

中央戏剧学院戏剧艺术丛书

导演学基础

〔苏联〕米·米·柯尔兹涅夫著

曹 幸 译

中国戏剧出版社

中央戏剧学院戏剧艺术丛书

导演学基础

[苏联] 格·尼·古里叶夫 著

张 守 慎 译

中国戏剧出版社

导演学基础

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

纺织印刷厂印刷

字数 320,000 开本 850×1168 毫米 1/32 印张 $14\frac{3}{8}$

1960年3月第1版 1981年10月第2次印刷

书号: 8069.142 定价: 1.70元

出版说明

本书原是中央戏剧学院根据苏联导演格·古里叶夫于一九五五年至一九五七年在该院导演师资进修班的讲稿第二部分编辑成的，曾于一九六〇年在我社出版。考虑到本书在教学研究、导演进修方面仍有一定的参考价值，现根据一九六〇年第一版重排出版。此次再版时，我们改正了若干译名与错字，其余悉按原书，未加更动。

ABD43/03

目 次

第一章	剧目计划·····	1
第二章	初读剧本·····	25
第三章	剧本的思想和主题的分析·····	53
第四章	研究参考材料·····	90
第五章	剧本的形象系统·····	117
第六章	剧作法分析·····	171
第七章	风格·····	219
第八章	体裁·····	269
第九章	剧本解剖·····	331
第十章	演出结构和导演构思·····	355

第一章 剧目计划

上一学年，我们曾一同研究了许多问题，为我们直接进行导演戏的工作作好了准备。现在要研究的主要问题就是制定导演计划的问题。很显然，在制定导演计划上，首先要解决的是熟悉准备上演的作品的问题，因此，我们所要研究的头一个问题，也就是熟悉剧本的过程。但是在谈到这个问题之先，还必须研究一下另外一个问题，即选择剧本，或者，说得更广泛一些——制定剧目计划。这个问题，很可惜，往往被人忽略，在导演学的参考书上也往往没有给它应有的地位。

然而，这个问题是极端重要的，因为你们具体做些什么工作就是由这个问题决定的，换句话说，它规定了你们的工作思想和艺术内容。不但如此，剧院上演的剧本，或者说剧目，就是确定剧院面貌的第一个要素。而导演，作为剧院工作人员的领导者之一，对于剧院的思想、艺术面貌的确定起着决定性的作用。所以，剧目问题实际上也就是导演艺术家和现实的直接联系问题，也就是导演的艺术倾向和思想倾向的问题。可见，忽视这个问题是绝不容许的。

那么，为什么这个问题时常被人忽略呢？这种现象之所以会产生，乃是由于许多人有一种错误的观念：以为导演的职责就是排戏，而排什么戏，那是艺委会和上级领导机关的事；交

给导演的是已经决定上演的剧本，所以导演的工作，据这些人看来，是从他接到一本现成的剧本的时候才开始的。但在实际工作里，我们知道，这种纯粹以行政命令的方式给导演指定剧本的作法虽然也有过，但这是极个别的情况。实际上，在正式把剧本交付给导演以前，总要反复交换意见，做许多事先的准备工作，而在这个准备阶段里，提出自己的建议的正是导演本人。他总是把他自己——一个艺术家——所喜爱的那些剧本，把他所想要排演的那些剧名提付审查的。因此，等到剧院把某一个剧本交付给导演的时候，这永远是剧院的兴趣和导演的兴趣统一起来的一种表示；就剧院说来，这是完成一项上演节目计划，而就导演说来，这是得到了他所希望排演的具有一定特色的具体的作品。由此可见，导演是永远参加制定剧目计划的工作的，导演永远对剧院上演节目计划的内容有一定的影响，如果导演本人就是艺委会的一员，那就更不必谈了；在那种情况下，导演更是最密切地参加整个上演节目计划的制定工作的。再说，许多导演都兼任剧院的艺术指导，既为艺术指导，那么，对于剧目计划的制定和剧目计划的质量就必须负责。

我们首先必须记住，所谓剧院的剧目绝不仅仅是不同作家所写的一串不同风格的剧本的总称，哪怕其中的每一个剧本都具有无可置疑的思想价值和艺术价值。我们在剧目后面加上“计划”两个字绝不是偶然的。任何计划都必须有具体的方针，依据某些具体的原则，解决一定的思想任务和创作任务，因此，剧目计划就是一个特定的剧目方针，其中每一个戏都不是随便列进去的，而是作为一个统一的整体里面的一环。因此，对于剧目计划的第一个要求就是它的完整性，就是必须有一定的原则。

