



浪 舟 著

海 棉 社 出 版

1941. 10

謹以此書紀念亡友天聞兄

新 戲 劇 講 話

浪 舟 著

海 棉 社 出 版

中 華 民 國 三 十 年 十 月

新戲劇講話目錄

第一講 戲劇的本質

- 一 何謂戲劇
- 二 戲劇不是文學的一部門
- 三 戲劇的內容
- 四 戲劇是綜合的藝術

第二講 戲劇與社會

- 一 戲劇與生產過程
- 二 戲劇的政治性
- 三 戲劇的社會使命
- 四 戲劇的大眾化問題

第三講 戲劇的創作問題

- 一 題材與主題
- 二 典型的創造
- 三 戲劇的結構
- 四 劇作家的修養

第四講 導演者與演員

- 一 怎樣做導演者
- 二 怎樣導演
- 三 怎樣做演員
- 四 導演者與演員的關係

第五講 關於舞台裝置

第六講 舞台化裝

- 一 舞台裝置的原理
 - 二 舞台裝置的步驟
 - 三 舞台色彩與燈光
 - 四 舞台服裝
- 一 化裝與化裝品
 - 二 化裝的程序
 - 三 化裝應注意的幾件事
 - 四 怎樣化裝

— 完 —

新戲劇講話

第一講 戲劇的本質

一 何謂戲劇

作爲綜合的藝術——戲劇，在還沒有提到它的本質之前，爲了便利以下的敘述，有簡略說明藝術是什麼的必要。

藝術是什麼？這一個問題，曾經過古今不少學者的討論，說明和補充，歸納起來，大概是這樣的：

『人們受了周圍現實環境的影響，而在他自己的內部，重新喚起他所經驗的感情與思想，然後以一定的，活生生的具體形象，把這種感情與思想表現出來。』

里面所提到的感情與思想，自然不是單純的人類的主觀存在，而是由於客觀現實的反映的。所以，藝術的發生與發展，是不能夠超離了社會條件，而孤立起來的。關於這方面，我們在



戲劇與社會這一講里再來作詳細的敘說。

戲劇是藝術的一部門，而且是綜合的藝術，它有如上面所說的，是社會諸種現實的反映，表現人類間的一切活動的。說得簡單一點，戲劇是依了人生的現象，特地編成一個完整的故事（劇本），由演員在舞台上表現給觀眾的一種訴之於視力（聽力）的藝術的。

但人生的現象是複雜的，零碎的，戲劇自然不能原封不動地一模一樣的表演出來，而也不能像照像機一般的把它攝成一張片子。爲了適合於美的條件與觀眾的要求，演員的表演，舞台的限制等等所謂時間與空間的問題，必須從複雜而零碎的人生現象中，選擇出首尾完整的故事，個性清楚的人物，然後再經過一番妥適的處理，使之成爲一個完整的故事。

所謂故事，即是表現一羣依因果而互相連貫向預定的終局進行的連鎖事件——每一個事件，都是敘述一些假想的人物，在適當的假想的環境之下，所爲所行的假想的動作。

這所謂故事自然不是專爲戲劇所用，而敘事詩小說等也可以應用的，不過戲劇是故事經過劇作者施以戲劇藝術手段的處理，使之成爲劇本，而供演員在舞台上表演給觀眾看的，因爲戲劇的任務是表演，必須經過了表演，才能算是一個完整的戲劇的。這一方面留在下一節戲劇不是文學的一部門里再來詳細敘述。

二 戲劇不是文學的一部門

戲劇藝術是和其他文學藝術一樣的由故事創作出來的。因此，竟有一些人把戲劇歸納在文學里面，說戲劇是文學的一部門，而認為，在人類文化的初期中，戲劇是依存於文學發展的途徑而發展的。總而言之，他們只承認了戲劇的二重性——文學性與演劇性。

雖然，我們並不是說，戲劇里面絕對沒有文學的成分，而是說，戲劇不能歸納為文學的一部門；也不能將文學性與演劇性並重而論的。因為戲劇的發生與發展，是有着它獨立的關係的，而不是跟着文學發展的途徑而發展。

依照史的考察，我們知道人類最初同自然交涉的時候，都是爲了獲得生活物質對象的，但其交通的手段，必然要以勞動爲基礎。

K, Bucher 會說：

『勞動，音樂及詩歌在它的起源的階段大概形成一個融合體，這三位一體的根本要素是勞動，反之，其他二素只是有次我的價值。』（彭譯唯物哲學的根本問題。）

『演劇的對象是：一，狩獵，戰爭，網魚，操舟（狩獵民族和遊牧民族。）動物的生活

的習慣，動物默劇（*Jierpantomim*）假面舞劇（這也是動物表演的。）二，家畜生活及習慣，（牧畜者）三，勞動（耕種者）搗米，打穀，磨粉，收穫，摘葡萄。』（同上書）

從這兒，我們可以知道藝術的要素是勞動，而戲劇藝術與勞動的關係並不是在其他藝術之後，原始時代的人類由這模倣各種自然現象和他本身生活上所需要的動作，而漸漸進步為扮演原始神話的片段，又繼而扮演有系統的神話和歷史的故事，而進化為現在的戲劇了。

其次，我們把古今有名戲劇家們的創作經過與生活實踐來補充說明一下：

古今有名的大戲劇家們的劇本創作，都是為了舞台上的表演，而不是專門做來供人閱讀的。偉大的戲劇家如莎士比亞，莫里哀等都是這樣的，莎氏的一生是很謹慎而不隨便將他的作品印出的，後來因為看見有人偷將他的劇本印出發售，而且里面犯了好多的錯誤，為了保護他作品的謹嚴和名譽，不得已才出版一部詳細校對過的劇本。

現在我們所能看到莎氏的作品，主要的原因是出於當時兩位商人性的優伶之手，他們在莎氏死後七年，爲了賺錢而將他們所演過莎氏的劇本印出發售的。

又如法國的劇作家沙而杜他雖然也和法國一般劇作一樣的把他的作品印發，但當他創作力強盛時的傑作，却留着不肯付印，這可見一般喜歡將作品印發的人，到了創作力強的傑作却希望人

們先去看舞台上的表演的。

而且，戲劇家在創作上的成功，並非全靠文學修養而能收到效果的，舞台經驗却是一個很重要的因素的。

有名的文學家如拜倫，白朗林，斯各德等也都曾寫過了劇本，但却沒有一部演得成功，而戲劇家莎士比亞，易卜生，莫里哀等都是經過了劇場生活的。

總之，戲劇的主要任務是表演，這也就是戲劇之所異於文學的部份了。說得具體一點，由一個故事而編成了劇本，假如沒有通過表演的手段，它的任務還未曾完成，這不能算是一個完整的戲劇的。

三 戲劇的內容

記得上面已經說過，戲劇是人生的現象（經過了劇作者處理過的）由演員在舞台上表演的。換句話說，戲劇上所表演的東西，也就是人類在實際生活中的諸種現象的。

在這現象中的人類的性格，簡單地可以分爲動的性格與靜的性格兩方面，戲劇既是以表演爲主要的，自然多是屬於動的性格的，一般動的性格的根本特徵是意志力非常堅固，所以一篇戲劇

的人物也非有活動的意力和堅固的意志不可，像這種意志力強固的人集合在一起，必然地要發生慾望和目的互相間激烈的鬥爭的，而這種鬥爭的現象，是成爲戲劇的主要內容了。

在這里，我們且引了法國文藝批評家白魯勃提爾（F. Brunetier）的鬥爭說（The Conflict Theory）來補充說明一下：他（白魯勃提爾）以爲戲劇的本質是在表現人間意志的鬥爭，劇中人物常常顯示着一種意志，爲了要達到這種意志，便和他的環境奮鬥，衝突，如人們和社會現象的鬭爭，和命運的鬥爭，或人和人的鬥爭，以及一個人和他自己的慾念鬥爭，戲劇所表現的，便是這些意志。

這種鬥爭說是相當中肯的說明了戲劇的內容的，不過，還有亞徹爾（William Archer）的危機說（The Crisis Theory）他舉了莎士比亞的漢德羅和易卜生的羣鬼來說明了戲劇的內容並不是鬥爭而已，應該廣泛一點。他主張戲劇是描寫人生的危機，表現人生在命運中或命運所激劇地發展着的危機的。

此外，還有美國的漢米爾敦（C. Hamilton）的對照說（The Contrast Theory）他認爲戲劇的內容在上列兩種之外，還有一種戲劇的題材是對照的。

我們推想了這三種的說法，而是有着一個共同的中心的，不過，後者兩說是前者的補充而

已。

關於戲劇的本質這一個問題，由於上面簡單的敘述，我們已可以找到一個答案來了。

四 戲劇是綜合的藝術

劇本，演員和舞台這些問題，我們預定在後面分別敘述，不過，對於這各方面的連繫性，似乎有在這里介紹一下的必要。

一篇劇本的創作，自然是不能忽視了演員這一方面的，否則，無論你的劇本寫得怎樣好，也表演不出好的戲來的，記得好多有名的劇作家，對於一個劇本的創作，都特別注意到演員這問題，甚至有的是以演員為對象去寫了劇本的；但既有了好的劇本和適合於表演的演員，如果沒有注意到演出的舞台條件，那末演出的效果，也是要受到削弱的。除此之外，還要注意到觀眾的心理，才能收到預定的效果的。

由於這些戲劇上所應具備的條件里面，可以推想到戲劇中所包含的藝術要素了。

劇本是包含有文學的要素，演員的對話和劇中的配音是有了音樂的成份，舞台裝置是有建築意味，化妝是近於繪畫的。

戲劇的教育大眾組織大眾的功能，是佔着一切藝術的首位，也就是它是具有着各種藝術要素的綜合的。自然的，所謂綜合，並不是無規律的混合，而是吸收各種藝術的要素，融解成爲一完整的戲劇藝術的。

第二講 戲劇與社會

一 戲劇與生產過程

戲劇與社會這一個問題的提出，必先明白了戲劇與人類社會生活的關聯。

馬克斯在他的經濟學批判序文中有了這樣的說：

「在自己生活的社會生產里，人們加入於一種一定的，必需的，與他們的意志無關的關係——生產關係，生產關係適合着他們社會生產力的發展的一定階段。這些生產關係的總和組成社會的經濟結構，法律及政治的上層建築在上的真實基礎，而社會意識的一定形式就適合於這上層建築。物質生活的生產方法一般地規定着社會的，政治的，精神的過程。不是人們的意識決定他們的存在；而相反，是他們的社會存在決定他們的意識。……」

從這兒，就可看到藝術（戲劇）的發生發展是被決定於人們的社會存在的。

社會發展的主要動力，說得簡單一點，是自然，勞動，和生產工具（技術）三種。但生產工具是生產的主要內容，所以生產工具和人類社會的進化有着密切的關係。

哥佛來說：

『人類自能製造簡單工具之後，他就進到人類發展史的新的階段。人類的動物階段由此告終，人類的歷史從此開始。』

這樣看來，人類社會演進的歷史，可以說是工具演進的歷史。

藝術（戲劇）既是人類生活的反映，而自然也關聯到這物質的生產過程的。

加沙里斯關於他所研究的巴斯特族的加爾非人有這樣的說：

『這種族的女人們的兩手戴了動一動就發聲的金屬環，用手推水車搗麥時，他們常常住在一起，正確地合着自己的手的規律勻整的運動和輪上發出的聲響而唱着一致的歌。同種族的男人們在鞣皮時合着那一個一個的動作……發出了我（加沙里斯）所不能懂的怪聲音。』

