

戲劇導演手冊

梅 夫 納 著
章 祗 譯

戲劇導演手冊

海夫納 著
章 混 譯

天下出版社

戲劇導演手冊

著 者 海 夫 納

譯 者 章 混

印 行 者 天 下 出 版 社
北京東城草廠胡同

有	版	權
---	---	---

一九五一年十二月出版
(0001—5000)

目 錄

導演的職責	1
小劇場導演的職分——好導演的條件——組織與管理	8
戲劇的構造	8
作為解釋藝術家之導演——有關戲劇構造和技術的著作——何謂劇本——其它的定義——構造與技術——情節——情節中的人物性格——戲劇故事中的衝突——戲劇性的離奇——情節的各部分——糾葛和結局——人物——初步的總結——思想——談話——旋律與音樂——排場——諸部分的總結——開場或介紹——戲劇的進展——高潮——可信性——說明與準備——定量的部分——對話——研究劇本	62
演出的總計劃	82
解釋的計劃需要時間——劇本的研究——人物——對話——裝置——情調和氣氛——全劇的統一性——註解的利用——刪改劇本——設計演出：主導效果——演出的風格和方式——裝置設計——舞台裝置的原則——裝置的特性：興趣——諧和——表現性——道具的選取——道具單——道具的安排——表演區——服裝與化妝——動作的設計——提示本的準備	82
劇本排演	82
一 排演時間表	82
排演的機能——排演時間分配——排演時期——訓練時期——正式排演時間表	

二 指揮排演	89
三 閱讀排演	90
首次閱讀——角色的最後派定——閱讀排演的次數	
四 動作排演	94
動作排演的目的——動作的界說	
（甲）動作的性質和機能	95
動作的形態——動作的機能——動作講解故事——動作幫助性格化	
——為構圖目的之動作——主要的特性——動作的五種要求——明	
確性——點明——動機——諧和——有意義的動作——象徵的動作	
——動作必須設計	
（乙）動作構圖的設計原則	107
舞台圖畫——設計藝術——舞台構圖的統一性——均稱——三角	
形——變化——設計的諧和——組合的活動——說明設計	
（丙）處理舞台動作的實際問題	117
指揮動作排演之要點——指揮動作排演的手續——默演的排演——	
——動作執行上的指示——上場——下場——走過去——坐與起——	
——在表演中利用傢具——組合動作——運用整個舞台	
五 性格化與台詞的排演	129
性格化——台詞的唸法——台詞要清楚——語音——點明台詞——	
——停頓——速度與節奏——扣連——壓過——動作與反應——台	
詞排演——排演它幕	
六 總排演	139
配合——進展——速度——合拍——節奏——調整	
七 化裝排演	148

導演的職責

導演——照我們在今日的劇場中對他的理解來說——是個比較新的角色。要是根據『新英語字典』來看，Director（導演）這個名詞之用於劇場中的一種人物上，在一八八〇年以前是並不通行的。在英國甚至到今天Stage manager（舞台監督）這個名詞，或者有時Producer（演出者）這名詞，是更常用來指示在美國劇場上所謂的Director（導演）。但是不管那名稱和地位可以是多麼新，在那種地位上所共通的某些職分都是像職業劇場本身那樣舊的。某個人或幾個人常要負責選取劇本，分配角色，排演好那劇本，結合起那劇本的公演所必需的裝置上的那些成分。

從下面這段摘自麥克里德（Macready）的『回憶錄』一書中的第十章中的文章上，可看出近代導演的地位的發展在一八一七年前是不會有多大的進展的：

倫敦的演員們，特別是那些重要的演員，習慣于只在排演中唸唸他們的角色，依照舞台監督和他們在舞台上各自的位置標記出他們的上場和下场。要是表示出一點熱中或努力，就會遭到大家的譏笑或輕視，對於這種情形，少有人能像我自己這樣感到苦悶的。但是在觀眾面前達到十分鎮定——這只有實習才能產出——之困難，使我決心以我從事於表演時的同一的真摯來排演；我自己認爲，要是實習是有價值的，其方法就是加多它的機會，證實我的表演的效果，使我自己在我所要作的一切上如此自然，以致第一晚的那種照例的緊張不能混亂或阻礙我的那些概念的充分發展。去作這種實驗，我可以引證萊登的話，『說容易，但是，作多難！』我發現在早晨不

