

中華民國二十年七月出版

戲劇論 (全一冊)

(每冊定價銀一元五角)
(外埠酌加郵費匯費)

不准翻印

原	譯	出	印
著	述	版	刷
者	者	者	者
Clayton Hamilton	張	世	世
伯	界	界	界
符	書	書	書
	局	局	局

發行所 世界書局

上海各省

文化科學叢書發刊旨趣

人間最有力的武器，便是文化，尤其是科學，戰勝一切，克服一切。文化是天天在進展的，尤其是科學，挾其一日千里之勢，突破一切的神祕，擊碎一切的迷誤。

我們中國，文化發揚極早，這是我們的光榮。但是到了近代，我國文化卻遲遲不進，尤其是科學，全不能和外人相比較。我們應該急起直追，去奪取文化的錦標，尤其是科學，我們應該特別去努力。

我們發刊這部文化科學叢書的根本意義，就是建立在上面所說的兩點上面的。至於我們這部叢書的目的，舉其大者，約有兩端：

第一 凡百學術，既貴精深研究，復須普遍通俗：文化乃得日

益光大。歐美近代文化的發揚，即得力於此。我們這部叢書，就要把各種專門學術，依最新學理與最新方法，用通俗易解的文字，作有系統有組織的介紹，期於專門與通俗兩點，雙方兼顧，以收宏效。

第二 我國中等以上學校缺少各科良好讀本，教授與學生均感苦痛。本局所出之ABC叢書，幸得讀書界的激賞，讀爲各科的基本讀物，人手一編，風行全國。因之，各方面要求本局繼續編輯一部與ABC叢書相啣接，而內容加深，篇幅加大的叢書，以便敎學者，紛至沓來。我們現在這部文化科學叢書，均由樸實而有敎授經驗者編輯，當可滿足讀者的要求，作爲中等學校以上敎本之用。

現在本叢書陸續出版了，希望當代的專門家，賜以批評爲幸！

目次

上篇 戲劇一般論

第一章 戲劇是什麼？……………一

第二章 劇場觀衆的心理……………三四

第三章 演劇者與作劇者……………七〇

第四章 近代舞台之習慣……………八六

第五章 戲劇表演之注意力集中……………一二

第六章 戲劇之加重勢力法……………一三二

第七章 戲劇之四大類型……………一四九

第八章 近代社會劇論……………一五七

下篇 戲劇批評之諸原理

第一章	公衆與劇作家·····	一七九
第二章	戲劇藝術與劇場營業·····	一八七
第三章	大團圓論·····	一九四
第四章	欣賞之範圍·····	二〇一
第五章	戲曲中之摹仿與暗示·····	二〇五
第六章	寫實論·····	二一〇
第七章	現代舞台上之無韻詩·····	二二一
第八章	劇文學與劇場的雜誌文學·····	二二七
第九章	永存的意志·····	二三六
第十章	新企圖之性質·····	二四一
第十一章	戲劇給與觀衆之影響·····	二四六
第十二章	愉快的劇與不愉快的劇·····	二五二

第十三章	戲劇的主旨·····	二五八
第十四章	想像之使命·····	二六四

戲劇論

上編

第一章 戲劇是什麼

一篇劇，是一段特意做來在舞台上，觀衆前，用優人來表演的故事。

—— 上 ——

這樣平易的事實說明，使我們得到一個關於戲劇最簡單的定義，——真是太簡單極了，初初看去，好像即非常明白了然，用不着再加解釋。但是我們若果一句一句的把這個定義通盤檢討一下，我們就可以知道在這個定義裏，實包括了全戲劇的理論；而從這個簡括的公理中，我們可以演繹出戲劇批評的全部實用原理。

—— 編 ——

什麼是一段故事 (A story)，我們在此，可以不必冗長地再加解釋。一段故事，即是表現一羣依因果律而互相連貫，向預定的終局進行的連鎖事件。——每一個事件，都是敘述一些假想的人物，在適當的，假想的環境之下，所行所爲的假想的動作。這個定義，自然不單只適用於戲劇，就是敘事詩，謠曲 (Ballad)，小說，短篇小說，與其他敘事體的藝術，莫不適用。

然而定義中『特意做來表演』這一句，就把戲劇，和其他敘事體的藝術形式，截然地區分出來了。我們特別應該注意的，就是一篇劇，並不是專做來供閱讀的一段故事。我們千萬不要把戲劇最初就認爲是文學的一部門。——不要和敘事詩，小說等混爲一起。從舞台的立場來說，文學，無寧只是劇作家想把他故事，有效地傳與公衆時，所不能不用的許多手段中的一種。希臘的偉大劇作者，不唯具有詩的知識，也不能不具有一點雕刻的知識；近代劇作家，不惟要表現出詩人的想像世界，也要表現出畫家的想像世界。一篇劇的感動力，

