

导演参考资料

上海戏剧学院
导演系编印

说 明

为了我院教学研究需要，我系编选了三份有关导演学的资料：一、《戏剧导演的艺术与技术》——（美）罗丝·克琳（Ruth Klein）著；二、《戏剧的排演》——（苏）戈尔卡柯夫著；三、《舞台动作》——（苏）查哈瓦著。这对于学习导演的理论和技能及排演实践有一定的参考价值，可资借鉴。

原 序

本书是为初学导演者所写的，也是根据我多年来执教于大学、中学及机关团体剧场的经验所累积而成。同时也是根据一个“假定”，那就是导演是能够从苦心研究中学会它，和应用它有关的艺术原理。不过这个“假定”，不一定能够启导那些在任何艺术上所必须具备的成功条件——充溢的天才与丰富的想象。

本书的范围，除了包括一些基本的表演理论外，这是为了那些没有受过表演训练的导演者之用。其余材料都是谈导演术方面的。所以它根本没有打算去包括剧场的艺术和技术。确实，在写一本适于初学导演者之有限的书本里，它很难包罗剧场里各种不同艺术的万象。

所以，本书的目标，是在表达基本导演研究与分析的理论。因此它有足够的材料使初学导演者基本方法上能有所获益，同时作者也希望本书所包含的内容，能够是明确与直接的使年轻的导演们对它有所认识，并借着他们自己的了介，信靠与判断，能够接近此一艺术。

罗丝·克琳

一九五三年三月于

纽约·布鲁克林赫斯

目 录

一、介绍

第一章 导演与导演艺术

二、第一部份——看戏

第二章 导演利用舞台与演员

第三章 导演处理画面

第四章 画面表达剧本

第五章 移动

第六章 手势与动作的重要性

第七章 上场与下场

三、第二部份——听戏

第八章 时间的进行与静止

第九章 韵律与情绪

第十章 读台词的价值

第十一章 观众的笑

第十二章 高潮的处理

四、第三部份——剧本的排演

第十三章 导演与演员

第十四章 排演计划

一、 介 绍

第一章 导演与导演艺术

第一节 公认的艺术

一部剧本仅是纸上谈兵，如果它能适用于舞台，才能成为一部戏剧。在戏剧制作上，一切舞台上各部门艺术必须要融合而成为一种艺术。把死的剧本使它有生命的表现在舞台上，而能使观众在视觉与听觉上有一个舒适而有效的融合之感受，那就是导演的责任。

今天在戏剧艺术的范畴里，导演已被公认为是一种艺术。并且现代导演艺术的新观念，如仅是使观众看到与听到演员的表演是不够的，他必须要使观众们透彻的领悟到剧本，如此也唯有导演使之可能。

在过去的戏剧史上，导演不是一个重要的人物，也不是被公认的艺术家的。他在戏剧里经常的职责是一位剧务管理人

(Business Manager)，或者是一位演员，既使他导演戏，只不过是负责召集排演，给没有经验的演员一点提示，告诉演员们什么时候该上场，什么时候该下场，什么时候该声音高一点，什么时候声音快一点，以及督促他们熟读台词而已。但是，今天的导演工作，却已是一种崇高的创造艺术了。

要决定剧作家在剧本里想说些什么，要运用演员如何综合表演而成为形象化的去对观众说出剧作家的话，这是导演的职责，也是当大幕升起后的每一分钟导演面临考验的时候。

一位有戏剧修养而又富有想象的读者，能够在读剧本的时候，明白了故事，了解了人物，对台词感觉有趣，甚至于体会到戏里的一举一动。然而无论如何，一个导演要使一个最典型的戏剧读者，除非他亲眼看到死的剧本而有生命的表现在光明的舞台上之外，他是不可能欣赏到剧本的真正的意义和体会到它确实的意识。这就是剧院的奇妙处和魔力，而这种成就也无一点不是来自导演的技术与想象的。

第二节 剧作者的语言

把一部戏带到观众之前，导演必须首先要彻底的了解剧本，并且要能用心智去领会到剧本的文学意识。然后他不仅要决定剧作家想说些什么，同时在什么样的心情之下去说它。

大多数剧本的主题 (Theme) 是很简短的蕴藏在剧本里。然而，一个初习导演人应该熟读各种剧本，去试图了解剧作家要说的话，并来考验自己用极简明的几句话去表现主题。但有时导演能发现一个剧作家是把主题放在一个剧中人

