拿畫界的鼻祖塞尚 (Cezanne) 而論，他又何嘗是一個反實的藝術家。他一生的彩筆，總在那深的泉源裏滌洗，他的丹青，總從那草根花蒂裏榨壓取用。塞尚是一個寫實家中的寫實家。他的美感 (Aesthetic Sensitivity)，是如針尖的敏銳，深入萬物的內質，洞穿萬體的容積。他一生藝術事業的奮爭，就在搜索物體之實質這一點。山石上的青苔，鮮菜外包的色皮，都是脆嫩易裂，不能經塞尚用他敏銳的美感，一刺一觸。祇有山石的結構，同鮮菜的內體，才能夠得上塞尚彩筆的塗飾。塞尚，他真是一個更寫實的寫實家。

貝萊的戲劇，雖然不能同塞尚的山水靜物，相並而言，但是嬌媚微妙的貝萊，亦是一個澈底的寫實家。他所著的小說，所成的劇本，都是描寫人類最基礎的本性，人性的變遷無恒，地球上老小男女的虛像幻想。基礎的人性，是宇宙中最遍在的元子；變遷無恒，我以為是天下唯一的真實（Reality）。一花一草物質的生存，亦許還有用真理去攷核的需要；但是一花一草的興發，便祇是我們的肉眼逃不過的現象，祇是我們心神貿然即能理會的真實了。虛像幻想是心腦交接後的果實，這種果實是沒有別類的概念。概念是我們心意懸吊的蔓莖，而這蔓莖是我們生存的輪上，少不了的一條調革（Belt）。生命的破船，駕駛到風狂雨暴的水上，便起了種種像『高大』（God）的概念。因此那調革的一纖維，一細胞，就成了我們生存的關鍵。物質的生活，有空間的極界，有時間的限制，而物亦有物本身的限度。所以虛像幻想，雖然像魚竿上的餌食，山尖的浮雲，然而我們生命的木筏，沖流到疾轉的旋渦中，他便是我們渴望的拯救。貝萊的戲劇，好像生命走到崎嶇的道路上，所望想不到的峒穴，讓我們來躲風避

雨，同時還得瀏覽峒壁上，石刻的神像同詩詞。宇宙似的人性，好像是不死的地壤；虛像幻想，是人頭顱上的帡幪；變遷無恒，是帡幪與地壤之間的輕炭養。貝萊的戲劇，好比是這宇宙的外殼。雖然不能說貝萊，爲我們建築了這蟬蛻般的宇宙，但是他的作品，確有表現一種企圖嘗試的痕跡。

我第一次認識貝萊，是他的一本小說 *Little Minister* 介紹的。他幻想的豐富，就立刻使我傾倒。這是在一九二一年。經同一個介紹人，第二次我們在一個銀幕上晤敘。貝萊的戲，我雖然沒有看得像蕭同高斯倭綏的之多，然而貝萊的大戲名戲，還存在我的心腦裏。戲的事實，都已如降霧天的山光水色。然而戲的意味，戲在我心神產生的反響，還在我的靈海裏，泐泐的沸湧，作潺潺的聲浪。潘彼得 (Peter Pan) 那齣戲，現在一想起來，我的情緒，就起漣漪，啾啾的就生水泡。這戲的能惹人喜歡，將來一定與「魯濱生飄流記」，「愛麗絲漫遊奇境記」，「海外軒渠錄」等著作，萬世的流芳。

每年的倫敦，要是沒有演這個戲，一年的聖誕，便是一個不完美，不盡樂的常節。潘彼得是世界兒童的狂喜，年老人的喜樂。在一九二四年，好像在一九一四年，潘彼得是一個銷魂奪心的戲劇，那麼到了二九二四年，這樣的戲，我們又何難臆測，能產出同樣的感應。這齣戲是一個生不大的孩兒，是一個長不老的美女。

一幕，一幕，好像到了兒童的小心裏，環遊了一週。數十個的海盜，團坐在船頭上吸煙，看起來好像一架烏木的燭臺；跌跌打打的鱷魚，在兒童的黑甜鄉裏，也還是跌跌打打的作聲；像田鼠野兔，穴居在大樹的幹裏，滿足他們玄妙神話的好奇心。諸如此類的幾幕，都不是幾張漂亮 (Pretty) 的圖畫，幾葉圖解的景片，乃是一幅兒童的宇宙觀，一齣觸目生感的『戲』。不是戲劇家，是創造不出來的。

我是中國的人，所以應給讀神話的時光，都被『家教』同孔學剝奪去了。但是神話是從人類的本能產生出來的，所以我亦感覺得到神話是生活的需要。不過現代的神話，一表現在舞台上，常是妖裝眩目，一種虛偽的人生解釋，不是坦白篤實的幻想。

真正的神話，像馨香馥郁的露滴，從生活的幻想裏細流出來的，不像普通的神話，好比一種薰香傷身的醇酒，使人類酩酊麻醉，漸失知覺。神話是極助身體康健的滋補，不是不實在的空想。拿神話搬到舞台上，用戲劇的格式，來鞠養人類的幻想的，而擅一個卓越軼倫的地方的，便是我們溫良精緻的貝萊勳爵。

除了他的實現幻想的天才，貝萊在別的戲中，還有一種能施用情境 (Situation) 的機智。其實這個便是寫戲的創造力。例如 Admirable Crichton, Quality Street, Alice-Sit-by-the-Fire, Dear Brutus, 等篇，個個都是極微妙極新穎的戲。蕭伯納用那種講道的對話，評論的態度，他的戲，便成了說法的宣傳。高斯倭綏不知不覺的（然而很自然的），滲加他寫小說的結構，取左袒申訴的目標，所以他的戲，便成了辯護的註釋。「情境」是戲劇的胚種，舞台的幼芽。伊卜生派的問題戲，攝影派的寫實戲，蕭派的對話劇，同現代的詩劇，都不知這「情境」分子的緊要。不過，「情境」是像透明的翠玉，婚姻的關係，是一件極脆弱的東西。用了不得其法，便成了「唯感戲」

(Melodrama)，或是庸俗的影戲。「情境」的重要，同其應用的適當，我們可以拿丁西林先生的『一隻馬蜂』，同『壓迫』來解說解說。前一個戲，差不多完全是一種蕭派的談諧牢騷戲。一個英銳的青年，與二個婦女，像蕭先生一樣的具智能，走上台來，說了一場漂亮俏皮話，表示了一點背叛社會風氣的意思，便就退下「講台」。這是一般練達的「觀」衆，筒在帽壳裏帶回家的一種反應。『壓迫』這戲，便就不同了。當巡警一走進門，『壓迫』的花蕊，便就百葩盛開。因爲當時男客已同女客商量成就，怎樣去對付將來的巡警，興高采烈的觀衆，亦已知道他們兩人，怎樣去處置那賃居逐客的問題。不過邀來的巡警，去邀巡警的老媽子，同那一個頑固的房東太太，並不知道怎麼一回事。所以不等到巡警進來，啓唇質問，台下的觀衆，已被感動了，好像他們亦是在台上與分的人。『壓迫』不是一個戕殺流血結果的戲，或是在寢室調情的戲，然而一般看客，都因爲了「情境」施用得靈巧，精神就被他提起來了。貝萊勳爵，常用極虛想的「情境」，所以有的戲，曾有人說，有點「唯感」的味兒，有點「傷

情」的分子。若是有強幹的導演家，我想他的戲，決不能致此的。亦許這是從戲求寫實的結果，並不是一種深切的考慮。因為貝萊有兩種極可愛極創始的特質：一就是微妙，二就是精緻。這兩種特質，決不能使他的戲，變成唯感傷情的嬉戲的。

貝萊勳爵筆墨化人類的本性，便成了一個「宇宙的人」；戲劇化情緒的流動變遷，便成了一個我所謂的寫實的戲劇家；劇院化宇宙的虛像幻想，便成了純粹的藝術家。宇宙的人，不過問蕭伯訥對眼前環境所反射的意見；貝萊所以不受時間和空間的支配。我所謂的寫實戲劇家，不關心像高斯倭綏對人造的制度的抨擊；貝萊所以不理會固定的理智和邏輯。腳踏實地，却又昂頭天外，貝萊就是這樣的一個頂天立地的純粹藝術家。我們這些渺小的靈魂，像「海外軒渠錄」裏的小人，從貝萊的足尖啓程，逐步躋登，爬上了他的項背，走到了他的頂額，偷着神仙的丹藥，走出關一多先生所說「戲劇的歧途」，打破鄧以甄先生所說「藝術家的難關」，關斬鎖落，就入了仙境了。

辛 額

(John M. Synge, 1871-1909)

葉崇智

我們看看十九世紀末的寫實劇本，不是宗教問題，便是男女兩性的問題；不是婚姻的悲劇，便是新舊思想或制度的衝突；不然就是社會上種種不平等的現象。一般自然派的戲劇家，都帶着社會問題的眼鏡子，拿着化分科學的小刀兒，去解剖現實的生活；一天一天把生活的平凡而醜惡的情狀，放着膽的表現出來；使大家都知道他們的生活，充滿了這種黑暗的問題。

後來不但看戲的人對這種劇本，漸漸的覺得厭倦了，就是有幾位戲劇家自己，也就失了初起的興味，覺得用智慧來審考實際上的生活是很有限的一條路。就是易卜生的作品，也顯明這種的覺悟：我們若是拿他的「社會棟樑」或「羣鬼」來和他後來的「海上夫人」或「我們從死復生」去仔細比較一下，就可以看得出他這後來的幾篇戲，都是

另有一種新氣味；雖不是神秘或浪漫派的作品，但可說漸有傾向于靈的那方面。其他如霍卜特曼，顯尼志勞，白魯（Brioux）等，都是漸次從智識寫實的方面轉到情感文藝的方面。

但是近三十年的戲劇中，有一個新而奇的運動。這個運動是根據於「愛爾蘭」的（或色勒特克的（O'Connell））文藝復興；這個復興運動雖是表現於許多方面，如戲曲，詩歌，小說，論文，但是最顯著的那方面還是戲劇。這篇文章是以辛額的戲劇為主，以「愛爾蘭」的新劇作陪；因此我對於這復興的起原和經過，只可稍講幾句合題的話。

簡單的說起來，這復興運動是原於民族覺悟，而同時又受大陸上反動寫實派趨潮的影響。

「愛爾蘭」的人大半雖是農民，加以這一百多年來又受了英國政府無限的壓制；但是他們民族的本性終未消滅，一般有國家思想的青年的反英奮鬥，我們在現代歷史上都讀過的。到了十九世紀末年，有幾位藝術家，內中最有功勞的當推葉芝（Yeats）葛

雷古瑞夫人 (Lady Gregory) 海德博士 (Dr. Hyde) 和愛伊 (A. E. 或 George Russ-
o) 等數人。這般人覺得國家主義的運動還不是根本的辦法，最先要的是使得人民知道
道自己民族的稗史，併尊愛先民的信仰，使他們自己發生一種民族文化的覺悟。於是
海德和葛夫人就着手研究「結兒」民族的方言 (Gaelic)，把「愛爾蘭」的先民稗史，
生活，重寫了出來。同時葉芝又找了幾個人來辦一個小戲院，這戲院就是現在愛比
(Abbey) 戲院的鼻祖。

為便利起見，我們可以把「愛爾蘭」的文藝的題材分作三類：(一) 先民稗史，
(二) 現在農民的簡單生活，(三) 神秘與諷刺的劇本。這三種劇本確是完全「愛爾蘭」
的，又都是寫實派的藝術眼光所沒有看到的。

辛額是第二種劇本的惟一大家，他的生活是一個孤獨漂泊的生活。他是一八七一
年在「德布林」(Dublin) 生的。後來他入了那裏的「三一」學院 (Trinity College)
專門習音樂。

一八九三年畢了業之後，他就到德國去，想做一個音樂家。但是隔了一年，他竟改變了宗旨，放棄了音樂來研究文學，此時他就到巴黎去住。從一八九五年直住到一八九八年——就是他在巴黎遇見葉芝的那一年——他在大陸上時時的旅行。這時他已經寫了些法文的評論，幾篇沒有什麼價值的論文。他遇見葉芝的時候，葉芝正在巴黎搜羅「愛爾蘭」的人才。他看過了辛額的著作，就勸他回「愛爾蘭」去，放下書來觀察自己民族的生活，好表現『一個從來沒有表現的生活。』辛額忽然有了覺悟，便聽了葉芝的話，到了「愛爾蘭」西面的「亞倫」小羣島(Aran Islands)上，和那島中的漁民，一同度生活。

他在那裏住了六個星期，便覺得觀察這種生活的興趣，以後他每年總要去那裏住幾個月。

由此直到他死的一九〇九年，他的生活完全是在「愛爾蘭」的西部，或是在魏克羅(Wicklow)山村裏，或是在西可利(West Keeling)，或是在「亞倫」島中。

辛額確是「愛爾蘭」文藝復興運動中的特出人物，因為他的劇本，除了一篇之外，都是寫個人人格及民族風俗的。葉芝是個詩人，他的戲曲多以神秘為劇材。葛夫人可算是寫實家，她的劇本多是根據民族稗史的方面，她能把先民精神的好處描寫出來。海德博士是位歷史家，他專門收集「愛爾蘭」的歌謠，傳說，等材料。其餘的著作者，在精神形式兩方上都與這三人的劇本相同。

辛額共寫了六篇戲，但是這六篇就夠把他的名字和歷代的大戲曲家放在一起。我現在從六篇中選出三篇來，說說各篇的情節與背景，我們就可以知道他的戲的特色了。

這三篇便是「入海的騎者」(Riders to the Sea 1906)、「山谷的影響」(In the Shadow of the Glen 1903)，和「聖人的靈井」(The Well of the Saints 1905)。

「入海的騎者」是寫「亞倫」島中的一個老寡婦與海的情分。這老婦名莫拿，她的丈夫和四個兒子都是在海裏溺死的。開幕時莫拿正在那裏和她的兩個女兒盼望她第五子愛克爾快快回來。其實這個兒子的衣裳已被人從海裏撈了出來；她的女兒因不願

