



在 創 叢 書
戲 劇 與 人 生
陳 銓 著

大 東 書 局 印 行

目次

第一章	談修養	(一)
第二章	識深淺	(一三)
第三章	明結構	(二八)
第四章	選人物	(三九)
第五章	鍊語言	(五一)
第六章	論英雄	(六二)
第七章	造氛圍	(七五)

第八章

擇經驗

.....

(八五)

第九章

重批評

.....

(九六)

第一章 談修養

(一)

世界上百工技藝，都需要修養，一個人的道德人格，更需要修養。修養就是準備，任何事情，沒有準備，臨時一定會倉皇失措，舉動錯誤。有了修養的人，說一句話，行一件事，都是有條不紊，因為他有深厚的基礎，純熟的訓練，他能夠有把握，用巧妙簡捷的方法，去達到預料的成功。

相傳美國有一家工廠的機器壞了，請了一位機器師來修理。這位機器師看完了，說需要三千塊錢。廠長答應以後，機器師舉起鐵錘輕輕一擊，機器就轉動了。廠長說：「一鐵錘怎樣要值三千塊錢？」機器師說：「這一鐵錘，需要二十年的修養，二十年時間的準備。」

，賣三千塊錢，不能算多。

戲劇家的創作，也和這一位機器師修理的工作一樣，看起來很簡單，實際上是複雜。沒有長時間的修養，忽然提起筆來，失敗的機會是很多的。

戲劇比其他的文藝形式，都要困難，因為牠需要客觀的精神，牠處處受舞臺的束縛，最後牠還得顧到觀眾的心理，設法引起和保持他們的興趣。牠需要天才，但是天才沒有長時間的修養，也不成功。

戲劇家的修養，可以分爲四步：第一是觀察，第二是想像，第三是思想，第四是訓練。

(二)

戲劇的對象是人生，所以在作劇之先，作家要觀察人生。通常的人，不知道觀察，因為他自己生活在人生中間。喜，怒，哀，樂，仇恨，戀愛，嫉妒，偏見，一切的感情經

驗，到處支配着他，他的見聞省識，無一不帶主觀的色采。他不能夠客觀地觀察事物，因為事物蒙蔽了他。古詩說：「不識廬山真面目，只緣身在此山中，」在廬山裏面，沒有法子知道廬山，只有走出廬山，得着相當的距離，然後纔能認識廬山本來的面目。

人生也是一樣。在燈紅酒綠，紙迷金醉的時候，身臨其境，沉溺其中，不能嘗試生活的意義。只有在夜闌人散，萬籟無聲，或者置身局外，靜以觀動，纔能夠省察入微。這種客觀觀物的本事，是戲劇家修養的第一步。

然而人生是多方面的，世界上的人物事實，是複雜繁冗的，戲劇家需要觀察什麼呢？

戲劇家最先要觀察的，就是人，不過不是普通的人，而是特殊的人。普通的人，是沒有趣味的，特殊的人纔有趣味，纔有資格進戲劇。世界上沒有兩個人的面貌，性格，思想，是絕對相同的，也沒有一個人，在兩個時間，他的心境是絕對相同的。戲劇認定特殊而有戲劇趣味的人，仔細觀察他一切特殊的地方，把他記載下來，那麼這一個人，

就成功戲劇中間，有深刻個性的人物。沒有這樣的人物，戲劇就是膚淺的戲劇，不能算好的作品。

戲劇家其次要觀察的，就是這一位特殊的人，處在一個戲劇的局面。人生是平凡的，乾燥無味的，沒有意義的，只有處在戲劇局面的時候，一切就相反了。什麼是戲劇的局面呢？就是衝突的局面。人生走到一種途徑，兩種力量，取對峙的形勢，或者是外界和內心；或者是內心和內心，彼此不相上下，阻礙重重，怎樣解除這些困難，取消衝突的局面，是最饒興會的。

譬如一點困難都沒有的婚姻，就沒有什麼意思。假如一對青年男女，彼此熱戀，兩家父母，徧徧不許他們結合，或者來了第三個人，引起種種的糾紛，這個婚姻的成功或失敗，完全在不可知之數，那麼這一個故事，就是戲劇的材料了。又如天下太平，人民安居樂業，全世界的民族，相親相愛，獅子和綿羊一塊兒遊戲，大地上沒有一個壞人，人與人之間，沒有利害的關係，那麼戲劇家也儘可以擱筆了。但是黃金時代，不知何日

來。戰爭衝突，是不可避免的現象，怎麼樣去應付戰爭，免除衝突，這又是戲劇天然的資料。戲劇家用平靜的心理，觀察動盪的人生。離合悲哀，生死禍福，都是他研究的對象。他認識人生本來的面目，用靈敏的手腕，表現出來，讓人類自己認識自己，自己改良自己。他暗示理想的人生，讓人類從自己省察自己之中，漸次走向光明之路。這一切都起源於觀察，而觀察必須要客觀。

(三)

人生固然充滿了戲劇資料，然而這些資料，往往殘破不全。就算本身是全的，戲劇家也碍於機會，不能一一觀察。戲劇需要完整的故事，就是說，要有開場，有發展，有終結的故事，然而在實際人生中，是不容易碰見的。有許多事情，戲劇家固然可以身臨其境去經驗的，然而有很多事情，是無法經驗的，如像殺人，戲劇家就不應當經驗，又如像自殺，戲劇家更不應當經驗。

雖然不經驗，却儘可以描寫。這就要憑他想像的力量。文學大部分是要想像的，沒有想像，很難成爲一位文學家。在戲劇裏邊，尤其需要，因爲戲劇需要完整的故事，那兒不完整，作者就得設法補充。不但補充故事，需要強烈的想像，就是劇中人物的行爲，語言，動機，無一樣不需要想像。通常我們所見所聞的，都是故事的大綱，或者極簡單的情節。寫成戲劇，這點根據，是不夠的。戲劇需要走進每一個人的靈魂，看一個究竟，纔能夠深刻地描寫他。這除了用想像力以外，簡直沒有其他的辦法。

有許多天真的觀衆，以爲臺上一切的事情，都是千真萬真的。一個戲劇完成以後，常常有許多人問，到底是寫的那一個，完全是真的嗎？其實只要他多想一想，立刻就發笑。因爲戲劇裏邊，許多地方，都是兩人的對話，戲劇家那有這樣多機會，去偷聽他們？

不過想像要近人情，不近人情的想像，是瘋狂的想像。想像要處處以常識作根據，就是每一個觀衆，都認爲合情合理，至少是在某種情形之下，是可能的。假如大家認爲

不可能，這就是不近人情，觀衆不能接受，戲劇的作用，就不能發生。

不但寫實的劇本，要近人情，就是神怪的劇本，也要近人情。神怪世界之中，有神怪世界的規律和習慣，作家一旦把這些規律習慣建設起來，以後就得嚴格地遵守，不然觀衆又要批評他。西遊記，封神榜，雖然不真，但是我們能夠接受，就是因爲作者始終一貫地保持他建設的新天地。

至於寫歷史上的的人物，因爲有一些事實上的記載，作家不能太違反事實。作歷史劇的人，第一步要收集材料，不一定完全用，不過不能完全看，因爲怕全憑想像，違反人情。戲劇家固然在必要的時候，可以憑想像去改動歷史上的事實，但是改動要合情理，歷史上人物一個重要的動作或轉變，需要「戲劇的證明」，就是要在戲劇之中，設法說明理由，纔能夠令人滿意。

想像還要顧到舞臺上的可能性。有許多事情，舞臺上絕對不能表演。如像幾十萬軍隊的戰爭，把一個人的腦袋截下來，女人生孩子，在懸崖上綽交，黃河決堤淹死千萬的

男女，這些都是無法表演的事情。有時就算有辦法，然而不能逼真，或者鬧出笑話。如像騎馬上臺，狂風暴雨，著名音樂家當場演奏，一個比平常人高一半的巨人，這些都是費力不討好的景象。作家可以想像，但是不一定要老老實實地搬上戲臺。

(四)

觀察和想像，是戲劇的外形，思想纔是戲劇的內心。一個沒有思想的戲劇家，只能描繪世界人生的觀察，不能表達世界人生的精神。藝術的目的，本來是要在紊亂中發現條理，原料中找尋意義。人類活着有什麼目的呢？他們的行爲，有什麼價值呢？他們怎樣纔可以走上光明之路呢？

戲劇家不一定要像哲學家那樣抽象地分析人生，他要具體地表現人生，在具體表現之中，他使我們的思想行爲深刻化。通常人對於一件事情的看法，都是簡單的，因此也是膚淺的。如像福善禍淫，是一個簡單的道德教訓，然而戲劇家却往往要寫善不必福，

淫不必禍，另外建設更深刻的道德規律。又如像一般人喜歡說戀愛至上，只要有真感情，就是好的，然而戲劇家却要告訴我們，事情並不是這樣單純。在愛情和責任，愛情與友誼衝突的時候，何去何從，誰也下不了一個有力的結論。又如像一個人應當遵守國家的法律，破壞法律，就是壞人，然而在一個妻子逼迫着去救她的丈夫，一個女兒要解除她父親臨死前的痛苦，簽假名的犯法行爲，就不能拿普通的法律來決定善惡了。

人生是微妙的，所以也值得人思想。一位戲劇家的心胸，應當開闊，眼睛必須睜開，他纔能夠觀察細密，悟解其中的道理。如像人生爲什麼有悲慘的事情呢？我們應不當悲觀呢？世界上到底有沒有正義呢？生命的意義到底在什麼地方呢？這些問題，作家如果沒有想透，他很容易養成不健康的人生觀，頹廢，無聊，悲觀，厭世，人生盡是醜惡，理想遙遙無期，不管技巧再精，才氣再大，終於發爲文章，誤人誤己。

許多末世的文學家，沒有看清楚人生，喪失自己生命的力量，放情縱欲，以文章爲遊戲；沒有崇高的理想，偉大的感情。風氣一開，世氣丕變，整個的國家民族，因而陷

入不可救藥之境。所以文章的盛衰，關係國運的隆替。六朝明末，異族侵凌，蒼生塗毒，固然有其牠的原因，然而當時文人的作風，至少不是民族奮發有爲之象。

這不是抽象的道德問題，而是事實上影響問題。一位戲劇家在執筆之先，應當放慮對於實際人生的影響。德國戲劇家席勒，要把劇場作爲道德教育的機關。他的思想，並不頑固，因爲他發現戲劇移風易俗的力量。戲劇就像火一樣，在大人手裏，可以炊爨照明，在小孩手裏，可以焚屋燬身。有人甚至於主張，戲劇應當脫離道德，不顧一切，這是不對的。因爲人生可以表現的景象很多，戲劇家儘可以有選擇的自由，他憑什麼一定要選擇不道德的題目呢？

(五)

最後，戲劇家需要訓練。第一是文字的訓練。在要寫戲劇之前，作者至少要用點苦功，養成寫清順文字的本事。文字是傳達的工具，工具不良，一切都無從說起。特別是

本國的文字，不可不精心研究。用外國文字來描寫本國的事情，根本是錯誤的，因為本國人講外國語，本國觀衆；不一定懂外國文。

要訓練本國的文字，需要多讀本國的典籍。因為典籍是民族生活的泉源，文化的背景，不了解本國人的生活文化，文字是不會好的。有些留學生，只通外國文，有些時髦作家，專想仿效外國文，本國文字不能駕馭，於是大倡廢除中國文字之說，這是喪心病狂。一位戲劇作家，如果要拋棄本國文字，他等於和戲劇告別。

關於技巧方面，更要參考世界各國的名著。與其讀批評的書籍，不如直接讀原來的作品。怎樣結構，怎樣描寫人物，怎樣運用對話，怎樣佈置舞臺，怎樣利用做戲的機會，這些都是可以探討的。

不過會讀書的人，要會擺脫書。讀書是要了解古人，創作却要前無古人。讀古人的著作，讓古人把你束縛，一步不敢動，那又是滯礙性靈，損壞獨立創造的能力，這是很不好的。讀書的目的，不是叫你奴隸仿效，乃是要你放大眼光，熟悉技巧，引起靈感，

深沉見識。書對於戲劇修養，有利有害，不在書的本身，而在讀書的人會不會應用。

舞臺的經驗，當然愈多愈好。一位作家藉此可以知道舞臺的可能性，同時還可以知道，那些地方，演員有做戲的機會，那些地方，舞臺設計可以利用舞臺一切的裝置導具，來幫助劇情，那些地方，導演可以利用演員的地位動作表情，來加強戲劇的效果。

不過舞臺和書籍一樣，戲劇家可以知道牠，但是時時要擺脫牠。舞臺是進步的。現代的舞臺，比較從前的舞臺，範圍逐漸寬大，許多從前不能表演的戲，現都沒有問題了。所以作家不但利用舞臺，而且在可能是情形之下，要創造舞臺。

戲劇是要創造的。凡是不能從觀察，想像，思想，訓練中間去修養自己，有嶄新貢獻的戲劇家，就不是偉大的戲劇家。

第二章 識深淺

(一)

戲劇有深刻和膚淺的分別，深刻的戲劇，纔能算崇高的藝術，膚淺的戲劇，最多只能作普遍宣傳的工具商業上騙取金錢的手段，牠的價值和效果，是一時的，不是永久的，是娛樂的，不是感動的。這還是就成功的膚淺戲劇而言，至於許多戲劇，膚淺到一種程度，連膚淺的效果，都不能發生，那就更沒有討論的價值了。

凡是稍為研究過一點西洋戲劇的人，至少應當知道，戲劇之所以成爲戲劇，第一個條件，就是「結構」。亞里斯多德在他的「詩學」裏邊，討論悲劇六個主要元素，他把結構，放在第一。結構是戲劇的靈魂，沒有牠，戲劇就完全倒塌了。

戲劇的結構，不是故事。故事可長可短，可多可少，可詳可略。結構却要互相關聯，互相依賴，絲絲入扣，滔滔歸源，沒有一句廢話、沒有一件無關大局的事情。換言之，一位戲劇家，需要一種極強的組織能力。戲劇比小說難，就是因為小說範圍裏作者享受的自由多，戲劇範圍裏，作者處處受時間空間的束縛。有許多會寫小說的人，一旦寫戲劇，往往就「可憐無益費精神」。

