

戲劇常識講話

賈霽著



大連大眾書店印行

戲劇常識講話

新書
買

大連大眾書店印行

話講識常

著者買

發行所 大眾書店

總店 大連天津街一三三號
分店 旅順中過路

金縣東門大街

印刷者 大眾書店印刷廠

元 定價

連.3,000. 版初月四年七卅國民

目 錄

戲劇排演的根據·····	一
導演是幹什麼的·····	七
劇本的研究·····	一五
演劇的人——演員·····	二九
舞臺工作·····	四〇
場面和地位·····	五四
動作和對話·····	六四
情調和作風·····	七一
生活和想像·····	七六
後記·····	八五

戲劇排演的根據

看戲跟讀小說、聽音樂、看美術不同。讀小說那個地點時間都不礙事，在被窩裡躺着、在火車裡坐着讀都隨便。一般的聽音樂、看美術也如此，只是聽音樂得用耳朵，看美術得用眼睛。看戲呢，却非得在演戲的地方、演戲的時候去看，而且不光用眼睛看，還得用耳朵聽；看真的人在那裡動作，聽真的人在那裡說話，所以，看戲主要是看演員的活生生的表演。這裡要談的戲劇，就是這種由活的人——演員扮演故事的戲劇。在無線電裡聽廣播「李貴香」，在電影院看「兒女英雄傳」，以及其它的東西如皮影戲、木頭人戲等等，都不在我們研究的範圍之內。

看戲是看戲劇的表演。戲劇表演的這個活動却也和寫文章，唱歌、畫畫不同。說得更通俗些吧，寫文章的，唱歌的、畫畫的那些人，是用不着換服裝、搽粉子、塗胭脂抹粉化上裝來活動的，就使他們寫的、唱的、畫的也有一個故事。演戲的人却麻煩多了，他們表演故事，不能夠隨自己的意，他們年紀青青的也許要變了老頭，小姑娘變了老太婆，好勞動，可能要演二流子，洋學生也可能要演土包子，這就是要他們表現為「劇中人」；表演呢，就要這些劇中人底思想感情和行動，這和原來是張三李四的演員想法、看法、做法常常是不一樣的，就是在外表上也不一樣。

再說，演戲還必得旁人、旁的藝術來參加幫忙才活動得開，這也是戲劇藝術和旁的藝術的一個大不同。也許有人說，旁的藝術活動也並不全跟寫文章似的一個人就可以幹，也得旁人參加幫忙呀。是的，唱歌的可以有人給他奏樂器，可是這聲樂、器樂不都是同樣的是音樂部門的麼？他不需不同部門

的藝術來參加合作。可是戲劇活動却要文學部門來編劇本，要有美術部門和音樂部門來幫助佈景、化裝、伴奏等工作。也許又有人說：不一定需要幫助，一個人不也可以演獨角戲麼？是的，是可以；但是既然是演戲，他總得演了什麼故事吧？這故事就是劇本，就是文學；他也得畫畫臉子吧？這就是化裝，就是美術；他可能也唱一唱吧？那又得人給他拉拉胡琴了，這又是得要音樂了。

看戲既然是看表演，表演又得其他的種種藝術來參加合作，那麼，這叫什麼藝術呢？這本子給它加了一個名詞，叫：「綜合藝術」。這名詞記不記住沒有什麼。只要我們能夠進行戲劇活動就好。這就要表演得好，這就要事先訓練好，這就是排演的事情，這裡就談談怎麼排演戲劇的問題。那麼，讓我們一步一步研究下去吧。

譬如我們去看社教團演的「李貴香」這個大歌劇。看完了以後，你就聽聽吧，許多看戲的人都咬咬喳喳、嘻嘻哈哈地說開來了。有的說戲裡邊佈的那座關帝廟真漂亮極啦，有的就說那個洋喇叭跟洋號不一樣，有的又說電燈光打在後台上一縷紅一縷綠的多美呀，又有的說禿子頭上的禿瘡疤完完全是真的一般，還有說李貴香長的俊的。這一些說法可以不可以？當然可以，不過這些只說明了一個事情，就是戲劇裡邊的東西確是複雜得很，可是對於我們談排演的問題還是沒談出中心來。後來就有人議論下去了：那關帝廟怎麼光擱在臺子上沒用着啊？說下雨躲進廟去，怎麼又沒看見下雨又沒看見人進廟啊？那國民黨攔那個小姑娘，怎麼從穿棉衣起直到換成單衣，拿槍逼着也沒拉走掉啊？老太婆怎麼那麼饞？禿子怎麼那麼挑皮；連人家看看油條都不給？這一來，可就談出了一些問題來了。這就是這個大歌劇演的什麼、怎麼演法的問題。

怎麼演法這問題得先說。「戲法人人會變，各有巧妙不同」這句話看怎麼講，但是千萬千萬不要

誤會，把演戲當成變戲法玩把戲；如果演戲隨你高興地來變來玩，那就糟糕。這就是說演法雖說可以有這種那種的不同，但是任怎麼不同也得一個道理，好比演的是苦事兒，就絕對不能叫看戲的人哈哈大笑；演喜事兒就不能叫人看了垂頭喪氣；演工農像工農，演老頭老媽媽像老頭老媽媽，也絕對不可以把勞動者演得油頭滑腦像個二流子，把壞蛋演得斯斯文文像個孔夫子；這個道理人人懂，因為戲劇不是別的，就是人人懂——人人看見的聽到的以及就是自己做過的事情，換句話說，就是社會上人們過的生活，把這些生活拿到舞台上演出來就是。那麼，戲劇既不是做夢，又不是說鬼話，我們工農群眾的戲劇更不是地主資產階級的戲劇，那就又不能說謊，又不能吃了飯沒事做去尋開心開笑話了。我們工農戲劇是演真正實在的生活，排演這樣的戲劇都是有憑有據有道理的。

憑據什麼道理？憑據專門講表演法的書本子的道理對不對？憑據看戲的人喜歡怎麼着就怎麼着對不對？這不一定，因為書本子講的方法有適合的有不適合的，還要看我們怎麼用，用錯了就不對；看戲的人各式各樣都有，他們有喜歡吃辣有喜歡吃鹹的，你固然得照顧這些人的胃口，可是你不能爲了這個原故，就拿糖拌餛飩，辣椒醬西門蕪給他們吃呀。再說，排演新的工農的戲劇，不是唱京戲，那就不能夠靠本子刻板老一套的辦法了；也不是照文明戲，那它是專門做那些有錢人的蛔虫的，有錢的看戲本來是尋開心，喜歡怎麼開心，它就怎麼演法，這完全不講道理。那麼，我們講的道理是什麼呢？其實道理很簡單很平常，那就是演的什麼，就怎麼演。這以後還得一條一條地談。

現在先得談談的是：「演的什麼」是什麼意思呢？說個名詞，那演的「什麼」就是戲劇的內容。一個戲有一個戲的內容，「窮漢竈」是說窮人在「八一五」前後不同的生活，但是它的主要內容，或者說中心意思，還在於它說出一個問題，那就是有了民主政府，窮人組織起來生產翻身。這樣一說，

戲劇的內容也就不簡單了。不過，也有簡單一些的，比方「兄妹開荒」、「夫妻識字」這一類戲。反正不管簡單不簡單，內容總是一定要排演出來的。我們說戲劇一方面固然是文化娛樂的一種活動，但是絕對不是單純娛樂；它更重要的一方面却是一種政治工作、社會宣傳教育的有力的武器。群眾從那裡接受宣傳教育呢？根本上是從內容，不是從洋喇叭怎麼好聽、關帝廟怎麼好看、化裝怎麼精緻、燈光怎麼耀眼等等這些形式，也不是從這個演員怎麼會扭屁股、那個演員怎麼會出洋相、場面怎麼熱鬧等等這些技術；一切形式，一切技術，都是勤務員，為內容服務；內容不好，形式和技術再好也沒有用；內容好，用錯了形式和技術，都反會妨礙了內容。

內容是主要的，形式和技術是根據內容來規定的；要不，形式和技術會妨害內容。這講的似乎太文，不好懂，這裡就囉嗦一下，舉舉例子。譬如抗戰初期有個戲，內容是男女工作人員討論怎樣打鬼子，形式是利用舊形式，於是分明穿着軍裝也按着鑼鼓點走台步，男的拿的是手槍也像關二爺耍大刀似的耍了一陣，女的拿的是鋤頭也像林黛玉葬花似的舞了一通。結果怎麼樣？哄堂大笑。有人也許以為笑了就是這個戲好，說個名詞叫有了「效果」了；其實完全相反，是沒有效果或者有了相反的壞效果。內容本來是宣傳教育群眾打鬼子的，這一來，形式技術都害了它，叫群眾感到滑稽可笑了。這在排演戲劇的時候，是自始至終一定要注意的問題；千萬不要讓形式技術妨礙內容，必須根據內容來在決定排演的方法。

戲劇排演好了，總得有人上舞台，對着觀眾來演的，這些是誰們呢？不是編劇本的，不是佈景的，也不是吹鼓手，也不是那排戲的人；是演員。沒有演員，戲劇就活動不起來。不用說，演員在戲劇活動裡邊，極為重要；編劇有戲，主要就是看演員的表演，從演員的表演裡邊了解這個戲劇的內

容。表演得好，觀衆就能夠接受這個內容，而且馬上就跟上面這個內容表示他們的思想行動，譬如演「白毛女」，演得好，那你可以看到台上演白毛女楊白勞的這些演員，演那些受苦受難的情形，台下的觀衆都靜悄悄地跟着想到苦楚，有的人就流淚嘆氣了；後來鬥爭到黃世仁的那個場面，觀衆的心就跟着跳得越過越快，不知不覺也要對黃世仁仇恨起來憤怒起來，有的人也就喊起口號來，有的人還想跑到台上去狠狠地咬黃世仁一口甘心！演員就應該表演到這樣才算盡了責任，這戲劇也才算有了效果。如果不然，只叫觀衆感到白毛女打扮得很俊，那就失去效果。如果叫觀衆感到黃世仁不可恨，反而是白毛女饒瓜一個，那這就是完全錯誤，是反效果。演員的重要，就重要在這個地方。像打仗一樣，戰士不能亂放槍，演員也不能亂表演。演的不夠，就好比打火少了；演的過火，就又好比浪費子彈，都不對。走火出洋相，沒打到敵人却打了自己人，都是罪過，爲工農羣衆服務的演員，要完全不犯這個錯誤，而爲工農多立功，多打勝仗。

不過，戲劇能不能夠打勝仗，却又並不是只有演員有責任。這個問題，我們在上面已經講過：戲劇是綜合藝術，戲劇內容又是主要的決定的東西。要打勝仗，就是要表演成功，就必須大家伙參加在戲劇活動裡邊種種工作：佈景、燈光、化裝、樂隊等等，都接受這個表演的任務，爲表演的這個內容來佈佈景、變燈光、化裝、奏樂，他們不能單獨立來妨礙表演這個內容，他們是分工合作，具體負責。表演戲劇原來是集體活動，而以演員的表演爲中心的，這也就是戲劇活動一個特點。

說到這裡，我們大概懂得了：戲劇是又看又聽、有其它各種藝術參加合作、而主要由演員表演的——一種綜合藝術。這個特點，使得戲劇活動成爲最集體的活動，大家都得根據同一個內容來進行工作，這就不如寫小說、唱歌、畫畫那麼自由，那麼簡單了。它——戲劇就必須好好組織起來才能活動，怎

樣排演正是談的這個問題，那麼讓我們慢慢地談下去吧。

導演是幹什麼的

戲劇是綜合藝術，演劇是集體活動，各部門藝術就得服從這個集體，而組織起來。誰組織他們呢？誰來執行這個集體活動的意見和辦法呢？如果沒有這麼一個「誰」，各部門藝術就要自由活動，演員們也就自由表演，那演劇還怎麼演得成？那戲劇的中心內容又怎麼演得出來呢？所以，演劇工作裡邊還有一個工作部門，來組織排演，來執行集體的意見和辦法，來統一大家的力量，一致地為表演戲劇中心內容而努力；這種工作，叫做導演工作，做這種工作的人，叫做導演。

導演工作既然是統一大家力量來組織排演，使得各部門藝術不但不互相妨礙，並且互相合作，又使得各個演員不互相妨礙，而互相合作；這種統一大家的藝術合作的工作本身，也就是藝術，所以當導演的不能不懂得戲劇藝術，要不，就不能進行工作。

但是，導演是不是「海陸空、樣樣通」的這們一種萬能的人呢？他是不是一定比做文學、美術、音樂工作的人，更精通文學、美術、音樂呢？他不是比所有的演員都更會演、更演得精采呢？這們一種人，不用說在群眾劇團找不到，就是在專門演劇的大劇團裡也很難找到。那麼怎麼辦？誰才能幹這一行？其實誰都能幹，只要他懂得導演的藝術就行。好比導演是個指揮員，演員是些戰士，指揮員懂得指揮作戰的藝術，但是他不一定又會放砲又會挖工事；會，他也不一定比砲手打的準，比兵挖的強，導演呢，同樣不一定會音樂會美術，演戲的技術也不一定比演員精采。但是，他對這些藝術都能懂得，他有道理，他就可以把他們組織起來，統一起來，進行導演工作。

(一) 導演的態度

新的群眾的戲劇不是單純娛樂，是為群眾服務的社教工作、藝術宣傳工作。它和舊的平劇、話劇都不不同。這是做導演的首先必得承認的。導演的態度因此就不是賣弄個人技巧；不管是公家的劇團或者群眾組織的業餘劇團，也就不是為了錢才來幹的了。同時，他還得積極地負責任，把戲拱好，並且讓工農群眾、學生等等都學會這個本領，來開展群眾戲劇活動。

那麼，主要的一個就是掌握政治方向。好比行船，導演就是掌舵的人；舵掌錯了，方向就走錯了。譬如有一個「打花鼓」的戲，裡邊一男一女，對唱對舞，這形式很好；說的是要勞動生產，反對好吃懶做，這內容也很好，當然能為群眾服務的。可是這個導演却不管政治作用，就把舊戲裡原有的一個「打花鼓」的辦法，拿來硬教演員做，結果是打情罵俏，變成男女調情了。這在政治上就起了壞作用，這就是沒有掌握政治方向。

要真正掌握政治方向，必須要有明顯的正確的政治立場，否則為群眾服務就做不好也做不到。以前的戲劇裡邊，工農從來沒有地位，有個把，也是個小三花臉；像「打漁殺家」那樣的好戲，實在是千裡選一，難得得很。我們的戲劇就一定正相反，工農群眾得當主人公，當正派。這是我們的立場。可是有些導演却失掉立場，為了他個人喜歡的趣味，硬叫劇中的工農角色成為：禿頭、爛紅眼、結巴、傻瓜蛋等等丑角，這和舊戲還有什麼立場上的區別呢？

這立場還得貫串在整個動作裡邊。好比劇中一個農民角色已經被硬派做禿頭了，還不算，還叫他一動口就油腔滑調，一動手就偷雞摸狗，但是戲劇內容却說：這禿子是個勤勞的好勞動！這怎麼會

是好勞動呢？也許有人說他是二流子，所以才這樣子的。這還是說不通。單單就算是二流子吧，我們導演的立場也值得考慮：是不是應該用抗戰初期對漢奸一類角色的導演辦法？不應該的。這道理不是幾句話可他說得完的，除了希望大家，特別是搞戲劇的知識份子，應該看一看趙樹理先生寫的「福貴」以外，就問一問：你不要不要二流子轉變？

我們是要工農真正翻身的，他們受了舊社會封建統治壓迫剝削得太重了，其中有一些更不幸，連出賣完了力氣都吃不上一碗飯，就從這種不幸中間有一些人才當上二流子的。我們當然要他們轉變。因此導演對這一類角色的看法，和排他們動作的方法，就不是當成三花臉或者小漢奸，也不是當成狗腿子壞蛋；而是當成二流子，要在對劇裏表現出批評、勸告、說服教育、幫助他轉變。只有對待那些吃喝工農血汗的老牌高等二流子，我們才用另一種看法和方法，叫他們當丑角，暴露他、諷刺他、打擊他。

這以上談的就是我們的態度。有時候，我們主觀上自己以為態度很對，但是還免不了發生問題的，這是為什麼？那是因為主觀不實際，碰到實際就露出馬脚。非工農出身的戲劇工作者，最容易犯這個毛病。這裏邊主要的一個就是情調和作風的問題，這個問題，以後還準備講到，這裏只說一點：在整個排演過程，都必須注意防止非工農情調和作風，貫穿一個工農群眾的樸素、老實、實際、正派的情調和作風。這，導演應該在劇團裏是一個模範。

要做到這一些，又必須有民主的、集體主義的精神。導演不僅僅應該對舞台工作人員，和演員，要事事民主，處處民主；而且戲劇這集體活動範圍更廣泛，觀眾的意見、要求、批評，也得時時聽取，刻刻留意。一切聽到有意見就認為不對、有批評就不高興的辦法，都是不民主，拿個人主義代替

集體主義的。如果民主，虛心、誠懇，在集體之中測驗自己工作、學習他人經驗，那麼，戲劇活動就能够大大展開。群眾劇團就能够建立個好基礎了。

(二) 導演的方法

導演的的方法，大致上有以下幾種。

一種是教授的辦法。平劇界傳授平劇，差不多不管是不是科班，都用這一種辦法。先生教，學生聽；代代相傳，什麼師傅什麼徒弟，老是那個刻板文章。所以，它的台步、姿勢、舞法、唱腔、道白，都變成了公式，連表現思想感情的動作表情，都照模子脫，毫無新鮮生動的意味。這種導演辦法，不算是藝術，好在平劇界也不稱它做導演，稱做「說戲」。以前的話劇呢，也有一套導演術、表演術、化裝術之類的書，要戲劇裏邊的江南人也說「舞台語」，要隨便什麼人一受刺激就醉漢似的動作、要教所有的演員都西洋化裝等等，這也是很不通的。

新的群眾的戲劇，就不可能那麼教了。但是，群眾文化很低，又不能不教，至少得教他唸通台詞、唱會歌、懂得一些演劇的初步常識吧。這方法實際上需要，但是要注意兩點：一個是不要把演員教成留聲機、木頭人，要教道理；一個是不要把舊的老一套技術，拿來吓唬群眾，並且非叫人家服從不可，舊的個人導演，自以為是，像個私塾老師，就是這樣做的。我們可不要這樣做。

另一種是批評的辦法。導演坐在排劇的那場，看着演員們在排劇場那裏練習，看到有不對的，就下令了：「張三！你的台步走的不對！」怎麼走才對呢？他却不說了，為的是他反對「教授法」。這一種是跟上一種相反的辦法。演員水準高的劇團，舊式的導演就用這個辦法，一來是只說

