



藝苑  
十  
九  
志

戲劇參考資料  
之一

東北藝苑編印

從兄妹開荒的演出談起  
秧歌劇的技術  
給青年導演  
近代歐洲舞台美術底源流



# 從兄妹開荒的演出談起

(二〇〇一)

王大化



(原載「秧歌論文選集」)

——一個演員創作經過的片斷——

當我接到劇本時第一個問題馬上來了：如何去演呢？這是每一個演員當接受一個角色時首先想到的問題，往往最初閱讀劇本所得的印象會給演員以創造的啓發，使他更容易的去接近那角色。

過去每當一個劇本決定了以後，首先我去理解了劇本，我理解我要演的角色，而初步的加以分析和研究。這一次也是同樣的，拿到劇本之後，看了讀了，甚至初步的想了主人公的身份、個性、外形，他與他妹妹的關係等問題。創作時間的緊促使我不能想到更多，當時我想，戲我是演過幾個了，陝北的農民我也見過，自己也在鄉間住過，那末這樣一個戲的演出恐怕沒有什麼問題。

在極短的時間內這樣想了之後，就按照自己所想的着手了。在起初我是沒有什麼的，很鬆弛的。我想，一個農民，一個青年農民是比較容易接近的，因為自己也是個年青人，情感容易相通，何況自己記憶中還有些農民外形的速寫。我就從許多能記的外形中選擇了一個比較合適的，青年農民一般的模型。跟着這我就想到他的情感動作，他的語言……照這樣我就着手演了。當然，我仍是照過去那種

687572

習慣的方法來處理角色。排演的開始是鬆弛的，我動作着，我說着，我唱着，與戲裏的妹妹玩笑着，好像是很習慣似的，我心裏想這可太容易了；這次的排演好像沒有碰到什麼困難，排演時也沒覺得緊張，因為是演員自己排好像更沒拘束。

事情往往是說着容易做就困難來了。由於我那種不拘束，習慣，叫我發現了我所演的這角色太像我自己了。甚至像在都市銀幕上所出現的那種都市化的農民了。這叫我馬上想到了在這過程中所感到的鬆弛並不是真的鬆弛，而是由於自我的再現，因而不覺得緊張而已。

經過這麼一來我倒真緊張起來了，也開始覺得困難起來了。怎麼辦呢？對於這角色的各方面我都想過了啊（而且也只有跟着這些想過的才能表演的啊），照這樣說我應當很自如的表演，可是為什麼有了困難呢？爲了解決這困難，爲了達到真正接近我所演的角色，我思索了，首先叫我想到的是這個農民像我自己的問題。爲什麼會像我自己呢？我並不是一個農民啊，進一步思索時間便被我發現了，這就是對農民的認識。和更進一步的對主題的把握。這裏應當分清楚。這角色不是別的一個農民，而是陝甘寧邊區的一個農民，一個青年農民。這裏我要表現他自由的生活和對生產的熱情，要求我對這農民有一種新的看法和情感。這問題一解決，便發覺了起先之所以沒能接近這一步，是由於那一套習慣的小資產階級知識份子對農民的看法；是用了那套小資產階級藝術知識份子慣用的手法來表現的原故，只是說，我在「表演」一個「農民」——這與我去「表演」別的一個醫生、學生、名人……是一樣的，「農民」只不過是我所表演的角色中的一種而已。

在我內心起了這個新的變化後，對農民我有了新的看法；我內心中燃燒起了對於這農民的熱愛，我把他當作革命鬥爭中的主要力量來表演。由這擴張了我的思路，我想到了：（一）我要表現那種邊

區人民躍動而愉快的民主自由生活，這兒的青年人是如何明朗與快樂；（二）我要表現人民對生產熱情，及在群眾中廣泛開展了的吳滿有運動。這以後我就排了，當時我常想着新發現的一些問題。另外，隨時注意着把生活趣味帶到戲裏來。

第一個問題得到解決後第二個問題又來了：兄妹開荒這一類的秧歌街頭劇如何演法呢？應當注意些什麼呢？當然在理解分析角色問題上是一樣的，但在表演上却應與台上的話劇演出不同。首先，它是一個圓場子，觀眾就在你面前，要把舞台上的四堵牆全打破，這對一個舞台演員來說是相當整扯的。其次，在表演上值得注意的是你的對象是誰，他們是喜歡什麼的。在這種與觀眾的關係上，就要求演員的表演能和觀眾起情感上的交流。這比在台上與觀眾的關係更近了，這對一個習慣於演外國戲、大戲的舞台演員來說，就得丟掉過去那套臭架子，丟掉那套自以為是的演技，而向觀眾的演技形式來學習，因為只有如此，只有你能運用觀眾所熟悉喜歡的形式，才容易接近觀眾。在過去我們常常是看不起民間形式中一些東西的，譬如一些象徵的手勢，一些形象的習慣動作，我們認為是無生命的，不現實的，事實上這些東西却是人民所很熟悉與歡喜的，這與我們新的演技矛盾了，我就想怎麼能使它們變為有生命的？我想，舊的群眾形式中某些象徵形象的動作我們還是可以用的，重要的是我們如何把它們與新的演技技術相結合。我又想，人們所以說它們是無生命的，因為那只是一個死的外形，而沒有通過內心情感的指導，因而他們不能給人以情緒的感染。

3  
想到了這個，我就大膽的嘗試了，首先就是角色的動作步伐的問題，他的動作步伐得合乎秧歌節奏。我就把這個具體的青年農民動作走路該是怎麼樣先想好了，接着我就跟了音樂的節拍和主人公的心情、性格各方面加以秧歌舞動作的誇張。這裏一方面不能忽略了一個青年農民動作走路的寫實性，

另外一方面又得加上秧歌的舞蹈性。動作是活潑，輕鬆，而又充滿了活力的（當然自己所想的在實踐中打了很大的折扣），這樣通過了內心的愉快我就較順利的形成了這角色的外形與步伐。

這種戲的動作是與舞台上話劇的演出不同的，因為是在廣場上，因為有音樂伴奏，同時自己又演又唱着。你要合乎音樂的節奏，你要利用群眾形式，更主要的，你又要通過內心的聯繫去創造。

在我上場的第一段歌，我唱『雄鷄，雄鷄，高呀麼高聲叫，叫得太陽紅又紅』時，我就大膽的採用了民間形式，我踏着節奏，用身體合上秧歌的步調，我用雙手伸向天空，搖揮着。——這個我表示了清晨太陽的紅光引起了內心的歡躍，一方面表現了主人公愉快的心情；另外一方面把觀眾帶到戲裏來。這種表演我是通過了內心的想像的；也正是從內心出發而支持了我，充實了那形象的表演。當我要把觀眾吸引到我所表演的那段情感中來時，我意識的注意了不把這些動作當了無生命的裝飾，而要把這段的意義傳達給他們。

當我演唱到『山呀麼山崗上，好呀麼好風光，我站得高來，看得遠……』我也用了一個舊的民間形式裏常見的動作，以手遮眼蹠起雙腿向前展望，這動作是俗得狠的，但當我心裏想到重疊的遼闊的山頭，山頭上的莊稼，山下的流水，邊區生活的暢快，這些一反映到心裏後使我有了一種真實感，豐富了我的想像，變一個形式的東西而為帶有生命的。舉上面兩個例子說明我是如何試着把舊的演技和新的演員創作融合的開始，而主要的說明了在利用舊形式過程中，新的演技技術是起着決定作用的；因為它包括了內心和外形二者而不單獨是形式。

上面談的還只是一方面，另外一方面我要嘗試着大膽地用寫實的表演，像舞臺上話劇演出一樣，有人說，廣場上的戲一定得動作大，富於舞蹈性，像話劇寫實的演出是不會得到效果的。但在這戲裏

完全寫實的表演我做了，如睡覺（一般舊形式裏總是假的，甚至還可以在一邊旁白），又於吃米麵饅喝米湯，一直到後來主人公掏完了地，抖掉鞋裏的土，用鞋擦掉額頭上的土，把衣服搭在額頭上回家……這一切的表演我都是努力往真實的那樣做，當然生活限制了我更深的接近真實，但基本上我是像在舞台上一樣不折不扣的做了，所不同的是在節奏上除去整個戲的節奏外，更吻合着秧歌的節奏舞步，這樣的表演之後觀眾並沒感到沒興味或是不親切。

上面談出了運用新的和舊的技術的一些粗淺的嘗試，但是必須要說明的是，在創造這種新的形式時多熟悉舊的民間的東西是必要的，多吸取那裏面可以很合適運用的東西也是必要的，但是做爲一個新演員的人決不能爲那舊的東西所束縛，更不能以爲舊的東西就是群眾所喜歡的而不顧一切的去用，去迎合他們，這樣沒法跳出舊的形式圈子，失掉了藝術創造的真意義。因爲實際告訴了我們，只有新的東西才是有前途的，無疑的話劇應當是有光輝的前程的。話劇要有前途其本身也得改造。這個改造也是正由於我們具體的對象——工農兵大眾——而改變的。只要我們是表現了他們的生活，只要是真正反映了他們的鬭爭的，他們一定會喜歡。這一次演出中兄妹開荒便是證實。檢討起來，過去話劇之爲人所不想看，這原因是我們的內容、形式、表演、離開實際太遠了，離開了現實那會決定我們的演技走向架空，不爲大眾所了解與接受。

5

以上所說到的外形動作等是決定於內心的，這也說明了新的演技的特點。不通過內心的這個創作過程你是沒法使你所表現的生命化。在這問題上有了意見的分歧：有人以爲這樣的演出可以粗糙一些，廣場上，觀眾也只是一般的群眾，可以馬虎些。但由於這次演出的經驗，我反對這種說法。做爲一個演員的人不應當這樣想，這是脫離群眾的想法，是忘了爲誰而演，是不忠實於你的對象的。另外也

欺騙了自己。一個演員創造一個角色不經過那一定的細膩的分析和研究，你是很難和你所要表現的人物接近的。一個無生命的外形形式是不會感動人的，他在觀眾面前出現時便是一個來路不明的人物。這次經驗告訴我，群眾是真正的藝術鑑賞者，這話是不錯的，任何投機取巧不忠實於表演都逃不過他們的眼睛，如果你想使你所演的能引起他們內心的共鳴的話，除非你是真實地反映了他們所熟悉的事物，而這所謂『真實地反映』裏面包括了情感的真實加以藝術上的創造。群眾是懂得藝術的，一齣壞戲，一段拙劣的表演是不會引起他們的愉快的。你不信，若看你表演上的成功與失敗時，群眾反應便是最可靠的鑑定，也只有有在這種反應中，在與群眾的情感交流中，你便會走進了你的角色，往往是下意识的，你一點一點的接近了角色的情感動作……及一切。

演員除了一些外形動作表演外，另外還憑了你的語言和歌唱，把主題傳給觀眾，而語言又是和外形動作分不開的，——這裏包括了表演、歌唱、說話。對於這一類的演出，有人主張『唱』，主要是唱歌，只要聲音悅耳唱的好就對了，可以與演的關係少些，我反對這種說法，這多半是受了舊的演唱的影響。我覺得照這種人的說法，那被唱出的便會只是一個無生命的曲調了，——即使那歌曲本身包括了多少革命內容，也沒法表現的。嚴格的說起來，這只能算是唱而不是演唱。做爲一個演員，這次經驗告訴我，是在於你能把每一句話，歌，通過內心以具體的聲音表情、面目表情、動作表情等傳達給群眾，在觀眾那裏引起極強烈的反應，這個關係很大的。在技術上要求演員們（一）語言群眾化（這裏面包括了語言的地方色彩與語言的群眾化），只有這樣群眾才會覺得親切愛聽。（二）吐字清楚，把每個字都送到觀眾耳朵裏。（三）外形把握的群眾生活化，否則他們會覺得不是他們的人。（四）以上各點都得有機的聯繫，而不能割開單獨的運用，那就會是片面的。（五）唱時一定得唱出情感來，

而應和表演情感一貫發展不能分開。在必要時爲了整個情緒的發展可以按情節處理曲調的休止和延長等。在有些時候爲了更適當表現你的情感，你寧可犧牲某節曲調之音而加以適當的聲音表情。不要以曲調而限制了情感的真實性。因爲現在的曲調一般是民歌風，而且一個歌是幾個人輪流唱的，因此而限制了曲調與每一句詞兒的一致性，在表演後必要的改動還是應該的。曲詞作者會諒解的。

一個演員他要想和觀衆打成一片，那他非得把演、唱、觀衆反應有機的聯繫起來不可。

提到觀衆反應，有人就說在這種廣場上，在這種群衆之前得有『噱頭』才能吃得開，而這種『噱頭』是要粗曠的。這次經驗告訴我，這種說法是不妥當的，這不僅把藝術創造市儈化了，另外也是極不尊重我們的觀衆的。

首先講，噱頭這兩個字就不對，說這話的人是把趣味和噱頭並列的（他們的趣味含義也不是正確的），這些人認爲只有噱頭可引起觀衆的笑，觀衆的笑便是代表了喜歡，也就是表演時而要追求的東西。但他們忘了，有名的戲、小說、詩歌也是會叫人笑、哭的，但那是由於噱頭嗎？在很多場合觀衆無言的沉默正表現了戲、小說……之成功，那你將如何解釋呢？曹禺的戲裏面戲劇情節是太豐富了，你能說這是賣弄噱頭嗎？應該認爲這是由於主題的一定發展而產生的東西，這正是一個作品的藝術性。把這解釋爲『噱頭』，或在表演時追求那種不正確的趣味都是不對的。

難道你非得以不合實際的玩笑取得觀衆的樂嗎？否則便不是演技？同志們，那種過火的、誇張的、不合實際的東西，正是我們從事新演劇的演員應該去掉的。別擔心，以爲去掉了那東西就沒法使觀衆激動了，不會的，只要你是按照一定角度去了解分析你所表演的人物，你忠實他，熱愛他，再加上生活對你的感染去表現他，只要你所表現的是合乎觀衆所見的那樣的，按照一定的情緒的發展，那



高級的戲劇趣味便會出現在你的表演裏。

作爲一個新的，走向新方向的演員，應當老老實實平平凡凡。要和江湖習氣、和從「噱頭」出發作鬭爭，如果你不這樣做，仍舊想在創作上投機取巧，作爲遊戲、趣味出發，那是使新戲劇走向潰滅之路，同時也潰滅了你自己的藝術創造。