一個劇本，要能夠在戲台上站得住，引起觀象的興趣，到不一定是深刻的戲劇，因為戲劇最要緊的條件，就是結構，只要有了結構，戲台上就可以搏得羣衆的歡迎。十九世紀中葉，歐洲「普遍戲劇」的運動，文學價值並不高，當時風行一時的作家，如像法國的師克雷白，德國的葛慈布，在現在歐洲文學史上並沒有崇高的地位，他們的著作，已經被人遺忘，然而在當時，他們却能夠抓住觀衆，這就是因為他們的戲劇有相當的結構，能夠產生舞臺的效果。

再拿電影來說，大部分的影片，意義都是很膚淺的，但是編劇和導演的人，因為公

司花錢太多，不能不顧及營業，所以每出一個片子，至少得先選定有結構的脚本。只要結構好：就不愁不受觀衆的歡迎，營業的投資，大概可以不至於失敗。

結構是戲劇的生死關頭。還不懂結構是什麼意義的人，根本不配談戲劇。他也許是詩人，小說家，散文家，演說家，但是他決不是戲劇家。

關於戲劇的結構，當另章詳論。這兒要提出的，是戲劇的深淺問題。假定一本戲劇，已經有了完整的結構，牠算取得戲劇的資格，到底牠能不能夠算一本深刻的戲劇，這還要研究其他的條件。

(二)

深刻和膚淺最顯明的分別，就是作者描寫人物的手段。戲劇裏邊，有「典型的」人物，和「個性的」人物。典型的人物，就是各種階級各種性格人物的代表。如像一個商人，一個政客，一個流氓，一個土匪，一位英勇的軍人，一位貞節的女子，一個賣國求榮的

漢奸，一個慳吝的守財奴，一個性急性慢的人，這些都是典型人物。一位戲劇家把這些典型人物的特徵抓住，描繪出來，觀衆一目了然，心領神會。導演和演員，自然可以根據這些特徵，再從服裝動作聲音笑貌去強調牠，刻畫牠。然而這不算藝術作品呢？

這不能算藝術作品，因為典型人物的特徵，只能產生膚淺的印象，印象所以膚淺，因為牠模糊。因為一個典型代表千萬同樣的人物，我們不能想像他。他是死板的，沒有血，沒有肉，沒有靈魂，他是平面的，不是立體的，他是簡單的，不是複雜的，他只有外形，沒有內心。中國以前的歌劇，裏面大部分都是這樣的人物，臉譜，服裝，聲調，就是刻畫典型人物的技巧。

這種典型人物，永遠是膚淺的，因為他們不是真正的人，他們是各種觀念的象徵。思奸智愚，是倫理上的抽象觀念，然而藝術的成功，不單憑觀念，還要具體的事物，來實現他們。藝術和科學不同，科學只追求抽象的原則，藝術要描繪具體的事物。藝術不能作到這個地步，藝術的價值，就有限了。

歐洲描寫個性最擅長的作家，莫過於莎士比亞。中國戲劇裏，還沒有這樣的人。只有紅樓夢的作者曹雪芹有這樣的本事。莎士比亞的哈孟雷特，曹雪芹的林黛玉，都是文學裏有最鮮明深刻個性的人物。其實不但哈孟雷特和林黛玉，莎士比亞戲劇中間，任何人物，上至君主侯王，下至販夫走卒，只要經過作者一兩筆描寫，立刻就生動活躍起來，紅樓夢中間，沒有一個人物，不耐人尋味。我們都能夠了解他，明白地認識他，我們認識他，比認識我們的兄弟朋友還要更進一步，甚至比認識我們自己，還要清楚。

真正成功的個性人物，我們能夠明白清楚地認識他，但是又不能「完全」明白清楚地認識他，人類是複雜的，愈是偉大的人物，心境愈不簡單。戲劇作家要寫出「半讓我們懂，還要在字裏行間隱含一半讓我們想。這就是爲什麼哈孟雷特的個性，成了千古的疑案。文學批評家打了幾百年的筆墨官司，還沒有打完。戲劇人物到了這種境界，戲劇就深刻了。

初學的作家，一提起筆，兢兢業業，惟恐別人不了解他創造的人物。想方設計，反

覆說明，等到一切都明白了，一切也就膚淺了。

不過深刻和晦塞又不相同，有一些作家，力求深刻，故意讓劇中人物，作奇怪的舉動，發迷離的語言，令觀衆瞠目結舌，莫明其妙，結果戲劇的效果，完全不能產生，不但演出容易失敗，本身的價值也成問題。第一流的作家，必須要能夠深入淺出。用透明的對話，表現深刻複雜的心靈，深刻而不晦塞，明白而不膚淺，這纔算戲劇最上乘的作品。

(三)

戲劇的深刻和膚淺，可以從另外一個觀點來看，就是作者對人生意義的把握。

人生是文學的泉源，沒有人生就沒有文學。但是人生是複雜的，意義是很難捉摸的。只有天資極高的人，再憑他細心的體會，長時期的經驗，纔能夠自己找出一條安身立命之路，同時對別人的生活境況，動機，有相當的了解。但是了解雖然了解，他並不要

提出什麼哲學的系統，或者任何解決的方案。戲劇家的使命，與其說是解決問題，到不如說是提出問題，與其說是指導人生，不如說是表現人生。實際上，當然，人生一經表現，解決指導的意思，也在其中了。

人生的意義，不在結果，而在過程。假如我們從結果方面去着想，恐怕會感覺發現，一切都是空虛無聊。作官怎麼樣？發財怎麼樣？得名譽怎麼樣？學問好怎麼樣？作偉大人物怎麼樣？世界上一切的成功，都經不起「怎麼樣」三個字。一個悲觀厭世的人，我們不能說服他，就是因為勸的人和聽的人，雙方都從結果方面發議論，而不從過程方面去切身體驗。譬如一個打網球的人，覺得非常有趣，同時一位不會打網球的人，站在旁邊，絲毫不能想像，累得滿身是汗，有什麼快樂。跳舞的人，可以通宵達旦，不肯停止。不會跳舞的人，却不明白，在一間屋子裏，走來走去，豈不單調無味？理論後邊沒有經驗，理論的價值根本有限，不能動人，因為牠只注意結果，不注意過程。悲觀厭世的人，多半是有閑階級的人，真正工作緊張，成天提起精神生活的人，決不會感覺生活

無聊。

所以戲劇家不賣氣力去「解釋」人生的意義，他只用藝術的方式，把人生的過程，「表現」得淋漓盡致，無論喜怒哀哀，都是親切有味，擺在面前。觀眾目擊心驚，或憂或喜，各人有各人的體會，各人有各人的主張，各人有各人的解釋。這樣描寫的人生，纔是自然的，真實的，因此也是深刻的。

有許多戲劇家 喜歡站在某一個立場，或者應用倫理上一些信條，或者流行的一些口號，勉強湊合，創造一些人物事實，來代表這些抽象的觀念。結果他創造的戲劇人物，也僅只是觀念，而不是真正的人。我們看完這種戲以後，也只得着一些觀念，沒有嘗着人生的滋味。牠不能感動我們，因為只有真正的人，纔能感動真正的人，只有具體的情狀，纔能引起感情的震動。這種戲劇的作者，也許是道德家，說教者，宣傳家，而不是戲劇家。在另外一方面來說，因為他不是真正的戲劇家，所以也不是理想的道德家，說教者，宣傳家。

在這兒有一個相關而來的問題。就是戲劇和經驗。有人說寫戲劇的人，一定要有豐富的人生經驗，因此又有人說，有了豐富的人生經驗的人，一定長於戲劇。前一種理論是對的，後一種理論是不對的。有經驗的人，不一定能夠寫戲劇，但是能夠寫戲劇的人，一定要有經驗。因為經驗不過是材料，怎麼樣利用這些材料來編成戲劇，還需要組織的能力，怎麼補充材料的缺陷，需要強烈的想像，怎麼樣看出材料的意義，需要哲學的眼睛，怎麼樣使這些材料生動，需要藝術的天才，所以經驗是一回事，戲劇又是一回事。抗戰以來，千萬的人，有戰爭的經驗，能夠寫戰爭戲劇的有幾人？青年男女，有戀愛經驗的，更不知多少，能夠寫戀愛戲劇的，更屈指可數。就算能夠寫出，然而寫的仍然有深淺之分。

有許多經驗，可以編入戲劇，有許多經驗，不能編入戲劇。我們儘可以承認，作者寫出來的，都是真正的經驗，然而假如這些經驗，不能產生戲劇的效果，寫出來也是枉然。實際人生中，大部分的經驗，都是平淡無聊，真正的戲劇作家，必須要有選擇的本

事。他要從千百經驗中，披沙揀金，找出有戲劇意味的經驗。好容易找得了，又還要依照戲劇的組織，當拋棄的拋棄；當補充的補充，配合成完整的藝術品，到這種境地，戲劇和經驗的距離，相隔更遠了。

(四)

戲劇的深淺問題，還可以從語言方面來判斷。戲劇的人物和作家對人生意義的把握有深淺，戲劇的語言，也有深淺。

戲劇有戲劇的語言。我們平常同朋友談天，一談就是幾個鐘頭，彼此的感情很融洽，興味很濃厚，但是假如把這些話一字不改的搬上戲台，觀衆一定厭煩，不到一個鐘頭全走光了。戲劇的語言，必須要發生戲劇的作用。作用有深淺，語言也有深淺。深淺的關鍵，到不在平常和特別的語言。極平常的話，在適當的時候，適當的環境說出來，也可以產生極深刻的作用。譬如「我愛你」這三個字多麼平常，然而一位偉大的戲劇家，往

往能夠使牠引起偉大的情緒。這不是語言本身的問題，乃是選擇時間空間的問題。

有一些戲劇作家，專門喜歡賣弄文字。每講一句話，一定要加上許多形容詞，許多深奧難解的比喻，他以為這樣，他的戲劇就深刻了，然而結果還是膚淺，甚至於肉麻。

時代環境，往往是戲劇語言的指南針。在英國伊利莎白時代，因為觀眾是國王和貴族，所以戲劇的語言，趨於華麗，說話喜歡繞灣。但是自從十八世紀工業革命以後，戲劇的觀眾，變成中產階級和職業工人，戲劇的語言就趨於平易簡單了。莎士比亞和易卜生，在戲劇語言方面，作風完全不同，一個華麗，一個樸素；一個曲折，一個簡單，但是我們不能夠說莎士比亞深刻，易卜生膚淺。其實兩人都深刻，不過時代環境不同罷了。

戲劇語言的深淺問題，也不是長短的問題。有人以為劇中人多說話就深刻，少說話就膚淺。所以演戲的時候，演員都喜歡表演話多的，其實是大錯特錯。作家在讓劇中人說話以前，先要抓住他的性格，冥想當時的情景，性格了解了，情景逼真了，上台一兩句簡單的話，也可以產生深刻的印象，要不然長篇大論地演說，痛苦悲哀地呼號，結果

依然是膚淺。同樣的錯誤，就是認為劇本長就深刻，劇本短就膚淺。演七個鐘頭的戲劇，一定比演兩個鐘頭的戲劇，更令人滿意，然而實際上的效果，往往恰得其反。

舞台上的說話要經濟，當說的說，不當說的就不要說。作家想出一句話，也許是至理名言，但是當他強迫劇中人在不適當的情景說出，極美艷的話，可以變成極醜惡的話，極有意義的話，可以變成極無意義的話，極雅致的話，可以變成俗不可耐的話，極莊嚴的話，變成哄堂大笑的話。

舞台上最怕講廢話，廢話愈多，劇情愈散。多說不如少說，少說不如不說。怎麼叫做不說呢？就是用戲劇的動作，來代替戲劇的語言。在舞台上，語言並不是惟一能夠發生戲劇效果的工具。一個人拿一張報紙，抽一支雪茄，安閑地坐在沙發上五分鐘不講話，也可以非常緊張，假如事先戲劇家令觀眾知道，房子已經起火，他快要大禍臨頭。這不但不要語言，連身體的動作，都可以取消。

戲劇是要動作的。動作分身體的動作和內心的動作。會寫劇本的戲劇家，在每一句

話後邊，都要包含一種動作。導演和演員，對於每一句話，都可以捉摸，找出表現動作的機會。這樣，戲劇的語言就深刻了。

通常一個劇本，到導演手裏，必定要經過一番刪改。導演高明不高明，先要看他刪改的本事。沒有動作的語言，他必須得刪，動作不夠的語言，他必須得改。假如他不刪不改，把作者所寫的整個搬上舞台，這自然是他負不起責任，但是假如他沒有看懂原作，到處損傷戲劇的動作，那麼他的錯誤，就更不可饒恕了。

(五)

我們從人物，人生的意義，戲劇的語言三方面來觀察批評一本戲劇的深淺。假如在這三個標準之下，都達到了深刻的地步，那麼這一本戲劇，就是一本深刻的戲劇，不然就是一本膚淺的戲劇。膚淺的戲劇，也有牠的價值。牠可以娛樂觀衆，牠可以作普遍的宣傳。牠雖然不負提高藝術水準的使命，牠的價值是不可泯滅的。至少牠比毫無結構的

戲劇，或者晦澀難解的戲劇的效果大得多。尤其在中國一般民衆教育程度不高的時代，有時太深刻的戲劇，反而不能發生普遍的影響，膚淺而有興趣的戲劇，反而是對民衆宣傳最好的工具。對於這種戲劇，我們也用不着譏評。當局者的苦心，我們更應當充分原諒。

不過文藝的事業，一方面要求普及，一方面也要求提高。只以少數智識份子爲對象，固然不對，只以多數民衆爲對象，因而使藝術膚淺，不讓牠向前進展，也是不對。好，在一個國家，有各式各樣的人才，各式各樣的興趣，分頭努力，並無不可。鄉村要藝術，都市也要藝術。沒有受過教育的人要藝術，受過教育的人也要藝術。對象不同，深淺自異，拘執一見，就算不通。