那么，在制定剧目计划的时候，究竟需要依据哪些原则呢？这里必须强调的一个基本要点，就是这个或那个作品在当前的历史阶段上是否需要的问題。这也就是大家平时所说的“现实性”的问题。但对于这个问题有人理解得非常狭窄和庸俗，常常把现实性和日常性混为一谈。如果我们把现实性理解得广阔一些，如果我们把现实性理解为当前的现实生活所提出的重大问题，或者说，即整个国家在目前阶段最为关切的并且决定着整个国家目前阶段的基本冲突的那些问题，那么剧目的问题也就基本上解决了。如果我们不采取这种态度，如果我们局限在一些纯粹艺术性的或者狭隘的职业性的要求里，如果我们只凭着自己对于这种或那种体裁的偏爱来抉择剧目，那么，我们就永远也不能创造出生动的、为人民所需要的、洋溢着现代生活气息的剧目。许多剧院的实际经验清楚表明：专在所谓“红得发紫的剧本”或者“叫座的剧本”上面打算盘，不考虑这些剧本的思想意义，最后没有不蚀本的，剧院的座位必然零零落落。反之，如果剧院上演的剧本能够激起社会上的兴趣，如果它所提出的问题是当前整个社会或个别社会阶层切身感到的问题，如果它能够掀起观众讨论这些问题的浪潮，那么，即使这个剧本还有不够完善之处，即使在戏剧创作上它还不够纯熟，在演员的表演上还不十分完美，导演的手法也不十分高明，这个戏还是能够接连卖座很长时间。

这个事实非常清楚地说明：剧目计划的中心关键首先就在于正确选择主题。德国作家列昂迦尔特·弗兰科在他最近一封写给苏联读者的信里说：

“艺术必须反映当前这个时代的题材和问题。既然现代西方世界的文学必须通过某一形式反映资本主义经济体系和社会

主义经济体系之间的决死斗争，那么，逃避这个基本主题或完全不理解这个基本主题的小说家和剧作家就必然会没有真正的主题可写；因此，就这个根本意义说来，他们的作品是没有内容的。”

我们这个时代的任何一个进步作家都会在这些见解下面署名；每一个面临着制定剧目计划任务的导演也应当以这些见解作为他所依据的基本原则。

在谈到主题的时候，我们所指的决不限于现代剧本；古典剧目的选择也同样要以主题为根据。对待古典作家绝不能采取抽象的态度，绝不能认为任何一个古典作家都有权生存在我们现代的舞台上，不问这是一个什么样的古典作家，他在这个具体的作品里对我们谈了些什么内容。哪怕我们只是走马观花地翻阅一下古典剧目在苏联剧场上发展的历史，我们也会看到一幅非常有教益的图画。

在国内战争和保卫年轻的苏维埃共和国、反对各种武装干涉的年代里，古典剧目的任务就是介绍历史上一些奋不顾身、英勇无畏、热爱自由和不屈不挠的人物的典范。英雄史诗体裁和悲剧体裁的作品表现了这个具体的社会要求，完成了这个任务。不管在认识历史和纯粹文化教育方面，它们的作用如何，但在组织群众、教育群众、动员群众方面，它们起到了一定的作用。因此，在当时的上演节目里就出现了许多英雄主义的悲剧，从古希腊的戏剧起，到席勒的悲剧止，它们的如火如荼的慷慨悲歌的情绪，它们的浪漫主义的激昂动人的情感正和革命期间的英雄主义的浪漫精神彼此呼应。

到了向和平建设过渡的时期，在古典剧目的方针上也有了重大的变化。卢那察尔斯基提出了“向奥斯特罗夫斯基后退”的

口号,后来许多人纠正了这个口号,指出不是“后退”,而是向奥斯特罗夫斯基“前进”。剧目里出现了奥斯特罗夫斯基、果戈理、苏霍沃-柯贝林。同志们,这是什么方针呢?这是批判现实主义的方针,是讽刺资产阶级社会的方针,它的任务是让新生的一代认识革命所推翻的资产阶级制度的真实内容,因而也是向资本主义残余作斗争的一种手段。当时明确提出了共产主义教育的任务,在戏剧政策上也反映了这个问题;当时上演的伟大现实主义艺术家的古典遗产主要是社会讽刺方面的。

和平建设时期,剧院上演节目的特点吸收了许多西方古典作家的作品,其中最主要的就是莎士比亚。根据更加广泛地掌握全部文化遗产、用其他时代的知识丰富现代文化生活的方针,剧目的范围比以前更加扩大了。国内外斗争的减弱使我们可以花费更大的精力在一般的文化问题上,喊出“人不排斥任何有人道主义精神的东西”的口号,而作为社会主义时代的人,更是不但不排斥任何有人道主义精神的东西,而且还要把它列到自己的研究范围和认识范围里。因此,除了对于现代英雄人物的心理面貌发生兴趣而外,对历史人物心理面貌的兴趣也日渐增长起来。于是莎士比亚的心理悲剧就在剧目里取得了稳固的位置。

