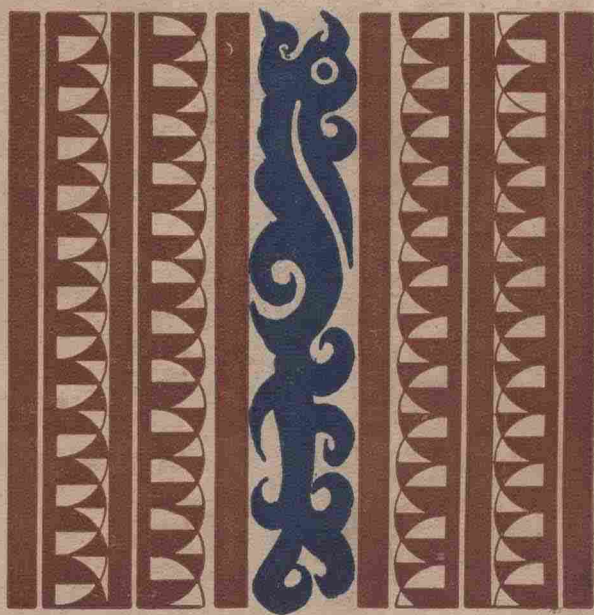


演藝藝術講話

集 體 著 作



光 明 書 局 印 行

集體著作

演劇藝術講話

舒湮主編

執筆者：

張	沈	章	顧
庚	西	泯	仲
	忝		彝
白	吳	歐	許
朗	天	陽	幸
		倩	之
莫	張	陳	李
言	大	歌	健
	任	辛	吾
周	藍	洪	吳
貽			儼
白	蘭	謨	之

上海光明書局印行

演劇藝術講話

(全一册)

實價

編者 舒 湮

發行者 光明書局

代表人 王子澄

發行所 光明書局

總店上海福州路二九六號
支店廣州漢民北路138號
成都祠堂街二一號

版權所有 • 不准翻印

中華民國三十七年十二月六日發行

序

感謝我們劇運的先驅者們，爲中國劇壇在那瘠瘠的土地上播下了優良的種子，使得現在的戲劇活動能如春風中的野艸般的茁長着。他們的努力，使話劇突破了傳統在中國舊劇的束縛，更解除了傳來的西洋戲劇的定型，而建立起它獨立的風格。近年的職業化運動，替話劇爭取了廣大的觀衆，提高了技術的水準，擴大了劇運的影響；這一塊塊礁石上都沾着我們的劇運同志們無限的血汗。近年來，戲劇更憑藉一種民族的活力，使它空前廣泛地普遍起來。從都市到鄉村，幾乎都有戲劇的蹤跡。

然而，我們的劇壇本是患着先天的貧血症。隨着這種現象發生的事實是劇本荒和組織人員技術人員與演員的缺乏。

理論是工作的明證。爲了解救當前劇壇的困難，我們更需要有系統的正確而適宜的理論。這種理論必須是從戲劇工作者的經驗中體察出來的結果，並且在不斷的

實驗中得到改進。這些寶貴的經驗是值得我們介紹給廣大的戲劇愛好者們的。這本書的目的便在集合了許多人的力量來完成這步工作。我們將演劇藝術看作一個整體，又用科學的方法施以解剖；從靜的到動的，從源流與本質到舞台技術與事務工作。我們懷着奢望使讀者閱過這本書，就可以立刻開始工作；書的每一頁也都是一張最妥善的 *Formulus*。

執筆的作家們，除編者濫竽其間不計之外，都是每一部門的修養有素的專家。他們的論見是值得我們重視與學習的。

最後，我們以至誠感激為這書執筆的前輩先生和友人們。沒有他們的幫助，這書是無法完成的。

舒 湮 一九四〇年二月

附告： 本書頁二〇至三六「編劇論」一篇，于第三版時刪去。

目次

戲劇的源流·····	顧仲彝	〔一〕
戲劇的本質·····	章 泯	〔九〕
戲劇藝術的綜合性·····	沈西苓	〔一五〕
劇本創作過程解剖·····	張 庚	〔三七〕
導演論·····	許幸之	〔五三〕
我的導演方法·····	歐陽予倩	〔八八〕
演員論·····	吳 天	〔九六〕
演技論·····	白 朗	〔二六〕
誦讀臺詞·····	李健吾	〔三三〕
聲音的處理·····	陳歌辛	〔三六〕

- 舞台裝置的一般問題……………張大任 [二四]
- 舞台電學……………莫言 [二五]
- 舞台光……………吳仞之 [二七]
- 舞台化妝……………洪謨 [二八]
- 舞台服裝及其管理……………藍蘭 [三〇]
- 劇團的組織與經營……………舒湮 [三一]
- 舞台管理的理論和實際……………易喬 [三四]
- 繼承中國戲劇的遺產問題……………周貽白 [三六]

戲劇的源流

顧仲彝

戲劇兩字，由來已久，在說文上的定義是：「戲，三軍之偏也。一曰兵也。從戈，虛聲。」劇古作劇，「務也。從力，虛聲。」這兩條定義雖並沒有解釋戲劇兩字的今義，但說到「兵」和「力」就可以知道戲劇從開頭就是一種「鬥爭」的表示。姚茫父解釋道：「戲始鬥兵，廣於鬥力，而泛濫於鬥智，極於鬥口，是從戈之意也。」並且劇的邊旁虛，「從豕，豕虎之鬥不捨也。」（見說文）已象形着兩雄相鬥的意義。

戲劇兩字在英文是 Drama，是從希臘 drao 一字轉變得來的，牠的原義就是「動作」Action，所以動就是戲劇的主要分子，好像「靜」是詩的主要分子。這兩個字的意義很廣，最主要的當然是劇作家對於戲劇藝術的創造貢獻。有人以為戲劇的稱呼只限於文字（寫和說）的一部分，而把一切附屬於舞台的部分，如演員的表演，演出者的技巧，都除外。這不但違反日常的經驗，並且與戲劇的本質不合的。戲劇不是動作的描寫，而是動作本身。戲劇是包含戲劇文學和舞台表演兩者而言的。我們平常說這樁事情富於戲劇性，這並不是說這樁事情富於詩意，而意思上說那動作多麼緊張有

趣可以表演到舞台上。人事本無定型的紊亂波浪忽然好像湊集成有節奏的波紋，在無頭無尾的人生中找出了高貴的代表。所以戲劇的好劣全看幻象所表達的整個力量和忠實，而不在單獨的詩意或智慧的美妙。總之，研究戲劇的重要點是在舞台上整個的——動作。

戲劇與舞台是二而一的藝術。每個劇場知道牠使命的都該把戲劇與舞台藝術合而為一。牠們雖然合併，但並不混和。牠們完全合併之後才能產生真正的舞台藝術。可是這樁合併的婚事是有許多困難的。舞台這位姑娘太輕浮，太好時尙，而戲劇這老人又大嚴肅太莊重；在性格上是合不來的。不過舞台與戲劇沒有正當的聯合兩方面決不能達到自然的好結果的。戲劇而沒有舞台的表演，戲劇是死的；舞台上沒有好的戲劇，那僅不過是低俗粗鄙的展覽表演而已。由思想，熱情和幻想產生出來的戲劇，由舞台的活的表演和傳達才完成了整個的戲劇藝術。

以為單獨戲劇或舞台可以產生良好的劇藝那完全是誤解。牠們也許可以產生部分的成功，但決不是劇藝整體的成功。印本的戲劇說不定會引起讀者深切的反應，舞台的展覽也許會引起觀眾的敬羨。一齣富於詩意的劇本却用極平常寫實的表演法演出是有的。有一種舞台家不願意和戲劇家合作，而專在舞台方面找尋激勵和幻想也是有的。這種分域的現象在現代的戲劇界裏是很明顯的。並常引起兩方面激烈的爭論和仇視。劇作家，演員，演出人以妒嫉的眼光互相猜忌，戲劇就不能得

充分的營養而變為半生不死的現象。如果這種成見能免除，戲劇和舞台，便能走上真正合作的境地而發展成完整的戲劇藝術。

戲劇的起源中外都是一律的，最早是祀神的歌舞。中國的戲劇始於巫；商書說：「佺舞於宮，酣歌於室，時謂巫風。」說文注說：「巫，祝也。女能事無形以舞降神者也。象人兩褰形，與工同意。」足見中國古代的巫，以歌舞為職業，以樂神人的希臘悲劇，起帶奧立細阿斯（*Deonysis*）神的祭祀，祭祀的人穿着彩色的衣服，很像中國古代祀神跳舞的「巫尸」，一面舞着，一面唱着頌讚帶奧立細阿斯的歌舞辭。詩人參加祭祀還是後來的事。

後來歌與舞不獨在祭祀時用，並且在頌揚功德慶祝戰功的時候也用到牠。詩大序說：「頌者，美盛德之形容，以其成功告於神明者也。」祭禮的樂章也是樂歌與樂舞並重的。羅馬時代大將凱旋回來，全國舉行盛大典禮，也是有歌有舞的。歌隊的合唱表達着民衆熱烈的情緒，歌隊的舞表露着活潑的靈魂。所以戲劇的產生最初是大衆的情意的暴露，而不是戲劇家個人天才的表現。劇場在古時並不是戲劇家向觀衆傳達個人情意的講台。舞台並不是他的說教寶座。演員也並不是他的副手。最早的劇場是在空郊大山中。中國古代的歌舞劇場已不可考，希臘的露天劇場，觀衆的座位，刻在山坡上，三面環山，成馬蹄形，中間一片平地，即歌舞的地方，當中有祀神的祭台，原是為祭帶奧立細阿斯神

用的。到後來歌隊發展成戲劇，才把正式舞台的前口和台面加上去。本來沒有正式舞台時，那跳舞的平地至少有四分之三是伸在觀眾中間的。羅馬的劇場改成半圓形，於是一切行動都不在觀眾中了；不過在四周還放着許多椅子，給有名的觀眾們坐，他們來看戲，一方面也是給人看的。

中國古代歌舞劇場的情形已無書可考，不過歌隊也是有的，張衡西京賦裏描寫演戲的一段裏有說到歌隊的話：「女媧坐而長歌，聲清暢而委蛇，洪匡立而指揮，被毛羽之襪襪。度曲未終，雪起雲飛。」那種載歌載舞的情景，酷似希臘的歌隊。至劇場最早的描寫，當推隋書音樂志：「至煬帝大業二年，突厥染干來朝，煬帝欲誇之，將四方散樂，大集東都。自是每歲正月，萬國來朝，留至十五日，於端門外建國內門。綿亘八里，列爲戲場。百官起棚夾路，從昏至旦，以縱視，至晦而罷。伎人皆衣綿繡繪綵，其歌舞多爲婦人形，鳴環珮，飾以花眊者，殆三萬人。」柳或上書勸止，他書上說：「鳴鼓聒天，燎炬照地，人戴獸面，男爲女服，倡優雜技，詭狀異形。」足見隋朝的戲劇還以歌舞爲主，舞台並不是與觀眾分開，觀眾可以隨來隨去，舞技歌樂又到處不同的陳列着，任人來去觀賞，想其情一定跟內地新年時候空白場上的雜耍相似。所以搭台演戲還是後來才有的。

舞台的歷史是逐漸的跟觀眾離脫遠去。在英國伊利薩伯時代的舞台，正像我們現在內地的老戲舞台一樣。最初牠是旅館的大天井來改造的，舞台上四周圍繞坐着許多看客。後來建築獨立劇場

時，把三分之一或二分之一伸入觀衆的坐地，其他全隱藏在台後。到了現在，舞台與觀衆完全脫離，舞台也完全隱藏在幕布後面，台口就成戲劇畫面的外框，幕下時，演員和觀衆便完全隔離了。中國的舊戲舞台到最近才達到這個階段。

舞台向後退與觀衆隔離的一段歷史是很重要的。這隔離的結果使戲劇家地位漸漸升起，當舞台完全脫離觀衆後，戲劇家便成了舞台唯一的主人。自然主義派戲劇盛行時，以台的一面爲第四堵牆（Fourth Wall），觀衆與演員的隔絕便完全了。於是舞台成爲戲劇家的講台，戲劇家也同時脫離了觀衆。最近民衆戲劇的運動興起，大家覺得戲劇應當回到民衆間去，所以最近設計新劇場的人，都注意在把舞台重新伸入觀衆裏去。

演劇藝術的起原，也是從祭祀裏來的。最初的演員或是歌者舞者，後來歌裏有了故事，便裝扮成適宜的角色，穿上華麗的衣服，戴上假面具。漢書禮樂志上載有：「朝賀置酒，陳前殿房，有常從倡三十人，常從象人四人。」章照註：「象人著假面具者也。」所以著假面具的演戲者在漢朝已有。在希臘，參加帶奧立細阿斯跳舞的人都用酒洋塗在面上，或用樹皮貼上臉上。到了希臘悲劇時期，他們才用假面具，隱藏起他們本來的面目。當時女角都由男人扮演，一個演員要扮好幾個角色，所以假面具成爲演戲時必不可少的工具。在索福克麗時，演員祇有三個，他們得扮演劇中一切的角色，所以在歌隊出

來舞唱時，他們就進去掉換服裝和假面具。頭髮的顏色和假面具上的彩色線調表示出各種人物的個性。中國舊劇的臉譜是同一原理，希臘演員是穿高跟鞋又和中國舊劇所穿的高靴相似。他們的藝術就是歌喉和姿態，須受嚴格的特別訓練。他們也組織工會。由他們信奉的神的教士統制着，三人一隊三人一隊的派往各大城市去獻藝，歌隊則由當地人民臨時湊集。

到羅馬時代，演員才有個人的表演，演員的數目也不規定了，依照劇本的需要而增減。戲班子組織起來，受公眾或私人雇用。他們頭上戴假髮，面上塗着顏色。女角最先也由男子扮演，但啞劇部分和喜劇裏也有女子出演了。在羅馬的社會裏演員佔有頗高的地位，到處受人歡迎，並且有很大金錢上的報酬。中世紀和文藝復興期演劇的藝術並無多大重要的進步，不過到了最近自然主義的影響很大，一方面因為許多機械上的發明和背景的像真（如電光的應用），一方面因為自然主義是文藝藝術的共同趨勢。

關於佈景，中國舞台一向是沒有的，全恃演員用動作或劇詞來表示，由觀眾自己去想像。希臘劇的佈景復簡單，在舞台的後牆上放一扇可以移動的屏風，屏風上畫着戲劇的佈景。譬如一宮殿的前景，屏風上畫着三扇拱門，兩旁掛着布，畫着城市的遠景或鄉村風景。雷鳴和其他舞台效果也已經應用了。一級觀眾所不見的樓梯，用以出現鬼怪。到羅馬時代，佈景用得非常華麗，其格式與希臘的

相彷彿。中世紀的神怪劇聖經戲的佈景是很簡單的。文藝復興後，歐洲的舞台上又盛行華麗的佈景，不過英國伊利薩伯時代戲劇的佈景却仍然很簡單，其簡單的程度跟現在的中國舊戲相彷彿，用的想像佈景，用詞句和傳統習慣來了解。到了十九世紀，佈景以像真為標準。不過最近，又有簡單藝術化的澈底改革運動。

演出人或導演的歷史也是頗有趣味的。中國古代的導演就叫典樂或伶官，最早堯舜時代就有堯典上說：「帝曰：夔，命汝典樂。」以後設官司樂的人，史不絕書。典樂就是總管，樂工就是優伶。五代史上有伶官傳。後來就統稱之曰領班，曰教練，曰班頭，至今仍舊。在希臘戲劇家很少自己導演戲的，也並不直接就交給演員的。總管演出事務的人叫阿昌(Archon)。戲劇家把寫成的劇本交給他，歌隊的人員也由他去挑選。他在希臘的戲院裏施行着最嚴厲的訓練與威權。到羅馬時代，演出人把劇本由作者那裏買來，他化錢去把牠演出。在中世紀時候，他就是神怪劇聖經戲的主持人(Showman)。在伊利薩伯時代他就是總管，他把戲的演出法適合那舞台的能力和觀眾的好尚。有時候他也是作者之一。後來他成爲舞台監督，解決舞台上一切實際的問題。到後來由自然主義戲劇盛行後，他就一躍而爲舞台上唯一主要的幻想者，他的主要工作就是使觀眾相信那舞台上所佈置和表演的處處都像真的生活。到了現在他不但是演員的指揮者，實際舞台技巧的威權，並且作者心意的傳達解釋人。嚴

重的戲劇都應該由這樣的藝術家來演出和導演。觀眾本來是從演員裏面跳出來的。古代作祭祀歌舞的時候，差不多人人都參加的。後來有了歌隊，他們所唱的就是對於所演的故事在作家裏方面所感慨的情緒或意思，同時也就是四周觀眾的敬頌的宗教情緒。演員和觀眾自古一直是合作的，所以戲劇爲一切人類情緒表達中最民衆的藝術。雖然聰明時髦的人寫戲來娛樂自己。有錢的貴族以撐持戲院爲他的喜歡，貴族的男女坐滿在包廂裏，但這戲劇藝術的對象還是大多數的民衆。

欣賞戲劇的人不要文學的修養和精深的教育，只要有一雙眼睛，一個心，一雙手，一個喉嚨。他如果有文學的修養和好的教育當然更好，但牠們是不重要的。看戲的人程度不一，從最低的販夫走卒到高貴的雅人都能領會鑑賞。如果一種戲劇只能給上等人欣賞，那這種戲的活力就失掉了。如果戲劇要發達，必須在普遍精神上埋下深根。這並不是說必要降低趣味，或順從大眾的淺見。但是牠積極的信仰必須強於消極的信仰。劇作家必須有觀眾的簡單。劇作家，演員，導演，和佈置計劃者，都得要合作才能產生整個有力的舞台效果。如果其中一個要達他的藝術目的，必得要跟其他藝術家聯合起來，單獨是無所用其力的。同時還要得用觀眾的合作。觀眾的反應就是戲劇的一部分。戲劇的生氣就從觀眾那裏得來的，所以戲劇反照着社會裏的人生。我們看各時代的戲劇，就是好像看各各時代的社會歷史，有悲哀的，有快樂的，代表人類的精神。

戲劇的本質

章 派

什麼是「戲劇的」(dramatic)在許多人看來這個問題是很容易解答的：就是在裏有各種人物被介紹來會談着，那詩人可不親自出來說話。然而這不過是形式上的初步的外表基礎，是對話；可是那些人物可以在彼此相互未引起任何變化的情形中表現那些思想和情感，這樣一來，就使兩方面的心理陷於他們起始時的同一的狀態中；在這樣一種情形中，不管那些對話多麼有趣味，它仍不能說是具有一種戲劇的興趣。當梭格拉底問那自誇的詭辯家席比亞，美的意義是什麼時，席比亞立刻就作了一種皮相的解答，可是隨後就被梭格拉底的那些冷嘲的反駁逼迫來放棄了他先前的定義，而向別的觀念上去摸索，一直到他終於被這位會斷定他是無識的哲人之高見所羞辱並激怒，而不得不離開了那園地。這種對話不僅是哲學上的教訓，並且還像一種雛形的戲劇一樣能引人們注意，正是思想中的這種活躍的動作，這種對於結論的期望的伸張。總而言之，柏拉圖的對話的那種戲劇的性格，常被稱道。

從這上面我們就明白那裏面是含有戲劇的詩之偉大魔力的，動作 (Action) 是人生之真實

的愉快，不是人生本身。只是愛動的愉快，可以使我們沉入一種疲倦的情況中，甚至就是具有很少的一點內在的活動，我們也不能免於很快就要感到乏味的，大多數的人都只是從他們的生活的情勢，或從他們對於那特殊的努力之無能出發的，他們被限制於一種不重要的工作的狹隘範圍內，他們的日子不斷地在那愚蠢的習慣法則下度過去了，他們的生活沿着一種不知不覺的進程發展，那青年的激發的熱情不久就停滯着了。因有這樣的缺點，我們就不得不求助於各種變化，這些變化照例是包含於那可以隨便拋棄去的事情中的，這雖然是一種困難的鬥爭，然而這困難是容易克服的。不過，在一切的娛樂中，演劇無疑是最能引起人的興趣的。在那裏面，我們可以看見別的人們行動着——甚至在我們自己的不能從事於任何目的的時候。人類活動的最高目的是人，在戲劇中我們看見人們，作為是理智的和道德的存在來彼此測度他們的力量，作為朋友或作為敵人，以他們的意見，情感，情慾及他的相互關係和環境來彼此影響。詩人的藝術是在這樣的情形中形成的：擺脫開那在藝術上是不必要的任何東西，以及那阻礙那些重要動作的發展之實生活中的那些日常瑣碎的事情，而在一種狹小的範圍內集中一些能吸引觀衆們，能給予他們以注意和期望的事件。在這樣一種態式中，他就給予我們一種人生的新樣的圖畫。一種人類生存中的動人而進步的東西之概略了。

不過這還不是全部。甚至在一種活潑的講演中，也常常引用對話的方式，使那調子和表現有一

種相當的變化。可是對於那些對話在那故事中所遺留下的縫隙，演說者是在他自己的名義上來以那有關係的情形及其他特別的事體的敘述來補充起來的。戲劇詩人必定要拋棄一切這類的便利；不過對於這事他是在下面的創發中得到充分的補償的。他必須把他故事中的每個人物描寫成一個活的個人；而這個個人應在性別、年齡和形象上盡量地接近他那想像的原形之最高的概念，簡直是確定出他的全部的人格；每句話都應在一種適合的音調中說出，並伴以適當的動作和手勢；那些外在的情形應附加上去，這是使聽者明白當前進行着的事情所必需的。還有，戲劇詩人創造出的人物還必定要顯現在他們的階層，他們的年齡及國家所決定出的服裝中；這一半是因為更為相似一半是即在服裝上也還有特性存在着。最後，他必定要看見他們安置在一種適當的所在——這個所在地在某種程度中是類似那動作所發生的地方的——因為這也是幫助那類似性的；他把他們放在一個背景中。這一切都使我們想到「劇場」。顯然地，戲劇的詩之形式，即是以對話——不借助於敘述——來展示一種動作，是包含劇場作為其必要的補助的。我們也承認有些戲劇作品本來不是為舞台設計出來的，不打算在那裏產生出任何大效果來，而是在細讀上給予大大的愉快的不過我很懷疑它們對於那永沒有看見或聽見過一種劇場上的描述的人，會不會產生出同樣強烈的印象，如同給予我們的一樣。在讀戲劇作品時，我們是習於自己去補充那表現的。

關於戲劇的文學方面我們已約略地談過了，我現在該來考察一下它的那些基本觀念了。因為——如我們已經指示出的那樣——視覺的表現對於戲劇這種形式是很重要的，所以一個戲劇作品常常可以從兩重觀點上去看——「詩的」程度如何及「劇場的」程度如何，這兩者無論如何是不能分離的。為使「詩的」表現不致誤解起見，我現在不談詩法和言語的修飾；這些東西，在未因卓越而有生氣時，舞台上是很少有效果的；我是要談談一種作品的精神和設計上的詩；這存在於散文寫成的戲劇中，正如在詩篇中一樣。這樣說來，是什麼東西使一種戲劇成為是詩的呢？當然是同別的作品一樣的。首先它必定要是一種有關聯的整體，在它本身上是完全而滿意的。可是這不過是一種藝術作品的一般的定義，藉以別於那些自然現象，它們彼此相雜，在它們本身中沒有具有一種完整而獨立的生存，要成為是「詩的」，就必須要這樣：一種作品應是那些觀念的一面鏡子，即是說，思想和情感在它們的性質上是必需的，永久真實的，它還應具體地展示它們於我們面前。

一種戲劇作品怎樣變成為是「劇場的」，或者說，宜於顯現在舞台上呢？在那些簡單的例子中是難於斷定一種作品有無這種性質的。這確是常被爭論的題目，特別是在作家和演員的自尊心發生衝突時；彼此將那失敗相互推諉，左袒作家的人們就要求表演藝術上的一種想像的定義，而責備它的實現上的現存的工具之不夠。不過一般的說來，要答復這個問題並不是怎樣困難的。所提出的

目的是在對於一堆羣衆產生出一種印象，維持着他們的注意，激發起他們興趣和同情。在這樣的情形中，詩人的事業就與演說家的事業相合了。那麼後者又是怎樣來達到他的目的呢？以明白、敏捷和力量來達到那目的。凡是超過平常的忍受或了解的限度之事，他必定要竭力避免。還有，當一羣人集衆在一起時他們是相互分散彼此的注意力的，只要他們的眼和耳沒有被一種在他們本身以外並超越過他們本身的共同目的吸引着時。因此，戲劇詩人，也如演說家一樣，必定一開始就要以那些強有力的印象來使他的聽衆們忘懷了他們本身，完全把握着他們的注意。也有一種詩，柔和地激動一種心境，與孤獨的深思相諧和，就如那微風從亞利埃（Aeolian）的豎琴上送出的旋律一樣。不管這詩在它本身上是如何優美，要是沒有其它一些伴奏，那它的音調就定會在舞台上失去。那軟性的拉琴是不足以用來調整一種軍隊的進軍，激動起那軍隊的戰鬥的熱情的。在這上面，我們必定要有刺激的樂器，特別是一種極引人注意的節奏來加速那脈搏的跳動，使那獸性的精神有一種更迅速的運動。一種戲劇所極其必需的，就是使這種節奏在動作的進展中能被感覺到。當這效果一獲得時，詩人就可立刻踏着他那迅速的步調，任隨他自己的天才發揮。還有些姿點，就是那最精巧而醇化的風格，那最動人的抒情句子，那最深的思想和遙遠的幻境，那機智的最敏捷的閃光，那活潑而飄渺的幻想之最燦爛的發揮，都要是適得其當的；還有那不覺厭倦的觀衆，甚至就是那些未完全了解

它們的觀衆，也都要以一種貪婪的耳來追隨着全部，就像音樂與他們的情感相融合一樣，在這裏，詩人的最大的藝術是在於利用那些對照的效果，這使他在一個時候產出靜息，深深的沉思，甚至疲歇中的那種失神的淡漠，另一方面產出那最騷動的情緒，最激烈的情慾。不過因爲劇場的適合的關係，必定不能忘了，很多地方是必定要常常依據觀衆的容受性和性情，最後還要依據民族的一般的性格，及精神上的教養的特別程度，在所有的藝術種類中，戲劇這種藝術，在某種意味上，是最通俗的；因爲，它雖是從一種啓發了的心境的平靜中產出的，可不怕展示它自己於社會生活的躁雜和騷動之中。戲劇詩人，比其他任何詩人，更爲不能不去獲得外在的愛護和稱許。但是，這自然不過是在表面上使他自己降低到他的聽衆；在實際上，他是把他們提高到他自己的程度了……

(譯自雪林格爾原著)

戲劇藝術的綜合性

沈西苓

一 戲劇——戲曲——舞台藝術

在檢討某一種問題的時候，我們第一得弄清楚，便是題目的規定。

假使我們拿「戲劇」這名詞去問人的時候，總會有人將它和「戲曲」混合起來吧。其實戲曲是戲曲，戲劇是戲劇，我們很可以分割出來的。

戲曲，假使我們嚴格地說，它不過是規定戲劇的表現內容的台本，同時，它也可以說是文學中的另一種表現形式。而戲劇却是有它的特性，成了藝術之一分野，和文學同樣成爲藝術之獨立的表現形式。

所謂戲劇，一般的定義，是可以這樣說：用一個特意做出來的故事，由演員在舞台上演給觀衆們看——這一回事，才稱之謂戲劇。所以把戲劇分析起來，便可看出有三個作用在裏面：（一）做動作（演員）；（二）給你看的東西——劇場；（三）看的人（觀衆）——假如這三個作用各各獨立或

分離了的時候，那是和戲劇沒有一點關係——只有在這三個相互的作用而成爲一體的時候，我們才能稱它爲戲劇。

譬如演員一個兒，他只是人，而不能稱爲戲劇；雖有壯大的劇場，也只是建築物，終不能稱爲戲劇；同樣有了看的人觀衆而沒有人在台上動作着，他們也只是人羣；它們三者是決不孤立的，只有在它們三個統一了的時候，才會產生出戲劇來。所以不論怎樣戲劇是有着時間性的，只有在三者統一了的時間，才能稱之爲戲劇。

所謂舞台藝術，是依據德戲劇家亨格梅Hagemann說的：「戲劇是一個綜合藝術。一切在舞台上表現的藝術之綜合，所以也可稱爲舞台上的藝術或舞台戲劇。」

二 戲劇的特殊性

以上我們只說戲劇兩個字的定義，但我們知道一切的文化，都是由當時社會的下層機構來決定的。換一句話說，以世界觀來考察演劇的話，那末，演劇和其他藝術同樣，它是成爲一種社會現象之一，它非但是現實的反映，並且還是理解現實的武器；同時，更是創造現實的武器。

一般藝術的共通的形態——藝術的基本特徵：是思想性和形象性。當然，戲劇也不是例外，不過

戲劇之所以和一般藝術形態不同的，自然是在它獨有的表現手段，和它獨有的性質。它決不僅在和其他藝術共通的社會的意識形態的素質上。

和其他藝術同樣，戲劇是社會認識的特殊形態，但戲劇的獨特性，是包含在他獨特形成的統一體中，把它從其他藝術的形態中區分出來的特殊的綜合中。

假使藝術是社會意識感化最強的手段，那麼戲劇在一切藝術形態中最生動的強有力的表現姿態了。

在積極的反映現實的諸藝術中，單是反映在時間性上的，是詩歌音樂，在空間上反映的，是繪畫和建築，但演劇是同時反映了時間和空間的藝術。在靈活的動律中，它反映了現實。這靈活的動律，便是在一定的場所中發展着，以相互的時間連續中的幾多關聯的事情集成起來；它有着時間的空間的長度，所以戲劇是有着時間的空間的藝術之總特性，獲得了表現和感化的獨特的性質——這個便是演劇的第一特性。

活的動向是活的人類的認識與意志的表示，而戲劇藝術的材料，是動的人們，他們是利用他們的心理意識形態的本質和物理的本質來使觀眾更理解的，——這是演劇的第二個特性。

演員和觀眾之間成立了活的直接的連絡，——觀眾不單是接受了由藝術家所作成的藝術作

品同時，也接受了創作主體和客體兼於一身的藝術家本身（演員）。演員是直接出現於觀客的眼前，這效果，是將演劇造成——在一切藝術中最強力的表現的藝術——因藝術和觀衆所生的直接連絡，這個便把演劇和其他的藝術區別出來。藝術家和觀衆中間發生直接的生動的連絡，這是演劇的第三特性。

演劇沒有留到後世的紀念碑，演劇只是爲了今日而製作的今日的藝術。各個演劇的作品之內容和性質是由當時的演員和觀衆的性質而決定的，演劇完了，觀衆散了，在第二次的時候，它已不是第二次的同一時反覆，戲雖可以千回公演，但千回中，決沒有一樣的戲劇存在。活的動作是不能反覆的，Motive與Motive間唯一的非反覆性——那是演劇特性之四。

在各種藝術中，比演劇更時代性的電影，當它製作了一部片子之後，它是在幾千另電影戲院中數十年的長期間上演的，但在演劇，最初的公演和最後的公演，是沒有以唯一形式來反覆的可能。演劇是綜合的藝術，但決不是諸藝術的集結，建築的明確性，彫刻的成形力，繪畫的色彩和陰影，音樂舞蹈的旋律，文學的言辭，思想的表现性，電影的多樣性與流動性，無線電的創造發明性等等都是成了戲劇的重要成分，可是戲劇總不是這些藝術的集結，戲劇的綜合的素質，決不能這樣機械地理解，戲劇是能够溶解了其他諸藝術的要素而成爲它本身機能，改變了他的性質的。——所以戲劇

的綜合性，也是演劇的特性之五。

演劇含有這種複雜的多樣的體系，它不僅爲了創作地反映了現實而利用着，同時，也爲了演劇的創作的主體是集團的緣故，所以演劇不僅是綜合的藝術而是一個集團的藝術——這是戲劇藝術的第六個獨特性。

演劇具有着以上的六個特性，使它造成了在其他藝術所不可及的極大的力量，同時因爲它的複雜的表現形式而握得了更切近現實地的反映，集團的創造和集團的影響。而使戲劇中的一切意識形態，極容易地融入演者和觀衆的本身生活中去。同時是反應到社會上來。

21—36 頁刪去

劇本創作過程解剖

張庚

本文根據蘇聯小說家、戲劇家奧列沙原著譯。他的劇作曾在梅耶荷德劇場、瓦哈且戈夫劇場上演。一九三五年獻劇節他的「三肥人」由莫斯科第一藝術劇場上演。博得無數好評。

馬霞年齡：二十三歲。

她底丈夫有絡腮鬍子。疲於工作——無論如何，他說他非常疲倦了。

丈夫的名字叫做波立斯米海洛維支——波立亞。

他愛作弄人，沒有什麼事比使人不舒服能給他更大的快樂了。

如果他成功，他一直笑得眼中泛眼淚。如果他笑完了，就取下來鼻眼鏡，揩眼淚。

他也許穿長統靴。

絡腮鬍子，夾鼻眼鏡，長統靴。

辦公回來，他的先決問題是吃飯。「哪，飯怎麼樣？」

一個碗碟架，整潔的。他走到屏風後面去洗手。在屏風後面，他參加着舞台上人們的談話。

舞台上馬霞的父親和郭芬開醫生。郭芬開醫生是鄰居。劇中人物三個：

丈夫

父親

郭芬開醫生。

丈夫從屏風後出來，還在揩着手。

馬霞的父親是個老頭子，坐立不安。像一匹灰色的山羊，會做假說：「我有烹調的才幹。」

人的行動說明了他的性格——那是很明白的。但性格也被人與事物的關係所說明。在這劇本中，我想用各人怎樣注意不同的事物來暴露劇中人物的性格。比方，坐電車。那個我稱他做丈夫的角色，我把他想像成一個自私的人，一個心眼兒的人，天性是佔有慾和秘密的固執。在他動作之前，我就希望觀眾知道他是什麼一種人。

丈夫：（從屏風後面出來）今天我等電車——哪，它竟遲了四十分鐘！

父親：可怕！

丈夫：（對醫生）哪，事情怎麼樣，亞伯拉罕米可尼支？

這句問話是隨便說來并不指望回答的。丈夫對於郭芬開醫生的事業進行一點興趣也沒有。他只對自己的事情有興趣。

醫生：好極了，謝謝你。

丈夫：你可知道什麼事使我奇怪？

什麼事使他奇怪？

今天我在電車裏想……那麼多的羣衆坐電車從對面經過，等我算算看，都是女人跟小孩。是罷，後面就是莫斯科蘇維埃的人。

父親：還有病人。

丈夫：對了。病人。所以你看見女人帶着小孩子，蘇維埃的人，病人……後面還有瞎子和老練的兵士，那些電車工人幹什麼呢，還有那些兵士後面還有各種奇奇怪怪的人……你就猜不出他們是什麼人！

郭芬開醫生現在也插嘴來談電車的事了。這個角色和丈夫在性格上恰恰相

反。所以必須用一種完全不同的方式來談電車。

醫生：我在一個車站等車的時候，車子老像再也不會來了似的，比方今天，我等着，沒有，就看不見一部車子……後來來了，空車子，一連三部，偏沒有十七路，當然，我看那些羣衆都在等十七路，如果等的是別路車子，那麼那路車也就會不來了，後來呢，那些羣衆還會在那裏等。我是一個都市交通的鬼才。

這樣，可以在戲開始之前給觀衆對於與我們發生關係的各個角色一個觀念：這醫生是有風趣的，會獨自笑，（這是一種智慧的表徵）當然，這是一點討人氣。丈夫是一個小聰明，狠心，被小小的野心蝕盡了的人。

醫生走出去，他剛剛轉背，丈夫說：

「我們的醫生是十足——你知道什麼。」

六點一刻。

馬霞馬上就要從辦公處回來了。

這是第一幕開始的方法。

他們的運氣怎樣？

一個有分格的碗碟架，黑色，格子都有彎曲的刻花支柱。

一張蒙着布的有墊長椅。

屋子中間一張餐台。

一把靠手椅子，這兒是飯廳，父親睡在這兒的有墊長椅上。

一個面盆架在屏風後面。

丈夫焦躁地等着吃飯。

話題落在醫生身上。

「如果他是一位好醫生，他應當去實習，可是他——他却却在戲院裏做事，」父親說。父親只說些不關痛癢的話。有些人，他們每個意見都是不關痛癢的。比方：

「藥不可靠。只有手術才可靠。」

一句不關痛癢的話，他是從別處聽來的。它刺進他的腦筋，現在他反覆着它，而且以為自己達到了這個結論。這種樣子可以把他漫畫化成奇形怪狀，例如，可以讓他說出這種話：

「我有一種魚毛，我叫它做魚毛。」
或者：

「在這種情形之下，我說——比起來都好！」

他相信他是唯一說這話的人。

郭芬開醫生稱他：「不關痛癢先生」

不關痛癢先生對於他的生活，和他同世界的關係全很滿意。對於他，萬事萬物都是清楚容易理解的。

郭芬開醫生在一個劇場裏做醫生，一位劇場醫生。

外貌上他像韋爾第。（註一）

五十六歲。

發光的熱情的眼睛。

亂頭髮，斑白的鬚鬚——稍微偏向一邊。快動作。他回轉他的頭。

亞伯拉罕米龍諾維支郭芬開。

他愛着馬霞。

一個富於同情的老頭子愛着一個年輕女人。

也許在什麼時候他醫好過她的猩紅熱。那時她十三歲。那時他是戀愛着小孩了。

他給自己引用了下面一句詩：

「或者愛能用一個臨別的微笑照耀我憂鬱的死期。」

而且哭泣，一次他哭得很利害，把衣襟全都哭濕了。

一個富於同情的老醫生，衣襟浸着淚水。

他寧願把自己想像成一個有趣的樣子。

他爲什麼是一個醫生？我曾經寫過一個劇作，爲帶武器的問題所左右了。在這個劇本裏我預備了一個謀殺的場面。這謀殺是由一個醫生之類的人來計劃的。醫生造成一個謀殺是很容易的。各處都沒有阻礙。醫生有毒藥，至少容易得到它們。所以我給謀殺者的職業是醫生。我是這樣想像他的：這醫生愛好藝術，他愛戲劇，因此

他有一種特殊接觸生活的方法，他從藝術的三棱鏡中去看生活，他可以想像非常的行動。

馬霞：辦公處回來。

丈夫生着氣。「爲什麼這麼遲？」她常常是在這個時候回來，但他老是問她爲什麼這樣遲。這是他的脾氣。他真要吃東西了，他等着開飯；他認爲他的妻子就是造成那難熬的飢餓情緒的原因的身。

馬霞接着他父親的手把飯預備好了。

他們坐下吃飯。

讓我們在這劇中使用日常談話看看。零碎不連續的談話常常從中心跳到別的地方去。

他們吃着飯。

丈夫：（向馬霞）哦！你剪了頭？

馬霞：怎麼！你沒有留心，昨天就剪了！

丈夫：郭芬開醫生真是十足……

父親：當心，馬霞，你要弄髒衣服了，我常說他瘋了。

馬霞：我剪得太短了嗎？不能。

父親：劇場醫生究竟是什麼呢？

丈夫：他跑到河邊上去，昨晚一整晚。爲什麼我們老是一根火柴也沒有？

馬霞：你開了他的玩笑了。他是一個蠻好的人。我剛剛還看見火柴。

父親：你看點心老是來得這樣粗，老是這樣。

郭芬開醫生進來。

他們問他昨夜爲什麼跑到河邊上去一整夜。丈夫躺到長椅上去。

丈夫：回家的時候，我就看見醫生坐在那裏，那是什麼意思呢？起初我還沒有看出是他。

馬霞：（向丈夫）要不是我給你枕頭？

父親：當然，給他一個罷。

丈夫：（繼續他醫生的故事）最重要的是——在雨裏面。多謝，小馬霞。

父親：真的，昨天下雨來的。

丈夫 我看見郭芬開醫生坐着……

劇本的主題：一個社會主義社會應當是一個完全的社會。郭芬開醫生得到下面的見解：如果整個社會制度優良些了，那麼現在，社會中的每個份子也應當優良些。在一個無階級的社會主義社會裏，人們應當清白些，高尚些，豪爽些。

這就是郭芬開醫生的思想。他知道世界上進行着一個階級的戰爭，那是一個可怕的戰爭。對於敵人絕不能饒恕——沒有饒恕。但是醫生却想着無階級的社會，他似乎覺得應當為那種社會作一點準備工作。人們都應當知道，一個無階級的社會，就應當是一個人與人之間的關係最完全的社會。郭芬開醫生認為在一個無階級的社會裏，對於人類性格的改善可以毫不注意。

