

演 劇 藝 術

沈 狄 西 編 著

行 社

民國三十七年四月發行
民國三十七年四月初版

演 劇 藝 術 (全一冊)

◎

定價國幣二元五角

(郵運匯費另加)



編 著 者 沈 狄 西

發 行 人 李 虞 杰
中華書局股份有限公司代表

印 刷 者 上海澳門路八九號
中華書局永寧印刷廠

發 行 處 各埠中華書局

(一三七五)

演劇藝術目錄

第一章 緒論

第一節 戲劇之源流

第二節 戲劇之本質

第三節 戲劇之綜合性

第二章 編劇論

第一節 編劇之準備

第二節 創造程序

第三節 題材和主題

第四節 典型的創造

第五節 結構

第六節 對話

第三章 導演論

第一節 導演的職責

第二節 導演的的方法……………三一

第三節 導演和演員……………四五

第四章 演員論……………五〇

第一節 演員的地位……………五〇

第二節 表演藝術……………五三

第三節 演技的修養和訓練……………五六

第四節 演員的發音與誦讀台詞……………六一

第五節 演員的動作姿態與表情……………六八

第六節 演員的創造……………七五

第五章 劇場論……………八一

第一節 劇場溯源……………八一

第二節 小劇場與大劇場……………八三

第三節 理想劇場和舞台……………八七

第六章 舞台技術論……………九三

第一節 裝置……………九三

第二節 燈光和色彩……………九三

第三節 服裝	一〇三
第四節 道具	一〇六
第五節 效果	一〇七
第六節 化裝	一一〇
參考書目	一一四

附錄：術語索引

演劇藝術

第一章 緒論

第一節 戲劇之源流

西洋戲劇之源流 戲劇兩字在英文是 Drama，是從希臘 drao 一字轉變得來的，它的本來意思就是動作 (action)，因此動作就是戲劇的主體。

戲劇的起源中外原都是一致的，早時是祀神的歌舞。最早的戲劇，總使我們想起希臘的悲劇，同時也想起那位希臘大哲學家亞里斯多德的悲劇理論(註一)。希臘的悲劇起於地奧立西斯 (Dionysis) 神的祭祀，祭祀者穿着彩衣，歌舞頌贊着神的歌舞辭。詩人參加祭祀，尙是後來的事情。當地奧立西斯之祭日，人民假妝爲 Satyroi 歌舞以歡娛神靈，後來歌舞不獨在祭祀時用，並且在頌揚戰功的時候也用到它。在雅典文學和音樂的教育和公共的宗教儀節相關連。這種宗教儀節，每年舉行約六十次，在幾個重要節目中，不但有遊行運動比賽，和遊戲，並且有歌唱和戲劇表演。每次慶祝都表演新劇。有史以來的幾個大戲劇家都在伯里克理斯時代或相近的時間內在雅典寫戲曲。伊斯奇勒 (Aeschylus) 莎福克里 (Sophocles) 幼里羣地斯 (Euripides) 這三人長於悲劇，而亞里斯多芬 (Aristophanes) 是並世無雙的喜劇家。

最早的劇場，大概是在山谷中的，四面環山，中間一片廣大的空郊。希臘的露天劇場，三面是山，觀眾的座位就削刻在山坡上。中間的平地，即歌舞的地方，最大的雅典劇場可容一萬四千人。到後來由歌舞轉成歌隊，再由歌隊發展成戲劇，才把舞台的台面升高起來的。那跳舞的平地至少有四分之三是在觀眾中間。

公元前四世紀雅典的戲劇產生了兩種變化：（一）戲劇漸漸減少宗教性的嚴肅態度，甚至敢於嘲笑當時的政客和社會風尚。（二）其他的城市也都建造劇場。到了四世紀末葉，整個開化的地中海世界中較大的希臘城市都有了戲院。希臘的演員，不但演唱前世紀的古典戲，而且演出了許多新劇本，劇院已成為希臘城市生活的特色。

