

040  
300  
17

# 編和導演

方君逸

永祥印書館刊





編主泉范  
庫文識知年青

種七十第 輯一第

編劇和導演

方君逸

刊館書印祥永

中華民國三十四年六月

版權所有  
不准翻印

### 編劇和導演

方君逸著

發行  
陳安

發行

永祥印書館

上海福州路三八〇號

印刷

永祥印書館印刷廠

上海威海路二八三號

## 范泉主編 青年知識文庫

第一輯 共十二集

300	社會科學史話	金雷
300	國際問題研究法	儲玉坤
300	中國民族的由來	林炎
300	中國原始社會研究	鄧子田
400	經濟學教程初編	東方曠
500	語言和文字學	劉宇
500	自然科學	錫金
600	生物的進化	朱維基
600	菌類與人類	司徒宇
600	刷印的技術	沈子復

700	現代歐洲藝術思潮	吳景燾
800	電影藝術	魯思
800	文學概論	顧仲彝
800	戰爭與文學	范泉
800	青年寫作講話	孔另境
800	中國戲劇史	周白
800	編劇與導演	方君逸
900	歷史研究法	呂思勉
900	羅曼羅蘭傳	方君逸
900	地球新話	吳相迪

本書實價 元

## 序

這本小冊子是由一篇曾在雜誌（萬象二年七期）上發表過的短文和一個學校的講演稿，綜合而成的。

作者知識淺陋，加以寫作時手邊並無一冊參考書，而也並未想寫什麼洋洋大文，完全是爲了偶然的機緣而成。

好在這本書是給一些年青人一點兒起碼的常識，並非專門的書籍。故自然不是給那些專家，（例如大捧金粉世家而大貶上海屋簷下的瀛先生）看的。特此附帶聲明。是爲序。

# 編劇和導演 目次

甲 總論……………(一)

從看戲說起——編導在話劇演出中的地位

乙 編劇……………(八)

爲什麼編劇——編劇的動機——脚本大綱——材料·故

事·體裁——人物——時間與地點——分幕與分場——

場面——對白·獨白·旁白——開頭與結尾——高潮與

緊張·奇——應該注意的幾件事——舞台經驗——商業

化阻礙頭——怎樣才能寫好脚本

丙 導演…………… (三五)

導演是幹什麼的——導演是人人可以做的嗎——劇本的風格與導演自身的氣質——導演在排戲前的工作準備——支配腳色——排戲的進行——總排和彩排——正式演出——導演的修養

丁 結論…………… (六〇)

## 甲 總論

### (一) 從看戲說起

打開報紙一看，上面刊有許多戲院子的廣告，其中有京戲，有電影，有地方戲劇，……還有一種，就是話劇。

說起話劇來，這玩意兒還是近年來勃興的東西，戰前還沒有，要是說有，那是「文明戲」，不是「話劇」。偶然一次業餘地演出，我們可以看到，可是大規模職業地演出，還是晚近的事。現在的話劇不僅是少數智識份子「愛美的」嗜好，而且是廣大羣衆共有的消遣了。一班人都已經知道話劇是個什麼東西，也再不會分不清今日的話劇和昔日的文明戲了。就是那些昔日反對話劇的老頑固，也開始承認話劇



的力量。

這種現象，不但是上海這種大都會，就在其他的城市（如蘇州、杭州、南京……）以及鄉村，也都有了話劇院或是話劇的演出。這不得不歸功於那些從事話劇工作的人和話劇本身的功能。

話劇的功能是什麼，牠的功能又有多大，這個問題說來很大，一時也弄不清楚，但是有一點，我們大眾誰都知道，那就是當我們看了一部好戲之後，常常受了很大的感動。這個感動不用說就是話劇所以受大眾歡迎的原故了。

這個感動，常常使得我們牢記着戲裏所演的情景，特別是那些演員——他們的一舉一動，他們的音容笑貌，他們在戲裏所做的角色（不是他們自己）而這個角色正是劇本裏寫出，經過導演安排的。

一個普通的觀衆除了眼前所看到的東西，他不會去追究別的，可是一個較為關心的人，他却要追問到那創造這部戲和主持全劇演出的人了。那是誰呢？

## 編劇和導演。

你不覺得嗎，編劇和導演在話劇工作中的重要地位？可是你要是仔細看一下報紙上話劇院的廣告或是在看戲時買一張說明書的話，那不難發現兩個大大的名字，一個是編劇，一個是導演，（如果是一個人，便是編導）就在話劇商業化到常以明星大演員號召的今日，也還佔有一席極重要的位置。何況這種只是一時的現象。

不但是話劇，現在連京戲，地方戲，都有了編導，這自然是受了話劇的影響，而編劇和導演的確有牠存在的價值的原故。

然而，究竟有什麼價值呢？

### （二）編導在話劇演出中的地位

我們要是參加過話劇演出，他一定知道，編導的重要。首先，要演話劇時，必需要

有劇本。牠不能像從前的文明戲那樣，只憑一張幕表，由着演員上臺胡繚，也不能像京戲那樣，總歸是那幾齣翻來覆去的老戲，就是新戲，也只要說一兩遍就成，爲了牠有一定的格式。

話劇要有劇本，這是和別種戲不同的地方。這種話劇劇本，除了那些專供演出的臺本外，牠一定是一部可以單獨欣賞的文藝作品。裏面完完整整地寫着對話，人物性格，以及舞臺說明等等。不但是一個演員可以從牠那兒取得依據，就是普通讀者也可以描摹得出那情景，那形象。

在演劇中，最重要的當然是「演」，這裏所說的「演」包含了演員的表演和舞臺技術等等。因爲這些纔是直接和觀衆接觸的東西。但在「演」之前，却有着一個原動力，那就是劇本。沒有劇本，是無法表演的。雖然歐洲從前有一種即興戲，還有一種意大利喜劇，不用劇本，而由演員臨時自由構成，但這種戲劇爲期甚短，而且影響不大，到了現在已經沒有了。這就更不用談到我們中國，記得有一位導演想實驗

「意大利喜劇」的演出方式，結果全部失敗，因為弄得好也不過是雜亂無章更不用說弄得不好了。（何況中國原有着文明戲的演出方式。）所以劇本可以說少不了的。這就好比一個人少不了靈魂。如果沒有靈魂，那成功一個什麼人呢，他還可以算做人嗎？

在演劇中，編劇是第一個又是最初的工作者，他創造了劇本，交給劇團。他的工作常常是個人的，（除了集體創作。）然後則是一個集團將牠演出。演出的成功與失敗，可以說大半決定於劇本，一個好的演出可以使一個不十分精彩的戲在舞臺上有着意外的收獲，可是無法使得一個劣等的作品轟動劇壇，反過來說，一個導演或一個演員却常常因為被劇本所限而失敗。由此看來，編劇的工作是多末重要啊！

再說導演，他是繼續編劇工作的人，他的工作是統率整個的演出，我們觀眾在戲院子裏所看到的戲劇，全經過他的計劃審定和安排。他不像編劇那樣只擔任思想和文字上的造形的責任，他得將那死的文字演譯成活的舞臺上的「戲」，他跟