以其是訴之於聽力，無寧最初是訴之於視力。在現代劇場裏，劇中人物要有適當的裝束，場面要有綿密細心設計出來的佈景，此外還要用適當的生出明暗效果的電燈照明；爲使一篇劇給與深刻的印象，音樂也用來做間接的補助。因此劇作家不惟是非有文學的知識不可，並且對於繪畫，要有模型的及圖形的知識；對於音樂，要有旋律的知識；最後，對於動作術，還要非有細微透徹的知識不可。一個劇作家在一篇劇裏，既是不能不同時駕御，調和這麼多的藝術，那麼，單把我們的研究點，注意到他的對話上去，而只從文學的立場上，去稱讚他，或者貶謫他時，未免太不確實了。

自然，這也是確實的事實，即是最偉大的劇作，同時是一篇偉大的戲劇，也是一篇偉大的文學。劇中純文學的成分，——對話，文體，與及最後的修改——是一篇劇唯一可以抵抗『時間』的東西。劇中別的成分，都是隨時代同歸一盡，只有這一個成分，可以留傳永久。現在希臘時代的大劇曲，如亞基拉

斯 (Æschylus) 的劇，已經不拿來當成一篇上演的劇來表演了；我們都是拿來當成一篇文藝閱讀。可是，在他一方面，我們應該記着他的劇何以不拿來表演，其最重要的理由，即在牠已不適合於近代舞台，——近代舞台，從量，從形，從物質上的設備說，都與亞斯基拉斯特意做來表演的時代的舞台不同了。在希臘時代，他的劇並不做來當為一詩人的作品來讀，乃是當成一個劇作家的劇，在劇場中表演，為觀眾所觀賞。若果我們要適當地鑑賞他的劇的——並不是文學的——感動力，我們就非在自己的想像中，先想像出當日劇場的情形來不可。要而言之，他的戲曲，當日雖是特意做來專為表演，因為時代變遷，經了好幾代的文學者，批評家的轉移，已經把他移到文學的領域的近旁來了。而且從批評的立場看來，這個轉移，使亞斯基拉斯成為不朽的劇作家，也是全靠他的對話上的文學的功績。一篇戲劇，因為劇場物質條件的變遷，見棄於舞台，若果文詞非常優美，即可在書室中得一地位。從這個事實，我們可以得一個實

際的真理，即是一個很巧妙的劇作家，他雖不爲求同時代觀衆的讚賞，才在劇的文學方面努力，然而假若他要求後世的青睞，他就非得在文藝的優美上講求不可。

關於文學成分在一篇劇中占的重要性，我們不能不承認上所述的是很對。不過，在他一方面，我們也不能不承認有許多劇，當爲一篇戲劇看，占很高的地位，其實並不限定於定要立足在文學的範圍裏。最模範的例，我們可以拿但拿尼（Denery）所作最有名的興味劇（Melodrama）『孤雛』（The two orphans）來看。這篇劇在舞台上差不多表演了一世紀之久，在最年輕的劇評家都死了之後，還在受人歡迎。這篇劇，的確是一篇戲劇傑作。在一些細心地造出來的循序漸進的情景（Situation）裏，敘述一段可驚，可泣的故事。劇中的主要人物，差不多有一打之數，雖然算不得什麼逼真事實的人物，但是都是很忠實地，照着事實的描述；在兩點鐘的表演間，使演者傳出一個非常像真實的印象。

象。

可是，的確地，——尤其是從英譯本看來——這篇劇的文體，非常拙劣。如兩孤雛之一，睜着大眼，說那一大段獨白的起首兩句，『我是瘋了麼？……我在做夢麼？』又如，『如果你再這麼慘酷地虐待我，我就要告訴警察』。這幾句話，使已經驚泣的觀衆，聽了真障耳極了。這樣的句子，沒有再和文藝隔離太遠的了。然而這篇劇用訴於視力的動作，用巧妙的情景，連續地傳出許多可驚可泣的印象，使觀衆看了，在他們興奮，熱烈之中，誰也不注意到所說的科白是這麼平庸。

一般而論，劇學的研究者，應該率直地知道一般觀衆決不能聽出一劇中的科白，是佳妙或者拙劣。這樣的區別，需要一種非常銳敏，優越的耳鼓。並且因爲演員的不同，說白的調子也因之而異，縱令觀者耳力銳敏，也許被演員特有的聲調，說出，而引入歧途了。

譬如在伊利沙伯 (Elizabeth) 時代，同一的優人，昨天剛演了蕭士比亞 (Shakespeare) 的劇，今天又來演 Messenger 時，那麼，在剛聽了他演過蕭士比亞 的劇的觀眾，一定也覺得 Messenger 中的詞藻，也有詩味了。又如美國名優 Forbes-Robertson 來演一篇詞藻很拙劣的劇時，他的說白，誰又不以為說白自身，不是很有節奏的呢。科白中的文學成分，就是最熟練的劇批評家，在舞台上表演時，也難於判斷。數年前美國名女優費斯克 (Fiske) 夫人在紐約劇場裏表演過一篇英文改作的法國歷史 (Haul Heyse) 的劇，叫 Mary of Mazdala。第一次表演之後，——這一次不幸而我未曾出席——我向了好幾個有教養的人，問他們知道這篇劇的英譯本，是韻文體或是散文體；這些人們，——其中有幾個，即是該劇的扮演者，有幾個是文學家——誰也答應不出。過後，這篇劇印成單行本子，發賣出來，才知道用的是無韻詩 (Blank Verse)，而且還是鼎鼎有名的詩人 William Winter 氏親筆譯的。假若就像這樣最簡單的區別，