上面是一個半月來參加秧歌宣傳隊自己演出的一點經驗，這經驗特別是拿兄妹開荒爲例子談的。

自己尚是一個初走上演員路的人，對於一切都是極幼稚與浮淺，尤以生活知識和鬭爭知識的限制使我更難以談的好（況且有很多自己說的在具體表演時打了很大的折扣）。但這是一個新的方向的開始，特別是文藝座談會上毛主席提出了面向工農兵的文藝方向，最近又特別指出這是文藝工作者唯一應當走的路，在這裏寫這點粗淺的經驗以供大家參考，在看法上，且體的體驗上也許與別同志不同，特別是演員同志們，請你們看了後給我意見，爲了建立我們新的演劇工作，爲了我們的演技能爲大眾所了解與接受，爲了我們更好的爲工農兵大眾服應；這是必要的。

一九四三年三月二十五日於魯藝

# 秧歌劇的技術

(二〇〇二)

張 水 華

(原載「秧歌表演手冊」)

## 一、劇本是詩

通常一般的觀衆把「秧歌劇」叫做歌舞劇，這只是從它的表演形式上來看的一種說法，若是分析一下它的劇本的寫作方法和他對於生活的表現方法，就應該叫它是一種詩劇，或者是一種歌舞形式的詩劇。

一切的歌舞劇很難離開詩，「詩」應該是歌舞劇的基礎，或者說是它的必要條件，一個秧歌劇作者必須具有詩人的眼光和腦筋來對待和表現生活；否則，單獨要求演員在表演上創造歌和舞——一種從生活裏洗練，提高了的藝術形式——那是不可能的。具體的來說，劇詞必須是詩，結構和表現人物的方法，必須是一種詩劇的方法，否則，就會如同在山地上要求長稻米一樣，歌舞是難以生長起來的。

9 詩詞，歌和舞都是從生活裡提高與生活的自然形態距離較遠的藝術形式。秧歌劇的作者和演員（觀衆也是同樣的）之所以喜愛和選擇這種形式，是因為他們對於某種現實生活，人物，有了激動的

熾熱的感情，他們覺得僅僅用接近於生活的自然形態的語言，聲調，動作，不足以刻劃自己對它的認識，不足以澈底的傾吐，抒發出自己胸中如火如荼的情緒。他要求有方法能够最形象最飽滿的傾吐這種感情出來的緣故。所以秧歌劇是詩人、演員對於生活的一種豐富的燃燒着感情的產品，形象的、飽滿的情緒是它的靈魂。一切戲劇的演出，主要的都是依據於劇本所提供的的生活，所以秧歌劇作者對於生活的表現方法必須用詩和詩劇的結構。秧歌劇的演員就在，也只有在那種最飽滿的形象的詩的基礎上通過自己表演的技術方法產生一種熾烈的，也是最動人情緒的歌舞。

舉兩個例子說明這種情形。比如，有名的定縣民間秧歌劇裡，有一個劇本中，有一段談論一個惡霸的台詞：

樹上無葉他打三桿，

河水無風他三尺浪，

耕地裡拖着格針走，

平地裡無水他要行船。

假若不是把這一段形象的詞，處理成很一般的說明性的談論，而是把它合理成爲一個角色在相當寒心，相當懼怕的態度下對於另一個角色描述他所見過的某個惡霸的情形時，他便可以歌舞得有聲有色。

另一個描寫解放區大生產運動中改造懶漢的秧歌劇裡，一個懶漢在惱羞成怒的狀態下，對他的勤勞的老婆要無賴的一段台詞裡面，也寫得情緒較飽滿，較形象，歌舞也就較容易。那台詞是：

娃子媽，你少言傳，

你的那些話兒我聽也聽不慣。

我做的事情都由我，

憑什麼要你來把我管。

只見過繩子來栓牛，

沒見過牛兒把繩來栓；

只見過漢子打老婆，

沒見過老婆把漢來管。

父母生我就這樣：

我吃喝，我要錢，

我下海，我上天，

我駕雲，我行船——

這跟你婆姨家啥相干……

但是，另外有一些較難表演的台詞，比如：

一步步，走近了，自家門前。

越走近，自家門，好比（那）亂刀子割。

11 這在感情上就寫得較爲一般，且少形象，只套了詩的形式，缺少詩的「加工」和「提高」，一長串的字句不能很精緻的形象的表現一定人物的感情；如果不是從作者的被燃燒了的情緒出發，而是由於形式的要求出發時，就一定會顯得冗長累贅，演員歌起來還可以勉強對付，要舞起來，就要感到很

大的困難。

一切的表演都是表演一定人物在一定情況下的態度、思想、情緒的變化發展。一個話劇的演員，他不會願意表演一些一般的概念的台詞，不是從角色的內心深處吐露出來的台詞的，因為那樣只有使他流於形式，或者『四不像』（一）的表演，如果一個秧歌劇的演員遭到這種情形的時候，那他就感到更大的困難了。因為秧歌劇的台詞通常一段總會是四句，或者六句，八句……而且要唱，唱又比說（口語）在時間上要緩慢，要叫一個演員在很長的時間裡面，一邊唱，一邊演着一些冗長的，感情淡薄的詞句時，的確是很難好，哭笑不得的。舞當然就更談不上了。

相反的，如果台詞是情緒飽滿的、形象的，那就很適宜於舞，劇作和表演就會得到一種和諧，所以不論從歌舞對於劇本的要求來說，或者從秧歌劇對於生活的表現方法來說，對於生活給以主觀感情的加工，提高到『詩』的境地上去，這個問題是很重要的問題之一。首先我們須要弄清和解決了這個問題（尤其在編劇上）其他的表演、導演、裝置、服裝、化裝等等問題的解決上都會有很大的啓發和便利，秧歌劇的形式才會更向進一步。

## 二、如何研究劇本

秧歌劇的演員在表演上首先接觸到的問題，和話劇的演員是同樣的，是一個理解劇本的問題。同樣的，須要了解劇本的主題，人物的關係，劇的動作及其結構，整個劇的形式，風格（對於生活，人物表現的方法，歌舞的成份等）。對於角色也同樣需要詳盡的了解，詳盡到具體的每段台詞的『合理化』（二）這種『合理化』同樣也須要演員根據台詞，運用自己的體驗，假定（二）而且想像出劇中所規定的環境來，使自己進到這種情況中去，把握着角色當時的具體態度，（潛台詞）（三）將它來

推動自己的表演。這些過程都和話劇沒有兩樣。

秧歌劇的演員有一個問題須得特別注意，即他所要了解和表演的台詞是一節節的詩，這是劇作者對於角色的感情作過體驗之後，又給一定的加工和抒發的產物。

正好像從埋在泥土裏的根長出枝葉，終於開了美麗的花朵一樣。這些詩句，原是作者從角色現實情感中所培植出來的花朵。這是經過擴大和發展的情感。因此，同樣字數的詩比同樣字數的散文台詞敘述的事情單純得多，但感情却濃厚得多。於是演員就不能像研究話劇台詞一樣，從文字所表出的意義上去求得角色的潛台詞，就是說一句話的本意，却不能不從大處去把握這一整段詩中表達出來的角色的基本態度，感情和思想，從這種整體的了解中去認識每一個字句對於它的關係，作用，並且應當注意這種事實：就是那些作者所着力描寫的句子，往往是表現作者思想情緒最濃厚，最形象的地方。我們必須有機的把握住整個的角色，往往也有少數的演員急於要解決如何歌如何舞的問題，把劇本逐字逐句的去「合理」(二)，結果只能給予觀眾一種形式，片單的技術，一般感官的刺激，而不能給予觀眾一種情緒的感受和一定的人物的存在。比方兄妹開荒中開場的一段：

雄鷄，雄鷄高聲叫，

叫得太陽紅又紅。

身強力壯的小伙子，

怎麼能癩在熱炕上作懶蟲。

如果演員逐字逐句地去了解，那麼前兩句就成了單純的敘述，不可能產生動作了；如果一定要用這種方法去尋求動作，結果就會像小學生的表情唱歌一樣，作一雄鷄高叫的姿態，然後再用手比劃一

個太陽的樣子了。但這是什麼演劇呢？但是，如果我們從這一節詩的全體，並聯繫着整個劇中所寫的那位「王小二」來研究一下的話，那麼就容易懂得這前兩句台詞包含一種早晨起來的清新，勤勞人民所感受到的工作之前精力飽滿的愉快，再聯系上後面兩句台詞，就看出了這樣的事實：一個年輕而充滿着上進心的邊區農民，精力飽滿的扛起鐵頭上山去開荒，他爭取起得早，多開荒，不願落在人後。也許他想人不知鬼不覺的搶在別人的前面呢。以這種感情做基礎，動作的節奏就產生了。

在秧歌劇的台詞中，有很多爲了介紹人物和宣洩角色內心情緒，存在着很多獨白和說白的地方，爲了要使表演的時候能夠有一種最飽滿的情緒，往往有這麼一種「合理化」的方法，把觀眾作爲很知己的對象來向他們宣說，這既是爲劇本所規定的要求，又能使演員有一定的對象，避免掉在一種緊張的，形式的表演裏去，但是在這樣情形下，必須保持自己在一種真實的角色的體驗之中，他才能很自信的，很有真實感的轉入到下一個場面，和其他劇中人共同真實地表演下去。一種庸俗的不嚴肅的表演，使自己離開了角色，真實的表演就無法繼續了。

總之，對於台詞的「合理化」是有這樣一個原則，必須能夠掌握住，角色在一定的情況下，有一種最飽滿的情緒，就好像一個心臟一樣能夠把這種感情的血液輸送到每一句台詞中去，這種的「合理化」就會哺育出歌舞的花朵來。

### 三、唱 和 唸

演員研究了角色的潛台詞，其次進行的即如何唱的問題了。

首先，演員要把歌曲唱得熟練一些，這樣可節省排演時間。

其次，可以使演員進到角色的情況裏去（四），根據着一定的潛台詞的體驗（根據着每一句台詞

對於角色情緒的表現作用）來研究他的唱法。一定要使得潛台詞（情緒）能夠完全控制着歌曲，同時也必須漸漸的分析，研究出那一些字句的輕重強弱，快慢變化、頓歇、斷句等等，使得情緒能得到一種最強烈，清晰的表現。要使得演員的情緒和音樂（歌唱）完全結合起來，至少如我們日常的說話和情緒一樣的自然和表現得自由。不同的，比說話還要深入人的靈魂一些，某些地方戲劇的名角有時真唱得字字清晰，引人入勝，又能進入角色，又有洗練的歌唱技術和方法，我們應該好好學習這一課。有些演員往往咬字不真，唱得觀眾聽不清楚。有的演員總是把一個字的子音和母音分解得很清楚的。比如「江」，他們即唱「基」、「昂」的音，出口響亮，又十分清晰。我們唱得却太含混了，往往總是因為沒有把子音唱出來，母音也跟着很模糊。當然我們不能發展到一種純技術的形式的唱法，只機械的注意子、母音，那樣就妨碍角色的情緒的表現了。在一定程度上，運用這種方法，將一個字的子母音都唱真，同時又使他們統一起來的時候，就會得到很好的效果。

秧歌劇的說白，也應該根據角色的潛台詞，把台詞加以分析、選擇，組織成一種有節奏的、音樂性的讀法，地方方言本身，本來就很有韻律和音樂性，加上秧歌劇的獨白，常常都是有韻律的、情緒飽滿而又機智的語言，只要再進一步的加工選擇和組織，即可以成爲一種有音樂性的說白的。一般民間小戲和地方戲劇裏對唱工，道白是很講究而且有學問的，我們應該好好的向舊藝人學習這一課，然後將學到的加以消化成爲自己的東西

#### 四、舞 的 產 生

對詞對到演員對於角色的生活漸漸熟悉，漸漸相一致了的時候，就可以排演舞和地位了。

舞首先必須有飽滿的情緒和活躍的外形動作，沒有飽滿的情緒，演員就不會有一種要把動作提高



成舞的衝動和動力，沒有外形動作當然就不可能有舞。

演員在合理台詞的時候，即應該假定一種對於角色最易調度（五）外形動作的情況，而且是一種最活躍，最典型的外形動作的情況，比方我們曾經演過一齣小秧歌劇叫『張丕模除奸』，其中有一場是張丕模在山溝裏碰到本村的二流子（暗藏的特務）立即盤問他是幹什麼去的。二流子說是去溝口尋毛驢去的，張逼問他；你的毛驢難道拴在溝口上嗎？問得無法對答，二流子慌張溜走。在演出的時候，溜走的情形是支吾下場的，沒有很多顯明的動作，很不方便提高到舞的程度上去。如果當時給二流子這樣一個『合理』，假定他心生一計，裝出一種他已經看見前面似乎有毛驢，而以急急欲去找尋的樣子匆匆下場，這戲不但有一個更生動的情況，而且這個假定，給予演員以豐富的動作條件，在外形的選擇、調度上也可以做到非常活躍了。

演員即根據這種種活躍的外形動作，加以分析選擇和洗練為表演一種動作所必不可缺少的特徵，把這種特徵加以分析成幾個點，再把幾個點一聯繫起來，即可以勾畫出一個動作的輪廓和明確的感覺來。我們可以使得點很明確（不論是表現一定的思想感情或者簡單的外形動作）線很流暢（線是點的一種繼續）點線分明又很諧和。再使點線都很有韻律、節奏，姿態有一種造型美。也一定要使它們和歌唱時的節奏相協調，或者專門配上打擊樂器或絲弦的伴奏，使得它們更有聲有色，更格外明確和具有美感。

在舊劇裏有很多從生活提高到舞蹈的方法，可以供給我們學習，可以給我們啓發。比如在『徐策跑城』中，把一個『跑』的過程，選擇了一些要點，先是一步一步的，蹣得很慢，等到觀眾信任了，被組織到他的表演裏來了以後，再越跑越快，最後終於摔倒了。充分的運用了歌舞的表現能力，非常

