

《西施·前言》

姚克

(一) 創作「中國的」新戲劇

現代戲劇所反映的是一個眾說紛紜的時代。現代劇作家日常縈心於各種不同的主義，永遠在尋求新的形式。試漫舉幾位現代世界劇壇的名家，如 Anouilh, Brecht, Claudel, Cocteau, Eliot, Giraudoux, Lorca, O' Neill, Pirandello, Salacrou, Sartre 等，他們標榜的主義和嘗試的形式，燦然雜陳，使人目眩神迷，不知道究竟那一種主義和形式可以為現代中國戲劇指示一條新的道路。

中國的新戲劇向以歐美戲劇為楷模。早期的劇本如「黑奴籲天錄」、「茶花女」等，幾乎都是翻譯或改編的本子。五四運動以後，文藝的創作劇本纔開始在劇壇上出現，到北伐以後新劇作家的技巧纔漸臻於嫻熟。大體上現代中國的戲劇還在邯鄲學步的階段，沒有完全擺脫西洋戲劇形式的束縛，即使最優秀的劇本，也不免有刻意摹擬的甚至於剽襲的痕迹。其尤甚者非但劇情依樣葫蘆，連人物的形象也像是照某一個西洋劇中人物雕塑的，不像一個活生生的中國人。這種弊病固然是學習時期所不免的，但我們不能因為不能避免而否認它是弊病。

二十年前在上海從事於新戲劇運動的時候，我曾和幾位話劇界的朋友談起這個問題。那時我就覺得：經過了三十多年的學習、模仿，中國的新戲劇應該擺脫西洋形式的束縛，而開始真正的創造。因為中國的文化和歐美有相當的距離，人情、風俗更有絕大的不同。合於歐美人的不一定合適中國觀眾。我們必須創造我們自己的新形式，廣大的觀眾纔能夠充分地接受、欣賞。譬方說：中國製造橡皮鞋是由西洋學習來的，可是不能照西洋人的腳寸，一定要照中國人的腳寸纔合適。一雙鞋尚且如此，何況戲劇？

復次，現代西洋戲劇的傾向似乎對於形式和技術過於偏重。在形式方面可以分為現實主義和反現實主義兩大主流；現實主義之下又有極端現實的自然主義和社會現實主義；反現實主義，包

括象徵主義、新浪漫主義、表現主義、超現實主義、未來主義、實存主義等，其支流之多可與現代西洋畫媲美。在技術方面則非但各種舞台的設備和技巧有驚人的進步，劇場的建築、音響和氣溫調節也成了專門學問，而導演藝術之講求更能使戲劇發揚光大。但現代戲劇的主體——劇本——則有顯著的衰退現象，若將現代名家的傑作和希臘或伊麗莎白時代的古典戲劇相較，其詩歌的質素及辭藻之美，確乎不逮遠甚。這是現代西洋戲劇不可否認的弱點。戲劇屬於文學的分野，如果忽略了它的質素和辭藻，僅注意它的形式和技術，那就是捨本逐末，不足為訓了。

由於社會組織的改變和教育之普及，歐美和日本的戲劇都有兩個不同傾向的發展。以營利為目的的商業劇場所倚重的是迎合一般人趣味的通俗戲劇，比較文藝的戲劇只能在小劇場演出，給知識水平較高的人看。這種發展的結果是：戲劇或失諸於庸俗，或失諸於曲高和寡。有些文藝劇本之晦澀、枯燥，甚至一般知識份子也望而卻步，只有極少數風雅之士纔能欣賞。戲劇之庸俗化固為有識者所不取，但極度的高雅化是否可嘉？是否應該效學呢？

「戲劇不應該脫離大眾」，固然是一句老生常談，但自有顛撲不破之至理。一般人都能欣賞的戲劇不一定庸俗，極少數人能懂得的也未必一定高明。質勝於文易陷於粗鄙，文勝於質易失諸纖巧。我個人的私見以為須如莎士比亞的戲劇那麼雅俗共賞纔合理的規範。現代的劇作家每喜以哲理及心理分析來賣弄其高深，藉以掩飾自己作品境界之卑下及其辭藻之拙劣。這種左道旁門只能驚世駭俗於一時，本不值識者一笑，更談不到「藏之名山，傳諸後世」了。

