

戲 劇 研 究

日 本 菊 池 寬 著
沈 宰 白 譯

上 海 良 友 圖 書 印 刷 公 司 印 行

戲曲研究

日本

菊池寬著
沈宰白譯

目錄

一、小說與戲曲	一——八
二、劇的本質	九——十四
三、續前	十五——二二
四、續前	二三——二九
五、主題和人物	三十——三六
六、上演的意義	三七——四十
七、豫預說明——舞台以前	四一——五六

八、性格描寫	
九、說白——會話	
十、幕數	
十一、真實感	
十二、緊張	
十三、運命的激變	
十四、心機轉換	
十五、幕終	
十六、餘論	

——終——

五七——五九
六十——六六
六七——七一
七二——七六
七七——七八
七九——八一
八二——八三
八四——八七
八八——九十

戲曲研究

(一)

小說與戲曲

不要說我國普通的讀者，就是在文學家之中，也有不澈底明瞭小說與戲曲的分別，有許多很好的小說家，做了些在戲曲上毫無價值的戲曲，而恬然不以爲意。作家已經如此，在讀者之中，多數的人，以爲祇要將人物的名字排在上面，用會話體來寫的一切多是戲曲。但是用會話體寫的事，是最膚淺的形式問題。俳句是五七五共十七字做成的，但是儘是符合了這個形式，『Kono Date Ni Noboru beazul Keijichu (不准登場！警察廳)』的不成俳句，那是誰也知道的！但是像這樣簡單的事，我們可以立刻知道不是俳句，在戲曲，因爲普通人不明白戲曲的本質，所以很多的人以爲祇要用會話體來寫，便算爲戲曲。和上面所舉的例不是俳句一樣，雖則用會話體來寫而不是戲曲的，要多少也有。甚至登在日本第一流文藝雜誌如中央公論改造新潮等的作品，在戲曲上毫無價值，也是很多。那麼真的戲曲是怎樣的呢？我在最初想簡單地說明這個問題。

第一須得知道的，就是戲曲是在舞台上上演的。所以戲曲的第一個條件，就是須能够在舞台上上演。不能在舞台上演出的戲曲，和「不能吸煙的烟筒」「不能汲水的杓子」一樣的。極端的說，這樣的東西，是沒有存在的價值。不必說「不能吸煙的烟筒」作為八代將軍的愛用品時，未始沒有骨董的價值，「不能吸汲水的杓子」，有當柴燒的價值也未可知，但是這不是物件自身的價值，我們可以去管他！和此同樣，戲曲儘有優越的思想，巧妙的性格描寫，出奇的構想，不論有怎樣詩的情景，假使不能上演，那是和「不能汲水的杓子」同樣毫無價值。所以祇能讀的戲曲——「讀物戲曲」這個名詞，和「不能汲水的杓子」「不鬥的鬥犬」同樣，在戲曲上，無論受怎樣的輕蔑，也是沒法的。可以上演的是戲曲，「求他是舞台的」「Theatrical」是戲曲第一要件。（在這樣為避去誤解，須得說明一下。我現在說的上演，不是以現在存在的劇場為目標而說的。現在存劇場不能上演，在戲曲上是毫無恥辱的。在受了商業主義的毒的現存劇場，不能上演，並不是恥辱。我所說的不能上演，是假想着一個理想的舞台而說的。就是以洗去了商業主義和劇界惡習慣的現存

劇場爲標準而說的）。

那麼「舞台的」和「上演可能」，究竟是怎樣的呢！這也是並不是別有深奧的祕密的。不過是能够連續觀客的興味這一件極平凡的事情而已。這樣說，那麼小說也可同樣地說，小說爲着使讀者讀完，也不能不連續讀者的興味。但是在這裏小說和戲曲之間有不可測量的區別。小說對於讀者是毫沒有時間空間的束縛的，讀者在自已自由的地方自由的時間，可以賞鑒小說，在往事務所去的電車中也可，或者回到家裏睡在床裏也可，一切的時間，多可以自由地觀賞。但是演劇便不同了。在一定的時間，在劇場的座席——頂不自由的地方，將觀客拘束着，和別的文藝完全不同。同，給觀客以一種時間和空間的束縛。這種將觀客引住的力量！這種力量纔真是戲曲非備不可的，必要的力量！唯有這種力量，我認爲戲曲最緊要的要素。束縛觀客的力，唯有這種力纔真是戲曲非備不可的第一要素。

