

大學叢書

戲劇導演的藝術 與技術

著 Ruth Kleiu

譯 張天國

書叢學大

術藝的演導劇戲 術技與

著 Ruth Kleiu

譯 國天張

981.5(25-104)

戲 劇 導 演 的 藝 術 與 技 術

Ruth Klein : 著 者
國 天 張 : 著 譯
司公限有份股業事化文明黎 : 著 行 發
司公限有份股業事化文明黎 : 銷 經 總
號九十四段一路南慶重市北臺
樓大化文號七〇一路南森林市北臺
版 出 月 三 年 一 十 六 國 民 華 中

元 幣 臺 新 : 價 定
定價 40 元 三 幣 臺 新 : 價 定
號六七九一第字業臺版內記登業事版出部政內

印 翻 准 不 · 有 所 權 版

原序

本書是爲初習導演者所寫的，也是根據我多年來執教於大學，中學及機關團體劇場的經驗所累積而成。同時也是根據一個「假定」，那就是導演是能够從苦心研究中學會它，和應用它有關的藝術原理。不過這個「假定」，不一定能够啓導那些在任何藝術上所必具備的成功條件——充溢的天才與豐富的想像

本書的範圍，除了包括一些基本的表演理論外，這是爲了那些沒有受過表演訓練的導演者之用。其餘材料都是談導演術方面的。所以它根本沒有打算去包括劇場的藝術和技術。確實，在寫一本適於初習導演者之有限的書本裏，它很難包羅劇場裏各種不同藝術的萬象。

所以，本書的目標，是在表達基本導演研究與分析的理論。因此它有足夠的材料使初習導演者在基本方法上能有所獲益，同時作者也希望本書所包含的內容，能够是明確與直接的使年輕的導演們對它有所認識，並藉着他們自己的了解，信靠與判斷，能够接近此一藝術。

羅絲·克林

於紐約·布魯克林赫斯
一九五三年三月

目錄

壹、介紹.....	一
第一章 導演與導演藝術.....	一
貳、第一部份——看戲.....	七
第二章 導演利用舞台與演員.....	七
第三章 導演處理畫面.....	一八
第四章 畫面表達劇本.....	三七
第五章 移動.....	五一
第六章 手勢與動作的重要性.....	七四
第七章 上場與下場.....	九六
叁、第二部份——聽戲.....	一一五
第八章 時間的進行與靜止.....	一一五
第九章 韻律與情緒.....	一三〇
第十章 讀台詞的價值.....	一四一
第十一章 觀眾的笑.....	一六〇

第十二章	高潮的處理·····	一七六
------	------------	-----

肆、第三部份——劇本的排演·····	一九三
--------------------	-----

第十三章	導演與演員·····	一九三
------	------------	-----

第十四章	排演計劃·····	二〇九
------	-----------	-----

壹、介紹

第一章 導演與導演藝術

第一節 公認的藝術

一部劇本僅是紙上談兵，如果它能適用於舞台，才能成爲一部戲劇。在戲劇製作上，一切舞台上各部門藝術必須要融合而爲一種藝術。把死的劇本使它有生命的表現在舞台上，而能使觀眾在視覺與聽覺上有一個舒適而有效的融合之感受，那就是導演的責任。

今天在戲劇藝術的範疇裏，導演已被公認爲是一種藝術。並且現代導演藝術的新觀念，如僅是使觀眾看到與聽到演員的表演是不够的，他必須要使觀眾們透徹的領悟到劇本，如此也惟有導演使之可能。

在過去的戲劇史上，導演不是一個重要的人物，也不是被公認的藝術家。他在戲劇裏經常的職責是一位劇務管理人「Business Manager」，或者是一位演員，既使他導演戲，祇不過是負責召集排演，給沒有經驗的演員一點提示，告訴演員們什麼時候該上場，什麼時候該下場，什麼時候該聲音高

一點，什麼時候該聲音快一點，以及督促他們熟讀台詞而已。但是，今天的導演工作，却已是一種崇高的創造藝術了。

要決定劇作家在劇本裏想說些什麼，要運用演員如何綜合表演而成為形象化的去對觀眾說出劇作家的話，這是導演的職責，也是當大幕升起後的每一分鐘導演面臨考驗的時候。

一位有戲劇修養而又富有想像的讀者，能够在讀劇本的時候，明白了故事，了解了人物，對台詞感覺有趣，甚至於體會到戲裏的一舉一動。然而無論如何，一個導演要使一個最典型的戲劇讀者，除非他親眼看到死的劇本而有生命的表現在光明的舞台上之外，他是不可能欣賞到劇本的真正的意義和體會到它確實的意識。這就是劇院的奇妙處和魔力，而這種成就也無一點不是來自導演的技術與想像的。

