

戲剝手冊

著 羣 洗



青年自學指導手冊

戲劇手冊

冼羣著

文化供應社印行

青年自學指導手冊

戲劇手冊

有著作權★不准翻印

一九四九年七月再版

基本定價六元五角

(外埠酌加郵運費)

著作人 冼 羣

發行人 陳 立 德

發行者

文化供應社

| | | | | |
|---------|---------|----------|----------|---------|
| 桂林 | 廣州 | 香港 | 北平 | 上海 |
| ： | ： | ： | ： | ： |
| 中正西路三〇號 | 西湖路一〇二號 | 皇后大道中三七號 | 西長安街五十二號 | 武昌路四七六號 |

101 P. 家 B.

目錄

| | | |
|-----|---------------------------|----|
| 第一章 | 總論 | 一 |
| 第一節 | 綜合藝術 | 一 |
| 第二節 | 戲劇的中心 | 五 |
| 第三節 | 悲劇 (Tragedy) 與喜劇 (Comedy) | 七 |
| 第四節 | 歷史劇與古裝劇 | 一三 |
| 第五節 | 戲劇的「藝術性」與「宣傳性」 | 一五 |
| 第二章 | 編劇 | 一九 |
| 第一節 | 劇本 | 一九 |

| | | |
|-----|----------|----|
| 第二節 | 劇作者底任務 | 二二 |
| 第三節 | 如何才能完成任務 | 二五 |
| 第四節 | 材料的搜集與選擇 | 三〇 |
| 第五節 | 題材與主題 | 三三 |
| 第六節 | 人物 | 三七 |
| 第七節 | 結構 | 四八 |
| 第八節 | 劇詞 | 五三 |
| 第九節 | 怎樣抓住觀眾 | 五九 |
| 第十節 | 感動與刺激 | 七〇 |
| 第二節 | 修改劇本 | 七三 |
| 第三章 | 導演 | 七五 |
| 第一節 | 導演者的任務 | 七五 |

| | | |
|-----|-----------|-----|
| 第二節 | 兩種制度 | 七八 |
| 第三節 | 選擇劇本 | 八二 |
| 第四節 | 研究劇本與草擬計劃 | 八六 |
| 第五節 | 分派演員 | 九六 |
| 第六節 | 排 演 | 九八 |
| 第七節 | 「再處理」 | 一〇五 |
| 第八節 | 關於排演的種種 | 一一〇 |
| 第九節 | 常看到的缺點 | 一一二 |
| 第四章 | 表 演 | 一二二 |
| 第一節 | 甚麼是「表演」 | 一二二 |
| 第二節 | 表演的三武器 | 一二六 |
| 第三節 | 演員的訓練 | 一三九 |

第四節 如何創造「舞台形象」……………一四九

第五章 舞台裝飾……………一五七

第一節 舞台裝飾底目的……………一五七

第二節 舞台裝飾的演變……………一六一

第三節 色彩……………一六四

第四節 布景……………一六九

第五節 燈光……………一七七

附 錄：世界著名劇作家及其作品……………一八五

後 記……………一九三

第一章 總論

第一節 綜合藝術

一

很多人都認為戲劇不是一種獨立的藝術，它只是文學底一種形式。這些人最大的誤解是把劇本當成了戲劇，他們沒有認識劇本只是戲劇底一個部份，戲劇藝術底領域中除了劇本還有另外的——導演，表演，舞台裝飾三部份。

其實戲劇不但是文學，也不是繪畫，也不是音樂，也不是舞蹈；它不屬於任何一種藝術，它是一種獨立的藝術。

說戲劇不屬於任何一種藝術，這並不是抹殺戲劇與別種藝術的關係。比方，戲劇底劇本，它就與文學有着不可分的血統關係。不僅劇本與文學，別的各種藝術與構成戲劇藝術的其餘三部份——導演，表演，舞台裝飾，也有着不可分的血統關係。所以說它屬於某種藝術固然不對，說它

與各種藝術毫無關係也不對。

二

戲劇與各種藝術雖然有着不可分的關係，可是，它却並不是各種藝術拼湊而成的「混合藝術」。因為各種藝術參加到戲劇領域裏以後，它們底獨立性（所謂獨立性，是——一種藝術之所以能獨立存在，是因為它以一种特定的形式來表現一定的內容）就失去了，就不是獨立的完整藝術了。

比方，繪畫藝術參加到戲劇領域裏以後，它還是繪畫嗎？不是的了；因為它已經不再具有繪畫底形式、所表現的也不是繪畫底內容了。

各種藝術都是如此，當它們參加到戲劇領域裏以後，它們都不再具有各自底特定的形式，也不再是表現的各自底內容了。它們今後所具有的是總的戲劇底形式，所表現的也是總的戲劇底內容。

所以，戲劇絕不是各種藝術的「拼湊」，而是各種藝術通過了「藝術地綜合」後的新產物。因為它是「綜合」各種藝術而成的一種獨立藝術，所以我們說它是「綜合藝術」。

上邊的結論，還有一點需要加以補充的——戲院所「綜合」的不是各種「獨立的完整的藝術」，而是各種藝術底「要素」。

爲了證實上邊的說法，我們來討論一下：

「各種藝術貢獻了些甚麼給戲劇？」

(一) 文學

文學貢獻給戲劇的，是——

A、結構——戲劇是表現人生的，但是它表現人生與普通人講故事不一樣；它是通過一個「適合表演」的結構來表現一段最精彩最典型的人生。這「適合表演的結構」，是文學貢獻的。

B、典型——演員在舞台上扮飾的角色不是一個普通的人物，是一個典型化的人物。供給演員一個典型化的人物的平面圖（書面的）的，是文學。

C、對白——戲劇底對白，不是普通人日常所說的話語，而是經過提煉的舞台語。供給一些提煉好了的舞台語給戲劇的，也是文學。

(二) 繪畫

繪畫貢獻給戲劇的，是——

A、色彩，光影，線條的運用——這些是用在布景，服裝，化裝和燈光上的。

B、構圖：畫面底勻稱，均衡，層次——這些是被導演者取用了的。

繪畫貢獻給戲劇的不是一幅畫，而是它底要素；這與文學貢獻給戲劇的不僅是一篇供人閱讀的文學作品一樣。

(三) 音樂

音樂貢獻給戲劇的不是一首歌曲或者一次演奏，而是——

A、如何藉着情化的聲音來表達人底思想與感情——音樂把這基本技術貢獻給演員了。

B、「呼吸法」——這也是音樂貢獻給演員的。

C、節奏與速度——演員用它來幫助表演；導演者用它來表現戲劇底情緒的氣氛。

D、用音響製造氛圍——戲劇用它來配製後台效果。

(四) 舞蹈

舞蹈貢獻給戲劇的，也不是一節舞蹈，或者若干種舞姿；它貢獻的是——「如何藉動作與姿

態傳達人底思想與感情」的基本方法。這也是貢獻給演員的。演員底動作與姿態，當然不但是舞蹈底動作與姿態，但是爲了使動作與姿態優美，爲了使它正確地傳達人底思想與感情，演員必須練習舞蹈，懂得舞蹈底基本理論和技術。

從上邊的討論裏，我們不僅可以看出戲劇與各種藝術的關係，還可以發現它們底一個共同點——各種藝術貢獻給戲劇的都不是它們底整體，而是構成它們的要素。

第二節 戲劇的中心

上節已經說明，戲劇是綜合的藝術，但這綜合藝術的中心，應該是什麼呢？答覆是有多種的：

有人說，演員是戲劇的中心；有人說，導演是戲劇的中心；至也有人說，舞台裝置是戲劇的中心。究竟它的中心是什麼呢？

我以爲上述一切並不能算作戲劇的中心，戲劇真正的中心，應該在——表演。爲什麼？

一切藝術的目的，都是反映社會的現實和推動社會的現實，因此一切藝術必須通過創作者與社會羣衆的關係，纔能存在，也就是說，各種藝術必須藉一定的表現方法，纔能使藝術作品在羣衆中發生作用，這種表現的方法和形式，是創作技術上最主要的中心。

文學是通過文字或朗誦的方法來表現的，音樂是通過樂器來表現的，繪畫是通過色彩和線條來表現的。沒有文字，樂器，色彩線條，試問還有甚麼文學，音樂與繪畫的創作存在？戲劇也是一樣，它是要通過舞台上的表演來表現的。沒有表演則戲劇就根本無法傳達給觀衆，戲劇也就不存在。

戲劇既然是綜合的藝術，所以它的表現方法（表演）是需要多種條件的。演員，導演，劇本，裝置，都是爲完成這表現方法而纔存在。失去表演的前提，則這一切條件均用不着了（即使劇本，在這時也只成爲一種文學的讀物而已）。無論演員，導演者，劇作者，裝置者，只有在服務於「表演」這一前提下，纔能取得戲劇藝術領域中的地位。他們只是完成表演的條件之一，所以不能拿這「條件之一」來作爲整個戲劇的中心，而只有這一切條件的總前提——表演，纔能作戲劇的中心，這是非常明顯的。

因此，「爲了表演」，——應該成爲一切導演者，劇作者，演員，裝置者的一個共同的中心

口號。劇作者寫他的劇本，是爲了把他的題材構思想通過表演傳達給社會觀衆，導演者的從事導演，是爲了把劇本的內容更恰當而具體地運用於表演上，演員更不必說了，是藉動作，表情，與說白的技術來傳達劇中人物的性格，裝置者是爲了取得戲劇的逼真和加強戲劇的情調與情緒而着手於舞台的布景和光線的佈置。他們目標既同，任務也同等重要，正如今天抗戰中，中國各階層民衆雖然各站在自己崗位上工作，但却環繞着一個共同中心——爭取抗建大業的勝利。因此，他們的基本任務和目標都是同等的，他們的地位也是同樣重要的。

我們歸納上面的討論，便是：「表演是戲劇的靈魂，戲劇藝術領域內的各部門工作和各部門工作者，都是爲了『表演』——這中心任務而工作的。」

這同時也就說明了：「戲劇是表演的藝術。」

第三節 悲劇 (Tragedy) 與喜劇 (Comedy)

一

戲劇分類的方法很多，有的從形式上去劃分它，有的從題材上去劃分它。不過，無論如何劃

分，它總離不開悲劇和喜劇這兩個範圍。

對於悲劇與喜劇，人們會有各種不同的解釋。普通都認為：凡是劇中主要人物遭受到不幸，得到悲慘的結果的戲劇，是悲劇；相反地，就是喜劇。

這種說法不能說完全不對，可是也不能算是最完全最中肯的解釋；因為劇中主要人物遭受到不幸，得到悲慘的結果的戲劇，有時也是喜劇。例如莎士比亞底「威尼斯商人」劇中的夏勞克（猶太人），他是劇中的主要人物，他遭遇到不幸，得到了人財兩空的結果；假使根據前邊那一說法，這樣的戲劇應該算是悲劇；然而「威尼斯商人」却被人們列為莎翁底四大喜劇之一。

所以，前邊那一說法，是不完全和中肯的。

確定一個戲是悲劇或是喜劇，主要地要根據這個戲底主題和基調。比方像「威尼斯商人」這個戲，它底主題是「諷刺猶太商人」，全劇又充滿了輕鬆，諷刺的氣氛，所以它底主要人物雖然得到了悲慘結果，而它却仍舊是一個喜劇。

在這裏，有兩件事是需要特別提出來說明的：

（一）對於同一題材，兩個劇作者可能有兩種不同的看法——甲劇作者認為這是一個悲劇題材，而乙劇作者却認為它是喜劇題材；因此，甲劇作者會把它寫成一個悲劇，而乙劇作者會把它

寫成一個喜劇。這種不同的認識和處理，不是偶然的，也不是無意識的，而是依據了他們各自的世界觀的。

(二) 對於同一劇本，兩個導演者也可能有兩種不同的看法——甲導演者認為它是一個悲劇，乙導演者認為它是一個喜劇；因此，甲導演者把它當做悲劇處理，而乙導演者把它當做喜劇處理。這種不同的看法和處理，也是根據了導演者底世界觀的。

根據以上的兩點說明，我們可以進一步地說：確定一個戲究竟是悲劇或是喜劇，除了需要依據這個戲底基調——是嚴肅，沉重，悲哀，淒涼……或者是輕快，活潑，喜悅……；同時還應該依據下列數點——

(一) 凡是劇作者認為是「好人」，導演者認為是「好人」，觀眾也認為是「好人」的人物遭遇不幸，得到不幸的結果的戲，是悲劇。

(二) 凡是劇作者，導演者和觀眾認為是「壞人」的人物遭遇不幸，得到不幸的結果的戲，是喜劇。

(三) 凡是劇作者，導演者和觀眾認為是「好人」的人物，遭遇到幸事，得到好的結果；或者雖然遭遇到不幸，最終仍舊得到好結果的戲，是喜劇。

(四) 凡是劇作者，導演者和觀衆認爲是「壞人」的人物，遭遇到幸事，得到好結果；或者雖然遭遇到不幸，而最終却得到好結果的戲，是悲劇。

(五) 凡是劇作者，導演者和觀衆認爲是「壞人」的人物，雖然遭遇到幸事，而最終却得到壞結果的戲，也是喜劇。

二

從前，人們討論到悲劇時，總是引用亞里斯多德 (Aristotle) 底解釋——「悲劇是引起觀衆底悲憫之情與恐怖之心」。亞里斯多德對於悲劇的這種解釋，在今天，已經不很適用了。因爲從前的悲劇以命運爲最高權威——人們底悲劇命運，是神規定的，是無法抗拒，也不應該抗拒的；或者以統治者爲最高權威——人們底悲劇命運是「天之子」(統治者)規定的，也是無法抗拒，不應該抗拒的。因此，從前的悲劇只引起人們底消極的悲憫和恐怖，迫使人們向神或者統治者屈服，妥協。

今天的悲劇，所要喚起的不是人們底悲憫，消極，恐怖，妥協，絕望……等一切宿命的感情；相反地，它應該藉新英雄們底犧牲和不幸，應該藉悲人們底猖狂和暫時的得勝，來喚起觀衆們

更堅強，更加倍的復仇的決心；來更堅定觀衆們底抵抗的決心。

例如今天的抗戰戲劇中的悲劇，不能引起觀衆們對於敵人的恐懼，屈服，絕望，或者希圖妥協的情緒；而應該鼓舞起觀衆們對於敵人的加倍的憤怒，使觀衆們因此更加積極地仇恨敵人，更加積極地反抗敵人，更堅定自己與敵人勢不兩立和誓要消滅敵人的決心。

至於喜劇，因為從表面上看，它是以較為輕快的情節來喚起觀衆底愉快的情緒的，所以人們對它也常有一種誤解，以為喜劇就是滑稽戲（或者是帶有滑稽意味的戲）。它底目的就在引人發笑。

其實，喜劇並不一定都有滑稽的情節或人物，比方像瓊斯底「說謊者」和王爾德底「少奶奶的扇子」這些高級喜劇，它們雖然較之一般的悲劇輕鬆，然而却並沒有絲毫滑稽的意味。

喜劇絕不就是滑稽戲，引人發笑也並不是它底最終目的。喜劇底最終目的，是藉劇中英雄們底勝利或者惡人們底失敗，來顯示一個新的光明的將來，以此強固觀衆們底戰鬥意志，堅定觀衆們底勝利的信心。例如一個寫台兒莊大勝利的劇本，它不是希望觀衆們高興一下就完了的。它底目的是希望從這次的勝利中，顯示出中華民族底新的光明的前途，希望觀衆們能因此更強固自己底戰鬥意志，更堅定最後勝利的信心，更加倍努力地爭取最後勝利。

在這裏，附帶地來說明一下：

除了一般的喜劇，還有兩種特殊形態的喜劇——

(一) 幽默喜劇：所謂幽默喜劇，是以較誇張的形式善意地描寫人們底缺點和弱點的喜劇。這種喜劇底目的，是希望觀眾看過戲以後，因而理智地檢討和批判自己底過去，並校正或警惕自己今後的行動。例如抗戰期間，我們每個人和我們底政治上社會上不可避免地會顯露出若干缺點來；幽默喜劇就是把個人底，政治上底，社會上底缺點用比較誇張的形式善意地描繪出來，希望取得「有則改之」的效果。

(二) 諷刺喜劇：諷刺與幽默不同，幽默是「善意的」地，是同情被描寫的人物的。諷刺是根本否定它底對象——人物或者事件，它底目的是希望根本消滅它底對象。比方一個寫漢奸汪精衛或者別的造謠中傷破壞團結的人物的諷刺喜劇，它底目的是藉深刻地、誇張地描寫來顯示這種人物應該和必須根本剷除。

諷刺喜劇與漫畫一樣，它是最明快，最潑辣，最深刻，最銳利，最富於戰鬥性的，對於人生的嚴正的批判。它是對於「惡」——「惡」人，「惡」事，「惡」制度，「惡」社會的最堅決最無情的否定。

第四節 歷史劇與古裝劇

有人以為中國底舊戲都是歷史劇。理由是——舞台上所表演的全是「古時候」底事，劇中人穿着的也都是「古時候」底服飾。這說法，粗粗地看來似乎很對，可是嚴格地研究一下就會發現它底不妥之處。爲了說明方便，舉兩個實在的例子——

舊戲裏邊有「黛玉葬花」這齣戲。它所表演的是一段「古時候」底事，劇中人也是穿着的「古時候」底服飾。這齣戲是不是可以算做歷史劇呢？我以為不可以。因爲，第一，黛玉不是歷史上底人物；第二，葬花不是歷史上底事件；這人物和事件都是「紅樓夢」底作者曹雪芹虛構的。「黛玉葬花」雖然是表演的「古時候」底事，劇中人雖然是穿着的「古時候」底服飾，可是這裏所謂的「古時候」只能用來區別「現代」，不能把它當做真正的「歷史底」的。一個——故事既非「歷史底」的，人物也非「歷史底」的戲，當然不可以叫它做歷史劇。

舊戲中還有一齣「七星燈」，是表演孔明祭天求壽的故事的。這齣戲底主角孔明雖然是歷史上底人物，而祭天求壽却是人們虛構的非「歷史底」的故事；所以它還是不能算做歷史劇。

舊戲裏邊雖然也有歷史劇，可是大部份都是「黛玉葬花」「七星燈」之類的戲，所以說它「全」是歷史劇，是不十分妥當的。

像這一類的——非「歷史底」又非「現代底」的戲，不管是舊戲或者話劇，都不能算是真正的歷史劇的。爲了區別歷史劇與現代劇，最好是叫它們做古裝劇。假使要勉強給它下一個定義，那應該是——

「凡是穿着非「現代底」的，使觀衆有「古裝」的感覺的服飾表演一段雖非「歷史底」的而有「過去」的意味的故事的戲，叫做古裝劇。」

歷史劇這名稱是爲了區別現代劇也是爲了區別古裝劇而有的。顧名思義，它當然是一種反映歷史生活的戲劇。所謂反映歷史生活，就是說，它底故事是真正的史實；劇中人是歷史上底真實人物；而且它底故事還必定發生於劇中主要人物所屬的時代環境。換句話說，歷史劇所表現的——人物，事件，環境，生活，全都是「歷史底」的。（例如陳白塵底歷史劇「太平天國」，它的故事和劇中人都「歷史底」的。）

根據上邊的解釋，可以替歷史劇假擬一個定義——

「通過戲劇底形象正確地表達真實的歷史事件的戲劇，是歷史劇。」

前述所說歷史劇所表現的——人物，事件，環境，生活，全都是「歷史底」的。這話底意思並不是說歷史劇必須是歷史的刻板地抄寫；作家爲了創作上的方便，可以在不妨礙歷史底真實性的原則之下，酌量增刪人物與故事，或者略改時期地點的。

第五節 戲劇的「藝術性」與「宣傳性」

抗戰以後，有些人把劇本分成兩類；一類是「藝術劇」，一類是「宣傳劇」。「宣傳劇」只要求內容正確，無所謂藝術價值的；因爲它根本不是藝術品。「藝術劇」注重技巧和形式的完美，注重藝術的評價，只要優美動人，可以不必講究內容。

這樣的見解，當然是錯誤的；這些人根本不了解劇本（以及所有的藝術作品）底宣傳性與藝術性是不可以分割的，也不了解形式與內容的關係。

其實，無論一個甚麼樣的劇本，它本身都本能地具有一種宣傳性的。因爲無論甚麼樣的劇作者——不管是唯美主義的也好，寫實主義的也好，革命的也好，反革命的也好——對於無論甚麼樣的題材，不可能不根據自己底見解來處理——不管是有意地或者無意地——。見解既然有意

無意地注入作品中了，那麼除了不使這作品與觀眾接觸，不然就無法使觀眾不受你底見解的影響；就無法使你底見解在觀眾底心理上，情感上，思想上，行為上不發生一定的作用。

反過來說，無論甚麼樣的劇作者都具有一定的思想，這一定的思想必然地會注入到劇本中去；因此，無論甚麼樣的劇本，必然地會給予觀眾一定的影響，必然地會發生一定的社會作用；這必然給予觀眾的一定的影響——必然發生的社會作用，就是劇本底宣傳性；這宣傳性是無論甚麼樣的劇本都本能地具有的。（參看前一節）

既然無論甚麼樣的劇本都本能地具有着宣傳性，那麼，自然不應該也不必要把劇本劃分成「藝術的」和「宣傳的」了。這是一。

作品底內容是通過；作品底形式才與觀眾接觸的，因此它根本不能離開形式而獨立存在。一個正確的內容假使不配合一個恰當的健全的完美的形式，它是不能正確地充分地被表達出來的。用最淺顯的話說，無論多麼正確的主題和健全的題材，假使給一個技巧低劣的作家來寫，他會寫得動人嗎？或者說，一個非常有錢的人，假使他住在一个貧民窟裏，過着最窮苦的生活，你會覺得他是一個富翁嗎？

所以，即使是「宣傳劇」，假使它沒有具備一個恰當的，完美的，最足以表達它的形式，那

麼它底內容——無論多麼正確的內容，是無法正確而且充分地表達給觀衆的。

所以，說「宣傳劇」只要求內容正確，是錯的。這是二。

一個戲的是否能感動觀衆，或者感動觀衆到甚麼程度，是以這個戲底氣質性和具體性爲轉移的。劇中所描寫的事件越真實，越具體，就越能感動觀衆——劇中所描寫的事件和創造的人物真實，具體，方能使觀衆感到如同身歷其境，才能使觀衆不覺得這是戲，不知不覺地把劇中底生活當成了自己底生活，把劇中人當成了自己和親人，把劇中人的遭遇當成自己底和親人底遭遇，把劇中人的結果當成自己底和親人底結果；不知不覺地發生了與劇中人相同的情感，具有了與劇中人相同的思想。

甚麼是作品底藝術性？這——吸引觀衆進入戲狀態的，使觀衆發生實感的力量，才是作品底藝術性。作品底藝術性不是單獨地發生，存在的；而是必須使觀衆與作品底真實性接觸時才發生，存在的。換句話說，使觀衆接觸到作品底真實的具體的內容以後，藝術性才發生才存在。從這裏可以看出衡量或者判斷一個劇本底藝術價值時，不能專根據形式之是否完美，還必須根據內容的真實性與形象性。

所以，形式是不能離開內容而獨立存在的；無論一個多麼完美的形式，假使不是被一個正確

的，真實的，具體的內容支撐着，它是根本談不上藝術價值的。

所以，說「只要優美動人，可以不必講究內容」，這也是錯的；因為沒有內容的形式，根本不可能感動，也談不上感動人。這是三。

最後，我們歸結以上所說的三點——

一件完整的藝術品（劇本包括在內）是必須同時具有正確的，真實的，具體的內容極完美的，健全的，恰當的形式的；僅有正確的，真實的，具體的內容，沒有完整的，健全的，恰當的形式，不能算是完整的藝術作品；相反地，也不能算是完整的藝術作品。

所以，越是有價值的藝術作品，越能發揮高度的宣傳力量；能發揮高度的宣傳力量，而且具有最正確的政治性的藝術作品，才是最具有價值的藝術作品——藝術作品底政治性與藝術性是不可分割的，也是統一的。

第二章 編劇

第一節 劇本

有人把劇本列入文學範圍，認為劇本和小說，詩歌，散文……一樣，只是一種文學作品。另外有人把劇本列入戲劇範圍，認為劇本只是戲劇底一部份，與文學無涉。

上邊兩種意見，我不完全贊同，也不完全否定。因為有一種劇本確實只能供人閱讀，不能在舞台上表演；有一種劇本表演時非常動人，閱讀時並無興味；另外有一種劇本閱讀時既動人，表演時又精彩。所以，一定要把劇本列入文學或者戲劇範圍之內，不可能，也不需要。戲劇需要一個供演員表演的劇本，是事實；它所需要的劇本與文學有着不可分的關係，也是事實。根據這樣的事實，我們來討論「戲劇所需要的劇本與文學作品的區別」，我想會比爭論「劇本屬於誰」要實際得多。

(一) 戲劇所需要的劇本與文學作品在「藉文字作傳達作者底思想與感情的工具」這一點上

，是完全相同的。不過文學作品是爲了「供人閱讀」而寫作的，它（文字所寫成的作品）直接與它底對象（讀者）接觸（藉文字直接影響讀者）。戲劇所需要的劇本，是爲了「供演員表演」而寫作的，它雖然也是用文字寫成的，然而它（文字寫成的作品）却並不直接與它底對象（觀眾）接觸，它是通過了演員底表演來傳達思想與感情給觀眾的——不是藉文字影響觀眾而是藉演員底表演影響觀眾。

這是戲劇所需要的劇本與文學作品的基本上的區別。由於這區別，我們可以把劇本劃分成兩種，一種是「爲了供人閱讀而寫作的」劇本，我們把它劃入文學範圍（文學底劇本）；另一種是「爲了表演而寫作的」劇本，我們把它劃入戲劇領域（戲劇底劇本）。自然，後一種有時也包含前一種的作用。

（二）因爲文學作品（包括文學底劇本）與戲劇底劇本創作動機不相同，所以文學家需要注意的，是——用文字寫出來的人物和情景是否可以在讀者腦子裏獲得具象化的效果；而劇作家需要注意的，却是——用文字寫出來的人物和情景是否可以實質在在地在舞台上「做」出來（具象化於舞台上）。換句話說：文學家需要考慮的，是——如何「寫」出來？「寫」得動人不動人，真實不真實？劇作家需要考慮的除了如何「寫」？「寫」得如何？還有一個更重要的顧及，是——

「是否「做」得出來？「做」出來是不是「好」？」

(三) 文學作品可以借助於作品底人物以外的——作者底描寫與敘述。戲劇底劇本却不然，除了環境（包括服裝，化裝，效果，布景，道具）由作者寫出供設計者參考外，一切（包括故事和人物底思想與感情）都必須從人物底行動中表現出來。即便是必要的介紹，也必須藉劇中人底對話「說」出來。

(四) 文學作品在時間，地點和人物的數量上，可以毫無顧及。而戲劇底劇本必須儘可能地集中時間，地點；儘可能地減少人物。

(五) 文學作品在用字上，需要注意到——讀者是否「看」得懂，戲劇底劇本在用字上，需要注意到——觀眾是否「聽」得懂。

戲劇底劇本與文學作品的區別，大體是上邊所列舉的五點。我們討論它們的區別，不是爲了爭論劇本究竟屬於那一個範圍，而是希望從那些區別裏知道戲劇所需要的究竟是甚麼樣的劇本？根據上邊所列舉的區別，可以得出具體的答覆了。

(一) 爲了表演而寫作的：

(二) 能表演的：

(三) 故事和人物性格不籍敘述與描寫，而是從人物底行動中表現出來的。

(四) 內容是人生故事——人生底衝突，鬥爭，危機。

換一個說法，戲劇底劇本是「爲了表演而寫作的一篇可以表演的人生故事——人生底衝突，鬥爭，危機」。這，就是戲劇底劇本底定義。

第二節 劇作者底任務

戲劇不是像留聲機似的娛樂品，它不是爲了滿足人們的享樂，也不是供人們茶餘飯後的消遣而存在的。

戲劇是反映生活的，所謂反映生活，不是毫無目的地再現生活，而是向觀眾說明，解釋，分析生活。換句話說，戲劇是負有幫助觀眾了解生活，了解世界，了解人；藉此影響，糾正，指導觀眾的生活的教育任務的。

劇作者是參加創造戲劇藝術的工作者之一，他之從事劇本的創作，不用說，當然也是爲了完成教育觀眾的任務。

但這樣說，還嫌太抽象了。我們應該就「戲劇是反映生活的」這一點來作一番比較具體地討論。

戲劇是反映生活的（內容是人生故事）。但，它所反映的，不是生活底瑣細事件，不是籠統的人類的生活，更不是作者虛構的，幻想的人生。因為它是負有教育觀衆的嚴肅的使命的，所以它應該定——也必須是反映現實的，具體的，典型的人的生活。

我用一個淺顯的例子，來解釋這個問題。譬如——

八年前，重慶底人力車夫「每月」的收入只二三十元；抗戰後，特別是近一兩年，他們底收入增加到「每天」二三十元了。現在，假定我們以重慶人力車夫底生活作題材來寫一部戲，我們是不是只把這種現象——收入由每月二三十元增加至每天二三十元——反映到作品裏就夠了呢？是不是可以根據這種現象把他們底生活寫得非常舒適，優裕呢？

不可以的。假使我們只把這種現象反映到作品裏，把這種現象當作他們生活的「真象」，那我們所反映的只是一種不真實，不具體的重慶人力車夫底生活；或者說，只是一種虛偽的重慶人力車夫底生活。因為，重慶人力車夫底收入較之過去雖然有了驚人地增加，可是同時，重慶底米價，物價，車租，房租……等，却有了更驚人地增漲，兩下一比較，他們底生活不但不舒適，

