

论导演艺术

〔苏〕格·托夫斯托诺戈夫 著



论 导 演 艺 术

〔苏〕格·托夫斯托诺戈夫 著

杨 敏 译

文化艺术出版社

(京)新登字140号

论导演艺术

[苏]格·托夫斯托诺戈夫 著

杨 敏 译

*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

北京东荣坞印刷厂印刷

开本 850×1168 毫米 1/32 印张10.5 字数 241,000

1992年6月北京第1版 1992年6月北京第1次印刷

印数0,001—1,500册

ISBN 7-5039-0735-5/J·251

定 价: 5.60元

目 录

导演是一门专业.....	(1)
导演与剧作家.....	(13)
导演与时代精神.....	(38)
戏剧、电影和散文.....	(56)
论样式.....	(80)
导演构思的体现.....	(100)
导演同演员的合作.....	(139)
导演同舞台美术家的合作.....	(161)
论行动分析方法.....	(170)
论情感的本质.....	(214)
关于古典戏剧的思索.....	(231)
谈《静静的顿河》的演出.....	(262)
附录	
托夫斯托诺戈夫的导演艺术.....杨敏	(299)
托夫斯托诺戈夫导演的戏剧和电影.....	(315)

导演是一门专业

没有导演，便没有现实的戏剧。正是导演集成戏剧和决定它的再创作道路。戏剧艺术的一切问题都毫无例外地由导演做主。导演对演出负有最大的责任。他要对剧本、演员、观众负责。他以剧院整个集体的名义讲话。通常，人们对导演的意见，要比对任何一个演员的意见重视得多。导演必须回答有关演出的一切问题。导演有许多职责，但也有较大的权力。

导演应该是知识渊博的人。他必须精通音乐、造型艺术、戏剧技术，乃至事务方面和组织方面的问题。但导演却完全没必要亲自写剧本，他可以是個不大好的演员，可以不会绘画，不会演奏乐器，因而有人会以为导演工作似乎是一件轻而易举的事；确实，几乎每个演员都能排戏。许多导演从来没有学过导演艺术，然而我们却不正一次地看到这些称为“导演”的人，竟然导演出很成功的戏。

那么，归根结底，导演工作究竟是困难，还是容易呢？

如果把导演工作看成是匠艺，那是容易的。如果把导演工作理解为艺术，那就是困难的。

当然，匠艺式的导演也应当懂得一些东西。他以卖力气，硬着头皮蛮干来代替他所缺少的才气，以自负来填补他所缺少的真正知识，匠艺没有创作的想象力，但他有好的记忆力。匠艺在初学者中间有时竟被视为行家，可是，这种领导者的威信很快就会

丧失，因为他们的成绩是虚假的。

革命前，有些善于观看风向的出版者出版了一些有关韵律的小册子以及如何写诗的书籍。但是，如果以为学会“心”——“亲”，“花”——“发”之类押韵，就能成为诗人，那就太天真了。

很多文章、书籍和小册子都谈到应当怎样排戏，有的举办为期两周的导演培训班，尽管这些做法多少有些价值，但不能把所有愿意当导演的人都使他们成为导演。不具备导演天赋的人，永远不会成为一个好导演。在最好的情况下，他勤恳、有修养、有组织才能，也不过成为一个有用的“匠人”。这是常见的事。

但是，光有天赋而没有知识，没有全面的修养，没有组织才能和培养条件的人，也不会比那些只有知识而没有天赋的人，能取得更大的成就。

教会别人掌握导演艺术几乎是不可能的。只能引导、帮助有才能的导演开掘他的才华，促进他自己寻找有趣的处理方法，提醒他避免犯严重错误。某些导演的特性可以得到训练和发展，可以深化和拓展。但是，如果一个人完全没有辨音力，那他永远不会歌唱。如果一个人没有观察力、幻想和想象力，如果他缺少幽默感和热情，缺少节奏感等等，那他永远不能成为一个导演。

