

社會教育輔導叢書

戲劇教育類

導 演 術

陳治策編著

教育社會部社會教育司主編  
商務印書館印行

社會教育輔導叢書

戲劇教育類

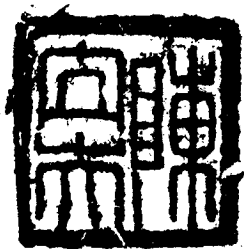
導 演 術

陳治策編著

教育部社會教育司主編  
商務印書館印行

道可道術

許宜之題



## 社會教育輔導叢書戲劇教育類編輯凡例

一、教育部社會教育司編行之社會教育輔導叢書，計分兩大類別：一為社會教育輔導叢書社教通論類，一為社會教育輔導叢書某項教育類。前者係按照社會教育內容或重要事業分編，而理論與實施方法併重，適於一般社教工作人員參考之用，如已印行之民衆教育館、圖書館、電化教育、家庭教育、體育場、學校辦理社會教育、博物館、民衆讀物等書是，後者係按照某一項社教工作性質、內容、或重要事業再分編，而偏重於實施方法之指導，適於從事某一項社教工作人員參考及訓練某一項社教幹部人員教材之用。如民衆教育館學校辦理社會教育、戲劇教育、電化教育、家庭教育、圖書教育、科學教育、健康教育、音樂教育、及公民教育各類各再分編若干冊是。

二、社會教育輔導叢書戲劇教育類（以下簡稱本類叢書）各書，為供給從事戲劇教育工作人員參考及訓練戲劇教育幹部人員教材之用，暫就戲劇工作性質及其種類，分編戲劇教育行政導演術、編劇術、化裝術、表演術、舞台裝置、舞台技術、舞台燈光及色彩、演員訓練、劇團組織與管理、話劇、平劇、漢劇、川劇、秦腔、崑曲等十餘種。其就戲劇工作性質編述各書，取材以新舊劇兼顧，能適用於各種劇為原則，其按戲劇種類編述各書，均係概論性質，注重

各該書之沿革、特點、性能、改進、及其他一般知能之介紹。

三、本類叢書內容特別注重具體方法之介紹及實際材料之提示，力避空泛理論之敘述與批評。

四、本類叢書一律用辭體文分章節敘述，每章附列討論問題，書末附刊主要參考書籍，以便教學，並供讀者作進一步研究。

五、本類叢書以坊間所出有關參考書籍甚少，所用材料間有直接得之於老伶工之口傳，現倉卒付梓，罣漏之處，在所難免，以後當隨時修正與補充。

# 目次

第一章 導演者的出現與其應具有的資格	一
第一節 導演者的出現	一
第二節 導演者的資格	二
第二章 派定腳色	六
第一節 誰來派定腳色	六
第二節 分派腳色的普通方法	七
第三章 大部位	一三
第一節 裝置設計的決定	一三
第二節 導演計劃大綱	一四
第三節 常用的編解法與標記法	一六
第四節 部位變動的種類	一八
第五節 部位變動的原則	二〇
第四章 小動作	二三

第一節	小動作的來源	二二
第二節	小動作的條件	二八
第三節	小動作應特別注意之點	二九
第五章	排演	三二
第一節	何時開始排演	三二
第二節	排演應注意之點	三五
第三節	總排	四〇
第四節	抽場排演	四〇
第五節	其它	四二
第六節	化裝排演	四二
第六章	強調	四五
第一節	強調的意義	四五
第二節	強調的方法	四七
第七章	氣氛	五八
第一節	氣氛的意義	五八
第二節	氣氛的表現法	五九

## 第一章 導演者的出現與其應具有的資格

### 第一節 導演者的出現

戲劇在姊妹藝術中是最年青的一種藝術，雖然她在二千年以前就已出世，但她至今還沒有使她自己完全成熟——這也許正是她可愛之處，因為或正由於她將永不能成熟，她才會只求發展，只求進步。戲劇藝術在十九世紀之末與二十世紀之初才開始有一位導演者的出現，於是這足以證明了這種年青的藝術在四十年前又作了一個巨大的進步。

導演者的出現並非戲劇於無緣無故之中添了一個新花樣，而是劇場條件中事實的需要。他和劇作者、舞台設計者、演劇者、觀客們，是一樣的重要。戲劇藝術中缺少了他們之中的任何一個，都是不可想像的事，因為那定會使她成爲跛子了。

戲劇自她一發生直到現在，已有二千多年的歷史，在她那演進過程中，有時偏重歌舞，如古希臘時期；有時偏重宗教宣傳，如西洋的中古時期；有時偏重故事的詩詞，如中國的元朝或



西洋的文藝復興時期；有時偏重音樂與歌唱，如申蘭的舊劇；有時偏重演員，如蘭洋的十八世紀以來與中國今日的舊劇。然而在所有這些時期中無不有導演者這一角隱約活動於其間。可以說導演的事實是「古已有之」，必到了十九世紀末才被戈登克雷道被這種真理，於是導演者才名正言順的出現於劇場。換言之，在這以前，導演的事實雖已存在，但係隱約的，視為無足輕重的，以為戲劇有了作者、演員、設計者（以前這一角也同為不重要的）、觀眾，便已算是應有盡有了。於是那時的戲劇在隱約中受了莫大的損失，還不曾被人觀察呢。

戈登克雷在他的論劇場藝術一書中說：「我曾說過許多次了，劇場藝術要想得到一致，只有一個方法。這跟別的艺术一樣，我想不必說明為什麼要有一致；我想，誰也承認，除非有了一致，混亂可就來了。」繼說：「教一個以上的腦子去領導使一件藝術品產生是不可能的。如劇場裏看不見藝術品，這個緣因就夠了，雖然還有很多的緣因。」

因為要使劇場藝術獲得一致，需要有一位藝術家來領導、來指揮、來綜合，於是導演者便出現了，於是所謂「綜合的藝術」便被人叫得震天的響了。

## 第二節 導演者的資格

自戈登克雷矯枉過正的主張導演者是劇場裏的皇帝，大喊「吾皇萬歲」，他有無上的威權，應是惟我獨尊，統制一切，把這個位置捧得過分偉大，於是在過去這四十多年以來，竟有

不少淺學乏術的人們妄想僥倖榮銜，一試身手。請看近代劇場上有多少的演出失敗，不是這位先生之不能勝任而有以致之？獲中第一號獎券或可倖致；至於藝術作品之成功是只有少數的天才者才有如願以償的機會，多數人却應甘於望塵莫及了。如必欲從事此道，請查照下列最低限度的要求：

一、你要有一個好教員的風度 姑不論多數演員都需要在每一演出中接受學識的補充與技術的訓練，即全體演員全係飽有經驗的，也一樣如此。但我這裏所說的是指更重要的態度而言。導演者之與演員猶之教員之與學生，欲求排演工作有高度的效率，他必須（a）精神飽滿。事前有確定的計劃，有充分的準備。臨事，便抖擻精神，以旺盛的勇氣，領導一班演員照既定目標作積極的進行。庶幾排練一次，便有一次的成績，決不可敷衍萎靡，致大家作無謂的時間消耗。（b）情感檢束。藝術家每多情感豐富，而理智不足。因望治過切，常求速效，於是對於低能演員常以為反應過鈍，厲聲叱罵，不肯予以循循善誘的機會。而對於聰明的演員，又怪其好玩花樣，不服指導，於是又無從利用其創造精神。在這等地方，導演者理應因材施教，才會免掉「欲速則不達」之弊。

二、你要有一個政治家的眼光 狹義的說，戲劇是一種藝術，廣義的說，戲劇是一種政治。所謂「為藝術而藝術」早成了過去的胡言。時至今日，政治固屬政治，而戲劇也是一種政治，同係服務人生，服務國家民族，實在是殊途而同歸的。我之作此語，並非要從事戲劇工作

者可以利用或歪曲戲劇，實以為必如此，戲劇藝術才更有價值，更有效用。一個導演者雖不親編劇本，但演出的劇本多是經他選定的；他雖不直接對觀衆說教；但他對於一劇之處理實常上下其手；他可以強調一劇的主題，可以復活一個已經明日黃花的舊劇本；一經他點鐵成金，一劇的思想便開始向一般民衆廣播、傳揚，於是小而影響少數人的行動與見解，大而影響社會與國家的治安與秩序。這與政治的關係是何等重大！如果一個導演者不具有政治家的眼光，他如何會站在他自己的崗位上來作到『為人生而藝術』？

三、你必須是一個藝術家，一個戲劇中至少有一個演員，而可以多至數十、數百、甚至數千演員。但一個戲劇只能有一個導演者（如係導演團或導演委員會，必有一個執行導演）。試問，一個不學無術的人如何會指揮得動數十、數百、數千的演員？怕他連一個演員也指揮不動吧？

我們所要求於導演者不僅是他應有高超的態度，靈敏的頭腦，豐富的情感，堅強的意志，以及淵博的學識，高明的技術，他還應該有勝人的創造的天才。導演者是所謂綜合的戲劇藝術中的綜合者。綜合並非湊合之意，乃是由他於選定某一作者的劇本之後，指揮一班有相當能力的演員，在一位勝任的舞台設計者的某種設計之下，加以恰如其分的處理，於是公演於所預期的某種觀衆之前，因而創造出來一件戲劇的藝術品；這件藝術品內固然有作者，設計者與演員的成分，但同時，也具有導演者的成分；但又同時使人感覺不出來各個人的成分的界綫，而是

天衣無縫，渾然一體——這才是一件真正的藝術品，才算是導演者的創造，才算是創造的導演。

討論問題

(一) 戲劇在姊妹藝術中為什麼是最年青的一種藝術？  
(二) 西洋十八世紀以來與中國舊劇所採用的台柱或明星制度是怎樣興起的，及其對於戲劇的影響如何？

(三) 戈登克雷在十九世紀之末對於戲劇有什麼革命的主張？

(四) 所謂綜合的藝術究應作什麼樣的解釋？

(五) 導演者是什麼樣的一位藝術家？他怎樣才能作到『藝術遮蓋藝術』(Art Concealing Art) 的地步？他究應如何作到導演上的創造，而同時又不阻礙別人的創造？

參考書

- (一) 馮鏡譯：西洋戲劇發展史的第一章。
- (二) 賀孟斧譯：近代戲劇藝術的首數章。
- (三) 集體著作，演劇藝術講話中，許幸之著：導演論，及吳天著：演員論。
- (四) Gordon Craig: "On the Art of The Theater" 的首數章。

## 第二章 派定腳色 (Casting)

### 第一節 誰來派定腳色

無疑問的，當然一劇的腳色應由導演者全權派定，別人是不應過問的，因為只有導演者才透澈的瞭解所要導演的劇本的一切，所以以他來派定腳色為最能恰合適當，使人各稱職。而且在導演工作進行中，指導，督促與訓練是同時並重的。導演者在派腳色的時候，必須有知人善任之明；在排演的時候，他又須能因材施教，循循善誘：庶幾演員能各展所長，在導演者的刺激與暗示之下，大家一方面自我創造，另一方面共同創造，向一個最後的最高的總目標進行，完成一劇的教育的、政治的，而同時又是藝術的使命。

但有時一個劇團也許由外方聘請一位臨時導演者，他對於劇本雖能「知之甚悉」，而對於這一幫演員是「人生面不熟」，對於他們的個性與演技都一無所知，或知而不詳，排演的時期很短，不能在大家多方接觸與交際之後再去派腳色。在這種情形之下，若必由他來派，也非安全之計。倒還是由團內主持者來派定腳色為妥。而且這也可以使導演者避免因一時分派之不當，致惹起無謂的人事問題，妨礙導演工作的順利進行。

## 第二節 分派腳色的普通方法

分派腳色一事在導演工作中佔着相當重要的成分，雖然這還不算是導演技術的本身。在演出上，一劇的藝術上的與營業上的成功與失敗幾乎是首先決於腳色分派之是否妥當。當然，第一，導演者必須熟知劇本的內容；第二，他必須熟知演出的各方面事實；第三，他必須熟知所有演員的各方面屬性（個性、胖瘦、高矮、性情型類、聲音、經驗、習慣等）。對於前二者因多係屬於物質方面，你幾乎可以願如何處理便如何處理，是可以受統制的材料，不大成問題的。惟對於演員問題就不如是簡單。演員是有人性的，有情感的，有時不但導演者會感覺駕馭的困難，甚至演員自己也會情感用事，失了自制的能力。遇到一個欠缺修養的演員，會惹得導演者棘手，牽累全局。所以導演者於考慮下列方法以外，還得懂得馭人術。

