

戲劇藝術引論

張 庚 作



文藝
2220

1003
092.3
311-4
2

99.3
311-4
2

光華書店發

~~111~~
~~111~~
~~111~~

992.3

311-4

2

戲劇藝術引論 張庚著

兵工書局圖書	
分類號	702003
總號	03075

· 光華書店發行 ·

目次

第一章	演員的藝術.....	1
第二章	各種藝術在戲劇中的綜合 ...	16
第三章	戲劇的集體性和導演.....	33
第四章	劇作與整個戲劇藝術的關係	52
第五章	舞台美術的機能	69
第六章	戲劇與觀眾	82
總 結	98
後 記	101



第一章 演員的藝術

本書的目的

本課程的目的，是想把戲劇藝術作一個概括鳥瞰。它想讓讀者對於現代戲劇藝術有一個整個的了解，它不是那些僅從哲學觀點去解釋戲劇的戲劇原理，也不是從著名劇作出發去研究戲劇思潮的課程，更不是對於戲劇中各部門在創作技術和別種一般認為必需的常識上加以說明，同時，它也不是一種給初級戲劇學生的入門書。而是把戲劇藝術作為一種意識形態，一個藝術整體來加以說明分析；儘量利用現代舞台上實踐的結論，而非劇場外的論斷，來說明作為藝術的戲劇的特點，條件，構造；說明綜合藝術是如何綜合起來，各部門藝術在綜合藝術中的特殊作用；更說明作為集體藝術，戲劇創作集體的各部份，佔據着什麼特殊崗位，他們各別的工作範圍是怎樣的等等。因此，在這課程中，我們要講到演員，劇作，導演以及舞台裝置的藝術，但都不是講述它們的技術，而是說明它們在戲劇中的地位與任務，特別是說明由於戲劇所運用的藝術手段之複雜和共同創作的藝

術家不止一個，於是不免在工作上運用錯誤的方法或超越自己的崗位：這種說明，都是儘量舉出劇場藝術上各種流派的見解以作例證，並儘可能給予公正的批評，希望從實驗成果上作出正當結論，最後我們還企圖從劇場的另一種重要要素，觀眾，和戲劇的關係上來尋求戲劇的原理，想以之去揚棄那些哲學地煩瑣的原理，並把這個結論當作全書的結論。這便是本課程的企圖。

戲劇藝術
以演員藝術
為中心

戲劇是一種創造手段複雜的藝術形式，就它傳達思想的方法來說，是一種比較複雜的觀念形態；要探求它傳達思想的方法，途徑，比起別的創造手段很簡單的藝術來，無疑的是要麻煩些，但也不是不可能。有許多見解，常把戲劇藝術看成藝術中間一種非常特殊的形式，特殊到完全失去許多別種藝術所共同具備，而且凡作為藝術這一觀念形態就必須具備的條件，而成為一種藝術的「變種」了。這種觀點的來源，完全由於看到戲劇藝術創造手段之複雜，却又不知道從適當的地方着手去分析它的原故。

比方有這種觀點，認為所謂戲劇藝術不外是劇作藝術而已。本來有了劇作，藝術業已完成，而演出之類，實在是它簡單的延長，或者簡直說是多餘的延長。的確，從這樣的觀點來看，劇場裏的事情，除解釋成為多餘而外，也實在不可能有其他更妥善的解釋了。但從這種解釋的鏡頭中所拍出來的戲劇藝術，是一個奇形怪狀的東西，一個拖着劇場這長尾巴的文學作者，他的樣子使我們記起了鱈魚。實際上，這尾巴和身子的比例，比起鱈魚來更要大得多；不難想像，在藝術的經濟原則之下，而容許這樣一種累贅的東西存在，真是奇事。這就只能把它解釋成為藝術的一個「變種」，這「變種」是用不着遵守藝術的經濟原則的。

這當然只能當作一種笑話來看，這只說明着分析工作所着手的

地方是完全錯誤的，在我們對於戲劇藝術的各方面都還沒有深入了解之前，不應當隨便抓取了某一方面，摭拾了某一些現象，即從此下手去分析，以至立刻進行歸納，而得出結論說，它是這樣或那樣，這決不會得出正確的概念的。在戲劇藝術這一個複雜形式中，我們首先應當用剝筍的方法，去掉外皮，看它中心是什麼樣子。那就是說，什麼是戲劇藝術最中心的東西，而別的東西，却只是從這中心發展出來的，沒有這中心，戲劇藝術也就不存在；假使我們發現了這個的時候，我們對於戲劇藝術進一步的分析才成爲可能。

戲劇藝術是綜合藝術，從各種藝術借用了創作手段，這些手段經過適當的安排就形成了戲劇藝術。這種安排是圍繞着一個中心的，這中心是演員的藝術。

戲劇藝術中間，從歷史的和地域的比較來看，有着各種各樣的形式，各種形式在其所採用的藝術手段上是常常有許多差異的，它們或者缺乏這一要素，或者缺少另一要素，但有一種要素，就是演員的要素，是無論在什麼形式中都存在着：中國宋代『雜劇』，金元的『院本』，近代的文明戲，十六七世紀意大利的『即興喜劇』，都是沒有劇本的；中國舊劇，聽說還有沙士比亞時代的戲劇都不用佈景，至少是很不重要；近代話劇中音樂的要素完全以一種偶然性而存在；中國的舊戲，以及時代稍前的歐洲戲劇並沒有固定的導演人；唯獨演員的演技，在任何一種戲劇形式中却不可缺少，如果那一種『戲劇』中間沒有了演員，如傀儡戲，燈影戲，那它已經不屬於戲劇藝術範圍之內了。

可見演員的藝術是戲劇藝術的必要部份。

然而，必要的是否也就是中心的呢？我們且來看一看：戲劇藝術所賴以存在的東西，或者說，它所獨有的東西，乃是演員的演技，觀衆所注意集中的是舞台上的動作（廣義的），所以很明顯

的，觀眾並非爲了單獨欣賞佈景的美或台辭的美等等而來，而是由於這些東西通過了演員這才對於觀眾發生興趣。無疑的，從這點來看，可知演員的藝術是戲劇藝術的中心。

因此，當我們找出了演員藝術的特點和規律性之後，我們也就可以說，找出戲劇藝術最基本的特點來了。因爲一切其他藝術手段，都是通過它而且爲了它而存在的，不能不受它的特點的影響。

所以，要尋求戲劇藝術的規律性，必須先從演員藝術着手。

演員藝術的特點

凡是一種藝術，不可缺少兩個條件：要有至少一個作者和若干創作的材料和工具，即創作手段。作者和創作手段，沒有其中任何一項，就不能創造藝術品。繪畫必然有一個畫家和他的畫筆，還有他的畫布和顏料，文學作品必須有作家和他的紙筆，而他必須驅使語言來從事表現。而演技呢？作者無疑地是演員，可是他的創造手段是什麼呢？很明顯的，並非道具。演員是不能用道具玩許多小花樣來完成藝術的，因爲那是魔術家的事；同時也不是服裝，因爲光靠服裝來完成「藝術」的應當是時裝表演或化裝跳舞會。他所賴以完成他的藝術創造的，不是別的，而是他自己，他整個的人：他的身體，聲音，內心的感情……這就是說他拿他自己來創造藝術。如哥格蘭（Coquelin）所說的一樣；畫家把人物的肖像畫在畫布上，而演員却畫在自己身上（我們也必須補充說：和他心裏）。這就是創造者和創作手段的合而爲一，這種情形，應當說是演員藝術的一個特點。

因爲演員是用他自己的「人」來作爲創作手段，所以跟着來了第二個特點。別的藝術，總是創作完成以後才拿去給人欣賞；小說詩歌要等完篇之後才能讀，畫要等畫成了才能够展覽；這就是說，這些藝術，創作有獨立的創作階段，欣賞有獨立的欣賞階段，各自不相混同，在創作的時候，絕對不容欣賞，而欣賞之時，却也絕對

無再創作的可能了。可是演員藝術却不同，它不能在房子裏創作完成以後再讓人來欣賞，同時又不能在被他人欣賞之時而自己置身事外，不去從事創作（表演）。相反地，他一面創作一面被人欣賞，他一開始創作，人家就開始欣賞，當他創作完畢，欣賞也就完畢。我們可以說，演員藝術，它的創作過程和欣賞過程是同時的同一個過程，簡單點說，創作過程就是欣賞過程。

當然我們可以說，創作過程就是欣賞過程的藝術決不止一種，舞蹈，歌唱，器樂的演奏，都是具有這個特點的。我們並不想否認這個事實，我們承認這個特點並不是演員藝術所獨有的特點，但這並不妨礙它成爲其特點之一，因爲它對於演員藝術乃至戲劇藝術的形式和創作方法起了決定的作用，決定其採取某種獨特的姿態出現。那麼爲什麼同樣的特性會產生不同的作用呢？因爲問題決不在於一個孤立的特性；所謂特性，是互相關聯着的，演員藝術的兩個特性，本是一種不可分的本質的兩種表現。如果我們把兩個特性合起來看，就可以看出那獨特的地方來了。也許這樣說，仍舊可能有人懷疑，以爲就第一個特點看來，也有許多藝術與之相同；其中如歌唱和舞蹈，尤其是在兩個特點上完全相同，所以很有理由來否認這兩個特點可以表明演員藝術獨特的本質。

關於這點，的確有稍微詳細申述一下的必要。演員藝術的第一個特點，創造者與創造手段的合而爲一，它的情形和舞蹈歌唱是很不相同的。歌唱者和舞蹈者誠然可用他們自己的一部份作爲創作手段，但須注意的是那只是一部份，而非他的整個人。當聲樂家表演的時候，他是運用他的感情通過聲音來表現形象的，他的身體並不擔負任何表現的義務，雖然他的身體也顯現在聽衆的面前，但這和藝術的直接表達是沒有關係的；舞蹈的情形也和歌唱相似，舞蹈者的聲帶不負任何表現的義務。可是演技就不同了，一個演員在舞台

上是要運用他的整個人來表現的，即使他在舞台上動的很少，或簡直不動而光說話，我們一定要認識他的不動，決沒有把他的藝術變質為朗誦，因為這「不動」，也是一種藝術的表現，決不是與藝術無關的。同樣，沒有話的演員在舞台上所表演的，決不是舞蹈一類的藝術，而本質地仍是演技的藝術。由此可知默劇演員的藝術，也仍是演技的藝術，因為不僅僅他的「默然無言」正是語言的另一方面的表現，而且他的「無言」的外表決沒有告訴觀眾他的發聲器官是瘖啞的，或者備而不用的，剛剛相反，觀眾一點不感到他是沒有說話，而是隨時覺得他可以發出語言來的。在這一點上，所謂啞劇，就本質地另外一回事了。

所以演員藝術的特點是由於創作者用他整個的自我作為創造手段，因而也使得它的創作過程和欣賞過程合而為一的。

困
難

但幾乎是同時，成為這藝術特點的東西，也恰恰就是使得它創造上成為困難的東西。

凡是屬於藝術創造的事，總和科學研究的事有一個本質上的區別，那就是說，藝術的創造，是通過藝術家的感情和體驗，然後走向形式，這才完成的；而科學家却無需乎這種體驗。雖然文藝創作中也有概念，科學文章中也有形象，但這只是一些部份的現象上的事情：有，是可能的，特別對於藝術創作說，幾乎是不可避免的，但是，科學中的形象是偶然的，不必要的，而文藝中的概念，是只有通過了創作者的感情的體驗這才有它藝術上的地位。藝術家的觀念，思想，必須通過形象，而形象的創造，決不是單純理性上的事。如果藝術家不去感覺，不讓每一個所要表現的微細過程得到自己感情的許可，認為真實的話；那麼即使是如何具有事物的真實外形，它也決不會獲得任何藝術上的價值；在文章上它可以是單純的新聞記事，在造型的範圍內是普通的照像……；這些

上述的東西，和真正的小說、肖像畫是根本不同的東西。

當然，藝術家所從自身中喚起，而讓他所接觸的現實從中濾過的情感，無疑地是階級的產物。但是這個階級的產物却有它自己的特性。它不像那些道德的、法律的、科學的概念，具有更其客觀的意義，共同的形式，成爲一些相當明確的標準；相反地，它是更其個人的，主觀的，曖昧的。我們也可以說，它正是這樣一種產物，是許多這些天然的客觀標準，爲階級關係所限制地，但是多少偶然地通過實際生活，在個人身上的混和，這混和的過程是誰也不容易精密知道的；這樣，它雖然因了各種不同的屈折而變形，但無疑地是更屬於個人「自我」的東西，也可以說，成爲自我的一部份；也因此，它就不能像外在的客觀標準那樣容易指揮呼喚，可以召之便來，揮之便去了。

這就是爲什麼文藝創作者常常看重他的「靈感」的緣故。因爲即使是他自己，也從不知道他的這些感情從何而來。一件不知道它的內容和規律性的東西，要去控制它，是不可能的，所以除了等待這些感情，即靈感，順乎它們自己的自然規律很暢快地湧現而外，在目前，科學的心理學還不能解決問題的時候，很少可能有一種共同的妥當方法，足資所有的藝術家來用以指揮感情。

但這點，對於許多別的艺术家並不成爲一種困難。除了每個人多少有他自己獨特的習慣以喚起靈感而外，他還可以在他的靈感召喚不來時不動手創作。畫家、文學家，對於某一種對象發生興趣，他可以在長期間，每一個情緒良好的時間去動手創作，積累這許多最好的時間，他能完成一件完滿的藝術品，好像文西（Leonardo da Vinci）在創作「莫拉麗查」這幅名畫的過程中追求着一種神密的微笑一樣，他可以在許多年之間繼續工作，直到他最後完全把握住它，把它完滿地具象化在這藝術品中爲止，這才歇手。他還可以在

長時間中乾脆等待，直到感情完全成熟再來動手，比方歌德可以在胸中將浮士德的形象孕育數十年，然後才在晚年來表現它，又可以在靈感來時即興地創作，比方許伯特（Franz Schubert），可以坐在酒店裏，忽然感到創作的需要，便立刻在菜單上寫出了他的『小夜曲』（『聽，聽，雲雀！』）完成了他的藝術品。

然而演員却沒有這種便利，他不能等待良機來從事創作。他的藝術是在時間和空間上都不自由的，他必須一面創作着一面讓觀眾來欣賞。可是，也許他在必須創作時，全無靈感，而不用創作時，靈感倒來了；於是他就失去了抓取最豐滿的靈感的機會了，不可能等待靈感，又無法召喚靈感，其結果，就成爲一個困難的問題了。因爲演員既不能在他創造時一定具有靈感，而作爲藝術的創造却非有這靈感不可。現在的問題似乎是演員的工作能否成爲藝術工作的問題了。

一種創作方法

於是產生了一種創作方法，來解決演員藝術上的難題。這就是利用長期的排練來等待靈感，進行創造。這彷彿是和文學等的創作一樣，利用每一個最有靈感的時候來創作一點，在每一次排練中努力去追求靈感，如果這樣的好時機來了，就趕緊從事創作，把形象固定下來，這樣一點一點的積累，就完成了整個的創作過程。這情形和文學，造型藝術等一樣，所不同的，它的形象不是用文字固定在紙張上或用綫條色彩固定在畫布上，而是用動作聲音來固定在自己的記憶裏罷了。這就是哥格蘭所說的：『……演員在想像中創造好他的角色的模特兒，之後他就像畫家一樣攝取模特兒的多種特點，所不同者，是把它搬到自己身上來而不是畫布上去……』在他的排練中，當他靈感豐滿，走入角色的那一剎那，他的確會用最適宜的聲調說話，最恰當的態度做事，演員就把這些最自然地流露出來的聲調和動作牢牢

的抓住，裝在記憶之中，此後，便在每次的表演中去重複它。

但是，我們知道演員的藝術和文學美術這些藝術不同，文學美術這些藝術形式，創作過程和欣賞過程是分開的，創作者可以在長期的創作過程中等待靈感的到來和感情的洋溢，然後，立刻把它固定在形式之中，這樣，創作過程便完成了，永遠不變了。演技却不成，長期的排演過程雖然也可以說是創作過程，但一次創作過程的終了，也就是一次藝術創作的完結，當你第二次重新表演時，這又是一次新的創作了，在長期排演裏，從那許多靈感最豐富，感情最洋溢的瞬間所固定下來的只能是外表的動作和聲調，却萬無可能把那感情也給固定下來，所以在第二次重現它的時候，就只能具有非常正確的外形，而沒有那與之相適，而且成爲其動力的內在的感情了。

但也有人，比方司達克·楊（staqk Young），就認爲演員的表演，重要的本來是外形，就由於外形所造成的一種威力壓迫着觀衆，而使他們感動的，所以演員在表演時，心裏面是否洋溢着與之相應的感情，觀衆是不必要知道，也與之無關的。但是事實却並不這樣，演員的內心是否具有真實的感情，常常是被觀衆留心着，而且會被極明顯地看出來的。而且，它與觀衆的關係也極密切，如果徒有外形，是不能感染觀衆，使之動情的，所以史坦尼斯拉夫斯基（stanislavsky）告訴那些準備做演員的人說：「在我們的藝術裏，你演戲的時候，從每一個時間到每一回的演出，都非得做到角色生命化不可。」

司達克·楊之所以作出這樣錯誤的結論，就在於他不明白作爲創造一種新價值的藝術，如果那創作者在創作的當時不是誠懇地具有着真實的感情，他所作出的外表形式是不會產生任何感情上的價值的。演員的藝術，不能以一次排練到演出完了的總過程作爲一次

的創造過程，而應以每一場演出作為一個藝術的創造單位，因為感情既不能重複，則每一次必然需要新鮮活潑的感情，而且它必定會與以前的多少是不同的，所以每一次演出，必須創造出新鮮的價值來，這道，已經變成公式的東西，是不能創造它的。

所以，演技如果是藝術的話，必然是不能重覆的藝術，和別的艺术不同，所以，那種想按照文學和別的某些藝術的辦法來進行創造，企圖把感情的過程靠外表來加以固定，是行不通的，須知文學等在創作的當時，作者的感情正是推動着他的創造手段來形成形象而把它固定在文字中的主要動因，而作品一經完成，則作者在創作當時的感情就永遠包含在其中了。

困

難

退一步來說，即令這種無需乎內心感動，專業外表來傳達的演技也可算是藝術的話，這裏也還存在着另一個困難。就是演員在表演的當時，他的心裏雖然沒有角色的感情，而純然為演員的自我的意識，就用這種意識來控制指揮自己的外形，但是一個人對於自我有着清楚的意識之時，決不能說，他的心中只存在着理智，而沒有別的東西，比方說，屬於演員自己的，與角色的事情無關的感情。哥格蘭認為演員在舞台上的『第一自我』，他本人，是完全的理智，有如中國聖人所說的那種『至上的命令』（庚按：大約是儒家所謂『天命』這名詞的西洋譯名），但是，他這種對於演員的要求，也正和中國聖人對於宇宙所假定的一樣，是一種幻想，而非事實。演員可以做得幾乎達到理想，但是仍然和它有着距離。這就是因為演員那些與角色無關的感情，或是雖然有關，但並未澄清的感情，常常會溜出理智控制，跑到外表來。這就是克雷（Goldon Creig）所說的『演員的動作，面部的表情和聲音，都是在他感情的風所吹拂之中，這風必須永遠在藝術家的周圍吹蕩而又要不擾亂他才行。但是，演員是受

感情所主宰的，感情抓着他的四肢，隨便把它們移到什麼地方去，這對於他的動作和面部表情都是一樣。當內心掙扎了好一會才把眼或面部筋肉移到某一點，當好一會之後才把面部全然馴服下來，可是一下子就被燃燒着的感情一掃而光；像閃電似的，當內心叫出抗議之前，火熱的感情已經打斷了演員的表演。他的聲音動作也一樣，感情傷害了演員的聲音，和聲音結合在一起，使它反乎內心地震動着。感情既然支配了演員的聲音，便產生了不和諧的感情的印象……』因此他認為演員不是藝術家，演技不是藝術。

演技是
藝術嗎

如果說演技不能沒有感情，而感情却又不受支配，那麼是不是說，演技之要成為藝術是不可能的事呢？問題這樣的提法，是不妥當的。我們在上面所談的，是這個藝術形式的困難，而困難，大概是每種藝術都有的。每種藝術都必須依附於一種表現手段，而每一種表現手段對於藝術家常常是認為不完全，有幾乎不可克服的困難，對於他的思想感情的表達成為阻礙的。這是不可避免的，因為所要表達的東西是無限制的，而表達的手段却是有限制的，但是藝術家就是要在有限之中表現無限，所以必須克服困難。

舉一個例子來說，詩這種形式，是一種非常簡單而在技術的要求上似乎比演技所要求的對於普通人接近得多，平易得多，應當說是抵抗最少，最易完成的藝術了，可是從一個詩人的眼睛裏看來，却完全不是這麼一回事，梵樂希(Paul Valéry)說：『文字裏有兩種特質為詩人所注重，一是文字之音樂性，二是文字含意豐富。但這兩者因個人成見的堅持與思索的反覆，也在每個人手下隨意玩弄。所以每個人的發音與成語的引用，在文字中生出許多不可避免的迷離不定的意義來，因而在傳達上便生出許多誤解。所以說，除去在日常生活最簡單最普通的應用以外，文字實在是一件與準確相反

的工具，我們除在幾個很難得很稀少的例子中，能找出幾個字的意義與形式相符而外，實在求不出可作詩的工具的。』但是他後來還是認為詩人應當俯就這種普通流行的工具用來作其特殊的事業。『必須使這個起原不明半由積習形成的媒介物以豪歌狂呼其自身之最清高最特有的感情。』

從這樣的觀點來看，我們也很難說演員的工具比詩人的工具更壞，更不能用。如果詩人只能在極少數的文字中找出他詩思表現的可能性，那麼演員也同樣能够在極稀少的場合找到他的感情恰恰洋溢於表演的中間。每一個詩人都是儘量利用這少數的工具，儘量吸取着文字中可被運用的精髓，而把詩思寄託在上面，所以每一個演員也必須儘量利用，發展並製造這種機會來完成自己的藝術。在過去，每一個有名的演員，也正和每一個不朽的詩人一樣，在各自尋找着這種超越困難的途徑，但在今日，詩人還留在獨自摸索的黑暗中，而在演員的藝術上，已經有人總結了各時代，各民族有名演員的經驗，加上自己四十年的實踐，而完成了這種克服困難的序統的辦法，這辦法就是史坦尼斯拉夫斯基的表演體系。

演員是
否
創造者

所以現在的問題並不是演員的事業能不能成爲藝術事業的問題。倒是，如某些人在某些點上所懷疑的，應不應算作藝術事業的問題。爲了確定演技是否藝術，我們不得不來弄清這被懷疑的各點。

第一個懷疑，演員的事業到底是否創造事業？

懷疑者說：在戲劇藝術中，給與形象和思想的，無疑地是劇作者。劇作者在台詞中早已現定角色如何思想，如何看事物，如何與人接觸，而且還規定了角色在劇中做些什麼事，並規定了做事的程序，所以演員實在只能算是機械地執行劇作者所指定的任務，而自己沒有創造什麼。甚至梭羅古勃（Sologub）還以爲『演員愈有才