第二節 劇作者的語言

把一部戲帶到觀眾之前，導演必須首先要徹底的了解劇本，並且要能用心智去領會到劇本文學的意識。然後他不僅要決定劇作家想說些什麼，同時在什麼樣的心情之下說它。

大多數劇本的主題「Theme」是很簡短的蘊藏在劇本裏。然而，一個初習導演人應該熟讀各種劇本，去試圖了解劇作家要說的話，並來考驗自己用極簡明的幾句話去表現主題。但有時導演能發現一個劇作家是把主題放在一個劇中人的口裏說出來的。不過像莎士比亞四大悲劇之一的「哈姆雷特」一

壹、介紹

第一章 導演與導演藝術

第一節 公認的藝術

一部劇本僅是紙上談兵，如果它能適用於舞台，才能成爲一部戲劇。在戲劇製作上，一切舞台上各部門藝術必須要融合而爲一種藝術。把死的劇本使它有生命的表現在舞台上，而能使觀眾在視覺與聽覺上有一個舒適而有效的融合之感受，那就是導演的責任。

今天在戲劇藝術的範疇裏，導演已被公認爲是一種藝術。並且現代導演藝術的新觀念，如僅是使觀眾看到與聽到演員的表演是不够的，他必須要使觀眾們透徹的領悟到劇本，如此也惟有導演使之可能。

在過去的戲劇史上，導演不是一個重要的人物，也不是被公認的藝術家。他在戲劇裏經常的職責是一位劇務管理人「Business Manager」，或者是一位演員，既使他導演戲，祇不過是負責召集排演，給沒有經驗的演員一點提示，告訴演員們什麼時候該上場，什麼時候該下場，什麼時候該聲音高

出來。爲了解決這個難題，導演可以利用『噱頭』[Trickery]手法去掩飾它。不過又爲了不致於太過噱頭化，導演應該隨時誠惕自己的根本職責，是把劇作家的語言和思想去傳達給觀眾的心智裏，不是自己的賣弄。所以任何創造，祇要以此目標爲準是對的。同樣，任何創造，有違此目標是壞的。故此導演工作，自開始到結束祇是一位有藝術思想的傳達者[Interpretative One]。他所要傳達的，和如何去傳達，必須忠實於其導演藝術的精神，並以此精神去決定他技術上的設計。

第四節 傳達工具

本着導演藝術的精神，一個導演制定了他基本的規則，也即是他傳達的第一個工具。慢慢的他可以選擇的，自覺的去應用此規則。最後他能更進一步的修飾此規則，以利他所要表達的目的。在他所創造的舞台上，他可以說沒有任何規則，而也不能說他的導演是根據直覺的。縱然他盡力要認識、了解、分析這些基本的規則，但最好在應用的時候，能忘記它們。

既是在研究的過程中，也不應該太呆板着重於規則。應該時常注意到「實驗的分量」。不過初習導演者必須記着一個重要因素，那就是導演的責任和劇場的特性却是對劇本 and 觀眾有影響的。如此他可以知道他所學習的方法與規則不是呆板的。如果他能把死的規則，變成一個理智與想像都兼有的規則去應用的話，他將從實驗中所得到的要比從記憶中的規則所得到更多。如此他不會在處理既「噱頭」又煩雜的戲裏而感到束手無策，同時他還能聰明與謹慎的由此獲到一些可貴的技巧。所以一個導演

劇，其中蘊藏的意義太深奧，所以它能使不同的導演選擇不同的主題。同時也有些不完整的劇本，它的主題很難找出，此時導演仍應選擇一個主題去適應劇情的發展。一俟主題決定後，導演必須把握住劇作者對此主題的觀念，並盡可能使它融合而成爲自己的觀念，然後再考慮到劇作者寫此劇的風格「Style」。

第三節 導演規則

導演既是被認爲有創造性的藝術家，當然，他必須要知道導演藝術的規則。此項規則幫助他在導演技術上獲有良益，也是他導演戲時最寶貴的一項財產。並且永遠的服務於他圓滿的完成工作，而不致於在最基本的導演方法和觀念中發生錯誤。確實，一個導演不能全依賴導演規則去導戲，否則其結果是一種機械式的傳達了劇作家的結晶。這不僅是戲劇藝術如此，任何藝術都是一樣，像畫家、音樂家、雕刻家，如果犧牲了想像而一味注重技術的創作其結果也是機械式的。當然，如果一個藝術家單憑想像而不注重技術其結果是太渾沌無章。所以在藝術的境界裏有很少的天才藝術家們誇耀不遵循規則的。（也許他們不注意規律，實際上有規律的。）而是絕大多數的第一流藝術家，因爲具備了技術的規則與藝術的想像而完成了不朽的傑作。不過一個初習者，在他能够獲得自信之前，他必須多實習而依賴技術的規則，不應該憑單一些直覺的想像去指導他去創作。