演員，技術人員，甚至於劇的經營者共同工作，因為他指揮一切，統轄一切，管理一切，直到他的工作完成。自然有些導演他沒有能夠做到這一步，那是因為他缺少智力，能力和毅力。真正的導演是一定要如此的。只要他不故意玩弄自己的權力。（如視演員如無物，自以為是「可能博士」……等等）

導演的產生，並沒有多長的歷史。他的所以產生，當然是爲了演劇技術的發達和分工，文藝（劇本）和表演（演員）的分離，以及表演常缺乏統一性。時至今日，導演已經成了話劇演劇不能少的主宰了。

自然，沒有導演戲也可以演出（那是怎末一個演出啊），可是總得有一個在藝術上作爲中心的人和他的主張，這不是導演又是什麼呢？

很多人不了解導演有什麼用，可是當他稍一接觸話劇的演出，他說完全明白了。一個導演豈止是教演員走動而已呢？

編劇除了在演劇中，他還有文藝上的價值。而導演的重要却全在演劇的工作

中。他是演劇工作中最強最大的責任者。自然也就是中心人物了。  
所以，在話劇工作中，編導有公認的崇高地位。

## 乙 編劇

### (一) 爲什麼編劇

一個編劇的人他幹嗎不去做別的，要編劇本呢？在商業演劇的今日，他也許爲了生活，並不存在着什麼道理。可是卽說是爲了職業吧，他幹嗎不去做別的生意。至少他是爲了性情相近，技巧熟練，或者就是他特別愛好話劇。不怕他再「無所謂」劇本裏總有他的影子。換句話說，他把他的思想，人生哲學，或多或少地滲入劇本裏了。所以，如果他把這點兒東西加以誇大，那就變成「有意識」地編劇了。這末一來，他發揮了什麼，觀衆也接受了。

真正的編劇者一定就爲了這個，他才編劇。雖然他的動機不同，編的劇本不同。

可是不管他是創作也好，將小說（包括了古今中外）改編也好，或竟是外國電影，劇本的翻版也好。他一定選擇那接近自己的。這樣，他才能表現他自己，發揮他的才能，而且得到成功。

爲了話劇由歐西傳來，所以編劇者首先得向他們學習，創造自己的。

## （二）編劇的動機

無論怎末說，寫劇總是一件難事，有時苦思終日，毫無所得，有時下筆直瀉，因爲編劇究竟不是機械工作，可以逼出來的。他要有興趣，有動機，說起動機來，據說易卜生寫那世界聞名的傀儡家庭（即娜拉）是因爲真有那末一回事而他的確認識過類似娜拉的那末一個小女人（雖然結局並不是劇本中寫的那樣）莎士比亞因爲維羅那羅密歐與朱麗葉的事件很可以編一部好戲，這才動手編製，席勒有一天看報，找到了戀愛與陰謀的材料，王爾德的妙藥是馮太劇中一段並不重要



的小節給了他編劇的靈感，由於他迷惑於那醇美的意境，羅斯當然爲了哥克蘭寫下西哈諾，爲了沙拉伯納寫下遠方書主，他的寫作很可以說是這兩個演員天才的啓示。至於果戈里則因爲一次跟普式庚的閒談，得了寫作巡按的衝動；而蕭伯納總是爲了宣洩他的哲學寫作劇本（人與超人是個最好的例子）；說到高爾斯華綏，他是爲了激動於那鬥爭的戲劇的動力，於是找出人物故事，構成了爭鬥，甚至爲了一兩句靈機一動偶然拾得的臺詞也寫下了好戲，例如小仲馬就有過這樣的事……

寫劇的動機，實在很多，一時說也說不盡。但雖說各各不同，却同樣可以寫成好戲。這樣說來，我們絕不該告訴寫劇的人，限制他說：你先得定下主題，或是先得有故事，更或是先孕育人物。不編劇者可以有極大的自由，但是他却不能因此隨便亂寫，把編劇當作一種茶餘酒後消遣解悶的事。因爲劇本是藝術品，而在藝術品中，它可以說是最困難的一種。

好劇本一定是作者生命的寄託。

### (三) 劇本大綱

不怕是最大的最有才氣的劇作家，他儘可以從一兩句臺詞，一兩個小場面引起動機，可是他總必須有個思慮，結構的時期，這時期也許很短，也許很長，但不管怎麼短，他都要將故事，人物，分幕，場面……等等一一想過。雖然這些考慮的過程，常常是錯綜的，因人而異的。

如果劇作者將他劇本的故事，人物，分幕，場面……等等寫出來，那便成了一個劇本大綱。這個劇本寫作大綱往往是他日寫成的劇本的命脈，成功失敗，它佔一個很重要的位置。

自然啦，也有些天才的老練的作家，他一想到就動筆，一動筆就寫，一寫就長江大河，滔滔不絕。可是這種天才畢竟少有。因為劇本是最科學的東西，而結構是最重要的，前後呼應，曲折婉轉，高潮起伏，絕非瞬息之間可以考慮得遇到的。所以劇本寫

作大綱究竟是重要的東西，特別是對於一個初寫劇本的人。

這種劇本大綱至少包括了左列幾點

1. 故事。
2. 人物。（他的職業，性格以及相互的關係……）
3. 時間。（時代背景和每幕發生的時間。）
4. 地點。（全劇發生的地方和每幕的地點，佈景……）
5. 分幕。
6. 場面。
7. 重要場面中的對話。
8. 高潮的計劃。

如果十分詳細，那怕連人物的上下場，重要的轉變，銜接的對話，動作，表情……

全部寫好。這末一來寫作的時候就可以順流而下，不必思前想後，寫到第二幕時將

第一幕改了，寫到第三幕時又將第一第二幕統通改過。

有一次有個青年寫了一個劇本拿去請教易卜生，易卜生問他要「劇本大綱」看，他回答說：「沒有。」於是易卜生深爲不滿地退回了他，說是：「沒有『劇本寫作大綱』的劇本絕沒有一看的價值。」

易卜生尙且那樣重視「劇本大綱」，何況後學的我們？

#### (四) 材料·故事·體裁

在未動筆前，一個劇作者手邊當然有了些素材，這素材包括了故事、人物或是其他什麼。首先要考慮的，便是要結構一個故事。因爲這是藝術品，自然不能把人間時事象照本搬到舞臺上；因爲它是戲劇，自然要結構得巧妙，動人，完整。

有了故事（這故事必須是「戲劇的」故事），然後要決定寫什麼：悲劇呢？喜劇呢？還是悲喜劇或是另外一種戲劇的形態？

材料不同，它所適合的體裁也跟着不同，我們不能將「悲劇的」改成「喜劇的」，正像不能將「喜劇的」改成「悲劇的」一樣；雖然它們間並無絕對的鴻溝，或竟只是毫髮之差；但是它們的本質確有着絕大的不同。

悲劇中有可笑的場面，喜劇中也有淒然的部份，特別是近代的悲喜劇更是悲喜雜陳。可是真正的悲劇或喜劇（按照慣例來說）是一定貫穿全劇有着悲劇的精神（恐怖，悲哀，傷感，犧牲，毀滅……）或喜劇的精神（喜悅，愉快，機智，幽默，滑稽……）自然不單以結尾的「團圓」不「團圓」為別。