能」就會「對於他所扮演的戲愈更不利」。這似乎是說，演員不僅不創造，就是能創造的話，也還不應當創造，否則便破壞劇作了。

那麼，演員到底創造了沒有，而且應不應當創造呢？

爲了答覆這個問題，我們必須先了解，怎樣才算是創造。

把客觀事物主觀地再現於形象，而完成一種感情上的價值，這就是藝術的創造，這中間包含了兩個要點：第一，所反映的是藝術家主觀以外的存在，第二，這反映是通過藝術家的主觀的，所以首先演員必須對於劇作中所反映的客觀現實有一定的認識，所以必須從劇作之外重新去研究和了解這方面的生活，其次，根據這一了解來重新建造它，關於這個新建造，演員的藝術也和別的藝術一樣地有它不同的方法。瓦哈坦戈夫（Vakhatangov）在他的日記中，關於莫斯科藝術劇場上演安特列夫（Andrev）的『人之一生』，曾就舞台形象的創造寫了下面的文句；『角色的一切姿態是由演出的人所作出來，而非由安特列夫所作出來的。安特列夫寫了台辭，而演員依照自己所感到的裝扮起來，作出姿態，給與這形象以一定的音色和動作，探求着他應當怎樣走路，說話，和坐下。』（一九二二年四月十一日）還說：『演員不應當只表演劇本所示的角色的生活斷片，還應當具有表演它在任何情況下的形象的能力。這斷片只是一部份，而表演却不能是部份而必須是全體。』（一九一六年十一月二十九日）這就是說，一個劇本對於演員所提供的東西是並不够的，他必須從別的地方去找材料來完成自己的形象，所以事實剛剛和梭羅古勃所想的相反，演員非創造不可，否則就不能完成他的工作。

但是，也許仍舊可以說，瓦哈坦戈夫所說的這種演員的創造，實際上不配稱作創造，因爲這只是一些外形上的工作，一些把文字形象轉變成舞台形象的翻譯工作。如果演員不能在他的藝術中增加

新價值，那麼這種工作上的變形，其實稱不起創作。

這話反駁得很有理，如果演員真只是一個翻譯者的話。但是，過去在我們舞台上的偉大藝術家們所達到的成就是遠比這個高的。正像前面瓦哈坦戈夫所說過了的一樣，演員必須「依照自己所感到的」來作，而不是按照劇作家所交付的來作。所有的劇作家的作品如果從舞台的觀點看來，有許多地方是空白着，或僅僅提供着概念的。對於這些個概念，必須用演員自己生活體驗中的，見聞中的，幻想中的東西去充實起來，否則它們就無疑地成爲空虛無物的東西了。比方對於妬忌的概念，這是可以有多麼繁複而多樣的不同體驗，當一個演員去演繁漪對於周萍作最後請求而被拒絕之後的那個獨白的場面時：她對於繁漪這時心理的理解，可以和另一個演員多麼不同，而她的形象化出來的東西，又是可以多麼新鮮動人到連劇作者也從未想像過的程度，但又是劇作者也能同樣首肯的程度呢。當高爾基看過「夜店」的首次演出之後，他說：「有鬼，真好！」這句話就充分表明了劇作者對於在他自己的作品上發展出來了想不到的新人生境界的一種驚嘆之音。這些新人生境界就是演員憑着那儲藏在他自身中的人格所創造出來的。所以史坦尼斯拉夫斯基告訴演員們：要在角色中發現自己，用「自我」來接近角色，而不是拋開自我。

這樣，劇作無疑的只成了演員創造的材料，而且只是材料中的一種了，但人們總常常以爲，依靠劇本這事，仍是演員藝術的奇特之處。其實，這也沒有什麼可驚異的地方，一件藝術品的創造，問題並不在於它有無藍本，而且要看它是否完成了什麼新的感情價值。大家都知道王實甫的「西廂記」是以元稹的「會真記」和董解元的「西廂搦彈詞」爲藍本的，在王實甫之後，還有李日華等人的「南西廂」，但它們都各自成爲藝術品，雖然在評價上各有高下的

不同。又如沙士比亞的『哈孟雷特』，也是由前人的歷史的故事改作而來。許伯特和李斯特（List）都取海涅（Heine）的同一首小詩作曲，唐五代時候，許多中國的大畫家都在寺院壁畫上畫『地獄變相』，歐洲在文藝復興前後，許多畫家都以聖母像為題材。這些東西都同樣被認為藝術品，而其評價的高下各自不同。所以問題不在題材被人用過與否，而是在於藝術家放進了他自己所獨有的新價值沒有。

演員是
否能
化身

但是，演員的重要工作，似乎是利用自己的身體來形象化成別人，即是所謂化身，他的藝術之成功與否，乃是化身得成功與否，而不是把他的自我表現得够不够。似乎是，在這點上，它是和其它藝術不同的。如果其它藝術是由於在作品中表現了作者的自我而完成其創造的話，那麼演員便不能以這點來完成創造。但是不能表現作者自己的藝術又不是真正的藝術。這樣看來，演員要表演角色就不能表現自我，反之就不能表現角色。所以或者是化身，或者是藝術，兩者不能並存。現在，既然它必須通過自我，那麼就不能同時化身了。要了解這種見解是否正確，我們必須先來了解化身是怎麼一回事。

常識的說，化身乃是使自己成為另一個人，當然，是一時的，用那人的眼睛來看世界、那人的思想來思索問題，解答問題，那人的作風來行動、辦事，那人的語彙和文法組織來表達思想，那人的聲音語調來說話，那人的姿勢來動作，在那人的環境中生活，遭受着他的命運。

如果是這樣（實際上正是這樣），那麼不僅僅是演員的藝術需要化身，還有許多旁的藝術也正少不了這個。比方說劇本的寫作，劇作家在寫出每一個人物的語言的當時，他如果不用那人物的思想來想問題，用他特有的語彙和文法組織來表現的話，這個劇作者必定

不能創造出好作品，小說家也正是如此。他們必須走進他們所寫的人物靈魂深處，才能够將人物最纖細最秘密的感情體會出來。創造的工作乃是一種實踐，一種行動，決非一種單純抽象的思考。所以必須深入對象，就是化身爲對象之後，才能創造。據說趙子昂畫馬，先要伏地作馬形，於是他所畫的馬就特別神似。這種「作馬形」，無非是設法讓自己更接近和深入對象，以便更能活躍地去表現它罷了。相傳吳道子畫龍在壁上，不敢點睛，怕他破壁飛去，這似乎只是一種傳說中的牛神話，但也從中暗示着藝術家因爲自身深入他的對象中而把對象生命化了的事實。

不獨是創作如此，就是欣賞也如此。你讀小說，讀詩，如果不能走入作者所給與的境界中去，和作者一同感受的話，你是不能欣賞這件作品的。看小說，決不是在白紙上把一行一行的黑字唸完的無內容的機械工作，而是你的心隨着人物的行動、思索、驚怕、悲哀、歡欣而跳動着，走入他們的世界裡去遊歷，直到你讀完它，才回到你自己來。

所以化身的事，並不是演員所特有的東西，而是藝術中所廣泛存在的一種創作活動，深入對象的活動。

那麼，它又怎麼能和表現自我互相統一起來呢！

這兩件事，雖然看似對立，但在實際上只是一件事。你必須從自我中發現角色，這是一方面，另外一方面，就是從角色中發現自我。你設身處地於其中，而你也就在其中了。在這種境界裡，你很難說是你的自我在角色中被表現呢，還是從你自身中表現了角色，所以史坦尼斯拉夫斯基對於「你在何時離開去，而你的角色又在何時開始」的問題的回答是：「是不可能說出來的。」因爲實際上是你化身爲角色，而同時在角色中表現了你自己。

這種情形，是和各種藝術都相同的。所不同者，只在於：第

一，演員的化身是從內心至外形，用他整個的人來作，而別的藝術只需創作者的一部份，內心，或者至多加上身體的一部份罷了，第二，有些藝術家在作品中的化身是向着一種境界，即是說一種情緒，有些藝術家則化身為他作品中的若干人物，有些則在一個作品中，時而化身為一種境界，時而化身為某個人物，有些藝術家直接化身到某種特定的情緒之中，這都隨着藝術種類的不同而異，只有演員的藝術，要求藝術家在一次藝術創造中，從頭至尾化身為一個固定的人物。由於這兩點，使得許多人產生這麼一種觀念，演員的工作是從一個人突然之間變成另一個人似的，其實，這兩點不同，只表明着條件上的不同，而沒有表明着本質上的不同。

舞台上的真實與生活上的真實

但是，由於這種條件的不同，使得演員的藝術在各種藝術中具有着一種極為特殊的外表。就是它的表現，在形式上和真實的生活可以說幾乎沒有差別。雖說這種差別，人人都認為必須嚴格地令其存在，但是也有許多人在憂慮着它之不容易存在，因而擔心到演員藝術之成為藝術的可能性問題。的確的，演員的藝術在各種藝術中是最逼近生活，血肉最豐滿的藝術，但是，它決不是和生活沒有本質上的區別的東西。

我們都知道，生活中間的行爲，是直接爲着某種利害關係，達到某種目的而被推動起來的，而藝術雖也是爲着某種階級目的而進行鬥爭的一種觀念形態上的表現，但這只是說着創作者在整個的藝術行爲中自身所懷抱的目的而不是指創作者爲他的化身所懷抱的目的。如果說，化身之後的創作者，必須爲着他的化身的一切利益而鬥爭的話，那他就不能完成藝術了。創作者是在如實地，忠實的述說了現實之後，這才能够完成自己的鬥爭目的地，而這現實有時對於他所化身的對象反而是不利的。福羅倍爾（Flaubert）對於他

的波瓦利夫人是十分同情的，但他却十分忠實於現實地，並且幾乎是冷酷地把她弄死了。據說，當他寫到她死的時候，寫信給他的朋友，十分難過的說，「她死了！」他的朋友十分驚慌地來問他，誰死了，他告訴他是波瓦利夫人。作家既然對於人物具備着如此濃厚的，幾乎是對待活人一樣的感情，爲什麼又對他如此殘酷呢？這就是正視現實的精神，這種精神是和一己願望常常相違，却具有着更多的社會鬥爭的意義。福羅倍爾殘酷的讓波瓦利夫人死了，却給社會上多少活着的波瓦利夫人有力地叫出了不平啊。

在演員的藝術中間，那情形也和這完全相同，他在舞台上的活動並不是爲了他角色一個人的利益，正如他在日常生活中爲他自己的利益一樣，不論這種個人的利益如何帶有偉大的社會的意義；相反地，他必須爲了更高的社會的目的來演他的角色。必須對於自己的角色更殘酷些，更不辜息些，大膽地忠實於他的弱點和優點，雖然你自己的感情上也許很想包庇它或抹煞它。這樣，才能够達到藝術的，最高尙的現實主義藝術的境地。史坦尼斯拉夫斯基教演員必須把角色的「最高目的」提高到演員自己的「重要的人生目的」，提高到「至高的目的」，以服務於社會，也就是這個意思。

這就是舞台上的真實有別於生活裏的真實的地方。也就是一般的，藝術中的真實有別於生活中的真實的地方。

第二章 各種藝術在戲劇中的綜合

戲劇藝術的特點

人都知道戲劇藝術是綜合藝術，人們也都把綜合性作為戲劇藝術的特點，彷彿綜合性這個特點只是戲劇藝術才有似的。但這其實是錯的，因為說到集合多種藝術而完成一件藝術品的，決不僅是戲劇一種，而旁的藝術也可以列舉出來。

比方建築，實在是集合了彫刻，繪畫等幾種藝術來合力完成的；歌曲，是音樂和詩歌的結合。雖然這些藝術所運用的藝術手法不及戲劇藝術的多，但不可否認它是綜合了一種以上的藝術手法來完成一件統一的藝術品。凡以一種以上不同的藝術手法來為一個共同的表現目的服務，去完成一個統一的藝術品，這種藝術，都有資格被稱為綜合藝術。

但戲劇藝術在它的綜合上却有其與別的藝術不同的特點。我們可以考察一下看。凡藝術而互相結合以完成一種新的藝術形式，必然不可缺少一個條件，就是它們具有某種共通的特性：所賴以傳達

感情的通路相同。

藝術在傳達感情時所利用的通路有兩條：一條是依賴空間，多半由人的視覺而訴於感情，凡走這條路的，通稱為空間藝術；一條依賴時間，多半由聽覺來傳達，這類藝術，被稱為時間藝術。普通是空間藝術一類之間，或時間藝術一類之間，可以互相綜合起來，而構成新的藝術形式，繪畫和彫刻之間綜合成爲建築，因爲它們本身都是空間性的藝術，而音樂與詩歌，都同樣是時間性的藝術。這樣的綜合是從來沒有聽見過的；音樂和繪畫，或是彫刻和詩歌。那原因，就由於它們的傳達的通路不同之故。也許有人以爲中國人在繪畫上題詩，似乎這詩並非空間藝術；但我們知道，畫上所題的詩，實在是「書法」這種中國特有的空間藝術和繪畫的結合。

但這個原則到了戲劇中間，似乎就推翻了，音樂也好，美術也好，全結合在一起，這是什麼緣故呢？我們仔細研究一下，知道這並非推翻了原則，而是由於戲劇中間有一種新性質的藝術，演員藝術參加着的緣故。

演員藝術，我們在前一章裏也曾一度提及，在時間和空間上都是不自由的；這也就是說，它必須同時借時間與空間兩條通路來傳達，它乃是時間的藝術，同時又是空間的藝術。而一切藝術，不論時間和空間的，其所以能夠綜合在一起而共同從事創造一種新藝術，就是由於演員藝術在其中做着媒介。這也就是說，一切不同類的藝術參加進戲劇中間來，還是遵守着一向的老規則，並不可能互相直接結合起來，而是和演員藝術相結合，這才成爲一體。這就是說，屬於空間性的藝術，由於演員藝術具備着空間性，於是互相連接起來，同樣，時間性的藝術也和演員藝術時間性的一面相結合。

這種情形，如果從演員藝術自身的觀點看來，乃是以它自己爲

中心向外面延長，從本身漸推漸遠，遠到離開演員的身體而獨立。由身體姿態的造型性向造型藝術一面延長，由語言和動作的節奏性，再加上語調的旋律性，也就自然向音樂一方面延長了。所以戲劇藝術這個綜合的情況，是特別的，是由演員藝術來和一切藝術結合，而不是大家互相結合，一切不同類的藝術，除了通過演員藝術而結合起來之外，大家是沒有互相直接的關係的。因為一切藝術都是為演員藝術來服務的，從屬於它的。

因此，各種藝術一經成為戲劇藝術的部門之後，就必須拋棄它作為獨立藝術時的特性而接受一種新環境所給與它的新特性。這種特性的改變，就促使戲劇中各個藝術部門和它們從前成為獨立藝術時有了不同的作用，變成了兩種不同的東西。這種變化，乃是本質的變化，乃是變質。

各種藝術
獨立存
在的條件

在本章裏，我們主要的是來研究這種變質的種種問題。

首先說到變質的一般現象，是起於這樣的事實的；一種藝術之所以成立，即是說，它所以能獨立存在，主要的並不在於它的表現手段是否有特性，或獨特的形式，而是在這種特性的表現手段有一種要單獨表現一定的對於事物看法的企圖；這獨特的形式是單獨的表現了一定的內容，而這內容對於欣賞者具有一定的觀念形態的組織作用，因此，繪畫的獨立性決不能抽象成線條，色彩，光影，構圖，而必須指出是由這些特定的手法來表現了一定的內容，沒有內容的手法不僅不能構成一種藝術的特性，而且根本不能構成藝術。

正因為表現手法的意義是隨內容而獲得，所以在表現手法本身並沒有一種觀念形態的意義，由於它把內容傳達出來之故，人們才通過了它而認識了意義。這是其一。但在另一方面，一個藝術家單單

通過某種表現手法來傳達他的思想，却不能不受這手法的某些限制。就是說，藝術家絕對沒有法子不從這表現手法的表現界限之內來思索；在事實上，一個藝術家的思索，是一種形象的思索；就是說思索的過程，實際上是和表現過程分不開的。思索的路綫就是如何去運用表現手法這事的思考，從最初的起意一直到作品的完成。這就是說，你只能從表現手法所能表現的一面去認識你的對象。

畫家是從色彩、綫條，光影等去認識世界和思索他的意義，他是不能從聲音和旋律去認識世界的。因此，畫家（音樂家等也一樣）的思索是從某一個特殊化了的視角去認識世界的過程。

所以各種獨立藝術部門的成立，不是由於所表現的內容不同，也不是由於表現手法的特異，而是由於表現手法給予思索一個限制，規定了作者一個思索的途徑之故。

各種藝術中
在變質的
第一個原因

但是在戲劇藝術中間，由於演員藝術具有時間空間的兩重性，所以當各種藝術成爲它的延長部份時，這種單純的限制就不存在了。首先我們知道，無論是音樂和繪畫的表現手法並不可能單獨地給戲劇藝術規定一個思索的途徑；因爲它在某些部份採取了繪畫的思索，而在別的部份採取了音樂的思索。它決不像獨立的繪畫必須從綫條與光暗等中間去暗示音樂的氣氛，也不像獨立的音樂必須從節奏和旋律等中間去暗示外界的色彩。它有色彩的直接表現，也有節奏的直接傳達。舞台裝置中不必再在暗示夜鶯的歌唱上苦思適當的表現，舞台音樂中也不必盡力搜求描寫風景的表現。在這個意義上說，各種藝術在戲劇中變質的第一個表現，就是從藝術表現手段的特長之中來發揮某一戲劇的中心思想，幫助整個的藝術思索的進行，而不須用間接的方式來傳達別的藝術表現手段所長於直接傳達的思索。如果不這樣，它們就不是以演員爲中心，也就不能結合起來了。

第二個原因

戲劇藝術也還是有它思索的特殊途徑，即是說思索受限制。但這個限制却不是各種藝術表現手段所加起來的限制的總和。所有藝術的表現手法綜合的結果，不是限制的增加，而是思索自由的擴大。戲劇中的思索的限制不是來自這種或那種表現手法中，但也不是來自所有表現手段互相綜合之後的自由的擴張之中。假使是來自後者之中，那在戲劇藝術上，思索的限制應當是很小的；可是事實上並非這樣，戲劇藝術所受的思索限制乃是來自舞台的條件，而這種限制之來，我們可以看出，並不是各藝術部門所固有的，而是從它們加入劇場以後才來的。那麼它是從什麼地方來的，誰加給它們的呢？我們說，這是演員藝術給它們帶來的。舞台限制，是演員藝術自身本原的限制，自有演員的表演以來就是和它分不開的。現在各種藝術都與演員藝術綜合，這就受了演員藝術的影響，為它所限制，因此，那限制着演員藝術的東西，也就成為它們的共同限制了。舞台條件這新的限制是使得各種藝術在戲劇中變質的一個原因。當繪畫走到劇場中來以後，它就不再是單純的繪畫，而成了舞台裝置，它的技術不只是用畫筆來解決，而複雜化成為配燈光，製佈景等多方面，而畫的工作只成了一部份工作了；美術的許多原則，如構圖、色彩、透視等，都溶解在這多方面的工作之中，而不只是畫上了。這一種從繪畫的平面性向舞台的立體性的改變，就是美術這一藝術部門受了舞台這新條件所限制而起的新變化。又如劇作，高爾基就曾說過這樣的話：「劇作是文學裏最困難的形式。這因為劇作中各種角色，全憑其自身的語言行動，不藉作者的助言，而求得其明確的性情的。」這就是劇作者有別於其他文學作者的一個思索途徑，而這途徑的規定其所以「最困難」，就是由於這舞台限制。此外，別的藝術一一經走入劇場之後，也都會因為這種限制而各有其適應的新變化。而

各個藝術家也必須服從這新限制，必須尊重這限制所指示的新途徑來從事思索的工作。這情形，是各種藝術獨立存在時所沒有的，也就是使它們在戲劇中變質的第二個原因。

第 三
個
原 因

而且，這種舞台限制不獨直接作用在藝術各部門，還通過了它對於演員的限制，轉而再成爲各藝術部門的新限制。我們也可以說，這就是演員藝術對於加綜合的各種藝術部門的直接限制。這一種限制，乃是使得藝術各部門變質的第三個，而且是最重要的一個原因。爲什麼呢？因爲各種藝術既然必須通過演員藝術，而且只能直接和演員藝術相結合，那麼，演員藝術所直接加於它們的限制自然是最有決定意義的限制。這限制的一般情況是這樣的；演員藝術在舞台條件的限度之內來求其表現，而爲了補充它的表現，它便對於各種不同的藝術部門，提出那適應於自己需要的要求來；各藝術部門必須按照它的要求，在這要求的範圍之內來進行創造；如果走出這範圍之外，就破壞了綜合藝術的統一性了。比方裝置，在其構圖上面，決不能如繪畫似的，把最中心，最重要的東西放在畫面的焦點上，却相反，倒應當讓焦點上空白着，因爲這是必須由演員來完成它的；再說這種構圖，決不能是固定的，只想到一種可能的畫面，如畫家所設計在畫布上的，却必須讓裝置成爲有許多美的畫面產生的可能性，也可以說，應當提供一種設計，是動的構圖，以代替靜的。那就因爲演員的藝術是動的藝術之故。別的藝術部門，情形也與此相似。如果有一種藝術想突破這種限制，在劇場中，它就成爲多餘的，沒有意義的東西。音樂或音響效果，如果不通過演員情感的意義而出現，就沒有觀念形態上的意義，因此也就沒有任何藝術上的價值。「雷雨」第三幕中的雷聲，必須恰恰是足以成爲使四鳳心中的矛盾更加增長的力量之一，在她心中具有着活的感情的意義之時，才有戲

劇的價值，否則，即使過多的渲染，或過少的簡省，都是不恰當的，沒有意義的。因此，這一個使戲劇中各部門藝術變質的原因，乃是一個決定它們有否藝術內容的原因。

矛盾產生的根本原因

但是，上面所說的變質，是就邏輯上而言，就是說，戲劇藝術爲了要使得這種綜合成其爲真正的、藝術的綜合，所必然要求於各種藝術部門的。在具體情形中，決不如上面所說的那樣簡單，各種藝術一走進了戲劇之中，就實行變質。倒相反，這中間常常經過許多矛盾，摩擦，這才漸漸變了質，成爲綜合藝術的一部門，在藝術中擔負起它那一份任務來。

矛盾出現，這是說，各種藝術在戲劇中沒有能够好好依照演員藝術的需要來變質。其所以不能，表面的原因當然很多，但基本的原因不外一個：即不能正確地找出各種藝術可以在戲劇中供獻出來的，它的最特長的表現手法。而這個矛盾的表現，也常常是存在於一種情形之下：即各種藝術要求擴大它自己的表現，在手法上，在機會上，甚至以它自己爲中心。

