

戲 劇 研 究

日 本 菊 池 寬 著
沈 宰 白 譯

上 海 良 友 圖 書 印 刷 公 司 印 行

戲曲研究

日本

菊池寬著
沈宰白譯

目錄

- | | |
|--------------|--------|
| 一、小說與戲曲 | 一——八 |
| 二、劇的本質 | 九——十四 |
| 三、續前 | 十五——二二 |
| 四、續前 | 二三——二九 |
| 五、主題和人物 | 三十——三六 |
| 六、上演的意義 | 三七——四十 |
| 七、豫預說明——舞台以前 | 四一——五六 |

- 八、性格描寫
- 九、說白——會話
- 十、幕數
- 十一、真實感
- 十二、緊張
- 十三、運命的激變
- 十四、心機轉換
- 十五、幕終
- 十六、餘論

——終——

- 五七——五九
- 六十——六六
- 六七——七一
- 七二——七六
- 七七——七八
- 七九——八一
- 八二——八三
- 八四——八七
- 八八——九十

戲曲研究

(一)

小說與戲曲

不要說我國普通的讀者，就是在文學家之中，也有不澈底明瞭小說與戲曲的分別，有許多很好的小說家，做了些在戲曲上毫無價值的戲曲，而恬然不以爲意。作家已經如此，在讀者之中，多數的人，以爲祇要將人物的名字排在上面，用會話體來寫的一切多是戲曲。但是用會話體寫的事，是最膚淺的形式問題。俳句是五七五共十七字做成的，但是儘是符合了這個形式，『Kono Date Ni Noborubeazul Keijichu (不准登場！警察廳)』的不成俳句，那是誰也知道的了！但是像這樣簡單的事，我們可以立刻知道不是俳句，在戲曲，因爲普通人不明白戲曲的本質，所以很多的人以爲祇要用會話體來寫，便算爲戲曲。和上面所舉的例不是俳句一樣，雖則用會話體來寫而不是戲曲的，要多少也有。甚至登在日本第一流文藝雜誌如中央公論改造新潮等的作品，在戲曲上毫無價值。無也是很多。那麼真的戲曲是怎樣的呢？我在最初想簡單地說明這個問題。

第一須得知道的，就是戲曲是在舞台上上演的。所以戲曲的第一個條件，就是須能够在舞台上上演。不能在舞台上演出的戲曲，和「不能吸煙的烟筒」「不能汲水的杓子」一樣的。極端的說，這樣的東西，是沒有存在的價值。不必說「不能吸煙的烟筒」作為八代將軍的愛用品時，未始沒有骨董的價值，「不能吸汲水的杓子」，有當柴燒的價值也未可知，但是這不是物件自身的價值，我們可以去管他！和此同樣，戲曲儘有優越的思想，巧妙的性格描寫，出奇的構想，不論有怎樣詩的情景，假使不能上演，那是和「不能汲水的杓子」同樣毫無價值。所以祇能讀的戲曲——「讀物戲曲」這個名詞，和「不能汲水的杓子」「不鬥的鬥犬」同樣，在戲曲上，無論受怎樣的輕蔑，也是沒法的。可以上演的是戲曲，「求他是舞台的」“Theatrical”是戲曲第一要件。（在這樣為避去誤解，須得說明一下。我現在說的上演，不是以現在存在的劇場為目標而說的。現在存劇場不能上演，在戲曲上是毫無恥辱的。在受了商業主義的毒的現存劇場，不能上演，並不是恥辱。我所說的不能上演，是假想着一個理想的舞台而說的。就是以洗去了商業主義和劇界惡習慣的現存

劇場爲標準而說的)。

那麼「舞台的」和「上演可能」，究竟是怎樣的呢！這也是並不是別有深奧的祕密的。不過是能够連續觀客的興味這一件極平凡的事情而已。這樣說，那麼小說也可同樣地說，小說爲着使讀者讀完，也不能不連續讀者的興味。但是在這裏小說和戲曲之間有不可測量的區別。小說對於讀者是毫沒有時間空間的束縛的，讀者在自己自由的地方自由的時間，可以賞鑒小說，在往事務所去的電車中也可，或者回到家裏睡在床裏也可，一切的時間，多可以自由地觀賞。但是演劇便不同了。在一定的時間，在劇場的座席——頂不自由的地方，將觀客拘束着，和別的文藝完全不同，給觀客以一種時間和空間的束縛。這種將觀客引住的力量！這種力量纔真是戲曲非備不可的，必要的力量！唯有這種力量，我認爲戲曲最緊要的要素。束縛觀客的力量，唯有這種力量纔真是戲曲非備不可的第一要素。

美國有個叫潑來司的演劇學者，舉出一，道德的，二，美的，三，技巧的，三事作爲戲曲的三要素。但是這三種的必要，是不限於戲曲的。在小說上也在某種意味

上非道德的不可。(道德的這話不是品行方正的意思，是和道德有交涉的意思。就是或者支持道德，或者攻擊道德，順逆多好，總之和道德有交涉的意思，蕭伯納的戲曲，攻擊英國因習道德之點，是道德的)。同時小說是表現對照美的藝術的一形式，當然非美的不可。所以道德的呀美的呀的話，為戲曲的要素，同時也為小說的要素。不是以為戲曲的要素。祇有最後的技巧的話，是戲曲的特色是不錯的，就是可以說戲曲比小說技巧更重，但是結果不過是程度的差而已。所以這三種要素，我想不成區別戲曲與小說的絕對的標準。我祇以束縛觀客的能力的有無，作為小說與戲曲的分水嶺，此外戲曲所有的要素小說也有，毫無要緊的。我將這種引住觀客的能力，擬命名為「劇的力」Dramatic force。

這個劇的力，內容如何？如何產出這種力？這種力從何處現出？這是研究戲曲的根本；知道這種力的真諦，能夠將這種力放進作品裏去，纔真是戲曲家！在次章我當詳細說明這種劇的力 此處想說下面的幾句話。

在戲上因為需要這種劇的力，所以事件非比小說更劇烈不可。我雖則不曉得為

什麼戲曲叫做「劇」但「劇」是劇藥的劇，是劇烈的意思。所以戲曲比之小說，非更強更劇不可。非劇烈強激，束縛觀客的能力是不會生出來的。在這種意味，戲曲的內容，非在人生的劇激變化的不可。假定人生是一條川流，那麼暫時在樹葉下瀾流的溪水，也是人生，在秋天草花滿開平原流着的河流也是人生，在大都會的晚上浮着絃歌而流着的也是人生。但是這種平穩安靜的水的姿態，雖則可以寫爲小說，但是再也不能成爲戲曲的。譬如一位青年在兩年三年之間，繼續強烈的戀着一個女性，這種人生的姿態，不論他們戀愛如何深刻，戲曲是寫不出的。這是第一因爲在時間方面，舞台上僅能容許二三小時自然的時間，這樣二三年間，隨你深刻，在形式上一點也不流動的心的川流，是沒法表現的。或者即使用如何的方法，使之成爲戲曲，但是吸住觀客——常常容易倦怠的觀客的力是從什麼地方也不會生出來的。這樣的青年的煩悶，像歌德的少年維特之煩惱一般成爲優秀的小說也未可知，將他的心境纖細地優美地描寫起來，那麼小說的讀者，或者會很歡喜的讀完吧！爲甚呢，那是因爲他們稍爲讀得倦了的時候，祇要將書塞在袋裏就行了。不幸劇的觀衆倦

了的時候，是不能將舞台塞進袋裏去的！不能將舞台塞進袋裏去，非自己走來座席還有什麼法子呢？塞進袋裏的小說，不是賞鑑中絕的意味，但是走出座席却明明是中斷賞鑑呀！因此長長的人生事件，不論如何深刻，也不能成爲戲曲的材料。坐在一個座席的觀客的耐性，是很容易破壞的，

在這種意味，人生一切事件，多可以寫成小說。縣延着十年二十年的事件，祇要有深刻的人生的意義，能成很好的小說，但絕對不能成爲戲曲的。戲曲是非人生短時間的事變不可的。總之非人生壓縮着的一角不可。假使將河水比作人生，那麼戲曲是瀑布，是渦卷，是屈折。人生的劇烈的地方，人生的水——人生的川流的水，就是人類，——成爲渦卷，成爲瀑布而落下，或者大爲曲折的地方。在這種地方，從來不露出來的水的性質，忽然現出，同樣，人生的瀑布渦卷中，從來藏態的人的真實的姿態，在短時間突然現出。捉住這個的便是戲曲！捉住人生真的姿態，是戲曲家的巧妙的手腕。一定的座席中的觀客的耐心，是容易破壞的，所以「短」這件事，比什麼還要緊。因爲要在短時間捉住人生真實的姿態，所以不可不捉住人生

劇烈的轉機！不是劇烈的地方，人生是不肯將他的姿態表現出來的。

小說和戲曲的不同之點，不是因為戲曲是會話體寫的，是內容人生的相是很明白地不同的。

所以一切人生的相，假使有人生的意義，就可寫成小說，但是即使有了人生的意義，也不能寫成戲曲的！戲曲是前面說過的一樣，非在人生跳躍曲折轉變的地方不可的。所以人生的一部分是小說的資料，小說的材料的一部分，纔是戲曲的材料呢。因此戲曲的材料比小說的材料更受限制，可以寫成小說而不能寫成戲曲的材料，多少也有。還有在小說上如何優秀的題材，在戲曲上缺第一的資格的非常的多。非常有趣的小說，化爲戲曲而成爲毫無興味的很多，原因在此。所以可以說，可以作戲曲的材料，同時可以爲小說的材料，但是小說的材料，都不一定可以做戲曲的材料。譬如說平街是東京，那還可說，但是東京是平街，那就不能說了，這是因爲在東京之中，有絕對不是平街而是山麓的原故。同樣，在小說中有絕對不能成戲曲的。在現代日本文壇，無聊的戲曲橫行，是許多人將祇能作小說的題材做成戲曲

而自已得意的原故。在戲曲家，明白他捉住人生的戲曲的一角，是比甚麼還要緊。我前面說過的劇的力，這是祇宿於劇變的人生的一角的能力！不必說，這種力不是任何人生劇變的一角皆有，存在的一角也有，不存在的一角也有；在劇變的人生的一角之中，捉住有劇的力的一角，是戲曲一件大事。

我在下一章 想詳細的研究劇的力之內容，如何和什麼地方宿着這種力等問題

(二)

劇 本 的 質

人生之戲曲的一角是什麼？有「戲的力」的一角在什麼地方？須稍稍精細地考察一下。

我近來想：戲曲是存在於人生移動的姿態中的，劇的本質不存在於質，而存在於動的形，存在於動的相。例如一種感情，戀愛憤怒，什麼多好。一種感情，雖則非常劇烈，祇有劇烈，却不成戲曲的。這種感情在動着的形相之中，纔成爲劇。人和人糾葛着的相，人和人衝突着的形，在此中纔有劇的本質。

人和人交涉着的形態，在戲曲上的術語，是叫做境遇。據法國人樸爾蒂的調查，成爲戲曲上的境遇，在世界上祇有三十六種。古來的戲曲的人和人的糾葛的姿態，將他分類起來是結局祇有三十六種。像這樣德國人所歡喜的科學的分類，果真不能包括和生物也似的戲曲的全體，確是疑問，但是我想，戲曲存在於變動的形相之中，結局這種形相。不很多，而且不能無限的增加，古今多是一定的。

我想戲曲的形，是永久不的一變個公式。這樣一說，諸位或者要說「那麼古典劇和近代劇的分別在那里呢」？我答他說：祇有引導劇的境遇的動機和理由不同而已。

父親和兒子的爭執，在此種爭執中有戲曲，那是古典劇也一樣的但是在古典劇中是父子爲著王位而爭奪，在近代的爭執，却在父子間眼睛看不見的思想感情的間隙！在義理和情分的夾板中，舊劇中的人物因之煩悶，現代劇的劇中人物的多數，也是煩惱，但是，他們不是義理和情分這樣單純的夾板中吃苦，他們是爲着因近代「思想生活」「感情生活」「感覺生活」而起的纖微的夾板中煩悶。

