

什么是戏剧

什麼是戲劇

張 庚 著

東北文藝工作團編

大連中蘇友好協會出版

1 9 4 6

目 錄

一、戲劇中什麼最重要·····	(一—六)
二、演員的特點在哪里·····	(六—十四)
三、綜合藝術·····	(一五—二六)
四、文學在戲劇中貢獻了什麼·····	(二六—三二)
五、美術在戲劇中盡什麼力量·····	(三三—三九)
六、音樂在戲劇中的作用·····	(四〇—四四)
七、導演工作·····	(四四—五一)
八、觀眾對於戲劇的重要關係·····	(五一—五六)

一、戲劇中什麼最重要

乍一看，戲劇這門藝術是非常複雜的。即以演出一個戲的人而論，就比別的藝術來得五花八門；有寫劇作的人，有導演，有演員，有設計佈景的，有管服裝管道具管燈光做效果的；還有許多，說也說不清，如果問一句：『誰是最重要的？』可就一時回答不下來了。於是有人想這最重要的一定是寫劇本的。假使沒有他，就沒有劇本，沒有劇本還演什麼戲。這豈不說戲劇上的一切都是由寫劇本的人而生嗎？一切都是由他而生，那麼不是他重要還有誰重要？

可是千萬別立刻下結論，對人說：『嘿！寫劇本的是戲劇中最重要的人物！』假使碰到一個喜歡尋根究底的人，你就倒楣了。他說：『文明戲爲什麼沒有劇本？花鼓戲爲什麼沒有劇本？秧歌，落子，灘黃的劇本在哪里？誰寫的？你怎麼答覆他呢？你總不能說：『無論如何，總有一個寫劇本的人。』或者你答得巧妙一點：『這是民間藝術，作

者不是一個人，而是一代々傳下來的，每個人又修改，又加添的，雖然沒有寫成本子，但是却不能說沒有劇本。』這話回答得很好。可是誰傳下又是誰修改？誰添加？誰呢？每個人嗎？不是的。是民間的戲劇家，演員，他們自己保存，修改，添加之後演出來。原來，在民間，演員就是劇作者。而且他們的劇本不是在房子里寫好了才拿去排演，又出演在舞臺上，是當着觀眾用他的口，手，腳，五官來「寫」這劇本的。今天這樣「寫」一個故事，明天又那樣「寫」一個故事，每次演出「寫」的却並不一樣。

在民間，在古代，演員就是劇作者，他是直接在舞臺上演故事，而不是在房子里寫好，經過排演而演出的，沒有劇本都可以演戲，那麼劇作者怎麼能算是戲劇中重要的人物呢？

那麼導演該是最重要的人物吧！你看，一切都得經過導演擺佈安排，最後才拿出去，無論誰，都是由于導演的指導才能够工作得恰當的。導演指揮一切，這豈不證明了導演是戲劇中最重要的人物嗎？

這個問題也還得仔細思考一下。第一，中國的舊戲是沒有導演的；再說，許多原因於時代的或者野蠻民族的戲劇也都沒有導演。這豈不是證明說，沒有導演一樣可以演戲的嗎？

你也可以反駁說，舊戲的教師，說戲的人可以算導演，跳秧歌時候，爲首那個拿一把扇子的男子也是導演。好，就算是吧。但是這些導演們，他們的一切設計是從什麼地方來的？從他們自己心里想出來的呢？還是古老傳下來的？我想，大家決不會說，這些「導演」也和現在話劇的導演一樣，自己來創造藝術吧？假使他們自己並不剗造什麼，而只是把古老傳下來的東西再傳給別人，那麼這也就沒有什麼了不得了。而且，這些古老的東西，決不會是一些教師在房子里空想出來，必定是由天才的演員在舞臺上所剗造出來的。所以導演至少不是戲劇中間最重要的人物。因爲最重要的人物是少了他就成不成的，少了他就沒法子演戲。我們現在看出，少了導演戲還可以演，因爲懂得的演員也可以教那不懂得的呀。