至於演員，在希臘參加祭祀跳舞的人，都用酒滓塗在面上或用顏色畫上，到希臘悲劇的時期才用到假面具。當時女角也都是男角扮演的。演員很少，一個人要演好幾個角色，所以假面具成為不可少的工具了。他們以掉換服裝和假面具，頭髮和鬚鬚的顏色或面具上的色彩來表示出各種人物的個性。他們的藝術就是歌喉和姿態，到了羅馬時代，演員才有個人的表演，數目依照劇本的需要而增減。戲班子受公眾或私人的雇用，女子當時也間或在啞劇或喜劇中演出。在羅馬的社會裏，演員佔有頗高的地位。

關於佈景，歌舞祭神之時是根本沒有的，頂多只有着着色彩的布幕罷了。希臘戲劇的佈置也很簡單，在舞台的後牆放一扇可以移動的屏風，畫上戲劇的佈景，完全是象徵的，用的是想像的佈景。羅馬時代佈景因繪畫的發展用得相當華麗，但格式和希臘的一樣，依舊是平面的。中世紀的神怪劇佈景也很簡單，伊利薩白時代的佈景也用的想像佈景，直到十九世紀因許多機械上的發明，佈景才逐漸立體化起來，一切都以像真為標準。

導演的歷史也很有趣，希臘戲劇家很少自己導演戲的，也並不直接交給演員。其中有一個總管演出事務的人，戲劇家把寫成的劇本交給他，演員也由他選擇。在希臘的劇場裏施行着最嚴厲的訓練和威權。到羅馬時代，演出人把劇本由作者那裏買來，自己花錢去把它演出。在中世紀時候他就是神怪劇的主持人。伊利薩白時代他就是總管，有時候也是作者之一，後來他成爲舞台監督，解決舞台上的一切問題。到自然主義盛行之後，導演人才真正的成了舞台藝術的權威，成爲舞台唯一的主要人物。到了現在導演已經是整個演出的統帥，他不但是演員的指揮者，實際舞台技巧的權威，並且是作者心意的傳達解釋人。

（註一）亞里斯多德的悲劇理論——根據當時社會的需要及悲劇實踐歸納出來的悲劇理論，現在，在演劇藝術中，仍或強或弱的支配着戲劇藝術的理論與實踐——他說悲劇的目的，是在喚起恐怖和憐憫的感情，希臘的悲劇理論自然不是亞里斯多德腦子裏想出來的，它有它的社會根據。希臘的悲劇，無疑是代表統治者的思想。第一，自然是喚起人們的恐怖心理，說命運或神的力量高於一切，威力是不可抵抗的，人們只有屈服在它的威力下，不應反抗也無法反抗；第二，「憐憫悲劇中的主角都是高貴的人們，在希臘的悲劇，或一切的古典悲劇，都不容許非高貴人們——下層的人們作悲劇的主角。這樣，一般民衆對於主角的同情和惋惜而協調了彼此之間的關係。」

中國戲劇之源流 中國古代不重視戲劇，很少看到關於戲劇的記述，但其源流和西洋初無二致，早時也是祀神的歌舞。中國的戲劇始於巫，商書說：「恆舞於宮，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。象人兩隻形與工同意。」可見中國古代的巫，以歌舞爲職業，以樂神人的。後來也在頌揚功德時用它。詩大序說：「頌者，美盛德之形容以其成功告於神明者也。」祭祀也是歌舞並重的。

中國古代歌舞劇場的情形已無可考，至於劇場最早的描寫，當推隋書音樂志。那時戲劇以歌舞爲主，舞台

並不與觀衆分開，觀衆可以隨來隨去，想來和雜耍相似。搭台演戲是後來才有的。

最初的演員，並沒有固定的角色，到後來歌裏有了故事，便裝扮成適宜的角色，漢書禮樂志上載有「朝賀置酒，陳前殿房，有常從倡三十人，常從象四人。」韋照註：「象人著假面具者也。」足見假面具漢朝已有。中國古代的書籍上常見典樂和伶官，堯典上就有「帝曰：夔，命汝典樂。」典樂就是總管，樂工就是優伶，後來則統稱曰領班，曰教頭，曰班頭，至今仍舊。