向先進國家的劇作者學習，當然是我們必由之途，可是我們不可盲目地學習，不可不分好歹地吸收。我們應該記住上面所說的六點禁忌：（一）忌亦步亦趨的模仿；（二）忌剽襲；（三）忌形式至上主義；（四）忌技術至上的傾向；（五）忌庸俗；（六）忌晦澀、枯燥的高雅。這「六忌」可以幫助我們在學習的時候作合理的取捨；這樣，我們纔不至於盲目地鑽進了牛角尖。

但單純的禁忌是消極的，積極的創造還得看我們是否能於學習之後，擺脫形式的束縛，寫出另闢蹊徑的「中國的」新戲劇。

（二）怎樣創作「中國的」新戲劇？

每一個民族或國家都有它獨特的文藝風格，即在同一個民族或國家也可能因地區之懸隔而有不同的作風。譬如：江南的民歌和華北的民歌就有很大的區別。所以中國的新戲劇自然也應該具有中國的風格。建立這種獨特的中國風格，為的是要滿足中國觀眾的需要，並不是硬要在劇本上燙上一個褊狹的民族主義的烙印。因為只有「中國的」新戲劇，中國觀眾纔易於接受和欣賞。

要創作「中國的」新戲劇，我們必需先將西洋戲劇與中國固有的戲劇冶為一爐，然後鑄成一種新的戲劇。猶如道教和儒教吸收了佛教的思想一樣，到宋朝產生了新道學和理學。這說起來似乎很簡單，但事實上卻並不容易。十幾年前我曾經在「美人計」劇中運用若干京劇的形式，去年又在「西施」上演時作第二次嘗試。這兩次的演出證明了通過「融冶」來創新戲劇的可能性。可是我自己還是覺得不滿意。也許要經過很多次的嘗試，很長時期的琢磨，纔有可觀的成績。

（三）《西施》的時代背景

西施的生卒年月不可考。據《吳越春秋》的記載，越獻美女西施、鄭旦似在句踐十二年（公元前四八五年），算至沼吳之年（公元前四七三年）止，西施在吳宮應有十二年之久。這一個階段乃自春秋進入戰國的過渡時期，正是叔向所謂的「季世」。

在春秋的初期，由於周室之衰微，大國「挾天子以令諸侯」而稱霸。公元前六七九年至六四三年，中原的盟主是齊桓公。桓公卒，宋襄公有繼起之志，但為楚所敗，霸業終成畫餅。前六三二年晉文公敗楚師於城濮，會諸侯於踐土，於是霸權乃歸晉國。至春秋的中期，楚莊王問鼎中原（前六零六年），不久又大敗晉師於邲（前五九七年），此後的半世紀遂成晉楚爭霸的局面。至中期之末，中原諸國已有「公室卑微，政出於私門」的現象，如魯之三桓、齊之田氏、晉之六卿，都是典型的例子。所以在春秋後期，諸侯在宋國會盟弭兵（前五四六年）之後，先進的齊、晉

只能讓後起的「荊蠻」楚國執牛耳了。

吳、越僻處東南，《史記》說它們：「文身斷髮，披草萊而邑焉」，無疑是文化落後的國家。吳自壽夢始通中國（前五七六年），越之開化則更在其後。可是至前六世紀末，吳國之文化已在突飛猛進，漸向中原看齊，同時它的國勢也日益強盛。闔廬即位之後，得伍子胥、伯嚭和兵法大家孫武的輔佐，屢次戰勝強大的楚國。前五零六年吳師大破楚兵於漢水，攻克了楚國的都城郢。作為諸侯盟主的楚國幾乎被新興的吳國所覆滅，這是匪夷所思，震驚中原的奇蹟。幸虧秦國出師救楚，闔廬纔退了兵。（以後的史實，請參看《西施》本事。）