他看來：

一個好女孩子愛着一個壞人。馬霞愛着一個自私者。一個小人，一個只想佔有財產的人。這成嗎？如果這是一個錯誤，就應當說明它糾正它。怎樣才能夠糾正呢？

丈夫：所以我們正在等着，醫生。也許你會告訴我們你在河邊上做了些什麼。

醫生 我在那兒解決一個問題。

丈夫： 問題？

醫生： 是的，如果在社會主義社會裏一個好女孩子愛着一個壞人，怎麼辦？

丈夫： 你所謂壞人是什麼意思？你以為世界是由好人和壞人組成的麼？

醫生： 我是這樣想。

丈夫： 社會只分成各種階級，但是并不按照性格分。

醫生： 我知道，但是我所想的是無階級的社會。

丈夫： 哪！無階級的社會還早得很哩——在第二次五年計劃之後，他們說。

醫生： 并不那麼遠。

丈夫： 所以你以為在無階級的社會裏會發生一個性格的鬥爭麼？

醫生： 是的。

丈夫： 有趣得很。

醫生： 正是，比方，我相信在無階級的社會裏，他們會把自私的人定罪的。

丈夫： 簡直是開玩笑！

醫生：這正是我想起一個無階級社會的原因。人與人之間沒有金錢關係，人的真價值就會成爲唯一的標準。去想想罷。你看……假使有一個壞人。在資本主義社會裏，只要他有錢，就認爲他好。但是在一個沒有金錢標準的社會，一個壞人就是一個壞人，沒有多的……而且大家都會曉得他壞。

丈夫：非常模糊，什麼是壞人呢？

醫生：好，比方你，就是一個壞人……

丈夫笑了。郭芬開醫生很快地在房子裏踱着。他身體挺直，雖然瘦，可是一點也不駝。他抽着烟。當把烟送到嘴邊，又把手拿開去敲烟灰的時候，有一種優美的風度。

丈夫：哪！那麼你怎麼解決問題的？

醫生：如果在一個完全的社會裏，一個好女孩子愛上了像你這樣一個壞男人，那就是說，那是有點錯誤。是一種偶然。在完全的社會裏，人類關係不應當有偶然情形裏的錯誤。

丈夫：那麼怎麼辦呢？

醫生：要你離開！

丈夫：我和馬霞嗎？

醫生：是的！

丈夫： 如果她不高興……（喊着）馬霞，小馬霞！

醫生： （憤怒）你不能在馬霞面前提這些話。

馬霞進來。

丈夫： 你知道嗎，馬霞？醫生說，我們應當分開。你以為怎麼樣？

馬霞： 怎麼分開？

丈夫： 爲什麼分開？他說我是一個壞人，你不應當愛我……你覺得怎樣……我壞嗎？

馬霞： 不——好！

丈夫： 你聽見嗎，醫生？

醫生： 她是一個傻子，她什麼事也不懂。你就佔了她是個傻子的便宜。

丈夫笑了。

馬霞坐在長椅上丈夫的旁邊。

父親提一壺開水進來。

丈夫一笑得哭了。

醫生：問題還有一個解決方法。我要去實行。我不要任何人勸我。人家都不注意這些事——我却要
做。我要做個榜樣。我要做什麼你知道嗎？

丈夫：做什麼？

醫生：我要懲罰——

丈夫：誰？

醫生：你！

第一幕就這樣的結束。醫生快步走向門口，不見了。

丈夫從長椅上坐起，取下他的夾鼻眼鏡，揩着眼睛。父親倒出茶來，下着判決：
「幻想家，這位醫生，幻想家。」

丈夫：你知道嗎，馬霞，這些事怎麼來的？那都是因為他愛着你。那就是他恨我的原故。

敲門的聲音。

起初大家都奇怪，一個青年人站在門口，帶着動人的笑。他有一件行李。誰也不知道是怎麼一回事。

青年： 她沒有把鑰匙留在這兒嗎？

馬霞： 誰？

青年： 我的姑母，

現在事情全明白了。這青年剛從車站來，他的姑母住在隔壁。

馬霞： 卡泰林娜伊凡洛娃嗎？她沒有留。但是你應當昨天來呀！

青年： 對極啦，那是我的錯。

馬霞： 你的姑母要天黑才回來，

青年： 當然的，那是我的錯。

馬霞： 那麼你要在這兒等啦。

青年： 我可以嗎？

馬霞： 怎麼，當然可以。

青年留在這兒了。以後，整個戲劇就圍繞這青年人兩發展。

(註1) Verdi十九世紀意大利歌劇作家

導 演 論

許幸之

一 爲什麼需要導演

如果有人提出這樣一個問題——就是演劇爲什麼需要導演的話，那麼，我最簡明而具體的解答——因爲戲劇是集體的綜合的創造藝術的緣故。

假使這樣一個答案還不能被人所了解，那麼，先不得不把戲劇的綜合性加以闡明：一般人往往只知道看戲或是演戲，而不知道戲劇的構成分子是如此複雜。戲劇藝術——實際上就是詩歌，音樂，舞蹈，繪畫，彫刻，建築藝術等等，爲舞台的條件所限定的綜合的創造而已。

因爲各種藝術，有牠們各自不同的表現內容，表現方法，以及被各自不同的表現思維所限定的表現領域，所以，各種藝術雖參加到戲劇中來，仍舊是互不侵犯，並且有牠們各自獨立表現的價值與機會。

同時，各種藝術一旦被戲劇所吸取，而帶來了牠們的特質和要素，以及牠們的表現手法，並且限定在舞台條件上作集體的表現時，各種藝術已經失却了牠們各自單獨的存在性，一變而爲被舞台

條件所限制，所混和，同時又是互相交織，互相影響，互相擴展了各自的表現範圍。再加上演員藝術的活動和表演，這樣，戲劇就成了包含各種藝術的集體演出，而成爲自己所特有的綜合的創造藝術了。那麼，演劇爲什麼需要導演呢？那就是被一種集體的，綜合的，戲劇藝術底本質所要求的原故。如果，我們承認了戲劇藝術是綜合的，並且是集體的創造藝術，牠必須有一個調整一切的統率者的話，那麼，導演就是這種綜合的，集體的創造藝術的創造者了。

二 導演在演劇中的任務

假定把舞台比喻一隻船，詩歌、音樂、舞蹈、繪畫、雕刻、建築等是船上的桅杆、船帆、艙位、甲板、鐵錨、索等等的機構，並且劇作家是供給燃料的火夫，演員是使船行駛的水手的話；那麼，導演的任務就是指揮方向的船，而導演者就是把握着全船生命的舵手了。

導演既是舞台劇的舵手，那麼，他的主要的使命，就是引導那上演演的船，平穩地、順利地、行着劇本所規定的航線。迴避淺灘或礁石，征服突然出現的障礙物，與順風、逆風、狂波駭浪相搏鬥，使這張着船帆而載重着貨物的船，乘風破浪，依據既定的方針向目的地進發，一直平安地達到彼岸爲止，這時，導演的任務才算完畢。

在演劇中，其他的各部門的工作及工作者，祇須在統一的目標下，互相協商而進行單獨的工作。但是，導演却要在既定的方針下，協調全般的活動，指揮全般的工作的。

如果把劇場比做戰場，演員及其他工作人員比做輸送隊和戰鬥員的話，那麼，導演就可以比做指揮作戰的指揮官。在平時（排練時），他需要接近他們，訓練他們，指導他們，而發現他們作戰技能的優劣，等到一旦上戰場作戰（即正式公演時），他們便可以自動地執行防守，前進，退却等等的戰術，然而如何計劃作戰？如何指揮作戰？如何取得光榮的勝利？這却是指揮官（即導演者）的戰略及其責任的關係了。

所以，領帶一個劇團公演，就等於領帶一支軍隊作戰一樣，在共同作戰時，必須有一個共同的信念——就是在軍隊裏叫做「鐵的紀律」而在戲劇裏便是「限制個人的自由」。士兵爲了不妨害友軍作戰起見，所以要服從指揮官的命令，而舞台各部的工作人員和演員，爲了不妨害他人的創作自由，而獲得全般的演出效果起見，也應當尊從導演的指揮。

爲什麼非如此不可呢？因爲戲劇藝術是真正集體的，綜合的藝術。如前章裏所述，各種藝術一旦參加了戲劇中，便已失却了他們的各自獨立性，而被溶和在演劇藝術中，爲舞台所限制的條件下而作綜合地發展，表現的緣故。因此，決定了各部門的藝術家底工作態度，就是自動地限制個別的自由，

而尊從統一的自由意志。

在演劇的進行中，最能了解舞台條件，和各部門工作方針的莫過於導演。因此，導演者爲了依據他的方略，而達到預定的效果起見，多多少少要限制各部工作者底自由發揮，這意思并不是導演者應當濫施權力，來削弱各人的自由；反之，而是導演者對於各部工作者及其才能的了解和熟悉，在統一的集體創作之下保證其自由。

每一齣戲有牠們各種不同的內容及其形式，如悲劇、喜劇、鬧劇、諷刺劇、童話劇等等，需要適合於該劇的內容與形式，而創造一種演出的方法和風格。而這種演出方法和風格，要依據導演者對於這劇本理解如何？怎樣解釋？以及他自己的修養、傾向、作風而決定。所以，同樣一齣戲，在兩個導演者導演出來，會產生兩種絕對不同的表現法。對於各種藝術在戲劇中的處理方法，也有他們各自不同的特點及其作風。并且，每一齣戲，必定會有每齣戲不同的合作者：如劇作家、美術家、音樂家、演員、燈光專家、效果專家、服裝、化妝等等的專門技師，這些專家的工作，必需在統一的目標下，和導演者取得協調，然後才能獲得統一而調和的、完整的效果。

凡是一齣戲，也必定會有各色各樣的紛爭、衝突、矛盾、調和、抑止等等的感清葛藤混雜其中，但無論牠們怎樣地混沌不清，其結果必定會結合在一個調和的內容與形式中，其結局也必定會顯示出

一個統一的某種典型的戲劇形象來。但是，誰又在那兒一面加重這些紛爭，促進那些糾葛或衝突？同時又在那裏調解這種糾紛，緩衝那些衝突，甚至強調、抑止、或是重新製造擴大這些事件，而展開更戲劇性的局面呢？這些都是導演者在幕後指揮的責任了。

所以，導演的基本任務是：根據劇本的意念，將各種藝術的素質溶和在戲劇藝術中，而發揚他的綜合的優點。將各部門的工作，調和在統一的指揮下，而保證他們的自由發展。把握着既定的方針，使戲劇向着舞台形象化的路途發展，而創造出與劇本性質和諧的新穎的表現法，及其特殊的風格來。

三 導演的 work 程序

可是，導演者如何設計他的工作和進行他的工作呢？這實在是個難以解答的問題，並且要看導演者自己的習慣和研究態度而決定了。有些導演者愛預先設計一個導演計劃，甚至畫出一個周密的圖表。但有些導演者却完全靠着即興的靈感，根據他腦中的構思來進行一切工作。

這兒，我且舉出代表了蘇聯劇壇上三大體系的三大導演，便有着他們各個不同的導演方法：

史坦尼斯拉夫斯基 (Stanislavsky) 對於導演，向來要預先作出一個包含一切動作的導演

計劃，並且有許多導演到現在還根據他那種計劃來排戲，直到他晚年身體有病而精神不濟時才擱而不用，並且在他一生中更留下不少關於演劇理論的巨著。

但是，以導演為中心的梅耶荷特（Meyerhold）却恰恰相反，他只要決定了演出那個劇本之後，他便開始構思他的導演計劃，並且祇在腦子裏獨自構思，從來不寫出他的導演計劃來。因為他相信「思想一經喧揚，便成了謊話」的緣故，所以他從來不用筆記，也沒有什麼發表自己理論的寫作，最多是他的學生和導演團給他留下一些在排演時寶貴的紀錄而已。

然而，調和了以上兩家之長，而有着獨創的見解與才能的華克坦戈夫便更進一步地構成了一「演出形式之整體」的觀念。因此，他最初注意劇本的意念，其次注意演出團體的藝術特質，再其次他更注意到現代意識的問題，最後作出詳細而週密的計劃來。所以他主張每個戲都應當有牠自己的表現方法，牠自有的風格，但是，不管其戲和風格如何，永遠不能忘記劇場和舞台條件。

至於戲劇的創作方法上，他還有一種堅強的意見：他主張劇場中整個的集體，（即全體工作人員）必須參與導演者與劇作者底計劃。如果演員不接受導演的計劃是不對的，因為演員也應該了解這種計劃，但導演必須給予戲劇以諧和的步調，才是他唯一的任務。

所以，在華克坦戈夫劇場中，工作程序是這樣進行的：第一當然是選擇劇本；這是集體的（即全

體)責任。當劇院的藝術主任與文學顧問發現了他們認為可取的劇本之後，便邀請作者對全體宣讀，全體的工作人員也都一齊來聆聽。然後投票決定，如果被多數人否決了，便放棄那劇本再重行選擇，如果多數人都接受了，藝術主任便開始為這劇本挑選一個導演來負責。

於是，導演者第一件工作是準備一份根據正式問題的報告，這種報告是每個導演者必須填寫的東西，其形式如下：

- 1 劇本問題。
- 2 主題底主要意義。
- 3 社會意義。
- 4 表現此種社會意義之主要點。
- 5 形式之要點：
 - a 原則。
 - b 與演員之工作方法。
 - c 演員與角色之關係。
 - d 表演、對話與運動之原則。

e 羣衆場面。

f 導演方法之創造。

6 佈景。

a 構造。

b 建築。

c 刷色。

7 結合整個演出的視覺印象。

8 道具之種類與意義。

9 服裝與化裝。

10 音樂配製。

11 在本劇中改良前次演出之缺點。

12 本劇將走哪條路？

13 每場內容及其意義之分析。

並且，當這個報告準備好了之後，職演員全體開會來考慮牠，著作者也到場，如果他不同導演

者底演繹，或對於某一點底處理方法不滿意的話，這便是劇院全體表示意見的機會了，當全體同意這工作計劃之後，便馬上開始工作。

導演者的計劃一經全體接受，他便全權負責，雖然在排演期間，不斷地要開藝術委員會會議，但通常總是在一幕戲排演之後才舉行。在這會議中，委員會要和導演者討論所獲得的進步，并予以建議，雖然，這建議導演者是否接受，是有他的自由的。委員會并繼續討論全劇已經完成的佈景，音樂及演出中各種細微末節的問題，因為委員會人數衆多的緣故，只要他們的意見一致，便可以強制要求導演者接受，如果意見並不一致的話，導演者乘此也可以獲得不少的參考資料了。

以上是蘇聯華克坦戈夫的劇場中，最年輕最代表的集體創造的計劃與演出方法，我想這種方法與計劃，不但可以供給我們做導演者作為參考，并且可以作為我們組織劇團或劇場的楷模。因為演劇是集體創造的藝術，所以，各人都需要依照這個準確的路線，並且不超出範圍地展開自己的工作。縱然自己有獨特的見解和發見，必須和全體保存合作而一致的步調才行。

因為演劇是存在於外在的綜合，內在的綜合，縱的綜合，橫的綜合的協調與交錯的統一之中，又存在於有時間性，有空間性，有創造力，有魔力，有各種藝術的素質而發生異彩的各種平面與立體的形像之中。所以，演員及其他各種藝術家，是創造全環中之一環，而導演則是創造一環與其他各環的

關系統率者。

因此，導演者不但要和演員及其他工作人員取得密切地連絡，並且更複雜的工作從此開始了。導演者需要熟讀劇本，首先把握住劇本之中心主題，主題的意念何在？牠是否適合於現代社會的意義？用如何樣的手法來表現牠？然後，強調牠的優點，減輕牠的劣點，和補充牠的不足之點。導演者需要根據劇本的特質和類型，然後決定演出的表現法及其風格。

導演者除了處理劇本外，還需要計劃佈景、道具、燈光、效果、服裝、化裝等等的詳細計劃，如果有音樂的話，需要處理音樂，最重要的是排練演員的語言和動作及其地位。所以，導演者當工作開始的前後，都要和各部門的藝術家，如劇作家、美術家、音樂家、燈光、效果、服裝、化裝專家及全體演員取得一個密切地連絡。在互相諮詢、互相商討磋磨之下，得到一個具體而統一的意見，再由各專家設計，這時從詳論慢慢兒走向實踐之路。

因為戲劇藝術，有着複雜多樣的材料和工作，有着複雜多樣的個性的演員和工作人員，所以，導演者需得把一切不調和的分散的材料，在各部工作人員的分工合作之下，使牠們調整而統一起來。這與其說是導演者的工作程序，不如說是導演工作之必經的過程。

四 導演與劇本

有許多人以為戲劇藝術是從語言中產生出來的，所以詩人是戲劇的父親。在戲劇藝術史上，把文學成爲戲劇的中心時代，往往抹煞了其他藝術在戲劇中的存在。他們以為戲劇不過是朗誦詩歌的活動，而演員祇不過是朗誦詩歌的工具而已。並且，他們以為朗讀詩歌再加上姿勢便成爲演劇了。對於這種文學至上主義的論調，我們且看哥登克雷（Gordon Craig）如何解答吧：

「詩人的想像力在文字中尋得聲音，優美地加以選擇；於是他將這些文字背誦或是歌唱給我們聽，不過如此而已。那種詩歌、歌唱或是背誦，是爲我們的耳官的，充其量，是爲我們的想像力的東西。假如詩人要在他的背誦或歌唱上加以姿勢，也是無濟於事；事實上，這是會破壞一切的。」

其實，詩歌和戲劇無論如何是有牠們各自的畛域和目的，詩是用文字來表現的，是一種想像的東西，如果用演員把牠朗誦出來，祇不過增加了牠的音樂和色彩的幻想而已。如果把詩歌朗讀時加以各種的姿勢，反足以破壞了詩歌的境地，所以詩歌是幻想的、想像的世界，而戲劇却是真實的、現實的世界。詩歌是訴之於聽覺的，而戲劇是訴之於視覺的東西。可以說詩歌是爲讀者、聽者而寫，戲劇是爲觀者、鑑賞者而寫。

所以，一篇有戲劇性的戲，往往不能在閱讀時理會出來，必須要等到牠在舞台上表演時，才能發現牠的妙處。我讀了郭戈里的「結婚」有兩三遍之多，覺得牠平凡無味，但一等到「結婚」公演出

來，我至今也不能忘記那種生動的印象。所以，單從閱讀來判斷一篇劇本的好壞，往往會陷於非常錯誤的境地是毫無疑問的。

不過，像漢米爾登（Hamilton）以為「完全不用一句科白，也有最傑出的戲劇表現出來，」和「文學的詞藻并不必要」的主張，以及梅耶荷特主張戲劇並沒有把文學作品，像照相似的翻譯成舞台形象的義務，因此提出了把文學趕出劇場之外的口號，這些都是過於輕視了文學在戲劇中的作用的極端的論調。

實際上，文學對於戲劇是并不矛盾的，詩歌給與戲劇以優美的豐富的想像力，和明確而深刻的思想範圍，並且文學的修詞，對於戲劇的語言有着決定的作用。因為舞台上所需要的不是日常生活的，那種蕪雜無味的平凡的語言，而是需要修飾過，洗練過的文學的語言，就是舞台上那種優美而明朗的，能感動觀眾底聽覺和心弦，而有着音樂性的「舞台語言」。

創造這種戲劇的「舞台語言」，這是劇作家最大的任務。所以偉大的劇作家，不但具有詩的才能，也不能不具有彫刻的知識，他不但在他作品中要表現出詩人的想像的世界，同時也要表現出繪畫的印象的世界來。因此，劇作家不但非有文學的知識不可，對於畫家要有模型的及圖形的知識，對於音樂要有旋律的知識；並且對於動作術也非有細微透徹的知識不可。如果他的劇作不是為了閱

讀而是爲了羣衆觀賞的話，那麼，他又非熟悉舞台的條件，和劇場裏的羣衆心理不可。

導演者和劇作家的關係，正如演奏者對於作曲家的關係相同，而導演者對於劇本的關係，也正如樂隊指揮者（Conductor）之與樂譜的關係一樣。有時，偏重於文學價值不悉演出條件的劇作家底劇本，并不能如作曲家繕寫樂譜那樣地周細。作曲家對於樂譜，至少要把音符、音階、音節、旋律等等分析得清清楚楚，給與演奏者一個準繩和規律。然而，普通的劇作家之與劇本，僅僅是一個故事的梗概，和對白的台本，以及指示演員的進出場而已。此外，一切的事情全委之於導演。

導演者在接受了劇作家的劇本後，於是，最繁重而複雜的工作便開始了。同時一個導演的責任是應當作爲劇作家劇本的一切說明者，一個表現者，一個把假想變爲真實的創作者。他要按照劇作家創作劇本的意念去創作包涵一切藝術的戲劇。他要呼吸劇作家的呼吸，體驗創作的想像，在腦內構思出一齣舞台藝術的形象來。

導演者要根據以上的意念，才能設計他的上演計劃。他第一步必要把劇本通讀一遍，如同構造一樣，先獲得一個概念的印象。在讀劇本的時候，根據劇情的發展，他要聯想到全部的線條、色彩、節奏、人物的語言和動作等等，在腦中構成一個模糊的幻影。就如同畫家一樣，把劇本的印象所喚起的色彩，和自己的調色板配合起來。

第二次通讀劇本的時候，他就被準備作深入和探試的空氣所包圍了。所以，當他第二次讀完劇本後，他就會逐漸修正第一次讀劇本時的模糊的幻影，而發現更具體更固定的印象了。這時候，已經可以得一個清晰而明確的實證，把他心目中那些不確定幻影慢慢消滅，慢慢淘汰，而把可能確定的東西重行確定，而獲得了一個最具體的實現的印象記錄下來。

等到他第三次通讀劇本過後，他差不多已經獲得劇本中最粗略一直到最微細的意圖以及在舞台上演出時最精密最確定的形象了。這時候，他不但可以把腦子裏構思好的幾個景、幾個特殊的場面，以及一連串的演出地位提供出來，並且可以把劇本的優美與弱點，什麼地方應當加以補充、刪除、修改，或是什麼地方應當特別強調，特別示弱，以及安置節奏，處理高潮等等固定化起來，而作出詳細的圖形了。

最後，導演者却把劇本放開（或是多讀幾遍之後），開始注意到那些部份問題了。佈景應當怎樣搭置？燈光應當怎樣應用？服裝用什麼式樣？有什麼必需的道具？音樂或首響怎樣處理？以及演員的動作和讀白怎樣才能有旋律等種種的問題了。這時候，他如同畫家一樣，從一個粗線條的輪廓，慢慢向細巧的部份加工修正了。於是他開始從單純的印象，向複雜的形象去深入，從個別的過問，而對全般的工作範圍去展開，從部份的設計，向全般藝術部門去調整。這樣，反覆再反覆地進行，然後再歸還

到劇本的本位上來，以求內容與形式的統一。

五 導演與音樂

音樂和戲劇的姻緣，已經有着悠久的歷史了。無論在東方或西方的演劇史中，隨時都可以發現音樂的蹤影。甚至自古希臘時代的唱詩班起，它們就結下了不可分的緣分。因為音樂本身，有着牠從節奏、旋律中所發生的感染力，牠一旦和有着聲音與動作的自然旋律底戲劇結合起來，所以格外能增高了戲劇的傳達情緒的氣氛了。

同時，因為音樂本身對於傳達思想的企圖，并不如戲劇要求傳達意思的企圖來得迫切，所以牠們不會發生磨擦與矛盾，而始終是親密地友愛地合作着。雖然，在歐洲的歌劇（Opera）中，或是中國的平劇中，有時不免偏對於音樂或歌唱本身的美的嗜好，和牠們的表现技能，超過了語言與動作的演劇的時候，曾經有過偏重於音樂的傾向。但到現在，這種傾向却被蘇聯的幾位天才的導演者所創造的「戲劇音樂化」的理論與實踐所轉變了。

他們主張把一齣戲，如同演奏一曲管弦樂一樣地來處理，使牠全般的演技成爲音樂的節奏與旋律化，使戲劇的意念，如同音樂之傳達情緒於觀衆一樣地，對觀衆傳達着一種美的色彩，一種視覺

的音樂。這個理論創之於泰洛夫（Tairov）而由梅耶荷特付之實踐。

泰洛夫在他的戲劇音樂論中說：『在導演的準備工作之中，居於次要地位而同前面同樣是重要要素的，我叫牠做戲劇的管弦樂化及其律動的解決。

『現在已經到了將台詞的材料，同啞劇的材料（動作）同等處理的時期，那就是從台詞中存着着的節奏及其和聲上，發音上的可能性的觀點，來處理那語言的時期了。

『感到戲劇的節奏的振動，又聽出牠的音調與和聲，於是將這些管弦樂化——這便是導演的第三課題。

『像演劇要將詩人做成他的助手一樣，牠又需要作曲家。這樣，演劇的自律藝術便可以發揮那非帶豐富，涉及多方面的可能性，演員的調色板上終於盛滿了一種新鮮的，美麗的色彩。

『我所預先看到的未來是如次的時代——演劇與演員爲了將節奏做爲自己的東西支配着，不但可以構成與音樂共有的節奏的創造，還可以構成與音樂同樣合拍地而又是音樂的創造，更可以構成脫離了音樂的節奏而活動，創造的時代。

『這種新視覺與聽覺的調和，的確還沒有給我們所嘗到的創造的歡欣呢？

『於是，另一時代便將到來了，牠將一直給我們那實現真正舞台神秘的不可思議的可能性呢。

——那就是歡欣、懷疑、幸福、謀叛、苦惱等在一個故事中密織、融洽起來，而將那種多種多樣的節奏統一在一個新興的感覺的調和之中。」

——節錄吳譯泰洛夫「演劇論」——

於是梅耶荷特就把和他自己相一致的泰洛夫的理論付之於實施，而創造出新的音樂化的導演計劃了。根據美國旅蘇的戲劇家諾里斯·霍頓（Norris Houghton）在他的「蘇聯演劇方法論」中的報告：

「梅耶荷特是一個淵博、聰明而敏感的音樂家，不但注意演出底視覺，而且還注意聽覺。音樂結構與音樂對照的規律，音樂的速率的效果，都要採用在他底演出裏。「欽差大臣」構成爲 *Sonata*（係器樂曲中規模最大之一種），而「茶花女」又是這樣構成的：

第一幕

一 大歌劇後，宴會時的閒遊

1. Andante 閒散行板

Allegro Grazioso 流麗之快板

Grave 嚴肅沉重

二 某夜

2. Capriccioso 狂放之逸興

Lento (Trio) 情聲緩拍 (中段；三重奏)

Scherzando 輕快嬉謔之風趣

Largo mesto 朦朧陰鬱之慢板

五 相會

3. Adagio 情聲綿綿之慢板 (雙上稍快)

Coda. Strepitoso 尾聲，有與高酣暢之味

第二幕

1 Rural Idyll 之樂

1. Allegretto 快板

Tenerzza 柔情密緻

Intermedietto 短小之插曲

11 Girey 伯爵之錢

2. Moderato Secco 宛如對話之朗誦式 (中板)

Agitato 急板

三 妓女之供認

3. Lamentoso 悽惻，哀恸

Molto Appassionato 熱情奔放

第三幕

I Bougival

1. Gioioso 愉快

二 布爾喬亞之道徳

2. Freddo 淡漠無情

Dolce 柔媚

Impetuoso 急迫

Lacrimoso 悲哀

三 斷夢

3. Lanto con dolore 悲哀之凌波

Inquieto 心緒紛亂

第四幕

一 Olympe 的宴會

1. Tempo Vivo 活躍之快板

Tempo di Ballo 意大利舞曲之速度

二 重探舊業

2. Tempo di Valse 德國舞曲之速度

Allegro Agitato 激越之急板

三 山盟海誓

3. Espressivo 富於表情 (節拍為表情而有伸縮性)

Piu Mosso 照前節拍稍快

Lento 悽愴

第五幕

一 被棄

1. Tempo Commodo 中板

Largo ernesto 陰鬱愁苦之慢板

二 歸已無及

2. Amoreoso 令人可愛

三 生命之延續

3. Coda. Spianato 平靜而清幽之尾聲（指情境）

右面一欄並非取自幕後演奏的樂曲，或是在樂隊席配合動作的演奏。實際上，在整個演出中祇有很少音樂。這雖是動作的標準，音階高低，演戲的速率，自然，假使用音樂必須根據牠的性質。事實上，一個敏感的印象主義的藝術家，可以研究這一欄而知道全劇的照明。梅耶荷特就是這樣，他以這一欄作為燈光、裝設和顏色的根據。

——節錄章譯梅耶荷特之特點——

雖然梅耶荷特的思想和他的形式主義的創作方法，被最近的蘇聯劇壇所清算，但是，他在演劇史上的特殊貢獻，却在戲劇藝術上有着不可埋滅的功蹟。

以上，我已經借蘇聯兩位天才導演者底理論和實踐的例子，把音樂與戲劇的關係，以及導演者怎樣在演劇中創造音樂化的演出方法闡明得清清楚楚了，我想這新的演劇的創作方法，可以作為

我們從事於導演者所參考。

其次，我以為音響效果在演劇中作為音樂化的規律也是必要的，大自由崩、地鳴、雷電、風雨，小至人聲、狗吠、水滴、蟲鳴等，也必須有節奏與旋律的演奏，才能獲得劇情濃厚的色彩的烘托，以及情緒氣氛的增長。我常常看到我們演劇中的音響效果的失敗，在一些不了解劇情的效果執行者的演奏之下，不但不能增加劇的色彩，反足以破壞情緒與空氣。我記得在「愛與死之搏鬥中」，「馬蹄聲不能和街路上羣衆們遊行的歌聲的步驟相配合，而常常引以為煩惱，而「阿Q正傳」中的槍聲和狗吠始終未能傳達出擊破的效果，雖到現在為止仍使我心上不安。

六 導演與美術

在古代演劇中，縱然有佈景、服裝等等，祇不過是演劇的附屬品而已。并不曾把牠們當為獨立的部門來處理，而真正的美術加入舞台藝術，以及美術家參與戲劇的活動，這還是近代戲劇史上的事蹟。但美術家往往把自己工作，在舞台藝術中當做獨立存在的錯誤觀念，從西洋到東方，從文藝復興期，直到現代的蘇聯劇場，也還是保存着這種傳統的習慣。

在歐洲文藝復興期的美術家們，往往繪製了巨幅的壁畫，或是畫着穹窿形迴廊，和石柱成行的

建築圖樣，以博取觀衆對於佈景的讚嘆和欣賞，甚至有許多觀衆爲了看名畫家的壁畫而來看戲的史話。這種事情，雖在現在蘇聯的演劇中，美術家也是一樣地孤癖，只要看他們雖贊許多劇院設計裝置，服裝等等，但很少直接參加舞台工作的這一事實便可以證明了。

有名的舞台美術家哥登克雷，給女演員設計服裝時曾把劇院的大門關閉起來，而繪製某一歌劇的佈景時，和歌舞指揮者相罵而幾乎動武的逸話，便可以想像美術家在戲劇中的頑固和跋扈。雖然，歐洲繪畫上的自然主義，象徵主義，印象主義，直到未來派，立體派的流入舞台藝術以來，却給與近代的舞台藝術以莫大的改革和影響，提供了舞台藝術以新的表現手法，增加了舞台藝術以濃烈絢爛的色彩，因而舞台藝術家，可以從古代的肖像畫，人物畫上，吸取了無盡藏的表現的源泉，又可以從有名的彫刻或壁畫中獲得了豐富的構圖的材料。特別是聰明的梅耶荷特，把構成主義帶進了舞台以後，加以燈光的巧妙地應用，不但把平面的（二次元）的佈景的敷設，變爲立體的（三次元）的裝置的機構，并且把彫刻的立體感覺，以及建築的力學的機械美帶進了舞台，從此，舞台藝術，更增加了各種藝術的綜合地發展趨勢，而將展開了更華美更燦爛的色彩。有人以此爲這是戲劇前途的隱憂，我却以爲這是舞台藝術的幸福。

因爲，今後的美術家不得不研究舞台美術與演劇的機能，不得不了解色彩和光的關係，線條與

建築學在舞台上的應用這樣美術家和戲劇的不但不會隔離，反而格外接近了。

古來的繪畫的衣裳、服裝、道具、化妝等等，都是平面的，成了障礙演員表演的障礙。現在呢，應用了建築學的立體的學說、服裝、道具、化妝等等也都以演員的活動為中心，而可以增加演員的舞蹈的動作底效果。並且，因為這種裝置在舞台上的建立和燈光的应用，把從來與演員分離的背景、服裝、道具等等的呆板的安置，變為活生生地與演員緊繫在一起的動的演技了。

那麼，導演者如何來處理這種新來的賓客，而加以應用呢？只要看梅耶荷特和華坦戈夫在他們導演戲的時候，是如何樣地把這種繪畫的彫刻、建築的特質，引用在他的演劇之中就行了。

梅耶荷特在「茶花女」中，他想把瑪奈 (Manet) 和雷諾爾奴 (Renoir) (二人均為印象派畫家) 底繪畫特質注入於舞台構圖中，這種繪畫的影響，只在他後期的革命時期中才出現，更可以幫助說明他最近所用的「靜止的美」以及對於構圖的形態美之不斷的運用了。

可是，自從他遷入他底新劇場後，要又少受繪畫的影響，而多受彫刻的影響；素來是以演員為主體的，可是有時又想把他們當作平面，而把他們置於平面的佈景之中；有時，他又想學畫家一樣，把二乘積 (二次元) 的媒介，成為像三乘積 (三次元) 一樣，他又希望有一天，他能將演員創造得使他們在空的空間，看起來只是三乘積的主體。

裝置設計家阿基莫夫曾經替華克坦戈夫在他的「戀愛與陰謀」中，把整個舞台變成一個大銀盤子，從觀衆間傾斜爲一銳角，其餘的都是黑色，而動作與佈景（很少佈景）便在這盤子上。還有一個“Dehacle”底景，他作了一個裏面的台口，像電影銀幕一樣地，同時，像電影「特寫」一般地，只現出演員身體的三分之一。

同樣，美術家拉賓諾維區說佈景應該成爲一種「看得見的首樂」，在莫斯科新的照明方法中，他有一種用半透明光澤的材料作「天幕」的方法，在天幕與光源之間，懸掛另一種材料製的濃淡適中與較深的剪影，照射在天幕上，可以造出一種迷朦的形象。並且在他爲「人間喜劇」「雷雨」「尤瑾·奧尼金」底幾個佈景中，便可以證明他的手法。

這樣，一些有名的導演與美術家們，不但企圖把舞台藝術形式繪畫化，彫刻他的構圖，並且要將戲劇中的景和光成爲電影化的企圖，和音樂化的嘗試。因此，我相信在不久的將來，舞台藝術會包羅一切藝術的特點而放出異彩。

至於舞台美術家怎樣來進行他們的工作呢？設計家在熟讀劇本之後，便開始構思與劇本相諧和，甚至反可以烘托劇本的構圖，最先畫成粗率的輪廓，以後，模擬爲極細緻的色彩圖，或是製造出一種模型來，商得導演者的同意之後，便根據他所設計的圖樣，或是模型來製成佈景。

等佈景圖樣的定稿完成，或是把模型製成之後，美術家得監督佈景師、裁縫師、製作道具的工匠等製作佈景、服裝和道具。並且，還要照料他們怎樣裝置在舞台上。同時，美術家還應當嚴密演員的化妝和髮套的樣式，監督化妝師和髮套人怎樣應用在演員的身上。

在一般先進國家，尤其是蘇聯，他們的劇場都附屬有製作工場，在那些工場裏，雇用着很多的技師和工人，製造佈景、服裝、道具，與效果用的工具等等。而在這些工場旁邊設有辦公室，每天可以由設計者視察、督促，或是指示他們工作。至於怎樣去製作？怎樣裝置？怎樣把這些東西配合在舞台上？這些是舞台美術家專門的事業，已超出本文的範圍之外，故不贅述了。

問題一回歸到本位上來的時候，就是導演者怎樣來處理，統制這些造型藝術在自己的導演計劃之中呢？導演者不僅能自己動手畫一張精緻而正確的圖樣，在最活動的地方安置够用的門窗，並且首先他要選擇他認為與劇本的精神相調和的色彩；然後，把那些實物放進自己畫的或是美術設計的圖樣裏去。如果製成模型的話，他就得像下棋一般地，把一座拱廊，一座噴水池，一個陽台，一張床，像真佈景似的一一安放進去，他再像下棋似的用另外一些棋子代表劇中的某一些人物，來移動牠們的位置，作為真實舞台地模型的實驗。

當一個導演家把他的構思，或是構圖交與美術設計家時，他要把劇本的意義或精神，對白的韻

文或散文，演員的動作和位置，燈光的用意和方向，以及服裝的色彩和式樣等等，都要很詳細地指示給設計者設計。等到一切的工作完成後，導演者還應當單獨地在台上排演這許多東西。他把佈景、道具安置在台上，把服裝頭套穿戴在演員身上，然後把燈光投射在佈景和演員的周圍，看是否合於自己的理想？如果有感到不滿意的地方，再加以修改、補足、或訂正，一直要達到各個所構思的情景為止。

總之，導演者對於佈景、服裝、道具、化妝等的欲求，無非是對於劇本或自己的導演計劃，取得一個綜合的和諧罷了。應用繪畫、彫刻、建築等的形式美，配合着適當的色彩、線條、和光的投影，無非是增加戲劇的生動和魅力，以及絢爛的情緒與氣氛而已。

七 導演與演員

在戲劇藝術史上，「演員中心論」和「導演中心論」的主張，不斷地在起伏爭執着，即在現今的蘇聯，也還沒有一個決定的結論。雖然，這種鬥爭越是強大越是激烈，而越是增長戲劇藝術的進步與發展。也可以說演劇藝術之不斷地綿延而進步，是跟着這種藝術觀點上的爭執而形成了辯證法的發展的原故吧？

以社會主義的思想為基礎，而獲得廣大的觀眾之愛護的蘇聯劇壇上，也劃分了三個不同的體

系和傾向，第一種是代表了莫斯科藝術劇院的史坦尼斯拉夫斯底「演員中心論」——這是爲了演員而存在，而且是演員所創造的理論。第二種是代表了梅耶荷特劇場的梅耶荷特底「導演中心論」——這是一種爲了演員，通過導演而存在的理論。第三種是代表了華克坦戈夫劇場的華克坦戈夫底「導演與演員的合作論」——這是一種爲演員而存在，但却是導演與演員密切聯絡着而創造的理論。這三種理論，恰恰建立了三種不同的體系，并且各有他們的門徒和信仰者。

現在，史坦尼斯拉夫斯基雖已死去，但莫斯科藝術劇院還在不斷地發展他的體系，并繼續維持他的光榮的戰蹟。梅耶荷特劇場，雖因他底創作方法傾向於形式主義的錯誤，而遭過了全蘇聯藝術委員會的解散，但誰也不能否認他的天才和功績。華克坦戈夫雖也建立了許多特殊的勳勞而夭折，到現在爲止他的門人弟子們還在繼續推行他的理論，而獲得合理的值得讚美的成績。如果用辯證法的定例來比喻他們的話：假定史坦尼斯拉夫斯基的理論是——「正」，梅耶荷特的理論是——「反」的話，那麼華克坦戈夫的理論便是——「合」了。因此，證明了我剛才所說，藝術觀點上的鬥爭越是強烈，而戲劇藝術上的發展越會猛進起來。

至於他們三個人的理論，決不是在這短少而且包羅萬象的文字中可以闡明的。所以，除了把史坦尼斯拉夫斯基的寶貴的演員訓練法略加敘述外，其餘的只好避而不談。

史坦尼斯拉夫斯基表演的體系，實際上就是表演意念底「意識的法典」，也就是世界各國多數優秀的演員們底遺產。牠的基礎是要演員們用他自己來精通「創造一種創造的氣氛，使比平日多有靈感底技術方法」。在他的「我底藝術生活」中他曾說：這並不是說我要以人爲的方法創造靈感，那是不可能的；牠所要求的是：如何能創造一個好的品質，能藉意志以表達靈感，有那品質存在，靈感便更易於通過演員底「靈魂」。