的口里说出来的。不过象莎士比亚四大悲剧之一的《哈姆雷特》一剧，其中蕴藏的意义太深奥，所以它能使不同的导演选择不同的主题。同时也有些不完整的剧本，它的主题很难找出，此时导演仍应选择一个主题去适应剧情的发展。一俟主题决定后，导演必须把握住剧作者对此主题的观念，并尽可能使它融合而成为自己的观念，然后再考虑到剧作者写此剧的风格（Style）。

第三节 导演规则

导演既是认为有创造性的艺术家，当然，他必须要知道导演术的规则。此项规则是帮助他在导演技术上获有良益，也是他导演戏时最宝贵的一项财产。并且永远的服务于他圆满的完成工作，而不致于在最基本的导演方法和观念中发生错误。确实，一个导演不能全依赖导演规则去导戏，否则其结果是一种机械式的传达了剧作家的结晶。这不仅是戏剧艺术如此，任何艺术都是一样、象画家、音乐家、雕刻家，如果牺牲了想象而一味注重技术的创作其结果也是机械式的。当然，如果一个艺术家单凭想象而不注重技术其结果是太浑沌无章。所以在艺术的境界里有很少的天才艺术家们夸耀不遵循规则的。（也许他们不注意规律，实际上是有规律的。）而是绝大多数的第一流艺术家，因为具备了技术的规则与艺术的想像而完成了不朽的杰作。不过一个初习者，在他能够获得自信之前，他必须多实习而依赖技术的规则，不应该单凭一些直觉的想像去指导他去创作。

一个导演在最初制造一部戏的时候，他时常的会太过于注重导演技术，也往往把它很明显的暴露出来。为了解决这个难题，导演可以利用“噱头”（Trickery）手法去掩饰它。

不过又为了不致于太过噱头化，导演应该随时戒惕自己的根本职责，是把剧作家的语言和思想去传达到观众的心智里，不是自己的卖弄。所以任何创造，只要以此目标为是对的。同样，任何创造，有违此目标是坏的。故此导演工作，自开始到结束只是一位有艺术思想的传达者（Interpretative One.）他所要传达的，和如何去传达，必须忠实于其导演艺术的精神，并以此精神去决定他技术的设计。

第四节 传达工具

本着导演艺术的精神，一个导演制定了他基本的规则，也即是他传达的第一个工具。慢慢的他可以选择的，自觉的去应用此规则。最后他能更进一步的修饰此规则，以利他所要表达的目的。在他所创造的舞台上，他可以说没有任何规则，而也不能说他的导演是根据直觉的。纵然他尽力要认识、了解、分析这些基本的规则，但最好在应用的时候，能忘记它们。

既是在研究的过程中，也不应该太呆板着重于规则。应该时常注意到“实验的分量”。不过初习导演者必须记着一个重要因素，那就是导演的责任和剧场的特性却是对剧本和观众有影响的。如此他可以知道他所学习的方法与规则不是呆板的。如果他能把死的规则，变成一个理智与想像都兼有的规则去应用的话，他将从实验中所得到的要比从记忆中的规则所得到的更多。如此他不会在处理既“噱头”又烦杂的戏里而感到束手无策，同时他还能聪明与谨慎的由此获到一些可贵的技巧。所以一个导演者应该知道规则仅是一个呆板的传达工具而已。

第五节 导演地位

因为导演是一种新的艺术观念和一种新创造的产物。所以今天的导演已不是坐在办公室里或只停留在舞台上了。他应该是走向观众的座位去；他应该知道观众在能够了解剧本之前，他们必须看到它与听到它。现代的观众，虽然他们嘲笑那旧时代的通俗剧，也鄙视那乏味的旧时闹剧，但是他们仍旧喜欢走进剧场去真正了解剧本。他们仍旧不喜欢那纯粹理性的戏剧，而要求去看到更深与更细的情感表现，虽然他们知道剧场不是仅为娱乐的，可是剧场也不是完全为教育的。如果一个戏剧尽诉诸于理智的话，它是太深沉的戏剧。如果一个戏剧尽诉诸于感情的话，它可以是被视为浮浅的戏剧。如果一个戏剧能兼顾两者的话，它无疑的是一个好的戏剧。如果一个好的戏剧，又能写的很好的话，那就是伟大的杰作了。——象莎士比亚的戏剧，就是最好的例证。