結果，人間的苦痛的姿態欣喜的姿態，憤怒的姿態，那是古典劇和近代劇沒有差別的，所不同的祇是現出這種姿態的理由和動機而已。

不必說，在古典劇與近代劇中活躍的性格，也是不同；劇中人物的生活樣式，也是不同；但是使之成爲戲曲的原因，却決沒有不同的。

沒有差異，那是當然的。人世的相——那種煩悶欣喜苦惱的相，那種同類間的

藤葛，是二千年的古代和今日沒有可以大差的理由的。不論生活樣式和性格怎樣進步，在本質的人生的姿態是沒有不同的，所以在人生永遠的姿態中的戲曲的一角，當然也沒有變化的理由的。當近代劇流傳到日本的時候，有些爲近代劇中新的思想所眩惑的文學者，作劇的時候，一定要用些似乎新思想的東西，說起近代劇，那麼道白中要有些新思想，因之博得觀衆說什麼「新」而自喜。但是，思想和感情這一類的東西，和劇的本質，却是沒有必然的關係的。沒有一行思想而成爲很好的戲曲的要多少爲有。爲新的思想感情所動，在人生中產生了新的劇的事實，但劇之爲劇的理由，不是他的動機和理由，而是事變的相！而是事變的姿態。

如此，那麼我所說的永久不變的劇的相，是什麼呢？這是不能不研究的。

對於「劇的相」的本質之研究中，最爲世人所矚目的，是法國的文藝批評家李留鐵兒(E.Bruntière)的話。他說劇的本質是表示人間意志的躍動；劇的中心人物，常常明示一種意志，爲了要達到這種意志，非努力不可。於是他以這個意志的對手，將劇分類。就是這種意志，不是天命運命或者人力所能左右的時候，那便是悲

劇，主人公十中八九是死的；但是假使這種意志的對手，是社會的習慣，或者偏見的時候，即有以人的意志去打勝他的可能的時候。那雖則同為悲劇，最後不以死為終結的；還有對手若是同樣的人類，就是人間意志和人間的意志相爭鬥的時候，那是喜劇。還有，假使爭的對手，更輕更愚，例如迷信誤解之類的時候，那便是笑劇。

這李留鐵兒的意志說，和遠古希臘的亞里司多德的學說「悲劇者自由意志對宿命的爭鬥也」的話也可相通。有十九世紀初葉的休來格兒（一）哥立奇（二）歌德（三）海格兒（四）等對於劇的學說的大成之感。

劇的本質，是人間意志的爭鬥，從這句話，連「No struggle, no drama 這樣的話多產生出來了。這是說「沒有爭鬥，便是沒有戲曲」！

元來戲曲是給人看的事情之一，和角力拳鬥野球鬥牛等，有些相像。在這種地方的看客，結果是在勝負之點，最有興味，所以戲曲的觀客，對於劇中人物的爭鬥，有生興味，那是極自然的事。

我在前章曾說過劇是人生最劇烈的地位，在這個劇烈的地方纔潛伏着引住觀客的劇的能力。意志和意志的格鬥，這是在人中生，最劇烈的事而無疑！我們走路的時候，看見了孩子們打架，便會得立住了看，可知爭鬥的姿態，是最能惹起人生興的味相。

我們回想能够記得許多戲曲中，大多數所包容的人生的姿態，是爭鬥而已！從忠臣藏等舊戲起，乃至近代劇的戲曲，沒有爭鬥的，簡直可以說爲沒有也不妨。不必說，在近代劇的爭鬥中有一個主人公的心裏，兩種意志的爭鬥，也有微妙的性格上藤葛；但是，从白刃的爭鬥起，到感覺的感情的微妙的爭鬥止，演劇的本質的大多數，是爭鬥而已。川中的水，假使不激動牠，那麼既不成瀑布更不成渦卷；人間之意志，假使沒有爭鬥，是不會表現出來的。激之而表現出來的姿態，便是劇！

一切戲曲，用演劇爭鬥說，大概十中七八可以解釋，這的確是尋到核心的議論。但是和沒有例外的定義一樣，在創作中最年青最恣意的戲曲，當然不能以這樣簡明的定義，來完全包括一切的。

(註一) 休來格兒：「悲劇是應用人類的自由意志，自由意志在和感覺的慾望爭鬥時表現出來」。

(註二) Coleridge：「不可將偶然放到悲劇裏面去，這是因為在悲劇中，非以人的自由意志為第一動因不可的原故」。

(註三) 歌德：「小說的主人公，是受動的也不妨，但是戲曲的主人公却非主動的不可！這是因為一切多要壓倒他，而他却因着保護自己，非排除一切不可的原故」。

(註四) 海格兒 (Hegel)：「在一切悲劇中，總有些衝突和藤葛，感情思願想望目的的藤葛，乃至人和人的爭執，人和境遇的爭鬥，或者人間自身內部藤的爭鬥」。

(三)

劇 本 的 質

(續)

李留鐵兒的意志爭鬥說，可以十中之九和劇的本質相適合。在一般戲曲中，主人公起了某種的慾望，於是和周圍環境敵人等相爭鬥，以貫徹他的意志，此中纔現出劇烈的爭鬥的相來！這我們一想日本舊劇中的家庭騷動和報仇等，也可以容易首肯的。不僅舊劇，在近代劇中的十分之九，差不多多現出些意志的藤葛來的。

因此，在意志薄弱之處，是沒有戲曲的。例如宇野浩二的小說中的人物，近松秋江的小說中的人物，在小說中不論怎樣的有趣，但到底不是戲曲的人物，我們舞台上的人物，假使意志薄弱，萎靡懈怠，那是坐在觀覽席的一定不能忍耐的罷！所以戲曲中的人物不論邪正善惡，非有明確的意志，並且能够發揮這種意志的不可。這是因為沒有意志的地方，是不會引出戲曲的藤葛來的原故。

小說中的人物，不論怎樣萎靡，讀者可以烤着火爐或者睡着和萎靡的人做對手的，但是拘束在觀覽席的時候，假使舞台的人物不得要領，那是恐怕要支持十分鐘

多不可能吧！當然，假使這種萎靡的人，有性格的趣味，或者作家有性格描寫的巧妙也未可知。但是這種興味，是一點多沒有束縛觀客的能力的。

，這種意志爭鬥說的最有益的地方，是因此可以很明白地將小說的興味和戲曲的興味分清。初步的讀者中，許多容易誤解，以為谷崎潤一郎，芥川龍之介的小說中的許多浪漫的事件奇怪的情節，多是戲曲的事件。其實，谷崎的刺青中的老刺青師要在年輕的女子的皮膚上刺花的情景，雖確是浪漫的頹廢的，但決不是戲曲的情景，假使那女子以死來拒絕他的刺花，而老刺青師拼死要為她刺花，那就一變而為戲曲的情景了。

我已返覆說過幾次，不論怎樣的意志爭鬥，假使不表現出來，那是決不成戲曲的。即使成小說，也不戲曲的。例如兩個同藩府的臣，从少年時就互相憎惡，互相在暗中穿陷，但是這種長期的爭鬥，如潛伏在心裏裏的候，是不成戲曲的，非充分的在形態上表現出來，不成為戲曲的。

在這種意味，戲曲在一定程度上，不能深入心理的奧蘊，這是戲曲形式自身

的缺陷。戲曲非現出來的相不可，不現出表面的深奧的心理，在戲曲上是描寫不出來的。這就是不斷地有人說戲曲比小說低級的原因。是不是低級，是別的問題，在形式上受了大的限制那是明白的事實。

第一，戲曲的表現，不外說白。說白是人的，說話而且是日常的會話，日常會話是說不出心底的事的，不，不論在什麼地方說話是不能將人的心理完全——一點也不變樣的傳達出來的。不論如何深刻地思想着，祇要變成對人的說話，就立刻變為淺薄了。格言說，沈默是金，是銀，「就是這個意思。總之在話說思想的時候，即使是金是白金，一成說話，就容易變為銀或者銅的。以這樣的說話為表現形式的戲曲，心理的說不出的深處細處，往往容易捉摸不住的。雖是這樣說，真的戲曲家，却不難尋出以簡單的說話，而能完全表現出人物心底的說白的，譬如在似乎毫無緊要的寒暄的會話中，現出表一個人物內心苦痛來之類，這是須得努力的。多數的天才戲曲家，以如此的努力，總能以戲曲作為文藝的形式，差不多能支持到和小說相仿的地位。但這般的道白論，後面當另立一章來討論。

總之，李留鉢兒的意志爭鬥說，多數的演劇學者，多容認他爲近代戲曲家定的說了，諸位去看戲的時候，假使覺得沒味的時候，一定是意志爭鬥薄弱的原故。自然，祇有主人公的意志強烈，那却不是一定可說舞台上的爭鬥劇烈的！和主人公對抗的意志，也非和他同樣的強烈不可，如此二種意志間爭鬥，不容易決定勝負的事情，纔發生興味。

想對於這個意志爭鬥說施以補正的人，很不少。其中最被知道的是英國的演劇批評家威廉亞措。

他的意見是意志爭鬥說雖能應用於多數的戲曲，但同時也能適用於多數的小說，小說的大部分，也是描寫意志爭鬥的。所以僅僅意志爭鬥，不是戲曲的必要條件。

此外一方面他還說，「在戲曲之中，也有全然沒有意志爭鬥的。例如莎翁的戲曲Ornello中，耶郭僅實行他的意志，奧賽洛和台司台莫多沒有什麼爭鬥？還有易卜生的羣鬼中，用什麼意味，也不能說奧司華特和障礙爭鬥。

「假使以對死而爭鬥的意味講，那麼託爾斯泰的伊萬伊里基之死更是爭鬥的，應該成爲羣鬼以上的好劇本，但是事實上伊萬伊里基之死却絕對的不成戲曲的。還有，古典之中，假使以對障害而爭鬥的意味講，那麼譚福 (Deiwe) 的魯濱孫漂流記非當作一等大劇本不可了，但論那種戲曲家，從來沒有以魯濱孫爲題材而上演的。」
亞措又說，照這樣看來，爭鬥是人生最戲曲的事故，而且人類性來愛爭鬪，歡喜問答爭鬥口，所以也歡喜爭鬥的舞台；但是因爲沒有爭鬪，就說不是戲曲，那是不能夠的，即使沒有爭鬪有興味戲曲的場面多得緊呢。他在此舉，莎翁的麥克倍司 (Macbeth) 當爲例子。

雖則如此，亞措也並不完全否認爭鬥說。他陳述爭鬥說的實際的利益，而且說假使多數沒味的劇本的作者，反省到「這劇本曲中有充分的爭鬥嗎？」一事，那麼有許多一定能夠不寫而罷的。

以意志爭鬥說爲不充分的亞措，他自己是主張「戲曲是描寫人生的危機」的。戲曲是描寫在運命或境遇中急激地發展的危機的。與此相反，小說是描寫慢慢地發

展爲事件的。於是他主張小說與演劇的區別，是在事件發展的遲速危機和慢慢地發展的事件，同爲現實的人生的必然的一部分，

將亞措的危機說來和李留鐵兒的意志爭鬥說來一比，自然危機說能夠通用的範圍較爲廣大一點也未可知，但是他對於「危機」二字的說明，是很漠然而不明瞭。他說「危機」也有能成戲曲的和不能成的兩種，裁判事件，重病，結婚等，得爲人生的危機，但不能爲戲曲的危機也未可知。他說：「能成戲曲的危機，是其中包藏若干的小危機而漸漸發展，同時帶些感情的興奮；而且非表現人物的話格不可」。

假使以亞措作危機說當作李留鐵兒意志爭鬥說的修正。那是太覺漠然了

就此我們也可以知道，一種生物（活着的）的戲曲之本質，是不容易懂得的。李氏想狼明瞭地捕捉牠，大部分多從網眼裏漏去了，亞措想全部捉住他，勢必致不能用漠然的網了。

但是，依上的說明，我們可以知道，戲曲是人生劇烈之所，照李氏說，是人生意志的爭鬥，照亞氏說是人生的危機。

這樣的觀念，希望讀者作為作劇的 A.B.C，這是初步的基礎。初學的人，無論如何，這種基本規則，是不可不守的。在現在作劇的人們間，尙且還有連這種基本多不知道的，有的以冗慢的會話來說明事物，便當作是戲曲，有的描寫些日常生活的情景，以為這是心境劇而自娛，有的祇要看到洗鍊過的會話以為便是戲曲！「劇」是劇烈的事件，非將事物極鮮明地表出來不可的！