於是，他使用以下的種種方法調導他的演員：（一）演員對於他自己身體的鍛練，首先要表現於體力的發展。（二）演員底個人心理，須要操縱自己的神經系統。（三）演員爲了發展他的想像力，需要集中他的注意於幻景與幻象中。（四）演員必須深入劇作所賦予的環境。（五）演員必須具有純真性，必須相信他所作爲是真實的。（六）演員必須記着人們底接觸當爲一種合理的目的所操縱，因此，在舞台上要和對方的視線相接觸。（七）演員必須收集已往的經驗與記憶的情緒，作爲情緒的記憶。（八）演員必須理解節奏的運用。（九）演員必須造成某一個人底各種特性底總合，即抓住角色的「核心」。（十）演員必須明白表演時的「我要什麼？爲什麼？」的「目的」。以上十項，差不多包括了史坦尼斯拉夫斯基訓練演員的中心信仰，也可稱他爲演員必須修行的十誡吧？

一個藝人他生來就有一種天賦的才能，這是學不會的事情，但是把這種才能烘托出來的技術却是可以學，可以教，而且也可以訓練成功的。因此，一個優秀的導演對於演員，不外是：（一）誘導他們的天賦的才能，和（二）訓練他們的後天技巧，這兩個主要的課題了。

至於演員如何緣地修練自己，那是涉及到演技問題了。這裏我且提出幾個演員藝術的要點，作為演員的參考資料：

一、演員的任務是創造一個「戲劇的人格」。他不但要創造劇作家和導演者所想像的人物與人格，並且要創造千萬觀眾所想像的人物與人格。因為一切的故事、人物、聲音、笑貌必須通過演員來表現，所以演員在觀眾之前，成了一個形象化了的藝術的人格——這藝術的人格，往往被觀眾所愛戴或是唾罵。（如能活生生地創造出關公或曹操、岳飛或秦檜來，這就是演員創造戲劇的人格的成功。）

二、演員最大的難題就是他一方面是「創造者」而一方又是「被創造者」，他是個畫家，同時也就是個畫像，由他自己創作出來的藝術員，而不能由自己去鑑賞。一切的藝術家都可以退出自我，作客觀地觀察自己的藝術，但演員藝術却是不可能。所以，演員必須在「第一自我」之外，發展「第二內面視覺」的「第二自我」。換句話說，就是在原來演戲的第一自我（第一內面視覺）以外，創

造一個看得見自己演戲的第二個自我（第二內面視覺）來觀察自己，批判自己的演技。

三、演員必須要有真實的情緒和生活的體驗。先要有內心的（即情緒與體驗）演技，而後才能反映到外形的（語言和動作）演技的深刻。所以，一個優秀的演員，一定是一個「情緒的創造者」，是一個「想像的製造者」。如果沒有真實的情緒，而祇靠外形的表演來傳達，結果一定是表面而膚淺，和「木人形」沒有兩樣了。所以最好的演員藝術，應當是（一）先有豐富的情緒，由情緒而出發到外形。（二）由外形的熟練的演技，來表達內心的意念。（三）內心的情緒，與外形的演技不斷地交流。這樣，才能做到所謂「爐火純青」的地步。

四、因此，一個優秀的演員，必須苦心修練他的工具，即身體、四肢、手足、關節、筋肉、肩、眼、發聲、動作等等，要使這些工具（外形的）完全聽從腦子（內心的）的指揮，要做到所謂「得心應手」「隨心所欲」的地步。因為一個演員，必須要用他的有節制與旋律度聲音笑貌來傳達內心的意念和情緒，才能刺戟觀眾的神經及一切官能感覺。所以，演員藝術，必須使觀眾的視覺、聽覺及其他感覺滿足之後，然後才能留給他們一個具體而深刻的印象。有時這種印象使人們一生也不能忘懷。

至於導演和演員的關係在近代演劇史，幾乎充滿了導演者壓迫演員創造的例子。他們對於演員藝術表示懷疑，甚至連演員的演技算不算是一種藝術也懷疑起來。所以艾克奧諾萊·都塞（四

Iconore Duse) 排斥演員藝術，希望一切演員都傳染上「黑死病」死完。哥登·克雷以爲演員將成爲今後演劇發展的障礙物，而主張用「超人形」來代替他們。甚至連梅耶荷特也主張運用演員，正如彫刻家之運用黏土，而最有黏性的演員，才能成爲好的演員的論調。

至於在導演與演員的密切關係上，我完全同意史坦尼斯拉夫斯基的意見。他主張：演員要設身處地去摹擬那角色，演員必須由他單獨一人來體驗內在感情，導演者只能幫他啓發這個角色，鼓勵他啓發內在的感情就是了。他主要的信念是犧牲每個個人的創造表現——包括導演在內——而以集體的創造爲前提。

而華克坦戈夫更進一步地主張：劇場中整個的集體，必須參與導演者與劇作者底計劃。如果演員不去接受導演底計劃，那是不對的，因爲演員應該了解這計劃，可是導演也必須賦予戲劇以諧合的步調。所以，他指出導演與演員合作，共同協力於演出底創造。因爲這種合作，正說明了一種風格；他以爲演員應致力於角色底心理摹擬，再加以外的固定的戲劇形式，在演出過程中，是集體創造再加以個人創造的理論。

所以，一個優秀的導演，并不需要強制演員依從自己的教導，而優秀的演員也不需要依賴導演而後才能表演。所以，導演者除了集體的排演之外，可以單獨地排練一個演員；討論對話，試驗動作，假

如一齣戲是要根據各個的創造協調起來，然後才成爲總體的話，那麼，每一個角色都像整體一樣的重要，而不是根據導演者可以獨自依個人的能力創造一個完美效果的，導演與演員的密切合作，是要做到每一部份的完美，才能達到集體完美的成功。

在排演戲劇時，一個導演者應當經常地和演員生活在一起。他有時單獨作客觀地觀察，但有時也需要主觀地參加到演員陣地裏去，幫助解決他們的困難。輕輕地解說給他們聽，以激發他們的想像力。有時，導演者也可能從演員的自由創造之中，發現出更優美的演技來。然而，演員爲了不能妨害和他相接觸的友軍的創造自由，以及全般的統一和完整起見，因此，各個演員必須自動地限制自己底自由，以聽從導演者底統一指揮，而完成其更大的集體的創造自由。所以，從這樣的密切合作之下，導演者不但不會妨害各個演員的自由，反而可以保證他們向着同一個目標發展其創造的自由。

等到這種各個排演的分析時期一過，而到了「賦予人物以生命」底集體的排演期中，導演者最好是處於督促的地位，而不必領導衝鋒。這時候，他應當不斷地對演員提出建議，發出刺戟他們思想的問題，致力於有意義的討論。讓演員自己發揮其意志，導演者不必嚴加約束，給予演員以盡量發揮其才能的機會，然而也不能隨他超出一定的規範，和舞台條件的限制以外。

一直要到排演的最後階段，導演者便可以不再在舞台上指導演員，或作輕輕的耳語了。這時候，

他應是離開舞台而走到台下，坐在觀眾席上，作為觀眾的一分子，靜靜地觀察演員的表演。如果發現了不對的地方，須嚴格地加以修正或補充，並且可以大聲地指導台上的演員，向着既定的方針和目標行進。因為演劇藝術是綜合的，集體的創造，所以最後必須有一個統治者來加以約束，否則就變成「一盤散沙」而不可收拾。然而，這裏值得注意的是：導演者要為演員而服務，並不是演員為導演者而服務。總之，導演者的任務是：幫助演員發現舞台形式，并發展演員創造的豐富的才能，因為演劇是要存在於創作的魅力，明朗，力量，以及各色各樣的「色」與「面」的交錯與和諧之中。

八 結 論

因為戲劇藝術是如此複雜，交錯，多面，而又諧和的綜合藝術，所以擔負着這重大使命的導演者，絕對要有和這種使命相適應的才能。並且，必須是一個真正的「天才」不可。為要統率這「全能」的「綜合藝術」，導演者也必須是一個對於各種藝術有着「全能」的知識不可。所以，我曾在某次演講中，對於導演者的才能，作過以下的分析和估計：

A 導演應該是個藝術家——他需要對於各種藝術部門的豐富的修養、知識和理解。

B 導演應該是個學者——他不但要懂得各種專門技術，並且還要根據理論來作種種的分

析。

或體驗。

C 導演應該是人生經驗家——他必需了解複雜多樣的人生生活，并且應當有豐富的經歷。

D 導演應該是個詩人——他所沒有經驗過的人生生活，就必需用他那豐富的想像力來完成。

E 導演應該是個事務家——他必需有克服一切困難的才力，他不能不懂得對人處事的方
法，尤其是要熟悉觀眾的心理。

總之，導演者應該有藝術家的血，詩人的心，科學家的頭腦，經驗家的生活，和事務家的才能。這并非過甚其詞，這因為戲劇藝術，是產生在各種各樣的藝術所交錯，綜合的創造之中；同時，牠又存在於各種各樣的「光」、「面」、「色彩」、「線條」、「節奏」與「旋律」的集體創作之中；所以，必需要有一個和這種複雜的要求相適合的多才多藝的導演者，來統束、調整、配合這種集體而綜合地創造的才能不可。

所以我曾經說過：劇壇上要產生一個優秀的演員倒還容易，要產生一個優秀的導演却是一件難事。

我以為導演者對於戲劇藝術，好比一個懷了嬰兒的受難的母親，她要忍受着懷孕分娩的苦刑，從呱呱墮地的胎兒，從啼哭不休，日夜不眠的狀態中，撫育她，保護她，使孩兒把她扶育成入。然後，還要教育她，監視她，一直到她結婚，才算交卸了她的責任。然而，長成的兒女們往往是忘記了母親的苦心。

並且，導演者對於一齣戲的苦心，正如同一個園丁培植他的花朵一樣，假如是作一束紙花，只要用鐵絲、紙、剪刀、膠水，就可以很快地草率地完成。倘若是一束鮮花，那麼，園丁便得苦心地将牠種好，澆水，受陽光的溫暖和保護，才能開花放蕊。然而這苦心孤毅培植出來的鮮花却又很容易凋謝。

所以，導演者是藝術家，是詩人，是慈母，是園丁，同時又是護花使者。

我的導演方法

歐陽子倩

文明戲和舊戲我排過不少，可是那個時候還無所謂導演，所以談導演，當然指話劇的導演而言。我導演過的話劇，連獨幕劇一齊算上，不過幾十部。其中有一半導演的是沒有什麼舞台經驗的演員；一半是比較有舞台經驗的演員。

我導演的的方法大體可分為三種：

其一，為「教導式的導演法」——對完全沒有演過戲的新演員，只可以談教導，無從談導演，因為一切都要從根本訓練起，演過戲的或者缺乏基本訓練，或者不曾經過嚴格的導演，對這類的演員使用得着教導式的導演。所謂教導式的導演是由初步訓練進一步訓練。所以動作，表情，對話，全要隨時加以指導，糾正，甚至於做給他們看，念給他們聽，讓他們摹倣。不過這也有限度，不可要求太高。儘演員的能力做到相當的地步，就可以將就過去。但是要讓演員知道較高或最高的標準之所在。有些非常容易自滿，或是特別自負的演員，尤其要使其有「學然後知不足」的感想。

其二，為「討論式的導演法」——對於有相當舞台經驗，對表現技術得有門徑，對劇本有相當

了解力的演員可用這種方法。從讀劇本到整個戲完成爲止，可以逐步與演員互相討論。「你覺得應當怎麼樣？」「好，你做一遍看。」「你爲甚麼要那樣做？」「你覺得這樣够了嗎？」「我看你不如這樣……」像以上一類的詞句不妨連續應用。

其三，爲「批評式的導演法。」——這是對於比較成熟的演員用的，我們可以對演員用「那裏還不够力量。」「那樣也可以，這樣似乎更好一點。」「倘若能够××一點便××一點，可是你還沒有盡你的才能。」「這才真對了！」這一類的詞句。

這三種方法似乎截然不同，可是有密切的聯繫，絕對不宜死用。所謂因地制宜，因時制宜，尤其是因人制宜。對職業劇團和非職業劇團情形多少不同，有一點，有時當特殊情況之下，應有不同的處理；演員的程度與才能不能齊一；舞台設備各有不同，凡此種種，我們不宜刻舟求劍，要在能將種種方法和經驗活用。就演員而論，有些演員雖然經驗不足，可是或者對於某種角色特別愛好，或者有特殊的才能，或者對於某種角色特別合適，便應當充分幫助他自由發展。儘管他有經驗甚至享盛名，但是有時也會莫明其妙地笨，或者有了不良的習慣，便應當嚴格加以糾正。（可是也有驕傲的人，情願帶了可治而不治的毛病到棺材裏去。）

導演的地位是從十九世紀寫實主義盛行以來才見重的。到了新浪漫派時期，因着舞台裝置的進步，演出法也日新月異，及至現在，雖然不能如戈登葛雷不要文學的說法。可是「演出」的重要，至少與作家并列。

機械的寫實主義已成過去，演出的方式已抉去一切藩籬向着自由的天地邁進。於是有下列的四個問題急於提出：

綜合藝術如何綜合？

如何能將作品的內容具體化形象化充分傳達於觀衆？

如何能使演員的才能發揮到極大限度？

如何能使舞台技術的各部門的工作集中地發揮力量？

這四個問題，每一個都够我們用些時間來討論。而且討論這些問題，不僅是用腦子去想，同時要用實驗來證明。

第一個問題含着兩個問題：（一）各藝術部門的綜合就是說：人人都知道戲劇是綜合藝術，可是不是把文學，舞台技術，表演，繪畫，音樂等等無政府地綜合起來便盡了職呢？譬如台上掛起有上下款的緞帳，點上幾十百盞電燈，打起鑼鼓，念幾句唐詩，是不是綜合藝術呢？如若不然，那我們就立刻

想到一個戲劇的組織。對於各藝術部門的綜合，有案的斟酌，質的選擇，和配道的研究，法國的加斯東·巴蒂就正從他的舞台上逐漸證明他綜合的真諦，意思就是說不得適當的綜合，則不能使戲劇成爲健全的綜合藝術。

還有就是表演方式的綜合——寫實主義的舞台，浪漫派的舞台，古典主義的舞台，審美主義的舞台等等各有各的作法；歌劇，小歌劇，聲歌劇，各種類的悲劇，各種類的喜劇各有其演法；其餘還有東方的演劇形式如日本的歌舞伎，我國的舊戲，這許多種類的方式都各有其長處，在現在的演出者看來是不是可能把許多表演法斟酌善長自由應用，還是以爲那許多材料各有其特殊性，應當使其獨立而各不相犯呢？所謂各種形式的綜合當然也有其相當的限度，可是宗派主義已經不能限制現代演出者的才能了。

作導演最要懂得方法多而能自由運用。好的導演，在一個戲裏用各種變化不同的方法幫助動情的發展而毫不見牽強的痕跡。表現的方法儘管是多種，好比作文章，積字成句，積句成段成篇，用思想的線聯成整個的組織，如是歸結到作品的內容充分傳達於觀衆的問題。

導演與演員，應當成爲一體。倘若演員的技術與才能不够接受導演的要求，戲便要減色，傳達思

想的力量也就減弱了。所以如何能使演員充分發揮其才力是問題，演員本身的自省，如何能充分發揮其才力，也是絕對必要的覺悟。

導演與舞台技術人員，應當是一體。照明、裝置、音樂等等措置不當，或不如演員問題之嚴重，可是足使全劇減色，而令觀眾不快。所以莫斯科藝術劇院以合作集中聞名於全世界，足見合作精神之重要，但這不僅是導演的責任。

歌劇重在唱歌，話劇總要話說得好。所以說白極注重，中國的話劇演員能苦心研究說話的殊不多見，這是個大弱點。有一種有趣的理論，據說對白不用讀得太熟，太熟就像背書。於是演員登台全靠提示，笑話自所不免。其實念對白，熟是第一階段，必定要熟了才能求工。連熟都不會熟，就要求其自然，豈不怪哉！每一句對話中的每一個字，只要音節錯了一點，意思完全可以不同。譬如：

「啊，你來了。」——這麼簡單的一句，分析起來可以有種種的意義。——

啊，你來了真好！——啊，你來了，真討厭！——啊，你來了，我正要和你商量。——啊，你來了，我正在想念你。——啊，你來了，我當你不會來了。——啊，你來了，害得我等等！——啊，你來了，我當是別人。——隨便分一分就有許多不同，細分起來，還多呢。這都全靠字音語調來表現。一句如此，一段一篇應當怎麼

樣可想而知。我以為國語的發音正不正還在其次，語調的正確不正確最宜注意，可是目下有許多演員對於這點太忽略了。

常聽人說某導演很注重小動作，某導演會排大動作。這個話我不懂。甚麼叫大動作，甚麼叫小動作，我從來沒有分別研究過。如果在一個戲裏把動作分別大小來注意，這還能成戲嗎？每一個動作應當有其意義，有意義的動作，就是必要的動作，沒有意義的動作就是不必要的動作。每一個動作有其預備動作。一個動作與其他的動作有必然的聯繫，一個關節不通，便會僵住。所以我以為動作只問必要與不必要，不問大與小。一個戲的動作是整個的。四肢完全，血管不通是個死人。缺頭缺腳只贖筋肉在跳動也是怪物。專稱讚某導演的大動作，或某導演的小動作，那無異於罵人。

有些導演，如洪深先生，他能够在家裏對一張平面圖決定舞台上的部位。我是只有個大體的輪廓，一定要演員到我面前，我才有決定的主意。我為排一個戲我也往往睡在床上想，可是不願畫圖，一畫就心煩。

我排戲主張預先把劇本讀熟，可是許多演員都不大習慣，有些竟要到快要上演才背熟，因為時

間和人事關係，我也有許多將就。

同一個劇本，同時可以有幾種演出。導演者對於劇本的解釋不盡相同，所以效果有時兩樣。就是對於劇中人物的處理，往往各有各的道理。即如「雷雨」中的繁漪，我是把她處理成一個富於熱情美麗可愛的女子。在周家那種家庭環境之下，她變成了一座休止着的火山，可是一見周萍，她又抑制不住。我對於魯大海的地位就處理得和原作有些出入。

談到這裏，我還想說一說作家與導演的關係。作家是一個戲的設計者，經過導演的演出而搬上舞台，只要思想的路線大體相同，部分的加強，減弱，或者小小的變更似乎不成問題。

萊茵哈特的「奧的澄斯王」自然不是希臘古戲的再現。梅耶荷特的「森林」把「奧斯特羅烏斯基」蘇聯化了。華克坦戈夫的「韓姆雷特」完全撇開了莎士比亞。把舊的名作加一種新的解釋用新的演出法上演，固然也未嘗不可。不過我以為與其如此，不必借重名作，竟可以新的精神去創作同樣的歷史戲。從唯物的觀點去分析歷史寫成戲劇，或者比割裂舊作來得自然，不過在新陳接續之交，改譯和改編也是不能免的現象。可是對於現代的作家，我是主張如果要演他的戲就應相當尊重作者的意見。不過導演有導演的創造，不是作者單純的再現。

有許多作品，就是古來名作都不免有無從補救的漏洞，這只要無傷宏旨儘可不必管牠，並不是說責任自有作者担負。因為天才作家往往不拘小節，導演也在能把握大處。

我生平的主張，寫作也好，導演也好，完全以研究的態度，服務的精神，為過渡時代的藝術界效其棉薄，決不存絲毫自負之心。不過我很希望能多有好作家，多出幾個好演員，同時在新戲劇建設的過程中，能有傑出的導演能像史坦尼斯拉夫斯基，梅耶荷特，華克坦戈夫，加斯東巴蒂，泰洛夫等建設起導演的系統。但絕對不是不擇手段的宗派自私才好。

演員論

吳天

一 作為藝術家的演員

演員是什麼呢？

中國俗稱「戲子」。平常人一提到「戲子」總不免聯想到生活浪漫，行為不檢，隨時做出喜怒哀樂的表情，供人娛樂的東西。因此，「戲子」這一種人通常總被人蔑視，輕視，岐視。

這種觀念的發生是由於「戲劇」一直侍奉着上層統治階級，成了他們的消遣品，並不為大眾所有，同時，戲劇本身也沒有建立起「理論和體系」來。

一到話劇運動開始，這情形便有點兩樣，戲劇在社會價值上有了肯定，而且也以一種嶄新的，真正的藝術姿態出現。於是話劇的演員便也不像「戲子」那樣被人瞧不起了。

但是演員在社會上，小一點說，在演劇藝術上究竟佔有什麼地位呢？這一點，似乎也還沒有人加以探討，得到結論。常人都以為所謂演員只是註釋劇本。所謂「現身說法」吧了。至於演員究竟算不算得上是個藝術家，則誰也不去管他。

其實，在歐洲也是一樣，爲了「演員是不是藝術家」這一問題，曾經有過好幾種不同的意見。

哥登克雷（Gordon Craig）以爲演員不能算得上是一種藝術家，他根據了「演劇是統一的」（Theatre is a unity）這一句話來否定了演員獨立成爲藝術家的可能，進一步更取消了演員成爲藝術家的資格。他說：「演技不是藝術，所以把演員稱爲藝術家怕是不正當的吧！爲什麼呢？因爲『偶然』是算不得藝術的。」他認爲演員的藝術是未經過計劃的東西，一切動作，聲音，表情都是與內心矛盾的，偶發的，不調和的。於是得到結論：「……藝術是不許偶然的事的，演員所給予我的東西，不是藝術上的作品，只是偶然的告白的羅列而已。」（見哥氏著劇場藝術論 *On the Art of the Theatre*）哥氏所以要這主張，是想把演劇藝術的創造集中在導演唯一的「藝術家的指揮者」（Artist director）手裏，一切劇場中工作的人都只有依隨他的計劃工作。其他的人都沒有創造的意志。難怪他結果要主張把活的演員換成超人形（Super doll）藉以免去演員的「心」的阻礙，足以如藝術家所想像的，不差地演出了。這種主張不說用是發原於極端的個人主義，不能容於現代，但是他的論旨却無形中被一些人吸取，比如把演員當做機械來運用的「導演至上主義」。「作者至上主義」就是這 不過沒有哥氏這樣徹底吧了。

但是，事實上怎樣呢？演員是怎樣呢？演員不但沒有爲人形所竊奪，反倒更健壯地生在演劇藝

術中了。

其實只要看看演劇史便可以知道演劇藝術是憑什麼建立的。無可否認地，是演員建立了演劇，希臘悲劇詩人愛思齊拉斯（Aeschylus）等，自己是詩人（即劇作家），又是演唱者（就是演員），他曾經因爲在合唱團中表演跳舞而懂得觀衆的喝彩（見 Karl Mantzius "A History of Theatrical Art"）莎士比亞是個演員，莫理哀也是一個演員。由此，可以知道演員在戲劇中是何種的重要。沒有別的一切東西可以演戲，甚至於沒有劇本也可以演即興劇，比如意大利喜劇（Comedia Dell Arte），沒有音樂及聲音可以演啞劇（或謂爲無言劇 Pantomime），但是沒有演員却不可以演劇。（傀儡劇，木人戲自當別論。）

演劇絕不屬於文學，牠是獨立的，比文學起源更早的藝術，而使他獨立於藝術各部門中的當然是演員，所以即使有美術家如哥氏那樣想把演劇當做造型藝術來求得像色彩總和那樣的統一，或是如天才梅耶荷特那樣地使演員做成富有彈性的機械，把演劇當做「機械動力學」（他所發明的）的實驗場所，却都沒有得到成功，結果還是史坦尼斯拉夫斯基的「演員」主要論，得到舉世的贊同。其實不僅司氏，就是萊因哈德（Max Reinhardt）也認爲「演劇是只屬於演員的東西，絕不屬於任何其他東西。」（見萊氏一九二八年在紐約哥倫比亞大學的演講）泰洛夫（Tairov）

反對糜爛的時下演員而要求超演員。這都是以說明無論古今，演員在演劇中絕沒有失去他重要的地位。

但是，演員自然不是獨立存在的，特別是在現代，我們動輒講：「戲劇是綜合的藝術。」這是怎麼一回事呢？這句話的來源是瓦格納（Richard Wagner）首先提出來的。演劇最初是詩人、合唱團和演員合作，接着舞台裝置在演劇中佔了位置，隨後舞台照明也因電氣發明而參加了演劇，在舞台上起了很大的作用，等到瓦格納時代，又使演劇與音樂結合，所以他以為演劇是綜合的藝術（Gesamtkunstwerk），在他亦專指那種「樂劇」（Music Drama）而言，但却予演劇以極大的影響，甚至在戲劇中因而產生了一個統轄一切的部門，那就是導演（或稱監督 Regisseur）。

所以，根據這一點，德國名演家加爾·黑格曼（Carl Hagemann）在確定演員的藝術是二元的，須要協調，這工作便落到舞台監督的創造者身上了，因為只有他才可以調和他們。所以這種理論和哥氏的也差不多。

我們認為演員是演劇藝術中最重要的因素，但是，還得有其他因素配合。正如史氏在他的「演員自我修養」裏所說：演員在於「建立角色與劇本的『人靈的生活』，把這角色用美的舞台形式藝術化身出來。」甚至還得經過和孕育一個孩子所需的相等的（或更長的）時間。

這麼說，演員自然是藝術家了。

中國話劇演員之所以未確立其藝術家的資格，倒不是爲什麼理論所阻，却是由於自己的不努力（有些演員）或是僅能解釋劇本（或連劇本也不能解釋），就這麼在舞台上現形。這結果自然是可以想像的。

二 演員在演劇藝術中的地位

演員的藝術雖然是演劇藝術中的主線，可是演劇却並非真正「唯演員」的藝術，就是最古的希臘悲劇也得有合唱團幫助演奏（最初的演劇，演與唱是分不開的）。再推得遠一點，更伴着舞蹈而產生到了近代，演劇這一藝術部門是更加發揚廣大起來，有着照明，裝置，音響等參加進演劇，增進了演劇的效果。於是演員再不能獨立存在赤裸裸地出現於舞台了，哈密爾頓（Hamilton）雖然說「一切突然顯現，性質上使人吃驚的舞台裝置，都應避免。」但是又不得不承認「在現代，觀衆對於精巧的機械裝置，比較看慣了。」其實，不但是裝置，就是照明等觀衆也看慣了。所以，我們在講演技時儘管可以強調，認爲優秀的演員即雖沒有其他藝術的幫助，也得表演戲劇。可是事實上，現代戲劇已經不是往古的沒有裝置也沒有燈光時代，不像莎士比亞時代爲了表明臺上（當時演劇多

在下午，不得不來一段長對白。或是如希臘悲劇開場，一個個演上來，然後一個個下去（爲了沒有舞台門幕和觀眾隔開，不得不運用此法）也不必顧慮到爲使觀眾看見多用大動作，或者是顧慮到佈景了。所以如果今日真地沒有佈景，照明演劇，雖然可以（如宣傳劇，街頭劇等），但究竟失去許多戲劇的效果。一般觀眾也會認爲不滿足了。就是簡單的宣傳劇也得儘量利用舞台，籌劃演出環境等等。

因此，今日的演員已經不能離開舞台藝術其他部門而獨立存在了。一切舞台藝術部門包含了照明、裝置、效果、服裝、化妝……等等在在都成了舞台上演劇藝術中不可缺少的東西，演員常以牠們的幫助，增加自己演技的成功。同時在現代演劇中，牠們已經融化爲一個統一的化不開的東西。

如果有誰要問在演劇中，演員是不是佔最重要的地位呢？我將肯定地答：是的。

或者更有人要問：那末，劇作家、導演和演員比較起來，誰最重要呢？我以為戲劇是藝術，并不如科學、數學，可以用機械衡量，或是放在天秤上來秤比重。聽說上海不久前曾經有過一次「劇本和表演究竟誰重要」的論爭。我以為要評斷這個問題要看站在什麼立場上來說話，如果以文學的眼光來看，當然是劇本重要，演員只是解釋，把劇本解釋得正確是演員的責任。要有劇本，演員才有所根據。但是從演劇的立場上來說，演員當然是最重要的，劇本（即戲曲）是詩人，文學上的東西；到了上海時

已經爲了適合舞台而修正改爲台本，演員在舞台上表演已經是嶄新的直接訴之於觀衆的「演劇藝術」了。泰洛夫主張「演劇在那各種場合的發達階段上，將文學做爲素材來利用，」這是一點也沒有錯的。演劇中最重要的是演員，絕不是劇作家。

沒有演員，劇本是死的，文學上的東西，經過演員的表演，才變成舞台的戲劇的東西了。這二者雖共通，但絕不是一個，沒有劇本，演員可以演即興劇，意大利喜劇（沒有劇本的演劇，絕非中國文明戲所可比擬。）蘇聯戲劇家埃夫·斯台潘曾把演員分爲四個過程：

（一）模倣的演員 這一階程的演員常以固定的型，模倣週圍死的東西。

（二）造形的演員 這一階程演員已經活動於自己的幻想裏面了。他將自我之幻想加在所扮演的脚色身上。但只是通過自我的形像，還不是活生生的人形形象。

（三）體驗的演員 這一階段，演員已不假於思索，知道體驗「脚色」而至「忘我，一與「脚色」一致。

（四）即興的演員 這是最理想的演員，演員超過上三階段，可以隨時不憑藉劇本，而創造形像，通過心靈，赤裸裸地表現於外。

演員到了第四階段，便完全離開「文學」的範疇了。由於可以說明劇作家絕不能踏到演劇中

成爲演劇的中心我們只聽見過沙都 (Victorian Sardou) 爲「女名演員沙拉 (Sarah Denhardt) 寫過不少戲，羅斯蘭 (Rosland) 爲柯克林 (Coquelin) 作「名作「西哈諾」(Cyrano de Bergerac) ………我們却沒有聽說過演員爲了演什麼劇本而存在。自然，我們中國戲劇，自南國社起一向還未能脫離作者中心的現象，這自然是由於戲劇尚未建立起「獨立性」來的緣故。也正因爲這個原因，才會發生上述的問題。其實，劇本自然要緊，不成熟的劇本不怕再有名演員來演也不會演好，這是真的，不過既從劇場上演的劇本自然應該是相當成功的，跟着而來的自然是好演員演得好，壞演員演得壞的問題了。

那末導演和演員比較起來又怎樣呢？我以爲他們在演劇中同樣地重要，不過重要點不同。在整個劇的演出上，當然由導演負責，導演佔絕對重要的地位，但在直接訴之於觀眾的感觀的「造像」上面，演員却佔着更爲重要的地位，今日的戲劇是綜合藝術，所以只有二者協同努力才可以建立新時代的集體的藝術，絕不可以拆開單獨來論斷的道理。

如果把導演選爲至上，一概抹煞演員的創造性，要演員像機械那樣地服從自己，其結果一定會墜入和哥登·克雷同樣悲哀的絕路。梅耶和特可以算是一個由演員到導演的偉大天才了，他懂造型藝術（發明構成派的裝置），懂音樂（比方他在導演「茶花女」一劇時，曾分出許多音樂的小

了。節)更懂得演員藝術(他自己就是最優秀的演員)可是因為他忽視演員,所以結果還是被批判了。

反過來說,以演員為至上的,一定會走到無導演,無中心的無政府藝術狀態,或者回歸到原始演劇狀態去,史坦尼氏雖然認為「每個劇院必須準備應付這一可能性和迫切的需要,即沒有導演幫助工作也可以」(見史氏「藝術劇場當前的工作」一文)可是這也只有在「找不到優秀的導演」的,並且他同樣認為導演是演員的保姆(見史氏「關於表演藝術的論文」)由此可見他並不忽視導演,或以為導演在演員以下。

反過來說,如果演員真地離開了導演,那末將由誰來負總和的責任呢?中國的一班演員往往自己戲尙未演好便學了好萊塢明星架子,自以為是劇場主人,忽視一切,這種態度當然是要不得的。真正的演員是作為劇場的中心,泰洛夫說:「演員是戲劇藝術的担当者」(見泰氏「演劇論」)但是絕非身居高位,獨立存在,這是必須弄清楚的事。

三 演員與社會的關係

但是,奇怪得很從歷史上看來,演員在社會上的地位一向很低下,只有在社會主義的國家蘇聯,

演員才被尊重，優秀的演員有尊為「人民藝術家」（如史坦尼斯拉夫斯基等）的榮譽，甚至有被選為最高蘇維埃要員的事（如莫斯科藝術劇場著名的演員莫斯科雲 Moskvin）在我們中國，演員從「優孟」的傳說至今，演員一直是被社會人士所不齒的。依附着特權階級，甘心任他們頑弄，即雖名角，也逃不開官吏軍閥的手，這實在是可悲的事。今日的話劇演員自然不同了，他已經是為了一個目的工作，所以逐漸可以除去大眾對他們的歧視，但是也還沒有得到大眾的重視。普通人總感到演員有點和常人兩樣，但我們相信，這種觀念自然會逐漸消弭下去。特別是在抗戰以後，話劇運動深入內地，普遍到每個角落，得到大眾熱烈的擁護，因此話劇演員的地位提高了不少。

因為戲劇直接服務於民族社會，直接服務於祖國抗戰，直接服務於社會大眾，所以戲劇成了宣傳的利器，不再是少數人的娛樂品了。演員也不再是被動地存在了。

不過演員對社會究竟有着什麼關係呢？莎士比亞說：戲劇是一種教育，這麼說，演員則相當於「教員」了，所以有現身說法的話。看來這種見解並沒有多少錯誤，但是事實上却還沒有這樣簡單。就說莎士比亞本人吧，他曾侍奉於詹姆士王（King James），成為「御伶」，而莫理哀則為路易十四服務，許多作品是為了愉快皇帝而產生的，他曾用十九天的功夫趕寫了一部布爾索尼克先生（M. de Bourceaugnac）。不過他們還是代表着新興勢力的，並且是作家，傳到後來，劇作家和演

員分開，於是演員的地位更降低了。不但是受不到人尊敬，甚至有被剝奪了社會的權利的。瑞士法律有一條這樣寫着：「加危害於藝人（演員）的，將在太陽照到的壁上施行，藝人有勒着牆壁上影子的頭的權利。」這種法律實在可驚，簡直把演員列入人民之外了。當演員受了危害時，只許向犯罪者的影子報復，不可以行諸事實。在英國，也不把戲劇文學和演員地位列為同等，而德國初期旅行演劇團募集人員時，也不把演員當作多少「人的價值。」大叫：「戲混子來啊！把骯髒的東西帶來！」

古代教會對戲劇也常對立，因而影響到演員的地位，莫理哀因為諷刺責罵偽善的教徒（如「偽君子」）因而得罪了教會，結果受到極大的打擊，死時，一個僧侶也不肯為他祈禱。當時教會很佔勢力，可見演員的被岐視，受盡了人生的冷落。德國在柏林第一個建立經常演戲的劇院的德布林（Döbbelin）氏，一七六二年在弗來堡和一個女人結婚，雖然得到兩親的同意，可是却遭受到教會的反對，結果竟將新娘幽禁於寺院裏了。這種事情，今日聽起來覺得頗為可驚，但在當時是不覺得奇怪的。不過由於戲劇家（演員）不斷地抗爭，終於達今日的階段。

中國的演員當然還沒有遭到如此的惡運，但是「優伶」受有錢人頑弄，將女優迫之為妾，在昔日是數見不鮮的事。今日的演員固然都已在堅苦的奮鬥的前提下建立起自己來了，但爲了進一步成爲藝術，則當如史坦尼氏所說：「牠們——指各種藝術——應當爲所有人民，所有國家，時代和民

族服務」確如蘇聯最高會議主席加里寧在藝術工作者的會議上所說藝術家「須用最好的高貴的，向上的東西激動人民，而在我們這兒，最好，最向上，最高貴的便是對於我們祖國的愛。」當此我們中華民族生死存亡的時候，我們的演員除了在這一點上肯定其為藝術家外，還有別的什麼呢？

四 演員的階級性

著名戲劇理論家巴伯（Julius Bab）在他的「演劇社會學」（Das Theatre Im Lichte Dero Soziologie）中把演員是不是無產階級這一問題拿來探討。他以為演員絕不是無產階級，但他所持的理由是：「無產階級是在社會裏的最下部，而演員則在社會之外。」因此「他不但為秩序的變革而鬥爭，甚至不承認這種秩序。」這種理論是由於忽視演員的獨立性而起。其實演員雖然不是無產階級，但是他都和智識勞動者一樣，和智識階級持有同樣的屬性，一方面可以做統治階級的附庸，同時，更可以作為新興集團的前衛。由於戲劇的特有的力量，演員是常為歷史轉變的推動者，有時，他們用藝術來間接工作，有時更直接參加。

博馬金（Beaumarchais）的戲劇在法國大革命時代的功榮是盡人皆知的。布魯捨爾孟奈劇場（Theatre Monnaie）演員的演藝創造了一八三〇年比利時的革命。梅耶和特的演藝

直接幫助了蘇聯的革命，當時更產生了煽動的「羣衆劇」、「活報」等等形式。中國的演員更打入羣衆中湧起了挽救危亡的責任（如演「街頭劇」等等）。這都是以說明演員可以走向更積極的道理。

我們知道演員可以成爲統治階級的幫兇，又可以成爲新興階級的戰友；演員可以成爲侵略者的急先鋒，又可以成爲反抗者的生力軍。今日的演員已經不再是愚昧的，專供少數人使用的娛樂品了。

在蘇聯，演員幫助無產階級建設社會主義。在中國，演員幫助祖國抗戰的勝利。演員是絕不被摒於社會之外的，摒在社會之外的是另一些出賣民族的演員。那不僅是演員的末路，也是「人」的末路。

所以演員是離不開社會而存在的。在原始時代，他是勞動者，中古時代，他成了宗教的附庸（在中古時期，演員遭到最大的厄運，劇藝遭到摧殘。只有宗教劇、奇蹟劇〔Miracle Play〕、受難劇等等），然後又成了宮廷的飾物，但是接着演員却開始歌頌市民階級的利益，都司（Duse）、沙拉（Sarah）、柯克林都爲國民意志及其他而獻身，儘管有糜爛於資本主義社會的演員，可是史坦尼斯拉斯基、梅耶和特、泰洛夫、莫斯·克雲、阿列斯柯南（Alice Koonen）都全爲了新社會的建立而

努力了。

演員有來自各種階級的，因此他的階級極為複雜。他對社會常站在上下皆可的位置上。正如奈斯拉（Nessler）在他的「社會身分的社會學」一書中所說：演員可分為貴族的，布爾喬亞的，普羅列塔利亞——安米里的等，只有在大規模演劇事業的場合稍有例外（如大企業劇場中的演員等），但是他們仍然不是普羅列塔利亞。不過，雖然如此，却並不妨礙他們走向新社會戰友的階段，以及作為社會變革者而出現。

五 演員的二重性

演員的藝術品，我們俗稱做「演技」的東西，實際上就是演員自己，不像其他藝術，藝術家和作品是分開的。所以演員現身於觀眾（即他創造的形象）並不能離開他（真實的他）而獨立。演員一方面保有本來的「自我」，他一方面又創造第二個自我，正如黑格曼（Carl Hagemann）所說，演員的「創造主觀」（Schaffender Subjekt）和「創造客觀」（Geschaffenes Objekt）合而為一，換句話說，他是「創造者」（Schoepfer）又是「再現者」（Nachschoepfer）。柯克林在他的名著「演員藝術論」（L'Art du Comédien）中說：「演員的存在，必須是二重

的，他一面是演奏者，一面是演奏的樂器。」那就是，一個人和大多數世人同樣喜怒哀樂，另有一個，那怕在最感動的一刹那，也是冷靜地觀察、分析，以將來的創作爲目標的傍觀者。」到了泰洛夫則引伸加以肯定：「在演員的藝術，不僅『創造的人格』，連材料、工具、藝術品也在同一客體之中被綜合着，要將這分開幾乎是本質地不可能。」

綜上所說，可以知道，演員這種藝術家是和別的藝術家不同，他的藝術品就是他的身體，他的表演，這一點除了舞蹈之外，和其他藝術都不相同。但舞蹈家的創作客觀和主體是協和的，不像演員的那樣對立明顯，並形之於外。

就因此，到達了黑格曼的「演員的二元論」的理論，但實際演員的二重性並非絕對二元的，柯克林雖然說過上面的話，但後來又說過：「『第二自我』與『第一自我』的關係，就好像詩韻之於理性，只是唯命是從的奴隸吧了。」

由此可見演員的藝術還是統一的。

中國的演員，似乎從來不注意這些問題，他們以爲演劇理論是與他們無緣的，一提起理論，便馬上感到頭痛，他們以爲只要戲演得多使好，頂多跟歐美電影明星學點演技而已，並不加以整理，更談不上列爲體系了。普通演員以爲「演得像」「演得真」便是大了不得的事。我曾聽見演員說，在台

上麻痺，或是昏倒在台上，他們以為這是至高無上的演技。果真如此，舞台將不是舞台，而是演員的病院和墳墓了。

靈有人以為演員是表演人生，實乎照實直描，這句話粗看來很對，其實頗有語病，演員所吸取的藝術上的真實絕不同於人世的事實。果如所說，則舞台成了真人間。藝術老早被趕掉了。史坦尼氏說，創造一個腳色如生產一個嬰兒，足見演員工作之不易。