不做、嘴把戲，又舒服又威風；二來是他一教教錯了，就丟了臉；光批評，不教，就丟不了臉了。我們不需要這樣又擺架子又沒本事的導演。但是，這方法實際上也需要。一方面導演不是萬能，許多動作他可以不會做；另一方面當導演的，譬如知識份子下鄉給農村劇團排劇，他就是會動作也不能够教的。俗說：「沒吃過豬肉可見過豬走過」，看得多了，你就會提出意見來的。不過，提的方式得考究一下，不應該下命令，應該商量：「張三，你這麼走不大對吧？」

再一種是啓發的辦法。譬如演員做笑的動作却像哭，你光說要嘴角向上，他還是做不出來，就得啓發他一下：「想想看，你碰到喜歡、高興的時候，你有什麼感情？」再用方法，引起他感到這種喜歡、高興的感情；他能够因此回想他曾經喜歡的高興的事情，最後他才能够真正地笑。這種辦法，也許就是如俗說：開開竅；一開竅，就有門兒了。

這辦法很好。可是也有限制；要是導演、演員對那一種動作，那一種感情，都沒經驗過的話，或者任何一方沒有經驗過的話，那也沒法開竅。這就是爲什麼不同出身或者即使出身相同但是生活不同的人，演劇難演得像演得真的原故。譬如「壞蛋」這劇本，內中有一對上昇中農的青年夫妻，有一場很短的戲，是說一個要是當教員去、一個要到新區工作去的話，互相感到怎麼樣呢，妻說：「我擁護你！」夫說：「我也擁護你！」這在沒見過翻身農民的地區，還沒怎麼翻身的地區，可以說是演不出來的，就是農民也一樣。因爲我們沒有這個經驗。要說是有，那也是舊的感情，一定會用舊的動作，來硬做這一場戲的。

我們導演的的方法，得採取上邊三種中的長處，結合起來；而且，還得用集體導演。

常言道：「衆人是聖人」，又說：「三個臭皮匠，賽過諸葛亮」，這是很道理的。「同志，你

走錯了路！」這個劇本，用集體導演方法得出很多寶貴的經驗，很值得我們學習。譬如裡邊一個辦法就是：他們不但全劇團參加對這戲導演提供意見；而且因為內容描寫敵後抗日的八路軍的事，人物又有老幹部，他們就請來在敵後作戰過的這樣的人去指導，結果能够恰如其份地做出戲來，甚至於極小的動作也做得很真切。這個集體導演範圍很大，連觀眾都在內了；它又有一個特點，就是做過那樣的事情的就導演那樣，生活故事、人物性格都是他自己親身經驗過的，所以就真實。「窮漢嶺」這劇本導演的的方法，也是這樣，這是最好的。

但是，「寵多主旱」，那麼些人都算是導演，却只掛個空名怎麼辦呢？那反等於沒有導演了。又如：「公說公有理，婆說婆有理」，叫演員聽誰的呢？那也等於沒有導演了。那就得組織起來。群眾劇團組織形式裡，就可以設一個導演組，這組的人對排演戲劇負主要責任，這意思是旁的人員也有責任。導演組從決定劇本一直到演出以後，所有的排演計劃、辦法、檢討、總結經驗，都必須走群眾路線，這是一。

「蛇無頭不行」，因此，其二，是導演組本身還應該有個領袖的，這叫執行導演，或者叫導演組長，都可以。執行導演根據大家意見，在排演當中，他當「指揮員」，旁的工作人員連演員在內就得服從指揮，如果他排的動作、場面、舞法、唱法，我們不同意，當時記住，等排到一個段落再提出來，這樣子就亂不了了。執行導演聽了大家反映，就是反映的不對，也不能一砲把人家打回去；他必須先和導演組研究一下，究竟誰對，以後該解釋的解釋，該改正的改正；演員還不了解的時候，就得發動大家討論，有看排劇的人在場，也同樣徵求意見。一直到大家思想都一致了，那麼就決定這樣排演下去，這時候，他才真當了指揮員，都得服從指揮了。這，有了名詞叫「民主集中制」，導演制度

應該就是這種制度。

(二) 導演的助手——提示

導演的助手之一，叫做提示，他和其它的舞台工作人員不同，在排戲所有的時間，自始至終他都得到場參加。他主要的工作是提示演員；另一個工作是提示效果。先說效果，這不是指戲劇演出以後，在看戲的人那裏發生的影響，他們滿意不滿意等等反映，那個「效果」不是舞台名詞。這裏說的是指：特別是後台爲了配合前台演劇，做的一些事情，好比演員在台上放槍，後台就做出槍聲；好比台詞裏說：「哎！這暴風雨！」後台得早就「刮風下雨」，這就叫做舞台效果。該什麼時候準備、做什麼效果，提示的人就得按時告訴或者打記號給做效果的人。這對於戲劇表演有重大關係的。

提示演員些什麼呢？一般是提示演員上場、下場、重要場面、重要地位、重要動作；另外，就是提詞，現在許多劇團，差不多都稱這種工作的人叫「提詞」，就是這個道理。演出的時候，他在幕後做這些工作；只有在廣場上演，他才有機會不來做這個事；如果廣場上演，演員還要依靠他的話，那可糟了。

提示能力强，就可以叫副導演。因爲他必須也懂得怎樣表演，譬如應該怎樣動作、怎樣說法，他才能够不緊不慢地提示提得恰到好處，這樣，就幫助了演員表演；相反，他提的過早過晚，叫演員反而受了拖累；聲音快了低了聽不清，高了又像個唱雙簧；都妨礙了表演。

群眾劇團的提示人，條件當然會有些文化的，他能够唸通劇本才行。他至少要做這幾件事情：一個是幫助演員唸懂了和會唸上台詞，懂得唱詞；一個就是在排演演出裏，很妥當地提詞；再一個就

是參加導演組，和執行導演合作，搜集和記住集體導演中反映的意見。

群眾劇團的導演能力差的話，很可能把導演工作範圍縮小了，那就是他也只能夠拿着劇本，給演員提提台詞，這就不算是導演了。

(四) 導演的步驟

把一齣戲經過集體創造，從排之前一直到演出之間，導演是得做許多工作的。工作進行的步驟，大致上是這樣：

一，研究劇本，導演組討論這劇本該不該排？排又是怎麼計劃？

二，召集全劇團團員，讀劇本，說明故事，說明這故事內容的中心意思是什麼？大家伙就展開討論，發表意見，對排演計劃取得一致。同時，大家伙研究劇中人，應該怎樣演？

三，分派角色，有的群眾劇團也是民主推派，這樣可以使得大家都能够有機會上演。這樣決定以後，每個角色抄自己台詞，恐怕還得幫助抄，教着唸。

四，對台詞，進行到熟練以後，就可以排地位，動作，最後一直到預演了。

劇本的研究

戲劇排演的根據，在於戲劇的內容；這內容在那裏呢？可以說在劇本這裏。不錯，有許多群衆團體，演戲就是由幾個演員在底下合計合計，誰當什麼角色，誰說個什麼事兒，這樣子上了台，當然也行。他們合計的也就是劇本，不過沒有寫下來吧了。我們這裏談的，基本上是寫下來的劇本。

劇本是文學部門的藝術。它是用一句句對話，或者一段段唱詞，把幾個劇中人之間所發生的關係，編成一個有頭有尾的故事。那些對看戲的觀衆一般都能了解、而且有意義的故事，好像大家說的似的：叫做「情節」。這告訴我們的是：有演劇可能性的故事，才能够編成戲劇，才有情節，並不是什麼故事都可以編成戲劇的。好比一天到晚賣破爛；和人家說今天天氣好，人家又說今天好天氣等等就一點意義沒有，這一些事情本身都編不成戲劇；其它的雖然有意義，如同沖鋒肉搏、飛機轟炸等等戰鬥場面，又只好送給電影去用，演劇是受了演劇場所限制的。

還要了解一點：故事好，情節會好，故事有價值，那情節才有教育意義，「白毛女」就是一個例子。但是情節熱鬧、新奇、有趣味，是不是就算好呢？不一定；因為它的故事本身不一定好，不一定有價值，像「豬八戒招親」似的，情節是滿引人意思想不到滑稽有趣的，大家看了都很開心，笑得亦樂乎；然而，它有什麼意義，什麼價值呢？這不算好。所以，像文明戲，海派京戲那一類專門製造笑料的戲，專門製造「情節」的戲，我們這裡不學習它，還要反對它們的情調和作風。

因此，也就不引起我們的注意：有好劇本，要是排演的不好、不對，也會效果不好以至於起

反效果的。相反，要是排演的好、排演的正確，那麼，就是情節差池些的、故事材料單薄些的，也可以得到些效果。今天不管是不是工農劇團，恐怕編劇本的本領都還不太高，當然要提高；却也不能阻擋我們演劇，因為演劇是為群眾服務的工作啊。只看我們選擇劇本、對劇本的研究怎樣了。現在，我們就研究下去吧：

(一) 內容的中心思想

每一個劇本內容，總有一個中心的，這個中心，或者換個文詞叫「主題」，又據得說明一種生活，一種鬥爭；叫觀眾看了以後，知道了這生活好還是不好，以及應當怎樣為了好的去和不好的鬥爭。這個中心越明顯，鬥爭越尖銳，戲劇就越有價值。

單單故事有情節，人物有趣味，還不是好劇本。所以，首先研究的就要研究主題，看它有什麼意思？意思正確不正確？這就是說：主題是表現的那一種思想，對我們工農群眾有好處還是有壞處？它反映的是擁護真理還是抹殺真理？如果這裡有兩個劇本，主題的中心意思都同樣是：減租。乍看起來，都同樣很好。可是表現主題的思想剛剛相反。一個說：「窮富、富靠天」，完全抹殺了真理來欺騙群眾，這對群眾當然是有壞處的。另一個說：「富靠窮、窮靠組織起來幹」，這才是真理，才能夠教育群眾，對群眾才有好處。

所以，第一，導演看劇本的內容，不能馬馬虎虎，光看它名目好聽還不中，還要看它的思想究竟是什麼。我們的態度要明確，是為群眾服務，一切劇本，主題思想為群眾服務的，我們才拿來排演，而且，排演的時候，特別着重把這個思想表現出來。

第二，我們知道內容有簡單的如「兄妹開荒」，也有複雜的如「白毛女」，但是要觀眾容易了解接受，它必須中心突出，說明一個主要的問題，一個主要的鬥爭，而且要解決這個問題，解決這個鬥爭。其它的問題，其它的鬥爭，是次要的，是爲了主要問題、主要鬥爭的。譬如「懶漢回頭」，主要問題說的是應當勤勞生產，不應當遊手好閒，主要的鬥爭就是爲的使得懶漢轉變。如果加上他老婆和他反了臉，以至於要「離婚」不可以呢？可以；但是，「離婚」這問題這鬥爭是次要的，目的還離不了主要的：要懶漢轉變。如果「離婚」內容太多太重，那就壓倒了主要的，變成另一個主題、另一個中心意思了。

所以，排演的時候，應該時時刻刻記住中心，掌握中心，把主要問題、主要鬥爭，排演爲主要場面、主要動作；一切次要的東西不要排演得壓過了主要的場面和動作。

第三，就要劇本內容的現實性，能够配合每個時期的政治任務、工作中心。在大的範圍講，我們中國現實是什麼呢？是要民主，要反帝反封建、進行土改和愛國自衛戰爭，有這樣內容的劇本都是有現實教育意義的。在每一不同地區的範圍講，譬如關東，它當然也要民主，但是它的工作中心是放在開展大生產運動上面，那麼，一切表現生產的、對開展生產運動有關係的內容，就都很好了。這也可以說明關東的劇本創作，多數是寫勞動英雄的故事、和二流子轉變的道理，這完全是應該的。自然，介紹群眾翻身鬥爭、翻身工農過新的生活，以及怎樣支援愛國自衛戰爭的劇本，以及暴露反動派封建黑暗的劇本，也是不拒絕的，它對關東群眾的教育，還是必要的，有現實意義的。

(二) 故事的結構

故事的來龍去脈，頭頭尾尾，怎麼樣編起來呢？編得好，那就是人情入理，頭頭是道。編得不好，那就是不合情理，亂麻一團糟。所以，一方面要材料够用，不要「書不夠，神仙湊」；一方面也要一些辦法雖然不應該把這些辦法當成公式，來個老一套。這本小書不是講編劇本的，那得另寫一本；不過，爲着大家研究劇本方便些，我們把故事結構的一般知識，也在這裡介紹介紹。

「結構」也是個文詞，很難講。或者我們可以這樣比喻吧：漁網工廠結漁網，成衣店裡裁衣裳，爲什麼那麼結法？那麼裁法？這在戲劇的故事編的問題上，就叫結構。不合於戲劇結構的，故事還是故事，却不能排演；却如同麻繩只是麻繩，不能捕魚，布只是布，不能穿。

結構得好，情節就出來了，主題中心思想就明顯了；結構得差，情節就可能出不來，主題中心思想就會纒纒糊糊，叫人好像「洋鬼子看戲，愣了眼」，莫名其妙說的什麼了；這對觀衆，是減低了宣傳教育作用。所以，選擇劇本的時候，這是我們要注意的一個問題，內容能好不能好，也跟它有關係的。

在結構上容易犯的毛病，至少有兩種：

一種是本錢不夠，却開了洋行。比方有的材料只應該編個雜耍，唱個雙簧就行的，却硬編成歌劇，又把它拉得很長很長，叫人看了說沒有內容。沒有內容的戲劇，實在不好排演。怎麼辦呢？於是就開代理店了，和這齣戲沒有關係的情節、佈景、燈光等都拉進來了。這種劇本，是不好的，是空洞的，結構只變成一個架子吧了。

另一種是不會當廚子，把香甜苦辣鹹一鍋煮了。這是有材料，材料還可以很好，就是不知道怎樣編，左一個繩頭，右一個繩頭，結不攏在一塊；隨便一拉扯，繩頭就掉下來。沒有中心，沒有頭緒。這樣內容太散漫、太亂、太多的劇本，也不好排演。

第一種情形在群眾運動剛開展或者沒基礎的地方，很容易產生，因為材料缺乏，結果很容易標語口號公式化。第二種在群眾生活鬥爭深入的地方，容易發現，因為材料不少，都想編進去，結果是叫做現象羅列一般化。

怎麼樣的結構才有道理呢？

第一，要用一個問題做中心，也就是主要的故事做中心，它是一根主線，貫串在整個劇本裡邊；次要的故事圍繞住它，不能和主線脫了聯絡，沒有聯絡的根本不要。譬如一個大生產的劇本，主要故事是辯誤變工，這就是主線，從開幕到閉幕都是這個問題；它可以有次要故事，如二流子轉變，它和主線的聯絡就是拚命組說服教育了他，他又參加了拚命生產；但是，如果二流子的故事都加進去，壓倒了主線，就不對了，如果再拿他怎樣調戲婦女的故事加進去，和主線完全失去聯絡，根本不是這劇本的問題，排演的時候，就得把它刪去。

排演，就得把主線有頭有尾、清清楚楚排演出來。這頭尾清楚，在結構上好像八股文似的，也有個「起承轉合」。這就是我們要談的第二點，現在把它分開來說：

「一，故事的開端。這開端也可以一開場，就有劇中人說出來；但是也可以不這樣，却是劇中人說些看起來與題無關的話，不過這時間不長，而且實際上故事總是老早就發生了的。好比「二流子轉變」，二流子的故事其實已經不是這一天才開始的，要他轉變也不是這一天才開始的。」

二，故事的發展。開端交代以後，故事就一場一場發展下去，問題就越搞越明白，鬥爭就過越尖銳；戲劇呢，就是一場緊張似一場。在這裡，就不能夠拿旁的事來同樣發展，以致於轉移了中心；旁的事只是陪襯，次要的。

三，故事的頂點。故事發展到一定程度，非解決問題不可了，這時候鬥爭最激烈，最緊張，這就叫頂點，這是主題思想中心，對觀眾最有教育作用的一點。這一點，好像海浪似的前浪推後浪，把它推到最高，所以又叫做最高潮。譬如「改邪歸正」這劇本，二流子到了拿菜刀背假裝自殺、老婆要和他離婚、街坊鄰舍都來批評他的這一場，鬥爭是最激烈，最緊張的，轉變這一問題是非解決不可了，這就是這個劇本的最高潮，或者叫頂點。頂點的排演，是要用最大的努力的。

一個戲只應該有一個頂點。如果有兩個頂點呢？那就不能夠完成主題思想的目的，也就不能解決問題。也拿「改邪歸正」說，丈夫轉變的頂點才完，再來個妻子離婚的頂點，那就是非離婚不可，結果怎麼樣？恐怕二流子也不「改邪歸正」了吧？一個戲要是兩個頂點，那是必須改掉一個的。

但是，每一段故事，也可以說每一場戲，還必須有最緊張的一個地方，這一般叫做高潮，和最高潮也就是頂點的意思是不同的。

四，故事的結局。一般的劇本，結局常常就在頂點後邊緊相連，它的時間不能長，一長就鬆散了；它是解決問題，說明答案的，我們的劇本更必須有答案，答案必須正確，這樣，對觀眾好處才大，幫助他們從戲劇的教育裡邊，學到怎樣鬥爭。

第三，結構的大概情形，就是那樣。還有幾個名詞，跟排演很有關係，我們也得介紹介紹：

一，開幕，這是舞台上掛幕布演劇用的。開場，這是廣場上演劇用的。反正都是戲劇表演的開始

吧了。

二、閉幕，或者退場，是用在表演完了的意思。

三、伏線。這特別是用於主線方面，當主線還沒有暴露出來的時候，先打個埋伏，叫觀眾後來一回想，更覺得有道理了。譬如「兄妹開荒」中的兄，說妹妹「脾氣怪」，這就是一個伏線，後來妹妹上場，他和她開玩笑就開得很自然了。劇本大的，伏線會更多的。

四、穿插。就是次要的故事，在主要故事進行當中，來「穿插」，使得情節曲折一些，戲劇內容更有趣味一些。

五、賣關子。如果主要問題正要暴露或者可能解決的時候，意外地來一個穿插，使得主要問題懸置到一邊去，這如果用得合理得當，是增加戲劇性的。但是，文明戲却專門賣關子，叫你不不知他那葫蘆裡裝的什麼藥，那是不必要的。

