

上海戏剧学院教材

戏剧 导演

张仲年 著
海峡文艺出版社

PLAY DIRECTING

上海戏剧学院教材

戏剧导演

张 仲 年 著

海峡文艺出版社

(闽)新登字 05 号

责任编辑 王顿顿
特约编辑 吴瑜珑
封面设计 胡雨心

戏剧导演

张仲年

海峡文艺出版社出版发行

(福州得贵巷 59 号)

福建省新华书店经销

苏州丝绸工学院印刷厂印刷

地址:苏州市相门路 14 号 邮编:215005

开本 850×1168 1/32 18.125 印张 2 插页 439 千字

1995 年 9 月第 1 版

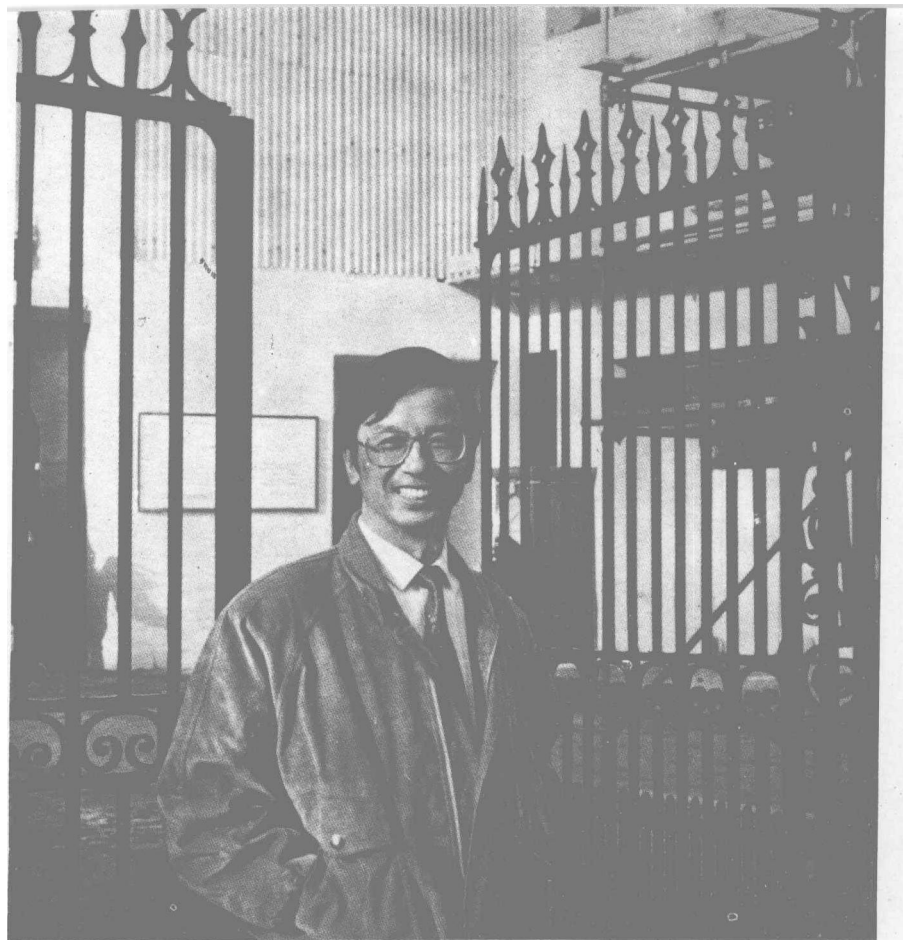
1995 年 9 月第 1 次印刷

印数:1—1000

ISBN7—80534—811—1

I·706 定价:22.00 元

如发现印装质量问题请寄承印厂调换



作者近影

导演——演出本文的作者

(代序)

导演艺术在戏剧中究竟创造了什么？

坦率地说，我在戏剧学院学习时，这个问题始终令我迷惑不解。那时，导演给我最深刻的印象是，脾气特大，动不动在排练场就训人。后来，读了丹钦柯的《文学、戏剧、生活》后才知道导演原来就是演出的“组织者、解释者和演员的镜子。”