假若从高处来看待我们这行专业，那就必须承认，我们这一行，大概是世界上最困难的职业。

关于导演的作用，关于演员还是导演占首位的问题，不管怎么争论，生活已不容置辩地证明：虽然戏剧文学是戏剧的基础，而演员是构成舞台作品的本质的主要人物，可是戏剧现在的和将来的命运在很大程度上取决于导演，因为导演使一切元素结合起来，没有这些元素，便没有戏剧。

也许，有些人认为我言过其实，夸大了导演的作用。我认为不是这样。生活本身已证明导演艺术丝毫不会降低演员的作用和意义，因为任何导演意图假使不在演员身上体现出来，它就无法存在，同时任何人也都不会对导演艺术感兴趣。所以主张把今天的导演工作作为主导，这绝不意味着导演凌驾于演员之上。这一问题早已有人阐释清楚，尽管某些文章对提高导演越来越大的作用还是透露出不满。我认为好导演与好演员之间没有冲突，而在无才华的、玩忽职守的导演与朝气蓬勃的创作集体之间是有冲突的。从另一方面说，导演艺术家与懒散的、陷入刻板公式的演员之间也是有冲突的。

但是，这是一方失去彼方便不能存在的两种戏剧专业的非根本性的冲突。

在这一点上没有任何矛盾。戏剧的不幸恰是从戏剧艺术所依赖的三个“台柱”——剧作家、导演和演员的相互对立开始的。真正的戏剧是戏剧艺术这些基本创造者的和谐结合。在这一过程中，导演起着组织者和舵手的主导作用。这就是为什么必须谈谈导演的职责问题。

不是每个导演都彻底明白和体会到这种职责。我们当中有的人感觉到自己像个群众场面的参加者。由于同他一起还有几十个人，而意识不到自己所肩负的重要职责。有时竟觉得同台演员都肩负着这种职责，于是便不由自主地把责任推到别人身上。这是由于没有完全弄明白我们每个人在自己的岗位上应当把一切工作都做好的全部重要性。

戏剧艺术是不能生搬硬套的。一出戏在莫斯科演出获得观众好评，而照搬到斯摩棱斯克，便不一定能赢得那里的观众的唱彩。精良的刀具在许多工厂都能使用，新制成药能恢复铁西克海港病

人的健康，也能治好基洛沃格勒市居民的疾病……普卢切克或埃弗罗斯、叶弗列莫夫或拉维斯基的创作发现，只有在一定的、非常特殊的条件下，才能使我国的大小剧院丰富起来。

据说石油并不是那么易燃的原料，它只有在一定的温度下才能燃烧。我不懂得石油是怎么回事，但我完全了解，没有被兴趣燃烧起来的心灵，任何飞来的火花也无法燃烧起来。

每一座剧院，每一个导演都有责任在“自己的家里”，在自己的岗位上完成总的任务：怎样以最好的方式带给人民以崇高的人道主义思想，怎样敲开当代人的心扉，怎样触动他们敏感的心弦。

依我看，我们戏剧事业单位的很大毛病就在于导演担任的行政职务比从事创作活动还要多。在日常的演出中，在解决一切事务性工作的同时，我们却忽略了那些使我们成为艺术活动家的东西，即我们失去了作为我们这门专业基础的形象思维本身。按波波夫的确切说法：“不成体统的东西”在许多戏中占了上风。这种现象之所以发生，是因为任何其他职业都不像导演这样富有弹性。这是由戏剧艺术即集体艺术的本质决定的。

在哪一种行业里竟有这样的事？一个中等文化修养的人来到一个专业集体之中，竟然占据很高的位置。如果他再会说点戏剧术语，再掌握一些信息，一般来说，他搞导演工作并不太困难，而实际上只要有个好剧本、好演员，角色分配得当，舞美家又为演出创作了满意的布景，这一切的最后就是成功。而在工作过程中，对这一切组成部分的领导则都是表面现象。那么，干吗还有这么个职业呢？又凭什么称它为艺术呢？要是再有个评论家奉承几句，于是这位爬到创作集体首脑地位的中等文化修养的人便满意地读到，从形象处理的观点来看，他什么地方成功了，什么地

