

戲劇論集

著 董 一 姚



臺灣開明書店印行



姚一葦著

戲劇論集

臺灣開明書店印行

民國五十八年十二月初版發行
民國七十年十一月五版發行

每冊基價 精裝 二元三角
平裝 一元五角
(按照同業規定倍數發售)

戲劇論集

*

有著作權·不准翻印

著者 姚 一 韋

發行人 范 壽 康

印刷者 臺灣開明書店

總發行所

臺北市中山北路一段七七號
電話 二五三九 三三八四 號
郵局劃撥賬號第一二五七號

臺灣開明書店

行政院新聞局登記證：局版臺業字第〇八三七號

自序

本集所收是我自民國四十八年六月至五十八年九月這十年來所撰有關戲劇方面的論文。這些文字雖然所包容的範圍非常複雜，有關於舞臺劇的，亦有關於電影與平劇的，但尚沒有超出戲劇的範圍；其中只有論批評家的謙遜一文指涉的範圍較廣，係泛論一切藝術批評，然而戲劇批評亦是藝術批評中之一環，故附於本集之末。因總其名曰戲劇論集。

這些文字曾先後發表於報刊之上，當時大都是逼出來的，我原並無彙集成書之意。近年以來有許多年輕朋友知道我寫過這一類的文字，而求之坊間已不可得，乃慫恿我出版，因此我才決心加以整理。不料整理自己的舊稿竟不是一件輕易的工作：一則這些小雜誌大多校對欠精，舛誤百出；二則十年來自己多少有些進境，對先前所寫者深致不滿。於是刪冗詞，改錯誤，所引前人的著作再找出原書來逐字核對。這工作費去了我三個月的時間，我才敢讓它與世人相見。

我自幼愛好戲劇，但是我只把它作為一種娛樂，一種嗜好，從來不曾夢想有一天會講授戲劇和從事戲劇的寫作。這一件事的發生完全出諸偶然。四十五年秋，當張隆延先生出任國立藝專校長不久，他有一次在公路局班車上聽王欽明先生（王先生曾是我的同事，他和張校長因經常同車而相識）說我懂得

戲劇，竟親自跑來看我，和我談論藝術上的種種問題，接著他邀我作一次戲劇的專題演講，他召集了影劇科的師生和他自己一起坐在下面聽。不料這一次的演講成爲我教書生涯的開始。張隆延先生給予我一生的影響太大了：他使我自無目的愛好戲劇一變而爲有目的的研究戲劇；他使我由閱讀戲劇而創作戲劇；更重要的他給予了我信心與勇氣，使我拋開生活上的一切困擾，把全副心力放在藝術的研究上來。

在此以前，我和張隆延先生無一面之緣，彼此之間連名字都未曾聽過。他竟會枉顧於一個無名小卒；這種事情在古代都很少發生，何況今日！因此凡張隆延先生曾加諸於我的，我一定要加諸於我的後輩，已成爲我的立身處世之信條。我之在此把這一番經過記載下來，一則表示我對張隆延先生的感謝；二則如果沒有他的發現與鼓勵，我不致於會寫出這些文字來。

但是最使我惶恐的，我可能有負於張先生和許多前輩先生的期許。我深知自己的缺點，由於我曾長期的無目的讀書，以致博雜或有餘，而精約則不足。古人所謂：「披沙揀金，」「博觀約取，」我雖懸之座右，未能至也。是故本書乖謬舛誤之處，必不可免。方家君子若有以教我，當頂禮書紳。

中華民國五十八年十月四日於永和寓所

目錄

戲劇的時空觀·····	一
戲劇的動作·····	四三
悲劇人物的理性與非理性·····	五八
喜劇的人物·····	七四
談 淨 化·····	九三
悲劇之死亡·····	九九
斯特林堡與現代主義·····	一〇三
如何了解奧尼爾·····	一二七
論莎士比亞戲劇的演出·····	一二五
劇場的失落·····	一四〇
談舞臺空間·····	一四八
映像的性格·····	一五五

從看電影談到電影的欣賞·····	一八五
論電影評論的獨立性·····	一九九
從黑澤明的「戰國英豪」談起·····	二二三
從平劇的特質看「新繡襦記」·····	二六六
論批評家的謙遜·····	三三三

