

編者 向培良

戲劇導演藝術



世界書局印行

上海图书馆藏书



A541 212 0011 9802B

3789
4109

~~9404~~

注 意

- 1 本書以借閱 ~~三冊~~ 為限。
- 2 凡過限期後每日即須貼款大洋 ~~五分~~。
- 3 書中錯漏之字請勿擅自校改。
- 4 凡有損壞污穢等情形須照本館借書章程辦理。
- 5 凡經本館第二次催索後而不交還本館者得將其保證金充公并停止其享受本會一切權利。

上海中華基督教青年會圖書館。

自序

寫完了這部戲劇導演術概論，自己翻開一看，到不像概論之類的東西，因為我所要說的話太多了，都擁擠着出來，以致我不能不以壓縮的形式放在這陋文裏，所以，這雖然題為導演術，差不多已提到了戲劇全體——其實導演術也正是關涉着全體的東西。

這裏面所有的，是十年來逐漸在我腦子裏發生的，到如今才大體地給以文字的形式。這裏面一部份是我的經驗，一部份是我的理想。說起來很慚愧，我為什麼把理想拿給人家，那些空無所有的東西呢！但請原恕我；假如我沒有把那些理想完全變為事實，變為真實存在的東西，因為那不完全是我犯的過錯。這十年來，就是我知道把一切都放在我自己的肩膀的時候起，總是流離轉徙，廢學失業，而且永遠在經濟困難中。我不曾有一個時候忘掉了戲劇，這已經成為我生活的全部了，但也還不會有更多的力量，時間和金錢，還有學識，把我的理想完全賦以生命。假如我有一個劇場，唉，假如中國的戲劇能有一個劇場，那麼，一切的情形將不是這樣的了。

如今把我所經驗的，我所知道的，我所想過的，用導演術概論這題目寫下來。這不是我所想到的

全部，我得不到完全寫下的機會。還有那些更遠大的——應該說更渺茫的理想，我也還不敢寫下來。

這不是一本教科書，誰都不會一看了這部書就立刻會導演茶花女、哈孟雷特、黑假面人。這裏面所說的是那些正確的觀念，指導——我似乎不應該用指導這字樣——向着正當的工作去的路子上可以用得着的。人當然不會在兩個鐘頭裏，看完這部書所需要的時間，就變成一個高明的導演，那麼，我又還能夠給與什麼更多的呢？我只能夠告訴你工作，以及應用什麼樣的態度和精神去工作，至多也不過一些規矩法度之類。至如你筆下是方是圓，你的斧底是精是粗，那只有工作才能夠告訴你。

我所希望的只是這一部小書能引起對戲劇的興趣，有一點對這藝術的認識，能夠知道這一條路會引到什麼地方去，正如我給了你一根管子，從那裏面你可以窺見一點水源山麓，而知道山青水綠。假如你看得不好，那是這根管子不好了，希望你丟掉牠，再從別的地方去看。我希望你終於會叫出來：『這正是我的朋友們——當然，你不久也就會加入的——所要做的工作。』

也許這是太大的希望嗎？或者不是？或者這會是一朵花一粒種子？但是既經寫出來了，我又怎麼可以顧及呢？讓時間去判決一切罷。

二十年六月

目次

第一章	戲劇之基本意義	一
第二章	從事戲劇工作之態度	一〇
第三章	導演術綱要	一七
第四章	選劇本與支配角色	二五
第五章	對於演員之指導	三二
第六章	排演	三九
第七章	佈景設計	四九
第八章	燈光與服裝設計	五八
第九章	舞台管理	六五
第十章	結論	七〇

誌謝

這是我所寫成的第一部關於戲劇理論的書，謹於此致敬於我的朋友朱之倬和卻惟，在戲劇理論與舞台工作方面他們都給我以極多的指教，而沒有他們的意見這部小書是無從產生的。

培良

戲劇導演術

第一章 戲劇之基本意義

這一本小書是專講戲劇導演術的。這只是一本很簡略的小冊子，而戲劇卻是一種最繁複的藝術，其中包含許多部門，而各部門又都有很重的專門性。我著者當然不敢希望在這樣小的園地裏可以培植出什麼美麗繁富的花卉。我現在只講到導演術，統率一切技術的技術，而就是導演，我也不能講得太多。

大概我所要講的，多關於理論和概念方面的東西，而不能提到詳細的節目和許多實例，限於這本書的體裁。我的目的是在於使讀者看過這本小書之後能得到一種正確的觀念，對於戲劇本體，尤其是對於戲劇導演，作為他此後精深研究的導始。戲劇導演是一種精密深厚繁複的藝術，值得你終身研究的；這需要深沉的學問，需要艱苦卓絕的精神，而且需要天才。在你開始的時候，我這本小書是



值得一讀的。我雖然不能告訴你某劇本裏某角色的位置和角度應使之怎樣，雖然不能告訴你佈景的尺寸和服裝的樣式，雖然不能告訴你在何種舞台上什麼光度是恰合的，否則會過多或不足，但我可以說明你應用如何的標準去指導你的演員，要怎麼樣才能完成好的韻律與位置，要以什麼規矩去結構你的佈景，製造你的服裝，配置你的燈光。

未述及導演本題之前，我必須先說明戲劇是什麼，戲劇之基本意義何在。對一個導演家說戲劇的初步理論簡直是一種侮辱；但好在我這本書不是給一個有了高深的研究的導演家看的，乃是給一個初手，而且不僅給有志於導演者，也給一般從事於戲劇工作者，所以仍有一說之必要。

『戲劇是什麼呢？』我們直接這樣問。戲劇是一種藝術，和圖畫音樂同是精奧深微的藝術；但戲劇是如何的術藝呢？一切好藝術都是以物質材料形成思想的形式，所以藝術是按照其形成思想形式的物質材料而分類的。因此我們可以說文學是文字的藝術，音樂是聲音的藝術，圖畫是顏色和線條的藝術。那麼，戲劇是什麼的藝術呢？

戲劇不僅是一種簡單的材料所成的，不僅由文字，顏色和線條，聲音，也不僅是大理石上的形體。戲劇差不多用着藝術所用的一切材料。劇本，需用到文字；劇場和舞台，建築上的知識；佈景與服裝與

燈光，美學色彩與圖畫結構上一切研究；舞台上和舞台外的音樂；演員的表演，一切詩和音樂，藝術中之藝術底韻律。但這意思卻不是說戲劇是綜合的藝術，是從這個藝術裏尋取一塊，那個藝術裏扯下一片，拚合起來的混雜東西。雖然採用着別的材料（我們要注意，這個藝術所採用的不過是材料，並不是生吞活剝地把別的材料奪來，所以在戲劇裏面混進別的東西或借用別的材料人才底企圖永遠是失敗的，）雖然外形比之別的材料都顯得複雜，但永遠是一完整無間的藝術，有着最美麗的靈魂。最簡單地說來，戲劇是運動的藝術，是以演員身體的運動，詞句的展示，在恰當的環境之下，親切地表現人類直接的活動來。戲劇是用着一切材料的，但其中卻是最直接最原始的材料，人底形體，表現出人類直接的活動，就以那個組織成思想的形式，沒有中介，沒有裝飾，一切都如其所固有。所有眼底注視，人聲底顫動，嘴底線條之逐漸變易，手所畫的輪廓，這一切在藝術中是最容易感動人的了，是能夠最完盡最澈底地傳達情緒的了。這長長的目睫，這隆起的鼻子，這薄薄的嘴唇，這黑的藍的灰的眼瞳，還有，這彷彿欲語的手和臂，無法隱藏中心的情緒的腿和足，是比之一切，更其容易爲人認識，容易與之接近的。自然界最偉大的奇蹟，我以爲是人底奇蹟；而思想之最原始最澈底的表现與形成，我以爲是人底表現與形成呢。

一切藝術都發源於人和人互相要求認識了解，由單獨分散的個人融入人類而生存底這永恆不息的力。戲劇也是這樣。人類天性傾向於把自己完全傾吐，讓他的同類，另外的一個人可以知道可以了解他，人類的天性更趨向於自我底完全呈獻。同時，人類也希望知道他人，了解他人——這就是藝術行爲底根本，一切藝術所以能夠發生的根本，也就是人類之所以能夠永恆不息地趨向一致的目標，由野蠻而進於文明。因爲，一有了這根性，人類已不復是單獨散漫的個人，而成爲一整個的生命了。

這永恆不息的傾向，我們可以叫作藝術底傾向，或者人類底傾向罷。於是，在思想和情緒上完成了這傾向，再藉物質材料捉住了這思想和情緒的形式，藝術便出現了。所以，圖畫是藉顏色和線條顯示這永恆不息的傾向的；音樂是藉聲音，文學是藉文字的象徵；戲劇則藉運動——人體底運動——人類直接的生活和行爲，親切地顯示出我們의思想和情緒的形式。

從最早，說到人類的曙光期罷，那時候別的藝術如圖畫，詩歌，彫刻，文學之類都還未曾發生，只有音樂和跳舞已經有了，戲劇就已存在，戲劇的行爲已經很普遍了。戲劇的行爲是從『人類要把自己完全表現出來好讓別人認識了解』那根源裏發生的。人們用自己的頭，自己的手，自己的身軀，自己

的眼睛和聲音把自己的心表現出來給與別人。『看呵，這是整個的我自己，我的歡樂與憂愁，我的企切與喪沮，我的心和靈魂，現在都放在這裏了，請你們接受罷。』而人們又同時在刻刻需要這從頭和身軀，從手和眼睛和聲音所傾吐的靈魂，需要以別人的生命傾注入自己的生命，需要把自己的生命傾注入全人類——這直接的藝術行爲，不用中介的完全表現，是只有戲劇的行爲，才能全部達到的。

所有詩人所創造，導演所努力，演員所表現，種種的藝術家和工人所製作——而他們都是在一一的韻律之下趨向同一的目的——都是要在舞台上完成戲劇的行爲，這眼底瞬動，唇底開闔，手和足所畫的輪廓，聲音之所傾吐，運動——位置和韻律所表現的無窮的神奇。

但是，你或許聽見戲劇這字樣就要加以鄙薄，或許終身沒有機會走進劇場，或許從不曾知道這是什麼東西，你們，自然連我也在內，從不曾看過一次理想的完美戲劇表演，會以爲，從不曾，而且絕不會和戲劇發生關係嗎？以爲你們不會有戲劇行爲嗎？這是可憐的錯誤呢，我告訴你。

你是不是遠道歸來倚着母親流歡喜的眼淚？是不是躺在愛人的懷裏有如一個孩子？是不是在寂寞的夜晚幻想着會有友人來訪？是不是想把祕密的心事向個知心人傾吐？是不是在清晨的街道

上看見泰半是清新勇壯的工人學生走着而感到興奮？是不是黃昏散步，有個八歲的穿紅衣服的小姑娘緊緊傍着他穿黑色袍子的父親在你面前走，你不由得放輕了脚步，不由得走過了又回頭望，不由得發生孤寂和零落之感？是不是望見天空的白雲，那樣輕渺那樣變幻的白雲而發生無窮的幻想？是不是你的脚步隨着剛在進行的軍隊鼓聲的節奏？你把你的事務丟開，和我作五分鐘的旅行，我們無論走到什麼人衆集會的地方去，立刻會知道人們是怎樣需要接受戲劇的行爲了。

我們的藝術是偉大的，和別的藝術一樣偉大，而且是更迫切地爲人們所需要，更親切於爲人們所了解的。這誠然是刻苦艱難的工作，但報酬之美盛將使你忘掉了最艱苦的工作。還有什麼生活會比舞臺上幾點鐘的生活更豐富更緊張的呢？還有什麼快樂會比自我之完全呈獻更其快樂的呢？

從戲劇藝術的本質看來，我們可以發現三點：這是自我完全的坦率的直接的呈獻；這是與生活迫切接近的；這是集團地活動的。這就是戲劇藝術之所以偉大親切，也是遲遲不能進展的原因。較之圖畫和音樂，較之文學和詩歌，較之戲劇藝術中一部份之劇本，舞臺藝術還沒有那樣發展，尤其在我國，這是無容諱言的事實。

無論什麼戲劇底表演，最卑微簡陋的東西，一個人站在他的地位，是直接以他自己，他完全的自

已顯示給他的觀衆的。他與觀衆面面相對，說：『看呀！這是我的頭，我的手，我的腳，我的一切，我都交給你們。』而觀衆，藝術的鑒賞者呢，他不僅在鑒賞着已成的藝術品，他是在參預作者的創作，在分受作者的努力，艱苦與愉快；而他們所看到的，正是藝術家直接的完全的靈魂。雖然這不一定比別的藝術家藉別的物质材料所顯示出來的更爲偉大精深，但總更爲親切。他們會不期然說出來：『這正是我所能夠認識的。』所以，人們總是愛戲劇的。無論是最粗俗的表演，在別的藝術裏同程度的東西早要被人們所吐棄的，但在戲劇裏卻還可以留到一個位置。

