

戲
劇
与
文
艺

戲刻文秘

• 期 一 十 ， 十 第 • 卷 一 第 •

戲劇與文藝·第一卷·十·十一期合刊

目次

悲劇何以是愉快的

夏斧心

表演藝術的基礎

余上沅譯

近代戲劇家

謝韻心譯

論舞台裝飾

張鳴琦

前後 (獨幕趣劇)

匡直

偽君子 (莫利哀著五幕喜劇)

陳治策改譯

英國現代之詩歌

張鳴琦

悼小說家的冰心女士

李辰冬

丁冬詩抄

鳴琦輯

滅絕了的……(詩)

雜話幾則

先鋒 (小說)

藝術趣話

戲劇消息

編後

趙漫

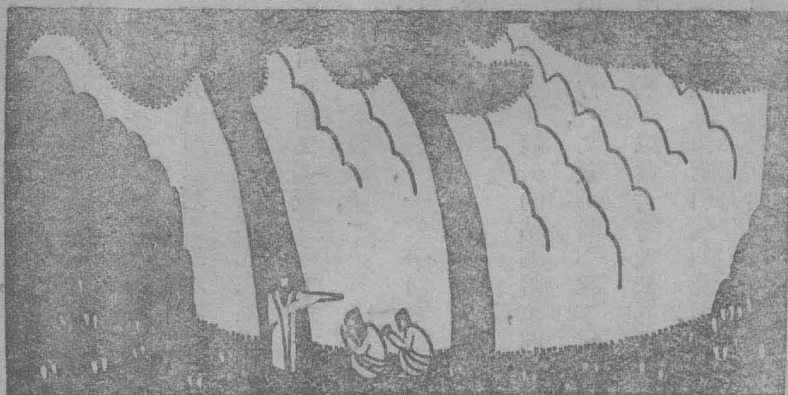
子曰

張繼純

陳治策

(S)

(T)



悲劇何以是愉快的

夏斧心

美學中間一個許多人想解答而至今未得圓滿的解答的啞謎，是何以悲劇是愉快的？分明是痛苦的經驗，這愉快從何而來？

要談這個問題，我們得先了解何爲悲劇。希臘評論家亞里士多德在他的詩論中所下的定義是——

『悲劇者，乃一種嚴重，有起訖，且有幾何度量之行動之模倣；其文字以各種藝術的裝飾品裝飾之，其各部分有若干種類；其體爲實演而非敘述；其用在藉悲憫恐怖之情而使之得適當的宣洩。』（依傳東華

君譯辭）

然則宣洩悲憫恐怖之情，就是悲劇的功用。我們現在的問題是究竟如何宣洩法，便將那痛苦的悲憫恐怖等情緒，一變而為愉快的。

他這個定義的前半段很容易看懂，而且在他的詩論中，也曾條分縷析地解釋得清清楚楚。惟獨這宣洩一辭，他却像蜻蜓點水般輕輕地拖過去了，所以我們不了解他所謂宣洩是什麼意思。

按宣洩兩個字是傅先生勉強譯出來的；希臘字讀如「克掃息斯」。不獨中文沒有相當的譯辭，即是歐西各國也都祇有為它造一個專字，例如英文，便是 *Katharsis*。

為着「克掃息斯」，在西洋曾引起一場混戰。是一八五七年耶可卜彭勒士做了一篇文章來解釋它，後來接二連三，一般學問家，都加入了這場筆墨官司，結果打得一塌糊塗，文章集起來，總有八九十篇。

據彭勒士最後的結論看來，則情緒之「克掃息斯」者，是以毒攻毒的說法。我們可以說亞里士多德是個肖子，他做學問不改于父之道。他父親是科學家，是醫學家，他看慣了用音樂來治瘋狂的把戲。所以彭勒士以為古詩人米耳敦的解釋最合亞里士多德的原意。米耳敦說：「據亞里士多德說悲劇是用悲憫恐怖所引起的能力，去排遣這些情緒；即是讀或看這些情緒模倣出來，而使它們降至一種愉快的程度。大自然本身並不缺少此種說法的實證；例如在物質世界，常以慘淡的東西對付慘淡的東西，以酸攻酸，以鹹攻鹹。」彭勒士以情緒之「輕便的排遣」為最後的解釋。換句話說：悲憫恐怖