不優裕，實際上較之八年前更窮苦。

戲劇（劇作者）既然負有幫助觀衆了解生活的教育任務，那麼，它應該反映的自然是一——表面上雖然增加了收入，實際上由於更高地增加了支出的較之過去更窮苦」的生活眞象。

戲劇必須反映出這樣的生活眞象，而且必須具體地說明「他們究竟如何窮苦」和「爲甚麼增加了收入還會如此窮苦」。換句話說，劇作者除了應該具體地寫出重慶人力車夫底生活究竟如何窮苦，還應該具體地指出造成這種種生活的社會的，歷史的原因。

不僅此，劇作者除了應該具體地說明那生活底過去與現在，還必須指出那生活未來的發展傾向。高爾基說過——「我們不但必須知道兩個現實——過去與現在，……我們還必須知道第三個現實——將來的現實。……我們必須把第三個現實包括在我們底活動裏，我們必須呈現它。」

其次，一個寫人力車夫底生活的劇本，所寫的雖然只是某一個或者某幾個人力車夫底生活，可是透過這一個或者這幾個人力車夫底生活，必須能暗示出這一時代和這一社會環境中的所有的人力車夫底生活。這也就是說，劇中底人力車夫的生活，必須是同一時代同一社會環境中的所有的人力車夫底生活的概括，它必須具有同一時代和同一社會環境中的人力車夫底生活底一切本質上底特點。

具體地說，劇作者爲了完成所負的教育使命，所描寫的不應該只是某一個或者某幾個人力車夫底「個別的」或者「偶然的」生活現象，而應該是這一時代和這一社會環境中底人力車夫底典型的生活。

總之，戲劇（劇作者）是負有教育觀衆的任務的，因此，它之反映人生，不應該是只拍攝生活現象的呆照，也不應該是只反映生活的偶然的現象；它應該正確地反映現實生活之本質的側面，而且，它不僅只再現生活，還必須證明生活。

引吉爾波丁（Kirpoin）的話來作本節的結論——

「現實主義者時常通過個人的和單一的事物，而顯示所描寫事件之歷史的，階層的意義，而且能夠顯示那發展的傾向，照着時代之根本的，階層的，革命的糾葛，去解決所描寫的事件的糾葛。」

第三節 如何才能完成任務

劇作者所負的任務，前一節已經討論過了。這一節所要討論的，是——劇作者如何才能完成

所負的教育觀衆的任務。

(一)劇作者要想能够向觀衆正確地說明生活，自己當然應該正確地，深刻地理解生活。劇作者如何才能正確地，深刻地理解生活？首先，你應該具有一個正確的觀點——站在一個進步的，正確的立場。

換句話說，劇作者要想正確地，深刻地理解生活，自己首先應該具有正確的世界觀。

其次，你還應該懂得認識生活。分析生活，批判生活的一套科學方法論。

所以，劇作者向進步的社會科學學習，是非常必要的。進步的社會科學可以幫助你建立正確的世界觀；可以供給你正確地認識生活、分析生活，批判生活的方法；培養你正確地認識生活，分析生活，批判生活的能力。

(二)僅死守着世界觀和死抱着「科學方法論」書本，是不夠的。劇作者要想真正地理解生活，還必須積極地參加生活；親身參加到生活裏去觀察，去體驗，去研究。只有這樣，你才能真正地熟悉生活，理解生活；才能使生活與自己，與藝術毫無間隙地結合起來。

觀察，體驗，研究生活，是需要運用科學的哲學方法的。

A、世界上一切事物都是在矛盾中發展，以對立的統一形式存在着，運動着的。劇作者觀察

一切事物，必須辯認它們的內在的特殊矛盾與對立的相互轉變。只有在矛盾中才能把握事物的本質。

B、世界上一切事物決沒有靜止不動、固定不變的。一切都在新生，成長，變形之中。因此，劇作者觀察任何事物，不能把它們當做永久不變的東西，而應該在它們不絕地變動，發展過程中去發現它們本來的面目。

C、世界上沒有絕對孤立的東西，因此，劇作者對待一切事物時，不能把它們當做孤立的東西看待，必須注意到它們底現實上的聯系性。

D、一切真理只能是具體的，所以劇作者觀察任何事物時，不能單看一面或者一時的表面現象，就馬上去判斷。

總之，劇作者必須立於進步的階層立場，面向着現實，把現實看做統一的矛盾發展過程，深入到底層去發掘現實底真貌，發現它底中心的歷史傾向，預測它底將來的必然地發展。

關於「作家與生活」這個問題，吉爾波丁曾經說過——

「如果沒有積極地，熱情地，熱心地去研究生活，如果沒有在生活——藝術包括在內——的改革之名上去研究生活，則不能說出我們底生活底實質，也不能成爲現實主義者。」

「生活變化了，要說出生活底真實，藝術家必須勿落在生活的後面，應該在肉和具體性之中，看出生活底步伐。知道那新形成的典型狀態，知道那新的典型的人們。」

「……這件事並不是意味作家應該親身參加積疊煉瓦，親自穿上盤旋工的工人裝。藝術家是用藝術的手段來參加社會主義的建設的。但要使藝術成爲生活底武器，作家就非知道生活不可，而且非用他底特殊和近乎藝術的探求的形式去參加其生活不可。」

「離開生活，不參加生活，而且在生活中不能決定態度的作家，不能正確地描寫生活。」

這位先覺的名言，是對於我們的最寶貴的指示。

(三) 劇作者不是一理論家或者批評家，是一個藝術家——是一個藉文字來做傳達思想的工具的藝術家。因此，他僅僅懂得理論或僅具有正確的思想還不够，還必須懂得寫作的技術，必須具有熟練高超的寫作技術——創造藝術形象，創造藝術的語言，創製藝術的結構的技術。

因此：

A、劇作者必須經常地練習寫作——起先不必寫完全的劇本，不妨從片斷的人物的描寫，或者最簡單的片段的故事的描寫着手。逐步地要求複雜，深入。正如一個練習繪畫的人一樣，最初是臨描畫本，進而畫室內的簡單的靜物，再進而室外寫生，然後畫模特；最後，等到素描的基礎

穩固了，再從事創作全幅的繪畫。

B、劇作者必須經常地研究優秀的文學作品——從這些作品裏學習進步的，優秀的文學作家們底創作方法。

C、劇作者必須經常地，有計劃地研究優秀的，進步的劇作家們底作品——研究劇本，最好是詳細地寫劇本分析（讀一部劇本就寫一篇劇本分析）。劇本分析應該包括下列幾方面：（1）劇本底主題（2）劇本底故事（3）劇中人物（4）劇本底結構（5）劇中底對白（6）你對於這個劇本的意見——好不好？怎麼好？怎麼不好？假使你自己寫你將怎麼寫？

（四）戲劇是必須表演的藝術，劇作者是爲了表演而寫劇本的。因此，劇作者必須了解表演藝術，以及演員所可能給予你的限制與幫助；必須了解導演藝術以及導演者所可能給予你的幫助；必須了解舞台上之各種技術，照舞台所可能給予你的限制以及各種技術部門所可能給予你的幫助。總之，劇作者必須熟悉劇場所包括的各部門的技術，劇作者必須親身參加到劇場中去學習各種技術。這樣，你所寫出的劇本，才不會是不能上演，或者難以上演的劇本。

最後，我要特別提出的，是——劇作者必須向廣大的羣衆學習。戲劇是產生於大衆，而且是服務於大衆底利益的。劇作者應該——也必須熟悉大衆底生活，大衆底語言，大衆底感情，大衆

底愛好，大衆底要求。

第四節 材料的搜集與選擇

一

戲劇是產生於生活，是反映生活的。生活是劇作者描寫的對象，也是劇作者底材料庫。劇作者平時必須深入到生活裏去做搜集材料的工作。

劇作者身邊應該經常帶一個筆記簿。當你出外時，你應該像在馬路上檢破銅爛鐵的孩子一樣，隨時隨地只要發現了惹你注意的，或者使你感動的人物、情境、對白，那怕是苦力們粗野的叫罵，小夫妻們無聊的鬥嘴，老太婆們莫名其妙的牢騷，孩童們天真的稚語，……你就馬上把它紀錄到你底筆記簿上。

筆記簿是隨身帶的臨時的紀錄，在家裏你還應該預備正式的便於保存的紀錄簿。白天在外邊記在筆記簿上的許多材料，晚上回到家裏，就把它們分類地謄寫到正式的記錄簿上。日積月累，這記錄簿就會變成你底材料廠。

這種工作是非常麻煩的，但也是非常重要的。你——劇作者必須耐下性子，仔細地，經常不斷地，有計劃地，隨時隨地地做下去。馬上，你也許不會看出它底用處。等到你決定寫一個戲需要材料時，你才會覺得你底紀錄簿能够發生「意想不到的效力」！

搜集材料自然最主要的是深入生活，但是書籍，雜誌，報紙，也可以供給你一些材料的。特別是歷史材料，多半要靠書本供給。所以，看書或者看報也應該放一本筆記簿在旁邊，發現可用的材料，馬上就把它抄下來。這種閱讀紀錄是可以補充你底生活紀錄的。

搜集材料是沒有甚麼嚴格的標準的，範圍不妨儘可能地廣，方面不妨儘可能地多，唯一的要求是豐富。愈豐富對於你的幫助越大，你寫戲時就愈方便。

二

前述說的是平日搜集材料。

除了平日的搜集工作，當你決定了一個題材準備寫戲時，還需要爲了這個題材去臨時搜集些材料的。因爲平日紀錄簿上底材料不一定完全適合這個題材用，也不一定够用。你必須臨時搜集些材料來補足平日的材料的不足。

臨時搜集材料不能完全沒有限制，應該以適合於你底題材，有助於你底題材為標準。

具體地說，當你決定了一個題材準備寫戲時，第一步是從你平日的紀錄簿中選出些適合於這題材，有助於這題材的材料來；第二步是臨時再去找些適合於這題材，有助於這題材的材料來補充平日材料之不足。

這裏，問題轉移到選擇材料上去了。

選擇材料也分兩個步驟：

第一、從各種複雜的，多樣的材料中選擇出有關你底題材的材料。比方，你打算以「農民獻軍糧」為題材，那麼，你應該把所有有關這題材的材料——有關農民的，有關糧食的，有關獻糧的，有關農民與糧食的……——都選擇出來備用。

第二、從你第一步所選擇的材料中，再挑選最能幫助你闡明主題的，最能豐富你底題材的材料出來，這些材料是你決定採用的，也是你應該採用的，可以採用的。

這兩步工作——搜集和選擇，都是最難的工作。有些人材料搜集得不够，寫出戲讓觀眾感到空洞、貧乏、單調。有些人搜集材料的功夫做得很好，材料很豐富，可是常常不知道選擇，或者爲了某些材料本身太精彩，雖然與本題關係不多，也捨不得割愛，以至影響全劇，讓觀眾感到紛

亂，繁雜，收不到集中的效果。

所以，單就搜集材料來說，應該力求豐富——越多越好，不必顧及甚麼限制。可是劇作者除了應該「會」搜集和「肯」搜集，還必須具備嚴密選擇材料的本領和狠心捨棄某些——雖然精彩然而這個戲不必一定用的材料的魄力。這樣的——既能大量搜集又肯狠心捨棄的劇作者才是能寫好戲的劇作者。

第五節 題材與主題

一

前一節所討論的「材料」是指素材而言。素材並不就是題材；素材只是零碎的，片斷的人生中的現象，或者人底部分的特徵；而題材却是劇作者在生活中所擇定的某一具體的生活現象。更明白一點說，素材只是零碎片斷的材料，題材是劇本底故事。

作者擇定一個題材不會是「無所謂的」地，或者純然「盲目的」地。現實生活對於作者也並不是一切都同樣地感動他，同樣地引起他底注意。因為，作者不是一個可以離開他所屬的社會環

境而獨立存在，獨立活動的個人；他是有着自己底世界觀，代表着一定的階層的。因此，作者所擇定的，一定是最令他感到親切，感到重要，甚至於是逼得他非寫不可的事件——生活現象。

以上是一般的現象。下邊，我們進一步討論，作爲一個劇本製作人的劇作者應該從那裏去攝取題材，以及選擇題材時應該注意些什麼：

(一) 戲劇底題材雖然產生於生活，然而生活並不全然是可以寫，值得寫的題材。換句話說，戲劇所要反映的不是平板的日常生活，也不是毫無意義的生活底瑣細，而是有意義的生活中底鬥爭、衝突、危機。

世界上有兩種人，一種是滿意於現實，而且爲了維持這種存在，不惜用各種卑劣手段——粉飾、欺騙、恐嚇、殺戮……；另一種是不滿意而且反抗現實，他們一心追求新的理想的生活。這兩種——追求新的理想的生活與維持目前不合理的生活的矛盾，是一切鬥爭，衝突、危機的泉源；劇作者應該在這種豐富的現實生活中去攝取題材。更具體地說，劇作者應該描寫的是人生底鬥爭，衝突、危機。

(二) 戲劇是必須「表演」給觀衆看，而且是「教育」觀衆的。因此，劇作者在攝取題材時，應該注意——

第一、這題材是否有讓觀眾前途與幸福。

第二、這題材底普遍性與現實性。

第三、這題材底戲劇性——是不適宜表演，表演起來觀眾是否會感到興趣。

二

劇作者對於他擇定的題材，是根據着他底世界觀，而有着一定的認識與批判的。劇作者也是根據着這一定的認識與批判來處理他所擇定的題材的。

劇作者對於題材的一定的認識與批判，或者說，劇作者處理題材的根本態度，是劇本底「主題」。

「主題」是包含在題材裏邊的，它是透過題材才被觀眾所了解的。換句話說，戲劇所反映的生活現象（題材）是被組織在某一中心觀念（主題）之下而表現出來的。

主題的產生，大約總在兩種情形之下：

（一）主題產生於題材的孕育中——當一個題材構思的過程中，作者逐漸地探索到主題。題材的構思與主題的探索起着相互的作用——從對於題材的研究，分析中修正，健全主題；從主題

的摸索中修正，整補題材；一直到主題與題材完全形成，統一。

(二) 主題產生於題材取得之前——作者出於某一主題在目前政治上的迫切需要，根據這一主題去選擇題材。例如：我們目前需要「堅持團結抗戰到底」，我們決定以這為主題來創作一個劇本；有了主題，我們就根據它去攝取，選擇最能表達它的題材。

主題與題材必須適當的配合——必須統一。一個好的主題，倘若不能配上適當的題材，則不能明確地表演出來，觀眾不能獲得一個明確的觀念。一個好的題材，倘若沒有組織在一個積極的，正確的中心觀念之下，則僅僅只是一個沒有靈魂的軀殼，觀眾看了這個戲結果是一無所得的。

最後，當劇作者確定了主題，組織好了題材以後，應該審查一下主題的積極性與正確性——審查你所要傳達給觀眾的中心觀念是否正確？你底主題是否有教育意義？

主題之積極，正確與否，不是決定於題材而是決定於你底思想是否正確，你底生活態度是否積極，以及你對於題材的觀察，批判是否正確，深刻。其實根本的還是看你是否具有正確的世界觀，是否立於進步的階層立場，是否真正地理解生活。

第六節 人物

一

戲劇所反映的是「人」底生活，「人」底生活是藉活生生的典型化的人物具體地表現出來的；所以，劇作者底中心工作，與其說是描寫生活，不如直截了當地說是創造人物。

世界上許多有名的作家，他們的大名之所以永存人間，他們底作品之所以傳留十百年還放出萬丈光芒的，主要的都不是因為它們底情節離奇曲折，或者劇詞優美綺麗（除非當做詩欣賞），而是因為那些作家創造了永世不朽的「典型」。譬如：莎士比亞底哈夢雷特，莫利哀底塔爾都夫，曹雪芹底林黛玉，魯迅先生底阿Q，郭戈里底胡列斯塔可夫。……

所以，劇作者必須着力於「典型」的創造，更必須具備創造「典型」的本領。

恩格斯在討論巴爾扎克的有名的書信裏，也曾經提到過：「根據我底理解，現實主義不但是表示瑣細（Detail）的正確，還要正確地表達典型的情勢——即那環繞着他們而又使他們活動的情勢中的典型的性格。」

有些初學寫戲的人，常常只着力於故事與情節的編排，忽略了人物的描寫。結果，他們所寫出的戲，只是事件的紀錄；他們戲裏邊的人物都是沒有生氣，沒有生命的木人；在他們戲裏邊是人物依附於行動，不是人物在行動。

這當然是一種錯誤。世界上沒有離開人物的行動，也沒有不產生於人物的行動。行動是以人物底性格做基礎的，人物底行動是他性格的必然地發展（性格不是專指人物底性情而言的，它包括了人物底思想，性情，感情，心理，習性的諸特徵）。「事件並不是從全然不同的性格中生出」（列辛），一定的性格產生一定的行動。

舉一個例：比方汪精衛這個人物，從他早年混入革命陣營，一直到今天的賣國求榮，他這一生所有的行爲——無論是刺攝政王，高呼「革命的向左來」，簽訂喪權辱國的協定，反對遊擊戰，逃出抗戰陣營，存心做傀儡……，都不是偶然的，都是以他底性格做基礎——他底性格的必然地發展。

劇作者必須了解這一點，必須創造出完整凸出的性格來做你劇中的事件的依據。

有些人寫戲，也創造了人物，也注意到了性格，而且也從性格來展開情節；但是，他們底作品却具有一個很大的缺點，就是——他們只知道人物底性格，心理，是人物底行動的依據，不知

這性格底基礎是甚麼。結果，那所創造的人物只是空想的人物。

其實，性格並不是天上掉下來的，也不是所謂「生理的」（生理對於性格當然有影響）。性格是人物底生活環境培養出來的，性格主要的是決定於人物所屬的社會階層的。

還是拿汪精衛做例子：汪精衛在生理上，與我們並沒有甚麼差別。做漢奸的也不只汪精衛一個人。反覆無常，投機取巧，領袖慾旺盛的，也不只汪精衛一個人。從這些事實，可以看出，汪精衛的性格並不是由於生理的原因產生的。這種性格也不是特殊的，也不是純屬他個人所有的。

正確地解釋是——汪精衛是屬於士大夫階級的人物；由於士大夫階級底自私，投機，動搖的階級性格，決定了汪精衛底卑劣的性格，也決定了他一生底投機取巧，反覆無常，爭權奪利的無恥行爲。

所以，性格的產生不是偶然的，不是特殊的，個人的，也不是由於生理上的原因決定的，而是決定於人物所屬的階層的。

當然，這中間也可能有例外。假使人物出身於某一家家庭環境，而他所處的學校環境和社會環境與他的家庭環境不同，他也可能具有一個與他所屬的家庭環境不同的或者對立的性格的。這可以拿——一個出身封建的大家庭的子弟背叛他原來的階層投身到一個進步的革命的階層裏去參加

反抗他原來的階層的鬥爭，以及一個工人背叛他所屬的階層投身到敵方去做敵人底幫兇；這兩件事來做例證。

總之，性格是人物所屬的生活環境——社會的，家庭的——培養成的。階層性格對於屬於它的人物的性格，起着主導作用；階層性格與屬於它的人物底性格「常常」是統一的。

用一個公式來表示，那應該是——

階層地位——↓生活環境（社會的，家庭的）——↓人物的性格——↓人物的行爲。

前邊說，人物底性格是他們所屬的生活環境培養成的，是決定於他所屬的社會層的。現在把它反過來說，正因為人物底性格是他所屬的生活環境培養成的，是決定於他所屬的社會層的；因此，透過人物一定可以發現人物底生活環境——他所屬的社會層。

劇作者創造人物的目的，也就是——藉人物來反映他（人物）所屬的生活環境，來傳達他（劇作者）對於那生活環境的批判。

因此，劇作者所創造的，不能是沒有性格的人物，也不能是沒有生活環境做基礎的性格；而應該和必須是——最能代表某一特定生活環境的（社會層的）性格——「典型化」的人物。更簡單地說，劇作者應該和必須創造「典型」；不然，你就無法完成戲劇底教育觀衆的任務。正如高

爾基所說的：「作家描寫他熟悉的一個商人，官吏，工人，即使是相當成功的照像，那也不過是失去了社會的教育的意義的照像而已。這，對於擴大與加深我們關於人和生活的認識，完全沒有任何貢獻。」

甚麼是「典型」？

「典型」是本質上具有某一集團（社會層）底特徵，代表了那一集團（社會層）的，具體的活生生的人物；是一種本質上具有某一集團（社會層）底特徵的個性化的人物。是個人底物事與社會底物事的統一，單一的物事與一般的物事的統一。

僅具有階層底特徵的人物，還不是藝術地形象化的人物——活生生的人物。「階層底特徵」必須「個性化」，「階層底特徵」必須統一在一個個人底形象中。借用胡風先生底話——「所」以藝術裏面的社會底物事須得通過個人底物事，須得個人底物事給以溫暖，給以血肉，給以生命。個人底物事使社會底物事「活起來」。沒有個人底物事就不是藝術，沒有社會底物事就不是「典型」。

關於「社會底物事」與「個人底物事」胡風先生曾經扼要地解釋道——「社會底物事是社會學底範疇，是羣體的現象，如習慣，趣味，慾望，信仰，語法等等，皆可以得到社會學的法則底

說明；但個人底物事是以生物學的東西做基礎的，是個體的現象，發生在活的個體上面，如在內面的心理底律動，情緒底變化，在表面的說話的樣子，神情，姿態，容貌，微笑，眼睛的轉動等等，不能有社會學的法則，隨人而異。」

藝術的典型正是上述的兩種——社會底與個人底物事的統一，他（藝術的典型）一方面是一個具體的活生生的人物，同時在本質上又具有某一階層底特徵——代表了那一階層的。

如何創造「典型」？

「典型」的創造，是作家從一個特定的社會羣取出最性格的共同的特徵來統一在一個屬於這一社會羣的活生生的人物身上。

舉一個例：比方我們準備創造一個農民底「典型」，我們就應該在一個個農民底身上去找出他們底特徵——農民底習慣，趣味，慾望，信仰，語法……（這些特徵必須是農民底），把這些特徵綜合在一個活生生的農民身上。使這個農民不僅是一個具體的活生生的人，而且還是一個「十足代表了農民」的具體的活生生的「農人」。

高爾基說過：「如果作家從二十個至三十個，不，從幾百個商人，官吏，工人的每個人當中，抽出最特質的階層底特徵——習慣，趣味，慾望，信仰，語法……等等，如果作家能够把這些

物事統一在一個商人，官吏，工人的身上，那麼，作家就會由這樣的方法創造成「典型」。「魯迅先生底「阿Q」就是這樣創造出來的。「阿Q」並不是實有其人，他只是魯迅先生從那一特定的社會羣裏創造出來的——「落後的帶流浪人性的貧農底共同性格被個性化了的」典型（胡風）。

下邊仍舊是高爾基底話——

「人是各種各樣的，有的多言，有的沉默，有的執拗而自強心強，有的靦腆而不信任自己。……作家有權利從它們裏面採取任何特質，而加深它，擴大它，使它尖銳和明瞭，而將各人物底性格弄成主要的，明確的東西。」

最後，我提出兩點補充——

（一）一個特定的社會羣裏，是可以創造出若干「典型」的。由於作者從各個不同的角度去進行「典型化」的工作，也由於人物底個性（個人的物事）是多樣的，每一個典型特別強烈地表現了那個社會羣底特徵底某一側面。舉一個簡單的例子：假使我們寫個農民劇，劇中的農民都是典型的農民，然而，他們却並不是（也不應該是）模樣，舉動，神情完全一樣的；他們有的特別喜歡說話，有的特別胆小，……（這是就個人的物事來說）。他們雖然都具有農民底特徵，但

是有的在「迷信」這一方面特別表現得強烈；有的在倔強那一方面表現得特別強烈……（這是就社會底物事而言）。總之，他們都是典型的農民，然而並不是「一模一樣」的農民。

（二）運用「典型」的方法，大體可以有兩種：一種是在同一劇中創造幾個對立的「典型」，運用這幾個對立的「典型」的對比，相互增強彼此的明確性，深刻性。另一種是在同一劇中創造幾個相同的典型，運用這幾個相同的「典型」，相互襯托。

比方，「水滸」裏的宋江和吳用是相互襯托的「典型」，宋江和李逵是對比的「典型」。

二

關於「典型」底諸問題，前一段有了比較詳細地討論。這一段，我們提出「羣衆與配角」這問題來討論一下：

有些人常常把劇中底羣衆當做配角看待，因此，常常極不謹慎地去處理他們。

其實，羣衆與配角是有分別的！雖然有時劇作者確實口給他們佔了配角的地位。

配角是指在劇中發生很小的作用的人物而言的；比方，曹禺先生底「雷雨」中底老僕人，除了在兩兩次過場中出現一下以外，在劇中並不佔甚麼地位。劇作者對於這樣的人物，自然沒有費

大氣力去描寫他的必要。

至於羣衆，却不能也如此看法。劇作者在劇中用進這層一大批人物，是不應該只拿他們來跑跑過場，或者湊湊熱鬧，擺擺威風的。反過來說，劇作者應該是——也必須是爲了某種必要——拿他們來象徵或者表示一種力量，才把他們用進劇中。比方像「怒吼吧，中國」這個劇本裏，有很多不說話，或者只有幾句話的人（羣衆）；劇作者用進這一羣人，不是拿他們當配角，而是拿他們這一羣來代表中國底勞苦大眾，拿他們這一羣來代表中國人民反抗侵略的巨大的力量。

像「怒吼吧，中國」底作者這樣運用羣衆的方法和動機，是正確的，值得學習的。

再說一遍，羣衆不是配角，劇作者要麼不寫羣衆，否則，就不應該把他們「配角化」，而應該正當地，合理地去運用他們；這樣才不是浪費人物。

三

這裏，接下去應該討論到「不浪費人物」這一原則了。

「不浪費人物」這不僅是指羣衆而言，任何樣的人物，劇作者都不應該浪費的。

所謂「不浪費」是說，凡是不必需的人物，半個也不要。反過來說就是——用一個人物，一定要是「確有必要」，「非有不可」。

總之，不論是爲了不破壞你底作品的完整，或者爲了演出便利，你都應該儘量節省人物，——「非必要不用」，「非確實在劇中發生較大的作用不用」。

四

最後，我附錄一份創造人物的計劃表，以供讀者參考——

「姓名：×××

年齡：×××

教育程度：×××××……

家庭環境：×××××……

社會環境：×××××……

所處的時代：×××××……

思想：×××××……

心理上底特徵：×××××……

性情：×××××……

信仰：×××××……

特殊習慣：×××××……

特殊嗜好：×××××……

身體底特徵：×××××……

像貌的特徵：×××××……

習慣用語（或口頭禪）：×××××……

習慣動作：×××××……

態度（工作的，處世接物的）：×××××……

親屬的情況（父母，兄弟，夫妻，子女）：×××××……

接近的友人：×××××……

劇前的活動：×××××……

劇中的活動：×××××……

劇中的地位：××××……

劇中的結果：××××……

與其他劇中人的關係：某甲——……

某乙——……

某丙——……

某丁——……

你希望他獲得觀衆的同情或者貶責：××××……」

第七節 結構

舞台上表演一樁事件，和在茶館裏說一段書，在技術上是各不相同的。在茶館裏說書，因為沒有時間空間及物質條件……等的限制，可以從「自從盤古開天地」說起，一步一步地，瑣瑣碎碎地，從頭至尾地花上三個月功夫把它講完。在舞台上表演一段故事，既需要受時間空間的限制，物質條件的限制，又需要受人底限制以及純劇藝術底本質上底許多限制。因此，劇作者一定得

根據這些限制來剪裁，配置材料——儘可能集中時間地點，儘可能刪去次要精彩的部份，儘可能收取和保留最精彩最重要的部份；而且還必須運用一種「戲劇的」方法來說出這事件。

關於材料的選擇，前邊已經討論過了；這一節我們專門來討論說出事件的「戲劇的」方法。所謂「戲劇的」方法就是戲劇底結構。結構不是每一個劇本都相同的，它除了必須適應劇底諸條件，還必須適用於某一特定事件的。

劇本底結構主要的包括了兩個部份，一是分幕，一是全場。分幕分場的工作底目的，是決定說出故事的方法和次序的。

(一) 分幕——

爲甚麼要分幕？第一、用幕來表示時間和季節的更易。讓觀眾覺得從前一幕閉幕到後一幕開幕道其間已經經過了數小時或者數日，數月。比如第一幕是三天以前，第二幕是三天以後；或者第一幕是夏天，第二幕是冬天。第二、用幕來表示地點的更易。比如，第一幕在張先生家裏，第二幕在王太太臥室裏；或者第一幕在上海，第二幕在桂林。

不需要有這麼變動的，就不必分幕——獨幕。假使只需要有一個短的時間的中斷的，也不必分幕，可以在一幕中用燈光的暫減來表示（術語叫着 Dark Change——暗轉。）

歸根結底地說，分幕是劇作者處理故事的一個方法——把過去的事件擺在幕前，把次要的（不必要放在台上的）事件擺在幕間，把精彩的事件擺在幕中。台上閉了幕，而事件並不是完結了或者中止了，還是在進展，不過進展不必在台上做出來而已。預與說書的先生們用的「一宿無話」或者「二人各自準備去了，暫且不表」一樣的。「一宿無話」其實是有話，只不過是不必去說它；「各自準備去了」其實也一定是有不少花樣，只不過是不必要先告訴或者完全告訴聽衆而已。

