

## Phase I 戲劇藝術類型 - 形式及風格

### 戲劇起源

人生如戲 戲如人生

- 1) 遠古時期的宗教儀式
- 2) 勞動或慶祝豐收時的即興歌舞表演

*\*對神的敬畏的祭神儀式、崇拜者的歌舞表演、祈求戰爭勝利前的祈禱祈福儀式……\**

### 戲劇的誕生 ~源於酒神頌

酒神祭祀與戲劇比賽

希臘神話中，酒神戴歐尼修斯（古希臘語：Dionysos；英語：Dionysus；羅馬酒神 Bacchus），是掌管萬物生機之神。

- 酒神在人間四處流浪，教曉人類種植葡萄和釀酒，為了祈禱和慶祝豐收，古希臘人在春秋兩季舉行酒神祭祀。
- 公元前 6 世紀，祭祀變成固定的全民性節日慶典。10 個部落各派五名男子組成 50 人歌隊，在雅典圍繞酒神的祭壇合唱酒神讚美歌。
- 相傳酒神曾經漫遊世界，有半人半山羊神隨從，因此合唱隊身穿羊皮，頭戴羊角。
- 公元前 5 世紀，雅典政府規定在每次酒神節中舉行悲喜劇競賽。
  - 第一個悲劇演出競賽：公元 534 年  
題材多來自荷馬史詩內的神話故事與歷史傳說。  
Eg 被縛的普羅米修斯、阿格曼儂、伊狄帕斯王、安蒂崗妮
  - 喜劇被正式納入參演節目：公元 487 年  
由祭酒神的狂歡歌舞中的滑稽表演演變，充滿強烈的即興，插科打諢和滑稽動作
- 內容從酒神故事及酒神讚美詩，至半神半人或某些英雄人物的故事，進而又擴大到希臘人和其相關民族祖先的傳奇故事。

## Phase I 戲劇藝術類型 - 形式及風格

不同的表演形式：

### (1) 即興劇

演員在沒有劇本之下，自發性地自然表演。即興創作更是演員訓練中一項重要的功課。

### (2) 音樂劇場

音樂劇早期譯稱為歌舞劇，是音樂、歌曲、舞蹈、戲劇、雜耍、特技和綜藝結合的一種戲劇表演。音樂劇和歌劇、舞劇、話劇等舞台表演形式有相似之處，但它的獨特之處在於：它對歌曲、對白、肢體動作、表演等等因素都同樣的重視。

例子：

- i) 香港原創音樂劇 演戲家族 《一水南天》  
[https://youtu.be/7\\_YpN863AC0](https://youtu.be/7_YpN863AC0)
- ii) I Believe from the Book of Mormon Musical on the 65th Tony Awards  
<https://youtu.be/GVJgmp2Tc2s>
- iii) 香港話劇團《頂頭鎚》2017 Live+ 懷著夢想與熱忱衝出香港

### (3) 多媒體劇場

隨新科技、非傳統式的新場域、以及多藝術領域融合的發展，出現了新的表演概念及嘗試。設計就是表演、表演就是設計 Design as Performance

例子

- i) 2015 Tony Awards Show Clip: The Curious Incident of the Dog in the Night-Time  
<https://youtu.be/RYDFdY3IZBM?t=6>
- ii) Frozen The Musical | Live Tony Awards  
<https://youtu.be/Ogt8LxDzVuM>

### (4) 形體劇場

形體戲劇（Physical theatre，也譯作身體劇場、肢體戲劇）可以說是一個通用術語，用於描述所有那些通過基本的身體手段來敘事的表演形式。業界對於形體戲劇的定義和概念的使用還存疑問，但是其中的一些共通性是顯而易見的。作

品往往是被設計出來的，而非來自一個已存在的劇本。當然亦有例外，那就是共同經驗股體表達的設計、創作，對高度文學化的戲劇作品進行當下的再闡釋（reinterpretations）。

例子：

i) The Time of Your Life | Full Show | Gecko

[https://youtu.be/5PQpxi7h\\_rc?t=20](https://youtu.be/5PQpxi7h_rc?t=20)

ii) 鄧樹榮工作室的泰特斯 2.0

<https://youtu.be/LUxhszHQo1g>

### (5) 編作劇場

有別於由編劇家撰寫劇本，是以概念為本，透過特定元素或即興，透過不斷創作實驗，例如 who, what, where, when……等逐一加入，再進行排練，繼而篩選編輯至演出。（Devising Theatre）

### (6) 環境劇場

表演地點無處不在是環境劇場的主要特性。

「當代四大戲劇理論家」之一的理察·謝喜納（Richard Schechner），將自己在劇場多年創作、實務與觀察，集結、歸納成一種劇場形式——「環境劇場」

謝喜納於1968年發表〈環境劇場六大方針〉：

- 1.劇場活動是演員、觀眾和其他劇場元素之間的直接面對、交流。
- 2.所有空間都是表演區域，同時，所有的空間也可以做為觀賞的區域。
- 3.劇場活動可以在現成的場地或特別設計過的場地舉行。
- 4.劇場活動的焦點多元且多變化。
- 5.所有的劇場元素可以自說自話，不必為突出演員的表演而壓抑其他劇場因素。
- 6.腳本可有可無。文字寫成的劇本不必是一個劇場活動的出發點或終點。

例子：

i) 《草地郎入神仙府》（國語）

ii) 行為藝術 凝視瑪麗娜

iii) 舞踏 山海塾卵

## Phase I 戲劇藝術類型 - 形式及風格

### 悲劇、喜劇、正劇及荒誕劇的定義

美學家朱光潛【文藝心理學】引述一位法國文藝家對悲喜劇的看法：

悲劇和喜劇都一樣是在描寫旁人的災禍。

災禍是可笑的就叫喜劇，如果是可怕的就叫悲劇。當中帶出的愉快程度有深有淺，都有幸災樂禍的態度隱含其中。

#### (一) 悲劇 (Tragedy) 定義

【詩學】 現存最早具有完整組織架構的美學論述

作者 亞里士多德 古希臘著名的哲學家、自然科學家、教育家、思想家。柏拉圖的學生，亞歷山大大帝的老師

【詩學】的中的悲劇定義

悲劇是對於一個嚴肅、完整、有一定長度的行動（開頭、中間和結尾的事件與相關人物）之模仿，藉由會引起憐憫或恐懼的情節，讓觀眾的情感獲得「洗滌」，並因內心深處產生共鳴而獲得淨化，進而產生崇高、不平凡、嚴肅的感覺。

例子：奧德斯(Odyssey)、哈姆雷特 (Hamlet)、李爾王(King Lear)

#### (二) 喜劇的定義

喜劇同樣源自古希臘酒神節。

一般說法認為，喜劇特性以誇張的手法、巧妙的結構、詼諧的台詞引起人們對醜的、滑稽的事物嘲諷，結局都是皆大歡喜，對正常的人生和美好的理想予以肯定。

例子：《The Frog》（古希臘）、莎士比亞《皆大歡喜》As you Like It

喜鬧劇的節奏更明快，充滿錯摸情節，有時去到荒誕不可思議。

例子：《絕不付帳》Dario Fo Can't Pay, Won't Pay

《禧春酒店》 <https://youtu.be/EvzfhQVzc9s>

### (三) 正劇的定義

正劇源自 18 世紀啟蒙時代。法國啟蒙思想家狄德羅、法國戲劇家博馬舍相繼倡導正劇，并稱之為“嚴肅的喜劇”、“嚴肅戲劇”。19 世紀后成為廣為流行的戲劇類型。兼有悲劇與喜劇的因素，而不受喜劇、悲劇特徵的嚴格約束。以表現嚴肅的衝突為內容，為求多方反映社會生活，劇情多矛盾複雜。

例子：莊梅岩《留守太平間》、杜國威《南海十三郎》

### (四) 荒誕劇的定義

荒誕派戲劇，第二次世界大戰以後西方戲劇界最有影響的流派之一。

荒誕(absurd)一詞，由拉丁文的 sardus（耳聾）演變而來，在哲學上指個人與其生存環境脫節。荒誕派戲劇的哲學基礎是存在主義，否認人類存在的意義，認為人與人根本無法溝通，世界對人類是冷酷的、不可理解的。他們對人類社會失去了信心，這正是二次大戰後，西方資本主義社會現實在意識形態產的反映。

例子：貝克特的《等待果佗》、卡夫卡《變形記》

## Phase I 戲劇藝術類型 - 形式及風格

### 敘事體及非敘事體的分別

敘事體	非敘事體
劇本順序按照事件的發生時序敘述 ie. 1→2→3→4	劇本沒有既定的事件時序 「片段化」
「起承轉合」的戲劇結構	靈活與具彈性
故事為主要骨幹，著重如何說好一個「故事」	主題為主要骨幹，著重如何說好一個主題
明確而統一的角色人物	人物按照片段而出現，不一定有統一的角色人物
<ul style="list-style-type: none"><li>• 莎士比亞的作品（羅密歐與朱麗葉、暴風雨、第12夜…）</li><li>• 古天農《芳草校園》</li><li>• 莊梅岩《找個人和我上火星》</li><li>• …</li></ul>	一休 72A、樹寧現在式單位、 W 創作社《小人國 6》、 ( <a href="https://www.facebook.com/WTheatre/videos/505181687208825/">https://www.facebook.com/WTheatre/videos/505181687208825/</a> ) 《小人國 5》、 ( <a href="https://youtu.be/_3KiZEXPGU4">https://youtu.be/_3KiZEXPGU4</a> ) 《味之素》 ( <a href="https://youtu.be/XPHsK8ra-AA">https://youtu.be/XPHsK8ra-AA</a> )

第十二、十三這兩課，目的不在於系統地講述中國和世界戲劇的歷史——這是需要大部頭著作去完成的任務，而是為了從「史」的角度深化對已經講過的基本理論問題的理解。為此，我們在回顧世界戲劇歷史過程的時候，著重強調的是兩個問題：

第一，世界戲劇是多種多樣的，每一種戲劇的產生、發展、繁榮或衰亡，都有其歷史的、地域的原因。全球的人既有民族、宗教、哲學、意識形態、社會制度上的**差異性**，又有人之為人的**共同性**。因此，戲劇藝術既有**文化上的相對性**——各種戲劇均有其不可替代的價值和存在的意義，又有**文化上的絕對性**——人類在戲劇文化上必有其共同與共通的價值追求，都要不斷捨棄過時的、落後的、非人性的東西，都要孜孜以求新的、先進的、更合乎人性的東西。

第二，世界戲劇的形態千差萬別，但基本上屬於兩大系統——東方系統與西方系統。這兩大系統是自然地、歷史地形成的，究其原因，不外乎自然與社會兩端。最重要的不是探尋其形成的原因，而是注意這兩大系統在它們互相發現之後是如何**互動**的。現在已經很清楚，一方面，西方戲劇在現代化上是走在前面的。當中國「五四」新文化運動中提出「西化」口號，認為建設新戲劇就是按西洋戲劇的樣子去建設，當日本在明治維新之後向西方學習，興起了「新派劇」和「新劇」之時，他們是承認西方戲劇的先進性的。但是另一方面，當德國新派導演布萊希特、俄國新派導演邁耶霍爾德試圖對戲劇進行革新時，他們是那麼鍾情於東方尤其是中國、日本古典戲劇的某些藝術特徵，而法國新派導演阿爾托卻帶著對西方戲劇的極度不滿，從東方巴厘島(Bali)上的原始戲劇表演中找到了他所理想的戲劇形態，從而被激發了改革西方戲劇的靈感。這說明，東西兩大系統帶有很大的對立性、差異性、互補性。沒有對立、差異，也就沒有互補。它們各處一極，形成一個「彼之極即歸於此，此之極即歸於彼」的永恆的「藝術循環圈」——當然，這個「循環」不是簡單地往復，而是螺旋式的上升。

把握住這兩個要點，我們就可以解讀紛繁複雜的世界戲劇史了。

## 一、東方戲劇的「古」與「今」

東方戲劇，主要以印度、中國、日本的戲劇為代表，其共同特徵是「樂」本位與詩、歌、舞的綜合性貫穿古今。中國戲劇已在上一課講過，這裡著重介紹印度與日本的戲劇。

### (一) 印度戲劇

印度是一個文明古國，其戲劇的歷史可以追溯到西元之前的久遠年代。雖然同屬東方戲劇，但它與中國、日本戲劇的最大區別是它的「史詩母題」特徵——這一點倒是與古希臘戲劇遙相呼應的。有一種傳說甚至認為，古希臘的酒神戴奧尼索斯(Dionysus)就是從印度西北部去的一位「天神」變的，而這位因祭祀他而產生了希臘悲劇的戴奧尼索斯又東來印度，變成了古印度主司音樂、舞蹈、戲劇的神——「濕婆」。這種傳說說明，早在遠古時代，東西方之間就存在著文化交流。

印度的古代樂舞(猶如中國上古之「樂」)產生很早。西元前兩千年前後，婆羅門教創立，這一宗教的大神(大梵天)被認為是宇宙的創造者和最高主宰者。《舞論》說，正是這一主宰萬物的大神根據四部婆羅門教的經典(《梨俱吠陀》、《娑摩吠陀》、《夜柔吠陀》、《阿達婆吠陀》)創造了戲劇。這至少說明一點：印度古代戲劇的產生與宗教活動密切相關。事實是，在宗教崇拜中被大量運用的那些民間樂舞、儀式、雜耍、默劇表演等，是印度古劇的原型。同時，在這些宗教的經典中，或有精彩的對話，或有動人的吟誦，或有表演的動作，這些也都是戲劇構成的因素。看似戲劇從書面的經典而來，其實不如說是經典從生活中吸收了這些戲劇因素，又將其傳了下來。

《吠陀》時代之後的兩部偉大史詩《摩訶婆羅多》與《羅摩衍那》被稱為是「印度、東南亞地區戲劇的源泉」(河竹登志夫：《戲劇概論》)。這兩部史詩涉及宇宙、歷史、神話、帝王、仙人的豐富內容，有許多英雄傳奇的故事。雖然在西元紀年之後才整理成文，但其廣為流傳卻是早在西元前幾百年的事。說它們是戲劇的

「源泉」固然不妥，但這兩大史詩確實是一直為印度及其他東南亞地區的戲劇提供著創作的母題、題材和藝術構思的啟發，同時，史詩中的一些朗誦、對話和表演動作也對戲劇的形成與發展具有先導的意義。另外，印度次大陸的列國時代（西元前六世紀—前四世紀）出現了類似中國先秦的「百家爭鳴」的局面。釋迦牟尼（西元前五六一—前四八六）在批判舊教之中創立了佛教，於是層出不窮的佛教故事也大大豐富了戲劇的題材。

印度古典戲劇是用梵語創作和演出的，故而又叫「梵劇」。這種戲劇從形成、發展到繁榮，大約經歷了近千年的時間。西元前五至前四世紀，它初步形成，但在此之前早已有了各種形式的民間歌舞表演藝術在流行著，其中有些演唱形式一直流傳至今。印度古典戲劇，在當時現實生活的激發之下，又吸收了民間歌舞表演藝術、宗教經典與史詩巨著的養料，至西元一至五世紀達到空前的繁榮。在這一繁榮期裡，先後出現了一些優秀的劇作家如馬鳴（西元初期）、跋娑（西元二至三世紀）、迦梨陀婆（西元四至五世紀）、普陀羅迦（西元五世紀）等。這正是印度封建帝國的強盛期，戲劇演出十分活躍。戲劇家並不甘於歌舞昇平，他們不拘於傳統教規，敢於反映社會的不平等現象，表現了古人對幸福、自由、愛情的嚮往與追求。馬鳴和跋娑的劇作長期失傳，直到二十世紀初才被發現。馬鳴的《舍利弗》只存殘卷，寫釋迦牟尼度大弟子舍利弗和目犍連出家的故事。跋娑的劇作均取材於史詩《摩訶婆羅多》、《羅摩衍那》及其他傳說。六幕劇《驚夢記》、五幕劇《神童傳》、二幕劇《五夜》可視為他的代表作，尤以《驚夢記》最為精彩。此劇取材於優填王的傳說，是一齣以戰爭為背景、具有神話色彩的愛情傳奇劇。優填王與王后仙賜的愛情，經歷了關係國家命運的嚴峻考驗而更加情深義篤、忠貞不二。該劇懸念迭起、戲劇性強，語言樸實、描繪生動，捍衛愛與捍衛祖國在皆大歡喜的結局中得到統一。普陀羅迦的十幕劇《小泥車》則是一齣以人民起義反暴君統治為背景的爱情傳奇劇，此劇情節複雜，衝突十分激烈，頌揚了普通人的英勇和善良。「小金車」與「小泥車」的對照寓意深刻，表現了為富不仁的權勢者與清貧而正義的下層人的對立。

印度古典戲劇黃金時代的最大代表是迦梨陀婆，他的《沙恭達羅》（七幕劇）、《優哩婆濕》（五幕劇）和《摩羅維迦與火女王》（五幕劇）都是梵劇經典之作。《沙恭達羅》取材於史詩《摩訶婆羅多》和一些往世書，同屬寫帝王之愛的神話傳奇劇，不過語言更加優美，構思更加精巧。該劇對國王豆扇陀與淨修林仙人義女沙恭達羅曲折愛情的描繪，在宗教色彩之中，充滿大自然的氣息，強調「自然流露」之愛，有很高的人性魅力和藝術價值。「有些戲劇家認為它與《伊底帕斯王》及王實甫的《西廂記》並稱為世界三大古典名劇。」（引同上）在印度則流傳著這樣的說法：「在所有的藝術形式中，戲劇最美。在所有的戲劇中，《沙恭達羅》最美。在《沙恭達羅》中，第四幕最美。在第四幕中，有四百首詩最美（指沙恭達羅與義父王婆離別時的那幾首詩）。」（季羨林主編：《簡明東方文學史》）

印度梵劇與中國古典戲曲有幾點頗為相似：(1) 梵劇有的劇本規模很大，要演十四天甚至一月有餘，這與中國傳奇劇是一樣的。(2) 中國戲曲的表演不外唱、唸、做、打四字，詩、歌、舞的綜合性一以貫之，角色分行當，梵劇亦有類似特徵。(3) 梵劇皆以「大團圓」結局，經歷種種磨難之後，總會是皆大歡喜，中國戲曲亦然。(4) 梵劇中上等人、正面人物說梵語（雅語），下層人物或小丑則說俗語，此亦與中國戲曲同。(5) 中國戲曲（如南戲）開端有「開場」，結尾有「下場詩」，梵劇亦有「前文」做開頭，「尾詩」做結束。這些相同之處，是誰影響了誰？學術界頗有爭議（參閱許地山：《梵劇體例及其在漢劇上底點點滴滴》），但這客觀地說明了東方戲劇本身的共通性。

印度古典戲劇在西元五至七世紀遭遇危機，此後便走向衰落，在十一至十二世紀，它幾乎已不復存在。只有一些書齋劇還叫人想到戲劇這一曾經輝煌過的藝術。帶著這種衰頹之勢，印度戲劇迎來了它由「古典」向「現代」的轉型期。一七五七年印度淪為英國殖民地，爭取民族獨立的長期鬥爭也就從此開始了。同時，西方戲劇文化也隨即來到印度，施加其對東方戲劇的影響。一七八五年在加爾各答首建現代劇院，此為印度現代戲劇之始。一七九五年在加爾各答首次用孟加拉語演出了英國戲劇，意味著古典戲劇統治的世界將要結束。在十九世紀下半葉，戲劇創作與演出的語言、戲劇的取材與藝術形態、戲劇的主題思想，這三者均發生了重大變化。印度戲劇漸次告別了梵語的一統天下。取材視野也從史詩、神話傳說轉向對現實的關注。千年一貫的詩、歌、舞一體的表演雖然繼續存在，但一種新的西方散文化的「對白劇」也興起了。戲劇的精神內涵，不再一味

地以帝王、神仙為上，民族解放、自由、民主等現代啟蒙意識占據了舞台。一批新的劇作家將民族傳統與現代精神相結合，用孟加拉語創作了面貌一新的劇作。如迪拉本圖·米特拉（一八二九—一八七一）的《靛藍園之鏡》，表現了英國殖民者開辦的靛藍種植園中受壓迫工人的反抗。拉姆納拉揚·德爾格爾登（一八二一—一八八六）的社會問題劇《高貴門第》對封建制度進行了批判。

印度現代戲劇最著名的劇作家當首推泰戈爾（R. Tagore, 1861-1941）。他的象徵劇《國王》、《郵局》與諷刺劇《頑固堡壘》，都表現了很強烈的現代意識。他透過新劇的創作和演出，推動了印度現代戲劇運動。

印度現代戲劇興起之後，古典戲劇以及各種歷史久遠的民間演出形式，仍然在當代社會裡存活著、變化著。

## （二）日本戲劇

日本古典戲劇雖然受過印度、中國、朝鮮戲劇文化的影響，但它本身具有顯著的民族特色，是東方戲劇一個重要的支脈。

日本樂舞有著悠久的傳統，對古劇之形成與發展有著很大的影響，這一點是與印度、中國的戲劇文化相同的。

在日本大和朝廷建立中央集權統一國家的過程中，一方面本土原有的樂舞被整理，一方面從中國、朝鮮、印度傳人的樂舞被吸收。西元七世紀初，佛教傳入日本，帶來了中國的「伎樂」，而「伎樂」則是從西域傳入中國的一種戴面具表演的樂舞。後於「伎樂」而興的則是不戴面具的「舞樂」——它們有的來自朝鮮，有的來自中國，還有的來自印尼與印度。同時傳入的中國「散樂」則對日本戲劇的形成關係更大。「散樂」是百戲的總稱，包括音樂演奏、雜技、魔術、滑稽短劇等。「散樂」又因音近而轉稱「猿樂」。一切外來樂舞表演藝術，都經過了「日本化」，並在此基礎上形成了日本古典戲劇「能」與「狂言」。

「能」與「狂言」產生於南北朝時期（一一〇—一一三九）。「能」字含有「技能」、「技藝」之意，在日本，它作為一種戲劇形態，「是集前代各種抒情、敘事藝能之長，熔百家於一爐的舞台藝術」（河竹登志夫：《戲劇概論》）。既是演員又是劇作家的觀阿彌（一一三三—一一三八四）、世阿彌（一二六二—一四四三）父子對「能」這一劇種的創立做出了巨大貢獻。「能」很像中國的元雜劇，有一個主角，相當於「正末」，叫「仕手」，主要配角叫「脇」，相當於「副末」，有時還搭配一兩個人物串戲。有賓白、唱詞，唱則講究韻律，必有樂隊伴奏。劇本結構亦有一定格式。包括對白、唱詞與動作提示的文學腳本叫「謠曲」，抽出單獨清唱的則叫「素謠」。演出以歌舞為主，唱段講究詞章的優美，多化入名人詩句，此亦與中國戲曲頗為相似。如《山姥》一劇的唱詞有「春山無伴獨相求，伐木丁丁山更幽」句，便是出自唐代大詩人杜甫的七律《題張氏隱居》。

