

青 年 文 庫 7345
1345

戲劇導演的初步知識

洪 深 著

中國文化服務社印行

青年文庫
洪深著

戲劇導演的初步知識

中國文化服務社印行

中華民國三十二年九月渝一版

中華民國三十四年十二月滬一版

青年文庫

戲劇導演的初步知識

每冊定價國幣三十元

(外埠酌加運費匯費)

版權
所有
不准
翻印

著 者

洪

深

發 行 人

劉 百

閔

發 行 所

中國文化服務社

印 刷 所

中國文化服務社印刷廠

戲劇導演的初步知識 目次

引言 導演與劇本

(一) 戲劇藝術創作的完成——為什麼須有導演者——劇本中心論

(二) 劇本的社會目的——有意的頌揚或抗議——不敢表示與無意表示

(三) 劇作者自己的聲明——對話與標語口號——結局與「光明的尾巴」——劇本本身所暗示的態度主張

(四) 服從的演出——批評的演出——誣蔑原作的演出

(五) 演出是第二次形象傳達——同一劇本的不同演出——演出的最低三個因素

(六) 演出是「為觀眾」——了解觀眾的重要——怎樣理解觀眾

(七) 舞臺的客觀條件的限制——工作者能力才具的限制——創作過程表

上篇 準備與設計

(一)演出須有真實性——表面事物的真實——人格心理的真實——形相感覺的真實
(二)直接刺激與通過聯想——製作戲劇的主要手段——喚起聯想的實踐——主觀非真實但為觀衆所認識——犧牲表面事物的真實——如何補償

(三)導演設計第一步：決定風格——「風格化」與「程式化」——表現主觀：(1)立體派，(2)未來派，(3)抽象派，(4)表現派——「構成主義」與「舞臺的抽象美」

(四)設計第二步：選擇工具——音樂的作用——燈光的作用——佈景的作用——道具的作用——服裝與化裝的作用——主力工具：演員的聲音動作

(五)戰略重於戰術——戰略的設計——戰術的設計

下篇 「色」「光」「線」「形」「音」「調」……………八五

(一)形式與內容——技巧是手段不是目的

(二)色彩何以有性格——溫度·重量·調子——色彩悅目的原因：(1)補色或稱餘色；(2)物色混和與色光混和；(3)三原色可配成一切色；(4)「補

色殘象」與色相對比，（5）補色調和或配合——色光給予物色的影響

（三）線與形何以有性格：（1）垂直線；（2）水平線；（3）斜直線；（4）韻律線

（5）波形線——曲線美——曲線與直線的配合——形體美觀的原因：（1）

對稱；（2）平衡即「替代的對稱」；（3）「中央區域」與「隔離」；（4）

情趣點；（5）舞臺地位；（6）地位強調劇情——「高大」「深邃」與「

立體」的知覺：（1）眼球運動與大小對比；（2）眼筋疲勞與遠近對比；（3）

多向，臨空，與陰影；（4）舞臺燈光與立體知覺。

（四）聲音何以有性格：（1）十七個語音；（2）最高與最低的人音與物音；（3）

基音、副音、噪音；（4）十四個音程；（5）字音與情感；（6）聲音

與色彩的感通——節奏的愉快：（1）再現「加強」，分時間或段落；（2）

節奏可以組成簡單的樂調；（3）節奏為人底生理所要求——「視覺的節奏」

到「情感節奏」——樂調與情緒：（1）南北曲、皮黃、長短音階；（2）

暗示「解放抑壓」與影響生理。

（五）疎動與甯靜——平行發展與繼續發展——諧和的道理

戲劇導演的初步知識

引言 導演與劇本

(一) 戲劇藝術創作的完成——爲什麼須有導演者——劇本中心論——(二) 劇本的社會目的——有意的頌揚或抗議——不敢表示與無意表示——(三) 劇作者自己的聲明——對話與標語口號——結局與「光明的尾巴」——劇本本身所暗示的態度主張——(四) 服從的演出——批評的演出——經蔑原作的演出——(五) 演出是第二次形象傳達——同一劇本的不同演出——演出的最低三個因素——(六) 演出是「爲觀眾」——了解觀眾的重要——怎樣理解觀眾——(七) 舞台的客觀條件的限制——工作者能力才具的限制——創作過程表。

(一)