我們知道，各種藝術是習慣於、並且滿足於它成爲獨立藝術之時的表現手法的，它總希望由自己來完全地表現整個的內容，而不希望同別種藝術合作來完成。因此，各種藝術的創作者雖然在劇場中，也不很留心研究他這一創作部門把握的是長於表現什麼的工具，也不大去體會，甚至不大願意承認他們的藝術手段必須通過演員來服務於戲劇。假使每一部門都沒有，或者有幾部門沒有具備這個對於自己的地位和自己所掌握的工具的了解之時，戲劇這特殊綜合藝術的綜合條件就被破壞，演員就被推出中心地位，媒介就不存在，綜合就解體，矛盾的現象就發生了。

這只是一般的根本原因，至於在實際上，我們却看出這根本原

因大致在三種情形下表現出來。

矛盾的
原因一

我們知道，各種藝術的參加戲劇藝術，是由於演員藝術的延長，這個延長一般是從演員身上向身外發展的。我們也知道，各種藝術的矛盾是由於不知道如何變質而來。這種變質的需要看得越明顯的時候，矛盾發生的可能性越小，反之，却越大。於是在這裏，產生了一個矛盾的原因：即和演員藝術這中心越接近，這變質的需要就越顯著，而越遠離，却越模糊。這就是說，當演員藝術向外延長時，越遠就越不容易看出那延長出去的關係；但是演員藝術却和這關係的部份又毫無疑義地存在的。當其成爲藝術而表現於觀衆之前時，這矛盾就清楚地出現了。

比方美術要素和戲劇藝術發生接觸是從演員身邊開始的。最初的美術要素在戲劇中是以身體裝飾，即在赤裸的身體上用彩色繪上各種花紋而出現的。特別值得我們注意的是跳舞的人儘可能的不穿衣服，這不獨熱帶的野蠻人如此，即寒帶的愛斯基摩人(Eskimo)也如此。爲什麼不穿衣服，却在身上繪花紋呢？布歇爾(Burcheil)記布須曼人(Bushmen)的跳舞時曾說：『他的身體因爲僅僅圍着一塊胡狼皮，沒有穿衣服，倒是毫不受拘束的。』從這裏就可以知道爲什麼不能向更遠一些的地方延長下去之故了。

面具是較後的事。希臘人的，今日西藏人的，以及九世紀時中國的，還有更早一些時候印度人的；這些都見於記載。實際上也許更早一些，這大約是當舞蹈的戲劇意義更深，即格羅塞(Glosse)所說模倣式的，而非操練式的舞蹈更加發達的時候的事了。這時對於化裝的需要更迫切，所以面具和服裝就出現了，但在這裡也就產生了矛盾，那就是服裝和動作的矛盾了，這個矛盾在實踐中是給與解決的，直到今天爲止，我們可以看出跳舞的服裝是特殊的。中國

的水袖，水裙，紗帽翅，雉尾等，西洋舞劇（Ballet）中的緊身衣服和短裙，以及別的跳舞中的大裙等，那具有它們便於舞蹈和增加舞姿的特殊作用，也可說都是由這矛盾所產生的成績。

道具的運用也是這種跳舞的戲劇性發展中間演員藝術的一個延長。爲了適於跳舞的樣式化，中國舊劇中是除了戲劇所特製的道具而外，不許真事務上台的。馬鞭代馬之類，實在也是一種矛盾的產物，因爲一方面，道具必須成爲敘述故事（即戲劇）的條件之一，其次，又必須是幫助跳舞，使它增加姿態的事物，這兩個要求互相鬥爭的結果，就產生了一條馬鞭。

向美術方面其次的延長，恐怕就是佈景了。這個延長中所產生的矛盾一直到今天還沒有得到最後的，全世界公認的解決，但已接近於解決的途徑；即是我們已可認識裝置，或者廣泛點說，美術，今日在戲劇中的作用，無非是兩方面：一是造成一個場所，爲的是便於演技的展開，一是造成一種氛圍氣，爲了便於劇的感情之傳達而已。

原

因

二

同樣，當參加綜合的某一種藝術自身發展了，進化了，而這種進化的影響達到了戲劇中來之後，也可能引起矛盾。因爲在這樣的情形之下，我們失去了一向對於這種藝術表現手法所已被認識的特性，而過分強調了或否定了它的新特性。於是這種藝術在戲劇中得不到適當的地位，因而引起了矛盾。

這個我們可以拿音樂做例子。音樂參加戲劇藝術而成爲它的一個要素，是很早的，那還是在戲劇未形成的時代。那時候的音樂是由於節奏的明朗而和跳舞結合起來的。格羅基在『藝術的起源』中敘述原始的跳舞道：『跳舞的特質是在動作的節奏的調整。沒有一種跳舞沒有節奏的。』關於音樂，拉姆荷爾茲（Lumholtz），在他的

『昆斯蘭旅行記』中說：『土人們對於旋律的聽覺要比對於拍子的弱些；但我也從我的從人學會了許多完全合於旋律的歌曲。我的歌一點也不惹他們歡喜。只有其中一隻歌，當我用很正確的拍子唱給他們聽的時候，他們才歡喜了。』在維德王子（Weid）和曼恩（Man）的書中都認為蠻族的音樂沒有旋律。前者說：『男子的歌聲好像一種發音不清的叫號』，後者說：『土人沒有絲毫明確的音的高度。』可見原始音樂是以節奏為主要表現手段的。這一個特長就和跳舞結合起來，並且結合得很緊。挨楞萊希（Ehrenreich）曾敘述一個蠻族的藝術道：『他們從來沒有歌而不舞的時候，也可以反過來說，從來沒有舞而不歌的；所以他們可以用同一的字來稱呼這兩者。』

但是，音樂自身發展了，旋律，和聲，甚至音色的感覺，在音樂中漸漸佔了重要地位，成為表現手段的中心部份了。於是，當這些變動的影響達到劇場之後，戲劇裏面就發生了矛盾。我們舊劇就是這個矛盾的一個典型例子。舊劇是歌舞劇，敲擊樂器完全是按照跳舞的節奏需要而存在的，在舊劇中，敲擊樂器的演奏，對於每一動作，每一表情，甚至每一個細微的感情轉變過程，無不是緊緊的結合在一起，而加強了、豐富了他們的內容。但是歌唱、絃樂器和管樂器等在戲劇中的位置却是不適當的，他們完全不以其節奏的明決見長了，而相反地，倒是以旋律的美去取悅聽眾。這旋律的美，因為音樂本身的發展階段的新特點和戲劇舊規律的不相容，在絕大多數的場合，並不能加強和豐富劇中的感情，反而和舞蹈以及劇的發展對立起來，爲了音樂上的，即唱的甚至伴奏上的需要，隨時停止了舞蹈和動作，甚至完全犧牲了它們，是經常的事。這表明音樂的美的標準，並非變了質，而是直接地跑進劇場來，雖佔了一個地位，而破壞了戲劇的完整。所以北平的『懂戲的』，乾脆就不看

戲，而去「聽戲」。

這情形在西洋也差不多。比方意大利歌劇，有一個時期，也是不惜以音樂的美來破壞戲劇的統一性的。

這個矛盾的發生，在於音樂的這種新發展，同時也發展了音樂自身的藝術性，而人們還不能認識這種藝術性的究竟。

比方說，有些人以為音樂不表現任何東西，它的美是出於自己本身的。叔本華 (Schopenhauer) 就說：「音樂是對於有形世界完全獨立的，完全無視有形世界的，即使沒有世界，也能够在某一形式上存在的；」這意見是從康德 (Kant) 以來一直如此的，比方前面所說的意大利歌劇，也就是受了這種音樂理論的影響，因而在戲劇中把音樂和戲劇對立起來。

也有人認為音樂和繪畫一樣，可以描繪客觀的外界的。比方瓦格納 (Wagner) 就是。他改造的歌劇，受了丟波長老 (Abbe Dubos) 這一派理論的影響。丟波說：「正如畫家摹倣自然界的形和色一樣。音樂家也摹倣嗓音的長短、抑揚、嘆息及轉調等——一句話，也摹倣自然界表現它自身的感情和熱情的一切聲音。」瓦格納的歌劇，當然是一種不朽的藝術品，但後繼者也往往把這種理論運用於極端。不成其為情感的描寫，而成其為外界一切事物的描寫了。這從許多歌劇作者想用序曲敘述故事而實際上決然收不到這效果的事來證明。

只有首先正確地認識了音樂的特性，才能够進而解決矛盾的問題。

汗斯列 (Hanslick) 的意見是值得聽的。他既不贊成音樂的美是出自其自身，也不贊成它可以描寫一切。他認為它可以造成一種情緒的氣氛。比方貝多芬 (Beethoven) 的「田園交響樂」，並非由於客觀地描寫了田園風景，而是抒寫了人們對於田園生活以及

天時變化所生的不同情緒，所以音樂是直接地，以發抒或者把握並表現了感情為其特長的。

所以戲劇中間一般音響效果和歌劇舞劇中間的音樂部份，它們的任務應當是作為演員表演中直接訴於感情部份的延長，如我們前面所學『雷雨』中雷的例子，和許多成功歌劇的那些富有戲劇性的『間奏』和歌曲所表現出來的——這樣的音樂，在戲劇中一定能夠強和豐富演員表演的感情，增加它的感染。

原
因
三

由於社會的、思想表現的需要，因而促進戲劇的向前發展。在這個發展的形式中，對於各個或某個參加綜合的藝術要素必然給予新的任務。而這些或這個要素並不習慣於這種新的任務。這樣也會發生矛盾。

可以舉文學的要素為例子。當戲劇中的文學要素沒有一種明顯的獨立形式之時，它是和戲劇緊緊結合在一起，沒有什麼矛盾的。『樂記』上說：『詩言志，歌詠言……言之不足，故長言之，長言之不足，故詠歌之，詠歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。』從感情而詩，而歌，而舞，這是一個表達的過程，是融合無間的。但是由於思想上的需要，劇作的形式漸漸形成，劇作家成為一種專職之後，於是也就發生了認為劇作是戲劇的一切這樣的觀點；同時，作為它的反動，也就產生了從戲劇中趕出文學的觀點了。

文學，無疑的在戲劇中有兩種任務；第一，思想之明確的表達，其次，修辭中的形象的創造。由於戲劇進化的結果，這二者的任務加強了，特別是前者，太明顯地加強了。因此，就產生了只有劇作家才是創造者的觀念。這顯然是由於戲劇自身進步了，改變了對於文學的要求。而一般習慣對這新要求不能適應之故。

在戲劇中節拍明顯的跳舞要素的衰退也是一個例子。由於戲劇的向前發展，不能滿足於歸納成為規律動作的那種生活摹倣，因

此，漸漸打破了過於規律化的跳舞形式。而走向更其接近日常生活的動作。在這打破的過程中，就發生了許多矛盾。比方我國舊劇的改革，人們的意見對於規律的動作之存廢很不一致。當新的內容要以舊形式來表現的時候。這些規律的刻板的手勢和步法都成了不調和的東西。要保存這一個刻板的東西，戲劇的內容就不能反映新的現實；否則就要打破這刻板。

規律的，節拍明顯的跳舞在戲劇向前發展中是必然會日漸減輕其地位的，所以改革舊劇，必須從新的跳舞的觀點來揚棄舊的，把跳舞放在應有的地位上，迷於舊劇者的誇張其作用，輕言改造者的抹煞它，都是不當的。

在這三個矛盾產生的原因之中，最重要，而起着決定作用的原因是第三個。這個原因是一個社會的原因，也就是說，是一戲劇這藝術的內容要求新的表現，因而改變了戲劇中綜合形式的原因。一切其它的矛盾會由於這個矛盾的推動而發生和發展，也會因它而緩和甚至消滅的。

矛盾的
絕對性

我們上面所說的矛盾，這只是一個時期中戲劇藝術上所發生的矛盾，就是說，某一個時期戲劇藝術中所爭而不決的問題。比方美國進步戲劇界最近所提出的要不要佈景的問題之類，都是屬於這一種矛盾的問題。

是不是說，當這類普遍於一個時期中的矛盾問題已經得到了解決，而新的矛盾又還未發生以前，任何一個個別戲劇的藝術創造中就沒有矛盾呢？這裏，我們且不說這種原則性的，普遍於一時期中的矛盾常常是一個繼一個而起，往往當舊矛盾被克服之日，也正是新矛盾當作問題提上日程之時。我們只說在這些原則性的矛盾之外，還存在有每一個戲劇創造中所具體發生的矛盾。

這種矛盾是什麼地方產生的呢？第一，在每一個戲中，因為其

內容不同，所以參加綜合的藝術要素在份量上也是不可能相同的。有的戲音樂成份很重，有的戲又會很少。在每一個戲中間支配和統一這些藝術要素，使它們有機地結合之時，即在創造之時，是從不斷地克服矛盾中間發展出來的。第二，這種每一個戲中間所發生的具體矛盾，和那些原則性的矛盾並不是絕然無關的。不僅僅有關而已，而且恰恰由於每一個戲中間所不斷產生的具體矛盾之積累，這才展開成爲一個原則的矛盾。所謂原則的矛盾，是從無數個別實踐中所提出、明朗化、尖銳化起來，雖然那討論、爭論是原則的，而那矛盾的克服，也同樣是在一群個別的實踐中予以解決的。比方我國抗戰前後發生了宣傳劇、街頭劇的問題，而在三四年不斷的實踐之中，也漸漸形成了對於它們的比較共同的見解。

在戲劇中藝術的綜合，就是由矛盾而使得戲劇進化變遷的。自原始時代以來，戲劇的形式已經經過了許多變遷，以後還要變遷下去。在變遷中，歷史上留下了不少種類戲劇的形式和名稱，西洋有悲劇，喜劇，舞劇，默劇，即興喜劇（*Commedia dell'arte*），中國有大曲，滑稽戲，宋金雜劇，元雜劇，南戲，以及近來的文明戲等，這些形式，除了少數因內容的性質不同而形成以外，大多數都是由於綜合的成份不同而起的形式上的（質的）變化。將來的戲劇新形式也是由這種成份的不同而產生，所以各種藝術在戲劇中的綜合，不是固定的，是變動的，不是死的，是活的。

第三章 戲劇的集體性和導演

爲什麼
會具備
集體性

戲劇之具有集體性，也正如它之具有綜合性一樣，是人所共知的。但關於集體性的特點，却往往沒有够明確的概念。因爲通常有這樣一種誤解，以爲所謂集體性，乃是指的一個戲底演出，參加創造者必須許多人這點。當然這是一個理由，但這理由是不充分的。集體這名詞的意思，有兩個要點，其一當然是一個以上的人集合在一道，另一則是在一道的人必須是爲一個共同目的而工作。如果集合在一起的人，並無任何共同目的，各人管各人的事，甚至各人有意無意地毀損了他人的工作，這一群只能稱是烏合之衆，却不能稱爲集體。

戲劇的集體性在什麼地方呢？在於這一群集合起來的人有一個共同的工作目標；一個共同的，要表現一個戲中間所包含的中心內容的努力。雖說這努力是由各方面去着手，但相互之間的關係不是互相毀損，也不是互不關心，而是互相完成的。這就是戲劇之所稱爲集體藝術的理由。

但它爲什麼會成了這樣的集體藝術呢？如果回答這問題說，因爲它是一種藝術，藝術必須統一，而這藝術又是由多數人共同完成，所以這少數人就自然集合在一個目標之下來工作了。這是言之成理的，但沒有說明什麼。因爲我們所要知道的，乃是戲劇這集體性具體的發生過程。正如我們在研究綜合性時具體去分析它的發生過程一樣。

我說過程，這是表明並非戲劇一開始即具備了完整的集體性。我們必須了解，集體性是一種複雜進步的屬性，絕非一種原始簡單的藝術所能具有的。但我們要深刻的了解戲劇之所以發展出一種集體的屬性，却非從它尙未完全具備這種屬性的時候來開始分析不可。

戲劇的原始形態是演員的表演，這我們已經知道了。所謂表演，乃是當着觀衆進行一種活動。這活動必須引起觀衆的注意，如果不能引起注意，表演就不成立了。因此，表演產生一種必不可少的屬性，即吸引住觀衆。

許多種古代的戲劇形態證明着這種在吸引觀衆的工作上的努力，和因爲努力而發展出一定的特殊形式，這些形式，成爲現代劇的祖先，發展出現代的戲劇，即集體藝術的戲劇來。

比方我國宋代的「雜劇」，今日舊戲的遠祖，就是一個標本的例子。這種戲是沒有一定故事的，由四個（後來發展成爲五個和六個）角色各人說一段，唱一段，即興地、即景地、迎合着觀衆的興趣；其中一人專門組織着這種迎合的工作，名叫「引戲」，主要擔負表演工作的「末泥」，爲了恐怕太枯燥，另設兩個人，一個裝傻，名叫「副淨」，一個專門來揶揄這傻子，名叫「副末」，後來還有扮女人的「裝旦」，扮男人的「裝孤」，後兩個角色的出現，大概戲中已經有些故事了。

這樣的戲劇形式，當然是一個有計劃地爲着吸引觀衆的目的組織起來的。但它的吸引方法是即興和即景。爲什麼要即興而且即景呢？因爲這樣是可以使觀衆感到更多的興趣，更能把注意放在表演上的。即景的說笑話，即景地編唱詞，甚至必要時和台下對答幾句話，觀衆是不會疲倦的。不過，這樣當然不能預定一個完整的計劃，預期一定的效果；只能隨機應變，順應觀衆的心理。因此，這種方法是靠不住的，如果投機不着，就會失敗；而且演員之間的努力也非常可能相互矛盾，相互破壞而至失敗。總之，這是一種被動的方法，沒有預定的嚴格目的，不能左右觀衆，反而被觀衆所左右，是一種很笨拙的方法。

因此，當戲劇在前進的中間，就一定會去改造這種不利的形勢，把被動變成主動，無計劃變成預先計劃，一有了計劃，於是沒有共同的目標的，也就發生了共同的目標；演員之間在創造工作上發生了關聯，爲了表達一個共同的內容而互相結合成爲一體。這個「一體」，就是一個集體，在這裏，戲劇創造由烏合的情況飛躍到集體的情況，戲劇乃增加了一種屬性，即集體性了。

所以戲劇的集體性一方面固然是由於綜合性，由於戲劇必須多數人參加創造而來，但是在另一方面，參加戲劇創造的這一群人能成爲一個集體，乃是從表演的特性而來。表演的藝術，從單純的、被動的迎合觀衆，走向了自動的、積極的說服觀衆，把觀衆吸引到自己預先設定的世界中來，乃是表演藝術面向觀衆這特殊屬性的進一步的，更深刻的表現。所謂更深刻者，是說，如果從前那種即興即景的表演是由表演者去適合觀衆的心情思想的話，那麼現在這種積極設定一個事件，主要由表演者來傳達的方法，却是反過來讓觀衆適合於創造者，把創造者的心情思想去感染觀衆，說服觀衆，使他們完全地，無可逃避地同感於創造者。這樣子，戲劇藝術才成

了一種真正銳利的武器，有力的傳達思想的武器。

對於集體性的反抗

可是也因此，對於戲劇的創造，特別是表演的創造上增加了一些限制，創造不能即興的了，必須按照預先設定的內容的要求來表演，這樣，無疑地喪失了許多抓取觀眾注意力的機會。這件事，從全體說來，自然是加強了對於觀眾的感染力，但從部分看來，也許片斷的場面反而冷淡，特別是從直接面對着觀眾的演員看來，反而使他們失去許多引動觀眾的機會，是一種損失，一種力量的減弱。因而戲劇裏就一直存在着一部分力量，不斷的在這一點上進行着反抗。不成問題的，這種反抗的實質就是破壞着集體性，而且當然也是就在實際上減弱了整個戲劇對於觀眾的吸引和感染力量。

這就是說，戲劇藝術在今天雖已經完全確定了它的集體的特性，却決不是在它自身中間，特別是每一個具體的創造過程中間完全沒有反集體的因素存在。這裏，我們可以概括出三類反集體性的存在物：

第一類，是前代戲劇方法的殘留物。所謂方法的殘留物者，就是戲劇雖然進步到有了一個中心內容。但是對於以這內容去吸引觀眾的事並不看重，至少是不特別看重。比方有許多美國電影上所謂歌舞片，乃是以故事作為連貫的手段，而實際上是表演歌舞的。它的吸引手段不是故事內容，而是歌舞。又如我國舊戲中的所謂「全武行」主要的是表演武藝，故事反而在其次了。這樣一種方式的戲劇，是有它悠久的歷史的：明初的貴族，朱元璋的兒子朱有燾，寫了不少以故事連串歌舞的戲，而在這以前，南宋時代，恐怕也就早已有了，看看那時留下來的劇本名目也就可以猜到。大概這種方式的戲，是在戲劇進步之初，還未完全轉變成為以內容為吸引觀眾的中心手段，而產生了這種東西的。不過，這種東西却一直還留到今

天，甚至進步的話劇作者也居然有喜愛運用這種方法，在劇中穿插歌舞，在對白中運用「相聲」的俏皮來取悅觀眾的。這當然是減弱中心內容、減低戲劇的武器性的，一種破壞集體性的力量。

第二類，是前代戲劇慣例的殘留物。比方角色中的丑，在中國劇中間，向來就保留着它固有的即興和即景說話的權利。其所以如此，乃是因為戲劇要利用它來隨時提起觀眾的興趣。用現代的術語來說，就是所謂「調濟空氣」。丑這角色，據考證，是由宋雜劇中「副淨」所演變出來的。它的後身，不僅僅是在舊劇的殿軍平劇中間存在，即在今日的话劇中，也變相地以滑稽角色或者某些場合中的「反派」角色來繼續存在。這一個家族的角色，在觀眾，演員以至導演的心目中，形成了堅固頑強的概念，是專門爲了調濟空氣，打破觀眾的沉悶之感而存在的。但是，人們也往往很清楚的知道，它們是「破壞空氣」，即把觀眾引離了全劇的中心思想和情緒綫索，減弱了全劇的感染力量，破壞了集體共同的努力的，然而，總認爲戲劇是可以容許這種行爲，總應當以觀眾眼前的興趣爲重，而不應過分珍惜更深刻，更悠久的感染的。

這類似的事情，也不是中國戲劇所獨有，西洋戲劇中間也同樣地存在着。這事是非常有趣味的。西洋戲劇中間的小丑，也和中國戲劇中的有相類似的任務。比方在沙士比亞的作品中，小丑往往也說了許多機智的警語，這些警語在劇本中間，也常常是以警語本身的價值和理由而存在，對於劇本的中心內容，關係反而是不够嚴密的。偉大的作家如沙翁尙且如此，也就可見英國伊利沙伯時代舞台上的風氣了。

第三類，最主要的一類，是由於演員的職業心理，難於忍受個人在舞台上一時被觀眾所冷淡，因而隨時尋找機會顯示自己。嚴格地說起來，這當然仍舊是前面所說演技特性的一種表現，也可說是

一種前代戲劇心理的殘留物，「一種蠻性的遺留」。在前面宋雜劇的例子中，四個角色的表演是平均的，每人都有相等的機會在觀眾面前顯示自己，但是，當戲劇有了一定的內容，要求着適合於它的特殊表達方法之時，演員的表演，即在觀眾面前顯示自己的機會就變成不均等，而且無法均等了。然而由於積習，由於演員在舞台上心裏的感受，就發展出一種自己爲自己打算的行動：不顧戲的中心內容，在不適當的地方爭取機會顯示自己。最簡單而原始的方法，就是所謂「搶戲」了。文明戲是沒有固定台詞的，於是演員在台上隨意長篇大論，不僅說得離題萬里，而且借以難倒對方，讓他說不出回答的話，對方如果一時真回答不出，癱在台上，就名之曰「插臆燭」，是不名譽的。這情形，當然也不是文明戲所創造出來，在舊戲中也就早已存在，而且習以爲常的了。相傳譚鑫培和梅蘭芳合演一個什麼戲。譚鑫培用方言向梅蘭芳問話，去難倒他，使他沒法回答，就是一個好例子。

