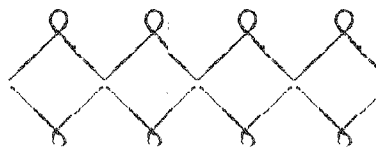


劇歌神 演導

著 鳴 力



秧歌劇導演常識

1949.1. 初版

著 者 力 鴻
出 版 東 北 書 店
印 刷 者 遼 寧 省 印 刷 廠

總 店 瀋 陽 馬 路 號

分 店 瀋 陽 哈 爾 濱 長 春 齊 齊 哈 爾 吉 林 杜 拜 郊
佳 木 斯 齊 齊 哈 爾 承 德 北 戴 河 房 店

哈.5000

秧歌劇導演常識

力 鳴 著

東北書店印行

目 錄

一、秧歌劇的特點·····	一
二、導演應該具備的才能·····	五
三、導演與劇作者、演員及各工作部門人員的關係·····	八
四、怎樣分析劇本·····	一五
五、組織研究劇本和讀詞·····	二一
六、排地位·····	二四
七、感情的充分發揮·····	三〇
八、怎樣注意演員的動作和姿態·····	三三
九、全劇連排·····	三七
十、關於佈景、服裝、道具的常識·····	四一

一 秧歌劇的特點

秧歌劇是一種新的戲劇形式，它的前身是流行民間的秧歌（在西北稱爲「紅火」或「社火」）。就是每年春節，秧歌隊在廣場上所演出的一種小型戲劇，有故事也有人物，有歌唱，也有道白。例如東北秧歌裏的「韓香子回家」，「打母」，「雙鎖山」等等便是。可是，自從新興秧歌劇出現的那一天開始，它便帶着一種嶄新的面目，與舊日流行民間的秧歌有了區別；也就是說由於新的內容的存在，使舊秧歌得到了脫胎換骨，在形式上向前突進了一步。這種新的戲劇形式，一直被認爲是爲工農兵服務的最有力的戲劇形式。

秧歌劇的第一個特點：它是最能表現今天的人民生活（包括鬥爭）的藝術形式。這主要的是因爲秧歌的形式是來自民間的，許多舊秧歌劇所表現的思想，觀點，雖然已經具有某種程度的封建色彩，但它却仍然保持着群眾（或者說是「農民」）對人生的態度，甚至有反封建的意識的表現。例如前頭所列舉的「雙鎖山」一劇，便是對迷信職業者——和尚的一種露骨的諷刺。「打母」一劇是對於遊手好閒的逆子的一種教育。我們說一種藝術形式的形成，主要的是受着它所表現的思想意識的支配。京劇之所以成爲一種凝固了的形式，不易改造，更不易使之來表現今天的人民生活的主要原因，便是它

長時期的受着封建意識的支配的原故。秧歌劇則與京劇相反，群眾的（或說農民的）思想意識始終在支配着它；這就是它最能表現今天的人民生活的根本原因。

與這個基本因素相聯結着的，便是秧歌劇裏所表現的生活範圍也是與群眾十分接近的，農民群眾，凡夫俗子常常成爲秧歌劇裏的主人翁。不像京戲那樣，主人公多爲衣冠楚楚的王公大人，油頭粉面的公子哥兒，普通群眾在京劇中祇能佔得個小丑或龍套的地位。如果說宮庭的生活是京戲所描寫的主要課題，那麼，下層群眾的生活便是秧歌劇所描寫的主要內容了；這，就是秧歌劇之所以成爲最能表現今天的人民生活的戲劇形式的第二個原因。

我已經從支配着藝術的階級意識和生活方式兩方面說明了秧歌的第一個特點，但所說的還祇限於舊秧歌，還需要更進一步地分析一下新秧歌。新秧歌劇是在毛主席的「新文藝方針」發表之後才勃興起來的藝術形式，所以它一誕生就帶着反映新群眾的生活，歌頌新世紀的光明的特色。

秧歌劇的第二個特點：新秧歌劇是產生在西洋話劇在中國流行相當廣泛的年代。所以它無形中受到了一些話劇的影響。話劇的特點是要求時間、地點、動作的嚴格的統一（即三一律）。所謂時間的統一，是指不管幾幕劇，發生的時間必須一律（亞里斯多德以太陽的一週爲限）。所謂地點的統一，是說不管幾幕劇，應該發生於一個地點。所謂動作的統一，是說不管幾幕劇，動作（action）應該完全統一，情節應當連貫，氣韻應當一致。有了這個特點，所以話劇的組織性是很嚴密的。秧歌劇在時間、地點的統一一上，與話劇完全相反，它可以毫不受時間地點的限制，一場正張家，下一場便可在王家，上一場在去年，下一場可以在今年。真是發揮自如，變幻無窮。這是秧歌劇的天性。但是，有

一點，秧歌劇是學取了話劇的特長的，那便是動作的統一。它也同樣的要求着情節的密切聯貫和戲劇發展的氣韻的一致，而忌諱東拉西扯，纏索混亂，堆砌瑣碎的現象，盡量作到思想情緒的有組織的集中表現。

秧歌劇的第三個特點：是表演的象徵手法。在話劇裏，演員是以代用實物的大小道具為依據而進行表演的，雖然那些大小道具究竟也是假的，但牠們本身却可表明一種實物的概念。在秧歌劇裏，則常常以演員的象徵的表演來暗示地點、房屋、門窗等等實物的概念。例如演員在空間作了個開門的動作，便叫觀者設想這裏有個門；演員在台上跑了一圈便叫觀者設想他已跑出好幾十里。這種手法的產生，與秧歌劇不受地點的限制有密切關係。因為地點既多，便難於有時間去換那麼多景。這種手法的產生，又與廣場演出的條件相結合，因為一個四面觀衆的廣場上不容你去佈置房屋門窗等等實物。這個特點（象徵手法）是中國戲劇的普遍特長，也是中國觀衆所習慣了的。它的缺點是不真實，演員不能得到佈景道具的帮助。優點是使演員的想像更豐富，動作舞蹈化，演員又可不受實物的限制。

秧歌劇的第四個特點：它是充分的利用了歌與舞的特長的戲劇形式，所以有人管它叫民族歌舞劇，或民族歌劇。當然，在某種意義上講，話劇動作也是屬於舞蹈範疇的，但與秧歌劇相比較，則秧歌劇是更舞蹈化了的，這是動作與歌唱結合的產物，誇大的，含義明確，簡潔洗練的舞蹈動作。與節奏明顯，感情豐富的歌唱結合起來，增加了廣場戲劇對觀衆的控制力，使角色的個性突現出來，使戲劇的氣氛濃厚起來，透過視覺器官與聽覺器官去滿足觀衆，使觀衆得到一種強烈的快感；這是秧歌劇的最大特長。在一個空空的廣場上，或在一個空空的舞台上所演出的秧歌劇，完全沒有佈景等條件的

幫助，而又能使觀眾百看不厭，其最大原因，便是因為它發揮了歌與舞的長。

至此，我們已經知道了秧歌劇的主要特長。作爲一個導演，可以由此得知秧歌劇與話劇與京劇的異同。從而更進一步知道怎樣去把握及發揮它的特性了。但我們還需知道，今天的秧歌劇還是一個不完整的，處在萌芽狀態的戲劇形式，它本身還存在着矛盾的因索。例如我們往往發現秧歌劇裏的歌唱和日常生活中的口語相連接着，節奏那樣強烈的歌唱和節奏不甚明顯的日常口語連接着，不能協調一致，給人一種不舒服的感覺，這不是秧歌劇的大缺點嗎？節奏整齊的舞蹈動作，和日常生活中的自然狀態的動作同時並用，使戲劇的音樂進行紊亂中斷，這不也是個大缺點嗎？我們說是的。是否統一諧調，是我們用來衡量一切藝術形式的完整與否的標準，所以秧歌劇還有待於導演、演員、創作者們的共同努力，去進一步尋求新的發展。

關於秧歌劇的發展前途，有的同志主張它應當向着歌舞劇的方向前進，這個意見是很有道理的。以我個人的經驗來說：在開始搞秧歌劇時，對於歌、舞、白，三者的統一或矛盾，是這樣處理的：首先覺得內容決定形式（這固然是正確的），於是在編製一個劇本時，覺得某段用對話去寫最合乎實際，於是便用對話去寫，覺得某段感情豐富，用歌唱去表現最恰當，於是便用歌詞去代替說白，至於對舞蹈的處理，也是看情況，需要就舞，否則便不舞。總之一句話，對於歌、舞、白的運用，唯以內容的需要爲原則；也就是說，對於歌、舞、白的取捨，是以其是否能在某一場合充分的表達了內容爲標準的。這種態度，在過去是必需的，因爲那時我還是個搞秧歌劇的新學生，還沒熟習到秧歌劇的許多特長，爲了不犯形式主義的毛病，那樣做是十分應當的。甚至在未來的時間裏，我依然還抱着那種

態度，這是因爲我對於東北秧歌還沒作到能够充分掌握及運用的程度。但我也可以介紹給大家，我已經覺得這個老辦法不能完全滿足觀衆的需要及自己對秧歌劇的要求了。我在希望着一種完全統一諧調的秧歌劇；也就是說，我在希望着秧歌劇不停留在現有階段，而能向前再進一步。

二 導演應該具備的才能

秧歌劇是以歌頌新世紀的光明，反映新群衆的生活鬥爭爲主要內容的，所以導演必需具有豐富的生活知識，否則便無法去指導演員，甚至無法理解劇本。導演單憑着一套舞台技術而指導演員的時代已經過去了，必需熟習人民大衆的生活。要做到這樣，就得經常聯繫群衆，深入群衆作調查研究。真正人民大衆的實際生活狀況，不是坐在房中便可推測得到的，更不是導演的天才所能猜度的，而必需真正的熟悉它，這就是導演應當具備的第一個才能。