戲劇的時空觀

一、總論

戲劇的時空處理是戲劇形式上的一個重要問題，不但關係到幕的分割，尤其關係到戲劇的整個構成。大家所熟知的，戲劇和小說、敘事詩不同，它受著表演的限制，只能提供二、三小時內所能表現的東西；因此它不能任意地、冗長地描寫，必須經過壓縮與集中；壓縮與集中到一定的長度的時間內，通常以不超過四個小時為原則。雖有例外，然而在正常的情況下，即係一個觀眾所能忍受的限度，過此即無法演出或不能演出^①。因此任何一個編劇家都必須熟練地知道如何控制時間；亦即如何在這一特定的時間內把整個情節節完美地表現出來；用我們的術語：即如何完美地表現出一個「戲劇的動作」^②。同時戲劇受到場地的限制，除了在缺乏背景觀念的舞臺上以外，^③一般均必須集中到一個或少數幾個的場地內，過多便遭遇到演出上的困難。這便是戲劇在先天上所受到的時空限制。

這一戲劇的時空限制，特別是時間限制，便成為戲劇理論家所重視的問題，在歷史上曾引起過長久和巨大的爭論。然而主要爭論的不是此一戲劇的先天的限制，而且更進一步的把這一先天的限制化為

人爲的限制。

關於這一戲劇的人爲的時空限制的理論的最先提出者，一般人均歸之於亞里士多德。然而吾人翻遍亞氏的著作，僅有涉及時間的限制處，從無提及空間的限制。在他那著名的詩學一書的第五章中，曾說過：「長度方面，敘事詩在動作的進行上，時間無固定之限制，而悲劇盡可能限於太陽一週天，或近似這個時間。」④然而吾人就上下文義加以推測，這句話是亞氏就敘事詩與悲劇加以比較時，列舉二者的不同之點，似乎並非不可更易的法則。可是到了文藝復興時代的歐洲的許多國家的戲劇理論家卻曲解了亞氏的原意，認爲這一時間限制是戲劇的基本規律。把戲劇所展示的時間嚴格地約束在二十四小時之內，這便是有名的時間律（unity of time）。這一定律雖然在意大利、西班牙和英國都有熱誠的支持者。⑤然而最受到重視的還是法國。早在十六世紀中葉，法國七星詩社（La Pléiade）的主將郎沙爾（Pierre de Ronsard）便曾說：「戲劇的時間應以一日二十四小時爲限，已成大家所熟知的規則。」⑥一五七二年泰爾（Jean de la Taille）又加入了場地的限制，他說：「所提供的故事應發生在同一日，相同的時間與相同的地點。」⑦這一相同的地點或單一的地點便是所謂場地律（unity of place）再加入「單一的動作」便成爲有名的「三一律」（three unities of time, place and action）⑧此一定律立即爲標榜古典主義的法國學院派人士奉爲神聖不可侵犯的金科玉律。其被嚴格地遵從的情形，茲舉一例，可

見一般。一六三七年高乃依 (Pierre Corneille) 演出錫得 (Le Cid) 一劇，曾引起當時擬古典主義派人士的強烈反對，當時的法蘭西學院在紅衣主教利殊留 (Cardinal Richelieu) 的慫恿下發表宣言，對該劇加以無情的攻擊，違反三一律即其主要罪狀之一。可見「三一律」被當時法國戲劇界崇奉的情形。這一嚴格的限制統治了法國的戲劇界幾達百餘年之久，而且影響到同時代的歐洲的其他國家。^⑨

這一不超過二十四小時的時間限制和單一的空間限制是非常嚴峻的，可以說是戲劇創作上的最大約束。此一人為的限制的不合理，遭遇到反對是必然的。西班牙的羅卜·得·維加 (Lope de Vega) 便曾提出抗議，他認為亞里士多德給予戲劇的時間的限制是不必要的，只有那些在短促的時間內可以處理的事件能符合這一原則；如果某些故事的材料必須經歷若干年的時間，則只有安排在幕與場的分割中來處理。^⑩即使在擬古典主義者所支配的法國劇壇亦非是無人反對的，阿基埃 (François Ogier) 於一六二八年便曾提出強烈的抗議，認為一部戲劇應該容許不同的時間與不同的地點。^⑪只是這一反對者的意見為大多數的擁護者的聲浪所掩沒，迫得像高乃依只好勉強接受這一約束，甚至請求准許把二十四小時延長為三十小時。

反對得最徹底與最成功的是法國的浪漫主義興起之後。浪漫主義者主要是解除創作上的一切人為的限制；要求自由放任，要求擺脫一切理論家製造出來的模式；當然對於加諸戲劇上的限制予以無情