在這種情形下，除非演員自己甘拜下風，否則就必須在舞台上相持不下，其結果，戲的中心內容也就拋在一邊了。例如搜孤救孤這戲，原來是公孫杵臼的戲爲中心的，後來譚鑫培和盧勝奎合演，譚去的不是公孫而是程嬰，於是他就認爲有失自己的地位，自慙給自己添了許多表演上機會，所以今日這個戲，反而以程嬰爲中心了。這類事情在舊劇中是很多的。

但是劇本究竟不能爲了每次演出而修改，而且這樣的修改，對方也不會願意的。因此，在戲劇中就造成了齊如山先生所說的這種病態現象：「兩個好老生不能同搭一班，兩個好旦角不能同搭一班，兩個好武生，兩個好花臉也不能同搭一班。……甚而至於一個好老生，一個好旦角，一個好武生彼此也不能同搭一班。」

當然這情形也並非中國舊戲所獨有，在美國電影中也可以明顯

看出一部片子中只能有一個頭等的明星，如果兩個男女主角都是有名的，那種片子就已經非常稀少了。從前也曾經有過一兩部所謂 All star Cast 的片子，如「大飯店」「晚宴」等，但那種片子與實際上是讓每一個明星儘情地表演一段，而故事的中心內容是為這種各人的表演方便所犧牲了的，這情形，就形成中國舊戲中的台柱制度，也形成美國電影中的所謂明星主義。

台柱制
度和明
星主義

什麼是台柱制度呢？這是一種劇團的組織。以一個名角為中心而加上許多別的演員。這名角，就稱為台柱，而其餘的演員則稱為班底。在排戲的時候，劇本根本就是特為這台柱而編的。首先由台柱自己拿來研究了唱腔，說白以及身段上的各種「俏頭」以後，這才打出各種「提綱」即我們所說的演出計劃，交給各個配角，和各個管衣箱人，檢場人以及場面方面，讓他們去研究，接頭，然後排定演出。從這裏，我們可以看出，一切工作計劃是以主角的表演為中心而不是以劇的中心內容為中心的。主角首先研究了自己的「俏頭」，然後才根據這些「俏頭」來計劃一切，在這之下，各個配角又去研究自己的「俏頭」，那麼這戲的演出，除了「俏頭」之外，內容的分量也就可想而知了。

明星主義當然不是一種制度，却是一種精神。前一節所說的一個戲只能有一個頭等的明星，就是明星主義的一個表現。這種精神是一切為了名演員的表演的。美國電影是有導演的，但大部份影片的導演一大半的工夫是為名演員的表演絕技提供最合宜的條件，只有一小半是為傳達故事和它的中心思想。因此，這個中心思想在劇中的重要性，在觀眾中間的感染力到底有多大，也就可想而知。

對於反集
體傾向的
克服

上述這些反集體性的傾向，可以用一句話來說明，乃是對於戲劇藝術中思想要素的重視不夠，換句話說。對於一個戲的中心內容沒有足夠的強調之

故。其所以沒有強調起來；或者由於不知道，或者由於不相信，或者由於不願意，當然在各個社會階段，各種具體社會情況下都有它的特殊原因。這些原因的論述，屬於戲劇史的範圍，這裏不加分析。但就戲劇本身來說，那些社會鬥爭關係其所以把中心內容的抹殺用反集體性的，強調着表演上的即興主義的形態表現出來，那都有它藝術的原因。這原因乃是從常識的觀點，有意無意地把戲劇組成上的演員中心歪曲成爲表演至上。但是，這兩種觀點是絕然不同的東西。演員中心者，是說，戲劇的綜合關係以演員爲媒介，戲劇的中心思想的傳達和藝術創造，以演員的表演爲最後的完成，而表演至上則認爲表演既爲戲劇藝術的中心，那麼一切都爲了表演，思想的傳達等等，也都是爲了顯示表演而存在的，所以表演是第一重要的，其餘都在其次。這乃是唯技術的觀點，形式主義的觀點，和我們所說的演員中心的觀點剛剛相反。我們所認爲演員的表演，無非是爲了傳達一定的內容。這內容裏包涵着一定的認識和立場，這種認識和立場，通過了演員的感情體驗借技術而恰當的傳遞給觀衆，而觀衆就被說服、被感染，而完成了一種體驗，而在思想中增加了一點東西。這乃是戲劇對於觀衆所發生的深刻的效果。至於表演至上呢？所想獲得和所能獲得的，不過是觀衆對於技術的稱賞而已，它是達不到觀衆的心裏去的。

因此，集體性在戲劇藝術裏，不只是一種可有可無的屬性，而是把戲劇從江湖賣藝的那個「藝」提高到表現思想的藝術那個「藝」，而要堅持戲劇的藝術的集體性，就必須強調戲劇的思想性。

首先，我們要求演員成爲一個思想家而不滿足於自己是一個精巧的匠人。當他從事創作的時候，不要只注意到觀衆對他的關心，而專門設法賣弄自己，而要去思考和研究劇作的思想，並且運用自己的思想去看自己的角色以及別人的角色，去認識它們，並且和共

同創造的人對它們取得共同的認識。這樣，我們才可以把這要傳達的中心思想轉化成爲我自己的思想，才會不感到思想對於我是一種約束，才會不至於專門想從顯示技術的方法上去獲得觀眾。

其次我們一定要做到參加中心內容和思想的傳達工作的，不只是少數演員，而且還是劇場的美術家、音樂家、服裝師、燈光師和創造集團中全部的人。演員雖是戲劇藝術的最後完成者，但不是唯一的完成者；他雖是創造的中心，但並非除他之外，別人沒有創造的餘地。大家全參加思想傳達的工作，同時大家也必然會自己去思想，於是，對於演員專求在技術上顯示自己傾向，必然會從思想的立場提出異議，這樣便有效地，積極地克服了反集體性的傾向。另一方面，他們參加了思想和傳達思想的工作之後，對於自己創造的範圍一定有更好更多的自覺，而不至於走向無原則的表現自己，以求和演員取得平均機會的途徑。這可說是在另一面防止了反集體性傾向的發生。

這樣的做，絕非說我們否定了戲劇創造的演員中心。我們必須認清，演員中心者，乃是創作過程中以演員藝術爲中心。應當辯明一點，即在創作中應傳達的是什麼思想這問題，是由全集團來決定的，大家有相等的發言權。只有在這問題上全集團取得一致之後，只有在無論演員以及全體參加創造者，都願遵守這一個思想目標而創作的時候，大家才能够把自己的創造去補足演員的創造。創造集團決不是爲演員服務，而是爲思想服務。不過在思想傳達的任務上，演員擔得最重罷了。

於是，在戲劇的創造上就不是一種單方面的服從關係，就不是一切的工作者都服從演員的意志，應他的要求去進行一切工作，就不是一切工作者的工作都是被動，不能自主，而演員的工作却完全自由，不受一點拘

創造的
相
互關係

束。而是變成各自有相當自由思想的餘地，同時也相互在創作上受別人的限制和影響的了：每個人的創作必須顧及別人，也可以要求別人留心我在創作中所需要的條件。於是乎全集團之間，人與人都發生着一定的關聯，而形成一個有機的組織。在這意義下，戲劇的全部參加創造者乃成爲一個真正的集團。

這集團成員之間的相互關係，當然十分複雜而且多樣，而且是在創造過程中以十分具體的形態出現的，但是爲了方便起見，也可以概括爲三類：

第一類，是演員與演員之間的相互關係。雖說各個演員都是以表演爲目的，但是各人所擔負的一份任務是不相同的。在一個劇作中間，設定了多少人物，由於這些人物之間所發生的關係，展開的事件，這就表達出戲劇藝術所要表達的東西來。所以演員一面琢磨自己角色的性格、思想，但這種琢磨決非抽象地、凌空地可以得到結果的，他必須從角色所遭遇的事件上，接觸的人物上去設想那角色處事對人的態度、心理、感情和行動，從這裏，每個演員的創造也就牽涉了別人的，同樣，別人的創造也就影響於自己的，而不得不互相留心，互相接觸和互相交換意見了。這樣就和台柱制度的辦法完全不同，並非以一個主角的意志爲中心，別的角色都得從屬他，而相反，是以一種內容、一種思想的表達爲中心，在內容之前，所有演員都是平等的，因此他們之間的關係就不是單方面的，而是相互的了。

第二類，是演員對於參加創造工作的各專門部門的關係。我們可以知道，這些專門部門的藝術家，他們的創造工作都是圍繞着演員的創造工作來進行的。他們所創造出來的形象必然會影響於演員的創造，在某種情況下決定了演員的創造。裝置，首先就給演員設定了情況，規定了他們對於環境設想的道路，更不用說對於演員動

作的規定了。服裝除了對於演員在外形化身上以幫助而外，還規定了演員的動作，而這種規定比起裝置給予的規定來，是更有關於演員的創造的，其它像燈光給演員加強造型性的美感，以及燈光，效果和音樂的製造氣氛，給演員的幻想引導一條道路，都可說是給予演員的創造以約制，以範圍，因而對於演員的創造有很大的決定性，所以這些藝術家們在進行他們的思索和創造之時，必須充分注意演員的思索和創造，在中心內容的範圍內，儘量予演員以創造上的便利。同時，在演員這一方面，也不能視他們的工作乃是純粹為自己服務，應隨自己的創作需要而工作，却應當想到這些藝術家在他們的工作中間，也能創造出對於中心內容有益而優美的表現來。而且這種的表現也有極大的可能刺激和引出演員更多和更好的思索和創造來。所以各部門的藝術家，他們的工作雖然是演員藝術的補足，但在創造中，也仍舊不能說和演員的關係僅是單方面，由演員思索和創造所左右的，而應說是相互影響的。演員在創造中的思索固然影響了他們，使他們的工作在許多點上必須尊重演員的要求，但他們的思索，在某些點上也應為演員所尊重。在某些場合，為了他們思索的優美，演員也應捨棄自己的來採取他們的，在有些部門，如裝置，演員是應更多的尊重藝術家的創造的。

第三類，是各參加創造的藝術家之間的直接關係。在演技至上的台柱制度的情況下，這種關係是不存在的，因為一切都通過主角的思索，而沒有互相之間的直接關係，那一切本來會有的關係和交涉，都由主角自己，或別的與這交涉有關的演員所解決了，輪不到他們自己直接接觸。但是，如果我們承認各部門的藝術家也應當有自己獨立的思索的話，那麼他們之間的直接關係也就產生了。這一類的相互關係比較的不多，也不像上兩類之有經常性和必然性，但不能說不影響到整個的創作。舉一個效果和裝置之間關係的例子：

一陣未經說明來由，或來由說得不十分詳盡的槍聲，如「原野」最後一幕末場在樹林外面所聽到的，我們就必得依據裝置來研究它的方位，音量，甚至音色，還有發射的次數，密度等等。否則，這效果是不會取信於觀眾，也妨礙演員真實感的。

導演的需要

既然集體藝術的創造有這麼許多複雜的關係，那麼爲了關係的調整，爲了中心內容和思想的保持，也就必須有一個專門在這方面工作的人。這個人就是導演。這個導演，和台柱中間的主角是完全不相同的。後者有自己的表演工作，而前者是一個別無其他工作的職業地照顧全局的人。後者是以自己的表演爲中心，而前者是以全集團共同承認的中心內容爲中心。如果後者是只爲個人着想的話，那麼前者乃是爲全集團着想的。所以不能說，導演乃是一種台柱的變相，相反地，乃是台柱的否定。導演的產生，表示着戲劇中思想要素地位的鞏固，是從戲劇沒有中心思想到有中心思想以後第二次向更高階段飛躍的記號，也就是戲劇的集體性更加加強的記號。

導演掌握着戲劇的中心思想，集體的紐帶，他參加在各種創造的相互關係中，消滅着離心的、顯耀自己的傾向，他把關係中的相互抵觸轉化爲相互補足以至於相互提高。他並不站在任何一方面，而只站在中心思想的一方面，來衡量這些抵觸中間誰應當遵從誰。在相互關係中間，他便是這樣一個人，一個獨立於各部門之外，而與各部門都發生着關係的人。

創造的個性與集體性

但是戲劇的集體性的創造問題並不是到此爲止；並不是說，在中心思想上大家統一了，而且在實際上執行了，就算戲劇藝術的集體性已經兌現，我們必須強烈地意識到，戲劇的創造是一種藝術創造，而中心思想或中心內容，經過全集團考慮而同意的，不過只是一個概念，一個故

事的大綱和一個理論上的結論。這樣的東西並不能算是藝術，而只能算是一個共同創造的出發點。如果在集體的創造過程中，大家滿足於集團每個成員的創造沒有超出原定思想範圍以外，都嚴格地遵守了它，即令許多人甚至每個人的創造並不形象，不具體，不真實，也不要緊的話，那麼這種集體性並不是藝術的，而是概念的，因為一切都不過是遵從概念，規範罷了。這樣的集體性，乃是守法，而不是創造，乃是打籃球足球的集體性，軍隊作戰的集體性，其中是沒有形象的。

藝術的集體性是什麼呢？是應當把集團共同承認的概念化為形象。而形象的產出却必須通過個人對於概念的具體認識，通過概念在個人心中所引起的具體聯想，通過這概念在個人心中所引起的特殊情緒才能够完成。因為概念是一般化的，而形象却是特殊化、個人化的。比方『農民意識』是一個概念，但在不同的個人心中可以引起不同的具體聯想。也許你是當過兵的，你心中一想到農民，就記起你黑夜走過村莊，死也敲不開門，又疲倦，又冷，又生氣的事情，而另外一個人却會勾起一個老農民，孤獨無依，沒有吃的，却去疼別人的孩子，而別人對他反加以白眼，可是在這情況下，他仍然不去參加抗日軍隊的記憶。又有人會想到農民狡猾地裝傻的樣子，又有人會想到他們什麼話也聽不懂的笨相。如果每一個人去表演一個落後的農民，假使這表演的人對於農民這種人不僅僅只具有一個抽象概念的話，那麼他所有過去對於農民的印象，都會在他的腦子里起作用，而使得他必然用一種特別的，他個人所獨有的樣子形象化出來，而這種形象，對於其他的人是絕對想像不到的，雖然他們也可能同意。藝術的創造，往往就是這樣地個人的東西。這種東西絕非一些共同承認的概念所能包括無遺。如果無視這種個人的東西，只要有了共同明確的概念，如像戰地舞台上所出現的日本

兵，就認為滿足的話，那麼我們就只能有公式主義，不會有藝術。

所以共同承認的中心思想之類，並不是集體藝術最後完成的形態，不是從共同承認的那一刻起，直到藝術的完成，都保持着它同樣的狀態。它是不斷地被充實，被發展，被最後完成起來。那最後完成的，是形象，是藝術作品，雖然其中包含着那最初當作出發點的中心思想，但是却已經成為全部的東西，已經是經過揚棄之後的東西了。

這個最後的形象，雖然是從共同的思想出發，但那充實和發展是經集團中的每一個個人用他自己特有的材料去工作出來的。在這會工作中間，不能要求每一個個人的思索都必須經過全集團的同意，以為否則就不成為集體藝術。這種要求是不切實際的。許多個人的生活材料，常常是以非常具體的，因而也就非常特殊的形態出現，而且那後面都具有個人特有的感情的體驗，這些個人的東西的表現到外面，別人對於它們的感受並不一定能和表現在本人所體驗的完全一樣。因此，常常由於必須求得別人的允可而歪曲了表現者，逼着他走向虛偽。這樣子，就從形象退回到概念，從藝術退回到公式了。

然而也有這樣的事情：就是個人在運用他自己的材料，發展自己的形象中，自然地走進了一種境界，所產生的形象和所達到的感情，和別人的這種工作剛剛形成了抵觸，或者對於全集團的創造都和諧不起來。這就是說，個人的創造對於集團的創造形成了對立狀態，同時，他的這種創造却並不違反共同思想，然而，在這情況之下，集體性不能不說是發生了動搖。在這個情況下，使集團的創造回到一致和穩定狀態是必需的，而這工作，也不能不說是導演的工作。

從實質上說，這種無關乎中心思想的矛盾，不過在外表上看來是無關乎中心思想的罷了。在實際上，一種中心思想的轉化成為形

象，那形象應當用什麼土壤培養起來，也仍舊有它廣泛中的限度的。個人創造上的發展達到某個限度以外，形象本身中所包涵的某種概念的意義，就轉化成爲別的概念了。因爲概念雖是一個一個獨立起來的，但具體的形象和具體的感情是成爲一個序列而不能清楚分開的。所以這種矛盾，在藝術創造的終極，仍舊是對於中心思想的矛盾。因爲中心思想的保持，在創造的過程中，也和創造的本身一樣，由概念的轉化成爲形象的了。

導演的
獨裁

無疑的，一個導演要在這樣的情況下來保持創造上的集體性，是一種十分困難的工作。個人的創造都是十分特殊的，而這些特殊的創造只要稍稍發展多一點，就互相抵觸起來——要在這樣複雜紛紜的創造情況下完成一個統一的形象，具備着統一的風格，傳達着一個一貫而豐富的內容，有時候，看起來幾乎是絕望的。於是就有人認爲劇場里根本不能容許多數的頭腦思索，而只須由導演一個頭腦思索就行了。因爲要統一各個頭腦的思索是不可能的，所以藝術的創造，只能是一個頭腦的了。

於是在進行創造之前，全部形象化的過程，那怕是很細微方面的，都已經在導演腦子里完成了。他們草成一個非常詳盡的導演計劃，在工作進行中，就按這計劃去做。創造的過程是這樣的，由腦子里移到紙面上，再通過演出集團這工具在舞台上實現出來。然而問題是當那整個已經創造好的形象從腦子里移到計劃書里的時候，不得不都從形象轉化成爲概念。然而導演的要求是：演員通過這一堆概念去獲得一個形象，而且直到每一個細節爲止，都和導演頭腦中的完全相同。但這實際上是絕不可能的事，因爲導演腦子中的這些形象也是導演個人的，具備着導演個人的特質，它們轉化成一定的概念之後，對於導演是完全不困難再回復到形象的，因爲導演

看到了這些文字，立刻就能聯想到那形象去。然而這對於導演以外的人，演員和別的創作參加者，就完全不是這麼一回事了，在他們的腦子里，可以引起完全不同，五花八門的聯想，而形成爲多種多樣的形象，於是，一個導演的意念就變成無數個意念就成爲無法統一的了。

當然，導演在這里可以使用說明和解釋。但是，當導演不承認演員腦子中間也必然會有一意念，並且不設法去了解這個意念之時，導演的解釋是多餘的。因爲在這裏，演員實際上是以一個創造者的資格，而且無法不以這樣的資格進行着思索，雖然導演並不承認他也應當作創造的思索。這種思索當然也形成形象，而且推動着創造者流露於外形。因此，即使演員在自己的意識中間認爲自己應當服從導演，然而這些自己個人自然形成的形象，在腦子里却和導演的對立起來，於是導演的解釋和說明對於他就成爲格格不入的了。結果，只能逼成這樣：導演一點一點的教，演員一點一點地、機械地摸倣。於是演員成爲傀儡了，沒有生氣的了。當然他們創造不出藝術。所以克雷（Craig）一面主張導演是劇場中唯一的創造者，一面却主張演員除了應當是傀儡之外，還必須有熱情，必須能把導演給他的東西，又正確又有感情地表現出來。但他不得不慨嘆說，人的演員是不可能達到這點的，所以必須廢止演員而代以超傀儡（Uber—mariolette），而超傀儡，是世界上從未存在過的一種東西，並且將來也不會有可能存在的。

這種情形，並不僅僅發生於導演與演員之間，無疑地，也發生於導演與各部門藝術家之間。因爲在獨裁的導演眼中看來這些人也是不應當思索，也不能算是劇場中間的藝術家的。所以克雷不得不認爲導演應當是一個藝術上的全能人物：「能創作又能排演一個劇本，能設計和監制佈景和服裝，能製一切必需的東西，發明必要的

機械和必要的燈光。」如果不這樣，他頭腦中的形象，他對於整個戲的意念，即他的計劃是不能夠保證實現的。然而，在這種情況下，集體性是絕不存在了，而且劇場中除了他之外，只能有工匠的地位。可是精力這樣豐富，才能這樣多方面的藝術家是少有的。即使有，也不能在役使全集團，違反他們的意志之下完成任何優美完全的藝術。

導演的創造

那麼是不是說，導演不可能預先有任何藝術的形象和對於整個戲的創造意念在他的腦子里，甚至於紙面上呢？或者進一步說，導演除了為集團而努力之外，是不是自己還有他的一份創造任務和權利呢？是可以的，是有的。但是，問題只是在於導演是否把自己的意念看成絕對的，是否承認集團中每個人的意念也有他們平等的存在權。如果認為有的話，那麼，導演的意念之存在也就沒有問題了。既然在創造集團中每個人都有自己的意念，同時又必須尊重別人的意念，互相影響，互相豐富，互相滲透，互相融和，那麼，每個人的意念（連導演的也包括在內）原來並不是一成不變的了。事實上，戲劇的創造，乃是把各別的意念融化成爲一個統一的意念，更正確些說是把各人創造的成果融成一件混然的藝術品，其中分不出誰是誰的，而是大家共同創造出來的。這就是集體藝術的名符其實的表現。

再從導演本身來說，他的創造意念之變形，之和大家的融合，固然是一種集體精神的表現，然而集團中的每一個藝術家都有自己創造的一份具體表現，那麼，導演的表現是什麼呢？他的藝術品是什麼呢？如果說，整個戲是他的藝術品，剛才不是說過那是集團的創造成果麼？

是的。但是，我們可以來分析一下看。當作一個藝術家，導演對於他的創造對象，劇作，構成了一定的意念，這和一個雕刻家對

於所要塑的像，先在腦子里構成一個意念一樣。雕刻家在他的創作素材，一定的大理石上工作，於是，由於大理石的形狀，性質等等的具體條件而將雕刻家的意念變形了，具體化了，就在這具體化之中來完成了他的作品。導演的創作素材是什麼呢？就是全集團中每個人的創造力。導演在這些人的創造力上工作，而不得不由於它們的具體條件來把自己的意念變形，把自己的意念具體化在這些人的創造力之中，而完成一件統一的，具備特定風格的藝術品。戲劇的統一的風格，統一的內容在這風格上所達到的最適當而優美的表現，乃是導演的藝術匠心的產品。

