

戰時戲劇理論叢書
閻哲吾張石流合著

導 演 方 法 論

獨立出版社 印行

目次

第一章

戲劇藝術創造之完成

……… 1

第二章

導演與導演方法

……… 10

導演的地位——演出觀念的形成——戈登克雷——萊茵哈特——梅耶

荷德——史坦尼斯拉夫斯基——華克坦戈夫——霍布金斯——克伯

聖丹尼——我們所需要的導演方法

第三章

導演的職責

……… 33

統一意念，決定格體——修改劇本，詮釋劇本——啓發演員，管制演

員——把握觀眾，控制觀眾

第四章 導演與劇本 …… 41

劇本在演出中的地位——劇本之選擇——劇本之研究——劇本之修改

第五章 實際工作 …… 67

劇本之處理——導演與裝置設計——安排地位與動作——模型製作——

標記原稿——分配演員——選擇助手——導演設計——排演程序——

實際工作——角色的創造——排演進程

第一章 戲劇藝術創造之完成

戲劇，是藝術部門之一。

戲劇藝術，相同於繪圖、文學、音樂等藝術一樣地是「創造」。

繪圖藝術創造之完成在於畫家藉其材料：畫筆、顏料、畫布等畫成的一幅畫。無論他所選擇的題材是靜物寫生或是某一情境的描述，他都有他的目的，即以畫面所顯示，蘊含的內容與意義，去刺激感動欣賞者，給予他們以一種啓發，一種行動的力。

文學，作家將其傳神的妙筆，描繪出一段故事，一片情境，幾個人物的活動；甚至一些感想；從這些裏面透露出作者自己的意念，對世界，對人，對某一問題的看法，使讀者跟着他生同感，起共鳴。這樣，文學藝術創造便算完成。

音樂藝術創造之完成需要經過兩次印象之傳達。音樂藝術，牠的第一次印象的傳達在於樂譜上。作曲者把他的思想與感情藉音的長短、高低、輕重、快慢組成一首曲調，以音符記載在樂譜上。但這樣，音樂藝術的創造還沒有能算完成；牠還需要歌唱者的演唱或樂師的演出來作第二次印象的傳達。作曲者所寫成的曲調是藝術創造的過程之一，歌唱者藉其歌喉演唱或樂師藉其樂器演奏也一樣地是藝術創造過程之一；由這兩者的結合，音樂藝術創造才算完成。否則，假如作曲者僅只把曲調記載在樂譜上，並不能給予欣賞者以任何

一 感覺或情感的刺激，牠只是些沒有生命的符號。但假如演唱者或演奏者沒有作曲家所寫成的曲調作依據，那他們就無從演唱與演奏了；即使他有極好的歌喉，極熟練的技巧，那一種也是無內容無意義的。由此，我們便可得到一個結論：音樂藝術創造之完成，必需是藉第二次的印象傳達的時候；即演唱者與演奏者藉他們的歌喉與樂器把作曲者的思想與情感傳達給欣賞者。作曲者必定是間接地與欣賞地發生關係。

再，音樂創造之另一個特質是：集體創造。作曲家，歌唱者，樂師的共同創造。這在合唱與交響樂中更可明顯的顯示出來。

而戲劇藝術創造的完成呢？

戲劇創造之完成在於演出。

演出，相同於音樂藝術創造過程中之演唱或演奏，是第二次印象的傳達。同樣，牠也是以集體的創造為其另一個特質。它，牠有與音樂藝術不同的地方，即音樂藝術藉以表達其思想與情感的是音的變化，是抽象的。而戲劇藝術的表現則是活生生的人與其身體，及這個人所造成的環境。

演出，狹義地說，是以劇作者寫成的劇本為依據，以演員、導演、裝置設計者、技術師及各部工作人員的合作創造來完成。演員是直接把劇作者的旨意傳達給觀眾的，導演則是通過演員而把劇作者的意旨滲入觀眾的心胸。裝置設計者與技術師及各部工作人員的任

舉，則是爲演員創造一個適宜的環境，給予他若干表演上的便利。

爲什麼戲劇藝術創造之完成必須是在「演出」呢？換句話說，爲什麼戲劇必須要演出呢？

這有其理由的。

劇本，係劇作者對當前社會情況的愛憎好惡；對當前時代的各方面（無論經濟政治教育文化道德……）的意見感想；對人生宇宙的領悟；藉幾個有血肉有情感活生生的人物，藉這些人物之間的關係演成的一段故事而表現出來。無論他所採取的方法是直接的刺激或間接的暗示；是喚起他人的悲憫同情或使他人對之嗤笑唾罵；是誇大的還是有含蓄的；他都沒有有一個目的；就是希望他人接受他的影響，對他的意見發生同感，因此對某種問題發生行動的力量，這是劇作者編寫劇本時的社會的目的。

但是，如何使這社會的目的轉變而獲得社會的效果呢？

上面已經說過，劇作者是「希望」他人能接受他的影響；對他的意見發生同感，因此對某種問題發生行動的力量。但，希望只是希望而已，如何才能使這希望實現呢？

那，只有「演出」。

因爲，劇本是寫在紙上的東西，雖然，牠不似樂譜那樣地缺少生命（因爲牠是以音符記載的）。但，當牠僅只是寫在紙上的時候，牠的效能，跟文學作品又有什麼分別呢？沒

第一章 戲劇藝術創造之完成

導演方法論

有，甚且不及。

因為文學作品，如詩歌、小說，作者可以自己從旁作許多描寫，他可以用他生動的筆描繪出一個特殊的境界，他可以描述這人物的紛亂的心理狀態；他可以取用不受數量限制的人物來陪襯烘托出作者的意念，幫助讀者去了解他的內容。可是我們知道，劇本是在無數限制下寫成的：他受着人物的限制，地點的限制，時間的限制，對話的限制；「幕」係是一道命脈，緊緊地套在劇本的頭上，在這樣情形下所產生出來的劇本比之小說詩歌當然效能相差甚遠了。

而且，文學作品，牠所期望獲得的同情者同感者是有其限制性的。第一限制是「識字與否」，尤其在我們文化教育還沒有能普遍地大盤地發展，不識字的人依然佔有百分之六十五至八十五的國家裏，戲劇作品的讀者能有多少呢？其次，「興趣」也是一個問題，「一個人，當他忙碌勞累，需要休息的時候，他是寧可去劇院看戲的演呢？還是看劇本？這無疑正面的答覆是屬於前者。

再說，一個劇本印在紙上，與他人接觸的機會是遠不及演出在舞臺上的。一個劇本印在紙上，他只能同時被一個讀者所欣賞，這社會的目的並不能獲得多少羣衆的接受，並不能產生多少社會的效果。而當一個戲劇演出在舞臺上的時候，同一時間內牠可是擁有上千上萬的觀衆，這裏面每一個人都可受到劇作的指示與影響，並且他們互相影響着。這樣

會效果是廣大的得獲了。

由此我們可以知道，劇作者的社會目的必須這演說方能獲得真正廣大的社會的果。

由此，我們可以知道，除了那些十九世紀後半葉的無聊詩人們中明了他們的劇作只準備給人看而不準備上演的劇本，一切劇本都不應該是書室裏的東西。那些書室的劇本（Closet Drama）是根本不成為劇本，而只是詩人用戲劇的格式寫成的詩章而已。

事實上，由表演而刺激觀衆是比由文學而影響讀者的情緒來得強烈得多的。以一篇演講詞來說吧，當我們讀着某些著名政治家的演講集的時候，我們所感到的也許是這篇文章的流利，說理的明白，組織很有層次，很能由淺入深，由弱增強；也許我們覺得這篇文章富有興味，實例很多也很動人，語言也很俏皮，輕鬆，但是你絕不會說爲了讀這一篇演講稿而有所激發，立刻有所表示。然而，當把這篇文章化為語言的時候，就是說當演講者演講的時候，觀衆是緊緊地追隨他的語言，受着他的鼓舞，被他所煽動，爲什麼當一羣人受了陰謀者的感動而向一個革命的領袖攻擊的時候，這革命的領袖只三句話就把這一個禍亂壓平了，把這一羣人說服了？而回頭去懲罰那一個陰謀家？文字能有這樣偉大的魄力嗎？即使就是這領袖，他剛才並不把他的意思用話說出來，而是化成文字寫在紙上，你相信會有相同的效力嗎？決不會的！由這實例我們可以看出：語言比文字給予觀衆的刺激與

影響要強烈得多。

而且，當一個讀者在讀一篇演講稿的時候，往往會很冷靜地把這篇文章加以分析考慮；字句加以苛求，挑剔：他會用理智的刀仔細地解剖這一篇文字；可是當他聽演講的時候，他是不會有這個閑暇的，演講者把這些理論用了富有情感的聲音說出，他的話語是不斷的，他的情感也是連續的，聽講者只有緊緊地被他抓住，不會留給自己有一絲空閒，讓你冷靜分析的機會，終於你得隨着他的指示而行動。

語言是強過文字的，而動作的效能則又超過了語言。有一位社會心理學家，曾經說過一句話，他說：動作比語言的聲音大。這句話的意思就是說，由語言刺激人不及用動作刺激所得的效果強。一個人罵你一句，你也許還可以忍受，假如他打你一拳你可就要跳起來了。你向一個朋友說你悲哀，或者你整日悲鬱，甚或伏在床上痛哭，那一個會更激怒你的朋友？這都是極簡單的道理。

演出是把劇本印象化具體化起來，「活」起來，這就是說把劇作者寫在紙上的文字，對話，用真正的人的聲音說出來，用真正的人的動作表演出來，把這來比較一下，你將可以立刻斷定是那一個收效宏著。

劇作者的思想、意念，藉劇本作橋樑而與讀者相通，讀者在閱讀劇本的時候，劇中的人物、情節必須經過一番思致以後才能了解，才能接受，他必須在他的腦中佈置起一間房

屋，一片郊原；他必須虛想着自然界的情景，明月繁星，花香鳥語；他必須冥幻地聽着各種聲音：火車喘息，飛機凌空，風雷閃電，槍砲齊鳴；他必須想像着一種特殊環境，輪船碼頭，紛亂喧嘩，三等妓院的淫蕩，富紳人家的豪華，然後他還得想像這個人物長得怎樣？穿什麼衣服，怎麼地打扮。當他繼續往下讀的時候，他還得想到這個人走到那兒了，這個人現在作着，另外一個人打了他一個嘴巴……總之，在他讀劇本的時候，他的腦筋除了去欣賞故事情節以外，他還得想到很多的東西；他看這些人物，這些情節永遠像隔一層薄霧似的模模糊糊，看不清楚，他是在想像中看見的聽見的，而不是真正的實在的看見聽見的。

但是，假如把這一個劇本搬上舞台呢？把牠演出呢？那麼一個讀者在讀劇本時候所感到的痛苦與隔膜將會完全消失。因為他所見到看到的不再是那些紙上的人物，虛無的雜音；而是真正的人（劇中的角色）演的真正的事（劇中的故事），該是客廳就是客廳，該是花園就是花園（佈景），該有風雨就有風雨，總之，是其人真事，真情真景，觀眾在讀戲的時候已不再是想像中的人生，而是度過了經歷了真實的人生的片段。那麼，當他身臨其境的時候，他能無所感，無所動嗎？這就是演出的效能。

為什麼戲劇藝術比電影藝術來得更容易動人？這原因在什麼地方？很簡單，電影中的人物是照射在銀幕上的，牠與觀眾之間仍有一點距離，而戲劇的演出呢？出現在觀眾之前

的就是活生生的人——演員——出現在舞台上的不是他們的影子而就是他們自己、與觀眾一樣地是活生生的人。我們知道，人與人接觸乃發生了情感，發生了憐憫同情或者憎恨厭惡。人與人之間，心靈與情感是相通的，他會為一個仇恨所挑動起來，他會為一個壯烈的舉動所鼓舞。於此，也可以見出演出的重要。

以上所說，好像都是指出演出的重要性，並沒有能道出戲劇藝術創造之完成為何必須在「演出」——當然，演出的重要性正是指出了「演出」的「必須」。不過，我們再就戲劇藝術發展的歷史中去看，更可證明劇本是必須演出而不是為了閱讀。

我們試看，歷史上幾個著名的戲劇作家，從最古遠也最輝煌的希臘說起吧，據我們所知的有愛斯普羅斯，索福克勒斯，猶利佛得斯，當時還沒有印刷，他們的劇本寫成後並不能出版，他們只是把寫成的劇本呈送到演出監督（*Archon*）那兒去，如果中選了，那麼就可以在若干萬的市民之前演出。他們的劇本之留傳後世全靠了當時愛好者的抄寫遺存。這可證明，從自有戲劇以來，劇作家所寫成的戲本都是為演出而不是為了給人閱讀的。讓我們再看一看偉大的戲劇作家莎士比亞吧。莎士比亞不但是一個劇作家，而且是一個演出家，他主持着一個劇院有一個相當長的日子。他所寫成的劇本在他生前很少印刷出版的，他只是為了他的劇團的演出而寫。我們可以在他的劇本中看出多少曲迎觀眾的地方，為了要使複雜的觀眾們都能喜歡他。於此可見他對演出看得如何重要，同時也可證明劇作家的

劇本是為演出非為閱讀寫的了。

即使是現代的劇作家們又何嘗不如此呢？歐美的劇作家們很少像我們中國的大部份劇作家們，不經過演出而把劇本逕自先出版發表的。

這一切，我想都可以說明了演出的重要性，同時也就是說戲藝術創造之完成不在劇本，因為劇作者社會的目的，應該在「演出」，因為必須通過這第二次印象的傳達的劇本，才能獲得社會的效果。

第二章 導演與導演方法

導演的地位

演出並不是一件容易的工作；要把一個劇本，由片面的紙張上的東西變成具體的真實的活動，這其中，需要經過若干的過程，需要經過若干部門的通力合作而完成。

且丟開行政上，營業上的事情不談。單就技術上，藝術上的工作就足夠繁複的了。他不只是靠演員把脚本唸出來，表演出來就算完事，他還需要裝置設計者為演員設計一個適宜而確當的環境，還要有佈景技術師給他佈置起來，好讓他便於行動；他還需要適當的服飾來表示演員的身份、性格與心情；他還要道具來顯示環境，並且幫助演員表演；需要燈光來造成情調與氛圍；他也需要效果配合劇情的發展，應付劇情的需要；需要化妝改裝演員面貌身體以強調角色個性；同時，他更需要一個負責總指揮的人，統籌這一切的人。否則上述這些人員他們各自為政，各行已事，把整個演出攪得支離破碎，零亂不堪的。這一個人，就是所謂「導演」。

雖然導演人在演出中佔有如許重要的位置，可是說來可憐，他的產生却還是近代的事；他的歷史還很短促，只不過才三四十年。他可說是戲劇藝術各部門中最年青的一部門。那麼，他是怎樣產生的呢？

演出觀念的形成

戲劇藝術由輝煌的希臘，經過承襲的羅馬，黑暗的中古時期，文藝復興時期直至十八世紀；因為劇場種種的條件，並且因為有許多偉大的戲劇作家，遂無形中造成了這一個時期以劇本為中心的演劇藝術的特色。

進入十九世紀，因為古典戲劇業已成形，而又無新的偉大的劇作家產生，戲劇生命的延續全靠當時幾個傑出的天才演劇家去支持。觀衆由欣賞劇本而轉變到欣賞演員的技術，由此造成了這一個時期以「演員為中心」的特色。

演員中心這一階段，由於幾個天才演劇家的努力得以延緩了戲劇的生命，彌補了許多劇本中的遺漏缺陷——用他們的表演技術——然而，也在這個時期中，種下了日後「明星制度」的惡果，使得這不合理的制度在戲劇藝術園地中猖獗一時。

十九世紀末年，二十世紀初葉，佈景在戲劇中的地位日漸重要起來。古希臘的演出只有背景，約略表示出這一個戲的所在，而沒有佈景；莎士比亞時代的舞台是突出觀衆席間的，只簡單的幾件東西以表示特殊的地位，也沒有佈景，佈景是在他劇本中寫出，演員口中說出的，可是十九世紀末，由於近代劇場形成，佈景也跟隨複雜起來，成爲一個演出中不可缺少的東西了。

佈景變到最高潮，乃有所謂機關佈景一類的玩意兒出現，講新奇，求富麗堂皇，逐漸佈景只是爲了表現佈景而佈景的了，把戲丟在一邊，這造成了「佈景中心」的怪特的現象。

這一種怪特的現象終究風行不久就有人挺身而出，加以反對，對之攻擊。

這最初提出新的具體的理論以反抗這喧赫的佈景怪現象的是李却，瓦格納。瓦格納是一個著名的歌劇家，他對戲劇有深厚的興趣，他主張佈景必須配合劇情，因此他倡導一個新的理論，就是現今一般人奉爲圭臬的綜合藝術上的理論，他說：「戲是綜合藝術之最高形式，只有在牠所包含的各部門藝術全發展到最充實的程度時候，牠自身才能達到最充實的程度。」

