

導演經驗

陝甘寧戲劇叢書之八

高 歌 編

西北新華書店出版

導 演 經 驗

高 歌 編

西 北 新 華 書 店 出 版

導 演 經 驗

編 者 高 歌

出 版 行 西 北 新 華 書 店

總 店 西 安

總分店 延 安

分 店 綏德、大荔、洛川、三原、隴東、
三邊、榆林、寶雞、渭南、咸陽、

各 縣 支 店 代 銷 處

一 九 四 九 年 八 月

前言

許多劇團爲了組織內部的業務教育，提高自己的演出水平，到處購買戲劇理論書籍，抄集材料，但總是很難找到適合的東西，特別是形勢迅速開展，新的文工團和宣傳隊逐漸增加的今天，要教育新的隊伍來担負工作，這種需要就更迫切了，爲了解決這個問題，我準備將我看過的，尚在手邊的演劇論文和總結經驗的材料，編爲導演、演員、編劇和舞台工作等幾個集子，陸續付印，這樣，至少是減少了各劇團派人到處去抄集材料的麻煩。

本集共收了十一篇文章。

查哈瓦的導演論（曹葆華譯）和N·高爾卡科夫的導演與導演人（沙蒙譯）兩篇文章，雖屬譯文，但它們都正確的全面的論述了導演在演出工作中的任務與演員的關係，因而我把它放在前面。

申紅友同志給我們上了第一課，幫助排演「窮人樂」中教育了我們自己和陳波兒的導演等幾篇文章，則肯定的說明：只有向羣衆學習和採用羣衆路線的工作方法，才能把導演工作做好，才能解決排演中所遇到的許多困難。

近來，在西安市看到許多秧歌劇和小形式的秧歌中，常有只求形式美化而忽於內容的動作，因而我選了秧歌的「內容、形式、技巧」和陳鶴庭的「秧歌與生活」兩篇，更覺付在後面。

高歌

七月十八日

導 驗 經 驗 目 錄

導演論	B. E. 查哈瓦原著 曹葆華譯	四八
導演人與導演	N. 高爾卡科夫原著 沙 濛譯	四九——七二
給青年導演	斯達尼司拉夫斯基著 顏 一 煙譯	七三——八六
怎樣演出「紅領巾」(斯大林獎金獲獎者)	克列塞夫著 劉賓雁譯	八七——九四
申紅友同志給我們上了第一課	王大化	九五——一〇四
在幫助「窮人樂」排演中教育了我們自己	侯金鏡	一〇五——一六
紅娘子排演總結	王 一 遠	一一七——一二八
導演	陳 波 兒	一二九——一四六
怎樣排戲	嚴 正	一四七——一五八
地位與速度	陳 鯉 庭	一五九——一六〇
內容、形式與技巧	洪 深	一六一——一六四

導演論（上）

B·E·查哈瓦原著
曹譯

前言

要充分闡明演員與導演間的關係，我們必須了解演劇藝術底兩種特質。第一，戲劇演出底基礎是集體的；第二，戲劇演出底基礎是演員，是具有生命的人——雖然可以被導演用作實踐他的藝術的材料，然而在自己權利上却是一個創造者。

上演戲劇，不是像其他藝術只要求運用單獨的一個藝術手段，而是要求許多藝術形式綜合的運用。劇作家、導演、舞台設計者、音樂家、服裝設計者和演員們——每個人都把自己所有的一部份藝術力量呈獻在整個演出上。所以演劇藝術不是作為個人在底發現而出現，而是作為集體底發現而出現；集體是完滿的戲劇成果——即演出本身——底創造者。

1. 如果從事演出的許多組成部份中有任何一部份把『創造者』底職責據為己有，那它就會損害其他組成部份底創造力，而戲劇就會失掉流利、圓熟和自由。與此密切相聯的，就會失掉說服底力量——任何較大藝術成就中的不可缺少的一種因素、只有當參加