創造力是一件能動的材料，這一點和雕刻家以及別的藝術家的材料不同。但是，所有的藝術家對於他的材料，都抱着同一的態度：即儘量運用和借助於它的條件以求對於自己的意念作最有力的傳達。在這態度之下，藝術家運用自己的匠心把不利的條件轉化成有利的，把妨礙意念之表現的條件轉化成爲幫助它成長的。這個轉化，就是藝術家把他的腦子中的形象加以變形，但這變形並非改變或歪曲自己的認識，而是用另一方式來表達這認識罷了。相傳米凱朗傑羅（Michelangelo）彫摩西的像，他對於這領導希伯來人出埃及的堅強的傳說中的英雄的毅力十分景仰。可是他所得到的材料是一塊短而肥的石頭，於是在這限制中，他的意念轉化了，摩西成爲一個坐着的，頑強而憤怒的人，他手中拿着上帝賜給的『十誡』，是當他知道人民在他上山受誡時禮拜金牛的消息而把『十誡』摔碎之前一剎那的留影。一個堅決的偉人的印象是十分活躍地被傳達了。在藝術家的手里，死的大理石也會具備能動性的。

當然，活人的能動性是更微妙的，怎樣去利用，轉化而使它更有利於自己意念的傳達，這就是一個導演的匠心了。真正的藝術家，對於集團的創造力是發揮無遺的，集團的創造熱情是被他提到

高最度的。在這力量的發揮之中，他的藝術的意念就得到了最有力的傳達，而這一切的成功，首先的必要，乃是他對於他的創造材料，集團的每個個人的創造力之透澈的，細緻的了解。

第四章 劇作與整個戲劇藝術的關係

對於劇作
地位的
過分強調

諾利斯霍頓叙述到美國的劇作家時曾說過如下
的話：「美國作家，——如是已經成名，有時甚或
沒有——在他底劇本選派角色上很有力量，他底合
同，往往允許他拒絕演出者或導演者派的角色。他經常地參與掛
演，對於導演，有時可以幫助，有時却是障礙，他對於佈景與服裝
也發表意見，毫無忌憚。在美國戲劇演出上劇作家具有權力。這種
權力，當他完稿後仍是不斷的。」（賀孟斧譯：『蘇聯演劇方法論』
第一九三頁）這種特權之所由產生，固然一面與美國社會有關，但
另一面，也還是由於過分重視劇作家在整個演劇中的地位這個傳統
之故。

這種傳統的力量是相當根深蒂固的，幾乎成爲一般的「常識」
。而且不僅是常識，並且形成爲理論了。比方岸田國士的『戲劇概
論』（陳瑜譯）就整個表現了這樣一種思想。說：「腳本的價值可
以離開演出存在，而演出底價值不能離開腳本存在。」

劇作至 上思想 的來源

爲什麼社會形成了這種思想呢？我們知道，在戲劇史上曾經出現了這樣一個時期：在社會地位上，在教育程度上，劇作者比之劇場中任何一部份的人都不同，都高得多，都絕對不能比擬。比方在中國，明清二代，劇作者都是顯宦通儒，而演他的戲曲的班子不過是一些連字也認得不多的，被人看做和娼妓同樣的人罷了。因此，把劇作抬高地位，在這時代是必然的事，相傳明太祖看了琵琶記之後，非常高興，說：「五經四書如五穀，家家不可缺，高明琵琶記如珍饈百味，富貴家豈可缺耶？」於是就想請作者出來做官，而高明還居然不幹呢！同時，在劇作者自己的一方面，也是自視很高的，就比方這高明，他就認爲他的作品是爲名教而寫，不是爲劇場而寫。

在基本上西洋的情形也不完全兩樣。在十七、八世紀這時期中，劇作者的地位和教育程度與劇團中其餘的人是較高的。不過不及中國的這樣懸殊罷了。但是希臘羅馬時代，演劇者一般的還是奴隸，而劇作者却是自由民或貴族。

這樣，就形成了劇作者與劇場完全脫離關係，而劇作遂成了獨立的文學作品。

劇作的 萌芽期

但是，在戲劇的原始時代，却並沒有劇作者與劇場，劇作與整個戲劇的分別。因爲最初的戲劇，本是祭神的儀式，跳舞。而文字方面，不過有着跳舞時用的歌辭而已。有名的希臘悲劇，出自酒神祭禮中的跳舞與合唱，它的劇本，也就是些合唱歌辭。中國的祭神歌辭，北方的如「詩經」中的「大雅」，南方的如「楚辭」的「九歌」，這些都並非單獨存在而是與儀式不可分開的。設使當時沒有人記錄下來也就和那些儀式一同消滅了。這種情形，大概中外是相同的。斐塞洛夫斯基在他的「歷史的詩學之三個基礎」中說：「戲曲在它最初出現

之時。是具有儀禮合唱中一切動作、故事、和對話的雛形的。這也表明了西洋在最初時沒有獨立的劇作。

不過中國的這種情形延得很長，一直到宋代。那時的戲劇脚本是絕不存在了，只在元末明初的劇作中有斷片的引用。這些脚本的不存在，並非由於人事變遷中的喪失，而是由於那時並沒有獨立的劇作者之故。演員也就是劇作者，逢場作戲，隨演隨忘，好的劇本或者漸漸傳抄起來，但這完全是不固定的，可以增損的。

這時期的戲劇中：文學，或者更正確些說，思想這要素起着並不太大的作用。祭神固不用說，只是儀式，並不傳達多少思想，而後來的『雜戲』更只是一種博得觀眾一笑的東西，當然也無所謂一貫的思想，觀點。至多我們只可以說，文字或語言上有着一些巧妙的運用罷了。像中國歷史上有名的滑稽戲，就是一種文字或者語言的遊戲。而宋代雜戲，也不過是些歌謠和語言遊戲的揉合而已。

劇 作
之
獨 立

因此，從歷史的觀點說來，劇作如果不成為戲劇藝術中一個獨立的創作部門，則文學要素在戲劇藝術中是難於高度發揮的。但我們這裏所說的獨立，並不一定指劇作者從劇場游離，這種游離，只是狹義的獨立。這裏的意思是，劇場必須成為演劇中一個明顯的部份，或者一個明顯的創作階段，而不再是『即興表演』。即興表演無論它發達到如何高的形式，永遠難於有力地，有效地表達一個完整思想的。這因為創作得太匆促，太沒有事先準備之故。如果預先給與時間，讓一個或者一群人事先計劃起來，預先估計了各方面的效果，那情形是完全不同的。首先，不僅僅這樣的演出讓我們看起來不是雜亂無章，有一定的目的和方向，而且其次，在語言的運用上，也不只是玩弄一種巧妙的遊戲，而必然是表達一定的感情的了。這兩點，都是文學這種語言藝術的特長：前者是它的思想的明確性，後者是它

語言的形象性，這兩點參加到戲劇中來，為戲劇效果服役，就是文學要素在戲劇藝術中的發展，這種發展，無疑地把戲劇藝術向上提高了一步。

中國的戲劇到了元代便劃分了一個時期，談戲劇史的人，都把這時期稱為「真正」戲劇出現的時期，其原因，就是它具備了用演員演述一定故事的形式。這形式之得以完成，主要的由於劇作的出現。而且一出現即具備了高度的文學價值，即具備了一定的思想深度和足以誇耀的語言的形象性。這情形，無疑地提高了戲劇藝術本身的價值和地位，對於我國戲劇日後的發展給予了莫大的影響。同樣，希臘的悲劇，當愛斯苦羅斯（Aeschylus）等三大作家出現之前後，原始的酒神祭禮這才變成了完整的表演的藝術。無論中國或西方，劇作的出現都提高了戲劇藝術的價值。而且就因為文學要素的發展，不僅加強了戲劇的效果，而且都因文學表現上的要求改造了戲劇的形式。這是什麼緣故呢？因為戲劇藝術，特別是演技，沒有一定的思想深度，是不能發展的。思想是演技（一般說，戲劇藝術）的內容，無內容的藝術是不存在的。反之，如果內容豐富到固有的形式不能表現它的時候，會因它的迫切要求而改進的。元雜劇之更具有表演性（演員扮劇中人時更完全的演技性）希臘悲劇之從合唱隊中提出第一、第二，以至第三個表演者，都是有力的證明。

劇作者從
劇場游離

雖說劇作獨立之後促起了戲劇極大的進步。但同時也帶來了一個不良傾向的發展：這就是劇作者從劇場游離，劇作和戲劇藝術分家。結果，劇作幾乎單純地成了一種文學形式，而劇作者率性成爲一個文學作家了。

但我們必須分辨清楚這游離的原因並不是從劇作中的思想性加

強了 或思想的深度增加了之故，而是由於文學作者強調了語言的形象性，認為這是一切感染力，用劇場的話來說，一切效果的來源。因之文學作者常常忘記了劇場的的特殊性，像處理單純的文藝作品一樣地處理了劇作。這樣，劇作就成了書案上的而不成為舞台上的了。

這事的影響在什麼地方呢？本來文學的三種古典形式；詩歌，小說，戲曲，都並不是由於文學自身所創造，而是由別的藝術中所「略取」來的。詩歌是民歌的歌辭，小說是說書人的話本，而戲曲則是戲劇的台本。可是當詩從民歌分離而獨立，小說脫離了說書，而完成自己的形式之後，劇場却並沒有消滅，相反地，却更其進步，發展了，也就是說，它對於文學方面的要求反而增大了，於是戲曲之成爲一種單純的文學形式成爲不合理。但在另一方面，按照文學自身的邏輯，劇作之發展成爲單純的文學形式，又是必然的，於是從這裏就發生了矛盾，形成了一個長長的這樣的時期：劇場屈伏在文學的邏輯要求之下，成爲文學形式之一的附屬物。

在這時期中，劇作形式的演變和發展幾乎完全是按照自己的要求，即文學總的發展的要求的。至於劇場藝術也在發展，因之對於劇作形式也有新的要求的事，劇作家是顧及得很少，幾乎是不顧及的。湯顯祖在寫出了「牡丹亭」之後，申明他所填的曲如果拗折了天下人的嗓子，他是不管的。這是劇作者的態度。但另一面，我們去翻翻許多的曲譜，比方納書楹的玉茗堂四夢的曲譜，却看出了劇場方面是如何委屈求全，削改劇場的技術以適應作者，唯恐改竄失真，這又是如何不同的一種態度！在西洋，我們看見了多少專門作爲文學作品而寫的劇本。最有名的「浮士德」，它的作者並不顧及劇場。甚至直到今天，紀德還認爲演員的不平之鳴是「令人側目」的。

由於長期地在這種不合理的情形之下，於是爲了辯護這種現象，就產生了雅克戈博（Jacques Co. peau）的理論。這理論不出之於劇作家，而出之於劇場藝術家，倒也不是足以驚訝的。因爲在劇作家作風的傳統力量之下，劇場藝術家幾乎視爲故常了。

戈博認爲，達到劇戲效果的手段可以分爲兩類，像舞台燈光，裝置等等，這是間接的手段，而語言，乃是直接的手段。我們過去是太注重在間接的手段了，這是不對的，現在必須「更正確地認識語言在戲劇上的地位和效能，而託之以舞台的生命。」（據岸田國士轉述，下同）這就是說，他要「從語言關係所生的一切表現上的美找出戲劇的要素」來。於是他認爲「某一台詞之最正確的唯一的表现法」的尋找就成了演員的中心任務。

所謂台詞之最正確的唯一的表现法，在戈博，是什麼意思呢？我們不能想像出第二種解釋，除了作者在寫作這台詞當時，腦中所閃現的那個語氣。因爲只有想到了這語氣，台詞才能被形象地寫來。但是不幸，演員要表現這個是不可能，同時也不合理的。劇作者的表现法固然不容易追尋，而且即使追尋到了，從某一特定演員的口里唸出來是否能夠得到正確的意義，即思想的傳達呢？由於每個演員有自己的特性，自己的條件，所以正確的表现，絕不可能是唯一的，必須每個演員找尋自己的表现法；這就是說必須有自己的創造。

問題很明白的，戈博以爲戲劇的一切創造要素全部都包括在劇作者所寫的台詞中間了。一切劇場中的「創造」只須由台詞中間去找尋出來就行了。所以他有這樣的意見；認爲戲劇藝術的美，主要的在戲曲之中。所以他主張從古來許多天才的戲曲中去找尋它本身的美，比之從別的方面去創造來得更正確，更確實。他認爲「戲劇

的本質在語言』，所以，必須在『聲與形的幻象』中，即從語言所描述的形象中，而非直接的舞台形象中『去求一切戲劇的效果』。

說穿了，也就是這麼一回事：把語言的形象性代替舞台上其餘一切的形象。用文學只能間接傳達的來代替演技或其他藝術部門所能直接傳達的。就是這麼一種劇作從劇場游離之後，許多文人的老調。所以岸田國士，這位文學的劇作者，雖然一面極力地讚揚戈博的見解，說是最新的，但同時也仍得承認它是最老的，以我們的話來說，是最陳腐的。

戲劇繁榮時
代劇作家出
自劇場

戈博這樣的理論，特別是他的結論，雖說極不合理，但他的出發點是否正確，或者表現了什麼問題沒有呢？是表現了問題的。戈博的理論，由於在他的同時代劇場中，往往着重在眩耀舞台技術，却反而不顧及戲劇的內容。他的理論，實際上是對這種傾向的一種極端反動。但這不正確傾向的來源在什麼地方，到底是如他所想像的在於劇場不重視劇作的本身效果呢，還是劇場根本沒有適合的劇作可資尊重，而只好在發展了的舞台技術上去發揮它的力量呢，戈博是沒有進一步考察的，在實際上，剛剛和戈博的主觀了解相反，不是在於前者而是在於後者。每當這種技術眩耀的事實在劇場中發生，總是由於劇作家離開了劇場，在他書齋中寫他作為文學作品的劇本，或者寫他因襲了早已死亡的劇作成規的劇本的時候。

法國的近代劇場之所以為許多人所不滿，乃是由於法國的劇作因襲氣味太濃之故。中國戲劇史上，昆曲興起的前後絕大多數的劇作家，也是因襲前人的技巧。這都是因為他們脫離了劇場，不了解劇場藝術的發展之故。因之在劇場方面，技術的發展遂流於沒有內容和眩耀。這樣就使得作為文學作品的戲曲跟劇場更其疏遠了。

可是，當愛斯苦羅斯兼做作曲家，詩人，跳舞家，挑動作者，

甚至演員和道具管理人的時候，當索福克列斯（Sophocles）兼作演員，跳舞家，音樂家的時候，當希臘三大悲劇家同時是合唱教師兼導演的時候，劇作是被尊重的，因為它是真正劇場中的藝術品。同樣，當莎士比亞（Shakespeare）和莫理哀（Moliere）是舞台監督，劇團領導，和演員的時候，當王寶甫和紅字李二，花李郎這樣的戲班中人同時為劇場創作劇本的時候，當易卜生（Ibsen）是國民劇場的經理，阿史特洛夫斯基（Ostrovsky）是皇家戲院上演目錄選定主任的時候，劇本的傑作是從每個作家的筆下不斷產生出來的，所以在戲劇繁榮時代，劇作家是出自劇場，或者至少跟劇場的關係十分密切。而就在這樣的時候，世界上最偉大的劇作，無論從劇場的意義上說或從文學的意義上說，是在大量的產生。反之，當劇作者和劇場隔離的時代，不僅僅舞台上充滿了不可忍耐的庸俗，令法國詩人馬拉爾美不願進戲院的門，就是在劇作上，我們也只有賣弄文字美麗的曷斯當（Rsdan）和賣弄結構巧妙的阮大鉞而已。

舞 台 藝
術
之 革 新

近代舞台藝術的革新運動，雖說並沒有標明將劇作者與劇場的關係重新建立起來，但顯然是對於它的惡果，演劇庸俗化的一個革命。這革命的開始並不是從劇作方面，而從舞台藝術方面，我們應當理解其意義。就是說，劇場方面並沒有認為這一個惡果劇作者也應擔負一部份；却完全自己承受下來了。因此，首先出現的革命者戈登克雷一面向人家解釋道：『導演的工作是什麼呢？我回答諸位說：導演是劇作家的解釋者，他的本質是將作品從劇作家手裏拿來，尊重地，真實地依從原文的意義解釋它。』另一方面却痛恨關於劇場，特別是關於演員的改造，他認為演員必須從頭到尾在一個周密的計劃之下進行，而這計劃的組織設計者和主持實施者是導演。這就是說，導演是整個藝術的創造者，這樣就產生了一種理論上的矛盾。假使說，

導演真的是一位創造者，那麼他就不能只成爲劇作的解釋者。如果只是解釋者，就不能成爲創造者，因爲如果單單是解釋者，那意思就和戈博的一樣，以文學形象代替一切舞台形象。如果說解釋的意思是從文學形象『照原文的意義』翻譯成舞台形象這又只有在想像中才有可能。因爲從劇作到舞台，要翻譯得一絲不走樣是不可能的，即令你能照着原作字面的意義逐句來作，也不可能。我們姑且不論解釋中就存在若干不同的了解，即若干的主觀（這可以由對於莎士比亞劇辭的解釋之紛歧而證明），即令這種了解可能全無主觀，但劇作者心目中的形象經由演員扮演出來，是否就恰巧是合於作者原意的呢？而且是否有作者沒有想到，在寫作時沒有絕對的必需去想到而在扮演時却非想到並且加以解決不可的問題呢？遇到了這種問題，導演究竟能從什麼地方去『尊重原文』呢？以爲『原文』中間包含了一切。這不僅是克雷，而是到克雷時爲止全部劇作家和絕大多數戲劇藝術家的共同思想。但在克雷的實踐之中都給輕輕的推翻了。克雷在實踐中並沒有執行而且也無法執行他的諾言，因爲他已經覺悟到戲劇藝術必須有計劃，而且必須由導演加以統一了。於是他反而落得被人家歸入不忠於劇作的導演一類之中，這簡直成爲一種諷刺了。

這就是說，革新運動，本來是想改造劇場，但其結果仍然歸結到劇場和劇作的關係上去。其所以達到這個問題，因爲近代戲劇改造上問題的本質是在這裏。

我們不必說，人們關於導演人應不應當給劇作增加新東西的問題，對於克雷的態度是有着紛紛然不同的批評。這是當然的事情，因爲不僅僅一般人，即克雷自己，對於問題的本質也並沒有澈底的瞭解。到底導演是創造者呢還是劇作者是創造者，或者兩者都是？假使兩者都是，是可能的麼？那麼誰是最主要的，或者簡直

說，決定的呢？克雷並沒有清楚地答覆這個問題。

以劇作爲演
劇關係的從屬
其
梅耶荷德

在實踐上發展了戈登克雷並從而肯定了導演是唯一創造者的，是梅耶荷德（Meyenhold），他從自己獨特的觀點創立了一種訓練演員的體系。爲了保證在演出中實踐他的觀點，於是把導演的權威提得十分高。因而把劇本只當作導演用以表現自己的階梯，他比克雷更進步，更大膽，更明白地表現着，他修改劇本，甚至古典的劇本。霍頓（Norris Houghton）說：『梅耶荷德是蘇聯改編劇本適應自己底意念的傑出的演出家，不論它是外國或俄國古典劇本或現代劇本，他都要任意自己寫過。』（中譯本「蘇聯演劇方法論」第一九七頁）。因爲『不具備他底創造特質的東西他是不滿意的，正如他可叫演員如何作，裝飾家如何設計佈景，音樂家如何製譜，因此，他也要教劇作家如何寫劇，作家如果死了一百多年，不能聽他的勸告，那麼他就得自己來動手了。』

他之所以非改編所有的劇本不可，霍頓也說了一些原因，說那是『因爲以往及現在作家中沒有一個能依他所需要的劇場底內容與形式而創造的。』這就是說，梅氏既有了他的演劇理想和體系，就必得讓劇作從屬於他的體系。

共 二
泰 洛 夫

但是梅氏雖然這樣作了，却也沒有把這件事情合理化即理論化。因之就如霍頓所說的遭受了外國批評家嚴厲的抨擊。而到了泰洛夫（Taylov）却把它來理論化了。泰洛夫也正在創造他的演劇的體系，同樣要求着適合於他的劇本，他認爲契訶夫（Chekhov）和梅特林（Meaterlink）（前者是藝術劇場，後者和梅氏有關）都不是他所需要的，他寧願從非劇作的文學，霍夫曼的作品中去找他劇場的文學源泉。他慨嘆，新的劇作者不能很快的產生，使得他不能不從舊作品中去改

編出來。

他所謂的新劇作者是怎樣的呢？那是必須受過泰氏體系訓練的人，一個『詩人』，住在泰氏的劇場中，成為導演的，在某些意義上，演員的助手：為他們寫台辭，供給『文學』上的材料——『詩』。

這樣的一個『劇作家』——這就是說，泰洛夫和梅耶荷德的分別是在於梅氏把一切的東西都要經過他自己的手來泡製，而泰氏，是設計好了，交給別人在技術上去完成它。——劇作家在泰氏劇場裏，不過是一個文學家，更壞一點說，文字匠的位置而已。

洛維茨基
的批判

把上面這一類型的意見加以理論化的，是蘇聯的劇論家洛維茨基（P.I. Novitsky）他說：『劇作家是劇場的生產勞動者之一，必須是創作上的生產工作的參加者。他必須知道劇場的特質和創作過程的特殊性，他必須知道他所供給腳本的劇場的特殊性和可能性，必須知道演員們的聲音和創作的個性。』這就是說，作家必須為特定劇場的特定演員來寫作。

是不是劇作家必須為特定劇場的特定演員來寫作呢？這是可以商討的問題。當然劇作家應當一般地知道劇場的本質，就像洛氏所說的一樣：『必須對於台辭材料的音響和動聽的本質有興味，這才能成爲一個劇的作者而參加到劇的現實化工作中去。』但是是否他必須去瞭解特定的演員的聲音本質之類的東西呢？一個劇作，或者一個角色，在不同演員的演作之下，應當有不同的表現，而且必然會有不同表現的。假使說，作家的作品是為某劇場而寫，顧及到了某劇場一切特殊的條件，但如果某劇場不獨佔上演權而且永久不許別人演，甚至不讓同一個劇場中另外一班人來演的時候，那麼，劇作者這種了解特殊性的工作是沒有什麼價值的。因為它只能適應於

一時一地，而當另外的劇場上演的時候，這種了解仍是同樣的不存在。

這裏表現了洛氏不了解劇作對於劇場的相對獨立性。劇場的藝術是不能重覆的，而劇作却是有相對的永久性的。洛氏以及其他一切想把劇作家拉到劇場裏來，使他變成導演的文學助手的人，實際上是抹煞了劇作的這個相對永久性，而強要它變成非重覆性的東西。

劇作的
二重性

這是一個矛盾，劇作的永久性和劇場藝術的非重覆性。這個矛盾是出於劇作的本身具有二重性：一面它固然是劇場藝術的創作計劃和材料之所本，另一方面却也不應忘記或者抹煞它本身是一個完整的文學作品。這，不論戲劇在它的原始狀態中根本沒有獨立的劇作這東西，不論劇作之成為文學作品曾經是與劇場的表現游離，但是我們必須記着由於劇作的獨立，文學要素這才在戲劇藝術中發揮了它更大的，可能的作用。如果說要不承認劇作的這一點文學上的獨立性，即不承認它還是一種文學作品的話，那實際上所得的結果是遏阻了文學要素在戲劇藝術中的發展，不，不僅如此，它是取消了，刪除了曾經在戲劇藝術中佔有一定地位，發生一定作用的文學要素的力量，企圖回復到戲劇的原始狀態中去。