悲喜劇說來是可以隨便了，然而它却必須要忠實於人生，爲了現實的人生中混雜着悲與喜，絕不明朗地劃分開，所以悲喜劇是近代的特產，而又因爲社會問題在劇本上的反映，於是產生了社會劇；易卜生，高爾斯華綏，蘇德曼，霍甫特曼的許多劇本都是這一種。

此外傳奇劇和鬧劇也是重要的戲劇型態。傳奇劇是着重在熱鬧，激烈，緊張；用

人工的方法將戲劇空氣挑動起來，它使人驚心動魄，可是並無深刻的含意。冷靜地分析起來也許就壓根兒沒有那回事。但只要騙得觀衆淚下，激動就夠了。雖說如此，它倒也並不容易寫作，也許深爲懂得舞臺的人可以佔點便宜。但是如果在演出時被觀衆看出，一眼拆穿是賣弄玄虛，那就是無可掩飾的失敗了。

鬧劇自然是以滑稽爲原素。它可以儘量誇張，將形式重於內容，而獨以舞臺效果爲最大的要求。

此外，還有象徵劇，神話劇，幻想劇；等等。寫作者如果不熟習這些戲劇的類型，那他對於自己已有的材料會茫然失措起來呢！

決定體裁是寫劇者的先決問題。

#### (五) 人物

人物是戲劇的靈魂，僅僅有個故事是沒有用的，最要緊的是「人」。他們是構

## 成戲劇的原動力。

寫人物重在寫他的性格。絕沒有兩個人物的性格完全相同，頂多是相似。如果把許多相似的綜合起來，而刻畫出那一「代表的」，那便是所謂「典型的」了。

性格的表現是在對話和行動裏。不同的人就有不同的說話。對於事件的看法和行動，也大有差異。特別是臨到重要的大事件的時候。

哈姆雷特的偉大也正在於他性格的完整。「偽善者」的面孔在戴度甫的身上可以說是描寫得盡緻無餘了。

每一部偉大的著作，它裏面的人物都一定刻劃得異常生動。捨此，它是無法得到舉世讚賞的。

至於一齣戲中人物的多少，都同樣難寫。人多的場面要有條不紊，注意大體和整個同時也不忘了細小部份。這是難處。我們如果去讀席勒的華倫斯太，覺得他寫得多生動！至於怒吼吧中國，祖國，都是極有氣魄的羣衆戲，足爲我們效法。有些憤慨

一二人對話場面的人碰到這種場面常覺棘手不知如何處理才好，寫起來不免零亂。但是反過來說，人少的場面也不一定容易寫，因為你別忘了戲要緊張，要生動，人少很容易流於沉悶。所以兩者都不易寫，該注意的是羣衆戲着重氣魄，人少的戲避免沉悶。

在古典劇裏，每齣戲不免有主角，其餘的都是配角，而主角與配角之顯的輕重之比相差很多。到了近代，劇中角色的分配非常平均了，這是合乎人生現象的緣故。比方莎士比亞的戲多着重在主角身上，因此往往在幕少寫，藉以休息，謝，到了易卜生就將戲散開在幾個角色身上了。

自然，現代戲仍然有主角配角之分，不過不怎麼明顯。到了商業演劇，主角制又開始拾起頭來。

寫劇本的人不必只注重主角，或者十分平均的處理，對每個角色不分輕重。再者，用人物必須經濟，能夠不用還是不用的好，但也不必太經濟，經濟到只剩



兩三個人，空氣非常沉悶。要而言之，人物之用不用在乎他在全劇的重要性而定，而這重要性不在對白之多少，却在他對全劇的關係（劇情的推進，關係的交代，空氣的加強……等等）上。

#### （六）時間與地點

時間與地點是劇作的勁敵，不克服它莫想創造好劇本。因為劇本是比其他藝術更受時間與地點的牽制。

所謂「三一律」就是他們用以束縛的戒條，所幸現在已經被人打破了。

不過有一點，假定劇本的時間和地點漫無限制，比方說：第一幕和第二幕相隔幾十年（或不止幾十年）和相距很遠，而又儘量變動，這一來，除了寫神話戲或幻想劇，怕無論如何是不行的。特別是近代人，爲了生活的緊張，他所要看的東西也需要緊湊，所以就是在今日，「三一律」雖被打倒，但仍需要時間的密接和地點的隣

近。

假定是寫歷史劇，那末時代的觀念更當詳明。不能把不同時間的饌禮風俗混在一起。要是寫富有地方性的戲劇，那末更得注意地方的色彩。

時間包括了時代和時刻（季節以及早中晚等等）；地點包括了地帶與地方（地點和演戲的場所等等）。

時間和地點的表明，古典劇全在對白中，例如說在月夜，於是來一段說明月亮的台詞，如果是發生在花園裏，則來一般讚美風景的台詞。可是到了近代，因為舞臺技術（佈景，燈光……等）的進步，足以表示場所和時間，所以不必在台詞裏出現了。至於像契訶夫的三姊妹一上來在懷舊中鐘敲幾點，那是更加巧妙了。

有些劇本叫人沒有時間的感覺，這辦法不一定好。不僅是時代上必須有個規定（即不明寫出，自己也得有個確定）以免觀衆模糊於時代的感覺，而時間也得規定。因為每一天中在人生日常生活中有不可避免的事，如吃飯，睡眠，工作，而戲

劇發生的時間或多或少地得和它們碰到，所以應該加以注意。

至於地點，有人歡喜三幕一景，這在物質貧弱，舞臺技術不大健全的今日，自有牠的好處，特別是那些「業餘的」演出。但是因為限於一幕，寫來寫去往往都是「客廳」，不僅嫌單調，而且有點嫌雜湊。於是好景的戲接着風行了，終至於「機關佈景」，達到了高峯。這都不是真正的正路。只有以劇本本身的自然需要為根據才對。由劇本來遷就景，不是「削足適履」嗎？

### (七) 分幕與分場

分幕（或分場）是寫作劇本的一個大節目，因為話劇不是電影，不能場面太多，雖然美國、蘇聯、德國，近代產生了不少多場面的戲，可是却總有個限制，而且也有在他們那種技術極完備的舞臺上才能演出。搬到另外一個地方就辦不到了。

幕與場實在沒有多少分別。普通分得少的叫幕，分得多的叫場（或景）也有

在幕中分幾場（換景）的，這要看作者的劃分了。至於法國式的以演員上下爲一個場面，那只是爲行文的醒目起見，與這裏說的沒有什麼關係。

分幕（或分場）的多少得看劇情的需要，絕不可濫分場幕。因爲一齣戲普通演出總在三小時以內，如果分場一多，演戲的時間就因爲佈景及其他而減少了。

至於分幕的中心當然是根據時間和地點，而拿一個劇情的重點做中心，逐漸開展成功的。

場與場之間，銜接得越緊越好。甚至有重疊的時間，例如祖國的最後就是如此。

#### （八）場面

幕（或場）是由許多小場面併合成成功的。這些小場面通常以人的止下來區分，但最好是根據劇情的段落。

場面的排列，聯接，是每幕戲的小關節，而曲折不曲折，動人不動人則更是在於

這些場面的前後，接合上。

同是一件事，前後的倒置，可以將效果反覆過來。

我們平常看戲，遇見好的地方常使人淚下，或是發笑；這流淚發笑絕非偶然的，絕不是由流淚或發笑的那絕短的一刻的功効。它事先已經過了許多佈置，發展又發展，到這時我們耐不住哭了（或是笑了）。不信，你前面的全不看，一上來就看那一點，你會哭，你會笑嗎？不可能的。

