

# 論導演構思

戏剧理論譯文集第二輯要目

論導演構思

什么是剧院的面貌

論角色的远景

心理形体行动的統一

哥尔多尼——世界著名喜剧家

《达尼亞》的導演意見

談中国話剧舞台布景

梅耶荷德文献遺產

# 思 辨 演 導 論

電影理論與實踐第一輯

編者 張軍

中央電影學院電影系

電影系內務組

《電影藝術》雜誌社——

《電影藝術》——《電影藝術》編輯部

《電影藝術》編輯部

《電影藝術》編輯部

《電影藝術》編輯部

# 論 导 演 構 思

戏剧理論譯文集第二輯

〔苏联〕吉基等著

李孟岩 王爱民等譯

中国戏剧出版社

一九五七年·北京

中国戏剧出版社出版

(北京王府大街64号)

北京市书刊出版业营业许可证出字第096号

北京新中印刷厂印刷 新华书店发行

\*

书号 51 字数 170,000 开本 850×1168 1/32 印张  $7\frac{7}{16}$  插页 5

1957年7月北京第1版 1957年7月北京第1次印刷

印数 0001—6,500册

定价(7)0.86元

## 前 記

本書是繼《在動作中分析劇本和角色》一書輯譯而成的《戲劇理論譯文集》之第二輯。它包括了有關戲劇理論及資料方面的譯文13篇。

已故蘇聯人民演員吉基的遺著《論導演構思》一文，結合作者的藝術實踐經驗，確認導演構思是闡發劇本的客觀法則，是對未來演出形象的預感。作者通過《鮑里斯·戈杜諾夫》一劇的分析，從揭示劇本思想內容、風格、體裁等特點出發，論述了導演構思形成的複雜過程：構思統一在綜合的形象里，概括地表達出劇本的性質，從而制定出最高任務以及和它相適應的藝術手法。

斯坦尼斯拉夫斯基的《論角色的遠景》一文，是他和演出《恐懼》一劇的演員們的談話摘錄。他要求演員沿着角色的貫串動作綫，樹立角色的遠景，以達到角色的舞台青春。斯坦尼斯拉夫斯基的這一法則使演出經常保持活躍的藝術感染力，在藝術創造中貫徹“體系”的重要意義。

《心理和形体行動的統一》一文，原是托波爾科夫所著《演員的技術》一書里的一節，闡述了斯坦尼斯拉夫斯基體系中極為重要的一項原理——有機行動的原理，聯系到“體驗”藝術和“表現”藝術之間的有機關係。這一原理是斯坦尼斯拉夫斯基在晚年

所发现的新排演方法——动作分析方法——的基础。在理解和运用斯坦尼斯拉夫斯基新方法时，这是一篇有参考价值的文章。

《剧本〈达尼娅〉的导演意见》一文，是苏联功勋演员、著名戏剧理论家戈尔恰科夫所作。作者掌握了《达尼娅》的剧作者的意图，从构成情节的事件着手进行深入的分析，确定事件是引起基本冲突的原因，制定了传达剧中主题思想的贯串动作：“还给达尼娅以自由”。作者要求导演对事件作深刻的心理分析和解释，进而体现剧中人物的性格。作者所提供的是一个有力的步骤，可以帮助导演正确处理演出。

本书中还译载了《什么是剧院面貌》以及《关于剧院面貌问题》两文。作者都是苏联富有经验的导演，他们针对如何克服演剧艺术中的一般化、如何创造多样化的演剧风格、如何形成各剧院的独特面貌问题发表意见，并展开了争论。

为了纪念世界文化名人、意大利喜剧家哥尔多尼，本辑译载了有关他的生平创作的评价文章和资料。

此外，辑入这一集的译文，还有罗马尼亚戏剧家布拉达·山努的《谈中国话剧的佈景问题》，对我国当前的舞台技术问题提出宝贵的意见。《日本戏剧艺术》概括了日本进步话剧的成长和斗争过程，并展示出日本话剧运动的正确方向。《阿里斯托芬的最后一剧（《财神》）的批判现实主义》及《梅耶荷德的文献遗产》两篇文章，对于我们日益蓬勃发展的演剧艺术提供出有关遗产方面的资料。

