

什麼是戲劇

張庚 著

No. 635
教材



冀中新華書店出版

目 錄

一、戲劇中什麼最重要……	(一)
二、演員的特點在哪里……	(四)
三、綜合藝術……	(九)
四、文學在戲劇中貢獻了什麼……	(一五)
五、美術在戲劇中貢獻了什麼……	(一九)
六、音樂在戲劇中貢獻了什麼……	(二二)
七、導演工作……	(二六)
八、觀眾對於戲劇的重要關係……	(三〇)

一、戲劇中什麼最重

乍一看，戲劇這「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。凡有寫劇本的人，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，說也說不完。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，那麼不是他最重要還有誰重要？

可是千萬別立刻下定論，對人說：「嘿！寫劇本的是戲劇中最重要的人物！」假使碰到一個喜歡研究底的人，他就問：他說：「文明戲為什麼沒有劇本？花鼓戲為什麼沒有劇本？秧歌、梆子，雜貨的劇本在哪里？誰寫的？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，而是一代代傳下來的，每個人又修改，又加添的，雖然沒有寫劇本子，但是卻不能說沒有劇本。」這話回答的很好。可是誰傳下又是誰修改？誰添？誰？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挑演，又出演在舞台上，是當着觀眾用他的口，手，腳，五官來「寫」這劇本的。今天這「寫」一個故事，明天又那「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，他是直接在舞台上演故事，而不是在房子里寫好，經過挑演

而演出的，沒有劇本都可以演戲，那麼劇作者怎麼能算是劇中最重要的角色呢？

◆

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，都是由於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，許多原因古代的或者野蠻民族的戲劇也都沒有導演。這其不是證明，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，點秧歌時候，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？從他們自己心裡想出來的呢？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！假使他們自己並不創造什麼，而只是把古老傳下來的東西再傳給別人，那麼這也罷，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台上所創造出來的。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不能成的，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好呀。

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，因爲誰都知道沒有佈景，光是照樣子演戲的。

那麼誰在戲劇中間最重要的人物呢？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：秧歌，雜耍，皮影來演，皮黃，梆子，演員來演，昆曲，話劇也還是要演員來演。在各種不同的戲劇中間，唯一缺少一門兩門的東西，獨獨不能沒有演員。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：皮影戲中間就是演員少不，請問傀儡戲，皮影戲為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。大家不要以為我還是頭頭是道的。我決不是因為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。這里面是有它的道理的。

傀儡戲，皮影戲，電影這些東西，都不是活演員上台演戲的。都是假木頭，華皮或者膠片上的影子來動作，把那些要演給觀眾看的。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「無情於中」的。活演員演戲可不同了，觀眾的懂不懂，靜不靜，是多還是少，都直接影響到了他們演戲的。觀眾一靜，一看懂了，入神了，演員的戲就會演得起勁，動作，口白，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。這是為什麼呢？就因為演員是活人的原故。

演員是活人又有什麼好處呢？大家常常說，戲劇是最有力的武器，為什麼會最有力，那就因為演

真是活人的原故了。

無論哪種藝術，對於欣賞它的人，沒有像戲劇這樣令人感覺到實在的了。音樂只有聲音，文字只有些字句，圖畫只是平面的，只有戲劇是一個整齊齊齊的活人在舞臺上，一動作，一說話，看戲的人在臺下看起來，和真生活是一樣的。假使我現在臺上演一個打漁好的戲，難道觀眾不會真像身歷其境的感動了嗎？再如『放下你的鞭子』這樣的戲，演員和觀眾混在一塊，那真實的感覺就更大了。所以戲劇能夠成為最有力的宣傳武器，是因為有演員的原故，一切的藝術趕不上它這個力量，就是電影也趕不上它。

二、演員的特點在哪裡

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。沒有那一種藝術是用整個的活人來表演。用活人來表演的藝術也有，比方唱歌，的確是用大嗓的，但是他用的不是整個的人，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。還是演員的表演呢？用的身體，嗓子還不夠，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。可是別說，讓我們把話說完。比方唱『義勇軍進行曲』每個唱的都很熱心，生出一種義勇雄壯的感情，但是唱不，是『生出了』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，恰恰的相反，他一定要在演的時候養着滿肚子的感情，這個感情並不是像唱歌一樣，唱着唱着，自然就發出來了。這個感情，也和演員演戲的時候，非