然而在別一方面，卻正因爲太與生活接近，得不到相當的距離以爲保障，便容易爲惡的勢力所迫害，爲惡的精神所侮弄了。演員得不到相當的修養年代，一開始就要展露他的工作到大衆中；爲他的藝術，他必須保持心身雙方的康健完美，而過去時代他社會的地位卻又很低；觀衆的情緒直接反應到演員身上，使他受了這影響，不能自由發展；導演者事業所牽掣，以至常常遷就事業而忘記了藝術——這些都是戲劇所以常是追逐流俗的原因。

至於第三個特質，戲劇是集團的藝術而不是個人的藝術，需要多數人無間地諧和工作着而不是個人努力所能成就的，更使戲劇藝術偉大而又使之不能迅速發展。就現在的情形說，戲劇需要三

種人的頭腦和思想——劇作家，導演，演員；需要更多的人底力和技能。雖然在舞臺工作方面，導演有主持全局的形式，但他決不能夠作成一個專制的君王，他的地位仍是和共和國的總統一樣的，將來無論戲劇藝術進展到若何形式，將總不能由一個頭腦來完成，我以為，反而將更其成爲集團的。

現在可以簡括說明戲劇藝術是什麼：

戲劇是一種集團的藝術，由多數人的頭腦與力無間地諧和而完成。戲劇藝術與他的鑒賞者最爲親切，最爲迫促接近，因此容易受了解，也容易因得不到相當距離以保障而受侵害。戲劇藝術三種主要的工人是劇作家，導演，演員，雖然這情形不是絕對固定的。戲劇藝術是運動的藝術，主要地以人體的動作和聲音，人類直接的生活與活動——演員底顯示——爲形成思想的材料。因爲是人類直接的生活與活動，所以需要恰當的環境，以造成適宜的情調與空氣。這環境以舞臺爲其活動範圍，以佈景，燈光，服裝及其他舞臺裝飾構成。現在的戲劇是以劇作家所寫的劇本爲根據，導演拿這個劇本來，按其所需要而設計製造所需要的環境，並指導演員叫他們如何表現劇作家的思想。最後由演員之顯示而完成。

因爲劇本和舞臺工作是分開的，所以導演的工作就變爲重要，他是最能驅及全體的人。戈登克

雷，現代最偉大的戲劇改革家說，新的戲劇是依着導演之進展而進展的呢。他是劇本和演員的中介，聯合舞臺各部份工作成爲一個，聯合演員的思想與力成爲一個，最後，達到他工作完成的地步，聯合舞臺工作和劇本成爲一個，而且他也是戲劇進展中專業底領袖。

第二章 從事戲劇工作之態度

這一節我要講到以什麼樣的態度從事於戲劇工作。我不專就導演，乃是就一切從事於戲劇工作的人說的。當然，從事於戲劇工作的人，也和一切的藝術家一樣，要有藝術家所應有的忠實與堅信，熱情與坦率，以及其他應有的美德，但我是就戲劇所特有的困難而言的。

你是一個少年人，你有對藝術的熱忱，但你還沒有捉住藝術的形式；不曾發現自己的道路。你對於音樂，圖畫，文學都有相當的興趣，卻不能決定你究竟踏進那一個國度裏去。你想活動，想融入藝術的心，你想，『要怎樣才能夠創造偉大親切的爲人類所熱愛的藝術呢？』偶然你看到了一次戲劇的表演；當然那不是很好的藝術創作，但你卻被那現象深深感動了。在燈光之下，美麗的佈景中間，有如古代宮庭，如威猛的戰場，如窮村陋巷——你所不能接近而又是人間所必有，演員在那境地裏活動，以他們的身體，他們的頭，他們的聲音表現出藝術的心，超乎人間而又是人間所必有的。看，他的眼睛垂向地面，如今抬起來了，凝注着無窮遼遠的遠方。就在這眼底活動中，創造了超越的印象。因爲在這時候，觀衆所接觸的是事實的血與肉，是人類的呼吸和顫動。這時候，人類直接的生命力是與觀衆相

感通，正如對着自己的朋友，自己的兄弟，而參與他們生命之奮鬥。你在這時候，忽然爲戲劇藝術所感動，覺得在這裏面有一種偉大親切爲人類所熱愛的力存在。你覺得這正是你所尋求的東西，值得把你全個生命放到裏面去。『我要從事於戲劇藝術，』你於是斷然說定。

但是你立刻感到困難了。從事於戲劇藝術，可以從什麼地方下手呢？

在我們的國度裏，太缺乏戲劇環境了。你不能投到劇場中去，也很難找到一個已成的劇團值得你加入的。你看不到什麼好的表演，足爲你所遵循，甚至於找不到那些足以指導你的書籍。你要以你自己的手，獨自，沒有依靠，沒有幫助，沒有先例，創造出戲劇的環境，發展戲劇工作，開闢出新的路子。毫無憑藉，從荒蕪中奮鬥，當然是困難的事，然而有勇氣有毅力而相信自己力量的人，正願意揀選這樣的工作；困難不是足以駭退人的東西。所以，你對於戲劇已經有了很深的感情，你一定要努力幹下去。

你先要找到你的同路者，你們可以聯合在一起工作的人，這不會缺乏的，只要你誠意去找。因爲戲劇是集體的藝術，不是一個人的力量可以完成的。你們要嚴密地組織起來，使得每一個人都能夠完全發展他的力量，尤其要有諧和無間的精神。

劇團真正的生命是在舞臺上，一切的組織與活動都應以此爲目標。要讓你們的理想儘前進，駕

着翅勝飛行，但必須飛行在舞臺的空氣中。縱然因為物質環境和經濟狀況所限制，而不能不遷就，但就在遷就中也要目瞻未來，把理想的目標節節懸在前面，而時時預算到再踏進一步。謹慎着庸俗底手要來把你抓住。

組織劇團之後，最重要的事就是基本練習。不要讓你的劇團在公演時才有活動，而演完了就立刻消滅。這樣，你永不會進入藝術之宮的。研究圖畫的人，要先練習線條和輪廓。研究音樂的人，要使他手充分熟習鍵和絃。但是研究戲劇，這技巧最複雜而需要長期練習的藝術，豈能不多注意基本練習，那些艱苦的不為人知的工作呢。不能充分管理自己的手，腳，頭，眼，睛，嘴，唇，不能隨意使用喉頭，胸腹，是無論如何不能夠當一個好演員的。不知道動作表情及姿式的關係，聲音裏情緒底韻律，椅子桌子的性質，紅和黑的分別，布料木料的使用，各種光源和顏色光的表現，是夠不上一個導演的。

導演者的基本練習，每一演員也應該知道的，是應該充分研究劇本，以批評家又以戲劇家的眼光去考察，發現出每一個劇本的中心。對於戲劇全部的歷史，發展，沿革及現狀，以及將來的趨勢，都有充分的知識。精密研究每一個演員的能力及性格；練習着敏銳的觀察力，與人一見之下就要看明你所要知道的。充分明瞭舞臺上一切，每一動作，每一現象，每一線條與色彩會對觀眾起如何的印象，他

們會發生如何的反應——這是一個導演所以能成功的祕訣，雖然不說是他的藝術的最高點。應該研究各種佈景的製法，寫實派的，表現派的，構成派的；木頭，布，紙張等類材料的性質；顏色線條的各種變化。應該研究歷史的及想像的各種服裝之製法，服裝用的質料和顏色之分別。應該創造各種燈光，研究各種光源之情調，各種顏色光所給與人的情調。——以上的一切，要能夠自己製造出來。此外，導演還有許多許多的事。音樂，圖畫，舞蹈，建築都應有相當的知識。

一個演員的基本練習是要訓練喉頭和胸腹，能夠發出必須的高音與低音，能夠和別的演員的聲音互相和諧，能夠在聲音裏產生出相當的情緒。他必須研究手和腳的動作，充分知道手指和腕和臂，知道頸項，腰，背的活動，如何為醜如何為美。他必須能充分管理臉子，能作出各種情緒的表情。他必須知道站在佈景的那一部份就恰當，站在那一部份就離開了中心而顯得很醜。

戲劇底表演，從決定劇本到最後一次閉幕，這中間有無窮的瑣事。有無窮的困難，需要堅強的毅力，尤其是導演，才能夠支持下去。這其間，最靠得住的是手的工作。舞臺上的工作，最好一件一件都用自己的手去做。這是做得到的事，並且惟有自己的手做出來的才靠得住，才合實用。劇本裏要一張桌子，你到市上買好一張，但是這桌子的顏色卻與全體不調和，大小高低超出了限度，式樣也不好看。你

不要去買，自己製造一張。這並不是要做一張客廳裏可以合於實用的東西，乃是製一個模型，有恰當的形式與顏色的東西。舞臺上的東西惟有從自己的手所製出來的代用品才合用。舞臺上不用真的東西，這是一條規律。社會上原不會製出戲劇的國度裏的東西，我們靠自己製造。

明星制或臺柱制是最危險的，沒有什麼比以一兩個人為中心的臺柱制再破壞戲劇藝術的了。一兩個人所能成功的東西，那不叫作戲劇，或者是商業上的企業罷。在戲劇裏面要有充分合作的精神，以同樣的態度站在舞臺中心或邊隅，以同樣的心情作最使人注目的事和最隱晦瑣屑的事。從戲劇的見地看來，糾葛中心的主角和只出現一次的配角同樣重要，導演和電燈工人有同樣的功能。着重在事件全體底成功，而不要在部份裏為自己取得什麼，才是戲劇工作者真正的精神。

決不要滿足得太早。說是五年十年之後，這決不是太多的年載，這時候你和你的朋友們上演了好幾次，算是成功的表演，你在社會上有了相當的聲名與地位，但決不要自滿，因為藝術不是這樣容易成功的。而且你起始的偉大理想，也不會這樣快就充實了的。誠然，你現在已經知道戲劇藝術中一些技巧了；你知道什麼樣的佈景是美或醜，你知道性情暴戾的人應該穿什麼樣線條和顏色的服裝，你知道失望的時候應該作什麼樣的姿式和動作，應該沿着舞臺的邊走，還是穿心直過——這是你

所以能夠成功的原因，但你對於藝術全體，所知道的仍然很少。這偉大的寶藏，不會如此容易就會被你發現好多的；你只要再前進一步，小小的一步，就會有使你驚異的更多的收穫呢。

這時候，就是你已经得到相當成功的時候，要謹防危險，因為恐怕社會庸俗肥滿的手會把你抓了去。這手，把以前無數從事於戲劇藝術的人都抓了去，以至戲劇到現在還走着比較幼稚的路子，這對於戲劇藝術，比對於任何藝術家都更危險。要時時警醒，因為隨處都是誘惑，要引你離開正當的路子；這誘惑之最大的一個就是社會的聲譽。社會要引誘你投到牠的懷中，和牠同化。於是，你便會變成圖速效的，把本來的面目忘記了。我前面已經說過，戲劇是與觀衆直接接觸近而得不到一點保障的。觀衆的贊賞直接入於你的耳朵，他們惡意的呼聲一直投到你臉上。你的心將爲此而跳動，你的手將爲此而顫抖，你的臉將爲此而紅。假如你不能够完全拒絕這些，那你第一個大危險就會流入官感的刺激。以官感的刺激這方法你會立刻收效，你會博得他們的眼淚和歡笑，但戲劇藝術的神卻在暗中哭泣，因為看見他忠實的祭司跑去奉事瑪門了。爲了博得觀衆的歡心，導演和演員，劇作家，都常常把深厚的精神，心與心相通的維繫忘記了，而只是以淺薄的手段刺激人們的官感，使他們一時流淚或狂笑，喜悅或恐怖——但魔術師卻用容易的方法得到更大的效果，因為他們可以使手巾裏忽然飛出

了鴿子，殺掉了人又使之復活。

其次不要流入淺薄的寫實主義。舞臺上用不到真的東西，而自然之模仿及重造祇使你慘敗。藝術的目的並不在於復現，並不在於像。舞臺上所顯示的，並不是要觀衆看某某兩個人怎麼樣戀愛或某人如何自殺，這些事情他們知道得太多了，藝術所要顯示的乃是這些情節怎麼樣關涉於人類。能夠免掉這兩個大危險，那別的小危險也可以免掉了。

眼睛望着遠處，知道戲劇有無窮遼遠的境地等我們去開闢；腳踏實地，知道只有手的工作是最可靠的；而無論何時，都謹防危險，不以一時的成敗關心，不以社會的毀譽移志，永遠以堅強穩健的步子走着——那麼，再等五年或十年，你真可以握住戲劇藝術的一部份，爲人類創造出一些有價值的東西了。