巧妙，非常聰明，又非常好看的表現了現實。山西梆子『串龍珠』徐達綴印時的心理的舞蹈表演也是很可學習的例子，此外當然還有很多很多。

特別我們要學習在歌舞表現力的特性上來表現生活，這就是說我們應該漸漸積累的了解到從生活提高到舞蹈的方法，否則有時對於在歌舞劇的條件裏，要表現某種現實，會覺得很困難，吃力和無結果，如此，我們曾經在一個劇本裏，要表演一段上山的動作，我們大體上是根據生活裏自然形態的情況，如實的來反映，表現到劇裏來，雖然脚步提得很高，踩得很吃力，極力的想在平地上（表演的廣場上）表現出一種彎着身子，上斜坡的感覺，實驗了很久，沒有得到完滿的結果。這是因為我們沒有選擇某些上山的特徵，沒有把身體鬆弛開來，沒有創作一種節奏的動作，沒有把那些要點連接起來，總之我們沒有找到那種可能表現的方法和規律來表現它，結果很吃力又不好看。

我們對舞的知識很差，我們在摸索試驗中一定會發生很多偏差和錯誤，我們必須向生活、向民間舞蹈、向舊戲、向西洋舞蹈加緊的學習。

註（一）形式的或者『四不像』的表演；都是裝腔做勢而不是從生活和內心感情出發的表演，它們之間的分別在於前者是按照一套從舞臺或電影上學來的公式，『悲哀』是一個什麼姿式，『希望』又是一個什麼姿式。後者却連這一套公式都不完全。

（二）『合理化』，『合理』，假定：給角色的行動和語言找尋和談定客觀和主觀的原因叫『合理』某一段話，或某動作，『合理化』是它的名詞。假定則是專指設定客觀情況，又稱假定情況。

（三）潛台詞：是一句台詞的本意。即在角色感情上的意義。找潛台詞，是演員研究劇本時，

對於每一句台詞找尋它感情上的意義。

(四) 進到角色的情況裏去：就是在假定了情況之後演員在這種情況之下設身處地的來行動和唸詞。

(五) 調度：就是處理，是將外形動作處理得很動人，但又和內心感情非常一致。

# 給青年導演

(二〇〇一)

斯達尼司拉夫斯基著  
顏一煙譯

(原載「人民戲劇」新一卷第二期)

一九〇五年(俄國第一次革命發生之年)前後，世界大戰發生前後，還有俄國大革命——在這些偉大的時代中間，戲劇界經驗了些什麼呢？在這時期中間，那些社會層的人們參加到演員中間來了呢？只要注意一下這個問題，就可以看出生活是怎樣起了接連不斷的變化，而且現在還在變化着。

演劇的體系也沒有站定在一個地方，所謂練習的體系，創出了我們名之爲潛在意識之閃光的，意識的職業心理。

職業心理把演員在舞台上誘導到這麼一個狀態中去，就是演員能够意識地面向他早已預定的工作和課題，並且意識地去處理他，可是往往等他達到演劇的實行階段，就不能如他所意識的那樣作了，這是非常重要的，爲了完成這個，雖是創立了體系，但許多人還不能作到使這體系成爲自己的東西，要達到這個目的，非有廣大的實踐經驗和深刻工夫不可。

對於經驗不多的演員，首先必須向他注入些什麼呢？第一，藝術創造這件事，在任何場合，都有它不可越級的法則，如果有誰破壞這法則，就會受到慘酷的報復。

第一個最重要的法則，就是演員不要演「戲」。在任何場合必然是他自己，不是演員而是人。要是離開自己，就等於殺死了形象，如果完全脫離自我，去模擬某一個人的姿態，那就不是用自己的感情去再現形象了。因之這個形象是死的，從鐵塊裡是不能吸出感情來的，所以在任何場合，脫離自我都是不行的。

如果在藝術創造過程中，演員能和他的角色不知不覺地融合起來的時候，那麼他就可以立刻湧出一種調子來。產生其走向更加生動的轉變。這過程使他既不是演員也不是角色，而是向一種新的創造物——角色——的轉化。

總之，最要緊的是：讓演員們理解藝術創造的徵候，有機的自然，以及藝術創造的法則。

導演在自己的工作中，應該怎樣去實踐它應用它呢？把它任意地運用到角色上去是不行的，那只有造成混亂。對於演員的扮演角色，最好是讓他們依照自己到今天為止所能作到的去作。但是，和這同時，必須把角色引導到明白正確的解釋上去。這樣，演員就會想：我怎樣演法呢？於是他一定會到導演那裡去討論，也就能作了。導演給他們種種課題，演員去執行它們，因而感受到某種完全不同的東西，如果導演在演員的工夫上隨時給以正確的指示，領着演員達到導演所能達到的正確的演技程度，那麼演員也就能够感到自己是在正確的路上前進了。

以前導演是這樣對演員下工夫的：先讀完了劇本之後，大家死坐在桌子周圍，兩三個月，像拿橡實喂火雞似地在演員腦子裡亂七八糟塞滿了之後，就向他說：「演吧！」於是演員就用他那塞滿得亂七八糟的腦子開始演作。他完全在材料的堆積中張惶失措了，結果非拋掉許多不可。導演認為非常重要因而強迫演員擠在背上的東西，多半是他所不需要的。

我在初學的學生們中間，使用過的這個方法，却相當成功。

首先把今天讀過的劇本再讀一遍。

「通通明白了嗎？」

「明白了。」

「那麼明天表演一下看看啊！」

「怎麼表演法呢？我們表演什麼呢？還不知道台詞哪！」

「可是主要的意思總知道了吧？」

「大概是明白了，可是主要意思的順序等等，還不能很有條理地明白。」

「我在旁邊告訴你們。」

於是開始了第一個場面。一個青年男子到一個陌生的人家去。

「你不是走進一家不認識的人家去嗎？在這家人家裡，你碰到一個年青姑娘啊！也許，碰巧這姑娘就作了你的妻子。你知道這個應當怎麼表演嗎？在這樣的場合，要取什麼態度呢？」

隨着戲劇的內容前進着，於是就開始了這個內容的表演，但是這兒却出現了最麻煩又頗有爭論餘地的細節。這就是：最基本最單純的肉體行動，此外還有對於假想對象的行動。

譬如這兒有一個盛了水的杯子，要喝乾這杯水，問題是非常簡單的。但是如果杯子的存在是想像的，要作出從中喝水的樣子，那恐怕就要從行動的一個一個的細小部分的分析開始了。

這當然和批評家所說藝術劇院的「小氣」不同。也有說這是空虛的寫實主義的，他們根本錯了。

因為潛在意識不能有寫實主義。

這是極愉快的話。在極端自然的終了，才開始了印象主義，未來主義等類的主義。我一切都能接受，不但能接受，還覺得這些太多了。因為人類的靈魂是非常複雜而且宏大的。那些「主義」，就是比現在的再多十倍，也還不够傳達人類靈魂的一切纖細之處。

我只提出一個條件，來接收這些手法。就是：自然，以及不背叛自然法則。如果有誰認為非用這種手法不可，那麼，我要說他這是對自然的暴虐。假使他相信這是正確的，我也同意。也就是說，如果他的感覺和現象都這樣確確實實相信的說，我便也這樣接受。但是同時我敢斷言：不破壞自然的各種法則，而能實行這種「主義」的人，在這個世界上還沒有生出來，便是最近的將來也不會生。

當然實行它也是可能的，但是那是要有什麼樣的文化呢？要達到這種文化強度，是非用盡全力不可的，在現代，這樣的文化還沒有達到。發掘人類靈魂的最深處，來建築達到這種偉大文化的階段，是我們的義務。

總之，最重要的是：自然狀態的有機的藝術創造——這是鐵則。因此，在開始學習的三四年間，一定要在有機的自然之法則上下工夫，直到完全懂得了這個鐵則，充分理解了該作什麼不該作什麼時為止。

導演若按着自然的法則來教授練習發聲，演員是會進步的。倘若強制演員，就一定要收到很壞的結果，用手來拉扯鈕子是很容易的，但是拉扯神經却不是這樣簡單的事。支配神經是要怎樣縝密的和深奧的用心啊！

素樸和戲劇性——這是從自然中流露出來的東西。實生活中也存在着戲劇性。但是我斷言：它是在某種程度的約束中存在着。比如有一個青年站在一個少女身旁，興奮地張開兩手大聲地向她說：

『我愛你，我從來沒有這樣愛過人呀……』

那麼她一定逃跑或者給他一個耳光吧？

自然是不會相信這樣的戲劇性的。

有比盜賊還要壞的素樸。難道沒有內面的訣竅嗎？其實這是有還不如沒有的無趣的東西。

可是，也許按照有機的自然法則寫出來的課題和作品，在戲劇上是有舞台效果的。所以在創作的時候，需要極周到的注意。交換角色的課題，一定要能引起觀眾的興趣。這個課題，爲了種種原因必須和行動聯繫起來，就是說必須貫串全劇的行動的線索。比如我們上演俄國古典劇『聰明誤』——這個劇的內容，全劇的線索，在哪方面呢？——要領會這些，常常不是從語言裡，而是在暗示中。

所以，如果導演能抓住了作品的主题，並且完全依照作者訶里波耶多夫的願望把它演出，那麼一定很完善。若劇本是個傑作就越發成功了。但是，導演若沒有把握住訶里波耶多夫的原意，而向某方面脫了線，那他就是在破壞了一切。

人類的生活到底是什麼呢？要是把我們在家裡和別人的談話描寫下來，也就是生活的片斷，若走進劇場，就得到不同的印象。在那裡是有着或大或小的新新生活的斷片。導演如果把這些生活的斷片弄得：第一個斷片從右邊，第二個斷片從左邊，第三個斷片從後面……那樣地搬上了舞台，會成了什麼呢？那就弄成一個東拼西揍的玩意，而決不是論理的，首尾一貫的，活生生的東西。——那既不是活生生的東西，也就不能繼續存在。

反之，如果導演把所有的生活斷片和課題，都向着一個目的——作品的主题和創作的中心意念，那麼，這些課題就不是零散的東西，而是一個跟一個地連成一個整體，這就是引向主题的基本線



索。

只有這個才是全劇行動的線索。

『全劇的行動怎麼樣都可以，但是必須加上現代性。』——話雖是這麼說，可是若機械地加上現代性，就完全毀壞了骨梗，這種傾向就是對戲劇的破壞。——戲劇並不是有機的可以支離滅裂的生物。

把蜜柑的種子和檸檬的種子交配，就可以長出新的果實。在自然界這樣的配合是可能的。

也可以有同樣的情形。就是：如果古典作品的主題和現代的傾向有機地融合並且通過這種傾向可以解決的話，這時也許能成爲直線的發展，也就是可以允許的。但是，若只爲了這件事正在流行，於是就把今天從報紙上讀到的材料，塞到『哈孟雷特』裡面去，那麼結果一定是破壞了一切自然的法則，決不會成功。並且把織成藝術作品的纖細而難以捕捉的蜘蛛絲弄得亂七八糟。

所謂提要是什麼呢？就是每個演員在舞台上必須表演的，心理上肉體上行動的摘要表。演員從什麼地方來採取他的行動呢？這是要：從實生活方面，劇作家那裡，導演和他自己本身，以及書本上，博物館裡從所有和他扮演的形象相接近的各種事物上來採取。

在這樣的提要上，一個小課題連接着一個另外大課題，兩個大課題又和較大的課題相結合。三個四個五個的大課題，再和更大的課題繫結起來，結果全體成了一個，便是貫通了的全劇的行動。

我們分析一下『戀愛』這個最單純的行動吧。——青年導演們最好是把關於這段戀愛的事，在筆記本上寫一寫：

『我遇到了她。真漂亮！太可愛了！就是手長得有點不大好。她從我身邊過去了，可是並沒有特

別注意我。哎！她沒有我想得那麼好！我和她跳了一回舞，嗯，不是壞女人！回家來了。無聊的晚上啊！啊！我腦子裡只有她一個人了啊！」

這樣寫下來之後，從這些行動裡，這段戀愛場面就出來了。我奉勸青年導演們作筆記，它會供給導演們非常貴重的材料呢！

把這種偉大熱情的各方面都記了下來之後，再遇到排戀愛劇的時候，你在筆記本上所寫的東西，就以大體順序類似的姿態，在戲劇中出現了。也許根據當時的情形，必須要有若干的變動，而且一定有。即使沒有，導演也有權利加上，因為這樣可以更實際。導演最好是不用對話，而在調子、對話的抑揚，和在某個場面中自己體驗所得的，論理的首尾之一貫性上來增加它。

提要是根據這點作出來的——這就名之爲論理感情的首尾一貫性，在藝術創造上，理論首尾一貫性是起着非常重大的作用的。

如果在全劇中可以作出素樸的肉體的行動來，那麼就可以說這個提要是正確的。提要，只要是基於首尾之一貫和論理，就是正確的。

導演要兩三遍地來研究修正它。於是，到了能作出圖表來的時候，這個戲就成了導演自己的東西了。

演員在排劇的時候，這樣體驗着：

「於是，我進去——進來了。那麼，作什麼呢？——我是從那邊坐車來的。定睛凝視着。哎呀！——那張臉！我自己的靈魂觸了觸對方……。對方的情形怎麼樣呢？調子和昨天的那個不同。今天這個男子不像昨天那樣動，我的課題雖然這樣作了，可是今天作的就不能像昨天那麼好。換個方法作

作吧！我在這次才理解了課題，如下的課題：『我不能不侮辱對方，今天若還照以前的調子作，就不能有力量。今天要用非常穩健，非常沉著的調子作，這樣力量才更強。』

導演在這樣的排演中，可以幾次地試練角色。在五六回中，導演就得到了完全的印象。於是把他和導演自己的全部體驗配合起來看就可以了。

試讓他們走進一扇門。誰也沒有這樣作的勇氣。爲什麼呢？因爲要走進去，必須要先知道：我是到了什麼地方呢？幹什麼來的呢？從那兒來的呢？我來找的人在什麼地方呢？……等等。

想要作到像這樣極細微的行動，導演必須向演員把他飾演人物的一切經歷，掘根挖底地訊問。以前是導演像拿橡實喂火雞似地給演員塞滿一腦子，現在則是要演員自己和導演去討論。演員是爲了自己的行爲和角色上的必要去找導演討論的。在舞臺上演出的一切，必需是對演員非常必要的。所謂論理首尾之一貫性，是行動、體驗、思想——這一切都必需首尾一貫，並且還一定要不破壞自然法則地順着有機的自然前進。

