

导演术基础

张结祥

中国戏剧出版社

导演术基础

张骏祥

中国电影出版社

内 容 说 明

作者通过对导演基本技术五个方面：画面的组合，绘意，动作，节奏，做工的研究，探索了导演艺术的基本规律；探讨了喜剧、笑剧、悲剧、情节剧与伤感剧的导演方法；研究了不同手法处理不同时代、不同风格的剧作；总结了导演与演员、舞台美术设计者、剧务等关系与工作方法。

作者结合中外优秀剧作，旁征博引，深入浅出地阐明了导演艺术的基本原则与工作方法。

本书对从事戏剧、电影导演工作者，表导演艺术理论研究者和爱好者，都有一定的参考价值。

责任编辑：季定洲

导演术基础

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

冶金印刷厂印刷

字数210,000开本850×1168毫米1/32印张9.375插页(平)3(精)5

1983年9月第1版

1983年9月第1次印刷

印数：(平)10,000册
(精)2,400册

书号：8069·327

定价：(平)1.30元
(精)1.75元

前 言

张骏祥同志的《导演术基础》经过四十年之久终于问世了！我在此衷心地热烈地欢迎它的出版。作者好象似在犹豫：这种书现在与读者见面是否过时？我答曰：否。它是好书，作为一部好书，它是会永远有价值的，迟早没有关系。

让我说：为什么？正如刘厚生同志在《序言》中所说：“我们看到在上海《剧场艺术》上发表的张骏祥同志关于导演基本技术的论文，又听到他亲自的授课，我清楚记得，那时多少青年戏剧工作者如饥似渴地争相传阅在重庆、江安都极为珍贵的《剧场艺术》。这些文章，让我们打开了眼界，知道了戏剧导演原来还有这样一种理论，一种方法和许多技术基本功。”又正如作者在《后记》中点出“在苏北有文工团的同志看到《剧场艺术》上发表的那几篇，还抄写了带着行军。”

这里我愿意顺便补充另外一个有力的旁证：这几篇文章在“孤岛”也起了不少不可磨灭的作用。那时上海在抗日战争时期美国电影已经断绝，话剧象雨后春笋，突兀而起。有一段时间竟有十个以上的话剧团同时演出，不包括大学生业余演出在内。这就需要大量的导演，而导演的知识是从哪里来呢？大多数就是依靠张骏祥同志的这几篇出色的专论。

我本人也是学导演的，但我所学的是经过另外一个途径，

另外一个方法。我的导师是米歇尔·圣旦尼，法国著名导演，一九三五年——一九三七年在伦敦办了一个导演训练班。但是这个训练班里根本没有《导演术基础》这一门课程，而他考我的却恰恰是这个“基础”课和一般的文艺修养，考得及格才肯收我为学生！然而我的“基础”知识是从何而来的呢？是六年来读了十几本有关导演的书而来的。这些书大都是商业化的，是为了骗取业余戏剧爱好者的钱而出笼的。虽然如此，从十几种书中也多少能够学到一些起码的东西，待到参加导师班后便可越过“基础”课而直接跨入“阐述主题”、“分析人物”、“判断格体”、“Mise—en—Scene”（按张骏祥同志的解说就是“把演技与排场视为不可分的演出部分而言。”）等等导演学中的较高级程序。那时如果我身边有一份亚历山大·狄莫的讲义或者是“胜于蓝”的《导演术基础》，那我该省却多少力气啊！少走多少冤枉路啊！因为我所读的十几二十本西方论导演的书中没有一本象“基础”写得那末系统、清晰，说服力那末强。基于这些理由，我有资格说：这是一部好书。

