

導演的藝術創造

焦菊隱著

再版前記

這本小冊子本來是龍鬚溝的導演工作總結，最初寫出來的目的，只是爲供給龍鬚溝的演員們作學習參考資料用的。後來，覺得裏面所涉及的各點，不僅是這一個戲的導演與表演問題，也是全國戲劇工作者在演戲實踐中所共同接觸到的問題，所以就把它印成單行本，提請大家研究，以期收到更好的意見，作進一步的修正。

這是一個理論與實踐結合的總結。裏面所舉的例子，雖然僅限於龍鬚溝一個劇本，它的原則性卻能運用到任何一個劇本的演出上去。所以，在印成單行本的時侯，也就不需要再多引證什麼別的劇本作例子了。而且，我認爲，從頭到尾只引證一個劇本，對於全國戲劇工作的同志們，在研究與參考上，也許更有其方便處。

初版爲了爭取在一九五一年六月中旬出版，好獻給在北京召開的全國文工團工作會議，所以在排字校對上未能十分仔細，印出不少錯字。趁着這次再版的機會，

燬掉原版，重新排印。

初版出書以後，接到不少讀者來信垂問若干更具體的問題。這本小書裏所涉及的，只是一些原則；所以那些具體而詳細的問題，就決定在正在寫着的一本『導演方法論』裏去談了。

焦菊隱 一九五一年八月一日，北京。

目 錄

再版前記·····	1
一 怎樣認識文學劇本·····	1
二 導演是二度創造的藝術·····	5
三 怎樣修改劇本·····	14
四 怎樣體驗生活·····	24
五 日記·自傳·圓桌會議·····	40
大 怎樣認識史坦尼斯拉夫斯基體系·····	48
七 怎樣運用史坦尼斯拉夫斯基體系·····	58
八 怎樣創造人物·····	76
九 導演是集體創造的中心·····	101
十 結 論·····	105
附錄 我怎樣導演龍嶺溝·····	107

一 怎樣認識文學劇本

一九五〇年八月，當我受北京人民藝術劇院之約，和老舍先生親自囑託，開始準備導演龍鬚溝的時候，就把這個劇本，反覆熟讀了若干遍。這個劇本的格調很高，沒有巧妙的佈局，沒有庸俗的套數，沒有冗長的描寫，沒有生硬和口號式的對話——有的，只是一片北京勞動人民的生活，一羣活生生的勞動人民和他們的思想與情感；性格刻劃得那麼生動而真實，語言寫得那麼道地而洗煉。我一向偏愛契訶夫，高爾基，西蒙諾夫和夏衍等作家的劇本，因為他們的作品都是那麼簡樸、厚實、清爽、明朗；而通過這種簡單樸實的風格所表現出來的，卻又是那麼現實的生活，那麼透澈的真理，和那麼明確的道路。因此，我也很愛這本龍鬚溝。

在我研究如何導演龍鬚溝的一開始，也有一些忠於人民戲劇藝術的朋友，善意地提出過他們的顧慮。他們覺得這裏所描寫的人物，讀起來雖是那麼生動，對話雖

是那麽流利而富有地方色彩，而由於故事沒有曲折，缺乏所謂「戲劇性」，又由於人物沒有明確的歷史背景，人物之間缺少明確的關係，總之，由於完全擺脫了傳統的編劇方法，在舞台上演起來恐怕就很難了；導演起來恐怕更有困難。如果導演處理不好，很可能演成一齣活報劇。老舍先生自己也曾一再問我說：「焦先生，你看這還能成嗎？這還能像一齣戲嗎？」這話固然是老舍先生的謙虛，可是當時有不少的戲劇工作者爲這齣戲的演出擔憂，也確是不可諱言的事實。認爲龍鬚溝是個極難演得討好的劇本，也幾乎是普遍的意見。在我個人呢，也許是由於曾經一度結合着史坦尼斯拉夫斯基與丹欽柯的理論，學習過契訶夫劇本的吧，總覺得有一種恰不相同的看法。我，和所有史坦尼斯拉夫斯基的學生一樣，認爲對待一個提煉和集中地表現現實生活的劇本，應該用對待現實生活同樣的方法，去首先認識它的本質：我們不應當只去看它外在的現象，而應當通過這些現象去追尋它內部的生命；我們不應當只片面地看見一個劇本的結構平淡，故事片斷，佈局沒有曲折，甚至只有幾個人物而沒有什麼佈局，便認爲這在舞台上便表現不出主題，表現不出生活和在發展中

