

演藝藝術講話

集 體 著 作



光 明 書 局 刊 行

集體著作

演劇藝術講話

舒湮主編

執筆者：

顧仲彝
章泯
沈西苓
胡春冰

張庚
許幸之
歐陽予倩
吳天

白朗
李健吾
陳歌辛
張大任

莫言
吳仂之
洪謨
藍蘭

易喬
周貽白
阿英
舒暢

上海光明書局印行

中華民國廿九年二月初版發行

版

權

所

有

演劇藝術講話(全一冊)

實價國幣一元六角

(外埠另加
運費匯費)

著作者 顧仲彝等

編輯者 舒 澐

印刷者 光明印刷所

發行所 上海福州路二九六號
電話九六四二
光明書局

支店 昆明 重慶 桂林 柳州 金華

序

感謝我們劇運的先驅者們，爲中國劇壇在那磽瘠的土地上播下了優良的種子，使得現在的戲劇活動能如春風中的野艸般的茁長着。他們的努力，使話劇突破了傳統的中國舊劇的束縛，更解除了傳來的西洋戲劇的定型，而建立起它獨立的風格。近年的職業化運動，替話劇爭取了廣大的觀眾，提高了技術的水準，擴大了劇運的影響。這一塊塊礎石上都沾着我們的劇運同志們無限的血汗。抗戰以來，戲劇更憑藉一種民族的活力，使它空前廣泛地普遍起來。從前綫到後方，凡是太陽照耀着的角落裏，也都有劇場的蹤跡。

然而，我們的劇壇本是患着先天的貧血症。隨着這種現象發生的事實是劇本荒和組織人員技術人員與演員的缺乏。

理論是工作的明燈。爲了解救當前劇壇的困難，我們更需要有系統的正確而適

宜的理論。這種理論必須是從戲劇工作者的經驗中體察出來的結果，並且在不斷的實驗中得到改進。這些寶貴的經驗是值得我們介紹給廣大的戲劇愛好者們的。這本書的目的便在集合了許多人的力量來完成這步工作。我們將演劇藝術看作一個整體，又用科學的方法加以解剖；從靜的到動的，從源流與本質到舞台技術與事務工作。我們更希望讀者閱過這本書，就可以立刻開始工作；書的每一頁也都是一張最妥善的 Formula。

執筆的作家們，除編者滙竿其間不計之外，都是每一部門的修養有素的專家。他們的論見是值得我們重視與學習的。附錄所輯抗戰期間內地戲劇目，算是一件珍貴的收穫。我希望這編目的工作能繼續下去，也是保存文獻的一法。關於上海的劇目，竟付闕如，這是十分遺憾的。

最後，我們以至誠感激為這書執筆的前輩先生和友人們。沒有他們的幫助，這書是無法完成的。

舒湮

一九四〇年二月

戲劇的源流

顧仲彝

戲劇兩字，由來已久，在說文上的定義是：「戲，三軍之偏也。一曰兵也。從戈，虛聲。」劇古作劇，務也。從力，虞聲。」這兩條定義雖並沒有解釋戲劇兩字的今義，但說到「兵」和「力」就可以知道戲劇從開頭就是一種「鬥爭」的表示。姚茫父解釋道：「戲始鬥兵，廣於鬥力，而泛屬於鬥智，極於鬥口，是從戈之意也。」並且劇的邊旁康，「從豕虎，豕虎之鬥不捨也。」（見說文）已象形着兩雄相鬥的意義。

1

戲劇兩字在英文是 Drama，是從希臘 drao「字轉變得來的，牠的原義就是「動作」Action，所以動就是戲劇的主要分子，好像「靜」是詩的主要分子。這兩個字的意義很廣，最主要的當然是劇作家對於戲劇藝術的創造貢獻。有人以為戲劇的稱呼只限於文字（寫和說）的部分，而把一切附屬於舞台的部分，如演員的表演，演出者的技巧，都除外。這不但違反日常的經驗，並且與戲劇的本質不合的。戲劇不是動作的描寫，而是動作本身。戲劇是包含戲劇文學和舞台表演兩者而言的。我們平常說這樁事情富於戲劇性，這並不是說這樁事情富於詩意，而意思上說那動作多麼緊張有

趣可以表演到舞台上。人事本無定型的紊亂波浪忽然好像湊集成有節奏的波紋，在無頭無尾的人生中找出了高貴的代表。所以戲劇的好歹全看幻象所表達的整個力量 and 忠實，而不在于單獨的詩意或智慧的美妙。總之，研究戲劇的重要點是在舞台上整個的——動作。

