

舞台藝術

子

且編

舞

臺

藝

術

中華書局印行

序

年年聽見演戲，到處看見演戲，有許多的戲的演出的確是太隨便了些。我們通常演戲時的準備方式是：（1）我們有了主角，還怕演不成嗎？找兩個人來配一配，於是就演出了。（2）這個劇本的人物不多呵！而且，劇本也不長，演罷！結果，也演成了。（3）某人是個好導演呀！有了他是不會失敗的，一兩回的試演之後，戲也就搬上舞臺了。我們不能說這不是演戲，也不能說他們沒有出力沒有花錢。也許他們出了許多的力，花了許多的錢，也許，在花錢，出力之外，還嘔了許多的氣。大家相互的埋怨着，傷了他人的情感，灰了自己的心。我們不要把演戲太看低了，只當作一時的遊戲。我們也犯不上自詡爲

藝術界中人，或是說對藝術界有什麼貢獻。我們只要把它當一件事做，正正經經的去。

做事是需要方法的，但是怎樣按照方法做出來，又是各有巧妙不同。換句話，就是各人藝術手腕不同。方法是科學，做出來却要靠藝術。這小冊子叫做舞臺藝術，「藝術」兩個字，就是「怎樣做出來？」

這小冊子是寫給初學的人看的。但是對於戲劇演出有相當經驗的人，也未嘗不可做參考。所謂各有巧妙不同，不成熟的意見，也不是不能做識者的借鏡。

藝術界中，根本就沒有先生。我不敢說教人怎樣做，即使我說到教人怎樣做的地方，那也正如蕭伯訥說的好，能做的人自己去做了，只有做不來的。

纔在那裏教。

好幾年前，我就聽過兩句話。一句是「戲劇只是藝術，不是文學。」「戲劇是綜合的藝術。」爲了這兩句話，我看過一些戲劇的書籍，沒有得着自己認爲滿意的答案。後來又買一些英美關於戲劇書讀，讀到現在，仍舊沒有得着，不過却看見了許多令人發生深省的話，猶如導演對作者的責任，導演難以認識演員，導演對於各種類型的戲劇之處理，舞臺上應用劇本的編制，製造服裝之用心等等，在在都反映出我們的簡陋和疏忽。我們的戲劇之演出，好像劇作者負的責任最大，演員次之，導演又次之。其餘的事，只要不是過分觸目，大家就不很大注意的。其實導演所負的責任最大，我們看舞臺上所表演的戲，大半是導演的戲，並不是作者的戲。如果我們對作者有過分的毀譽，

那我們便看重了劇本，忘却了戲劇。坐在戲場中的人來說書室裏的話。

我們最需要的是多方顧到，埋頭苦幹的導演人材。並不需要名導演。導演之成名，決不是導演一個人的聰明才力，他的演員，他所選的劇本，他領導的劇團中的事務人員，以及劇團的經濟狀況，於他的成功都是有莫大之關係的。因為助他成功的分子既是十分複雜，所以他能成功於甲劇團，就未必也能成功於乙劇團。乙劇團抱着虛空的幻想硬請他來，結果就會失望。

劇團望着成功去請名導演。批評者鑒於名導演而筆下留情，結果批評的筆鋒便不走向作者和演員的路上去，假若作者再是個名人，那就是演員和辦事的人該晦氣了。這不是正常現象。這是劇團藏着獵取名譽心理來做藝術的事，藝術家若以獵取名譽為前提，他便走不進藝術的樂園。

礙。

現在的社會，還有這種現象存在着，這是話劇運動進行中第一個大障

有人說，沒有名導演，怎樣知道演劇的技術？我以為技術不應該是一「神秘」的或是一「獨占」的。技術能從經驗中獲得，也可由閱讀中獲得，導演不是生出來的是學出來的。我們要產生許多多方顧到埋頭苦幹的導演，話劇運動纔可以發達起來。假使只行組織劇團，廣羅團員，不注意戲劇上演的技術，產生導演的人才，便是話劇運動進行中第二個大障礙。

也有的劇團，是有組織有演員有導演的。大家却並不注意技術之增進，好像舞臺技術是導演獨自一個人的一般。這裏面也有一個錯誤，導演是顧到全劇演出時各方面需要的一個人，他沒有功夫去注意一切細小的節目。

舞臺的演劇不比電影，它是在二三小時內全部演出。全劇的意義、情感、動作等，怎樣的串接，差不多每個人都知道都熟悉的，大家都知道都熟悉的事，却專等導演來指導，當然不是一種好辦法。所以演員和辦事人大家不去注意舞臺技術之增進，專靠導演的指導，便是話劇運動進行中的第三個大障礙。舞臺藝術，是我們應該知道的，不管是演員，是導演，是辦事的人，甚至於劇作者，批評家及觀眾。我們只有在了解後方能做的好，只有在了解後方格外能諒演劇的人予以更多的提示或幫助。

這個小冊子，也可以說是我數年來觀劇和讀戲劇書籍的散亂的筆記，裏面沒有什麼新奇的議論，不過對於初學的人，是有一點幫助的。

二十六年六月十二日編者識於上海光華附中

舞臺藝術目次

序

一 要使演員對於劇本發生興趣……………(一)

舞臺上有些什麼地位……………一

有沒有一個應用於舞臺的劇本……………八

怎樣去讀劇本……………二〇

怎樣去記和怎樣去說出來……………二九

二 要演員和觀衆都認識劇中人……………(三七)

劇中人是怎樣來的……………三七

試演時應該注意些什麼……………四

化裝是一件重要的事……………五

怎樣去籌劃服裝……………六

三 道演心中的幾件大事……………(七一)

是否對得住劇作者……………七一

到底認識了演員沒有……………七二

怎樣去揀一個劇本……………七二

怎樣去注意一個舞臺……………七六

附導演手冊

舞臺藝術

一 要使演員對劇本發生興趣

舞臺上有些什麼地位？

劇作者或是想寫戲劇的人，會對劇本發生興趣的，因為他們想批評想模仿或是想借它來引起自己的創作心。但是演員却不一定是劇作者或是想寫戲劇的人，他們也許還會對劇本發生興趣。不錯，有些演員是看過了劇本不肯演。不過我們也須明白一個劇本中間總不止一個人，所以全劇的演員都對劇本發生興趣，不發生興趣，在排練的時候，進步的不會快。

上演的時候不會有精神，往往因為有這種情形，破壞了全劇。

「演員不會個個對於劇本發生興趣。」幾乎是一條原則。不論你是業餘劇團或是職業劇團，情形都是一樣。能以充當演員的人數既屬有限，各演員的教育、環境、遺傳又不相同。當一個劇本中角色派定之後，要想每個演員都是一樣的努力却很難，這並不是演員個人私德的問題，實在是因為有些演員，無法使自己對於劇本發生興趣。

「怎樣使演員對於劇本發生興趣？」的確是一個很重大的問題。這是排演一幕劇最應注意的事，尤其是在業餘劇團，許多演員不知怎麼辦的時候。

對於業餘劇團的演員，使他們對於劇本發生興趣的第一步，還不是在

講演劇本，乃是在認識舞臺的地位。有許多導演對於這事是不注意的。他們的責任，以為是看着演員將劇本看熟，說話時動作做的不難看就行。雖然有些導演指導着演員在臺上怎樣站着，但是很少將舞臺上的一切的位置詳細和演員說的。他們的步驟是「演員心中有了戲，然後再糾正地位。」我以為「演員心中有了地位觀念，再談演戲。」一個演員自己不能知道在臺上應該站立在什麼地方，也不知道他前後左右有些什麼人，只是死看劇本，怎麼會理想出來動作？怎麼發生興趣呢？就拿我們日常生活說，我們必定要看見了我們前後是些什麼人，我們方好說話；必定要看見了我們前後左右有些什麼東西，我們方有動作。尤其是在表演「抵抗敵人，」「防備襲擊」的時候，地位更是非常重要的。

我曾經遇過一位導演，他是完全不主張先使演員心中先有地位觀念在心裏的。他也有他的理由。他說：「心無二用。演員在讀劇本的時候，心中就只要記得讀劇本。假使你將地位和他說明，他在讀劇本時就想到了自己的地位，就想試演，劇本反而讀不好了。地位是容易的，等他讀熟了之後，登臺試演，馬上就可以改正的。」他的話不錯。可是我也得向讀者解釋幾句。

第一，他說的地位和我說的地位有點不同。他說的是演時的地位，是動的。我說的是舞臺上的幾個基本地位，是靜的。好比下象棋，我說的是擺好了還沒有下的象棋，他說的是棋子已經在走動的情形。舞臺好比棋盤，演員就是棋子。舞臺雖沒有畫出格子來，那抽象的地位在演員心中是要徹底明瞭的。我們玩足球、網球、棒球，都得先在地上畫起格子來，球開場的時候，隊員雖

是來往的跑着，他心中終有一個抽象的範圍。我們不能不要隊員先知道地上的格子就去打球，自然也不能不和演員說明臺上的地位，叫他們去演戲，這是一件顯而易見的事實。

第二，他說登臺試演，馬上就可以改正，這句話不錯。假使是職業劇團，而且自己有舞臺，每天都可上臺去練習，那自然不成問題。你就是不告訴他們的地位，他們每天「耳濡目染」也不會不知道。無如社會上是劇團多，劇場少，那能說由得你隨時到場去練習呢！有的是在正式上演前三天方得着劇場的，還有前三天都沒有得着，甚至還有一劇之排練，始終是在一間小室中的。要是舞臺上的抽象地位，不預先弄明白，上演的時候，難免不會錯。

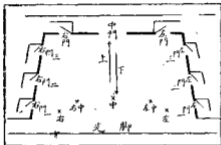
第三，他說等演員劇本讀熟了之後，再說地位，免得演員心有二用。一

演員劇本讀熟，「這幾個字，說的太便當了一些。讀熟也並不是一件容易事，硬讀就尤其壞，因為硬讀常有「熟而不化」的毛病。讀書都不能如此，何況是演戲呢？我看過一個業餘劇團的戲，演員把劇本讀的太熟了。上了臺之後，大家便你一句我一句把它背完了。戲並沒有演錯，不過太不能引起人的興味。就拿讀書說，我們對於它發生興趣，方可越讀越起勁的。怎樣會有興趣，那又是先須有充分的了解。我們都知道讀地理的，自己去旅行一次，就比讀書來得好來得容易，讀理化的，離不掉試驗，讀幾何的，離不掉畫圖。這都是利用地位和動作來使我們熟記的。讀劇本也是一樣。我們必定先要使演員明白舞臺上幾個基本的地位。他的腦中方能臆想到說某一句話時，他站在舞臺上什麼地位，該有什麼動作。這樣雖不能說「克盡全功」，至少也是「事

半功倍」

舞臺

上幾個基本的地位是在何處呢？這裏附有一張圖，演員必定要將它記在心頭。



1. 這個圖中的門是很多的。實際上我們用不着許多門，不過這是指示我們設門的地位。

2. 外國應用於舞臺的劇本，對話之外，有用略字標明地位的，如

中	右	左	門	1
中	右	左	門	2
中	右	左	門	3
上	左	門	1	
上	左	門	2	
上	左	門	3	
中	右	左	門	1
中	右	左	門	2
中	右	左	門	3
右	左	門	1	
右	左	門	2	
右	左	門	3	

有沒有一個應用於舞臺的劇本？

我們平常看到的劇本，最適宜於閱讀，却不一定適宜應用於舞臺。應用於舞臺的劇本，有的寫成三格，一格寫臺詞和動作，一格寫聲響，一格寫燈光。對於演員用的劇本，用不着這麼多，然至少也要分成兩格。一格寫臺詞，一格寫移動的地位。中國還沒有看見這種劇本印出來，外國是有的，如今舉一個例子在下面：

(1) 中左

鄧爵士(1)

沒有什麼，我只等待事實罷了。你從李西伯那裏聽見什麼沒有？

(2) 在沙發後面站

着。

冬太太(3)
一句也沒有聽見。

鄧爵士

你對他怎麼說的？

冬太太

我請他將所知道丹恩夫人的一切全說出來。

鄧爵士

他一還沒有回答你的話。

冬太太

我信寄出去只有五天，也許還沒有到。

鄧爵士

(3) 中左

這倒是奇怪的。

勞爾(3)