中國戲劇初具雛形，是在唐朝。也正和西洋一樣，只是高官顯宦的娛樂品，有時只是帝王家的私有物而已，民間是沒有的。傳說唐明皇是「梨園」的始祖，就是這個意思。宋朝後中國戲劇逐漸進步，到了元朝，元曲便成了中國劇藝的高峯，劇本也科學化得多，大概共分爲五折，結構也非常精密，已經達到成功的境地。明朝的崑曲傳奇，藝術的文學水準更高了，詩曲的運用也在演劇藝術中大量應用，規模也頗爲完備。到了清代，大都成爲宮廷統制的文學了，翻起了一般封建時期的忠君愛國的理論，劇人的地位也日趨低下，成了高貴人士的玩物了。戲劇上仍因襲過去的方法，內容愈發空虛，藝術水準很低的民間戲劇「彈詞」「秦腔」「西皮」「二簧」等，倒真是民間的產物。不過到了滿清末葉，經過宮廷豢養的結果，「西皮」和「二簧」也完全成了歌頌統制者功德的工具，以後就發展成爲一般人所謂的——中國的國劇——平劇，和近三十年來新興的話劇完全對立起來。平劇雖依舊靠着舊勢力而存在着，一般人仍舊喜歡看平劇，但是話劇也正以突飛猛晉一日千里的姿態躍進着，而有取代舊形式的趨勢。

第二節 戲劇之本質

何謂戲劇 在還沒有提到本質以前，我們應該先對藝術是甚麼有一個簡明的了解。藝術這兩個字，曾經過古今不少學者的討論、說明和補充；歸納起來，大概是：『人們受到了現實環境的影響，而在他自己的內部，重新喚起他所經驗的感情與思想，然後以一定的活生生的具體形式，把這種感情思想表現出來。』

而表現這種思想和情感的形式，大致可用八種形式來表現：（一）文學，（二）詩歌，（三）建築，（四）彫刻，（五）繪畫，（六）舞蹈，（七）音樂，（八）戲劇。（然而事實上戲劇是上述七種藝術的統一。）這種表現思想和情感的形式，就是藝術。戲劇是藝術的一部門，是社會諸現實的反映，表現人類間一切活動的。簡明說來，戲劇是依了人生的現象，特別的編成完整的故事，加上舞台上演員和技術，表現給觀眾看的一種藝術，有了做動作的演員、劇場和觀眾這三個相互而成爲一體的時候，我們才能稱它爲戲劇。

人生是複雜而零碎的，戲劇不能把人生原封不動的表現出來，爲了適合藝術的條件和觀眾的要求，演員的表演，舞台的限制等，必須從複雜而零碎的人生現象中，選出片段的故事，個性清楚的典型人物，然後再經過一番妥適的處理，使之成爲一個完整的故事，使之成爲劇本，而供演員在舞台上表演給觀眾看的。又因戲劇的任務是表演，必經過表演才能成爲戲劇。

一般藝術的基本特點，都是思想和形象。戲劇亦然，不過戲劇之所以和一般藝術形態不同，是因有他有演劇的獨特性的統一體中，把其他藝術的形態中區分出來特殊的綜合性。

根據德國戲劇家亨格梅（Hagemann）所說：『戲劇是一個綜合的藝術。一切在舞台上表現的藝術之綜合，所以也可以稱為舞台上的藝術或舞台戲劇。』

戲劇與文學 有一些人竟把戲劇納在文學裏面，說戲劇是文學的一部門，這是完全錯誤的理解。他們認為：在人類文化的初期中，戲劇是跟隨着文學發展的途徑而發展的。他們說到戲劇的兩重性——文學性和戲劇性。