导演是演出的组织者，这是不言而喻的。查一下英语辞典就可知道，英语“导演”(Director)一词还可解释为：“指导者、处长、局长、署长、主任、总监”等等。他之所以能训人，因为他是演出群体的头。但是，导演是演出的组织者，这只能说明他是一个对演出负责的人，并未回答，他在戏剧中究竟创造了什么？

从梅宁根以来的现代导演史表明：导演已从一个监督演出的权威成为演出本文的作者。

导演是演出本文的作者。这不是什么新的命题。本世纪初，梅耶荷德早就表述过这一命题。但是，对于这一命题在理论上却缺乏充分的论证。难道导演作为演出的组织者就自然成为演出的写作者了吗？要知道，组织者与写作者并不是两个可以互换的概念。难道说，导演作为演出的作者是由于他可以随意地增删和修改剧本吗？如果说，因为导演承担了某些编剧功能才成为演出的作者，那岂不是说，导演本身并不是演出的作者吗？承认导演是演出的作者，就必须说明，导演是如何写作的。

台词是剧作家写的，动作是演员创造的，布景、道具、灯光、服装、化妆是舞台美术家设计的，音乐是作曲家编的，导演在演出中究竟创造了什么？如果我们用分析的思维模式解构戏剧演

出的整体。即将演出整体分解为它的各别成份，我们将永远发现不了导演创造的踪迹。系统论告诉我们：一个系统并不等于它的构成元素之和。除了它的构成元素之外，它还包括元素与元素的关系，即结构。如一个系统有A与B两项元素，那么，这个二元系统必然存在第三项，即A与B的关系。否则，A与B构成不了一个系统。演出也是一个系统。其中的台词、动作、布景、道具、灯光、服装、化妆、音响、音乐等演出成分自然不是导演创造的。但是，这些演出成分的相互关系却是导演创造的。换言之，导演创造的是演出成分的结构。所以，我曾将导演学称之为关系学。

导演将演出成分结构为一个演出系统，这就是他对演出本文的写作。所谓本文是指为通讯目的而发出的，有组织的记号系统。本文是一个等级结构，是由语句或句列构成的。它不同于语句之处在于它是一个具有自主性与封闭性的系统。因此，一套红绿灯装置，一个剧本，一次演出都是本文。剧作本文是由语言记号构成的，而演出本文则是由语言的与非语言的，视觉的与听觉的等异质的记号系统构成的综合性的整体结构。演出中的角色、布景、音乐等不是本文，只是构成本文的语句与句列，因为它们都缺乏自主性与封闭性。剧作本文中的台词一进入演出系统也失去了自主性与封闭性。因为台词在演出中必须由演员念出来。由于本文是一个整体性概念，诸演出成分的创造者都不可能成为演出本文的作者。只有导演才能成为演出本文的作者。

导演对演出本文的写作是通过场面调度来实现的。

场面调度，我们一般将其理解为演员在舞台上的位置与移动。《辞海》对场面调度的解释就是这样的：“指导演对戏剧场景中演员的活动与部位的处理，是导演的重要艺术手段之一。”场面调度这一术语是由俄语 *мизансцена* 一词译过来的。对场面调度的理解也是随之输入的。如前苏联的《百科词典》对

мизансцена 的解释是：“一出戏中某一场面里演员演出时在舞台上位置的安排。舞台场面设计是导演艺术的重要手法之一”。《辞海》的释义与其一模一样。两者都将场面调度理解为一种具体的手段，用排练场上的行话来说，就是拉地位。

其实，场面调度的原意不是如此。俄语 мизансцена 一词来自法语 *mise en scene*，其意为放在舞台上。法国学者温斯汀对传统的场面调度的概念下了这样的定义：“一方面，它表示舞台表演手段的全体（表演、服装、装饰或布景、音乐、灯光、家具）；另一方面，它表示为了解释一个剧作或一个主题，这些表现手段在空间上与时间上的安排。”（转引自《Languages of the stage: Essays in the semiology of the theatre》）。由此可见：一、场面调度是演出整体的概念，它包括了所有的演出因素；二、它是一个结构的概念，是指所有的演出因素在时间上和空间上的关系。这跟我们的理解就大相径庭了。