沒有一點證據就說一個清白的婦人不清白，那纔真是奇怪。

鄧爵士

說她清白又是那兒來的證據？

勞爾

我想在法律的眼中沒有證據說一個人是不清白，那她總該算清白罷！

鄧爵士(4)

我也並沒有說她是不清白，我只說我不知道。

勞爾

(4) 走到勞爾的面

前

丹恩夫人所做的一切是一個清白的婦人所應該做的事。

鄧爵士

恕我沒有經驗，請問清白的婦人所應該做的，到底是些什麼呢？

勞爾

她對於一切的毀謗，完全置之不理。明知她是要被人盤問，但是對於惡意的盤問，也絕不置答。

鄧爵士

現在大家是在毀謗她的。

勞爾(5)

(5) 走到多太太面
前去

多太太，假設你是丹恩夫人你怎樣辦？

(6) 勞爾轉向鄧爵士做出得意的

笑容

(7) 冬太太甚窘

(8) 勞爾頗不耐煩

第二次預備上場加隆，包太太和包先生。

鄧爵士

假設你是一個清白的婦人。

冬太太(想了一刻)

我想我也要像丹恩夫人一樣的做法。(6)

鄧爵士

假設你是一個不清白的婦人呢？(7)

冬太太

那我就知道了。(8)

鄧爵士

你這話是真的嗎？這不是清白不清白的問題。這是要看各人自己。人是有假冒爲善的，犯罪的人怎麼肯表示她犯罪的態

(9) 走開

慶在人家面前。

勞爾(9)

犯罪的，這是你說的話。要和我結婚的丹恩夫人，你認爲是個犯罪的。

鄧爵士

我並沒有這種意思。我不過是空泛的說。丹恩夫人是世界上最有道德最清白的人哪！

勞爾

這不是你的真心話。

鄧爵士

不是我說，這個女人自己知道自已的名譽破了產。她不去找

律師，她盡力的避開我，只告訴你了一點她過去的零碎的消息。這是有意遮沒了她過去的罪惡。

勞爾（大憤）

過去的罪惡（向鄧爵士）我滿望你對她所受的誹謗做一些辯護，你反說她是犯罪，假冒為善。（拿帽子）從此我是不再和你說話，看我可有能力獨自的替她洗刷。（10）（匆匆下）

冬太太

勞爾（未停步）勞爾（欲停）勞爾（停）你是要替丹恩夫人去洗刷嗎？你知道鄧爵士是能以幫你忙的。看她的面上你不能和他反臉。（11）（向鄧）你也說的太過分了。勞爾不想你從法律上談證據，他是要一個熱心的朋友幫他一

（11）把他帽子拿下
來放在椅上，自

已走到他們的
中間。

幫忙。來罷！你們拉拉手罷。（她將他們兩人的手拉到一塊。）

鄧爵士

饒恕我，請你不要介意，我不想傷了你的情感。

勞爾

饒恕我，我也是不能聽人家說她的壞話。

冬太太

那麼讓我們一塊兒去替她洗刷罷！

鄧爵士

到底是怎麼辦呢？

勞爾

你替人家分辯過的。

(11) 走到桌前

鄧爵士

不錯，那是因為她毫不隱瞞的告訴我一切，我更容易辦。

冬太太

我寫的條子叫丹恩夫人來，我勸她毫不隱瞞的告訴你，完全託你辦。

鄧爵士

恐怕這樣對她不大好罷。(12)

冬太太

爲什麼？

鄧爵士

兩禮拜以來，我們離着她遠遠的，不知道她的消息，李西伯又

(13) 走到桌子的左

邊

沒有回你的信。丹恩夫人自己又不說。(13) 假使一切的事是真的話(勞爾顯憤憤狀)勞爾，你得忍耐一點。假使是假的，自然是很好了。不過我們要是把它當作真的話，要隱瞞也是辦不到。

勞爾

冬太太就馬上寫一個字條說我們都願意她來一次，我們願意她簽劇。

冬太太(走到桌傍坐下)

對我們總得把這事弄好了纔行。

鄧爵士

(14) 走到勞爾面前

就這樣的辦(14)(向勞爾)萬一我們剖白出來這事是假，

那麼你就和她結婚。

勞爾

是，謝謝你。

鄧爵士

如果——你可不要動氣——我剖白出來是真的，你們還得要一刀兩斷。

勞爾

那自然。

僕上云加隆先生來。(15)加隆上與勞、鄧握手，冬太太仍坐在那裏隨便打了一個招呼。(16)

冬太太(向僕)

一、人的中間

(15)左

(16)加隆站在勞、鄧

(17)勞爾由桌前取

信。加薩移步至

中右，冬太太至

加薩右，他們坐

到沙發上去。鄰

爵士坐到左邊

的椅上。

阿單將這條子送給丹恩夫人，馬上就去。

勞爾

讓我自己送去罷，冬太太。

勞爾取信由左下。(17)僕亦下。

這是一個例子。讀者也許要嫌這例子長了些。在這個例子中，我們可以

看出(1)人物的動作；(2)人物移動的方位；(3)人物出場的準備。例子短了我們是看不出的。譬如人物上場的準備，到他們出場所需的時間，例子短了便看不出來。

我們明白了舞臺的幾個基本的地位，手中又有了應用的劇本。自己知道應扮的是什麼角色，就是不要導演，也有八成的不會錯。演員能在舞臺行動的不錯，導演便有工夫注意到他的表情以及其他種種精細的動作了。在演者一方面，因為自己所要扮的角色，一切都了然於胸，他讀的時候，自然比較容易發生興趣。

怎樣去讀劇本？

「讀」並不是一件容易的事，在從前，讀是尤其難的。莎士比亞的戲劇，讀起來就要有普調，因為臺詞大都像詩，讀的不好，不但不能令人懂，聽起來反而討厭。現在的劇本，大多描寫日常生活，普通的話居多了。

就是普通的話，也不見得盡人能說的好。況且舞臺上說話，比日常還要難些。我看過一本關於戲劇臺詞讀法的書，書中說：「演員對於讀臺詞，須注意三件事。第一就是要想着那語句性質如何。第二就是要想着作者寫這句話，究竟是什麼意思。第三這話要怎樣說出來纔覺得不討厭。」最末，他還用一個很深奧的意思作結，他說：「一個人應該要做到情感、理智、行動三者合一的地步纔行。」他這話錯不錯？自然是一些兒都不錯的。不過你要是將這話向初當演員的一說，他就要灰心的。他也覺得這幾句話不錯，可是他自慚

力薄，難以做到。

我看過一個劇團排練日本菊池寬的父歸。父歸這個劇本，容易演出，可是要想演的好却非常之難。裏面的角色，表面上看起來，是扮父親的和扮哥哥的比較難一點，實際却是扮母親的最難。父親和哥哥是「敵對」的，母親若扮的不好，全劇就變成十分的枯燥。這劇團請的導演，是一位極有表演天才的老演員。這位導演也看出這一點來，他用全力表演給這位扮母親的角色看。他自己先說一遍，然後再叫這位演員學說一遍，一遍不成，再來一遍。三遍之後，這位演員便覺得灰心。他只有佩服導演的天才，再也沒有「效法」的勇氣了。結果，這幕戲的演出，真是枯燥非常。因為扮母親在臺上老記得導演，自己越學越不像。

由這一段事實裏，我可以明白告訴讀者，裏面有幾個錯誤存在着一個錯誤是演員不在演戲，僅是學着說某一句話。要知學說話是危險的，學不成就要引人發笑。我們看過日常學人說話，目的就在使人發笑，演戲如何能用呢！另一個錯誤是演員自己專心聽自己說話像不像導演的那種聲音，戲是給人聽的，結果自己在聽，就走到「有話沒有戲」的路上去了。由此我大胆的向讀者說，讀劇本的第一個方法就是唸出來要「自然」。

這裏我們却要注意，「自然」却不是「隨便」。「隨便」是不問是什麼角色，我都用一種腔調唸下去。「自然」是我用我的幻想着，假使我是真的某某人，應該是一種什麼樣的腔調。這是由我自己創出來的，沒有跟人學，也沒有問過人。

假使你對演員說讀時要「自然」或是「用自己所想出來的腔調。」他一定有興趣，決不會灰心的。反之，導演讀了叫他學，他學不來，興趣便沒有了。

也許有人疑心演員不會想出來劇中人一切的。我的回答是只要演員有了想像力，不會一點想不出來。人的思想本有獨立性，我們看平劇便可以明白，那扮曹操的和扮孔明的，絕對是兩樣，扮的好，我們會說他們「像真。」其實他們和我們，誰都沒有看見過孔明和曹操。平劇的演員，很少熟讀詩書的，他們都能利用他們的思想，使他們做到「像真」的地步。

也許還有人說，這樣一來，導演沒有多少事做了。演員明白了舞臺上的地位，有了應用的劇本，讀出又憑著自己的理想。還要導演做些什麼呢？

導演在演員讀劇本的時節，要緊的是要和演員討論劇的情節和劇中人的情感。有人要說這是一件容易事，只要演員能以閱讀劇本，加上自己一點想像，劇情和人物的個性不就明白了嗎。這層意思却不盡然，有的劇中人並沒有什麼個性，有時也沒有什麼情感，只要將情節中某一點表出來就成了。還有的劇本，沒有什麼劇情，全靠劇中人的內心表演的。這非對於戲劇有相當的認識，不能知道。便是導演要向演員指示的事了。

戲劇的類型，大別之為四種，那就是悲劇（Tragedy）喜劇（Comedy）興味劇（Melodrama）和趣劇（Farce）。這四種有的重結構，有的重人物。要怎樣纔能從結構上激起觀衆的情感？怎樣從人物上激起觀衆的情感？應該從結構上着眼？還是應該從人物上着眼？便是導演心中先決的問題。他解決

了這個問題，然後再來指示演員。

戲劇的類型雖然大別之為四，實在還不止四種，還有兩種合起來的戲劇，還有四種之外的戲劇。導演越能認識的真切，對於作者的意思，越能表達的明瞭。

導演既明認了劇的性質，劇的重要性是集中在那一方面，他便要用啓發式的問題，和演員做一個很親切很細密的討論。討論，無論如何總是一件有興味的事。尤其是在演員看過了劇本之後。你和他說的更明瞭，使他格外認清自己的工作，他是不會不生興趣的。

說到這裏，對於讀劇本的大綱差不多已經有了。細節的方面，也還有幾點不可不注意的。假使讀的時候不注意，演的時候便很難改正。

1. 句讀符號注意了沒有？

2. 括號中的話，說的對不對？

3. 語氣說的對不對？

這是小地方，小地方尤其應該注意。句讀符號能顯示作者意旨的地方很多，我們萬不能忽略。譬如？和！就相差的很遠，和；讀出來也不相同，和高低完全不對。尤其難說得好的，就是括號中的語句，有時作者明白寫出來，有時並不明白寫出來，隱隱的却有括號意思存在着，演劇的人在這些地方都要想法子將他完全表達出來的。譬如：

「錢某，他要離開上海的時候，他本來是在上海住了一年的，他心裏~~就~~急急地~~也~~回去。」

這裏面沒有括號，却有括號的意思，而且不容易說得好。又如：

「我是一個人到他那裏去的，你大概不至於怪我罷？我把真話就全都告訴了他。」

這裏也有括號，也難說得好，而且這個括號裏語句是問話，說出來和前面例子的語氣迥不相同。

我們從符號裏可以認出語氣，還有許多句子是沒有符號，我們也得注意到語氣。譬如：「你在幹些什麼？」一句簡單的話，在語氣輕重的變化上，便可生出不同的情感來。「你——在幹些什麼！」「你在幹些什麼！」「你在幹些什麼？」就已經有三種不同的情感了。此外說快說慢，重尾輕頭，重頭輕尾，也可表出別種情感來的。這要看上下的語氣，融會裏面的意思，說出來纔