接着他便進一步說：

「在戲劇裏每一種藝術只能由牠與別種藝術相互滲透之中傳達牠的奧妙與觀衆，因爲每一種藝術的目的，只能由牠和別的藝術在共同的使命上相互合作和調協而完全達到。」他的這一番理論被他同時代稍後的戲劇革命家——戈登克雷——更強調了。

戈登克雷的演出觀念

戈登克雷是戲劇革命家，新時代演劇運動的倡導者。他極力反對當時風行的，殘忍的

政的佈景與明星制度，他認為這將使戲劇走上絕途。因此他一面振臂疾呼，發表一些理論文字以攻擊這不合理的現象，一面他自己也作了許多大胆的嘗試。

他說：「戲劇不是演技，不是劇本，也不是舞蹈，而是包含這些藝術所由組成的那些因素：演技的精神、動作；戲的軀體、字句；佈景的靈魂、線條與色彩；舞蹈的原素、節奏」。

他還主張在劇場內只有一個人能有權力發言，劇場內包含有佈景師、管理道具者……假如這些人都有自己的意見，每個人都按照自己的意見去行事，那結果還一個演出將成為怎樣一個紛亂的局面？尤其是演員，一個戲裏總有若干演員，假如這每一個演員都在發表他的偉論，又將成怎樣的一個情形！所以，他感覺到，要使一次演出不是支離破碎，而是一個整體，是一件完整的藝術品；那末，劇場就必須只有一個意見存在，只有一個人能有發言說話。這個人是一個藝術家，這個人就是——導演。

由於他的倡導，使一般人深切了解了演出統一性的重要，因而廢除了不合理的制度。但後來他的理論流於偏激。正因為他注重演出的統一，只容許劇場內有一個人的意見；而演員是活生生自己富有創造能力的人，不能隨着這「一個人」的意見而擺動；或與演員「最低能表現，也不能滿足這「一個人」的要求，於是他乃創造出一種「超形傀儡」的理論，企圖以「超形傀儡」代替演員。

這種新奇的理論，當然是不合適而且行不通的，其不合理處在戲劇藝術是創造工具與創造者是一個——演員與其身體，不能脫離了「人」的活動。其行不通是有事實證明的，戈登克雷為實現他「超形傀儡」的理想工作了多年而毫無結果。

雖然，克雷氏的「超形傀儡」沒有試驗成功，但他的導演至上的理論却被一些較後的戲劇家師承着，萊茵哈特與梅耶荷德便是這些後繼者中的佼佼者。

萊茵哈特的導演方法

萊茵哈特，是一個德國人，如今却在好萊塢工作。他是一個年青而具有無限精力的人。在演出上導演上他是獨裁者。他認為導演人像是一個樂隊的指揮，是通過了別的工具向觀眾解釋劇作家的意念的人；他所選擇的劇本與他的情緒必有內心的聯繫，這一種「內心的聯繫」才可以使他能源源不斷的產生創造力。

當他決定排演某一齣戲以後，他便開始研究牠，把他所想到演出這個戲的意見，他的導演計劃全部記錄在他的「工作手冊」上。這「工作手冊」便是他每個戲的演出的骨幹，演出的藍本。他要花費六個月，一年或者更多的時間從事於這一工作。他要寫一本兩本甚至四厚本，在這工作手冊裏，有很多的註解，「這些註解包括演出上每個變化，每個語音、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，裝置上的全部佈置及全部舞台手法。」從這上面看來，萊茵哈特是如何慎重，精密地預備一個戲的演出。他又如何地統制着每個部門的工作。他要那些各部門的人員都了解而適合他對這劇本所起的想像。

雖然，在「工作手冊」中，萊茵哈特如此煩瑣、細膩地記錄下他的計劃，可是在排演進程中他並不堅持這些規定下的細節。他讓演員與各部門工作人員去發揮他們自己的才能；但這發揮的程度不能超越了他預先計劃好了的骨幹的範圍。

萊茵哈特演出一個戲的預備工作雖然佔這麼長久，可是實際的排演工作時間却並沒有這預備時間長久。他認為排演只是「調整的時期」。在這調整的時期中，萊茵哈特個人特殊的風格充分的發揮着；不只是落在紙上的那些平板的記錄。

在排演的初期，萊茵哈特特別地強制着他的演員追隨着他的意念；把他們每一個人都納入他自己的模型裏。演員們像傀儡們一樣地聽着他指揮調遣。學習着他的步伐，模擬着他的聲音，聲音的變化；一絲不苟地重複表演着他教給的動作與姿態。像捏麵人的技巧一樣，他捏塑這些演員一直到與他所想像的相同為止。

在排演的時間裏他是幾乎沒有一刻休息的。他一會糾正演員的聲音與表情，一會又去樂隊裏歌唱；一會又去台上表演一個動作與步伐給另一個演員看；一會又下來與助手們談笑。他這樣不停地忙碌着，神經緊張地注視着戲的進行，就好像每時每刻他都在每個地方

一樣。

在最初，他極端注意演員表情的每個細節。之後，他極注意整個戲的形態。但他並不放鬆這些細節。他隨時把演員忽略或錯誤的地方告訴在他旁邊的助手。

當這初步基礎已經打定後，就是說演員已經就範，在他們心中已深植下那角色的影子，不會再「走型」了；於是第二步的演排工作開始。在這時候，萊茵哈特已不是一個活躍的人，他靜靜地坐在陰暗的觀眾席中。助手們圍在他的四週。會上，戲順利地進展着。遇有大的錯誤，他才叫戲中斷，予以修正。修正後立刻便又繼續下去。一些小的錯誤，無論音調的變化，姿態動作表情，他隨時輕聲地告訴助手們。助手們便把這些詳盡地記錄下來，待這一場排演完結後便告訴演員們，讓他們修正。

雖然在這時期裏，萊茵哈特已不再作他個人表演，強逼演員吞下的所教給他們的一切，但在這些演員的表現上仍然令人覺得他是把他自己的東西裝進他們去的。是不同的萊茵哈特在表演着這一齣戲。雖然他說他並不把自己的天才加蓋於演員們，或者強暴地驅使演員走入凝固的定型中；但實際上他控制每一個演員，雕塑他們合乎自己的理想是異常嚴厲的。

另一個導演至上主義者是蘇聯名導演梅耶荷德。他出身於如今爲全世界戲劇藝術的燈塔莫斯科藝術劇院。可是因爲他對舊形式的不滿，以感覺藝術劇院的改革還不夠積極，於是便脫離了藝術劇院而單獨工作。蘇聯的革命助成了他；法國象徵主義與構成主義的繪畫給予他以極強烈地影響。前者影響着他，使他認爲演員在舞台上應成爲詩人思想底一種看得見的象徵物，他以此尋求着適當的表現的媒介。後者影響着他，使他打破了舞台鏡框式的台口，打通了演員與觀衆間的屏障；他把舞台建築在劇場中心，沒有台口，沒有兩翼的空間，而觀衆便圍繞着舞台的四週。佈景都是根據於一些抽象的形式；這抽象形式，正適應着演員的動作；牠也成爲動作的一部份。每一片段的形式都必須能幫助演員表達一個特殊意境。

蘇聯革命毀滅了舊時的社會。當時從舊壓力解放出來的觀衆，對舊劇場的一切表現都是生疏的；對舊目的自然主義的風格從沒有接觸過。於是他便利用這個機會試驗他的構成主義、機械動力的理論，試驗他的觀衆與演員打成一片的理論。正因爲這一批新的觀衆在心腦中並無一定的戲劇形式的印象，他的理論便很容易地被觀衆們接受了。

在排演的準備工作上，梅耶荷德正是與萊茵哈特相反，他是沒有很厚的「工作手冊」的。他只把全部細讀一遍，從這一遍裏他留下他對劇本的第一個印象。他很信任他這第一個印象；他根據這第一個印象而尋求作者主要的意念。他長時期的思致，在脛筋樣

盤旋；自己設身處地的想他假如寫這樣的一個劇本，他的用意在哪個地方？當他把這決定了以後，這就成爲一根牢不可拔的支柱。他開始盡量地刪改劇詞，要求牠們每一句對話都適合於這一個中心思想；因此，他往往把一個著名的劇作，經過他自己解釋之後，刪改得不具原形，面貌全非。

刪改劇本的工作完成以後，他便開始構思他的導演計劃。他的導演計劃也從不寫在紙上，只蘊蓄腦筋裏。他覺得假如在開始創造之前便預定計劃，常常爲材料——演員的「個性」的程度而有所改變。

梅耶荷德導演方法的另一個特色便是在計劃一個演出時音樂的應用。他把一齣戲分成若干場、段，給每一場、每一段找一個適當速率與情調的曲子配合着，列表公佈。這些曲子在演出時並不一定存生，而只是幫助演員的表演的；使演員的動作聲音有所遵循。同時也指示燈光佈景與服裝所應用的色彩。

梅耶荷德把一齣戲分成若干場、段，他常常給這每一場、段一例標題，使這每一場、段都是獨立的，都是獨立藉各種不同的方式表現這同一的主題的。

他的實際排演工作的第一步便是向職員及各部門工作人員宣佈他這一個戲的演出的意念；這個戲的思想特色以及如何運用戲劇形式來表現這思想與這特色。這之後他往往過一個相當長的時期方才正式開始工作。起始，當然是對詞，接着排演動作。

在排演的過程中，你可以看出來梅耶荷德的絕對專制的導演手法。因為他是一個優秀的，富有才能的演員，在事先他就想好每句話應該怎樣說，每一個動作應該怎麼作；每一句話的內在意義，每一個動作的內在精神，外表的形式；以及觀眾的反應他都早已便有了定見，便瞭若指掌了。演員不容有若何討論，只有照他的意見作去便成。

在對詞的時候，他分析解釋每一句話的意義，每一句話音調上極細微的變化，牠的特殊個性。他教給演員怎麼樣讀法，一遍再一遍地，一直到這演員讀出的這一句台辭與他自己的讀法相近了方才罷休。

排演動作的時候也是一樣的。他教給演員每個動作應該如何作，牠的一步一步的程序該是怎樣；他外表的形式該是怎樣，演員不能有一點差錯，演員只能像一堆油灰似的，聽憑他捏成任何一個樣式；沒有一點創造能力。他，也是這麼要求着演員的。因為他對每一個動作的苛求，因此戲的排演進度異常緩慢，一個下午，往往只排了兩三頁的戲。可是當他全部排成的時候，只須從頭至尾整排幾篇以後便可以演出了。

爲了適應他的佈景的構成主義與機械動力的表演理論，梅耶荷德對燈光的運用是極端重視的。他利用光，造成極強烈的情緒上的效果。在排演過程中，往往佈景服裝等還沒有作好，可是燈光却已經參加排演了，他注視並糾正每個燈頭的角度，對準焦點；色彩的配合，光線與黑暗的對照，他力求「美」的價值。

在他排演工作的進行中却是有極詳細的記錄的。這記錄的負責人便是那些在他周圍的助手們——劇務以他們分門負責記錄下他排演所規定的聲音與動作。他所發表的意見；然後便下去把他整理起來成爲一個很完善詳細的演出本。當他離開排演室的時候，一位作副導演的人便根據這個繼續他的工作。可是他不能爲他增減甚麼。

從這看來，梅耶荷德不僅是扮演有每一個角色，而且他還是音樂師服裝師佈景設計者，一切部門的實際上的創造者。他統制着每一部門的工作者不讓他們有絲毫自由發展的餘地，而只成爲一些技工而已。因此有許多人都願與他合作；因此，他的演出並非常常成功。

單就演員說，他強迫每個演員的每個動作，每句台辭都與他自己所想的相近。可是，一些能力稍差的演員，他所能模仿的只是梅耶荷德所作給他們看的外形，是驅亮；而沒有內在的情緒，沒有真正的內容，沒有靈魂。這樣的演出又焉能不失敗呢？

史坦尼斯拉夫斯基的導演方法

同樣，因爲不滿意於商業化劇場與畸形發展明星制度而嚮往着一種新的演劇體系的建立，已故蘇聯戲劇大師史坦尼斯拉夫斯基與他的同志但欽訶創辦了莫斯科藝術劇院。

史坦尼自身是一個優秀的演員，他深切地認識演員在劇場中地位的重要——演員是屬

劇藝術直接的創造者，因此他的劇場是以演員為中心的。他建立了一種新的表演體系，他要求演員去摹擬真實的人生，體驗人生內在的情感，探尋他們的靈魂而藉一種外在的形式表現出來。這一種外在的形式係根於內發的。他更使演員們認清集體創造的重要。這一理論的建立，他的新風格的演出給予觀衆以極有力的影響，那種商業化的劇場與腐敗的明星制度便自然消滅了。

認清演員在演劇藝術中的重要，在史坦尼的演劇體系中導演人的職務除了負責這個戲的整體而外便是啓發幫助演員創造他所担任的角色。他像是一個保姆，一個醫生。這，我們可以從莫斯科藝術劇院實際排演過程中可以很清楚地看出來。

決定排演某一個劇本以後，第一遍的對詞不是演員自己，而是另外一個人讀出的，這爲的是使演員對全劇，對他所飾演的角色有一個印象，發生興趣。以後，導演便竭力引誘演員對劇本發生濃厚的熱情，信任劇本中所說的一切。

分析劇本是第二步的工作。分析劇本的內容，牠的每一句對話的意義。根據這分析的結果研究這劇本的主題，這劇本的社會意義。研究工作並不只限於劇本的本身，而是從各方面去研究牠。比方時代背景，社會環境，當時的風俗習慣，從史籍中，從各種傳記中，從中心意念確定以後，導演便依據思想與情緒的轉換而把劇本分成若干段，若干小節；這每小節雖自有其自己的意義，但前後之間都是有連續性的，連接起來方成一個整體。

在分析劇本以後，演員便開始漸次地去熟識他的角色，他得追求每句對話、每個動作的意義。爲什麼這麼作？有什麼目的？每個動作的意義探討清楚以後便將動作連繫起來，幫助展開這目的。也許動作是一連串的有好多，可是目的，却只有一個。這樣對動作的心理的了解，才可以使演員表演逼真，才能使演員順適地發出應有的感情。了解動作的心靈後以便考慮角色的生活的主要的目的。緊緊把握這點，在劇中最能表現此點的時候，集中精力地表現牠。

在這分析研究的工作先成之後，演員便要從事於角色的創造，使角色「活」起來。這，進入了正式排演時期。

排演，大概總是先把一幕分成若干段節來排；然後再總合起來。每幕排演都得花費許多時間。排演時，導演大概總是跟在演員旁邊，輕聲地與他低語，以激發他的想像，誘導他的情緒。導演，時常事先與演員個別在一起工作，研究，討論，試驗；這每個人都作得完美了，在排演時才能達到整體的完美。

在排演時，導演也提供給演員對某個動作的意見。但他並不像梅耶荷德似的教給演員，而是由演員自己去試驗。試驗出一個最正確而對他感覺作出最自然的方法。導演並不是只注意某個演員，而是注意每一個演員。他要排演多少次，每一次專心注意一個演員，直到每一個演員都把他所担任的角色刻劃完成之後再開始另一段的排演。

按照上述，好像藝術劇院的導演們都只是「表演指導」而已。其實，要不然的。到排演的最後時期，導演已不再在台上跟着演員低語了。他站在觀眾席裏，大聲地說話指導着演員。現在，演員都對他們所飾角色有了把握，這些角色的靈魂已深深附在演員的身上。導演所注意的乃是戲的整體，戲的進展的韻律、節奏；整個演出的外形與調和。這時，導演有權力改變演員的外形，改變地位與動作，改變速度。這，對於演員的創造並沒有若何影響。他們研究刻劃他的角色已有了一個相當長的時期，已確立了他所飾的角色；外形的變換對他們的性格化並不能有所損害。

藝術劇院每一個戲的排演時間都是很長的。要是他們排成的戲並沒有達到完滿的境地，他們是不拿出來的。他們從不趕戲，從開始到結束都在嚴肅認真地工作着。舞台上每一個演員，即便沒有一句對話的，都能表現出他的獨特的個性，保持他在整體中的調和。

華克坦戈夫的導演方法

代表另一種導演方法的是華克坦戈夫及其後繼者所建立的導演與演員的共同創造的方法。

華克坦戈夫，也是史坦尼的優秀學生之一。他接受了史坦尼的表演體系，同時他也受着梅耶荷德的影響，接受了他風格化的外形。但是他對他們兩人理論的運用都是經過選擇

與批判的。一方面他要注意人生，以牠為創造的南針；他主張劇場應該隨着生命，時代的潮流而前進，接受其影響。因此，另一方面他要求每一個演出有一個特殊的風格。

他認為「劇場必須為演出找尋真實的形式，而那形式又必須是從劇本內容產生的。但其內容必須經過這團體重新演繹，以適應不同的時代」。他認為，演出是隨着時代成長與變化的。他要演一齣古典劇，他決不把當時代的精神再現，而是注意牠的普遍性與永久性。經過這戲劇團體的藝術特色的再造，而賦予以新時代的意義。