有一個青年導演向我提出了這樣的問題：

導演是否有把演員們的行動及來往的提要完全寫下來的必要呢？——這是我的幻想。而且演員的幻想也不見得和我完全一樣。

導演必須和演員一起成長，演員理解了什麼，導演也就理解。這樣，自己和別人的一切見解的集成，就作出來對演員的計劃和材料。

我對於這個問題這樣回答：『你以前把自己的工作方法很快地捨棄了是有害的，所以最好是適當地處理它，或是不捨棄。——你是能在工作經驗中自己發現別的方法呢？還是會自然地得到呢？』

我曾經作了的，是可怖的導演的專橫。我作過各種事：我知道了有些演員們演戲，就爲了他們計劃了大地位。但是我只是作了我能作的東西，並沒有顧及到導演員們是否能作。我只是根據留在自己情緒的記憶中的，我自己的材料作的，所以，也許別人的情緒的材料和我的不同。

一定要專爲各個集團和各個演員作出單獨的大地位計劃。把常常使用的大地位交給演員是不對的。大地位是根據一定的集團一定的個性計劃出來的，若要用在別的演員上，就必須在這個大地位上加上某種不同的東西，並以不同的線來貫串。因爲這個演員的演技和情緒的本質跟那個演員的完全不同。

演員沒有按着戲劇的情節演，導演一定要想一想：「噢！他是這樣解釋嗎？」來了解演員的用意。決不要說：「啊！那樣作不行！要這樣作！」那個演員也許是以爲自己這樣作正確才這樣作的。要破壞這個行動，就像是從演員腳底下把地抽出來。這樣幹是不行的！

在這種場合，導演一定要這樣說：「要是在各種不同的情形中，你怎樣呢？假使新娘子的母親是個很嚴厲的人，你怎麼樣的演法呢？」

於是演員也許會這樣說：「要是那種情形我就不這樣演了！因爲她一定是個更健康的人。」

「可是如果母親是個殘忍的暴君呢？」

「那就很難啊！」

「要是這樣該怎麼辦？那樣該怎麼辦？」——導演應該這樣地向演員提出各種可能有的問題，使演員不知不覺地向着導演認爲必要的方向前進。只是簡單地說：「這樣！這樣！要照這個樣子作！」是不行的！因此，計劃和大地位的設計要在最後用。藝術劇院在討論研究着「怎麼可以演得更現實

『於是許多人常這樣的想着。可是我們却全然沒想到這個問題。我們常想的是：『一個角色對於演員若完全不適合，一定是最困難的吧！』（最好是突然把演員拉到提示前面，使他作什麼對話看，一下子作得很成功的天才是沒有的。）』

假使我把椅子或沙發搬了來，放在可以使演員坐得很舒服的地方，——那麼，我就是藉此幫助了他。他也會感到外來的生活與外來的真實，他的內心也一定會溫暖起來了吧？

現在略談戲劇上的音樂和舞台美術的問題。

曾經發生過這樣的事：美術家作來了一堂很漂亮的佈景。『漂亮啊！』都不覺得這樣喊。實在是漂亮，弄得我在這堂佈景前面都站不住了。可是這位美術家只是把第二幕作得很好，一三幕的都不大好。我就留下第二幕，另請別人作了一三幕。結果完全失敗。——這樣作，好是好，可是在戲上不適用。

所以也許還可以作得更漂亮，當然也不能攻擊他說是毫無意義，不過他是把演員完全拋開了。這樣佈景真是要命！舞台美術家們常常是把佈景簡單地認作是給觀眾看的一塊大布片。他是不管戲，只憑自己的愛好來作的。

在音樂方面也是一樣。必須是爲了最高的課題——藝術作品的主题。佈景若能幫助了首尾一貫的行動，自然就是很好的佈景。若背叛了全體的行動前進，即使很漂亮，也是壞佈景。音樂若能隨着全體的行動前進，幫助它的進行，完成了作者有意連續起來的效果，並且不但是作出愉快的音響，而且是個行動的東西，我特別強調這點是最好的。我們的藝術是行動的藝術，一切都要隨着行動轉變。

我現在當然是着眼於這樣的戲劇，可是現在還不能做到這樣。現在的戲劇，是連什麼大地位計劃

都沒有的。

我經過這樣的事：戲怎麼也排不好。我就走上台偷着看他們演，驟然間我把幕閉上了。演員們正在嘖嘖咕咕地在台上作着什麼。我一下又把幕拉開，就看見了這樣的大地位：一個演員坐在長椅子上，前面有三四個人背向觀眾站着，那個坐在長椅子上的演員正在作獨白。這真是個漂亮的場面！這時候一個敏感的演員，飛跑到我的面前，喊叫似地問我：『您看見了嗎？』這就是戲。

我排第二個戲的時候就想用這種方法，於是就在一個四面有牆壁的屋子正中排戲。在排演中，我一會兒朝着這面牆坐，一會兒又走到對面去。這樣一來，正在排演着的演員們的大地位，就向各方面變化了。

我並沒有說出這四面牆中的哪一面是開着的。於是演員們就向着觀眾席（我是假想着它的），並且也不告訴他們哪方面好，哪方面不好。

應該採取什麼方式呢？——『非面對觀眾不可』，這是被束縛住了的想法，有些場合，背比臉表情得更深刻，關於這點，我總是舉大劇場這兩個例子：

在歌劇中桑差·朋薩獨自唱着抒情歌。爲了要吸引全體的注意，他在舞台前部來回奔走。在台的後部，夏里亞賓的唐·吉訶德背向觀眾，一點也不妨礙他，『唐·吉訶德在微笑——』我雖然沒看見，可是這樣想。一會兒他又想像出什麼詩句來似的，開始不停地寫。又沉思了一會，又繼續寫，觀眾們完全被夏里亞賓吸引了，都在想：『唐·吉訶德是不是在寫詩呢？』所以桑差·朋薩雖然在拚命表演，也只是妨礙了夏里亞賓而已，無論觀眾是否知道那是夏里亞賓。

另外一個就是『蒙萬西金』的一個場面。道西非登場了。他一邊搜索着自己的口袋，一邊慢慢地

深深彎下腰去。忽然又慌張起來。他忘記了自己是在找手帕，聽起歌子來了。好容易神經復了原，就又開始找手帕。結果還是沒找着，這場戲就完了。實在是有趣。

最後，連我自己也在內，導演們所犯的錯誤，就是自己給演員作出樣子來。即使導演作的非常好，結果也只是摹倣和抄襲。在摹倣中是不能有藝術創造的。

(附記)這是一九四〇年在延安譯的，來東北時，原文沒有帶出，現在發表只供研究導演與演員的同志參考，俟將來有機會得到原文時，譯錯之處，再行校正吧。

——譯

者——

# 近代歐洲舞台藝術底源流

(四〇〇一)

鄭君里

(原載『戲劇時代』第一卷第六期)

(小引：我對舞台裝置根本是個門外漢，十多年之前，因為曾經在田漢先生所導演的『沙樂美』和『卡門』諸劇中跑過一兩次的龍套，禁不住受了許多舞台裝置家爲這些劇本所設計的舞台面所迷惑，開始讀了幾本關於這一方面的書，事後根據讀書摘錄寫了一篇論文發表了。從此我就沒有想到過這回事。最近偶然在朋友那裡發現該文的手抄本，而他之所以願意保存這些廢紙，是因為他知道本文的材料一部份是得自一些目前頗難收集的書籍。老實說，這些材料並不新穎，沒有提到舞台裝置上的新的技術發明，祇扼要地介紹了幾位舞台藝術大師的不同看法和嘗試，而且對於這些看法我自己還沒有判斷的能力。但，正因為他們是原理，而且這些原理至今仍支配着歐美的舞台藝術運動，那麼把牠看作參考資料似乎尚無不可。因此，我敢於把牠重新寫一遍，成爲現在的樣子。)

## (一)

——從佈景畫到『箱式』裝置——

在歐洲的舞台藝術發展的進程上，我們假定十九世紀是演員中心的時代，那末本世紀的初葉便是



導演和舞台監督的時代。導演和舞台監督都起來跟演員爭天下，企圖征服後者。

換言之前世紀的舞台藝術是以演員個人的才華底表現爲中心，而本世紀就以整個演出形象底創造爲中心，演員底藝術祇是其中的一種元素而已。

我們不妨從前代的舞台藝術底發展情況中看看這些演變。

十八世紀間，歐洲的舞台美術（這個用語是單指佈景，裝置，燈光，服裝；而『舞台藝術』是除了這些部份之外，還包括了演員藝術）是相當原始的，與當時演員藝術底高度的成就正相對照。當時所謂佈景全都是畫在一幅帆布的後幕上，所謂燈光就是懸在觀眾和演員底頭頂上的圓形或三角形的燭台。後來一些小戲院無力購置華貴的燭台，便將蠟燭分插在台前的地板上。據戈登·克雷的考據，這就是腳光底來源。十八世紀的佈景畫中所流行的古典的格調，到十九世紀却爲『峨特式』（Gothic）的旋律所替代。舞台上開始看見了青山綠水，古城廢墟的大畫，一新了觀眾的眼界。舞台美術家稱之爲寫實的浪漫主義。當時蓋世的名優輩出於歐洲：如英國的色頓士夫人（Sarah Siddons），茄力克（David Garrick），歐文（Henry Irving），法國的貝哈特（Sansh Bernhardt），哥格爾（Coquelin）；意大利的杜絲（Duse），沙文尼（ Salvini）；俄國的塞却普金（Shtchepkin）等等，統治了整個舞台，他們的光芒掩蓋住那些洵爛的彩畫。

這種佈景的畫片除了報導劇情在進行着的地點和場所之外，對演員藝術上的創造，並無若何裨益。爲什麼有這種結果呢？

因爲『美術家作佈景草圖時祇有二次元（即台底高度和寬度——上，下，左，右），他們忘記了台上的深度，第三次元。自然，在他的畫中他用透視來表現牠，但他並不考慮到舞台上的尺度。把平

面的草稿搬上了台，於是舞台前部就留出一大片劇場的空隙的，平面的，空虛的地板。舞台開始類似一座簡陋的音樂會中的高台，演員盡量運用他的直立着的身體可能的變化和表現，在腳光之前活動與朗誦。這一種情形大大地限制了造型的姿勢，活動和動作底範圍。爲了這一點，一個角色底精神生活底解釋就會減色，缺乏表現力，而少變化。」（見史丹尼斯拉夫斯基作『我底藝術生活』中第二十五章）史氏又說：

「作爲一個演員底我，跟我登台時掛在背後的一幅出諸大美術家手筆的背景之間，有什麼關係呢？我看不見這幅畫，牠不能使我振奮，也不能幫助我。相反的，牠祇有強迫我跟我站在其前面看不見牠的背景，表現得一樣有才華。這一幅驚人的背景往往祇能妨礙我，因爲我當初就沒有跟那位藝術家取得同意，在大多數的場合，弄到我們各走各路。」

從演員的立場來看，佈景畫底應用第一就局限了演員底造型的創造能力，其次就形成了演員與美術家之間的創造上的不統一。

但，從佈景畫本身的技術立場來看，還存在着許多問題。遠在十九世紀初，就爲德國批評家塞力格爾（A. W. Schlegel）所提出。

他說：我們的裝置制度是爲着歌劇而發明的，這中間經過最好的甄別。但牠仍有各種無可避免的缺點，例如，在觀衆席間除開某一個視線底「視點」之外，從其他每一個「視點」上都看得見舞台兩邊的『邊幕』所造成的錯亂的線條；其次，當一個演員靠近背景的時候，佈景畫上爲透視所縮小的，平面的物體，馬上就會顯得不相稱；此外還有舞台上部和下面所射出來的燈光強弱失調；佈景畫上繪好的光線與燈光所射出的真光之間的衝突；舞台上的面積不能伸縮自如，乃至一座宮殿與一所茅

屋的面積一般大小……等等，都是些無法補救的缺點。

整個舞台裝置上有這麼多的缺點，必然要引起改革的運動，改革的理論見諸於十九世紀前期，而實際的改革工作是從該世紀中葉以後開始的。

一八五三年，英國底偉大演員之子金恩（Charles Kean）創辦了『沙士比亞復興公演』，企圖在舞台上表現出『一國人民底歷史和風俗之忠實而完整的影像』。這種忠實的考證的企圖，就在舞台美術上替自然主義開拓了先河。德國導演丁格爾斯達（Dietrich Dinter）把這種影響帶到慕尼黑和威馬，傳給了梅寧根（Meiningen）公爵所辦的劇團。在一八七四年，這劇團認真地在舞台上創造自然主義的風格，與實踐精密的考證工作為目的，製造了造型的，建築的，與實生活類似的佈景。他們開始用『硬片』放在不同的角度，以裝置成與現實一樣的宮殿和街道；又試用布製的天幕；用幻燈從舞台兩邊打聚射光和泛光到舞台上；用雨，火焰這一類像真的效果。

與這件改革工作相並行，梅寧根劇團還確立了『導演中心制度』。其中一位優秀的導演柯洛涅克（Kronak）使『該團能够不藉非常的舞台人才，純粹運用導演方法，多量表現詩人底創作底內容』（見史氏前揭書）。

當時梅寧根劇團底這種嶄新的造就驚動了整個歐洲：在英國，固特溫（H. H. Gurnie）接受了牠的影響，於一八七五年在威爾新皇子劇場上演了『威尼斯商人』，節目單上就標明：『戲中的服裝和習慣是按照沙翁寫該劇的那年——一六〇〇年的樣子去表演的。』在法國，影響了安東尼（Antoine），他在一八八七年設自由劇場於巴黎。在俄國，影響了史且尼斯拉夫斯基，他和丹青科在一八九八年設藝術劇場於莫斯科。在兩氏的早期的藝術生活的自述中，這種影響是明白地被承認的。而該劇場最初

上演俄國歷史劇如『沙皇費多爾』等，便做過很徹底的考證工作。

同時，瓊斯，平內羅，易卜生，伯納蕭，柴霍夫的現代劇更進一步支持了舞台的改革。當時舞台兩邊依次排列着的一層層的『邊幕』完全撤掉，連後幕一起換上了三堵牆壁，牆頂加塊天花板，形成了一種所謂『箱形』的舞台裝置。佈景畫給淘汰了，再多也不過用作窗外的遠景。一切都裝置得像人生裏一般的真實。台口那堵牆雖然打圓了，但也照例擺上一些道具或『襯片』，讓觀眾有個空隙去看西洋鏡。

