

江劇初程

青年戲劇指導叢書

第二種

演劇初程

劉念渠等著

青年出版社印行

中華民國三十年四月初版

五〇〇〇

青年戲劇
指導叢書

演劇初程

一冊

每冊實價貳圓

外埠酌加郵運費

版權
所有
翻印
必究

編輯者 校閱者 印行者 總經售

中央青年劇社

劉念渠等

魯覺吾 閻哲吾

青年出版社

中國文化服務社

重慶磁器街

序

何浩若

我曾經說過：「青劇運動」開展的意義，不僅是積極的提高宣傳的效能，同時更應當充分的宣傳團的主張和完成國的教育任務，雖然，全國青年劇社的發展，只有兩年多的歷史，但是他的組織細胞已經深入到全國每個都市和鄉村，只要檢閱青年劇社單位的增加，便可知道他發展的迅速和力量的雄厚，這我們不能否認是全國每個青年劇社社員堅苦奮鬥和積極努力的結果。

然而，我們決不能以目前的現狀自足，相反的我們每個戲劇工作同志，必須更積極的，英勇的，向前努力，以建立國的戲劇工作堅強的基礎，同時我們還必須嚴正檢討過去一年多工作上的得失，作為今後努力的鑑照。

中央青年劇社除了每月出版劇本創作選外，現在還按期出版戲劇指導叢書，企以理論的介紹，充實我們的學識，輔導工作的進步，增長戰鬥的力量。

演劇初程目錄

前識.....魯覺吾

怎樣導演.....張世驩

劇本與演出.....劉念渠

怎樣演出一個角色.....寇嘉弼

佈景設計.....李乃忱

舞台燈光.....趙 越

論服裝道具之重要性及其管理.....徐昌霖

效果.....李乃忱

戲劇化裝.....趙 越

後台管理.....黃耀東

演劇初程 目錄

前台管理……………寇嘉弼

巡迴演劇……………周彥

附錄：

演劇研究參考書目簡編

阜弓

前 識

魯覺吾

當戲劇運動蓬勃展開的時候，各劇團或宣傳隊吸收了大量的願意獻身戲劇的青年男女。除去少數的曾受過專門的戲劇訓練，大部份則僅僅的具備一點演劇常識與經驗，或者全無演劇常識與經驗而要從開頭學習起來。對於他們，一種有系統的入門書籍是頗為必要的。這本『演劇初程』的編著，即想在這一點上有些微的貢獻。

本書計收論文十一篇。先從劇本講起，然後，導演，表演，佈景，燈光，服裝道具，效果；繼之，屬於管理方面的，分後台，前台；最後是巡迴演劇，都是特約了為本書寫作的。因此，雖然作者不是一人，文章篇幅不很平均，又各不連屬，却保持了一個比較嚴整的系統，涉及了演劇工作的各部門，而得勉強成為一本較完整的『集體創作』。

作者們的名字，有的比較熟悉，有的比較生疏，這裏可以向讀者諸君說明的，第一，他們都是實際參加着演劇工作的人，第二，他們每個人對於自己擔任的題目都有比較

精湛的研究。

關於本書，編者必須再聲明一句：牠的讀者應該是僅有一點演劇常識與經驗的，或全無演劇常識與經驗的，而想自學的青年男女。附錄的『演劇研究參考書簡編』，正向讀過本書還要學習較多知識的讀者諸君推荐了幾十種內容充實的讀物，做為入門之後的進一步的研究之用。倘以為執此一編，就完全洞悉了演劇工作的全部知識，那就是錯誤的打算了。

編者不敢絕對保證本書所論及的種種是百分之百正確的，理解錯誤，見識未足或一時疏忽，都難免有招致錯誤的可能。編者與作者們同樣的虔誠的希望賢明的演劇工作者與讀者諸君不吝金玉，詳加指正，那實不僅是編者與作者引以為幸的，也是本書的每一位讀者引以為幸的。

怎樣導演

張世驊

一、導演人的職責

在舞台上演劇正像在戰場上用兵，一次戰鬥的勝利固然不是一兩個士兵或官長所爭取得來的（由於每個士兵及長官的奮勇），但是一次勝負的重要責任却大都掌握在這一個軍隊的司令長官手上，如果他爲他的部下所信仰推崇，如果他熟諳兵法善運奇謀，那麼即使他在軍械武器上比敵稍差，也很可以獲得勝利的。在一個戲的演出中來講，導演人正相當於軍隊中的司令長官，一個劇的演出成功固然是由於演出各部——劇本，表演，裝置，道具，服裝，化裝，效果——的成功，的總結果，但事實上，這成功與否的大部份責任是担在導演人身上的。由此可以看出，一個導演人在演出部門中佔有如何重要的位置，他像是蛇的頭，沒有牠就走不了路，他也像軍隊里的司令長官，沒有他這一個軍隊會零亂散漫而失去了戰鬥能力。

