

● 台港及海外中文报刊资料专辑

# 戏剧

## 与

# 影视研究

第 2 辑



● 书目文献出版社

贵州省图书馆

86.2

# 目 次

## 戏 剧

论导演计划的拟订与实施

丁洪哲 一

## 电影评论

国产电影新策略

贾雨村 二四

凌子的《原野》

弓介夫 二六

从《黄土地》看中国电影

兆 夫 1

## 香港影坛

蜕变中的中国电影：评香港“新浪潮”电影的

星路历程及回响

吴美琴译 2

新潮难过万重山

8

专门艺术戏院再度出现

关健儿 9

影评人协会成立的意义和目的：访香港影评人

杨延涟 10

港产警匪片的没落

希 冬 二八

生前一聚谈电影：悼念李晨风导演

罗 卡 古兆奉 12

香港电影三大禁区

高 梁 三八

## 台湾影坛

掌握社会变迁的多样化讯息：电影工作者

与社会学家的一场对话

萧新煌 但汉章 二九

台湾第一部“第三世界电影”——电影《沙哟

娜拉·再见！》的随想

陈映真 五八

## 日本电影

日本电影在香港

游 离 14

TOKYO 电影物语

黄国兆 15

“乱”观后感

陶晓清 17

## 美国电影

现代科技和制作人材——使好莱坞商业

电影迈进新境界

慕 名 21

介绍好莱坞当今十二位掌镜大师(上、下)

吴美琴译 三五

美国如何将电影分类

陈桂棠 二七

## 电 视

电视的本质：广委会报告书未完成的一章

黄碧云 四三

香港成立影视资料中心为了甚么？

张月爱整理 四五

|                 |     |    |
|-----------------|-----|----|
| 台语节目应有自己的春天     | 萧中年 | 五〇 |
| 经济观点下的有线电视未来发展  | 刘鹭钊 | 五二 |
| 英国广播公司的盛衰       | 王晓寒 | 五五 |
| 荒漠甘泉——澳洲的多文化电视台 | 王方定 | 五七 |
| 电视与观众(书评)       | 文宁  | 四四 |
| 六二 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 六三 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 六四 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 六五 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 六六 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 六七 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 六八 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 六九 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 七〇 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 七一 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 七二 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 七三 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 七四 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 七五 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 七六 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 七七 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 七八 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 七九 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 八〇 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 八二 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 八三 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 八四 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 八五 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 八六 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 八七 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 八八 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 八九 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 九〇 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 九二 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 九三 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 九四 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 九五 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 九六 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 九七 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 九八 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 九九 电视的普及与普及电视   |     |    |
| 一〇〇 电视的普及与普及电视  |     |    |

# 論導演計劃的擬訂與實施

丁洪哲

## 壹、引言

當一個導演選定了劇本，並且深入的研究了劇本之後，繁雜的工作便開始了。首先，他要擬訂一個完整的導演計劃。所謂導演計劃，就是導演對將要建立在舞台上的，全劇表現方式的一種構想和草圖，也可以說是活躍在導演腦海中的全劇形象。導演在研究、分析劇本時，腦子裡就會產生一些聯想和零碎的印象，但這些僅可作為構思時的素材，不能算作正式的導演計劃。因為，導演計劃，是指對全劇有條理、有步驟、前後呼應貫通、上下連貫一體的思維藍圖。它是完整的藝術計劃，而不是點滴的生活聯想；它有確切的、詳盡的、全面的文字闡述，而不是飄忽不定的浮想。從近代舞台藝術發展的歷史上可以看出，導演計劃往往因為導演者習慣的不同而有相當大的差異，像雷因哈特（M. Reinhardt 1873—1943）「在開始排戲之前，已把那戲的全部導演計劃寫在紙上」①而這種計劃已經詳盡到鉅細無遺的地步了②；而另一位名導演梅耶荷德（V. Meyerhold 1874—1942）却完全相反！只要他決定演出那個劇本「他就開始構思導演計劃，並且只在腦子裡構想，從不寫出他的導演計劃來，因為他相信思想一經宣揚，便成了謊話……」③

其實，梅耶荷德的導演計劃，雖然未能在事先形諸於文字，可是他所採取的用大批助理導演臨場記錄的方式，事後所整理出來的文字資料，反而更形完整而又條理井然。④

足見，「導演計劃」儘管方式不同，但它確實是一個導演者在準備階段不可或缺的程序。有些導演自恃「藝高」往往事前不充份計劃，單憑靈感排戲，這種作風，無論如何是違反常情的，對於初學者，尤其不足取法。

本文前半探討導演計劃的全部過程；後半部則具體論述導演計劃付諸實施的幾個步驟，亦即排演程序中的若干實際問題。

## 貳、導演計劃的擬訂

### 一、計劃的宗旨

對於劇本所規定的內容，要找到適當的舞台表演形式，使之達到內容與形式的高度統一，使之強烈、鮮明地體現著主題思想，這是導演計劃的宗旨。導演在研究劇本和構思階段，已經在腦海裡活躍著鮮明的舞台形象，包括角色的聲容動態、舞台的色彩

氣氛、音樂旋律、聲音效果、以及舞台運動的節奏等。然後，用文字和圖形把這些形象思維活動表達出來，構成一個演出的總譜。這些形象產生的根據是劇本的內容。吾人檢討導演計劃時，也要看其是否能準確生動的表達了內容和主題。戲劇的各種舞台技巧，只有當它準確地表達一定的主題和內容時，才會有生命力，才能被觀眾所欣然接受；只有當內容與形式高度統一時，才能產生迷人的藝術力量。

