姚一葦談戲劇

蘇格

前言

天地是個大舞台，人生是這大舞台上永遠演不完的一齣戲。古來，多少哲人智者，不停的在探討人生，雖然不一定能解開人生這個大謎，但，至少總能提示一點什麼給當代或後世的人們。誠如姚教授所說，在所有藝術中，與人生關係最直接、最密切的就是戲劇。而姚教授是對戲劇有深刻認識的人，不管是戲劇理論的研究，或實際劇本的創作，都曾下過很大的功夫，也有豐碩的成果，在此，願藉着這次訪問，請教姚先生一些有關戲劇上的問題，希望姚先生這些珍貴的、智慧的結晶，能給所有戲劇愛好者一些幫助。以下便是訪問時所討論的七個問題。

㈠戲劇藝術的特質

要了解戲劇藝術的特質以前，首先要知道，戲劇具有下列二種的性質：

1、戲劇是獨立的藝術

這裏所謂的獨立，是指獨立於劇場之中而言，也就是指在劇場中演出的戲劇。當劇本在舞台上演出時，結合了許多其他形式的藝術，例如音樂、舞蹈、美術……都是不可缺少的成份，所以除劇本之外，須有演員、劇場和劇場中的工作人員，其中並且涉及到許多技術性的問題。這種劇場中的戲劇是屬於造型藝術的一種，它有着極爲久遠的歷史，在西方來講，上溯至希臘，距今約二千五百多年以前卽已開始。

2、戲劇又是文學中的一環

文學最基本的雛型是詩，而詩產生得最早的是抒情詩，其次是敍事詩，抒情詩與敍事詩二種詩體相結合以後，另一種詩體——戲劇詩（dramatic poetry）卽隨之出現。上述三種不同形式的詩體發展演變的結果，就成了文學中的三大類型，卽①詩②小說，由敍事詩演變而來③戲劇，由戲劇詩直接蛻變而來。所以，戲劇一直是文學中重要的一環。從西洋看來，在英國文學史上，戲劇所佔的比重可能超過三分之一，因它的歷史比小說爲久遠。就德國文學史而言，戲劇所佔的比重則似乎更大。若將德國的戲劇家從文學史上抽掉，那麼德國文學史的厚度將要減少很多。

根據上述戲劇的二種性質看來，戲劇藝術的性質可從舞台劇和文學中的戲劇二方面來講。關於舞台劇藝術的特質，因它所牽涉的問題太多，而且普通人接觸得也較少，所以，此處略而不談。下面所要說的是關於文學戲劇上的特質。

戲劇在文學上有它的特殊的形式，它的主要特殊點爲對話體。早期戲劇中的對話常以詩的形式來表現，如希臘及莎翁的戲劇都是。因爲是對話體，所以在表達方面就受到很大的限制，如，不能描寫、議論、解說，只能通過對談的形式來傳達。而且對話必須非常精練，每

一句話都有它的作用，亦卽每一句話都必須要自其前因後果的邏輯的相關性上發展出來。因此戲劇不論在抒情、敍事、或議論上，都不能像詩、小說、散文那樣的自由，可從作者自身的觀點出發。劇作家所要表現的都要透過劇中人的身份傳達出來，因此，作者需要化身成爲劇中的每一個人，揣摩他們各個人的形態。這是很重要的關鍵。有些劇本，雖然有許多不同的人物，講了許多不同的話，但仔細一看，却讓人察覺只有作者一個人在那兒自說自話，就像木偶戲中，許許多多的木偶只由一幕後人牽引一般。

㈡戲劇中獨白的問題

在欣賞劇本時，若我們細心些，就會發現，在古代的劇本中，獨白曾被大量的運用着，而今日，這種趨勢已逐漸消失。考察它的緣由所在，那是因爲從前的舞台（如莎翁時代）有三面面對觀衆，卽觀衆圍住了舞台的三面，甚而觀衆可以坐在舞台上，因此，演員獨白時，就像對一個密友訴說一般。今日的舞台多半屬於「鏡框式的舞台」，它與觀衆是完全分隔的，若運用了太多的獨白，會顯得不自然而沉悶。但最近有所謂的敍事詩劇場（epic theater）由德國人 Bertolt Brecht 開其端，它與衆不同的地方是在於它吸收了中國平劇上敍事和象徵的特點，以一非劇中人（如說書人或舞台監督之類）來說明時間和場地轉換，以及旁白的敍述和解釋，在西方來講，這是相當新的一種形式。

