

第一篇

劇場藝術知多少

「劇場」對一般人而言，就好像是一個提供演員表演的地方，但對劇場工作者而言，可就有一連串的說詞：如「給予劇本生命的地方」、「讓想像飛躍的空間」、「做夢的園地」、「敲敲打打玩在一塊兒的場地」、「人與人溝通談心的地方」、「藝術工作者與觀眾溝通的場所」、「化腐朽為神奇的天堂」。嗯！劇場的確具有神奇的包容力量，是硬體的建設，也可以是軟體（意指戲劇-Drama）的各項藝術的綜合。當它是硬體設施時，是提供觀眾坐著看戲，聽戲的空間，當它是軟體時，涉及文學、繪畫、雕刻、舞蹈、音樂、建築、影像等藝術的結合，軟硬體的相互襯托，激盪了演員、舞台空間和觀眾的交流。

舞台形式

劇場內的舞台，為了各種不同風格的表演而有數種形式。這些舞台的運用也直接的影響演員和觀眾的關係：

鏡框式舞台 (Proscenium Theatre)

在台灣，鏡框式舞台到處可見，如國家劇院、台北市社教館劇場、幼獅藝文中心、國立台灣藝術教育館的劇場、各地文化中心演藝廳，還有在台北市文山區國立國光藝術戲劇學校內的「演藝廳」均是，顧名思義，也即是舞台在鏡框之內，而鏡框口裝有布幕，可將觀眾席和表演舞台區分，觀眾單面坐向舞台，這種形式的舞台，適合於寫實劇情、真實佈景道具的更換與擺置。

中心劇場 (Arena Stage) 或稱圓形劇場 (Theatre-in-the-Round)

嚴格說起來，國內沒有這樣的劇場，但像桃園巨蛋、或室內體育館似的建築，勉強可以充當，國家劇

院實驗劇場因藉由觀眾席的自由調整至四周，而有中心劇場的條件，原則上，凡是觀眾席圍繞著表演區者，尚可稱之，有名的「貓」(Cats)劇的演出即是觀眾席在四周，而中間表演區可以旋轉，在佈景設計及「貓演員」的歌舞表演上均能照顧到各方的觀眾。

圖片來源／文建會贊助之活動照片



77年7月30日文建會在台中青年中學辦理「劇場藝術研習」，在台中省立美術館戶外成果演出《狼來了——馬尼拉》。利用山坡地形安排演出，在創作上需考量多方面的因素。

伸展式舞台 (Thrust Stage)

伸展式舞台基本上是一般鏡框式舞台的部份或全部加以延伸，使得台面深入至觀眾席，即觀眾席環繞舞台的三面，類似馬蹄形。由於國內無固定的伸層式

舞台建構，通常會利用原有鏡框式舞台前緣加以設計，延伸至觀眾席，觀眾仍坐朝前方，偶而隨劇情面向伸展台，形式上有三面舞台之名，而無三面舞台之實。民國八十四年的八月，當代傳奇劇團在台北市大安森林公園戶外舞台演出《奧瑞斯提亞》，舞台部份設計延伸至觀眾席以符合劇情的需要，另外一般服裝秀場的設計也引用伸展式舞台。該類舞台形式在無固定硬體建設之下，燈光設備及有關設施上採實際需求而加設，對舞台景觀創作角度而言，挑戰性較大。

調整式舞台 (Flexible Stage)

由於觀眾與演員間遠近距離關係到戲本身的創作以及觀眾的感受，因此可彈性調整的舞台提供劇場工作者更佳的發揮空間。如國家劇院實驗劇場是長方形的黑箱劇場，觀眾座椅可自由擺置或甚至不用，空曠的場地隨著舞台設計需求變化成鏡框式的單面向或伸展式或四面向觀眾等多方變化的舞台；民國八十三年台南市魅登峰劇團演出「鹽巴與味素」乙劇時，將觀眾置於中間，而在劇場的四角落佈置四個演出平台，增加了觀眾看戲的趣味性，也提供劇團創作上對劇情



圖片來源／文建會贊助之活動照片

戲劇演出地點不僅只在室內，戶外的公園、社區廣場、廟宇前的廣場是很好運用的地方。



圖片來源／民眾社區劇場工作坊

79年3月18日四二五環境劇團在國父紀念館演出《愚公移山——兒童保護篇》。

演員、劇場工作者與觀眾間的互動，也是促使戲劇發展的重要因素之一。

時空轉換的掌握，至於戶外劇場，早在西元前五百三十四年，希臘即有觀眾席是扇形，而面向表演區的劇場，十一世紀中世紀時期在教堂階梯即可架設平台演出，西班牙早期的戲劇演出也是以街道房舍牆壁為佈景，靠上四輪平台車即行演出；以中國各種戲曲、雜耍演出而言，搭建戲台或在廟宇廣場、庭台演出的現象均不稀奇，如今，無論是學校社團，社區劇團或業餘劇團，也大可不用大費周章的尋求某一類型的舞台，相反的應更具備寬闊自由創作的心態，先行考量周遭環境可以採用的空間，再依據實際情況找尋劇本，加以編排，相信仍大有看頭的。