有的導演往往醉心於個別形式的創造和處理，喜歡節外生枝地加進一些噱頭，或者顛倒了重心，把次要因素當成主要場面來進行渲染，結果破壞了劇本的完整，使演出游離於主題思想之外。更有甚者，故意對劇本的主題加以歪曲，那就更不能找到內容和形式相統一的表達方式了。

## 二、計劃的材料

導演進行構思時，要根據劇本內容的需要，探索和追憶生活形象，並提煉成能表達藝術形象的材料。但這決不能誤解為就是以生活的原形來設計戲劇的舞台形象。此外，戲劇，對於劇作家來說，是語言的藝術；對於導演來說，是動作的藝術。劇作家固然要把劇中人物的台詞寫的富有動作性；而導演却要把台詞的動作性充份挖掘出來，並轉化為和台詞具有同等的表現力，甚至比台詞更為生動、更富有意境的舞台動作。為了達到這個目的，導演在構思時，就必須從舞台表、導演的手段來進行設想，而且要構思得細致、具體、不能抽象、籠統。戲劇的舞台表現手段不外是演員的聲音、動作、場面調度、服裝道具、化粧造型、佈景燈光等，這些都已經在導演藝術的手段中詳細討論過⑤，而這些都是導演在擬訂計劃時的主要材料。

## 三、計劃的內容

導演計劃的內容，應擴及到演出的各方面。由整體到細部，縱、橫、點、線都得顧及到。對綜合藝術的各種因素以及每場、每段，導演都要有自己的感受和見解，還要提出具體的意圖和處理意見，並把這些都記下來。

以下就把導演計劃所涵蓋的內容，條列如後。由於這方面有的已在前數篇文章裡詳細討論過⑥，為免重複，僅做扼要的說明。

(一)對全劇的理解，以及整體的處理意見。包括對劇本的主題思想，主要動作的體認⑦，並把握劇本的風格，以及打算用何種風格、手法來處理全劇等。

(二)對舞台藝術各部門的構想和要求。導演對於佈景和燈光的色彩、氣氛、風格、服裝道具、化粧造型、音樂音響之使用時機和風格……等也要進行基本的構思，然後，再向各部門的設計者詳細解說，並提出要求。

各項設計工作中，最先到完成的是佈景設計圖。包含平面圖、立體圖，最好還能製作出模型來，這些圖與模型，必須依照將

來正式演出時所用舞台的實際大小的比例來製作，以便導演在設計地位和組合人物時，先有空間和距離的觀念。

總之，導演對於舞台藝術各部門的要求，「無非是對於劇本或自己的導演計劃，取得一個綜合的合諧罷了」<sup>(8)</sup>。

(三)對於全劇人物的理解與處理要求。它包括人物性格、表演基調、以及相互關係的處理要求等<sup>(9)</sup>。

(四)分場、分段「命名」和加註處理提要。導演往往要胸懷全局而又腳踏實地。因此須依照全劇的情節或事件，把戲分成若干段落，以便進行構思。這種分段，要以事件為準，不宜太瑣細而失去整體感。爲了便於記憶，可按每段的主要內容與動作來進行「命名」，而且要力求精煉、準確、具體，最好多用動詞以喚起創作欲望，就像傳統平劇劇本每一場的「標目」一樣。如俞大綱氏所改編的平劇「王魁負桂英」，便分別以「寄書」、「訣院」、「妻控」、「辭主」、「冥路」、「情探」爲六場戲命名<sup>(10)</sup>。不過近代的舞台戲劇因爲長度關係，最好把每幕每場中再分成若干段落，加以命名。這樣，一個戲除了原有的分場單位外，又可細分成許多小單位，使導演對全劇的過程轉變，更爲清楚、更易把握。然後，導演就可根據分段的情節內容，寫出他的處理意見了。

(五)寫出每場、每段的舞台節奏和氣氛的初步構想<sup>(11)</sup>。

(六)舞台地位與動作設計。此處所說的「地位」，就是演員的位置。指其與佈景的形式、以及與其它演員的地位之間的相對關係而言。「動作」就是由一個地位變到另一個地位或由一個姿式變到另一個姿式的過程。

在這步工作進行之前，導演先要確定佈景圖裡道具的相關位置。最好對著已製妥的舞台模型，把所需道具用比例相近的代用品，一一安放進去，不斷的試驗，直到滿意爲止。這一步很重要，一旦確定了，就不可輕易更動，因爲道具的位置與演員的地位息息相關。

然後，導演就要像下棋似的用另外一些棋子或硬幣代表劇中的人物，在模型或平面圖上來推演它們的地位<sup>(12)</sup>。當然這也要經過反覆的嘗試，最後才能滿意。這時，導演再把圖上排演的結果，註記在排演本上，作爲日後排戲的根據。

至於在正式排戲之前，這一步工作導演在計劃裡究竟應該明確到什麼地步？有許多不同的看法，布羅凱特（O. G. Brockett 1923—）博士在他的「世界戲劇藝術欣賞」一書裡，曾做這樣的比較，他說：「有些人認爲導演應在排地位之前，計劃好每一個移動，且在腳本上寫明。俟實地排演時，導演只需要向演員說明原訂計劃，演員依照他的指示和腳本上的註解