《戏剧理论译文集》第一辑出版后，受到读者的重视和爱护。我们热烈希望读者仍旧给予我们不断的支持和帮助，我们当努力陆续改进以后各辑的内容。我们特在这里向我们提出宝贵意见的读者表示感谢。

# 戏剧理論譯文集

1957年出書預告

在动作中分析剧本和角色（第一輯已出版每冊0.72元）

## 要 目

关于苏联戏剧史的若干問題……………〔苏联〕《戏剧》杂志專論  
在动作中分析剧本和角色……………〔苏联〕瑪·克尼別別  
談“體驗”和“表現”的演剧艺术……………〔苏联〕魯班·西蒙諾夫  
遭了殃的斯坦尼斯拉夫斯基……………〔苏联〕阿·艾弗洛斯基  
記德国戏剧家布莱希特……………〔印度〕巴尔文·迦尔琪  
对培养演員的意見……………〔苏联〕阿里薩·科奧宁

論匠艺（第三輯約八月底出版）

## 要 目

論匠艺……………〔苏联〕斯坦尼斯拉夫斯基  
关于表現的演剧艺术……………〔苏联〕貝布托夫  
爭取“表現派”戏剧和“體驗派”戏剧的結合  
……………〔苏联〕查哈瓦  
瓦赫坦戈夫的最后兩次談話……………〔苏联〕瓦赫坦戈夫  
什么是好角色……………〔苏联〕依里茵  
《汉姆萊脫》导演說明……………〔苏联〕奧赫洛普科夫  
关于艺术工作中的一长制……………〔苏联〕波波夫  
印度戏剧的民間傳統……………〔印度〕巴尔文·迦尔琪  
爱尔兰戏剧概論……………〔英国〕費尔摩

舞台調度（第四輯）

角色的創造（第五輯）

中国戏剧出版社出版·新华書店发行

## 目 录

|                               |                        |             |         |
|-------------------------------|------------------------|-------------|---------|
| 論导演構思 .....                   | (苏联)吉 基作               | 李孟岩<br>王爱民譯 | ( 1 )   |
| 論角色的远景 .....                  | (苏联)斯坦尼斯拉夫斯基作          | 陈大維譯        | ( 55 )  |
| 心理形体行动的統一 .....               | (苏联)托波尔科夫作             | 張守慎譯        | ( 64 )  |
| 什么叫做剧院的面貌 .....               | (苏联)維甫恩作               | 高士彥譯        | ( 79 )  |
| 关于剧院的面貌問題 .....               | (苏联)普魯契克作              | 林子元譯        | ( 95 )  |
| 戏剧与批評 .....                   | (苏联)列米謝夫<br>楚 拉 基作     | 陈新华譯        | ( 122 ) |
| 剧本《达尼亞》的导演意見 .....            | (苏联)戈尔恰柯夫作             | 林 耘譯        | ( 132 ) |
| 阿里斯托芬的最后一剧(《財神》)的批判现实主义 ..... | (英国)韋勒茲作               | 孟 实譯        | ( 161 ) |
| 哥尔多尼——世界文化名人、意大利著名喜剧家 .....   | (苏联)阿尔达莫諾夫<br>格拉日母斯卡雅作 | 白 丁譯        | ( 174 ) |
| 哥尔多尼生活和主要著作年表 .....           | 文 杞編                   | 譯           | ( 192 ) |
| 談中国話剧的佈景 .....                | (羅馬尼亞)布捷达·山努作          | 赵少侯譯        | ( 203 ) |
| 日本戏剧艺术 .....                  | (日本)进步剧团供給稿            | 潤譯          | ( 214 ) |
| 梅耶荷德的文献遗产 .....               | (苏联)基 利 連 科<br>奧甫香尼可夫作 | 仇乃博譯        | ( 225 ) |