藝術過程的每個成員在演劇藝術底規律所限定的條件中自由而不拘束地從事創造，並且得到其他藝人底積極的合作，戲劇才會獲得一種藝術上的和諧的一致。出現在演劇中的不應是單獨的個人或任何特別的技術，而應是那作為一個集體藝術家的全體成員——這個集體藝術家在演出底結構複雜中始終保持着戲劇底真實性。

我們很熟悉演劇史上一些這樣的時期：演劇底專門藝術家中的某一種藝術強佔了與戲劇演出底集體性非常抵觸的一種地位。

因此，在當時很享大名的梭羅格布（Solovub）相信演劇是劇作家獨有的財產。一九〇八年他寫過下列的話：『第一個必須排除的障礙便是演員……演員愈有才能，他對於創作家的專制愈更厲害，而對於他所扮演的戲劇愈更不利。』依照梭羅格布底意思，戲劇底演出應當照這樣的方式進行：『演員應當被一個讀者代替，或者更好些，演員就是讀者本人，並且讀者應當靜靜地，耐心地坐在靠近舞台的僻靜的角落裏。他可以有一張桌子在上面放着那即將上演的劇本底原稿。這一切安排好了，他就開始，他首先就讀劇本底原名，作底姓名，人物表，劇作家底舞台指示。接着他就讀這個劇本，包括一切非常瑣細的舞台說明。在這中間，台上幕便開啓，並且顯出那些根據台本所要求的動作而表演的演員們。』

這樣，演員便變成一種傀儡了。然而這絲毫不足以整頓『單一意志』底演劇底創造者。究竟還有什麼差別呢，如果演員是一個傀儡，「梭羅格布問。

除了降低演出與一般戲劇底水準，這種被一種藝術範疇而引起的結果將是什麼呢？劇本之清晰的朗誦決不是戲劇的演出。只有劇本底文與價值才能在朗誦中實現出來。要實現劇本底戲劇價值，就必須把它再演。在戲劇寫作底範圍之外可以看到促進這種『單一意志』底原型的類似的嘗試。我們在導演山田常常發現一種相似的機會主義。譬如，以奧莫斯科藝術劇院出演『哈孟雷特』而名聞俄國的高爾登·克拉格（Gordon Craig）就是一個例子。在出演底期間他主張：演劇既不需要劇作家，也不需要演員。克拉格之反對劇作家乃是對於劇作家把演劇文學化的這種傾向的一個美學的反響。可是克拉格也出而反對演員。他在當時寫道：表演不是藝術，他結論又說：演員必須走開，代替他的是一種叫作超機體的無生命的人物。

所以我們常常看出劇作家和導演各自堅持着自己舊有的『單一意志』底信念。上面所舉的例子中各個都夢想着用無生命的傀儡來代替有生命的演員，希望這樣獨自創造而把一切功績歸於自己。

演員也往往是集體工作底違犯者。『明星』壟斷了戲劇，在他或她的特殊才能不能很好明顯出來的地方，他們就把劇本中這些地方無情地犧牲了。這樣的明星從未真正能表現出一個典型，他們只是表演出他們自己。這樣的明星通常是殺死任何一種角色包圍者。他們的表演變成滲透了整個演出的『單一意志』，結果是觀眾在演出中聽不起整個的劇本。譬如說『哈孟雷特』或『奧賽羅』。在這樣的演出中，觀眾只注視着明星，忽

略了其餘的角色。爲了演出中這一因素，其他的許多因素都給犧牲了，結果觀眾不能真正了解這種歪曲的表現。如果普裏尼阿斯（Polonius）羅桑克蘭茲（Rosencrantz）及其他所謂二等角色底性格化的工作做得不好的話，那末要了解「哈孟雷特」，乃是不能的。

在創造的權利被某個個人給強佔了的每個例子中，演出總是給破壞了，不論是因為把戲劇機械地適應於導演個人的意念，或是因為劇作家不願接受導演擬定的計劃而阻礙演員底發展以滿足他的自我的意念。這些事實底結果是：人變成了自動機械，活潑的藝術變成了無味的勞役。此外，演劇底本質需要着它的組織中的每條線索都交織在鼓勵的生命底精神中。這種精神孕育演員底每一句話，每一個動作，以及每一個舞台效果。這一切組成了完整的入生底表現，人類情感底有機的和諧，由此將產生演劇的集體創造意志。