上特別的服裝，化裝特別的面孔，年青的化成年老的一樣，在心里，也是把自己的感情化裝過了，才能夠上台演戲的。演老頭的演員，不僅要在臉上多畫些皺紋，在嘴脣和下巴上貼上一大堆鬍子，在頭上搽些白粉，而且要把自己的感情變成老頭子的感情。不僅僅要練習如何彎著腰，曲著膝蓋，搖搖晃晃走路，還要練習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，演員不僅僅化裝了他的外形，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，而不是一部分來表演，應別一部分開著的。他不能讓身體在演戲，而心里却不演戲，如異那樣，他的表演就會失敗。

可是這里却發生了另外一個問題：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？就是說他自己的呢？還是從別的什麼地方來的？說是自己的吧，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，演戲是做這樣的嗎？劇中人的感情忽然走進演員心中來，把演員的感情全部趕走了，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？一個年青人怎樣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裝的走路，舉

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骨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，天天練習去練習！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

問答道：「青年人心中心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時代，了解了老年人心態所以如此的原因，了解了他的身份地位，家庭環境，一生行事以及在這個時代，經過之後，也就可以自己設身處地，漸漸發生這個老年人的感情了。這個感情並不是別人的，猶如剛條腿不是別人的一樣。演員決不會搬去自己兩條年青的腿，換上年老的，去便利於自己的表演，如果演員不以自己的感情爲基礎，拿自己的感情去體會劇中人的，却想拋開自己的感情，去搬空獲得劇中人的，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，分析他的什麼，一句話，爲什麼有這種行爲——光從劇本和台辭去分析，不夠，還要去到別的書籍，別的材料，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爲一了。

可是這又發生了新的問題，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，一國不小心，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。但是感情太過真了，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，劇中人的感情演得無影無蹤了。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，在台上表演睡醒睡熟了，該醒的時候醒不來；還有演員上台演醉漢，預先喝了許多酒，真醉了，上台把佈景打翻；還有人演悲劇，心裏越想越難受，把眼淚鼻涕都哭出來，結果把臉上的化妝弄得一塌糊塗。如果都這樣子，那豈不糟透了，糟到錢都演不成了嗎？在這個情形下，似乎有考慮一下的必要！演劇用真感情是不是可以，是不是會出岔子？

讓我們先來問一句，什麼叫做真感情？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，要觀眾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，那婦夫拿它，就該去拿它，哥哥再三去拿它，這是爲的什麼呢？爲的讓觀眾注意。爲什麼要觀眾注意呢？因爲要觀眾看了到底是誰喝下去。如果別人喝下去，事情就完了，如果哥哥喝下去，殺死毒針的計算就成功了。

藝術的目的是使觀眾反演好的情緒來，每一個小動作，都是爲了這個。如果演員忘了動那杯子，劇目的就不能達到了。因爲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，演員要預先練習，這個表演才會成功。因此，感情一來，不可收拾，把什麼動作台詞全都忘光，不管修這感情多真實，在戲劇中是全沒有用的。

那麼就不要感情不行嗎？不行，戲劇光有計劃的動作和臺詞也不能有力地感動人。正像傀儡戲不能有力的感動人的一樣。如果真不要感情，那就就不成其爲有力的宣傳武器了，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劃的限制，不能和日常生活中的一樣。

又受了限制，又說它是真實的，這真是自相矛盾，沒有？我們說：「感情這東西，我們要知道，並不是一定不受約束，一點藝術直覺的，而是，常常被約束着的，只有人的感情受了大刺激，約束不住，已經失去了理性的時候，才變爲橫衝直闖的。在戲劇中間，固然故事是人的，但是我們也要客觀地分析，知道它應當如何，其處原當如何，也知道了只有這樣，戲才能夠收到預定的效果了，那時決不會有過激的人，會因被激起的原故而感到莫大的刺激的。這種刺激，只有日常生活中間才有，因爲在日常生活間，一件大刺激之來，常常是突然的，我們毫無準備的，這樣才會使我們大哭大笑，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，讓它鬧着，又怕什麼感情不受約束，又怕什麼被約束的感情不具真實情呢？

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，藝術家用顏料，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

繪畫的特點，是藝術家和他創作藝術時所用的材料合爲一體。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創作着，觀衆就一面在欣賞着的。這也和別的藝術不同。別的藝術都是創作完了才讓人去欣賞，而表演呢，因爲創作的材料就是創作者自己，所以就只能一面創作，一面讓觀衆欣賞了。