他主張演員必須接受並了解導演的計劃，但導演「必須給予戲劇以諧和的步調，以極尖銳而固定的形式，並要發展演員的初步創造」。他開闢了一條導演與演員合作創造的新路。可惜他在年青的時候死去，他的遺志便由他的學生們去繼續推行。這一羣學生工作在由莫斯科藝術劇院第三院易名的華克坦戈夫劇院中。

這一個劇院的最主要的特質是由集體創造而由一個人來執行。在劇院中有一個藝術委員會。這一個委員會，除主任外有十三個委員，其中十個是華克坦戈夫的學生，其餘則為團體公選出來的，是演員的代表。

藝術主任與文學顧問選出了一個劇本以後，便當着全體人員宣讀，然後由全體投票決定演出這劇本與否。假如決定演出了，便由藝術主任經過委員會同意為牠排選一個導演。

導演的第一件工作便是在研究過這一個劇本以後填寫一份已有固定樣式的導演計劃報告，在這報告中包括有劇本主題，牠的社會意義，導演設計與方法，佈景、道具、服裝、化妝、配音。改良前次演出之缺點，將走那條路，劇本每場意義的分析等項目。這報告準備完成，便可召集全體演員來開會研究討論牠，訴述他不同意的地方。直至全體都通過了這個計劃以後，正式排演工作便由導演全權負責開始。

角色分派後，並不是由導演訴述他對角色的意見與理解，而是由演員當着大家報告：他是怎樣地理解他所扮演的角色，這角色的詳細的外形是怎麼樣，他預備怎樣去處理他。然後，由導演與大家共同討論，研究，給予演員更進一步的指點。

角色影像的初步既已完成，便開始對詞。每次一景，導演在每景中還分成若干小段；這每一小段係以動作劃分的。在初次對詞時他便一句一句地討論其所產生的效果，牠們的作用與牠們的情感；規定其速率。並且他把他所計劃的動作大致說出來。一景的對詞完畢，便開始走地位，演員按照導演在對詞時所指出的地位去走動。排過一次之後，導演修改他原計劃的地位，並規定下大小動作；這樣一景一景排完以後，連接起來排一整幕。一整幕排演完成，便由藝術委員會來看；提供意見，提示應修正之點。導演便根據這些意見而刪節修改。同時設計者已將佈景作好，仍然是由藝術委員會加以討論。這樣，一幕完成，再開始另一幕，一直到全劇都完成。

劇本全部排演完成，經藝術委員會審查通過後，便開始整個排演。這時多半在佈景中工作，有完全的道具服裝，偶爾也化裝；這時許多動作也許要予以改正；該有配音的便加入音樂。最後一步，便把戲拉緊，加快速度。有時可以刪節場景，或者加入新的可以獲得意外效果的動作。這樣一次一次的排演，一次有一次的進步；決不是空洞而令人感到厭倦。在最後三四天的整排中，藝術委員會諸委員必準時到場，在集體的意見下而決定了這齣戲的最後形式。

霍布金斯的導演方法

與萊茵哈特，梅耶荷德的導演方法絕對相反，走入另一個極端的，是美國霍布金斯（Hopkins）。他是完全聽任演員的。

他的排演方法很簡單；當他讀完劇本以後，便把劇本大致思考一遍，召集演員來分配角色。演員知道了他所飾演的角色以後就開始在台上排演，導演只指示大的地位，從這個門走到那張舖前，從這個區位走到那個區位；而大小動作，聲音表情則完全交給演員去負責。除非遇有特殊的不妥當之處，他才提示演員，給予改正以外，即或有小的毛病他也不管。在排演時他只坐在觀眾席上，像一個旁觀者一樣地看看戲的進展。

當然，這種情形是存在於商業化的劇場之中的。這一種商業化的劇場中擁有第一流的

演員，導演是無需花費多大氣力的；而劇本大概是些千篇一律，三幕內景的戲；內容注重新奇與趣味，以投合一般美國觀衆的癖好。

這樣的導演往往在四個至六個星期中便把一個戲排演完成。這不能算不快。而他們的效率很大，他們特別注重兩個人對話的場面，接詞緊湊，往往爲觀衆可讚賞。雖然如此，而他們的演出仍然被人批評着是一種毫無把握的冒險。

克伯與聖丹尼的導演方法

克伯與聖丹尼的導演方法似乎是一種綜合的，也似乎是華克坦戈夫的演員與導演合作的理論。

他是要求演出需要導演與演員的合作，但他所運用的方法則與華克坦戈夫的不同。

在觀衆面前，他認爲導演是劇作者的代表。他把劇本作爲樂譜一樣，研究透澈了其中的情感與內在的含義以後，再譯成聲音；再去尋求適當的樂器。

對整個演出他是有計劃的，而且這個計劃決不容許變動。這個計劃他事先並不發表，却在排演過程中一點一滴地交給演員，誘掖啓發他進入一個完美的創造。不過，在他這一個計劃裏只包括有大綱，至於詳細的小節則在排演進程中，視舞台與演員而決定。

在計劃的規定上他有着如梅耶荷德的獨裁；在分析劇本啓發演員上他又像史坦尼，幫助演員作心理的準備的工作；而在執行排演的時候便又像是一個旁觀者了。

這一種的導演方法有人喻之爲一棵樹；演員是那些樹枝，導演便是樹幹。演員便在樹幹上吸取養料，而整個演出便是這棵樹的整體。

我們所需要的導演方法

以上對導演藝術的發展及現存的幾種導演流派已作了簡單的介紹，在這簡單的介紹裏我們可以看出每個大家導演方法的不同在於他們（導演）對演員的態度，即導演與演員之間的關係的各異。

戲劇藝術，移植到我們國家裏來還是近三十年的事情。牠的年齡還青，還顯得幼稚，還不夠堅實。尤其在不正常的方法孕育之下，更顯出牠的萎弱。抗戰，給予戲劇運動一個發展的機會。戲劇的種子散播到許多荒僻的角落裏，戲劇團體如雨後春筍一樣地生長起來。這樣，無疑地，人材感覺到缺乏，尤其是所謂各方面都應該懂得的導演人才。

實際上，這一個導演人便是團體的領導人或是這團體裏戲劇部門的負責人。導演人才既被普遍地重視，那麼我們所需要的是怎樣的導演方法呢？

在目前我國就一般有相當歷史，相當地位，相當高約水準的戲劇團體來說，大概流行

着兩種導演方法：一種是導演與演員的合作，一種是如美國商業化劇場中導演絕對委任演員的方法，前一種，大概每天都有定時，在一種正常的情形下進行排演。事先有計劃，預訂好步驟，非必要時不致動這原定的排演計劃。在排演時，導演是與演員合作共同創造的。大的地位以及與劇情有關的重要的動作由導演規定，小動作則由演員自己去揣摩；導演同意的便過去，不同意的則刪去或修改。輕易，導演不教給演員作一個動作。這一個戲的排成，通常是需一一個月到兩個月。後一種，導演是絕對委任演員的。在這種團體裏，常有少數幾位明星作爲台柱；一個戲的要角則由他們分擔。導演分配了角色以後，開始排演。他只佔大地位，大小動作完全由演員自己負責。這些導演人寧先他們並沒有計劃的，他們甚至於連劇本都沒有完整地看過一遍。排演是一幕一幕地進行，而排演的時間並沒有定。某主角因事因病缺席，連一天排演可以停止；等到演員都齊了便整天、甚至連夜的排演下去。這有什麼辦法呢？這是難得的時機。因此，一個多幕劇，在這樣的情形下也許只五六天甚至更少的日子就可以排成了。這樣的導演深知觀衆的心理，深知觀衆的喜愛以及他們的趣味。他會很緊地把握住他們的心理，滿足他們的愛好。這樣的演員對記熟劇本有着特殊的天才，他們也是懂得觀衆的。在戲的一般進行中他們也許並無特殊表現，可是在一些主要的場面上可以看出他們的能力來。他們會把這一場作得很緊，很動人，而且也好像很熱練。

上面已說過，抗戰使戲劇普遍地發展，新的戲劇團體，無論是政府主辦或是私人組織的，像雨後春筍一般成立了。這一個數目是可驚的，在這些團體中是行使着怎樣的導演方法呢？

在一些劇團（劇社、劇隊）中，導演人往往就是這團體的領袖。以前他也許是學藝術的，懂得宣傳；也許他很懂得行政上的一切事務。可是，他不懂得戲劇。也許他懂，他懂的是些書本上的東西：讀過幾個劇本，幾遍理論；知道一點排演的程序。那麼他導演的時候，他會按照次序一步一步作到，可是技術上的問題他是一點也不知道的。他只是無計劃，隨意地指揮着演員。

另一種導演也許是個「天才」，是個天才的「表演家」。他會教給每一個演員演戲，他之作導演就是教每個演員演戲再把他們運合起來。

有些團體中負責導演的人，他受過相當的戲劇訓練，他的演員都是一些未曾有過若何經驗的；那麼，他被逼不得不盡他所知，盡他可能的教給他們；作給他們看，讓他們模仿。

有的導演人與演員商議着共同進行排演。導演有他的意見，演員也可以發表意見而改變了導演的意見。有的，導演只是一個名詞而已，並不負任何責任；地位動作都由演員們自己去攪。有的根本就不用導演，由演員記住對話大意，隨意在上走動即成。

在這些不同的團體中，他可以看出五花八門，五光十色的導演方法。當然這其中有的根本夠不上稱「導演」。可是這種情形發展下去是一個危機，將抹殺導演藝術的生存。我們是應該研究一個適當的方法的。

誠然，方法是要緊的，但更要緊的是幹部的建立。導演人才的供應，你跟一個什麼都不懂的人要求個什麼方法呢？

在有素養，有水準以上的成就的團體，我覺得導演與演員合作共同創造的方法是應該採用的。要扶植我們的戲劇之花，要使我們的戲劇得着正常的哺育、成長、健全的發展；一個正規的排演方法是必要的。

在一般的戲劇團體中，假如幹部是建立完成了，導演的方法是應該視環境而定的，在最初他應該有一個比較詳細的計劃；排演時，假如演員都沒有受過任何戲劇訓練或經驗，你被迫可以教給演員讓演員模仿你。但最好，你還是試着多跟他們解釋，誘導啓發他們。遇着稍有經驗的演員，你便可以多作啓發的工作，幫助演員創造角色。你得有一個大致的規定，可是你不要死板板地連細微末節都確定下來。總之你的導演方法，得隨演員的程度而變更。有時你得在一齣戲的排演中用幾種不同的方法導演，因為其中的演員程度不齊。至於遇到了某種特殊情形，那就得看你隨機應變了。

最後，我想說一說，在我國，一般演員的心目中，認為導演好像是高一級的重要人

物；當他們演技達到一定程度以後，他就想試着去當導演了。導演的地位誠然是重要的，可是他並不一定是高人一等的人物。他的地位是與演員平等的，只不過各人所負的責任不同而已。把導演認為是高人一等，而自己便想放棄演劇生命，這是一個錯誤的觀念。

第三章 導演的職責

統一意念，決定格體

在前面，我們一再地說，戲劇是綜合藝術，是需要集體的力量來完成的。一次演出的成功不只是由於演員優秀的演技，佈景的富麗堂皇，效果的配合確當，劇務的舞臺管理得法；不只是劇本的動人，導演手法的高明，而是這每一部門的工作者集體努力而產生的結果。

劇本，是演出的材料；演員，舞臺裝置人員，劇務，各項技術師們都是根據這材料而工作，而從事各自的創造。這各自創造的綜合便是戲劇藝術。可是，演員、佈景設計者、燈光師、服裝師，他們對這材料的看法並不見得一致，而且往往爲了好勝心切便把自己這部門作得突出。這一個不一致的看法與好勝心常常毀壞了整個演出，使這一個演出成爲支離破碎的東西，給觀眾的混亂模糊印象。

舉個實例來說

我曾看過一次「未婚夫妻」的演出。未婚夫妻這一個戲，牠所寫的是封建社會與資本主義社會對於青年男女的迫害，尤其是對於女子，在社會地位、職業上的不平等。這是一

個極現實的社會問題，而作者是用幾個典型的人物造成了一些可笑的情節，是含有笑劇的意味。但是，我所看到的演出：佈景是表現主義的，三面牆的三面各用了一片景片，門後後方正中，是斜的，像船上的一片破帆；其餘的兩片牆是用破紙黏在竹篾笆上的。道具是漂亮的沙發，精緻的桌椅，單人小床。表演方法是寫實的，演員都跟普通人一樣地在談笑、行動。這一個演出的結果是失敗了，原因就是給了觀衆以支離破碎而不協調的印象。

由此，我們知道，一個統一的意旨是必需的。而決定這意旨的責任便是導演人的第一個責任。他必須決定一個總的意旨，使戲劇藝術中每一個部門在這總的意旨之下適當的發揮牠的機能，而成爲這個演出中有機的一部份。

首先，導演人應該決定一齣戲的主題，決定這一齣戲的社會意義——牠要告訴觀衆一些什麼。在一個劇本裏頭決不能同時有兩個不同的意見存在，那會使觀衆莫知所從。

其次，導演人應該決定一齣戲的格體。決定一齣戲是寫實主義的，浪漫主義的，還是表現主義的，構成主義的；決定這一個戲的寫實的程度，離距現實的遠近。決定後他就該向演員報告，並告訴他們他是根據那些點才決定是這樣一個格體的。演員同意後便根據這一齣決定而決定他演技的寫實程度的深淺。

再次，導演人應該決定一齣戲的種類，是喜劇悲劇？是笑劇還是鬧劇？決定牠基本的節奏與情調。

導演必須慎重而仔細的決定這戲的格調與種類，因為這決定你處理這個戲的態度與導演手法。我看過另外一個「未婚夫妻」的演出；導演人在開場的時候，把那一間房間佈置得像是多年無人居住的黑屋，把每個動作都作得過分的誇張可笑，導演人只在注意一件事：製造「噱頭」。結果，噱頭淹沒了劇本的意識，劇作者的社會的目的。觀眾一直是在笑，笑，而忘却了這戲裏所說的是什麼。這樣的演出當然也是失敗的。導演人就沒有負起他的第一個責任，他並沒有把劇本詳盡地研究過。

假若導演人抓住了劇中的某個特點，準備強調這個特點——當然這一個特點必須與劇本的主題有密切的聯繫——那他該把這意思告訴演員，使演員注意，集中精力於這一特點的表現。比方，梅耶荷德在演契訶夫的三個笑劇——求婚，蠢貨，紀念日——的時候，他發現這裏面的角色有三十幾次要暈倒，鬧頭昏，面色蒼白，想喝水；於是他便向演員宣佈他以此「發暈」為這演出的原動力。在排演時遇有與這些動作有關的場面他便特別仔細的排練。

導演人決定這一切並向各部門的人員宣佈以後，在工作進程中，他得注意各部門份量的分配，監督各部門工作的進行，使他們充分而適宜地發揮牠特有的效能，以完成這一個演出。

修改劇本，詮釋劇本

第三章 導演的職責

導演在決定一個戲的主題、格體，抓住某一特點以後，他研究讀劇本，往往發現劇本中有若干場面、動作或對話寫得模糊、不清楚或者有令人起懷疑的地方，那麼導演就得給牠修改，使之明顯。也許，劇作者是為了某種原因，為了客觀環境而被逼不得不這麼作的。如處在敵偽黑暗勢力壓迫下的上海方面的一些作品，而導演人也是處在這樣的環境之下，那麼導演人應該用暗示或襯托的方法使牠較為容易被人了解。但如果這樣的劇本掣到我們自由的國上來上演的時候，那些不便說不能說的意見可以說出來，那麼導演人就得修改牠；取消那些含混模糊的動作、對話，加強主題的積極方面的意義。

假如，在劇本中，發現某些地方存在着漏洞、缺陷，或者軟弱的地方，削減了劇本的積極的意義；那麼導演人就得填補這些漏洞、缺陷，強調那些描寫不夠發揮不夠的地方。尤其，在抗戰期間，許多事情都在飛躍地發展。一切都顯得動盪得利害，隨時有新的要求，新的問題產生；劇作者為了要配合這種要求，適應這種環境，往往不能使他很冷靜地觀察着一個事態的進展；不能獲得許多經驗上的參考；不能詳細研究探討；劇本便在匆匆忙忙的情形之下寫成了。寫得是這樣草率而又沒有時間去修改；那麼，這時，導演人就得起運修改的責任。