我們在上面所敘述的有條的傾向，乃是資本主義制度沒落時期資產階級社會中的「畸形個人主義」底產物。不論是梭羅格布或克拉克，他們能夠了解一羣藝術創造者怎樣可以把藝術降格到一致底最高點嗎？不，他們是絕對不可能的。對於他們，除了誇大的、偽善的「我」，世界上並不存在着什麼。在他們看來，沒有「我」，那就曾是一片空虛——宇宙中整個人類底滅亡。這些都是主觀個人主義底教授們底幻想。如我們所理解的，演劇藝術底永久性是不容許有這些幻想存在的。

在戲劇上異常重要的演出，並不是一個單純的創造家底才觀欲望底成果。同樣，它也不能被任何一個藝術家底「單一意志」給統治着。參加演出的藝術創造家不應有意志，只能有集體底聯合意志。

因此，每個有價值的演出都需要着相當單一的創造意志所支配的參與底實現。如果全體人員在一般的展望上，在政治和社會的信念上，是密切聯合着的，如果他們給自己創造了一個藝術製作底共同方法，那末這個集體底表現才成爲可能。集體主義底基礎就是在彼此幫助與互相合作上。真正的表現自由乃是早經公認的權利與義務。在戲劇上演底建設過程中，參加者底創造自由，乃是這個集體對於這種關係的需要底實現底結果。這樣，每個參加者都完成了他自己的特殊的任務。他的創造的自由只是被他的專門工作和其他參加者的任務。他的創造的自由只是被他的專門工作和其他參加者底專門工作之界限給限制着——即演員表演，導演家導演等等。

在開始執行任務的時候，從這戲劇的集體底對平等中，我們看到了演劇底一種新特質——它的綜合性，在演劇裏，不僅有着許多的藝術家，而且有着互相混合的許多藝術。有文學，表演術，美術，音樂，跳舞等等。論到這些，我們注意到只有一種藝術，即表演術，是演劇獨有的東西，至於其他的藝術都是在演劇之外。所以問題是在把這些藝術組織起來，綜合起來，完成一個戲劇效果，而不讓任何單獨的一個藝術有過多的表現。每個藝術必須變成演劇的條件，執行一種戲劇的職務，在完成這種任務的當中，每

個藝術具有一重新的性質。一種含有演劇目的性質。舞台音樂之不像其他的音樂，猶之舞台美術之不像其他美術，其餘的藝術也莫不如此。

把這些專門工作分配給戲劇創造底參加者們究竟是什麼目的呢？是什麼東西給與了他們以這種演劇的性質呢？首先，我們決定這整個集體必須注目的焦點吧。大家立刻便瞭明白，演員底地位就是這個焦點。

表演底藝術只存在於演劇方面，演員只能在演劇中把自己顯露出來，至於劇作家可以寫出東西出版，美術家可以塗繪壁畫等等。

讓我這樣說吧：一個演員能夠踏上舞台以他在舞台上表演的同一姿態向他的朋友說一樁故事，然而究竟什麼是演劇呢。是那表演戲劇的建築物嗎。你難道不曉得演劇起源於演員當衆表演的地方嗎？一個寫出而未上演過的演本並不是演劇；一間掛有圖畫的屋子——的確不是劇場。但是一個簡單的故事，藉助於演員底自覺的技巧、姿勢、聲調、動作、而聰明地敘述或表現出來——這就是演劇，至少是演劇底胚胎。演員不能執行任務於演劇之外，因為，可以這樣說，他伴同演劇在一起，或者說得更好些，演劇是在他本人裏面。他是演劇，他不能同演劇分開，而且演劇也不能同他分開。所以我們說，演員是演劇中最重要基本因素。