行。讀劇本的應該注意，導演尤其應該注意。不過我末了要說的，就是演員語氣說的不對，只能告訴他說這話時是有一種什麼樣的情感，不能機械地去變改；有的演員，單獨說總說不對，和其他演員對話反而會對的。

怎樣去記和怎樣去說出來？

讀劇本是包含着兩件事，第一是明白劇中人說些什麼？為什麼要這樣說？第二就是要記下去。我們如果認第一點是藝術的，那末第二點就是機械的。那些比較短的劇本，記起來還不大難。或者就是比較長一點的劇本，難演的日期很長的話，也還有個辦法。但是我們仔細想一想，這全是理論上的話。就是最短的劇本，裏面仍然有很難記的話，說的苛刻一點，甚至每句也有個

很難的部分的。人性總是有點懶，一個演員，往往因為離上演的日期還遠，很容易走上因循怠惰的路。起初都是不大肯唸，到了日期近的時候，往往的却又來不及。我們要怎樣會有一個有效的辦法，使演員能以在短時間將劇本唸熟，使上演時不發生困難的，確是一件值得注意的事。常見一種演員，起先讀劇本的時候還很高興，等他讀了幾遍，感覺到困難的時候，興趣就漸漸地低減下去了。

「到底怎樣將劇本記下去？」誠然是個難問題，因為各人的記憶力根本就不相同。記憶方法適用於甲者，有時未必適用於乙。這裏所說的方法，不過是一種參考而已。

說到記劇本，我們便想到演員手中的劇本是個什麼樣子。普通說起

來，大約不出三種，一是鉛印的，一是油墨印的，一就是手抄的了。平常的劇團，因為節省金錢，往往用油墨印，甚至有時油墨也不湊手，就自行抄寫了。抄寫的劇本，又因為怕麻煩，往往只抄自己的部份，這是不好的辦法，結果是常常記得自己忘却別人的。又有的演員不顧一切的去硬記，自然也不是一個好辦法。最好是先將劇的全部意義，大體都能融會，然後再記；記的時候，還是要分出段落方好。仔細的說來，裏面至少要有四個步驟，第一是融會，第二是要使初次印象強固明晰，第三要想，第四方是記。

※ ※ ※ ※

演員能記得劇本，不能算夠。此外還要看他怎樣將劇詞說出來纔行。演員經過幾次練習，不能算是他已經會將劇詞說出來，必定要等他在正式上

演的時候說出來不錯纔行。正式上演和平日的試演，在新的演員腦中的印象是絕對不同的。我們平常看到演說的人在臺下預備的十分純熟，上了臺之後，有時變為口呆目瞪的。初上臺的演員正式上演，有兩件東西最可怕，就是一排排的燈光，一就是觀衆一個個的臉，有時這一個個的臉上會發出希奇的笑容，或者口中發出希奇的聲響，那便尤其壞。因為這種情形，很容易使演員因恐懼而變為呆板的。

演員面部和他的身體要是變為呆板，他的心情一定是非常的焦急，這是一種「內張外弛」的狀態，換句話就是他的身心兩方，已經顯出不調和的現象，我們還能望他有好的表情嗎？進一步說，這時不但沒有表情，就是連話都不會說好的。一個人話說的好不好，全在他呼吸的平均不平均。「內

張外弛，「呼吸上已經起了變化。通常我們拿「心跳」兩個字來描這種現象，「心跳」就是呼吸不勻。

劇詞中有許多地方是要心平氣和方能說出來的。還有許多地方要控制自己的呼吸或利用自己的呼吸方能演得好的。演員在臺上時呼吸不勻，劇之演出，必定失敗。但是要問怎樣纔能使演員「心平氣和」這又非靠長期練習不可了。

演員上場，能以「心平氣和」這戲準可演的出，但不能說是已經達到完美的地步。要達到完美的地步，還要注意到節奏。節奏兩個字是很難說的。假若我們去看一個戲，對於演員的說話和行動，覺得是不快不慢，適得其中，這裏面便已經有了節奏。難道演員的言語行動真的是不快不慢嗎？不是的，

有時他們快得很，有時他們慢得很，但是我們看起來，快的不覺快，慢的也不覺慢，這裏就有了節奏。

關於快慢，一兩個人在臺上演，還不大覺得。要是遇着十幾個人同時在臺上演，快慢的問題就發生了。去年和今年，我有機會看過兩次張道藩編的自救之演出。自救這個劇本中，有一幕是有十幾個人在臺上的，表演的是喝酒吃飯兼做遊戲說笑話的事。從兩次的演出中，我發現兩個導演的手法，完全不同。第一個導演，是看重每人的個性，他把演員在舞臺上的地位，弄的十分明顯，並且使演員要將各人個性表現出來。結果，演員就受了三重限制：（1）劇中人的個性；（2）自己站的地位；（3）從話裏顯出個性來。這樣，大家說話都慢了下來，而且說話的速度也各各不同。這一幕的生氣，反而失去。

另一個導演却不同了，他不看重個性，舞臺上的地位也不十分明顯。他教他們搶着說，那搶着說的樣子，正像二進宮裏面生丑旦的搶板和四郎探母公主、駙馬搶板一樣。一個人剛說完，第二人就接上去。結果，這一幕演的非常緊湊熱鬧。到底是那一個有節奏？當然是要算第二個。因為這一段的劇情是在表演有趣的事，我們應該是看重情節不能看重人物個性的。這些地方，我們不能責備演員，却要去責備導演，導演不能認明劇的類型，在演出的節奏上本來是談不到的。

最末，我還得說一點觀衆的哭笑的問題。演員演到悲傷的時候，觀衆不哭，並沒有什麼關係。演到可笑的時候，觀衆不笑，便有些無趣。趣劇的演出，是導演者應該十分注意的，因為一次無趣，下次演員就要灰心了。使觀衆笑不

難，要使他們笑而又不收長笑，恐怕沒有聽見下面的字句，就是一件不容易的事。趣劇或是劇中有趣的部分是靠著劇的結構，不大靠著人物的。這裏面包含了合作的問題，一個和諧的合作的成功，導演要負一大部分責任。

我在這裏結束這一段的意思，前三段我說的是怎樣將演員興趣打起來，後一段我說的是怎樣將他們的興趣維持下去，這是於演員以後的成就有很大關係的，我們不能忽略它。

二 要演員和觀衆都認識劇中人

劇中人是怎樣來的？

什麼是劇中人？

爲答這一個問題，我們先得知道劇中人是怎樣來的。簡單的說，劇中人是由作者觀察而加以自己的想像而寫出來的。他們不一定是真有其人，但是在演出來的時候，觀衆得的印象比對真人物的印象要來得深。

英國劇作者瓊斯曾經答過得孫教授的幾個問題，關於劇中人的話，他說的很有味。

「真的人物不過只是給予我一些提示而已，我從來沒有將人物像照

像那樣收進劇中去的。人類的生活是非常複雜繁瑣呈在劇作者的面前，好像地層似的，裏面有寶石，有岩石，有鑛產，但是大都是混雜着的。一個劇作者應該揀出他需要的來改造一番。」他又說：

「假若人問我怎樣寫出劇中人，我的回答就是從記憶力中想像出來的。」

「世界著名的戲劇，差不多都是緣着一個人物而寫出來的。像麥克白、漢姆來特、李爾王、歐的泊斯都是。我也常常以一個人物為中心，而以其他人物做陪襯。」

這是他說的大意，從這幾句裏面我們可以認識出來一個劇作家心目中的劇中人是什麼。劇中人就是劇作者由真的人物生活觀察出來，用想像

將它寫在紙上的。劇作者憑着記憶和想像寫出來的劇中人，演的人也就無所謂像不像某人，正如瓊斯自己說得好：「演莎士比亞戲劇的，他所想像的決不是和莎士比亞想像的一樣，而每個演劇的都可說他所演的正是莎士比亞所見的劇中人。」這句話明示着演員可以憑着自己才智，將劇中人一切表現出來的。演員的內心，有一個自己的世界，也正和劇作者差不多，他用了他的記憶去想像，也會扮演得好的。中國的不劇，有許多是三國、水滸上改編出來的。誰也沒有看見過張飛、趙雲、宋江，可是演員都敢演，有時而且演的不錯。

說到演員的聰明才力，有人將他們分作兩派。一派是有「內在的聰明」，他用不着和人試演，就知道自己應該怎麼演。還有一派，非有多次的試演就

演不好，他一定要看着和他一塊兒的是什麼樣子，他纔表演得好。

然而無論如何，演員也當和劇作者一般要有觀察力纔行。假若他不能認清人的心理狀態和動作的關係，他是很難演得好的。關於這一點，有人以為靠觀察還不夠，尤須親身經歷過纔好。這話却不見正確。我們看見過從來沒有醉過酒的人，也能將酒醉的狀態，表演的十分真切。

我們要說的嚴格一點，認識劇中人却不僅是從劇本裏去認識，乃是要從劇本外面去認識。我們平常去認識一個人，大概是以容貌為主，有時在容貌上看不出特點來，一次兩次還不能夠認清。況且劇本中的人，音容笑貌，寫出來的都不十分詳盡。劇本所供給於導演和演員的只不過是一個輪廓。我們要怎樣準備自己去適合輪廓，就不能不藉觀察去認識各色各類的人物。

所以有人主張演員不單要常常旅行，還要有閒空去讀歷史小說，一方面可以增加他們的想像力，一方面可以使他們對於古今的人物，作更進一步的認識。

以上說的，是劇中人怎樣來的？演員怎樣準備自己來適合劇中人的身分，這也可以說是演員在劇本之外去認識劇中人的方法。我們還有一個在劇本之內去認識劇中人的方法，那便是試演。

試演時應該注意些什麼？

我們要認識自己，先得認識四周的人和自己的關係。人不是獨立生存在世界上的。演劇也是一樣，雖然演員有了相當的準備，要是不和其他的演

員在一起演過，對於劇中人的^{一切}，還是不能夠認清楚。試演的目的就是要演員認識他所飾的那一角和其他角色的關係。

試演這重工作是很煩重的，並不是說大家在一塊把話說完了就行。Milton Smith 在他著的 *The Book of Play Production* 一書中，提出了四個步驟，如今將它摘譯下來，做我們一個參考。

「……在試演裏面，我們可以把工作分爲四大步驟，第一步便是演員須明瞭劇中的意義；第二步、試演劇中一切的動作，如出場、入場和地位的移動等；第三步、須研究劇中各人的特點，務須使演員恰合劇中人的身分；第四步、便是許多演員連合起來做一齣完全的戲。這四種步驟所需要的時間，並不是完全相等的。做第三個步驟時，所需的時間最長，差不多要

佔有整個試演的時間的十分之三。

因為導演和演員的經驗和能力之不同，所以我們很難設定一齣戲所需要的準備時間。一個獨幕劇，大約有六次或八次的試演也就夠了。第一次是初步的練習；第二次是演出劇中的一切動作；第三四次是關於劇中人個性等一切詳細的描寫；最後的一二次可作為全劇的試演或化裝的試演。但是有一件事情是要注意的，就是一齣戲經過太多的試演以後，演員也許會因為太熟而感覺乏味。大約一個較長的戲，試演的時間也要多些。一個有幾幕的戲，普通地說，大約每幕需要試演五次。就是譬如一個三幕的戲，至少需要十五次的試演，一個五幕的戲，至少需要二十五次的試演。在全劇熟讀之後，便可開始試演第一次。接着試演兩三次，注意動作

和劇中人的個性。到第四次或第五次的試演時，便可以和第二幕同演。這時第一幕已經到了專門練習劇中人個性的程度，第二幕方纔開始場面的動作。如此，第一幕的試演可說已經到了功夫，暫時將牠放下，進行第二幕和第三幕的試演。這個方法是要緊的，我們不能等第一幕完全成熟再試第二幕，因為我們要注意劇情的連續性，同時不能使某一幕太生，或是某一幕太熟。一遍練習終了，不妨再從最後一幕起，以次回試到第一幕。不過在最後兩次或三次試演中，應該依照各幕的次序，將全劇重演一過。同時應該注意每一幕的試演，都具有上列的四個步驟。