抗戰，促使一些小說作家們，詩人們也都試着編寫劇本了。可見，寫劇本到底是與寫小說詩歌不同，寫劇本不能也用寫小說的方法去寫。這各個的重心不同，技巧也就各異。

可是當導演人遇有這種情形——以小說技巧來寫成的劇本——那他就得大大的加以修改，盡量加入舞台上的東西，減少紙面上的東西。尤其是「動作」更得設法增添。

假如我們選定一個歷史劇來排演，或者被環境所逼排演歷史劇，而我們要求這劇應有時代的意義，現實的意義，不只是歷史的重劇而已，導演人就可以故意強調某一段情節，修改增刪某一部份對話以期獲得現實的效果。

這些，修改劇本，詮釋劇本以及把劇本搬上舞台便是導演第二個職責。

可是有一點必須注意，在不必要的时候導演最好儘可能的不改動劇本，即使萬不得已改動，最好也能經過劇作者的同意。

啓發演員，管制演員

演員，是通過他自身而創造的，導演則是通過演員而創造，演員在舞台上計劃他所飾演的角色是只顧到自己的表演，而導演人則審察顧及全體的表演。

在一民族萬歲」演出的時候，魏大鵬被日軍官所逼，嚙射頂在他兒子頭上的蘋果的一場，觀眾的注意力完全集中在魏大鵬的身上（是應該在他身上）。魏大鵬在痛苦的心情中，經過一陣猶豫而顛巍地拿起弓箭，抖顫地拉開弓，兩眼注視着站在前面的他兒子頭頂上的蘋果；這是多緊張的一個場面！可是那位演日軍官的演員爲了表現他「計已得售，

心頭滿是口，便把他袋中的白手帕拉出一抖，揩了揩鼻涕。結果，這一個緊張的場面便被這塊白手帕一揚而打破了。考其原因，按這個動作的本身來說是有理由，有心理根據的，可是當這一個場面，尤其導演把日軍官放在一個強有力的地位上，這一個動作是不適當的；因為這一場的重心是應該在魏大鵬射蘋果這個動作上。在強的地位上的演員再加上這一個明顯的動作自然牽引了觀眾的注意力，而分散了射蘋果這一個動作的力量。那麼這個責任該誰負呢？當然這演日軍官的演員不能辭其咎，而導演人是更該負責的。

因為，演員他只能顧及到他自己的表演。在既定的方向下，他有權儘量刻劃他自己的角色，可是導演人必須顧及到全體，他不能讓某一個角色在不該突出的時候突出，他得顧及到每個動作對於全場空氣有所增益還是損壞，顧及每個動作是否搶去了主要場面的「戲」；顧及這動作能否與其他演員發生聯繫，幫助其他演員的動作；顧及到是否這動作真正而確切地表現這角色的個性。導演可以在與演員的討論中或者他自己的感覺中分析中得到這回答。

普通，演員可分為兩種：一種是Instinctive的演員，是有着本能的戲劇敏感的演員。他們是一些富有表演天才的人，他們並沒有經過若何訓練。也許只有極少的經驗，可是當他們飾演角色時他們能應付自如地刻劃角色，表現角色，並且很靈活生動。另一種是Intellectual的演員，是用腦的演員。這意思就是說是些演員也許受過一些戲劇的訓練，

懂得一些表演的理論。當他創造一個角色的時候他得花費腦筋仔細揣摩想像他，他前前後後想得很仔細；他想着這角色該怎樣動作，這動作與表演理論有無違背，他要按着理論一步一步去完成他的創造。這樣的演員他的演技往往顯得呆板，生硬，平常，一時地着，前一種的演員往往勝過後者，而實際上，後一種的演員在未來的成就上，在發掘角色的深度上是會超過前者的。

導演人對這兩種演員是應該好好應付的。前者的演員做戲往往稍「過」，太「放」，有時便在整個演出中顯得突出；導演對他更應該予以適當的節制，刪削與約束。後者的演員則常是畏縮、生硬，不自然，常被理論限住了他的演技，僵化了他的演技；這樣；導演人便得開導他，啓發他，讓他不要拘謹在理論的圈子裏而熔化開；給他勇氣，鼓勵他使他「放」得開。

另外一些演員，已有了一些經驗與修養；或者是些所謂明星們，對自己的演技好像已有了把握，在排演的時候他們只低聲地唸着台辭，按照導演的地位漫步走動着；並不使用出他所有的精力。可是到了台上，他們的全部精力便完全使用出來。排演時所沒有的動作、情緒他都忽然一下子加進來。另一些演員呢？排演時態度很認真，在排演時他該怎麼作他便怎麼作；在排演時他怎麼作，在演出時他還是怎麼作。可是當這兩種演員相遇時，後一種演員便吃虧了。在排演時他以爲前者並沒有什麼，可是登台後，前者所有的本領全

部都施展出來，這常弄得後一種的演員不知所措，難於對付。結果，舞台上沒有了合作，戲是在鬆懈中進行。只見着一兩個人「緊」，可是這樣的「緊」又有什麼用處呢？

遇有這樣的演員，導演要預防這錯誤的發生。當然，最好，導演盡量向那些明星演員們多發問題，多作重複的排演，儘可能誘引他們儘量表演，不要「台上見」；並且告訴後者的演員，給他留有餘地，教給他隨機應變。

這啓發演員，管訓演員便是導演的第三個職責。

把握觀眾，控制觀眾

演出的主要目的在劇作者社會的目的通過了藝術手腕而獲得社會的效果。導演當然是通過藝術手腕時的總理人。他得負責要觀眾接受他，在一種激動中，一種心甘情願中或者一種反省中直接地接受了作者的意見；並把他所受的影響化為行動。誠然，觀眾之來劇場，站在戲劇工作的立場來說：是給他們教育；向他們宣傳。但在他們自己來說則是娛樂的心情，欣賞的心情超過了受教的心情。因此怎麼樣使他們能在娛樂的心情中潛在地接受了我們的宣傳、教育？這是一個問題。這不是喊幾句口號，來一段訓詞就可以了事的；觀眾決不理會這一套。劇本對這當然是該負責任的，可是當遇有一些真正成功的劇本而不能為全部觀眾所了解的時候，導演人是應該負起責任來的。他得使觀眾對這戲發生興趣。發生

關切之心。這興趣可不是嚇頭的另一個解釋，像我在前面舉的「未婚夫妻」第二個演出的例子一樣；那只是以破壞劇本。導演人不但要使觀眾發生興趣，並且還得繼續把這興趣不讓牠有絲毫放鬆，一直把觀眾引領到劇作者真正意念所在，全劇的最高峯。導演還得顧及到演出各部門的各自發展，是否在同一完整的狀況下進行？否則給觀眾以散漫無章的印象會減少觀眾的注意力。總之，緊緊地把握住觀眾的情緒；並且，適當而隨意地控制着他們；使他們能追隨劇作者以及導演的再創造的精神；有反應，有效果，這便是導演的最後一個的職責。

第四章 導演與劇本

劇本在演出中的地位

劇本，是演出中最基本的要素，演出各部門都還是根據他而創造，而工作的。

導演與演員且不必說，即是舞台裝置設計者，他的責任是為演員創造一個適當而便利的環境，但他也得依據劇本來創造。他總不能把一間會客室為了演員動作的便利而改成一座花園或荒郊。

歷史上也有沒有劇本的演出，這沒有劇本就是說沒有劇作家所寫在紙上的一句一句的對話，而一個大綱依然是有的。中古時期意大利即興喜劇（Commedia Dell'Arte）便是一例。

意大利即興喜劇在演出上是沒有多少藝術價值的，牠之所以特出，著名於後世，是由於牠的高超的演技——表演技術——牠的演員技術上訓練的方法。他們的演出，劇本是班頭隨意想到一個曲折的故事，分成一段一段的大綱，列表張貼在後台，並跟演員講述一遍。演員是固定的幾個典型的角色，比方：老學究、小生、小旦、小丑等。劇本情節就在這幾種角色的關係中編造，上台時演員隨着自己的意思編說台辭，打諢笑謔，一場一場演

過去，直把這故事完成。牠主要的不在演出的意義，而只是在表演技術。

民國初年的文明戲與意大利即興喜劇有着很多相同的地方，也是使用幕表演戲劇的，但在技術上他去即興喜劇太遠了，更談不上所謂藝術的成就。

爲什麼意大利即興喜劇與我國文明戲在藝術上都沒有偉大的成就？這很簡單，就是因爲他們沒有一個統一的思想，完整的形式；牠們失却了演出中最基本的原素——劇本。

演出必脫離不了劇本，而導演人便是把劇本具體表現出來的統籌者，劇本的再創造者。

劇本之選擇

劇本，也不一定是全部能上演或經得起上演的。書室的劇本是寫來專爲給人讀的，是戲劇形式的詩；或者是用詩寫成的對話。是刺激觀衆聽覺的。這些戲劇作家是詩人之子不是劇場之子（用戈登克雷的話說）。這些劇本是不能上演的。另一些，由於牠的內容空泛，技術稚弱，甚至是一劇場的「技巧的堆砌」，這些徒具有戲劇的形式，而沒有真正的「戲劇的」內容……這樣的劇本是經不起上演的。

劇本選擇的得當與否往往影響一次演出的成功與失敗，選擇劇本是演出中的第一步，也是最該慎重的一步工作。

普通，導演人便是選擇劇本的人。假如在這一個團體中還有負領導責任的主持人或委員會一類的組織，導演所選出的劇本還得經過他們的同意與通過。

有些戲劇團體是有着演出委員會一類的組織的，這其中有專門負責供應，選擇劇本的人。他們在會中把所選的劇本提供出來經全體會議通過，並由全體選定導演人，然這也得得到導演人的同意；導演應該有他的權利決定接受一個劇本的排演與否。

在華克坦戈夫劇院中，劇本是由藝術部主任提出而當着全體人員誦讀，由全體人員投票決定的。

往往導演人被強姦着意志而接受一個他不願意排演的排本。這，當然是存在一些特殊環境中；比方一些團體主持人負責人所開彙典，所自命風流寫成的「劇本」。他交給你，要你排。在某種情勢下（爲了人情面子，爲了生計飯碗，甚至爲了前途），你就得接受了。你就得想盡方法，那怕費了九牛二虎之力，絞盡了腦汁；那怕是打一這歪主意而把牠排出來。這在導演是痛苦，這在藝術是失敗，也許根本談不上藝術。這是導演的末路，是導演的悲哀，我們不必多談。

不過另一方面，是事實上存着的：

劇團裏知道了某名家有寫劇本的意思或者已在起草，於是發錢一筆作爲定洋，導演也就隨着定了下來。這位導演也許根本連故事還不知道是什麼，內容技巧的好壞就更不用說

了。可，導演之於一個劇本，他要有名氣，只要是有名氣的作家（不一定是劇作家），他排；否則，他不排。另外，即使他發覺這劇本要不得，可是他還得顧這個作家的面子，還得排。

另外，演員先生小姐們！當然都是紅人，大明星——也往往能對劇本有生殺予奪的權利。他們也能隨意選擇他們願意演的劇本，拒絕他們不願意演的劇本。儘管你導演費了多少心血選出來的劇本，他說不演你就沒辦法。

當然，這些都是劇壇中畸形的現象，不足效法的。一個正常的必須遵守的原則是：不管演出委員會中通過或是別人推薦的，是上司指派或是預定的；一個劇本的選擇必須經過該劇導演人的同意。

這一點是非常重要的，而原因也很簡單：

假使導演人對他導演的劇本不發生濃烈的興趣與愛好，沒有情感上靈魂上的相通，他又怎能深切地理解這劇本呢？他又怎能在排演中加一點什麼進去，予以再創造呢？

雖然在華克里戈夫的劇院中一個戲的導演人是藝術部主任經過藝術委員會同意挑選出來的，但在他們，不同氣質的劇本是會妥於交付給一個與此氣質相同，長於處理這類劇本的導演人。比方查可法擅長導演需要把握心理的劇本；西門諾夫與阿基莫夫則適合於注重形式的劇本。自然，我們知道劇本的選擇得當與否往往影響一次演出的成敗，那麼進

步我們得問：如何來選擇一個劇本呢？換句話說，在選擇劇本的時候應該注意些什麼，受着一些什麼限制呢？

按照劇本本身來說，首先你得注意到他的主題，主題是否正確，是否積極，是否提供了一個新鮮的問題。

其次中國觀眾，雖然喜歡看曲折的情節，濃烈的情感（曹禺先生雷雨的成功便是一例）。可是他也會冷靜地想一想，這情節是否可能？故事的發展是否合理？是否合乎他生活中所經歷過或是他所見過聽過的。他們雖然喜歡熱鬧，可不願意看那些「從天而降」「突如其來」的情節與動作。導演在選擇劇本的時候，應該注意到這些，除此，他還得注意到人物，是否正面的角色敵不過反面的角色；某一個角色太特殊離奇，不近情理；他還得注意到對話是否太粗野，是否像作文章。吳天的「走私」，在主題上技巧上都是一篇水準以上的作品，可是在對話上却是文詞語地白話散文。有些劇本，對話不能跟隨着動作，就是說劇情發展到緊張的地方而對話却鬆懈，不能配合劇情。有些劇本根本是作者把自己的話藉幾個人物的嘴公進出來的，導演遇到這些劇本就得考慮一下。

「演出的目的」也是選擇劇本時應該顧及到的一個條件。假如是參加一個慶祝會或同樂會。你最好選幾個輕鬆一點的喜劇，或者笑劇鬧劇；不必來沉重的悲劇，為紀念節目，或特殊宣傳的演出，就應該注意劇本是否配合這一節和特殊宣傳。

假如你的演出是爲試驗新的風格，你可以在古典劇中去搜尋你的材料，你可以選一個莎士比亞的劇本作好幾種不同的演出，同樣你也可以排演機器（Acting Machine），排從清晨到夜半（From Morning to Night），排R. U. R. 假如是爲了訓練演員的演技，你就可以選那些注重性格描寫的劇本；莎士比亞的莫利亨的劇本是個無窮的寶庫，海坦野鳴，天外，墨儂（Mountain Men and Elephants），「日出」，「原野」，「上海屋簷下」你都可以排。

此外，一個戲劇團體的舞台裝置設備，經濟實力，演員能力，導演自己的氣質和能力，在選擇一個劇本時，也應當顧及。

最後，觀衆是你選擇劇本的一個最重要的對象。都重要的觀衆早就聽夠教訓了，你得排選那些題材新鮮技巧比較高明內容深刻一點的劇作；不要讓他們這些有經驗的觀衆感覺幼稚、空洞。對工人你當然最好描寫工人的劇本；可是在前線慰勞士兵錢又不能演刺激性太重的劇本。對農民你不必演都市戲，這跟他們的生存隔膜了；劇作的內容與技巧最好是積極一點，直接一點，不要繞圈子說話；因爲他們還不夠理解的。你們還有關於他們切身問題的劇本好使他們發生興趣，假如你的觀衆是大批青年受授們，那不妨選高潮喜劇或含有較深的哲理的劇本。假如你的觀衆是處在封建小坡，爲了工作的展開，你最好不要演那些戀愛戲，同樣你也不能演像「以身作則」一類的劇本。

讀劇本選出所編排以後，你就得開始進一步作研究劇本，分析劇本的工作了。

普通的人讀劇本與一般欣賞文藝作品的讀法是不一樣的，而且每人有每人的習慣，在讀第二章裏我告訴過梅耶荷德是特別信任他第一次讀劇本所得到的印象的。戈登克雷第一次讀完了劇本，就知道了這劇本的全部色彩，節奏，動作。於是他把劇本放開一會，在他的心眼中，用劇本的印象所引出的色彩來配合他的調色板（曾用繪畫上的名詞），因此在他坐下來第二次讀劇本的時候，他已經被準備用來試驗底氛圍所包圍着。第二次讀完了之後，他總會覺得他的更為明確的印象。此時他把那些明確的印象記下來，現在他大可以着手把充滿在他腦中的佈景和理想——在線條及色彩這兩方面——暗示出來，但是這件事情最好把它擱下，一直等到他最少讀了十二次時才做——（戈登克雷：舞台藝術論）。而在意坦尼奧但欽詞所主持的莫斯科藝術劇院中研究劇本則是更為仔細的，他們特別注重角色的心理活動。

普通，一個導演人在最初幾次讀劇本的時候，他應該有這樣的一個感覺：就是他彷彿見到若干的人物在不太清楚的背景中活動；像電影樣的，這些圖畫一幅一幅地隨着劇情開過去，他更應該敏銳地感覺到這一幕一幕一場一場的空氣，氛圍。