第三章 導演術綱要

導演這個字在英文是 *Produce*，字的本義有生產，製造，展示等；用作戲劇專門名詞是指產生或製造舞臺藝術的工作。導演者，與之相當的字不是 *Producer*，而或 *Stage-director*，或法文中的 *Régisseur*，指總攬舞臺藝術全部工作的人，日本譯作演出人，中國或稱舞臺監督，但就導演術而論，不如通稱導演較為簡明。

導演術是一種繁複的藝術，不僅需要藝術的天才，同時需要事業的天才，組織和管理。因為導演術是統率戲劇上一切藝術（除掉劇本寫作）的藝術，是藝術上的領袖，也是事業上的領袖。導演術的目的是如何使劇本變成表演，如何使文字上的東西變成舞臺上的效果。劇本之對於導演，有如樂譜之對於琴師，或者還沒有那麼完全。從舞臺的見地看來，劇本是很不完全的東西，要由導演術增加許多要素，注入生命，由間接的變成直接的，然後成為舞臺藝術之表演。簡單說來，導演術就是如何能使劇本上演的藝術，就是給劇本添加佈景，燈光，其他必須的東西，給其中的角色裝上服飾，注入恰當的動作和表情，以正確的音調吐誦劇本寫下的對話，使劇本的韻律得以完成，成為活躍的有生命的

東西。

因為戲劇是一種複雜的藝術，分有許多部門，所以由導演術來統率一切。劇本的中心，劇本的要旨，劇本的統一與和諧，是由導演術而保持的。不然，演員來作一部份，司佈景者來作一部份，司燈光司服裝者又來作一部份，那我們所得到的將不是藝術而是混沌了。所以，導演最要緊的工作就是形成中心意識，保持統一與和諧。然而，正像一個僅有軍事學識而沒有統率才的人不能當將領一樣，僅有藝術天才而沒有事業才的人也不能完成導演的功能。

關於舞臺上的工作，沒有一件不屬於導演之內的，至少他應該充分瞭解舞臺上的一切，都應該由導演設計。他是惟一矚及全體的人——這就是導演在戲劇裏所以成爲重要底原因。劇作家很少知道舞臺上的情形；他寫下佈景，但太簡略或太瑣細，常不合實用；他很少提及服裝，常常不顧燈光，而且永遠不說明這一切應該如何創造；這責任是屬之導演的。劇作家也不應涉及這些，否則便侵犯了導演。一個演員不知道佈景，製服裝的人不瞭解劇本。但一個導演則必須完全知道這一切，從劇本起至於舞臺構造，至於作廣告。他必須完全知道這一切，才能勝任愉快，而且他有權怎樣施設這一切。但他必得謹守規矩，絕不能越出範圍，否則他就要成爲很壞的導演了。第一他不能侵犯劇作家。一個劇

本到手，他必須遵守其中要旨，必須謹慎慎慎遵循着那要旨進行，必須找出那個中心，一切以那中心爲歸依。導演沒有權力變更劇本，不能增加或刪略什麼。假如他是一個初手，更必須小心謹慎按照劇本所規定的做去，以至於佈景服裝等等瑣節。等到他成爲獨立的導演，就是說他的導演藝術已經達到能夠自己創造的時候（至少要有十年艱苦的工作才能達到這步境地），那麼他可以按着劇本的中心而創造佈景服裝等等了，但同時有更嚴厲的規律在限制着他，因爲他必須遵循劇作家的精神。第二他不能侵犯演員。雖然角色進展的方向是由導演決定的，而演員也常由導演指導，他卻應充分尊重演員藝術之獨立性，否則他所指導出來的將是偶人，而不是藝術家了。通常演員對於藝術的瞭解不及導演，故他常發揮過分的權力。這並不是正常的現象；應認定演員和導演有同等的藝術識力，則導演所做的乃是在演員間產生並保持統一與和諧。第三他不能侵犯觀衆。觀衆雖是被動的，但在戲劇全體裏佔重要地位；沒有觀衆便不成爲表演。他決不能拿魔術師對付看客的心情對付觀衆，那些牟利的劇場經理是更不用提了。他的責任是忠實。

以上把導演的目的和範圍大概說明，以下要說他是怎麼樣開始的。

假使你是一個有了基本訓練的導演，有一切初步的學識，並且熟知你的演員，現在選擇好劇本

預備表演了；選擇劇本的方法我到下一節裏再講。這當然是你所熟識的劇本，看過讀過，所以你選定了牠。但在開始預備導演的時候，你便會發現對於這個劇本太不熟習了，簡直是陌生的，那麼你再預備三個月研究。起先很快地讀下去，注意大節和要點，把握住劇本的中心精神，尋出故事底和舞臺上底頂點，於是在你心中結構出基本的色彩和線條來——這是你以後製造舞臺裝飾和指導角色進展的基本。譬如前田何廣一郎的拉斯浦琴之死，這是結構恐怖的劇本，黑色和紅色，曲折和斷續，易卜生的娜拉，人類和自然爭鬪——南陔和他的病及沒有希望的愛情，娜拉和因襲的舊勢力，柯樂克和他的習性；劇本的頂點在郝爾茂接到柯樂克的信，丹農雪烏的死城，黃金和白玉的劇本，紫色和絳朱，最溫柔的凶暴，或者是最凶暴的溫柔。莎士比亞的瑪喀伯斯，有高峻的山岳那樣深沉，雄厚，那樣恐怖，那樣神祕不可測，那樣陰暗，也有那樣可愛，所以其線條和顏色也正是山岳的線條和顏色，灰，棕褐，深暗的藍，少少地夾着明媚的青碧，緋紅，而一切都是峻直，尖銳，強大；劇本的頂點在班珂的鬼出現於筵席。以上所說當然是大略，你還要結構成比這確定的輪廓。此時不要動手作什麼，放下來，有一段休息的時間，去研究別的有關的東西。以後你再拿這劇本來讀，也許發現從前大錯，一切要從新開始，也許使你的觀念更確定。以後一字一字過細研究，在你心中形成確定明瞭的概念，逐漸每一個角色在你

想像裏生活了；每一段對話和姿勢，每一張佈景，每一件服裝，每一支燈光，以至於一個戒指，一朵小花，都完全擱在你眼前，然後你可以開始做一點東西了。

在研究劇本，給劇本找出一個中心和要旨的時候，絕對要意識你是在爲舞台工作，此處所指的中心或要旨是從舞台藝術的觀點而言的。絕不要理會什麼德沃羅基之類，那是向研究社會科學或從事於社會運動的人說的，不屬於戲劇藝術的範圍。說娜拉因爲沒有反對私產制度就是反動的文學，或拉思浦琴之死因爲提及社會主義字樣而是馬克思主義的宣傳品，都是可憐的笑話，只足以混亂你的頭腦，破壞你的藝術。

隨時把你的印像記下來，畫成形體，隨時用種種的方法捉住你的想像。絕對要遵循你所發現的中心和基本觀念，一切都要以彼爲歸依，絕不可有所踰越，那你才可以得到藝術之要點——統一與和諧。要不憚煩，改了一次又一次，直到你認爲最滿意。做出實物的模型，做出試驗舞台來，然後可以看出你的想像究竟如何，顏色是否調和，位置和角度是否恰當。這又需要多次改正。你不能取巧，不能走捷徑，這是藝術最忌刻的；完全要以堅實笨厚的工夫去工作。

試驗舞台成功之後，具體地看出你所想的真正合用，你才可以動手製造實物，佈景和舞台上其

他的東西都已成功，應場已經準備好，服裝也差不多了，你便可以開始排演。正式的排演是一切都要用表演時所應用的東西，只除掉服裝；但如有特殊的服裝時，應該讓演員多穿上練習幾次，

所有的製作你都不能離開，時時要去監視指導，否則所做出來的將完全不是你想像中的東西了。僅僅打下圖樣就丟給工人或助手，那是懶惰的人所作，一個導演不應該這樣。你的眼睛應該跟着木匠的每一斧，畫工的每筆，縫工的每一剪刀。

同時要注意到每個演員的進展，讓他們研究劇本，研究他們自己的角色。隨時參考他們的意見，指導他們進行的方向，訓練他們的聲音。等到開始排演的時候，他們什麼都好了，只差相互間的聯絡，以後你的工作就是這個。若是開始排演的時候你的演員還不熟習劇本，那麼，不等到上演，你已經是失敗的了。

假如一切都準備得很好，有了嚴密的組織和秩序，到上演的時候，你的工作會是很容易的了，那時候只等到演員來完成一切；否則你將如一個夜間突然給敵人襲擊了的統帥，陷在異常混亂的可憐的境地裏。

從選擇劇本起到上演，這中間有無窮的瑣事，是一種長時期困難的工作，要持之以堅毅忍耐，不

要敷衍，不要求速，應一步一步腳踏實地做去。這其間並不是沒有報酬的，會有超乎你所預期的喜悅，正如同一個達到了目的地的探險者所得到的。

對於演員，當然，你是演員的指導者，但與其說是藝術上的，不如說是事業上的。你的工作，你的學識，你的勤勉與和諧的態度，處處要比得上他們。在排演上，就是在表演的藝術之進展上，努力使他們趨合於劇本中心，使他們互相聯絡，互相和諧一致。止此而已，除非是一個初手，不要向他們講得太多。導演所應處的正當的地位是劇本和演員的中介，把劇本介紹給演員，也把演員介紹給劇本，卻小心不要自處於演員的主人。

一切自己所創作的，一切舞台上的東西，導演者以藝術家的眼光去批評之外，應以一個理想的觀眾那樣的地位去批評，才不至於與觀眾隔閡。設想你自己是那時候所能有的最完美的觀眾，但不是一個批評家，那是應作別論的，或者你是那時候的觀眾集合的精神之本體，然後以他們之所需要，他們所能了解，他們之所喜悅與厭憎來評價你所創作。對於演員表演，也是以同樣精神去應付。能夠有這種批評精神的導演永遠是成功的。

但要小心，絕不要把你的觀眾估價太低了（很少有估價太高的時候。）估價太低的第一個危

險就是會忘掉了藝術，而隨波逐流，專以淺薄的方法取悅觀衆。並且這樣的方法也不會成功的，因為觀衆決不如所估計的那樣淺薄；他們隨時會使你吃驚，顯出他們所知道的已經很多；敷衍他們是絕對不成功的。應該知道舞台上的藝術是最容易使人了解的藝術；在劇本上難明瞭的，到舞台上就易明瞭了。一切真正爲舞台寫的劇本，如梅特林克的，斯特林褒的，衛特金的，丹農雪烏的，在書本子上雖覺得暗晦，到舞台上就很顯明了。易卜生，莎士比亞，蕭伯納等人的劇本更不用說了。表演沒有成功的時候，絕不要雄雞似地驕傲着說：『我的藝術太高深了，觀衆還夠不上。』只要平心考察，就會知道你所演釋（Interpret）有太多的缺點；那過失應放到自己身上而不是觀衆。

以上把導演的大概說過了，最後要說的話就是一個導演有千種的學問要研究，有千種的事情要做，所以應該極端勤勉，忍耐。應該訓練得自己有最敏銳的觀察力。只有稟賦有好的觀察力的人才能夠成功。不斷地觀察，隨處學習，不斷地實驗，而又絕不自滿足，這樣的人會成爲藝術騙子，戲劇之神的爱寵者。中國戲劇的前途，正負在這樣的人的肩上呢。

第四章 選劇本與支配角色

劇本選擇和支配角色是開始以後兩件大事，以後進行的基礎。這兩件事辦好了，才能夠有好的進展；若開始一錯，此後便沒有改正的時機了。所以，選劇本與支配角色應極其慎重，應多考慮，決不可魯莽從事。

選劇本最好不要由導演獨斷。召集一次全體會議；假如不是職業的劇團的話，這樣辦是最妥當的。在會議中，每人都提出他所覺得可以演的劇本，說明其理由，而另一組人（或者就是提出者自己）則舉出上演的困難。這樣反覆駁論中，可以看出究竟什麼劇本是可以演的。若全體會議不易召集，也應在較大的會議裏決定。若有幾個劇本都覺得可以演，則不妨由導演與另外的幾個人組織委員會詳細討論之。

選劇本大概有四個要點：一、地方情況；二、觀衆情況；三、本身能力；四、本身的情調。此外，如有兩個劇本各方面的情況都相當，則古代的不如現代的，翻譯的不如創作的。

第一、注意到地方情況，這是分兩方面說的。在這種不安定的時局之下，有些劇本的上演是被禁

止了，或者沒有明白禁止卻是受着猜疑的。這一類的劇本，例如廖抗夫的夜未央，藤森成吉的光明與黑暗之類，爲我們事業進行之便利計，是可以不演的。但此類的劇本不多，我們還沒有多少要避忌的地方。其次，有許多劇本演起來是地方能力不夠的。沒有大舞台的城市決不能演釋勒爾的強盜，或莎士比亞的該撒；找不到玩把戲班子子的地方不能演珂史特洛夫斯基的貧非罪等。