随着社会主义国家地位的巩固,随着文化程度的提高和思想眼界的扩大,未来的问题开始愈来愈鲜明地呈现在我们的面前。在国内战争期间,我们所能考虑的只是赢得今天这一天,只是保卫住我们的阵地,这样,我们将来要建立的那种伟大、辉煌的文化,那种我们不仅仅是模模糊糊地预感到的未来的文化,才能够有它的地盘。而当我们守住了这块阵地,基本上完成了当前的任务,这时,苏维埃的社会主义人道主义的问题就

作为一种特定的文化运动——使我们走向人类思想史和文化史上一个全新的历史阶段的文化运动——呈现在我们面前了。高尔基一再为之呼吁的浪漫主义的问题又重新被提到日程上来，而一种具有性质更为深刻的浪漫主义剧目也在剧场里得到了愈来愈重要的位置（其实，又何止于浪漫主义的剧目，即使剧场中的艺术表现手法本身，可以说，也逐渐浪漫主义化了）。

随着我国社会的政治经济状况的变化，在苏维埃文化的发展方面也给我们提出了一系列的问题，如社会主义的伦理问题、社会主义的道德问题、社会主义的家庭问题等等。人的个人道德问题开始具有极大的意义，而其中最主要的就是表现为各种形式的个人与社会的有机统一问题。

于是，在剧院的上演节目里，除去苏维埃的剧本而外，又出现了易卜生的剧本、霍普特曼的剧本和列夫·托尔斯泰的小说的改编本。这里，有一种非常有趣的事实：有一段期间，在苏维埃的许多剧院里都在上演易卜生的《娜拉》，恰恰就在这同一个时候，阿尔布佐夫的《达尼雅》问世了，实际上，这正是苏维埃的《娜拉》。

在现在的中国剧院里也是这样的。象对高尔基的戏剧作品的强烈的兴趣，以及《娜拉》和《小市民》的公演都绝不是偶然的事情。它们毫无疑问是符合于中国社会主义建设在今天这个阶段的深刻的社会思想要求的。

这样，我们看到，古典作家在剧目里出现是有一定的规律性的，而且是和某一主题在我们现代的戏剧作品里出现的规律性完全一致的。我们在这里采取统一的方针是十分自然的事情。当然，我们不能说，出现在现代剧目里的古典作品全都是回答我们生活中最迫切的问题，一个例外也没有，但如果我们

从总的倾向、总的方向来看，那我们就会十分清楚地看到这一点。世界大战期间的剧目就是一个很好的证明，当时各个剧院上演的节目，很清楚地反映了社会上对于表现民族英雄形象的爱国主义军事历史剧的高昂的兴趣，譬如《苏沃洛夫》、《库图佐夫》、《那希莫夫海军上将》等等。

翻阅历史总归是最正确的办法。如果我们凭空提出一个原则，说剧目计划非得这样制定不可，换个样子就不行；那么，这个原则到底正确不正确呢？——没有证据。别人立刻就可以提出几十种别的原则来反驳你。可是，如果我们翻阅一下历史，如果我们看一看历史事实的客观发展进程，那么我们就看得非常清楚；别人要驳也驳不倒，因为这并不是我们想出来的，这是生活的规律，在生活里就是这样的。每一个艺术家的任务就是要正确地掌握住生活的趋势，不仅仅追随在它的后面，而且要超过它，走到生活的前面，但要想走到生活的前面，就必须首先正确地理解生活的趋势。因此，作为剧院的一个艺术指导，要想在剧目政策上不犯错误，要想正确地制定剧目计划，那就非得理解这个基本原则不可，也就是说，必须首先把自己的注意力投到今天的问题上，分析自己的国家在今天所经历的那些事件和它在明天要遇到的那些事情。如果他眼光局限在今天的事情上，那他就非得落伍不可。他必须知道自己的国家在明天要遇到什么事情，那时，他才能够从明天的角度正确地选择古典作品和正确地对待创造现代剧目的工作，提出具体的问题，吸收某些文学家、音乐家以及其他文艺工作者一同创造目前尚不存在的新的演出节目。