但這並不够，爲了他能對劇本有精湛的了解，他應該下更深的功夫去仔細研究牠，分

首先，你得研究這一個劇本的主題在什麼地方。主題，就是所謂中心意識，就是劇作者在這一劇本裏所要告訴觀衆的是什麼。你要找尋主題你就先得找出這劇本的主要的骨幹，主要結構，中心的故事——故事是具體的事件，在這具體的事件裏，還蘊含着一個抽象的意念，這抽象的意念便是主題。比方柴霍甫的「求婚」，故事是說一個地主意向另一個地主的女兒求婚，可是兩人却爲了一點小事爭吵起來，而把雙方的家醜都揭穿開。結果，女的怕嫁不了，男的怕娶不到，還是聯了姻。從這一個故事裏我們可以知道柴霍甫的意見是在描寫帝俄時代貴的族的沒落。再看曹禺先生的「蛇變」，故事是描寫一個後方醫院的腐敗，經這政府派來的梁專員的調查，激底予以調整，換了一批新人。大家都非常努力地工作，這醫院也整個改觀了。很簡單，從這一個故事裏我們可以知道作者在告訴我們行政效率應該如何來改進，抗戰中的中國怎樣從舊的腐爛的屍骸裏蛻出了新的生命。

可是有一些劇本的主題非常含蓄，不易辨認；有的則幾個意思並重，你很難找出那一個是真正的主要的主題，比方夏衍先生的「上海屋檐下」（如今改了一個不好的名字：重迭）。牠全劇發展的一根主要的線索是在區復的夫妻重逢與林志成的三角關係上，可是作者真正的意思還是在寫抗戰未爆發以前一段時期人心的悶鬱，陰鬱。又如陳白塵先生的「未婚夫妻」，有人認爲是女子在社會地位上，在職業上遭受的不平等的待遇；但也另有

凡理解作是封建社會與資本主義社會對青年男女的迫害。從劇本本身去看這雨若好像都有理由，那麼究竟那一個是最正確的呢？這就得仔細研究，從各方面去看以求得一個決定。

題的決定必得慎重，必得經過深思熟慮。因為這是全劇的指針，全劇的準繩；一切工作都是為這點而作的，一切的工作必得在這一意念之下統一的。導演人必須抓緊了這一根繩子不致使奔馳的馬越出了軌道。

主題決定後你便得研究這個主題是如何被具體的表現的。就是說這一個戲是什麼故事，怎樣的情節，這故事又是怎樣結構起來的。

莎士比亞創造一個猶豫，好思想的青年——哈孟雷特。他怎樣創造這一個青年的呢？他在哈孟雷特身上放上一個重的担子：報父仇。故事便這樣的形成了：老哈孟雷特被他的弟弟用毒藥害死，弟弟坐了王位，並且娶了寡嫂為妻。哈孟雷特心中當然不快；老哈孟雷特陰靈不散，命子代為報仇，哈孟雷特受命，利用演劇證實了今皇的罪過，於是便設法報仇。幾次三番都被錯過，並且誤殺了宰相普羅尼歐斯，皇上乃利用普羅尼歐斯之子的仇恨心理藉以殺害哈孟雷特，結果哈孟雷特在與賴阿提斯（普羅尼歐斯之子）的相互殺害中斃了真正的敵人這是當今的皇上，於是刺死了皇上，報了父仇，而他自己也喪生在毒劍之下。如此，一個猶豫，多思想的青年的性格完全顯現出來了，可是作者除了用這一個主要

的結構來表示主題以外（哈孟雷特的主題就是這人物），還安排了兩段情節來襯托，加強這主題。這兩段情節，一個便是浮廷布拉斯的爲父報仇（因爲先王的舊恨），一個賴阿提斯的爲父報仇。由這兩者的從旁襯托就更渲染了哈孟雷特的猶豫，多思想；就更使主題有力。

有些劇本除了一個主要的意思以外還有一個次要的意思，因此在主結構之外還有副結構。這副結構所表現的意思並不一定與主題有密切的關係，可也不一定毫無關係。比方陳白塵先生的「大地回春」，主要的意思是描寫民族工業的成長，因此主結構便是黃毅誠的工廠在艱苦奮鬥中終於開工，成長起來，作者次要的意思是想寫在抗戰中鍛鍊出來的婦女，以一個新的姿態出現；因此副結構便是馮蘭，爲抗戰服務的精神，及離家又返家的一段事蹟。

導演人研究過這故事與結構以後，便得仔細考慮一下。當他在處理劇本的時候，他得把副結構處理得恰如其份，不能太弱，而使他湮沒了，可也不能太着重而壓過了主要的意思；就是所謂「喧賓奪主」。陪襯的在旁邊不能過強，可是有着對此作用的副結構則需要加強，反面愈強，才愈顯得正面的弱，或者愈顯得正面的反抗力量愈雄厚，才更能把主題顯示出來。

研究劇作者也能增加導演人對劇本的了解。每一個劇本都貫注着劇作者個人的氣質，

有成就的作家有他特殊的風格。你研究莫利哀，你遍讀了他的劇本；你便可以知道他是個專寫喜劇的偉大的作家；他專寫人性與道德上的病態。而他的喜劇自成一種特殊的風格，有他特殊的技巧，你研究史特林堡，你知道他一生中受着女人的迫害，由於憤憤地寫下父親（The Father）；那麼你導讀他，你不一定也跟他持着同樣的偏解，你研究了他便有了論你參攷的處所。你讀了夏衍先生的劇本你知他是具有柴霍甫的氣息，平淡中有深厚的體感，他是高的「人情」，而且他也擅長地方色彩（Local Color）的描寫。你知道了曹揚先生是一個情感深厚的作者。生人與性格的描寫，在對話，在技巧上都有着極高的素養，極大的能力。你深切的了解了劇作者的靈魂，你便能更深切地了解他的作品；你就會全神貫注其中，把你跟作者的氣息相融混起來；或者更能強烈地表現劇作者特殊的氣息。

你研究了劇作者還不夠，你還得研究劇本的時代背景社會背景與地方背景，這不只是在歷史劇中呈現着重要。在古典主義的戲劇中，也一樣地重要，甚至現代某些劇作裏也是重要的。你要排「太平天國」？要排「李秀成之死」你得知這道是清朝中葉封建勢力壓迫下的民族革命。清朝中葉的情形，在生活方面，在風俗習慣方面。當時是處在封建勢力壓迫下，牠的政治設施，經濟情形，怎樣的，是些什麼原因，什麼具體的事件孕育了人民反抗心理，革命的思想。你不清楚這些，你就不能適當地處理你的劇本，比方名導演傑萊在排威尼斯商人的時候，他要表現伊利莎伯時期威尼斯的貿易生活，因此他在第一幕關

場的時候就表現了市場上擁擠的現象。第一幕，貴族們，紳士們，市民，商人，担水的人以及賣花女一章一章地進進出出。繼而一章，隨後市長演場。主角安圖尼歐跟他的朋友們直等到這一場活生生的圖畫展示過了以後才上場開始對話，你要不會研究過威尼新市人的時代背景，社會背景，你又知道怎麼造成這一幅生動的親切的畫面呢？你要不熟悉威尼新城，你又如何知道用「水的街道」造成這地方特有的色彩呢？你要不熟悉上海，上海東區那些房子，那些房子裏頭居民的生活的特殊的彩色你怎麼會很成功的導演出夏衍的「上海屋簷下」這一齣戲呢？你不熟悉北平特有的蕭條沉靜的空氣，你不深知居住在北平的那些士大夫階級的生活你又怎能把「北京人」排得十全十美呢？戲，是一個問題，地方色彩也是一個重要的問題。全劇必須浸透在這地方色彩中的。因此你研究劇本的時候，你必須研究他的時代背景，社會背景，地方背景，你知道了果戈理的「視察專員」是十九世紀舊俄羅斯腐敗政治的寫照，你就得搜集關於描述十九世紀舊俄羅斯各方面生活的書籍，假如你是決定用寫實主義的方法演出，你就得把你的這個演出滲透了十九世紀舊俄羅斯的精神，你知道時代背景，社會背景，地方背景，牠將提示你並且幫助你造成舞台上所應有的特殊的氣氛，牠將教給你增添許多特殊的動作。

其次你得研究劇本的性质。按照習慣，戲劇向來分為四大類型：悲劇與喜劇，鬧劇與笑劇。你知道了這幾個類型的特別之處，印證到劇本上去。你可以從結局去看，你可以從

人物與結構的關係中去看，這個戲該屬於那一類。

可是，自從易卜生以後，有所謂社會問題劇的產生，這些劇本你不能斷定他是喜劇還是悲劇，牠的結構是被人物所支配的。結局的造成也不一定是由於角色自身的罪惡，也不是由於命運，而是由另一種東西，比方遺傳，環境的造成。「國民公敵」，的結尾是司錫門醫生失敗了，可是你該說牠是悲劇嗎？你不能用悲劇的方法去處理牠的。「娜拉」最後覺醒了，脫離了她的丈夫，家庭而出走，可這並不是喜劇。這些，你只能用嚴肅的方法去處理牠。牠是一個嚴肅的戲劇。

劇本性質的決定影響你對劇本的處理，你的導演手法，決定你劇本誇張或寫實的程
度。

人物性格更是你該注意，仔細研究的。你要像挖井一樣地挖掘一個角色的個性，你要知道他在全劇中的作用，以及他與其他角色之間的關係。作爲一個導演人的你，不該放鬆每一個角色，正如一個沒有幾句對白沒有幾場戲的演員不該放鬆他所扮演的角色一樣，你仍得爲他想像一個應有的輪廓，他的作用以及他應該佔有的份量。

你研究人物，你先得從劇本中所提到的下手，在別的角色口中說出的，在角色自己的對話與動作所暗示出來的，以及你所信得過的作者的舞台指示中所描述的。（這只能給你作參考），你先得確定這個角色的個性，他的身心，他的思想，他對各種事物的看法，他有

無特殊動作或習慣動作。比方「虎窟」中的吳從周，他是個窮酸秀才，他只知道聳息別人幹事而自己退縮不前；他是個會拍馬的人，可也有點鬼聰明；他的習慣動作是打噴嚏，再如「原野」中的焦大媽，是一個陰險毒辣的老婆子。

然後你再想這樣的人該有怎樣的外形。他的身材的高矮，胖瘦健壯還是虛弱；身體上有無缺陷，跛子或單臂；他的面部是美麗是漂亮還是醜陋，他的聲音該怎樣，是尖銳，粗濁還是啞？吳從周你能找一個瘦得像個猴兒似的女演員扮演嗎？

你應該為每個角色在你的腦中勾畫出一個輪廓來。當你跟演員解述的時候也只能是輪廓而已，其餘的應該交給演員去創造；當然在你心目中你更應該清楚了解每個角色的靈魂，但你所作的是幫助演員去發掘，去創造；你隨時防止他走入歧途。

你要清楚了每個角色的靈魂，你就該更深地去研究劇本，你不要輕易放過作者所寫的每個細節，這會使你的角色的個性豐富起來。你要研究角色在每一場每一句對話中的心理根據，他的欲望與周遭所給他的反應與阻力。你得理解這些，把牠一點一滴地交給演員。

你要研究劇作者把他的人物寫成一個典型還是寫的個性，典型的人物是比較單純，比較片面的，而個性的角色則要求面面圓到。演員在飾演「以身作則」裏的徐舉人也許感覺得容易，可是飾演「北京人」裏的曾皓就許感到多費心力了。你要熟悉角色個性的每一

爾，你得幫助演員在創造角色時面面俱到。

要注意角色個性的轉變，從軟弱變為堅強，從連續不斷的奮鬥變為氣餒。你要注意他轉變得合理與否，你要研究他性格轉變的一些因素，你要弄清他轉變以後的結果。

你要認清每個角色的作用，那怕是次要的角色，因為這樣你可以使你和演員增加對角色及全劇的了解，並且可以防止一些幼稚的演員担任次要角色時心中的不快與演技的鬆懈。比方袁俊元生的「邊城故事」裏的青哥嫂井娃婆。你不要因為他只在第三幕有兩節戲，第四幕有一場戲就忽略了她們，你自己要研究他並且讓你的演員認清她們的作用；她們在楊專員受傷危難之中來增加他的困難，並且從她們嘴裏第一次說出了殷小山在背後的陰謀讓楊專員知道。（雖然這消息是由鳳娃間接傳來的。）

作為注意全體演員演技的導演人，你更該仔細分析角色與角色之間的關係，你得知道那一個角色是代表着作者而發言的（這在社會問題劇裏尤其清楚。）那一個角色代表着相反的一面，像「蜆殼」裏的梁專員，丁大夫與秦院長馬登科一樣。你要知道一個戲裏走兩價極端，代表着兩種不同階級、思想的人物。因為他們的各走極端而造成了這劇本的戲劇性，如高爾斯華綏的爭強裏的安敦一與羅大為。你要知道哈孟雷特一劇中浮廷布拉斯與賴阿提斯的報父仇不止是情節上的襯托，也是性格上的對比，由於他們兩人的決斷而更烘托出哈孟雷特的猶豫不決；使哈孟雷特的性格更形突出。你可以再研究一下柴霍甫的三姊妹

著是一種什麼共同的氣息穿着這姊妹三個，這三姊妹又各自具有怎樣的一種特殊的氣息。

你再研究劇本的對話，雖然戲劇大家如戈登克雷者極力誇讚對話的功能，認定戲劇只有動作，可是動作的推進還是大部份依賴着對話的，除非是動作與手勢完成的啞劇。

在此地我們當然沒有研究對話重要與否的必要。導演人在研究劇本時他該認清每句對話的作用，那些是表明性格的，那些是造成空氣的，那些是推進故事的，你要抓緊那些重要的對話，不能讓演員含糊過去，你要設法使這句話深深打入觀眾的耳鼓心靈。你得知道那些話是代表着作者的意思的，是闡揚主題的地方，你要深深體驗到每句對話的心理根據，心理作用；體驗到對話的節奏，你得研究，對話是否能隨着劇情動作的要求而緊張或鬆懈。

你再研究對話的本身，夠不夠簡潔凝煉，是不是像真人所說的話。假如是喜劇，這對話又夠不夠漂亮、俏皮。

有些劇本是專注重對話的，你更得仔細揣摩每句對話的意思、作用、靈魂以及他的「言外之意」。有許多對話表面是一個意思，實際上却另有一個意思的。

情調與氛圍雖然大部份是憑感覺得來的，但你還是可以用理智去分析的，你可以從人物性格與對話中獲得牠，你也可以從時代背景，社會背景，地方背景中去獲得牠，你也可以從劇本的性質中去獲得牠。如願是一個喜劇，牠的情調是很寧靜。很明快的；筆鬼則是

沉重的，陰暗愁慘的。你在「上海屋簷下」中可以感到一股如黃梅雨天氣的陰鬱沉悶；你在「蛻變」的後半截可以覺出一股新生的向上的溪流在湧動。

在一齣戲中情節不是永遠不變的，雖然牠有一個基本的情調。在悲劇中插入喜劇的場面或喜劇中插入悲劇的場面是常有的事，對這你應該有一個適當的處理。

再，情調與氛圍是決定節奏的一個重要因素。

進一步你就該分場了，你要把全劇的每一幕分作若干場。假如你願意更細膩一點的話，你不妨再在每場中分出若干小段小節。按照法國式的方法是以人物的上下為分場的標準，一個人物上場或另一個人物下場都算是一場，那怕這個人只上來說一句話。另有一種分場的方法是莫斯科藝術劇院所習用的，是以一個「動作」的起結一段心理過程為一場的，這各有其優點，你可以靈活地合用牠。

分場的作用是使你更清楚劇本的故事是怎樣表現出來的，是怎樣結構起來的，使你更清楚地知道劇中情緒的起伏轉換。

當你二場一場的分好以後你得研究每一場在全劇中的作用，牠與主題的關係。以「未婚夫婦」為例吧。

從開幕到房東先生下去拿掃帚為第一場。這一場的作用是介紹男與女及他們之間的關係，並且介紹了房東的性格。封建。在這裏展開了主題的一面，封建制度對於青年男

女的迫害，這是在房東說「再也不願意把房子租給單身人」明白開始的。

第二場是從房東下場拿掃帚起到：

男：好，好，不叫張太太。

這一場一方面還是介紹這一對青年男女，一方面又在觀眾的心理賣進了一個關子——女的不願被叫作太太，男的怕房東知道了不租房子。這是封建勢力壓迫的初步展開。

從男的說「如果房東知道我們還沒有結婚，說你是個單身女人，不租房子給你，我可不管。到房東拿掃帚上是第三場，這一場中展開了激烈的辯論。這辯論的一方面是代表被迫害的女子，而另一面則代表着目前一些架空的不切實際的關於婦女運動的理論；這積極地展開了主題……

