

程初演導台畢

許幸之著



目 錄

第一章 論戲劇的綜合性.....1

一 內在的綜合性2

二 外在的綜合性5

三 內外統一的綜合性.....12

第二章 導演論15

一 演劇爲什麼需要導演.....15

二 導演在演劇中的任務.....17

三 導演的工作方法.....21

四 導演與劇本.....35

五 導演與音樂.....40

六 導演與美術.....47

七 導演與演員.....54

八 結論.....63

第三章 風格與氣氛的創造63

一 風格和樣式的關係.....66

二 氣氛和感覺的表露.....76

舞臺導演初

第一章 論戲劇的綜合性

由於大時代的歷史性的變革，工農階級成了國家的主人翁，藝術不再是少數人所得享有的東西，而必須成為人民大眾所欣賞，所瞭解，所喜見樂聞的文化食糧了。在這裏，我們如不把戲劇藝術的祕密之幕予以揭開，恐怕人民大眾將依舊站在戲劇藝術的宮牆之外，而不能瞻仰它的豐富的寶庫吧？但願我這本拙著能成為打開宮門的鎖鑰。

人們對於戲劇往往作一種概念的解釋：說戲劇是一種綜合的藝術，是的，誰也不能否認戲劇是一種綜合性的藝術；但它究竟怎樣綜合成功的？它綜合的法則和規律又如何？這就是它一直在隱藏着的祕密。

其實，所謂戲劇的綜合性並不神妙，我們可能用以下的三種規律和法則來把它揭開：

(一) 戲劇底內在的綜合性

(二) 戲劇底外在的綜合性

(三) 戲劇底內外統一的綜合性

一 內在的綜合性

在戲劇底「內在的綜合性」中，又可以分爲「橫的綜合」與「縱的綜合」的二重性。現在，先讓我們來闡明「橫的綜合」的關係吧：

（在所謂「橫的綜合性」中，它首先包涵了各個獨立的藝術部門：如詩歌，音樂，舞蹈，繪畫，雕刻，建築等等這些藝術的構成成分，吸取了它們各別的要素和特質，然後，把它們個別的成分，要素，和特質，交織在「語言」和「動作」之中，這就成爲「戲劇」。）換句話說，就是假借一段故事或情節，把那些各別藝術的構成成分和素質，交織在以演員爲中心的「語言的音樂」和「舞蹈的動作」的表演中，這就組織成爲「舞臺藝術」。

(1) 因爲戲劇是綜合藝術的原故，所以，它必須具備以上各藝術部門的特質，巧妙地溶化在戲劇藝術的表演之中。人們雖不能明確地指出，誰是吸取了詩歌，音樂的，誰是運用了繪畫，舞蹈的，誰是模擬了雕刻，建築的，然而，如果那齣戲是真正優美的演出，觀衆自然會感覺到那

兒是有詩歌，音樂的成分，那兒是有舞蹈，繪畫的要素，那兒是有雕刻，和建築的特質的。這些特質自然會在舞臺上表露出來。(《紅燭》, 1924)

(2) (因爲戲劇的演出是一種集體的創造：) 所以它不像其他各部門的藝術只要求單獨的表現，不，戲劇是要要求許多藝術家作集體表現的東西。) 如像劇本作家，導演，舞臺設計家，音樂家，化裝師，服裝設計者，全體演員，幾乎包涵了整個舞臺工作者，都各自把他們的力量供獻出來，呈現在舞臺上，作全般的舞臺藝術的集體表現。

(3) 演劇藝術既從本質上帶來了以上兩種的特質——「各種藝術的綜合性」和「集體創作」的關係，所以，在戲劇中不管各藝術部門如何混合其間，及各別藝術家如何參與工作，但它們和他們只能有一個目的，那就是爲完成「戲劇的創造」而服務。爲了完成這個任務，各別藝術和藝術家儘管發揮了他們高度的性能，但爲了綜合在統一的目標下，每種藝術的表現，和各別藝術家的創作，必須以演劇爲「唯一的條件」。而不能讓各種藝術，和各別藝術家作單獨的，或過多的表現機會。)