自然主義者說：『我們要如實地表現人生底真相！』從此台上就充塞着許多於劇情非必要的，而在生活中可能有的，一切繁瑣零碎的東西。觀眾祇看到五光十色，應接不暇。而這運動中的一位中堅者終於被迫着喊出來：『我們已達到矛盾了，我們在劇場裏試把第四堵牆安上去！』

自然主義者用自己的方法解決了舞台上的透視問題，二次元與三次元的矛盾的問題。他給演員一個較相稱的表演環境，使演員感覺到裝置與自己之間存在着一些有機的關係。然而，最後仍然爲牠本身的無可避免的難關所束縛住。

就在這個時候，出現了兩位倡導新的舞台藝術大師，愛披阿和戈登·克雷。他們首先向舞台上的自然主義宣戰。

## (二)

——新的舞台藝術理論底先驅者——  
(A) 愛披阿

愛披阿(Alopbh Appia)在一八九九年發表的『音樂與舞台藝術』(『Die Musik und die Inszenierung』)是指示舞台裝置底新的方向之第一本權威著作。

先是在一八九三年，他用法文印行了一本論華格納(Wagner)的音樂劇底佈景的小冊子。在一八九五——六年間，他設計出華格納劇底著名的圖樣，三年之後(即一八九九)給收集進他這本理論名著底德文版本裏。在這本書裡他企圖代華氏的音樂劇創造出一種『內在的統一』。他打算運用燈光去解決演員與佈景之間的矛盾。

望進當代的舞台，愛披阿看出舞台藝術底中心問題是死的佈景與活的演員之間的衝突。在歌劇裏，他看見了透視的帆布畫與演員底造型的活動之間的不協調。而在自然主義的演出裏，演員又爲繁瑣的物體所束縛。他要爲二次元的演員設計出一個二次元的劇場性的空間，他的裝置是用抽象的元素——即『線』與『積』(Line and mass)去設計，而不是用寫實的物體去構成的。他從一座真的古堡，森林的印象中抽取最典型的『線』，『積』和色調，把他們搬到台上來，而丟開了真的物體。這樣，他就用『單純化』去解決了自然主義的繁瑣，用二次元的『積』去替代了平面的佈景畫，而佈景與演員之間的根本問題就從此解決。

關於燈光方面，據愛披阿的分析，十九世紀的舞台上一共祇有四種光源：上面來的頂光，下面來的腳光，從舞台兩邊射來的聚光或團光，從台後反射到透明的後幕上的燈光。頂光與腳光交錯起來，便造成一種平板的，無陰影的光線，把立體的人或物底輪廓削平了。與這相對，聚光和團光可以產生陰影，給台上的人與物一種彫刻的，二次元的價值。而從台後反射到後幕上所造成的半透明或透明的燈光可以用來造成一種『空氣』。經過試驗之後，愛披阿最初採用至今流行於歐美舞台底台頂上的高

力的『白熱的燈光』以代台框內的頂光，把腳光減至附屬的地位，使場面不致於看不清，而應用聚光和圍光底尖銳的力量來造成場面的彫刻性。

在演員，佈景，燈光等各種元素之間，愛披阿認為演員是最重要的。他說：『在劇場裏，我們得設法使戲劇的動作有力。演員出現於舞台才引起了表演的動作，沒有演員便沒有動作。』他以爲，佈景既然是沒有生命的，因此要儘量借重演員底活動使其生動，而這一定要求之於燈光的活用來幫助他們。沒有光，演員與佈景都看不見，等於不存在。統一的光與影可以使這兩方面有機地聯系起來，湊成一幅統一的美景。從這兒所看見的並不是真實底本身，而是牠的『氛圍』。因此他以爲，燈光是戲劇底靈魂。燈光包容演員和佈景，正如人底人格包容着他的軀體一樣。

例如收集在『音樂與舞台藝術』中的一張『色格伐拉特』(Stegler)的設計圖，就可以具體地說明他的想法。這張圖樣描寫色格伐拉特留在森林之中，愛披阿加上以下的註腳：『我們再也不去創造一座森林幻像，却代以一個人留在一座森林底氛圍裏的幻像。當林木爲微風所吹動，引起色格伐拉特的注意時，我們——觀衆——看見他沐浴於流動的光與影之中，而不是看見一些藉舞台詭術用帆布底碎葉震蕩成的曳動。這個場面的幻像是在演員底動的現身。』

對於演員與佈景之間的，與燈光之間的美學上的關係，愛披阿又提出非常精闢的見解：

『在舞台上把人體(演員)本做藝術的表演，需要兩種根本的條件：一種是給他以造型的價值底光；另外一種是給他的身體和動作以價值底裝置上的造型的配列。人體底活動一定得有襯托的東西才顯得出。一切藝術家都知道動作底美要依賴着種種爲背景和自然物體所給與牠的烘托物底變化。演員底動作祇有經過裝置底外表所特有的形狀和配列纔可以成爲藝術的。』這是說明了演員與裝置之間的

關係。他繼續說：「一件物體或一個演員祇待光線落到他的身上，才可以加上一種造型的價值，這一種造型性祇在燈光運用得很藝術的時候，才可以有藝術的價值。」

除了燈光本身的藝術價值而外，愛披阿還企圖用光來解釋劇本底精神的內容，把光用作爲視覺上的交響樂來直接感染觀衆底情緒。如「脫里斯丹和伊淑爾特」(Tristan and Isolde)最後一幕的設計圖裏，垂死的脫里斯丹在宮牆一角的陰影下，樹陰籠罩着他，斜陽吻着他的脚。他的力量恢復了，太陽爬上他的身體。伊淑爾特進場，光到她的頭，把一對情人浴沐於金光之中。以後光漸逝去，漏一點在門口的闊道上，照着馬克(劇中人)帶着隨從們進來。「光一點一點地散淡，直至整個場面融入灰黯的暮色中。在純靜而和平的境界裏，幕降，在這兒眼所能見的祇是伊淑爾特的輕淑暮色的白裙底最後的反光。」

從裝置底形狀，演員底動態，到燈光底光量，角度和色調之一切的變化，構成了舞台上整個的「線與積」的變化。這些變化都在創造一種「內在的統一」。演員隨時是佈景的一部份，但是一切變化都是因他而起的，爲襯托他底運動而創造的。

愛披阿重視演員運動底變化，因此他的設計不僅屬於空間，而且是屬於時間的。他說：「整個演出形象就是一幅織在時間上的畫圖。」威爾士(H.C. Wells)倡說過，「時間是第四次元，沒有牠，長、潤高都不能存在。在這種意味之下，愛披阿對舞台藝術底看法是四次元的。」

#### (B) 戈登·克雷

在理論上繼「音樂與舞台藝術」而提出改革運動的，是戈登·克雷(Gordon Craig)在一九〇五年出版的『劇場藝術論』(On the Art of Theatre)。

他一出場就對十九世紀底演劇傳統提出全面的——從裝置、燈光、服裝、演員以至於演出制度——改革。他無情地攻擊自然主義：

『不要看自然，去看詩人的劇本吧！』

『不是寫實主義，是『風格』！』

『不去重視自然，祇把牠的最美麗及最活潑的幾方面暗示出來！』

他要不顧一切把不合理的燈光逐出劇場。他引用小南珊·萊克 (Nancy Lake) 的打油詩攻擊腳光：

『有一列燈光照着我的眼睛，

牠們燃耀得亮晶晶。

——叫我奇怪的是

爲什麼把燈裝在地下放光明。』

他又無情地攻擊當代一般的演員，在『論超傀儡劇』底序文中他借用意大利名優杜絲的驚人言語：

『要救劇場得把劇場破壞！男女演員最好死掉！他們使藝術行不通！』

他也看不起詩人在劇場中的地位，他說：

『劇場永遠不要倚賴排演劇本，而必須時常排演他自己的藝術作品。』

他對於當時戲劇底一切傳統和因襲，是以一個絕不妥協的『叛徒』底身手出現的。憑他這些獨特的見解，我們就可以體味出他的才華和鋒芒逼人氣概。



他這些主張是從一些怎樣的看法裏提出來的呢？

首先，他認為近代的舞台藝術應該要從以朗誦劇詩見長的演員藝術，發展為以綜合的視覺效果為重心底藝術。他說：

『戲劇家（指演員）知道他和他的同伴現身於觀眾之前的時候，觀眾所更切望的，是『看』他的動作，而不是聽他的『講話』。他知道在呈訴上，眼睛比之其他的感官更迅速有力。他現身在觀眾之前所遇到的第一件事便是許多變熱切而飢餓的眼睛，甚至那些坐得離他很遠而不能時常聽到他的說話的男女們，也因為他們的窮究的眼睛底熱切的注視，而似乎和他距離得十分密切。』

他以為舞台上的視覺藝術不單是為演員所獨佔：

『舞台藝術既不是演技，也不是劇本；不是佈景也不是跳舞，牠包括一切由這些東西構成的元素：動作，那是演技底真正的靈魂；說白，那是劇本底軀體；線條和色彩，那是佈景的真正的要素；節奏，那是跳舞的重要本質。』

舞台藝術就為這五種元素——動作、說白、線條、色彩、節奏——所構成，其中四種都是呈訴於視覺的。這五種元素在創造時是同等重要的，因此，彼此之間一定要能夠達到『統一』。

這種統一，是過去的舞台藝術所沒有的，因此克雷推薦一個新的人來創造牠。他就是舞台監督。在他，劇場是把一個人的一切，十個人的一切，在一個人之中的十個人的一切綜合起來的一個中心，不用舞台監督獨裁制度是不能達到這目的：

『把一件藝術作品放在不止有一個頭腦作為主宰底地方產生出來，是不可能的；假使在劇場裏看不見藝術品，這一理由已經很充分，雖然還有許多別的理由。』這位獨裁的舞台監督得是——

『能够创作和排演一个剧本；设计和监製佈景服装底製作；爲一切需要的音樂作曲；發明必要的機械和燈光底一個人。』

因此，他不需要詩人——劇作家，他以爲未來的舞台藝術家祇用『動作』、『佈景』和『聲音』就可以創造他的傑作。『我所謂的『動作』是指姿勢和跳舞，我所謂的『佈景』是指一切眼睛可以看得到的東西，如燈光，服裝，和景物。我所謂的『聲音』是指唸的字或唱的字句，這些與讀的字句不同，因爲寫來唸的字句與寫來讀的字句是兩種完全不同的東西。』

戲劇底演出不能沒有動作，因此克雷不能不需要演員，他不能不承認『動作之與舞台藝術的關係，好比繪法之對於油畫，旋律之對於音樂。』他的先生（亨利·歐文）和他的母親（愛蓮·萊麗）雖然是一代的名優，但他不承認表演是藝術。因爲『演員身體動作，臉部表情，聲音，全須以他的情緒底信息爲轉移；這種信息須永遠流動於藝術家的周圍，而以不候他失去平衡爲度。但至於演員，情緒佔有了他，牠抓住了他的四肢，教手足往那裏去，就到哪裏。對於動作如此，對於他的面部表情也是如此。』演員底情緒包藏着一種不隨意的力量，往往擾亂了他的平衡，破壞了他的動作和聲音，因而也破壞了舞台監督對於整個場面的設計。因此，他主張三種補救的辦法：一種是保留演員，把他的演技簡練爲『象徵的姿勢』；第二是復活面具——這兩種都是把演員情緒『去勢』的方法；第三種就是他的著名的『超傀儡劇』的理論。

然而在實際上，他這些驚人的議論都沒有成功，他到底還不能不和一班有血有肉的演員打交道，於是他祇好退而求其次：

『無論誰當選扮演羅蜜歐，他的動作，語言必須依照『設計』。他在我們的面前必須依着一定的

路線移動，走到某一點，在某種燈光之內。他的頭放在某一角度，他的眼，他的腳，他的全身得與劇本調和，而不要祇與他自己的思想調和（普通的演員時常是這樣的）。因為他的思想（或許偶然會很優美）也許跟舞台監督所審慎設備的靈魂或模型，不能和諧一致。」這樣，他就主張舞台監督應該支配演員底一切，換言之，他祇是隨後者的手捏塑成的一種工具而已。

克雷對於舞台裝置底理想和見解，最好是拿他所設計的圖樣來研究，但在製版困難的現在，我們姑且與他爲莫斯科藝術劇場所設計的『哈孟雷脫』底演出爲例。

他要建造三次元的裝置，他爲自己的設計圖做過解釋：『你在這兒看不見有透視的東西，……我避免把演員不能真實地踏上的地方放到我的設計圖裏。』

克雷把舞台美術底『風格化』看得極重要。所謂『風格』是指兩方面：造型美術的和主題的。前者注意形式，要獲得統一性；而後者注意內容，要獲得表現力。我們先看克雷怎麼爲『哈孟雷脫』的裝置去追求『風格化』的形式。

『哈孟雷脫』的設計圖以立體和前線爲基調。克雷要創建一個『形式的舞台』(Formal stage)，發明了一種凸體的『屏風裝置』(Screen set)，以象徵各種建築的形式。每堂裝置用四片至十二片的屏風所構成，必要時加上台階、窗、橋、露台，便可以暗示出種種不同的場所。他最初打算用石、生木、金屬、軟木來作屏風的材料，因爲機動不易，才折衷改爲粗麻布釘在木框上。他以爲『這種裝置是一種活的東西。在一位藝術家的掌握中，牠可以適合一切不同的表現，甚至好像一種活的聲音和活的臉孔之適宜於各種表現一樣。這種裝置可以保持『統一』同時又有不斷的『變化』。』

克雷原意整個演出都不閉幕換景。觀衆到劇場裏來並看不見什麼舞台。屏風排列成觀衆席底建築

底延續的樣子；彼此都很調和。祇在戲開演的時候，各片屏風才開始合理地移動，牠們的線條形成了新的組織。後來屏風不動了，燈光亮起的，照耀出那新的美麗的面。這樣，景物底變換看不見一絲的裂痕，觀衆也不會有焦燥的等待。他既有希臘劇場的統一，也不失掉沙士比亞式的變化。這種設計自然是至美的。然而，不幸在藝術劇場上演『哈孟雷脫』的初夜，開幕前的一小時，所有安排好的屏風因過重而突然倒下來，克雷的殫精竭慮的換景的設計意外地失敗了，乃至他不敢冒第二次險，仍舊襲用了閉幕換景的舊方式。