固然最理想的戲劇，是雅俗共賞的戲劇，但是這是最不容易的事情。非有最大的天才，最廣博的人生智識，最熟練的技巧，不能作到。我們虔誠地希望這樣戲劇的產生，但是依照我們樂觀的看法，中國民衆的教育程度，對戲劇欣賞的力量，已經逐漸提高。

二十年前的觀衆，和現今的觀衆，已經不可同日而語。戲劇家發愁的也許不是他的戲劇太深刻，而是他的戲劇不夠深刻。因爲深刻的藝術，纔能夠引起深刻的情感。時代是應當進步的。任何向後轉的運動，都是救急的辦法，不是理想的辦法。

第三章 明結構

(一)

戲劇之所以爲戲劇，最要緊的就是結構。結構是戲劇的靈魂，沒有牠，戲劇很難引起觀衆的興趣，就算能夠引起，也很難維持到底，愈趨愈烈。在一方面來說，結構的目的，就是要用經濟的手段，巧妙的方法，來把握觀衆，不讓他們有一點鬆懈的機會。

戲劇最初的起源是經驗。作家對於社會上發生的一件事情，或者自己心靈上引起的一種感觸，發生興趣。經驗也許是直接的，就是目見，也許是間接的，就是耳聞，也許是虛構的，就是想像，不管牠來源如何，牠作了戲劇創作的一個起點。有了這個起點以後，作者再繼續思索。把牠作成一個有頭有尾有中的完整故事。頭就是故事的開場，中就

是故事的發展，尾就是故事的結束。三者缺一，故事就沒有趣味。普通的經驗事實，有完整的，假如不完整，作者就要憑他的想像和常識去補充完整，這是作劇的第二步。

故事並不是結構。許多不懂戲劇的人，得着了一個有趣的故事，立刻用對話的方式敷衍成篇，他以為這就是戲劇，結果是可憐的失敗。戲劇的結構，是一種極嚴密的組織方式。選擇材料要經濟，排列的手法要巧妙，牠必須有一個中心，到某一個時期，牠一定要有一個高潮，至於怎麼樣開場，怎麼樣發展，怎麼樣結束，都要有一定的步驟。作家對於故事材料的處置，就像孫吳用兵一樣，要井井有條，進退有方，變化錯綜，絲絲入扣。一個完美結構的戲劇，就像一位理想的美人一樣，眉目口鼻，都生在適當的地方，長短大小，恰到好處，言笑舉止，沒有絲毫不合拍。戲劇的結構，到了高妙的程度，觀衆從頭至尾，心緊目張，如舟行巫峽，路轉峯迴，如身履泰山，瞬息千變，時而驚濤駭浪，時而柳暗花明，至劇終人散，滿意而歸，身心交泰，回味無窮。戲劇對於觀衆，要有這種魔力。他澈底明瞭觀衆的心理，觀衆的悲哀喜怒，都在他的掌握之中。他可

以操縱指揮，百不失一。但是這種魔力的來源，主要地在戲劇結構的技巧。

結構固然一部分靠天才，一部分也靠訓練。牠可以訓練，因為牠可以捉摩。牠有一定的法度，只要能夠遵循，加上多次的試驗，雖然不能達到最高的地步，至少能夠維持觀衆的興趣。一個有完美結構的戲劇，人物命意，也許膚淺，不能列入第一流文學，但是牠至少可以作「戲園」劇本。許多第一流的文學家，只能寫劇本給人讀，不能寫劇本給人演，也許是因為舞臺上物質條件的困難，然而大概是因為沒有結構的意識。「戲園」劇本，就是可以上演的劇本，而且上演一定可以成功，並不是容易寫的。在一個民族戲劇運動萌芽的時候，要鼓動一般人的興趣，這樣劇本最需要了。

(一)

要談戲劇的結構，第一步要研究戲劇的中心。許多人以為戲劇的中心，就是主角，有了一個主要人物，戲劇就有了中心。這是一個錯誤的觀念。這個錯誤觀念的發生，是

因爲大部分的戲劇，裏面都有一個主角。但是戲劇的中心，不一定是主角，有好些戲劇，根本沒有主角，也可以有戲劇中心。假如有了主角，戲劇家沒有把一切的配角，一切發生的事情，集中到主角的某一種動作上面去，他的戲劇，依然沒有中心。戲劇最壞的結構，就是傳記式的結構。作者選擇了一個人物，把他從搖籃到墳墓，所有遭遇的人物，發生的事情，一一描寫出來，結果人與人事與事之間，沒有連帶交互的關係。這樣戲劇，最富於催眠作用，因爲牠沒有真正戲劇的中心。

戲劇的中心，不在人物，而在動作。一個戲劇中間，必定要有一個主要動作，其餘一切的副動作，都是拿來陪襯牠，幫助牠，發展牠。一本傳記，儘管有千樣的事情，聰明的戲劇家，只挑選其中一個最關重要最饒興趣的動作，來作爲全戲的中心，這樣，傳記就可以成爲戲劇了。有時一個時代，一個運動，一個戰爭，關係許多的人物，戲劇家只要把握着一個關係全局的動作，他儘可以描寫許多的人物，甚至於沒有主角配角之分。他的戲劇依然有中心。

中心既然決定，作家就要依照這一個中心，去選擇人物，動作，語言，來闡明這個中心的來源，發展，和結局。他必須要有剪裁，劇本裏面，不能有一個無關的人，一件無關的事，一句無關的話。好像百川匯海，衆星拱辰，又好像建築華廈，每一塊木料，每一顆釘子，每一堵牆，每一扇窗，都同整個構造有關，缺一不可，多一不行。而且人與人事與事話與話之間，又要互相關聯，互相結合，互相支持，互相陪襯。一切的配合，還要合適當的比例，不能太長，不能太短，不可太多，不可太少。戲劇經過這番組織，就賓主分明，相生相尅，可以算得有結構了。

戲劇的中心是動作，但是這一個動作，戲劇家必需要領導到一個高潮，或者一個頂點。沒有高潮的戲劇，就是平淡無味的戲劇。戲劇一開場後，作者利用一些小動作，來引出主要動作，以後逐步發展，逐漸緊張，到了一個最嚴重的局面，觀衆心緊目張，連呼吸都不敢呼吸。在這個時候，戲劇的空氣最濃厚，戲劇家能否成功，就看在這一個頃刻，他能不能夠澈底抓住觀衆的感情。

一個人的生命，有緊要的關頭。生死禍福，全憑這一步決定。一件事情，有嚴重的局面，成功失敗，在此一舉。這都是戲劇的高潮。最好的戲劇，通常是把兩者合而為一。動作的嚴重局面，就是主角的生死關頭，戲劇的高潮，在這種情況之下，最完美了。

有時一個戲劇，用雙重的結構，就是兩個故事，穿插其間。比如政治的故事，加上一個愛情的故事，戰爭的故事，加上一個友情的故事，這樣的結構，往往能夠減少劇情的單調，增加戲劇的熱鬧。不過到了高潮的時候，兩個故事，都要同時演變到最高峯，不然戲劇不但鬆懈，而且要增加紊亂。莎士比亞和他同時代的戲劇家，最善於使用這種雙重的結構，常常獲得意外的成功。

戲劇的高潮，通常在第三幕，有時在第四幕，甚至於第五幕。不管牠怎麼樣，在高潮以後，必定有一個解決的方式。沒有解決，戲劇就沒有完成，故事沒有終結，觀眾是不能滿意的。不過解決的方式，須要潛伏於前面幾幕的戲劇之中。或者人物的個性，或者某種的行爲，到時候自然水到渠成，不是突如其來，不是平地生根。一切要自然，要

有根據。在戲劇寫開場白的時候，作者的全神已經貫注到結尾了。戲劇所以難寫，就是每寫一句要顧到全體，每寫開場，要顧到終結。沒有這樣組織能力，戲劇就是雜湊，或者勉強。中國戲劇，一到無法可辦的時候，就請觀音菩薩來打救，希臘的戲劇，常常用機器把天神從空中降下來，近代的喜劇，到青年男女無法結婚的時候，讓律師帶來一個有錢叔父的遺囑，這都是沒有辦法的辦法，不是理想解決的方式。

(三)

戲劇的結構：簡單說來，就好像取一根繩子，打了許多的結子，愈打愈多，多到不能再多的時候，又把牠一個個重新解開。打結和解結，就是戲劇的結構。

在第一幕中間，戲劇家藉動作和語言，來介紹人物。某一個人物，是某一種身份，有某一種性格，處在某一種地位，同戲劇中心：有某一種的關係。說話要經濟，動作要簡單，不經濟簡單，就要使人生厭。第二是描寫背景。這個故事，發生在什麼環境，環

境有些什麼特徵。第三是追述過去。以前發生過甚麼有關的事情，現在是一種什麼局面，都要清楚點明。第四是暗示將來。悲劇就要先佈滿悲慘的空氣，喜劇要有輕鬆的情調。將來到底怎麼樣呢？作家可以暗示我們，但是決不能明說，因為一明說，就沒有趣味了。到結尾的時候，他要在每一個觀眾的腦子裏，寫上一個大大的問話符號。

在第二幕中間，人物要成長變化，動作繼續發展，困難逐漸增加，問話符號，愈是擴大，層層逼緊，步步生新，變化無端，花樣百出。到結尾的時候，觀眾的興趣，更見提高，心絃更見緊張，就想離開劇場，也不可能。他已經走入戲劇家的謎團，他失掉了自由，聽他擺佈。

到第三幕，一切的醞釀，到了高潮。觀眾的感情，提高到白熱度，喜怒哀樂，盡到極端。但是故事並沒有講完，問題還沒有解決。他還期待着，他要看到底結果如何。戲劇家於極度緊張之時，在自己內心上，依然保持冷靜的態度。觀察觀眾的心理，想方設計，講一半，留一半，維持他的興趣。

戲劇的動作，照例第三幕最高峯，逐漸下降，困難一步步解開。但是在下降的時候，不能採取迅速的垂直線，須要有波瀾起伏。有些戲劇家，在第四幕還有第二個高潮，不過不及第三幕那樣高度罷了。這如像夔門過後，還有無數山峯，沒有康莊坦途。

最後的一幕，是全劇的終結。當然不能平鋪直敘，依舊妙趣橫生。不過這時候，動作要快，不能多事徘徊。通常第五幕應當是全局最短的一幕，因為觀眾到這個時候，沒有耐心，來看細膩的描寫，大段的抒情，他們最着急要知道的，就是故事如何收束。戲劇在這兒更要特別留心，不可拖沓，也不可苟且。到結尾的時候，更要滴滴歸源，大小問題，都給他一個自然而適當的解決。要是悲劇，更要洗淨觀眾的悲情，要是喜劇，更要保持輕鬆的空氣，明示全劇的教訓。

這種結構的方式，是歐洲戲劇典型的結構方式。在許多的地方，作家常常有修正變化，不過在大體上，戲劇的動作，總要經過這一段過程。尤其在初學作劇的人，不遵循這樣的規律，往往會一敗塗地。

(四)

結構的本來目的，就是要用一種適當排列的方法來引起保持觀衆的興趣。戲劇是要人看的，而且是要人看了發生興趣的。怎麼能夠達到這一個目的，戲劇家就不能不仔細研究。有許多在社會上已經享了盛名的詩人，小說家，把戲劇看得太容易，以爲隨意抒寫，就可以成文章，然而結果他的成功，什麼都是，就不是戲劇。

結構是不自然的，有許多作家，口口聲聲，要描寫自然，覺得人生一有結構，就是不自然的人生，根本違反文學的真理。然而文學並不是自然，頂多只能逼近自然。至於戲劇，簡直可以說，是文學中最不自然的形式。人生是沒有趣味的，戲劇不但要有趣味，而且要這種趣味，自始至終，不要鬆懈，牠怎麼能夠同自然完全一樣呢？

結構需要冷靜的理智，來選擇排列收集的資料。牠和作詩，根本不同。詩人到技術純熟的時候，可以全憑情感，嬉笑怒罵，皆成文章。至於戲劇却沒有這樣便易的事。舞

臺只有這樣大，時間只有那樣長，每一個人說話的機會只有那樣多，作家一時興之所至，那能樣樣合適呢？

不過自然和情感，戲劇裏也有充分表現的餘地。這不在文字的長短，而在精力的集中。帶起枷鎖跳舞，也許是很費勁的事情，但是在超越的天才，也可以有驚人的表演。

假如一位作家，沒有這種本事，去利用這樣狹窄的機會，或者成見在先，滿心不樂意去受任何的束縛，那麼他儘可以改行，不必自尋苦惱。好在人生有益的事情甚多，可以造福人類社會的，正不只戲劇一樣。

第四章 選人物

(一)

戲劇最重要的條件是結構，其次就是人物。有故事而無結構，不能引起觀衆的興趣，有結構而無人物，戲劇就會流於膚淺。結構是形式，人物是內容，沒有內容，感人不深，雖然能夠引起觀衆一時的快感，等到夜闌人散，一切就消歸於無何有之鄉。

戲劇的人物，須要先經過一番選擇。大部分的人，都是沒有戲劇趣味的，只有有戲劇趣味的人物，纔可以搬上戲臺。但是戲劇的趣味，憑什麼標準去決定呢？

第一要看這一個人有沒有特殊之點。一個普通的人，他的言語笑貌舉動，同千萬人一樣，就不能引起我們的興趣，只有一種特殊的人物，任何方面，都和平常人不同，上

天下地，往古來今，只有他一個人是這樣，任何人都同他兩樣。這樣的人，纔有刺戟性，大家纔樂意知道他。照普通情形來說，能夠引起觀衆興趣的，好人不如壞人，樂天安命的人，不如冒險拚命的人。農夫不如獵人；坐商不如行商，行商不如航海；好妻子不如交際花；規矩的僕婦，不如嘴靈舌便的丫頭；差人不如強盜；文人不及武人，結婚不如偷情；吃飯不如喝酒，談天不如吵架，吵架不如決鬥。因爲前一種的人物行動是平常，後一種是反常，反常就比較有趣味。