一、按照演員的類型來分派腳色 中國舊劇的演員完全是類型的，自最初開始不久的訓練中，他的老師就把他規定向那一種類型去訓練，一經規定之後，他便無法再改任其它類型的腳色了。舊劇劇本的編製是從類型的眼光下手的，從類型的眼光去訓練演員自然也無不可。話劇則不然，有千變萬化的人生，也就有千變萬化的劇中人物。話雖如此，一般導演者每以類型眼光去看劇中人物，把人物分爲老頭子或老婦、小生、反派、粗綫條的或細綫條的、丑腳、悲劇的腳色或喜劇的腳色。每種腳色都各有它自己的典型的屬性。像賈波林去扮演哈姆雷特，或使

約翰巴里德去扮演任何一個丑腳，不見得是絕對不可能之事，但那會是費力不討好的工作，而且也沒有人敢那樣冒險。理由是一個演員扮演慣了某一種腳色，他的肌肉、步法、體態、聲音與面部表情便向某一方面發展，起反應，成了某一種節奏之後，就很難向另一方面去適應了。這便按照演員的類型去分派腳色的最大最應考慮的理由。至於用瘦子去扮演哈姆雷特，用胖子去扮『日出』的潘經理，用高個子去扮演北京人，用魁梧奇偉的演員去扮演奧賽羅，也不無可以考慮之處。

二、分派雙腳色 演員數多，而劇中人物很少，進行起來，必至少數人很忙，多數人倒無事可作，成了勞逸不均，甚至惹起多數人有怨言，引出糾紛。為顧及多數人的這種心理起見，可分派兩個演員擔任一個腳色，使有能力的演員都有工作。且也可藉此鼓勵演員對於工作有競爭鬪勝的效率，結果便提高了演技的水準。

關於此事，如一劇完全由兩班不同的演員來擔任，自無不可。但普通多在一劇中的重要人物上派定雙腳，比較不大重要的腳色可不必雙派，因重要的人物多是繁難複雜不易把握性格。由兩種演員擔任，他們或分工合作，共同研究，在這種互相切磋琢磨之下，兩人都會把一個人物演得恰到好處。或者兩人從不同的觀點出發，分道揚鑣，將來形成不同的結果，却也會各盡其妙。所以雙腳之為用並非專為解決人事問題，實有藝術上的根據的。

於此須顧及者還有數事。第一，既係雙腳，排演時間便因而加多。且因演技的造詣之不

同，時間就不止加一倍了。第二，兩人所任雖係一個腳色，但一因造詣不同，二因各人的個性不同，導演者可因材施教，隨機應變的分別處理，使得各展所長，萬不可稍存成見，用死方法去泡製活人。第三，在演出時，如不止一場，兩人應各有登台機會，俾滿足演員的心理要求，且在演技上也應有這與觀眾相見之過程的。至於誰應多演或少演一場，究係小節，導演者可斟酌兩人之優劣成績或根據其它情形，予以適當決定可也。第四，一般的演員即使演技有可取處，他的健康每成問題。一劇晝夜連演，重槩腳色的演員於兩日以後，就會精疲力盡，聲音嘶啞。若事前派有雙腳，臨時輪流上台，就可彼此緩衝。這是派定雙腳的又一理由。

三、台柱或明星制度 這種制度完全是戲劇藝術受了商業化的結果，對於戲劇有百害而無一利的，一般正規的劇團萬不可採用它的。第一，一劇中只有一個演員演好，決不能使戲劇成功。第二，每一劇本都由此一明星擔任主腳，便剝奪了其他人等的機會。第三，凡屬明星，十九不肯與其他演員合作。他自以為鶴立雞羣，不屑與餘人為伍。日常生活如此，台上表演也是如此。這豈不把一件藝術品弄得分崩離析，欠缺中心了嗎？第四，現在一般所謂的明星，除了有一副漂亮臉子，會幾種機械式的陳腐舊套，在台上能作出幾種噱頭獲有一個虛名而外，實在並無他長。一個劇團何必出重價，兜購這樣的繡花枕頭呢？第五，一團或一劇中有了一個明星，必然的要惹起人事問題。第六，一團中如羅致一個明星，或一劇中派定一個明星，便是一個根本錯誤，因為這在導演者的心理上便已開始與藝術有了距離了。



四、獨幕劇的脚色分派法 導演者每以爲一般人喜歡看『大戲』，而以獨幕劇爲太零碎。實在，獨幕劇有許多地方每勝過『大戲』。茲從導演者的立場來看，它的優點在：第一，每個獨幕劇因氣派較小較輕較短，初學的演員易於勝任而愉快。第二，一個劇團內的多數演員都可分別嘗到重要脚色的味道，使大家經驗豐富，達到演技的進步。第三，脚色多，用演員多，大家都有事作，於是勞逸平均，免除嫉妬。總之，獨幕劇對於一般觀衆或也不免有看不過癮之感，而對於訓練演員却至有益處的。

五、配脚問題 『牡丹雖好，還需綠葉扶持』，這話實有至理。許多導演者每重視一劇的主脚人選，而隨意以極不成材的人去當配脚，而一劇的失敗却往往是在配脚問題上。要知道所謂配脚只是在劇中所佔的成分較少，卻並非不重要。主脚難演而實易演，因這個人物的各方面已被作者盡量道出，凡稍有能力的演員，只要不太懶，去按法泡製，多少總可討好。配脚易演而實難演，因作者只寥寥幾筆，教演員無可捉摸。若想把他演好，擔任者必須挖盡腦汁，運用想像，形成一整個兒意象之後，才能下手創造。如導演者忽略此點，隨意派定一個無能的演員去擔任，這個演員當然演不好，這個脚色在導演者的眼光中真成配脚了。擔任配脚的演員若以爲此脚無足輕重，事前既不揣摩，臨時又敷衍塞責，這在演員的眼光中也真成了配脚了。請想，這樣的處理會不害及全劇嗎？

正當的處理法，第一，導演者在分派配脚時，不可以不勝任的演員去充任。第二，導演者

最好以演技相當好的演員去擔任配腳，或每次輪流由重要演員去擔任配腳，一則可以提高配腳的重要性，二則也正所以重視整個兒戲劇。第三，在排演時，導演者必須予以適當的注意與排練。第四，在公演時，擔任配腳的演員必須恰如其分的表演，絕對不許他在台上故作噱頭，有意胡鬧，拿軌外行動去打破全劇的整個兒空氣。

### 討論問題

(一)獨裁的(由一人決定)與集體的(由少數人共同商決)派定腳色，何者為最宜採行？

(二)何時應為人擇戲？何時應為戲擇人？

(三)歐美的電影中，有百分之百是採取類型的演員，除了極微弱的藝術上的理由外，它們更一般的理由何在？

(四)中國一般明星(話劇的與舊劇的)的修養如何？城市中的觀眾何以歡迎明星？

(五)站在演技的立場來看，一個演員可否於同台上兼任兩個獨幕劇中的重要腳色？

(六)莫斯科藝術劇場對於一劇的配腳是如何的處理？

(七)一劇的導演者可否同時兼任劇中的腳色？

(八)為什麼『大戲』通行於都市的觀眾，獨幕劇通行於一般大眾的觀眾？

參考書

- (1) Alexander Dean: "Little Theatre Organization and Management",
- (11) John Dolman "The Art of Play-Production".

## 第三章 大部位 (Stage-Movement)

### 第一節 裝置設計的決定

一個劇的舞台裝置是由誰先行構思作最早的決定呢？是先由設計者計劃出來以後交由導演者去採用呢？還是由導演者決定一切以後交由設計者去繪圖，然後按圖製景呢？如果導演者的能力較優越時，即由他來決定一切。如果設計者的能力較優越時，也可由他來決定一切。然而通常多是導演者構思、示意，然後交由設計者去作詳細的繪製。我並不是遵守戈登克雷『吾皇萬歲』的獨裁辦法，由導演者創造一切，而抹殺其他各藝術家的創造，乃是因為綜合的藝術必須從一個觀點出發而得到一致。事實上，導演者對於一劇所應負的責任很大，別的人不得不予以方便，俾他可順利進行。

事實上，最熟悉劇本的人莫過於導演者。他的工作便是使用演出上的各方面的事物作為媒介或刺激，以便引起演員的反應，向一個中心思想進行。這個中心思想是把握在導演者的手裏的。假使所供給他的媒介或刺激不妥當或甚至背謬，他便無法創造那個中心思想。

演劇藝術講話中，許幸之在所作導演論一篇中，第六項中說：『當一個導演家把他的構

思或是構圖交與美術設計家時，他要劇本的意義或精神，對白的韻文或散文，演員的動作或位置，燈光的用意和方向，以及服裝的色彩和式樣等等，都要很詳細的指示給設計者去設計。等到一切的工作完成後，導演者還應當單獨地在台上排演這許多東西。他把佈景、道具按置在台上，把服裝頭套按置在演員身上，然後把燈光投射在佈景和演員的週圍，看是否合於自己的理想，如果有感到不滿足的地方，再加以修改、補足、或訂正，一直要達到各個所構思的情景為止。

「總之，導演者對於佈景、服裝、道具、化裝等的欲求，無非是對於劇本或自己的導演計劃，取得一個綜合的和諧罷了。應用繪畫、彫刻、建築等的形式美，配合着適當的色彩、線條和光的投影，無非是增加戲劇的生動和魅力，以及絢爛的情緒與氣氛而已。」

## 第二節 導演計劃大綱

有了舞台設計以後，是否就應跟着作出一劇的詳細導演計劃呢？世界各名導演家是有各自的習慣作風的。

雷音哈特便是「在開始排戲之前已把那戲全部導演計劃寫在紙上，是雷音哈特的方法上最基本的特點。當雷音哈特在他的研究室中，已把他怎樣演出一個戲的意見寫錄在他的「工作手冊」上……在這工作上，他必須要在進行一切工作之前做到「完美與完整」。雷音哈特要在這

上面費去六月到一年或者還要多的時間。他說排戲僅是「一個調整的時期」而已。……每頁的空白處都滿填雷音哈特用德文寫的註解，字體非常工整，寫得並不比印着的字體大。這些註解包括演出上每個變化，每個言語，音調及色素上細微的差別，及每個細節。例如演員的姿態、聲音高低、動作、速度、節奏，及戲劇進行上的強弱之處，裝置上的全部裝置，及全部的舞台手法。但同時雷音哈特並不固執成見地堅持他預先在工作手冊上所計劃出來的細節，他常常在計劃好了的骨幹的範圍中，為他的有天才的合作者留下很多可以發展他們自己的餘地（同樣也爲了他自己）（見劇場藝術第二卷六七期合刊，華沙譯的雷音哈特的導演方法）。

梅伊荷德「只要他決定演出那個劇本，決定了動機意念，他就開始構思導演計劃，還是在腦子裏構思，從不寫出導演計劃，或是關於演出的任何一定的意念，因為他似乎覺得寫成文字，便失去了純真」（見蘇聯演劇方法論中，第三章，導演中心論）。

斯坦尼斯拉夫斯奇最先也是作出一個包括一切動作的導演計劃，後來他不用那個方法了。「這自然不是說戲可以任意進行。在前一期中，他心裏已經有了這個戲底形式，他必須事先想好各種動作與情緒底問題，幫助演員。可是這些他都是放在心裏，不在紙上。「仇敵」底提示台本上，也沒有舞台動作指示，或排演期間的記錄；換句話說，機械性簡直沒有。……這又是使工作不致機械化」（見同前書中，第二章，演員中心論）。

那末，究竟以怎麼辦爲最妥當呢？我以爲導演計劃大綱是可以作的，因爲有計劃勝於無計

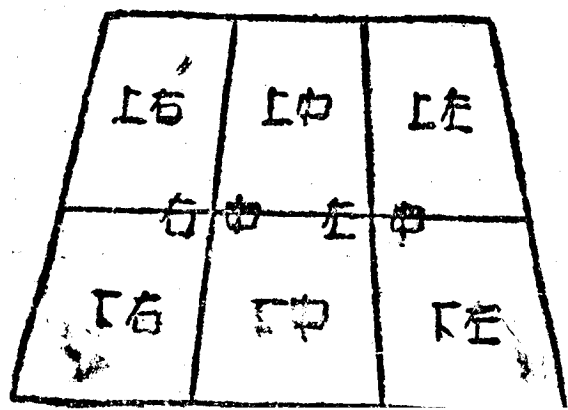
劃。盲人騎瞎馬的去隨意摸索，那總是危險的。導演者把握住了戲劇的最高主題以後，先決定裝置設計，依次粗粗的計劃出來大部位，服裝、化裝、燈光、效果、節奏等。但必須知道，這只是一個大綱，很籠統的，在實際的排演進行中，要時時會因時制宜，相機處理，而受到合理的變更的。一直到了化裝排演之後，才會具體化了，定型化了。

