

戲劇評論

姚一葦

新聞工作包羅萬象，上至世界要聞、國家大事，下至社會每個角落所發生的大小問題，都成為新聞從業人員的題材，戲劇的活動自亦不能例外。戲劇評論，無論中外的報紙都設有專欄，由專業人員主其事。蓋戲劇一方面屬於藝術的活動，而另一方面又係娛樂事業，不僅關係一個社會的文化教養，且直接影響到大眾的生活，因此分析其優劣，評斷其價值，殊為必要。

然而新聞性的戲劇評論有其特色：首先，此種評論兼具報導的性質，要迅速簡明，通俗易懂，與學術性評論不同。每行每業都有學術的研究者，他們窮年累月從事某一問題的探索，所提出來的研究成果是給專業人員看的，不但寫得艱深、冗長，而且所涉及的問題亦屬細微末節，不是一般大眾所感興趣的。而新聞性評論則必要普及，為大多數人士所關心與所能接受。其次，此種評論必要客觀，儘可能排除個人的好惡。我們知道戲劇的觀眾有絕對的選擇自由，他可以完全照着自己的趣味，選擇他所喜愛的，捨棄他所不喜愛的，而一個新聞的評論家則無此項選擇的權利。美國的艾迪京遜（Brooks Atkinson）

曾擔任紐約時報的戲劇評論工作，自一九二五年起，達三十五年之久。他在退休時發表一文，自道其中甘苦。他指出：一位新聞評論家一般責任必須顧到任何性質之演出——滑稽的笑劇（farce）、紊亂的悲劇、標準的音樂喜劇和宗教劇。總而言之，他必須使自己對於藝術的態度和對買賣的態度一樣，從而他認為戲劇評論家和從事體育評論、報導股票行情、預測市場動態的記者相同。也就是說他不能只站在自己的立場看戲劇，指出作者與演出者的成功和失敗；同時他還要站在社會的立場來批評其影響和預測其市場。再者，此種評論雖非學術性、專業性的批評，但多少具有專門性，所以從事此一工作的人又必要受相當的訓練和對戲劇有深厚的興趣。

因此下面我所要討論的，乃是養成戲劇批評能力的幾個基本概念。

我們知道戲劇係表現人生。如果要追問何謂人生？那就成爲一個很難答覆的問題。但是在我看來，所謂人生是由兩種最基本的要素組合而成，即個人與環境。其關係永遠如圖所示：



亦即永遠爲個人環繞着他的環境之間的相互牽涉的關係。個人在此是個變數，包含各種不同的意志、性格、能力、智慧……；環境在此亦是個變數，包含諸般不同的實體的環境，以及抽象的環境如命運是也，一部戲劇即係表現個人與環境間之交互影響、糾葛或衝突。

是故此種人生便不是靜態的，而是動態的；表現爲人類行爲的模式。然而行爲在此可以有二重的性質：一方面爲主動的形式，即主動地對某一特定目標的追求，此一目標或爲功名事業，或爲榮譽，或爲愛情……；個人在此係對環境有所作爲。另一方面爲被動的形式，即被動地對抗外來的壓力，個人在此往往被陷於一種困境，造成此種困境的原因非其所知，而形成一種反應或應付的形式。無論其爲主動的或被動的形式！個人與環境之間必相互作用，引起激盪。

但是在現實的人生中，一個人由生至死，發生了數不清的事件，亦表現為各種不同的行為樣式，即在一日之中，早上可能有一件令你愉快之事，而下午另一件事可能使你憤怒，晚上又可能發生一件使你憂愁之事，這些事件彼此並無關聯，則你所表現的行為亦無關聯，它是雜亂的，沒有秩序的，充滿了意外與偶然。戲劇所表現的不是這樣一種紊亂複雜的人生，紊亂複雜的人生不構成任何藝術，因為藝術必要為秩序的形式。所謂秩序的形式即其前後各部份必相互關聯成爲一個統一體，戲劇尤是如此。是故戲劇不是任意的、漫無目的的模擬人生，它在此複雜的人生中只截取一個或少數的片段，這一個或少數的幾個片段之間相互關聯成爲一個整體，一種有組織的密切相關的行為，以及由這一行爲所造成的一系列情境的改變，其關係永遠爲：