固然，站在道德的立場來觀察，有一些人一定會覺得，反常的人物，有毒害人心世道的危險，然而這是過慮。因爲道德不道德，不在人物的本身，而在戲劇家全部的命意。他可以勸善懲惡，寓褒貶於字裏行間。他雖然把壞人寫得有聲有色，然而壞人始終是壞人。三國演義儘管寫曹操，然而曹操始終負千載的罵名，三歲小兒，也知道辨別。水滸傳儘管寫一百零八條好漢，然而強盜依舊是強盜。金瓶梅整個的書寫淫亂，然而西門慶潘金蓮誰又能不責備他們？一部春秋描寫了多少臣弑君，子弑父，淫亂凶殘，然而春

秋大義的靈光，照耀千古。詩三百篇，載多少淫奔之詩，然而詩經是儒家教育的寶鑑。可見這完全不是題材的問題，而是處理的問題。

在另外一方面來說，真正高明的作家，也可以從極平常的人物裏，去發現極特殊的事情。極平常的生活，發現極驚奇的心境。實際上許多戲劇上的題目，起初也許新奇，後來經過許多作家的運用，就變陳腐了。怎麼樣推陳出新，這就要看戲劇家的本事。譬如愛情的題目，寫的人真是太多。愛情的人物，很不容易引起人濃厚的興趣。然而羅蜜歐和朱麗葉，浮士德和格銳琴，却成了千古不朽的人物。又拿航海來說，描寫的作家，何只千萬，然而星伯達和魯濱孫，始終沒有人能同他們競爭。農人的生活最平常了。近代兩個最偉大的小說家哈代和託爾斯泰，却專心致志，以農民為對象，獲得偉大的成功。

不過道理還是一樣。假如一位平常的人，經過戲劇家的描寫，成了極饒興趣的人物，那麼這個人物，已經從平常人物變成特殊的人物了。

戲劇上的人物第二個選擇的標準，就要看這一個人物是否處在一個衝突的局面。人類平常的生活，是沒有衝突的，一到有衝突的時候，他的生活就不平常，他的個性裏邊，就包含了戲劇成分。

衝突分外界和內心。外界的衝突，如像國家與國家，團體與團體，個人與社會，因為意志伸張，遭逢阻阨，形成衝突的局面，甚至於到了生死關頭。這個時候，一切都是緊張的，雙方面都使用所有的力量，來加入鬥爭。觀眾提心吊胆，不知道結果如何。這就是戲劇最好的材料了。但是這種衝突，僅只是外來的，雖然緊張，還不深刻，雖然痛苦，還不悲慘。至於內心的衝突，却是劇中人物，走到了生命的歧途，他不知道怎樣選擇。有時憑着他光明的人格，選擇了犧牲的途程，使我們同情他，同時又可憐他。如像忠孝不能兩全，愛情與友誼不能兼顧，到底那一樣好呢？劇中人這樣問，觀眾也這樣問，戲劇家並不替我們答覆，他只把這一個問題提出，讓我們自己去解決。在這種衝突局面之下，戲劇的人物，就耐人尋思，同時也就令人發生趣味。

人世經驗膚淺青年的人，通常把人類分成兩大類，一類是好人，一類是壞人。等到年齡愈大，經驗愈多，纔知道完全不是這麼一回事。好人常常有他的弱點，壞人間或也有他的優點，甚至於弱點就是優點，優點就是弱點，人生就是這樣相反相成。戲劇的趣味，也就根據這一個基本的原則。

舞臺上最怕十全十美的好人了。在實際人生中間這種人物，雖然不容易碰見，我們還要馨香禱告，有一天會碰見他，但是進了戲園，遇着這樣的人，我們就忍不住要打呵欠。

人類不是上帝，他多少都有些弱點。好人有壞的時候，壞人有好的時候，這不是本質的問題，乃是次數多寡的問題。梁山泊的強盜，殺人放火，應當是壞人，然而裏面的人物如像武松魯達李逵，忠肝義胆，濟困扶危，却是好人中難得的德操。石秀爲人，精

明強幹，不受女人的引誘，財帛分明，對把兄義氣如山，我們可以叫他做好人了，然而他急於辨白自己，殘酷無情，一殺再殺，施耐庵又給我們對他一種尖酸刻薄的壞印象。

人性是複雜的，道德法律是簡單的，等到一個人一切的行動，部合乎法律道德，他自然可以成功一個好人，他也就變成簡單。簡單的人物，是平面的，不是立體的，是膚淺的，不是深刻的，是無聊的，不是有趣味的。假如一個劇本，充滿了這樣的人物，這個戲劇也就塌台了。

進一步來說，許多道德上的情操，推到極點，立刻就包含一種不可救藥的缺憾。宋襄公要行仁義，不重傷，不禽二毛，因此打一個大敗仗。岳飛要服從皇帝的命令，班師回朝，自己犧牲，國家覆滅。青年人爲着戀愛，犧牲了一切的前途。誠實不欺的人，到處受人欺負。這些都是本人的優點，同時也就是他的缺點，他的缺點，同時也就是他的優點。戲劇能夠把這一種人生的哲理，用生動的筆調，抒寫出來，他就是成功的戲劇家。

戲劇上的人物，分典型人物和個性人物。典型人物，是各式各類人物的代表，個性人物纔是特殊生動的活人。代表只有外形的特點，沒有內心的生活。戲劇家的職務，就是怎麼樣把典型人物，鞭辟入裏，使他成爲個性人物。這種個性人物，有典型人物一切的特點，甚至於有全人類的共通性，同時他也有他自己個別的特點，天下古今，沒有第二個人和他一樣。因爲他和人類相同，所以我們對他的遭際心境，能夠了解同情；因爲他和別人相異，我們對他的性情人格，發生濃厚的興趣。只有典型人物，沒有個性人物的戲劇，不是深刻動人的戲劇。

戲劇上的人物，最好是能夠成長變化。人生是一種教育，前定的經驗，常常影響後來的性格行爲。一位極良善的人，可以變得極奸詐，一位極兇惡的人，可以變得極規矩。這種轉變的過程，中間往往包含豐富的戲劇意味。戲劇的作家，把這種地方抓住，他描寫的人物就不會死板乾燥了。

不但在整個一生的過程裏，一個人有成長變化，就是頃刻之間，也可以釀成一個轉

機。夫妻可以反目，情侶可以乖離，君臣相忌，父子相殘，同室操戈，友朋拚命，甚至整個國家民族，引起戰爭，淪為奴隸，都起於一念之差，笑談之下。這樣轉變的關頭，是人生最重要的關頭，也是戲劇家描寫人物最好的機會。

(三)

戲劇家用什麼方法來描寫人物呢？有直接的方法，有間接的方法。

直接的方法，就是把戲劇上人物的個性，觀察分析，然後正確地把他一切的特點，盡量地描繪出來。有時候用他自己的語言，有時候用他自己的行動。語言必須要作到透明的地步，觀眾可以一見了然。假如他是一個奸滑的人物，他嘴裏的話，儘管漂亮。他自己本來的性格，還是無形中流露在話的後邊。劇中人物的對手，可以受他的欺騙，觀眾却並沒有受他的欺騙。不過透明並不是膚淺，或者不近人情。好人口裏說自己是好人，已經不大高妙，壞人說他自己是壞人，除非在特種情形之下，就非常孩氣可笑了。

戲劇上的語言，有能夠表示個性的，有不能表示個性的。不能表示個性的長篇演說，隨意閑談，再說得多，還是毫無作用。能夠表示個性的只要一兩句話，就很夠了。曹孟德「寧使我負天下人，不使天下人負我」，充分表現奸雄的本色。項羽不願意見江東父老，寥寥數語，也充分表現光明磊落的作風。自然主義的作家，往往把一個人的言語，極忠實仔細地記載下來，不加選擇，不肯剪裁，結果人物的個性，依然模糊，無味的語言，只惹人嫌厭。

同樣，用行動來描寫人物，也要採取經濟的手腕。照一般情形來說，行動比較語言，更能給人深刻的印象。講一句蠢話，不如作一件蠢事，談愛情不如作愛情。但是行動也有戲劇的，也有非戲劇的。假如一種行動，是一種極普通的行動，又不是在適當的時機，不能刻畫人物的個性，那麼這種行動，就沒有戲劇的價值。

間接描寫的方法，就是藉旁人的語言行動，來刻畫劇中人物的個性。特別是劇中的主要角色，非用這一種方法，不能滿意地把他烘托出來。莫利哀的「偽君子」，在主角沒

有上台以前，大家都在談他，觀眾已經知道他，很想同他會面。所以他一上台，就容易就表現他鮮明個性了。因為旁人的談話，比較自己的談話，還容易深刻，旁人不但在形容他，他對旁人的影響，也間接表現出來。至於在行動方面，假如某人的某種行動，是因爲受了某人的影響支配，那麼這位影響支配人物的個性，就沒有解釋的餘地了。

(四)

戲劇起源於人生，終結於人生。戲劇家要描寫人物，他必須要時時刻刻，觀察人生，體驗人生，明瞭人生的哲理。人類有什麼弱點，人生有什麼意義，好人何以變壞，壞人何以變好，是非善惡，有什麼價值，尤其重要的，人生當中，那一種是美，那一種是醜，這一些千百的問題，戲劇家都要冥思苦索，遊戲人間，等到自己得到真理，纔可以把真理告人。他的作品，對人生纔是一種啓示。他指導人類，改善人類，他替人類打氣，使他們有勇氣，來作精采壯烈的生活。

人類是永遠不滿意的，人類社會的醜惡，是永遠描寫不盡的。假如一位戲劇家，對人生還沒有把握，他也許有深刻觀察的力量，有充分表現的本事，然而他往往會只看見人生的一方面，而不是人生的全體，他的作品，不過是他失望的呼聲，人生醜惡的圖畫。觀眾看後，垂頭喪氣，萬念俱灰，這是末世文學的作風，不是真正偉大文學的使命。

真正偉大的戲劇，對人生應當是建設的，不僅是破壞的。牠是人類力量的結晶，生命的泉源，人類不能缺少牠，因為沒有牠，人生就減少了許多的意義。固然，在動亂的時代，社會上百弊叢生，戲劇家不平則鳴，指出人類一切的弱點，讓他們看不慣，受不了，養成改革的動機，然而很不幸的，就是好些作家，藉只談病症不開藥方的口號，肆情攻擊，一籌莫展，因而增加時代的苦悶，漫漫長夜，何日天明，因而頹廢無聊，肆情縱欲，利祿薰心，理想幻滅，這樣的影響，至少不是戲劇家的初衷。

善有善報，惡有惡報，是粗淺的倫理觀念，世故稍為深刻一點的人，早就知道不全。這是這麼一回事。深刻的戲劇家，當然不會根據這個原則來描寫人物。不過善人不得善

報，他行善還有什麼意義，惡人不得惡報，他行惡還有什麼制裁，這是第一流戲劇家應當想辦法處置的問題。他不能只藉「深刻」的口號，故意違反大家的道德情操。深刻的哲學，有深刻解答的方式，戲劇家不讀書，不思想，只圖筆下快意，是不對的。

固然，在戲劇創造，寫惡人易，寫好人難，寫正面很難討好，寫反面容易引起興趣，然而戲劇起源於人生，還要終結於人生。牠對人生發生什麼影響，作者不容忽視。

所以怎麼樣使戲劇上的人物，有特殊的個性，怎麼樣使他們對人生有正確的啓示，這是戲劇創造上最嚴重的問題。

第五章 鍊語言

(一)

戲劇的語言，和詩歌小說的語言不同。詩歌抒發自我的性靈，小說描寫人物的心理，兩者都帶不少主觀成分。在小說和敘事詩中間，有時作者也可以讓描寫的人物自己說話，然而大部分還是替他說話，用第三人稱的方式，來仔細說明他的動機，個性環境。作者隨時可以說明解釋，感慨議論。但是戲劇家却沒有這樣的自由。他必須要盡量客觀，他不能自己站出來講話。每一句話，都要適合劇中人物的個性和心境，假如他勉強把自己的意見，放在人物的口中。他就要損傷戲劇的逼真性。

戲劇的長度是有限的，所以戲劇家活動的範圍，比較窄小。他不能夠隨意發揮，他

必須要選擇配合。戲劇的時間，比較集中，戲劇家不能寫許多年代，各種不同時間的事情，因此他不能不用經濟的方法，把前因後果，都在短促的時間顯出。

戲劇的語言，最難得是情文相生。在作劇之前，大綱擬好了，怎樣使細小的情節，逐步發展，自然而然地，恰合原來的大綱，這真是不容易的事情。在語言方面，尤其要緊的，就是要一句話逗出一句話，前面的話暗示後面的話，後面的話，返照前面的話。一切像流水一般，連續不斷，又像風行水上，觸處成文。戲劇家有無天才，有無靈機，有無工夫，多半在這地方，可以判斷。

舞臺的語言，句句都要有戲劇的趣味，換言之，就是每一句話，演員都有戲可做。無聊的對話，長篇的演說，導演演員往往無法處理。他的文章也許很流利，言語很漂亮，然而沒有戲也是枉然。語言要有戲，本身一定要包含一種動作。有的是身體的動作，有的是內心的動作。身體的動作，使演員不全於呆板，內心的動作，更使劇情緊張。還有戲劇上常常需要一種情勢，作者老早就苦心經營，到時候，話儘管不多，也許是極平

常的兩句話，然而牠可以有千鈞之重，意趣橫生，令人吟味不置。在這種情形之下，戲劇語言的成功和失敗，到不在語言的本身，而在運用的手段。

戲劇的結構，是戲劇的靈魂；推進結構，却要靠語言的力量。結構就是主要動作的發展。我們說語言推進結構，就不管說，語言要推進主要動作。假如舞臺上的話，沒有這個功用，他就會把主要動作停滯，觀衆的興趣，就減少了。不過推進有正面推進和反面推進之分。正面推進，是藉語言讓動作迅速前進，反面推進，就是動作要前進，故意遲延，因而增加觀衆緊張的情緒。不過故意遲延，是有戲劇作用的，無意遲延，是沒有戲劇作用的，兩者不能混爲一談。