### 第三節 常用的圖解法與標記法

舞台通常爲了劇場中彼此談話的便利分成了八個區位。有的時候因爲佈景形狀的不一，有一兩個區位會被省去，或者前後共畫成三份，每份三區，一共九區。

至於一場究竟應該用一或多個區位，應該把演員集中在一個或分散在多個區位上，這完全是看對話中所含的意義而定。

學者要記住：區位的變化雖多，那並不是說就該每個區位用到。各齣戲的動作不一樣多：笑劇鬧劇要的動作多，自然區位的變化增加；悲劇和高級喜劇以語言爲重，動作減少，自然區位間的變化減少。寫實的戲用到台上每個區位每個角落，正如我們日常生活中不只在一個屋子中間轉。可是在古典戲中，那就只有



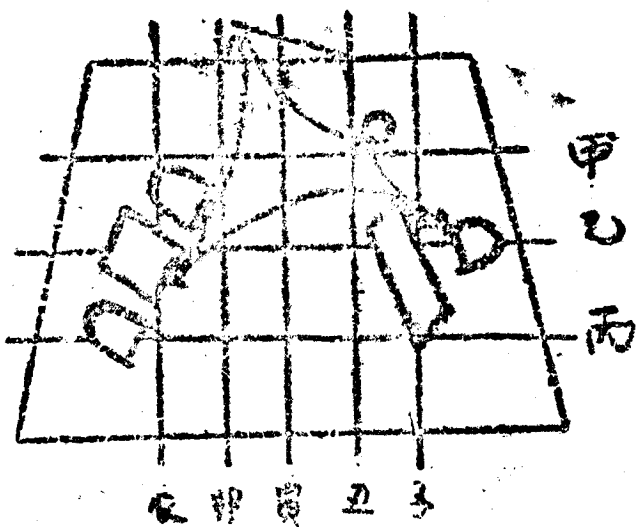
下場三個位置和上中區比較常用。

□叫一個演員在每一個區位站立一次，我們可以斷定一個強弱的次序：  
中下↓中上↓右下↓左下↓右上↓左上

□除了強弱性質的差異之外，每個區位又有其特殊的性格。

□我們可以說每一區位有每一區位的情調，戲的每場只有用某一區位最爲合宜。譬如說：一對甜甜蜜蜜的情人做愛，大約總是用右下或左下區，羅蜜歐與朱麗葉花園夜會不好在右上方或左上方——那些區位太冷——又不便在中上或中下區——那些區位太剛。反之，一幕滑稽的夫婦吵嘴無妨在中下區演。一場兇惡的謀殺應該在中上或中下區，克羅迪絲屈臣謀害親夫後，亞加米農的屍車從台上正中大門裏推出，才令人恐怖傷之心。可是如果是作者和導演願意掩藏起或是輕輕拋過的慘劇呢？舞台上不能像銀幕上那樣把一部分不願觀衆見到的遮住鏡頭，只好放在右上或左上區去，順便利用演員的身體遮擋一下觀衆的視線。神靈或其他假托的超自然的勢力總是放在上場三個區位，因為牠們離得觀衆較遠」（節抄劇場藝術，二卷四期，張駿祥作，導演的基本技術第一）。

如果你還嫌上邊那個區位圖不夠詳盡，也可以採用下式：





譬如說，某君進屋內，到甲丑處把帽子脫下，順手掛在衣架上，走到乙子，把皮包放在公爭桌上，又走到乙辰處，從茶几上取了一支煙捲，燃着，然後又走出屋子去了。

隨便採用以上的那一種圖樣，你在作導演計劃大綱時，便可以在導演本的上方或下方，或對話的字行間寫出註解，備實際排演時的應用。

#### 第四節 部位變動的種類

許多外行的導演者或初學者不懂得大部位所以要變動的意義與原則，以為戲劇是發生於動作，以為在台上必須有動作才算是戲，於是每每使演員在台上作出許多的部位變動，結果只是亂動。亂動不但不如不動，而且會成了積極的擾亂。

究竟怎樣才可以變動，怎樣可以不要變動，也絕無一成不變的規律。以下也只是舉示比較可以遵循的幾個標準：

一、劇本上原有的說明文字之指示 例如原文上說『某人由中門進來後，在衣架上挂了帽子，走到公事桌上放下皮包，便坐於右前沙發上休息了』；或『某人站起，走到對方某人面前，親熱的握手』；或『某太太自沙發上端起筐子，進入左室去了』：除有特殊理由，導演者總是遵照辦的。

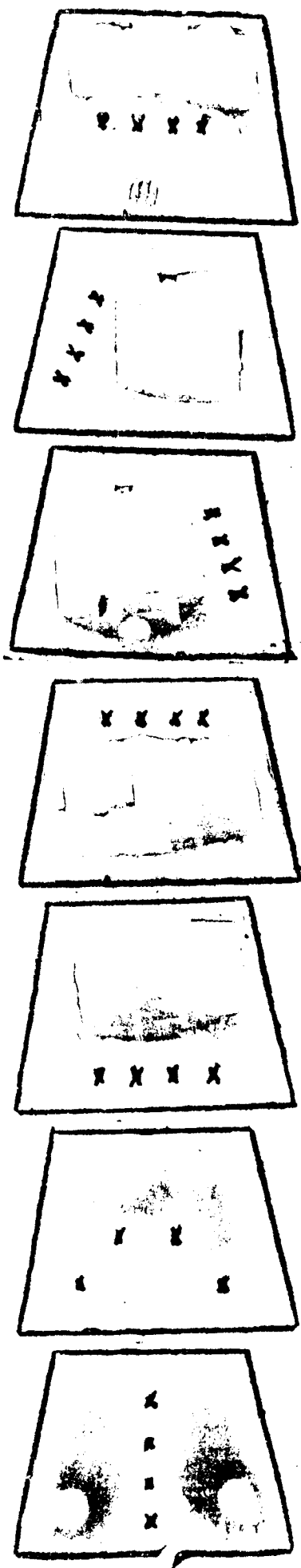
二、形容人物的心情 性情活潑的人或性子急躁的人一定是或坐或立或走動，有許多的變

動。溫和的人，安靜的人，老人或病人，或憂鬱的人，部位變動一定要少。委婉的勸人，或偷偷摸摸的人，走的路綫多是曲綫的。剛直的人，堅決的人，一定會走直綫的路子。

三、加強劇情 看了上邊第三項所說的區位性質以後，導演者有時要把某人從弱的區位中調到強的區位中，有時又要把他調到弱的區位中。有時，一人離羣而獨立；有時，一人獨自升高在台階上；有時，衆人都靜，而一人獨動，或人動而他不動：這都是加強劇情的部位變動。

四、爲了劇情的跌宕 譬如有時故意使台上冷場（即空場，沒有一個人出場）；有時，使人物都集於台左，把台右空着，或相反的使用：像這樣的部位變動法就是故意造出一種懸疑，以便看的人們擔心害怕，有了問題，然後再予以解答，以便加強其意義。

五、顧及舞台畫面的完美 戲劇藝術是以美的形式，去向觀衆傳達一種似真的或想像的故



事。台面的畫面組合自然要時時顧及美不美的問題。在可能範圍與無特殊理由內，要避免以下

的各組合方式：單調、平面、散漫、重複、堆砌、不均衡、妨礙視線等，如以上各圖。

### 第五節 部位變動的原則

上邊已經說過，怎樣才變動或怎樣才不變動，絕無一成不變的規律，運用之妙全在個人。但我不妨大胆的提出幾個原則，供作參考。

(一)內容與形式要一致 什麼樣的內容要求什麼樣的形式，而什麼樣的形式也要求什麼樣的內容；二者必須一致，始能相得益彰，充分表示其價值與意義。例如悲劇的情調是靜的、嚴肅的、沉重的，劇中主要人物的部位變動一定少，趣劇的人物却正相反。曹禺的日出中，顧八奶奶是徐娘半老的人物，裝年輕，裝活潑，指手劃腳的，她在台上的部位變動一定多；同劇中的方達生，因性格相反，在台上的部位變動就一定少。

(二)部位變動最引人注意 靜固可引人注意，而動却更能引人注意。導演者不要使不該引人注意的人物去變動部位，尤其不可教一個不需要有部位變動的人物去擾亂另一正在說話的人物。

(三)部位變動要有意義 部位變動不是爲了部位本身，必須是爲了戲劇，爲了一個中心思想。換句話說，部位變動必須有它的意義，有它的目的；否則，寧可不教人物有任何變動。

## 討論問題

- (一) 一劇的中心思想為導演者所把握之後，別的藝術家們是否還有創造藝術的餘地？
- (二) 梅伊哈特是近代偉大的一個導演家，何以被蘇聯政府禁止作導演的活動？
- (三) 斯坦尼斯拉夫斯奇是以什麼樣的方法作到以演員為中心的導演？
- (四) 古典派戲劇在演出上何以常用區位中的下場三個位置和上中區呢？
- (五) 中國舊劇的演出中，多是採用扇面式的、對稱式的、南面王式的、或一字形式的部位。這是否可採用話劇中的導演手法而加以變通？
- (六) 裝置設計中如有台階、樓梯、或有層次的平台，對於部位變動有什麼影響？這些是否優於平面的裝置？

## 參考書

- (一) 演劇藝術講話中，許幸之作：導演論。
- (二) 劇場藝術第二卷，六七期，華沙譯：雷音哈特的導演方法。
- (三) 賀孟斧譯：蘇聯演劇方法論第二章，第三章。
- (四) 陳治策譯：演員修養第九章，第十六章。
- (五) 梁實秋譯：羅密歐與朱麗葉。
- (六) 劇場藝術第二卷四期，張駿祥作：導演的基本技術第一。

導 演 術

(七) 曹禺著·日出。

(八) John Dolman: "The Art of Play-Production".

## 第四章 小動作 (Stage-Business)

### 第一節 小動作的來源

乍一看，好像一切小動作都是屬於演員本人的似的。其實這是個大錯。現在許多演員演了幾次戲以後，他們各個人的小動作就千篇一律，永遠雷同了：原因就是中了懶的毒，不肯下細功夫去向劇內發掘，所以他便永遠是他，而不是劇中人。假使他肯熟讀劇本，細加研究劇中人物的個性，他一定會以不同的人物的出現於每一劇中的。

一、劇本原文所要求的小動作 例如曹禺的日出第一幕開幕時，陳白露入場後，書上寫着『她現在拖着疲乏的步向台中走。右手的食指和中指蓋着嘴，打了個呵欠。走了兩步，回過頭……擲下皮包，一手倚着當中沙發的靠背。蹙着眉，脫下銀色的高跟鞋，一面提住氣息，一面快意地揉撫着自己尖瘦的腳。真地，好容易到了家，索性靠在柔輦的沙發上舒展一下。……忽然她發現背後的那個人並沒有跟進來。她套上鞋，倏地站起，轉過身，一隻腳還跪在沙發上，笑着向着房門。』

又如洪深執筆的集體創作飛將軍寫高鵬飛『鵬飛看着她，半晌說不出——忽然拉住她的手

脅，低下頭去狂吻。」

以上這些小動作都是扮陳白雲或高鵬飛的演員有可盡量採用的。

二、服裝所要求的小動作 什麼樣的人物有什麼樣的服裝，而什麼樣的服裝也就必有什麼樣的動作：服裝不同，動作大致必不會同的。長袍短褂的人，西服革履的人，短打扮的人，穿軍服的人，都有各人的典型的舉動。即使是同一人，因服裝不同，前後就會判若兩人。例如日出第一幕中的小東西，她穿一件滿染油漬，肥大絕倫的藍綢褂子，衣裙同袖管幾乎拖曳地面，下面的褲也碩大無比，褲管總在地上磨擦着。這一身衣服使她顯得異樣怯弱渺小，如一個嬰兒裹在巨人的袍褂裏。……她低下頭，一寸一寸的向後蹣跚，手裏提着褲子，提心吊胆，怕一不謹慎，跌在地上。」在第三幕內，著者便說：「小東西神氣改了，她穿着藍布夾上衫，黑褲子，前三天的舊旗袍不知被人剝到那兒去了。」