我想大家再不會有這樣的意見了：比方說佈景燈光等的設計人是戲中間最重要的人物，因為誰都知道沒有佈景燈光是照樣子演戲的。

那麼誰在戲劇中間是最重要的人物呢？少了誰，戲就演不成呢？

我們說，是演員，自戲劇發源時的單純的形式起，一直到最複雜的形式止。戲劇或者可以沒有佈景，或者可以沒有劇本，或者可以沒有導演，但是却不能沒有演員。要是沒有演員，也就沒有戲劇了。我們來算一下看，秧歌，灘簧，演員來演，皮黃，梆子，演員來演，崑曲，話劇也還是要演員來演。在各種不同的戲劇中間，可以缺少一門兩門的東西，獨々不能沒有演員。這一點就證明了戲劇中最重要的是演員，而不是別的什麼人。

有的人一定會問道：你說戲中間就是演員少不了，請問傀儡戲，皮影戲爲什麼沒有演員一樣的演了戲呢？

我可以答覆這一個問題：傀儡戲，皮影戲，雖然也叫戲。却不能算是戲。大家不

要以爲我這是硬着頭皮說的。我決不是因爲要說演員是戲中間最重要的人物，所以把那些不用演員的都不叫它戲了。我可以有一個證明：比方電影，雖然也用演員來演，我們也不叫它做戲。這里面有它的道理的。

傀儡戲，皮影戲，電影這三件東西，都不是活演員上臺演戲的，都是假木頭，羊皮或者膠片上的影子來動作，把故事表達給觀眾看的。這些東西都是死的，沒有靈性的。臺底下的觀眾看得懂也罷，看不懂也罷，喜歡看也罷，不喜歡看也罷，靜也罷，鬧也罷，和它們是一點關係也沒有的。它們也不會受觀眾的影響，它們是「無動於中」的。活演員演戲可不同了，觀眾的懂不懂，靜不靜，是多是少，甚至臺下面坐着了誰，都會影響到他們演戲的。觀眾一靜，一看懂了，入神了，演員的戲就會演得起勁，演得好；如果今天觀眾不好，不當笑的地方笑，不當叫的地方叫，一點也不去理會那戲的內容，那在臺上的演員一定演得無精打采，巴不得這戲早點完了。這是爲什麼呢？就因爲演員是活人的原故。

演員是活人又有什麼好處呢？大家常說，戲劇是最有力的武器，爲什麼會最有力，那就因爲演員是活人的原故了。

無論哪種藝術，對於欣賞它的人從沒有像戲劇這樣令人感覺到實在的了。音樂只有些聲音，文學只有些字句，圖畫只是平面的，只有戲劇是一個整齊的活人在舞臺上，又動作，又說話，看戲的人在臺下看起來，和真正的生活是沒有兩樣的。假使我們在臺上演一個打漢奸的戲，難道觀衆不會真像身歷其境似的感動了嗎？再如「放下你的鞭子」這樣的戲，演員和觀衆混在一起，那真實的感覺就更大了。所以戲劇能够成爲最有力的宣傳武器，是因爲有演員的原故，一切的藝術趕不上它這個力量，就是電影也趕不上它。

二、演員的特點在哪里

因此，演員的表演就成了一切藝術中間所沒有，唯獨戲劇中間才有的東西了。沒有

哪一種藝術是用整個的活人來表演的。用活人來表演的藝術也有，比方唱歌，的確是人唱的，但是它用的不是整個的人，而是人的一部分，嗓子；又比方跳舞，用的也是人，可是也只是一部分，身體。但是演員的表演呢？用了身體，嗓子還不够，還要用演員的感情。

也許有人要不同意了，說：『唱歌難道不用感情嗎？假使唱歌的人沒有感情，那個歌也就沒有聽頭了。』這是的確的。可是別忙，讓我們把話說完。比方唱「義勇軍進行曲」每個唱的人自然而從心里生出一種義奮雄壯的感情，但是也不過是「生出」罷了。至於演戲，却大大的不同，演員如果因為他演了一個漢奸而生出恨漢奸的感情是不行的，恰々の相反，他一定要在演的時候裝着滿肚子的感情，這個感情並不是像唱歌一樣，唱着唱着，自然就發生出來了。這個感情，也和演員演戲的時候，穿上特別的服裝，化粧特別的面孔，年青的化成年老的一樣，在心里，也是把自己的感情化粧過了，這才能够上臺演戲的。演老頭的演員，不僅要在臉上多畫些皺紋，在嘴唇和下巴上黏上