其实，场面调度一词在字面上和 *Mise en scene* 的原意并不背离。“场面”是一个整体的概念，它包括所有的演出因素，而“调度”则有安排的意思，如列车调度是指对列车运行的安排。

场面调度是一个结构的概念。这是法国戏剧符号学家帕特里克斯·帕维斯对场面调度符号学进行了深入的研究以后得出的结论。他为场面调度下了这样一个定义：“为了观众，不同的意指系统在一个给定的空间和时间中的集合或对峙。”（《From text to performance》）。为了说明场面调度在剧作本文向演出本文的转化中所处的位置，帕维斯区分了下列三个概念：

一、剧作本文，这是由剧作家创造，导演负责上演的本文，或者说，语言的记号系统。其中除舞台指示外，剧作本文在演出中都是通过演员说出来，被观众听到的。

二、演出，它是包括剧作在内的所有的舞台系统的总和，换

言之,即可以从舞台上看到和听到的一切。但它们尚未被理解为统一的意指系统。它们只有通过相互关系才能产生意义。

三、场面调度,使演出成为统一的意指系统的结构。帕维斯基将处于观众阅读中的场面调度,以及由观众读解而产生的任何可能的价值称为演出本文。

从上述的区分中,我们可以看到,帕维斯基将场面调度视为从剧作本文至演出的中介。场面调度既是对剧作本文的读解,又是对演出的不同系统的组织,即写作、最后,通过观众的读解而产生意义。

场面调度产生演出本文的大的语义结构。演出的结构是有等级性的。演出的每一个意指系统,或者说,成分都有自己的结构。但它们都不涉及演出本文的大结构,只是存在于本系统内的微结构。而演出本文的意义是在大结构,即场面调度中产生的。场面调度是生成演出本文意义的场所。根据结构主义的观点,单独一个语言成分是无意义的。它的意义是由它们在整体结构中的位置,即它与整体中的其他成分的关系所决定的。这一观点自然过于极端。因为我们不能不承认一个单词本身还是具有一定意义的。这就是我们可以在辞典中查找到的词汇意义。一个图形也是如此,虽然不存在一部关于图形的辞典。但是,谁都知道,一个单词有许多意义。它的确切意义只有在上下文,即语境中才能加以确定。图形的意义也是如此。因此,演出成分的意义只有在场面调度的整体结构中才能显现、改变和生成。场面调度也正是在联结各演出成分的关系中表现一场戏或全剧的意义或主题。在朱端钧导演的《雷雨》中,舞台设计者为周家小客厅一景设计了一块四折屏风,上面黑底绿字刻写着《朱子家训》。这块屏风单独看也有一定的意义,如它是一件值钱的具有古风的家具;它看起来很严肃、很沉重;它上面刻的是封建士大夫的治家格言等

等。一旦将它放入周家的客厅中它就可以给我们传递更多的信息：一、表示周家的阔绰；二、表示周朴园的自命风雅；三、表示周朴园严厉的治家之道等等。但是它在场面调度中还能生成更深刻的意义。在繁漪故意惊醒周朴园，企图借周朴园阻挠周萍与四风出走的场面中，导演要扮演繁漪的演员在冲向周朴园书房时顺手将屏风推倒。这个场面就产生了新的含意。它不仅表示繁漪惊醒周朴园的动作，表示她将屏风推倒了，还表示繁漪撕下脸面，不顾一切地反抗周朴园的治家之道，反抗他的封建主义家长式的统治。导演称之为“大闹天宫”。这层意义正是从动作与道具相互关系，即场面调度中产生的。这个例子可以说明导演究竟是如何写作演出本文的。