戲劇與舞台是二而一的藝術。每個劇場知道牠使命的都該把戲劇與舞台藝術合而為一。牠們雖然合併，但並不混和。牠們完全合併之後才能產生真正的舞台藝術。可是這林台併的婚事是有許多困難的。舞台這位姑娘太輕浮，太好時尙，而戲劇這老人又太嚴肅太莊重；有性格上是合不來的。不過舞台與戲劇沒有正當的聯合兩方面決不能達到自然的好結果的。戲劇而沒有舞台的表演，戲劇是死的；舞台上沒有好的戲劇，那僅不過是低俗粗鄙的展覽表演而已。由思想，熱情和幻想產生出來的戲劇，由舞台的活的表演和傳達才完成了整個的戲劇藝術。

以為單獨戲劇或舞台可以產生良好的劇藝那完全是誤解。牠們也許可以產生部分的成功，但決不是劇藝整體的成功。印本的戲劇說不定會引起讀者深切的反應，舞台的展覽也許會引起觀眾的敬羨。一齣富於詩意的劇本却用極平常寫實的表演法演出是有的。有一種舞台家不願意和戲劇家合作。而專在舞台方面找尋激勵和幻想也是有的。這種分域的現象在現代的戲劇界裏是很明顯的。並常引起兩方面激烈的爭論和仇視。劇作家，演員，演出人以妒嫉的眼光互相猜忌，戲劇就不能得

充分的營養而變爲半生不死的現象。如果這種成見能免除，戲劇和舞台，便能走上真正合作的境地而發展成完整的戲劇藝術。

戲劇的起源中外都是一律的，最早是祀神的歌舞。中國的戲劇始於巫；商書說：「恒舞於宮，酣歌於室，時謂巫風。」說文注說：「巫，祝也。女能事無形以舞降神者也。象人兩褒形，與工同意。」足見中國古代的巫，以歌舞爲職業，以樂神人的希臘悲劇，起帶奧立細阿斯（*Deonysis*）神的祭祀，祭祀的人穿着彩色的衣服，很像中國古代祀神跳舞的「巫尸」，一面舞着，一面唱着頌讚帶奧立細阿斯的歌舞辭。詩人參加祭祀還是後來的事。

後來歌與舞不獨在祭祀時用，並且在頌揚功德慶祝戰功的時候也用到牠。詩大序說：「頌者，美盛德之形容，以其成功告於神明者也。」祭禮的樂章也是樂歌與樂舞並重的。羅馬時代大將凱旋回來，全國舉行盛大典禮，也是有歌有舞的。歌隊的合唱表達着民衆熱烈的情緒，歌隊的舞表演着活的美的靈魂。所以戲劇的產生最初是大衆的情意的暴露，而不是戲劇家個人天才的表現。劇場在古時並不是戲劇家向觀衆傳達個人情意的講台。舞台並不是他的說教寶座。演員也並不是他的副手。最早的劇場是在空郊大山中。中國古代的歌舞劇場已不可考，希臘的露天劇場，觀衆的座位，刻在山坡上，三面環山，成馬蹄形，中間一片平地，即歌舞的地方，當中有祀神的祭台，原是爲祭帶奧立細阿斯神

用的。到後來歌隊發展成戲劇，才把正式舞台的前口和台面加上去。本來沒有正式舞台時，那跳舞的平地至少有四分之三是伸在觀眾中間的。羅馬的劇場改成半圓形，於是一切行動都不在觀眾中了；不過在四周還放着許多椅子，給有名的觀眾們坐，他們來看戲，一方面也是給人看的。

中國古代歌舞劇場的情形已無書可考，不過歌隊也是有的，張衡西京賦裏描寫演戲的一段裏有說到歌隊的話：「女媧坐而長歌，聲清暢而委蛇，洪厓立而指揮，被毛羽之儼儼。度曲未終，雪起雲那。」那種載歌載舞的情景，酷似希臘的歌隊。至劇場最早的描寫，當推隋書音樂志：「至煬帝大業二年，突厥染干來朝，煬帝欲誇之，將四方散樂，大集東都。自是每歲正月，萬國來朝，留至十九日，於端門外建國內門。綿亘八里，列爲戲場。百官起棚夾路，從昏至日，以縱視，至晦而罷。伎人皆衣綿繡綵，其歌舞多爲婦人形，明璫，飾以花眊者，殆二萬人。」柳或上書勸止，他書上說：「鳴鼓聒人，燎炬照地，人戴獸面，男爲女服，倡優雜技，詭狀異形。」足見隋朝的戲劇還以歌舞爲主，舞台並不是與觀眾分開，觀眾可以隨來隨去，舞技歌樂又到處不同的陳列着任人來去觀賞，想其情一定跟內地新年時候空白場上的雜耍相似。所以搭台演戲還是後來才有的。