### 插图:

• 鲍利斯·戈都諾夫 •

意大利著名喜劇家卡爾羅·哥尔多尼

梅耶荷德与蕭斯塔科維奇等合影



## 論 導 演 構 思

〔苏联〕苏联人民演員 吉基

在各个时代，戏剧在其整个发展历史中都是一个教育人民的有效工具。不过在旧的剧院中，演出并不是服从于一个統一構思的有机整体，而往往只是演員对剧本材料直觉感受的結果，因此戏剧的思想作用在很多方面都是自发性的。

这种自发性常常使剧院变成反映統治思想、即統治階級思想的講壇。优秀的戏剧家們总是希望把先进的时代思想貫注到自己的艺术中去，促使人民自觉的成长。但是，由于他們未能掌握体现剧本構思的本領，因而他們同官方統治思想影响的斗争就受到困难。如果有了这种本領，那么戏剧这种特殊武器就可以象事先佈置好的砲击那样，打在預先瞄好的目标上，整个的戏都“朝着”这个目标轟击。

舞台創造的目的性——这是新的戏剧、二十世紀戏剧的成就。我認为它是同史迁普金和果戈理早就夢想的导演制度的建立同时而来的；他們都把导演的职能归結为剧团的第一個演員。只有当导演的領導成了剧院的常規，那时象整体、演出各部分的一致性、演出中的风格和体裁等，也就是說在“导演制前”的旧剧院中仅个别存在的那些基本观念才会形成。严密的导演構思使現

代演的戏，尤其是苏联剧院演的戏，截然不同于旧时代演的戏。

今天所以还必须来谈这些，乃是因为有一种歪曲斯坦尼斯拉夫斯基的庸俗“理论”还未清除，按照这种理论，似乎导演应该“和演员一起”去分析剧本，而剧院对剧本的工作也只是从第一次排演时才开始的。上述那种观点不论在导演方面或是在演员方面都是不正确的。如果说，一个演出的构思是在分析及随之而来的体现过程中“自然而然”形成的——那么，这可以说是一条盲目的道路，这就象在一个毫无一点道路的大森林中旅行而没有方向、没有标志一样。谁要是那样想，他们就会把艺术领向那如今已在我們生活各方面都被排除了的自发性道路上，谁就会只好拒绝接受在现代演剧中导演的指导作用所给予剧院的那些优越条件。

鑽研捉摸、高瞻远瞩、預見到所要达到的結果——这是人类智慧的宝贵之处。正如不預先測量好路綫就不能在草原上开运河一样，依我看，不預先明确“目标点”，不知道探求什么，不知道把自己的創造小舟在无边无际的戏剧海洋上向那里划，也就决不能上演，决不能演得好。导演对于未来演出的“勘测”应当早在第一次排演前就开始。

但是，从另一方面說，接到分配了角色的演員，也得體驗着和导演类似的过程，只不过在較小的个人范围罢了。导演是鑽研整个剧本，演員則“关心”自己的角色。苏联演員是有覺悟的艺术家，他在創造經驗上、生活知識上、分析的深度和思想的成熟上常常是和导演相平等的。他有权力去想象角色，也有权力去独立地感受角色。在苏联剧院中导演同演員的相互关系不仅是领导与被领导的关系，而且是創造合作者的关系，他們各有其自己的

任务。如果导演的领导代替了演員的創造性、只是保护他、瑣碎地看守着他，这样的领导是一文不值的。斯坦尼斯拉夫斯基就怕这一点，他反对在第一次排演中就把瑣碎的导演說明原封不动地搬給演員。

我們老的戏剧工作者是深知道这种“学术”文章的害处的，他們毫不考慮演員的創造性、演員的个性、想象力，而只是在書房中靜悄悄地写。如果导演“一切都明白”，如果他在叫演員試着“去做”以前，“一切都預見到了”，并且也早已明白演員的天才会在演出計劃中帶來那些修正，那么演員便永远也不能發揮他的創造性，立刻就会变成一个毫無意志、無思想、机械地去执行別人命令的人。

