

劇場藝術講話

吳天著



上海出版公司

劇場藝術講話

吳天著

上海書店出版社

印翻准不・有所權版

版初後戰月五年七十三國民華中
版二後戰月一年八十三國民華中

| | | | |
|---|-----|---|---|
| 經 | 發 | 發 | 著 |
| 售 | 行 | 行 | 作 |
| 者 | 者 | 人 | 者 |
| 全 | 海 | 盧 | 吳 |
| 國 | 上 | | |
| 各 | 海 | 亞 | |
| 大 | 九 | | |
| 書 | 江 | | |
| 店 | 路 | | |
| | 210 | | |
| | 號 | | |
| | 414 | | |
| | 社 | 平 | 天 |
| | 室 | | |

元 五：價定本基

No. 19：號編書本

目次

前記.....三

總說

劇場技術的特佳.....五

部份

演員.....一一

演技.....三五

裝置.....五七

觀衆.....七二

演出

| | |
|--------------|-----|
| 導演的進路····· | 七七 |
| 導演風格的建立····· | 八二 |
| 喜劇的演出····· | 八八 |
| 說氣氛····· | 九四 |
| 談節奏····· | 一〇〇 |

附錄(譯文)

| | |
|-------------------------|-----|
| 梅耶荷德劇場的被解散 (Hlake)····· | 一〇五 |
| 巨人司坦尼斯拉夫斯基 (Boi)····· | 一一四 |
| 劇人的責任 (Mo k yin)····· | 一二〇 |
| 論演員藝術 (Icmhndu)····· | 一二六 |

前記

從小就愛好藝術：學過音樂、美術、文學，終於確定在演劇上。似乎浪費了不少時間，仔細一想，並不盡然，自己特別愛上了演劇，怕和以前的學習經歷有着不能離開的關係。

十幾年來，生活一逕沒有安定過，但是愛好戲劇的熱情卻從未低落。偶爾為朋友辦的刊物上寫點小文章，這些便是。

自己不是專家，知道這些短文並無深蘊大意。加之寫時又沒有詳細計劃，多方面參考，自然更是掛一漏萬，貽笑大方。好在自己還是個二十幾歲的青年，所謂「來日方長」，正是學習的年頭。

這麼一說，這小冊子可以算是學習青年的報告書了。

一九四〇年冬香港

原书空白页

總
說

劇場藝術的特性

劇場藝術之所以和別種藝術不同是在於他獨特的性質。那威次基曾經加以分析，藉以說明戲劇絕不因電影之興起而稍受影響。

劇場藝術的第一個特性是在於直接把戲曲家（即劇作家）——演員——觀衆融爲一體。牠所創造的形象不是固定的，死的；而是活的，動的。有人說，戲劇是創造第二自然，以人類一切活動爲極限。因此，戲劇形象非常複雜，而只有戲劇足以隨時隨地造成這種活的形象，再現這種活的形象，並且直接地出現在觀衆之前。無論是角色的典型，個性，或竟是整個劇場的思想主題，都是如此。畫家可以把他的作品供獻到觀衆之前，自身隱在一旁；可是一個戲劇家卻交給觀衆一個活的有生命的形象，而且是直接當面交與的。也許有人說，音樂也有這一種特性，因爲音樂家是當着觀衆的而來演奏的，但是音樂是藉旋律與節奏來表現意旨，不是一個活的形象。舞蹈算是比較相近了，可是舞蹈所創造的形象和戲劇所創造的形象卻有着本質的差別而且不若戲劇之「真」。此外，我們還得說一說電影，電影所表現的可以說是活的直接的形象。然而在「活」

這方面，卻不能和有生命的比擬，正如攝影與繪畫，他們統可以稱做藝術，同可以服務於我們的社會，我們的民族一樣，但是卻有着相異的機能。就因為這一特性，戲劇可以直接挑起那觀衆的情緒，反應演員的情緒，使得整個劇場（包括了觀衆）的意志，融爲一爐，而可以做爲一種行動，戲劇之所以能成爲宣傳的武器便在這一點。而活生生的劇場藝術，更可以採取了一切新與藝術的優點，如電影的複雜性，多樣性等。比如德國的民衆劇場就曾在上演海嘯一劇時運用過電影的場面，這便是戲劇藝術的直接性，有生命性。

第二，劇場藝術的特性是化主體（創造者）和客體（創造物）爲一體；使心理意識的本質和物理的本質成爲一個凝結物。一切工作人員（導演，演員，裝置者等）的意念和一切物質（全部材料）的匯合才成劇場藝術。這便是劇場藝術的融合性。

第三，無論戲劇上演多少次，但是絕不會有一次相同，那怕是在同一舞臺上由同一演員演出。即雖用最大的力量也無法使牠重覆。因此，我們雖常聽說古代名優演戲演得怎樣好，但是他的藝術卻不能遺留給我們。只憑着幾句話是無法說明的。劇場藝術是「現在爲現在」的藝術。演劇一完，整個藝術也即跟着消逝。當第二次演出時，一切藝術又是新的了，這便是劇場藝術的

