

天馬行空

編導天地

陸愛玲／著



國立臺灣藝術教育館
National Taiwan Arts Education Institute

天馬行空

編導天地



國立臺灣藝術教育館 編印

National Taiwan Arts Education Institute

中華民國八十九年五月

青少年表演藝術叢書／戲劇之旅〈5〉

天馬行空／編導天地

- 出版者／陳篤正
出版機關／國立臺灣藝術教育館
作者／陸愛玲
總編輯／熊宜中
編輯委員／潘金定 劉天課 劉安林 王玉路 蘇桂枝
林清涼 王學彥 偶樹瓊 容淑華 蘇麗玫
執行編輯／王鳳翎
美術編輯／吳日昇
總務／蕭炳欽
會計／楊清坤
地址／臺北市南海路四十七號
網址／www.nmh.gov.tw/art/index.html
電話／(02)23110574 (02)23965102
出版年月／中華民國八十九年五月
印刷所／冠順印刷事業有限公司
版次／初版
定價／新臺幣壹佰貳拾元整
展售處／館本部——臺北市南海路四十七號
電話／(02)2311-0574 分機11
中正藝廊——臺北市中山南路二十一號
電話／(02)2396-5102分機237
劃撥帳號／19316285
劃撥戶名／有限責任國立臺灣藝術教育館員工消費合作社
-

版權所有・翻印必究

GPN : 006329890072

ISBN : 957-02-5801-2 (平裝)

青少年表演藝術叢書／戲劇之旅〈5〉

天馬行空／編導天地

陸愛玲／著

序

藝術或美感體驗，在歐美國家的青少年成長過程中，扮演著非常重要的角色，許多青少年在中學的階段，多少都有一些舞台表演的經驗，這些戲劇性的演出，豐富了他們的讀書生活，陪伴著他們成長，甚至創造了人生美好的回憶，表演藝術遂為西方學校教育不可或缺的一部份。

近年來國內的戲劇人口日益蓬勃，小劇場風行，青少年與兒童參與演出的情形，也較已往更為頻繁，本館有鑑於此，特別為青少年朋友設計出版表演藝術叢書，讓有志朝戲劇發展的青少年學子，有登堂入室的接觸機會，並渴望能將表演藝術的種子撒向中小學校園，以提升學生人文素養，增進教育品質，深化藝術的體驗，甚而以美感的追尋，為人生的目標。

這套《青少年表演藝術叢書》是本館和國立台灣戲曲專科學校合作出版的，計劃出版一套十冊，計分京劇認識、戲劇之旅兩大篇，分門別類介紹給青少年朋友，並分別敦請戲專的資深教師執筆，本書文字淺白，簡明易懂，希望能帶給讀者認知與學習的樂趣，在此特別感謝國立台

灣戲曲專科學校對本書於籌備編印之初所作詳實的前置規劃，此舉非但為創學校與社教機構合作推動藝術、文化的先例，更為國內讀者提供表演藝術的新視野。

國立臺灣藝術教育館館長

陳篤正

爲生活點一盞亮麗的燈

精緻的表演藝術，不僅是單純的休閒娛樂，它往往也能提供我們在生理和心靈層面的成長與啟示。而藉由對表演藝術的參與及認知，更能讓我們平凡無奇的生活，展現出多采多姿的趣味。「青少年表演藝術叢書」系列，便是在如此理念下所推動的具體成果。

主持這項計畫的國立臺灣藝術教育館，歷來對藝術教育的推展及籌辦藝文活動的成績，早已是有目共睹，深受社會各方肯定。此次本校有幸能參與這項有意義的活動，實在倍覺榮幸。爰此，我們商請校內外學有專精的學者、專家及教師，在結合學術理論與實際經驗之後，以深入淺出的筆法，精簡扼要的內容，提供青少年朋友做為認識表演藝術的基礎。

本校為國內唯一涵蓋國小、國中、高職、專科之一貫制表演藝術專科學校，除了培育各種前後台的專業人才之外，對於各項表演藝術的紮根與推廣，也是責無旁貸的。是以這項意義深遠的合作計畫，也正是我們決心落實並努力普及表演藝術的具體行動。

在迎向千禧年的前夕，臺灣的各項經濟實力已不容小覷，但文化素養的提昇與培養，卻仍有很大的進步空間。我們竭誠盼望能藉由這套叢書的問世，為青少年朋友敞開一扇更寬廣的大門，讓他們更樂於親近表演藝術，體會這個繽紛燦爛的美麗天地。

國立臺灣戲曲專科學校校長
鄭榮興

自序

《天馬行空——編導天地》是青少年表演藝術系列叢書之一，由於戲劇劇本的編寫理論與技巧，以及導演藝術的理念與實際工作十分浩繁，無法在這本小書的篇幅內盡述。故而本書是以編寫劇本的基礎方法和練習，以及導演職務範疇的導介與演出分析為主。青少年讀者可以在閱讀之際，同時開始初步的劇本寫作練習與導演工作演練。

本書共分三篇，第一篇簡述戲劇演變、戲劇的性質，戲劇與其他藝術的關係，以及劇本的地位與劇作家的角色。第二篇編劇篇從劇本的結構與編寫兩方面談起，分別引述幾種不同的寫作方式，並附加習作部份。第三篇導演篇則分析「從劇本到演出」此一流程與導演的關係、導演的藝術與實務工作，並列舉幾齣戲的演出分析。

為使導論與分析不至於抽象難懂，圖片、照片的參考對照，也成為本書編撰的方法之一，希望能幫助青少年讀者容易閱讀與便於了解，書中無論劇本或導

演作品之例舉，皆以適合本書之編寫為對象。附錄中的參考書目則僅限於本書中引例之劇本。

陸愛玲

目 錄

序

第一篇 戲劇淺談

第一章 戲劇小史 17

第二章 什麼是戲劇？ 22

第三章 戲劇與其他的藝術 25

第二篇 編劇篇

第一章 劇作者的準備與認知 29

I. 寫作的準備

II. 劇場意識與觀眾想像力

III. 劇本與小說創作不同

IV. 戲劇的類型

第二章 劇本的內容 33

I. 故事

II. 主題

III. 人物

IV. 語言

V. 時空

VI. 結構

第三章 對表演媒介的認識 45

I. 演出時間

II. 演出空間

III. 表演與舞台

第四章 劇本寫作的基本格式與例舉 48

第五章 劇本寫作的練習與示例 60

第三篇 導演篇

第一章 導演藝術 69

I. 劇場導演之形成

II. 導演的角色與任務

III. 導演藝術與其他藝術的關係

第二章 導演的準備 76

I. 觀察、記錄、想像、思考與組織

	II. 文學的涉獵	
	III. 空間的概念與運用	
	IV. 表演的認識與經驗	
第三章	導演的實務工作	78
	I. 劇本	
	II. 初步階段	
	III. 計畫階段	
	IV. 排練階段	
	V. 整合階段	
	VI. 面對演出	
第四章	導演手法分類示例與分析	81
	I. 舞台空間的處理	
	II. 表演上的處理	
	III. 服裝與造型的效用	
結語		107
附錄		111

第一篇

談 淺 劇 戲

第一章 戲劇小史

I. 戲劇的公眾服務時代(西元前500~文藝復興)

戲劇在起初都是露天演出的，配合民間節慶、宗教儀式，由執政者策劃免費饗宴大眾，是為公眾服務的一種活動。

在古希臘和中世紀時代，戲劇既是消遣活動也具有教誨作用。在希臘，每年只有十天舉行，而中世紀時期則只在聖誕節和復活節的節慶中才可以見到，當時，戲劇活動都是在白天演出。

在羅馬帝國時代，戲劇是消遣性質濃重的娛樂性表演。每年有六十天舉行演出活動，而且均在早晨舉行。劇場漸漸成為一個特定場所，也是從羅馬時代開始，售票、座位依社會階級而分，舞台的變化如繪景等，都在此時奠基。

II. 劇作家的時代(十六~十九世紀)

當戲劇演出走入四面封閉的室內，並開始售票，戲中角色也越來越少時，民眾劇場的河流自此決定性的流入沙漠。劇場成為一個“小眾”的學識性場所。

節慶已非表演的目的或緣起，買不起票的觀眾不得進入戲院，戲劇與民眾生活脫離關係，戲劇傾向真理闡述，文學、美學佔了重要的位置。

在劇作家的時代初期，戲劇成為文學種類，劇本是當時戲劇的全部。英國伊麗莎白時代的劇場(1572—1642)，有馬羅(Marlowe)、莎士比亞(W.Shakespeare)，他們都是享有盛名的重要劇作家。馬羅的《浮士德醫生》，正是十九世紀德國大文豪歌德的傳世鉅作《浮士德》之前身。莎士比亞在世五十二年寫了悲喜劇共三十七部作品，部分作品，直至今日，仍不斷地在世界各地，在不同的劇團以各種不同的表現方式、不同的語言，盛演不墜。

在西班牙的黃金時代(1550—1681)，著名的悲喜劇《賽樂思玳娜》(Celestine)，乃改編自德羅嘉斯(Fernando de Rojas)的同名小說；賽萬提斯(Gervantes)膾炙人口的《唐吉訶德》。

在義大利，則有高多尼(C.Goldoni 1707—1793)，他的《一僕二主》一劇（註1），是義大利即興喜劇的最好代表作之一（註2）；高奇(C.Gozzi)的《糜鹿國王》(Le Roi Cerf, The King stag)，也是他最好的作品（註

3)。

在德國有克萊斯特 (Kleist 1777—1811) 的《洪堡親王》(Le Prince de Hombourg) (註4)，歌德 (Goethe 1749—1832) 的《浮士德》(Faust)，以及史席勒 (Schiller 1759—1805) 的《瑪麗·司脫特》(Marie Stuart)。

法國有喜劇家莫里哀 (Moliere) 的《偽君子》(Tartuffe)、《妻子學校》(Les écoles des femmes) (註5)、《憤世者》(Le Misanthrope)、《唐璜》(Don Juan)。悲劇家哈辛 (Racine 1639—1699) 的《費德爾》(Phèdre)、《依菲媿妮》(Iphigénie) (註6)。高乃依 (Corneille 1606—1684) 的《夕德》(Le Cid)、《歐哈斯》(Horace)，皆是眾所周知的舉世重要劇作家。他們的作品膾炙人口，不僅成為法國戲劇界常演的劇目，亦廣被其他各國劇團演出。

III. 導演的時代(十九世紀末期～二十世紀)

十九世紀末戲劇藝術已趨僵化，審查制度和劇場生態的機制化，令作家靈感枯竭。自然主義在小說中取勝，象徵主義又回到詩中，印象主義在繪畫中復

活，戲劇在內容與表現的形式上遭受到巨大的阻礙與矛盾，不知何去何從……。

首先，在法國，導演的誕生成為必然。也就是說，一個決定戲劇演出的方式與工作內涵的人是劇場的靈魂。幾位法國導演和劇場中的人如Andre Antoine, Paul Fort, Jacques Copeau……等人為導演藝術奠定基礎，也留下許多寶貴的文字記錄，導演在二十世紀搖身一變從詮釋的藝術家轉變成創造性的藝術家。

(註1)此劇曾有台灣版演出，賴聲川導演，表演工作坊演出，1995。

(註2)即興喜劇在十八世紀廣傳至整個歐洲大陸，成為最大眾化，也最受歡迎的劇種。它除了在宮中為王公貴族助興，在大宅內廳為富豪仕紳逗樂，也在市集、廣場、鬧街，為尋常百姓，市井小民做最直接、最實在的演出，主題多在反應當時下階層人民的現實生活。即興喜劇中演員臨場表演的成份極大，因此劇本通常只是一個腳本的情節大綱。也因劇團經常各地巡迴，為了適應不同區域的觀眾，因此，對話方面變動的可能性極高，演

員的應變能力與挑戰都很大。

(註3)美國劇團(American Repertory Theatre)曾於1995年受邀在國家劇院演出《糜鹿國王》，詳細的演出情形與中譯劇本，可以參考國家劇院國立中正文化中心84年8月印行之資料。