的攻擊。一八二七年雨果 (Victor Hugo) 的克倫威爾 (Cromwell) 出版，他那一篇序言是浪漫主義的重要文獻。他認為除了動作律以外，一切有關時、地的人爲的限制全是不合理的，不必要的。他說：「時間律比地點律更無堅固之基礎，任一情節硬要限制在二十四小時之內，其可笑的程度正如把一個人限制於周柱 (peristyle) 中，每一情節均有其適當持續時間和它的適當的場地。」^⑫此時法國的擬古典主義者仍堅守著他們的最後堡壘——法蘭西喜劇院。古典主義與浪漫主義的最後的決戰終於在一八三〇年二月二十五日展開，這便是愛拿尼 (Hernani) 的首次公演。爭鬭的結果，浪漫主義獲得全面的勝利。

自從法國的崇尚古典主義的學院派人士潰敗之後，加於戲劇上的時間與地點的一切人爲的限制完全被解除，甚至被遺忘，現代的戲劇家差不多可以完全自由地安排他所需要的時間和場地。

然而，就我們看來，這種爭辯實際上是多餘的，因為在戲劇發展的歷史過程中，有關時、空的處理，存在著兩種不同的形式：一種是集中的形式，把整個情節壓縮到最後的部份，使吾人在舞臺上所見及的時間符合前面所謂的時間律或相當接近於時間律。一種是延展的形式，屬於順序發展的一類，沒有經過壓縮或甚少壓縮，即順著時間的序列而依次推展，使吾人在舞臺上所見及的時間爲無限量。這兩種不同形式的戲劇同時存在，而且永遠並存下去，誰亦無法消滅或取代誰；專就戲劇的技術觀點來論，祇是兩種不同的形式，兩種不同的表現方法。這兩種方法各有其特色，各有其優劣，而且各有其歷史傳統。

第一：所謂希臘傳統——希臘戲劇一般表現為集中的形式，時間集中到最後的部分和單一的場地；事件雖經過長期醞釀，但吾人在舞臺上所見及的只是醞釀成熟的那一剎那，希臘人稱之為「境遇的驟變」(peripetia)的部分；所以形成這一「境遇的驟變」的各種因素均不直接搬上舞臺，只約略地從舞臺的敘述中反映出來。然而我們所謂的「希臘傳統」並非武斷地概括一切希臘戲劇，即使在現存的少數的作品中來尋找，仍然可以發現不遵守時間和場地的規律的。例如：愛斯奇勒斯(Aeschylus)的復仇神(Eumenides)、亞里斯多芬(Aristophanes)的鳥(The Birds)都有明顯的場地的轉換的痕跡，而前者在時間上更經歷一段很長的距離。但是如果吾人翻遍希臘人的戲劇，則合乎時間和場地規律的仍佔絕大多數，何以在歐洲文化的草創時期一上來便形成這一形式的戲劇？不能不說是一個很有興味卻不易解答的問題。這一形式降至文藝復興時代的歐洲，便成為一羣模擬古典的人士所崇奉的規律，而且遠較希臘人為嚴厲。

第二：所謂中世紀傳統——歐洲的中世紀，歷史家稱之為「黑暗時代」，當時的戲劇是在教堂的庇護下獲得生存，因此帶有濃厚的「儀式劇」(ritual-drama)的意味。所謂儀式，當然是指基督教的儀式而言，因此戲劇的素材不能超出基督教的範圍，一般均取自新舊約聖經，即所謂神秘劇或奇蹟劇(mystery or miracle play)③。流行於意大利、法蘭西、西班牙和英國。其表演的方式各有不同，然而內容則幾

乎完全相同。就舊約言，多半從夏娃的被誘惑演起，演到挪亞的方舟……從創世記演到出埃及記；就新約言，多半從耶穌的降生演到耶穌的受難，他們斷斷續續的演出，沒有時間的限制，成爲一種最散漫的形式。這一形式的戲劇完全沒有時間的約束，它們可以自開始的時間開始，結束的時間結束，成爲順序發展的一類，表現出最大的自由。英國的莎士比亞、西班牙的羅卜·得·維加便是從不受時、空限制的典型的例證，他們無疑的是承襲了這一傳統。

關於這兩大傳統，英國王政復興後的朱萊敦（John Dryden）一面承襲莎士比亞的中世紀傳統，一面又目睹法國的新古典主義者的希臘傳統，所以能較有持平之論。他認爲時間集中型的戲劇把觀眾安置在競賽的終點，競爭的過程不讓觀眾作冗長的期待，當觀眾見到他們時已即將到達最後的目標。場地集中型的戲劇可以更符合實際，因爲任意的變更必須訴諸觀眾的想像，特別是場地與場地間的距離遙遠，在一個短促的時間內轉換，則完全不成比例。總之希臘傳統較符合實際，少依賴觀眾的想像力，但是有時候卻約束了作者自身的想像力；爲了牽就這一限制，不得不從事生硬的安排，反而失去了很多優美的東西。^④事實上這兩種傳統是兩種不同的表現方法，一個劇作家可以按照動作或情節的性質作恰當的安排，完全沒有意氣用事的地方。我們可以說這兩種不同傳統或表現方法將永遠並存下去，在近代戲劇中我們都可以找到無窮多的例證。