三、化裝所要求的小動作 這裏所說的化裝是專指面部或頭部而言。有鬚鬚的人是與鬍鬚少年的小動作不同的。短鬚子的、仁丹鬚的、一位美髯公，又各有他自己的典型的撫摩法。年輕的演員如扮有鬚鬚的老年人，除了向實際的人生中觀察典型的撫摩法外，還應該多化裝幾次，一則使口部與腮部感覺得慣了，不致影響發音，二則手與鬚鬚適應得慣了，有了連繫。

再如日出中的胡四因為他的頭髮梳得光光的，所以「他時常照鏡子，理頭髮……」。至於女演員，一般都是剪短了髮的。但如他梳上了一個辮，或梳成滿清的兩把頭，或梳了

一個長髮辮，都會多少改變她的小動作的。

四、道具所要求的小動作 這裏所說的是指每個演員所隨身攜帶的小道具而言（大道具多是影響大部位，這裏姑不談）。普通常說，上台不拿道具的演員多是一位有相當訓練的演員。沒有經驗的人，有上台昏的感覺，手中必須拿一物件，才不至手足無措，心裏慌張。的確，手裏有一物件，有時也是妨礙自由表情的。但有時演員必須手持某物才合劇情的要求，如抽煙捲、吸旱煙管或煙斗、拿手杖、皮包、鉛筆、女人的手巾、皮筴子、針綫活等。演員就必須學得典型的使用法，並且要於事前經常的使用熟練，好教這些小道具不但不至於妨礙表情，而且還可藉以加強表情。這類的例子繁多，可不舉。

五、對話所要求的小動作 說話時（尤其是演員），最好不要指手畫腳的像煞有介事。因為這是演員的大忌，是絕不同於說評書的。但對話中如有關於提到方向、數目、體積、輕重、大小、或其它之不用手勢不足以確定其意義的事物，當然要伴以小動作。如日出第一幕，張喬治第一次出場，酒醉時說：『（指自己）我？（搖頭）我沒有喝醉！（搖搖擺擺地指着女人）是你喝醉了！（又指着那男人）是你喝醉了！（男人望望白露的臉，回過頭，臉上更不好看，但進來的客人偏指着男人說）你看你，你看你那眼直瞪瞪的，喝得糊裏糊塗的樣子！』（輕輕似她把雪白的手掌翻過來向外一甩，……接着又是一個噎。）我，我真是有點着不去。』



六、默劇所要求的小動作 這裏所說的默劇 (Pantomime) 並非專指整齣的默劇，是也指話劇中所採用的默劇，即舊劇中所說的『做工』。默劇或做工是以動作爲生命的，不但需要應有的動作，還需要那些補充語言所遺留的空白。因爲這樣的默劇或做工需要較多的動作，這樣的動作就更難。演員要特別注意：(一)惟因它需要動作，動作寧少勿多，多則亂；(二)要簡潔明確，一個動作只指一個意義，不可有含混不清之處。

這在任何劇本裏都是隨地皆有的，如日出第三幕，寫『啞吧賣報的指指報裏的文章，用手勢告訴那裏面有最新鮮的新聞，於是他用另外一種語言，指手畫脚地道出一個書記怎麼沒有飯吃，怎麼走頭無路，只得買鴉片煙，把一家的小孩子自己親手毒死。小孩子不肯吃，怎麼買紅糖攪在一起，逼小孩子喝下去。全家死了，但是鴉片煙沒有了，他自己就跑出去跳大河，但是不幸被警察捉住，把他帶到局子裏去，說他有罪，謀殺罪，不知是死是活。』表演時，演員必須有典型的啞吧的動作，同時還須以不多不少的動作來描繪出那個故事。原文下面固然還有方達生的伴隨的說明，但如能不靠方達生的解釋去說明那個故事，於是伴以說明，那就會把故事形容得更清楚了。

又如本劇的陳白露在第四幕之尾，『她由桌上拿起安眠藥瓶，走到窗前的沙發，拔開塞，一片兩片的倒出來。她不自主地停住了，她頹然跌在沙發上，楞楞地坐着。她抬頭，在沙發左邊一個立櫃的穿衣鏡裏發現了自己，立起來，走到鏡子前。』這一段除了『走到窗前的沙發』

和『走到鏡子前』兩個是大部位外，其餘的盡是『做工』的小動作。

七、節奏所要求的小動作 一齣戲劇猶如一道水流，自發源以後，不知要經過多少淺灘、暗礁、急湍、緩衝，才能流入大海，告一段落。這中間的緩急、輕重、大小、深淺、高低、明暗等便是牠的節奏。劇中人物各個的小動作就是節奏表現於外的拍子。演員的語言與動作的快慢、輕重、大小、動靜、舉止，猶如音樂中的打拍子，必須與節奏一致、合拍、中節、才能發揮劇中真意。所以演員的手之一揮，脚之一動，點頭、攢拳、拍桌、頓足，都算是在打拍子，亂來不得。這些動作不合時機，不合分量，就算是亂打拍子，毀壞節奏，於是劇中人的思想與情感也就一無是處了。

八、劇中人物的性格所要求的小動作 上邊七項所說的小動作大半都被劇作者所描寫出來。只要細細的玩味原文，不難一一的搜集出來，加以採用。至於性格所要求的小動作多半須經演員自己揣摩得來。古典派的劇本，原文只有對話，極少有說明動作的文字，這更非由演員熟讀劇本，設身處地的根據事實，加以想像，從性格上去設法補充不可。

譬如日出中，作者寫黃省三『一對乞憐的眼睛不安地四面張望着。人瘦如柴，額上的青筋像兩條小蛇似地隱隱地跳動着，是一個非常神經質而胆小的人。他笑得那樣悽慘，有時令人疑惑究竟他還是在笑還是在哭。他每說一句話前總要鼓起很多的勇氣，才敢說出來，說完了，就不自主地咳嗽兩聲，但聲音很低。他這樣謙卑，不自然，他甚至於疑心自己的聲音都是爲人所

不耐的。其實他的年紀不算大，然而這些年的憂慮、勞碌、失眠、和營養缺乏使他衰弱猶如一個老人。縱使還留着一些中年的模樣，但我們會驚訝一個將近四十的人，他的背怎麼會拱成一道橋，受點刺激，手便如風裏的枯葉不停地顫起來，而鬢角堆起那樣多白髮了。』可以說，黃省三的一切小動作都應從這一類文字中想像出來。

又如宋之的與老舍合著的國家至上中的張老師，從他的性格上，爽直、執固、倔強、不妥協、會拳術等，扮演這個腳色的演員出場時，手中總滾着兩個大鐵球，添了這種道具，便有這種小動作。我以為這是很對的，因為從兩個鐵球上可以形容張老師的主要性格。

## 第二節 小動作的條件

(一)要有目的 在台上，任何一個小動作都不是故耍花樣，而是意識的計劃出來的結果。換言之，演員不能為動作而動作，必須有它的意義，必須有它的目的。

(二)要合身分 演員不要把自己本人的毛病或從別的名演員學來的漂亮姿態，或劇場中傳統的程式，在所任的任何腳色上一律使用。他必須使用合乎所扮演腳色的身分的小動作。

(三)要自然 你是你，你如何會化為千千萬萬身呢？一般人不能，但演員能，而且必須能。他從原有天才與技術訓練中經長久時間的功夫，於是把他的聲音的、身體的與心理的工具練為富於銳敏的有彈性的性能，準備他去應付千奇百怪的劇中人物。然而在他每次擔任一個腳

色的時候，仍須日夜揣摩與學習，學習腳色的說話、走路、舉動，庶幾一切自然，儼然變為劇中人了。

(四)與導演者合作 普通，大部位是由導演者負責，小動作是由演員負責。而實際上，必須分工合作。小動作雖屬個人的，但所有的個個人物的小動作必須對稱或調和，且必在導演者指導之下，去走向一個中心。每個演員都可以有他的創造，但必須不違反總的創造。否則，個個都好，但總結果是一團糟的，所以小動作應由演員與導演者共同合作才對。

### 第三節 小動作應特別注意之點

(一)隨機應變 人是動的動物，演員雖然在事前練習得百般純熟，但到了台上，仍不免有些臨時不意的動作。到了台上，大家必須互相合作，因應，才能作到天衣無縫的完整。上台前，由導演者負責；上台後，由演員彼此負責。

(二)錯誤糾正 上台後，演員或由於上台昏，或由於出乎意料的錯誤，如女演員掉了手巾或耳墜，男演員碰倒椅子或茶杯之類，當時必須很巧妙的予以掩飾，或公然予以糾正。因不如此，戲將無法演下去了，那豈不給予觀眾一個大大的惡劣印象嗎？

(三)靜的價值 在第三章第四項『部位變動的種類』中已再三的論及，戲劇在台上是需要動作的，但却不能亂動。亂動不如不動。但導演者與演員每每忽視這個原則，認為一不動就要

呆板；要想不呆板，又能吸引觀衆的注意，於是教演員在台上時時刻刻的在動作着。要知道，動有動的價值，靜有靜的價值。有時，一靜不如一動；有時，一動不如一靜；從靜到動，從動到靜，都各有其價值。不要因爲變動，而忘記了靜的妙處。

### 討論問題

- (一) 導演者應如何處理羣衆場面上羣衆的小動作？
- (二) 中國舊劇台上充滿着程式化的姿態動作，這是否有可予以新鮮生命的可能？
- (三) 導演古典派的戲劇何以比較的困難？
- (四) 導演者在開始作導演計劃大綱的時候，是否應把劇中人物的小動作也計劃在內？
- (五) 寫實派的戲劇與浪漫派的戲劇，或與古典派的戲劇，演員在小動作上有什麼不同之處？

### 參考書

- (一) 曹禺著：日出。
- (二) 集體創作，洪深執筆：飛將軍。
- (三) 陳治策著：表演技術論，第二篇，姿態動作表情。
- (四) 時代精神月刊，第五卷第五期，陳治策作：節奏。

(五) 宋之的、老舍合著：國家至上。

(六) 陳治策譯：演員修養，第三章動作及第五章信心與其實感。

(七) John Dolman：『The Art of Play-Production』。

## 第五章 排演 (Rehearsals)

### 第一節 何時開始排演

所謂排演是指演員對於劇本已有充分的研究與準備，可以離開劇本，對於劇詞雖不能十分熟背，但在提示人的提示之下，已差不多到了可以背誦的程度，於是由導演者指示之下，在台上或在一間大屋子裏，面積照着已決定了的裝置設計平面圖的大小，放上臨時代替的大道具，進行大部位的探討。有些導演者們在導演的開始便從這裏作起，但我以為這種愚民政策，就這樣的茫然的活動起來，視演員如傀儡，排演猶如填鴨，盲人騎瞎馬，決無結果的。

假定我們要排演的劇本是曹禺的日出，此劇共四幕，都相當的長，如導演者不加刪減（有人加以大大的刪節，有人甚至刪去第三幕，可謂荒唐之至），正式公演時間需要四小時以上。在一個職業劇團中，如排此戲，至少有十個星期的時間，每日以三小時計，星期日除外，共有一百八十八小時的排演。但又須至少劃出二十四小時作為準備、誦讀、討論的時間。那末，總時間的分配應是：

準備時間……二十四小時（包括誦讀，討論等事）

## 排演

第一幕……二十四小時

第二幕……二十四小時

第三幕……二十四小時

第四幕……二十四小時

總排……十八小時（首尾一貫，一氣呵成的排演）

抽場排演……十四小時

其它……十小時

化裝排演……十八小時（舉行三次，每次以六小時計）

以上是一個假定的日出的『排演日程』，因為這只是一個大概的時間分配，所以並沒有確定月日。像日出這末一個大戲，用十個星期（共一百八十小時）去排，時間決不能算是過多。如果事實上不能排這末久，當然可以減少，然而照上開的時間比例去分配，實屬必要，而這個『排演日程』就更為必要。許多導演者每每忽視此事，起初不肯規定一個日程，一開始便希里糊塗的排演下去，他在第一幕用得時間特別多，到了第四幕，只剩很少的時間可用。結果是頭重腳輕，第一幕排得很好，依次稍差，最後一幕，簡直令人不能耐了。為避免這種毛病，必須通盤打算，把時間作合理的預為平均分配，定出一個『排演日程』。