※ ※ ※ ※

第一個步驟是在使演員熟悉劇中情形的，他們應該知道作者的用

意，熟悉劇中情節，明白劇中人的性格以及劇中人之相互關係。

在第一個步驟中，導演却是一個最重要的人。導演應該是什麼態度，我們共有三種說法。

第一種說法，是演員應為導演而存在的，他們要絕對服從導演的話，他們的表情、說白、動作，完全在表示導演的意見。

第二種說法，是導演干涉演員的地方，愈少愈好。他不過是處在一個監察的地位，只要看着演員自由的憑着自己想像、判斷、表演出來就行。

第三種說法，可以稱為折中的說法。導演既不使演員毫無自由之餘地，却也不讓演員憑着心意去表演。他告訴演員應該怎樣演出來，然後在演員試演之後，他便斟酌他們的才能而予以適當之改正。

使演員對於劇本熟悉，不外乎讀，讀的方法，也有幾種。

第一個方法是自行研讀。這方法的優點，是演員靜靜地自習，常有新的領悟。劣點却是初習的人只顧死背，未明劇本真意之所在。

第二個方法是請作者或導演向演員宣讀。這方法的優點，是劇的情節容易明瞭。劣點却是導演的一切容易影響演員。有時因為導演讀的好，演員却因為學不好反而灰心。

第三個方法是每個演員唸自己所要說的話。這樣，演員比較的自由些。大家在一塊兒唸，也很有興趣。這個方法也比較含有教育的意味。

※ ※ ※

第二步的重要工作，就是要演員認識自己舞臺上的地位。這一步不

大容易，有些導演用棋子來做劇中人的代表，用棋盤當作舞臺擺給演員看的。還有的導演在地板上用粉筆畫出門窗以及其他地位的。不過在此有兩點要注意，一就是用具也得要預備點，還有一點就是演員要預備鉛筆記一點自己動作和地位。

※ ※ ※ ※ ※

第三步是一個重要的步驟。所需要的時間，也比一二兩步要來得長些。在這一一個步驟裏，演員須得明認劇中人的個性。劇中人的言語、行動，在心目都要有一個輪廓，對於劇中人所需要做出來的動作都得詳細研究過纔行。這一步裏有幾件重要的事，現在寫在下面。

1. 記劇詞 雖然有提詞的人，劇詞總得先要背熟。有些戲中，許多地

方所講的話都差不多，尤其應該注意。

2. 發音 發音本是各人都不相同的。不過無論什麼聲音，總得要使全場人聽了舒服。這裏面有兩件重要的事，一是咬字須準確，一是呼吸要穩定。

3. 須注意劇中不說話的地方 這是指停頓地方而言的，在什麼地方應該停？為什麼要停？

在這一個步驟裏，下列幾條比較不重要的規則，也應予以相當的注意。

1. 說話時，臉向着觀眾。
2. 站的地方，最好靠近臺前。

3. 演員的眼睛，應該注意說話的人。
4. 不要有無用或不完全的姿態。
5. 說話切忌呆板。
6. 話說完了，還不能忘記表情。

※

※

※

※

第四步驟之意義，就是大家要連合起來演一個整個的戲劇了。在這個時候，導演就好像是一個音樂教師，演員就好像是音樂學生。導演只能指導全劇之進行，不能指導一個個演員演出之錯誤。就譬如在開音樂會的時候，教師不能單獨改正一個人彈錯了一樣。我們要注意的是下列幾件事：

1. 全劇的空氣——演員和導演應該合力，使全劇變成非常動人，使觀眾有一個很深刻的印象。

2. 演出之速度——全劇的速度不能一律。有的地方要快，有的地方要慢。這是要歸導演決定的。大約一個喜劇總演得快一些，悲劇總要慢一些。

3. 全劇之極峯點——並不是每一節都是一樣重要的。在適當的地方加以適當的着重，是最後試演中所應當注意的。

4. 合作之能力——演員應當能互相合作，以求全劇之進展。

這最末的一步是要將全劇一口氣演完，不加阻撓。導演將需要改良的地方記下來，以便再試。或者，導演可像音樂指導一樣，用很安靜的聲音，

加以指導。例如說：「演快些，」「下一句說重些」等等。倘若尚有其他細碎事情是在以前第三步驟時未學到的，現在也只好不管了。

最後一次的試演可來一次化妝試演，有些導演歡喜請許多人來看這種的試演。因為可以給演員以一個在衆人面前演戲的感覺。在可能的範圍內，一切應用的物件，要越齊越好。這不單獨是演員的演戲，而是佈景的人，管理燈光的人等大家聯合在一起演的戲。

從他這一大段話裏，我們可以知道試演到底做些什麼工作，有些什麼步驟。我們按着這些步驟做下去，演員大概對於劇中人是有所認識的。不過這些話全都是說的動作和言語，一個演員真的登臺表演，靠着言語動作還不行，他必定還要化妝起來，穿上應穿的服裝，纔能使觀衆認識劇中人。

所以下面的兩節，一節說化妝，一節就要說到服裝。

化妝是件重要的事？

「化妝是件重要的事？」

假如你問一個演員，他準會回答你是重要的，不過非常奇怪的一點，就是這一件事却常被演員們忽略，他們在排練的時候，往往不去想到自己如何的化妝。好像化妝這件事，不是自己的而是人家的一般。

不錯，社會上是有專門替人化妝的團體，但是我們不能相信他們化妝出來的正合劇中的需要。他們只能替你化成一個中年一個老年或是一個少婦。但是我們深信着一個少婦，可以適用於任何劇本而無礙。

有些業餘劇團是靠着導演化裝的，但是導演也沒有那麼多的功夫，而且往往因他注意化裝，誤了別的事。一個獨幕劇的角色，也得有四五個人。四五個人的化裝，一個一個的來，也得兩三個鐘點，這個工作實在是太煩重了些。因為工作繁重，往往讓觀眾在場裏等上好半天，戲還沒有開臺。不開幕的原因，是非常簡單的：（1）演員在那裏等化裝的人，化裝的人還沒有到；（2）導演在那裏替他們化裝，忙的滿頭大汗還來不及；（3）雖然有一個化裝的人，因為他不熟悉劇情，化裝好了之後，經導演指示了再行改正。這些都是花費時光的，看三刻鐘的戲，叫人等上一個多鐘點，就是觀眾不說話，劇團自己也太難以為情。

總結上面的意思，只有一個結論，那便是最好由演員自行化裝。這並不

是說替演員多想一點事做。演員自行化裝的理由：（1）是可以使戲劇早些上場；（2）訓練演員化裝技能；（3）演員對於劇中人有相當認識，裝出來很容易適合身分。

「怎樣化裝呢？」

這是要學化裝的人劈頭的一個大問題。但是這個問題却並不難回答，那便是要靠經驗。

範本是很多的，古代的人我們拿畫像做範本。現在的人，隨處都可借作範本的，怎麼樣能把自己的面貌變成劇中人所需要的面貌，那就全靠經驗。化裝的基本知識和基本用品並不多，可是善於應用的人，却可以變化無窮。現在我先將基本用品寫一點在下面：

1. 冷面膏 (cold cream) —— 用來敷在臉上，填滿毛孔，然後好上油彩；同時又有保護皮膚的功用（如果沒有冷面膏，便是白玉霜也行）。在除去化裝的時候，更用得着牠擦去油彩。（按藥房出售的原磅凡士林 vaseline 也可以應用。）

2. 肉色油彩 (grease paint) —— 有兩種：一種是常用的棒形油彩，還有一種是裝在錫管子裏的乳素油彩 (cream grease paint)。肉色油彩是用了塗在演員的臉上來表示各種戲劇中人皮膚的顏色。

3. 粉 (powder) —— 除了普通的撲粉外，還有一種叫液體乳素的，是專門爲了敷白手、臂和頭、項而用，牠不像油彩那末容易弄污衣服；所以女子更歡喜用牠。

4. 皺紋油彩 (liners)——是用來畫皺紋，和凹進去的地方的。現在除了普通的條子以外，還有各種顏色的皺紋油彩筆，牠的形狀如同鉛筆，用鉛筆鏢鏢尖了就可以應用，比條子的便利多了。

5. 脣膏——是成錠的染脣顏料（用中國的胭脂也可以代替）。

6. 胭脂膏 (rouge de theatre)——就是胭脂粉，專為乾粉化妝之用；還可以敷在油彩上，化妝凸起的腮肉。這種胭脂是在化妝完了之後，搽敷上去，增加色彩的。

7. 酒精 (spirit)，樹膠 (gum) 和縐紗髮 (crêpe hair)——酒精是很好的洗淨劑，假使在卸裝的時候，用過冷面膏之後，將一塊消過毒的棉花蘸了酒精，細細的把油彩擦去，比較用肥皂和水洗淨要好得多。

8. 布——是拿來擦乾臉上、頸上、手、臂等處油質用的。

有了這些用具，然後依着步驟敷到臉上去，步驟也是很簡單的：

1. 用一點冷面膏（或凡士林、白玉霜）細細的敷在臉上、頭頸、手臂等處。把應該上油彩的地方，都擦得十分透徹，勻淨。然後拿乾毛巾擦乾，把皮膚上多餘的油質，盡行擦去。

2. 把自己要用的油彩，很適當的在額角上，鼻子下面，兩頰，下頰底下，兩耳同耳後，手臂上，頭頸上，統通畫上幾道線，然後用手指將它勻開，使臉和頭頸的全部，以及兩耳上，手臂上統是一般勻淨，一樣色彩。

3. 稍為用一點胭脂在兩邊顴骨上細細敷勻，使與油彩接筒處看不出痕跡。

4. 用各種適用的皺紋油彩畫上各種皺紋、眉毛、鬍子根、眼圈，以及嘴唇、脣脂等等。

5. 去掉包頭，戴上頭套，遇着顯出接筍痕跡的地方，用油彩和鼻油灰來彌補。（這步手續如果放在擦油之後，上油彩之前也可以。）

6. 拿大號的粉撲，取合式的粉，輕輕敷在臉上、頸上、耳上、手臂上，（上油彩的地方不妨多用些。）然後用小毛刷把剩餘的粉刷去，使臉上覺得乾淨、平整、清潔。

7. 裝上鬍子。

8. 戴上帽子，穿上衣服，準備登場（如飾年輕女子此時還得用液體乳素，把露出的手臂統通擦勻。如須畫手臂的，應畫手臂，然後穿衣。）

我們有了化妝用品，又知道了化妝步驟，便可動手化妝。化妝的目的，只在適應舞臺上燈光，使人看起來格外像真而已，所以我們有時也可不用油



這張圖裏，表示着三種紋，黑紋是畫線的地方，空心紋是表示陽面，黑點表示陰面。

這是面部和頸上基本線紋，深、淺、濃、淡、增、減，還在讀者神而明之。

彩，只用粉墨將我們原來面貌畫的格外顯明也成。如果我們要改換我們的面貌，我們就非用油彩不可了。從上面兩段話中，我們可以知道有肉色油彩和皺紋油彩兩項。肉色色彩，只要敷的勻淨；皺紋色彩，怎樣畫到臉上去，也有一個基本原則。我們看了上面的圖，就可以明白。

在前面的文字裏我們看出來，化裝之前要敷一層冷面膏的，我曾看見一位業餘演員自己在化裝，他敷上了冷面膏，就呆呆的坐在那裏發呆。我問他爲什麼這樣，他說：「無論如何，這粉總撲不上去，我真是沒有辦法！」我上前去看，他是滿臉的油光。油光之外，還有幾處有粉堆在臉上。這裏沒有別的毛病，只是他臉上的油膏用的太多。這種冷面膏，本是用來保護皮膚毛孔，上面撲粉原是使皮膚來得光潤的，他這樣用法，完全失去本意，變成硬在臉上