第六节 了解剧本

所谓空间艺术，如绘画、雕刻、建筑，是用视觉欣赏的。所谓时间艺术，如音乐、诗歌，是用听觉欣赏的。而戏剧艺术是兼有了空间与时间的艺术，所以它也必须兼顾到视觉与听觉的欣赏。尽管事实上，我们总是说去看话剧，绝没有人说去听话剧。但一个好导演不应该疏忽自己职责范围内的事情，那就是要使观众能听话剧。一个人不能从图书馆里去真正了解剧本，他必须从舞台上看到与听到剧本后，才能真正了解它。所以本书主要所讨论的分为两部分。第一部分

是看剧本，第二部分是听剧本。虽然在时间上，这是很难分野的两部分，不过对初习导演者分开来谈是比较合适的，同时也应该考虑到它们是不同的。对任何导演或专家们，如果他们在全聋的观众，把其创作指向视觉效果；或者对全瞎的观众，指向听觉效果；这都是有利的。但最好一个导演，在此一个时候塞起他的耳朵只注意看，而在另一个时候闭起他的眼睛只注意听。

经过导演与演员在技巧上之合作与想像上之贯通，而不能融合在一起的话，其结果将使观众不仅看到与听到了剧本，并且还能够深深的体会到了剧本——这是困难也是必需的境地。同时也是观众来剧场所希望的，要笑、要哭、要惧之心理，如果导演能把握这点的话，他就能帮助观众真正了解到剧本所要说的话了。

这不是说剧场的目的专是为那些对呆板的生活而感到厌烦的人；或对文明受阻而感慨的人；所设立的感情发泄所，或情感的健身房。剧场应该是一面自然的镜子，其反映的是给观众一个刺激，而去尝识到生活中好的一面，和了解到生活中难的一面。

二、第一部份——看戏

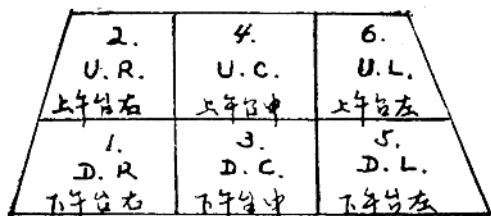
第二章 导演利用舞台与演员

第一节 舞台区位

如果能够把握住舞台上两大法宝——演员与表演区，然后每一个导演可以开始导他的戏了，既是一个中学剧场的导演也能媲美百老汇剧院的专门人才。

演员在舞台上，其身体所站的位置，能够传达其意义给观众。虽然舞台表演区不应该机械化的被划分，但有一个公认的自然之划分。象常用的术语上舞台与下舞台之分，其意义是非常重要的，因为它们能在原剧本里减少了很多麻烦冗长的方向描写。

导演在导演戏的时候，应该应用舞台上的术语。所以他把表演区划分为六个区位，而每一个区位都有它的个别价值，这六个区位在舞台上的划分如例图：



当然，导演不需要用粉笔在舞台上划线以示区别，但他要意识到有区别，而观众是不会感觉到有区别的。演员在每一个区位，不但关系着画面，并且有不同的意义。虽然也能因其他因素转变了这个意义，而每一个区域的本身都是具有意义的。

所以导演的第一个步骤是去帮助观众要看到剧本。那是一个舞台本身表演的合理用法，而这种用法可以在纸上实施的，就是所谓“导演计划”。此项计划，导演在第一次排演前就应该有意义和有计划的把每幕每场均要安排好。

有些导演喜欢让演员到处移动，既是演员穿过来，穿过去，他似乎也不感到这不是自然的。但是这种导演手法，纵然是有利，而其结果，一定是弊多于利的。一位自我表现的演员总喜欢向着光明区位走，并时常在注意到台下观众对他的反应。所以这样情形下，导演必须要有他自己的决定。在遇见演员之前他就应该计划好各个区位的用法，同时他也是最了解如何去应用这些区位。哪一个区位是表示强或弱，哪一个区位表示有情绪，表示是转变，表示是强调等等。