驚動她們的老母親，就把這衣裳藏在樓上。這時莫拿的第六子——她的未了一個——巴脫萊定要乘船到「康內馬拉」地方去赴馬市，便要騎着馬去下島。他的母親姊姊和教士都勸止他不住；不料他終於溺死在海裏。但是老婦起初不知道，眼巴巴的還說好似看見兩個兒子都騎着馬跑過她眼前的樣子。後來她的女兒才告訴她說，「你見的不是麥克爾，他的屍首後來在極北找着了。……多謝上帝，賞給他一個清潔的埋葬。」

莫拿知道了實情，便從極悲中說，「也好，現在他們都歸海了，弄得我一個不剩，這海却再不能與我作仇了。」閉幕時莫拿站在巴脫萊的屍旁，說：「他們現在都在一處了。……我惟有求上帝多多的保佑他們各人，……麥克爾在極北得了一個清潔的埋葬，正是上帝的恩愛；巴脫萊也將有個好好的棺材睡，就用這白木板來做，還要給他一個深深的墳穴。我們除此以外還要什麼呢？誰能長生不死；我們須要自知滿足才是。」說完了，她就跪在屍旁。此時幕帳慢慢的落下來。

這齣獨幕的悲劇，描寫島民生活與無情的大海：又可以說是寫人願與天力的衝突。

這個老寡婦能從悲哀中轉過來，拿宗教來慰藉自己；知道海是暴虐無敵的，而人命終是有盡時的。先是老婦不知第五子的下落，等到知道了，情節又深悲了一層，因為她的末了個兒子也溺死了；從這裏又想起她的丈夫和前四子溺死的悲情。所以這劇的後半段是最能感動人心的。還有，這劇的情節，完全是用對話表現出來的，對話用的是英文翻寫過的島民的方言。然語言的格調，却是辛額自己的簡單溫柔的詩體，不能算是島民語言的天然的美了。

「山谷的影響」是辛額頭一篇排演的戲，初演時曾引起「愛爾蘭」羣衆的攻擊。他們說這劇是誹謗「愛爾蘭」的婦女；他們不知道辛額是借這個情節來抒寫「愛爾蘭」通行的嫁奩婚姻制度的因果，和漂泊光棍變成的無聊好漢。這劇本的故事是說一個老農夫，疑心他的妻子娜拿不正經；有一天他就設計佯死，覘探她究竟是否不貞。

開幕時這老農夫已是裝死的睡在床上，外面便有一個步行的光棍來乞食。娜拿可憐他，便請了他進來休息。同他談了幾句天，自己就出去了。

這時睡在床上的農夫，突然坐了起來，嚇得那個光棍無處可逃。農夫叫他不要怕，自己喝了一口酒，又睡了下來。不久娜拿回了一個鄰居回來，他名叫麥克爾，他們兩人，一面喝酒，一面談心。女的便訴她的委曲，隨後又算計她的積蓄和老人的遺產，作再嫁的預備。

正說着，床上的死人忽然坐起來了，立刻就要趕娜拿出去，麥克爾是個膽怯的人，本來就沒有心娶娜拿的，知道了她沒有什麼嫁奩。這時候那光棍就自告奮勇，願助娜拿出去，在鄉村的道路上另找一個新生活。最好笑的就是他二人剛走了出門，老農夫反喚娜拿回來喝一杯酒再走；但是那光棍阻止了她，說天已不早了。閉幕時老農夫和麥克爾，對面坐着喝酒，反覺安閒。

這劇描寫「愛爾蘭」無情的嫁奩婚姻和光棍的性情。辛額當然是與娜拿表同情的。一個年青的美婦，在山村裏和這「喘氣像病羊一樣」的老農夫度生，當然是不合情理的事，況且她並不是不貞。這個老農夫不但不體諒她，還要趕她出去。到末了還讓光

棍作了個好人。麥克爾是膽怯的人，一聲不出，恐怕老農夫來真疑心他。這篇戲很有點熱嘲冷諷的幽默。這個老農不知犧牲了娜拿一生的快樂，反疑心她，後來居然趕她出去。讀者在對話中可以得着很多可笑的情節。辛額譏刺的法子，却不是用什麼手段；不過從角色對話裏無意的抒寫出來。那光棍的舉動語言，都能代表那類人的生活習慣。

有人說「聖人的靈井」是辛額的傑作。這劇本是說兩個盲夫婦都是乞丐，成天互讚貌美，忽然來了一位神仙，用了聖人的井水給他們洗眼；他們的眼果然就看得見東西了。但是因為看得彼此真面，反生了種種的不快樂。後來他們的眼又盲了。不久又遇見那位神仙，又要給他們洗眼，那男乞丐便把神仙手中拿着的井水撞在地下，說：「我們盲子是有福的人，坐在這裏，聽得見微拂的清風從那初春樹葉裏轉出來，又可以覺得太陽的溫光。我們雖然看不見我們的心靈，却不會受那四季的暗日，驅人的神仙，和惡濁世界的煩惱。」

這篇雖是有神仙，但決無神秘的氣味；不過是借着神仙作個配角，來表示能與人以快樂的，不是現實世界，却是理想世界。譬如許多人寧可戀愛着，不願結婚，也是這個道理。這不但是理想家的哲學，就是農夫乞丐，也會這樣想的。這劇也是有幽默的，從幽默中描寫一個理想的實現。

以上三篇劇本，可以說包含着辛額的各門特長。他的「西方玩童」(The Playboy of the Western World)一劇，雖是他最長的一篇，但其中的特質，都在這三篇裏面表現出來了。他能夠以農民的簡單生活做劇本；拿寫實的手段去佈置劇本的背景；用方言體裁的對話來引起內地民族的真象和環境的空氣；用同情來描寫農民的信仰，動作，和思想。此外他又是一個極仔細的格調家；他的對話雖說是方言，可是已被辛額的詩筆清理過了。

辛額的劇本和他的雜記，都帶着寫實的手段。但是精神上却與寫實派不同。他的感情完全是隱藏在簡單的對話後面，正是所謂「深入淺出」。還有他的劇角，都是

實際上的自然人，並不像象徵主義者或神秘主義者創造出來的傀儡。

辛額的性情是與別位著作家不同；他在會話中素不談書和別的藝術家，更不好評論他人的作品。這種沉默的性情可以表示他的興趣是完全在生活上的。

中國這幾年來，因為受了「新青年」的影響，寫實的熱度很高。但是中國的民族稗史和信仰，比「愛爾蘭」的是豐富的多；而現在描寫內地農民生活的著作，還是在萌芽時代。對這種生活有興趣的人，應當多注意於方言和村民的各種信仰與傳說；用同樣的態度去和他們一同度生活，方可以得着民族的自然精神。

舊戲評價

余上沅

在藝術史上有一件極可注意的事，就是一種藝術起了變化時，其他藝術也不約而同的起了相似的變化。要標識這一個時期的變化，遂勉強用某某派或某某主義一類的符號去概括它。所以寫實派在西洋藝術裏便佔了一個重要的位置；與之反抗的非寫實派或寫意派，也是一樣。近代的藝術，無論是在西洋或是在東方，內部已經漸漸破裂，兩派互相衝突。就西洋和東方全體而論，又彷彿一個是重寫實，一個是重寫意。這兩派各有特長，各有流弊；如何使之溝通，如何使之完美，全靠將來藝術家的創造，藝術批評家的督責。

要研究一種藝術，對於其他的藝術也就不能漠視；要研究藝術之結晶的戲劇藝術，尤其如此。中國發達到最純粹的藝術，當然是書法，其次是繪畫。其他藝術，如詩

詞，如戲劇，都和書畫具有同樣的精神，都趨向於純粹的藝術。要如何才能算是純粹的藝術，我們可以拿繪畫來做一個例。譬如畫家看見了一面牆，牆前面擺了一張桌子，幾把椅子，他忽然起了創造衝動。他越看越真切，越想把他所看到的畫在紙上。假使他是個寫實者，他可以一筆不苟的把這些東西全摹下來；假使他真是個藝術家，他一定看不見牆，看不見桌子椅子，他所看見的祇是一些線條和顏色彼此在發生一種極有趣味的關係——形象。他要畫的又祇是這些形象的關係，不是可以靠的牆，可以用的桌子椅子。因為這幅畫祇是些形象的關係，它是不是代表桌子椅子倒不要緊，要緊的是你去正看倒看，左看右看，它都能給你一種樂趣。繪畫要做到了這一步，我們就叫它是純粹的藝術。中國的各種藝術，至少是趨向於純粹的方面，如果不是已經達到了這個方面。

我們現在要證明的，是何以中國戲劇能夠算是一個純粹藝術。

演員有兩種技巧：一種是扮什麼人便像什麼人，決不像他自己，一種是扮去扮來，

總脫不了他自己。這兩種技巧雖然不同，而所得的結果却是一樣。這個結果是劇場裏的病徵，它的名子便叫作寫實。第一種演員，不承認舞台上什麼都是假的，更不承認他是他自己；第二種演員一成不變，譬如小生帶了鬍子依然是演小生，小生就是他自己。他們不但不承認什麼都是假，而且不承認台下有觀眾在看他們。和他們相對的還另有一種演員，他老實承認他不過是一個演員，台下有許多人在看他，他的目的祇是要用他的藝術去感動這些人。這種演員就叫做非寫實派或是寫意派。

最初的演員原來就不是寫實的。鄉人春祈秋報，約齊了去賽會迎神，歌舞爲戲，在希臘如此，在中國也是如此。彼時演員並非演員，誰也認識他們是張三李四。及至後來的莎士比亞，莫利哀，加力克，多爾馬，余三勝，譚鑫培，都是老老實實在做演員，決不是在做劇中人；因爲在一叢燭光之下，台上台下能夠互相看見。彼時演員與觀眾，彼此聯爲一體，沒有隔膜。自從舞台變到寫實以後，名爲打破了第四堵牆，其實在演員與觀眾之間，反添了一堵更利害的牆。對於再行打破這個真的第四堵牆，進

步的西洋戲劇藝術家已經做過很多的實驗，得過相當的成功。我們與其是順着寫實的歧途去兜圈子，回頭來還是要打破寫實，那就未免太不愛惜精力了。非寫實的中國表演，是與純粹藝術相近的，我們應該認清它的價值。

演員與觀眾既這樣接近，在藝術上彼此自然容易得到一個諒解。所以有許多符號，許多象徵，大家都一望而知，不假思索。譬如演員上場拿了一根馬鞭，你便知道他是騎着馬。這一場應不應該騎馬，這個地方是不是可以騎馬，他究竟騎沒有騎馬，在寫實者的心裏可以成問題，而在純粹用藝術眼光去看的人，則不但不成問題，而且欣然承受。我們要看的不是騎馬，要看騎馬到處都可以，何必在戲台上。賽馬時的選手，山東的鬻馬，關外的馬賊，騎起馬來，未嘗不可以令人驚心動魄，服其神技；可都不是藝術。像人力車夫一樣，你去掉他的車，他便會跑不動。騎着真的馬和不騎馬而得騎馬的精神，那一樣更近於純粹的藝術，那一樣更有價值，這是不難決定的。憑着演員的自身，至多拿一根不像馬鞭的馬鞭，他能夠把騎在馬背上的各種姿勢，各種表

情，用象徵的方法，舞蹈的程序，極有節奏，極合音樂的表現出來：這是何等的難能可貴。在中國的舞台上，不但騎馬如此，一切動作，無不受過藝術化，叫它超過平庸的日常生活，超過自然。到了妙處，這不能叫做動作，應該叫做舞蹈，叫做純粹的藝術。

戲劇的基本是舞蹈，這是歷史已經替我們證明了的。戲劇是應該給人去「看」的藝術，這又是新理論已經替我們證明了的。中國戲劇如何是舞蹈，如何是要給人看，在現存日本的「能」裏，我們還可以窺見一斑。近十年來舊戲似乎偏重唱工，那是一般人嗜好的錯誤，不能損及中國戲劇藝術的本身價值，因為它在舞蹈方面，在看方面，已經有了很高的成就。

歌所以節舞，舞又所以節音；樂，歌，舞，三者打成一片，不能分開。這個聯合的藝術，在視覺方面，它能用舞去感動肉體的人 (bodily man)；在聽覺方面，它能用樂去感動情感的人 (emotional man)；在想像方面，它能用歌去感動智識的人 (intelli-

actual man)；而三者又能同時感動人的內外全體。這樣一個完整的藝術，當然可以成立，不必需求其他藝術的幫助。如果你勉強要用布景等等去幫助他，一不小心，馬上便足以破壞它的好處。

舊戲不用布景，在理論上是說得過去的。舞台上的布景，服飾，光影，一切都要打成一片，不露裂痕，固然是一個很健全的理論；而絕對不用背景，或祇用帶中立性的背景，使穿着華麗服飾的演員，在相當的光影之下，組成一幅可愛的畫圖，——這樣也是一個很健全的理論。這兩個理論並不衝突。來因哈特導演的 *Sumurun*，便替第二說作了一個它是健全的明證。中國舊戲是恰合第二說的；以性質而論，大多數的劇本，又祇能如此，不容你去插入布景。舊戲真的背景，不過是舞台建築物的一部分，它有種種理由叫你不要去注意它。它好比是一張灰色的紙，演員好比是紙上的人物畫。這些人物從那裏來，到那裏去，在什麼地方，都不關緊要；正如我們的中國畫一樣，一枝梅花，幾根蘭草，一叢竹，幾株菊花，不必問它們的來去，祇要問它們的神韻，筆

墨，就行。假使我們的歌，舞，樂，都不是寫實，都自身站得住，不用布景，當然也就不成問題。

布景不成問題，歷史也替我們證明過。戲劇是宗教的產物，祭壇或它的代替品自然是它惟一的背景。希臘劇場，伊利沙白劇場，日本的「能」，印度的「南提阿」，都是如此。將來我們對中國劇場歷史用了一番考證的工夫之後，在源流上，在變遷上，一定可以得到許多材料，來證明中國舞台上不用布景的價值。