所謂戲劇的原始狀態是什麼呢？就某一點說，乃是其中只具有文字的元素而沒有文學的元素。也就是說，絕不讓劇作者有思想之完整性、統一性、獨立性，同時也不要求劇作中表現它們。文字的使用，只是表現着文字本身所具有的力量，以襄助舞台效果的發生而已。簡單說：原始狀態的戲劇中，不是通過文字以完成思想，而是通過它，以它為手段之一，去完成舞台效果。在這樣情形之下，劇作者是不能離開特定的劇場（不是一般對劇場的認識）而獨立的。

他永遠只能為每個特定的演出製造舞台效果，而不能為多數劇場的和若干時代的觀眾創作舞台上的文學傑作了。

劇作的思想
性影響了戲
劇藝術的創
造

但尊重劇作的文學性這問題在這裏，不可以理解做劇作者不應該工作於劇場中，而必須獨立於劇場之外，劇作者參加某一個特定劇場的工作與否，是全無關係的，問題是應當尊重劇作中的思想。為了演劇體系上的必要去歪曲作品，或者好聽一點說，改編作品，是完全錯誤的觀點。因為這樣只是把劇作降低到舞台效果的奴役這地位上去罷了。我們知道，劇作不是為演劇體系而存在。演劇體系只是為了更廣擴，更深入，更直接地向觀眾傳達對於生活的認識，看法才存在的。劇作的存在，唯一而且必然的目的，也是如此。所以演劇體系是為了便於傳達劇作中所預先表現出來的思想的。不管這思想是作者原有而為劇場所同意的，或者是為了世界觀更正確些，態度更現實些之故，經過各種不同的手續而加以修正的，這體系，必然以表達它為最大的、唯一的目的。不能為了體系而修改思想，相反地倒應當為了思想而改變體系。

在歷史上，一切意識地或不意識地形成的「體系」都是由於思想的要求。自然主義演劇的成立由於資本主義社會中科學思想的要求，那時的一切藝術，文學、劇作都是表現了這個思想的，要演出這樣的劇，要表達這樣的思想，必須有自然主義的手法。史坦尼斯拉夫斯基的體系是由契訶夫時代的思想，深刻的心理反省的人生態度所引導出來的。伊夫洛斯（N. Efros）在「契訶夫與莫斯科藝術劇場」一文中說：「……當老劇場上演這些作品（契訶夫的作品——抄錄者）的時候，或者是由於不能理解契訶夫以及他的方式，或者由於傳達不出這些契訶夫的本質的特徵和特質……（就）喪失了自己大部份的興趣和對觀眾們甚深的激動。契訶夫只因為劇場不能

成爲契訶夫的，所以他才顯得不是爲劇場的了。」契訶夫的新的思想，要求着新的表現法，於是，莫斯科藝術劇場「憑着藝術的感覺，對於契氏藝術的意義和向精神深處的沉潛，開始了探求的、緊張的、興奮的工作。契訶夫是一個新的寫實主義者，劇場也應該成爲一個新的寫實主義者。……爲得要去正當的受用它們（劇作），必須拋棄掉舞台上的因襲的感情符號，而換上真實的生活感情。史坦尼斯拉夫斯基對於『刻板法的』那種憎惡，——從那里產生了他的全副演劇理論，他的全體系與行列的，也許就是從契訶夫的劇裏生長出來的，雖然他本人並不知道。當這體系還沒有被自覺到，被放進公式裏去的時候，便實際已經指導着契氏劇作的上演了。」體系，是這樣自然而然地應着思想的邀請而出現的，假使憑空要建立一個體系，而且要歪曲劇作來服從它，那麼體系的意義也就墮落到江湖賣解的技術去了。

舞台技術對於劇作的影響

這樣是不是說，只有劇作對於劇場的影響，而沒有劇場對於劇作的影響呢？事實自然不可能是這樣的。不過我們一定要瞭解清楚，劇作對於劇場的影響，是劇作中的思想成份對於表現它的技術的影響，而劇場對劇作乃是對於劇作本身寫作技術的影響。這是很容易明白的，當舞台的構造成爲鏡框式的時候。劇作的形式就成爲換景次數很少，不分場而分幕的戲了。這時候，關於怎樣把故事集中，怎樣處理人物上下場的自然與巧妙的問題，都提上了劇作家的日程，形成了易卜生式的近代劇，和稍後的近代獨幕劇。但當對於舞台換景和燈光的控制更加有把握，更加可以隨心所欲的時候，就出現了分場不分幕的現代劇。這時對於劇作者所提出來的問題却再不是故事的集中，而是情緒起伏冷熱的對比，聯結和統一，不是人物上下場的設計，而是場面剪接的設計了。對於這一影響，舞台技術對於劇作技術的影

響，如果我們不瞭解，這也同樣是不行的，因為小看了這點，也就小看了劇作者必須瞭解劇場，以至於戲劇藝術各部門的這個重要性，而去主張劇作家可以完全為文學的理由而創作，於是乎達到創作二重性的否定結論了。

理論地說起來，劇作中思想對於戲劇藝術的影響和舞台技術對於劇作技術的影響，其間是相互關聯的，辯證地進行着的。當某種思想出現的時候，要求着舞台上恰切的表現方法，而這種表現方法一經出現，又要求着相當的舞台技術基礎，從而這技術又反過來影響了劇作的技術，所以差不多劇作的技術和它所表現的思想之間常常是一致的。矛盾只發生在這樣的場合，劇作的形式與劇場藝術不相調和，而這不調和又常常由於劇作家從劇場游離而產生的結果。

劇場與
劇作家
的思想

綜合上面所說的，似乎戲劇藝術中的思想完全來自劇作，在戲劇藝術的其他部份，好像只是依據着劇作者的思想來創造似的。那麼劇作在戲劇中，即令不是中心部份，也應當說是最主腦的部份了。

問題不是這樣看法的。我們之所以把劇作中的思想性提得如此高，乃是因為劇作者所使用的工具，文字（語言），實在是人類傳達思想最明確的工具；劇作家掌握了這種工具，他對於劇場，負了一個把思想傳達得明確的任務。只是如此而已。並沒有這樣的意思，認為劇場非把劇作家的思想視為神聖不可，即使他們在某個劇本中所表現的思想和劇場中其他藝術家們的不一致，也非得讓這些藝術家屈就他不可。相反地，劇場中任何藝術家都有在思想上提出他自己見解的權力，都有提出對於劇作不同意見的權力，當然，如果要修改，那還是得徵求劇作者的完全同意的。在蘇聯，劇場和劇作者之間關於思想的分歧點問題，主要是取決於他們誰的觀點最正確，最合乎客觀的現實，我們如果用新民主主義的方式來提出這問

題，也可以說，取決於誰的看法更科學，更合乎現實，更接近真理。如果更好的意見屬於劇場劇作者又不同意，劇場可以不演這戲。這在基本精神上，和蘇聯的辦法是相通的。這樣，問題當然牽涉到劇本的修改權。如果按照各人的職責，應當仍然屬於劇作者，當然，要是劇作者自己同意由劇場修改，又當別論了。

這裏，還有一點是足以引起懷疑的。就是：假使劇作者的某一個劇本不止一個劇場上演，而各個劇場又提出了不同的意見，那麼劇作家實際上不是要不能有自己的意見了嗎？進一步說，豈非完全喪失自己的創作地位了嗎？那也不是的。我們剛才所說的，只是關於劇作中所表現的思想這一點而言，思想的事情，是不能多途的，在一件事情上，只能有一個真理，劇作家也好，劇場也好，所服從的是真理而不是別的。假使這個劇場的意見對，我聽從它，別個劇場的意見不對，我堅持自己的意見；但是如果它更對些，我又為什麼不可以修正我自己呢？所以這個問題是很簡單的，但不能和那爲了演出手法而修改劇本的表现這事混爲一談。關於後者，除了劇作家實在是對於舞台技術不大能把握，劇場可以向他商量修改之外，那爲了自己的特殊體系而想讓劇本服從於自己的表现的，在上面，我們業已論及過，是不合於戲劇藝術的創造原則的。

最後，我們只剩下這麼一個問題，即上演古典劇時，我們如何處理劇中的思想問題了。古典劇思想問題處理的困難，在於我們是否應當忠實於劇作的問題。這個，我以爲首先也有一個這樣的情形，就是當劇中的思想完全是歷史地錯誤地時候，我們根本用不着去上演它，否則其中必定具有着若干對於當時現實正確地反映了的成份，善於發揚這樣的成份，是一個古典劇演出的優秀集團所應具備的藝術手段；其次，我們必須認識，作家常常不能不爲他的時代視野所範圍住，雖說越偉大的作家，他所受的範圍也越少影響於他

對於客觀真理的洞察，但終究難於完全擺脫。我們也應當善於分別何者是劇作者自身對於客觀的認識，何者是他欲脫而不得的古老的鬼魂。在上演古典劇時，拋棄這些在作者心中快要死去的部份，也是非常必要的。在這裏我們乃是從現實的發展觀點上去發揚它。這就是說，今日上演古典作品，劇場必須不落於古物陳列館的地位上去，而必須抓取那時代的活的現實。

第五章 舞台美術的機能

要不要
佈景的
問題

近來西洋的舞台上，特別是美國的小劇場舞台上，實驗着一種不用佈景的演出。這種演出，曾經在觀衆中得到了相當的成功。因此，在美國戲劇界，就發生了戲劇到底要不要佈景的疑問，各執一說，不能相下。這個問題，的確關係到整個原則。我們常常意識到，美術要素特別是裝置之加入戲劇藝術，是比較遲緩的事。在古代，不，不只是古代，即現代中國的舊劇，並不要求舞台上有任何裝置。而戲的演出却是並不減色的。這是不是證明戲劇可以拋開裝置而獨自收到它的效果呢？

我國舊劇
使用裝置
的意義一

這問題，必須從事實方面來考察。我國的舊劇，是不用佈景的，現代有許多改良者企圖使用佈景，但都沒有顯著的成績，而且反而損害劇的效果和統一。不過我們只要仔細地考察一下，就知道，即使是這樣，却也不能說它沒有使用着必需的裝置。中國舊舞台上，

是使用着桌椅的。這桌椅的作用，比之現代的話劇要更其多方面一些。也就是說，桌椅之類在中國舞台上，其意義並不限於桌椅本身，它隨時可以具有着不同的作用。比方船、樓、祭壇、公案等等。但是我們也必須了解，如果立刻認為這些桌椅就是完全「象徵」着或代表着一切東西，那可也不對的。它只是爲了演技上的必要，爲了便利於演員用動作表達他的感情或目的，這才存在的。我們只要仔細去考察，在某些時候，桌椅之類，並不「象徵」任何事物，却具有一定的演技的意義就知道了。在崑曲『鍾馗嫁妹』中所使用的有扶手靠椅，平劇『林冲宿店』中所使用的桌子，以及許多開打場子所使用的桌椅之類，很明顯地，實在沒有「象徵」着任何事物，却十足地具備着演技上的不可分離的作用。

原來我國的舊戲是一種舞蹈的體系。它對於裝置所需要的，是幫助完成它舞蹈的動作。因此我們的舊舞台上，有一種專門的職務叫「檢場」、在一定的戲中，他負責把桌椅擺佈或堆疊成一定的樣子，以便演員在共間進行一定的舞蹈。

意

義

二

但是我國舊劇除了是舞蹈之外，同時還是戲劇，還必須用演技去表現一定的故事，而演技的目的，無論在古代或現代，東方或西方，總是要借言語動作以表明一定的意義。比方開門。在舞台上去打開一扇預先裝好了的門，這動作自然人人明瞭。但在古代，也許這樣的動作的內心意義還沒有複雜到必須要一扇真的門去開才能明確地傳達某種特定的意義，就率性因陋就簡，也許簡直就是技術上沒有這個裝門的可能；或者兩者都有，這才不得已用形式化的動作來代替；實際上，他們也並不完全滿足於這樣的。所以舊戲中的砌末，如布城，綉帳，實在是裝置的一部份。即便是桌椅之類，在某一些場合，也不能說全無一點代替某事物的意義。比方在『奇冤報』中當作半門，

在「汾河灣」中當作審門，也都用椅子。所以在另一意義上說，他們也非不要裝置，只是由於技術的幼稚，沒有法子而已。

裝 置
的 眩
眩 耀

一旦有了能力的時候，他們就立刻要用裝置來眩耀了，這種眩耀的心理，無論中外，都是相同的。相傳在羅馬時代的舞台上，有可以坐六個人的真船，和在同一景中存在六間房子，而且每間房子有六個門。在我們中國，清代宮庭中的舞台上，也可以從地下聳起五座寶塔，或者五朵蓮花，而且在花瓣自行開放之後，裏面還坐着五尊佛。這種精神，在我們中國，一直保留到現在，在上海的商業劇場中，所謂機關佈景，也不過是眩奇的進步的表現而已。

眩奇的原因，恐怕恰恰是因為剛剛具有了能在舞台上設置佈景的能力，不免稍有過分的對這能力加以誇耀之故罷。但無論如何，因為太過誇耀了佈景之故，却在另一面大大地妨礙了演技。因為它不再像從前似的幫助演技，却只分散觀眾對於演技的注意罷了。

裝置與演
技間長
期的矛盾

這樣對於裝置的眩耀，到了西洋古典主義演劇出現之後，就更加穩定，成為常規起來。從此之後，裝置與演技之間走上了長期矛盾的道路。古典主義在舞台上是一種貴族的或者簡直是宮庭的藝術。因此不成問題地要求洗練和堂皇。這樣就產生了為每個戲所特製的佈景。這所謂佈景，實際上是一種互相爭勝的富麗的誇耀。可是在這一個花樣的翻新上却給予了來在舞台上打倒了古典主義的浪漫主義一個刺激，他們對於古典主義無謂的誇耀起了十分的憎惡，而要求背景真正適合於劇情。也就是說，他們要求「像」。於是，他們把畫布上的透視法引導到舞台上。從此這矛盾就更進一步，無法調和了。

原因是什麼呢？就是在於畫布上所經營出來的透視，一經演員

演技的對比，立刻使觀衆明顯看出虛偽，看出可笑的假造來。這就是平面與立體的，用劇場的術語說是二次方(Two dimensions)對三次方的矛盾。畫布上所固定的陰影，對於照射演員的燈光是不調和的，畫家在巧妙地作偽，而燈光却無情地去暴露它。自然主義的確想在舞台上改革它，於是喊着說：『我們得表現人生的真相』而主張舞台裝置應忠實地去做成一間『把第四堵牆移開的房子』，說這不獨不會像浪漫主義似的在軟布上的作偽連風都可以揭穿它，而且也能比浪漫派更進一步地作到了使裝置和戲劇連系，他們甚至企圖在裝置中暗示角色的身份和性格等。

但是矛盾不僅僅沒有得到適當的解決，而且更加加深。從前浪漫主義的演技是和它的背景是沒有多大關係的，自然主義者却讓演員過生活似的在這裝置中動作。在這裏，透視的矛盾就更加容易看出來，要在舞台上作成一條稍長的道路，或是一間稍深的房間都是不可能的。因為儘管你用種種方法使它十分令觀衆相信了，只要演員在那里一走過，幻象立即破壞了。

企圖解決問題的人

自然主義是已經走到寫實的盡頭了，它沒有能夠解決這二次方與三次方的矛盾，這表示問題必須轉變方向了。在這關頭上，連續地出現了兩個舞台上的革命者，阿批亞(adolph appia)和克雷。阿批亞以為在裝置上面，寫實的方法絕對不能解決問題。因為木和布的石岩，紙的樹，絕對不能把自己和演員的形體相融和。他認為率性以一種抽象的圖案來代替偽裝的真實是要坦白和聰明得多的，他想把演員放進的一種完全是用色彩或形體去表現場面的情緒的背景中，情緒的裝置，這是他的特點。他以為，與其給與現實以物相，無寧給與在這情景中所生的情緒。這種情緒的造成是用燈光。關於他的燈光的理論，我們在下面再來談，現在我們從上面所說的，知道他的要點是裝置

的圖案化和裝置的情緒的，或者『氣分』的意義。阿批亞說：『我們再也不去創造一種森林的幻象，只代以一個人在一座森林中的幻象。當樹林爲微風所動，引起了……注意的時候，我們觀眾，可以看見的是 Siegfried（戲劇“Siegfried”中的主角）沐浴於流動的光與影之中，而不是藉舞台技巧把帆布破片震蕩而成的動態。

至於克雷的理論，在這裏應當提起的是：他曾經提過一個口號『不是寫實主義，而是樣式』。同時他又主張：假使超傀儡不可能，就只有兩個補救方法，一是面具的復活，一是把演技洗練成『象徵的姿勢』。

從這裏，我們看出克雷是想把二次方與三次方的矛盾調和在『樣式』之中，即把二者都樣式化了，自然在這中間得到了統一。這樣的裝置是『把不斷流動的氣分彫刻成爲定型的，舞台形體的面具——舞台裝置』。

這兩個藝術的天才同時得出了樣式化和裝置的『氣分』作用的結論，後來人們名之爲象徵主義。

二次方的舞台

受了這兩個天才的影響，慕尼黑藝術劇場的領導者福赫士（George Fuchs）創立了一種『浮彫劇場』，這『浮彫劇場』的理論根據是：在舞台上，既然透視的偽裝成爲不可能，那麼要解決這二次元和三次元之間的矛盾，就索性把第三次方除去。那就是令演員的演技也變成二次方的，平面的東西。用演技去和裝置相調和。他絕不以平面的畫景作立體的模擬。他用一個淺的舞台來供給演員演戲。他認爲，舞台裝置的任務既然是要讓觀眾把注意力集中在演員身上，那就必須佈置一種舞台讓演員在『前景』之中。所以那後景，儘可由畫家的天才在『平面』上去發揮。結果那後景多半就成了一片放在獨立的幕布或天幕之前的抽象的，象徵的背景，而這抽象的空氣，把演員的動作

變成浮彫似的嵌到裝置中間去，使台下發生一種剪影的感覺。整個舞台面就形成一幅繪畫的樣子。他絕沒有把人物表現成立體造形的意思，他所追尋的只是影子。

象 徵 主
義
的 批 判

無疑地，象徵主義者在裝置問題上有着大的貢獻。於是：第一，不再從照像似的逼真中去找尋舞台美術，特別是裝置和整個戲劇藝術的聯系。自從許多年以來，就是爲的在這方面鑽牛角尖之故，一直得不到出路，一直使裝置成爲演技的障礙。第二，他們發現了舞台美術在整個戲劇藝術中的一個機能是製造一種戲劇所必要的氛圍氣。只要舞台美術能够造成這種氛圍氣，就完成了它美術上的任務。至於逼真與否則並不重要。這給後來的舞台美術思想以很大而且良好的影響。

但在另一面，正因爲它把這氛圍氣太過看重，反而忘了舞台美術只是演技的補充。於是要求整個戲劇爲了不破壞和完成這種氛圍氣之故，在各方面加以改造。去適應它。羅曼羅蘭在他的傑作『約翰·克利斯朵夫』第三卷中間描寫這種戲劇說：『演員的聲音宏大地振動着，緩慢而莊重，十分均整，正像教演說術似的一個字音一個字音地拼出來，他們好像在交替地朗誦着亞歷山大時代的詩和悲劇。動作也莊嚴極了。差不多像禮拜一樣。沒有一個不是預定的動作，沒有一聲不是預定的吟嘆。自始至終就等於一個鐘錶的機器，一切都是預先定好了的，這是公式的演劇是沒有肉的本腳架，是書上的句子，大膽地說句老實話，這只是不像樣的小資產階級病態的思想和精神罷了。』無疑地，這樣的把演技的活生生的力量歪曲成了死的東西，完全是反乎戲劇藝術的特性的。所以羅曼羅蘭說它是『無生命的愉快』。

克雷無疑地是成了福赫士這種極端僵化了的藝術的先河，因爲在克雷那裏，我們聽到了『不是寫實主義是樣式』的口號，而且希望

在演員的演技中間讓假面復活或者簡直希望演員成為傀儡。但是，也不能說從阿批亞那裏，福赫士沒有受到任何影響。阿批亞之反對寫實，主張背景的圖案化等等，當然也給福赫士許多暗示。可惜福赫士並沒有從阿批亞那裡接受到他主要的精神一方面，積極的一方面。

阿批亞
的燈
光理論

其實，阿批亞是一個肯定演技為戲劇藝術中心的人，因此，他不能算是一個極端的象徵主義者，也因此，在他的理論與實踐之中，給我們遺留下許多寶貴的東西，遺留下許多解決問題的途徑。

賀孟斧先生在他所著的『舞台照明』一書中述及阿批亞的理論說：『演員是活的，移動的身體，是在空間中運動的表現，由於演員的活動，才把戲劇各種不同的原素綜合起來而成為戲劇。』由於這種正確的觀點，他才找出要調和演員的造型性的身體與裝置的平面性之間的矛盾，只有燈光才能够擔負這任務，他認為裝置與燈光與演技之間的關係是：

一、舞台裝置之立體的配列，給與演員在演技上以運動和姿態的價值，而

二、燈光給與演員以立體的，造型的價值。

所以假使只有裝置而沒有燈光，舞台便成了死的，這就是說，阿批亞的裝置既不是繪畫，也不是用他種方法，模擬自然事物的，而是一些「積木」，一些長的，圓的，方的，平木頭的組合。借了燈光的光暗和色彩，把它變幻成了某種境界。所以他說燈光是舞台的生命。這裡自然也就是他的「空氣」理論所由產生之點，也是後來樣式舞台的唯美主義所以形成之最初的靈感。雖然如此，可是在阿批亞理論的本身却給舞台美術留下了不可抹殺的功績。他的出發點的正確，論斷的肯，啓發了後來對於舞台美術，特別是舞台裝置

上新的途徑。他認為舞台裝置是為演員所使用的東西，是演技變得更自由更美麗更有表現力的原因。因此，要正當地完成一個舞台美術的設計，必須詳細知道演員所有的動作。在這意義上，舞台美術和繪畫不同，決不是完全的藝術品，它的本身，看起來是很完整的，但是只在有了人物的動作之後才能得到生命。

梅耶荷德
和泰洛夫
在裝置上
的思想

這一點，現代蘇聯的導演是發現了，注意了，而且實踐了的。比方泰洛夫在他的《導演雜記》中，就這樣寫着：『演員的肉體是三次方的，他只有在容積中才能够調整和表現自己。因此，一面把任務交給演員，同時也必須把必要的場所和適當的舞台氛圍氣給他。而這種氛圍氣却只能存在一個立方體中間才能够解決』。能够成為這立方體的模型的，也只有舞台模型』。所謂『氛圍氣』是一種什麼東西呢？他說：『爲了給解放和洗練了的演員以技術表現上最大的自由，應當有適當的舞台氛圍氣。在我的劇場中，所謂『積』，就是按照這要求裝置起來的。舞台面好像鋼琴的鍵盤似的，演員由它的幫助而奏出技術的旋律來。我們的『積』，主要地是由三次方對於演技的節奏構成的』。在這點上，由梅耶荷德所引進劇場來的構成主義，即不稱爲舞台裝置，而稱爲『舞台建築』者，也正是這同樣意義的東西。