美國有個叫潑來司的演劇學者，舉出一，道德的，二，美的，三，技巧的，三事作爲戲曲的三要素。但是這三種的必要，是不限於戲曲的。在小說上也在某種意味

上非道德的不可。（道德的這話不是品行方正的意思，是和道德有交涉的意思。就是或者支持道德，或者攻擊道德，順逆多好，總之和道德有交涉的意思，蕭伯納的戲曲，攻擊英國因習道德之點，是道德的）。同時小說是表現對照美的藝術的一形式，當然非美的不可。所以道德的呀美的呀的話，為戲曲的要素，同時也為小說的要素。不是以為戲曲的要素。祇有最後的技巧的話，是戲曲的特色是不錯的，就是可以說戲曲比小說技巧更重，但是結果不過是程度的差而已。所以這三種要素，我想不成區別戲曲與小說的絕對的標準。我祇以束縛觀客的能力的有無，作為小說與戲曲的分水嶺，此外戲曲所有的要素小說也有，毫無要緊的。我將這種引住觀客的能力，擬命名為「劇的力」Dramatic force。

這個劇的力，內容如何？如何產出這種力？這種力從何處現出？這是研究戲曲的根本；知道這種力的真諦，能夠將這種力放進作品裏去，纔真是戲曲家！在次章我當詳細說明這種劇的力 此處想說下面的幾句話。

在戲上因為需要這種劇的力，所以事件非比小說更劇烈不可。我雖則不曉得為

什麼戲曲叫做「劇」但「劇」是劇藥的劇，是劇烈的意思。所以戲曲比之小說，非更強更劇不可。非劇烈強激，束縛觀客的能力是不會生出來的。在這種意味，戲曲的內容，非在人生的劇激變化的不可。假定人生是一條川流，那麼暫時在樹葉下潛流的溪水，也是人生，在秋天草花滿開平原流着的河流也是人生，在大都會的晚上浮着絃歌而流着的也是人生。但是這種平穩安靜的水的姿態，雖則可以寫爲小說，但是再也不能成爲戲曲的。譬如一位青年在兩年三年之間，繼續強烈的戀着一個女性，這種人生的姿態，不論他們戀愛如何深刻，戲曲是寫不出的。這是第一因爲在時間方面，舞台上僅能容許二三小時自然的時間，這樣二三年間，隨你深刻，在形式上一點也不流動的心的川流，是沒法表現的。或者即使用如何的方法，使之成爲戲曲，但是吸住觀客——常常容易倦怠的觀客的力是從什麼地方也不會生出來的。這樣的青年的煩悶，像歌德的少年維特之煩惱一般成爲優秀的小說也未可知，將他的心境纖細地優美地描寫起來，那麼小說的讀者，或者會很歡喜的讀完吧！爲甚呢，那是因爲他們稍爲讀得倦了的時候，祇要將書塞在袋裏就行了。不幸劇的觀衆倦

了的時候，是不能將舞台塞進袋裏去的！不能將舞台塞進袋裏去，非自己走來座席還有什麼法子呢？塞進袋裏的小說，不是賞鑑中絕的意味，但是走出座席却明明是中斷賞鑑呀！因此長長的人生事件，不論如何深刻，也不能成為戲曲的材料。坐在一個座席的觀客的耐力，是很容易破壞的，

在這種意味，人生一切事件，多可以寫成小說。縣延着十年二十年的事件，祇要有深刻的人生的意義，能成很好的小說，但絕對不能成為戲曲的。戲曲是非人生短時間的事變不可的。總之非人生壓縮着的一角不可。假使將河水比作人生，那麼戲曲是瀑布，是渦卷，是屈折。人生的劇烈的地方，人生的水——人生的川流的水，就是人類，——成為渦卷，成為瀑布而落下，或者大為曲折的地方。在這種地方，從來不露出來的水的性質，忽然現出，同樣，人生的瀑布渦卷中，從來藏態的人的真實的姿態，在短時間突然現出。捉住這個的便是戲曲！捉住人生真的姿態，是戲曲家的巧妙的手腕。一定的座席中的觀客的耐力，是容易破壞的，所以「短」這件事，比什麼還要緊。因為要在短時間捉住人生真實的姿態，所以不可不捉住人生