方没成功，因而完全相信他已经从事艺术了，并且不是简单地从事，而是在创造艺术。

有的艺术，若没有专门技巧，马上就能露出马脚：如造型艺术，钢琴艺术，以及对生命有危险的杂技艺术。而在我们这一行里，不是艺术家也可以混一辈子，甚至还能获得名声。

我再重复一遍：这种不幸的根源来自戏剧艺术的本质，它允许导演可以不是专家，因此，必须要对导演专业有特别高的内在要求，以避免把匠艺和半瓶子醋当成艺术。

我认为我们应当制定创作法的准则、条款。遵照法则，凡不符合艺术法则要求的人员，无权从事我们这行专业。我们必须做到这一点，否则貌似有专业技能的人仍然会钻进来，钻进戏剧创作过程的心脏里来。

今天我们这一行里的事情很不顺利。我们的过错是很少研究它的实质。

有时我们所进行的专业性谈话的水平是这样的，譬如一位其他行业，但有一定的文化修养的人走进我们的创作会议，他就能以同样的甚至更高水平参加讨论。

譬如，请您试一试，您去参加一次医生会诊，那里所谈的许多事情您都不懂，而医生们来到我们的艺术会议，则能够从从容容地同我们一起评论演出。为什么会这样呢？因为我们使用的是普通语言。这种语言并未超出日常会议和辩论会上所使用的语言范围。我们允许自己用普通语言评注一出戏，以此来代替具体的专业性谈话，就是说，即使在这里我们也难以离开粗糙肤浅。

为了进行专业性的谈话，必须有共同准则。有段时间，普列汉诺夫同一个唯心主义哲学家有过书信往来。他们曾进行过争论。争论未完，普列汉诺夫在一封信中写道：“我要同您停止争

论，因为我们在没有谈清楚鬼是否存在的前提下，就争论它是什么颜色这是徒劳的。”我们这里发生的就是类似的情况。

我觉得目前对于我们来说，最主要的是在艺术作品的创作和评价问题上探索共同的出发点，我想今天我们离这一步还很远。

导演要善于拨动演员的心弦。他必须同演员一起演戏并“通过演员”在观众心灵里寻求反映。把作者和导演的情感，通过另一个人——演员的情感，传达给第三者——观众，这一复杂的二重对位法要求对人类心理及内心活动有深刻的理解。在作者与观众之间有个媒介人，这就是决定演出命运的演员。

为了能够完成这项任务，应当把职业问题和技巧问题当作一件头等大事来重视。

我觉得在我们这门专业中，在某种程度上丧失了献身精神。在生活和艺术中，有某种东西在激励或刺激我们，去干预你所信仰的事物，去为之冲锋陷阵，我们把这点称为献身精神。这种献身精神在每个导演身上都应具备。

我们不善于积累，不善于把自己的一点创造，一点气质，一点热情从这出戏搬到那出戏。尽管今天您排演的戏不能使您满意，没有获得成功，这许是因为您本身没有做什么，或者由于其他原因而未如意，但如果您能随时从某次排练中留意积累点细微的东西，并能把它用在下次排演中，那您就一定会有所进步。

善于总结经验，而不以成功或不成功为转移，能做到这一点是困难的；从不成功的演出中给自己做出正确结论，相比之下，就更不容易。其所以困难，就是由于自尊心作祟。

导演通常把不成功的原因很自然地归之于客观方面，或诿过于演员，或归罪于剧本不好，甚至埋怨观众（我们经常寻找的正是这样的理由）。难就难在自己认清自己的过错在哪里。人说犯

错误不要紧，而重犯同样的错误那就危险了。为了面对真理，不管是多么痛苦，也要从中吸取教训，这需要有巨大的意志力和勇气。

除了献身精神和激情外，还要有理智。也许，任何一种职业也不像我们这门专业那样需要把莫扎特和萨莱里^①结合起来。我们可以想象在演员身上多一些莫扎特，而在导演身上激情和理智则应该互相配合得更为协调。