(註4)此劇有台灣版的演出，鴻鴻導演，國家劇院實驗劇場，1994。

(註5)此劇曾於國立藝術學院戲劇學群（戲劇系與劇場設計系），1994年公演中演出，黃建業導演。

(註6)依菲媿妮(Iphigénie)是阿卡曼儂之女，在海倫之役中被犧牲獻祭於歐里得(Aulide)，為此不得阿卡曼儂之妻(Clytemnestre)的諒解，而為其所殺。隨後，阿卡曼儂之子為報父仇而弑母，是有名的《三部曲》。近年該劇最轟動的演出應是法國陽光劇團1990年推出的“Les Atrides”，由著名的該團團長兼導演阿依安·穆努虛金(Ariane Mnouchekine)執導，《三部曲》共分三天或一個周末演完，共長十餘小時，在法國演出長達年餘。

第二章 什麼是戲劇

「戲劇是什麼？」向來在不同的時代、不同的戲劇潮流中，都不斷地被人們提出討論、質疑與思考。這正是因為戲劇與「人」的關係太密切了，他總是不斷的探討人與人，人與宇宙，人與自身內在、外在世界之間的複雜關係以及人的歷史與記憶，人的夢想和省思。

人的生活永遠是變動的，生活的形態、內容、性質，也因時代的變遷以及人本身的成長過程而起變化，戲劇演出便因此產生無限豐富的主題，無盡可用的素材；上窮遠古神話歷史，下及當今情事想像，遠追過往舊事，近取日常場景。

戲劇可說是各種藝術中最複雜的一種。因為戲劇作品的完成，必須經過一連串不同階段的創作者共同完成：劇作者（寫劇本）、表演者（在舞台上演出劇本的人）、舞台設計技術工作群（舞台景觀、燈光、音樂音效、服裝）、導演（領導演出）以及觀眾（戲劇的接收者與支持者），而這一連串的「創作之旅」很可能歷經一年、十年、一個世紀。

以下我們來簡單的談談幾個基本觀念：

「戲劇」一詞在最初是指先有一個劇本，然後在舞台上藉由演員搬演出來。在中西劇史中，它曾是宗教、儀式的唯一寄託，更是百姓生活中的一種娛樂。當戲劇的內容超越了宗教、儀式與娛樂，戲劇便提供給觀眾娛樂的想像與思考的背景，觀眾則藉此學習感受到混合了自我和所有自我之外的東西。

從一個劇本開始到演出，這中間必須經過幾個不同階段的藝術工作的結合：透過人物的對白與動作（劇中角色），在一個演出場地上（演出空間）由一群演員在觀眾面前表演一段故事，用（表演）來描寫人生與人類活動的遞變、精神與愛的一種藝術。近代戲劇的發展豐富又複雜，劇本的地位與被需要的程度也因表現形式的改變而有不同的面貌。

戲劇演出場地可以是一塊空地（如廣場、公園、街道），也可以是一個室內的劇場舞台。希臘語中的Theatron就同時含有兩個意思：戲劇藝術和劇場空間。換言之，包含了表演與欣賞兩大部份，以及演員、觀眾的密切關係。

表演是透過演員的演出，在舞台上創造視覺、聽

覺的美感與享受，或者刺激，以造成表演者與觀賞者之間的情感交流，在兩相忘我的表演與觀賞中，觀眾找回自己日常隱藏而真實存在的一面，在歡愉消遣或動心的淚水中，找回個人對世界的觀感，對人性的體會，以及發現新的事物與新的看法。

觀眾是來自各方準備接受由表演藝術的形式來傳達戲劇創作的思想、觀點或啟發的一群，他們各自擁有自己的思想王國與情感體系，以及些許生活中的慣性習氣，性格中的偏執癖性，他們是沈默但複雜的，彼此不同而與表演者之間是陌生的，但等燈光暗下，歸於寂靜，虛擬的世界，大幕升起，數個小時內的特定時間裏，他們就都成為集體中的一份子。當曲終人散，他們就彷彿從很遠的地方回到自己的身上一樣，帶著不同於進劇場之前的感受與訊息，回到日常作息中去。

戲劇與人群的關係，從這裡才開始。

第三章 戲劇與其它藝術

戲劇涉及其它藝術層面極廣：文學、建築、繪畫、舞蹈、電影，技術方面如機器、燈光、聲效，其它還有默劇、馬戲、雜技、偶戲。在現代戲劇領域裏，文學、繪畫、音樂、舞蹈皆被視為完成戲劇此一藝術的元素之一。

例如：舞台上的佈景裝置、道具，皆與戲劇所要表達的思想、內在意義和美感有關。而戲劇中的音樂或音效則能夠幫助劇情的進行，增添氛圍，甚或作為詮釋戲劇的方式。

舞台視覺的處理與佈景燈光技術的運用，趨於複雜。當科技、資訊、多媒體逐漸進入二十世紀中期以後的現代藝術領域，並愈見頻繁時，戲劇舞台藝術和戲劇寫作亦深受影響，如何人性化、藝術化地運用科技與機械，以及發揮描寫當代視野與新技巧，成了當代劇作家與導演的重要工作之一。

第二篇

編劇篇

戲劇是什麼？戲劇是將故事公開上演。

劇作者和導演便是「描述故事的人」和「指揮演出故事的人」。

前者利用語言文字把故事描述出來，後者利用表演和表現媒介，把故事搬演出來，兩者都需要方法和技巧。

——陸愛玲

「大多數戲劇的優美之處，是依靠著行動和聲調來發覺的，我只建議那些別具隻眼者能在閱讀劇本時，發現所有的戲劇技巧」

——法國喜劇作家、演員莫里哀(Molière)

「所有稱之為劇本者，都只在舞台上演出時才能被了解」

——德國戲劇理論家、美學家、批評家、導演
布雷希特(B. Brecht)

第一章 劇作者的準備與認知

I. 寫作的準備

(1) 三種能力：想像力、觀察力、文字表達能力

劇本的內容與取材，或寫實、或象徵、或寓言神話、或科幻心理，無不是源自日常生活百態的感想和啟發。豐富的生活經驗、細膩的觀察思考和天馬行空的想像力自然是不可或缺的。但是天馬行空、無遠弗屆、片段零散的想像，如果能有豐富的生活體驗，配合生活中的細微觀察，以及透過適切的文字的表達，方能成為一部作品。

(2) 五多：多聽聞、多閱讀、多思考、多組織想像、多寫作

想像力、觀察力、文字表達能力是劇作者的修養。但是還得做到多聽聞、多閱讀、多思考、多組織、多寫作這些訓練，來留住很不容易得到的想法與素材。多聽聞方面，不外乎常走進劇場接觸戲劇。多閱讀方面，則可藉著讀劇本分析、戲劇原理一類的書籍，增進戲劇知識。可能的話，試著熟讀不同形式與種類的劇本，試著找出對話中的重點，以及作者怎麼

說、怎麼描述的。多寫作，勿庸贅言，是寫得好的不二法門。

II. 劇場意識與觀眾想像力

(1) 戲劇的虛擬（假定）性質的認識與運用：

戲劇不同於電影的寫實，它特別強調其假定性質，現代戲劇中用來製造幻覺的前台大幕漸漸捨棄不用，就是這個意思。因此劇作者必須明白：真實不一定令人信以為真，虛擬不一定達到真實的效果。

(2) 戲劇不同於小說：

劇作者必須強烈的感覺到「現實」與「想像」之間相互強制約束，也必須考慮到劇本不是寫給一個或是幾個讀者，而是寫給一群觀眾，有時還會有特殊反應的集體觀眾。因此劇作者還得注意到，在寫作中如何引導觀眾入戲，並留給他們思考與想像的空間。

(3) 劇作者與觀眾：

劇作者的寫作應當考慮觀眾，但不應受觀眾影響而寫作，否則不僅失去寫作的自由與樂趣，更失之媚俗。

III. 劇本與小說創作不同

小說與劇本都講求所謂的故事、情節、人物與思想，也都強調戲劇性、戲劇張力，但此兩種書寫藝術仍是大不相同。在表現方式上：

(1) 小說通過各種敘述與對話的形式來呈現人物心理與事件鋪展的過程。戲劇則是除了劇本（也包含了敘述與對話）之外，還要藉著演員幾可亂真或誇張的表演（語言與動作）、劇場元素的配合（舞台布景、燈光、服裝、音樂），在觀眾的眼前活生生的呈現人物、場景與主題。

(2) 小說中的人物來自抽象的想像，並不直接的指某一現實生活中真實的人。在戲劇裡，人物與演員是可能在某些方面很相像的，因為劇作家可能從身邊的人物身上獲得靈感，或受與其經常工作的演員影響而創造一個人物，又或者是特意擷取某個演員外形上或心裡上的特徵來創造一個人物。

(3) 小說由小說家一人獨立完成，戲劇中劇本的思想闡述、感情的傳達和觀點視野的啟發，均無法由劇作家自行展現完成，必須透過導演和演員，甚至一個舞台技術團隊的演出才能完成其最終目的。劇作者

和其劇本在戲劇（完成）的整個流程中只是一個開始，在觀眾面前公開演出後才算結束，就此一觀點看，劇作家和其他文類作家的性質是不同的。

（4）小說家與其讀者的關係和戲劇家與他的觀眾是不同的。沒有觀眾的存在，就沒有戲劇，但小說的完成是與其讀者較無關係。

IV. 戲劇的類型

戲劇因其性質的差異而有不同類型：喜劇、悲劇、悲喜劇、通俗劇、鬧劇以及寫實劇、反寫實劇、寫實與象徵混合…等等，不同類型的戲劇，其寫作技法自然有差別，劇作者應視劇本的內容與題旨，決定其寫作的型式，因此了解戲劇類型成為劇本寫作的重要認知。近代戲劇各類型的特徵混用反而成了一種形式，但得了解所使用的形式及在適合劇本的前提下為之，過分重視形式而為形式所羈絆，甚至為形式而寫作的情形，都將剝奪寫作的自由與真義。

第二章 劇本的內容

I. 故事

西洋戲劇創始於希臘，她的戲劇裏，神話故事是最重要的素材，在時空上，橫跨過去未來、天地神人，內容論及愛怨情仇、命運征戰、預言與毀滅；故事的編制與幅度都極為可觀。英國莎士比亞的戲劇故事，將人類與內在自我的種種切面：愛情、慾望、忌妒、復仇、追尋自我，融合了作家獨特的詩性語言，抒發得淋漓盡致，他的悲喜劇，特別是悲劇，成就斐然。法國的莫里哀，將人性中的平庸、詭計、吝嗇一面，以喜劇的手法凸顯出來，成就了他膾炙人口喜劇聖手之聲名，他們的戲劇作品至今仍是西方戲劇文化中最重要精神象徵。

至少在本世紀中期以前，故事是戲劇的內容，而劇本是演戲的起點、表演的依據，是不變的原則。雖然在後現代主義時代，劇本的寫作目的、內容、形式與方法上，甚至劇本本身的定位，都起了革命性的變化。但是戲劇劇本的存在仍有其必然性與價值，對開始嘗試劇本寫作的人而言，構思故事與如何描述故

事，也仍是學習的基礎。

任何一個簡單的故事都少不了幾個部份：故事的主人翁（人或動物）、事件（社會的、心理的、現實的、虛構假設的）、時間、地點（集中的、延展的）。劇作者就像一名說書人，巧妙嫵婉，輕重合宜地敘述著一種思想或情感。故事的敘述目的在於表達作者想要說這個故事的重點，也就是主題。簡言之，作者透過故事來表達一己對生命、對世界的看法。

在說（敘述）故事的過程中，自然少不了有個開頭，事件發生的經過，當然還有個結尾，這就是故事的基本結構。

這個開頭、中間的經過與結尾三部份，便呈現了一個「順序排列」敘述故事的概念，為了和主題相呼應，以及事件可能不只一件，也許非單方面敘述的方式有可能多方面進行，此外，為了吸引人繼續追蹤故事的進展，「有趣味」將是很重要的一環，這個順序的排列則必須達到「統一」的要求。