第二、注意到觀衆情況，不要使他們不能接受我們的表演。雖然在理論上，如我在前一節所說，無論什麼好的劇本演起來都能使觀衆完全明瞭，縱使是梅特林克或沁孤似的暗晦的劇本。但那是以持有充分創造舞台藝術的能力爲前提的。要相當於自己的能力，比例地注意到觀衆的程度。自己的能力愈低，對於觀衆程度之估計要和當地低；自己的能力高，才可以不多計及觀衆了解的程度。沒有好的觀劇習慣的地方，不能演太靜默了的劇本。對於外國事物不大習慣的地方，不能演與國情相差太遠的翻譯劇。羣衆正熱烈地追逐某一種潮流的時候，不能演與那潮流正相對的劇本。但在此點應有敏銳的觀察力，不能爲浮面的現象所欺騙。對於觀衆，恰像對於知心好友一樣，不能和他直接衝突，但必須規諫他的錯處。所以我們處處要顧及觀衆，同時不能完全依從他們，要在相當程度裏和他們離開一點。不獨觀衆選擇劇本，我們，從事於戲劇工作者，也應選擇觀衆呢。和他們離開一點，但不要

雖得太遠，絕不要迎合他們。要使他們能夠接受，但有一些地方雖明和他們不了解也是好的——這就是對於觀衆選擇劇本的態度。

第三、關於本身能力，是選擇劇本的基本條件。能力夠不上的劇本，演來無疑會失敗的。大概說來，翻譯的劇本比創作的難，浪漫派古典派的劇本比寫實派自然派的難，表現派和未來派的劇本除少數例外大抵更難。就中國人表演的能力說，喜劇比悲劇難；中國人缺乏喜劇的意味，表演上很難有藝術底成功，這不知道是由於民族性還是由於時代性，也許兩者都有。以女角爲主的劇本比以男角爲主的劇本難，因爲現在女子方面的人才還趕不上男子；死城，嫫娜娃娜，羣鬼，海上夫人之類的劇本演來很難成功。另一組如娜拉，溫得米爾夫人的扇子，女店主等則雖也是女角繁重，但無深激的內心表現，故可嘗試。

所以，第一要看看有什麼樣的演員才能演什麼樣的劇本。表演上的困難應是最先着眼到的問題。有些劇本，如上海會演過的西哈諾與威尼斯商人，在表演上並無多大困難，但如悲哀的戴黛兒，羣盲，幽麗女士，或羣鬼就很困難了。另外有種劇本是包含着特殊技巧的，而那技巧在劇本裏極爲重要，若不能表現便不能上演。例如莎樂美七條面巾的跳舞，活屍裏吉樸西的歌，茶花女裏法維爾的鋼琴，嫫

娜娃娜第二幕裏佛羅倫斯的委員在布令趣娃爾面上斫了一劍，這些都是劇本中心所在，不能忽略的。又如青鳥是一篇服裝劇，死城的布景不能簡略，人類的新式舞台技巧。我們估計不能創造這些的時候就不能表演這劇本。

關於舞台裝飾，有些劇本特別着重，有些則否。易卜生的劇本，蕭伯納的劇本，王爾德的劇本，以及大多數俄國名家的劇本，在佈景服裝方面都沒有特殊規定。至於唐賽尼的亞傑門王與無名戰士，安得列夫的安那斯瑪，雖不能以寫實的手法裝置，但也無特殊規定，因為劇本的重心不在此。另外一些劇本，如光輝的門，如七公主，如黑假面人，布景方面很難得製造。大抵浪漫主義的，寫實主義的，自然主義的，以至於莎士比亞莫里哀的劇本，在舞台裝飾上還沒有特殊困難，新派的劇本就常有使我們碰壁的地方。

角色太多，自己的人不夠而要臨時到外約請的那樣的劇本也不宜演。經濟狀況不能支持的，就是要用太多了的錢製造服裝佈景的劇本也不宜演。我們必須顧到經濟情形。一個劇團不僅是藝術團體，同時也是事業團體，所以經濟籌劃也是重要的事。

最後決定劇本的是本身的情調。每一個劇團都應有自己的特色，這特色在他們所演的劇目上

一望可知。各從自己的愛好去選擇劇本，從本身所擅長的方面，從歷來舞台設計的趨勢，從演員表演的風格這種種方面去選擇劇本。所以，有的喜歡寫實派的，有的喜歡新派的，有的喜歡熱情劇，有的喜歡靜劇，或者，喜歡含有某種道德沃羅基的。這都看一個劇團的趨勢及情調而定。各於本身情調的劇本，雖別方略有困難，不妨試演，否則宜搬開。

劇本選定以後，接着就要支配角色。這事是愈早愈好，使演員有充分的時間預備。支配角色縱不由導演專斷，也應由導演作最後決定。角色選擇得當是表演得以成功的主要原因，而角色支配差不多是一種天才，基於平日不斷的細密觀察。

不要以個性為支配角色的標準；這是最普通的錯誤。使憂鬱的人充憂鬱的角，快樂的人充快樂的角，粗魯的人充粗魯的角，以為這是恰當，然而一旦到了舞台上卻全不是這麼一回事。因為舞台不問人居心怎麼樣，更不問人平日的行為怎麼樣的。舞台上所需要的是表現的能力。所以，一個導演應隨時注意到演員平日動作方面表現如何，聲音方面表演如何，注意到這些能夠改變到什麼樣子，發展到如何程度，而且他們內心含有如何潛在的力。有些人的動作是強悍闊大的，有些人是軟弱的，有些人是輕快的，有些人是沉着的，另外有些人則平日的行動雖不如是，但能發展到某程度——這些

與他的個性並不一定相合，注意到這些。往往一個沉默的人能創造出最談諧的表現，而平日動作輕快的人到了舞台上往往粗魯，或者軟弱。至於一個人的個性，那完全不要理會。舞台上並不是要他的個性，乃是要他創造出一個個性來，或者說表現一個。

不要讓一個演員屢次演同類的角色。這雖然覺得駕輕就熟，但結果不會好的，因為他將趨於偏頗，不能從各方面發展他的藝術。也不要使一個演員屢次演繁重的角色，這樣，他將沒有力量多多研究了。很均勻地從各方面支配角色，使每一個演員都能盡量發展。使每一個演員都演他所熟習的角色和粗看起來覺得他不能演的角色。在戲劇的國度裏我們都還沒有很多的發展，所以我們不能很快就決定誰能作什麼誰不能作什麼。必須向多方面實驗探險，才能使每一個人都能充分發展其天才。除非在特殊情形之下，使女子充幼童，或使男子充奇特的老婦人，此外決不要男女間演交互的角色，因為兩性間的分別太大，所表現的是那樣不同，人力沒有法子溝通的。

假如人數够用也有充分的時間，則繁重的角色最好定兩個人，在排演進行間再決定去取，或者選讓兩個人演下去都可以。除非萬不得已，不要兼角。角色已經支配好了，決不要中途更換，那是很不好的事情。無論什麼事情都要自始至終一貫地做下去。

選好了劇本，支配好了角色，現在要開始活動了。

第五章 對於演員之指導

導演之所以能成功，一部份依賴他對於藝術的學識，另一部份，也同樣重要，則依賴他對於演員之訓練與指導。排演當然是他重要工作之一，這是我以後要說的；但平日的練習則更爲重要。在戲劇沒有相當進展的我們的國度裏，導演更處於嚴重的地位，因爲他是負着事業的領袖那責任的。

第一、他要造成一種適宜於戲劇練習的環境。這當然不是他一人的力量，也不是他一人的力量可以完成的，他卻應該比別的人更加努力。要在劇團裏創辦一個戲劇實驗室，一個特殊的環境，使演員們和其他戲劇中人可以在此作日常練習。導演和演員一樣，都需要日常練習，沒有特殊的地點是不成的。關於戲劇實驗室的組織法，此地不能多所論列，但並不困難，盡力量預備一點最低的設備，以便於作發音，動作，化裝，其他身體運動，以及試驗舞台的練習。此外要設一個圖書部，努力收集關於戲劇的書籍，紀載，手稿，尤其重要的是舞台裝置和角色的照片，服裝樣式，舞台模型。雖然目前沒有多少東西，規模一定要弄得很好，去從圖書館的組織方面得一點指導；經過兩三年或五年之後，一定有很豐富的材料了。

平日的活動是基於規律與秩序的。並不一定要消耗許多的時間在這上面；能嚴守秩序，則所花的時間都有報酬的。因為這是一種集團的行動，一個人可以影響到全體，所以得首先養成規律與秩序的習慣。不守時刻是最大的毛病，一個導演必須努力在團體裏打敗這個惡魔。

正和一切事業上的領袖一樣，導演所需要的是謙和的精神，不懈的努力，否則將無法指導演員。任何人加到藝術生活裏面，他的精神是較之平常更興奮緊張的。演員們尤其夾有羣衆心理的作用在其間，容易激怒，容易變成乖張，往往不可理喻。這時候，導演必須有方法去應付，但他必須誠懇而謙和，不能變成一個小外交家。無論在藝術或事業之間，沒有什麼比小外交家的方法更討厭更易遭失敗的了。

對於演員，不要把他們看得太籠統了，應該按照每一個人的個性去指導。有的人應該詳細解釋，有的只能給他提個大概，有的不可以當衆說他，有的必須給他較困難的工作才肯出力。這些都在於平日留心，詳細看出他們的優點與缺點，則和他們合作的時候，就不會碰釘子的了。

演員，一切從事於戲劇工作的人都是一樣，要同時保持心和身兩方面的康健，這是從事戲劇藝術比別的藝術更困難的地方。關於心的康健是不用解釋的了，沒有什麼比一個好的頭腦更爲貴重。

因爲大多數職業演員不注意頭腦底發展，所以他們在藝術上是失敗的。對於演員，不獨要讓他們保持美好的心情，保持詩人和赤子似的心情，而且要不斷地研究學問。如普通團體裏常有的嫉妬，好虛榮，自滿，懶惰等等惡習，極力掃除掉。要引起研究文學美術以及數種社會科學及自然科學如歷史生物心理等等的興趣。然而僅僅有好的頭腦和好的精神是不夠的。瞎子可以成音樂家，聾耳可以成畫家，四體不全無妨於文學，演劇家却沒有這樣的便利。演員要發展得很好的身體，要保持完全的康健。所以一個導演是應處於醫生和保姆的地位，極力給演員調節生活；要知道一次傷風一次腹疾會使藝術受到極大的影響的。隨時注意到演員日常生活，指導他們養成良好的有秩序的習慣——唉，秩序，這是比什麼都要緊的，我願意一百次提到這個——糾正他們不好的姿式，使他們能以正確的姿態走，站立，坐，倚，以及種種別的動作；等到排演的時候再告訴他們這些是已經太遲了。假如團體裏有尚未發育完全的幼童，如二十歲以下的青年，則導演的責任更加重大了——要如何才能使他將來發展爲一個美好的少年或少女。到表演期，更應特別注意，因爲在這時期，大家的心情都較浮動激昂。

演員是應該直接從社會從自然取得他的靈感。從書籍裏，除掉養成健全的頭腦和心靈之外，對於他的藝術直接的幫助是較少的。所以一個演員要能夠不斷地觀察，而且養成精密觀察的能力。導

演對於初手演員的第一步指導，就是教他們如何觀察，觀察自己，觀察社會，觀察人。即如化裝，在演劇裏算是較容易的工作了，但其成功則全基於嚴密的觀察。起先完全明瞭自己的臉子，然後逐步觀察人的臉子，努力去理解臉子上每一線條所能表現的力量。動作表情也是一樣。告訴你的演員去觀察人的臉子是如何表情的，看眉棱骨和嘴唇的活動，追逐着臉子上最能活動的這兩部份。

以什麼樣的心情演角是演員常要問你的問題，這雖然僅僅是理論上的東西，但也需要向他們解釋的。大概說來，有兩種解釋法。第一，以爲一個演員應先產生必要的情緒，就是那個角色所有的情緒。他演瑪喀伯斯，在他的心裏必須燃燒起野心和嫉妬；他演華西里，必須激起革命的熱情。他受情緒的指揮，隨其馳驅，以達到他所要表現的地位。但另一派則反對這種說法，以爲所需要的是理智，而不是情緒。他需要理智去了解他所要表現的是什麼情緒，又需要理智去尋找表現那些情緒的方法。至於內在的情緒之燃燒呢，那不獨不需要，反而是有妨礙的，因爲情緒不是可以管理的東西，將帶人到不可知的地方去。我以為真實的情形是折衷於這兩種說法。藝術所要傳達的是情緒，但所以傳達的途徑却是由於理智。所以不要在心裏激起過度的感情，而要嚴謹地去觀察去管理那些感情，研究什麼是表現牠們的最好的方法，因爲不僅有哭表示悲哀，笑表示歡樂，此外還有一千種方法。但人的情

