

街頭劇創作集

光未然著

1938.1

揚子江出版社印行

街頭劇創作集

光未然著

1938.1

揚子江出版社印行

街頭劇創作集

版權

所有



翻印

必究

(每冊實售二角)

一九三八年一月初版

初版一五〇〇〇冊

著者

光

未

然

出版者

揚子

江

出

版

社

漢口民生路二〇〇號

代售者

全國

各大

書店

前記

街頭戲劇，已經成爲抗戰中的主要宣傳方式之一了。可是街頭劇的產量，是如此地少而又少，特別是名符其實的街頭劇——即一方面含有豐富的戲劇性，一方面又能實地上演於街頭者，恐怕只有屈指可數的幾種。爲了這個，使戲劇界的同志們苦惱到萬分。在這種迫切需要的情勢下，作者不揣簡陋，將最近寫作的幾個街頭劇，編印成集，貢獻於戲劇界同人之前，想來不是毫無意義的事吧。

『難民曲』寫成於去年九月，那時我初由上海的炮火中回到武漢。在上海時曾在難民收容所服務過一個短時期，頗有些感觸，在『難民曲』中，不過略引其端緒而已。這劇本發表於大公報『戰線』，甫及一月，編者陳紀濤先生接到各地演出報告的信，已達二三十封；同時來函催問單行本的，日必數起。這樣淺薄的東西，竟遭到各地同志如此重視，自己心裏實在慚愧到萬分。

『難民曲』發表的前後，也曾各地報章雜誌上拜讀過一些街頭劇的作品，總覺得可用的太少，大部分的劇作者，對於街頭劇的本質，恐怕還缺少透澈的了解。因此覺得街頭劇理論的建立，也是刻不容緩的事。在『論街頭劇』一文中（原文載『新學識』二卷二期），自己便大膽地提出了一些意見；另外的一篇『街頭劇的演出方法』，則是解答實地上演時的幾個問題。我把街頭劇大別爲三類，『難民曲』是屬於第一類的，至於第二第三類的具體例子，一時還找

不着。我自己便想動手寫，可是一直沒有工夫，一直到最近幾天，纔完成這個願望。

「淪亡以後」是有意照著拙作獨幕劇「五月的鮮花」改編的，可是寫成以後，和原作却很少相似之處。這個劇本，可以上演於街頭，也可上演於舞台，而且所需演員較少，戲劇性較豐富，頗合戲劇宣傳隊上演之用。其中的兩個插曲，因為付印在即，來不及找人製譜，祇好等再版時補入，或者最近製就後，印成單張，各地同志，可以來函索取。通訊處：漢口郵政信箱第一號。

「親善」是用街頭演劇車的方式上演的，可以說是一種新形式的試驗。上演這個劇本的時候，最好有懂得舞蹈和音樂的人來担任導演，因為其中所插的一個「默舞劇」，完全需要動作與節拍的協調。演劇車的方式，是今後應該大量採用的，「親善」的寫作，不過略表拋磚引玉之意云爾。

這裏的三個劇本和兩篇論文，彼此間都有關聯之處。前面的論文，可以說是劇本的說明，後面的劇本，可以說是論文的例證；因此本書的體例，也略有系統可尋。不過作者還是一個戲劇的學徒，錯誤之處，在所難免，希望前輩師友，多加指正；各地同志，如能以上演後的意見見告，就更加感激不盡了。

光未然。一九三八、一、十一、

目次

封面畫（劉峴作）

前記

論『街頭劇』

『街頭劇』的演出方法

難民曲（第一種）

淪亡以後（第二種）

『親善』（第三種）

論『街頭劇』

一 甚麼是『街頭劇』？

甚麼是『街頭劇』？

這個問題，初看起來似乎是不成問題的，可是有許多戲劇專家，也竟然在這個名詞上鬧了很大的笑話。他們以爲所謂『街頭劇』也者，大概是以在街頭發生的事件爲題材的戲劇；換言之，凡是以街頭爲背景的舞台劇，皆得稱爲『街頭劇』。這自然是一個非常淺膚而且非常錯誤的認識。從這個錯誤的認識出發，於是一些完全與『街頭劇』無關的『街頭劇』，便在這些專家的妙筆之下創造了出來。