的生活來。我們特別不應當只去尋求劇本故事表面上的純邏輯的發展，而應當先去尋求支配着這些表面上互不聯繫的故事的那個不平衡地發展着的原動力，和這種內在動力的發展是具有怎樣的發展規律。從編劇和導演的藝術思想上講，我們應當打破舊的寫實主義的單純技術觀念。必須認識：一切技術法則與藝術創造的規律，完全蛻化於生活的與自然界的辯證規律。譬如，我們總是用紅色來形象熱、熱情、壯烈，等等；並不是紅色本身有這種力量，而是因為人類在生活 and 鬭爭經驗中，在自然界的現象中，從太陽、從火、從流血裏，感覺到過一定的內心經驗，所以，每當紅色在一種藝術品裏再現的時候，便會引起我們的回憶與聯想，引起我們同樣或相似的內心經驗，因而產生一定的思想與情感。這個藝術品的力量並不是紅色，而是它通過紅色所表現出來的內在生命力。假如我們不能在這種藝術品上充份地表現出它的內在力量的話，雖然全部都用了紅色，也不會引起我們思想與情感上的共鳴，也依然只是一個有軀殼而沒有生命的東西。所以說，一切脫離生活與自然的辯證規律，而另外用人工矯造的技術法則所創造出來的藝術品，都是不真實的，也不可能

是真實的，因之，也就是破壞真實的。劇作家如果只緊緊把住一套或者幾套編劇上的和舞台上的技巧不肯放手，他的創造性必然受到局限，他的作品必然僵化。一切事物都是先有了生命、內容、和內在的發展動力，先有了發展，才在發展現象上表現出規律的。或者說，事物的發展現象是有規律的，但這些規律絕不是孤立的，絕不是與發展、發展的進程、和主導這個發展的生命或內在平衡動力絕緣的；事物更不是先有了規律才有發展。因此，有內容、有思想、有生命、有發展力的創造，無論是表現在屬於文學創造的劇本裏也好，無論是表現在屬於藝術創造的舞台演出上也好，只要它本身是活生生現實的提煉與集中，就自然會顯現出規律來，而這規律就自然會是它自己的、獨特的、有生命力的、合於辯證唯物法則的，換一句話說，這也就是它自身所特有的外形技巧。它本身所表現出來的這種規律，絕不是用任何別的戲上所表現過的規律（外形技巧）所能代替，更不是任何定型的、刻板的技術規律所能代替的；同時，它的規律，也就無法移到另外任何一個有生命力的藝術創造上去。一個戲有一個戲的「戲格」，所以每齣戲只能從它本身性格所決

定，所表現出來的技術規律去認識它、去欣賞它。如果只用一般的定型的技術去衡量它，去評價它，或者只孤立地研究它的外形——如，只看它是否有「戲劇性」，是否能產生「舞台效果」等，而不去理解它的所以產生這些外形的內含因素，那我們就不會真正認識一個劇本。最有「戲劇性」的劇本，表面上總是最單純樸素，而內在卻澎湃着最大的活力，最有份量的思想與情感的。

我從這一個理解上去研究了龍鬚溝。因此，我很喜歡這個劇本，接受了導演的任務，而且，在工作進行中，雖然因為個人能力的薄弱而遭遇到一些困難，卻能沒有動搖，一直堅持下來。這裏，應該特別提出北京人民藝術劇院院長李伯釗同志認識之深刻，和領導之正確而堅定：沒有她那麼果斷的堅持，這個文學劇本很可能不會和廣大的觀眾見面，而全國各大城市的文藝工作團體，也不會排除了顧慮，繼北京人民藝術劇院之後，紛紛在上演或籌備上演龍鬚溝。

二 導演是二度創造的藝術

舞台藝術家戈登·克雷說過：『不要先去尋求寫實，要先看到詩人靈魂的深處』。這意思是說，導演在研究一個文學劇本並準備把它形象在舞台上時候，第一件要做的事情，是要去掌握住劇本的內在力量與精神，和作家的思想與情感。導演唯有使自己的創造性和作家的內在創造力結合一致，才能找到具體表現劇本精神與作家思想情感的適當方法。戈登·克雷不但這樣要求導演，在他那兩篇著名的對話錄裏，也還向劇作家們大聲疾呼，要求作家們學習莎士比亞，少寫「舞台說明」，少指定動作和表演的形象，以免窒息導演的創造性。因為，導演的工作，不是「搬運」，不是「照抄」，不是「描摹」，不是「翻印」，不是「介紹」，不是「補充」，也不是組織演員在舞台上去化裝背誦劇本。不是的，遠不是這樣的。導演工作是遠更重要的，是一種有創造性的藝術。這種創造性的工作，微妙而又複雜：導演藝術家既是一個給別人收生的助產士，又是那個受助的孕婦。他是助產士，因為劇作家的創造通過他才能有形象地出現在廣大觀眾的面前；他是那個孕婦本身，因為活在觀眾面前的人物和出現在舞台上的生活，已經不再是劇作家的文學作品，而完全是導