一個導演在最初製造一部戲的時候，他時常的會太過於注重導演技術，也往往把它很明顯的暴露

那就是要使觀眾能聽話劇。一個人不能從圖書館裏去真正了解劇本，他必須從舞台上看到與聽到劇本後，才能真正了解它。所以本書主要所討論的是分爲兩部份。第一部份是看劇本，第二部份是聽劇本。雖然在時間上，這是很難分野的兩部份，不過對初習導演者分開來談是比較合適的，同時也應該考慮到它們是不同的。對任何導演或專家們，如果他們對全聲的觀眾，把其創作指向視覺效果；或者對全聾的觀眾，指向聽覺效果；這都是有利的。但最好一個導演，在此一個時候塞起他的耳朵只注意看，而在另一個時候閉起他的眼睛只注意聽。

經過導演與演員在技巧上之合作與想像上之貫通，而又能融合在一起的話。其結果將使觀眾不僅看到與聽到了劇本，並且還能够深深的體會到了劇本——這是困難也是必需的境地。同時也是觀眾來劇場所希望的，要笑、要哭、要懼之心理，如果導演能把握這點的話，他就能幫助觀眾真正了解到劇本所要說的話了。

這不是說劇場的目的專是爲那些對呆板的生活而感到厭煩的人；或對文明受阻而感慨的人，所設立的感情的發洩所，或情感的健身房。劇場應該是一面自然的鏡子，其反映的是給觀眾一個刺激，而去賞識到生活中好的一面，和了解到生活中難的一面。

貳、第一部份 看戲

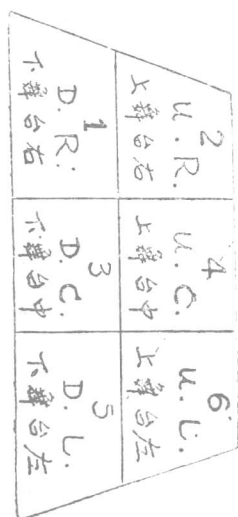
第二章 導演利用舞台與演員

第一節 舞台區位

如果能够把握住舞台上兩大法寶——演員與表演區，然後每一個導演可以開始導他的戲了，既是一個中學劇場的導演也能媲美百老匯劇院的專門人才。

演員在舞台上，其身體所站的位置，能够傳達其意義給觀眾。雖然舞台表演區不應該機械化的被劃分，但有一個公認的自然之劃分。像常用的術語上舞台與下舞台之分，其意義是非常重要的，因為它們能在原劇本裏減少了許多麻煩冗長的方向描寫。

導演在導演戲的時候，應該應用舞台上的術語。所以他把表演區劃分為六個區位，而每一個區位都有它的個別價值，這六個區位在舞台上的劃分如例圖：



當然，導演不需要用粉筆在舞台上劃線以示區別，但他要意識到有區別，而觀眾是不會感覺到有區別的。演員在每一個區位，不但關係着畫面，並且有不同的意義。雖然也能因其他因素轉變了這個意義，而每一個區域的本身都是具有意義的。

所以導演的第一個步驟是去幫助觀眾要看到劇本。那是一個舞台本身表演區的合理用法，而這種用法可以在紙上實施的，就是所謂『導演計劃』。此項計劃，導演在第一次排演前就應該有意義和有計劃的把每幕每場均要安排好。

有些導演喜歡讓演員到處移動，既是演員穿過來，穿過去，他似乎也不感到這不是自然的。但是這種導演手法，縱然是有利，而其結果，一定是弊多於利的。一位自我表現的演員總喜歡向着光明區位走，並時常在注意到台下觀眾對他的反應。所以這樣情形下，導演必須要有他自己的決定。在遇見演員之前他就應該計劃好各個區位的用法，同時他也是最了解如何去應用這些區位。哪一個區位是表示強或弱，哪一個區位表示有情緒，表示是轉變，表示是強調等等。

一、區位的強弱

通常因為下舞台是較靠近觀眾，所以在戲劇上它比上舞台要有力。而舞台的右邊要比左邊有力，這是因為我們視覺上的習慣；在看任何景象的時候總喜歡看左邊（舞台的右邊）。當然，如果在弱區要有目的的去應用，那也可以加強它的力量的。