「能」的劇目至今還在演出的有二百四十餘種，其中屬世阿彌一人創作的就有近百種，《熊野》是他的代表作之一。主角是女性，以男演員戴假髮表演，故叫「假髮戲」，類似中國的旦角戲。此劇寫貴族公子平宗盛寵愛一位美姬叫熊野，熊野母病，急欲回鄉探視，公子不允，反攜其去京都清水寺觀賞櫻花。此女唱出春盡花落、感時傷世的「和歌」令公子感動，准其探母。這樣的情調往往跨越時代，叫人咀嚼其中的韻味。

世阿彌不僅有大量「能」劇作問世，而且撰寫了多部戲劇理論著作，《風姿花傳》就是其中的一部。該書論及戲劇美學上真（「物真似」）與美（「幽玄」）的關係等一系列問題，在東方甚至世界戲劇美學史上具有重要意義。

「狂言」是與「能」同時興起的日本古典戲劇的另一形態，它起初是作為「調味品」夾在「能」劇演出的幕間以活躍氛圍、逗樂子的，後來才成為一種獨立的古劇樣式。「狂言」是一種笑劇，以對白為主，偶有小曲插入，也不像「能」的唱那樣講究格律與典雅。「狂言」與「能」並存於舞台，說明日本古典戲劇在審美範疇



「能」、「狂言」面具

與情感的把握上善於調節與平衡，使得喜怒哀樂皆得其「中」：前者偏於「白」，後者偏於「唱」；前者偏於「喜」（幽默、滑稽、諷刺），後者偏於「悲」（莊嚴、抒情、歌頌）；前者偏於大眾情趣，後者偏於貴族愛好；前者取材於現實生活，後者取材於歷史、傳說；前者偏於通俗，後者偏於典雅。「狂言」大都為短劇，演員兩三人（主角一人，配角一至二人），有點像中國唐朝的「參軍戲」。例如有一齣「狂言」叫《兩個侯爺》，表演的是兩個土地主本想逞威風欺負一名路人，反被聰明的路人所耍弄，出盡了洋相，典型地表現了當時所謂「下克上」的時代風潮。

十六世紀末至十七世紀中葉（正

當江戶時代之始），隨著商業與城市的發展，日本古典戲劇出現了適應市民審美和娛樂要求的新的形態——

「人形淨琉璃」與「歌舞伎」。「淨琉璃」本是一種早就流行民間的說唱曲藝，故事是「說」出來、「唱」出來，而不是「演」出來的。一六九〇年代，當它與「人形劇」即木偶戲結合以後，就成為一種可供表演的新劇種了。這一新劇種不僅在演技上有所發展，而且產生了许多表現歷史、傳說和現實生活的新劇目。在



日本古代劇場中的花道

「人形淨琉璃」不斷發展的同時，「歌舞伎」也在十七世紀中葉興起了。它比前者的最大優勢是：以真人的表演取代了人所操縱的木偶。「歌舞伎」吸收、發展了傳統的「能」、「狂言」與「人形淨琉璃」的表現手段，有歌、有舞、有說白，演員陣容強，劇目豐富，使戲劇舞台更受廣大觀眾尤其是市民觀眾的歡迎。經過一百多年的曲折發展，「歌舞伎」終於成為日本古典戲劇最優秀的代表而一直流傳至今。

「人形淨琉璃」與「歌舞伎」的出現，雖然從戲劇美學的總體特徵上說，並沒有突破日本古典戲劇的藩籬，仍然屬於「樂」本位的詩、歌、舞綜合表演藝術，但是在三個方面顯然已有不小的變化：

第一，戲劇文學被強化了。近松門左衛門（一六五二—一七二四）這樣卓越的劇作家，不僅以他的劇本創作推動了「人形淨琉璃」的茁壯成長，而且也給「歌舞伎」的繁榮發展注入了文學的生命力。他寫的劇本《景清出家》以其表現人性的力度與震撼心靈的悲劇性，被世人公認為「人形淨琉璃」告別「舊」、迎來「新」的一個標誌。近松一生寫「淨琉璃」劇一百多部，「歌舞伎」劇二十多部，曾有「作家之神」、「東方的莎士比亞」之稱。他既寫歷史劇，又寫現實題材的社會問題劇，而作為社會問題劇的愛情悲劇尤為其所長。如《曾根崎心中》、《心中天網島》等，都是感人至深的愛情悲劇，表現了作者反封建的民主、人道的精神。從江戶末年到明治初期，為「歌舞伎」寫作文學劇本的作家，當以河竹默阿彌（一八一六—一八九三）的影響最大。他一生創作劇本二百多部，代表作有《三人吉三巴白浪》、《加賀騷動》、《土蜘蛛》等。

第二，濃重的悲劇情調。在東方戲劇中，悲劇意識本來較為薄弱，印度、中國古典戲劇，多是「大團圓」結局。但在日本「人形淨琉璃」和「歌舞伎」中，卻有一種很濃重的悲劇情調。如《景清出家》主角挖掉雙目、出家為僧的下場，頗像《伊底帕斯王》的結局。其他許多「心中劇」，大都是男女主角雙雙殉情而死。

第三，戲劇選材的視野注重現實，表現手法注重寫實性，人物散文化的對白得到更多運用。所謂「世話劇」，就是取材於現實生活的社會問題劇。「歌舞伎」演技向著寫實方向發展，加強了動作性和人物對話，產生了以對白為主的戲。

以上三點可視為向現代過渡的先兆。

從明治維新（一八六八）開始，日本戲劇進入了它的現代化時期。東方戲劇的現代化轉型，均與西方戲劇文化的影響密切相關，日本亦不例外，稱此為「歐化改革」。在劇場建築、演出方式、戲劇文學諸方面均以「歐化」（即「西化」）為目標進行改革，體現了一種新的戲劇觀念。在對傳統的「歌舞伎」進行一系列改革實驗的同時，興起了「新派劇」與「新劇」。

「新派劇」之稱是與「歌舞伎」這樣的「舊派劇」相對而言的，因為它是在明治維新之後的自由民權與思想啟蒙運動中產生的一種新的演劇樣式。青年知識份子發動的所謂「壯士劇」、「書生劇」，一般被視為新派劇的發端。這樣的演出，從形式上看是一種改良的「歌舞伎」，但其內容有明顯的反對皇權統治、呼喚自由民主的政治傾向。然而他們的現代民主意識是模糊的。當中日甲午之戰發生，新派劇的倡導者川上音二郎（一八六四—一九一一）竟出於民族主義情緒，演出了鼓吹侵略戰爭的《壯絕快絕日清戰爭》。

「新派劇」是古典形式、現代內容相結合的一種戲劇。如果說「歌舞伎」相當於中國的傳統京劇，那麼「新派劇」就相當於中國的現代京劇了。

「新劇」才真正突破了千年因襲的藝術格局，吸收西方戲劇文化，創造了一種嶄新的日本現代戲劇，它相當於中國新興的話劇。西方的 drama 這一概念有廣義、狹義之別，廣義指一切種類的戲劇，狹義則指詩、歌、舞綜合性分解之後專以對話為主的劇種，與歌劇（opera）、舞劇（ballet）相對，中譯為「話劇」。當日本在一九〇三年上演莎士比亞的《奧塞羅》時，廣告上標榜的是「正劇」，言下之意是說：這才是真正的戲劇，這恰是當時以西方標準看戲劇的表現。這裡說的「正劇」（後來中國用「正劇」這一名稱表達與悲劇、喜劇相區別的一種新型戲劇體裁的概念）就是 drama，指的是一種完全不同於日本古典戲劇的「另類」戲劇形態，即話劇，又叫「對白劇」。這種「新劇」是從西方引進的，故而它的興起必然伴隨著對本土舊劇的批判與對西方戲劇（如莎士比亞、易卜生、契訶夫之作）學習的熱潮。二十世紀初期的二十多年，從「文藝協會」（坪内逍遙、島村抱月發起，一九〇六年成立）到「自由劇場」（小山內薫、市川左團次發起，一九〇九年成立）再到「築地小劇場」（小山內薫、土方與志發起，一九二四年成立），便是日本「新劇」蓬勃發展的年代，在這一

時期，產生了一大批現代劇作家和優秀的現代戲劇作品。其中影響最大的，當首推武者小路實篤（一八八五—一九七六）、秋田雨雀（一八八三—一九六二）與菊池寬（一八八九—一九四八）。他們風格、流派各異，但共同創造了日本嶄新的現代戲劇文學與新的演劇形態。屬於「白樺派」的武者小路實篤，其劇作表現了高度的人文主義精神。他的代表作《他的妹妹》、《一個青年的夢》，反對戰爭及一切危害人類的罪惡勾當，捍衛自由、平等、和平、幸福這些人類共通的價值觀念。這樣的劇作已成為現代文學的經典。同屬這種經典的，還可以舉出《父歸》（菊池寬）、《國境之夜》（秋田雨雀）、《嬰兒殺戮》（山本有三）、《阿武隈情死》（久末正雄）等。

## 二、西方戲劇：從古希臘到文藝復興

### （一）從古希臘到古羅馬

由於古希臘戲劇的繁榮，西方戲劇史有了一個光輝的開端。「沒有希臘文化和羅馬帝國所奠定的基礎，也就沒有現代的歐洲。」（恩格斯：《反杜林論》），《馬克思恩格斯選集》，第三卷）古希臘戲劇是希臘文化的重要组成部分，對歐洲以至東方戲劇有著重大的影響。

古希臘戲劇在西元前五世紀達到全盛，分悲劇（tragedy）和喜劇（comedy）兩大類。其演出形態在歌、舞、對白相結合這一點上類似東方戲劇。它的萌芽當然要早得多，也是在與農業相關的祭祀活動酒神祭中產生的，與我們在第一課第一節講到的農神之祭的「八蜡」頗為相似。但從傳下來的劇本構成規模和精神內容看，古希臘戲劇比同時期的東方古劇（樂舞）更有分量，無疑是兩千多年前世界上最優秀的戲劇。

古希臘戲劇的演出，一齣戲有歌隊五十人，演員一人；後來歌隊減至十二人，演員則先增至兩人，後增至三人。演員雖少，但表演的人物卻不止這個數，一個演員可以透過面具的更換，表演不同的人物。當時在眾多

戲劇家的競爭中，產生了三天悲劇作家：埃斯庫羅斯（Aeschylus，西元前約五二五—前四五六）、索福克勒斯（Sophocles，西元前約四九六—前四〇六）、歐里庇得斯（Euripides，西元前約四八四—前四〇六）。埃斯庫羅斯共創作劇本八、九十部，傳世者只有七部和一些片段。他的悲劇寫人與神、人與人、神與神、人與命運的衝突，劇情驚心動魄，觸及嚴肅、重大的問題。以神話人物普羅米修斯（Prometheus）為主角的一部三聯悲劇只傳下了第一部《被縛的普羅米修斯》，表現了人類童年的「英雄」觀：把人類引向進步，就是正義，就是任何權力和暴力也不能征服的英雄。普羅米修斯把火送給人類，教人類以智慧，使人類走向文明，他因此得罪了宙斯，遭到殘酷的懲罰，但絕不屈服。另一部三聯悲劇《俄羅斯忒亞》有全本傳世，其中所描繪的權力與人性、血親與情仇的鬥爭十分激烈，雖以復仇為核心，但傳達出了古人對民主、法治、正義的嚮往——這可以說是現代意識的古代萌芽，是十分可貴的。

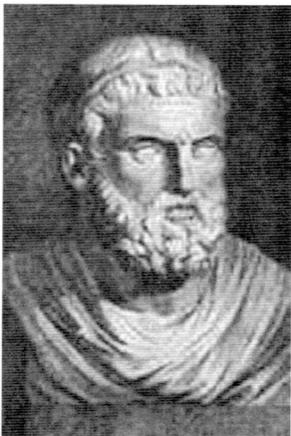
索福克勒斯雖然篤信命運和神，但他的戲劇寫作的視角更加注重人。在他看來，「奇異的事物雖然多，卻沒有一件比人更奇異」，人「學會了怎樣運用語言和像風一般快的思想」，所以「什麼事他都有辦法……」（見索福克勒斯的劇本《安提戈涅》第一合唱歌），這是莎士比亞之前在劇作中對「人」的最高讚賞，因此他特別看重人、人性、人情與人本身的命運。希臘城邦民主制這種古代文明的要義，在索福克勒斯的劇作中得到了比較充分的體現，故而他的作品更受雅典觀眾的歡迎。他共創作劇本一百多部，流傳至今者有七部。悲劇《伊底帕斯王》不僅是他的代表作，而且也是全世界兩千多年以來影響最大的一部人類悲劇的經典。命運代表著一種人對其無能為力反而被其支配的巨大的「客觀勢力」。悲劇英雄最後未能逃避殺父娶母這可怕的命運，但他並沒有屈服。第一，他充分發揮了自己的主體精神，為維護人倫美德和人的尊嚴而不惜盡最大的努力。第二，為了解除民眾的疾苦，他必須追查天災的原因，



埃斯庫羅斯像

即使越來越感到這要「查」到自己頭上，他也絕不退縮。而一旦真相大白，殺父娶母者就是自己，他毅然懲罰自己——親手刺瞎雙目，自我流放。僅此兩點就足以說明《伊底帕斯王》不滅的藝術魅力和思想光輝。這種「不自由」之下的「自由意志」，在作者另一部悲劇《安提戈涅》中也得到了強烈表現。

歐里庇得斯善於以哲學家的批判精神去把握人的情慾，尤以表現女性的愛、恨之情見長。他不像索福克勒斯那樣「按人應有的樣子來描寫」，而是「根據人的實際形象塑造角色」（亞里斯多德：《詩學》）。他對神有所質疑，更注意觀察現實的社會和人，對下層人抱有濃厚的同情之心。他一生寫了九十



索福克勒斯像

多部戲，保存下來的有十九部悲劇和一部《薩提兒》劇（Satyr Play，古希臘悲劇演出中附加演出的滑稽短劇，是一種早期的諷刺劇）。《美狄亞》與《希波呂托斯》便是他的代表作。這兩部悲劇雖然寫的是神話故事，但作者把神人化了，對人的「愛」、「恨」之情表現得淋漓盡致。如果說索福克勒斯的《伊底帕斯王》是人類一切「亂倫」戲的最早源頭，那麼歐里庇得斯的《美狄亞》便是全世界歷來「痴心女子負心漢」母題的第一個揭示者。正是這種「源頭」意義和「原型」價值，使古希臘戲劇獲得了人類文明史上不可逾越的成就。即使它的黃金時代隨著最後一位悲劇家歐里庇得斯的去世而結束了，但它在以後的年代裡將不斷被人類提起，並向未來的戲劇注入藝術與精神的力量。

古希臘不僅是悲劇的源頭，也是喜劇最先誕生的地方。它稍遲於悲劇，也在西元前五至前四世紀有過一段繁榮期。悲劇寫神、帝王、貴族、英雄，喜劇則寫普通小人物。悲劇取材於神話、史詩，喜劇則取材於現實的世俗生活。悲劇莊嚴，喜劇詼



歐里庇得斯像

諧，它們的舞台呈現方式也各不相同。那時喜劇不像悲劇那樣受重視，但它卻敢於在舞台上開開悲劇的玩笑，並以自己特有的審美方式同樣反映了那個時代。前期喜劇的政治諷刺是古希臘城邦民主制開出的一朵永不凋謝的花，為後世一切諷刺藝術所仰望；後期希臘喜劇的情節營造模式也為後世喜劇所繼承。前期喜劇的代表是阿里斯托芬（Aristophanes，西元前約四四八—前約三八〇），他的作品的最可貴之處在於其社會批判與政治諷刺精神。他寫過四十多部喜劇，流傳至今的有十一部。《騎士》對貪污腐敗、欺騙人民的政客進行了辛辣的諷刺，並呼籲被欺騙、被愚弄的人民覺醒。《阿哈奈人》（*The Acharians*）是反戰爭、頌和平的，其背景也是政治諷刺。後期所謂「新喜劇」，以米南德（Menander，西元前約三四二—前約二九二）之作為代表，失去了阿里斯托芬的政治諷刺精神，而把非政治性的滑稽詼諧生活故事搬上了舞台。很多年後在埃及發現他的劇本《恨世者》，就是一齣家庭與愛情喜劇，其中「恨世者」（古怪之人）的形象開了後世一切性格喜劇的先河。

古希臘不僅是世界戲劇創作的光輝起點，而且戲劇的理論批評也由此發端。柏拉圖（Plato，西元前四二七—前三四七）出於反民主立場，反對戲劇藝術，以為它有害於世道人心。他的學生亞里斯多德（Aristotle，西元前三八四—前三二三）則反其道而行之，從民主立場出發，看到了戲劇藝術的價值，並著有《詩學》一書，為世界戲劇美學奠定了基石。這兩種基本傾向，可以說是自古至今、從西到東，一直存在著的。只是越到後來，其表現形態更加隱晦曲折而已。

從古希臘到古羅馬，戲劇有「變」。以「史」的眼光來看，這「變」並不是從低向高的發展。總的說來，羅馬的戲劇遠不及希臘，已失去那種高度的人性震撼力和精神衝擊力。儘管有豪華劇場與精心裝飾，「然而，這些劇場不過是外觀華麗的軀殼，包藏在裡面的卻是一種瀕於死亡的藝術」（菲利斯·哈特諾爾：《簡明世界戲劇史》）。不過，羅馬戲劇作為一種「過渡」，作為古希臘戲劇的「傳遞者」，亦有其歷史的意義。例如，悲劇作家塞內加（Seneca，西元前約四一—六五）改編過許多希臘悲劇，對後世悲劇創作頗有影響。普勞圖斯（Plautus，西元前約二五四—前一八七）的喜劇《孿生兄弟》為後來的莎士比亞所借鑑而創作《錯誤的喜劇》，他的《一罐金子》則為莫里哀的《慳吝人》提供了最初的藍本。泰倫提烏斯（Terence，西元前約一八六—前一六一）的喜劇雖然充滿貴族氣，嚴肅有餘而活潑不足，缺少大眾所喜愛的情趣，但他的《福爾彌昂》在喜劇「計謀」設計上對後世影響不小，其題材直接為莫里哀運用，創作了《司卡班的詭計》。莫里哀還用泰倫提烏斯的《兩兄弟》的題材，寫了《丈夫學堂》。

因此可以說，羅馬戲劇的歷史傳遞作用遠勝過它本身的價值。

## （二）從中世紀到文藝復興

西元五世紀西羅馬帝國的滅亡，宣告了西方古代社會的結束與中世紀的開始。

**中世紀不是戲劇的世紀。**宗教神學的統治是扼殺人性的，戲劇當然遭到禁止。後來神學統治者又轉而想利用戲劇作為宣傳宗教神學、對人進行「教育」（實即蒙蔽）的工具，這在表面上與完全禁止自然是不同的，但卻在歷史上開了一個「戲劇工具化」的先例。此一傾向亦如上面提到的柏拉圖「反民主」反戲劇」的主張一樣，也是從古至今、自東到西，一直貫穿下來的。

中世紀的宗教戲劇有一個演變的過程，在英、法、德等地也各有不同的表現方式。較好者是不限於教條與《聖經》故事的演義，而是添加了一些塵世生活的反映，有時還曲折地表現出人的微弱的覺醒，但總體上它是離不開宗教迷信的籠罩的。法國的「宗教奇蹟劇」與「神祕劇」，英國的「宗教道德劇」都有相當的發展，其中也不無稍微可觀之作問世，從中多少可以窺視當時某些社會人情與精神風貌。

中世紀戲劇中真正具有一定的思想與藝術價值，並給後來文藝復興時期的戲劇繁榮提供了藝術資源的，是中世紀末期大興的「鬧劇」（*farse*，又譯笑劇）。此一劇種是希臘羅馬喜劇（*comedy*）的變體，流行於西歐各國，在法國最為盛行，屬於一種民間的和市民的非宗教文化。這種鬧劇不再以沈重而嚴肅的《聖經》為題材，而直接從豐富多彩的現實生活中取材，同時又從那些一直沒有被神學污染過的民間戲劇中吸收了語言、智慧和戲劇的技巧，以「笑」為武器，揭露社會上種種虛假、愚昧、醜惡的人和事，給人以智慧和愉快。如當時著名的鬧劇《巴特蘭律師》（法國）善於結構喜劇性情節，一連串「騙術」環環緊扣，逗出觀眾不斷的笑聲。窮律

師巴特蘭行騙固然不足為訓，但他騙的是那個自私貪婪、為富不仁的布商。而當巴特蘭正在得意之時，他卻又陷入了牧童之「騙」。還有一種叫做「愚人劇」的鬧劇也曾稱盛一時，有一齣《愚人王的戲》，是專門出教會的洋相的。

當黑暗的統治面臨末日，必有笑聲大起。中世紀行將結束時，鬧劇的蓬勃興起，正是為了用笑聲「把陳舊的生活形式送進墳墓」，「為了人類能夠愉快地和自己的過去訣別」（馬克思：《黑格爾法哲學批判》導言），《馬克思恩格斯選集》，第一卷）。

**文藝復興時代的戲劇**，既是中世紀戲劇某些因素的發展，又是總體上對中世紀戲劇的反動。形式上是「復古」，因為它復興了古希臘羅馬戲劇那些被中世紀阻斷了的戲劇精神；內容上則是創新，因為它完全否定和超越了中世紀戲劇那種非人的、反人的宗教迷信思想，重建了戲劇舞台上「人的世界」。

從中世紀到文藝復興，從「神的戲劇」到「人的戲劇」，從叫人愚昧、失卻主體性的戲劇，到叫人覺醒、發揚主體性的戲劇，這是一個偉大的轉折和歷史的進步。這一轉折和進步在西方和東方各個不同的國家和民族都要發生，只是發生的早晚時機有所不同，具體的表現形式有所不同而已。

西方文藝復興始於十四世紀下半葉，先在義大利，然後及於西班牙、英國、法國等國家，在文學藝術和戲劇領域引起了巨大的變化，創造了光輝的成就。資本主義發端期的市場經濟，使劇院迅速增加。譬如，在倫敦泰晤士河畔就立起了一大批新式劇院，這正是戲劇繁榮的象徵。古代建築學的重新發現與新的建築學著作的問世，促進了劇場與舞台建築的改善。戲劇物質外殼的優化，正是為了容納與呈現這新的歷史時期豐富多彩的新精神。這種新精神的要義有二：

一是以人為本的人文主義精神，這是全人類的一次覺醒，是對以神為本的宗教迷信的大顛覆。承認人的生存、本性和慾望，反對禁慾主義，主張人在物質享受上追求愉快的合理性。與此相聯繫，主張理性原則，認為人有權利思考和追求知識。