分幕沒有一定的規則，莫數也沒有一定的限制，完全視事件本身底繁簡，時間地點的更易；這些實際情形而決定。

多幕劇底第一幕是比較難寫的。因為它是事件的開始，它負有大部份的敘述和介紹的責任——人物，幕前的故事，人物的關係，都需要在第一幕裏交代出來；不僅此，它還必須暗示出事件今後的發展。所以，第一幕必須寫得「明白」，「清楚」。而且，正因為它只是事件的開始，你必須不使它枯燥，沉悶。

最末一幕是事件的結束，這一幕應該寫得特別乾脆，簡練——糾紛的頭緒一過，馬上就結束，不要拖泥帶水，畫蛇添足。結束得乾淨，觀衆才能獲得一個明確的結論。

小仲馬說過：「頭一幕清楚，末一幕短，全劇要有趣味。」

(二) 分場——

每一幕裏邊還要分場的。分場爲的是決定說出事件的次序。「場」以人物底出進爲根據——進一個人物（或幾個人物）算一場，出一個人物（或幾個人物）算一場。

「場」大體可以分成三種：

第一、敘述場——說明劇前故事。介紹人物，時間，地點，及暗示事件今後的发展。

第二、過場——銜接前後兩場，混延時間。

第三、主要場——劇中主要行動底展開，頂點，結束。

敘述場是負有介紹和說明以及暗示的任務的，需要特別清楚，明白。而且，因爲它本身不是行動，不易引起觀衆的興趣，所以特別要求簡短，生動，活潑；使觀衆在不知不覺中接受你底敘述和介紹，感覺到你底暗示。

過場是一種承先啓後的過渡場面，它本身毫無精彩可言，所以必須特別簡短。

主要場是劇本中精彩最重要的部份，劇中糾紛衝突的發展和全劇底頂點都包括在這種場面裏邊。因此，這些場面是觀衆最愛看，最要看，也最必須看的。因此，你必須使全力地，謹慎地來

處理它們。

一齣戲或者一幕戲是很多「場」組成的，數目依據實際情形決定。

「場」的編排方法沒有一定，這完全由劇作者視實際需要。通過自己底「藝術匠心」來決定。只要你覺得怎樣能使你底故事說出得精彩而且適合劇場需要，你就可以怎樣編排它們底次序。

「場」分定了以後，還應該決定全劇及每一場底高低，輕重，長短，快慢。

所謂高低，是說無論幾幕劇，它從開始到結束，總是成曲線——如水波浪那樣進行的。全劇有全劇底起伏，一場有一場底起伏。這與音樂的樂曲一樣。

除了高低，還有輕重（力量），快慢（進行速度），和長短（時間的久暫）的。全劇有，每一場也有。大體提出幾個原則來——

（一）敘述場——A、介紹劇中故事的，時間多半長，速度多半慢，力量多半輕；爲了清楚。B、劇中間的敘述場，時間多半短，速度多半快，力量多半輕，爲了不使觀眾厭煩。

（二）過場——時間多半短，速度多半快，力量多半輕，因爲這不是重要場面。

（三）主要場——時間多半長，速度多半較快（悲劇有時較慢），力量多半重。因爲這是觀眾想看的。

以上，只是些原則，並不是法律。劇作者爲了適應實際情形的需要，可以自由地變換方法。最後，我提出「頂點」來解釋一下——

頂點是劇中底料紛衝突發展到最高一點，是全劇的高潮；這時候，主要人物底情緒和觀衆底情緒也必定是昇到了最高度。頂點一過，事件就接近結束階段了，戲就快完了。頂點不會在全劇底前半的，普遍總是在全劇底三分之二以後——五幕劇底第四幕，三幕劇底第三幕前半部，獨幕劇底三分之二以後。

第八節 劇 詞

「劇詞」又叫着「對白」，就是劇中人說的話。

戲劇也是語言的藝術，它底故事是依靠「對白」說出，也是依靠「對白」發展的。「對白」是組織戲劇，完成戲劇的最主要的工具。戲劇之所以又名話劇，就正說明戲劇是離不開「話」，而且憑藉「話」作傳達工具的。

「對白」在劇本中本身就是一種「動作」，它不是死板的敘述，也不是死板的問答，更不是

毫無意義的家常便談。

關於劇詞（對白），我們分幾方面來討論：

一

每一句「劇詞」和每一段「劇詞」，都不應該是毫無作用，毫無意義的；即便是「劇詞」本身沒有顯明的意義，然而對於劇情的闡明和發展，對於性格的闡明和發展，也一定應該有意義有幫助。因此，劇作者寫劇詞時，必須考慮——

- （一）這一句或者這一段劇詞，是否最能幫助說明故事？
 - （二）這一句或者這一段劇詞，是否最能幫助闡明性格？
 - （三）這一句或者這一段劇詞，是否最能暗示劇中人的情緒，心理？
 - （四）這一句或者這一段劇詞，是否最能表現劇中人的身份與年齡？
 - （五）這一句或者這一段劇詞，是否最能表現劇中人的職業與教育程度？
- 劇作者必須考慮上邊的幾個問題，根據上邊的幾個問題來創製劇詞，來審查寫好的劇詞。

進一步說，劇作者寫「劇詞」時必須注意到——

(一) 劇詞與劇中人的關係吻合——長官對部下，父親對兒子，或者部下對長官，兒子對父親，……他們底口吻，用語，都不會一樣的。比方，某一件事需要對方馬上辦好，若是長官對部下，他可以直截了當地說「×同志，這件事請你馬上辦好」，若是部下對長官，一定會很客氣地用商榷詢問的口氣說「這件事，對方催得很緊，你看是不是可以提前解決」。若是父親對兒子說，他連「請」字也不必用，「×兒，這件事馬上替我辦好」，若是兒子對父親，也用不着那麼兜圈子「父親，這件事請你馬上替我辦好」。(以上不過是隨手舉的例子，不是當做「標本」的，下均同此)

(二) 劇詞與劇中人底職業吻合——商人，教授，軍人，工人，農人……他們說話是不相同的。一句俗話「三句不離本行」。比方同是安慰一個參加球賽失敗了的球員，商人說：「無所謂，有賺錢的日子，也有賠本的日子」；教授說：「運動的目的鍛鍊身體，不是搶奪錦標，勝負是沒有關係的」；軍人說：「這算甚麼，勝敗乃兵家常事，比方，我那年參加……」。

(三) 劇詞與劇中人年齡吻合——老年人，中年人，青年人，小孩子，他們說話也不相同的。這可以不必舉例了。

(四) 劇詞與劇中人底性別吻合——男人說話與女人說話，在語氣和用詞上，也有不相同之處的。

(五) 劇詞與劇中人底教育程度吻合——沒有受過教育的人，小學生，中學生，大學生，學者，思想家，……他們說話時的語氣和用詞，也不全然一樣的。

(六) 劇詞與劇中人底思想吻合——悲觀的人，樂觀的人，「無所謂」的人，……他們說話的語氣與用詞，也不全然一樣的。

總之，劇作者應該注意到一個最重要的原則——「甚麼樣的人說甚麼樣的話」，工，農，學生，官吏，軍人……他們各有自己底「說法」的，雖然他們所要表示的意見一樣。

三

「語氣」分下列數種——

(一) 敘述事件的，例：「他今天發了一天脾氣，後來跟老王打起來了」，「這花園從前是姓張的私產，後來賣給我們老爺了」……

(二) 質問的，例：「你爲甚麼要亂造謠言」，「你爲甚麼不早說出來」……

- (三) 要求的，例：「無論如何請你放了他」，「請你還給我吧」。
- (四) 命令的，例：「馬上送去」，「把書闔起來」，「大家注意我的話」。
- (五) 調笑的，例：「喲，你瞧那股子勁呵」，「過來，讓我香香面孔」。
- (六) 侮謔的，例：「你是個甚麼玩意」，「對不起，我認不得你」。
- (七) 肯定的，例：「這樣做是對的」，「絕對不能改動」。
- (八) 熱情的，例：「我愛我底國家」，「我不會忘掉你的」。
- (九) 興奮的，例：「快看，中國底飛機」，「我們打勝了」。
- (一〇) 拒絕的，例：「我不能這樣做」，「請你另外找人玩」。
- (一一) 猶豫的，例：「我得考慮一下」，「恐怕不能那麼順心吧」。
- (一二) 撒嬌的，例：「我不囉」，「你瞧你們男人底嘴喲」。

四

最後，我提供幾回寫劇詞應注意的原則——

- (一) 甚麼樣的人說甚麼樣的話。

(二) 在甚麼情形之下說甚麼樣的話。

(三) 劇中人不是在唸文章，不是在演講，是在「說話」。

(四) 是「人」在說「人」說的話。

(五) 是劇中人在說話，不是劇作者在說話。

(六) 讓觀眾覺得「在這種情形之下這種人應該說這樣的話」。

(七) 不必要的話，一句也不要說。

(八) 讓觀眾一聽就懂得你這話底意思。

應該附帶提出來說的，是——

劇作者應該經常地從事搜集語言的工作，地點不論工廠、農村、兵營、茶館、妓院……；對象不論工人，農人，苦力，妓女，商人，學生，老太婆，官吏、學者……。凡是發現最能代表某種人的（思想，習慣，身份，教育程度，職業……）語言，馬上就紀錄下來。

「劇詞」不是未經製造過的語言，是通過劇作者提煉，整理，創製過的藝術的語言——舞台語。

第九節 怎樣抓住觀眾

戲是給觀眾看的，劇作者自然應該懂得「怎樣抓住觀眾」。

怎樣才能抓得住觀眾？

第一、劇作者必須理解觀眾——

(一) 無論一個什麼樣的人，當他單獨生活或者跟少數人相處的時候，他底行動多半是經過理智的考慮而後發生的。這種經過個人理智的考慮而發生的行動，是完全屬於個人的。可是當他參加到一個羣衆的集團裏面去了以後，這種個人底理智就會逐漸減退。一切的行動多半容易受感情的支配，尤其受羣衆底感情的支配。(這種情形政治團體裏面比較例外，因為政治工作不是純感情的，需要通過理智的批判的，而且需要理論基礎的)。在普通性質的團體裏或者在普通的羣衆堆裏，個人多半是短於理智，偏於感情的，他們不喜歡考慮，很容易相信人家底意見。尤其劇場裏的觀眾，更特別富於感情，特別容易相信舞台上底任何指示，缺乏正確的批判意識，除了舞台上底表演過於缺少可能性以外，觀眾永遠是隨着劇中底情感的起伏而起伏，劇中底同情而同

情，劇中底褒貶而褒貶的。

這是第一種特質。

(二)當觀眾看一個戲的時候，只要他對於這個戲感到了興趣，他一定會自然地把劇中人分成「好」「壞」兩邊的；他也一定會把同情寄托在他認為「好」的那一些人身上的；因此，他也必定關心「好」的那些人，希望那些「好」的人勝利，得到好結果。這種心理，總是根據他們以自身所屬的社會層為基礎的批判作標準的。

這是第二種特質。

(三)白朗提爾(F. Brunetiere)曾經說過：「戲劇的本質，是人類意志的鬥爭。……沒有鬥爭就沒有戲劇。」他這個理論，是從羣衆底心理方面探索得來的。羣衆為什麼喜歡看比賽球？為什麼喜歡看打架？為什麼喜歡看鬥蟋蟀？為什麼喜歡看鬥鷄，鬥牛？這都是由於觀眾心理上有愛好鬥爭的特質。所以，要想使觀眾對於戲劇感到興趣，非得注意到觀眾愛好鬥爭的這一點心理不可。當然，我們所謂的鬥爭不是指鬥牛，比球而言；我們所謂的鬥爭是着重在情感的鬥爭，思想的鬥爭，社會的鬥爭……。

這是第三種特質。

(四)我們在日常生活時，遇着一件並不太切身的悲慘的事，很少流淚的，最多心裏隨着那件事感傷一下而已。遇着一件可笑的事，也很少放聲大笑的；最多微笑一下而已。然而在劇場裏邊却不然，當台上表演着一段悲慘的故事的時候，我們馬上就覺得難過，甚至於流出淚來。即使是沒有流淚，可是只要一發覺鄰座的人在拭淚，我們也往往禁不住地流出淚來。當台上表演一段可笑的故事的時候，那怕這故事，我們平日並不覺得可笑，我們仍會被引動得發出笑聲來。假使突然有一兩個人大聲一笑，馬上其餘的人就會哄堂笑了起來。爲甚麼在劇場裏容易流淚也容易大笑呢？爲甚麼鄰座拭淚會引動我流淚，人家大笑會引動我大笑呢？

這就是因爲在羣衆堆裏容易受感情傳染的緣故。羣衆堆裏底感染力量，是比傳染病還要大，要快的。

這是第四種特質。

(五)觀衆是愛好新奇的，只要是新奇的事物，他們總會感到興趣的。這是由於羣衆都有一種喜新厭舊的心理。

相反地，觀衆也都非常保守的。任何一件新的事物，都很容易爲觀衆所接受的。

這兩個說法似乎很矛盾，其實是統一的。正因爲他們太保守了，他們需要新的啓示，新的刺

激；然而也正因為太保守了，又易於接受新的啓示和刺激。農民羣衆不滿意自己底現狀，需要新的生活，這是一種現象；但因為他們本質上具有極強的保存性，他們不易獲得新的生活，而越是得不到就想得得到，這又是一種現象；這兩種現象是矛盾的而又統一的。比方我們在農村中演劇，即使舞台表演的全是大都市底生活現象，農民會全然不能理解；相反地，即使我們在舞台上表演的完全是極平凡的農民底日常生活，他們又會全然不感到興趣。所以，我們需要給他們新的啓示，新的刺激，而又不能離開他們所熟習的生活。

這種矛盾的統一，是他們底第五種特質。

以上是討論觀衆心理上的各種特質。下邊，我們再繼續討論觀衆底性質和其他：

(六) 劇場裏的觀衆，是非常複雜的，有學生，有老太婆，有教授，有商人，有工人，……。戲劇需要在同一時間之內感動這些不同的人。

雨東 (Victor Hugo) 在 Ruy Blas 這書底序文裏會說過：「劇場裏的觀衆，可以分成三種：一種是思想家，這種人要求性格的描寫；一種是婦女，這種人要求感情的刺激；一種是普通羣衆，這種人要求動作 (Action)。」

黑米爾登 (Clayton Hamilton) 曾補充過雨果底說法，他說：「然而動作又要比感情更重要

羣衆又較之婦女重要。……即是在一般劇場中，婦女較之思想家重要，羣衆又較之婦女重要。……」他這種說法是更進一層的；他底意思是說：婦女比思想家多，普通羣衆比婦女又多；所以戲劇應該特別注意劇場裏底普通羣衆和婦女。

大家千萬別誤會了，引這兩段話是爲了分析觀衆底性質的，不是指編劇技術而言的；性格的描寫，在編劇上還是重要的。

(七) 在一個羣衆的集團裏，羣衆底要求是有一個共同的傾向的。而各個集團底羣衆要求，又是各不相同的：政黨底羣衆，信仰主義，要求政治上經濟上的改革；學校的羣衆，要求學識方面的滿足；劇場底羣衆，却是意識地要求娛樂的。

我想，這一點，是不需要我們加以解釋的。很少有人到劇場裏來，是專爲了受教育，或者有甚麼別樣的；除了特殊的例外（戲劇工作者）。

我們不能忽略這一點的，忽略了這一點，我們會被觀衆打倒。注意觀衆要求滿足娛樂的目的，這是一個原則；可是我們得保留另一個解釋：就是——觀衆底滿足娛樂的要求背後，總歸撐持着政治性的。我們這裏所謂的娛樂，不是「享樂」。因此，這滿足娛樂的要求，也有矛盾存在其間的。

(八) 因為上述的解釋，我們再提出觀衆底需要和愛好來討論——

觀衆底性質不同，因此，他們底需要和愛好也不相同。而且這裏所說的愛好和需要也不是一件東西，愛好是愛好，需要是需要。

美國觀衆愛好肉感的，浪漫的戲劇；德國觀衆愛好戰爭的強有力的戲劇；中國觀衆愛好倫理的，悲哀的戲劇；這些愛好都是決定於觀衆底生活的。

需要與愛好不同，中國內地還停留在半封建的社會裏，他們因此愛好倫理的悲劇；然而眼前他們所需要的，却絕不是這種戲；他們所需要的是：如何解決他們底生活的，如何解決國家底生存的，如何解決人類底糾紛的戲劇。假使我們專注重觀衆底愛好，就是毒害觀衆，摧殘戲劇。

第二、劇作者所寫的劇本，必須做到下列數點——

(一) 真實：

所謂真實，一方面當然是要求你所描寫的人物和事件本身真實。另一方面你還得顧及到你所描寫的人物和事件觀衆看起來是不是感覺到真實——是不是「可能」，是不是「必然」。凡是觀衆認為不可能或者不必然的人物和事件，觀衆是不肯相信，是不感到興趣的。相反地，倘若他們覺得你所描寫的人物確有其人，人物底每一行動都可能，都必然；人物底結果和事件底結束都合

理，都可能，都必然；那麼，他們才肯相信，他們才會感動，他們才會寄以同情，或者予以貶責。

所以，你倘若希望你底戲能使觀衆願意地，滿意地看下去，你必須做到——劇中底事件的發生，發展和結束，都合理，都必然，都可能。劇中底人物的性格和行動，也都合理，都真實，都必然，都可能。

(二) 趣味：

這裏所提出的「趣味」常常被人誤解了。他們以爲所謂「趣味」，就是引觀衆發笑。由於這種不正確的見解，產生了一種頗危險的流行病——要「噱頭」。這種流行病犯得最利害的，有兩種人：一種是剛學寫戲的人，他們盲目地接受了「趣味」這個原則，認爲戲之成功與失敗，就在乎觀衆底笑與不笑，於是，無論在什麼戲裏邊，都加上「噱頭」，無論在那種情境之下，都要上「噱頭」，甚至於在沒有提筆之先，就大量地搜集些「噱頭」資料，一邊寫，一邊就把「噱頭」往裏裝，這樣專賣「噱頭」的結果，觀衆當然是張口狂笑了。可是除了笑，觀衆還能得到些什麼呢？作者底收穫又是什麼呢？此外，還有一種人，也是拚命注意「噱頭」的，那就是以牟利爲目的的劇作者，他們爲了要賣錢，不能不盡力設法討好觀衆。因此也就把「噱頭」當做唯一的法寶

·當然，一般的觀眾、鑑別藝術的能力都很差，你能讓他開心，他沒有不滿足的。然而，我們就是爲了滿足觀眾尋歡取樂的欲望而寫作嗎？

在我們解釋「趣味」之前，特別提出「趣味」與「噱頭」的區別來，爲的是使青年同志們知所警惕。

下邊，說到我們要提出的「趣味」——

我們所謂的「趣味」是與「噱頭」不一樣的。要「噱頭」是迎合觀眾底低級趣味。我們是說：「一個戲，假使希望觀眾能不吃力地接受的話，應該寫得活潑、有趣，生動一點。」

一部戲，不是一篇演說，不是一篇論文，戲劇是藉「情」的方式將作者底思想傳達給觀眾的一種藝術。假使我們把它寫得像一篇嚴肅的論文，那末，這已經離開了藝術領域了。

怎樣才能把劇本寫得生動、有趣，活潑呢？我們底答覆是——

A、絕對避免論文似的平鋪直敘。

B、絕對避免說教似的長篇大論。

C、絕對不用絲毫理論的講解，理智的分析。

D、必須用行動來打動觀眾，而且必須用具體的豐富的感情來挑起觀眾感情底共鳴。

換句話說：舞台上只許看見豐富曲折的感情的活動（理智是含藏在感情的體內的）。

假使我們做到了上述數點，那末，所獲得的效果，一定是觀眾真情的共鳴，決不是低級的發笑。

當然，我們並不反對引發觀眾合理的，有意義的笑聲呵！

（三）明白：

除了有趣味，還應該注意到「明白」，所謂「明白」，不是說把主題直截了當地拿出來，也不是把劇情弄得非常單調。我們需要有豐富的感情，曲折的情節；可是越是豐富，越是曲折，越該特別注意到「明白」。戲寫得不「明白」，觀眾也就看不「明白」；無論你化費多少精力，情節編排得如何曲折，感情配置得如何豐富，結果還是等於白寫。

要「明白」，應該注意到下列三點——

A 主題顯明——主題是一個劇本的核心，也就是劇作者所要傳達給觀眾的主要的一件東西。主題不顯明，觀眾看後一無所得，結果等於沒有看；你自己當然也就等於沒有寫這個戲。要想主題充分地顯露，應該使你底題材與主題配合，統一起來。更具體地說，應該使你底故事，人物都爲了闡明主題而存在。

B 重複與點明——看戲和看書不同，看書的人，假使看到後邊忘了前邊，他可以翻過來再看。看戲沒有這樣方便。過去就過去了，翻不回來。所以，我們爲了不讓觀眾忘掉劇中底主要關鍵，必須利用「重複」這個技巧。大凡一個重要關鍵——無論是事物或人，我們都應該再四「重複」，讓觀眾得到一個極深的印象。

此外，就是「點明」。所謂「點明」就是把你認爲重要的故事的某一部分，某一個人物，或者某一件東西，清清楚楚地向觀眾交代一番。有一位大戲劇家曾經說過：「當你要做一件事以前，你應該告訴觀眾，『你要做了』；當你正在做那件事的時候你應該告訴觀眾，『你在做了』。當你做完那件事時，你還得告訴觀眾，『我做完了』。」他這段話底意思，就是說，你應該處處交代清楚；正與魔術師之對於看客一樣，你越交代得清楚，他們越感到興趣，也越可以爲真。

(四) 簡練：

前面說過：一個最成熟的作家，才有狠心捨棄材料的魄力。這說法是可以與「簡練」參看的。

我們所謂的「簡練」，不是簡單。「簡練」底真意是「不多不少，恰到好處」。龐雜並不能表現力量，簡而且鍊才是真的力量。比方「說話」也是如此，「言多必敗」這是形容雜亂無力的

。真正會說話的人，只須三言兩語，就出顯斤量來了。

劇本想寫得「簡鍊」，主要地需要作家的寫作修養高深。一般的原則是——

A、不囉嗦——避免不必要的重覆，冗長。

B、不浪費——不用一個廢人，不說一句廢話，不加上一個不生大作用的穿插。

C、永遠保持緊張，不使觀眾底情緒之懈。

總之，戲是給觀眾看的。因此，當觀眾進入劇場以後，我們必須不使他感到沉悶，乏味，甚至中途退卻。我們所謂的「抓住觀眾」，不是迎合觀眾底低級趣味，也不是用理智來征服觀眾。而是用動人心魄的「感情」來吸引住觀眾。

想達到吸引觀眾的目的，除了必須做到——真實，有趣味，明白，簡鍊四點以外，還應該注意到下列兩點——

(一) 避免過度的刺激觀眾——觀眾底感情的昇降，是與寒暑又一樣，有限度的。假使你劇激得他們底感情高昇到限度以上，他們馬上會因為過度緊張而感到疲勞。感情會馬上降到零度。所以，劇作者運用感情時，切忌過度刺激觀眾，不然你會落一個空。

(二) 感動勝過刺激——僅只刺激是一種外在的，膚淺的，表面的。不易持久，不可能產生

巨大的力量。你希望取得深刻久遠的効果，你希望發生巨大的力量，應該用感情來打動觀衆。情，應該把你底感情送到觀衆底心底深處去。千萬不要用膚淺的行動去刺激觀衆。

第十節 感動與刺激

前面會說過我們應該感動觀衆，不要去刺激觀衆。這個原則，當然是完全對的。在這裏，我們要討論的，是如何感動觀衆的方法問題。

先舉實例來談——

讀者們一定看過「夜半歌聲」(影片)或者「勿釋死」(話劇)這一類的偵探戲的。這種戲底劇情，多半是：「某地發生一件慘案，大家都不知道兇手是誰。經過某偵探多方的偵查，其間發生很多嚇人聽聞的波折，遭遇很多稀奇古怪的困難。結果，兇手捉住了，於是案情大白。」觀衆看這樣的戲，照例是被嚇得提心吊胆，而且從一至尾都如墮五里霧中的。這原因，就是因爲劇情底發展，完全出乎觀衆意料之外，觀衆只是被你莫明其妙地緊抓着，一直等到案情大白，才吐出一口悶了幾小時的氣來。這種技巧在編劇底術語中叫「出奇」(Surprise)。這樣的戲所收

得的效果是——觀眾底驚訝，恐怖，興奮，揣測。結果——恍然大悟。

另外有一種戲，不像前者那樣，把劇底發展前途瞞着觀眾。它把劇情底發展清清楚楚地讓觀眾知道，可是不讓劇中人知道。比方「雷雨」中周萍與四鳳，觀眾知道他們是兄妹，知道他們底戀愛會得到一個悲慘的結果。但是這兩個劇中人自己不知道，他們只是盲目地向不幸的路上走。在這種情形之下，觀眾一定特別同情他們；他們越是親密，觀眾越走難過。當這對不幸的人墮入不幸的網中去的時候，觀眾一定會感動得流下淚來。看這種戲的觀眾，不會被刺激得麻木了的。他們很清醒，他們明明知道事件底發展和結果。他們好像身歷其境似地爲當事人惋惜，難過。這種技巧，在編劇中底術語叫做「緊張」(Suspense)。

這兩種方法不同之點在那裏呢？前者是用的「刺激」，後者是用的「感動」。

「刺激」和「感動」究竟那一種方法好？

讀者們，我問你——馬戲班底表演，是那樣驚心動魄，是那樣危險萬分；可是當你看過這種表演以後，你會覺得你被那些翻秋千的人感動了嗎？你會覺得你被那些「三上吊」的人感動了嗎？相反地，當你看到一個你最親密的人平凡地死去的時候，你會流淚嗎？你還是覺得心裏真正難過，還是僅僅覺得是一個刺激？

我相信讀者一定是覺得平凡的人的死比那種驚心動魄的玩意，深淵得多，感人得多。因為一個是外在的刺激，一個是內心真情的打動呵！

在這裏，我向讀者們提出一個意見——

「出奇」對於觀眾是一個表面的刺激，它只能滿足觀眾的好奇心，而「緊張」卻可以做到真正感動觀眾心靈的那一步。僅滿足觀眾底好奇心，觀眾會馬上忘掉你，他們不會給你絲毫同情的。「茶花女」和「泰山歷險記」同是好萊塢底出品，而最叫人難忘的是「茶花女」，不是「泰山歷險記」，最叫人同情的是「茶花女」（馬喀里脫），不是泰山。因此，你應該採用「緊張」這方法，這樣你才有獲得人們純潔，崇高的同情的希望。

具體地說，想感動觀眾，你應該注意到——

- (一) 不欺騙觀眾。讓他們知道你底故事底開始，發展，和結束。
- (二) 不戲耍觀眾。
- (三) 創造出典型人物。
- (四) 留意你底故事的真實性，深刻性，完整性。
- (五) 讓觀眾如「身歷其境」，讓他們底心情走入劇中來，隨着你底劇情進展，起伏。

第十一節 修改劇本

修改劇本，除了在紙面上着手，還有兩個最好的機會——

(一) 藉排演時修改：

劇本底不受處，有時候在紙面上不容易發現的。可是一經排演，不妥之處就會顯露出來。比方，敘述太長，你也許在紙面上不覺得；可是當演員唸給你聽的時候，你就會感覺到了。

所以你爲了修改劇本，必須參加最初幾次的排演。在幾次排演中，你可以找出——

- A、每一場戲底長短是否恰當？
- B、劇詞是否「上口」？
- C、人物底性格是否明顯？完整？
- D、劇詞是否嫌冗長？
- E、劇詞是不是一聽就可以懂？
- F、全劇是否動人？

G、主題是否明顯？

(二)根據觀眾底反應修改：

觀眾底反應，是劇作者修改劇本的可靠的根據。因此，劇作者應該在劇本上演時，特別去紀錄觀眾底每一反應，以便作為修改劇本的根據——

A、觀眾懂不懂？甚麼地方不懂？爲甚麼不懂？

B、觀眾感不感興趣？爲甚麼感興趣？爲甚麼不感興趣？那些地方不感興趣？

C、觀眾是否受感動，那些地方沒有受感動？爲甚麼不能感動觀眾？

D、應該笑的地方，觀眾笑了沒有？爲甚麼不笑？

E、應該流淚的地方，觀眾流淚沒有？爲甚麼不流淚？

F、觀眾有相反的反应沒有？爲甚麼會有的？

G、觀眾有不安靜的時候沒有？爲什麼會不安靜？

H、觀眾有中途退場的沒有？爲什麼會中途退場？

以上幾點，是必須根據記載觀眾底反應的紀錄來詳加研究的。這樣，不僅可以作為你修改這個劇本的根據，還可以留作將來寫戲的參考。

第二章 導 演

第一節 導演者的任務

戲劇藝術是一種「集體的藝術」，它是依靠許多人分工合作來創造，來完成的；它是一種集體力量 表現。

假使我們拿作戰來比擬表演工作，那麼，參加勾造和完成表演工作的許多人，應該是一支有組織的現代化的軍隊。在這隊伍裏，劇作者擔任的是草擬作戰計劃——寫劇本——的工作；舞台裝飾家擔任的是佈置作戰環境——設計和製置布景、燈光、服裝、效果，……的工作；演員擔任的是實際作戰——表演——的工作。劇作者是參謀總長，舞台裝飾家是工兵和運輸兵，演員是士兵。這三部門工作者各自站在自己底崗位上盡最大的努力從事自己所擔負的任務，爭取最理想的高度的戰果。