堆粉了。

這種冷面膏敷在面上本來有點難過。弄慣了的人，當然是不大覺得。那些沒有弄慣了的，簡直很不舒服，尤其是化裝之後，臉上忽然癢起來，搔既不能搔，擦也不能擦。我遇過一次這樣的事，一個演員化裝之後，臉上忽然癢起來，他急的跺腳。後來導演先生走了來，問他爲什麼這樣？他說：「癢呵！」導演先生在口袋中掏出一根牙籤來，在他臉上戳了幾下，纔算把癢止住了。

因爲冷面膏過於油膩，有些演員只肯塗在臉上，不肯敷到頸上去，手臂和手也不肯敷。難過是一個原因，怕弄髒了衣服也是一個原因。不過這一層意見，却是要打破的，頸和手臂和臉上顏色兩樣，更易給觀衆一個很壞的印象。尤其有病容的時候，臉上已經化裝成灰白的顏色，手和手臂仍舊健康紅

潤，豈不可笑！

肉色油彩上面再加皺紋油彩，說起來容易，做起來並不容易。肉色油彩在臉上很難敷的均勻，照化妝書上說：是先在臉上畫一道，然後用指頭去敷勻的。當你試的時候，仔細一點的話，便會發現用一個指頭，用兩個指頭和用三個指頭，結果竟會不相同，用兩個指頭的成績容易好，用三個指頭，成績容易壞。

皺紋這樣東西，並不是在臉上不會變化，在夏天出汗的時候，皺紋就容易模糊，裝老人的臉上皺紋多，在每次下場時，總得對鏡修整一次好些。有些演員想不到這些，他們以為一次化妝好了就算了事。到了偶然發現自己臉皺紋弄壞，却去亂找人修補，手忙腳亂的，也許在第二次上場忘記帶應用的

東西。

最末，還有鬍子和頭套，也要防備着脫落，尤其是黏上的鬍子，時時刻刻要預備着它脫落的。

上面隨便說出的一點，假使不當心，觀眾看的就不是劇中人，乃是演劇者的本身，他們只會發笑而無暇去領會劇中情節了。演員認識劇中人已經不容易，演員要使觀眾去認識劇中人便格外的難！

怎樣去籌劃服裝？

演員不能只畫一個臉就去演戲，身上必定還要穿上劇中需要的衣服。縱行照一般戲劇書上說，面部化裝是補服裝的不足。就技術方面看，化裝的

確也比服裝難得多。服裝擬定了之後，做成功就可穿，面部化妝雖然腦中有了一個樣式，畫起來也許還不像。衣服穿到身上不會有什麼變異，面部的化妝，因為流汗或其他原因，常常會有變異。服裝大概是由人家做了來，自己用不着多少技巧。面部化妝大半靠着自己，化妝的技巧却很重。

「服裝，」照近代戲劇書一般說法，簡直就是「演員穿在身上的佈景」(Scenery worn by the actors)。由這句話裏，我們可以知道服裝在整個兒舞臺上處一個什麼地位。

服裝既被認為佈景之一部，顯然地舞臺上的服裝和我們日常的服裝必不相同。照我們的常識看，舞臺上的服裝與我們日常服裝，本來是不相同的。我們日常的服裝以材料堅實，縫製細密為第一義，舞臺上的服裝却以色

彩線條適合爲第一義，材料有時很差，縫製也有時不細密。我們平常服裝以適合個人穿着爲合格，舞臺上服裝，在適合個人穿着之外，還須適合整個舞臺色彩和線條。

由此，我們便可知道，舞臺上服裝，「因陋就簡」的製出來是不對的。要用演員平時的衣服，尤其不對。服裝一方面要能表示劇中人的個性，一方面要和舞臺上一切顯出調和景象來。

爲適合以上的條件，有些劇團先行製成一批人物服裝片，那便是先將劇中所有的人研究一過，然後用紙片將服裝畫出，塗上顏色。

現在摘譯幾段關於人物服裝片的話在下面：

「計劃服裝，最好用服裝片。製片却不一定爲成功的藝術家，因爲服

製片的用途，不過是代表理想罷了。畫的太精密，不但花了時間，而且還沒有什麼用處。我們只要能表示線條色彩來就成。

製片的步驟，分爲：(1)先畫人體的輪廓；(2)次畫服裝的樣式；(3)塗上適合的顏色。在製片之前，當然是要有理想的劇中人的，所以不但是先要熟讀劇本，假設是演歷史劇的話，還要在劇本之外參考各時代服裝的書籍。

畫人物輪廓，也還有幾條基本規則要知道的。(1)人頭佔全身高度七分之一。(2)由肩至腰，由腰至膝，長度相等。(3)手長恰在腰膝之半。(4)手當前臂四分之三。(5)前臂當上臂四分之三。(6)腳當小腿四分之三。(7)小腿當大腿四分之三。人物也不要畫的太高，兩英寸就行，式樣



也不用多，三五種式樣很能用作計劃許多服裝之用。

有了人物輪廓，再給他添上衣服，添上衣服再着色，不過在計劃歷史人物服裝時，却不能任隨己意，須參考書籍的。

計劃服裝，不一定由一個人，許多人各出心

裁來計劃，不但能得好成績，而且也很有趣味。



服裝片是很有用的。不管服裝是借來，租來或是自製，都用得着。要是借，去借的人腦中有很明顯的印象。租也可以拿着做個標準。自製，簡直就是一個最好的範本。

誠然的，服裝的來源不外乎租，借和自製。租借是很難得合式的。自製不是需要技巧，就是多花費錢。服裝是幫助觀眾認識劇中人的要件，服裝也是業餘劇團中一個難解決的問題。

三 導演心中的幾件大事

是否對得住劇作者？

戲的演出，好壞固然由於劇本。除去劇本之外，導演也要負一大部分責任的。因為演員不能人人知道劇的全部，導演却知道劇的全部。演員沒有他，戲是演不好的。導演是一個什麼樣的人？照普通的答案，他乃是一個指導演員怎麼去演的人。實際說起來，僅僅知道教演員怎樣演還不夠。他要熟悉戲劇理論，認識劇的類型、方式、價值，以及各種派別。又要熟悉歷史，以備導演各時代的戲，不致有時代上的舛誤。又要熟悉舞臺上一切的技術，不至於在導演時茫無所措。

我看過一本書，它拿三個字來衡量一個導演。那三個字便是「知（Know）覺（Feel）做（Act）」這三個字是很容易解釋的。「知」就是說導演對於整個戲劇知識懂不懂？演員有錯，可知道為什麼會錯？「覺」就是演員有錯，他可覺得出來？「做」就是導演自己能不能做戲？他的結論也很妙，他說導演不能演戲，並不要緊，許多好導演自己都演不好的，雖然有許多導演都是很好的演員充當着。至於說到「知」和「覺」，有些導演實在是以「覺」常「知」，他們只覺得不對，並不知道怎麼會不對？怎樣會使演員做得對？不過說到「知」的問題，一半固然靠着導演學識和經驗，一方面還要看到導演和劇作家意見交換成績如何。

劇作者動手寫一個劇，自然對於劇中人的性格，行為是非常明白的。導

演者着手導演他的戲，似乎不能忽略了他的意見。所以此處我們便牽連到導演和作者的問題。

這個問題實在是既複雜而又有趣。有一個作者看過他的戲演出來的時候，非常驚訝，因為他自己在寫的時候根本就沒有想到這樣的好，於是他便很感謝導演，問他怎麼會想出來的，導演說：「我並沒有想出什麼來，只是演員演到一處，覺得不好，我們商量着隨便改動的。」還有一位導演，爲了一處的表情不得體去問作者，作者說：「最好叫演員表示剛纔喝過一杯茶的樣子就成。」導演就不覺氣起來，說：「誰知道你喝過茶是個什麼樣子呢！」這還是說導演和作者有相遇之機會的。還有外國的翻譯的劇本，便更難了，導演無法去找作者，導演有時更無法去了解外國人的心理和行爲。

但是導演為適合於表演計是可以改動劇本的。這已經是一個公認的事實。不但是外國的劇本他可以改，就是死去的作者的劇本他也可以改。不單是普通劇本可以改，甚至名劇，也可以改。在外國，導演改動名劇也有遭一班文人反對的，但是終於禁止不了它上演，更禁止不了人們的歡迎。

因為有人們歡迎，導演的膽量便漸漸地大起來了。遇着外國的劇本，不單是改它的言語、動作、服裝、性格，甚至劇名也任意的搬換，這樣一來，我們所能感覺到的，不是導演的本領大，乃是他的責任負的過於重了。

導演不單是對於修改劇本上負的責任重，就是用不着改，也得要使它成爲一個應用於舞臺的劇本，就像前面所說的那應用於舞臺的劇本一樣，這也是一件不容易的事。因為劇作者所寫出來的動作是很簡略的，有時還

不標明動作，有時標明了一些，好像「出來」「進去」「由那一邊出由那一邊進」還是不知道。這些又都是導演要預先寫出來的。

說到這裏，我已經說明了導演對於作者和對於演員的難處。此外他對於用具，也得要加以注意。就是佈景、燈光、應用的物件以及舞臺之佈置方法，即使有另外的人照料着，導演也應該了然於胸。常見一般業餘劇團，自己先擇一個劇本，便去找導演，導演對那劇本熟悉與否不問，導演對於他們穿的服裝，用的燈光，以及他們所要用的舞臺明瞭不明瞭也不問。假使導演要毫不遲疑的答應，那要不是表示導演的大膽，至少也要表示導演和那劇團對於戲劇的輕視。

到底認識了演員沒有？

我們通常有個見解，以為導演是認識演員的。這個見解，表面上看起來並不錯誤，假使導演都不認識演員，又有誰認識演員呢？就事實上說，却是不盡然的。有的導演和演員相處了許多年，還沒有發現演員之特殊優點的。

演員的遺傳，環境，教育本不相同。學習的能力既有差別，進步的速度又有快慢。演員甲有充任劇中人甲的時候演不好的，充當乙的時候，也許就會演得好。又有充任乙的時候演得好，也許叫他充任丙，他竟會演得更好。但是在這種地方，導演不當心就往往會埋沒人才。有一個業餘劇團的演員一向是扮演僕人得名的，不幸遇着一次排演的劇中，沒有僕人這一個角色。他向

導演說他願充任一個角色，導演却很和藹的向他說明劇中沒有僕人使用不着他的理由。這樣，導演在態度上不能算壞；在認識演員上却不能不說他有點疏忽。一個演員總不能說他是注定要充何等角色的。後來，很湊巧的，導演竟找不着人，還是叫他試試看，那知一試之後，發現了他有很好的成績。

演員本來可以分作兩種的。一種是天才的演員，一種是普通的演員。天才的演員並不一定是門門都好，但是對於某一項上却有特殊的成績。這裏導演就應該予以相當的機會去發展他們的天才，不能順着己意一味蠻幹的。至於普通的演員呢？他們却也要有最低限度的資格纔行。

最低限度的資格，約略說來共有五種：第一是要有想像力，演員不能將劇中人的聲音笑貌想像出來，他怎樣能表演給觀眾看，使觀眾明瞭呢？第二

是要有自信心，自己沒有自信心，上臺時就會膽怯，膽怯便會慌亂，鬧出各種笑話來的。第三是要肯和人家合作，這是做主角的最易犯的毛病，主角常會只顧自己忘記了別人的，殊不知忘記別人，戲劇便露出破碎色彩。第四個資格是要有自制的能力，有了自制的能力，纔能對付上臺時的慌張。第五個資格是要有創造的才能，一個戲劇之演出，固然要靠導演指示一切，劇的細膩部分却全靠演劇者表演出來的，演員缺少創造才能，劇的表演不會精微。

導演怎樣去衡量演員的才能呢？我有一位研究舞臺藝術的朋友告訴過我下列的答案。

「要看演員好不好，第一要看他是不是一個有禮貌的人。第二要看他說話有沒有提示人的力量。第三要看他眼中有沒有愛火。」

這幾層意思未免帶有一點滑稽性，但也很有意思，什麼叫做「愛火」，當然很難說的明白，但說話有沒有提示人的力量和他的行動有沒有禮貌是容易看出來的。至於說這幾點意思是否絕對的準確，這當然又是另一問題。