㈢戲劇導演的問題

導演從二十世紀初期開始至今，亦不過幾十年的歷史，現在的導演與過去不同，從前，有一段時期的導演，一切都聽憑劇作者，卽對於劇本的解釋，必須遵從原劇作者的本意。但這種時期早已過去，現今的導演可以照自己的意思來解釋劇本，於是導演被提升至藝術家的地位。如此，導演雖可以任意解釋劇本，但他必須要有他自己一套完整的解釋方式，卽所謂

的 overall meaning（整體性的意念），導演必須把握住他自己所了解的這一套完整性的意念，賦予劇本一完整性的意義，再將它呈現在觀衆面前的舞台上。因此，同一劇本，由不同的導演監督演出，就有不同的意義，由此看來，導演也是一種藝術，所以此種導演稱之爲藝術家導演（artist-director）。

㈣戲劇與小說在寫作技巧上的不同

戲劇與小說的題材，同樣的都取自於人生，同時也都在表現、反映人生，探討人生中許許多多的問題。然而，因爲二者形式不同，所以在寫作技巧上也大異其趣，今簡述如下：

1、時間

小說以敍述的方式來表現，無時間上的任何限制，少則從早晨描述到晚上，多則從童年，經少年、中年、及至老死、時間的取捨極爲自由。戲劇却只能表現人生中一個或少數幾個片段，在時間上，只能集中的截取幾個點，把所有的事件，都集中在這幾個點上來表現，因此，戲劇在時間上，比小說限制多，表現方法較難。

2、空間

小說以一枝筆，可以海闊天空的任意抒寫，場地的轉換是完全的自由。戲劇在場地的轉換上則受到極大的限制，如古希臘的戲劇，通常只表現一個場地（當然亦有少數例外），今日雖較自由，但所能表現的場地仍舊是很有限的，只能集中於少數幾個場地。即使是電影（它也是屬於廣義的戲劇之一）所受的場地限制較少，但經費也還是個很大的問題。例如從臺灣到美國的途中，小說可長可短，任意描寫，若電影亦將它全部拍攝下來，那麼所耗費的財力、物力，眞是令人無法想像。所以，戲劇在場地的運用上，絕沒有小說之筆來得自由。因此成功而老練的編劇家，都會注意到，如何把事件集中在極少數

，甚或單一的場地上來處理。這是很高的技術問題。

3、表現媒介——語言

戲劇主要是由演員以表情、身體的活動來表現，因此，如上所說，它不能描寫、議論、解說。又因它以對話體的形式出現，所以，每一句話都必須合乎邏輯，爲什麼要說這句話？爲何要這樣回答？都需要有嚴格的邏輯條理來貫穿它，不痛不癢，絲毫沒有作用的廢話是不容許在劇本中出現的。然而，小說的作者，不僅可以描述他筆下人物的語言行動，還可以敍述他們的思想、感情和感覺，這一點就比戲劇方便多了。

4、情緒效果

小說的欣賞，可以隨讀者的興緻，三五天，或幾個月把一本小說看完，如果忘記了，還可以回過頭來，翻翻前面的章節，讓記憶銜接了以後，再繼續欣賞，若情節中，有稍嫌沉悶的地方，還可以跳過，略而不看。然而戲劇必須在特定的時間內完成，一上來，就必須抓住觀衆的注意力，直到結束爲止，一點都不能鬆懈。而且在環境上，看小說亦非常自由、床上、桌前、車上、湖邊……等等，沒有一個地方不能看，更可以輕輕鬆鬆的，便衣、杯茶……等，愛怎麼舒服就怎麼舒服。戲劇的欣賞則不同，必須穿戴整齊，在幽暗的劇院中，坐在小小的座位上。這種欣賞環境就不能和小說相比。因此，戲劇很重要的一點，就是自始至終，都要能抓住觀衆的心，控制觀衆的情緒。稍一鬆懈，觀衆是無法忍受的，甚而會毫不客氣的起身離去。