这就是在制定剧目计划时必须掌握住的第一个根本原则，所有其他的原则都必须以这个原则为根据，然而，别的那些原

则，毫无疑问，也是非常重要的，如果对它们不加考虑，同样也不能制定出正确的剧目计划。

现实的要求对于所有的剧院都是一样的。然而，这绝不是说，所有的剧院都应当一模一样。剧院在剧目方面的独特的面貌主要受两种因素制约：（一）观众的要求，换句话说，也就是这个特定的剧院的服务对象的要求；（二）这个艺术团体对于哪一类的主题，或者哪一类的体裁感到特殊的兴趣。如果我们比较一下北京的三个话剧院——人民艺术剧院、青年艺术剧院和总政文工团，那么，我们会看出，这三个剧院各有它自己的观众，而这些观众的兴趣在相当大的程度上又决定了它们上演的节目。儿童剧院的剧目计划更是完全不同，而且，就拿儿童剧院的剧目来说，也还有学龄前儿童、低年级儿童、高年级儿童的区别。

如果，一个剧院是在首都或者大城市里工作的，也就是说，在这个城市里还有其他许多性质不同的剧院，那么，这个剧院的艺术面貌就会和小城市里的剧院根本不同，因为在小城市里，一个剧院就必须满足全城居民的全部要求。所谓“机关”剧院，如铁路文工团，煤矿文工团等等，在剧目方面更有它自己专门的任务，因为它们是要从思想上和艺术上教育一个特定阶层的观众的。工人剧团的剧目不同于农村剧团的剧目，而各个少数民族地区的剧团，又要根据这个少数民族的政治情况和观众水平，给自己提出不同的任务。

总之，剧院的面貌主要表现在剧目里，而剧目又首先决定于观众的具体兴趣和具体要求。

然而，满足这些要求可以有各种不同的方式。一个剧院的面貌是根据许多种因素逐渐形成的，譬如，这个剧团的特点，

这个剧团具体有哪些演员，这个剧院的导演有怎样的个性，这个剧院的领导同志的总的倾向性如何。所有这些都影响到剧院的面貌，而剧院的面貌又或多或少地影响到它的剧目。因此，就产生了所谓剧院的“专门化”的问题，也就是说，每个剧院都趋向于某种特定的体裁或题材（象悲剧院、喜剧院、讽刺剧院、心理剧院、英雄浪漫题材的剧院、日常风俗题材的剧院等等）。

这就是决定剧院的剧目方针的三个基本因素：主题的现实性、观众的要求以及剧团的思想艺术面貌。

剧院的剧目方针，也就是说，某种原则性的思想、艺术倾向是通过选择具体的剧本来实现的，那么，剧院的艺术委员会把一些具体的剧本选进自己的上演节目里，又挑出一些导演来排演这些剧本，这里究竟又是根据什么原则呢？

现在我们要谈的已经不是我们把许多剧本合成一个剧目计划所依据的那些一般的原则了，现在我们要说的是我们对于某一个具体的作品怎么考虑的问题。我们是根据哪些标志才把它列入剧目里，根据哪些标志才觉得它是有趣的，能够引起我们的创作兴趣的？

在考虑一个剧本的时候，我们必须同时照顾到不同的情况，也就是说，我们必须考虑剧院的情形，考虑这个艺术团体，考虑它的情形，考虑它的剧目原则和它的艺术面貌；另外，我们还得考虑观众的情形，也就是说，我们通过这个剧本，能够拿给观众点什么东西；最后，我们还得考虑将要排演这个剧本的那个导演的个人的情形。我认为只有正确地考虑到这三方面的情况，才能得到良好的结果。

我们说，必须考虑观众的情形，可是绝不能把这句话理解为必须做观众的尾巴，只演那些投合观众兴趣、能够卖满座的

剧本。当然，这些也需要考虑，但关键不在这儿，不在于必须找到一个到处受欢迎的红得发紫的剧本，关键在于要把观众的注意力吸引到一个新的作品上去，而且要迫使观众喜欢这个作品。

另外，我们又谈到必须考虑剧院的情形。很显然，如果剧院有一定的纲领、一定的方针、一定的剧目计划，那么，你所提出的剧本就应当是这个范围里面的（而且，还必须能保证剧院的财政收入）。

最后，第三点：什么叫作从艺术家自己的角度、从导演的角度来考虑剧本呢？说得简单点，这就是说，这个剧本必须能够抓住导演本人，必须是导演自己喜欢的，这样才能给他提出有趣的创作任务，才能激发他的想象和热情。