不要以為日出是一般人已經讀過原文或看過公演，你就省去了準備的一個階段。儘管每人都讀過或看過，但那是分別的，走馬觀花的，不應該算數的。如今，爲了排演，大家必須在一起共同誦讀——由導演者一人宣讀，或由演員各讀各所擬擔任的腳色，都無不可。

第一次誦讀之後，每個人從這個全劇中得到一個完整的故事，又得到一個籠統的觀念。然後再從事細讀一遍或兩遍或三遍，對劇本作一個深刻的認識，深刻的了解。這時，大家可以開始討論，如關於作者所以提示的中心思想，戲劇的要點，人物的描寫，寫作的風格，演員對於劇中的疑難，導演者所擬加以強調之點等。總之，導演者必須把演員在初步所得的疑難問題予以合理而確定的解決，必須使演員對於本劇有了信心，而且使他們逐漸的發生興趣，有了好感，才能進行下一步的排演工作。

導演者必須設法對於演員的一切疑問予以可能的滿意的答覆。有時，爲了堅定演員對於劇本的信仰起見，導演者有說謊的必要——必須是能自圓其說的一種謊，要說得入情入理；否則，就更糟。在最初，一個暗示，一個刺激，作得妥當了，才會使演員內心生出一種力量，於是他自己就自動的向前要求——走上創造之路。

最忌諱的是導演者獨斷一切，不等演員疑問，互相討論，他便先宣佈了一切，統制了一切，使演員成爲被動的接受。這決不可能使演員作出創造的藝術。反之，導演者此時應歡迎演員有問題，問題越多（如果都是合理的），越可看出演員是有想像能力，如加以妥善的誘導，

他將來一定能夠創造。而且演員這時的問題越多，一經廓清之後，基礎就越會穩固，以後他便可走上康莊大道了。

這二十四小時是最重要的的一個階段，導演者與演員們千萬不可輕輕的將它放過去了。

## 第二節 排演應注意之點

(一) 佈景道具應粗具規模 凡佈景與道具只有很少的成分是爲了觀衆的欣賞，多半成分還是爲了演員，爲了戲劇本身。台上有佈景，有了道具，演員精神上有了寄託，使他不至於感覺「四大皆空」，「突然喪失」。演員心理上有了依靠，出發點便踏實了。而且有了指定的環境，造成了一種空氣，演員根據這種刺激，情緒上就會很自然的起着反應。所以佈景與道具是會相當的幫助演員的情緒的。不幸中國一般的劇團都作不到這一步。佈景與道具至早於化妝排演時才裝備齊全（多數是於正式公演時才趕製完成）。因佈景與道具既未能爲演員創造的根據，又未能與演員的動作配合，所以這樣的佈景與道具不但無助於演員，反爲演員之累，因生疏不習，使演員有身入異鄉之感。

不得已而求其次。在排演時，應有與正式設計差不多的佈景與道具，是正件的代替物。這雖雖不大正確，妥當，但多少仍會幫忙演員之創造的。

不得已而再求其次。排演時，大部位與大道具的範圍之大小與位置必須與設計的佈景相

符，在台上或在大房間內，演員在想像的佈景中活動着，這也可以聊勝於無的。若連這樣的都辦不到，那簡直不能算是排演了。

(二) 部位草定 在第三章第二項導演計劃大綱中已說及『依次粗粗的計劃出來大部位……』事前對於大部位如無粗粗的計劃，排演就無法進行。在準備期間，大部位是無法討論的，因為這是具體的東西，必須在實際排演中才能具體化。事前有了計劃，排演才有根據。

事前的計劃只是作爲一個指引而已，導演者不可稍存成見，去強迫演員遵守。因那會妨礙演員創造，有陷入機械化的危險。要知道演員於體驗脚色中有時無意之間走出來的大部位會更自然更生動。導演者必須加以採用，且以之改正其它不自然不生動的大部位。

於是或根據自己的原計劃，或採用演員自發的走動，導演者便逐漸規定了各幕的部位。

(三) 溫習排演 如果頭一二次是草定部位，那末以後的重複就算是溫習了。溫習時固然意在把已草定的部位加以熟練，以便記住。然而尤在每排演一次，必須有所進步。熟能生巧，或者使動作更加細膩，更加真實，更加自然。每重複一次，必須使演員多學得一點東西。導演者站在領導與客觀的地位，一方面指出演員應避免的毛病，另一方面又要指示他應注意的事情。必如此，才能把演員領入戲劇的核心。同時，消極的指摘不如積極的建立，籠統的批評不如明確的誘引。每一次給予演員以新的刺激，使演員有新的反應，這是導演者所以在溫習排演中維持演員興趣的祕訣。

(四)把握戲劇的要點 一劇中每個演員所最關心的是他所擔任那個腳色的一個人的事情，而導演者是經由演員與演出上的各方面，綜合起來去傳達一個整的中心思想。導演者除認識了一劇的最高目的之後，還須推知一切綫索，一切據點，及其出發點。演員可以不經意的說某一句話或作某個動作，而導演者却不能輕輕放過。如把握不住要點，儘管每個演員都個別的演得很好，但那會教觀衆對於戲劇莫明其妙；觀衆至多得到了零縑斷篇，片段的思想而已。

所謂『要點』，比如日出第一幕，陳白露是一個已墮落的高等妓女，已習焉不察，久而不知其臭了。方達生是一個社會經驗不夠，很樸實的好青年。他們倆多年不見，如今他從鄉下來，又遇見了他，隨她走進她常川在旅館住的一個房間。當陳白露說『咦，你怎麼不進來呀？』方達生聞言後，必須躊躇一會兒，才慢慢走進。這便是一個戲劇的要點。

以後，方達生說：『（望望女人，又週圍地嗅嗅。）這幾年你原來住在這麼個地方！』這又是一個戲劇要點。

以後，陳說：『你聽，雞叫了。』……『你猜，現在是幾點鐘了？』方說：『大概有五點半，就要天亮了。……』這也是一個戲劇要點。

又，張喬治說：『竹均？（向男人）你弄錯了，她叫白露。她是這兒頂紅，頂紅的人兒，……』這又是一個戲劇要點。

並不是說其餘的都不重要，我是說以上這幾點比其餘的是更爲重要些，這些都是戲劇的要

點，繞索，骨幹，命脈。不教演員分別以適當的手法去明白的傳達出來，戲劇的生命將要不能維持了。這是導演者所必須特別注意者。

(五)把握戲劇的高潮 不論是什麼類型的戲劇，也不論它是獨幕或多幕，每一個戲中必有一個高潮，是一個最緊張之點，是作者，導演者，演員，觀眾所都要停止呼吸的去期待着的。然而這有賴於導演者去設法處理，方能使之顯著；不然，道體四小時以上的公演時間就要平淡稀鬆，令人不耐看完了。

處理高潮本是很微妙的問題，茲姑大膽舉出以下幾個辦法：第一，必須很仔細的認出一劇的高潮之確切地點。如弄錯了地點，不但教人看着不舒服，還會教觀眾起反感。第二，凡非高潮處，可按其所需，予以比較的輕描淡寫，不加渲染，把一切力量保留到高潮處去使用。這就是欲揚先抑的方法，有了平地，才顯出高山呢。第三，既到了高潮，却又非大驚小怪，聲嘶力竭的陪賦，乃要演員聚精會神，意無旁涉，緊湊銜接，協調一致，共同向一個目標努力，而後這個高潮就會恰如其分的表現出來。第四，過了高潮之後，即逐漸的輕緩下去，徐徐送至收場。

(六)視聽問題 演出的藝術雖然是爲了觀眾的欣賞而作，但它本身必須先求完整，成了一件真實的完整的藝術品以後，始有欣賞的價值。這是劇場藝術的第一而且是首要的條件。但是劇場藝術究竟是有劇場性的，不合乎這個條件，它也將不能存在。所謂劇場性就是第一必須教

全場的觀衆看得見，第二要教他們聽得見，而看尤爲重要。台下的左右兩邊，最後排，以及最高一層的樓上的觀衆都可以看到，至少要教他們能看到演員三分之一或五分之一。不然，劇場秩序就不容易維持了。導演者於工作進行時，固宜以站在台下中間爲標準地點，僅有時須走到左右兩側，後排及最高樓上，看那裏是否可以看得到聽得到。一方面使台上的畫面組合要美而真實，另一方面又要使各區觀衆的視線不發生問題。

茲再舉示解決視線問題的幾個辦法：第一，台面組合不要教兩個以上的人前後落着，互相遮蓋；第二，不要教一個演員在另一個正在說話的人的面前走過；第三，一個演員在說話的時候，不要在別人身後走過；第四，一個人正在說話的時候，其餘同台的人不要作與說話者相同的動作；第五，與戲劇要點有關的動作要在台面顯著的區位去作；第六，與戲劇要點有關的動作不要在大道具後邊去作；第七，用懸置的手法去強調一個戲劇要點（其它可參閱第六章）。

（七）連繫問題 這所要談的正是一個綜合問題。導演者是一個買空賣空的專家，然而演出上的一切又都屬於他有。劇本、演員、演員的聲音與動作、服裝、化裝、效果、道具、佈景、燈光、背景、音樂、演員與羣衆、演員與觀衆，這些事物之間如無連繫，直如一盤散沙，不成爲一件藝術品的。

姑舉數例以示一隅。佈景製出太晚，演員不及出入習慣，不知各門宜向內或向外開關；台中有柱，不敢依靠；大道具不肯使用；小道具不會使用；粘了鬚鬚不敢撫摩；穿了高跟鞋走動

失靈；擋住燈光的射向，或自己錯站暗區；觀衆有鬧堂大笑的反應，演員不予機會；甚至演員的動作與語言不一致：這都是導演者所應特予注意，使其連繫的。

### 第三節 總排

(一)化零爲整 爲排演方便起見，一個獨幕劇會分成若干段落去排演。這時的總排就是把這個獨幕劇從頭至尾的排演。若是一個多幕劇，每幕分段排演以後，每幕也要總排。每幕分排以後，也要全劇總排。這就叫化零爲整。

每段或每幕分排時，也許各盡其妙。既至化零爲整時，也許某段格格不入，也許某段尙須修改或完全改變，這只有在總排中才能審查出來各段之是否妥當。

(二)一氣呵成 獨幕劇或多幕劇各有它本身內在的一種暗流，自開幕流起，通過全劇，流到劇終。在分段排演中，這種暗流是枝枝節節的，甚至不成其爲流的。不成流時，戲劇是沒有生命的。只有在總排時，導演者才會發現這種暗流。這種暗流所要求的是一條一貫的，不間斷的，而且有力的流勢。創造這條暗流才是導演者的最大責任。

### 第四節 抽場排演

分段或分幕排演是『小處着手』，總排是『化零爲整』，而抽場排演又是『化整爲零』。

在總排中發現了某段、某幕或某場、或某脚有不妥之處，須加以各別處理，這便是抽場的法。

(一)作愛場面 這關乎一二人的作愛場面，即屬老手演員也苦不能作到恰好，初學者更苦自我意識，作得笨拙可笑。其他無關的演員為避免時間浪費，可不到場。導演者可單獨的排演這一二人之間的作愛場面，作得有把握後，再行公開與其它各場合排，這一二人當可從容應付了。

(二)打架場面 關乎一二人的或羣衆間的打架場面也是很難作得恰好，故須抽出另排。打架場面第一怕不真實（採程式或是偷懶），第二怕亂，怕滑稽。導演者必須謹慎處理，使合劇情的要求才好。

(三)獨白場面 長段獨白，極難處理：第一怕不真實，第二怕單調。

(四)舞蹈或歌詠場面 話劇中，有時插入一段舞蹈或歌詠，導演者或需另請專家予以單獨排演的必要。

(五)默劇場面 這在第四章第一項『小動作的來源』的第(6)節『默劇所需要的小動作』中已提及，故從簡。

(六)羣衆場面 因參加的人數常是相當的多，須特約時間，予以處理。在處理之前，導演者須成竹在胸，有一定的設計，免臨時糊塗一陣作鳥獸散，於戲劇無益而有損。



### 第五節 其它

在『排演日程』中列有十小時的『其它』一項，這是給導演者自由利用的時間。在其它各項的排演或總排中，如發現有須補救的問題，如某場面中的節奏速度不妥，或某場面中演員的時出時入之不合時機，或某場面中多數演員彼此接話之不緊湊等等，就可藉機再加修飾，務使之合乎標準而止。