巴頓也說：

『非洲的黑人中，音樂的聽覺幾乎不發達；但是他們對於韻律的敏感程度，却是可驚的，船夫合着自己的槳的運動而歌，挑夫一面走一面唱，主婦在家里帶春穀帶唱歌。』

其餘，還有不少類似這樣的史實可做着證明的。這是說明了在生產力發展的原始的階段中，各社會集團的藝術（音樂，舞蹈，繪畫，）中的諸要素（韻律，表情，姿勢，形式乃至於題材）

直接由生產手段，生產技術，勞動形式乃至生活手段的形式而規定，一般地直接依據於生產過程。

由於生產工具（技術）的發展而推動了人類社會的演變與發展，從共同勞動共同享用的原始社會階段而進到了私有制度的確立，再進而形成了社會中的階級的對立。藝術（戲劇）就轉入反映某一集團或某一階級的心理，氣分，感情，情緒或意識形態——觀念，思想。但社會各階級的分化與變動是決定於生產力與生產關係的。這一個時期的藝術（戲劇）就一般地不直接依存於生產力與生產關係的，而是經過了社會心理或社會意識形態。但間接仍是依存於生產力與生產關係的。

二 戲劇的政治性

藝術（戲劇）既然是社會現實的反映，而社會的發展變動，自然也反映於藝術（戲劇）的領域里來的。但有一些人硬要說藝術是有着它的獨立性，不應該去作任何政治宣傳，否則是會削弱了藝術的真價值的。這明明是犯了觀念論的錯誤，硬把藝術的存在孤立起來，而沒有明白了藝術（戲劇）其所表現的就是人類社會的政治現象了。

不過，還要附帶的說明一下，評價一個藝術作品的政治性，並不是機械地就表面上去觀察是
否有着政治思想或理論的。

恩格斯在寄給哈克納斯女士的一封信里會這樣說：

『我決不責備你，怪你沒有寄一部純粹社會主義的小說，像我們德國人所說的「有傾向的小說。」就是一一定要在小說里面宣傳作者的社會思想與政治思想。我完全不是這樣想法：

……』

這就是說，一篇作品的政治性，並不是露骨地推上了政治的字眼，而是要把作者的政治意見，隱藏於作品里面的，惟有這樣，其政治價值也就更爲提高了。

這在偉大的藝術作品中，是可以見到好多的例子的。

這裡，我們可以說，藝術作品的產生而加強了社會進化的動力；社會的進化而推動了藝術的發展。

三 戲劇的社會使命

戲劇是以最具體的形象出現於觀眾之前，最直接刺激觀眾情緒的一種動的艺术，它在社會中

所起的再生的教化作用，是佔着一切藝術的首位的。

漢米爾敦說：

「戲劇的根本目的在喚起觀衆的情緒，意識，恐怖和哀憐，笑和愛，藉此，使他們得到較大的人生理解。它的根本目的，並不在喚起智力使人思，也不在喚起意力使人行動，戲劇之提高教誨羣衆並不是用口訓，也不是用三段論法，而是用情感的暗示，它並不用所說的來教誨人，而是用它的深厚而神祕的表現。即是，它不用議論而是由它的存在來使人信服。」

戲劇既具有這些優越的條件，所以它能成爲教育大衆與組織大衆的文化上的銳利的武器，換一句話說，戲劇藝術是社會的脈膊，中心源泉的表現，真正的戲劇藝術應該負有改造人類的社會生活的任務，這也就是戲劇藝術所應負的社會使命了。

由於世界資本帝國主義經濟危機的尖銳化，爲了調劑這激劇的矛盾現象，他是更加瘋狂的爭奪着殖民地，弄得全世界充滿着火藥味與血腥氣，一幕殘酷而落後的大戰爭將要在我們的眼前展開了。另一方面，各殖民地的弱小民族已在殘酷與慘痛的威脅下漸漸地覺醒起來而掀起爭取民族解放的自衛戰爭了；而各資本帝國主義國內的階級矛盾配合着其經濟危機也日形尖銳化了。

時代在變動中，暴風雨要來臨了，黑暗與光明在火拚着。

戲劇藝術爲了要完成它所負的社會使命，應該把握住這時代的核心，指導大眾暗示大眾走向正確的出路，歸根結底是要成爲創造理想的和平世界的基礎的，因之，它必須深入於廣泛的羣衆中去表現他們的一切生活現象，和與他們的思想，感情，意志接合而把它提高起來。

四 戲劇的大衆化問題

藝術（戲劇）是客觀諸種現實的反映，根本它就擺脫不了政治性的。這些，我們在上面已提到了，現在不再詳細的說明。

「五四」以來，中國大眾在內憂外患的慘痛生涯中覺悟起來了，藝術大衆化的問題也被提出了。但由於中國大眾文化水準的低下與封建勢力還沒有澈底清除之條件下，真是煞費苦心而不能收到強大的效果，老是滯留在一個有限度的階段上。

最近由於戰爭的需要，一切藝術也都發揮着威力配合着戰爭的形勢，英勇地前進着，這自然是一件可喜的現象，因爲藝術要完成它所負的社會使命是應該這樣的。

由於這樣的發展下去，一般以藝術應服務社會的人們，在中國民衆教育水準低下的限制里，爲了加強宣傳與教育的效果，就提出了只圖遷就大眾的程度，只要大眾能够接受就無須顧到藝術

本身應有的姿態了，而認爲藝術之服務社會與其本身的藝術條件是不能相容的，換句話說，藝術如果要忠實地爲社會服務，它必須放棄本身的藝術條件的。

這樣機械的割離自然是不正確的，他主要的錯誤是忽視了中國的社會條件與大衆文化水準的提高，和藝術與社會的核心關係的。

因之，我們所提出的大衆化問題，並不是只圖遷就大衆低下的文化水準，而應該與之接近設法把它提高起來的。

關於形式方面爲了更清楚起見，我們且節引了一段矛盾的『舊形式，民間形式與民族形式』在這里：

『……「民間形式」之不能作爲民族形式的所謂中心源泉，實已毫無疑義。『中心源泉』論者向林冰先生的中心錯誤，在於：（一）把「五四」以來受了西方文藝影響的新文藝形式等看作是完全不適宜於「中國土壤」；或者是「中國土壤」上絕對不能產生的外來的異物，而不知各種文藝形式乃是一定的社會經濟的產物，社會經濟的發展了一定的階段時，就必然要產生某種文藝形式，此由西方各民族文藝發展的歷史上，即可得明證，中國何得獨爲例外？至於因爲民族的「特殊情形」而大同中有了小異，而且在大同之中必有其獨特的小

異，乃正是「民族形式」一問題之所以被提出的原故，向先生把外來的影響看成唯一的根源；遂以爲「新形式」與「民族形式」絕不相容，因而要在已有的民間形式中找所謂「中心源泉」以致鑄成了大錯，像這同樣的誤解，其實也不能怪向先生一人有之；在中國各種問題上，到處可以遇見此種誤解。（二）向先生的又一錯誤在於把民間形式之所以能爲民衆所接受，認爲一個單純的口味的問題，換言之，即以爲民間形式既是不折不扣的「國貨」，那麼，中國人有中國人的口味，當然中國口味特別喜愛國貨，而不知民衆之所以能够接受民間形式，並不是口味的問題，而是文化水準的問題，因爲民間形式既是封建的農村社會的產物，則其表現方式自然合於農村社會的文化水準，因此，如果爲了遷就民衆的低下的文化水準，而把民間形式作爲宣傳教育的工具，自然不壞，但若以之爲將要建設中的民族形式的中心源泉，則是先把民衆硬派爲只配停留於目前的低下的文化水準，那是萬萬說不過去的謬論。（三）向先生把民族形式了解爲狹隘的民族主義的口號，而不知恰恰相反，民族形式的建立是到達將來的世界文學的必經的階段。……」

我們知道「五四」以來的中國文藝形式的發展是依存於中國經濟的發展而發展的，我們不應該否定了它寶貴的成就，而應該使其更進一步的發展而成爲適合目前需要的新形式，這是需要一

方面接受中國固有的優良傳統，一面批判地吸收外來的優長，而創造出新的「民族形式」來。

——這才是真正的大眾化的。

這就是我們所要的形式了。

其次，在內容方面應該是與大眾的實生活有關的，而且是代表大眾的利益為大眾的幸福而鬥爭的，因此，藝術（戲劇）必須深入到廣大的大眾中去和他們的生活緊密地連結起來，才能創造出現階段所需要的藝術（戲劇）作品來的。

第二講 戲劇的創作問題

一 題材與主題

題材和內容一般人是把它混爲一談的，認爲題材就是內容，而內容也就是題材了。

雖然，題材在性質上說來確是內容之一，但藝術的內容並不只盡於題材，所以從範圍說起來，內容可以包括題材而題材却不能包括內容的。

題材是作品的材料，是還入會加了某個作者的世界觀之前的材料的。換句話說，是一切人生的活動，宇宙間的所發生的種種事件，而也就是客觀的諸現實的。例如：『某甲因受了經濟壓迫以致厭世自殺。』這便是一個題材，無論作者是否把他收入作品里面，但它仍然是一個存在着的客觀事件，如果作者認爲它是適宜於他寫作的材料，那末，進一步就要牽涉到怎樣寫的問題了。到底是要把它寫爲單純的個人的自殺，或者是借它來描寫社會經濟危機；或者還有其他寫法呢？這個怎樣寫法便是作者的主題，而也就是作者的世界觀。

同一樣的題材，在不同的世界觀的作者處理之下，是會變成爲不同內容的作品的。

記得金瓶梅中的潘金蓮是被作者寫成一個淫蕩極點，大逆不道的禮教叛徒，而在歐陽予倩的一部劇本中却寫出潘金蓮在不合理的社會制度束縛之下而嫁給了武大，但她又不願死心塌地爲禮教而犧牲她自己的一切慾望，因而演成了一幕慘痛的人生悲劇，歸根結底，錯誤並不是潘金蓮本身而是社會制度的不合理——禮教的罪惡。

由於上面的敘說，可以得到這樣的結論：題材是作品的材料，是客觀的諸現實，而主題是作者處理題材的中心，也就是作者的世界觀。

但客觀的諸現實是複什而多樣的，里面自然包括了各種不同的題材，不過，每一個題材總有它的特質的，作者所描寫的中心，應該是要配合着題材的特質，而把題材的特質提煉出來，這樣才能完成他寫作的目的。如果那個題材根本就沒有某種的特質，而硬要把它寫成適合於某種主題的作品，這自然是很勉強的。例如一個弱小民族受了外來強度的侵略，而掀動了爭取解放的鬥爭，和一個高貴的青年爲了失戀而苦悶，這兩個題材是具有不同的特質的，如果硬要把後者描寫像前者那樣富有戰鬥意味，那根本就不可能了。

