

庫文年青

論劇戲族民

著 銳 主

行印社務版化文圖中

青年文庫
王銳著

民族戲劇論

中國文化服務社印行

中華民國三十六年九月初版

青年文庫

民族戲劇論

每冊定價國幣二元

(外埠酌加運費匯費)

版權
所有
不准
翻印

著者 王

銳

發行人 劉

百

閱

發行所

中國文化服務社

上海福州路六七九號

印刷所

中國文化服務社印刷廠

電話：九一七〇五
電報掛號：五一二三

青 年 文 庫

主 編

程希孟

盧子道

杜佐周

朱伯康

吳恩裕

編 審 委 員

老舍

朱光潛

范存忠

梁實秋

陸晶清

陳西滢

楊振聲

劉永濟

錢歌川

羅常培

傳序

本稿名爲民族戲劇論，實在是一部戲劇概論，對於我國和西洋戲劇的發展和性質都有扼要的闡述。作者自謂「應盡可能融中西于一爐」，確實做到了的，而且對於中西戲劇確實都有深澈的理解，非皮相竊竊者可比。他對於我國民族戲劇今後發展應循的途徑，主張堂皇正大，無可訾議。下篇關於元劇演出狀況之研究，尤有獨到的見解，可補王氏曲史之闕遺。論述文字亦簡潔生動，可作大學中文學系及戲劇學院的戲劇概論教本用，至於一般對戲劇有興趣的讀者，亦可取作初步瀏覽的讀物。

傅東華 三五，上海。

目次

傳序

上篇

一 戲劇藝術的本質·····	一
二 戲劇與人生·····	一〇
三 戲劇與時代·····	一五
四 戲劇與民族·····	一九
五 何謂民族戲劇·····	二四
六 民族戲劇的內容與形式·····	二八

下篇

目次

七 論西洋戲劇……………四一

一 希臘戲劇……………四一

二 莎士比亞……………四六

三 十七世紀法國戲劇……………五三

四 狂飆時代德國戲劇……………五七

五 易卜生……………六一

六 舞台——十六世紀迄今……………六四

論中國戲劇……………六九

一 宋代戲曲概況……………六九

二 元曲……………七〇

三 元曲的演唱……………八四

四 明清二代的南戲……………一〇一

五 明清戲曲的演出……………一二三

六 皮雷……………一二五

七話劇……………	一二九
----------	-----

目次	
----	--

民族戲劇論

上篇

一 戲劇藝術的本質

戲劇，淵源于古代的歌舞；可是它被人承認爲藝術，爲時較遲，我們知道音樂係藉旋律來傳達它所表現的情緒；繪畫則藉線條與色彩來構成形象，一般文學係用語言把思想和情緒形象化，而戲劇藝術則不獨依賴一種表現手段，像語言，形體或動作來傳達而是靠這些的綜合。正因爲它所憑藉的傳達手段比其他藝術複雜，發展較緩所以它在藝術領域內，才被稱爲後起之秀。

中西戲劇藝術的發展雖不相同，但其起源，却同時是發端于祀神的儀式。中國歌舞的興起，原于上古的巫覡，詩文曰：「巫，視也，女能事無形，以舞降神者也」

，象人兩袖舞形，與工同意」，商書說：「恒舞于宮，酣歌于宅，時謂巫風」。楚辭九歌序云：「昔楚國南部之邑，沅湘之間，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌樂鼓舞以樂諸神。」據此可見古代的巫(女)覡(男)係以歌舞爲職業，以樂神明的。到周代，周公制禮以祀神，禮有常數，樂有常節，巫風遂漸漸衰歇。但方相氏的「儺」——周禮載：「方相氏掌蒙熊皮，黃金四目，玄衣朱裳，執戈揚盾，帥百詠而事儺」——塗面狂歌，以驅癘疫，八蜡之祭——東坡志林云：「八蜡，三代之戲禮」，——以除害農之物，則仍有巫風的遺留存在其中。到夏桀的時候，俳優已盛，列女傳載：「夏桀既棄禮義，求倡優侏儒狎徒，爲奇偉之戲」。可知這時俳優，以調戲笑謔爲業，供王公貴族娛樂，由巫覡俳優的演進至漢有樂舞與百戲，唐有大曲，其後才漸漸成爲宋元明的南戲雜劇和傳奇。

在古代希臘，戲劇的起源，也是由祀神的儀式而演化，古希臘賽酒神會的合唱隊與舞蹈，便包含着兩種原始演劇的成分，屬於祭祀的一部分，以後便進爲悲劇，屬於歡宴的一部分，以後便進爲喜劇。前者穿羊皮，代表神的伴侶和隨從，唱着頌神詩走到祭台前而敬獻一隻羊，有時演一些酒神狄奧尼梭斯生平的軍功扮飾酒神的便是歌唱團的領袖。第二類參加賽會的人名叫 Komos 演一些簡單的滑稽劇和粗俗不文的情節。在紀元前七世紀中葉的時候，希臘這