我們可以把演劇底各個組成部份逐次除去而來核這點。我們看出，如果把其中任何一部份除去便會減少了演劇底趣味，那末除去演員一定會引起演劇底整個破壞。

我們且問：在最後分析中，演劇是否沒有劇作家而能存在，它是能存在的，因為演劇的形式、晚劇，是存在着的。因為演員能負起劇作家寫作對話的任務，猶之乎整個集團能担任起導演的演出計劃的設計。這種辦法必然缺乏鍛鍊，然而它曾經是，而且能夠是發生效果的。演員並不要求劇作家底幫助，因為沒有他也能表演，可是他出自好心地情願放棄他的一個基本任務以求其他任務如言詞，動作底專門化。在這種自由底威奮中，他犧牲了他的作戲劇家的可能性，而為他的演劇的天才尋求新的深度。

這個問題的歷史的處理，便可完全證實這點。演劇不是由戲劇而產生的，然而戲劇却是演劇底產物。演劇產生於人民底祭典——他們的社會的與宗教的典禮和儀式。在演劇發展底某個階段上，產生了一種分工，寫劇底任務便落到了專門家底手裏。這些最初的劇作家並不是純粹的文學家，他們是積極的戲劇工作者，一個演出對於他們具有着戲劇的意義，而非文學的意義。只是到了近代，隨着演劇底衰落，劇本才開始當作文學作品而出版。這樣，劇作家便同演劇分開了。

這種情形不能不引起許多戲劇工作者底抗議。最初他們是演劇底小孩子，而現在的不是了，這使高爾登·克拉克十分難過。而且他的悲哀是很有理由的。但是，他不僅要催逼戲劇家回到他們真正的戲劇地位上去，而且要完全除去他們。他要使演劇底發展倒轉回去。我們不难看出，他之對於演劇底過去的光榮的戀慕，與那為沒落時期資產階級制度辯護的許多理論家沒有兩樣。要掉轉歷史車輪而回到原始野蠻主義底『快樂幸

福」裏，這簡直是一種無稽的夢想。

我們的反應是不同的。在担任指定的任務的專門演劇工作者中間的關於演劇的爭論，並不如克拉斯所認為的是一種病態底標記。它是戲劇文化底一種進步底標記，而且是戲劇文化底美學發展上的一種成果。只有通過專門化，才可能達到參加創造過程的每個成員所必須具備的優美技術的水準。但是演劇中的專門化，從其他任何地方，也許由於它的本質而變成否定，產生相反的結果。帶着個人主義的專門化，是會破壞演劇的。在我們社會主義文化裏的專門化，伴同着對於集體精神的進一步的深入，是會建設演劇的。所以根據我們的邏輯，要把演劇回轉到原始的階級，或者要否認那些成為演劇歷史發展底問題的種種現實，這是絕對沒有用處的。

劇作和劇作家顯然是不應該被排斥開的。不過劇作家一定得明白：演員是演劇中最重要的因素。在演劇中，戲劇家，導演，舞台設計者，音樂家等等都不是直接地，而是通過演員，向觀眾說話。所以演員不僅是演劇中最基本的要素，他並且是演劇藝術中的中心人物。他獨自走進劇場在觀眾與藝術之間建立起那種活生生的溝通。他們只有通過他才能談話。每種技術都把它們的思想交給他，以便他把它們實現出來，否則這些思想將永遠是沒有生氣的。演員接受別人所給他的東西，估定它的價值，把麥子和皮殼分開，讓它滲透着他的藝術的生命。然後跨過腳燈把這些精神的寶藏投射出來。劇作家底那些話語，如演員不默與他們以生命，如不使它們成為他自己的語言，將依舊是死的東

西：一個美麗的支柱或一幅美麗的佈景片擺在舞台上，如果沒有經演員肉體地和感官地接觸過，將依舊是死的東西，而且應當從舞台上搬開。舞台上每部戲劇思想底戲劇意義都是由演員傳達出來的。所有的因素和觀念，因為在舞台上被賦予了生命，這才具有着戲劇性。凡是要求自我滿足的權利的事物，都不是具有戲劇性的。依據這個標準，我們可以區分一個劇本不同於一首詩或一個故事，一幅舞台面不同於一幅繪畫，一個舞台裝置不同於一個建築工程。