緒隨時受身體的行動和環境的影響。我們做某種動作，處在某種環境裏，要不產生與那相應的情緒是不可能的；人不能流淚而不悲哀，大笑而不歡樂。不要說站在舞台上，受那樣生動的環境所涵育，就是寫一篇小說，那裏面的情緒也直接反應到我們身上來呢。此時所產生的情緒，不獨不會妨礙我們，那誠然有一點點不服管理，誠然有時候要稍微逸出軌範，但這樣才能使藝術成爲有生命的東西。

導演其次重要的職務就是向演員解釋劇本。西洋職業的演員差不多不會看見整篇的劇本，他所有的只是寫着自己的對話及動作的特殊本子，所以一切都要由導演向他解釋。這種方法當然不能採用。每一個演員都應從完全的劇本裏研究，並且可以自由發揮他的意見，但爲求統一起見，應折衷於導演。然而導演總是負有解釋劇本的責任的。演員不一定每人都有同等的程度，不一定每人都能完全瞭解劇本的中心意義，則導演應向他們詳細解釋。這種解釋不是如一個文學教師或批評家所要說的話。不要顧及劇本文學上的價值，不要理會那些意德沃羅基，你所要反覆說明的乃是舞台上的東西。

詳細說明每一個角色的個性，他的環境，他的丰度，以至於他身體、精神、生活上的特點。這些，或許是劇本已經說明了的，或許並無說明，但從你的研究覺得應該這樣表現的。詳細說明每個角色情緒

底起伏，心理狀態，在每一情節間如何活動，如何發展，如何與別的角色關連。詳細說明每一動作的原
因，及其結果。每一個劇本都是表現一種糾葛。這糾葛極度開展的時候就是劇本的頂點；由此層層上
溯其原因，直到最初的原因，便是這個劇本的開場；又由此層層下推其結果，直到最後的結果，就是這
個劇本的收場。把這些詳細解釋出來，使演員的動作和表演完全相應。劇本最重暗示，絕無突如其來
的東西。把帶有暗示性的地方都指出來，好讓演員的表演到此也成爲暗示性的。刻刻把握住你所研
究出來的那個中心意識，時時向演員提醒，使之成爲他們意識的一部份，然後表演才能以此爲歸依。
無論一字一句，都要能夠向他們清楚解釋，使之不含一點疑問。只含糊地答覆『我覺得這樣好』是
不行的，因爲你不是在統率軍隊，不是在當主人，你是在和你的同伴在合作着藝術工作。

要領導演員常常作發音術的練習，作簡單動作的練習，以養成好的姿式和動作。最好能在團體
裏聘有音樂（尤其是聲樂），舞蹈，器械操和柔軟操的教練。

在團體裏舉行讀劇練習和動作練習的集會。劇本朗讀是一切戲劇練習的基本，又是輕而易舉
的事情。定期集合的人，或者全體，或者分組，隨意在屋子裏或野外，朗讀一個劇本。隨意指定人讀某個
角色的對話，或全劇，或一幕，或幾場都無不可。這時候可以詳細研究每一詞句的讀法，調和各個演員

的聲音，練習種種特殊的情況。在動作集會裏，照樣可以依劇本或不依劇本提出許多練習來，個人的或多人的動作，反覆着一次一次研究。必定要用這些日常的練習去訓練演員，才不至於弄成臨時抱佛脚的窘態。

而你作這一切事情的時候，要完全有謙和的態度和不懈的精神。

第六章 排演

未曾說及排演，這就是狹義的導演之前，我必須涉及演員的表演，位置和韻律，舞台藝術一些中心事件。至於排演的的方法，則我只能簡略提到，也沒有地位給我舉出實例。既經知道了這藝術的目的，則方法不會是很困難的，而且每個導演都會發明他特殊的導演方法。

演員首先應該知道，導演所應該極力造成的，就是舞台上不只一個人。這是多麼簡單的事；但就是忘記了這簡單的事實，使許多有天才的演員終至墮落，許多導演永不能成功。不要在舞台上顯出特殊的一個人來；特殊的人之顯出，就是全體藝術底失敗。所有的角色在舞台上都是平等的，這不是指人格平等權利平等不相干的事，乃是說，每一個角色的效用，以及在藝術上的價值都是平等的。這話我說過許多次了，希望每一個戲劇中人牢牢記着。

因為，表演是這樣一種最老而又最新的藝術，在人類剛剛能夠互相認識的時候就存在了，而到如今的文明還不能夠完全抓住的，其完成的程度是依靠着人們能夠如何合作，心和靈魂能夠如何和諧，情緒能夠如何融合，而不是要靠個人的力量，不是要表現自己，而是動作的和諧，韻律的一致，生

命的互相關涉，才能夠創造出好的舞台藝術，這也就是馬戲和魔術與真正的藝術分界的地方。正如同一幅圖畫中的人物，態度姿式地位都要互相調和，舞台上的角色也是，而且還要情緒和韻律的調和，心和生命的調和。

表演用着演員的聲音和動作。聲音可以是唱歌的，也可以是語言的；動作可以是舞蹈的，也可以是散行的。導演要知道每一聲音的情緒，每一動作的意義，如何為美，如何為醜。他站在評批家和理想的觀眾的地位觀察演員，要堅定確切地知道應該作出什麼東西，而且以正確的決斷力去確定一切。聲音要流暢，嘹亮，堅定，剛強；軟弱，猶疑，懦怯的聲音是要不得的。要含有豐富的感情，無論是兩字的短語或幾千言的長篇都要確切地把裏面的意義表現出來。要隨着情緒之進退而變化；要顯示出角色的個性，環境，風度。要在三個鐘頭之間絕不會發生意外。

臉部表情又是重要的一部份。臉部是人體肌肉最活動，情緒表現最豐富的地方。我們的思想常常從這個地方顯示出來，尤其是被稱為靈魂之窗戶的眼睛。臉部最活動的地方是額，眉，眼，面頰，鼻，口，眉和口尤其重要。就是這兩個地方，能夠作出幾百種不同的形式，表現出幾百種不同的情緒。但不要让演員太注重這些地方，以至於壓到一切，成為做眉眼，扮鬼臉，像電影上大寫的臉孔是不需要的。

告訴你的演員，表情可以使自己變成別的樣子，可以傾吐出最深刻最熱烈的情緒與思想。尤其要告訴你的女演員，美麗是只有依賴表情而存在的。一個美麗的女子，決不顯得呆笨，奸詭，凶惡，看起來總是活潑的，和善的，明慧的；反之，美麗的女子顯得凶狠的時候，惡毒的時候，美麗的輝光立刻從她的臉上消逝了。

動作是頭，手，胸背，腳等等部位的動作。這些部位雖然不如臉部那樣細緻，但是有極強大的力。手的動作複雜多變化，幾不下於臉部，善於連用手的演員永遠是成功的。腳常可以表示出性情，年齡，職業，過去生活的狀態。胸和背可以表示出最激烈的情緒和可怖的沉默。導演對於這些要有深切的研究，知道老年人怎樣提腳，驕傲的人怎樣動手，暴發戶怎樣搖頭，受了驚駭的女子怎樣震動她的胸腹。例如，頭仰起表示莊嚴，高貴，權威，驕傲，空虛，失望，恐怖，而頭低下卻表示羞怯，謹慎，畏縮，沉思，悲傷，謙和慈愛。導演要澈底明瞭身體每部份的性質，知道每個姿式所代表的意義，動作的韻律。不要只對演員說：『你應該怎麼樣，』應向他們說明為什麼要怎樣做。

一個動作是有起有結的；牠是前一個動作的結果，又是後一個動作的原因。牠們永相連續，正如波浪在水面上滑過去，一個跟着一個，有時低落，有時汹涌，而總是在完美的韻律之中。一個動作已經

完結，第二個動作跟着起來，就在這傳遞的時候，要保持着完美的韻律，要自然而美觀，要避去一切生疏，偶然，突變。一個動作要和其前後相連的動作調和，和周圍一切的動作相調和。動作在表演中所給與觀衆的印象，已經不是那個動作在日常生活裏所產生的情緒，已經不復能拿社會的估價去評量，而是本身的韻律所引起的情緒與思想。你，一個角色，從椅上起來，走到窗前，向外望了一下，又回來坐在原地。這一串動作是說明你在等待着什麼人，而在日常生活中是毫不會引起什麼情緒的。但只要你能顯出動作的完美的韻律，則就在這些動作的節奏與線條之間，可以形成思想的形式，燃起情緒的火燄；這就基於導演睿智的手法去運用了。動作是多麼神祕的東西！在寂靜的夏日中午，炎熱爲沉默所消，你閒步着。在長廊彼端門外，有一個女人經過，她不停留，也沒有回顧，你不認識是誰，雖然你所熟的人。她走得那樣輕，那樣慢，那樣溫和，使你忽然有一個幻想，想到那走過去的是你最親愛的人，關係着你全生命的，你的母親，所敬愛的姐姐。你忽然感到飄流生活中的孤寂，生命之無着，青春逝去的悲哀。假如你是一個老年人，你會覺得彷彿是死者從墳墓中靜靜回來看你，會覺得促景和生命之休息。爲什麼呢？這些遼遠的情緒如何會起於你心中呢？——動作韻律底神祕的力量。一個好的導演在舞台上可以完全創造出這些來，而且有十倍的力量；在舞台上，有比這千百倍寬廣的園地。

位置是舞台上的魔術，導演所能運用的最奇妙的法寶。不知道位置之神祕的導演永遠是一個笨東西。每一幕自始至終的位置都要完全確定，不獨角色，而且是一切大道具和小道具。要和天文家熟習星星似地熟習每一動作，每一物體的位置，熟習一切位置的變化，而且巧妙地去運用。

表演也和佈景服裝一樣，用不着寫實主義，用不着瑣屑的像真。日常生活裏有許多軟弱的地方，瑣屑的地方，到藝術裏都要去掉，而逕直捉住要點。臉子上有一千種線條，但畫家卻只用幾筆表現。一個英雄的雕像所以顯得崇高，因為已經沒有了肉體的軟弱與頹敗，沒有那些破壞美感的顏色與癍痕。爲什麼表演必要完全重演日常生活之瑣節呢？不要逼着你的演員努力做『像』，不要在他們的耳朵邊哼着『再自然些，再自然些！』更不要使他們做那些急於收效博得觀衆叫好的東西。

要知道一切舞台上的創造都是直接獻訴於觀衆靈魂的東西，尤其是他們的眼睛。直接接觸和間接接觸的東西所產生的情緒是不相同的。我們聽見一個凶惡有罪的人被殺掉了，心裏會引起快感罷。若是聽見一聲槍響，臨死的掙扎和呻吟，血底噴湧呢？若是看見他倒下，看見他臉上的苦悶和恐怖，看見血從創口裏逃出來呢？若是我們握着他的手，感到他就死的顫抖，感到靈魂脫離軀體的驚戰呢？同一事件，只因我們所處的地位不同，引起情緒是多麼差異呀。表演是直接以事實之骨與肉給觀

衆的，你要沉着考慮所創造的東西是否會發生你所預期的情緒。如若不是的，那就不要把原始的事拿到舞台上，要由你另外創造可以恰恰發生那情緒的東西。

研究過聲音，表情，動作的精義，知道位置和韻律的神祕，正確地能夠創造必須的情緒，拋棄了日常生活的瑣節而逕直抓住要點，則你對於表演的藝術，已經升堂入室，排演的工作於你已經是很容易的問題了。

排演之先，如前節所說，導演和演員都應精密研究劇本，一切舞台裝飾都應設備好，於是可以選擇相當的時候開始排演了。排演的時期不應太長，否則演員的注意力會分散的。大約獨幕劇五六星期，多幕劇八星期至十星期，可算爲恰當的時間。

導演要先預備一個排演劇本，這是由他自己寫定的。這劇本最先有詳細的舞台圖案，加以細緻紀載。各種佈景大道具的形式，尺寸，方位，距離都正確規定——這些都是經過試舞台實驗得來的。佈景之後，用你自己覺得最顯豁的方法把劇本的中心意識說明，以及劇中情緒糾葛之變化大綱，把主要的顏色和線條用最觸目的方法表現出來。此後，分晰每個角色的個性，環境，風格，他的理想，他的希望，和夢，以及未開幕之前和閉幕之後的他——總而言之，一切形容和使之明顯的那個人的狀況。尤

其要着重到他的心理與情緒之變遷，他和別個人的關涉。此後寫到劇本本文了。每一句對話都加以詳細分晰，音調高低吞吐遲速，情緒強弱，對於他人的影響，對於將來的關連等等。說每一句話的地位，動作，姿式，表情都要記下。每一動作都要詳細解釋，尤其是每一動作遞代之處。隨處用簡單的舞台圖案標明動作之方向，線條與位置。情節發展，情緒變換，人物上下場之處都要顯明標示出來。原因和結果的關係都詳細勾勒。有大動作或羣衆的場面，更要特別註明，用圖案的方式表示出來。應場的實際的方法一一註明。