其所以有人把演員誤解，也正由於不懂演員的二重性的原故。

真正的演員是超脫生理的演戲的，因為生理的演戲只有外在的浮相的東西，演員並沒有沒身到他的藝術品（即「第二自我」）裏去。

心理的有控制的演員才能算是藝術。爲了有這積功夫，演員就必須訓練技巧，無論中外都是一樣。必須把身體弄得像那柔軟的油灰，隨意伸縮。史坦尼說：「沒有技術就沒有藝術，這並非誇張之詞，而有時對理論頗有理解，但是演劇更不行的演員，也正爲他缺乏成爲演員的才能和深刻的技術的緣故。」

六 話劇演員與抗戰

話劇在中國不過只有三十年的歷史，換句話說，中國有新演員（這個「新」字是對京戲「演員」而說）也還只有短短的三十年的歷史，在這三十年中，有些演員迷失了自己的方向，甚至投降到封建的以及其他惡勢力裏去（如「文明戲」及其他）但是「新演員」却不斷產生，所以使話劇發展到現在這個階段，最大的原因，不但是爲了幾個戲劇家的努力，却更爲了演員沒有離開過社會實踐生活的緣故。

假使中國沒有抗戰，演員一定不如今日之可以盡量發揮他的才能，爲民族國家服務，而中國的抗戰，演員自然也會盡了推動的力量。

就因爲中國演員是從社會實踐生活中進行他藝術的建立，所以有着突飛猛進的現象，雖然短短的三十年，但却比其他各國（按比例）進步得更快，更得到全社會人民大家的擁護和支持。

所以演員不但要有劇場中的實踐生活（那就是他扮演，實習舞台各種技術等），還要有社會上的實踐生活（那就是幫助社會的變革，建設前進等）簡單地講，在今日就是援助祖國，達到抗戰的最後勝利。

只有在明確的世界觀之下，演員才能够正確地解釋那脚色，把握那脚色，演出那脚色，在某一處削弱牠，在某一處更強調它，使那舞台上的脚色成爲一個完整無缺的東西，如果他只靠着模倣，在各

種表情中（喜怒哀樂等）無條件地抄襲前人用過的動作，以為欣賞能力低下的觀眾的樂趣為光榮，這是很危險的。那便是史坦尼所說：「現代的機械的表現方法，受過訓練的職業演員的筋肉，很容易便可使用，用得成為習慣，然後又成為他們的第二本能，用這種本能去代替舞台上人的自然。」他還選了一羅列的刻板的動作做例子（這種動作往往會得到喝彩，如表示妒忌咬牙齒，翻白眼；表示哭，用手按住臉；抓頭髮表示絕望……等等）。因為中國演員連這傳統的動作還沒有學全，所以還不覺得怎樣，但是這種反自然的機械的表演，得首先加以注意，予以戒除。

演員只有從實生活中攝取那最重要的用洗鍊的演技，把形象自然地創造出來，這才是偉大的藝術。

七 中國的演員到哪兒去

中國演員往往對藝術修養太差，有的甚至對戲劇也弄不清，這對於成為優秀的演員將是一個極大的障礙。但是也許有人要說，那些不懂藝術的人，有的演戲也非常好，有的也被稱為明星啊！我以為目前有名的演員不一定演戲就好（這和欣賞程度及理解有關，不可單獨拆開談論。）同時，就是演得好，有時還不免是依仗着自己的聰明，偶然地獲得成功（如因演某一戲而得名等）這種成功

不能算做真正的永遠的成功；還有一種理由，演員雖然在演劇理論上沒有認識，沒有得到確切的研
究，但是在實踐中却無形（有意或無意）地走着正確的道路。柯克林說：

「演員……有時不懂繪畫，音樂，甚而至於詩，可是仍然可以是優秀演員，而且是堂堂的詩劇演
員，對於他，只要能究明一切與這些藝術不同性質的本身的藝術（指表演藝術——天註）便足夠
了。」

可是他接着又說：「雖說如此，演員却不能忽視特殊的知識。」

所以最優秀的演員還得了解各種有關表演的學術，由藝術起，直到社會科學和哲學。因為今日
的中國是和柯克林時代的法國不同，今日中國所需要的演員多是新的「時代演員」。

「過去的藝術家——史坦尼在講藝術應該為社會服務時說：「雖然並沒有意識到這一點，但在
其創造工作上，却早已下意識地在朝着這條路前進。」

正如新寫實主義和舊寫實主義不同一樣，我們的演員應該「意識地」工作着，使戲劇不但反
映社會人生，更創造社會人生。

這便是現實主義的演員，便是我們中國目前所最需要的演員，也便是偉大的藝術家了。

筆者附言

本文僅就「演員」立論，涉及演技的地方很少，在中國尙是嘗試，錯誤恐多，務祈識者（尤其是演員）教之。

演技論

白明

表演藝術是最易的藝術，同時，又是最難的藝術，牠是不可教的，並且，也是教不了的東西。

一個演員他生來就有一種表演的才能，這是一種天賦，任何人也無法學得的。但是，把這種天才襯托出來的技術是可能教導，而且是可能訓練的。——所謂演技，無非是實際的，人人都可以得而學習的東西。

爲着說理的簡明，且易於爲讀者了解起見，這兒將表演藝術，提出了以下的三大課題，即（一）內心的表演藝術，（二）外形的表演藝術，（三）演技的訓練和修養，這三個總題。並且，爲了篇幅的限制，不能詳盡地解釋起見，在這三個總題之下，用提綱挈領的方法，逐條地加以闡明，以提供於讀者和專家的指示！

一 內心的表演藝術

一切的藝術作品的存在，都有兩重基本的創造過程，一種是內在的表現——藝術之理念的過

程，另一種是外在的表現——藝術之形態化的過程，而這兩者是互相交錯，互相結織着，才能創造出一個完美的藝術品。

但是，一般的藝術，與藝術家之間的創作關係，都有一種巧妙的媒介，如畫家有他的畫筆和畫布，彫刻家有他的槌和粘土，詩人有他的語言和文字，音樂家有他的曲譜和樂器，一切藝術由於他們媒介物的不同，而創造出各種不同的生死的藝術品。然而，演員藝術沒有媒介，如果有媒介的話，就是他本身的各種材料。

所以，演員自己的面孔，身體，生命，也就是他的藝術的材料，他就用這些工具（即材料）來作種種的活動，并且也用這些東西來創造他的演技藝術。因此，演員藝術是有二重性的：他一面是演奏者，而自身就是樂器。他一方面是畫家，同時，他自己也就是畫。這種演技上的二重性的存在，現在已經成了演員藝術的定律。

演員，除了在藝術創作上有兩重性存在，同時在他的創作方法上有兩個自我的存在：一是「第一自我」，二是「第二自我」的活動。換言之就是「第一自我」和大多數的人一樣，是一個喜怒哀無常的人類，而「第二自我」却無論在受什麼感動的時候，也還是一個冷靜的觀察者，分析者，以創作的效果為前題的旁觀者。

一般藝術家的「第一自我」往往追隨「第二自我」而活動，但兩者之間并無任何的矛盾或衝突。但演員的「第一自我」異常驅使「第二自我」作種種活動，可是要使牠變為「第一自我」所想像的人物。換句話說，就是要從他自己身上，要求他創造他所要創造的藝術品。換句話說，演員是一個藝術家，同時也就是藝術品，他是創造者，同樣，也就是被創造的東西。

畫家描繪一個肖像，對於模特兒的安排，用他有訓練的觀察力，把握那模特兒的一切特徵，然後用畫筆與顏料，把牠移植到畫布上，而完成他的作品。可是，在演員呢，兩個就是一體。他一方面畫畫，而一方面自己也就是畫中的人物。如果畫像能說白，能動作，在畫框之中（即舞台）來回踱步的話，那麼，他也就是在畫框之外作畫的畫家了。

這樣，演員藝術便遭遇到最大的困難：就是由他自己創造出來的藝術品，都離不開所謂劇中的「人物」。一切的藝術家在他們創作過程中，都可以退出自我，作客觀地觀察自己的藝術。但演員藝術家却不可能。所以，演員必需在自我之中，發展其「第二內面視覺」（即第二自我），創造那「創造的自我」以外的另一個看不見的自我。演員必需這樣，才能使他的演技達到登峯造極的境地。

所以，一個優秀的演員，必需把「第一內面視覺」和「第二內面視覺」融合在一起，也就是把「第一自我」與「第二自我」合為一體時，然後才能創造一個完美的演技藝術，這樣，創造出來的

東西，也自然會精彩動人。

情緒是一切藝術的靈魂，一切的藝術品如果沒有情緒，就失掉牠的存在價值，這在舞台藝術上格外如此。尤其是演員藝術，如果沒有情緒這靈魂，根本就談不上演技。演員必需有內在的情緒，表現於外在的形式上才會深刻。如果沒有內在的情緒做根底，而祇靠外在的表演來賣弄技巧，最多也不過是個形式主義者，形成功表面膚淺，絕不能有深刻動人的演技。

而成爲演技之靈魂的情緒，必需「真實」。所以，最優秀的表演，并非用生理的或心理作用去感動觀衆，而是用一種藝術的感覺，——真正的藝術情緒，充溢了藝術感受圈裏的感覺來感動觀衆。所以，一個優秀的演員，一定是一個「感覺的製造者」，「情緒的創造者」。一定要從他內心的演技，影響到外形的演技時才能生動。

那麼，一個演員如何創造他的情緒呢？這就要從生活的體驗，和生活的想像中，覓取他的源泉了。首先，演員需要設身處地去摹擬那個角色，體驗那個角色的內在的感情，這種感情，往往要從過去的生活經驗中得來，而重行加以冶練和想像力的創造。所以，演員收集已往的經驗，與記憶的情緒愈多，其依賴於不可靠的幻想愈少，而其表演也愈是深刻。

但有時，他所摹擬的那個角色，在他的生活經驗中不曾有過，或是不能從過去的記憶中追溯他

的印象，這時候，演員只有從他的靈感和想像中，重新創造那種情景了。因此，當一個演員，在他的內在演技的創作過程中，——即體驗或摹擬那角色的情緒過程中，實際上就是靈感與記憶的交互作用而產生的某種東西。

然而，從這種靈感與記憶而產生的創作，想像和體驗而得來的情緒，必需「真實」。因為，人生的感情生活，演員的生理心理，以及藝術的情緒和素材本身就是「真實」的。然而，這真實絕不是「自然」，也不是「生活」，而是從體驗與想像的王國裏引導出來的，舞台形象化的「創造的真實」。

所謂舞台形象化，便是從劇作家與導演者的空想中，而由演員，用他自身的表演藝術塑造起來，彫刻起來，而又建築起來的情緒與形式的結晶品。換句話說，也就是演員及其他藝術家，用真實的情緒來創造的綜合體。如果祇是原始的「自然」和「生活」的再現，那就不成其為藝術了。表演要達到它不是「自然」，不是「生活」為止，纔能算是表演藝術。表演要達到他所想像，他所體驗，他所描繪的東西以上，而在他重新創造的條件中，并加上前所未有的某種東西的時候，才是真正的表演藝術。

因為劇場裏所要表現的東西，不是原始的「自然」，也不是真實的「生活」，而是根據真實的「自然」或「生活」重新創造過的東西。假定在台上談戀愛，并不定要真有愛情，正如同在台上

殺人，絕不能當真殺人一樣。因為演員所要創造的是戲，而不是「生活」。可是被創造的戲的本身必需真實，而且表演也必需有真實的情緒才能感動觀眾，這是毫無疑義的事情。

演員不但要創造這種真實的情緒，而且要訓練這種情緒的生長。如像畫家將大自然的感情移入於自己的內心一樣。演員，需要將劇中人的感情，移入於自己的感情之中，而後用這種感情創造出藝術品——即演技來，於是再將這種創造了的感情，移入於觀眾的心目之中，而獲得大眾的共鳴。

演員，要把過去的經驗，跟現在的感覺交結在一起，然後用意志的能力和技巧的修養把牠們組織起來，重新給牠們以生命。單是模倣過去的經驗，或追求未來的幻想還是不夠，要把過去的經驗和未來的幻想，創造到現在的感覺和情緒中來。當你回復到過去的經驗，或憧憬在未來的幻想中時，你的情緒就會不知不覺地從下意识中生長起來。如果你的情緒用得確當，你的台詞也唸得清晰自然，你的動作也做得穩健而流暢，那麼，你就會不費一點氣力的做出戲來。

有人以為我沒有那種人生經驗，以及和牠相當的情緒，便不肯去努力創造那個角色，這是一種錯誤。要知道人生之中什麼東西都是取之無盡，用之不竭的。你可以不斷地注意觀察你的周圍，把人生一切經驗的富源統統搜集起來，儲藏在你的情緒之中，然後像反囑似的慢慢兒拿來應用。所以我以為一個優秀的演員的演技的發展，必須經過以下的三個階段：（一）先是求豐富的情緒，由情緒

而出發到外形表演的時代。(二)再由外形的表演，來傳達內心的情緒的時代。(三)在內心與外形的表演純化之後，獨特風格的自我生長的時代。這就是他在扮演的角色中，隱藏着自己的靈魂最高的演技，這種獨特的演技，就是一個名演員能獲得千百萬觀眾愛戴的原因。可是，這樣的演員在演劇史上却寥寥無幾。

二 外形的表演藝術

演員最大的目標與任務，是在創造劇作家、導演者，以及許多觀眾所假想的戲劇的人格——就是舞台形象化的藝術品。因此，演員所有的材料，手、臉、足、頭、眼、眉、嘴、筋肉、關節、聲音、笑貌、語言、動作等等，便成了創造那舞台形象化的工具。因此，演員的單獨的全體，已不是本人，而是舞台形象化了的戲劇的人格。

演員，只有從他的內心把握住舞台形象化的時候，他才能開始扮演他所担任的角色，這是演員創作的第二要素。演員只要先將內心裏的形象產生以後，便很容易地化為外形了。——因為這時候他要依從一定的規律，依從有計劃的法則性，依從導演者的整個計劃而進行他的演技。——這時候，他只要與其他的演員在接觸的過程中，充溢着出發於內心的情緒，再鑄入精密而適當的外形的表

演時，他一定會得到完美而成功的境地。

至於如何地能達到這種完美的境地呢？首先要理解劇本，以及劇本所給與某個角色的規範。對於劇本全般的了解，如劇本中所寫的故事，以及產生故事的時間、地點、環境。如同生物學家、病理學家，或考古學家那樣深切地了解他們的對象一樣，一個用功的演員，也必需充分地、解劇本的主題，說明什麼？要表現些什麼？應當怎樣去表現？用什麼方法去表現？對於劇作家和導演者的意旨完全了解之後，再進而仔細考量他所擔任的角色。

等到考量到自己所擔任的角色的時候，首先就得研究這角色的身份、年齡、個性、與特點。和在怎樣一種典型環境中，所產生的一個典型的人物。我們知道人且離不開社會而生存的，因此當我們研究某一種典型人物時，先不得不了解他是某種時代、某種環境，以及某種社會生活中，才有某一種典型人物的產生，而他的典型的個性與特點，必定會受着環繞着他的社會生活才會發生。——如哈孟雷特（Hamlet）之產生在十三世紀的丹麥國（後經諸家及莎士比亞等重行創造。）唐吉訶德（Don Quixote）之產生在十六世紀的西班牙。而阿Q是產生在辛亥革命的中國，這些典型人物的產生，必定由於他們的歷史條件，和生活環境所造成。

因此，一個演員，在創造那個角色之先，須先要研究那角色的生活環境，以及在那種典型的生活

環境之下，所發生的特殊的心理、性格和情緒，及其特有的語言和動作等等。透切的明瞭之後，再將自己的生活所體驗得來，想像得來，或是考察得來的觀念，統一而融合在內心的情緒與外形的演技中，這就可以毫無疑慮地把那個角色活生生地創造出來了。但他的這種創造，必需有一定的規律，合法則性地去創造，並且，必需在舞台象形化的範圍之內來創造。

演員，當然也可以自由創造他的演技，但必定有一個範圍，並且不防害別人的創造，以及舞台形象化的限制之內。因此，演員也可以超出劇中人的軀域之外，應用他的經驗，想像，或特殊的智識來補充劇中人的不足之處，以顯其長，但必定在不障害其固有的形象，劇本的價值，以及不和固有的角色的性格有任何的矛盾與衝突的範圍之內，他儘可以自由地去創造。他並且可以把幾種不同的但又相像的典型，結合在自己的意念中，而把他們綜合地創造出來。

當一角色在創造的準備期中完成以後，他更需要熟悉舞台條件和觀眾心理。登台的時候，第一步他先要明瞭他目前所接觸的事物，然後，熱情與意志的火花，把他推動起來，推入動力的動作和語言之中，這就是俗說「頭腦要冷，而內心要熱」的秘訣，也就是以上所說的「第一自我」與「第二自我」巧妙地融洽的結果。總之，充分地準備，果敢地執行，不避免一切笨拙的修養和訓練，而機智地運用他的心得，這是最正確而又最單純的真理。

天才的演員并不單靠他的聲音，單靠他的腦子，而是藉他的各部分——整個的化妝，身體的姿態，動作和聲音——即具有完全舞台形象化的整個的人格來成完的。優美的表演，應當把語言和動作化合爲一，情緒與外形不斷地交替而成。換句話說，就是他的身心要完全一致，才能完成他的演技。

演員的動作和姿勢，在某種情形上，是有一種超語言的威力的。不管那語言是多麼雄辯，動作和姿勢，可以給觀衆一種具體的，明白的說明。一種語言所不能陳述的力量。至於，用那種美麗的舞台語言所形成的音樂散佈出來，是可以超過語言本身，以及牠平常的含義，而成爲一種不朽的，永存的美麗的說白。那些語調的流暢，那些在演員口中的抑揚頓挫的節奏，會成爲一種更廣義的音樂。所以，表演本身，就是舞台藝術的靈魂。

爲什麼演員需要摹擬那角色的性格，動作和言語呢？正如同畫家作畫，雕刻家塑像一樣，要把舞台上的那個角色，「凸現」在觀衆之前。演員，不能單把自身陳列在觀衆之前給人展覽就算完事。他必需立體地刻劃出「凸現」的形象來，才能滿足觀衆的視覺與聽覺的要求。一種性格的表現工作，能供給演員某種東西來咀嚼，研究，就如同音階對於音樂家，裸體或靜物對於畫家一樣，無論如何是一種有益的基本訓練。和自己完全相反的性格的磨練，是無論任何演員走向演技藝術的康莊大道。

至於一個演員能在舞台上使觀衆「深入其境」或「樂而忘情」地迷戀其中，這完全由於演

員演技的魅力，誘惑了他們的原故。而在演員外形的演技中，最能感動人的就是姿態與動作了。因為動作能直接刺戟他的視覺神經，牠是屬於空間的東西，所以容易在觀眾的腦中留下永恆的印象。然而，演員的姿態和動作如果只是部分的美。而不和其他的部分取得聯繫的話，那麼，這并不能發生任何的價值。只有在牠「承先顧後」的有旋律與節奏的一連貫的動作和姿態中，才能獲得一定的價值。譬如一個女演員，要放一隻手在一個男人的肩上，只是單純地在那手的出現和放置上，並沒有生命與效果，那姿勢必須起於她的肩頭，從整個身體上進展而來，甚至從整個身體的心理狀態上進展出來才行。並且，還要在他的手的一舉一動之間，說明其動作與目的才行。

如像一個演員要跨進一間房間，那跨進的動作，要存在於他所由出現的門，與他所向往的位置之間，建立起一種相聯繫的關係。如像有名的演員夏里亞賓，能在跪倒的三四個動作中，建立起樣式和全身的關聯作用，而傳達出重大的意義來。杜絲在幕前的鞠躬，她的動作不只是彎一彎腰，而實在是包含着從她立定的脚，到她的心裏的思想上，以及垂微的眼皮所表示出來的溫和。卓別林的演技的效果，沒有一點不是從這種關聯的流暢性而來的。從開始到完結，他每一場的表演，都具有一種天衣無縫的流暢，就如同音樂的旋律一樣。

動作之需要流暢與旋律，正如音樂家之演奏提琴一樣地，可以把人引入夢幻的境地。一個歌唱

家，可以把戀愛的經驗注入聲音中，一個演員也可以把生活的幻想，注入於演技的動作與旋律中。一個演員之要求語調的明朗性與節奏，也正和要求動作上的流暢性和旋律一樣地重要。演員的語言不僅僅是傳達意思就算完事，他必需要從內心出發來表達他的心情，補助動作的不足而調整他的趨勢。牠不但要有抑揚頓挫的高低，並且要能表現出語調和語勢來，跟音樂一樣，牠還需有優美的音色和節拍。

演員要把他的語言說得動聽，非注意字眼上的正確的發音法，重音和輕音的調劑，某種意義上的強調，以及加重速力的語勢的訓練不可。這時候，他必需作一種唇、舌和呼吸上的訓練。他的發音必需要音調上的明朗性，和音韻上的生動性。並且，必需要音樂的節拍與速力才行。演員們對於語言的節拍和速力的研究，這會幫助舞台藝術上的兩大缺點——語氣和勢力的增強。節拍的變化，和速力的完成，會幫助肅清那種偷懶的摹仿，和自然主義的濫調，最後演員對於節拍和速力的研究，還能導出更好的語調，以及更適合的性格描寫來。

總之，無論動作上的旋律和流暢，或是語言上的節奏和速力，他必需與「戲劇中心」(Dramatic-Center) 相關聯。要知道，每一齣戲的每一段落本身，就是一種「時間中心」(Time-Center)。一切的震動必需集中這中心，而與周圍的各部分相關聯；一切的這些中心，又轉而與更大的中心相

關聯，集中於更大的中心，而構成戲劇中心的最高發展。

三 演技的訓練和修養

世間上沒有一種藝術，不需要經過苦心的修練才能完成的。偷工取巧的方法，畢竟會在偉大的藝術之前低頭。要知道，金字塔和萬里長城，絕不是一夜造成，他是要積年累月，流盡千百萬人的血汗，用一塊塊的磚石建築起來的人類的偉績。無論研究什麼藝術，你如果不肯苦心去修養，用堅忍不拔的精神去磨練你的意志，一次又一次擊破那不斷襲來的浪潮與難關的話，連什麼也不能得到成就。

無論詩歌、繪畫、彫刻、建築、舞蹈、音樂、電影和演劇，你如果不肯在他身上付出代價，你絕不會得到創造的樂趣。然而，一個演員怎樣才能訓練他的外在的工具，如手、足、腕、臂、軀體、和頭、身、鼻、眼、眉、嘴唇、咽喉等等的活動呢？又如何能傳達他的內心的欲求，而生動地表現出角色的具體形象來呢？這絕不是平步登天的事情，無論如何，非從基本的訓練着手不可。

正如同音樂家不能一下手就演奏什麼貝多芬和曉邦的名曲一樣，他先要從最簡單的音符、音階、音節等等先識別起來，畫家也不能一開始就想摹擬達文琪，或是拉飛爾的名畫。而是要從輪廓、線條、色彩等等描畫起來。因此，一個演員，一開始不要想像沙士比亞，或是易卜生的名劇，而是要從聲音、

笑貌、語言、動作、姿態、表情等等練習起來。要使得這些創作表演藝術的工具，能聽從自己內心的使喚或指揮，這是比什麼都更重要的事情。

如像馬戲場裏，能把馬、象、獅子、老虎等等訓練得能跳舞、表演，爲什麼不能把一個最有靈感的人訓練得能演戲呢？可能把一個老鼠，一只小跳蚤，聽從指揮而作各種各樣的戲技的話，爲什麼一個最有靈性的演員不能作出很純熟的表演呢？這兒，且舉出演員必需修練的幾種基本方法，以供演員的參考：

一、要苦心修練他身體上的全部生理機能：如肌肉、筋絡、關節、手足、耳鼻、眉眼、嘴唇、喉嚨等等的視覺、聽覺、嗅覺、觸覺，及一切官能感覺靈敏的活動，所以每天必需練習呼吸、打拳、體操、鬥劍、發音、唱歌、舞蹈、啞劇等等，使全部外在的工具，聽從內心的指揮。

二、要用外在的精神文化的食糧，補充內心的營養。如詩歌、文學、音樂、繪畫、彫刻、建築、舞蹈、電影等與戲劇有關的各種藝術的觀摩與研究，使自己的內心的文藝修養充實起來，然後他的演技才能深刻而優美。把人生所有的經驗搜集起來，鑄入於想像之中，把一切的記憶，培養在靈感之中，這些都能影響於外形的演技。

三、當你要創造那個人物時，必需虛心下氣地研究、探討、觀磨、體驗、摹擬那個人物的生活、環境、身

份、思想、行爲、性格、心理、動作、姿態、言語、表情等等，必需使牠真實而有情緒，儘量地做到「設身處地」的境地，然後，使牠成爲舞台藝術的形象化，使牠成爲內心與外形合而爲一的演技，并且使牠與其他藝術部份成爲統一而和諧的藝術品。

演員，需要他自己的工具——自己的肉體和靈魂，內心的和外形的一切材料，融化在全能刀之中，而且，要用最大的「聚精會神」的蓄力，支配他的工具。如果，一個演員不能巧妙而便利地支配這些工具，又不能自由自在地應用牠們，那麼，一個演員最精美的生活經驗，取豐富的想像力，和最健全而適當的身材及體態，也會在呆板而笨拙的演技之前化爲泡影。

假定一個演員在舞台上做着戀愛的對白，他的內心會燃燒起「爐火純青」的熱情，可是他如果不能適當地支配他身上的材料（即工具），他的身體便會做出恁意的醜態。例如浪漫的動作，會變成腳的抖索，結果，便成了觀衆席的笑料。因此，拙劣的演員，在并不傷心之處，而濫揮眼淚，觀衆不但對他同情，反而會引起一種憎惡的反感而已。

演員要能支配以及指揮他的工具，正如一個提琴家之能支配他的手指與弓弦一般地靈活。所以，演員必需深知他的工具的缺點和優點，愛牠，保護牠，并使牠發達起來，自由自在地聽他的心靈使用。一個優秀的演員，要能使他的肉體，在一種極細的壓力之下，也會起一種反應，在戲劇的動作的流

動中，那怕最微妙的心弦震動，也會從語言與動作的呼吸間縮聽出來。

台詞聲音的強大和明朗性，是感動觀家有力的手段。否定了台詞聲音上的表現能力，而主張語言的意義，比音調的意義更重大的人，那是不懂舞臺藝術之詩歌，音樂的重要性底門外漢。要是一個演員有美妙的發音，有律動的台詞，有節拍的語調，就是一篇很平凡的散文，也可以賦與一種詩的韻律。動作也是如此，除了律動的原理之外，還需要一種力學的美感。所以，無論其語言和動作，必須有音樂的旋律，繪畫的色彩，與彫刻的凸現力。因為語言和動作，是直接刺戟觀家的視覺與聽覺，而將演員化身的觀念及情緒，傳達於觀家的唯一的手段。

因此，演員對於他的工具的訓練，和技術的運用，要像繪畫的調色，彫刻的形象，音樂的絲竹，建築的數學，詩歌的詞句那樣的精粹而準確。當然，從古迄今，曾產生了千百萬惡劣不堪的繪畫、歌曲、演劇、建築，以及文學作品，這些東西，正如同千百萬拙劣的演員一樣，久已湮沒無聞。而好的作品却會一直留傳到今日，有名的演員也會享有歷史的紀載而不朽。

雖然，演員需要苦心地修養和訓練，但我們也不能否認演員之天賦的才能（即天才）的發揮。當然，這種天才的發展，終竟還是一種生理上的天賦，並不是每個人都會有的。一個天才的演員，他并不過分花費工夫，就可以很玄妙而很迅速地超過那堅苦訓練的演員的演技以上，這也就是并非人

人可得而做演員的唯一的限制。我們聽到一個天才的演員的發聲，會和姿態一樣地打動你的聽覺。那種驚人的活潑潑的音調，會從語言中跳躍出來。那種明朗的笑聲，就像一條明快的鞭子打在石階上一樣地響亮。再看到她的動作和姿態，會像彫塑般的有一種造型的美感。手足的靈活的運用，以及富於表情的手頭與足頭的線條美，他們或她們在舞台走動時，飄然若仙地獻演着他的演技時，任何人也會被他們或她們所魅惑吧。因為，天才的演員，能建立起一種儀容上的明朗性，一種身體上的光輝，使那表演的契機動力格外凸現出來，這是一般演員所望塵莫及的事情。

總之，戲劇是由各種藝術綜合而成的一個總環，如果，各種藝術都能充分地發揮其能力與作用的時候，就只要看演員的演技是否足以配合了。如今，各種藝術都已經準備就緒，並且各自爲着演技藝術的努力已經完成，就只差這最後的，而又是最重要的，一環來和它們作一個有機的聯繫了。如果一個演員，因爲他一個人的演技惡劣，而破壞了其他演員的努力，以至破壞其他藝術部門努力時，豈不是因爲他一人而全功盡棄嗎？有許多人以爲演技藝術，祇不過順着時間而即刻流逝的東西，所以好壞并不值得品評，如今，這種見解已經成爲過去的笑柄。自從有聲有色的電影發明以來，演員的影像，聲音和笑貌，語言和動作，——概言之，即演員全般的人格和性靈——統統都可以紀錄下來，而流傳之於千古。從此，演員的演技不再是過眼雲烟的流體，而成爲永垂不朽的藝術了。

誦讀臺詞

李健吾

一個劇作者把劇本寫成，交到別人手裏，在他就算卸了責任。所謂「別人」有各式各樣的類別，例如一般的讀者，小說一樣去讀牠，例如專門家，導演，演員與劇評者。現在我們把範圍縮小，只就一個演員拿到劇本之後來談談。

最重要的當然是讀詞，所謂誦讀臺詞者是。臺詞可以因劇本的語言分成兩類：一種是詩，一種是散文，雖說中國，現在還很少看到詩劇（用白話詩寫成的詩劇），至少散文劇偶而雜有白話詩，却是平常的事實。所以，關於讀詞，我們不妨撇開劇本，先從詩和散文的誦讀入手。

單就詩來講，據我所知道的，可以說有兩種主張。一個是從音樂家豐盈的旋律降到詩人所需要的有節制的中和的旋律。現代法國大詩人梵樂希（Paul Valéry）在他給克塞薩（Croiza）夫人的信裏，特別堅持這個主張。通常我們唱歌，有一種傾向，就是字義往往丟掉，專在字音上做工夫。梵樂希要我們以歌唱的豐盈適應詩詞的節奏。同時，另一個是：例如新詩人何其芳先生，談到朗誦詩，關於吟誦，他有兩條具體的主張：「一，利用自然的語言的音樂性朗誦；二，說朗誦則不是低吟，不是拿起詩稿

宣讀，也不是唱。」他的見解恰好和梵樂希相反。何先生要的是口語的音樂性，不是低吟宣讀，更不是唱。是怎樣一個朗誦法，怎麼樣才合尺度，還需要實際的探討。有一點，我們不妨指出來，就是注重口語，又不許唱，則其接近散文，或者從散文的誦讀出發，提高牠的音樂性，成爲詩的朗誦，也許不太歪扭他的意思。顯然，他不要從歌唱下來，因爲那要模糊了字義。

這兩個主張，究竟那一個對，那一個好，我們外行人不便插嘴。我聽過許多人讀新詩。有些是新詩人，有些是新詩愛好者，不幸全不是音樂家，歌人。所以像梵樂希的主張，我就難得在新詩方面找到一個實例。大家全是從散文往上讀，有的却是平的，平到鏡面一樣平，不見絲毫的鬆鬆，有的聲音即使變化多端，本身齷齪，反而引起人反感。有的如我，讀詩往往配好手勢，採取戲劇性的激昂，不受詩人歡迎。因爲表情可以妨害詩詞內在的美麗。詩是人生的精英，語言的洗鍊，格外需要我們潛心去領會，拿心靈和心靈暗相拍合。我的作法太形象化，給了聽衆一種另外的吸引，分散了對於詩詞的全部注意。

散文沒有詩詞那樣純潔高亢，但是，在另一方面，也許格外逼近我們繁複的日常生活。白話散文不是古文，沒有古文的格式和格式所具有的一種習慣讀法。因爲人人在說散文，所以每個演員可以對付散文臺詞。可是，大家忘記了下面幾個現象：一，散文不是詩，然而却有牠自己的節奏，一種形式更自由，變化更多的節奏；二，戲劇大都是選擇的人生，語言來自人生，并不完全和人生一致，所以不能也

不應與說話一樣單純；三、白話散文沒有固定的格式，根據是日常的瑣碎生活，所以怎樣調節二與三
的矛盾，需要每個演員思考。

無論是讀詩也罷，讀散文也罷，我們十九是爲自己在讀。也許我們有聽衆，然而那和詩與散文本身沒有特殊決定的關係。讀劇本便不然了，牠也許是詩劇，是散文劇，却出以對話的形式。一個演員必須住抓他誦讀時的對象：一個是臺上其他演員飾扮的人物，一個是臺下靜靜在領受的廣大觀衆。假定讀的是詩劇，因爲新詩的誦讀沒有解決，演員便無可參證。我們願意指出一點：詩劇近乎古典主義的戲劇，誦讀臺詞不要參加瑣碎的姿態。這裏的美感是莊嚴而平靜。散文劇的誦讀猶如寫實主義的戲劇，必須具有深澈的心理的領悟，記住這兩種區別，再有那兩種對象放在心上，一個演員就好配合語言動作的距離。

但是，談到誦讀劇本，必須具有一付運用自如的喉嚨。這用不着詳細解說，因爲人人知道，一個聲音沙啞的演員，本身就是一種缺陷，而且，無法彌補的缺陷。好比一個走了音的琴，任憑彈奏，難於得知一個鍵子合調。上海人歡迎「麒派」的藉口是作工，他們永遠不敢提出歌唱這個問題。本質決定失敗。

聲音的處理

陳歌辛

如果不被變成默劇 (Pantomime) 或舞劇 (Ballet) 時，沒有話的話劇 (Spoken drama) 許是不能想像的吧。人聲之不應被每個演員至導演們的忽視，該是毫無疑問的，即演員有努力於聲音的修養及導演有重視人聲與人聲、人聲與音響之間的種種處理的必要。

不少舞台人的發音未能與優秀的演技配合，這不能說不是一件憾事，這些缺點是給表現在讀音、音量 (Volume)、音調 (pitch)、速度 (tempo) 及音色 (timbre) 諸點上。在非職業的劇團中，好些演員苦於讀音的被校正和努力，而這努力達到要求的十分七八時，已經足以使人感到不勝其苦而難顧別的方面，甚致影響動作的了。漢文的滯留在原始形態的象形字階段上，是造成牠的讀音的困難的主要原因吧？方塊字沒有自身說明牠的讀音的理由。方言劇又不被提倡着。其次不均衡的壓迫了發聲器官的某部份而造成讀音不清的事，也是常有的；這錯誤的動作多半是由於希望造成較大的音量的動機所引起，然而跟着那不自然的所響的音却發生了比什麼都壞的惡果——讀音清晰的不能。

通常對於音量所要求的，話劇演員如聲樂學者同樣，是怎樣可以有強大的聲音。對於這要求有加以補充的說明的必要，即小的音量和大的有同樣的需要。字裏行間預先酌量地註着力度的記號 pp (弱)， f (強)， ppp (最弱)， fff (最強)， mp (中等弱) mf (中等強) 和 sf (特強) 之類，在舞台藝人是正如音樂家們在他們的譜間應當工作的一樣，必須量一下每個字音的輕重。

把聲音的強弱比諸色彩的濃淡是頗為恰當的。人與人之間的呼喊並不是隨時適宜的作風，除非是在過度的興奮中。不相稱的強大的聲音足以破壞全舞台的平靜的空氣，即使他的發音技術是那麼無疵的。在有名的歌者的軼事和聲樂的理論中，頗不乏沒有聲音的唱歌的例。如果適宜，用幾乎聽不見的 pp 的對話會有顯著的效果。

音量的攷定 (*reading*) 的第一步是屬於整個段落的，進一步是每句和每個字。除了強弱之類外，表現着從淡到濃或情緒漸趨緊張的 *crescendo* (漸強) 和相反地漸趨緩和的 *diminuendo* (漸弱) 的應用也是不能避免的。有時這 *crescendo* 是屬於全劇的某一幕，有時是某一個段落，有時是一個 *crescendo* 的終點接以第一個 *crescendo* 的起點，有時是 *crescendo* 和 *diminuendo* 的交錯……而這些佈局，該是導演者多麼重大的任務之一啊。

至於演員的音量的控制，有乞靈於好的聲樂教師的必要，我們暫且不向太專門化的聲樂走進

些；但在離開音量這題目之藹有一點可以爲一般犯這份壓迫發聲器官的舞台藝人當作暗示的是，使喉、口、上顎、鼻腔等器官負起平均的壓迫來。——避免這話的誤會，應該換一句話說：「不要使某一部分感受緊張。這結果會產生質地很好的音來，而惟有良好的音質之獲得才能使音量無論在增強或減弱上得到發展。」

被認輕重卽是高低的事頗爲多見，這在習慣上可容許的錯誤在這裏必須予以指摘。音的輕重屬於強度問題，然而高低却屬於高度。通常苦於自己的說話「聲音不能高」者是應改成「聲音不能響」的。

演員們關於音調（卽音的高度或高低）要學習的，是首先記錄自己的音域（*Register*），然後研究各個人的音域這一點。音域者，所使用的音的最低到最高的那個區域之謂。舞台藝人必須隨時留心他自己以那一羣音說話，而之以比諸別人所使用的音羣。優秀的演員往往費了很大的努力而獲得一個大的音域，他可以使用許多高的和低的音，以之和音的輕重配合起來時將有怎樣的效果的一點將在後面提到，這裏可以講一段有趣的插話。

那是法國人講一個不慣於交際的少女遇到了不能不出席的宴會的事。母親教她以一句同樣的回答一切人的話，——*oh, monsieur!* 試用 *sol* 音（假如你是普通的男中音或女中音時）起

始講這敷衍似的 oh, monsieur! 或者較為歡喜的 si 音開始的 oh, monsieur! 或者更奧廣的 re 音的 oh, monsieur! 或者低低的 mi 的嫵媚的 oh, monsieur! 或者更低而近乎鄙視的 do 的 oh, monsieur! 吧。

在講習會或演員的放試場中，同樣的話而以不同的語調念着的練習或放題——如「我不要，」「你好」之類——是無數次的被用過了，但即或監試者吧，也時或以爲這不同的語調只要靠純粹的所謂「感情」或「情感」便能找出來而不接觸到音量和音調的諸實際問題的，這一條路非獨不通，而且有着相當的危險存在着。舊劇演員在登台前向偶像跪拜的事，也許就是以一種求出些「感情」來的心理作爲根據的吧。

高的音象微年青，不妨說是屬於明色的，女性底的。低音於人以成熟，重濁，男性之感。除了極小的歌謠之外，絕少不轉調的——始終不離開一步基調的歌曲，同樣地導演者不能聽任演員從第一幕直到第四五幕講着音調沒有變化的話；有時單在一幕的變化已是會令人難於應付的了。劇的古典形式的葛藤 (Conflict) 的部份可以當之樂式中鳴奏樂曲形式 (Sonat form) 的展開 (development) 的部份；在這裏主題給巧妙地變換着，轉調也儘情地施行着。在劇中，這展開似的 conflict 的一幕無疑地是第一要求導演者給以轉調 (modulation) 的攷定的。

念北方話時把音調不自覺地提高起來（注意：不是說提「響」）那是有一部份江南人的缺點之一；這無謂的小心，既無濟於讀音，在男聲念來且有不陰不陽的怪誕之感。也有以為念詩時是該用這音調的，也許止於纖細的撒嬌似的小詩吧。

但這兩種現象的提出，並不欲否定先前的使用不同的音域之說。要求得較高的或較低的音之應用自如，沒有長時期的練習是不能的。要能念一段說白像一個比自己年輕的人所念的一樣的不像「念詩」，那不是單靠「熱情」可以克服的困難。

和音的強度（量）、高度（調）二者並立着的是快慢——速度。對白的速度，不單是靠個別的劇中人的性格、年齡等等來決定，所有的演員還得服從整個戲的 tempo。輕歌劇（Light opera）的首尾兩幕，常是速度較快的，猶之鳴奏曲的首章和末章的 allegro 或 vivace。當然輕歌劇什九是喜劇的。