表演。有些人認爲除非演員在場，導演無法精確地設想每一個移動，而且移動應在演員進入情況後自動產生，不該讓導演一人硬性加以規定。採用第二種方式通常會經歷許多嘗試錯誤的過程，排演多次之後，才能逐漸定型」<sup>(13)</sup>。我的看法是：對於有經驗的演員，運用第二種方式排戲尚無不可，也許由於演員的建議或臨場靈感，反而會豐富導演原先的設計。但對於毫無舞台經驗和表

演基礎的演員，則此種方式根本無從實施。無論如何，事先的圖上排演是必需也是必要的。不過，導演在設計時，可以保留若干彈性，俟實際排演時，再視臨場情況，加以修正。至於姿態與動作的設計，導演雖無需預先作周詳的規劃，但要做到心中有數，有備無患。自己胸中先有個大致的輪廓，註記下來，以供參考。等到實際排演階段，先鼓勵演員自己去發揮，若演員無從發揮或表現不對型時，導演再把自己的方案提出來，或點到即止的做個「示範」，以便啟發演員的創造力。

#### 四、計劃的重點

導演工作千頭萬緒，又要做到高度的精細周密。因此，導演者一定要保持清醒的頭腦，善於把握戲的重點，以帶動全般。然則，一齣戲究竟有那些重點呢？茲分述如下：

(一)高潮場面。不論是何類型的戲劇，也不論它是獨幕或多幕，每一齣戲中必有一個高潮，它是全劇的最緊張之點，是作者、導演、演員、觀眾都要屏神靜氣去期待著的時刻，是最能吸引觀眾、感染觀眾的場面。所以，導演要投注相當的心力在高潮場面上。有的導演往往先從高潮場面排起，高潮排得出色，即使其它場面稍差一些，還是可以教人看得下去的；如果高潮戲也排得平平淡淡，那觀眾就坐不住了。對於高潮場面的排演計劃，首先要找出一劇高潮的確切點，如果高潮不止一處，尤其要分清主次。然後再安排好舞台節奏、氣氛，並運用一切藝術手段著意刻劃、細膩描繪、緊湊銜接、協調一致，共同朝向一個目標努力，而後這個高潮才會恰如其分的表現出來。還要注意一點，在高潮之前，不妨輕描淡寫，欲揚先抑；「高潮」之後，要使戲逐漸輕緩下去，徐徐送至收場。

(二)開場與結尾。全劇和每一幕（場）戲的開場，是給觀眾印象較深的地方，導演者要運用藝術手段先造成一定的氣氛和情調，悲劇要先佈滿悲慘的空氣，喜劇要先有輕快的情調，以便幕一拉開就吸引觀眾的注意力，把他們帶進戲劇的規定情境中去。戲的開場有動、靜、空場三種方法。但一般說來，宜「靜」不宜「動」，要讓觀眾有時間欣賞一下佈景，領略一下舞台的環境和氣氛，然後戲再開始進行。這樣由「靜」到「動」是合乎觀眾的心理要求的。如兒童劇「夢遊海王星」的開場，大幕徐徐拉昇，在悠揚、雄渾的音樂聲中，燈光溶明，但見怪石嶙峋、煙霧瀾漫，一片荒寒的外星景觀，太空奇景，也利用幻燈機投射在天幕上，一覽無餘。少頃，三個小朋友自遠方奔來，利用一開場的靜態畫面，把觀眾帶進一個幻想的世界中<sup>⑭</sup>。又如「龍宮傳奇」第一幕的開場。幕啓，觀眾看見的是海底的山岩，有游魚往還，龍宮中人物地位雖已站好，却成剪影，俟十秒鐘後，燈光完全溶入了，才開始表演……，也給觀眾留下了較深的印象<sup>⑮</sup>。如果一開始就亂哄哄地，迫不及待地表演，觀眾的注意力就很容易分散，甚至會感到厭煩。

來五 一齣戲的結尾和一幕（場）戲的終了，也是全劇最重要的地方，它往往是在一個高潮之後，是承上啓下的轉折點。結尾處理

得好，能給觀眾以品味回想的餘地，能激起觀眾強烈的情緒反應和造成熱切地期待。導演設計戲的結尾，固然要根據劇本的規定內容，不能隨心所欲，但在不影響主要情節的範圍內，仍可稍加增刪，以求得更好的效果。比方有的劇本在高潮之後，仍要扯上一些無關宏旨的廢話，這時，導演就該斷然刪除之，使戲結束在一個乾淨俐落的有力點上；還有的劇本，在結束之處，鬆軟無力，這也要靠導演的神來之筆來個畫龍點睛。