與我國
舊劇的
比較

從這種所謂『積』以及所謂『舞台建築』中，我們很明顯地看出了古代舞台機能在新的，更高的階段上的復生。這些『積』，這些『舞台建築』和中國舊劇舞台上的桌椅是盡着同樣功能的，第一，同樣是爲了演員去『彈奏』而設，所以同樣是以演技爲中心，第二，這些『裝置』的本身，在形象上並不十分確切地具有多少自足的說明性。第三，全是按照演技的預定計劃而加以設置，不過，前者是把各個需要的『鍵

盤』裝配成一個整體『建築』放在舞台上，而後者却是由一個檢場的人臨時搬動的。這中間表明了美術思想上的進步和美術要素在舞台上有機性的進展。不再把綉幔椅披等孤立地來眩觀衆的眼睛了。

反
式
樣
化

但是進一步的考察起來，我們就可以看出，這種舞台裝置的新傾向，特別是構成主義的傾向，並不是完全健全的。雖說現在舞台裝置對於演技中心的認識是一個大的進步，但我們不能忘記，這一進步是由於批判自然主義而得來的結果。自然主義雖然也部份地認識了裝置的機能，但太誇大了它的說理性，希望觀衆從只有裝置的空舞台上就能看出劇中人物的身份性格來，於是給舞台運來了大批的道具，以及裝置上逼真的許多瑣碎事物，因而獲得了混亂的效果。經過了象徵主義的洗練和單純化，在象徵主義中已經因了太迫切的要求洗練而使得裝置本身傾向於圖案化，只具有極小的本身的形象性，這已是一種危機的徵兆，而舞台上構成主義的出現是作為反樣式化的一種新傾向的，這樣就連舞台裝置的『空氣』作用也否定掉了。泰洛夫的『霧圍氣』已經是等待演技『彈奏』出來的了。而構成主義則更是徹底地反對任何裝置的本身意義。構成主義者認定：裝置只具有工程學的任務，猶於一部機器似的，本身的外形不具任何意義。所以在構成的舞台上，只有輪子，天橋，建築的骨架，而沒有具體的門，牆壁，樹和天空。構成主義者認為在演技進行中間，觀衆會從演員的動作中認識出意義來的。古代既可不用裝置，單由演技來傳達意義，則現代的「舞台建築」對於演技只盡着幫助的任務當然也可以。因此，構成主義者更進一步發展出一種工程學中的經濟原理。就是在這個景中當作桌子的，在別個景中也許當作橋，公園中的長椅一變而為書架，再一變而為牆壁，亦無不可。不僅僅變，而且這種變化的巧妙已經成為構成主義裝置誇耀的一部份。

這種所謂工程學的意義，這種裝置的抽象性，已經使裝置從舞台美術的領域走到「演技器械」的領域了，正如許多體操用的器械，或者馬戲團的器械一樣。實際上，演技也走到差不多馬戲團的技藝的地位去了。馬戲團的技藝是以技藝本身為目的的，而我們知道演技却並不是為了它的自身，而是為了表現整個劇的觀念形態，它是整個觀念形態具象化的手段的一部份（當然是中心的部份），所以它沒有權力作自身的炫耀。而構成主義却逼着演技走上這條路，比方梅耶荷德的演技訓練就名叫機體力學，這就是馬戲的訓練，這是促成演技形式主義化的訓練。所謂形式主義，是演技的自足，是演技至上主義的第一步。

現代跳舞的服裝

在這點上，現代跳舞的服裝也同樣是形式主義的。近代的服裝設計者，特別是未來派。他們的目的是想把人體的具象性抽象化成為線條和形體，使得跳舞的動態成為機械的動作。這種形式主義的結果，否定了人類體格所表達出來的心理的具象而使它成為抽象的「動」的節奏，從這個去引起觀眾的感覺。這種否定了人類心理的「藝術」，顯然是十七世紀哲學上機械論的錯誤在現代藝術領域上的重複。

美術要素在舞台上的各種機能

固然，跟象徵主義者似的把演技去從屬於裝置，以完成它「空氣」上的統一，是錯誤的。但是，把那一極端反過來，認為凡裝置本身具有感染「空氣」的作用，就會妨礙演技的發展，這却也不對的。美術要素的特長是善於用形象來傳達一種意境，這無疑地可以加深整個戲劇的效果。至於說這樣的效果是否必然會影響了演技，歪曲了演技呢？我認為這個問題的提法是很可以考慮的。問題並不在於凡發揮美術的特長者即歪曲了演技的純正性，而是誇大了這特長（如象徵主義似的），這才歪曲了演技的。同樣在過度的反對發揮美術的特長中，

也會歪曲演技，如同構成主義似的，不過歪曲的方向不同吧了。

舞台裝置，廣泛點說，舞台美術對於整個戲劇藝術無疑地盡着兩方面的任務：第一，如我國舊劇所召示和泰洛夫以及梅耶荷德所重新提起的，它是演技的「鍵盤」，在這裝置上，演員能夠更有力地發揮他的藝術。其次，裝置和舞台美術一般，應當自身還直接參加劇中觀念形態適當的表達即形象化的任務。（雖然這種任務仍然要通過演員的表演之後才完成它的意義）在這裏，自然主義者過火在不了解藝術上概括的原則，於是失之太瑣碎，而象徵主義者則只在抽象地用藝術手段（形，色）去引起觀眾的情緒，以為藝術的感染是由於抽象的美學法則的應用可能奏效的。從這些出發當然引導出不良的結果，但是我們如果深刻地認識到藝術只在把現實概括地形象化了之後才能真正具有感染力，那麼我們也就同樣地知道反樣式化者（實際上是反形象化者）的作法是完全錯誤的了。對於舞台美術，我們一方面需要概括，一方面需要形象，而這概括是一面基於演技的需要，一面基於形象化的需要的。

埃夫洛斯描寫莫斯科藝術戲院上演契訶夫劇的佈景道：「『海鷗』第一幕的畫面也許顯得有些簡素了，甚至也許在多年嬌養慣了的發達了的眼睛裏看來，顯得貧弱了吧。……但是那時『海鷗』的初次佈景——遠處的湖水，神祕閃動的白幔，和各種光線的雜然混淆：它便產生了必要的氣氛。正確一點地說：帶進到必要的氛圍氣里。這一層如在契訶夫以後的各劇里，別的佈景畫，無言的、沉死的、然而舞台全體底活的部分底重要幫助者這任務，是都作到了的。」這就是基於形象化需要的實例。

我 國 舊
劇 與 美
術 要 術

在這裏，我還得補充說明一點。近來西方的舞台上，認為我國舊劇在裝置上的「象徵」或「寫意」的辦法很好，多所採用，甚至因而提出了不要

佈景的問題來，這完全是不了解美術要素在我國舊劇中的作用。在前面，我已經說過，由於技術上不可能才儘可能避免裝置？這是我國舊戲沒有辦法的情形。但絕非說，舊戲對於美術要素不重視。比方綉幔之類，是其一例。還有特別值得在此提出的，是服裝，一方面，它完全爲了便利和幫助演技而裁製，另一面，它本身也具有一種美術的、企圖以形象直接幫助感染觀眾的意義。只是在舊劇中美術要素的運用，因爲當時的美學水準太低，不能好好發展罷了。

舞台美術家的創造

這樣，我們就可以談到舞台美術家是否創造者，他是不是創造了藝術品的問題了。阿批亞曾經說過，必須先明白了演員的每一個動作，才能計劃一個舞台美術圖樣。這是不是說，美術家是按照已規定了的事情去作，如同工匠按照圖樣去工作一樣呢？的確的像構成主義那一類裝置，或者某些反樣式化的裝置，在實際上只是盡着技師的、工匠的任務。因爲藝術的創造，是必須具有思想的、世界觀的、亦即觀念形態的要素，而且必須是把這觀念形態形象化了才行的。如果不然，那就只是機械的工作了。所以只有在認清了舞台美術的另一機能，即直接參與了觀念形態表達的工作，形象化的工作之後，美術家在舞台上才能够成爲真正的創造者。

而且，只有認清了這點之後，才能了解爲演技預備最適宜的場所這任務，並不是對於舞台美術家的限制，如許多人所想象的一樣，使他終於不能創造藝術。因爲他了解舞台美術正如建築一樣，實用性絕對不會妨礙它的形象性的。當然限制是有的，但是我們知道，限制是提供一種創作範圍、一種條件，如果沒有一定的範圍和條件，藝術品是創造不成功的。只在有了範圍之後，藝術的創造才有了形象化的一定路向，才能完成一種特定的形式。同時，有了範圍之後，藝術創造才有了固定的手法，於是內容才能通過特定的手

法得以表達，否則就成了形象不完整的，在藝術意義上不完整的東西了。

舞台美術家在戲劇藝術中所達到的左右思想的能力，這却要看他所把握的劇的觀念形態正確的程度而定。一個舞台美術家，當他所把握的劇的觀念形態比之導演和創作集團中的其他人們更正確的時候，他可以從他的創作中去改造整個集團所把握住的觀點。這種例子在蘇聯的舞台美術家拉賓諾維奇 (Issac Rabinovitch) 為瓦哈坦戈夫劇場設計『干涉軍』的裝置時可以得着。他在這戲的劇本要求之外，多作了一個景，是最後的場景。他認為戲不應當結束在三個兵士脫離干涉軍的場面，必須暗示出他們光明的未來，因此加了一場大梯級的景。戲院和劇作者全都同意了，因為他的意見是把握着更正確的觀點的。在這戲演出之後，莫斯科的觀眾都認為這一場戲是全劇最富於戲劇性的。這故事，雄辯地證明了舞台美術家有著廣大的創作地盤，問題是在於他有沒有創作的天才，尤其是，是否正確地把握了戲劇的觀念形態。

第六章 戲劇與觀眾

戲劇的
限制與
觀眾

高爾基說劇作是最困難的形式，因為它受的限制最大。這所謂限制，是指的舞臺的限制。但我們必得問一句，所謂舞臺的限制，是些什麼東西呢？那就可以得到回答說，是爲了要使觀眾看得明瞭，看得有興味，所以必須在某些條件之下去寫作（還有說話，動作等等），所以舞臺限制，實際上就是觀眾的限制。

觀眾在什麼地方來限制了戲劇的演出呢？或者說，要遵守怎樣的條件，戲劇的演出才會使觀眾看得明瞭，看得有興味呢？這就是我們這一章所要探究的問題。

在探究的第一步，我們得研究到劇場來的觀眾的心理。

觀眾坐在池子裏看戲，是和他們坐在房子裏看小說，或在展覽會中看畫，或在音樂廳中聽演奏是完全不同的。看小說可以細心反覆地讀，沒有看清楚的地方還可重覆一遍；看畫也可以多看一些時，即使某一張沒有看懂，也並不妨礙你看另一張；音樂的演奏，

雜說情形和戲劇演出有若干相似，但是因為它並不表達明確的概念，即使有些地方聽得不真，也無大礙於欣賞，然而戲劇就不同，即不能反覆，而故事又是有機的联系。而且，用語言和動作所傳達的，又是十分明確的概念，一點沒有看真即全部不懂。所以開幕之後，觀眾是聚精會神在舞台上，唯恐漏了一點。這樣，觀眾的精神十分容易疲倦。戲劇一不能抓住觀眾底注意力，馬上，他們的心就會渙散，舞台上的藝術就沒有法子向他們傳達。

這裏就產生了一個問題：如何使觀眾底精神不致渙散；也就是在什麼條件之下來把握觀眾。

中國舊 劇的 方法

中國的舊劇，是用了這樣的方法，即在戲劇中自行把故事反復敘述，以補救沒有反復可能的缺點的。這是一種消極的方法：儘管觀眾在某些段落中休息了他的精神，然而仍不致看不懂下面的發展。這當然補救了一方面。但在另一方面，戲劇本身就成了一件散漫的東西，引不起觀眾底情緒。在劇場里，只有觀眾底情緒不斷地被引導得向一定的方向高漲上去，這才能够收到預期的效果，否則戲劇雖然看懂了，情緒的效果是沒有的。

戲劇性 的問題

因此，便產生了這樣一種觀念；以為要吸引觀眾注意力，首先必須有動人的故事。這個觀念是無論中外都很普遍的。中國稱戲曲為『傳奇』，西洋却把那些驚心動魄的事情叫作『dramatic』。清初劇作家李漁說：『古人呼劇為傳奇，因其事甚奇特，未經人見，而傳之。是以得名。可見非奇不傳。』西洋的戲劇家，却有着論點上相異，而本質上相同的見解。認為沒有鬥爭就沒有戲劇。這話一般地說來本沒有什麼錯誤，但試問世界上的那一件事情中間沒有鬥爭的存在，戲劇中間有鬥爭，可見並不能表現它的特點，所謂『dramatic』，所謂

鬥爭，在西洋的戲劇家心目中還包含着另一意義。就是說，那種鬥爭是明顯地表面化了的。只有表面化了的鬥爭的故事，這才有資格搬上舞台。甚至有人還說，那些安靜的，內省的性格是不宜在舞台上出現的，因為他們的鬥爭不表面化。只有『動作性』的性格，才能在舞台上出現。

那麼可否由此作這樣的結論說：爲了使觀眾的注意力不分散之故，所以戲劇的故事必須奇特，人物的性格必須是『動作的』呢？這無異說，戲劇是只能反映有限的，某一方面的人生，爲了它的特殊限制。這就是一向纏繞不清的所謂戲劇性的問題。這樣的處理問題，是正確的麼？

戲
劇
的
構
造

其實，這個問題早在數千年以前被亞理士多德（Aristotle）解答過了。他說：『大概一個故事之所以被認爲離奇，都是因爲布局的關係。所以即使本來沒有什麼可希奇的事，往往因爲布局的巧妙，湊合在一個時間中，也就變成能夠動人的了。』是故事的結構法，而不是別的什麼東西來造成戲劇性，來抓住觀眾，這是亞理多德底明確的見解。從這見解出發，亞氏在指出悲劇的六個要素中，特別把布局一要素提到首要地位。說：『最重要的無過於事情的結構』，說：『事情的布局是悲劇的極致』；他甚至以爲布局決定一切。

他說：『……悲劇的劇情必須有一定的長度，這長度也必須以記憶力所能容受爲限』；因爲只有這樣，才能够『使人顯明地感覺到它是一個整體。』在感覺到它是一個整體的情形下，人們才能够覺出它的度量和條理來。因爲『美是靠着度量和條理來表見的。』所謂美，當然是注意力集中時才能感到。時間過長，精力渙散，當然就不可能了。

他還說：『假使一切模倣的藝術，只能有一個模倣的對象，那

麼它做模的成果也只有一個。所以模做動作的布局，必然是只模做一個動作，而且必然是完整的動作；而且，各部份的結構中，任何部份被移動或被取消時，整體就會被破壞或被紊亂，這樣才行。因為一件事物的存在或不存在，對於整體完全沒有區別，那麼這事物一定不是整體中的一個有機部份。』

爲什麼模做的對象只能有一個呢？李漁說：『頭緒繁多，傳奇之大病也。荆、劉、拜、殺（荆釵記，劉知遠，拜月亭，殺狗記）之得傳於後，正爲一綫到底，並無旁見側出之情。三尺童子觀演此劇，皆能了了於心，便便於口，以其始終無二事，貫串只一人也。後來作者不講根源，單籌枝節……忽張忽李，令人莫識從來……』

但又爲什麼結構是有機的整體呢？這只是『了了於心』的進一步。模做一個對象，必須連及旁的事情。第一要事情必須連及，無法避免；第二這類事情必須分清賓主，不可反客爲主，迷亂正題。這樣，才顯得是整體，才能有機，才看得清楚。葉甫列諾夫（Yevrynov）說：『我們的心對於感受性的能力是有一定限度的。美的審觀的基礎是對於某個限定的特殊對象的注意力集中；如果我們所集中的對象變化了，心底活動力就會疲勞。結果，對於感受性說來，就要變成能力薄弱了。』用這幾句話很清楚地從心理上說明了戲劇結構之受觀衆限制，而不得不形成上述特殊形態的原因。

第 氏 的
獨 角 戲 論

因此，葉甫列諾夫也同樣地着重布局。他在倡導他新創造的獨角戲（Morodrama）時，就說過『……獨角戲的歸結在戲劇的布局上面』。但他不以此爲滿足，却更進一步。他說：『劇作所表現的對象，必然是某一有生命的經驗，因此，爲了幫助感受性的增長，就必須以一個富有生命經驗的心來代替多數的心。』「這裏就必須要一個『實際地表演着』的人去代替『平均地表演着』的許多人。」就是以一個角

色獨演的戲去代替多數角色共演的戲。「理論上對於這種『表演者』的要求正是爲了要把全劇的，以及其餘表演者的生動的經驗盡量集中於一個焦點。」這顯然是比亞理士多德底『有機的整體』更進了一步，要求更高度的集中；而他底原意却和亞氏一樣，無非是認爲不集中就不統一。而『不統一的多樣性』是要『把全體變成了許多分離的部份，減弱了強烈的印象……』的。所以『絕對地應當試把多樣性統一起來。』

他底進一步的，高度集中化的工作是着眼在角色上，而倡導了獨角戲，這是不爲無因的。他首先認爲劇場是人生的鏡子。這就是說觀衆從『表演者』的身上照出自己來。所以要集中，必得從『表演者』的集中下手。而獨角戲就是着眼在這方面，『在觀衆和演員的心理狀態的相互勾通上作着最大的努力。上劇場必須努力改變觀衆底情緒，使他們立刻而且無暇旁及地來照鏡子』，而他認爲『用戲劇去改變劇場中的觀衆是依靠着生動的經驗和直接感染的特質』。當舞台上的演技引出了我們一種與之相應的生動的經驗之時，『和自我相對的戲劇』就變成『自我的戲劇』了」。葉氏認爲只有觀衆從角色中感到自己，即觀衆的心理完全與演員底心理合而爲一，感到演員底一舉一動都無異乎他們自己在一舉一動之時，這才是觀衆與戲劇的完全統一，才是把存在在『我』之外的生動的經驗(戲劇)變成了我自己底經驗。所以，假使舞台上同時有兩個演員在動作着，觀衆的心情就無所適從，到底不知道那一個演員的生動的經驗是他自己所應與之合而爲一的了。而且，即使兩個不同的角色在不同時的場面里也是足以破壞觀衆感染力的統一的；因爲一會兒他受這個的感染，一會兒受那個的感染，豈不是沒有一貫的感染了嗎？所以葉氏看來，只有獨角戲才是最有感染力的戲劇。

這獨角戲不僅在角色上只能有一個人，而且我們必得注意，還

需要着與演技這主體的內的光景相配的外的光景。」外的光景是「什麼呢？就是裝置。他說：「當哈孟雷特看見了那不必要的華麗宮殿裝飾的瞬間，他還能夠說那句『T o be or not to be』麼？華麗的裝飾，如果是不與目前演員所傳達的情緒相一致的，那就會破壞劇的統一。」『我們豈不是並不能由這完全無用的外形的美麗去理解哈孟雷特麼？』葉氏說。

對 葉 氏
的 批 評

雖然葉氏這種獨角戲的理論是着限於觀眾感染，但是他所給我們的是一條極狹隘的路；他把戲劇形式限制在某一小範圍之內了。雖然他所限制的不像過去中國或西洋的戲劇家那種非奇不傳的，把戲劇的題材範圍縮小的那樣。但只許一人上台演戲，究竟不是生活中現實的常情的寫照。

在這裏，我們似乎達到了一個矛盾：葉氏底邏輯推理是完全正確的，爲什麼他所得的結論會錯誤呢？甚至我們還宿命地想；這個結論是戲劇形式不可避免的歸結。

但這樣還是不對的。我們必須重新檢查葉氏邏輯推理的根據，到底是否穩固。

首先葉氏表明他底立足點說他是「依據於主觀的印象主義的基礎」。所謂主觀的印象主義是什麼東西呢？他說：「我們對於環繞在周圍的世界，是借助於印象這感覺而得以認識的。就是說我們對於環境中可能出現的對象所生的觀念……是從獲得印象的主觀借來，而不是從別的心理現象。」他舉例說：「我們不知道櫻桃是什麼顏色，我只知道我眼睛感覺的紅色。大家的眼睛是不是和我在同樣的色度上正確地感覺了櫻桃的色彩，我不知道，我只知道達羅東派的人感覺櫻桃是綠色的。」這就是所謂主觀唯心論的觀點。

這觀點在葉氏的理論中形成了怎樣的錯誤呢？我們從整個獨角

戲的理論看出，葉氏企圖用主觀的印象的手法來傳達緒情給觀眾。藝術，在他看來，就是把客觀事物造成主觀的印象讓觀眾接受了這印象而得到同情的感染，這樣的感染在怎樣的情況下才能產生呢？只有觀眾不斷地跟隨着一個主觀的心理所產生的錯覺走下去才有可能。否則，觀眾絕不能具有舞台上角色同樣的情緒。因此，理論的必然歸結是獨角戲。

但這裏立刻發生了另一個問題：觀眾要進入一個特殊的主觀世界，無一點不熟悉的地方，這並不常常是可能的。假使這中間有一點生疏的，那麼這個感染的過程立刻受到阻礙。而『和自我對立的戲』也就無從變成『自我的戲』了。

從這裏，我們看出『獨角戲』在觀眾中的成功只是偶然，而不是經常。

現在我們再回頭想一想，劇場的任務是不是在於把『和自我對立的戲』變成『自我的戲』呢？而且，所謂戲劇是人的鏡子，這話的真意義到底是不是說『角色即是反映每一個觀眾自己』；觀眾的哭和笑是不是完全和他們自己在日常生活的利害關係中的哭笑有同樣意義？

如果這些答覆完全是肯定的，那末，這葉氏對於亞氏的進一步，也就是對的，即是說，他認為每一個戲應集中在一個動作，而動作應集中在一個演員；否則，就是破壞了統一的多樣性，而得不着『偉大的全體印象』。但是不幸，這些答覆不能不是否定的。觀眾從戲劇得到感染並不一定要把劇中的人物變成自己，或者隨着劇中人物去不斷地感受。他儘管和劇中人物的感覺和思想全然不同，而一樣地可以感受。因為戲劇並不一定需要劇中的主人公來做觀眾們底模範例子；劇場裏創作了這個人物，也許同情他，也許諷刺他，也許可憐他。而觀眾實際上是隨着整個創作集團對於這角色底

態度而生出自己的態度來的。如果說，每一個角色在台上都必須讓觀眾感覺到是自己一樣，那末戲劇裏只能有無限制的同情，而沒有憐憫，諷刺，憎恨等的感情了。如果是這樣，那末一個戲劇如果有了一個以上的角色，同時在台上演作，觀眾在台下一定陷入人格分裂的狀態。這的確成了不統一的情況。然而所謂戲劇的感染正建築在觀眾對於不同角色的不同態度上面，這些不同的態度的有機的結合，形成觀眾對於整個戲中所發生的事件的觀點，而這觀點也正是整個創作集團所**慘澹經營**，所以要向觀眾所傳達的東西。這就是真正的感染。