組成戲劇藝術的種種東西，只有在工作演員創造活動的材料的時候，才是極端重要的。凡是對於演員是否定的東西，對於戲劇也是否定的，因為演員是演劇底焦點和基礎。既然這個根本的基礎是對於觀眾有着人類關係的人，那末後者就成為演劇底一種特殊的因素，把演劇藝術和其他藝術判然分開了。

作為導演底材料的演員

直到現在，我們只談論了下列幾個前提：第一，演劇藝術是一種集體藝術；第二，演劇藝術底基本材料是演員；第三，導演應當在整個演出中以平等的地位而出現；第四，他應當在整個演劇底表現底代價中。

但是，既然我們已經明白了演員是演劇藝術底基本材料而且導演是這個藝術表現底技

師，所以演員對於導演就具有着一個新的立足點了。

演員是一個人，在他裏面包含着頭腦，身體，情感與知覺。總之，他不僅僅是導演用作試驗自己創造力的材料，而且他本人就是一個創造者。他同時（對於他自己和導演）是創造的主體，又是創造底對象。我們可以說，演甚麼什麼東西是導演底創造力底工具呢——他的身體嗎，靈魂嗎，或者他的個性嗎？

上述的演員底一些品質中，那個是導演用作開發藝術的基本工具呢。對於這個問題的回答是極端重要的。

許多導演認為演員底身體是他們使用的唯一工具。他們感覺演員底肉體活動底處理是他們的主要問題。他們強迫演員變成那很難有創造的表現的機械的模型。

他們的工作方法是怎樣的呢。我們在他們細心設計的舞台計劃中看到了一個例子。如果演員把計劃實行得愈精密，如果他們把導演底指示做得愈完整，那導演就愈更喜歡了。我們很容易看出，這樣的方法將引起演員底機械化。在這樣待遇下，演員不再是具有創造才能的人，而是變成克拉格式的傀儡了。

對於導演底材料問題，還有一個同樣錯誤的回答。他們認為導演注意的主要對象，不是演員底身體，而是演員底靈魂。所以導演不再關心在既定的時刻裏演員底身體將取怎樣的位罝，他只關心在那個特別的瞬間演員必須有怎樣的感覺。導演深信，只要演員感到正確的情感，他的身體一定會落到與此適合的位罝上。所以，他進而向演員灌輸在他

認為是某一特殊角色所必需的那些情感。在這種情形下，演員成為導演操縱的對象，而非一種創造力量了；更的，這一次他是更有生氣，更活動的傀儡，然而仍然是導演手中的傀儡。在前一種情形下，導演利用演員底身體作工具，以表現他的諧和；在後一種情形下，導演利用演員底靈魂。不論在那種情形下，都不存在着創造的才能。

但是導演工作可能有第三個方法。這個方法否認這種理論：只是演員底身體或靈魂是導演底唯一材料；它主張演員底創造性是導演主要底材料。導演底創造性底材料乃是演員底創造性。不做演員底身體，或他曉得各種情感的能力，是導演藝術底材料；而且演員底內在的思想和夢幻，他的藝術的概念和原則，他的感覺，情緒和想像，他的生活中的社會和個人的經驗，他的教育，嗜好，氣質和幽默，都是導演藝術底材料。

這種材料既不是固定的，也不是靜止的。表演乃是一種過程——而過程就包含着變化。接受了這個因素——為了要管理它和領導它——導演必須努力克服對於它的生長的切障礙，努力撫育它，培養它，使圖了培養幼芽一般。經常的流動，迅速的轉變，不斷的前進——這些都是導演自己必須算以為常的東西。

藝術與現實

發現了導演底生產性與演員底創造性是密切相關的，我們就充分理解演員底內在力