種儀式還不比其它的原始劇高明多少。紀元前六世紀，阿利洪(Arion)規定詩劇的形式和抑揚的韻節；合唱隊常是五十二人，用笛伴奏，常取詩酒音樂之神狄奧尼梭斯的生平事蹟為歌詞的題材，唱歌的人及其領導者還須用手勢表情，合乎所唱的故事。這時候祭神的合唱隊形式已經固定，希臘史詩的傳說，經民間行遊詩人的誦述，也已人人熟悉，他們所誦述的都是些戰爭的故事，或神和超人的英雄。大概在紀元前六世紀末葉演戲的人和講故事的人合作而產生戲劇，行遊詩人供給題材，參加賽會的人表演動作，其結果原始劇遂漸漸變為複雜，尼采曾指出希臘祭神的成份和史詩結合便是悲劇的產生。歌唱與舞蹈是劇本的輪廓，再用故事交織進去，人物也漸見重要。故事的結構必須有起有中有尾，故事中每個小節目演員必須用歌舞表達出來，整個表演也移到狄奧尼梭斯神廟附近的一個公眾舞場上去，觀眾已不再混雜在演員裏邊，表演的一部份是宗教的儀式，一部份是劇作家供獻給觀眾的一種娛樂。劇本已不是臨時找材料的了，是有計劃地寫下來，舞者和演員也慢慢分清楚，這區別便產生職業的俳優。到紀元前五世紀賽斯庇斯(Thespis)出現於雅典，他不僅須演各色主角，還須寫劇本訓練合唱隊和管理劇場雜務。他的劇本，戲劇意味不濃，不過已分清楚原始劇和真正戲劇之不同。到紀元前四世紀，愛斯庫羅斯(Aeschylus)承襲賽斯庇斯的習慣，使它另成為一種較有

系統的戲劇藝術。

戲劇由原始歌舞到被稱為獨立藝術的過程中，各時期它的本質因時而演進，所以在各時期中，有它所特有的含義。

在我國戲曲二字，向皆連用，太平御覽引說文曰「戲和弄也」；爾雅釋詁云：「戲謔也」，都是戲弄調諧的意思。說文曰：「曲，象器曲受物之形」，廣雅釋詁云：「曲折也」。樂記說：「歌者上如抗，下如墜，曲如折」。曲的意義或係出此。綜言之，即戲者示人以形，曲者娛人以聲之意，在古時代表戲的形態的是舞，代表戲的聲音的是歌，所以戲曲的本意，猶言歌舞而已。

從中國戲劇演進史上看，最初發現的是歌舞；其次是俳優，再次是樂曲，俳優係後世脚色之始，樂曲為劇本文詞之始，上驥德曲律說：「古之優人，第以譏諷滑稽，供人主喜笑，未有并曲與白而歌舞登場如今之戲子者」。照王氏說法，必須有個故事編成戲曲，舊伶人動作在劇場演出才能稱爲戲曲。這樣，漢朝的一百戲，只是雜耍與武技的總稱，「角觝」之戲，性近競技，雖有時扮虎與虎爭鬥之狀，只可說該事有插入歌舞跡象。六朝時的「大曲」係歌舞劇裏用來調唱的歌曲。司馬師廢帝奏所云「使小優於廣望觀下作『涼東妖婦』，除衣

明戲已有情節及男子裝旦以外，猶有古優遺風。隋係中國樂舞特盛之時期，唐會要載「昭宗爲獎有功武將，自製『繼成功』曲及樊噲排君難」戲以樂，宴之於保寧殿」，表明唐代歌舞劇故事成分漸盛。胡應麟筆叢云：「優伶戲文，自優孟抵掌孫叔敖，實始濫觴於後唐莊宗，日傳粉墨，稱李天下而盛，其舞演大率與近世同，時所演多是雜劇，非如今日之戲文。」到了宋代從許多官本雜劇的名稱可知故事情節漸見顯明，戲劇形式漸臻完備，但中國戲劇之有劇本，以南宋戲文爲嚆矢，永樂大典所收戲文三種大抵有自石唱，演出亦有所謂劇場了。張協狀元一劇張協上場不即唱演，與後行子弟互作問答，即所謂「鐮個踏場」。至於出場白云：「鐮個」火影搖紅，即爲腳色上場的太莽。所以我國戲劇一詞到南宋才算真正確立。

嗣後元代的雜劇、明清的傳奇，只是文體的演變，戲劇的本意，則无變化。到清朝的李笠翁，他對戲劇雖未下定義，但言語之間他是把劇本，演唱，劇場綜而爲一的。閑情偶寄說「嘗讀時髦所撰慘淡終篇，費用心良苦，而不得被行紱神優者，非審協律之體，而結構全部規模之未善也。」