II. 主題

任何藝術創作，都必須表現明確的主題，戲劇也

不例外，戲劇是表現人生的，而人生是包羅萬象的，劇作者的任務之一，是藉著戲劇向觀眾提出人生的各種問題，形成台上台下的互動，也藉著戲劇與觀眾共享情感與思想上的某種看法，以及共同尋找人類的過去，發現人類的未來。

尤其在強調文化藝術無國界的現代戲劇裡，戲劇的主題不再僅限於道德的、倫理的、哲理的、社會的、藝術的…，它可以甚至只是一個觀念，一種現象，一種狀態，也可以是幾種主題相互滲透或分層進行。

III. 人物

在創造思考的過程中，先有故事或情節，還是人物，都無可厚非。主要是創作的衝動停在那一部份之上，那就可以是劇作的起點，即便只是一些欠缺經驗片段抽象的想像。

古典戲劇裡人物的創造，約略有以下幾個方向：

- (1) 此人物必須對觀眾有認知的價值（此一認知可以是情感上的或理智上的）。
- (2) 此人物必須具有戲劇性（為引起觀眾興趣，因

一般人是無戲劇性的)。

(3)人物彼此對照描寫：莎士比亞的《哈姆雷特》、莫里哀的《偽君子》便是佳例。

在戲劇中，神鬼動植物也都是人格化的人物，沒有人物，故事、情節、主題、對話皆無法產生。在創造人物上，並沒有什麼分類或標準，我們或許聽說過「類型化人物」，指的是西方義大利即興喜劇以及我國傳統戲曲裡，將人物依其社會身分或職位來分，目的在於現代戲劇中，人物可以是任何人，不必像古典戲劇裡那麼講究「戲劇性」，不僅不做類型化分類，人物反而有刻意模糊背景的傾向，甚至沒有姓名職業，人物是與情節或氛圍共同進行的。

IV. 語言

戲中的人物在既定的某些情況下說話和行動，一如日常生活中我們的語言和行徑，然而和日常生活相反的是，在戲中所有的說話與行動都是為了讓觀眾有所感知。其中影射、暗示、隱喻等手法之運用，對全劇的發展效果與戲劇主題起了強大的影響。此處的「說話」指的就是台詞，包含了對話、獨白、旁白以及

誦詩、歌唱等等，也是戲劇構成最主要的部份，其中以對話為最。

對話是提供演員扮演劇中人物、在舞台上彼此交談用的。戲劇中的對話與獨白，都是人物藉之描述呈現演員思考性格與行為動機的方式。演員對話看似日常語句，但實際上每句都是經過安排，或做預先說明，或為影射，或為表態，或為暗示，對全劇的發展產生起伏跌宕的效用。獨白更常用於角色表露和剖析內心最深沈的、最細微的思想或情感。或解釋他人他事，表白一己心事，具有釐清戲劇複雜情節，讓觀眾有「洞悉」的感知力。莎士比亞的戲劇裡，獨白大量的使用，也是其戲劇的風格之一。

旁白的用法有點類似電影中的OS(OUT SON)，在劇場中的使用方式不盡相同，通常是舞台上的角色聽不到，也不代表某人物的語言或聲音，主要對象仍是觀眾，旨在營造效果，或聯繫前後場的事件進行或氛圍。

在語言的掌握上，應注意以下幾點：

(1)切合人物身分、年齡、職業、教育水準、性格，所謂什麼人說什麼話。

(2)形容詞少。應淺顯時，不宜長篇大論。

(3)配合戲劇類型（喜劇、悲劇、鬧劇）而明確地使用適宜的語言形式。

(4)配合整體寫作的形式（故事／非故事、寫實／非寫實、傳統／現代）

V.時空

任何一個戲劇動作都是在時間與空間的交集中實現的，戲劇中的時空又受現實中的時間，場所限制。

A. 時

戲劇中的時間不一定等於演出的時間，劇中三十年，劇場裡不過兩三個小時，或是更短，相反的，劇中人心裡的瞬間感受，都可能演上十分鐘，甚至接連推展更長時間的相關演出。

戲劇時間可能是精確的，或者壓縮於一定的時間長度，也可能是概括的，沒有限制的。希臘悲劇《伊底帕斯王》，美國劇作家米勒名劇《推銷員之死》便是這類作品。

B. 空

戲劇空間不等於劇場空間，前者又可能是呈現數

個空間，而劇場空間永遠只是一個，有大小限制的場地，劇場空間必以象徵性的方式來處理戲劇空間，可使肖真的限制減少，增加想像，即使是以寫實方式處理戲劇空間，也只能是代表性的寫實罷了。因此戲劇空間與演出時間、劇場空間之間，正是一種以假為真，以想像代寫實的關係，而這種關係又須與戲劇情境有關，方才發生作用。

VI. 結構

所謂戲劇結構，就是將整個劇中情節，很技巧地組織起來，將觀眾的注意力層層件件地堆積於戲劇欲表達的主題上。

以下簡述傳統戲劇的結構形態，以及受新思潮及電子科技影響的現代戲劇的結構，提供參考。

A. 「頭，中，尾」起承轉合的寫法

就像作文章，起承轉合是寫作基礎，戲當然也是有組織的，一般而言編劇不能沒有頭、中、尾的敘述法，似是中外一致的。

希臘亞里士多德談到劇本的基本原則，如是說：「開端、中段、結尾，而且凡有助於了解戲劇的一切手

段，都應當包含在劇本之內，無庸外求。」

中國清代戲劇理論家，劇作家李漁(1611—1679)則認為一個具有完整結構的劇本，是頭、中、尾的組合與呼應，而且起頭要優美，中段要浩大，結尾要震撼。

近代劇作家熊佛西(1900—1965)對此說法，深以為然，稱之為頭、身、腳，並更進一步說：「不論材料繁簡，即使是獨幕劇亦然，「頭」——介紹所有角色，弄清楚彼此關係；「身」——要有風波，風波要有意義，又叫發展，發展須清楚，有暗示，有吸引力，「腳」——劇尾，應含蓄而有餘味。

法國十九世紀文學家大仲馬擅寫小說，不擅寫戲，但對寫戲的要領卻極為了解，他這樣告訴他的兒子小仲馬：「第一幕長一點，清楚一點，介紹所有的角色，第二幕發展第一幕所說的，第三幕短一點，然後結束，但是處處要有連絡，處處要有趣味與餘味。」

這段話看來簡單容易，然則編寫上該注意的地方都提到了，例如：戲劇演出各幕的長度(影響戲劇進行的節奏)與結構(衝突)、人物之間的關係網絡(涉及戲的進行與情節發展)、劇本的幕段、場景的分置(涉及時空

與行動)等等。

B. 西方傳統戲劇結構

劇情綱要 → 蘊釀 → 上昇的動作 → 高潮(轉捩點)
→ 下降的動作 → 終場

西方戲劇理論系統來自古典悲劇，而悲劇所展現的是一種衝突，所以批評家認為戲劇是情節高潮的造成與紓解。關於傳統戲劇的結構，可以這樣來說明：戲劇一開始首先有序幕（或說明、楔子），由於希臘古劇多源自神話、史詩，故事的因果繁複曲折，可追溯得極遠，人物眾多且關係複雜，因此一個類似前情提要的說明是有其必要的，將戲劇情節之前發生的、對該戲有影響的事件和角色預先說明，使觀眾對戲劇有個上下連繫之感；然後精心佈局劇情，設下埋伏（蘊釀），漸漸一步步地向上推進（上昇的動作），直至（高潮），也就是全劇的轉折，通常顯示劇中人有了新的體認或決定；此一急轉之後通常是快節奏的行動，即（下降的動作）；行動後所帶來的結果就是（終場），經常是複雜的事件做了某種程度的了斷，主人翁走向死亡。例如：伊底帕斯王。

(1)在這個過程中，衝突、錯綜與發現等寫作技

巧，穿梭其中。

(2)也有從事件上的因果律來作為戲劇的大架構，也就是說戲劇的首尾呼應主題，每一場景之發展皆符合邏輯推演，人物的動機、慾望與塑造亦合乎此一規則。

(3)以一個人物為主的結構，來呈現人們對生活中各種經驗的不同反應。或者藉之呈現社會現象、生活百態。亦或者藉著人物的外在表現，來探討其內在心理變化與人性的種種問題。如《浮士德》、《唐璜》(註7)、《哈姆雷特》。

C. 反傳統寫法

(1)以一個中心思想而寫

戲劇發展至二十世紀中期，有了巨大的變化與革新，四五十年代劇壇人才倍出，彷彿一個換血過程，不僅在表演方式上有重要變革，導演藝術與地位備受肯定成為本世紀最重要的大事。更重要的是改變了劇本編寫的傳統觀念和方法，拓寬了劇本編寫的原有界域，扭轉讀者閱讀劇本長久以來的慣性方式，從而激發自我觀點與寫作上的潛在想像力。既然劇本寫作擺脫了傳統的束縛，在此一時期的劇本書寫也充滿著實

驗、自由創造的性質。

摒棄傳統編劇以情節為重，將重心置於一個中心思想，事件的連繫多用來彰顯或領悟一個意念。此一結構多見於現代劇作家的手筆。荒謬劇作家如愛爾蘭籍劇作家貝克特(S.Beckett)的《等待果陀》、《終局》，尤乃斯科(Ionesco)的《禿頭女高音》、《犀牛》皮藍德羅(L. Pirandello)的《六個尋找作者的劇中人》等人的劇作皆為典型例子。大陸旅法作家高行健的幾部劇作如《彼岸》、《生死界》，雖然並非完全同類型的寫法，卻是深受此影響。這一類型劇本之作者必須對舞台藝術和演員的表演極其了解，高行健的作品則幾乎是為了演出而寫，純粹的閱讀是無法深得其意的。

荒謬劇的劇情無所謂開端與結尾，貫穿全劇的主要是「一種過程」，換言之，整齣戲只是由一個含糊事件轉移到另一個未知的事件。因此相反於傳統戲劇終了時必有一明確的結果，荒謬戲劇則是「不確定感」瀰漫整個作品。

這樣的戲沒有事件，情節、時空間不確定、無開始無結束，沒有衝突、沒有高潮，更無所謂劇情上升下降的動作，幾乎完全掙脫了傳統寫劇的章法，可以

說是現代戲劇劇本寫作上的最大特徵。

儘管如此，並不表示傳統結構在時代交替中，完全被揚棄，戲劇是在每個時代發現它的最新表現。劇作者自當從新舊交替之中找到屬於自己的創作。

(2) 即興腳本創作

從沒有劇本，只依一個劇情大綱，由演員以即興的方式自行表演的情形，到有了劇本但仍然留給表演很大的空間，在十七世紀義大利盛行的即興喜劇 (Commedia dell'arte)，即是此例（註8）。二十世紀的即興創作方式，因導演的領導方式不同而更富彈性，即興腳本的寫作通常也因此而由導演代勞，若是由編劇者執筆，那麼想當然的，它必須非常了解表演，以及他得和導演、演員長期共同工作。

（註7）莫里哀的戲劇《Dom Juan》。

（註8）見註2。

第三章 對表演媒介的認識

現代劇作家意識到，不能只提供劇本而不顧實際演出，劇作若要成功，就不能不考慮它在舞台上或劇場裡所展現的方式，此處就演出時間、演出空間及舞台四大元素來談談：

I. 演出時間

戲劇的演出不論是因節令、民俗需要而搬演，或是一般的演出，演出長度為2—3小時之間，獨幕劇則短至30分鐘左右，不過如果劇本的時空與故事篇幅浩大，演出時間亦有可能加長。英國名導P.Brook所執導的《摩訶婆羅達》演的是印度史詩，戲劇時間無以數計，演出時間則長達8小時餘，從午夜演到清晨（註9）。而有舞台的魔術師美稱的美國導演R.Wilson也有過一齣長達168小時，即七天的演出記錄（註10）。