因之，題材和主題是有着密切而不可分離的關係的。以上的敘說是可以做確當的證明的。歸納起來，作爲一個進步的作家，必須具有正確的世界觀和處理題材與提煉題材的特質的靈

活的技術的。

關於這方面，我們預定放在作者的修養里面，再來詳細的敘述。

二 典型的創造

戲劇藝術的表現工具是借重於人物形象，爲了加強它的表現效果，對於人物形象這一方面，應該特別地注意的。

典型的創造問題，就在這樣的情形下被提出了。

在複雜的社會現實與歷史變動和人類自身生理條件所影響下而表現出來的各種各樣的人物形象——包括了外形與意識，思想。

這種種人物形象反映於藝術家的頭腦里，配合了藝術家的感情思想而起了一番淨化歸納的作
用，才創造出了典型的人物來。

因之，在創造典型之前應該注意到下列幾件事的。

(一) 人們的意識思想是被決定於社會存在的，一個人物形象的創造也應該注意到那個人物的社會環境，而至於整個社會的諸現實，因爲人物的一切活動是依存於社會現實的，無論如何不

能把人物的一切活動，認爲是人物本身孤立的存在，否則，就要淪於觀念論的泥沼中。

(二) 一個人物形象的創造，並不只是人物外形的描寫，而且還要注意到它內在的感情，意識，思想等。惟有這樣，才能創造出靈活生動有靈魂的人物形象來，這才適合於藝術（戲劇）的需要的。

總之，凡是一個人物形象要創造得生動靈活，不只是具體事物的表現，而且要以科學的眼光來分析人物的內在的意識，思想和客觀物質存在的反映。

所以，科學與藝術是有不可分離的關係的。

(三) 一個典型人物應該是某種人物中的代表，它無疑地是具有某種人物中的一切特徵的。

所以要創造一深刻而完整的某種典型，應該在一切某種人物中間找出他們的特徵——在這社會現實的反映與其本身內在的某種人物應該有的特徵。

高爾基在我的文學修養中這樣的說：

『假如作家能够從二十個五十個，或幾百個小商人，官吏，勞動者等類的各種人中，各抽出最性格階層的特徵，習慣，趣味，身姿，信仰，動作，語言等等，能够將他們再現及綜合於一個小商人，官吏，勞動者中的話，則作家可算由此創造一個「典型」』

其次，我們就要談到怎樣創造典型的問題了。

典型人物的表現方法，一般說起來可以從面貌，服裝，語言，動作及一切生活習慣與周圍的環境中的事件和與其有關的人物等各方面來着手的，但這各方面是有着互相牽聯的關係的。

例如要寫一個生活浪漫的貴婦人，即她的服裝，語言，動作及一切生活習慣，她的朋友以及一切與其有關的人物等，都應該兜繞於她的浪漫性格這一個中心的。也惟能利用各方面的描寫與襯托，才能顯明地表現出典型人物的性格來的。

而在這一個共同的中心——性格，所支配之下的語言，動作，生活習慣等，自然是有着不可分離的關係的。

有如前者所舉的生活浪漫的貴婦人，她既然有了浪漫的性格，則她的動作自然是帶有浪漫性質的，而語言和生活習慣也同樣的帶有浪漫的性質的。換句話說，有時候還可利用了她的動作來暗示她將會說出什麼樣的言語，或者是用她的生活習慣來暗示她應有的一切動作的。

一個藝術家要創造他所要的典型人物，創造得真實，生動，有靈魂，則作者本身對於一切事物的觀察與實生活的體驗，是完成他的目的的主要條件的。

關於這一方面，我們且留在作者的修養里面再來敘述。

三 戲劇的結構

題材和主題以及典型的創造，我們在上面已說過了。現在來說一說怎樣處理這些東西的問題，而也就是全劇的情節安排的方法了。

題材和人物在未經作者以藝術手段處理之前，不過只是存在於作者頭腦里的一個抽象的概念而已，等到編成了故事之後，才進到較為具體的階段的。

但一個藝術（戲劇）作品並不是把一個故事平鋪直叙，像記流水賬一樣的開列出來，而應該用靈活機動的藝術手腕去處理安排，這樣才能完成藝術感情社會化的任務的。

雖然，戲劇的結構是比較小說困難的，因為戲劇是要在舞台上表演出來的，它所受到的時間與空間的限制，自然是比小說嚴格的多的。

所以，在分幕時，應特別注意到故事的提煉，把一切主要的部份集中起來，其餘的則設法在幕後或談話中，或由暗示等方法介紹出來。

決定了這個原則之後，就可依照地點的異同時間的距離等清清楚楚地來分幕了。

如果這個事件是發生於一個時間的，而只有地點與景物不同，那末，這就無須分幕了，只要

分爲幾景就够。——在獨幕劇中，有時會有這樣的情形。在從這一個景要轉入另一個景時，可用燈光明暗來表示。

在每一幕之中還沒分出了若干場。分場是以人物的上下場爲根據的，如果一個人或幾個人同時上場，即謂之一場，反之，如果一個人或幾個人下場也謂之一場。

分場的工作是關係全劇的組織的，而也是具有決定全劇效果的。所以劇作者對於分場的工作要特別注意的。

場的種類有三種。一，敘述場，二，過場，三，主要場，關於這方面可引大仲馬的話來做個補充說明：

『寫劇的方法是第一幕長一點，清楚一點，介紹所有的脚色。第二幕發展第一幕所說的。第三幕短一點，結束起來。』

這些話和我們前面所說的場的種類對照起來是：

- 一、敘述場（長一點，清楚一點。）
- 二、過場（發展第一階段——敘述場所說的。）
- 三、主要場（短一點，結束起來。）

敘述場的任務是事件的敘述與人物的介紹，應該寫得長一點清楚一點，才能使觀衆對於事件與人物得到深切的了解。惟有這樣，才能打動觀衆的情緒，使觀衆受到劇中的情節人物的情感所傳染，而引起共鳴。過場的任務是補充說明敘述場的不够部份，而也就是補助敘述場把劇情更清楚地發展起來，但也不能太累贅以免令觀衆討厭，而最終的主要場是全劇的頂點，結束，應該短一點（所謂短一點是緊湊的）

以上所舉的不過是一般的情形而已，要運用的好，這須看作者的技術的。

四 劇作家的修養

在前面我們已反覆地說過了，戲劇是社會現實的反映，是表現人類間的一切活動。說得簡單一點，「人」就是戲劇的主要材料的，而「人」也就是作者所要描寫的對象——表現的工具。

但一切社會現實是複雜的，人物的性格是多樣的，以作者小我的一人要描寫這一大串複雜的事件與各種各樣的人物，而且不光只是外形要描寫的真，還要寫得合理化，科學化，有靈魂，這自然不是坐在房里可以想像得出來的，而應該投身於廣泛的社會中去觀察去體驗，去找尋所需要的材料。

觀察是發見事物的真實的主要橋樑，記得曾有一位教授在上文學課的時候，只叫學生觀察一片魚鱗，這就是說，對於一個事物不光是要詳細的觀察，而且不要把平凡的事物輕易的抹煞過去，應該在平凡中去發現它的不平凡來。

其次，要觀察一個事物千萬不要把這事物看做事件孤立的存在，只單純從它的本身去觀察，這樣，無論如何總不能夠找到事物的真實的核心的。

馬克斯主義的辯證法這樣告訴我們：

「辯證法認為：如果把自然界的現象以其孤立的形態來看，離開其周圍的現象來看。那麼沒有一個自然現象可以了解的；因為在自然界中任何部門的任何現象，如果在其周圍條件之外，脫離其周圍條件來觀察，那麼就可以變成毫無意義的東西，相反地，如果從它和其周圍的現象之不可分割的聯結上，從它對其周圍現象的依存上來觀察，那麼任何現象都可了解，都可解釋。」

所以，凡是觀察一個事物，應該從他的本身而觀察到他發生發展的社會條件和歷史根源，惟有這樣才能對事物有了真實的了解的。

作者要具有正確的世界觀，必須從事於理論上的探討，特別是社會科學的修養。

只靠觀察有時還不够應用，而必須以精密的理想來補助觀察的不及。

高爾基在我的文學修養中說：

『在生的鬥爭上的自衛本能使人類中發達了兩種强有力的創造力——即認識與想像是。認識——這即是對自然現象及社會生活的諸種事實的觀察，比較，研究等的能力，簡言之，所為認識者——即是思維也。想像在本質上雖仍然是關於世界的思維，但主要地藉形象的思維「在藝術上」便是想像，這即是對於自然之自然發生的現象或人的性質等所起的感覺所給與事物的那種想像能力。』

一個藝術作品中的某種典型，是由於多數具有某種典型最顯明的特徵成分被淨化出來而再結合成一個典型人物的。在這淨化歸納的過程中是要依靠了想像的力量。

總之，作者要有豐富的想像力，須深入社會中去實際體驗才能使想像力更加強固起來的。

第四講 演者與演員

一 怎樣做導演者

戲劇的任務是表演，要通過表演的手段才能成爲一個完整的戲劇。但所謂表演並不是像過去的文明戲一樣的讓幾個演員到舞台上胡鬧，而應該要顧到全劇情緒的統一與和諧和每個場面的處理能否乾淨合於藝術的條件；而且連舞台裝置和化裝各問題，都要件件的注意到的。

因爲戲劇是『集體的藝術』，必須顧到這各方面才能完成真正的戲劇藝術的；而把握住了這各種工作的主要人物就是導演者了。

劇作家寫了一個劇本，只是一個靜的軀體而已，必須經過了導演者指揮演員們來充實它的生命的。換句話說；導演者是戲劇生命的主宰，而也可說是演員和舞台工作者的領袖——一個中心的領導者。

舉一個簡明的例子來說；導演者是一個指揮員，而每個演員和舞台工作者便成爲戰鬥員了。要爭取一個戰鬥的勝利，必須有齊整，協調，統一的步伐的。戲劇要演得成功，自然也是要通過

這一個條件的。

導演者既是這麼重要，那末要怎樣做個導演者呢！

戲劇是表現人生的諸種現象的，要求表現得逼真與合理，導演者必須有豐富的人生經驗，惟有這樣才能補助了劇作者不夠的地方，因為劇作者在各種限制之下，未必能詳細將每個角色的生活習慣等等都介紹得清清楚楚，而其所空際的部份，自然是要導演者來補充的了。

因此，導演者也必須和劇作者一樣的投身於廣泛的羣衆中去觀察去體驗大衆的實生活，同時也要具有正確的世界觀，對於事件的觀察才能得到真正的了解，這自然也需要社會科學——尤其是哲學理論的修養的。

其次，戲劇是綜合的藝術，是各種藝術要素的綜合，而要怎樣才能把各種藝術的要素有規律有系統的綜合起來，而能使各種藝術都顯出它的功能來，成爲一個完美的戲劇藝術，這自然要依靠於導演者的本領了。

因之，導演者除了有了上面所說的豐富的人生經驗與理論修養之外，還必須具有各種藝術的常識，這樣，才能完成綜合藝術的任務的。

這里，我們且來提一提關於導演者的態度問題吧！

導演者的對象是演員和舞台工作者，而這些演員和舞台工作者與導演者的關係如果能建立的好，才能使各方面都盡量地發揮他的本能來。

因此，導演者必須善於利用各種技術去啓發演員（或舞台工作者）的藝術才能，同時還要虛心的向演員（舞台工作者在內）學習，而千萬不要像戈登格雷一樣的把演員和舞台工作者當做傀儡或工具，而施行一切都由導演者一人獨裁的導演方式，這無論如何是不能收到效果的。相反地，真正合理的導演方式應該是民主的，導演者應尊重演員與舞台工作者的意見，如果是合理的話，自然是要酌量採納的。