㈤劇本的誕生——劇本創作經驗談

從上述小說與戲劇在寫作技巧上的不同看來，我們發現，劇本的創作，實在不是一件很容易的事情。而姚先生在戲劇的創作上，已有豐碩的成果，從他的創作經驗中，我們或可得

到很大的啓示。

姚先生以爲，戲劇的創作乃是他的一種自我的發洩，必須在他內心裏，有一股極强的衝擊力，震撼得他不能不將它傾洩出來，這時，他才決定提筆。因此，他的每一劇本，都代表着他某一時期的心理狀態。至於他的寫作過程是這樣的，先有個靈感或衝動，亦卽先要有戲劇發展的線索，也就是戲劇上完整 action，然後才開始構思，打腹稿，這需要一段相當長久的時間（最少一年），再來就是分幕，寫細綱，如每一幕的內容及對話情景。也就是說以一段極長的時間來培育腹稿，直等它成熟到幾乎可以流出來的程度，然後才正式灑之於筆墨。因此，當他開始動筆寫作時，不管任何環境，他都能寫。所以他的劇本，在結構上，也才會那麼緊湊，絲毫不鬆散。

㈥戲劇與人生的關係

所有的藝術都與人生有關，所不同的，只是關係的疏密，大小程度上的差別而已。戲劇在表現人生上，比其他任何藝術都要來得密切，因爲戲劇乃是將眞實的人生搬移到舞台上，具體的表現出來，也就是直接的將人生顯露在觀衆面前，因此，每一部劇戲就是人生的一面。當然，詩、小說、散文，也是表現人生，然而戲劇與上述諸種文體的不同就在於戲劇所表現的是人生中最突出、最精銳的部份，幾乎都是人生中的轉捩點。例如，在人生幾十年的歲月中，戲劇只選擇它的最特殊，最有代表性的幾點加以表現，所以希臘稱之爲peri pety，英文譯成reversal of situation，卽人生境遇中的轉捩點。又如希臘悲劇所取的常是人生中最後的一部份，卽死亡，因死亡爲人生中最大的轉變，至於人生中其他較爲平淡的部份，缺少戲劇性的，則略而不談。

其次，戲劇必須是表現人類行爲的模式。戲劇是對話體，表面上看，似乎是屬於用語言

來表現的藝術，但，事實上，戲劇不是建立在語言上，乃是建立在劇中人的行爲上，語言在戲劇中只是個媒介而已，是用來傳達劇中人行爲的工具，（當然，行爲包括了語言，即語言是屬於行爲的一部份），因此，戲劇最主要的是要表現人生中的行爲，即人做了什麼？爲什麼做？結果是什麼？也就是一個相互關聯的完整的行爲。由此看來，戲劇可幫助人了解人生，因爲人生的了解或判斷都是從行爲而來，常常很多人會言行不一致，尤其花言巧語更容易掩人耳目，使人迷糊，所以，眞正表現一個人的，乃是他的行爲，而非他的言語。而且，戲劇和許多知識性的東西，都有不可分的關係，例如，哲學、美學、心理學、人類學、社會學……等。所有世界上第一流的學者，沒有不接觸到戲劇的，因爲他要在人生中找出例子來，而戲劇正是他所需要的、現成的，且最具典型性的例子，所以，戲劇除了使我們更深入的了解人生之外，更進一步，還可幫助我們改進人生，使我們的人生更有意義、更有價值，例如，中國的平劇，就有極高的教育功能，從前，中國鄉下有很多不識字的人，然而，很多平劇中的故事，却能深印在他們的心版上，無形中，薰陶了他們，也教育了他們，這是戲劇最直接而有效的教育方法，把人生的意義、價值提示在觀衆面前，因此，上自飽學之士，下至販夫走卒，都可從戲劇中了解、體會人生的意義。

人生本是一本讀不完的書，人與人之間的了解是太難了，每個人都有他極微妙而難解的部份，我們究竟了解別人多少呢？這是個很大的問題，就是親如夫婦、父子、母女，都不見得能眞正的互相了解。即使是對自己的了解，也是大成問題，有誰能說：「我已完全了解了我自己」？只是細心，且對人生有興趣的人能比別人多了解一點自己罷了。若人都能多了解一點自己和別人，那麼社會的混亂必定會減少許多。戲劇一個很重要的功能乃是將人生的許許多多的面貌和形態，提示在大家的面前，使人能更清楚的了解這個人生、這個世界。