作戰是有一個總的目的。一支軍隊雖然包括了各部門的官兵，雖然要求各個部門工作人員努

力完成自己底任務，各自站在本位上盡力地發揮自己底威力；然而在他們之間假使沒有一個組織者，沒有一個統一的指揮人，他們——各部門之間，會因了各自的過分地發展，相互抵消作戰的威力。換句話說，一支軍隊，除了必須要有健全的各種官兵，除了要求各部門發揮最大的威力；還必須有一個統率各部門的強而有力的指揮官；這指揮官一方面督率各部門，指導各部門工作，另一方面站在統帥的地位，指示各部門朝着總的目標前進——統一各部門的步驟，消除各部門的矛盾。

在戲劇藝術的隊伍中，也和普通軍隊一樣，不僅必須具有健全的寫劇，裝飾、表演這三個部門的工作人員，還必須有一個統一的指揮官來消除各部門因為各自發展所必然發生的矛盾。來統一各個部門的創造，使他們趨向同一目標。

這指揮官就是我們普通稱呼的導演者；他所從事的工作，就是我們普通所說的導演。

具體地說，戲劇是綜合藝術，各部門在綜合的過程中，由於各自的創造，發展，必然地會發生矛盾。戲劇藝術的完成，是這些矛盾的統一；而使這些矛盾在一個預定的總的目標下統一起來，是導演者。導演者協助各部門進行創造工作，指示各部門正確的工作路線，把各部門的創造，在統一的手法之下綜合起來——或者說組織起來，使它們成爲一個整體；所以，導演者是戲劇

藝術的組織者，是綜合藝術的綜合者。他所使用的——組織的方法，叫做導演。

導演者究竟負責的甚麼樣的組織工作？

(一) 導演者底第一步工作，是把劇本介紹給舞台裝飾設計人與演員。所謂介紹包括兩方面：第一，幫助裝飾設計人與演員了解劇本；第二，統一他們對於這劇本的了解。

(二) 導演者底第二步工作，是協助並指導裝飾設計人進行這個劇本底設計工作；以及協助並指導演員了解他們所担任的角色與創造他所担任的角色。

(三) 導演者底第三步工作，是配置演員之間的輕重分量——調和並統一演員底創造（發展），使他們各盡所長，相互輔助，襯托。

(四) 導演者底第四步工作，是剪接工作——把每一場戲按照預定計劃緊密地，圓滑地接連起來，使它成爲一個完整的戲。

(五) 導演者底第五步工作，是調合並統一演員與舞台裝飾——包括布景，燈光，服裝，效果等部份，使他們融合成一個整體。

導演者底組織工作大體是上述的五點。任何一個戲不能不經過導演者底組織，凡是沒有經過嚴格導演（組織）的戲，不能也不會是一個完整的戲——完整的藝術品。

第二節 兩種制度

導演制度通常有兩種，一種是導演者絕對獨裁；另一種是導演者與其他工作者合作創造。下邊，我們分別來說明——

(一) 獨裁制度——採取這種制度的導演者，認爲自己是劇場中的至高無上的權威，把所有的工作者都當做表現自己的傀儡，工具，機器。除了自己，任何人不能自由創造，不許自由活動，不許有任何意見。一切都須聽命於導演者。

第一個劇場革命家戈登克雷就是一位主張絕對獨裁的人。他在他底名著：「On the art of theatre」裏曾經這樣說過：「……用一個以上的腦子去指揮一件藝術工作，是不可能的；如果我們不能在劇場內見到藝術品，這就是一個原因，雖然還有更多的原因。那麼劇場內爲甚麼會有這麼多當家的呢？那是因爲沒有一個人配做當家的；沒有一個人有創作和排演劇本的本領，沒有設計和監製布景服裝的本領，沒有寫作必要的音樂的本領，沒有發明所需要的機械和燈光的本領。沒有一個經理會把這些問題研究遍，這是西方劇場底恥辱。……」因此，他主張「一個導演者

必須是一個獨裁者——他認為劇場裏只有一個藝術家，那就是導演者。導演者應該是一個萬能的天才，對於戲劇藝術任何部門必須都有創造的才能，一切都由導演者斟酌；不僅此，他還主張廢去演員，用傀儡來代替。

梅耶荷德是一位絕對獨裁制的實行者。梅耶荷德劇院是除了梅耶荷德本人以外，誰都不許有主見，誰都沒有自由創造的機會。裝飾設計人得聽命於他，音樂家也得聽命於他，劇本也由他根據自己底意思自由刪改增添；演員更不用說了，不過是一具一具可以供他自由調遣擺佈的機器，除了模仿梅耶荷德以外，演員們沒有第二件工作。

這種導演者絕對獨裁的制度，是不對的，不合理的。戲劇是綜合藝術，是許多藝術家集體創造完成的藝術，不是單純的導演藝術——導演者個人底藝術。導演者好像一個樂隊的指揮，他固然是藝術家，可是僅只有一個指揮是不能完成音樂藝術的，必須有作曲家，演奏家與他合作。就拿支軍隊來說，指揮官固然是個負責統一指揮的人，可是假使沒有參謀人員、下級幹部，工兵，運輸兵，步兵，砲兵……的分工合作，假使不承認每一部門都具有獨特的功能，都具有同等重要的地位，假使不允許每一部門在總的作戰目標之下自由地，儘情地發展，這支軍隊是不能作戰，更不可能獲得勝利的。

總之，戲劇藝術是綜合藝術，導演者雖然是藝術家，劇作者，設計人，演員也是藝術家。每一部門的藝術家，在他們自己底範圍之內進行着各自的創造工作，戲劇藝術正是這四個部門的藝術創造的綜合的結晶。

所以，導演者雖然負責的是組織任務，然而這只是工作性質不同而已。他只是編劇作者，設計人，演員同等地位的藝術家，不是獨裁者。

(二)合作制度——採取這種制度的導演者，承認戲劇是綜合藝術，承認其他的工作者也是藝術家，承認別人有在自己底範圍之內，在總的目標之下的自由創造的權力，承認戲劇藝術是集體的藝術——是依靠集體底力量完成的。

因此，不在導演者自己底工作範圍之外去干涉，妨礙別人底創造：在自己底工作崗位上尊重別人底創造，接受別人底意見。更具體地說，導演者不是專憑個人底意見來命令別人聽從，而是與各部門共同商討，共同決定一個基本原則——對於這次演出的；根據這共同決定的原則，來執行自己底職務——處理全劇，協助別人創造。導演者對於其他的工作者，不是一個最嚴厲的暴君，而是一個良善的友人：自己有主見，同時也尊重人家底意見；導演者只要求全劇的統一協調，導演者只要求全體工作人員（自己也在內）底創造在一個總的目標之下（這目標是共同決定的）

統一起來。

蘇聯底華克坦戈夫劇場是採取的這種制度。華克坦戈夫劇場底導演者，在某一劇開始排練之前，約集全體工作人員（劇作者也出席）出席討論會，導演者在這會議裏提出自己底導演計劃，允許大家自由地表示意見。這計劃經過大家底認可，修正，接受以後，導演者就根據這計劃來執行。在執行的過程中，導演者與別的工作人員——特別是演員，仍舊經常討論着各種工作的進行。演員對於角色的理解，也是先經過自己底研究以後，然後提到劇院圓桌會議上去討論的。

不僅此，華克坦戈夫劇院決定劇本，也是經過全體投票的；假使有多數人不贊成這個劇本，就得放棄了重新再選擇一個。

總之，華克坦戈夫劇場，在演出的過程中，是集體創造的，是真正做到分工合作的。

合作制度是一種最合理的制度，它可以使每一工作人員各展所長，發揮最高度的創造才能；在這種制度之下產生出來的作品，是集各部門工作人員底優點之大成的完整的藝術作品。

在這種合作制度之下，一個導演者不僅應具有高超的本領，並且應具有對人處事和進行工作的良好態度，譬如（一）對自己工作認真，（二）對人家要謙虛，要尊重人家意見，（三）做事勿操之過急，（四）人事上要公正，（五）對演員能力應有真確估計，勿要求過高，（六）原諒

別人，（七）造成劇團中愉快的空氣，等等。具有良好態度，才能受人愛戴，信任，做起事來，也就格外方便，順手。

第三節 選擇劇本

選擇劇本這工作，在某些劇院或者劇團裏，是有一位專門担任選擇工作的——文學主任或者編選主任之類的職員負責的。可是大多數的劇院或者劇團，總是由導演者自己負責——特別是目前中國底劇院或者劇團。

不管是由別人選定，或者由自己選定，當導演者決定採納這個劇本供自己導演之用以前，終歸必須有一次週密地考慮，等到自己認為完全可用時，才決定採納。

導演者選擇和考慮一個劇本，並不是一件太容易的事，因為他必須顧及很多條件，他必須根據這些條件來選擇，考慮和決定。

導演者選擇和決定採納一個劇本，所必須顧及和考慮的條件，是——

（一）這劇本底政治影響如何？

所謂政治影響，包括了好幾方面：第一，這劇本是不適應時代的需要？第二，這劇本是不適應當前的政治需要？第三，這劇本是否具有正確深巨的教育意義？假使我們根據中國目前底環境來選擇劇本，我們必須考慮：這劇本是否有利於抗戰？這劇本是否有利於目前的政治號召——「加強團結」？這劇本是否有利於人民大眾？這劇本對於人民大眾是否能發生正確的教育作用？

(二) 觀眾是否能接受？

戲是演給觀眾看的，觀眾看不看得懂，是不是願意看？喜不喜歡看？這是必須事先估計一下的。觀眾看不懂，不願意看，不喜歡看的劇本，無論是一部多麼成功的巨著，無論是一部具有多深巨偉大的教育意義的劇本，你也不能固執地選定的，因為固執的結果是——失敗，是——白費精力。

(三) 你底劇場（或者你可能租借的劇場）是否適宜上演這個劇本？

這裏所說的劇場，包括了很多方面：第一，劇場底性質——營業劇場，普通禮堂，大學底附屬劇場，業餘劇場，上海大世界底附屬劇場，唱舊戲的劇場，或者鄉下底廟台劇場。劇場性質不同，所吸引來的觀眾與他們底接受的能力和興趣不同。第二，劇場和舞台的建築——式樣，尺寸，露天或者室內。圓形劇場，不適宜演普通的寫實劇，因為兩旁的觀眾不見舞台上底全部活動

：假使你演一個「演員與觀眾打成一片」的戲自然可以補救了。劇場的容量大，不宜演偏重於心理描寫細膩纖巧的戲，相反地，劇場容量小，不宜演粗線條的，或者羣衆場面的戲。鏡框式的舞台宜於上演寫實戲，三面坐觀衆的舞台（舊戲舞台）宜於上演古典戲，或者浪漫派的戲。大舞台宜於上演場面大，人多的戲，小舞台宜於上演小規模的，人少的戲。室內劇場可以上演普通而戲，露天劇場只能上演換景少，動作多，情節簡單的戲。第三，劇場的所在地——大都市，小城鎮，農村，工廠，兵營，街頭；所在地不同，觀衆不同。

（四）自己劇院或劇團底演員是否適宜演這個劇本？

這裏也包括好幾方面的：第一，演員人數够不够？演員底能力與經驗是否足能應付？演員對於這個劇本是否感興趣。

劇本的上演是必須用演員來表演的，演員不適宜演這個劇本，勉強拼湊自雖有良好成績。演員若大多數都不願意演這個劇本，勉強要他們演，也不會有好成績。演員人數不够分配，自然更談不上了。

（五）自己底能力是否能勝任？

導演一個戲，好像挑担子一樣，自己若力不勝任，結果會弄得吃力不討好。所以導演者在

決定採用某一個劇本以前，應該估計一下自己底力量——第一，自己底技術是不是够導演這個戲？第二，自己對於導演這一種戲（比方，莎士比亞的戲，或者羣衆劇，……），是不是曾經有過經驗——導過？看過？第三，自己是不是真正了解這個劇本？第四，自己對於這個劇本是不是真正感到興趣？假使幾個條件都合適了，你再決定採用；不然，還是以另選一個爲妙。

估計自己底力量時，必須很理智地檢討，考慮。不要欺騙自己。非到自己認爲真有把握時，不輕易冒險。

（六）劇院（或劇團）底人力，財力是不是够用？

這裏所謂的人力，是指演員以外的工作人員——前後台職員而言的。人力不够支配，是不必勉強動手的，不然，會弄得焦頭爛額，大家都忙得不可開交，而結果仍舊茫無頭緒。

財力不够够應付，也是必須考慮的。幹任何事都需要錢，特別是演戲，更是最花錢的事——做布景，製服裝，購道具，甚至於買一根洋釘，一盒火柴，都需要花錢。劇院（或劇團）底財力是有一定的限度的，你必須根據這限度來考慮劇本之是否能採用。

選擇劇本必須考慮和顧及的條件，大致是上述數點。一個導演者除了應該具備高超的導演技術，還應該具有盤算和估計環境的本領。盤算得精細，估計得正確，你底事業无成功了一半。

知己知彼，百戰百勝」這句名言，奉贈給導演者似座右銘，我想是非常恰當的。

第四節 研究劇本與草擬計劃

導演者選出一個劇本，決定採用以後，第二步工作是研究劇本。

研究劇本的目的，是使自己正確而且透徹地了解劇本，以便根據自己底了解草擬導演計劃。

研究劇本當然需要仔細地，再四地讀這個劇本；可是僅讀劇本還不够，還需要儘量地搜集有關劇作者的材料——他底傳記，他底全部作品，以及別人對他和他底作品的介紹與批評……來加以詳細地研究。因為我們要想正確而且透徹地了解劇本，首先得正確而且透徹地了解創作這劇本的劇作者。具體地說，我們必須首先研究劇作者底思想——人生觀，世界觀，生活態度與方式；我們必須研究劇作者底性格。了解了劇作者以後，對於劇作者所創作的劇本，自然就容易正確而且透徹地了解了。

除了劇作者底思想，生活，性格……等方面必須了解以外，我們還得研究劇作者爲甚麼要寫

這部劇本？劇作者站在甚麼觀點寫這部劇本？以及劇作者所要闡明的是一個甚麼觀念——打算告訴觀眾些甚麼？

從對於劇作者以及他底劇本的研究裏，所得出來的第一個結論，是這個劇本底主題。

主題找出來以後，我們就可以根據這主題來確定這個劇本底性質了——究竟是悲劇？是喜劇？還是諷刺劇？

然後，再根據劇作者底創作方法，和這劇本底型態，來確定這個劇本底流派——究竟是古典主義的，浪漫主義的，自然主義的，象徵主義的，或者現實主義的作品。

對於這個劇本有了根本上的了解以後，進一步再研究技術方面的諸問題：這個劇本底結構——分幕，分場，頂點所在場，每一幕底重心，劇中人物底性格以及他們底重要性。……

做完了以上各項工作，而且每一項都有了精確的結論，這樣，我們研究劇本的工作才算告了一個段落。

下邊，進行草擬導演計劃的工作。

導演者根據自己對於這個劇本的理解來草擬導演計劃，這是第三步工作。

導演計劃分兩個部份——

(一) 根本態度：

A 對於這劇本的基本理解。

B 準備立於甚麼觀點上去處理這個劇本。

C 準備用甚麼手法去處理這個劇本。

(二) 技術方面：

A 分場——導演者分場不必按照劇本原來的場來劃分。分場可以完全根據自己底理解，自己技術上的便利，以及自己底習慣；以行動的段落來劃分，以感情的段落來劃分，以人物的進出準來劃分都可以的。

分場以後，接着應該計劃如何處理這些場子——那幾場準備特別強調，特別着重；那幾場準備輕滑地帶過去；頂點所在的場子如何使它凸出……。

B 處理人物——那些人物是最主要的，那些人物是次主要的，這些人物各自應該佔甚麼樣的地位，各自應該佔多大的分量。

C 確守氛圍——氛圍就是普通所謂的「空氣」。氛圍是三件東西構成的，一件是情節，一件是演員底聲音與動作，一件是環境（裝飾）。我們要想造成某種氛圍，必須把劇中底行動、演員底聲音與動作底節奏和速度，以及裝飾，統一在同一的基調中；比方，在一個陰暗的屋子裏（裝飾），屋外遠處緩緩地響着鐘聲（裝飾），一個女人披散頭髮（裝飾），穿着一件純青的長衫（裝飾），沉重緩慢地（節奏與速度），走向窗邊，嘴裏偶而發出低沉的悠長的（節奏與速度）嘆息……；這樣的氛圍，是悲劇的氛圍（這當然只是一個例子）。

確守氛圍主要地是根據劇本底基調和某一場底情節。基調是決定於劇本底性質的——悲劇底基調嚴肅，緩慢，沉重；喜劇底基調輕快，活潑；諷刺劇底基調明快，潑辣，躍動。

那一幕應該製成那種氛圍，那一場應該製成那種氛圍，這是事前應該確定的。

D 決定效果——這裏所說的效果，不是指的後台效果，而是指的觀眾底反應。上演一個劇本，希望觀眾發生一種甚麼樣的反應，這是導演者事先應該預定的。反應分三種：一種是觀眾對於全劇的反應（也就是劇本上演後的總效果）。一種是觀眾對於每一場戲的反應——比方某一場應該引起觀眾底憤恨，某一場應該引起觀眾底喜悅，某一場應該引起觀眾底焦急……。一種是觀眾對於人物的反應——比方某一人物應該獲得觀眾底同情，某一人物應該獲得觀眾底憤恨，某一

人物應該獲得觀衆底諒解，某一人物應該獲得觀衆底反對……這三種反應都應該事先預定的。

後兩種反應——對場及對人物的反應——相加的結果，就是全劇底總反應（效果）。劇底主題是否爲觀衆所接受，這是根據全劇是否獲得了一短期的一總反應來決定；「短期的」總反應獲得了，就是觀衆接受了劇底主題；否則，就是劇底主題不明顯，或者不被觀衆所接受。

E 決定節奏與速度——戲劇與音樂一樣，它是應該有着一定的節奏與速度的。音樂底作曲家把節奏與速度寫在歌曲上，指揮人把它規定給樂師；戲劇底劇作者却没有把節奏和速度用符號寫在劇本上，所以導演者必須自己從研究劇本中去體會出這個劇本底節奏與速度。

節奏是指全劇底劇情起伏而言的。一個戲的進行，不像水平線似的那麼平直，它是有着起有落，有輕有重，好像海水底浪潮樣的，糾紛衝突沒有發生以前，它底進行很平穩；等到開始有了糾紛衝突，它就會泛起浪潮；再等到糾紛衝突發展開來，它底浪潮就越來越高漲，衝激得越重；糾紛衝突到了頂點，浪潮也就漲到最高點，而衝激的力量也就越重大；等到頂點過去了，浪潮逐漸低落，一直到恢復原來的平靜——糾紛衝突結束。

導演者必須把全劇進行時的高低，輕重，起伏把握住，而且必須把每一高低，輕重，起伏都給它明顯正確地顯示出來。

計劃節奏，主要地是根本情節，因此，首先得將全劇場的種類——敘述場，過場，主要場（最主要，次主要）辨認清楚，然後規定它底高底，輕重，起伏。

顯示節奏的，是演員底動作與聲音，只要演員底動作與聲音能將劇中所具有（每一段落，每一場底）底情感表演得準確，節奏自然就顯示出來了。

配合節奏的是速度，速度是指全劇進行的快慢而言的。決定全劇進行的速度的是每一場底速度，決定每一場速度的是演員底動作與聲音的速度。

每一場的速度，不是完全相同的，緊張的場面，速度多半快，愉快的場面，速度也多半快；悲哀的場面，速度多半慢，甜蜜陶醉的場面，速度也多半慢。

速度是根據劇情和演員當時的情感來決定的。速度也是必須與節奏配合起來的。比方兩個人打架的場面，開始只是和平辯論，情緒平靜，速度也平常；後來逐漸由辯論發展到謾罵，這時情緒漸高，速度漸快；後來兩個人氣勢汹汹地湊在一起有打架的趨勢了，這時情緒更高，局勢嚴重，速度也更加快；後來，兩個人終於打起來了，這時局勢嚴重到了頂點，雙方的情緒高漲到了頂點，速度也快到了頂點；最後，兩個人都精疲力竭地分開了手，局勢漸緩和，速度漸慢；最後，一個人拖着疲倦的身子走出去，一個支持不住地倒在床上躺下；這時情緒回復平靜，局勢完全平

靜，速度也恢復到平時的常態。

這當然只是一個例子，節奏和速度與劇情及演員底聲音動作的配合，並不是機械的，也不是千篇一律的，完全要靠導演者底理解，支配。

F 計劃裝飾——裝飾是造成氛圍的一個重要部份，它包括：布景，燈光，化裝，服裝，道具，後台效果……等部份。

導演者計劃裝飾，並不是像裝飾設計者那樣正式地設計，只需要預定一個理想——這理想是根據自己對於劇本的理解和技術上的需要的。有了具體的理想以後，然後再與裝飾設計人商洽（第四章有詳細地討論，此處從略）。

G 計劃劇中人出進場——劇中人出場和進場，常常為導演人所忽略，認為不是戲的主要部份，這是一種誤解。劇中人的進出場對於劇情以及人物底性格是有着極嚴重的影響的；特別是人物最初一次的出場和最末一次的進場。比方一個赫赫有名的英雄將要出場，導演者一定得事先替他造好空氣，佈置好環境，等到他一出現，讓觀眾馬上感覺到這是一個了不起的英雄。平劇對於主要角色的出場是非常注意的，孔明升帳以前，先出四個將官，四個龍套，人沒有出來，氣派已經有了，使得觀眾都急於想見這位英雄；然後，孔明出現，亮相。這聲勢，這氣派，不見演員自

己所具有的，而是導演者爲他佈置的。

人物進場也是具有極深長的意義的，幕後底故事，觀眾們是從人物進場時的感情上，神氣上，姿態上，速度上去推測，幻想的。

對於人物進出場的時間，快慢，姿態，導演者應該事先有所規定，利用進出場，幫助觀眾了解人物的身份，心情，性格；增強劇中的氛圍；暗示幕後劇情的發展；暗示劇中人幕後的活動以及他底結果。

規定出進場，應該注意四件事——第一，甚麼時候（在場人說到那一句話，或者劇情進展到甚麼時候）出或者進；第二，出進場以前的預備；第三，如何出進（是急促進場，是一瀉而入，是緩步走入，是微笑出場，是垂頭喪氣地走進來，是拂袖而去，是揚長而去，是陸續散去，是一蹶而散，是大踏步走進來，是掉頭不顧而去，是突然出現，是久等不來，是……）；第四，進場的頭一兩部位（是倚門而立，是邁來風坐下，是站在門口不動，是……）。

H 計劃部位——演員在舞台上站着或者坐着，走着；站在何處，坐在何處，走向那裏；何時站，何時坐，何時走，走到那裏停下……，這些部位的轉換，導演者事前是應該嚴密地規定下來的。

計劃和規定部位，應該注意到四件事：第一，部位必須吻合劇情，有助劇情；第二，部位必須吻合劇中人底身份，年齡以及當時的心情，第三，部位必須顧及畫面底均衡與美觀；第四，部位必須使觀眾感覺得自然，必然。

舉幾個例子：比方一對戀人甜蜜地談情話，或者幾個人小聲商議事情，這種情形之下，部位應該規定得聚攏。身份高和身份低的人站在一起，通常總是保持相當的距離；身份不同的兩個人，假使有一個坐下，那麼這坐下來的是身份高的那個人。男人追求女人，總是女人躲閃，男人跟進。有求於人，總是求人的追隨被求者。等候情人到來，常常是來回走着或者忽起忽坐；心緒不甯也和等人相同。凝思時多半呆立或靜坐。老年人很少調換地位，多半坐着。主要的人物在主要的場面中，應該安置於一個明顯凸出的區域內；主要的戲應該安置在明顯凸出的區域；……

總之，計劃和規定部位，必須有理由，有意義，特別應該注意到的，是——必須讓觀眾覺得舞台上每一個部位的移動都合理，都必然。

Ⅰ 規定開幕和閉幕——這件工作也是被很多人忽略了。開幕的快慢對於吸引觀眾進入戲中，影響是非常大的，假使戲開始就非常緊張，應該開快幕；相反地，慢慢地拉開幕，會讓觀眾

感到平靜，或者莊嚴（當然這與最初的一個畫面有關）。

閉幕比開幕更加重要。閉幕可以給予觀眾很多暗示，幫助觀眾想像事件後的發展。閉幕大約分三種：一種是快幕——突然閉幕，這相當於影片中的「平脫」；一種是慢幕——緩緩地閉幕，這相當於影片中的「淡入」；一種是常幕——不快不慢以平常的速度閉幕。在幕與幕之間用快幕，可以給觀眾一個糾紛即將展開，或者第二件事就要開始的暗示；在最後一幕——全劇結束時用快幕，可以給觀眾一個興奮的，或者一個斬釘截鐵的結論。用慢幕多半是表示安靜，肅穆，悲哀，憂傷的；慢慢地閉上幕。可以增加觀眾淒涼，寂寞，哀靜的感覺。常幕多半用做平靜地結束；糾紛過去了，一切恢復常態，幕平靜地閉上。

運用幕，沒有一定的規則，主要地是依據劇情。幕用得對，可以增強結束（一幕或者全劇）的力量；相反地，會破壞劇中氛圍。

計劃工作大體是上述幾部份；這裏需要特別聲明一下的，是——上述所說的只是一般原則，不是機械的法律；而且各種技術的運用是需要靠自己底「匠心」的，不能以上邊所解釋的作為模仿的標本——譬如，節奏與速度的決定，部份的設計，出進場的計劃，開閉幕的運用，……這些，都要依據劇本底性質，流派，劇情，基調……等，及導演者底理解，手法……等來決定的。

第五節 分派演員

分派演員是導演者底第四步工作。這是一步複雜而且頭疼的工作。演員支配得不得當，一方面會影響表演底成效，另一方面還容易引起人事問題。

(一) 所以分派角色時必須注意到兩方面——

A 技術方面：演員底聲音，姿態，輪廓，風度，是否適宜擔任劇中底角色。演員底能力，經驗是否可能擔任劇中底角色。

B 人事方面：演員是不是願意擔任這角色，這是應該事先考慮一下的，假使硬派他擔任一個他不願意擔任的角色，結果會由於他底心情的不愉快影響到他底工作和整個的工作。

還有一個常常會因「派角」而惹出的人事問題：「搶角」，這也是導演者應該特別注意的。任何劇本中底劇中人，總難得完全佔同樣地位；任何劇團裏底演員，也總難得具備完全同等的技術；假使採取「輪流担任要角」的方法，結果會影響演出；假使專讓幾個技術好的演員担任「要角」，結果又會惹起技術不好的演員們底反感。對於這可哭而又頭疼的問題，應該從根本上

手：

第一，演員們爲什麼要「搶角」？因爲他們把「出風頭」當做了演劇底目的；所以不担任要角就覺得很「丟臉」；這種錯誤的心理應該設法糾正。

第二，演員們受了平劇底影響，認爲只有梅蘭芳、馬連良才是演員，其餘都走「龍套」，觀眾要看的只是梅蘭芳，馬連良；所以，不担任要角，就變成「龍套」，就沒有被人重視；這種錯誤的心理也應該設法糾正。

第三，由於上述的「錯誤的心理」，我們必須針對着那些心理的來源才能糾正那些「錯誤」。因此，我們應該拿「綜合藝術」底理論，來說服演員們；我們應該設法讓他們相信——戲劇藝術是集體的藝術，必須集體力量才能完成的。我們應該設法讓他們相信——從事戲劇工作的社會意義，政治意義；從事戲劇工作，是不應該以「出風頭」爲動機和目的的。我們應該讓他們相信——戲劇工作者不是一個以營業爲目的的優伶，是一個社會運動者；是負有改革社會，領導社會的任務的文化戰士。

第四，此外，還應該特別提醒那些技術較好的演員們，不要以爲担任了重要的角色，就妄自尊大；不要因此看不起那些担任較輕角色的同志。妄自尊大不但會破壞同志間底情感的協調，更

重要的，會損害你的藝術生命。

我想，糾正演員們底錯誤心理，最好是從根本上說服他們。

(二) 分派角色的方法——

A 根據演員底聲音，態度，體魄，輪廓，風度，能力，經驗……決定一個臨時「演員表」，每一個角色派一個演員担任，假使排演時覺得不合適，隨時調換。

B 每一個角色派兩三個演員担任，告訴他們，要他們都充分準備，排演時加以測驗，誰好，就指定由誰正式担任，假使幾個演員都可取，則上演時每人平均担任幾次。

以上兩種方法，前者比較省事，但是中途調換演員，往往容易引起人事問題，不調換人，又難得有絕對的把握一次就派得恰當。後者是有選擇和考慮的機會，演員們也因此可以養成「藝術上的競爭」的習慣；而且每個角色有兩個演員預備，可以預防演員臨時病倒或發生其他意外事情。不過，千萬得注意，不能釀成意氣的競爭。

第六節 排演

導演計劃擬定了，演員也分派定了，導演者底第五步工作是排演。

排演底步驟，以及應該注意的各種事項，分條敘述於後——

(一) 討論會——劇本散發了以後的第三天，導演者應該召集一個討論會。這會議包括演員，全部舞台工作人員，劇作者，和導演者自己。導演者所擬定的導演計劃，這個時候應該提出向大家報告，徵求大家底同意。關於技術部份的計劃，不必有甚麼詳細地討論，因為那是屬於導演者個人底工作計劃；需要討論的，是對於劇本的理解，是處理劇本的基本觀點和手法，是導演者對於各部門的要求。以上三點經全體發表過意見，討論得到了統一的結論以後，導演計劃才算是正式通過，會議可以結束了。此後，全體工作人員都根據這會議所決定的結論去開始自己份內的工作；導演者也根據這通過了的導演計劃執行實際的排演。