的情緒是不好的，應當用一種適當的法子掃除它們，那末種痘自然比天花好了。

惟其是輕便的排遣，于是就有愉快存乎其中，據他們的意思，似乎說這愉快並不生于情緒的壓迫之解除，而在于排遣的本身。亞里士多德說愉快者乃靈魂的一種飄飄然的狀態。而任何情緒，即使是痛苦的，皆有這種成分寓于其中。因此悲憫恐怖若起于飄飄然的程度，則是愉快的。悲劇引起悲憫與恐怖而排遣之，在引起和排遣的程序上頭，就有了愉快。

這大概就是亞里士多德所謂克掃息斯，也就是他所覺到悲劇的愉快之所在。不過這種說法能否滿我們的意呢？

一看他這話，便令人覺得費解。何所見得悲憫恐怖的情緒表演出來了，便有了愉快？我們日常見人有傷心的事，我們豈不也傷心麼？別家死了人，不見得我們就感到愉快。所以說看悲憫恐怖的事蹟之表演即發生快感，這話簡直是不合事實。假使我們在悲憫恐怖的情緒中覺到愉快，其中必另有原故。悲劇所引起的這些情緒必與我們日常生活中所經驗的有所不同，或因其來歷不同，而產生了新的原子。在這一點上，亞里士多德絲毫不曾提到。誰知悲劇之所以為愉快，其奧秘盡在這裏呢。

所以後人對亞里士多德的學說又有所補充，起首是德國詩人兼戲劇家勒辛。繼其說的近代有蒲奇耳教授。蒲奇耳在他所編的詩論中以為悲憫恐怖之日常宜洩，與戲劇所引起之「克掃息斯」之所以不同者，是因為前者為自私的彩色。自私的情緒變作了同情的情緒，飄然超脫於形骸之外，把

那自私的痕跡都洗滌乾淨，下餘的便是高貴的愉快情緒。

這種說法初一看似乎全是真理，不過在心理上仍不免有它的困難。第一不可解是對演劇者發生的情緒如何可以一變而為同情。即使認定這是可能的，那末，何以這一變不為痛苦而為愉快？悲憫恐怖，不論其為自私的或非自私，終是悲憫恐怖，所以那愉快的情緒，仍然沒有講明是從何而來。

總上所言，悲劇之所以是愉快的，其悲憫恐怖的情緒必為特殊的一種，而發生的情況也有它的特色。然則這些特性在那裏呢？

這特性在於觀眾知道臺上表演的不是現實的生活，他們對於眼前的事物祇有同情或模倣，而沒有拿客觀的態度來對付的機會。

要明白這一層，請先說一說近世心理學家所發明的情緒學說。他們以為情緒是有機體對於一種情境的本能的反應，就是一些極其複雜的機體反動所附帶的感情，那些反動在原始時代，都有實際應用的。例如怒的表情：面紅耳熱，鼻孔漲大，摩拳擦掌，乃是以以前爭鬥的遺留。但是除開表面的這些粗淺的反動還有無數的有機反動，在覺察到這些反動時，即為怒的情緒。這裏所要特別注意的是這些反動都是動作，是我們不得不動的動作。

這樣講起來，倘若有了刺激，則必有反應，同時我們也不得不動，不得不發生相當的情緒。看見虎身體上一起變化，我們便不得不恐懼。所以在現實生活裏，你不能不受情境的支配。一種事物，斷定你

一種情緒。這情緒是你自己的。這不是模倣，這純粹是自發的。但是一到劇場，則事實正得其反，你會失去你反應的自由。你祇有模倣劇中人的觀感。對於他們直接發生的情緒都抹煞了，窒止了。因為觀眾沒有影響舞台上的事故的可能。台上和台下似乎有一層隔膜。除非你是個瘋子，在看到悲憤不可遏的時候，也許會掏出手鎗來，打死你所痛恨的角色。足見觀眾的悲憫恐怖並不是真的，不是自發的。他祇在模倣，是一種同情振動，是在隨着劇中人動感情。

