

牙演話

作



导 演 的 话

黄佐临 著

上 海 文 艺 出 版 社

封面设计：朱展程

责任编辑：吴承基

导演的话

黄佐临 著

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海市印刷四厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 9.5 插页 2 字数 218,000

1979年9月第1版 1979年9月第1次印刷

印数 1-17,000册

书号：8078·3150 定价：0.94元

前 言

我是干话剧、电影导演工作的，从来没有梦想到要著书立说。我的“导演的话”只是通过舞台或银幕的形象表述出来，不善于用白纸黑字来表达。最近上海文艺出版社编辑同志对我说，随着戏剧事业的繁荣昌盛，有许多戏剧爱好者对“导演”这一行颇感兴趣，在我晚年拿出较系统的研究成果之前，是否可以先汇集一些过去所作的导演阐述、经验总结或戏剧论述之类的文章来出版。这些从实践而来的资料也未尝不为读者所需要。我听了这一番话，认为言之有理，于是就从各个角落搜集来十几篇文章，汇集在这个小册子里。

这些不成文章的“文章”，陆续写于四十年的干戏过程中，零星杂乱，实在不应该拿出来问世。本想动动手术，加工修正。经思考，还是保留原状，连观点（甚至有些错误的观点）和文字（笨拙的文字）都原封不动，按年月先后排列出来。理由是从它本来的面目可以看出象我这样一个从旧社会来的戏剧工作者的演变过程。

第一个阶段是解放前十年。在我从事戏剧的头十年中，主要特点是我在国外怎么学，回国就怎么教、怎么导。可以说是现趸现卖，全盘照搬，只有理论，实践毫无。收集到本册子的《导演对演员起码的要求》和《话剧导演的职能》就是在这种情况下出笼的，其观点有许多是唯心主义的。我没加改动、更正，正是

要向读者老实交待我的起点。这个时期的另一个特点是，只知改编，不求创作，尤其是在“苦干”的年月里（一九四〇年——一九四六年）。这一阶段可以说是我摸索演剧规律的阶段。“苦干剧团”是个同人剧团，不卖座就不能生存。因此，我们那时演的戏是选择一些戏剧性浓厚、人物性格鲜明、情节结构严谨，同时或多或少具有一定社会意义又合乎国情，为观众所能接受的世界名著改编剧目。例如《大马戏团》（俄 安德烈耶夫原著）、《荒岛英雄》（英 包蕾原著）、《金小玉》（法 萨杜尔原著）、《夜店》（俄 高尔基原著）、《梁上君子》（匈牙利 莫纳原著）、《乱世英雄》（英 莎士比亚原著）、《林冲》（施耐庵原著）等等。实际上，这十年是学徒阶段。

第二阶段是建国后的十七年。这十七年在我的艺术生命中非常重要，可以称之为“第二次学徒”阶段，那就是说在中国共产党直接领导下，我开始学习如何按照毛主席为工农兵服务的文艺方针，进行戏剧创作。我的第一个剧目是一九五一年配合现实政治任务的《抗美援朝大活报》。“活报剧”尽管能及时反映现实斗争，但它毕竟是很粗糙很表面的。为了能较深入地体验和表现人物的内心世界，我开始运用那时还是一知半解的斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系。于是就产生了《纪念斯坦尼斯拉夫斯基逝世十五周年》、《〈曙光照耀着莫斯科〉的排演步骤和体会》、《〈悲壮的颂歌〉导演阐述》等文章。我开始接触到斯氏体系是在一九三六年，当我在伦敦剑桥学导演的时候，那年适逢《演员自我修养》英译本出版。除了阅读他的早已出版的《我的艺术生活》外，我还到过斯氏的学生安东·契诃夫的侄子在英国西部开办的“契诃夫戏剧学馆”，亲眼看到斯氏演剧体系是怎样传授的。一九三七年秋我还参加过苏联在莫斯科举行的第五届戏剧节，观摩了莫斯科艺术剧院、瓦赫坦戈夫剧院（史楚金）等剧院的演出，对

“斯氏体系”有了初步认识。上述的三篇文章在分析剧本、总结演出和对斯坦尼斯拉夫斯基其人等方面应有一定的参考价值。

但我所学的并不是“斯氏体系”本身而是法国雅克·柯波的演剧方法，这是继承二、三千年来西欧话剧优秀遗产而加以发展的一种演剧方法。其特征是：哑剧（即类似卓别林的无言形体动作）、即兴表演（即培养想象力的小品创作）和朗诵（话剧最根本的必修课程）三者综合的演剧方法。我的导演老师圣·丹尼是柯波的侄子，他于一九三五年在英国开办的“伦敦戏剧学馆”所传授的就是柯波的演剧方法。“斯氏体系”也是根据西欧几千年来优良传统加以系统化的。所以我对这个体系并不完全陌生。