演員在中國戲劇藝術裏既然做了中心，他的化裝和服飾便也隨之而重要。臉譜這個東西，起初是要符合節奏的原理，和非寫實的精神；忠奸善惡，全是後人的附會牽強；我們應該把它當純粹圖案看，本來它就是純粹圖案。論到服裝的顏色和線條，又不能不去比較的研究中國的畫像。它顏色的簡單鮮明，它線條的超脫大方，叫它在不着色彩的背景前面舞蹈起來，越顯得可以動人。不過近來有的要花樣翻新，有的要依附考古，反倒失去了簡單和大方的妙處罷了。

有了這樣一個戲劇藝術，一般向來愛書畫詩詞的文人學士，甚至於凡夫俗子，遂都不能不存佔據它的野心。因為文人學士佔據了戲劇，所以才有宋元雜劇，明清傳奇的成績；同時也因為文人學士做了劇場實際主人的原故，演員的品流遂日就卑下，結果是累及了戲劇藝術價值的本身。不過雜劇和傳奇都是很少不合這個藝術大體精神的：同屬於抒情，同是發揮節奏，同是非寫實。

舊戲在純粹藝術上究竟得了多少成就，我們不能用數量去佔定它。我們所敢斷定的，是它至少有做到純粹藝術的趨向。剛才提到的文人學士，多半又祇知推敲字句，每每忽略了全劇的主要精神，以致雖有珠玉，却彼此不能呵成一氣。後來每下愈況，舊戲的全體，遂大半不堪寓目；還可以叫人留戀的，剩下來祇有一麟半爪了。要求一齣戲在歌，舞，樂，三方面都是盡善盡美，做到一件天衣無縫的有機整體，恐怕簡直是沒有。但因為它還是有做到這一步的可能，所以我們終於承認了它高貴的價值。

單就舞台藝術，尤其是動作方面講，舊戲可以訾議的地方還不能算多，雖然陳陳相

因，祇留一個空洞的格律很足以致任何藝術的死命。舊戲的格律空洞最大的原因，在劇本內容上面。雜劇裏分出的十二科，便足以代表中國全部戲劇。後人因襲摹倣，始終沒有跳出這一堆圈套。雖然這些作品的戲劇元素如此之弱，而舊戲還是能夠站立如此之久；它的原因，不在劇本而在動作，不在聽而在看。一齣不與文學發生關係的「青石山」，可以支持幾多年，可以令人百看不厭，而同時又可以叫演員終身不能窮其技，盡其長。所以祇要它越接近純粹藝術，越站立得穩，那怕在文學上，在內容上，它是毫無所謂。不過要免除流入空洞的危險，要使它充實豐富，我們不應該抹煞內容罷了。

寫實派偏重內容，偏重理性；寫意派偏重外形，偏重情感。祇要寫意派的戲劇在內容上，能夠用詩歌從想像方面達到我們理性的深遠處，而這個作品在外形上又是純粹的藝術，我們應該承認這個戲劇是最高級的戲劇，有最高的價值。

舊劇之圖畫的鑒賞

俞宗杰

近來我國戲劇界推崇話劇的空氣非常之盛，可是話劇的發揚，仍然這樣幼稚，沒有駕凌舊劇的勢力。我國舊劇，在世界劇場上認爲一種不可解的藝術；或者有人說牠是野蠻的戲劇，在這文明的世界上不應有牠的遺留。所以我們若把舊劇當作國劇看，已經污辱國體了，大可使許多有志的青年們嘔心的。最好把中國的戲劇在藝術運動的進程中避諱不說。但是牠在中國究竟有深遠的歷史和普遍的傳達。牠在世界的藝術上應否有牠的位置，暫且不管，可是牠在我們的民族藝術上有如何影響，當然有討論的必要。我們雖然歡迎外來藝術洗刷固有藝術的污點，並增補殘缺，但是我們須有相當的估量，而予以取舍。舊劇的缺點，當然不能免脫，至於牠有無保存的價值，和整理的必要，希望富有新舊戲劇知識的人們用誠懇忠實的態度來批判這件公案。

了解藝術，本是難事；可是下批判，那更是難極了。在藝術界中不歡迎那些盲目的批評，寧使牠湮沒千古而無一人賞識。無論那種藝術品，最好的沒有不是個性使用天才的產物，於是也最難得到他人的真正賞識。但是普通的作品，多半在因襲的模型中出入，容易使人了解和賞識。現在我們談到舊劇，這中國民族性的產物，不能不當牠作我國的民族性的表現，和我國文化的結晶。這句武斷的話，並非誇耀舊劇的身價，我只說牠委實包含了許多藝術的表現，和蘊藏着各種傳統的思想。現在把舊劇的內容，暫丟開一邊不提，只就其表現方面，略微提出來談一談。

因為談起舊劇的表現方法，我就連想起中西繪畫的表現了。中西繪畫，表現方式，截然有許多差異。戲劇也是重於形式的表現，所以中西的戲劇也不一致。我以為人的思想可以不謀而合：在千頭萬緒的思維中，我們可以找到古今中外某種一致的思想，雖然未曾經過相互的影響。至於表現思想的工具，那就因為因襲與習染的不同，相差很遠了。藝術是表現思想的工具，所以牠的表現方式是千差萬別的。思想之花

在藝術中迸發着的，能夠如春園之燦爛而美麗。戲劇是一切藝術的結晶，牠備具文學，繪畫，音樂，彫刻和舞蹈等等的美術。牠總其大成，活潑地在觀衆前表演，這是多麼一種精神的藝術呵！

戲劇的精髓固然寄託在完善的劇本上，但是一個作家的健全思想全賴精明熟練的演員傳達於觀衆的。其間的媒介，就是藝術，表現三個要素——語言，情緒與動作。所謂媒介的藝術，在表現的場合中，牠是具有普遍的認識性，使作家的情感印入觀衆的心坎上起相當的反應。我們懂得作家的表現工具愈深，那末與作家融洽量愈大。但是作家總喜歡趨在賞識者的前面，令賞識者追隨其後而摸索着。這不是他的神秘，無非使他人對作品引起興味，增加感受的情趣。所以藝術超出共同的了解點，換句話來說，牠是超出人生共同的實感。藝術的戲劇，雖然是人生的反照，決不是實事，牠是作家由複雜的經驗而集成的聯想，是他心坎上迅速間浮起的印象。由作家的印象，經過演員，再達到觀衆，其間已經過幾次的翻印了。作家表現某思想的經驗，不是演員

表演牠的經驗，觀衆被引起的印象，也不是作家的經驗或演員的經驗。他們所以能夠融合在一起，因為他們都同情於某種抽象的共同經驗。

如果我們對於戲劇當作文學來鑑賞，大家承認應去掉實感性吧？牠的主題是表現情緒，事跡是牠的寄體。故我們鑑賞的主題是那表現情緒的手腕。牠有兩個方向爲傳達情緒的途徑，一個屬於空間的，印入觀衆的視覺，一個屬於時間的，激動觀衆的聽覺，同時並會於腦神經而成某印象。舊劇的表現情緒，屬於時間的，有言語，歌唱，與音樂；屬於空間的，爲表情，動作，與裝飾。現在要用耳朵鑑賞牠的，在這篇暫不論述，僅用眼睛可鑑賞的，特來與同志們談談。

舊劇是傾重形式的，雖然現在劇場有益崇尚歌唱與音樂的趨向，可是表演決然不能放棄，不然，戲劇就成爲「清唱」了。表演屬於視覺的娛樂，是一種平面的刺激，和圖畫接觸於視覺一樣，牠的效力祇是瞬間的印象。但是戲劇能夠比圖畫印入的更深刻和永固，因為牠如電影片由斷片的殘像，循時間的綿延，連續地組成立像了。所以牠

是一種動的圖畫。現在我將用繪畫成爲藝術的立腳點，來鑑賞舊劇的表演，並估量牠在藝術上的價值，雖然觀察得很淺薄，並不免還有誤解的地方。

按我國戲劇的演進，到金元時代，才把歌唱與演作並奏，在金爲院本，在元爲雜劇，在明爲傳奇，到清朝演化爲崑腔，梆子，皮黃等。所演的劇本，情節漸由簡而繁，後由繁趨簡，今則又有增簡爲繁的傾向了。這裏先要把劇本的結構是怎樣排場的，應該說一說。

我國戲劇，無論爲雜劇，爲傳奇，爲皮黃，牠們結構的形式都受同一傳統的範疇的，與西洋的戲劇，委實不可同日而語。這種作風的不同，都由於後天的習養的差異。我們對於兩者的差異，在藝術方面說，牠的優劣只好把時代的風尚拿來做標準，究竟各種藝術作品都有各個的絕對價值的。譬如我國人民以米飯爲營生的常食品，不能看見西洋人吃麵包而驟改換。如果真愛吃麵包，還有先要養成吃麵包的習慣，同時還得預備米飯。

西洋的戲劇，多用烘托法表現情節，趣味貴濃厚。我國戲劇的情節多曲折，趣味貴變幻。前者屬於平面的描寫，後者屬於線段的結構。這和中西繪畫的習尚是一樣；如西洋人愛色調美，而中國人愛綫條美。色調利於烘托，故構成平面美；線條宜於纏綿，故貴曲折。現在我們在皮黃戲中已見不到綫條美的戲劇；惟文明戲及改良戲尙奏「本戲」，惜是編製都不甚佳。因皮黃現都側重唱工，故編演「折戲」，「本戲」結構之美，全被摧殘了。「折戲」的結構，在皮黃中很難覓得綫條美的佳劇。現舉鄉班（紹興班）所演的「吳漢殺妻」（即斬經堂）一劇做個例來說：

第一場 吳漢在潼關捕獲改裝的劉秀（引子）。

第二場 吳漢回家向母親報喜，將解劉秀到家獻功（縱）。他母親聞了大怒，連罵他大逆不道（擒），要他實行三個條件：第一，放劉秀出關。他不得已聽命放了劉秀（暗場）。第二，叫他殺死妻子，他就回答妻子無罪，不便殺害（縱）。母親忿欲自殺（擒）。他哀求母親告以理由，母親細訴王莽殺害

其父，應殺其女，以報父仇，於是他憤然決意殺妻了。

第三場 他趕到經堂門外，聽到王氏正跪在佛前燒香，祝禱「國泰民安，婆婆康健，夫妻團圓到頭，」於是他憤怒即平，大叫「殺不得」而下（縱）。

第四場 吳老夫人叫他拿出王氏的頭來看，他垂頭不應；因追逼，才告王氏賢孝，不忍下手。夫人責以不忠不孝，他乃毅然再赴經堂殺妻（擒）。

第五場 他衝入經堂，持刀向他妻子身上砍去，但見了螓首蛾眉，他的手腕已經軟了。這時他盤旋地想到王莽的寵愛，父親的被害，母親的叮囑，妻子的纏綿，他的心亂了。正在非殺不可，殺又不忍之際，他三番四次的去殺，又三番四次的擁抱，結局由王氏捨刀自刎，吳漢自己終未下手。這是什麼一種悲劇！委實極盡曲折之妙。

第六場 他不敢驟把妻的頭獻給母親，母親又罵他無男子氣；等他取出來時，夫人却抱王氏頭，大為痛苦，真叫觀衆無從摸索（縱）。吳漢請求第三件。

夫人叫他解散潼關，投漢。他即出令解散潼關（暗場）。等他回至室內，見老夫人已是觸石自盡了，悲哀萬狀，他就收了屍，獨自投漢去了。這就是一個悽慘的結局。

上面舉的一齣短劇，可以代表舊劇的作風，首尾完竣，起伏曲折，極盡其妙，繁簡疏密，亦盡適宜。我所謂舊劇的編製屬於綫條美，因為牠如浪花的起伏，聲波的疎密，變化如邱陵，曲屈如枝枝，遇主題即重描，遇枝節用輕寫。牠在觀衆的心靈上好像來復震動的脈搏，一時令人緊張，一時讓人疏懈，全部的知覺全被牠指揮了。

舊劇用烘托法表演的，不是沒有，只是很少。如折戲中「下河東」一劇，可說是烘托法的表演。牠是把一件件事實用濃厚的表情輻湊起來，牽引觀衆靈感集中於某一點。我曾聽鄉間的傳說，有一個木匠看歐陽方逼殺呼延壽庭的時候，立時憤怒起來，趕上臺去，拿出背着的斧頭，在飾歐陽方的演員身上砍了幾斧！這就是表演時烘托的情調濃厚的效果。舊劇上所用的烘托，大概以對比爲多，方法是單調的。我國

繪圖也缺少烘托的能力，不會寫背景，渲染調子。印在觀賞的眼簾上的，只有美麗的輪廓。

現在再把舊劇分段的來觀察，究竟她截面的組織是怎樣的。這截片的組織是奇妙的，透明的，運動的。我們看到舞臺上去，演員的行動，劇中的設備，好像以X光鏡看人身的組織，顯微鏡察水中的微生物，話匣子演奏音樂，無中生有，變化離奇的。按事實爲喻，這是極不近理；如果以經過科學的分析而得的印象，去觀察牠的藝術的組織，這種不經的，無理的，表現是可能的。

表演場戲，在觀眾留得的印象，好似一座浮刻，或如未來派所表現的動的繪畫，用連續的殘象，在舞臺上表現種種應有的痕迹。僅就「坐樓殺惜」一劇作爲例，見演員種種不同的表演，一座空虛的臺上便建設出許多布置了。宋江遇閻婆由街坊回到烏龍院。看他進了門又上樓。閻婆鎖房門。宋江與閻雪姣夜間悶坐，睡醒謀殺。宋江推窗觀天，拔門而出，下樓，回室索袋，求簡，直至寫退書，殺惜，出逃，閻婆喊