你可以繼續下去直至閉幕，你要把一場一場分得很清楚，你要深切地去了解牠。

你還得注意的是你分場後應該尋出每場的頂點，每場情感最激烈，最能代表主題的地方，從這裏你就可以尋出全劇的最高峯。

你最好能畫一個表格，把每場的頂點的高度畫出來，連成曲線，從這裏你可以清楚地看出全劇進行的起伏，牠可以在你處理節奏的時候給你作有益的參考。

對了，節奏也是你在劇本中應該作深切研究時，節奏是一道連續不斷有高低起伏的溪流，牠是貫串全劇的「生命線」。沒有節奏的戲決不能成爲一個優秀的劇本，柴霍甫的

「櫻桃園」，「三姊妹」的節奏是哀靜的，曹禺先生的「原野」的節奏是急速地，但這只是這劇本的基本節奏，而其中却有着萬千的變化哩。你得潛心地研究牠，處理牠。

把這一切都研究透澈以後，你可以作一個戲的演出的最要緊的第一步工作了，那就是決定一齣戲的格體。

格體是劇作家的創作方法，是依照他所描寫的人生的幻象距離現實的遠近而決定的。戲的格體依着距離寫實程度的遠近而有自然主義、寫實主義、選擇寫實主義、印象主義、浪漫主義、古典主義、形式主義、表現主義、機構主義等九種，至於怎樣去決定一齣戲的格體，我就介紹你看張駿祥先生的一篇文章：怎樣決定一齣戲的格體（載劇場藝術二卷一期）。

在張先生的文章裏，他指點給你，要決定一齣戲的格體需要從劇本的故事人物、意識、對話、節拍、排場、情緒、作者態度以及時代背景、政治文藝思潮、特殊劇場條件、觀眾這些方面去研究，探討。時代背景、政治文藝思潮、特殊劇場條件是決定格體的外在因素，故事、人物等則是內在的因素。假如你按照我在前面所寫的研究劇本，分析劇本的要點仔細認真地做到，那麼你會很清楚地看出一齣戲的格體來的。比方你讀了「反正」，你從各方面去看牠都是現實的，沒有什麼離奇誇張或突出的地方，那麼你可以決定牠的格體是寫實主義的。你再讀「面子問題」，你看這劇本所提出的問題（意識）是現實的。這

些個人物是人生中常見的人，可是你對他們又不能感覺到太親切，關係太自然。你好像總覺得他們與你之間還有着一個相當的距離；他們所作的或許可能，可是你總覺得有點「過」，那麼你仔細研究之後，你可以決定這是選擇寫實的。

決定一齣戲的格體也就是決定你處理這劇本的手法。這齣戲離寫實逼真的程度愈近，導演人就愈得遵照劇作者的一切，他的工作變成了是「解釋劇本」。相反，一齣戲離寫實逼真的程度愈遠那麼導演的視野就愈可放大，導演人就愈可有創造的機會。當然，無論你有怎樣新奇的意見，你總不能違背原劇的精神。

劇本修改

劇本分析，研究的工作完畢後，你就該再進一步來修改劇本了。當然，在不斷的導演工作中你還可能有繼續不斷的新的發見，新的解釋，那麼你會更深刻，更豐富地去「解釋」去「創造」了。

假如有這個必要，爲了某種原因，劇本當然可以加以修改，導演人有這個權利，劇作者也不必紅了臉弄得滿肚子的不滿與。但是「捲心」的辦法；或者如梅耶荷德似的，依據自己劇本的解釋而把一個劇本恣意塗改的辦法是不該爲我們學習的。能經過劇作者的同意，或者劇作者在旁邊，導演人與之磋商後而刪節修改當然是最好的辦法了。

你可以爲劇本太長，縮短演出時間而刪節劇本。比方「雷雨」這一個戲，演出時間長達六個鐘頭，你總不能仿用演出奧尼爾的「奇異的插曲」的辦法——要觀衆看完了第一部，回家去吃完晚飯再來看第二部——要觀衆看完了前兩幕回家吃飯再來看後兩幕。誠然中國觀衆有「耐坐」的習慣，但那是他們看平劇鍛練出來的本領，他們是「聽」戲，是悠閒而不吃力的；「雷雨」可要從頭至尾緊緊壓迫着觀衆的心、情感；牠要像磁石吸鐵似的牢牢地吸住引觀衆。這一部份觀衆也許「過癮」，可是大部份觀衆是吃不消的。因此你最好能把那些不太重要的重複的對話或者場面刪去，你千萬要注意不能傷及劇本的主題。

再如有些劇本演出的時間太長，可是其中有些情節與主題並無太密切的關係，那麼你也可以儘可能的謹慎刪改。

你可以爲強調劇本主題而修改劇本，子玄的「萌芽」有兩個主題並存着，一是鼓勵難民開發邊荒，另一個是主張禁絕種煙苗，改種糧食；當然這兩個主題並不相背，可以並存，但是你必須把這兩個分出賓主來，你必須要強調這其中的一個。你要強調開發邊荒，那麼這裏面有許多對話就要修改，把剷除煙苗改種糧食的話削減，增加發揮「開疆」的對話。

但是假如你選這一個劇本在「六三」禁煙紀念節演出，那你爲了時間性的關係你就得強調其剷除煙苗改種糧食的一方面。

陳治策先生的「女房東」，劇中的日期是七七週年紀念日，但你演出的日期訂在雙十節，那你就得把劇中的幾句話改過了。比方老闆娘說「啊，今天是七七紀念日，你不提我倒忘了……」你就改：「啊，今天是國慶紀念日，你不提我倒忘了……」（像這一類的話很多）。這也是因為時間而改動劇詞的一例。

有時你也許要遷就你團體的裝置設備而略加改動劇本的台辭，你沒有紫色的旗袍，你演「未婚夫妻」就得修改了這一句：

女：他說我姓齊……吶，就是這件紫色旗袍的紫……。

當然你不能把紫色旗袍改成藍色旗袍，因為「齊紫」與「妻子」是諧音，是劇作故意要的技巧；你或者說：「就是這紫被面的紫」，或者乾脆就說：「就是紫顏色的紫」。

在一個設備不太完備的團體裏，你常會為你的「佈景」「道具」「燈光」「服裝」等問題而要改動你的劇詞的。

有時你還得為了顧及目前社會環境，政治要求而修改劇本。

比方由於物價的上漲，劇作者在三年前所寫的劇本中的價錢跟現在的價錢相去甚遠，現在很不容易再租到十二塊錢一個月的房子。那麼在「未婚夫妻」裏就得把：

房東：唔，十二塊錢一個月，先交三個月，一共是三十六塊……。

這句話改動一下

導演方法論

六四

房東：唔，二十五塊錢一個月，先交三個月，一共是七十五塊。……
同樣，現在市面上伍拾元壹百元的鈔票也多起來，十元五元已不再嚇人聽聞，那麼房東上段話的下半截：

房東：（數）這是一十，二十，三十，四十，——找四塊錢，我，我去換單票子，找找！了來！唉，現在盡是拾塊伍塊的大票子了！（下）

可以改成：

房東：（數）這是五十，一百——找五塊錢，我去換單票子，找，找了來！唉，現在盡是伍拾，一百塊的大票子了！（下）

當然，你改了前面你還得顧及到後面，現在你既改成兩張五十塊錢的大票子，你就緊以後有一句：「這張票子是天津的，你可以想「撕了一角」等一些理由去改過來。

現在抗戰要求舉國的統一，在劇本中你會偶爾發現有容易被人誤解為破壞統一之類的語句，你就得把牠取消或者改過來。遇有誤解抗建國策的情節對話也必須加以修除。

對話不合乎角色性格，不合於「人生的語言」或者不能追隨劇本的發展而造成緊張的空氣，這當然都是劇作者的欠缺。可是導演者可以增刪修改。吳天的「走」是一篇可愛的劇本，可惜對話太寫的像舊散文，那麼導演人你不費一點精力使這劇本更完美，使牠在演出上更令觀眾感到親切呢？

至於有些劇作者爲了表現「人生」，忠於「現實」，把一些赤裸裸的情節與語句搬上舞台，甚至把姦淫的感覺……都在觀衆面前大聲道出來，這未免太顯得這位劇作者的修養與趣味之低卑。當然這樣的話在一個粗野的日本兵的嘴裏說出來是可能的，合乎性格的，是現實的，可是戲劇藝術是一種選擇的藝術，不能把什麼都搬上舞台的，導演人遇有這樣的情形，沒有客氣地只有刪去。

這些不只是單指對話而已，動作情節當然也在內。

有些對話是合乎人物性格的，可是導演人爲了顧及現象的了解他不得不以另一句相同的意思的話說出。或者他取消某一句劇詞，比方在「以身作則」中徐舉人是一個窮酸迂腐的老舉人，在他的嘴裏盡是些四書五經裏的文章。這長篇連串的古文，觀衆是不太容易了解，聽得清楚，聽得懂的，那麼你酌量地刪節幾段或幾句，把那些太艱深的或者不太重要的取消。

有時，爲了便利導演所安排的地位，劇本偶爾也會有更動的，因爲劇作者在寫劇時不一定仔細預計角色前後的地位，導演人所安排的動作決不會和劇作者完全相同，那麼當你要演員甲由沙發走到窗口的時候，劇中的對話却要求這個演員由床上站起來，那麼你得研究劇作者安排這動作的意義，看看與你的究竟那一個更合適，假如你的理由不及劇作者充分，那麼你就改動你的地位，否則，你就把這句對話改過來。

你還得爲了演員唸辭的不順口而改動一句劇詞的幾個字。這改動有的是因爲地方方言關係，有的是因爲習慣，當然你儘量要你的演員糾正他自己，當實在不可能時你就改一兩個字好了。比方在「女房東」這戲裏，扮演徐老闆娘的演員對於這「滋石吸鐵似的」這六個字感到結個咬牙，結果這六個字改成了「像着了魔似的……」就順下去了。

你也可以爲了造空氣，氛圍而改動台辭動作，比方在張駿祥先生導演的「邊城故事」裏，爲了造出特殊的「異域的氣氛」，一面又必須避免顯明固定的地方色彩……在對話上把所有足以破壞那個氣氛，足以過份縮短觀衆與舞台的距離的字眼如「重慶」「白沙」「瀘州大壩」等一律取消或改過……（張駿祥：導演者言）。在第二幕中，張先生也是爲了製造這個異域的氣氛，在鳳娃進入楊誠的屋子以後牽來了一頭羊；後來又改成了一隻兔子，那後面楊誠從書櫃裏發現這隻毛茸茸的兔子所說的話也就改過了。

當然導演還有多少種理由去刪節修改劇本，這兒只能提示出較通常的若干。

這兒我已經把導演與劇本的關係約略敘述了，這些還只是最初步的紙面上的工作，關於如何使平面的劇本活動到舞台上，如何處理一個劇本，我將在後章中談到。

第五章 實際工作

劇本的處理

劇本處理的方法決定於一齣戲的格體；不同格體的戲，依其距離逼真程度的遠近而有誇張程度的深淺。

劇本的性质也是決定一齣戲的處理方法的另一個因素。悲劇、喜劇、鬧劇與笑劇以其情節或節奏及各方面的不同也應該有其各異的處理方法。

同樣，劇本形勢的各別，也有各自特殊的處理方法。

自然主義與寫實主義的劇本是人生的複寫甚至照相，劇作者把人生的真實一絲不苟地重現在觀眾眼前，他幾乎消失了劇本與觀眾之間的距離，劇本中所寫的純是觀眾所熟習，所深知，甚至所經歷過的，正因為如此，導演人便被一道繩索——自然，寫實——綑綁起來而動彈不得，無所施展，首先導演必須絕對地忠實於原作者，要深切地去探尋劇作的意念，人物的性格與靈魂，每場每節，每句對話的意義，你必須戰戰兢兢地不讓你的意見與劇作者相左，劇作者複製人生，你就複製劇作者的意念，你就在舞台上把劇作者在劇本中所寫的人生「立」起來，「活動」起來。因此你在舞台上所安排的一切也就不敢超整一人

生」，你得按照「人生中所應該有的」，你得按照「人生」中的人情世故，風俗習慣來處理你的劇本，你不能爲了強調「客人」而把他放到習慣中主人的位置上去。在你安排舞台上的「組合」「檢閱」的時候你就得注意到人生一些不成文的法律——習慣，否則觀眾會很敏銳地感覺到生疏，不近人情，不「真」。

在浪漫主義的劇作裏你就可以活脫多了，你不必像在自然主義寫實主義的劇作裏那麼拘束，你可以加入很多自己的想像——當然這想像需要根據於原作——你可以用極光耀奪目的色彩，去表現劇中的情調，去表現角色的個性，你可以創造。

古典主義的劇作給你更多創造的機會，你根本不必要「人云亦云」地去排演一齣古典主義的戲，你有新的發現，有新的解釋，你就可以有新的演出方法。

表現主義、構成主義的戲距離現實最遠，因此導演的創造自由也愈大，他可以加強自己主觀的意見，他不必被禁錮在三百牆的匣子裏，他爲了傳達出劇中的情意儘可以想出許多與现实生活迥乎不同的形狀的物體搬上舞台，爲了加強某一場的情緒不妨用一個長的斜坡讓男主角由上面衝下來。你可以用多少奇突的方法去處理這樣一個劇本只要是爲了加強表現劇本的意義。

對於不同性質的劇本的處理有其不同的方法，是顯而易見的，在笑劇裏你可以誇大情感，儘量增多動作，你可以採取絕對平衡的舞台面，你也可以安排平衡的動作。可是你處

理喜劇則不然，你不能把一切都弄得太明顯，太突出，同樣你也不能有太多的動作，你在鬧劇裏面可以強調傷感的氣氛以刺激觀眾，可是在悲劇裏你就得把悲哀的氣氛處理得很沉靜，很深沉，要一步一步的引上去而不突然。

不同形勢的劇本也需要不同的處理方法，你決不能用處理一個在鏡框式舞台上演出的戲的方法去處理一個要在三面或四面觀眾之前演出的街頭劇，這是無庸解釋的事。

戲的形式是一望而知的，戲的性質的分別就需要一番研究，戲的格體的決定則更需要經過一番縝密的考慮。

這一切都決定以後，你便有了一根指針指引着方向，你便可以開始作你對於一齣戲的導演的準備工作了。

導演與裝置設計

首先你裝與裝置設計發生了關係，這就是說你要決定你的舞台面，舞台面決定以後你才好安排你的動作。

舞台面的決定與動作是互為因果的，決定舞台面的第一個因素是動作。而舞台面決定以後導演才能正式決定他的動作的安排。

導演要作的第一件事是想像動作，我在前面已經說過，導演在讀劇本的時候在他的腦

膜上就應該映上一幅一幅連續的活動的圖畫，他想像着這個人由此地到了那兒；許多人奔向門口來了，角色一個人孤立地站在台中：一個角色追逐着另外一個角色，直把他逼到牆邊……他隨着劇情的發展有了「畫面」的概念。他多讀兩篇，那麼他的地位可以約略成「形」，根據這地位的要求，他可以畫下這舞台面的草圖，他最低限度要求的幾件大道具，門窗的位置，當然他也要決定全劇的基本情緒，由此而決定舞台面的色彩及線條的運用與配合。

裝置設計一方面爲了便利演員的表演；一方面也應該能表現出劇本的意義，劇中最表現劇本意義的地方當然是「頂點」，那麼，「動作想像」中最要緊的也是「頂點」時在場各演員應該佔有的位置及其與背景道具的配合。因此，頂點時的動作地位是決定舞台面草圖的最重要的因素。

導演還可以去研究一下劇作者對於佈景的描寫，然後再把他與自己所想到的參攷考慮。導演人並不要完全依照作者所描寫的去描佈，但是他可以注意一下，尤其在自然主義與寫實主義的戲劇裏，這會有很多幫助。

導演還可以去翻閱一些圖畫或者實地去考察某一個地方的特殊色彩，某一種房屋的陳設。在演出歷史劇的時候你就得往許多古畫或典籍中去尋求考證。演「威尼新商人」你可以看一些以威尼新這水城爲背景的电影，看書片，看遊記，看歷史書中的記載，或者你

實地到威尼斯去看一看，你選擇下一些你所需要用的與劇情相合的而把牠選取進來。

可是有些團體中的設備簡陋。那麼你勢必又得遷就一點，你要紫檀木的桌、太師椅，可是沒有，借不到，劇團經濟又不允許去製作，那麼普通靠背椅方桌也就得代替過去，沒有書櫥得改用書架，都是常有的事。

舞台的形式與大小也是實現你所需要的舞台裝置的阻礙，你想用十三呎的景片，可是台口只有十呎，那你又不能不將就牠：太淺的舞台很難佈置很複雜的外景，廟台上演劇你有時可以利用牠那兩根柱子。