A→B→C……

即由情境A演變為情境B，再由情境B演變為情境C……，此種具頭、中、尾的結構的形式。

上述「A→B→C……」公式係戲劇的基本構架，下面將自此一基本構架建立戲劇批評的原則。

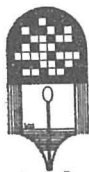
第一，自此一基本構架所建立的秩序，即吾人所謂的情節（Plot）。情節，其最簡單的定義即「事件的安排」，但此種事件的安排不是任意的、胡亂的拼湊，要合於一定的原則。首先，它必係發展的形式，而且環繞着主角爲中心，向前推進。蓋無論其爲主動的向某一目標的追求，或被動的應付敵對的勢力，必引起下文。即觀眾會問：「他的計劃能否實現或如何實現？」「他能否成功或失敗？」「下面將發生什麼？」「這究竟是怎樣的一回事？」「爲什麼會造成這種局面？」等一連串的問題。觀眾之所以發生疑問正表示對於戲劇發展的關懷，此種關懷正是維繫觀眾的張力（Tension），以造成懸疑（Suspense）。如果缺少此種張力或懸疑，則觀眾將感到毫無興味，甚至不願意看下去。蓋追根究底係屬人類的天性，是故一個情節必要包含開始、中間和結束的發展的形式，亦即上述構架的基本模式。

其次，此一發展必要合於邏輯。所謂合於邏輯，在此係指由一定的因，造成一定的果，亦即合於因果關係或因果律。按因果律有二，即必然律（Law of Necessity）與蓋然律（Law of Probability）

。茲爲使大家易於了解，下面我以實例來加以說明。

假如此間有一個口袋，裏面裝的全屬白球，讓你取出一個球來時，你所取出的必然是白球，這便是必然律。假如這個口袋裏所裝的有白球、紅球、藍球、綠球，無論它們之間的數量如何分配，成何種比例，讓你取出一個球來時，則你拿到白球、紅球、藍球和綠球的可能性都有（雖然機率不同），是乃蓋然律，這兩條定律同樣表現在人事上，表現在我們的生活上，所謂「種瓜得瓜，種豆得豆。」「一分耕耘，一分收穫。」之類是必然的現象；而買愛國獎券中了第一特獎，則是蓋然的。必然所顯示的是事態的一般性；蓋然所顯示的是事態的特殊性。一個故事的發展，如果完全建立在必然的因果關係上，則顯露的是事物的通性，那就順理成章，平淡無趣；如果完全建立在蓋然的因果關係上，雖然富於變化，却缺乏恆常性。所以一個好的故事，乃是必然中蘊有蓋然的成份，或蓋然中蘊有必然的成份；亦即一般中見特殊，或特殊中見一般。

但是所謂合於邏輯，係指事件之發展而言，它可以在一種假設的情況下構成秩序；亦即事件的本身爲



智文
商學

愚公

這些句子出自何處？答案請看第一五二頁。

1. 心有靈犀一點通。
2. 春宵一刻值千金。
3. 人生七十古來稀。
4. 出師未捷身先死，長使英雄淚滿襟。
5. 春色滿園關不住，一枝紅杏出牆來。
6. 時間就是金錢。
7. 弱者，你的名字是女人。
8. 上帝要毀滅一個人，必先使他瘋狂。
9. 冬天到了，春天還會遠嗎？
10. 有些人是死了以後才出生；我的時代也還沒來到。

不可能的或不存在的，然而即使在這種不可能、不存在的情況下，其發展亦必須合於邏輯。例如孫行者有七十二般變化，他可以變為一隻鳥、一條魚或一條蟲，這當然是不可能的一種假設，但是它的發展則必要合於邏輯；他便不能被關在一間普通的屋子裏，因為任何一個小孩子都會指出：他為何不變成螞蟥爬出來。一部「西遊記」就是在許多的假設的條件下建造起來的，是一個虛幻的世界，但是其間事態的發展却是合理化了。戲劇的情形自亦如是；中外古今都多是童話的、幻想的戲劇。它們雖都自假說的條件下建立秩序，但是其秩序本身仍然是合於邏輯的。惟有人類能够幻想，人才不會拘束在他狹隘的生存空間裏，人才能够展出一片無垠的世界，美的世界。