在「綜合」而又是「集體」的創作前題之下，各種藝術和各別藝術家，不得不多少限制他們主觀的個別要

求，而服從於大家所共同遵守的「統一的意志」。因此，各種藝術都具有一種新的性質，就是以演劇爲目的的性質。猶如舞臺語言不像詩歌，舞臺音樂不同於純粹音樂，舞臺佈景不等於純粹美術一樣，其他藝術也莫不如此。

再說，戲劇和其他姊妹藝術的關係，也不如蜜蜂和花草的關係一樣，先是吸取了牠們的甘露，而後再醞釀出自己的蜜來；它先是吸取了各別藝術的成分和素質，而後再創造出戲劇所特有的形態來，這就是戲劇上的所謂「橫的綜合」的作用了。

(另一種所謂「縱的綜合」，這是分析戲劇上的「時間」與「空間」的相互關係的作用。)一般人僅僅知道戲劇的表演是屬於「時間性」的演進，但卻沒有注意到它的「空間的」凝固性。是的，我們絕不否認戲劇是從頭徹尾的時間藝術的具體表現，但事實上，戲劇絕不能像「電光」或「流水」那樣不住地長流。它在全般的時間的演變過程中，常常會有一剎那的「膠着」，「間歇」，或「靜止」的狀態，這種剎那間的「膠着」，「間歇」，或「靜止」狀態，就充分地表露了它的「空間的」凝固性。

假定我們把它流動着的「時間」的演變狀態突然截斷，就是讓它在演進中的語言和動作突然中止的話，那

麼，這一剎那間，它便成了造型藝術上的雕塑羣像，或成爲舞臺鏡框裏面的繪畫化的場面了。這在郭果里(Gogol)的傑作「欽差大臣」的最後收幕時，聽說真欽差大臣的來到，所有一切貪官污吏們驚惶失措的「靜止」的場面，不但收到了喜劇的雕塑羣像的效果，而且也充分表明了戲劇中的「空間性」的存在作用了。

嚴密地說來，(不斷地在戲劇的「時間性」中演變的情節，是一剎那的動作與另一剎那的動作在「空間」互相連結的結果。換句話說，戲劇是將幾千百個「空間」，連串而成爲一個總的「時間」，又將無數的「空間」與無數的「時間」互相結合，而形成一連串的「語言」與「動作」的情節的交流。這就是演劇中所謂「縱的綜合」的作用了。)

二 外在的綜合性

(所謂外在的綜合性者，是指那些存在於演劇藝術以外，而與演劇發生不可分的關係的條件和事物，它的組成分子大致可以分爲：)

(1) 看戲的「觀眾」

(2) 演戲的「舞臺」(或劇場)

(3)表演的「演員」

這三者之間的綜合關係和綜合作用。

從表面上看來，這三者之間好像沒有多大關係似的，而有許多藝術至上主義者，他們主張只要戲劇本身有價值，沒有好的舞臺條件，沒有觀眾來欣賞，甚至不用演員來表演也不要緊。因為戲劇是一種獨立的藝術，沒有觀眾，沒有舞臺，沒有演員，單單劇本也一樣可以成為戲劇。

然而，我們的理解並不如此。我們認為單單用文字寫成的劇本，而沒有通過綜合藝術的形式，更沒有藉助於演員在舞臺上和觀眾之前表演過的東西，我們祇能承認它劇本上的文學價值，而不能承認它就是一齣戲劇。也有人主張劇本可以像詩歌一樣地朗誦出來，也一樣可以獲得大家的欣賞，可是我們祇能承認它是「朗誦劇」或是「廣播劇」，而不能承認它是「演劇」。

(1)演劇能不能離開「觀眾」而獨立存在呢？我們的回答是不可能的。其他一切藝術，如詩歌，文學，小說，乃至繪畫，雕刻，音樂等，都可能通過個人的關係去欣賞，作者的思想感情，也可能由個別地，分離地去傳達。唯有戲劇則不然，它首先必須通過許多藝術家作集體的創造，