我們並不絕對的說戲劇裏面沒有文學的成分。相反的在戲劇裏文學佔着重要的地位，一個劇本的好壞，正可以決定這一次演出的成敗，但只能算是部份的成敗，戲劇的任務是表演，這就是所以異於文學的原因，由一個劇本編成後，如果沒有通過表演的手段而達到觀眾之前，它的任務還未完成，不能算是完整的戲劇。

戲劇在創作上的成功，決非僅有文學修養的人所能收到的效果，一個脫離舞台的人，所寫的劇本常不能滿足觀眾和演劇藝術上的要求。因此有才能的導演，常把這種沒有經驗的人所寫的劇本，加以改編，甚至重寫。因此舞台經驗是一個絕對必要的因素，古今有名戲劇家們的創作，都是爲了舞台上的表演，決不是專門做供人閱讀的。莎士比亞、莫里哀都是演員出身，他們熟悉舞台的。莎士比亞一生謹慎而不隨便印出自己的作品，後來因爲看見有人偷將他的劇本印出發售，裏面犯了好多錯誤，爲了保護他作品的謹嚴和名譽，不得已才出版一部詳細校對過的劇本。

有名的文學家如拜倫、司各德、白郎寧等都曾寫過了劇本，但却都沒有演得成功；而戲劇家莎士比亞、莫里哀、易卜生等都經過劇場生活的。因爲舞台經驗可以幫助作家知道劇本怎樣才可以適合舞台條件。常常讀起

來很好，而演起來却很糟。因為舞台上表演是立體而有形的，而紙上的劇本只是平面而幻想的，文學家巴爾扎克晚年亦曾寫過很多劇本，但為劇場所演出的却不多，他的劇本讀起來很能使人感動，但在舞台上却不能輕易嘗試，因為讀者和觀眾是大有分別的。

戲劇的內容 關於戲劇的本質很容易用戲劇的內容來說明，戲劇是人生的現象經過了劇作者的處理，由演員在舞台上演出的，戲劇上所表演的東西也就是人生實際生活中的精神現象。戲劇以表演為主要，自然是動的性格，他的根本特徵是意志力堅固，意志力強大的人類方始是活動的人，而社會的一切現象，都是由這些人的慾望和目的而互相激烈鬥爭的，因此鬥爭就成了戲劇的主要內容。全部人類的歷史，就是說明人的鬥爭，那麼作為表現人生的戲劇，自然也不能例外了。這裏我們引用法國的白魯勒提爾（F. Brunetier）的鬥爭說（The Conflict Theory）來說明一下。他以為戲劇的本質是表現人間意志的鬥爭，劇中人物常顯示出「人與命運」、「人與環境」、「人與社會」、「人與人」、「階層與階層」的鬥爭，以及一個人和自己的慾念鬥爭。戲劇所表現的就是這些意志，鬥爭說說明了戲劇的本質及內容。

其次，我們還可以提出亞徹爾（William Archer）的危機說（The Crisis Theory）。他說戲劇的本質並不僅是鬥爭，應該廣泛一點，他主張戲劇是敘述人生的危機，表現人生在命運中或命運所激劇地發展着的危機。此外還有美國的漢米爾敦（C. Hamilton）的對照說（The Contrast Theory）。他以為除了表現人類的鬥爭和危機以外，還有一種戲劇的題材是對照的。因此我們不得不承認戲劇的本質，就是鬥爭的現象。

因為戲劇是視覺和聽覺兩方面的藝術，所以一個戲劇作品，常常可以從兩重不同的觀點去看——詩的

和劇場的程度如何，這兩者是無論如何不能分離的。因此，在我們談到各個部門的時候，一定得充分了解戲劇是一個綜合的藝術和它的綜合性，我們留在下一節單獨的分析它的綜合性。