是故此間所謂合於邏輯，係指其發展而言：其發展必要來自其本身的因素，即必然之可能性與蓋然的可能性兩種，然而在現實的世界上，任何一件事，都可能有外來的不可測的原因，干擾着事件之進行，而造成意外與偶然。例如「種瓜得瓜」，就事之本身言，凡依照着種瓜的程序與步驟，應該可以得瓜；惟假如瓜苗為水所沖走或為鷄所吃，那還有什麼瓜可得呢

？可是水沖與鷄吃不是來自種瓜的本身，而是外來的不可測的因素。此種因素亞里士多德稱之為「機會」(Chance)。他在「生長與消滅論」中指出：「事物依照自然程序的成長，展現出絕對或高度的規律化；而例外，既非一致又不合於一般的規律，乃是出諸機會與幸運。」因為機會是反自然程序的、反規律的、反理性的，從而亞氏認為機會是非藝術的。是故在情節的發展上，必要盡可能排除機會，即避免非事件本身的偶發因素。假設有人寫故事時感到無法發展下去，於是讓他的主角走出門外，為汽車所輾死。這種結束的方式，雖然簡單方便，却最要不得，因為此種發展不是出於其自身之必然或蓋然，而是出於「機會」。

我們可以根據上面所述，建立起我們的批評原則。即這部戲劇的情節發展與轉變是否合於邏輯？合於什麼樣的邏輯？它具必然的因素還是蓋然的因素？或者說具何種的一般性或特殊性？它是不是建立在偶發的「機會」上？我們可以根據這些來判斷它情節的合理化程度。

第二，自此一基本構架的邏輯發展，或者說這一

系列情境改變的合理化，使具說服力，以使觀眾信服，和讓觀眾產生幻覺。

按幻覺 (illusion) 本屬一個心理學的名詞，一個人在某種的情況下，會把不真實的、不存在的東西，當做了真實的存在，這便是「幻覺」，一種「真實的幻覺」(illusion of reality)。例如，一個人會在心理的緊張與恐懼的情況下看見什麼，而實際上他所看見的不是真實的存在，而是他心理上所幻化出來的，這便是視覺的幻覺。吾人的聽覺與嗅覺都可能產生幻覺。

當觀眾進入劇場時，誰都知道戲劇所表現的事件不是真實的，是一種表演，但是當觀眾看得津津有味的时候，却都忘記了它是假的，他們會為事件的進行而緊張、而恐懼，或歡樂或悲傷，或流淚發笑。在這個時候他們會形成一種共同的心理狀態。我們知道觀眾的份子是十分複雜的，他們有不同的家庭環境、出身背景，不同的性格、興趣，不同的知識水準，然當他們進入此種共同的心理狀態時，他們的差別性便已消除，個別的自我消失，而成為一個共同的「自我」。此種共同的心理狀態便是一種幻覺。

戲劇必要使觀眾產生一種幻覺狀態，觀眾才會進入事件的發展之中，為事件所吸引、所迷失。然而戲劇所產生的幻覺不是上述的那麼簡單，有其複雜的性。一般言之，表現為下列兩種形態。

(一) 同一現象

同一現象為一種心理狀態，此種心理狀態在觀看傳奇劇 (Melodrama) 時最易產生，按傳奇劇係一種英雄美人或才子佳人為題材的戲劇。他們經歷一連串的冒險、俠義、戀愛的行為，情節曲折離奇。此時觀眾極易把自己依附在男女主角的身上，去經驗他們的經驗，去體認他們的感情；把劇中人的心理狀態變成為觀眾的心理狀態，人喜己喜，人憂己憂，劇中人的情緒變化都一一反映在觀眾的心靈上。簡而言之，即觀眾已與劇中人合而為一。此即所謂同一現象。同一現象原屬一種變態的心理現象，然其低程度的情況則經常出現於正常人的精神生活中。因為一般人的生活總是被限定了的，約束在一定的狹隘的框子中，無法超出它來；但在精神上則可以飛躍，飛向那廣大無垠的幻想世界。事實上，任何人都可以把自己幻想成一個英雄，然而要結構成具頭中尾的完整情節的故事