得不對着奧尼爾小姐及其他的人的那些冷淡的反應和若無其事的樣子來表演，比在晚上當着最擁擠的觀眾還困難得多。後來我常對演員們提出了一些表演上的意見，回答總是：『先生，我在表演中絕不能表演，但是到晚上我會作出來的。』對於這種情形我只有一個解答：『先生，你在早晨不能作出來，你在晚上是不能作出來的；到那時候你必定要作出點什麼來，因為你必定要作下去，但是你現在所不能作的，或不能學習去作，你就會在那時候更不能作出來。』我發現這是一個很困難的課題，可是我繼續堅持下去，固執這樣作。由於這種方法我能更自然地經歷各種激情，習慣於專心在那場面中表演，好像是不知當前有觀眾，因而就能隨意支配我所掌握到的力量或情感。

麥克里德的忠告和實踐在十九世紀的前半期中算是激烈的變革，但是經過他的改革及維絲特麗夫人（Madame Vestris）和班克洛夫特夫婦（Bancrofts）的那些改革，如我們今日所理解的導演或舞台監督才在英國出現。那新起的寫實主義和那些鬧劇的上演，明確地刺激和推動了導演藝術的發展。但是直到德國和俄國才使這種藝術發展和成熟起來。在貝魯特的瓦格納（Wagner）和阿比亞（Appia）的努力，密尼基劇團旅行歐洲的那些公演，法國和德國的那些『自由劇場』的實驗演出，戈登·克雷的著作，以及——也許是比任何這些個都更重大的——史坦尼斯拉夫斯基與『莫斯科藝術劇院』的努力，都有助於闡明和發展戲劇藝術的新概念，產生近代的導演——總導演（Regisseur）。他的地位實在是劇場中的一種新的地位，在舊有的劇本演出的觀念上，是不能想像到的。有了麥克里德、維絲特麗及班克洛夫特夫婦之一切改革，導演在英國，甚至在亨利·歐文（Henry Irving）時候，基本上仍只是一種舞台監督，管理那些相關的却遠不諧和的各部分之集合。在那種戲劇演出的概念之下，劇作者常被要求從最新的外來品上作出一種沒有文學的或藝術的價值之粗率的混合品。除了那些主要角色——保留給明星的——而外，一切角色都依據類型按那些老套的演員來分配。佈景畫師只是把那會用於任何劇本的老套佈景

刷新或重建起來就得了。在燈光上就更輕便了，用不着事先考慮，到公演的晚上臨時弄出來就得了，腳燈、聚光燈、排燈幾乎是由管燈光的人隨便開關就是了。要是設有服裝管理員的話，她常是根據個人，特別是明星之要求和趣味來供給，並不怎麼依據那角色的需要。在麥克里德、維絲特麗和班克洛夫特夫婦手下，對於演員們是有些排演的，但是甚至他們也不會想到有設計和排演演出中的各種成分之必要。只是籠統地集合起劇作者、演員們、佈景畫師們、燈光員、服裝員、道具員的東西來。在那舊的概念上形成一種公演。導演的任務只是監督着這些事情在公演的晚上集合在正當的次序中，和排演演員們。恐怕這同一的演出概念在今日的許多小劇場上還常流行着。

然而，不管這些小劇場知不知道它，在戲劇和劇場上已出現了一種復興。通過上面所提及的那些先鋒組織和藝術家，加上劇場外面的一些劇作家和其他的藝術家們，一劇的演出就變成爲一種藝術。在這種新的概念之下，劇場的一切成分、講話、歌曲和舞蹈，光、色和形式、形體，活動和節奏，技師、演員和藝術家，在導演的控制和引導之下，都被組織到和織入一種諧和的、藝術的整體中。他與他的合作者們設計整體的各部分，並使其完善。就像一種大樂隊的大指揮，他在那美妙的合流中使各單獨成分，不管多麼細微，都諧和起來了。在他那種熟練的引導之下，近代劇場和近代演出上一切極爲複雜情形就形成爲順暢和齊整的形式了。他實是藝術家們的藝術指導者。這樣的偉大導演，或總導演，在歐洲只可舉出三位來，即史坦尼斯拉夫斯基、萊茵哈特（Reinhardt）和柯波（Copeau）。