秧歌劇是來自民間的戲劇形式，老實說，民間秧歌的許多特長到今天還並沒被我們搞新秧歌的人所融滲貫通，所以導演有必要去繼續學習，研究民間的舊秧歌，研究它的創作過程和表現方法，分析它的進步部份與落後部份，學習它的鮮明有力活潑幽默的特殊風格。能作到這樣，導演才有可能在排演時運用秧歌的特長，才有可能在舊的基礎上去進行創造。學習民間秧歌，懂得民間秧歌，這就是導演必須具備的第二個才能。

因為戲劇是綜合藝術，它是文學、美術、音樂、舞蹈各種藝術的綜合體。通常我們所講的戲劇中的文學的要素，主要是指劇本，語言而說的；藝術的要素，是指舞台上的色彩和一切有形體的東西而說的。音樂的要素是指歌唱和一切通過觀眾的聽覺器官而表現出來的東西而說的；舞蹈的要素是指舞步和一切有形體的運動的東西（動作）而說的。因為戲劇是各種藝術的綜合體，所以它具有強烈的感染力，它能控制觀眾的全部感覺器官（視覺，聽覺……）。這樣複雜的一種綜合藝術的導演，他需要具有各種藝術的起碼的修養，這是不言而喻的了。

同時，我們還需特別提一提，導演要加強自己的各種藝術修養，不可少的，要多向民間藝術學習。民間的音樂、美術、語文，是導演學習的必修的一課。否則，單從理論上去加強修養，又會造成與實際脫節的現象。更不待說，民間藝術是導演學習的無盡寶藏，忽視這方面的修養那是錯誤的了。

學習各種藝術，學習民間藝術（包括秧歌），至少要學到可以運用它們的程度，這便是導演必備的第三個才能。

最後，導演還必需經常進行政治的學習，藝術是服從於政治的，秧歌劇是服從中國人民解放的政治鬥爭的藝術。在這個總原則上就已經規定了作為一個藝術工作者的導演去學習政治的必要。但我們常見有一種自稱「藝術家」的導演，他們以為藝術是超政治而獨立存在的東西，於是鄙視政治學習。關於藝術是否能夠超政治而孤立，歷史早已作了證明，沒有任何一種藝術創作不服從於一定的政治，沒有任何一個藝術家不在他的作品上表明自己的政治立場，這個問題是不需要多講的，鄙視政治學

習是一種嚴重的錯誤，也不需再多講了。還是讓我們更具體的談談導演應當如何進行自己的政治學習的問題。

學習的方法有三種：第一種是親自去作社會調查，從調查中瞭解中國社會狀況，各階層人民生活，從而區別開誰是壓迫人的，誰是被壓迫的，我們的同情應當放在哪一方面，我們的血汗應當爲什麼人去流。這種學習方法是最實際的，最有効的，最能使自己的眼睛從空泛的幻想的目標上轉移到眞正的世界上來，可以從根本上確立自己的人生觀。第二種學習方法，是結合着自己所導演的戲劇，去作一些有關的問題的了解，例如聯繫劇本的主題去學習政策，聯繫劇本所提供的生材料去研究生活，這種方法，不但使導演自己學習了政治問題，而且也更有助於自己所指導的排演工作，可以說是**一舉雙收**了。有許多導演（甚至演員及舞台工作人員）都進行過這種學習，大家都認爲這是最實際的學習方法，而且也是非有不可的一課。第三種學習方法，便是從書報上去進行學習，我們決不否認書報對學習者的幫助，它能從理論上給人一種啓發，給學者提供一些必需的理性知識。關於這方面的學習，範圍很廣，但我覺得必須熟知的大約有這幾方面的知識：一、中國社會狀況，（中國有那些階級，各階級的生活狀況。帝國主義對中國社會經濟的作用。）二、共產黨與國民黨，（誰代表什麼階級，爲什麼階級服務。誰革命誰反革命。他們對帝國主義的不同的態度。）三、世界革命運動（各國民主運動的發展，蘇聯與美國的區別，蘇聯與美國對中國的不同態度。）四、新中國建設的道路（我們是一個怎樣的國家，我們要建設一個怎樣的國家。）這四方面的知識是必須熟知的，至於究竟讀那些書籍最適合呢？大家可以自己去找，或找人幫助介紹，因爲書籍很多，我不必在這裏開書單了。

經常進行政治學習，確立堅固不移的正確的人生觀，這便是導演必備的第四個才能。

總之，導演必備的才能，當不止以上四項，例如：因為他是集團藝術的領導者，還需要有魄力；他是一個複雜而細膩的藝術創作的執行者，還需要有毅力、有信心。這些我便不多說了；僅僅提出前頭的四項意見供導演學習的參考，因為我覺得這四項是比較重要的，特別對於新學導演的人來說，第四項是更重要的。

三 導演與劇作者，演員及各工作

部門人員的關係

上演的戲劇，是劇作者、導演、演員、舞台設計者、服裝設計者和音樂工作者們集體創作的藝術，它不同於某些藝術(美術、文學、音樂)可以由一個人去完成全般創作過程的。戲劇的創作過程需要着許多人的精神勞動，所以我們說戲劇是集體藝術。導演便是這個集體中的一員，他並非凌駕諸人員之上的特權階級，當然也不是這個集體之外的旁觀者。參加這個集體創造的各個人員，大家都需要統一在一個一致的創造意圖上，才能共同完成戲劇創作，否則便會弄得支離破碎，矛盾百出，甚至戲演不成。因而在創作過程中，便需要一個掌握統一合作的重要人物，這個人物便是導演。我們明白了這個問題以後，再進一步從戲劇藝術的特性上來看看導演的作用：戲劇是綜合藝術，參加這一綜

「合」的各種藝術（音樂、美術、文學）都有它自己的獨特的性質，使它們能夠有機的「綜合」在一起，方能產生那具有新的特性的戲劇藝術，否則，便難於達到這個目的，若麼是產生了一個多種藝術同時並存的混合物；若麼是產生了一個絲毫沒有創造意義的東西。那麼怎樣才能使各種不同性質的藝術「綜合」在一起呢？首要的問題便是需要一個執行「綜合」任務的人，這個人便是導演。

現在我們已經明白了，導演的任務便是：掌握統一合作與執行各種藝術的綜合。

根據導演的任務，便產生了導演在工作中應有的態度，那便是：讓大家都發表意見，自己一個人來執行，或者說得更簡單一點，便是發揚民主。我們已經知道戲劇是「集體藝術」與「綜合藝術」，集體意志才是戲劇創作的根本出發點，所以我們不主張任何一部份工作人員（包括演員及劇作者）單獨去發展他們的單一意志，當然也不能容許導演個人的主觀見解來控制全局，導演之所以有權利，乃由於他是這一集體的代價，他是大家的意見的總的執行者，因而導演的工作必須處處貫徹民主作風，但也正因為導演是集體的代價，所以在導演執行自己的工作時，大家又必須尊重他的意見，這便叫民主集中制，有了民主集中制的建立，戲劇的排演工作才能很好的進行。

爲了把問題說得更爲明白，我們來分門別類的研究一下導演與大家的正確關係：

（一）導演與劇作者

在演劇的歷史上，曾經有過那麼一個時期，劇作家把「創作者」的責任據爲己有，認爲唯有劇本才是有藝術價值的，認爲唯有劇作家才是藝術家，一概抹煞了導演、演員及諸工作人員的創造活動。

把他們一律視爲傀儡和傳話機，這種傾向發展到後來，居然有人主張演劇以前先把劇本一點一滴的讀了，然後開幕，叫演員出來完全照着劇本的指示來表演，這，很顯然地，劇作家成了獨裁者，這是不正確的。但在演劇史上，也有過另外一個時期，那便是導演獨專的時期，導演把演員視爲傀儡，還要把劇本從劇場中趕出去，主張完全不要劇本的戲劇，其發展的結果，也是死路一條，當然，這種傾向也是不正確的了。

那麼導演與劇作者的關係怎樣才算正確呢？我們說：劇本是戲劇藝術創作的提綱，導演是向演員解釋劇本的人。沒有劇本，導演沒有創作提綱；沒有導演，劇作者的劇本不能被演員演出，劇作者與導演乃是互相依托，不可分離的密切關係。

一個好的劇本，是有文學價值的，但如果不經過導演演員們的工作予以出演，劇本便僅祇限於文學的範疇而已，它本身是沒有綜合藝術的價值的，祇有經過演出，它才能得到新的生命。這之間，導演的的工作極有意義，他可以在排演過程中通過演員的表演使劇本內容更豐富起來，使劇作者的思想更明確起來。甚至在某種情形下，導演可給劇本以修改，那是當導演發現了劇本中的某些缺點的時候。好的導演，的確可以作到這點，例如白山藝校演出的「白毛女」秧歌劇，導在演楊白勞喝澆水前後都加了些歌唱，加強表現楊白勞當時的悲痛欲絕的心境，使楊白勞的情緒充分地舒發出來。我看這段戲時真正感受到了一種悲劇氣氛，較之原劇本所規定的情節，實在是豐富得多了。還有許多例子，可以說明導演的這一作用。但我必須申述一句，有許多自作聰明的導演，拿過劇本以後，還沒仔細研究，便揮筆塗改原作，好像不塗改劇本便難以顯出自己是導演似的，這種態度是十分幼稚可笑的了。

(二) 導演與演員

演員是戲劇藝術的中心，沒有演員，任何戲也演不成的。作爲綜合藝術的戲劇，它所包含的各種藝術的要素，共同的受到一個限制，那個限制便是演員，也就是說各種藝術的表現必須是完全服從演員的，有名的「演員中心論」說的便是這個道理，此處不需多講。