告，始終只一場而完畢。牠在方丈的臺上表現出廣大的地域，平面上表現出高樓，幾分鐘間表現過黃昏，深夜，微明，天曉，從這裏我們應承認舊劇表現的經濟手段。假使不用表演法，而用真實的布景，祇能說從街坊來，不能見他由街進門；可說在樓上，不能見宋江上樓與下樓。這齣戲獨重表演，表情與做工很複雜與變化的。我以為這種表現法成爲藝術的，因爲想到什麼，表現什麼，全視心象的變化，不藉直覺的控制。說得好聽點，這是西洋的新浪漫主義，由寫實主義反動過來；這裏應中明的，中國一切的藝術，並未受過理智的陶冶，與寫實的訓練，恰巧與西洋新藝術的趨勢偶合罷了。我們如其承認未來派的繪畫，也應承認舊劇爲藝術的，雖然現在我們也歡迎寫實的話劇，和西洋畫家尊崇自然派的繪畫一樣。

現在再來看看演員的工作是怎樣的。若尊崇牠說一句，所謂「脚色」，「做工」，「扮相」等，都是經過歸納分析的，和入藝術的成分，於是牠的象徵色彩極濃厚。好像畫工拿他的對象，做他變化的材料，構成圖案，爲一切的裝飾。

模倣與比擬，都是表現對象的方法。但是許多文學家認為暗喻比直喻有興趣有深味。模倣是直喻，比擬是暗喻，故比擬的意義比模倣的晦澀，可是意味倒覺更深沉。象徵的藝術是一種比擬的表現。如果懂得他的暗喻，反覺得牠所表現的意義更明瞭。我覺得舊劇在舞臺上的表現，印在觀眾腦筋上的印象比寫實的話劇更明顯，這個緣故，讓我以後分條再說。

舊劇中的脚色，名稱繁多，命名也複雜，大致可分為「生」，「旦」，「淨」，「末」，「丑」，「貼」，「副」，「外」，「雜」九種。各色命名之由來，前人解說很多，暫不細述，惟各色各有各的代表性。劇中人物，有了這種特徵性的脚色去表演，全劇的內容一如畫面上各色的調子，把各種情調分析出來，可以得到顯明的比較。若把所有各種脚色，細細分別出來：按體質可有「文」「武」兩大別；按體性則有「生」「旦」兩大類；按性格可分「正」「邪」兩派；按年齡則有「老」「中」「小」之別；按地位則有正副之分。所以劇中各人物，先要把牠的「體質」，「體性」，「性格」，「年

齡」和「地位」等，統盤加以分析安定，然後分配相當的腳色飾演，這可以說是一種分工制，用科學方法管理的。

但是，這幾種腳色能夠圓滿地表演繁複的社會狀態，變幻的人生情緒嗎？自然不成。話要說回來，在這進化的世界上，事實儘可向繁複方面去演化，方法總要找簡明原理來應用的。我們現在推尊科學，就是牠叫人們應用原理。所以我們應注意觀察，比較，分類，在繁複紛亂的事實中，條理出頭緒來；就拿到這簡要的結果，再演化地應用去。故舊劇中各色的腳色雖有限，劇中應有的表演還不可泥守成規，必得要他的會心處發現他的天才與修養。各腳色的表演，都有一定方式，以表示真身分與性格。種種的方式如「身段」「擡步」「容止」「火色」「男女老幼」，須得經久的訓練。

各色所演的身段，一如畫面上的形體，全視質性與地位，而有種種不同的表現。飾生角要具壯美，旦角則重柔美，所以生角的身段要挺直方正，旦角的身段宜柔和委

宛。又如淨之沉重，丑之輕滑，皆要表現一種特性的。他們表現社會上種種的人色，有一攏統的秘訣，就是「辨八形」，把牠抄錄如下：

貴者 威容，正視，聲沉，步重。

富者 歡容，笑眼，彈指，聲緩。

貧者 病容，直眼，抱肩，鼻涕。

賤者 藹容，邪視，聳肩，行快。

癡者 呆容，吊眼，口張，搖頭。

瘋者 怒容，定眼，啼笑，亂行。

病者 倦容，淚眼，口喘，身顫。

醉者 困容，糢眼，身軟，脚硬。

如上八種表演，是他們前輩先生所定原則，細別雖有不妥，大致尙能表現八種人的狀態。能夠表演一個適如劇中人的事，這是很難的。譬如說：「逍遙津」曹操的逼

宮，「下河東」歐陽方的殺壽廷，曹操與歐陽方同是淨飾的，表演兩個人的身段決不能一樣，前者是弱主下的奸雄，行的是犯上，後者是英主下的叛將，殺的是下屬，一個是有計的文豪，一個是無謀的武臣，粗看去動靜好像一樣，細察起來當有大別，所以表演到適如其分，當下過細磨工夫才能達到的。

辨八形之外，接着還有「分四狀」，這是表情，形容喜怒哀驚的，再抄牠如下：

喜者 搖頭爲耍，俊眼，笑容，聲懂。

怒者 怒目爲耍，皺鼻，挺胸，聲恨。

哀者 淚眼爲耍，頓足，呆容，聲悲。

驚者 開口爲耍，顏赤，身戰，聲竭。

這樣四種的表情，還嫌缺少些，應當增補其他情緒衝動的表現。可是舊劇中的表情，除容貌，眼色，手勢，步趨及聲調以外，還有樂器的輔助，因此，聲調成爲有音節的「歌曲」，步趨成爲到場合節的「擡步」，手眼成爲視動中規的「容止」，容貌成爲

象徵圖案的「臉譜」了。現在我們看他們的擡步，容止是同時與音樂，歌曲協和節奏着某種表情的，這實離開真實的人生遠了，確是遊戲的歌舞，目的在乎娛樂，要牠作爲教育的工具，便是藝術意義的誤解。

牠用生硬的姿勢，板滯的擡步，濃郁的火色，表現情緒，這是直線構成的輪廓，原色相映的色調，沉濁渲成的背景，驟看起來，牠是一幅野蠻圖畫，但是牠蘊藏着豐富的情調。牠叫人注意的地方，都特別重寫，雖然不要緊的地方脫了節。牠的表現方法，偶然得自科學的分析，於是直線構成的多邊形可以作爲圓，五色斑斕的調子可作光的反射。圖畫上已應用了科學的原理，舊劇的表演，好像也有這種傾向。

看舞臺上牠所演的姿勢，尤其是武劇不合人情。牠所表演的不是殺人的武術，確是悅人的武藝。牠是完全合於節拍的，與音樂同奏而調和的，那時雖有覺金鼓喧天的囉嘈，倒看牠屈伸俯仰蜷展跳動之美麗，戲子處處獻他的藝以悅人目，五花八門，令人目眩。這暫置之不說，舉一例來說：「虹霓關」原不是武劇，會戰一場，一雙男女在

戰場上作的姿態，委實夠變化了，夠美麗了，夠生動了，可是實際決不如此的。現在我們捨了事實，僅述牠的姿勢，確是合乎美學的原理的，雖然奏演的良美與否要視演者的程度。一雙演員只是成對稱形奏着分離集合的把式，在觀眾的眼簾上，射入祇是一幅一幅的圖案。

表情的演奏，也出乎尋常，喜怒哀樂，總形容過火，給人一種強烈的刺激。我以為這種深刻的形容，就是「臉譜」的淵源，雖然臉譜注重代表個性。譬如說丑角，是代表輕浮滑稽的人，相貌要眉飛色舞的，格外要其顯明，祇有化妝，所以用白塗抹鼻，濃墨描鼻上和眼下的皮紋，胭脂塗顴，這樣一打扮，稍一言笑，顏容自然浮動；但是後來不明真義，化妝相去遠了。可是演化以後，意義廣泛了，臉譜在舊劇上佔一特殊位置了。

臉譜是假面具的變相，在宗教上用以裝神驚鬼的；如以美術史眼光來看，牠也許採自蠻族文身的遺制。臉譜在戲劇中的應用，多半是個性的代表，例如白色主奸邪，紅

色主英武，藍色主凶惡，黑色主粗鹵，這是大體上的說法；其實還要看飾的什麼腳色。細別起來，代表歷史人物，有個特別的臉譜，不能混用，這是按規矩說，其實除顯明的外，餘多亂「搶」了。現在要說臉譜的價值，牠具備豐富的圖案，裝飾在臉上，與戲裝的色彩相調和，增加藝術的要素。牠的缺陷，就是濃厚的顏料掩蓋了自然顯露的色調。

現在皮黃戲中人物的扮相，很費工夫研究過的。他們研究的對象，即取材於小說或演義，如三國志，水滸傳等，為皮黃惟一的藍本。他們用總合的觀察，制定「人譜」。故戲中人物的扮相，都得符合人譜的條件。牠的缺點，劇情變化，而扮相仍然採固定的譜式。牠的好處，就是人物出台，觀眾視線上的感印，便知道是某人；自然觀眾要具有相當的認識能力。

這種扮相所以美觀，因為完全由於意匠構成的。演員的本色，衣服的身裁，盔帽的裝飾，用品的製造，都失掉原有的意義；牠不講事實，合於美的條件就得。我覺得

牠的裝飾處處是調和，動人的美感。舉例說：如「鳳儀亭」中呂布的風流倜儻，「黃鶴樓」中周瑜的偉麗英俊，諸葛亮的端方雅逸，包文正的嚴肅莊重，英風烈烈的黃天霸，富麗妍媸的楊貴妃，風趣猗猗的鍾馗等等的扮相，都具有圖畫美的風味。這也許我先有戲畫的印象，才引起看劇的興趣。

說到舊劇上的服裝，是否含有歷史的性質，自然不敢說沒有，怕已相差太遠，因牠常隨着伶人的喜欲而改變了。正因其減少歷史性，得任意完成美的組織。古裝在戲劇上的美感與在圖畫上的應感不一樣。繪畫上的美感，因作者以自己的筆觸描寫牠豐富和柔和的衣褶；戲劇上是利用牠的舞動時種種輪廓的姿勢，和光彩花紋的生動與映射。牠的美隨着物質文明而增進。時裝在舊劇之不合適，條件在牠缺少舞的姿勢，雖然我們穿在身上並不覺其難看。並且時裝裁製的方式很單調，集合同一式樣的人物在舞臺上，處處覺得不調和。古裝的形式與花樣，以不類似為原則，在舞臺表演時，只見斑斕的五色雜呈，一如印象派的圖畫，滿紙渲成五彩，淋漓活潑，趣味生動。惟

近時劇裝，窮極奢華，珠纓遍耀，金繡齊輝，每多與情節相左，不僅眩耀觀衆視線，其弊和金鼓之喧耳相等。

伶人除任歌唱表演以外，兼須表現劇中布景。觀衆就得具圖畫的知識，想像劇中人物所處的環境。從耳朵所得的，要聽伶人的歌詞與說白，例如「文昭關」東臯公的定場詞云：「莊外青山綠水，黃花百草風吹。」又詩云「桃紅復含宿雨，柳綠更帶朝烟；花落家童未歸，鳥啼山客猶眠。」這幅布景多麼生動盡致，那個畫工能佈置起來，祇好讓我們想像去吧。視覺所得到的，爲演員身手所作的虛擬，例如「打魚殺家」，蕭恩打魚時船身的簸盪，只看見他和他女兒腰肢的上下屈伸，進船只用手搖槳，雙腳密步移過，身體的傾仰，表示水波的衝撞，扶桿步行，以表上岸。這裏的水，船，岸，無一有具體的佈景，但是我們是知道他確在水上打魚的。其實具體的多是固定的，分幕的新劇，不妨用之，惟舊劇可不用佈景。現在劇場，仿設佈景，不三不四，真是弄巧成拙。佈景只可供笨伯贊賞，戲劇的本身原不注重；假使具體的佈景，

能烘托劇情，當然也要設置的。

這篇文章，拉雜寫來，已覺很長，應該告結束了。總括的說起來，舊劇無論為雜劇，傳奇，崑曲，皮簧，歌唱是重於表演的。所以京中人看戲叫作聽戲，他們在劇場中只賞識伶人的音調，並不注意其演奏（武劇除外）。但是無論為歌劇為話劇，聽覺是主要的鑑賞工具，視覺不過為附屬器皿罷了。歌劇注重節奏，以律動為根據，目的在乎與觀眾的脈搏相應。牠是形式的藝術的產品，宜於智慧的分析與鑑賞，不重在情感的接觸。牠所以能誘人觀賞不倦，因為牠是智慧築成的高塔，可望而不可即的；倘要達到牠的高頂，非要用工夫不可，而且還要循着牠的階梯。舊劇的組織，既有牠的特殊成分，站在特殊的地位，所以估量牠的價值，須先分析出牠所具美的藝術分子。我對於舊劇的知識太淺，委實不敢任意說話，或存膚淺的反對態度。現在我僅由視覺上連續攝得的感印，作為一種圖畫的印象，並非妄談是非。假使有人指我為遺少，僅為置之不理！

九十年前的北京戲劇

顧頡剛

七八年前，我讀王靜安先生的『宋元戲曲史』時，便想繼續他的工作，做成一部『明清戲曲史』。但明清兩代的戲劇材料太多了，不容易整理出一個頭緒來；加以我的學問的嗜好早已改變了方向，更不能分心搜集戲劇的材料：因此，我這個希望至今還只是一個空想。

這次『劇刊』要我作文，使我重溫起舊時的存想，預備寫出『乾隆以後的北京戲劇』一文，取材于『燕蘭小譜』，『品花寶鑑』，『京塵雜錄』，『越縵堂日記』諸書。我所以特提『乾隆以後』的緣故，因為乾隆以後是中國戲劇界的一個大改變的時期，乾隆以前固然民衆方面也自編戲劇，通行于鄉村間，但到底是『不入流品』的，在都會中是沒有地位的——都會中的戲劇完全給文人學士包辦了。自從乾隆以後，各地