这次为了写这个前言，我有机会一口气从头至尾重读一遍此书（以前只是零星地间断地偶尔读过几篇），我更加发觉这部书的许多优点，比如论节奏的那一章，我曾同样地在过去汇集了十几本有关书籍，但都是乱七八糟，搞烦琐哲学，没有一本是象《导演术基础》中仅以二万余字就把非常复杂、费解的问题论述得这末一清二楚。其它关于喜剧、笑剧、格体等等亦然。可以说，经过四十多年的舞台实践，我今天再读此书，实在是有所发现，温故而知新。

毫无夸张的意思，我这个近八十岁的老导演尚且如此，何

况是那些中青年导演呢？所以说，这部书是需要的，绝对需要，昨天需要，今天需要，明天还是需要！

佐 临

一九八三、四、二十六

序

我终于看到张骏祥同志这本《导演术基础》的出版了。二十万字的稿子摊在我的面前，它对于我来说是那样地熟悉，那样地亲切，可又是象一个那样遥远的声音。许多难忘的往事重又涌现在眼前，纷乱的感慨不知从何说起，然而最后还是引向了深切的欣慰之情，好书总是会印出来的。

这本书，四十年前就应该出版了。可惜它生不逢辰，命途多舛。国民党反动派统治时期不用说了，“四人帮”篡党误国十年中它的命运也不问可知，就是解放后十七年，戏剧学术定于斯氏一尊，它也只能被挤得靠边站。这几年又碰到图书出版的慢性病——张骏祥同志交来书稿是一九八一年二月，我写这篇短序是一九八二年四月，等到读者拿到这本书时，大约又得一年上下。但我完全相信，读者阅读本书之后，必会奇怪，这样一本政治上决无反动之处、艺术上也并未提倡什么形式主义、怪诞流派的东西，为什么竟会冷落如四十年。作为导演学术的一家之言，你可以同意或者不同意它的某些论点，但它肯定是一本可以参考的、有用的、很有用的、有价值的书。

请允许我从头说起吧。

张骏祥同志是我的老师。四十二年前，在四川江安国立剧专，他站在讲坛上授课，我们学生坐在下面听课，课的一部分就是这本书的内容。那时，中国话剧已经有了一定程度的普及，已

经出现了不少优秀的剧作和舞台演出，已经有了一批艺术修养很高的话剧导演。但是，关于导演艺术和技术的理论著作，却实在是凤毛麟角，几近空白。连斯坦尼斯拉夫斯基的著作也不过刚有一些简单的介绍，影响并不很大。正是在这种干枯的情况下，我们看到在上海《剧场艺术》上发表的张骏祥同志关于导演基本技术的论文，又听到他亲自的授课，我清楚记得，那时多少青年戏剧工作者如饥似渴地争相传阅在重庆、江安都极为珍贵的《剧场艺术》。这些文章，让我们打开了眼界，知道了戏剧导演原来还有这样一种理论，一种方法和许多技术基本功。

从在学校时起，一直到抗日战争结束，我差不多一直跟随张骏祥同志，多次在他导演的戏里担任剧务工作。他的作风正派，工作极为认真严肃，对人律己都很严格，得到很多青年人的爱戴。在导演艺术上，他手法多样，不拘一体，风格清朗明快，浓淡适度，尊重生活的真实而富于想象。他排的许多戏，如曹禺的《北京人》、[匈牙利]贝拉·巴拉兹的《安魂曲》、吴祖光的《牛郎织女》等，都是重庆雾季中的著名演出，舞台佳作。同他在一起进行艺术实践，我——还有我们一起工作的青年同学和朋友们，都感觉得到他的艺术创造大体就是他所阐述的导演理论的实践，但又不过于拘泥，有着他自己的艺术风采。张骏祥同志从三十多岁的盛年，成为中国话剧界的最优秀导演之一，是他的学识能力、艺术修养以及作风的自然结果，不是偶然的。

抗战胜利后，形势所迫，他转向了电影。我们当时都很同情他的“转业”，但也很难过。我曾寄希望于解放以后，盼望他能回到话剧战线上来。但是解放后党的电影事业的飞速发展，对优秀人才的需要，使得他更难脱身。除了一九五二年我们拉他为上海人民沪剧团导演了沪剧《罗汉钱》外，他再也没有参加过舞台