換句話說，斯坦尼斯拉夫斯基并不是反对那种导演構思（他本人全部偉大的实践已推翻了那种可能），而是反对那些实现構思的不正确的方法。对我來說，演出計劃永远是事前的計劃。我所重視的只是要确定“主攻方向”，找出未来演出的“航線”，拟定达到最終目的的道路，并且尽力求得一条捷徑。但是，我总是把那些在体现剧本过程中所漏掉的东西，演員的补充，他們对戏的啓示也“容納”到計劃中，有时这种啓示比我單独一个人想的更能滲透到作者的思想中去。理想的作法是：使演出計劃及其基本任务和思想能够通过集体加以丰富之后再轉到导演那里。导演保有最后决定权，就是說他有权拒絕、選擇、反对或贊成演員的意見，保留下較好的部分，把整个演出結合成一个完整的創造。这样，导演作为演出的思想領導者的立場，作为这艘航輪的船长的地位，不但不会削弱，相反地，只会更加强。

什么是导演構思呢？什么是演出計劃呢？

看来，这仿佛是誰都知道的。我們不难想象，导演在他清楚怎样演这个戏之前，就应当解决些什么問題。当我們需要在报刊上叙述自己对于当前演出的想法时，我們总写得令人感觉到十分容易。这种事早已有了一套大众熟悉的标准。我們所有的人、我及我的同行誰都很少越出这个范围。“这个剧本吸引了我們是由于这个和由于那个……”，“我們希望能够通过这个戏表现出……”，“如果说戏的最高任务是在这种普遍情况下形成的，那么它就会显出那些……”“在这些人物性格中我們发现了……”，“我們看出了剧本的詩意（或者说，諷刺性）……”等等諸如此类。这就是通常我們导演談到剧院眼前工作时候說的一套話。

虽然，这些都是純粹的真理，我們的確得首先想到最高任务、演出的现实意义，也就是斯坦尼斯拉夫斯基所認為很重要的东西，还要想到冲突、人物性格、氣質及其他許多相当重要的因素。不过在我的脑海中却老是縈繞着一种想法：在这些官面堂皇的話中我們并不十分真誠，也可以說，我們是在“誠心地玩詭計”，我們是無意地就把这种“官样文章”当作是我們真正的演出計劃。

实际上，导演構思是另外一种东西，和上面叙述的虽不矛盾，不过却需要作些补充的解釋和修正，而我們通常都沒有这样做。这并不是我們有什么惡意，而是由于我們不善于把它講出来，甚至当我們一般都能作到这一点的时候也是如此。

要知道，我可不是心血来潮地来談这么多，說在我們这些剧院实际工作者和理論战綫的同志間缺乏充分的了解。我想，我的同行們全都熟悉这种感觉：当讀到对自己演出的戏的批評文章时候所經常感觉到的那种心情。我也同意这些文章中說的意見——

其中有許多是正确而值得注意的——可是同时却总觉得这一切，用《伊万諾夫》中舒拉的話來說：“不是这样、不是这样、不是这样”，虽然他們談的已經接近了、接近于我們真正想在戏中所作到的。然而我們自己在内部生活中所用的、任何演員和导演都懂的那种“行”話，也正如这許多批評文章中那些脱离剧院生动实践的“学究气”的書本子語言，同样不能包括我們工作的内容。我觉得这种遺憾的“兩用語”清楚地証明了，使我覺得在我們的事業中，在美学的兩個根本問題，也就是在“做什么”和“如何做”的兩個問題中，迄今还存在着显然脱节的現象。

美学法則宣称：艺术是用形象思維的，艺术——这就是形象思維，它和科学不同，科学仅是靠概念。什么使得艺术家成为艺术家、使得他的作品成为艺术品呢？这就是对于现实的 形象視觉、善于通过形象表达思想。形象是艺术的主要范疇，是艺术的根本的根本。这是基本原理，这一点大家都知道。可是，人們不仅可以遵循法則，而且还常常破坏法則。那时，显然艺术也不再是艺术，而艺术的意义也失掉了它需要的对象了。我們就常常有这种情形。我們不善于把作品的思想注入到鮮明的形象中，不善于找到能和剧本内容相比美的形象，而我們的許多批評家也不会分析戏的形象性，分析它在形象外衣下的意义。所以就产生了许多不好的演出和許多差勁的、打不中目标的批評文章。