的民衆的戲劇像春筍一般的怒發，在都會中一個一個的露臉，把文人學士佔據的地盤推倒了。這在表面上看固然是『大雅衰微』，但骨子裏卻是『接近自然』。我們在崑戲裏，可以看出他們的身段和歌唱多麼受規則的束縛和限制；但到了皮簧戲和梆子戲裏就自由得多了。形式既自由，作者的個性便有充分表現的機會，也就有充分吸收觀衆同情的機會了。

我立了這個題目去搜集材料，弄了一天就覺得不容易，因為範圍太廣了，不是將要出京的我在整理行裝的一二句中所能作成的。現在就從『京塵雜錄』中鈔出一些，改題爲『九十年前的北京戲劇』。

京塵雜錄的作者名楊懋建，號掌生，廣東嘉慶州人。他中了舉人，到京會試，就沉溺于『相公堂子』之中。錄凡四卷，每卷自爲一種。第一種是『長安看花記』，是道光丙申（一八三六）年做的，寫的是范小桐，俞小霞一班人。第二種是『辛壬癸甲錄』，寫的是道光辛卯至甲午（一八三一——四）年中事，其中有林韻香，楊薰卿等

人。第三種是『丁年玉筍志』，寫的是道光丁酉（一八三七）新出道的伶人，如殷秀芸，陳翠香等。第四種是『夢華瑣簿』，是關於當時戲劇界的雜記。那時的伶人只要一出師就自立門戶，招收徒弟。所以楊掌生說，『吾居京師裁七八年，已及見其三世矣！』這三世，辛壬癸甲錄中人是第一世，長安看花記中人是第二世，丁年玉筍志人是第三世。這些人物，現在已完全聽不見人家談起了。

現在就從這部書中摘出些戲劇史的材料。

那時的劇場有『戲莊』和『戲園』的分別。戲莊喚做『某堂』或『某會館』，是紳士們上壽請客的地方，演戲的一定是徽班。（這時正是徽班全盛時代。）戲園喚做『某園』，『某樓』，『某軒』，是平民看戲的地方。大的戲園也必以徽班為主；小的則或為徽班，或為西班，或為小班，不一定。（韻剛案，『福壽堂』和『燕喜堂』兩處，民國初年曾開演過，想是那時『戲莊』之遺。）

北京的戲劇本來是蘇州伶人占據勢力的。自從乾隆五十五年（一七九〇），清高

宗八旬萬壽，徽班入都祝釐，始在北京立脚。到這時，梨園子弟多爲安徽人了。徽班最大的有四個，是：『春台』，『三慶』，『四喜』，『和春』；喚做『四大徽班』，蘇州人附屬在裏面。此外還有一個『嵩祝班』，它的地位和四大徽班相等。『堂會戲』（戲莊和住宅內演的戲）一定要在這五個班子中挑選。他們在戲園中演劇時，散座的價錢是一百九十二文。這幾個班子演劇的園子是隔四天或三天換一處，輪流演奏，每月周而復始。『相公』都出在這幾個班子裏。小班和西班雖也有出來酬應的，但只以應召入酒家爲限。

這些班子各有總寓，喚做『大下處』。春台班的總寓在百順胡同，三慶班在韓家潭，四喜班在陝西巷，和春班在李鐵拐斜街，嵩祝班在石頭胡同。伶人住在總寓裏邊的喚做『公中人』，自立門戶的喚做『堂名中人』。（堂，如光裕堂，日新堂，春泉堂等。）

四大徽班各有拿手的技藝。四喜班拿手的是『曲子』，他們善于唱。三慶班是

『軸子』，他們常有新排的時事劇做大軸，連天接演，招徠民衆們的喝采。和春班是『把子』，他們有很好的武藝。春台班是『孩子』，就是許多美貌的相公。

他們每天演的戲劇，可以分做三個『軸子』。唱『早軸子』時貴客都沒有到。『中軸子』是三齣散套，都是好戲子唱的。三齣中末一齣又名『壓軸子』，用全班中最佳的一人做。後面就是『大軸子』，是全本戲，分天接演，一戲須十餘天方畢。每天『壓軸子』演完時，貴客們就起身去了。相公們也回家去，梳掠薰衣，等待貴客叫條子。所以大軸子剛開演，登時車騎蹴踢，人語騰沸，許多漂亮人都走了，單留下市井間的販夫走卒看全本戲了。

嘉慶初年（一八〇〇年頃），開戲很遲，散戲甚早。大軸子散後，又有清音小隊，名爲『檔子班』，專做賣笑的勾當，害得聽衆們顛倒欲狂。到這時，檔子班只到住宅裏清唱，不再進戲園演奏了。別班的大軸子常演到日暮，只有四喜班還保存前輩的風格。內城沒有戲園，單有茶社，名爲『雜耍館』，唱清音小曲，打八角鼓，十不

閒等。『馬頭調』極風行，子弟們幾乎沒有一個不唱的。這種調的樂器以三弦爲主，琵琶爲輔。

道光初年（一八二三年頃），北京有一個『集芳班』，仿乾隆間蘇州的『集秀班』的例，不是崑曲的好手不得加入。班中大都是四喜班的角色，一時京中人爭先聽觀。但是曲高和寡，不到半年就散去了。到這時，集芳班遺下的耆老們還守着舊時的法度，不屑改作新聲來悅人，所以四喜班依然以『曲子』享盛名；二簧梆子等樂調是攙不進他們的班子的。惟其如此，所以他們在戲園演劇時，樓上下列坐的聽客寥落如晨星。但也惟其如此，所以他們在戲莊演劇時，能使雅人逸客們側耳會心，點頭微笑。比了春台三慶諸班登場時，四座笑語喧闐的，他們的情境是迥然不同了。四喜班中人自己說，『我們上台時，座上沒有傭奴和大腹賈；偶有來的，一壺茶沒喝完，聽得笙笛三弦柏板的聲音，就逡巡退去了。我們固然不敢高擬『陽春白雪』，但要自己貶作『下里巴人』卻也不可得呢！』這固然是他們的傲語，但是他們的潦倒衰頹的樣子也

就可想而知。他們自傲的是『曲子』，但人家歡迎的原是『軸子』和『孩子』咧！

乾隆間，四川伶人魏長生（又稱魏三）來京，隸健慶班，他的徒弟陳漢碧在宜春班，都唱秦聲（梆子）。魏長生的演劇是極有刺激性的，且角踮高蹠和梳水頭二件事都由他作起；唱『大鬧銷金帳』時，裸體登場。（以前的旦角俱戴網子，故名『包頭』，自魏三後網子之制即廢。）一時觀者歎為得未曾有，推為教主，秦腔于是始盛。但吳太和著的燕蘭小譜竟就斥他為『名教罪人』了。

秦腔既盛行，于是四大徽班中的和春班也受了它的影響，在崑曲高腔外更演秦腔戲。專以崑曲擅名的四喜班更零落了，道光以來他們一班中人常有轉入春台三慶兩班的。自從嵩祝班的林韻香出臺，用他的美貌和佳喉和自然的動作吸收萬目萬口的欣賞贊歎，嵩祝班一時聲譽頓起，座上客常滿，有隔天預定而不得入座的，連三慶和春臺也清淡了。

現在我們談談那時的『相公』罷。

那時的相公，會吟詩，會作書繪畫，歡喜和名士往還，活像明代的妓女。所以我們看長安看花記等篇，竟分不出它們和『板橋雜記』，『秦淮八豔圖樣』等有什麼兩樣。試看楊氏在丁年玉筍志中寫鴻喜的一段：

鴻喜宛轉如意，姿首清灑而意趣儂郁，如茉莉花。每當夏夜，湘簾不捲，碧紗四垂，柳梢情碧，捧出圓月，美人浴罷，攜小蒲葵扇子，著西洋夏布衫，花影滿身，納涼以足，就曲欄花下設麋鹿竹小榻，八尺紅籐簾，開奩對鏡，重理晚妝，以豆青瓷合裝茉莉藥，攢結大胡蝶二支，次第安戴鬢旁，補插魚子蘭一叢，烏雲堆雪，微摻金粟。頃之，媚香四溢，真乃竟體蘭芳矣。

在這段文字上，我們可以看出他所寫的乃是一個男子嗎？再看長安看花記中寫鴻翠的一段：

鴻翠，俞姓，字小霞；初名綺文，更名雲；畫蘭款署『吳下阿蒙俞雲』是也。……其行動舉止，都無俗韻。標格如水仙一朵，在清泉白石間。余嘗以初度

夏偕友人訪之，芍藥已過，櫻桃初熟，文窗四拓，簾波如水，柳絲竹影中微颺葉烟一縷。經造其室，則小霞方獨醉一壺，手黃唐堂香屑集曼聲諷詠，令人相見謝鎮西夜泊牛渚聞袁臨汝郎隔舫詠史情事。見客初不甚酬對，而談言微中，使人之意也消。洵佳士也！……

小霞能畫蘭蕙，水墨淋漓，落紙輒數十幅。其人胸次灑落，品格翛然，故筆墨超脫，非諸郎所可及。丁酉夏秋間，長日無事，界絹索作烏絲蘭格子，爲余寫詩，日以七百字爲率。或白日無暇，夜分歸來，亦必補足之。……與許兵部金橋交最厚，……丙申中秋，聞金橋爲債家所逼，日向夕，驅車載數百千錢，爲償之。……小霞嘗自題畫蘭曰，『可憐一庭階種，流落人間當草看！』蓋自庚寅入都，爲弟子者凡十年；其師初令裹頭爲女子裝，般搖會諸劇，不願，乃改爲小生；其遇可悲，其志可嘉也。丁酉秋八月，移居羊毛胡同，余爲作漢

碑額篆榜所居曰——

『夢俠情禪室。』

這一則寫的小霞又何等的風雅絕俗？但是相公的生活是不好過的，他們正與『陶庵夢憶』中所寫的『瘦馬』的生活一樣。他們大概在十三四時賣身習藝，十五六歲便出臺演劇，兼應酬賓客。如果走紅運，得到許多人的歡迎，他的師傅就要居爲奇貨，不許贖身，或勒索高價。試看以下二則：

韻香……期滿，將脫籍去。其師黠人也，密遣人自吳召其父來，閱之別室，父子不相見，啗以八百金，再留三年。既成券，韻香始知之，慨然曰，『錢樹子固在，顧不能少忍須臾耶！』迺廣張華筵，集諸貴游子弟，籌出籠計。得三千金，盡舉畀其師，乃得脫籍去。（辛壬癸甲錄，頁六）

楊法齡……早脫樂籍，買屋石頭胡同，杜門卻掃，不蓄子弟，曰，『吾備嘗種種苦趣，受無量恐怖煩惱，幸得解脫，登清涼界。彼呱呱小兒女何辜，奈何復忍遽令著爐火上耶？』（同上。頁十一）

那時的相公堂子大都在今八大胡同一帶。今就京塵雜錄裏單摘出『韓家潭』一條胡同中的堂名，以見一斑：

傳經堂（林韻香，俞鴻翠等）

敬義堂（陳鳳翎，潘玉香，小蘭，董秀蓉，小玉林，愛齡等）

三和堂（錢雙壽等）

深山堂（陳玉琴，宋金寶等）

春和堂（邱三林，德林，法林等）

春元堂（黃聯桂等）

寶善堂（大清香，玉蓮，張雙慶，文蘭，清香等）

春暉堂（胡秀蘭，小秀蘭等）

雲仍書屋（徐桂林等）

天馥堂（湯鴻玉等）

黎園中人推陝西巷的光裕堂爲『世家』，韓家潭的敬義堂爲『大家』，故敬義堂的人才特多。

在這些記載裏，我們對於北京的戲劇史可以得到一個約略的觀念，便是：清代初葉是蘇州人演崑劇的全盛時代；乾隆間，安徽和四川兩派的戲劇的勢力侵入了北京，安徽派奪取蘇州人的正統地位而有之，四川派以豔冶博得民衆的歡迎。後來安徽派引進了湖北派，四川派引進了山陝派，就成了近數十年的二簧和梆子對峙的局面。

明清以來戲劇的變遷說略

恆詩峯

我是一個有戲癖的人，在清末光緒時代辦報時，曾闢烟塵瑣錄一門，專評戲劇。雖說是「醉翁之意不在酒」，往往是借題發揮，但不久這評戲之風，便已風行各地。在彼時本想作一部中國戲劇史，無如比傳經注史尤難，遂致擱筆。近來讀了王國維先生的宋元戲曲史，又勾起了我的興會，便想作一部近代戲劇史。前天與鄧以蟄諸位先生談起來，囑我作一篇關於戲劇的文字，我只好先將近代戲劇的過程談個大概，雖說是「班門弄斧」，却大可藉此「拋磚引玉」。

中國戲劇是從兩條路上發展來的：一是貴族方面；一是民衆方面。在宋金元時代，纔有戲劇。當他結胎以及產生的時候，完全起于宮庭貴族之間，等到長大了，慢慢的及于各地。各地既受了貴族化的戲劇的洗禮，又就他本地原有的歌謠，道情……

等類，蛻化出來；如所謂温州雜劇，參姚腔，海鹽腔，弋陽腔，崑山腔……等，一直到現代的秦腔，二簧腔，都是由民衆方面來的。也可說是貴族化的戲劇，到了現代成爲民衆化了。

宋金元以前的戲劇如何，可看「宋元戲曲史」，茲不論。明初戲劇仍是沿襲宋元之舊，作雜劇及傳奇等類的人甚多，可謂遺風未墜。戲劇是供人娛樂的，雖說起于宮庭，民衆方面也是不能甘于枯寂。南宋建都在臨安，離着温州甚近就有温州雜劇出現。元朝享國日淺，彼時作曲子的人雖說是北人多于南人，不久這種重心仍然移到南方（據宋元戲曲史）。到了明朝中葉，江浙兩省承襲這種遺風，各地方的戲劇如春芽怒發，萬卉爭妍，如餘姚腔，海鹽腔，弋陽腔，崑山腔等等，先後出世。祝允明「猥談」上說：「南戲出于宣和之後，南渡之際，謂之温州雜劇，今遂遍滿四方。輾轉改易，蓋已略無音律腔調，如餘姚腔，海鹽腔，弋陽腔，崑山腔之類，趁逐悠揚，實胡說耳。」據此可知各腔大不直于學士大夫之口，但是民衆方面却狠歡迎；不惟歡迎，而