還有，不怕困難和衝破困難的精神，也是導演者應該有的態度，當你接到一個劇本之後，你必須從主觀和客觀各方面作一個精密的估計，假使是適合於表演而決定表演之後，就要爭取到圓滿的成功。因為在不合理的社會條件所影響之下有時常會發生些你意料不到的事，你千萬不要爲了這些阻力而感到灰心掃興，而應該運用你百折不撓的精神去找尋完成的途徑。

最後一點，是在演員和舞台工作者們之中建立起你的威信來，這對於你工作的進行上是有更多的便利的。但所謂建立威信並不是作威作福或者是思想上的強迫命令，而應該以你的學問人格和本領去影響人，做到使人『中心悅而誠服』這才是根本的辦法。

二 怎樣導演

在還未開始導演之前，你必須先有一番準備工作，當你接到了一個要排演的劇本之後，應從事於這一個劇本的研究，才能收到預計的效果的，研究一個劇本時，應該注意到：

(一) 能否適合於演員的表演，一個戲能够演得好，並不只是劇本本身的問題，演員却居於很重要的地位。如果有一個絕好的劇本，在某一個劇團能演得成功，而同樣的，在另一個劇團就未必能演得和某一個劇團一樣的成功。主要的原因是演員的不同。所以要選演一個劇本第一步的研究工作是應該估計到這一個劇能否適合我們劇團里的演員的表演，這樣才能收到更大的效果的。

(二) 能適合於劇團的經濟條件。這也是一件很重要的問題，在一個劇本里面所預定的舞台裝置和服裝道具等的設置，是否能適合我們劇團的經濟條件，如果相差的太遠，還是不要演它好，不要件件都『因陋就簡』，因為『因陋就簡』是要有限度的，如果是超過了這一個限度，那就要變為『削足就履』了。

(三) 能否適合於這里觀衆的需要，估計到這裏的觀衆的文化水準和教育程度，是否能接受

這一個劇，如果是相去太遠，也不能演它了。縱使勉強的演出來，不但觀眾不能理解，而且由於他們既不理解了，在演出的進行中，他們與舞台上的關係自然也就疏遠，淡漠，這是會影響於戲劇演出本身的情緒與效果的。不過，我們所謂適合這裡觀眾的需要，並不是一味適合他們的低級趣味，應該設法提高他們的欣賞水準。本來，戲劇藝術根本就包含着很大的教育意義的，這裡觀眾文化水準的低下，是有待於我們去教育的，因之，我們的責任也就更加重大了，作爲一個戲劇工作者是不能輕易放過這責任的。

以上幾點是研究劇本與演出條件等問題，這樣的準備工作做清楚之後，就來專研究劇本本身的問題了。

(一) 劇的主題和人物類型的研究。劇本中的主題就是戲劇中的生命，導演者必須對於劇本的主題有充分的了解，才能够把劇作者的本意表現出來；同時，導演者並不是無條件呆板地去表現劇作者的主題而已，還要以自己嚴正正確的世界觀去分析劇作者的主題是否合理，否則，如果不至有長遠的距離，那就必須設法去改正了它。

(二) 主題弄清楚之後，那就要研究各種人物的類型，這工作要做得特別詳細和深入，千萬不要以公式的眼光去觀察和處理，因爲某一個人物類型在某種環境條件所影響之下，是這樣的，

而且另一種環境之下便不全是這樣了，雖然它的一般特徵是同樣的。

除此之外，還要注意到各等各樣的人物的生活習慣，言語，動作，服裝等等的統一，這樣才能表現得真實，才能使各等各樣的人物類型活生生的跳到觀眾面前而收到更大的演出效果。

研究的工作做完之後就來計劃要怎樣導演了。

(一) 把全劇分爲若干場，在各場中找出(1)頂點(2)敘述場(3)過場(4)主要場來，然後依照各場的情感發展去決定節奏和速度，這是每個演員聲音表情和身體表情的總合，每一個劇的節奏與速度，雖然不能一概而論，但大略可以找出一個原則來：

- (1) 悲劇——基調嚴肅，全劇進行的速度——慢。
- (2) 喜劇——基調輕鬆，全劇進行的速度——快。
- (3) 緊張場面——快，重。
- (4) 愉快場面——快，輕。
- (5) 頂點——重，快。
- (6) 敘述場——輕，慢。
- (7) 主要場——重，快或慢。

(8) 過場——輕，快。

其次，每一個場面的頂點或重要部份，或者是演員動作的主要部份，應該調強地去處理，才能使效果增強，同時還要依照每一個場面的情感發展去預定氛圍的創造，這主要是要依靠於舞臺裝飾的，也應於事前計劃清楚和劇團中的有關係的人磋商妥當，在經濟條件允許之下應盡量求其完美。

(二) 設計舞臺上演員的部位。這工作的進行，必須繪一張舞臺面的圖樣，門窗和置景及道具要怎樣安排才不會妨礙了演員的表演，才能適合舞臺上的美的條件。一一計劃清楚的繪了出來。然後再將每一場中演員的部位，先來一番預定，排練時也就更爲便利了。在還未預定演員的部位之前，你必須注意到幾個原則：

(1) 不要讓幾個演員都聚築在舞臺的一角或一邊，應該分配得均衡，這就是所謂量上的均衡，同時還要注意到質上的均衡，例如一個富翁坐在一邊教訓着站在另一邊的幾個僕人，這樣看起來，雖然量上是不均衡，但是質上却是均衡的，因爲富翁與僕人的地位根本不同，一個富翁是可以等於幾個僕人了。除此之外，還要注意到置景，道具等的均衡，不要偏重於一個部份，而且要注意到置景，道具，演員合起來的均衡。例如某一部份的置景道具重於另一部份，而加上幾個

演員老站在重的方面，就更表現出不均衡來了。

(2) 場面的處理要乾淨，有規律。主要的人物或重要的動作，必須放在舞臺的正中，因為舞臺的正中是觀眾注意力集中的地方，惟有放在這裏，才能收到較大的效果的。

其次，演員與演員之間的距離，不要太迫近，如果太迫了，動作上是要受到阻礙的。同時，也不能互相遮蔽或阻塞另一個演員所要進行的道路，以致演員的表情和動作不能給觀眾看到與演出上的不便利。

(3) 演員部位的調動要合理。關於演員部位的調動，大概有兩個原因：一是因為一個演員在這一地方站得太久或坐得太久了，必須調動一下，一是劇中所表演的需要他調動，例如還有一個演員要上場，你必須先留一個地位給他，或者是這個演員與另一個演員有着動作上的關係，也須設法把他們調近。

以上所舉的只是一個例子而已，其他可依照實際情形靈活地去運用。

(4) 各項準備的工作都做好了，角色也已分配清楚了，那末就定一個時間，舉行全體職員會議，交換對於這一個劇的排演意見，在未開會之前，導演者應將自己所準備的舞臺裝飾和排演等計劃做成一個討論提綱，事先分送各職演員準備；在開會時熱烈提出討論，而定出了一個妥

當的演出方法來。

在全體職演員會議舉行之後，最好能够再來一個演員會議，專門討論關於排演的事，這樣，準備工作也就更爲完密了。

排演之前應先召集全體演員將劇本中的台詞對話了幾次，在這時間里你可以把對話的語氣，朗誦的聲調，一一告訴演員並且爲他們指正錯誤的地方，然後可由他們自己個別去唸唸，但無須一口氣就唸熟，還是等排演時再來唸熟比較好，因爲個別的朗誦總比不上和人對話來得自然，而且一句台詞要唸得好，是要與動作和表情配合的。

開始排演時，可依照你所預定的演員的部位去排一排，再詳細研究一下，如果必要更變地位的話，就在這時候更正，等到演員的部位排得相當純熟之後，就要進入第二階段，注意演員的面部表情動作姿勢以及聲音的美，和每一個場面中演員情緒的統一與和諧等各方面了。

必要的時候，還可以將劇中比較困難的動作或重要的部份，分成小組排練，或者是指導演員個別去練習，等到較爲純熟之後，再來作有組織的排練。

在這一個階段里你不但要改正演員不妥適的表情與動作，必要時還要做給他們看，或指導他們怎樣做，千萬不要怕麻煩，馬馬虎虎的過去，應該連一個極細微的部份也要注意到的。

等到排練得純熟了，覺得沒有什麼不夠的地方，就可定期舉行試演了。

試演時導演者要準備一本備忘錄。詳細地觀察演員的表演和置景，化裝等各方面，如有發現需要修改的地方或什麼意見，就把它記了下來。在試演時最好能邀請當地對於戲劇有研究的人士來參觀。試演之後就舉行一個檢討會，作一個深入的檢討，（如果有邀請人們參觀也就在這時候請他發表意見。）然後，大家討論出一個修正的辦法來。

這樣，排練的手續已告完盡了，就可定期舉行公演了。

三 怎樣做演員

戲劇必須通過表演的手段，它的任務才能完成，這句話，我們在上面已說過了好幾遍了。而要完成這個表演的任務的，就是演員了，換句話說，劇作家和導演者的表現方式是間接的，而演員的表現方式却是直接的了。而且，劇作家和導演者必須依靠演員他的藝術手段才能表現出來。

在這里，我們還要正確地了解，演員並不是像畫家的筆，或者是雕刻家的刀等所謂之工具，因為戲劇是和其他藝術不同，它需要將人物具象化於舞臺上的，演員爲要達到這個目的，必須創造舞臺形象的，這就是演員的藝術創造了。

因此，演員不但不是像畫家的筆或雕刻家的刀一樣的供給畫家或雕刻家使用，而且能够補充劇作家和導演者的不够的部份的。

演員既然這末重要，他爲了完成任務，自然非有理論和技術的修養不可的。

(一) 演員是要將劇本中的人物具象化於舞臺上的，所以演員也須和劇作者導演者一樣有着精密的觀察力，和正確的世界觀，才能深入了解人生的一切現象和人物的類型及其兩者的關係。這不但要從理論上修養而已，還要投身于廣泛的羣衆中去實際體驗，把理論和實踐配合起來，才能完成以上的任務的。

其次，當你接到一個要你排演的劇本，你除了研究整個劇的主題和劇的結構及各方面之連繫以外，你必須將你所担負的角色，來作一個深入的分析與研究：這個角色的社會地位，生活習慣，意識，思想，體態面貌，一舉一動一言一笑等等要怎樣才能真實，才能統一，才能活生生的把它表現出來，這除了用你平時所觀察的和實際體驗的來作根據之外，還須要有豐富的想像力，才能把人物的類型分析得清楚，而創造出來，這是需要有文學理論的修養的。

(二) 戲劇是要以活生生的人物去表現的，而且演員藝術的表現工具也需要運用他自己的身體，這個作爲表現工具的演員的身體，而且這工具——身體，却和其他藝術的表現工具不同的，

比如畫家的筆或者是雕刻家的刀壞了或不適合，還可以更換，而演員的身體就不能任意更換了。同時，演員在表演上需要操縱自如，也必須有健康的身體的，這樣看來，演員的身體是表演上一件最重要的了。