要在有秩序的和具體的情況中來討論導演的藝術是很困難的。像一切真實的藝術那樣，它在好些情形上都是不可捉摸的，難於說明的。好些地方都是依靠藝術上的明察和能力的，而這在每個導演上都是不同的。不過像其它的藝術那樣，導演的藝術在其基本的事情上是能教給的和學習到

的。他的那些藝術上的結果是能通過一種正規的、有秩序的過程來完成的，正如畫家、音樂家、詩人那樣。那過程中的細目，其實是整個過程，可以每個藝術家都不同，然而每人在他的導演的方法上却是正當的。也許，在最後的分析上，每個偉大的藝術家，通過最初在規律和摹仿上的努力，終於會使他所遵循的過程具有個性，爲他自己所特有的。並且，在劇本的導演上，依據每劇的要求，那過程可以是在每劇上稍有不同的。實在說起來，是不能加以武斷的。然而那過程中的那些主要步驟是相似的，是討論和解釋上可遵從的。小劇場的導演的職分也是有不同的，可以包括劇本導演以外的許多事情。在有些情況中，他得作他的劇場中的一切事情。組織那團體、寫作、分配角色，在他自己的劇本中表演，指導那些無經驗的演員，畫佈景，作公演廣告，售季票，縫服裝——他實在是個萬能的人。在另一些情況中，就像多數職業劇場中的導演們了，他只管演員們在他們的角色的表演上的排演，到開始公演時，他的工作就結束了。有些導演不得不只以十日的準備來完成演出；另一些却可以有數月來從事這工作。在小劇場中的任何事情是沒有定規的，也難期望有定規。只有在它的技術工作上它多少接近於定規，但是，就是在這上面，實際上還是有大大的不同的。本書從事於導演，組織，導演一劇的過程之討論，其目的與其說是肯定，不如說是暗示。

小劇場導演的職分

在美國今日的職業劇場中，一劇的演出者常僱個導演來準備那劇本的演出。他的合約只需要他通過排演來訓練那些演員，也許在演出的各種成分上對其他的藝術家們提出些忠告或暗示。在排演了四星期或更多的時間之後，到公演時他的任務就完結了。然而，在一般的情況中，一種非職業

的組織裏的導演的職分就煩難得多，不只是單純地準備一劇的演出。在他能着手一劇的演出之前，他必定要組織起整個劇場和一個演出全體職員。他常常成為那組織中的惟一有訓練的技師和藝術家，因此他不得不訓練所有他的助手，總管整個演出工作，而他們就服從他的指導。同時，他還要選擇劇本，分派角色，排演劇本，推動和注意那組織和工作，設備和管理那劇場，他甚至還須要去設計整個裝置，穿上工作服去幫助製作和畫布景，縫服裝，製作和搜集道具，處理燈光設備。在任何組織中，他會不得不糾正那些不同的意見，調解那些爭執，並在團體中建立起一種好風氣來。小劇場導演的職務，是不能特別規定的，因為那些職務是依他在其中工作的組織而有變化的。總會是足夠煩難的。

好導演的條件

在今天一種非職業的劇場組織中的導演，必須是一個多才多藝的和幹練的人。他的地位要求他不只是在演出和導演的藝術上有充分的知識和訓練，並且還要有組織和管理的能力，領袖的品質，及有力而和善的品格。他應在他的合作者們中有威信，能使他們信服。一個有力的英國批評家曾經說，只有那些品格不高的無知的導演才不得不依仗他們對他們的演員們怒叫和侮辱。確實地，一個導演要是完全理解他所正從事的事情，而又有能力來把這種知識傳授給別人，那就不會依仗這樣的手段來在那些有才智的人們中完成他的目的。有禮貌和態度好，在劇場中也如在日常生活中一樣是必要的，是有效力的。