這樣的一種排演劇本是不容易寫出來的，但決不可憚煩，否則排演就會成爲游騎無歸了。雖然實際排演時不一定拘板地照那樣作下去，因爲那時或有事先所不會計料的發展，也許會發見從前的錯誤，但排演總是要以事先詳細研究下來的排演劇本爲歸依的。

排演最好能在舞台上舉行；若做不到，則排演室的面積應和舞台同大，過大過小都不合宜，恐怕排練出來的角色的動作到了舞台上會全不適應。表演上所用的門，窗，火爐，其他大導具，以及與角色發生接觸的小導具如戒指，扇子，點心，要打破的玻璃杯等等都要在排演時照用。縱因故不能用，也要找出樣式尺寸都相同的代用品。排演要嚴守時刻，排演時要絕對清靜，絕不容許一個外人參加。

獨幕劇較短的可以整個排演，較長的以及多幕劇都要分場排。分場的標準是以角色進退為準的，法國人多半在劇本裏便已寫下。有的人以為應按情節變化分場，但情節變化常與重要角色之進退相一致；兩者不過說法不同而已。就是在一幕裏面，每場的難易常不相同，可以依之為排演多少的分別。譬如茶花女第一幕第一場那寧，法維爾，第二場加朱司打夫和尼希脫，第三場法維爾，茶花女；這都較易排。入後跳舞飲酒歌唱的場面，阿猛和茶花女相對的場面，就很困難了。當然不能使這些場數在同樣的努力之下排練。不過分場排熟之後，總得合起來排幾次，以取整個的聯絡。

起先幾次排演先注意到聲音位置。這些有了相當把握之後再注意到姿式表情等；不過這也不是嚴格的規定，每個導演可以用他自己最方便的辦法。排演必須嚴格，錯誤要一次又一次改正，直到成功為止，不可姑息；然也不可使演員過度疲倦，要適可而止。

無論什麼事情都不可阻礙排演之進行。所以演員對於導演的意見有異議時，應在排演之後或先發表。不過我們理想中的導演是事先完全和演員的意見和研究溝通了的，排演時想已沒有什麼異議。導演對於他的意見要好好解釋，說明其原因。

聲音和動作方面的錯誤或不恰當時，應在最早改正，否則養成習慣，就不容易改正了。所以導演

對於這些應有確定的意見，不可遊移（這也是需要排演劇本的一個原因）。若臨到上演前三幾天再發現什麼錯誤，則斟酌情形，看是否還可糾正。許多情況裏是聽其自然的好。匆促中演員不會改正什麼的，反而使之更加混淆罷了。只有極有經驗的演員才可以在短時期間改正已成的習慣。

排演已有了相當的進展，說是演員對於聲音，方位，動作都熟習了，你就要注意到心理與情緒之變化發揚，注意到各個人間之調和，注意到動作之韻律。這些藝術之進一步的工程，我不能夠用實際說出來，這是需要你自己去研究的。你的藝術之能否成功，全倚於這一部的研究。

排演時要注意到時間距離，動作和聲音的節拍。說話中間的停頓，動作中間的停頓，靜默，啞場，這些最要注意。譬如第一演員說完，他人應等待三十秒鐘才可以接下去，則你計算時間，數四十或五十的數目，讓演員等着，一兩分鐘的啞場就拿表在手裏看。排演純熟成了習慣之後，表演才能產生時間的節拍。

在排演中間時常抽出一點時間來作化裝練習，使每一個演員研究他所應化的角色。

最後，在上演之前，作一次服裝排演，這是在舞台上舉行的，也有稱這次的排演為預演的。凡是上演所要的設備都要備齊，小道具，燈光，應場都和上演一樣設備，只是演員不化裝，但也可以化裝，那

就和正式上演完全一樣了。這一次可請幾個朋友來參觀，有能批評的人更好。從這次的排演裏你可以知道什麼是完備的，知道你還缺乏什麼。等上演的時候就有完全的把握了。這一次排演所發生的種種現象都要令人記錄下來，如每幕及每次佈景所需要的時間，某處顏色稍有不調和應如何改革等等；詳細點，不要憚煩。

設計裝置的燈光都要一一試驗。

應場也要排演好幾次，到純熟為止。一聲槍響，一聲狗吠，大風撞擊門戶，雷電，火光，如此等等，都要使之恰與舞台上的現象相應。若夾有音樂，更要多次練習。風，雷，海水等等的聲音製造方法都很簡單。可惜我現在沒有時間寫出來。但這些都不關緊要；緊要的乃是你所造的應場的聲音能與舞台調和。羣衆的聲音往往較困難。

假如有特殊的服裝，則應多穿上練習幾次。一種新的服裝不是很好克服的東西，長的袖子，大的褲腿，緊的腰身，都會使動作完全改變的。

純熟恰當的排演，是舞台藝術所從產生的途徑。

第七章 佈景設計

同樣，關於佈景設計，和下一節要說的燈光服裝等，我不能夠舉出若干實例，只能述說一些概念，這在你工作進行時是有一點用處的；因為我只要稍微詳細點說及佈景，那就會把這一整本書的地位都佔去了；體裁不允許我這樣。

導演設計佈景，當然要完全按照劇本所需要。有時候劇本寫得很詳細，有時候很簡略，都得從那裏面——應該說是全體劇本——結構出完全的佈景圖案來，不可與劇本相違。

佈景兩點主要的目的是，便於角色的動作；促進全劇的情調。第一目的是最原始的。角色要行走，坐，倚立，便必須給他們預備可以行走的空間，可以坐或倚立的傢具；角色要退出舞台，要從相當的地方進來，便要有門窗及其他出入口；角色要在一個相當的地方，所以要造出房間，廳堂，市場，曠野等。第二個目的是加濃戲劇的空氣，增重戲劇的力量，粗淺點說來，就和圖畫渲染背景，使主要的畫體更加顯豁。

舞台上不需要真的東西，不需要現成的東西。爲什麼不呢？因爲這會侵犯了藝術家的創造權。畫

家不會拿一個真的蝴蝶黏到他的畫面，彫刻家不會用骷髏構成彫刻的一部份，音樂家也不借助於風鳴雷行，或者流泉涓涓的聲音，雖然這些都是形成他們藝術的材料。他們都知道要重新創造，不安於現成的東西，爲什麼戲劇家卻自甘懶惰呢？一個真的蝴蝶，和畫家所畫的那一個單獨比較起來，或許更要好看一點；但『單獨的一個』於畫的全體是沒有意義的，畫家所需要的乃是與全體和諧的一個蝴蝶，所以他必須按照韻律與和諧的律去重新創造一個。舞台裝飾也是一樣的；在舞台上發生效力的是比例，大小，形式，位置，顏色等，而一歸於全體的和諧。

先找出劇本主要的顏色和線條的格律，以後按照着這個去創造佈景燈光服裝等。例如茶花女是個桃紅色的劇本，不是鮮豔的桃紅，是紅色將要頹敗的顏色，卻仍留着殘餘的鮮豔。茶花女追求着純潔的愛情，寄託於阿猛，但妓女底陰影卻永遠壓在她身上；她的愛人永不會忘記，或者不如說是不會原恕她是一個妓女。悲劇的基礎就立在這上面。茶花女的沉鬱，她的委曲求全，她的自棄的狂歡，一切線條的格律就根據在這上面。一切顏色和線條都要像彎弓似地，一刻比一刻濃重，一刻比一刻嚴張，一刻比一刻快要爆發，直趨到第四幕；那已經是箭在弦上，一觸即發了。第三幕要略把全部的調子變更一點，一種鄉村的景色，但這種變更不能走得太遠，應該是無力的，勉強的，虛妄的，作爲全體的一

個反比。然後到了劇本的頂點，舞台的動作完成的時候，便有如轟然一響，石破天驚，大火爆發而燃燒着了。到第五幕一切都變為輕快，唉，淒涼的輕快，以完成那個團圓的結局。這時候雨止天霽，然而太遲了；雨止天霽，已經是夕陽在西，殘照欲墜了。這時候桃紅已經減少，加以純潔的白（舞台上很少用的顏色），高貴的青和象徵死亡的黑色。線條變得簡單樸素，仍然留有從前的餘勢，而且都是向下的，沒有氣力。

照我上面所說的，你仍不會造出一個佈景來，因為我還沒有觸及實際的東西。我所說的只是一個概念，指導着你的工作進行的概念，而且也是較為深遠的東西。我覺得對於藝術工作，一些正確的深遠的概念是要緊的，先握住了這個，就不至於墜入庸俗了。

佈景應該有一個中心。桌子，椅子，門，沙發，無論什麼東西都可以成為中心，從這個中心再發展其餘的東西。這個中心是和主要的動作和對話相合的。主要的動作所從發生的地方，或者是主要的對話要在那裏說的地方，就是一幅佈景的中心了。把這部份特別顯露出來，升在其餘一切之上，顯得牠是主體，而其餘的都附屬於牠。每一幕有一個中心，而全體又有一個總的中心，不可使每幕的中心壓過了全體的中心。每幕佈景顏色線條之緊張與緩和，應隨着這幕的情緒之緊張與緩和為比例，不可

有不必要的誇張。

最普通的佈景是用木作成架子，裱好布，再在上面畫成形體與顏色。這種架子可以做成種種形式，門，窗，牆壁，岩石和樹木的側面等等。這種東西各處都可以看得到的，但因為都陷於幾種錯誤，作出來的便都是俗不堪耐的東西，全沒有藝術價值。這種硬片並非不可用；為初步製作起見，硬片可以作以後各種佈景的基礎，運用起來也較容易。這也是較容易做的，可以完全依照劇本的步驟，不必有特別的理想和技巧。

通常最大的錯誤就是把這些硬片弄成平面的完全的圖畫。弄出太刺目的顏色和刺目的花紋。他們在牆上畫出鏡框，鏡框裏的風景畫，鏡框在牆上的陰影。可是等到演員上了台，燈光照射的時候，已經完全不是那麼一回事了，一切的比例都已消失，一切的顏色都已破滅，一切的幻象都已毀壞了。單片的岩石和樹木的側影，那各個獨立，沒有全體的和諧，在舞台上自然顯得難看了。所以用硬片最要注意顏色和比例，絕不要在那上面畫上廣告畫。遇到外景，硬片較不易辦，應參用別的方法。

製硬片第一需注意的就是製門或窗的架子時，必須把靠門和窗的牆框製出來，必須是立體底，不可僅一平面了事。不然，人家會看見門和窗是無有厚量的，把應有的幻象打破了，在視覺上也不美。

觀。門和窗必須製得堅實正確一點，不要在關的時候會自己打開，或一個角蹺着。用的材料要有分量，但不要太粗笨。

用內景最好做一個房頂。房頂可以做成三尺寬六尺長的一塊塊（或者別的恰當的尺度，）上面用鈎子掛起來。製一套房頂，差不多所有的劇本都夠用了，不過有時候需要變更顏色，或加一點花紋。用外景的時候也不可使觀衆看見舞台頂。看舞台深淺相當地用三尺來寬的橫幕三四塊掛上，以最近的觀衆望不見台頂爲度。幕的顏色，要與背景相調和。不能製房頂時，內景也適用這種方法。

有四幅單門，一幅雙扇大門，兩幅單窗，一幅大窗，一幅帶壁爐的片子，四幅大片，四幅或六幅小片（合大片二分之一，）再加上四根柱頭，兩個不同樣式的階級，一個穹窿，一些樹木或岩石的模型，幾幅屏風，差不多所有的佈景都可以用了，只在特殊情形中添製一點。

其次要注意到加顏色的事了。顏色的組織和變化是佈景中最重要的。什麼顏色美而什麼顏色醜，幾種顏色應如何配合，都應用繪畫原理，最淺明的如對比，補色，溫色冷色等，此處不能詳論。最要緊的是應用顏色的象徵，細緻精巧，瑣碎的形體花紋都毫無用處。舞台上的東西總要闊大而不小巧。每一塊片子要加上顏色。素白色是很少用而又很難用的東西。在選定的顏色之外，可以塗中立性的灰

色，略帶淺綠，淺藍和深藍。淡紅和暗紅，淡黃，褐，棕，淺紫等。這種中立的色彩，在顏色燈光之下，便有了種種變化，所以顏色光和顏色景片的配合要特別注意。

選定了顏色之後，在布上加一層膠，以便於着色，也使布不至於太薄，然後自己拿刷子畫起來。不要以為你不是畫家就不能畫。其實這樣的事畫家反而做不來的，他不能犧牲了他的藝術將就戲劇；你只要稍微練習一下就可以了。把選定的顏色淡淡地刷上一層，於相當的地方濃厚起來，或加別色，或畫上線條，都要粗疏闊大，無用細緻。門窗或別的特殊地方特殊着色。中國式的房屋老在白牆上加以醬色的門窗，異常刺目，應改掉。牆或別處要什麼裝飾品（寧缺勿濫加）只要很粗地加上一點陰影就行了。