在演員與導演及其它工作部門人員的關係中，由於演員的地位的重要，也產生過一種偏向，那便是明星主義。明星主義是明星壟斷了戲劇，他們拋棄劇本和導演的指示，走上台去顯露個人，向觀眾討喝采，常常因此破壞了整個的戲劇創作，這是不正確的作風。我們說演員的正確的態度，是必需尊重集體創造，因而也必需尊重集體的代者導演。導演在排演時給予演員的啓發和指示，演員是必須虛心考慮的，不應當輕易的與之對抗，或口服心不服。演員對導演的指示或對劇本所規定的任何一點有不同意的處，應當很好的提出來，與導演研究。這才是演員對導演的正確態度。

導演在排演工作中對演員應持什麼態度呢？首先是了解演員的心理及生理各方面的狀況。要從演員的歷史中及日常生活中去了解他的思想情緒，社會經驗，特殊性格，生活作風，生活趣味；從外形上去了解他的姿態，動作，聲音，各方面的特徵。導演了解了這些材料以後，才知道這演員的內心，外表與他所擔負的角色的異同或相近相遠的各種情況，這對於導演自己如何適當的去指示他的排練具有決定意義的。無疑的，導演在排練中更要關心演員的健康，體貼他的精神變化，彼此間建立一種親密的友誼關係才更有助於自己的創造工作。這便是導演對演員的關係中的第一個問題。

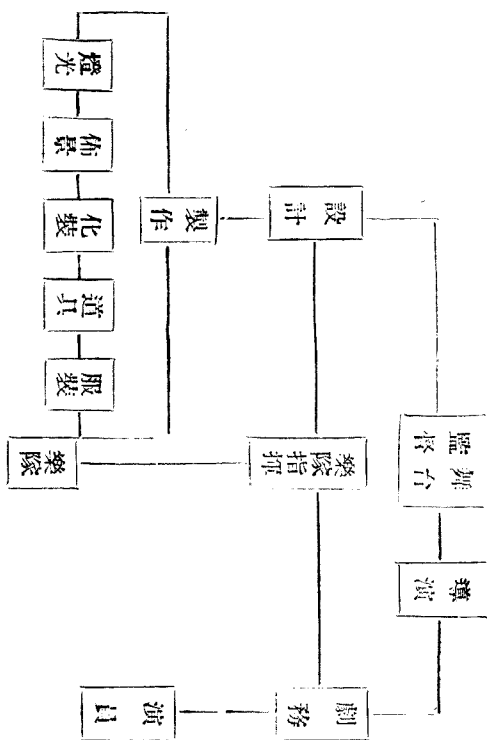
第二，導演對演員的指示有兩種方法：一種是啓發式的，一種是灌注式的。使用前種方法的導演，是正確的，因為演員本身，有頭腦，身體，感情，與知覺，他本人就是一個創造者，他本人同時是創造的主體，又是創造的對象；導演的作用，無非在於發展演員的創造性，使他的創造性不受阻礙的發揮盡致。因而導演的工作方法必需是啓發式的，用啓發使演員克服創造工作中的一切困難，用啓發幫助演員糾正自己在創造角色上的錯誤觀念，這便是所謂「啓發式」。至於「灌注式」則完全與啓發的方法相反，導不演尊重演員的創造性，單把自己的主觀計劃生硬地搬給演員，把自己的創造意圖填鴨似的教給演員，毫不考慮對方的條件，更不重視對方的主動性。其結果，是把演員當作導演的傀儡，決不會有生動的藝術創造，這種方法是完全不正確的。

第三，演員的創造過程是由淺入深，由粗而細的，所以導演應當有計劃有步驟地去指導排演，不應犯急性病，不要一開始排練便要求演員有全面的、足够的表現。開始排練時，演員表現得很草率不要緊，他會慢慢地組織起來的，開始排練時，演員體會的不正確也不要緊，他會慢慢地把握正確的概念的。一個性急的導演常常和演員拍桌子，瞪眼睛，這從來是得不到好的結果的。可以肯定的說：導演是憑着自己的遠見去指導演員的，決不是憑藉着某種虛妄的威嚴。

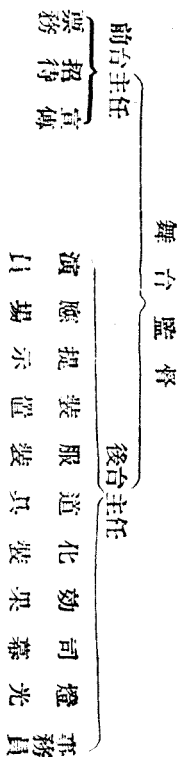
(三) 導演與舞台工作人員

想要知道導演與各工作部門人員的關係，首先須了解戲劇藝術工作的工作系統，這個工作系統是分爲演出前（即排練時）與演出時的兩套組織形式的，現將排練時的組織形式繪圖如次：

導演和舞台監督是平行的，他們的工作是相互聯繫，分工合作的。導演負責藝術技術上的工作，如領導演員進行排練；審查及修正設計製作計劃，掌握服裝、道具、化妝、佈景、燈光等的設計與演員的表演統一結合；在音樂上則去掌握並發揮音樂的特性，及發揮其在戲劇中應起的作用。總之一句



話，導演的的工作是在藝術上去掌握整個創作精神的諧調一致。舞台監督則與導演不同，他在排練時的工作則在於理會導演的全部創作計劃，而從藝術行政工作上去監督全體工作人員。在戲劇上演時的組織與排練時便不同了，繪圖如次：



在演出時，導演的工作已經完成了，全部演出責任全放在舞台監督身上，他要保證戲劇按照導演排就了的樣子去演出。

因為導演與舞台監督的工作關係是這樣密切，所以通常在小規模的劇團裏，進行較小型的秧歌劇或話劇的排演及演出，常常把導演的工作和舞台監督的工作合併在一個人的身上，這自然也是很好的方法。

導演和舞台工作各部門的關係，主要的是藝術技術方面的聯繫，所以導演應當在技術上發揮各部門的創造力。至於樂隊，設計師等，各工作部門人員則應當首先製訂自己的計劃，然後與導演去商談。祇有這樣，大家出主意，用腦筋，然後由導演來統一，戲劇才能真正可能有所創造。

各工作部門人員需要常常觀摩排練，因演戲有在排練中才能知道演員導演在各方面的要求，才能熟習戲劇的進行，由此也才能知道怎樣設法在自己的工作上（無論是服裝，道具……）去進行創造，特別是舞台監督，必須常常看排戲。

四 怎樣分析劇本

劇本是戲劇創作的提綱，導演是向演員解釋劇本的人，因而在導演的準備工作中，分析及研究劇本便成了首要的工作。反之，沒有研究劇本，或對劇本沒有一個透澈的了解便進行排練，那定會弄出很多笑話來的。那麼，究竟怎樣分析劇本呢？

(一) 研究產生該劇本的社會背景。我們知道任何一個文藝作品，都是那個時代那個社會的現實在作家頭腦中的反映，所以每一件作品都反映着那個社會的政治、經濟、文化各方面的特徵。劇本也是文藝作品的一種，當然不能例外的與那個社會背景相聯結了。例如「白毛女」便是反映着抗戰前和抗戰開始時的社會政治（由地主階級的統治轉到民主政權的樹立），經濟狀況（由農民飢寒交迫，轉到農民開始翻身，實行減租減息），以及文化上的某些特徵（封建迷信的文化生活，開始被新的認識所否定）。因而，導演想要正確地去把握時代特徵，就必需去研究產生該劇本的社會背景。其方法是除了從劇本本身去深入研究以外，還要從政治、經濟、文化，各方面去探索材料；特別是文化生活方

面的材料。凡有關人們的風俗習尚，生活方式，生活趣味都應當進行細膩的研究。或則是通過實地調查去研究，或則是通過那一時代的社會的文化遺跡、圖畫、雕塑、音樂等材料去進行研究。這種研究工作，不僅對於了解劇本是必需的，就是對於導演指導排練，指導設計及音樂也都有着決定性的幫助。

(二) 分析劇本主題。談這問題之先，首先須了解什麼叫主題；凡是一個劇本寫成之前，大約總要經過一個搜集及醞釀材料的過程。這些最初接觸到的，在醞釀中的材料，我們管它叫「素材」，這類素材是談不上什麼主題的。當作者經過思考採取某些「素材」加以組織，並決定以之為劇本的內容而欲動手寫作時，這些材料已經不再是「素材」，比「素材」又發展了一步，我們管它叫「題材」。「題材」中包括了反映的生活現象的範圍，又包括了作者的世界觀。這「題材」所表現的作者的世界觀，便是該作品的主題。維諾格拉多夫說：「主題是——作家從人生選擇而借形象表示給讀者的東西。」意思也便如此。

主題——表現着作者的階級性；表現着作者的思想內容。導演在闡明一個劇本的主題時，也無疑的表現了這個意義，導演必需和他所選取的劇本的主題完全取得一致，他才能進行排練，如果導演和劇本的主題發生了矛盾，可以肯定的說，戲便無法排下去了；或者排出來了，而與原劇本的精神完全是兩回子事。例如「白毛女」一劇劇本的主題是通過喜兒的遭遇暴露地主階級的殘忍可惡，歌頌民主政治的光明。假如導演不同意這個主題，而以白毛仙姑的神話為主題，那麼，可以想像他會把戲排得多麼莫明其妙了。總之：導演必須有足夠的根據來分析主題，掌握主題，在必要時，我們的導演可以給

主題以補充，以強調，但決不能歪曲。

(三) 分析人物。分析人物，需從兩方面去着手，一為分析人物的典型性，一為分析人物的個性。所謂典型的人物，就是在思想上，行動上能够代表某一階層中某一類型的人物。高爾基說：「文學家如能從二十個——五十個，不，幾百個商人，官吏，工人的每個人之中，抽取出最特質的，階級的特徵，習慣，趣味，動作，信仰，談風等——拿來統一在一個商人，官吏，工人身上，那麼文學家就可以藉着這樣的手法創造出「典型」來——只有這才叫藝術。」高爾基的話，是說明如何去創造典型的人物的方法。但我們却可以由此話中知道什麼是典型。一個較好的劇本，都刻劃着典型的人物，導演可根據各個劇中人的表現，而分析他們代表的階層和某一類型。這樣作，對於把握人物的概括性，才有了根據。