二是主張人人平等，反對等級特權。尊重個性的自由與獨立，反對對人的個性的壓制與扼殺。與此相聯繫，反對矯飾、虛偽，崇尚自然、真誠。

三是維護國家統一、民族獨立，內反對建割據、外反侵略擴張的**愛國主義精神**。

文藝復興時期的戲劇千差萬別，不論是寫宗教問題、政治問題，還是寫倫理道德問題及其他種種問題，不論是驚心動魄的悲劇還是詼諧調笑的喜劇，其核心精神大體不出這三點。這三點集中到一點，就是人文主義（Humanism），又叫人道主義精神。

文藝復興在義大利開始較早，但發展並不充分。古希臘的《詩學》被發現，但卻被解釋成「三一律」之所本。知識界「復古」有餘，創新不足，面貌一新的劇作不多。喜劇如馬基雅弗利（Niccolò Machiavelli, 1469-1527）的《曼陀羅花》，悲劇如阿雷蒂諾（Pietro Aretino, 1492-1556）的《奧拉齊婭》，田園劇如塔索（Torquato Tasso, 1544-1595）的《阿明達》，算是多少有一些文藝復興精神的作品。真正有成就的戲劇，當首推民間大眾的「即興喜劇」。這種戲劇不需要現成的文學劇本，由演員根據一個預先商量好的劇情提綱，在舞台上現編現演。它表現世俗生活，洋溢著自由、民主意識，活潑、自然、富有生氣。如聰明機智、操縱一切、充滿樂觀精神的僕人形象，在他與種種外強中乾的愚蠢人物的「智鬥」中，充分體現了這些特點，因而是最受觀眾歡迎的。

義大利即興喜劇對西班牙戲劇的發展給予了積極的影響，在西班牙，一直被教會控制的戲劇「一統天下」，在文藝復興運動中被打破了，大眾世俗戲劇起而占領了舞台。既是演員又是作家的魯埃達（Lope de Rueda, 1505?-1565）首先從演出方面為這種大眾世俗戲劇打開了局面，他是西班牙民族戲劇的奠基者。此後，在人文主義戲劇與宗教貴族戲劇的長期對抗之中，以維加（Lope de Vega, 1562-1635）為首，包括卡斯特羅（Guillén de Castro, 1569-1631）、莫利納（T. de Molina, 1580?-1648）和阿拉爾孔（J. R. de Alarcón, 1581-1639）等劇作家，形成了一個人文主義戲劇學派。維加劇作產量甚豐，常遭統治者迫害，其創作亦曾被禁。他的劇作不僅在內涵上充滿人文主義精神，揭露封建貴族的罪惡，在藝術表現上亦不拘格套，敢於創新（這從他的《當代編劇的新藝術》一文即可看出）。他以其一生的光輝成就被譽為「自然的奇蹟」、「天才中的鳳凰」。他的代表作如《園

《丁之天》、《羊泉村》、《塞維亞之星》等，以其揭示人性之力、表現人文主義之深，享有世界性的聲譽。儘管他也有時也把國王寫成「正義」的化身，但他評判真善美的價值標準卻是與王權正統觀念相對立的。所以在《塞維之星》的劇終，連國王也得向良心和正義屈服。

比維加後出的劇作家卡爾德隆(P. Calderón de la Barca, 1600-1681)雖然在創作上頗有成就，但他代表著文藝復興的退潮期。儘管他也曾寫出一些揭露封建貴族罪惡、捍衛平民尊嚴的劇作(如《薩拉梅亞鎮長》)，但在總體上卻在向中世紀的宗教劇「回歸」。其《人生如夢》一劇，影響深遠，然而其核心精神不外是天主教教義——禁慾與懺悔。

文藝復興戲劇——「人的舞台世界」的最亮之點在英國，前述文藝復興新精神的三點要義，在這裡表現得最為充分、最為強烈，對後世的影響也最大。如果說古希臘戲劇是世界戲劇的第一個高峰，那麼，自從出現了莎士比亞的戲劇，第二個高峰就巍然立起了。這兩個高峰，後人學習它們，從中獲取豐富的文化資源，卻很難超過它們。在莎士比亞登上劇壇之前，英國戲劇已經乘著文藝復興之勢，在伊莉莎白時代繁榮起來。尤其值得注意的是，學校和大學研讀古典劇本與理論，進行編排演出，提高了戲劇的文化內涵，使戲劇大放異彩。當時出現了一批有「大學才子」之稱的劇作家，如馬洛(C. Marlowe, 1564-1593)、格林(R. Greene, 1560?-1592)、基德(T. Kyd, 1558-1594)、黎里(J. Lyly, 1554?-1606)等，他們不僅堅持著人文主義的立場，在精神上做著開路前衛，而且在戲劇語言的優美、劇本結構的考究、人物性格的刻畫諸方面都做出了可貴的貢獻。這都為莎士比亞的出現做了充分準備。

莎士比亞(W. Shakespeare, 1564-1616)是一位天才的劇作家。他的戲劇創作，其題材之廣泛、體裁之多樣、手段之靈活、風格之多變、語言之優美，可以說是空前絕後的。然而這一切「多」又不是無機混雜，而是有機地形成了一個獨特而統一的「莎士比亞」。他可以包容別人，集人之大成，別人卻無一能與他比肩。前述泰晤士河畔立起的一批新劇院，如果沒有莎士比亞，都將成為毫無意義的空殼。他的戲劇的文化內涵通向大學，而其經營運作則與「天鵝劇院」、「環球劇院」連在一起。他的成就之大、包容之廣使得有些人不敢相信他名下

的那些璀璨明珠般的作品是出自一人。

莎士比亞的創作很多，但流傳至今的只有三十九個劇本和一些詩作。他是一位被研究得最多也是爭議最多的戲劇家。總的說來，他是極有人性、極有人氣的大藝術家。本課第一節提到古希臘索福克勒斯對人的讚美，莎士比亞對人的重視又進了一步：「人類是一件多麼了不得的傑作！多麼高貴的理性！多麼偉大的力量！多麼優美的儀表！多麼文雅的舉動！在行為上多麼像一個天使！在智慧上多麼像一個天神！宇宙的精華！萬物的靈長！」（語出《哈姆雷特》）要了解莎翁的價值，最佳方法是直接讀他的劇本。他的悲劇之作如《哈姆雷特》、《奧塞羅》、《李爾王》、《麥克白》等，喜劇之作如《威尼斯商人》、《無事生非》、《皆大歡喜》、《第十二夜》等，都是歷代演出不絕，而且也是經得起反覆誦讀的文學經典。另外，像《羅密歐與茱麗葉》這樣充滿青春浪漫氣息的爱情悲劇，像《理查二世》、《亨利五世》這樣寫法不同、各有寄託的歷史劇，也是歷來頗受歡迎的作品。讀莎劇，重在發現和體驗人和社會的真實，發現和體驗人性的本質和力量。譬如，人與權力，人與金錢，人與愛情，從這當中演出的一幕幕悲劇和喜劇，我們深深體會到什麼是正義和良知，什麼是邪惡和愚蠢，什麼是慾望和道德，什麼是真、善、美，什麼是假、惡、醜。文藝復興的時代精神在這些劇作中都化為有血有肉的人物性格及其關係，化為喜怒哀樂的具體情感。如果把握不住每一部劇作的**真精神**，單在人物身上貼標籤，單把人物當作某一概念的化身和時代精神的傳聲筒，或動輒說作品是某某社會的「縮影」，階級鬥爭的「圖畫」，那就離開莎劇旨趣很遠了。有人說伊阿古(《奧塞羅》)是「資產階級野心家陰謀家的人物形象」，有人說哈姆雷特「是人文主義者」，又有人說他「不是人文主義者」，都是一種簡單化、教條式的皮毛之見。莎劇每部作品，用莎翁自己的話說：「始終是反映自然，顯示善惡的本來面目，給它的時代看一看它自己演變發展的模型。」（語出《哈姆雷特》）其精神內涵是綜合性



莎士比亞像

的，是從人物性格、命運及其互相關係中透出來的，而絕非孤立地用個別人物的「言一行來「註釋」的。

莎士比亞去世之後，還有一些劇作家在繼續著他的道路，瓊森 (Ben Jonson, 1572-1637) 就是其中最突出的一位。他是莎翁之友，也是真正理解莎劇價值之人，所以他能說出莎是「時代的靈魂」，「他不屬於一個時代而屬於所有的世紀」這樣的話。然而瓊森已不能挽人文主義戲劇之頹勢，「反映自然」的清新剛健之氣，被宮廷貴族戲劇的雕飾浮華之風所吞沒。一些有鮮活生命力的東西，被視為「粗俗」。至此，文藝復興戲劇走到了它的盡頭。當然，它的靈魂會飛出軀殼，飛到以後的時代去。

### 三、西方戲劇：走向現代

#### (一) 從古典主義到啟蒙主義

文藝復興過後，接下來的一個大浪潮便是古典主義。這很像是歷史的後退，但又不是後退，這是一次不可避免的前進中的迂迴。歷史不允許文藝復興直達後來與它相通的啟蒙主義，需要經過古典主義的迴旋，事物的本質才更加顯露。本來文藝復興就有兩面：一是「復古」，從古希臘羅馬獲取資源和榜樣，這也可以叫做「古典主義」；一是「啟蒙」，即突破中世紀宗教神學的束縛，在戲劇的表現方法和精神內涵上開闢新的天地，這也可以叫做「啟蒙主義」。在文藝復興的退潮期裡，出現了「巴洛克」(baroco) 之風，這是人的精神下滑、萎縮而在藝術表現上追求新奇、誇飾、雕琢的一種頹廢傾向。這是「傾斜」，誰來正之？法國戲劇擔當了這一歷史的角色。文藝復興的主角是英國，這次古典主義的主角便是法國了。古典主義截取的是文藝復興「復古」的一面，它所反對的則是文藝復興之「啟蒙」的一面，自然是重在「立規矩」，遏制藝術創新精神。

**古典主義戲劇。**如果說中世紀是「神」的戲劇，文藝復興是「人」的戲劇，那麼古典主義則是「皇權」的戲劇。君主專制者路易十四說：「朕即國家。」皇權的戲也就是國家戲，他們為這種戲劇立下了一些絕不可違背的「規範」：一曰「理性」，二曰「典雅」，三曰「逼真」，四曰「三一律」，五曰嚴「悲喜之別」。這些原則在古典主義理論家布瓦洛 (N. Boileau, 1636-1711) 的《詩的藝術》中均有闡述。所謂「理性」並不是後來啟蒙主義者所講的人文主義、自由、民主的理性，而是一種否定「個人」、「個性」和人的正當要求的文化專制主義，只講「國家」、「民族」、「皇權」的至高至尊的「原則」。這是對文藝復興「人的解放」的反動，也為以後一切年代的文化專制提供了一個「模式」。所謂「典雅」，是指戲劇的人物、語言、情趣、風格均出於「理性」，合乎官方與貴族的要求，講究排場、工整、華貴等。文藝復興戲劇中那些代表著人的活力的生氣勃勃的事物與普通人的藝術追求，被斥為「粗俗」，這樣，「典雅」就往往與刻板、僵化、反大眾的傾向聯繫在一起。所謂「逼真」，是反對巴洛克式的雕飾，反對胡編亂造劇情，使舞台接近自然，這當然是好的。但當這一原則成為反對舞台時空自由、強行限制一齣戲的時間、地點、事件的所謂「三一律」的根據時，就又走到事物的反面了。至於對悲劇和喜劇嚴加區分，也是從維護「理性」、「典雅」出發而拋棄了文藝復興在「悲」、「喜」融會貫通上已取得的進步。古典主義強調悲劇一定要以國王、貴族為正面英雄，並要歌頌其「美德」，以教育人民。

古典主義的戲劇家既遵守古典主義的原則，又以自己的才智突破其限制，創作了一批堪稱經典的作品。其中悲劇作家高乃依 (P. Corneille, 1606-1684) 的《熙德》、《賀拉斯》、拉辛 (J. Racine, 1639-1699) 的《昂朵馬格》、《費德爾》、喜劇作家莫里哀 (Molière, 1622-1673) 的《可笑的女才子》、《丈夫學堂》、《太太學堂》、《偽君子》(又譯《塔爾杜夫》)、《吝嗇鬼》(又譯《慳吝人》) 等，都是古典主義時代的優秀代表作。他們是矛盾的：藝術創作的天才，「美」的追求的自由本性，使他們常常「違規」，遭到官方干涉和評論家的指責；但另一方面，那些清規戒律也確實束縛了他們。高乃依、拉辛儘管優秀，但終究達不到莎士比亞悲劇的藝術高度。萊辛曾斷言，如果說莎士比亞的歷史劇是巨幅壁畫，則法國古典主義的歷史劇只不過是鑲嵌在戒指上的小品而已。而莫里哀的喜劇要好一些，他大體可望莎翁喜劇的項背。法蘭西喜劇院的演出獲得了世界聲譽，古典主義戲劇對歐洲十七至十八世紀戲劇的發展也曾有過積極的影響。

但是古典主義作為一種文化思維模式，也會飛越歷史，在另一時代的專制型文化中部分地、變型地再現。譬如，在它二三百年後，蘇聯和中國的「紅色經典」中就再現過古典主義精神。官方評論家、法蘭西學院院士夏潑蘭奉專制首相黎塞留之命，針對圍繞高乃依《熙德》的爭論發表《法蘭西學院對《熙德》的意見》，官方權威一下子就平息了爭論，宣布了高乃依的失敗。後來蘇聯、中國也常用官方決議與定調文章解決文藝爭端，一統文藝「天下」，中國「文革」中的「樣板戲」可以說是古典主義的當代載體。

啟蒙主義是十八世紀中葉針對古典主義而起的「革命」，啟蒙主

義顛覆古典主義而繼承了文藝復興的精神。啟蒙，英文叫 enlightenment，俄文叫 Просвещение，都是照亮的意思。人在專制制度之下，被蒙蔽，化為奴，頭腦裡一團漆黑，塞滿了「治人」者製造的種種迷信與教條。啟蒙主義以新的「理性」照亮人的頭腦，使之成為一個獨立自主之人，一個意識到「人」的價值和尊嚴的人。自由、平等、博愛，民主主義、人道主義（即人文主義）由此而得張揚。因此可以說，啟蒙主義是文藝復興「人的發現」的繼續與發展。它不僅適應新興資產階級的需要，也符合除專制者之外一切人的利益。所以恩格斯說，連「無產者」的「社會主義」在理論形態上都是啟蒙主義「進一步的、似乎更徹底的發展」（恩格斯：《反杜林論》，《馬克思恩格斯選集》，第三卷）。

啟蒙主義是世界歷史的一大轉折，如果說文藝復興是向現代過渡的準備，那麼，啟蒙主義至少在人的精神領域裡已經開始了向現代的轉型。它在哲學、政治、文學藝術等各方面的成果是屬於全人類文明的，正如東方的啟蒙思想也是屬於全人類文明一樣。啟蒙主義戲劇最先在英國興起，出現過謝里丹（R. B. Sheridan, 1751-1816）的風俗喜劇《造謠學校》一類有價值的作品，但總體說來成就大不如法國、德國和義大利。啟蒙主義這一新潮的主角，仍然是由法國來唱的。啟蒙戲劇家伏爾泰（Voltaire, 1694-1778）、狄德羅（D. Diderot,

1713-1784）與博馬舍（P. A. C. de Beaumarchais, 1732-1799）從理論和創作兩個方面對古典主義戲劇展開了全面批判，確立了啟蒙戲劇現實主義的美學原則，這些原則恰恰與前面提到的古典主義的五大原則針鋒相對。雖然都講「理性」，但內涵完全不同。古典主義的「理性」出自文化專制主義，而啟蒙主義的「理性」則代表著人的覺醒與解放，後者是審判一切非人之事、非人之理的最高「法庭」，其基本點就是人道主義、民主主義，就是自由、平等、博愛。他們打破古典主義關於悲劇、喜劇壁壘森嚴的舊規，提倡新體裁「正劇」（又叫「嚴肅劇」）。我們在第四課第三節已介紹過狄德羅、博馬舍關於「正劇」的理論。這裡要再次強調的是，這一理論為戲劇打開了一條通向現代的新路。看戲的人和戲中所搬演的人不再分什麼貴族與平民、皇上與百姓，此其一。劇中人物不再僅僅作為那些沉重的「理念」的化身，而成為一個個有鮮活個性的人，此其二。戲劇語言不再是「典雅」的詩，而是貼近生活、表現性格的散文，此其三。這三點對於十九世紀現實主義戲劇的興起，是具有先導的意義的。

啟蒙主義劇作，在法國有伏爾泰的《札伊爾》和《中國孤兒》、狄德羅的《私生子》和《家長》（或譯《一家之主》）、博馬舍的喜劇三部曲《塞維爾的理髮師》、《費加羅的婚禮》、《有罪的母親》等。在義大利有哥爾多尼（C. Goldoni, 1707-1793）的《一僕二主》、《女店主》等。在德國有萊辛（G. E. Lessing, 1729-1781）的《明娜·封·巴爾赫姆》、《愛米麗雅·伽洛蒂》、《智者納旦》等。這些劇作的題材、主題各不相同，但共通的精神就是：以新的理性啟人之蒙。有的政治性強一些；有的文化味足一些。此外，萊辛著有《漢堡劇評》，在理論上也頗有建樹，他近與法國啟蒙主義相呼應，遠招莎士比亞之戲魂，一掃古典主義不良影響，推動德國戲劇走向現代。其影響所至，又在德國出現了以啟蒙精神捲起的「狂飆突進」運動，誕生了兩位大戲劇家——歌德（J. W. von Goethe, 1749-1832）和席勒（J. C. F. Schiller, 1759-1805）。歌德的《埃格蒙特》、《塔索》、《浮士德》，席勒的《強盜》、《陰謀與愛情》、《威廉·退爾》等劇，既是啟蒙主義的代表作，又體現了後起的浪漫主義精神。



莫里哀扮相

## 二 從浪漫主義到現實主義

如果說啟蒙主義是在法國大革命之前為其做了精神上的準備，那麼與啟蒙主義一脈相承的浪漫主義，則是在法國大革命之後對新的現實不滿、憂慮、焦躁之情的反映。二者是相通的：都反古典主義，都招莎士比亞戲劇之魂，都呼喚民主、平等、自由之精神；二者亦各有別：啟蒙重理性，浪漫則重情感，前者既可通向現實主義，也可通向浪漫主義，後者則純然是與現實主義同時發展的一種文學的方法與流派，而且其中還往往摻雜著與啟蒙精神相悖之處。有人把有違啟蒙之道的浪漫主義稱為「消極浪漫主義」，浪漫主義的總體特徵是：追求主觀情感的強烈表現，不拘格套，形式自由，題材奇特，風格豪放，故而詩歌為其首選。作為一種思潮、流派與文藝運動的浪漫主義，它於十九世紀上半葉，一度在法國、英國、德國甚至俄國興起。

浪漫主義戲劇，依然是法國最盛，代表人物便是雨果（V. Hugo, 1802-1885）。他為自己的劇本《克倫威爾》所寫的序言（一八一七），對古典主義美學原則進行了有力批判，被稱為浪漫主義戲劇的宣言。但直到他的浪漫悲劇《愛爾那尼》（Hernani）演出轟動劇壇（一八三〇），浪漫主義戲劇才算是取得了勝利。該劇反對皇權貴族的政治色彩甚濃，以「情」為主，將政治與愛情奇特地糾結在一起，並將一個由貴族淪為綠林大盜的青年愛爾那尼作為悲劇英雄，結構上也不守「三一律」的規矩。這些均引起了古典主義一派的激烈反對，但青年浪漫派卻熱情支持了此劇的演出。由此形成風氣，劇壇都「浪漫」起來。維尼（A. de Vigny, 1797-1863）、大仲馬（A. Dumas père, 1802-1870）、繆塞（A. de Musset, 1810-1857）諸家之作稱盛一時。但不久也就變味，失卻了精神的力量。原來浪漫主義戲劇在情節營造上多出奇巧之法以引人（如喬裝改扮，壁室藏人，隱蔽樓梯，暗投毒藥等等），這些手法一旦使劇情的結構「技術化」而缺乏現實生活內容的支撐，就會使「浪漫」僅僅剩下華麗的外衣了。這種傾向當然是與人在精神方面的衰微有關的，作為浪漫主義之「同胞兄弟」的「情節劇」和「佳構劇」大都有此特徵。如斯克里布、薩爾杜的戲劇，多以奇巧而縝密的結構取勝，而在反映現實、刻畫人物上卻較弱，故被稱為「佳構劇」。這一點，我們在第二課第三節已經提到了。在英國，拜倫（Lord Byron）、雪萊（P.