在主張心境劇情緒劇的日本作劇家中，有些將劇烈的事件當做下品而排斥，這些人一定是受了自然主義的惡影響的平凡主中的毒，或者是以梅特林所說的「燈光傍邊，坐在安樂椅裏，很靜地等候着老人——完全絕望了自己的魂靈和運命的存在，而——他雖則一點也不動，但是實際上他在比較殺了情婦的男子，戰勝了的大將，打了戀敵的丈夫的生活更深刻的生活中生活着。」來做根據的吧！但是，梅特林的議論說儘這般說，他作的戲曲，却以很危急的危機做題材的。亞措喝破着。

和前面說明了的一樣，劇曲自身的性質上說來，心境劇情調劇多是邪道，多是偏道——好像食物中的蘆筍（Asparagus）一樣的東西吧！夾一盤。還好，但是這決

不是食事的本道！

我想，戲曲非有充分的事件非有充分的反應不可。衝突須猛烈地衝突，燃燒須充分的燃燒！半三不四的低迷狀態，在戲曲上不能容赦的缺陷。暗昧和不徹底是劇的禁物，過分總勝于不及！以其中庸微溫還不如過火的好。

戲曲是出現，是動作，所以稍稍比小說低級一點，是法發子的！穩靜和自矜高尚，在初學作劇的是學不得的！

使看客耐心觀賞的充分的事件，這是劇的第一條件，這是初步的定石，當然，不論到什麼地方，多被這種規則所束縛，那是不能稱為真的劇曲家的。但是要打破格式，要名家纔可，將作劇家的修業完了之後，再丟開規則，是會心的事。

我將自己的意見，將李氏及亞氏的主張補正一下：危機和爭鬥，雖多是劇的本質，然而他的所以能成爲劇或不能成爲劇的原因，却是我前章說過的表現出來的問題。魯濱孫的生活，不論怎樣和環境爭鬥，但祇是不現出劇的相來，所以不成劇的。

那麼戲曲的相是什麼呢？我想這是以一個疑問，爲中心的人物的藤葛事件的配置所排成的相！以一個？爲中心，究竟是什麼意思呢！在次章說明。

(四)
劇 本 的 質
(續)

舞台上演出來的事件，藏着一個？號，這可以說是戲曲的境遇的一個重要條件！疑問號是什麼意思？這在舞台上的事件與人物的「不知要什麼樣？」的一種興味！「不知怎樣？」的興味？這是吸住觀客的重要的興味。爭鬥在戲曲中是必要的，同時疑問也是必行的。對於 *no struggle, no drama* 我要說 *No question no drama* 呢！

譬如忠臣藏的判官剖腸的場面，吸住觀客的是什麼呢？這不是因為事件的劇烈，也不是因為爭鬥，這實在是由良之助不能於剖腹前趕到的一個疑問！是一種焦躁的疑問！判官說：「力彌！力彌！由良之助還沒到呀？」的那種焦躁的心理狀態，這就是看客心中湧起來的不安，「趕不趕得到？」的疑問，將看客的心理極度緊張，這種緊張因由良之助的出現，而很快活地緩和，在這個當兒，纔有剖腹之場的劇的感激！一切從戲曲來的興奮，在起於疑問的緊張和解決的快感之間。先將看客的心極端地興奮之後，於是突然放鬆；先將真客的心極端地壓迫，於是驟然解放，在這點纔真有祇能得

諸戲曲的快感——將看客的心壓迫和緊張，所最必要的便是疑問和擔憂。在片岡仁左衛門的得意之作名工柿右衛門的劇中，那後半的擔憂的事件，是紅花磁器的成不成功，觀衆的心和柿右衛門一樣，在祈望陶器的成功，和柿右衛門同樣，在注意着窯裏的火色。一看，火已消了，柿右衛門失望，觀衆也同樣失望，但是火雖則熄了，一檢點，陶器已經很好的成就了。這劇的最巧之點，在火熄的時候，一旦先收了悲劇的效果，再使他轉換到歡喜的地方。

總之沒有疑問沒有擔心的地方，是沒有戲曲的。我的屋上之狂人開幕時蹲在屋上的男子，是一個「？」，安特來夫的隣人之愛的住在岩上的男子也就是一個「？」，外國的戲曲，有先使看客聽了手鎗的聲音，然後開幕的。

要之，在戲曲上，「不知怎麼樣？」的疑問，須得及早在觀客中引起，使他們的注意集中於舞台，是緊急的大事。沒有意味的會話繼續五分鐘，觀客就要討厭的，所以一開幕就要在觀客心中點下一點疑問，這疑問漸漸的擴大，非將看客的心完全集注于舞台不可。心境本位的性格描寫的會話，祇要連續五分鐘，看衆的心，便

會離開舞台的。

戲曲的境遇，是指戲曲中人物事件之含有「？」的而說的，是有疑問的危機，是有疑問的劇烈。——是「劇中人物的運命究竟如何？」的疑問！

美國有個叫做開德。哥爾同的女博士，曾製作了一個戲曲境遇的表，我想於初學者是很好的參考，所轉載于下

A. 一個男子在大岩壁的下面的泥沙中，漸漸的陷下去，周圍無人，救助絕望！

(判斷) 既可憐，更可怕，但祇有如此，却不成為劇，因為對於這人的將來的運命，並無疑問，故非劇也。

B. 但是，在上面的境遇中，加以下面的條件：「他的兄弟，拿了一根長繩，立在岸壁上，叫着，假使將祕密說出來，那麼救他的性命」

(判斷) 這是戲曲的，因為已經生了一種「在他說出祕密以前能否被救？」的疑問。

C. 羅馬的曲藝場，看完了競技的觀客，將要退去，曲藝場的使用人，將被殺了

的士關的死體搬去。

(判斷) 這是曲藝的而非戲曲的，因為毫無疑問。

D. 兩人抽籤，抽着的人須得自殺，這是近代有決鬥法。

(判斷) 戲曲的。

E. 某年輕的裁判官的第一次裁判，是審問一個婦人的罪，在法庭上方纔會面，那婦人是他好久不會見了的愛人！

(斷判) 戲曲的。曲了法律去救她嗎？和此外的疑問。

F. 一個女子在地方官面前，哀求恕了她兒子的罪，而這地方官內心却戀愛着那個女子，但因義務觀念，又不能容許那女子的願望。

(判斷) 戲曲的。

G. 武功赫赫的將軍和年輕的佳人的結婚式，圓滿舉行着。

(判斷) 非戲曲的。這是浪漫的光景，但毫無疑問。

H. 十歲的女孩子，背了差不多和她同樣大的孩子，在街上走。別人問：「這樣

重的背得動嗎？」她答：「不，不重的，他是我的弟弟呢！」

(判斷) 很悲壯，但非戲曲的。

看上面的例就可知道的，浪漫的(Romantic)悲壯的(Pathetic)壯觀的(Spectacular)突發的(Adventitious)事，往往容易和戲曲的(Dramatic)意思弄錯的。但是戲曲的觀念和上述的不同，那是一看上例就能領會的。

照上面的例來說，我們差不多可將疑問來調換爭鬥，兩者實在非常的近似。「不知怎樣？」的疑問中的十分之九，多含着「那個的意志勝利？」的爭鬥的。照這樣說，危機的字義中也比較的很含有「？」的，將爭鬥危機，疑問等文學排起來，組成戲曲的要素，大約總能微微的明白了吧！

此外，為讀者的參考起見，將哥爾同博士的其他諸例列舉如下，諸者請試加判斷。

(1) 醫生凝視着高熱的病人，發熱已達危險程度，圍繞病床的家族，多跪着祈禱。

(2) 貧窮的老人，在人家面前，說要救他兒子的性命，非化一千圓的手術費不可。

(3) 漢特年輕的時候，被某教會聘為教師，但到教會去一看，知道有要就教職，非和前任教師的女兒結婚不可的條件，那女子却長於他十六歲！

(4) 囚人脫了獄逃到山中，監獄方面用很大的猛犬去追。但囚人們將狗弄得馴熟，和狗一同逃走，那犬是值二百圓的名犬。

(5) 某青年苦思之末，到他的愛人的母親那裏去，求她將女兒嫁他，但她母親誤會了以為是向她自身求婚，立刻允許。

同「由爭鬥到解決」是戲曲一樣，「由疑問到解決」也是戲曲。和爭鬥非劇烈不可同樣，疑問也非劇烈不可。觀客的心因疑問而緊張，因緊張而被舞台吸引住，緊張之後，因解決而覺得爽快。

以上是戲曲非備不可的根本條件，也是舞台上的非備不可的基礎條件。不是說有了此種條件，就是好戲曲，好戲曲好藝術所要的條件，還有很多。上

面所說，不過是劇之爲劇——就是劇與小說不同的條件。我敢斷言假使劇裏的人生，沒有這種條件，那劇便是不完全不滿足的。

當然，這樣的條件，不能將此後種種作家所產出的戲曲全部包含，沒有爭鬥沒有危機沒有疑問而依然能够束縛觀客的戲曲，或者能由天才創作出來，郭兒基（Geokky）的夜之宿店（英譯 The Low r D pln）或可當作這樣的例子。在這樣的意味，對於奔放的藝術活動，規則和定義，恐怕是不可用的。但是，上面說過的一樣要打破格式，請在卒業於格式之後，被格式所束縛，在藝術之士，或者是下級也未可知，但是下級中級的去學天才而脫了格式，那種醜狀真是不堪入目。

我常常向後進的說：「學小說難，學戲曲易」。小說是奔放自在的藝術，並無格式規則，以其說以心傳心，不如說獨立自得的藝術；和此一比，戲曲容易習學，有格式也有規則，所以從格式規則先例而入，總可達到相當的程度，過了這個程度，那要看各人的本領了。

有了這樣的條件，纔可說是「戲曲的」了，但祇有這種條件，却不能立刻就說是藝術品的。這因藝術上的好夕，是全體藝術表現的問題，是作品中所有爲主題的價值的問題。次章就戲曲中應有的主題，討論一下。

(五)

物 人 和 題 主

不論小說和戲曲，拿住主題，是創作的第一步。幾年前有人將我的小說，叫做主題小說，其實，沒有主題的創作，是沒有存在的。假使將我的小說叫做主題小說，是因為我尊重主題甚於描寫的原故，那我可以承認，但假使因為有主題而叫做主題小說，那是一切小說多是主題小說，豈僅我一人而已！

主題是在作品中作者的「要說些什麼」，(What to say)是作者在作品中要描寫的中心目的，是作者對於人生的感激，發見，思索。不是作品的經緯題材，也不是作品的情景人物，是要驅使經緯題材情景人物，而訴諸讀者的「某種事物」。(Something)

這種Something在某種作品中是極容易知道的，例如忠臣藏的主題是「報仇」或者對於報仇的「艱難辛苦」，Otello的主題是「嫉妬」，鳥邊山情死的主題是「不意而起的爭鬪，因這種爭鬥而起的不意的情死」。主題進一步，可以進步到一種思想，例如苟斨(John Millington Synge)的聖者之泉(The Well of the Saint)

的主題是「有些人將幻影當做生活的糧，奪他們的幻影，就是破壞他們的生活」的一種思想，同人的西方的玩童 (The Playboy of the Western World) 的主題，可以解作「聽人家的似乎很浪漫的事，但一看實在，却很平凡」。

還有，主題說是觀念思想，而為一個事實也不妨。例如法國軍士在戰場上，將要用刺刀刺一個不六七歲的德國兵時，那德人舉着手，高叫「母親！母親！」的話，或者芥川氏的小說橘子的話，——出門去替人家做傭人的小姑娘，從火車的窗子裏，將橘子擲給來送她的弟妹的話。像這樣的話，並沒有什麼思想和觀念，但事物自身有充分做主題的價值。