戲劇人物的個性，要靠對話來描寫，所以對話本身，要隨時有描寫個性的功用。每一個人說話，有每一個人說話的方式，習慣，身份，以及一切的特點。戲劇家必須要時時留心，揣摩仿效。通常最成功的人物，只要一開口，別人不看見他，也知道他是某人。不但主角這樣，配角也應當這樣。假如這個人的話，那個也可以說，或者任何人都可

以說，那麼這個人一定沒有特殊的個性。個性人物，不是典型人物。一個人儘可以代表某一團體，某一階級，某一族類說話，然而他自己還是自己，同樣的人決不能仿效他。

戲劇不但表現人生的事實，還要表現人生的哲理。亞里斯多德說，戲劇比歷史還要哲學。歷史是一時的，哲學是永久的。戲劇家藉個別的現象，來表現普遍的真理，所以他能夠超越時代，事過境遷，觀眾還能夠對他的作品發生興趣。戲劇的語言，到了最高的程度，除掉適合一切要求之外，還要能夠表現人生的哲理。戲劇家在深刻的人生觀察經驗之後，說出一兩句親切有味的話來。這種道理也許是人人心中有的，但是自己沒有說出，經戲劇家點明，觀眾忍不住點頭稱賞，同時心中的快樂，是難以形容的。

不過戲劇家不是哲學家，戲劇不是哲學論文。長篇大論的哲學討論，是戲劇最可怕的人。不合同性情勢的哲學標語，是不可饒恕的錯誤。假如戲劇家在對話中間，到處掉書袋子，講哲學話，是很危險的。只有到適當的時機，自然的環境，恰合的人物，纔能藉題發揮，不然就會弄巧反拙。

戲劇的語言，還要戲劇的題材。悲劇和喜劇，是不同的。悲劇的態度是嚴肅的，所以語言應當沉重而有力。劇中人物，經過深刻的人生經驗，他說出來的話，不能開玩笑。拿悲劇的英雄來開玩笑，不但破壞悲劇的空氣，而且悲劇英雄壯嚴偉大的性格，也因此損失。譬如英粹與美人，是充滿了浪漫情緒的題材，蕭伯納在他的「英雄與美人」中間，盡量開玩笑。英雄吃可可糖，貪生怕死，美人裝模作樣，到處騙人，結果令人不能忍受。不過蕭伯納還是成功，因為他寫的是喜劇不是悲劇。假如他寫的是悲劇，也用同樣作風，那就大糟而特糟了。

世界上無論什麼嚴肅的爭情，高尚的人格，道德的行爲，假如你願意，都可以拿來開玩笑。英國人有一句話，說：在我們思想的時候，人生就是喜劇，在我們感覺的時候，人生就是悲劇，悲劇是要人感覺的。所以作家在語言方面，要繪聲繪影，直接用感情

去打動觀衆，不能用理智去說服觀衆。一個人有情感的時候。他不能清楚地思想，尤其是在內心遇着激烈衝突的時候，徘徊起伏，無所適從，因爲他的心境是紊亂的，他的語言也是不能分析的。

悲劇的語言，不能太簡單，太簡單就不能引起人深沉複雜的感覺，錯綜紛拿的印象。悲劇的語言是詩歌，喜劇的語言是散文，詩歌寫情，散文說理。寫情要直接，說理要間接。固然詩歌，也有簡單的，但是這是當事人處在簡單的局面。在悲劇裏邊，局面多半不簡單，因爲悲劇有內心衝突，有了內心衝突，局面很難簡單，所以語言也很難簡單。

在另外一方面，喜劇和悲劇，完全不同。悲劇是要人哭的，喜劇是要人笑的，悲劇是情感的，喜劇是理智的，悲劇是複雜的，喜劇是簡單的，悲劇是動搖社會標準的，喜劇是維持社會標準的。因爲根本不同，語言的性質也不一樣。

人類是世界上惟一能笑的動物。一個人發笑，他必定先發現可笑的對象。什麼樣的

對象纔可笑呢？就是不合比例的對象。世界上萬事萬物，都有一定的比例，人類在一個社會一個時代一個環境，已經習慣，假如有一個例外，我們就要笑，笑是笑牠不合我們習慣的標準。一個大胖子，一頂小帽子，一件長衣服，行路踉一交，說話說錯，對人失禮，小事情生大氣，緊急的時候安閑，諸如此類千萬樣事情，都是不合比例的，所以我們笑牠。

在笑的時候，我們的腦筋一定要清楚，不清楚就不能發現不合比例的地方。笑最怕的是情感，因為情感蒙蔽理智，理智不能活動，笑就無由發生。在街上忽然看見一個駝背的人，我們笑他，但是一想到他可憐，我們就不能笑了。喜劇家頭腦是冷靜的，同時他處處留心，不讓觀眾發生情感作用，因為情感一進戲場，喜劇就從窗戶飛去。

所以喜劇的語言，必須要明亮，因為理智只有明亮的語言中間纔能活動。牠尤其是要簡單，因為簡單纔能說理。牠多少要維持社會上一個標準，因為沒有標準，就不能找出不合比例。

喜劇的語言，最成功的就是有機智。什麼是機智呢？就是在兩種看起來似乎沒有關係的事物中間，忽然發現一種不合比例的關係出來。除非腦筋極清楚的人，絕對沒有法子辦到。英國的戲劇家蕭伯納，人是聰明的，樣子是醜陋的。有一次他接着一位極漂亮的電影明星寫的信，裏面說：假如我們兩個人結婚，生下來的孩子，有你的腦子，我的面貌，不是頂好的嗎？蕭伯納回信說：你的意思，固然是很理想。但是假如生下來的孩子，有我的面貌，你的腦子，那豈不糟糕嗎？

這種出人意外的機智，不但令觀眾發笑，而且令他們感覺劇作家語言的聰明，巧妙，因此對戲劇發生濃厚的興趣。這全憑作者一時的靈機，把極平常的語言，一翻手就點鐵成金。喜劇裏邊，沒有機智，都是平鋪直敘，喜劇的空氣，不容易造成。最好的喜劇，必須要機趣橫生，一波未平，二波又起，轉折的地方，都是別人想像不到。作者在執筆的時候，假如沒有奇險的語句，寧肯暫時停筆，不要勉強湊合，敷衍成篇。

(三)

戲劇的語言，最忌諱長篇大論。通常一位善於社交的人，自己總不喜歡一直講下去，他總想方法，讓別人有發言的機會。戲臺上更怕一個人佔據很久的時間。聰明的導演，遇着這樣的地方，或者是刪節，或者加上許多動作，但是始終沒有簡短的對話，容易處理。同時演員在台上，不但吃力，而且吃力不討好。固然在情感高張的時候，也需要幾大段，來讓主角有充分表現的機會，所以悲劇的長段，往往比喜劇的多，不過這樣長段，如果太多，中間又沒有多少作戲的機會，失敗是在意料之中的。

同上一個原則相關而來的，就是敘述宜少。敘述往往非長段不行，這已經減少戲劇的趣味。敘述的本身，多半是很少動作。而且敘述常常是抽象的，不是具體的，是回溯過去，不是描寫現在，也不是開拓將來。戲劇上需要的是動作，不是言辭，在電影裏邊，凡是敘述過去，多半用表演的方式，所以沒有這種弊病。在舞台上就沒有很好的辦法

了。

戲劇固然離不掉語言，不過劇作家應當極力減少語言。因為語言減少的時候，就是動作加多的時候。戲劇到了緊要的情節，台上儘可靜默三五分鐘，戲劇的空氣還是很濃厚，而且比說話更加濃厚。一個演員面部的表情，比他說話還要深刻得多。聰明的作家，要留意時時給演員表情的機會。機會一多，語言自然就少，戲劇的意味同時也增加了。

戲劇有許多場面，是沒有戲的，作者應當趕快放過，但是有一些場面，是有戲的，戲劇家就要盡量發揮，不要潦草滑過。我們常常看見許多劇本，費許多工夫，描寫不重要的事情，人物喋喋不休，到了時機成熟，反而無話可說。這是最可惜的事情了。這種地方，舞台經驗多的作家，當然要佔許多便宜，但是常識豐富的作家，也可以事先知道取捨。

最後講關於舞台指導的問題。因為導演人才不容易得，演員常常不了解劇中人物的個性，有好些戲劇家在劇本上詳細地描寫佈景裝置，人物個性，演員動作。然而實際上

是多餘的。因為假如一位劇作家，在對話中間，不能明顯地把這些地方表現出來，使大家一見了然，那麼他的戲劇，已經有失敗的預兆。觀眾不一定個個有機會讀舞台指導的。人物個性的描寫，對話中間，應當可以捉摸，而且較為深刻，說明不過把個性膚淺化而已。演員動作，應當依照他內心的感覺，不應當強以固定的外表形式，不然他會機械化，看起來簡直是一個木人。佈景裝置，更不必須，因為物質條件，隨時變遷，劇作家不一定是善於舞台裝置的人。

這一切的事情，都要在戲劇發言裏，給舞台設計，導演，演員，以明說或暗示，不能靠長篇的舞台指導。雖然世界上儘管有偉大的戲劇家這樣作，如像蕭伯納就是其中的一個，然而這是一種壞習慣，不可以為訓。

第六章 論英雄

(一)

悲劇中間，應當用那一種人物來作主角呢？既然是悲劇，必須要能夠引起人的悲情，到底那一種人物最適合我們的目的呢？假如一位戲劇家，對他的英雄不加選擇，是否一定會失敗呢？

這是編劇第一必須解決的問題。

依照歐洲傳統的理論，悲劇的英雄，應當是社會上最有地位的人物。最好是君主，其次是侯王，因為他們關係國家民族的安危。他們盛衰興亡，大家都認為重要。他們遭逢不幸，觀劇的人都同情嘆息，心靈上引起一種悲哀。至於一個平民百姓，他的生存，

本來就無人看重，他的死滅，更與大局無關，把他拿來作悲劇的主人翁，根本違反悲劇的意義。

這個傳統的理論，支配了歐洲戲劇界二千多年，沒有一位作家，敢明目張胆，在悲劇裏邊去描寫中產階級以下的人物。但是到近代，因為社會情勢的變遷，文學批評的進步，纔漸漸有人擺脫君主侯王，以中產階級或者下等的人物，來作悲劇的對象。他們悲劇的成功，開闢了歐洲戲劇的新途徑。

悲劇上的人物，事實上已經變遷，悲劇上的精神，依然一致。悲劇是要使人悲的。地位高固然可以使人悲，然而使人悲的却不完全都是崇高的地位。一位極有道德的正人君子，一個階級一個團體的代表人物，一位不世出的天才，一位絕代的佳人，遭逢不幸，都可以使人與悲感之意。換言之，悲劇的英雄，不在特殊的地位，至少也是特殊的人物。戲劇中最怕平常，平常人物，無論悲劇喜劇，都不能引起觀衆的興趣。

悲劇的英雄，是要特殊的，這是悲劇中一個不可動搖的原則。不過造成特殊的原因

，千變萬化。在一位高明的戲劇家手裏，差不多任何人物，都可以作悲劇英雄，第一要看他能否創造一種情勢，來使這一位人物，在全局中取得重要的地位，第二要看他能否在這一位人物個性中間，描繪出令人同情之點。只要這一位人物能夠使觀衆感覺他的重要，再加上對他的同情，那麼他就算取得悲劇英雄的資格了。

譬如一個小兵，作悲劇英雄的機會，當然遠不及一位大將，但是假如戰爭到了某一個階段，這位小兵的犧牲，關係全局的勝負，那麼他就成了英雄。一個乞丐，死在長街，除了念佛的老太太，有感傷質的小姐們，很少會洒同情之淚，然而假如這一個乞丐之死，代表一個革命的前夕，官吏壓迫，羣衆憤怒的情緒高張，這一位乞丐之死，是革命的導火綫，那麼這一位乞丐，也可以作悲劇的英雄了。假如劇作家能夠再從個性上去描寫這位小兵和乞丐的可愛之處，引起觀衆的同情，他的悲劇就不愁不獲得偉大的成功。

所以悲劇英雄的資格，不在人物的本身，而在處理的方法。方法用得巧妙，壞的可以變好，方法用得笨拙，好的可以變壞。在一位名醫手裏，牛溲馬渤，可以作極靈驗的

藥物，在一位庸醫手裏，人參鹿茸，可以成爲殺人的工具。只看近年來歷史劇風行，多少中國古代的英雄，一個個受人塗毒。他們在舞臺上發出無聊的呼聲，觀衆對他們只是冷淡，嫌厭，甚至於嘲笑。

(一一)

亞里斯多德說，悲劇要引起人的憐憫和恐懼。這一個原則，是有深刻的心理根據的，但是解釋却不能依附傳統，我們必須顧到當前的事實。給他一個新的闡明。

悲劇的英雄，要引起人憐憫，在情勢上他必須取得重要的位置，個性上獲得觀衆的同情，上文已經說過了。但是什麼樣的個性，纔能獲得同情呢？第一：他的人格必須要光明。卑污下流的人，決沒有人同情他，他遭逢不幸，也沒有人憐憫他。悲劇的英雄，儘管不是十全十美的人，他有許多的弱點，但是他人格裏邊，一定有令人肅然起敬地方。他也許作一件壞事，然而他的動機不是曖昧的。第二：他必須要誠實。對人要誠實，對自

己更要誠實。人類最痛恨的就是不誠實的人。一個人的行爲，在社會習慣，時代風氣，法律條文之下，也許是錯誤的，只要他內心誠實，天下古今，終歸有原諒他的一天。不過誠實決不是傻瓜，也不是每件小小的事情，乃是到了緊要的關頭，天理人欲的交界，能夠有把握。第三：他必須要勇敢。一個懦弱無能的人，有時也能引起人的憐憫，同時也引起人的鄙視，這種人不能作悲劇的英雄。悲劇的英雄，要敢作敢爲，不怕攻擊，不怕批評，在戰爭是這樣，在道德是這樣，在一切人事往還，都抱大無畏的精神。