但只此一家是不敷用的。毛主席提倡“百花齐放”、“洋为中用”，向各种学派、流派借鉴。在现代西方各戏剧学派中最严肃最具有独特见解的是布莱希特。我开始接触到布莱希特也是在一九三六年，与接触斯坦尼斯拉夫斯基同一年。这位德国戏剧艺术家遭受希特勒的迫害，一九三五年流亡莫斯科。在那里他看到梅兰芳的表演，大为赞赏，给予最高的评价，认为他所蒙眛追求的戏剧艺术在中国已发展到极高度的水平。不久他写了一篇《陌生化作用与中国戏曲》的文章。我就是这样一个爱国者的心情开始接近布莱希特的。这本小册子中的《关于德国戏剧艺术家布莱希特》的概括介绍和《胆大妈妈和她的孩子们》的舞台实践是探讨这方面问题的体会。

十七年中最显著的特点，是排演现代剧目。为了达到这个目的，我一有机会，就下生活。一九五二年到山东住了三个月，这是生平第一次深入生活和农民接触。导演《布谷鸟又叫了》时，我到过蚌埠、吴县等农村体验生活。导演《激流勇进》前后，我曾多次到上海几个钢厂了解情况向工人们请教。《第二个春天》的排练是在某海军基地进行的，边体验边创作，收获很大。但在这

方面的活动和经验，我没有写成文字，只是断续地记在笔记簿上。而这些笔记簿（共九十一本）连同我四五十年的专业藏书一万余册，在文化大革命中全部被林彪、“四人帮”及其爪牙抄走了。幸存的唯一的一篇，就是刊登在一九六四年四月一日《人民日报》上的《我喜欢排现代话剧——为什么？》。这一篇文章虽短，却很能概括地说明我在这十七年中的主要创作活动和世界观的改造，它对林彪、“四人帮”的“文艺黑线专政论”也是一个有力的驳斥。

第三个阶段是文化大革命中的活动，更确切地说应该是“停止活动”！连“靠边”带“隔离”足足达九年之久！从年逾花甲直到“人生七十古来稀”。但是我的活动“停止”了没有呢？没有。在“牛棚”里或“隔离室”里，我利用机会反复学习毛主席著作，将他老人家的诗词译成英文（目的是为了能深入理解它、领悟它），回顾我干戏以来的一些得失，在这基础上酝酿我晚年想做的戏剧艺术研究规划。

第四阶段是从“四人帮”被粉碎开始。仅仅两年我已导演了一部电影：揭露“四人帮”罪行的《失去记忆的人》；两出话剧：《新长征交响诗》和《彼岸》。感谢党中央和华国锋同志给予我第二次政治生命和艺术生命。

四十年对一个人说来确是漫长的岁月，但在历史长河中它只是沧海的一粟，微不足道。若问我的一孔之见、一得之功有什么作用的话，我认为它至少能回答一个问题：一个受资产阶级思想严重影响的旧戏剧工作者是怎样经过不断实践，一步一个脚印地找到真理——马列主义、毛泽东思想的；是怎样通过唯心主义戏剧观，通过柯波——斯坦尼斯拉夫斯基——布莱希特……逐渐找到我在《从〈新长征交响诗〉谈起》一文中所提出的“无产阶级的中华民族的戏剧在世界戏剧史中的地位 and 贡献”这个专

题的。

目前我在排练《伽利略传》。这个戏意义极大，是很有益的借鉴。它通过这位伟大科学家的辛勤实践，证实了哥白尼对“日心说”的假设，推翻了传统的“地心说”；从天文引伸到人文；从宣扬“打破神的权威”到“确立人的尊严”这个引人入胜、发人深思的主题思想。在“向科学进军”和在集中主要精力实现四个现代化的今天，它对我们具有非常深刻的现实意义。在这个伟大的战略转移的新时期，今后，我们必须为创造一种适应科学时代的戏剧而奋斗——这是我四十年来经历实践——探索——再实践所得到的一条可靠的真理和坚定的信念。