戲劇藝術創

作的完成

戲劇寫在紙上，祇是戲劇藝術創作的初步；例如工程師創作時所根據的圖樣，樂師演奏時所根據的樂譜，劇本不過是戲劇的文字紀錄，作為戲劇藝術者完成創作時的根據的。戲劇應以具體的情事去接觸觀眾的視聽。非得劇中人物有形有狀地出現在觀眾之前，言語被觀眾聽到，行動被觀眾看見，真正的戲劇藝術，不能算是存在。僅僅文字紀錄，固然有時可以引起那些讀劇有經驗的人尤其是那從事戲劇的「內行人」底欣賞與感動；但是一般的人，大都缺乏「內行人」底能力，不能勝任愉快地「轉化」文字為活潑的生活情況，而須要有人代做這個轉化工作，將劇中情事補苴罅漏地應有盡有地搬演出來。有些劇作者，如英國的蕭伯納與巴雷特等，為了便利閱讀，曾將劇本中對話以外的說明部分，擴大加詳并作小說化的寫出；這當然使得理解與欣賞較為容易，但所用的已不是戲劇而是小說的方法了。至於所謂「書室的戲劇」(Closet Drama)，十九世紀後半葉的英國詩人的作品，作者自承為祇準備給人閱讀而不求有上演可能的，在本質上不是戲劇，僅可稱為「用戲劇格式寫出的詩」而已。戲劇是以「演給人看」為藝術創作與完成的。

爲什麼須有導演

在劇本寫作完畢以後的戲劇藝術的創作，是由若干人分擔着進行的。

主要而絕對不能缺少的是演員。而演員除了那甚少見的二三角色的戲本以外，就有若干數的多人。又如果戲的演出不預備是過於簡陋而返

企圖適當地運用舞台物質工具以補充增加戲的感動力，那就得有舞台裝置，照明、道具、服裝等的設計者與管理人。又如果欲用音樂伴奏，便更得有音樂的設計與伴奏者。這樣聚合多人在一起工作，可能的是：多人有不同的見解，甚或有競勝的私心，某些人的或某一二部門的工作有了畸形的發展，結果乃至破壞全劇印象的統一，妨礙劇本底命題的建立。因此戲劇的演出必須有一個深切理解而且真實同情於原作的主题，同時又熟悉各種舞台工具底功能并能預計本劇內各種工具應有的發揮程度的權威者來統籌，配合，調節各方面的努力，以求演出時不致有「辭不達意」，「文不對題」，甚或「歪曲原作」的流弊。這樣一個權威者，不論是否稱爲導演，在任何戲劇的藝術創作中，無有不存在的。即如中國的平劇或地方戲，每排一新作，必有一製成「提綱」并規定那上下場，身段、唱調、鑼、鼓等的人。又如文明戲，也有一解釋「幕表」并說明每幕故事底進展的層次的人。甚至於如電影中的活動卡通——這里根本沒有平常所謂演員與舞台工作者——也有一個那監督繪畫，配音，與剪接的

人。在戲劇藝術的創造過程中，導演者底工作，是銜接著那劇作者底的——導演者的責任，從劇本完成時開始，至實際可以「演給人看」時為止；導演者的義務，是指揮一切工作，以充分實現劇本的要求。

◆ 劇 本 中 心 ◆

有時那戲劇藝術中的某一部門工作，會得被人格外重視。在一個戲劇從事者發現某一工具經他運用可以必定可靠地發生某種預期的藝術效果的時候，自然的趨勢是他根據個人的心得去作一概括的理論；於是乎他便主張與堅持某一工具或某一部門的工作有超過其他一切的重要性，例如貝拉司果的對於極端寫實手法的佈景，阿批亞的對於造成情緒的燈光，雷茵哈特對於人多熱鬧的排場，梅伊荷德的對於工程式的積極表現主觀的置景，史坦尼斯拉夫斯基的對於「心理的」表演等等。這一類的偏重，在不但不損壞并能加強地顯露劇本底意義與精神的時候，當然是無害而有益的。但如不問劇本的需要，千篇一律地應用某項偏重到一切的劇本上去，「喧賓奪主」式的「工具的遊戲」便勢所難免；這不是選擇方法以解決客觀要求，而是強拿不同的劇本來湊就導演者一個主觀偏見了。因為舞台裝置，燈光，表演等等——是的，表演也在內——祇是戲劇藝術創作的工具，都應當在上演某一劇本時服務於那一劇本的。如果戲劇藝術應有「

中心」的話，「劇本中心論」是一個比較妥當的說法；換言之，戲劇藝術創作中最重要的劇作者（對於他在本劇中所紀錄描寫的某些人事）底哲學，見解，態度 and 主張。

(一)