了解這些限制與可能發生的狀況，在寫作時便能兼顧內容上是否合宜。

II. 演出空間

由於現代戲劇的自由性比過去高出許多，創作者在編寫劇本時，常常已經得先考慮上演時的空間狀況：鏡框式舞台還是實驗劇場，有凸出舞台面的還是與觀眾席連成一般高低。劇場內部之高度與劇本中要求的技術是否可以配合。創作者如果能較早掌握這些基本訊息，將更能幫助劇本完成後的順利上演。

III. 表演與舞台

一齣戲的完成與否，表演的成績十分重要。演出的聲音、動作、造型、語言表達上，都是這張成績單加分的憑據，此外，我將舞台、燈光、音樂、服裝四大設計組別亦列為表演項目下，因為在現代戲劇裡，它們占有重要的地位。巧妙的運用與配合，它們就不再只是陪襯幫腔的角色，從舞台燈光亮起，到幕落，它們一直都在觀眾的眼前，呈現一種表演的姿態。

（註9）於1985年法國亞維儂戲劇節中演出。

（註10）R. Wilson於1972年在伊朗西南部城市，古波斯文化中心的Shiraz附近導演《護衛靈之山》(Ka

mountain) 一劇，規模龐大，長達七天。見
《符號學與戲劇理論》Keir Elam著，王坤譯，
1998，P.24。

第四章 劇本寫作的基本格式與例舉

I. 故事大綱（或說劇情綱要）

有些作者知道自己的目標，但有些作者在作品真正完成前，並不知道自己到底要什麼。故事大綱的擬寫，不是把想法固定，甚至限制，而是作為一個劇本的中心，使劇本在創作之中不至分散，而無法完成。在初稿與定稿之間的寫作過程裏，可能會發現自己的關注轉移或角色的重心改變，劇情綱要甚至有可能得重新寫過。

對初步撰寫劇本者而言，先擬一個故事大綱，將現有的資料全列入，不一定得內容細節俱全，在初步的創作過程中，再逐步加減潤色，標題如無，不必急著定題，在作品完成後自然會出現。在劇情綱要裡，我們可以發現戲劇故事的發展方向與方式。

II. 人物介紹

戲劇人物介紹並不像小說中的人物敘述，亦即對出現的人物做或是起碼的、或是深刻的外貌或行為上的描寫，因此它的目的在提供導演、演員研讀，人物

的形體必須藉由表演者的語言、肢體配合戲劇行動表現出來，因此在劇本之前的介紹不過是個概括性的提示，應力求清楚。人物介紹方面實際上並無什麼規定與類型，可概略地分三種：

(1)通常劇中人物介紹最多只在人名、年齡、職業、人物之間的關係上。

(2)也有僅僅列其人名者，餘交由劇本的內容去呈現，如《等待果陀》：愛斯特拉公／弗拉底米爾／樂克／波左。

(3)在劇中人物僅以一種代號或職稱來命名的也有，著名的瑞典劇作家史特林堡的《夢幻劇》便是一例（人物超過46位）：因陀羅（聲音）／女兒（艾格妮）／玻璃匠／軍官（亞弗瑞）／父親／母親（克麗絲汀）／里娜／女門房／海報員／提詞者／警察／律師／哲學院院長／神學院院長／醫學院院長／他／她（與維多利亞聲音重疊）／領年金者／煤礦工甲／煤礦工乙／正人君子等…他在全劇之前寫了一份簡單的人物表（稱謂）在人物進場時，才作人物介紹。

對於開始學習編寫劇本者，將此作為練習是很好的。戲劇的演出就某一方面來說像在「走棋」，或動一

二子，或全盤挪移，每個子的位置與移動都舉足輕重，每個子都一樣重要，得好好經營；舞台就像棋盤，每一幕、每個場景都在變化，戲分的安排應盡量平均，使每個人物應在不同的場景中有其吃重的表現；對同一場景中的次要人物的塑造，劇作者也應注意其位置與發揮的可能。

III. 時地說明

劇本的時地說明，主要在點明戲劇行動發生的時空環境，提供想像的基礎，不需做過多的描寫，除非必要。以下是幾個例子：

《亨利第四》：一幢人跡罕至的別墅，地點在意大利，
時間是現代。

《茱莉小姐》：八十年代瑞典鄉間式住家的大廚房。仲
夏夜。

《海鷗》：劇情發生在索林的莊園裏。第一幕和第二幕
之間隔兩年。

《等待果陀》：鄉村道路，一棵樹。黃昏。

貝克特曾經說過一個戲劇寫作上重要的概念：
「戲劇空間不是一個集中固定(extention)的空間，而是

一個結合縮小(contraction)的空間」(簡言之，非集合多種東西，而是融合不同的東西)。在編寫上，要曉得如何容納材料，如何使想法(idea)出現在適合之處，而無多餘或空隙之感。

IV. 語言的形式：對話、獨白、敘述

人物對話是最基本的劇本形態，以表現人物之間的互動關係、推動情節，以及暗示、影射主題為主。寫法是人物名之後加冒號，例如：

護士：那你這三十多年一直都在想他呀？

江清柳：有的事情不是說忘就忘的。

護士：誰說的？像我…我那個男朋友小陳——你見過的嘛！

江清柳：他怎麼了？

——《暗戀桃花源》

獨白通常用來表現該人物的心理狀況、內心的想法與情感，也是披露人物性格的方式之一。例如：

女人：我，我幸運多了。屬於我的王子每天傍晚回來。我的等待不曾落空。他從不離開我，我從未嚐過孤獨的滋味。早晨，他出門到原野，每到

傍晚他就回來。二十年了，每到傍晚他就回家。其他的時候，我的確是單獨一人，等待他。然而等待是一件多麼美好的事呀！當我仍很確定…（她茫然的轉身面對觀眾）什麼，要確定什麼呢？（搖搖頭）確定…心愛的人…會回來。等著她的時候…我望著原野，一如古時候那位城堡裡的女人般靜靜地繡花…但是我並不可憐！我很幸福！幸福！呼！（邪惡的喊叫）

——《電梯的鑰匙》

敘述法大不同於小說之敘述，後者是直接由作者口中說出。在戲劇裏，敘述口吻必須經過角色之口，像對話一樣。例如：

江清柳（慢慢敘述）：三十七年夏天…我們兩人在上海認識。那個夏天，是我一生中最快樂的夏天。到了九月，她要回昆明老家，我們在上海公園分手，以為只是小別幾個月，就可以再相聚，沒想到就一輩子沒看到了…

——《暗戀桃花源》

古希臘悲劇中的敘述常由歌隊來擔任，此一敘述結構使戲劇形成明顯的雙線進行結構，悲感張力既不減弱而又能維持其悲劇效果；對近代戲劇理論與劇場表演方式有巨大影響的劇作家布萊希特，則在其史詩劇場中，大量使用敘述者來執行這個任務，並運用歌唱、誦詩等方式來變化敘述方式，改變也擴充了劇場表演的形式與觀點。他的劇作有《四川的好女人》、《高加索灰欄記》、《三分錢歌劇》、《勇氣媽媽》。

V. 舞台指示

舞台指示，是指劇作家對戲劇進行中，有關演員必要的情感姿態、無言的動作、台詞的聲調或舞台走位、出入場位置等等做的提示；及戲劇行動（註11）的變化，燈光、佈景與服飾的更換以及戲劇中的停頓、沉默等指示。這些指示確切提供了有關作者的意圖與作品的精神，幫助讀者推想戲中事物進展，更是除了語言之外，導演和演員適當的詮釋與表演的最佳線索。

舞台指示（*didascalie*）一詞來自古希臘戲劇，劇作家對演員的演出所作的指示。（註：當時的劇作家

身兼演員與今日導演的工作之故。)但在十七世紀以前舞台指示並非戲劇劇本的必要部份，大多數的劇本完全沒有指示，(在哈辛的《費德爾》(Phèdre)劇中只有一處)，咸被認為夾在字裡行間打斷閱讀的興味。舞台指示變得重要是十八世紀中葉以後的事，狄得羅(Diderot)和鮑馬歇(Baumarchais)大為強調其價值和好處，此後舞台指示開始幾乎被使用在每一部作品中。到了本世紀中，在荒謬劇作家貝克特，史詩劇場布萊希特的劇本中，舞台指示也減低到最少的程度，這顯示著：舞台指示應以影響戲劇演出為必要性，過多而細瑣的舞台指示不只限制了表演、導演的發揮空間，也會限制戲劇演出的多種可能性。

在寫法上，應與對話有明顯的差別，換行寫在括弧內，或以不同字體寫出，舉例如下：

(一)姿態與動作一般列於人物名後：

吉彌(敏捷地隨母親的視線望去且倍感焦慮地轉向兒子)：是那小女孩嗎？

——《六個尋找作者的劇中人》

(二)有大的動作或走位時：

(畢甫走進漆黑的廚房，拿一根煙，然後走出屋子。他

來到前台的金色光暈裏。他一面抽煙，一面凝視夜晚)

——《推銷員之死》

(三)轉變場景、佈景或道具時：

(現在舞台顯示出一個樸素、空蕩的房間，有一張桌子及一些椅子。椅子上坐著一位軍官，穿了一套很特殊的現代制服。斜靠椅背，用軍刀敲著桌子)

——《茱莉小姐》

(四)人物的上下場時：

(秋霞從右出口下，但隨即又匆匆出來。不久後面跟著擦著嘴角的淑潔)

——《也無風雨也無晴》

(五)不同時空同步進行時：

(暗處傳來女人的笑聲。威利沒有轉身過去，但笑聲持續至琳達的話說完)

——《推銷員之死》

VI. 分幕分場

戲有單獨一幕到底的獨幕劇，也有分幕分場，一如小說中的分章分段一樣。

獨幕劇

獨幕劇的場景與事件情節常以單線進行，人物安排與時空轉接，最好簡單。在「人物介紹」、「時地說明」都很簡潔，「舞台指示」亦然，現舉獨幕劇《動物園的故事》之開場指示為例：

「幕起時，彼得坐在右邊的板凳上，正在看書。一會兒，停止看書，取下眼鏡擦鏡片，然後再繼續看。基立入。」

多幕劇

古典戲劇的分幕與分場有一定的規則，常依美學上和技術上的考慮來定幕與場的劃分。現代劇場的分幕分場較有彈性，有以時空為準，也有以事件為準的。

在幕與場之間有時必需顯示出時空不同，開場或至少在第一幕前的場景說明也就構成其必要性，現舉義大利劇作家皮藍德婁的經典劇作《六個尋找作者的劇中人》為例：

（觀眾進場時，幕已升起，舞台有點散亂。劇場是空蕩蕩的，台上沒有什麼擺設。觀眾以為他們闖進一個即將排練而非演出的劇場。在下舞台，有一張小

桌子、三把背向觀眾的椅子。場燈亮起。一位穿工作服的技術員從工廠晃進來。他拿著《史甘奈瑞爾》(Sganarele)背照幕(註12)，且試著把摺紋扯平。(舞台監督傑克從翼幕衝進來。)

再以《海鷗》為例：

(索林莊園裡的花園一角。一條寬闊的圓徑，通向花園深處的湖泊，面對著觀眾，一座草草搭成的業餘舞台，橫斷著這條圓徑，把湖水全部遮住，台子兩旁是些叢林。幾張長凳，一張小桌子。太陽剛剛西下。閉著的幕後，是雅科夫和其他工人。咳嗽聲，錘擊聲。幕開時瑪沙和麥德維堅科正散步回來，由左方上。)

劇本寫作和表演一樣隨時代、藝術表現形式的不同，而在編寫形式上有所改變。人物、時空與場景的寫法不再以時空訂定、提醒觀眾想像為考慮，而以戲劇中傳達的中心思想(見第二章第二節)適合於任何時空為前提。不僅是人物、時空上的描述儘可能簡單，場景描寫亦然，俾使文字的表現可更落實於舞台表演。例如《今之昔》與《等待果陀》二齣戲，簡單的人物、時地介紹後就直接以(舞台指示)入戲。