1978年12月31日



黃作臨

目 录

前言	1
导演对演员起码的要求	1
话剧导演的职能	14
导演的话	28
纪念斯坦尼斯拉夫斯基逝世十五周年	47
《曙光照耀着莫斯科》的排演步骤和体会	61
《为了和平》导演阐述	112
关于德国戏剧艺术家布莱希特	126
《悲壮的颂歌》导演阐述	145
漫谈“戏剧观”	173
我喜欢排现代话剧——为什么？	188
谈谈我的导演经验	196
新戏要靠新人写	234
大批“四人帮”大抒积极性	255
《失去记忆的人》导演处理	258
从《新长征交响诗》谈起	269
总结·借鉴·展望	282

导演对演员起码的要求

(一九四一年一月七日)

(一) 序 言

世界上最可怜的莫如一个天赋不足的演员“摸瞎”；世界上最讨厌的莫如一个自作聪明而缺乏训练的戏子。演技是一种艺术；它同别的艺术一样，需要天赋，需要技巧。充满了音乐天赋的人如果不肯按部就班地去锻炼他的音乐技术，必定不会有什么深远的成就；欢喜绘画的人如果没有天赋，任凭他肯终日埋头苦干，恐怕也是无补于事。演剧如同奏乐、绘画一般，天赋和技术永远是双双并立，二者不得少其一。

在我们详细地去讨论上面那一段话之前，且让我先说明我写这篇东西的原意和目的。据我的观察，我们中国剧坛上近来有一个怪现象（这个怪现象必定涉及学术上其它的部门，不过我对于别的学术不熟悉，不敢荒唐乱定评语），那就是：无论是什么奇腔怪调——什么斯坦尼斯拉夫斯基的体系，什么梅耶荷德的生物机械主义，什么泰伊洛夫的综合演剧论，什么戈登·克雷的“超傀儡”，莱恩哈德的“奇迹”等——只要是海外的出品便立刻硬着头皮输运入口。至于这些玄奥理论，国人在经过相当准备之前是否能够领略？即使领略了，他们在不完善条件之下是否

能够施用……我实在是十分怀疑。我们不要忘记，这些玄妙学理都是根据多年的工作毕生的磨练而形成的，并不是无中生有胡思乱想凭空捏造出来的。所以我们如要明了这些流派的学理，非得身临其境亲眼看到这些学理的具体化不可，不然只读到几个干巴巴的抽象学说是不会有什么益处的。比如说，斯坦尼斯拉夫斯基的《演员的准备》^①一书，我起先读了又读，总是莫名其妙。后来还是等我到过柴霍甫戏剧学校（米赛·柴霍甫乃剧作家安唐·柴霍甫之侄，斯氏之高材生，曾任莫斯科艺术剧院第二分院主任），赴过莫斯科戏剧节之后，对于斯氏的学说才算明白一些。我想，所谓“百闻不如一见”就是这个意思。

因此，在本文中我们要尽量避免新名词怪理论，我们要老老实实地作一点初步的工作，简简单单地去讨论演技中几个基本的问题，如表演的天赋怎样去测验？表演的技术怎样去训练？一个脚色的演出怎样去准备？等等……目的是希望我们今后谈起表演的好坏来至少能够有一个批评的根据，一个探讨的出发点。

（二）表演的人材怎样去测验？

天赋似乎是一种渺渺茫茫的东西，不能一言以蔽之。我们不需乎往远处着想，但看普通戏剧学校的进门考试便可晓得这个问题的困难了。投考学生身体的好坏，医生在他身上敲敲听听便可断定；学生智力的高低，教员在他卷上勾勾划划便可得到相当的结果；唯独天赋这种东西没人敢有十分的把握去肯定它。有的地方为慎重起见让学生留校试读三个月，但有的著名导演（如莱恩哈德）仅仅让有志上舞台的人由台左走至台右便可断定天赋的有无。可知天赋的准确测验绝无科学的方法，而其困难