在前數章已經陳述了戲曲的特質，和戲曲中應備的人生姿態的特徵，但講到主題，我們可以說即使在戲曲上，也沒有何種的制限，不能在戲曲描寫的主題，可說完全沒有。祇是因為描寫主題而選擇的題材經緯境遇，事件的原故，而不能描寫成戲曲的，却是有的，如要描寫夫妻間性格乖離的時候，僅撰些平凡的日常生活的連續為題材，那是不成戲曲的，要描寫戲曲的時候，非選擇戲曲的事件境遇不可，所

的。

小說說，作戲曲的時候，不僅日本的，連世界的大抵的劇作，通讀一次，是絕對必要的。近來的文學志望者，太不用功，所以自己苦心發見的主題，或者已在易卜生的小的愛育夫描寫過了！所以須得用功，使自己能够確信，自己所想的主題，誰也不會用過！

上面已經說過，人生戲曲的境遇，祇有三十六種——當然，這種境遇，各自多有無數的變化，所以戲曲是做不完的，但是比諸小說，戲曲的構想容易暗合，所以非多讀各種戲曲，努力免去這種暗合不可。

捉住「戲曲的人生」，究竟是什麼意思呢？那是在多讀戲曲的人，自然能恍然悟會的。戲曲比之小說，因為受了舞台的限制，所以形式上沒有小說一樣的變化，一方面說，因為有了這種限制，所以容易入門。

於是，從各種戲曲的人生中，吟味種種主題時，從我們自身的生活經驗中，可以學得發見主題的方法。

但是這個捉住主題——捉住自己獨特的「創作的意義」的主題的事，是創作的第一步，而且是第一要緊事，

捉住主題之後，假使主題是一個事實，那麼就是這樣的描寫出來就好，但是假使主題是一種思想的時候，這麼爲了具體化這個主題，非撰擇一種生活或事件不可。而且，非將自己所要說的主題，在這種事件中溶解不可。有許多問題劇的主題，好像浮在水面上的油一般，游離着的很多！我的戲曲，陷於這種毛病的不多。

又，在初步作劇家，往往將自己要說的主題，囫圇地在道白裏說出來的；劇中的人物，例如在沒有思索之可能的劇中人嘴裏，說出像煞有介事的道白來的時候，大多是作者替他在說明主題的一部！

將主題囫圇不動的說了出來，那是說教是宣傳，其中毫沒有藝術的活動的。將主題——從人生覺來的主題。裝進最適宜的假想的生活，而使之再現，那纔是藝術！所以主題非在作品的世界中，渾然活着不可。就是，作品中非有明確的性格，自然的境遇不可，非有血液循環着的人生不可！於是在這人生活的根底中，非將作

者要說的主題埋伏下不可！

就是，戲曲中的人生或者人，不可使他變成傳達主題的假人，或者說明主題的傀儡！

假使劇的主題是骨骼，那麼事件和人物非血肉不可，露出骨骼的戲曲，血肉凌亂的戲曲，是不能存在的！

前面雖則說過從人生拿住主題的話，但祇將主題從人生游離出來而拿住的事，實在很少。普通不過是尋出潛伏在某種生活經驗中的主題而已。但在這種地方，假使這種生活經驗是非戲曲的，那麼須得將主題分離出來，移到別的戲曲的事件中去。

在戲曲上，可以說：「主題和人生那方面重要」的問題，是很可懷疑的。在這裏，我想還是人生要緊！僅有主題是成不來戲曲的，反之，假使真的是盛着人生的一片的戲曲，那麼不論怎樣沒意義的生活，也有充分存在的價值。

人生是什麼呢？這是真的人類動着的姿態，是能夠描寫真的人間的事，是性格描寫逼真的事。如在小說裏描寫真的人間要一樣，在戲曲中，描寫真的人間，也

是第一要緊！須先能描寫真的人間，然後主題必要，戲曲的事件必要！性格的尊重，是近代劇的特徵之一。從前的戲曲，祇要構想傾向有趣就好，（日本的舊劇也是這樣）但在現代劇，逼真地描寫人生，比什麼還要緊。

有一個戲曲家說：「性格是構想」，英國的戲曲家生德·瓊·漢根曾說：「性格是運命」，就是說因為劇中人物的性格的原故，纔自然地引起種種事件，所以戲曲的構想，非以人物的性格為基礎不可的意思；郭爾思華西（John Galsworthy）也說：「注意性格！那麼事件和會話自身會得注意的」，這意見是相同的。

從人生尋出新的主題，同時抓住真實的人間，這是作劇家二大要件！

所以假使叫我來做戲曲的定義，我要說：

「爲着表現作者的主題，在戲曲的形式之下，裝着的人生之一片」。

比甚麼還要緊的，是人生！真實地描寫了人生，真實地描寫了人類之後，纔可以議論這是小說或是戲曲。和「生命是萬物的基礎」一樣，「描寫人生是一切的基礎！」

譯者註：原文 *Inochi ate no Montane*，作有了生命，纔有一切講，與英諺 *No mill no meal* 相似。

(六)

上演的意義

到前章止，差不多將戲曲大抵的性質要素說過了，不必說，所說的不過輪廓而已，但是戲曲的本來性質，總可以相當的理解了。本想从本章起，說一說戲曲的技巧，但在說技巧之前，想將上演的意義陳述一下。

戲曲自身是一個文藝形式，和小說一樣，祇須一讀，就可以充分了解他的主題思想和感情的。那麼祇要一讀就能充分理解的戲曲，爲什麼要化了許多金錢和勞力去上演呢？這是不外將「真實的幻覺」(Illusion of Reality)加到戲曲中去，圖發揚他所有的藝術的效果而已。在小說裏，能看到情景逼真的事，也是藝術的目的之主；但在小說中，不論怎樣極描寫之能事，要使和活着的人物的姿態相髣髴，實在是很難的事，不即使有幾分使之髣髴，他的真實的程度，是永遠也及不到舞台上的人物般的音容笑貌的！

就真實的幻覺之點說，活字所有的能力，到底趕不上複雜的舞台的，譬如新聞

紙上登載的小說，讀過一遍的人，已完全曉得了內容的經緯和人物，但一朝編成戲曲而上演的時候，却大家爭先去看，爲什麼去看呢？這是要一接比活字上更真實的主人公女主人公的恣態的原故！

將一讀就能了解他的主題和思想的脚本上演，這是借舞台特有的能力，將真實的幻覺——和人生祇差薄紙一層的真實——加諸脚本，以抬高脚本所有的效果而已！

我們从活字印的本子上讀由良之助的道白，和從舞台上扮由良之助口中聽他的道白時，所受的感激的程度，真不可以道里計！

因此，上演而不能起「真實的幻覺」的戲曲，是一點也沒有上演的價值的。在活字上，戲曲的說謊，還不容易看出，但一上演，立刻就會發見的。例如活字上一頁光景的獨白(Monologue)，還不覺得十分不自然，但是舞台上的人，沒有對手而長篇的獨白，我們立刻能够感覺到這是作假！

舞台上祇要看到一種作假，全體的幻覺便會全體破壞的！假使在忠臣藏的由良之助的Chonmage（古時日本男子的一種結髮）之上，給他戴一頂烏打帽，（鴨舌

帽)那不論此外的演技如何真摯，觀客的哄笑，恐不會終止吧！舞台上是不許能夠看得出的作假的！這是因為舞台不是「真實」的世界，而為「像真實」的世界的緣故！這「像真實」的事，非以種種的努力作之保存不可的。就是，舞台全體不是真的世界而是「做作」的世界，所以有了一件能夠看出的作假，全體的「做作」的不是真實的事，便立刻能夠拆穿的！

不論怎樣的近代演劇，舞台是幻覺的世界。做作的世界。結果，不論怎樣像諾拉的諾拉、不過是俳優扮的諾拉，不論怎樣巧妙的哥兒克曼，也不過是俳優扮的兒克曼而已！

所以，我們不是因為舞台是真實的世界，所以不許說謊，是因為舞台是做作的世界，所以要使「做作的世界」露馬脚的說謊，是絕對不許可的！

舞臺是真實的幻覺世界，是「像真實」的世界，所以破壞「像真實」的脚本，即使上演，也不會生出舞台效果的！那麼如何纔能得到真實幻覺呢？這是凡構成戲曲的要素，多須真實而已！一，事件動作須自然而合理；二，性格描寫須得真實；

三，會話須要自然；此外有種種小要素中，不可有作假等。

（附言）舞台結局是幻覺的世界，我們若不將舞台上的行事，當作若干分的真實，是那不能賞鑑戲曲的。夏目漱石先生（*Soseki Natsume*）——明治時代第一文豪——是不歡喜看戲的，聽說他的理由是在舞台上做的事是太笨，這或是因為日本的劇壇，沒有能够引起先生的幻覺般的高級，或者先生的智理、過分的明確，沒有再容幻覺的餘地。

(七)

豫備說明舞台以前

曾說過戲曲是有形式的制限，所以非描寫人生的劇烈之處不可；曾說過假使是川流，那麼祇有瀑布和渦卷纔可描寫

但，即使同是描寫瀑布，非細敘上流的風景，瀑布的性質是不明白的。要描寫渦卷，也非將上流的地勢說明，渦卷是描寫不出的。是小說，那是可以從頭慢慢地描寫的，但是，受了形式的限制的戲曲，要回溯從前，是絕對不能夠的，尤其是一幕劇，有時祇能描寫某事件的高潮或中心而已。

那麼，舞台以前，就是到開幕的經路，用如何方法告訴觀客呢？這除豫備說明之外，別無辦法。

豫備說明是一切戲曲的附屬品，為日本戲曲的原形的謠曲，在冒頭有露骨為形式的說明。

不僅舊劇，在現代劇的開幕的時代，也有一種人物在舞台上說明，等主人公上

場，便立刻退場；爲什麼要這種人呢？仔細一想，便可以知道是爲着說明，真覺得太笨！爲了這種說明，往往用和劇的發展沒有關係的隣家的男女上場！

雖如此說，說明的，在劇的性質上，是不可避免的要事，不像影片，可以用說明者，將劇中人物的名字學歷位置思想等介紹，所以戲曲中非人物自己以道白說明，這是難事。

但在實際，實際的人生，是不會自己說明自己的事情的，舞台上兩人相遇，便「啊，你是幸兵衛君嗎？」「呀！你不是莊屋君嗎？」的說，但實際熟人相遇，是不說這種說明的話的！譬如我遇着芥川，（譯者註：指文豪芥川龍之介，菊池氏親友）。我們是不說「啊芥川」「哦菊池」！的，這是誰也不說的罷！但在戲曲上，兩個人相見而互叫名字，不過是說明的緣故。這事仔細想，實在不自然！就是實在的人生，非不得已的地位，各人陳述自己過去的境遇的會話，是沒有的，爲什麼呢，這是因爲各人過去的境遇、是相互間已經非常明白的緣故！但是在戲曲中，爲着向觀客說明的關係，非用劇中人來說明不可，就是劇中人物，非說實際人生不說的

話不可。這是序幕的一個難點！即使之說不自然的會話，而一方面仍須使觀客聽得似乎自然，這是作家的技巧！

一開幕，看客多在期待什麼事件起來，在這種期待的當兒，即使僅要說明過去的境遇，已經很難，何況要在劇中人相互的談話中，說明自身的事件，這實是難中的難事。

在戲曲上，閉幕很難，但，同時說明也不容易！說明的要諦，是要在戲曲的事件發展中的自然的談話中，巧妙地說明過去的境遇，決非易事。

(客)爲什麼今天這樣的焦燥着呢？

(女主人公)我和丈夫的性格，是決計不能一致的，所以昨天晚上鬧起來了今天丈夫去辦公後，我仔細地想過了呢！總之除了大家走開，是沒法子的，但是，你和我不是互相覺得的嗎？我們不是互相愛戀着嗎？所以，和丈夫走散了之後，結果或者要跑到你那裏來呢！