但是對於一個好導演，單是這些一般的品質還是不夠的。要取得好導演的資格，他還必須要有訓練和經驗。一個真實的小劇場導演對於演出和導演所必須知道的事情，是那整個過程，一切必須知道的。不管他在台後

有多少有訓練的和足夠的助手，他必定要，作為全部人員的最終的權威，能指導他們，同他們討論每個人所負責的演出中的各方面，評判他們的工作，在其中解釋它之失敗或成功。一個導演是少有在演出的各方面都是一個熟手，但是他必定要知道每種的那些基本原理。就實際的演出上說來，一種組織完善，人員配備充分的劇場中，他的惟一的職分可以是通過那些排演——為那演出的——來訓練演員們，但是在能作這種事情之前，他必定要設計出那演出——即是他必定要決定在那演出中要獲得什麼效果，用什麼手段來產生出它來。要是他完全忽視了佈景、燈光、服裝及道具的設計和運用的話，他是不能完成這事的。沒有表演藝術的知識，他也是不能訓練演員的。每個導演並不都是一個演員，但是他必須從演員的觀點上來了解劇場和觀眾。一個導演的素養和訓練的性質，在詳細地談及他的那些職分時會更加明白的。導演，除了要在實踐的途徑中了解劇場而外，他還必定要了解戲劇。不僅應廣閱一切時代和國家的劇本，還應了解戲劇的技術和構造。他可以由他自己的進取能力和努力來獲得大部分的這種知識；其餘的就只有靠在劇場中的實際經驗來獲得了。

組織與管理

要使正規的戲劇演出中所必須完成的一切事情都作得充分而適時的話，導演就必定有一種適當的和配合得很好的組織。所以他首先的任務就是組織的任務。在他能成為是一個藝術家之前，他必須是個事務人才。適當而充分的組織之缺乏，是傷害許多小劇場的病根；這還是使它們的許多公演常陷於病態的蒼白的貧弱現象之病根。聰明的導演是要努力完成一種協調的和充分的總組織，而組織起適當的和充分的演出人員。他是明白每齣演出的精密計劃的好處的，因為這會對他指明，或慘痛的經驗會對他指

示出，導演的藝術必須是一種有秩序的和有方法的過程。

大體上，非職業的劇場之組織可分爲主要的兩部分：總的組織，這是各個劇場大不相同的；及演出組織，這是各個劇場大致相似的。

戲劇的構造

作為解釋藝術家之導演

導演主要而根本地是一個解釋的藝術家，以一種極複雜的媒介來工作着。他的基本的目的是通過他所準備和指導的舞台表現，在觀眾中創造特殊的和所期望的效果，來感動觀眾。他的解釋的手段或媒介包括着運用表演藝術的演員們及運用佈景的再現，服裝，音樂，燈光和舞台動作諸種藝術的結合之舞台演出。他所解釋的對象是劇作者所寫成的劇本。他的解釋的方式，或他給予那劇本的演出的形態，是依存於劇本本身的性質，導演對於那劇本的理解和概念及他的處理上的那些媒介。『哈姆雷特』一劇的演出，在方式上或風格上，顯然是異於『窩狄浦斯』（“Oedipus Rex”）或『羣鬼』的演出的。而這些劇本的演出又會在方式或風格上不同於一比如說一『第十二夜』，『詭姻緣』“She Stoops to Conquer”或“The Show-off”諸劇的演出；而這幾個喜劇的演出還會彼此不同。在類似的情況中，『哈姆雷特』的一種近代服裝的演出定會在方式和風格上異於那些用一種多少有點可信的伊利薩伯時代的方式來完成的一種演出。

不用說，導演必須是一個精通演出的那些媒介的人，他必定要了解演員，表演，如何個別地和成組地指導演員們，及舞台表現的方法。並且他對於戲劇的了解顯然也是同等重要的，不僅要知道各色各樣的許多劇本，

