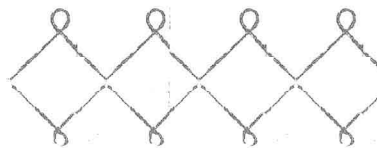


劇歌秧 演導

著 鳴 力



秧歌劇導演常識

1949.4. 初版

著 者 力 鳴

出 版 者 東 北 書 店

印 刷 者 東 北 書 局 印 刷 廠

總 店 瀋 陽 馬 路 灣

分 店 瀋 陽 哈 爾 濱 長 春 齊 齊 哈 爾 吉 林 牡 丹 江
佳 木 斯 安 東 四 平 錦 州 承 德 北 安 瓦 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·····	四二

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，上一場正張家，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特。

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滙貫通，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真正的世界上來，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瞭解，例如聯繫劇本的主題去學習政策，聯繫劇本所提供的的生活材料去研究生活，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)是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，導在演楊白勞喝瀉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：