

张仁里 编

第一辑

论话剧导表演艺术

论话剧导演表演艺术

第一辑

张仁里 著

中国戏剧出版社

内 容 说 明

本书分一、二两辑。本辑收集了我国著名的导演艺术家焦菊隐、黄佐临、金山、舒强、朱端钧、夏淳、陈颀等撰写的文章共二十四篇。其中包括对话剧导演理论的阐述；导演对剧本的分析和导演构思；导演如何向民族传统学习，以及近年来话剧舞台上导演方面的探索和创新等内容。

这些文章既是作者们舞台艺术实践的经验总结，又是建国以来话剧导演发展的忠实记录。对于戏剧工作者，特别是从事导演和戏剧研究的读者来说，这是一部具有重要参考价值的著作。

责任编辑：郑光塞

论话剧导演表演艺术(一)

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

北京永乐印刷厂印刷

字数306,000 开本850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 印张13.75 插页2

1985年2月北京第1版 1985年2月北京第1次印刷

印数：(平)1—2,800册 (精)1—700册

书号：8069·536 定价：(平)2.00元

(精)2.70元

目 录

导演·作家·作品	焦菊隐 (1)
谈谈我的导演经验	黄佐临 (28)
为创造鲜明的、丰富多彩的舞台艺术 形象而努力	孙维世 (63)
恢复和发展我国话剧表、导演艺术的 现实主义传统	金 山 (82)
塑造领袖舞台形象问题	舒 强 (109)
导演技巧对话	朱端钧 (130)
漫谈导演的艺术处理	夏 淳 (162)
导演的解释和构思	王啸平 (181)
老戏新演时的“找回来”与再创造	梅 阡 (196)
洪深同志在排演中	王 培 (203)
《霓虹灯下的哨兵》的导演构思	漠 雁 (220)
《北京人》导演杂记	蔡 骧 (235)
我在导演工作中的追求和体会	陈 颢 (245)
一次另辟蹊径的尝试	周 来 (267)
导演艺术的基本特性与导演的职能	徐晓钟 (290)
金山导演《于无声处》	孙企英 王 鹰 游本昌 (334)

《风雪夜归人》导演构思	张奇虹 (360)
导演与演员之间	朱琳 (374)
话剧艺术革新浪潮的实质	胡伟民 (383)
话剧繁荣与导演创新	张应湘 (395)
导演求索	王贵 (403)
话剧舞台上的一次新探索	张仁里 (410)
《路》导演回顾与涉想	熊源伟 (414)
戏剧革新和戏剧假定性	童道明 (431)

导演·作家·作品

焦菊隐

导演和作家

剧作家运用文学手段在纸上写出的作品，我们称之为“文学剧本”。导演把它运用艺术手段在舞台上再度创作出来，它才被确定为“舞台剧本”。到这时，作家写作的社会意义，才算全部完成；戏剧创作实践过程，也才算全部完成。文学的其他形式如小说、诗歌、散文的写作，只要求和读者见面。戏剧却还要要求同观众见面。戏剧具有一个更为复杂、更为延续的创作实践过程。剧本的真正价值，不仅仅在于读起来动人，更重要的，是要演出来同样动人，或更加动人。

聂米罗维奇-丹钦柯称导演为剧本的解释者。这种解说是不很完整的。要想忠实地把作家的作品形象地展现在观众的面前，导演仅仅作为一个解释者，就必不胜任。导演不是客观的解释者，而应是作家的化身。导演必须以作家的身份，运用艺术手段而不是文学手段，把作品在舞台上又一度地“写”出来。导演和作家之间，存在着一种独特的集体创作关系。这不是一般的简单的合作关系，也不是创作者与解释者的关系。这是戏剧实践所独有的、从一度创作延续到二度创作的一种集体劳动关系。

在这种创作劳动中，存在着矛盾。所以，它的实践过程，是一个对立统一的过程。

导演和作家，想避开矛盾来完成这种独特的创作实践，是不实际的，不可能的，也是无益的。毛主席教导我们说：“对立统一的规律是宇宙的根本规律。这个规律，不论在自然界、人类社会和人们的思想中，都是普遍存在的。矛盾着的对立面又统一，又斗争，由此推动事物的运动和变化。”在文学艺术的创作中，特别是在剧作家和导演的集体创作过程中，也同样存在着这个又对立又统一的根本法则。导演和作家的生活基础各有不同，对于生活的认识和理解各有不同，有关如何反映生活和如何表现创作者的主导思想等等美学观点，也各有不同。他们的艺术风格又各有不同。矛盾必然存在。剧本写出来除非不准备上演，而一经排练，作家和导演之间的种种矛盾，就已经开始了。