六、蛇足。在故事的結局以後，本來可以閉幕了，却又添上了一段故事，這好比「畫蛇添足」，完全是多餘，劇本要有這個蛇足，應該請它走開。

(三) 人物的性格

除了獨角戲以外，劇本至少有兩個人物，一切故事、問題、鬥爭，都是由他們兩個人或者兩派人來的；第三派的看起來也可以有，但是到達頂點這時候，他總歸要站到一方面去的。所以，我們說劇本裏邊只分兩種人物：一種是我們肯定的，叫肯定的人物，或者叫「正派」角色；一種是我們否定的，叫否定的人物，或者叫「反派」角色。

但是，表現新的群眾的生活，常常都是肯定的，在劇本裏邊，就沒有所謂「反派」角色了；這樣的劇本，或許不多，有却是有的，如「兄妹團荒」、「夫妻識字」等等較小的劇本，較大的如「一切爲前線」等等都是。這樣的劇本將來更會一天天多起來的。排演這樣的劇本，人物性格當然不能分爲什麼「正派」「反派」了。

不管正派或者反派，總是在劇本裏有一定作用的；沒有作用，叫「他」上台幹什麼呢？人物怎麼起作用？我們叫他怎麼起？這不是隨隨便便的，這得有個根據。根據什麼呢？

第一，是人物的性格。排演戲劇最主要的精神應該放在這性格的分析、了解、熟悉上，否則，排不好也演不好。性格包括那些問題呢？

一，類型。通俗地說，就是一類一類的性格；一類和另一類基本上是不相同的：

甲，階級成份、階級出身。好比地主、資本家、富農、農民、工人、手工業者、小資產階級市民、流氓等等，都各歸一類，而且他們之中還有不同，好比農民吧，又分做：中農、貧農、僱農，他們對待同樣一件事情的想法、看法、做法又不相同。這種階級性格是最基本的性格，各個階級成份出身不同的人物，有各個階級的思想方法、思想意識和感情；不同階級、思想感情就不同，相同的階級，思想感情就相同。

乙，職業的特點。如常說到的什麼「商人習氣」啊、「農民意識」啊等等都是。因爲職業不同，生活就不同，在性格上也就有了差異；這是附屬於階級性格裏邊的。

丙，年齡的特點。如常說的什麼「老頑固」、「老封建」、「青年氣」、「嘴上沒毛，做事不牢」等等，這對於性格有些影響，可是這也是附屬於階級性格裏邊的，是基本上不能夠決定一個人的表

現的。

丁，性別的特點。這意義同樣，是不能夠離開階級來說明的。

二，個性。就是說，每一個人有每一個人的一性子、「脾氣」。有的人剛強、有的人軟弱、有勤勞的、有懶惰的、有和氣的、喜歡爭吵的、活潑的、沉默的、驕傲的、孤獨清高的、大公無私的、好出風頭的等等。

個性是很重要的。固然「龍生龍，鳳生鳳」是一定的，但是「一娘生九等」也非常必要，因為這樣的分別，我們才能够分別他們的不同。類型叫我們了解「相同」，個性就叫我們了解「不相同」，這一結合，就有了性格。光有類型，性格不完全；光有個性，性格不明白。

三，其它的特點。

甲，像貌。如身材怎樣，長相怎樣等等，這更沒有什麼意義。但是，舊戲和文明戲却很注重這個，以至於引起了階級的意義，如舊的不好的戲劇總是把工農群眾畫成三花臉，硬派做丑角。一個導演如果碰到這樣的劇本，一定要站在群眾立場，把它改過來，更不應當爲了「做戲」，叫一個勞動農民滿頭禿瘡疤！

乙，生理上的缺陷。如眼睛、耳聾、疾病、殘廢等等，會影響他們一些個性，同時他們的動作，也有一定的特點。

丙，癖性或者習慣。職業不同和性別不同，都有些各別的特殊習慣。另外像酒醉、瘋癲、以及抽鴉片的等等這類癖性，也養成各別的特殊習慣。

人物的性格，大致上就這樣。因此，第二，性格是複雜的，不是簡單的。我們假設有兩位地主老

爺，一個叫「活閻王」，一個叫「笑面虎」，什麼地方都不相同，個性更不相同：一個很兇惡，一個很「和善」，是不是基本性格就不相同了呢？不是的。這在對於階級鬥爭的問題上，就可以證明：他們的基本性格是不變的，相同的。而且，「活閻王」對待閻王老婆也許還是很和善、幾乎有些怕；「笑面虎」對待你口裡叫哥哥，腰裡可正在摸傢伙。這是不能不注意的。

所以，一個人的性格，是看他對待人的關係、態度、對待事情的關係、態度：怎樣想法、怎樣看法、怎樣做法。

(四) 對話、形式、技術

首先，劇本是用對話，或者唱詞，編起來的。一切內容的研究，都必須從對話、或者唱詞裡邊得到。所以，必須研究對話或者唱詞。

對話從那裡來的呢？從生活裡邊來的。但是戲劇的對話，和日常生活裡邊說的又有區別：日常生活裡邊，張三和李四談話，可以談的是廢話，一點用處也沒有；也可以上天下地胡聊一陣，一點中心也沒有；也可以柴火油鹽拉家常，中心倒是有，但是問題太微小，也太平淡；這都不是戲劇的對話。戲劇的唱詞也同樣，並且它不單純是唱歌，也不是平劇那樣的咿呀呀呀，叫人聽不懂。它們的特點是：

第一，說明意思。這意思明白清楚、簡短直接地和戲劇的內容有關係。它就是內容。所以那些意思含糊塗、冗長無關的都不要。導演和演員在不妨礙主題、故事結構、人物性格這條條件底下，是可以修改對話和唱詞的。

。第二，表現感情。這就是這對話用的字眼，或者唱詞用的詞和曲調，還要動人，這就要有力量，能使得演員動作。最怕的是只顧到說明意思這一點，光講道理了，那只是化裝演講和化裝唱歌，不算演劇。我們能够改，當然可以改的。

另外，提到一個第三，就是群眾劇團用的劇本，還受到群眾政治文化水準的限制，和地方性的限制。所以它還更應該講究通俗化、地方化，便於給群眾演劇、以及給群眾自己排演。

其次，談談劇本的形式。拿對話和唱詞來分別，就分爲話劇和歌劇兩種。至於沒有對話或者唱詞的呢，就稱爲啞劇，我們研究過的道理，對這種形式也一樣適合的。但是，平劇和文明戲等等形式，我們不談。

話劇和歌劇這麼分，還不完全，我們再分分看：

一種是根據結構分的。如獨幕劇，像「壞蛋」、「兄妹開荒」等等；多幕劇，像「窮漢嶺」、「白毛女」等等；有一些不大好分幕，就稱多場劇，像「變工組」、「二流子轉變」等。排演就得找清楚一幕的中心，把它分成一場一場，在每場中決定動作，一場一場排。

一種是根據形式的特點分的。如話劇、歌劇、秧歌劇、活報、報導劇、雜耍劇等等。這個不同，在排演的方法上常常也因之不同。

另一種是根據演出地點來分的。如舞台劇、廣場劇、街頭劇，還有人主張在院子裡甚至於屋子裡演的叫「實景劇」，意思就是用的實實在在的「佈景」，如果要這樣辦，當然也可以試試看，不過這個「地盤」總歸太小了。由於地點不同，老辦法的排演却是得改改的。

最後一種是根據內容的性質來分的。這分法在以前的書本上特別有詳細說明，如悲劇、喜劇、悲

喜劇、諷刺劇等等，這個分法，我們應該用新的說法，那就是：表現革命和群眾受磨難的是悲劇，現在正在國統區悲慘地演出；革命和群眾勝利的喜劇則在我們解放區民主地區一天天豐富起來；但是，更多的是悲喜劇，像「白毛女」就是，它原來是悲劇，却有一個喜劇的結局，對於革命鬥爭、群眾鬥爭的過程，都必須這樣，才合乎真理；諷刺劇像「群猴」，只適合於表演反動黑暗勢力和那些人。這種認識一清楚了明確了，我們排演的辦法才不會亂用。

在形式問題上，我們還應該注意兩個問題：

第一，內容和形式的關係。內容是主要的，但是，形式也很重要，一搞不好，它就糟蹋了內容。特別是我們有些不大負責的編劇人，抓到隨便什麼就用，還滿口名詞論是利用的舊形式。曾經見過一個雜耍「拾贖官」，這本是秧歌裡邊一種形式，老百姓很喜歡看，但是它拾的並不是贖官，却是民主縣長，這簡直是胡鬧了。所以，有人說拿毛毛雨、十八摸這些小調填上再進步再革命的內容，唱起來也還是毛毛雨、十八摸的味道。我們還能說形式不重要嗎？這，特別在利用舊形式的時候，應該注意改造舊形式；不能把新內容被舊形式排演壞了。

第二，排演什麼形式都好，只要它能夠為群眾服務。不過在群眾劇團本身，却應該多多運用廣場劇、秧歌劇、以及其它民間形式，並且內容要單純一些、人物要少一些、對話和唱詞要短一些，這樣，更容易排演。當然，群眾工作和劇團條件高一些，也可以排演內容更復雜、份量更大的了，而且，群眾也會這樣編劇本的，「窮漢嶺」、「變工組」就是例子，這兩個也還又是話劇哩。

最後，就是關係到劇本的技术問題。這技術包括着導演、演員、舞台工作各方面。這本小冊子就是想把這些問題的道理，加以一番介紹的，不過這裡也不會很詳細，至於一些沒有用或者用不着的，

根本就不提了。

用不着或者不能用的技術，有的是對於戲劇的表演了解不夠，如要求在場面上做到真正的：耕地、喂馬、開機器、砌房子、殺真雞、打真槍、吃一頓飯等等。這其實是不實際的。

可也有的是想着用非常新奇的場面動作，來出奇制勝，除了上邊的例子也可以適用以外，還有：要流出血來，做出夢來以及其它洋動作，這發展下去，會變成文明戲和京戲來飛牆走壁，當場殺下人頭了！因此，也會弄些不必要的機關佈景，五彩燈光、滑稽化裝，當成技術了。

自然，也有些劇本，存心是滿好的，爲了求得真實起見，使得有些劇情在技術上，當然也會在感情上，難於處理的，不錯，那是很有道理的。譬如表現悲劇內容的：懸梁上吊，這在「日出」裡是很動人的一場戲；我在農村裡也見過一個農村劇團演過一個「人間地獄」，女主角在梁頭上整整吊「死」了一分鐘之久！觀衆忘記了劇情的悲慘，爲這女演員十分着急而擔心起來了。類似這樣的技術雖然有它真實的意義，實際上應該是用旁的場面旁的技術來代替的。

另外，涉及到技術問題的是人力和經費。群衆劇團在關東地區，恐怕還是剛剛有，也不普遍，每個劇團人手也不見得多，而經費又是一個沒解決的問題，這也使得因爲技術上的困難，有許多好戲也排演不成的。譬如「李桂香」這大型歌劇很有趣，可是，需要很多主角，而且，化裝個禿頭就不容易，佈那個關帝廟景緻，就感到困難了。這，就特別使得群衆劇團劇本的選擇，受到很大的限制。

所以，群衆劇團用的劇本，應該在內容、形式、技術、人力、經費各方面都考慮，都必須適合群

衆政治的鬥爭的要求，而又適合當前的群眾劇團、秧歌隊本身的條件。也因此，這內容是現實的，爲群眾進行鬥爭的；形式要短小精悍，爲群眾能排演的受歡迎的秧歌舞、歌劇、雜耍、以及話劇。

演劇的人——演員

真正上台，在觀眾面前，把戲劇內容表演出來的，不是編劇人，不是導演人，也不是舞台工作者其他人員，而是演員；旁的部門如果都負起了責任，那麼，完成這責任、這演劇任務的，是依靠演員了，這當然是極爲重要的了。

要成功爲一個好演員，首先得在政治上有一個正確的認識：演劇是一種藝術宣傳工作。文工團、社教團這些固然是政治機關有力的宣傳武器，群眾劇團同樣也是區村政權、工會農會等等團體的宣傳武器；團員們演劇教育群眾之先是教育了自己，這樣，他才可以開始學習演什麼和怎麼演的道理。

誠然，怎麼演這一問題，也不是光靠有了正確認識就行了的；它受着很多很多的限制，其中例如生活經驗的不够，文化程度的太低，就是更有關係的。爲群眾演劇，得學習群眾生活；群眾演劇要好，得提高文化。單純仗死記一套：眼怎麼看人、嘴怎麼笑和哭，怎麼做一個姿勢、化一個裝等等表演技術，是常常沒有用，用了也不一定妥當的。

演員演劇差不多就有這三個階段：第一個階段，他不懂也不會那些表演技術，人家看了他的演劇，說他不「做戲」；第二個階段，他懂了也會了一些表演技術，他儘量就用上了台，人家說他會「做戲」了；最後一個階段，他才不是「做戲」，他才是很老實很自然地演劇，就如同真的「劇中人」一樣。演員要達到的目的，是演成「劇中人」，演他的角色。

(一) 初學演劇的兩種毛病

在成功一個好演員之前，前兩個階段還差不多是都要經過的，就希望我們能够快一點跨過去，走上大道吧了。這，尤其是初學演劇的人，必須注意的：

第一種，不會「做戲」的毛病。這樣的演員並不一定就沒有生活經驗，也不一定沒有感情，好比一個貧農演員演貧農、一個短工演短工，爲什麼也會演不出來呢？那就爲的是戲到底不是真的生活，他想「做」出來，却「做」不出來吧了。知識青年頭幾次上台，也同樣會犯這個毛病的。因此，他們越「做」不出來，心理越起變化：緊張、慌亂；眼不敢看、頭不敢抬、兩腿光哆嗦、兩手沒處攪弄，這一來，台詞也許忘了，場面也許錯了；說話不是低得聽不着，就是快得聽不清，巴不得早早下台，下了台才輕鬆一些，可是想起來，心總跳得還是急些。

這種過度緊張，不會做戲，跟臉皮子有關係，說得文雅一些，是「舞台經驗」缺乏。多上幾回台，臉皮子鍛鍊得厚些了，走上台去，不拘束，不緊張了，他就逐漸地知道了怎麼做戲，如果做好了，一次，以後他就有了經驗：怎樣再「做」得那麼好；如果這種「做」法，觀眾很高興看，他就把這種「做法」發展下去，這樣，當然是會做戲了。

第二種，就是會「做戲」的毛病。這樣的演員，不一定有生活經驗，更不一定有感情，好比一個知識份子，他演農民，他演工人，都一樣，他都演，他知道戲到底不是真的生活，他想怎麼「做」，就怎麼「做」出來了就是。演劇的資格越老，這毛病越重：不唸台詞也可以「台上見」，說錯了他有辦法掩飾，忘了的編編，沒有的添添；眼怎麼看、頭怎麼抬、怎麼做一個姿勢、一個手勢：他已經有

了一套，不用費精神，要拿就拿出來了；而且，有的人只要把本事拿出來，看戲的不拍一陣巴掌，也得笑一陣哈哈的。

這種老一套的「做戲」法，又分兩種：

一個結果是：好比演員張三是專演「反派」的，演員李四專演「小姑娘」的等等；張三演什麼反派都一樣；鬼子也好、漢奸也好、國民黨特務也好，一直到「二流子」都那一套鬼頭鬼腦；李四呢，演城市的、農村的、有錢的、沒錢的、女學生和女工，一直到「女八路」，也都那一套驕聲驕氣。這是爲什麼？這是因爲他們雖然會「演」了，却還是演他們自己，並沒有演劇中人。

另一個結果更壞：不着實，不忠實。這就是硬「做戲」了，沒「戲」的地方他做，不該他「做」的地方他做：好比隨便什麼時候，他可以向台下做個鬼臉、出個洋相；旁的演員有「戲」的時候，他來開個玩笑，把原來是好的劇情也給沖垮了。他這樣演法，我們叫他做出風頭、油滑、根本不是演劇，更談不到演劇中人。

前一個結果，我們要趕快轉變它；後一個結果，我們要好好避免它，而且時時地反對它。

(二) 準備演劇中人

劇中人，或者稱做角色。每個演員擔任演的劇中人，就是這個演員的角色。如果演員越大，他演的角色也叫越大，他倆性格完全一樣，那就是說：出身成份、年齡職業、個性習慣等等都一樣，這就好辦了：演員演他自己就行了。可是，事實上，並不如此，而是趙大常常要演王二，王二的出身成份等等和他不一樣；也許出身成份一樣，年齡又不同了，個性又相反了等等，這就使得演員需要改變一

下自己的性格，成爲「王二」。

這是不容易的，「做」是難得「做」得真的。不單單是：知識青年在開始演工農的時候，經驗着「不容易」，就是工農自己演工農的戲劇，也有差不多類似的困難。而且，群眾戲劇裡邊的人物，也不光是幾個工農，還時常會有地主、富農、商人、資本家。我見過一個農村劇團的一個好演員，他是貧民，當他演被地主毒打的時候，他演得十分逼真，很感動人，這是因爲演的就是他自己也遭受過的苦情，好演；下一回，叫他演地主，他却演得很不自然，當他拿起鞭子的時候，他的手軟了，他「做」不成這打貧農的動作，這並不是他沒見過這種打法，相反，他見的太多，但是他短少一個東西，那就是地主的情感，這就不好演。另一個劇團，青年農民演翻身以前的農民貧苦生活，簡直不像；但是他好演員，他演翻身以後的農民豐富的新生活，完全自然得很，這就是：一部份生活經驗有，好演；一部份沒有，不好演。

演劇中人，因此必須首先研究、了解、熟悉劇中人的生活情況，思想感情的情況，來確定他底性格；其次，這又必須是具體的，不是一般的，這就是說劇中人是個個具體的人，不光是一般的階級性格，還有個性。活閻王，笑面虎，都是地主，生活、思想、感情，基本的階級性格是相同，個性却不相同，這「相同」演不出來，不能夠成爲地主的角色；「不相同」演不出來，就不能夠成爲地主活閻王，或者地主笑面虎了。相同，病鴨子，鐵牛，都是僱工，生活一樣窮困、思想上一樣想改善待遇和提高工資、感情上都厭惡他們的東家的刻苦地剝削，但是個性完全相反，這就表現在他們思想感情方面看起來相差很遠；鐵牛堅決地撕破臉的理直氣壯地鬥爭；病鴨子却百依百順地受到更多的磨難，而不敢喘氣。這是一定要把握這點，分得清清楚楚，才演得出來的。