這一切問題都顧及以後，在舞台佈置上導演人應該注意到「動作的流通」。動作的流通就是便利演員的走動與做工，整個動作的「流」不受阻礙，沒有別扭或不順當的地方。這在藝術草圖上是看不出來的，必須在平面圖上才能見到道具與佈景，與道具之間的空間關係，他們之間的距離與聯繫。佈景與道具的安排必需留有一定的空間作為表演的區域。比方要某一齣戲中有一個爭辯鬥毆的場面，而這場面又佔有相當重要的位置，那麼你就不能在台下方的三個區位裏——右下、中下、左下——佈滿了道具，頂多只留下夠走動的空隙。你應該設計下一個較寬裕的地位，好讓兩方面的勢力一步一步湊緊，甚至於衝突動武起來而不致受了道具的擋絆。

這樣，你的「口」設計草圖便可以出來了，你可以把你的草圖交給裝設設計者，你告訴

他你對劇本的，你準備如何處理這一個劇本，你所要求的一個基本情調是什麼，你對幾個特殊場面的安排，你跟他詳細解釋及研究以後，你可以讓他去為充實圖面的內在的精練，為他修飾，顧及到「美」，一個導演人應該懂得導演的基本知識。

等舞台面完全確定，裝置設計者把藝術圖，準確的舞臺平面圖交出以後你就得來安排地位的動作了。

安排地位與動作

有許多導演是很細緻的，他在這一步準備工作裏往往很詳細地規劃下一切，他不但已定規下一個一個演員的地位的轉換，他還規定下許多小的做工，細膩的動作，演員站立的方向，身體的姿態，那都是一眼眼，一見手他部完全記下，那麼在排演開始以後他就不再添增或改動了。

有許多導演在準備工作期間，他只定下大致的地位的移動，重要的，劇本中明白要求的動作；至於細膩的做工，一些解釋性格，造成氛圍的許多小的動作則在排演時斟酌情形再一點一滴的加進去，再設給演員，這些動作也許是在他心理已有算計而沒有記下的，也許是一些天才，他們毫不準備，也許他們連劇本都還沒有讀過，也許就只讀了第一幕（第二幕劇作者正在執筆寫第三幕），他們就抓起劇本來排戲了，臨時他覺着往那兒走好便往那

兒走，決不顧到全局的誰輕誰重。在某一場覺着需要叫觀衆笑一笑了，那麼就加一個「噱頭」，往後面地位走不運了就更改俞前的再來，這是一種導演方法當然不是爲法的。

當然，舞台上每一個動作，每一個地位的轉換都是依據劇本的需要才設立的，可是你千萬別忘了你自己也是一個創造者，你之導演也正如你之繪畫一幅名畫等一樣是在創造一件藝術品，你不要放過這種機會而作爲一個劇作者的僕役，你應當作劇作者的知友，把他在紙面上完成的搬到舞台上，搬到觀衆的面前，你在搬移的時候，就可以加入你自己的意見，盡一切努力把劇作者的意見完全顯露表達出來。

你爲了劇情的需要，爲了表示角色的個性，表示角色內心的特殊情境，爲了造成適當的背景與氣氛，你可以安排下許多動作，安排下一串有連續性的做工，可是在這時候你得注意各個角色佔有的位置所構成的畫面，讓他們成爲一幅美麗的畫面，一連串活動的畫面，你要找出每一場主要的人物而給他一個重要的地位，使其強調；你還要顧及到畫面上均銜，有趣味。你不能單靠劇本中規定的動作與對話使觀衆知道這個劇本的故事與這故事的意思，你要在你所安排的每一動作與做工中讓觀衆明白這個戲是怎麼一回事，得顧及全劇的「流通」，就是所謂全個戲的節奏問題。

繪製製作

有時，有許多劇本在平面上安排的時候不容易見出畫面上組合的趣味、視綫等等的問題，尤其像表現主義、構構主義等類格體的劇本，往往要用許多梯階斜坡、高架平台，在平面上各種物體的立體間的關係看不出來，這時你就得製作模型。當然，製作模型不一定在表現主義構構主義的劇本裏需要，就是在三面牆的箱式佈景的劇本你這也可以運用。

模型的製作當然是爲了可以清楚地看出舞台上各個物體道具之間的距離、高低，他們空間的關係，這樣，導演人在安排地位與動作的時候才可以使畫面的組合更美麗，畫面的意義更明顯，動作得更有力，不要一個站立在低一點位置上的演員被前面一個高位置上的演員擋了。不要使某一個身體的姿態與這物體的線條不調和。

製作模型的材料有好幾種，普通箱式佈景可以用比較硬一點的紙片搭成，用刀在紙片上，一定的地位上劃下你所需要的門與窗，用這硬片作成按照一定比例的桌椅傢具：假如你願意你可以塗上彩色一如你所希冀的，一些外景的戲或者需用平台斜坡等物件的戲，牠的模型的材料可以是黃泥，是黏土，最好是石膏。至於人物，你可以用硬紙摺一摺，或者用木頭車出一個小圓棍，反正只要便於站立就行。

模型製作完成，你就可以按照劇本的人物的模型，在佈景的模型裏移動，安排他的地

安排地位、動作，不同的導演有着不同的習慣，有些導演喜歡從頭至尾一場一場地安排下來，有些導演喜歡先把最高潮的場面安排下來，當然最高潮的時候應該佔有最重、要最強的地位；然後再尋找次高點，再次高點，把一場一場中最高點的地位安排妥當以後，再設法把這些地位連串起來，使他「流通」起來，這方法並沒有一定，也沒有什麼好壞之分，總看依照各人的習慣愛好而定。

一、地位一個動作的確定你最好把他標記在原稿上。你當然可以一次一次試驗你的地位動作，直至使你滿意為止，到了你滿意的那一次你要把牠記下來，記在劇本上，你要標記清楚某一個角色在某一句對話的時候作了某一個動作，在作某一個動作之後走到某一個地方，你可以用文字註明，也可以用符號代替，你可以在天地行間寫上你簡短的意見或解釋。你也可以用有顏色的鉛筆分開一場一段，並且畫一個銳角上的三角形以表示是這一場的頂點所在，你願意詳細的記錄也好，你簡單的標記也可以。

這記下以後你的地位與動作在排演的時候，最好不要再有所改動了，在萬不得已，或者發現了障礙的時候你可以改動少許，但不可無計劃的移動一次又一次。

分配演員

地位確定以後便可以分配演員，當然這不是規定的一個次序，也儘有先定了角色再安排地位，或者同時進行的。

分派角色有各種不同的方式，在有一些民主的團體裏角色是選派出來的，選派的方式也有兩種，一種是由導演選出，一個一個經過團體的斟酌考慮，大家認為合適了就通過，不合適就另選擇別人，一種則單純由大家開會來推選討論。假如角色是由導演員全資分配的，那麼導演可依據演員的「型」派角或依據演員能力去分配角色，假如他是剛進這團體來或者選擇演員沒有把握的時候他可以用試驗的方法。

依據演員的「型」來派角的方法叫定型派角法。導演依據演員的外貌身材聲音格性，認為這些與劇中人物的外貌個性相同，便選用他；或者導演對某個人物的形象正如某個演員的模樣他也可以選用，這種選角法自有他的好處，比方找一個聲音圓潤一些的演員扮飾「陳白露」自然比一個粗嗓子的女演員演來好得多。演員的身材外貌個性與角色相近自然演來易於逼真、動人。但這種方法也有其弊病，有許多演員尤其是職業的，在這種方法下縮窄了自己的道路，被自己的外形所限而始終只能扮演某一類的角色，把自己定成正派反派的所謂「專家」，不能有機會試驗各種不同的角色以豐富自己的演劇經驗，誘發自己的創造能力，而且有時外貌相像並不一定性情相似，結果演來失敗。再說就是外貌性情相似也不一定演來就合適，這種外貌的選取不一定就靠得住，這得視演員

的表演能力與他的潛在表演能力而定。因為儘有許多演員平常性情嚴肅而能勝任演丑角的。

另外一種就是所謂「依賴演員的創造能力而選取演員」的方法。一個演員也許外表上或有若干的缺陷，但飾演某個角色他能夠以他優秀的演技來彌補了這些缺陷；而且角色靈魂深透的自然得選取理解力強的演員去擔任。不過有時這樣的，如果演員的外形與角色所要求相差太遠，那這最好改一改，因為這是一個極其危險甚至根本不對的事情，你決不能勉強一個細嗓子的演員去演需要粗嗓子的魯大海。

不過在一個訓練機關，或是一些帶半教育性的演劇團體中分派角色就可以減少許多顧忌。他為了訓練演員，發展演員的創造能力儘可以隨意把一個角色分配給某一個演員，好讓他有練習的機會。

當導演對團體中演員能力還生疏或者還感覺沒有把握的時候就可以用一種競試的方法（Try out）。

競試派角的方法有一種是由演員自認的，演員，他自己對某一個角色發生了興趣，或者自己感覺到這一個角色的扮演有相當的把握，那麼他可以到導演那兒去登記，演一段給導演看，再由導演在好幾個人當中去挑選一個他認為最滿意，最適合，或者最有希望發揮出來的去扮演。

另外。還有一種方法，就是由導演指定幾個他認為都有某種可能，某點適合的演員來演一段，這一段許是最能表現角色的個性的一段，再由導演人去選擇決定派用那一個演員。

演員陣容的整齊與否常影響一次演出的失敗與成功，所以在分配角色的時候導演人是應該慎重注意的。

選擇助手

導演人除了分配演員他還得選擇一個或者幾個幫手，這些幫手有的是助理導演，有的是場記，有的是劇務，在我們中國還有所謂舞台監督、舞台主任等一類的人物。但一個劇務是必要的，而事實上舞台監督舞台主任等都是劇務的另一個稱呼，劇務是對導演負責的，在排演時他要儘量求得給予導演的便利，在演出時導演便把戲交給他由他負責了。可是在我國，劇務大概只管排戲時幫助導演，演出時負催場催演員的責任，而舞台上技術上的責任則由舞台監督主任去担負。

不管怎麼樣，一個好的幫手不但可以間接地省却導演人許多不要的麻煩，更可以在積極方面幫助導演解決許多困難的問題，一個導演應該選擇一個得力的幫手。

在一些學術性研究性的演劇團體中一個導演人在開始預備工作之前，研究劇本之後寫下一篇文章說明他對劇本的理解以後他對演劇本的態度與處理方法。就是所謂一篇「導演設計」。這一篇文章的作用是在讓演員與參與演劇的各部門工作者，瞭然導演人的意念，好順從他這意念去共同從事創造工作，事實上也有許多導演人在排演工作以後才寫這一篇文章，這為的是給觀衆看，向觀衆解釋的。

關於「導演設計」我把「萌芽的導演設計」寫出來供給一個參考。

「當『萌芽』與『××』這兩個與禁煙有關的劇本放在我面前讓我選擇的時候，我毫不遲疑他選定了『萌芽』——雖然我知道這個選擇是非常的大胆。

我喜愛這劇本的第一理由，也可以說唯一的理由，就是在於牠的主題『新鮮』，取材的『不落俗套』，牠寫的是『應該怎麼做』而不是單純的不要怎麼做。

可是這劇本最大的問題在：寫作技術的稚弱，全劇顯現着乾澀，缺少水份，缺少興趣，人物的對話不順適而冗長，更可惜的是全劇發展至最緊張的階段突然結束，舊的腐敗的勢力與新的光明的勢力的對壘是一場『必然景』。可是作者只藉『種子萌了芽』這一個發現而匆匆地把幕閉上了。這反落有『光明的尾巴』之嫌。而且，『特派員』（沈兆麟）的下場是顯得缺少理由。

劇本的背景，西北邊荒小域，在艱難簡陋的佈景、道具的限劃下是無法表現的，這其

有借角色的對話中描繪一二。

起始，我把第一場整個重新寫過，爲的使「介紹」儘量縮短，我把沈兆麟作爲正在小病中，一面固然是強調其爲人的忠貞，一面也企圖造成稍緩的步調以待在說笑中的觀眾安靜下來。

劇中把李華與王縣長兩人的性格寫得不統一，李華最初是一個「吊兒郎當」的「花花公子」，其後却又變成了一個「糊塗廢物」，劇中李華是不能與沈兆麟相頡頏的，王縣長才該是個「有力的對手」，所以我把許多李華的對話與王縣長的對調了。這樣在劇情上較合理，在人物性格上也比較統一。

結尾的修改是很費躊躇的；我不把新舊的勢力同時拉上台來作一場惡戰，那劇本就不得不重新寫過，而且也不是一個獨幕劇所能容納。幸好劇作者安排的是：「用他自己的手打他自己的嘴巴」。王縣長挑唆粗漢錢三來摧毀沈兆麟，我也藉沈兆麟說服了錢三使他們內部統一起來以遮斷後面的戲。

同時，爲了這個戲是在六三禁煙節演出，所以我特別強調了關於禁煙方面的事情。

大體上說這是一個寫實主義的劇本，只有在偶然的場面中有一些「鬧劇」的意味，在劇理上我採用了寫實主義的手法，因爲這個劇本的乾澀我一方面儘量引起觀眾的興趣，（但我不願亂加噱頭）。一方面力求全劇的緊湊，因爲這樣才可免除觀眾的沉悶之感，在

動作上力求其簡潔，儘量減少瑣碎的不必要的；在人物的處理上我採用了部份的「圖劇」的方式力求其黑白分明。

有一些導演是「圖劇導演設計」一類文字而是採用一種填表的方式，把他研究劇本的結果填入一個規定了的表格中，這種表格的內容各家有各家不同，但是這對一個有經驗的導演的固屬需要。對於一個初學導演的人則尤其需要，這正像一個演員在扮演角色之前填寫一張角色研究表一樣。當然，並不是說沒有這個表就不能排戲，這不是一個不可少的必需步驟，而是有了這個以後你可以把你所想像的弄得更具體、清楚、明白，而且在排演過程中不致於走入歧路。

現在我介紹兩種不同的導演「設計」的報告表格，一種是蘇聯瓦克坦戈夫劇院裏所用的，一種是張慶祥先生在教授導演技術的時候所教給學生應用的。

瓦格坦戈夫劇院的導演報告有如下的幾項：

- 一、劇本的主題
- 二、主題底主要意念
- 三、社會意義
- 四、表現此種社會意義的主要點
- 五、形式之要點

導演方法論

1. 原則
 2. 與演員之工作方法
 3. 演員與角色之關係
 4. 表演、對話與運動之原則
 4. 羣衆場面
 6. 導演方法之創造
- 六、佈景
1. 構造
 2. 建築
 3. 刷色
- 七、結合整個演出的視覺的印象
- 八、道具之種類與意義
- 九、服裝與化妝
- 十、音樂配製
- 十一、在本劇中改良之前次演出之缺點
- 十二、本劇將走哪一條路

十三、每場內容及其意義之分析

在瓦格坦戈夫劇院中每一個戲的導演都應該填寫這一份報告的，而這一份報告要在全體大會中提出商討的，演員，各部門工作人員甚至創作者都到場，直到大家都同意了才開始工作。

至於張駿祥先生所製定的導演設計表是包含了這幾項：

一、劇本分析

1. 情感的價值

a 情調

b 氣氛

c 某場特殊空氣（如悲劇中喜劇場面之插入）

d 劇本的種類

a 劇本的格體

2. 理智的價值

a 主要因素是什麼——情節，人物，意識，語言，節奏，場面。

b 跌宕 (Suspense)

c 頭腦

第五章 實際工作

二、導演計劃

1. 情感的價值的獲得

- a 情調由何種方法造成
 - b 氣氛如何創造
 - c 某場特殊空氣如何表現
 - d 劇本的種類如何表現
 - e 格體由何種方法表現
- ### 2. 理智價值的獲得

- a 主要因素由何種方法做到
- b 跌宕由何種方法做到
- c 頂點由何種方法做到

三、佈景，道具，燈光略義

四、特殊問題

假如你願意，你可以把這兩個表參酌起來應用，在一齣戲的排演之前寫下這一個表是
可導演人有很多好處的。

排演程序

在一齣戲的實際排演之先，還有一個工作，作的就是訂演出日程，就是預定的排演的進度。

關於一齣戲的排演，次序沒有一定的規則，這得視環境時間而定。比方在商業化的國家裏，一個三幕劇的排演時間普通是四個星期，共二十次，每次三個鐘點。現在我把牠每次排演的內容與進度開列在下面。