人们存在着一种错误认识：导演是一种“年龄性的”专业。我们的导演年龄在三十五岁以下的，能独立工作的很少。为什么认为导演必须经历漫长的生活道路，才能获得从事导演工作的权力呢？

斯坦尼斯拉夫斯基曾经说过：导演不能培养，而应当诞生。因此，有天赋的导演通过获得生活经验，形成自己的审美观，其时间参数和平庸的导演是不一样的。二十二三岁的导演有可能成为能创作真正艺术作品的艺术家。要知道无论作家、剧作家、批评家也都需要有生活经验。果戈理二十二岁时写出了《狄康卡近乡夜话》，杜勃罗留波夫二十五岁就离开了人间，席勒二十五岁时写出了《强盗》，爱森斯坦二十七岁时拍出了《战舰波将金号》，瓦赫坦戈夫二十六岁之前，排演了他的最优秀的剧目，勃洛克^②二十四岁时，写出了《美女诗》，肖洛霍夫二十三岁时，写出了《静静的顿河》第一部，拉赫曼尼诺夫^③十八岁时写出了

① 普希金创作的悲剧《莫扎特和萨莱里》中的人物。莫扎特善良、热情；萨莱里阴险、理智。

② 亚·亚·勃洛克（1880—1921）俄罗斯诗人。

③ 谢·瓦·拉赫曼尼诺夫（1873—1943）俄罗斯杰出的作曲家、钢琴家和指挥家。

歌剧《阿列科》。人们会跟我说：“这是天才。”是的，我们习惯于向最优秀的人物看齐。

爱森斯坦之所以在二十七岁时拍出《战舰波将金号》，首先是因为信任他。当然他具备可以信任他的依据。我们青年人的才气不见得比他们小，但拿不出作为信任依据所必需的“产品”。

所有这一切之所以重要，是因为天才（也许是谬论）是会“枯萎”的。二十二岁所做的事，也可能是错误的，当你到了三十岁，你会觉得懊悔，然而重要的是你有了经验，否则，到了三十岁，你也不可能做出什么有意义的事。

缺少视觉形象是许多导演的弱点，即使有之，也往往不是演出艺术意义上的视觉形象。

我曾经同一位青年导演打过交道。他有声有色、逼真而妙趣横生地描述了他所排练的一场戏。然而当他把那场戏演给我们看时，那是多么枯燥无味啊！他所讲述的一切，只是他的想象，而真正在舞台上的，却什么也没有体现出来。多么糟糕！一个人用形象来思维，可不会造型，不会运用戏剧手段！他所看见的一切都是文学上的，而那些首先引人注目的东西，他却视而不见。这并不是偶然的例子，而是一种典型的病症：不善于把文学中细致有趣、形象的东西处理转化为舞台上的形象。

我们很少谈论导演的的主要才能之一——视觉感。缺少这种视觉感，便不能干我们这门专业。不管涉及到什么作品，即使是契诃夫或易卜生的心理剧，没有视觉感的人，也同样不可能成为导演。尽管契诃夫和易卜生的剧本似乎表面上很少适于“视觉”的概念。

那么导演专业的概念是什么呢？它的伟大和艰苦、魅力和奥妙、局限性和力量在什么地方呢？

从戏剧史上大家了解到，导演的职责在许多世纪里是由剧作家或领衔演员来担任的。至于导演这一职务于何时、为什么和怎样产生的，导演又为何和怎样在剧院中取得了这样大的权力，这些只好让戏剧史家和戏剧理论家们去研究吧。他们会比我解释得更清楚。然而事实总归是事实，导演进入了剧院，并开始成为剧院的领导者。二十世纪是原子能、人造卫星、控制论和导演的世纪……从前有过莎士比亚剧院、莫里哀剧院、哥尔多尼剧院、奥斯特洛夫斯基剧院……现在则有“以奥斯特洛夫斯基命名的”剧院，“以契诃夫命名的”剧院，“以高尔基命名的”剧院。从前有过柯米萨尔日夫斯卡娅剧院、萨拉·班哈剧院……现在则有让·维拉尔剧院、彼得·布鲁克剧院、彼斯卡托剧院……当然事情不在乎名称，名称是“马雅可夫斯基剧院”，但大家都说“奥赫洛普柯夫剧院”；名称是“喜剧院”，但大家都说“在阿基莫夫的剧院里”。