又說：「常有觀劇本極其透澈，奏之場上便覺糊塗者，因作者只顧揮筆，并未設身處地……等翁手則握筆，口則奪場，全以身代梨園，神魂四馳，考其關目，試其聲音，好則直

書，否則擱筆，此其所以觀聽咸宜也」。

在西洋，原始的戲劇和近代所謂戲劇，其含義相差也很遠。戲劇 (Drama) 由希臘文 (Spau) 翻譯而成，原是 (To Do) 的意思，劇場係指一個看的地方而言，希臘的祀神儀式，雖只是一種歌舞，模擬着戰爭和打獵的情形，以娛神明，但這時所謂原始戲劇的歌舞已經獲得了它的第一種表現手段，就是用動作去摹擬某種行為。到賽斯庇斯的時候，歌舞的人與講故事的人合作而產生戲劇，這時的戲劇大致已具有用摹擬的方式來敘述一個故事的意思。

希臘悲劇到愛斯庫羅斯時已成為一種有很高發展的戲劇形式，再經蘇福克勒斯之手，希臘悲劇可說已經達到了最完整的戲劇形式。亞理斯多德根據這些完美偉大的悲劇，完成了他的悲劇理論，他說：「每種悲劇必須具六部份……就是布局、性格、措辭、思想、景、歌曲。其中有二者是藉以摹仿的工具，一是摹仿的狀態，其餘三者是摹仿的對象，其中最重要的要算那事件的配合，因為悲劇不是一種的摹仿，而是動作人生的摹仿。」

在近代歐洲，對於戲劇的本質，有布呂萊底埃 (Brunetiere) 的「爭說」亞爾契 (Archer) 的危機說，瓊思 (Jones) 則認為亞氏的「危機說」並不與布氏的「鬥爭說」抵觸，此外尚有所謂「形象比較說」，茲分述其含義如下：

布呂萊底埃說：「一般的劇場不過是人類意志，反抗着那命運，運氣或環境加於它的那些對立的阻礙之發展的地方」。

又說：「戲劇是人的意志與那限制並削弱我們的那種神秘的威力或自然的勢力相爭鬥的一種再現，就是我們之中的一人投到舞台上去活動在那里反抗着不幸，反抗着社會法律，反抗着他的同類們，要是必要的話，還反抗着他自己，反抗着他周圍的那些人的興趣偏見，愚昧，和惡意」。

亞契則認為戲劇本質是危機，他說：

「一種戲劇是命運或環境中的一種多少有點迅速發展的危機，明白地促進着那根本的事件。」

「戲劇可稱之為危機的藝術，如小說之為逐漸發展的藝術那樣。」

「那危機之為人類經驗一部份，正如那逐漸的發展（指小說）之為人類經驗的一部分那樣真實，雖說不是那樣必不可免的。」

「一種嚴重的病症，一種法律訴訟，一種破壞甚至一種平常的結婚都可以是一個人生活中的的一種危機，而不一定可作為戲劇的材料，戲劇的危機係發展——或能使其自然發展於一

連串細小危機中，多少包含有情緒的激發，要是可能的話，還包含有性格的生動的顯示；「
瓊思則認為鬥爭是人生中最戲劇的成分之一，許多戲劇實際上是傾向各種鬥爭的，而意志與意志間的正面鬥爭無疑是最有趣的戲劇形式。他說：「要是把亞契所謂戲劇的危機仔細考慮一下，他是會發現當有一種能動的含著的鬥爭意味的，當有一種人類意志鬥爭的」因此他把戲劇下如下的定義：

「當一劇中的任何一人或多數人自覺地，或不自覺地『對抗着』某種敵對的人或環境，或命運時，戲劇就發生了出來，當其在窩狄浦斯一劇中那樣，觀眾知道那阻礙，劇中人已不知道它時，它（戲劇）常是更緊張的。戲劇這樣發生出來進展到一人或多數人知道那阻礙，於是當我們觀望一人或多數人，從外形上，心理上或精神上反應着，那對立的人或環境或命運的時間中，戲劇便形成了。當這種反應消失時，它就鬆弛下來，當那反應完成，它就停止。一個人對於一種阻礙的這種反應是最引人注意和緊張，尤其當那阻礙在幾乎是均勢的衝突中，取着另一人類意志的形式的時候。」

簡單一點說，他認為戲劇的本質就是：

鬥爭迫近，鬥爭爆發——鬥爭迫近，鬥爭爆發——鬥爭迫近，鬥爭爆發。

所謂形象比較說則認為戲劇是善與惡，美與醜，正確與錯誤，正常與反常等人物與事件的比較。

我們若將中國與西洋對於戲劇在本質上的看法及其演進的狀況，加以比較，有的地方因為人同此心，心同此理，大致是共同的，有的地方因民族歷史傳統地理環境不同而顯出差異。

中國過去戲劇所重視的是詞曲，寫戲的人，不十分重視人類外界或內心的衝突；而致力於描寫他自己對自然對人生的情懷；西人則認為宇宙人生最大悲感為宇宙人生之力量的衝突，最大樂感則為人之意志的一種戰勝，所以西劇以描寫人生衝突為骨髓。

在演出方面，中國戲劇素以演員為中心，西洋大體亦然；西洋戲劇演出的導演中心論還是近代產生的。

在舞台技術一方面，近代西洋戲劇幾乎把科學與藝術溶為一體，有驚人的進步，但同時期中國舞台還停留在中世紀的階段。雖然在現代中國，舞台技術也在變革中躍進了。