——韻文體與散文體的區別，在有教養的人們中，都是這樣難於辨識，那麼，一般觀眾，要想在觀劇中，即刻分別出科白句子的好壞出來，不是更難了麼？事實上，劇的文藝的詞藻，對於一般觀眾，大都是白費氣力的東西。一般觀眾，主要的感動地方，是一句句情感的內容，並且還要是在舞台上說。至於這句子的內容，是如何一個說法，如何一個形式表現，他們漠不關心。如 Hamlet (中譯漢姆雷特，蕭士比亞四大悲劇之一) 中的一句，Absent thee from felicity for a while (請你和幸福暫時分手)，是一句很俏皮的句子，安諾德 (M. Arnold) 曾很正當地選來做區別是否文學詞藻的試金石，但是觀眾在劇場中，真正感動的，並不是這句句子的完整，漂亮，而是 Hamlet 替他好友祈長生，並且向殘酷的社會，訴說他的動機時，所生的悲痛。

一篇劇表演時，科白的內容，較之科白的詞藻，非常重要；我們拿莫里哀 (Moliere) 的後繼者，他的摹仿者 Regnard 來看，就知道了。莫里哀在他想

說的事物，他都表現得非常清白適當，這一點，他的確是一個偉大的作家。他韻文和散文，都非常明白而曉暢。可是在一般普通所解釋的『詩人』的字義上，他並不是一個詩人。並且公平地說來，在 *Style*（文體）這個字的慣用意義上，他沒有 *Style*。一方面 *Regnard* 比較上更近於是個詩人；就從 *Style* 上說，他的韻文，也比莫里哀的好。他的文中，有一種流暢的調和，常常能使一個句子，變為絕好聽的旋律（*Melody*）。但是從劇作家的觀點說，莫里哀不知要高他若干倍，因而就從詩人的觀點說，一般批評家却絕不躊躇地，把魯拿（*Regnard*）放在莫里哀的下面去了。又舉一個例說，現代作家中，羅斯蘭（*M. Rosland*）的韻文，較歐基（*Emile Augier*）的高得很多，誰也不能不承認，但是歐基（*Augier*）較之羅斯蘭（*Rosland*）是很高的劇作者，誰也不能反對。在英國喜劇史上，王爾德（*O. Wilde*），無論較之那一個作者，怕都是最會作最俏皮，諷刺，最有趣的句子的人了；可是誰又肯拿他放在康格雷夫（*Congreve*）

，或者薛里丹 (Sheridan) 之上去呢。

以上所說，並不是在戲劇中絕對不需要偉大的著作；不過重言以申明一篇劇，若果僅當成劇作看時，其直接的效果，文學的詞藻並不必要而已。實際上，完全不用一句科白，也有最傑出的戲劇表現了出來。無言劇 (Pantomime) 無論在什麼時代，都被認為是戲劇的正統的一部門。僅是數年前，維也女士 (Mme Charlotte Wiehe)，曾在紐約表演了一篇劇，名 *La Main*，這篇劇在表演的四十五分鐘中，並未說一句科白，而令觀眾無不神往。這一小篇劇，告訴了我們一段可驚可嘆的故事，非常清楚，非常連貫，而且出場的三個人物，性格描寫得非常明瞭，非常完整。這種種效果，都是用的是訴於視力的手段，並沒有一句訴於聽力的說白。像這篇劇，並沒有用文字的工具，居然也可算入於文學的範疇；並且同時又是一篇絕佳的表演劇。從戲劇的觀點說，較之其他文學的劇傑作，如布郎林 (Browning) 的露台上 (In a Balcony)，都高得不

少。

上述的這個例，也許太極端了，不足拿來做一般的證明，那麼，我們就拿戲劇史上的一個最重要的時代來說。在這個時代，從頭至尾，優人在觀衆前，有卽席更改劇中科白的習慣。我說的這個時代，卽是所謂藝術喜劇（Commedia dell'arte），在意大利風靡一世的全十六世紀。在這個時代，一篇劇上演時，在台後卽貼了一張劇中的情節概要，一半敘述，一半說明。這種概要，後來戲劇學上替牠取了個專門名詞，卽所謂脚本（Scenario）了。優人未入舞台之先，先看了這篇 Scenario，然後出台表演，演時隨意科白。Harlequin（註）和 Colombine 的情話，Pantaloon 的噪鬧，每夜各不相同。而當時的劇，也因每夜表演時，科白更換的原故，反而添了一種自然和新鮮的風味。不待說，扮演者在一篇劇中，假設偶然想得一句很漂亮的科白，他自然下次也留作重用；因此，喜劇的科白，就漸次漸次固定起來，在一種意味上，就成了寫本了。但是這種