我们这门专业的真正伟大之处，不仅在于擅长和有权冲破一切界限，拆除一切局限，随心所欲、放心大胆地进行创造，而且还在于遵循公民的义务和实现自己的幻想，这样才能轻松愉快地翱翔。

但是，一个导演的真正自由，也不表现在他以多大的激情和丰富的想象，把电影和管弦乐队塞进戏里，把转台转来转去，用掉几千米布、几吨钢筋和几立方米木材。

我们这行专业的崇高伟大之处，它的力量和智慧还在于自觉地自愿地约束自己。我们想象的边界是受作家限定的，超越这些界线，就应该作为对作者的背叛和背离而受到谴责。找出适用于某个剧本的，而且仅仅适用于这个剧本的、唯一正确的、最确切的假定性方式，并善于演奏出作者的整个心曲，而不是单个的音

节，善于把别人的作品，演成和自己的一样，这才是导演最崇高、最艰巨的职能。

我有理由这样想：我关于导演的领导作用的主张，某些人会理解为我主张无限制的导演独裁。因此，我觉得有必要对以上所谈的这些问题作些补充。

是的，我认为导演是戏剧的核心人物。但是，不能把导演处理艺术上的意志与个人好恶的专断混为一谈。

青年时代有段时间，我怀着这样的目的排戏——把注意力吸引到自己身上来。什么剧本啊，演员啊，对我来说，都只是我借以表达我自己对世界如何设想的素材。当我有了点经验和一定的能力时，在我面前渐渐地出现了一个问题：在我还没有搞清楚人们是否感兴趣之前，我有权把自己的见解、心境和感受强加给观众吗？

导演的个性，他作为一个公民的和作为一个艺术家的观点，无疑要反映在演出中。但是，必须要善于表现它们并且有权表现它们。为此，必须懂得观众到剧院来不光是为了看导演的发明创造，也完全不是为了想看我们新奇的处理手法。观众感兴趣的首先是莎士比亚和陀思妥耶夫斯基、易卜生和莫里哀、契诃夫和高尔基。导演专业的秘密和奥妙以及导演的成功，在于极其深刻地、合乎时代要求地、准确地阅读原著，理解它并再现它。到那时观众感兴趣的已不单是莎士比亚，而是布鲁克的莎士比亚，布兰顺的莫里哀、埃弗罗斯的罗佐夫等。剧作家与导演一起把剧院、大写字母的剧院的火焰点燃起来。当代的导演，首先必须成为生活在当今二十世纪人们当中的最优秀的读者。美好而复杂的导演职业的意义就是尽最大的可能使演出接近原著的意蕴，而不是只开

发自己的才能，不管这才能有多么伟大，它迟早会消耗尽的。

不单单是作者、创作集体、演员都在“限制”导演的创作自由。再奇妙的导演构思，如果不通过演员来实现，也便毫无价值。深刻地理解了作者思想和导演构思的演员，不是戏的表演者，而是戏的创造者。

戈登·克雷关于演员是超级木偶的构思，幸亏没有在戏剧中实现。最完美的超级木偶也不能像当初马尔台诺夫^①或杜泽^②，科米萨尔热夫斯卡娅^③或赫梅辽夫^④那样感动观众，正如最完美的作品也不能代替普刺克息忒利^⑤、莫扎特和莎士比亚一样。

我从来没有要求过摆脱剧本的束缚和对演员的依赖以及对观众的责任。我经常同他们争论，作为合作者，而不像奴仆，作为忠诚的朋友，而不像老爷。为了实现我的这种自由，我没有感觉到有什么损失。正因为导演工作受到一定的规范和约束，才构成导演艺术的难度和迷人之处。