而後通過集體的觀眾去欣賞，作者的思想感情，也必須通過集體的表演方式，以傳達於觀眾，才能獲得千萬人的同情與共鳴。

即雖像漢米爾登 (Hamilton) 這樣怪誕的戲劇理論家，談到劇場與觀眾心理時，也不得不承認『演劇是訴之於羣衆而非個人的唯一的藝術了。』他說，『一篇戲劇既是在本質上，特爲作來在舞臺上，觀眾前，用優人表演的故事，那麼戲劇當然作來，同時一齊感動幾千觀眾的東西。』可見得演劇並非是「個人的藝術」，而是「同時一齊」感動觀眾的「羣衆的藝術」，沒有觀眾的演劇就根本不能存在的。這是鐵一般的事實。

這裏，我們不妨引用鄭君里在他的角色的誕生裏談到演員與觀眾的關係時，曾引證了一九二八年田漢先生在上海藝術大學舉辦「魚龍會」的第三天晚上演「父歸」時祇到了一個觀眾，而且是一個拿了主人的戲票來看戲的廚師，竟被臺上的演劇感動得掉下淚來，到閉幕時便悄悄地溜走了。——這當然是古今中外演劇中罕有的例子，然而，連參與演出的作者也不得不承認，『當唯一的觀眾走了，演員就沒有法子演下去。』

事實上，演員在臺上體驗了角色的思想感情去創造

人物，臺下的觀眾，則體驗了演員的思想感情去欣賞演劇，從而喚起他們的喜怒哀樂的反應和共鳴。這就是「演劇」與「觀眾」之間不可分的綜合關係。

(2)至於指定演劇的「舞臺」(或戲院)和演劇的綜合關係，近來彷彿已經被街頭演劇隊和廣場演劇家所否定，認為演劇既不必假借指定的地點，更不必在固定的舞臺上演出，如在各地鄉村或城鎮裏公演的「街頭劇」，「活報」，「廣場劇」等等，也都沒有固定的「舞臺」或「劇院」，戲也照樣地演出了。

是的，我們絕不否認，而且從未否定過「街頭劇」和「廣場劇」的演出價值。但是，當我們在街頭或廣場演出時，也必需有一個較高或較低的演戲的「地點」，實際上，這較高或較低的演出地點，也就是指定演戲的變相的「舞臺」。在古代我們稱它為「自由舞臺」，在今天我們就叫它做「廣場演劇」，而所謂廣場演劇，其實就是從劇院和舞臺解放出來的一種「自由舞臺」底演出形式的再創造而已。

在我國，即使在看戲水準很低的偏僻農村裏，為了農民大眾欣賞上的便利，和注意力的集中起見，也往往搭起「草臺」來唱戲。這就可以充分說明演戲的「舞臺」和

看戲的「觀眾」之間的不可分的關係了。並且，當臺上的演劇深深地感動了臺下的觀眾，而使臺下的觀眾的思想與感情起了共鳴，隨着臺上的笑和哭，悲傷或憤怒，而同樣喚起了自己的笑和哭，悲傷或憤怒到「忘我」的境地時，「舞臺」和「觀眾」已經打成了一片，而他們中間的界限早已不復存在了。

所以，史坦尼斯拉夫斯基 (Stanislavsky) 在談到觀眾和劇場的關係時，便正確地指出了：「我們既已把觀眾集合到劇場裏來，我們就得使觀眾「忘記了」他們是在劇場。我們要使觀眾注神於我們身上，注神於我們的舞臺面，注神於我們的氛圍中，注神於現在舞臺上的情境中。」而且臺下的觀眾愈是「入神」和「忘我」時，臺上的演員便受到觀眾的感應而愈發表演得精彩。這就充分說明了臺上和臺下既經打成一片，——那麼「舞臺」和「觀眾」之間的綜合關係就在這樣的情況之下建立起來。

(3)再說到演戲的「演員」，那更是舞臺，觀眾，和一切藝術活動的中心了。在劇場裏，一切應圍繞着表演藝術的軸心而活動，因為演員的表演，實際上就是一切綜合藝術和集體創作的「中心點」。