演藝術家所創造出來的藝術作品了。

劇作家進入生活，提煉生活，採用在現實生活中完全有可能性的題材，集中表現出現實生活中的人物思想與情感，這是文學作品，是一度創造。文學作家用以創造現實題材和活生生人物的工具，或稱媒介，是文字，或者語言。他的對象是讀者，或聽者。文字，或者語言，通過抽象的字形或語音，喚起讀者或聽者的想像力，使文學作家筆下或口中的現實世界、生活、和人物，在讀者或聽者的想像力與理解力裏出現成為具體的東西，從而使讀者或聽者受到感染，泛起思想與情感上的共鳴，發生推動與提高他們行動的作用。而導演藝術家呢，他的工作是要把文學作家筆下或口中的文學作品，在舞台上給形象化出來，成為藝術的創造。他用以創造的工具，不再是文字或者第三者的語言，而是有機的人體（演員）和無機的舞台物質條件。他的對象不是少數的讀者和聽者，而是更廣大的觀眾羣衆。他要把文學作家在讀者的想像力裏所喚起的現實世界、生活、和人物，用具體的形象，如動作、語言、聲音、顏色、光影、形狀、節奏、等等，使生活和人物有了具體而真實的外

貌，擺在觀衆的面前，使觀衆直接通過他們視官、聽官、和第六官，而不是間接通過想像力，去感受到這種外貌的內在力量。他必須叫觀衆面對着一片具體的、真實的、在現實社會裏完全有可能接觸到的生活、人物、和人物的思想與情感。可是，這個生活和人物，又必須是文學作家所曾經一度創造過的。換言之，他必須用另外的方法，把文學作家的文學作品，再去創造一遍，成爲藝術作品。因此，導演的作品，也是一種創造工作。這種創造，在藝術上，稱作『二度創造的藝術。』

導演的創造性工作，既是二度創造的藝術，就不能是絕對自由發展的。導演的創造源泉，固然和作家一樣，是生活，是廣大人民的生活，而他所處理的素材，因爲是劇作家所提供出來的，所以他處理的範圍，當然就受到了局限。然而在表現這些素材上，他又有絕對的自由，因爲他在表現他的最高目的——主題上，卻可以盡量發揮他的思想，發揮他的天才。導演爲完成他這樣的工作，首先要能掌握住劇本的主題，用「靈魂的眼睛」去看清文學作家的意圖，看清文學作家筆下的生活和人物，才能和劇作家的思想與情感打成一片，而去自由地發揮他的「內在創造力」。

導演不但要把自己的和劇作家的思想與情感結合成爲一體，以發揮他的創造性，更重要的，還必須和他所要二度創造的人物的生活、思想與情感，結合在一起。他應當生活在他所要二度創造的生活和人物裏。因此，他必須掉進生活，向生活學習，才能明確地感到自身是生活中的一個，有一個生活裏的公民責任。他又必須和廣大的人民緊緊地聯繫在一起，使自己的思想、情感、志趣、和願望，都是人民所有的一部份，才能夠和所要創造的人物打成一片；自己的藝術天才，也才能夠完全發揮在這個工作上。他唯有生活在廣大人民的現實與變革中間，和人民有同樣的思想，同樣的熱情，和人民遭受同樣的遭遇，和人民對各種環境起着同樣的內在與外在的反應，才能叫他所創造出來的人物是活的，是現實的。導演在研究處理一個文學劇本的工作上，不應當以一個技術執行者的身份自居，而應當把自己看成是這一片生活裏、這一階級階層裏的人物中間的一個。他必須要自己覺得要那樣想，那樣動，那樣說，才能叫他所處理下的人物也那樣想，那樣動，那樣說。唯有這樣，導演所處理下的人物，才能真地活起來；導演所處理下的整個舞台劇，才是現

實的生活而不是做戲；導演所指導下的演員，也才能在舞台上出現成爲活生生的人物。——也唯有這樣，導演的工作才能值得被稱爲二度創造的藝術。

我考慮如何處理龍鬚溝，就是從這個認識——如何好好完成這一種二度創造的藝術——開始的。我是怎樣尋求我的創造力的源泉的呢？那，毫無疑問地，是面向生活，面向羣衆。劇作家之所以能寫出這樣好的一個劇本，主要地是因爲他熟悉北京，熱愛北京，熟悉北京的勞動人民，熱愛並尊敬勞動人民。作爲這個劇本的導演，自然先要有和作家同樣多並且足夠的生活經驗，而且需要有長時期的、深入的、全面的生活體驗。在藝術創造的進行中，每個演員只須熟悉劇中一個人物，而導演卻須熟悉解劇中所有的人物和劇中整個的生活。我這次之所以敢於接受這麼一個劇本的導演任務，並不是我在技術上有多麼大的把握，而是因爲龍鬚溝裏邊的生活和人物，對於我整個並不陌生。這也不完全是由於我在北京住得很久，主要地還是由於我從小就成長在勞動人民堆裏；我不但熟悉他們，熱愛他們，尊敬他們，而且思想與情感是能和他们一致的。至於我所用在這個舞台劇上的導演方