一般說來，戲劇的收場有以下這幾種情況：

1. 在激烈的戰鬥之後，以英雄人物的勝利而告終的「熱烈場」閉幕。如「大漢復興曲」就是以王莽惡貫滿盈，劉秀應全國軍民所請，即位「未央宮」，在群臣高喊「萬歲」聲中閉幕的⑯。
  2. 大團圓的「歡快場」結尾。它往往是劇中主角經過許多艱難曲折，最後終於戰勝邪惡；或親人友朋，前嫌盡釋而言歸於好；或有情人終成眷屬，如「朝陽」、「月團圓」、「鴛鴦配」(The matchmaker)⑰等。
  3. 具有浪漫色彩的「抒情場」結尾，它多半是悲劇或感傷劇。如「銀頭鳳」的尾聲，一對有情人被拆散，十四年後重逢於沈園，前塵往事，不堪回首，於是陸游題詩於壁，蕙仙和之⑱，留給觀眾一個低迴不已的結尾。
  4. 是「問題劇」的閉幕，即提出問題不作解答，讓觀眾帶着問題走出劇場。易卜生(H. Ibsen)的「玩偶之家」(A Doll's House)是個典型的例子，劇中的娜拉不甘心繼續依附男人而生活，決心離家出走，去追求她獨立自主的生活，「砰」地一聲關起大門，劇終幕落。她的遭遇如何，不得而知，却留下很多問題，讓觀眾去思考。
- 總之，導演對於戲的結尾，應盡力安排得合理、巧妙、既要戛然而止，又要有餘味無窮，給予觀眾恰到好處的印象，方為上策。所以，每幕，每場戲的最後一個舞台畫面和最初的一樣，導演在計劃階段，要竭盡心智，不僅要在腦海裏構想出鮮明的形象，還要勾勒出具體的圖形來。這是最能考驗一個導演功力的地方。

(三)關鍵場面。除了高潮場面之外，戲劇中還有一些關鍵性的場面，如重要人物的出場；觀眾特感興趣的「注目戲」，表達主題思想的「點題戲」等，導演同樣要着力構思，妥為規劃。以下，分別探討之。

1. 主要人物出場。傳統平劇裡講求主角的第一次登場「亮相」；現代戲劇中也要重視主要人物給予觀眾的第一次印象，像「楚漢風雲」中項羽的出場⑲，「假如我是真的」中李小璋的登場⑳，都是經過着力強調的。因為主要人物的上場，對戲劇發展起着推動作用，關係到整個戲的成敗。如果平平淡淡的上場，就不能引起觀眾的注意，更遑論留下較深的印象了。當然，有些深諳此理的劇作者，已經在劇本上為主要人物的上場，預作鋪排，這對導演的處理會給予很大的啟示，但在多數情況下，導演者都會另出心裁，出奇制勝！

2. 注目戲。這是指劇中能引起觀眾期待的主要情節，主要對話等。它出現之前，觀眾引領企盼，出現之後，觀眾印象深刻，導演要善予掌握這些場面，細心構思。如「假如我是真的」中的李小璋，冒充共黨高幹張老之子行騙，當他碰到了唯一認識張老的吳書記，而吳書記偏要對他起疑，在這種情況之下，李小璋如何圓謊？事態又將如何發展？又如聞知張老找上門來，李小璋如何應付這個尷尬無比的場面？這些都是觀眾急欲知道的，也是導演應全力強調的場面。

3. 點題戲。指表達主題和深化主題的戲。如張永祥所編的「青青草原」的第四幕，老校長在獄中那段段意味深長的台詞；以及「假如我是真的」一劇尾聲，李小璋在法庭上的吶喊，雖不是高潮戲，但却是「點題戲」。前者透過一個老共幹的覺悟，指出了反抗運動正如離離原上草……野火燒不盡，春風吹又生；後者，更藉劇中人的自由指出了特權階級只許州官放火，不讓百姓點燈的醜惡嘴臉<sup>②</sup>。它象徵式的點明和深化了主題，給觀眾回味、思考的餘地。對於這樣的「點題戲」，導演如不着力刻劃而一筆帶過，那就有損於主題思想的表達了。

四特殊行為和特殊動作。對劇情發展和對刻劃人物性格起關鍵作用的行為，動作、導演也要認真構想，把它處理的深刻、細致、鮮明。如「釵頭鳳」的第二幕，蕙仙在愛情難諧，又不甘心長駐尼姑庵，被惡少欺凌而兩度尋死的戲，就是一個特殊行為，它把劇情向前推進了一步，同時也展現了她看似柔弱，實乃倔強的性格。還有特殊的動作，如「破舊的別墅」<sup>③</sup>中兩個勾心鬥角的間諜，搶奪對方手槍的動作，以及女主角化解危機的應變動作等等，有的是刻劃人物性格，有的是劇情急轉的重要關頭，這些導演都要進行精心的處理，使它生動、突出，給觀眾留下深刻的印象。

五舞蹈與戰鬥場面。凡是有這樣場面的戲，導演都要周密而精細的構思設計。最好先畫成草圖，再在圖上反覆推演。如果對於編舞與排舞，導演無法勝任時，可邀請專人共同參予設計、排練<sup>④</sup>。

六群眾場面。導演在構思群眾場面時，首先要認清楚演員在戲劇中佔有什麼地位，對劇情發展起何種作用，他們各自的身分、年齡、個性以及與主要人物的關係。然後，再將群眾演員分組，每組指定一個領袖，以便於組合畫面和帶頭反應。

導演構思群眾場面時必須明白，群眾不是「活動道具」。要使群眾演員緊密地配合主要人物，要賦予群眾演員具體的動作，要引導他們對主要人物的言行作出反應。當然，這必須要經過仔細的紙上作業和圖上排演，既要避免干礙觀眾視線，又要使主要人物與群眾演員保持聯繫，便於感情的交流<sup>⑤</sup>。