一、区位的强弱

通常因为下舞台是较靠近观众，所以在戏剧上它比上舞台要有力。而舞台的右边要比左边有力，这是因为我们视觉

上的习惯；在看任何景象的时候总喜欢看左边（舞台的右边）。当然，如果在弱区要有目的去应用，那也可以加强它的力量的。

二、区位与情绪

演员在舞台上的位置也是能够帮助创造画面的情绪感。下面举例一些不同区位的情绪价值，而将帮助演员决定他的位置。此位置是耶鲁大学已故的阿历山大尔教授所创造的。

区位3（下舞台中区）——因为这个区位是在下舞台中间，所以它显明、有力、赤露，故此它适用于紧张的高潮。争吵和重大的决定。

区位4（上舞台中间）——这是一个正式，高贵和势力的区位。它适合于法庭和官庭的宣告，和领袖人物冗长的讲演与权威的统治，以及正当的抚爱和特别强调的上场区。

区位1（下舞台右边）——这个区位是亲切的，温暖的和不正式的。最适合为家庭之乐，两人品茗聊天，客人拜访和谈情说爱等。

区位5（下舞台左边）——这比下舞台右边在感觉上正式点，严肃点，所以较不亲切。它适合于社交上的拜访，突然的爱抚和公事，阴谋，独白，以及没有戏的演员之停留区。

区位2（上舞台右边）——这个区位是浪漫的，抒情的，它最适宜站在法国式的窗旁注视天边之月，浪漫的恋爱和做白日梦，以及沉思之用。

区位6（上舞台左边）——这是舞台上最弱的区位，但它时常也被用作是一个最强的区位，而超出了我们视觉上习惯的看法，和对它不注意的观念。它用作为杀人或自杀，和发疯事件，而在此弱区这样应用是减轻与柔和太大的冲突与粗暴，能使表演起来——尤其对没有经验的演员——更是雅

观与美妙。

由此说明，我们不可疏忽各个区位它本身的力量与情绪价值。但也不能太过于制式化了。因为能够有很多其他的因素，很容易的转变它们本身的力量与情绪价值的。

三，区位的变化

由于舞台区位的划分，故此在导演上能够正确的应用每个区位了。何处适于情绪强调？何处适于转化强调？如此就克服了在导演规则上一个最明显，而又不注意的错误——把每场戏都放在舞台中区。在表演的空间应用上，变化是有其价值的，同时这也是聪明的作法，尽可能在每场戏里都应该应用到每一个区位。

为了观众更清楚的看到一个主要演员的表演，并使他能尽量的发挥自己的演技，有一个明智的作法，是让每一个重要的演员在每场戏里能尽可能的多走几个区位。因为很多演员，如果赋予他多的区位活动的话，他更能表现剧中人之性格，同时有些性格的表现也是需要舞台的空间帮助去创造的。例如：《敌人》一剧里的鲍伯爱克里斯之性格（雪莱登写）。《皇室家庭》的汤尼（克福曼与佛伯尔合写）。及《不能征服的女人》的门的浦——一位尽责的军人等。假如这些人物仅仅是被安排在舞台中区的一块区位表演的话，他们的台词是不可能那样感动观众的；也是不能完全表现他们性格的。但是，他们必须是有目的的在舞台上自由活动。

但有一个绝对的例外，它打破了这个演员应用区位变化的理论，就是有些区位的本身价值符合了剧中人的地位价值。例如：我们要强调一个大家庭里老祖母的地位与权势，我们可以把她安排在一个适合而有力的区位，固定她坐在那一张特别为她安置好的椅子上。如此就无需要变化了。

另一个可以应用变化的方法，是有限区位群众变化，与无限区位群众变化。所谓有限区位群众是舞台上多数演员靠紧在一起，所谓无限区位群众是舞台上多数演员分开的。如果两个人或三个人一组的画面，在舞台上是在安排在一个区位和同一个地位的话，那一定给观众单调的感觉，（除了为加强效果，有意的如此安排。）所以一个无限区位是给演员在舞台上活动的自由，如此也是能够帮助戏剧的生动。

四、区位与强调

导演能够为了要应用区位强调，他可以保留一个区位不用，而专为准备把剧的最高潮安排在此保留的区位里，他也可以为了重复与对常常应用某一个区位。但无论如何，一个保留的区位不用，虽然这是违背通常导演的规则——在每幕要应用每个区位。但它仍能收到一个强调处理很好的效果。可是它是一个不常用的困难与冒险的方法。