(客)，但是……這樣，我是對不起你的丈夫，當然，和你說的一樣，我倆是互

相戀愛着，但是到了實際問題……：

（正門突然開開，主人回來）。

這是用赤裸裸的手段來說明的一例，但祇以這一點內容，要包容到男女的自的會話中，是很難的事，尤其要表現男女間祇在心裏相愛的心理，是不容易到達難所。

說明的事，假使要露骨地表現，那是怎樣露骨多可以，或者應用傍白獨白，或者借重一下近隣的主婦等，要怎樣簡單多可以。但是要在真實地活着的人們的自然會話中說明，真可以說是難事。我的父親歸來，雖是一幕劇，但是以舞台前的生活支配現在的舞台的戲曲，就是說明多的戲曲。但是那些說明，在長男賢一郎對於父親的怨言中，自然地織進去這一點，可以舉作使說明活着的一例。

爲了說明的說明，這是最討厭的，因爲「爲了說明的說明」，是死的會話；在戲曲家，死的會話——爲了說明的會話，雖祇有了一句，也是可恥的事。一切的會話，爲說明之前，非爲活着的會話不可的。

當然，在戲曲中，也有說明非常要緊的，也有不十分必要的，就是將某種事件的最初做題材的戲曲，那是說明的必要是一點也沒有的；例如忠臣藏等，是從最初分爲十二段寫成的，所以一點也不必說明的，日本的舊戲完全如此。在日本沒有戲曲限於五幕的規矩，所以能夠將最初的事件起，詳細地在舞台上演。西洋古來也是如此，但莎士比亞的哈莫雷特等，哈莫雷特的父親的弑虐，是在舞台之前的。但是，從某事件的中途或者結尾處起筆，回溯的描寫，那可說是起於易卜生的，他的羣鬼，是這樣的一例。

即在現在劇中，以事件的最初起，完全作爲題材的也有很多；岡本綺堂的鳥邊山情死等，差不多毫無說明的必要的，祇有主人公是女主人公的最初的客人而已；久米正雄的地藏教由來，以一幕完結，沒有說明的必要。

和上面的相反，我的順位是說明最多的戲曲，在舞台上起的事件，祇有在最爭的自殺而已，此外一家慘澹的歷史，多借重說明的。雖則那些說明有許多在兄弟爭論中，相當的活着，但不曾充分的使之活着。我回顧那個劇本，使我想：「不論怎

樣深刻的事件，假使用說明的形式來傳達時，戲曲的效果是很少的。在那齣戲中，從次男口中說出一家變成發狂的歷史，要給看客以某種程度以上的感激，是不可能的。在戲曲上，比在別處更外「百聞不如一見」，百的說明，不及一的舞台上的事件的。

在這種意味講，說明雖則要緊，但毫沒有戲曲的效果的；雖則必要，但一步易不可使他過火的！但是，說明的事情，因為是非常簡單容易，所以許多戲曲家是容易犯的！最近在某新進作劇家的戲曲中，甲乙兩人說種種丙的事件，——丙是怎樣的人，丙是做怎樣的事……一般說，一幕之中，儘說了丙的話，真到結尾，纔有人來通知說丙死了而閉幕；這戲曲不外是「丙死了的通知來了」這一點的戲曲，的外多是說明！這樣的戲曲，當然是沒趣味的，觀客僅聽了些連舞台上多不會出現的內的風聞，當然不能滿足的。不論那種風聞如何有趣如何可笑，恐怕觀客不能忍耐靜聽十分鐘以上吧！觀客要看的是舞台上的動作，而不是說話！

因此，作劇家用說明來描寫人生，是一種恥厚！但一方面，却又不能將事件的

發端，一一在舞台上表現出來，所以說明的工夫，是須做而又不可做的！其中的制限最要緊！即戲曲的性質上，舞台前的事件境遇，不得已祇有借重說明，但在不必借重說明的地方也依靠說明，那是卑怯！

看了我的思仇之彼方的上演的久米等，曾說不如將他凝結成第三幕一幕，而成爲一幕劇的好，但要將第一第二兩幕中所描寫的過去，完全用說明來表現，實在是至難的事，結果成爲主人公夢見從前的事一般的手法。在戲曲上很多主人公做夢的場面，這是最拙劣的說明之一例。哈莫雷特看見父親的靈魂等，是在說明上很難能而傑出的例。

上面已經說過，豫備說明，是戲曲上不得已的必要事，而且是非劇的，所以說明「說明」自身，在一定程度以上，是不能成爲有趣的，但是一方面說，說明却又非使看客聽不可的東西，所以要使看客聽，非使之有動聽的興味不可。

例如開幕之後，父母談起兒子的事，但是假使他們談的是沒有口實沒有理由的話，那是看客是不要聽的；假使和開幕同時，接到電報說「兒子落第了」或者「兒

子大負傷了——那時看客的興味便會注集于「落了第的兒子」或「負了傷的兒子」，於是，對於兒子的事的說明，一定肯很高興地傾聽了。

我作的屋上的狂人中，和開幕同時，屋頂上座着一個男子，這樣，一個不是鳥兒的男子，坐在瓦上，看客對於大抵的說明，總能耐心去聽的。

因此，在說明之前，須得創造一種能够使觀衆要聽說明的心理！

在日本的現在劇場，開幕之後數分鐘的場內，因為觀衆喧噪的原故，往往有最初的道白不能使觀衆聽清之憾！但是，因這種原故，便以有也好，沒有也不妨的道白，作為最初的會話來充數，那正是作劇家的邪道！

和前面說過一樣，假使「說明」使我們聽了之後，覺時是「爲說明的說明」，那麼這作品可以說明明已經失敗。戲曲的道白，須要爲自然的真實的會話的事，比什麼還要緊。在差不多可以說做真的人物與人物間的會話中，將預備說明很自然地溶解進去，是必要的。

現在在荷歐的往海去的騎者 (Riders to the Sea) 中，檢出一個預備說明的例吧

！往海去的騎者，諸君當然知道，是有名的屈指的一幕劇。

在荒涼的愛爾蘭西海岸的漁家，住着一個聽做莫利亞的老婆子，她有兩個兒子巴德里和馬格爾，和兩個女兒加絲令諾拉。原來這老婆子有丈夫，有丈夫的父親；她和丈夫之間，有了巴德里馬格兒之外司德芳蕭恩賽馬司拍欺等四個男子，——一共有六個男孩。但她的丈夫，公公和巴德里，馬格爾以外的兒子，多做了荒海的犧牲，莫利亞一生在憂慮和悲嘆中經過！開幕時候，她剩下的兩個兒子中馬格兒在海邊失了跡，搜尋了十天，也不知道音信，這時候，牧師拿了從北海的溺死人身上剝下來為襯衫襯和靴子，來問是不是馬格兒的，加絲令姊妹在瞞了老母檢查，其時唯一獨存的兒子巴德里，盤要去賣馬，連他的母親的苦勸多不聽，乘了馬到海岸渡船場去，生了氣的母親，連祝福的話多不會說，於是加絲令和諾拉使母親拿了燒好了的點心利巴德里一定要經過的泉邊，去送她的兒子，母親走了之後，兩姊妹拿牧師拿來的襯衣靴子一看，知道是馬格爾的大家悲嘆，這時候，從泉邊去送巴德里的母親回來，她說看見行衛不明的馬格爾乘了仔馬，隨着乘紅馬的巴德里去了，兩姊妹

聽了失色，此時村人抬了死屍來，姊妹以爲是馬格爾，那知是出門不久的巴德里，被說巴德里被跟了去了，仔馬跌了一脚，墮海死了！大家以爲莫利亞一定要悲傷，那知她已經絕了望，

莫利亞多死完了！從此之後，海對於我，是沒有別的法子了！……風浪大的時候，另外的女人多要哭着擔憂，而我從此可以不必了！

於是將替馬格兒預備着的白木板，爲巴德里做了棺木。

這一幕中所起的事件是：馬格爾的遺物的發見，莫利亞看見馬格爾的鬼，和巴德里溺死。此外女主人公莫利亞的一生，是非在預備說明介紹不可的，而她的生涯，占了這戲曲主題中的重西部分。同時一幕劇發端的馬格爾的失跡，也非在預備說明中說明不可的。

開幕時，

很小的房子裏，可以看到廚房，網·油麻布·紡車等，壁上靠着幾塊新板，二十歲光景的女兒加絲令將捏好了的點心，放進火邊的圓窯裏去，揩手，開始紡紗，

年輕的女兒諾拉，從門口伸出頭來。

諾拉（低聲）媽媽在那裏？

加絲令，很可憐地睡着呢！睡得着，她是打算睡吧！

（諾拉輕輕地進來，從圍巾下面，取出包裹來）。

加絲令（很忙地紡着說）什麼呀？這是？

諾拉 年輕的牧師拿來的呢，說是打上在獨乃加兒的死人的襯衣和靴子！

（加絲令立刻停了絲車，立起身來聽說）。

這是開幕第一的會話，我們因為女兒從門口伸出頭來問母親的所在這一點，可以感到一定有什麼異常的事件發生，加絲令回答說：「假使睡得着，他是打算睡呢！」一語，可自然地說明了悲慘的狀態！「打上在獨乃加兒的死人的襯衣和靴子」一句，使觀衆感到籠罩着此家的悲劇的空氣，以死人的襯衣和靴子這一句異常的話，使下面的會話感到明白的興味，和停了絲車立起身來聽話的加絲令一樣。下面的會話，自然地說明了馬格兒的行術不明，和巴德里的行動。

諾拉，牧師說叫我們檢查一下是不是馬格爾的呢，母親這樣地常常到海邊去望……。

加絲令，但是，諾拉！沒有是馬格爾的的道理的呢！你想馬格爾那會到這樣北的地方去？

諾拉，牧師是這樣說呢，像這樣的事，偶然也是有的。牧師說，假使這是馬格爾的，那麼和媽媽說一聲、祇說因為上帝的慈惠，給馬格爾舉行了清淨的葬式了……

（諾拉半關着的門，被大風吹開）。

加絲令，（很擔憂地向外看）你，今天沒有託過牧師嗎？叫他阻止巴德里，他要帶了馬到加爾威的街上去呢！

諾拉，牧師說呢，他說他不去攔阻巴德里，但是一定不必耽憂的，媽媽晚上做過了祈禱，上帝決不會連媽媽祇剩下一個的兒子多要了去的。

加絲令 白色的岩邊，不是風浪很大嗎？

諾拉 真的，非常的大風浪呢，在西方，波浪的聲音很大呢，假使對風的潮一來，恐怕更利害吧！

以上的會話，一點沒有做作地暗示出馬格爾已經不在人世，說莫利亞祇剩了巴德里一人，而且將莫利亞如何牽掛着她兒子的安否的情形，說明無餘，而巴德里往馬市去的事，也很自然！

還有莫利亞的公公丈夫和其他的兒子，如何被海奪去的說明，在一幕過半，莫利亞去送巴德里看見了馬格爾的鬼，回家來的時候，在莫利亞的述懷中；

莫利亞，（稍稍反抗的口氣）我今天見過他了，騎了馬跑過去了！巴德里騎了赤馬先來，我想說「好好的去了來」！但不知怎樣的塞住喉嚨，再也說不出，巴德里雖則很快的走過，但和我說「再見」的。但是我一句也不說，我這時候，一面哭，一面抬起頭來，看見一匹灰色的仔馬，上面坐着馬格爾，——穿了很好的衣服，腳上穿了新的靴子。

加赫令（放聲哭）我們從今天起完了，已經一切完了！

諾拉年輕的牧師不是說上帝決不致於連媽媽最後的一一個多奪去的嗎？

莫利亞 那種人！那些人曉得什麼海的事呢！……一定，巴德里一定死的！去叫愛蒙君來吧，叫他用白的板，替我也做一口好好的棺木吧！我也不會得最多話了！在這房子裏，住過我的丈夫，也住過我的丈夫的父親，還有好好的六個孩子！一個一個的死了去，——我沒有一個不是很苦的難產呢。——死了的孩子們，也有尋得見屍身的，也有尋不到的。現在完全死光了！——司德芳和蕭恩在那個大風浪中死了，後來他們在郭來哥里灣的入口發見了，用一塊板抬了兩個回來，彼那扇門口