『街頭劇』的正確定義，應該是：『凡能以最便捷的方式，用最簡單的設備，傳達最通俗的劇情，而能在街頭或曠野上實地演出者，都得爲『街頭劇』』。所謂便捷，其反面便是麻煩，所謂簡單，其反面便是複雜；所謂能在街頭或曠野實地上演，其反面便是只能在室內的舞台上演，而不能實演於任何一個曠野或街頭：凡是具備了這些反面條件之一種或數種者，皆絕對不能被稱爲『街頭劇』。

『街頭劇』這一名詞，是爲了和『室內劇』的區分而存在的。某些『街頭劇』有時也可以在室內上演，但『室內劇』大抵都很少有搬到街頭的希望，除非加以相當的修改。這原因很簡單，就因爲『室內劇』是在與觀眾保持相當距離的『第四壁』中活動的立體電影，它可以利用複雜精巧的舞台藝術——如佈景，光影，化裝，音響效果……來欺哄觀眾的眼睛，而『街頭劇』則是在光天化日之下，在四面（至少三面兩面）觀眾目光的監視之下，作僞與偷巧的機會極少的原故。

二、『街頭劇』的特徵

『街頭劇』的特徵，也即是它與『室內劇』的不同之處。具體說來，表現於以下數點：（『街頭劇』自身也有分類，每一種『街頭劇』又各自有其特徵，這裏說的，是指出其一般的特徵。）

第一，『街頭劇』以沒有佈景爲原則，即有，也祇是最簡單的佈景。最好能利用街頭或鄉村的固定建築物或自然景物作背景；在利用自然物，建築物，及其他人造景物作背景的時候，這些背景應該富有伸縮性。

第二，『街頭劇』以不用燈光爲原則，即有也祇是最簡單的燈光。像『室內劇』那樣，藉燈

光來描寫時間，造成氛圍氣的办法，是『街頭劇』所做不到的；『街頭劇』以在白晝上演爲原則，但必要時也得在夜裏上演，這時的燈光可利用月光，街燈，臘燭，火炬之類。

第三，『街頭劇』以避免化裝爲原則，即有，也祇是最簡單的化裝。既是在光天化日之下出演，既是在觀眾銳利目光的監視之下出演，則一切過於繁重的化裝都成爲不可能。特別是由於化裝不能和燈光配合起來運用，化裝的效力已經大大地減低，如果勉強運用，使人看出破綻，反足弄巧成拙。（有些象徵劇需要誇張的化裝者，不在此例。）

第四，『街頭劇』以不用音響效果爲原則，即有，也祇是最簡單的效果。因爲『街頭劇』的一個重要前提，便是要使觀眾弄假成真，如果做出飛機的音響，而觀眾向上看去，並無飛機；做出火車的音響，而觀眾向前看去，並無火車；做出貓狗的音響，而觀眾向下看去，並無貓狗，豈非一大笑話？

第五，『街頭劇』以打破『幕限』爲原則，換言之，即打通舞臺劇的『第四壁』，使演員與觀眾的情感交流，必要時還要把演員與觀眾混合起來，使演員觀眾化，觀眾演員化。這樣一來，就把劇情弄假成真，甚至把觀眾立即誘引到一個實際的行動中去。

第六，『街頭劇』以能流動公演爲原則。在街頭公演，每個地點，事實上不能逗留過長的時間，爲吸取大量的觀眾，應該在這一地點的公演結束後，立即流動到另一個地點演出，

如此輪迴公演，直到時間與精力不許可的時候為止。

第七，『街頭劇』應該避免過分刺激的劇情，如打漢奸及當場殺人等等。因為『街頭劇』的目的在於弄假成真，如果劇情過於刺激，如果有打漢奸，打東洋人的場面出現，觀眾情緒激動，也許竟然一擁而上，把扮演漢奸或日本鬼子的演員，不分說地揍個半死，豈不糟糕？所以此類劇情，縱然易收效果，在採用的時候，還是應該多加審慎。

第八，『街頭劇』上演時，應該顧及公共秩序。縱然劇本裏面有叫囂動亂的場面，也必設法使騷亂秩序化。其方法在能認識羣衆心理，把握羣衆情緒，從而在劇情的開展中把羣衆的行動領導起來。

上面說的『街頭劇』的特徵，也就是寫作『街頭劇』時應該注意而且遵守的幾點。如結忽略了一些，那寫出來的將是不倫不類的東西。

三 『街頭劇』的分類

就上演時打破幕限的程度來區分，『街頭劇』可以大別爲三大類：

第一類是絕對打破幕限的街頭羣衆劇。這一類的劇本，是根本無所謂佈景，燈光之類的。這類的劇本全是『無幕劇』，也無所謂舞台；如果有舞台，那舞台是在觀眾的前面，背後和

四週；這類的戲劇，具有充分的流動性；這類的戲劇，具有充分的伸縮性；這類的戲劇，最能配合現時現地的需要，因而使觀眾充分信任它的真實性，因而共同參加到戲劇中去，共同推動劇情的進展。