至於人物個性，則是這個具體人物本身的特性，這些特性是由於該人物的獨特的環境所形成的，無論是表現在趣味上的特殊，習慣上的特色……都是屬於這一類的。由於人物有了個性的存在，他才生動地活在我們面前。由於人物有了典型性，人物的概括性才明確起來，所以典型性與個性是並不矛盾的東西。任何一個好的劇本中所刻劃的人物，無不同時具有典型性和個性。

導演必需在這一方面去進行深刻的研究，祇有把握了人物的典型性與個性，才能够談得上進一步去以演員為材料進行自己的戲劇創造。否則，依然是劇本的傳話人，劇作者的無意識的傀儡。同時，又是演員頭上的多餘物了。

(四) 分析戲劇動作的構成。這裏所說的「動作」的涵義，不是中國字典上的所謂動作，它所指

的要廣義一些。不僅指外在的動作，而同時指內在的精神上的波動。英文的「Action」便是這裏所說的「動作」了。但這裏講的是全劇的戲劇動作的構成，又不是單指某一角色的動作。

全劇的戲劇動作的構成，是由一個基本故事情節發展起來的，是由不同的兩個力量的鬥爭（或則是人與人；或則是人與環境；或則是人與自然……）所構成的。通常一個戲劇從開幕到落幕，便是這個戲劇動作發生，發展，結束的全般過程。例如「白毛女」一劇的基本情節，便是黃世仁謀取喜兒，這個基本情節的發展，成為全劇的故事。在這基本情節上，展開以喜兒為中心人物的農民群眾與以黃世仁為中心的地主惡霸勢力的尖銳鬥爭，這鬥爭的發展變化便構成了全劇的戲劇動作。

（五）分析戲劇動作發展的曲線。在兩種力的鬥爭中，有時觀眾同情一方，有時觀眾同情於雙方，有時或雙方都不寄與同情；但無論在哪種情形下，觀眾總是隨着戲劇動作的發展，追求着一種結果，追求着一種希望。這個觀眾所追求的東西出現在觀眾面前時，觀眾則興奮不置；這個觀眾所追求的東西越去越遠時，觀眾則提心吊膽。這種現象——就觀眾這方面來解釋，是一種心理現象，是由於階級的同情心所造成或受某一社會某一階級的道德心理所支配的；但就戲劇本身來說，這種現象則是由於戲劇動作發展的曲線所造成的。

什麼叫戲劇動作發展的曲線呢？大約戲劇動作的發展，是一直向前，無時停頓的，但這動作發展的道路上，常常遇到某一種阻力，凡是遇到阻力的地方，動作便發生新的變化。正如一股由上而下的流水，凡是遇到石頭的地方，浪頭便翻花，水流便改道一樣。許多阻力的阻撓，便使得戲劇動作的發展形成爲一個波浪式的進行，有起有落，有高有低，有鬆有緊。我們若把許多個高低起伏用一條線來

表示的話，則可畫一條水波紋式的曲線。這便叫戲劇動作發展的曲線。

現在說得更具體一點，每一齣戲，都是由幾個分幕或許多分場來構成的，每一幕或場中又包括着許多個片段的情節。我們說每一個情節都在全劇的起伏變化上起一定的作用，它本身又在全劇的起伏變化上表現為一定的不同於其它情節的發展高度，把全劇所有的每一情節所表現的高度差別，用一條線聯接起來，則會很自然地形成為一條灣灣曲曲的遠山似的黑線，這條線便是全劇動作發展的曲線。現在已經從阻力與情節變方面證明了動作的曲線，導演可以知道怎樣去分析它了。但這裏又必需着重指出：導演必需透澈的了解了這個問題，才能在將來的實地排練中掌握全劇，否則，你自己還是一本糊塗賬，便難能在演員跟前去指導有條理的戲劇創造工作了。

(六) 高潮與低潮。如果說得簡單些：動作發展的曲線上，最高的那一個尖端，便是全劇的高潮，最低的曲度，便是全劇的低潮。

當動作發展的阻力最大，故事中所蘊藏的矛盾鬥爭最尖銳，當這逐步加深的矛盾鬥爭得到最後的結果的時候，當作者的主題思想表現得最肯定的時候，當觀眾的心弦崩得最緊，他們所追求的東西倏然出現的時候；那便是全劇的高潮。什麼地方是低潮呢？那便是阻力最大，鬥爭加深，觀眾所追求的東西漫然遠去的時候。

俗話說『沒有高山顯不出平地，沒有矮子顯不出大個』在戲劇發展上也是這麼個道理，沒有低潮的低沉，顯不出高潮的緊張；沒有低潮的壓抑，顯不出高潮的高昂。所以高潮與低潮往往是互相聯結，互相襯托着的。沒有任何一齣戲逃得出這個規律。劇本如此，上演的戲劇更應把這一點明確起來。

這便是導演要研究它的原因。

前頭我已經舉出六個必需作分析研究的問題。如果導演真正能從劇本分析中充份而正確地把握了這些東西，便算作到了對於劇本的起碼的了解。本來，除此以外，導演還需從劇本上去研究一些技術問題；如音樂、舞蹈、美術、語言，各方面的綜合問題，及如何發揮其作用的問題。因為對於這些東西有了研究，才能在設計上，在導演計劃上知道應該怎樣作。但因這些問題以後還要講，所以便不在此多說。

除了技術問題之外，還有演出對象問題，就是說這個戲是以哪一階層的觀眾為主要對象的。這個問題須從戲劇的內容上去斟酌，一定的生活內容，對於一定的觀眾有更多的教育意義，（當然對於一般觀眾都可能有，但有多少之別）導演的工作如果不與觀眾聯繫起來，那又會弄出不對頭的地方來的。此外：還須去發現劇本的特色，予以發揚光大；發現劇本的缺點，在排演中予以補充及修正。

導演自己分析劇本是實地排練的準備步驟，也是導演工作的開始。導演的一切計劃都是以這個工作為基礎的，像蓋房子一樣，地基若是打得很好，房子一定蓋得很正，很牢固。否則將會東倒西歪不能住人。導演來分析劇本便是給自己的全部工作打基礎的了。

五 組織研究劇本和讀詞

現在我們已經進入實地排練的第一階段了。在這階段以前，與導演自己分析劇本的同時，演員和所有參加「集體創造」的人員，便也已分頭作了閱讀劇本的工作。所以這一階段的主要工作內容不是分頭閱讀劇本，而是進行集體研究，和組織演員對詞對唱。

(一) 怎樣進行集體研究

由導演組織演員，設計師及其他工作人員集體座談，由大家來分析劇本，提出問題，最後由導演作結論，這一工作的主要目的是要使每個成員都對劇本有個正確的總的概念。也即是說要瞭解全劇——包括產生該劇本的社會背景；劇本的主題；劇本中的每個人物；戲劇動作的構成；戲劇動作發展的曲線；高潮與低潮。以便由導演的概念出發去計劃自己的工作。

演員要着重瞭解的是：一、自己所擔負的腳色在全劇中所佔的地位，也即是說要分析這個腳色在全劇的動作發展上起着什麼作用。二、這個人物和其他劇中人的關係，以及他對所有其他人的態度。三、這個人物的出身、歷史、階級、性格，以及所有他的內在或外在特徵。瞭解這些東西，是創造一

個舞台形象的基礎，假若是一個認真而嚴肅的導演，他除此之外還要求演員圍繞着自己的腳色去搜集一些有關材料，以幫助演員對於人物的理解。

樂隊指揮和樂隊，在研究劇本時要特別注意的是：一、全劇的音樂結構，隨着戲劇動作的發展，音樂進行上所起的變化。二、音樂的特殊風格，地方色彩及民族色彩。三、音樂與人物的結合，這主要的是指音樂與人物思想感情性格的結合。除此之外便當根據自己的人力和物力計劃樂器的使用及如何發揮音樂作用的問題。

設計師和舞台工作人員在研究劇本時期要着重研究產生該故事的環境，地方風俗習慣，及人民的生活方式。以便根據這些，設計佈景，服裝，道具，化妝，燈光，以求有助於演員的表演，並增強戲劇的形象性。

在集體研究時，大家可以提出不同意見，展開討論，最後由導演把大家意見歸納在一起，對劇本作出全面分析。對於不正確的意見給予詳細的說服，及解答。務使大家對於劇本有個共同的認識，和一致的信念。如果導演對於大家提出的某些問題不能給予適當的解決，那是一種不負責任的態度，他的戲也一定排不好。

(二) 怎樣組織對詞對唱

集體研究劇本之後，演員對於全劇及腳色都有了起碼的肯定的認識，然後才能進入讀詞及對詞的階段。在這階段導演對演員讀詞的要求是感情正確，詞意清楚，並且自然流利，真正作到口語化。

要作到這樣，導演須幫助演員解決幾個技術問題：首先是將台詞分析分解，把每句台詞都劃分為幾個短語，——即「短語化」。因為日常人說話的自然方式，是一邊想着——邊說着的，他先說出一個短語，表示一部份概念，然後再說一個短語，又表示出一部份概念。許多短語連接起來才能表達出一個完整的概念，成爲一句話。日常說話的規律如此，演員讀台詞也應當這樣去作。否則，單純地依着標點符號去讀台詞，那定會把話說得又呆板又生硬，聽來毫無趣味。

第二是「頓、歇」。「頓」就是在短語與短語之間稍加停頓，但不換氣。少停一下，爲的是詞意清楚，並不是故意做作。「歇」與「頓」是一樣的道理，不過是在短語之間停頓的時間較長罷了。無論是在「頓」或「歇」的時候，口裏的氣都繼續向外慢流。而不是忽然把呼吸停止，若是那樣作便又顯得十分僵硬了。