要是有的話，那也是很少的例外。或是斷片的可喜可笑表演。

上面說過兩個人的場面要防沉悶，三個人以上要避免紛亂，如果在這場合，某句話某甲說也可以，某乙說也可以，那便說明了劇作者沒有創造出劇中人物的性格。

場面中有動亂的場面，也有靜寂的場面，甚至於有空場。這種場合的變化起伏造成了巧妙的戲劇空氣。

這一個場面進展到那一場面是一個很重要的關節，假如是有人物登場，談話的中心較易變換，或者是因新來者的來到而談起，或是登場人物的報告。如果沒有人物登場，那就不得不假詢問，啓發（外界事物的提起）以及聯想（內部心理的轉換）了。最不好的辦法是突然提起，比方說爲了要談另一件事，便以「啊呀！我倒忘了。」爲開頭。

但是，新人物登場却是值得加以研究的。「他該什麼時候上來呢？」爲了新人物不得不介紹，於是往往在在場人物說了幾句之後，比方：「某某人就要來了」或：「某某人如何如何……」之類，門一推，所謂「某某」也者就進來了。這正是所謂「說到曹操，曹操就到。」未免太巧。

人物的登場自然是在劇情告一段落的時候，爲了新登場的人物要有一個介紹，於是在他登場時，便有人說：「某某，你來了。」或是「我們正等着你呢！某某」或是「事情怎麼了！某某」……等等，要是簡捷，那便是在他登場前，某人指着他來

的方說

「瞧某某來了。」

這都是極普通的辦法，要能夠避免這些辦法，不露痕跡地介紹人物，天才高明。

(九)對白·獨白·旁白

對白是劇本的靈魂。劇本寫得好不好完全在於對白，劇情的進展全靠對白，而對白則是表現性格的手段，每個人說話總不同，即使是同樣的意思，說法也各各不同。因為語氣不同固然會使臺詞相異，更重要的是身分的各別，在語言，語彙的運用上就大相逕庭。我們不妨做一個練習，比方說，形容一個女人長得好，試想想看，有多少種說法？而某種人又是某種說法？

我們常常限制於自己的語言裏，因此，每個劇中人都變成「我」，而無性格可言了。

劇本中用的語言，人多以爲是國語，更有人以爲是道地的北平話，於是國語字彙成了隨身法寶，北平土語儘量地用進劇本裏去。其實劇本裏所用的語言倒是普通話，大家聽得懂的普通話，這種普通話是到處流行，無形中的國語的才是。

自然，普通話是以北方話爲基礎，而北平話更在其中佔最重要的地位。但是弄得儘是北平的土語也不必要。特別是沒有北平地方性或竟以南方題材爲描寫中心的劇本，應該採納各方面的語彙（特別是當地的語彙）。

語彙的來源一種是從實生活裏來的，另一種是從書本中得來的。這兩者缺一不可。

除了兩個人的對白，還有一個人的獨白，這種獨白是一個人臺上說的，他不對着任何人，而是對着自己說的。我們可以說是一個人的心聲。這種獨白在古典劇中用得很多，有時候竟是滔滔不絕的一大段。但在現代劇中却很少有了。因爲他跟實生活不相符合。



獨白用起來有時很動人，但最忌的是用得不自然。我們平時也有自言自語的時候，但總很短，除非那是個瘋子。

說到旁白，那是舊時戲劇的產物，中外都是一樣。特別是在喜劇和滑稽劇中常常用到，借以加強效果。這裏面對觀衆的說話常常可以使觀衆與某一演員接近（而使另一演員疏遠）。然而現實的劇本却總棄而不用。至於像奧尼爾在奇異的插曲中用的就是另一種手法了。

### （十）開頭與結尾

有人以為劇的開頭難，又有人以為劇的結尾難。但無論如何，這兩者都是極不易的，原因是它們給觀衆最初和最後的印象。

就全劇說，第一幕是個開頭，最後一幕是結尾，（一向講編劇的總把第一幕以後稱爲上升部份，高潮到結尾是下降部份。）開頭的一幕着重在介紹，結尾的一幕

着重在纏結。但是每一幕本身更有個開頭和結尾。

一向的慣例總認爲第一幕可以寫得長一點，最後一幕要短。自然最初爲了介紹不免多點，最後結束不要拖長，但也不能儘長在第一幕，最後一幕草草了事。

一開幕的時候是個什麼情形，作者心目中該有個畫面，但這個畫面絕非靜止的，它必得進行，而這進行又和前此（即未開幕前）的事態聯續，你不能把已往撇開，雖然已往已經過去。開幕就像一把刀，一刀將事實的已往和現在劈開，便從現在開始。但是劇本究竟不是人生，爲了使觀衆明瞭已往，作者不得不用點技術將已往中觀衆必需知道的部份巧妙地織在「現在」裏。這自然是一個技術的問題。

開幕的時候總是在已往告一段落的時候，即使在動亂中進行，也不能例外。譬如說在一場爭吵之後，或是在等待中。最糟的是先來兩個人大大地在臺上鼓說一番，顯然是在介紹，老套而且沉悶。

一開始就抓住觀衆興味的，例如哈姆雷特的說鬼，歐那尼的來客出乎意外。

劇的結尾不一定要有人死（死自然是一個最大的結束）也不一定需要有人結合。打破這些俗套（或變化這俗套）才能有動人的劇作。

（十一）高潮與緊張驚奇

高潮是最緊張處，緊張是高潮的預備工作，所謂三S之一。用俗語來說就是「吊胃口。」

全劇的高潮自然是佈置在後半部中。古典劇比較早，近代劇比較晚，這是由於觀者的要求，社會情況不同的緣故。你想，叫現代生活緊張的人，在看了最驚心動魄的情節之後，再坐看半天戲劇嗎？

其實，不僅全劇，每幕戲都有着它的高潮。戲劇必須是曲線地進行。否則就不是「戲劇的」了。

造成高潮的是緊張，而緊張中則來着多少驚奇（另一S，）即人們想不到的

情形。雖然如此，驚奇却不能出乎人情之外。而恐怖劇偵探劇之所以引動人也無非是緊張驚奇連續的儘量的運用吧了。傳奇劇，鬧劇也正如此。

運用緊張驚奇以進達高潮，把握高潮，是獲得舞臺效果的不二法門。

(十二) 應該注意的幾件事

因為舞臺和觀衆有個距離，所以過分瑣碎的事物，動作，表情，觀衆是看不見的。它不像電影可以用「特寫」來接近觀衆。比方說，一封信，如果不由演員讀，只好在臺詞中解釋，不像電影那樣特寫一下就行了。所以諸如此類的小事物，不用最好，用時則需加以注意。