重复区位应用，因为在剧本本身就似乎安排了很多重复地位，所以有此机会，它应用起来比较容易。同一个时间而又同一个区位的重复（有的时候，而又同一个地位的重复）。如果它正符合了剧作家有心安排的重复强调的话，那它对效果方面，将有更大的帮助的。例如：在《死神的假期》一剧里（凯塞拉写），有一场戏是在三场不同的时间里，而做一样的戏。剧中男主角（在他装死的时候）同三位追求他的女人纠缠在一起。第一场。他是同一位有教养而冷静的女人在一起。第二场，同一个单纯而多情的女人在一起。第三场，和一位气质高而敏感的女人在一起。在这三场戏里，如果导演把她们各场安排在同一区位里表演，或者至少在同一区位开始的话，其重复与对照一定是非常强烈的。

现在再举一个更明显的例子。比如说有一位多情而易变

的青年艺术家，在每一次他走进他的画室的时候，总有一位崇拜他的小姐在不耐烦的等待着他。在第一次，他从上午台右区进场看到有一位小姐坐在下午台左边，他马上觉到她因久等而生气了，他赶快走进舞台中区，坐在一个桌子旁边，用一些花言巧语安慰与欺骗她，好不容易才得到她的谅解。在第二次，另一位小姐在同一个区位不耐烦的等待着，这次他较快而又匆忙的走进中区，坐在同一个椅子上，告诉她一字不差的同样的甜蜜谎言，用一种更大声而又更花腔的音调。在第三次，又是一位小姐其地位与心情同前。这一次青年的画家毫无考虑，甚至于都没看清这位小姐是谁，他非常匆忙的穿进舞台，坐上那张老椅子，用一种大声激昂的语调，和一种疯狂的态度表情，表白同一个内容的谎言。当然，这是一个闹剧，可是它因台词与区位的重复，而收到很大的效果。正如这个举例，由于区位与台词的重复，而使第三场显得很生动又有趣，这也就是时常激起观众笑声之因素。

区位重复不但可以收到很好的效果，它也可以用作“强调”。象一个人去模仿另一个人的作法与观念，或者去接受另一个人的地位。例如：一位父亲晚餐后，坐在火炉前的靠背沙发上，点根香烟，捧份报纸，其神态是非常的安适而又自得。可是他的无愁，好动的儿子看到他这幅怡然自适的神情，真是非常羡慕极了。即使他的年龄不适合，也不容许他有这份享受，而他真想有个机会试试。忽然，他父亲死了，无疑地他变成了一家之男主人。同样的，晚餐后，他跟随着父亲的习惯走进舞台，在同样的步态，同样的动作，同样的表情与同样的怡然自适般神态的情形。这不是一个无言的有力的区位重复强调吗？

另一个区位重复的强调，是演员在舞台上经过一场风波后，而其最后又走回其上场时所在的区位。例如：《愚人》

一剧（路易士毕齐写）。在第一场时，女主角是被安排在下舞台左区一张桌子后面，再慢慢进入空间大的表演区。而当戏剧随着剧情进展时，她最后变成暴躁而又激动，正在此时，另一位佣人忽然打碎了他最后一只陶器制的杯子，她在情绪冲动之下，竟杀了他！这一阵激烈的变化和她的感情冲动后，她再慢慢的走向原来位置的桌子旁，看着空间的表演区，细诉着：“今后我将开始用铁杯喝水！”如此，她的区位重复是必定留给观众一个很深刻的印象。

在区位重复的应用中，必须注意到舞台前后平面的关系。导演必须告诉演员不要在同一平面上，站在一条垂直线上，甚至于在一个小区位里也应如此。当然，道具如恰当的放置，是可以帮助避免这种错误的。但是也有一个例外，就是有意安排某些特殊的演员，如此平面的垂立站着而期收效果的处理法。否则必须应用不同的平面而不要一条线上，它不但有深度感，并且也使舞台画面生活化。

一位好导演在第一次排演前，他已经作好了导演计划，在这个计划里他应明智的应用了六个通常的区位。当他研读完剧本每一幕后，他应分场。然后他再分析每一场的意义、情绪、目的，但是这必须符合每一幕和全剧的气氛。如此详细做好后，他可以开始在真实的舞台上导演每幕每场的戏了。如果导演能了解舞台上区位的心理价值的话，他在表现一个剧本时，能善用区位以收到更好的效果。更进一步，假使他能适时的应用它们为加强，为情绪，为变化和为强调的话，尔后他将能在没有布景的空台上也可看到此剧的生命。

第二节 舞台的层次

一位有心注意舞台的观众，他会不时的看上，看下，看