B. Shelley）這樣的浪漫主義大作家，其成就主要在詩歌方面，其劇本亦不過是一種詩歌寫作方式，與舞台演出並不結緣。在浪漫主義戲劇本就不強的情況下，法國傳人的情節劇使英國出現了「情節劇的狂熱」，「優秀演員正是在表演技藝好而內容低劣的新劇目上浪費了他們的才華」。在德國，歌德、席勒成就輝煌，是浪漫主義戲劇的真正代表。在他們之後，也是「因循著情節劇和佳構劇的法國戲劇的套路」（《簡明世界戲劇史》），這些都只能是浪漫主義戲劇的末流了。

至十九世紀下半葉，西方戲劇的潮流從浪漫主義一變而為現實主義。除了社會原因之外，這也是藝術自身平衡所致。包括戲劇在內的文學藝術，其內部本來就有兩股相反而又相成的「力」：「浪漫」之力與「現實」之力。從古希臘以來，這兩股力就存在著。然而當十九世紀上半葉，這「浪漫」之力發展為一股強大潮流，歷史才賦予它一個「浪漫主義」之名。就在同時，「現實」之力也在形成潮流，至十九世紀末，便壓倒了浪漫主義，此時「現實主義」也就被歷史命名了。當法國的情節劇、佳構劇盛行之時，奧日埃（G. V. Augier, 1820-1889）、小仲馬（A. Dumas fils, 1824-1895）等劇作家不滿於這種戲劇專尚情節結構之技巧而忽視現實生活內容的傾向，起而另闢新路——關注社會，提出問題，討論問題，於是「社會問題劇」興起。這是一股現實主義潮流，至挪威的易卜生（H. Ibsen, 1828-1906）、愛爾蘭的蕭伯納（G. B. Shaw, 1856-1950），達到高潮。其間還交叉發生了法國左拉（E. Zola, 1840-1902）對自然主義戲劇的提倡，他主張戲劇要像自然科學一樣「探索自然，解剖人類，描摹人生」，筆觸應當準確，並且獨創有力，舞台上要「去掉裝腔作勢的朗誦，誇大的語言和過火的感情，使作品具有真實的品性」（左拉：《自然主義與戲劇舞台》）。這是受了十九世紀新興的實證主義（positivism）哲學和進化論（evolutionism）的影響而產生的一種戲劇思潮，雖然叫自然主義（naturalism），實質上也就是現實主義（realism）。二者在後來的發展中合為一。易卜生的社會問題劇《社會支柱》、《玩偶之家》、《群鬼》、《人民公敵》，左拉的自然主義劇作《特雷斯·拉甘》，蕭伯納的《罇夫的房產》、《華倫夫人的職業》等所謂「不愉快的戲劇」，以及英國高爾斯華綏（J. Galsworthy, 1867-1933）的《銀匣》、《鬥爭》等，都是現實主義的代表作。由於它們對社會的批判性，有時被人稱為「批判現實主義」的戲劇。

現實主義是十九至二十世紀世界戲劇發展的主潮，不僅盛行於西方，而且遍及東方各國，對推動人類戲劇藝術之現代化起了重大作用。法國「自由劇院」（安托萬王之）、德國「自由舞台」（布拉姆王之）的創立，英國「獨立劇院」（格蘭王之）的誕生，俄國「莫斯科藝術劇院」（斯坦尼斯拉夫斯基之）的問世，都是現實主義戲劇興盛的標誌，許多現實主義名劇就是在這樣的劇院裡與觀眾見面的。除了前述幾位現實主義劇作家之外，這裡還應提到德國的霍普特曼（G. Hauptmann, 1862-1946，代表作有《日出之前》等）、法國的羅曼·羅蘭（R. Rolland, 1866-1944，代表作有《丹東》等）、俄國的托爾斯泰（Lev Tolstoy, 1820-1910，代表作有《黑暗的勢力》等）、契訶夫（A. Chekhov, 1860-1904，代表作有《海鷗》、《萬尼亞舅舅》、《三姊妹》、《櫻桃園》等）、高爾基（M. Gorky, 1868-1936，代表作有《小市民》、《底層》等），他們也都是現實主義戲劇的經典作家。現實主義的導演藝術家，當首推斯坦尼斯拉夫斯基（C. Stanislavsky, 1863-1938）。當現實主義的潮流在劇壇上形成壓倒優勢之時，它的挑戰者——現代主義也就誕生了。

### （三）現代主義與後現代主義

戲劇上的現代主義，是十九世紀末二十世紀初世界劇壇新潮的總稱，具體又分為一些相通、相似而各自有別流派，如表現主義、象徵主義、超現實主義等等。有的現實主義劇作家，當他們在現實主義道路上走到一定階段之時，會順乎潮流，自然地發生創作方法的轉換，由現實主義轉向現代主義。易卜生晚年作品「向內轉」，更注重表現人的精神上、靈魂上的「戲」，轉向了象徵主義。霍普特曼則是從自然主義轉向表現主義。契訶夫既是現實主義戲劇大師，也是現實主義向現代主義過渡的一座橋樑，因為他的戲劇精神是通向現代主義的。

現實主義戲劇與現代主義戲劇都具有現代性，它們對資本主義工業文明與資產階級社會生活方式都有反思和批判，差別主要在創作方法與藝術風格上。「他們從事於兩種戲劇，一種是現代戲劇，另一種是現代派戲劇。前者追求內容、風格和形式上的現實主義，後者則熱中於富有詩情和想像的藝術。」（約翰·加斯納：

〈劇作家論劇作·導論〉）這裡說的「現代派戲劇」，也是現代戲劇，因為它在現代性上並不與現實主義相抵牾，只是在方法與風格上更「浪漫」一些，所以在中國「五四」時期把各種現代派統稱為「新浪漫主義」（原指法國一八九〇年代與自然主義相抗衡的一個戲劇流派，以羅斯丹為代表。中國「五四」時期把西方新興的現代主義流派如表現主義、象徵主義、超現實主義、未來主義等統稱「新浪漫主義」）。

**表現主義 (Expressionism)** 戲劇起自德國，然後波及西歐各國以至東方，使戲劇創作方法為之一變。這一流派的現實之「根」扎在充滿矛盾和苦難的當代生活之中，其歷史之「根」則與現實主義之前的浪漫主義的血脈相連接。他們拒絕對生活進行現實主義的描繪，舞台上打破現實主義的「第四堵牆」，透過作品強烈地表現創作主體的體驗、情緒和內心的意念，所以有人說這種戲劇是「人從其靈魂深處發出的尖叫」，「是一種寫到了紙上的夢」（斯泰恩：《現代戲劇的理論與實踐》），象馬、武文譯）。瑞典劇作家斯特林堡（A. Strindberg, 184-1912）是從自然主義轉上表現主義之路的，他的《一齣夢的戲劇》與《鬼魂奏鳴曲》（或譯《死魂舞》）是表現主義的代表作，劇中充滿著苦悶靈魂的叫喊。德國霍普特曼的《沈鐘》，魏德金德（F. Wedekind, 1864-1918）的《青春覺醒》，凱澤（G. Kaiser, 1878-1945）的《加萊市民》，愛爾蘭奧凱西（S. O'Casey, 1880-1964）的《朱諾與孔雀》，俄國安德列耶夫（L. N. Andreyev, 1871-1919）的《人的一生》等，也都是表現主義有代表性的劇作。表現主義的舞台演出不製造現實主義的舞台「幻覺」，而是強化一種精神上的「暗喻」，從這個角度支持表現主義的有導演萊因哈特（M. Reinhart, 1873-1943）、克雷格（E. G. Craig, 1872-1966）和邁耶荷爾德（V. Meyerhold, 1874-1940）等。表現主義戲劇在美國的成就，主要體現在奧尼爾（E. O'Neil, 1888-1953）的創作中。第一次世界大戰後籠罩美國知識界的幻滅感和所謂「美國夢」的破滅，使他很快從易卜生、契訶夫的現實主義轉向了斯特林堡、魏德金德的表現主義，「以尋求一種可以更好地表達其失望情緒的形式」（引同上）。他的《瓊斯皇》、《毛猿》等劇都有顯著的表現主義特徵。《瓊斯皇》十分成功地表現一個逃亡的獨裁者在叢林中的恐怖心理與由此而來的種種幻覺。這方法給了中國劇作家洪深（《趙閻王》）、曹禺（《原野》）以很深的影響。為了強烈「暗喻」心靈的東西，奧尼爾使用了面具。但當他經過表現主義的「洗禮」，最後又皈依現實

主義之時，便又剩下了面具，於是有了《長晝入夜》（或譯《直到夜晚的漫長一天》）的問世。

**象徵主義 (Symbolism)** 戲劇是一個內涵很廣泛的概念，它與表現主義常常是交叉、重疊在一個劇作家身上，都是為了突出表現創作主體的主觀精神。如上述的霍普特曼、斯特林堡、安德列耶夫等，有時也被稱為象徵主義劇作家。此一流派來自法國詩歌創作的「通感」論，認為「一種感覺透過聯想可以代表另一種感覺（比如一種鮮明的顏色可以暗示很響的聲音，反之亦然）……詩歌不應遵奉邏輯的法則，而應遵奉幻覺和超現實主義」（斯泰恩：《現代戲劇的理論與實踐（二）》（郭建等譯））。本來，在現實主義戲劇中也常用象徵手法，如大自然界的雷雨、日出、風暴等隱喻某種情感和意念等。但象徵主義既已成了「主義」，就不光是個別手法問題了，它使整齣戲成為人的主觀精神「通感」式的表現。象徵主義戲劇喜歡把神話與古代祭典式的帶有神秘主義的東西搬上舞台，梅特林克 (M. Maeterlinck, 1862-1949) 就是這樣一位劇作家。這位比利時人喜歡用戲劇表現生活中包圍著人們的那種「千絲萬縷的神祕」與「我」的靈魂裡的「祕密」，從而給人以「啟示」（《外國現代劇作家論劇作》）。他的劇作《闖入者》、《盲人》以及《佩利亞斯與梅麗桑德》、《青鳥》等，都是象徵主義戲劇的代表作。由於追求一種「情緒」的抽象表達，他的劇作有很強的音樂性。因此，戲劇史家常將象徵主義的理論開端追溯到德國歌劇作家華格納 (R. Wagner, 1813-1883) 的戲劇美學。他主張「綜合性」，認為有音樂性的戲劇應是未來表演藝術的方向，在這種藝術中，「語言透過聲音而得以延伸，創造出一種感情更加豐富的表達方式」（斯泰恩：《現代戲劇的理論與實踐（二）》（郭建等譯））。這與中國古代《樂記》「長言之」的說法正相吻合。

象徵主義一派在歐洲各國都有其不同的表現。法國的超現實主義 (surrealism) 劇作家阿波利奈爾 (G. Apollinaire, 1880-1918) 和科克托 (J. Cocteau, 1889-1963) 都是象徵主義影響的接受者，前者的《蒂蕾西亞的乳房》、後者的《遊行》，可以說是從象徵主義向後來的荒誕戲劇過渡的戲劇作品。在西班牙，則有以加西亞·洛爾卡 (F. Garcia Lorca, 1898-1936) 為代表的一些象徵主義劇作家。在愛爾蘭民族戲劇復興運動中，葉慈 (W. B. Yeats, 1865-1939) 以及格雷戈里夫人 (Lady Gregory, 1852-1932)、辛格 (J. M. Synge, 1871-1909) 的劇作，都帶有很強烈的象徵主義和表現主義的色彩。其中《女伯爵凱瑟琳》、《心願之鄉》（葉慈）、《道聽塗說》、《月亮上升》（格雷戈里夫人）、《騎馬下海的人》、《西方世界的花花公子》（辛格）等，均堪稱一時之選。另外，標榜「唯美主義」的愛爾蘭劇作家王爾德 (O. Wilde, 1854-1900)，其《莎樂美》這樣的名劇，在手法、風格上也完全可以說是象徵主義的。至於義大利的皮蘭德婁 (L. Pirandello, 1867-1936)，雖然很難將其歸入哪一種現代主義，但他的反現實主義傾向以及對表現主義、象徵主義、超現實主義的吸納，則是明顯的，這從他的代表作《六個尋找作者的劇中人》就可以看得出來。

講到二十世紀現代主義對現實主義傳統的反叛，還應著重提到史詩戲劇、殘酷戲劇、荒誕戲劇這三家。

**中詩戲劇 (The Epic Theatre)** 的代表人物是德國劇作家、導演布萊希特 (B. Brecht, 1898-1956)，他所講的「史詩戲劇」有兩層涵義：第一，強調舞台演出的「敘事性」，反對其「戲劇性」，試圖以此推翻亞里斯多德以來傳統的戲劇觀念。黑格爾上承亞里斯多德《詩學》，將「詩」分為敘事的、抒情的、戲劇的三類，並指出戲劇是敘事詩的客觀性原則與抒情詩的主體性原則的統一。布萊希特要使戲劇回到史詩的敘事性，就是要叫人在看戲時不要被「戲劇性」所吸引並與之共鳴，而是像閱讀史詩一樣邊看邊想，與舞台上的「戲」保持著客觀觀察、思考的「距離」。演員也不要進入角色之中，對自己所演的人物要保持清醒的認識和評價的態度。這就叫「間離效果」。第二，強調戲劇要像史詩那樣表現重大社會、歷史事變及其規律，特別要揭示出社會、歷史及人所依附的經濟、政治關係是可以變動的，表現出人在一定歷史條件下主觀的「態度」和「行動」而不是客觀地去「模仿」。這是二十世紀「革命戲劇」的理論源頭。

布萊希特用這兩條標準去要求演員、導演、劇作家以及舞台美術、音樂設計等，發動了戲劇的大改革。他自己編寫的劇本，也極力體現「間離」的意圖。比如他的《三毛錢歌劇》，為防止觀眾被「戲」的魔力所吸引，便不時從舞台上方吊下一塊牌子，插進說明，打斷劇情。這一套所謂「間離效果」(Verfremdungseffekt) 之說，至今解釋混亂，未有明其真諦者，但其對二十世紀世界戲劇的發展變化影響甚大。這種影響，從積極方面講是克服表現主義、象徵主義、超現實主義過度非理性與極端「個人化」之弊端，加強戲劇審美中的理性精

神，提高戲劇藝術的社會意義；從消極方面講，是助長了戲劇的政治化傾向與政治說教之風，在試圖反叛亞里斯多德傳統的同時，也反叛了一些反不掉的客觀規律，削弱了戲劇作為藝術的審美意義——破壞了審美效果，把觀眾「問難」得離劇場而去。

**殘酷戲劇** (The Theatre of the Cruelty) 之說是由自超現實主義詩派的法國導演阿爾托 (A. Artaud, 1896-1948) 提出的。所謂「殘酷」，並不是要戲劇專在舞台上表演血腥的殘酷事件，而是說戲劇應該以宗教的精神療救心理的疾病，向人們揭示「事物可能對我們施加的、更可怕的、必然的殘酷」，使「觀眾坐在劇院中彷彿置身高級力量的旋風之中」，從而使人們的神經和心靈在強烈震懾之下「猛醒」。引起這種作用的，就謂之「殘酷」(《殘酷戲劇——戲劇及其重影》)。為此，甚至主張到古老神話中去發掘非凡之事與非凡之人作為戲劇的題材。阿爾托也反傳統，但與布萊希特反傳統的角度完全不同。布氏反的是舞台製造生活幻覺的「移情」與「共鳴」的傳統(叫觀眾進入劇情，被吸引、被打動)，而阿氏恰恰是堅決維護這一傳統的。阿爾托反的是以語言為主要媒介的傳統，他從東方戲劇得到啟示，提出「形體戲劇」的概念，以反對「語言戲劇」。他說：「戲劇應以能在舞台上出現的東西為範疇，獨立於劇本之外。」為此他強調戲劇要透過動作、聲音、顏色、造型等方法來表達，而不是靠書面寫就的文學語言，這就要恢復戲劇的原始形態如「巫術」、「儀典」、「魔法」等。布萊希特把戲劇引向理性的說教與政治運動，阿爾托則把戲劇引向神祕的宗教與形體表演、心理治療，這兩個人在世界劇場上都有信徒。英國導演布魯克 (Pete Brook, 1925-)、波蘭導演格羅托夫斯基 (Jerzy Grotowski, 1933-1999) 都是阿爾托戲劇觀念的繼承人。布魯克曾在一九六〇年代按阿爾托的戲劇觀念導演過一部日後被稱為《馬拉·塞得》的戲(這部戲的作者是德國劇作家彼得·魏斯 (Peter Weiss, 1914-1982)，劇名原為《在塞得伯爵指揮下查爾頓精神病院病人對讓·保羅·馬拉所進行的暗殺和迫害行為》)，引起過歐美劇壇的轟動。

**荒誕戲劇** (The Theatre of the Absurd) 並不是一個戲劇運動的旗號，而是由英國導演、戲劇評論家艾思林概括一批劇作的新特徵而提出的一個概念(《荒誕派戲劇》)。這是第二次世界大戰之後，面對生活的矛盾與苦悶，表現主義、象徵主義、超現實主義的一個新變種。存在主義 (existentialism) 哲學對人生的看法與荒誕

戲劇的興起不無關係，但是存在主義者沙特 (J. P. Sartre, 1905-1980) 與卡繆 (A. Camus, 1913-1960) 的劇作卻並非荒誕戲劇。比如沙特劇作中的存在主義哲學並沒有化為戲劇的演出方式，「在戲劇處理上卻是自然主義的」(斯泰恩：《現代戲劇的理論與實踐(二)》)。真正把存在主義之人生無奈感與荒謬感化為一種戲劇存在方式的，是二次大戰後的一批荒誕派劇作家。以法籍愛爾蘭劇作家貝克特 (S. Beckett, 1906-) 的《等待果陀》演出的一九五三年為始，他們在劇場上活躍了十年年頭。除了貝克特之外，影響較大的還有尤內斯庫 (E. Ionesco, 1912-)、阿達莫夫 (A. Adamov, 1908-1970)、熱內 (J. Genet, 1910-)、品特 (H. Pinter, 1930-)、阿爾比 (E. Albee, 1928-) 等。他們其實並沒有什麼共同的藝術目標和哲學信仰，各人情況都有所不同(有的人，如熱內，更接近殘酷戲劇)。人們只是從戲劇之表現形態與精神內涵上，在他們的作品中發現了「荒誕」。從荒誕中揭示出真實，深刻反思當代人的生存境遇與精神狀態，正是荒誕戲劇的文化價值所在。例如《等待果陀》，沒有傳統意義上的「戲」，只有劇中人在無聊、無奈、無止境、無結果地等待，弄不清自己的處境，仍在盲目地等待，無思想地等待，無所作為而又孤獨、寂寞地等待。這是荒誕的，但它卻觸痛了煩惱人生的一根神經：人為無意義的等待浪費了多麼寶貴的時光！其他如《禿頭歌女》、《犀牛》(尤內斯庫)、《塔拉納教授》、《彈子球機》(阿達莫夫)、《陽台》(熱內)、《房間》(品特)、《動物園故事》(阿爾比) 等，都是以不同的取材和角度，表現無「根」可依、無「家」可歸的人的「異化」、孤獨和無能為力。荒誕戲劇的主題是沉重、陰冷的，但大都出之以「喜」，笑着人生，給人以富有



貝克特的荒誕劇《啊！美好的日子》劇照

而新的啟蒙。

後現代主義 (Postmodernism) 是二十世紀中葉興起於西方的一股嶄新的文化思潮，它的影響自然也及於戲劇藝術。從某些表面現象看，它似乎是對現代主義的反動，但實質上「後現代主義是現代性的一副面孔，它顯現出與現代主義的某些驚人相似」（馬泰·卡林內斯庫：《現代性的五副面孔》）。因此可以說，後現代主義戲劇不過是現代主義在西方劇壇的新繼承與新發展。比如英國導演布魯克一九六八年在倫敦導演的《暴風雨》，把莎士比亞原作「解構」得所剩無幾，雖說對文本「雙重閱讀」的多義性理解與變「衝突」為「對話」的做法，可以說是後現代主義的體現，但那種突出形體表演、排斥劇本台詞的呈現方式，還是阿爾托「殘酷戲劇」的基本套路。同樣，美國後現代主義劇作家謝波德 (Sam Shepard, 1943-) 的作品也籠罩著濃厚的「荒誕戲劇」的氣氛。從這一點來說，把「殘酷戲劇」與「荒誕戲劇」看做後現代主義戲劇也未為不可。後現代主義戲劇家的藝術追求也並不一致，彼得·布魯克排斥語言，而奧地利劇作家漢德克 (Peter Handke, 1942-) 則十分強調語言的重要性，對語言進行戲劇的實驗。

後現代主義文化思潮的核心精神在於：承認思想多元化、文本多義性，注重平等、寬容、對話，這不過是對現代社會自由、民主精神的進一步的發揮。它要「解構」的是菁英「啟蒙」的單一「霸權話語」，而它所追求的新的自由化原則實際上並不與「啟蒙」精神之原旨相違。過去是單一角度的、由一人「主講」的「宏大敘事」，現在要的是一種多角度、多側面、多義性的表達方式，在「對話」中，眾人平等、自由，眾說相容、並包。由此出發，有所謂「元戲劇」(Meta-theatre) 的問世，在這種戲劇中，「戲」與「生活」、「戲內」與「戲外」、「台上」與「台下」的界限都模糊不清了，一連串的戲外戲與戲內戲交叉進行，生活就是戲，戲就是生活。還有的戲將經典作品剪碎拼貼，重加闡釋，不承認一個戲只能有一種闡釋。這些後現代主義的思想，更易於在導演中體現。因此，後現代主義戲劇主要是導演的戲劇，在戲劇文學的創作上則迄今未見有世所公認的成就。

一九九〇年代，後現代主義之風也吹到了中國。中國實驗劇院推出的孟京輝導演的「拼貼」戲《思凡》<sup>1</sup>，

將中國傳統戲曲《思凡·雙下山》與義大利薄伽丘的《十日談》故事拼貼在一起，突出表現一種精神上的反叛與解放。北京人民藝術劇院推出林兆華導演的「拼貼」戲《三姊妹·等待果陀》<sup>2</sup>，試圖對「企望」、「等待」的情緒再加闡釋。這些可視為後現代主義戲劇在中國의 初步嘗試，只是影響不大，未能形成風氣。中國戲劇的現實主義、現代主義都沒有得到過充分的發展，故而反其道而行之的後現代主義也談不上什麼引人注目的成就。而且由於中國特殊的文化背景，後現代主義常被誤讀與歪曲。例如，現代社會提倡個性解放，支持個人主義 (individualism)，並將此與社會的平等、自由、民主相聯繫。而後現代主義為了消除人與人之間的對立，強調「主體間性」，把個人放在與他人的關係網絡中來確認，這叫「關係中的自我」(self in relation)。本來，作為現代精神的「個人主義」就包含著個人對社會的責任感，是一種「利己」並不「損人」的健康的人生哲學。中國社會主義革命中出現極左思潮，完全否定個人主義，這本是前現代專制主義的一種表現。但有人卻將極「左」的反個性、反個人主義與後現代主義的「主體間性」混為一談，把扼殺個性的「文革」中的「樣板戲」說成是後現代主義藝術



《切·格瓦拉》演出說明書

(見董健：《關於中國當代文學史的幾個問題》，《南京大學學報》二〇〇二年第三期)。又如一九九〇年代頗有影響的一齣戲《切·格瓦拉》<sup>3</sup>，也被人說成是後現代主義的，但其精神內涵中則充滿極「左」的「階級鬥爭」與「革命」的情緒，這種情緒之中很難說有什麼現代意識。

當二十一世紀開始的時候，在經歷了各種「主義」的反覆變革的世界劇壇上，「今天」、「昨天」和「前天」的種種風格、流派仍然是重疊、並存的。

要評戲，首先要有戲劇知識，否則只能停留在抒發觀後感的非專業層次。

# 戲劇簡史

要具備戲劇知識，就必須對戲劇史有個基本認識。認識戲劇史，該從兩個角度著手。其一是劇場 (theatre) 方面的發展，因為不同時代及潮流有不同的劇場建築及演出方式。其二是文學 (literature) 方面的發展，由於劇本是一劇之本，要理解戲劇當然要認識不同時期的劇作。

## 劇場發展史

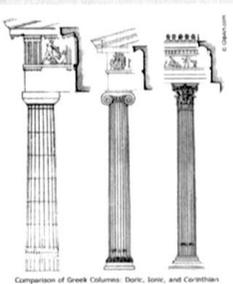
西洋劇場發展史及文學發展史，讓我借用「鼻祖」兩個漢字來輔助聯想，加深讀者的印象。

鼻 = 自 + 田 + 丿

祖 = 示 + 且



「三角形」加「三根柱」（「自」）象徵希臘劇場——公元前四九九至公元前三十年。由於這個時期最早的劇場技巧是利用三角形支架轉換佈景，故以三角形作為記憶特徵。「圓形」（「田」）象徵充