第一次，走全劇地位。這次排演的目的在使演員知道整個戲的大概輪廓，並且導演也在測驗舞台佈置與他規定的地位是否流通，如遇有障礙得在下次排演之前予以修正。

第二次，全劇再走地位一遍，目的在使導演再度測驗其修正後之舞台面同時使演員更深切地知道他的地位。

第三次，逐排兩幕第一幕，目的在注意對話及小動作。同時走第二幕一遍，以檢驗上次的遺漏。

第四次，第一幕去開劇本連排三遍，目的在使背詞純熟，接詞緊。

第五次，第二幕詳細排練。

第六次，複習第一幕一遍，第二幕細排兩遍。

第五章 實際工作

第七次，複習第一幕，第二幕，各排一遍，第三幕初步排演，注意對話及小動作。

第八次第一幕連排三遍，詳細的工作。

第九次，第三幕詳細排演。

第十次，複習第一幕，一遍；第二幕丟劇本細排兩遍。

第十一次，第三幕丟劇本排三遍。

第十二次，全劇排演，注重特殊的場面。

第十三次，全劇排演，注重流利及細膩的地方。

第十四次，全劇排演，注意速度的快慢及對話接續的地方。

第十五次，全劇不停，中途不修改的排演注意每幕花費的時間。

第十六次，專排對齣，這一次排演不一定在舞台上舉行，注意的不是地位，而是對齣的輕重，快慢，高低及口齒的清晰與否。

第十七次，道具排演，特別是近身的具道。

第十八次，化妝排演，穿服裝，大致走一遍。

第十九次，第二次彩排，儘量的修改。

第二十次，正式排演。

那麼，根據上面的次序，一個獨幕劇的排演時間大概需要二十小時，七天左右的功

夫，牠的程序就該是這樣。

第一次，讀全劇，研討劇本並由導演宣佈其排演計劃。

第二次，大致走全劇地位兩遍或三遍。

第三次，詳細排地位。

第四次，排對話及小動作。

第五次，抽排特殊的場面。

第六次，排全劇三遍，注意接詞，流通及節奏等問題。

第七次，化裝排演，修正排演。

第八次，正式試演。

事實上，在我國，往往很難有這種富裕的時間來排演的。（其實這樣的時間也不能算是富裕了。）一些導演們在「趕」的境况下生活着，比方一個四幕劇要在十天之內趕出，那麼牠的排演日程就得這麼定：

第一日、全劇對詞，研討劇本

第二日、排第一幕大地位

第三日、第一幕細排，走第二幕大地位

第四日、第一幕複習，第二幕細排

第五章 實際工作

第五日、第一二複習，走第三幕大地位。

第六日、第三幕細排，複習第二幕。

第七日、第一二三幕複習，走第四幕大地位。

第八日、第四幕細排，抽排一二三幕。

第九日、排演全劇。

第十日、試演。

可是比這慘的情形還有，有好些個戲每幕只有一次排演的機會就搬上舞台演出的，第一晚的公演等於他們自己的化裝試演，這些導演與演員們都是天才而且具有十足經驗的，一個平常的戲劇工作者是不該效法也不可能效法的。

普通在一種正常的情形之下，一齣戲的排演進程應該有如下的程序，在這程序中所規定的每一步都該毫不放鬆的做到，做好；萬一因為時間稍有緊促，那麼其中某幾個程序可以併在一道舉行。這一個正常的次序是這樣：

- 一、讀全劇一遍，目的使全劇得知劇情大要。
- 二、研究討論劇本，導演人宣佈自己的意見，處理方法。
- 三、對詞，注意語調，字句的高低，輕重，快慢。
- 四、位置排演，使導演測驗舞台面及地位動作設計是否適順，使演員知道全劇動作的

驗。

五、複習位置排演，其目的在測驗導演已修正之舞台面及地位動作是否完善，並使演員對導演所規定之地位動作有更進一步的了解。

六、分幕排演，讓演員注意到對話之讀法及小動作之增添。

七、抽場排演，單場排練一些重要或吃力的場面，並使演員熟讀劇詞，鍛鍊動作的純熟。

八、精神排演，對於每一表情都要做到，做夠、做好，在細微的地方加以琢磨。

九、接響排演，使演員對於劇詞之對答，接語及動作之扣合。劇詞與動作之連繫都能恰巧合度。

十、節奏排演，注意全劇達到劇情進展之連貫，情緒變化之調和，快慢的控制以及頂點之造成，情態的轉移。

十一、效果排演，使演員表演更能精細，造成真實的幻境，造成某種特殊的空氣氛圍。並且使效果管理人得與台上演員表演時密切合作。

十二、道具排演，使演員習慣道具的使用，不致在臨止演時感到不適，並且給道具管理人以遷換的練習。

十三、服裝排演，試服裝，不但有不適合不合身的毛病，並且使演員穿着服裝後表演

仍然自然活潑，不為服飾所限。這在歷史劇或演外國戲中尤其必要，練習次數要多。

十四、佈景排演，可使演員知正確的舞台地位，上下場口，並給予佈景工作人員藉此練習搭景及遷換的機會。

十五、化妝排演，使演員在未公演前對角色的化裝有幾次的試驗及修改的機會。

十六、燈光排演，目的在試驗燈光的明暗，光影顏色是否協調，光區的配合是否能表達出劇中的情調。

十七、試演，舉行各部門的綜合演習，測驗觀眾反應！記錄各部門工作及演員表演，俾盡完善之處。

十八、潤色排演，修改已發現的缺陷，使全劇更緊湊，更完美，這步工作完以後就可正式公演了。

在蘇聯已故的偉大戲劇導演索史坦尼斯拉夫斯茲領導下的「莫斯科藝術劇院」裏對一齣戲的排演是沒有時間觀念的，他們只是按着一定的步驟去進行，不管要花多少日子才能把這一步走到儘可能的完善，完美。因此，在那裏，一個戲排到六個月一年兩年是極其平常的事，真一種方法是很可以促使我們反省，反省一下我們自己的排演的態度的。

角色既經選出，演出日程也已訂好，一切準備工作都告完成，那麼實際的排演工作就

實際工作

排演工作的第一步就是讀劇本，這第一次讀劇本的工作不一定由演員去擔任，不一定由演員去讀他擔任的角色的對話，導演人也無需從旁插言，讓這工作像流水一樣順當的過去。這一次，最好全體工作人員都來參加。這為的是使全體職演員對這劇本都有一個整個的印象。

劇本一遍讀完以後，導演人就宣佈他對這劇本的看法，他把他分析研究劇本所得的結果告訴大家，大家有不明白的地方可以詢問，有不同意的地方儘可提出研討，直到全體意見都一致了為止，然後他說出他心目中幾個人物的意象，簡要地說一說他們的性格，他們的特殊之點。好讓演員根據這草圖去修飾。給予血肉生命。當然，角色得由演員去創造，演員會有自己的意見，因此，假如遇有與導演意見相左理解不同的地方，那麼提出來，互相討論，讓雙方都有修改的機會，那麼這以後在實際工作（創造）期間才不致再發生齟齬而走入歧途。一切都應該在最初決定下來，免得半途鬧得面紅耳赤，而把已排成的一部份結果都給毀了，費新來過。然後，導演再宣佈他準備如何處理這個戲，他特別希望全體注意的幾點。

假如時間充裕一點的話，有一些導演是會更詳細，更進一步的來與演員們分析研討劇

本能，甚至一些以訓練戲劇人才為目的自習也是必要。

對於有經驗，有素養的演員，導演可以採取一種討論的方式使多經過一番揣摩，多得一番進益。這進益不只是屬於演員的，對導演也是一樣。但假如演員是一些需要「從根來起」的，導演灌輸的工作就得多些，一方面他要儘量的提高演員的理解力，誘發他的想像力，另一方面也得很直接地告訴他們的意見，你覺着應該怎麼樣作，當然，假如演員們有一些意見，你也不可一概抹殺，也許他們也會見到一些較深的地方，你應該接受他，並且予以鼓勵。

待全體人員對劇本的意見一致以後，導演便可以開始實際的排演工作。

第一步，便是正式地對詞，由演員讀他所飾演的角色的話，在這次對詞裏導演就得開始注意演員的語調，聲音的高低，輕重，快慢，以及每句話的重音所在，他得叫演員用一定的符號在字句旁邊記下來，免得讀了一遍以後又忘了，他可以把他要修改的地方提出來，讓演員們修改，他更要注意第一次對詞裏把演員某一句話中的特別毛病改掉，因為稍有經驗的導演會曉得，如果在這第一次不把特別的毛病改過來，以後就很難改正過來了。

假如能夠仔細一點的話，對詞應該有讀四次的機會，一次專門注意輕重，一次專門注意快慢，一次專門注意高低，再一次就把這三者合併起來，同時不注意。

對詞的工作完成就可以走大地位。

排地位的方法也看各個導演的習慣而定，有的願意一幕從頭至尾的排下來，有的則願意分場排，一場走熟了再走第二場，還有用重疊排法的，比方一幕有五場戲，先排第一場，排完了再排一次，可是這次就連着下去排第二場了；第三次排第一第二兩場還再連下去排第三場。

演員在排演的時候，應該帶着一枝鉛毛，隨時記下導演所規定的地位。並且應該很快的熟讀劇詞。

劇詞能夠背以後再來加小動作才不致於不方便，因為拿着劇本作細膩的動作總歸是妨礙。在這時候整個排演工作，你可以停下來，直等這個小動作做到了以後再繼續往下排。有時，有許多演員甲配合演員乙或他自己的對話的動作是由導演確定的，比較次要的動作則由演員自己去完成，他覺着怎樣做來自然，適就怎樣好。

一些動作，是劇情中所需要的，那麼則由導演去規定，是爲了創造情調或氛圍的動作，大多也就導演者去籌劃的，而表現人物性格或特殊心境的動作則大多由演員自己去創造，導演可以從旁協助他，誘導他。

動作與對話的連繫應該由演員自己去細心揣摩，動作在適當的字句上才能更顯得對話的力量。可是當一個演員在作戲的時候，其他演員應有如何的反應，如何走動，則需要導

演人幫助他共同設計。

導演人不但要設計「動作」，還得設計「靜止」(Pause)，適當的靜止常會產生異常出奇的效果。

角色的創造

在排演進程中，導演人固然要注意到全劇的大體，同時也得幫助演員創造角色。

關於角色的創造大致有三個步驟：角色的分析，角色的想像，角色的表現。

要分析角色，首先得抓住劇本的中心意識，看看這中心意識是由怎樣的兩種勢力衝突而表現的。在角色方面說，就是角色有着一種怎樣願望，這種願望被什麼力量阻擋着發生于衝突、鬥爭，這衝突鬥爭的結果又如何。然後再看這角色與劇中一個主要的鬥爭有着怎樣的關係，那麼從這關係上可以看出了這角色在劇中處着一個怎樣的地位。

然後再分析這角色的外表，年齡、面貌、身材、動作、聲音、服裝、化裝。

分析這個角色所受的教育、家庭環境、社會地位、經濟狀況以及他的個性、習慣、他的情緒。

而更重要的是這角色的個性、情緒在全劇中的變化。

根據了角色分析的結果，便想像角色。

首先要在自己的心目中塑造這個角色的一個幻象（Image）來，然後根據這幻象再加以血肉。

如何獲得一個角色的幻象呢？又如何使之豐富，有血肉呢？這可有四個方法：

最簡單的一個方法是抓一個具體的人物作模特兒，這個人物必須與你在分析角色時所得的結果大概一致，你研究這個人的許多特點，把這許多特點融化在自己的腦筋里，再從新創造出一個新的人物。你不一定專在這個人身上下功夫，你還可以再選取與他相似的人物，再把他們的特點汲取過來，完全融合在這一個人身上。這特點不只是這人物或這些人物的外貌、行動、舉止的特殊的地方，而且還要深究他的性情，他的精神生活的特色。這樣，你所創造的人物才不致成爲一個沒有靈魂的軀殼。

其次你可以從許多圖畫之中獲得你所需要的人物的幻象，一些名畫中人物的表情常常精細的透露了人物的性格，某一個姿態便把這人物的神情完全顯現了，你可以從這裏面去發掘；這在演歷史古裝戲或外國戲的時候尤其需要。

同樣，你還可以從電影中去學習，但在學習的時候，你千萬記着，別只學那些演員的外形動作。

你還可以撮取一部份獸類的動作以豐富你的角色，因爲獸性常常代表着某種特殊的性格，如狐狸代表淫蕩，老鼠則是鬼頭鬼腦的人物的模樣。有時，在某一類距離現實很遠的

格於劇本裏，你甚至於還可以去揣摩學習機器向表情，例如像《口口》這一類的戲。

最後，你還可以根據自己的閱歷、經驗去豐富你的角色，這正如史坦尼司拉夫斯基所說的「情緒的記憶」的方法。

角色的印像變成以後，進一步便要把這印像具體的表現出來了。這表現的工作完全是屬於演員的，但是導演人得在旁儘量幫助演員去創造，並且他要注意演員表現得是否逼真、動人。是否新鮮，無論聲音與動作的表情是否像是第一次表演一樣，不鬆弛，不「油」。再看着演來是否太放而不能管轄住自己，或者演來太艱難費力，生硬不自然。遇有這樣的情形你得約束住演員或者使演員放鬆。

角色的創造基礎穩定以後，那麼在排演時就順會得多，而在繼續的排演進程中角色的創造應該源源不絕地增添，使角色的個性更形豐富、完美。

排演進程

有一些特殊的或吃重的場面是需要單獨提出來多加排練的，比方爭鬥動武的場面，愛情的場面，死的場面，緊張的場面以及全劇高潮所在的地方。這些場面需要多次的練習，必須練習純熟。

假如排演不可能在演出的舞台上進行的話，那麼應該在排演的地方畫下佈景的範圍，

按照正確的尺寸，這樣方不致於臨時弄出慌亂的毛病，否則，平常排演時地位距離是如此，上台以後，在正式的佈景中距離有了改變，或大或小，那麼許多規定的動作必然要紊亂了。有經驗的演員還可以自己設法補救，經驗缺少的演員就要手忙腳亂了。

道具最好在開始排演時準備齊全，這樣，演員作戲裏方便得多，確實得多；如果不能，那就得用代用品，尤其在精細排演的時候，應該有的道具不能缺少。

服裝當然不一定在開始排演時就穿着起來，但總該有一次穿着服裝排演的機會，這樣演員才不致感到服裝的拘束不安，而且還可以熟悉他服裝的特色，利用牠增添許多表情。

在戲的排演相當純熟以後，那麼就應該加入效果來排演，有一些戲裏面需要複雜的效果（如「日出」第三幕）那就得有單獨專門排演效果的機會。效果得與演員的表演發生連繫才有價值，無論這連繫是屬於外形的動作或內心的表演。因此，導演人必須要細心的利用效果。比如劇本上規定敲鐘發警報的聲音，你不能就老實實敲起鐘來完事。你得規定下鐘聲該在那一句對話或那一個動作的時候開始，那一個時候響起來，何時該輕，何時該重，何時該慢，何時該急，又每一下應該敲在什麼時候。你不能讓效果與戲游離，效果必須是劇中一個角色。

當排演進入最後階段，導演有許多事情該注意到，這最後階段包括全劇排演，化裝排

演，正式試演，修正排演。

第一是畫龍點睛的工作，這一步工作要在彩排的時候觀衆的面前試驗，看看一些「」的地方，應該有反應的地方是否有了反應，如果沒有，那還得重排。有許多排下的笑料也是如此，一齣戲次數排得太多，許多可笑的地方往往會失却了。這原因一方面是由於演員本身無喜劇的敏感，另一方面則由演員的技術不夠。在此，導演人就得設法如何保持住這一個「笑」，如何使這「笑」在適當的時候發出，如何使這可笑之點顯現。

在這一個時期導演人不該再站在台口看戲（假如排演一直是在舞台上進行的話）。他離開演員愈遠愈好，愈少干涉演員愈好。不僅這樣，他還得從各個地位，各個不同的角度去看台上道具的擺佈，是否有重疊遮擋，看看舞台構圖是否還有疏漏的地方，每一個舞台構圖是否能一眼就看出其中的意義。

觀衆的反應在這一個時期當中是必須記錄下來的，因為這才是你這戲一個真正的最初的測驗，依據觀衆的反應，你可以取消那些不但演員自己，而且也使觀衆感覺到吃力的表情，並且你還得取消那些沒有理由，無所謂，但使觀衆分心的動作，因為這會把觀衆的注意力牽引到不該注意的地方。

你要留神演員偷懶的地方，你得留神某些演員搶戲做的毛病，但演員有偶然之間靈機一動而作出的表情，這種表情是好的，那麼你就得設計幫助演員保存這種偶現力，遇有長

段對話的地方，不要讓他太平板枯燥，設法增加動作。

你還要留神到一些特別的聲調與動作，這些一聽或者一看就顯然知道是受了某個演員或某個導演的影響而作出的，遇有這種情形就得把他改正或取消。

假如在許多接棒的地方還沒做到緊湊，恰到好處的地步，你得再抽出來排練，一些淡重的場面也是如此。

及至到了真正試演的時候，這次演出要正式公演完全一樣，那麼導演人便坐在觀眾席上靜聽觀眾的反應了。試驗完畢，導演人便把這戲交給劇務，公演時由他去全權負責。

導演方法論

100

7/1/11