（莫利亞的話暫時中止 兩姊妹從她們背後半開着的門外聽見一種聲音，不自主地回頭來）。

諾拉（耳語）加絲令！聽見嗎？東北角的聲音聽得了嗎？

加絲令（耳語）好像有人在海邊怒叫！

莫利亞（一點也不聽見，繼續說），從此之後，賽馬斯和父親，父親的老子，多

在暗夜失了跡，第二天早上連拐杖多不留下一根！——此後，拍欺坐的小船翻了身，溺死了！那時候，我抱着巴德里坐在这里呢，他還是很小，坐在我的膝上，於是女孩子二個三個四個地走了進了，她們多一聲不響，我那時望外一看，男人們多接連着來了。在半塊紅的帆布裏，不曉得包了些什麼，從包裏裏流下水來——那天天氣很好——連門多留着水跡

莫利亞在這樣的述懷中，立刻巴德里的屍首抬了進來。

這種莫利亞的說白，明明是說明，但這是何等有力的劇曲的說明說明自身，有劇烈的氣力去打動讀者！這第一因為得其時的原因，莫別亞和巴德里同時看見了馬格爾的鬼，她絕望了一切，一切她多能豫想！她已經感覺到巴德里不久也要死于海裏的，於是她回想過去的悲慘生活，是非常自然的。欲能不能的無益的悲歎，和說不轉來的嘮叨，在這地方是狠自然的。假使莫利亞在開幕的時候，就說這些話，恐怕沒有這樣的能使人感動吧！因為她的說白自身有了強力，同時時期得當，所以這種豫備說明能够以戲曲之力來迫人的！尤其那種說白自身，非常的「簡潔的」

「印象的」，而且狠自然，那是諸君一定能够覺到的。「從包裹裏流下水來，——那天天氣狠好的——連門口多留了水跡」！是何等印象的說話！豫備說明，願這般的名句！

(八)

性 格 描 寫

在描寫人生，描寫人間之點，小說和戲曲是一樣的。描寫人間結局是描寫性格而已！在自然主義的全盛時代，祇有性格描寫成了小說的主題。例如祇要能够描寫出一個特殊的人的性格，那便可通用做一篇小說。英國的自然派大家禿麥可。哈第 Thomas Hardy 甚至有叫做「性格描寫」的短篇集。

雖在現在，性格描寫，在戲曲小說方面，依然占着重要的地步。假使僅有主題，或者僅有心理，而不能描寫描寫心理，結果是浩花的戲曲，剝製標本的戲曲而已！主題不論怎樣低級，人物的心理不論怎樣陳舊，祇要性格描寫得好，那即使不好看，總不失為一株活著的花兒，活看的鳥獸。總之戲曲能够描寫人間是第一要件。好像有「有了生命纔有的一切」的俗語一樣，可說「有性格描寫，纔有戲曲」！

人的描寫，就是性格的描寫。人是一個人「的話和「人是一個性格」的話相同。那麼性格描寫，須要何種準備呢？我想：性格描寫，不外是研究實在的性格而

格。將自己的肉親・朋友・熟人・周圍的人們的思想方法，感覺方法，神經的異癖已說話的樣子、動作等等，細細的研究，描寫下來存着，可以作為使舞台上活的性，現出之一助！

譬如在自身的戲曲中，有老人少女青年等三個人物，那三人的心理，已因決定了的主題而決定，但這三個人，非各人賦以特有的性格不可。在這時候，去尋出一個和自己要描寫的老人的心理不相矛盾的實在的老人來，細心研究，將這個人的性格當作模特兒，是性格描寫的捷徑，少女和青年也是一樣。和日本的畫家在製作山水畫的時候，用許多寫生略圖 (Sketch) 來做參考一樣，戲曲家將從人生得來的人物寫生應用到戲曲裏去，也是很重要的事。

戲曲家為着描寫在舞台上活潑潑的人的原故，非凝視周圍的人物不可。這是創作家以看物為第一義，以落筆第二義第三義的緣故。

但在一幕劇中，要描寫一切人物的性格，實在是至難的事。結果祇有描寫主人公副主人公的性格的時間而已，例如前面所舉的到海去的騎者中，可以說加絲令

諾拉的性格，不會描寫。

即使在二三幕的長篇中，要描寫一切人的性格，也不是容易的事，何況一個性格的發展，當然是至難的事。戲曲批評家中往往說：「性格沒有發展，所以無味，」但是要在一事突發的短期間內，發展性格，實在是無理的。有人說：「性格是運命，」人即使從善變成惡，結果他的性格也是不會變的。傀儡之家中的諾拉的性格，看來似乎像發展，但實在應該作「潛伏」的性格，一朝出現「解釋纔是正當。」

那麼性格描寫的工夫怎樣做纔好呢？不外人物的性格描寫，用人物的說白來表現。使人物說出一種能夠和別的人物容易辨別的說明纔好。但是也不可說得太露骨譬如「我雖則頑固，但我是容易感動的人」之類的話，非在全無關係的話，茶坊酒肆的話，人家的風聞……之中，很自然地將人物的性格描寫出來不可的。這樣一想，劇中人物的會話，須得是自然的真實的會話，同時非預備說明不可，非性格描寫不可，還有，非說出這個人物的心理不可！

雖則一個人物的一言半句，也不可看作皮相膚淺的！

(九)

說白——會話

在戲曲上，沒有比說白更重要的事，好像三絃的絃綫，比牙琴的鍵盤！一切多好而說白太壞，那是不可救的。這是因爲其他一切，多非借重說白，不能表現出來的緣故。戲曲家除出用劇中人物的說白來表現一切之外，是沒有別的方法的。

我們可以想作說白是戲曲的一切！戲曲家的素質，第一在不能寫好的說白。將戲曲的原稿寄來給我看的人很多，其中有些文字說話多好，說白的意思也能够明白，不過一點多讀不下去的，這是文章雖則整齊，說話已經死了的緣故。和這個相反，也有不知道文字，用着些不完全的話，但却能讀得下去的作品，這是說話着的緣故，在說話中包含着一種動力的緣故。

說話也會死也會活的。和所說的境遇，恰好行合，和說着的人物，恰好符合的時候，是最活的話。唐賽尼(Lord Dunsany)的阿爾基末納王和未知的武士中，王和臣下們一同被敵王所囚，在做奴隸，祇以敵王的狗死的時候，他們可以吃到些骨

頭的事爲唯一的希望。其時忽然在掘的泥裏，發見了一把劍，手拿到劍的時。不覺王者之氣復甦，於是指揮同僚的奴隸反亂，殺了敵王，自登王位，這時候，家臣來報，說敵王的狗死了。

兵士 敵王的狗已經死了。

王和家臣(狼凶暴地似乎要吃的樣子)骨頭呢！(Bones！)

王(自己悟到已經登了王位)和死了的王一同去埋吧！

家臣(不服之聲)喂！陛下！

像這 Bones 的一語，真有一語千金的價值，可以說這戲曲的大半的價值，多在這一句話身上！

戲曲的說話，不是祇圖意味通達能夠說明境遇和性格就好的！一句話非生龍活虎地有生命，便是說謊，不是這個世界上實際上說的話，便是說謊！

第一不可不研究的，是在實際人生，怎樣的人，在怎樣的境遇，說怎樣的話的問題。我們實際的人生，決計不像某種戲曲中的人物的說話一樣，決不說「不說錯

「不重複」義理明白的話的。我們同樣的說話重複兩次或者三次，在很重大的話中，往往脫線，決不會像有種戲曲中的人物般的說非常整頓有秩序的話的！

劇中人物不可比實際人生的人多說話，也不可少說話！劇中人物，非說實際人生的人所說的話不可。

我曾經批評過某人的戲曲，說：「這脚本中的真的說白，只有『拿茶來！』和『把窗開了！』而已。」這因那脚本上的稍為重要一點的說白，多變了文章的說白的緣故。

有些脚本中，有一個人物好像滔滔的演說也似的說兩頁以上的話，我看不起這種脚本！因為實在人生的話，斷斷續續地沒有這樣綿長，前不對後地沒有這樣周整。但是，雖則話是這樣說，要劇的會話，完全和實在人生的會話一致，那是在一定程度以上，這至難的事，實在的人生中，兩人相見之後，往往說十分或者十分鐘的閒話，然後再轉到本處；但在戲曲上，十分二十分的閒話，是大禁物！這他差別，是藝術和現實的交界！實在人生的說白，經過藝術的壓榨，纔是戲曲的說白，

就是一面要保存實在人生的香氣和氣力，一面將他舞台的緊縮起來，此處纔是戲曲家的手腕！

進一層，一句話，非有這句話應有的意味以上的意味不可，假使說話祇有說話平常的意味，那是在戲曲上是低級的。說話非有說一句暗示十句的含蓄不可！假使說話沒有含蓄暗示，那麼在三十分或一點鐘之內，能說得出些什麼呢？「眼睛也能和嘴巴一樣的說話，」戲曲家非有在一句話中，含蓄無量意味的特技不可。上面說過的 *Bones* 一語，不是使我們無限地愉快的嗎；

在處女低聲的「我不曉」一句話中，什麼意味有可以包含的，連她的半生，多能夠在其中暗示的！不僅說話，連一聲咳嗽中，也可以包藏重大的意味的。

使說話一句句多話，一句句多包藏十倍的意味，那麼纔能脫了戲曲的桎梏，不論怎樣得奧的人間心理中，也可以深入而描寫的。

普通說，人心難測，人是決不肯將心裏的事，從嘴裏說出來的，人是決不肯將「我心裏實在看不起你」這樣的話說出來的！但是，不流露於答，人往往將不打算說

的心理，在別的說話中流露出來的。嘴裏說「不歡喜不歡喜，」但心裏實在歡喜的很多。發見一種能夠表現出嘴裏說不歡喜而說話背面「實在我很歡喜呢」一般的說話，纔是戲曲有努力的價值的事業。

說一句暗示十句，說東邊而意味西邊，拿住說話和說者的心理的微妙的交涉的鑰，是劇作家要諦之一。

人類的心是無限地複雜的，但說話却非常的缺乏；再加人決不肯將自己想着的事說出來，這是戲曲上說白的爲難的緣故。

在說白中，最須忌的是將「作者的說白」混到「劇中人的說白」中去，武者小路的戲曲和蕭伯納的戲曲，犯這事的最多！譬如老七和吉三的戲曲中，作者要讚美老七的死，於是借了吉三的嘴說：

「老七死得真美！在戀愛中得其死所是幸福呀！」現在這樣的作劇家漸漸少了，四五年前很流行，就是現在，也有人要犯。

說白全部，非人物的性格中所當有的說話不可，非自然地從環境中釀造出來的

說話不可。作者爲了發展事件起見而使之說的說白，多是死的。

說白之中，從前舊戲，有獨白和傍白的。獨白就是一個人說話，傍白是在和對手談話中回頭向旁邊說的話。（傍白是當作對手不聽見而覺衆聽見的假定。）例如：

甲。那麼，你說你爲了我連性命多不要的嗎？你肯罰誓嗎？

乙。什麼不罰誓，從前已經這樣的了。（旁白）讓我騙他一下再說！

傍白以下是用大聲說的，所以對手的甲當然沒有不聽見的道理的，真是胡鬧！

獨白差不多相仿。人除出發狂，是不會和哈莫雷特一般長地獨自說話的。傍白和獨白，多是表示劇中人物心理的手段，但是可用獨白傍白來表示心理，那是天下沒有再比作劇更容易的事了！惟其要在自然的談話中，表現心理，戲曲纔是難事，因之纔是高級的藝術！

傍白是絕對的沒有存在的價值，但獨白却不是絕對不可的我們獨自一人的時候，也時時不意中說些「混賬」「完了！」或者「這真利害！」一類的話的。這種程度的獨白，古舞台上也非常自然的。