一些術語，如今不復為音樂所獨佔，在戲劇的講到 tempo 時偶而也見到被引用着；主要的如 moderato（中庸）、andante（緩徐）、largo（慢）、allegro（快）、Vivace（急、活潑）等等。

以中庸的速度講話最為容易。要能以不同的速度講話並不比上面所說的用不同的強度或高

度講話來得簡便，因為通常最難做好的有兩個弱點：一是用高速度講話時便發音不清，即或清楚了使人有滑稽之感；二是用慢的速度講話時音弄得很難聽，時而顫動，大半不能使聽的人穩穩地聽得過去。前者是為發聲法的不理解或呼吸的短促與無力；後者是在遲緩的速度中不知氣息的節約而失却了音量的控制能力之故。

在日常生活中致察不同的人的不同的行動和言語的速度，而且留意他們跟了情緒所起的變化，把輕重和快慢聯合起來作為觀察點時可以有多少不同的組織啊！大真的輕、快、高，諧謔的輕、快、低，激動的重、快、高，咕噥的重、快、低，做作的輕、慢、高，消沈的輕、慢、低，堅決的重、慢、高，悲忿的重、慢、低……

猶之強度之有 *Crescendo* 和 *diminuendo* 一樣，速度上有漸次增快的 *accelerando* 和漸次緩慢的 *ritardando*。有時這漸快或漸慢是被用在一個小的段落，有時被用在整幕或數幕之中——使幕與幕之間存着一個長大的 *accelerando* 或 *ritardando*。真是導演者有趣而艱難的工作啊。

強弱、高低、快慢的初步攷定在每個個人的每一小段。使整個演出成爲一個「作畫」(opus)時，必須進而劃出全幕以至全劇的強弱、高低和快慢來。注意人聲與人聲之間的調和與不調和，好像注意人聲和效果之間的一樣。小段的強弱、高低、快慢的變化可以存在整個的強弱等等變化之中，即

在起着主導作用的 *Largo* 的 *tempo* 的段落中可有小部份與這 *tempo* 相矛盾的 *allegro* 存在着，在被精密地計劃過的 *accelerando* 中有 *ritardando*，在 *forte* (強) 中有 *piano* (弱) 在 *crescendo* 中有 *diminuendo*……部份有時和整個進行着的 *tempo* 一致，有時矛盾，有時部份中存在着各個人的異速度，異高度與異強度的對比 (*contrast*)，如是種種變化的設計，使近代藝術成爲光榮的多調性 (*polytonality*) 複節奏 (*polyrhythm*) 交錯速度 (*Counter tempo*) 的產兒。

現在我們可以接觸到預定着的音色這一點了。爲使明的音，暗的音，金屬的音，枯燥的音等術語之不被認爲難於「言傳」的秘密，科學給我們的音色的現象之說明可以在此引用。音色說是被發音的振動形態所決定的。音響的進行可以記錄以細點所接成的線，這線有着他自己的方向，但在每個細小的部分却存在着音與音之間的極大的差異，而這複雜性決定了音的個性。分析證明了這複雜性是由在音的本身以外被加上了其他的部份的音 (*partial tones*) 所致。

故所謂明的音者，大半由於發聲器官的各部份的均衡地起着共鳴 (*resonance*) 作用吧？聽來不論在口腔的前部、後部、中部或上部都有着聲音的一部份 (理論上是各部影響着和這音不同的音，那很難聽出來) 那是頗有民主意味的。相反地那近乎 *autocratic* 的暗的音是由於壓制着

口腔各部份僅僅在口腔內部發生着共鳴所造成，好像只許官兵抵禦侵略的華沙政府一樣。至於所謂金屬的音者，多半是靠著鼻腔供給較多的部份音。硬化了的諸器官造成枯燥的音。以發聲器官的共鳴的位置作為研究的根據時，演劇的藝人可以學取各種人的音色，和取得自由的應用。

演劇藝人有求乎音色者如此，導演者有善自分佈這各個的音色的責任。爲了這理想的完成，需要在熱情之餘更進一步向管絃樂的認識的路上去實踐的。第一是懂得各個個別的樂器的音色如 flute 的銀，oboi 的絲，saxophone 的肉色之類；第二是由不同的演奏方式所產生的姿態如木樂器 *legato* 的素描，銅樂器 *Staccato* 的浮雕，絃樂 *pizzicato* 的點彩，和 *arco* 的線繪之類；第三是樂器和樂器的配色，從三重奏的素描直到大合奏的彩繪。泰洛夫所謂爲導演的第三課題的那感到戲劇的節奏的振動，又聽出那音調與和聲，於是將這些管絃樂化云云，接受這些話也是需要以大的努力獲得一般管絃樂的知識作為準備的。使近代管絃樂的精神被吸收而見諸演技的事，至今還只見以「不可言傳」的部份的偶觸代替着意識的嚐試。這「第三課題」的提出及其解決之努力，我們是等待而且迫切地等待着。

舞台裝置的一般問題

張大任

一般地說來，繪畫藝術在戲劇藝術中爲了與其它各種藝術的綜合而變質，有形地表現在舞台上的「佈景」，通常都稱爲舞台裝置。

和其它藝術一樣都需要有機地具有統一性底地來完成如何使這一戲劇所能決定觀衆的感覺。舞台裝置的任務，便是巧妙地配置立體的物體，有意義底地表現色彩和線條，與演員藝術、音樂、光影等爲劇本的內容與導演手法（即演出方法）所決定而存在着。

最初引起觀衆的注意和最先表現這一戲劇的環境、情調和氣氛的，是舞台裝置。在統一的演出方法的原則下，舞台裝置去實現這一種演出方法的内容，必然是經過了客觀的選擇而運用這一種形式的，它並不是刻板地拘泥於這種演出方法的内容，而必要選取這種演出方法的内容要素而創造新風格，新内容，意思就是從舊的形式銳化起來，變化起來，更容易完成這引起觀衆感覺的任務。

作為實現內容有形地給予觀衆以感覺需要一種舞台的畫面與別種畫面（平面的繪畫或立體的建築）的性格是不一致的。這種畫面無疑地是人生真實的紀錄，但運用在舞台上時，並不是靜止的。

二

由於演出方法的不同，舞台裝置也分成各種不同的派別。

事實是跟着繪畫藝術的各種傾向而來的，主要的是分成三大流派，即所謂唯美的象徵主義，立體的寫實主義，機械的構成主義。其它如色彩主義，自然主義，樣式主義等等，只不過是附屬於形式的表現類別罷了。

象徵主義的舞台裝置，大部份是依據色彩的配置和光影的利用，避免着煩複的不十分必要的裝飾，在給予觀衆的感覺上說來是抽象的，唯美的（這美是指舞台裝置者主觀的美感）可以說是平面的，單純的。

寫實主義的舞台裝置，最明顯的是運用立體的物體，將人生的真實具體地紀錄下來，搬上舞台。寫實主義分爲舊的寫實主義和新的寫實主義，舊的是機械地，是紀錄式的，也是複寫式的。新的寫實

主義則是實生活的洗鍊，也就是經過藝術家客觀的選擇後所表現的。

構成主義的舞台裝置，引用蘇聯批評家馬各林的話：「構成主義者絲毫不顧舞台圖畫，而最注意動作底力。構成主義者並不管舞台底裝飾或演出底色彩，却盡全力來表達戲劇底社會意義。」（蘇聯演劇方法論第一六四頁）從機械學出發，運用機器材料，鋼鐵，玻璃，銅，木，彈簧等物，而立體地做成圓柱，梯級，平台，鋼架等等來構成舞台裝置的全部，表現時代的力量。

致於不能表現社會的、倫理的、宗教的、感傷的或邏輯的功能，可以說是與現實無關的；它的目的，只是要引發「美學」的反應，是色彩主義和樣式主義的舞台裝置，這一種「爲藝術而藝術」的表現方法，已經是沒落了。

最後，值得一提的便是在蘇聯獨有的「社會寫實主義」的建設，最初不過是一種對於藝術的態度，而如今却成爲一種風格了。它並沒有確定形式，它的功能是設計者用來的某種方法表現「新的生活與社會主義國家建設」，混合了構成主義的形式，自然主義的氣息，表現主義的形體的組合等等。

現在要談到實際的問題了。

假定是作為舞臺裝置者的工作紀錄這般地敘述。當導演接受了演出委員會所決定的劇本之後，他決定要用的任何一種演出方法，這種方法的決定，通常是在第一次圓桌會議時討論的（這種圓桌會議由導演召集全體演員及技術人員如裝置者、燈光司理者、服裝、導具、效果等，各方面的意見都可以在此聚會時發表，導演除了負責講解劇情之外，還要統一這些意見來決定他的導演手冊。）這樣，舞臺裝置者的第一步工作，便是畫草樣，一幅或數幅，一種場面或數種場面，這些草樣，必要在導演開始排練之前決定，共同決定的便是導演。舞臺裝置者必須充分地理解到導演是負責統一的工人，他必要佈置演員藝術及其它各種藝術在一個舞臺面內，要顧到動作，適合戲劇本身，總如此做的。舞臺裝置者在設計這些草樣時，必須是技術地的顧到導演，注意美學，更要對於費用，應用的經濟，乃至換景的便利。

草樣，可以說是計劃的死的舞臺面，除了演員、光影、色彩、音樂，就好像一幅畫，平面的畫。這畫上有導具，有預擬的燈光線，有線條，因為只有這樣可以使導演者從此去顧到別的，或從別的來改良這個舞臺裝置的第二步工作，便是根據草樣加以精密的計劃、設計、技術的構圖，作為表明佈景的組織和製作佈景的範本。

具體地說來，舞台裝置者在設計技術的構圖之前，必須認識舞台，依據尺寸，將舞台的地位畫成平面圖，然後去找尋那適合戲劇的地點，並且還得顧到燈光配置的地位和角度，按照一定的比例畫成平面圖。

平面圖也就是鳥瞰圖。怎麼樣畫法呢？第一注意的是佈景上的各扇門、或窗、或火爐、或柱子、梯級、陽台等物的準確呎吋的決定。第二注意的是整個舞台上要安置的道具的比例及與觀眾視線的角度，比例的決定。以建築的比例方法繪製。根據舞台的呎吋，截成佈景所需要的呎吋。佈景板的闊度，通常是分爲一呎、二呎、三呎、四呎（門片）、五呎（大門片、或窗片）、六呎（特殊物件如陽台上門開窗之類），普通是三呎四呎爲最多，一呎二呎片乃是預備轉彎或不够時之用，這時就可以根據那兒一扇窗，那兒是門，那兒是陽台來決定佈景片的張數的配置了。

在平面圖上應該註明佈景片的闊度呎吋，佈景前後所空的距離的呎吋。

在設計平面圖時，還要顧到如何使它能活用，這是在分幕較多的戲中必要的條件，從在一場佈景的單位構造，怎樣去變化、拼湊、移動。從這些也可以決定所用的是布條或軟片或硬片。

平面圖是技術構圖的基本圖。但是這不過是技術工作的開始罷了。

在佈景中，時常有許多特殊的物件，這許多單位，爲了要和道具、房屋的呎吋成正比，舞台裝置

者不得不把它各個地繪成詳細圖樣，註明長闊高的呎吋，以便利工匠的做製。

爲了要使與下幾場佈景的取得變化，拆漆、移動的便利，舞臺裝置者還需要畫出共同比例的橫截面圖。例如第一景的窗可以用在第三景中，便畫出第一景的窗的截面呎吋配上第三景的圖畫中。中國的舞臺裝置者，往往就是監督木匠做工的人，所以舞臺裝置者的另一任務，便是指揮和教導木匠去實現自己的計劃。或做一個模型給工人及演員做參考，在中國是很少這樣做的。

白片做好了，舞臺裝置者又得指揮佈景工人在舞臺上搭起來，這叫做看草樣，再徵求導演者的意見來修改，通常總是要修改的。直到草樣定了之後，舞臺裝置者便決定色彩的配置，指揮漆匠粉飾白片。把這許多有色的佈景片重新搭起來，再加上道具、燈光，在導演試景認可後，技術的工作就此結束。以後便是指揮佈景工人搭配的工作。定樣決定之後，便要畫出固定的平面圖，作爲佈景工人的根據，並且在佈景片背面註明場數及號碼。

這裏所述的只限於如何着手工作，可是離開了技術的立場，以美學來決定成爲一幅舞臺面時，舞臺裝置者在他開始工作之前，無疑地應依據劇情，演出方法，並且產生對於各種藝術的怎樣綜合的概念來發揮他底功能，要適合在一段中所論到的原理。

在美學的立場，光影、色彩和線條是非常重要的。

人們的感覺是因為有光影，纔看見色彩和線條。在舞台上，我們要說這是幅舞台面時，這三者是主要的機體。

一個舞台裝置者決不能讓光影去決定他的作品。反之，則必要去控制光影，所以在他決定色彩和線條之前，早認識了光的角度和強弱。

燈光在近代舞台上佔着重要地位。單純的線條和平面的色彩可以爲了生動的燈光而變幻無窮，或明或暗，或清晰，或迷朦，或鮮艷，或陰沉，一個舞台裝置者在他意象中創造出戲劇的氣氛，同時也必然的要創造出燈光的計劃來。

在光影和色彩，線條同時發生着它們給予人們的感覺的時候，如果缺乏適度的處理，它們不一定都可能操縱觀衆的情緒的。理由很簡單，喜劇不能用暗淡的光和色，悲劇不能用明快的光和色，這就是說在運用光、色、線的時候，不要忘記這是戲劇藝術中的一種藝術。這是第一個基本原則。

光影、色彩、線條都是依據了劇情而使用着，這時所要注意的便是地位，換句話說就是佈景的角處和感光背光的斜度。舞台是劇場的一角，佈景只能在舞台上找到適當的地位，這適當兩字就是指與樓上樓下觀衆的視線所集中的共同的「地位」。無論如何，舞台裝置是要使大多數觀衆能有

到整個的佈景，而整個的佈景又必要適宜所需要的光影。這是第二個基本原則。

根據光學和色彩學原理，例如用黃或橙表現日光，用藍綠表現月光，又如黃光照射在藍色的佈景上變為綠色，藍光照射在紅色的佈景上變為紫色等等。這個時候，光的明度和色彩的和諧，以及整個畫面的均衡，都是在事先應該審慎計劃到的。這是第三個基本原則。

五

繪畫藝術在戲劇藝術中，是怎樣變質的呢？這也就是舞臺裝置最複雜的課題。

無論是哪一種風格的演出，戲劇藝術的本身是綜合了各種藝術纒存在的。正因了各種不同的風格的產生，各種藝術在戲劇藝術中也不因地變化、溶和、交織起來。

記得在演劇史上發生過這麼一段事情：當畫家參加了演劇工作，舞台上纔開始有佈景，有一個名畫家，也設計一個戲的舞臺面，關起門來，不讓該劇的導演進去看一看畫的究竟是什麼，但是在演出時，觀眾們所看到的是一幅與劇本毫不相關的畫，演員們就在這幅畫布前移動也是毫不相關的。在寫實主義初期的演劇，有無數的演出者，劇場經理，都是聘請有名的畫家擔任「畫佈景」，這佈景就是一幅大畫布，觀眾也是被名畫家的名畫所吸引而去看戲的。後來，由於舞臺的演變，生活的

需要大畫布不能滿足觀眾的需求，一切都是隨着物質生活而進化，而演變，從物體佈景而機械運用。新的戲劇理論建立起來，戲劇的社會價值也決定了，代替了「爲藝術而藝術」的演劇的，是一藝術是爲社會而存在」的一理論的演劇。

從無機地變爲有機地，繪畫在戲劇藝術中變質了。在戲劇藝術中，已經不是靜止的一幅畫，而是配合着各種藝術所共同產生的一個形體。舉個例說，蘇聯鮑爾雪劇院演出，裝置家拉賓洛維區設計的「尤瑾·奧尼金」的舞台面，假使沒有這四個穿黑衣的演員站着時，只是一個白色的空敞的空間，是沒有意義，沒有深度的。再舉個例說，蘇聯裝置家尼可萊·阿基莫夫爲華克坦戈夫劇院設計「戀愛與陰謀」時，把整個舞台變成一個大銀盤子，從觀眾間傾斜爲一銳角，其餘都是黑色，這樣的設計，假使沒有演員的節奏性的動作在盤子上表現時，又有什麼意義呢？

從平面地變爲立體地，繪畫在戲劇藝術中變質了。由於劇情的限制，時間、地點、階級性、風俗性等等的限制，在戲劇藝術中的繪畫效能，是把實生活具體地經過洗鍊而紀錄下來，做製和模擬，成爲立體的物體，但是也必然要光影、演員、音樂共同來完全戲劇的氣氛和情緒。舉個例說，曹禺原著的「日出」第三幕，在舞台上呈現着的，如果只有死板的佈景，是不是可以使觀眾一看而知道這是北方的三等窩子呢？必定要配以音響，射以濁光，等到翠喜小東西出場之後，方才決定了觀眾的感覺。

從主觀地變為客觀地，繪畫在戲劇藝術中變質了。一幅畫是畫家自身通過主觀的感覺的作品，但一幅舞台面，則是戲劇的社會價值所決定了的客觀需要的作品。舞台裝置者失去了如畫家般所獨有的極端主觀的自由，而在劇本、導演、與其他各種藝術所共同限制下發揮而已。舉個例說，畫家可以畫一幅「雷雨」的畫，有景、有周樸園、周繁漪等等人物，並且這些人物個個都有表情，有雷光亦有雨絲，這是一幅畫，可是「雷雨」在舞台上，失掉了像「雷雨」畫一般的刻板，人物在那兒動，表情也時常改樣子，有時有電光，有時却沒有，並且還有雷聲，這是因為客觀所需要，需要在每一個時候要有雷聲，每一個時候則不要的緣故。

六

大概地敘述了舞台裝置的各種問題，最後，便不由自主地想起我們自己的演劇來了。

有些人主張要建立體系，就是說要造成一種風格。有些人却拿中國的演劇藝術還非常幼稚的理由來反對這種傾向。

暫據目前的情形講，因為要配合抗戰，中國的戲劇藝術在目前是一個特殊的階段。在特殊的情形下，中國的戲劇事業是屬於中華民族解放事業的一部份。跟着中國抗戰的展開，一切都應在節制

物力，增強人力的條件下工作，戲劇也是不能例外。

唯一的方法，就是學習。不必跳浜似地鼓吹建立體系，也毋須企圖造成一種風格。要知道金字塔不是一天造成的，也不是一個人可以造成的。現在蘇聯戲劇藝術居然能轉移世界劇壇的眼光和傾向，他們的光榮的戰蹟，正是我們的好榜樣。

舞台電學

莫言

在今日，舞台燈光已成爲劇場藝術中的一個重要部份，燈光被要求藝術的地運用來參加那整個的演劇藝術的創造。但舞台燈光能達到高度運用的這一階段，電燈的出現是主要的原因之一。因此近代劇場中的舞台燈光的全部工作中，就已包含了電工技術的應用。本文的範圍也限於在這一方面作一簡略的說明。

一 電的常識

電，原是一門專門的學識，自然不是這裏短短的數段文字可能解說詳盡，以下從幾個常用的基本名詞開始：

電流 在自來水管面前，會想到有水在裏面流過；同樣在一盞亮着的電燈前，也就想到那燈絲和電線中都有電在那金屬絲上流過。這就是「電流」。電流強弱的單位叫做「安培」(Ampere)，正好像某一水管中一單位時間內，流過某一數量的水一樣。

電壓 水能自水管中流過必須是與水管相接的兩端水位有高低，或是兩端的壓力相差。電也是這樣的，將電源的兩端（例如電池的兩極，）用電線相連，就有電流迎過；正因為那兩端的電位（或說是電壓）有差別。電壓差別的大小的單位叫做「弗打」（Volt）例如大城市中供給電燈用的電源的電壓（也就是那兩根綫的電壓，）通常是一百十弗打或是二百二十弗打。弗打這單位有時是俗稱作「磅」。

另外有一個常被入錯看的觀念，總以為電是從電池或發電機上所製造出來的，其實電是不能製造的，像電池、發電機等不過是像抽水機一樣：抽水機是將水位抽高，那水纔能向水位低的地方流；電池、發電機也只是將兩極的電位維持一個差別。

電阻 水在水管中流動時受到管壁摩擦的阻力。電流在導電體內流動也是一樣受到阻力的。這電阻力的大小與導電體的長短，橫斷面大小和質料都有關係。這阻力的單位叫做「歐姆」（Ohm）例如銀和銅是物質中電阻最小的。例如一根一千呎長的 18 號（通常用的黑皮綫，橫斷面是 0.0128 方吋）的銅綫，電阻是 6.21 歐姆。要是同樣的鐵綫，阻力就要大六倍以上。

上面這三個名詞和牠們數量上的單位既已知道，就可以想到牠們相互的關係。假設在某一個簡單的綫路中，電壓增高，也就是那驅使電流的電動力加大，電流也就增強。因此我們說「電流的大

小與電壓成正比。」又假設電壓不變線路中的阻力增加了電流也就減弱這也就是「電流與線路中的電阻成反比。」在數量上的單位間就規定成下面的式子： $\frac{\text{電壓 (伏特)}}{\text{電阻 (歐姆)}} = \text{電流 (安培)}$ 。

從這裏又可以看到，假設電源所接出的導線的兩端懸空地接上或碰在一起，那時電阻非常小甚致於近於沒有（因為普通導線的電阻都是很小的），從上面那式子立刻可以看到電流就要非常大，那就非常危險了。這種情形叫做「短路」（Short Circuit）俗稱「碰線」這是在工作中認爲大忌，時時要注意和防備的。

現在再來想電燈爲什麼會亮？燈泡中是很細的鎢絲，阻力相當大，當接在電源的兩端，電壓強迫電流去通過這樣的阻力絲，不免就要發熱，正好像許多人擁擠着穿過一條小弄堂一樣。當熱到極度就要發光了。致於把絲封在抽去空氣的燈泡中是爲着不讓這金屬絲的本身燃燒起來，因爲任何東西如果沒有空氣中的氧氣是不燒着的。現在新式燈泡中裝了不能燃的氮氣可以增加燈的效率。這就是俗稱作「冷泡」的。

燈泡的大小以前用燭光（光的強度單位）來計算，區別。現在漸改用那燈泡在單位時間內所用的電力爲準，那就是燈泡中所通過的電流與該燈泡所適用的電壓的相乘。這稱做「電功率」，單位叫做「瓦特」（Watt）。

舊式或小型的燈泡，平均1½瓦特的電力產生1燭光，新式製造精良的較大的燈泡平均每1瓦特能產生1.5燭光。

電費是按所用的全部電力而收費，也就是瓦特數與時間的乘積，單位是「瓩——小時」(kilowatt-hour)。例如一千瓦特用了一小時，或五百瓦特用了二小時，或一萬瓦特用了六分鐘等。

二 燈光用具

照明工作必須在某種情形的既有的設備下來執行，除了所用的條燈、平光燈、大小斑光燈、簇燈、放映機等各種不同效能的燈的本身以外，尚須要事先裝就的線路，及各種附屬用具聯合在一起纔能達到操縱和運用的目的。雖然線路的裝置的情形是一個整個的系統，但爲着便利起見分做三部份來說。

(1) 小開關板 (Switch board)

這是各部份燈接至電源集中的所在，開關板上包括總開關、各部份的開關、總及分支保險絲、插座等。

a. 開關 (Switch) —— 開關有普通鈕頭式與閘刀式兩種。閘刀多用於10安培以上的線路中，

舞台燈光所用功率頗大。不僅總開關爲大型開刀式，各部份亦多用開刀式。有單刀、雙刀、三刀和單極與雙極這些式樣的分別，看需要情形而定（可參看後面線路設計舉例）。

b. 保險絲 (Fuse) —— 是特製熔點較低的合金，製成粗細不同，規定可能通過的電流強度。串接在每部份的線路中，凡發生用電過量或短路的情形，保險絲中電流超過定量時，溫度增高，保險絲即首先燒熔，電流中斷，整個線路不致因過載燒毀。

c. 插頭和插座 (Plug and Socket) —— 在我們的電燈工人中有一個誤傳下來顛倒稱呼的情形。插座現被通稱做「撲落」(Plug 的譯音)，但 Plug 原意却是插頭的意思。而插頭就一向直稱做「插頭」。這一點錯誤相傳既久，已成習慣用法，工作時應用不免要從俗，但是自己却應該明瞭的。自開關板所接出各分支線路都用插座裝好，演劇時將各部份分別用插頭接通插座。插頭與插座有雙極與三極兩種，但舞台上大半是五盜培十盜培的雙極式。

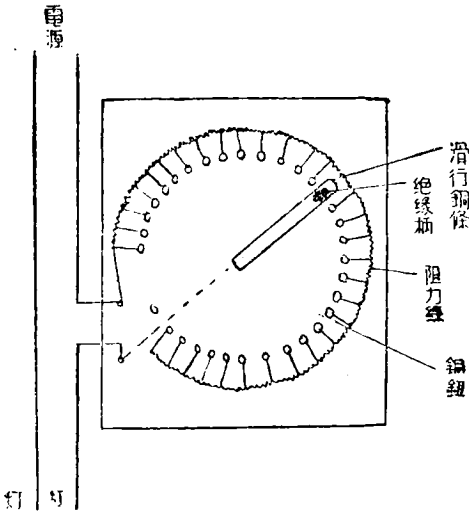
(2) 節光器 (Dimmer)

爲要求柔順地操縱使燈全部或部份的漸明漸暗，必須用節光器，這是舞台燈光用具最個得注意的一部。節光器有兩種不同原理的構造：

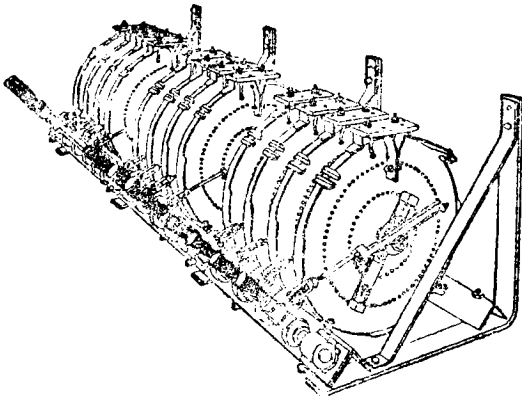
A 阻力式

目前中國舞台上所通用的節光器絕大部份都是這一式的。這種用具在電學上是稱做耗阻器 (R.ostat) 那就是一個可調節的阻力，做成便於應用的式樣。最常見的是選用阻力高的金屬絲

第一圖：耗阻器圖解

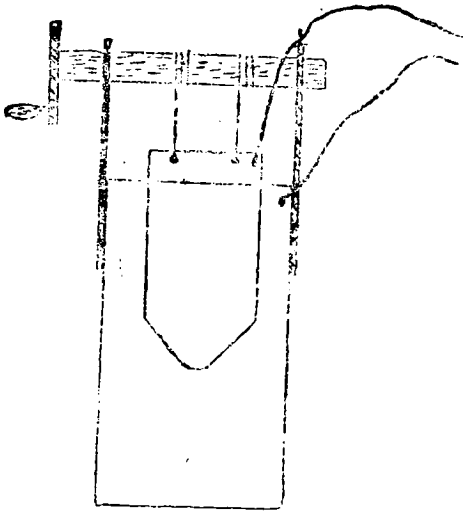


第二圖：舞台用耗阻器外觀



(如日耳曼銀、鐵等)在絕緣體上間隔地繞起來，漸次接出多對的銅鈕一端按在一個可移動的銅塊上，滑行在各接頭上。

劇場用的耗阻器大致是回盤式，爲着可以排列較多的銅鈕接頭如此阻力增減的階步較密明暗情形也就更柔順。



第三圖：電流耗阻器

另一種耗阻器是電液式，利用各種電解質（多半是機化合物如食鹽、鹼等，但如糖、酒精則不適用的）的溶液來做阻力。與那活動電極片極接觸的面積越小，阻力越大。通常用一個火油箱或是一個缸加上兩塊金屬板就可以了，電液用食鹽水或鹼水都是容易辦到的。另外要注意的是這種耗阻器不能應用在直流電源上的（若干小鎮市電廠用直流電），那就真正變成一個電解槽了，電液中就要起變化（例如用食鹽水，就有一極發生了易着火的氫氣，另一極放出有毒的氯氣，下面液中變成燒鹼）。

阻力式節光器應用時的要點，第一先要知道這耗阻器最大的容量，也就是牠最多能擔負多少電流通過。在用阻力絲的一種，要看阻力絲的粗細，質料和散熱情形而定。在用電液的一種要看電極的面積，電液濃度，容器的體積。電流過大超過限度時，前者阻力絲燒斷，後者電液要沸騰起來。

其次是要知道牠最大的阻力。要使其控制某線路中的燈能暗至無光，耗阻器的電阻約需三倍於該線路的電阻。例如某一線路中有 500 瓦特燈兩盞，1000 瓦特燈一盞，共 2000 瓦特。假設電壓是 200 弗打，根據前節可有如下的計算：

$$\text{電力率} = \text{電壓} \times \text{電流}$$

$$\text{故該線路中電流} = \frac{2000}{200} = 10 \text{ 安培} \quad (1)$$

$$\text{但又因 電壓} = \text{電流} \times \text{電阻}$$

$$\text{即 電阻} = \frac{\text{電壓}}{\text{電流}} = \frac{200}{10} = 20 \text{ 歐姆} \quad (2)$$

自(1)得出該線路中的電流強度，也就是所用的節光器最低必須能抵荷十盞燈的電流；而節光器的電阻至少要有六十歐姆（ 3×20 歐姆），燈方能完全壓暗到不發光。這兩點是自製耗阻器和使用時要注意到的。但其中電流的限制如果只是短時間地超出原定數量半倍以下，也還勉強可以。電液耗阻器如果在嚴格設計下計算的情形就很複雜，因決定以上各數量的條件多。但在實際應用上，溶液的濃淡是否合宜（食鹽2.5%的溶液，每立方公分的阻力是2.4 歐姆）可以先行試一兩次就很有把握了。例如火油箱大小的一個，最合宜的情形是應用在二千瓦特左右的電路中。

B 變壓器式

這一種是應用變壓器（Transformer）的原理所製成的，變壓器的原理這裏暫且不談，但主要的是變動電壓。而這裏用來做節光器正是一個變壓器線圈間有許多接頭，另一端也是一個可滑動的部份，當滑行在各接頭上時，電壓也就跟着變動（增高或減低），那麼燈也就明暗自如了。這種節光器有時次級和初級線圈是合而為一的，那實際上就是一個「自變壓器」（Auto-Transformer）。

mer) 或說是一個可變動的迴阻線圈(Choke Coil)。這種節光器只限用在交流電路中，鐵價很昂貴，重量極大，因為牠必須有鐵心。但優點是只要不超過牠最大負荷的限度，都能應用。例如一、二、三千瓦特的變壓器式節光器（俗稱木柵節光器）在線路中大至三千瓦特的燈固然可以用，而小到只有一盞十五瓦特的燈也可以壓暗。這是阻力式節光器所不能及的地方。這種節光器適用於大規模的總線路中，可大至三萬瓦特。

(3) 插座匣

開關板和節光器則是固定在燈光控制台上。為着接用的便利，舞台各部份都有成組的固定插座（最便利的情形是裝地板下，上面有活蓋）有時為補充這固定插座數目的不敷，或燈線的長短不足，另外再從某一個固定插座上接出一組活動插座來，那就是三四個插座裝在木板或木匣上拖一付堅固的電線。若干租借來的設備欠缺的舞台固定插座是沒有的，即使有，線路的情形也未見適當，那就索性用臨時的活動插座了。

三 路綫的裝設

A 電源

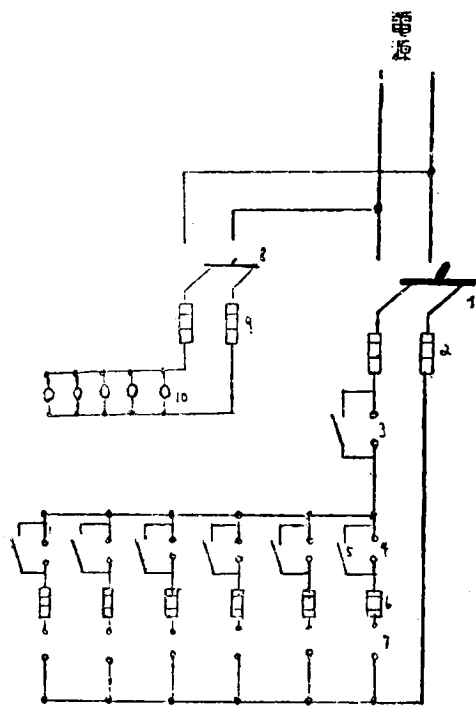
在交流電路中，電廠供給非工業用電多半是四線制（三相）這裏面有三根是火線，一根是地線。每根火線與地線的電壓就是當地規定燈用電壓（例如一百十弗打或二百十弗打）。在用電較小的情形下都是將一根火線與地線這樣一對接過來，但用電的規模巨大時，就要用全部四根線，每根火線都與地線成爲一對，所以實際上也就是三對線。

另外有一點要注意的是火線彼此間的電壓是規定電壓的 $\sqrt{3}$ 倍（這詳細的原理自非本文所能及），所以這一火線與彼一火線或他一火線都是不能相併的，否則也就是一個更厲害的短路，這是在四線制的線路裝設中要特加留意的。但有時是可加利用的，例如規定電壓是一百十弗打而當時所有的燈泡都是 220 V 的，那就以暫時接用任兩根火線作爲一對，因爲牠們之間的電壓是 $110 \times 1.73 = 189.3\text{ V}$ ，因此也還勉強可用。因此對於本身沒有固定舞台的劇團購買燈泡自然也以 220 V 爲宜，例如在上海，從公共租界到法租界仍可應用。

B 線路設計

線路的裝置設計是要看最大的需要和舞台的設備情形。較大的舞台所需用最大的電力高到兩三萬瓦特，而業餘演出的小型舞台上三千瓦特也就够用了。無論大小一般說來是將各分支的負荷（燈）作一個近於平均而便於管理的分配。唯一的要求是運用靈活能應付多量的變化，而管理

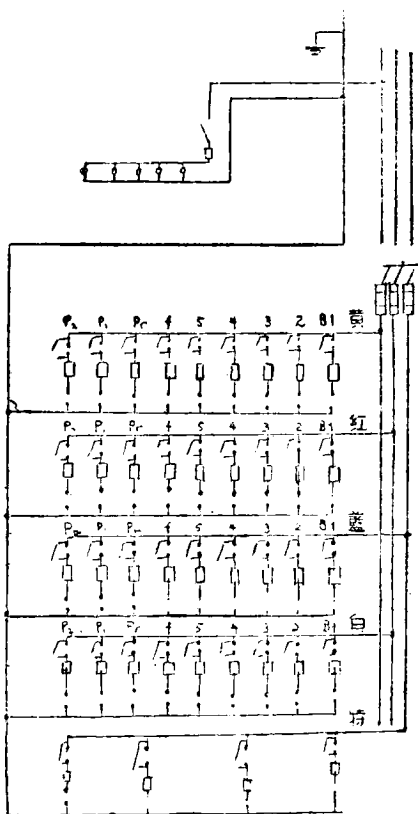
簡便。詳細情形不是這裏所能討論詳盡，下面且舉出兩個綫路設計的圖作為參考。
 這是一個三千瓦特——五千瓦特的簡單綫路圖，另外再有一個二十盞培左右的節光器和一個三盞培的節光器也就粗堪應付了。例如有時要將其中三條綫路的燈壓暗，那就將這三條并接一個節光器上，只是要注意不要此條與彼條的上下接頭弄錯，否則電流交叉地通過去就壓不暗了。



第四圖：小規模綫路設計舉例

- | | | |
|--------------|-----------------|-----------|
| 1. 舞台總開關 | 2. 總保險 | 3. 總節光器插座 |
| 4. 小節光器插座 | 5. 分支綫路開關 | |
| 6. 分支保險線 | 7. 舞台燈插座或固定燈接線處 | |
| 8. 額外綫路總開關 | 9. 保險線 | |
| 10. 工作燈，信號燈等 | | |

爲着用燈雖多而便於分別起見，分支綫路以燈的顏色爲準，移動的燈也接在那相當顏色的插座上，另外再有一條特殊的分支，專接大班光燈、放映機等單獨管理的燈。在這種情形下節光器要多，每一單位綫路一個一千瓦特左右的。遇着須多數節光器同時動作的時候，就由一個大槓桿來扳動手柄。



第五圖：大型舞台（10000 瓦特—3000 瓦特）綫路舉例
 B 1,2,3,4,5 做頂光用之條燈自前至後數排
 f 腳光
 Pr 邊光
 P1P2 舞台特座

以上所舉的兩個例子是以容易看明白為主，或許是呆板一點。在我國物質供應特艱的情形下，是常要在綫路上用一點巧思來省却一些設備，這一點也是今日諸同志工作時的另一個要求。

C 材料的選取

在裝置全部綫路時，材料的選取是包括在設計的工作中。選取的原則是所應用的各種材料要恰如所需。例如一個 200 瓦特的斑光燈，那電綫、插頭、燈座的最大容電量在 200 弗打綫路中不得小於 5 盎培，在 100 弗打綫路就不能小於十盎培。過大購置費用又不經濟。又因為那燈要常搬動，所以電綫要用多股的，求其柔軟，包皮要加重橡皮的，求堅固不易拖破。各種用具如開關、插座、插頭等的選擇比較便利，因為廠家多半在上面刻好那最大的載電量。電綫就麻煩一點，平常是以號數來分別的，現在選出幾種常用到的列一個表。

單絲電綫

號數	安全容電量	每千呎的阻力	剖面積 (圓密爾 Circular mil)
〇〇	一五〇	〇・〇八七一二	一三三・一〇〇
〇	一二五	〇・一〇九九	一〇五・五〇〇
六	五〇	〇・四四一六	二六・二五〇

多股電綫

成數	股線號數	安全容電量	面積(圓密爾)
一〇	二五	一·一一七	一〇·三八〇
一四	一五	二·八二二	四·〇一七
一六	六	四·四八九	二·五八三
一八	三	七·一三八	一·六二四
七	二二	一五	四·四九〇
七	一八	二五	一一·三七〇
一九	一四	一〇〇	七八·〇三〇
一九	一二	一五〇	一二四·九〇〇
三二	四〇	三	一·六二四(即普通花線)

電綫的包皮種類很多，有防濕的，防火的，所用的材料不外是紙，絲，棉，石綿，油布，橡皮等。舞台上所用的電綫，除固定的暗綫外，要拖動與露出的電綫包皮，以堅固不易磨損為原則，因為舞台佈景道具的搬移及人的行走常不免碰到。其中常拖散在地板上的，最好用包皮外再繞鐵絲的「裝甲電綫」(Armoured wire)。

舞 台 光

吳 仝 之

一 緒 言

戲劇，有小說所能給人的豐富的「想像」，有詩歌所涵有的美妙的「韻律」，音樂所涵有的「心靈的活動的意境」，有繪畫上的「色彩的欣賞」，彫刻上的「立體的美感」，有建築所能逗引起的那種「運動感覺」。所以說：戲劇是綜合的藝術。而這些，却無一不和「光」有密切的關係。用寫實的光，可以增加你的「想像」；照明的變動，和諧着應有的「韻律」；加上了色光，更產生出適當的「意境」；給你「色彩上的感染與欣賞」；沒有陰影的運用，不會使你起出「立體的美感」；更不會生出「運動感覺」的氣氛。所以，無怪 Terence Gray 要說：戲劇的表現力，有三分之一是感，有靠着「光」的生動的運用才能獲得。舞台藝術，本來是工作者的集體的表現。雖然 Adolphe Appia 的權威的主張：無論裝置和燈光都應當以演員的運動為中心；但是，這究竟不是貶降裝置和燈光的價值的意義。相反，這正指出了戲劇的表現力的重心所在，更是顯出裝置和燈光的重要性。更因為燈光的部分的效用在於幫助裝置完成使命，所以在這裏雖不能用確切的數字來顯示它的價值，但是

「三分之一」的話却也不是過分誇張的估計，更有人說：「光是現代舞台的生命。」即使我們聽到了這句話，却也並沒有使我們認爲它是過分的尊崇與譽揚。

在這裏，讓我們先把舞台光的效用具體地、簡略地分析一下：舞台光的第一個效用是照明演區（Acting-area）。當然，這裏的所謂照明（Illumination）決不是僅僅指着舞台的顯明度（Visibility）而言。這裏面自有其他的原則和運用的方法，留待我們以後商討。舞台光的第二個效用是幫助裝置，加強它的彫塑性（使它三向度——Three dimensions——化，即立體化），畫面美，以及足以引起「運動感覺」的氣氛。舞台光的第三個效用是幫助劇本的描寫。顯示劇中的時間和空間。舞台光的第四個效用是幫助演員的表演，做演員心理表情的工具。這些效用的成績的獲得，先要看你運用得是否得法。有了運用的理論，還要注意到用具、線路的裝置和管理的機構。現在分段作簡要的敘述於後。