亦非容易，傳奇劇作者爲大家擔當起此一工作，使觀眾暫時逃避此一繁瑣的現實世界，以獲得一種取代的片刻滿足。

(二) 超然現象

我們有另一類的戲劇，它的主角不是英雄，而是丑角。此種角色不但不會超出我們之上，而且外型比我們殘陋，心智比我們低下，比我們缺少變通，比我們愚蠢，因而變成被捉弄的人物。他們經常跌倒、挨打、被騙、吃虧、上當、倒霉。當我們觀賞此種戲劇時，我們會產生與同一現象完全不同的心理狀態。就是當他們越吃虧上當、越倒霉的時候，我們就越高興，而縱聲大笑。此時觀眾的心理被抬高了，覺得我就不會上這個當，我就不會吃這個虧，我是多麼的聰明啊！於是不禁飄飄然，彷彿像雲端中的神祇一樣，俯瞰着這羣藐小的人生。這便是所謂的超然現象。我們知道當觀眾進入劇場時，都有其自身的尊嚴，但一經進入超然的幻覺之後，他們的武裝被解除了，剝去了他們的莊嚴的外衣，不自覺地放縱起來，此時丑角的一舉一動，一言一笑，都覺得好笑。是故一部的笑劇 (farce)，必然帶來滿院的笑聲。

但是同一現象與超然現象只是戲劇幻覺的兩極，同一現象觀眾係依附在劇中人的身上，故距離爲零；而超然現象觀眾高高在上，宛如雲端中的神祇，故距離爲無窮大。在兩極之間便構成許多不同程度的同一或超然；不同戲劇的類型，造成不同程度的幻覺；不同的導演的演出形式亦造成不同程度的幻覺。其變化是十分繁複的。然而不管它的變化如何的繁複，它在兩極之間必有一個位置，必形成一個統一體。

自此一基礎吾人建立起批評原則；這部戲劇有無足夠維繫觀眾的力量？它使觀眾產生何種情緒反應？或者說使觀眾進入何種幻覺狀態？它適合於那一類的觀眾或那一類的觀眾最易進入幻覺狀態？它屬於雅賞俗不賞的一類還是俗賞雅不賞的一類還是雅俗共賞？批評家在此不僅可以判斷它的藝術性，還可以推究其商業價值和預測其票房了。

第三，自這一基本構架或者說這一系列的情境改變中顯露出人物的性格，吾人應知戲劇不同於敘事詩，更不同於小說，它是以真實的人爲導體直接在舞臺上呈現出來的。是故劇中人的性格不是經由敘述，而是通過人物的行爲，亦即他主動地做什麼或被動地對

抗外來勢力的反應中傳達出來的。

事實上，在這個世界上我們判斷一個人所依據的即係一個人的行為，而非一個人的語言。蓋語言並不等於行為，語言與行為之間並無一致性之存在。言行相符的人固屬是有，而有的人語言是一回事，而行為是另一回事。例如滿口仁義道德的人並不表示他的行為亦正直無私；一個人是否正直無私，要看他是否表現過正直無私的行為，戲劇所表現的正是此一人類行為的模式，語言在此只具一種輔助的作用，一種媒介物。它有時候可以作為對行為的一種解釋或註腳來看待，但絕不代表行為本身，更不等於行為；即使作為行為的註腳時，並非即如表面所示的意義，它亦可能與表面的意義相反，它可能只是一種隱喻或象徵。因此吾人所著重的不是語言，而是行為。

當吾人根據一個人物的行為來判斷他的性質時，主要是看他所作的抉擇，蓋無論他是主動的在追求什麼或被動的應付一種敵對的勢力，他必有所選擇：選擇他所要做的或拒絕他所不要做的；自選擇中傳達出他的意圖與目的，傳達出這一行為的用意；從而判斷他的倫理的性質。下面我舉例來說明。

假如要問「趙氏孤兒」一劇中的公孫杵臼與程嬰究竟是怎樣的一種人物？我們必要自他們的行為來判斷，按公孫杵臼與程嬰為趙氏門下客。他們因眼見趙盾滿門為屠岸賈所害，只留下一個孤兒，為救遺孤，一捨性命，一捨己子，來達成此一目的。他們之所以選擇這樣做完全沒有自身的意圖，而是因為他們認為趙氏遭此巨禍是不公道的，為趙氏留存一脈，救孤撫孤，責無旁貸，義之所在，不惜犧牲一切。於是在此一前提下，慷慨以赴。他們的這種行為純然出諸一種觀念上之肯定；亦即「為主上盡忠，為朋友盡義」乃是他們應盡的責任。他們的所作所為均係此一觀念驅策下的表現，為在此一前提下的邏輯的演繹。因此我們自此一基礎來判斷公孫杵臼與程嬰，當不難了解他們所代表的不是個人（私慾），而是一種理念，或者說忠與義的化身或表現。