一大片鬍子，在頭上撲些白粉，而且要把自己的感情變成老頭子的感情。不僅要練習如何彎着腰，曲着膝彎，彊着腿走路，還要練習着用老頭子的心情看世界，用老頭子的心理去對青年人。所以說，演員不僅要化裝了他的外形，而且化裝了他的內心，而且化裝了他的感情的，演員是用他的四肢五官全身全心來表演，而不是用一部分來表演，讓別一部分閑着的。他不能讓身體在演戲，而心里却不演戲，如果那樣，他的表演就會失敗。

可是這里却發生了另外的問題：這個青年演員演老頭子，他這老頭子的感情是從什麼地方來的？就是說是他自己的呢？還是從別的什麼地方來的？說是自己的罷，一個年青人怎麼會有老頭子的感情呢？似乎這感情是從什麼外部跑到演員心中來的，或者演員從什麼地方抓來塞在自己心中的。據說有這樣一種人，一種法師或者巫婆忽然之間，神附了他或是她的體，本人就沒有知覺，而神却在他身體中間思索而且說起話來了。直到神去了之後，他再醒轉來；剛才的事，一點也不知道。難道說，演戲是像這樣的嗎？

劇中人的感情忽然走進演員心中來，把演員的感情全部趕跑了，直到戲演完，演員的感情這才仍舊回復過來？

這明明是不可能的，神靈附體之類不過是一種騙局，實際上是是不可能的。何以演員決不能用一個別的人格裝在自己的心中，把自己的人格擠出去。

那麼，難道真是演員自己的感情嗎？一個年青人怎麼能夠有一個老頭子的感情呢？這個問題是很容易答覆的。我們可以先反問一句：『一個年青人怎麼能像老頭子假樣的走路，難道他能够脫胎換骨，換上老頭子僵直的筋骨麼？』大家都會答覆說：『這是觀察了老頭子的走路方式，研究了老頭子會爲什麼僵直的原因，了解了腿上的筋肉的構造，知道了青年到老年腿上起了什麼樣的生理的變化。了解這些條件之後，演員便也一設自己的兩條腿具有了這些老年的生理條件，天々照着去練習！若干時候以後，就熟習起來，方便起來，看起來很自然的了』那麼我在這里也可以同樣的回答道：『青年人心中其所以能够產生老年人的感情，那是因爲他觀察了老年人感情的起伏，分析了老年人感

情其所以如此的原因，了解了他的身份地位、家庭環境，一生行事以及在這個戲劇中的遭遇之後，也就可以自己設身處地，漸次發生這個老年人的感情了。『這個感情並不是別人的，猶之乎這兩條腿不是別人的一樣。演員決不會截去自己兩條年青的腿，換上年老的，去便利於自己的表演；同樣的，如果演員不以自己的感情為基礎，拿自己的感情去體會劇中人的，却想拋開自己的感情，去憑空獲得劇中人的，那才真成了一個傻瓜了。

演員的扮演劇中人。是只有從一點點的研究劇中人，研究他的一言一動，分析他為什麼說這句話，為什麼有這種行為——光從劇本和臺辭去分析還不夠，還要去到別的書籍，別的材料，現實生活中去找參考，幫助我們的分析——只有精細地分析劇中人，澈頭澈尾地了解了劇中人之後，我們心中才能生出對於這劇中人的共鳴，同情。沒有這同情，在我們心中，劇中人的感情是不會發生的。只有研究漸久，了解漸深，同情漸大，共鳴漸強，這個劇中人的感情才會無形中變成演員自己的感情，演員才能够和劇中人合而為一了。

可是這裏又發生了新的問題，演員和劇中人合而爲一之後，上臺演戲，隨心所欲是不成問題的，但是當我們演一個愛國志士，感情逼真，手持鋼刀，行刺漢奸的時候，一個不小心，把對方刺傷在臺上了便怎麼辦呢？或者爲了預防起見，我們給他一把假刀。但是感情太逼真了，在假刀和真的仇恨之間就發生矛盾！結果，不是露出假刀的馬脚，就是演員忽然如夢方醒，劇中人的感情溜得無影無跡了。大家不要以爲這個事情是不會發生的，曾經有過很有名的演員，在臺上表演睡覺睡熟了，該他醒的時候醒不來；還有演員上臺演醉漢，預先喝了許多酒，真醉了，上臺把佈景打翻；還有人演悲劇，心里越想越難受，把眼淚鼻涕都哭出來，結果把臉上的化裝弄得一塌糊塗。如果都這樣子，那豈不糟透了，糟的戲都演不成了嗎？在這個情形下，似乎有考慮一下的必要！演戲用真感情是不是可以，是不是會出岔子？