场面调度不是简单地传达剧作本文的意义，成为剧作本文的多余的副本。帕维斯强调语言系统与非语言系统在场面调度中的对峙。作为导演的策略，场面调度与台词的关系可以是证实、增强、限制、颠覆或转移。以致梅耶荷德声称：“剧本对于戏剧家来说，只不过是材料而已。我可以不改动剧本的一个字眼，只是运用导演和演员处理上的色彩就能把剧本解释得和作者的意图大相径庭。”（《梅耶荷德谈话录》）

场面调度作为演出本文的大的语义结构有一系列问题留待我们深入讨论，如关于导演的解释，选择与组合，诸演出系统的对位或复调，对观众的游移视点的控制，隐喻与转喻，场面调度的元本文，场面调度的类型等等。这就不是这篇短文所能概述的。对此，我拟写一长篇论文予以论述。

多年来，我一直期盼有一套上海戏剧学院教材系列丛书。张仲年副教授率先送来了专著《戏剧导演》，并要我给他写一篇序言。我欣然应允。其时，我正在准备写一篇关于导演学的论文。我就想先把我的主要论点写成一篇短文，作为他的著作的序，其

目的是想引起读者对导演理论的关注。

张仲年这部专著的出版是值得欢迎的。该书尽管没有深奥的理论表述,但视野开阔、立论中肯、论域系统、实例丰富,是一本帮助青年学生学习导演的好教材。应该说,本书是他长期从事导演教学的经验总结。目前国内出版的导演学专著寥寥无几。本书的出版不仅对我国的导演教学,而且必将对导演学的理论建设起到有力的促进作用。

胡妙胜

1995年3月

目 录

序	胡妙胜	
绪论		1
上篇	解析篇——导演元素及其构成	25
第一章	牵住牛鼻子——事件处理的艺术	26
第二章	细节见功夫——物件的妙用	59
第三章	创造性语汇——空间·画面·调度	83
第四章	心灵的显现——音乐与声响处理	155
第五章	生命的律动——节奏	196
第六章	有法而无法——基本技术论	216
中篇	综合篇——导演创作论	237
第七章	导演分析剧本的基本原理和方法	238
第八章	导演分析的内容与步骤	261
第九章	探索 话剧《茶花女》导演分析	296
第十章	导演构思	331
下篇	观念篇——确立戏剧理想,走自己的路 ...	383
第十一章	导演艺术是什么	384
第一节	准备与协调的艺术	385
第二节	总体的艺术	390
第三节	再创造的艺术	395
第四节	个人的艺术	401
第十二章	绚丽多彩的导演学派	403
第十三章	探索 梅宁根(德)	405

已 第二章	安托万(法)	413
已 第三节	瓦格纳(德),阿庇亚(瑞士)和戈登·克雷格(英)	
		424
已 第四节	斯坦尼斯拉夫斯基(俄苏)	446
已 第五节	梅耶荷德(俄苏)	459
已 第六节	皮斯卡托尔(德)	488
已 第七节	布莱希特(德)	498
已 第八节	阿尔托(法)	516
已 第九节	彼得·布鲁克(英)和格洛托夫斯基(波兰)	524
		
结束语——对中国导演艺术的思考		548
后记		562

绪 论

倘若发一张民意测验表给妙龄男女们，询问他们愿意当演员，还是愿意做导演，我猜准有百分之八十以上的人选择前者。演员是舞台上的皇帝，银幕上的天使！一出戏的辉煌演出，一部影片的令人迷醉，人们向明星们欢呼、献花，争先恐后要求签名，甚至爱心激荡情书连篇。导演呢？则默默地呆在一旁。有谁会在此时此刻去问一声，导演在什么地方！

导演是幕后英雄。导演的工作是最艰苦的工作。请看今日剧团中的导演，从一开始就得与剧作者一起泡剧本，然后在一大堆矛盾与事务中碰撞，弄得精疲力尽焦头烂额，当他终于把一出戏奉献给观众时，他要忍受剧场中的冷落，各种批评或责难，他常常忧心忡忡难以安宁。难怪不少人叫苦连天：导演越来越不是人干的。