『放下你的鞭子』一劇，是這類『街頭劇』的一個最典型的代表。拙作的『難民曲』，也可以歸納入這一類。在三類『街頭劇』中，以此類最爲簡便易演，且最能充分發揮戲劇的宣傳效力，同時也可以說，在一切戲劇中，以此類『街頭劇』的效力最爲偉大。但是在一切『街頭劇』中，甚至在一切戲劇中，是以這一類的戲劇最爲難寫，因此它的產量也最少。其原因在於它舍弃了舞台藝術中的一切便利的補助條件，舍弃了舞台上一切便利的，偷巧的，用以欺瞞觀眾的耳目的補助條件。

第二類的『街頭劇』是利用街頭或鄉村固定的建築物做佈景，在這天然的佈景前面，圍繞着三面或兩面的觀眾，劇情便在這樣的『佈景』與觀眾之間展開起來的戲劇。這類劇本之不同於第一類的，是在於它有一個『天然的後臺』，這『後臺』可以給與編劇者和演員以不少的便利。然而和第一類同樣，這類戲劇的『現實性』還是非常濃厚，其重要的前提還是在使觀眾弄假成真；所以，前面所述的『街頭劇』的一般特徵，十九它還是具備着的。

這一類的『街頭劇』，目前似乎還很少人想到，所以一時也找不出具體的例子來。但是這

一類確較第一類爲易寫，其原因就在於它多了兩個便利的條件：有佈景，有後臺。我想在眼前的許多適用於室內上演的獨幕劇中，有不少可以改作成這類的『街頭劇』。筆者最近有閒暇的時候，一定要改作一兩個出來試演一下，作爲提倡。（按：拙作『淪亡以後』，是第二類的例子。）

第三類的『街頭劇』，和普通的『室內劇』、舞台劇『沒有多大區別，唯一的區別是在把舞臺從室內引到室外，從固定的變做流動的而已。這類『街頭劇』的上演方法，是用一種特殊裝置的『巡迴演劇汽車』，車上附有簡單而有伸縮性的舞台裝置，汽車停留在一個地方，把車的邊緣撐放下來，便是一個露天的舞台，準備好了的戲，便在這臨時的舞臺上扮演起來，演完後，把車緣合上，於是這車又開到別的地方，戲又在別的地方扮演起來，如此巡迴不已。

在蘇聯，這類的演劇車被大量地採用着。特別是在鄉村，在集體農場，在一切缺少大規模的民衆劇院的地方，隨時都有這類的演劇車活動，用來補救它們的缺陷。

許多簡單平易的劇本，都可適用於這類『巡迴演劇車』的上演，但爲了適應該演劇車的特殊舞臺條件，必須加以改作。（按：拙作『親善』，是第三類的例子。）

四 怎樣製作『街頭劇』

在救亡運動中的宣傳工作急需廣泛展開的今日，各種『街頭劇』的大量製作，被迫切而又迫切地需要着。但是『街頭劇』的產量如此地少而又少，使一般從事救亡戲劇工作的人感覺無戲可演，這究竟是甚麼道理呢？我想這原因在於劇作者對於『街頭劇』的特徵還缺少理解，此外，對於街頭社會的實際的情形還缺少研究。對於第一點，是不成多大問題的；對於第二點，我想提出一個具體的口號，便是：『研究街頭』。

所謂『研究街頭』，不僅是研究街頭牆角的一切具體的『舞臺條件』，而且兼及於街頭巷尾一切各式各樣的活生生的人物，活生生的語言，還有一切日常發生的具有豐富的戲劇性的故事題材。祇有這樣刻苦的持續的觀察與學習，那些活生生的『街頭劇』纔能創造得出來。

『街頭劇』的演出方法

「街頭劇」是適應戰時的宣傳任務而產生的一種特殊的戲劇形式，關於它的性質及特徵，我已經在「論街頭劇」（見「新學識」二卷二期）一文中指出了一個大概。至於它的演出方法，也有和舞台劇不同的地方，這裏就臨時想到的，隨便提出來談談。