劇本底社會目的

一部劇本，對於那作者時代的政治、經濟、社會、道德、以及其他情況，無有不表示劇作者的哲學，見解，態度和主張的。不論是往昔，或當代的作家，不論是西方或東方的作家，不論是主導的或次要的作家，我們尋不出例外。這不在於材料或題材上面——作者可用歷史事實，或現實社會狀況，甚或童話式的（里面人物不一定是人類的）幻想故事——而在於材料的運用即主題上！作者在講述一個故事的當中，儘管在他是「非故意」甚或「不自知」，但他不能不流露他底對於某種社會關係，某種制度，某種行為，某種企圖，某種觀念的是非愛憎的態度，因而在將來上演時，在無形中必然也影響與衆發生同樣的是非愛憎的態度；這就是劇本的「社會目的」，作者無論如何是無法避免或取消的。

有意義的頌揚或抗議

(一)他或者是有意识地恭維頌揚；隨便舉幾個例：如埃斯米拉頌揚那公元前五世紀雅典人的勇武愛國，抵抗敵人的決心與勝利，如莎士比亞底頌揚蓋提蘭伯王朝英國人的冒險進取，創業闢地，建立國威；如高乃依底頌揚路易十四時代法國統治下的寬宏高尚，真像有理想的一民胞物與」的存心與景象；如密澈爾(Margaret Mitchell)與霍華德(Sidney Howard)所作電影「風流雲散」(Gone With the Wind)，底頌揚那十九世紀南北戰爭前後的美國南部大地主們的高尚幹練，好像那被販賣被鞭撻的黑奴倒反是在他們管理之下為較有幸福！(註：這當然不是事實)(二)又，劇作者或者是有意识地批評抗議。隨便舉幾個例：如亞里斯多芬底抗議那公元前四世紀雅典人的好訟，好作侵略戰，以及奢侈腐化的生活；如席勒及其他浪漫運動戲劇者抗議那十八世紀後葉到十九世紀中葉西歐社會的為封建勢力所束縛，與彼時下層人民貧窮與痛苦；如易卜生底抗議那世紀末挪威與其他北歐人的偽善，欺騙，頑固，自私以冠冕堂皇的言論來掩飾卑陋齷齪，與極端的不公正與不公平；如斯坦白克(John Steinbeck)與瓊茲(Nunnally Johnson)所作電影「天怒人怨」(The Grapes of Wrath)底抗議那一九四十年代美國中西部乾燥土鬆，地面浮塵隨風捲去而漸至石瘠難耕的地方的農民，既不能不棄田流浪，西

行向物產豐富的加立番尼亞省尋求樂土，而達到之後仍不能免地主資本家的剝削而餓死——當時美國的一種嚴重而範圍廣大的經濟恐慌。

不敢表示

(三)此外，劇作者或以處境過於困難，爲了個人生命安全而不願對

與無意表示

於現狀有所表示，又或因處境過於安適，以爲目前的優裕可以維持久遠而不感有任何表示的必要。譬如斯克利勃與沙爾陀等，因處法蘭西

的大革命，第一次共和政治，督政政府，拿破崙一世稱帝，第二次共和政治，拿破崙第三稱帝，普法戰爭，巴黎公社，第三次共和政治……政權轉移無定，時而共和時而帝制的期間，任何對於政治或對於社會的明白確定的主張，都有得罪獲禍的可能，於是他們不得不轉而玩弄技巧，從事於以曲折情節強烈情緒來取勝的「善構劇」了；這就是一個例。又如清代皮黃劇的作者，因清初關於文字違礙歷興大獄，康熙朝有莊廷鑑私修明書案，戴明世「南山集」案，雍正朝有曾靜上書岳鍾祺案，乾隆朝前季有胡中藻「堅磨生詩鈔」案，其後於三十八年并藉修「四庫全書」搜燬民間所藏違礙書籍，因之又興文字獄，十年間共四十餘案，株連皆廣，殺戮慘重，而於四十五年并曾明白下諭勸查流傳之崑腔，高腔，梆子腔，亂彈，石牌腔，秦腔，楚腔等戲曲底本，諭中有「外間流傳劇本，如明季國初之事，有關係本朝文句，

亦未必無違礙之處」等語，其時在字體文句上，稍一不慎，即被附會周內，目爲誹謗觸犯，輒至身家不保，更何敢於戲劇中有何議論表示；於是他們不得不從事於新嘉坡末熱鬧排場來取勝的神怪劇了；這又是一個例。再如一九二〇年代的美國（在一九二九年股票狂跌，銀行倒閉，經濟大恐慌爆發之前）大多數人安富樂業，物質的享受日增，汽車無線電收音機等，幾乎家置戶有；一般人自必不去思量將來，考慮改革；大都安於現狀，而祇求在現狀中增進個人底地位與財富；於是色情的，詭奇的，以意外刺激博取一時興奮的鬧劇趣劇歌舞劇風行一時；這又是一個例。深刻的說起來，不敢表示與無意表示，并非絕對的對於一切事物不表示是非愛憎，而是求其所是所愛與所非所憎，不會引起問題，惹出災禍。譬如描寫富人，不指出在資本制度社會中，出賣勞力者必爲那操縱生產工具者所剝削，而祇是指責某個人的爲富不仁；或如描寫軍閥，不指出地盤主義與擁兵內戰的毒害人民而只去攻擊某個人的荒淫漁色；這樣的表示可謂毫無危險，因爲「荒淫漁色」，「爲富不仁」即在普通的軍閥與富人，也未必視爲正當而會對振實攻擊者起反感，旁人自更不會有異議。這是畏事省事者的所爲，也在在說明他們對於時代的態度主張的。