試想開幕以後，場上的燈全息了，人都都安靜地坐着，臺上則燈火輝煌，一切都引着你注視台上。這時觀眾幾乎整個地忘掉了自己，心裏撇開了一切，專等着聲和色來刺激他。對於台上的行動他不止了解得清楚而且自然而然地模倣起來。這實在是像行催眠術的布局。人類本來就很容易受暗示的。看人流淚，難保自己眼圈不紅，別人打呵欠，自己想不打也不成。我們所模倣的動作，其一切觀感也隨之而來。我們愈注意，則愈模倣得像。所以觀眾在劇場的空氣中，不得不隨着劇中人動作。那末，那些有機的反動，是不是也隨之而起呢？答話是說有的。不過是間接的而非直接的。是像覺到置身在劇中，所以祇有劇中人的反動。

然而一個劇，不祇一個角色，大多總在兩個以上，而且他們往往是衝突的。觀眾不僅模倣劇中英雄，却也模倣英雄對方的情調。那末，這兩相反的情調，如何能同時並進呢？結果，就祇有互相制止，而同時感到兩個相反的情緒。

這種情緒互相制止的情況是戲劇所獨具的，也即是它的美之所在。美的情緒本來就是引起生命的力而復制止之，於是更覺得這力的大。悲劇是因情緒的衝突而得一平衡。愉快方從此中生出來呢。

參看：

Butcher: *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*

Puffer: *Psychology of Beauty*

一九二九，十二，二九。



表演藝術的基礎

余上沅

譯 Richard Boleslavsky 原著

給表演藝術下界說是一個難題。這一門的範圍，就叫人無從着手。第一，也許除了建築以外，表演比什麼藝術都要廣泛。它的足跡所到，上自人類的發展，下至禽獸的世界；比方說，貓兒便會作捉老鼠的表演，雖然它始終明知所假定的老鼠只是線上栓的一個紙團。這件藝術既不以劇場之內為限，那末問題就更來得複雜了。表演是和我們日常生活互相牽連，不能分開的。你不信在你每天做事的時候，仔細去留心你的行動，看能不能夠分辨出來，那幾分鐘是你在做戲，那

幾分鐘是你的真我。你見了人便以笑臉相迎，但是實際上你心裏並無現笑臉的意思；單就這一件事而論，你馬上就明白了，它裏面有很多的戲劇材料。這差不多可以說，表演藝術彷彿是我們生來就有的東西。

即如我們的好禮貌，——那就是純粹劇場——認真分析起來，也不是從保姆、教師、講禮節的書籍，或是教舞蹈的教員得來的。它們却是從那合邏輯的求完美的知覺而來的，這個知覺凡是常態的人都有；這個求完美的知覺，也可以說是貫滿了我們生活的表演力和戲劇力的來源。有時這種要理想化和逃避真實的欲望，把我們拉到不近情理的地方去了，譬如，送葬時棺材上加許多裝飾品，槓上插許多羽毛，繫許多綵。

世界可以說是一個絕大的表演工場，那末劇場就是它的一個部分，所以，劇場也便是最好分析表演藝術的地方。如果日常生活裏的「表演」是想要把真實做到完美的地步，自然你在劇場裏更想要把前邊的那個完美做到還要完美。表演藝術在劇場裏把它的原素擺在你的眼前了，因此給了你一個更好的分析機會。

表演藝術的界說很多，大家都十分熟悉。不避重複，我來引用幾個。第一個是康布兒 (Fanny Kemble) 在一八八二年發表的意見。她說：

表演藝術既沒有一定的規則，特殊的原理，離不開的原則，也沒有根本的定律；它沒有積極的

科學作根據，和音樂、繪畫、彫塑、建築都不同，而它和這些都不相同的地方，還在它的特點，那就是對它公認的假定，—— 臨機應變。

但是，根據笛德諾 (Diderot) 的反話，歌開林 (Coquelin) 却這樣說：

我深信，要做偉大的演員不難，只要他有完全的把握和才幹，去把不會經驗，永遠不會經驗，並且依其性質決不能經驗的感覺，統統表現出來。這就是我們這一行要算是藝術的緣故，也是我們有才幹去創造的理由。