且使他繼長增高，以致披靡一切。各腔既是從溫州雜劇蛻變來的，而崑山腔更進一層，便將宋金元的遺範以及各腔的精華，搜羅一起，完成了崑山腔。朱彝尊「靜志居詩話」上說：「梁伯龍，崑山人，雅擅詞曲，所撰江東白苧，妙絕時人。時邑人魏良輔能喉轉音聲，始變弋陽，海鹽故調爲崑，伯龍填洗紗記付之。」又陳僖「客窗偶筆」上說：「崑有魏良輔者，造曲律士；所謂崑腔者，自良輔始。」自這崑腔出世，到處歡迎，直到現在，幾成爲戲劇的正統。惟弋陽腔與他並駕多少年，今日尙有遺形，他如餘姚腔……等等，久已不見了。

據上所說，民衆勢力的偉大，發展的神速，可想而見。但明室宮庭裏面，仍是唱舊式的雜劇，可是民間的變演，也居然入於宮了。「勝朝彤史拾遺記」上說：「初神廟以孝養故，設兩宮百戲，自宮中舊戲，以及民間變弄無不備。至是悉裁革，而獨留舊戲承應，如所謂過錦戲者，彷彿古優伶供養，取時事諧謔，以備規諷。時旱蝗，中州賊大起，戲者作驅蝗及避賊狀，上曰有此耶。后掩面泣，上亦泣，是日遂罷戲。」

這是崇禎的事。舊戲是什麼？當然是宋元戲曲之舊。民間耍弄是什麼？當然是崑山腔等等。可見宮庭雖有舊戲，這民間耍弄，也有一顧之價值。到了清朝，宮中就沒有什麼舊戲，簡直可以說是官民一體了。

總而言之：明朝一代的戲劇，已經是民衆戰勝了貴族。當時宮庭及各藩府何嘗不在那裏提倡古調，如過錦戲的組織，是在宋元以前就有的，史書上不少見，明史上也有，直至明末尚且保存。但是民間各地方的戲劇，一時蠶起，前所舉的，不過幾種。如「陶庵夢憶」上說：「余蘊叔演武場搭一大台，選徽州旌陽戲子剽輕精悍，能相撲跌打者三四十人，扮演目蓮，」（這也可以說是徽班的鼻祖）這又是一種了，其餘不見於記者尚多。總之，民間戲興起來後，居然也能在宮中扮演，而這宮中戲反僅靠着特別勢力保存，這便是民間戰勝的老大憑據。所以明朝一代對於戲劇貢獻最大，我們在今日不能不感謝先民的精神，到了清朝不過又蛻變一次，這種根基完全是明人建築的。

到了清朝，此風因襲未改。順康雍三朝宮庭中于此不措意，一直到了乾隆，纔起

急劇的變化。「嘯亭雜錄」上說：「乾隆初，純皇帝以海宇昇平，命張文敏製諸院本進呈，以備樂部演習，凡各節令皆奏演。其時典故如屈子競渡，子安題閣諸事，無不譜入，謂之月令承應，……其曲文皆文敏親製，詞藻奇麗……，」這是宮中提倡戲曲之始。宮中如此，王府也就從事提倡。蓄養優伶，本是古來遺俗，至明尤盛。清朝王公等也相率效尤，那時便叫作王府班子；同時也製了許多曲子。但是崑腔歷時雖久，究竟仍是學士大夫所欣賞，民間因其不易了解，只好聽聽弋陽腔。所以那時班子總是弋陽腔，崑山腔，兩班合演。到了乾隆三十九年，秦腔到京，不惟販夫走卒歡迎，學士大夫也顧不得什麼叫作「鄭聲淫」，簡直發起狂來了。「嘯亭雜錄」上說：「魏長生，四川金堂人，行三，秦腔之花旦也。甲午夏入都（按即乾隆三十九年），年已逾三旬外。時京中盛行弋腔，諸士大夫厭其囂雜，殊乏聲色之娛，長生因之變爲秦腔：辭雖鄙猥，然其繁音促節，嗚嗚動人；兼之演諸淫褻之狀，皆人所罕見者：故名動京師。凡王宮貴位，以至詞垣粉署，無不傾擲纏頭數千百，一時不得識交魏三者，無

以爲人。」觀此可知秦腔之魔力。嘯亭主人說他的不好處，正是他的好處，並且行未數年，原有京班竟至失業。「藤陰雜記」上說：「京腔六大班盛行已久，戊戌己亥時尤興王府新班。湖北江右公謙，魯侍御贊元在座，因生腳來遲，出言不遜，手批貫頰，不數日侍御卽以有玷官箴罷官，于是縉紳相戒不用王府新班。而秦腔適至，六大班伶人失業，爭附入秦班覓食，以免凍餓而已。」觀此又可知京中原有六大班，這六大班唱的是崑弋兩伶，等到秦腔入京，六大班伶人竟至沒有飯吃。當時總以爲魏三的魔力大，我以爲還是嗚嗚動人的魔力比魏三大。彼時秦腔既壓倒一切，而這二簧腔也就應運而生。總以爲京師是首善之區，是要聽「韶音雅樂」的，沒想到秦腔一來，聲價十倍，四大徽班也就見獵心喜，躍躍欲動，恰好借着乾隆帝八旬正壽的機會，於是就聯翩入都，一顯身手，（徽班是從漢口來的，二簧是漢調的變相）。「京塵雜錄」上說：「三慶又在四喜之先，乾隆五十五年庚戌，高宗八旬萬壽入都祝釐，時稱三慶徽，是爲徽班鼻祖。」又云：「春台，三慶，四喜，和春，爲四大徽班。惟嵩祝座兒錢

與匹大班等，堂會必演此五部，日費百餘緡。下此則爲小班，爲西班牙茶園，座兒錢各以次遞減有差。」又云：『余按四喜的名最先：都門竹枝詞云：新排一曲桃花扇，到處闋傳四喜班；此嘉慶朝事也。』觀此又可知四大徽班在乾隆末年進京，進京不久又壓倒了西班（即秦腔）。計自乾隆四十年起到嘉慶末年止，三四十年的工夫，戲劇的變化太大了。始而是崑腔高腔（即弋腔），受秦腔的排擠，繼而秦腔又受二簧腔的排擠。這是什麼緣故呢？容我隨後再說。當這急劇變化的時候，自然要起一種反動。「嘯亭雜錄」上說：『……是以崑曲雖繁音促節居多，然其音調猶餘古之遺意。惟弋腔不知起于何時，其鏡鉞喧闐，唱口叢雜，實難供雅人之耳目。近日有秦腔，宜黃腔，亂彈（即二簧）諸曲名，其詞淫褻，皆街談巷議之話，易入市人之耳；又其音靡靡可聽，有時可以節憂，故趨附日衆，雖屢經明旨禁之，而其調終不能止，亦一時習尙然也。』觀此又可知以那時的煌煌明旨，竟會禁止不住一時的習尙。法令既不能行，于是社會方面又起了一種反動。「京塵雜錄」上說：『吳中舊有集秀班，其中皆』

梨園父老，切究南北曲，字字精審。道光初，京師有仿此例者，合諸名輩爲一部，曰集芳班，皆一時教師故老，大半四喜部中舊人。約非南北曲不得登場扮演，庶幾力返雅聲，復追正始。先期遍張貼子，都人士亦莫不延頸翹首，爭先聽睹爲快。登場之日，座上客常以千計，于是名譽聲價，無過集芳班，不半載子弟散盡。』觀此更可知這種復古運動；只有半載的壽命。若是座上客日以千計，何至不半載子弟散盡，又何至竟使雅聲返不了，正始追不回，真真可以說「大雅淪亡」了！

四大徽班是以唱二簧腔爲主的，到了此時，已入承大統；秦腔居了閨位。可是崑腔並未完全衰歇，每天的戲，仍是中場唱幾齣崑腔。而且這般唱二簧的伶人，仍舊習學崑腔，並且認這崑腔是戲劇的正宗。不會崑腔的伶人，每爲同行看不起；至今猶然，這也是習慣如此。不過聽衆方面愛聽二簧，不願聽崑腔，他們也只好從衆了！

這時崑腔未能完全消滅的原因：其一是因爲二簧腔的組織，完全由崑腔脫胎而來（二簧腔的由來余別有說），習會崑腔的排場，自然會唱二簧的戲，所以伶人初學戲的

時候，總要先從崑腔學起。其二是因爲從先崑班中人，盡是吳中子弟，他們的出身，差不多都是堂名中人（即相公們），時與學士大夫相往來；而學士大夫多喜提倡風雅，厭聽靡靡之音；所以堂名中人，十九總慣崑腔，每到戲園中去唱，叫作借台學演。直到光緒初年，學士大夫也倡言不諱的愛聽二簧了，于是崑腔纔慢慢的衰歇。

道光末，咸豐初的時候，三慶班的程長庚，四喜班的張二奎，春台班的余三勝，先後出現。這些人都是唱二簧鬚生的，到了同治年間，如日方中，譽滿全國。其中程長庚享年最大，享名亦最久（死于光緒六七年間）。聽老輩人說，每到戲園聽戲，總要將中場的崑戲讓過，約到四五點鐘時才專去聽那幾齣二簧。迨至光緒初年以後，戲班中人覺得崑腔費力不討好，遂將崑腔免除，若是偶爾唱一齣崑腔，大家反覺以爲新奇了。

崑腔的過程既如上述，而這秦腔到了民國始漸衰歇。自魏三後，其徒陳漢碧稱霸一時。同治末年，侯紉珊，一陣風，來京，魔力亞于魏三。後來西班總有兩三班專

唱秦腔，不過漸漸爲上中社會所不齒，直至清亡，這完全的西班牙算絕迹了。

綜上所言；崑腔是由宋元明各種戲曲中蛻變來的，是戲劇上一大進步；二簧秦腔是由崑腔中蛻變來的，是戲劇上又一進步。自崑腔興而古音云亡，自二簧興，而崑腔衰歇，此中有個自然的道理。蓋崑腔之組織，已較宋元戲曲爲完備，唱起來雖說是猶餘古意，已經是繁音促節，學士大夫目之爲胡說，這胡說便是聽衆方面容易歡迎的地方。到了二簧腔興起，可就大不同了。崑腔的曲子，雖云可以摻雜白話，但曲仍是詞之變相，總要講究些詞藻。而且唱一支曲子，要一氣唱下來，總要費上幾分鐘，調門有一定的，詞句有一定的，不能自由更改；這是說到唱的一方面。若在聽衆方面，更是難過；就讓聽衆盡都是文人學士，也須要「聚精會神」，才能夠盡情的欣賞，若是文理半通的先生們，就讓他「按圖索驥」，也是枉然，何況那些不識之無的人呢？至若二簧的詞句，是從歌謠來的，每句或七字或十字，每一句都有個歇氣。調門詞句可以隨意更改，而且唱白都是白話，聽衆容易了解，既易了解，自易模仿，所以「滿街爭唱叫天

兒」。要是崑腔，學上十天，未必能會一支曲子，唱還不能，那能和他相爭呢？

胡適之先生說：文言是貴族的文學，白話是平民的文學。我說崑腔是貴族的戲劇，二簧是平民的戲劇（秦腔雖過于俗俚，更是平民的戲劇）。李越縵先生在他的日記中，常常慨歎「古調云亡，大雅不作」，可是極稱讚侯綴珊（即老十三旦）的珍珠衫，和叫天同桂鳳的戰宛城，足見同理同。就令你是文學大家，不能說是不說俗語，不懂俗話，不通人情；只要扮演人間能有的事情，說的是通俗的語言，人人都能了解，有什麼古不古雅不雅之分呢。

此篇忽忽脫稿，錯謬甚多，還求讀者指正。我最後還說一句，近年崑腔復興，大有蹶而復振的氣象，並且梅，程，尚，諸人所編新戲，所謂「舊法新編」，正在那裏講究詞藻，力求免俗。這是一時的現象呢？還是好新好奇的心理所造成的呢？我的理論如彼，現在的現象如此，我正在莫明其妙，我在這裏只好是「願安承教」。

劇刊終期

志摩
上沅

(一)

凋零：又是一番秋信。天冷了。階前的草花有焦萎的，有風刮糊的，有蟲咬的；牆下三兩莖還開着的也都是低着頭，木遲遲的沒一絲光彩。人事亦是一般的憔悴。舊日的榮華已呈衰象，新的生機，即是有，也還在西風的背後。這不是悲觀；這是寫實。前天正寫到劉君夢葦與楊君子惠最可傷的天死，我們的「詩刊」看來也絕少復活的希冀，在本副刊上，或是在別的地方。聞一多與饒孟侃此時正困處在鋒鏑叢中，不知下落。孫子潛已經出國。我自己雖則還在北京，但與詩久已絕緣，這整四月來竟是一行無著，在醒時或在夢中。詩刊是完了的。

「劇刊」的地位本是由詩刊借得，原意暑假後交還，但如今不但詩刊無有蹤影，就

劇刊自身也到了無可維持的地步。這終期多少不免悽惻的尾聲，不幸又輪着我來演唱。劇刊同人本來就少，但人少不礙，只要精神在，事情就有着落；劇刊初起的成功是全仗張君嘉鑄的熱心：他是我們朋友中間永遠潛動着的「螺輪」，要不是他，筆懶入骨的太侔，比方說，就不會寫下這許多篇的論文。上沅的功勞是不容淹沒的，這十幾期劇刊編輯的苦工，幾乎是他單獨抗着的，他自己也做了最多的文章，我們不能不感謝他。但他也要走了。太侔早已在一月前離京；這次上沅與叔存又爲長安的生活難，不得已相偕南下，另尋飯噉去。所以又是一個「星散」；留着的雖還有嘉鑄與新來的佛西，但我們想來與其勉強，不如暫行休息。我自己也忝算劇刊同人的一个，但是說來惶恐，我的無狀是不望寬恕的；在劇刊期內有一个多月我淹留在南方，一半也爲是自顧闕然，不敢信口胡謔，一半當然是躲懶，他們在預定的計畫上派給我做的文章，除了最初鬧場與此次收場而外，我簡直一字也不會交卷！還有我們初起妄想要到幾位真學問家真在行家的文章（例如丁西林先生王靜庵先生以及紅豆館主先生），來光彩我們的