以後可以用馬糞紙做那些較為細緻的東西，以及定位而不須移動的小導具，假如那僅僅是看的而不要發生別的功能。這樣的佈景之能否成功，就基於你選擇顏色的力量和怎麼樣把那些有定的東西配合起來。你必得怎麼樣去變化牠們。

最後的一個問題就是怎麼樣使這些硬片立得穩。有門窗的片子，因為附有架子，是可以自立的。其餘用鐵柱支起來。鐵柱約四尺長，一端折過三寸，成百四十度角，有孔，可以用釘子釘到地板上；另一

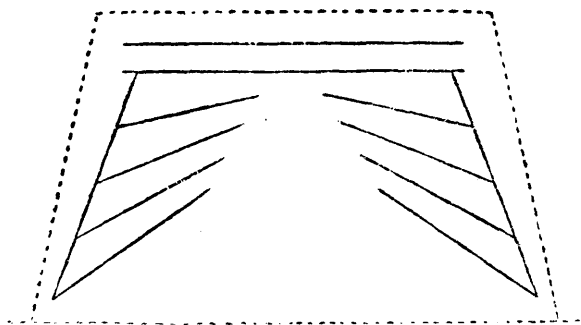
端成螺旋形，旋入影片所附着的鐵圈裏。這樣就可以斜斜地支住影片了。每一幅影片，七尺來高的七方附着一根堅細的長繩，另一幅與這相當的地方附一個鈎子。底下，每幅四尺來高的地方一邊一個長釘。用那根長繩繞過鈎子，再繫在兩根長釘上，就可以把兩幅影片結攏，又隨意拆開。大概每間一幅影片用一根鐵支柱就夠了。

以上是最通行的方法，但並不是最好的方法。那麼，什麼是最好的方法呢？那只有你可以知道。等到你有了自己的舞台的時候，那你可以發明一個的。

硬片佈景是一切佈景的基礎，我們的理想還不容易走出這疇範，而且，就用別的方法，也需要硬片幫助。用硬片的危險就是太容易走上低級寫實主義的路子。底下我更提到一兩種別的方法。

最簡陋的一種方法，宜於在學校或民衆劇團之無多經費的。舞台左右後三面懸三層粗鐵絲；第一層是佈景所用的全高度，依舞台建築而定，總不宜低過九尺，第二層一門高，約七尺，第三層窗台高，約三尺。用深灰，褐，深藍等色布作成軟幕，最好用白布刷成滯深紅，淺藍，褐等灰色，刷的顏色要比硬片用的較深。布分三層懸掛：第一層全高度，要能佈滿全台；第二層從最高鐵絲到第二鐵絲，第三層從第三鐵絲到地，各約六幅或八幅。每幅布用一條鐵練墜着。此外用硬片製成門窗若干，其色彩要能和幕

布相調和。譬如劇布上的左後方一門，則在左後方只留第二層布，攔上一個門；又後右方一窗，則在後



右方留第二第三層布，攔上一個窗。其餘的地方用第一層布佈滿。遇到外景，則在後面懸一塊整的幕，略略加上必須的顏色同陰影，再利用顏色光完成其變化，前後略加樹木岩石的模型。這方法雖失之簡陋，卻極其方便，其缺點就是不能發揮藝術家創造的力。

另一個方法是很難運用的，然也極方便；這是軟幕和屏風合用的方法。先製造九尺或十一、十三尺高三尺寬的屏風，若舞台建築允許，不妨再高一點，裱上布，染着某種中立的灰色，另備幾塊特殊顏色的屏風布，如紅，橙黃，深綠，黑，白等。屏風上加裝半圓的可以裝卸的頂，備幾十幅軟幕，較屏風長約四尺，每幅墜一條鐵鍊。顏色以中立的灰，或深藍為主，差不多可以懸滿底下所絛及的地位。此外如橙黃，褐，紫等較多，紅，綠，黑，白等各備幾幅。舞台裏懸如上圖的架子。每一根架子都用繩懸起來，可以放下收上。在這些架子上有一條鐵絲，可以附着軟幕上的鈎子。佈景的時候，先

放正屏風的位置，可以連作一起，也可以分放幾處；再放下架子，懸上所需要的軟幕，又收上去。這樣，可以用最迅速的時間佈好又美麗又富於圖案意味的佈景。而一切寫實的東西都忽略過去。

我想把這樣佈景的實例寫幾個下來，但地位卻不允許。這樣的佈景是超寫實的，其變化的途徑是無窮的，只要你能夠多加研究。這樣的佈景是富於圖案意味的，最宜於新派的劇本（有時候也必須加添硬片），所以不要讓笨重的桌子椅子把造出來的風格打破了。

舞台上所用的傢具常是使人困難的問題，儘能力去新製，縱不然也要按照劇本的比例製一部份。萬一連這也做不到，則我勸你在桌子上加桌布，椅子上加椅墊。切不要到百貨店買一些桌布來用，那比沒有還壞。買一塊白布來刷上顏色，再加一點必要的粗略花紋，就成爲合於劇情的裝飾了。沒有什麼比一張真的銅床放到舞台上更醜陋的了，假如劇本上限制了必須要的，就是說有角色必須在那床上睡下而又起來，則你必須製造一張。

小道具要儘力量自製，只有必不能自製的東西才到市場上去尋找。一千種小東西都可以自己製出來，我也知道一些，只沒有功夫一一列舉。但那都容易，你略微化一點思索就可以了。記得兵法上說：『多算勝，少算不勝。』佈景設計正是這樣：多想想，多用手去做。

第八章 燈光與服裝設計

燈光是極其飄忽靈變的，我恐怕不能用文字說明清楚呢。

把舞台上的燈全熄掉了罷，同我到夜色中遊散五分鐘，在那些昏沉的電燈光底下，你不會發生什麼靈感的。這是一個明輝的月夜，也許星月皆沉，暗無光彩，都一樣，你總會感覺到夜裏的輝光有與白晝不同之處，你會感覺到雖然不一定看得清楚，也同樣能產生豐富的情緒。你看見月夜的顏色，那是淡藍和純青，暗夜，深藍，紫，翠黛；窗戶裏流出的燈光，朱紅，橙，軟紫，軟和的灰綠。再回頭看舞台上的電燈，你會覺得那是慘白的。先放棄了『要看得清』這個觀念，再把握住顏色光比白電燈光更爲美麗，就可以開始製造燈光了。

再進一步，我們知道光並不一定是美麗的；光要和影子合起來才顯得美麗，就是光要有了濃淡深淺才有生命。

先把舞台上和舞台下的燈分開來。演的時候，閉掉台下的燈，只留一部份小光枝藍色燈。戲院習慣是用紅的，非常刺目，應該換掉。然後把腳光一起去掉，邊光一起去掉，台頂上的條光也一起去掉，這

些燈除掉使人看得更明顯之外，不會有別的用處的。看得更明顯當然是一要着，但看得明顯而使台上現得慘白，把形體照成歪扭，使各處顯得平板無生氣，則根本失掉燈光的意義，到不如古代的火把，反而有溫暖活潑的意味呢。

先想法子製出顏色光來。染色燈泡是一無所用的，顏色又暗又不美麗，尤其壞的是沒有均勻的色采。小燈泡可以用顏色紙及顏色綢裹上。二百枝以上的燈泡，熱力太大了，附近不能放什麼東西，可以用一種顏色膠片放在前面。膠片也有其缺點，色彩過濃，缺乏變化。最美麗的顏色光是藉反射得到的。這不是很簡單的方法，必須有了自己的舞台能充分佈置的時候才可以做得到。

作一種有拋物線長筒反射罩的燈，立在一個可以伸縮的架子上，反射罩可以上下左右移動其角度。這種燈的製法我用不着告訴你，因為我不能作機械說明，你去找一家電燈店他就可以代你作到的。另外作幾個小度的斑光燈 (Spotlight)，使其透視焦點距離各不相同，電燈店也可以作，買現成的很貴。用前一種為主，用斑光燈作爲補助。再在台頂上留下幾個燈，用小光支的。台口，就是原來腳光的地位，也可以預備幾支燈，都要加以筒形的反光罩，且使之可以轉動。一切都是可以自由控制的。這一種燈光的特色在於可以任意變更其位置、角度、強弱、色彩。你可以使燈光從某一定的地位

用某種角度射進來，也可以使舞台某一部份明，而其他部份暗，也可以在一定的地方創造出必須的影子。所有的問題就在於你怎樣去設計位置和角度，強弱，以及如何配合恰當的顏色。斑光燈在舞台上可以產生無窮的神異，應極力去研究其運用，我們可以看見滿月的光輝從窗戶裏流進來，看見一燈如豆，恰恰照着夜坐人的臉子，看見一些暗影，很幽靈似地追逐着某人，看見舞台某一部份，輝映着靈光一樣的光采——這些都可以用不同限度的斑光燈在適宜的地位上照出來。

說燈光是舞台上的生命，但要不是燈光自身先有生命，又怎麼能夠成爲舞台上的生命呢？用許多燈交錯雜亂地照着，互相衝突，互相干涉，沒有影子，或者是太多的影子，這樣的光怎麼會有生命呢？先統盤籌算一下，讓你的燈光有一個主體，有一個主要的趨勢，隨着劇本情緒的變遷而變更其強弱形式，和佈景的中心，動作的中心互相一致，和其他一切的顏色互相調和，那麼你的燈光就真的可以爲舞台的生命了。

不要把燈光用得過度了，不要企圖把舞台的每一角隅都照得明白。就是白晝也有明有暗，而你卻決不會創造出白晝那樣的光明來的。惟有使不必要看見的地方暗下去，那些必須看見的地方才能夠顯出來。

以下要講到服裝了。

服裝的雙重目的是：顯出角色的環境，顯出角色的風格。一個人所給別人看見的最大部份是他的服裝，他在社會上的地方，境遇職業，教育，年齡，以至於他的性格，特殊的癖嗜，都在服裝上表現出來。就在日常生活裏，我們豈不是可以從衣服上看出那個人的情形來嗎？我們看見某人穿着藍布的工作服，破舊了，但很清潔，破綻的地方都補得很好；他的帽子乾淨，襪子沒有露出腳後跟來；這還不足够告訴我們那是一個勤儉的工人，月入很少，但是有一個很好的妻子嗎？假如我把那衣服再描寫得詳細一點，難道還不足够知道他是電燈工人或挑夫嗎？在電車上，豈不可以從服裝上分別出各種各類的人嗎？那麼，按照這種標準去製造服裝好了。一開幕，最先使人注目的就是服裝，所以必須由服裝把你的角色介紹出來。

服裝的第二個目的，表示角色的風格，他的情緒的變遷，與環境的關涉，這是要從顏色與線條兩方面說的。再舉茶花女爲例。

茶花女是舞台上的主角，他的服裝應用那主要的顏色，不要使任何別人顯得比她更觸目，更鮮豔。在別的角色用豔色時，使之在某處略帶含混，或是線條上的弱點，以使不壓過她。與她接近的人的

顏色應與之調和，如阿猛，那寧，尼希脫，聖戈唐等。另一組與之不調和，如法維爾，柏呂唐斯等。法維爾和琪萊伯爵與她作奇怪的對比；法維爾更明顯，但要留下某處有與之調和的趨向，因為法維爾對她究竟是真心的。茶花女的顏色應在主要的顏色——桃紅——和次要的顏色——純潔的白和高貴的青——之間求變化，也要滲入阿猛的顏色。茶花女要五套衣裳，第一幕和第二幕和阿猛結合的，第三幕和阿猛分離的，都循序而進。第五幕又和阿猛結合。前四幕的衣服要一次比一次增加悲劇之成分，直到悲劇之大爆裂。第三幕作為反比，表面上平靜而隱着暴風雨，所以那應該是簡單樸素的顏色和線條，選出了前後的統系，顯示出茶花女的自制和高尚，完全離開了妓女的氣息，但無論顏色和線條都隱含着某種奇形怪異的樣子，以暗示着這服裝的主人在一種怪異的環境之下，不久就要遇到災禍。第四幕的服裝是最絢爛，最奇異，最富麗的，要能够壓下那麼多的賓客，要與阿猛成反比，而同時也是畸形的，其自身並不調和，以青黑的色彩和沉重的線條象徵死亡和破滅即在目前，比前一幕更接近，因為主人公正在自暴自棄向於自殺之途呢。

其餘各人的服裝都以茶花女為中心，環繞着以變化。譬如第四幕的那些賓客，他們都是奢侈中人，當然不能不富麗，但應該是含混的，不細緻的，沒有個性的，否則就會喧賓奪主了。

對於歷史的服裝，當然不能缺乏歷史性。你要不知道，應去請教別人。最好能到圖書館裏去求得豐富的知識，那不是很困難的。不過你不要讓歷史的正確太佔據了你的頭腦，以至於把上面所說的那些原則忘了。因為歷史的正確只是服裝之第一義呢。