然而，“没有导演，没有导演这门受人尊敬、精确的科学，没有这门强有力敏锐精妙的艺术，许多剧本将无法流传至今，许多喜剧会令人费解，许多演出就难以取得成功。”

法国著名导演波雷尔 1900 年在国际戏剧大会上动情地宣称：“导演是充满诱惑力的职业，难道不是吗？导演是世界上最令

人好奇、最叫人着迷、最精致的工作之一！”^①

确实，一场完美的演出，实在激奋人心、终身难忘。那种台上台下水乳交融的感情冲撞、心灵交流，是一种无法形容的审美享受。

我接触话剧不早，当我对导演发生兴趣的时候，我观看的头一部话剧是北京人民艺术剧院首次来沪献演的巨作——《蔡文姬》。它是我的启蒙老师，它是我下决心从事导演的真正推动力。刁光覃、朱琳、董行佶等表演艺术家的精湛表演，尤其是焦菊隐的导演艺术震撼了我。时过三十余年，每当我想起它，眼前就浮现出那一幅幅的舞台画面，听见蔡文姬那苍凉深情的吟诵。我是何等的幸运！《蔡文姬》不仅成了我最初的启蒙老师，也决定了我以后的人生道路。

导演的创造，何止于此！他也用自己的创造培养人才，提高观众，甚至改造剧种。试看中国戏曲，四十年代是什么样子，当新文艺工作者参加进去后又是什么样子？一出《星星之火》，使沪剧提高到一个新的艺术层次，同时涌现了筱爱琴这样的艺术新秀。朱端钧先生的导演功力永闪光辉。一部《红楼梦》，几成千古绝唱，徐玉兰、王文娟塑造的贾宝玉与林黛玉形象至今少有人超越。岑范先生的惊世之笔，写下了戏曲导演史上夺目的一页。而马科以当代意识将传统京剧推陈出新，一曲《曹操与杨修》，赋予古典戏曲以新的生命活力……。导演和导演艺术真是令人神往。任何有志于此的人，都可以在这块园地中拓出自己的一片新天地。

^① 《导演论导演艺术》，[美]The Bobbs—Merrill Company, Lnc. 1976年版，第89页。

导演简史

导演与导演艺术,有好多类。它首先产生于戏剧。众所周知,戏剧,从古希腊算起,已走过近二千五百年的里程。它有着宏伟的幼年、蓬勃的童年少年和丰富多采的青年。而真正作为艺术分工、并取得独立地位的导演的产生却是近一个多世纪的事。据考证,“导演”这个名称,最早见诸文字记载的,是梅宁根剧团的备忘录。时间是一七七六年。^①即使从一七七六年算起,也只不过二百多年。

导演的历史尽管短暂,但它并非突然从天上掉下来,从地下冒出来。它得天独厚,在娘胎中足足孕育了两千多年,吸足了养料,才呱呱堕地。一降生就同神话中的哪吒一般,鲜蹦活跳,大显神通。正是导演与导演艺术的诞生,使戏剧进入成熟期。一代导演大师的卓越贡献,常为戏剧艺术揭开新的历史篇章。

人们不禁要问,戏剧艺术为什么在这样漫长的岁月中没有出现或形成导演呢?

答案也许很多。著名的舞台美术理论家、瑞士的阿道夫·阿庇亚的回答似乎较有代表性:“古代戏剧是事件和行动本身,而不是一个场面富丽的表演。”^②

翻开戏剧史,不难发现这样的例证。

例如:“一个阿留申岛的土人扮演猎人,带着弓,另一土人扮作鸟。猎人用手势表现遇到那只漂亮的鸟而高兴;但他并不想打死它。扮鸟的表演鸟的动作,正在逃避。等了许久,猎人张弓发