以《今之昔》為例：

角色：狄理、凱特、安娜（年齡皆四十餘歲）

場景：一個改裝過的農莊。上舞台中央有一扇長窗戶，左上舞台是通往臥室的門，右上舞台是大門。台上有少許的摩登家飾；兩張長沙發和一張單人沙發。

時間：秋天。夜。

（燈光微暗，台上看得出三個人影。狄理垮垮地坐在單人沙發上，靜態的。凱特身子彎在一張沙發上，靜態的。安娜站在窗邊，向外看。）

以《等待果陀》為例：

人物：愛斯特拉公、弗拉底米爾、樂克、波左

時地：鄉村道路，一棵樹。黃昏。

（愛斯特拉公坐在石頭上，兩隻手使勁地脫他的鞋子。他精疲力竭的暫停下來。又再試著繼續做前面同樣的動作。）

（註11）戲劇行動（action）是指戲劇事件的編排。即故事中的主角在追求生命中的幸與迴避不幸當中的命運轉變。

(註12) 背照幕，即一種具透明性的幕布或塑膠幕布，
可以將影像投射在幕布上，反射出來。

第五章 劇本寫作的練習與示例

本章練習共分成(A)(B)兩部份，(B)中的不同練習，都得先作好(A)的部份，方才進行。

在(B)之練習中，為了初學者在撰寫過程中不致於被零散的靈感與語句所左右，而致散漫不可收拾，而有了劇本長度、演出時間的限制。

(A)

人物介紹

- ◎請以三～五行的篇幅來介紹每個劇中人物。
- ◎儘量避免單寫一個人物，因為這很容易和寫作者自己的性格、遭遇和看法相混淆。
- ◎戲劇是相互關係的藝術，以對話為主要練習；儘量不單寫獨白，原因如前。

時地說明

- ◎請以七行以內的篇幅說明時空環境。
- ◎必要的、對表演產生直接影響的空間狀況，可詳細

寫出來。

故事大綱

◎ 十五~二十行的故事概要，愈詳細愈好。

(B)

(1)有頭有尾的故事寫法

提示：a.以自身周遭發生的事，編寫成有頭、有中間、有經過、有結尾的故事。然後依劇本格式（第五章）來寫成劇本形式。

b.故事不要太過複雜，人物不要太多，時空不必太大太長。

條件：a.獨幕劇

b.開頭富吸引力，結尾富驚喜（奇）感。

演出時間：約五分鐘

劇本長度：約1200字

(2)以一個既定的戲劇空間和兩個人物背景為想像基礎的寫法

一個既定的空間，是指在一個固定的，甚至封閉的空間裏發生的故事，時間上沒有限制，可以上下數十年，可以只是半天幾小時，這樣在限制中另有自由

的寫法，可以讓初學者暫不必陷入因戲劇空間轉換而必須顧慮舞台景片與分場景的處理，以及人物的數度入出場問題，而專心於人物的塑造、事件的進行。

請分別寫兩個人物的背景，一男一女，兩者之間不要有絲毫的聯想，也不要寫太多的細節，寫時不要想整齣戲要如何發展，故事情節如何鋪陳等等，儘量讓這兩人彼此陌生化。

這裡以富有寓言性質的《在大蟒的肚子裏》（註13）和寫實情節的《M和W》（註14），二齣戲為例。它們寫法上均無時間空間次序，亦沒有明顯的起始結尾和所謂的衝突或高潮，但題旨清楚，人物通常只就其某一面向發揮即可，《M和W》劇中一如男/M，女/W所示，戲劇重心不在人物的性格、心理傾向上著墨，而是男性與女性思考行為之對比和作者個人的思想觀點的傳達。此一練習兩人或數人一起做更好。

提示：a. 片段式的，即不必透過頭、身、尾的方式。

- b. 塑造人物的「相遇」狀況，試圖從已知的資料與條件中發現此一「相遇」的時空與動機。

條件：a. 獨幕劇，一個既定的空間。

- b. 第一個人物僅以強調他的外表特徵、身分為

主。

c.第二個人物則為一般性的描寫。

演出時間：約五～十分鐘

劇本長度：約2000字

(3)試以你所熟知的一則童話故事或中國古老故事改寫為一場現代的喜劇。

提示：人物與時空景物的現代化場景、語言的運用可以做較自由的挪移與創想。例如《愛麗絲夢遊仙境》，或《黃粱一夢》等。

條件：a.省略獨白

b.跟著故事的敘述順序進行

c.試稍加入喜中帶點悲或深沉的寫法

演出時間：約十～十五分鐘

劇本長度：二幕（或二場戲），約2000字

(4)時空轉換的寫法

提示：先決定戲劇情節發展中的時間與空間。

a.時間上，二個或三個不同的時空轉換。如去年的生日和今年的生日；或一年當中的幾個時間點。

b.空間上，從一個空間（或地點）轉移至另一個

空間。如從學校到家裡；或從台北到台中；或從飯廳到客廳。

條件：a.二個場景的戲。

b.注意時空轉換時可能產生的不同狀況與結果。

演出時間：約十～十五分鐘

劇本長度：約2500字

(5)敘述的寫法

提示：敘述一件事或一個現象的來龍去脈。對話與敘述交互使用在敘述中，可以自由加添歌唱、誦詩等等。

條件：演出時間：約十五分鐘

劇本長度：約2500—3000字

(6)塑造人物的寫法

提示：a.確定人物的社會身分

b.確定人物性格類型

c.確定人物之間的關係

條件：a.社會型的主題

b.三人為限

c.二幕戲

劇本長度：約3000字

演出長度：20分鐘

劇本只在作者最後出版編註時才找到它自己確定的形式。事實上，劇本直到首演，甚至在上演的過程中還可能被改動，或因導演的詮釋手法，或因觀眾的反應，亦有因演員之故而增減劇本的，直到作品達到某種程度的成功。由此更可看出劇本的撰寫乃為了演出的根本目的。

要說服他的觀眾，劇作家似乎只有兩個互為對立的選擇：

(1)不直接陳述作者意見，而以暗示的方式來完成主題的表達。

(2)單刀直入，表明立場，詳細的舞台指示描寫。

總之，要意見表達清楚，而劇本又不失其活力，使用寓言與象徵，隱喻和語言運用等技巧很重要。

然而沒有什麼比寫了再寫、不斷的寫更能寫好劇本，也沒有什麼比深刻的觀察與思考更能充實劇本的內涵。至於寫作的技巧，還必需有堅實的內容為基礎才可探討，而充沛的靈感與處理這些靈感的方式，就是技巧了。此外，熟讀各種不同形式的劇本，試找出作者要說的話、要表達的理念，以及他說什麼、怎麼

說，更是學習編劇者的重要功課。

另外就是多閱讀、多分析不同時代與不同形式的劇本，再嘗試書寫不同種類、不同程度的劇本。

戲劇在每個時代創造出它的最新形式，好的劇本不受時空考驗，相反的它能讓不同時代、地域的人接觸後得到不同的體會與認知，感情與啟發，願在此與喜愛戲劇創作的青年朋友共勉之。

（註13）馬森著，見《馬森獨幕劇集》。

（註14）王文興編寫，見聯合文學第40期。

第三篇

導演篇



當舞台燈光亮起，我們看到演員精湛動人的演出，以及演出中各個元素的完美配合。但是導演，這個「演故事之人」，卻消失了。他不存於舞台上，然而其實觀眾從未離開他的集體創作範圍。

「導演藝術，就是戲劇行動的構思佈局。是所有動作、姿勢、儀態、表情的一致和諧，聲音與寂靜的總體，是這所有一切的聯繫。」

——法國演員、導演柯波J. Copeau

「導演藝術是一種投射在空間的藝術，劇作家只能投射於時間」

——瑞士籍導演、舞台設計家兼理論家阿匹亞A. Appia

第一章 導演藝術

I. 劇場導演之形成

在古典戲劇時期，導演的工作主要在「組織」演出上面，也就是指一般的演出行政、排景、指導群眾場面和幫助演員的參與情形等等；但還不在劇本的詮釋方向和演員表演形式的決定上。

像古希臘戲劇中的合唱教師，他的職責是在固定的劇場裡排戲，和合唱隊一起練習朗誦與歌舞。同時也擔任舞台裝置、合唱指揮、舞蹈指導等等。他的工作基本上已形同今日的導演了。例如：索福克勒斯，他既是劇作家，也是「合唱教師」及導演。

中世紀時期的戲劇從廣場搬到室內，這就使得劇本和舞台形式有新的改變，這情形分為兩種，一種是宮廷戲劇，後來形成歌劇，演出要求富麗堂皇的舞台裝置，華麗的服裝和佈景，複雜而富變化的燈光效果，導演從合唱教師、舞蹈指揮的手裡轉移至藝術家的手中，例如文藝復興時期的利奧那多·達·芬奇。

另一種是職業戲劇，也就是今日的話劇／舞台劇，此種戲劇與人民生活貼近，富民間性，劇作家就

是導演，演出也較富時代思想與當代風格。例如英國的莎士比亞，西班牙的賽萬提斯，法國的莫里哀，義大利的高多尼等。這個時期導演的工作跨越了行政組織者的範疇，進而成為思想領導者與舞台指導者。這時期也出現了有關導演藝術和舞台技術方面的專業書籍，奠定了戲劇美學之基礎。像莫里哀的《凡爾賽即興》(Impromptu de Versailles)，這是他作為一個導演的美學宣言。

十八世紀啟蒙時期，也是職業戲劇全盛時期，劇作家漸成職業作家，劇院由一些見聞廣博、藝術修養高、有權威的演員來領導。

十九世紀德國的歌德強調演出藝術指導和導演理念才是導演的真正任務，重視構思、色彩、節奏、角色造型上的統一。而理查·華格納則將導演的現代意義與理論建立出來，並確立導演的實務工作與方法。俄國的費道爾·沃爾科夫和吉米特列夫斯基則不同於一般的把注意力放在演員身上。此外，勞貝本來是一位劇作家，他也是第一位將台詞的分析作為整個排練工作之基礎，並確立了和演員一起進行工作的傳統，而此一傳統牢不可破地流傳至今日劇場導演的例行工

作中。

二十世紀導演工作範圍與職責在「領導」戲劇整體的呈現方式，以及在表演與舞台其他元素的整合表現上，他的角色與定位也愈來愈清楚。他既不是劇作家，也不是演員的兼職，亦不再只是音響效果、色彩、生產技術過程的組織者，更不只是個別演員個性的塑造者，而應是思想的詮釋者、藝術形式的創造者。

II. 導演的角色與任務

(1) 領導者／決策者

自劇本分析到表演排練以及設計製作，直至公開演出。導演領導觀點(Concept)的建立與具體實現，決定以何種架構方式、表現形式，來詮釋劇本(Text)的總體意義。他是統合戲劇作品的內在質素與外在形式的關鍵人物，一齣戲完整呈現的幕後推手。

導演藝術終於在二十世紀成為戲劇領域中的專業，與表演、劇作同等重要，甚至更重要。我們看身兼戲劇理論家、美學家的英國導演戈登·克雷(E. G. Craig)的一段話：「一部藝術作品，如果沒有一個獨

立思想之領導者，是無法被創作出來的」(註15) 這段話標示著導演在現代戲劇的特殊定位。

(2) 中間媒介／協調溝通者

作為具有想像力的觀眾與富文學性的劇本之間的橋樑，二十世紀的導演扮演著無比吃重的角色，他必須結合……

a. 其他舞台藝術創作工作者

用材料以及所有的舞台可能表現方式（舞台設計、燈光、服裝等）、演出的方式（演員的表演技法、肢體、動作），來凸顯劇本深度的思想與含義。

b. 演出與觀眾

導演必須與其他劇場工作者之間溝通（觀念與作法）、協調（進度、整合、困難、誤解）。觀眾方面，導演是無法像演員與觀眾之間，面對面的產生內在情緒或外在感受的互動，但身為導演者，卻得儘可能的預知，甚至預設這種互動的可能性，因此，導演是在平時與演出當下對觀眾進行觀察。

(3) 詮釋者／創作者

在過去導演被視為一個詮釋劇本者。由於時代、

生活與人的內心活動日趨繁複，戲劇表現的型態必須有所改變，導演在創作方式和工作形態上，亦跟著調整。「指導演戲方向」、「理念構思」與「形式表現」三方面，是他的工作中最主要也最重要的部份。