第三是「輕重音」，每句話都是由許多個字所構成的，在日常人的說話中，從沒見過每個字都是一樣輕重的，讀詞也是一樣，必須在每句話中找出孰輕孰重的規律來才能讀得清楚明確。例如「你往哪兒去？」這句話，如果把重音放在「哪」字上頭，與把重音放在「你」字上頭，顯然是兩個意思了。導演應當根據這個道理，指使演員在自己的台詞上用筆劃出輕重音的標記來，以便練習。

第四是「吐字」，要把台詞讀得清晰流利，吐字必須適當地用勁，特別是劇詞中的重要字，得要多用些勁。關於吐字的技術，再沒有比京劇更講求的了，但京劇演員的吐字，某些地方太嫌做作，違反了口語化的原則，在普通秧歌劇中，則既要求吐字乾淨，爽快又要力求口語化。有人說「每個字的發音應當像錘一樣正確，純潔，堂皇，響亮；或至少也得像鋼琴那樣鏗鏘，不應當像風琴那樣嗚嗚

不已。」此語可供參考。

第五是讀詞的速度，說語的快慢是受着內在情感的支配的，例如打着架的兩個人，彼此都憤懣填胸，說話自然是快而有力的；反之，一對情人在談戀愛，說話自然是娓娓婉婉而輕鬆的。說話的速度決定於具體感情，但演員掌握了適當的速度却又能反作用於感情的舒發。

以上談的是對詞的問題，還沒談到如何對唱。大約在秧歌劇裏，詞和唱都是戲中人情感的符號。所以對唱的道理和對詞是一樣的。大致也有前面談讀詞時所說的那些步驟。但對唱時有個新的要求，那便是要求演員把握旋律的美，把握音樂的特色，把握節奏和情感的諧和一致。

這便是排演的第一階段，這階段，導演應當和演員多作個別談話，叫演員多方面去試驗各種不同的讀詞方法與唱歌方法，由試驗而逐漸予以初步肯定。總之一句話，這階段導演必須注意在啓發演員的創造性上打下基礎，勿使演員完全依靠導演，終於成爲導演的傀儡。關於前面所談的讀詞及對唱的方法，也不是死板的教條，而是供作參考的，所以應當活用。

六 排地位

無論是個三面觀眾的廣場，或鏡框式的舞台，牠都在一定的時間裏表現着一定的地點。演員在台

上表演，也正如在生活中一樣，常常由這到那，由那到這的移動着位置，這種現象在生活中是有一定規律的，在戲劇中當然也如此，不但如此，反而要把生活中的這一規律更加明確起來，這種人物位置的移動，無論是跑或走，是跳或舞，祇要在平面的舞台上表現了一定的距離，我們都管它叫地位的變化。

舞台上人物地位的變化，較之日常生活中的人物位置的變化是不同的。這是它受舞台條件的限制，和適應戲劇藝術的需要而得來的結果。如果說生活中的「地位」變化是散漫的，那麼舞台上的「地位」變化是有高度組織性的；如果說生活中的「地位」變化是人們習以為常不大注意的，那麼舞台上「地位」的變化是明確而誇張的。

通常排地位的程序是：第一遍，規定大體輪廓。第二遍，討論修改。第三遍，初步確定。排地位時要注意的事情，大致如下：

(一)好看(或作「樣式化」)。如果是一個有佈景的舞台，化了裝，穿了服裝的演員在台上站了一定的位置之後，便構成了一幅美好的畫面，使人看了有一種看畫似的快感，這便叫「地位」的「樣式化」。例如「白毛女」第一幕，有個場景，佈景是個破屋子，屋外風雪交加，屋中楊白勞和他的女兒圍爐烘火，當時屋中暗淡爐火上昇，照亮了他們父女的半個臉，有聲有色，淒慄動人，看來真是一幅生動的圖畫。但舞台上的畫面和紙上的靜止的畫面是不一樣的，人物常常在動作，移動。所以它應當是一連串畫面的連接，或者說它應當是個活動的圖畫。

前面所說的還祇限於有佈景的舞台，倘若在無景的廣場那又該怎麼辦呢？我們說這兩種情況的差

別無非在於有無佈景而已。在廣場上雖無佈景依然要求人物地位排列的「樣式化」的。例如「兄妹開荒」一劇，哥哥在前頭開荒，妹妹在後頭打土，兩者相聯，依然可以構成一幅美的畫面的。

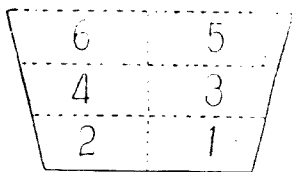
(二) 均衡。人物，佈景（包括舞台上擺設的大道具）在舞台上都佔有一定的空間，如果這些佔有一定空間的實體分佈在舞台兩翼，則給觀者一種輕重平勻的感覺；如果牠們都擠到舞台的一側，則給人一種輕重不調的畸形的感覺。對於前者——輕重平勻，我們便叫它作均衡；反之，對於後者——輕重不調，我們便叫它不均衡。通常在舞台上（或廣場上）人物地位的變化應當始終保持着均衡。

關於人物與佈景（包括道具）所表現的輕重也還不可一概而論的，一般的說，有生命的人物比無生命的佈景（包括大道具）要重。而在人物中又是：主脚比次要脚色為重，高個子比小個子為重，服裝色彩鮮明的人物比服裝色彩較黯的人物為重，動作大的比動作小的為重。站得高的比站得低的為重，正在說話的比沒有說話的為重。面向觀衆的比背側向觀衆的為重，至於佈景，如桌子、凳子、台階、牆、山石、樹、……等等。則是：大的比小的重，高的比低的重，色彩鮮明的比色彩黯淡的重，靠近台口的比深在台裏的為重。

輕重的安排，均衡的掌握，全看導演的機智如何。我說這些輕重的差別，僅是一般原則，也可能有與此相反的例子，那便看具體情況如何而定了，但這些一般原則，是從經驗中所來，却也可以有助於導演的研究參考。

(三) 集中。由於舞台條件的限制，使得舞台上的部位分為明顯與不明顯，重要與次要的區別。通常一個舞台可分為下列六個部分。（看圖一）

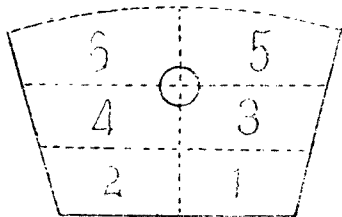
(圖一)



在「圖一」中，一、二所示的部位最不明顯，通常是最次要的演員所佔的位置，三、四所示的位置較明顯，通常是次要演員所佔的位置，重要演員則多半佔有五、六所示的位置。全劇或全場的中心人物則應擺在全舞台的中心上（看圖二）。

(圖二)

要人物是面向裏或坐着的，這樣也未嘗不可。因為前面我們講均衡時已經說過：站着的比坐着的爲重，面向觀衆的比側背向觀衆的爲重。我們爲什麼把「圖二」畫圓圈的地方規定爲全舞台的中心，無非因爲這個位置最容易被觀衆注意，這個位置上的演員的動作最容易爲觀衆所看見罷了。



(四) 人物調動地位要有目的性。譬如說一個坐在炕上的人物，下了炕，走到鍋台跟前去，因爲他餓了，要揭開鍋蓋，取出鍋裏的飯來吃。這個「走到鍋台跟前去」便是他地位的調動。這個「餓了」便是他「走」的原因，這個「取出鍋裏的飯來吃」便是他的「目的」，這種有原因，有「目的」的調動位置，我們便說是有「目的性」的移動。反之，如果他毫無理由毫無「目的」的走到鍋台跟前去，

我們便說他這個移動是沒有「目的性」的。通常在舞台上的任何一個人物，任何一個位置的移動，都應該是有「目的性」的。我見過一個劇團演劇，演員們談話時便站起來往前走兩步，不說便退回去坐下，也有時在台上邊說邊走，來回幌蕩，真可謂毫無「目的性」的了。

沒有目的性的亂動，不僅叫人好笑，而且紊亂了全場人物地位的組織，防礙了別人作戲，分散了觀眾的視聽，破壞了舞台口構圖的樣式化，這是舞台上最忌諱的東西。

(五) 普通場面人與人之間要保持一定的距離，互不侵犯，地位不要重疊起來，為的是時時刻刻讓觀眾看見每個人物的表情動作。

(圖三)

(六) 群眾場面的處理。群眾場面是較難處理的，通常處理群眾場面的原則是：緊張場面人物擠緊；輕鬆場面人物散開；兩個不同集團的人物應分成兩堆。

群眾場面的變化也很多，但一般的說有下列三種：(一) 全體擠緊如

圖三：

這種場面往往是大家為一個共同的目標所吸引，或為一個中心人物所吸引，或為一種共同的心情所震動而形成的，大家的情緒也往往是在十分激動的時候——或者是興奮愉快，或者是恐怖驚訝，都是十分緊張的時候。(二)，散開，分成數小團，如圖四：

這種場面往往是大家對於一件事發展開了議論紛紛，或對一件事演不關心，或對一個人物表示

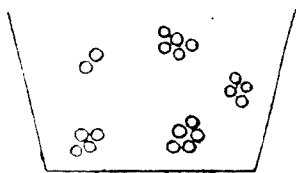
的。

(一) 要有生活根據，就是一切舞蹈動作都應該是實生活中的動作的誇張，例如魯藝演出的「收割」一劇，婆婆與兒媳挑場那段戲，演員手中雖然拿着叉子，但卻沒有被挑起來的穀稻，又如該劇戰士幫老百姓割地那段戲，雖無被割的穀子，却給觀眾留下一個生動的割地的想像，這兩段戲，都是用舞蹈手法排的，但每一個動作都是從生活中來的，而不是憑空虛造的。