劇烈的轉機！不是劇烈的地方，人生是不肯將他的姿態表現出來的。

小說和戲曲的不同之點，不是因為戲曲是會話體寫的，是內容人生的相是很明白地不同的。

所以一切人生的相，假使有人生的意義，就可寫成小說，但是即使有了人生的意義，也不能寫成戲曲的！戲曲是前面說過的一樣，非在人生跳躍曲折轉變的地方不可的。所以人生的一部分是小說的資料，小說的材料的一部分，纔是戲曲的材料呢。因此戲曲的材料比小說的材料更受限制，可以寫成小說而不能寫成戲曲的材料，多少也有。還有在小說上如何優秀的題材，在戲曲上缺第一的資格的非常的多。非常有趣的小說，化為戲曲而成為毫無興味的很多，原因在此。所以可以說，可以作戲曲的材料，同時可以為小說的材料，但是小說的材料，都不一定可以做戲曲的材料。譬如說平街是東京，那還可說，但是東京是平街，那就不能說了，這是因為在東京之中，有絕對不是平街而是山麓的原故。同樣，在小說中有絕對不能成戲曲的。在現代日本文壇，無聊的戲曲橫行，是許多人將祇能作小說的題材做成戲曲

而自已得意的原故。在戲曲家，明白他捉住人生的戲曲的一角，是比甚麼還要緊。我前面說過的劇的力，這是祇宿於劇變的人生的一角的能力！不必說，這種力不是任何人生劇變的一角皆有，存在的一角也有，不存在的一角也有；在劇變的人生的一角之中，捉住有劇的力的一角，是戲曲一件大事。

我在下一章 想詳細的研究劇的力之內容，如何和什麼地方宿着這種力等問題

(二)

劇 的 本 質

人生之戲曲的一角是什麼？有「戲的力」的一角在什麼地方？須稍稍精細地考察一下。

我近來想：戲曲是存在人生移動的姿態中的，劇的本質不存在於質，而存在於動的形，存在於動的相。例如一種感情，戀愛憤怒，什麼多好。一種感情，雖則非常劇烈，祇有劇烈，却不成戲曲的。這種感情在動着的形相之中，纔成為劇。人和人糾葛着的相，人和人衝突着的形，在此中纔有劇的本質。

人和人交涉着的形態，在戲曲上的術語，是叫做境遇。據法國人樸爾蒂的調查，成為戲曲上的境遇，在世界上祇有三十六種。古來的戲曲的人和人的糾葛的姿態，將他分類起來是結局祇有三十六種。像這樣德國人所歡喜的科學的分類，果真不能包括和生物也似的戲曲的全體，確是疑問，但是我想，戲曲存在於變動的形相之中，結局這種形相。不很多，而且不能無限的增加，古今多是一定的。

我想戲曲的形，是永久不的一變個公式。這樣一說，諸位或者要說「那麼古典劇和近代劇的分別在那里呢」？我答他說：祇有引導劇的境遇的動機和理由不同而已。

父親和兒子的爭執，在此種爭執中有戲曲，那是古典劇也一樣的但是在古典劇中是父子爲著王位而爭奪，在近代的爭執，却在父子間眼睛看不見的思想感情的間隙！在義理和情分的夾板中，舊劇中的人物因之煩悶，現代劇的劇中人物的多數，也是煩惱，但是，他們不是義理和情分這樣單純的夾板中吃苦，他們是爲着因近代「思想生活」「感情生活」「感覺生活」而起的纖微的夾板中煩悶。