角色
性格

演員研究角色，因此不是只看台詞就行了的。他必須首先了解，熟悉劇中人的思想，感情，其次，這些思想感情怎麼來的又怎麼表現的。上那山，砍那柴；過那河，脫那鞋；思想感情碰到什麼場合，就表現出什麼來，是不能够一概而論的。病鴨子在背後可以發牢騷，以至於說他要和東家反抗，罵東家；見到東家，他却又兩腿發抖了，以至於專說東家的好話了。活閻王在佃戶老孫頭面前當然吹鬍子瞪眼，抬手就打，張口就罵；但是，完全可能，他在老孫頭的大閨女面前，就眉開眼笑，以至於被她打一個耳光，也還可以不紅臉，不反手的。這就是說明了：人和人的關係複雜得很，對這一個，他這樣看法、做法，對那一個人，他又那樣看法，做法，雖說他的想法還可以一樣，態度却不同，這是一。二，就是想法也不同，比如都是工資這一問題，活閻王想越少越好，病鴨子想越多越好，對這一問題的態度，就剛剛相反了。

演員要演角色，根本上就需要有劇中人自己對一件事情，一個人等等的態度；演員演這個角色，就要有這個角色的想法、看法、做法。這些想法、看法、做法，都是這個劇中人和那個劇中人發生關係中間才表現出來的。因此，演員準備他的角色，好比說演趙大，他光是把趙大的詞兒唸過了還不算，他還得研究趙大為什麼有這些詞兒？他和誰說的？如果和王二說的，那麼，王二又說些什麼？為什麼？因此演趙大的演員要看通王二的詞，演王二的同樣要看通趙大的詞。趙大、王二等等角色在這劇本裡邊有什麼用處？他們的每一場戲對整個戲又會起什麼作用呢？這都得一步步弄明白的。

把整個劇本好好弄明白，它的中心是什麼意思？它為什麼要有趙大、王二這些人物？這也是演員必須了解熟悉的。有些演員不知道這個道理，或者圖省事，只唸他的角色的台詞，是不好的；劇本的中心他模糊，自己擔任的角色是什麼地位，他也模糊；這就妨碍真正有把握，來正確表演角色的性格

把以上一切手續做了以後，才可以開始準備角色的表演的辦法。如果那些研究得不透徹，還做不好；不研究的話，那就根本做不出來了。最怕的是這種辦法，劇本一拿到手，他只唸他的那些對話，一唸，他就決定這麼動作一下，那麼表情一下，以後就老是這樣。這是演不成劇中人的。具體的動作、表情、聲音的高低、快慢、抑揚頓挫，是需要一步步做着，選着、改着，以後才決定的。

(三) 演劇的一般道理

準備好了角色，就是了解了、熟悉了人物性格以後，我們得排演了。這裏，我們只談一些初步的道理，使得演員在排、演當中，能夠為努力演成劇中人，有一個正確的途徑。

首先，是要緊緊記住：有些辦法是不對的，有些辦法是不夠的，我們得克服這一些。

第一，老一套的技術。大概可以有：

甲，舞台腔。不管演什麼角色，反正都是一種說法、一種調子。這在演慣話劇的朋友，是有這種經驗的。以前，劇本人物的話語，還可以那樣辦，為的是多半是用的知識份子的話語，京腔洋調似乎還不太難聽。今天就不行了，劇本有地方性，劇中人多半說的工農話語，拿那一種死的舞台腔來說活的群眾的話語，不但難聽，而且表現不了人物的思想感情。

乙，舊的話劇動作。這裏說的舊的話劇，就是原來在都市流行的東西，這些東西是從洋包子裏邊來的，他們有很好的技術，並且規定好了：什麼動作就表示了什麼感情，連眼皮怎麼閉、怎麼抬，都有條文規定。可惜的是它那些條文，特別用在我們新的戲劇裏邊，常常鬧別扭：工農動作不是沒有，

就是不像。再說，我們今天演秧歌劇的話，那一些就更難用得上了。

演群眾戲劇，爲群眾演戲劇，都要新的技術了。觀眾自己演劇，有生活，沒技術；或者正確地說，也有技術，但是還沒用出來，因此他們只會模倣，千萬不要讓他們模倣了老一套，那是不能也不夠表演他們的生活的。

第二，一跳入跳出一他的角色。怎麼叫跳入跳出呢？這是濛濛比喻吧了，事實上是：這個演員張三，演的角色叫李四，就在李四有台詞的時候，他才「做」李四的戲；李四沒有台詞的時候，他就不「做」李四，仍舊是張三了。要知道，既然演李四，那不管他有沒有台詞，他在戲裏邊，就應該始終是李四的。

第三，虛偽的感情。正由於第一，他用老一套技術，第二，他一跳入跳出一他的角色；他表演劇中人就實際上是做出來的戲，是虛偽的感情，不是真劇中人，不是自自然然的感情。結果，觀眾就說他「做戲」了，就減少了對觀眾真正的感動，因此減低了教育作用。

第四，集體力量的妨礙。演劇是集體的動作，一個個演員動作統一起來才行的。如果一跳入跳出一自己的角色，就不能夠配合旁的演員了；感情的虛偽，也就影響了旁的演員，使得他不能夠發揮真的感情。

這一些，都不能夠演成劇中人。

其次，爲着演成劇中人，又應該記住幾件事情，在排、演當中做到它。

第一，三個疑問，就是：你要做什麼？爲什麼要做？怎樣做？在讀每一句台詞、做每一個動作的時候，這三個疑問都要用。譬如「你來啦」這一句台詞，你怎麼讀呢？你可以讀成「你來啦！」，也

可以讀成「你來啦？」這意思就不同。而且這兩種讀法，如果把「你」着重讀，和把「來」着重讀，意思又各有不同。所以，要讀得確當，你必須先弄清楚：爲什麼這樣讀才行，那樣讀就不行。

做一個動作，做法是不能夠變成條文的；因爲「怎樣做」是根據「爲什麼要做」來的。現在我們試試做一個動作，做什麼呢？敲桌子。怎麼敲法？重重地打一拳頭？還是輕輕地拍幾下？這先得弄明白：爲什麼要敲？是生了氣發了火啦？還是怎麼的？如果是生氣發火，那重重地捶一下是對的；如果有人坐在桌子上睡着了，你想叫他醒來，或者是和他開個玩笑，那就不是那麼敲了。

要是真正認真地把這三個疑問，在角色的句句台詞，個個動作上，都推敲一下，那麼，戲就不「做」也會演出來了；只有這樣演，才有道理，才真實。

第二，分場研究，找出中心，掌握角色的基本的精神態度。我們知道，一個戲不論怎麼長或者怎麼短，它因爲人物上場下場，故事想要發展，動作在每一個角色來說就有不同；複雜的性格就在這樣子變化裡邊表現的。所以要分場研究，找出自己這一場任務是什麼，那一場任務是什麼，每一場才能表現出每一場的特點來。「白毛女」裡邊的喜兒在第一場等待父親、第二場父親回來繫紅頭繩的這場面，感情是有些不同的；到以後哭父親、被拉走這些場面，感情就更有大變化了。

在整個戲裡，每個角色的動作，還有中心這或者說是基本的特點、基本的精神態度，譬如以前說過的活閻王、病鴨子這兩類人物，他們就各有各特點，基本的精神態度，對一件事，一個人的精神態度，是完全不同的；他們每個人自己，這個基本的精神態度却一貫地貫穿整個戲。零零碎碎的小動作做好了，不算了不起；這基本的特點要做得出來才算是行。

第三，真情實感。要做到上邊說的兩條，戲是可以「做」出來的。但是不一定自然，會勉強，會

做作；要自自然然的，張三演李四，就是和李四一樣自然，而不是一做一出李四的樣子來。這，就不大容易。

並且，還有不容易的事情。那就是演員自己，分明知道戲劇是表演的一個故事，並不是實在生活；他的「仇人」和他是很要好的朋友，叫他打仇人就不容易了；台上的屋子也不過是佈景；嘴上的鬍子不過是毛線等等，他如果這麼想，他是沒有感情的；沒有感情的戲，只有硬「做」。要是演廣場劇呢，連佈景也沒有，這就更麻煩了，他還得把這完全的空地場，想着它而且相信它是屋子、床、燈子、樹，以及其它道具，要不，連硬「做」都很困難了。

因此，一個演員必須設身處地，相信這戲劇，如同相信自己的實在生活，這樣，他才會和他的角色一樣想法、一樣看法、一樣做法。這種真情實感，對於演員的重要，差不多像小孩子拿竹竿當馬騎一樣；他知道是竹竿，可是他當着它是馬騎，他很認真，很有真情實感。演員，同樣，知道戲劇是表演的一種藝術，可是要當着實在生活來過，他這樣認真，很真情實感，那麼，他不用硬「做戲」，戲就自然會出來；就是沒有燈光，他也能演出白天或黑夜不同的感情來，沒有佈景，他也能演出野外或屋裡不同的情形來。

有了真情實感，再加上技術，這技術就絕對不會老一套，却確是有用的了。

第四，演員對他底角色，應該有的態度。有人把劇中人物分成正派反派，也有人分做肯定的和否定的。爲什麼這麼分呢？這個意思是：肯定的是我們認爲好的，他的性格是教育着我們去表揚、歌頌、學習他；否定的相反，是壞的，我們反對他、批評他、暴露他、諷刺他、鬥爭他，這正是演劇的一個大目的。

因此，演員必須正確地處理他的角色。他如果演被否定的人物，譬如「白毛女」裏邊反派黃世仁，他是很壞很壞的一個地主老爺，但是他却有一場輕鬆愉快得動聽的唱詞，像一個風流的公子；這一不留心，只得演出一點風流情調，這是引不起觀眾對他的仇恨的。

演員搞反派，要叫觀眾對他這反派不同情、恨他、討厭他；越能夠叫觀眾對這反派恨，說這壞透了；那麼，這越就是演員演的好，演的成功。同樣，演正派，要叫觀眾同情、喜愛、擁護；這也就是演的好，演的成功。

演員自己無所謂反正派。所以演員和觀眾的關係不應該拿自己本身來討觀眾的喜歡；演員的態度，是演好了角色，這角色來讓觀眾愛或者恨、同情或者反對。演不好，演錯了，觀眾對正反派糊塗了、弄正相反了，那是再演的好，也是嚴重的錯誤。

第五，集中注意，要達到上邊說的，第一個位是本來的表演方法，是時時刻刻用你的眼睛注意看、耳朵注意聽。這如果說是技術，你想想，還有什麼神奧巧妙的？還不是個個人都辦得到的嗎？的確應該辦到，也最容易辦到。但是，奇怪的就是許多老資格也辦不到。

一種是「心不在焉」，他身在舞台心却飛了，這是沒辦法的事，他沒有能力用眼睛看，用耳朵聽了。

另一種是他「心裡有數」，什麼當家該他說話、該他動作，他都預先知道的，用不着眼睛看、耳朵聽。

這兩種過去，都不是集中注意，結果在表演的時候，就會知道，上邊說的那一些，是都做不出來或者做不到家的。

第六，筋肉自由。這也是基本的表演方法。不會演戲的乍上台，很緊張的那樣子，是筋肉不自由的表現。筋肉自由呢，就是我們可以自由自然用我們身體來表演：要怎麼動作，就怎麼動作；要那裡動作，就那裡動作。口、眼、手、脚等等，都服從我們指揮：思想上要怎樣就怎樣。

這是需要鍛鍊的。好比夏天演冬天、冬天演夏天，不寒冷要寒冷、不滿汗要滿汗等等；拿空箱子當千斤重、沒跑路也得裝成累得上氣不接下氣等等，這沒有真情實感固然整不真；但是有了真情實感，筋肉不自由總使喚，也就做不出，做不真。所以，有人就塗萬金油抹上眼皮，刺淚得像是流淚了；可是，許多動作，這樣的辦法也用不上。

第七，舞台的相互影響。這就是演員和演員的配合一致，才能够造成一定的舞台空氣，也才能够把戲劇真真實實地表演下去。否則，你不配合我，我不配合你，那角色和角色的關係是沒法子建立起來的；常常地，一個演員不管其他演員，或者強佔人家的地位，表演他自己；或者人家正在演戲，他却做個看戲的等等，這很容易破壞舞台空氣，戲就演得零零碎碎不完整了。在群眾場面上，這種情形經常發生。

這相互影響是非常重要的。戲劇又是集體的表演，就必須時時刻刻是劇中人的精神態度，對事對人，集中注意，這會感到他人對你的影響；而你這樣做，也的確給他們一個影響，互相地這樣影響，戲就順順當當演下去了。

舞臺工作

舞臺工作本身是一些專門的學問，這些專門的特別是它們的技術問題，不是這本小冊子所能够談的，這裡主要談的是它們在排演當中的關係，地位等等問題。

同時，還得解釋一下，這裡所指的「舞臺」，對於我們工廠、農村，學校等等群眾戲劇活動來說，是指的演戲的地場：像戲院子那樣建築的舞臺，平地裡搭成的台子，以及廣場和街頭演戲的場子都包括在內。這和那些書本子上原來的說法有區別，事實上在我們進行戲劇活動的實際情形裡邊，也的確有許多不同的辦法。首先，我們用的劇本就不一定是專門在舞臺上演的所謂舞臺劇；而且，我們廣場上用的劇也能够在舞臺上演，舞臺劇又可以拿到廣場上演。因此，這裡談的舞臺工作的道理，要儘量能够在戲院、平地、廣場和街頭都能够適用。

現在，我們就試着研究下去：

(一) 舞臺工作的功用

舞臺工作當然是指的：佈景、道具，服裝、化妝、燈光、音響效果等等這些工作，它們每一樣東西在演劇裡邊地位怎麼樣呢？這必須搞清楚。是不是它們地位很高；好像演劇只要佈一個景就算了，或者，只換上服裝就成了呢？那是不會有的事兒。那人家就不來看這個「戲」，不如去看看傢俱店或者時衣店了。

一開始，我們早就說了：看戲主要是看表演。那麼，舞台工作就沒有用處了嗎？不，用處還很小。它的功用大致上有兩種：

第一，是表現和加強舞台的真實感。這怎麼講呢？原來我們知道：戲是人演的，戲雖然演的是現實生活，可是它和實在生活究竟不一樣，粗淺地說：譬如明明白天却演黑夜，夏天却演冬天，在城市却演農村、那麼一小段時間內却要演出一個人翻身經過前後多少天的故事，這故事裡又一場一場有不同的感情等等；這全靠演員說說台詞，做做動作，還覺得短少些什麼似的，如果燈光、佈景等等能够把這些時間、地點表現出來，並且演悲劇的空氣、演喜劇的空氣等等情感能够加強起來，觀衆一看就能够相信並且受感動，這就是有了舞台的真實感了。

第二，是幫助和便利演員的表演。每個人日常生活着言語行動、喜笑怒罵都不是演劇，所以很自然很逼真。但是一演劇就不同：分明是青年得演老頭、學生得演工農、貧農也得演地主、身體很棒却要演個癆病鬼、在滿心高興的時候却也可能演個悲劇等等這些情形，使得演劇的人就難辦了，而舞台又是空空的話，那就更不大好演了。所以就要化妝、服裝、佈景、燈光等等來補救，使得青年看起來像老頭，學生像個工農，並且使得他們有了這些東西，更容易發揮感情，更好進行表演。

這兩種功用又是互相作用，互相影響的。一切舞台工作，對這兩種功用沒有意思，或者反有壞處的，那就不用它；用了反而失去真實感，使得表演發生困難，遭到妨害。

(二) 舞台工作的根據

當然，和演員的表演同樣，舞台工作得根據戲劇底內容來做，才能够達到它應有的功用。所以在

研究劇本的時候，也就開始研究舞台工作了。有的劇本對舞台工作有說明，有的說明還很詳細；不但把時間地點寫的很確實，如某年某月某日某時、在某縣某村某一家，而且把佈景也寫出；在屋裏邊在野外，在屋裏又那裏是門、窗、桌椅、床，在野外又那裏是一條路、一顆樹、一間屋子等等；對劇中人老少男女、肥瘦美醜、健康或者疾病等等化妝上的事情，和穿的戴的衣裳樣子、顏色等等服裝上的事情，以及用着的小道具，和台上的燈光，都一一加以規定。有的劇本就不然，它一概不規定；在人物上只不過題個姓名年歲，在時間地點的說明上也很籠統，如「一九四八年春，關東地區某村」，加上一句「在王三家屋子裏」或者「李四家大院外」，甚至是一點也不說明的。至於廣場白天演劇，有說明也就一般地沒有什麼辦法照辦了。

在排演中，尤其是群衆劇團的辦法少，最好有劇本的說明，作爲舞台工作的重要參考。但是，也必須了解，有些劇本的說明並不一定適用，對於不同的地區也有不合式的。比方變燈光，那沒有電燈的地方就未必做得到；野外景一定要下雨，那也是行不通。我們排演的時候，就不要拘泥這些死規定，要靈活地來運用；群衆劇團當然不可能有專門的舞台工作，這就需要大家伙想辦法，導演根據大家伙的意見，再來研究、規定、試驗。

因此，無論劇本有沒有說明，和怎樣的規定，我們總要了解劇情，才能做舞台工作，而且發揮它的功用。譬如一個劇本「懶漢回頭」，什麼說明也沒有，開場是三個人對話，甲說：「破，杏花都開啦，這家三流子還沒耕地呢」，乙說：「別看他窮家破舍，屋裏的披一片掛一片，小子子還光着屁股，可他自己還是窮擺譜來！」丙說：「憑這些年青的說這些個幹什麼！一大清早還是刨地去要緊哪。」甲說：「對，不要聽這老大的話，你辭親祖是在哪裏。」從這幾句對話裏，我們就可以知道：時間是

春天一個早晨，地點是這裏說的灑漢家門外，佈景除了院子或者屋子，還有一顆開花的杏樹；幾個人年歲和職業也都介紹了，這就可以決定怎樣的化裝和服裝了，再弄通以後的劇情，那麼，所有的舞台工作，就應該完全做到而且不會錯了。

(三) 佈景和道具

佈景是舞台劇最重要的一個美術部份。作為佈景用的傢俱如門、桌椅、床、櫥、石頭等等以及其它室內陳設、野外景象等等物件，一般地稱做大道具；至於演員隨身能夠攜帶的以及其他小物件，就稱做小道具，如煙捲、煙袋、手杖、歌頌、葵籃、花瓶、茶盞等等都是。大道具和小部份小道具也就是啟佈景用的。

佈景大致上分為兩種，一種室內景，一種室外景。佈景要早早就確定明白，才能够開始排地位，否則地位就不能夠確定，動作就不能夠有什麼依托了，譬如剛學過的例子「懶漢回頭」室外景，就還沒有確定明白，到底是院子還是屋子？門在那裡？樹在那裡？因此演員的地位沒有法子規定在舞台那裡上場、下場、和在那裡講那一句話，又怎樣走動變換地位。