三、綜 合 藝 術

我們現在當然不再懷疑演員是戲劇中間最重要的人物。表演藝術是戲劇中間最重要的藝術了。但是表演藝術是怎樣和別的藝術互相聯結起來共同完成戲劇藝術的呢？或者我們不妨問一問，除了表演藝術之外，別的藝術在戲劇中是什麼地位？人們常說戲劇是綜合藝術，而現在却說表演是戲劇中間最重要的東西，那麼這綜合藝術還能夠成立嗎？

這問題要一步步的來回答。我們首先來看一看，戲劇爲什麼會成爲綜合藝術，別的藝術却不能夠

這種藝術跟那種藝術配合在一起成爲一件藝術品的事，並不是沒有用的。這房子是一種藝術，名曰建築。凡講究的建築都是由一個藝術家設計出來造成的，所以這建築也就是這個設計人的作品。北平的天壇是一個藝術品，它的設計人是有名有姓的，北平人大家都知道這家人叫「樣子雷」。八二五被日本砲火打掉的上海市中心的市政府建築也是一個藝術品，也有設計的人。建築是藝術，園苑也是藝術。凡畫畫的都稱爲畫家。這建築藝術有時却可以和園苑藝術合起來成功一件藝術品，有的講究的建築中間，牆壁上總繪得有畫。外國大教堂的牆上是要請名家繪畫的。在中國，唐朝的大畫家吳道子

就替人在牆上畫畫，有一面畫了一條龍，卻沒有點眼睛，人家問他為什麼，他說，怕點了眼睛就會動，牆壁飛了。這種在建築裡繪畫，就是圖畫和建築的合作。又比方音樂是一種藝術，詩歌又是一種藝術，音樂也常常和詩歌合在一起。彈詞，道情，還不都是用曲子來唱故事的麼？

可是上面這種合作，是在一個條件的：音樂就不能和繪畫合作，詩歌也不能和建築合作。中國人雖然在壁上題詩，但那是題著讓人看，不是讓人聽的。原來每種藝術，都有它感動人的方法，繪畫是由『看』來感動人，音樂是由『聽』。因為這個原故，藝術就分成兩類：一類藝術一定要佔一個地位，却不佔時間，比方繪畫，放一百年還是一張畫，可是大小却不能變，建築也是這樣。這一類是佔地方的藝術，叫空間藝術。另外一類是一定要有時間長短的限制，地位怎樣都沒有關係。比方音樂，詩歌，寫在一張大紙上也成，寫在一張小紙上也成；但是唱起來，唸起來，高度長短輕重，卻不能變，這些事情倒是非常重要的，一錯就不成。這種限時限刻的藝術叫時間藝術。凡藝術配合，只就自己一類中間互相合作，要和別類合作是辦不到的。

但是在戲劇中間，却不管他時間藝術還是空間藝術，一概合作在一起。這又是什麼原故呢？

這個原故是在於戲劇中間有一門特別的藝術，表演藝術的原故。表演藝術又不是時間藝術，如果沒有地方，它是不能表現，也不光是空間的藝術，如果隨時隨地，不替表演，它也不能表現，這樣子表演出來的動作人家就看不懂是怎樣一回事了。況且表演藝術不僅是動作，還有語言，還有表情，更重時間。所以表演藝術是空間藝術又是時間藝術。它有一種特別的風格，一切藝術都可以和牠合作。

在這個地方有一點要特別留心：所有的藝術全是和它合作，而不是大家自己合作。比方音樂

不僅是演員唱，或者配合演員的動作的、猶之乎佈景是演員的表演方便才做起來的一樣。音樂不僅是配合佈景合作，佈景也不能離開音樂而獨立合作；不是讓佈景更進一步去配合音樂，而是音樂更好些才佈景。一切動靜，在戲劇中間，都是爲了幫助表演才互相結合在一起的。如果沒有表演藝術，其餘這些藝術就結合不起來，這綜合藝術就沒有有了。表演藝術是站在中間，其餘的藝術都是圍在它周圍，所以大家都說，表演藝術是戲劇藝術的中心。這是綜合藝術的特點之一。

這就是說每一個戲劇有一個故事，故事有一個中心思想，把這思想表現出來給觀眾看的，最重要的人是演員，最中心的任務是由演員的表演來擔任，其餘的藝術只是補充演員的表演，使它更明白，更動人，更活潑了。比方佈景，假使沒有，就掛上幾條布條。就也還是演下去了，但是背景很寫實，牆是牆，門是門，桌椅沙發完全具備，燈光也很齊全的話，那就幫助了表演，不但可以顯露衆一目了然，看清了這家子是什麼人家，也知道今天是什麼天氣，什麼時間，比方音樂，沒有時話，戲也還是演下去了，但是配上一段，却更能令人感覺到喜怒哀悲，還是急慢還是平靜，比不配音樂的動人些。其餘的藝術，對於戲劇，也都是幫助表演的責任。