還有爲了舞臺的限制，很難處理的事象，比方說生病在牀上的場面就很難討好，如果病而至於死就更令人難以弄得如讀劇本那末動人了。假使勉強叫演員「激昂慷慨」地狂喊一通，那不僅不近情理，也一定使人難受的。

還有吃飯打牌以及其他麻煩的場面也宜竭力避免。

由於舞臺技術的限制，像水，火……等等就只好留在後臺了。這也是沒有辦法的事。假使將這些做全劇的高潮，那只有用光和聲來補助。除此別無他法。

### (十三) 舞臺經驗

因此，劇作者要有點舞臺經驗才好，他不一定是演員或登過臺，但他至少得「懂舞臺。」對於舞臺熟習。

多少劇作家都或多或少地與劇場發生關係。莎士比亞，莫理哀自己是演員，易卜生主持過劇場；奧尼爾有個與戲劇有關的家庭；司特林堡、契訶夫的夫人都是演員；即在我們中國也一樣。劇作者都曾跟劇場劇團發生過一點關係。

但是，如果太爲劇場所限，那怕也只能寫出「好技巧的」戲，而不能寫出「表現人生的」戲。下焉者只在「機關佈景」，「噱頭」裏打圈子。那就更不足道了。

(十四) 商業化與噱頭

戲劇落到了商人手裏，自然免不了注重「噱頭」。

「噱頭」是什麼呢？無非是引動觀衆的新花樣而已。如果這「噱頭」不傷大雅，不妨礙到戲劇的主線，而又的確有着它「逗引」「刺激」「使人驚異，歡喜」……等效果的話，自然有它存在的理由，這就好像音樂上的裝飾音一樣，並不足怪。如果因這所謂「噱頭」而傷害到全劇，那就大可不必了。

嚴格地講起來，劇本要生動，動人，不當靠「噱頭」，而該靠它自己。

(十五) 怎樣才能寫好劇本？

編劇者要想寫一個成功的劇本並不太難，他只要有天才，肯用功，這二者却是缺一不可。天才是天生的，自然無法勉強，但後天的努力却更重要於此。過分有天資

的人往往自恃其才份不肯用功，反不若那些「中人之資」而肯不斷努力的人。

但要怎麼努力呢？

他得多讀，多看，多聽，多體會，多生活，簡而言之，他得從生活裏汲取那劇本的原素（包括了內容與形式），而從閱讀（看書，看戲）中學取那創作的的方法。

一個編劇者不止是個技術者，而是個藝術家。試想想，他能對於人生全無理解而產生永垂不朽的偉大創作嗎？沒有一部名劇不是滲透作者的靈魂的。他接受了前代的藝術傳統，他更供獻了新的。這才達到了那成名的目的。

這和那些以編劇為兒戲的人，怎麼可以同日而語呢？

無論是閱讀書籍，看戲，以及體驗生活，他必須將那得到的儲藏在記憶裏。有許多人讀書，看戲很多，而又有着豐富的生活經驗，可是寫不出好東西，那原因，除了他天生的感受力欠缺之外，便是不去在觀察，分析，綜合……等等上做功夫。他只是「視若無睹」而已。

幫助記憶的是筆記，劇作者該有豐富的筆記，準備隨時應用。

外國作家中，莎士比亞，莫理哀，易卜生，契訶夫，奧尼爾……是該熟讀的。至於中國的東西，更不該忽視，西廂記，牡丹亭，琵琶記……以及成名的話劇作家的作品都是必得一讀的好東西。此外好小說也該多讀，特別是中國的小說。因為編劇者必須創造「中國的」戲劇描寫中國的生活，中國的人；絕不能編得像洋八股。

作劇者應該一面是創作者，一面是批評者，他冷靜，他又熱情。這本來是兩件不同也不相契合的事。可是他却必得要使它們契合。

寫完之後，他可以等待一些時候再讀一遍，這時他一定可以發現許多要修正的地方。他會變得如第三者似地理智。他也可以多請幾位朋友傳看。聽取別人的意見。

如果經過一次上演，他修正又刪改，那就更好了。因為它經過了觀衆洪爐的錘鍊。



真正好的劇本是既好、話也好演的。

## 丙 導演

(一) 導演是幹什麼的？

在話劇剛產生時，一班人都不明白導演是幹嗎的，現在總算大家有點兒懂得了，可也只覺得導演之存在不過是排排戲教教演員走地位而已。

導演真地就是排排戲，教教演員走地位嗎？不，絕不，排排戲自然是他的工作，教演員走地位更是他的責任。可是他的工作不僅於此。他還有更重要更複雜的事情要做。

所謂更重要更複雜的事情又是什麼呢？

要回答這個問題，我們不妨扯上一句老生常談，那就是：

「戲劇是綜合藝術。」

既然被稱爲綜合藝術，話劇就不是簡單的一種藝術所組成。自然囉，稍有常識的人，都知道，這裏面包括了裝置啦，服裝啦，燈光啦，道具啦，效果啦……等等。隨便翻開一張說明書，那上面不都刊登着嗎？

看起來雖然這末複雜，實際上也並不太繁，大別不過是這末幾類：

(1) 表演——這裏面包括了演員的演技，隨身的服裝，道具等等。

(2) 舞臺——這裏面包括了戲院子，舞臺，舞臺裝置（佈景）和大道具等等。

(3) 燈光。

(4) 音響——包括了配音和音響效果。

上列四種是演劇構成的要素。（劇本是演出以外的原動力，此處不列。）而又以牠們的重要程度先後排列的。

導演既然被稱爲演劇的主持人，他怎末能不管一切，指揮一切呢，由此看來，

他自然不單是排排戲，還得管許多技術上的問題。根據他的主張加以判斷（取捨）和決定，他雖然不是個萬能博士，至少應該懂得一切，自然也不是鑽到牛角尖（某一部門的頂端）不肯照應全局的人物了。

就單以排戲講，他也不只是排排地位而已。他要使得演員把劇本中所需要的形象表達出來，還得使這許多腳色（形象）凝為一體，而這一體又是有所依藉的，不是無根據的胡鬧。

所謂依藉，就是導演在全劇演出中所要表現的主張，或是說「意旨」。如果沒有意旨，他將成功一個無中心的導演。同時他也無法使得他的工作獲得成功——因為他首先不能得到任何藝術都需要的統一和完整。

而這個意旨正是導演的生命。有時這個意旨並不明顯，可是在導演的心目中，牠是不能缺少的。

有了這個意旨，他才能在導演的過程中有了尺寸，處理一切。

(二)導演是人人可以做的嗎？

導演這一種事並不是任何人都可以做的，牠實在是一件辛苦而又艱難的工作。這樣說法，也許有人以為過分誇張。其實，一點兒也不。我們中國有句老古話，叫做：「看人挑擔不吃力。」