我們就得把佈的景規定一下，比方說把櫥佈在左邊靠前一些，把院牆佈在右邊中間，這一來，我們就可以知道了演員甲一定是在櫥和院牆之間講話的，這就排他在這個地位上。在這個劇本此後的研究當中，我們還會更細緻地把地位排得更妥當，上下場更合理。但是如果把櫥和院子都佈到一塊兒，假如都規定在右下角，院門又開到右後方對着後台，那麼演員甲的地位就可能也排到右邊去，旁的演員也擠到那裡去跟他對話了，這就不妥當，也不好看了；而且演員要從院門上下場的時候，觀眾

就看不見，至少也不清楚了，這就不合理。

要妥當合理，佈景得注意這兩件事情：

第一要都有用，都合用。比方室內景吧，說是窮人家，爲了真實起見，有人就說窮人家屋子連炕連灶都在一塊兒，就應該都佈上台，但是有什麼用呢？劇情裏邊又沒有要睡覺要燒飯，這個景就是廢物；就算是要用着吧，也是累贅，可以用旁的辦法來代替的：比方在桌子上打個盹，到內間端出一碗飯來。除非這炕上的確有戲做，比方病人躺在那裏講話等才佈這些景。只有文明戲和海派京戲才亂佈景，好像有一個戲的室外景只是一條大路，本來是用不着佈屋子的，但是它却佈了一個富麗堂皇的關帝廟，這是毫無道理的事情；它叫觀衆不看表演而看佈景了。

第二要簡單，要好看。比方室內景，以爲佈景是真實的，就把所有室內有的東西：桌椅條台箱櫃櫥亂七八糟都擺上去，結果叫演員插腳轉身的空兒都沒有了，這就妨礙演戲，而且也叫觀衆看不上，看不出個道道兒來。這不好。必須根據上邊一條，來個澈底簡單化，讓大部份舞台空着給演員行動自由，不受一點拘束。表演的地方大了，動作就可以做得好，可是還得幫助把動作做得更中看，那佈景就得講究個美。可是千萬不要誤會，以爲桌子上佈個花瓶，牆上掛上字畫，又來文明戲辦法。不，絕不是。佈景的美不管窮富冬夏，只在把景佈個勻稱，調和。否則就不美，觀衆看來就不舒服。譬如「懶漢回頭」那個景把樹和院牆分左右兩邊佈就勻稱，都佈到右下角，就不勻稱；左上角看來好像要翹起來了。調和呢，比方在傢俱新舊、顏色等等方面要適合人物身份、舞台空氣。明顯的例子可以看看「白毛女」，楊白勞家裏一切都是暗淡的破爛的，黃世仁家裏一切就都是掛燈結彩，潤氣得很。

至於小道具，也同樣講究合用和調和。許多群衆劇團演「兄妹鬧荒」都用木頭製的鐵頭就合用，

如果用真的七斤重大鐵頭那叫演員多難受，妨礙動作妨礙舞，就不合用了。調和的要求更重要，試想想：要是演的是一個女勞動英雄的話劇，她常常在開荒創地的當兒，拿一塊新紅綢繡花的大手帕去擦黑臉蛋，這糟不糟？舊戲就是這樣子胡來的，譬如「女起解」的蘇三戴的那一面枷，總是油漆的金光灼亮，非常好看，好像不是受苦罪反是做喜事兒了，這和劇情多麼不調和！

(四) 化裝和服裝

服裝實際上也是化裝，不過一般習慣把面部、頭髮這些化裝才叫做化裝，把身體部份以及帽子鞋這些化裝歸入服裝裏邊。這兩項也是屬於美術藝術，在戲劇表演裏作用極大。它們主要作用有這兩樣：

第一，表現年齡、職業、身份、像貌。好比老頭老媽媽臉上有皺紋，嘴裏沒牙，頭髮斑白，衣裳式樣古舊，顏色深暗；小青年和小姑娘臉上肉紅絲白，牙齒白，頭髮黑，衣裳式樣時新，顏色鮮明。工人穿工服，農民穿便衣，學生穿學生裝，各各不同。有錢的穿綾羅，肥胖白嫩；窮漢們窮破爛，乾枯黑瘦。俊的呢，一笑兩個酒窩；醜的呢，歪塌塌鼻子，滿臉麻子，一頭癩瘡疤。當然也表現身體狀況，健康的，有病的，殘廢的等等。至於男女性別那就無庸討論，我們完全不需要男扮女、女扮男，那是演不好戲的。

第二，表現季候、時代、地方、民族。好比夏穿單，冬穿棉。清朝的男人們都拖着一條大辮子，現在女孩子都剪了短髮了；服裝呢，也就有古裝時裝的分別。而城市和鄉村，江南和海北，關外和關裏，在服飾上也各各不同。至於中國人和外國人的皮膚、眼睛、頭髮等等顏色全有深淺的區別，鼻子

也有高低，服裝更是不一樣。

但是這兩種作用對於一個人的變化，是有限度的，好比粘上鬍子、塗黑了牙齒，似乎可以像個老頭了，如果他一說話，一動作還是青年神氣，那就不像個老頭了；按上了高鼻子也不會就像蘇聯人，穿上工人服也同樣可以仍舊不像工人。至於夏天演冬天戲，光穿上棉衣也不見得就像冬天，相反在冬天演夏天戲，脫了赤膊還要像個滿汗的樣子，也不容易。常言道：「貌合神離」，就可以解釋這個道理；更進一步說：「工農的衣服，小資產階級的靈魂」，更明白指出一個演員要變成劇中人，不是專門靠化妝服裝，主要還是靠他有劇中人的思想感情、精神態度，學習劇中人怎麼說話，怎麼動作表情。

所以，化妝服裝只是對於演員的一個補救的，在外表上變換變換。瘦的稍微變胖，胖的稍微變瘦；演三禿子戴上個頭套、畫上瘡疤等等這一類變換還是最容易討巧的。比較講究一點表演技術的話，那麼就是這外貌變換也就不容易了，最簡單的比方畫上滿臉皺紋吧，可是這演員連皺眉頭的動作都不會做，那滿臉皺紋有什麼用呢？不過看起來一臉的橫道、豎道道的黑線條吧了。不知道演劇常識的人，却時常想在化妝服裝上討巧，不管劇情，只求打扮的花花綠綠來吸引觀眾，這是會出毛病的。要不出毛病，還要積極地幫助表演，這兩件事情，應該注意：

第一，要反對舊辦法、舊觀點。一種是單純愛美觀點，一般青年，尤其是婦女，一演劇，總要求給妝畫得俊些，穿得漂亮些，結果都搶着演小姑娘了，分她個老太婆角色，就別扭起來。群眾劇團最初成立的時候，不了解演劇是個宣傳工作，就會犯這個毛病。要知道戲劇表演的漂亮不漂亮，並不在於裝扮美不美，就是演個醜的，穿破爛，如果表演好了，那就十分漂亮；表演糟了，雖然裝扮很美，也是十分不漂亮。另一種更精的是封建的很有害的觀點，像舊戲裏文明戲裏許多戲，總是把工農

群眾化成個丑角，硬派工農是疤瘌禿癩；而那些吃喝工農血汗的臭蟲王八，反是公子俊、小姐美、老爺太太好漂亮了。我們今天爲群眾服務，不是一句空話，那就得把這個侮辱工農的辦法完全打翻，工農在戲劇上也抬頭翻身做主人公，把那些丑角給那些本來是丑角的臭蟲王八去！這才是合理的，也才是真實的。

第二，要配合適宜，增強舞台空氣。一種是好比演夏天，那全台都穿單衣才像個夏天，這在冬天演的當兒很容易鬧笑話：亂穿衣裳，又像夏又像冬，這不好。更有時候，台上春秋四季、中裝洋服，鬧得個四不像，這不好。另一種更重要，好比演一個家庭，父母的裝，顏色式樣反比子女的新鮮的話，就不好。冬天的裝比夏天的淺明、喜劇的比悲劇的深暗，都不好。這裡舉個例子，譬如演「小姑賢」，婆婆化裝服裝都應該顯得老些，姑嫂兩個顯得年青些，這還不算；嫂子的衣裳比婆婆的不能好，顏色比小姑的不能鮮明，爲什麼呢？因爲她在這一家沒有地位，受婆婆虐待，這樣化裝，才使得觀眾對她更同情；要不然，她又戴花又搽粉，穿得比小姑還漂亮的話，那觀眾就不相信她被虐待，就減少對她的同情了。這裡也有例外的情形，乍一看好像不適宜的，譬如演「小二黑結婚」吧，當母親的三仙姑反穿戴打扮得很風流，當閨女的小芹反撲素得很。這是爲什麼？這其實也是同樣道理，叫觀眾看到那老來俏三仙姑感到惡心，恨她；這樣，大家對小芹就格外同情了。

(五) 新秧歌的道具化裝和服裝

舊秧歌是封建迷信、淫蕩腐敗的東西，什麼青蛇白蛇、烏龜王八，妖魔鬼怪，應有盡有。在手里拿着一把破雨傘，蒲扇、尿罐子、撲蝴蝶的道具；在臉上畫上銅錢大麻子、還寫上「禁止小便」這些

胡話，又有的在耳朵上掛紅辣椒、嘴上掛舊戲的鬍子的，還一定是男人化女人；在身上就反穿羊皮、穿舊戲裝等等。這一切丑角，都是要不得的。這一切道具、化裝、服裝，都不能夠表演新秧歌。

新秧歌是人民群眾的秧歌，在解放區，老百姓管它叫做「鬥爭秧歌」、「翻身秧歌」。它表現工農的鬥爭，爲了翻身而歡樂，爲了有了生活而歡樂；它歌頌民主，歌頌革命，歌頌勞動，歌頌自衛戰爭的勝利，歌頌英雄和群眾。這的確是新秧歌。所以在道具、化裝、服裝等方面，也都有新的氣象。

如果這秧歌是表演一個完整的故事的，那就是劇，以上已經讀過，它基本上和話劇一樣，這就不用說了。這裡要說的是偏重於秧歌隊的群眾性秧歌舞，一般稱之爲大秧歌的形式，以及劇本裡邊的秧歌場面如「警屬真光榮」裏邊的「打花棍」，或者旁的劇本裏邊的「打花鼓」這一些形式，這些形式在舞台上也能演，但是更多地是在廣場上、街頭上演；同時，它着重在歌和舞，特別是舞蹈的步法、姿勢、隊形的變化上，帶着更大的集體性，更大的群眾場面；這些特點，就決定了道具、化裝、服裝的樣式、色彩等等，要格外鮮明，格外有集體性。

所以、新秧歌的道具，常用一式的斧頭、鐮刀、花鼓、花棍；男女各化一種相似的裝，好比男的頭上都戴着白手巾，女的短髮上都結着紅蝴蝶結；衣裳也有一式的藍短衫或者像大連市街坊婦女秧歌隊似的都穿着藍色或青色的長袍，男的裝上深色腰帶，女的就都有着長飄飄的彩綢。這些道具、化裝、服裝的辦法都很好。在春節、紀念日、慶祝大會等等場合，表演起來，確實是一番熱烈的新氣象，一場群眾的翻身的大歡樂。

大秧歌也可以有各種各樣角色，來演出沒有什麼故事性的活報。如果這活報裡的人物有一反派一，這一類反派多半是丑角。這些角色在舞臺場面的舞踏裡，是不需要參加的；他們只能够在有他們戲做

的場面出現，演他們的活報。

新秧歌的表演，因此得注意這幾件事情：

第一，它表現新的群眾的時代，新的生活，它的主人公是工農群眾。某些活報裡邊可以有丑角，這些丑角一定是壓迫剝削工農群眾的反派。

第二，它既然表現翻身的新的生活，它的情調是歡樂的、熱烈的，因此它的色彩是鮮艷明朗的，形式是新鮮漂亮的。

第三，它是群眾性文娛活動最好的形式，它場面大，集體性大，因此它的道具、化裝和服裝最好儘量求得一致。這樣在舞蹈的時候，穿花、變隊形、做動作，就格外諧和統一；觀眾如果在高處往下看，那這些隊形、動作，就是一幕幕活動的圖案畫，才真正地美麗而偉大。這個要求，當然，要等到群眾生活更上昇的時候才能够達到吧。

最後，它是舞，因此特別要提到這裡的婦女秧歌隊穿長袍是妨礙舞蹈動作的。事實上，也見到這樣的秧歌隊，她們只在馬路上「走」，至多是「跑」，而很少能够扭的。「扭」，是秧歌舞的主要部份，但是長袍子束縛得她們腰也不能動，腿也跨不開，手臂也不自如了。這是應該在服裝上想想辦法的。

(六) 燈 光

在組織晚會裡，燈光是不可少的，不管在舞台在廣場，沒有燈光照明，戲就演不成。但是在工農以及一般學校劇團裡說，物質條件是有限制的，農村裡就更困難。因此這裡不必要多講。按照這裡

農村分散，工人住處也極爲分散，組織晚會的條件也就差些。這裡只想到說到兩件事情，作爲組織晚會的時候參考：

第一，有電燈當然最好，但是沒有呢，那其實什麼燈都可以；在廣場上用火堆火把也可以。

第二，燈光的變化原來是配合劇情，增強舞台空氣的。好比燈光暗，表示夜晚，或者悲慘的故事，但是絕不能夠全暗，使得台上漆黑，台下看不見。這還是小事。重要的是一種文明戲作風，拿變化燈光來胡鬧，它不管劇情，只要所謂主角，特別是女主角一出場，那燈光就一時紅一時綠地照着她，惹得觀眾眼花撩亂，無心看戲，只有看她了。這是要不得的！

(七) 音響效果

爲着避免誤會，我們把舞台效果這名詞，用音響這兩個字給它戴個帽子，雖然舞台效果並不只是音響，像閃電就把它歸入燈光；下雪、起雲彩，就分給佈景。這裡只談談屬於後台音響方面的，如人聲、狗咬、鷄叫、牛鳴、汽車的喇叭聲、工廠的拉回聲、刮風下雨打雷、敲門、打槍、機器的開動……等等都是。

這些音響效果，都得爲前台表演服務。它首先不能夠攪亂對話，妨害劇情。抗戰初期，我曾經看過一個打仗的戲，它從開幕到閉幕，老是放機關槍，結果什麼台詞也聽不清；它原以爲這效果會增加戰鬥緊張空氣的，但是一直那個樣，大家反而看得精神渙散了。

其次，要做的很準確。好比劇情是一個人放槍打倒他的敵人，那麼一做這動作的時候，後台就應該做效果了，也不能早也不能晚；早了，手指還沒勾上槍機呢；晚了，敵人怎麼會死呢，不死，這戲

又怎麼往下演呢：這都會減低戲劇的真實，引起觀眾好笑。要做到準確，要注意到這幾件事情：

第一，就是時間不前不後、不早不晚，剛剛好是那個時候。

第二，是方向。台詞上說：「糟！東邊又打槍啦！」做效果的就得真正在東邊，「在西邊，就妨礙了劇情。」

第三，是遠近距離。台詞上說：「這槍聲還遠哩，不當緊。」效果就應該聽起來是遠的，要是很近，那就不是「不當緊」了。如果說：「哎！越打越到眼面前啦！」那效果就應該在這句台詞之前，由遠到近。

第四，是大小的程度。台詞上說：「這槍聲零零落落的，稀鬆。」效果就應該做的「零零落落」，要是打成槍聲一片，可就不稀鬆而嚴重了。如果說：「越打越厲害啦！」那效果在這句台詞之前，就由小變大。

(八) 音樂和樂隊

音樂在戲劇裡邊有很重要的地位，今天又是以歌劇歌舞劇為最好的最常用的形式，音樂就更加是不可或缺的。固然沒有音樂伴奏，戲劇也可以表演，但是一定減色不少；而且如果是歌舞劇的話，音樂就簡直不能沒有，還應該特別加強。不過，任怎麼強調，它仍然不是音樂本身的表演，本章一開頭說的兩個原則，對它同樣適合。

音樂的長處和美術的不同。以前談的美術方面的東西都是在於外表的形象來配合表演，來表現一個意思、一種思想；音樂就不然了，它能够直接地也能够很微妙地表現感情。所謂聲音裡攪不了假就

是。而且它有有規律的拍子、有強有弱的分得很細膩的規律，這對於演員的表演，和舞台的空氣，就起了極重要的作用。

這裡只談談音樂和表演最有關的幾項：

第一，唱詞和音樂的關係，既然是表演戲劇，那唱詞當然必須叫觀眾聽清楚的，這是一；樂曲要適合唱詞的內容，感情才能一致，這是二。這就告訴我們，不要在演劇中間，亂搞樂器，擾亂歌唱；更不能夠在嚴肅的場面，偏用輕佻的吹奏，在悲哀的場面，用「熱烈」的樂器，這一些，和劇情根本不適合。

第二，動作和音樂的關係，這在全劇都用音樂譜成的戲劇如「兄妹開荒」，以及一般的秧歌舞裡邊，特別重要。動作、表情、舞法，都必需緊緊配合音樂的規律、拍子，這樣才能够表演出精采來。這種唱和一致，舊戲裡邊很值得我們研究學習，你看他鑼鼓點那麼一打，他那些台步、姿勢、舞蹈也就動作得一起一落、有輕有重，正合式。因此，歌劇、秧歌舞的動作，就不必和話劇以及普通有幾個插曲的戲劇一摸一樣了；它不能跟不上音樂的拍子，在一定的拍數裡，它又不能做個半截，也不能過早地做完；它不能瑣瑣碎碎，拖泥帶水，要很乾淨，是大的完整的。大秧歌裡群眾場面，更要求處處動作，個個一致。

第三，樂隊和演員的關係，舊戲是把樂隊公開擺在台上或者在台外，我見過一個洛子館的一個敲棒子的居然還在演員的面前大敲特敲，好像他是個音樂指揮似的，又不是音樂會，他這樣是很討厭的。樂隊應該在舞台一邊，不要讓觀眾看他，對看戲反而分了心。樂隊當然是配合表演的，要幫助演員歌唱和動作；但是歌唱和動作都跟音樂結得很緊，那麼，演員却也不得不跟着樂隊走了，這意思就

是演員像話劇那樣說話和動作的辦法，是辦不到了。所以樂隊和演員不是誰服從誰的問題，而是大家都照從表演。在廣場表演也一樣。可是有些秧歌隊的樂隊不了解這一點，時常夾在秧歌隊裡拉胡琴，吹喇叭，擾亂了秧歌隊形，妨礙了觀眾，這是很不妥當的。一到了廣場，秧歌隊上了場子，樂隊只能夠在出場的後邊伴奏，就不要動彈了。