(二) 舞蹈往往出現在人物情感具體而飽滿的時候，凡無具體情感為基礎的舞蹈是不會收到效果

要的，倘不多加研究，濫用舞蹈則會造成戲與舞脫節的毛病，所以排舞蹈場面時必須注意幾個問題：

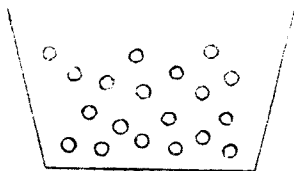
冷淡，或者是大家各有所懷一時不能一致所形成。大家的情緒也往往是較為冷靜的時候，這種場面上的氣氛一般是輕鬆的。(三) 全散開，如圖



(圖四)

五：這種場面往往是大家離心離德，各有所之，或互相觀望所形成，其情緒是更加冷靜，場面上的氣氛較為沉悶。

(七) 舞蹈場面的處理。舞蹈本身便是一種高度樣式化的動作，而舞蹈又是一種可以獨立存在的藝術，它在秧歌劇中佔了很重



(圖五)

(三) 在舞與對話或歌唱之間，要注意聯接自然，不要剛說完話，毫無內在的情感的衝動和外來的動作的發展便突如其來的舞了起來。也即是說在舞蹈之前演員應當在感情上作準備，導演應當組織燈光，樂隊等一切可能利用的條件造成足够的舞台氣氛，然後再出現舞蹈，這樣，會使說白與唱與舞之間的矛盾的痕跡減退，而略徵統一諧調。

我提出這幾點關於舞蹈場面的注意，僅是根據今天一般秧歌劇的現有狀況而說的，至於在將來秧歌劇又向前發展一步的情形下，如何去處理舞蹈那是不在此文之內的了。

總之，舞台人物地位的安排，是整個戲劇藝術創造的基本輪廓，如果把研究劇本的那一階段比做畫畫的人在構思自己的畫面的話，那麼，排地位便等於那畫師已經在紙上塗下了全幅畫的輪廓了，這個輪廓可以從基本上決定他的創造價值。

七 感情的充分發揮

早在研究劇本的時候，演員便已開始掌握人物的感情，待到排地位時，他已經在試着運用自己的感情了。感情是演員表演的根本，它貫串着一個演員的全部表演。能否發演員表現出充分而適度的人物感情，也正是決定導演的成功與失敗的關鍵。那麼導演究竟應當怎樣去掌握演員的感情呢。

(一) 感情的流露要自然，感情的由來要有足够的根據。我們說：「越是藝術的越是自然的」，

反之，使人看了感覺整扭，不自然的一切表現便都是違反藝術原則的東西。感情的流露也是如此。但要作到「自然」，首在求「真」，所謂「真」，無非是說感情的抒發要有生活根據。什麼叫生活根據？說得具體一點大致可從兩方面來談：（一）感情的由來要有豐富的生活的想像，要有真實的生活裏經驗過的類似的感情為基礎。要使演員作到這一點，則須告訴他如何運用回憶的方法和發展想像的方法。（二）具體感情要與具體人物的性格結合起來，沒有抽象的一般的所謂喜怒哀樂，這些感情的表現都與具體人具體環境聯接着的。譬如說一個性情懦弱的人和一個性情剛強的人生起氣來決不會是一個完全相同的表現；一個工人和一個農民同時高興起來也不會完全一樣。這還僅僅是從職業的區分和性情的區分上來談具體感情，倘若把人間每一個人拿來舉例，則由於每個人有每個人的特定性格，他們所表現的喜怒哀樂也是每人一個樣子的。一個演員，在舞台上表現一個人物的感情也必須與劇中人的性格特點聯繫起來，這樣才能給人一種「真」的感覺。但在今天，我看見有些演員，都還僅僅會以自己的感情去表現劇中人，不知道去刻化劇中人的感情，所以看起來又單調，又枯燥。要改進這一點，導演應當多作具體指導。

（二）感情發展的曲折。像全劇發展的有波浪一樣，每個腳色的感情發展也必然是波浪式的，這個波浪不平的現象，是由於劇情的發展所加給這個人物的影響所產生的。導演應當指出每個腳色的感情發展的每一個轉折點，並帮他理出一條清楚的感情發展的曲線。

（三）含蓄與露骨。當演員心血來潮的時候，精神緊張，氣質粗燥，聲音抖擻，渾身木然。這種現象，如果不是筋肉緊張的話，便是表演過了火，凡是過了火的表演，都容易破壞戲劇的諧調，例如

一個悲劇演員，演到最悲痛的時候感情充沛，大哭不止，那對於戲劇的破壞不是很大的嗎！這種過火的現象，也叫露骨。像一個赤裸裸的人站在觀眾面前，牠固然是人體的真樣，但卻太刺激人。戲劇藝術要求演員的感情的發揮應當是含蓄的，含蓄的目的是保持藝術的和諧，並給觀眾留下回味深忍的餘地。

(四) 舞台情緒的互相感染。人物的身份，性格，生活，遭遇，及其在全劇中所佔的地位是確定該人物感情基調的基本條件，但在舞台上演出時，人與人之間的互相感染却又可以左右人物感情的抒發。什麼叫互相感染呢？譬如說你罵我一句，你這「罵」給了我一個刺激。我受了這個刺激之後，胸中憤怒，目眦如牛，我這「憤怒」便是我對你的反映。然後我的反映又給你一個新的刺激，引起你的情緒產生新的變化，我們倆彼此間不斷進行的刺激與反映便是我們之間的互相感染。此外還有一種情形也叫互相感染：譬如說家都在一個陰着天的台上，忽然雲散天開，現出了一個新紅的太陽，大家之中有個人特別高興，然後大家受了他的感情的傳染，也高興起來，就連最愁的人也呈現出一點微喜之意，這便是那個先高興的人感染了大家。舞台上人物間的互相感染，可以使戲劇氣氛濃厚，並使在場的每一個人都成爲生動的人，而非木偶。

(五) 音樂與感情。音樂的功能在於通過強烈的節奏表現更豐富的感情，中國古語也說過，當日常語言不能表現人類感情的時候才發之以歌，在秧歌劇中，有時是非常簡單的情節却也能給觀眾很強的感染，便是戲與音樂高度結合的原因，例如「白毛女」一開場，喜兒出來一唱，便有觀眾說「很受感動」，其主要原因是音樂感動了他。所以在排戲時，導演應當特別重視發揮音樂的功能。方法是常

常叫演員與樂隊在一起練唱，多少次的經驗證明了這個方法的有效。在平時演員脫離樂隊單獨排練時，死氣沉沉，情感單薄，但一經與樂隊攔到一起合排，演員的感情則油然而生。這個方法，不但可以通過音樂給演員以啓發，而且導演可在此時機同時向樂隊及演員解釋感情，使樂隊也在創造意圖上與演員更密切地結合一致。

充分發揮演員的感情，這是排演的第三階段，但我在前頭已經說了，感情的試驗並不是從此才開始的，現在更需補充一句：感情的充分發揮可不是至此而止的，它——感情，是支配一個腳色的一切表現的基本因素，所以它和以後的排練階段也都是有機地聯繫着的。我把着重排練感情規定為排演的第三階段也無非是由個人的狹隘經驗出發及爲了把問題講明而已。

八 怎樣注意演員的動作和姿態

我們說過戲劇是綜合藝術，參加「綜合」的各種藝術中有美術的要素，我們也說過佈景、服裝、化妝、燈光都是屬於美術範疇的。現在我們更要補充一句說：在舞台上出現的一切有形體的，佔有觀衆的視覺器官的東西，都是屬於美術的範疇。這樣一說，演員的動作，甚至演員的身體不都成了屬於美術範疇的了麼？對啦，現在我們就是要把這活動着的演員的身體歸併到這個範疇裏來，好讓導演來以牠爲材料進行創造，以便把牠造成爲一個有思想、有感情、有線條、有色彩，又有聲音的——總之一

句話：音、形、色具備的特殊彫塑。

以上這段話，已經說明了演員的動作姿態是有美術意義的。這就等於替導演宣佈了演員不許亂作姿態與亂作動作，而要遵照一定的原則去作：首先便是樣式化的原則。

講到排地位時，我們已經說了地位的穿插排列，要好，但若要求整個舞台圖像圖畫一樣美，那還不是單靠「地位」便能解決了的，而要靠演員的動作和姿態。在一定的地位上，有了經過演員精心創造和導演精密組織了的動作和姿態，才能構成全舞台畫面的美。動作和姿態要美；這便是導演處理演員身體時的第一個着眼點。

可是，究竟什麼叫美呢？我們聽說過：「給人快感的東西叫美。」還聽說過：「美就是善，就是真。」這些對於「美」的解釋我們覺得都不能令人滿意，因為這些解釋都太偏重形式而忽略了內容，我們是透過內容去解釋美的主張者，而不相信有所謂單純的形式上的美。好了，現在已經把問題拉到動作與姿態的內容上頭來了：

動作與姿態的內容是：具有一定階級出身，生活環境，及一定的思想，性格的人底感情。所以導演要批判演員的某一動作姿態的是否為美，便先要檢視他的內在感情，倘若內在感情完全對了，進一步的工作便是檢視他的動作姿態是否乾淨俐索。

乾淨俐索，自然；這便是從外部去檢視動作姿態是否為美的原則。大約動作都是來自生活的，而日常生活中的動作都是散漫無條理的東西，舞台上要求的動作却是能够表現人物性格的一目了然的動作，而非拖泥帶水，囉哩囉索的動作。舞台上所要求的動作是能表達明確的概念的動作，而非模糊不

清，概念混淆的動作。既要乾淨俐索，又要自然流暢，因為如不自然，便會顯得做作，那又不對頭了。這些乾淨俐索的動作，是根據一定原則從生活中選擇來的，所以牠既自然又明晰，我們管牠叫「洗練的動作」。