Comparison of Greek Columns: Doric, Ionic, and Corinthian

滿鬥獸活力的「羅馬劇場」——羅馬入侵希臘後，基本上繼承了希臘文化藝術，便加入了羅馬的半圓形及圓形劇場。本來在希臘時代已經出現圓形劇場，但因為經常發生意外，才開始依山而建放棄演區在中央的建築架構。而羅馬人比希臘人勇猛，故此敢於建構更開放式的表演空間，甚至開拓充滿鬥獸活力的圓形劇場。上述兩個時期的劇場演出的劇目只分悲、喜劇。劇中主人翁都是神聖而偉大的人物。



「雙十字形」（「卍」）象徵宗教獨佔的「中古宗教劇場」——九世紀至十二世紀之間。戲劇和宗教、儀式一直有著密切關係。由於戰亂的關係，戲劇活動集中於宗教劇、神蹟劇。而民間亦漸漸出現以人為本的世俗劇。雙十字形分別代表：羅曼式建築——以直長形十字架象徵耶穌受刑的苦痛。拜占庭建築——十字架作等臂形，是因為融入了東方文明的繁榮色彩。



「人形圖」（「示」）象徵「文藝復興時期」——十四世紀至十六世紀末，神的位格漸漸下降，人道本位的價值漸漸抬頭。這時期開始，戲劇活動內容不再停滯在教徒受難忍辱的主調上，藝術活動開始追求美感。



「且」字形象徵四平八穩的「古典主義劇場」——十七世紀至二十世紀初，兩股新的文化取代了文藝復興潮流。分別是巴羅克文化及法國的古典主義。巴羅克文化漸漸專注於音樂及建築藝術的方向發展，古典主義則側重文學及戲劇方面。古典主義隨後刺激了不同的思潮，令文藝界衍生了隨後的各種主義。

以上只是一種幫助理解劇場發展史的方法，至於「鼻祖」這兩個字的真正字源，請查考字典。

# 劇作發展史

上述是以建築文化為視點看劇場發展史，下面我們用文學的角度重溫戲劇（劇作）發展過程。仍以「鼻祖」兩字形作分期提綱：

## 1 古希臘至古羅馬

公元前五世紀至公元後一世紀

古希臘是悲劇的源頭，也是喜劇的濫觴。羅馬的歷史使命是承，其藝術價值無法與希臘時期相比。

這時期的劇種只分悲劇、喜劇兩類型。演出悲劇的目的，是引觀眾感受嚴肅的情調、崇高的境界及偉大的英雄氣概。在觀賞活動中，以同情劇情的哀傷淨化自己心靈、以自身處境與劇中英雄比較，使情緒得到撫慰，並且將劇中人物的遭遇引以為鑑。憑著喜劇的美感，讓觀眾從中獲得輕鬆活潑的情調、豁達樂觀的情懷和自由無憂的精神。以笑意解壓，將他人的糊塗為借鏡提昇自己的生活智慧。

希臘悲劇三大名家：悲劇之父埃斯庫羅斯（Aeschylus，著作七部；現傳世七部）、索福克勒斯（Sophocles，創作一百二十部；傳世七部）、歐里庇德斯（Euripides，作品九十二部，傳世十八部；最著名為《美狄亞》（Medea）；被稱為心理戲劇鼻祖）。

希臘喜劇名家亦有三位，不過有作品傳世的，只有阿里斯托芬（Aristophanes）一人。其著作有四十四部，曾七次獲獎，但只有十一部作品傳世。

## 2 中世紀宗教劇時期

五世紀至十四世紀

羅馬教滅亡後，基督教正式跨上統治世界的舞台。此時期所有戲劇活動均以歌頌上帝恩典、宣揚耶穌救世福音為主要任務。是屬於「神的戲劇」的年代。上演的都是宗教劇、神蹟劇。

到了中世紀末期，民間開始出現較為人性化的道德劇，甚至出現了嘲諷當時教會腐敗的神職人員的鬧劇。到文藝復興時期，幾乎所有與宗教崇拜有關的劇目都停演了。

## 3 文藝復興時期

十六世紀末至十八世紀初

十四世紀下半期，「人的戲劇」開始出現。文藝復興戲劇活動之最亮點在英國，英國戲劇文化的表現焦點落在莎士比亞（Shakespeare）身上。莎氏既能集各家之大成而又另有創意。他流傳後世的劇作有三十九部；另有其他詩集。

# 4 十八世紀至現代

## 一、古典主義

以復古為主，保護皇權為上。特點是：1. 理性；2. 典雅；3. 逼真；4. 堅守「三一律」；5. 嚴分悲、喜劇之別。

## 二、啟蒙主義

思潮由法國開始，對古典主義展開強烈的批判。由伏爾泰（Voltaire）、狄德羅（Diderot）、博馬舍（Beaumarchais）三位大師奠定該流派的美學原則。由那時開始戲劇語言不再局限於典雅的詩文，而傾向於貼近生活的散文形式。悲喜劇的界限亦打破了，樹立了正劇體裁。歌德（Goethe）的《浮士德》（Faust）就是其中代表作。

## 三、浪漫主義

亦是由法國開始，與啟蒙主義先後對古典主義展開批判。啟蒙主義從理性角度著手，浪漫主義則從感性角度批評。它全面反對古典主義的美學原則及規條。代表人物有：維尼（Vigny）、大仲馬（Alexandre Dumas, père）、繆塞（Musset）。而德國的歌德及席勒（Schiller）是這主義全盛時期的代表人物。通俗劇及佳構劇亦於此時期誕生。

## 四、寫實主義

十九世紀至二十世紀之間的戲劇主體，時至今日仍處於主流地位。法國的小仲馬（Alexandre Dumas, fils）、挪威的易卜生（Ibsen）及愛爾蘭的蕭伯納（Bernard Shaw）都不屑創作浪漫主義的佳構劇，他們都創作社會問題劇以反映現實，因而形成這個流派。這時法國的左拉（Zola）更發展更深邃的自然主義風格，但一般來說都將之合併入

寫實主義的流派之中。經典劇作：易卜生的《玩偶之家》（A Doll's House）、契訶夫（Chekhov）的《海鷗》（The Seagull）等。

## 五、現代主義

二十世紀第一次世界大戰後，更多思索生命意義的哲學性文藝活動蓬勃起來。各種思潮湧現，主要潮流有：

### A. 表現主義

通過作品表現作者感受到的主觀情緒及意念，是一場「寫在紙上的夢」。不以製作像真的幻覺為目標，而以強化精神暗喻為主。美國戲劇之父尤金·奧尼爾（Eugene O' Neill）的《瓊斯王》（The Emperor Jones）就是此類作品的表表者。

### B. 象徵主義

追求情緒的抽象表達，喜歡將具有神秘色彩的事物搬上舞台，作品經常有很強的音樂性。諾貝爾獎得主梅特林（Maeterlinck）的《青鳥》（The Blue Bird）是代表作。

### C. 史詩劇場

強調舞台的敘述性，反對其戲劇性。主張舞台演出要有「疏離效果」，別讓觀眾投入劇中情緒，不時打斷劇情以提醒觀眾反思箇中社會問題。代表人物為德國的戲劇大師布萊希特（Brecht），他的作品都是此類劇場的代表作，如《三便士歌劇》（The Threepenny Opera）、《四川好人》（The Good Person of Szechwan）、《沙膽大娘》（Mother Courage and Her Children）等。

#### D. 殘酷劇場

由法國超現實主義詩人兼導演阿圖（Artaud）提倡，英國導演彼得·布祿克（Peter Brook）及波蘭導演葛羅托斯基（Grotowski）徹底奉行。所謂「殘酷」並非在台上演出血腥事件，而是表現精神上的殘酷。演出時向觀眾揭示「事物可能對我施加的可怕而必然的殘酷。」代表作《馬拉／沙德》（Marat / Sade）。後世所說的性虐待（SM）一詞就是來自此劇的內容及兩個主角的名字。

#### E. 荒誕劇場

嚴格來說，這不算是一次完整的戲劇文化革命運動。這個潮流來自一群受存在主義思潮影響的戲劇人物，他們的創作活動被概括為荒誕劇場。二次大戰後由貝克特（Beckett）的《等待果陀》（Waiting for Godot）揭開十年荒誕劇風氣。以台上人物的荒誕行為刺激觀眾反思現實世界的三無：無聊、無奈、無望。

#### F. 後現代主義

最主要的特色是不承認一齣戲劇只有一個解釋。強調思想的多元化及文本的多義性。注重平等、兼容（並非寬容）、對話（並非溝通）。在這種思潮下，就有了所謂元戲劇的誕生。在這種表演形式中，觀眾與表演者分不清、台上台下沒有明顯的界線、現實與表演之間界限模糊。

以上簡介了西方戲劇發展史的基本資料。

西洋的戲劇歷史固然久遠，東方的戲劇文化亦源遠流長。篇幅所限無法詳細介紹。請讀者自行搜尋各有關資料以增進對戲劇的了解，方便日後評戲引用史據時更能得心應手。

## 看戲要顧五環節

戲劇是集體創作的藝術活動，不但牽涉了編劇、導演、後台支援及演員，還有我們——觀眾的參與。所以，要評論一齣戲的好壞，首先要理解這幾點，並由此入手。

編劇創作文學劇本（一度創作）後，還要有導演的恰當解釋（二度創作），後台技術提供適當的支援，去配合演員的演出（三度創作），準備成熟了，會讓觀眾觀賞時心中產生藝術意象（四度創作）。由編劇、導演、場地配合、演出，到觀眾，環環緊扣，缺一不可。沒有編劇文本，就沒有合作演繹的依據；沒有導演解讀，就沒有一個指定方向去演繹；沒有前後台配合演出，就沒有活生生的人物呈現台上世界眾生；沒有懂得欣賞的觀眾，那台戲就是白演了！

因此，為要讓觀眾全面接觸評戲所需的知識，本手冊會按照這五個環節逐一介紹。不過先此聲明：本手冊內容只是導遊式的簡介，要進一步探討各範疇的知識及資料，還須讀者自行研究，才有機會寫出別出心裁的劇評。

## 第一環：編劇

文學界前輩有句寫作口訣：「源於生活，高於生活」。這句口訣提綱挈領，人人奉行，但甚少有人願意詳細講解。

「源於生活」的甚麼素材？  
「高於生活」的甚麼內容？  
這對新手來說需要進一步指導。

寫文章都是因為有「感」而發，可見得生活中能夠勾起作者感受的素材才有用。寫作時必須理性地句斟字酌審察文稿，才可以寫得出滿意的作品。因此文藝創作不但要有感性，還得具備相當程度的理性。所以，創作要「源於生活的感受」之餘，更要有「高於生活的理解」，才可以寫出別具一格、甚至超越時代的作品。換言之，要成就創作，必須感性、理性並重。

即使作品如何超越同時代的同輩，創作者總會反映出他身處的時代。不管認同與否，他的作品總會滲入了當代流行的時代精神。故此要評價一個作者的作品，就可以參考他身處的年代以確定他的超時代程度。

劇本與其他文體最主要的差異是：其他文學作品付印時已是定稿（例如本手冊的出版發行）；劇本演出後仍可能不斷修改，甚至在初演期間，劇作者考慮過觀眾的反應之後，可能對原劇作出大幅度的修改（例如一齣戲的初演及重演情況）。因為除了導演、演員在演繹時進行二度、三度創作外，觀眾也是劇本創作過程的一環；對觀眾而言觀賞戲劇是對該作品進行第四度創作。

從一個創作靈感在作者腦海出現，到最後完成劇作，經歷時間可長可短。有的作者嘔心瀝血，一個劇本創作期達到十數年，也有的作者一揮而就，在短短數個小時就完成了經典的傳世之作。可見得：藝術價值不在於量（創作時間的長短），而在於質（劇本內容及形式）。

編劇不是上帝，但他卻在進行上帝式的創造行為。在他所營造的台世界上世界裡，要出現甚麼人物、事件，都可以隨心所欲。簡單的「時、地、人」（三W：When, Where, Who）就是劇本創作的基本要素。戲劇術語叫這三個要素為「規定情境」。

事件發生必有原因，而且發生的情況又會有不同的過程。於是另外三個元素也相繼出現了：「發生何事（What）、為何發生（Why）、如何發生（How）」。這三個元素在演員的戲劇術語中叫「行為三要素」。是演員演繹角色時必修的課題。編劇在創作時未必意識到其存在，但隨著自己的思路邏輯進行創作時，總會蘊含了這些要素的。

有了「時地人」的基本條件。編劇就可以利用這三個要素鋪陳自己要表達的訊息了。到底是懷著悲天憫人的心在講故事，讓欣賞者得到「這個故事教訓我們……」？還是抱著玩世不恭的心態讓表演者和觀賞者都笑鬧一番，歸結出「這個世界根本是一個大笑話」？抑或讓大家嚴肅地對待一個社會事件，好讓一個瘟疫式的思想感染進行？……悉隨尊便。

劇本並非創作的最後成品。但對劇作者而言，始終是他的創作。因此如果你願意的話，也可獨立地評論劇本文學、文化價值。

**主題**

其中的訊息值得大家分享嗎？能否令人觀賞後得到潛移默化？

**人物**

是否每個人物都有其存在的意義？有否創造了深入人心的角色？

**創意**

劇作者的作品有否道出前人未說的内容、訊息？

**戲劇性時刻的營造**

有多少震撼性場面？劇力如何？

**佈局**

故事情節發展是否引人入勝？

**結局**

是否簡潔、圓滿？落幕台詞( curtain line)或結尾畫面是否令人印象難忘？

**題材**

所運用的題材是否符合觀眾口味？是否適合發揮主旨？

要評價劇本的好壞，不妨參考這些要點作為依據。

本手冊只提供評論劇本好壞的基本要點。若要細緻地精研劇本創作的技巧，請自行研讀有關編劇方法的書籍。

**第二環：導演**

當劇本得到製作人賞識，要將之呈現於舞台時，一齣戲的創作活動才真正開始。

而這個創作活動的發起人就是導演。導演讀了劇本，對其中蘊含的主題、思想有所領悟，劇本中的藝術意象開始在他腦海中成形。於是他開始進行第二度創作。

除非編劇與導演為同一人，否則沒有一個導演可以完全依照劇作者文本所提議的藝術處理一成不變地將之搬上舞台。他必定有自己的看法，而且必須意志鮮明地實現自己的導演意圖。他的創作不能像劇作者一樣只顧平面式的文字雕琢。他要將之立體化，要具體而微地準備一個龐大的演出計劃。

他指定各演員分擔劇中人物的演繹，及提出對佈景、道具、服裝、化妝、燈光、音響等排場的要求，其中每一項細節都要花上大量的精神時間去構思、融合、妥協。

編劇文風跟導演風格難得一致（除非是同一人）。即使導演跟劇作者是同一年代的人，也會出現不同的思想、流派。

「流派」、「風格」、「人格」與「思潮」，這四者都是反映時代精神的文化產物。那麼這四者彼此有甚麼關連呢？

簡圖示之如下：



本手冊只從流派的角度作切入點。讀者可以舉一反三，自行領略流派所牽涉的導演風格、劇作家的人格及時代精神中的思潮。

流派可從三個角度去分類：引言中介紹過的文學流派、導演流派及表演流派，在此環節中只簡介導演流派，表演流派留待評戲第四環節內介紹。

在文藝復興時期，一切演出活動都以演員為中心，表演者地位崇高。導演所擔任的職責只是提場，情況類似一個提醒各演出者出入場的交通指揮員，地位並不尊貴。直至十七世紀時，歌德開始自己兼任導演執導自己的劇作，導演才成為演出團隊的統帥。從此，導演的地位才得到應有的尊重，導演才有了自己的地位，逐漸發展出個人風格，作品的風格出現頻率多了，就形成了風氣，創出了流派。

因此，導演流派從十八世紀才開始出現。

導演流派：

## 1 史詩劇場

最先由德國戲劇家皮斯卡托 (Piscator) 於廿世紀二十年代提出，其後在三十年代時，皮氏的副導演布萊希特為逃避德國納粹黨的逼害逃往自由國度後，將史詩劇場發揚光大。主要的特色是強調疏離效果，是戲劇化的教育劇，以敘述形式為主插入戲劇性場面，會在戲劇性時刻，打斷演出提醒觀眾不要投入激情狀況，而要理性地分析社會問題發生的根由。布萊希特的目的是要觀眾享受思考的樂趣，所以將社會問題戲劇化、趣味化，避免過份敘述化的純粹史詩歌頌令觀眾難以維持觀賞興趣。

## 2 殘酷劇場

由法國籍的戲劇家阿圖在英國劇壇中首倡。布祿克、葛羅托斯基等導演隨之發揚光大。廣義上來說，殘酷劇場是最早期的後現代主義劇場。這一風格的導演都嚴守一個原則，就是要開拓觀眾與演出者的空間。

阿圖在從軍時已被確診為嚴重夢遊病患者，因而獲豁免兵役。他所提倡的殘酷劇場亦強烈表達夢中一切都是真實的現實，也堅持「劇場是一間醫院，觀眾就是病人」的說法，所以必須在劇場內採取極端的、日常生活中被壓抑的行為。但「殘酷」在此並不是折磨肉體的的意思，只是營造異常的、噩夢似的場景以刺激觀眾思考。

## 3 荒誕劇場

在戰後存在主義思潮影響下，曾有一群劇作家及導演創作了一批別具風格的劇目。雖然只是短短十餘年的潮流，但因為特色明顯強烈，餘波一直在對表演風格產生長遠的影響。

最主要特色是台上人物的語言、行為具備了與一般人不同的邏輯。劇中人物無法肯定自我，彼此的交談常常不在一個層次上，聽來似是難以溝通地各說各的。

## 4 元劇場

美國獨立之初，先是秉承歐洲大陸的文化，隨後才發展出自己國土的文化。元劇場是後現代主義思潮下的產物。後現代主義的演出只是把事物呈現，沒有解釋，也沒有起承轉合，讓觀眾可以不同的角度領受，引發不同感覺及刺激不同聯想。

這類演出最能突出「觀眾是藝術創作最後一環」的狀況。但由於過於前衛，表演者與觀賞者的分野過分模糊，致令人到場觀賞時，常會感到不正常的困擾。因此這種另類演出還未能構成主流。

導演所演繹的，未必是跟他同時代的劇作。例如一個活於廿世紀的導演極有可能要重排一齣十七世紀莎士比亞的劇作並將之賦予新詮釋。與原創劇作者時空相隔越遠，導演二度創作的情況愈明顯。

即使原創的編劇與二創的導演合作無間非常有默契，仍少不免會有領域分野，原因是由於平面創作與立體創作之別。

編劇的基本前設是「時、地、人」（故事三要素），演員的基本前設是「何事、為何、如何」（動作三要素）。

### 那麼導演的的基本前設是甚麼呢？

風格。無論有意還是無意，導演的作品總不免滲透了自己的藝術處理。即使有些導演揚言「導演必須『死』在演員身上」，意思是台上看不見導演刻意處理的痕跡。演員可以自然流利地進行角色造型，把劇中人物活生生的行為、感情流露，感染觀眾投入戲中的境界。但無論導演如何隱藏自己的蹤影，他的風格總無可避免地在所導的劇目中滲透出來。表面上或可不著痕迹，骨子裡卻對自己的品味、風格、意圖等仍有所堅持。

要符合個人的風格和品味，導演必定考慮如何利用演出場地及後台支援的排場。當他調整演出隊伍的能量大小、振頻高低時，我們不妨借用一個傳媒慣用的詞語作為敘述：到底導演要把那齣戲放進哪個頻道（In what channel）？

因此在評戲時，如果不理解導演的處理放在哪個頻道，就不可能調到共振的頻率去全數吸收當中的訊息。

## 第三環：排場

上帝說：「要有光。」世界就有了光。  
舞台世界的上帝（導演）說：「台左上區要有藍光。」，  
相應的舞台演區就「將會」有藍光。「將會」而不是  
「立即」出現藍光的原因，是由於要等候舞台上  
完成相應的技術支援。

導演要完整地呈現萬物俱備的世界，必須要在空蕩蕩的舞台上創造萬物。究竟他能否成功造就心目中的台上世界，視乎他對排場的要求及後台技術的配合情況。

技術支援對整齣戲的演出來說佔著實實在在的重要地位。因此要全面評價一齣戲劇的話，這方面必不可少。

後台人員一直擔當著幕後英雄的任務。演出過程配合得順暢時，沒有人留意。但若有任何輕微差錯，演出便會直接受到不良影響，而觀眾亦可能察覺得到。就像空氣和水一樣，只在有所欠缺時，人們才會留意它們存在的價值。

構成舞台世界的六種元素，總稱為「排場」。細分為六大部門：佈景、道具、服裝、化妝、燈光、音響。

### 佈景

一台演出的風格，由佈景開始樹立。大幕一開，佈景所展現的情境、氛圍，都對觀眾起了暗示作用，令他們下意識地微調接收頻率。

開幕前或有配樂、音效，開幕時或有燈光變化，但這一切都以佈景為定點。一旦觀眾眼前亮起了戲中的環境，整個戲的基調就成立了。**觀眾從台上獲得的第一印象，令他們開始解讀佈景所樹立的氛圍、氣候、時代。**在人物（何人）未出現時或未有行為前，先來了解一下事件發生在何地、何時。

從設計草圖開始，到施工完成台上佈景為止，演員能夠在實景排練的機會其實不多。即使是職業劇團，亦只有在移師劇院進行最後綵排時才有兩三次機會。換言之，負責轉場換景的佈景組人員實際操練的機會絕對不多。業餘劇團更不必多說了。在這種條件下，如果能夠順利完成換景任務，毫不耽誤整齣戲的節奏、速度，已經是值得一讚的成就了。

如果能夠將換景轉場的工序溶入劇情合情合理地轉換場景，更是值得為之站立鼓掌的表演。

很少人懂得欣賞道具部門所下的苦功。評戲人如果要細緻地品評戲中大小道具的設計、製作及處理的話，更非對戲中時代的細節有深刻認識不可。

負責任的道具部門不但要研究史料、了解道具設計（通常都是服裝設計師兼任、或由道具主任負責）的用心，更要在找不到適合道具之時自己動手製作。所花掉的時間、精神、手工藝，對未曾經歷過的人來說是難以想像得到的。

道具部還要負責分配好每場的道具放在哪個位置最能配合演員出入場時取用，而且要準備好有損耗性的後備道具（例如戲中需要摔破杯子、折斷弓箭等等）。這些安排稍一不慎就可能引起惡性的連鎖反應，令演員為救場（嘗試按照情節繼續演下去）而跳出角色。

固然從客觀條件來說，舞台的道具容易蒙混過關。因為從台下遠距離觀看台上的小道具，難以看得清楚。但如果知道那些生活上的物品應該如何正確使用的話，有見識的觀眾亦可以憑著台上人物使用小道具的情況判斷得出那件物品是否運用得當。那麼，到底如何評價台上道具的水準呢？

**大原則：到底道具能否令劇中人物使用時捕捉到適當的感覺。**

舉個例子：台上有人握著手槍指向另一人。台上演員及台下觀眾心裡都知道那不是真的具有殺傷力的實彈真槍。但一個劇中人握在手裡是否蘊含殺機？面對槍嘴的角色到底有沒有感受到