戲劇的使命 戲劇以具體的形象出現於觀眾之前，最好能是雅俗共賞的戲，欣賞戲劇的人，不必要精深的教育和文學修養，如果一種戲只能給上等人欣賞，那種戲的活力就失掉了。藝術家們聯合起來，來達到產生整個的舞台效果，單獨的個人是無能為力的，同時也要得到觀眾的合作，因為戲劇是直接刺激觀眾的一種動的藝術，它在社會中起反映的再生的教育作用，他占着一切藝術的首位。

漢米爾敦說：『戲劇的根本目的，在喚起觀眾的情緒，意識，恐怖和憐憫，哭和愛，藉此，使他們得到較大的人生理解。它的根本目的，並不是喚起智力使人思，也不在喚起意力使人行，提高和教育觀眾並不用口號，也不用三段論法，而是用情感的暗示，它不用議論而是由它的存在來使人信服。』

真正的演劇藝術，應該是負起改造人類的社會生活和教育人類的藝術。

第三節 戲劇之綜合性

我們常常聽到人們說戲劇是綜合的藝術，但是如果問到他們戲劇是怎樣綜合的藝術，為什麼是綜合的藝術，恐怕很少有人能作明確的解答，因此在說明演劇藝術的各別討論以前，不得不把戲劇的綜合性加以闡明。一般人往往只知道看戲和演戲，而不知道戲劇的構成分子是如此的複雜。演劇藝術實際上就是詩歌、文學、音樂、舞蹈、繪畫、彫刻、建築諸種藝術為舞台的條件所限定的，綜合的創造藝術。

每種單純的藝術都成了戲劇的重要組成，可是決不是這些單純藝術的結果。它的綜合的質素決不能這樣單純的理解。各種藝術都被演劇藝術所吸收，而帶着它們的特質和要素，以及它們的表現方法，在舞台上的集體表現時，各個單獨的藝術已失去了它們的各自的獨立存在性，而綜合成一種新的藝術——舞台藝術。各種為舞台條件所限制，所混合，同時又互相交織，互相影響，再加上演員本身的活動和表演，這樣演劇藝術才變成特有的綜合的創造藝術了。

劇本包含了文學組成的要素，對話的寫成有着詩的幻想，演員的誦讀台詞和配音是主要的音樂成分。表演藝術則近乎動作的美，那就是舞蹈藝術了。舞台裝置是建築、美術、彫刻的混合。化裝則近於繪畫的藝術。各種藝術融合在演劇藝術中，同時又各個受到舞台條件的約束和限制。演劇的獨特性是包括在它獨特形成的統一體中，從其他藝術形態的特殊綜合。

戲劇是反映現實的時間和空間性，視覺和聽覺的藝術，是具有總特性的藝術，詩歌音樂是反映在時間上的，繪畫和建築是反映在空間上的，而戲劇則能獲得表現和感化的獨特的性質。

戲劇之所以和別種藝術不同，是在於他有獨特的性質，上面已經說明了戲劇的綜合性是第一個特性，第二、戲劇家是直接的把藝術品交給觀衆的藝術家，直接把戲曲家演員和觀衆融爲一體，它所創造的動的，活生生的藝術直接的交給觀衆之前，藝術家和觀衆中間發生直接的生動的連絡。有人說：音樂也是在聽衆面前演奏的藝術，但音樂是藉旋律來表現意志，不是活的形象。舞蹈和戲劇有本質上的區別，不若戲劇之真，因此演劇藝術的第二特性，就是直接性和有生命性。

第三、戲劇不僅是綜合的藝術，而且是集體的藝術。各個的藝術家在共同的意志之下而努力，劇作者、導演、演員，以及其他舞台工作人員，都是整個藝術的一部份，互相錯綜的關係着。戲劇也是一個集團的藝術。

第四、一切單獨的各別的藝術部門，都不能表現明確的進步性，大概都是學習別人的作品或竟是輪迴的發展着，獨有戲劇跟着時代的進展，不斷的生長，不斷的擴大領域，隨時都有着明確的開拓不斷的創造着。由沒有佈景進展到立體的佈景，運用了彫刻學和建築學，由自然光發展到運用電光，由簡單的舞台到機械旋轉的舞台；這一切都說明了戲劇的不斷的創造性。