㈦對於今後戲劇的展望

以今日的社會性質而言，戲劇可有二種性質的劇場：

1、商業劇場

這種形態的劇場是以營利爲目的，只要有觀衆，那麼一個劇本可在同一劇場中無限期的上演。例如在百老滙，一個劇本演上幾年是很普通的事，這就是所謂的 long-run system，而最高的記錄是在英國，有一偵探劇名叫「捕鼠機」（Mouse Trap）已經演了二十幾年，現今還不停的在上演中。像這樣子，一座劇場被某一戲劇長期的佔據了，這對創作來說是個很大的限制，因爲劇作家所推出的新劇，沒有場地上演，無形中，劇本的創作就大爲削減。當然，一個劇本上演的時間能維持如此長久，並獲得那麼多的觀衆，定有它的原因存在，但，其中一個很重要，且不可缺少的因素就是劇本必須「通俗易解」，才能滿足一般觀衆的要求，也因爲它的通俗，所以深刻性很容易就會降低，對於人生哲理的闡揚也會顯得稀薄，甚至於沒有。如此，從藝術的立場來看，這種戲劇的價值是低了些，如百老滙所流行的音樂喜劇（Music Comedy），其中穿插了許多通俗的歌舞，廣爲一般觀衆所接受，但從藝術的觀點來看，却無多大的意義。

2、藝術劇場

這是和上述的商業劇場相對的，在美國而言，就是所謂的外百老滙劇場（Off-Broadway Theater）或外外百老滙劇場（Off-Off-Broadway Theater），這種劇場多半是在偏僻的地方，劇場本身很小，只容納一、二百人，而演員却都是戲劇熱情的愛好者，甚而是一種完全的奉獻，純粹是爲戲劇而戲劇，他們從不考慮賣座與否，也不迎合或依靠觀衆的趣味，一切都以實驗爲前提，只要大家有興趣，就可以推出一部戲劇，以

最低的成本上演，這種劇場對戲劇藝術的追求和推廣有極大的貢獻。

此外，還有所謂的學校劇場，每年由大專院校的教授和學生推出，它和上述的藝術劇場一樣，不必顧及到生意上的盈虧問題，也是以實驗的態度演出，這是今後戲劇發展最有希望，也是最理想的目標，因爲它沒有生意上的牽累，只要有一羣藝術的愛好者來作爲它的觀衆卽可。且在演出時，不必有豪華的場面、佈景……等，只要有一空曠的場地卽可。同時也不必講求服裝，甚至於沒有特定的服裝時，穿着平時普通的服裝也可上演，它所注重的是它的訓練、實驗，目的在使人能眞正的進入戲劇之中。

× × ×

附註：關於姚一葦教授的著作：碾玉觀音

姚先生以爲，要一個作者本身來解釋他自己的作品是一件很難的事情，因爲，劇本一經公開，欣賞者愛如何評論就如何評論，作者再怎麼說都沒有用的。本來，每一個人就都可以有權利照着他自己的看法來解釋一個劇本，這之間，包含了他對人生體驗的問題，每一個人對人生體驗的程度不同，對同一劇本的解釋，看法也不同，因此，一個劇本可以有無數的、數不清的解釋。

不過，很幸運的，姚先生仍然答應了我們的請求，來談談他對「碾玉觀音」（以下簡稱「碾劇」）的看法。

姚先生先說明了他創作本劇的經過。首先，寫這個劇本的動機在他內心藏了十年，本來是想寫成電影劇本的，因爲，當時電影是一股極大的熱潮，許多人（包括他自己）對電影都很有興趣，然而够水準的電影劇本却相當缺乏，因此，他把「碾劇」的故事內容講述給他的學生聽，希望有人能把它寫成電影劇本，十年下來，却毫無動靜，最後，只好再由他自己，

以舞台劇的方式，來把它完成。

現在，讓我正式進入「碾劇」中。

「碾劇」當然也是個人生的寫照。從人生的角度來看，它的背景是古代，然而這是無所謂的，「碾劇」中的環境雖與今日不同，但，人還是人，人生還是人生，總有它的相通之處。可是要詳細的分析這個劇本，可能要費很多的時間，今天我們只談談它的主角：秀秀。秀秀雖然安裝在古老的框子裏，實際上她也可能在今日出現。那麼，就讓我們來看看她吧！