又如易卜生的「傀儡家庭」(A Doll's House)一劇，蘿娜為了籌措一筆錢能讓她丈夫養病，不惜瞞着丈夫偽造伊父簽名的借據，可是發展的結果，竟然是離家出走。蘿娜為什麼會作這樣的選擇呢？我們要了解蘿娜的性質，必要自她的行為的轉變中來把握

。我們知道她的犯罪不是爲了自己的原因，而是爲了挽救丈夫的生命；而她的出走則是覺悟自己在丈夫的心目中不過一個玩偶，而造成愛的幻滅。是故自她的行爲的轉變中所傳達出來的爲一種覺醒。這一種的覺醒便不是個人的，而具有廣泛的代表性；她便成爲十九世紀末期覺醒婦女的代表或化身。

上面所述只是人類行爲理性的與自覺的一面，人類的行爲還有非理性的與不自覺的一面。所謂非理性的行爲，例如優里匹得斯(Euripides)的「米底亞」(Medea)。米底亞爲了報復其夫的移情別戀；她的報復的方式，不是殺死其夫，而是毀滅他的所有；包括他的未來的新娘，他的孩子(她自己所生)，他的家庭，她親手殺死自己的骨肉，這種行爲自不能用人類的任何理性名詞來加以解釋，而是爲一種隱匿在人類心靈底層的邪惡的勢力所驅迫。係屬於非理性的行爲，所謂不自覺的行爲，例如莎士比亞的「馬克白」(Macbeth)一劇中的馬克白夫人的夢遊，她經常半夜起來，要洗去她手上的血跡。按這位曾鼓舞她的丈夫篡奪王位而謀殺鄧肯者的背面，在她的手段之狠毒，欲念的強烈的外衣內的，是無法補償的心靈

的創傷。是故這種血跡不是在她的手上，而是烙印在她的心靈上。作者用她的不自覺的行爲來表現。

總之，不管戲劇中的人物屬理性的或非理性的，自覺的抑不自覺的，不問此種人物爲單純或複雜，或只是一種象徵，我們惟有從他的行爲來判別。是故此一基礎我們建立起批評基準：劇中人的行爲和在他行爲的轉變中具現出什麼樣的意圖？爲了何種目的？他的行爲有無代表性或象徵性？他所代表的或象徵的爲何？我們依據這些，不僅可以論斷他所具時代或社會的意義，亦可自倫理的性質來衡量其價值。

第四，自這一基本構架，或者說這一系列的行爲的轉化中傳達出主旨。

所謂主旨，亦即作者的思想。一個作者，一個真正的藝術家對於這一現實的世間，這一他所依存的社會，必有所感，有所關懷，有所肯定或有所否定，有所褒或有所貶；對於這一繁複的人生有所發掘，有所闡揚；同時他亦必有他自己的看法與自身的信守。這一通過作者所剖析與闡述的人生自必着上了作者的主觀的色澤，也就是作者的人生哲學。

然而這一作者的思想或人生哲學不是直接敘述出

來的；直接把思想敘述出來；那是評論家的工作。例如一個新聞的評論員的工作是如何把他對於某一問題的看法或觀點扼要的說出來，必要說得清楚明白，而不可模稜曖昧。戲劇家的工作便非如此，因為戲劇為藝術的一環。藝術的活動乃是先使人有所感，而後才使人有所知；說得更明白些，即先讓觀眾產生一連串的心理反應或情緒變化，然後才是理解的活動，才去推究它的意義。是故一個戲劇家的工作，最主要的是如何在舞臺上表現一系列的相關的行為，以及由此一系列的相關的行為產生情境的轉變。而作者的思想係或明或暗地自此一系列的行為以及由此一系列相關的行為所產生的情境的轉變中傳達出來。所以此種的傳達為間接的傳達；因為是間接的傳達，作者的思想或主旨往往深藏於作品的內在，或為隱喻，或為象徵，或為對比，要剖開來便不是一件容易的事。