要有健康的身體，一方面必須注意衛生，經營做合理的運動或柔軟體操等而另一方面却要嚴肅自己的生活，消滅一切不良的生活習慣，除此之外，就要注意到嗓子了，這是發聲的主要部份，在話劇中，傳達感情和劇情是要依靠語言的，一個演員不單有宏大的聲音就夠了，而且要能妥適運用，要富有音樂性，和持久性，這自然也須經過技術上的訓練和注意日常衛生使聲帶不要受刺激而損壞。

(三)藝術是感情社會化的手段，戲劇藝術也是和其他藝術一樣，要利用活生生的具體表現，去打動觀衆的感情，而引起了共鳴的，因此，在演員本身必須有高度的熱情，惟有高度的感情才能對於所要扮演的角色的同情，有了同情之後才能化身爲劇中人，這樣一來表演才能够純真，而且舞臺上表情是比日常生活中的表情誇張的，這也需要你有高度的熱情，才能表現出來。

總之，你既要打動觀衆的情緒，必先在你自己先有高度的熱情，否則，那能够去影響觀衆呢！

但我們所說的高度的熱情，並不是任意依熱情去奔放發展，而應要服從理智的支配與統制，例如劇中有一個忠勇的義士，不滿于一個無惡不做的壞人。如果你是扮演了義士的話，只一味讓情感奔放，沒有用理智去調制，當你看到了無惡不做的壞人，你一定要痛打他一頓，或者把他打得頭破肉裂也說不定的，這樣就由演劇而做到實實在在的事了，而他被你痛打之後，不傷還好，如果受傷了，那末還剩下而未演完的戲，自然也不能演了，這樣，並不是演戲而是搗亂劇場，這自然是萬萬要不得的。（現實中自然是沒有這種事件，而且人們並不那樣傻，這不過是便利於說明的舉例而已）

其次，演員的表演不單是演員個人的問題，還要顧到劇作家與導演者藝術條件的托付，而且戲劇是「集體的藝術」演員不但要注意到自己的表演，還要兼顧到自己所表演的能否和其他演員所表演的協調和統一。這些自然是不能放任熱情奔放去自由發揮的。那末，就非有理智來調節不可了，

以上是屬於演員應注意的事項，下去，我們來談一談關於演員技術方面的練習這一問題。

（甲）關於動作方面，可分為一、人體的自然反應，這是指人體本能的一切動作，如張口，皺眉，嘆氣，叫喊等動作，二、日常生活的動作，如吃飯，飲茶，寫文章，跳舞等動作，三、社

會的反應的動作，是受了刺激，因顧及環境，而後表現的動作，如主人打僕人，僕人不敢回手，而且還陪着笑臉。

演員要學習這些動作，可以分爲兩方面，一是加強對於社會人物類型的認識與理解，這是如我們前面所說的要有理論的基礎和實生活的觀察與體驗，二是將自己的自然本能的動作，訓練得純熟，必要時可以隨時隨地取出應用，同時還要去學習各種各樣的人們的日常生活的動作，因爲在複什的人生現象中，人們的環境的不同和心理及生理的不同，其日常生活就形成了好多不同的部份了。

至於動作表情這一方面，我們且簡單地提出了一個練習的根據：

(一)面部是人們情感表現的主要部份，一切喜怒哀樂等無論是生理的或情慾的都要依靠這一部份表現的。面部的動作，大略是由於二十四雙肌肉的交錯的收縮或放鬆所造成的，其中十八雙是做出不快活時的動作，祇有六雙能作出快活動作而已，所以面部的表情多是屬於悲劇類而喜劇類比較少的，悲劇的面部表情是容易於喜劇的，而且能够做得好。

這一方面的練習，是時常運用面部的肌肉多多模倣喜怒哀樂等的表情，練習純熟，則面部的肌肉也可運用自如了。

(二) 眼睛是受了刺激後第一個有反應的，它是強制人家注意的，它是表示它自己注意的方向，演員在說話的時候，自然要用眼神去統制一切，在不說話的時候也要利用眼睛的，大凡正經的人的眼神是比較穩定的而淫蕩的人的眼神就較為浮動了，而且人們一切動作的開始都是從眼睛先動，所以眼睛在面部的表情中是佔着很重要的地位的，練習時可分為(一) 眼球向上下旋轉(二) 眼睛向左視或向右視，這樣練習下去，使眼球能够靈活轉動。

(三) 眉毛的表情大概可分為下列幾種

1. 抬起：「不在乎」「不關心」
2. 平常：「注意」「興奮」
3. 壓低：「不快」
4. 壓低或抬起再加皺緊：「憂愁」「悲傷」

眼皮的動作大概可分下列幾種：

1. 全閉「睡眠」「迷醉」「冥想」
2. 半閉而眼皮用力的「凝神」「注視」
3. 無力而垂下的「疲乏」「厭倦」

眼皮和眉毛合作的

1. 眉毛低壓而眼皮張開是憤怒的普通姿態
 2. 眉毛抬起而眼皮半閉是傲慢輕蔑的表示。
- 這一方面的練習可分爲

1. 睜大眼睛露出白眼
2. 睜開，在眼角用力，雖大而不露出眼白
3. 閉一隻眼睛再閉一隻眼睛（反復練習）

（四）在面部的表情中，口因爲比較其他部份寬大所以也來得易見，口部竟是可以決定面部的表情的，它的表情大概可分爲下列幾種：

1. 口角向下：「消極態度」
2. 口角向下嘴唇緊閉「嫌惡」「不快」「不滿」
3. 嘴唇微開：「悲哀」「痛苦」
4. 嘴唇大張的：「畏懼」「恐怖」（面孔別部也須同時動作）
5. 口角平而嘴唇緊閉：「平常的注意」「意志堅定」

6. 口角平而嘴唇微開：「十分注意」「期望」「傾聽」
7. 口角平而嘴唇大張：「詫異」「驚愕」「畏敬」
8. 老把嘴唇張開：「呆傻」「獸慾」「愚蠢」
9. 口角向上：「高興」
10. 上唇掀起當中一部份：「鄙棄」「侮蔑」
11. 兩唇同時努出：「愠怒」的努唇
12. 下顎一動：暗示「獸性」
13. 下顎伸出：「粗暴」「卑鄙」「狼毒」
14. 下顎縮進「貪慾」「胆小無能」

這一方面的練習是

1. 口角向下，張口，深呼吸；哭
2. 口角向上，張口，深呼吸；笑
3. 口角向下，張口，深呼吸；吹氣，作苦笑。

(五) 身體是手臂腿腳動作的根據，所以身體擺放的姿勢，無論是立時，坐時行時，都很重

要，關於身體的姿勢應注意：

1. 身體正直，胸脯挺出兩肩垂平（但全部仍在不用力的狀態中）

2. 身體本身的動作最顯明是轉向與轉離，轉向是「喜悅」，轉離是「不悅」的表示。

這一方面的練習

（一）身體的靈活——身體重量的搬移

1. 將身體的重量，全放在左足腳盤上，將那隻不負體重的右足走前小半步，將體重移放在右足腳盤上，如此輪流移放身重。

2. 將身體的重量，全放在左足腳盤上用左足跳躍，每跳一次，將那不負體重的右腳，移動一次，或前或後，或旁邊。

（二）身體的靈活——肌筋的放鬆

1. 將身體的重量，全放在一隻足上，精神奮發的站立着，從頭頸里抽去氣力，從胸腰里抽去氣力，再從腿膝里抽出氣力，讓身體攤跌在地上。

乙、關於聲音的表情方面，也是和動作一樣可以分爲三種的，一是人體自然的反應。如忽然看見一個人跌到水里去，必會「噯喲！」一聲。二是日常應用的聲音，如交際的談話，或閒談

等。三是社會的反應的聲音，如一個弱者受了有勢力的人的侮辱，敢怒不敢言所發出不自然的聲音，這一方面的練習是：

(1) 舞臺上的聲音和平常的聲音不同，它必須宏亮，而且高低抑揚頓挫，都要分得清清楚楚，而且在每幾句臺辭中如果要唸得好，應該注意到這幾個中，在什麼地方需要吸氣，什麼地方可以呼氣，才不會影響於臺詞的聲調的。

總之，臺辭的朗誦必須富有音樂性，才能表現出聲音的美來的。要達到這一個目的，演員便非有一個好的肺活量和靈活運用的聲帶不可的，這自然是要從事於體育和唱歌發聲等的練習的。

(2) 在發出字音的時候，每個字都要用上適當的勁，不要拖泥帶水，同時在每句短語中的主要字，自然也格外地用勁的，而且每個字音必須發得清亮，鏗鏘，不要將第一個字拖到第二個字去，這是有影響於聲調的表情的，要避免這個毛病，必須在平時從事於吐音的訓練，最好選就了一部劇本，把裏面的臺辭分別為主要字與平常字，經常進行朗誦的練習。

四 導演者與演員的關係

這一個問題，本來可以在上面提了出來，無須另為分節敘述，但爲了要強調導演者與演員關

係的重要，所以把它分開，這自然是有點勉強的。

戲劇是集體的藝術，要演得好，導演者與演員的合作是很重要的，而增進和鞏固這個合作的基礎，是兩者之間建立起高度的情感來，惟有這樣，才能使導演者和演員打成一片，各把自己的才能盡量的發揮出來，關於這一方面可以分爲導演者和演員兩方面來敘述：

(一) 導演者要與演員建立起高度的情感的主要條件，必須注意演員的日常生活，體貼演員，愛護演員，使演員在你的愛護與體貼之下，而受到感動。這對於你的工作上自然會有好多的便利的，同時，你還須有和藹的態度，誠懇的熱情，和誨人不倦的精神，還要注意到演員的個性與意識思想，惟有能够充分地了解這些，才能把握住演員的心理，然後就可靈活地運用各種方式去領導他們。

最後，合理地建立起你的威信來，這是把演員集中在一個領導中心之下的主要條件的，(關於威信問題，前面已說過了，不再詳細敘述。)

(二) 演員方面也應該清楚地明白，戲劇是集體的藝術和自己應有的任務，千萬不要有自由主義的作風，不要憑着自己一點小聰明就目空一切，自行所是，相反的，應該服從導演者的指揮，虛心接受導演者的指正，如果導演者的意見和你自己的意見有了出入的話，也應該好好地向導演者詳細陳述，只要你有充分的理由，導演者自然不會不採納你的意見的。

第五講 關於舞臺裝置

一 舞臺裝置原理

舞臺裝置也就是舞臺設計，它包含了佈景，燈光，道具，服裝等的設計，在上面，我們已經說過了，戲劇是表現人生的諸種現象的，在人生的現象中的人物的活動，必須有其活動的周圍的環境——一切與其活動有關之景物。在舞臺上也必須創造了人物活動的環境，而作為環境的舞臺裝置，也自然不能脫離了演員所要表演的，而是表演上有了某種需要，所以有了某種景物的裝置。這對於戲劇的演出效果，是具有很大的作用的。