### 第六節 化裝排演

這是一齣戲在正式公演前的排演過程中的一樁大事，台上的一切應與正式公演具有同樣的嚴肅性，所不同的只是台下沒有正式的觀眾而已。導演者所應特別注意的事項如：

(一)化裝排演至少須有兩次 其它的排演，所注意的多是以技術的眼光去從事工作，只有化裝排演是應以藝術的眼光去從事工作。必須有兩次以上，才能看出藝術的程度如何，化裝排演是必須一切具備的。現在一般的排演大半只有一次化裝排演，而且還是缺東少西。這如何會使演出藝術化？如何會使演員熟練一切而至確有把握的程度？一切不具備的化裝排演不得叫作『化裝排演』。

(二)觀眾反應的檢查 在化裝排演中，雖不故意號召大部的觀眾，但也不應禁止部分回觀

衆；有時，還特邀同行或專家到場（以便事後得到他們的批評意見）。這些觀衆就是導演者的試金石，他們是會多少代表將來正式公演時的觀衆的。這時，導演者除了密切注意台上的各方面，也應觀察觀衆的反應，以便根據着作事後的修正。

（二）戲劇的總檢查 平素的排演，所注意的多是技術問題，如今却要從藝術的立場去看全劇。第一要看全劇自始至終是否成一整體；第二要看全劇的最高目的是否已恰當的烘托出來；第三要看全劇是否已創造出來有力的不間斷的一條內在的暗流；第四要看全劇是否具有充分的戲劇性可以吸引觀衆的興趣。

（四）演出各方面的總檢查 第一要看是否已應有盡有；第二要看演出方面的（形式、體積、色彩、綫條、位置、配搭）是否妥當；第三要看演員的化裝是否合適；第四要看燈光是否相宜；第五要看一切的連繫是否妥合。

（五）開閉幕的檢查 平素的排演多不用開閉幕，這時自然必須使用。導演者必須按照劇情規定每幕開閉的時間以及快慢，和幕間的久暫。

（六）時間的紀錄 這可由提示人或另派專人司時間紀錄。紀錄開幕時間，每幕需要時間，佈景時間，全劇共需時間，列表表來，供導演者參考。

## 討論問題

(一) 在什麼的一種條件之下，導演者才有刪改原作的權利？  
(二) 現在一般的每一劇的排演時間都是特別的短而倉卒的，其緣因何在？用什麼方法來糾正這種不正常的處理法？

(三) 日出一劇的高潮在什麼地方？

(四) 一劇的節奏是怎樣建立起來的？

(五) 如劇中有旁白，導演者應怎樣處理？

(六) 戲劇已公演後，導演者有無繼續的責任？

(七) 幕布之開關對於導演上有何影響？

參考書

(一) 賀孟斧譯：蘇聯演劇方法論第二章，第三章。

(二) 曹禺著：日出。

(三) 『新演劇』復刊第一期，許義譯：怎樣排演一劇，趙銘彝譯：藝術劇院與現實主義。

(四) 陳治策譯：演員修養，第三章，第七章，第八章，第九章，第十一章，第十二章。

第十三章，第十六章。

(五) John Dolman: "The Art of Play-Production".

## 第六章 強調 (Emphasis)

### 第一節 強調的意義

在前幾章中，我已到處提及：導演者是一個買空賣空的專家。他是赤手空拳，一無所有的。然而自劇本的文字起，直到演出上的各方面，又都可算是他的藝術的材料。同時，他又不能許妨礙演出中別的藝術家的藝術，而他又創造他自己的藝術。如果他妨礙演出中別的藝術家的創造，使別人成爲傀儡，那末他所模製出來的東西就是機械的，沒有生氣的。如允許別人創造，而他自己沒有創造性，結果，他便不算是一個藝術家。大家集合的東西，只是雜湊成篇，也不是一件藝術品。

導演者的職責除了解釋、領導、督促、綜合、觀察、批評等以外，便是創造。他的創造中最應該使用的手法之一就是強調。

「一張圖畫必有其重心，一個舞台上必有一個或一個以上的角色是組合的中心，爲觀衆的目光所集中。導演的工作就是選擇出應該那個角色做這個中心。他根據劇中每個人物的重要程度和對話的長短決定何人應該着重，何人應該是其次，因而按這次序來比例地強調」(見劇場

藝術二卷四期，張駿祥作：導演基本技術第一。

一個偉大有天才的作家慘淡經營的編著了一齣偉大的戲劇作品。另一個偉大有天才的導演者以無比的銳敏的瞭解能力，透澈的探出這件作品的精髓之所在，用強調的手法，擺微探幽的使作品中的妙處能微著顯，幽者明，送入一般觀衆的心靈中，使大家也能領略其偉大。這便是作者與導演者的相得益彰處。柴霍甫的海鷗便是如此。

一件平淡無奇的作品，也許永遠有束之高閣無由與世人相見的機會。經導演者予以合理的強調，妙手一觸，便點鐵成金，爲人歎賞。像這樣的劇本不知有多少，談起來是索然寡味。可是等你發現它在台上演出，你就會另眼看待。這不盡是全靠了導演者的強調手法，而強調却極易爲導演者所採用。

許多古典的老戲，因時過境遷，埋沒無聞。但如該作品確含有永恆的真理，所談係普遍的人生問題，只要經導演者稍加強調，略予渲染，該劇也就從此復活於人間了。

近代劇場建築之改進，劇場管理之週密，於是觀衆的秩序已相當良好，大部觀者統可全神灌注於台上，有時，確能使台上下情感呼應，彼此無間，最後產生了理想的真正的劇場藝術。然而遺所說的每成例外，相反的事却是經常的存在着。建築不良，管理失當，兒童叫囂，設備欠週，以及其它種種不景氣現象，使觀衆注意不能集中。台上的一切努力勢成徒勞。惟一的救濟，只有賴於導演者在戲中設法多所強調，好使點點滴滴的要點都送入觀衆的心坎。

強調是戲劇藝術本身的需要，並非導演者故弄玄虛。強調在戲劇中的重要性與功用恰如節奏。『節奏是一件藝術品中所包含的一切不同的要素之有次序的，有節度的變化——而這一切變化一步一步地激起欣賞者的注意，一貫的引導他們接觸藝術家的最後的目的。』（見鄭君景譯：演技六講的第六講。）強調也正是如此。

強調是導演者所採用的手法之一，藉以把作者所擬傳達的最後目的作有效而深刻的送給觀眾。

所宜聲明的，所謂強調絕無歪曲的意思。不瞭解作者的真意，就沒有資格導演他的作品。把莎士比亞的哈姆雷特或羅蜜歐與朱麗葉導演成大團圓的喜劇，不能算是強調，那是歪曲。歪曲的導演手法不但毀滅了原作，也毀滅了一切，因為那比『無結果』還要惡劣的。（在抗戰時期，歪曲原作的事件是常有的。）

## 第二節 強調的方法

（一）從演員的體格上來強調 演員身材的高矮、胖瘦、綫條、或聲音都可用以去強調劇中的最高目的或某一點。曹禺的日出中，不能派一個瘦的演員去擔任潘經理（以相當胖的人為宜），也不能用胖子去任黃省三；一胖一瘦才能使兩人成為對比，有助於劇情。

曹禺的北京人中的北京人一脚必須由一相當高大個子的演員來充當，才能符合作者的

意。否則，必生出滑稽的結果，成爲趣劇了。

小仲馬的茶花女中的女主角馬格里特絕對不能用一個胖的女演員去擔任，因爲在她所處的環境中，累、窮、愁、苦惱、疾病，決無體態豐盈的道理。任何巧妙的化裝與演技都很難幫忙一個胖茶花女的。若用一個較瘦的演員，這個角色便已得到相當的強調了。

(二)從區位的採用上來強調 這在第三章的第三項中已說過了台上區位的強弱比較與特殊性格後，導演者便應知所採取的區位了。普通都是把不重要的人物放在右上或在左上，把重要的人物放在下場三個區位和上中區位。

但「假如我寫一本希特勒的戲，我可以把第一幕他未遇時的故事放在右上區；後來他在國社黨作領袖就到了上中區；等到他叱咤風雲不可一世之秋，我叫他端端正正立在台口當中，氣勢逼人」（見劇場藝術二卷四期，張駿祥作：導演的基本技術第一）。這也是按照情勢的需要而變化的利用不同的區位來加以強調。每次所用的區位不同，但都是用強調來加強故事的意義。

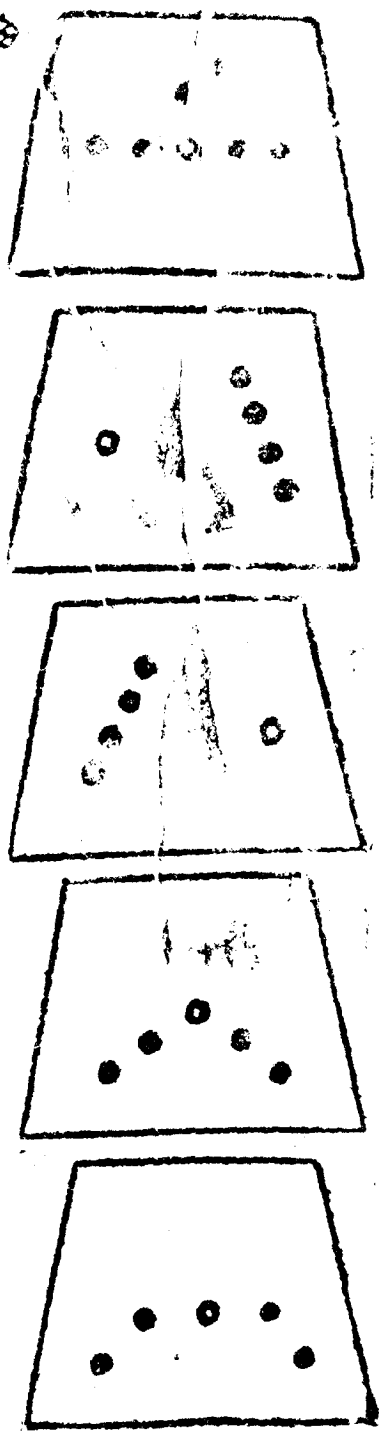
「一對甜蜜的情人做愛，大約總是右下或左下區，……一場兇惡的謀殺應該在中上或中下區。哀妮坦賴絲屈拉 (Olytemnestra) 謀殺親夫後，亞加米農的屍車從台正中大門裏推出，才令人生怖惕之心」（以上見張駿祥前文）。這也是利用區位的性質去強調劇情。

用不同性質的區位去配合不同性質的劇情也算是強調。所以區位中的強區或剛區固可以作

爲強調之用，即弱區冷區也可以作爲強調之用。

(二)從畫面的組合上來強調。一個脚色後面立上另一個人，這個脚色立刻得到強調。他後面的人越多，他越顯得重要。威風凜凜的大將軍背後沒有兩個衛隊總不大像樣，一個風頭十足的女人後面簇擁着一羣急色兒總很惹人。(見張駿祥前文)。

又如下列各組合中，白圈的位置是強調的：



(四)從節奏的運用上來強調。日出第一幕一開場，陳白露進場後，走了兩步，回過頭，說『進來吧！』方達生還不進來。等她發現背後那個人並沒有跟進來，她套上鞋，倏地站起，轉過身，笑着向着房門說『呸，你怎麼還不進來呀？』但他還不走進來，偏一言不發的立在房門口，等她說『走進來點！怕什麼呀？』他才慢吞吞的走進來。陳白露一人先進來，獨佔舞台。方因慢慢而進，故意延宕。兩人便都算是被強調了。

日出第三幕尾，『小東西由左屋靴着鞋出來，手裏拿一根蘇繩……』要自殺的時候，外面



有荒涼的叫賣聲，遠遠的有木梆聲，有一個男人低聲的唱淫蕩的曲調聲，又有一個女人在遠處的隱淚聲，恍恍惚忽地小東西隨着那哭聲，跟踏了兩步，她實在忍呆不下去了，忽然撲在地上，哀哀地哭泣起來。』這就是利用節奏去強調台上的淒涼悲劇。