Garwood and Brown 在他們合著的 *General Principles of Play Director* 附錄中有一章論到演員的裏面說：

「導演選擇演員去上演一劇是導演的一個重要工作，不過這裏面却有難點在。那便是導演心中一方面有藝術觀點，一方面有社會觀點存在在心裏的。」

他們對於演員之選任，也舉出幾個標準，那便是（1）演員的能力；（2）

1. 面貌；(3) 演員的聲音；(4) 演員的人格；(5) 演員的類型；(6) 演員
2. 作；(7) 演員之分配。

如今我將他大略的說一說。

所謂演員的能力，正和我前面所說的想像力和創造力是一樣的。沒有想像力，演的不像真；沒有創造力，演的不精細。演員的面貌，在理是不能過於苛求，因為我們有化裝的方法來補救它。但是也有時候，化裝是無能為力的。化裝只能將八分的改進到十分，却不能使極醜的變為極妍，身材，尤其難改換原來的模樣。聲音較面貌格外重要，面貌有時還能改變，聲音要想改變，却是難上加難。大概演員聲音好的，較面貌格外容易受人歡迎。至於演員的人格，也是難以解說的。因為臺上的人格和臺下的人格不同，雖然是同一個演

員，在臺下很活潑的，一上了臺，也許就會變成十分的呆板。照一般的說法，演員的人格，應以觀衆的評價來準衡。這是一件難事，因為觀衆的環境，教育，性別都不相同，導演如能「神而明之」的想到了觀衆，效果總還不至大壞。至於說到演員類型，却又是靠導演去認識，不靠觀衆的評價了。這裏有個很難的問題，就是有時看起來某演員是屬於某一類型的，到了上演的時候却完全不對。有的導演爲試出演員的類型和劇中人合不合，先叫他們拿着劇本來讀。但演員在第一次讀劇本的時候，因爲是「生」的，往往不能透出他的特點來的。此外我們還要注意讀得好的不見得就能演得好，再說到合作，也是導演應注意到的事，劇中人的關係和演員心中偷理觀念是導演應注意的第一件事。演員和演員間的情感，是導演應注意的第二件事。尤其是在業

餘劇團中，夫婦間或是情人間的愛戀，往往因演員心中倫理觀念的不合，就演不好。還有兩個演員本來是很能合演的，但是因為他們感情不好，上演時不肯合作，就破壞了全劇。最末，我們就要說到演員的分配了，照普通的原則，應該是角色都要揀好的充任。不過假使是全好的，有時反而不肯合作，有時因為全是好的，演出反而平淡無奇。所謂集「全體明星」上演最精采的戲，只能騙騙不知道戲的人。假使是知道戲的，他一想到導演如何支配的一個問題，他就會感到失望的。固然，每一角色都有相當程度的演員充任是好的，角色不全好，假設導演善於支配，却也不見得壞。

怎樣去揀一個劇本？

寫劇的人，他得著合意的題材，就可以動手寫的。有時寫劇的人會想到觀眾，有時他不去想觀眾就只顧自己寫下去。導演呢，他却沒寫劇的那樣自由，他時時應該想到觀眾，因為戲的演出是給觀眾看，不是給寫劇的一個人看。

劇本的數量是很多的，究竟那一個適宜於演出，也成導演心中的一個問題。

導演在揀選劇本的時候，心中到底有些什麼標準呢？簡單的答案，便是要適合觀眾的趣味。這裏「觀眾」兩個字，值得我們去注意的。假使是學校劇團，導演又做了許多年，那他選擇劇本起來，就比較容易，因為他已經知道了觀眾的心理，而且這樣的觀眾，程度比較齊一，此外，因為他做了多年的

導演，觀衆已經在無形中飽受了他的戲劇教育。假設不是學校劇團，導演却是一位老手，他知道了社會上一班常看戲的人的心理，選擇劇本也不難，最難的就是導演不知觀衆是些什麼人，他動手去揀擇劇本，就要比較的難了。以上只就觀衆趣味方面說。除去觀衆趣味之外，導演於無形中還受着下列幾種限制。

第一是劇本上的限制。這並不是說劇本少，乃是說好的已經經人演過好多次，演出來難以討好。壞的又沒有號召力。不好不壞的，導演又要逐處去添補，削減或改正，非常的麻煩。

第二是技術上的限制。這是導演感覺到一件痛苦的事。劇的演出，並不是有了導演、舞臺、演員、服裝佈景以及其他服務的人就成的。拿舞臺說，就是

一個難題。臺大了，不但是花費多，而且有時佈景還不合用。舞臺的大小和劇的性質也有重大關係，譬如選定的戲劇是三五個人的心理劇，因為舞臺太大，就不合用。舞臺之外，服裝的花費也很可觀，譬如選的是歷史劇，服裝方面的製造就很費事，而且花費也多。服裝之外，服務的人手，也是很重要的，譬如選的戲劇，每幕須掉換佈景，而佈景的人手不熟練，叫臺下人等得發急，不看完就想離開。技術上的限制非常之多，大的至於舞臺，小的至於幾根鬚鬚，都足以作上演的阻礙。

第三是人選的限制。導演有時選着好的劇本，因為演員的不適合，就不能上演。導演得着適當的演員，是一件難事，我在前一節中已經說過不少，現在不再多述。

此外，還有政治上的限制，未經審查的劇本不能演。宗教的限制，歧視宗教的劇本不能演。倫理的限制，不合當時當地人民倫理思想的劇本不能演。劇本性質的限制，譬如這次演的是偵探劇，下次就得要演別種的，使觀眾換一換口味。

怎樣去注意一個舞臺？

導演是在幕後的人。什麼叫做「幕後」？好像是很容易回答的。「幕後」就是幕的後面，但在實際上說起來，卻沒有這樣簡單。「幕後」有人寫出很厚的書來說明它。

約略的說，「幕後」至少要有五個部門，那便是：（1）總務部，（2）木工

部，(3)電工部，(4)用具部，(5)佈景部。總務部裏面包含着舞臺總監和導演。總監是幫助導演將戲劇出演於舞臺的，同時他也要照顧着佈景和用具的放置以及開幕閉幕的時間。木工部却直轄於導演，他們不但是修理製造佈景，還要將佈景在舞臺上弄舒齊。用具部却直轄於舞臺總監，他們要將舞臺上應用的東西搬上搬下，不能缺少也不能受損失。電工部控制臺上下的燈光。佈景部是在木工部工作完成之後，繼續着做繪畫修改工作。

這五個部門說出來很平淡，他們做的事也是顯而易見。但是如果忽略了他們工作的支配，當時就會手忙腳亂的。

記得有一次我去看一個劇團的上演，因為有熟人的關係，我有機會走進了後臺。在我走進後臺的時候，就看見一個演員很懊喪的說着：

「太沒有舞臺空氣了！」

「什麼是舞臺空氣？」

當時我這樣暗想着。

我和那個演員並不熟悉，不好去問他。後來我遇過一位導演，我就問他這一個問題，他只笑笑沒有答我的話。這個問題一直藏在我心中兩三年，方得讀着一本關於舞臺藝術的書，書上說舞臺空氣是要注意人物和佈景兩方面的。人物方面還要注意到集體和個人。關於佈景，他以為也不用全靠製造，能以用真的更好。森林的佈景，假使能以有氣味發出來，戲劇空氣就來得更好了。他又接續着說，空氣之造成，可以由於氣味，也可以由於聲音。好像在極靜的室中，有的嗒的鐘聲。聲音之外，也還可以用光來加強舞臺空氣，譬如

秋夜的月光或是早晨的陽光，在舞臺上射出來，也可以增加舞臺空氣的。至於講到人物，在個人方面，最宜注意到情態，一個紳士走上來的時候，用不着說話，就要使觀衆覺得他是個紳士。一個小偷，上臺的時候，不用說話，就得要使人知道他是個小偷。關於集體的，最要緊的就是使人一望而知是什麼所在，有些什麼樣的人。譬如市場、拍賣所、學校、開幕就有許多人在臺上的，一定要使觀衆一望即知纔行。L

這是那本書上的大意，從這大意中，我們也可以看出來什麼叫做舞臺空氣。

舞臺空氣之造成，佈景和演員固然是兩大要素，然而這兩大要素之應用，支配，却又靠着導演。

還有一件事，也是導演應該注意的，便是「幕的裝置和應用。」這是一般業餘劇團所不注意的，他們每每以為只要有了幕，有了拉幕的人，什麼事便可不管了。殊不知幕這樣東西，要是不加以相當注意，是會脫落的，會拉不開的，拉不閉的，即使這些事都加以相當的檢查，拉的快慢也與戲劇有很大關係。有些戲劇的排演是連着拉幕一道試演的，生怕因為幕拉的不當，破壞了全劇。還有的戲劇是靠拉着拉幕的技巧而生動的。

幕拉的快慢，有的書上將它分為三種，那就是快、中、慢。中是沒有什麼說的，快，多半用於趣劇；慢，多半用於情感劇。趣劇的幕拉得太慢，必定要減少掌聲。又如「破曉日出」「夜涼如水」的佈景，佈景固然要佈得好，拉幕的速

度，尤有關係。這一類景是要慢幕的，譬如破曉，慢幕可以使觀衆對日出的景象格外明顯些，要是幕拉的不對，觀衆一見就生沉悶的印象。

幕的關閉，也正和開啓是一樣的重要，劇的收場有的宜快有的却宜慢。我看見一幕戲是以鵬告收場的。演員的聲調動作，都很能感動人，尤其是在收幕的一段；情感深厚的時節，忽然警笛怪叫一聲，幕倏地就拉了起來，這真是一段「殺風景」。

燈光也是一件最值得注意的事物，尤其是近代的舞臺。因為近代的舞臺，戲劇之演出全靠燈光。有人認燈光、舞臺、演員，同為近代戲劇的三大要素，的確是很有見地的話。

我們平常的言語，並不借助於燈光的。舞臺上為什麼要借助於燈光呢？

這裏除去「冀收藝術上的效果」之外，也還另有個有趣的回答。

我們看舞臺上所用的燈光，最要緊的不是上面的直射光和下面向上射的腳光嗎？這兩種光的應用，據說是由於觀察太陽而發明的。太陽總是在我們上面，所以我們要直向下射的光。地面受了太陽的光，是會反射到人身或是面部的，所以我們又要用腳光。現在的趨勢，腳光已經變成不大重要了，所以我們也可以推測出一個有趣的理由，就是反射的似乎還沒有直射的重要。

從下面向上射的光，人站在光面前，每顯出可怕的景象。只有上面直射的光，人站在下面，又每每顯出腿部的陰暗部分。有的書上用一句空泛的話來指明光的應用，說光要「融和」，要「平勻」，這是一句很不切實的話，左

右兩邊射出同等的光度，是不是「融和」呢？要說是的，實際却不能使臺上人物有生氣。有許多戲，都是在左角或右角用一個強光直射燈，使觀衆得着很好印象的。討論燈光的書上，有的舉出三個標準來測定燈光的應用：（一）是看這戲劇的情節是發生於寒帶或熱帶，冬日或是夏日；（二）是看這戲劇的性質是悲劇或喜劇，興味劇或鬧趣；（三）是看這戲劇的故事究竟需要何種燈光為適宜。現代的劇，有的鑒於佈景的費事，一律用黑色布做背景的。這裏我們須注意他們給予觀衆好的印象，全靠善用燈光。

「腳光」雖然有人不大喜歡，它在舞臺上的價值仍是不可滅的。它的最大的效用就是滅除臺上的人影。此外它還可以供給色彩，來增強舞臺的空氣。譬如藍色之表示夜間，綠色之表示玄秘，橙紅之表示日落等等，用的得

當，是非常美觀的。

(舞臺藝術九四頁後)

導 演 手 冊

目次

- | | | |
|---|-------------------|----|
| 一 | 導演是劇本和演員的中間人..... | 一 |
| 二 | 導演對於舞臺的應用..... | 五 |
| 三 | 動作..... | 九 |
| 四 | 重要的動作..... | 一五 |
| 五 | 姿態及其他..... | 二三 |
| 六 | 舞臺的畫面..... | 二七 |
| 七 | 對話..... | 三三 |
| 八 | 劇中人..... | 三七 |