可是這種又得注意一件事：各種藝術它們沒有和表演藝術合作之前，都是由自己那一種手法去表現一件事物，完成一個目的的。比方國畫，爲了表現日軍的暴行，除了畫出房屋家具等背景來之外，還畫上中國人被日本人糟蹋，畫上日本人的奸笑，中國人的流血等等，一張畫把所國告訴人的事情，畫得出來了。音樂也是這樣：『黃河大合唱』中的『黃河船夫曲』，就用那熱烈的節奏和和平的節奏來表現渡黃河時候的吃力，河水的吼聲，以及過了河之後大家的喘氣，用兩個來暗示民族解放的奮鬥。如果在戲劇中間呢？日軍暴行不勞畫家來畫，他只要畫上背景讓演員來裝日兵和中國人就行了，渡

黃河的情形，也可以照演的方法，用每個樂夫筋肉緊張的姿態和動作來表達，不必發聲響了。

這里是一個要緊的地方：在各種藝術各自獨立的時候，它要用它的特別語言來表達整個的思

想或是目的，在它和表演藝術合作了之後，它就要盡一部分的責任了。

開關是合作之後，盡的責任到底是從前獨立時候整個責任那一部分？選擇一個人，縱使在一個獨

立的游擊小組裡當組長，指揮也是他，作戰計劃也是他，訓練也是他，一切行動他管理，這要衆先

戰士打仗，後來他調工作，調到總部之後，他就只管一部分工作了。一個人有一個人的長處，比方他

的長處是經濟工作，調到總部之後，也不再計劃作戰，也不再指揮，也不經常打槍和手榴彈，却專管

軍需了。各種藝術也是這樣，獨立時是游擊隊長，合作後就好比調到總部去了。人有他的專長，藝術

也有它特別拿手的一套。音樂和藝術，拿手長會表現那眼睛能看見的東西，耳朵能聽，但看不見的東西

，它是不會表現的。可是當團隊獨立的時候，有時不免會碰到要表現那它不長於表現的東西的時候

，比方日兵的陣亡。笑是有聲音的，尤其笑字上面再加一個形容詞「陣亡」，這聲音是更加重要的了！

有了聲音人立刻就感覺那陣亡來。可是聲不能表現聲音，所以沒有辦法，只好把面孔裝得「陣亡」一

些，一面再露着牙表示笑罷了。但比起有聲音的陣亡來，助人的力量就差得多了。音樂也是一樣，

長的是表現能聽的東西的，短的是表現不能看見的東西。《黃河船夫曲》雖然好，你聽着不見黃河的

風景，船夫的服裝，圖說，船的樣子，至多只能一面聽一面想罷了。各種藝術到戲劇中間之後，就

不要你表現你所短的一面，專歡欣表現你所長的一面，大家長相補短，來幫助表演藝術。這是綜合

藝術的特點之二。

音樂和戲劇藝術在戲劇中間就不是在音樂的後了！它成爲背景幫助說明地點時間，成爲背景

道具、服裝、幫助演員演法，幫助他們把自己的姿態表現得更美，成爲化妝以便於演員表情等。這些都是圖畫的所長。而這些所長都是幫助了演員所不及的地方。

戲劇既然綜合了各種藝術的長處來完成一種藝術，就是所謂綜合藝術，那末似乎可以這樣說：無論什麼藝術，在表現一件東西上雖然有它的長處，但也有它的短處；它總是被它自己限制住了，不能無限的表現。而戲劇呢，却是一點拘束，一點限制也沒有；它學習着其他藝術，要它就是外貌，要動就動……各方面都可以隨意——是不可以這樣說呢？

我們來看一看：這個意見的：各種藝術綜合在一起，給把它們原來固有的長處上的限制互相抵消了；但是他們又不能像從前一樣的獨立來表現一件東西，獨立達到一個目的，各種藝術以爲藝術爲中心。表演藝術需要的，它們就發揮自己特長去表現，不需要的，則算自己的特長也不能拿出來。那豈不是說，各種藝術成爲綜合藝術的一部分之後，全要受表演藝術的限制，受它的支配？