例如：『一個離家多年的遊子，偶然地回到家鄉來，但他的田園屋舍已給戰爭的炮火粉碎了，而且父母妻子也不知去向，當他看見這淒涼滿目的景象和體味他悲慘的命運，受了極大的刺激而放聲大哭。』這一個劇情，假如沒有佈下了一幅淒涼悲慘的戰後的景象，任憑你怎樣表演，觀眾不但不能高度地受到感動而且還嫌不夠味的。

所以，舞臺裝置是引起觀眾的心理幻覺，使他們沉醉於幻境里，在情感中起着強烈的作用

的。

其次，我們爲了清楚地了解舞臺裝置的原理，就來提一提舞臺裝置的演變情形來做個參考吧！

古希臘的舞臺是在露天的山坡或者平原的地方，觀衆環繞在周圍，演員爲了使觀衆能看到他的表情，動作，都穿着長靴和帶着面具，這個時候自然是沒有什麼舞臺裝置可言的。後來到了古典主義時代的戲劇，由露天的廣場而搬到室內去了，這是半圓形的三面舞臺，觀衆坐在前面和左右兩邊。（和中國有些地方還存在的社戲一樣。）

莎士是十六十七世紀的人，他的作品是介乎古典主義時代與浪漫主義時代之間，我們可由他的劇本來觀察這一個時代的舞臺裝置了。

在他的劇本裏，我們往往可以看到在對話中有了周圍景物的描寫，而且還有所謂午後劇場，它的照明是利用自然的太陽光的。

這樣看來，這時代的舞臺自然也是沒有什麼裝置的。事實，三面舞臺也很難有什麼裝置的。等到有了洋燭，戲就可以在晚間演了，而舞臺後面的牆也繪有建築物的樣式。後來因爲感到太笨重，就換用一片布幕。一五〇八年舞臺後面的布就分出室內和室外的景物來了。在室內的是

繪上桌椅之類的用具，在室外的就繪有樹木，遠山等，演員就在這布幕的旁邊表演起來。

到了十八九世紀，浪漫主義對古典主義樹立反動的旗幟，而這個時代的舞臺裝置，也就表現出了浪漫主義的特色來，它是注意於強烈鮮明的色彩，奇異誇張的作風，只顧自我熱情的奔放而沒有注意到與現實的符合的。觀衆在真實方面是感到不滿足的。

由於觀衆對於真實的要求，就繼而有了寫實主義裝置的出現了。

寫實主義的裝置是針對着浪漫主義而相反的，浪漫主義重於情感，而寫實主義却重於實際，浪漫主義主張奇異誇張，而寫實主義主張平凡樸素，一切都要適合於自然的真實。

寫實主義爲了件件都要求其真實，這對於舞臺的裝置上，是感到很多的困難的，例如有一個場面的裝置是需要一棵大樹的話，那麼就要把一棵笨重的大樹搬到舞臺上去，這自然是諸多不便的，接下去便有主張裝置藝術作風化的未來派，主體派，構成派了。

以上所說的是屬於裝置的風格，要怎樣運用，應該估計到劇本的演出條件的需要而選擇的。不過，還須注意了幾件事：

(一) 戲劇是綜合的藝術，裝置藝術必須和其他各種藝術取得協調與統一。

(二) 舞臺裝置不但要顧到自身的均衡。而且要注意到與演員的部位配合起來的均衡。

(三) 舞台裝置要幫助劇情的發展，創造觀衆的幻境，使觀衆的情感受到刺激。

二 舞台裝置的步驟

把劇本作一次詳細的研究之後，就去找導演者討論一下裝置的意見，那末，就可根據你們所討論的結果去開始設計了。

首先是構圖的工作，這可分爲技術構圖和美學構圖兩方面。技術構圖是說明佈景片的組織，構製佈景的計劃和依據佈景而擬製的尺寸比例圖等，這是爲了工匠的製作而繪的。

美學構圖是指舞台面的設計，它是包含了佈景，燈火，道具等。

技術構圖可分爲一平面地圖，是將台上一切佈景的單位，以建築的比例一一繪製出來，指明門窗，台階等，大道具的部位也要加以註明。二，豎面圖，是把舞台面中一切物件的大小與形式，大道具與圍牆的距離等機械地繪製出來，使工匠於製作時能够清楚明瞭。三，細節詳圖，是將特殊的大道具詳細繪了出來，便利於工匠的製作的。四，截面圖，是把門窗，道具等在整個一面佈景中的比例繪出來，是要使他們的距離的均衡的。

美學構圖就是透視圖了，這是將舞台上所看到的東西，如布景，道具，服裝，等融合爲一體

的繪了起來的。

但在構圖之前要注意到下例幾件事的：

(一)裝置是和演員的出入場有着密切的關係的，比如劇中的主要人物都要從某一個門出場，那末你必須把這一個門裝置在觀眾的視線最集中的地方，才能加強演出的效果的。

(二)裝置必須注意到演員活動的區域，不要將笨重的大道具塞住在演員活動的主要區域，才不會使演員在動作上受到阻礙。

(三)裝置要顧到整個舞台面的均衡，不能把幾件大道具都偏重於一方面，同時還要注意到道具和演員配合起來的均衡，比如演員的部位多是偏重於左邊的話，那末道具也就不能多偏重於左邊，否則，就表現出不均衡來。

(四)裝置要注意到觀眾的視線，比如佈景是正方形的，而觀眾的坐位是扇形的，這樣，兩端的觀眾就各不能看到台上一端的動作。如果台面過低，樓座的觀眾也就看不見台上佈景的上半部的。所以，設計時也應該顧到這些的。

(五)要注意氛圍的創造，這是幫助劇情的發展與刺激觀眾的情緒的主要東西，比方場面是恐怖的，那末就要利用燈火，色調，道具等來創造恐怖的氛圍，以加強觀眾的感應。

(六)要注意到佈景，道具，演員的部位與燈光的協調，才能合於美的條件的。
關於舞台裝置的步驟，就這樣的結束，至於舞台色彩和燈光預定留在下一節敘述的。

三、舞台色彩與燈光

色和光是有着很密切的關係的，有了光才能看見色和影來，比方在白天，我們可以看到周圍的景物的色和影，但到了暗夜里，假如沒有燈，就什麼也不見了。

「戲劇是由演員在舞台上表演給觀眾看的。」既然是要給觀眾看，自然是需要光，有了光才能現出了舞台上一切的色和影來的。

古希臘的舞臺是露天的，表演的時間也在白天，它所用的光是自然的太陽光。後來，到了戲劇被搬進室內而以洋燭為照明之後，戲劇的照明已漸由自然的光而轉為人造的光了，但在這時候，對於舞臺上的光是沒有什麼注意的，不過只是借它來現出舞臺上的人物的表演而已。一直到十八世紀的時候，舞臺上的置景才漸漸為人們所注意，而舞臺上的色與影和光也就跟着為人們注意起來了。

後來，科學發達，一切藝術也跟着發達了，舞臺裝置也講究起來而燈光也特別為人所重視而

成爲舞台的生命了。

我們爲了便於敘述起見，就把色彩和燈光分爲兩方面來說明：

甲，色彩是創造戲劇氛圍，加強戲劇情緒的，我們且把色彩的種類略爲介紹一下：

(一)色彩屬於顏料的有三原色，即赤色，黃色和青色，這三原色適宜地混和起來，便可得到其他種種的顏色了。兩種原色等量的混和便成爲間色，例如：

赤與青等量混和成爲紫色

黃與赤等量混和成爲橙色

黃與青等量混和成爲綠色

這紫，橙，綠，普通稱爲三間色。如果原色混和的等量不同的話，即三間色又成各種不同的顏色了，例如多量之赤與少量之青混合，即成爲赤紫色了。

現將原色與間色的混和量與其色彩之變化列式如下：

赤十青二紫

赤十黃二橙

黃十青二綠

如果混和之甲色較之乙色多二倍，即混和後之色偏重於甲色。

赤赤十青二赤紫

赤赤十黃二橙黃

青青十赤二青紫

青青十黃二青綠

黃黃十赤二黃橙

如果混和之甲色較之乙色多三倍，即混和後之色更偏重於甲色。

赤赤赤十青二赤赤十紫二赤紫色

赤赤赤十黃二赤赤十橙二赤橙色

青青青十赤二青青十紫二青紫色

青青青十黃二黃黃十綠二黃綠色

黃黃黃十赤二黃黃十橙二黃橙色

除了上面所舉的例之外，餘可以色彩混和量之多少而類推之。

(二)「色階」，也就是「色調」，這是從顏色屬於視線的調子高低而分別之：

- (1) 白色比較其他色彩之刺激視力低，故其色調爲最低。
 - (2) 黃色其刺激視力與白色差不多，其色調之低次於白色。
 - (3) 橙色之刺激視力強，色調較黃色高。
 - (4) 綠色在寒暖色之間，其色調與橙色同。
 - (5) 赤色屬於暖色，其色調較橙色更高。
 - (6) 青色屬於寒色，其色調較綠色更高。
 - (7) 紫色爲色彩中之暗色，調子高。
 - (8) 黑色最暗，其調子最高。
- (三) 各種色彩所表現的情感如下：
- (1) 赤色——熱烈，喜悅，戰鬥，仇恨，煩惱，誠懇，博愛等感覺（最注目的色彩）
 - (2) 黃色——壯嚴，高貴，柔弱，和平，放肆，嫉妬等感覺。
 - (3) 橙色——介於赤黃兩色之間的感覺，
 - (4) 綠色——勝利，健全，希望。青春，和悅，平穩，與赤色相反的感覺。
 - (5) 青色——深遠，寂寞，憐惜，沉靜，淒冷，信仰，神聖等感覺。

(6) 紫色——美麗，希望，愛情，姑殺等的感覺。

(7) 黑色——神祕，悲哀，嚴肅，懺悔，死亡，沈默，過失等的感覺。

(8) 白色——乾淨，清潔，樸實，冷靜，光明等的感覺。

(9) 灰色——淒涼，煩惱，介於黑白中間的感覺。

(四) 各種色彩的對比：

一，同時對比可分做下列幾種：

(1) 濃淡的對比，如黑色與白色的對比，即白色更白，黑色更黑，又如同色濃淡的對比，即其接近處之色愈濃。

(2) 原色與原色的對比，在其接近處，各傾向於其反對色，如赤與黃的對比，傾向於黃色的餘色即帶紫色，傾向於赤色的餘色即帶綠色。

(3) 原色與間色的對比有兩種。一，原色與其餘色的對比，則一對之色必互受影響而變為鮮明。即各色各增高其色價，如赤色與綠之對比，赤即更增赤味，而綠即更鮮明。二，原色與其餘色以外的間色的對比，此時原色必帶相對色之餘色而傾向於同色，間色即消失與原色同種之色。前傾向於原色，如黃色與橙色的對比，赤色帶着橙色的餘色——青色傾向於紫色，橙色因對色之

半漸橙色中之赤相消而傾向於黃色調。

(4) 間色與間色的對比，其對比的二色間共同所含着的色彩，必相消而傾向於原色，如橙
色與綠色之對比即橙之共同含有之黃色消失而傾向於赤色調，綠共同含有之黃色消失而傾向於青
色調。