秀秀的一生可分爲二個階段，第一個階段是屬於浪漫時期，這是每一個女性都會經歷過的，所不同的是，有人只限於幻想式的浪漫，沒有實際行動的配合。而秀秀確確實實是個浪漫的實行者。如第一幕中，與崔寧私奔的決定，這是秀秀拋棄現實，選擇浪漫的實際行動。再如第二幕，和崔寧私奔以後，生活上雖貧困交加，但她仍按照自己的意思幫助別人，她像一隻飛出了樊籠的鳥兒，雖走入了眞實的世界中，但，仍能保持她原有的浪漫的情懷和行動。

然而，在秀秀的生命中，有一個很大的轉捩點，那就是第二幕當崔寧的生命受到威脅時，卽當郭立找到她們時。她的生命由第一個階段的浪漫時期，轉而進入第二個階段的現實時期。這是萬不得已的事，因爲她沒有任何其他的辦法可以拯救崔寧，更不能讓崔寧的生命受到威脅。這個時候使她不得不面對現實，於是秀秀當機立斷，作了一個她認爲是最妥善的處理，那就是她跟郭立回去，讓崔寧留下。我們想想，是否還有更好的保全的辦法？我想這是惟有的實際的有效的辦法。然而她所作的這一選擇是不帶絲毫浪漫氣質的，是遷就現實的表現。從此她就完全走入現實的道路上，活在現實的生活中了。如第三幕，她教育自己的兒子讀書，爲了仕途上功名的爭取，完全是名利，現實的追求，不再有絲毫浪漫的影子，因秀秀不願自己的兒子走從前她和崔寧走過的那一段道路，就像她自己的父母不願她走浪漫的道

路一樣。再如第三幕中，秀秀已是個「寡婦」，爲了維持她的家庭，以及爲了照顧第二代的生活，也就是爲了生存，秀秀表現出來的，對收租人的近乎苛酷，那裏是當年那個自身已點當度日還去佈施窮人的秀秀呢？甚至於，當後來，崔寧找到她家時，她爲了保全孩子心中的父親的幻象，不但隔斷她自己和崔寧之間的夫婦之情，斷絕崔寧和孩子間的父子之親，不讓他們相認。這是「碾劇」秀秀最後一個，也是最痛苦的，浪漫與現實之間的選擇。

現實生活逼着秀秀一步一步的由浪漫走向實際，事實上人也不能永遠活在浪漫的世界中，現實世界仍舊是無法脫離的，尤其，到了最後的時刻，人必須抓住現實才能生存下去，秀秀如此，從前的人生如此，現代的人生又怎會例外呢？當然，現實的女性沒有浪漫的女性可愛，但，畢竟她是活生生的存在於人世之中。

雖然，後來的秀秀已是現實中人，但她仍是極富靈性的，所以當末了，崔寧又雕成一座玉觀音而與世長辭時，她明白，崔寧心中所找到而表現在玉觀音上的秀秀，已不是現在她這個秀秀了。

秀秀在「碾劇」中，是個極重要的人物，也是個戲劇化了的人物，從前存在過，今日仍舊存在着，往後也許還會繼續存在。人總是不斷的在重複父母走過了的路，下一代仍會跟着上一代的脚步繼續走，悲劇也因此不斷的在這人生舞台上演着。這就是人生。

另外，與秀秀對比的角色就是崔寧，在崔寧的生命中，沒有秀秀後面現實的這一段，他永遠活在自己浪漫的幻境中，因此，在現實生活上，就注定要失敗。當然，可能在藝術上，他是成功的，因爲他恆久保持了一顆赤子之心，想抓住那飄浮不定的那一點東西（所以最後，他又雕成了一座玉觀音）。事實上，不只崔寧，幾乎所有的藝術家都是這樣的，因此藝術家他本身就是一個悲劇，所以，誰要嫁給一個眞正的藝術家，那麼她心理上似乎應該有個準備，由於，藝術在人生中是太不現實了，藝術家總是寂寞、孤單而困苦的。