聶米羅維奇—丹欽柯教会了我从幼年就区别兩種分析：一种是文学的、靜止的分析，一种是戏剧的、活动的、把作家的思想和形象轉化为舞台动作語言的分析。从文学方面分析作品、理解他的思想、甚至在某种程度上评价它的艺术优点，这是連中学生也会的，不过中学生却不能从此就成为导演。戏剧凭它的形象手

段、它的符合剧作者剧本内容的特有的戏剧語言，才使戏剧成其为戏剧。导演应当明确并深刻了解剧本的思想——最高任务，要是他找不到这种思想得以在戏剧中存在的關鍵，不能預先看出它的舞台面貌。那他是作不出演出計劃的。

高尔基有一个很好的定义：“艺术家是这样一种人，他善于探討自己个人的——主觀的——印象，从其中找出有着普遍意义的——客觀的——东西，并善于把自己的形式賦与自己的觀念”<sup>①</sup>（重点是高尔基自己加的——作者注）。高尔基对这一个定义的說明是：人們都能够思想并體驗各种情感，不过絕大多數的人都慣于以別人的經驗、傳統、生活及艺术所創造的习見易解的形式去表达某种情感，只有艺术家用自己的眼睛看到并以自己的方式了解和表达出来的东西才能感动人，引人注意，深刻的影响人。善于把自己的形式賦与自己的觀念，照我看来，这就是形象思維，这也就是創造真正的艺术。

为什么我們好的剧本总比好的演出多？（我这里指的是俄国的及世界的剧目都在内。）这是因为剧作家当时已經作了这个工作，他以自己的方式去看世界、并把自己的剧作形式賦与了自己的觀念，因此他的剧本就汇入了“宝庫”。剧院也还需要通过这个道路。演剧是这样一种艺术——它反映现实不是直接的，而是通过作家構思的反光鏡。为了使演出成为艺术創造，导演就必须“預見”到演出了的剧本是个什么样、并且必須能以最好的方式体现作品的内容——正确点說，就是我們現在对这些内容的認識。这就是导演的首要任务。这就是他作为演出思想和創造的領

---

① 《高尔基全集》第29卷第259頁。——譯注（下同）。

導者的職責。我所以特別強調思想領導，乃是因為藝術中的思想只有在形象中才能生存，如果不在形象中表現，它就會死亡。作品思想中的“武器”在這種情況下就全打不響、或者是遠離了目標，子彈“去買牛奶去了”，象射手們所說的那樣。

有一個警句，大概是奧布拉佐夫說的：“形式主義是沒有找到的形式”。我再補充一句，因此，這也就是作品失掉的思想。什麼是找到了的形式呢？照我看來，這就是表現出來的內容。不管是多麼好的構思、多麼深遠的預見，多麼現實的想法，當它還沒表現出來、還沒有容納在適當的形式中以前是不能成為藝術品的。詩人之所以成為詩人，不僅是因為他對現實有詩的感覺，而且還因為他善于把這種感覺納入“精煉的韻律”、找到能表現激動他思想的節奏、詩句。當音樂還只是在作曲家心中響着、而未找到自己的曲調、和聲、旋律的時候，歌是不能成為歌的。同樣，圖畫之產生並不是當某種風景只是感動着美術家，而是當他能用最艷麗的色調把這種風景塗在質料最好的畫布上的時候。形式拙劣對藝術的毒害並不弱於形式主義。這一點，很容易找到許多明顯的例子來證明。

契訶夫的《海鷗》第一次在亞力山大劇院上演的時候是用當時劇院所習慣的所謂“問題劇”的形式上演的，它沒有找到適合自己的形式，沒有對人們揭示出劇本的內容和它的詩意。作者的思想與外界隔絕了；它沒有找到合適的鑰匙。只有和亞力山大劇院不相投合的女演員柯米薩爾叶夫斯卡雅才拋棄了傳統舊套，照新的方式表現了新的內容，她了解契訶夫、感動了契訶夫、她在寧娜·扎列契娜的形象中對作者顯示了她對生活內幕的觀察是多麼深刻。