既然明白了導演人在演出中的地位的重要，那麼他的職責又是什麼呢？

上面已經說過，一個導演人正像是一個軍隊里的司令長官，一個軍隊的主要作戰方針——戰略與戰術——都是由這司令長官決定的；同樣一個戲的演出方針，也是由導演人所決定的，其他一切演出部門也必須依據這主要方針而出發，發展。首先他必須根據構成劇本的各要素——故事，角色，意識，用語，節拍，排場及內涵的情調和氛圍——去決定一齣戲的格體（註一）。決定劇本的格體是寫實主義的，就決不能用象徵主義的佈景，表現主義的表演，從頭至尾這戲的演出都必須是寫實的，舉個實例來說吧，比方「未婚夫妻」這一個獨幕劇，牠所寫的是婦女在社會地位上，在職業上所遭受的不平等的待遇，這是一個社會問題的提出，而作者所用的手法是諷刺的，含有鬧劇的意味的。我曾看過一次演出，佈景是表現主義的，三面牆的三面各用了一片景片，門斜的像一片破帆，牆壁是有稀縫的竹簾糊上破紙的。但導演者處理的方法却是寫實的，表演的方法也是寫實的，演出的結果是失敗。同樣我還看過另一個演出，導演人偏重了鬧劇空氣的造

成，把那一間屋子（劇情發生的地點）佈置成一間好像多年沒有人居的黑房，把每一個動作都做待可笑，過度的可笑，結果，觀眾的反應很好，但「噓頭」淹沒了劇本的意識，觀眾忘却了無暇想及劇作者所提出的是什麼問題，這一演出的結果當然也是失敗的。所以導演人既確定了一個戲的格體以後，他所用的演出方式，演出各部門的一切都必須是統一於這體格之下。除了確定演出方針外，導演人還得需要統一演出各部門人員對劇本的了解，比如說有一個戲的是：日本侵略中國原因是由於他是帝國主義，導演人在導演這戲的時候就必須緊緊地把握住這一點，加強地發揮牠。但也許在演員中有人認為日本侵略中國的原因按照劇情的表現並不是由於牠是帝國主義，而是由於牠的地狹人多，如果，這兩種矛盾的意見在演出中都表現着，那麼就會給觀眾以不統一的形象，導演人就必須設法說服他，舉出許多有力的理由向他解釋，以求得了解的統一。不過一個導演人決不是一個專制君主，固執己見的獨裁者，他應是民主的，接受別人意見而互相商討。所以，決定演出方針，統一各部門人員對劇本的了解是導演人的第一個職責。

其次，我們曉得一個劇本除了那些放在書房中給人讀看的而外都必須是能夠在舞台上演出的，而一個劇本的成功與否也只有有在演出中才能看出來。一個劇作者所做的工作只是把一些意見，一些問題，一個故事藉一些人物編成一個劇本寫在紙上，一個導演人就是負起把這紙上的文章搬上舞台的人，這個搬並不是死板板的，在他讀劇本的時候，在排演過程中，他如果發現有不清楚的或令人懷疑的地方，在他排演的時候就需要使之明顯。如果劇本中有缺陷或軟弱的地方他就需要加以填補加強或使這些弱點掩飾過去，而竭力強調發揮劇本的主要的意義。尤其，在抗戰期間，一切都動蕩，利害，隨時有新的問題新的要求產生。戲劇爲了要適應這樣的環境往往劇本只草率地寫成而未能一再審慎的修改，這時導演人就得負起這修改的責任，當然，這修改是需要經過劇作者的同意的。還有一些劇作者是不懂得舞台的，他之寫劇與他之寫散文小說並無二致，這時導演人又得想盡方法爲他加入舞台上的東西，其中最要者是「動作」，有些導演人在排演歷史劇的時候，爲了要發軔針對時事而故意強調某一段情節或增刪修改一部份對話以求獲