^① 即《演员自我修养》。

也正在此。但我们可指出条件数种，凡具备这几种条件者，便可认为是有天赋的演员。

(1) 摹拟力——测验表演天赋第一点要问的是：某人的摹拟力如何？摹拟力是一种本能，一个呱呱坠地的婴孩便有这种本能的表演。这种表现如果没有别的力量从旁在影响它，必定会慢慢地发展，由简单的表现变作复杂的表示，由复杂的表示变作精细的表演。如此，由表现至表示，由表示至表演，一步一步地发展，这是摹拟力演化必然的程序。它之所以往往不能“必然”，就是因为在一个人生长的过程中，有许许多多外来的力量在阻碍他，使他的摹拟本能未能得到健全的进展。这种阻碍力到处都是，我们当然不便一一述说。总括起来，我们可以说是有以下两种：1. 地理上的阻力——比如寒带的人们因为气候的关系不能不穿笨重的衣服，笨重的衣服无形中便会给予笨重的动作，笨重的动作对于摹拟力当然有绝大的影响。因此世界戏剧的发源地往往以南部为盛。2. 社会上的阻力——类如宗教的桎梏，礼节的拘束，风俗的惰性等等的约束使我们的摹拟本能不得自由发展。因此，猿的摹拟力比人的摹拟力好，而人与人之间，原始人比文明人又好，因为文明越进化的人他所受的社会约束越大，他的摹拟本能自由发展的机会越少。所以表演技术基本训练重要的一部分工作，就是怎样设法将以上所指出的种种约束一一解除，使演员固有的本能，能够原原本本不受羁绊地尽量纵放出来。

(2) 敏感力——一种尖锐的敏感能力，是每一个艺术家所应具有的。有了它，才能领会到世界上记载的少数几个出众人物在最机警最活跃的时候对于人生经验的敏捷反应。除了普通的敏感力外，作为一个演员还应具有戏剧敏感力。戏剧和别的艺术不同的地方就是：在戏剧里永远有两种力量在冲突着，这种冲

突如同波浪一般荡荡漾漾地由小而大，由大而至高潮。一个有天赋的演员就能够抓得住这种特殊性，他能够断定某节、段和某节、段的关系，断定之后再设法将所有的节、段联系起来，使观众得到一个一贯的印象。

(3) 应变力——一个演员用他的敏感力抓住了戏剧中心之后，第二步他必须按着那个中心的发展去配合相应的表情，因为剧中的情绪、动作、台词、对白都含有起伏高低、松紧快慢。换句话说，这就是时常听到有人提起而从来还没有人能够给它下一个满意解说的“节奏”问题。这个节奏问题非常复杂，不是三言两语能够弄得清楚，以后有机会再作专文讨论。在这里我们只能指出它在表演技术里所占的重要地位。近代先进的话剧导演在排演时，往往配合某种音乐，使演员得到节奏感。及至上演时音乐虽然撤去，但演员的脑海中(或者是在潜意识中)，因为排演时所得的音乐印象已起了相当作用的缘故便会不由自主，自然而然地受音乐的节拍所支配。(这里的范例可举梅耶荷德的《茶花女》演出。读者可参看《剧场艺术》第一卷第十期章杰译的《梅耶荷德演出之特点》一文。)这种节奏的敏感是表演艺术不可缺少的条件。我们因为缺乏适当的名词姑且把它叫做“应变力”。

(4) 想象力——这一点我们不必详细去讨论。因为它是艺术中首要的条件。就演技而论，我们可以说：演员有了它才能演之有物。在舞台上，我们常常遇见演员好象机器人说机械话似的咕咕喳喳朗诵了一大段，但观众听了仍是感觉空空洞洞一无所得，那必定是演员缺乏想象力的缘故。要知道，一个演员的体验有限，而且戏剧中所给的场合大抵都是特殊的场合，所以一个演员更应依靠他的想象力，把那些特殊的场合传达出来。鲍列斯拉夫斯基的《演技六讲》中，谈到想象力的运用方法，我们可以

引证一点作为参考。关于“谋杀”的场面，他指出这种体验当然不是每一个演员都曾经有过的，但是戏剧中须要这种场面非常之多。难道演员必须有过杀人的经验才能演杀人的场面么？当然不必。为舞台上的用途，演员只须有过杀蚊虫的经验便可敷用。至于怎样将杀蚊虫的小小憎恶的心理放大使它变成杀人的仇恨心理，这就是想象力的功用了。

(5) 吸引力——这里所谓吸引力并不是银幕上所谓“生意经吸引力”，只卖明星的美貌。我们所指的吸引力与平常惯说的“台风”似乎相近。但台风这个名词非常模糊，我们必须加以分析。用常识来解说，当我们说某某有台风，我们的意思是指某某能够抓住观众的注意力，使观众见了他得到一个深刻的印象，永远忘不掉他。很明显的，这种台风绝对不能依靠美貌而可以得到的，它必须依靠一种较深较高的资质，类如态度的诚恳，精神的贯注，情感的狂热等等……总合起来说，就是它须要一个有风采的人格，一种舞台上的魅力。