讓我們先來問一句，什麼叫作真感情？說哭就哭，說笑就笑，這就算真感情了嗎？說殺人，却不用真刀，也不真殺下去這就算假感情了嗎？難道說，感情一來不管一切，

不管戲是否要演下去，不管自己應當說什麼話，這就算是真感情了嗎？而那按照計劃一步一步的做下去，很完滿的表演出來，這樣就不能有真感情了嗎？問題是這感情真是盲目的嗎？有了感情就不能好好地表演了嗎？

我們暫且不來回答問題。我們只說一件事：在戲劇的表演里，一切的事情都是計劃好了的，事情如何開始，如何發展，在什麼時候誰碰見了誰，說了什麼話，做了什麼事情，說話的聲音有多高多重，動作如何做，多快多慢，什麼時候站起來，什麼時候走路，走幾步，走多遠……這些全都在事先定下來了。這些預定的表演程序，也不是隨便胡亂定下來的，是按照一個目的；要觀衆了解這個戲是怎麼一回事，是什麼意思，比方說「東北之家」，那中間有一個放了毒藥的杯子，鄰婦去拿它，姊姊去拿它，哥哥再三去拿它，這是爲的什麼呢？爲的讓觀衆注意。爲什麼要觀衆注意呢？因爲要觀衆看定了到底是誰喝下去。如果別人喝下去，事情就完了，如果哥哥喝下去，殺死漢奸的計策就成功了。全劇的目的是鼓起觀衆反漢奸的情緒來，每一個小動作，都是爲了這個。如果

演員忘了動那杯子，劇的目的就不能達到了。因為戲的每一個小地方都互相牽扯，都和總的有關係，都是完成總任務的一個手段，所以都得精密計劃，事先定妥，演員要預先練熟，這個表演才會成功。因此，感情一來，不可收拾，把什麼動作臺詞全都忘光，不管你這感情多真實，在戲劇中是全沒有用的。

那麼就不要感情不行嗎？不行，戲劇光有計畫的動作和臺詞也不能有力地感動人。正像傀儡戲不能有力地感動人的一樣。如果真不要感情，那也就不成其為最有力的宣傳武器了，何況事實上也不可能。所以戲劇中間的感情是真實的，同時又是受着預定計畫的限制，不能和日常生活中的一樣。

又受了限制，又要它是真實的，這樣的感情到底有沒有？我們說：有！感情這東西，我們要知道，並不是一定不受約束，一味橫衝直闖的。相反地，感情常常是被約束着的。只有在人的感情受了大刺激，約束不住，人已經失去了理性的時候，這才變得橫衝直闖的。在戲劇中間，固然故事是動人的，但是我們已經很客觀地分析了，知道某處

應當如何，某處應當怎樣了，也知道了只有這樣，戲才能够收到預定的效果了，那麼決沒有這樣的人，會因為故事的原故而感到莫大的刺戟的。這種刺戟，只有日常生活中間才有，因為在日常生活中間，一件大刺戟之來，常常是突然的，我們毫沒有準備的，這樣才會使我們大笑大哭，以至神經錯亂起來。戲劇中，只要我們深刻地把握了劇情，又不故意放縱自己的感情，讓它哭，讓它醉，讓它睡着，又怕什麼感情不受約束，又怕什麼被約束的感情不是真感情呢？

表演是一種藝術，也和別的藝術一樣，有創作藝術的人，有創作藝術時所用的材料，畫家用顏料，畫筆，畫布這些材料來創作成一張畫，而演員却用自己的身體和內心的感情來創作一個劇中人。表演藝術的特點，是藝術家和他創作藝術時所用的材料合為一體，他用他整個自己來創作，這是哪一種藝術都沒有的。同樣，我們還可以說，表演的藝術是演員一面扮演着，觀眾就一面在欣賞着的。這也和別的藝術不同。別的藝術都是制作完了才讓人去欣賞，而表演呢，因為創作的材料就是創作者自己，也就只能一面