

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

中華民國三十四年一月重慶初版
中華民國三十五年六月上海初版

(73328 滬報紙)

社會教育輔導
叢書戲劇教育類

導 演 術 一 冊

定價國幣壹元貳角

印刷地點外另加運費

版 翻
權 印
所 必
有 究

編 著 者 陳 治 策
主 編 者 教育部社會教育司

發 行 人 李 宣 龔
上海河南路

印 刷 所 商務印書館
印刷廠

發 行 所 商務印書館
各地

導寸演術

許之夫題



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：一爲社會教育輔導叢書社教通論類，一爲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，爲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，能通用於各種劇爲原則，其按戲劇種類編述各書，均係概論性質，注重

各該劇之沿革、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、本類叢書一律用語禮文分章節敘述，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，罅漏之處，在所難免，以後當隨時修正與補充。

付梓，聖淵之處，在所難免，以後當隨時修正與補充。
五、本類叢書以坊間有所出步研究。參考書甚少，所用材料間有直接得之於老伶工之口傳，現存卒學，並供讀者一語文禮文分體。章敘述之，介紹及實一般知識能之介紹。
三、本類叢書內容特別注重體性，改進、及其他一般知識能之介紹。
四、本類叢書一語文禮文分體。章敘述之，介紹及實一般知識能之介紹。
三、本類叢書內容特別注重體性，改進、及其他一般知識能之介紹。
四、本類叢書一語文禮文分體。章敘述之，介紹及實一般知識能之介紹。

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 常用的圖解法與標記法	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……………二二三

第二節 小動作的條件……………二二八

第三節 小動作應特別注意之點……………二二九

第五章 排演……………三二二

第一節 何時開始排演……………三二二

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

導演術

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、觀眾們，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，因為那定會使她成為跛子了。

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，如中國的舊劇；有時偏重演員，如西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破這種真理，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、演者、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，還不會被人觀察呢。

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。這跟別的藝術一樣，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，實以爲必如此，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『爲人生而藝術』？

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，失了自制的力量。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。使賈波林去扮演哈姆雷特，或使

約翰巴里樸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。爲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標準。

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。所以雙腳之爲用並非專爲解決人事問題，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