此外，舞台上的說白，不是問答。甲問的話，乙一句一句的回答，是不行的。兩人的說話即使不針鋒相對，祇要能將兩者間的心境明白表現出來就好！

現在舉一個巴嘉（Granville Barker）的恩麗惠的結婚的第一幕劈頭的會話來看一看。羅特瓊在天將明的黑暗的園裏，將恩麗惠接吻了一下以後的談話。

羅特瓊。真對不住！

恩麗惠。爲什麼這樣暗呢？

羅。現在我說的話你聽得了嗎？

恩。嚶嚶。

羅。終於接了一回吻……差不多無意識地……真對不住！

恩。你不坐？的確這地方有一張椅子呢！

羅。真……園裏真暗得很呢！

在這樣簡單的會話中，不是將初次接了吻的處女的又不高興又怕羞的興奮，很明白的表現出來了嗎？我們連恩麗惠鼓着的小腮子多差不多可以感到的樣子！

假的沒有生命說話的授受，在真的戲曲中，雖祇一處，也不能容許的！但是現在的戲曲中。False question and false answers（做作的問答）所在多是！

幕

數

我對於一幕劇，有過下面的議論：

「在一個主人公或者一羣人的生活中，真的戲曲內事件，是不常有的，在我們生活上看來，凡曲的事件，也不過是半生一度或者一生兩度而已。因此，戲曲的事件，在很短的時間內發生的，真是很少！」

「所以，以一個主人公為中心，做了四幕或五幕的戲曲，要每幕多有劇的事件，是很難的，結果是不過將劇的事件，放在第四幕或第五幕，而將其他作為預備說明性格描寫而已。當然，要創作錯綜的劇的事件的時候，這種準備的場面，是必要的，在靜穆的海洋上面，一朵釀造暴風雨的暗雲低迷着的情景，當然是很有趣的。但是劇的本質，終不是境遇說明和性格描寫。在這味氣味，戲曲祇要將劇的事件的瞬間寫出來就好，況且不論怎樣的劇的藤葛，也要不了一幕光景的時間的，所以能够在一幕中寫出，是最好沒有的事了！不必說，有些劇的藤葛，非

三幕四幕，再也描不出的，而且第一幕閉幕之後，以不安期待緊張等心理來盼望第二幕，也是觀衆的快感之一，所以我並不是貶棄三幕劇，不過普通的題材，只要作者有充分的手腕，大抵多能裝進一幕裏去，而且僅用些長長的說明，來做成的三四幕的長劇，和遄逕的一幕劇來比，我以為一幕劇是作劇家的卒直的大道。自然，將複雜的劇的事件，做成雄渾的四五幕劇，在其間巧妙地配置性格描寫的大手腕，當然是戲曲家應得盼望的到達境。

「但是假使我們離開了劇的本質論，而在觀衆方面考察起來，那是一幕劇今後當更占劇場的勢力，是不能爭論的事實！好像短篇小說在十九世紀後半發達，做了文藝的寵兒一樣，一幕劇是近代劇運動的所產生的最後的孩子，他生來就有了爲劇場的寵兒的運命！這是因爲近代繁忙的生活，使一般人沒有長時間看戲之可能，所以在短時間內給觀客以一種簡練了的銘感，是必要的。

「不過一幕劇的難點，是境遇說明和性格描寫。我以為爲死了的說白，祇有一句，也是戲曲家的恥辱！但是沒有說白，境遇說明是絕對不可能的，我們非在

自然的會話裏，一點不引起觀客的疑念，而說明境遇不可！但是，敷衍着這樣的一幕劇作者的苦心的劇評，從來沒有見過！

還有一樣困難，是性格描寫，境遇說明雖難，但總能勉強做，但要在三十分四十分鐘的時間中，活活地描寫幕中活動着的人物的全部，這是於不論怎樣的大戲曲家也是難事呢！劇的事件容易寫，但幕中老婆子須有老婆子的個性，青年須有青年的個性，是至難的事！不過非描寫性格，戲曲是插寫不出來的，所以我們雖在片言隻語之中，也非努力將性格的鱗爪表現出來不可！

「做一幕劇，比做三幕劇更難！不過，說起一幕劇，聽得似乎很輕鬆，所以希望做一幕劇的人最多。其實祇有一幕劇是須有一切的劇的本質的，用一幕來切取人生的一角，和用一刀來打倒對手一般的，決不可看做輕易的。——演劇新潮一九二四二月號

但是，描寫罷工的郭爾思華西 (John Galsworthy) 的爭鬥和哈潑得曼 (Haupmann) 的織工般龐大的主題，當然不能在一幕中描寫的，其他像易卜生的戲曲，

也多是堂堂的長篇，我的一幕劇的主張，當然不過是我一個人的私言，但是努力避去無用的說白，避去無益的情景，那是創作戲曲的最良的注意。戲曲自身是人生的相的精粹，是人生的相的凝結，因此能夠短縮，是最好的事。

但是在一幕中容不下的事件，也是很多，就是即使事件單純，有時間和地點的關係的事件，例如一件爭鬥，有朝起於甲地，晝起於乙地，晚起於丙地的。假使僅將丙地的事件演出，而將甲乙兩地的爭鬥作爲說明，也未始不可。不過爭鬥的相不十分明瞭的時候，那是分作兩幕是必不得已的。但我總常常留心，努力於不變情景，不增幕數的事的。近作時的氏神是下午五時到下午十時的事件，在一幕中演出的。舞台上的時間，祇有四五十分，所以要經過五點鐘，是不成功的，所以有人說將牠分作兩幕好，但我祇將舞台黑暗一下，作爲三點鐘經過的表示的，比之分作二場，還是這個法子來得簡單而且便利。

威廉亞措的綠的女神中有宴會的場面，客人拿起刀叉，舞台暗了，舞台再明的時候，便表示宴會完了。這是很好的想法。在看客面前擺盤食事是不能夠的，但一

方面宴會又不能在三五分鐘之內完結的，所以將舞台黑暗，暗示宴會時間，是不傷舞台幻覺的便法。

在古典劇，以五幕為幕數的定式的，第一幕序說 (Introduction) 即發端說明 (Exposition) 第二幕發展 (Development) 第三幕危機或高潮 (Climax) 第四幕解決 (Solution) 第五幕結局 (Catastrophe) 但是莎士比亞的戲曲，已經沒有這種幕數，近代以三幕為戲曲重要的形式，一幕劇纔是二三十年來的事，但在一幕劇中，在理也包含着序說發展高潮解決結局等要素的。

(一十)

真 實 感

上面已經說過，上演的目的，是將真實幻覺加諸脚本，以提高脚本所有的效果，因此，一切「像真實」的事，是必要的。我們在讀書聽話的時候，稍為存點假，容易不留心放過的，但明明白白在眼前看的事，那是作假立刻要被看客捉破的。

但是、做戲總是容易流於作假的，這是因為戲曲自身，是一種作假的原故！以假裝的人物，做假想的動作，元來已是作假，但是，惟其是假，所以非「像真實」一般做出來給人家看不可。

在戲曲中所重要的，是「真實感」，而不是真實自己，櫻花的樹，祇要像櫻樹就好，真的櫻樹，是不必的！以其伐了杉樹來造杉林，不如用一枚畫布，畫得像杉林就好！

在劇中非像真不可的，第一是衣裝器具背景等，但這種多是戲曲的領分以外的事。在戲曲的領分以內，非像真實不可的，第一是舞台上的種種事件，第二是性格和心理。

舞台上的事件，非像真實不可，非世間可以有的事件不可。只是戲曲的性質上，非在短時間內表現多數的事件不可，所以很容易流於無理的，例如要使甲和乙丙相會的時候，假使乙丙是同在一處的朋友，那是再容易沒有，但假使乙和丙全無關係，那非使甲去訪了乙，再去訪丙不可，如此舞台變了兩個了！因為這個原故，甲和乙在某處會面，要說的話將完的時候，忽然丙從此地走過，於是「啊！你是丙君嗎？來得真好！」之後，甲和丙開始談話。爲戲曲中事件的進行上，是很便利的，但丙這般巧巧的走過，却是不像真實的事。

在舊劇伊賀越道中雙六中，靜馬投宿在他的敵人的同黨岡崎家中，只此已經是一個偶然，然而靜馬的義兄唐木，也偶然到這家來，此外，唐木的妻子，又恰好跌倒在這家門口，祇安一件，在人生已經是不可得偶然，這樣不可得的三個偶然，繼續發生，真是呆話中的呆話！從前的戲曲，不利用這種偶然的，可說一齣多沒有！

然而現代劇的作家，可以說從戲曲中，完全驅逐了偶然！易卜生的戲曲中，這

樣的偶然，可說全然沒有。

但是，偶然應不應該絕對的完全排斥，這却是大的疑問。即在實際人生中，偶然也比較的常有，所以將偶然絕對排斥，是不自然的。不過祇用偶然的續發，以惹起劇的藤葛，那是不可恕的舊時代的遺物！祇要利用偶然，不論怎樣的藤葛，多能夠做得出的。妻子和情夫坐了火車在某站下車，假使本夫巧巧在這個車站，那是立刻可以引起大衝突的；甲和乙正在說丙的壞話時，丙巧巧在後邊走過，也可以引起爭鬥的。不過用偶然引出來的糾葛，結果是做作的藤葛而已，不自然的藤葛而已！因為性格不合而惹起的衝突，和因為偶然而引起的衝突相比，前者在本質上何等有力！

所以在舞台上，非努力削除偶然不可，不論事件進行上如何緊要的人物，也不可使他偶然登場的！但是，不是古時舊戲的現代劇中，依靠這種「依靠不得」的偶然的作家，所在皆是！諸位請看，怎樣多數的劇中人物，從無從來的地方來；許多人物，在怎樣巧巧的機曾，突然登場！

偶然的一種，叫做聽背，諸位一定看到許多聽別人的背後話的戲曲吧！聽背在劇的發展上，也是非常便利的用具。在舊戲中，惡人密談的時候，一定有善人在聽背。善人在密談的時候，一定有惡人在聽背的。但是靠着這種不自然的聽背，圖劇的發展，真也是窮策之甚了！

但是要善人知道惡人的密計，這種事假使用除了聽背以外的手段，在舞台上說明，却很不容易！非常慚愧我的小說忠直卿行狀記，聽背作爲事件發展的機契的，後來編成戲曲上演的時候，聽背也成了重要事件。本來聽背這件事，在現實主義說來，是不能容許的事，但當作舞台技巧，却是非常簡便的方法。

近代劇的作家，將獨白傍白聽背暗合（Coincidence，即偶然二次重合的事，譬如在東京站遇了老友，這是偶然，和老友談話中，又看見了別的舊友，這是暗合。）等聽做劇的七大罪惡，而加以排斥，但這也不過是程度的問題。譬如用一用聽背，可以簡單完了的，偏因絕對排斥聽背，所以爲着說明善人知道惡人密計的經路，特爲加上無聊的一幕，那也可以叫做一種邪道。

即是舊的技巧，應否極端排斥，也是須得考察的問題。在和真實感能够兩立的範圍以內，使技巧復活而利用之，也是戲曲家一種快事。

性格，心理，和劇中包含着的思想主題的真實感，乃至真實，是第一重要的事。（在表現派的戲曲中，可以說祇守着最後所說的真實感，而無視前面所說的真實感的。——即事件不像真實也不妨，祇要心理思想真實就好。祇要將作家的主觀率直地表現出來就好，似乎是表現派的作劇態度。）

性格和心理須像真實的事，或者比事件須像真實更要緊也未可知。

呆人說乖話，聰明人做呆笨事，一黨首領的密書被人偷看，不良少年突然變為忠臣孝子，凡此之類，多是無理之尤！

不僅性格與行為非一致不可，人物行動的心理，也非像真實不可。

荀勗的 *Playboy* 上演的時候，愛爾蘭的看客多激昂着說：「不論怎樣西部的鄉下，莫非有崇拜弑父的人嗎？」荀勗回答說：「那是連滑稽多須得開個學校來教了！」這也不過是對於心理有點「像假」的攻擊。

(二十)

張 緊

戲曲是不可使觀客懈怠的。常將看客的心緊張，是要緊的事。看客的心，一旦捉住之後，是決計不可放鬆的。

要看客的心緊張，不斷地引起看客的關心是必要的。因此，在舞台，所起的事件自己，非常緊張不可的，「不知怎樣？」的疑問，非繼續保持不可的，所以舞台上事件的密度，須得濃厚，激烈地戲曲的發展。