#### 五、排演用劇本 (The Prompt Script)

此即導演者專用的劇本。關於此類劇本的樣式，往往隨導演的習慣而有不同：有的導演爲了要在每頁劇本邊上留有較大的空白，以便詳細註記，所以將印好的劇本拆開，另貼在尺寸大一倍的白紙上，再釘成一大本，這樣註記起來就較為清楚了；有的

導演者喜歡把劇本的每一頁的上下空白處，都貼上好幾張油印的舞台平面圖，作為勾劃演員地位之用。我個人的習慣是僅把繪有正確尺寸的佈景（含道具位置）平面圖，貼在每幕每場之前，然後把演員的基本地位，以草圖方式繪於每頁劇本的空白處。當然，碰到地位變化比較複雜的或大的群眾場面，再另行繪一詳細的地位圖，浮貼在該頁劇本上。

導演劇本上，究竟要註記那些資料呢？當然要越詳細越好，最好把整個的導演計劃，全部濃縮在這方寸之地，不過，這又有事實上的困難，但至少應包含以下幾部份：

(一)演員的地位及移動的路線。這是導演在圖上排演階段的一個結論。例如演員在台上的靜態地位、演員與道具的相關位置，人物組合的圖形、位置變化的路線、速度、演員面對之方向、角度等等。

(二)演員聲音表情的重點。例如某句台詞，根據導演的詮釋，應該以何種語氣說出？說這句話當時的情緒如何？其它演員以何種方式接詞、何處該停頓、停頓幾秒？以及台詞與位置變化的配合，是先說再移動、還是先移動再說話、還是邊走邊說等等。當然，這些只是導演的腹案，這一部份在實際排演時彈性最大。

(三)演員的姿態與動作。包含演員站坐的姿勢，說某句台詞時，應配合那種動作或純粹的動作型式、上場與下場之時機等等。

(四)音樂和音響效果的使用。導演雖不用自己來設計音樂及效果，但何時使用、用何種性質的，使用方式是「突然」出現、還是「漸出」「漸入」……等原則性的問題，還是由他來決定。所以也要註記於劇本上。

(五)燈光之應用。燈光當然另有專人設計，但導演也必須有個腹案，包含灯具的位置、方向、色彩基調、尤其是變化的時機等，如果全靠設計者來決定，就很難做到全劇氣氛及韻律的統一。

(六)全劇進行的節奏。何處節奏宜快、何處宜慢下來，必須在劇本上標明。導演在設計全劇節奏時，最好把落幕及換景的時間甚至起落幕的速度也要考慮進去。

以上各點，最重要的，也是「註記」最多的應該是(一)(二)(三)。導演可以用「圓圈」代表人物、「箭頭」代表方向、「虛線」代表路線或其它自己能理解的記號，詳細註記在平面圖上，以及每句台詞的旁邊。為求醒目，也可用不同顏色的筆來註記，不必考慮到別人能否看得懂，「排演本」僅是導演個人的工作藍圖，只要自己看得懂就夠了。

## 六、時間分配

在分配排演時間之前，導演先要知道有多少時間可以支配，然後再確定全劇排演的總時間。至於一齣戲究竟要排演多久才算合理呢？在正常狀況下，依我的經驗，獨幕劇至少要排三十個小時，多幕劇則至少得九十至一百五十小時，當然這要視戲的長短與演出條件的難易而定。再有，每天究竟應該排多少時間才是最適當的呢？多數導演都主張每天最好排三小時。時間短了，意猶未



過問，並充份參予意見。

### 三、導演計劃之實施

華格坦戈夫 (E. Vakhtangov. 1883—1922) 曾經主張：劇場中的整體，都須參與導演計劃。因為「演戲是集體創造的藝術。所以，各人都需要依照這個準確的路線，並且不超出範圍地展開自己的工作。縱然自己有獨特的見解和發見，必須和全體保持合作而一致的步調才行」<sup>27</sup>。所以，導演在把他的計劃付諸實施之前，也就是正式展開排演之前，有絕對的必要，召開一次包含全體演、職員及各部門藝術工作者在內的座談會（假定這些演員是固定的或已經選定），會中導演要把他的導演計劃向所有參予者詳細解釋，包括他處理這齣戲的基本觀點和手法，以及對各部門的要求，遇有不同意見，也可彼此溝通，其最終目的是取得共同一致的結論。導演計劃經全體接受後，便由導演者負責執行。

全體座談之後，另外還要召開「舞台工作會議」與「前台工作會議」。前者由舞台監督召集，舞台藝術各部門之設計者及劇務等出席；後者由前台主任負責召集，出席者為宣傳、票務、接待等前台工作人員。這兩個會議的目的，是在研討工作計劃，及配合排演進度，擬訂前後台的工作目標。導演者均須列席，以便解答有關藝術上的各種問題<sup>28</sup>。

在各項會議中，導演者必須給予所有工作同仁充份的信心，並在互相諮詢，互相商討、切磋之下，得到一個具體而統一的結論。然後，各個專家再分別去設計、推動，從理論慢慢走向實踐之路。研討過程中，導演者切忌獨斷獨行，統制一切。

以下，就是純粹屬於排演的範圍了。也就是導演與演員在排演過程中，相互切磋、相互啓發的階段。至於一齣戲的排演，究竟要經過那些步驟呢？根據我對史丹尼斯拉夫斯基 (C. Stanislavsky, 1863—1938) 以下簡稱史丹尼) 體系的粗淺體會<sup>29</sup>，並結合我十幾年來的導演經驗，同時針對演員的實際情況，試擬出排演的六個步驟。在詳述這六個步驟之前，先要附帶說明兩點：