在一切戏剧流派中，我只承认斯坦尼斯拉夫斯基这一流派和他的方法。只有他发现了有机生活规律和本性规律的体系。很遗憾，有些人硬性地把斯坦尼斯拉夫斯基划分为理论家或实践家。这位最富有热情的、永远进行探索的、不顾一切利害关系勇敢的艺术家的，被认为是忧郁的自然主义的顽强信徒的典范。要知道，他的最不顺从的学生——梅耶荷德、瓦赫坦戈夫、马尔扎诺夫等

① 亚·叶·马尔台诺夫（1816—1860）俄罗斯演员，俄罗斯戏剧批判现实主义创始人之一。

② 杜泽·艾良诺拉（1859—1924）意大利最著名的女演员。

③ 维·费·科米萨尔热夫斯卡娅（1864—1910）俄罗斯杰出的女演员。

④ 尼·巴·赫梅辽夫（1901—1945）苏联卓越的演员，三次获斯大林奖金。

⑤ 普刺克息忒利——纪元前四世纪古希腊伟大的雕刻家。

人，甚至以为是与他对立时，也还是发展了他的学说。斯坦尼斯拉夫斯基一生都没有停滞不前。我想，假使他今天还活着，他会是一个最富有时代精神的导演。为此，他不需要改变由他发现，而不是他臆造出来的创作天性的规律。

有时人们把导演与创作力量的源泉相提并论，来自导演的光线折射到各个方面：演员、剧作家、观众身上。而我却认为导演是时代诗意和演员艺术的焦点，即观众、作者和演员的焦点。他是使一切组成部分都聚集在一个聚光点上的棱镜。由于聚集了一切光线，由于把它们折射，棱镜便成为五彩缤纷的光源。

无论作者说什么和怎么说（如高尔基谈到俄罗斯外省的“铅一般沉重的卑鄙齷齪之事”，陀思妥耶夫斯基谈到对社会现实美和世界的践踏，在那里善良已成为反常现象，格鲁吉亚作家杜姆巴杰谈到日常生活的愉快的戏谑），戏剧永远应该带给人们以认识世界的快乐。丧失了人道主义崇高原则的戏剧，对于我不是戏剧。我不愿意为它服务，我不相信人们需要它，我不相信它会有什么前途。

两个世纪半以来，戏剧经受了一切。好像任何疾病都患过，但没有死亡，而且也永远不会死亡。目前作者、演员和观众联盟并没有解除，导演则是团结这个联盟的主要力量。也许会有人觉得仅仅这样做还不够，然而对我来说，这就是一切。

导演与剧作家

有时在我们收到的剧本中，经常遇到所使用的语言完全是当代词汇：“卫星”、“半导体”、“量子发生器”、“计算机”等等。但是，剧本中所描写的人和事则成了这样的情况：假使删去了这些现代词汇，剧情便会容易而简单地变为上个世纪的故事。因为在任何时代，人们都是重感情的，也都会因失恋而痛苦。他们劳动、著书立说、向往公正等等。当代服装、电视机以及所谈的当代事情都不能使剧本成为当代剧本。只有当剧中行动的人是今天的新人，他们不像过去的人那样行事，而是符合苏联的新道德标准；这些人用当代人的语言说话，想我们当代人之所想，像我们当代人一样地感受一切，才能称得上当代剧本。情节、冲突，甚至当代和古典剧本的题材都可以相互雷同，然而人物、性格以及他们对事物的态度必须是新的、当代的。请试试看，譬如，让奥斯特洛夫斯基的喜剧《智者千虑，必有一失》中的人物穿上当代服装，则得不到什么好效果。剧本就显得虚假、愚蠢、无聊。这是不是说在我们的生活中已经没有狡猾的追求个人名利地位的人，没有迷信的老太婆，没有旧时代的昏聩的信徒等类人物呢？很遗憾，这样的人还是会遇到的。但是，当代的格卢莫夫^①将更加谨小慎微，因为今天的揭露会给他带来比奥斯特洛夫斯基时代的格卢莫夫更大的不愉快。当代的格卢其茨基^②

①② 均为奥斯特洛夫斯基的《智者千虑，必有一失》中的人物。