二 運用

舞台光的設置和變化，不應漫無目標。所謂目標，便是合於理想的效用。沒有目標，便無所謂運用，至多也祇能稱之爲玩弄。常見許多演出，竟是無幕不是機械地幕布漸啓，舞台燈光漸明；幕布疾下，詞

時燈光隨滅，無幕不是同樣的光域，同樣的明度，平板得幾乎絕無陰影。這般，舞台何貴乎燈光！

舞台光的運用應當就各劇分別研究，所以燈光部負責人應當參加排演，先自懂得導演對於此劇的處理——全盤的和各個場面的。這正好引用舞台光的權威者 Adolphe Appia 的話來說明這裏的理由。他說：我的這些計劃，假使離開了演員底運動，便成爲毫無價值的東西。通常，導演對於燈光部提出的要求，都是屬於裝置方面認爲必需的輔助和演出中間認爲必需的變動，而非整個的計劃。燈光部負責人應當循着導演的既定的處理路線，提出自發的整個計劃和導演商討。這就是說：燈光部不僅是執行導演的意見，也和其他舞台工作部門一樣應當有它自己的發揮。

現在提出幾個基本的原則，並且試舉幾個例子在後面，說明如何地運用燈光，可以獲得前段「緒言」裏所提及的各條效用？自然，所謂發揮，是變化無窮的。這裏所舉的例子，也不過是基本方式上的參考而已。

演區的照明，首先應當按照各劇本各幕的舞台中心去設置主燈。所謂舞台中心，便是導演在舞台面裏選取的適當的表演中心。例如：「人之初」（巴若萊的「屠伯斯」，顧仲彝改編）的第一幕，幕景是教室，它的表演中心顯然在教桌與學生課桌的中間。假使照原作所寫的，從教室的後面取景，把教桌向觀衆，前面三排學生的課桌背向觀衆，那末主燈的光域便應該設置得靠後些。假使照着上

海劇藝社演出該劇時的舞台面，從教室的側面取景而經過曲面的反映，把教桌與學生課桌八字地左右分列着，那末主燈的光域便可向台口前移。又如同劇第三四幕，幕景相同，都是伯南洋行的經理室，但是照上海劇藝社的演出，第三幕的舞台中心在大道具（寫字台及雙人沙發）之前，與台口平行的一橫條地帶，而第四幕裏則在寫字台之後及雙人沙發之前。因此，主燈的穴域便該相應地變動，幫助各幕的主要場面格外突出。又如「復活」的第一幕，通常總是明顯地設置兩個舞台中心，由主燈照射。更明顯的例子，像如「夜上海」（于伶編，上海劇藝社演出）裏前後樓的舞台面，當然是兩個中心，應該兩組主燈分射。

主燈的照射，最好避免正面的頂上對射，而用斜角的頂上對射。左右兩邊的對射光，即使都是看做主燈，也應分別設置光量的輕重。否則，便覺扁平。

假使僅設主燈，則在整個舞台面上，它的受光部分與黯暗部分必然差率過強，並且一定有許多惡劣的陰影。所以，其次便是設置輔助光，目的在補足照明，消殺不需要的陰影。我們所以叫它輔助光，便是要它的光量不足以混亂主燈，這一點是很重要的。

就燈光性質說，通常總是用聚光（Focus light）做主光，而輔助光則大都用的是汎光（Flood）。就燈光的裝置部位說，通常總是用遮簷（Teaser）後的頂光（Top light）和對面的照

射 (Balcony face) 而輔助光則大都用的是橫幕燈 (Border light) 邊燈 (Side light) 和脚燈 (Foot light)

演區主燈所照光域的光度，假定是五個單位；那末演區後部的一個地帶，約占演區深度四分之一的部位，大概應是二個單位；其餘的部位大概應是三個單位。就中型舞台而論，演區照明的標準光度大概應是平均每平方尺 100 W. 左右。這般的比率和標準，可以作為演區光度支配的參考。這是照普通情形說。假使用的是色光，便應加強；假使使佈景片的色彩過濃或過淡，也應酌量增強或減弱。不但如此，演區的燈光更應為了劇空氣而酌定光度。像如「最先與最後」（高爾斯華綏原著，顧仲彝改編，上海劇藝社演出）裏的用光便不該明朗，因為第一場裏要有憧憬，閃爍，沉重的氣氛，而第二三場裏要有悽慘的氣氛。又如「生財有道」（莫利哀的「怪吝人」，顧仲彝改編，上海劇藝社演出）裏打掃客廳的那一幕的光便應比別幕加強，以托出喜劇空氣的突起。更明顯的是「夜上海」裏的前後樓，應該一半兒特別明朗，一半兒特別幽黯，否則便得不到對比的作用。

關於幫助裝置，加強彫塑性的這一層，例子是頂多的。在上海本國劇團的演出裏，最足以代表的要算是業餘實驗劇團的「武則天」的第一幕。三尊佛的額上着了一些光，便覺立體化了許多。關於加強畫面美的例子，我們也可以提出一種來做代表，便是「業餘」的「大雷雨」的外景。關於引起運

動感覺的氣氛這一層，我們還沒有遇見過滿意的顯著例子。照個人的想像，「大雷雨」裏避雨的那一場，「武則天」的最後一景，假使在「祖國」裏顯出鐘樓的遠景，這都可能有充分的發揮。

關於幫助劇本的描寫，顯示出時間和空間的這種例子，那就更多了。利用天幕來顯示日夜早晚，這是太普通了。此外，還可以用光來顯示季候。我相信，不必平時的注意，到時候誰都會直覺地感到春日與夏日的不同。記得那次義寶公演（編者按：此係指二十八年七月上海業餘話劇界慈善公演而言）裏的「阿Q正傳」（田漢編）第三幕在靜修庵前趁着斜陽晒着米粉的那一景，淡淡的陽光從屋角投射下來，有人說：恰是江南農村的春光。自己也覺得光度和色澤的恰當。這便牽涉到了季候。至於顯示空間，我們可以把「放棄」（飛利浦強生著，藍洋、許子合譯）裏所描寫的傑克酒吧間來說。它是一位置於近海口的河邊。「這是一所晦暗不堪……的小房間……但潮濕，和着菸草的油氣……」在珍珠嘴裏說的：「外面在下雨呢。」「河裏又起霧了，一陣陣地從水面爬過來。」這般的地方，你說能不靠燈光來顯示麼？

關於做演員心理表情的工具這一層，我們可以分兩方面來說。第一是利用色彩的象徵來表達情緒：像如用紅色光來表示熱烈、憤怒、仇恨……用橙色光來表示堂皇、豐滿、歡暢……用綠色來表示悲慘、幽怨、神秘的恐懼……用藍色來表示安慰、深沉、冷靜……等等。第二是應用光的變動來表達心

理，像如漸明、漸暗、驟明、驟暗，都可以和演員的心理變化相應着。在這裏，我們可以舉出洪荒劇團參加小劇場在星期實驗公演裏演出的「劊子手」（熊佛西編）來做例。（一）王三進場時（貼着門片站着，門向台內開，直對台下，開着）在背景片後用強光——或者竟用紅色光向他側面射去。這是寫他受迫、憤怨、決絕的氣氛。（二）王三覺得有「無數的冤魂怨鬼」因而辨明「可是這不關我的事……」的時候，當他聽到妻子提到「冤」字，他突然觸發了他一向潛藏着的意念，並加上了恐怖。他，突然地放下茶杯，拱手謝罪；這時燈光應着茶杯擱下的聲音，熄滅了普通照明，同時向他突射一道綠光。這是一方面造成舞台應有的氣氛，同時也就是幫着表現他的心理的幽怨、神秘的恐懼。這和他的妻子在旁邊扶着，跟着退後，莫知所以地跟着恐懼，但却暗暗地念着「你別怕，你別怕」（台辭中沒有，但是王妻應有此神情的自語，所以說是暗暗地念。）可說是同樣地在舞台上襯托着做戲。（三）王三倒下了，綠光相應着熄滅，台上祇留窗裏射進來的微光。妻子給他喝了口水，他聽到奶奶的呻吟聲，由漸而高而緊，他強着起身說「我要去看他」，這時演區的全部照明，應着他問話聲的由漸而緊和他起身的由漸而急，漸次漸明（Fade out）這是相應地表明他的神經逐漸的恢復。（四）張七灌醉了王三，王三還繼續着他們「幹什麼去」的談話，愈談愈無路走，愈問愈重，愈答愈緊，奶奶的呻吟聲也相應着愈哼愈重愈緊，張七突然回答說「我說：我說還是殺人去」王三聽了，一呆，頓時

倒下，坐在檯上伏案大哭。張七叫王妻幫同爲他換上劊子手上刑場時的衣服。把大刀柄向桌子上敲成急促的三響說：「三哥！殺人去！」王三驟然驚起，順手接過刀來，順手疾向桌面碰上一下，（酒碗也碰碎了）說：「殺人去！」這時的燈光應着大刀的碰桌聲，驟然熄滅，台上祇留部分的微光。這是一方面造成舞台上應有的突然轉變的氣氛，同時也就是應着他突然的轉變的心理。（五）就在那時候，緊接着奶奶的呻吟聲，王三慢慢地轉身過去，向着房門沉着地問道：「這是誰的呼聲？」緊接着又是趙五的敲門聲，探問聲，王三繼續轉過去，向着後面的門問道：「這是誰的呼聲？」王三，身子轉過一百八十度，由極慢到漸快；問話聲由沉着而高起；燈光也相應地漸明。這是順着劇空氣漸趨緊張場面的導引。（六）劇的結尾，王三醉斃趙五，撲倒，燈光相應着驟然熄滅，台上祇留部分的微光。王妻就在這微光裏說：「這……這是因爲他喝醉了。」以此場面結束此劇。這是燈光相應着劇的結束，給人以一幅最後畫面的印象。

這些燈光運用的基本方法，怎樣靈活地，有效地運用到每一個演出上去？這是要看各人自己的辦法了。這正所謂「神而明之，存乎其人！」

三 用具

現在，我們該講到用具了。雖然爲了篇幅的關係，無從詳論，但是仍想做個表解式的敘述。放光用具的大概情形如下表：

燈	附件	射光性質	固定裝置	臨時裝置
燈槽	(活動燈槽加座架)	汎光	橫幕燈 邊燈 脚燈	放射條光用 照射天幕用
汎光燈	遮光筒	汎光	強光度的頂光 照射天幕上部	放射堆光用
平光燈	(可調節焦點)	平射光 汎光		放射堆光用 照射天幕用
小斑燈光		聚光	遮簾後頂光	舞台上放射聚光用
斑光燈	色膠片滑槽， 光圈， 開關， 小型節光器， 附加鏡頭。	聚光	對面照射	放映用

此外還有效果放映燈之類，沒有收錄在內。

燈光管理方面的用具略舉如下：

(一) 光圈 調節放射的光域

(二) 燈頭滑槽 調節焦點

(三) 撲落 臨時通線

(四) 開關電閘 管理電流的接通和隔斷

(五) 節光器 管理燈光的漸明和漸暗

色彩媒介方面的種種，略述如下表：

(一) 用顏色燈泡 它的顏色不是原色，不便於配合。

(二) 燈泡染色 經不起熱。

(三) 色膠片 經不起高度熱。

(四) 用透明糯米紙 顏色不純，不便於配合，並且容易褪色。

關於色彩應備的種類，酌述如下：

(一) 演區方面：

紅、藍、黃 可以配合多種不同的光。

白色 可以直接加色，補救配合色彩的不能合意，或加強配合色彩的光度。

(二) 天幕方面：

深藍 這是用得最多的顏色。深夜的天色。

中藍 獨用時，是月下的藍色。有時可用來沖淡深藍色。

黃 與藍色配合，可成天明或日落時的天色。

青綠 與藍色配合，可成暴風雨氣候的天色。

紅 與黃色配合，可成日出或日落時的天色。

爲了液體節光器 (Liquid-dimmer) 是一種被人喜歡的用具，並且總是自製，所以在這裏提出一些製作上的注意點：(一) 假使你用的阻電液體 (Resisting liquid) 是鹼液，那末應該用鐵製的電極；假使你用的阻電液體是酸液，那末該用鉛。(二) 電極最好是圓錐形的陰陽模。(三) 溶液的分量過小時容易發熱，甚至沸騰。大概在十安培以下的節光器，每一燭光要有一立方吋的液體。大的才可以平均少些。(四) 十安培以下的節光器，通常把兩極相距十二吋左右。此時將溶液逐漸加濃至略見燈光，這才是最適當的濃度。十安培以上的節光器，則 110 Volt 的電路最好兩極相距三十吋左右，而 200 Volt 的電路要相距四十吋。

燈光管理的機構，唯一的原則是要富具「易運用性」(Flexibility)爲着這個原則，對於燈光的裝置方面有下列的幾點要求：

第一，橫幕光應採三原色，各色分組統制。否則，色彩不易配合。爲了便利色光的加強，最好加一組白色，俾得臨時加裝色彩媒介。

第二，天幕照射燈，最好將常用的，滿佈天幕的色彩如深藍、中藍、黃、青綠等，分組具備。

第三，比較光量強大的燈，應各個分別受統制。固定條光最好左右分組，甚至脚光宜分左右三組，各組分別受統制。

第四，燈光變化的統制機關應簡單。除接通電流的電閘（即通達總線的統制機關）外，統制燈光變化的機關和燈光變化的需要的種類最好相應，最好是祇有四處。（一）明的驟滅——用電閘 $SW(A)$ (I) 暗的驟明——用電閘 $SW(B)$ (II) 明的漸暗——用節光器 $D(A)$ (四) 暗的漸明——用節光器 $D(B)$ 這四個機關，可能有幾種同時使用。並且每個機關所統制的可能有很多組，亦可能有很少的光量。因此所用的電閘，要當心它所能負擔的限度；所用的節光器更要當心它所能影響的效果（最好採用連鎖式的）。按照這個計劃，爲了要使每個或每組燈都能靈活地簡捷地接上那四個統制機關，我貢獻下面的轉盤圖樣，可以把來裝置在每個單位的接插旁邊。至於

一端尙未離開「明」字，而另一端已接上「驟滅」(Sw (A) 和 D (A) 總是開着，)因此燈光還是亮着，而它所屬的統制機構却已變換。當「驟滅」或「漸暗」的作用過去，你可立將轉軸在「滅」字（倘從「驟滅」到「滅」經過開着的「漸暗」時，可在轉動前臨時將接插拔去。或將 D (A) 暫時關閉，等它渡過。自然，那時要當心不影響別的燈，)如此，這組燈留在「滅」字上等候下次用它，同時便讓出了統制機構給別組燈去接受它的統制。原來熄着的燈，要它起「漸明」或「驟明」的作用時，也是同樣地順着時針的方向轉過去。

此外，各個單位的接插在電閘板 (Switch board) 上的排列也應注意，要使管理者容易記憶。燈光負責者可以把這個有條理的排列劃成燈光表，依照使用情況預先填註符號，那便臨時更少錯誤。

在這裏我該說明，假使照上面所說的機構不易辦到的話，儘可依據原則另行計劃。並且上面所提的原則裏也儘可依照它的重要性，酌量着部分的放棄。

最後，我提出下面一句話做我們的目標，同時結束我所寫的這一段：「我們要用最簡單的統制機構，管理最繁複的燈光裝置。」

舞台化妝

洪 蒙

化妝的意義——目的——特性——近代化妝的要求

在演劇中，演員的任務是依照着劇本，完整地表現所飾演的某一人物。「化妝」正是完成外形的表現中的一部份必需的手續和工作。牠應被視作演員藝術的一枝，也就是：當演員從事擔任一劇中的某一角色時，在他事先的思考和想像中他必須就已想到他所飾演的人物將擁有怎樣的一個外貌，更進一步就是需要怎樣的化妝。所以化妝原也是包括在演員全部藝術的創造過程中的。

如果單從化妝這部份來說，化妝的目的是可以寫作：「戲劇化妝是在某一特定的演出情況中，直接地給予觀眾某一人物性格的外貌表現。」無論演劇的情形或說是演出時的條件如何，我們總是企圖用各種的化妝方法達到上述的目的。舉例來說：在近代設備優良的劇院中演劇，裝置和燈光在色彩和其他方面都能有極高度的運用，而化妝的情形也就是須要適應着當時某一演出中的一時間所運用色彩，在完備的材料供給下精細地實施。又假設是在內地鄉村巡迴的演劇，演出地點常是任意選取的露天廣場，自然，化妝的辦法也跟着演出情況適應地變換着——用最顯明線條和陰

影簡明，誇張地勾勒出來，所用的材料也是最簡便的。

根據上面更可以將戲劇化裝（或稱作舞台化裝）的特性作如下的討論：

第一，舞台化裝必須適合當時影響所及的舞台條件（例如照明等）但從另一方面說來，也就無要求在舞台以外或另一演出情形下也有同一適當的表現。在時間上是只限於登台演出時。

第二，一般都包含着誇張的成分。因為對象是台下的觀眾，而這裏總是隔有相當的距離，爲着較後的觀眾也能看得出，所有各式的化裝表現都是特別強調的。自然，不同演出的場所也常需要增減誇張的程度。例如廣場中的演劇在化裝上就更多一些誇張的成分。古時希臘羅馬的演劇使用面具也正是爲着觀眾場所廣大需要極度的誇張。

第三，從演員的地位來看，化裝在演員藝術中，在藝術工作的性質上有着不同的地方。在整個的扮演中，只有化裝是在上台前一次完成了的（即使在各幕間有化裝上的變動，也是在該一幕登台前化裝完畢的）是人物的舞台形象靜止的一部份，化裝的表現是非變動的，不連續的。同時材料也是演員本身以外的。也許就因爲這樣的不同，化裝常被若干演員忽略而看作演員藝術以外的。忘却化裝是自己的藝術工作和責任的一部。其實只有自己最清楚自己的原有的外貌，也最熟悉自己所扮演的角色；要求一個替你化裝的人（如果只是要求某一部份在技術上的幫助自應另作別論）

對於你所演的某角色所欲表現的有着完全相同的理解和體會是不大可能的。那麼良好的演劇是可以在不統一的表現中達到嗎？

雖然化裝的表現結果包含着實施者的技術的因素，但不應是機械應用技術來造成死板板一套一套臉譜式的化裝；像馬戲中的小丑，中國舊劇中的忠、奸、善、惡的臉譜，以及文明戲中所有的千篇一律的，兩撇鬍子的官僚，滿臉白粉的小生等，在近代演劇的化裝中都認為不能滿意，不足為訓的。在要求表現戲劇中某一個人物的完整的舞台形象的今日演劇，化裝也必須是性格的；有個性，有人格。要達到這樣化裝的成就，是要通過了那扮演者整個的創造意念和技術的運用而藝術的地創造的。

化裝的材料和方法

油彩化裝——乾化裝——濕化裝

舞台化裝的方法可以根據所施用的化裝用品的不同分成油彩化裝，乾化裝，濕化裝這樣三種。自然是各有所優點和短處，同時也還有相似的地方。其實在實施化裝的時候，不一定祇限某一種方法，為着便利，是很可以參看當時的情形各取所長的應用；實際上，多數的化裝情形中也已自然地趨向這活用的情形。例如常有最初用油彩化裝，以後用乾化裝的方法來增補，修正。現在為着容易明瞭

起見，仍將各種方法分開來講一下：

1. 油彩化裝

這是現在通行最廣的化裝方法，也是優點最多，又較完美的。油彩（Grease Paint）是油質膏狀的東西，有各種顏色，使用時也很方便，無需事先的準備隨時都可以用。整個地塗在所需要化裝的部份，就是通常稱作「打底子」，這樣就可以改變了原來的皮膚色。要突出或深陷，以及皺紋，都可任意再用各種油彩加在底子上來達到目的。所以能够應付繁複的化裝情形。另外的優點是：不受出汗影響（那只要將汗用軟紙吸乾再撲一次粉就行了），顏色調和簡易，而現代名廠家所有油彩出品對於皮膚都是無害的。缺點是：手續較繁，完成一個化裝所需要的時間也較多。現在油彩化裝所需用的材料列下：

A 冷霜（Cold cream） 這是用油彩前後必須的用品，油彩對於冷霜正像水彩顏料對於水一樣。凡士林（Vaseline）可用來代替冷霜，但嫌黏滯，不過價格較低，又容易買到。另外橄欖油（Olive Oil）寇寇油（Cocoanut Oil）也可以用。

B 油彩（Grease Paint） 油彩是油彩化裝中最主要的用品，有各種不同的顏色和深淺的色澤，在習慣上用號碼來區別。但是各個廠家的出品號碼排列的次序未必盡同，與其強記號碼，還是

在當時看所需要的情形選擇和調用。油彩最初是李却奈（Lencner）所首創，現在英國所出品的「李却奈牌子」油彩在歐洲是很通行的一種，這種油彩在中國也常見，價格也還不高，一共有二十七種不同的顏色，號碼是從1到20。

- 1 極淡肉紅色（Very light pink）用來極白，不大適宜單獨地作底子用。
- 1½ 淡肉紅色（Light pink）較前略深。
- 2 肉紅色（Pink）演西洋年輕女子或濃裝的本國女性最常用。
- 2½ 肉色（Flesh）較2號黃色成分濃，宜於一般化妝（指我國人而說）。
- 3 青年色（Juvenile）年青男子用。
- 3 深青年色（Juvenile deeper shade）較3號略深。
- 4 淺日曬色（Light sun burnt）棕色成分加濃。
- 4½ 日曬色（Sun burnt）稍深。
- 5 奶油色（Cream）與前諸號相調用，以顯特色。
- 6 淡蒼黃色（Sallow young man）憔悴色的面容。
- 6½ 蒼黃色（Sallow old man）憔悴的老年人。

- 7 深紅褐色 (Gypsy) 爲飾演吉卜西人用。中國農民亦可用。
- 8 血紅色 (Indian) 化裝紅種印第安人用。
- 8A 日本人色 (Japanese) 是西洋人扮日本角色時所用的。
- 8B 中國人色 (Chinese) 較前略多綠黃色成分，西洋人學扮中國人所特製的。
- 9 阿剌伯人色 (Arab)
- 10 西班牙人色 (Spanish) 深黃褐色。
- 11 深褐色 (Dark brown) 用來塗暗影，深陷，是極有用的基本色。
- 12 黑種人色 (Negro)
- 13 埃及人色 (Egyptian)
- 14 水手色 (Sailors)
- 15 明褐色 (Light brown)
- 16 印度人色 (Hindu)
- 17 藍色 (Blue)
- 18 綠色 (Green)

19 紫色 (Violet) 17 18 19 三種顏色常用在影眼的部份。

20 白色 (White) 很少用，只有馬戲班小丑用。

這種油彩是做成一條一條的固體狀態，用臘包裹着，用時隨割隨用。最近的出品比以前要小得多，比較方便。

另外一種很著名的油彩是美國的密施佛陀 (Max Factor) 的出品。近年來這種油彩改裝在軟管中，製成半流體狀態。牠的特點是本身雖是油質但還帶着一點水彩的性質，不因天氣冷熱而過硬過軟。化裝時如果面部和其它需要化裝的部份本來很清潔就無須先用冷霜。這種油彩到現在止共有四十一種顏色，但是 1 到 18 號以內的號碼共二十九種是供舞台化裝用的，21 到 31 是為全色攝影片特製的 Panchromatic scale。號碼排列的情形與李却奈系統稍有不同，分列如下：

1 極淡肉紅色 (Very light pink)

1A 淡少年色 (Light juvenile)

2 肉紅色 (Pink)

2A 青年色 (Juvenile)

2 $\frac{1}{2}$ 肉色 (Flesh)

- 3 青年肉色 (Flesh, Juvenile)
- 3½ 日曬色 (Sun burn)
- 4 淡奶油色 (Light cream)
- 4A 特種奶油色 (Special cream)
- 4½ 奶油色 (Cream)
- 5 黃色 (Yellow)
- 5A 月桂色 (Olive)
- 5½ 橘紅色 (Orange)
- 6 蒼黃色 (Sallow)
- 6A 淡棕色 (Tan)
- 7 西班牙人色 (Spanish)
- 7A 深日曬色 (Dark Sunburn)
- 8 墨西哥人色 (Mexican)
- 8A 東部印第安人色 (East Indian)

- 9 阿剌伯或印度人色 (Arab or Hindu)
- 10 印第安人色 (Indian)
- 11 白種與黑種混血人色 (Mulatto)
- 12 日本人色 (Mikado)
- 14 萊盞台色 (Lavender) 極淡紫色。
- 15 白色 (White)
- 16 淡黑人色 (Light Negro)
- 17 深黑人色 (Dark Negro)
- 18 紅色 (Red)

21 到 31 的 Panchromatic Scale 油彩是淡棕色 (Tan) 到濃褐色 (Warm brown) 這一套油彩雖為適合全色攝影軟片的感光性所特製，但在舞台化妝中仍是可以應用的，尤其是因爲這一套油彩在色澤上含有肉紅色與棕色的混合色，對於中國人的膚色是特別接近的。

除了上面這二三十號油彩外，還有許多色調非常極端的顏色的油彩，例如綠、藍、紅……這一些顏色；有時需要極少部份的用一點或攪調着用。這些顏色的油彩的包裝都特別小，通常稱作綵條油

彩 (Lining Color 或稱皺紋油彩) 自然這不是只限定專描畫皺紋，各種情形的深陷或凸出的襯托，眉、眼、唇等處都是要用的。密施佛陀所出品的線條油彩有十七種：

1 黑色 (Black)

2 暗褐色 (Dark brown)

3 淡褐色 (Light brown)

4 暗藍色 (Dark blue)

5 淡藍色 (Light blue)

6 藍——灰色 (Blue-Gray)

7 藍——綠色 (Blue-Green)

8 淺藍——紅紫色 (Lavender-Purple)

9 栗——紅色 (Maroon-Crimson) 即棕紅色

10 綠色 (Green)

11 黃色 (Yellow)

12 白色 (White)

13 紫銅色 (Purple-Bronze)

14 古銅色 (Bronze)

15 灰色 (Gray)

16 中級藍色 (Medium Blue)

17 特種藍色 (Special Blue)

以上所列出的兩種牌子的油彩是運銷到中國最多的，另外著名的牌子還有 Meiner; Stein; Warnesson; Lockwood 等，號碼排列也各有異處。異常慚愧地是這裏面不會有中國的出品。這許多年來，雖然也不乏有心人數度倣造，但只靠從事戲劇工作者客串式地拿起試驗管來製造一下化妝用品，優美的結果自然是難於達到的，不僅不能在市場上佔到任何地位，即使自己也會覺得不能盡如人意。這需要根據科學的實驗和研究來達到。

我們雖然希望能有很完備的化妝用品，但是以上所列出的將近六十種油彩實際無須全部都備齊，有些是難得用一次的，例如白色如果不是扮一個馬戲班中的小丑簡直就用不着。還有是重複的，像密施佛陀底子油彩的 5 號與線條油彩中的 11 號都是同樣地黃色，如果要，而又用不着很多的話（實際上除非演神話劇，否則黃色是不大用的），自然是只要那 11 號線條油彩就夠了。有些又

有更方便一點的代用品，例如畫皺紋或描眉、眼，用黑色和褐色的眉筆要比用牙籤挑着那樣顏色的線條油彩來畫省力得多。還有唇膏也代替了紅色的油彩，因唇膏在色澤上分割得更精細。爲着實用上便利起見將一些常用的油彩號碼舉出來：在普通情形下只要有1 $\frac{1}{2}$ ，2 $\frac{1}{2}$ ，3 $\frac{1}{2}$ ，4，5，11這幾種，前三種是女性常用的底子油彩，後三種是男性用的，5，11是用來和其他油彩調攪着用的（以上所舉以李却奈號碼系統爲準，用他種牌子的油彩可參照一下顏色。）另外再加上黑、藍、紅幾種線條油彩就很够用了，因爲色澤程度的差別是可以兩三種來互相攪調，所以只要有幾種基本顏色，就可有少變化。而且即使備齊所有的油彩，攪調仍是不可避免的。除了「完美」外，我們還需要「簡單」。

C 面粉 (Face-powder) 面粉的用處是使塗敷上去的油彩固定下來，不容易抹去，同時也掩去了油光。面粉既是覆被在油彩以上，所以要和底子的顏色相接近。各種顏色的面粉也用號碼來排列。例如密施佛陀的面粉也是自1到31：

1 白色 (White)

2 淡肉紅色 (Light Pink)

3 肉紅色 (Pink)

4 健康紅色 (Ruddy)

- 6 健康棕色 (Healthy tan)
- 6 天然色 (Natural)
- 7 瑞查色 (Rachelle) 肉紅色與奶油色的混合後的情形，頗適於我國青年的膚色。
- 8 戶外色 (Outdoor)
- 9 日曬色 (Sun burn)
- 10B 肉色 (Flesh)
- 11 淡奶油色 (Light cream)
- 12 奶油色 (Cream)
- 14 萊氫台色 (Lavender) 極淡的紫色。
- 15 中紅褐色 (Medium brown)
- 16 西班牙人色 (Spanish)
- 17 特種淡奶油色 (Special light Cream)
- 18 印第安人色 (Indian)
- 19 印度人色 (Hindu)

20 奧賽羅 (Othello) 爲莎士比亞「奧賽羅」一劇所特製。

21 到 31 相當於 "Panchromatic Scale" 油彩中的 21 到 31。

面粉應選擇比底子稍淺然而相近的。面粉在通常有 2, 5, 11, 15 已可够用。如果再有一個 30 號預備和別的粉拌着用就很充分了。

D 染髮膏 (Maserà) 這是像水彩顏料那樣的一塊硬膏狀物。用水或冷霜都可把牠溶成糊狀，再用小刷子把牠刷要染的頭髮上，頭髮、眉毛、睫毛都可用牠來染。在通常都是用來刷女性的睫毛，使得濃黑一些。顏色有黑、褐、白三種。

E 油灰 (Putty) 這種用品在普通情形的化妝中是用不着的。每逢要「造成」某一部的特殊形狀時就非用牠不可了。例如加高鼻子，長一個瘤，加大面頰等這些情形都要用油灰的。化妝的油灰與裝窗的玻璃油灰相似，但是精細得多。用時，手上搽一點冷霜省得牠粘在手上，烘軟後用手把油灰捏成所需要的形狀，利用牠原有的粘性裝在人體上。如果過大不容易粘牢，就用粗毛布或拉散一些縐紗髮，先用酒精膠粘在皮膚上，再將油灰粘上去，然後將底子油彩加熱成液體狀態輕輕塗上去。如果某一次化妝要用油灰，那這裝油灰的工作就是最先的一步。化妝油灰如果一時買不到，可用一兩打橡皮糖，用熱水將糖質洗掉，剩下的膠就可以代替油灰用。

F 縐紗髮 (Crepe hair) 這是化妝時要裝假髮、假鬚鬚用的。縐紗髮是麻質的 (將麻經過水浸，鎚擊等手續) 買來時結成一條一條的辮子模樣，顏色有黑、白、灰、褐等。用時將牠解開，用稀的梳子理順，再用剪刀照所需要形狀剪下來。其次將待裝的部份的油彩擦去，塗上膠水，待膠水將乾未乾的時候，就將剪好的縐紗髮黏上。最後再用剪刀修整一下。縐紗髮可在製頭套、假髮的店家或美容院去買，價錢很昂貴。如果所需要的不太長，可用粗毛絨線，拆散拉開來代替。

G 膠水 用縐紗髮、頭套、油灰都要用膠水。化妝中用的是酒精膠 (Spirit) B. 那是用松香過飽和地溶在純酒精中。塗抹後，酒精蒸發，松香凝固時就可以膠住。這膠水的優點是容易乾，卸裝時再用酒精一擦就可以除去。普通信封膠水也未嘗不可用。但因為牠是水溶液，塗抹後沒有十幾分鐘是乾不了的 (粘縐紗髮當然不像粘紙張那樣薄薄地塗一層就够了)。卸裝自然也得用大量熱水才除得去。另外還有一種膏狀膠，須要先烘軟再用，近來已少看見了。

H 頭套 (Wig) 逢到要化妝成與原有頭髮情形迥不相同的時候，就非借重頭套不可。頭套是將假髮密集地一點一點地綴在麻織物上，做成各樣頭髮或禿頂等的樣子，像帽子一樣地戴上去。邊緣有時要用膠水黏住，如果有和皮膚相接的空白部份 (綢子做的) 就要塗上同樣的底子油彩，去痕跡。頭套是不容易自製的，要向專製的店家去買或租用。

I 染牙膠 (Tooth enamel) 白牙齒塗黑，黑牙齒塗白，或是掩去金牙齒都用這東西。這是與封瓶口的膠相似的，與指甲油也差不多。塗上，乾後就結成一層硬殼，不用時一剝就可下來。出售的染牙膠從白到暗黑色，有三四種顏色。其實油彩塗在牙齒上也可以勉強代用。

J 水粉 手臂和腿的化妝用水粉比較便利，感覺上也較適意。

K 軟紙 (Soft tissue) 這是極重的用品之一。卸裝時要用牠來擦去化妝品。在化妝時也不時要用得着。現在我國通用的是桑皮紙，其它軟而富吸收性的物質也都可以用。

L 酒精 (Alcohol) 用過酒精膠的部份，卸裝時仍要用酒精來洗去牠。

M 指甲油 (Finger enamel) 演漂亮的女性，指甲上常用塗指甲油。不過牠本身並不是油質的。

N 肥皂 化妝前手總要洗乾淨。逢着要掩去過濃的毛髮也要用肥皂。化妝時還有一些不可少的用具：

a. 粉撲 (Powder puff) 上粉用的，每一種顏色的粉最好單獨有一只粉撲，不要混用，否則染壞已成的化妝就多出麻煩來了。

b. 粉刷 (Powder brush) 上粉時用的粉撲，只能用來將粉「撲」上去，不能「抹」，多餘

的粉應該用一只柔軟的面粉刷來拂刷去。刷子也要有兩三把纔可以，有的刷淺色粉，有的刷深色粉。粉刷有專製的，但油漆店的排筆和板刷也可以選得出很合用的。主要的是柔軟，又不脫毛。（不好的排筆常有這情形，在有油彩的臉上黏上了許多毛，那必須一根一根地除去。）

c. 眉刷 (Eyebrow brush) 畫眉本來是用眉筆或牙籤挑着油彩來畫，但如染有一個細小的眉刷來幫忙，既省力又顯得自然。我個人特別推重中國自製的粉質畫眉膏，眉刷和紙筆都附在裏面。

d. 紙筆 (Stamp) 紙捲成的一條小棒，畫眉，畫縐紋時都很有用。

e. 鏡子 最好多有兩面，有時要前後映照一下。

f. 梳子 要有兩把，一把梳頭用，一把來梳理縐紗髮。第二把要稀一點的，不應拉去梳頭，省得頭垢或油積在上面。

g. 剪刀 剪縐紗髮用。

h. 酒精燈 烘軟油灰，或燒溶油彩用。

上面列舉出一個一個普通化妝室內所需要的東西。這些東西在使用前總要檢查一下，如果在進行化妝時再發覺缺少什麼，你會覺得那是多麼不便當的事。

現在將油彩化裝最簡單的情形依次講一下：

(1) 塗冷霜，再用軟紙輕輕擦去，這樣一方面可除去塵垢或原有的脂粉，所留下的油質又可使油彩容易塗開。

(2) 選擇你所需要的底子油彩的顏色，如果沒有恰合需要的顏色，可用兩三種油彩調一下。然後慢慢塗開，「打底子」的要點是薄而均勻，邊緣要漸漸地淡下去。

(3) 用各種不同色澤的油彩加在底子上表現出深陷、突出、線條等。這一個步驟可說是化裝中最重要的一步。例如眼睛附近部份的眼影，眼眶的勾劃，頰上的胭脂（如果是一個漂亮的角色）或是陷凹（如果是病態消瘦的角色），鼻部的襯托，眉毛的描繪，嘴唇的塗點等。這一些都包括在這一部內。如果是老年角色自然還要加上縐紋。這一步的各部份完畢後，這一次的化裝的結果已可看出八九分，有不合適的地方也還來得及修正。

(4) 在一般情形下，最後的一步是上粉。上粉後油彩就被固定，不容易抹去，同時也掩去了油光；也使線條更顯柔和；但也有不需要上粉的時候，例如正在工作中的勞動者以及焦急等情形，油彩的油光正足以表示油汗的浸潤。上粉是要選取和底子油彩相近似的顏色，用粉撲輕輕撲上多餘的粉用粉刷拂去，所留下附在油彩表面的一層就很均勻了。還有一個辦法是把粉撲離開兩三吋用

氣把粉吹過去，這辦法是很節省用粉的。底子油彩的顏色稍有不合時，還可以用合適顏色的粉來補救一下（例如底子過白缺紅色，就用紅色成分較深的粉）。但相差太遠時仍是無能為力的。上粉後還要再整理和修飾一下，化裝就完畢了。如果要鬚髮，那還要用冷霜和軟紙將需要黏繡紗髮的地方原有的化妝品除去，再將繡紗髮黏上去。

油彩化裝大致情形已如上述，卸裝時不要先用水和肥皂，有假鬚髮的，先用酒精溶開膠水（如果所用是酒精膠），扯下繡紗髮。油彩和粉是要用冷霜來溶開，用軟紙擦去。

2. 乾化裝

在只需要較簡單的化裝的情形下，乾化裝卻可以顯出牠的便捷的長處。有些業餘演劇者常常會從心理上害怕用油彩，那就不妨用乾化裝來解決這問題。但是乾化裝不能像用油彩那樣應用自如，不便修改，而繁複特殊的化裝也不是乾化裝所能達到的。

乾化裝所用的材料主要的是各種顏色的鬆粉（普通散裝的面粉）和緊粉（Compact powder）。像乾胭脂那樣就是。另外還有眉筆、眼影膏、唇膏等。乾化裝的方法可分三部份：

（1）先用冷霜或水將需要化裝的部份先淨，再敷塗一層粉底霜（Powder foundation 如雪花膏等），然後將所需某種皮膚的鬆粉撲上，這情形是和前面所說的上粉辦法完全相同的。這就

是乾化裝的底子。

(2) 底子打好後，就用小粉撲（約銅元大小的兩層絨布縫在一起就可以了）蘸着各種顏色的緊粉將各部深陷、陰影塗好。例如用淺棕色的緊粉「搽」在眼皮上就成了眼影，紅色的緊粉撲在頰上。

(3) 最後用眉筆勾劃眉眼和縐紋，用唇管塗好嘴唇，就全部完成了。如果用縐紗髮也和前面一樣。

卸裝時用水或冷霜都可以，很便當。

3. 濕化裝

這是比較老的方法，也可以稱作「水粉化裝」。中國舊戲所採用的化裝方法也是這樣的。所用的材料是各種顏色的水粉（例如密施佛陀牌的濕化裝用品有十餘種，自1號到18號，所有的顏色與油彩的號碼相當，只是其中1A, 1, 14, 15, 18四種沒有。）用時要調水（也有本來水和粉裝在一起的，那只要先將瓶子搖動幾下再倒出來，）一次一次地用手掌擦上去，線條等精細部份就用毛筆。現在已很少全部的化裝都用這個麻煩而繁雜的方法。

前面已說過，在實際化裝時無須專用某一種方法。舉例說一個青年女角色的化裝：底子和眼影

都用油彩，上粉後再用乾胭脂（就是紅色緊粉）擦在頰部，露出的手臂用水粉塗兩次就成了。這樣一個簡單的化裝採取了三種化裝法的長處，便利不少。

以上只是爲舞台化裝的情形描下了一個輪廓，與化裝有關的照明色彩，人體構造等諸問題都非本文所能及。而實施化裝的技術則有待每個人自己實地的練習和領會。

附錄一

爲着我們的演劇工作常常是在極艱辛的物質條件下進行。化妝品的購置可能成爲演出時一個可顧慮的問題。在大規模的演出中，因陋就簡，固然失之過於草率，但小規模的演出情形中，各方面的要求也未必甚高，化裝方面自然也不妨在較低的條件下從事。這裏提供一些最低限度的用品，以及變通應用的辦法，作爲業餘的性質的小劇團和流動演劇隊解決化裝問題的參考。