一、這些步驟，過程繁雜，若貫徹實施，需要長久的時間。以目前情況看來，排演一齣戲最欠缺的就是時間（尤以業餘劇團為甚，大多是急就章）所以，若時間不允許，通常可將其中幾個步驟省略或合併，或草草帶過。不過，為了條理明暢起見，我還是按照預定步驟，逐一說明。

二、這些步驟，偏重於表演上的問題，其他有關舞台技術上的問題如佈景裝置、化粧、燈光、音樂及音響、道具、服裝等，暫且略過。事實上，這些部門隨著排演進度的展開，也都分別在進行工作中，也都有完善的計劃，導演者必然會隨時督促，檢視其進度，俟最後階段再與表演綜合。

以下，就分別說明這六個步驟：

### 一、共同討論劇本

有些劇本，儘管大家平時都讀過，或看過演出，但那畢竟是個別的，走馬看花似的零碎印象。如今，爲了排演，大家必須在一起共同研究討論。在正式討論之前，導演要規定演員私下仔細閱讀劇本若干遍，而每一遍都有一定的目的和要求。第一遍是對劇本的感性認識，那就是說，當劇本通過讀者的感受，在腦海中浮起了許多印象時，該注意的是這些真實的印象是否引起了我們的共鳴。初讀的印象非常重要，在我們心靈上起的作用，幾乎可以等於將來的演出在觀眾的感受上所起的作用，因爲觀眾看戲時也就是第一次接觸到劇本，除了極少數的例外，他們不可能事先讀過劇本或看戲在一遍以上。對一個藝術作品的第一個印象往往是最深切的，最能生根的，它是使我們想像力生長的種子。因此，必須要求演員，在閱讀時要頭腦清醒，注意力集中，安排整段的時間，一口氣將它讀完。然後，再進一步的把劇本每幕、每場、每段地拆散分析，以洞悉劇本的全貌，抓着它的本質，找出它的內部聯繫，從而推演出作者所要表達的合乎邏輯的結論。最後再透過理解分析與思索，給予劇本一個評價。

經過個別的閱讀之後，導演就可以召集全體演員共同來討論了，如有可能，也請劇作者參加。討論的重點，應涵蓋劇本及演出的各方面，如全劇的主題思想、主要動作、風格類型、人物性格、劇情結構等等。導演者必須針對演員的一切疑難、困惑，給予合理而確定的答案，必須使演員對於劇本產生信心，而且使他們逐漸發生興趣，最忌諱的是導演獨斷一切，不給予演員各抒己見的機會，就宣佈自己已經成竹在胸的各項詮釋，使演員成爲被動的接受，這樣，演員也就不可能自動自發的走上創造之路。

在討論劇本階段，最容易引起爭論的是有關全劇主要動作和主題思想的詮釋。一目了然的劇本暫且不論，有些劇本其內在含義就不太容易掌握。其理由不外是：

1. 作家不成熟，缺乏經驗，表現力弱。
2. 作家較成熟，生活經驗豐富，能反映生活中錯綜複雜的各方面，因而意味深長，讀之不易立即體會。
3. 另有一種，深入淺出，表面看來相當明顯，但如往深處挖掘，則更加意味深長，因而結論也就見仁見智。這時，導演在博聞衆議之後，就要依據自己的理解，再從作者的人生觀、思想歷程等參考資料中，清理出一個明晰的頭緒來，向演員解釋清楚。或許尚有爭議，但最後一定要取得一致的結論。

### 二、派定角色

演員名單的公佈，放在研討劇本之後，是希望演員們在理解全劇意義之前，不要將注意力只集中在他們所担任的角色上，這樣，他們就可以客觀地全面地來考慮問題，而不致於犯了一般演員「只記自己台詞」的通病。

毫無疑問的，角色之分派，導演有全權，別人是不能過問的，因為只有導演者才透徹的瞭解所要演出的劇本的一切，也只有導演者，最能了解屬下演員的素質。由他來指派角色，必可使人各稱職。但有時導演是來自外聘，他對於劇本固能瞭如指掌，而對於演員的個性與演技却所知不多，單憑外形取人，又不完全可靠。這時就不妨採取票選的方式，由全體演員投票圈選，再由導演作最後決定。

至於分派角色的原則，總不外以下幾項：

1. 依照演員的戲路。某些演員扮演慣了某一類型的角色，其肌肉、姿態、聲音與面部表情便向某一方面發展，此即俗稱的「定型」。一個「定型」的演員，若改變戲路，並非不可能，但須較長的訓練與適應。如果排演時間有限，因「型」派角，確可省時省力。

2. 依照演員的造型。看這個演員的外型、聲音、和年齡等能否適合劇中角色。另外還要考慮到同台角色的高矮、胖瘦、老少的搭配是否妥當。

3. 依照演員的可塑性。演員本身有創造力，這是衆所公認的事實。有些演員（尤其是新手）的造型、戲路，也許乍看起來不甚適合，但若這個演員具有豐富的想像力、敏銳的節奏感、和良好的台風<sup>①</sup>，那麼，這個演員就有相當的「可塑性」。導演只要用心引導，必能激發其創造潛能，成為可塑之材。站在表演藝術的觀點，這個原則應該是可取的。