多爾馬 (Talma) 又有他的意見：

表演和別的藝術一樣，也有它的技術。無論那個畫家，不管他的想像力多麼大，如果完全不懂他藝術上的技能，不會成功；所以嗎，無論那個演員，不到能夠操縱一種在耐煩的智力範圍以內的技術，他不會得到進步。此外還有一個境界，就是一個有吸引力的人格，發出一種不能抵抗不可言說的同情能力。這才是偉大的表演。可是，雖然這是天生的，不能傳授的，它還是只有運用技術方法的演員才辦得到。第一，他須得記住，每句話表現一個新的思想，因此繼續的需要聲調變更；第二，思想是在字句之前的。（演員應該具有先想後說的藝術。）當然，也有許多整段的話，是思想與言語一同隨着熱情狂流，以致彼此完全攪合了的。不過，更常見些的是，最自然，最似覺意外的效力，要在心裏明白在先，開口說話在後的時候，才能夠得到。

最後我要把讀者領到差不多兩千年以前去看看昆提連 (Quintilian)，他大概在紀元後三十五至九十五年之間說過：

要激動別人的情感的秘訣，是自己先受激動：因為喜怒哀樂的摹倣，每每非常滑稽，如果只在外表上同感情相合，而內心並無所動……所以嗎，我們要做到與真情相同的表現，我們就非得替那感受苦痛的人去設身處地不可；而我們發話，也非得要具有希望打動審判官的那種心情。聽見我心裏不動口裏訴苦的人會不會悲傷？看見我眼睛是乾的的人會不會哭？但是我們又怎樣會動真情，假使我們的情感不能由我們自由操縱呢？這一點我也來解說解說。希臘人所稱為 Pavisolas 的，我們稱為 Visions (幻象)，那就是說，本體不在場，你能把它的影子在我們心裏再現出來，叫我們做佛是用眼睛看見了本體一樣，並且以為它就真正在我們面前。我每每看見戲子和演員演完了一場傷心的戲，取下了面具之後，還繼續的流淚。既然說別人的話都這樣可以發出不真實的情感，那末我們應該怎樣的有效力，如果我們自己想自己的話，代表我們的委托人受感動……我常常受感動，不但至於流淚，並且至於面無人色，以及各種悲傷的現象。

到了這裏我們似乎很想把莎士比亞的表演界說插進去。他是假口於小丑的角色說的小丑到底也是演員。這個界說很短，頗帶談諧——「字句的錯訛者」——就這們幾個字。沙翁真奇怪，能夠預

知幾百年以後的情形，而所下的完美界說，可以適用於現在百分之九十的一般表演！

我選了這幾種對表演藝術互相衝突的意見，爲的是指明它們所代表的四個不同的派別。康布兒小姐代表的意見是，表演不是別的，只是靈感，只是隨機應變時所露的光芒。我姑且名之曰「靈感派」。在歌開林一流的人看來，表演是「表現原無其事的才幹」——換言之，作假的才幹，這可以名之曰「造作派」。就多爾馬說，表演是一件思想的程序，用腦力的結果，智力和思想力的呈現——很可敬佩，却是並不十分可幸的一種意見，屬於「學者派」。最後我們來看昆提連的界說，「要動激別人的情感，自己先受激動。」這一派我們可以贊或威廉阿琪（William Archer），稱它做「情感派」。最後這一派的界說，立刻把我們捲入紛爭的旋渦，這個紛爭自從昆提連以前，直到如今，都時常發作。『你應該用真情表演，還是不應該？』『是在舞台上真動情感容易感動觀衆些呢，還是假裝做出情感來容易？』我不願惹你們討厭，把因爲討論這種問題而發生的辯論，都一條一條的寫了出來。不過既然把幾種不同的意見都對你們提出來了，再稍爲往下討論幾句也許是有益的——尤其要討論討論情感派與非情感派已見經傳的辯論。