剧的创造了。他今天已经是我国电影事业的著名导演和领导人之一，他的作品如《白求恩》等取得了光辉的艺术成就，但我至今未能冲淡已持续三十多年的遗憾之感：戏剧舞台的天空缺了很大一块角啊。

解放后的十七年中，戏剧导演表演理论实际上也是处于“一边倒”的状态。斯坦尼斯拉夫斯基体系当然是一种伟大的理论与方法，它在中国戏剧发展上的作用与影响应该给予高度的评价与尊重。然而如果把它当作戏剧理论与方法的百分之九十九，（那百分之一是容纳了可怜的布莱希特），似乎除它之外全都是异端、邪说，即使如戈登·克雷、莱茵哈特等人的学说可以介绍，也不过只是看它们的历史意义，根本不考虑它们在艺术实践中有无现实意义，这其实是不符合百花齐放的精神的。正是在这种气氛下，《导演术基础》自然很难有问世的机会。在著名的一九六二年广州会议之后，如果我们正确地遵循党的文艺方针前进，我相信这样的书是会重新得到人们重视的。那时，曾有人把搜寻到的本书各章节全部手抄一遍。后来上海戏剧学院又曾内部翻印了基本技术那一部分。这使我感到这本书的生命力是顽强的，它可能冬眠，但气息不断，决不会死亡。

气候刚刚转暖，没有想到，紧接着迎面而来的却是严寒酷冷的十年浩劫，连斯坦尼斯拉夫斯基老先生也被打入十八层地狱，更何况张骏祥这等“资产阶级的牛鬼蛇神”。我记得七十年代初，我在干校养猪时，有一次宣传队要我在轮休回北京时写一个什么交代材料，我翻找堆在壁橱顶上的旧书刊，无意中发现两本我曾视如珍宝的旧《剧场艺术》，抚摸良久，重读了几段《导演术基础》，心里说不出的酸楚。我想，象这样的东西，还有我另一位尊敬的老师黄佐临同志在解放前后写的一些关于导演艺术

的重要论文，真不知哪年哪月，才能够明珠出土，重见天日。我切肤感到“四人帮”对文化艺术的残害与毁灭。

这憋着的一口气到底喘过来了。五年多来，戏剧舞台得到第二次解放和复兴。由于总结了历史经验，我们在执行百花齐放的方针上较之十七年有了巨大的进展。斯坦尼斯拉夫斯基及其体系恢复了名誉，受到应有的重视，然而却不再成为独占话剧舞台的势力。导演表演的其他理论和方法也逐渐被注意了。在舞台实践和书刊上不见了三十多年的这一套“基础”很快地被人们想了起来，不少人向出版社、向张骏祥同志建议，希望把它们结集出版。现在多少年的愿望得以实现，我想我的喜悦决不在我的老师之下的。

这本书所介绍的理论与方法来源于美国亚历山大·狄英教授，但也结合了张骏祥同志从自己实践中提炼出来的经验。但我相信即使张骏祥同志自己，也决然不会说这些理论和方法是完美无缺的终极真理。我认为，这本书之所以值得出版，第一，这是一本基础书。第二，这本基础书中的理论与方法颇有一些是我们所不常见的论点和提法，在结构、篇章方面也很有新意。第三，这本书的理论和方法的很大一部分是从实际出发，研究戏剧演出的艺术形式问题的。然而它并不提倡形式主义。它重视舞台艺术对于生活的真实反映，尊重剧作在戏剧演出中的基础作用，强调对不同样式的剧作要采用不同风格与手法。因此，第四，这是一本对青年导演（我想对戏曲导演也一样）很有启发指导作用的好书。

近年来，戏剧舞台上创新的气氛很浓，这是大好事。如果我们舞台风格始终只准在一个小圈子里蹦跶，那只能窒闷导演的艺术想象，如何能够实现百花齐放的风貌？然而我们也决不能为新

