

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，實際上是很複雜。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。

(一)

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，簡直沒有其牠的辦法。

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，立刻就要發笑。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，觀眾不能接受，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，不然觀眾又要批評他。西遊記，封神榜，雖然不真，但是我們能夠接受，就是因為作者始終一貫地保持他建設的新天地。

至於寫歷史上的人物，因為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，因為怕全憑想像，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？他們的行為，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，他使我們的思想行為深刻化。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。

凡是稍爲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，滴滴歸源，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