(二) 對詞——正式排演的第一個階段是對詞。第一次對詞底目的是「酬劇詞」，所以不必注意表情，只須注意劇詞是否上口，如有唸起來不順口，不易聽懂的字句，馬上修改。以後對詞就需要注意表情了；演員應該盡量地運用感情化的聲音來唸劇詞，導演者注意傾聽，聽演員底每一個字是否咬得準確？感情是否準確？每一句每一段的長短，輕重，快慢，高低，和停頓是否準確？語氣是否準確？是否吻合劇中人底性格，身份，年齡，教養，以及當時的情緒。假如發覺有

不妥之處，馬上糾正；讓演員重唸一遍，一直到完全準確為止。第一次對詞，只須對一遍就够了，以後對詞，遍數需要得多，時間也需要得長；假使一個多幕劇，每天對兩篇詞，那麼至少需要兩個星期，才能完成對詞工作。

所謂「對詞工作完成」是——所有的演員底全部聲音表情都準確了，而且都熟悉了。

(三) 排部位——在對詞的過程中，導演者應該與裝飾設計人把平面設計圖確定。等到開始排部位，導演者先把這平面圖告訴給演員，讓演員知道布景底底形，知道門窗及大道具的地位。排部位時，導演者按照自己原定的計劃指示演員，演員用筆記在劇本上。第一次排部位，只大體排出一個輪廓就夠了，第二次及以後排部位，就需要注意每一部位底準確性，以及演員們是否做得很自然，是否能與聲音，動作及感情毫無間隙地配合起來了。

在這裏，我們特別提出「畫面」來討論：舞台上底畫面，是演員底姿態，部位和布景及大道具組合成的。舞台上底畫面與電影底畫面一樣，是活的——不斷地變動着的；演員移動了部位，畫面就有了改變。導演者排部位時，應該特別注意到畫面的美觀；所謂美觀，不只是單純的好看，而且還要有意義。

下邊，我們提出幾點有關「畫面」的問題來討論——

(A) 均衡——舞台上底構圖和繪畫底構圖是一樣的，不能有左右份量不勻、畫面傾側不穩的現象。畫面不均衡，觀眾看起來是不舒服的。均衡不是對稱，要求均衡並不是要求左右的數量相等，而是要求左右的份量勻稱——這勻稱是感覺上的勻稱。比方舞台左邊有一堆羣衆，右邊只站立一個人，這個人假使是一個普通人，這畫面就顯得輕重不勻了。假使這個人是一個羣衆的領袖，或者是一個與羣衆對立的工廠老板，這樣的畫面在感覺上却是均衡的，勻稱的；因為一個領袖底重量，在感覺上是可以抵得過一堆羣衆的；一個工廠老板底重量，在感覺上也可以抵得過一堆罷工的工人的。這正與我們不覺得在教室裏上課時教員和學生的力量不均衡一樣。

除了人與人必須保持均衡，人與布景和大道具也應該保持均衡的。比如，布景底左方有一個門，一個窗，舞台左方又擺設一張方桌；布景和舞台右方完全是空的，這一畫面是不均衡的——左邊重，右邊輕。但是，假使我們把舞台右邊安置兩個人，這個畫面就均衡了。

(B) 集中——這裏所謂集中，不是把所有的人都安置在舞台中心，而是說每一畫面必須有一個重心（或者說中心），所有的人 and 物，都應該照應着、關聯着這個重心（或中心），這樣才不顯得散漫。

(C) 變化——畫面不可散漫，可是也不能太機械——像軍隊排隊伍一樣死板整齊的排列在

一起，必須在有規則中而又無變化。其次，非必要時，畫面不可重複，從第一個畫面到最末一個畫面，應該有各種不同的變化。

(D) 乾淨——舞台上底畫面與繪畫底畫面一樣，不能擠得太密，不能太雜亂，應該多留空白，應該力求清爽乾淨。清爽乾淨不是單調，是複雜中的簡練。

(E) 曲折——畫面上底人和物不能像上操一樣擺成一條直線，或者一條橫線；應該曲折而有層次——前後，輕重，明暗分得均勻，有層次，才是美麗的畫面。

以上五點，導演者在排部位時必須注意到的。

(四) 排練動作——部位大體純熟以後，就應該注意到動作的排練。一般的情形，總是導演者給演員規定動作，我認爲除了大動作——比方，打嘴吧，抽桌子，殺人……等，可以由導演者規定，此外，小動作——比方，摸摸下巴，彈彈煙灰，……等，應該由演員自己計劃。導演者只負責審查這些動作是否恰當，是否需要，或者演員是否計劃得不完全。

動作是傳達心情，增強語言的力量，表示身份與性格的；不能亂用，也不可用得太多；每一動作一定應該是必需，而且確有意義。

(五) 審查——排練到這一階段，導演者應該對於已排過的戲加以審查了——審查演員底聲

音和姿態表情是否正確？部位是否正確，聲音與動作與部位是否很自然地配合起來了？演員所創造的典型是否正確，完整？如發現不妥之處，馬上修正。

(六) 決定節奏與速度——演員個別的表演初步完成以後，現在應該進行組織工作了。規定節奏與速度，將場面連接起來，這是組織工作中最重要的兩部份工作（這兩步工作相當於影片底剪接工作）。每一場底長短，輕重，高低，快慢；場與場之間的連繫——圓滑的，或者有輪廓的；演員與演員之間的輕重份量的配置，照應，連繫；這些，都應該按照計劃把它排練純熟。

(七) 「着重」——特別強調某幾場戲，或者某幾個人物，叫做「着重」(Emphasis)。「着重」就是把劇中某一部份或某一人物特別加重，使他(或它)特別顯明，特別凸出，給觀眾一個特別深的印象。這與影片中用「特寫」的目的相同。想着重某一部份或某一人物，就需要把這一部份或這一人物擺在最惹人注意的地位，而且設法再四地點明他(或它)。

(八) 配合裝飾——排演進展到這一階段，應該與裝飾配合起來排演了。配合裝飾排演就是搭上布景，穿上服裝，用上燈光，配上效果來排演。這時候，導演者應該執行綜合者最後的任務了——應該審查各部門是否都已達到最理想的程度？各部門是否完全調和？各部門是否已統一的總的目標之下？各部門是否已發揮高度的互助作用？劇中每一場底氛圍是否已充分造成？

(九) 彩排——配合裝飾的排演完全純熟了，導演者自己認為完全滿意了，那麼排演就算告了一個段落。最後一步就是彩排。

彩排和正式公演沒有區別，除了不賣門票，一切都和正式公演一樣。只不過這公演不是對觀眾，而是供自己與劇場經理檢閱的。

彩排時導演者坐在劇場客座中，完全站在觀眾底立場來檢閱這個戲。

彩排時導演者應該注意的是——

A、全劇是否完整？

B、主題是否顯明？

C、是否能夠引起早期的觀眾底反應？

D、演員底聲音够不够響亮？

E、各部門的配合是否還有問題？

F、導演方面是否還須修改？

G、全劇底時間是否合度？

H、幕與幕之間的間隔時間是否合度？

I、開閉幕是否準確？

J、演員底化妝是否正確？

以上十個問題，導演者應該根據檢閱的結果記錄下來。假使認為戲太不够理想，應該要求劇場經理延請公演；假使有小毛病，趕緊設法修改；假使自己與劇場經理都認為完全沒有問題——「OK」了，那麼，導演者底工作就算結束了。

最後，我補充一點——

幕間幕之間底間隔時間，應該先規定好通知舞台監督的。規定幕間底時間，也是根據劇情——前一幕到後一幕劇中底時間距離遠，那麼幕間時間可以稍長，相反地，應該稍短。無論長短總以不超過十分鐘為原則；因為閉幕時間太長，觀眾會生厭，煩燥，焦急的。

第七節 「再處理」

劇作者處理劇本題材，是有着一定的基本態度的；這基本態度——包括讚揚與批判——表現

在劇本中，成為劇本底「主題」。這基本態度是決定於劇作者所處的時代與所屬的社會層的。

導演者導演一個劇本，不是純客觀地，毫無目的地將劇本搬上舞台，導演者也是根據自己底一定的基本態度——觀點與批判來處理這個劇本的；而他底基本態度也是決定於他所處的時代與所屬的社會的。

在普通的情形之下，導演者所擇定的劇本底「主題」，總是自己完全同意的——劇作者底基本態度與導演者底基本態度一致。根本上既沒有問題，導演者只須注意——如何充分地表露這劇本底「主題」，如何豐富這劇本底「主題」，如何強調這劇本底「主題」……，就夠了。

在某種特殊情形之下，比方決定導演一個前時代底劇本，導演者對於原劇本底「主題」常常會不同意的；因為前時代底劇作者所處的時代與現代底導演者不同，他們所屬的社會層也常常不同，因此，彼此對於題材的基本態度——觀點與批判，也就常常不相同，不一致。

對於一個具有自己不同意的「主題」，沒有現代的教育意義的「主題」，不能適應現代要求的「主題」，或者說不正確的「主題」（就現代的觀點來批判）的劇本——前時代底名劇，導演者究竟應該採取甚麼態度？

完全放棄自己底觀點，原封不動地把它搬上舞台，這當然是不應該的；因為像這樣上演一個劇本，完全失去了演劇底意義——政治意義、教育意義。

對於這一問題，世界著名的大導演萊茵哈特（Max Reinhardt）曾經發表過這樣的意見：「我們演戲的標準，不是依照作者底時代，這是歷史學家的事，其價值僅限於博物院。我們要決定的，只是如何使劇本在現代有生命罷了。」

「使劇本在現代有生命」，這話底意思就是說導演一個前時代底劇本，應該使這個劇本具有現代的生命。

如何才能使前時代底劇本具有現代的生命？答案是——「再處理」。

所謂「再處理」，就是導演者立於新的時代觀點，進步的階層立場，根據目前的政治要求，給予原劇本底題材以新的認定，新的解釋，新的估價，新的處理。

「再處理」與着重和同情有很密切的關係；移動了劇中底着重點，移動了劇作者所給予劇中人的同情，這個劇本底「主題」就自然也變動了。

舉一個實例來說：譬如小仲馬底「茶花女」（一八五一）底「主題」是——「馬格哩脫底墮落與她底悲慘的結局是當時的社會所造成的，她底悲劇是一個『社會問題』」。導演者假使同意這個「主題」，那麼自然也 and 劇作者一樣把同情寄托在馬格哩脫身上——希望觀衆同情馬格哩脫；自然也就特別強調環境的惡劣，強調法維爾（Arthur de Verville）等人對於馬格哩脫的玩

弄，包圍，引誘；以及老阿芒（Georges Dival）底頑固，自私，不通人情；強調馬格哩脫受環境摧殘，爲了生活不得不犧牲，而自己却一心向善，希望逃出醜惡的環境的內心痛苦。這樣處理這個劇本，原劇底「主題」就充分地顯露出來了，觀衆也就由於「主題」底暗示自然而然的把同情寄托到馬格哩脫身上，對於當時的社會表示不滿。

相反地，假使導演者不同意原劇底「主題」，把着重點轉移到馬格哩脫底墮落的生活上，把馬格哩脫底可愛處完全抹殺掉，把同情寄托到法維爾和老阿芒等人的身上；這樣一來，這個劇本底「主題」改變了，變成——「女人不應該浪漫，浪漫女人是得不到好結果的。」「主題」既然改變了，觀衆底看法自然也變了，他們自然也由於導演者底暗示把馬格哩脫認做是一個浪漫墮落的女人；自然也就把同情寄托到法維爾和老阿芒這幫人身上去了。

這種轉移「主題」——轉移着重點與同情的做法，就是「再處理」。

再舉一個例：譬如莎士比亞底「威尼斯商人」，這個劇本底「主題」是「諷刺猶太人底刻薄，醜惡，貪婪」，劇中底猶太商人夏勞克雖然得到了悲劇結果，而人們却認爲這個劇本是一個喜劇（該劇係莎翁四大喜劇之一）。

莎士比亞所處的時代是貴族當道的時代，當時的貴族們以及英國底商人是和希特拉一樣反對

猶太人的；莎士比亞爲了取悅當時的觀衆，所以把這個題材處理成一個喜劇。

今天我們上演「威尼斯商人」，是不是仍舊按照莎士比亞底處理來處理？是不是應該同情這個劇本原來的「主題」？假使答案是「否」，那麼，對於這個劇本，我們就應該予以「再處理」了——我們應該把這個劇本（或者說這編題材）當成悲劇來處理，我們應該強調那幫英國商人——巴山尼歐等人底自私、荒唐，不守信用，欺詐；強調法官對於巴山尼歐的袒護；強調他們對於猶太商人的侮辱，虐待，欺壓，摧殘；強調夏勞克由於過份地受欺凌的復仇的心理；我們應該讓觀衆同情夏勞克以及猶太人底悲慘的遭遇……。這樣的新的處理的結果，這個原來被人認做喜劇的劇本就變成了悲劇；劇底主題自然也變動了。

「再處理」是根據導演者底基本態度——觀點與批判的，而這基本態度又是決定於導演者所處的時代和所屬的社會層的。

最後，我附帶地談一談對於前時代底劇本的技術上的修改：

除了一「主題」必須修正，有一些前時代底劇本，在技術上，也需要加以修改的；比方希臘底劇本和莎士比亞底劇本，因爲當時的劇場建築與現在不同，因此劇本底形式也與現在的不同。對於那些不適宜於現代劇場的東西，如：繁瑣的分場，冗長的詩白，都應該加以刪節與整理；還有

冗長的獨白 (Solitary) 和傍白 (Aside)，也應該酌量予以刪節。

這些技術上的修改，也可以說定——技巧上的「再處理」。

第八節 關於排演的種種

有很多關於排演方面的小問題，都沒有包括進「排演」那一節裏去；這一節我們來補充。

(一) 排演【註】的方法——這裏所說的方法，不是技術上的方法，而是習慣上的支配日程的方法。支配日程上的方法很多，有人喜歡從頭至尾先排一個輪廓，然後分段細磨。有人喜歡開始就分段細磨，然後再總起來整個地排。有人喜歡從頭至尾地順序排下去；有人喜歡隨便抽場排演。我自己底習慣是——(a) 獨幕劇：先抽出主要場來排，然後排次要場，然後再排過場——把每場戲接起來，特別注意接符處；最後再從頭至尾地整個地排。(b) 多幕劇：幕數順序，從第一幕起順序排下去；前一幕排好八成，然後開始次一幕，排次一幕時，仍找機會溫習前一幕。

【註】此地所說的「排演」，是指從排部位開始到彩排前的這段排演工作而言的；對詞與彩排不在內。

每一幕仍照獨幕劇的排法；各幕那有了八成純熟，然後從頭至尾整個地排。

(二) 從唸劇詞到排部位——有人喜歡讓演員讀熟了劇詞以後再排部位；有人喜歡對一兩遍詞以後馬上排部位，讓演員一邊排部位一邊記熟劇詞。我底習慣是劇詞事先不必讀熟，但必須等聲音表情完全確定了以後，再開始排部位；前三次排部位時，演員可以帶劇本排，從第四次排部位開始以後，演員就應該不帶劇本——聲音表情和劇詞都要記熟。

(三) 全劇排練所需的時間——獨幕劇至少兩星期；特殊情形，比方突擊公演必須最短期間趕起，或者劇本特別難演難排，可以例外。多幕劇至少六星期（三幕）至十星期（四幕或五幕）；特殊情形當然例外。

(四) 排演時間——我認爲每天排兩次，每次排練三小時最合度，因爲每天只排一次時間太浪費，每次的時間過長，導演者和演員都會感到疲倦。再，我認爲排演最好是在下午二時至四時，晚間八時至十一時；上午空下來給演員自己預備和溫習已排過的部份。

(五) 排演地點及道具——排演最好是在舞台上。尺寸準確演員便於計算，而且可以避免臨時上台感到生疏。假使環境不許可，至少應該找一個安靜空闊的場所，用槩給按照舞台尺寸將布景的平面圖畫在地板上，讓演員假定這是正式的舞台。再，關於道具的運用，我認爲一開始排部

位就應該將必要的大道具擺上，次要的大道具用東西代替。頭幾次排部位，小道具可以用旁的東西代替，但是戲排到了五成純熟就應該用真的小道具。

(六) 效果的配合——管理效果的職員必須自始至終參加排演（效果用具可以用旁的東西代替）。這樣，才容易緊密配合，不會臨時有差錯。

(七) 開閉幕的排練——司幕及管理燈光的職員（有時候開閉幕定用燈光的），也應該經常參加排演，練準時間，以免臨時錯亂。

關於排演的零碎問題自然很多，以上不過是較重要的幾點。

第九節 常看到的缺點

若干年來，我欣賞過國內大部份的名導演者底作品和很多青年導演者底作品；我也參觀過不少次排演和參與過不少次排演。從很多次的欣賞，參觀和參與裏，我學習到了不少本領，也發現了不少缺點，錯誤，疏忽和不十分良好的習慣。

學習到的本領——別人底優點——很多，我那運用到我底實踐上了；也有意無意地用入前幾

節的敘述中了；這一節，我想把我所發現的不好的部份——缺點，錯誤，疏忽和不十分良好的習慣整理出來，雖然零碎拉雜，然而對於讀者總不會毫無裨益的吧。

(一) 不準備——有些導演者事前根本不做導演計劃，有時候連腹稿也沒有，只看過一兩遍劇本，或者連劇本也不看，馬上就動手導演。我自己就遇見過這樣的導演者（這位導演者是波人家譽爲「紅導演」的），他導演一個花費兩三萬塊錢演出費，動員數十人參加演出的四幕劇；對於這樣的規模不算太小的演出，他居然滿不在乎地連劇本也不看一遍。演員們第一次對詞的時候，他袖手坐在一旁傾聽，等到對遍一遍詞，他才知道這個劇本是描寫的一段甚麼故事。故事知道了以後，馬上他就開始他底導演工作。從第一次對詞到彩排，這位導演者根本沒有拿過劇本，演員們臨時唸一段詞，他就臨時考慮一下部位的支配；就這麼地把戲排完了，也就這麼地把戲搬上了舞台。我是一直演到演出結束後還懷着莫明其妙的心情在探測他底秘密——研究他不看劇本，不要劇本的原因和理由；研究的結果，除了承認他不識戲劇藝術，除了承認他不知道自己所負的任務因而輕率從事以外，實在找不出更好的解釋；因爲，假使他真是「曠世奇才」的話，那麼他導演的戲就不應該除了外行觀衆拍掌叫好以外，大部份人都搖頭不齒。

像這位導演者底對於藝術以及對於自己所擔負的工作的出乎常人意料之外的輕率態度，我們

自然應該堅決地表示反對，自然絕對不可加以仿效；即便是比他程序較輕的或者雖然看看劇本而不精密地草擬計劃的壞習慣，我們也應該拒之於千里之外。因為無論做甚麼樣的工作或者從事甚麼樣的事業，事前若不精密地擬定工作計劃（或事業計劃），結果一定會失敗的；這正與沒有精確的作戰計劃，不可能打勝仗的道理相同。

事前不準備所發生的毛病，以後都要談到，這裏不詳細列舉了。

（二）主題不明顯——導演者事前假使沒有充分地準備，沒有真切而且透徹地理解劇本，他所導演出的戲，是不會有一個明顯具體的主題的，觀眾看過這個戲以後，除了覺得熱烈緊張，或者淒慘悲哀，不能得到一個完整具體的概念，也得不到一個完整具體的結論。另外有些導演者，事前曾經研究過劇本，也了解了劇本，可是因為「着重」和「同情」的運用不恰當，不能給觀眾一個明確具體的概念；甚至給予觀眾一個相反的（與主題相反的）結論。這都是值得注意的毛病。

劇作者寫戲是爲了闡明某一主題；導演者導演一個戲，也是爲了解釋這一主題；凡是參加演出的工作人員都是爲了闡明和表達主題而工作的；演出一個沒有主題或者主題不明顯的戲，這是一件毫無意義的舉動，使演出失掉意義的責任，全體工作人員自然都應該擔負，可是應該負主要

責任的却是導演者；因為他是「綜合藝術」底「綜合者」，他是處理這個戲的統帥。

(三)沒有導演者在內——有很多戲的演出，看不出導演者底處理；只看和演員在台上唸着劇本上寫好的劇詞，在做着劇本上規定好了的動作，平鋪直述地，沒有高潮，沒有輕重快慢，絲毫看不出導演者底「藝術的加工」的痕跡。這種情形是導演者完全不了解自己所担负的任務；完全不了解自己是綜合藝術底組織者，是劇本底解釋人；完全不了解自己也是一個藝術家，藝術家應該有自己底思想，自己底見解，自己底手法，自己底創造。假使說演戲只是叫演員在舞台上朗誦劇本，那麼導演者豈不完全沒有存在的價值了！戲劇藝術豈不是不成其為「綜合藝術」了！

前邊提到過的那位事前毫不準備的導演者也常常犯這樣的毛病，因為他根本就沒有研究過劇本，所以即便想加以處理也無從下手，更何況他根本就不了解爲甚麼必須加以處理和應該如何處理！

(四)「走了樣」——有些戲，原來是一個喜劇，可是經過導演者一導演，演出來變成了悲劇；或者明明是高級喜劇(High Comedy)，演出來變成了趣劇(Force Comedy)……我把這種情形叫做「走了樣」。「走了樣」並不是「再處理」，「再處理」是導演者站在一個新的觀點上，予原劇本以新的處理；這是一種有意義的，意識的改變動。而「走了樣」却是由於導演者

根本不了解劇本，或者了解得不正確所犯的錯誤。

比方像我們前邊說過的那一位導演者，他事前根本沒有研究過劇本，也沒有決定處理的態度和方法，只是隨心所欲，臨機應變地導演一個戲，這樣，自然容易導演出「走了樣」的戲來。另外有些導演者事前也會下過研究劇本的功夫，可是由於自己底觀點不正確，或者理解力不夠，把原劇本給了解錯了；因此處理的態度和方法也就隨着錯了，這樣導演出來的戲，自然也就不知不覺地「走了樣」。

「主題不明顯」，「走了樣」這都是因為導演者事前的準備工作做得不夠——研究劇本的工作沒有做得够；想補救這個缺點，除了豐富自己底修養，還應該特別加強自己導演前的準備工作——研究劇本工作。

(五) 濫加「噱頭」——「噱頭」好像是上海話，用在這裏是笑料的意思。

有一部份導演者非常重視「噱頭」，認為一個劇本假使沒有大量的「噱頭」，就不是一個好劇本；因為觀眾是歡迎「噱頭」的，想獲得觀眾底歡迎，想演出能賣錢，「噱頭」是必要的，「噱頭」越多，演出越容易成功。由於導演者有這種「天才」的想法，看法，因此，他們選劇本時就以「噱頭」的有無和多少做標準；他們導演時也就以大量地增加「噱頭」為中心任務。

這樣以營業爲演劇唯一前提的「商業導演者」，多半寄生在都市（抗戰前的上海，抗戰後的真寧最多）。我在前邊再三介紹過的那位導演者就是其中之一。他之所以被一般和他程度相等的人譽爲「紅導演」的，原因就在此。他是以「加噱頭」爲導演者唯一任務的代表人，不管是悲劇場面也好，嚴肅場面也好；不管是身份很高個性很嚴肅的人也好，悲劇的主角也好；反正是只要他想到了甚麼引人發笑（他自以爲如此）的「噱頭」，就不管三七二十一地硬加上去。偶然他才爆發地想出了一個他自己認爲空前絕後的「噱頭」，馬上就引以爲榮地逢人宣揚。

這種濫加「噱頭」的導演方法是不是正確的，我想最好拿過去文明戲的沒落的經驗來作答案。最初的文明戲，不是和現在的話劇一樣，具有嚴肅的政治的教育意義，受廣大的觀眾愛護擁護的嗎？它之所以會淪落到今日這種爲人所不齒的地步的，最主要的原因，不是由於一幫從事文明戲工作的人，爲了賺錢，儘量地玩弄些無聊的噱頭以遷就迎合觀眾底低級趣味，結果反而遭到大多數觀眾底不滿，鄙視，厭棄的嗎？

每一個戲都應該讓觀眾感到有趣味，這是誰都不能反對的基本原則；但是有趣味並不需要濫加「噱頭」，你能說「茶花女」這個劇本沒有趣味嗎？你能說「哈孟雷特」這個劇本沒有趣味嗎？你能說梅耶荷德導演的「茶花女」沒有趣味嗎？你能說萊茵哈特導演的「哈孟雷特」沒有趣味嗎？

嗎？小仲馬、莎士比亞、梅耶荷德、萊茵哈特他們是不是用濫加「噱頭」來製造趣味的呢？

當然，正當的合理的必要的笑料，我們並沒有反對注入戲中的理由，但是濫加「噱頭」，爲了迎合觀衆底低級趣味而加上些不必要的，甚至於低級無聊的「噱頭」，我們是有理由堅決表示反對的。

(六) 部位不妥——計劃和支配部位並不是一件很容易的事，因爲必須顧及很多條件——劇情，畫面……等。導演者在計劃和支配部位方面的缺點，我常常發現的有下列數種：

第一、部位的規定和移動沒有恰當的理由。換句話說就是——並不是劇情必要如此，並不是劇中人底心情必要如此。這樣的部位——既不必要也不必然的部位，觀衆看起來是會覺得不舒服的。

第二、有些導演者爲了避免戲太沉悶，常常不斷地移換部位；另外有些導演者恐怕部位支配得不恰當，不許多移換部位；這種太多補不及的現象，也不是正常的現象。

第三、有些導演者支配部位只考慮了移動的理由和意義，沒有考慮整個畫面底均衡，美觀，以至觀衆在對於畫面的總的感覺上不能滿足。另外有些導演者太顧及畫面的美觀，忽略了部位移換的理由和意義，結果犯了第一點所說的錯誤。這種太過和不及的現象，也不是正常的現象。

第四、有些經驗不多的導演者，支配部位時常常沒有注意到全部在場的人，所以有時候總有用遮住了乙，或者丙遮住了甲的現象。有時候雖然不是遮住，部位却成一條直線或者一條橫線。這樣的現象，導演者是應該注意的；每一畫面決定之前，導演者應該從劇場底各個不同的角度去考察它，是否犯了上述的毛病（羣衆場面例外）。

第五、畫面重複，也是易犯的毛病；特別是在同一布景中。除了必要——劇情需要以外，畫面是不應該有多次的重複的，重複會使觀衆厭倦；也減少畫面的美觀和力量。

（七）沒有「空氣」——「空氣」就是我以前討論過的氛圍。很多導演者因為節奏與速度沒有配置得恰當，或者根本沒有注意到節奏與速度；結果每一場或者每一幕底「空氣」沒有能創製出來；要不就是創製出來的「空氣」沒有達到預期程度，或者創製出來的「空氣」並不是那一場和那一幕所應該有，所需要的。

（八）不懂得停頓——所謂停頓，就是台上暫時呈靜止狀態，而感情（或者說情緒）却仍在無形中加速地進行。比方，某些人正在一間暗室裏開秘密會議，突然窗口發現一個陌生人底面孔，這時全場的演員都驚得呆住了，不敢動，也不敢說話，大家都凝神地望着窗口；從表面上看起來這是一個靜止場面，其實這時候舞台上演員底，戲底情緒較之平時緊張得多；這種突然地靜止

，叫做停頓。又如，一對小夫妻，丈夫出外半載未歸，妻子在家終日想念；有一天，妻子正躺在床上發悶，偶然抬頭，發現丈夫推門進來；小夫妻久別重逢，來不及訴說別後的相思，猛然湊上去，緊緊地擁抱着，臉兒相偎，緊閉雙眼，一聲不響地享受着。最甜蜜的一刹那幸福滋味；這時候，表面上是靜止的，而雙方的白熱的情感却在這靜止裏相互交流着，兩顆心在無形中貼得緊緊的，融合成一顆。這樣的靜止場面，較之平時格外動人，格外甜蜜。這種暫時的靜止狀態也叫做停頓。像「瑪婷」（斑拿），「原野」（曹禺）這些劇本底劇作者，都是喜歡運用停頓的，他們底作品裏常常有這種靜止的場面。有些導演者沒有注意到或者不習慣運用停頓來處理靜止場面，結果常常把極動人的場面處理得極平常，把高潮底力量減輕了。

（九）方法簡單——導演戲的方法是根據劇本底性質，流派，以及劇作者底特殊手法……等等來決定的，它是多種多樣，而不是只有着某一種程式的。舉一個頂淺顯的例子，比方導演一個諷刺劇和導演一個普通喜劇的方法就不相同，諷刺劇多半是某一人物或者某一事件底特點底誇大，它是用繪畫中的漫畫大體相同的；劇作者用「漫畫的」的手法所寫成的劇本，導演自然不能用普通「寫實的」的手法來處理，而應該也用「漫畫的」的手法來處理它。依此類推——古典派的悲劇不能用導演寫實派的方法去導演，歷史劇不能用導演現代劇的方法去導演……

有些導演者不注意方法的選擇，或者自己只會一種方法，於是導演一切戲都運用自己所會的那一種方法，結果把所有的戲都弄成千篇一律，而導演手法也就變成了一套程式。

(十) 沒有與裝飾發生關係——裝飾在舞台上並不是一個獨立的東西，它是樸戲成的一部份；這正好像住宅，傢俱不是人們生活中的一個獨立部份——生活離不開住宅，傢俱；住宅，傢俱離開了生活也沒有獨立存在的價值。