得現實的效果，所以，詮釋劇本，發揚劇本意義，完成劇本在舞臺上的部份是導演人第二個職責。

普通，演員可分為兩種，一種是天才的演員，生來儼就有演劇的才能與另一種是後天的學習，憑藉自己豐富的經驗與高深的修養而理解角色，表現角色的。平常似乎是前者，演員比後者的成績為好，但實際上，後者的演員會比前者有更高的成就。這兩種演員導演人應該會善於運用的。前者的演員往往有太放的毛病，因而時常誇張，過火；對於這種演員導演人應該予以適當節制，約束。後者的演員有時太拘束謹慎，因之有時演出生硬，不自然；導演人對這種演員應該啟發他，誘導他，使他的才能一點一點不覺地表現出來，抽發出來，不過一個導演人他本身並不一定是個演員，但最低限度他應該懂得表演，怎樣說話，怎樣動作，怎樣才可以最恰當地表現出一個角色。同時更重要的是：他必須認清角色與角色之間的關係，告訴演員使他們能溝通起來，相互完成舞臺上合作的效果。記得中華全國第一屆戲劇節上演「全民總動員」（今改名「黑字二

「十八」的時候，全部可以說是集積重慶各戲劇團體最優秀的演員來演出的，可是正因為他們是來自各種不同的團體，他們的表演方法也就不同，結果，在演出上所表現的是：每個演員有每個演員獨特而優秀的演技，整體上却表現出零亂而無合作。再，另有一些演員，他們在演技上已有相當修養與成就，對自己的演技已有相當的把握，因此在排演的時候他們從不用全副精力來表演的，他們只低聲地唸過台辭，走過地位就算，可是一到台上，他的全部演技就盡情表現出來。另一種演員他們也並不沒有修養，但他們在排演的時候用全部精力來表演角色，一切皆按照排演時的規定上台，可是設若遇前者的演員同台，在排演時以為他並沒有什麼，結果在台上全部演技表現出來，後者的演員必定會不知所措，不知如何扣連，因此舞台上的合作全部喪失。因此，導演人得事先提防這類事件的發生。所以，導演人的第三個職責就是管制演員，啓發演員與統一演員。

演出的目的在求演出效果的獲得，也就是劇作者的意見已被觀眾所接受，並將去施行。但這意見要求觀眾接受決不是單純而乾燥的，它必須能吸引住觀眾，感動觀眾。一個

演出如果沒有導演人統籌一切，那整個演出各部門必定是各自爲政，以致零亂不堪，散漫無章，因而失去對觀衆的吸引力，或把觀衆吸引力牽至別的不重要的處所。所以，必須有個導演人總管一切，不讓任何演出中之一部門突出或隱沒，使演出統一起來以給觀衆一個統一的印象，緊緊地抓住觀衆的情緒並且隨意而適當的控制他們，使收得劇作者所要求的反應與效果，這也就是導演人的第四個職責。

二、幾種不同的導演方法

導演本沒有一定的方法，每個人有每個人的作風，不過大致也有幾種不同。現在分對演員的關係與時間的長短兩方面來講。

由對於演員的關係方面來講導演的方法可以分爲四種：（一）導演人作爲一個旁觀者。當他讀過劇本以後，約略的想一下劇情發展的大概情形，然後召集演員，分配角色，角色分配以後他便坐在觀衆席上，除了指使演員大的

地位移動而外其他部份則完全由演員自己去完成；他就代表觀眾，如果覺得有什麼不妥當的地方的時候，便立刻叫演員停止下來告訴他錯在那兒，如何加以改正。這一種導演方法，是必須有完美的劇本與優秀的演員方可做到，否則一定會失敗的。但這也有他的好處，就是儘量給演員自由讓他去發揮天才，同時他也適用於商業化的劇場中，因為這種方法的導演可以在很快的兩三星期內完成。現在英美的導演大都是採取這一種方法，著名的導演有加搜理，霍甫金等人。

(二)導演人作爲一個獨裁者。這一種導演他們根本是瞧不起演員的，認爲演員不但沒有天才，缺乏想像力，而且還時常搶戲做，所以必須由他來統制一切。他們決不接受別人的意見，一次演出計劃整個都是由他一個人腦中想出的，演員的一舉一動，眼睛一閉眉毛一抬，手指如何彎曲，總之不管大小任何部份他都事先給你規定下來，演員必須依着他做，如果稍有差別那他整個計劃也就被打亂了。這樣，演員在他面前決無自動的機會，決不能有自己的主見的存在，跟他的關係不是有機的而是死的。這一種導演方法