导演是许多矛头集中的鹄的。演员、舞台美术家、舞台管理人员、行政干部（在开支预算和人事调度等问题上），以及剧场经营人员（在新剧目上演的日程安排等问题上），都必不可免地和导演发生着矛盾。导演和作家之间的矛盾，恰和他与演员之间的矛盾一样，应该视为正常的现象。需要采取正确的态度和方法来解决它。只要把这种集体创作劳动中的独特的艺术规律找到，就能顺利地由对立达到统一，就能把一部文学作品在舞台上体现得光彩四射，就能通过导演的艺术魅力，充分地发挥出作家的文学魅力。

导 演 守 则

作家时常抱怨导演任意删改作品。作家们不是没有理由

的。也还有另外一种情况，剧本即或未经导演删动一字，而演出来作家依然极为不满。我认为，这两种现象，都说明同一个根本性的问题：导演没有深刻地理解作品。正因为导演把自己局限为仅仅是一个“剧本的解释者”，他就很自然地用自己的解释代替了作家的原意，用自己的趣味改变了作品的风格。删改不删改，只是一个表象；实质问题却在于导演是否做到成为作家的化身。

应该承认，导演任意删改作品的情况，有时确很严重。不但是当代作家，而且象契诃夫或奥斯特洛夫斯基那样伟大名家的著作，也常被窜改。因此，首先提出导演对待文学剧本的基本守则来，是有好处的。

一、剧本必须进行重大修改时，导演应把意见提供作家，由作家自己动手。得到作家的正式授权，导演才可以删改。

二、为了使主题、人物和矛盾更加鲜明突出，导演有必要也有责任对剧本的某些局部，进行加工，或作轻微的调整。

三、作家如坚持原议，无论导演情愿不情愿，最后都应当按原稿演出。

四、早有定评的名著，当代作家的遗作，中外古典剧本，只可删节，一字不能更改。

对同代作家作品进行重大删节时，最好也还是取得他们的同意。

五、外国当代作家的作品，也只能删节，不能修改。译文如不妥贴，必须参照原文，仔细推敲，不能在任何借口下窜改台词、场次或情节。

导演的删节权利，从惯例上看，却是很大的。作家也往往给他以这个自由。的确，剧本有时写得过长，而整个演出时

间，包括换景和休息在内，至多不能超过三小时，压缩就很有必要。但删节同样与如何体现剧本有关。抽动一发，往往牵掣全局。莎士比亚的剧本，演出时都需要压缩。而莎士比亚戏剧的许多特点之一，是线索复杂：几条副线和主线扭在一起，扭得十分严谨而巧妙，目的在突出主线。删去哪一条副线，都得很费周章。比如，过去西方上演《哈姆雷特》，一般都把挪威王子浮尔丁勃拉斯那一条线删掉。在我看来，这很有损失。哈姆雷特的弱点，是不能当机立断、及时采取行动，因而他最后才失去生命，也失去王冠和国土。一个修养和见解远不及他的小浮尔丁勃拉斯，因为有着坚决的意志、积极的行动，却只凭几百名兵士，就能夺回强大的波兰人所占去的领土，并且兼获了丹麦的王位。这是一个鲜明的对照。删掉这一条线，就削弱了主题思想。

导 演 四 戒

我时常想到自己应该引以为戒的四件事。

一戒不经常深入生活、观察研究体验一切阶级一切人。不解决作为文学艺术唯一源泉的生活问题，就解决不了导演艺术的根本问题。在日常工作中，只要我们永不要忘记从生活出发，就可以基本上不会走向形式主义和自然主义。

二戒不深入地学习马克思列宁主义、毛主席著作，和马克思列宁主义美学。学习政治使我们能够正确地认识生活现实，学习马克思列宁主义美学，使我们能够正确地反映生活现实，也使我们能够懂得怎样反映生活现实。比如，我们惟有经常用列宁的认识论反映论和毛主席的《实践论》、《矛盾论》作为指

导思想，才可以创造性地运用斯坦尼斯拉夫斯基的演剧体系。

三戒不学习文学。导演倘把自己仅仅限在“舞台艺术”的狭小天地，他至多是一名工匠。导演倘只运用“舞台技巧”去和作家“合作”，就诞生不了艺术。演出的艺术性，是导演文艺修养，特别是文学修养的标志。多读些诗词歌赋，多欣赏些名曲名画，多读些小说散文，特别是古今中外戏剧名著，导演的艺术风格，就能从此慢慢得到营养和形成。如果再能随时练习写作，就不仅能懂得作家的甘苦，也非常有助于理解作品的风格。