新聞的長篇小說，有將讀者的心吊住的必要，同樣，坐在觀覽席的看客的心，因為身體束縛着，是不容易忍耐的。

緊張和提心吊膽毫無，可以安心看的時候，戲曲已經完了！到了「恭喜恭喜」的時候，戲曲已經完了！

由良之助在判官剖腹之前趕不趕得到？將要斬的日蓮，上使來不來得及？這雖是極端的例，但將看客的心，這樣的緊張着，是要緊的事。

當然，戲曲家的手腕大成之後，將看客的心，一擒一縱，是極愉快的事，放鬆

了收緊，收緊了放鬆，……如此發展到結局，也是一種有趣的技巧。但是在修道的路上的人，即使要一回抓住之後。努力抓緊到最後，也不是容易的事。

(三十)

運 命 的 激 變

羽太銳治氏曾在文藝春秋上嘲笑過某戲曲家，說：「那人連 *Peripety* 這個字多不知道。」*Peripety* 這字，做戲曲家的，是須得知道的！但是將這個字去問現在的戲曲家，能够立刻回答的，究有幾個，

Peripety 是運命的激變的意思，就是劇中人物的運命，一朝劇變的事，在希臘劇中，運命的激變，當做一種不可缺的要素的。

在舊劇中，這種運命的激變，也是所在皆是，譬如盛極一時的奸人，一朝凋落，是看客最歡喜的事。同時，本來富貴的人，一朝落魄，也是恰好於戲曲的情景的。

貴人聽了奸人的纒言，拷打忠臣，奸人將忠臣用繩牽出去，於是貴人拔刀，惡人澆水，貴人一刀斬下去，但是跌下來的頭不是忠臣的，而是牽繩的奸人！這種情景，是運命激變的最典型的。

我在近來的戲曲中，以為名工柿右衛門，是最巧妙地將運命激變利用了的例。

陶工的柿右衛門，受了商家的侮辱，女兒死了，於是他想發明一種赤繪的陶器來報仇，但是因為貧困，連買柴的錢多沒有，還沒有燒成之前，火將要熄了，他種種苦心，終歸無效，火終是中途熄了，他非常絕望。但是心不死，到窯裏去一看，赤繪陶器已經好好地燒成了！因為火熄，先收了一次悲劇的效果，再巧妙地利用運命激變，將主人公引到幸福而閉幕，真是很好，我青年時代看的戲曲中，以此為感銘最深。

曾我之家五郎，在喜劇作家中，是很有手腕的人，他的喜劇茶音頭中，他是有這種急激的 *Peripeteia* 的。石匠用手巾包了鐵槌等，經過桑名的旅店去投宿，宿店的掌櫃，錯認了他是大阪來的微行的米商，將他的手巾包當作銀子，於是勸他買米，掌櫃請他買一船的米，石匠以為叫他買一升，便答應了，但後來知道了誤會，石匠處於無可挽救之地，非常愁悶，忽然米價暴漲，石匠連忙將米賣了，得了大利。

轉禍為福，轉福為禍的事，在人生中，可說是最戲曲的危機。就是我在起初說過的運命激變是人生最激急的時機，是充分可以成為戲曲的地方。

普通甚至將這種禍福的轉換，叫做「戲曲的！」人生的戲曲的事件之六七分，是這種運命的激變，也不是過言。

(四十)

心機轉換

前章說過，許多戲曲中，將運命的激變，作為戲曲將究時的戲曲的情景。和這種運命的激變相對抗，人物的心情激變，也可以做出戲曲的情景的。這種心情的激變，叫做 Conversion。

就是解決戲曲的藤葛有兩種方法：其一是運命激變，第二是心機轉換！即非 (Peripety) 就是 Conversion！主人公因為運命的激變而失敗或成功，藤葛可以解決，或者主人公的心機一變，或者主人公的敵人心機一變，事情就能解決。

在舊戲裏，因為惡人回心向善，不知解決了多少藤葛；在新劇中，也因惡人的改心，不知解決了多少事件。

因人物心情的變化，而解決藤葛，是戲曲的定跡，因此戲曲是總脫不了戲肉與味的。在我們說起來，人的心機總是不容易變化的，所以看了用心機轉換解決的戲曲，總覺得有幾分假的，那是沒法子的事。

人，小小的變心是有的。從來當作討厭的，一旦覺得可憐起來，這種程度的心

機轉變，那是很自然的。但是從來活躍着的惡人，一旦屈服而完結，那是不自然而沒味的。

說起變心，Plavcov的主人公配樓馬克也是變心的，馬克的變作爲這戲曲的解決的，但，那是非常的自然的。

人心急激的變化，本來是非常戲曲的事。我的恩仇的彼方的第二幕，變心是戲曲的中心。但是因爲有趣，所以容易流於作假！主人公的性格，須得巧妙地描寫，使之可以肯定這種心機轉變纔好！

還有這種心機轉變，假使祇由主人公說一句「我從此改心了！」是不行的，惡人的改過，在實在生活上，尙且不容易相信，何況在戲曲上呢！在舊劇上，惡人剖腹表示改心的證據，但在現代劇，剖腹已經不行了，所以改心的時候，在說話之外，非有一種明白的證據不可，就是以其用嘴說改過，不如假一種動作給人看纔好，否則觀衆不能相信他的變心，所以戲曲容易變成作假！

(五十)

幕

以我的經驗，閉幕得法的戲曲，可以避去種種難關，閉幕不得法的戲曲，却是使觀衆不舒服的。閉幕不好的戲曲，不論別的如何好，也要打一個八折或者九折的！正像最後上來的菜調理得好，可以給全體酒席以好印象同樣，幕終得法，戲曲全體可以得着好印象的。我爲了求幕終得法，常常費了不少的苦心！

終

幕終的心，像寫永字八法，正中一豎的心一樣，就是非用力豎下之後順勢趨起不可！閉幕須得如此。我自矜着以爲我的父親歸來的幕終，似乎較好！那戲曲的草稿，還在舊的稿簿中，在最初的草稿，最後長男說：「那裏，那裏有看不見的道理！」而從裏面翻出

來的一節是沒有的，假使沒有這一句，父親歸來的效果，須得打個八折，我想。幕終是要緊，所以很不容易！因爲不論什麼事，發端很清爽，結局容易糊塗。但是在舞台上，非有眼睛看不見的結束不可的。

本來，人生是沒有結束的。不論到什麼地方，是沒有際限的。在這個沒有際限

的人生中，要在舞台上求一個結束，當然是不容易的。

從來戲曲的結束是主人公的死，悲劇是以主人公的死為條件的。但是死雖則是一種結果，牠自身却非常沒力的，這是為戲曲的藤葛的原因的絕滅。死了，當然不會有兒子了，主人公一死，觀客總可得些安心，所以死是戲曲的藤葛的解決，同時也是一種緩弛！主人公雖在劇的爭鬥戰敗，依然生存着，蹣跚踉蹌地站起來的光景，比之戰敗了而倒斃，是何等的有力！所以主人公的死，在閉幕上說來，是很沒力的。

從前，因為主役之死死，是悲劇的條件，所以主人公死由幕下，成了一種因習！總之不能結束的時候，便將主人公弄死，從來不知多少主人公，橫死在這種作劇家的手裏！「那主人公為什麼死呢？」「已經是第五幕了呀！」這樣的問答，似乎聽得很自然了！

但是，現代劇作家，是努力能不殺主人公最好！我也在迴避意識地殺主人公的事。

和死爲悲劇的因習的幕終相對，結婚是喜劇的因習的幕終！多少的男女在幕終時幸福地結了婚！不僅結婚，喜劇以「恭喜恭喜」作爲幕終，已成就了定跡，於是成就了一種叫做 happy ending 的世俗的幕終格式！但是，現在機敏的影戲熱心家，也以爲 happy ending 太「甜」而排斥了！有些作劇家說：「結婚爲什麼是結束呢？結婚纔真是新的藤葛的第一幕呢！」

因此，死和結婚兩方，多不是好的幕終。那麼幕終要怎樣呢？本本戲曲的事件。是漸漸的昂張而達於最高層，此後總得漸漸的緩弛了，所以從最高層到幕終之間，是戲曲家最要苦心的地方！在最高層與奮了的看客，一旦安了心，慢慢地平平坦坦的結束起來，看客自然心地弛緩，在希望早一點幕下了！所以要乘興奮到最高層的看客心理未曾緩弛的時候，驟然一飛躍而閉幕纔好！在終幕的時候，用力一擡，一擡是必要的。

近代劇的多數，甚至在藤葛的最高層閉幕的。就是將從前戲曲上在舞台上做的事，留在看客心裏，就是以其在舞台完全說出，使看客討厭，不如中途暗示的終結

，將剩下的任看客去創造的意思。

結果，人生是沒有終結的。前面舉過的巴嘉的某戲曲中，甚至會話中途斷絕而幕下的，雖則不必這樣的無視幕終，但是以其勉強結束，不如暗示的剩在看客的想像中爲是，——暗示的剩給看客去想像，是何等藝術的而有效果的事！

雖如此說，閉幕過早，將觀衆欺惑一下，也是不行的。但是要緊的戲文完了之後，仍就開着幕，使觀衆焦躁，那是不行之尤！好像一刀切下去一樣，有決意，有自信，不饒舌的事是要緊的。到了幕終的時候，似乎還有些話要說的態度，我是討厭的。

(六十)

餘

論

至前章止，已將作劇術的大體規則說過了。我相信能夠知道這些事件，大概不致於做出被人笑的戲曲，或者做出些在舞台上好像着了兩的紙糊細工一般的戲曲來了！

當然，不論怎樣去研究作劇術，曉得這樣一點，不是說就能做出好戲曲的，但是，除出打算專門研究作劇者以外，這一點我以為已經够了。我自己，除出了上面說過的以外，當然沒有什麼特別的心得或祕訣的。

但是，在種種戲曲中，將以上抽象了的定跡，去仔細吟味，是要緊的。能夠多讀，便多讀些戲曲，各作家如何巧妙地做豫備說明的工夫，如何出神地描寫性格，在如何時機閉幕，……等須得研究。

在日本的現代戲曲中，要知道如何逆用主題的事，請一讀我的戲曲，因在我是無論如何，總先努力明瞭地表出主題的，要曉得說白的一句句如何琢磨的事，請去賞鑒山本有三的作品；此外，讀久米正雄的作品，可以知道構想的如何創造；讀岡

本綺堂的戲曲，可以知道他如何努力於現代舞台的調和。

外國作品中，現代劇始祖的易卜生的作品，其次司屈林培里，蕭伯納，企愛霍甫（Anton Tchekhov）荀絨等作品，讀翻譯也好。還有，非讀破二三百篇的戲曲，請千萬不要自己動手去創作！請諸位努力去找新的主題性格境遇，——即使其中的一件也好的，要找出日本外國一切作家所不會用過的纔好！不論怎樣的也好，曲也好，總之希望諸君創作出能够表示些諸位自身的作品來！但是要創造出這樣的新作品，現存的一切作品多應得知道的，因此希望多讀戲曲！我的戲曲研究，不是爲立刻去創作的人的參考的，乃是爲去讀戲曲的人的參考而寫的。

小說是不容易學的，是沒有教法，沒有學法的，戲曲呢因爲有了一種格式，所以容易學，而且用功的效果，也能够看得出來的。比之小說，容易入門，容易進步，現在日本和我們般的戲曲作品，有相當的才能的人，用過五六年功，那是可以學得到的。

現在的新進戲曲家的萎靡，諸位大概知道的，這個的第一原因，是不用功而已

！

除出全無文藝素質的人之外，祇要肯用功，相當的戲曲，是不致於寫不出的！祇是僅僅讀了幾篇日本的近代劇，便將死了的道白排列起來，自己以為戲曲而自娛的人，那是還是請省些事的好。

戲曲祇要能够繼續用功，好的作品一定可以得到的，祇要能够做出好的作品，不論怎樣的無名之士，也可以一躍成名的。和小說比起來，戲曲的勝負容易決定，祇要一上演，黃金之為黃金，是立刻可以分別出來的。

——終——

一九二六，五，二十。