是的。成爲綜合藝術一部分之後的各種藝術，是受着表演藝術的限制的。但是不要以爲這就是對於各種藝術的侮辱，這不是的；因爲表演藝術不是毫無原則，隨着自己的高興來支配各種藝術爲自己服務，而是因爲自己是表現思想，傳達目的中心手段，最重要的工具，這步按照自己的表現時需要，傳達時的需要，來向補助它的不及的各種藝術提出各種問題，要它們這樣，要它們那樣的，可以說一切，這些提出來的要求，的確是爲了完成一個整個的，有共同目的共同方向的藝術，所以倒可以說得正一句「大公無私」……

「够了，够了！」有人一定會打斷我的話說：「衆所說的綜合藝術中間個別的，分所受的限制了，我們所要知道的是各種藝術綜合起來之後，已經裁長補短，從整個戲劇說來，舊的限制沒有了，是

不是說，整個綜合藝術在表現上是絕對自由，沒有任何拘束的嗎？

這個問題提得很對，我們就來解答。現在還是讓我們繼續說下去：

因為表演藝術把握了傳達思想的中心任務，於是乎各種表現手法就以它為中心而結合在一個思想的速度之上，明白地說，內容之上。這是從內容來的限制。至於說，在形式上，就是手法上還有沒有限制呢？其實，我們不應當問有沒有？因為凡是形式，同時也是一種限制；所以應當問，什麼限制？什麼

限制？必須要對着觀眾，必須希望觀眾看清楚。清楚。在事實上，觀眾如果看不見，不能受，或者不能夠了解，能够接受的内容，因為沒有看清楚，看明白，那這個藝術等於白演。也等於白費。這一次創作的藝術品就沒有創造出來。所以無論那一個戲上演，從頭到尾都是這樣。怎麼能有一點都不看懂，不但懂，而且還得不吃力，而且不知不覺，舒舒服服就接受了——這樣的話，還用心思的。凡戲的好壞，除了內容的現實不現實之外，就靠這心思運用得巧不巧來規定了。所以有許多方法儘管好，如果是觀眾不能接受的，在戲劇上也沒有一點價值了。這觀眾，豈是不是戲劇藝術上的一個限制嗎？

不是說限制是一種形式嗎？難道我們說，觀眾是戲劇的形式不成嗎？

話不是這樣說。觀眾固然不能成為戲劇的形式，但是為了讓觀眾看懂，特別創造許多讓觀眾方便看的條件。這些條件，豈不就構成了形式麼？比方怕前面的觀眾遮住了後面的看不見，就想出一個辦法，把演戲的地方弄高些，這不就是舞臺，這不就是形式麼？以後為了看的清楚，舞臺上的特別加亮，舞臺燈光就有了種種名目，什麼腳光頂光等等不一而足。又如從前的舞臺，像廟臺之類，本是三面幕

能看戲的，後來知道從後面看戲不好看，於是把舞臺改做從一面看的，這不也是形式麼？這些形式，起初都是由於讓觀眾舒服服服而來的。

事情就是這樣的。就了一面，就不了兩面；觀眾舒服了，演員就得隨時委曲求全。比方說話，在台上不比在台下，聲音得大一些；動作，就得乾脆一些，不能囉里囉嗦。又比方兩個人對面談話，在台下，面對面，成一條平行線就行了，但在舞台上就不成，兩個人得半面向對方，成一個外八字。諸如此類，都是觀眾的限制，也就是後台的人常說的『舞台條件』。這個限制，是個條件，形成了舞臺，在特別手法，構成了戲劇的形式。

舞臺條件，主要是由演員的表演適應觀眾而形成。但是因為演員是戲劇藝術的中心，於是各種輔助演員的藝術，也就間接從演員的要求中間受到了它的限制，舞臺條件對於戲劇中任何部份的限制，是綜合藝術的特點之三。舉一個例：房子的牆壁，本是圓的，一個正方形的。但正方形的房子在舞台上，側面的牆觀眾看不見，不方便表演，就只好把前面牆壁些，變成一個梯形了。

所以綜合藝術的構建，是以表演藝術為中心的。各種藝術一變，綜合藝術的一部分之後，就只使用它的長處來補助表演藝術的不足，共同在舞臺條件的限制之下，最有效，最經濟地傳達一個統一的思想給觀眾。

四、文學在戲劇中貢獻了什麼

現在我們就分頭從綜合藝術的各個部份來研究一下，看它們是怎麼樣貢獻它們的長處給演員，又怎樣和它共同創造戲劇藝術。特別是要看一看，各部份的藝術，在它們成為綜合藝術的一部分之後