戲劇類型

戲劇的類型，大致可以分為悲劇、喜劇、悲喜劇、通俗劇、鬧劇五大主要的型態，如何做恰當的定義，的確並非容易。以希臘哲學家亞里斯多德對悲劇的定義而言，他認為悲劇是「對一個嚴肅動作的模擬」，並提到悲劇在本質上非模擬人物，而是模擬動作和人生，幸福與不幸。所有人類之幸福與不幸表現為動作之形式；吾人生活之目的為某一種活動之樣式，而

非倫理之品質。性格給予吾人品質，但卻在吾人的動作—吾人之所作所為—中，決定吾人幸福與否。（姚一葦—詩學箋註）即使有這一段的陳述，仍然一頭霧水，或許更簡單的說，悲劇它是故事中主要的角色在歷經一連串的痛苦折磨後最終的結果，身心仍舊是蒙受災難的，但可貴的是，在趨於毀滅的同時，主角獲得了心靈的純淨，觀眾也跟隨著了悟到人生求真、求善、求美的真諦，真正的美與智慧是不容摧毀的，這是悲劇的本質。

至於喜劇呢？有情人終成眷屬的原則一貫不變，喜劇中的主角或許也會碰到重重困難，但一向安插的諧星丑角將運用幽默、娛人或有時低俗的方式步步解厄，達成圓滿求生的歡喜結局，在喜劇情節，當然也有激勵人生、樂觀向上的正面意義；而論及悲喜劇，那似乎最合於中國老莊思想中的「禍兮福所倚，福兮禍所伏」，也即是在情節進展中，遇到悲哀也需鼓起勇氣，樂觀的面對，若是喜事臨頭也無需太自滿，因為這可能是災禍到來前的伏筆。人際群體間的衝突、對立，在二十世紀以來即顯著的發生，而孰是孰非的價值判斷眾說紛云，無所定則，社會現象如此，一向

反映生活戲劇也因此朝向悲喜劇發展逆來順受，到底是悲哀還是幸福是該類劇型所要探討的。

再談另一型態的「通俗劇」，這是多采多姿、多災多難的戲劇情節，這原本起源於法國的懸疑小說，在加上背景音樂增強氣氛後，整個故事離奇緊張，好人在歷經險惡，面臨死亡危急的最後一剎那，峰迴路轉的獲得生機，人類奮鬥存活的價值受到至高的肯定，這樣情節的安排雖然或有失真實的一面，但畢竟反映受社會、人性黑暗面衝擊之後，適時的給予強心劑，在視覺、聽覺或心靈的提昇上是可以得到慰藉的，那怕是短暫的，却也是通俗劇最迷人的地方。

最後談及鬧劇，這是不折不扣的肢體、語言交融的劇種，文學批評家曾攻擊鬧劇是微不足道，無教養的肢體動作罷了，清教徒與狂狷者，因為它的嘲弄形態而加以鄙視，然而年復一年，這廣大的笑聲仍在上億的觀眾中如同食宿一般成為生活中不可或缺的一部份。鬧劇主要的特質不僅只是演員，或者是劇中甘草人物的小丑，以詼諧、俏皮、反唇相譏或快節奏的拳打腳踢、肢體運作及視覺效果來娛樂觀眾而已，而似乎是一種策略，透過嘲諷，證實人類中你我也有不幸

受壓迫、虐待的遭遇，在這遭遇中常能以痛苦超脫，讓自己從無法抵抗的命運中倖免於犧牲；有時，也接受了在日常生活中難以排除的矛盾，如此的掙扎與超越，反倒有限的生命與無限的理想中肯定了人生的遼闊，在發笑之餘，鬧劇的哲理更深切。遠在幾千年前，春祭儀式包含了跳躍、賽跑、舞蹈、喧叫或裸衣狂歡，甚至為了使比賽更興奮，常放置使人絆倒的障礙物，並因他人的跌倒傾倒而大笑。這些解放在我們的生活中比所有的戒嚴和警惕重要，間接促進人類的安定與快活。

劇本要素

「劇本是戲劇的靈魂」這句話在後現代主義披靡的二十世紀末已然不是至理名言了。現今的演出充斥著不講究演出形式、沒有故事情節、在表演空間裏（不一定在舞台上）展現的是非語言的聲音，以肢體動作詮釋意念，多度空間引領著想像力，多媒體的視覺效果試圖肯定劇場藝術價值…，這樣的思潮足以叫我們放棄劇本創作，發揮文字功能嗎？其實，當我們認識了劇本組成的要素後，擔任導演的夥伴，只要確

認他所要掌握的任何一個要素，然後加以發揮，相信戲劇的奧妙更因此而彰顯。

希臘哲學家亞里斯多德闡明悲劇的定義時歸納了六個要素，此六要素依序為故事或情節(Plot)、性格(Character) (角色)、思想(theme)、語法(Language)、舞台景觀(Spectacles)以及旋律(Music)，這六要素也被公認為劇本中不可缺少的項目。

