

中央戏剧学院教材



Н.Горчаков

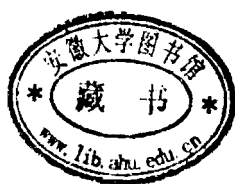
[俄]尼·戈尔恰科夫 著 夏立民 译

导演艺术讲话

中国戏剧出版社

导演艺术讲话

[俄] 尼·戈尔恰科夫 著
夏立民 译



中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

导演艺术讲话 / (俄罗斯) 戈尔恰科夫著; 夏立民
译. —北京: 中国戏剧出版社, 2012. 2

ISBN 978-7-104-03666-1

I. ①导… II. ①戈… ②夏… III. ①导演艺术—研究 IV. ①J811.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 013509 号

导 演 艺 术 讲 话

责任编辑: 刘建芳

责任印制: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

出 版 人: 樊国宾

社 址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

网 址: www.theatrebook.cn

电 话: 010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真: 010-58930242 (发行部)

读者服务: 010-58930221

邮购地址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层
(100097)

印 刷: 北京鑫海达印刷有限公司

开 本: 880mm × 1230mm 1/32

印 张: 10.875

字 数: 254 千字

版 次: 2012 年 10 月北京第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-03666-1

定 价: 37.00 元

版权专有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

中央戏剧学院教材评审委员会

主 任：徐永胜

委 员：（以姓氏笔画为序）

丁如如	刘红梅	孙大庆	张 先	张 娜
张庆山	沈 林	何可可	陈 珂	周 艳
武亚军	郝 戎	侯晓锦	姜 涛	徐永胜
麻文琦	廖向红			

秘 书：邵春奇

总 序

徐永胜

从延安鲁艺的源起，到新世纪的腾飞；从轰轰烈烈的抗日文艺宣传，到百老汇经典音乐剧的华丽演绎；七十多年的办学历程，几代人的薪火相传，铸就了今天的中央戏剧学院——中国戏剧影视艺术顶尖人才的摇篮、中国戏剧艺术的学术引领者和世界戏剧高等教育领域的重要一员。

学校的根本任务是育人。作为教育管理者，我们在构建学科建设机制、推进学术研究的同时，时刻在思考着如何根据时代赋予的使命和学科自身的发展规律，将学术前瞻性体现在教学环节中，培养学生储备扎实的专业知识，引导他们运用全新的视角思考与实践。近年来，在国际化办学思路的指引下，学院开展了丰富多样的国际学术交流活动，搭建起多层次的学术研究平台，有效带动了一批科研成果的涌现。这就要求我们在全面总结教育教学经验的基础上，加强教学理论的创新，将成熟的学术成果及时研究整理，融入教学活动当中，转化为培养创新型人才的学术优势。

教材是教育教学活动的重要载体，教材建设是学院近年来教育教学管理的工作重点。通过颁布和实施一系列规定，学院加强了教材建设的规范性，明确了教材生产和建设的管理机构以及相关程序，鼓励教师以具备较高水准和特色突出为原则，结合教材建设指导委员会的意见，认真完成教材编写工作。近

年来，学院多本教材列入国家高等教育“十一五规划”教材项目或被评为北京市精品教材。它们充分反映了表演、导演、戏剧文学、舞台美术、影视艺术、艺术管理等专业的教育教学规律和学术发展动态；凝结了中央戏剧学院教师几十年所积淀的优秀的教学经验；体现了新的时代背景下艺术教育的发展方向。