(4) 教導者

導演必須負擔起教育及訓練演員的職責，導演與演員之間存在著類似「師」與「生」之間的關係。

(5) 組織者

導演不僅是舞台元素的組織者，更是一個思想的組織者。

III. 導演藝術與其他藝術的關係

導演藝術是組織戲劇行動（action）的工作，以舞台表現形式來體現戲劇中心思想。此處表現形式，指的是所有舞台要素的表演：佈景、燈光、技術、音樂、服裝以及演員的表演。

因此，為了達到戲劇演出的豐富性與完整性，導演藝術也成為一種善於組織運用其他各種藝術媒介的藝術。例如音樂、舞蹈、雜技、誦唱等。隨著科學的發達，科技媒介也被戲劇領域所用，來呈現創作靈感

中無法以文字表現，或文字表現有所不足的抽象部份，像是影像、幻燈、電視、電腦動畫等，在演出的特殊效果與精確度上，更令人滿意。而導演具有決定其他藝術參與的性質，以及是否保有該藝術的獨立性的權力。

這些舞台要素與其他藝術的運用，都必須在有限的舞台空間上被安排與發揮。這是導演工作中最重要的一環，因此我們也說，導演藝術是一種投射在空間的藝術，透過演員與舞台空間，將屬於時間性的戲劇劇本，具體轉化為空間的舞台演出。因此導演藝術也稱為「場面調度」（源自法文 *Mise en Scène*）。空間的處理包括演員的走位，佈景、道具的擺設與移換，燈光在空間引發的氛圍與效果等等。

導演工作可以說是極個人化的工作，它要求身為導演者做各種理念的吸收與嘗試，訓練與實踐，但卻又是個只能在集體工作的方式下才能完成的藝術。而不同的導演有著不同的藝術見解、不同的表現風格，甚至不同的實務工作方式。這使得導演的工作充滿著挑戰與權威及創造的魅力和自我的要求。

(註15)《Dictionnaire du Theatre》 Patrice Pavis P.245。

第二章 導演的準備

I. 觀察、記錄、想像思考與組織

這似乎是每個從事藝術創作者的基本條件，只不過一個戲劇導演要實現他零散片段的舞台想像，所受到的限制較其他藝術更多。首先，他必須在一個有限的時間空間中去實現，其次，得透過劇場中各個舞台要素通力配合演出，再者，要顧及不同質素演員的表演。因之，他的組織能力就非常重要了，想像可以憑空而來，但若有觀察與思考做背景，那麼組織這些思緒的工作就不至飄渺零亂了。

II. 文學的涉獵

文學的涉獵有助導演對文字、語詞的精確性，字裡行間的想像空間，以及對主題上的影射意義有更敏感的感受力。

III. 空間的概念與運用

前面說過「場面調度」是導演藝術很重要、很基礎之一環。空間的概念和運用可以多加強了解繪畫、

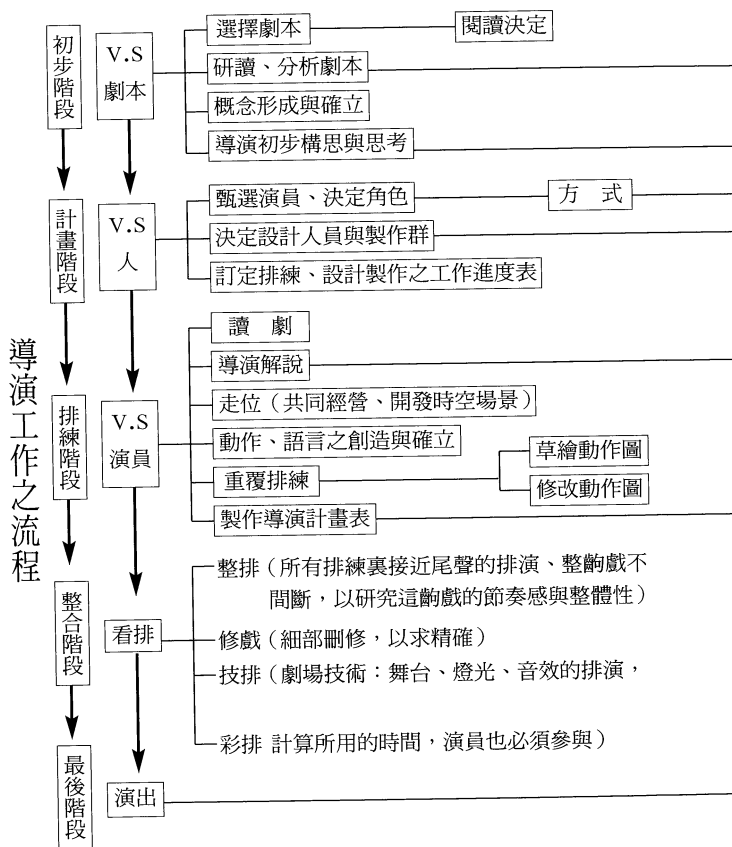
雕塑、建築中所講究的色彩、線條、構圖、組合、節奏性、平衡感等方面的學習，閱讀相關書籍畫冊，以及觀賞展覽與演出，都是培養空間處理能力的訓練。

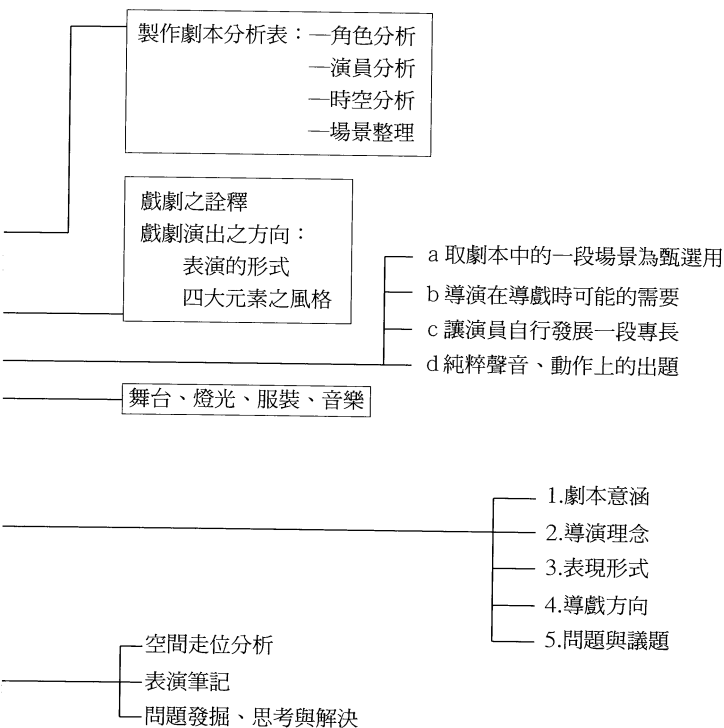
IV. 表演的認識與經驗

前面提到，導演對演員具有引導、啟發、規範等責任，而對演員，他同時是教育者和藝術領導者的角色，同樣地演員對導演應具有學習、接受指導的態度。如果導演對表演理論（心理與美學）有深刻的認識，甚至有表演的經驗，將更能勝任他的職務，導、演的「師、生」關係將更和諧，對演技上的創新更有幫助。

第三章 導演的實務工作

為使導演的實務工作清晰易懂，將以下面的流程圖來表示。





當燈光亮起，導演就消失了

導演的最後指揮工作也落在舞台監督的身上。此時，導演可以是個觀眾，一個懷有不同情感與經驗的觀眾

附註：

- 1.隨時檢視導戲方向是否保持在原軌上，如有變動，找出原因去考量各種因素，決定繼續原來的決定，或是新的方向。
- 2.導演應該在整個工作流程中，不厭其煩地做筆記，以補充記憶，幫助思考以及記錄工作中不斷出現的創意。
- 3.如果在排演中有錄影，將有利於對導演、演員以及設計、製作人員做整體的檢視，可以幫助修戲的精確性。
- 4.此流程圖表並非完全不可變動，它常常因導演的工作方式而有部份增減或順序的調置，惟對初學者而言，循序漸進是最好的方式。
- 5.此流程圖表並不合適即興戲劇的演出，因為後者的工作過程，較不同於根據一個寫好的劇本展開工作的方式。

第四章 導演手法的分類示例與分析

由於戲劇演出不像文學，因出版而得到更多的被閱讀的機會，也不像電影本身是一種剪輯的藝術，可以不斷的重現電影作品的原貌，戲劇演出的現場性與觀賞的當下感受，同時註定了它的「暫時」命運。在過去戲劇依賴導介、分析與批評，以及平面的畫片、拓片，輔助性的達到了解戲劇的過去歷程與演出概況，當影像記錄出現後，雖然，它的記錄性質與主觀剪輯，均無法將戲劇現場演出的原貌錄製下來，但也許是到目前為止戲劇演出唯一的保存方式了。

本章只能透過平面照片的對照分析，就「舞台空間的處理」、「表演處理」、「服裝與造型」三方面（尤其是舞台空間方面），來談談下面幾齣戲中不同的導演手法：《小王子》、《紅堡親王》、《等待果陀》、《夜長夢多》、《都是當兵惹的禍》。

I. 舞台空間的處理

演員、群眾戲的走位、人物上下場的位置與方式、舞台元素的安排以及運用機械的動機與必然性及

多元化利用劇場空間，都是舞台空間處理上的最重要的幾個部份。

戲劇中的環境，表現在舞台上的方式很多，如寫實的舞台(接近現實情況)或非寫實的方式(以象徵的方式)。而舞台上可利用的部份也不少，如舞台底部的大幕，又稱為「天幕」，舞台左右兩邊的「翼幕」，舞台板可上可下的機關(通常在中、大型劇院才有)，舞台上空懸吊的景片、大道具等。

在1996年台灣版的《小王子》(註16)一戲中，宇宙行星所構成的寬闊深邃之感，和小王子旅行停留最久的星球——地球上的非洲沙漠，這兩個環境是戲中最主要的空間。我們在天幕繪上宇宙太空中星雲圖像，藍色為底，間夾著紅、橘、紫色的曲線條，布幕上剪了許多小洞，洞後的小燈，開關開關之間，就像星星閃爍耀眼，小王子的第一次出場便是仰望著偌大的星空出現的。

我們也在舞台上，置放五個切割成幾何圖形的平台，平台有高低，但差距不大，分別象徵著小王子所旅行過的不同星球(圖一，二)。當小王子到了地球時，便用整塊漆成土黃色的帆布將平台覆蓋起來，高高

照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓



■ 圖一《小王子》劇照

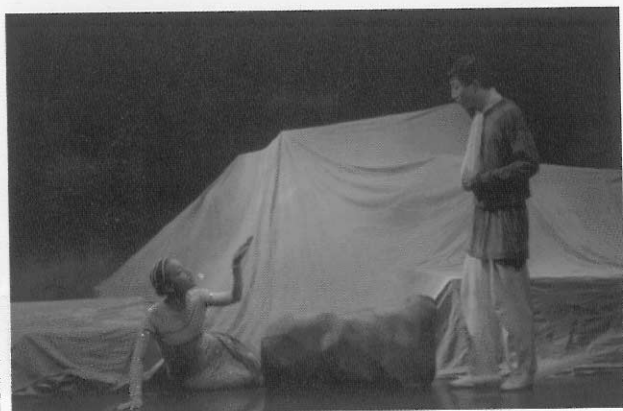
照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓



■ 圖二《小王子》劇照

低低中，沙漠的景觀就出現了。小王子與蛇和狐狸的相遇、對話，就配合著鼓聲與小喇叭的音效在沙漠前開始了（圖三）。

照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓



■ 圖三《小王子》劇照

在《紅堡親王》（註17）一戲中，舞台的象徵性就更強了，整個舞台分為三區來看，最後的一區（我們稱上舞台）有一架高臺，高臺上有六把椅子（圖四），在劇中，部份的演員會上去坐著俯視舞台上的表演，與真實的觀眾席相對坐，使得觀眾不再只是一個在黑暗中的旁觀者。中間一區（我們稱中舞台）有一座拳擊轉檯（圖五，六），在某些場次裏它會出現，成為主要