但是，有許多有才能的劇作家，導演，和舞臺設計者，

往往喜歡用他們「單一的意志」統治着演劇，或是用他們「個人英雄主義」的巨掌遮蓋了一切。如像享有盛名的劇作家梭羅格布（Sologub）就相信演劇是劇作家的私有財產：他認為『第一個必須排除的障礙物便是演員……演員愈有才能，他對於創作家的專制愈更厲害，而對於他所扮演的戲劇愈更不利。』於是，他便認為演員的演技一切都不要，只要用一個讀者代替演員在臺上朗誦劇本就行了。

其次是著名的舞臺設計家哥登·克雷（Gordon Craig），也蔑視過演員在演劇中的地位。他認為：如果『演劇一直向前發展，恐怕演員將成了今後悠久的演劇發展的障礙物。』他在痛詆了演員藝術之後，並主張『把演員逐出劇場去，而以無生物——超傀儡——來代替。』

還有那個有着卓越才能的梅耶荷德（Meyerhold）也一直是在壓制着演員的工作，而把演員當做一塊可以「塑像的泥土」，一個導演手中的「木偶」，或全部演出中的「佈景」而已。作為他的導師的史坦尼斯拉夫斯基，曾經在他的著作裏就寫過這樣的警句：『這個有才能的演出家想隱蔽演員，他們（演員）在他的手裏祇不過是塑造美的羣像的泥塊，全部佈景而已。……』還有著名的演員

司特拉克 (M. Straukh) 也曾經對他抗議過：「當我在梅耶荷德接受一部分工作時，我想由我自己來工作，可是他不允許我，他爲我做好了一切，好像他常常爲其他演員們所做的一樣，在這種情況下，演員的創造被殺害了，演員在導演的手中成了一塊木偶。」

儘管這幾位有才能的劇作家，導演，和舞臺設計者如何樣地渺視演員的工作，但演員的工作卻是整個綜合藝術和集體創作的「焦點」，沒有這個「焦點」，一切工作就無法進行，甚至盲無目標了。

相反地，一本寫出而未曾上演過的劇本，並不能稱爲演劇。一間有圖畫的屋子，也不能算是劇場。一座擺滿了椅子的會堂，更不能叫做舞臺。但是，一個簡單的故事或情節，藉助於演員的聲調，語言，姿勢，動作，真實而合理地敘述或表演出來，這就是演劇。除了傀儡劇之外，沒有演員的演劇是根本不能成立的。所以在劇場裏，一切應以演員的活動爲中心，一切應環繞着他而工作，一切的集體創作爲了演員的表演，一切綜合的重心也應當集中在演員身上。）

這就是「觀眾」，「舞臺」，「演員」三位一體的外在的綜合法則了。

三 內外統一的綜合性

以上所說的一切藝術與演劇的綜合，「時間」與「空間」和劇情的結合，這都是屬於演劇本身的「內在的綜合性」，這個綜合性通過「演員」的表演，以演戲的「舞臺」（或劇場）為媒介，又和看戲的「觀眾」發生了不可分的聯繫，以達成「外在的綜合性」的效果，這就是從內到外的綜合性的發展法則。

總之，劇作家為了傳達他的思想和感情，不能不求助於導演的排演，導演者為了傳達劇作家所賦予的思想和感情，便不得不求助於演員的表演，演員為了傳達劇作家和導演所賦予的思想感情，更不得不求助於觀眾對他們的同情和共鳴。

這樣由內向外，再從外向內地互相呼應着，交流着，發展着，結合而成爲一個演劇藝術的有機的「動力」（Energy）。演劇，就由於這種不斷地內外交流，相互影響，和綜合發展的「動力」而產生的「集體創作」。