而“新”，唯“新”是冀。我认为，当前戏剧舞台上在风格、流派、手法、样式方面应该五彩缤纷，争奇斗艳，甚至标新立异，但在根本的创作思想上必须遵循革命现实主义道路。也就是说，我们不赞成消极颓废的生活思想，不提倡空虚的形式主义，也不喜欢种种歪曲生活的光怪陆离的现代派和未来派等等。另一方面，我们强调导演艺术在现今舞台艺术创造中起着决定性的作用，我们同样强调导演艺术同任何艺术一样，必须有从千百年实践经验中提炼出来的基本功。如果用乱七八糟的、甚至什么“反戏剧”的杂凑东西，硬说这是“创新”来掩饰自己基本功的欠缺，那是无法令人赞同的。即使最狂放的草书，也必须以正楷打基础。没有任何不需要基本功的艺术，基础书籍的巨大作用是不可低估的。

张骏祥同志知道我（我也还可以代表许多同学们）对这本书的关切的心情，要我这个老学生为这本书写几句话，这使我很是惶惑不安。但师有命，不敢辞。只是我要请老师和读者们鉴谅：由于时间所限，我这一次未能把全书再仔细阅读一遍。我只能说些围绕着这本书的闲话。我热切希望，继这本书之后，张骏祥同志能够再写出第二本第三本关于导演艺术的书，也希望其他有丰富实践经验的戏剧导演艺术家们能够总结经验，写出自己的一家之言。戏剧舞台上的中国导演学派的创立，在今天已不是一句大话，而是具有了一定的条件。我们迫切需要有各种导演理论和方法的论著。因此我衷心祝贺这一本书的出版。

刘厚生

1982年4月

目 录

前言.....	佐 临(1)
序.....	刘厚生(5)

上 卷 导演的语言

第 一 章	导演基本技术第一——画面的组合.....	(3)
第 二 章	导演基本技术第二——绘意.....	(30)
第 三 章	导演基本技术第三——动作.....	(38)
第 四 章	导演基本技术第四——节奏.....	(60)
第 五 章	导演基本技术第五——做工.....	(81)

中 卷 导演的分析

第 六 章	导演的分析.....	(97)
第 七 章	喜剧的导演	(154)
第 八 章	笑剧的导演	(199)
第 九 章	悲剧的导演	(217)
第 十 章	情节剧与伤感剧的导演	(240)
第十一章	怎样决定格体	(254)

上 卷

导 演 的 语 言

第一章

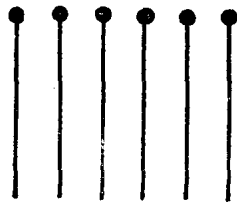
导演基本技术第一——画面的组合

导演的的基本技术有五种：（一）组合，（二）绘意，（三）动作，（四）节奏，（五）做工。这是导演的语言。

导演凭了五个基本技术，来捏塑一出戏的演出。象是五个手指，凭了它们的灵活的运用，导演表现出原戏情感的 and 理智的价值。情感的价值是指戏的种类（悲剧、喜剧、笑剧或情节剧），戏的格体（Style），戏的情调与气氛而言。理智的价值包括戏的技巧成分——如悬置（Suspense）、高潮（Climax）、顿挫（Drop）和戏的主题成分，即亚里士多德的六个因素：情节、人物、意识、语言、节奏与场面。因为戏的种类、格体、情调各各不同，因为戏的写作的技巧，主题观点，以及六个因素的着重所在一本与一本不同，所以导演在运用这五个基本技术时，应该象一个大厨师运用烹饪的五味，在它们的种类、分量上斟酌行事，排别拣选，抑此扬彼，求得理想的配合。只有一件事是无疑义的，这五个技术的运用之结果，必须使全剧在格体上一致，就好比甜菜是甜菜，辣菜是辣菜，不能混乱的。