其次，克雷怎麼樣去追尋『哈孟雷脫』的主題，並且怎麼樣將這種解釋形之於佈景和動作之中呢？我們先談頭一點。

『據克雷看來，哈孟雷脫是人類中最好的一個，他像基督那樣經過人間，成爲一次淨化的犧牲中的受難者。哈孟雷脫並不是一個神經衰弱或瘋狂的人，但，因爲他有時候越過了人生底牆壁進到他的父親在其中受着難的未來的世界，所以他變得與常人不同。當他知道了另一個世界中的苦難生活之後，指他父親的鬼魂向他訴苦之後，在哈孟雷脫的心目中的人生底真相是改變了。他深深地觀察人間的生活，去解決人生底神秘和意義，他對於愛與憎，宮庭生活底風氣，開始有完全不同的看法，而他的被謀殺的父親擺在他面前的難題，絕不是一個卑微的蒼生所能勝任的，從而使他陷於迷亂和失望。假使一切事情都可以因仇殺新王這一行爲而解決，哈孟雷脫絕不會猶疑片刻的，但疑難的問題並不在於對國王底仇殺。爲着要減輕他父親底苦難，一定要把整個的罪惡宮庭加以淨化；一定要在整個帝國之內舉起了火炬和刀劍，破壞有毒害的東西，驅逐那些靈魂已經腐爛了的老朋友如羅珊克蘭茲和吉爾丹斯坦之流，從人間的廢墟間救出像奧菲麗亞那種純潔的靈魂，把她幽閉在修道院裡，這樣是倒還安

全些。……這些非人的痛苦使得哈孟雷脫在那些終日過着庸俗的宮庭生活而不大關心人生底可憐蒼生底眼裡看來，成爲某種超人——一個與衆不同的，因而是瘋狂的人。」這是他對「哈孟雷脫」的解釋。

克雷所設計的佈景底和服裝底形和色都是按着哈孟雷脫底苦悶的眼光所見的那樣表現出來。其中有一場是一條狹長看不到底的走廊，從前台第一排「邊幕」的地位開始，繞成一個半圓形伸長到對面最後的角落，漸漸迷失於宮殿的暗影中。圍籬筆直地撐上半天，看不見頂。宮牆是暗金色，映着斜暉。在這狹長的，陰森的囚籠裡，哈孟雷脫底灰黑而憔悴的影子，幽靜而寥寂，很苦惱地在踱着，這影子從走廊壁上掛着的金鏡裡反映出來。在另一角落，穿着金袍的國王和大臣們望着他鏡中的影子，帶着那金袍的王后慢慢地經過這一條長廊遠去。

就這一同一的場面中克雷設計那「活着呢？還是不活着呢」這一場著名的獨白。史且尼斯拉夫斯基說明了克雷的意圖：「這一段灰黯而修長的宮廊，在哈孟雷脫的眼中，已失去牠昔日金碧輝煌的莊嚴。牆上染上黑色，有些隱約可見的黑影從地下往牆上爬。這些陰影暗示出哈孟雷脫所憎惡的人間生涯，象徵出自他父親死去，特別在他有時曾經窺探過另一世界以後所感受的戰慄。這就是他帶着恐怖而嫌惡的口吻所說的『活着』，這是指他活下去，生存下去，使自己戰慄而受難。在別的一個方向，圖樣上畫出陽光投出一股明亮的光綫，照見一個婦人底陰影時隱時現地引誘哈孟雷脫到她跟前去。這就是哈孟雷脫所說的『不活着』，這是指他不要在這個無意味的小世界裡活下去，要走出這世界，要死去。黑暗與光明底交錯就象徵出哈孟雷脫心中的生與死之間的鬭爭。這一切都驚人地畫在草圖上，可是作爲一個舞台監督的我，却不能把牠很生動地搬上舞台去。」

『我們知道除了伊莎朵拉·鄧肯 (Isadora Duncan) 之外，沒有人能夠實現那光明底『死』底影像。我們發現沒有一種舞台工具能夠按照草圖那樣表示出『生』底暗影，於是我們被逼着否定克雷的這一場戲的計劃。』(見史氏上揭書。)

克雷的每一張設計畫都有他的造型美上和主題上的統一風格。因為篇幅的關係，我們頗以不能詳細的研究爲憾。

克雷是一個極端的個人的理想主義者，他在藝術上絕不肯讓人一步。甚至如來因哈特 (K. Reinhold) 這樣偉大的舞台監督都不能叫他滿意，甚至那願用無限資財來幫助他實現他的理想之世界化妝品大王李賽納 (Reichner) 竟因說了一句不投機的話而被他拒絕。他後來隱居於佛羅稜士絕不活動，人們都以爲他死了，但他乃健在。

克雷雖然自己沒有實現自己的理想，然而他的理想在別的偉大的舞台監督底偉跡中實現了。梅耶·荷德在蘇聯革命後的舞台監督獨裁論就是承他的衣鉢。從『形式的舞台』到構成主義的舞台底運動中，有許多美學上的觀點，是他的見解底引伸。至於把他的舞台監督論撇開，而單從舞台裝置底設計這一方面向他學習的，這些人不僅是很多，而且也是必要的。

### (三)

——幾位偉大的舞台監督，導演及其工作——

45  
在本世紀初葉，在受過愛披阿和克雷底直接的或間接的影響之五十多位優秀的舞台藝術家之間，我姑且選擇幾位出來作較詳盡的介紹，他們不止發展了自己的理論，而且還爲着實現這些理想而創辦

了自己的劇場。這幾位是——

福赫斯 (George Fuchs) : 慕尼黑藝術劇場 (Munich Künstler Theatre)。

來因哈特 (Max Reinhardt) : 德意志劇場 (Deutsches Theatre) —— 前期。『五千人劇場』

(Theatre of Five Thousands) —— 後期

史丹尼斯拉夫斯基 (Constant Stanislavsky) : 莫斯科藝術劇場 (Moscow Art Theatre)。

柯波 (Jacques Copeau) —— 『老鴿窠劇場』 (Theatre du Vieux Colombier) —— 亦稱『三百人劇場』

現在我們分別地來介紹他們。

(A) 福赫斯

福赫斯也是從反對舞台上的自然主義出發，但他也同時反對象徵主義（這種風格主要的流行着前世紀末年的法國劇壇上）。他在一九〇七年創辦了慕尼黑藝術劇場；而在理論方面，在一九〇九年印行他的『劇場底革命』 (Die Revolution de Theatre)

福赫斯反對佈景畫所造成的二次元舞台，而創建了一個新的繪畫主義的舞台。他反對自然主義的寫實和考證的工作，但把這些工作加以藝術的洗練，改換舞台的價值。他反對法國象徵主義底簡單而混亂的裝置脫離了人生，他主張裝置應該視作強調表演的工具。

他認定裝置應該幫助演員底創造，這一個出發點是與愛披阿共同的。但他們的實踐的方法却完全不同。他認為：既然演員要被強調，那麼就應該佈置一種舞台，使演員常常可以在顯著的地位來活動，使他的聲音動作得以達到最高的價值。因此他反對當時流行的進深的舞台，認為那僅足以離間觀衆與演員之間的關係，減低演員底聲音動作的效果。

爲着要實現他的主張，他和建築師利特曼 (Max Littman) 合作，建設那座前所未見的『藝術劇場』。場內不設樓座，祇有三百個座位左右，一排比一排高，兩端和舞台的寬度幾乎相等，使任何觀眾的視線都是同樣的完整，舞台上分作三層，一層比一層高，進深不過七尺。台口裝成鏡框形，但是頂上的板，可以隨意伸高或放低。台框兩側各開着一扇門，給演員上下場用。兩扇門上面各開一個窗口，必要時可以當作佈景中的窗戶，並且可以加搭露台，等等。

福赫斯的這種做法具體地說明了他與愛披阿爲克雷之流分了家，另闢自己的途徑。他認爲，既然在舞台上再現自然是不可能的，那末索性放棄了三次元的佈景，而聯合『風景畫家和建築師底天才』，『以使裝飾的和繪畫的元素受統制於劇場之戲劇的本質之中』。

換言之，假使愛披阿等企圖建立一個立體的彫刻的舞台，那麼，福赫斯要做的却是一個半平面的，浮彫型的舞台。

福赫斯也反對演技上的自然主義的作風，反對演員模倣生活中的習慣，如自然而含糊的語調和咳嗽等等。他重視動作過於說白。他非常景仰古希臘演員舞蹈的動作，同時也受了文藝復興時意大利的『假面喜劇』的影響，要求演員表現出動作底彫塑的形像。但，一個演員底動作，一定要完全根據舞台監督的設計，以適應劇本底『內在的精神』，他的一舉一動都得合於『風格化』。

他又運用他的分爲三部份的舞台，發明一種『層次裝置』，來強調演員底活動。背景永遠是一幅天幕 (Cyclorama)，前面放着幾片簡單的佈景片。在這狹淺的場面裏，要把劇本規定的環境中的一切物體都搬上去，自然是不可能的。因此要在這些東西裏面挑選出兩三種最典型的細節，加以『程式化』，使牠們成爲場面中的主要的特徵，而把其餘的一切都丟開。同時的這些東西底安排自然有遠近



賓主之別，所以使用高度不同，層次來代表遠近，因此裝置底『比例』看得特別重要。演員就從台框的地方登場，在舞台上最前的一部份活動，像一些剪影似的浮現在一幅繪畫之上。爲着要造成一種浮彫的效果，單靠層次裝置是不行的，最重要的還是要靠燈光。他廢除了腳光，最主要的光源是來自台上前部的頂端。有時候從側面來的一片泛光掠過那面，就往往產生了那需要的效果。

這淺的舞台自然容不下多大的人，所以當劇本裏需要群眾演員登場的時候，他就往往像畫家那樣，以少數人底組合得宜的構圖來代表多數人。這也可以算是人物底程式化的處理之一種。

慕尼黑藝術劇場成立以後，最重要的演出自然是推美術家埃爾勒（Erich Erbe）設計的『浮士德』底演出，其中教堂一場，他祇在黑幕前面樹立一根大柱子，別的什麼也不要。他又在舞台中部裝置兩塊活動踏板，上面畫些灰石花紋，再加上一些層次分明的附屬品和道具，就用以表現書房，地窖，監獄等不同場面。演員們都穿着特製的粗獷的服裝，因爲衣服過於貼身就無法表現距離。光線從上面射下來，角度和強弱時時轉變，使演員的臉頰、動作、粗澀服裝，永遠保持着陰陽面。

福赫斯的裝置還有一個特點，就是不必運用複雜的機械而能迅速換景，使觀眾的印象能够連續而貫串。這是近代舞台技術家苦心研究的一個問題。此外，由於劇場容積不很大，觀眾與演員之間永遠保持着一種過去所沒有的『親切的』（Intimacy）關係，觀眾必得要在這種關係中才能够完全無憾地欣賞演員底創造。

福赫斯與愛披阿是從一個共同的起點出發，但一個走向三次元，一個走向二次元。著名批評家卡太爾（Trusty Carter）曾送給福赫斯四個字的批評，那是——

『單純·綜合·律動·美。』

(B) 來因哈特

二十世紀初年的德國，是優秀的舞台監督和美術家、建築家誕生之邦。除了福赫斯，來因哈特以外，我們還可以舉出二打左右的輝煌的名字，就中我要特別提出與來因哈特合作了十八年的舞台裝置設計者斯坦教授（Ernst Stein）。

當一個美術家想對近代舞台藝術底原理獲得了解和啓發，他可以向克雷學習，假使他想做一個實際的工作者，他就應該學習來因哈特。他並不像克雷那一流大師那樣，把全套舞台藝術先設計好，然後才想到把牠搬進劇場，他是要使劇場本身逐漸發展爲藝術。他對於舞台藝術底各種流派，沒有牢不可破的定見，他願意爲各種格調不同的劇本去實驗各種不同的方法，而在每次演出中，都能達到綜合和統一。

當時的劇場常常根據各自的舞台藝術底觀點去選擇劇本，如福赫斯則偏重古典劇，克雷則偏重莎士比亞劇，而法國自由劇場如安東尼之流則偏重近代問題劇，各個劇場的美學上的傾向往往是和思想上的傾向一致的。或者，反過來說，他們之所以選擇某一類的劇本，是因爲這一類劇本最能滿足他們的美學上的要求的原故。然而在傾向來因哈特劇場底『保留節目』中間，却是花樣繁多，各色俱備。

在一九〇五年，來因哈特從德國寫實派舞台監督勃拉姆（Otto Brahm）的手裏把德意志劇場接收過來。勃拉姆原先是他的先生，而這位青出於藍的弟子因爲藝術見解底不同而與老師分手。從此他建立起自己的世界的盛譽，人們把他看作新的德國舞台藝術底表率。

來因哈特初期的藝術上的作風是隨他所受的影響而變換。例如，他從勃拉姆那裏受過較長期的寫實作風的薰陶，於是他演出寫實劇如托爾斯泰的『活屍』和海勃爾的『瑪麗亞·瑪戴爾蓮』，便在佈

景方面極度的摹擬自然，做到最纖微的細節。他受了俄國的色彩派大畫家巴克斯脫 (Leon Bakst) 等的影響，便從幻想劇『蘇穆倫』 (Sumerus) 底演出中，表現出他運用強烈的線條和色彩底大胆的魄力；他受了『空閒舞台』理論的影響，於是他演出了震動世界劇壇的『奇蹟』 (The Miracle)；至於他所受的克雷的影響，則表現在他的莎士比亞劇的裝置裏，這種例子確是不勝枚舉。

與他相知的德國新浪漫派戲劇家荷夫曼斯鐵爾 (Hofmannsthal) 曾經這樣地說明他的才華和氣質：

『他自己是這樣地充滿着生命力，所以他並不是從歷史的終點去觀賞萬物。異國的藝術家，異國的文明，異國的時代——這一類的約束並不爲他而存在。例如他遇見了佛羅稜斯的黛娜曼娜絲夫人，瑪麗雅卡爾小姐或紐約的露莎安小姐——他所看見的不過是一位美麗的女性，一個動態優美的身段，一副能够促起某種範圍的表現性底可愛的臉面而已。這些就是他所用的東西。他從日本舞台和古代劇場採取了某種東西；他從天主教堂的祭節和集會中也有所得。威尼斯，那夢境似的城，牠裏面的建築和歷史比世界上一切東西更接近『割裂性的』，常常燃燒着他的想像。他在山村間所矚望的遠景，他在美術院所欣賞的圖畫，沒有一樣不使他深受感觸的。但是他用這些印象所創造的東西總留下他自己獨有的格調，而且會源源不絕而來。』