結果，人間的苦痛的姿態欣喜的姿態，憤怒的姿態，那是古典劇和近代劇沒有差別的，所不同的祇是現出這種姿態的理由和動機而已。

不必說，在古典劇與近代劇中活躍的性格，也是不同；劇中人物的生活樣式，也是不同；但是使之成爲戲曲的原因，却決沒有不同的。

沒有差異，那是當然的。人世的相——那種煩悶欣喜苦惱的相，那種同類間的

藤葛，是二千年的古代和今日沒有可以大差的理由的。不論生活樣式和性格怎樣進步，在本質的人生的姿態是沒有不同的，所以在人生永遠的姿態中的戲曲的一角，當然也沒有變化的理由的。當近代劇流傳到日本的時候，有些爲近代劇中新的思想所眩惑的文學者，作劇的時候，一定要用些似乎新思想的東西，說起近代劇，那麼道白中要有些新思想，因之博得觀衆說什麼「新」而自喜。但是，思想和感情這一類的東西，和劇的本質，却是沒有必然的關係的。沒有一行思想而爲很好的戲曲的要多少爲有。爲新的思想感情所動，在人生中產生了新的劇的事實，但劇之爲劇的理由，不是他的動機和理由，而是事變的相！而是事變的姿態。

如此，那麼我所說的永久不變的劇的相，是什麼呢？這是不能不研究的。

對於「劇的相」的本質之研究中，最爲世人所矚目的，是法國的文藝批評家李留鐵兒（E. Brunière）的話。他說劇的本質是表示人間意志的躍動；劇的中心人物，常常明示一種意志，爲了要達到這種意志，非努力不可。於是他以這個意志的對手，將劇分類。就是這種意志，不是天命運命或者人力所能左右的時候，那便是悲

劇，主人公十中八九是死的；但是假使這種意志的對手，是社會的習慣，或者偏見的時候，即有以人的意志去打勝他的可能的時候。那雖則同爲悲劇，最後不以死爲終結的；還有對手若是同樣的人類，就是人間意志和人間的意志相爭鬥的時候，那是喜劇。還有，假使爭的對手，更輕更愚，例如迷信誤解之類的時候，那便是笑劇。

這李留鐵兒的意志說，和遠古希臘的亞里司多德的學說「悲劇者自由意志對宿命的爭鬥也」的話也可相通。有十九世紀初葉的休來格兒（一）哥立奇（二）歌德（三）海格兒（四）等對於劇的學說的大成之感。

劇的本質，是人間意志的爭鬥，從這句話，連「No struggle, no drama 這樣的話多產生出來了。這是說『沒有爭鬥，便是沒有戲曲』！」

元來戲曲是給人看的事情之一，和角力拳鬥野球鬥牛等，有些相像。在這種地方的看客，結果是在勝負之點，最有興味，所以戲曲的觀客，對於劇中人物的爭鬥，興味，那是極自然的事。

我在前章曾說過劇是人生最劇烈的地位，在這個劇烈的地方纔潛伏着引住觀客的劇的能力。意志和意志的格鬥，這是在人中生，最劇烈的事而無疑！我們走路的時候，看見了孩子們打架，便會得立住了看，可知爭鬥的姿態，是最能惹起人生興的味相。

我們回想能够記得許多戲曲中，大多數所包容的人生的姿態，是爭鬥而已！從忠臣藏等舊戲起，乃至近代劇的戲曲，沒有爭鬥的，簡直可以說爲沒有也不妨。不必說，在近代劇的爭鬥中有一個主人公的心裏，兩種意志的爭鬥，也有微妙的性格上藤葛；但是，从白刃的爭鬥起，到感覺的感情的微妙的爭鬥止，演劇的本質的大多數，是爭鬥而已。川中的水，假使不激動牠，那麼既不成瀑布更不成渦卷；人間之意志，假使沒有爭鬥，是不會表現出來的。激之而表現出來的姿態，便是劇！

一切戲曲，用演劇爭鬥說，大概十中七八可以解釋，這的確是尋到核心的議論。但是和沒有例外的定義一樣，在創作中最年青最恣意的戲曲，當然不能以這樣簡明的定義，來完全包括一切的。

(註一)休來格兒：「悲劇是應用人類的自由意志，自由意志在和感覺的慾望爭鬥時表現出來」。

(註二) Coleridge：「不可將偶然放到悲劇裏面去，這是因為在悲劇中，非以人的自由意志為第一動因不可的原故」。

(註三)歌德：「小說的主人公，是受動的也不妨，但是戲曲的主人公却非主動的不可！這是因為一切多要壓倒他，而他却因着保護自己，非排除一切不可的原故」。

(註四)海格兒(Hegel)：「在一切悲劇中，總有些衝突和藤葛，感情思願期望目的的藤葛，乃至人和人的爭執，人和境遇的爭鬥，或者人間自身內部藤的爭鬥」。