舞台的歷史是逐漸的跟觀眾離脫遠去。在英國伊利薩伯時代的舞台，正像我們現在內地的老戲舞台一樣。最初牠是旅館的大天井來改造的，舞台上四周圍繞坐着許多看客。後來建築獨立劇場

時，把三分之一或二分之一伸入觀眾的坐地，其他全隱藏在台後。到了現在，舞台與觀眾完全脫離，舞台也完全隱藏在幕布後面，台口就成戲劇畫面的外框，幕下時，演員和觀眾便完全隔離了。中國的舊戲舞台到最近才達到這個階段。

舞台向後退與觀眾隔離的一段歷史是很重要的。這隔離的結果使戲劇家地位漸漸升起，當舞台完全脫離觀眾後，戲劇家便成了舞台唯一的主人。自然主義派戲劇盛行時，以台的面為第四堵牆（Fourth Wall），觀眾與演員的隔絕便完全了。於是舞台成為戲劇家的講台，戲劇家也同時脫離了觀眾。最近民衆戲劇的運動興起，大家覺得戲劇應當回到民衆間去，所以最近設計新劇場的人，都注意在把舞台重新伸入觀眾裏去。

戲劇藝術的起原也是從祭祀裏來的。最初的演員或是歌者舞者，後來歌裏有了故事，假裝扮成適宜的角色，穿上華麗的衣服，戴上假面具。漢書禮樂志上載有：「朝賀置酒，陳前殿房，有常從倡三人，常從象人四人。」章照註：「象人著假面具者也。」所以著假面具的演戲者在漢朝已有。在希臘，參加帶奧立細阿斯跳舞的人都用酒塗塗在面上或用樹皮貼上臉上。到了希臘悲劇時期，他們才用假面具，隱藏起他們本來的面目。當時女角都由男人扮演，一個演員要扮好幾個角色，所以假面具成為演戲時必不可少的工具。在索福克勒斯時，演員祇有三個，他們得扮演劇中一切的角色，所以在歌隊出

來舞唱時，他們就進去掉換服裝和假面具。頭髮的顏色和假面具上的彩色線調表示出各種人物的個性。中國舊劇的臉譜是同一原理，希臘演員足穿高跟靴叉和中國舊劇所穿的高靴相似。他們的藝術就是歌喉和姿態，須受嚴格的特別訓練。他們也組織工會。由他們信奉的神的教士統制着，一隊三人一隊的派往各大城市去獻藝，歌隊則由當地人民臨時湊集。

到羅馬時代，演員才有個人的表演，演員的數目也不規定了，依照劇本的需要而增減。戲劇組織起來，受公衆或私人雇用。他們頭上戴假髮，面上塗着顏色。女角最先也由男子扮演，但啞劇部分和喜劇裏也有女子出演了。在羅馬的社會裏演員佔有頗高的地位，到處受人歡迎，並且有很大金錢上的報酬。中世紀和文藝復興期演劇的藝術並無多大重要的進步，不過到了最近自然主義的影響很大，一方面因為許多機械上的發明和背景的像真（如電光的應用），一方面因為自然主義是文藝藝術的共同趨勢。

關於佈景，中國舞台一向是沒有的，全特演員用動作或劇詞來表示，由觀衆自己去想像。希臘戲劇的佈景很簡單，在舞台的後牆上放一扇可以移動的屏風，屏風上畫着戲劇的佈景。譬如一宮殿的前景，屏風上畫着扇拱門兩旁掛着布，畫着城市的遠景或鄉村風景。雷鳴和其他舞台效果也已經應用了。一般觀衆所看不見的樓材，用以出現鬼怪。到羅馬時代，佈景用得非常華麗，其格式與希臘的

相彷彿。中世紀的神怪劇中經戲的佈景是很簡單的。文藝復興後，歐洲的舞台上又盛行華麗的佈景，不過英國伊利薩伯時代戲劇的佈景却仍然很簡單，其簡單的程度跟現在的中國舊戲相彷彿，用的想像佈景，用詞句和傳統習慣來了解。到了十九世紀，佈景以像真為標準。不過最近，又有簡單藝術化的澈底改革運動。