審奪動作是否「美」的另一着眼點，便是看牠和音樂結合的程度，我們要求着動作進行的規律和音樂進行的規律必須完全合一，我們已經說過音樂的特長是表現更豐富更具體的感情，動作却正是具體感情的外在符號，音樂可以和演員的感情結合，當然便可能和動作結合。但我們常常發現有些演員不知道個中奧妙，而認為音樂限制了動作，或限制了作戲，因而便厭惡音樂。我想，除了那種先天缺乏節奏感或耳朵有毛病的演員之外，祇要導演在這方面作了足夠的指導，演員便定會尋得動作與音樂結合的愉快的。

關於動作姿態的「美」，我們談了許多，但歸納起來則是：「所謂美的動作，是具有一定感情內容的，自然的，經過洗練的，並與音樂結合起來的動作。」

下邊談到一個新的問題：動作的生活根據與動作的舞蹈性。

廣義的說，演員所有的全部動作，都帶有舞蹈性質，因為牠們都是經過了藝術的加工的東西，已經不再是真實生活中的動作了。但我們往往聽見導演向演員們咆哮着：「生活！生活！像生活中一樣的作！」好像演員把動作作得和生活中一樣便解決了一切問題，却不知道真若這樣作下去，而不去研究藝術與生活的區別，這個導演便變成了庸俗的自然主義者，在另一方面又把演員弄得束手無策了。至於在秧歌劇中，通常被我們稱為舞蹈的那些動作，更是較為誇大的動作。倘若談牠們的生活根據，有

時真是不接頭腦，難於談起。照這樣說，是不見動作便可以不要有生活的根據了呢？我說：要，不但要，而且要更進一步去研究生活根據，以求從那個研究中發現及創造更多的舞蹈化的動作。

人類日常生活中的動作，雖有千萬種變化，但歸納起來不出下列四種，即是：一，寫實的動作——例如勞動的動作，及看書，吃飯等一切有實際意義的動作便是。至於秧歌劇中的某些用象徵手法表現的各種有實際意義的動作，如開門關門等也包括在這項之內。二，寫意的動作——如招手，瞪人，及其他一切表示內心的任何一種慾望的動作便是。三，寫景的動作——如用手模擬太陽，用手模擬人之高低等等模倣實物的動作便是。四，寫情的動作——就是由於內心受刺激而發作的各種動作，如因憤怒而拍桌，因愉快興奮而鼓掌，因痛苦而哭泣，因悲哀而呆立等。我們又可從以上四種動作中找出一個共同的規律來，便是都受情緒的支配，至此我們便可知：所謂動作的生活根據，無非是通過一定具體情況的人類感情而已。所以導演所要求演員的動作，便應該是那些以表現感情為主的與具體情況有聯繫的動作。因為是表現感情為主，所以這裏便要求着一定的誇張。因而我們跳秧歌唱到「窮人們翻身喇……」時，便不一定死板板地來個大翻身的動作。（我見到許多秧歌隊，凡唱歌詞中有「翻身」二字時，演員便來個鶴子翻身，單調得可笑，）唱到「太陽，太陽」的時候也便不一定把手在頭前一張，兩手似連非連的比畫了一個圓圈的樣兒了。我們可以根據生活感情，去尋求秧歌動作的新出路，而不必再局限於狹隘而煩瑣的日常生活動作中了。特別是當秧歌劇更向前發展一步的時候——即是它更歌舞化了的時候，必須在動作上解決這個根本問題。

排練動作和姿態，是排演的第四階段，創造動作的方法，應當是首先由演員提出計劃，作出初

樣，然後由導演來修理，指導，切忌導演搬胳膊弄腿的毛病。當然，在某種時候（當演員思路不通，技窮智拙的時候），導演可以給演員一兩個動作以爲啓發，但也僅祇限於啓發而非硬教。

九 全劇連排

排演的最後一個階段，是從全劇連排中掌握全劇發展的曲線，高潮；明確之劇的主題及製造戲劇氣氛。也許在進入這最後階段之前，導演已經從許多方面注意了這些問題，但因這幾個問題是必須在全劇連排中才可看出究竟的，所以我把這些問題拿到這裏來特地提出。

(一) 全劇發展的曲線，我們已在分析劇本時，給全劇動作發展的曲線作了分析，但那僅祇是就劇本而論，還沒談到演出，要知道這條在劇本中本來是很清楚的曲線，是可以經過導演的處理而弄得更加清楚，或弄得十分模糊混亂的。爲什麼會有這樣的現象呢？這就是因爲導演具有幾個技術上的手段的原故：

首先是戲劇進行速度的快慢的作用。速度是表現戲劇情節發展的外在符號，例如通常的規律是：喜劇場面——快；緊張場面——快；頂點——快；愉快場面——快；敘述場面——慢；抒情場面——慢；假若導演把某一節在劇本上規定爲應當慢的敘述場面（或介紹場面）排得很快，而又把劇本上規定爲快的愉快場面排得很慢，那不就根本改變了劇本上規定的「曲線」而另成一套了麼。其結果是把

敘述場面排快了，介紹不清，敘述不清；把愉快場面排慢了，又愉快不起來。這不是就把原劇發展曲線弄得十分混亂了麼。反之，導演如能適當地掌握速度，原劇的「曲線」不就又很清晰了麼。例如「白毛女」第一幕中楊白勞給喜兒染小褲那段戲，在全劇發展的曲線上來講，是較高的一個愉快場面，速度應當快，如若導演把這段戲排得很慢，那麼會得到什麼結果呢，我想一定是愉快不起來的。舉這一例個子便足以說明「速度」與「曲線」的關係問題，因而不再多講。

第二是對人物感情動作加以收縮或誇大也能作用於全劇的「曲線」的發展。譬如說通常的規律是：緊張場面——感情的節奏重；愉快場面——感情的節奏輕；頂點——重；過場戲——輕。假如一個導演把某戲的頂點上的人物感情排得很輕；而把過場戲的人物感情排得很重。結果是頂點高不起來；過場戲又低不下去，這自然又混亂了原劇的發展曲線了。當然也有有才能的導演爲了達到自己的某種意圖，或補救劇本的缺點，而有意識地去收縮或誇大某一場戲中人物感情的份量而得到成功的。例如魯藝在瀋陽演出的「白毛女」在第一幕的一開幕，把喜兒感情上的淒涼味兒加以減少，使喜兒一與觀眾見面首先便留下一個活潑天真可愛的印象。這種處理，對於全劇來說是有大補益的。

除此之外，當然導演還可以採取一定手段給劇情以渲染，使每節的情緒擴大，戲劇動作發展的曲線更加明顯。這裏所謂一定的手段大致是指一切可以表現音、形、色的東西——如動作、道具、燈光、服裝、音樂等。其中任何一部份的加重都可收到渲染劇情的情緒效果。例如在一個戰鬥場面裏，加上一面鮮紅的紅旗，其舞台情緒必然地更形壯烈，興奮。

(二) 高潮必求明顯。一般的說，無論喜劇與悲劇，高潮都是較爲緊張的。但要造成高潮的緊

張，首先在於理清全劇中的每一個頂點，使每一個頂點突出出來，才能明確全劇的波瀾，因為高潮便是許多個小的波瀾頭上的最大的一個潮頭。但必須注意，儘管在高潮之前後有許多個頂點，甚至有小高潮，但它們都不應該高過高潮，如果在全劇連排中發現了有蓋過高潮的頂點時，則當予以壓縮，或把高潮更加加強，務使高潮成爲全劇的最高峯。

高潮是由許多錯綜複雜的情節的發展所交織成的，高潮是全劇中戲劇鬥爭的總交叉點。所以必須在高潮到來之前把故事的來龍去脈，介紹與發展，矛盾與一致等等糾葛弄得一清二楚。這樣高潮到來時，觀衆才能一目了然。假若在高潮到來之前，觀衆還沒弄清以上那些糾葛；那麼，這個高潮一定也是模糊不清的，或可有可無的了。

高潮是全劇中觀衆注意的中心。要使這一點明確起來，必須在排每一節戲時注意把觀衆的注意力引到高潮上來。可是怎樣才能把觀衆的注意力引到高潮上來呢？大約每一節戲，都在故事起着介紹某個事件，或發展某一糾葛的作用。但無論介紹或發展，每節戲都留下個未解決的問題。這個「留下來的問題」推動故事向前發展，也預伏了高潮的產生。因而這個「留下來的問題」便是這節戲與高潮取得聯繫的脈管。所以欲使觀衆注意高潮，便須首先使他們注意每節戲留下來的問題。否則，沒有使觀衆在看每節戲時注意這點，最後他們便不會集中注意力在高潮上。

(三) 使主題鮮明起來。戲劇對觀衆有教育意義，就是因為我們的每個新秧歌都具有鮮明的主題，主題是革命藝術工作者的世界觀，也是黨的政策的具体體現，所以導演除了在每個排演階段注意這個問題之外，還要在排演的最後一個階段着重地去加以注意。

我們知道，在戲劇中，每一個技術細節，那怕是演員的一個微小表情，一個細瑣的動作，音樂上的一個小節，一件打擊樂器的響聲，全都具有一定思想內容的。牠們都是構成中心主題的一部份。所以導演應當從每一個細節去研究牠與主題的聯繫，發現問題，予以糾正。這樣才能使全劇的思想內容不致混亂。例如我會看見一個化裝彩排的秧歌劇，故事是寫八路軍燒炭，扮演戰士的演員都把臉塗得又黑又髒，衣服也是破爛不堪，難以遮體的。當時便有位負責政治工作的同志指出毛病，說八路軍燒木炭固然艱苦，臉可能黑，衣服也可能爛，但我們要表現的是除了艱苦之外還要表現八路軍的活潑健康，新鮮可愛，所以臉可以不那樣髒，衣服可以不那樣破。你看，臉塗的黑與不黑，衣服的破與不破無非是個化裝與服裝上的技術問題罷了，但是兩者所表現的內容却為污穢與新鮮，萎靡與健康的天地之別。這不是技術上的細節可以歪曲主題的明顯的例子麼。