4. 分派雙角色。演員數多，而劇中角色很少，可酌量在重要角色上派雙角色飾演，讓他們分工合作，互相切磋，也許兩人都會把角色演得很好，或是兩人從不同的觀點出發，對人物作不同的詮釋，也會各盡其妙。

5. 對待配角一視同仁。有的導演重視主角人選，而隨意以極不適合的演員去當配角，往往是造成演出失敗的癥結。事實上，「配角」只是劇中的戲份較少，絕非不重要！須知「舞台上沒有小角色，只有小演員」<sup>②</sup>。所以，導演在分派角色時要同樣慎重其事。正當的處理是：要分派勝任的演員去充當配角；或每次輪流由主要演員去擔任配角。

導演選擇演員就好像一個人選擇對象一樣，把對象的脾氣、性格、潛、在能力，都要了解得一清二楚。對象選對了，就情投意合；選錯了就變成了一對活冤家！

派定角色也是一種藝術，一個導演必須具備種種鑑別力。角色分派得當，他的戲已經可以說是成功一半了。

### 三、幫助演員準備角色

史丹尼說過：「創造一個角色的時間，應當不比孕育一個活人的時間來得短少！」<sup>③</sup>無疑的，在導演與演員共同創造的過程中，一個用功的演員，自我準備的時間，要佔有極大的比重。演員在分析了劇本之後，要怎樣準備他的角色呢？約可分為以下幾

個步驟：

1. 閱讀相關的參考資料。舉凡與角色有關連的歷史、雜記、小說、戲劇、影片都應在參考之列，以間接的體會劇中人的歷史背景、生活環境、人物形象和思想感情。

2. 儘可能的去親身體驗角色的生活，以期設身處地，產生真實的感覺。比如你要飾演一個漁家女，就不妨去漁村生活一段時間，和漁家女共一段甘苦。

3. 仔細分析「閱讀」與「體驗」的心得，並將之與角色產生聯繫後，寫成書面報告。

4. 填寫一張角色個性的分析表格。其內容應包含：

(1) 角色的家庭環境（身世、幼年生活、父母性格、教養、家庭生活方式與習慣等等）。

(2) 角色的社會環境（學歷、經歷、社交生活等）。

(3) 角色的外表特徵（性別、年齡、神態、服飾打扮等）。

(4) 角色的內心（思想情況、人生觀、嗜好、脾氣、心理狀態、待人處事的態度等）。

這種表雖很科學，但並非填好了就算大功告成，表內資料只不過是有關角色特性的許多特點的羅列，僅可作為對角色進一步分析、思考的基礎。

演員對角色有了初步的認識以後，導演要與他們共同座談，由每一演員輪流發表對所扮演角色研究的心得，其他演員加以補充或相互辯駁，最後由導演綜合所有的意見，找出角色個性的貫串線。然後做出一個比較完整統一的結論。至於演員所填寫的表格，心得報告，導演者也要仔細批閱，作為下一步體現角色的依據。

#### 四、幫助演員塑造人物形象

幫助演員塑造鮮明、具體、生動、感人的物形象，是導演的主要任務之一。多數導演把這一步工作留到排演當中，透過不斷的琢磨而逐漸「成型」。我的習慣是先讓演員在準備階段就能抓住角色的大致形象，以後再擴充之、豐富之。這樣會使排演工作更加的順利。

史丹尼說過：「沒有取得外部的形式，無論是角色的內部特徵或是他的內心狀態，都不可能傳達給觀眾。」<sup>②</sup>當一個演員經過認真的創作準備，通過情緒的記憶，使自己置身於角色的環境之中，並以角色的身分，生活在規定的情緒之中時，總會或多或少地產生與角色相類似、相適應的情感（這當然還得取決於演員本身對於生活的觀察、體驗所積累的深度與廣度）。而要把這種感情有效地表達出來，為觀眾所理解、所接受，就必須尋找、挑選與之相適應的一切外部動作形式。茲舉「釵頭鳳」一劇為例。

記得在研究劇本階段，飾演陸游的那位演員對角色性格所得到的結論是：少年時期的陸游，他性格上既有受舊道德桎梏的一面（這是歷史的局限）；又有反叛的一面（此為人性使然）。這種體認大致是不錯的。但是他感到困惑的是怎樣選擇恰當的外部表現形式，把這二者準確的表達出來呢？我選擇了劇中最能表現陸游此種性格的第一幕第二場戲中的一段，來與他共同研究。在這段戲裡，陸游與母親正在為表妹去留的問題爭執到最激烈的程度，母親厲聲說：「有道是，父母命不可違，你的聖賢書讀到那兒去了？」陸游此刻已顧不得一切，竟大膽地說出：「傳下來的，不一定都對，孩兒作臣，要作個諍臣；作子，也要作個諍子，這並沒有違背聖賢之道！」這句話在行為上頂撞尊長，思想上離經叛道！母親直氣得拍案怒喝：「你胡說！」此時陸游應該是什麼樣的反應呢？如果照劇本上的說明，輕叫一聲「母親」然後慢慢跪下去，也未嘗不可，但不能全面體現角色的性格。我問這位演員，在實際生活裡有無頂撞尊長的經驗？剛好他當時正與「學長」鬧得水火不容（在軍校裡這是很嚴重的事），我讓他具體的把「頂撞」的經過重演一遍，從他的表演中，我發現他有一股有禮貌的「擰」動兒，我告訴他，這正是陸游所應該有的態度！於是，針對那個「下跪」的動作，我建議他在母親拍桌子之後，先不忙跪，先撩起衣襟，雙目向前凝視，略停片刻，然後雙腿才沈重而又敏捷地跪下去，頭不低，面部毫無表情，作好挨罵的準備，抱定「擰」到底的決心……而這些都是從他頂撞學長的經驗中發展出來的。他抓到了表現性格的具體動作，又能舉一反三，以後排起戲來，就不時出現神來之筆了。