法，也是經過生活，特別是勞動人民的生活所抉擇、所洗煉、所豐富了的。所以，無論是在修改劇本上，在幫助演員刻劃人物上，在舞台上創造勞動人民生活的脈搏與形象上，我所依靠的都不是單純的技術，而主要地是龍鬚溝的生活，和勞動人民的生活。唯有這樣，藝術的創造裏，才能表現出生活的現實性，才能表現出勞動人民的真正思想與情感。而導演藝術家也唯有從他自己的生活經驗的基礎上，自由發揮他的創造性，才能把文學作家的「內在創造動力」所渴望表現出來的世界，形象得更爲生動，更爲有血有肉。所以說，導演藝術家，和文學作家一樣，也必須和現實裏的生活與人物打成一片，才能找到新現實主義導演藝術創造力的主導源泉。

然而，光光依靠生活，藝術是沒有方向的。日丹諾夫說過：『我們蘇聯的文學是有傾向性的。我們以此自傲。因爲，我們的傾向是爲了解放勞動者，爲了從資本主義的奴役下解放全人類。』在我們新中國，文學與藝術的創造，也應當有同樣的傾向。我們的戲劇藝術家，不但要全心全意地把自己的藝術貢獻給中國人民革命的偉大事業，而且要堅決地參加與幫助全世界愛好和平的人們，共同實現最後的幸福

世界。這個方向是高貴的，合於歷史規律與任務的。因此，導演藝術家必須認清生活進程的方向，才能獲得藝術創造方向的指南。他必須不斷地提高自己的思想水平，不斷地細心學習馬列主義和毛澤東思想，堅定自己的階級立場，叫自己的思想具有正確的趨向，才能正確地認識生活、依靠生活，才能把劇作家筆下的生活，真實地生動地在舞台上提煉並形象成爲活生生的現實世界，也才能叫自己的二度創造得以充份發揮出真實性和革命意義，而履行了人民大眾的正當要求。

因此，我首先強調導演藝術創造中的思想性。在研究如何處理龍鬚溝的勞動人民生活的時候，我集中力量去分析和檢查自己的思想，時刻在深入一步地學習政治，希望能勝任二度創造出勞動人民的本質與本色，和新社會的真景象與真精神。目前，蘇聯的導演和演員們，都正在熱情而積極地努力把自己提高成爲思想家，努力想在他們的創造裏充份地發揮出布爾什維克黨性，好把社會主義的社會生活，把偉大的蘇維埃人民、英雄、和布爾什維克黨員和他們的種種英勇功績，形象在舞台上，介紹在廣大羣衆的面前。我們新中國的導演，也應當同樣自我要求完成

這種光榮的任務。我們超速度向上發展着的新社會，我們英勇的革命與保衛世界和平的鬭爭，我們廣大人民翻身的事實，我們的新社會裏所無盡地湧現着的勞動模範和戰鬭英雄，我們的生產建設，我們的樂觀主義和愛國主義的精神，……樣樣都需要我們高聲歌誦。作爲一個導演，倘若不隨時提高自己的思想水平，以馬列主義毛澤東思想作爲他發揮自己藝術創造力的源泉與最高指南，他又怎樣能去完成這個光榮的任務呢？他又怎樣能認識生活中的真理，表現這個真理，頌揚這個真理，推廣普遍這個真理呢？真理是和社會階級與階級鬭爭的明確分不開的；導演也唯有明確自己的階級，站在無產階級的真理的一邊，才能在舞台上給工農兵和勞動人民創造出他們應有的高尚氣質，樸厚心地，偉大精神，和堅強英勇行爲的形象。

是馬列主義和毛澤東思想，指導着我們的導演藝術創造的方向；是時刻在向上發展着的、現實的、廣大人民的生活，作着我們導演藝術創造的源泉；我們才得以朝着真理所揭示的遠景，用自己的創造方法而不是劇作家的方法，在舞台上創造出生活和人物來。導演的二度創造藝術，在新的劇場藝術的建立上，應該佔有很重要