相信这些智慧与心血浇筑的成果，会为中央戏剧学院人才培养注入持久的动力，引领年轻一代的学生在戏剧艺术的道路上一步步走得更高、更远！

（本文作者为中央戏剧学院教材评审委员会主任）

目 录

第一章 导演研究剧本的工作	1
第一节 导演与导演艺术	3
第二节 导演读剧本	25
第三节 对作者和剧本资料的研究	40
第四节 导演计划	73
第二章 导演和扮演角色的演员们的工作	115
第一节 导演和演员	117
第二节 桌旁工作	126
第三节 在代用景中的工作	167
第四节 在舞台上的工作	187
第五节 导演和演员创造人物形象的工作	218
第六节 导演处理群众场面的工作	243
第三章 导演处理演出的设计工作	263
第一节 导演和美术家的工作	265
第二节 导演处理音乐和造型设计的工作	305
第三节 导演处理上演中的戏	322
结论	333
参考书目	339

❁ · 第一章 · ❁

导演研究剧本的工作

第一节 导演与导演艺术

导演生活可以分为三个时期：第一个时期是未来导演进入剧院或戏剧学院学习导演技巧的各项基本课程的时期；第二个时期是他已经得到了毕业证书和导演的称号，开始他每天的导演工作的时期，最后，第三个时期是他已经形成了自己个人的创作特点，有了一定的艺术观和工作方法的时期。

在这三个时期中，我觉得第二个时期，也就是学业结束以后，导演思想与审美观点成熟以前中间的这段时间是最艰苦、最复杂的。

一个初学导演的人不可能在学业終了以后立刻就具备自己特有的工作方法：他必须在长年的实际导演工作中大量积累和演员们共同工作的经验，观察生活，并且自己也积极地投入到生活中去，长期而刻苦地研究古典文学、绘画、音乐，使自己的艺术观和审美观逐渐形成起来，从而产生出自己的工作方法和通过舞台形象揭示和体现戏剧作品的方法。

每当我回忆自己早年的戏剧经历时，在我的脑海里总是特别清楚地浮现出我刚刚毕业以后那几年的情形，当时我虽然已经有了一定的知识，却还不会在实际工作中运用这些知识，我还不知道沿着什么轨道去进行自己日常的导演工作。

因此我愿意把这几篇关于导演艺术的讲话献给那些已经获得了一般教育和专业教育、已经开始着手导演工作，然而对剧本和演出工作的处理还没有找到自己特有的工作方法的导演作

为参考。当然，这些讲话不能教给他怎样成为一个导演。它只能提供一种处理剧本的工作方法，它虽不能面面俱到、无所不包，但是在青年导演的审美观和艺术观正在成长的时期中，在他导演生涯的这个过渡的、却又富于创造性的时期中，可以相当客观地引导他走上正确的工作道路。

我想，在青年导演心中产生的第一个问题恐怕是：什么是导演？什么是导演艺术？二者在戏剧艺术中占有怎样的地位？虽然问题看起来好像有些幼稚可笑，但却必须给予回答。

关于什么是导演，他应该是什么样的人的问题，争论是很多的，而对于导演艺术这门导演业务的看法也是极不相同的。

最近流行一种说法，认为导演是十九世纪末期剧场的产物，导演艺术是一种新兴的专业，应当念其年龄尚幼，缺乏经验而多加原谅。这种说法是极其错误的。实际上导演艺术是和戏剧艺术同时产生的。伟大的希腊悲剧家就已经是演剧艺术的教师了。莎士比亚、莫里哀和伏尔泰^①都曾做过导演的工作。歌德极其注意导演工作，并且付出了巨大的劳动。果戈里和别林斯基认为导演工作具有重大的意义。

我们知道，狄德罗（《演员的矛盾》）、莫里哀（《凡尔赛即兴》）、伏尔泰、李克勃尼^②（《书信集》）、歌德（《威廉·麦斯特》）、莱辛（《汉堡剧评》）对于戏剧有过怎样的要求。在这些杰出的戏剧家和文学家所发表的意见中，已经把他们对戏剧艺术的要求说得清清楚楚了，至于他们在实践中如何达到他们所要达到的结果，可惜我们或是完全不知道，或是知道得很少。