當你自己擔任一次導演時，你便可以感覺到了。

自然囉，我們也曾看過不少導演，並不見得對戲劇有多少研究，有時就憑自己演過或看過幾次，戲就是無法庖治地排一遍。

這種人你想怎末能被稱為導演呢？

願意導演，想當導演的人很多，可是可以導演戲的人直到今日為止，畢竟很少，這不證明了導演並不是件容易的事了嗎？

導演是一件專門的工作，他絕不是一個讀了三五本戲劇理論書就自命不凡

的人所可勝任的，他的工作最重要是在於實踐，因為他的工作成績是在臺上不在書本上。可是他也絕不是一個不學無術僅憑着在戲劇圈裏混的人物所可擔任。他要有學識的基礎。更重要的是：他要把他看來的，聽來的，想來的理論拿去實習，而得到一個活的新的理論。這理論結果就日積月累地成了他的能力。

但是這種能力並不是每個人都有的，因為導演這種工作畢竟是藝術不是技術。即是技術，要做成一個絕頂的工程師，除了不斷的努力還要天資的智慧，何況導演這種工作？

所以導演首先要「天賦」。正如一個演員一樣，沒有天才就是再大的努力也無法得到最高的成就。（自然，單憑天才也無法達到藝術的最高峯。）

有了天賦，（對戲劇藝術，導演工作特殊的天賦，）再加以不斷的努力，他才可能成功一個真正的導演。進而是一個「大導演」。

(三) 劇本的風格與導演自身的氣質

不管是「大導演」也好，「小導演」也好。他也不是每劇必能導演，每劇導演必好的人。普通的人不了解這一點，以為某人既是導演，自然可以導演隨便什麼戲。這是個很大的錯誤。如果這種觀念存在於劇團投資人（或主持人）的腦筋中，結果勢必至於使得演出的成績大打折扣。

因為每人的性格不同，愛好不同，所以從事的工作和發展的方向便跟着不同。導演也正如此，一來由於他的氣質，不免有種偏向，而後天的生活教養和訓練，也使他對某種戲劇有特殊的心得。

如果碰着適合的戲，自然可以獲得成功，反之，就要失敗了。

所以一個導演要選擇適合於自己的戲，但在選擇之前，他得首先了解自己，自己的資質，自己的心得。因為了解自己也並不是件容易的事（要客觀的觀察）而

不了解自己確是一個最大的悲劇。這個悲劇就好像一個女人嫁錯了丈夫，文人硬要去倣官一樣。

話雖如此說，選擇自己的劇目（話劇界的術語），却常常遭到各種阻礙：譬如環境不允許，輿論不允許，老闆不允許，同人不允許……等等。有時，甚至於有絕對不願意的劇本送到自己手中。這個時候，自然是導演最痛苦的事。尤其是目下話劇職業化得厲害，這種現象比比皆是。除了導演自己主持的劇團，劇本可以自由選擇外，普通劇團總不免有點牽強。所以在上述的情形之下，一個導演最好是拒絕導演，除此，他只有把劇本改得適合於自己。這就是目下有些劇本被改的原因。

那怕是盡量刪改原劇，可總不如排一個完整的劇本。特別是選那性趣相近的。如果一個氣魄見稱，長於排演大場面羣衆劇的人，去排聰明，輕快，爽利的喜劇，這不和聰明，小巧，富於幽默性的人來排悲壯熱烈的戲一樣不易獲得最大的成功嗎？

多看話劇的人，自然會發現目下話劇導演的所長。而多導演戲的人也自然會



發現自己所走的路。

(四) 導演在排戲前的工作準備

一個導演在決定了導演某劇時，他自然事前要有準備工作。這個準備工作也許很仔細，也許很簡單，也許只經過腦筋的考慮，並未加以筆錄。可是他總得加以準備。也許老於導演的人以經驗的豐富，使他不必仔細註明。但對於一個新劇本，不預先加以研究和分析是無法進行排戲的。牠將成了一個無計劃的工作，並遭遇到無數障礙。

所以工作的準備殊為必要。他要有一個導演計劃。

這個導演計劃將是他工作的預算和指南針。牠裏面包括了左列幾項。

(1) 演出風格。

(2) 全劇表演的節奏，速度，和變化（即地位）。

### (3) 脚色造型。

### (4) 舞臺技術（燈光和裝置等）。

所謂演出風格是指的導演對劇本的解釋，也就是他要「把原劇在舞臺上所演出的中心姿態」。這種姿態常常根據了原劇的思想和表演方式。

其次全劇表演的節奏，速度，和變化是使「演出風格」得以實現的條件。節奏是表演時的節拍，速度是快慢，而變化也就是一班人所知道的演員地位的變換，推而至於場面的變換，舞臺面的轉化等等。

至於劇中的脚色自然要確定他的型。否則演員無從得到典型的創造。他的演技也無從發揮了。

最後還有舞臺技術：裝置，燈光，道具，效果等。（服裝和化裝頂好放在演員造型中同時考慮。）

爲了有這些計劃，一個導演（雖然在排戲的過程中可以逐步展開）自不得

不先預有所籌劃。首先他就得多看兩遍劇本。爲了更進一步地研究，他可以找書籍或是現實來參考。

在訂定導演計劃時，他先在腹內蘊藏，然後寫出（或不寫出而放在心目中）某些部份，更和專門技術人員商討而加以決定。

#### （五）支配腳色

導演有了全劇演出的計劃（或主旨）以後，他最重要的工作就是支配腳色。決定什麼演員演劇中什麼人。

看起來，這似乎沒有了不起，可是這裏面却有着不少講究。因爲，如果腳色支配錯了，常會把一個戲演得不成樣子。我們不是常常在看戲之後，有時覺得某人做得不好，因爲他「不配」做某種人，或是覺得某人做得好，因爲他「正配」做某種人。這個「配」跟「不配」就是腳色支配的得當與不得當。你想，這工作多要緊啊！

每個演員有每個演員的特長。也許有一種演員能夠演很多種類的脚色，面又不壞。這種演員，我們叫他「戲路廣」。反之，我們叫他「戲路窄」。可是，不管他的戲路廣和窄，他總有一種獨到的地方。如果導演不設法發揮其長，那不是自取失敗嗎？

在目下話劇圈裏所流行的演員演技派別，我們常常可以在後臺的對話中聽到。比方說：「某某人善於演反派啦，」「某某人是小生啦」……等等。無影之中把京戲中的術語應用在話劇裏了。推而至於「老生」、「小生」、「花旦」、「青衣」、「老旦」、「小丑」以及「怪派」、「反派」、「哀派」、「狠派」……或是加以「悲劇演員」或「喜劇演員」的名號。

但是，話劇的演員却不能像京戲裏分得那末清爽。因為，無論如何，話劇總是反映現實的東西，而人生中的事物（也就是話劇裏所表現的），又何止千萬種。所謂「人心不同，各如其面」。每個人的脾氣（性格）頂多是相近，絕不會相同的。

就因為人物性格的複雜，所以演員儘有發揮，而就因為人物性格有近似之處，

所以導演在支配腳色時，有了根據。

一句話，以演員的「演技性格」來決定他扮演的腳色，更以劇中腳色的異同尋找演員。

這裏，可得注意一點，那就是「演技性格」這幾乎是個新名詞，可是說來也很簡單，不過是指一個演員在表演上所最適合的性格吧了。自然不是他本人在臺下的性格。（也許有那末一點，可絕不就是牠。）往往有人把演員真正的脾氣做爲支配腳色的根據而失敗，那正是這個道理。