來因哈特底藝術上這種寬宏的器宇，恰好因與他的設計家斯坦教授長期合作而相得益彰。斯坦的藝術上的風格也是善變的，他有廣泛的適應能力。英國設計家華爾克爾 (Myoriscourl Walker) 曾經跟他討論過這個問題，他十分坦白地承認——『他不僅爲着要適應舞台監督底個性，同時也爲着適應本底自然的回響，而改變他的畫稿。在舞台和電影底設計圖裏，美術家底獨立性顯然是很缺乏的。』

美術家並不可以照自己所感覺的樣子去畫什麼；假使他要為演劇而設計，他一定要把他的人格從屬於劇作者，甚至要從屬於舞台監督之下。」（見華爾克爾：『劇場與電影底裝置』）

當他與來因哈特合作之初，後者喜歡用造型的、實體的佈景，於是在這一種造型的方法下工作了七八年。後來他的畫家的本色流露出來，一變而致力於背景和『透幕』底描繪。他並不像十九世紀的佈景畫家那樣，把背景加以文藝趣味的解釋，而把印象派的美術底效果帶到舞台上去，他認為這樣可以解決當時舞台裝置的問題。

來因哈特和斯坦並沒有為近代藝術發展什麼新的原理，他們祇是善於綜合別人的創見，把他實踐得最好。假使要概括地指出他們裝置上的特點，那就可以這樣說：『牠是舊式的習見的佈景，在製作上更堅實，構圖上更美麗，色彩上更調和。』（見莫德威的『今日的劇場』）因此，許多學院派的美術對他很多指謫：例如『奇蹟』的裝置是應用『空間舞台』的原理，但是同時却混雜着舊式鏡框舞台的理論，所以就不統一。他會常常對觀眾妥協，在佈景裏加些新奇的『噱頭』。這些毛病在初期的德意志劇場底演出中可以發現到的。

當一九一〇年他所導演的『奧狄潑士王』（*Oedipus Rex*）在二十六個城市巡迴演出之後，他從這次演出中得到劇場革命底啓示，他企圖復興希臘式的劇場，於是他着手把在柏林上演該劇的劇場改建為『五千人劇場』（*Grosses Schauspielhaus*）。

戈登·克雷曾經預言過這樣一座劇場底誕生：『我看見一座偉大的建築裏坐着萬千的民眾。在一端湧起了一座雄偉廣闊的高台，台上活動着的將是一些規模雄偉的人物。場面上的氣象將像宇宙所顯示給我們的一般，而跟我們從陋巷小街裏所見的兩樣。台上的動態將是雄壯而偉大；照耀着一切的光

將像太陽似的照着我們——不像腳光的那樣，而像我們所夢想着的那樣。」這些句子可以寫在「五千人」劇場底面幕之上。

來因哈特用最單純的形式，和粗大有力的線條構成這劇場。這種單純的劇場建築能夠給與觀衆一種強烈的精神影響。來氏的藝術指導卡漢尼 (Arthur Kahane) 在『德意志底小冊』 (Die Bletter d-er Deutschen) 裏說：

『在這廣闊的空間和這些粗大而強烈的線條底力量之下，一切細微的東西都消失了，牠變成一種能夠將最強而最深的元素呈訴給大群觀衆底心理的東西。細微而不重要的東西——在我們心裏與永恒無關的成分——不能再有作用。這一座劇場祇要表現出與永恒的熱情和人性有關係的問題。在這裏面，觀衆不再是單純的觀衆；他們的情緒是簡單而原始，但却偉大而有力量之好像變成了永恒的人一樣。』

卡漢尼繼續談論這座舞台底新的構造改變了演員與觀衆之間的關係：『一般人以為劇場裏無法廢除的東西，都給廢除了。舞台與觀衆席間沒有幕布隔開。觀衆進場時感覺着和銘印着劇場空間底威力，在他心裏創造出一種昇華的情緒，一直保存至開演以後。沒有狹小的，約束的，隔絕的台框把劇本的動作與外面的世界之間分隔開來，動作很自由地流通於劇場的全部。爲古代舞台，莎士比亞舞台，莫利哀舞台所不知的，却仍爲保守的人們所堅持認爲劇場藝術的一種特點——觀衆從旁窺視人生——已經消失了。劇中的合唱隊在聽衆之間遊行出沒；劇中人物在觀衆之間彼此碰頭；在一切方面都深深地接觸了那欣賞者，很快的把他吸收到動作裏面來，使他成爲整體的一部份——合唱隊中的一份子。像這樣，『親切的』接觸就成爲這座新型舞台的特徵。牠使觀衆成爲劇本動作的一部份，接受他

的全部的趣味，加強他所受的效果。」

演員與觀眾之間的交流一方面是由劇場的構造所形成，更主要的一面是由音樂所形成。「自然，賦有音樂氣質的演員們將是最有利，因為音樂埋伏在人類的內部，我們通過音樂可以達到最廣大的群眾的心坎。在劇場藝術的形成所不可缺的人類熱情最強的高峰，以及戲劇鬪爭的有力的開展中，絕不能有任何的頓挫。於是使用單獨的音樂或合唱韻歌的形式，讓音樂完成這種任務。藉音樂之力，這一座劇場保持有「祭會」和「莊嚴」兩種特性。」

後期的來因哈特顯然是古代和中世紀的宗教祭節底儀式裏去追尋那種支配着千萬民衆心靈底純樸的潛伏力，把牠移植到劇場藝術裏來。這條路又是克雷所指示的：

「將來要產生一種非常偉大的藝術，普遍地受人民喜愛，我敢預言一種新的宗教將潛伏於其中。這種宗教將不再祈禱，牠將啓示。牠將不把彫刻家和畫家所表現的有限的形象表現給我們看。牠將運用動態，很肅穆地把思想裸現到我們的眼前。」

(C) 史丹尼斯拉夫斯基

史丹尼斯拉夫斯基和丹青戈所創設的莫斯科藝術劇場，在初期是以創造寫實主義的舞台藝術而知名於世界的。在前世紀九十年代，史氏對舞台藝術的基本看法，曾經強烈地受了德國自然主義（通過梅寧根劇團）的影響。丹青戈是從戲劇文學方面接受了寫實主義。他們合作的結果在舞台上創造最完整的寫實主義的演劇。莫斯科藝術劇場並不像梅寧根劇團那樣用寫實的裝置去演出古典的或浪漫主義的劇本，也不像法國的自由劇場那樣，強調寫實主義的思想內容，而忽略其演出的方法。

同時，莫斯科藝術劇場對於改革當代舞台藝術的意見也和其他理論家不同。當愛披阿和克雷之流

認爲舞台藝術底改革應從舞台裝置底革命着手的時候，他們却認爲應該從表演藝術底革命着手，美學方面的改革是附屬的。

史氏在莫斯科藝術劇場成立時曾經告白過他們的抱負：

『我們這一座新的藝術劇場底建立本質上是一種革命。我們反對演技底因襲的樣式，反對劇場性，反對花腔，反對朗誦，反對過火演技，反對惡劣的演出樣式，反對因襲的佈景，反對破壞『整體』的明星制度，反對當時俄國劇場所培植的輕鬆的和笑劇的『保留劇目』。……但最重要的一件事是，一切其他劇場都在實驗着程式化的劇場性的真實，而我們所需要的是一種純真的藝術的，佈景的（scenic）真實。』（見前揭書第三十一章）。

許多批評家慣於用『自然主義』的名目標插在藝術劇場之上。史氏答道：

『有人以爲我們在舞台上所追求的是自然主義，那是誤解。我們從來沒有向這種主張去學習。從過去到現在，我們往往追求着內在的真實，追求感覺和體驗底真實，但，因爲我們團體的演員們底心理技術是處在萌芽時代，我們由於工作上的需要和無助，有時候會違反我們的志願，失足於一種外形的而粗糙的自然主義之中。』史氏無寧是以寫實主義者自居的：『那時候我想舞台導演應該研究並感覺一個角色的生命底和劇本底地方性，把牠表現給觀衆，迫使後者靠在這種地方之中，像他生活在家裏一樣的舒適。經過一些時候我了解了所謂寫實主義底真正的意義。』

從一八九八年藝術劇場成立的那一天起，寫實主義的演出方法支配了藝術劇場好幾年。在長時期的實際工作之後，史氏發現舞台上的寫實主義在美學上和技術上發生許多問題，不容易解決。這些問題歸根到底還是舞台上的二次元和三次元的問題。舞台美術家的設計圖是二次元的，完整的；但把牠

搬到舞台上，就不得不適應第三次元——深度——的要求，適應技術上的必要，而把牠破壞。例如我們根據一幅風景畫要在舞台上佈置一個外景，自然首先得借重『天幕』或『穹隆』（Dome）。從台前到天幕之間，我們一行一行地掛着幾層『簾幕』（Lilob），把牠們染成與天幕同樣的色調，每條『簾幕』之前射着同樣的光綫，這樣，效果往往還好。但假使有一顆樹，或建築底屋頂伸入兩條『簾幕』之間，那末前面的一條就會把樹頭或屋頂削平，而後面的一條恰好變為暴露這種破綻的襯幕。又假定離這顆樹不遠看見茅舍底一角，屋後還有個草堆，那麼我們就拿三塊『硬片』做成樹，屋，草堆依照透見的原理把牠們分別排列在後面。在設計圖裏，茅屋與草堆之間的間隔是像『自然』一樣柔和而有層次的，但在舞台上就不會是那樣。用硬片做成的茅屋或草堆已經變成佈景底一個獨立的部份，刀斧底痕跡和輪廓非常觸目，整個舞台的幻像給破壞了。

史氏指出：『邊幕，簾幕，舞台底空潤的地板（請參看本文第一段），膠膏顏料，佈景板，在大多數的場合，祇能創造出不良的，不能使人相信的，虛偽而醜惡的佈景底程式，這些東西祇有妨害在舞台上的人類精神生活底創造。』

在這期間，史氏領導着演員們透過表面的寫實而把握內在的真實，他一步一步地捨棄了舞台上的外燦的圖形，捨棄了摹擬的寫實主義的裝置，他開始運用象徵——『綫與積』，和單純的色彩，用這些元素來暗示角色底心變狀態，因而引起他改革舞台美術底雄心。他這種藝術風格底變化是和『藝術劇場』的演出節目底思想傾向底變化（從偏重歷史或古裝劇到印象主義和象徵主義的劇本）是頗為一致的。

到一九〇六年，史氏明白地寫下他對於舞台美術的新的意念：『對於演出底舞台，具失去了信



心，我們開始對不良的劇場性宣戰，而轉向於優良的劇場的程式，希望牠能够代替了我們所憎惡的不良的程式。換言之，我們需要新的演出原理來繼續我們的劇場的勞績。我們需要對「藝術」下一番新的探索。」

這一次探索的結果就產生了安特列夫的『人之一生』底演出，史氏以使用『純色』和抽象的構圖而得到世界聲譽。

這種新的裝置原理是在一件偶然的瑣事中發現的。史氏打算找一片黑天鵝絨作試驗，翻箱倒篋都找不着，抬頭一看原來就掛在面前的黑牆上。從『黑與黑相襯是看不見的』這簡單的道理，史氏把牠發展為舞台的審美的原則。他說：『我們發現了一片背景，牠像一張黑紙一樣，能够給予舞台一個祇有二次元——闊和高——的外貌，因為，由於黑天鵝絨底出現，牠可以掩蓋住整個舞台——牠的四週；牠的天花板和地板，於是第三次元就可以完全消失，而這片天鵝絨就可以湧現為一個平面。在這樣的一幅大黑幕之前，你可以畫出人類心智所能構思出的一切不同的筆觸和光綫。在這幅巨大的黑色的平面的頂上，在牠的四週，在牠的下擺，你可以隨意要露出演員們的面部或他們全個身段；而整套佈景可以當着觀眾的眼前消失了，待你把一段黑天鵝絨撤去時，牠又可以出現。要是一個胖子想變為瘦子，祇要把演員的服裝鑲上黑天鵝絨的邊沿，這樣就像把不必要的部份全給削了去。這也可以毫無痛苦地鋸去大腿和手臂，把身體隱藏起來，把腦袋砍掉，祇要把這些要砍的部份用黑天鵝絨蓋起就行了。』

史氏就根據這些原理去設計『人之一生』底裝置和服裝。在台上的大畫布上，史氏用各種顏色的繩索來做線條：

『我用繩索來畫佈景。這些繩索像繪畫裡的線條一樣，劃出一間房，窗戶，門，桌，椅等的外形。你試想像，這很像在一張黑紙上用白色的綫條畫着佈景。在舞台上，你會感覺到在這些綫條後面展開了一片可怕而無底的深淵。在這一個抽象的房裡伸着的人並不是人，而是人底抽象，這是自然的事。他們的服裝也祇有輪廓。他們身體底某一部份爲黑天鵝絨所蓋住，與背景合爲一色，所以好像根本是不存在。』

在第二幕中，史氏用玫瑰色的繩索來描繪『人』與他的妻的戀愛。第三幕是『人』的飛黃騰達的時期，綫條是用金色；金綫和黑暗相對照，中間夾着貴婦服裝鮮明的雜色，以及紳士們的蒼白不動的臉和喪服般的晚禮服。這種陰森的空氣在第五幕中『人』死那一場裡達到頂點：那時候『人』在小客棧裡喝醉到不醒人事。穿着長袍到地的黑影像耗子拖着尾巴似的爬行着，他們沉吟的耳語和咳嗽造成了恐怖底預兆。沿着前台，有些單身的或成群的酒鬼冒起頭來，隨時又隱沒在黑暗中。他們的醉話喋喋不休，做出絕望的手勢，有些又太然不動，像夢魘的幻影似的僵在那裡。突然有誰大叫一聲衝破了黑暗，馬上又中斷了，祇剩下醉後若斷若續的打鼾。在『人』死的時候，不知從什麼地方出來了一堆高及屋頂的人影，當中夾着一個能飛能爬的殘缺的醉鬼，象徵出死底慘痛。於是傳來了最後的一口可怕的噁氣聲，使人毛骨聳然，『人』死了！『人』，怪影，醉鬼，一切都隱沒了。在這無邊無底的黑暗中隱現出一個持着滅了的蠟燭，穿着灰色衣的乾枯的魅影——那是象徵出永劫的，悲慘命運……