總起來說，一切舞台工作都是爲了戲劇的表演的。戲劇需要什麼，才用着什麼；不需要的，就不用它，用了反壞事兒。

場面和地位

一齣戲，在排演時候，爲着方便起見，總把它分成許多場。每一場，算它是一個場面，那麼，一個一個場面的特點總有些變化的，這就是人物關係的變化；人物關係的變化，常就引起人物在場面上所佔的地位，發生變動。

這裡說的地位，是舞台地位。以前的舞台劇，把舞台上演劇的地方，分成若干塊塊，每一塊的地位意思是不同的；其中最重要的一塊，叫舞台中心，是演劇最好的地方；大概就在台子正中；誰要佔了那中心，旁的演員當然就圍繞着它，台下的觀衆呢，當然也就集中注意了那裡看那個角色了。這中心，在廣場上也一樣。

重要的戲都放在中心地位演出，是完全應該的。重要角色時常要佔住這中心地位，也是有道理的。導演計劃排演的時候，這不能不引起注意：什麼戲，什麼人的戲，地位要分清楚。底下我們把一些簡單常識，作一介紹，可惜的是：不能够找一個我們大家都了解熟悉的劇本，要不，可以有個劇本做根據，一場一場舉例子，就可能清楚些，實在些、週到些了。

(一) 舞台、廣場、街頭

第一，舞台的特點。這裡說的不管是劇場的舞台，或者平地上搭起的舞台，都一樣，是話劇歌劇用的，不是舊式平劇用的。

甲，舞台只是一面觀眾。因此，要使得觀眾看到戲，演員的臉要朝着觀眾，一般地不允許背朝觀眾；除了戲上規定的以外，背朝觀眾總是一個演技上的缺點，這缺點叫做背台。但是，演員是演劇的，他必須和另一個演員對話和動作，就算他一個人在台上，他也要向台上的果西、自己的思想來做戲。因此他絕對不能夠「看」觀眾，他的臉朝着觀眾，必須是很自然的，時常是半斜地朝着觀眾；真正是他注意的對象，是另一個演員，或者舞台上旁的事物。

乙，舞台上的室內景，是三面牆，它沒有第四面牆。試想想，要真是一間屋子，那第四面牆不是堵住了觀眾了麼？那還能夠演得成什麼戲呢？但是，演員必須在思想裡相信，有一面牆擋住他和觀眾。這一點，對初學演劇的人，以及老資格會「做戲」的人，都很重要。我見過一個初上台的演員，他走到台口，「推倒了第四面牆」，向觀眾直接說起話來。而老資格呢，就時時會用眼睛，「穿過第四面牆」，看觀眾喜歡什麼，就「做」什麼戲。

丙，舞台上沒佈景的不算；有佈景的，它的中心就由於佈景的裝置，起一些變化。但是，這需要導演計劃，使得佈景不要佔據最好的地方，空出中心來，好演戲。

第二，廣場的特點。

甲，廣場至少是三面觀眾，也最好三面觀眾。因此，演員自由得多了，他可以多多地面朝觀眾，沒有背台的限制。可是，問題也在這裏發生，就是多數劇團排演廣場劇，還缺少新的辦法，還時常套用舞台劇的舊套子，結果也只能照顧一面觀眾了。

乙，廣場上沒有一「堵」，它和觀眾關係很密切。但是，無論如何，演員要相信有一「堵」，在「堵裏」演他的戲。這比舞台劇是更難演的，因為更容易受觀眾的影響。

丙，廣場上中心地位，是在三面觀衆都能够集中注意的地方，這地方相當大，這對演員活動很有幫助。

丁，廣場劇差不多都沒有佈景，又在白天的時間多，這給觀衆看起來容易挑毛病；演員演起來很難有依靠有遮掩。演員必須能够想像，沒有的當它是有的，並且記準了它的位置，那麼，地位動作才有根據，也才不會錯。

第三，街頭劇，在我們的解釋裏，是：在街市人群當中演出，如同山東解放區有些農村劇團作集市宣傳的演出一樣；劇情的開場就在觀衆中間；演員在觀衆裏邊演劇，結果使得觀衆變成了演員，自己可還不知道哩。那麼，它的特點，就是演員和觀衆混合一起，沒有一點什麼場面地位的限制了。

第四，舞台的方位，廣場的方位。



就是說演劇時候，說的前後左右的方向，一般的是以演員爲主的：演員面向觀衆，站在舞台或者廣場中心的時候，他的左手就是舞台的左邊，右手是右邊；接近後台的是後邊，向正面觀衆接近的一邊是前邊了。

(二) 舞台·場面

在排演中，每一個場面必須有個規定，好比演員張三佔着舞台中心，演員李四坐在右邊，演員錢五又站到左邊的門旁邊去等等。規定好了，以後就可以各安各位，不再亂碰頭，以致於混亂了。要是

當團長當團員

劇

有佈景，那麼，這些演員的地位，總要受到佈景的限制的。

導演研究了劇本，首先得計劃一個舞台面。這個舞台面，對於人物地位、動作、上下場，都有很大的關係。舞台面弄錯了，妨礙排演；在排演中間，修改多少次，最後才決定最後的，也是常有的事情。決定以後，方位、大小、距離，應該固定起來。

每一齣劇，有它自己的舞台面，跟旁的劇不至於完全一樣的；不過，也有一般的規矩，什麼劇都可以適用的。現在把常說的幾種，找個把例子說說看：

第一，對稱。有人比喻舞台面說是像天平，左右兩邊都相稱，就是這個意思。古老的中國式的廳堂佈置，就是最對稱的例子，在虞棘先生所作的「減租」話劇中，地主獨眼龍家的室內景就是：右前一門通外院，左前一門通廚房，後邊屏風兩邊各有通道通內院；屏風前邊一張八仙桌，兩旁各一把圈椅；左右兩牆的几椅等擺設，同樣是對稱的。獨幕劇「壞蛋」室外景也是：正後方一條對稱，兩旁各一口右邊是劉家，左邊是李家；劉家屋前右邊是草堆，李家屋前左邊是槐樹。

對稱的特點，是左右力量平均，看起來四平八穩，很容易了解，也很舒服。演員的地位，也好排些，也齊整些。平劇場面差不多完全用這種辦法，來處理它的場面，是值得學習的。但是，這辦法用的太多太濫，場面就顯得非常機械，非常呆板，沒有新鮮活潑的趣味了。

第二，均衡。這是看起來一點不對稱，左邊一斤，右邊五兩似的。不對稱的舞台面也得叫它給觀眾的印象，是力量均勻的，不是一頭重一頭輕的。這可以用許多辦法。譬如一斤棉花佔的地方大，却顯得輕，一斤鐵佔的地方小，却顯得重；那就可以右邊的一座屋子，左邊用顆大樹來壓它一下。左後方一門，右前方一門，也把力量扯平了一些。

單獨在某一個角落有東西，其它地方都是空蕩蕩，那是不好的。但是，也有可以這樣辦，用演員的動作來補救的，補救得巧妙，那也是非常均衡的，好看的。在李林先生所作的「軍屬真光榮」室外景中，就是很好的例子，右邊一個院子、有院門，這就是佈景；然而，一開場，左邊就有樂隊，在那裏擱着鼓架子、凳子等等東西；以後敲起鑼鼓來，人又集中到左邊，似乎又不均衡了，但是那院門很有用，有人在那裏看扮要、又在那裏上下場，這就始終保持了均衡的條件了。

第三，變化。舞台面是圖畫，但是必須是活動的圖畫，才合乎戲劇的要求，才美。我們當然不談那些機關佈景的變化。我們談的舞台面的變化，就是演員活動的場面的變化，地位的變化，這留到下一節再說。這裏要提醒大家的，就是我們說平劇講究對稱是好，可是它那種老一套刻板辦法並不好，它不能夠表現新的生活。所以，舞台場面一定時常在變化。

秧歌舞蹈的種種隊形，如同：五星、四門門、扭斷腰、捲白菜心等等，都是最好的活動的圖畫，時時刻刻在變化，但是，基本上，力量還是很均勻，很相稱的。變化，也同樣講究均衡對稱的。在平劇裏有許多也是變化的，也最講究均衡對稱，譬如三國戲，關二爺的場面，他一邊一個侍從；關平周倉，他們不管怎麼舞蹈，變化什麼姿勢、什麼場面，他們的位置關係是保持着的。

第四，統一。無論怎麼變化，動作、或者說劇情所要求的，還是一致合作，爲着表演內容而表演，因此，動作是必須統一的，舞台空氣是必須統一的。舞台場面就要看出這個統一，表現這個統一來。這在群眾場面上，更應該注意，因爲特別碰到群眾場面，我們容易弄得很混亂，或者很機械，很不好看。

群眾場面要排演好，需要把舞台面分成若干塊塊，每一塊都研究一下，適合給那些群眾；這些群

衆依照在劇情裏邊的作用，他們一組一組分佔不同的一塊，使得它很有道理，每個群眾角色也有了戲，不會搶地位，不會混亂了。有些以爲群眾角色不關重要，就不給他排地位；或者許多群眾角色擠在一個角落，或者拉成一隊大兵似的行列，都是有壞處的，他們就很難像是場面上的角色，倒容易像是場面上的看戲的了，這就沒有意義。

要場面有意義，每個角色所佔的地位要有意義才行，這樣，才能够達到統一的要求。

(三) 地位和地位變化

演員在表演裏邊，不管他站着坐着，他都一定要佔一個舞台地位的。爲什麼他站在這裏？又或者站在那裡呢？這是不是爲的舞台面好看哪？不是的。它是有意義，有目的的。同樣，他從這裡跑到那裡，又從內門走到外院，也不是單單爲了地位變化變化、才好看。也是有意義、有目的的。

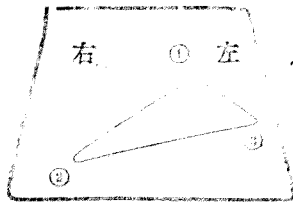
根據戲劇內容，人物性格，地位和地位的變化，有這些意義和目的：

第一、表現人物在劇中的地位。爲什麼主要人物要佔主要地位，就因爲他在劇中的地位是主要的。怎麼顯得出那舞台地位是主要的呢？多半是利用舞台中心。秧歌舞劇裡邊有這種場面：主角在圓心裡舞，其它所有人物圍繞着他作一圓舞。當然，旁的地方也有辦法顯得它主要來，譬如大家都在平地，只有一個角色在高處；相反也行，大家都在土坡上向下看，那一個在下邊的角色地位也就重要起來。前邊地位很好，但是如果前邊的角色都是跑籠套的，那後邊就是主要地位了，平劇裡邊大將出馬，常有這樣場面。

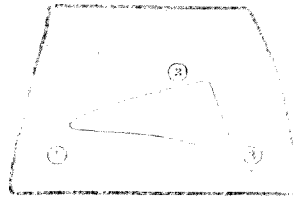
劇中人在劇裡邊地位發生變化，或者幾個主要人物先後上場，那舞台地位跟着就發生變化。

第二，表現人物關係。這是基本的，一切動作：地位的變化差不多都是由它來的。一般的，地位總用三角形來表示人物間的關係。如甲圖，①和②③兩個人物的關係，是處在普通的或者正常的狀態；①所處的地位，是在他們中間，和②③兩條線所成的「角度」大，不尖銳。乙圖則不然了，①和

(甲圖)



(乙圖)



②③兩個人物的關係，是處在不尋常的狀態；①所處的地位是在一邊，②③又在另一邊，①和②③兩條線所成的「角度」小，很尖銳，這可以表示幾種劇情，但是都是緊張的，或者說鬥爭激烈的：如果①和②③是對立的，這就是要衝突，也可能①在拒絕他們，或者躲避他們，進攻他們；如果①和②③是同一類的，那是外邊發生了嚴重事故，①在和②③爭論或者準備應付，以及領着他們去應付去。這兩圖都

是以①為主要人物來說說的。

如果場面只有兩個人物，普通地位是如甲圖①②線，或者①③線，①是主要的，因為他對②對③都在上首，下級對上級、僕人對主人，對話常採取這樣的地位。鬥爭尖銳的時候，地位如乙圖成直線，或者是①②，或者①③，當他們打起來，就扭到「一點」上去了。如果人物很多，道理也同樣，只不過②和③是很多人吧了，當然①也可以代表多一些人的人的。

在地位變化的目的上，一當然個劇中人，他如甲圖①，正坐在椅子上，但是想和②交頭接耳說秘

密大門走進內門，因為要出去有事，又可以從內門走出大門了。這說明地位的變化是動作的需要。這變化，同樣顯出人物關係的變化來，如果②③走近①表示接近，那是關係親密；遠離是不親密；見到他就走是更疏遠，以至於敵對。如果關係改善了，他們又接近起來；相反，又各走各的。

每一種場面的地位和地位的變化，仔細研究一下，都可以找到這個道理，例子是舉不盡的，只希望我們在排演當中，好好揣摩揣摩，那就不會沒有意思，不會錯了。

第三，表現人物心理的變化。上邊舉的例子裏邊已經可以說說到了。總之，當一個人物思想感情有變動的時候，就可以有地位的變化，好比②對①的態度，受到刺激，就離開了①；如果①的態度轉變，感動了②，②的感情就有了轉變，就又能接近起來。當二流子沒有轉變以前，他像狗屎一般臭，走到那裏，人都離開他；轉變了，或者又變成好勞動了，再走到那裏，人都又接近他了。當一個人猶猶疑疑、又想這樣又想那樣的時候，他心理變化很快，他在地位的變化上也就很快：一時向左走走，又轉回向右走走；如果最後他下了決心，他就不這樣走來走去沒有方向了，他就向那個預定的目標，一直地走去。

(四) 幾個重要的關鍵

每一個戲，總不是平鋪直叙的，它總有幾個重要的節骨眼，或者文詞叫關鍵的場面。但是，不管什麼戲，一般的關鍵也還是一樣的，就在「故事的結構」那一節裏邊，已經提到過了。這裏再提一提，應該注意的幾項：

第一，開幕或開場。這一場面常常是在不重要的對話開始；或者用旁的聲音效果開始的，歌劇更是這樣；也有的「場上無人」，讓大家看看佈景的，這也很好，免得在劇情已經開始了，大家還吵着看佈景。這一場，主要是要一開頭，給觀眾一個印象，就使得他們靜下來，抓住他們的注意。除了上邊的辦法，要注意的是千萬不要含糊糊糊排主要的中心的情節。

第二，閉幕或退場。這一場要處理得乾淨利索，清清楚楚把問題的結局告訴觀眾，不要還留着個問題；而且要叫觀眾有個最好的印象，有個回味：想起來這戲還有味道就是。時常地有些演出不能達到這個目的，表現了冗長、混亂、無力、潦潦草草，這都不好的。

第三，高潮。每一幕或每一齣的最高潮，是要特別加強的場面，在這裏，人物關係和鬥爭是最顯明的，最緊張的，地位、動作，對話都得好好排演，當然是可以規定次序、時間快慢的；要是群眾場面，那就更需要一個個規定，這當然也不允許呆板；總必須清楚、明確、尖銳、情調一致。至於每一個場，也還有小的高潮，那也是要特別加強的；正因為有這無數的小高潮，才能够推到最高潮很自然合理。

第四，人物介紹。每一個人物第一次出場，他必須叫觀眾有一個認識。平劇裏邊很爲注重這一點，它介紹人物的辦法是「亮相」、「自我介紹」。現在有不少秧歌劇在第一個出場的人物，以至於也有其它的人物，還採取自我介紹的辦法。話劇和有些歌劇，是不這樣辦的，可以由對話裡邊介紹；人物上場，雖然不要平劇似的亮相，可是他也必須有一個動作，使得觀眾有機會看清楚他是什麼人才對。所以常常使得第一次上場的人物，有一個主要地位，這是很好的。

第五，伏線。這也許不佔重要場面，或者只不過一句對話、一個動作，但是務必清楚地給觀眾一

個足够的暗示，而且常常是在不同的幾場裡邊，重複好幾次。這是不能馬虎的，一馬虎，下邊的一場發生了事兒，觀衆就以爲那是突然的、不合情理了。

第六，上下場。上場下場，本來都應該有道理的，不是這一句對話沒人說，才叫一個人上場；這裡場面又安插不了他的地位，又叫他下場的。在排演中，就得把什麼人上場、什麼人下場的理由交代清楚。特別是對於初學演劇的人，要更加注意上下場的方位，要不，是會鬧笑話的，好比走外門算是從內屋進來，走內門算是從屋內出去，甚至還有不走門反走幕布縫裡鑽的；廣場上沒有門，那「門」的方向和位置就更會隨隨便便變動了，這都不應該的。

動作和對話

戲劇最根本的表演，是動作。這動作就劇情；它不單單是眼眉毛動一動、手拍一拍、腳踢一踢、身子扭一扭，這一些叫外部的動作；它還是要包括喜怒哀樂等等感情、以及各種思想的內心動作的。這個認識是很重要的。

對話重要不重要呢？也重要。對話本來是可以說明思想也表現感情的，它對於動作就是一種「說明書」，使得觀眾得到更有幫助的了解。但是，常常說得好：「百聞不如一見」，戲是看的，動口不動手，不過嘴把戲吧了。

在戲劇形式上，也同樣有例子證明：有完全用動作表演的「哑劇」，但是絕對沒有完全說話的「說話劇」。自然囉，有許多劇本編的不好，好像只在說話吧了。

至於對話和動作怎麼樣表演出來的問題，我們在「演劇的一般道理」那一節裡邊，已經提到過了；像以前這一類書上的那種種條文，我們是不主張抄它一遍的；只希望大家至少得記住一點：無論對話或者動作，在表演之前，必須追根尋底問明白：說什麼動作什麼？為什麼要說要動作？怎樣來說來動作？

那麼，這一章談些什麼呢？還是談些常識，好讓大家做起來，有些參考。

這裡所說的對話，包括話劇場面的說的話和歌劇場面的唱的歌等等，又叫做台詞。

第一，對話的種類：

甲，對白，或者就叫做對話。是這一演員和那一演員接着進行的。歌劇裡這就是對唱。

乙，獨白。是一個演員自己的自言自語。在話劇裡邊不常用；秧歌、小調等等戲劇形式，差不多人物介紹都用獨白，而且可以用數板的形式。歌劇裡的獨唱也就等於獨白的意味。

丙，旁白。是一個演員當着許多人在場，但是他這角色有旁的心思，就向一旁自言自語起來，舊形式並且是一定向台下觀眾說的；這是假設台上人物都聽不着的。爲什麼有旁白？是恐怕觀眾對那一段劇情不懂。這實在是多餘的，而且不真實的，所以話劇已經不用這辦法了。

丁，插白。這多數是在歌劇形式用的，在歌曲的過門裡，插上一半句話，或者解釋、補充那歌詞的意思，也或者不過是添點兒趣味。話劇場面也偶而有插白，好像平常我們談話時候，也有人插一半句嘴似的。