(5) 類似色的對比。如赤橙與黃橙的對比，赤橙消失其中所含少量之色——黃色，而傾向
於赤色調，黃橙消失其中所含少量之色——赤色，而傾向於黃色調。

(6) 黑白與他種色的對比，黑白色都帶着對比色的餘色的色相的，同時若與黑對比時，其
對比色必帶自己的餘色而濁，若對白色對比時，卻更澄清的。

二，連續對比是指注視一色之後再注視他色時，則後色受前色之影響而變其本來的色相。例
如視赤色紙之後，若急轉視白色紙，即白色紙必帶赤的餘色——綠色。成爲綠味之紙，而非本來
的白紙了。(關於連續對比的色目繁多不及一一舉例。)

(五) 色彩的變化可分爲下列四種：

(1) 色神的分佈與色覺的變化。這是由於眼生理的影響的，如注視一物時，所注視之物極
能明瞭地見到，等到注視點遠離，即色相亦起變化，由不明而至完全不見，而注視赤色至注意點

逐漸遠離，則赤色也就由赤而變橙，而變黃，而變灰，直至不明。

(2) 由遠近而起的色彩的變化。這是指同一面積的色彩，如有遠近的距離，即變成不同的色彩。

(3) 年齡而起的色覺的變化。這是指老年人的眼球內的水晶體，略帶黃色且其密度亦增，故所見的外物都是黃色調的。

(4) 光線強弱與色彩的變化。色彩中有在光線強時比較得易見之色，亦有在光度低反見明瞭之色，例如白晝看時，當然覺得赤色比青綠色為明；但在薄暮時即反覺青綠色為明。

關於色彩方面的常識，我們已略為介紹過了，在用色時可斟酌選擇，不過，還要注意下面幾件事：

(一) 採用色彩應依照劇中情調的需要，而選擇出一色或二色至三色為主要色（不可過多色，否則主調便不顯明了。）其餘色彩在必要時可以酌量襯托，但不防礙其主要色為限。

(二) 色彩應用得調和，才能表現出舞台的美。用對比色時，在中間最好能加上一色中立色的線，使之調和。

(三) 六色基本顏色較富於刺激，所以在舞台上不宜應用純色，可加上灰色以使原來之顏色

減去刺激。

(四) 注意寒暖色的與明暗色等的均衡。

(五) 注意道具，服裝，佈景等色彩之調合與協調。

以上幾種是大概的一些例子而已，裝置時可靈活運用的。

乙，關於舞台上所用的燈光，可以分爲下列幾種：

(1) 電閘——這是全劇場燈光的彙集處，它可以分成五行，最上一行是全劇場的總開關，第二列分成兩路，一路是台下燈總開關，一路是台上燈總開關，第三列分成兩路，一路是台上燈的固定光的總開關，一路是台上燈的插梢的總開關。第四列最爲複雜，除固定光外，插梢的電閘是要看插梢的多少而定的。第五列是各種色光，如赤，琥珀，藍，綠等，使全舞台燈光的色彩都可以調節。

(2) 節光器——這是用來調節全舞台的光度的，可依照劇情同演技上的需要，使全部或某部的光由弱而強，或由強而弱的器械。

(3) 脚光——這是照明演員面部用的，這一系列應密接的裝，向台外邊處可用半面的燈罩罩住，使光不致跑開。

(4) 條光燈——這是要放於佈景片中的旁邊，使該佈景片能夠收到特殊效果的一種燈光。

(5) 頂光——這光的作用是能使舞台上的光平均，和使佈景能看得清楚，這是掛在舞台上而可以隨意升降的。

(6) 聚光燈——這是舞台上最有威力的燈光，它的燈箱裝有螺旋，可以向上向下移動，其燈泡亦可移前移後，能使光聚小或放大。

使燈光發出色彩是裝以顏色的燈泡。或者是用顏色燈罩，至於各種燈光的色彩的運用，可依照佈景與劇情的需要而裝與適當的顏色。

四 舞台服裝

舞台上的服裝是具有表現時代及地點的功能，比如，是演歷史劇的話，服裝自然也要適應於那個時代的了。其次，是地點的問題，比方這個劇是屬於中國的，那末也須有中國的服裝，相反地是外國的話，也須有外國的服裝了。惟有這樣才能加強演出的效果，增厚戲劇的情調的。

而且，服裝還能暗示劇中人的性格，年齡，社會地位，生活習慣等。例如一個浪漫的女人，她的服裝必然會帶有浪漫的意味的，其他各種各樣的人物類型，同樣是可用服裝的色彩或式樣來

暗示的。

最後，要注意於服裝，道具，與佈景三方面的色彩與式樣的配合和統一。才能表現出美來的。

爲了以上幾點的需要，在設計服裝時必先研究了劇中人的性格，年齡，社會地位等（還要注意到演員的身材的）一方面參照了舞台裝置的色彩和式樣及導演者的意見而製出一張服裝設計表來，其式樣大概是這樣的：

人物	頭部	衣	褲	鞋	其他
	彩色 樣式	彩色 樣式	彩色 樣式	彩色 樣式	

等到這張表製就之後，就送給導演者檢閱一下；如果必要修改時就設法修改，決定之後就可交由裁縫去裁製了。

第六講 舞台化裝

一 化裝與化裝品

舞台化裝的目的，簡單說起來是：一，爲了要使演員劇中人化。二，演員的面貌有了某些部份的缺點需要向美的方面改變的。三，爲了舞台上燈光的需要。四，幫助演員的表情，加強演出的效果。

關於化裝品的種類和用途，我們就在這里來略爲介紹一下：

(一) 乳素(白凡士林可代用，爲塞住面上的毛孔便利於化裝的，卸裝時要揩去油彩也可用凡士林)

(二) 底子油彩——用以改造皮膚的色素，其種類可分爲：

(1) 粉紅(少女之皮膚色)

(2) 淡紅(青年男子之皮膚色)

(3) 黃棕(病態之皮膚色)

- (4) 赤棕 (健康，壯丁之皮膚色)
- (5) 棕 (農民，苦力之皮膚色)
- (6) 黑棕 (老人的皮膚色)
- (三) 皺紋油彩——用以創造面部各部份的凸出或深陷，可以分爲：
 - (1) 白。(用以襯托皺紋。增加明亮的光影。)
 - (2) 紅。(用以塗搽青年及少女之口唇與頰骨，替代胭脂及唇膏。)
 - (3) 黃。(用以創造骨骼或其他凸出部份。)
 - (4) 紫。(用以塗少女之眼圈及畫老人之皺紋。)
 - (5) 淺藍。(用以塗青年男女之眼圈及鬚根。)
 - (6) 灰青。(用以塗中年人之眼圈及深陷或鬚根等。)
 - (7) 灰。(用以塗老年人之眼圈及深陷或鬚根等。)
 - (8) 黑。(用以畫睫毛，眉毛，塗眼圈及深陷或畫皺紋等。)
- (四) 面粉——用以固定油彩的位置及遮住油彩的油光，使化妝自然，其色彩有下面幾種：
 - (1) 白色粉 (除演丑角外平常不宜用，因白色近青，但可替代染髮水之用。)

(2) 淡紅粉(用以加在青年男女及中年人之底子油彩上。)

(3) 淡黃粉(用以加在病態的底子油彩上。)

(4) 淡棕粉(用以加在老年人的底子油彩上。)

(五)除了上面三種之外，還有頭套，(用以改造頭髮)油灰(用以創造面部較爲強度的凸出部份，如顴骨，下巴，瘡等)牙膏(用以改造牙齒，黑色或棕色之油彩可代用)縐紋髮(用以裝鬚子或頭髮之用，羊毛線絨可代用)染髮水(用以改變頭髮色彩，可以色粉代用)酒精膠(粘鬚髮之用，可用松香和火酒溶製)

(六)還有簡接的化妝用品如下：

(1) 牙籤(用以蘸油彩畫眉及顰紋)

(2) 粉撲(爲上粉之用)

(3) 粉紙(爲卸裝時之用，可用其他比較柔軟之紙代替)

(4) 火酒(用以除去鬚髮之用)

(5) 刷子(爲上粉後刷勻之用)

(6) 鏡子，剪刀，梳子，肥皂等。

二 化裝的程序

關於化裝與化妝品這一問題，我們在上面已說過了，這裏，就來談談化妝品應用的次序，而也就是化裝的程序了。

化裝的程序，大概可以分做：

第一是搽乳素（或白凡士林）凡是需要化裝的部份都要搽上，這是便利於底子油彩的均勻的。但不要搽得太厚，以能塞住毛孔又不發光為度。

第二是依照所扮演的劇中人與演員面部的需要而搽上了適當的底子油彩，把皮膚改造一下，但要搽得均勻，凡是露在外面能給觀眾看見的地方都要搽上。

第三是以明暗色的皺紋油彩，依照劇中人與演員面部的需要而創造出深陷或凸出的部份來，如老年人及瘦的人需要以黃色搽在顴骨上使它凸出，青年人需要搽胭脂等（詳細留在怎樣化裝里面敘述）

第四是畫皺紋或眉毛，睫毛等，依照劇中人與演員的需要而畫出了眉毛，睫毛及適當的皺紋來。

第五是畫鬚鬚，如果是剛剃去的或剃去不久的可用淺藍色或青灰色油彩分別搽上，如果是需要畫上兩撇小巧美麗的鬚鬚，也可以在這時候畫上。（老年人或中年人如果要裝上縐紗髮的鬚鬚最好是等上粉了後，再搽去油彩用酒精膠粘上去）

第六是上粉，上面各種手續都做完了之後，一般說起來，算是清楚了，自己把各部門檢查一下：有什麼不夠或需要改變的地方，就在這時候去改一改，最好在這時候去請教一下化裝的負責人，請他替你修改一下，不然，等到了一上粉，油彩固定之後，要改變就比較困難了。

上粉時可用粉撲把膚色粉撲在油彩上，然後用刷子把它刷得均勻，這樣，一般上的化裝手續算是完結了。

第七是裝頭套，鬚鬚，染髮髮，牙齒等，依照劇中人的需要帶上了各種適當的頭套，或者是把頭髮染色或用酒精膠裝上髮髮，及用色牙膏（油彩可代用）染上牙齒，這些算是最後的手續了。

第八是卸裝，這是戲演完了之後要把油彩和鬚髮除去的。可先用火酒洗去了鬚髮然後用凡士林比較厚些的搽在經搽過油彩的部份，再用粉紙（其他比較柔軟之紙可代用）慢慢地把油彩搽去，但眉毛要用小刷子順勢的刷，不要倒刷，否則是會把原來的眉毛弄脫的。等到了把所有的油

彩都揩清楚之後，可再撲上一次粉，使面上還存着的油質給粉吸去，然後用熱水和肥皂去洗一下臉。

三 化裝應注意的幾件事

化裝時應注意的幾件事，在這里作一個簡略的敘述：

(一)深切了解劇中人的性格。化裝與劇中人的性格是有着很密切的關係的，例如個性強的人多是有很濃密的鬚鬢的，個性柔弱的人的鬚鬢較少而且柔軟些。其他各方面也都有着關聯的，化裝必須把劇中人的個性充分的表現出來，才能真實，才能加強演出的效果。

這不但要從劇中人的心理方面去探討，而且要把其心理與生理作一個配合的研究，才能得真確的結論的。

(二)了解劇中人的社會環境。除了依照上面從劇中人本身的心理生理去研究之外，還要配合着他的社會環境，因為人們的思想，意識是被決定於其周圍的客觀現實的，同一樣的人物在不同的環境之下是有不同的表現的。