很多導演者忽略了這一點，常常使得做戲與裝飾脫離了關係，或者竟完全不發生關係——裝飾是裝飾，演員底動作是演員底動作，演員只是在布景所圈定的空地之內，只是在道具所佔有的地位之外進行着自己底表演。這樣的戲，不是一「綜合藝術」，不是一件完整的藝術品，這只是在同一地點舉行各種不同的展覽會。這可怕的現象，導演者是應該特別注意，而且要特別設法補救的。

常見到的缺點已經列舉得不算少了，此外還有——1人多就亂，人少就冷，2不注意次要人物和配角，3重要的話讓演員對觀眾說，4頂點不顯露或者根本沒有排出現點；……爲了篇幅的關係，不能一一地提出來詳加解釋。總之，導演者對於事前的準備和事後的檢閱這兩項工作，應該做到不嫌繁瑣地週密而且完善的地步；這樣，你才可能創造出一個成功的藝術品。

第四章 表演

第一節 甚麼是「表演」

表演，就是普通所說的演戲。

對於演戲（表演）這工作，人們有着各種不同的誤解；爲了以後的討論方便，我們把那些各種不同的誤解，逐項地提出來檢討一下——

（一）有人認爲：演戲就是化上粧在台上背劇詞，從事氣種工作根本不需要甚麼學識和本領，只要胆大臉皮厚就夠了。

這是一種根本不理解表演藝術的見解，用不着我來駁斥，我想讀者們自己就能指出它底謬誤的。

（二）有人認爲：演戲是一種很容易幹的工作，反正台上所說的話，就是我們日常所說的話

；台上所發生的事情，也都是我們日常所看到的，所聽到的，所做過的事情。

持這種見解的人，是看過戲沒有親身演過戲的人。他們是只就舞台上底活動來估量，他們不知道搬上舞台以前需要花費多少精力和時間；他們也不知道在舞台上活動究竟有些甚麼困難，需要花費多少精力，需要具備甚麼樣的條件和本領。舞台上底言語和行動固然都是人生底言語行動，可是，第一，演員所扮演的不是「自己」；比方在舞台上表演一段「因失戀而發狂」的戲，發狂固然是人生中常見的事，發狂的言語和行動固然也是人生中所有的，然而以一個並不發狂，也從未發過狂的演員，去扮演一個發狂的角色，去表演一些發狂的言語和行動，而且要表演得使觀眾感覺得逼真自然，這是一件容易事嗎？這是一個未受嚴格訓練的人所可能做到的嗎？第二，即使說演員所扮演的是與自己完全相同的角色，表演的是自己最熟悉的言語和行動；換句話說，假使我們找一個與角色完全相同的人來扮演這個角色，你以為這樣就可以毫不費力地勝任愉快嗎？試試看，找一個馬車夫上台去演馬車夫，找一個鄉下老太婆上台去「原野」中底焦大媽，找一個銀行經理上台去演「日出」中底潘月亭，找汪精衛上台去演汪精衛，除非你所找的人都是演劇的「天才」，否則，看看他們是否能扭負得起「表演自己」的工作！

(三)有人認為：演戲不過是一種模仿——扮演那一種角色就只須模仿那種人底神氣，聲音

，動作就够了；表演得成功與否，就看他模仿得像不像。

這種見解雖然較前二者進一步，但也不是正確的見解。因為，僅做到模仿得像這已經就是一個普通人所能做到的事；便何況表演並不單只是模仿某種人底外形。僅將人物底外形表演得完美準確，是不能算是完整的表演——也不是表演底最終目的；僅有外形的人物，是沒有靈魂的「人」，是平面的「死」的人物，因為現實中底活生生的人，除了具有一付軀壳（外形），還具有支配他底軀壳的靈魂——精神活動。

以上三種見解，是人們對於表演藝術的一般的誤解。前兩種是「外行人」所持有的，危險性較少；後一種為好些初學表演的人所持有，一個從事表演工作的人持有這種錯誤的見解，是非常危險的；因為僅注重外形的模仿，即使模仿得十二分「像」，也不可能成爲一個表演藝術家，充其量只能算是一個「表演匠」。

二

表演，不是演員在舞台上表演「我」——自己；也不是機械地單純地模仿某種人底聲音，動作，神氣；更不是化上粧在舞台上背劇詞；而是——演員運用自己底思維，聲音，身體創造活生

生的，完整的，典型的「舞台形象」。

舞台上底人物不是一般的，普通的人，不是只有軀殼沒有靈魂的「死」人，是某種有思想，有感情的一定的「活」人物——是農人，工人，學生，官吏，或者軍人……是倔強的，懦弱的，忠厚的，狡滑的，保守的，自私的，貪鄙的，偉大的，革命的農人，工人，學生，官吏，或者軍人……；不僅此，舞台上底人物，還是代表着某一特定階層的典型的人物（請參看第二章）。這樣的人物，是劇作者在紙面上創造出來的，表演，就是演員用自己底思維，聲音，身體，把劇作者寫在紙上的人物，正確地具象化於舞台上——給以血肉，給以生命，使它（紙上底人物）豐富地健全地，完整地，具體地在舞台上「活」起來。

舉一個例：比方「雷雨」中底周萍，他是一個脆弱的，自私的，內心充滿矛盾的，封建的大家庭中底少爺的典型。這典型，是曹禺用文字創造出來的——紙面上的典型，演員表演這樣一個角色，不僅必須把這個人物底神氣和它底一切外在的形貌正確而深刻地扮演出來，更重要的是——還必須把它底脆弱的，自私的性格和充滿矛盾的心理底活動狀態正確而且深刻地表演出來。換句話說，就是——把曹禺寫在紙上的周萍底外在的形貌以及內心底一切特徵和活動具體地「做」出來。更透澈地說，就是——對於曹禺所「寫」的角色，給它以生命，給它以血肉，使它在舞

台上豐富地，完整地，健全地，具體地「活」起來——變成一個「活」的人，「活」的周萍，「活」的封建的大家庭中底少爺的典型。

這「活」的人，「活」的周萍，「活」的典型，就是演員所創造的「舞台形象」；這種創造「舞台形象」的工作，就叫做「表演」。

第二節 表演的三武器

表演本身包括有聲音，造形，和思維三個部份，表演藝術也就是聲音的藝術，造形的藝術，和思維的藝術三種東西的總綜合。

(一) 聲音的藝術

這所謂的聲音，自然是僅指演員朗誦劇詞所發出的聲音而言，其他劇場裏的聲音，並不包含在內。這種聲音的藝術，也叫做聲音表情。聲音表情裏面最主要的部份是朗誦，下邊我們所討論的主要的也是朗誦部份。

劇場裏好的朗誦，是最能讓人感到陶醉和愉悅的，因為朗誦裏包含着很濃厚的音樂性，而音

樂誰都知道是所謂標準藝術，最有藝術的魔力，最能讓人感到陶醉和愉悅。所以朗誦法在表演藝術裏，佔着極重要的位置。

要想有好的朗誦，首先必須有一個好的嗓音，所謂好嗓音，是包括——

(A) 音質好——音質就是聲音底本質，聲音聽起來很純正，沒有雜音，就算音質好，否則就是音質壞。

(B) 音色美——音色就是聲音底味道，有很多人聲音底本質並不好，譬如說是尖的，沙的，或者粗糙的，然而說出口來却也能讓你感到他底聲音有種說不出來的魅力，那就是因爲音色美的緣故，而有些人，雖然音質很好，但是發單聲音來，却常讓你感到不悅耳，這就是因爲音也不美的緣故。平常所謂某人聲音甜，某人聲音不甜，這種甜而不甜，實在也可作爲音色的美與不美的解釋。

(C) 音域大——所謂音域就是從最高音到最低音之間的距離。距離大的就是音域大，距離小的就是音域小。有些演員，用很低的聲音說話，能夠把味道說得很對，但是聲音一提高，就完全走了味道；還有些演員用很高的聲音說話，能夠把味道說得很對，但是聲音一壓低，就完全走了味道；這都是因爲音域小的緣故。一個演員，如果最高音和最低音不能相差至十二度以上，是

得難成爲一個好演員的。

現在我們來談「朗誦法」吧。

戲劇朗誦和音樂朗誦，詩歌朗誦，以及散文朗誦比較起來，是應該更「口語化」、旋律也較爲單純的；所以一般人認爲戲劇朗誦最容易，其實普通話雖然人人都會說，但是「口語化」的戲劇朗誦，却不見得人人都會，而且如果不實際學習，幾乎可以說是人人都不會。在朗誦上必須注意的原則，是：

1 要使人懂——朗誦一段劇詞，起碼應該讓人懂，如果不能讓人懂，那麼觀眾就如去聽音樂了，而要想使人懂，除掉字眼咬清楚而外，還必須辨別出「詞性」，譬如一個驚嘆句子你要把它說成發問句子，那麼觀眾就沒法懂了。一個點「逗點」的句子，你如果把它說成一個點「句點」的句子，那麼觀眾要麼就不懂，要麼就誤解。所以一個好的朗誦，必須要做到——別人拿着你所朗誦的那一段劇詞（不加標點符號的），根據你底朗誦給它打出標點符號，而打成的結果和每句實在應該有的標點符號完全一樣。

2 要詞能達意——每一句劇詞都有它所表達的意思或所代表的東西，這些意思和東西一定要使觀眾在你底朗誦裏感覺到，聽出來。譬如你說一句向人求情的話，結果觀眾聽來並不感覺到你

底意思是求情，那麼你這句話就是沒能表達出原意來。形成這種現象的原因有兩種，一種是你自己根本就不懂你所說的這句話究竟是甚麼意思——這是理解的問題。一種是你自己懂似是不能在朗誦裏把它很恰當地表達出來——這是朗誦技術的問題。而這兩個問題都是同樣需要解決的，否則就不能担任表演工作。

3 不要用過份的力量——有很多演員，在舞台上說話就好像非常嚴重的樣子，用很大力氣，緊張得不行了，但觀眾聽來却實在無動於中，對他所說的一切並無深刻的印象。而且因為他緊張過度，對於每一句話都加重其詞，倒反讓人覺得他底話虛偽得很，因而發生厭惡之感；這是非常危險的。一般在第二個階段的演員，多半都有這種毛病，這種階段上的演員，總認為在舞台上敢作敢為就是好的表演，而因為「敢」的結果，也常是用力過份。就像一個剛剛會打球的球員，一上場打球就賣死命，把全部力量都拿出來，這種對工作認真的態度雖可嘉，但是一和爐火純青的球員那種輕巧的，輕鬆的，愉快的打法比起來，你就會感到「賣死命」的打法是多麼笨拙了。

4 也不要太吊兒郎當——還有些演員，爲了要矯正「用過份之力」的毛病，就特別不用力說話，吊兒郎當，若無其事的樣子，在他自以爲是「自然」，其實却是鬆懈。因為戲劇是有戲劇底熱度的，要達到了某種熱度才可以產生戲劇效果，太過固然不好，不及也一樣錯誤。朗誦上用力

是應該恰到好处處的，但甚麼樣的程度才算是恰到好处處却實在很難說，這需要根據劇本、劇場，由你自己去揣摩（這裏所謂用力不指聲音大小言）。

5 聲音的組合要成波浪式——要朗誦一段或一句劇詞，必須把它底高低強弱快慢分出來，不能太平，要使聲音進度成波浪式的；就一句話說，應該朗誦得一句成爲波浪式的，就一段說，應該朗誦得一段成爲波浪式，就一幕說，應該朗誦得一幕成爲波浪式的，就全劇說，也應該朗誦得全劇成爲波浪式的。總之，關於一個戲的朗誦，是要把小的波浪式組合成爲大的波浪式，這樣你底朗誦才算是有機的，才算是一個完整的藝術品，聲音作波浪式進展，是朗誦裏的音樂性之一。

6 要和動作配合——朗誦和動作相配合，可以產生出較強的效果，比單獨朗誦或單獨動作的表現產生的效果要強得多，這種配合却並不是十分容易的事，假使配合不得當，不僅不能加強效果，而且會減弱效果。所以配合上的問題也是很值得研究的，其原則大概有：

A 時間先後要分清——有的時候應該動作在先朗誦在後，譬如小孩子哭得你心焦神亂，實在氣不過，劈拍打了幾巴掌，然後再說「鬧甚麼」。有的時候應該朗誦在先動作在後，譬如一個你厭惡的人向你耍錢，你起先總是不願給，並且還罵他，侮辱他，但他一直糾纏下去，你實在被纏得沒有辦法，最後只好給他錢打發他走，那麼大概是先說「好，好，好，好，好，我給你，我給你。」然

後再拿錢給他。還有的時候則應該朗誦和動作同時的，譬如恨極了罵一個人，用手連續不斷地點着一個人底額，口裏同時罵着「你他媽，太不是東西！」舉凡這些在時間上誰應該先，誰應該後，或二者應該同時的關係，如被弄錯，那麼結果必定會使觀衆感到非常不對勁，效果也就會減輕，那就是不恰當的配合。

B 份量輕重要一樣——無論在任何情況之下，朗誦和動作配合其分量都應該成正比，朗誦重，動作也重，朗誦輕，動作也應該輕；否則也會使觀衆感到不對勁，效果也要減輕，也就是不恰當的配合。

C 不必配合就不要勉強配合——有的時候只用朗誦表達意思就夠了，不必再加動作，加上反而多餘；有的時候只用動作就夠表達意思了，不必再加朗誦，加上也反而是多餘。常見有些演員，在舞台上說話就必來一個動作，每逢一個動作，也必隨之以話，也不研究研究究竟需要不需要這樣作，就習慣似地做了，這是大可不必的。

(二) 造形的藝術

演員在舞台上所能給觀衆看見的一切，都屬於造形範圍內。造形在表演藝術裏也佔着極重要的位置，因為它特別富於說明力。譬如一個東西多高多大，如果你用手比出來了，會比你用嘴說

出來更容易讓人理解，而印象也更深；假如你讓觀眾「看」着你很悲哀，那麼也比你「說」你悲哀，更使觀眾覺得你是悲哀。

細分起來，包括在造形範圍內的，有姿態和動作兩個部份。現在分開來解釋一下——

A 姿態——姿態是指演員在靜止時候的形，這種形可能給人以很深刻的印象。因為，只要是一個活的人，就不會停止他生機的活動，如果外邊不活動，就一定是心裏在活動，這種內心活動，觀眾雖然看不見，但是可以感覺到的，而且通過感覺所給觀眾的印象常比通過視覺所給的印象更深刻。姿態雖然在視覺上不如動作那樣能使觀眾感到滿足，但是在感覺上却是尤有過之。所以很多好演員，較深刻的演員，在舞台上以少動作為原則。

擺姿態實在並不是一件容易的事情，第一，你不能為擺姿態而擺姿態；第二，你應該知道你所擺的每一個姿態，都是甚麼樣的；第三，你必須擺的是「美態」，而不是「醜態」；第四，擺姿態必須把力點放正，否則會讓人覺得不「穩」，因而生不舒展之感。

B 動作——動作是指人體在運動時候的形。這是比姿態更複雜，更難把握的形，因為它是瞬息萬變，和人生一樣有無窮的形態的。對於這種無窮的動作，為了便於研究起見，暫且勉強區分為下列五種。

1 反應性的——就是受了刺激以後所起的反應動作。譬如冷風吹上身，收縮一下身體；一筆打來了，伸手架開等；都屬於這一種。這種動作是比較容易做的，因為人都有反應的本能和機智。當一個刺激逼來的時候，你該起甚麼反應，那是很快就可以尋求出來的。（但是不要忽略，它也是因人底性格不同而不同，因各種情形不同而各異的）。

2 表現情緒的——就是可以直接控訴出你心裏的情緒的動作。譬如心裏煩悶了，你捶一捶胸；心裏痛苦了，你皺一皺眉等，都屬於這一種。這種動作是比較更容易做的，因為無論怎樣麻木的人，要是做出了與自己情緒相反的動作，他自己就會感到不對勁的。

3 有加強作用的——就是加強表演效果的動作。譬如喊「打倒日本帝國主義」的時候，舉起拳頭。說到「我要宰了你」的時候，一咬牙等，都屬於這一種。加上了這種「舉拳頭」和「咬牙」，就比光喊，光說的效果要強得多。關於這種動作，應該注意分量，和時間的恰好好處。稍微重一點，或稍微輕一點，稍微快一點，或稍微慢一點，就會把效用完全失掉。

4 調劑性的——這種動作很能夠調劑表演，使不陷於呆滯和平板，不過它只是泛泛的動，並沒甚麼明確的意義和根據；我們也很難說出為什麼要這樣動。譬如說話的時候，隨便一搖頭，隨便一聳肩，隨便一伸手，隨便一投足等都屬於這一種。這種動作是最難做的。因為它既無明確的

意思和根據，我們也就很不易於捉摸它。並且這種動作雖然人人都有，然而却是人人不同。甚至於就是同一個人，同一句話，懷着同一種心情，而前次說這句話的時候，所附帶的調劑性的動作是一伸手，而後一次說的時候，所附帶的調劑性的動作，也許就是一投足了。然而也正因為這種動作沒有明確的意義和根據，所以是多變的，無定形的，那麼它所給於演員的創造範圍，也就較為廣闊。有修養的演員，在這方面最容易顯示出他們的工夫來，而且是無法模仿的。

5 生活習慣的——就是因為生活習慣上的需要而有的動作。譬如吃飯，抽煙，抓癢，眨眼等，都屬於這一種。這種動作也很容易做，因為人只要有生命，就差不多常在做這些動作。不過應該注意的是，這些動作也因各人性格不同而不同，各種情況不同而彼此互異的。

對於舞台上的動作，我們應該有這樣一種概念：「凡是應用於舞台上的動作，都非得是必要的。如果沒有必要，就不應該用到舞台上來。」

舞台上的動作，應該有種連續性，所謂連續性，就是前一個動作要為後一個動作的預備，後一個動作要是前一個動作的結束，或發展，不能是斷然不相關的；雖然兩個動作之間，也許會有很長時期的間隔。而且，每一個動作都得交代清楚；前一個完了，再接後一個；這樣可以使整個戲底動作連續起來，成爲一套「戲劇底」舞踊。

此外，凡是舞台上的動作，那怕就是極微小的，也必須有種有機性的過程。具體地說來就是：弱，漸強，最強，再回到漸弱。一個動作，如果在發展上不按照這個有機性的過程，一開始就是強，那麼觀眾就要感覺到陡然和刺目；如果一開始就是最強，那麼觀眾就要感覺到壓迫和難耐；而動作中間如果缺乏了最強，那麼觀眾就要感覺到病萎和無力；最後如果忘記了回到漸弱，一下就結束了，那麼觀眾就會感覺到沒有尾巴，和不完整了。而且一個動作如在最強的時候，就轉變到別一個動作上去，那是不合理，也不可能的。因為動作是表現心理的，而心理底變遷，無論怎樣快，也須得前一種心理結束了才能有後一種心理產生，決沒有一種心理正在發展得極端強烈的時候，忽然就轉變到別種心理上去，因此，動作也自然不能從正在極端強烈的時候，忽然轉變到別個動作上去，除非那是不由心的動作；而不由心的動作，是沒有表現性的，沒有戲劇性，也就沒有藝術價值的。

再，我們來談主動作與副動作。一般地說來動作總有主副之分，主動作如果沒有副動作陪伴，則這種動作必使人覺得像是傀儡底機械性的活動，而不像有機性組成的人體底動作了。究竟甚麼才是主動作？甚麼才是副動作？我們却很難從動作本身來下判斷；因為任何一個動作都可以成爲主動作，也都可以成爲副動作。我們只能復原則地說：主動作是最接近目的，或企圖的動作。

副動作是陪伴着主動作同時來的，和目的，企圖不太接近的動作。事實上不論甚麼時候，在同一個目的之下，我們同時都會有幾個動作，那麼在這幾個動作之中，和目的或企圖最接近的那個就是主動作，其餘的都是副動作。主動作只有一個，副動作數目不定。

（關於動作和朗誦的配合問題，前邊已經談過，這兒不再提到了。）

（三）思維的藝術

朗誦，造形，都是用來表現人底思維的，一個人如果思維能力很差，是比一個身體殘廢，或聲音極壞的人，更不能演戲的：因為思維能力是一個人底靈魂，而思維的藝術也是整個藝術中的靈魂。

思維的藝術，就是演員底思維運用在表演上的方法。這種方法是複雜，抽象，而又難於捉摸的。好演員和壞演員的分別，取決於聲音的好壞和造形的優劣的少，取決於思維能力之強弱的多，因為思維是決定聲音和造形的機樞。

思維包括機能和智能兩種能力。屬於機能的，譬如反應力，視覺，聽覺，和味覺等；屬於智能的，譬如理解力，智慧，想像力，和觀察力等。這些，都在表演上直接起着很大作用。所以一個演員，如果沒有很健全的思維能力，是不會成功的。

關於思維在表演藝術上的價值，我們可以這樣說——

A 思維是決定聲音和動作的，人類因為思維複雜，而聲音和動作的變化也複雜。

B 因 思維是決定聲音和動作的，所以要你所表現的一切，必須先存在於思維裏，諺云：「發諸內而後形諸外」，是一點也不錯的。

C 思維本身是空幻的，抽象的，既無形也無聲；別人根本無法自動地理解你思維裏的一切；要想讓別人理解，必須你把它用聲和形具象化出來。所以你底思維應該能完全控制支配你底聲和形。

D 但，存在你思維裏的一些慾望，思想，觀念，常識，想像等，都是不能完全照樣表現出來，所以把思維裏的一切「形諸於外」的時候，必須經過淨化作用以後可表現的才能表現出來。有很多不能表現，不可能表現的東西，只有讓他永遠成爲你心中的秘密的。

E 演劇就是以生活的形式來表現生活，所以我們可以說「沒有生活，就沒有戲劇」。一個演員如果對生活沒有深刻的理解，不僅沒有東西可表演，而且也不知道怎麼表演；那麼就是有美好的聲音和形體，也一點沒有用處，所以在思維裏要有對於生活的深刻理解和認識。

F 史坦尼斯拉夫斯基說「把材料通過自己，用相當的構想，把它復活起來。等復活了的材料

和你融合，在『意識』（即思維，引號也是我加的——羣）上，形象造成了之後，再着手去做新工作——演員先依自己底想像，給自己（要扮演的劇中人——羣）創造一個極型，然後『便寫生者似地，抓住這模型底每一根線條，畫在自己身上，而不是畫在畫布上……』」（上面雙引號內是法國名演員柯克林的話，爲斯坦尼斯拉夫斯基所引用的——羣）從上面這一段話裏，我們可

以得到兩個啓示，就是：

1. 演員是先用思維把劇中人創造成一個完整的性格，然後才動員身體去摩擬自己想像上的產物。

2. 身體是思維底工具，像畫布是畫家底工具一樣。

由上面兩個啓示，可以看出思維在演員創造自己底藝術上，是佔着多麼優先而重要的位置。G 僅僅只有劇中人底聲音、語調，措詞，和像貌，動作，步法……是不會讓觀眾感覺到你就走劇中人的；必須要^有和劇中人同樣的思維——同樣地去想像、去追求……，然後才能讓觀眾感覺到你是劇中人。

上面這七項，不能算是很完全，不過也可以說是有了一個大概了。

總之，我們應該這樣理解：僅僅只有一個很好的聲音和身體，不一定能成爲一個好演員，要

想成爲一個好演員，最重要的是必須有很好的思維能力。（當然單只有好的思維能力，沒有好的聲音和身體，也是不能成爲好演員的）。

加強對於思維的注重，是現代演劇的趨勢，請你仔細研究一下，越是往古去，演劇越注重形與聲的完美，而不注重心底活動（思維）；但時至今日，除了已不合時宜的歌劇和舞劇以及歌舞劇，還在專門講究形與聲的完美而外，一切戲底演出方法，都已轉變方向去注重心底活動了。

第三節 演員的訓練

很多人迷信天才，認爲所謂天才，就是天賦的才能，只要有了這種天賦的才能，無論幹甚麼事都可以成功。否則，即使花費一生的精力，也等於白費。

這種對於天才的迷信，是非常危險的。演員們假使迷信天才，會得到兩個結果；一個是認爲自己有表演的天才，因此忽略甚至於根本採殺訓練工作的必要，結果不但沒有發揚自己所具有的優良的條件，反而使自己底優良條件所可能發揮出的巨大效力日漸消失。第二個結果是認爲自己沒有表演天才，因而不求上進，懶於學習，結果自己將自己底前途毀掉。

其實，所謂天才，在表演上，只是身體條件的比較上的好壞，和聰敏的程序上的差別；這些固有的條件，雖然某種程度的影響自己底成績，然而他們並不是決定成績的最主要的因素；最主要的決定成績的優良與否的，是訓練。嚴格地，經常地訓練，可以補救先天條件的缺點，可使一個先天條件不十分好的演員變成一個最優秀的演員；相反地，一個具有最優良的先天條件的演員，假使不受嚴格地，經常地訓練，是不可能成爲一個優秀演員的；古話說得好：「玉不琢，不成器」，即使是一塊美玉，設若不經過人工的雕琢，也不可能成爲大器。

演員的訓練，分兩方面，一方面是經常的基本訓練；另一方面是在實踐（正式的排演和表演）中的實際磨練。下邊所要討論的是前者——經常的基本訓練。

表演藝術包括了三個部份，一個是聲音，一個是身體（即造形），一個是思維。關於演員的訓練，我們也根據這三個部份來討論——

（一）聲音：

人底聲音底好壞，很多人都以爲完全是決定於先天條件的——先天條件好，聲音就一定好；先天條件不好，聲音就絕對不可能好。

這種見解是不十分正確的，先天條件對於聲音底好壞，雖然有着某種程度的影響，但是最主

要的決定聲音底好壞的，還是後天的環境，特別是後天的訓練。

普通人差不多都具有比較健全的發聲器官，假使我們根本不去保護它，不去好好地訓練它，它就會被損壞，結果發出不好聽的聲音；假使我們需要它發出合乎理想的美好的聲音，那麼就應該而且必須——消極地特別加以保護，積極地經常予以嚴格而且正確的訓練。

特別是一個從事表演工作的演員，聲音是自己底本錢，必須經常地加以愛護，而且經常地，嚴格地，正確地予以訓練。一個優秀的演員，不僅必須做到發出的聲音優美，而且還必須做到聲音能完全自由地受自己操縱——要它發出甚麼樣的聲音，就一定能夠發出甚麼樣的聲音。

保護聲音的方法很簡單：第一，不濫用自己底聲音——狂喊亂叫；第二，不刺激自己底聲帶——隨時當心氣候的變化，不吃喝刺激聲帶的飲食。

演員訓練聲音的方法和聲樂家訓練聲音的方法差不多是完全相同的；下邊我們介紹一點聲樂底練習方法來供讀者們參考——

A 呼吸——呼吸對於聲音的影響是非常大的；呼吸的方法正確，所發出的聲音才會美好，相反地，就不美好。

普通人是只用胸部呼吸的，這種呼吸所製成的音量不夠唱歌或演劇用。另外有人提出一種

正胸部呼吸的方法：認爲演劇或唱歌不應該用胸部呼吸，應該專用腹部呼吸。這種專用腹部呼吸的方法也不十分正確的，因爲它所得的效果和專用胸部呼吸一樣。

正確的呼吸方法是怎樣的？是胸部呼吸和腹部呼吸同時運用。練習這種呼吸方法應該是——開始練習時，身體站直，頭放平，眼平視，用鼻和口把空氣慢慢地吸進，經過氣管到胸部，到腹部；讓所吸進的空氣在橫隔膜下停留一個短時間，然後再慢慢地呼出。做這種基本練習時，必須注意身體的姿勢，特別應該留意的是切不可讓兩肩聳動。

第二步練習是——慢吸慢呼，慢吸急呼，急吸急呼，急吸慢呼，一次慢吸分數次斷續地呼出，一次快吸分數次斷續地呼出，數次斷續吸入一次慢呼，或快呼……。

第三步練習是把第二部所練習的各種方法，運用在唸詞上——各種語氣，各種長短句，各種停頓，各種輕重快慢……。第三步練習也可以說是最高階段的練習；這步練習必須做到——呼吸的方法能完全地適應唸詞的需要。

B發聲與發音——凡是不經過齒與唇的阻力，僅由於口腔的變形及舌的位置的變動所發出的聲音，叫做聲；若是經過齒，唇的阻力所發出的聲音，叫做音。

練習發聲應該經常地練習五個母音——阿(a)哦(o)烏(u)哀(e)依(i)；(這

五個母音是我按照難易的次序排列的，練習時最好依照這個排列的次序。練習這五個母音時，應該注意到口腔形狀及舌的位置的正確——最好對著鏡子練習。

練習發音就是練習讀字。用戲劇底術語來說，就是練習「咬字」。練習「咬字」應該注意的是——（1）舞台上以國語爲標準音，練習時應該以國語發音爲標準，根據國語發音的方法練習，使發出的音完全合乎這個標準。（2）要做到發音準確，必須留意自己底口腔以及舌，唇，齒的部位是否準確。（3）除了應該按照國語的發音方法，還須注意到國語的四聲——陰平，陽平，上聲，去聲——的準確。（關於發聲和發音，趙元任先生出版有專門的書籍，讀者可以參考。）

上邊所說的呼吸練習以及發聲發音的練習，是訓練音量和發音清晰準確的。至於「音色」，很難改變得如自己理想，因爲它是決定於音質（喉音底本質）的。

（二）身體：

這裏所說的身體，包括演員底面部，動作，姿態三個部份。

A 面部——最先傳達出內心情緒的，常常是面部；比方心裏愉快時，面部就泛出微笑；憤怒時，面部肌肉緊張，眼睜睜；懼怕時，眼睜睜大，嘴微張，嘴角向下；……這些表達心情的面部底樣式，普通叫做面部表情。面部表情本來是人人都自然地有的，但是却都不是故意地做出來