威脅？彼此之間有沒有牽一髮動全身的危機感？……這些感覺的營造固然出於演員的演技，但如果道具根本沒有任何實質配合的話（例如手槍明顯是彩色塑膠的兒童玩具槍），就不利演技發揮，難以讓演員及觀眾獲得適當的感覺。

低成本製作、不破壞，甚至可以增加舞台人物使用時應有的感覺，就是道具部門能夠達致的成就。而這種幕後英雄式的成就大多數劇評略而不談。因為大多數評戲人都從大處著眼，沒有用心觀微知著，又或者行文篇幅不足以涉及細節。

要寫出獨具創意的劇評，不妨在這方面作出探討。

服裝是演員外在形象的主要部份。演員除了發揮心理技術，呈現劇中人物的言行舉止（內在造型）外，如何穿著適合角色的服裝（外在造型），也是角色創造的部份工夫。

因此，服裝的設計、剪裁是否真能度身訂做地輔助演員進行造型藝術，確是責無旁貸的。誠然，若是角色創造得完美，服裝方面的幕後功臣亦功不可沒。

劇中人身上服飾得當與否，是有目共睹的客觀情況。到底是衣不稱身還是恰如其份，絕對一目了然。但如果要細緻評論服裝的配合是否花了應有的心思，評者自己就要同樣地對該演出的時代、風格、劇作者世界觀有所了解才行。否則，錯解了服裝設計的原則、歪曲了演出風格的處理，甚至誤讀導演的意圖，就會貽笑大方了。

## 化妝

舞台上的化妝比生活上的化妝變化幅度大得多。由於台上的燈光投射角度並非如自然環境般只從上而下，許多在生活中顯而易見的容貌，要在舞台上重現出來就得用上化妝技巧。

舉例說：在正常陽光照射下，一個人的輪廓因為光、影的自然起伏而顯得明確。但在台上的光線跟自然陽光忽明忽暗的強度有所不同，光線的投射角度也絕不是從上向下一個方向的。為要讓觀眾看得清台上人物的表情，少不免要有足夠的臉部照明，於是就把原有的臉部線條照淡，臉部輪廓當然變扁了。唯一補救途徑就是靠化妝畫上深色的線條補回應有的暗影。這方面的光影配合技巧，一個弄不好就會令角色顯得很不自然。更遑論要為演員進行特技化妝了。

因為台上的時間空間都是生活的濃縮版本，一個劇中人物經常會在不同幕場之間呈現不同年紀、不同容貌，為使角色能在觀眾眼中出現明顯的形象變化，特技化妝的協助必不可少。故此除一般的舞台化妝外，化妝員還需要有高速、穩定的「搶妝」速度去配合轉場需要。

作為評戲人，也須注意化妝技巧對整齣戲的貢獻。

以上四個部門統稱「舞台美工隊」。因為所牽涉的都跟「美術」「工藝」有關，在科技方面的要求不高。而所提供的支援傾向從小處著眼，令台上的人物活出恰當的感覺。所以這四大部門其實主要為協助演員造型藝術而運作。

而燈光及音響兩部門的技術支援是宏觀的，主要為整齣戲營造大自然的環境、生活上的氣氛、情調。從大處著手協助導演營運整齣戲的風格。

這兩個部門涉及的技術要求，與日新月異的科技關係密切。

## 燈光

舞台上「光」怪陸離的現象，正是由光、影所引起的。如何運用光明及陰暗營造畫面氛圍，這方面的功夫也並非只是開燈關燈那麼簡單的技術操作。

色調的配合、光度的調校、變換的節奏速度……每一場的燈光設計都花上設計者不少心思，既要達到獨具創意的照明效果，又不能令觀眾目為之眩以致不能好好觀賞，這個分寸的掌握殊不容易。

有些演出甚至依重燈光設計效果取代佈景畫面，尤有甚者，乾脆用空台一個作為演出背景，純以燈光設計的色調、光影變化營造出規定情境的。當然，這樣的藝術創意必須靠觀眾豐富的想像力自行配合，演出才能成功。

那麼作為評戲人，如果對燈光設計毫無認識的話，又如何評價台上的光、影配合是否恰當地配合演出呢？

**在此提議一個簡單的評價原則：燈光變化必須自然、流暢，合理地配合演出；令觀眾看得舒服。**

由於科技發達，生活節奏又偏向高速，以致近代劇作傾向瑣碎繁忙的時空變換，於是弄得整個演出經常又明又暗地挑戰觀眾眼睛的耐力。能夠令演出中燈光千變萬化而又不令觀眾視覺疲勞的燈光設計，才是最應讚賞的造詣。

音響

以往舞台劇演員總給人聲線太誇張的感覺，原因其實應歸咎於音響設備不能配合演出場地令觀眾聽得清晰。踏入廿一世紀，聲量大小的控制已經放在音響支援上而不是演員的嗓子上了。

但如果只將音響部門視作純粹操控科技產品的例行工作，則未免太看輕音響部門的藝術貢獻了。

運用配樂不但可以營造劇中世界的情調、勾起劇中人物的感覺及回憶，甚至可以賦予弦外之音讓觀眾有所領悟。例如在準確的時刻播出代表某年代的樂曲，或者令人理解到歌詞含義與劇中情境的相同相異之處等等，有時會產生難以言喻的效果。

更別說各種像真的音效如何營造出場景氣氛，以及幻像式音效如何產生聽覺的特別感覺了。

觀賞時留意到排場各部門的技術如何配合演出，不但增加了觀賞細節，也長進了評戲造詣，讓評戲的高度有機會更上層樓。

## 第四環：演員

一齣戲在觀眾眼前演出時才是它誕生的時

刻，由孕育至誕生的過程是：

編劇 → 導演 → 演員 → 觀眾

演出完畢，觀眾的掌聲是一個回應：誕下的嬰兒已經活在觀眾心田中了。生產過程（演出）順利完成了，胎兒才正式出世。觀眾的掌聲就是它呱呱墮地時的哭聲。日後如何茁壯成長，它的父（導演）母（編劇）、接生醫生（舞台監督）和助產士（後台人員及演員）都管不了。只有褓姆（觀眾）可以繼續培育它。

「生產過程」就在謝幕掌聲中結束。而謝幕時的互動情況，恰好是創作過程的逆向：

觀眾 → 演員 → 導演 → 編劇

能否順利地以表演團隊所預期的狀態面世，的確有賴演員在台上的演出。到底是謀殺了原創者的心血，還是錦上添花地加插了豐富的細節，實在需要鑑賞者來個客觀評價。

**而評戲者對演員的主要評核基準，就是角色扮演的技巧——造型藝術。**

演員獲派角色後，經過了解劇本主題、導演意圖、演繹方式、演出風格等等資料後，經歷圍讀劇本、排練台位、配合後台支援等等過程，準備在舞台上進行第三度創作——演出劇中角色。

編劇創作的最基本前設是故事三要素（時、地、人），導演創作的前設是風格、排場（In what channel），而演員創作最基本的前設是「動作三要素」（發生何事、為何發生、如何發生）。

於是，在5W（When、Where、Who、What、Why）+ 1H（How）+ 1C（Channel）的組合條件下，演員進行自己的創作——造型藝術。

編劇、導演雖然經常對角色創造有細微的要求，但藝術創作的焦點總是宏觀的，要細緻地創造出劇中人物，還得靠演員各自下工夫。

繪畫（化妝）是平面的二維造型藝術，建築（佈景）、雕刻（道具）是立體的三維造型藝術。而角色扮演是四維空間的造型藝術。

舞台美工隊伍只可以在二維、三維空間上幫助演員，至於第四維空間，則要演員自行應付。演員除了立體化的造型外，還要保持角色在台上「生活」時（第四維）性格一貫，在言行舉止上持續流露出內在的思想、態度、氣質。

那麼演員如何發揮演技，利用造型藝術隱去自己，化身為劇中人物呢？

每個演員都有自己的方法及途徑去演繹角色。但不出兩個方向：一個是由內而外，即有諸內形諸外的「體驗」方式；另一個是由外而內，由客觀條件影響而生的「體現」方式。當然，最理想的境界自然是內外一致，橫看豎看都是毫無破綻活生生的一個劇中人物了。無論「體驗派」還是「體現派」最終目標都是在追求這個最完美的境界。

的表演流派歷史，從中簡略地  
了解一下不同的演員揣摩角色  
的方向、技法：

## 表演流派：

### 1 史氏體系

由俄國戲劇家史坦尼斯拉夫斯基 (Stanislavski) 建立，以生活化演技為重點。是目前最多演員奉行的表演理論體系。中國話劇界受其影響尤深。以莫斯科劇院為根據地，配合契訶夫的寫實主義風格劇作，具體而徹底地發揚其體系。

史氏提倡台上的演出要盡量生活化，他是第一個大膽地運用台上停頓去表演人物心中思想潛流的演員。史坦尼表演體系是最接近生活化的表演形式。其中大有學問。但亦有不少演員自誇演技屬於「史坦尼」體系，而實質上卻自以為是以「是但嚟」（馬虎隨便）方式表演。這樣的表演不足為法。

### 2 方法演技

美國演藝界最流行的表演體系，源於史氏體系並加以發揮。俄國的史氏體系在美國產生極大反響，促成「群體劇場」(group theatre) 出現。最後由史特斯堡 (Strasberg) 總其成，確立了心理體驗派表演，並稱之為「方法表演」(method acting)。方法演技強調心理和感覺記憶 (sense memory)。以此方法表演之著名演員包括馬龍白蘭度、羅拔狄尼路、德斯汀荷夫曼等。

### 3 鈴木體系

二十世紀七十年代開始出現的日本表演體系。以鈴木劇團自購之海島作為訓練及排演之基地。創團導演鈴木忠志 (Tadashi Suzuki) 嚴格要求形體訓練及節拍感覺，務求令演員可以在台上以一個姿勢固定一小時以上。

他的演技風格與傳統的能劇風格接軌而又加以提昇，創出自己的演技哲學及理論。

### 4 梅派

中國著名演員梅蘭芳發揚的表演風格。由於梅氏之演出備受國際戲劇界權威人士（包括布萊希特在內）讚賞，致令梅氏風格比其他演員如周信芳、蓋叫天、馬連良等人的風格更具地位。以虛擬的形體功架表達細膩真情著稱。

能夠透過虛擬形體語言程式表演實在生活中的七情六慾，端是十年苦功亦未必成就的技藝。

以上各家各派的演技理論各有千秋，亦是演員樂於兼收並蓄的知識學問。至於如何付諸實踐，則人人心得不同，但求適合套用於當前的角色扮演要求。

演員能否感染觀眾，是他們的最終任務。而在完成任務的過程中，到底、演員表演得吃力還是樂在其中，未必是導演、編劇首要考慮的問題。

這個現象在不認同史氏表演體系的導演身上尤其明顯。有些反對演技理論的前衛派導演更揚言要打破演員的神話，起用毫無表演造詣的人擔任演員任務，因為他們認為演員愈用心加入自以為是的表演就愈破壞了他們要在演出中要傳達的訊息。

導演或編劇出現了這種不信任態度也是事出有因的。因為演員站在舞台的最前線，直接面對觀眾。所以整個演出團隊必須傾全力支持演員進行演出，讓舞台上的人物產生動人的「感」覺及訊息，藉以傳「染」觀眾，讓戲劇作用徹底完成，「感染」觀眾，刺激觀眾感受箇中情懷，誘使觀眾思考問題癥結。

所以謝幕時總先由演員接受掌聲，然後在演員邀請下，二創者（導演）、首創者（編劇）才上台。漸漸地，演員的自我形象過份膨脹起來，開始有個錯覺，以為演員功勞最大。十八世紀前導演未有地位時是如此，十八世紀後導演地位開始被尊重之後，仍然如此。

觀眾只讚賞演員的角色創作，忽略了原創、二創者的心血功勞，是不平衡的對待。同樣地，香港大多數劇評都從宏觀的角度評論整個演出的效果，評及演員表現時多數止於一兩句斷言。能有數十字專業的演技評價已經很難得，更別說能夠以微觀角度品評某個演員的角色處理技巧了。有些劇評甚至隻字不提，這也是一種不平衡的對待。

**一篇評論應以全面、客觀為主要原則。既然演員是整個演出團隊最前線的一環，對現場觀眾的影響最直接，那麼劇評的力度該相對地加大才合理。**

## 第五環：觀眾

**觀眾雖是藝術創作過程的最後一環，卻是最重要的一關。試想想：**

如果你用五根手指「拿」著一杯水或一樽水，不把尾指置在器皿底部的話，就總有種不大穩定的感覺，似乎器皿多少有下墮的危機。如果把尾指墊在器皿尾部，即使拇指沒有圍握器皿，器皿仍然安坐在你掌中。

劇本雖是一劇之本，卻只是第一度創作的成品。如果說劇本寫就之時就是一齣戲誕生之日，還是言之過早。我們只能視之為卵子已經從母親（劇作者）處產生了。唯有當父親（導演）加入精子（第二度創作）時，才有機會結合出一個逐漸成孕的胎兒。亦唯有當父親調動整個演出團隊順利提供培育過程（第三度創作）時，方有機會逃過夭折危險、預告產期。也唯有當觀眾在欣賞演出時心中產生各種藝術意境（第四度創作）之後，一個有生命的藝術胎兒——一齣戲劇才可以呱呱墮地。

**一齣戲的創作及誕生，最後也是最重要的一環就在觀眾身上。**

演出開始了，觀眾席上坐滿了文化背景有別、教育程度不同、藝術修養各異的觀賞者。台上呈現了峰迴路轉、刻骨銘心、變化萬端的藝術世界，台下流露了全情投入、細心觀賞甚至激昂互動的情緒。有些演出更超出了舞台的界限，嘗試與觀眾打成一片，無分表演者與觀賞者。

一齣戲劇在這個時刻正式面世了。此後它的細胞會植入每一個在場觀眾的心坎中，繼續發芽、茁壯。說不定甚麼時候，潛移默化的作用就會出現，或多或少地影響了那個觀賞者的思想、行為、決策——而這正是每一個參與戲劇創作活動的人夢寐以求的狀況。

但能否達到這種狀況呢？沒人可以肯定。

劇作者及導演，在演出時（至少在初演的幾場）通常會留在觀眾席內，除了作為捧場觀眾，更重要的是讓自己作為觀眾完成藝術創作的最後一環，同時冷眼旁觀其他觀眾如何反應。為甚麼？因為大家都知道，唯有觀眾心目中出現、停留的藝術意象，才是一齣戲劇的生命契機。編劇、導演、演員都不是觀眾肚裡的蛔蟲，無法知道他們是否和自己一樣從戲劇中汲取到相同的訊息、意象，唯有從他們的直接反應中推測。

而觀眾並不是被動地坐著接受催眠、洗腦的，他們人人都有自己的主觀意願和想法。他們可以對進行中的演出作出即時的反應。咳嗽聲、鼻鼾聲、手提電話鈴聲……任何一點聲響都可能影響演出效果，甚至表示支持的鼓掌聲浪，到底是七零八落，還是盲目熱烈，抑或是先有震懾的靜默然後才鼓掌，都會反映出演出實際效果。在舞台表演來說，現場觀眾的反應更可以影響演出的效果甚至演員的表現，以致觀眾的接收狀態被扭曲或者打了折扣。

一群數以百計的觀眾看完演出就離開劇場，當中有多少人看了之後印象深刻？只能作出主觀的估計。又到底有多少人願意執筆寫下觀後感或者劇評？答案肯定是：少之又少。

而編劇、導演、演員及整個演出團隊最希望了解的，就是觀眾看完演出之後到底有何觀感。劇評對他們來說當然是必須重視的參考資料。所以一篇翔實、真誠的劇評正是他們所渴求的。

有人說：劇作家和導演是世上最有野心的人，因為他們企圖利用自己的創作影響世界、改變世界。但劇評家野心更大，因為他們嘗試指導劇作家及導演如何達到改變世界的目的。這固然是誇張的說法，但亦不是毫無根據的。劇評人的地位的確超越編劇、導演和演員。故此，寫劇評時，地位、狀態是超然的。這是最從容、自由度最大的創作活動。

你可以用較低層次的一般水平寫觀後感，亦可以用很嚴厲的專家角度寫出鑑賞式批評（如果有足夠專業基礎的話），又可以用友善的態度規勸如何在重演時改善演出效果，更可以毫不留情當頭棒喝——不過最好不要流露敵意、惡意，發表不客觀、無理性的主觀批評，這樣只會令自己顯得小家氣、不成熟，不配批評充滿誠意製作演出的團體而已。

作為觀眾代表，劇評人甚至可以擔起教育現場觀眾的責任，在評文中提及現場觀眾的反應是否恰當、該齣戲當時是否切合目標觀眾（target audience）的接受頻率等等問題。當然，能夠如此行文而仍然得到讀者（當時的現場觀眾之一）讚許的，就更顯評戲者的專業化了。

無論是「知少少，扮代表」的劇評初哥，還是「一語定江山」的資深劇評人，寫劇評的時候，或多或少總處於觀眾代表的地位。以傳播界的理論術語來說，劇評人是「意見領袖」。

希望這本小冊子能夠引起讀者擔當「意見領袖」的興趣，繼續進一步研究戲劇藝術，享受專業化的創作樂趣。

# 《泰特斯2.0》，一齣反戲劇性的戲劇

文：林克歡

「鄧樹榮戲劇工作室」亮相之作《泰特斯2.0》，是一台典型的「反戲劇」。正如「反文化」仍然是一種文化，「反戲劇」仍然是一種戲劇，只不過它強調的是敘述性（Narrative）而非戲劇性（Dramatic）。編導者刻意將一齣由角色敷演的戲劇，轉化為由一群敘述者講述的故事，或者更準確地說，變成由一群扮演者在舞台上表演如何講述一個故事的戲劇。

莎翁的《泰特斯·安德洛尼克斯》敘述一個雙重復仇的血腥故事，殺戮手段之殘暴駭人聽聞。然而此劇在各地一再演出，也一再引起爭議。這充分說明在一個冷漠的現代社會中，非理性的狂暴場面所帶來的情感與道德混亂及恐懼，長久地困擾著觀眾；也說明如何將觀眾引入對暴力的體驗是一個微妙且複雜的課題。

## 戲劇式微 做騷崛起

鄧樹榮說：「有人問我為甚麼挑選這個如此暴力的作品。我說：『暴力是與生俱來，無法避免，倒不如正確面對它。刻意將一己關在溫馨歡樂的世界，將是成長的一大缺失。』」（見《泰特斯》（2008）場刊，P.15）

在第三十六屆香港藝術節（2008年）所製作的《泰特斯》中，有泰特斯兩個兒子昆塔斯、馬歇斯及塔摩拉的嬖奴艾倫先後被懸吊在半空中受酷刑的場面。這一回被

### 簡介編導者

### 簡介原著資料

### 簡介導演的意圖及演繹

縮略成紅光映照的示意性圖像。顯然，暴力與血腥並沒有被當作探究人性奧秘與社會癥結的切入點，鄧樹榮也無意將觀眾引入對暴力的情感體驗，舞台基調的冷靜與故事的暴烈形成奇異的對照。

鄧樹榮在同一份場刊中寫道，在晚期資本主義時代，「戲劇（Drama）作為一種藝術形式已日見式微，而做『騷』（Show）的文化則愈來愈強」。傳統戲劇扮演與做騷的最大不同，在於演員必須隱身於角色（人物）之後，而「做騷」更多要突現做騷者自身。當然，即使在最寫實的戲劇演出中，扮演者（演員）與角色（人物）也無法達到完全的统一。

這裡仍有一個隱含的敘述者 / 扮演者這一中間層次存在。易卜生、契訶夫、布萊希特以降，藝術家們一再質疑由人物衝突構成的情節層面的獨斷性，不斷淡化、消解戲劇內在的純粹性（戲劇性），推動了現代 / 後現代戲劇愈來愈明顯的敘事化傾向。可以說，《泰特斯2.0》將這一傾向推向極致，整台演出的重心，不僅是敘事功能的引入，而且是「敘事自我」（表演主體）作為舞台呈現（Showing）的一環，喧賓奪主地成為表演的主要內容。

演出開始時，七位演員從觀眾席聚攏到台口前沿，脫下日常便裝，露出整齊劃一的演出 / 練功服，然後爬上空蕩蕩的舞台，一橫排端坐在舞台裡側的椅子上，在現場樂師製造的各種雜音中，開始了他們的敘述 / 表演。導

談該演出的表演形式

描述演出情況

演一開始就明確地告訴觀眾，他們是一群由演員扮演的「說書人」（講古者）。他們講述的，不是「當下」、而是「過去」（古時）發生的故事。舞台失去了它的邊沿，也不存在妝點成真實地點的佈景，演出的「當下」比故事發展的「當下」更寬泛，敘述性的自由停頓與自由變化，取代了情節發展的邏輯性與目的性。

在《泰特斯2.0》的演出中，幕的痕迹依然存在，但它不再是情節發展的分隔，而成為敘述者/表演者轉換表演形式的支撐框架。初始階段，全體演員幾乎都坐在椅子上原地不動，或只是在自己座位的前後左右配合台詞做少量的動作。故事由多人分段輪流講述，語調、動作、表情均受到適度控制。定點光只照及說台詞的演員，其他人均隱沒在朦朦朧朧的餘光中，微明中有一種波瀾不驚、簡淡疏暢的美感。

隨後，塔摩拉的兩個兒子狄米斯、利祈倫殺死皇叔巴西安，強暴、摧殘拉維妮亞，並將罪名嫁禍於昆塔斯和馬歇斯……隨著故事的鋪敘展衍，敘述人/表演者離座走動，肢體動作和「代入式表演」增多，表演者的語調、手勢、表情摻雜著愈來愈多戲劇表演的要素。但在大多數情況下，演員的表演完全超出情節之外，動作類似於現代舞的描述或表演性舞蹈，以身體動作描述感覺、情感、營造特定的場景氛圍……。

作為一次激進的舞台探索，《泰特斯2.0》以平行的故事敘述與肢體表演，發展出一套獨特的、完全屬於導演本人的舞台語彙，聲音與動作兩套表意系統，似有關聯又似無關聯，彼此獨立又互相交匯。使整台演出的內容遠遠超出故事本身，其最主要的內容正是其（敘述）形式本身。

## 形式與內容二而為一

黑格爾強調形式與內容的統一與互相轉化。他在《小邏輯》一書中寫道：「內容非他，即形式之轉化為內容；形式非他，即內容之轉化為形式。」黑格爾之後，盧卡契（G. Lukacs）、本雅明（W. Benjamin）、阿多諾（W. Adorno）等人，都將形式看作「沉澱的內容」，認為藝術形式中積澱著關於人的存在的歷史內容。鄧樹榮關注「做騷的文化」，意義也在此。