並且還要批判地理解戲劇，理解它的構造和它的技術，理解劇本構成上的結構法和技藝，大體上有如一個有訓練的劇作者對於這些事情的了解一樣。要是一個導演有一種完好的劇本，在他的處理上有完全合適的手段的話，他確實能經歷過試驗和差錯或通過直覺的了解，來把一劇導演成為有成效的公演，但是以一種不成熟的和未經過考驗的劇本，或者在構成上或技藝上不圓滿的一種劇本，他大概就會遭到失敗。一個好導演主要的需要之一，就是對於戲劇的構造和技藝的充分知識。他必定要知道構成一劇的是什麼東西，劇本是如何結合成的，如何分析劇本的各種類型和種類，如何忠告一個作者修正底稿。

有關戲劇構造和技術的著作

導演之想獲得戲劇構造上的知識，幸而有了兩千多年的成熟的評論來給予便利。在這方面，亞理斯多德的『詩學』至今還是最重要的第一本基本書籍，這是一本極扼要而基本地說明了戲劇的根本原則的書。這是一本很難了解的著作，它是須要精細分析的，可是直到今日，只要正確地閱讀它，它還是不失為我們所能有的最好的戲劇構造分析。本章多半就是直接或間接地根據它來談論的。對於劇作者和導演有價值的兩本近代的書是，威廉·阿爾契（William Archer）的『劇作術』（“Playmaking”），巴克（George Pierce Baker）的『戲劇技術』（“Dramatic Technique”）。兩本現代的書，導演也應知道，就是洛森（Jhon Howard Lawson）的『戲劇的原理與技術』，及羅維（Kenneth Thorpe Rowe）的『寫劇』（“Write that Play”）。羅維在他這本書裏除了討論之外，還對一些獨幕劇和長劇的原作加以分析，這對劇作者和導演是極有幫助的。

何謂劇本

要了解戲劇的構造和技術，先來考慮一下何謂劇本，這是有幫助的。依據『詩學』上所說的，一劇，如同別的一切藝術，是一種『動作中的人們之摹仿』（imitation of men in action）。這裏所謂的『摹仿』，並沒有它在近代的那種純抄襲的意味。所謂摹仿是意味着藝術這種東西實是一種製作出來的東西，爲一個藝術家從那些加工的素材上組成起來的作品；即是出自藝術家選作爲一種表現媒介的那些素材上的。摹仿是用來鑑別一種藝術的東西之異於一種自然的東西的。在自然界中自然地生長着的東西，如植物和動物，是有牠們自己的生氣和發展的原則和牠們自己的目的來遵循的；而那些製作出來的東西，摹仿的東西，也有它們自己的組織上和構造上的原則，它們自己的威力和目的。一切藝術的摹仿的對象，廣泛地說起來，就是『動作中的人們』。在戲劇藝術中，這就意味着人們感覺着，思想着，達到決定，發言，並且還是在那爲感情、思想和決定所促成的實際的外形活動和動作中。最重要的是要了解戲劇的動作是包括所有這些的，不要把它混爲只是外形的活動或排場。只是外形活動本身並不算是戲劇的。『動作中的人們』是包括人們所遭遇的，忍受的，和感覺到事情，以至他們所作的事情。

一種藝術之不同於另一種藝術，是以它所運用的手段來決定的。音樂運用旋律，節奏與和聲的手段；舞蹈運用節奏；詩（包括戲劇）運用節奏，旋律，語法（或思想和情緒在語言中的表現）。摹仿的對象是動作中的人們，生活着的人們。藝術家對於這種對象的概念是區分出他所從事之特殊藝術中的各種不同的形式的。比如，要是劇作者把他的那些角色視爲是有價值的人，他們的生活和行爲是嚴肅而有意義的，那麼他就會製作出