一部戲劇的主旨剖析開來雖非容易之事，但並非毫無原則可循；那就是必要從劇中人物的一系列相關行為的轉變中來覓取。這一系列相關的行為與主旨之關係實際上構成一個問題的兩面，自外在來看係人物的行為，自內在來看則是行為的意義。下面我舉例來

說明。

例如前述「傀儡家庭」一劇，蘿娜的行為的意義乃是由愛到愛的幻滅，表露出蘿娜的覺醒。自此一覺醒之中，當不難找出作者的用意。作者在此所顯示的不只是個人的問題，而是當時的社會問題；不僅是婦女在家庭中的地位，而是婦女應有與男人同等的權利。這一種的覺醒正是當時社會與家庭形態轉變的先聲。易卜生洞燭機先，以舞臺的形式表現出來。當然我們不能以現今的社會形態來看待它，在當時這是一個十分尖銳的問題，無怪乎當它首演時，曾引起軒然大波。

當然不是所有的戲劇都是這樣鮮明易解，有的戲劇表現得非常的曖昧，例如梅特林(Maurice Maeterlinck)的「羣盲」(The Blind)。「羣盲」係一個獨幕劇，描寫一羣盲人由一個年老的牧師率領來到樹林邊，開幕時，這位老牧師已靠在一顆大樹死了。於是這羣盲人失去了依托，彷彿感到遠方有什麼東西來臨，他們雖努力找出那是什麼，可是沒有一個人能看得見。像這樣一部簡單的戲劇，他們幾乎沒有任何的作為；他們雖然沒有主動地做什麼，但却有被

動的反應，自廣義言之，亦係一種的行為。我們要了解作者的用意，亦惟有自此被動的反應的行為中來把握。首先，這羣盲人正面臨着一種不可知的、巨大的勢力，他們的不幸的命運便已註定，我們彷彿察覺出那死神或命運之神的脚步正一步步逼向他們。然而只是它的一個層面，作者的用意並非僅止於這一浮薄的表面層；同時它又是一種象徵，這羣盲人正象徵着可憐的人類。當「上帝死亡」（尼采語，在此係以年老牧師的死去來代表）之後，人類已無所依附，正像這羣盲人一樣，不知何去何從，人類之將遭到不幸和苦難，亦如盲人，這才是作者所要傳達出來的主旨。

吾人可自此一基礎建立起批評基準：作者在他的戲劇中傳達出什麼樣的主旨？他究竟對人生提示了什麼樣的問題？是一種個別性的問題還是一種一般性的問題？是一個真實的、具體的社會問題還是一個抽象的心靈的問題？他所提示的問題有無啓發作用或有無教化的功能？對於這些問題的答案，一般言之，越是具有普遍性的意義的，越表現出事物或人生的通性與恆常性，也就歷久彌新，能够經歷時代的考驗，特別是那些深入人性底層的作品，如莎士比亞的戲劇之所

以永久保留在舞臺上，其故在此。其次凡能提示真實而具體的社會問題的作品，越容易引起當代人的共鳴，因為這些問題與他有切身關係，所以會為廣大的觀眾所接受；而那些討論抽象的、心靈的問題的戲劇則只能存在於少數的愛思考的知識份子之間，它可能有文學的價值，但不易為一般人所接受。至於那些具有啓發作用與教化功能的戲劇，則係寓教導於娛樂之中，足以移風易俗，自亦有其價值。

最後，我們來討論演出的問題。所謂演出，係將劇作者的劇本在舞臺上，當着觀眾表演出來；它包含下列主要部門：

(一)導演：是整個演出的指揮者，自選擇演員、排練、到舞臺上的幻覺的製造：有關空間的處理、氛圍的釀造、速度與節奏感、感情的色調，以及舞臺上的一舉一動、一言一笑，所有一切，均須出自他的指揮下完成。

(二)演員：是演出的媒體，整個戲劇係通過演員的身體具現出來，演員必要化身為劇中的角色，不但要把握角色的年齡、職業、習慣、舉止和風貌，而且要深入角色的內在，探究到人物的心靈深處。