我要强调指出，职业导演的实际工作经验只是在最近六七

① 伏尔泰（1694—1778），法国启蒙时代的思想家、文学家，他的大部分著作揭露了君主专制制度和教会的欺骗与伪善的面目。——译注。

② 李克勃尼（1675—1753），意大利演员，剧作家、戏剧活动家。——译注。

十年才保存下来的。我还记得把主要演员称为导演的那个时代，当时同事们托付给他的只是注意排戏时的纪律，并且根据作者的舞台指示和自己的亲身经验，会给演员们安排舞台地位。这个工作不要求解决什么舞台空间、舞台表现力的问题，也不要求他揭示剧本的思想内容或逻辑内容。有时甚至有经验的老提词人，由于一辈子足足看了几千次演出，大致记得剧中人物在舞台上的位置，也可以担任这种“调度人”。有些行政人员、剧院经理、剧团团长除了作营业工作和组织工作以外，也往往担任导演的任务。另外，还有一大批半吊子的艺术家和不走运的演员，虽然他们把导演的称号加在自己头上，可是他们的工作却仅限于召集演员到排演场来，开列道具、服装的清单和从两套“轮流”使用的内景中选出一套来。

可是在西欧戏剧舞台上出现了克罗涅克、莱茵哈特、安托万^①；几乎在同一个时间里，在俄罗斯剧院里也出现了连斯基、斯坦尼斯拉夫斯基、聂米罗维奇-丹钦科，紧接着又出现了瓦赫坦戈夫。导演在戏剧艺术中的作用、职责和地位有了清楚、准确的规定。这些卓越的戏剧大师使导演工作成了一种独立的艺术。一种复杂、多种多样、深刻的创作过程。

克罗涅克是梅宁根公爵剧团的领导人，是对于戏剧和导演艺术进一步发展具有重要影响的一个派别的创始人。梅宁根剧团尖锐地提出了导演工作的问题，把它看作是演出的组织因素的问题、是一出戏的外表，既布景、服装、道具方面的问题，而主要是舞台的整体性问题。

梅宁根剧团的导演克罗涅克在建立整体性方面的贡献是很

① 安托万（1858—1943），法国著名导演、戏剧理论家，巴黎自由剧院和安托万剧院的创办者，1906—1914年是巴黎奥德隆剧院的院长。十九世纪后期西方戏剧改革的重要人物之一。——译注。

大的。特别是当你考虑到梅宁根剧团是没有天才演员的，那你就更能体会到这一点了。

梅宁根剧团的几台出名的好戏：《瓦连斯坦阵营》^①、《奥里昂的姑娘》^②、《玛丽雅·斯图亚特》^③和《威尼斯商人》，在观众面前展现出一幅幅具有惊人的历史真实性的画面。他们经过仔细地研究和仿照博物馆里的陈列品制作了剧中的布景、服装和道具。他们生动如画地再现了过去历史上的情形。在舞台上可以很清楚地看出，他们是力求做到用真实的物体当布景、道具的：例如，带锁的沉重的大门，在用钥匙开锁的时候就会发出悦耳的声音，演员们佩戴的也是真正金属的钢盔、胸甲和宝剑。

尽管梅宁根剧团的一些演出有过分铺张、仿照历史之嫌，然而他们所追求的却绝不只是细节上的准确，或历史的和风俗文化的真实，而是极力要使整个画面真实而有特点。他们不仅努力表现时代的风格，而且也努力要找出剧本正确的气氛，找出我们现在称之为演出情调的那种东西。据目击者证明席勒的正剧在梅宁根剧团为它寻找的舞台气氛中破天荒第一次得到了动人、完整的和鲜明的表现。

梅宁根剧团第一个找到了正确地处理群众场面的方法。导演在排群众场面的时候，要把一场戏分成几个部分，每一部分都单独地进行排演，同时还要使群众的行动具有性格特征，使群众的化妆具有人物个性，并使整个群众场面具有声音的图案和造型的图案。有时为每一个群众角色写一些短短的台词，从而在总的喧嚣声中能听到一些个别的字句。导演把群众场面分成几部分单独进行排演之后，再把这些部分连接起来，用共同