戊，插曲。話劇裡邊插入一段唱，可以是獨唱，也可以是合唱，都不是插白一類的性質，它可以是解釋主題的，也可以是發表某個人物的感情的。

第二，對話的要點：

甲，接頭。無論什麼形式的戲劇，當兩個人物對話的時候，演員必須很好地接上話，不能等叫人來說完了半天，自己還接不上去，那戲就無法演下去了，就冷了場了。一個遲一個地接着說、唱，這叫做「接頭」。唱詞當然得按曲子接上去，不能夠「散」了板眼，樂器也不能夠等待。話劇呢，似乎自由得多，遲一點沒有關係，但是絕不應諺太遲，頭一句頭幾個字，應該馬上接上去。

乙，短語化。各種說的話都在內，當說的時候，應該句句分清，句子長的還需要分成有意思的短語，好像我們平時一般的說法，這樣，觀衆的耳朵才聽得過來，意思才聽得清楚又完全。最怕的是不分點，亂放機關槍；或者，上一句話尾連上了下一句話頭，弄成鬍子頭髮一把抓，叫人摸不清頭腦了。

丙，停頓。平時我們說話，總不是一氣把話說完的，不知不覺地就有些停頓的地方。好比有人問你那事兒怎麼辦，你說：「讓我想想看」；這就是一個停頓，想好了你才再說下去；外邊發生了什麼事情，也總是出去看看，才回來說怎麼怎麼的。演員演劇，也同樣需要這樣，不能夠沒做出想的動作，沒出去看情況或者看的時間還不夠，就把底下台詞說完了事。那是不真實的。

第三，聲音的要求。

甲，要清楚，要響亮。不清楚當然不行，這個無需多說。響亮的要求爲什麼也重要呢？那是爲的照顧全場觀衆，聲音就必須比普通說話大得多，野台子和廣場，就更更要響亮得多。

乙，要動聽，或者叫要有感情。每個劇中人在劇裡邊要演各種故事，他就有各種感情，那麼，演員光是背書，光是像牧師神甫講經說道，那就沒有一點味兒了。喜怒哀樂等等感情，在日常生活裡，一聽就聽出來了，他高興、他冒火，聲音就輕重快慢，柔和或者粗厲，完全不同了；冷笑的和苦笑的笑聲不一樣；說知心話的和說諷刺話的抑揚頓挫就大不相同。我們就要深入攷察角色每句話的感情，有了那種感情，就可以想到怎麼才對了；感情對了，聲音就會說的對，就會動聽了。但是，「聲音裡是捺不了水的」，這意思就是不要有假感情；感情一假，說起來至多用一套舞台腔；酸溜溜地難聽了。

丙，地方口語化。目前許多劇本用的台詞土語方言很多，這用原來說的那種舞台語說，是不入調的。所以，恐怕就得用地方口語的語氣、腔調才行。陝北秧歌劇這特點格外突出，在旁的地方演出受到些限制，理由也似乎在這裡。至於是不是完全地方口語化呢？那還是值得斟酌的吧。

(二) 動作和表情

一般習慣，把面部上動作叫做表情，身體動作叫做動作。照理講，身體動作也就是一種表情；聲音的好聽不好聽，也實在就是聲音的表情好不好吧了。爲着方便起見，我們就還依照習慣說下去吧。

第一，動作的幾種區別：

甲，自然動作。那就是在生理上一直到感情上，我們有什麼要求，就有的那種動作。好比飢餓了，胃就要活動起來，眼看到食品，也就想吃它，這就產生許多動作。又好比我們高興得很，就自然一人逢喜事精神爽；我們悲傷得很，就又是「秋風秋雨愁煞人」；這也就產生許多動作。

乙，社會動作。要是人都能隨時隨地發揮他的自然動作，就可以滿足了。可惜不能夠，社會上人和人的關係很複雜，有許多矛盾鬥爭，使得你「含着眼淚笑」的動作多極了。戲劇是演的社會生活，因此它的動作都是社會生活力量造成的；懂得了生活，才做得對動作。

丙，戲劇的動作。已經講了的場面地位等等，都是戲劇的大動作。每個人物的基本特點、姿勢、各種感情、各種表情、手勢等等，都是動作，這動作要角色化，才合乎戲劇的要求。角色化的意思，就是要言行舉動都是角色的，不是演員自己的。這一點，我們在許多地方都講過了：演員要成爲劇中人；要成爲劇中人，光憑想光憑說不行的，必須通過具體的動作。這種動作有一定的特點，倒不需要

怎麼多，尤其要自然、情調統一，不要做作，不要虛偽，不要硬要花樣。

丁，非戲劇的動作。這就是演員沒有做爲劇中人，或者做的不夠。演員張三原來有一套神情態度、姿勢、手勢，以及某些習慣如：仰頭走路、咬小手指頭、玩小手絹、傻笑等等，他演李四這角色却完全不是這一套，但是他「習慣成自然」，演演就露了相，這是非戲劇的動作。另外，亂走台步、亂走地位、動作得不是地方、群眾場面他看戲或者被亂旁人動作、擋住旁人或者旁人擋住他也不管，這一切都破壞戲劇動作的統一，都是非戲劇的，沒有意義的，演劇的人要避免這一些。

戊，小動作。常聽到演劇的朋友說那個演員演的還不差，就是小動作太多了，顯得不大活潑。這說法當然有道理。但是什麼叫做小動作呢？這可說不明白。只要是角色需要的動作，就都是戲劇的動作，又怎麼來分出小動作來呢？這也許因爲角色的動作以外，爲着配合劇情，特別是他長篇大論或者聽旁的角色長篇大論的時候，他可以增添一些無關大體的小動作，好在抽紙、點點頭等等吧？但是，最好是根據角色的特點，給他有一兩種特殊的習慣的動作，這就更加像生活裏邊的普通人了，好比近視眼喜歡擦眼鏡、哈佛的喜歡玩佛珠、小姑娘喜歡弄弄衣角弄弄手絹之類，這一種習慣是劇中人自己的，又不擾亂旁人演劇，也不妨碍劇情，用一用，確是會活潑一些的。

第二，動作的產生：

甲，刺激。普通說的刺激，在這裏也可以作爲一個例子：因爲他說話刺激了我，我就和他反了臉，或者不理他了，或者和他爭吵起來了；這「不理」，這「爭吵」，都是動作。對話，表情，總之一切動作，產生的根源都是因爲受了刺激。沒有刺激，或者刺激不夠，這些動作做不起來，或者也勉強得很。好比劇情裡要叫演員哈哈大笑，但是對話說的平平淡淡，引不起笑；或者叫一個演員並沒有把可

以發笑的舉動做得完全，引不起笑，這都是刺激得不夠的原故；刺激得够，笑就自然了，真實了；要不，雖然笑了，却反而叫觀眾莫名其妙。

乙，反應。刺激以後產生的動作，就叫反應。有了刺激，一定要有反應。但是，台詞不熟的人，常常不能够有確實的反應，因為他一心一意記台詞去了，所以動作常常脫節；如果不懂劇情意義，不該笑的笑了，不該哭的哭了，這反應又錯了，又叫人家說笑場。這是應該避免的。同時，應該知道，一個反應同樣也就是一個刺激，刺激其他的演員繼續反應、繼續動作；左一個右一個刺激反應、反應刺激，緊張地演下去就好了，好比爭吵的場面，越刺激而緊，越反應的快，爭吵才像真爭吵；高潮也同樣，一鬆了，一反應脫了節、走了絃，那高潮就只能平平淡淡過去了的。

丙，不是預先知道。這是什麼意思呢？是說反應是應該有了刺激才有的，不是預先知道的；可是演員對台詞動作，却都是預先知道的，這就很可能發生這樣毛病：不聽人家的對話也接上話去，反正早已知道該自己說了；不看人家的表情動作也接着動作起來，反正早已知道該自己「做戲」了；演歌劇場面的時候，更可以到一些演員，毫無表情地在張着嘴，等着拉完過門，好唱起來。這一些都失去了真情實感。要做到不是預先知道，必須有真情實感，聚精會神地集中注意，那末，刺激就適當，反應就自然了。

丁，要適當。反應的不適當，常會引起相反的效果，這可以看到某些演員演悲劇的時候，他過份地哭了，台下的反而笑了起來；有的又哭是哭，臉上的表情又實在是笑，叫人覺得滑稽。笑呢，有的是面孔板板的，沒有笑的表情；有的哭聲是乾燥無味、一字一板地「哈、哈、哈」，又或者冷笑和真心的笑沒有區別，這一切都是不適當的反應。台詞上說：「累了」的演員却精神抖抖，說「那箱子太

重」的演員却一手一下子提起來了，類似這一類錯誤很容易發生，爲的是當時的演員本人並不累，那箱子也是空的並不重。這要適當，除了真情實感、集中注意，還必須自由地運用肌肉：一般情形，肌肉是平常狀態，情緒激昂、爭吵、用力氣等等，都是收緊的；相反，情形低沉、沒有力氣等等，都是放鬆的。

情調和作風

演過戲的朋友們差不多都有這種經驗：就是我把台詞完全背得透熟，說得清楚響亮又動聽；該哭的哭了，該笑的笑了；該暴怒打人的那一場，我也很賣力氣地擡起眼珠子，掄起拳頭，打得非常之對。但是，人家還是說演的不够味，有的更會說演的不對。爲什麼？他說你光會說台詞，做動作，有表情，這些台詞的說法，動作表情的做法，都是你自個兒的，並不是劇中人的，還必得演出劇中人來；特別是劇中人基本的精神、態度，一定要演出來，而且要演得像，演得正確。排演工農兵的戲，如果導演和演員不是工農兵也不是工農出身的，這個問題就格外嚴重。

有不少文工團，社教團，以及工廠農村剛剛組織起來的劇團秧歌隊，這裏邊成份絕大多數是小資產階級知識青年，在工廠農村的也多半不是真正勞苦的血統工人和貧僱農，而且有些不正派的人在內；因此演起戲來，一種是離不了學生味兒學生腔，小資產階級腦筋小資產階級靈魂，就是穿戴化裝像個工農兵，却實在表現不出工農兵的精神來；另外一種是表面上也是工農，可是學着洋腔洋味，只能演二流子，而不能演真正的工農，這些人粗粗一看，倒是會演戲的，就可惜演的不像，演的不正確。這裏問題很多，旁的不說，只說演戲的基本精神，態度，或者說情調和作風的問題。

演一個戲，裏面的情調和作風，在那裏可以看得出感覺得出呢？自然要從整個場面、各個劇中人的性格的演出上看，從演員的氣概、舉動、姿勢等方面看，却也要從劇本，要從舞台上其它工作、或者整個舞台空氣來看。譬如演「白毛女」，却把喜兒這人物打扮得花花綠綠，在哭揚白勞的時候還扭

扭捏捏地舞着唱，這就破壞了悲劇劇情、悲劇的空氣。又譬如演「抓壯丁」，地主不認識匯票，一個兒子光會哭，一個兒媳婦老捧着大肚子，排演的時候就強調這些，把他剝削壓迫貧佃戶的場面反輕輕滑過去，這將給觀眾什麼印象呢？當然不會是仇恨地主，只覺得可笑的說聲：「滑稽」，這效果已經不好了；更有的以為地主受了欺騙，同情起來說聲：「可憐」，那效果就更糟；起了反作用。這種種單純娛樂觀點、愛美、出風頭、出洋相、文明戲等等壞作風，都是個人主義的情調，非工農的精神態度，這是不能為工農服務，更不能幫助工農群眾團的工作的。

產生這些壞情調壞作風的原因很多，除了劇團的成份以外，先得談到劇本。像工農群眾自己編的「窮漢嶺」這就很好，它不會有非工農情調，又是他們自己排演，也就不會有非工農作風。但是很多劇本還是知識份子編的，又有不少工農劇團編劇本是模仿這些人的，這就免不了出毛病。出毛病的原由大致有兩個。一個是編劇的人本身思想裏根本沒有為工農兵服務，他寫工農群眾只是尋開心，譬如有一個「打花鼓」小秧歌劇，裏邊叫一個兒童團男的和一個識字班女的打花鼓對唱，這形式本來很好，但是內容却完全照抄舊戲上的打情罵俏，這樣的戲就糟極了，即使交給真正工農來演，也一定演得不是工農，而是流氓情調，被裝作風的。

另一個原因，是雖然看起來編劇的人真心想為工農兵服務，可是他不了解不熟悉這些工農兵人物和生括，常常就弄錯了。常常是把工農寫成祖國不堪，或者可憐萬狀，寫到解放區新的工農又文雅得像個教員先生，把識字班寫成女中學生；寫解放軍呢不是個丘八，就又是個學生軍，這都不對的。這都是不現實的幻想，都是隔離了工農兵真實生活的原故。這毛病甚至於出名的戲劇家也沒辦法避免，譬如曹禺先生寫的「原野」，本來代表受壓迫的農民的仇虎和金子，卻全不像農民；宋之的先生寫的

「故鄉」裡的老頭像個老詩人，那一對年青夫婦的一場對話和動作，更難在解放區翻身以後的新農民裡邊找得到。這是難得的，不管是舊的農民新的農民，我們見的都太少，當然編不好，排演這樣的戲，也同樣搞不好，除非有個好導演作風，把那些小資產階級情調改掉。

其次，就是導演本身問題，這也是最嚴重的問題。因為我們早已知道導演在整個演劇的活動裡邊，很重要。選擇劇本、排練演員、按捺舞台工作，主要都由導演出主意想辦法甚至做決定的。戲排演好不好，對不對，原因在於導演的作風、導演組織裡的那些人的情調、趣味、偏愛，是主要的；導演的人生活了解熟悉不够，是次要的。爲什麼這樣說？是根據我們研究過的，我們是在群眾劇團導演，導演方法是集體的。我們演的是寫現實寫群眾的戲劇，這裡邊的生活，我不知道的話，你還知道，你不知道，他還知道。事實上既然是守着工農演工農生活的戲劇，那是不應該出毛病的。可是却出了毛病，我想，還得舉幾條例子說說才明白：

譬如有個戲叫「過年」是講的東北解放以後一個地方又被國民黨軍隊強佔着糟蹋，人民逃難了，內中有父女兩個相對哭訴苦情，這種情形本來大家知道，也好表演，但是導演却說這是秧歌劇，得扭，又要要求觀眾都看得清楚，所以還得大扭，那個女演員扭得很好，兩隻胳膊像飛鳥小燕，那個男演員就跟着她飛，還裝着一蹶一拐地表示逃難逃得累了。這好不好呢？導演說得很好，扭得好極了！不錯、形式是秧歌劇，但是，內容是哭訴苦情哪！這毛病是：只講形式，不講內容。叫人看起來，輕飄飄，一點兒也不愁苦悲傷，這就錯了。

又譬如一個戲叫「壞蛋」，是講的解放區內隱藏的壞蛋破壞民兵，後來被破獲了的事情，除了這中心意思以外，還有另外有關係的情節，好像壞蛋老婆這破鞋勾引民兵等等都是，有人就對那破鞋對

戲感到興趣，說是只有這個有戲做，因此逢到這角色的場面動作，都排演得格外仔細，格外精神，把其它的地方就粗粗擧過去；本來這個劇本寫的有些缺點，就是把那個破鞋寫得份量過重，再這麼一排演，主要的壞蛋活動就顯得更加談薄了。這毛病是：只看到個別的情節，沒看到中心的意思。叫人看了，只記住「反破鞋」而不反壞蛋似的。

上面兩個例子，好像只是導演的知識不够，不是情調和作風問題，其實不然，頂多是犯的輕一些而已：「他們喜歡這樣辦」這就是毛病。下邊再舉些更明顯嚴重的例子：

除了舉過例子的「打花鼓」等等，我們常看到的工農被小丑化、被學生化、被小資產階級化，硬要在工農口內裝上二八官腔，撒舞台語；愁苦要抓心、仰頭朝天上看；做舞台動作。這一些都不算，還有：一般中國人的鼻樑本來不高，却一定要在畫臉的時候，把它畫得和蘇聯人的一樣高；樂器一定又要用「吹洋號」之類的洋樂器，來配中國調子給中國人唱；其實只要鼻子畫的不塌下去，只要以中國管弦樂器為主，配上鑼鼓，再配上能合中國調子的幾件洋樂器就可以了。這之外，還有：譬如我看到一次演「大紅花」的，只要「大紅花」一出場，那馬上就有一道紫色的光來照射住她，她還特別捧着大紅花到台前邊笑一笑，這是爲的什麼道理呢？想了好久，才明白：原來她是主角；又譬如一個演女勞動模範的「婦女光榮」，這模範也是穿最漂亮的衣裳，連做工穿的圍裙都是嶄新雪白，臉蛋畫得肉紅絲白，還有一双白手，一個白頸子，她一唱，所有的樂器都響，她一動彈，所有的演員都得向她看，這是什麼道理呢？也因為她是主角。

爲了主角來排演的各種不合理的辦法，這毛病算是什麼毛病呢？說不出來，也許可以說是一種明星制度，一種文明戲派頭，一種舊戲作風。這是最不客實最投機取巧的壞作風，它不是工農需要的，

它是只適合城市那些吃了飯沒事做的消遣的；它雖然演工農，但是却確是不爲工農服務的最標本的例證。這是最腐敗落後的情調。工農自己搞的劇團，是不是就沒有這種情調呢？不一定，一方面因爲新搞的劇團，成份複雜，尤其是領導成份最初總不可能是真正貧苦工農，很可能有二流子、舊藝人、小學教員以及其它在街坊村屯裏有文化的人，他們容易有這壞毛病，而他們却一定會負責排演；另一方面就因爲他們會跟大劇團學，加上我們做工廠、農村、街坊這些群眾劇團秧歌隊工作的人，一不檢點，就會露出尾巴，把壞毛病傳給他們。

那麼，不演工農人物的戲劇是不是就沒有這情調和作風的問題了呢？也不盡然。這裏只舉一個例子，那還是抗戰初年的一個劇本，裏邊寫一個中國人被日本鬼子捉進監牢，千方百計要叫他投降，他很有氣節，堅決不屈服，鬼子不殺他，他死都死不了，就進行絕食鬥爭，到最後餓死了；鬼子鬼計多端，想叫其它被押的人民當順民，就貓哭老鼠般的大哭，在死難者遺體旁邊敬禮，並且拿一面中國旗蓋上那遺體。導演排到這裏，總是很興奮，說這真美真偉大。這樣排演，老實說一點不美一點不偉大，這一點不是真實情形；這樣排演是糟塌了劇本，失掉了立場。的確，非工農的情調和作風就是立場不對不正確才發生發展起來的。