有了光明，誠實，勇敢的人格，悲劇的英雄，自然能夠引起觀衆的重視。他的生存，對於人類社會，是有意義的，我們同情他，愛敬他，希望他能夠永遠生存，一旦災禍降臨，或者由於社會的壓迫，或者由於命運的搗鬼，或者由於自身的錯誤，他犧牲了，天下後世的人，都爲他洒一掬同情之淚，因爲他的滅亡，是人類社會的損失。在他死亡以前，他憑着他的剛毅的精神，奮鬥的勇氣，光明磊落誠實不欺的態度，與命運決戰，痛苦忍受，慘絕人寰，我們欽敬他，同時又不能不憐憫他。只有這樣的人，纔能發生悲

劇的作用。

悲劇的英雄，要引起人恐懼，這句話就很難解釋了。恐懼什麼呢？是悲劇英雄的個性，令人害怕呢？還是他的慘死，令人可怕呢？一個殺人不眨眼的混世魔王，如像黃巢張獻忠，是不是悲劇的英雄呢？當然不是，因為悲劇的目的，是要引起觀衆對於悲劇英雄的悲情，我們對於黃巢張獻忠的殘殺，也發生悲情，但是這種悲情，是對被殺的無辜人民，而不是對黃巢張獻忠。豈但不悲，我們簡直痛恨他們，憎惡他們，這還成什麼悲劇呢？舞臺上的慘死，固然令人恐懼，但是單憑死的景象來引起恐懼，恐懼還是膚淺。

在十八世紀以前，歐洲學者作家，都誤解亞里斯多德恐懼的意義，所以在舞臺上盡量屠殺。伊利莎白時代，「血的悲劇」，風行一時，就是莎士比亞的「哈孟雷特」，都沒有逃脫這個習慣。相傳有一個悲劇，在第三幕完結，劇中的人物都殺光了，作者沒有辦法，只好重新介紹一批人，來完成第四幕第五幕。

其實亞里斯多德的恐懼，是有特殊意義的。在「詩學」裏邊，他已經講得很明白，

悲劇的英雄，不能太好，也不能太壞，太好的人遭不幸，會使觀衆感傷，太壞的人倒霉，會使觀衆快意，兩者都違反悲劇的本意。不好不壞有好有壞的人，是悲劇最適當的英雄。依我們看來，這種人物的個性，是引起恐懼最好的資料。

在觀劇的時候，觀衆常常不知不覺，想像自己是劇中的主人翁，身入其中，與之同化。假如悲劇的英雄，是一位十全十美的好人，他遭逢不幸，不但會使觀衆感傷，而且這一種同化作用，也不容易引起，因為觀衆本身，很難是一位十全十美的好人，這樣好人世界上也不會多有，他同觀衆距離太遠，彼此不能發生親切的感覺。在另外一方面，假如悲劇的英雄，是一位不可救藥的壞人，他倒了霉，觀衆心裏自然快意，悲劇也就無形取消，同時這種同化作用，一樣不能引起，因為觀衆決不肯承認自己是這樣一位壞人。

只有一位可敬可愛的人，本身又包含一些人類共同的弱點。這些弱點，就是他悲劇的根源。觀衆願意設身處地作這樣一位英雄，英雄的身世遭遇，引起他極大的興趣，因

爲他也有這一些人類共同的弱點。等到災禍降臨的時候，觀衆心中自然要發生一種恐懼，因爲易地而處，有同樣的危機。

悲劇的作家，能夠描寫一位英雄，引起觀衆的憐憫和恐懼，他的作品，就算是成功了。

(三)

歐洲的文學批評家，除掉亞里斯多德一脈相傳的悲劇理論而外，最饒興趣的莫過於德國十九世紀戲劇家赫伯爾。他根據黑格爾的歷史哲學，發明悲劇英雄的新理論。

照赫伯爾的意思，人類是進步的。進步的最後目標，是絕對自由，但是絕對自由，永遠不能達到，因爲人生永遠是二元，外界和內心，人同我的分別，永遠無法消滅。在邏輯上，我之所以爲我，全靠有人。我既不能獨立存在，我的自由，就要時時刻刻受人或外界的支配。人生是有限制的，自由不過是一個理想。然而人類是有理想的，他永遠

要求自由，他永遠向前奮鬥。第一代不能達到，第二代三代以至無窮的人類都繼續起來擔當這個求絕對自由的工作。

就是因爲人類向上的意志，所以時代是進步的。進步的過程，是各個顯明的階段，每一個階段，有每一個階段的時代精神，所謂時代精神，就是一個時代大部分人類共同認爲達到絕對自由最高尚的理想辦法。時代精神，是不斷轉變的，而且是必須轉變的。一個時代精神，到了凝固的時候，牠本身立刻發生矛盾，種下反對的因子，因子漸漸萌芽，演成一個新的時代精神，新的時代精神，同樣地轉變前進。

在新時代萌芽，舊時代動搖的時候，這就是歷史的轉變關頭。舊精神的代表，和新精神的代表，必定有一番激烈的鬭爭。赫伯爾認爲歷史的轉變關頭，就是悲劇最好的資料。悲劇的英雄，應當是舊時代或新時代的代表。他的地位是非常重要的，因爲他是時代的中心。悲劇英雄不應當僅只是個人，因爲個人的榮衰禍福，不容易有嚴重的歷史意義，只有在他代表時代精神的時候，他的一舉一動都不同凡響了。

這種英雄的命運，多半是很悲慘的。他們是「世界精神」演進的工具。他們悲慘的命運是必然的，衝突是不可避免的。但是他們是光榮的，因為在人類絕對自由無限追求的途中，他推進了一個階段。耶穌上十字架，梭格拉第吃毒藥，歷史上不知道多少先知先覺，都曾經代表新時代，遭受舊時代的摧殘，然而他們死後，時代進步了，他們纔被人稱頌謳歌。

悲劇英雄，必須有時代的意義，這是赫伯爾在悲劇理論上一個新發現。英雄到不一定要君主侯王，販夫走卒同樣可以成爲代表時代意義的理想人物。在赫伯爾的「瑪麗亞」悲劇中間，主人翁是一位中產階級的女子，處在新舊交替的時代精神變動之中，她作了犧牲品。「瑪麗亞」是赫伯爾成功的悲劇。

(四)

悲劇的目的，並不要使人悲觀。牠對於觀衆，有一種教育的功用，因爲牠替人類打

氣，牠贊揚高尚的人格，鼓動奮鬥的精神。遠在二千多年以前，亞里斯多德已經倡「感情洗淨」的說法。悲劇不但要引起觀衆的感情，還要洗淨他們的感情。一番洗淨，就是一番鍛鍊。因爲悲劇有這種對人生肯定的作用，所以不可救藥的悲觀主義者，沒有寫悲劇的資格。

悲劇的英雄，必須要有悲劇的精神。什麼是悲劇的精神呢？簡單一句話，就是「知其不可爲而爲之」。人生是悲慘的，命運是殘酷的，悲劇的英雄並不盲目，但是他並因此畏縮自全。人生命運愈悲慘愈殘酷，悲劇英雄的人格勇氣愈光明愈偉大。悲劇的作者必須要清楚地認識人生，他要有勇氣來接受人生不幸的事實，然後他纔可以充分表現真正悲劇的精神。在這種意義之下，悲觀主義者反而深刻，樂觀主義者不免膚淺，不過等到悲觀主義者踏入悲劇精神的階段，他已經超過悲觀主義的界限了。

悲劇精神是前進的，不是後退的，對人生是肯定的，不是否定的。專門描寫世界上醜惡的事實，人類不可擺脫的弱點，使觀衆萬念俱灰，覺得人生沒有意義，任何事業都

不值得努力，這不能算真正悲劇的作家。悲劇極盛於希臘，希臘人非常明白人生是可怕的，命運與生俱來，前定了一生的結局，然而他們並不頹廢悲觀。荷默的史詩中間，敘述許多英雄，他們爭取頃刻的光榮，置死生於度外。像阿荻蒲斯國王，莎弗克利斯在悲劇中描寫他明明知道自身的危險，他偏要尋求真理，不願苟且偷生。這類光明偉大的人格勇氣，正是希臘人悲劇精神的象徵。

在初期的思想中，尼采接受叔本華的悲觀主義，同時他也提倡希臘的悲劇精神。所以尼采的思想，自始同叔本華就不一樣，到後來逐漸演變成他自己深刻的樂觀主義，並非偶然。叔本華要擺脫生存之欲，尼采要鼓勵生存之欲，叔本華要逃避人生，尼采要接受人生。叔本華的思想，受過佛家的影響，中間有許多共鳴的地方，但是在希臘悲劇精神陶冶下的尼采，永遠是肯定的，前進的。

中國悲劇意味最濃厚的文學，莫過於紅樓夢，但是紅樓夢最大的弱點也就是佛家最大的弱點，就是作者的人生觀是出世的，不是入世的。紅樓夢是悲劇，而沒有悲劇的精

神。賈寶玉看破紅塵，隨着一僧一道，脫離家庭消遙世外，這不是真正解決人生的辦法。紅樓夢在藝術手腕上，登峯造極，是天下一部奇書，然而在精神上，牠却不能給我們生活的勇氣。

所以悲劇英雄最後的條件，也是一切文學最後的條件，就是前進肯定的精神，沒有這一種精神，作者的聰明才智，儘管超羣絕類，牠對於人心世道的影響，仍然有可以批判的餘地。

第七章 造氛圍

(一)

假如一位戲劇家要編一本喜劇，他必要在戲劇開場的時候，設法創造一種喜劇的氛圍，而在以後戲劇進展一直到終結，保持這一種氛圍。萬一他不小心，在任何的時候，採用了破壞喜劇氛圍的情節，語言，人物，他的戲劇立刻就失敗了。

但是喜劇氛圍，又是什麼呢？

要明瞭喜劇的氛圍，先要明瞭喜劇的本質。

喜劇發源於笑。人類是世界上惟一能笑的動物。在悲哀的時候他流淚，在快樂的時候他發笑，流淚可以發洩悲情，發笑可以增加快感。淚與笑都是人類不可少的本能，沒

有這兩種本能，人類的生活，更不容易有暫時的解脫了。

悲劇在使人流淚，喜劇在使人發笑，悲劇喜劇的產生，完全是人類本能自然的表現。喜劇發源於笑，人類生下來，經過很短的時期就會笑，年齡愈長，發笑愈多。凡是不會笑的人，根本不是人，凡是不多笑的人，一定是神經不健全的人。

但是笑的功用，還不僅只增加快感，同時牠還是一種社會的制裁。人同人相處纔有笑，一個人獨自地笑，多少有點神經病。所以笑不但是個人的本能，更是社會的產物。在一個社會裏邊，個人的行動，只要對於大家有害，立刻就受一種制裁。有法律上的制裁，有道德上的制裁，有風俗習慣上的制裁。有了制裁，彼此纔可以相安無事，要不然這一個社會，是不能存在的。

在許多制裁當中，笑是最利害的一種。世界上多少人，不怕法律，不管道德，不顧風俗習慣，但是他最怕人笑。他的一言一行，別人笑他，他立刻就受不了，因此許多事情，他不敢放膽去作。人類社會，有了這樣一件武器，團體的生活就安定得多了。因為

笑是有標準的，凡是不合標準的人，大家就要笑他，強迫他遵守社會上的標準。標準既然維持，社會的組織，纔能夠凝固，一切的共同生活，纔有穩當的基礎。

人類社會需要標準，需要笑來維持標準，這其間還有一個深刻的心理根據，就是「經濟」。一個人每天起來，眼裏不知道要看見多少東西，耳裏不知道要聽多少東西，手足身體不知道要接觸多少東西，腦子裏不知道要思想多少東西，假如每一樣東西，都是新鮮的，不平常的，都要刺戟他的神經，恐怕他馬上就要瘋狂。他其所以不瘋狂，就是因為許多事物，都已經有了一定的標準，他心裏早就預料得到，認為當然，對他的神經，已經不起作用。桌子是方的，月亮是圓的，火是紅的，草是綠的，一個人的五官四體，有多麼大小，是怎樣安排，會着什麼樣的人，應當講什麼話，對着什麼事，應當怎樣處理，一切的一切，都有確定的標準，因此也最經濟。人類社會，需要經濟，因此也需要標準。凡是不合標準的事物，我們就要拿笑來制裁牠。

根據這一個笑的原則，要創造喜劇的氛圍，第一就要建設標準。

喜劇的作家，多半是守舊的，因為他多半是有標準的。不過世界上也有改良社會的喜劇家，對於傳統的標準，要想修正改善。在這種情形之下，喜劇的作家，必須先要發現舊標準不合理的地方，然後根據修正的新標準來笑舊標準。

(二)

笑是一種純粹的理智活動。理智活動，需要極清楚的頭腦，因為不清楚，就不能夠發現不合標準的地方，笑就無從發生。笑同情感是衝突的。情感朦朧理智，情感充滿的人，都是糊裏糊塗的人，視而不見，聽而不聞，他們那裏能夠發笑呢？

英國有一句名言：「人生在思想的時候是喜劇，在感覺的時候是悲劇。」人生的對象是一樣，主觀的態度，決定悲劇喜劇的結果。在衣香人影，美景良辰的時候，在秋風習習，秋意蕭條的時候，在皓月橫空，遠色迷離的時候，或者感慨快樂不常，或者觸物興悲，或者卽景懷人，憂從中來，不能自解。然而身當其境的人，假如能夠獨立旁觀，

置身境外，用清明的頭腦，觀察人生，反躬自問，頃刻之間，就會啞然失笑，發現無限的滑稽。在另外一方面，遇見一個人，滿身離奇的裝飾，或者作錯一件事，說錯一句話，引起哄堂大笑，自己不知不覺地隨着大家笑，但是忽然之間，發現所笑的人，是自己最好的朋友，甚至於最親的骨肉，同情心油然而生，自己責備自己，不應當這樣殘酷無情，內心難過，笑就消歸於無何有之鄉了。