，而是本能地反映在面部上的。演員必須詳細而且正確地知道這些樣式；僅知道還不够，還需要經常地練習這些樣式，一直練習到每一個表情都絕對準確，每一個表情都能隨心所欲——你需要做一個甚麼表情，面部就能很迅速，很準確地做出一個甚麼表情，才算達到了理想的階段。

B 動作——動作是指四肢的表情而言的。動作底種類很多：有的是表達情感的，比方緊緊地擁抱，親密地握手；有的是加強語氣的，比方罵人時撞桌子，喊口號時舉起拳頭；有的是表達心情的，比方考慮事情時摸着下巴，無可奈何時搓着手；……這些動作，普通人常常不知不覺地會做出來，而作為一個演員，却應該意識地隨時留意地去記住它，而且經常不斷地去練習它；一直練習到每一個動作都能做得準確，並且能隨心所欲地做出——你想做一個甚麼動作，你底四肢馬上可以準確而且迅速地做出，才算達到了理想的階段。

C 姿態——姿態指是全身的姿勢和態度而言的。姿態應該優美，這是演員必備的第一個條件；僅優美還不够，姿態也是隨着人底身份，年齡，心情的不同而各異的；比方下屬見上司垂頭彎腰，窮困的人身體縮成一團，驕傲的人高視闊步，年青的人個個瀟灑，年老的人體態龍鍾……演員應該留心各種人底姿態，而且經常地練習各種姿態，一直練習到每一個姿態擺得準確，並且能隨心所欲地擺——你願意擺一個甚麼姿態，你底身體就能擺出你所需要的那個姿態，才算達到

了理想的階段。

練習身置除了以上所說的整飾，最基本的方法是經常地練習舞蹈和練習中國戲拳術；練習舞蹈可以使你底姿態優美，練習拳術可以使你底身體健康，兩者還都可以使你底身體底每一部份完全受你控制。莫斯科藝術劇院訓練演員之所以第一年特別注重舞蹈和劍術，目的也就是希望藉這種訓練，使得演員底身體能夠完全受演員自由操縱。

(三) 思維：

關於思維部份的訓練，通俗一點說，也就是演員底腦子的訓練。演員底腦子是全部演技的發動機，無論是聲音或者身體底表情，都取決於腦子，聽命於腦子的。對於劇本的理解，對於角色的理解，決定處理角色的態度和方法，計劃創造一個「舞台形象」，這些最先也是最基本的工作，都由腦子担任的。因此，訓練腦子，是演員的訓練工作中底最重要的而且是最基本的一個部份。關於腦子的訓練，可以分四方面：

▲學識方面——第一，演員應該研究社會科學，有了堅實的社會科學的基礎，你才能正確透澈地了解人生，社會和時代；你才能正確透澈地了解本，了解角色。第二，演員應該特別用功研究生理學和心理學，有了生理學的基礎，你才能正確透澈地了解你底身體，你才能隨心所欲地

支配自己底身體；有了心理學的基礎，你才能正確地分析角色底心理，把握角色底心理活動；你才能找到動作，聲音和姿態的基礎。第三，演員應該研究文藝理論和文藝作品，它們可以幫助你了解劇本和角色，它們可以豐富你底想像和幻想。第四，演員應該研究戲劇理論和前人底經驗（名演員底日記或者經驗記述），這些可以幫助你深深地了解戲劇藝術和表演藝術。

B 觀察與體驗——僅吸收書本上的學問是不够的，演員應該極力豐富自己底生活，在生活中去吸收「活」的學問和經驗，隨時留意並把握住你在生活中所發現的你自己底或者別人底各種情緒的變化，各種特徵的動作……，把這些儲藏在自己記憶裏，留作日後運用。

C 記憶力——舞台上底各種情緒以及每一個人物底各種情緒和各種心理變化，都不是超越人生以外的；而且很多都是演員曾經親身經驗過的——雖然情形不一定完全相同。比方，舞台上要表演一段「久候情人不來」的戲，一個沒有戀愛過的演員雖然沒有等候情人的經歷，但是等候好朋友或者親人的久等不來的焦急的感情和等候好朋友或者親人時的心理上的各種變化，總是經驗過的。表演就是要把這翻過去的經驗，運用自己底記憶力將它喚起，讓它復活，然後加以創造，使它與你目前所要表演的某種感情合而為一；換句話說就是——將過去經驗過的感情喚起，予以創造的加工，重新給予生命，使它變成你現在所需要的感情。種種記憶力的訓練，是演員的訓練。

工作中的最重要的一個項目，因為它是表演的最重要武器。訓練記憶力的方法很簡單，一種是常常寫些回憶往事的小故事；或者當你看到某一種情境（不與你自己相關的）時，你馬上回想你自己曾經親身經歷過的與這相類似的情境；回憶時（無論是寫或者想）都必須儘最大可能地求其細膩、確實，豐富。另一種是較之前者更進一步的，不僅將某一往事憶想出來，而且將相類似的「若干」往事都憶想出來，把這些往事（經驗）加以組織（加入自己底想像），使它們變成「一件」更豐富的故事。

D 幻想——演員表演除了運用想像，記憶以外，有時候是需要運用幻想的。幻想就是把你所未曾經驗過的行爲和感情完全憑自己底「假設」把它具體地擬造出來；這種擬造雖然產生於幻想，但是它底基礎，却仍然在現實中底各種物事。舉一個例，比方小孩子們作「娶新娘」這種遊戲，他們一部份當然是得之於記憶和相像（曾經看見過或者聽說過），但是另一部份却必須依賴幻想——新人進房以後的情形，小孩子們是聽不到也看不到的；而這種幻想是不是完全超越他們底經驗之外的呢？當然不會是的，還是以他們底見聞經驗作基礎的——雖然這些見聞經驗並不有關「娶新娘」的。幻想也是需要經常加以訓練的，越訓練得長久，嚴格，它也就越發達，豐富。

下邊是訓練幻想的方法的例子——

1 天堂裏的情形是怎麼樣的？地獄裏的情形是怎麼樣的？

2 上帝是一個甚麼樣的東西？年老的呢？年青的呢？還是別種形狀？或者根本就沒有形狀？假使他也是一個和人差不多的東西，設想他是怎樣生活。

3 希臘神話裏常常提到的「半馬人」是怎麼樣的？試設想關於它的一切。

4 試把山，水，樹，雲，人，狗，兔等放到一起，擬成一個非常悲慘的故事，至少能講到十分鐘。

5 把希特拉底侵略野心，擬想成爲是由於一個螞蟻底影響所形成。

6 試想黑夜裏底魔鬼們怎樣活動？

7 試想海底下水族們怎麼生活？

8 試想當你活到八十歲以後，你底情形是怎麼樣的？

上面所提出的一點點關於聲音、身體和思維的訓練方法，都是非常基本的。一個剛開始做演員的人，應該按步就班地天天練習；一個已經演過多年戲的演員，也應該按步就班地天天練習；認爲「演員的訓練只是在排演的時候」的觀念是錯誤的，排演時只是訓練你如何表演某一個角色，並不是演技底基本訓練；基本訓練的工作，是在平时的。

這些訓練可以使你具備演員底基本條件，這些基本條件是表演底基礎，基礎鞏固，你底演技才優秀，你才會有優秀的表演，你才能成爲優秀的演員。

第四節 如何創造「舞台形象」

在本章第 一節裏，我們曾經說過：表演就是創造活生生的，完整的，典型的「舞台形象」。這一節，我們來討論——如何創造「舞台形象」（即怎樣扮飾一個「角色」）。

所謂創造「舞台形象」。具體地說，就是——演員運用自己底思維，身體和聲音，使劇作者寫紙面上的人物，變成有生命有血肉的具體的「活」人。這樣的工作，不是二加二等於四，A加B等於C之類的機械地數字的加減；也不是臨帖，描花樣之類地單純地模仿，它是一種創造的「智慧的活動」，它是一種「起死回生」——將紙面上的「死人」變成「活人」——的藝術的活動，它是一種使人底精神生活——最抽象最難捉摸的「心靈活動」——具體地顯現於觀衆前的藝術的活動。從事這樣的工作，是不可能憑藉一套固定的，機械的方法，或者依照一套死板的公式的。可以憑藉和依據的是演員自己底智慧——理解能力，想像能力，幻想能力以及自己底生活態

度和生活經驗。智慧是「創造舞台形象」的原動力，也是演技的基礎。在演員的訓練中，智慧的訓練是最根本最主要的部份；在創造「舞台形象」這實際工作中，最初和最重要的部份也是智慧的運用。

下邊，我們逐項地來說明——

一

(一) 演員創造人物和別的藝術家創造人物在根本上是有着區別的；別的藝術家創造人物，不必顧及甚麼限制，遵守甚麼範圍，完全隨自己底心意，喜歡創造甚麼樣的人物就創造甚麼樣的人物。演員却沒有這樣的自由，他所要創造的人物，是必須根據一定的藍本的，這人物的藍本，就是劇本；演員不能撇開劇本自由創造，必須根據劇本上底人物來創造；因此，在着手創造人物之先，他需要對於劇本下一番研究分析的功夫。

研究劇本工作，分兩方面：

第一，研究劇作者——劇本是劇作者底產物，爲了要正確深切地理解劇本，對於寫作這劇本的劇作者的研究，是非常必要的。研究劇作者應該注意的是：A 劇作者所處的時代，B 劇作者底

思想，C劇作者爲甚麼寫這個劇本，D劇作者處理這劇本的態度和方法。

第二，分析劇本——根據研究劇作者的結果，進一步來詳細地分析這個劇本：A劇本底主題，B劇本底性質，C劇本底流派，D劇本底基調，E劇本底結構。

(二)詳細地研究邊劇本，自己認爲完全懂得了以後，才能開始第二步工作——集中全部的精神來準備自己所担任扮飾的角色。

準備角色工作，分兩個步驟：

第一，重讀劇本——重讀劇本和前一階段讀劇本不同，前一階段是要求了解整個的劇本；重讀劇本只專心注意自己所担任的角色，希望從劇作者底描寫中獲取一個比較完整的印象。這印象是你對於這角色的最初的印象，對於這印象，你應該牢牢地把握住；能畫的演員最好把自己這最初的印象畫下來；不然，至少你應該用文字詳細地把它記述下來。

第二，揣摩角色——你對於角色的最初的印象，只是角色底輪廓，僅有一個輪廓，是不夠的；你應該設法豐富它。豐富角色一方面靠「揣摩」；所謂「揣摩」，就是運用自己底想像，豐富角色，使它由一個平面的輪廓，逐漸變成一個立體的完整的「形象」——思維中底「形象」。換句話說就是——運用自己底想像，使自己腦子裏底最初的印象，變成一個立體的完整的「人」。

除了「揣摩」，還需要搜尋「模特兒」。搜尋「模特兒」一方面是在自己過去的經驗中追憶尋覓，另一方面是在現實生活中尋覓。「模特兒」搜集得越多越好，凡是與角色相類似的人物，或者某些部份與角色有關係的人物，你都可以把他當做「模特兒」。「模特兒」搜集得够了（你自己認為够了）以後，進一步，在「模特兒」身上抽取他們底特徵——性格方面的特徵，外形方面的特徵；把這些特徵記錄下來，然後加以嚴格地選擇，保留那些最適合這角色，最能豐富這角色，最能闡明這角色底性格，身份、情緒和心理狀況的特徵；最後，再把這些特徵適當地，絲毫不勉強地經過自己底組織以後配合到角色身上——或者說填入那角色底輪廓中。

完成了「揣摩」和搜尋「模特兒」這兩步工作以後，你腦子裏底角色，再不會是一個平面的簡單的輪廓，它已經是一個豐富完整的立體的「形象」了。

到這一階段，你底「角色計劃表」和「計劃書」應該可以完成了。所謂「計劃書」是詳細的長篇描寫，這可以不必舉例；「計劃表」底內容大體是包含了下列數部份的——（一）角色底年齡（二）身份（三）家庭環境（四）教育程度（五）職業（六）性情（七）脾氣（八）愛好（九）思想（十）過去的活動（幕前的）（十一）今後的活動與結果（劇中的）（十二）在劇中的地位（十三）與其他角色的關係（十四）容貌（十五）風度（十六）身體健康（十七）體形（十八

(十九)神氣 (二十)特殊嗜好 (二十一)特殊習慣 (二十二)生理上底特殊徵候 (二十三)心理上底特殊狀態……

二

「計劃書」和「計劃表」製定了以後，可以算是「運用智慧」的工作——「內在的藝術理念過程」告了段落；以後就得開始進行技術的準備工作了。所謂技術的準備工作，就是——「計劃」如何運用身體和聲音來實現你心目中（或者說你計劃中）底角色。

技術的準備工作，也分兩方面：

(一)聲音表情——傳達角色底情緒和意念，主要的是憑藉聲音表情的。聲音表情包括說話的語氣，聲調，和不加言語的單純聲音。構成聲音表情的，是說話時的以及不說話而發出的聲音底節奏和速度——長短，輕重，快慢，高低，剛柔。

決定聲音表情，首先是決定這角色底聲音表情的總基調——好像一首歌曲的基本節奏和速度一樣。然後分析每一段劇詞，看它們是角色在甚麼心情之下，甚麼環境之下，對甚麼人說的；根據這分析的結果，來決定這一段劇詞的調子（包括速度和節奏）。一段的調子決定了以後，再把

每一句和每一字底高低，輕重，快慢，長短，剛柔，用自己預定的符號，像作曲家配製歌曲似地把它配註起來；這配註好了的「聲音表情底曲譜」，就是你以後練習和表演的根據——也可以說是底稿。

(二) 姿態與動作——演員在舞台上的部位，是由導演者規定；姿態與動作通常是由演員自己計劃。姿態是表現角色底身份，年齡和心情的；動作是傳達意志和感情，也是幫助和加強聲音表情的。甚麼時候擺一個甚麼樣的姿態，甚麼時候應該變換一個甚麼樣的姿態；甚麼時候需要做出一個甚麼樣的動作，這動作底式樣，尺寸（高低大小），份量（輕重），時間（長短快慢）；……這些也都是應該在這個階段裏把它計劃出來註在劇本上的。姿態動作與聲音表情通常是一致的，除了特殊情形才例外。

計劃聲音表情與姿態動作，是根據你心目中所塑造的角色底性格，身份，年齡，教育程度，職業和當時的心情的。它不但必須與角色完全吻合，而且還必須最能表現這角色，闡明這角色；最恰當，最必要。

這一階段的工作，看起來好像是屬於技術方面的，其實還是一種「用腦子」的工作。它是從「心目中底角色」到「舞台上底角色」之間的一個重要過程，沒有這個過程，或者這一階段的工

作做得不確實不圓滿，「舞台上底角色」是不可能完全如自己底理想出現的。

三

技術的準備工作完成了以後，第三階段就是開始「實際」運用自己底身體和聲音實現自己底準備了；這一階段的工作也可以說是技術的練習工作，或者說是「外在的形態化」的過程。

技術的練習主要地靠排演。排演時導演者會站在「綜合者」的立場，考慮你底準備工作做得是否够，是否對，是否恰當；會糾正你底準備工作底缺點，或者補充你底準備工作底遺漏。導演者還會檢查你所「做」的與你所「想」的是否一致，是否沒有「做」到，或者「做」對。

總之，修正計劃和技術上的錯誤，主要地靠排演；技術練習純熟自如，也要靠排演。當然，排演時間之外的自我練習，也是必不可少的。

四

前幾個階段的工作完成了以後，可以算是你底準備工作全部結束了。最後一個階段的工作，是——把你準備和計劃了若干時日的心目中底人物，具體地搬上舞台。這時候，是角色底精神活

動與肉體活動的正式地凝合，是你底智慧、聲音、身體與技術的正式地凝合。

在這一階級裏，你已經不再是你自己了。你應該與角色溶合成爲一個人——具有角色底思想，性格，感情，脾性，容貌，風度……。換句話說，舞台上底人物雖然是你「扮飾」的，但是，你必須做到舞台上沒有「你」底絲毫痕跡，在舞台上出現的，活動的只是角色——你所飾演的那個劇中人。

這活生生的、完整的（有形式有靈魂），在舞台上出現着，活動着的具體的角色，就是你苦心孤詣花費了若干精力與時間所創造出的「舞台形象」。

創造「舞台形象」的步驟大體是上述那樣的。在這一節開始時，我會說過；從事這樣的工作，是不能憑藉一套固定的機械的方法，或者依照一套死板的公式的。這話底意思就是——表演是無法傳授一套固定的機械的方法的，別人能提供的只是一點點基本原則和步驟，方法是需要自己研究，自己發現，自己創製的。而且，還是那句話——從事表演工作，主要地憑藉和依據是你自己底智慧；其次，就是你底工具——身體和聲音，你底技術；而這些，又都是依靠經常不斷地，嚴格地學習，訓練，和熱情認真地生活來培養的。

第五章 舞台裝飾

第一節 舞台裝飾底目的

一

戲劇是反映生活的。

生活中，除了人和人底行動以外，還有一個與這兩者分不開的部份，那就是——環境。所謂環境，就是環繞着人的生活空間。人是離不開環境的，正好像魚之離不開水一樣。同樣地，環境也離不開人，離開了人，只能稱為「自然空間」，不能叫做環境。

人與環境的關係既然如此密切，那麼，作為反映生活的戲劇藝術，自然不能只反映出人以及人底行動，而不反映出人所處的生活空間——環境。

戲劇是「做」出的藝術，它之反映人以及人底行動，是憑藉的演員底表演——這一點，前幾章早經解釋過了。然則，反映出人所處的生活空間（環境）又是憑藉的甚麼呢？

戲劇反映出人所處的生活空間（環境），是憑藉的舞臺裝飾。換句話說，戲劇是憑藉舞臺裝飾將人所處的生活空間（環境）具體地「做」出來的。

具體地「做」出人所處的生活空間（環境），這是舞臺裝飾在戲劇領域中所負的任務；也可以說就是它底目的。

二

對於上邊所得出的結論，我們有提出幾點補充和解釋的必要：

（一）人與環境不僅不可能分離，而且，過着某種生活的人，環繞着他的一定是某種環境；工人，農人，富商，乞丐，皇帝，革命黨，……因為他們所過的是各不相同的生活，因此，他們各自有着不同的生活空間，工人絕不會處在皇帝所處的環境裏；乞丐也絕不會生活在富商底環境裏。

舞臺裝飾所要「做」出的，不是一般的生活空間，應該是，也必須是劇中人底某種特定的生活空間。這是一。

（二）因為某種人必定處在某種生活空間，所以，我們常常從生活空間可以推測出處在遺生

活空間中的人物，是某種的人物。這種例證非常多，特別是考古學家，他們常常能從某種建築，或者某種飾物推測出這建築一飾物的主人是一個甚麼樣的人物。

舞台裝飾以進一步的任務就在此——藉自己所「做」出的生活空間來暗示來幫助觀眾了解處在這生活空間中的人物——人物底生活。這第二。

(三)不僅人物底生活，就是人物底思想，性格，和他目前的心情，也可以從生活空間得到啓示的，舉幾個簡單的例子，比方：一個偉大的思想家，他所處的生活空間，絕不會是浮滑，繁麗，繁雜，奢侈的；一定會是寧靜的，樸素的，處處都表現得深刻、肅穆，有力的。相反地，一個暴發戶的商人，他所處的生活空間，一定是浮華，奢侈，庸俗，繁雜的。再，一個心情很愉快的人，他所處的生活空間，常常是被他整理得或者說修飾得非常輕快、整潔，清新，有生氣；相反地，一個心情極壞的人，他所處的生活空間，會被他弄得零亂、陰暗，毫無生氣。

以上都不過只是隨手所舉的例子。總之，人底思想，性格和心情，是很容易有意無意地表現在他對於生活空間的選擇和處理上的。

舞台裝飾底目的，不僅在暗示出人底生活，還必須暗示出人底思想，性格，心情。

(四)雖然同樣的人，假使他們所屬的時代不同，或者地區不同，他們底生活空間也不相

同的。比方，從前的大官們，住的是中國式的亭台樓閣；而現在的大官們住的却是瑞士式的或者荷蘭式的西式別墅。再，上海的富翁住的是若干層的高大洋房，普通內地的富翁住的却是深四五進，佔地若干畝的東方大廈。

舞台裝飾除了應該暗示出人底生活，思想，性格，心情；還得表示出人所屬的時代和所處的地區。

……

歸納以上數點，可以得出一個結論——

舞台裝飾底目的是爲劇中人「做」出一個最恰當的生活空間（環境）。所謂「最恰當」就是——最能暗示出劇中人底身份、職業，生活、性格、思想和心情；而且還能正確地表示出劇中人所屬的時代和所處的地區。

三

最後，還有一個附帶的說明：

所謂「生活空間」（環境），不是單指住屋（住屋底色彩，形式，線條）而說的；除了住屋

，凡是有關人底生活（影響人底精神生活或物質生活）的事物——光線，時間，季候，晴雨，音響（雨打芭蕉聲，鷄鳴犬吠聲……），以及室內的陳設，室外的一草一木，一山一石……一直到穿戴的服飾，持有的物品……都屬於生活空間底範圍。

在舞台上担任「做」出生活空間（環境）來的舞台裝飾，也不是只「做」出佳屋來就夠了的，除了佳屋，還必須把上述的——凡是影響劇中人底精神生活或物質生活的所有的物事，全都具體地「做」出來。換句話說，就是——凡是在舞台上出現的（包括物事與音響），除了演員底聲音與動作以外，其餘的都屬於舞台裝飾底範圍。

第二節 舞台裝飾的演變

舞台裝飾發展到今天這個地步，是經過了相當久長的時日和很多階段的變化的。

最初的戲劇是在露天表演，根本無所謂舞台裝飾。到後來，舞台上掛起了一塊布（這就是最原始的布景），而這塊布的用意，主要的是爲了遮掩後台。

到中古時期，戲劇和宗教發生了極密切的關係；那時的布景，就是教堂門前的建築，所有的

戲都以教堂底門面做背景。

一五八五年有了一種 Scenozze 劇場，舞台很深，台上裝有牆壁之類的背景。到一五八八年，背景上面開了一個大門（這大門後來演變成今日的鏡框式的舞台），台上也開始用照明演員的燈光了。

此後舞台上採用了透視畫，把房屋，桌椅，都畫在上面，掛在台後作為背景。「透視畫」布景慢慢由簡而繁，分出室內室外；就好像目前中國舊戲和文明戲的布景。

十九世紀初葉，自然主義盛行，打倒了舞台上的古典劇與浪漫劇，舞台裝飾也就走上了寫實的道路；不僅去填透視畫，更進一步把一切真的東西都搬上了舞台。

自從寫實主義跑上了舞台以後，逐漸又發生了弊病；爲了求真實，連桌上的灰塵，牆上的泥土也都弄得和真的人生一樣；結果是矯枉過正，失去了藝術的意味。

對於這死板的，笨拙的寫實主義的反抗，是發端於愛披亞與戈登克雷。近三十年來，舞台上差不多都是奉行的他們底理論。他們具體的意見是：

- (一) 裝飾不是獨立的，必須與演員，劇本合而爲一，成爲一種諧和美麗的圖畫。
- (二) 給舞台上製造出一種情境。

(三) 暗示比表現的力量大。

(四) 力求簡單，統一視覺，增加力量。

(五) 使布景成爲一種立體的東西，與立體的演員融合。

(六) 風格化——每一個劇的裝飾，每一個裝飾者，每一個地方，每一個時代都應有一種不同的風格；這種風格不是程式。

總之，他們反對舞台上死笨拙的寫實，他們認爲舞台上所需要的是「藝術的真」(Artistic Truth)，是抓住了劇本底某一主要特徵，很諧和(Harmony)很一致(Untity)而且很恰當地表現出來，製成一種「品味」(Tasteful)。

除了寫實主義和愛披亞與戈登兒雷底寫實主義，還有所謂表現主義。表現主義多半是抹殺現實，極盡誇張之能事；舞台上仿照初期的辦法，請畫家來畫。他們反寫實的動機雖然與愛披亞，戈登克雷二人相同，但方法却太過火，所以在舞台上很少留下成績。

此外還有未來派，起源於意大利。他們底中堅份子Brecht說：「散文劇場不如音樂劇場有味，因爲散文劇場已經變成了寫實的東西」。這些東西都是平常看得到的，沒有什麼趣味。將來的劇作家一定要寫出這樣的劇本來，給裝飾家去創造。把許多東西裝上機器，使詩裏的想像實

現在舞台上。現代的節奏，現代的詩意，現代的想像都可以用機器表現出來。……」

以上所說的幾種派別，都是對於笨拙的現實主義的一種反抗。表現派和未來派在舞台上的成就都不大，目前普通都還是採取的愛披亞與戈登·雷底理論。

第三節 色彩

色彩是最能影響人底情緒的。平常，我們看到一大片紅色，馬上覺得非常刺激，興奮；看到一大片灰色，馬上覺得陰沉；這都是由於色彩刺激我們以後，我們自然地發出一種情感上的反應。

因為色彩最能影響人底情緒，因此在生活中，人們常常利用色彩來製成某種氛圍，藉以影響或挑起別人底情緒；比方皇帝希望人們把他當做最高貴，最神聖，最莊嚴，最權威的天之子；因此，他把他所居住的皇宮，用深紅色或深黃色裝飾起來，這兩種顏色是暗示高貴莊嚴權威神聖的，人們走進皇宮，接觸到這兩種色彩，馬上會發生一種虔敬，懼怕，仰慕的情緒，而皇帝所預期的却正是這種情緒。

舞台裝飾是擔任「做」出環境，而且需要利用環境來暗示人民生活，思想，性格，心情的；因此，它除了必須善於利用「形」，還必須善於利用「色」；「色」運用得好，才能充分地完成它暗示人底生活，思想，性格和心情的任務。

一

關於色彩的常識，我先提出一點來，以供讀者參考——

(一) 三原色——三原色是最基本的三種顏色，這三種顏色不是由別種顏色配合而成的。顏料底三原色是：赤，黃，青。

(二) 三間色——三間色中，赤與黃配合而成的是橙色，赤與青配合而成的是紫色，黃與青配合而成的是綠色。這三色——橙，紫，綠，是三原色之間的顏色，所以叫做三間色。

三原色與三間色普通稱為基本顏色，無論任何色都由這六種顏色配合而成。

(三) 色相，濃淡，明暗——這是色彩底三要素。色相是色彩本來的性質；濃淡是色彩飽和度的多少；明暗是色彩所受光度的多少。

(四) 調和色——相互鄰近的顏色叫做調和色；因為它們相互有關係；如：橙中有黃色，

也有紅色；綠色中有黃色，也有青色；紫色中有青色，也有赤色；……（見A圖）

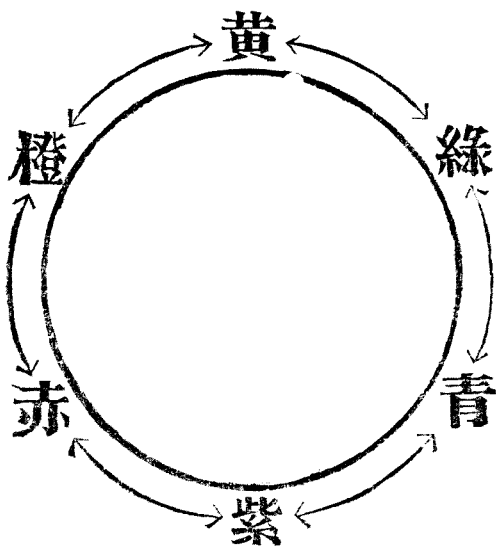
（五）對比色——相距最遠的兩種顏色叫做對比色，如：黃與紫，綠與赤，青與橙。（參看A圖）

（六）熱色——令人感到熱烈，光明，勇敢，進取的顏色叫做熱色；如：赤，橙，黃。

（七）冷色——令人感到寂靜，肅穆，狹小，恐怖的顏色叫做冷色；如：綠，青。

（八）中間色——令人感到緩慢，平靜，和平，安適的顏色叫做中間色；如：紫，黃。

以上是一點點色彩方面的常識。讀者們僅知道這一點點常識是絕對不夠應用的，必須多讀圖



(A圖)

於色彩方面的專門著述。

二

舞台上運用色彩的方法，也不是在這短短的篇幅中可以述說出來的，下邊，只是幾條簡單的原則，略供參考：

(一) 在舞台上運用色彩，應該根據戲底基調來決定一個色彩的主調，整個的裝飾底色彩都以此主調做中心來互相配合。

(二) 舞台上不宜用純色，前邊所說的六種基本顏色設若單純地用在舞台上，會嫌太刺激；舞台上所用的顏色，必須加入灰色，加上灰色可以減少刺激，使色彩變得柔和，不刺目，而且還不覺得單調；譬如粉黃，粉綠，粉青，在感覺上就比純黃，純綠，純青柔和些，複雜些。

(三) 對比色放在一起，是顯得衝突，刺激的，所以想創製濃烈的感情氛圍，宜用對比色；不過爲了減少觀衆感覺上的疲乏，最好加上中立色的線條，使它們在對比中取得調和。

(四) 凡是在普通的情形之下，運用色彩必須注意到調和，相近色擺在一處是顯得調和的，所以要想創製一個溫暖恬靜的氛圍，一定應該運用相近色。

(五) 舞台上運用色彩不能太單純，太單純會讓人感到單調；可是也不能運用得太複雜，五光十色會讓人感到繁亂，收不到集中的效果。

(六) 爲了避免呆板單調，可以在小的部份上加上「裝飾色」，比方：門簾，窗簾，牆壁上底線條，燈罩，沙發套，人身上的飾物……。

(七) 布景底色彩不宜太濃，太複雜，太刺目，因爲它佔的面積大，色彩太濃太複雜太刺目會擾亂觀衆底注意力。布景底色彩是暗示全劇或某一幕底基本情調的最主要的東西，它必須與劇情吻合。普通布景底色彩總是較之道具服裝等淺淡，這樣才易襯托出道具和服裝，以及人物底動作。