(三)舞臺工作人員：包括舞臺設計、裝置、服裝設計、化粧、配樂、音響效果、燈光設計等各種專門技術人員，這許多專門技術人員是使舞臺活出來的必要條件，即使是一個虛幻的想像的故事，亦必要使它活出來，活在那想像的空間裏。

是故演出是一種團隊的活動，是團隊密切合作下的產物，任何一個部門的失調，均足以造成整體的失敗，同時當整個團隊運作時，必要有一個靈魂，這個靈魂便是導演；亦即整個的演出係在導演的完全控制下進行。我不是說導演必要懂得所有專門性的技術，而是說他要指揮這些專業性技術人員，他要告訴他們他所需要的舞臺、服裝、音樂、燈光等，也就是說這一切雖非出自他的技術，必要出自他的頭腦。舞臺決非美術家加音樂家加舞蹈家……，而是各種藝術與技能的融合。各自為政，即使將世界上第一流的美術家、音樂家、舞蹈家……請來，亦不能產生一個統一的完美性的演出。

是故一個導演，尤其是現代的導演，他不僅懂得如何將作者的劇本搬上舞臺，而且提示一套他自己的解釋。因此對同一劇本，不同的導演有其不同的解釋

，有其不同的處理，就如莎士比亞的「哈姆雷特」(Hamlet)在不同導演的處理下，是不同的「哈姆雷特」。這就是導演的創造性，因而使導演亦成爲一種藝術。

因此作爲一個藝術家導演，他必要依據自己的解釋提出一套演出的藍圖，這一套藍圖足以圓通地解答舞臺上的一切問題。一個導演如何建造他的藍圖，在我看來，仍然是把握我上面所述的基本構架，即A↓B↓C……的一系列的情境的改變。第一，由這一系列的演變過程中來作情節的安排，無論是事件的轉換、情緒的變化、氛圍的渲染、節奏的快慢，必要構成邏輯的發展，使各部份之間緊密相關成爲一個統一體。第二，由這一系列的演變過程來製造觀眾的幻覺，確立幻覺的性質，建立一定的角色與觀眾之間的心理距離；同時控制觀眾的情緒，使其逐漸升高，並一步步趨向高潮，而後鬆弛。第三，由這一系列的演變過程來把握人物的性格，把握人物外型、談吐、舉止、氣質、心理狀態、情緒變化等內外在一貫性，以建立人物的統一。特別是那種複雜的，具有多重層面的人物，在處理時尤應細緻。第四，由這一系列的演變

過程來表現思想或人生哲學。我甚至認為一部戲劇的眞正生命，是它所宣洩出來的人生體驗與人生觀照。有的戲劇，特別是那些藝術價值高或文學性濃的戲劇，其思想之深厚、繁雜，宛如七寶樓臺，導演在此必須要提出他所理解的方式，以具現於舞臺上，而且必要使舞臺上各部門的表現成為整體意義中的一個環節。

上述導演建立他的藍圖諸原則，亦即批評家用以衡量演出的原則；所不同的是導演通過他自己的了解與把握，而將它具體呈現在舞臺上，而批評家則係根據他所見到的舞臺上的事物來推測導演的意圖與目的（他的藍圖）。自此一基礎出發，一個批評家所應關懷的，不外是兩個主要問題：表現了什麼和如何表現。表現了什麼是表現的內容，如何表現是表現的形式。

自表現的內容言：它究竟傳達出什麼樣的主旨？對人生作了何種的闡述或關懷？對吾人所依存的社會顯示出何種意義？它表現何種的教化功能？對人類和人類的基本的性格有何種的揭示？對人類的命運和前途表露出何種的關懷？等種種問題作為吾人肯定其價值的依據。

自表現的形式言：包含演員的選擇與表現，舞臺

區域的運用、背景與燈光的配置、效果與氛圍的製造、速度、節奏與強弱的調節等舞臺上的一切措施是否水乳交融，混然一體，而無拼湊的痕跡？更重要的表現的形式係因表現的內容而存在，是故舞臺上的任何細節必要成為表現內容的不可或缺的環節，才是一次優良的演出。

以上所述，只是原則性的探討，如何活用這些原則惟有長期的訓練與經驗的養成，不是一蹴可成的；同時感悟的能力人各不同，那又要看各人的天賦了。

中國現代民歌集

詞譜（增訂本）

每本十元

書評書目

郵撥一九二七四