(三) 表 情 的 原 料

一种艺术有一种艺术特殊的原料，犹如音乐家的乐谱，画家的彩色，雕塑家的石膏，情绪是表演艺术家的原料。据心理学家说，当人受了一种刺激便发生一种生理上的反应，这种反应便是情绪的表现，情绪是一切动作的准备。所以我们要想断定一个演员的好坏必须得看：1. 他固有的情绪的大小；2. 他体验的情绪的深浅；3. 他传达情绪的能力的高低。关于1. 我们不必详细讨论，因为我们固有的情绪是与我们的敏感力有关，只要幼时不受羁制，他的情绪自然会纵放出来的。敏感力越尖锐的人，他的情绪当然是越浓厚。关于2. 这是演员私人的事，他体验的宽窄都

是根据他的环境而定。不过仅仅依赖体验是不敷用的，他还得从他的体验中选择、淘汰、整理、放大……然后在舞台上才能有效。有一位丹麦生理学家(Lange)对于一种悲哀状态的过程曾经做过一个极细微的研究。据他的分析，悲哀的表现从头至尾一共有四十多种的变化(可惜此书不在身边，无从引证。但据我能记起的，这些变化的种类如果一一列出足足占有小号字体两页之多)，一个演员在情绪最紧张的时候，当然不能将这四十多种的变化一一记忆下来，他只能择其要者预先排练，同时使用他内心的冲动，把剧作者所委托给他的情绪传播出来。

关于内心的冲动，我们应当加上注解。内心的活动是看不见摸不着的东西，舞台上只有它而没有它的表现是没有用处的。我们试看业余演员的演技便可自明。一个业余的演员(即未受过训练的演员)，他的了解力也许很深，他的敏感力也许很切，但是当他演起戏来任凭他演得怎样卖力气，汗流满面，而所得的效果有限，那是什么缘故呢？按我们看，这完全是因为他缺乏技术去帮助、指点他，使他事半功倍。我们要晓得，生活上的情感是一件事，舞台上的情感表现是另一件事。二者虽然都得求真，但又不同：生活的真等于摄影的真，应有尽有，毫无遗漏；舞台上的真等于绘画的真，粗枝大叶，提纲挈领，在最短的时间给予一个最深的印象。斯坦尼斯拉夫斯基在《我的艺术生活》里说得好：

“一个艺术家在生活里固然应该拼命地去寻求经验，在他七情八欲里尽可爽性地去一一尝试，他尽可欢乐，尽可悲哀，尽可作爱，尽可失恋，不过同时他必须不断地学习着将他平生所得来的体验重新创造一番，使它变作艺术。”

(四) 表演的工具——一、身体

艺术家们采取的原料既各有不同，他们所施用的工具也随之而异。音乐家有他的乐器，书画家有他的笔刷，雕塑家有他的金斧……表演艺术家的工具是他的身体和声音。关于身体，我们首先要注意的是：人体包括头颈、躯干、四肢三大部分。而并不是象目前剧坛上的怪现象：不管是阿狗阿猫，只要是有一副马马虎虎的面孔和一只指天划地的右手，便可称为领衔的红星了！关于这只价值千金的右手我在这里似乎应该加个注脚。一般演员因为缺乏正规的训练，不会尽量利用头颈、躯干、四肢和声音的变化，他们的一切表情，只好拉高了尖嗓子去托付那只难能可贵的右手去作总代表！（也许正因其它部分虚弱的缘故才会有这种希特勒行礼式的独裁主义出现！）但是，我们要问，他们为什么只用右手而不用左手呢？这个问题起初倒是把我难了一阵，最近我才找出真正理由。固然，右手用来总比左手方便许多，人的神经系统，由于劳动的关系，本来就是这样构造的。但此外还有一个理由，说来似乎可笑，但是事实，那就是：在上演之前左手有左手的用处，它的用处便是去拿着剧本。目前剧坛上的惯例对待我们这只左手太不公平了，整天让它兼差，让它有这个拿剧本的负担，总得不到机会畅情地发挥，实在是一件憾事！希望在不久的将来左手也能象右手那样得志，等到“丢了本子”之后还能有排演的时日，不能象目前这种恶习：演员们刚能背词便认为已排演成熟，大上其台矣！

让我再重复一遍：表演的工具是人体，人体包括头颈、躯干、四肢三大部分。其中头颈又包括头盖、颜面、颈；躯干包括腹面和背面；四肢包括上肢和下肢；上肢有肩带、上膊、前膊、腕、掌、