四戒不精读剧本。在排练一出戏的整个过程中，导演要抓紧三个要点：作家所表现的是什么样的生活，他为什么要表现这样的生活，这样的生活他如何表现的。前两点比较容易掌握，后一点却需要做得非常细致。只在最初研究分析一下剧本，随后就把它丢在一旁，就做不好舞台艺术这一复杂的工作。导演必须反复不断地精读剧本。从某一人物的台词里去挖掘他的思想、性格和行动，还要从其他人物的台词里找到对这一人物的态度和行动，而来进一步刻画这一人物的思想行为。莎士比亚的剧本里，就充满了这种人物“自我解释”和人物间“交相解释”的台词。也只有精读剧本，才能领会到作家的文学手法和风格，然后才能运用自己的艺术手法，表现出自己的艺术风格。

也还要研究作家的其他著作。如果有可能，最好和作家保持经常的接触，了解他的气质，性情，修养，生活，以及习惯嗜好。这样就更能体会他的艺术风格。

导演在工作中要进行三种体验。一是体验生活，为艺术创造找到根据。二是体验演员，为指导和帮助演员创造人物形象

找到钥匙。三是体验作家，体验他的创作个性，体验他在写作当时的思想感情状态，亦即内心创作状态，体验他的创作动力，创作激情，在他内心视象中酝酿和诞生人物形象的契机。导演体验了这些，才能在舞台上把戏处理得“随心所欲，不逾矩”。

导演的构思要以作家的构思为基础。这种独特的集体性创作，要求导演构思与作家构思的一致。老舍同志总是把出现在他内心的人物面貌，生动地讲给导演。郭沫若同志也还汲取某些导演构思，如在《蔡文姬》里所写的几个《胡笳十八拍》场面。这都是把导演领入作家创作意境的途径。

过去，我国作家笔下的人物，有不少是结合着他所熟悉的演员或导演的艺术风格特点而写的。这样的剧本，会使演员和导演感到，它既是作家的创作，又和自己的艺术创造有着血缘关系。

演出三要素

演出的艺术魅力，主要在于它具有以下这三个要素。

具体的鲜明的外在形象。

一部名著之所以令人念念不忘，总是因为它描绘了一群活生生的人物形象。留给读者印象最深的，是人物而不是一堆故事。读者由鲜明的人物形象身上，联想到故事情节。《水浒传》、《三国演义》、《红楼梦》等书的艺术魅力，就在于此。一次好的演出，也应该同样具有这种魅力。演戏，要依靠、也只有依靠具体的舞台形象，特别是鲜明的外在形象，把人物的思想感情传达给观众。斯坦尼斯拉夫斯基把舞台人物形象的创造

划分为五步：演员内心产生人物内心世界的视象，演员内心产生人物外在面貌的视象，演员用自己的思想感情去体验人物的思想感情，演员用自己的形体去体现人物的外在行动，最后，演员通过他所创造的人物外在行动，把内心体验传达给观众，引起观众内心产生同样的体验。只有做到第五步，艺术创造才算全部完成。所谓足以打动人心的艺术形象，就是足以揭示人物心灵的外在形象。没有具体的、鲜明的人物形象，就没有生动的情节和场面，也就表现不出主题思想。这就是恩格斯所说的，“倾向应当是不要特别地说出，而要让它自己从场面和情节中流露出来”。

富有语言性的行动^①。

古希腊称演员为行动者，称剧场为行动的场所。英国的戈登·克雷是一位典型的唯心主义的导演，但他有一句话说得却极有道理，他说：“观众来到剧场，不是为在两小时里去听上万字的台词，而是去看行动的。”这句话，无论对导演或作家来说，都是很大的提醒。人物的外在形象，是他的行为、行动举止、姿态神色的总和。舞台人物的一举一动本身，要都能说了话，才能揭示他的内心活动状态。舞台行动所说出的话越强烈、越响亮、越准确，人物的内在形象便越被表现得具体而鲜明。这种富有语言性的行动，我们的术语称作“行动语言”。演出以行动语言为主导媒介。西方有一句俗语：“行动比语言响亮。”舞台艺术也存在着这一规律。行动必须先把人物思想说得响亮而准确了，台词才能深入人心。比如，当一个人在看明月的时候，总是先抬起头来，脸上露出欣赏的神态，然后，在