這兩派的信徒，要維護他們的爭點，都能夠對你們舉出一大堆證據來，可是儘管諧談，儘管真確判斷，依然是在雲端。舉一個老故事做例罷。法國演員杜華仙（Quinault Dufresne）演一場大動情感的戲的時候，他須要淚流滿面，低聲說他的獨白。據說有一次正演到這兒，池坐裏有一個人喊着他

說，「聲音放高些，」他公然一秒鐘也不猶豫，回敬了一句「那末你，老兄，聲音放低些吧。」非情感派會這樣主張了：一個動了真情至於流淚的人，那能去答復這種攪擾，而且如此其快。如此其針鋒相對，不可能的。他們以為，他不過是假裝動情罷了，實際上他的神經還是自由的，並不會為情感所動搖。可是，在他們的敵方看去，這也不難答辯：只因為他動了真正的情感，所以才能在遇到無禮的攪擾的時候，這樣大胆的，毫不遲疑的，鼓起必要的勇氣和力量，來防衛自己。還有一個講到雷肯（Leckain）的故事。說他有一次扮演母親被刺的兒子，到了一場非常悲痛的戲的時候，正是走進墳地，作極劇烈的獨白，忽然看見面前地板上有一顆值錢的鑽石，那是女主腳頭上掉下來的。並不打斷他的悲號，他輕輕巧巧的用腳把鑽石踢到舞台旁邊的布景跟前去了。非情感派以為一個有這種閒情逸致的人，決不能真的感覺悲痛的情感，在他們看起來，真正處於悲痛之中而同時愛惜一顆鑽石，那是簡直不可思議。情感派可又有話答辯了，如果實際人生裏有這同樣的情事，也許不知不覺的，傷心的兒子，還會彎下腰去，把那顆鑽石檢到衣袋裏去呢。

我個人是佩服霞飛生（Joseph Jefferson）的主張的。『在我，是心要熱烈，頭要冷靜。』這句話對上述的問題，可算是一語破的。我們可以稱信服這種見解的人做「創造情感派。」不過，直到比較的最近時期，新心理學和心理分析，才叫這樣一個主張，變成可以實行的主張。

無論演員的本領怎樣大，他決不能絕對的化成馬克伯斯夫人，阿色諾，或是漢姆烈德，這是很明

顯的。假使這件事辦得到的話，那個不幸的演員，也只能扮演一次，而馬上便得加入瘋人院了。說起來，我真的碰到過這樣一回事，從前莫斯科藝術劇院有一個好演員，他老是夢想着要演一演「卡拉兄弟」(Brothers Karamazov)裏的一個兄弟。及至他得着了演這一角的機會，不到幾個星期，他便進了瘋人院了。過了兩年，他的病雖然好了，可是再也沒有本事上台演戲。我們有幾個年青的同事，那時候心裏很難過，便幫他的忙，重新給他的初步訓練。我們讓他練習公演，只去不重要的腳色，觀衆由一個人加到兩個，再加到三個四個，逐漸加到滿場；可是他像真的外行一樣，起初還心裏害怕，以至於橫身發抖，汗流浹背。我很得意，因為我們一班後進，居然終於把他醫好了，叫他能夠重行上台。前幾年莫斯科藝術劇院到美國演戲時，此君也去了，他扮演過好幾種角色。不過在我看來，此人的經驗，可以充分的証明，百分之百的純粹情感主義，在舞台上是不可能的。我承認，要說非情感派爲無意識，除了拿我個人的經驗和對觀衆的觀察所得的感覺以外，要找別的証據，那便更難了。假的誠意，無論是怎樣做得好，總難感動觀衆。不是真的悲哀，決不會激發情感。莎士比亞的戲劇，現在在幾國是不特別行時，却在別國又大受歡迎，這個理由，我敢說，就是這一點。我以爲在不行時的國裏，表演莎士比亞的演員，一定是對文字的傳統觀念太注意，完全忽略了對莎翁和劇中人的真正情感。但是，在莎翁行時的地方，演員一定是竭力避免傳統觀念，而專心揣測莎翁，表現莎翁，把莎翁當鄰居般看待。

除了幾個法國演員，如歌開林，莎娜斐納，奎提 (Cocquelin, Sara Benhardt, Guitry) 以及其