照片提供／鴻鴻
攝影／許彬



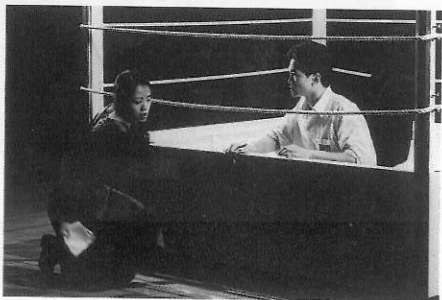
■ 圖四《紅堡親王》劇照

照片提供／鴻鴻
攝影／許彬

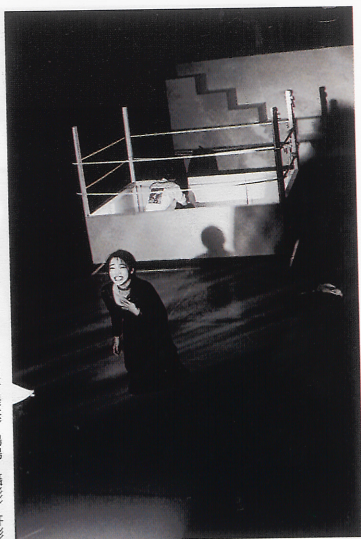


■ 圖五《紅堡親王》劇照

照片提供／鴻鴻
攝影／許彬

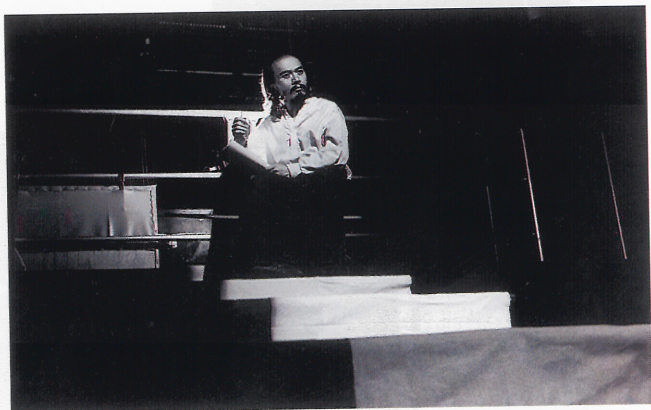


■ 圖六《紅堡親王》劇照



照片提供／鴻鴻
攝影／許彬

■ 圖七《紅堡親王》劇照



照片提供／鴻鴻
攝影／許彬

■ 圖八《紅堡親王》劇照

的表演區。最靠觀眾的一區（我們稱下舞台）的空曠區域，是演員有大的走位與特殊含意的動作時，被使用的（圖七）。此外，這齣戲的舞台空間也延展至觀眾席上（圖八），戲裏與戲外的分野不見了，觀眾與戲的互動情況也更明顯。這種層疊式的空間利用——戲劇空間、舞台空間、觀眾空間，在小劇場裏常見。我們可以稱這種空間處理為一種「多層次時空與意境的空間」。

將演員的表演重新回到演出的重點上去，是二十世紀中葉以後戲劇的重心。如何簡化舞台上的佈景道具，而不減舞台視覺效果，就要靠導演的舞台概念清晰，時空處理的手法靈活而明確了。《夜長夢多》（註18）的場景繁複，幾乎不是小劇場可以勝任的，但在同前一位導演的手中（註19），仍令人驚見以簡馭繁的處理方式：整個舞台只有幾把椅子、一張長桌、一座壁鏡來象徵特定的戲劇時空，並且因為這些道具的機動性強，易於搬上與撤離舞台，以及在極短的時間內、在觀眾的面前，轉換成另一個時空；加上，超過本身的功能與意義的表現手法，大膽而細緻地完成了劇本中

照片提供／鴻鴻
攝影／許彬



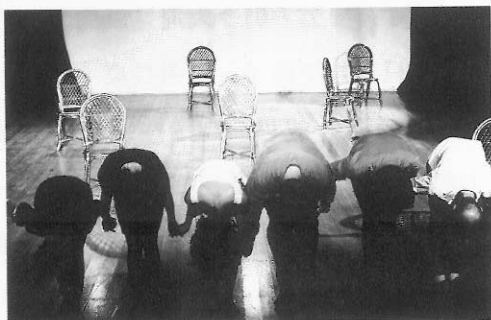
■ 圖九《夜長夢多》劇照

照片提供／鴻鴻
攝影／許彬



■ 圖一〇《夜長夢多》劇照

照片提供／鴻鴻
攝影／許彬



■ 圖一一《夜長夢多》劇照

多幕複雜的寫實場景（圖九～圖一一）。

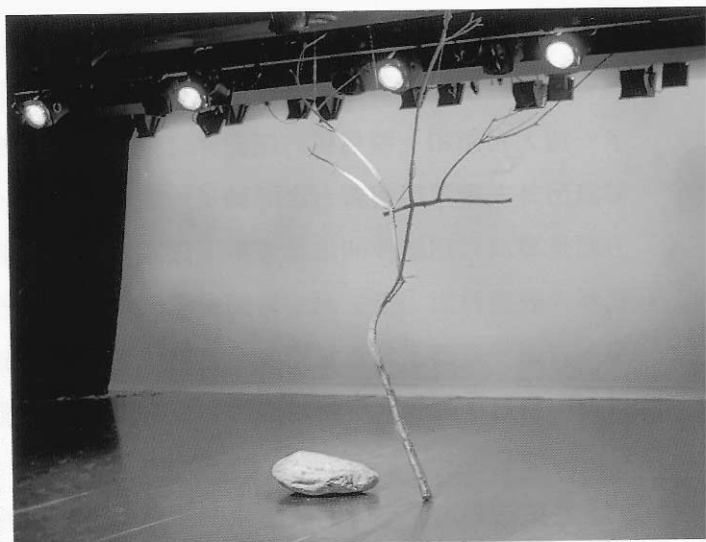
再舉《等待果陀》（註20）一劇為例，由於劇作家在劇本中所提示的時間和地點都很模糊：「村路上，一棵樹」、「黃昏」，那也似乎象徵著任何時間，以及任何一個荒蕪的所在。一種不確定的性質油然而生。而故事中的二個人物都自始至終沒有離開過那同一個時空，他們做了許多事，卻又好像什麼也沒做，與無奈的人生際遇竟有不少契合之處，「有」與「無」的矛盾張力充滿戲劇的細微處。

《等待果陀》一劇台灣版的演出（註21）便以空與有、靜與動來建構戲劇意涵中的相對性。舞台上除了一塊大石頭和一棵枯槁的細樹幹之外，空無它物。導演另外在觀眾席與舞台之間鋪了一圈黃沙乾草，一方面是導演利用細沙的流動感與不固定性，與乾草的荒蕪來表達他對「等」劇中時間引喻的感受與領悟；另一方面，是為了刻意營造舞台整體視覺上的疏離，以便與皇冠小劇場本身帶給觀眾的親密性形成一種矛盾，因為矛盾正是此劇所要傳達的幾個主題之一。

在整個長達三小時的演出中，不同色度的橙黃色是燈光的主色，它與枯樹、石頭烘托出一幅宇宙恆久

的虛無景象（圖一二），人們在生活中，各種無盡等待背後的無常現象，以及反映戲劇旨趣與人物情境的荒謬特質（圖一三）。舞台、燈光、表演三大要素的一致性，也因而被凸顯出來（圖一四）。

在這樣一齣以「意象空間，語詞造境」為導演手法之主軸的戲劇作品裡，導演個人的詮釋與再創造，都源自於對該戲的內在動機（人類生存根本動機）與動力（人類會繼續生存的啟示）的把握上。



照片提供／陸愛玲
攝影／陸文玲

■ 圖一二 《等待果陀》劇照

照片提供／陸愛玲
攝影／陸文玲



■ 圖一三 《等待果陀》劇照

照片提供／陸愛玲
攝影／鄧惠恩



■ 圖一四 《等待果陀》劇照

近幾年裏，傳統戲曲中舞台時空與表演形式上的虛擬用法，經常在現今的舞台劇中被使用，而古劇今演的例子也不少，當然大多為配合現今時代需要之改編作品，《都是大兵惹的禍》(註22)便是其中可看性很高的例子。在空間處理上，也是以簡單、富象徵性為原則，色彩的選用強烈，像是黑襯紅、黃配金等等，活動的大道具和景片十分方便場景的變化(圖一五)。

II. 表演上的處理

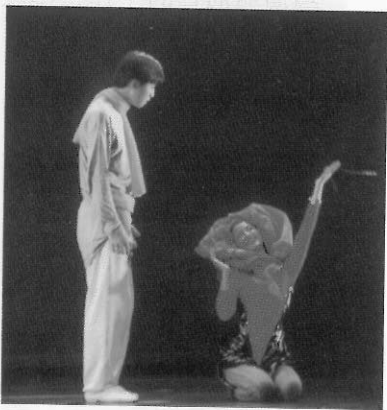
導演與演員的工作是排練過程中最吃重的一段，有幾個部份應特別注意的是：肢體動作、聲音、表情、節奏、美感。

《小王子》是一個適合兒童與成人的故事，導演採取成人劇場中的表現形式來表現，但在個別角色的表演上，則揉合了成人與兒童劇中的表達方式。例如，表演《玫瑰花》的演員，就以玫瑰所代表的愛情含意(圖一六)，來揣摩戀人的模樣與聲情，以及花的柔態做為說話姿態的依據(圖一七)。表演老人者，聲音與身體就是一副老態龍鍾的模樣(圖一八)，表情要更喜感一些。商人就有一些誇張的手勢(圖一九)，來



照片提供／綠光劇團
攝影／李俊賢

■ 圖一五《都是當兵惹的禍》劇照



照片提供／陸曼玲
攝影／李銘訓

■ 圖一六《小王子》劇照



照片提供／陸曼玲
攝影／李銘訓

■ 圖一七《小王子》劇照

照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓



■ 圖一八《小王子》劇照

照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓



■ 圖一九《小王子》劇照

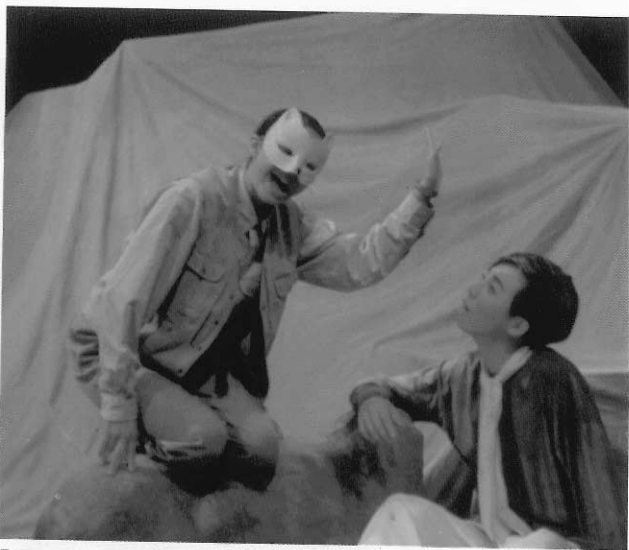
照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓



■ 圖二〇《小王子》劇照

表現他們的基本性格。而表演動物者，如蛇（圖二〇）、狐狸（圖二一），則特別研究、模仿了動物習性與動作特徵，以肢體動作來表現他們的角色特徵。

在《洪堡親王》裡，大臣們橫列一排，恭讀奏章，局勢緊張。王子卻在其中如夢境般的倘佯於自我的內心世界裡，是理性場面裡的感性樂章。演員的表演自然而清楚，舞台美感交錯而生。



照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓

■ 圖二一《小王子》劇照

戲劇的張力有時來自情緒的張力，它和動作的誇張又有很重要的關聯（圖二二）。戲劇的張力有時也來自靜謐的場景。在靜謐中，和緩簡單的身體姿態，反而將祕密訊息傳達得有如九雷轟頂（圖二三～二五）。