導演手冊

一 導演是劇本和演員的中間人

導演將死的劇本拿在手中，却可將它活的搬演上了舞臺。演員雖然也是將死的劇中人，做成活的劇中人，但是他們究出不了導演所指示的範圍，所以導演越能認清劇中人，劇的演出當然可以格外好。

導演的認識劇中人，大半靠了他的想像。徒有想像，是沒有用的，必定要將他的想像所得，由演員表演到舞臺上去。所以導演也可說是劇本和演員的中間人。

導演將劇本由舞臺上表現出來，缺不了三件要素，一是演員，二是舞臺，

三是燈光。服裝佈景雖然重要，它們只是處在幫助的地位，有時因為服裝佈景用的不好，反使全劇減色的。

燈光和服裝佈景不同，我們很容易看出來，那便是沒有燈光我們連看都看不清楚的。從前燈光沒有得到充分利用的時候，劇的演出，生氣缺少，現在無線電劇，雖不用光，然而我們並看不見舞臺，不能稱之為舞臺劇，舞臺劇的靈魂，也可以說是燈光，燈光不單給予了舞臺上的色彩線條的美，有充分表示的機會，同時它還有力激起觀衆的情感。

舞臺簡單說起來只不過是一個木製的臺，不過我們不能從物質方面來寫一個定義。有人說：「舞臺是演劇者的另一個世界，在這個世界中，只有向大衆說話的機會。」這個定義有些過火，不過却很有意思。關於「舞臺只

有三面」一句話，也有人認為不滿，以前有人認演劇者面目必須對着觀眾是演劇的「天經地義」。現在也被認為太受拘束，就主張演劇者面目也可不對觀眾，認觀眾這一方為舞臺上的第四方牆，還有人主張將舞臺放在中央，讓四面都有觀眾的座位。

演員是這三個要素中最重要的一個。沒有演員，根本就沒有戲的。沒有舞臺和燈光，演劇者還可借看日光，天然的樹林來演一次。不過演員和導演中間關係却很微妙，有的導演做了好多年，都沒有發現他所最熟悉的演員之特殊才能的，還有人認演員自有天才，不需導演教導他們，也能演得好。但是沒有導演，大家却是「你為你，我為我」，很難演出好的戲。要說演員非靠導演指示不可，又有許多導演實在因觀察演員而得着學問和經驗。

二 導演對於舞臺的應用

假設在地上畫一個長方形的格子，就算是舞臺，這舞臺倒底有些什麼地位？通常的答案，是將它分成六格，稱為中上，中下，上左，上右，下左，下右。也有人將它分成十格的，那便是中上，中下，中上左，中上右，中下左，中下右，上左，上右，下左，下右。實際演員在舞臺上，用不着這許多地方，有許多地方，擺了佈景；還有許多地方，擺了家具和用品，所以演員在舞臺上活動的地位却並不大。不過地位雖不大，導演是要加以相當之研究的。

因為舞臺上擺了家具，各地位就顯然有「輕」「重」之分。譬如下左擺了一張小桌，兩個椅子，上左的空地就顯然比較來得輕了。所謂輕，就是

不大引起觀衆注意力的意思。重，就是非常引起觀衆的注意力的意思。這裏我們還須明白，臺上不一定是擺了東西，就顯出重的印象，不擺東西的地位，也許會變成重要地位的，譬如下左桌傍坐着兩個人談話，當然觀衆的注意力在他們身上，這時上左忽然有人拿手鎗對着談話的人，當然觀衆注意力又會移到上左。

這裏說的是家具，人物都可以成爲觀衆注意的中心。除去這兩個之外，燈光的照射，也是移動觀衆注意力的，實際說起來，燈光的照射力量，比人物，家具還要來得大。

導演怎樣去利用這三者來移動觀衆注意力。怎樣使舞臺上各地位輕重變易使觀衆感覺到愉快有味，就是導演者一個可注意的問題。我們沒有

刻板的規則，這是要導演者自己去運用的，下面幾條提示，却可供導演者的參考。

1. 最好不要使觀衆去注意舞臺上所有的地位，以免注意力渙散。
2. 如果是在特殊情形之下，非使觀衆注意舞臺所有的地位不可，亦必須想法子來調劑一下。

3. 一幕戲中，重的地位應該常常變換，不要使觀衆老是集中在一點。
4. 有人認爲舞臺的重要地位，在導演心中，至少要有兩三處，他要想出方法來變換利用這兩三處的。

三 動作

動作的範圍是很廣泛的，大而至於在舞臺上的行動，小而至於擦一根火柴。

動作約略的說，可以分成兩種。一種是自然的動作，一種是做出來的動作。自然的動作，沒有多少說的，只有做出來的動作，值得我們注意。

爲什麼要有做出來的動作？自然是爲的要適合劇情。這種動作，有些地方是由劇作者寫出來的，但有時候照劇作者所寫的動作做出來却並不美觀，導演也並不一定要照劇作者所指示的叫演員做出來，劇作者所寫出來的動作，只不過是導演的參考。

這種做出來的動作，導演是要替演員籌劃出來的。在下列幾種情形中，導演尤其要注意：

1. 遇着長而且沉悶的場面，觀眾是要疲倦的。這是導演要預先籌劃幾種動作，使場面變為不沉悶。

2. 遇着劇中有三、五個演員站着不動的對話時候，導演要替他們設法移動他們的地位。

3. 遇着一個演員歇了半天沒有說話，忽然要說一句話的時候，往往不能使觀眾注意。導演要於可能的範圍內使他有點動作然後說話。

4. 遇着舞臺上某一部分有特殊的事件，觀眾一時注意不到時，導演也得利用演員的動作，使觀眾受着暗示去注意那個地方。

5. 遇着戲劇的極峯點，導演必須注意演員的動作，不要使他們過於急促或緊張。

6. 遇着極度緊張動作的時候，導演却不要忘記動作的弛緩，讓觀眾心神有休息的機會。

就動作的性質上看，我們將它分作強弱。所謂強弱，又說的是情感，情感兩個字，我們還得注意，不是指情感成分的多寡，乃是指情感種類的不同。譬如憤怒，恐懼，都是強的。但憤怒不一定是大吼，恐懼也不一定是驚呼，它們雖然是無聲的表出來動作，也是強的動作。有的書上以「前進的」動作算作強的動作，類如「起身」「前進」「上樓」以及其他從臺的後部走向前部的都是。反之，那些「後退」「坐下」「下樓」以及其他由臺前部走向

臺後就算弱的動作。在此，我們可以想見還有由臺左走到臺右，或是由臺右走到臺左，就要算是一個「中性」的動作了。不過這些名詞，都是人造出來的，當然不能說是一點都不錯。譬如由左而右，有人說是弱的動作，便是一例。導演的人，都知道動作比言語格外來得引人注意些，反過來說，言語時要引人注意，還須附以動作。但也有動作於言語之先的，如：

1. 因為要使觀衆注意，故意有所動作。
2. 準備下場。
3. 尋找物件。

「別人說話時我應不應有所動作？」是初上臺的演員最喜歡問的話。這個答案是可以的，但是決不可以你的動作，破壞了觀衆對說話人的注意

力。假使演員要問「他問我話的時候，我能不能有所動作？」這個答語是：「最好不要。」不過導演最要注意的，還不是平常言語的動作，乃是「吵架」的時候動作。「吵架」最能引起觀眾注意力，而「吵架」的動作，却往往不容易好看。在「吵架」的時候，導演不單是要注意演員的動作不可觸目，還要注意演員的相距的地位不可太緊，也不可太鬆。

四 重要的動作

上一章所說的動作，只就普通而言，還有許多重要的動作，是要加以相當的注意。好像「尋找重要文件」、「服毒」、「偷盜」等動作，是和普通動作不同的。而觀眾却對這動作常加以相當注意，因為觀眾有相當的注意，就不能特別演得好。

重要動作之中尤其重要的，有下列幾種。

第一是上場。演員的上場時節，觀眾對之印象最深。上場時一錯誤，以後要想觀眾對他發生好的印象，就很不容易。一個演員在上場之先，總要使他心中對於下列幾件事，要徹底明瞭纔行：

舞臺上的基本地位 上場以後站的地位

所扮演角色的性格 和已經在場劇中人的關係

演員的上場有「有語上場」和「無語上場」的分別。有語上場的不是一上場時就得說話，導演要斟酌情形而定。至於無語上場，當然是劇作者別有用意，那便要看出場的人是否應該引起劇中人的注意；如果引起劇中人的注意，當然不難引起觀眾的注意。假使不要引起劇中人却要使觀眾注意，就比較的難。因為「敲門」「足音」「關門」等等都不好用，這些聲音固然可以引起觀眾注意，但是劇中人也聽見的。遇着這種情景，有的利用窗戶，先使要上場的人從窗前經過，然後上場；還有的使他上場之後，站在舞臺上重要的地位來引人注意；還有的使上場的人先在門口探視，然後上

場。

演員上場，除去特殊情形之外，大都是要觀衆注意的。注意的方法，有下列十種，這十種之中，有時兩種並用，有時三種同用的。

1. 使劇中人先行注意上場的人，以引起觀衆注意。
2. 使在場的人先行談起來吸引觀衆注意。
3. 使在場的人談話驟然停止，然後上場。
4. 先敲門，然後上場。
5. 上場者衣華麗衣服引起觀衆注意。
6. 上場時用燈光射照。
7. 使上場者由窗前經過，然後上場。

8. 從樓梯走下來。

9. 兩人一同上場，重要角色後上。

10. 上場時，臺上燈光加強。

第二是下場。下場時也正如上場時一樣的重要，却常被演員所不注意。有些演員說到第末一句的時節，心中想着，「這一次可算是了事了。」於是他隨便末一句，隨便的走下了場。這樣最易給予觀眾一重壞印象，可以將以前的好印象整個兒消滅的。但這兒也還有一個難點，就是說話和下場的時問久暫的問題。時間久了，顯得弛緩；短了，又顯得急促。有人以為先有了準備下場的動作，然後再說末一句話，如果於劇情無礙的話，倒也是一個好的方法。如果站的地位離下場的門過遠，動作的準備，尤宜注意。如果是兩個人一

同下場，說話的人仍以先下場爲宜。

第三是開門關門。說上場下場的話，令我們想起了門的開關。在我們日常生活中，門的開關，並不令人注意。舞臺却不然，導演對於演員的開門關門，却應予以特別注意，因爲這種動作，很不容易做出來好看，尤其是在轉身的時節。假使用帷幕代替門，尤不可使演員在攀幕的時候，顯出難看的態度來。這裏，還有幾句附帶的話，就是門窗的設置要和舞臺地位在輕重上要相稱。如果佈景是美術專家計劃出來，導演必要和他合作纔好。

第四是家具的設置和應用，也與演員動作上發生重大的關係。譬如桌椅，本是助演員動作的工具，往往有初上臺的演員，借桌椅來遮蔽他慌亂的心境，這也是導演所應注意的。家具之中，椅子的用處最大。(1)它可以在臺

上被演員移動(2)可以給演員坐着表情。其次就要算桌子，兩人門口，有個小桌子在中間，衝突就格外顯明。說到桌椅，令我們想到吃飯，有些戲劇中間是要「吃飯」的，吃飯這件事，在舞臺最難做。因為它降低劇中有趣的或是緊張的情節，同時又使演員全坐在椅中，動作說話，更難有效。

第五是戀愛的動作。戀愛的動作是不大容易表演的。因為表演戀愛的時候，常會想起了自己忘却劇中人。戀愛雖是兩個人的事，在舞臺上表演起來，兩個人之外，還要靠點別的東西，譬如鋼琴，椅子等。不過假使臺上有沙發，最好不要用沙發來表演愛情，兩個人並肩坐着那便太呆板了。就地點說，樓梯邊是個好地方，火爐旁也不錯。假使有月光，燭光，火光陪襯着，格外容易做。就距離說，最好是由遠而近。就時間說，慢一點也比快一點來得好。