①②③ 席勒的剧作。——译注。

的生活、共同的任务、共同的动作和音响把它们统一成为一个整体。

克罗涅克最先使群众真正生活在舞台上，既不妨碍整个剧本的进程，也不妨碍个别场戏和那些剧中人物。

为了建立舞台整体性，他不但要求所有的演员都参加群众场面，由他们来扮演小角色，并且加强了排演工作的重要性。例如，梅宁根剧团实行朗读剧本的制度，要求每一个演员熟习整个剧本，花很多时间研究语气和姿势，并且为演员们举办各种各样与演出有关的报告会。在排戏过程中也很注意研究演员创造的文学基础和心理基础。

克罗涅克能够体会到并掌握住戏里的协和、节奏和美——特别是上演莎士比亚、歌德、席勒这样一些诗人、剧作家的剧本时所必须寻找的那种整体感中最重要的这些因素。在梅宁根剧团的演出中破天荒第一次使人清楚地看到了导演的成绩。在这以前导演工作是由作者、剧团团长和某些主要演员分担的，而克罗涅克却是把处理剧本的全部工作统一起来的真正的导演。

梅宁根据团在欧洲和俄罗斯的巡回演出在爱好戏剧艺术的人们中间引起了一致的赞扬，它们迫使人们重新审查了排戏的规律，从而在戏剧事业中完成了一场革命。

二十世纪在西欧的剧场里又有德国的马克斯·莱茵哈特和英国的戈登·克雷代之而起，他们力求在戏剧艺术中，特别在导演工作中建立一种前所未有的新的戏剧行动的法则和舞台设计的法则。无论是戈登·克雷或是莱茵哈特都强烈地反对梅宁根派的导演们常犯的一种错误，即演出中的自然主义色彩。

在德国，人们是这样谈论莱茵哈特的，说他以自己的演出杀死了“只求形似的自然主义的骗子”，并在舞台上建立了表演的因素。确实，莱茵哈特在戏剧方面工作的越久，他的演出

中“表演因素”也就越发跃居主要的地位，并且加强了幻想的因素（《仲夏夜之梦》）、树立了哑剧的原则（《苏姆龙》^①）和中国戏剧的原则（《杜兰朵公主》^②）。莱茵哈特认为表演技巧具有重大、独立的意义，而且他还以顽强的精神提高演员的表演技巧，他的这种顽强精神以后给他树立了世界声誉。

为了把舞台上的地位让出来给演员，莱茵哈特摸索了种种新的舞台设计方式。比如那种只用很少几样东西、家具的著名的帷幕布景，那种集中在一定的表演区里的灯光照明，以及他所创始的其他许多新办法，就全是为了方便演员，使他们能够把自己的行动和台词更鲜明地传达给观众。这是他的改革积极的一面，不过他对演员的表演有一种特殊的见解，他只要求扮演角色的演员有漂亮、精彩的场面调度，为了朗诵而不惜削弱思想内容，不惜让“纯戏剧”压倒文学作品，压倒它充实的思想内容。

莱茵哈特在导演工作上极力寻求表现超时间、超空间的剧情的方法，譬如，他往往让灯光突然划破空荡荡的舞台的黑暗的空间投射到某一个物体或剧中人物的身上，有时又利用灯光照明制造造化的场面，用来表现主人公的未来或过去的一段生活，和主人公相似的人物，他的第二“自我”出现在舞台的另一端，而真正的剧情则暂时停止，——所有这一类的舞台效果都是莱茵哈特剧院中所惯用的导演手法。在第一次世界大战以前，莱茵哈特在这方面进行了各种各样的形式主义的探索，掀起了所谓的形式革命。