戲是要演給觀眾看的。在舞台上，演員要把角色的內心世界，甚至最細微的感覺，全部讓觀眾看個明白。去歲，我排「大漢復興曲」<sup>⑤</sup>時，討論到序幕王莽逼漢元后交出傳國玉璽那一段戲時，我問飾演元后那位僅有一場戲的演員：「你在交出玉璽的那一刻，內心的感受是什麼？」她答以：「不甘願！」對！不甘願，但迫於形勢又不得不交出去。於是，我又問她：「你如何表現你的不甘願？」經過全體一番討論，設計出如下的一個動作：當王莽接過玉璽的一刹那，讓元后把原來捧玉璽的一隻手迅速伸出一下，好像要把玉璽再搶回來一樣，用以表現她當時的心理狀態。元后這一個由強烈的內心活動所形成的下意識動作，也許王莽未能察覺，但觀眾却得到一個明確的印象。

演員體現角色的性格，還須細緻而準確，不放鬆任何一個環節。再舉「釵頭鳳」為例，第二幕尼姑庵裡那個瘋婆子，依劇本上的描寫，她是個裝瘋賣傻，不修邊幅的人物。討論到此一角色的造型時，大家都強調其外型之邋遢，有人主張她的衣服要佈滿油垢，有人要她蓬頭垢面，有人認為她從來不洗澡……照這樣的設計，在外型上確能給人一種髒兮兮的感覺，不過，卻沒有人更深入的去設想：她既然「不洗澡」、又是「蓬頭垢面」，那麼，身上、頭上必然會長蟲子，所以，我告訴那位演員，應該加上手不斷伸進衣領「抓蟲子」以及在頭髮上抓癢的外在動作。透過這一細緻的動作，她的「髒」、「不洗澡」就具體的傳達出來了。

總之，導演在幫助演員完成人物形象的塑造時，首先，導演本身對劇中人物要有高人一等的理解，要給演員指出如何去領會和體驗他所要創造的人物的途徑。還要了解妨礙演員完成人物形象的障礙是什麼，演員的表演存在那些問題，有何種須要發揚的長處，有何種須要克服的短處。另外，還要掌握細緻、準確、具體這幾個要訣，以避免表演方法的程式化。

#### 五、對詞階段

演員的聲音造型能力，是導演塑造角色的一項十分重要的技術手段，舞台語言是日常用語的藝術化，要做到語言的藝術化，需要雙方面的努力。首先要求劇作者能寫出精彩的台詞；同時要求演員在充份理解台詞內在含義的基礎上，通過聲音造型的處理與表現，賦台詞予生命和血肉。正像史丹尼所說的：「演員應該給台詞作出情感的樂譜，並學會用角色的話語，把這種情感的樂譜唱出來」<sup>36</sup>才能收到感人的藝術效果。

談到台詞的藝術化處理，涉及到動作性、節奏性和性格化這三個要點。所謂「動作性」不光是外部動作，主要是心理動作。即說一句台詞時，要清楚地傳達出人物為什麼要說這句話，他要幹什麼？想達到什麼目的？這就首先要把台詞研究透澈，特別要掌握其中的細微變化，並清楚、準確地表達思想感情。「節奏性」即是掌握好台詞的抑揚頓挫、高低快慢、起伏跌宕。若將標準提高一些，就是處理台詞要像處理演唱一般，把感情的含蓄、奔放、平靜、激動，都要處理的恰到好處，層次分明，更要與人物性格動作、人物關係，規定情境結合起來。「性格化」即是根據人物不同的身分和職業，以及在不同的環境、條件下的性格習慣、用語特點、聲音特色等，決定應採取何種用語習慣、音色特點。一個好的演員應該懂得用不同的聲音造型，表現不同的人物特徵。

在演員對劇本與人物有了具體的理解之後，排演就要進入到琢磨聲音表情——亦即對台詞階段了。對詞的方式，一般說來，有以下幾種：

(一)口語化對詞：有些台詞，閱讀起了很流利，一旦唸起來，就往往十分拗口，或是句法的結構，不合說話的習慣（尤其是翻譯的劇本，這種情形更為嚴重）這時就要邊對台詞邊修改，以求朗朗上口。

(二)交流化對詞。每一個演員用劇中角色的語氣、語調來唸台詞。把所有台詞的鬆緊拖停，高低快慢，有機的結合在一起。至於劇本中的描寫說明，可指定一個專人來朗讀。

(三)性格化對詞。要求演員運用「感情化」的聲音來唸台詞，特別注意語氣是否準確，停頓與節奏是否正確、語氣語調是否吻合角色的性格、身分、教養、年紀、以及當時的情緒……等。

(四)探索潛台詞。除了集體的對詞之外，演員還應該個別地研究自己的台詞，從字裡行間，推敲出這句話的言外之意和未盡之