一種嚴肅的戲劇或一種悲劇。另一方面，要是他在他的那些角色和他們的行為上看出可笑的生活和性格的形態的話，他會製作出一種趣劇(farce)或喜劇(Comedy)。摹仿的方式是幫助區分藝術家所從事的藝術形式的類別的。比如，要是作者用講述的形式寫一個故事，他親自來講述那故事，他就會製作出一種史詩，一種長篇小說或一種短篇小說；要是他用對話的形式來寫他的故事，以一些人物來講述他們自己的故事，並表演它出來，那他就會產生出一種戲劇的形式。具有一種結構正當的情節，這種形式就會是一種悲劇或一種喜劇。

戲劇是屬於講述文學之類的。像史詩，長篇小說，短篇小說那樣，它講述一種故事，不過它的摹仿的方式使它不同於這些和其他的講述形式。這方式使戲劇有某些限制，可又給予它某些便利，為其它那些講述的形式所不及。第一點，一劇與小說或史詩比較起來，在長度上，在它所能提供的穿插和事件的數量上，是受到一定的限制的。一劇在公演的時限上超過兩小時以外很多時，就有因觀眾疲倦而失敗的危險。這種情形就確定地限制着劇作者在他的情節中所能運用的穿插和事件的數量。在它的形式方面，劇本必定只容許有適當的長度，通過一連串必要的或可能的動作，來完成那個主人公或幾個主要的角色的命運和情況上的適當的變化。這樣一來，在這方面，一種史詩或小說就可能比一劇有更大的度量。戲劇作者還在戲劇的形式上受到限制，與小說家比較起來，他不能插入他的敘述，或參加進去分析或評論一種情勢，解釋一個人物和他的行為，或者說明所予的講話，動作或性格的哲學和意義。雖然有這些和其它的限制，可有別方面的便利來補償：即戲劇的講述，特別在舞台表現上，所具有的那種更大的生動性和魔力。

莎士比亞在他的某些歷史劇中，最顯著的是在『亨利四世，第一部和第二部』中，企圖使那動作有更大的度量，但是這位大師却知道每一劇必

須在其本身上是一種整體。並且一劇的度量不僅只是一種長短問題。一種有複雜和糾葛的事件的劇本，要是這些事件是有意義的話，是比一種同樣長短却具有一種直線式的，無糾葛的動作之劇本還會顯示出一種更大的度量來。自然，前者的度量，要是它的那些糾葛的事件沒有結合成一種統一的整體的話，是會被破毀的。

任何藝術作品要成其為一種藝術的作品，必定要有整體性，必定要有統一性。一劇是一種在時間上有連續性的組織：即是，它的那些事件是經過一種時間程序的，需要經過所予的時間來理解它；反之，一幅圖畫就是將它的各部分安排在一種空間的關係上，在時間的關係上可作為一種單獨的事例來觀看。而一劇的整體性却是由於它有一種開端，一種發展，和一種終結來達成的。在後面的情節的討論上，對於亞理斯多德所用的那些名詞是會有更明白的說明。一劇的統一性是通過它的那些事件或穿掉的必然的或可能的關聯來達成的。一劇中的那些事件不僅是在時間上彼此相互關聯，它們還在因果關係上彼此相互依存。比如，在『哈姆雷特』一劇中的鬼魂的出現，引起何拉梭和其他的看守人告訴哈姆雷特那件事情；他們的報告轉而引起哈姆雷特發現他父親之被暗殺，進而發誓報仇。在任何結構完滿的劇本中，那些主要的動作都被結合成為前題與結論，或者如一般所謂，在一種因果關係上。那些事件的這樣一種關係對於一切完滿的講述都是重要的，在戲劇上是最必要的；在這種基礎上 and 它的整體性的基礎上，一劇的統一性才能形成。

從前面的討論上，根據亞理斯多德的悲劇的定義，就可能構成一劇的一種定義，以便於作更進一步的分析。一劇是一種嚴肅的或可笑的動作之一種摹仿；有一定的度量，其本身是完整的，在它的再現上運用語言（對話），舞台動作（排場），和音樂（歌曲或器樂，或兩者兼用）；在戲劇的形式中，而不是在講述的形式中（即是，它是由它的角色實際地說出來和