非反覆性。

第四，劇場藝術雖然被公認為綜合藝術，包括了不少藝術部門，但這還不能說是完整，已經到了極限。司坦尼斯拉夫斯基曾說他所領導的莫斯科藝術劇場，除了幫助蘇聯藝術的生長及保衛藝術的傳統外，「更應該發展藝術的技巧，引導到牠新的更高的成就。」泰洛夫則以為目下的劇場藝術正在開始。總之戲劇是在不斷地生長，不斷地創造，由沒有佈景到運用佈景（進一步，是建築學，雕塑學的運用；）由自然光到運用電光，由簡單的舞臺到機械的構成。這一切都說明劇場藝術在不斷地生長，不斷地進展。因為領域的廣寬，所以牠隨時有着開拓。這便是劇場藝術的創造性。

第五，我們要特別指出劇場藝術不僅在牠的領域中綜合了各種藝術；牠更是有生命的人力的綜合。因此，我們不僅稱戲劇是綜合藝術，還應稱牠做「集體藝術」。在大劇場中，監製者，導演以下，共同為實現一個意旨而努力，動員了各式各樣的工作者。在小劇場中也是一樣，即雖追溯到希臘悲劇，最初的合唱團也是集體的。我們從來沒有看見過有一個人可以演劇。即雖是獨腳戲，也還須要人幫助。何況這不是戲劇的正統？也沒有把觀衆計算在內。俄國艾非萊諾夫雖然發

明過 Monodrama 的理論，但是究竟沒有什麼成就。實際上，一齣劇中，每個演員不只演他所扮的腳色，而是扮演着全劇，將他一切的能力供獻給全劇。劇作者，導演，以及其他舞臺工作人員，都是整體中的一部份，互相錯綜地關係着。他們各自有着獨立性，但得從屬於整體，這便是劇場藝術的集體性。

色。
劇場藝術就因為有多樣的特性，所以在歷史的演進上，在文化部門中扮演了最重要的腳色。

原书空白页

部
份

演 員

一 作爲藝術家的演員

演員是什麼呢？

中國俗稱「戲子」。平常人一提到「戲子」總不免聯想到：生活浪漫，行爲不檢，隨時做出喜怒哀樂的表情，供人娛樂的東西。因此，「戲子」這一種人通常總被人蔑視，輕視，歧視。

這種觀念的發生是由於「戲劇」一直侍奉着上層統治階級，成了他們的消遣品，並不爲大衆所有，同時，戲劇本身也沒有建立起「理論和體系」來。

一到話劇運動開始，情形便有點兩樣，戲劇在社會價值上有了肯定，而且也以一種嶄新的，嚴正的藝術姿態出現。於是話劇的演員便再不像「戲子」那樣被人瞧不起了。

但是演員在社會上，小一點說，在劇場藝術上究竟佔有什麼地位呢？這一點，似乎也還沒有被人加以探討，得到結論。常人都以爲所謂演員只是註釋劇本。所謂「現身說法」吧了。至於演

員究竟算不算得上是個藝術家，則誰也不去管他。

其實，在歐洲也是一樣，爲了「演員是不是藝術家」這一問題，曾經有過好幾種不同的意見。

哥登克甫 (Gordon Craig) 以爲演員不能算得上是一種藝術家，他根據了「演劇是統一的 (Theatre is a unity)」這一句話來否定了演員獨立成爲藝術家的可能，進一步更取消了演員成爲藝術家的資格。他說：「演技不是藝術，所以把演員稱爲藝術家怕是不正常的吧！爲什麼呢？因爲『偶然』是算不得藝術的。」他認爲演員的藝術是未經過計劃的東西，一切動作，聲音，表情都是與內心矛盾的，偶發的，不調和的。於是得到結論：「……藝術是不許偶然的事的，演員所給予我的東西，不是藝術上的作品，只是偶然的告白的羅列而已。」（見哥氏著劇場藝術論 On the Art of the Theatre）哥氏所以要這樣主張，是想把劇場藝術的創造集中在導演唯一的「藝術家指揮者」（Artist director）手裏，一切劇場中的工作人員都只有依隨他的計劃工作。其他的人都沒有創造的意志。難怪他結果要主張把活的演員換成超傀儡（Superdoll），藉以免去演員的「心」的阻礙。一任藝術家的指揮。這種主張不用說是發源於

極端的個人主義，不能容於現代。但是他的論旨卻無形中被一些人吸取，比如把演員當做機械來運用的「導演至上主義」，「作者至上主義」就是這些，不過沒有哥氏這樣澈底吧了。

但是，事實上怎樣呢？演員是怎樣呢？演員不但沒有為傀儡所竊奪，反倒更健壯地生存在劇場藝術中了。

其實只要看看演劇史便可以知道劇場藝術是憑什麼建立。無可否認的，演員建立了演劇。希臘悲劇詩人愛思齊拉斯（Aeschylus）自己是詩人（即劇作家），又是演唱者（就是演員），他曾經因為在合唱團中表演跳舞而博得觀衆的喝彩（見 Karl Mantzins “A History of Theatrical Art”）。莎士比亞是個演員，莫理哀也是一個演員。由此，可以知道演員在戲劇中是多末重要。沒有別的一切東西可以演戲，甚至於沒有劇本也可以演即興劇，比如意大利喜劇（Comedia Dell Arte），沒有音樂及聲音可以演啞劇（或謂無言劇 Pantomime），但是沒有演員卻不可以演劇。（傀儡劇，木人戲自當別論。）

演劇絕不屬於文學，牠是獨立的，比文學起源更早的藝術。而使他獨立於藝術各部門中的當然是演員，所以即使有美術家如哥氏那樣想把演劇當做造型藝術來求得像色彩總和那樣