（四）《西施》的結構和人物

從明朝梁辰魚寫了「浣紗記」以來，用西施做題材的戲劇，我見過的至少有八九本。可是在這些戲裡，西施非但無戲可做，甚至於她的個性也不突出，只是一個單純、平庸的愛國女子而已。這些劇本多數是以臥薪嘗膽、生聚教養做骨幹的，可是偏以西施為劇中主要人物，其結果當然造成了主角無戲的局面。所以在執筆的時候，我就決定捨棄句踐臥薪嘗膽、生聚教養的故事，而以西施與吳王夫差的關係為結構的中心。

在人物造像方面，我把吳王夫差定為一個心高氣傲、好大喜功的英雄；西施則是一個手段高強的（可是有良知而矛盾的）蠱惑者，不是一個單純的、機械的愛國者；伯嚭則是力主北伐爭霸的權臣，手腕靈活，城府極深，可不是一個塗著白鼻子的賣國「吳奸」。

戲劇之進展全恃戲劇性的「衝突」來推動，所以編劇所忌的是人物個性的「順」和「逆」不能造成勢均力敵的局面。猶如足球比賽一般，如果甲隊太強，乙隊太弱，成了一面倒的形勢，這場球賽就不會緊張、好看。在「西施」劇本中亦然如此。假如吳王夫差是個昏庸淫佚，見了女人就著迷的「窩囊廢」，那麼只須一個二三流的交際花就可以使他神魂顛倒，又何必用西施這樣的傑出人物來蠱惑他呢？假如太宰伯嚭是個賣國的「吳奸」，那麼句踐「沼吳」未免太容易了，絕對不須臥薪嘗膽、生聚教養，費那麼大的勁。所以，只有將夫差和伯嚭寫成霸主、權臣，纔顯得

出西施的機變和魔力。這樣，兩邊的旗鼓相當，纔有強烈的戲劇性的衝突。有強烈的衝突，導演和演員纔能施展他們的身手。

我對吳越史料的想法和解釋，和普通的頗有不同。一般人的印象都以為吳國之亡是由於吳王沉湎於西施的美色，和伯嚭之賣國。這種理解其實並沒有歷史根據。據我看，夫差絕對不像一個沉湎於女色的君主。舉例來說：闔廬臨死時囑咐夫差報仇，夫差就教左右每日對他說：「夫差！爾忘句踐殺汝父乎？」同時他傾力習戰射，二年後大破越兵，使句踐向他北面稱臣，報了父親的仇。這豈像一個玩物喪志的人的行徑？據歷史的記載，夫差於公元前四八九年伐齊，大破齊師於艾陵，同年又伐陳，並會魯君於繒。四八七年吳伐魯，四八五年，范蠡獻西施，但在同年吳王又二次伐齊。四八四年吳與魯伐齊，敗之，四八三年吳王召魯衛之君於橐臬。四八二年吳王北會諸侯於黃池，與晉君爭盟主地位，晉君畏吳之強，只能讓夫差先歆。同時越王句踐乘夫差北征，興兵襲吳。由此可知獻西施那年的前後，吳王幾乎每年都在征伐北方的國家，爭取霸主地位。在戎馬倥傯的生活中，他即使貪戀西施，也沒有空閒的時間。說他沉湎於女色，實在是「查無實據」。

至於太宰伯嚭，我以為是力主北伐爭霸的權臣。他和伍子胥的衝突不是「忠臣」和「奸臣」的鬥爭，而是兩個敵對的政治集團的鬥爭，因為伍子胥是竭力主張「南進」滅越的大臣。（這很像侵華時期日本海軍和陸軍的矛盾。）一般人都喜歡以成敗論英雄，吳國被越國滅了，大家就覺得伍子胥是忠臣，伯嚭是奸臣。如果吳王完成了他的霸業，與齊桓公媲美，那麼大家也許會把伯嚭比作管仲的。

吳越的史料太少，其中有一部份還有傳說的色彩，未可遽以為信史。我對吳越史料和人物的想法和解釋，似比以前西施的劇作者的見解來得近乎情理。是否有當，尚希當代的歷史家有以教我。

（引自《西施》，香港劇藝社，1957年6月版）