(二)

劇作者自
己的聲明

劇作者在一個劇本裏所要說的對於社會人生的話，有時也會在一篇序文裏，或在劇本的前奏 Prologue 或尾聲 Epilogue 裏，或如蕭伯納，霍爾斯華綏，（註）白里歐等的相當巧妙地寄放在一個或數個劇中人的嘴巴裏，再行明白直捷地複說一遍，有些導演者竟不免爲這種事實所誤，往往從序文、前奏、尾聲（如果有的話）以及對話中去尋找劇作者的主張，而忽視了劇本的整個故事結構所含著所暗示的主題，這是十分不妥的，第一，故事所敷衍所表出的人生哲學與社會主張，不一定真與那個劇作者在前奏或序文內公開聲明哲學主張相吻合，十七世紀後葉，英國在查理第二即王位後流行的喜劇，將種種淫靡放縱描寫得生動有趣，將種種忠實善良形容得癡呆可笑，雖然作者們竭力揚言他們的劇本并無「不道德」的目的，但終不能掩蓋他們底受了法國路易十四時宮庭與都市中淫靡放縱的影響，由言動上的亦步亦趨，到寫作時的不由自主地推崇這類生活爲「時髦」，「俏皮」「應當說爲做效」的這一事實的！第二，劇作者固然有時借着劇中人的口在說話，但某句特殊對話是否爲作者的哲學，導演，離開整

個故事整個結構是沒有把握可以決定的。在同一劇本中劇作者常是發出不同的相反的甚至互爲排斥的議論——譬如正而人物與反面人物，主要人物與次要人物，甚至同此人物在未經一事之前與既經一事之後，對於某某問題見解不會盡同——導演者究竟應該以那句話爲準——尤其有一類話句，在某個特殊環境中，由某個特殊人格的人說給某個或某些與他有特殊關係的人聽，是真實，有力，在常理上可以成立的，但脫離了原來環境而被「斷章取義」，譬如「少數人永遠是對的」或「成千成萬的女子爲着真愛都已犧牲她們的人格榮譽」，等有激之談，在原劇中極有精彩而決不會被人誤會的句子，竟變爲違反常識，絕對不應存在的見解了。

對話中不是不能尋出精警的辭句，可以廣泛地應用到一般生活上；但一個誠懇的劇作家必不肯不用故事形象來具體發揮他底哲學，必不甘願隨使地容易地偷懶地借重標語口號在對話中說拉就拉的。假使導演者在整個故事整個結構中尋不出作者的哲學，而在對話中輒可摘取一些孤立的與故事無關聯的標語口號，這樣的本子，在戲劇藝術的初步創作上，就沒有盡其能事。

結局與光明的尾巴

有些導演者重視一部戲的結尾，以爲問題解決的方式正可顯示作者對於問題本身的態度與主張。誠然，同樣的事實被展演成不同的結局——譬如一羣受盡壓迫遭盡苦難的人，一種寫他們最後是挺身而鬥，甯爲玉碎，一種寫他們始終是忍氣吞聲，屈服到底——確可見出寫作時不同見解與態度；但重要的先決條件是結局必須是那整個故事的必然發展，是那整個結構的有機的一部，而不是生硬勉強地裝湊上去的「聊慰人意的大團圓」或所謂「光明的尾巴」。中國舊有「章回體」描寫性生活的雜亂與變態的小說，何嘗不是一律地有一個「福善禍淫」的結局，但是那種「福善禍淫」，絕對不是那些作者的對於所紀錄所描寫的人事的真正態度與主張，而只是一種掩飾——讀者們無有不知道的。「光明的尾巴」和作者的自敘與戲院的廣告一樣，有時是不大靠得住的。

劇本身所暗示的態度主張

劇本的社會目的，必須從整個故事整個結構中尋覓；這一點是不厭反復說明的，對話中一二警語固未可斷章取義，而問題的解決亦須視其是否出於必然，才可斷定其是否爲作者的主張。劇作者的哲學，存在於劇本的每一部門中；在劇中人的言語，更在劇中人的行動，在故事最後的結局；更在