有了好的劇本，沒有好的導演，未免遺憾，有了好的劇本和導演，而沒有好的演員，也是一大損失，有了好的劇本，導演和演員，而沒有適當的舞臺（或劇院）來上演固

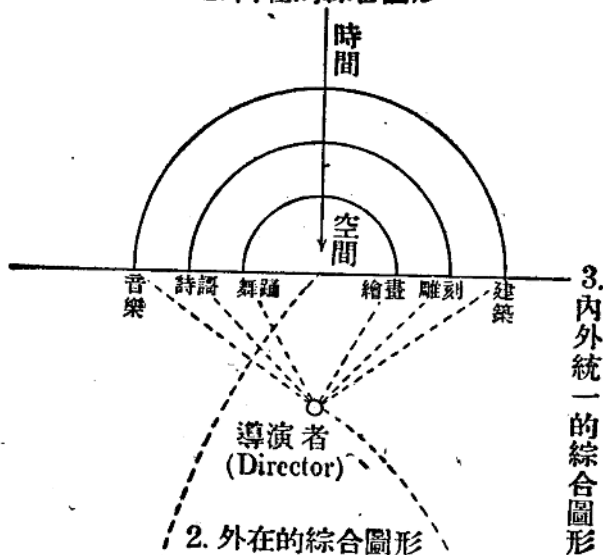
然是美中不足，而有了以上的一切條件，並不能號召大量的觀眾來欣賞，這也毫無疑問地是演劇上的失敗。（莎士比亞的戲劇固然是精心結構的傑作，而同時能吸引廣大的觀眾這一點，也正足以說明了他的偉大。）

（所以編劇，導演，演員三者固然是演劇內在創作過程上不可分的「三一律」，而演員，觀眾，舞臺也都是演劇外在創作過程中的「三一體」。內在創作的綜合性愈發展得完美，愈足以使外在綜合性的效果增強，外在綜合性的反應愈強，愈足以影響內在綜合性的向上。這就是演劇發展過程中的辯證法的規律性，它們不但不互相傾軋，互相衝突，而恰巧是互相統一，互為因果的。「內外綜合性」的相互作用與相互影響，這正說明了演劇發展過程中的「矛盾的統一性」。

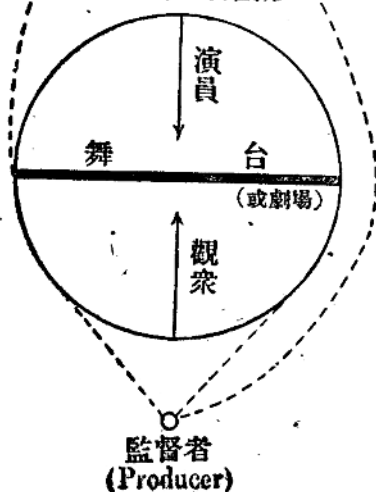
至於誰是這演劇中的「矛盾的統一體」，而負擔着內外交流的中心工作呢？我以為這是演員的任務，又有誰能組織這種「內外統一的綜合」作用，把它們巧妙地運用於舞臺而獲得演出上的美滿的效果呢？這就是導演（Director）或舞臺監督（Producer）的重大責任了。如果說，演員是內外統一的統一者，那麼，導演就是內外綜合的綜合者了。假定演員是傳達劇作家與觀眾之間思想感情的橋

樑，那麼，導演便是輪通內外綜合交流的列車（附圖）。

1. 內在的綜合圖形



2. 外在的綜合圖形



3. 內外統一的綜合圖形

第二章 導演論

一 演劇爲什麼需要導演

如果有人提出這樣一個疑問——就是演劇爲什麼非要導演不可呢？——那麼，我們最簡明而具體的解答是——因爲戲劇是集體的綜合的創造藝術的緣故。

假使這個答案還不夠明確，那麼，就不得不請讀者先去瞭解一下第一章裏所闡明的「戲劇綜合性」的問題了。

因爲一般人只知道看戲或是演戲，而不知道戲劇裏的構成分子是如此的複雜。再重復一遍說，所謂戲劇——就是將詩歌，音樂，舞蹈，繪畫，雕刻，建築等構成成分，交織在演員的「聲音」，「語言」，和「動作」之中，假借一段故事或情節，爲一定的舞臺條件所限制，而在觀眾面前作集體的，綜合性的演出而已。

雖然各種藝術，有它們各自不同的表現內容和表現形式，以及被各自不同的表現領域所規定的表現方法，雖然它們參加到戲劇中來，仍舊有它們各自表現的價值與機會；但是一旦爲戲劇藝術所吸取，爲演劇的性質，條件，