(八) 服裝底色彩，應絕對適合劇中人物底身份，年齡，身材，性格和心情。它不能與布景和道具底色彩相同，不然會變成「混然一片」。

(九) 道具底色彩應該介乎布景與服裝之間，是布景與服裝底調和色。

以上是在舞台上運用色彩的幾個淺顯的原則。關於燈光底色彩的運用，此地沒有提到，留待討論燈光時再談。

總之，在舞台上運用色彩，必須完全根據劇情和人物（人物底性格，身份，年齡，心情……）

，必須有助於劇情的進展和人物的闡明。至於技術方面，主要地應該注意到舞台上全部色彩的調和與一致。

第四節 布景

布景是舞台裝飾底一個重要部門。

在生活空間（環境）中，也可以說是在舞台上，凡屬固定的，佔有較大面積的東西，都屬於布景底範圍。

關於布景的各種問題，下邊，我們逐項來加以討論：

一

布景底用途：

人們對於布景底用途，常常有兩種誤解：一種認為布景是一個獨立的部門，它底目的就只是表現自己；另一種認為布景底目的是裝飾舞台，所謂裝飾舞台就是使舞台「美化」，因此，設計

布景只須力求美觀就够了。

這兩種見解當然是不正確的（此地不用詳加解釋，讀者只消看過本章第一節就可以明瞭）。布景真正的用途（或者說目的）不是表現自己，也不是單純地使舞台「美化」，而是——

（一）表示出某一劇（或者某一幕）底故事，是在室外——大街上，公園裏……進行或者在室內——書房裏，臥室裏……進行。

（二）表示出這段故事是在皇宮裏，貧民窟中，在工廠裏，在學校裏，或者在軍營裏……進行。

（三）表示出這段故事是在中國，在中國底北方或南方……，或者在外國某處……進行。

（四）表示出這段故事是在光緒年間，在唐朝，在民國十八年，在十五世紀，或者在原始時代……進行。

（五）暗示出這段故事底主人翁底生活，身份，年齡，職業，資產的有無或多寡，性格，心情，思想，愛好……。

（六）暗示出全劇（或某一幕）底情緒底基調——是悲，是喜，是愁，是樂，是緩和，是衝突，……。

上述六點是布景底真正的用途，目的；換句話說，也就是布景在戲劇領域中所負的任務。布景完成上述六點任務。所憑藉的是三種東西——一種是式樣，一種是線條，一種是色彩。

二

布景底種類？

布景大體分三種，——室內景，室外景，襯景。下邊，分開來，明：

(一) 室內景——所謂室內景，是指舞台上底房間布景而言的；比方，書房的景，臥室的景，會客室的景，古廟大殿的景……室內景包括牆壁，門，窗，室內底各種裝飾物——壁爐，壁燈，壁上掛的字畫，門簾，窗簾……等物。

(二) 室外景——所謂室外景就是普通所說的野景；比方，公園，草場，海邊，稻場……。室外景包括山，土坡石級，屋角或者屋底門面，樹木，花草，石頭，旗桿……等物。

(三) 襯景——所謂襯景就是室內或者室外底後邊所襯托的布景；如——窗外或門外的各種景物，野外的遠山，遠屋，遠帆，以及室內和室外所顯露出的天空。

布景用物？

搭製布景的用物很多，主要的是下列數種：

(一) 景片——景片就是當做牆壁用的布景片子。景片有三種：一種是硬片——用木條釘成高十呎至十六呎，寬一呎至四呎的木樞，木樞上釘三夾板，板上糊報紙，紙上塗色。一種是布片——也是用木條釘成木樞，高度與硬片樞相同，寬度根據布匹的寬度而定（普通多半是二呎至二呎五吋），木樞上釘布，布上糊報紙，紙上塗色。另一種是軟景——不用木樞，就用長十呎至十六呎，寬一呎至二呎五吋的絲絨條或布條，用銅環和鐵絲掛起當做硬片用。

(二) 門與窗——門與窗的式樣很多，製作時是依照設計者所畫出的圖樣。普通的門與窗，就是——用寬五吋高四尺至八尺的木板四根釘成門樞或窗樞；然後再用木條做成門扇和窗扇的架子，架上釘布或者糊玻璃紙；門樞和門扇及窗扇的架子上塗色。

(三) 天幕——天幕是用來當做「天空」的一種布景。通常都是用淺藍色（有人叫做天藍色）的布做的，寬三十尺，高二十尺。

(四)山，石，樹木，台階——除了必要時，舞台上是以不用真實的東西為原則的。山，石，樹木，台階等物也應該根據這個原則，儘可能利用木板木條或其他輕便的東西來做成。製作的方法不能一定，要看臨時的需要和可能找到的器材。

(五)其他——除了上述各物，還有些製作和裝裱布景用的器具，如：鐵鏈，鐵釘，鋼絲錘，鐵絲，鐵棍，麻繩……這些用具可以按照需要臨時到市上去購買。

(六)面幕——所謂面幕，就是掛在台口的布幕。這布幕一方面是用來遮掩換景，另一方面是用來表示劇中時間地點的更換的。面幕本來不屬於布景用物的範圍，但它與布景有著極密切的關係，因此，通常都把它列入布景範圍之內。面幕有三種：一種是左右開閉的兩塊布幕。一種是上下昇降的一塊布幕。另一種是左右吊起的兩塊布幕——與中國式的蚊帳底帳門相彷彿。面幕適宜用深重的顏色——深紅，深咖啡，深藍，以不刺激觀眾目光為原則。面幕底尺寸按照舞台鏡框口底尺寸來決定，必須比鏡框口大才能將舞台內部完全遮住。

四

布景設計？

(一) 設計布景的步驟：

第一、研究劇本——布景設計者研究劇本的方法，大體上是與導演者研究劇本相同的。不過因為各人所負的任務不同，所以各自所站的立場不同——視角不同；布景設計者是立於設計布景的立場去研究劇本的，他底研究重心在劇本底環境上；他一方面從劇作者底描寫中去尋找暗示，一方面從人物底行動和言語中去尋找啓示。劇本經過詳盡地研究以後，應該把研究的結果（有關布景設計的）用書面紀錄下來，紀錄底內容。大體包括下列數方面——（一）劇底主題。（二）劇底基調（喜劇或者悲劇）。（三）劇底流派（古典劇，浪漫劇，寫實劇）。（四）頂點在何處。（五）劇作者所強調的是那幾個人物，那幾個場面。（六）每一幕底情調。（七）故事發生的地域和地點以及時代。（八）每一布景（環境）底主人翁底身份，職業，生活，思想，性格，性情，心情，愛好和資產的多寡（或有無）。

第二、徵詢導演者——根據自己底理解，寫好了研究劇本的紀錄以後，第二步工作是把這份紀錄送給導演者審查，同時徵詢他對於布景方面的要求和處理本劇的態度與方法。

第三、繪製平面圖——知道了導演者對於劇本的意見，和對於布景方面的要求以後，第三步工作是根據自己底理解和導演者底意見，再加入自己底想像和幻想來設計布景的最初的一張圖樣

——繪製平面圖。設計平面圖，主要地是決定布景底基形和門窗以及大道具放置的位置。大的裝飾物，如：壁爐，立燈……等物，這時候也應該把位置決定的。平面圖計劃而且繪製好以後，應該馬上交給導演者審查；假使導演者有意見，就根據他底意見加以修改，否則，就算是正式決定了；可以把圖樣的副張交給導演者，讓他根據這平面圖開始排演。圖樣的正張留做自己以後工作的根據。

第四、製透視圖——僅一張平面圖是看不出布景底究竟來的，還應該把它豎起來，這豎起來的圖樣就叫着透視圖。製透視圖應該注意的是色彩的運用，和景片與裝飾物上底花紋。設計色彩和花紋應該根據全劇底基調和每一幕底情調；還應該注意到主角底性格和心情。換句話說，布景（包括裝飾物）底色彩和花紋，必須最能表現全劇或某一幕底情調，必須最能暗示主角底性格和心情。透視圖畫好了，着上了色以後，也應該拿去徵詢導演者底意見，非得他完全同意，才算定是正式的圖樣。

第五、製工作圖——工作圖是交給製作人按照製作的圖樣。工作圖分好幾種：一、場面大小，深淺，寬窄的尺寸圖。二、景及裝飾物的樣式圖（着色的）。三、各部份的分圖——景片上底花紋放大圖；門，窗的式樣圖，花紋圖，尺寸圖；裝飾物的式樣圖，花紋圖，尺寸圖（都是着色

的)。四、布景及道具底位置圖(平面圖)。

工作圖全部完成了以後，設計者底工作可以算是完全結束了。以後是製作人和裝置人底工作了。

(二)設計布景時應注意的事項——

- 第一、如何利用布景底式樣和色彩來充分地表現劇底情調。
- 第二、如何利用布景底式樣和色彩來充分地增強劇情底力量。
- 第三、如何利用布景底式樣和色彩來充分地暗示劇中人底性格和心情。
- 第四、如何利用布景底式樣和色彩來充分地表現劇中底時代情調和地方情調。
- 第五、凡是劇中應該強調的部份(譬如「日出」第一二四幕中底大窗；「魔窟」第三幕底監獄門和小鐵窗；「女子公寓」最末一幕中底壁爐……)，都應該使它放在最明顯，最凸出，最引人注意的位置。

第六、根據導演者底排演計劃，把表演區域留出來，不要讓布景或大道具妨礙演員底活動。

第七、布景底色彩不要塗得太鮮艷，太刺目，以免分散觀眾底注意力。

第八、愛披亞說過：「……觀眾不是來看布景的，……與表演無益的東西，都不必要。」

第九、設計布景時應該特別注意到均衡與勻稱。所謂均衡與勻稱，包括了三個方面：一個是布景本身的均衡與勻稱；一個是布景與道具的均衡與勻稱；另一個是布景和道具與演員的均衡與勻稱（請參看第三章）。

關於布景的各種問題，前邊大體已述說過了。至於設計布景的方法，是沒有法子可以用文字具體地寫出來的；而且方法也不只一個。究竟如何設計布景，這一方面需要根據劇本來臨時考慮決定，同時還需要運用你自己底匠心和技能。我所能貢獻給讀者們的，除了上述的一點原則和常識，此外還只有一句話：

「多讀，多看，多想。」

第五節 燈光

燈光是近代舞台上底權威，是舞台上一切色彩底主宰；它不但能給布景加上活力，而且還能使戲劇更強有力地發揮它底藝術效能。

關於燈光的各種問題，下邊，我們逐項來加以討論：

(一) 燈光底效詎——

(A) 普通照明：第一，讓觀眾看得清舞台上演員底動作，姿態與面部表情；第二，讓觀眾看得清舞台上底一切陳設——布景，道具；第三，讓觀眾看得清舞台上演員所着的服飾。

(B) 特殊照明：第一，表明季節和時間；第二，創製劇中所需要的氛圍氣；第三，造成舞台上底「特寫」；第四，做出一部份的後台效果——閃電，日出或日落，月出或月落。

(二) 燈光器械——

(A) 聚光燈——這是一種利用凸透鏡和反光鏡所製成的一種燈。它放射出的光不是散的，是聚攏的，好像手電筒和照空燈所放射出的光一樣。聚光燈底光圈可以放大和縮小，能够活用。

(B) 斑光燈——這是一種小型的聚光燈，它是利用來製造舞台上底「特寫」——照明舞台上某一特殊區域或某一特殊人物的。

(C) 泛光燈——這是一種散光燈，它所放射出的光是擴散的，因此只能用做普通照明。

(D) 條光燈——把若干小的散光排列地裝在一條燈槽裏，這一條燈，叫做條光燈。汎光燈一方面既不能聚光，又容易有陰影，條光燈雖不能聚光，可是因為它底光非常散擴，除了可以作為普通照明，還可以用來消滅陰影。

(E) 節光器——節光器 (Dimmer) 是節制光底大小強弱的一種器械。它可以利用阻力來加強光亮和減弱光亮——阻力加大，舞台上底光（或者某一部份燈底光）減弱，阻力減小，舞台上底光（或者某一部份燈底光）加強；就好像我們捻煤油燈一樣。舞台上底「淡入」和「淡出」是亟靠節光器來做出的。

(F) 電閘板——這是舞台上底燈光底總司令。總「開關」和各組燈底分「開關」都裝在電閘板上，通過電閘板上，我們可以控制全台燈光的明滅。

(三) 舞台上底燈光設備——

普通舞台上所固定裝置的燈光大體有下列數種：

(A) 普通的——

脚光——由台口邊沿向上射的，用條光燈。

頂光——1 台口樑幕後向下射的，用聚光燈。2 中樑幕前邊向下射的，用條光燈。3 中樑幕後邊向後射的，用泛光燈。

台前光——裝在客座天花板上向台上射，用聚光燈。

襯景光——門外或窗外景物照明用的，用泛光燈或條光燈。

(B) 天幕的——

天幕上邊——利用中橫幕後邊的頂光。

天幕下邊——用條光燈。

(C) 特殊的——

特寫——用斑光燈。

太陽或月亮——用斑光燈。

(四) 普通舞台上燈光底色彩和強度——

(A) 腳光——用赤綠青三色(赤，綠，青是光底三原色)配合成白光。普通用一千燭光至

三千燭光。

(B) 頂光——台口頂光用黃色，八百至一千燭光。中橫幕前邊的頂光用品紅色，深青色和

琥珀色，一千二百燭光至一千八百燭光。

(C) 台前光——色彩視劇情而定，普通用一千至二千燭光。

(D) 棚景光——用赤，綠，藍三色組成，普通用三百至六百燭光。

(E) 天幕光——(甲)中橫幕後邊泛光。白日裏的天空用中青，夜晚的天空用深青。(

乙)天幕下邊的光：普通用綠，青；有太陽時用紅色。天幕燈光底強度根據台面光底強度而定，天幕元應該比前邊元底總度數多，至少也得相等，不然就會有陰影投上天幕。

(五)運用色燈的常識——

(A)舞台上不宜用純白光、純白光太刺目。普通總是用黃光代替白光，因為黃光在色光中最亮，而又較之白光柔和。

(B)配製色燈時必須注意到被投射物底顏色，因為被投射物接觸色燈所投射的光線以後，它本才底色彩因「吸收」與「反射」的關係發生變化的。所以無論設計布景，服裝或者道具底色彩，都必須注意到顏色光接觸後的變光；反過來說，同樣的，設計燈光底色彩時，也必須注意到被投射物本身底色彩，以及它們接觸後的變化。

(C)色燈底光線與普通顏色接觸後的變化，是非常複雜的；下邊，舉幾個普通一點的例子：

(a)黃光——接觸赤色變赤棕色，接觸青色變深綠色，接觸紫色變淺褐色。(b)赤光——接觸黃色變更赤色，接觸青色變深黑色，接觸紫色變黑色。(c)青光——接觸黃色變褐色，接觸赤色變淺紫色，接觸綠色變重黑色。

(D)「喜劇的」場面用熱色，「悲劇的」場面用冷色。衝突鬥爭的場面用熱色，恬靜肅穆

寂寞的場面用冷色。

(六) 設計燈光的步驟——

(A) 研究劇本：燈光設計者研究劇本，大體與布景設計者相同；不過有幾點是燈光設計者特別需要注意的——第一，季節。第二，時間。第三，劇中必須特別利用燈光強調之處。第四，每一幕的氛圍。第五，後台效果中需用燈光的部份。

(B) 起草計劃書：計劃內容包括下列數部份——第一，燈底位置。第二，光度的支配。第三，何時何處用何種燈。第四，色彩的計劃。第五，光度和色彩變換的計劃。以上五個部份中底第一二兩部份須附圖樣。

(C) 徵詢導演者：計劃書起草竣事，應該馬上交與導演者審閱，聽取他底意見；然後根據他底意見修改。等到導演者完全同意你底計劃了，你底設計工作才算完成。以後就是燈光管理和裝燈工匠的事了。

(七) 設計燈光應注意之事項——

- (A) 設計燈光必須根據劇情和導演計劃；不要在台上「玩花燈」，分散觀眾底注意力。
- (B) 燈光必須有助於氛圍的製成，和劇情的闡明與發展。

(C) 注意光源的自然和必然，不要讓觀眾覺到舞台上有一「燈」光。

(D) 設計燈光時，應該注意到燈光底第一個任務——照明。不要因為選用色燈而使觀眾看不清舞台上底活動。特殊情形（如：故意要裝造剪影）可以例外。

(E) 除了特殊情形之下，舞台上是不應該有陰影的，配製燈光時應該注意到消除陰影。

(F) 舞台上底燈光不能太亮，太亮會刺激觀眾底目光，也會顯得不自然。不能太暗，太暗

附錄：世界著名劇作家及其作品

【莎士比亞】William Shakespeare——英國戲劇家，世界第一流的詩人。一五六四年四月生於窩爾維克州的斯得拉佛德鎮，父名約翰·莎士比亞，是該鎮的商人，曾任鄉長，地保等職。莎氏幼時會進該鎮的初等養塾，後因家貧而輟學。

一五八二年十一月二十八日和其鄰村勻吐累的女兒哈塔威安結婚，曾生一女及雙胎男女各一，莎氏的婚後情形，有種種的傳說，有謂不幸，但沒有事實可以證明。

二五八六年離開故鄉到倫敦，不久便在那兒戲院裏工作，在格雷旅館排演他自己所著的「錯誤喜劇」，在那時我們可以相信他那伶人，詩人，劇作家的名譽是確乎不謬了。

以後幾年他的聲譽更是一天一天增高，他在一五九七年買了新居——他故鄉中一所最大的房子。二五九九年在倫敦建了一所堂皇富麗的環球劇院。從一五九二年起他的精力都用在編劇上。

一六一六年四月十三日去世。

其重要的作品如下：「羅米歐與朱麗葉」，「威尼斯的商人」，「如願」，「仲夏夜之夢」，「凱撒大將」，「哈孟雷特」，「奧賽維」，「李亞王」，「馬克白」，「暴風雨」。

【雨果】Victor Marie Hugo——法國詩人，小說家，劇作家。一八〇二年生於柏桑爽。父親爲著名的將軍。幼時，隨父親過意大利，西班牙，而至巴黎。十歲時即已作詩。以其想像之雄大，韻律之富贍，感情之豐溢，被目爲浪漫主義之雄。頗崇拜當時的浪漫人師沙都白利昂，一八一八年參加詩歌競賽，一舉而聞名全國。一八三〇年其名劇「歐拉尼」上演之際，古典浪漫兩派之間發生大衝突，在劇場內惹起大亂，結局爲浪漫派勝利。以後因參加政治活動，被政府放逐，過了幾年放逐的生活。

一八八五年死於巴黎。

主要的作品有：「歐拉尼」，「狄四娘（項日樂）」。

【小仲馬】Alexandre Dumas fils——法國劇作家。生於一八二四年。爲大仲馬之私生子。幼時放蕩不羈。初寫小說，後轉寫戲劇而成名。他持着用戲劇而教化社會的理想。輕視當時的編劇術，用大膽的手法成近代劇之先驅。劇本常以有閑階級的遊惰生活爲題材。

死於一八九五年。

名劇有：「茶花女」，「私生子」，「半上流社會」。

【易卜生】Ibsen——爲近代劇的創始者。挪威戲劇家。一八二八年三月生於挪威南部之斯基恩城。至八歲時父親破產了，整日在凌辱，自羞，憤懣中過活。爲了家境的原故，小時就不會好好地受過教育。十五歲時到一家藥舖裏去做學徒，從此時起爲作詩之熱情所驅。

一八六二年其第一部成功作品——「戀愛喜劇」出。後因思想關係，爲世所不容，仍往意大利，客居羅馬，德國等地，在游歷的三十年中，從事觀察和寫作。這造成了他的世界地位。他一生主張個人的自由，爲打破挪威及世界的舊習俗而奮鬥。他使戲劇變質，從僅被玩樂之作，而與社會問題保持直接關係，是社會問題劇的最初建立者。

一九〇六年五月二十三日死於挪威。由國家舉行國葬。

他的作品可分爲三期：

- 一、浪漫主義時期：「戀愛喜劇」，「皇帝與加利拉人」，「白蘭特」。
- 二、寫實主義時期：「娜拉」，「羆鬼」，「國民公敵」，「社會棟樑」。
- 三、象徵主義時期：「我們由死復醒時」，「海上夫人」。

歲時進烏普薩拉大學習自然科學，中途輟學。歷任小學教師，醫師，伶人，圖書館員等職。研究各種學識，並研究瑞典的發展史。一八七〇年以劇作家姿態出現，兩年後改寫小說，爲自然主義之先驅。

會結婚三次，但婚姻不滿，致使終身不快樂，嫌惡婦女。

於一九一二年去世。

名劇有：「父親」，「幽麗女士」，「夥伴」。

【高爾斯華綏】Galsworthy ——英國小說家，戲劇家，散文作者。現代英國文壇四大家之一。一八六七年生於薩里。在牛津大學學法律，畢業後作律師。是人道主義者，因受法律訓練，以敏銳的理智解剖力，肅正冷靜之態度，描寫社會的種種罪惡與缺陷。

不久棄律師業而從事寫作，其作品以辯論見長。

一九三二年得諾貝爾獎金。翌年即去世。

名著有：「銀匣」，「法網」，「爭強」。

【巴雷】J.M. Barrie ——英國近代文學界四大巨星之一。一八六〇年生於蘇格蘭，曾得愛丁堡大學文學碩士學位。初寫小說，過着窮苦的賣字生活，後得友人之助漸露頭角。一八八八年

以後文壇的地位穩固。一九一三年封爵。

他是寓莊於諧，由幻見真。他有高爾斯華綏的見地，瓊斯的心腸，平內羅的匠心，鄧生民的幻妙，歐文的邏輯，蕭伯納的漂亮，此外他獨具瀟灑風流。

名劇有：「早餐之前」，「可敬佩的克來登」，「第二夢」。

【莫里哀】Molière——世界著名的喜劇作者。法國底最大劇作家。生於一六二二年，父爲法王宮中的裝飾匠。莫氏初學法律，當過律師，但自幼隨外祖父常至戲院看戲，引起其對戲劇的興趣。於一六四三年開始愛美劇團活動，改原名蒲克林爲莫利哀。

一六五八年他帶的劇團得有機會演戲給皇帝看，頗受稱讚，因之得在巴黎站住。專以喜劇的方武譏罵當時巴黎的社會，專以嚴酷地諷刺社會底僞善爲主題。最能發揮法蘭西的精神。由於他的諷刺，得罪了許多人，然因有法王的保護，所以大家也將他無可奈何。一六七三年當其演出最後的作品「心病者」時，死於舞台上。

莫氏可謂生在舞台，死在舞台的第一人。一身專演喜劇，然而內心裏却過着悲劇的生活。其妻對他的不好，是他最大的憾事。

名劇有：「怪吝人」，「心病者」，「僞善者」，「裝腔作勢的女人」。

【荷浦特漫】Gehart Hauptmann——德意志自然主義的巨擘。一八六二年十一月生於德國的錫勒西亞。父爲旅館主人，母代礦泉監督之女。幼不喜歡學課，在父親書架上，隨便弄些文學的書亂讀。初學美術，退學後，入歷史科，遍遊法國，意大利，各名勝地。

名作有：「日出之前」，「海狸皮」，「和平節」，「孤寂之人」，「織工」，「沉鐘」，「琵琶在跳舞」。

【蕭伯納】Shaw——英國戲劇家，小說家，散文家。一八五六年生於亨爾爾南京城杜林。母爲音樂家，幼時受音樂的影響很大，其大部的生活在倫敦。初寫音樂批評文章，次以批評文學出名。最後批評戲劇。

一八八四年加入費邊協會，爲該會委員之一，曾參加實際政治工作，以後則以劇作及論文等宣傳其思想。其戲劇承易卜生之系統，多屬思想劇。

名著有：「裸夫之家」，「華倫夫人之職業」，「人與超人」。

【梅特靈克】Maeterlinck——比利時的詩人兼劇作家。一八六二年生於岡南，初當律師。一八九六年以來從事著作；一九一一年得諾爾獎金，他以爲現存世界，不過是不可見的世界的假相。我人之行爲，思想，感情不過爲外觀，於無意識，不可知之中，自有眞現實存在着，以這

觀點作神秘的象徵劇。劇中動作與對白甚少，爲其特徵。

名作有：「青鳥」，「闖入者」，「雙盲」，「檀泰琪兒之死」

【郭戈里】 Gogol —— 俄國小說家，戲劇家。一八〇九年生於坡爾塔瓦，他與普西金同爲建築俄國文學基礎之人，尤其是寫實主義之客觀描寫爲日後俄國文學之偉大引導。一八三六年其喜劇「巡按」出後，接着「死魂靈」出版，大獲成功。他以正義觀念而暴露罪惡，他又是充溢廣大的人間愛之藝術家，一九一九年去世。

名作有：「巡按」，「狂人日記」，「結婚」。

【柴霍甫】 Tchekhov —— 一八六〇年生於俄國。家貧，父營雜貨業，小時在父店做生意，到夏天到村中富室別墅工作。小時很聰敏，很得人歡喜。後到莫斯科大學學醫。一八八四年醫科畢業。學醫後對文學發生興趣。一八八六年出短篇小說集，後身體不好，所以到南方半養息，他的戲劇以安靜見長，而且是非常的斂。戲劇，字裏行間含有無限的情感。

一九〇四年因肺病死於里松村。

名作有：「海鷗」，「三姊妹」，「櫻桃園」，「蠢貨」。

【安特渥夫】 A. Dreive —— 俄國小說家，戲劇家，生於一八七一年，最初在彼得堡習法律，中

途轉學於莫斯科大學。因覺生活無趣，曾自殺未果。後與多數知識份子共同反抗封建的資本主義文化，且不能進展到無產階級的立場上。遂限於絕望的悲觀主義。

革命後，其孤立主義益深。

名劇有：「假面人」，「人之一生」，「吃耳光的人」，「狗在跳舞」。

【高爾基】Gorkii——俄國的代表作家。生於一八六九年。五歲的時候死了父親，漸以他的童年差不多經過的艱難困苦，顛沛流離的生活。對勞動階層的生活十分瞭解，所以他的作品都是寫他所熟悉的。

他永遠在不斷的學習同不斷的創作中。

死於一九三六年。

名劇有：「下層」，「小市民」，「太陽的孫子」，「雪列斯諾代」，「蒲雷曹夫」。

後記

手冊很勉強地完稿了，我深深地噓了一口氣。

接受寫這本手冊的任務，是在今年六月間。當時，我正住在桂林一家旅館裏，心情異常寧靜，時間也相當充裕；據我自己估計，只消一個月的時間，我就可以寫完，而且寫出來一定會比我兩年前匆匆忙忙趕成的「戲劇學基礎教程」要好一些。

沒有料到，準備工作剛一開始，我底環境就起了變化，整天被捲入紛亂喧囂的漩渦裏，連安靜下來工作一兩小時的機會都沒有了。

就在這種情況之下，我硬着頭皮寫完了手冊底前三章；那已經是八月中旬了。

八月底，我離開桂林到湘北前線去。一路上我都惦記着手冊尚未完成——這最令人煩心的事。

九月初到湘陰，因為等候路費，在一家小客棧裏住了四五天。就在這四五天裏，我偷空寫完

了第四章——表演那一章。

九月八日我到達了湖北最前線；不巧，剛好遇到第二次湘北大會戰爆發。我底住處離火線不遠，槍砲聲終日不斷於耳。在這種情境之下，想安心做點事當然很困難。然而，爲了遵守九月中齊稿的諾言，我極力壓抑住我底浮亂的心情，匆匆忙忙地趕寫手冊底最後一章。

九月中，戰事轉緊，前線底非戰鬥員奉命撤退；無可奈何，我只好抱着尚未完工的一捲稿子，隨着大隊往後撤。

到長樂街，是十六號的傍晚。我找到一間比較整齊的房子住下。就在那間房裏，我寫完手冊底最末一章底草稿，當時，我本打算仔細修改一次以後，就付郵寄出的。想不到，事情是那麼的不湊巧；十八日戰局突然險惡，晚上，長樂街已三面受敵，包圍，我隨着×師底幾位同志，黑夜洩過汨羅江。冒着敵人底槍炮和轟炸，翻山越嶺，一連走了三天三夜，才脫離險境，跑回後方來。

衣物書籍全都丟光了。帶在身邊的手冊草稿，也因爲爬在澗邊躲飛機夫落了一小部份到水裏。坐在湘江木船的尾梢上，我望望穿在身上的僅有的一套破軍裝，望望我還存留着的唯一的財產——手冊的殘稿，頗有點哭笑不得！

現在，人雖然到了後方，可是由於幾天來的緊張，奔跑，精神身體都感到極度的疲乏。心裏倒是想拿起殘稿來整理一下，把遺失了的一節（第五章第六節）補寫起來，然而精神和身體却怎麼也支持不住。爲了不願再拖延付排的日期，雖然明知需要整理和修改的地方很多，也顧不得了，只好咬咬牙硬着頭皮付郵。

手冊就是這樣完成的！

我除了深深地噓一口氣，還能說出甚麼來呢？

洗羣 一九四一、九、二十六、在衡陽。

基本定價
六元五角