二、區位與情緒

演員在舞台上的位置也是能够幫助創造畫面的情緒感。下面舉例一些不同區位的情緒價值，而將幫助演員決定他的位置。此位置是耶魯大學已故的阿歷山大爾教授所創造的。

區位3（下舞台中區）——因為這個區位是在下舞台中間，所以它顯明，有力，赤露，故此它適用於緊張的高潮。爭吵和重大的決定。

區位4（上舞台中間）——這是一個正式，高貴和勢力的區位。它適合於法庭和宮庭的宣告，和領袖人物冗長的講演與權威的統制，以及正當的撫愛和特別強調的上場區。

區位1（下舞台右邊）——這個區位是親切的，溫暖的和不正式的。最適合為家庭之樂，兩人品茗聊天，客人拜訪和談情說愛等。

區位5（下舞台左邊）——這比下舞台右邊在感覺上正式點，嚴肅點，所以較不親切。它適合於社交上的拜訪，突然的愛撫和公事，陰謀，獨白，以及沒有戲的演員之停留區。

區位2（上舞台右邊）——這個區位是浪漫的，抒情的，它最適宜站在法國式的窗旁注視天邊之月，浪漫的戀愛和做白日夢，以及沉思之用。

區位6（上舞台左邊）——這是舞台上最弱的區位，但它時常也被用作是一個最強烈的區位，而超出了我們視覺上習慣的看法，和對它不注意的觀念。它用作為殺人或自殺，和發瘋事件，而在此弱區

這樣應用是減輕與柔和太大的衝突與粗暴，能使表演起來——尤其對沒有經驗的演員——更是雅觀與美妙。

由此說明，我們不可疏忽各個區位它本身的力量與情緒價值。但也不能太過於制式化了。因為能够有很多其他的因素，很容易的轉變它們本身的力量與情緒價值的。

三、區位的變化

由於舞台區位的劃分，故此在導演上能够很正確的應用每個區位了。何處適於情緒強調？何處適於轉化強調？如此就克服了在導演規則上一個最明顯，而又不注意的錯誤——把每場戲都放在下舞台中區。在表演的空間應用上，變化是有其價值的，同時那也是聰明的作法，盡可能在每場戲裏都應該應用到每一個區位。

爲了觀眾更清楚的看到一個主要演員的表演，並使他也盡量的發揮自己的演技，有一個明智的作法，是讓每一個重要演員在每場戲裏能盡可能的多走幾個區位。因爲很多演員，如果賦予他多的區位活動的話，他更能表現劇中之性格，同時有些性格的表現也是需要舞台的空間幫助去創造的。例如：『敵人』一劇裏的「鮑伯愛克里斯」之性格（雪萊登寫）。『皇室家庭』的湯尼（克福曼與佛伯爾合寫）。及『不能征服的女人』的「門的浦」——一位盡責的軍人等。假如這些人物僅僅是被安排在舞台中區的一塊區位表演的話，他們的台詞是不可能那樣感動觀眾的；也是不能完全表現他們性格

的。但是，他們必須是有目的的在舞台上自由活動。

但有一個絕對的例外，它打破了這個演員應用區位變化的理論，就是有些區位的本身價值符合了劇中人的地位價值。例如：我們要強調一個大家庭裏老祖母的地位與權勢，我們可以把她安排在一個適合而有力的區位，固定她坐在那一張特別爲她放置好的椅子上。如此就無需要變化了。

另一個可以應用變化的方法，是有限區位羣衆變化，與無限區位羣衆變化。所謂有限區位羣衆是舞台上多數演員靠緊在一起，所謂無限區位羣衆是舞台上多數演員分開的。如果兩個人或三個人一組的畫面，在舞台上安排在同一個區位和同一個地位的話，那一定給觀衆單調的感覺，（除了爲加強效果，有意的如此安排。）所以一個無限區位是給演員在舞台上活動的自由，如此也是能够幫助戲劇的生動。

四、區位與強調

導演能够爲了要應用區位強調，他可以保留一個區位不用，而專爲準備把劇的最高潮安排在此保留的區位裏，他也可以爲了重複與對照常常應用某一個區位。但無論如何，一個保留的區位不用，雖然這是違背通常導演的規則——在每幕要應用每個區位。但它仍能收到一個強調處理很好的效果。可是它是一個不常用的困難與冒險的方法。

重複區位應用，因爲在劇本本身就似乎安排了很多重複地位，所以有此機會，它應用起來比較容