但是支配角色常常牽涉到劇團裏人事的問題。不單是藝術上的問題。

因爲在一個劇團中（特別是商業劇團）牠總有幾個中心演員，說得淺近些，那就是臺柱。劇團老闆爲了營業的需要總把這幾個（或是一兩個）中心演員支配到主角的地位，不管合適不合適，這自然是使導演棘手的事，而另一方面，人事上常常使得不配的導演演某種戲。（比方爲了拉攏感情啦，緩和空氣啦，……等等。）

這種情形自然叫導演束手無策。而這種演出也必遭到失敗。

所以，作爲一個話劇投資人，現在也曉得這一點的重要了。

總結起來說。支配角色當以演員適合不適合爲標準，而「適合」又是指的「表演性格」包含了演員的外表和實際。

#### (六)排戲的進行

腳色一決定，戲要開排了。

一說到排戲，不少人都看過，無非是導演坐在那兒，一邊解釋劇本，一邊指導演員表演而已。導演不斷地注視演員表演，有時插入，講他的意見。看起來，導演又多安閑啊！有時他抽着烟，靜靜地坐在一邊，好像若無其事一樣。他不跟一個旁觀者差不多嗎？

是的，他的確跟一個旁觀者差不多，他原需要冷靜，他要一面創造，一面批評。這

末一來，他才不會熱中得鑽到牛角尖裏去。

上面不是說過嗎？導演要有計劃那就是說，他要胸有成竹。他早已有了打算，自然是顯得那末不慌不忙了。

他告訴演員怎麼表演，爲什麼也末表演。從面部的表情一直到走動，地位。

說到地位，自然是導演排戲的重要工作之一。可是要把導演的工作，僅僅看在地位上，那就大錯而特錯了。不過，那是最容易看出來的一點吧了。

關於地位及其他，導演常常在劇本上註下符號，以備排戲時參考。這種符號無非是說明演員的走動。有時爲了詳細起見，還畫圖表示。尤其是碰到那些舞臺說明極少的劇本，或是導演運用獨特的「手法」的時候。

排戲的最初少不了由導演召集全體演員講一次劇本。他們叫做「說戲」，或是一「講劇情」。接着就是讀劇本。這是不能忽略了的。因爲演員演技的優劣和對於劇本理解的程度，只要聽他讀一遍就可以知道。而放任演員翻臺詞，將是演員自由

發揮的第一步。

排戲的時候自然需要一個安靜的足以聚精匯神的地方。這個地方最好在臺上，假定不可能的話，也要一個與臺差不多大小的掛演處，免得將來一到臺上地位完全不對。

排戲了，一場又一場，如果碰到着重的或是困難的場面多排兩遍，一直到純熟的時候。有時也許提出一兩個場面來單獨排練。這末着一幕，又一幕。（在電影上可以倒拍，話劇裏自然也可以倒排，可是以效果和演員的印象來說，總以順序爲佳。）

普通一部戲排兩個禮拜到一個月。嚴格的說起來，這時間太少，可是在目下一個戲接一個戲的演出，這差不多已經成了定例了。多排時反而不慣，更不用說像外國一年以上的排練了。（這種認真的態度，將來總有實現的一日。）

一面排戲，導演還得和佈景師商量佈景（就是舞臺裝置）和管道具（就是舞臺用的東西）的商量道具，（導演首先要開一個道具單，）還有服裝，（服裝設



計或現成的服裝，)效果，燈光，，如果要配音，還有音樂等等。導演把他的意見告訴專門負責人，並審定他們的工作。

於是，導演一天忙似一天，直到他把全戲排完。達到了一個焦點，那就是總排和彩排。(這個期間在導演的工作中算是最長的一個階段，他有時會碰到許多困難，比方角色不適合需要調動，不能按時排戲，演員間或演員和劇團間的人事問題；等等，他必須設法幫助解決，務須以藝術的成績為第一要義。)

### (七)總排和彩排

戲全排完了，要從頭到尾理一遍，那就是總排。總排的用意是使全劇連貫統而為一。因為在排戲時總是分爲數段難免不接氣的地方。這時把牠們連合起來，成爲一個東西。

這場與場的銜接實在最關係到演出的成績。特別在喜劇或是需要緊湊的戲。

每一場戲的節奏和速度，導演都已經在排戲時把握住了，可是場面之間，導演還得使牠不能脫節。並且是「一氣呵成」，有着統一的步調。

在總排的時候，演員已經熟讀劇本，再不容許手拿着劇本走來走去了。但是演員也許偶爾忘了一點，所以要有個提示。

總排了之後，還得要彩排。所謂「彩排」是指的佈景，燈光，服裝，道具……一切都已齊備，完全像對觀衆公開演出。做一個最後的審定。

但在彩排之前還得有幾種工作要做。

第一，要點道具，服裝，不全，對不對。

第二，要看佈景燈光和戲裏所需要的有沒有出入。最好先排一次燈光和佈景，免得在彩排時來不及。

第三，如果有配音，就得有一次配音的總排。要想把這些事全放在彩排時做，一定是行不行的。

其餘，還有效果，化裝的準備等等。

等到一切都已齊備，於是開始彩排。（但在某些情形之下，常常不齊備就彩排，這實在不是理想的現象。）

這個時候，導演首先在臺上察看一切，指揮佈景，燈光，道具的安排。一面到化裝室察看演員上裝後的形象。當他認為全已完成時，於是由舞臺監督招呼開幕，他却跑到觀衆的坐位席上像一個觀衆似地看起戲來。

在這時候，戲進行着，可是爲了不像排戲時那末簡單，導演發現了因爲佈景和道具的存在而必須加以修改的地方，而演員也常因此感到一些和排戲不同之處，覺得不適合的地方，再加上不成熟的地方需要修正，於是一一改正。一次又一次直到導演認爲滿意的時候。

這個改正，千萬不能馬虎，有經驗的導演都知道，一次的彩排，抵得上若干次的總排誇大一點說，簡直抵得了一半排戲。一個演員往往在這時才全部發揮了他的

演技而又固定了牠。爲了彩排的印象最深，所以如果有了錯誤不加改正，常會錯誤到底。

你想，彩排是何等重要。

就爲了這個原因，常常彩排一次不夠，最好能有兩次三次。

#### (八) 正式演出

彩排之後，跟着來的當然就是正式演出。

在彩排的時候，導演已經把許多工作交代給舞臺監督了。可是在初演之日，他還得親臨，審查一切，尤其是在彩排的發現所短少的東西或要改的東西。這時有沒齊備，他並得關照演員有些什麼地方需要修正。因爲在正式演出時，他只好躲在幕後再不能中途插嘴。