演出人或導演的歷史也是頗有趣味的。中國古代的導演就叫典樂或伶官，最早堯舜時代就有典典上說：「帝曰：『夔，命汝典樂。』」以後設官司樂的人，史不絕書。典樂就是總管，樂工就是優伶。古代史上有伶官傳。後來就統稱之曰領班，曰教練，曰班頭，至今仍舊。在希臘戲劇家很少自己導演戲的，也並不直接就交給演員的。總管演出事務的人叫阿昌（Archon）。戲劇家把寫成的劇本交給他，歌隊的人員也由他去挑選。他在希臘的戲院裏施行着最嚴厲的訓練與威權。到羅馬時代，演出人把劇本由作者那裏買來，他化錢去把牠演出。在中世紀時候，他就是神怪劇中經戲的主持人（Showman）。在伊利薩伯時代他就是總管，他把戲的演出法適合那舞台的能力和觀眾的好尚。有時候他也早作者之一。後來他成為舞台監督，解決舞台上一切實際的問題。到後來由自然主義戲劇盛行後，他就躍而為舞台上唯一主要的幻想者，他的主要工作是使觀眾相信那舞台上所佈置和表演的處處都像真的生活。到了現在他不但不是演員的指揮者，實際舞台技巧的威權，並且作者心意的傳達解釋人。嚴

重的戲劇都應該由這樣的藝術家來演出和導演。觀眾本來是從演員裏面跳出來的。古代作祭祀歌舞的時候，差不多人人都參加的。後來有了歌隊，他們所唱的就是對於所演的故事在作家裏方面所感慨的情緒或意思，同時也就是四周觀眾的敬頌的宗教情緒。演員和觀眾自古一直是合作的，所以戲劇為一切人類情緒表達中最民衆的藝術。雖然聰明時髦的人寫戲來娛樂自己。有錢的貴族以撐持戲院為他的喜歡，貴族的男女坐滿在包廂裏，但這戲劇藝術的對象還是大多數的民衆。

欣賞戲劇的人不要文學的修養和精深的教育，只要有一雙眼睛，一個心，一雙手，一個喉嚨。他如果有文學的修養和好的教育當然更好，但牠們是不重要的。看戲的人程度不一，從最低的販夫走卒到高貴的雅人，都能領會鑑賞。如果一種戲劇只能給上等人欣賞，那種戲劇的活力就失掉了。如果戲劇要發達，必須在普遍精神上埋下深根。這並不是說要降低趣味，或順從大眾的淺見。但是牠植樹的信仰必須強於消極的信仰。劇作家必須有觀眾的簡單。劇作家，演員，導演，和佈置計劃者，都得要合作才能產生整個有力的舞台效果。如果其中一個要達他的藝術目的，必得要跟其他藝術家聯合起來，單獨是無所用其力的。同時還要得用觀眾的合作。觀眾的反應就是戲劇的一部分。戲劇的生氣就從觀眾那裏得來的，所以戲劇反映着社會裏的人生。我們看各時代的戲劇，就是好像看各各時代的社會歷史，有悲哀的，有快樂的，代表人類的精神。

戲劇的本質

章 氓

什麼是「戲劇的」(dramatic)在許多人看來這個問題是很容易解答的：就是在裏有各種人物被介紹來會談着，那詩人可不親自出來說話。然而這不過是形式上的初步的外表基礎，是對話；可是那些人物可以在彼此相互未引起任何變化的情形中表現那些思想和情感，這樣一來，就使兩方面的心埋陷於他們起始時的同一的狀態中；在這樣一種情形中，不管那些對話多麼有趣味，它仍不能說是具有一種戲劇的興趣。當梭格拉底問那自誇的詭辯家席比亞，美的意義是什麼時，席比亞立刻就作了「種皮相的解答，可是隨後就被梭格拉底的那些冷嘲的反駁逼迫來放棄了他先前的定義，而向別的觀念上去摸索，一直到他終于被這位會斷定他是無識的哲人之高見所羞辱並激怒，而不得不離開了那園地。這種對話不僅是哲學上的教訓，並且還像一種雛形的戲劇一樣能引人們注意，正是思想中的這種活躍的動作，這種對於結論的期望的伸展。總而言之，柏拉圖的對話的那種戲劇的性格，常被稱道。