最近的戲劇中又有一種特殊的時空的表現方法，我們稱之爲倒轉或回敘（Flash-back）。不過此倒轉或回敘不是出自劇中人的敘述，而是讓它直接表演出來，直接提示給觀眾，有若亞瑟·米勒（Arthur Miller）在銷售員之死（*Death of a Salesman*）中所表現的。這種表現方法原屬於電影的一種手法，通過電影的特殊技巧可以把時間倒轉，讓「過去」顯現出來。一般通用的方式是淡入或化入（fade in or dissolve in），是大家所熟悉的，有的人便把它移植到舞臺劇上來。這一移植惟有在舞臺技術高度電氣化之後，在燈光的巧妙的運用下才能產生效果。不過這一表現方法，只是一種變體，不是任意可以使用的，任意或經常的使用可能使觀眾厭惡。同時我認爲這不是一種獨立的表現方法，只是時間集中型中的一種取巧的方法，所以只附屬在時間集中型中予以列論。

下面我要對這兩種不同的表現方法作技術性的探討，我們的標題雖是時空並列，然而在今日的舞臺技術上，空間亦即場地的變更的問題，越來越失去其重要性，因此我們所要探究的主要的仍是時間的處理問題。

二、時間的延展型

戲劇在時間的處理上最習見，亦最容易理解的便是順序發展的一類。自理論上言，它可以自事件的

發端時開始，至事件的終止時結束；用我們的述語：即「動作」開始時開始，至「動作」完成時結束。其間所經歷的時間幅度沒有限制，可以數日，數月甚至數年，數十年，中間截取的段落亦無限制，可以被截取為數段，十數段甚至數十段。其發展為延展的，沒有經過壓縮或僅經過很少的壓縮，有人稱之為延展的戲劇（the drama of extension）。這一形式的戲劇正是上節所謂的中世紀宗教劇傳統的遺留。在理論上不受時間的限制，不過它和宗教劇的最大不同之點：所謂無限制僅指「動作」的幅度之內而言，也就是說不是漫無關聯的、無目的的任意延展。羅卜·得·維加（Lope de Vega）與莎士比亞即為此一形式戲劇的典型代表。

爲了說明的便利，茲舉大家所熟知的哈姆雷特（Hamlet）為例，該劇共分五幕，二十場。茲將各場的時、地分述如下：^⑮

第一幕 第一場：埃爾心羅。城堡前露臺。某日黎明前。一開始便顯然表現出一種不安定的情勢的朕兆，

鬼魂的出現更增強了它的神秘。

第二場：城堡中大廳。朝廷穢亂的情況的顯露。哈姆雷特對於他母親匆促地嫁予克勞特斯感

到疑慮。從霍拉旭向哈姆雷特報告鬼魂出現的情形推測，距離前場約數小時。

第三場：普羅涅斯家中一室。介紹普羅涅斯的家庭及哈姆雷特與阿非麗亞之間的關係。時間

當距前場不久。

第四場：露臺。鬼魂向哈姆雷特招手，神秘的氣氛推向高潮。時間爲午夜，距離前場約若干小時。

第五場：露臺的另一部份。哈姆雷特父王死因的暴露。時間緊接前場。

第二幕：第六場：普羅涅斯家中一室。從普羅涅斯與阿非麗亞的對談中顯露出哈姆雷特的瘋狂狀態。

距離前場的正確時間無法確定，估計約在前場兩個月之後。⁽¹⁶⁾

第七場：城堡中一室。展開國王對哈姆雷特的瘋狂狀態的疑慮與偵查，以及哈姆雷特求證工

作的開始。時間距離前場不久。

第三幕：第八場：城堡中一室。哈姆雷特內心的掙扎達最高潮，是生與死的掙扎，是愛情取捨之間的掙

扎。國王已窺破哈姆雷特的精神錯亂與戀愛無關，已伏下被遣往英國之因。時間距離

前場約爲一日。

第九場：城堡中廳堂。戲中的串戲，使哈姆雷特的查證工作結束。時間距離前場約若干小時。

第十場：城堡中一室。國王感到自身的危險，急需除去哈姆雷特；哈姆雷特之不殺國王，復使劇

情轉化。時間當係緊接前場。

第十一場：王后寢宮。哈姆雷特殺死普羅涅斯構成新的平衡的破壞。哈姆雷特對待母親的內