^① 舞台行动，以前有人译为舞台动作。“舞台动作”和“动作性”等术语，曾经普遍地被使用了一些时候。这里统一为“行动”。

观众几乎是懂得了他的心思的同时，他才发出“这月亮有多圆啊”的声音。概念化的演出，永远是因为它缺少富有语言性的行动。

富有语言性的行动，获自富有行动性的语言。这在后边还需要详谈。

诗意。

西洋古典文学，把戏剧划入诗的范畴。我国古典的或现代戏曲，也是诗。话剧一般是用散文写的，自然不必勉强列入诗类。但，它虽非是诗体，却不可没有诗意。演出更不可一览无余，没有诗的意境。

诗意并不出于词藻或形式的华丽，更不在于合辙押韵。创作者对事物产生深厚的感情、激荡的情绪，描绘出乎激情，刻画发自肺腑，诗意自然就会流露出来。作家单凭理智创作，只能写出戏剧体裁的论文。作家自己先动情，读者才能动心。导演自己先动情，然后才能在舞台这种画布上，画出动人心魄的人物来。这就是诗意。

有关写作的若干问题

有些青年作家，苦于缺少写作经验，就下到排演场去学些舞台技术知识。作家懂得舞台规律，自然是有好处的，但这不是唯一而最有效的办法。也有人在钻研编剧学，然而古往今来的戏剧大师，都不是大学编剧系的毕业生。他们首先是从火热的生活中锻炼出来的，他们写作的技巧，都是从戏剧文学宝库里刻苦地学来的。古人说，“读赋千首，自善为赋”。要多读名著，熟读名著。谁能把名家的剧作读得韦编三绝，谁就有可

能成为剧作名家。

也还要坚持写作实践。写作要从练习反映生活的小品开始。从生活通往艺术的桥梁，就是“习作”。演员练基本功，做小品；画家练素描，搞习作。难道作家不做小品练习就能创作出作品来？随时把生活的体验写成片段，甚至仅仅是几句对话，不但能锻炼文学构思的能力，也可锻炼写作的技巧。伟大的作家没有不进行习作的。列夫·托尔斯泰在创作《战争与和平》以前，先练习写西瓦斯多波尔战争。契诃夫经常笔记一两段生活断片、几句对话和一两个民间词汇。高尔基在这方面下的劳动更是惊人。丁西林先生从独幕剧写到多幕剧。洪深先生由改译改编摸到了创作技巧的门径。

剧本是文学形式中规格最严、最难写的一种形式。它首先受着空间和时间的限制。这里所说的空间与时间的限制，指的并非“三一律”。三一律要求三个单一，即：时间、地点和行动的单一。全剧的情节必须发生在二十四小时以内，发生在同一地点（至多不能超出一个城市），剧情发展（行动）不能悲剧性和喜剧性相间杂。这种古典主义、特别是假古典主义时期所恪守的“三一律”，老早就在十九世纪被浪漫主义所打破了。今天，我们虽不受“三一律”的束缚，可是写戏的一些基本规格，也不能不遵守。写小说，可以在同一个时间内写两个地点，两个事件，也可以同时并叙客观世界和人物的主观世界。还可以作编年史式的描写，由读者陆续阅读。剧本却必须在一个几十立方米的舞台空间里、在短短的两个半小时以内演完。把有限的舞台空间和时间处理成为无限，要看导演的才能。而在空间和时间的制约下写出完整的人物，写出生活的意义，却是作家的才能。

当然，剧本还有其他格律。初学写作的人，必先守格，才能破格而后创格。譬如写字，先学横平竖直、悬腕中锋，经过临帖，才有自成一家的可能。最初，格律对于作者确是一种束缚。但如久经运用，它却可以成为游刃有余的工具。譬如写词曲，看来是限制表现力的平仄音韵宫调，只要作者把它们用活了，却翻转来成为诗人所必不可缺少的手段，而常常更能形象意境。

在守格的根底上，也还需要破格。首先要突破一些刻板的、陈腐的舞台技术框框。作家只要写出富有行动性的语言，很可不管作品在舞台上如何处理。千古以来，舞台演出方法和形式，基本上是随着剧本内容和写作的形式而变革的。我曾向郭老建议，请他写一出反映现实的诗剧，不必过多地考虑剧情和导演处理，只要通过人物之口，尽量歌唱出郭老对党对社会主义的澎湃的政治热情，就象写诗那样的写，那会给舞台换来新的演出形式。