戲劇的 社會性

因此，戲劇假若真是人生的鏡子，那這鏡子裏所反映的形象，與其說是孤立的個人，毋寧說是社會性的人類關係，和從人類關係的道德觀點上所評價的個人。所以在戲劇中間，那絕對不能互相交通的主觀印象，以及由這印象所形成的任何感情是不存在的。戲劇必須反映人與人的接觸，從這接觸裏去宣傳一種道德。觀眾所感興趣的也是這樣接觸中所產生的種種糾葛，以及對於他們的評價。這種評價的本身是社會性的，是代表一個特定社會的見解的。

我們從古代的戲劇活動是一種公眾活動這點就可以十分了然於上面的論斷了。古代的戲劇出演在一定的節日，作為儀式的一部份而出現。戲的內容往往是歌頌那特定節日所紀念的特定的神或英雄，描畫他光榮的事蹟的。這種光榮事蹟，一則以增高人們對被紀念者的崇敬，一則以資表率。在這中間，神聖英雄固然以一個角色出現，他的敵人或被克服者也同樣以一個角色出現。顯然地，後者的出現不是為了讓我們同情，而是讓我們敵視的。加強了這方面的敵視，同時也就增高了另一方面的同情，這種戲劇的機能在它形成為戲劇之前，在它還只是簡單的祀神儀式，大典的禮節之時，已經

這樣了。

因為戲劇具有這種機能，而且具有着這樣的內容，所以在演出上所收的效果，往往是全場一致的。用葉甫列諾夫的話來表現，這感染是百分之百的。這時候觀眾心中所感覺的決不是個人的感情，而是社會的同共的感情。這就是為什麼在開始的時候，戲劇成了節日中儀式程序之一部，而在後來，却乾脆代替了它的緣故。因為繼承和發揚這個社會性，古代的戲劇題材，多半是採取的歷史故事。對於公眾，歷史不僅是大家熟悉的，而且歷史的每一事件，每一人物也都是有了定評的。這樣的內容極容易引起全場一致情緒。

羅曼羅蘭認清楚了這一點，所以他主張民衆戲劇的題材應當是歷史故事。他認為只有這樣，才能够使觀眾愉悅而忘了他們工作的疲勞，這是完全正確的。

戲劇的
社會性
的減弱

但是戲劇的這種社會性，曾在資產階級政權穩定的時期大大的削弱。這削弱的原由是很複雜的。當資產階級政權穩定之後，他們那種反封建鬥爭時期的革命的，進步的態度已經完全消失。在文藝思潮上，瑣碎的寫實代替浪漫的熱情。個人主義充分發展的結果，文藝上形成了兩個傾向：其一，是描寫狹小的生活圈子，所謂身邊瑣事，其另一，專門暴露社會上由自私自利所形成的黑暗面，給文藝帶了濃厚的悲觀情緒。雖說後者的社會性多少存在着一點，但這也是較晚的事情。特別在戲劇部門，又特別在成爲這時期戲劇中心的法國。戲劇上的非社會性是表現得極明白的。這就無怪乎新擬古主義的紀德（Gide）要慨嘆道：「我們底悲劇之所以頻危的原因，由於性格之貧乏。」紀德是嚮往於希臘羅馬時代英雄的臉譜的。他認為英雄臉譜的消失就是悲劇的滅亡。這意見是完全錯誤的。但在身邊瑣事的描寫中難於創造有社會意義的典型，這倒是真的。

這時期的確曾經產生了許多喜劇，而且一直到今天，喜劇傳統在法國還在繼續。同樣的的確，喜劇底社會性是有多少發揮了的，但是我們知道，喜劇底社會性是在消極方面，而不是在積極方面。所以它對於觀眾，同情一方面的感染是缺乏的。這中間還是缺乏着古代的紀念儀式的要素。

因為這種緣故，所以這時期的演劇是沒有把觀眾對於戲劇的有機性計算在劇場中的；所以這時期所認識的舞台只是去掉了第四堵牆的屋子；所以這時期的裝置要瑣碎得像一間真正的房子。這時期的舞台傾向，就是所謂自然主義。

萊因哈德

在十九世紀末尾所激起的反自然主義的潮流，我們在別章中也曾經論到過了。這裏，我們只說萊因哈德也是這運動中的一個。他從自然主義的導演布拉末 (Otto Bram) 的合作中分化出來，決心走他新的道路。而在『窩窩浦斯王』 (Oedipus Rex) 於一九一〇年在二十六座城裏，上演了九十三次，得到了三十一萬七千多觀眾的時候，他給現代創造了新的戲劇的社會性，重新獲得了古代戲劇的精神，發現了觀眾的功能。他底劇場中一個導演卡罕納 (Arthur Kahane) 論他們底劇場道……『這座劇場僅僅是表現活生生的感情的和人性的問題。在這裏，觀眾不再是觀眾，他們底情緒單純而原始，却又偉大而有力，因為他們又變成活生生的人了。』

萊因哈德底劇場是『沒有幕布分隔着舞台與觀眾席』的，『沒有細小的，勉強約束而不能互通的舞台鏡框來分隔戲劇動作和外在的世界，動作自由地流過整個劇場。……合唱隊在觀眾之中起波地浮動，角色在觀眾之中相遇；在一切方面觀眾都受感動，於是他們就漸漸成爲整體中的一部份，很快的被吸收到戲劇動作中，而成功合唱隊的一份子。可以說，密切地接近就是這劇場的新的特徵。它

把觀眾變成戲劇動作的一部份，抓住他全部的興趣，加強了他所感受的效果。

在這樣的劇場中『一切屬於微小和纖細的東西都消滅了』，因為這些東西，『並不是活生生的，所以不能再生效果』。這樣的效果是消失了的個人和混然一體的群的感覺。『大的空間擴大了（每個人的）人格，在這中間，人可以發展他們最好和最後的力量。雖然有着空間的距離，人們還是覺着彼此接近。』就是演員，也會因此脫離了個人的感覺，而得到一種新的力量。這劇場因此具備了古代社會性的典禮的性質。

在萊因哈德底影響之下，出現了德國新的群眾劇。德國的表現派的反對個性看重群性也就是他這一作風的影響。同時，萊因哈德的確展開了戲劇的一個新方面，影響了德國左翼劇場運動。這一運動創造了許多新的群眾的、街頭的戲劇形式，加強了它的戰鬥性。

梅 耶
荷 德

萊因哈德這作風也影響了梅耶荷德。更正確些說，梅耶荷德也在戲劇革命上達到了與萊因哈德相似的結論。我說相似，是在於萊氏認為自己底工作是『劇場裏自然主義運動最有用的成果之偉大的繼續』而梅氏認為自己底工作是一種劇場美學的革命。諾利斯霍頓敘述梅氏底劇場，說它：『對於觀眾底呈訴是直接，同時又是間接的，他坦白地把觀眾作為觀眾，同時又把他們作為戲劇一種活力，這戲劇是要整個的劇場，舞台，座客共同來創造的。但他們對於觀眾的呈訴，是不用人生再現底直接語句，而且藉暗示。經過象徵表達的情緒，從抽象所引發的智慧，這一些間接的媒介來呈訴於觀眾的，』霍頓記述梅氏底話道：『在這新的大眾的新的劇場中，讓我們撇開舊政權所給予我們的一切劇場。莫斯科藝術劇院要求他們底布爾喬亞觀眾忘却他們是在劇場中，想像是生活在演員所表演的經驗裏，我們

却要求你永遠記着你是**在劇場中**，我們即從來不想像我們是生活在舞台上所表現的經驗中，那末也無需你去想像。』因此，他的舞台也沒有前幕，沒有鏡框，舞台上也有走向觀眾席的道路。但是他的這些方法，看起來似乎和萊因哈德很相同，但是那用意是不同的。在萊氏底劇場中『力量與熱情成爲堅牢的素質』，這些手段，爲了是加強情緒的感染和人格的反應。但是梅氏，這些手段要讓觀眾清楚的意識到『演員並不是另外的特殊人物』，只是和他們一樣的人。他要讓觀眾完全消除了戲劇的幻想，然後再通過理智來看戲。所以萊因哈德是把觀眾吸收到舞台方面，把他們底情緒提高到戲劇動作的深處去，而梅耶荷德却是把演員先從劇的動作中拉出來，使他底情緒向觀眾底水平降下去。降下去之後，再在機械的，理論的，抽象的『美』之製作中來作冷靜的創造和欣賞。所以洛維茨基說梅氏是唯美主義穿上了構成主義的外衣，這話是並不太過火的。

感情的
抽象化

梅耶荷德在方法論上的錯誤，乃是把戲劇的本質的東西抽象成機械的美。也就是把活生生的感情抽象爲美的原則。這裏，一方面當然是由於梅耶荷德在藝術方法上唯美主義的本質，另一方面，也正由於梅氏同萊氏這新的方向，在基本上具有着缺點之故。

在發現戲劇的社會性，典禮的作用之時，劇場藝術家看出了全場一致的情緒所起的波濤，對於戲劇所發生的非常效果，而把這種效果在群眾劇，煽動劇中發揮到了極致。就像德國表現派所作的一樣，太快地得出了『群性』的結論而忘了『個性』。群性並不是瓊瑤的，把它看做個性的抽象却是極危險的，因爲這個傾向一經形成，它決不會停而不進，第二步，接着就發展成感情的抽象，或者說定型化，這個我們在表現派的劇作中已經看到了。因爲第一步既然抹殺了群眾中個人的複雜的交互關係，那末個人的特殊感情一定會被

抹殺的。無視了群衆是由個人所構成，那末每一個群衆場面之特殊性一定會被抹殺而歸納到若干種類中去。這樣就失了它的形象性而成爲理論的了。梅耶荷德底發展，我們可能說，是第三步，但這第三步是在構成主義的基礎上，才能發展出來的。因爲他是更把這抽象的感情加以樣式化，外表化，這就更其抽象，更其理論的了。

這裏，還可能有一個第四步，雖然這一步還沒有見諸事實，但已經有人在預言了。一位叫做羅伯烈夫（Bonamy Robref）的英國或者美國先生寫了一小篇文章名叫『劇院的將來』，他說二一〇〇年的戲劇完全是把一定的感情製成了一套的動作和姿態，而且至當不移地能够引起人同樣的感情來。在他看來，姿態、動作、聲音、字眼、氣味等的機械的結合，而作用於人類的身體感官，即可引出我們所希望的情緒。所以將來的戲劇沒有故事，沒有固定的人物，沒有連續起來可以表達一定意思的語言，而只有對於我們五官的有計劃的連續的刺激，這就可以得到所預期的戲劇效果。

感情被抽象被分解到這樣程度，真可算是異想天開的了。我們也許以爲這只是一種不負任何責任的幻想。但是我倒要相當地佩服這位先生對於人類狂妄的夢想頗善於猜測。因爲真有這樣的人，在做着不要故事而追求着抽象的情緒的夢了。

感 情
與
現 實

我們在前面說過，觀衆底感情決不是單純由生理的刺激中產生，而是對於劇中不同人物所採取的不同態度之綜合，即對於整個劇情的觀點。這觀點既不是由於觀衆把自己完全站在劇人中的觀點上而得來，也不是完全像觀察天體現象似的客觀冷靜中得來。我們也在前面說過，歷史是最好的戲劇題材。但除了它是公衆已有了定評的事件之外，另有一個理由，我們必須在這裏提起的是它是的確發生過的事實，不是捏造的虛幻的。這一點，就使觀衆感到它的真，但是，它同時又不

是觀衆所身受，而且也不是親眼看見的真事，却是擬作的，所以也就不會引出任何生理的激動。這種擬作的真就是戲劇所站定的位置，也就是觀衆感情所達到的恰好的程度。

這種擬作的真決不止存在在歷史劇中，却同樣地存在在一切以現實生活以及現實生活所產生的情感爲題材的戲劇中，不論這戲劇的手法是寫實的還是別種的。這些戲劇中的真是從什麼地方來的呢？主要地是由於題材是從現實中來。不過經過了認識與再組織，經過了概括而已。這些題材，一定是在這兒那兒以多少不重要的差異爲各個觀衆所見到過，經歷過，感受過，而這劇中所給予的，恰恰是從這些被見到、被經歷、被感受的偶然事件中提取出來的它們主要的部份，而所拋棄的，却是那去掉了也並未變更它們本質意義的東西。而且在一番揚棄工作之後，再呈現於觀衆面前時，觀衆不僅僅感到它的真，而且感到這個真比起他們所遭逢的事，有如整體之於部份，即是更典型的事件。這典型事件是更足以表現蘊藏在這項事件之後的真實意義，讓觀衆看得更清楚的。所以當觀衆看到了它的時候，那感覺是親切的，真的。

越是偉大的戲劇創作，對於觀衆，真實感也越大，這就是因爲它是概括得更好，更典型，同時也更能表現蘊藏在它後面的意義之故。

同樣，這個真也不就是觀衆所親自遇到的那一個，因此，對於觀衆也不能引起生理的激動，而只引起對於這事件的再認識，深一層的認識。這也是一種擬作的真，和歷史劇是同樣的。其不同之點，只是前者乃從一般現實事件中概括出一個事件來；而後者却是從一段史實中概括出藝術家所要表現的那時代或人物，或事件中的一面而已；所以概括出來的，都是最本質的東西。

只有面對着現實事件，才能够被它誘導出真摯的感情來，這種

感情既非抽象的類型、概念，也非生理的感受或刺激，而是亞理士多德所謂感情的宣洩。因為如果感情已經抽象化、概念化，那就必須觀眾用理智去了解，這是一種研究的態度，而不是一種感受的態度，在這中間，何能有所宣洩呢？反之，假使戲劇之激動觀眾，有如馬戲班的驚險，那末觀眾只在為演員底肉體上的危險，痛楚擔心不暇，還有什麼工夫去宣洩自己底感情？正因為這戲劇的典型事件引起了觀眾生活經驗上的實感，却又沒有實際生活中那種必須參與到事件中有所作為，非立刻下一個決心不可的感情難關，所以觀眾一面對戲劇感到親切，一面却也並不激動。清晰地接受着戲劇所給予他們對於事件的認識，因而宣洩了他們在實際生活中所激動起來的感情的紛亂。所以觀眾對於戲劇之笑的反應，固然是愉快的，即所流的淚，也同樣是愉快的；這些笑和淚，就是宣洩的表現。

交 流
作 用

上面，我們辯明了戲劇對觀眾所生的關係。這只是一方面。如果觀眾只是一個簡單的接受者，那末戲劇與電影之間本質的差異就不存在，戲劇底特點也就沒有了。我們曾經說過戲劇的特點是在觀眾面前提供活的人。這句話的意義不僅在於觀眾對於活人感到更逼真，這還是次要的；重要的是，在這裏，觀眾的感情同樣可以反作用到舞台上，造成一種觀眾與演員之間的感情傳染。觀眾在電影場中如果是被動的，則在劇場中就成了能動的。因此，觀眾和戲劇的結合是有機的。斯坦尼斯拉夫斯基說：「在空空的戲院裏或是自己的家裏——在房間裏，和同伴面對着面，你演了許久，是覺得寂寞的。我們可以把這樣的演戲和在滿鋪着地毯，滿擺着柔軟家具的那種抹殺音響的房間裏唱歌來相比。但是在擠滿了觀眾的戲院里，千萬顆心和演員底心相互呼應的跳動着，對於我們的感覺會造成美妙的共鳴和音響。」這是因為「對於舞台上每一個真實的體驗，會從觀場裏送來

千萬個和我們一同在創作戲劇的，受了感動的活人們的反應，參與、同情和無形的電流，來回答我們。』在觀眾已經完全與創作集團的觀點，態度一致了之後，他們也是參與了戲劇的創作的，因為他們『給演員以很大的精神上的溫暖』，而使他們『得到最高的歡欣，人所僅能獲得的歡欣』，因而增加了他們創作的熱情。

觀眾固然一方面會成為創作的參加者，在另一方面却也會成為破壞者。當觀眾不當笑的地方笑了，或者注意力渙散了，甚至不當地讚賞了之後，演員底創作熱情立刻就會減退，逃走了。

但是，觀眾這能動的創作力量，創作集團，特別是演員，應當最善於駕馭它，或者說，征服它。凡是不知道這個方法的，一定要被觀眾所戰敗。我們應當知道，只有現實的舞台形象才能感染觀眾，爭取他們到創作力量的方面來；反之，過火的演作，過於注重外形美麗的演作，觀眾立刻會感覺你的虛偽，因而脫離了你的感染圈；要不是認為你的裝模作樣很可笑，就會變成枝節地讚賞你底某一個動作或某一句台詞的『美麗』，或者『精采』。這後者，不但不能構成戲劇對他的感染，而且還會刺激着演員脫離創造的幻想而回復到自我；而且，可能因而以惡劣的演作來迎合觀眾這不當的讚賞了。

總 結

戲 劇 藝
術
的 構 造

現在我們有把前面各章總結起來談一談的必要。這樣我們可以概括地看一看，戲劇藝術是一種怎樣的藝術，它的構成形態是如何的，它的藝術的本質是如何體現的了。

首先，戲劇藝術是以演員的藝術為中心的環節。演員藝術在最早就是使戲劇藝術具有它自己的特色的東西。這就是說，當戲劇還是在最原始狀態之中時，首先存在的是表演。而且此後，表演一直是戲劇的中心，我們可以沒有劇本，沒有導演，沒有裝置，沒有其他一切，只要有表演存在，戲劇藝術也就仍然存在。但是反過來，儘管有劇本、導演、裝置、以及其他一切，只要沒有演員藝術的存在，戲劇也立刻不存在了。

演員藝術是一種具有特點的藝術，它是創造者和創造手段合而為一的。因此，它也就成爲一面創造一面被人欣賞的藝術。自然而來的結果，就是不僅僅演員以他的藝術感染了觀眾，而且也從觀眾

被引起感情的那裏又得到了新的感染。這是別種藝術所沒有的。

演員藝術還有一個特點，就是它可以從各方面向外延長。從聲音延長為音樂的效果，從動作體態延長為裝置，從語言延長為戲劇的文學等。因此，演員藝術所延長的範圍越大，戲劇的綜合範圍也就越寬廣，戲劇的創造集體也就越大了。

既然戲劇的綜合性和集體性是由於演員藝術延長的結果，於是各種藝術之參加到這綜合中間來，必然因為從屬於演員藝術的特性之故，而變更了它原來成為獨立藝術時的本質。

但是，各種藝術不慣於這種變質。因此就發生了許多不統一的毛病。如音樂的過求悅耳，美術的過求美觀，文學的過求動聽，以及許多別的現象，都是由此而來。

這樣就要求着一個照顧全局，使之成為一個統一的藝術品的人。這人就是導演。

戲劇藝術
的本質
的體現

但是在戲劇中，也和在各別的藝術中一樣，在它被創造成為藝術品之前，必須克服從它自身而來的，即由於它的材料而來的難關。

這難關是什麼呢？要知道難關的所在，必須先知道成為藝術品的條件；

藝術必須是生活的再現，這就是說藝術必須具有生活的內容，越豐富越好。但是決不可以說，生活就是藝術。生活必須經過藝術克服了，征服了之後，這才能够成為藝術。因為生活不僅僅具有着社會的意義，而且還具有着生理的意義，而且生理的東西，是會妨礙了欣賞者從純社會的觀點去感受藝術的。這是一：再則即撇開了生理的一點不談，如果事件是具有着純社會的意義的，但這事件的日常生活形態總是龐雜而沒有頭緒，至少是很難一眼就找出頭緒來的，只有經過了藝術的整理與洗練之後，生活的社會的意義，這才

能够顯著。

戲劇是以活生生的材料來創造藝術的。從一方面說來，它本身具有着接近生活的長處，但是，正因其是活生生的，所以也就容易流於生理，同時，因其是綜合的，表現手段是多方面的，對於生活的摹倣是很直接，比任何藝術都近似，也容易流於繁瑣，不洗練。因此，這就成了戲劇之成爲藝術品的障礙，這個障礙正和音樂之在材料上遠離生活，容易流於空洞，沒有活的內容，使它成爲藝術的障礙一樣，兩者是在藝術的兩個極端之上的。凡是藝術都是在與這兩極端傾向鬥爭中完成的。戲劇的樣式化就是企圖把戲劇藝術拖向另一個極端。要達到藝術上的現實主義，是必須通過這個鬥爭才成；這裏，這個問題決沒有原則上的解決，只有在每一次具體的創作過程中去執行這工作，並加以具體的解決的。

但是有一點是我們應當提及的，在這個鬥爭過程中，我們是必須把觀衆這能動的創造原素計算在其中的。我們所謂向兩個極端傾向的鬥爭，是爲了在觀衆中獲得純正的效果，引起最大的高尚的感情之故，而不是要它成爲沒有欣賞者的孤立的『藝術品』之故。這樣的『藝術品』決不是偉大的作品，而歷史上任何藝術的任何偉大作品，都不是產生於『高深』得沒有欣賞者的條件下，而相反地，產生在獲得欣賞者純正的效果之中的。

後 記

前面是三年多以來在魯藝講課的一份講義，一個對於戲劇藝術的總的論述。以我的學力和從事戲劇的經驗，再加上參考材料的缺乏，新的見解是談不到的。本來我也沒有想到要拿來出版，即使自己的確想寫一本這樣的書，但現在這樣子的東西，就急急忙忙印出來，讓它成爲一個社會的存在，終於是不行的。自己也曾拖延了一年多，修改了兩三遍，可是也仍舊沒有把它充實起來成爲一本可讀的書，然而爲了節省油墨紙張和刻版版的麻煩，今天只好先印出來再說了。但是，我應該聲明一句，這是一本並沒有成熟的書，一部未定稿，它的付印的意思，只是當作一部鉛印的講義，而非一本問世的書。也許我能寫出這樣一本書，但是一定得再過幾年的。

這裏，我要致謝魯藝戲劇系的幾位教員同志，給予許多指正。致謝戲劇系的幾位同學，給我繕清原稿。最後，致謝周揚同志給我校閱一遍。

希望讀到它的每一個同志多多指教。

張庚三十七年十二月三十日

光華書店發行

- | | |
|----------------|-------------|
| 簡易戲劇化裝術 | 蕭帆 |
| 演員自我修養 | 史旦尼斯拉夫斯基 君里 |
| 演技六講 | 波里士拉夫斯基 鄭君里 |
| 堅守排 (歌劇) | 雪立·甯森·鍾渭 |
| 親人 (歌劇) | 雪立·一鳴·黃歌 |
| 兩個戰士 (歌劇) | 白慧·肖民·雙虎 |
| 上當 (歌劇) | 陳戈·黃歌 |
| 妯娌爭光 (歌劇) | 力鳴·鷹航 |
| 煉獄 (話劇) | 晉駝 |
| 人與畜 (話劇) | 宋之的 |
| 前綫 (話劇) | 柯爾納楚克 聊伊 |
| 殺人的喜劇 (電影劇本) | 賈波林 金人 |
| 解放了的董·吉訶德 (話劇) | 盧那察爾斯基 瞿秋白 |
-

戲劇藝術引論

著者 張 庚
出版者 光華書店
發行者 光華書店
華北·東北

一九四八年九月在哈爾濱印造
東北版初版五千册

SIGUUYISHU
YINLUN

版權所有·不准翻印

H. 122 0001—5,000



基本定價
255元

RC200