因爲笑是一種純粹的理智活動，喜劇的作家，應當時時刻刻保持清楚的頭腦。他的態度是客觀的，冷靜的，不是熱情的。他對劇中人，只有深沉的興趣，但是沒有熱烈的同感，就算有，他也蘊藏不露，不許熱烈的同感，去擾亂他思想的自由。

作家的態度，影響觀眾的態度。在一個理想的喜劇表演時間，滿園的人，都靜默地，安閑地，舒適地，清楚地觀察人生，時時露出會心的微笑。了解是迅速的，標準是肯定的，因此錯誤也是明顯的。佈景的線條是簡單的，演員的一舉一動，一談一笑，都成透明體。理智射出萬丈的光芒，情感早從窗戶飛去。戲園佈滿了一種氛圍，在這一種氛

圍中間，沒有玄奇的思想，沒有夢幻的境界，沒有無窮的渴望，沒有浪漫的胸懷。戲台變成一面光明的鏡子，人類的弱點，毫無隱飾地呈現出來。

喜劇的一切都是透明的，喜劇的語言，也應當是透明的。深奧晦澀的語言，繞彎太多的語言，想像情感太豐富的語言，都是喜劇家所不允許的。然而明白不是膚淺，清楚不是無味，簡單不是笨拙，作者以玲瓏的心思，發為美妙的語言，層層進展，說盡人生，機智縱橫，巧思百出，看去似很自然，細玩却有深意。而且音節和諧，用字穩當，千錘百鍊以後，却渾若天成，看不出有一點斧鑿的痕跡。喜劇的文章，到了這種程度纔是理想的文章。

喜劇的人物，多少代表一種標準，標準就是觀念，代表觀念的人物，往往是典型人物，而不是個性人物。所以有人認為悲劇描寫具體的個人，喜劇只表現抽象的觀念。悲劇的題目，多半用個人的名字，如像「阿荻蒲斯」，「李爾王」，「浮士德」，至於喜劇的題目，却多半是抽象的觀念，如像「造謠學校」，「慳吝人」，「武器與人」，「誠懇的重要」，

甚至於劇中的人物，也用抽象的觀念來取名字，如像「誠實」，「貪婪」，「好人」，「壞人」等等。

依照這一種說法，喜劇中間，似乎完全不需要人物描寫，然而事實上却不是這樣。莫利良的達爾篤夫，莎士比亞的富爾斯達夫，都是喜劇裏邊最成功的人物。他們都有深刻的個性，我們讀劇本的時候，已經如聞其聲，如見其人，在舞台上，他們更是勃勃有生氣。這可以證明，世界上第一流的喜劇，也不能缺少個性，而且需要個性。因為最高尚的文學，一方面要描繪特殊的事物，一方面要闡明普遍的真理。缺少前者就是空虛，缺少後者就無意義。悲劇就特殊的事物，來闡明普遍的真理，喜劇據普遍的真理，來描繪特殊的事物，出發點雖然不同，結果殊途同歸，兼收並茂，事實上並沒有什麼抵觸。

(三)

笑是笑不合標準，但是標準有精神和物質的分別。如像一個大鼻子，大頭，麻子，

駝背，胖子，瘦子，戴極高帽子的人，穿顏色奇異衣裳的女子，走路絆一交，軍隊整齊動作的時候一個人隨時錯誤，用蛋糕來打臉，這些都是物質方面不合標準，引起人發笑。在另外一方面，如像貪婪，愚蠢，虛偽，自私，驕傲和偏見，都是精神方面不合標準，也引起人發笑。

根據物質方面的不合標準來寫的喜劇，叫做「低級喜劇」，根據精神方面的不合標準，來寫的喜劇，叫做「高級喜劇」。在普通觀眾面前，低級喜劇常常都受劇烈的歡迎，因為牠們容易懂，容易發生作用。但是在有了高尚嗜好的觀眾面前，這種戲劇，有時不免惹人嫌厭。人類愈進化，教育水準愈提高，低級笑劇的地位愈低落。這就是為什麼一個劇作家太過火地用物質方面的不合標準，來搏得無知羣衆的歡迎的時候，常常被人批評爲「低級趣味。」

一位戲劇家可以不顧觀眾，一位戲園的經理，却不能不顧觀眾。觀眾程度的高下，決定戲劇程度的高下。用高級的喜劇來對付無智識的觀眾，等於對牛彈琴，同樣用低級

的喜劇來對付有智識的觀衆，也是不通世故，凡是稍爲有點舞台經驗的人，都不會陷入這樣的錯誤。不過就戲劇作家的立場來說，世界上偉大的喜劇作家，差不多都是高級喜劇的作家，低級喜劇的元素，在文學上雖然常常應用，價值却是有限。

高級喜劇，以人性弱點爲題材，所以有時也叫做「個性喜劇」。在個性喜劇中間，男女女，身體上都沒有缺憾，衣服也穿得整齊，智識教育都有相當的高度，經濟上沒有什麼壓迫，他們大半時間，坐在客廳裏，舒舒服服安安閑閑地耍聰明，鬥機智。往往在不知不覺的時候，他們的個性弱點，暴露出來，觀衆會心微笑。這一些弱點，是人類共同的弱點，也許就是觀衆自身的弱點。但是在戲園中間，觀衆却以超然的地位，洞觀人生，無形中提高他的精神生活，同時社會的標準，賴以維持，對於世道人心，大有幫助。所以真正理想的喜劇，有潛移默化的功能。喜劇的作家，也許是守舊黨，也許是改良派，但是很少是革命家。因爲守舊要維持舊標準，改良要修正舊標準，革命却不要維持，不要修正，根本不承認舊標準的存在，要澈底推翻牠。凡是革命，都需要激烈的感

情，激烈的感情，同喜劇是衝突的。喜劇的作家，笑人類的弱點，同時也喜愛有弱點的人類。革命家恨人類的弱點，根本不喜愛這樣的人類，恨不得消滅他們。人類在必須消滅的時候，就不是喜劇，是悲劇了。

在過去的高級喜劇中間，女人常常站重要的位置，因此有人說，喜劇是女人的戲劇，甚至於有人說，在女人沒有自由，教育程度沒有提高以前，真正的喜劇不能產生。這當然是矯枉過正之辭。其實高級喜劇的元素，只要存在，並不限於男女。女的可以重要，男的一樣地可以重要，這完全是作家處理的方法，不是性別本身的問題。

要明瞭喜劇氛圍如何散佈，劇作家應當首先明瞭喜劇的本質。喜劇起源於笑，笑是社會的制裁，笑是純粹理智的活動，笑是笑不合標準，標準分物質的和精神的。劇作家應當牢牢地把握這一些元素，採取一貫地態度，影響觀眾一貫的態度，不雜亂，不破壞，這樣他說可以散佈喜劇的氛圍，自始至終，保持喜劇的氛圍。

第八章 擇經驗

(一)

通常一位戲劇家，在劇本創作成功以後，最怕別人問的，就是這樣的問題：戲裏面的事情都是真的嗎？戲裏面某人，到底是那一個？假如你答應他，都是真的，他一定要尋根究底，結果還是逼得你無法可答。假如你答應他，都是假的，他一定非常失望，或者甚至於懷疑你說假話，不肯把真正的祕密告訴他。

其實發這樣問題的人，多半不明白，戲劇和經驗的關係。他們以為，戲劇一定是寫經驗，沒有經驗，就不能寫戲劇。所以經驗愈豐富，戲劇愈完美，經驗愈貧乏，戲劇愈不容易成功。

這種似是而非的理論，不但普通人這樣主張，就是好些高深的學者，也這樣主張。對於戲劇作者的生平，成書的時代，環境的特點，內容的分析，美醜的批評，作者證判斷的工作，這是很有價值的，然而好些學者往往超越這個範圍，去作索隱的工作，書裏面某人是某人，某事是某事，引經據典，穿鑿附會，結果心勞日拙，走入歧途，學者的工作，成了猜謎的工作，實際上比猜謎還糟，因為文學作品，本來就不是謎，勉強把牠當成謎，恐怕永遠也猜不破。

這兒我們要分析的，就是戲劇和經驗，到底是怎樣一種關係。第一，我們認為，經驗不是戲劇。第二，寫戲劇不能不有經驗，最末，我們還要研究，戲劇需要那一種的經驗。

(二)

經驗爲什麼不是戲劇呢？因爲事實告訴我們，實際上的人生和戲劇上的人生，是不

一樣的。實際上的人生，都是片斷的，殘缺的，很少是完整的故事。譬如你今天到街上，坐公共汽車，忽然遇見了一位美貌的女郎，明天逛公園，又認識了一位意氣不凡的男子。要是在一個戲劇的開場，觀眾看見這樣一個起首，很自然地希望，這一位女郎也許免不了要同你發生一件有趣的事情，這一位男子，將來在你的生活史上，要成爲一個重要的角色。如果不這樣，觀眾一定說，這位戲劇家不是技術不精，就是有神經病，不然決不會把一件全不相干的事件，一個毫無關係的人物，搬上戲台來。但是在實際人生裏邊怎麼樣呢？這一位美貌的女子，大概是杳無消息。這一位意氣不凡的男子，也如石沉大海。這些經驗，當然都是千真萬確的經驗，然而牠們却不是戲劇。

戲劇上的人生和實際上的人生不同。實際上的人生多半沒有趣味，但是在戲劇裏邊，如果寫的事情沒有趣味，這一本戲劇，只好拿來塞字篋。我們想一想，我們每天作了一些什麼事情？除了睡覺，吃飯，工作，養孩子而外，說的多半是不願意說的話，作的多半是不願意作的事，見的多半是不願意見的人。好容易生活上起了一點波瀾，你正在準

備出演一場好戲，然而結果却像平湖秋月中扔了一個石子，登時水花四濺，但是一轉瞬間，湖面又一平如鏡了。

美國有一位公司的書記，作了五十年，已經七十歲，公司給他養老金。他走出公司大門，忽然想起：「我已經工作五十年了嗎？我這一生，就是這樣完了嗎？」還有一位八十歲的老人，同一位老朋友談天，大家回想一生最值得記憶的事情。這一位老人想了半天，想不出什麼最值得記憶的事情來，他覺得只有一個經驗，永遠不能忘記的，就是他在小學的時候，一個星期日的下午，同幾位同學沿着火車道散步。正當他們走到一個橋的當中，火車忽然來了，他們沒有辦法，都用手攀着橋邊的橫木。他們上面有風馳電閃般的火車，下面有懸崖峭壁的深谷，他們連氣都不敢出，好容易火車過去了，他們回到學校，心還在跳。這就是這一位八十幾歲的老人，一生中最值得記憶的事情。實際上的人生，是這樣地乾燥，這樣地無聊，稍為帶一點浪漫性的人，時時都感覺到生活的沉悶。

有一位友朋常常慨嘆，聊齋誌異上描寫了那麼多狐狸，為什麼他寂靜的書齋裏，從

來沒有光臨一個？其實豈只狐狸？戲劇裏邊不知道有多少人物，多少事情，是實際生活上千萬次中不能撞見一次的。因為戲劇中所寫的，並不是實際的人生，實際的人生如果一絲不改地寫出來，一定不是戲劇。假如經驗就是戲劇，那麼我們很可以去讀社會學家的調查統計，用不着從戲劇中去明瞭社會情形，我們很可以讀醫生的檢查報告，用不着在戲劇中去找尋病態心理。因為社會學家和醫生告訴我們的實際經驗，都是乾燥無味，我們要寫戲劇，不能採取他們那樣的辦法。

戲劇裏面的人生，不是「真實」的人生，乃是「可能」的人生，就是說在某種情形，某種人物，某種環境之下，這一種事情，是可能的。因為大家覺得牠可能，所以不覺得牠虛偽，不覺得牠不自然。然而牠始終不是真實的，因為真實的人生，不能夠事事這樣湊巧，事事這樣有選擇，有剪裁，有計劃。實際上，戲劇同人生的距離是很遠的，一切的文學的作品，同人生的距離，都是很遠的。英國的詩人葛爾德斯密斯，曾經寫一封信給一位好朋友，勸他有小孩子，千萬不要讓他讀小說，因為小說讀得太多了，不懂得實際

人生。

經驗既然不是戲劇，所以有經驗的人也就不一定能夠寫戲劇。其實嚴格地說，世界上沒有一個人沒有經驗，每一個人都是經驗連續而成。如果經驗就是戲劇，那麼只消每一個人把他的經驗寫出來，豈不是每一個人都成了戲劇家？當然，大家談到戲劇與經驗的問題，並不是指，每一個人普通的經驗，乃是指他特別的經驗。這一種特別的經驗，一定是有趣味的，豐富的，緊張的，不是平常的。但是有了這一種最好作戲劇材料的經驗的人，仍然不一定能夠寫戲劇，反過來說，一位真正寫戲劇的人，本身到不一定要這樣多經驗。

(三)

經驗不是戲劇，有經驗的人不一定能夠寫戲劇，在這兒我們大概已經可以明瞭了。我們第二步要討論的，就是寫戲劇不能不有經驗。

經驗固然不是戲劇，戲劇同經驗固然中間有相當的距離，但是上文已經說過：戲劇裏面的人生雖然不是「真實」的人生，却是「可能」的人生。因為戲劇家一定要描寫一種可能性，然後纔能夠令觀眾相信，至少在看戲的時間，心入其中，不能不相信。因為要寫出這一種可能性，一位戲劇家寫的故事，雖然不一定完全同實際人生一樣，他却不能不拿實際人生來作底子，沒有這一個底子，他的描寫，便不能「逼真」了。譬如你的戲劇，是拿北平來作背景，你却從來沒有到過北平，這當然很危險。又如你戲劇的主人翁，是一位勞動階級的代表人物，你却沒有一點勞動階級實際生活的觀察，你所寫的決不能令人相信。此外如像寫洋人，寫資本家，寫娼妓，寫官僚，寫賣國賊，寫交際明星，寫女學生，寫摩登太太，你也不能夠一點不顧實際生活，憑空亂寫。這一些人的衣服舉止，聲音笑貌，你也不能不細微體貼。一位戲劇家固然用不着事事都親身經驗，但是他却不能不事事留心。