在《等待果陀》裡，往往同一場戲裡只有兩個人，演員與空間的關係變得很敏感，易流於單調與空洞，因此演員的空間走位，及其利用動作與道具的各



照片提供／鴻鴻
攝影／許彬

■ 圖二二 《紅堡親王》劇照



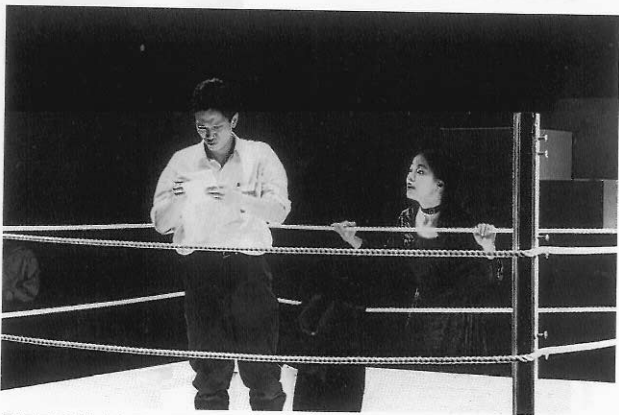
照片提供／鴻鴻
攝影／許彬

■ 圖二三《紅堡親王》劇照



照片提供／鴻鴻
攝影／許彬

■ 圖二四《紅堡親王》劇照



照片提供／鴻鴻
攝影／許彬

■ 圖二五《紅堡親王》劇照

種形式，具有決定性的作用，例如：Gogo的靴子、Didi的帽子、Pozho的鞭子、Lucky的繩子和行李箱（圖二六）。

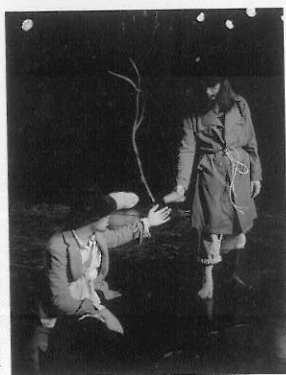
也因為人物不多，常常是兩人的對手戲，或者兩人呈現靜默狀態（圖二七、二八），因此在演員的姿勢

照片提供／陸愛玲
攝影／陸文玲



■ 圖二六《等待果陀》劇照

照片提供／陸愛玲



■ 圖二七《等待果陀》劇照

照片提供／陸愛玲



■ 圖二八《等待果陀》劇照

動作上，也常在第三者出現時，改變表演的方式（圖二九），以掌握節奏，調節視覺感受。

《都是大兵惹的禍》在整體架構上仍是現代舞台劇的形式，中間適度地揉合了傳統戲曲裡的部份身段與走位方式，精準度也許不足，但增添主題的現代意義與視聽的效果極為強大。導演實驗的意圖與手法十分明顯，非常值得觀賞與鼓勵（圖三〇）。



照片提供／綠光劇團
攝影／李俊賢

■ 圖三〇《都是當兵惹的禍》劇照



照片提供／陸曼玲
攝影／鄧惠恩

■ 圖二九《等待果陀》劇照

III. 服裝與造型的效用

服裝與造型都可以表示一個人物的性格與心理，所以我們可以人物的性格或戲中的舉止為造型之本，也可以人物內在潛藏的心理為設計方向。在製作上，可依寫實的方式製作，也可依象徵的方式去做。導演有時視劇本而做決定，有時則不論劇本的內容與指示為何，依自己一貫的或擅長的方式去導戲。當然，這與導演要將戲劇帶領到什麼樣的方向有關。

若說《小王子》的空間是非寫實的空間，那麼在服裝、造型和道具上就顯得寫實多了。像是皇后的雍容富麗，花兒的可愛清純與玫瑰的美麗傲氣，自負者的絢麗與可笑、狐狸的面具表演，蛇的黏滑彎曲和陰險，以及小王子的純潔、重感情與求知慾等等，基本上都從他們的性格本質和故事中所扮演的角色上，去思考色彩、剪裁、裝飾和面具方面的設計，決定最後的造型（圖三一～三四）。

服裝與造型設計，通常也與動作有很大的關係。例如狐狸一角有許多爬行跳躍的動作，而蛇的身子總在地上挪移蜿蜒匍匐前行，因此在服裝的材質彈性上，必須顧慮到演員表演時的動作大小，以免因不適



照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓

■ 圖三一《小王子》劇照



照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓

■ 圖三二《小王子》劇照



照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓

■ 圖三三《小王子》劇照



照片提供／陸愛玲
攝影／李銘訓

■ 圖三四《小王子》劇照

宜而阻礙表演，反而減低人物的張力與表演的效果。

《紅堡親王》、《夜長夢多》是西方古典戲劇，但在鴻鴻導演的版本裡，演員一律著現代服裝，這種形式在西方舞台上常見，國內較少，除了減少時代與地域和文化上的隔閡，凸顯現代感之外，也替服裝的裁製與歷史的徵引問題上省了不少麻煩。

相反的，《都是當兵惹的禍》在服裝造型上較重古意與滑稽的感覺，裁法上古今揉合，其重點在於幫助戲劇情境的渲染，也有助觀眾忽略時空背景，把焦點放在表演與主題上（圖三五、三六）。



照片提供／絳光劇團
攝影／李俊賢

■ 圖三五《都是當兵惹的禍》劇照

《等待果陀》中兩組人物(Gogo, Didi, 小孩是一組, Pozho, Lucky為另一組)都分別以寫實(圖三七)

照片提供／綠光劇團
攝影／李俊賢



■ 圖三六 《都是當兵惹的禍》劇照

照片提供／陸愛玲
攝影／陸愛玲



■ 圖三七 《等待果陀》劇照

與象徵的方式出現（圖三八、三九），來表示導演對這兩組人物所代表的不同內在意義。

照片提供／陸愛玲
攝影／陸文玲



■ 圖三八《等待果陀》劇照

照片提供／陸愛玲
攝影／陸文玲



■ 圖三八《等待果陀》劇照

- (註16)《小王子》是由法國 Antoine de Saint-Exupery 所寫的小說，世界各地都有劇團搬上舞台演出。台灣版的演出於1996年由當時的國光藝校劇場藝術科製作演出。陸愛玲導演，國光藝校演藝廳、幼獅藝文中心演出。
- (註17)《紅堡親王》(Der Prinz Von Homburg)，德國劇作家克萊斯特 (H.V. Kleist 1777—1811) 所作。台灣版的演出於1995年由密獵者劇團，鴻鴻導演，皇冠劇場演出。
- (註18)《夜長夢多》(Calderòn)，義大利詩人、電影導演、劇作家、評論家帕索里尼 (P.P Pasolini 1912—1975) 所作。
- (註19)《夜長夢多》台灣版的演出由密獵者劇團，鴻鴻導演，1996年皇冠劇場演出。
- (註20)《等待果陀》(En Attendant Godot)，愛爾蘭籍劇作家貝克特(S. Beckett 1906—1989) 的得獎劇作。
- (註21)《等待果陀》台灣版的演出於1995年由密獵者劇團，陸愛玲導演，皇冠劇場演出。

(註22)《都是當兵惹的禍》綠光劇團製作，羅北安、
李小平導演，1995年國家劇院實驗劇場演出。

結語

劇本的地位與劇作家的角色，在戲劇上一直佔有重要不可缺的地位，雖說劇本是一切戲劇演出的起點，是戲劇主旨與劇作家個人信念的載體，但在近代戲劇發展的過程中，戲劇的演出已不再拘泥於先有劇本或必須有劇本此一傳統與觀念上了（但並不表示劇本已絕無其價值或完全不再需要劇本了）。

導演的產生，是戲劇史上的大事，它改變了戲劇創作的舊有流程，也使得戲劇的詮釋更具突破性、多重性與創造性。不過近代戲劇的演出常常因為導演的地位日益吃重，或舞台元素的精進與多媒體的大量運用，劇作者往往被遺忘了。

但是，戲劇的生命無論是經過公眾時代、長期傳統劇作家時代，還是近代的導演時代，其實都不能忽略一個人，就是演員，演員在戲劇表演藝術領域的永恆存在，沒有演員，就沒有戲。

附錄

參考書目、參考劇目

[參考書目]

外文參考書籍

1. 《Dictionnaire d'encylopétique du théâtre》
Responsable de la publication , Michel CORVIN ,
Bordas , Paris , 1991.
2. 《Dictionnaire du Théâtre》
Patrice PAVIS , Messidor , Paris , 1987
3. 《Histoire du théâtre》
André DEGAINÉ , Nizet , 1992.
4. 《Le théâtre》
Sous la direction de Daniel Couty et Alain Rey ,
Bordas , 1989.
5. 《Technique du théâtre》
Pierre LARTHOMAS , que sais-je , 1830.
6. 《Lire le Théâtre Contemporain》
Jean-Pierre Ryngaert , Dunod , 1993 。
7. 《L'Écriture , le livre et la scène》
NOVARINA , Théâtre/Public , No 101-102 , P.9-13.
8. 《Great Directiors at Work》

Stanislavsky , Brecht , Kazan , Brook Jones , David
Richard , Berkely : University of California Press.

中文參考書籍

1. 《戲劇原理》

姚一葦，書林，1992。

2. 《現代戲劇批評》

Eric BENTLEY著，林國源譯，書林，1985。

3. 《戲劇的結構》

孫惠柱著，書林，1995。

4. 《戲劇的分析》

Russell, Christopher著，林國源譯，書林，1993。

5. 《論劇場藝術》

Gordon Graig , Edward著，李醒譯，丹青，1987。

6. 《世界戲劇藝術欣賞——世界戲劇史》

胡耀恆，志文，1986。

[參考劇目]

1. 《推銷員之死》

(Death of a Salesman) 見《亞瑟·米勒的戲劇研究》

張靜二著，書林，1989。

2. 《夢幻劇》

- (A Dream Play) 見《夢幻劇》，史特林堡(A. Strindberg)著，林國源譯，志文，1993。見《夢幻劇—生命之旅》史特林堡(A. Strindberg)著，陳玲玲演出劇本整理，商務，1998。
3. 《茱莉小姐》
(Miss Julie)見《夢幻劇》，史特林堡(A. Strindberg)著，林國源譯，志文，1993。
3. 《摩訶婆羅達》
(Mahabharata)，見《摩訶婆羅達》，林懷民著，時報，1980。
4. 《六個尋找作者的劇中人》
(Six characters in search of an author)，皮藍德羅(L. Pirandello)著，布魯斯汀(R. Brustein)改編，陳玲玲譯，商務，1998。
5. 《今之昔》
(Old Times)，見《今之昔》品特(H. Pinter)著，賴聲川譯，皇冠，1987。
6. 《等待果陀》
(En attendant Godot)，貝克特(S. Beckett)著，馬清照譯，驚聲出版社。

7. 《暗戀桃花源》

賴聲川著，皇冠出版社，1986。

8. 《電梯的鑰匙》

見《怪物》劇作集(Le Monstre et autres pièces)，雅歌塔·克里斯多夫(Agota Kristof)著，駱君譯，小知堂文化出版社，1998。

9. 《M和W》

王文興編寫，聯合文學第40期。

10. 《馬森獨幕劇集》

馬森著，聯經出版公司，1978。

11. 《海鷗》

(The Seagull)見《契訶夫精選集》，契訶夫(Chekhov)著，焦菊隱譯，李輝凡編選，山東文藝出版社，1997。

12. 《動物園的故事》

(The Zoo Story)，阿爾比(E.Allbee)著，嚴影悠譯，驚聲，1989。

13. 《也無風雨也無晴》

紀蔚然著，元尊文化出版社，1998。

國家圖書館出版品預行編目資料

天馬行空：編導天地／陸愛玲著．--初版

--臺北市：藝術館，民89

面； 公分．--（青少年表演藝術叢書．

戲劇之旅；5）

ISBN 957-02-5801-2（平裝）

1. 戲劇 - 寫作法 2. 導演

981.3

89004584