篇幅，但我們只是太妄想了！

這篇中秋結帳的文章本應上沅寫的，因為始終其事的掌櫃，是他不是我，但他一定要推給我寫，一半是罰的意思，決不容我躲，既然如此，我只得來勉為其難。

我已經說了劇刊不能不告終止的理由是為朋友們四散；但這十五期多少也算是一點工作，我們在關門的時候，也應得回頭看看，究竟我們做了點什麼事，超過或是不及我們開門時的期望，留下了什麼影響，如其有，在一般讀者的感想是怎麼樣，我們自己的感想又怎麼樣。

先說我們做了點什麼事。在劇刊上發表的論文共有十篇：趙太侔論「國劇」，夕夕（即一多）論「戲劇的歧途」，西澧論「新劇與觀眾」，鄧以蜚論「戲劇與道德的進化」，楊振聲論「中國語言與中國戲劇」，梁實秋的「戲劇藝術辨正」，鄧以蜚論「戲劇與雕刻」，熊佛西的「論劇」，余上沅論「戲劇批評」，以及馮友蘭譯的狄更生的論希臘的悲劇。批評文字有八篇：張嘉鑄評藝專習演，葉崇智評辛額（J. M. Synge），

余上沅評中國舊戲，張嘉鑄評英國三個寫劇家，蕭伯訥，高斯倭綏，與貝萊勳爵，以及楊聲初君的「兵變之後」與俞宗杰君的「舊戲之圖畫的鑒賞」。論舊戲二篇：顧頡剛君的「九十年前的北京戲劇」，與恒詩峯君的「明清以來戲劇的變遷說略」。論劇場技術的有七篇：余上沅「戲劇的困難」，戈登克雷的「劇院藝術」，該岱士的「劇場的將來」，太侔的「光影」與「布景」，船客（即上沅）的「論表演藝術」，馬楷的「小劇院之勃興」。此外另有十幾篇不易歸類的雜著及附錄。……

(二)

在「人事亦是一般的憔悴」的時候，志摩已經找着了一條出路，碰到這天上地下都團圓的清夜，不免痛飲到了陶醉。賸下的未盡之意，祇好由我來勉強續完了。

上面統計的二三十篇文章，其中大部分有一種不約而同的趨向。這些作者，不但批評戲劇，而且對於藝術全體，都有相當的發揮。譬如「國劇」中之論「程式化」，「戲劇的歧途」中之論「純形」，「舊戲評價」中之論「純粹藝術」，「戲劇與道德的

進化」中之論「除邪及涅槃」，「中國語言與中國戲劇」中之論「介體」，「病入膏肓的蕭伯訥」中之論「普遍的情感」，「貨真價實的高斯倭綏」中之論「藝術良心與道德良心的平衡」，「頂天立地的貝萊勳爵」中之論「反實與求實」，「戲劇與彫刻」中之論「抑制的情感」，「論戲劇批評」中之論「藝術的規律」——，這些都是一般藝術的基本觀念，不限於戲劇一項。本來，藝術的元素，總是息息相關的。要談論戲劇，自然不得不涉及其他藝術；要研究戲劇，也是一樣的不能不兼及一般藝術。如果有人以為祇讀讀書本上的戲劇便算研究了戲劇，那是對戲劇有了誤解，老實說，那簡直是躲懶。

劇刊同人是不拘成見的，不論我們對各項藝術有無多少研究，但是我們總相信故步自封是一件要不得的事。劇刊不會在比較重要些，急切些的東西之外，更討論啞戲，傀儡戲，提線戲，影子戲，甚至於馬戲，等等，等等，那是限於時間，並不是預先存過什麼成見。因此，我們不避諱，不遲疑的討論「舊戲」。聽說有人誤解了太侷的

「國劇」和我的「舊戲評價」，那是不幸的事。舊戲當然有它獨具的價值，那是不可否認的，我的意思，就是要認出它的價值，而予以相當的注意。「要是」它在外形與內容兩方面都達到了一個比較理想的程度，自然可以儕入最高的藝術。太侷的意思也與我大致相似。他主張用西方的長處，來使我們的戲劇豐富。他始終沒有說過一句武斷的話；這種態度，原是我們研究戲劇的人所應有的。實秋雖似乎偏重文學，而他也一再聲明贊成戲劇去在舞台上排演。要有不拘成見的精神，一切才能日新月異。這種態度，我相信劇刊同人是有會永遠保持的。

混亂和爭鬥的原因，不外乎或是偏重情感，或是偏重理知。最健全的人生，是理知與情感最調和最平衡的人生。我推重舊戲的外形，同時也責備它的內容。太侷也說使舊戲變成純藝術固然好，可是一方面它又缺乏情緒的觸動。叔存也說過與這個原理相彷彿的話。禹九更不待言，在他的「三部曲」之中，直把這個意思發揮得有條有理了。疏忽的讀者，也許不能領會這三篇文章的含義。其實，這三篇東西是分不開

的，其間有一個一貫的線索。蕭伯訥偏重理知，貝萊偏重情感，高斯倭綏似乎有點得着了二者間之平衡的趨向。我們終究是人，不是妖怪，也不是神仙。要做一個健全的人，對於藝術的良心與道德的良心兩方面，當然不得不求它們的平均發展，共同生存。這個健全是理想，要達到這個理想，才演出光怪離陸的人生之各方面。理想達不到原不要緊，要緊的是必須有一個理想，必須去求得達到。在這條曲折的線紋上，我們一般蠶蟲不住的盤旋，直到咬破繭殼，振翼飛往天空。

這些文章，未免迂闊而不近於世情，我們自己知道，可又忍耐不住，不能不說，那怕說得還不十分痛快。我們要計畫小劇院，却又等於秀才造反，三年也是不成。我們只好自己分頭去調查，計算，接洽，直到它實現為止。我們也試過一次畫報，結果也不大佳。因為少了「留法外史」，賣報人也搖頭說不好，不好。高明的批評是說註腳不夠。那也難怪，聽說看電影的還有要求多加「字幕」的呢。依他們的要求，將來美術展覽會裏，圖畫上邊下邊左邊右邊，還得貼滿講演它的內容它的「意思」的文

章，否則多數人還是不見得肯承受的。還說什麼！……

劇刊是終期了，劇刊要做的工作求遠沒有終期。中國戲劇社不是沒有希望的，它會繼續這些工作。說句不祥的話，萬一戲劇社也無形消滅了，依然不愁繼起無人，如果中華民族還是一個民族。

附

錄

一件古董

去年我和太侔，一多回國之後，便邀着伏園，共同訂了一個「北京藝術劇院計畫大綱」。當時我們的希望很大，劇場建築和設備，就開了二十萬元，以致見了的人個個咋舌。我們正在設法縮小數目的時候，藝專已經成立，我們的精力遂集中於戲劇系了。可是，在建築劇院的努力上，我們還是沒有懈怠。一年以來的時局，是大家知道的，所以雖經奔走，也沒有滿意的結果。然而我們總沒有失望，因為，假使演員方面有了相當的成績，建築劇院並不是十分的難事，那怕這個劇院不能像我們從前所希望的那麼大。「建築一座小劇院」，是我們和許多朋友們惟一的甜夢。去實現這個甜夢，那要靠中國戲劇社等團體以及一般熱心戲劇的人努力了。祇要大家能夠百折不迴，誰說建築一座小劇院永遠是個夢呢！

劇刊上還沒有討論過戲劇事業的實際問題，因為實際問題用不着在紙上討論，應該實際的去做。「中國戲劇社劇院委員會」正在詳訂計畫，他們很希望各方面幫忙。現在發表這「一件古董」，意思就是供給大家一點參攷的材料。如有關於建設劇院的計畫和意見，請寄：北京國立藝術專門學校轉交中國戲劇社。

（上沅）

北京藝術劇院計劃大綱

擬定人

趙畸 孫伏園
聞多 余上沅

I 組織概略

(一) 董事會

(二) 院長 本院設院長一人，總理本院事務，對外為本院代表。

(三) 劇務部 本部設導演主任，藝術主任，文學主任，樂舞主任各一人；互選一人為

本部主席，各主任職權如下：

(甲) 導演主任 派定演員，指導演習，並訓練演員；

(乙) 藝術主任 規畫圖案，指導人員製造及安設布景，製造服飾，配置光影；

(丙) 文學主任 管理圖書，介紹劇本，編製實錄，整理故實，並編輯刊物；

(丁) 樂舞主任 編輯樂譜，教練樂歌，並指揮舞蹈。

(四) 事務部 本部設營業主任一人，推行營業計劃，並指揮人員，處理營業上各項事務。

(五) 評議會 本會由院長及劇務事務兩部各主任組織之，其職權為：商決全院設施；聘用各項人員；選定公演劇本；規畫營業方針；並編製預算決算。

(六) 長期雇員

(甲) 事務部設文書，庶務，會計各一人。

(乙) 事務部又設司賬，司票，廣告各一人，直隸於營業主任。

(丙) 劇務部設舞台管理員一人，及電師，儲藏，佈景各一人。

(丁) 劇務部又設製景，製裝，製具各一人，直隸於藝術主任。

(七) 劇團團員 演員及其他劇團團員，暫以六十人為額數，其權利及義務，另行厘定之。

附組織概略圖表（從略）

II 劇場建築

（一）經費的支配

（甲）地基一萬元

（乙）建築十萬元

（丙）設備四萬元

（丁）準備金五萬元

（二）經費的籌集

（甲）商股

（乙）政府補助（地基或經費）

（附註）建築上以發揮本國的建築藝術，兼採用西方機械的便利為主旨。座位以一千二百個為額。舞台及其他場所，均依最新之辦法而加以改良，各處佈置

及器具，均以保存本國之美術爲主。

III 營業方法

於新劇外，暫時加辦電影等項，以裕收入。

預算（按一年計算）

（一）預備期內支出項下

（I）演習所開辦費（詳見附表一）	二，八〇〇元
（2）劇場租金	一五，〇〇〇
（3）舞台臨時設備（電器等）	八，〇〇〇
（4）電影機	三，〇〇〇
（5）影片租費	一〇，〇〇〇
（6）音樂隊	五，〇〇〇
（7）演劇材料	四，五〇〇

(8)	印刷院報廣告及劇券	四,〇〇〇
(9)	演習所房租(按每月八十元計算)	九六〇元
(10)	演習所水電雜費	二,〇四〇
(11)	劇場電費	三,六〇〇
(12)	劇場雜費及夫役工資	四,〇〇〇
(13)	短期雇工	二,五〇〇
(14)	職員薪金(詳見附表二)	一三,〇八〇
(15)	演員津貼	六,〇〇〇
(16)	招待費	八〇〇
	共計	八五,二八〇元
(二)	預備期收入項下	
(1)	演劇一百次(以七成收入計算)	四六,五〇〇元

(2) 演電影二百五十次(五成計算)

四七,五〇〇元

共計

九四,〇〇〇元

收支相抵贏餘

八,七二〇元

(附註)隨時加演舊劇等項之贏餘不計。

附表一 演習所開辦費支出表

(1) 房租(以八十元一月先付三份計算)

二四〇元

(2) 修理

五〇〇

(3) 裝置電燈電話自來水

三〇〇

(4) 傢具及零件

一,〇〇〇

(5) 演劇材料

五〇〇

(6) 雜費

二〇〇

(7) 招待費

一〇〇

(8) 印刷費

一六〇

共計

二,八〇〇元

附表二 暫定職員薪金表(按月計算)

(1) 院長一人

一五〇元

(2) 主任四人(每人一五〇元)

六〇〇

(3) 文書一人

六〇

(4) 庶務一人

六〇

(5) 會計一人

六〇

(6) 舞台管理員一人

六〇

(7) 電工一人

二〇

(8) 木工一人

二〇

(9) 縫工一人

二〇

(10) 差役四人每人一〇元

四〇

共計

一,〇九〇元

(附註) 此係最低人數，於必要時尙須增加。

附表三 劇券價目表

(甲) 新劇

等別	座數	券價	共收
前排四座包廂	廿一廂 八四	一元	八四元
後排四座包廂	同 八四	八角	六七元
甲等散座	三〇〇	八角	二四〇元
乙等散座	三〇〇	六角	一八〇元
丙等散座	二七〇	三角五分	九四元

總共一千零三十八座，應收券價六百六十五元。如按七成計算，應收四百六十

五元。

(乙) 電影

等別	座數	券價	共收
甲等廂座	八四	六角	五〇元
乙等廂座	八四	五角	四二元
甲等散座	五七〇	四角	二二八元
乙等散座	三〇〇	二角	六〇元

總共一千零三十八座，應收券價三百八十元。

如按五成計算，應收一百九十元。

(附註) 座數以香廠新明劇場為標準。

IV 練習生功課(第一年)

(一) 圖案科

(1) 背景及服飾

六

(2) 繪畫

(3) 用器畫

(4) 美術概論

(5) 手工

(6) 戲劇概論

(7) 體育

(8) 選課

(9) 公演

共計

(二) 表演科

(1) 聲音表情

(2) 姿態表情

五

二

一

五

一

二

四

一〇

三六單位

三

三

(3)	化裝術	一
(4)	表演	一〇
(5)	舞蹈	二
(6)	拳術	二
(7)	樂歌	二
(8)	戲劇概論	一
(9)	選課	四
(10)	公演	一〇
共計		三八單位