世界上有許多事情，是戲劇家不能經驗的事情。如像殺人放火，戲劇家很可以不必

去經驗，就是經驗，也不一定就寫得好。又如像戀愛，戲劇家固然也可以經驗，就算經驗出來，也不一定可以寫戲劇，因為戲劇家實際上戀愛的女主人翁，恐怕大概沒有他戲劇中所描寫的那樣聰明，那樣美麗，那樣溫柔，戲劇家的家庭生活，也不過是極平常的吵嘴打架。戲劇家既然不能實際經驗，那麼他所靠來創造戲劇的工具，也就只有「常識」和「想像」。有了常識，他可以把握每件事情，弄得合情合理，有了想像，他可以把劇中的人物，寫得有聲有色。因為有了想像，他的常識纔不會乾枯，因為有了常識，他的想像，纔有限制。

但是常識與想像的來源，又在什麼地方呢？這個話又說回來了，就在經驗。沒有實際經驗的人，根本就沒有常識的來源，更沒有想像的基礎。比方從來沒有進過跳舞場的人，他有什麼方法，可以得着親切的跳舞場的常識，再憑他的想像，把跳舞場寫得同真實的跳舞場一般無二呢？從來沒有享受過貴族生活的人，他有什麼方法，可以把貴族生活，形容得盡情盡致呢？在這些地方，固然朋友的談話，報紙的新聞，小說的描寫，也

未嘗不可以供給一些間接的經驗，但是能夠有直接經驗的戲劇家，當然比較上要佔優勢。

(四)

最末，我們要問：戲劇家到底需要那一種經驗呢？戲劇家需要的經驗，很難確切地說，到底是那一種。比方一位戲劇家想編一本描寫上次歐洲大戰的戲劇，那麼當然他那時在德國生活的經驗，應該是他最需要的了，但是他冥思苦索，始終不能把他在德國的經驗，組織成一本有情有趣的戲劇。也許很奇怪地，他忽然想起回國時經過溫麗斯，賞玩小船上的月景。這一段不經意的經驗，忽然成了他戲劇的開場。又如一個人決心寫一本關於上海交易所生活的戲劇，費了許多氣力去探訪經驗。但是當他提起筆想寫戲劇的時候，他又覺得交易所的題目沒有什麼意思，或許雖然覺得題目好，一時却又想不出適當的結構來。正在毫無辦法的時候，他的太太突然走進屋來，罵他老寫戲劇，換不了

錢買米下鍋，他因此靈機一動，馬上就得一篇塞士家庭生活的寫真，成了他一坐不朽的傑作。所以戲劇家的經驗，能否成功一部藝術品，沒有法子可以預先斷定不但別人不能斷定，就連他自己都沒有法子斷定。正如中國古話所說：「文章本天成，妙手偶得之。」妙手是指天才，偶得是指幸運，有天才纔能夠運用經驗，有幸運經驗纔能夠觸筆而來。文學到了這種境界，纔算上乘。

這樣說來，戲劇家需要的經驗，到底是那一種呢？我們可以說，就是「能夠發生創作效果的經驗。」這就是說，當一個戲劇家提筆創造的時候，經驗能夠隨着他的思潮自然而然地湧到筆尖；幫助他發生良好的效果，成功一本有精采的戲劇。這一種經驗，就是戲劇家所必不可少的經驗。如果你問我，這一種經驗，怎麼纔可以得到呢？那我是沒有法子可以告訴你的，我相信世界上沒有任何的藝術批評家，文學理論家，大學的修辭學教授，教了幾十年戲劇法程的導師，能夠告訴你，因為如果能夠告訴，那麼我們很可以開辦一個莎士比亞，歌德，易卜生，蕭伯納的製造學校了，還談什麼天才與幸運呢？

所以看完一本戲劇，只想去作索隱，是很無聊；判斷一本戲劇，只看作者經驗的多少，也是極不可靠；至於因為想寫戲劇，極力去獲得經驗，也是可憐的「呆匠」。

說到這裏，我忽然想起，德國文學史上一段故事了。十九世紀上葉，德國有一位詩人。他很想寫好詩，但是詩老寫不好，他常常慨嘆，經驗太平庸，沒有強烈的刺戟。他的妻子，是世界上最愛他的人，願意犧牲一切，來完成她丈夫偉大的創造。想了許久，最後她毅然自殺。我們的詩人，家庭間發生這樣的悲劇，宜乎可以創造但丁的「神曲」，彌爾敦的「失樂園」了。但是德國文學史上面，這一位文學家，始終沒有站着任何重要的位置。

第九章 重批評

(一)

通常戲劇作家抵制戲劇批評家最好的武器，莫過於這一句話：「你批評別人不好，那麼請你作一點好的給我看！」這句話一講，十個有九個戲劇批評家，都很難回答，或者很不好意思回答。

其實這很是 誤的觀念。批評與創作，性質根本兩樣，要把兩樣工作作好，需要兩樣性質的人。批評的目標，在建設原則，原則是普遍的。批評家一定要分析比較許多的藝術品，然後就這些藝術品，找出牠們共同的地方，就這些共同的地方去建設各種原則，拿來衡量一切的藝術品。創作在另外一方面，却在表現特殊。創作家一定要對於某一

種事物，精密地觀察，深沉地了解，熱烈地同感，然後再加上想像的力量，用描繪的工夫，把這種事物的特殊之點，生動有趣地表現出來。

所以批評家一定要有歸納的本事，創作家一定要有表現的工夫。歸納是科學，表現是藝術。批評家要有科學的頭腦，創作家要有藝術的性格。科學要有客觀冷靜的觀察，藝術要有主觀熱烈的同感。科學得來的結論，最好是能夠駕馭上下古今，藝術成功的作品，最好是能夠描繪當時此地。世界上無論有多麼豐富特殊性格的事物，一到科學家手裏，特殊的性格，立刻就消失了，因為他告訴我們的，不是張三李四，只是人類，不是阿貓阿狗，只是禽獸，不是峨嵋巫峽，只是地質，不是牡丹芍藥，只是細胞，這樣一來，原則是建立了，有形的東西，却變成無形了。藝術却不然。牠不僅告訴我們一山一水，一花一木，一禽一獸，一男一女，還要確切生動地描寫出山水花木禽獸男女特別的長短大小美惡高下聲音笑貌，甚至頃刻變遷，影響關係，使我們雖然不直接去經驗原來事物，也等於直接去經驗原來事物，我們腦經中都有深刻的印象，我們心靈裏都有苦樂的情

感，我們覺得作者所描寫的對象，不是普遍的，是特別的；不是抽象的，是具體的；不是簡單的，是複雜的；不是停滯的，是生動的。有了這一種結果，藝術纔算成功。

照瞭科學和藝術的分別，就知道戲劇批評和戲劇創作，需要兩種不同的本事。有許多的人具備這一樣，却缺乏那一樣，有許多人徧長那一樣，又短少這一樣。兩種本事都有的人，世界上也有，但是是極少數，大多數的人，都只有一樣，或者比較上只長於一樣。因為這一個關係，戲劇創作和戲劇批評，不能不分家。批評有批評的天才，創作有創作的天才，沙弗克利斯固然是希臘悲劇偉大的創作家，但是亞里斯多德也是古往今來第一個批評家，把希臘悲劇了解得那麼深刻透澈。沙弗克利斯給我們藝術的快樂，亞里斯多德給我們藝術的了解。亞里斯多德固然不能替我們寫悲劇，就寫也不見得比沙弗克利斯美妙，但是同樣，沙弗克利斯也不能替我們講出悲劇的原則，就講也不見得比亞里斯多德高明。

因為這個原故，戲劇批評家儘可以不必慚愧他不能創作，戲劇創作家也不必勉強去

擔任批評。創作固然很難，但是批評也不容易。創作家心裏固然有許多酸甜苦辣，但是要了解同感這些酸甜苦辣，有時候反比原來的人所處的地位遠更艱難。我們固然崇拜作家，但是我們決沒有理由去輕視批評家，不但不能輕視，還要極力尊重。因為批評同創作中間，還有相互的關係，有時候沒有批評家，創作家根本就不能產生，或者要走上不正當的途徑。

(二)

戲劇批評和戲劇創作，性質是不同的，上文已經解釋了，牠們相互的關係，還得再加解釋。

首先談到起源的問題，我們差不多可以肯定地說：先有創作，後有批評。事實上是很明顯的，沒有創作，我們拿什麼來批評呢？

創作既然站在批評的前面，批評自然時時要接受創作的修改。批評家儘可以建設原

則，但是新的創作一來，舊有的原則，往往不能範圍牠。在這個時候，我們還是修改舊有的原則來將就新的原則創作呢？還是攻擊新的創作來維持舊有的原則呢？就常識方面來說，當然是修改舊有的原則來將就新創作。但是如果我們能夠知道新的創作一定是美麗，一定有價值，這到沒有什麼問題，但是困難就在我們很難確切斷定。並且有時候如果我們承認新的創作的美麗和價值，我們就不能不損壞舊有創作的美麗和價值。這樣一來，修改原則的問題，就非常棘手了。

亞里斯多德在「詩學」裏邊所得到的希臘悲劇原則，當然是最完美的批評了。然而正因為這些原則太完美，經過二千多年，許多人還不肯放棄，就是現在，還有不少擁護同情的人。福祿特爾說，莎士比式的哈孟雷特是從一個吃醉了的蟹子的想像裏產生出來：伊利莎白時代的戲劇，不合三一律，悲喜雜揉，受了許多批評家的嚴厲指謫；歌德席勒初期的戲劇，也曾經引起無數的批評。因為這些批評家，抱殘守缺，不願意修改舊有的原則，來適合新起的對象。

但是一位真正的戲劇批評家，態度應當是客觀的，眼光應當是遠大的，他觀察一本新創作的本來面目，摒除成見，平心靜氣去判斷牠。他指示領導新起的時代精神，說明新創作的真價值，這樣，他對於戲劇創作，就可以有下列四種的貢獻：

(一)幫助一般人了解欣賞。一種藝術品，也有作到雅俗共賞的，但是普通來說，越是精深偉大的創作，越不容易了解。深沉的潭水，多半幽暗，淺顯的池沼，容易光明。世界上最著名的戲劇，如像「阿狄蒲斯」「哈孟雷特」「浮士德」，都要受過相當的訓練，纔能夠了解欣賞。批評家可以解釋說明，取消戲劇創作和一般觀察家中間一切的障礙。第一是技術的障礙，第二是地理的障礙，第三是時間的障礙，第四是風氣的障礙，第五是思想的障礙。

(二)創造良好的時代空氣。創作固然要靠天才，但是有天才的人，也往往要受時代空氣的影響。一個時代有一個時代的空氣。在空氣良好的時代，全國的天才，都走向正當的途徑，朝氣蓬勃，不頹廢，不悲觀，提高人類的生存意志，鼓勵向前進取的精神，

在他的戲劇中間，充滿了生命，熱情、興趣。偉大的作家，風起雲湧，同時產生，攜手並進。在空氣惡劣的時代，全國的天才，淹淹不振，喪失生命的力量，人生沒有意義，世界沒有光明，放情肆欲，縱酒長吁，戲劇不過是一種遊戲，文字趨於纖巧，本身沒有嚴重的使命。或者發為憤激之辭，牢騷滿紙，怨天尤人，仇恨嫉妬，毀謗叢生，人格日低，作品愈壞。在這種關頭，有偉大的批評家出來，深刻嚴肅，挽狂瀾於既倒，是大家所馨香禱祝的。

(三) 影響天才作家。良好的時代空氣，能夠間接影響作家，有見識的批評家，更能夠直接地影響作家。「世有伯樂，然後有千里馬」。一位天才作家，能夠得一位知己的賞識鼓勵指示，影響是很大的。歌德擺脫德國傳統的文藝桎梏，自然和狂瀾時代風氣有關，然而歌德同黑德爾的訂交，更是他一生事業的起點。

(四) 評定藝術價值。一本精深博大的戲劇，最初往往不能得一般人的承認。假如有批評家，秉公正的精神，有深遠的見識，發為文章，品評價值，就可以「一登龍門，聲

價十倍。」假如沒有這個幫助，也許時移世易，方爲人知，或者如明珠投暗，永遠沉埋。特別是近來，文人朋黨，是非混淆，作品名譽的高低，完全看作者人緣的好壞。孤高自傲的作家，往往不屑蚤綠奔走，因而壓迫橫生，或遭封鎖，或受包圍，一犬吠影，百犬吠聲，黃鐘毀棄，瓦釜雷鳴，等到重新估定價值之時，已是半世蕭條之後。劇壇如此黑暗，批評更是刻不容緩。

(三)

戲劇批評與戲劇創作，有極密切的關係。沒有創作，不能充實批評的內容，沒有批評，不能衡量創作的價值。批評離不了創作，創作也離不了批評。兩者應該像弟兄手足一樣地互相幫助，不應該像秦越仇讎那樣互相攻擊。真正偉大的戲劇創作家，一定歡迎批評，真正偉大的戲劇批評家，決不會鄙視創作。

批評與創作，進一步來說，還有一層奇妙的關係。牠們都是人類精神的活動，都是

人類精神自身的實現。牠們的對象，都是真理，牠們的欲望，都是自由。牠們都是人類精神尋求真理，欲望自由的自然活動，活動不能抽象，必須具體，所以牠們都是人類精神自身的實現。人類精神自身的實現，就是生活，就是人生，所以批評與創作，都是生活，都是人生。因為牠們都是人生，所以批評在廣義方面來說，也是創作，創作在廣義方面來說，也是批評。這就是爲什麼我們有時覺得批評是人生的創作，創作是人生的批評。

戲劇批評與戲劇創作相互的關係，既然這樣密切，雙方的價值，既然這樣相同，我們更應該把牠們等量齊觀，不應該分別歧視。

中華民國三十三年



康大

...

...

...

...

...