凡士林油；5號與11號油彩；黑色、褐色眉筆，如果能再多有一支藍色的眉筆就更好了；唇膏普通粉撲（大概只能買到白的）；另外是絨線拉散做的鬍子和自製的膠水。這樣也就很够應付普通的化裝了。年青的角色不用油彩，有燈光設備的情形下，用一小點唇膏在手掌上抹開，極薄地搽上去，也就相當於2號或3號的底子了，如果有過紅的傾向可在最後用白粉搽去。5號、11號油彩預備病的

和老的角色用其中5號還可省去，甚致於11號都沒有也還勉強得來，達到需要粗暗的面容時，用眉筆加點油在手掌上多抹兩下，再抹到臉上，然後再用眉筆勾劃線條和眉眼。這樣變通的辦法儘可隨時應付，這是要用技術來補救物質上的缺陷。像以上的幾件用品，除了油彩外，都是可以找到低價的貨品的，也許不出五元就夠了。

附錄二

每一個從事演劇工作的人常感覺到直到今日大部主要的化妝品尚須購用舶來品，是一個可愧憾的事情。以往以迄現在也都有人企圖試製或做造，雖然他們的用心和努力是可敬佩的，但也還不會有明顯的十分滿意的結果，更未能達到大量供應給戲劇界的地步。筆者總以為化妝品的製造原不是一蹴立至的，正如其它一切化學工業的產物一樣，需要根據學理深入地去尋求和多次地實驗，產品的結果是倚仗着整個製造過程中各方面的因素（原料的分配，裝備的設計，手續等。）這裏搜集了幾個化妝品的處方，給正在從事這一創始工作的同志們作一個參考，對於將要開始去製造的朋友也是一個小小的根據。

1. 油彩

油彩的顏色種類雖然很多，但油膏的本身都是一樣的，顏色的不同只是顏料的不同，因此製造油彩有兩個主要部份，一是製造基本的油膏，另外是選配顏料。

油彩的基本油膏處方之一

凡士林 (Vaseline)

一份

礦物油 (Mineral Oil)——以選用液體石臘 (Liquid paraffin) 爲宜 五份

蜂臘 (Bee Wax)

一份

氧化鋅 (Zinc Oxide)

一份

羊毛脂 (Lanolin)

二份

以上各原料的分配以重量計算

處方之二

凡士林

五份

石臘 (固體)

六份

桃仁油

四份

香料 (丁香油、玫瑰油等)

少量

對於所製成的油膏主要的條件應是

(1) 溶點近於體溫而略高。

(2) 於皮膚無害，可能地求其有益。

據個人意見，原料中或可加用一部份植物油，如冠冠油等，如此更易與冷霜相調融。從密施佛的出品表面看來，很像非全部油質，或者是乳狀 (Emulsion) 的情形。

油彩所調用的顏料

黃色顏料 鉻黃 (Chrome yellow)

藍色顏料 羣青 (Ultra marine)

白色顏料 氧化鋅 (Zinc Oxide)

褐色顏料 煅赭土

橙黃顏料 鉻橙

紅色顏料 人造銀硃

黑色顏料 碳黑

各種不同的顏色可以從顏料的量的調和而得。對於所用顏料的條件是：

(1) 遮蓋力強

(2) 無毒(顏料中有毒者頗多)

(3) 顆粒細,易於浮懸(Suspension)

2. 面粉

滑石粉

三份

玉蜀黍澱粉

六份

氧化鋅

六份

輕質碳酸鈣

九份

香料

少許

顏料

依需要情形而定

3. 水粉

次硝酸鉍

三份

澱粉

三份

氧化鋅

五份

甘油

八份

玫瑰水

六十份

顏料

不定量

4. 緊粉

滑石粉

七份

阿拉伯樹膠

一份

顏料

一份

舞台服裝及其管理

藍蘭

服裝在人類生活中，與建築、器具同樣的由簡而繁的進化着。這種變化也就是說明了衣服的起源，雖由於實用，作為保護身體的方法，但實用的目的，一旦達到之後，人類却不以此為滿足，而立刻又極力趨向裝飾。因此就有了中外古今，以至於社會各階層的服裝之分。在舞台上演員們利用這外的表徵——服裝——來扮演着各種各樣的人物。所以最好的服裝，也就是適合於演員穿着到舞台上表演的服裝。在角色剛一出場，已經給了觀眾一個明確的觀念，要觀眾立刻認識他是什麼人物，而恰能表現着那角色的身份職業、社會狀況、時代、季節、與他的個性，他在劇中所佔的地位，他和其他的角色的關係。這樣舞台上，衣服的用目的是完全不顧及的。例如炎熱的時候也許要穿皮毛，嚴冬的時候也許只穿單紗。這也不過是要表示得對於角色有實用而已。其最主要的是特別誇大而加強來發揚其裝飾方面的意義，以求對觀眾發生效果。

舞台上的服裝，所以能對觀眾發生效果的原因。第一有歷史的意義——能將劇本的時代、人物、國家給表明出來。第二有社會的意義——須適合於角色的身份、職業、環境。第三有性格的意義——

須與角色的性格與情緒相合。因為一個劇本首先影響到每個角色的是時代、地域以及主要的情調。其次則角色的社會地位、職業、年齡、宗教、教育、個性。再次即是他與別的角色關係，來影響他整個的服裝。至於各幕之間服裝的變換，完全是基於當時所有的境遇、心情、時間、情節而定。

研究服裝的先決條件是研究劇本，明瞭劇中主要的情調與時代的特性，才可着手來計劃主要的色彩與式樣。次之是研究每個角色的性格以及性格在劇中如何發展，一切與角色有關的情況，事，如身份、職業、年齡、環境，最重要的是各角色的關係。如有時代性的或國際性的，則應先求歷史與實際的差異，再加以省略和變更，以正確時代與國際應有的面目，採擇其適當的輪廓，使之適合於舞台條件。在着手籌備的時候，須時時與導演、佈景、燈光交換意見，取得聯絡。主要的還是將性格與環境把握緊實，使這外的表徵的利用，不獨要從服裝表示角色的性格，並須從服裝創造角色的性格。

與服裝最密切的是佈景。在同一原則之下而發展的，須注意色彩能調和而又能襯托，不要使佈景的分量壓倒了服裝。因佈景的面積大，所以要謀與劇本的情調不相違反，而調子上較為淡弱者為主，故應略趨於中立色。服裝則屬於角色，因面積小，時時移動，故以促進情緒為主要，強烈而鮮明，則應略趨於極端色。

服裝之所以能吸引觀眾，全因其有「真實感」，而式樣又是介紹境遇與職業的「唯一方法」。故在

同一劇本中，各角色的服裝式樣應該統一。時代性和地方性尤其要統一。雖有線條的變化，而變化中仍不可不保持其統一性，以加強吸引觀眾的能力。色彩是介紹情緒與性格的媒介。觀眾又對於色彩的感覺之敏銳遠過於式樣，所以管理服裝的人須對於色彩有特殊的敏銳，且熟知色彩所能引起的情緒的效力。服裝之色彩，要較之日常所用為鮮明，方可引起注意。服裝的色彩與劇本同一的有起落，有發展，有結束。故顏色的冷熱輕重，一隨角色的情緒之進展為轉移。第一幕注意介紹角色的情調，劇本逐漸展開，則色彩趨於鮮明、強烈、發揚，直到極點，而將全劇的中心色彩儘量的表現出來。至於最後的一幕，再各以其悲劇或喜劇的結果而更換其顏色。茲以「賽金花」（熊佛西本）劇本為例——

第一幕賽金花一出場穿着華貴的狀元服裝，這給觀眾的印象是賽金花的身世，說明她曾作過狀元夫人，而現在雖然淪落風塵，但仍以狀元夫人的招牌為號召。第二幕為全劇的高潮，亦是賽金花得意時期，故其服飾須奇特、鮮麗而明快。這樣以一漢人穿着旗裝，不是表示出當時威武的賽二爺嗎？第三幕賽金花已入獄，其所着之服裝雖高貴，但色彩則須憂鬱以示其時運已日下。最後第四幕賽金花已貧困無依，衣服的色彩須灰暗以示其潦倒的暮年。

舞台上的服裝的色彩，不可太複雜。少用花紋的材料，多用純色，但用單一色的時候很少，通常總是用幾種顏色拼合成的。這就能使衣服增加絢爛，使相互間的關係趨於柔和。故舞邊，花紋都宜大方

而切忌繁瑣。因為服裝在燈光底下，觀衆與演員有相當的距離。一切瑣細複雜的配色，當力行避免。因為那會引起混淆的。色彩太多，一距離遠，則混成灰色。選擇兩三種之主色，再加以顏色明暗的變化，最爲適宜。所用的料子最合宜的爲絲綢、軟緞、絨類；這些材料的垂紋都柔軟而飄逸，如用廉價的代用品，則須看垂紋是否相近。質料在舞台上與劇情有關，富貴之家應用絲織品或毛織品。農夫、工人等貧困之家則應用棉織品。利用質料有時與演員的身材非常有關。如胖婦人不宜穿緞料，因其反光異常完全。從極淡到極強，每一凸出之處有強的反光，而每一凹進之處則有暗影；明與暗的對比，極其強調明顯，於是身材更顯得臃腫。身材不甚端麗的演員，而需要服裝加以掩飾的，則不宜用太薄太廉的料子。不過色彩並不懂，只要調和，有時也不妨衝突。不僅只要悅目，同時還要顧到其所表現的情緒。譬如「日出」裏的顧八奶奶須用柔而薄的料子以誇張其臃腫，而色彩亦須衝突以表現其情緒。這樣舞台上的色彩就和通常色彩之運用完全不同了。身軀龐大的人，應用內斂的色彩，使之看起來彷彿略小一點。身軀瘦小的人，則應予以顯著的色彩，使之觸目張揚，並覺得略大。同面積的紅色和灰色或黑色，在眼的感覺上有顯然的大小區別。當鑲邊飾花的時候，對人體的各部份，亦可將瘦削的部份加以輝煌的色彩；而過於臃腫的部份，則飾以沉黯的色彩以作掩飾。最可利用的是線條的錯覺。如下例兩個同大的正方形，劃平行的直線A形則較劃平行的橫線B形爲長。所以，矮胖的人宜於穿直條花紋

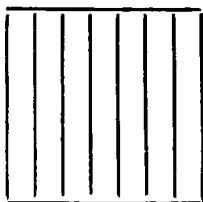
的服裝，而細高的人則宜於穿橫條花紋的服裝。

服裝的色彩較爲繁複的原因，是燈光對於服裝的影響，在於能改變色彩。燈光對於舞台上各部份的色彩，本來都與以相當限度的變化，但對於服裝之佈景更爲顯明。如按照日光底下的影響去配合顏色，那就會覺得顏色的力量太薄弱了。但表面粗糙的材料，如毛織品、棉織品則受燈光之影響較少，表面光滑而反光完全的，如絲織品則受燈光影響甚大。舞台上的服裝以女角的顏色最爲複雜，且多用絲織品，恰好是最易因燈光而變色的。所以在設計之際，必須加倍小心。

茲將舞台色彩學所述的燈光之下各色變化，大略介紹如次，以便參考：

普通燈光之下的變化

暗赤——減少紫光而成純赤色。



A



B

赤——特別鮮明，有橙色的傾向。

橙——特別顯明。

黃——有白的色澤，其明調與白無別。

綠——傾向灰色。

青——有灰紫色。

紫——增加赤光，成爲赤紫。

在顏色光底下則色彩變化極爲顯著，尤其因顏色光純粹而更增顯著。其重要變化如次：

在青光之下

赤色——帶紫。

綠色——暗黑。

在赤光之下

黃色——帶赤。

綠色——略暗。

在黃光之下

黃色——帶褐。

紫色——成青紫。

青色——暗黑。

紫色——變赤。

赤色——變赤橙。

綠色——帶黃。

在綠光之下

赤色——染有綠的浮光。

黃色——成黃綠。

在紫光之下

赤色——更輝煌而染有青的浮光。

綠色——暗黑。

在琥珀色燈光之下

赤色——不變。

綠色——染有黃色的浮光。

青色——暗黑。

青色——成青綠。

紫色——帶褐。

綠色——暗黑。

紫色——帶褐。

黃色——帶緋紅。

青色——穠麗而染有赤的浮光。

黃色——增濃。

紫色——變赤。

如配製服裝材料之時，最妥當的辦法是將所用之材料置於各色之燈光紙之下而配合之。

色彩各有其當量，刺激人的力量各不相同。例如紅色，如用在沿邊則不可太寬，更不可將大紅帽

子與白衣相配合。因紅色太引人注意而反忽略了面部的表情。如欲免除這弊端，可加紅色衣邊或紐扣與帶子等物，則可得之平衡了。

以顏色襯出身體之重要的部份來是近代服裝學中主要的方法。舞台上的服裝利用了燈光，以配置于胸部和肩部的鮮明色彩，將面部的表情特別表現出來。

茲將各種色彩的特性舉列於後——

白色——嚴格的說起來，白色不是色彩。白是三原色，或一對補色或六色底混和，任何色加以極強的光亦漸趨白色。所以它可以與任何色相配合而不衝突。白色表現純潔、光明、寧靜與宗教的情緒，而易於把別的色彩襯托出來。

黑色——黑色亦可與任何色相配合而不衝突，不過稍減低別種色彩的絢爛性。它是最沉重的，表現着悲哀、沉默、孤獨、失望等等，也能表現宗教的情緒。

赤——純粹的赤色在諸色中是最溫暖、活潑、而激動的，它表示熱烈、激昂、革命、危險、勝利、優越諸性質。它最觸目、動人、擾亂人的心情。任何色彩裏參加少量的紅色則覺全體生動，所以極少的面積可當得極大的面積。它是舞台上的生命，但也是最難驅使的。一干不重要的角色，永遠不能使用大量的紅色。

朱紅、肉紅——刺激力較弱，表示肉感、淫蕩。

玫瑰色——女性的愛嬌色彩。沉重、悲痛、嚴肅的場面不宜用。

暗紅——有沉滯嚴肅莊重之感。

黃——黃是光亮的色彩。在舞台上表示光明、高貴、希望、權勢，也有闊大鎮靜的意味。但近於橙的淺黃表現貧窮。棕色、咖啡色、檸檬色應用於舞台上也很廣。

青——是冷色。有寧靜、寒冷、和平、溫雅謙遜的性質；與玫瑰、淡紅最宜配合。青間以白，有素樸、天真的效果。淡青色有未成熟、可憐的感覺。青略帶藍有爽朗的調子。濃青色有深遠、沉着、憂鬱的意味；故宗教、信仰的感情可用深青色。

綠——是謙退色。較青柔和活潑，象徵生命、春天、希望、健全、永久、理想、溫柔。黃色愈多，就愈溫柔、生動；但太多則輕浮。黃色愈少則愈沉着。

紫色——最漂亮。赤色多，顯高貴、莊嚴，赤色少，有渴望、不安、憂鬱意味。如近朱色則顯淫猥。

灰色——顯得冷淡、寂寞、枯燥。黃灰、綠灰，是活潑、溫熱。青灰，非常冷淡。它可與任何色配合，減少潑刺的程度。灰色雖少活力，但却表示安全。如果以灰色為背景最宜。

各色的性質明暗調中大有變化，如赤淡則溫婉嫵媚，深暗調中則蕭索。非情緒的特性黃色最亮，

僅次於白，以次爲橙、綠、赤、紫最暗，赤最熱，青最冷，紫最能引起化學變化。

最使後台紊亂的莫過於不良的服裝保管。因此，專負保管服裝責任的人非常重要。他在平日必須立一永久的冊子，將劇團自己的服裝一一分類編號。再另立一臨時冊子，專記借來的物件和服飾，詳細編號，並註明還借日期及經手人。公演前列一詳細全劇所需的服裝表與一分幕及分角色的服裝表。服裝排演的前兩天總檢查一次，再貼在後台。把每個演員一幕裏所用的衣帽鞋子等放在一處，就不致弄錯。演員每次下場，須先至服裝間更換衣服，交點與負責人掛起或摺疊，以免弄皺。如有破損或不平，立時須交與裁縫修補與熨燙，以備次場應用。服裝間須寬大，多備衣架。如有羣衆服裝，先一包一包的清理好，貼上演員的名字。在安頓服裝和更換衣服的場所有了秩序，就不致於叫囂擾亂了。這也就是維持與穩定後台秩序的方法之一。

總而言之，服裝說明了角色的職業、身份、時代、國籍，服裝暗示了角色的性格、情緒，角色的動作、表情都是隱藏在服裝之下面活動的，也祇是通過了服裝的介紹與幫助演員才能把悲哀、狂歡、淫蕩、兇惡等等各種各式的表情，顯現在觀衆的面前。所以，服裝在舞台上是一個重要的部門。

劇團的組織與經營

舒 澧

一

戲劇是一種動的集體的藝術。在各種藝術當中，戲劇最表現它的集團性。一般文學作品可以由作家一個人關在書齋裏舂作完成，然後經過印刷出版的媒介，而直接陳訴於讀者之前。戲劇却必須集合許多人的力量，纔能將作家從書齋裏產生的靜的劇本，加工變換為一次動的演出。所以，一次戲劇公演的完成，需要經過這樣的過程——

劇作家——↓導演——↓演員——↓觀眾

劇作家的作品經過導演與演員的合作，才成為有形體的表現於觀眾的面前。觀眾又從演出上獲得感應，再反射給所有的演出者。劇作家要想估量他的作品的效果，演出者要想測驗他們的技術的準度，祇有從觀眾的反應上找取答案。戲劇的社會價值與其藝術價值，往往便是如此決定的。

我說過戲劇是集團性的人類的文化活動。凡是集團性的活動，必須依賴組織的力量。人類文化最高的表現，也正在他健全的組織力和科學的管理方法。社會生產方法從手工業邁進到機械文明

是一個飛躍的進展；戲劇自其原始的宗教祀神大典而蛻化爲文化教育的武器，也正是它的本質與形式的變革。

組織的作用是將一個整體內的細胞嚴密而合理的結合起來，在一個最高的樞紐之下分工合作。戲劇的演出爲達到完美的效果，戲劇團體的組織是必然的事。一個劇團組織，包含了許多方面的工作。在事務方面——屬於前臺的——有文書、會計、庶務、宣傳、交際、票務等等；在藝術方面——屬於後臺的——有舞台監督、編劇、導演、演員，以及裝置、化裝、燈光、道具、服裝、效果、提示、音樂等等有關係的技術工作。這些都非一個人的力量所能成就，祇有集合了許多的個人在一個組織之下分担任務，服從領導，舞台工作才能有效的完成。

一個劇團，首先有它的辦宗旨。這宗旨由於劇團的性質而不同，同時更影響了它的組織系統。一般業餘性劇團是非營利的藝術素人由於愛好演劇，利用空餘的時間來從事劇運的團體。這種劇團的宗旨比較單純，主要的不過是提倡文化發展藝術而已。至於職業劇團，那末除了提倡文化發展藝術之外，就不能不注重以營業爲目的，演劇僅是爲達到營利的一種手段罷了。因此，一般說來，業餘劇團的組織比較簡單而自由；職業劇團則既繁複而又拘束了。但是，不管劇團的性質如何，有四個基本原則是必須遵守的。這就是：

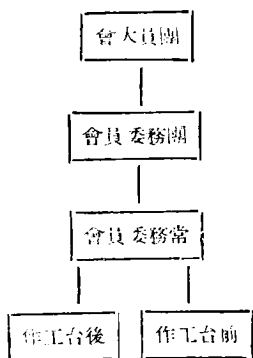
- (一) 宗旨純正，不違背國法與社會善良風俗；
 - (二) 組織統一嚴密，能發揮強大的集聚力量；
 - (三) 構造份子單純，政治認識與文化水準的標的一致；
 - (四) 領導人素養優秀，辦事幹練，品格高尚，一切能字衆望。
- 任何劇團的組織如果違背以上基本原則之一，都是以使團體發生不良的後果，大至瓦解，小至減低工作效率。一個劇團在發軔的時候，是不能不慎重的。

二

業餘劇團的組織，要顧及民主集中的原則。對於團務抱公開態度，人人都有參加意見的權利和担受職務的義務。在機構上，要集中力量，辦事迅速。至於職業劇團，更要組織單純，事權統一，機構活潑，減少浪費。

組織系統上，業餘劇團以團員大會為最高機關；團員大會產生團務執行機關（團務委員會），及其經常執行事務機關（常務委員）。然後把一切事務的與藝術的部門隸屬於這個中心樞紐之下，分配工作，統一指揮。

業餘劇團組織系統



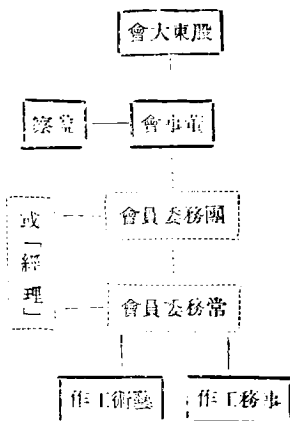
如果採團長制的，團末團長使代替了常務委員會；他以獨裁者的地位統御一切工作。

反之，在職業劇團中，它的最高意思機關並非全體團員（即構成份子）大會，而在其出資者。一種，股東制是以股東大會為最高機關，由之產生董事會，董事會負責團務進行的工作。在這種情形下，董事是受股東的委託並向其負責的代表人。有時，職業劇團為遴選專門人才負責團務起見，董事（董事自身即為股東一份子）並不直接執行團務，而由董事會聘僱專門人擔任經理或組織團務委員會推動工作。這時，表面上它的行政系統與經濟系統是各自獨立的，但實質上經濟結構對團務仍有最後決定權；不過是退處監督的地位罷了。第二種，獨資經營制（老闆制），它的系統最為簡單。

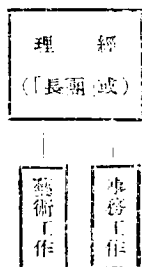
老闆自居經理或團長名義，將一切事務交給一羣他所聘僱的職員辦理。這些職員是奉命於其職務範圍以內工作，而由經理或團長自向其本人負責的。

職業劇團組織系統

A 股東制



B 獨資經營制



三

劇團的構成份子是團員，沒有團員當然劇團也無從產生。一個劇團無論其為業餘的或職業的，

都有對於團員資格、入團手續、出團條件、團員種類、權利、義務諸般規定。

業餘劇團團員的資格及其入團手續，常有這樣的規定：「凡隸中華民國國籍（如屬國際性劇團，則改爲有國籍者）具有公民資格，品行端正，體格健全者，不論性別、年齡，凡團員兩人以上之介紹，經常務委員會（或團務執行機關）之認可，得加入本團爲團員。」

職業劇團因爲其團員是有報酬待遇的，所以他的入團手續並不僅由團員介紹卽足。它的團員比較一般業餘的嚴格，最重要的是團員的工作成績和才能。所以它常用招考來錄取新團員，或由其他劇團介紹。

業餘團員每以其納費的多寡而分別其種類。譬如，永久團員是一次繳納若干團費的，贊助團員、特別團員、普通團員是每年繳納若干團費的。職業團員因爲一律是有薪金的，當然毋庸繳納團費。不過，因爲受酬的方法的不同而分爲基本團員與特別團員之別。基本是有固定的薪金的，而特約却是依照所担工作的期限按日計酬的。

團員的義務是遵守章程，愛護團體，繳納團費（僅限業餘），担任編、導、演劇、事務、及技術部門工作。團員權利，在業餘劇團中有選舉權、被選舉權、建議權、糾察權等等；在職業的劇團中，團員主要權利是享受應得之酬金，有時對團務亦得有所建議，有時，團員如遭受不法侵害或患疾病，團方有設法救

助與治療之義務。

劇團團員的人團既有相當的規定，他的出團當然也不是無條件的。一般劇團在章程中每以有如次情形為取消團員資格之條件：（一）觸犯刑章，經法院判決者；（二）藉端破壞團務與信譽者；（三）不履行團體重要決案者；（四）染有惡劣嗜好者。此外，職業劇團中團方與團員之契約滿期，亦為解除團員資格的情形之一。

四

劇團組織因為業餘與職業的不同，而其組織系統亦迥異，這在前面已經提過。各國純職業化劇團是都有自建的劇場的。他們有悠久的歷史，自身建立了演劇方法的體系與獨特的作風。在我國，新興戲劇運動的發達時期，方才是最近幾年來的事實；劇團的組織尙且未臻完善，歷史較悠久的劇團能够碩果僅存的並不多見，既說不到有體系與有風格，至於自建劇場更是絕無的了。所以，在外國常設劇團的領袖是劇場總理，在我國便沒有這種情形。就目前上海的所謂職業話劇團體論，實際上依舊是介乎業餘與職業之間的畸形半職業化劇團。

一個劇團領袖，不管是業餘的或職業的，不管名義是團長、社長、常務委員、經理等等，他的職權是

(一) 對外代表劇團；(二) 對內總理一切事務。但所謂「對內總理一切事務」又以劇團的組織系統的不同，而其權限也有大小的範圍。譬如，在業餘委員制的劇團內，對於重要團體事務必須提交會議議決，而由負責者付之執行。在職業股東制劇團中，情形也彷彿。然在獨資經營制的劇團，則老闆一人就可以決定一切，其他僱聘職員的意見僅足為一種參攷的諮詢而已。

劇團的領袖在商業的和藝術的兩方面，都要統率多數職員和工人。事務方面和技術方面，都由他主持、管理和監督。因此，劇團的領袖必須對劇藝有充分的修養，對於劇運工作有相當的經驗，才能對團體發生領導作用。他不一定要是「專家」，但應該是一位精明強幹的「實行家」。如果，他對商業的或技術的某一方面非所擅長，他可以交給隸屬的專門人才去辦理；不過對於這些事務普通的知識與經驗却必不可缺乏。他要絕對能負董事會和團員大會所付託的責任。這種領袖人物究竟要具有怎樣的條件才能勝任呢？這我留在後面關於用人與處理人事的一節裏討論。總之，有人說：「我情願統率一萬軍旅，却不願意領導一個劇團。」這個意思就是說，劇團的情形要比軍旅複雜得多，困難得多。因為，藝人的脾氣大都習於羅曼蒂克，不加管束便流於渙散紊亂，稍一嚴厲又要發生糾紛。而且，藝人又多情感豐富，缺乏理智。可是，劇團必須要有紀律。怎樣才使藝人放棄他的浪漫習氣和情感用事呢？這就是劇團領袖的職責了。

一個畢業於中心人物，是不可缺乏社會上的人情世故的經驗的。劇團的領袖要比一切團員都富於理智，同時更要有一顆熱烈的心。他要有前進的頭腦，銳利的眼光，政治的警覺性，和了解社會心理。祇有這樣，才能把握住時代意識，了解觀衆的心理，而將良好的劇本供給社會。劇團的目的，營利是相對而非絕對的；劇團的使命，也不僅讓觀衆來尋求娛樂就算了事。抗戰以來，事實證明了戲劇對於抗戰的服務！

劇團領袖的產生，由於團體性質的不同而方法各異。業餘劇團是採取選舉制的，由團員大會公推負責人。職業劇團則因股東制與獨資經營制而不同。股東制的劇團，是根據公司法或合作社法，由全體股東按照其出資多少決定股權，投票推定董事和監察人。至於獨資經營制，出資者是當然的劇團領袖，他也可以自由任命別的人担任劇團領袖。

劇團領袖的職務，我說過是限於主持、管理和監督。他不能單獨執行一切工作的，幫助他做的許多人，便分爲事務的（前台工作）與藝術的（後台工作）兩大部門。最簡單的組織是僅有前台主任與後台主任。屬於前台的有文書、會計、庶務、宣傳、交際、票務、繕印各科；屬於後台的有導演、編劇、劇務、舞台監督、裝置、道具、燈光、化妝、服裝、效果、提示各科。然而這種組織法未免太簡陋，而不合時宜。一個健全的劇團，至少應該有總務、劇務、編導三部份；將前台工作劃歸總務，後台工作劃歸劇務，另外再把編

劇與導演的工作獨立起來。有些劇團另設研究部，主持訓練、學術、出版、藏書諸項工作。編導部也有擴充為編導委員會的。又有為着經濟獨立，而另闢經濟委員會的。如果劇團附設有音樂隊或舞蹈班，那末這就列入特種組織。

現在，試列一張整個組織的系統表，以供一般劇團的參攷——（見下頁）

五

這裏，把各部的工作內容略述如次：

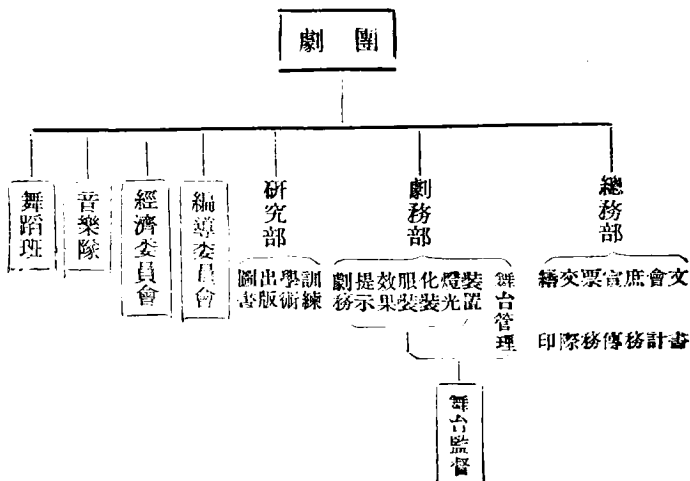
（一）總務部 總務部掌理一切不隸屬於其他各部之事務。

1. 文書科 掌理一切對內對外文書之撰擬、繕寫、收發事宜；保管一切團內文件、典章、印信、紀錄、職員進退及簽到簿。

2. 會計科 掌理一切經濟出納事宜；編製收支預算決算。

3. 庶務科 掌理本部一切不屬其他各科之事宜；物品之購買及保管；工役之管理；膳食之管理；清潔衛生諸事宜。

4. 宣傳科 掌理一切對外宣傳及廣告；負責辦理劇團與觀衆之間的聯繫工作。



5. 票務科 掌理售票及核計票款；會同會計科辦理每日票款之結算；統計每日門票售數觀衆人數及每劇觀衆人數；辦理贈券及優待券事宜。

6. 交際科 掌理劇團對外交際；負責辦理劇團對外交洽及聯絡工作。

7. 繕印科 掌理劇團一切劇本與文件之繕印。

(二) 劇務部 劇務部掌理編導委員會(編導部)提供常務委員決定之各項劇本的排練及演出上之事務。

1. 舞台管理科 管理舞台上一切事務及協助技術上之籌備工作；參予排戲進行；核定佈景圖樣、道具單、燈光設計圖、服裝單、化裝式樣、效果音響等等；事先檢點一切籌備工作；執行演出時間；監督演出時之工作。

2. 裝置科 會同導演與舞台監督設計演出劇本之佈景，製作圖樣，並督造管理之。

3. 燈光科 會同導演與舞台監督設計演出劇本之照明，並籌備安置及管理之。

4. 道具科 會同導演與舞台監督設計演出劇本之大小道具，並管理之。

5. 化裝科 會同導演與舞台監督設計演員之化裝，並施行化裝及管理各項化裝用品。

6. 服裝科 會同導演與舞台監督設計演員之服裝及負責督造並管理之。

附圖一
排演報告表

劇名						
	作者					
編劇	譯者					
導演	劇務					
演員						
排演	時間	月 日 午 時				
	地點					
	幕次					
缺席員	姓名	事由	姓名	事由	姓名	事由
備註						

注意：

1. 每次報告務必逐條填就
2. 缺席演員務必查明原因妥為填就
3. 如有意見可於備註項中寫明
4. 本報告務請按排演進度表執行逐次交往劇務部

民國 年 月 日 劇務 (簽名)

7. 效果科 會同導演與舞台監督設計與督造各項效果用品並管理之執行演出時之音樂效果。

8. 提示科 會同劇務科選定提示人排演時經常出席執行場記提示；上演時之提示及應場。

9. 劇務科 通知劇本排演時間；擬定劇本排演進度表，交由導演及劇務科主任核定按序進行處理演員事務；辦理排演工作人員之膳食；執行排演時之場記，填具排演報告。（附圖

一——見上頁）及處理臨時有關各事。

以上各料除劇務科於劇本上演時任務完畢而外，其他各技術科及舞台管理科於劇本上演終了時始得解除任務。

各技術科籌備工作應於每戲上演前一日完成，提交舞台監督點核。如非因特別事故，不得延誤，以免妨礙上演。

各料所購置物件，皆須計入財產簿冊，俟每戲上演終了時，由劇務部主任點驗歸入總冊。

(三) 研究部 研究部掌理學術研究，團員教育，出版發售期刊及管理圖書等事宜。

1. 學術科 舉辦劇藝理論與技術之演講及座談會；辦理團員參觀及旅行事宜。

2. 訓練科 舉辦講習班實行團員自我教育；訓練新團員。

3. 出版科 出版叢書、圖籍、期刊及各種印刷品。

4. 圖書科 購置及管理團內圖書。

(四) 編導委員會 編導委員會由團方推聘劇壇有聲望之劇作家與導演組織之，或由團員中自行推選組織之。該會職權在提供上演劇本，決定劇目，指派導演。

(五) 經濟委員會、音樂隊、舞蹈班……皆特種組織，其規則可按照實際需要另訂之。

六

關於人事問題，這是每一個劇團最感覺困難的事。而劇團的人事糾葛也比較一切團體為多。倘若人事問題不能妥善的處理，影響這劇團的前途關係非常重大。

「人因為天賦與環境的感染，多半情感豐富。他們的想像力，格外強大；他們的感覺，格外靈敏；他們的接受刺激，也格外容易。這種人平時做人，很容易高興，很容易起勁，很容易快樂，但也是很容易生氣，很容易悲觀，很容易灰心。」（引洪深著戲劇的方法和表演）這便是所謂「藝術家的脾氣」。這種習氣在劇人中固尤其普遍。他們愛好自由放縱的生活，不願受外物的干涉。有些劇人甚至缺乏理智的判斷力，養成孤傲狃介的性情。現在把這一班人結合在一起組織團體，自是不容易的事。怎樣來

補救呢？首先是劇人本身修養的問題，這不是本文討論的範圍。其次是這裏要講的處理人才的態度。劇團負責人員的產生，在業餘團體是推選的，而在職業團體却兼有推選與聘任的方法。提到用人問題，我們不能不慨歎「才難」了。就一般劇團言，非但「全才」少，即「幹才」亦所罕見。司馬光說：「德勝才謂之君子，才勝德謂之小人。」又主張：「論人者能於才德之分，則無失人矣！」可見即使覓到了「人材」，也還有「當」與「不當」的問題。就一般人講，也不過僅僅是「小有才而未聞夫子之大道」罷了！一個劇團的負責人，我以為必需具備三個條件——「才」「學」「品」。首先，他必須是幹練明達的人，通曉世故人情，富於商業頭腦。其次，論到他的學識，他的藝術修養必須對所担職務能勝任愉快。再次，講到他的品格，他應該誠摯忠厚胸襟廣闊。就「才」與「學」比較，毋寧取「才」重於「學」。因為劇團負責辦事的職員，並不是徒有藝術修養而已；如果是有學識的人，我們可以使他任「專家」，不必一定讓「專家」去客串外行的事。就整個論，「品」是最主要的條件。如果一個藝人有才有學而無品，那末即便練達有為，也反而敗事！

「在待人接物方面的第一個要求，就是要有偉大的胸懷與氣魄……決不要以一時的好惡去對付人……氣量狹小目光如豆的個人與政黨，是決不能『識人』、『容人』與『用人』的。這樣的個人，這樣的政黨，決不能成就什麼大多事業……我們要以自己光明正大的言論與行動去消

除人們對於我們的成見與誤會……這種在抗日總原則下的「博愛」、「寬宏大量」、「兼容並蓄」的態度，是建立廣泛的抗日民族統一戰綫的必要條件。

「……第二個要求就是要有中國古代哲人那種所謂『循循善誘』與『誨人不倦』的精神，——對於人們的錯誤與缺點，要採取誠懇的勸導與忠恕的態度。要有一而再，再而三的忍耐心，以至誠與忠恕的態度去感動他們。

「第三個要求就是對人要有很好的態度。這就是說：決不要自高自大，目空一切，盛氣凌人。這種態度，就是你有大本領也得不到人家的贊成與稱讚的，而且相反的，這種態度會使你不能同人們接近，不能同人們共事，會使你到處碰釘子，會使你永遠不會進步……我們的態度，應該是謙遜的與和氣的態度。具有這種態度，才能使我們同人們之間除去一切隔膜，建立起很好的同志與朋友關係，同他們打成一片。也只有這種態度，才能正確的去認識客觀環境與自己工作的對象，才能虛心的去傾聽人們意見，接受人們的批評，改正自己的錯誤與缺點……但謙遜和氣，不能了解為敷衍滑頭的政客手腕。這兩者是根本不相同的。謙遜和氣正是人們對於人生的誠懇的、嚴肅的態度……我們在羣衆中，必要能『以身作則』，『要善於體貼羣衆，顧慮羣衆的利益，顧慮羣衆的困難。要像所謂『禹思天下有溺者，由己溺之也；稷思天下有飢者，由己飢之也。』把羣衆的問題和困難，用那樣急切和誠懇

的態度，那種言行一致，去對付羣衆的問題和困難，這樣才能使羣衆了解我們對於他們的忠心。

「最後一個要求就是要適當的對付壞人。……這就是說，我們應該首先學會以光明正大仁至義盡的態度去勸導壞人走向正路，要他們『改邪歸正。』（下略）」

以上節錄洛甫：「論待人接物問題」的話是完全正確的。我現在把它貢獻給一切從事劇運的朋友們。

氣量狹小，以私害公，都是作爲劇團負責人切忌的事。一個劇團每有發生分裂的現象，這是什麼緣故呢？我以為劇團當局應該反躬自省，替人設身處地去思索思索，這一定是我們負責人不能盡職，有使他們不能滿意的地方。有則改之，無則加勉，那末以後就自然可以減少這種現象了。又如「過河拆橋，」「翻臉不認人，」這都是予人惡感，而自種惡果，必有自食其報的一天。劇團的上層領導者應該愛護團員，奉公守法，爲人楷模，然後下層份子團員才會信服他們，博得對他們的擁戴。我們要使劇團內部團結，祇有先使團員覺得劇團是他們自己的組織，因而自動地人人愛護團體。劇團當局不明瞭這一點，一切都成爲枉費的哩！

我們如能够拿謙和的說服態度與豁達博愛的精神去應付一切人事糾紛，我相信萬事都會迎刃而解的。

劇團的經營是和組織有同等的重要性的。

業餘劇團差不多無所謂經營。它的演出是臨時的短期的上演。普通一個業餘劇團的公演，除了在自己的場所上演免費予人參觀（等於平劇的票友彩串）之外，如果是售票的，就有三種情形：（一）劇團租賃劇場，自行銷票；（二）由劇場方面與劇團方面共同分帳；（三）由劇場包劇團，贏虧一聽劇場自理（等於平劇劇場與戲班子的辦法）。

至於職業劇團，在原則上是應該設有自建的劇場的。可是，這情形在我國還未有過。這原因當然是由於劇團的資本不充足無力自建劇場。上海的專門公演話劇的劇場，也不過是今年才有的事，以往都是租借公共禮堂或電影院為公演場所。在目前，職業劇團祇能和劇場合作經營，由雙方按售票款分拆。分帳辦法各地不同，就上海言，大概的情形是劇團負責後台一切責任，劇場負責前台一切責任，票價收入每日平均對分，或五·五與四·五之分拆（劇團得五成半，劇場得四成半）如每月收入在一萬元（或相當數額）以上時，其超過之數額，劇團應得六成，劇場應得四成。

劇場方面於每日結算時，應編造當日營業報告表二份，一份自存一份交劇團查核。在「每日營

〇 〇 劇 院

營 業 收 入 報 告 表

業收入報告表」中應列各項目計有：

劇目		民國 年 月 日					
		星期 第		天			
		天氣					
次場	時 間	票 別	售出票數	票 價	共 數	總 數	備 考
日							
場							
夜							
場							
收入分冊		金 額	分 率	劇團應得數			
今日收入總數				售票員			
除廣告費							
除上演稅							
今日實收數							
今日收入總數				復核員			
以前收入總數(共 天)				經 理			
截至今日收入總數							