小至技術細節，大至全劇的動作發展，人物的典型性，舞台氣氛，以及音樂的配製，全都可以增加或減少，發揚或歪曲了主題的正確性，照這樣說導演在排演的最後一個階段不是依然要一點一滴地去推敲琢磨嗎。我們說細心琢磨當然是必要的，但導演處理主題時，有個主要的着眼點，那便是掌握創作者與觀眾的認識的一致。

作為創作者的劇作者、導演、演員及其他一切參加集體創作的人員，是通過形象分析思想；作為欣賞者的觀眾，則是通過舞台形象去接受作者的思想。當作者的思想正確地被觀眾所接受時，主題便即出現；當作者的思想被觀眾所曲解時，主題便即遠離。導演如果掌握不了這個舞台與觀眾間的關聯問題，便會產生第二種分離的現象，主題無形中被抹殺了。例如我看見一個戲裏的特務份子，組織暗

害，造謠生事行爲十分惡劣，本當使觀衆恨之入骨的，但導演和演員却把他處理成一個十分有趣的人物，他的滑稽的咀臉經常逗得觀衆哄然大笑。你看，就這一點來談，導演和演員不就違反了原劇的主題，而把觀衆引到一種莫明其妙的地步去了麼，不就是使觀衆的思想與集體創作者之一的劇作者的思想發生了分歧麼。所以：「掌握觀衆與創作者思想的一致，」便是導演去檢查戲劇主題的中心一環。

(四)製造戲劇氣氛。我們在舞台與觀衆之間常常發現一種精神上的烟霧，籠罩整個劇場，有了它，舞台與觀衆便發生了氣息相通，哀樂與共的關係。這種籠罩劇場的精神上的烟霧，我們管它叫氣氛。氣氛發自舞台，然後才波及於觀衆，它不是憑空而來，它是聰明的導演經過演員和利用一切舞台條件所造成的東西，它的根本生命乃是舞台情緒，當舞台情緒沛然如雨，澆在觀衆心裏的時候，才有氣氛的出現。

舞台情緒，奠基於全體演員的情感，演員的情感又隨着劇情的發展而發展。觀衆對於感情的接受，又決定於他們與創作者思想的結合。所以，氣氛乃是全體參加集體創作的人精神集中，意圖統一之後的產物。又因爲戲劇氣氛的造成是藉助於參加「綜合」藝術的各種藝術的表現力的。所以，氣氛乃是各種藝術統一諸調之後所產生的結果。

因爲氣氛是經過這樣複雜的過程才產生的東西，所以通常我們在分段排練時不易看見它。有時在試演或彩排中也不能看見它，甚至準備不够的首次演出也依然看不見它。但，氣氛的有無可以決定戲劇演出的成功或失敗，所以導演必須集中全體人員的意志，努力製造應有的氣氛。

在最後全劇排練中，導演除了注意上述四個問題之外，還須注意掌握全部工作的計劃性，因爲戲

劇是有高度組織性的藝術，所以一切都應有週密計劃。那怕是演員的一個最小的表情，也應當是計劃中的一部份，而不容許上台去任意亂來。排練過程就是這計劃的提出，試驗，修改的過程，到了最後一個階段，一切都應肯定，非經導演與大家從新訂正，演員及工作人員都不許改變自己的計劃。

十 關於佈景、服裝、道具的常識

(一) 佈景

在廣場上演出的秧歌劇是不用佈景的，但若在上舞台演，有了用景的條件，而又有助於演員的表演，那麼便可好好地用一用佈景，例如「白毛女」，在舞台上演出，用了六七個景，不但不覺累贅而且幫助製造了舞台氣氛。

但用佈景必須注意下列幾點：

(一) 佈景要表現一定的地點，假若我們在台上佈置了一座城牆，那便說明此地是城牆之下，那麼便不能過了一會兒沒有換景，便又把此地當作八里外的一個農家草屋。有人說秧歌劇可以「靈活運用」，這個道理真是半點也講不通。

(二) 佈景是以幫助演員作戲為主要目的的，不能脫離演員的表演，而去單純地玩弄美術技巧，

或其他的雜耍技術分散了觀衆的注意力，佈景的顏色不宜過於鮮艷，過於鮮艷奪目便又失掉了烘托演員，幫助演員的作用。總之，凡與表演衝突，與戲劇無關的佈景，一概忌用。

(三) 一般秧歌劇的表演手法是比話劇要誇張一些的，所以爲了要手法統一，佈景也應該不採用話劇的自然主義手法，而應當適度地予以誇張，通常秧歌劇中適用於圖案化的佈景。但却反對用文明戲裡的畫景（即軟布大方塊掛景），因爲平面的畫景和立體的演員是互相矛盾的。

(四) 無論是用自然主義手法的佈景，或用圖案化了的誇張的佈景，牠們都需富有地方色彩，並和故事調合一致，不能和故事的情調相背。

除此之外，也有人試用過象徵手法的佈景，那便是依照戲的主題，作出一種特殊的佈景來放在天幕之前，牠祇寫意而不表現具體地點。這種佈景究竟因爲牠與演員聯繫不上，所以往往給人一種畫蛇添足的感覺。

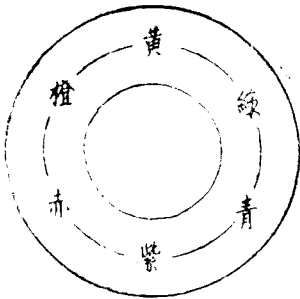
(二) 服裝

在秧歌劇裡，服裝的設計是十分重要的。原因有二：第一，秧歌劇是歌舞劇，因而它要求着一種與歌舞表演能够調和一致的服裝。第二，因爲秧歌劇常常在廣場演出，得不到佈景和燈光的幫助。因而，假若不從服裝上去渲染氣氛便降低了演員對觀衆的吸力。

秧歌劇設計服裝的原則有些是和話劇一樣的，如適合地方民情，適合時代風尚，適合人物性格，適合全劇情調等等。但爲了着重說明秧歌劇的特殊需要，現在祇談樣式和色彩兩個問題。

選擇服裝樣式和顏色的源泉，不外生活。生活中，衣服的樣子和顏色很多，如果我們留意的話，農民穿的並不盡是黑色短襖長褲，有時還打綁帶，穿舊制服，農婦穿的也不盡是藍色瘦袖短襖，散腳長褲青布小鞋，有時還紮長裙，穿花鞋，或穿半截短褲。老太太穿的也不盡是毛藍徧襟肥襖，有時還穿長袍，套坎肩，衣服上訂翠扣，滾花邊。總之，生活中衣服樣式有千種萬種，顏色有千變萬化，祇要我們細心去選擇便會選出適意的來，新秧歌所需要的是那些較為悅目的樣式和顏色，最好是存不距離生活太遠的原則下給予適當的誇張，如增加衣服花紋，變幻衣服顏色，或配以其它裝璜——如花朵，或顏色明快的腰帶等等。

圖 甲



關於衣服顏色的互相配合，提供下列材料供大家參攷。

各種顏色的區別是：

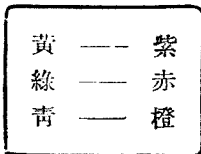
- (一) 三原色——赤、黃、青，
- (二) 三間色——橙、紫、綠，

三原色和三間色是基本色。此外，以色彩的相互關係來區分，則有：

- (一) 調和色——互相鄰近的色。
- (二) 對比色——相距最遠的色。

從此二圖上看，甲圖中互相鄰近的色便是調和色，乙圖中每條橫綫兩頭的顏色便是對比

圖 乙



色。除此之外以顏色的性質來區分則有：

(一) 熱色——赤，橙，黃，使人興奮愉悅。

(二) 冷色——綠，青，使人不快。

(三) 中間色——紫，可使人喜也可使人悲。

服裝用色的原則是(一)不宜用純色，因純色太單調，宜用各種混合色彩；(二)對比色適用於性格對立的人物；(三)相近性格的人適於用調和色，顯得柔和諧調；(四)服裝用色不宜太雜，全場人物的服裝應當有一種基本色調，在此基本色調上加以變化。

但這裡所提供的用色的原則是可以根據不同的民族的或地方的群眾趣味和習慣而有變化的，例如真紅與真綠都是一般忌用的純色。但中國人——特別是農民婦女，很喜歡穿大紅大綠，我們的秧歌劇中當然也可以適當地採用這種顏色。

(三) 道具

舞台道具，通常都用假的，因為假的東西輕便，適合演員表演，設計者更可在假的東西上擴大其某些特點，加以裝璜，例如『兄妹開荒』一劇中，妹妹挑的擔子，可以不用匾擔而用竹片，或木棍，拴纏的繩子，可以不用麻繩而用綢帶，『白毛女』中喜兒上吊也不用麻繩而用綢帶，目的就是竹片，木棍，綢帶可以幫助演員的舞蹈動作，大家試想一下，假若『兄妹開荒』中的妹妹，不用這些假東西而用真正的匾擔麻繩，她舞起來可該是多麼整扭呵。

道具的顏色也應當考究，用得好了也可以給演員以烘托，但道具的顏色不宜與服裝的顏色混合，兩種東西的顏色如若太相似，則不易分清，甚至在光線較弱時便看不見道具了，所以道具的顏色應當跟服裝的顏色遠些。

道具是舞台構圖裡邊很重要的一部份東西，用得好可以大大增加舞台畫面的『美』，『兄妹鬧荒』中，妹妹挑擔登場時的畫面是很美的，那付肩上的擔子起了有決定意義的作用，所以導演應當充分發揮道具的用途，不常用的道具一概不用，常用的則用出個道理來，這便是我對使用道具的意見。

——全文完——

一九四九·一月·七日·



秧歌劇導演常識

1949.4.初版 哈.5000

基本定價：1.40元