(三)注意舞台燈光的配合。演員的化裝是須借重於舞台燈光而現給觀衆看的，因之，化裝

色彩的濃淡，也應該顧到燈光的強弱，不然，對於化裝的目的，是會受到削弱的或影響的。

(四)要明白各種色彩的變化和運用。化裝是運用各種明暗的色彩而把演員的面部改變的，要能妥適地運用色彩，自然要先明白了色彩的類別和在燈光下所起的變化，這是要從事於色彩學的研究了。

四 怎樣化裝

在搽上乳素(或凡士林)及搽上底子油彩之後，只算就皮膚方面得到改變而已，但人相的善惡還是未曾改變的。要表現出人相的善惡與胖瘦等，必須從演員面部的部份加以改變的，在這里，我們且把面部的化裝分別在下面作一個簡略的介紹：

(一)眼的化裝——眼皮的化裝爲了要表現眼睛的美和深陷，以幫助表情，化裝方法是塗以適當的皺紋油彩，如青年人的眼皮普通是搽上藍色或青灰油彩，少女的眼皮是搽上紫色或藍色油彩，老年人的眼皮多是搽上棕色油彩的；下眼皮的化裝是和上眼皮用同樣的色彩的，不過，要淡一些，而且圈子也要小些。如果是很老的角色，用棕色搽上之後，還要再用灰色順着眼球畫一個半圓形，以使眼眶凸出。漂亮的角色要在近鼻處的眼角上點上一點胭脂。

上下眼皮都化了之後，就要畫眼圈了，畫眼圈的作用是要使觀衆能看清楚你的眼睛，或者是你的眼睛太小或太大，需要以畫眼圈來改變一下。除此之外，還可以表現老年人的衰老。一般眼圈的畫法是用牙籤蘸了棕色或黑色油彩畫上的，畫時可依照上下睫毛內眼角向外眼角畫出一條細小的線來。如果演員的眼睛太小，而劇中人需要大一些的話，就畫在與上下睫毛距離寬一些的地方，否則，就畫得逼近一些。如是要表現老人的乾枯而向外翻出的眼皮，必須畫以紅色，但這是很老的人才用得着的。

最後是染睫毛，這主要的是爲了眼睛的美，染法可用黑色油彩烘熔了然後染在睫毛上，不過，染睫毛在一般劇團是不常做到的。

(二) 眉的化妝——眉的化妝是要表現戲中人的個性，或爲了這合於美的條件，畫眉是用黑色油彩或者是畫眉筆畫上的，漂亮的眉是狹長而彎的，其狹度約二吩左右，長度至多到外眼角水平線之上，圓度可與上眼皮開張時的半圓形平行，但一般青年男子的眉可比上述的闊些，稍短而稍直，老年人的眉紛亂而淡，但很老的須用白色油彩倒畫，以表現出稀少而參差不齊。其餘的畫法可依照劇中人的心理生理方面去研究，這里，且簡單地來舉幾個例子吧：

(1) 凶相的眉差次混亂而濃。

(2) 樂相的眉闊而厚，眉頭距離不能太逼。

(3) 苦相的眉緊張而直，眉頭向上，眉尾向下拖。

(4) 惡相的眉倒豎，眉頭向下，眉尾向上。

(三) 鼻的化裝——鼻子的化裝簡單可分爲這幾方面：如果劇中人是漂亮的，但演員的鼻子太大，那就需要改造了，這可用深陷的油彩（灰，藍，紫）塗在鼻子的兩旁，如果是鼻子太低，除了照上面的塗法之外，還須在鼻樑上就鼻子的中央用白色油彩畫一條直線，如果需要把鼻子改得長一點，可在鼻尖上搽顯色，要短一點可搽暗色，要鼻孔大一點可在鼻孔上搽深色，小的搽顯色。如果以上的改造還嫌不夠的話，那唯有借重於油灰來改造了。

(四) 頰的化裝——頰的化裝最主要的是把胭脂搽在顴骨上，這是具有很大的作用的，可以表現劇中人的血色和幫助表情及改造面部的。凡是青年男女都須搽上（中年人或者老年人可用比較淡的油彩）而且要搽得均勻，兩頰要搽得一致，不要有大小或高低濃淡之別，如果演員的面部太寬闊了，而劇中人的臉是需要狹長一點，那麼胭脂就搽在近鼻處，而且要搽得長一點，否則，即搽在近耳處而搽得寬闊一點。因爲紅色是最易感於網膜的，所以看起來就比較得寬闊或狹長的。

除了搽胭脂之外，還要依照戲中人與演員的需要而適當地搽上暗色油彩，使它深陷下去。

(五)唇的化裝——青年男子和少女的口唇要畫得小巧玲瓏，畫時可先用底子油彩蓋去本來嘴唇，然後用小指蘸胭脂畫上。上唇可畫一半圓形，但中間應缺一鷹嘴小尖，下唇的半圓形不要畫得太大，太大就變成笨相了。同時，還要在人中處用藍色或紫色畫一條短短的直線。老年人的唇不必化裝，如果演員的唇太紅了的話，應搽上底子油彩，極老的唇的摺疊皺紋很多，這要用紅色或紫色去畫，必要時還要用白色油彩畫在摺紋的旁邊，使化紋更加顯明。在化裝時要記住，苦相的皺紋多是向下的而樂相即向上的原則，畫時就不會多大的錯誤了，

(六)牙齒的化裝——老年人的牙齒是要化裝成殘缺不齊，一般青年男女的牙齒是要潔白的，抽大烟的人的牙齒是要棕黑的，有時如果演員的一隻牙齒是鍍金的，但戲中人却不需要，應該擦掉，這種種的化裝都可以用色彩牙膏（這是專為戲劇上的應用而製的，但很難買到，油彩可以代用）染時可先用棉花或紙揩去牙齒的涎沫，然後搽上所需要的色彩。如果是要化裝成缺落，就把整個牙齒都搽上黑色。其餘可依照這辦法去化裝。演完了戲之後可用棉花蘸凡士林揩去。

(七)耳的化裝——耳的化裝是時常被他人忽略的，事實，耳的部份根本也很少有什麼樣的化裝的，不過，只是搽上同面部同樣的底子油彩而已，如果有特殊的情形那就需要化裝了，如果耳的部份是病態的可用棉花和油灰來粘上，如果耳不貼在枕骨上也不很好看，應該用酒精膠和棉布

把它貼在枕骨外的皮上。

(八)下巴的化裝——奸相的下巴要尖，可用顯色搽在下巴尖上，然後用暗色搽在兩旁的額骨上。善相的下巴微尖可搽顯色在下巴尖上，但無須搽暗色在額骨上。下巴雙層的寬闊的是福相，要使下巴寬闊可在額骨下巴搽以顯色，雙層下巴就在這中間畫上一條陰影，要下頷骨顯露可用下頷骨上搽顯色，然後再在頸間搽上陰影，要下唇下有陰影可用暗色畫上一條半圓形而圓吐向上的線，然後把它勻開，如果下巴太長了可用鬚髮遮去或者是在下巴尖搽上暗色，反之可用鬚髮接長或者是搽顯色在下巴尖上。如果還嫌不夠長那就要用油灰了。

(九)頸的化裝——頸的化裝可搽上和面部相同底子的油彩，或是用膚色粉化裝。老年人或病態和勞動者頸上要有陰影，可就頸上的深陷部份搽以暗色，使之更為深陷下去。如果嫌不夠，就再用顯色搽上頸上凸出的部份，這樣，凸出的和深陷的對比起來，也就更加顯明了。

(十)畫皺紋——畫皺紋時可先使面部的肌筋緊縮，然後依照原有之紋路畫上去，不過，要記住幾個原則，苦相的皺紋是向下發展的，而額上的皺紋左右兩端要下拖，在兩眉頭間還要畫上兩條直豎的皺紋，外眼角上和鼻子兩旁的皺紋，都要直而下拖，嘴角上的皺紋也要向下拖的。樂相的是和苦相反，皺紋是向上的，額上的皺紋要灣曲而深長，無須畫兩眉頭間的直豎線，外

眼角的皺紋要彎曲，鼻子兩旁的皺紋要彎而弛緩，嘴角的皺紋向上。老年人的額上皺紋要多而深，多思索的還要在鼻骨上畫上瑣碎的橫的皺紋，下眼眶要畫上一圓吐向下的字圓形。

畫皺紋時，要保持各條間的相當距離，才能使觀者看得清楚，其距離的程度最近不能超過二份，但還要把皺紋的末端擦得均勻，畫時可用牙籤蘸油彩畫上，老年人的皺紋用紫色或紅色油彩，青年人和中年人可用棕色油彩，如果老年人所畫的皺紋還嫌不夠顯露，可用白色油彩在皺紋旁邊襯上一條線，使原有之皺紋更加明顯。

(十) 胸部，手，臂，腿，足等的化裝——胸部，手，唇，腿，足等的化裝一般上是不常用的，如果必要化裝時，可用顯色或暗色油彩依照所需要的去創造出凸出或深陷的部份來，這里且把它從略。

後記

這新戲劇講話的稿子，是我去年在南方一個短期藝術訓練班所講過的材料。不過，那時候因迫於時間上的限制，沒有編成講義，講時只依據了一個簡單的講授提綱，一方面讓同學們筆記。現在，雖然經過了一番的補充，但還是太簡單了，還依然是一個講授的提綱——一個比較詳細一點的提綱而已。

內容上爲了那個訓練班的實際需要，是偏重於戲劇技法上的提示的。所以關於戲劇的起源和分類等屬於理論方面的研究，多是從略的。而且在戲劇技法方面的比較細微的部份也多的量刪掉，主要的原因，是講授時間的短促。

第一講的戲劇的本質與第二講的戲劇與社會，我認爲這是每一個戲戲工作者最起碼應該了解的問題，所以在還未提到戲劇技法之前，先來作個簡單的介紹。

當我把這稿子從頭到尾的看了一遍之後，我格外感到內容的不充實而且叙寫的技术也顯出很多笨拙的部份來，前者是在流動的生活中找不到參考的材料，後者自然是要歸罪於自家叙寫技术的幼稚的。這唯有侍於今後的努力和補充。

總之，這東西的確算不上什麼戲劇著述，不過只希望能供給一些比較沒有經驗的戲劇團體作參考的小冊子而已——這在內地却有着相當需要的。

臨了，我得深深地感謝郭大藩和陳景光二君，他們就近爲我找尋出版的地方和撥出寶貴的時問替我校對稿子。

還是一點需要聲明一下，本書第四講中關於表情練習大部份是引自洪深著的戲劇電影表演術中之表情練習的。

作者於廣東鯉湖

一九四一，六，十三。

新 戲 劇 講 話

每冊定價八角
外埠酌加運費

著 者 浪 舟

出 版 者 海 棉 社

總經售處 上海新人出版社

上 海 五 洲 書 報 社

中 國 雜 誌 公 司

兄 弟 圖 書 公 司

青 年 圖 書 公 司

香 港 星 羣 書 店

天 一 公 司

新 加 坡 正 興 公 司

盤 谷 顧 怡 合

版 權 所 有 · 不 准 翻 印

中 華 民 國 三 十 年 十 月 初 版

#9

331327