(五)從重複的手法上來強調 大部位、小動作、對話、畫面的組合等，都可以重複的使用來強調某種事物(但須運用巧妙，避免單調)。

日出第四幕中，顧八奶奶說『白露，快點，你的安眠藥在哪兒？』……『這是第一次提及陳白露的安眠藥。一會兒他又說『白露，快點，你的安眠藥在哪兒？』這是第二次提及陳白露的安眠藥。後來她又說『我非死不可！白露！你的安眠藥我都拿去了。』這是第三次提及陳白露的安眠藥。後來，陳白露說『哦！……不過我先警告你，這個安眠藥是很厲害的。你要吃了十片，第二天就會回老家的，你要小心點。』顧說『哦，吃十片就會死』。陳說『十片就成了』。……顧說『你說我吃安眠藥尋死？……』這是第四次提及陳白露的安眠藥。後來，顧說『伯露，你看我，我現在還要這個東西幹什麼？(拿出藥瓶)謝謝你，這安眠藥還是還給你，我不用了。』陳說『謝謝你(接過來)，我正想跟你要回來呢。』顧說『好極了，還是你拿去用吧。』這是第五次提及陳白露的安眠藥。作者有了這五次的重複，完全爲了強調劇尾『她由桌上拿起安眠藥瓶，走到窗前的沙發，拔開塞，一片兩片地倒出來……』……『……她慢慢又踱到桌前，一片一片由藥瓶數出來，……』她說『一片、兩片、三片、四片、五片、六片、七片、

八片、九片、十片。(她緊緊地握着那十片東西，剩下的空瓶隨郎一聲丟在痰盂裏。……她振起精神，立起來，拿起茶杯，背過臉，一口兩口，把藥很爽快地嚥下去。)『作者既然在對話上佈局上這樣安排了，導演者自然也應照樣的強調。』

如易卜生的海姐，爲要寫海姐於第四幕末尾用手鎗自殺，作者便在第一幕之末寫耶斯曼與海姐談到手鎗；第二幕開始，白蘭克與海姐談到手鎗；繼寫海姐把手鎗盒放在寫字檯內；第三幕末，羅博格與海姐又在談到手鎗；到了第四幕後半，葉夫人、白蘭克、鄧斯曼、海姐又都屢次的談到手鎗：以上這些重複當然是爲了強調劇尾海姐在內室用手鎗自殺的事。作者既然如此強調，導演者豈可忽略？

還有一例。『這個劇學原理在費斯克 (Hisco) 夫人表演這篇劇時，也充分地例示了出來。這篇劇的最高點是在最後幕的最後一場，海姐把她男人畢生心血原稿丟在火爐中時，火爐已預先設備在舞台左側。但是到了最後這一瞬間，觀衆已集在女主人公海姐的惡毒性格上面，不應使我們再注意火爐。因此，觀衆必須在這幕的前半，預先知道有這個火爐的存在。易卜生已看到這一點，所以在這一幕開幕時，海姐有命人拿薪來添火的動作。費夫人演這一段時，她蹲在火爐前的姿勢就恰恰用她在幕末把原稿丟入火爐中的姿勢。因此在最緊張的瞬間，節約觀衆的注意，而使劇中的最高點得了更重大的效果』(見哈密爾頓著：戲劇論，第一二〇頁)。演員用重複的動作去節約觀衆的注意也是一種強調。

(六)從懸疑的運用上來強調 懸疑 (Suspense) 也叫作懸置、或擱置、或跌宕。有時爲促使別人注意，加重興趣起見，遂採欲揚先抑，故佈疑陣。如日出第一幕開始，陳白露進來半天，方達生才慢慢的走進。這是用懸疑來強調方達生。即先惹起觀衆的好奇心，要求急欲看那個人時，才讓那個人進來。

譬如說五個人按次登場，頭四個每隔三秒鐘走進一個，第五個却等到十秒鐘，無疑地觀衆對他特別注意（見張駿祥作：導演的基本技術第一）。這是強調第五個人。

我導演過一齣戲，這是說一個治家嚴厲的老頭子，他人已去世，可是家裏人好像他還活着似的談虎色變。他有一把常坐的椅子，別人輕易還是不敢往上坐。因爲全劇的動作和情節全以那把椅子爲樞紐，我不便把牠放在上場區，於是我把牠放在右中，而令別的演員始終不踏進那個區位。他們總和那張椅子相隔一個距離，要走過時他們甚至繞道而行。這樣一來，那個右中區位就成了一個神祕所在，好像那個死人坐在那把椅子上一樣（見同前）。這也是用懸疑法強調那個區位中那把椅子所代表的意思。

日出第二幕寫黃省三出場，原文是：——

敲門聲。

方達生：有人敲門。

王福升：誰？（敲門聲，福正要開門。）

方蓬生：你等等，我不大願意見這些人，我先到那屋去。

……福開中門。黃省三進。他很畏縮地走進……他怯畏地立在房門口，四面望着。

王福升：是你呀，你又來了！（見黃並不認識他，忽然板起臉來）你是幹什麼的？

黃省三：（不自信的樣子，顫聲）對不起！（很謙虛地笑出聲來）對……對不起！（吃

力地鞠着躬）我……我大概是走錯門了。（咳嗽，他轉過身要出去。）

王福升：（一把拉住他）回來！回來！你上哪兒去？

以上也是用懸疑法來強調大家對於黃省三的注意。

（七）從焦點的運用上來強調 照像如無焦點，便無中心，或竟至所照出的像是一場糊塗的。繪一張圖畫也要有一個焦點，不然，便是無意義的，決不能予人以深刻的印象。而且，沒有焦點的圖畫也不能算是一件藝術品，因為它是散漫的，無法引導觀衆接受它的最後目的。

舞台演出的藝術是一幅活動圖畫，台上的畫面組合需要展示一串連續的焦點。焦點有時在人身上，有時在物上，有時在一種抽象的思想中。

台上只有一個人，焦點固然在他身上；但他如聚精會神的注視台上的一把椅子，焦點就從人身上轉移在椅子上。

如甲乙兩人在台上，焦點或在甲，或在乙，或在他們兩人所注視之物上。

劇中的主腳也許是最多的焦點之處，但也不盡然。比方，他正在叱罵那個垂頭旁立的一個

僕人，這時的焦點就在那個僕人身上。一位將軍在罵一羣排長，焦點就在一羣排長身上，排長蕭然而立的在等候一位將軍的命令，焦點就在那位將軍身上。

導演者必須知道：畫面組合既然是時時刻刻在變化着的，焦點也應時時刻刻的在變化着，但必須把握住焦點，一定使觀衆的視線落在你所要強調的焦點，不許落在強調的焦點以外。

(八)從演員方面來強調 演出中任何一項都可以作為強調之用。例如：

(一)佈景 皇帝所用的大殿必須是富麗堂皇，高大闊厚的佈景。熊佛西的醉了(即王三)一獨幕劇所用的景可以破檻低小，倒歪傾斜。

(二)道具 國家至上的張老師多是於手中滾弄兩個大鐵球，才可以強調他的倔強剛愎。日出的胡四手裏可拿粉紅的或女人用的手巾，才可以強調他是一個女性的男子。

(三)服裝 日出的小東西「她穿一件滿染油漬，肥大絕倫的藍綢褂子，衣裙同袖管幾乎拖曳地面。下面的褲也碩大無比，褲管總在地上磨擦着。」她的服裝必須如此，才可以強調她是又可笑又可憐，才可以「使她顯得異樣怯弱渺小，如一個嬰兒裹在巨人的袍褂裏。」

曹禺的原野中，仇虎在序幕中的服裝是「身上一件密結紐絆的藍布褂，被有刺的鐵絲織些個窟窿，破爛處露出毛茸茸的前胸。下面圍着「腰裏硬」——一種既寬且大的黑皮帶——前面有一塊瓦大的銅帶扣，賊亮亮的。」在第一幕，他「改了打扮，黑

緞袍，血紅的裏子，腰扎藍綫帶，敞開領，扣子只繫了幾個，一手提着舊的絨帽，一手粘着一朶紅花，一跛一跛地走進來。』在第二幕，他『上身沒有衣服，胸前黑茸茸的，筋肉緊張地暴出來。寬大的「腰裏硬」斜插着半裹了紅布的手鎗，他一手拿着藍布褂。』在第三幕，他『右手托着槍，左手時而向後摸着那插在「腰裏硬」的匕首，頭不時向後瞥，仇虎到了林中，忽然顯得異常和調，衣服背面有個裂口，露出黑色的肌肉。長袖撕成散條，破布束着受傷的腕，粗大的臂膊如同兩條鐵的柱，魁偉的背微地僵僵。後腦勺突成直角像個猿人，由後面望他，彷彿風捲過來一根烏煙旋成的柱。』作者在這些地方都是隨時想在服裝上去強調仇虎的性格。導演者也須如此的強調。

(四)燈光 普通，燈光輝皇之下，總是站着劇中主要腳色，聚光燈所照射的地點每爲主要的人物或主要的組合所佔據，達到了強調的目標。但有時也可以用黑暗的燈光來作強調之用。如日出第一幕，小東西出場，『屋內光影曖昧，不見輪廓。這時由屋的左面食物櫃後悄悄爬出一個人形，依着櫃子立起，顫抖着，一面躡足向門口走，預備乘機偷逃。』這便是用暗淡的燈光去強調小東西的偷偷摸摸，私自逃走。

(五)開閉幕 幕布有時像一把大剪刀，會很快的把劇情剪斷；有時她像一具節拍機，會慢慢的應合劇情的節奏的需要去拍拍子。導演者必須把幕的開閉之早晚，快慢，放在

導演手法內，作為強調之用。

\*

討論問題

- (一) 台上的畫面組合中，重心與中心有什麼不同之處？
- (二) 柴霍甫的海鷗在俄國演出的歷史中有什麼值得紀念的遭遇？
- (三) 中國舊劇台上所用的大鑼大鼓的場面，大紅大綠的服裝，面具式的化裝，跳舞式的動作，是否都合有強調的意義？
- (四) 畫面組合中的對比 (Contrast) 與強調有什麼不同之處？
- (五) 易卜生在羣鬼一劇中是否採用了與海姐相同的重複的強調法？
- (六) 普通在開幕時所用的鑼聲是否可用作強調？

參考書

- (一) 曹禺著：日出。
- (二) 張駿祥作：導演基本技術第一。
- (三) 郭君里譯：演技六講。
- (四) 陳治策作：節奏。
- (五) 曹禺著：北京人。

- (六) 曹禺著：原野。
- (七) 陳綿譯：茶花女。
- (八) 孫煦譯：海姐。
- (九) 張伯苓譯：戲劇論。
- (十) 熊佛西著：醉了。
- (十一) 宋之的、老舍著：國家至上。



## 第七章 氣氛 (Atmosphere)

### 第一節 氣氛的意義

導演者用以創造他自己的藝術的方法很多，前章的強調是其中的一種，氣氛（或稱「氣圍」，或稱「空氣」）是另一種。

照正規的道理講，喝白開水是最講衛生的。然而一般人多不願喝白開水，却願飲濃茶，一杯頂好的濃茶。這並非貪圖濃茶的刺激，却是貪圖牠那清香可口與醒神開胃的味道。一碗白水煮蘿蔔，吃着自然也清素雅緻，可以下飯。然而總不如雞湯燉蘿蔔或牛肉燉蘿蔔更好吃些。換句話說，白開水或白水煮蘿蔔未免太淡太素太薄，而一杯好濃茶或雞肉或牛肉燉蘿蔔才「夠味兒」。氣氛就是導演者要使一個演出夠味兒的一種手法。

任何一種藝術品，除了各自所用的工具，表達的方法，與選材有不同之處外，它本身都非具有一種最能吸引欣賞者的情趣不可。演出藝術並非僅僅是一個戲劇故事之真實的、一貫的、邏輯的、具體的呈獻，還要在加濃趣味，渲染表達與烘托劇情上着眼，才可以加強演出的訴力，喚起觀衆的深切注意，且給予觀衆一深刻印象。如何加濃，如何渲染，如何烘托，便是氣氛的

手法。

加濃、渲染、烘托的氣氛也可以不用，猶之白開水或白水煮蘿蔔並非不可以吃，但如果有了以後，演出才會更夠味些。

氣氛的手法也非導演者故意要玩花樣，乃是演出藝術的創造性之所必需。

有些傑作，本身即情趣盎然，氣氛具備，令人讀之不忍釋卷。在導演時，只須如法泡製，但加以妥當配置，便也生動活現，耐人尋味。這就是好劇本遇着好導演，相得益彰了。這叫作劇作家與導演家共同創造。

有些劇本，讀起來，似覺索然無味。但一經導演者加以渲染、烘托，始能成爲名劇，供人欣賞。在這種情形中，導演的創造居多，作者佔了便宜了。如欲作到這種地步，導演者除使用組合、節奏、強調、或其它手法外，往往是運用氣氛之妙。