可是艺术剧院就不仅了解契訶夫，而且还善于表现契訶夫，它把自己的全套特殊武器——蟋蟀的鳴声、断了的弦音、炉边的风声、悠揚的琴韻、閃灼的光影、大自然的細語——都用来表现契訶夫的思想、契訶夫的民主主义、契訶夫对于人类美好精神將能获胜的渴望。就当时的历史阶段說，这是很成功地解决了契訶夫的剧本所提供給艺术剧院导演們的任务。

大家不妨回想一下一生中看过的戏的印象：有沒有遇見過那种鮮明的、但却缺乏独創形式的戏呢？天才的演出也正如天才創造的形象，我以为永远不会是形式拙劣的。比如陀思妥耶夫斯基《叔叔的夢》中的康公，如果不是赫梅辽夫創造的那种身体各部分都不协调、坐立不安、呆滯、暮气沉沉的样子，你能够想象出我們所看見的这个人物嗎？再如法依科在《帶皮包的人》一剧中扮演的少年戈其，还有誰比巴班諾娃当时的創造更为精确呢？这个少年表面上一副花花公子的快活样子，手杖、礼帽、闊步大言，从头到脚是欧洲的派头，但那恍惚的、大睜着的孩子气的孤伶無告的眼神，却有一种非常痛苦的表情，巴班諾娃看見了这个心灵、表达出了这个心灵。这不是写出来的，这是在那令人难忘的形象中“看見了”并且体现出来的。

真正的艺术家总善于找到那种特征的細节，这种細节就象在焦点上一样集中着該事物的本質。由于这种細节的富于表現力，它常常是比演員創造的形象本身，更早地就在記憶中浮动着。當我們提到“史楚金扮演的布雷乔夫”时，我們大概首先就想到他在吓坏了的修道院长面前那个場面、那种嘲諷的、飽蓄着叛逆性的、俄国式的平滑步調。當我們說到“杜布隆拉沃夫演的雅罗沃依”的时候，我們眼前就出現了一只帶着黑手套的麻木的手在身



榜無力地吊着——一种难以捉摸的力量同内心的軟弱、注定的死亡、末路的預感在这个形象中結合着。当我们提到“斯特列彼托娃的卡特琳娜”的时候，我们就首先想到这个妇人在临死时候垂在黑外衣上面的那个白披巾，这个細节成了以后所有这个角色扮演者的榜样。依我看，这就叫作艺术。

所以，导演構思、这是視象，这是对思想的形象認識，这是关于舞台演出形式及其要表現的东西的最初的观念，即使这种观念还很不成熟，不过是未来演出的一种草案，象一幅完美繪画的草图那样。在創造問題上采取学究式的迂腐作风是不行的。構思的产生，是一个活的过程，它自由地湧流着，常常是跳躍地前进着，它在每一个导演那里都不同，每一个戏中都不同。要想一下子就感触到整个戏中的形象、并从此再也不和它分手，只有去創造性地丰富它才行，也可以对这个戏什么也不知道，但是却知道某些場景、某些片断、某些人物、这些人物的某些特征該如何处理，不过，这一定是在特殊的關鍵处。当导演說：“我知道，这个地方应当如何作”，那就意味着他已經在动作中、在舞台具体演出中看到未来这个戏的片断。

我們不妨去翻一下戈尔恰科夫的《斯坦尼斯拉夫斯基导演教程》，看看斯坦尼斯拉夫斯基对准备演出是怎样談的。他談演出，从来也不是空洞的，不是在最高任务——思想的抽象公式中，不是圍繞着貧乏的理論圈子和几个人物性格兜圈子，而总是好象演出已經有了，而他，斯坦尼斯拉夫斯基只不过是談着他眼前所进行着的情形。

斯坦尼斯拉夫斯基排过金涅尔和盖尔曼的情节剧《銳拉尔姊妹》，剧中事件发生在法国資產阶级革命的前夜。一开始排，斯