这里，出现了一个非常复杂的问题，这个问题有时候甚至几乎要拿法律解决的，这就是一个导演是否有权利拒绝排演他所不喜欢的剧本？如果一个演员拒绝担任不想演的角色，那么，几乎每一个导演都会对他说：“亲爱的同志，您可是领薪水的，而这个角色呢，一般地说，也还合乎您的戏路子，所以请您遵守咱们的创作纪律，担任这个角色吧！”即使有时也有例外，那也只是对于个别演员；要是剧院里一个普通的演员提出这样的要求，那恐怕百分之九十是会没人理睬的，通常，对于编制之内的导演也是这样对待的。但是我觉得，任何原则都不是教条，而只是行动的指南，在一般的问题上是如此，在这个问题上更是如此。当然罗，如果一个剧院没有艺术纪律，那么这个剧院就会无法存在下去。如果一个剧院，没有领导权，遇到必要的情况，不能根据纪律强迫某一个演员扮演某一个角色或是某一个导演排演某一个剧本，那么，这个剧院是不能存在

的。常有这样的事情：剧院里有两个导演，谁都不肯排，再请一个吧，预算又不允许。那么，谁来排呢？在分配角色上也时常会发生这种事情，有时候，你倒真想答应这个演员不演这个角色，可是除了他以外，又找不到别人来演。所以，在每一个具体情况下，剧院的领导人都必须运用策略和智慧来解决问题。要是这个人的确提出了客观上正确的理由，确实妨碍他担负这个任务，那么，当然要尽可能考虑他的这些理由，不管他是演员还是导演。但从另外一方面说，要是“喜欢就排，不喜欢就不排”，要是把这个订为一条规则，那也是不行的。因为这样一来就会使得剧院的纪律完全瓦解，就会演不出这个或者那个戏。所以最难的一点就是怎样判断这些理由在客观上有几分正确。我们大家都知道，大多数演员都喜欢扮演他们演不了的角色；我们也知道，很多角色本来是演员拒绝演的，可是结果却大为成功。所以，整个关键就在于导演在排戏时或艺术指导在分配角色时，必须非常透辟地考虑演员所提出的种种理由，并且善于把演员的理由同非要叫他演这个角色的理由互相比较。要是导演发现强迫某个演员扮演这个角色不仅在客观上是必须的，而且在主观上也对这个演员很有好处，也就是说，能够在艺术上取得很好的成就，能够演得很成功，那么当然，他是完全有权利进行这种强迫的。对导演更是如此，因为演员毕竟只是一台戏里的一个链环，只是许多角色当中的一个，而导演却关系到整台戏的成败。他对于这个戏的感觉，他的创作自我感觉，比个别演员的自我感觉更加重要，至少，也是和主要演员同等重要的。我对这个问题是这样看的：要是~~一个~~导演不喜欢这个剧本，要是它不能激发他的灵感，要是~~上演这个剧本的问题~~不能够吸引他，——所谓吸引，是各式各样的，或者这个剧

本很好，或者导演想从一个坏剧本里创造出一台好戏来，或者，这个剧本里有什么特殊的地方，尽管整个剧本写得不够成功，可是这些个别的地方却能取得很大的演出效果：象结构啦、心理描写啦，或是对某一个形象的塑造啦等等，总而言之，一部作品，能够引人发生兴趣，是有数不清的原因的，——但如果引不起这样的兴趣，引不起创作的热情，那么，当然，就必须采取一切办法，尽量找另外一个能够适合这个工作的人来担任这个工作。

可是这里，必须马上做一个非常重要的补充。法国有一句俗话：“L'appetit vient en mangeant”（要吃才能有胃口）。我们每个人在设法克服剧本抵抗的过程里，恐怕都难免会对这个过程逐渐发生兴趣。我甚至认为，能够对一个戏发生兴趣，能够着迷在一个剧本里，这在某种程度上也是我们这一行的一种专门的本事。导演的专业修养愈强，也就愈能找到办法使自己对于交给他的作品发生兴趣。产生兴趣的方式是多种多样的：也许剧本的直接的优点使你发生兴趣，也许剧本里有个别的问题或人物使你发生兴趣，也许剧本很难搞，可是你想克服这些困难，把它弄成一台好戏，因此发生兴趣。要是有一个导演刚接到一个剧本，看了一遍，立刻就往旁边一放，对人说：“不，我不排它，没兴趣，”那么，这或者说明这个导演是个半吊子，或者表示这个导演是个调皮捣蛋的家伙，只管自己个人的兴趣，不管劳动纪律。每一个导演都必须给自己养成一个演员所应当具有的本事，也就是说，接到一个不喜欢的角色，可是能够在排演过程里使自己对它发生兴趣；因为导演首先就是要给演员养成这种本事的，要是把一个角色分配给一个演员，而他不喜欢演，导演总要给他提出一些能够使他感到兴趣的远景或任