史氏自稱這次演出是『從寫實主義的退却，進入抽象的領域』。他比福赫斯更澈底地解決了舞台上二次元的問題。他用各種色調不同的天鵝絨作試驗，企圖從此解決了舞台審美學的根本問題。但不幸，祇有黑色的天鵝絨能够吸收一切的光線，產生了一次元的效果。把佈景放在別種色調的絨幕之

後，景物仍舊是三次元的。而黑色的絨幕所產生的氣調是太陰森而死氣，最多數的劇本都不適用。由於這同樣的原因，這次『人之一生』的演出才造成了空前或許是絕後的成功。

史氏用同樣的原理在一九〇八年演出梅特林克的『青鳥』，他的成功就沒有這樣顯著。『藝術劇場』另一次的舞台美術上的成就是一九一一年克雷所設計的『哈孟雷脫』，這些在前面已經談過了。

史氏一生都在探索着演員達到至善的創造之路。他雖然有時候動改革舞台美術底企圖和雄心，然而當他成功了的時候，他又感覺得荒廢了人類精神生活底耕耘。他的終生目的是仍在於此。

(D) 約克魁·柯波

對於舞台藝術底看法與史氏相近的，是另一位大師，法國的約克魁·柯波。他也認爲劇藝底改革應從演員藝術底革新着手。

在一九一三年，柯波出版了一本論文集『演劇革新論』(Un Essai de Renovation Dramatique)。他在這裡追溯戲劇底原始的，最基本的元素是演員藝術，因此戲劇藝術底革新不得不以演員藝術底復興爲起點。同時，他以爲劇場是一個『美底所在』的場所，這種『美』應該像表現在古代戲劇裡一樣的單純，用以直接烘托演員底藝術，而並非用以分散觀衆對演員的注意。因此他反對舞台和佈景底裝飾的傾向，而與當時流行的舞台裝置的見地有區別。

同時，他與史氏尼斯拉夫斯基不同的地方是在於，後者要爲演員在佈景方面創造一個生活的環境，使觀衆透過這環境底『氛圍』去接觸那角色，而他却要把佈景設計得最單純，使觀衆直接去欣賞演員底創造。

約言之，柯波是從演員中心論的觀點出發去改造舞台美術的，而且爲達到這目的，他進一步把舞

台建築的因習的樣式也徹底改變了。

柯波的劇場祇容得下三百人，其所以如此之小，不僅是因爲他窮，同時還因爲他所感興趣的祇是演員，而不是一座美輪美奐的建築的原因。他建築不起一所理想的劇場，但他可以找一塊乾淨的地方讓他的演員們避開流行的寫實主義的風氣和當代劇場的陋習。

柯波與他的設計者兼最優秀的演員朱維特（Louis Jouvet）的長期合作創訂了『老鴿窠劇場』（Théâtre du Vieux Colombier）的獨出心裁的圖樣，設計出所有演出的裝置，同時還奠定該劇場的表演藝術的別樹一幟的風格。從劇場的建築起，他們就不想造成寫實主義的幻象，演員與觀眾之間根本就沒有台框，面幕和腳燈的間隔。劇場像個長房間，所謂『舞台』分爲兩進，前進是一節『圓台』（Apron Stage），後進是正台，在圓台與正台之間，正中有三級長弧線的台階連接着，兩側各有兩個固定的陽台，下半截的正中開了一個拱門。陽台是不能移動的，但可以隨意加幾扇門窗，幾級台階，幾節欄杆來改變牠的樣式；拱門的寬度可以伸減；再加上正台上可以任意安置『屏風』或其他必要的道具，就此構成了這劇場的特徵的『骨骼裝置』（Skeleton Setting，即裝置的骨架始終不變，而其外形可以隨意改變的一種佈景）。難得的是朱維特不斷地運用他的變化無窮的想像和匠心，從古典以至於現代劇的演出中，爲每齣戲創造出極其恰當的背景。同時，由於這些背景所流露出的共同的格調，就把裝置上的寫實主義驅除了。

朱維特的燈光裝配制也不求模倣自然，他懸四盞大燈在觀眾席的頂上，來代替腳光，頂光，和四面射過來的泛光。流行的燈光裝配制多半要把光源隱藏起來，讓觀眾假想牠是自然的，但總不容易掩

飾得好。所以朱維特索性把光源暴露出來，他把燈泡安放在八角形的燈籠裡，燈籠中間有一根能轉的軸心，每一個染着不同的顏色，而光線就透過那選用的彩色的一面射到舞台上。燈籠的部位也可以隨意挪動，台上的任何部份都可以按照需要投射光影。這些燈籠的樣子雖然並不悅目，但却與劇場的審美觀相吻合。

這些就是這座舞台構造的雛形，柯波之所以把舞台的固定的骨架分作三條地平線——上面一條表現在陽台上，中間一條是正台的地平，下面一條在圍台——再用許多固定的踏步把牠們連繫起來的原故，就是因為這些固定裝置能夠給演員的活動提供一個固定的三次元的基礎。談到這裡得順便交代一下柯波對於演藝的看法。

柯波對於演藝的看法是與他的舞台構造的見解完全一致的。他這種打破自然幻象的裝置和燈光必然要把演員從寫實主義的藩籬下解放出來。柯波的演員與史且尼斯拉夫斯基的不同，他們並不是想像在第四堵牆內生活，而是清楚地意識着在觀眾面前表演。他重視演員的形體鍛鍊，演員的活動並不是用來模擬或『再現』日常生活中某種動作或某種感情 (Representation) 牠本身就能直接推動觀眾起某種感覺或感情，牠本身就有的『直現性』 (Presentation)。他的演員都懂得操縱他們的身高和聲音的技術，懂得如何運用軀幹、手臂、腿足的線條直接對觀眾說話。此外，與在鏡框舞台上的對着一面表演的演員不同，他們的表演是全面的，無論從哪一個角度看過來，他們的身體仍然係有表現性和美麗，像一座彫刻似的可以任我們從四面八方欣賞他。

但，這些解說並不是指陳柯波是一個重外形的演藝論者。他雖然重視演員形體活動的直現性，却從不以演員應該改變自己的面目和形體去裝扮角色。相反的，演員應該保存他的『自我』。他的演

員常常不改變天賦的外貌，如一位看過他們的戲的批評家所陳述：他的演員在不同的演出中出現時，往往祇換幾套服裝而面目不甚改變。他們走的路接近於貝安哈蒂（Bernhardt，法國名女優）的傳統，他們所追求的是使自己的情緒和精神生活接近於劇中人，而不是形體上與劇中人相像。

從前述的柯波對於劇場構造的見解一直探究到他對演藝的看法，我們才能具體明瞭這位大師的舞台藝術革新論的全貌和特點。

柯波認為，在一座樸實無華的舞台上，演員才可以站在最顯著的地位，盡量發揮他的創造能力。批評家法蘭克（W. H. Frank）在『老鴿窠底藝術』裏說過：『由於他的方法底單純，演員成爲柯波的最大工具。』柯波並不拘泥於佈景上的美術的和技術的問題，他以爲舞台藝術底三次元性，是產生於演員藝術本身之中。演員個人的身體和他的活動，便造成了線條，全體演員們之間的交錯的活動自然就在空間裏形成三次元，加上演員們底聲音和說白，這種關係便增加了生命和氣氛。演員的服裝就是這三次元的構圖中的活動的色彩。這樣祇要爲演員們的活動安排一片適當的後幕，一些必要的佈景和道具就行了。

法蘭克以爲：『舞台藝術家可以從這一種造成舞台底次元底方法裏得到一種選擇底新的自由。舞台監督已經從油畫和畫布底狹窄範圍裏釋放出來；他進入了一片柯波還沒有開始去測量的廣闊的園地。劇場底機械性的優點在這裏祇有附屬的價值。這裏的第一種價值就是對於戲劇精神底極端的忠誠。因爲戲劇永遠地與人底動作底體積、色彩、活動相接合。這種性質是造型的。戲劇就是一種造型的藝術。當柯波主張用人底身體、人底動態、人底說話底次元性來達到最造型的創造時，他是服從了不謬的自然真理。』

老鴿窩劇場的上演節目是相當廣泛的，從古典的、浪漫主義的、寫實主義的，以至表現主義的劇本，牠都上演。人們會懷疑像牠所裝配那種固定的裝置是否能適應各種不同格調的劇本的要求，這裏姑且引用一位著名的批評家的觀劇後的觀感來參考一下。

「這劇場的許多演出，經過演員們賦與生機，爲朱維特的佈景配置所生色，使得這座舞台顯得非常動人。有一個寫實主義的劇本『The S.S. Yancy』需要一堂法國小酒館的佈景，便對這一座非寫實主義的舞台提出了有興趣的要求。這些要求終於很成功的達成了。在一邊有一張櫃檯裝着放滿了酒瓶的格子架，後牆的拱門下安一扇木門，正中放着一張桌子，桌子上掛着一盞紗燈——寫實主義的標記——台上大部的光是從這裏射下來的。給我們以法國生活的感覺的是那些演員，那種味道是紐約和維也納的許多演出所遺漏的。但是在演技以及裝置方面，許多東西都是非寫實的，而祇有在與這座劇場及其成員的基本精神和物質相對照之下，才感到有若干『再現的』意味。

『與『The S.S. Yancy』同時上演的戲還有梅禮美(Merimee)的『Le Carrosse du St.-Sacrement』，在這裏我們又退到浪漫時代。這是一個輕巧機靈的戲劇，在台上安排一片屏風和一些吊片，投射一股南方的光彩於其上，便湊成了十八世紀的祕魯風光。柯波自己演該劇中祕魯的官吏，他的那副矮胖子型的面孔正如你在他的書齋裏所見的一個樣子，但是他現在要你把他想像爲一個西班牙的木頭人，易發脾氣而狂妄的木偶。這同樣的矮胖子又在『加瑪曹夫弟兄們』(Les Freres Karamazov) 他在這劇中扮演其中一位聰明的兄弟)中出現，但是這却是一個知識份子型的矮胖子，是理性線所牽動的一個悲劇的傀儡。在快完場的地方，伊凡(柯波所演的角色)發了瘋，你會在這場面裏最清楚地看見他的精巧的誇張演技，這些表演接近了柯波的團體中的演藝的精髓。那旋迴的身體，那在地板上敲

着瘋狂的嘈音的一雙眼，那扯動的頭和那逡巡的眼光，沒有一樁是從瘋人院的子弟那裏抄襲得來的。這些都說明了，在一個瘋子身上用怎麼一種線條可以激起想像力，用怎麼樣的角度和活動可以最明顯地現出瘋狂。」（見麥高溫和瓊斯合著的『歐陸舞台技藝』）。

從這些記載中可以看出柯波對裝置和演藝的看法之一斑。

假使我們說：當代別的藝術家們是運用了舞台美術的原理去改革演員的藝術，那麼柯波是從演員中心論出發去改造舞台裝置的。

#### （四）

##### ——結論——

由於自己學力底限制和參考資料底缺乏，我祇把本世紀最初的二十年間舞台藝術底理論上和實踐上的主要的活動扼要地介紹出來，而把一些較新奇的流派如表現主義，立體主義，構成主義等的舞台事業省略了。我希望以後有機會來補償這遺漏。

我姑且根據前面所提及的，作一個初步的結論。

近代舞台藝術底特徵是什麼呢？

是把一個劇本底精神內容『視覺化』藝術。

構成舞台藝術的元素是動作，說白，線條，色彩，節奏，其中的動作是最基本的一種——這是屬於演員的藝術範圍以內的。

這些不同的元素一定要通過一個前所未有的組織者把牠們『統一』起來，才能够在舞台上創造出



一個完整的形象，表現出劇本的中心的思想。

這是從愛披阿以至於柯波所追求的共同的理想。

然而，達到這種理想的做法是人各不相同的。在原則上，這些做法可以分爲兩類。

一部份人主張：舞台演出中的造型美的格調是首要的，而運用各種不同的元素去創造這種統一的格調的是舞台監督。（*Stage manager* 或 *Producer*）這種格調往往就是他個人的風格。爲着貫徹這個目的，必要時他可以改動劇本（例如梅耶荷德改作的『巡按』和『茶花女』等作）也可以改塑演員動作的自然性（如克雷的『象徵的姿勢』，福赫斯的『浮彫化的動作』）。

另一部份人主張：演出中演員的有機的創造是首要的，而運用舞台美術以輔助演員的創造的是導演（*Director* 或 *Regisseur*）。他們並不勉強爲每一次演出去製造一種造型美的格調，他們祇是通過演員的精神生活去忠實地表現劇本的精神內容。各種元素互相滲透爲一個演出的『整體』（*Ensemble*）。這種『整體』自然也有自己的格調，那是劇作者與整個演出集團揉合而產生的風格。

據現在歐美的演劇大勢看來，舞台監督獨裁制度祇是一種過渡時期的產物（個人主義在舞台藝術上的反映），改竄劇作者和演員的創造以適應個人的要求的作風也受過嚴厲的批判了，但這並不是說，我們由此可以忽略克雷和福赫斯等大家的偉大的成就。相反的，由於他們超人的才華和努力，他們爲舞台美術發現了一片前所未見的豐富的資源。而這些對於以表現人類的最多樣的、複雜難的精神活動爲職志的藝術家們，增加了多少犀利的工具！

原作於一九二九年冬，改作於一九四三年八月下旬。

附白：本文取材於下列各書

- 麥高溫：『明日的劇場』
- 莫德威：『今日的劇場』（即賀孟堯譯『近代戲劇藝術』）
- 却恩尼：『藝術劇場』
- 戈登·克雷：『舞台藝術論』
- 史旦尼斯拉夫斯基：『我的藝術生活』
- 康米沙耶夫斯基：『歐洲的舞台裝置與服裝』
- 華爾克爾：『舞台與電影底裝置』
- 李却·修却爾丹：『舞台裝置』
- 麥高溫與愛特蒙·瓊斯合著：『歐陸的舞台技藝』

#9  
509012  
17

509012

著3冊