這些東西絕不能夠完全交給裁縫。我不知道歐洲怎麼樣，若在中國，則沒有什麼會比裁縫更頑固更無知識的。自己打好了圖樣，叫一個裁縫來，守候着他，教給他裁法，教給他縫法。嚴密地監視着他，否則一不留心，他就會給你弄出不知道什麼怪異的東西了。

假如你的服裝設計製造得好，則僅只是牠們放到舞台上。會充分表現出角色的地位和個性呢。忘記提到服裝的材料了，再說一點點罷。

材料有三種性質，顏色，光采，垂紋。舞台上不要用好不了的料子，極力選價廉的代用品。可以找到顏色光采都和貴料一樣的廉價品，但不能找到垂紋也一樣的。假印度綢假華絲葛之類平鋪時不容易與真的分別，一提起來就立刻可以分別，正因其垂紋相差之故。沒有什麼可以代替綢的柔和與絨的深沉，使我們不能不用原料。中國緞之類映光的料子最宜少用，以深沉厚重的爲宜。有花紋的，尤其是細花不相宜，要用素料。花紋應自己設計畫出來。

假如再往深下研究，知道材料的染色法，服裝製作就可以完美無缺了。

第九章 舞台管理

舞台管理是一言以蔽之，秩序，秩序，秩序。無論你的理想偉大或渺小，無論你的方法高明或淺近，除非你能夠造出好的秩序來，絕不會成功的。使舞台上一切的行動都紀律化，合理化，有如近代的企業或軍隊，這雖然不是藝術的本體，卻是造成藝術的基礎。不然，則你和你的同伴幾個月辛苦經營的，會在幾點鐘裏完全失去，什麼結果也得不到。

爲得到好的秩序，必須施行嚴格的分工，嚴格的行事程序，嚴格的時間限制。這些，在職業的戲劇團體裏，無論是西洋的或中國的舊劇，以至馬戲團及江湖賣藝者都遵守着。這就是他們之所以能成功而我們却往往失敗的惟一的原因。

第一件大事是斷絕前後台的交通。從準備開始起（大約在開演之前三個鐘頭，不再有少）便完全隔絕了前後台，除掉一兩個供奔走的工人。非與表演有關的人無論誰都不許到後台。有同道的人來參觀，在未準備之前招待他。因爲後台是那樣一個精緻的地方，有如一架細巧的機器，絕不能夠滲一粒砂子進去。後台又是那樣一個熱烈的地方，不能讓一個外人去破壞美麗的整個的印象。除非

把所有的閑人都從舞台上趕走，決不會演出好戲來的。無論我們的藝術卓越或平庸，總得給造出一個最好的機會，這是舞台管理的精義。

演員無論什麼時候都不可走到觀眾座中，這是自明的事，因為我們在創造藝術，不是在變戲法。演員剛一完了他的角色就走到觀眾座中的事應當懸為厲禁。

開演之前三兩天，精密檢察一切的東西，當然你都列有詳表，看有否製備不齊的，有缺點的，許會發生危險的，一一加以補充改正。檢察所有的繩子，釘子，火柴，紙頭，就是這些細小失誤，往往會破壞全局。檢察完畢之後，以合理的方法一一安置，各歸各類，不相混雜。先用的放在外面，後用的放在裏頭，常用的放在容易到手的地方。所有的東西，按其類別，交給經手的人。

舞台上要清潔整飭，如同一所神殿。

舞台工作人員分為司佈景的，司大道具的，司小道具的，司服裝的，司燈光的，司幕的，提示的，應場的。每人的工作明白規定，不相混雜，不能推諉。事先，每人都得明白知道他所應做的是些什麼事。司佈景的知道第一幕用某某等號佈景，某號佈景放在什麼地方，某人佈置某某等號——諸如此類的事情。第二幕也一樣。第一幕閉幕時，某某人卸下前幕的佈景，一面某某人安置這一幕的。同時，司大道具

的按照原定的地位安置椅桌等項，也是事先規定某人佈置某幾號。大導具安置好了之後，司小導具的人用一個容器，大的平底籃子，或一個裝上輪子的書架，但最好用一種特製的手提箱，分成若干層的——提上這一幕所有的小導具，杯子，茶壺，檯鐘，花瓶，火柴，小刀，如此等等，按照圖樣佈景。佈置完後，將角色在幕間下場取用的東西，僕人取的一杯茶，女孩子到園間摘的一朵花之類交給應場的人。這幕完了，司小導具的人先收去他的東西，司大導具的人變換佈置，於是又輪到司小導具的人了。

別一方面，演員在化妝室開始化妝，至少要在開幕兩點多鐘前開始。每人有一份特別的化妝用品，每人有一個特殊的地方，各人靜靜地化妝。司服裝的人早已把應用的服裝檢點出來了，等演員取用。演員至少在開幕前一二十分鐘化好裝，穿好衣服，走到特定的休息室裏面去。這屋子裏頭預備茶水，保喉藥片之類；他們靜靜地坐下來，想想自己的角色；或者什麼也不想，保守完全的虛靜沉默。下場以後，各自修理一下化妝，又靜靜地休息起來。

一切都佈置好了，導演到台上察看一次，真正沒有缺點了，而且演員也早已預備好了，叫司燈光的人開好燈，於是——開幕！

舞台上的工作最要敏捷輕巧，如貓如猿猴一樣。不要使台下聽見你的脚步，不要使之聽見說話

的聲音，不要使之聽見器物相碰的聲音。幕一閉，舞台上成了完全的靜默，也沒有燈光透出幕外。等到幕再開的時候，一切都變更了，就像仙人的魔杖一觸，荒野裏變出繁華的城市來了。

在一切的工作，未開演之前分組練習若干次，使之完全純熟。事先沒有練習，臨時決不會完善的。到開演的時候，導演的工作已經很少了，因為一切都佈置得如機械的工作一樣，有了堅實的必然性。他只要在工作中保持那個好的秩序，在團體中保持和諧美好的精神。他應該用最警醒尖銳的眼光，各方面巡邏，看有沒有別人偶然遺漏的東西——我想是決不會有的，因為事前你已經預備得那麼週到了。

但是，縱使一架精良的機械也許要發生意外；意外總是一個想不到的東西，我們不知道牠什麼時候會來到，譬如觀衆裏忽然發生擾亂，電燈線忽然斷了之類。這時候第一件事情就是鎮靜，心平氣靜，胸有成竹的鎮靜；惟有鎮靜才看得清所發生的究是何事，以及如何對付的方法。正如打翻了火酒瓶，火蔓延起來了，你信手亂撲，甚至於撥水上去，結果是火愈燒愈大；你從容點，看清火勢，用書，用衣服，用沙在恰當的地方打下去，就可以正正打滅了火燄。只有維持動作的秩序能消滅已發生的意外。

幕已閉了，人已散了，演員已經走了，導演還要在那兒停留半點鐘。在那兒守着執事的人把一切

都收拾妥貼，一切都收拾得正如未曾開演前一樣，又精緻，又舒適，這時候你可以離開舞台了。未離開之前，你可以光榮地宣言說：『現在我可以打開幕來給任何人看背後的內容；看呀，在這裏沒有所謂凌亂粗雜的字樣，這仍然是藝術和科學的產品。』——一個偉大的並且已經成功的導演呵！

至於那些新聞宣傳，徵集觀衆，選擇並經營舞台，票務，經濟維持等等純屬事業方面的任務，在這本小書裏不再提到了。雖然這些事情是重要的，並且在這些部份一有失敗，則戲劇藝術也連帶受最大的影響，但這些的行爲上是與導演術沒有直接關係的，不必一個明瞭導演術的人才有這些才能。本來如篇幅足夠，也想略爲提到一些；我希望以後能找到一個機會，現在是不能夠了。

底下一節我略說幾句結束這本小書。

第十章 結論

上面的九章，已經把我對於這題目的大意寫完了，是很簡略的東西。我本來還想寫到一點點別的，如關於位置與韻律之精密的討論，表現的表演，象徵的佈景，寫實的及想像的服裝，以及一些更具體的方法，但或者是現在還用不着，或者是太遼遠了的理想，另一個重要的原因是我還得不到詳細申說的機會，祇好終止於此了。在這簡短的九章裏面，我想我是不會說明好多東西的。

本來可以不再寫結論了，但不寫下來似乎不大像一本書，只好提起筆來再塗一點。把前面所說過的再概括說一遍，似乎是無意識的，因為我所寫的已經是概括的東西了。那麼，等我寫一點別的與導演有關的東西。

我為什麼寫導演術概論而不逕直寫戲劇概論呢？導演術本來就是那麼普含的東西，差不多包括戲劇全體，只除掉劇本。我終於選了導演術者，則我以為中國今後戲劇運動，大部份關涉到導演分上，他們的努力是極有價值的，並不是因為他們是藝術的主人，卻因為他們是事業的領袖。

幾年來中國的戲劇誠然進步了。如今雖還舉不出什麼成功的劇團和成功的表演，但是你無論

看那一次的表演：無論是較好或較差的罷，你總可以看出一些進展了的痕跡來。這真是可喜的現象呢。

而戲劇運動仍然是軟弱無氣力的，是什麼原因呢？

我們還缺乏整個的組織和不斷的努力，我們的趨向還不會正確，主要由於兩點。第一，現在還是劇團的活動而不是劇場的活動。第二，現在是愛美的即業餘的而不是職業的。因為只是劇團的所以散漫，因為是業餘的所以軟弱。

劇團的活動當然屬於舞台。但是他們自己的舞台呢？中國所有惟一的劇場僅是美人 A.D.C.

（美國戲劇團）那個業餘劇團所經營的蘭心劇場，如今也拆掉了。那裏面從沒有中國人去演過一次劇。沒有劇場，就只好這次附屬於此舞台，下次又附屬於彼舞台，沒有長久的永遠的建設，也沒有長期的研究，一切便都成爲東拚西湊的形式了。建築劇場不容易，其後維持也很困難。然而如中國戲劇界中幾位有力的人願意合力來作，當然不會無成。另外，有力量的人當然很多，只要他們一傾向戲劇導演，建築劇場便是很容易的事了。只要有了劇場，不太急於營業，從嚴肅純正的基礎練習下去，八十年之後，我國的戲劇就可以走上世界舞台了。我國人的表演另有一種風味，雖慚遲鈍，但很嚴肅，這

古老板的枝幹上一定可以開出新的花朵來。

這是我所希望於新的導演之第一點。

其次，單是處於業餘的態度之下是不成的。Amateur 永遠是藝術的門外漢。我希望今後的導演應同他的一團同自處於職業的地位。我這裏說職業的，當然不是指的營業，也不一定說你得從戲劇謀生。一個人在社會上的地位以什麼為職業是說他全生命最大的力量都放在這上面，決不是一時興趣，決不是時作時輟。你去問一個音樂家或畫家他是幹什麼的，他劈頭就告訴你他的本行，因為他們自處於職業的；但是去問一個從事於戲劇工作的人呢，他會答應你別的什麼；再問他對於戲劇怎麼樣，那就很扭捏地說：『我不過愛好戲劇，』或者，『那是弄着玩玩兒的。』不從『愛好』以及『玩玩兒』的地位跳出來，而爽利答覆，『我是幹戲劇的，』中國的戲劇永不會有希望的。

戲劇是民族（我用民族這字，是指文化總體的那個更大的集團，不為國界所限制的而言）的教育。唉，我用教育這兩字，決不能說清楚全部的涵義。戲劇在無形中陶融創造好的民族性，其範圍比別的藝術都來得大；劇場的本身就是一種教育，一種宗教呢。就在那三點鐘活潑緊張的生活裏，將給觀衆燃燒起如何熱烈的生命力呵！現在，我們是和我們可憐的姊妹舊戲電影在賽跑呢。不到十幾年，

電影已經遍於全國，他們是以如何潑刺的精力在進展着呵！而現在呢，我們連一個劇場都沒有。不等
到我們工作和舊戲電影一樣普遍，我們的工作是不會成功的。

這是新的導演起來努力的第三件事。

你看，我們有多少工作等着要建設呵！

那麼，我這本小書所寫的一點點導演術是絕不夠用的；我希望你在看過這本書之後立刻把牠
拋棄了，向前飛奔，並且立刻把我墜在後面，使我望塵莫及。這本書只是給你建築高塔的一塊小基石。
我，留在後面的，以遲鈍的速率走着，但不會停止，終於會走到你那裏，給你作一個忠實的工人。

我向你們，一切戲劇中人，致誠懇的敬禮。

上海图书馆藏书



A541 212 0011 9802B

1

中華民國廿八年七月十一日初版

戲劇導演術(全一册)

實不敵一角

(外埠酌加郵費)

不 准 翻 印

編者	向培良
發行人	陸高誼
出版者	世界書局
印刷者	世界書局

發行所 世界書局 暨上海各省