^① 《导演学概论》,[苏]格·尼·古里也夫著,王爱民等译,陕西人民出版社1983年12月版,第21页。

^② 《西方名导演论导演与表演》,杜定宇编,中国戏剧出版社1992年3月版,第482页。

弹：鸟儿唧唧地叫，摔到地上，死了。猎人大乐，跳起舞来；最后又感到烦恼，悔不该打死这样漂亮的小鸟，因而哀悼。忽然死鸟站了起来，变成了一个美女，投入猎人的怀抱。”^①

这就是古代的戏剧。西方如此，东方又何尝不是如此！

《史记·滑稽列传》中记载了楚国优孟的故事，描述了一场生动具体的“优戏”演出。

优孟是古楚国的演艺人，以贤德闻名。楚相孙叔敖知其人品，待他甚好。他临终之际吩咐儿子孙安说：“我死后，你必定贫困。你可以去找优孟，告诉他你是孙叔敖的儿子。”果然，孙安贫穷，以背柴为生。有一天他遇见了优孟，便把父亲的遗言告诉了他。优孟嗟叹不已，对孙安说：“公子放心，楚王很快会召见你的。”

一年多后的某天，楚庄王正在饮宴，优孟身穿孙叔敖的衣冠进见施礼，庄王大为惊讶，怎么宰相死而复生！原来优孟在一年中模仿孙叔敖的言行举止，练得维妙维肖，旁人难以分辨，连庄王也被蒙住了。出于对孙叔敖的厚爱，庄王请优孟出任宰相。优孟回答：“让我回去同妻子商量一下，三天后回话。”

过了三天，优孟拜见庄王说，他妻子决不许他做楚国的宰相！“孙叔敖那样忠心廉洁，成就了楚国的霸业，现在他死了，可他儿子穷得连立锥之地都没有，落得个打柴为生。若象孙叔敖那样，倒不如自杀。”优孟接着便唱了一首歌，意思是种田吃不饱，做官也不妙。做贪官要犯杀身之罪，做清官受穷难熬。庄王闻言，恍然大悟，连连向优孟道谢。并即刻召见孙叔敖儿子，封赠了田

^① 《戏剧技巧》，[美]贝克著，中国戏剧出版社1985年1月版，第23页。

地奴隶。^①

后来,民间发展出“角抵戏”、“百戏”。隋唐宫廷中专门设立训练艺人的机构,如“梨园”等等,同时也产生了专门负责挑选教习艺人、组织演出的官员,称为“伶官”。^②

人类文化的发展,异中有同。西方古希腊时代,总管演出事务的名曰“阿昌”(Archon)。他是指挥酒神节戏剧演出的执政官。剧作家把写成的剧本交给他,由他去挑选歌队人选,组织训练、排练与演出。“阿昌”与“伶官”,若用现今分工去界定,似为“演出人”的职务。

了解古希腊戏剧演出的人都知道,那个可以容纳一万七千观众的半圆形露天剧场,依山而设,观众席在山坡上层层伸延。在山脚平地上修造一个圆池,中间设酒神的临时神座。圆池外正面有一高台,高台底下的房间是演出换装场所,而表演则在高台上进行。一般只有两个演员,扮演剧中不同角色。

伟大的哲学家黑格尔在其巨著《美学》中论及古希腊的演出时认为,古希腊的演员表演分为两个方面。

一是对艺术语言的朗诵。这在当时还很不发达,主要的要求还只是可理解性。而我们近代人却要求将人物内心的全部客观面貌,人物性格的特征在极细微的浓淡差别和转换上,以及在尖锐的矛盾和对比中,都要在声音腔调和朗诵方式中表达出来。

二是身体姿态和运动。这方面应注意到当时希腊人完全不用面貌表情,他们戴着面具,脚蹬高靴,实行视觉上的放大,以便让远距离的观众看清。面具底下藏着一只扩大声音的铜器,为让

① 参见《中国戏曲通史》(上册)第17—18页,和高宇著《古典戏曲导演学论集》第9—13页,中国戏剧出版社1985年9月版。

② 《演剧艺术讲话》,顾仲彝著,第7页。