只可惜，如何凸現「群體敘述者」的形式意義，編導者均未顧及。在《泰特斯2.0》中由七位演員組成的「說書人」，其作用不同於古代戲劇的歌隊，他們無意藉由對故事的反映來建立觀眾與人物之間的溝通渠道；也不同於現代/後現代的「表演」（Performance）藝術家，他們並不講述自己的故事。作為「群體敘述者」，他們面目模糊，妾身未明，已經多多少少涉及的對主體隱退時代的批判，被不經意地漏掉了。

原載：2009年7月15日《信報》

# Kearen Pang Production 《點解手牽狗 要隻貓，要隻狗，不要情人!?

文：夢飛

香港人真的很愛寵物：繼黃詠詩的獨腳戲《我為貓狂》之後，近期又有彭秀慧監製、主演的《點解手牽狗》。

這部作品由艾亞葛尼 (A. R. Gurney) 編劇，講述人到中年的中產男士亞球 (李鎮洲飾)，某天收養了流浪狗 Sylvia (彭秀慧飾) 後，不僅對牠關懷備至，甚至為了時刻陪伴左右而荒廢事業、冷落妻子。幸好在婚姻關係危在旦夕的時候，妻子亞芝 (劉雅麗飾) 決定體諒丈夫，並漸漸和 Sylvia 建立感情，從此「一家三口」生活得樂也融融。

散場之後，許多觀眾都被亞球對 Sylvia 的關愛、亞芝對亞球的包容而感動不已，正正回應了彭秀慧在場刊所說：「每個人都有不同的立場和原因去行事，每個人都有一種基本需要和原始獸性，生存其一責任就是尋找和諧。沒有真正的勝利者，除非有愛。」

然而這個溫馨和諧的結局，是否建基於亞球、亞芝、Sylvia 間的互相諒解及愛護？如果以性 / 別觀點介入，會否發現細膩感人以外的另一番光景？

舉例來說，作品採用擬人化的方式，讓 Sylvia 以年輕美女的形象現身舞台，配合亞球的中年男士設定，很容易便塑造出女男間的曖昧。而在送別那場中，Sylvia 換

## 簡介劇情

## 描述觀眾反應

## 發表意見

## 舉戲中事件作 論題

上低胸晚裝，性感嫵媚地倚著亞球，活脫脫就是場撩動情慾的戲碼。有趣的是，不僅亞球「聽到」Sylvia 的話，就連亞芝也能和牠 / 她在言辭間有所往還，大有情敵針鋒相對的意味。

可是問題來了：原來在亞球帶 Sylvia 進行絕育手術之前，根本沒有確定過牠的性別，只是因為狗牌上刻著 Sylvia 這個「女性化」的名字，便一廂情願地深信牠是狗女。以亞球對 Sylvia 的關愛程度，為甚麼不曾想到讓牠「驗明正身」？是覺得沒有這個必要，還是像婚姻輔導員 Leslie (林澤群飾) 所說：「我喜歡 Leslie 這個名字，是因為它可男可女、變化不定（有誰像我一樣，想起「哥哥」張國榮說過的同一番話），你覺得我是女人，是因為你需要女人！同樣地，你認定 Sylvia 是狗女，也是因為你需要女人！」如此說來，亞球對 Sylvia 的愛，與其說是善心人面對流浪動物的憐憫，更像是一種感情出軌的慾望。

因此，作品中的角色設定也頗堪玩味：編劇安排中年男士亞球迷上美麗的 Sylvia，是否因為男士所謂的「中年危機」，能令情節更加合理化？是否因為女性的傳統形象（或曰「性 / 別成見」）比較重視家庭，不可能出現如此不計後果的行徑？如果把角色稍微改動：一位中年女士拋開所有家務、終日抱著由肌肉俊男飾演的小狗，連丈夫要移居他國也可以無動於衷，這個故事，會否像

現在一樣，帶給觀眾美好動人的觀感？

至於作品的大團圓結局，當然有賴亞球的退讓，自願送走Sylvia。可是在他向Sylvia解釋的時候，似乎偏向表達自己對「兩個只能活一個」的無奈，而不是對亞芝的歉意或感同身受。亞芝要和Sylvia道別時，他甚至忍不住在旁冷言冷語。當然我們可以把這些表現視為一時意氣，但是誰能夠保證，送走Sylvia不會成為他倆關係中一條永遠的刺？亞球真的能夠心無芥蒂地面對妻子？觀眾不會知道答案，因為我們看到的，是亞芝終於願意接受Sylvia，他們從此快樂地生活下去。

由此可見，如果把《點解手牽狗》單純地視為善心人收養流浪小狗的故事，它確實可以打動人心；而它在性 / 別議題留下的種種蛛絲馬迹，也擴闊了可供討論的空間。本人特別喜歡某位網友提出的疑問：如果亞球沉迷的不是一隻狗，而是另一個女人，你會像亞芝那樣，對丈夫無比包容、無比接受嗎？

原載：2010年9月《藝訊》

以提問作結

## 戰後西方戲劇的範式革命

二十世紀下半葉，西方戲劇出現了一連串嶄新的範式（paradigm），對戲劇有本質性思考。這些範式影響當代戲劇美學發展，有些甚至進入文化論述圈，作為方法（method），在人類思潮舞台中亮相，扮演閃光而有深度的角色。可以說是場很有意義的戲劇文化運動。

二十世紀是動盪的時代，在上半葉，人類經驗兩次大戰，見證蘇聯社會主義革命，以及其野蠻清除異己；見證德國納粹法西斯主義，發動世界大戰，以及其系統而全面地大規模屠殺猶太人；見證日本廣島長崎原子彈帶來的瞬間集體死亡和持續輻射後遺症。

時代洪流衝擊着每一個有感覺的生命。歷史的傷口未痊癒，新的危機又來臨，美國蘇聯冷戰，軍備競賽愈演愈烈。在面對滅絕的氛圍中，西方文化藝術工作者反思現實，以超常的視野，直探人類生存危機。他們要為自己所感受的時代的境況尋找恰當而準確的表達方式。

### 荒誕派戲劇 · 史詩劇

1953年，貝克特（Samuel Beckett, 1906-1989）的《等待果陀》（*Waiting for Godot*）獲得空前成功，受到國際關注。這套戲有別現實主義戲劇慣常的情節安排，兩個流浪漢在不知名荒路上等待一位叫Godot的人，沒有戲劇行動（dramatic action），期間，無聊中自我尋樂，卻展現帶有普遍性的人類處境。Godot字裏含有God（上帝），而Godot始終都沒有出現，使人有明顯聯想。貝克特很不合常規邏輯地呈現舞台事件、角色行為、溝通方式和對白，挑戰自二十世紀初取得領導地位的現實主義戲劇。

同期，許多戲劇演出都不約而同地呈現了不尋常的、非寫實的，但又似遠還近的人生處境，例如伊安尼斯哥（Eugène Ionesco, 1912-1994）的《椅子》（*The Chairs*）、《犀牛》（*Rhinoceros*），惹內（Jean Genet, 1910-1986）的《女僕》（*The Maids*）、《陽台》（*The Balcony*）等，對人類生存境況（human condition）有深刻的思考。1962年匈牙利裔英國戲劇家、評論家艾斯林（Martin Esslin, 1918-2002）出版了《荒誕派戲劇》（*Theatre of the Absurd*），歸類了這些戲，並概括了一些特徵，指出這些戲要表達人類的理性已無法理解，變得無意義的、荒誕的人類境況。

五十年代布莱希特的史詩劇（Epic Drama）亦登上世界戲劇舞台。「柏林劇團」（Berliner Ensemble）兩次到法國戲劇節演出，引起很大哄動。批評家羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）大力讚賞布莱希特，認為他為世界提供

了新的戲劇，改變了當代劇法的法規，改變了觀劇的習慣、品味和反應，他並撰文詳談如何從社會學、意識形態、符號學，以及歷史發展去看史詩劇。五十年代末，英國人 John Willett (1917-2002) 英語翻譯出版《布莱希特戲劇論文集》(Brecht On Theatre)，史詩劇美學對世界戲劇的影響愈來愈大。

這兩股戲劇思潮，以破解現實為目的，可以說是第二次世界大戰之後西方戲劇美學的新範式，與自十九世紀末主導戲劇文化的、以在舞台上塑造生活幻覺為主的、寫實主義樣式的現實主義戲劇 (Realistic Drama)，鼎足而立。

荒誕派從存在主義角度，直探人類的困局，它否定亞里士多德 (Aristotle, 384-322 B.C.) 提出的戲劇行動觀念，呈現震撼戲劇處境與異常人物心理，顛覆了我們的生活邏輯，被人稱為「反戲劇」(anti-drama)；史詩劇則從歷史辯證法角度，對社會意識形態進行批判，在戲劇美學上否定亞里士多德，提出以敘事 (narrative) 作為舞台主要目的，強調表現 (presentation) 而非戲劇再現 (dramatic representation)，布莱希特更以辯證邏輯 (dialectic logic) 作為構成戲劇推進的因由，取代西方戲劇線性的、以因果發展的情節，強調事件 (event)，場面由段落 (episode) 構成。

在現實主義系統中，創作和演出亦有引入回憶、想象、夢和白日夢等因素，發展出深層次的心理現實主義 (Psychological Realism)，敘事相對地變得自由了。1944 年底，田納西·威廉斯 (Tennessee Williams, 1911-1983) 的《玻璃動物園》(The Glass Menagerie)，以回憶展開情節，引起了對現實主義新的開掘，是重大飛躍，不過，在表演上，大

概還是依據史坦尼斯拉夫斯基 (Konstantin Stanislavski, 1863-1938) 的心理體驗方式，並非劇場美學新範式。

## 戲本位 · 人本位

荒誕派戲劇與史詩劇反省現實主義，取向雖不同，但都有強烈劇場感，甚至強調劇場性 (theatricality)。當中最風格化的是惹內，他受法國前衛派戲劇家阿圖 (Antonin Artaud, 1896-1948) 的「整體劇場」(Total Theatre) 與「殘酷劇場」(Theatre of Cruelty) 觀念影響，引入祭儀 (ritual)、角色扮演 (role play) 等元素，取代了傳統人物、情節概念，嚴峻地提出種族身份、暴力、控制等命題。

在劇場美學上，阿圖在 1938 年已出版文集《劇場及其替身》(Theatre and its Double)，但很少實踐，不過戰後影響愈來愈大。他認為要調動一切手段，建立充滿感覺的劇場事件，通過有控制的危險處境，衝擊觀眾，使其體會劇場極大的力量，經驗驚異的美感。他認為對白只能表達很表面的意思，因此，他提倡形體動作，要在劇場上，通過有圖象性的符號、體姿、態度等，去建立劇場溝通，讓觀眾體會某種帶有神秘意味的訊息。「在文字表層詩意之下，是真正的詩，無形無文的詩。」阿圖說。

殘酷劇場與史詩劇的搬演，引發更廣闊的對劇場 (theatre) 本身的探索，對戲劇美學的衝擊很大，帶來根本範式轉移。概括來說，是從 drama (戲劇) 轉至 theatre (劇場)。前者希臘語根是 to do，去做，因而強調行動，後者希臘語根是 to see，去看，因而強調空間；drama 強調演員演繹文本，

是戲本位，theatre 強調觀眾的觀照，或廣義地理解為觀眾的感覺經驗，是人本位。

## 劇場事件 · 質樸劇場

這主體轉移，使戲劇演出變為劇場裏的一次歷程。於是有所謂的劇場事件 (theatre event)，對二十世紀六十年代的西方戲劇工作者有巨大的衝擊。

英國導演布魯克 (Peter Brook, 1925-) 就是其中最自覺探索劇場新範式的戲劇家之一。在六十年代初，他曾帶領「皇家莎士比亞劇團」(Royal Shakespeare Company) 做長時間的工作坊，把阿圖與布萊希特的理論衍化為有血肉的劇場實踐，1964 年推出「殘酷劇場」劇季，同年排演德國劇作家彼德·懷斯 (Peter Weiss, 1916-1982) 的《馬拉／沙德》(Marat / Sade)，更是結合殘酷劇場與布萊希特的美學。這是對當代世界戲劇影響深遠的演出。

在 1968 年他出版了《空的空間》(The Empty Space)，分析了「僵化」(Deadly)、「神聖」(Holy)、「粗糙」(Rough)、「即時」(Immediate) 四種劇場，似乎他崇尚以簡樸空間、真實感覺維繫觀眾與表演者的關係，建立劇場事件。1970 年他更於巴黎創立「國際劇場研究中心」(International Centre for Theatre Research)，召集世界各地各戲劇傳統演員，以多文化方式，探索戲劇本質。

那是一個充滿實驗精神的年代。在東歐，有格洛托夫斯基 (Jerzy Grotowski, 1933-1999) 的「波蘭戲劇實驗室」(Polish Laboratory Theatre)，非常嚴謹地探索演員身體技藝，激發演

員的潛能，以及生命感。他的目的，在於通過演員的身體，展現真實的行動，探索存在，觸發觀眾最深層的感悟。1965 年的《忠貞王子》(The Constant Prince)，是二十世紀重要演出之一。主要演員 Ryszard Cieslak (1937-1990) 飾演受苦難的王子，散發「精神之光」，體現了格洛托夫斯基「神聖演員」(holy actor) 追求。

1968 年格洛托夫斯基出版了《邁向質樸劇場》(Towards a Poor Theatre)，把他的戲劇理論全面公開。他認為劇場中最重要的是人與人的直接對遇 (encounter)。可以看出，在探索劇場更深層、更全面的溝通上，生命的改造上，格洛托夫斯基是受阿圖影響的，但他反對大量運用燈光、服裝、化裝、佈景的「滿盈的劇場」(Rich Theatre)，而倡導「質樸劇場」(Poor Theatre)。他強調身體與心靈的關係，並認為身體有知覺，有感知世界的特殊能力，因而在他的劇場訓練中，會演練各個古老傳統文化的戲劇表演技巧，希望世代累積傳承的文化記憶，通過身體來重現。

格洛托夫斯基把表演者的身體提升至本體層面，劇場演出因而首先是表演者 (performer) 身體經驗的還原，表演者由身而心，漸悟其他人的心理狀態，是很深層的生命融同。劇場事件，並不單是觀眾與表演者的對遇，更是觀眾見證演員與身心體驗之物事，還原為互為主體 (inter-subjective) 的過程。可以看到，這劇場哲學的發展，是觀眾與表演者的身心融合，無分你我，成為共歷戲劇過程者。劇場是經驗的再現，是呈現一個過程的表演 (performance)，戲與非戲並不重要，但表演者的身心再現不能缺少，而這再現亦毋須止乎一個特定的人物，甚至人與非人，也許亦不重要，甚至是否劇場亦不重要。

是戲本位，theatre 強調觀眾的觀照，或廣義地理解為觀眾的感覺經驗，是人本位。

## 劇場事件 · 質樸劇場

這主體轉移，使戲劇演出變為劇場裏的一次歷程。於是有所謂的劇場事件 (theatre event)，對二十世紀六十年代的西方戲劇工作者有巨大的衝擊。

英國導演布魯克 (Peter Brook, 1925-) 就是其中最自覺探索劇場新範式的戲劇家之一。在六十年代初，他曾帶領「皇家莎士比亞劇團」(Royal Shakespeare Company) 做長時間的工作坊，把阿圖與布萊希特的理論衍化為有血肉的劇場實踐，1964 年推出「殘酷劇場」劇季，同年排演德國劇作家彼德·懷斯 (Peter Weiss, 1916-1982) 的《馬拉／沙德》(Marat / Sade)，更是結合殘酷劇場與布萊希特的美學。這是對當代世界戲劇影響深遠的演出。

在 1968 年他出版了《空的空間》(The Empty Space)，分析了「僵化」(Deadly)、「神聖」(Holy)、「粗糙」(Rough)、「即時」(Immediate) 四種劇場，似乎他崇尚以簡樸空間、真實感覺維繫觀眾與表演者的關係，建立劇場事件。1970 年他更於巴黎創立「國際劇場研究中心」(International Centre for Theatre Research)，召集世界各地各戲劇傳統演員，以多文化方式，探索戲劇本質。

那是一個充滿實驗精神的年代。在東歐，有格洛托夫斯基 (Jerzy Grotowski, 1933-1999) 的「波蘭戲劇實驗室」(Polish Laboratory Theatre)，非常嚴謹地探索演員身體技藝，激發演

員的潛能，以及生命感。他的目的，在於通過演員的身體，展現真實的行動，探索存在，觸發觀眾最深層的感悟。1965 年的《忠貞王子》(The Constant Prince)，是二十世紀重要演出之一。主要演員 Ryszard Cieslak (1937-1990) 飾演受苦難的王子，散發「精神之光」，體現了格洛托夫斯基「神聖演員」(holy actor) 追求。

1968 年格洛托夫斯基出版了《邁向質樸劇場》(Towards a Poor Theatre)，把他的戲劇理論全面公開。他認為劇場中最重要的是人與人的直接對遇 (encounter)。可以看出，在探索劇場更深層、更全面的溝通上，生命的改造上，格洛托夫斯基是受阿圖影響的，但他反對大量運用燈光、服裝、化裝、佈景的「滿盈的劇場」(Rich Theatre)，而倡導「質樸劇場」(Poor Theatre)。他強調身體與心靈的關係，並認為身體有知覺，有感知世界的特殊能力，因而在他的劇場訓練中，會演練各個古老傳統文化的戲劇表演技巧，希望世代累積傳承的文化記憶，通過身體來重現。

格洛托夫斯基把表演者的身體提升至本體層面，劇場演出因而首先是表演者 (performer) 身體經驗的還原，表演者由身而心，漸悟其他人的心理狀態，是很深層的生命融同。劇場事件，並不單是觀眾與表演者的對遇，更是觀眾見證演員與身心體驗之物事，還原為互為主體 (inter-subjective) 的過程。可以看到，這劇場哲學的發展，是觀眾與表演者的身心融合，無分你我，成為共歷戲劇過程者。劇場是經驗的再現，是呈現一個過程的表演 (performance)，戲與非戲並不重要，但表演者的身心再現不能缺少，而這再現亦毋須止乎一個特定的人物，甚至人與非人，也許亦不重要，甚至是否劇場亦不重要。

新戲劇範式，促成了新表演團體，促進戲劇理論研究、學刊發展，著作、叢書、辭書出版，甚至大學的學系。紐約大學於1980年，建立了「表演研究系」（Department of Performance Studies）。

此後，世界戲劇已非原來的面貌了。

2006年10月  
《城市文藝》

## 香港戲劇在時代舞台上的新定位

儘管舞台劇在香港仍然是少數人的活動，但是作為文化表述方式，戲劇卻是敏銳和直接的。六十年代開始的「學聯戲劇節」是大專界甚至文化界一年一度的大事。七十年代初，香港戲劇出現了一股創作寫實潮流，與西方翻譯劇、中國經典戲劇這兩條在五、六十年代相繼出現的路線鼎足而立，影響很多青年知識分子。香港戰後成長的一代，在開拓本土文化過程中，發現了戲劇，形式的可能性與生命結合起來，戲劇與時代扣上了。「校協戲劇社」、「力行劇社」、「致群劇社」是代表。

七十年代我們都說自己「搞戲劇」、「推動劇運」，因為戲劇代表一種文化理想。七十年代末，「香港話劇團」、「中英劇團」相繼成立了，此外香港藝術中心建成了，一時間，業餘戲劇、專業劇團，以及一些大專院校，都興致勃勃，很有大幹一場的氣氛。

那時，大家對戲劇的探索，主要在文本層面和表演理論上，頗有寬容性。荒誕劇、布莱希特、寫實主義、前衛派、中國經典戲劇、小劇場、即興劇、默劇……共治一爐。今天回顧，這跟當時的歷史氛圍是很有關係的，中國大陸在「文化大

革命」（1966-1976）後漸漸解凍，影響所及，有不少香港戲劇工作者都有意識地反省「寫實主義」。

香港戲劇帶着一股強大的前瞻性動力進入八十年代。這動力首先反映在劇場風格的探索上。鍾景輝先生為香港話劇團排演彼德·懷斯（Peter Weiss, 1916-1982）的《馬拉／沙德》（*Marat / Sade*, 1964），既有史詩劇方法又有殘酷劇場（*Theatre of Cruelty*）味道，在八十年代中很震撼。當年「海豹劇團」、「生活劇團」等半專業劇團還很活躍，使香港劇場不斷提升。一些今天重要的業餘和專業劇團「第四線劇社」、「沙田話劇團」、「赫壘坊劇團」就是八十年代中成立的。

劇本創作上，八十年代初主要是人脈的承接。在六十年代末、七十年代初參與戲劇的一脫人，已開始成熟，擔起策動的角色。袁立勳在香港話劇團1979至1980年劇季，就連同杜國威、麥世文、許堅信、黃榮燦等，把老舍的《駱駝祥子》改編為舞台劇。此外香港話劇團策劃一年一度的「市政局戲劇匯演」，為許多業餘劇社、大專劇社的創作，提供了演練、觀摩空間。吳家禧、李國威、陳炳釗、王添強、鄺為立、陳哲民等今天活躍於香港劇壇的演藝工作者，當年都在市政局戲劇匯演顯過身手。

其中，吳家禧與陳炳釗，七十年代曾參加校協戲劇社，八十年代在大專推動戲劇，1985年進入香港演藝學院讀書，都分別成為香港戲劇創作的重要力量。吳家禧的《年初二》，是演藝學院1986年公演的作品，以寫實主義的筆法呈現年輕人的虛無，他後來繼續寫實主義路線，在自己的赫壘坊劇社發表不少作品。陳炳釗八十年代中已開始潛挖生命的灰暗，他參加

香港電台與海豹劇團合辦的「香港舞台上」劇本創作比賽的季軍作品，名字我忘記了，但一間舊樓、一個聾老婆婆、一個歸家倦客，千百種複雜而深沉的鬱結，很有象徵主義味道。

力行劇社、致群劇社等業餘劇運的主力，在八十年代初的創作，主要體現在對七十年代理想主義幻滅後的身心。似乎，力行劇社較多呈現失落與無奈，其中，《唏噓曲》可說是代表作。至於致群劇社，則表現為對理想的反省，重新認識時代與個人的關係，重新認識中國，於是，由《武士英魂》的翻譯，到《人啊！人》的改編，他們經歷了生命的自強。或許有些人離去了，或許有些人消沉了，或許有些人有了別的信仰，但作為群體，致群劇社始終能堅持下來，從香港演到廣州，又由廣州回到香港。至於力行劇社，在八十年代中都漸漸由失落返回現實，林大慶與袁立勳再合作，創作了《命運交響曲》，突現人如何被日常生活磨損，並探索當代夫妻在理想與現實之間的矛盾、愛和溝通的困難。

1984年「中英聯合聲明」之後，「香港人」的身份成了那個時期香港居民所關心的主要命題。戲劇工作者即以獨特的生命和時代觸覺，通過作品，表述了香港市民對「九七」問題的惶惑。1985年，香港話劇團排演了陳啟權編的《一八四一》，袁立勳為「生活劇團」導演了《遷界》，中英劇團排了《我係香港人》。把自我生命軌跡與生長地文化發展結合的想法形成了，這是八十年代香港戲劇的重要特點之一。