最好，他認認真真地看一場戲。覺得演出的結果是否如自己的想像，做到了幾

分。

這時他可以注視觀衆的反應，他們對於這個戲如何感覺，可有沒有覺得不滿的地方，或是過份的地方，特別是在每一幕下幕之後，觀衆是什麼情緒。

對了，每一幕的落幕也是導演最該注意的，因為結幕時是一個結束，而最後一幕的落幕則是全劇的總結束。這個最後的印象常常最深。所以在何時落幕，導演應該慎重處理。而落幕的快慢，對於戲劇的情調，更有莫大的關係。這裏面似乎只有快慢兩種，可是仔細研究起來，（加上燈光，）却有很多變化。有時落在說話時，有時落在說話後，有時落在動作完了的時候，有時落幕時，臺上已經沒有人，有時燈光先暗，再落，有時燈光漸暗，漸落，有時舞臺全黑急落，……這全看當時的需要而言。

在演出時，導演不但可以從觀衆中得到許多批評，也可以從內行（圈內人）得到許多意見。尤其是劇作者，他一定有許多供獻。

這些批評和意見，都可以供給他對本次演出有所修正，或竟是他的導演另外

的戲時有所借鏡。

現在，導演的工作是完畢了，可是這就好比是一個開始。他開始在工作中得到更多的心得，作更深一步的研究。

### （九）導演的修養

上面所說的一切還不過是導演工作的一個粗枝大葉。而且是偏重在工作過程——事務的一面。

導演工作的艱難却在他的修養，這裏所說的修養又包含了兩種，其一是對於一班學識的，另一是對於專門導演的。

前一種是一班人從事藝術工作的基礎。後一種則是從事導演工作特殊的修養。

凡是藝術工作，牠有一個基本的原則。那就是藝術這東西絕不相同於可以當

飽的飯，禦寒的衣服。牠雖然是充實人類生活，可是也只在精神方面，所以有人叫牠做「精神的食糧。」如果要拿牠去跟吃飯比，自然不大適合了。（藝術之所以被人認為多餘的東西，常是由於這個出發點錯誤的原故。）

藝術雖然被一班人當做一個可有可無的生活上的裝飾品，可是牠確常常不僅是反映現實（我們所經歷的生活），還更在有形無形當中影響了現實。

就以話劇來說吧，即雖在非常商業化的今日，牠在娛樂觀衆之外，多多少少總有着那末一點意思，——那就是被認為「教育」的意思。

導演必須對藝術有一個基礎認識，然後他才能成爲一個好導演，才能發揮導演的技術到最高峯。

說到導演專門的修養，上面也曾約略說過。現在再說一遍他所必須把握的東西。

首先是舞臺，（和舞臺上的東西。）他要懂得各種各樣舞臺的性能——比方

說，在沒有兩翼的舞臺上要耍機關佈景，或是在沒有同臺的鏡框式舞臺上要插入幕前演出等等，都是莫大的錯誤。

舞臺（佈景）在演出中是死的，不動的，不變的，除了活的演員，全給他佔領了。所以，舞臺裝置（和道具）首先要適合舞臺，適合劇本，而又要美，叫人看着舒服，一點兒不別扭。這個美的原理跟美術上的沒有多少差別，就是統一和勻，調衡。但是爲了觀衆角度的所限，這裏却略有變化。牠比繪畫（平面）多方面，而比雕塑少。所以有人叫牠（演出）「三向愛」，（露天和環形演劇除外）。

所以他得懂得演出的重要，加以妥善的安排。

而在時間方面，全劇進行的節拍（節奏）和快慢（速度），導演一點也不能放鬆。

最重要的是混和上面兩種的演員表演，他一面在舞臺破壞固有的畫面建立新畫面，一面又不斷地表情，動作，走動，還有說話。這個活的藝術品也正是導演藝術。



的靈魂。所以他得控制表演。就因此，他要懂得演員的表演。有些人以為導演既然要教人演戲，他自己就要是個好演員，這是錯誤。他可能演戲，可不一定好。他懂得什麼好，什麼不好，怎末好，怎末不好。單這樣就夠了，因為直接演出（做演員）要牽涉到自身的材料（身體，顏面，聲音等）適合不適合，優良不優良的問題。

總之一句話，導演排出一部戲來要使人看了覺得滿意，可是什麼叫滿意呢？

那就是：看了戲後，領略了戲裏所說的，一切的安排自然，沒有一點牽強。除此，不管惹也好，喜也好。叫人很愉快。這末着，導演才算盡了他的責任。

在技術方面的修養，導演可以埋頭用功，加以實習。這是一個永無止境的純學識的東西。也絕不是文字所可以說盡的。我們常常看見那些導演術上教人如何安排舞臺面，如何使演員走動，如何利用演出，如何放道具，如何設計佈景和燈光……等等。讀者也許可以得到一點好處，可是真正的技術還在舞臺上——這永遠學不完的知識。

還有一種是一般書上所不講的，那就是導演的人格修養，看來似乎與他的工作無關，可是實際上却影響很大。因為導演不比編劇，他要和職員、演員共同工作，爲了他的主張，自然要演員、工作人員共同信從。沒有這種信從，很難工作完滿，試問一個抽雅片的或是沉湎於賭博的人會使人不生反感，誠心誠意地服從嗎？那怕他學問再好些，都不行，何況有了這種惡劣的嗜好，或其他不良惡德的人常常在藝術上沒有長進，只有墮落。

所以，導演非僅是藝術上，即在人格上也不能不有崇高的修養。（自然不是要導演做道學君子。）

一個導演要有天資，更要不斷地向上努力！

## 丁 結論

編劇和導演是話劇工作中絕不可少的人物。而他們又是最重要的。

編劇的工作偏重於勞心，而導演偏重於勞力。編劇的工作是一個人憑他的想像創造他的境界，他的人物。而導演則跟演員、技術人員，推而至於經營人員大夥兒工作，創造他的作品。

除了這些人，話劇中還有一種人，他並不共同工作，却有着很大的力量。那是誰呢？

### 「觀衆」

觀衆是朋友也是教人，同是人也是旁觀者。他可以爲戲感動得流涕，或是狂哭不已，他又可以咀咒，痛恨，同情，哀傷，他可以隨着戲劇發出各種各樣的情緒。這種情

緒首先刺激了演員，而得到協和，共鳴，於是舞臺上下的感情都無形之中交流了。（所以有人說，演劇藝術的創作者中有着觀衆）演員們常常會因為觀衆的反應而予自己的演技以誇張或刪除甚而至於有了討好觀衆的態度。

在另一方面，觀衆不滿意，討厭，看了打瞌睡，或是半途抽籤，使得演員洩氣。

於是這個刺激反應到演員導演身上，更由導演或演員直接反應到編劇者身上。

演劇原是給觀衆看的，沒有觀衆怎末成？（何況商業演劇的時代，觀衆就是戲劇工作者的衣食父母）於是編劇專心編的好戲，導演專門設法討好觀衆。這在拉攏觀衆上自然有很大的效用。

可是觀衆有上八等下八等，而觀衆又在不斷地進化。今日他看了滿足，明日也許就以爲不夠，今日看了覺得好極了，過了些時也許就不再高興看。

老是非隨觀衆常會給觀衆丟了下來。所以聰明的編導，他當不斷地給觀衆新

的內容，而又老站在他們的前面，引着他們。叫他們高興而又跟着。  
這末着，編劇和導演才是一個真正的藝術家。