五个基本技术的第一个是画面的组合，或简称组合（Composition）。

组合的精神是秩序。六根横七竖八扔



（图 一）

在桌上的火柴没有秩序，谈不上组合。可是如果把它们象图一这样排列一下：立刻就有了秩序，也就有了组合。可是这种组合是太单调，太平板，太不耐看。这不能成为一幅画面，就如六个人并排立在台口算不得戏。一个艺术的组合必须还得有兴趣，有中心，有一个满足人的感官的美。组合的定义可以这样写：

组合乃是由强调（Emphasis）、稳重（Stability）、和谐、层次（Sequence）、平衡等几种技巧而达到一个直觉的快感的线条、积体和形状的运用。

导演的组合比一个画家的更烦难。图画的组合是二度空间的，舞台的组合是三度的：除了上下左右之外，还添出一个前后。导演的画面不是平面的，而是立体的，他比画家多一个实际的深度（Depth）。再说，画家的组合只是空间的关系，导演的组合不只是空间的而且是时间的。舞台的画面是时时刻刻在变，是每分每秒在换，是一个活的组合。导演不只是须要把演员在台上配置成一个美妙的画面，而且要顾到这些演员走动后的下一个画面，再下一个画面以致无穷的画面。而这些动作他并没有绝对的权威来主持，因为他必须受剧本的限制。他不是指挥一场抽象的舞蹈，他必得承认剧本中情节上所要求的演员的位置。

所以，在上述的那些技巧里，得添上一个“变化”。让我重复一次：组合乃是由变化（Variety）、强调、稳重、和谐、平衡、层次几种技巧而达到一个直觉的快感的线条、积体和形状的运用。

导演的组合是如此艰难，似乎只有音乐家作曲可以比得上。但是导演组合的工具并不是比别人丰富。就拿他同画家来比吧：画家可以由位置、尺度、形状同颜色来运用组合的技巧。他可以放一棵树在右下角，放另一棵树在左上角；他可以画一棵大树配一

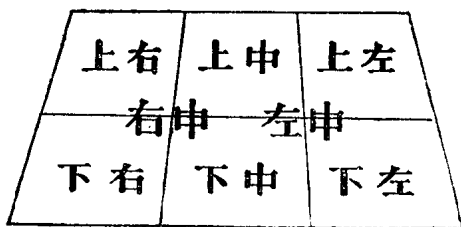
棵小树；他可以用一个方体称一个圆体；他可以运用不同深浅（Intensity）、明暗（Value）的颜料。相当于这些的导演有的是什么呢？说位置吧，因为他的单位是人体，是不能半空悬起的人体，虽然他可以用高低不平的阶台来补救，究竟大多数的时候他的人物是位置在平面的地板上。说尺度吧，演员永远是那么大小尺寸，不能由导演高兴一下把些配角缩成三寸。说形状吧，他的活动限于演员不同的身体姿态：或坐或立或俯或仰。说颜色，他只好仰仗服装和灯光的颜色。

所以导演是运用最不利的工具做一个最艰难的工作。然而这并不足以使学习导演的人灰心。经验说伟大的艺术在窘乡绝境中更容易产生。再说，导演虽比不上别的人自如，你读完这篇文章，就会发现他可以使用的语言也真够丰富。而且，正因为舞台上的组合是瞬息千变，所以是暂时的，只要给一个刹那的印象，无须象一张图画的合作那样复杂，耐人寻味。

一、变化。一出戏演出的躯干，是人物在台上走动的路线，就是说演员由区位至区位间的变化。

舞台通常为了剧场中彼此谈话的便利分成了八个区位。有的时候因为布景形状的不一，有一两个区位会被省去，或者前后共划成三份每份三区一共九区。但那些都是比较不常见的例外。（左右以演员为据）

顶简单的变化，可以是每场换一个区位来演或是在某一区位的应



（图 二）