集合每日營業收入報告表，按月一結，除去開支有餘，即贏不足，則虧。這是固定的辦法。

劇團的經常收入完全靠售票所得的款項。所以，賣座的盛衰是劇團生命綫所寄托的根源。營業清淡是斷送劇團生機的唯一致命打擊。戲的本身的好壞，固然足以影響營業狀況。可是，另一半還得看經營的得法與否。在目前，戲劇上演前後，宣傳是不可免的。爲了吸收廣大的觀眾，誇張宣傳與動人的廣告成爲必要的手段。除了在報紙上登載廣告外，無線電廣播、路牌、招貼、傳單、商店彩色廣告、卡、飲食牌、桌卡、電影院幻燈片、公共汽車與電車廣告牌……也都是必需的。這些都有專門的廣告代理商承辦，劇團與劇場可以酌量委托之辦理。我們不要忘記在以上自我的宣傳之外，還得憑着觀眾的口碑和輿論的讚揚，那才更有力量。譬如，本年度中法劇社公演「阿Q正傳」連演十七天，售款七千五百元；又上海劇藝社公演「明末遺恨」竟連演三十餘日，售款二萬元左右。這種現象打破話劇自有史來的紀錄。它的原因在那裏？撇開戲的本身不講，廣告宣傳雖說有一部份效力，可是最大的效力還在觀眾自動的口頭介紹，和報章雜誌上的一致推薦之功。

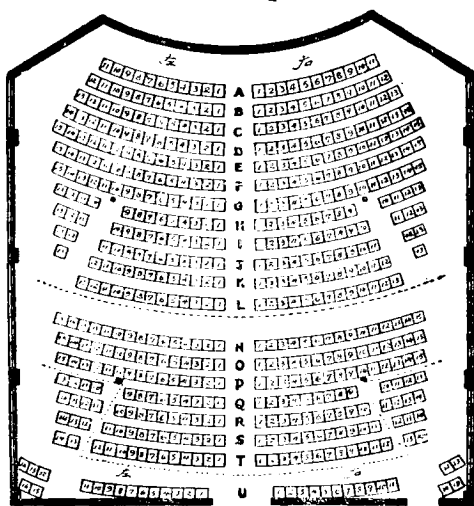
除了小劇團外，所有戲票都是公開門售的（小劇團及其他慈善公演戲票是大部份靠推銷的）。一俟劇目在報紙上公開宣佈後，劇場方面立刻發售戲票。爲維持良好秩序起見，座券應該一律對號入座。這是上海某劇場的座位圖（附圖二——見下頁）——

八

在設備完善的劇場，爲便利觀衆購票，可以實行電話訂座的方法，保留座位至開演前十分鐘，或隨接電話隨時專差送票。當某排某號的座位已售出時，售票員應立即將該座位號碼劃去，以憑稽核。

二 圖 附
圖 位 座 場 劇

台 劇



劇團經費，在一般業餘的是依賴團員會費、公演收益和其他募集捐款來充抵。公家創辦的劇團（如政府及社團所辦）幾乎完全依賴公家的補助金和一部份的公演收益。至於職業劇團，那只有靠招股的方法了。

招股方法是先由劇團辦人說明組織劇團緣起，訂立招股章程，在章程中載明：（甲）股額和每股款額；（乙）募集方法（由團員自由認股或分担）；（丙）官利、紅利及還本方法；（丁）認股手續等等。

這是認股書的一種格式——

認 股 書	
<p style="text-align: center;">認 股 人</p> <p style="text-align: center;">創 辦 人 股</p> <p style="text-align: center;">普 通 股</p> <p style="text-align: center;">臨 時 股</p> <p style="text-align: center;">共 計 合 法 幣</p> <p style="text-align: center;">元 正 此 致</p> <p style="text-align: center;">× × 劇 團</p> <p>中華民國 年 月 日</p> <p style="text-align: right;">地址</p>	<p style="text-align: center;">茲 願 遵 照 招 股 簡 章 認 繳 × × 劇 團</p> <p style="text-align: center;">股 共 計 法 幣</p> <p style="text-align: center;">元</p> <p style="text-align: center;">股 共 計 法 幣</p> <p style="text-align: center;">元</p> <p style="text-align: center;">股 共 計 法 幣</p> <p style="text-align: center;">元</p> <p style="text-align: center;">認 股 人</p> <p style="text-align: center;">簽 名 蓋 章</p>

關於利潤的分配，這也是職業劇團在招股時必須說明的事項。在營業結算期到臨的時候（可
以半年或一年為一期）除去正常開支以外，其盈餘的支配應分別規定之。譬如：

公積金 百分之十

股東紅利 百分之六十

職演員特別獎勵金 百分之二十五

公益事業基金 百分之五

經費籌足之後，劇團依照法定手續成立，一切便開始走上正軌。這時司理劇團會計的人，要擬訂這一期的預算表，提交最高負責當局去審核。預算表內至少應包括經營費（職演員俸給，使用金與事務費，設備費等）上演費（各種技術設備費用及上演稅，政府捐稅各款）和臨時費三大項目。俟每期終了或每年度終了後，會計再比對過去的預算另行造具決算報告書，提交審核。收支相比，便獲知這一期營業的盈虧狀況了。

舞台管理的理論和實際

易 喬

一

演劇藝術中爲什麼要有一個舞台管理者呢？在解答這個問題之前，首先，必須知道舞台的演變。

希臘古代的戲劇，是出於“Dionysus”的祀典，其最原始的形式，稱爲“Dithyramb”，意思即是春天之歌。古希臘人在春祭祀典中作一種儀式，象徵神之死而復生，以表現他們切盼春天到臨與豐收的希望。所以人民到劇場裏去，並不是去消遣、遊戲，乃是去作一種虔敬的行爲。到劇場去的人，先到神廟裏去致敬之後，再去找他們的位置。在觀衆坐位前排的正中，有一把壯麗的椅子，便是祭司的坐位。正對着祭司的坐位，便是一座露天的祭壇，在這白石砌成的舞台上表演狂熱的舞蹈。後來查洽的節目加上了英雄的故事，可是以祭壇作爲的舞台却還是很單純的。

英國伊利沙伯女皇時代，海軍打勝西班牙獨霸世界海面之後，戲劇也發展到全盛時期，那時代的劇場如地球座、黑僧座等，是一間沒有屋頂立在空場中的屋子，舞台突出，近台的三面，爲觀衆圍繞，舞台上後面掛着繡花簾子，演員就從此出入，簾子背後，雜擺着舞台裝置的用具，像一隻床或是餐

會用時的食板一樣，簾子上面，有一層樓，可以作為朱麗葉的繡樓，也可以作為將軍對部屬訓話時站的城樓，台上並無一點佈景，並不用幕，演戲都是在白天，利用午後的陽光表演，舞台不能隨意弄黑，就是夜景，也只好在明亮的日光下演出。

及至王政復古時代的戲劇，較伊利沙伯時代的原始型，已進步許多了，不但在舞台上添置了佈景，此時的劇場已經有了屋頂，舞台上也有燈光，由於佈景的變化，遂使舞台上用起幕來。服裝與劇中人物的身份更加適合，導具也更細密地擺設，舞台形式原來突出的也退了進去，舞台的周圍已不像以前那樣，受觀眾包圍了。那時的舞台，在幕前的舞台總還是突出成一個圍腰形，名為圍腰式，而台上燈光非常不足，只有腳光的設備。

直到十九世紀中葉後，劇場的物質設備，才大大的進步了。舞台上用起寫實的佈景來，舞台後面也設置了化裝室、導具室等。

由於物質生活的進步，近代的舞台，也接近機械了。主要的是電燈的發明，使舞台上各處都有光，利用了電燈，就把「圍腰式」的幕前突出的舞台也縮了進去，興起了畫面舞台（Picture-framed Proscenium）。舞台技術也進步到能忠實地將實生活的狀況表演在台上，摩天樓、大宮殿、日落、星夜、月光、雲、霧等等都可以在舞台上出現。更因了一個舞台的不敷應用和時間的限制，便運用機械使

固定的舞台變成爲轉旋舞台，推刺舞台，或昇降舞台，便利於幕的連接和時間的經濟。

在蘇聯，梅耶和德的劇場，由於他嶄新的演出方法，而把舞台又改了樣子，梅耶和德把劇本分成許多場，他用電影鏡頭的方法來分舞台劇，他的劇本是一連串畫面的連繫，所以狹隘的畫面舞台使他感到不滿意，他主張不要幕，不要兩翼，不要腳燈，他覺得觀眾不應當與舞台隔開，用攔板架在舞台與觀眾之間，有時還把做戲的範圍伸展到包箱裏去，使包箱也成了舞台的一部分。

這樣看來，近代的舞台是十分複雜的，每種藝術的藝術家集合起來完成一齣戲的演出，並且每種藝術在戲劇藝術中又必要適度的變質，近代的戲劇是特別注意到各種藝術在戲劇中的綜合性的。所以第二步，必須理解戲劇中各種藝術的統一性。

戲劇藝術中的繪畫和音樂，是整個戲劇藝術思想的表現方法的一部份，即是說從繪畫和音樂的表現手法的特長之處來發揮某一戲劇的中心思想，當然，還受着舞台和演員藝術的二重限制，於是繪畫和音樂的藝術在戲劇中必然要統一起來，放棄它自足的表現性，在演技方便的條件之下，來加強劇情發展的明確性，和造成舞台情緒的氣氛。

近代的演劇，既如此繁複，除了導演和演員之外，在舞台上的技術人員必定各守其責而得分工合作之效，對於這些工作者們，必要的是管理。這樣，舞台管理的一個名稱便產生了。和某一戲劇演出

時的全體人員發生密切聯繫的是舞台管理者，在技術和事務上取得統一的指揮和分配工作的也是舞台管理者。

二

舞台管理者在演劇藝術中是一個不可缺少的職員，他不但要具備超越其它工作人員在技術上及藝術上的經驗，並且還應有處理和調解人事的能力。前者是對於舞台有深切的認識，後者是指工作的態度和精神。

在我們所能接觸到的舞台，都是極普通的畫面舞台，舞台只有固定的一個，換佈景是要關了幕才能做的。在舞台的周圍，通常所稱的後台，却因需要而不同。譬如說，在上海一地，最好的舞台當推蒲石路的蘭心大戲院。在那裏演戲的經常是A D C劇團，和舊俄的歌劇或舞劇。在舞台上，佈景板以後的面積要比在觀眾席所看到的舞台面面積大二倍多，適宜堆置各種笨重的導具及硬板的寫實佈景，在後台，設有演員休息室，道具室，化妝室和服裝室是相聯的，化妝室分大夥兒的和個人的兩種，還是因襲了明星制度而來的。在國入自己創辦的劇院中，卡爾登戲院是比較適宜話劇演出，舞台雖較關心小些，但是物質設備尚稱敷用，特別是舞台上面的構造，有很大的空間和四周的天橋，使燈光

和佈景都可能移動，後台是比較狹小，化妝室和服裝室是連在一處，道具是和佈景雜擺着的。至於辣非劇場和璇宮劇院，則着是比較更狹小的了。

原則地說來，一個舞台管理者對於舞台各部份的熟悉是要比任何一個工作人員都需要。根據普通一次演出的需要（是指我們目前的演出）有一間化妝室，一間小小的服裝室，一間小道具室，已經可以應付了。例如在辣非劇場出演「阿Q正傳」時，是一齣四十餘演員的戲，有六個景，大小道具有數百種，也只有上述的三間，重要的是在於支配工作人員的得當。

在舞台上，通常是在佈景板背後張着用淡藍布做成的天幕，天幕後面是過道，天幕前面時常放着些樹木花草之類，在佈景板後面藏着燈，把光射到天幕上用以代表時間或氣候。佈景板的兩旁前邊，止靠着舞台框邊的地位，設有提示座，左邊或右邊裝着指揮用的電燈（蘭心的舞台就有這種設備），用以指揮司幕燈光，及通知在化妝室內的演員（在法工部局大禮堂還有指揮關場子前門的鈴的設備）。另一邊便裝着紅綠燈，是司幕的地位。燈光管理機關，通常是在指揮座的上面（蘭心戲院及法工部局大禮堂都是這樣構造的），換佈景的時候，一般的佈景工人亦是把舞台分為上場門和下場門兩邊，即是人站在舞台上面對觀衆的右手方是上場門，所有工人分成兩組，在上場門和下場門同時將佈景板拆卸，同時裝置。舞台管理者必需熟悉這些工作。

一個舞台管理者，從籌備一齣戲的演出的第一天起就開始工作了，這時候是和導演取得密切的聯繫，將導演所擬定的演出的計劃，有時候也共同與導演商量這種計劃，規定之後，導演便進行排演，而排演以外的事情都經由舞台管理者支配各部份去工作了，如造具預算，親自設計圖表或督促裝置、道具、服裝、燈光、效果各部工作人員負責設計，限定日期，按照進行。直到戲上演的時候，在舞台上佈置一切，總合各部份所規定的工作成績，在每次開演之前，又需要對於物件的檢查和工作人員的分配，戲演完後，還需要整理這些工作，不能不說是繁重了，所以舞台管理者必要具備下列幾個條件：

第一，清楚的頭腦。一齣戲的演出，導演是總樞紐，舞台管理者便是執行的人，在執行的時候，理和統一是不可缺少的要素，特別是這些大小道具、服裝、效果等與演員演技非常有關係的小節，和開幕閉幕時的緩急及燈光色彩角度的配置，這些全是在舞台管理者一人的腦袋中，雖然在演出前試驗過數次，但是因為工人的疏忽，舞台管理者却是要記住的。

第二，誠懇和熱情。舞台管理是最不容易討好的職務，在許多個性不同的工作人員中間，最容易產生人事糾紛，通常在演出的時候，排戲在舞台上的人事糾紛的人就是舞台管理者，舞台管理者不但必要以身作則而影響全體工作人員，並且更要有誠懇的態度和熱情的精神來團結全體工作人員，俾能產生私人的友誼，或同志的精神。

第三，耐勞和負責任。舞台管理是一時一刻不能離開舞台的工作，在開演前一小時或一小時半，舞台管理者已要執行他的檢查工作，在閉幕換景的時候，他又要指揮，戲演完後還要監督整理，舞台管理者雖不是什麼了不起的人物，但是舞台上缺少了他，便缺少了一個頭腦一樣，因為只有舞台管理是最熟悉演出的各部份，而這樣工作是頂費時間和工夫的。

第四，慎密的管理。演出一齣寫實的戲劇，許多實體的物件是必需保藏的。就是戲在台上演的時候，一切舞台技術人員的工作，舞台管理者對於他們除了給以說明之外，還需要支配，不致紊亂。經驗告訴我們，通常在演戲的時候，總有許多不相干的觀客好奇地走入後台，以致妨碍工作，舞台管理者便應該設法阻止他們。

三

一齣現代劇的演出，有的是以導演為中心，有的則以演員為中心，前面已經說過各種藝術在戲劇中都是以整個戲劇藝術的思索而統一起來，無論是什麼中心，謀取各種藝術的統一性的責任總是由導演負責的。

在日本，導演總是兼舞台監督。在我國，舞台監督（即舞台管理）則由另外一人負責是已慣例。

了。不過一般人對於舞台管理的工作已犯了極大的誤解，就是說導演把戲排得熟練之後，在演出那一天便交給舞台管理了，而舞台管理在接收以前從未顧問到每一件事情。雖然在過去並沒有爲了這樣而演不出戲，可是總要好像練習似的彩排似的演了兩場或三場後，然後定型，因爲舞台管理者不熟悉的原故，致影響劇情的鬆懈，則是數見不鮮的事。

欲求一齣戲演出的完善，舞台管理不是導演兼職的請，那末負責舞台管理的在上演的劇本決定了之後，首先要與導演發生極密切的聯繫。這時候，他們所討論到的是用什麼方法演出的問題，演出上的種種困難的問題，也有要克服這些因玩新花樣而發生的種種問題，很快的時日內，導演草就了他的導演計劃，接着便是召集裝置者、服裝設計者、燈光負責人、提示者、化裝、效果及道具負責者舉行一次演出的圓桌會議，大家發表各人的意見，由導演歸納整理而決定，交舞台管理執行。

舞台管理與導演是形影，是四肢和神經。導演只能以全副精神去完成戲劇演出上的效果和發展演員們的天才演技而把它統一起來。舞台管理則是支配和處理舞台上的一切事務工作。兩者是相互努力合作着的。

這時候，舞台管理的實際工作是：

第一，發表演出的意見，幫助導演解決演出上的困難問題，而決定演出計劃。

第一，會同各部份工作人員精密計算，造具演出費計算表，交劇社之負責財務者，候演出委員會或常務委員會的通過。

第三，根據擬定之演出計劃，分配工作，關於裝置、服裝、燈光、道具、效果各項，設製詳細圖表和說明，交由各負責人進行辦理。

第四，參加第一次對詞。

之後，舞台管理者便是作演出的準備了，在下一段中詳述之。

舞台管理者與導演的關係，除非到這齣戲演完為止，兩者保持着經常的聯繫。可是在中國，常有在某一齣戲演出後一、二天，導演就完全不管了，這是很不應該的事。

四

導演努力着進行排演的工作，舞台管理者更進行演出的準備。這時候的實際工作是：

第一，裝訂一冊標準的演出台本，上面紀錄些演員姓名和角色，舞台面的立體圖及平面圖，每個劇中人在每幕中應穿的服裝及小道具，每幕需要的大道具，每幕的燈光設計圖。在劇本中重要的幾處，如高潮、獨自、兩幕等應加以紅色記號註明演員動作及需要效果和特別暗示，如燈光的变化，音樂

的配置等。其他和導演的本子校對一遍台詞的改動處。

第二，在總排練的第一次起，必需會同提示、效果及應場參加排演，指導提示者校對標準提示用劇本二冊至四冊，在劇本上應以紅色註明演員的特殊動作，如停頓、靜止，同時在每個演員時常容易忘記的詞句旁加以標識。指導應場者以紅色記號註明出場和小道具的應用。指導效果者以紅色記號註明音響配置的強弱和起止。

第三，檢查舞台，規定工作順序，分配各室，在合理的經濟時間的原則下，計劃裝置和道具的裝拆和搬動。

第四，檢視電燈，裝置在劇中所用着的各種燈光，例如虹、星月、雲等。

第五，檢查佈景、服裝、道具等，免遺漏或不適用。

一齣排練純熟的戲在今天晚上要演出了，舞台管理者於是顯出他的好身手，像管理一架機器似的，把舞台的各部份機械化起來，他分配這許多工作人員，務使他們的行動是嚴格的紀律化了，工作的進行才能得着好結果。在開演前一晚，是試景和試光，直到把形式決定了為止。在開演前一小時，舞台管理者是井井有條地執行着所規定的工作程序：

第一，召集舞台全體工作人員（包括佈景工人、電燈匠）舉行一次後台會議，舞台管理者說明

工作的方法，和分發證章（後台出入證），各室鎖匙等。指定工人看守後台出入門。

第二，貼出舞台規則（附後），規定後台之佈告處，通常都在化裝室內。

第三，檢查各部份的用具，特別是化妝品，必要指定一人負責管理。

第四，在開演前一小時，肅清後台的雜色閑人，應絕對禁止演員及工作人員的親友及來賓的參

觀。

第五，在開演前一小時半，通知全體演員化裝。

第六，第一幕的佈景於昨夜試景時已經搭好在台上了，現在要緊的是最後一次檢查大小道具

及佈景門窗，燈光地位。

第七，禁止非工作人員逗留在舞台面內。

第八，在開演前半點鐘應通知化裝室的演員，如有在第一幕中有戲的演員尚未化裝時，則需要

催促之。

第九，最後一次通知電燈匠及拉幕的人，使他們注意預定的紅綠燈和電鈴的指揮。

第十，在開演前一刻鐘，通知第一幕先出場的演員齊集台上，休息，預備開幕。

第十一，通知各部份工作人員準備開幕。

第十二，先開紅燈，使電燈匠熄滅場子裏的電燈，至少須一分鐘才開綠燈，使拉幕者及電燈匠預備，然後按電鈴，開幕，電燈匠便遵照計劃使燈光淡入或驟明。

第十三，開幕後，至化裝室，通知未上台各演員，使他們知道已經開幕，不可高聲談笑。

第十四，閉幕後換景時，指揮工人並督促各部份負責人協同合作。

第十五，隨時指正演員之台詞高低。

第十六，在一幕完結後，可以取作爲鼓勵的方法來慰勉各演員，提起他們的精神更加興奮。

戲演一天，日夜四場，舞台管理者就得這樣機械地執行他的職務。假如因營業不羸而要繼續演下去的時候，這時的舞台管理在這許多的事務工作之外，還要注意到演員及工作人員的健康問題。在後台所經常要預備的藥品和保喉糖大概是這幾種：

一、“Vicks”糖或華達丸

二、保喉片

三、以冰糖、玉蝴蝶、朴大海、煮茶

（以上用以潤喉的）

四、阿司匹靈

五、凡拉蒙

六、紅溴末藥水 (Mercurochrome Solution 2%)

七、紗布及綳帶、橡皮膏

八、玉樹神油

九、萬金油

十、八卦丹

十一、痧藥水

使用這些藥品的，都是舞台管理者，所以一個舞台管理者要懂得初步的醫藥常識。演員如遇急症重病，自然由劇社所聘請的醫生去負責治療了。

戲延長日期，演員們中一定要有事情發生，雖然不是普通的請假之事情，但總有因了病重不能上演的事，特別是我們中國的演員，身體大都是不很健康。在這個時候，就是戲的演出延長的日子中，舞台管理者必先要觀察到各個演員的工作現象，於上午，就應該以電話詢問各個演員，是不是因病而要請假，如若有一個演員病倒的時候，舞台管理者便要設法在劇社中找另一人去代替他的脚色，補救這種事情的發生，我們是流行着 A B 制度，即是每個重要脚色都有兩個演員輪流上演，但是倘

若沒有的時候，這調動演員的責任又將落到舞台管理者的身上了。舞台管理者找到了代替的演員之後，便立刻開始對詞，告訴他什麼樣讀法，什麼地方應該輕重，連地位和動作都應該指示他。如果導演在旁邊，那麼這些事情也可以由導演去負責的。

在調度演員的人事之外，由於因了戲延長久了，演員們自然會覺得膩起來，台詞也熟而走油了。這時候，舞台管理者要注意到的是演員的情緒，決不可放任每個演員有搶詞、打岔、逗人嘻笑、加台詞等事情發生，舞台管理者便應當婉言相告了。

戲演完最後一場，整理和保藏或退還借主這些物件的，又是舞台管理者，他必要指揮各部工作人員負責辦理。

五

爲求工作的便利，保管一切用具，如化妝品、燈光紙、小道具等，是十分重要的工作，所以保管室的構造是很有出入的，雖然這也許應該責任劇院前台，可是我們常有一種機會可以自由地改造各部份，爲求適合於自己的保管法。

第一，化妝室的構造，大忌是中間掛着二盞燭光很強的燈。因爲這樣，演員非四周圍坐不可，不但

佔地，而各人所需要的光綫都不够又不自由，最好的方法是靠牆或板加出欄板來，分成個人坐，普通有八個坐位就够用了，每個坐位的牆板上釘有一架鏡子，上面吊着一盞可以自由移動的電燈，只要七十五燭光就够，燈泡必要磨沙的。再在中間放着二張公用的方桌，和幾隻隨時可以移動的圓檯。至於化裝箱子，最好以科學的分類法把各種粉、油彩分開排列，需要做成像文件櫃般的矮櫃（不要用抽屜）放在欄板的一頭，讓各種眉筆、唇膏、粉、油彩、鬚鬚、膠水、刷子等，都有一定的位置，外邊裝着一扇門，可以隨時上鎖。另外再有一隻木箱子安放頭套、假鬚髭、辮子一類的東西。

第二，道具室的構造，最壞的是只放一張桌子，什麼物件都是憑管理道具者一人的頭腦的記憶來放置和提取。也應該以科學的分類法，沿二面壁用木板攔成一格一格，將所有小道具根據幕的前後排列着，還有許多每個演員在本劇中固定的道具可放在另一處，用紙標明劇中人，貼在這件道具的旁邊。

第三，燈光室，通常是一間小間，預備在戲演完後把燈往裏邊一擺就是了，燈光紙及其它電綫等總是亂七八糟的堆着，以致燈光紙時常會莫名其妙地破了，補救這項缺點的，就要把用三夾板做成的燈光色片極有次序地根據色彩的不同分開排列着，不能放在地板上，應該做幾塊檯板，其它如電綫、電珠等亦應集齊在抽屜中，切不可受潮。

第四、佈景室，每一齣戲演完後的佈景，第二齣戲中不一定用得着了總要有一個地方擱置這些硬片，擱置的地方通常稱為佈景間，不能露天，不能吹風，雨和風都可以使三夾板走樣的。放置時要立直，不可重疊。

這些門檻，舞台管理者應該知道的。

六

普通的舞台規則：

- 一、後台職員須絕對服從舞台監督的指揮。
- 二、無後台出入證章者，不得在後台自由出入。
- 三、後台不准會客。
- 四、工作時謝絕親友及來賓參觀後台。
- 五、職員必須於開演前一小時到後台。
- 六、職員如有事須要離開舞台，必得舞台監督之允許，不得自由行動。
- 七、職員如有要事請假，須得先一日得舞台監督允許，不得無故不到。

八、舞台上不准吸烟。

九、戲上演時，職演員不得高聲談笑。

十、戲上演時，除非必要，不得在天幕後自由走動。

十一、後台職演員不得擅自走入前台劇場（領有前台出入證者除外。）
假使是職業劇團，則可以另加賞罰條例。

七

戲劇藝術是一個整體的藝術，不是劇作家所控制的，不是導演所佔有的，不是舞台管理所玩玩的，各種藝術在戲劇中將必要綜合得更緊密更有機，所以每個分子更需要發出膠體來團結合作，這是必然的事情。

現在，我們的演劇是把戲劇作為武器的應用，每個戲劇工作者又必是戲劇運動者，一種堅定的信仰和正確的觀念是每個戲劇同志所應該具備的。

大家忍耐着艱辛困苦，來完成這中華民族解放事業的一部份工作。

繼承中國戲劇的遺產問題

周贐白

話劇和皮黃劇，本來是截然兩件事。不但其形式不同，表演方法各異，即在分場和佈局方面，也取徑各殊。如果一定要找出其間相類似的方面，則除同為以代言的文體用再現的方式在舞台上扮演出來以外，別無可以苟同的地方。因為這兩種戲劇的取材，似乎都有一個固定的範圍，皮黃劇大抵為歷史故事，出現於舞台上的人物，全部為前朝各代的古人；因而服裝和動作，都顯出一種不平凡的樣子，加以以歌唱及音樂的配和，乃漸漸離開實在的人生而走上虛擬的途徑。話劇則不然，其所表演的故事，既皆為現實的生活，為求反映社會，透視人生，舉凡一切佈設無一而非如實的再現；歌唱，只偶一用作穿插音樂，也只視為劇場裏的效果；視之皮黃，自為較易喚起觀眾的共鳴。

話劇與皮黃劇之有如此的不同，無非因其來源各有所自。因為皮黃除唱詞及聲腔外，一切皆承襲崑曲。崑曲源出南戲，至元代始參合北劇，其遠祖實為唐宋之歌舞而插入故事；故其形式偏重於「唱」與「做」；由唱做而兼重「唸」「打」。至於話劇的來源，距今不過三十餘年；初起雖販自東鄰，而實為所謂「浪人劇」一經轉變，遂流為不用脚本之「文明新戲」；嗣乃參以歐美成法，另築新基，始

有今日之話劇，因其歷史尚淺，濡染不深，所演各劇，除一部分為歐美譯本外，類皆另編故事，別出新型，取材既無須借徑於歷史，遂無研究前代表冠之必要，因而表情動作，亦無須模仿古人。故若干年來，皮黃自皮黃，話劇自話劇，從不互混，而研習劇藝，寫作劇評者，亦各遵派系，不相凌犯。可是，時代的轉變，有時極不容易捉摸，向來不大從歷史故事取材的話劇（至少是不常上演），在此一時期的上海的一隅，居然衝破了舊日的藩籬，爭相爬梳史事，以求寄託。這雖然是特殊環境所造成，然不可不視為話劇取材的一種趨向。惟其如此，皮黃與話劇，在表演的方式上，乃不免有人以此兩者相提並論，甚至以話劇與皮黃互為比較，而評驚其得失，姑不問其是否可以比較及評驚得是否恰當，但以兩者形式而言，初不因其取材相同遂目為話劇是在模仿皮黃劇，或者話劇受了皮黃劇的影響。這其間的分別，仍舊有「虛擬的」和「寫實的」兩項主要條件。假如你以為皮黃劇的種種表情動作，在你的眼中極為熟練，甚至那些服裝、砌末、唱詞、音響，都可以娛悅你的耳目，蓋然地認為那是一種藝術，固然沒有什麼不對；可是，以話劇的形式來說，其一切舉措，都是臨時由編劇和導演佈設出來的陣式，每個腳色在每齣戲裏都有一種不同的表現，你是不是覺得太陌生，太罕見？如果不知不覺地接受了，因而理解了劇情，那你不能否認它在戲劇上所具的功效。換一句話說：皮黃劇是用一些舊有的程式把你訓練得自相熟識了，縱然可以挑動感情，不見得即為如實的看法。話劇是沒有程式可按的；其模仿的對象，就

你日常所見的人生也許某一幕戲裏某一個脚色就是你自己；台上所說的話，也似乎是你自己想說而未能出口的。那麼，你還是願意沉迷在古代的衣冠裏呢？還是願意面對着現實的人生呢？現在的話劇，雖然也從歷史取材，因為表演形式的不同，自然和皮黃劇有其相異之點。可是，我們如果不能瞭解皮黃劇的一切，非但不能談什麼彼此形式的異同，更不必論什麼舞台藝術的取捨。因為你所熟識的東西，不見得就是如實的再現。實言之，你若以為話劇表演歷史故事，其一切服裝動作，多半是從皮黃劇蛻化，那你只是重視皮黃而忽略了歷史本身。猶之今日習皮黃劇的人，只知道死學幾個老伶工，而忽略了每一齣戲裏的劇中人。

皮黃劇從數百年蛻變下來，其藝術自未可否認。可是，我們今日所見的皮黃劇，愛好之者，雖然視為佳妙已臻極至。但藝術是離不開人生的。戲劇既不能沒有故事，「為藝術而藝術」的話，已經說不上了；而管絃聲裏，粉墨場中。只圖看着面孔，聽聽喉音，或者耍幾個身段，舞幾趟刀槍，這與社會人生究竟有何裨益？尤其量不過供人一番笑樂，在茶餘酒後添上幾句談助而已！與戲劇固不相干，與戲劇藝術更不相干。現在，話劇既然展寬了篇幅而向歷史取材，只要工作者專事認真，不只圖發打個人的情感，則話劇不但不至向皮黃劇借徑，甚至可以因此糾正愛好皮黃劇者向來的錯誤觀念。當然，我並不是主張把皮黃劇的唱詞和音樂廢去，而使它改作話劇的表演。不過，希望皮黃劇能够善用其長，取法

乎上地因話劇之表演歷史故事而達到改良的目的。那麼，與其謂舊有的皮黃劇有一部分遺產可以繼承，不如謂話劇對於歷史故事的演出，是預備把皮黃劇一切積重難返的弊端，慎重地來加以考別。因爲話劇的演出，不單只是爲着娛悅觀眾，以資消遣，卽令手開什麼中心意識不談，至少，其表現的方式，較之皮黃劇略爲切近事實，不至太從虛擬上用功夫。

推崇皮黃劇，而把它看成象徵主義的藝術的人，這種話當然是他所最不受聽的。可是，我們却常可以在這一類人的劇評裏，看到「傳神阿耳」、「入木三分」或者「神情畢肖」、「描摹盡致」等類的字樣。本來，戲劇不過是人生的摹仿，拿這些話來形容一個伶人，並沒有什麼不對。但是，皮黃劇如果真是象徵主義的藝術，則上述這類字句，未免太嫌着跡，似乎不是象徵的贊語，而恰爲寫實的頌詞了。你或者以爲我這種看法是斷章取義地把事物的象徵弄成形態的描摹。那麼，那一種應當象徵？那一種才可寫實呢？比方用馬鞭權當騎馬，你一定以爲那是象徵主義在皮黃劇裏的最高成就，殊不知這只是一種因陋就簡的辦法，把從前繫在腰間的緞做的馬頭和馬尾去掉了，纔只賸得一根繩子的。又如拿一支漿當做划船，這也是一般人認作象徵主義的一端，假使你知道從前拿漿的人肩上還繫着一根繩子，繩子的兩端可以吊着一隻船，則現在只拿着一支漿，其非爲象徵而設是很明白的事物。方面既然如是，形態方面更顯而易見。比方虛擬開門或上樓，這只是舞台上缺乏裝置的緣故。他如城

門用布質，上桌當登山，紗帽作人頭，門旗捲包裹，一切大小砌末，能仿真者則仿真，不能仿真者則用他物代替，務使簡便易備，不相違礙，若皆目爲「象徵」，則實無原理可言。在話劇裏，便絕對用不着這樣做，只要你不把皮黃劇的一切規程看成金科玉律，則話劇之能寫實，不見得反比皮黃劇的虛擬爲不如。所以，這一部分特殊的現象——即一般人眼中的皮黃劇最富藝術價值的地方，現在可以說是話劇的舞台裝置和大小道具上全部消失了。

皮黃劇雖兼重唱、做、唸、打，而其主要條件實爲「唱」。皮黃之得名固由於此，而各門脚色習藝之初，亦莫不從「唱」入手。其實，歌唱自是藝術的一個部門，不必卽爲戲劇所專有。戲劇亦不必專視有唱與否而遽下定義。西皮二黃，固然是由戲劇的表演而確定其在歌唱上的地位，而戲劇的本身，却不見得是憑着西皮二黃的聲調始增加其表現。比方話劇完全沒有歌唱，一樣可以搖撼人心，發動觀衆。何況，皮黃代崑曲而興，表面上雖是文詞比較通俗的緣故，實際上却是聲調比較直率，唱句比較短少，因而表現得切實一些。尤其是近年的皮黃劇，無論爲京派或海派乃至於其他的外江派，以前那種長篇累牘的唱詞已不多見，多數是用對白來代替了所應表達的事實，而其劇情初不因之遂呈散漫。這雖然不是話劇興起以後的影響，而其趨勢固極顯明。假令話劇是需要歌唱的，也不會用西皮二黃的聲調來配合詞句。不過，皮黃劇裏有許多承襲自崑曲的有聲無詞的音樂牌調，在話劇裏或許有用得

着的時候。這是因爲牌調本身原有歷史上的價值的緣故。

話劇的效果，有時須依靠音樂的聲響來襯托劇情。這一點頗有和皮黃劇相類似的地方。不過，皮黃劇的音響，凡屬有牌調的曲子，百分之百是從昆曲沿襲下來，用於幫助脚色們的動作，有時極著功效，可是也有極不合理的地方。比方南曲中呂宮粉孩兒，本爲用於悲哀場子的過曲，今所唱者，即依照長生殿埋玉一齣的詞句。詞云：「匆匆的棄宮闈珠淚灑，歎清清冷冷半張鸞，望城都直在天一涯，漸行來漸遠京華，五六搭賸水殘山，兩三間空舍崩瓦。」今多用於起行發帽的場子，樂調固相吻合，而詞句則全不相侔。又如南呂宮過曲「一江風。」今所唱者，爲「一官遷，白下孤雲斷，古道長亭短，度關山，回首迢迢，家近長安遠。」可是，凡屬發兵點將的場子，都通套借用，不管樂調情詞相合不相合。又如劇中圓場或祭祀時，多用「醉太平」及「普天樂」，而所唱詞句，則爲浣紗記打圍一齣中「長刀大弓」及「姑蘇台浮雲拱」二曲。這也是極可笑的。固然，現在皮黃劇一般伶工，只知道聽節拍，很少能够照牌調唸唱的。一方面是詞句失傳者多，伶工因而不習，一方面也是爲了情調不符，大家藉此藏拙。可是有一點我們可以看出來，那就是過去皮黃劇一般伶工，只知道囫圇吞棗地死學死唱，並不能在劇情和詞句上有所區別。這一點，就是許多自命爲戲劇的研究者，也不能於此作進一步的探求。比方，陳彥衡在他所著的舊劇叢談（清代燕都梨園史料）上說：「梅蘭芳排木蘭從軍，元戎出師用朱奴兒，反

寇聚衆用出隊子。二者雖同一發兵曲牌，而朱奴兒爲李闖入寇之詞，出隊子係吳王興師之曲，順逆倒置，未免不倫。經余告之，始將二牌互易。」其實，這位有名的琴師，他把這兩個曲牌看成呆板東西了，這就是因爲皮黃劇使用曲牌時養成了一種習慣。你和他們說起朱奴兒，他們也許弄不清楚是那一種牌子，你要向他說是「蟠螭旆雲中搖漾」，準會知道這是鐵冠圖亂箭一齣裏李闖的唱詞。同樣地，你與其向他說「出隊子」，不如說是「連營分隊」。若論到曲牌，李闖入寇所唱的「蟠螭旆雲中搖漾」並不是單純的「朱奴兒」，而是「朱奴兒」犯「剔銀燈」，簡稱「朱奴犯銀燈」。若單純是「朱奴兒」，也不一定入寇之詞。如幽閨記第八齣「春名苑奇葩異卉」，便爲閨思的寫景。反之，出隊子的牌子，今多用於武戲中，也不必卽爲興師之曲。如精忠記第二十八齣「三公之位」一曲，便出自秦檜之口，而作懺悔之詞。又如長生殿梨閣楊妃所唱：「多則是相思縈繞」一曲，完全是怨艾的聲口，何嘗都是興兵動武的事呢？不過，一般伶工用得熟了，隱然自成一種規律。一般觀衆固然不明其由，而自命懂得劇情和曲意的陳彥衡，也只知其然而不知其所以然，其餘自鄙以下，更不必論到什麼戲劇的情調了。所以，話劇如果需要音樂來增加效果的時候，一方面是應該慎重配合，一方面是要對皮黃劇的錯誤加以嚴峻的糾正，決不能依照他們的慣例來作爲參考。因爲皮黃劇根本須經過一番調整，現在所有的程式，都不過中國舊有藝術的一點餘緒。

皮黃劇的服裝，有人謂其係集唐、宋、元、明各朝衣冠之大成。這話固然是不能覓到解釋的遁詞。然而，皮黃劇服裝之雜亂無章，却可由這句話裏得到一個概念。假令話劇表演歷史故事而以皮黃劇的服裝上場，毋寧看作只是皮黃劇廢除了歌唱和音樂而只用對白。這理由很簡單，皮黃劇只圖外表的美觀，其服裝之趨於雜亂，一部分是從昆曲繼承下來，一部分是伶工們自出心裁隨便亂加花樣所致，根本沒有依據。雖然有許多東西還可尋索得出處，但到了皮黃劇的舞台上，都成了似是而非，故只能就事論事而目之為「戲裝」。話劇固然也是戲，但以其發展情形而言，是從認真地寫實而始獲得廣大的觀眾。若依然非驢非馬，徒作奇裝異服的炫耀，還不如加上鑼鼓乾脆唱皮黃劇。於是，服裝的考訂，也當列為工作的一個部門，雖不能事事如真，務使不離開實際太遠。

皮黃劇的腳色們的動作，因為有鑼鼓的節奏相襯托，一般地都有點過分誇張。觀眾既入戲場，心目中固早存有一種「戲劇並非真實」的觀念，因而對於舞台上的一切，都作為一種「蓋然」或「想當然」的看法，有時且以為某項腳色誇張得不够，覺得他做戲太瘡。觀眾心理既然如是，欲求其平易有如常人，切切實實作一種恰如其分的表演，便不可得了。可是，皮黃劇的伶工們，一天到晚，總有一段時間是穿着戲裝在那裏搭架子的。話劇既亦取材歷史故事，其所摹狀的亦為古人，文則寬袍大袖，武則頂盔貫甲，男則品分高下，女則態別妍媸，一舉一動，都將被那些不會穿慣的服裝所拘束，弄得抬手

動足，一無是處。於是，一般自命聰明的演員，多去模仿皮黃劇那些常見的程式，其實，這條路却走岔了。古人固不異於今人，皮黃劇的動作並不能代表古人的容止，典籍並未消亡，禮儀尚可追考，若徒模仿那些不切實的東西，不如自己多肩負一點責任，則幕路監縷，正多開拓之境。

綜上所述，中國藝術的遺產，在戲劇上已經被皮黃劇歪曲了。話劇既新闢園地而向歷史取材，舉凡被歪曲了的事事物物，都應該予以糾正，不能明知故昧地隨便接受那些既成的錯誤。否則只能算是一個變賣遺產的敗家子，還說什麼繼承祖業呢？換言之，中國戲劇的遺產，在皮黃劇裏只有一個表演故事的輪廓，一切東西還待調整。這個使命，似乎就在話劇取材歷史故事而作如實的表演的編劇者的身上。



基本定價

\$ 6.50