所以，要避免要克服情調和作風上的毛病，第一就要站對立場，這就是要工農立場，養成實事求是、老實樸素的作風。根據現實，根據工農群眾的利益和要求，我們就能够很好進行排演工作，對工農不利的劇本，就會丟掉它，再不會因爲它有戲做來用了；有非工農情調的劇本，就會改掉它，再不會受劇本的連累了。舞台工作也就能適合劇情，不開笑話了。演員的戲也就守本分，不多不少，不出洋相了。導演工作本身也就可以真心爲工農多辛苦，不投機取巧，不要文明戲的花槍了。

第二，要深入實際，參加現實生活鬥爭，不是工農出身的就更重要，只有這樣才能够了解熟悉工農，才談得上演工農戲，把工農的聲音笑貌、舉止行動才學得傳、學得正確。試着看看：農民老太婆是那麼妖怪般的伸長胳膊抓把鼻涕一甩多遠的嗎？勞動模範是那麼軟綿綿、把兩手插在褲子裡看天氣看得發呆的嗎？絕對不是。這還都是容易改正的小問題，演得外表上差不多還不困難；更根本的是要摸透工農思想感情這些內心的東西，有了工農的思想感情，工農的基本精神、態度才演得帶勁、演得出來，才漸漸可以演得真對，真正確。

第三，就要學習演這些工農兵戲劇的技術。這些技術在以前的書本子上找不到，現在也還沒有成套的，就連老戲劇家恐怕也教不出，文明戲的辦法就更不用提了。那麼，怎麼辦呢？就是我們已經討論過的問題也答覆不了呀！不過，得打破我們的舊看法：以為技術是固定不變的；不，我們一定得變，把舊戲裡一害怕就甩鬍子的技術、文明戲裡一要戲做就擠眉弄眼吐口痰的技術、洋學生戲裡一難過就伸起兩臂向天說「天哪！」的技術統統變過來。從思想從生活變，耐心地仔細地研究各種工人、農民、老的小的、男的女的，以及其它階級的人物，研究的日子、工夫越深越長，那麼，你就懂得了：技術原來就是日常生活裡邊的東西，只要我們拿了來練一練，練一練就行。

這裡有一個問題得解釋一下：工農劇團是不是演工農戲劇，就不用學習技術了呢？不是的，工農也得學習。工農戲劇裡邊的人物並不是沒有其它的成份，這就勢必要有技術學習，而且就是工農演工農，也不是把他原來面目、瑣瑣碎碎照樣上戲呀，這是一個理由；第二個理由是戲劇到底不同於實在生活，這在以前我們說的不少了，總之，工農今天的文化水準不高，戲劇常識缺乏是事實，當然也就得學習。

第四，讓群眾批評，讓群眾提意見來改正我們的工作。這是最好的辦法，可以說是真正的民主的集體導演的辦法。在解放區裡不管是機關劇團也好，戰士、工廠、農村劇團也好，差不多都有意無意地用了這個辦法；在那裡個人主義的情調以及大大小小壞作風都不容易發生，更不難定發展。怎麼樣地讓群眾批評，讓群眾提意見呢？已經說過了，這裏不重複。

生活和想像

如果上邊幾章所談的問題，都正確地解決了以後，我們在演劇活動裏邊，却難免還要發生困難、發生錯誤，這又是什麼原故呢？當然，這本小書只不過是一般的常識介紹，具體的用起來是要看當時實際情形的，但是，除了這個原故，另外還有道理，其中最基本的最要緊的就是「生活」。

雖說我們的戲劇是表演的生活，可是究竟和日常實在生活不同；演劇是一種藝術，並不是過的生活。這是一。第二，社會生活，或者說，現實是非常複雜、多方面的，一個人過的生活範圍小得多，知識青年以及工農青年在內來說吧，生活範圍就更小得多；演劇却常常碰到廣大的沒有經驗過的生活，所以就不是光唸唸台詞、學學動作就行得通的了。

日常的實在生活，因為有實實在在的客觀存在，也可以說有真正的真的東西在我們的眼面前，它一刺激了我們，我們就能夠真看見、真想、真用手去摸摸、真發表我們的意見。思想感情也是客觀存在，要是真像「夏紅秋」那樣盲目正統，我們當然也可以有她那種行動跟着表現。而且，在微細的動作方面，也因為是真的，它也就做的不錯。

可是，戲劇呢，大大不同。唱「雄雞雄雞高聲叫」，並不是真的，是音響效果；「叫得太陽紅又紅」，更不是真的，是一盞燈光。這是假想的一種客觀存在，實際上真東西是沒有的，所以它的刺激常常不能引起適當的反應，以至於反應得很虛偽、很錯誤。思想感情呢，更困難，「生氣」「煩惱」「殺人」「人死」都是假的，也許演悲劇的人正滿肚子的高興，演喜劇的人正滿肚子愁腸哩。客觀

存在不是實際的真，這已經是一個困難；演劇的人自己主觀思想感情再跟戲劇空氣不調和、相反對，那就是更重大的一個困難。

自然，戲劇也有個好處，那就是我們早已知道了：在戲裏邊幹什麼，以及爲什麼幹這個了，這就給我們一個充足準備的機會：我們合理地演成劇中人，用一定的刺激，用一定的反應。生活呢，常常是不能夠這樣一定，有意外的預料不到的刺激，更有許許多多瑣碎的沒有意思的亂七八糟的東西；反應呢，也是不少凌亂的慌忙的，以及瑣碎無用的東西。戲劇一方面是預定好了的有意義的動作，一方面這動作是有條理的，合理化的，又單純又精采，因此它反過來，對生活就有很大的教育作用了。

要把假想的東西演成實在，又是完全合理化的，這就需要創造的功夫了。零零碎碎抓一把日常生活動作，沒有思想感情聯系的拼湊個模樣，是說不上創造的。藝術却必須創造。把假的當做實在，沒條理的變成條理，這種創造，叫做「想像」，每一個演劇的工作者，都要努力用各種方法，來刺激來發展自己的想像能力。

沒有想像能力的發揮，即便是有了用實在的東西裝置成佈景，備不住一個演員對舞台上自己的家，還像一個外鄉人似的生疎；相反，那個演外鄉人的角色，倒對這個室內景十分熟悉。有了想像能力的發揮，那麼，沒有佈景，也是可以知道那裏有個門，他要推開門才進去，出來的時候他又很正確地走那個門檻，回轉身去把門鎖上。外部動作是如此，平劇上用的所謂「象徵的」動作，就是這一種對實在動作的模倣的手勢姿勢等等動作。

光是外形模倣，還有不够用的時候，有的動作更不能够這樣做，譬如剛舉過的例子：「雄鷄雄鷄高聲叫，叫得太陽紅又紅」，你怎麼做外形模倣的動作呢？難道像小學生學唱遊一樣表演嗎？作一個

雄鷄高叫的姿態，作一個手勢比劃太陽嗎？這太陽怎麼紅呢？紅不起來；那些手勢、姿勢也都毫無感情，不適合「兄妹開荒」內容的要求。原來那哥哥是好勞動，他「身壯力量」，不「在熱炕上做懶虫」，一大早他就扛着鋤頭上山開荒，他是新青年農民，他熱愛勞動，他唱的那兩句正表現了他精神飽滿、愉快、充滿了上進心和熱情，表演出這種感情來，才是演劇。

要能夠從死板板的台詞裏邊，找出人物的內心的思想感情來，用什麼辦法呢？抓住角色性格又怎麼抓住呢？這就用到了想像了。那你演「兄妹開荒」哥哥那角色，你就想像他那小伙子是怎麼的吧！他是過的什麼樣的生活？他怎樣的熱情開荒？這樣仔細揣摩，你是會感到外形摸做是不够的，必須找到適當的感情和情調，來表現他的飽滿的精神，愉快的情緒、充滿了朝氣和熱情的摸樣。

這想像怎麼表現在動作表情上呢？光跳跳蹦蹦、嘻嘻笑笑行不行呢？不行。好勞動、新農民並不是這樣。你如果看看，或者說文詞叫「觀察」，看一些這樣的實在的人怎樣勞動的，就會看出不少特點來的。如果你本身就是一個分得土地的翻身農民青年，又是好勞動，那麼，你的想像一點不費力氣了，爲的是你也有這樣的生活，當然表現這樣生活的動作表情是一拿就可以拿出來的。這叫做有經驗，文詞叫有了生活的「體驗」。

想像不是空想、不是幻想；它要有客觀存在的實際生活、實際事物做基礎。因此，要能夠想像，要增加想像能力，光依靠書本是不行的。書本子雖說也是「經驗之談」，但是不一定靠得住，它可以是有用的經驗，也可以是沒有用的以至於錯誤的；而且，活生生的戲劇表演，依靠已經定型了的經驗，如一些表演技術之類，也是死板板的不够用。那麼，怎麼辦呢？那就要像上邊一段說的，要「觀察」，更重要的是「體驗」。

沒有生活體驗，很容易鬧笑話，記得抗戰初期，我們在山西碰到一位農學博士，這位先生剛從美國坐飛機回來，他見到汾河平原上的麥苗，發生感想了說：「中國農民怎麼不懂得種莊稼，種這麼多韭菜！」這是一個實實在在的笑話。如果不是故意逗人發笑的話，那是這位先生觀察的錯誤。

觀察是容易錯誤的。瞎子摸象的故事就可以拿到這裡引用，因為一個人摸的地方有限，片面的多，全面的少；因為站的地方不同，同樣一隻象，有人說它是柱子似的，有人又說它是板牆似的。再進一步吧說時事，好比對民主政治的認識，站在人民頭上的人是一種說法，為人民服務的又另一種說法。這就是立場、觀點的問題，籠統說句：是思想的問題。

不正確的思想會把想像領土不正確的路，它的感情和情調發表出來就會是錯誤的。譬如有一個暴露國民黨區黑暗的戲，說有一個國民黨特務要搶佔一個女孩子，不用說，這女孩子是無權無勢，而且是流落異鄉的叫化子，照情理當然可以想像得到這女孩子一定要遭到毒手了；但是，這戲「做」的十分之妙，那個拿槍的特務文明得很，被女孩子拒絕了，而又多情得很，從冬天到夏天一直追她追了半年，還是可以去得的。這算是什麼戲呢？這又是什麼異想天開的想像啊！這是思想上的糊塗。對敵人的實際情形存在着的一種幻想，這實在談不上什麼想像。

另外一個戲，叫「婦女光榮」，乍看起來是表揚歌頌勞動模範的，思想應該是正確的了。但是，戲裡邊却叫一個流裡流球的三禿子，來和女模範搗鬼，主要動作是逗笑話。這裡邊至少有了三個問題：首先，是把三禿子這農民想像的完全錯誤，貧農為什麼該派是這麼無聊的丑角呢！還不單單不真實，而且侮辱了群眾；其次，就算貧農中間的確有這麼個三禿子，也是非常個別的，拿個別的現象當

着代表、當着一般的現實情況，根本上是不真實的，沒有教育意義的，這「個別的三禿子」也不過是隨便一思想出來的吧了；最後，就算這隨便一思想也算作「想像」吧，試問那位光榮的婦女就只能够和這麼二流子的無聊丑角相配襯，才顯出是模範的嗎？革命的英雄主義的要求對這個戲自然是太高了，那麼要求；但是，至少也應該想像一個普通農民角色來對比對比吧。這一個戲，效果怎麼樣呢？我想，真正二流子一定很有興趣，他會說他一定要「轉變」要勞動，爲什麼？和這一個漂亮的婦女拚拚張、說說笑笑指指油，正還是求之不得哩！這算是什麼轉變呢？這是值得我們想像的了。這個戲，同樣是思想的錯誤，失去了群眾的階級立場。是一種地主富農窮人開心的心血來潮，不是想像。

絕不能夠拿自己的舊的思想，來代替來包辦劇中人的思想。特別是從舊的生活裡邊跑出來，立場還沒真正轉過來，那就算表演新的生活的真正好劇本也會出毛病的。如演「夫妻識字」吧，劇中的妻說要是丈夫沒識下那兩個字，就叫他「飯也吃不_✓成，覺也睡不成！」以後丈夫也當面和她說這兩句的。要是我們的體驗或者觀察裡邊的感情情調都是舊的，那麼，想像就會錯誤，把她當成個性強或者濼婦似的表演，把丈夫又當成個好鬧笑的或者貧嘴似的表演，要表演他們的一些輕鬆情緒吧，又或者變成打情罵俏了。這對於那一對新型的恩愛夫妻，怎麼樣熱情地互相鼓舞學習的精神態度和階級的友愛，是完全沒有了解的。這種想像，也可能是由於客觀上沒有新的生活現實，而思想上就利用了舊的一套技術。

再進一步說，思想上的舊吧，連有了新的現實，就是說新的生活、新的事物在眼面前，也沒法完成這藝術的想像的。譬如還是演「兄妹開荒」吧，如果你却是被強迫勞動的某一類人，你厭惡勞動，這就是對勞動沒有感情，而且有敵對的情緒，那麼，又怎麼能够正確地演出那位哥哥的模樣來呢？演

員對他所扮演的人物故事，態度是要限制他的表演的技術的。

我們還可以舉出例子，說明演員的態度是怎麼重要，而這，可以看出演員的思想，譬如排「一切爲前線」，我見過這樣兩個演員，都是裝老頭那角色的，有個短短的場面，說豐收、生活過好了的原因，都是因爲有了毛主席，動作是向着毛主席的像說：「這是毛主席」，這當然看起來簡單得很。一個演員演的很够味兒，很像翻身農民那種樸直、單純、虔誠而又非常親切的革命階級的感情；這種味道，某些地方是正如同山東當地口語說的：「很近乎」。然而，另一個演員永遠演不出這種「近乎」的階級的情感來，他生硬的唸着那一句台詞，看着毛主席像的時候，他的目光遲鈍，疎遠，神情一點不自然。

第一個演員態度是對的。第二個是不對的，至少他是把自己和毛主席之間隔上了一道溝，他沒有了解解放翻身的又是年老的農民，是怎樣熱愛又怎樣感激毛主席的情形。但是，這還算好的吧，讓我們再想想：要是一個地主出身的人來排演這一場戲，又將是什麼結果呢？如果他靈魂深處還是一個地主的性格，他站在他的立場，要他怎樣來歌頌來親切地感激這革命的人民的領袖呢？這，幾乎是不能的；他要硬「做」出「戲」來，那又是多麼虛偽的做作啊！

虛偽，就是不真實，也可以是故意地歪曲真實。藝術，和一切科學一樣，它的第一個要點就是：真實。真實，是藝術的靈魂；想像呢，是使得廣大的真實聯系起來、集中起來、概括起來、成爲一個最有教育意義的樣子的一個方法。虛偽，是藝術的敵人；虛偽的空想和幻想，是殺死藝術生命的壞傢伙，要不得！

說到這裏，我們得捎帶着提一提：如果一齣戲的內容是不真實的，那麼，是不是還可以說：它的

技術是成功的呢？好比是人物性格雖說錯了，可是他化裝很漂亮呀、手勢做的也怪好看呀，燈光佈景也的確滿堂皇呀。這似乎有理由說技術成了功了。但是，試問：技術是幹什麼的？第一章裏邊我們已經討論過了。技術是不能夠離開內容獨立的，也不能夠和內容平分天下各管各的。說內容半斤——失敗了，技術五兩——成功了，這種說法，開玩笑是不要緊，討論藝術却未免滑稽得不大對勁了。

想像 創造技術，這一個事兒，首先得有思想內容，同時要正確思想給它開開一條正道；只有這樣，才有真實的基礎、對實實在在的生活鬥爭，才能夠分別，歸攏、結合，也才能夠不開玩笑，不出毛病，而可以更深刻些，更尖銳些。這，當然是艱苦的，不容易的工作，可是有什麼辦法呢？我們絕對不是文明戲和海派京戲的徒弟，我們不能夠投機取巧、靈機一動、心血來潮呀！

藝術是為政治服務的。這，需要我們的就不單是熱情和興趣，而是忠實。成功的演劇，是由於忠實於政治任務而生活鬥爭的人們艱苦創造出來的。正因為這個忠實，他能夠注意到，觀察到、體驗到、感覺到真實；相反，他不能夠。為什麼？因為對於客觀存在，每個人的主觀思想：立場、觀點、方法，是十分有作用的啊！

讓我們忠實於群眾底戲劇工作吧！讓我們站穩腳跟、為工農群眾演劇、虛心地但是認真地學習他們、多方面地深入觀察、體驗、在最尖銳的鬥爭之中生活吧！那麼，想像，這藝術創造必須的能力，將能夠合理化地表現豐富、新鮮、完整的真實的生活。

後記

這幾篇短文，是作者對於演劇藝術，曾經有過些見聞，因而偶然發表的一些粗直感想，當時是沒想到把它們集成冊子的意思的。寫的先後，因此並非如現在目錄上的這樣的次序；先寫的也許比較有時間注意一方面淺顯也一方面儘量更接觸到問題的中心，後寫的却由於匆促而凌亂而更難於切合實際了。

雖然自己也做過而且將還許要做戲劇工作，然而總因為未曾真正深入實際向群眾學習，加之又是一個從來未曾上過舞台的「觀眾」，因而這些如果算得上「演劇初步」的話，那這經驗也一定恐怕不單單不是從群眾中來的，而且也不是舞台上來的，這，當把這些短文集集成冊子的時候，是格外感到不安的。

要是能够在這療養期間，作者到演劇的場所學習一些實際的演劇思想和技術的問題，那麼，也可使得這幾篇貧弱的文章獲取一些豐富的滋養和培植的，然而，不巧得很，病魔剝奪了這一寶貴的機會，因此特別在舉例說明某些思想上以及技術上的問題的場合，對於關東讀者就不得不或者是生疏的，或者又是不够尖銳不够生動的了。作者當然不企圖以疾病來掩蓋自己作品的缺點和過錯，但是究竟也是增加作者更外困難的一個原因吧。

另一個困難，則在於參考書的欠缺，因而原來本有一套完整的經驗的東西，也無法得以利用；這，當然是間接地造成文章內容更膚淺更不完整的因素之一，然而這畢竟是客觀的條件。好在許多戲

劇界先進尤其是作社會戲劇教育的先生們，會予以指正的——作者正懷着這感激的心情來要求這一指正，庶幾使得這本小書，終於在群衆劇團的活動之中得到一些那怕最微小的然而却是真而且確的效用，那麼，作者也將感到這是過份的收穫了。

——一九四八年三月末在大連市

同志們，

瀋陽市圖書館瀋陽區文化館圖書保藏部

請由地址備索必是我們須要的

它鑄成不對否則我必看此書

謝格

陳筆

魯博敏