(附註) 選課分國文英文歷史戲劇文學四項，每項二單位。此外尚有關於思想學術之各種定期演講，不計單位，但練習生須按期到場。

Ⅳ 進行步驟

一 創辦時期

甲 期間 藝員演習所成立以前。

乙 事務 開始募款。

至收得一萬元時，即設立藝員演習所。開始租用新明劇場演電影。

二 預備時期

甲 期間 演習所成立以後，至劇場建築完成之日止，定為一年。

乙 事務 向政府交涉補助。

募集商股。

繼續開辦電影。

演習所藝員開始在租定劇場內公演。

三 成立時期

甲 期間 劇場建築完成，正式營業開始之後。

乙 事務 正式公演，並籌設外埠分院。

十四年七月

中國戲劇社組織大綱

一定名 中國戲劇社

二宗旨 研究戲劇藝術建設新中國國劇

三社址 暫定北京國立藝術專門學校

四社員 對戲劇具有研究或志願服務者經社員二人之介紹執行委員會之通過得爲本社社員

五社務 刊行出版品籌辦戲劇圖書館建設劇院及其他關於戲劇之各項事業

六委員會 (甲)執行委員會由(乙)項各委員會互推七人組織之但每委員會至少須有一人代表

(乙)基金委員會出版委員會圖書委員會劇院委員會各以三人組織之委員由社

員推舉任期一年得連舉連任

七職員

書記一人會計一人由執行委員會推任之

八會期

常年會每年一次臨時會無定期

九入社費

五元

十附則

本大綱經常年會出席社員四分之三之同意得修改之

附第一屆職員錄

執行委員會

宋春舫

徐志摩

葉崇智

聞一多

張嘉鑄

余上沅

趙太侔

基金委員會

宋春舫

葉崇智

徐志摩

出版委員會

鄧以鑿

聞一多

丁西林

圖書委員會

張嘉鑄

熊佛西

梁實秋

劇院委員會 趙太侔 余上沅 歐陽予倩

書記 趙太侔 北京國立藝術專門學校

會計 張嘉鑄 北京西交民巷大中實業公司

附中國戲劇社社員錄

宋春舫 徐志摩 葉崇智 聞一多 張嘉鑄 余上沅 趙太侔 鄧以蟄 丁西林

熊佛西 梁寶秋 張彭春 林風眠 楊振聲 陳通伯 趙少侯 蒲伯英 歐陽予倩

楊聲初 洪深 邵商隱 溥西園 吳瞿安 田漢 陳治策 林徽音 梁思成

金岳霖 張歆海 顧頡剛

余上沅致張嘉鑄書

禹九：

今天是中秋，不由得我不回憶到三年前的中秋。那年我剛到碧池堡不幾天，便有人把我約到「中國城」一個飯館裏去吃飯，說是什麼團聚。座上的人我是記不清了，都是初次見面。於是彼此打起問訊來：『你好——你研究那種學科？』答語不外「冶金，採礦，電氣，化學」等等。我正在莫名其妙的時候，忽然有一個打着上海官話的翩翩公子，走上前來，和我拉了拉手，客客氣氣的問道，『你呢？』我也笑笑嘻嘻的回答道，『戲劇。』『戲劇？』『戲劇。你呢？』『美術批評，也學一點兒經濟商業之類的東西。』我心裏十分納罕，暗暗的誦了一遍，『美術批評。』

禹九，在這個條件之下，我們才做了朋友。這並不是你我個人之間有什麼感情，

實在是戲劇與美術之間有一種天然的結合。直到現在，維繫我們的交誼的力量，可還是美術與戲劇？

你應得再多謝我，我時常送你卡內基戲劇系化妝習演的門券。我也應得再多謝你，你時常告訴我美術館有了新陳列品的消息。志摩說你是「小老頭兒」，那是不錯的，你一舉一動，從三年前的中秋到今天，無一處不是有些「老氣橫秋」的態度。我說你老氣橫秋，一多還不肯依，非把秋字換作冬字不可。詩人的話總不免過甚的地方，可是對於這一點，我們相信志摩和一多都沒有什麼冤枉你的地方。我們在看戲之前，或看完展覽會之後，大家都樂了，一定得一件吃飯。吃飯的時候，你的態度也從來不改，依然老氣橫秋的和我談戲劇，談美術。我「食不語」這條規律，打破的責任，該你一人擔負。

提到老氣橫秋，在沒有見過你的人，也許以為你是鷄皮繃臉，屈背彎腰，樣三家村的學究，像清教會的牧師。不，我說你是二十四分的少年。你愛走路，時常拉着我

陪你走路，一走便是好幾里；你的食量大，尤其是對於水果。可惜你不抽煙，這一點你不是我的同志。煙是個奧妙無窮的東西，一切玄思冥想，都是在煙霧裏發生出來的。你不相信抽煙，但是何以你又相信幽默？說你老氣，並不包含古板的意思，因為你是富於幽默的人。說你不相信抽煙，但是何以你又相信喝酒？有時你高起興來，居然也學着戲台上的低語，說一句『喂，上沅，咱們喝酒去。』禹九，喝酒在美國是件犯禁的事，你公然引誘良家子弟，狂飲燒酒，該當何罪！況且，腦子裏裝進些發熱的東西，走去看戲，豈不太容易受刺戟？在「黑人的天堂」裏，因為喝了酒的原故，你害了我發出多少狂笑，迸出多少眼淚！禹九，今天是節關，我要和你算這筆舊賬。待會玩月的時候，我得灌你三碗！

我們同在碧池堡的半年，可不是和這過去的半年一樣度得快？三年前做了一場夢，直到現在還沒有醒。美術？戲劇？依然都在夢中！這一夢的歷程，除開加添了若干夢中人之外，有什麼進展，雖然加添夢中人也罷，能慰解我們的寂寥？難問前

程，不堪往事！

第二年夏天我們到了紐約了。紐約好比是中國的北京，到底是個人文薈萃之區。我們得了太侔和一多，又得了佛西。大概也在中秋罷，我們便開始忙着演戲。戲內的「織女」，馬上又選作「貴妃」。一齣「楊貴妃」，幾乎佔去了我們大半的生活。在台上，在地窖裏，沒有半天不看見一多，太侔，和你我的蹤跡。禹九，不怪我們現在沒有這個精神，祇恨國內沒有像「大同公寓」那樣最低限度的設備，和紐約華商那樣踴躍的捐助。我們也有時爲演戲而吵嘴，直到大家高呼「開窗子」，「天氣不錯」，方才罷休。然而，樂亦在其中矣！

「楊貴妃」公演完了，成績超過了我們的預料。我們發狂了，三更時分了，又喝了一個半醉。第二天收拾好舞臺；第三天太侔和我變成了辛額，你和一多變成了葉芝，彼此告語，決定回國。「國劇運動！」這是我們回國的口號。禹九，記住，這是我們四個人在我廚房裏圍着灶烤火時所定的口號。

從此以後，我們天天計畫，計畫書寫過幾十次。我們有了「傀儡」雜誌；有了

「北京藝術劇院」；有了演員訓練學校；有了戲劇圖書館，戲劇博物館；也有了選送留學戲劇藝術的資助金；有了邀約戈登克雷，來因哈特，蓋迪斯們的請柬；有了「寶藏」內的戲目；我們所有的，都是頂好的，都是，我今天要說，至少二十年之內，在中國做不到的！在那時，在紐約，的確是越談越高興，越看越有希望，越想越應該。『國劇運動！』『回國去發起國劇運動！』

這該天天滿街跑了。紐約的東邊，紐約的西邊，猶太人的區域，意大利人的區域，我們都得去。展轉托人介紹去調查各種劇院的內容，去訪問他們的辦法，去求教他們的總理；上顏料店去，上電器公司去，上玻璃店去，上布店去，上衣裝店去，上五金店去，上照相館去，上演員聚餐的飯館去，上膠鋪去，上石灰鋪去，上假金珠店去，上化妝用品店去，上承做布景廠去，上畫店去，上書店去，……這樣整整跑了兩個月。這種跑法，坐車慣了的人必以為苦，可是我也滿不在乎。禹九，這一點應該

感謝你，徒步的趣味，是你在碧池堡就引動我了的。跑來跑去，我箱子裏就多了一包紙片；紙片上的材料，唉，可惜到今天還沒有機會應用！這，這不是空跑了麼？

暑假到了，我們動身回到幾月悵望着的祖國，你做了赴歐考察專使，佛西做了紐約留守。誰知我同太侔，一多，剛剛跨入國門，便碰上五卅的慘案。六月一日那天，我們親眼看見地上的碧血。一個個哭喪着臉，懨懨失去了生氣，倒在床上，三個人沒有說一句話。在紐約的雄心，此刻已經受過一番挫折。朋友們說，『就在上海罷，北京去不得。』多謝洪深和予倩的好意，我們依然迷信北京是人文薈萃之區，多少可以做「國劇運動的中心」。『北京藝術劇院』的計畫，志摩，叔存，通伯，和「新月社」的朋友們，都願意幫忙。我們商量，籌畫，接洽，辯論，結果總算不差，在藝專開辦了一個戲劇系。最初我們是想一方面培植劇院裏各種人材，一方面仍然繼續開辦劇院。這兩層都是需要經濟的幫助的。研究化學沒有實驗室，還談什麼化學；研究戲劇沒有舞台，還談什麼戲劇？在這種不死不活的狀況之下，我們勉強支持了一年。

禹九，這種痛苦，你雖不會身受，也總能想見一般罷。

學校裏既然不能發展，我們祇好申訴於社會了。你是「劇刊」的第一個發起人，我們都以爲它會發生什麼影響。啊，社會，像喜馬拉雅山一樣屹立不動的社會，它何曾給我們半點同情？「劇刊」的本身我承認並未失敗，可是我們第一個希望，社會的醒覺，這是失敗了的。社會既不要戲劇，你如何去強勉它？社會要戲劇，目下的情形不容它要，你更如何去強勉它？我們應該有一個覺悟，我們應該承認從前走的路不是最好的一條路。

第一，我們不應該祇拿北京做國劇運動的中心。一種運動，假使不是各處都有了充分的理解和情感，即或在一地成功，它決不能普遍。漫說北京沒有成功，就是有了成功，各處不能響應，也達不到國劇運動的最終目的。所以，我近來這樣想：如果我們分開，到南部，到中部，到各處做一種切實的宣傳，像造金字塔一樣，從下面造起；將來造到極峰，那才是戲劇藝術之花，花內才可以迸出一個理想的劇院。我們從前希

望先有劇院，即使不是錯誤，至少在目前的狀況之下，沒有實現的可能。向多方面發展，從前我們也並不是沒有計議過，如今是實行之期了。

第二，我們終究是年輕人，一方面固然是要做事業，一方面更是要做學問。北京社會很特別的，你還不知道？能生活的不必做工，愈做工的愈難生活。坐擁臯比奔走於權貴之門的人，不必做事，或是做無法無天的事；手持粉筆奔走於當舖之門的人，不能做事，或是做不疼不癢的事。想念書的不得念書，也沒有地方借書，更沒有錢買書。坐下去念書，米舖的掌櫃請見，一會兒煤舖的掌櫃又請見。終日叟叟，鬧個不休。做不出什麼運動還算是小，讀不成書那不成話。我是誤了一年的了，不知你怎麼樣。我的意思是要找一個比較安靜的所在，去多讀幾本書。這點子私心，你該能容忍罷。我們要恢復你在紐約我還在碧池堡時候的生活，我們埋頭讀書，間週通信，報告彼此讀書的成績。禹九，你應允我以後有這樣的通信嗎？

也許換了一個方法，國劇運動的根基更加鞏固些。今後的事業，全在「中國戲劇

社」的同志肩頭上；祇要穩，不怕緩的。從碧池堡的中秋，到今天這個中秋，也祇有三個。再過三個看看。我不相信那時候中國的戲劇還是和今天一樣。禹九，努力，大家交相勉勵的努力！

中秋我沒有節禮可送，寫給你一封信罷。這件節禮，一樣的送給志摩，太侷，一多，佛西，以及國內國外一切為戲劇努力的同志。人聲喧雜，不盡欲言。

再者，從前讀格里各雷夫人「我們愛爾蘭的劇院」那本書，我常常笑她太瑣碎，這封信你不笑我也太瑣碎否？前人不暇自笑，而後人笑之，後人笑之而不鑒之，是使後人亦復笑後人也夫。

上沅拜上。十五年中秋日

一九二七年九月初版

實價五角半

編者 余上沅

發行者 新月書店

上海法界華龍路

版權所有 不准翻印

本店出版新書

翡冷翠的一夜 (詩集) 徐志摩著 甲種六角半 乙種五角半
死 (詩集) 聞一多著 在校印中
夢與希望 (詩集) 陳衡哲著 在校印中
小雨點 (小說) 陳衡哲著 在校印中
花之寺 (小說) 凌叔華著 在校印中
少年哥德之創造 (小說) 西濤譯 在校印中
瑪麗，瑪麗 (小說) 徐志摩 沈性仁合譯 實價六角
留西外史 (小說) 陳春隨著 實價五角
蜜柑 (小說) 沈從文著 實價五角
聖徒 (小說) 胡也頻著 實價四角半
海市蜃樓 (劇本) 陸小曼譯 在校印中
可敬愛的克來登 (劇本) 余上沅譯 在校印中

巴黎的鱗爪 (文集) 徐志摩著 實價六角
寸草心 (文集) 學昭女士著 實價六角半
雕蟲 (小品) 秋郎著 不日出版
浪漫的與古典的 (文藝批評) 梁寶秋著 實價五角半
國劇運動 余上沅編 實價五角半
英維多利亞時代之文學 韓湘政著 在校印中
白話文學史 胡適著 不日出版
小青之分析 潘光旦摘 實價五角
左傳真偽考 陸侃如譯 不日出版
中國哲學小史 胡適著 在校印中
人文生物學論叢 潘光旦著 不日出版
馬克斯唯物史觀批評 張君勳著 在校印中