所有的劇本，不管是悲劇或喜劇，所關心的是向觀眾敘述表演一個動人的「故事」，而故事從開始到情緒高潮、以至於轉折、舒緩到結束則叫做動作情節的進展，其「好看」與「不好看」則視編劇結構張力是否鬆緊適宜，這過程中極為重要的因素即為「衝突」的運用。所謂衝突大抵可區分為1.人與人之間的衝突，如男女、親子之間意見不同所產生的爭執。2.人與自我的衝突，如自身性格的缺陷、矛盾所造成的遺憾。3.人與社會的衝突，由於社會環境的限制，個人理想才華的發揮受阻所導致的不平衡現象。4.人與命運的衝突，人對生死的迷惘，對造物者賦予不公平的待遇，產生叛逆與恐懼所發展的人生現象。凡此，對情節衝突性的探討可加強理解劇作家所欲表達的意旨

，更可以從中觀察戲劇與當時社會環境的關係，猶如在民主比較不開放的社會，神權當較張揚，而受制於命運或人神之爭的情節更容易呈現於戲劇中。衝突的要素在以劇本為主體的戲劇中固然重要，在以意念表達為主體的現代劇場裏亦具有相當效果，如「等待果陀」一劇，雖然劇中人物彼此間有關宗教的、哲學的或生活的對話支離破碎，但由於一而再的重覆，其緊張度激出了爭執，終究達到作者貝克特所需要的「不平衡」「不合乎邏輯」的效果，也使觀眾對戲劇的想像做了調適，開闊了戲劇的視野。

為了讓情節的進展清晰的傳達給觀眾知道，「角色」的安排及賦予的性格極為重要，更可決定一齣戲品質的優劣。好的作品之所以不分國界皆能共鳴是因為掌握「人同此心，心同此理」的重點，而這道理所指的是人性共通的部份，如正義、報復、嫉妒、仇恨、貪婪、懦弱、癡愛，充分了解人性的弱點及優越之處，則正義衍伸的為國犧牲或嫉妒導致的破壞心態，就可在導演的手掌心中加以玩耍變化，製造推動劇情的動機。

至於「思想」這一要素或稱之為「主題」，亞里

斯多德將其列為第三順位，不無輕重緩急之意，原本，劇作家在著墨於情節進展時，假設能充分考慮時代背景及人物性格，自然而然，編出來的劇本，中心思想會脫穎而出，但是在現代戲劇之父——挪威劇作家易卜生，於一八七五年創作巔峰之後，有先設「主題」，而逐場佈局的趨勢；如以家庭親子關係為探討剖析路線，如以人類為了保有某種程度的自尊，而一味接受美麗謊言的題材，如以下階層生活中墮落的一面來批判社會問題，或者假設死亡的主題，編織人的何去何從或醉生夢死等等。

再者，「語言」是表達劇作家思想的工具，透過人物性格，運用粗暴低俗、高雅細緻、詼諧幽默、諷刺隱喻、諧音雙關，或者獨白、或者旁白等增加戲劇效果的辭彙與技巧，配合演員走位、節奏及肢體的動作，整齣戲也就生動了起來。

最後，為了提供觀眾對情節發生地點、時間、背景及人物的階級、職業、個性進一步的認識，視覺上的佈景、燈光、道具、服裝、化妝等也就依需要而設置，增強氣氛及情節張力的音樂旋律，自然也不會缺席；可惜許多劇場工作者常本末倒置，以舞台景觀的

聲光華麗迷惑了對人物、思想的認識，劇作家的創作目的因此受到很大的折扣。

常言有道是，萬事起頭難，在這一篇「戲劇知多少」中，已然談到的包含劇場本身的建築形式、戲劇的類別以及劇本所包含的六大要素，最後不得不再簡略的提及戲劇創作風格，否則就如中國國粹之“三缺一”，不能穩住基地如何能繼續開發戲劇的奧妙呢？

「風格」一說，就像各國各地居民一般，因時因地及社會環境習俗的影響有了“歐風”或“東方色彩”之別，在戲劇劇作上，以獨特的方式、技巧、材料詮釋劇本及設計佈景，使之具個人風範；因時代的不同，在爭相模倣下，也逐漸形成一股風潮，如古典主義、新古典主義、浪漫主義、寫實主義、自然主義、表現主義、象徵主義、荒謬主義、達達主義、超現實主義、另有黑人劇場、讀者劇場、麵包傀儡劇場、游擊劇場、抗議劇場均與當代政治、經濟、社會及文化狀態有了密切的關連。凡此種種，無論是劇作家編劇風格的不同，或導演詮釋作品的差異，各種類型終究形成它的特徵。一般而言，一種主義的興起在美學和哲學觀點上是先前一種主義的敵對反應，因之或許

可以歷史的眼光論其先後，但切記，一種風格不再時髦並不表示它的滅亡，它一旦曾經發生，即成為一種為劇作家、導演或設計家所思考的對象。