## 第二節 氣氛的表現法

表現氣氛的方法是無窮的，可以使用在演出的各方面。例如我們要演出吳祖光的正氣歌，不但台上的一切要古色古香（服宋人之服，行宋人之行，言宋人之言），而且台下座位部的週圍也可以加以點綴，招待員也要多少服宋人之服，使觀衆一進劇場，猶如置身宋朝，出入或呼吸於宋朝的氣氛之中。及至台幕一開，便已與劇中人打成一片，了無隔膜。這裏所說，或不免

趨於極端。一般劇團自是無力辦到，但並非徒勞之舉。

不得已而求其次。例如演出宋之的的霧重慶。劇中人多半不是重慶人，或竟不是四川人。然劇中是描寫一般外省人逃難到了重慶，在抗戰中所遭遇的一段事情。若從氣氛着眼（也是劇情所必需），除其它應有盡有外，還要作到（a）利用燈光把「霧」弄出來；（b）背景處必須重慶的高高低低的山城；（c）景外遠近有重慶的市聲；（d）劇中的外省人必須偶而有重慶的方音方調方語；（e）第三幕，飯館中必須有地道的重慶人出現：必如此，才可以有氣氛，才可以說霧重慶。

使用氣氛的方法太多，以下姑就燈光、效果、羣衆與表演四項上分別一說。

（一）燈光 我們逢到豔陽天氣，便興致勃勃，精神活躍。一到陰雨晦暗，大家就要感到頹敗不振。舊小說中，常有「清平世界，朗朗乾坤，豈容你爲非作歹！」這都可說光綫與人事的關係與影響。

近代的舞台燈光，除極少的成分是用作照亮外，多半是用她的光與色之品性去暗示和象徵劇情。導演者必須知道，在光天化日之下，不能教演員作暗事；猶之，光明磊落或賞心悅目的事情也不可在昏暗燈光之下去作；一則不相宜，二則氣氛不妥。

日出第一幕，作者寫陳白露立在玻璃窗處，「但她想起來了，她爲什麼不開了窗子看天明？她正要擰轉窗上鐵鏈，忽然想着她應該關上燈，於是敏捷地跑到屋子那一端滅了亮。房屋

頓時黑暗下來，只有窗子滲進一片寶藍的光彩。望見了一個女人的黑影推開了窗戶。……外面：在陰暗的天空裏，稀微的光明以無聲的足步躡着脚四處爬上來。窗外起初是烏漆一團黑，現在由深化淺。微暗天空上面很朦朧地映入對面一片樓頂稜稜角角的輪廓，上面彷彿涼着褲褂床單一類的東西，掩蔭出重重疊疊的黑影。她立在窗口，斜望出去，深深吸進一口涼氣，不自主的打一個寒戰。……」這一方面寫窗外的光明，一方面寫屋內的黑暗；窗外是自由，屋內是墮落；窗外是偉大高遠，屋內是侷促偏狹：這一段無言的默劇，完全用燈光形容盡致。窗外與窗內的對比是作者在本劇中最致力的地方，而尤着重於窗外的氣氛之描寫。如第二幕一開始，作者便在說明上寫「天快黑了，由窗戶望出，外面反映着一片夕陽；屋內暗淡，幾乎需要燃起燈才看得清楚。」又如第四幕開始，「半夜後，大約有四點鐘的光景；屋內簾幕都深深垂下來，在強烈的燈光下；……白露一個人站在窗前，背向觀衆，正撩開帷幕向下望。」再看本幕之末，「……他轉過頭去聽窗外的唱歌，迎着陽光由中門昂首走出。……由外面射進來滿屋的太陽，窗外一切都亮得耀眼。……屋內漸漸暗澹，窗外更光明起來。」作者有意把窗外窗內作個對比，或者他要以窗外的光明壓倒窗內的黑暗；窗外的氣氛之優越多是以燈光上下手。導演者千萬不要忽略了利用燈光去招致窗外的氣氛。

(二)效果 普通所謂「舞台效果」是指台上作的假聲響，或一種臨時騙人耳目的假現象如台後的槍炮聲、雞叫聲、狗吠聲、火車聲、下樓梯聲、走路脚步聲、羣衆喧鬧聲、關門聲

或雷聲、雨聲、風聲、閃電、流水等。自十九世紀以來，寫實主義或自然主義興起，演出趨向真實，一切求其逼真。這些東西不用則已，既用，就必須維妙維肖，力求其像真。如作得太假，不但不能以之幫助劇情的真實性，而且它還要破壞你所已努力的成績。因為在這上頭，氣氛是相當難造成，却極易破壞的。

中國作家如曹禺，在雷雨中，還不大注意效果的氣氛。在日出中，已較前多用，在北京人中，便大量的使用了。如北京人，第一幕開始，便寫「中秋節，將近正午的光景，在北平會家舊宅的小花廳裏，一切都還是靜幽幽的，屋內悄無一人，只聽見靠右牆長條案上一架方楞楞的古老蘇鐘遲緩低鬱地邁着他「滴滴搭搭」的衰弱的步子，屋外，主人蓄養的白鴿成羣地在雲霧裏盤旋，時而隨着秋風吹下一片冷冷的鴿哨響，異常嘹亮悅耳，這銀笛一般的天上音樂使久關在暗屋裏的病人也不禁抬起頭來望望……」以後關於「冰蓋」，古舊庭園中烏鴉聲，城牆上的孤獨的號聲，唼唼的西風聲，半枯樹木颯颯亂抖聲，「破了的窗紙也被吹的抖個不休」聲，更鏗聲，賣「硬面饅饅」的老人叫賣聲，晨雞叫聲，推水車的「孜孜妮妮孜孜妮妮」的滾過聲，剃頭師傅打着「喚頭」聲，磨刀剪的人吹起爛舊的喇叭聲。這些背景中的效果正是作家要描寫「北京」，寫會家的古老衰敗，低鬱淒涼的氣氛。導演者如不在劇中的氣氛上下功夫，演出是不會「夠味兒」的。

(二)羣衆 這在前面已經說過，在一般的演出中，羣衆場面大都犯了至少四個毛病：(一)

羣衆的人數不夠數量；(二)排演不夠充分，甚至事前並無排演；(三)參加羣衆的分子不明原情的來源去脈，只是臨時湊數，態度不嚴肅；(四)場面上羣衆或場後羣衆的喧嘩聲，導演者根本不知如何處理。

羣衆對於戲劇氣氛之影響是非常之大的。第一，是量的多，第二是在畫面組合中所佔的體積之大，第三是他們的聲勢（聲音與動作）的威力。符堅伐晉，以三十萬之衆，可謂聲勢浩大。但一經敗退，便覺八公山之夜，風聲鶴唳，草木皆兵。符堅心理上所受的打擊是氣氛，是『夜』、『衆』、『聲』、『大』與『動作』。一位皇帝出現，若前後沒有擁隨着達官貴族，一班內侍臣，他就沒有帝王氣象，只是寡人一個。一位大將軍出馬，背後也要伴以一些小軍官或護兵，才不至於成爲孤軍。這都是氣氛的關係。

少數人的場面固然難排，羣衆場面更爲難排。導演者決不可馬虎，致使爲戲劇造氣氛的羣衆，反使羣衆破壞氣氛。導演者必須事先決定：(一)羣衆的人數究竟若干，(二)劇中所要求於羣衆的是什麼，(三)畫面組合適應如何，(四)羣衆的主要的小動作應是那些，(五)羣衆的對話或聲音應於導演計劃出來，(六)羣衆的注意點在什麼地方，(七)羣衆中的暗中領導者是那幾個人，(八)最後，羣衆場面必須有充分的排演。

請看俄國的藝術劇院對於羣衆的處理。『一般都承認藝術劇院的天才的頂點是存在於它那空全體的場面，其中的每個參與者似乎是過着他自己的生活，然而他卻是一齊創造着一個

單位，爲一個共同的目標連繫起來的。

『比如安娜·卡納赫娜中的賽馬的場面就是這樣的。那些觀客們的看台就對着觀衆，配合上一些甚爲興奮的賽馬嗜好者，他們在那樣活躍的態度上反應着那觀衆未見到的賽馬情形，簡直產生出一種羣馬飛奔的實在感覺來促着彼此。

『除了那些主要人物而外，有六十多人表演於這場戲劇中。他們沒有單獨的科本，但是他們的各種手勢，各種動作都增強着那場面的內容。勒米諾維奇·丹青柯——他親自導演這個插曲——竭力使演員們有互相關係，所以他們就定要全都爲一種情緒把握着，這樣，在這場戲的一部分中，即在那「開跑」上，那些表演者就分成兩組，這兩組在那賽馬的開始上的興趣是不同的。有些是急想那些馬立刻就跑起來，因爲他們所賭的那些馬是緊張而易於失去力氣的。其他一些就喜那「開跑」遲延着，這場戲中的每個演員都有這樣一種「內在的」課題，這是沒有表現在科本中的。從這種課題出發，每個人都努力把他的情緒放進那場面中去，結果那些看賽馬的人之自然的興奮就掃蕩着那舞台和觀衆』（見新演劇復刊第一期，趙銘彝譯：藝術劇院與現實主義）。

（四）表演 這是最難的一步，却又是最應該努力的一步。

一個人報告說會參殺人，會母可以不理；又一個人報告說會參殺人，會母會疑信參半了；第三個人又說會參殺人，會母便要毫不疑惑的相信了，即使會參並未真殺人。爲什麼？會參殺

人的氣氛已經由三個人逐漸的造成了。葛瑞古夫人的市虎一獨幕喜劇就是建立在「謠言攻勢」的氣氛之上。

陳治策改編的愛人如己（安得烈夫原著）寫一茶館故意把一個人送到一個絕壁上，下臨萬丈深溝，搖搖欲墮，招徠四方好奇的遊客，以便詐欺取財。開幕後，次第入場的遊客，每人都要矯首高望，替崖上的人擔憂。因為人人那樣抬頭仰視，結果全場觀眾自然會真的相信崖上有人，實際，壁既不絕，崖也不高，上邊且根本沒有人。這非依靠各個演員分工合作的去造氣氛不可。

國家至上一劇的中心思想是什麼？最高目的是什麼？有人以為在回漢之爭執與張老師和黃老師之衝突而得到和平的解決。於是張老師成了主腳，黃老師成了次腳，趙縣長就更次要了。我以為這不大妥當。照這樣一來，第三幕中張黃兩人的和解就成了最高潮，而第四幕便是畫蛇添足了。我以為本劇的中心（即主題）是趙縣長運用政治的力量，先說服了黃老師，再說服了張老師，要兩人忘記了私嫌與回漢之間的小衝突，要以國家為至上，同心協力的抵抗當前的強敵。導演者必須認清這一點，自一開始，便強調趙縣長的政治力量，趙縣長的動作、對話、大部位、身分，處處重視，逐漸造成氣氛，才算抓住核心，全劇有了完整的生命。這種氣氛之造成非在演技上着眼不可。



討論問題

(一) 中國舊劇演出中的氣氛是都由於什麼手法造成的？『清唱』如何？『六七人百萬雄兵』是什麼樣的手法？

(二) 吳祖光的鳳凰城一劇的氣氛可使用那幾種手法？

(三) 田漢的名優之死一劇所需要的氣氛是那幾方面？

(四) 據你看，如你來導演國家至上，羣衆人數你需要多少人？第四幕中，趙縣長讀信時，羣衆的畫面組合應如何處理？繪出圖來。

參考書

(一) 吳祖光著：鳳凰城。

(二) 吳祖光著：正氣歌。

(三) 宋之的著：霧重慶。

(四) 趙越作：舞台上的光影和色彩（見演劇手冊）。

(五) 曹禺著：日出。

(六) 曹禺著：北京人。

(七) 趙銘彝譯：藝術劇院與現實主義（見新演劇復刊）。

(八) 陳治策改編：愛人如己。

- (九) 陳治策 改編：市虎。
- (十) 宋之約 著：國家至上。
- (十一) 田漢 著：名優之死。
- (十二) 吳佩之作：舞台燈（見演劇藝術講話）。
- (十三) 章泯 譯：戲劇導演基礎。

中華民國三十四年一月初版  
中華民國三十四年十月再版

(73328渝熟)

社會教育輔導叢書  
戲劇教育類

導 演 術 一 冊

渝版熟料紙

定價國幣壹元貳角

印刷地點外另加運費

版權所  
翻印必究

編 者  
主 編 者

陳 治 策  
教育部社會教育司

發 行 人

王 雲 五  
重慶白象街

印 刷 所

商務印書館  
商務印書館

發 行 所

商務印書館  
各 地