和莱茵哈特同时，在英国的戏剧舞台上还有戈登·克雷，

① 弗·弗列克萨和维·霍恩顿的作品，莱茵哈特在1910年曾设计、演出过这出戏。——译注。

② 意大利作家哥齐（1720—1860）创作的著名的童话剧。——译注。

他是程式化的象征主义戏剧最著名的代表人物，他企图首先在演出设计方面进行改革。康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基在回忆自己要请戈登·克雷到莫斯科艺术剧院排演莎士比亚的《哈姆雷特》一剧时给我们绝妙地描绘了这位导演的形象：

“他热情地向我讲述他所喜爱的那些基本原则，自己对于新的‘动作的艺术’的探索。他给我看这种新艺术的设计图，在那里有一些线条、向前飞驰的云彩，飞跃的石块，这些造成了一种不可遏止的向上的冲力，——他相信将来从这里可能产生某种新的、现在我们还都不了解的艺术。他谈到那无可怀疑的真理：不能把立体的人体和平面的画景放在一起，舞台上需要雕刻、建筑和立体的东西。他只允许在远远的地方，在建筑的间隔里才可以用涂色的、画了风景的布景……他和我一样，开始憎恶舞台布景。需要为演员设置比较简单的背景，然而从这种用线条、光点等等配合而成的简单背景中可以制造出无穷无尽的气氛来。”

“戈登·克雷又说，一切艺术作品应当都使用没有生命的材料做成的——如石头、大理石、青铜、亚麻布、纸张、颜料——而且一旦创造出来就要永远固定在艺术形式之中。根据这点来看，演员身体这个活材料却是不稳定的、经常不断地在变动着的，这对创造来说是不合适的，因此戈登·克雷对演员是持否定态度的，特别是那些缺乏鲜明美丽的个性的演员，也就是那种本身根本不是艺术品的演员，比方说，不是像杜丝或萨尔维尼那样的演员。戈登·克雷不能忍受演员的，尤其是女演员的那种卖弄演员派头的作风。”

“他说，‘女人把戏剧给毁了。她们很恶劣地利用自己的力量和对于我们男人的影响。她们滥用自己女人的权利，并且把私情、偏爱和调情带到艺术中来’。”

“戈登·克雷梦想有一所既没有女人的、也没有男人的剧院，也就是说，一所完全没有演员的剧院。他想用木偶代替演员，因为木偶丝毫没有演员的那种习惯、姿势、涂脂抹粉的脸、高声嘶喊的噪音，庸俗的灵魂和摆演员派头的企图——木偶将净化剧院的气氛，使剧院的事业具有严肃性，而从制作木偶的那些没有生命的材料里也可能产生存在于戈登·克雷的心灵中、想象中和梦想中的大写字母的演员……”

“正像我一样，戈登·克雷对于通常使用戏剧手法和演出手段——对于侧幕、檐幕和平面布景等等失去了信心，——他抗拒一切陈腐的剧场味的东西，转而采用那些简单的屏风，在舞台上这些屏风可以摆出无数各种各样的组合方式来。这些屏风可以暗示建筑的形式——角落、壁龛、街道、里巷、厅堂、楼塔等等。这些暗示通过观众的想象得到了补充，于是观众被吸引到创造中来了……”

“好像再也想不出比屏风更简单的东西了。对于演员来说，再也没有比这个背景更好的了……戈登·克雷梦想在整出戏进行的时候没有幕间休息，也没有开幕、闭幕。观众到剧场来将看不到舞台。屏风可以作为观众厅的建筑的延伸，和观众厅相配合，溶为一体……不知从什么地方出现了灯光，投射出美丽如画的亮光，于是所有在剧场的人仿佛在梦幻之中，被带到辽远的另外一个世界中去，美术家只不过点出了这个世界的影子，而观众则用想象的色彩加以补充。”^①

由于戈登·克雷在戏剧观点上有形式主义的倾向，陷入了“纯艺术”的领域，这就使他的作用受到一定的局限。他虽然

^① 康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基：《我的艺术生活》，科学院出版社，1931年版，579—538页。——原注。