第六是鬥毆的動作。舞臺上的動作，都是假做出來的。鬥毆不但是假做出來，而且是十足的機械式。它的秩序如下：

1. 動手毆打。

2. 鬆開稍停。

3. 第二次打，做出一方取勝的狀態。

4. 鬆開，停的時間較第一次為短。

5. 第三次打，敗的一方露取勝的狀態。

6. 鬆開，停的時間較第二次更短。

7. 最終決鬥，快，略長，勝負須明顯。

鬥毆不難表演。但是「戰敗的英雄」猶存英雄的狀態却不容易。

假若門中要利用桌椅的，也要先期籌劃練習，既不能亂，尤其不能用的太多。

第七是死的表演。如果不是十分的需要，最好不要做的太慘酷。「像真」並不一定「慘酷」，我們是都知道的。死的表演，是在由情節上使觀眾發生心理上的感應，並不是一定要做的慘酷，使觀眾誇獎表演之精美的。所以我們要在可能的範圍內，讓它居於舞臺的輕微地位。死的表演，為求它像真，又不要使觀眾得着過於慘酷的印象，所以在武器方面，動作方面以及燈光方面加以適當的注意纔好。

此外，音樂，跳舞，唱歌，有時能幫助動作，有時却可破壞動作的。還有舞臺上人多，小語總免不了，這些地方，都應予以相當的注意。

五 姿態及其他

演員常會問導演一句話，便是：「我的姿態怎樣？」這話不容易答，因為他問的太含混了些。頭，手，身體的動作隨着言語感情表現出來，給予觀衆相當的印象，我們叫做姿勢（Gesture）。這些姿勢是並沒有多少深刻意義藏於其間，而且多半由於刺激的反應。此外還有一種動作，並不一定由於刺激，也會自動表演出來。好像正直的君子不管是在大庭廣衆間或是獨居，行坐，立都不肯苟且，搔首弄姿的婦人，隨時皆可搔首弄姿，這便可以叫做儀態（Manner）。有時我們聽見一種意見，我們會「肅然動容」或是聽了愛國的演說，不禁「熱血沸騰」。也許我們沒有明顯的動作，但我們却表明了態

度 (attitude)。態度有時用姿勢表示出來，但比姿勢却格外來得深刻些。最末，我們還有一種狀態，很難用名詞說出來，只能用例子說明的。好比久羈獄中脚上帶鐐的，乍然出獄，走路便有些異樣。低頭屈背的做工，做了好些年，他的背便很難伸直，他如塾師的行動拘謹，紳士的舉止漂亮，英文字中用 Bearing 來說明，我們却沒有相當的字，我們平常只說某人有一種什麼模樣，但是「模樣」兩個字，形容的也不恰當。

這幾種情形，是導演要特別注意使演員盡量模仿着表演出來的。這些地方做得好，舞臺空氣就很濃厚。

使舞臺空氣濃厚，這幾點是仍然不夠的。做導演的人，還須熟識當地的風俗習慣，務使演員的動作不但不與當地人民心理不相違背，而且還隱隱

地相合，這樣方可使觀衆發生同情。風俗習慣之外，導演還要深知人情冷暖，一幕戲中同一個人因爲人情冷暖的關係，便有各種不同的表情。此外還有一點，便是導演還要認識時代的演進。時代的演進是很快的事，隔不了兩三年就有很大的變遷，所以導演指導一個描寫過去的劇本，須加以相當注意。

關於姿態方面，導演注意上面的事項還嫌未足。他要在劇的開場時節，不要使觀衆乏味。劇的極峯點將到的時候，要將它烘托的格外明顯。劇中喜樂的地方，還要設法增加笑料。有許多劇本，開始的時節盡是一大篇對話，並沒有什麼動作的，這種開始便很危險，因爲觀衆在劇的開始時候，注意力就渙散，後來再要使他們注意力集中，並不是一件易事。所以劇的開始時節，導演就要設法利用上列諸點將舞臺空氣加濃，或是在可能範圍內增加一點

動作。關於極峯點，我在前面說過不要做的太快太強，後來又說要把它烘托的明顯。這正是說極峯點做得好並不容易，烘托的方法，並不在乎做得急做得快，更不一定靠着演員，聲音光度的變化，也足以烘托極峯點的笑料，有些演員自己會發明出來加到劇中去，在這些地方，須使他們不要過火。如果演員不能做好，那只有導演替他想方法了。這是困難的，困難也得做。悲哀的地方演出來，觀眾不哭不要緊，可發笑的地方演出來，觀眾不笑就不大好。

六 舞臺的畫面

電影有畫面，舞臺也有畫面。導演要將這畫面安排得好，第一他要注意到結構，第二他要注意畫中的情節。

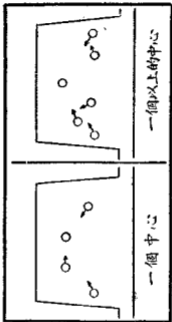
舞臺上的畫面，有時是許多人組成的。我們很容易想着許多人應該分開來一個一個的去研究。研究的方法，又不外乎演員與觀眾，演員與演員，演員與場面的一切。這意思並不錯，可是不能詳細的寫出來，因為劇的情節既是繁雜，演員動作，當然也很瑣碎。怎樣安排得好，那又要導演神而明之。不過個別的雖然難說，團體却不難。演員在每一個畫面上所表示的情節，重要的不外乎三種：一種是表現衝突的，一種是表現同情的，一種是表現冷淡的。演

員不單是把這三種情節在種類上表出來，同時在程度上也要表出來的。

怒，我們知道要靠近。懼，我們知道要離開。衝突，是由於兩人中間有一層隔閡。有許多地方我們用一張小桌或一張椅子象徵他們的隔閡。初上臺的演員以為表示怒意是將身體背過去，我們日常行動，誠然有這樣的態度，不過在舞臺上有這樣動作却不大好。這裏有三重理由，來說明他：（1）一個演員將身體背過去，那一個演員立刻感受到動作的困難。（2）這一種動作實在是太明顯了。（3）這一種動作實在是太簡單了。

以上說的只限於兩個演員在臺上的動作，假作要是一羣演員表示衝突，就須注意到不要面對面的排列着，要分開幾個中心，不要緊的演員站在輕的地位，鬥爭的代表站在重的地位。

一個以上的中心



一個中心

同情

的動作，當然是以靠近為原則。同情的表示，人是愈少愈好。假

使一大羣人在臺上表示同情，這一幕非在特殊的需要之下，是很難討好的。

冷淡的動作，和同情正是相反。同情以靠近為原則，冷淡自然以離開為原則了。衝突都不應該背轉身去，冷淡是更不應該背轉身去。只要稍須離開

一點，面部三分之二對着觀眾也就足以表示了，不過這些地方，不能用機械方式來說明它，導演和演員都得去自己心領神會。為便利起見，有的書上將演員的臉的移動分成五個方向。即（1）全部對着演員；（2）全部對着觀眾；（3）三分之二對着演員；（4）三分之二對着觀眾；（5）半部對着演員或觀眾。這種分法固然呆板，有了一定的方向在心中導演時要來得便利些。

導演對於舞臺畫面的處理，心中應該有兩個原則。一是要使這畫面顯出平衡的景象來。所謂平衡，不是專指人物的地位不要集中在一起，他如家具的陳設，服裝上的色彩和線條也都在內的。二是要使這畫面在平衡景象中復可以給予觀眾某一部特別注重的印象。這正和圖畫一般，雖然是全幅都畫得滿滿的，我們仍能看出作者要人注意的是那一點。在舞臺上比在圖

畫中還要重要些，因為在圖畫中表示的不十分明顯，關係不大。在舞臺上應該表示明顯的，卻沒有表示出來，便影響了前後的劇情。

七 對話

導演在演員對話的注意上，不外乎「強」、「弱」和「句讀」。假使語氣強弱說的都得體，句讀也分得清楚，便可說「大致可觀」了。不過在這個之先也還有幾件事要注意。第一是演員的聲調好不好，說長的語句會不會換氣，他的嗓音究竟能不能練出來。這幾件事看似平淡，實際影響一劇的成功却非常的大。聲調悅耳是演員第一個成功的梯階。聲調能聽得過去，再經練習，自然長的語句也會說得好。

等到演員能將語句說得可聽的時候，對於哭和笑的表演，也得要練習。哭笑不練習，乍然的做出來，必定難看。

哭笑之外，導演就要注意到難記的語句。原來劇本中的語句，並不全是連貫的。如果是一句一句連貫的，唸到上一句，就可猜到下一句的意思，那就自然好記。無如許多劇本中的語句，甲說的話和乙說的話可以毫不連貫。這便是難記的語句了。這些難記的語句，不單是說的人難記，聽的人尤其難以全神貫注。所以我們又要說到導演應該注意着：

「演員是不是能以繼續不斷把自己看作劇中人。演員是不是能以全神貫注對方演員所說的話。」

把自己看作劇中人，不難，要使他繼續不斷的忘記自己就不容易。至於「全神貫注」這個問題，也不容易，因為（1）不連貫，難以引起注意；（2）連貫的語句已經背熟，也難引起注意。有一些語句隨着情感說出來，而且從語

句表示了劇中人的人格，這是容易注意的。還有一些語句，很隨便的說了出來，並不表現什麼情感，也不表示什麼人格，便難以引起注意。

語尾，也是演劇者亟宜注意的。「語尾無力」是舞臺上的一忌。語尾無力的原因，一是因為不熟，二是因為不會換氣，三是因為沒有融會劇中人應有的情感。

兩個人說話，我們常以為比一個人說要容易些。其實也不容易。這裏我們常見着「過輕」或「過重」的錯誤。「過輕」是聽話的人眼睛向下，似聽非聽的站着。「過重」是聽話的人呆釘着說話人的眼，露出癡呆的狀態。導演注意了對話，還要注意到「停」。「停」的意態有很多種的（見拙著訓育主任附錄演劇漫談）。最容易被演員忽略的一是電話中說話的

「停，」要「停」的適當，二是觀衆在臺下大笑時的「停，」也要停的適當。

八 劇中人

劇中人在導演和演員心中是兩樣的。導演重在分析，演員重在表演。在初演的時候，導演比演員來得熟悉，在試過一兩回，演員反會比導演格外熟悉。因為演員的注意力集中在他所扮的角色身上，自然容易熟悉。但是他不能認識全體，認識全體的還是導演。

關於表演出劇中人的一切，四件事應該放在心中，即（1）劇中人在全劇中之地位；（2）劇中人為什麼說這些話；（3）其他劇中人為什麼說那些話；（4）究竟作者的意思是什麼樣。這四件事比較起來，尤以第一件為最要。每一個劇中人之產生，必定有他的意義。作劇的人，不是隨隨便便地寫出來

的。甚至於一個無關緊要的角色，也有個相當要緊的關頭。有許多劇中人是容易被演員認出來的。有許多却很難，尤其是那話說少的或是沒有多少動作的劇中人便很難認識出在劇中的地位。如果導演能使每個演員都認識了劇中人在全劇的地位，這戲便很容易有好效果，而且與其他劇中人之關係，也可明白認出來。

「劇中人為什麼要說這些話？」為答這一個問題，我們不得不去尋求作者寫對話的用意。作者寫對話有時是為烘托劇中某一個情節的，有時是敘述某一段過去歷史的，有時是替劇中增加笑料的，有時是顯示某一個人性情的。要尋求話中的意義，將他曲曲表出來，纔算認識了劇中人。

認識作者的意思，是一件難事。因為作者告訴演員的，只有下列三種中

一種或兩種。(1)劇中人的年歲、服裝；(2)劇中人之特性；(3)劇中人之相互關係。而且寫出來的都十分簡略。在這裏有一點於演員和導演有利的，那便是觀衆也不認識作者的意思。他們看的只是導演的戲演員的戲，並不是作者的戲。有一位戲劇作者說：「劇作者所能做的不過是演員的相互關係而已，談不上所謂主觀的劇中人。」這話未免過分了一點，然而却有至理存在着。