其次，要突破传统写作方法上的某些清规戒律。比如，以往写戏，总是在第一幕里把全剧重要人物一一介绍出来。美国著名的导演学教授亚历山大·狄因，称第一幕为“平行场面”，意思是说，第一幕只是一个平列地介绍人物的场面。因此，西方编剧理论又说，第一幕的结尾是个最大的“悬念”，矛盾的第一个主要环节只能在这时提出来；至于它究竟怎样发展，却要观众看到第二幕分解。第一幕介绍那么多的人物，就势必冗长。介绍又占去写矛盾的篇幅。而人物如果只凭介绍，不在矛盾中出场，一定黯然无光。这就是很多剧本的第一幕不易精彩的原因。《胆剑篇》第一幕范蠡和王孙雄的对答，给人印象不深，而当范蠡一经劫持了伍子胥，观众就再也忘不了他。丹钦

柯说他有一个理想，希望出现这样的剧本：第一幕就是高潮，就有打枪之类的行动。我想他是和我有同感的。

有人向列夫·托尔斯泰请教写作的秘诀。他回答：秘诀有三：不要动笔，不要动笔，第三还是不要动笔。这并不是说，作为一个作家而不要写作，而是说，创作动力不够强烈，只凭理智是写不出好作品来的。创作动力，就是作家的创作激情。作家对生活有着自己的思想，思想活跃成为高涨的热情，热情活跃成为冲击的力量。这种力量自会迫使作家有如骨鲠在喉，非吐不快。

文学虚构，产生于巨大的感情。

形象思维关联着生活记忆。生活记忆越丰富，形象思维越活跃。老舍先生说他在《茶馆》第一幕里所写的二十几个人物，都象是由他看过相、批过八字的。生活记忆又永远伴随着情绪记忆。生活记忆越丰富，情绪记忆就越活跃，形象思维便也越活跃。在我们现实生活中，并不缺少这样的情况：你讨厌一个人，对他很反感，每一提到他，就想起他的某种神色举动来，他的这种神色举动，便引起你的厌恶情绪，而这种厌恶情绪，又使你想到他其他更多的举止行为，于是你对他的厌恶情绪就更高了，你就忍不住要向你的朋友讲说这个人。这时候，你的讲说会是很生动、很形象化，很能令人神往的。

理智永远给形象思维关起大门。人物写得片面或者没有发展，只是因为作家是在逻辑地进行文学构思，冷静地分析和安排人物的思想性格。在他的构思中，人物形象是静止的，写出来的人物自然也只能是静止的。这正和演员用不正确的方法创造人物一样。演员往往只停留在寻求人物性格“种子”阶段上。种子终究是种子。它还须生根、发芽、成长、拔干、发枝、开花。它在不同的土壤里，在不同的气候和阳光下，在不

同风雨的抚慰或摧残中，起着无数的变化，在作不平衡的发展。作家也不能只写人物性格的“种子”。“种子”是几笔就可以写完的。第一幕写“种子”，第二幕里即或还要写“种子”，而第三幕终于是会写不下去的。同一人物，在不同的遭遇下，应该有不同的面貌。人物多种面貌的总和，才是性格。张飞有一个粗犷暴躁的性格。可是，在某种情况下，他会变得细致、机智或者温柔起来。又在某种情况下，他还会因为偶一细致、机智、温柔而给自己招到了困难和烦恼。这才是广大观众所喜欢而且永不忘记的张飞性格。田汉同志笔下的关汉卿，既是诗人、曲家又是医生，既是文人而又具有江湖气息，豪迈、勇敢而又温存。这是一个性格多面的人物形象。在《关汉卿》第一幕里，他为了朱小兰的含冤被杀，无限惆怅地说：“这是什么世界！”又万分感慨地自责：“咳，我当真只能救得人家的伤风咳嗽吗？”可是，当他遇到书会朋友谢小山和艺人欠要俏的时候，作者并不叫他继续愤慨和自责，而叫他马上谈起〔南吕四块玉〕的唱词来，而且谈得那么“闲适有趣”。第二幕，关汉卿怀着愤慨的心情对朱帘秀讲说了朱小兰事件，并决定了写作《窦娥冤》，来咒骂天地鬼神和贪官污吏。离开时，却又和朱帘秀畅情地自嘲说：“……五医，六工，七匠，八娼，九儒，我干作家比你们还低一等，干太医就比你们要高好几等了。哈哈哈哈哈。”朱帘秀：“哈哈，原来这样儿。那也好，我不留你了。祝你妙手回春，财源茂盛，我的关大夫！”关汉卿又开玩笑说：“瞧你！”活生生的人物，丰富多彩的性格，就都写出来了。

人物形象，应该老早就在作家的构思里以活动的姿态出现，写出来才会不是静止的。人物性格要随着环境的变化而变化