首先，「街頭劇」是沒有舞台的。（這裏指的是狹義的「街頭劇」，即是在「論街頭劇」一文中所說的第一類的「街頭劇」）但是在上演的時候，也有一個無形的舞台存在着。這個無形的舞台，即是在觀眾四面（有時三面兩面）圍攏來的空地上。十分之九的戲，都在這個圓形或半圓形的空地上做。但有時也許要突破觀眾的圍攏，而把「舞台」伸張到觀眾的背後和四週。（如「難民曲」中警察來時和胡老板來時都是這樣）演員在這個具有最大的伸縮性的天然舞台上做戲，地位一定要擺得開，收得攏，而且還要使觀眾隨着劇情的展開而擺開，而收攏。換言之，即是要有控制觀眾的能力。有些時候，依照劇情的需要，也許還要把觀眾引導到某一行動中去，使觀眾弄假成真，催眠似地依照演員的指揮而行動，換言之，即是要發動觀眾的主觀性與積極性，這就不大容易了。大概在這種地方，劇本中一定說明了有演員混雜在觀

衆羣中，暗暗地盡着指揮觀衆與領導觀衆的任務，如果劇本上沒有寫明，導演一定也要預先佈置好，按捺人到觀衆叢中去「幫場」。而這幫場的人，一定要能默察觀衆的心理，抓緊觀衆的脈搏，從而在觀衆羣中起影響作用。一個演員和導演，本應該在羣衆心理學上下一番研究功夫，一個「街頭劇」的演員和導演，更應該在這上面下一點苦功。

在演員的動作方面，「街頭劇」也有和舞台劇稍稍不同的地方。舞台劇是在與觀衆保持相當距離的舞台上演出的，爲了增強劇情，爲了使劇院內大多數乃至全部的觀衆能夠了解，能夠感動，所以演員的表演，應該而且必需加以「程式化」。這「程式化」的程度雖不像舊劇那樣機械和嚴格，但在不過分割目或刺耳的程度內，是容許導演及演員來創造一種新的程式的。但在「街頭劇」，這點卻沒有這個必要，因爲在近在咫尺的觀衆的逼視下，一切要合乎自然，特別是「街頭劇」的目的，在使觀衆弄假成真，所以在動作上和言語上，一定要逼真，不能使觀衆看出絲毫的破綻。但是「逼真」和「自然」的意義，並不是說動作方面，可以像日常動作那樣的含糊了事；說話方面，可以像日常說話那樣低聲囁嚅。每一個動作，還是應該交代清楚，每一句話，還是應該清晰而且明朗，我們要保存日常說話和動作的優點，而捨去它的缺點，這樣說來，「程式化」的廢除，又祇是相對的而非絕對的了。

上演「街頭劇」的時候，大抵四面是觀衆，（如「放下你的鞭子」）有時三面是觀衆，（如

「離民曲」演員表演的時候，一定要面面俱到，不像舞台劇那樣的祇顧一面。在表演舞台劇的時候，有一個重要的規矩，就是不要把屁股對着觀眾；在表演「街頭劇」的時候，這個規矩，已失掉其存在的意義。不過「街頭劇」的表演，不論是四面觀眾或三面觀眾，總還有一面是表演最集中的一面，好像打仗一樣，那一面是最主要的陣地，應該用最主要的兵力去對付它的。大概這一面總是觀眾最擁擠的一面，如果是三面觀眾，一定是中間的一面。演員在開始表演之前，應該先把這一面認定。然而觀眾是活動的，有時會任意移動其重心，但是演員如果能夠擇定那最便利的一面來做戲，觀眾是有充分的可能被控制，被轉移的。

在四週觀眾的嚴密監視之下，舞台上「提示」的方法自然絕不可用，這樣對於演員的記憶力便是一個最準確的試驗。本來，在舞台劇的演出上，已經有人在反對「提示」的辦法了，袁牧之先生在他的「戲劇漫談」上且公然提出「打倒提示人」的口號。但是像三幕五幕那樣的長劇，廢除「提示」的辦法幾於是不可能的。可是上演「街頭劇」，演員却非把劇詞讀到爛熟不可。其方法在使一段一段的劇詞，在自己的腦筋中加以邏輯的聯繫，在劇情的整個發展中找出它的關聯性來。至於萬一在場上臨時忘掉劇詞的時候，切不可顯出慌張的樣子，而應該用和原詞意義相等的話把它應付過去，萬一連那樣一段的意思也整個忘掉了的時候，另外同場的演員應該趕緊接上去，或是把他忘掉的地方用動作把它掩飾過去。