第五、我們常聽到人們說：「某人演某劇如何成功，但是他的藝術却不能留下來給我們。」無論上演若干次，決不會有一次的相同。戲劇是現在的藝術，演劇完了，觀眾散了，整個的藝術也跟着消逝了，決不會有一樣的戲劇存在。活的動作是不能反覆的，第二次的演出，一切又都是新的綜合藝術了，這就是戲劇的非反覆性。

第二章 編劇論

第一節 編劇之準備

劇作家的修養 戲劇是綜合的藝術，同時是文學部門中最高的階段。一個劇本決不是單會寫文章的人都能寫的；這和單單只會講國語的人，不一定會演戲一樣，一個劇作者的個人修養和他所創作的劇本有莫大的關係。

戲劇是社會諸現實的反映，是表現人類間一切的活動的工具。但社會是複雜的，人物的個性是多樣的，以劇作家而要描寫各種複雜的人生現象，體驗各種各樣的人物典型，說各種各樣不同典型的人物的言語……而且不但要外形描寫得真，還要寫得合理化，科學化，有靈魂和神韻。我們常聽人說：『這個角色沒有個性。』或是『個性模糊。』就是劇作家沒有創造一個完整的典型。要懂得各式各樣的人生，自然不是坐在亭子間裏的文學家所可想像得出來，而應該投身到廣泛的社會中去觀察體驗。因此，劇作者除了會寫人物以外，社會常識也要非常豐富，何任瑣細的節目都要顧到才行。

我們反覆的講過，戲劇的本質是鬥爭，那麼作爲一個劇作家的人，一定要是一個鬥士。必須是一個情感豐富，同時又意志力非常強固的人，有人說：『要作一個藝術家，必須先做一個人。』又有人說：『要做一個戲劇家，必須先成爲一個鬥士。』在人生舞台中做一個鬥士，是劇作家必備的條件。

『在生的鬥爭上的自衛本能，使人類中發達了兩種强有力的創造力——即認識與想像是認識——這即是對自然現象及社會生活的諸種事實的觀察、比較、研究等的能力，簡言之，所認識者——即是思維，想像在本質上雖仍然是關於世界的思維，但主要地藉形象的思維「在藝術上」便是想像，這即是對於自然之自然發生的現象，或人的性質等所起的感覺所給與事物的那種想像能力。』高爾基——我的文學修養。

因此，劇作家不但要是個鬥士，而且要有詩人的想像力和創造力，單靠觀察和吸收社會的動態是不足以寫一個劇本的。必須要有精密的理想，來補助觀察和體驗之不足。

寫劇本和寫一切文學作品不同，詩、小說、散文，雖一樣都可以描寫一個完整的故事和一些人物。但是劇本則不同，劇本只靠對話和動作來表現人物的性格，又要受到種種舞台條件的約束。劇作家除懂得寫作之外，還要熟練各部門的藝術和多接近舞台，劇本的內容才能豐富而實際。舞台經驗對於一個劇作家，是絕對必要的條件，因為這可以幫助他知道怎樣才可以使劇本够得上舞台條件。

作家的準備 無論作家的寫作程序如何，却都有一個共同點，那就是長時期的學習。他不但要學習舞台

藝術，豐富自己的人生經驗，讀和寫在學習過程中，也非常重要。讀是無書不讀，凡是自己能够理解的書籍都要讀，你不能說某一本書對你是需要或不需要，一個劇作家對於一切所能談到的人生現象，都應該懂得。多看名著可以從先人的創作經驗之中攝取和模仿，描摹，提高你的寫作技術；多看壞劇本，可以看出他壞的究竟，一切的編劇術所能告訴人的，也不過是些不要怎樣作而已。其他的一切文學作品、社會科學、心理學、自然科學、哲學、