從這上面我們就明白那裏面是含有戲劇的詩之偉大魔力的，動作 (Action) 是人生之真實

的愉快，不是人生本身。只是愛動的愉快，可以使我們沉入一種疲倦的情況中，甚至就是具有很少的一點內在的活動，我們也不能免於很快就要感到乏味的，大多數的人都只是從他們的生活的姿勢，或從他們對於那特殊的努力之無能出發的，他們被限制於一種不重要的工作的狹隘範圍內，他們的日子不斷地在那愚蠢的習慣法則下度過去了，他們的生活沿着一種不知不覺的進程發展，那青年的激發的熱情不久就停滯着了。因有這樣的缺點，我們就不得不求助於各種變化，這些變化照例是包含於那可以隨便拋棄去的事情中的，這雖然是一種困難的鬥爭，然而這困難是容易克服的。不過，在一切的娛樂中，演劇無疑是最能引起人的興趣的。在那裏面，我們可以看見別的人們行動着——甚至在我們自己的不能從事於任何目的的時候。人類活動的最高目的是人，在戲劇中我們看見人們，作為理智的和道德的存在來彼此測度他們的力量，作為朋友或作為敵人，以他們的意見，情感，憤怒及他的相互關係和環境來彼此影響。詩人的藝術是在這樣的情形中形成的：擺脫開那在藝術上是不必要的任何東西，以及那阻礙那些重要動作的發展之實生活中的那些日常瑣碎的事情，而在一種狹小的範圍內集中一些能吸引觀眾們，能給予他們以注意和期望的事件。在這樣一種態度中，他就給予我們一種人生的新樣的圖畫。一種人類生存中的動人而進步的東西之概略了。

不過這還不是全部。甚至在一種活潑的講演中，也常常引用對話的方式，使那調子和表現有一

種相當的變化。可是對於那些對話在那故事中所遺留下的縫隙，演說者是在他自己的名義上來以那有關係的情形及其他特別的事情的敘述來補充起來的。戲劇詩人必定要拋棄一切還類的便利；不過對於這事他是在下面的創發中得到充分的補償的。他必須把他故事中的每個人物描寫成一個活的個人；而這個個人應在性別、年齡和形象上盡量地接近他那想像的原形之最高的概念，不，簡直是確定出他的全部的人格；每句話都應在一種適合的音調中說出，並伴以適當的動作和手勢；那此外有的情形應附加上去，這是使聽者明白當前進行着的事情所必需的。還有，戲劇詩人創造出的人物還必定要顯現在他們的階層，他們的年齡及國家所決定出的服裝中；這一半是因為更為相似，一半是即在服裝上也還有特性存在着。最後，他必定要看見他們安置在一種適當的所在——這個所在地在某種程度中是類似那動作所發生的地方的——因為這也是幫助那類似性的；他把他們放在一個背景中。這一切都使我們想到「劇場」——顯然地，戲劇的詩之形式，即是以對話——不借助於敘述——來展示一種動作，是包含劇場作為其必要的補助的。我們也承認有些戲劇作品本來不是為舞台設計出來的，不打算在那裏產生出任何大效果來，而是在細讀上給予大大的愉快的。不過我很懷疑它們對於那永沒有看見或聽見過一種劇場上的描述的人，會不會產生出同樣強烈的印象，如同給予我們的一樣。在讀戲劇作品時，我們是習於自己去補充那表現的。

關於戲劇的文學方面我們已約略地談過了，我現在該來考察一下它的那些基本觀念了。因為——如我們已經指示出的那樣——視覺的表現對於戲劇這種形式是很重要的，所以一個戲劇作品常常可以從兩重觀點上去看——「詩的」程度如何及「劇場的」程度如何，這兩者無論如何是不能分離的。為使「詩的」表現不致誤解起見，我現在不談詩法和言語的修飾；這些東西，在木因卓越而有生氣時，舞台上是很有效果的；我是要談談一種作品的精神和設計上的詩；這存在於散文寫成的戲劇中，正如在詩篇中一樣。這樣說來，是什麼東西使一種戲劇成為是詩的呢？當然是同別的作品一樣。首先它必定要是一種有關聯的整體，在它本身上是完全而滿意的。可是這不過是一種藝術作品的一般的定義，藉以別於那些自然現象，它們彼此相雜，在它們本身中沒有具有一種完整而獨立的生命，要成為是「詩的」，就必須要這樣：一種作品應是那些觀念的一面鏡子，即是說，思想和情感在它們的性質上是必需的，永久真實的，它還應具體地展示它們於我們面前。

一種戲劇作品怎樣變成為是「劇場的」？或者說，宜於顯現在舞台上，所有那些簡單的例子中是難於斷定。一種作品有無這種性質的，這確是常被爭論的題目，特別是在作家和演員的自尊心發生衝突時；彼此將那失敗相互推諉，左袒作家的人們就要求表演藝術上的一種想像的定義，而責備它的實現上的現存的工具之不夠。不過一般的說來，要答復這個問題並不是怎樣困難的。所提出的