1989到1997年之間的香港戲劇，不能不受「六四」與「九七」影響。「六四」是政治命題，「九七」是歷史命題，這兩件事與香港本土結合，是所謂「去殖民」(De-

Colonization)和「後殖民主義」(Post-Colonialism)課題。香港必須(無論需要不需要都好)由英國殖民地回歸到(交還給)中國，這是非常直接、迫切的時代實踐(Praxis of Time)，甚至時代政治(Politics of Time)。香港人如何參與香港歷史？

探討香港文化、歷史、香港人身份是一方面；建立香港本土戲劇美學是另一方面。在這兩方面，九十年代崛起的小型專業劇團有很自覺的探索。「剛劇場」(已解散)、「進劇場」、「劇場組合」、「演戲家族」、「新域劇團」、「瘋祭舞台」、「前進進」、「無人地帶」、「非常林奕華」等的演出，成為城市文化話題，受到的關注，不比《我和春天有個約會》等一系列商業味較濃的演出少。其中瘋祭舞台的「元州街茉莉小姐」系列，探討時代、生命、個人歷史和集體空間的互涉，很有特點；新域劇團則銳意探討現代香港人的日常生活中的荒誕感，似有發現；而非常林奕華則用遊戲方式批判種種權力，很受青年觀眾歡迎。

小型專業劇團多對形體有特殊的偏向，我想並不能簡單地視作「標新立異」抹殺，而應視為香港「身體」在特殊歷史文化時空中呈現自身的心靈慾望投影，這是本能，也是自覺的，是文化行為，是美學行動。這就解釋了為甚麼香港小型專業劇團的戲劇工作者，既對前衛戲劇有興趣，又對傳統戲曲、民俗樣式有興趣。例如何應豐參與了多個實驗粵劇製作；鄧樹榮把民間木偶與真人融合，創作了一系列「殺人故事」演出；「明日劇團」用各類木偶(包括皮影)推動兒童劇。

近年香港有很多專業戲劇工作者，都樂於擴展戲劇實踐的

空間，確認多元的劇場觀。在八、九十年代，香港社區劇場與教育劇場，相繼有可觀的發展，而戲劇治療近年亦起步了。藝術要求不是低了，而是轉化了。香港在這方面的發展是大有可為的。

社區劇場所面對的是如何通過排演，維繫一班對戲劇有熱誠的成員，並通過演出，與社區建立關係。這是有重大意義的文化實踐，它要求參與者更有獻身精神。教育劇場並非指在學校演戲，而是指通過戲劇過程來達到社會教育或自我教育的目的。布萊希特的教育劇觀念，博艾（Augusto Boal, 1931-2009）的「被壓迫者劇場」在西方戲劇史上的顛覆和突破是非常重大的，在好一些第三世界國家，影響很巨大。近幾年香港亦引進了博艾，他本人1996年應邀來「香港藝術節」演講，又為一班香港有心的戲劇工作者主持工作坊。

今天的觀眾是在今天的政治、文化環境成長的，他們關心的東西，能夠產生興趣的東西跟從前很不一樣。怎樣在現今這個全球化（Globalized）的世界，在多元文化中去確立自己的價值和歷史，並不單只是劇場美學的實踐，更是一個有時代意義的文化實踐。語境是最重要的問題。香港回歸了，中國政治、社會、文化未來的發展，跟香港有直接關係，似乎，中港溝通是未來愈來愈重要的課題。我們要問自己：我們是甚麼人？身處怎樣的環境？今天面對一個怎樣的世界？

除了藝術劇場之外，我們還身處於「日常生活劇場」、「人生劇場」、「社會劇場」，甚至「歷史劇場」。廿一世紀我們會面對愈來愈嚴峻的價值判斷，科技發展帶來的戲劇可能性和困難不能低估。戲劇是文化實踐，因為戲劇可以反映時代的精

神面貌，表達戲劇工作者對文化的思考，無論這思考是完整的抑是散碎的，是深遠的或是淺陋的，思考過程本身就有很重大的意義。

1999年10月26日

《文匯報》

# 7

## 表演的工具

前面我們常常談到你能自由運用的工具和技巧，下面是一個詳盡的列表。請記得任何人都有能力獲取這些能力，只要他願意認真的工作和練習。

- 強而有力又清晰的聲音
- 說話流利清楚
- 強壯又柔軟的身體
- 能夠正確分析場景的能力
- 語義：能夠運用正確語詞來選擇好動作的能力

- 強背台詞的記憶力
- 因應另一個角色的表現而隨機應變的能力
- 不加思索，立即表演的能力（也就是直覺）
- 專注的能力。記得專注力跟肌肉一樣，注意力無法集中時，只有靠好的動作才能把它帶回到目前正在進行的任務。
- 勇敢
- 意志力
- 常理認知

### 三、戲劇批評

#### (一) 立場與視角

戲劇批評有廣狹二義：狹義的戲劇批評又叫戲劇評論，是對戲劇創作、演出、欣賞活動的分析、闡釋與評價。它可以評說目前發生的各種戲劇現象，也可以專門考察戲劇藝術各個方面發生、發展、演變的歷史，總結經驗教訓，促進當代戲劇藝術健康發展。如果再加上戲劇理論和戲劇美學，就是廣義的戲劇批評了。

在電影和電視普及之前一個相當長的歷史時期內，戲劇曾經是最大眾化的藝術。士農工商，男女老幼，識字或不識字的，只要花上幾文錢，就能在戲院裡坐上一兩個時辰。如遇好戲，則人人爭說，不脛而走，劇場爆滿，萬人空巷。然而，自古以來，戲劇批評就是一個相對薄弱的領域，中外皆然。主要原因：一是正統封建文人多看不起這種大眾化、通俗化的藝術，自然評說研究者少；二是戲劇是一門綜合藝術，牽涉內容太多，很難把它說明白；三是音像錄製技術發明以前，舞台形象無法保存，在很大程度上限制了戲劇批評的深度和廣度。即使到了今天，戲劇批評多數也是針對劇本而言，而觀眾欣賞的卻是它的舞台形象。前者屬於作家，後者經過了表導演的二度創作，二者之間有很大差距，因而觀眾常常覺得有些批評如同痴人說夢般不著邊際。

這就要求戲劇批評家，既須懂得劇本，又得了解舞台藝術，兼顧劇作與演出，使戲劇批評具有與戲劇藝術相稱的綜合視野。當然，並非每篇文章都得面面俱到，而是說無論從哪方面切入，見解如何，戲劇批評都應該有廣闊的專業知識背景，這是避免以偏概全、郢書燕說的重要保證。萊辛(G. E. Lessing)《漢堡劇評》的第一篇

就寫道：「片面的鑑賞力等於沒有鑑賞力，然而人們卻往往帶著強烈的傾向性。真正的鑑賞力是具有普遍性的鑑賞力，它能夠詳細闡明每一種形式的美，但絕不妄求於任何一種形式，以至於超出它可能提供的娛樂和陶醉的範圍。」「戲劇評論家最可靠之處，在於能夠準確地區分每一場的得失，什麼或者哪些應由作者負責，什麼或者哪些應由演員負責。把甲的過失推給乙，妄加指責，對兩者都是有害的。」也就是說，戲劇批評應該力求全面、客觀、準確、公正。而要達到這些要求，批評家就必須具備全面的理論素養和敏銳的藝術感悟力，這正是《漢堡劇評》成為戲劇批評和戲劇美學的經典之作的重要原因。中國也是一樣，最有價值的評論都有寬厚的戲劇文化背景，遠不是憑著一知半解的小聰明就能寫出來的，如李漁、王國維、吳梅、李健吾、阿甲等人的論著。戲劇藝術的綜合性，使得戲劇批評難度更大，真正做出成績是很不容易的。

另外，從事戲劇評論還須有強烈的人文意識和高度的社會責任心。因為戲劇是人的直接表現，戲劇藝術是人的藝術，所以關懷人、研究人、發現人，維護人的權利，爭取人的解放，既是一切戲劇批評的出發點，也是它的終極目的。偏離這個目標，便很容易淪為政治鬥爭的工具，或捧角式的商業廣告。當代中國的戲劇批評，前三十年基本是政治實用主義占上風，特別是「文革」十年，更是達到了登峰造極的地步，完全變成製造現代迷信、兜售政治謊言、愚弄人民群眾的工具。近年來，與藝術商品化浪潮相伴而行的是包裝式或廣告式的「批評」：為了招徠觀眾，常常把一些陳腐不堪的思想和空洞無物的技術，說得天花亂墜，嚴重腐蝕著觀眾的審美情趣。這些錯誤傾向，說小了是批評主體的缺失，說大了是對民族精神的戕害，皆應予以避免。

戲劇批評，一不能脫離戲劇，二不能脫離人，這是它的基本原則。但是，戲劇批評的對象、社會環境和批評家的主觀條件千差萬別，所以批評角度（視角）與方法也是因人而異、與時俱進的。若按批評對象區分，大體有四種類型。最常見的是戲劇文學批評，核心是作家作品。考據本事、剖析人物、解釋構思、分別源流是它的經常性內容。中國的評點式批評，亦屬此類。其次是舞台藝術批評，起初僅限於表演，後來加入了對導演藝術和舞台美術的評論。第二是對接受者和接受過程的評論，重點是各個時代觀眾的構成及其作用、接受方式、接受心理、劇場文化等內容。第四是對劇場形制、演化及其與創作和演出關係的考察與評論。需要指出的是，

在具體的批評實踐中，這幾方面的內容常常是結合在一起，或者互為背景的。

**任何批評都不可能面面俱到，都需要一個具體的切入點或視角**，而視角選擇又是以一定的立場和方法為基礎的。在人類幾千年的戲劇批評史上，曾經出現過各式各樣的視角與方法，形成了各種評論模式，主要有以下幾種：

一是**人本主義批評**。這是西方戲劇批評當中歷史最悠久、成果最豐富的傳統。從亞里斯多德、萊辛、尼采、柏格森到當代最有建樹的批評家布拉德雷(Bradley)、艾略特(T. S. Eliot)、奈茨等，構成了一個延綿不絕的譜系，為推動西方戲劇的發展做出了巨大貢獻。其特點是把戲劇看做人性的一面鏡子，重視戲劇的精神內涵，強調藝術交流的平等性，追求藝術創新。

二是**主體批評或藝術批評**。其特點是把戲劇作為一個獨立自足的整體進行評論，它的參照系主要是戲劇自身的結構和歷史，著眼點不是戲劇表現了什麼，而是如何表現的。因而，戲劇創作與導演表演的手法、構思、風格、形式特點就成了它的重點考察對象。李漁《閒情偶寄》、吳梅《顧曲塵談》，就是從內部規律出發，討論戲曲創作和演作藝術的。斯泰恩(J. L. Steyn)《現代戲劇的理論與實踐》一書，評析了近現代西方主要的戲劇流派和作家作品，雖也涉及到內容的變化，但重心卻是「從劇本創作與表演之間的關係這個角度來探討它們的」。他認為，戲劇史就是一部形式演替和風格變遷的歷史，反映了人類感知方式的發展。戲劇中的「真實」，是由它的形式和風格決定的。標準在不斷變化，絕對真實從來就沒有過。這個結論未必全面，但卻具有很高的學術價值。

三是**歷史和美學相結合的批評**。這種批評方法有著源遠流長的歷史，但成熟卻是在十九世紀中期。黑格爾的歷史主義和精神現象學，對它的影響是很大的。從浪漫派批評家施萊格爾兄弟，到俄國革命民主主義批評家別林斯基、車爾尼雪夫斯基(N. G. Chernyshevsky)、杜勃羅留波夫(N. A. Dobrolybov)，再到馬克思、恩格斯、梅林(F. Mehring)等，其發展脈絡清晰可辨。一八四二年，別林斯基在《關於批評的講話》中即明確提出過「在同一個批評裡面，把歷史的和藝術性的兩種不同的見解有機地混合為一」的設想，他說：

每一部藝術作品一定要在對時代、對歷史的現代性的關係中，在藝術家對社會的關係中，得到考察……另一方面，也不可能忽略掉藝術的美學需要本身。我們要再申說幾句：確定一部作品的美學優點的程度，應該是批評的第一要務。當一部作品經受不住美學的評論時，它就已經不值得加以歷史的批評了……不涉及美學的歷史的批評，以及反之，不涉及歷史的美學的批評，都將是片面的，因而也是錯誤的（別林斯基：《關於批評的講話》，《別林斯基選集》，第三卷）。

十七年後，也就是一八五九年，恩格斯在跟拉薩爾(F. Lassalle)討論劇本《濟金根》的信裡，也是說「從美學觀點和歷史觀點，以非常高的、即最高的標準來衡量您的作品」的。在他看來，近代戲劇應該盡可能真實、全面地反映歷史動向，表現形式則應像莎士比亞那樣豐富多彩。

歷史和美學相結合的批評試圖打通內容與形式、歷史和審美的內在聯繫，這是戲劇批評史上的一個重要突破，影響極為深遠。但是，由於它是在劇烈的社會鬥爭和文化衝突中誕生的，一開始就存在著某種向左轉的可能性：一是將戲劇和生活的關係簡單化，忽略它的多樣性；二是用社會史、政治史置換人的歷史，使戲劇非人化。俄國革命民主主義批評家，多側重於闡發俄國戲劇的社會批判內容，強調戲劇的思想性和教育功能，為俄國社會進步做出了巨大的貢獻。然而，除了別林斯基以外，車爾尼雪夫斯基、杜勃羅留波夫的戲劇評論，便多少都有一些將藝術簡單化、工具化的傾向。這種傾向在梅林的戲劇評論中進一步強化。他評論席勒、歌德、莫里哀、易卜生等人的戲劇時，基本不談藝術和審美問題，若有涉及，也盡量跟時事政治掛鉤，戲劇評論完全政治化了。這種批評方法傳入中國以後，跟經世致用、高台教化的詩教結合起來，就形成了庸俗社會學的批評，曾經長期統治著中國的戲劇評論。這種異化情形，雖然在「文革」後受到一些清算和反對，但歷史與審美的平衡問題，仍然是戲劇批評中的一個難點。

**四是文化人類學批評**。它興起較晚，卻有著非常廣闊的天地。從戲劇發生學、戲劇符號學、戲劇的種族特

性，直到普通人在日常生活中的角色意識及「表演」活動等等，視角與方法極其多樣，從而大大拓展和深化了人們對戲劇的認識。

**五是比較批評。**這種批評方法，需要跨文化、跨文體的多元知識結構，以便在各個層面上對一些相似或相關的戲劇現象進行比較。在中外文化交流日益擴大的歷史情境中，比較分析已經成為戲劇批評的一種重要方法，取得了許多令人矚目的成果，使人們對中國戲劇的文化特性有了更多的了解。但是，弄不好也容易走火入魔，弄出些羅蔔比雞、雞比火車的笑話來。

另外，各種現代主義和後現代主義思潮，如精神分析、結構主義、生命哲學、西方馬克思主義等對戲劇批評的影響也是一個值得注意的問題。這種影響有時反映在價值觀念上，有時表現在思想方法上。法國哲學家路易·阿爾都塞對《我們的米蘭》、《大膽媽媽和她的孩子們》、《伽利略》等劇目的分析，就是很好的證明。阿氏被稱作是結構主義的馬克思主義，他評論這幾個戲，以戲劇結構為核心，努力尋找表現形式、社會生活、意識形態之間錯綜複雜的關係。阿氏認為：「結構的內在分離性和不可克服的相異性是這些劇作顯著的特點。」它們以否定情節劇的方式，表現了對資產階級意識形態的批判，並將「在觀眾中產生和發展一種新意識」，「透過演出而創造出新的觀眾」（阿爾都塞：《皮科羅劇團，貝爾采拉西和布萊希特》，《保衛馬克思》）。顯然，這種分析要比直線反映論深入得多。

高明的批評善於利用方法深化思想，而僅從方法出發則容易淪為教條主義。

## (二) 批評的價值

戲劇批評的歷史幾乎跟戲劇本身一樣久遠，我們常常可以看到這樣的景象：戲散後，觀眾還在嘖嘖喳喳地議論著剛才看過的戲：哪位演員好，哪個地方感人，哪些劇情不真實等等，這就是最初的戲劇批評。它是對戲劇演出的評論，也是觀眾精神交流的一種方式。當然，散戲後的這種評論與交流，還停留在經驗的層面上，往往是知其然而不知其所以然。而要真正說清楚一齣戲的成敗得失，還必須有一定的理論分析能力和廣闊的背景

知識，將雜亂無序的欣賞體驗條理化，理論化。專門從事這項工作的人，就是人們所說的批評家，把他們的意見發現在報章雜誌上，就是戲劇批評。

戲劇批評有什麼價值呢？

**第一，有利於提高演出質量和創作水準。**戲劇批評的對象，首先是上演劇目。每有新戲上演，或舊戲重排，往往跟著一大堆評論發表。許多戲在每輪演出過後，往往都要根據觀眾反應和批評家意見，做些調整與改進。許多經典劇目都是在批評家和觀眾的千錘百鍊下，經過一改再改才形成的。如曹禺的《雷雨》，最初發表時本來有序幕和尾聲，但極少被導演採用，批評家也普遍認為它削弱了原作的悲劇效果和批判力量，因而在後來作者自編的各種版本中就被刪除了。陽翰笙的代表作《天國春秋》，「為了使劇本通過審查，寫時頗費了一番心思，加進了愛情糾紛」（《陽翰笙選集·自序》，第二卷）。但演出後發表的評論，卻都認為洪宣嬌、傅善祥、楊秀清三角戀愛這條線過強，沖淡了太平天國失敗的政治原因。所以，一九四九後再版時，作者就把這條線刪去了。經過刪改後的《雷雨》和《天國春秋》，結構和對話都比初版本精練得多。

然而，批評家也必須是真正的行家裡手。《齊如山回憶錄》裡講過這樣一個故事，說的是民國初年梅蘭芳跟譚鑫培合演《汾河灣》。「窯門」一場，夫妻相認，生扮薛仁貴在門外大唱一通，日飾柳迎春面朝裡休息，完全不予理會，待生唱完後才回過臉來答話。齊看後，覺得不合邏輯，也為梅氏惋惜。於是給梅寫一長信，指出柳對薛的每一句唱詞內心都應有所反應，並以適當的身段表現出來。梅從之，演出時果然大受歡迎，掌聲不斷。譚大惑：這地方本來不是自己出彩的地方，怎麼有了掌聲呢？「留神一看，敢情是蘭芳在那兒做身段呢！」如果批評家或觀眾的意見帶有思想藝術偏見，有時也會給戲造成一定傷害。《茶館》首演於一九五八年，基本按原作排演，最後以沈處長的三個「好」字結束。當時正值「大躍進」時期，於是有人說它宣揚「今不如昔」，「一代不如一代」，表現「懷舊」情緒；有人說它同情封建貴族，為資本家鳴不平，影射公私合營，反對社會主義改造等等；比較溫和的批評是說它的歷史背景中缺少一條紅線。為此，劇院專門組織了一個小組研究解決所謂的「紅線」問題。一九六三年重演時，便在第一幕裡加入了茶客議論老百姓砸教堂，同情維

新黨人，第二幕添上了兩個特務從公寓抓走進步學生，第三幕增加了遊行的學生衝進茶館貼標語等內容，改變了原作的情調和主題。直到「文革」後夏淳重排時才改正過來。由此可見，劇作家、導演、演員對觀眾反應和批評家意見，應該擇善而從，切不可盲從。

**第一，戲劇批評有助於提高觀眾的欣賞水準。** 戲劇批評是觀眾交流欣賞體會的高級形式，所謂「高級」，是說戲劇批評是理性的分析，而欣賞則是感性的。感性經驗既鮮活生動，又見仁見智，帶有很大的個人局限性。理性分析則以普遍規律或共同經驗為基礎，在一定程度上能夠避免主觀偏見，得出一些比較深刻的結論來。觀眾不僅要看戲，還應該讀評論，聽聽別人的意見，也許會發現許多意想不到的東西。如「反右派」運動之後，一九五八年田漢作《關漢卿》，塑造了一個為民申冤、反抗強權的平民知識份子形象，次年郭沫若出版《蔡文姬》，寫的是一個女詩人「歸漢」的故事，歌頌了曹操的文治武功。表面看起來，兩個戲各具特色。由於導演的關係，後者的舞台藝術還超過了前者。但是，如果對照兩位作者的品性特質和他們在反右中的經歷，恐怕就分出個思想高下來了。對於今天的青年讀者和觀眾來說，這些背景性的東西，已經隱沒在歷史深處，光從作品裡是看不出什麼來的。所以，你需要讀讀有關評論，才能做出正確的判斷。科學的批評能夠澄清思想、解除疑惑，提高觀眾的審美能力。

**第二，戲劇批評具有獨立的思想價值。** 它像一座橋樑，一邊連著創作和演出，一邊連著讀者與觀眾，兩頭都得熟悉，但卻不屬於任何一方。戲劇批評是一項獨立的認識活動，其使命是在藝術跟生活的結合處發現人，發現美。

別林斯基說：「批評淵源於一個希臘字『判斷』，意思是『做出判斷』；因而批評就是『判斷』。」（〈關於批評的講話〉）判斷什麼？當然是各種藝術現象的是非優劣，來龍去脈。判斷的依據是什麼？是批評家對於現實的認識。別林斯基認為：「批評總是跟它所判斷的現象相適應的，因此，它是對於現實的認識。」「在這時說不上是藝術促成批評，或者批評促成藝術；而是二者都發自同一個普遍的時代精神。二者都是對於時代的認識；不過，批評是哲學的認識，而藝術則是直感的認識。二者的內容是同一個東西：差別僅僅在於形式而已。」（引同上）別林斯基闡明了一個非常重要的道理，即藝術創作與理論批評都是對現實的認識，二者是平等的對話關係。

中國現代戲劇批評的歷史，就是從跟創作及演出的平等對話開始的。早在一九一八年，歐陽予倩就在〈予之戲劇改良觀〉裡指出，舊的劇評不是捧角就是挑剔，新的劇評「必根據劇本，根據人情事理以立論」（《新青年》第五卷第四號，一九一八年十月）。這種重視原創、以人為本、獨立思考、平等對話的思想，曾經為中國戲劇的現代化建設和社會發展做出過重要貢獻，是中國現代戲劇批評的優良傳統。然而，近五十年來，這個傳統卻受到兩方面的威脅：一是政治實用主義的茶毒，二是商業化的侵蝕，不斷有人炮製著「棒喝」或捧場文章，有時甚至成為主流。這些倒行逆施，不僅損害著戲劇，也敗壞了觀眾的心靈。

今天，我們需要的仍然是獨立自主、不溢美、不阿世、實事求是的戲劇批評。