

中央戏剧学院戏剧艺术丛书

导演学概论

(苏联)格·尼·古里叶夫 著 王爱民等 译

中央戏剧学院戏剧艺术丛书

导演学概论

[苏联]格·尼·古里叶夫 著

王爱民等 译

陕西人民出版社

中央戏剧学院戏剧艺术丛书

导演学概论

〔苏联〕格·尼·古里叶夫 著

王爱民等 译

陕西人民出版社出版

（西安北大街131号）

陕西省新华书店发行 国营五二三厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 12.125 插页 2 字数 270,000

1983年12月第1版 1983年12月第1次印刷

印数 1—4,000

统一书号：10094·468 定价：1.55元

目 录

译者前言

- 第一章 导演学的对象和任务……………(1)
- 第二章 导演学形成的过程……………(16)
- 第三章 剧院与戏剧创作
——导演和剧作家的关系……………(35)
- 第四章 导演与演员……………(77)
- 第五章 戏剧艺术的特征
——导演的职能……………(111)
- 第六章 世界观与艺术的党性……………(130)
- 第七章 表演艺术的天性……………(169)
- 第八章 舞台空间……………(215)
- 第九章 舞台时间与舞台节奏……………(232)
- 第十章 舞台气氛……………(270)
- 第十一章 舞台行动……………(303)
- 第十二章 艺术的思维……………(313)

第一章 导演学的对象和任务

研究任何一种知识，首先要求准确地确定研究的对象和方法。

导演的职业是排戏，因而导演学的研究对象可以简称之为创造演出的艺术。

演出是由很多成分和过程构成的一个复杂的整体。完整地掌握这个整体，或是掌握构成这个整体的个别部分，这就是今后我们学习的基本课题。我们将要把排戏的工作分解为若干个别的成分，并加以分析，以便更正确地给以综合。这样，导演的作用才能在我们面前充分地显示出来。今天我只谈一谈一般的定义。导演学是创造演出的艺术。这也就是我们研究的对象。那么研究导演学的方法应该是怎样的呢？为了确定这一方法，我们应该给自己提出另外一个问题：在导演学中，什么是主要的东西？在没有回答这个问题以前，我们先来熟悉一下关于培养导演问题上的一些争论是有益处的。这些争论反映了导演学形成的历史道路。

导演学作为一个独立的专业，是在戏剧史上比较晚的产物。导演学形成的过程是在十八世纪末，在几个国家同时产生，这个过程是由戏剧本身的具体要求引起的。我们知道十八、十九世纪之交伟大的德国作家席勒，特别是哥德的导演活动。我们也知道十九世纪伟大的德国导演伊梅尔曼、劳贝、克隆涅克

一直到二十世纪德国新戏剧的代表奥·布拉姆和马·莱茵哈特等人的名字。英国戏剧的导演学，从著名的加利克、历史上导演学的创始人查理士·凯恩到戈登克雷，也走了一段漫长的道路。法国在十九世纪末叶，自由剧院的创始人安徒安作为导演革新家出现了，随着就出现了一批青年导演（巴吉、科博等人）。在俄国，导演专业是在俄国戏剧创立人费道尔·沃尔科夫的活动中（十八世纪后期）才开始确定下来。而这个过程是在斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇——丹钦柯创立的莫斯科艺术剧院中才得到显著的成就，在他们去世的时候，已建立起了卓越的苏联导演学派。

以后我们还要详细地研究这个过程，并且弄清楚，是哪些条件使它得以完成的。

对我们今天的题目来说，重要的是所有这些导演艺术的伟大代表们，都是在剧院成长起来，在深入的戏剧实践中和在自己的实际工作中成为导演艺术家的。

随着导演学的发展和创作经验的积累，人们就开始理解、总结这一门学问，把它系统化，并写出一些关于导演艺术的书籍，于是就产生了导演学的理论。这便使得我们不仅仅是在剧院里，而且在学校里也可能培养导演了。设立了导演系，按照有理论根据的教学法来培养导演干部。关于这两条道路到现在还进行着相当激烈的争论：在哪里培养导演更好些？是在科学理论的基础上培养好呢，还是在演剧实践的基础上培养好。戏剧的现实情况是怎样回答这些争论的呢？

对戏剧学校毕业的青年导演们的工作检查说明，他们的工作常为下列的许多缺点苦恼着：实践经验少，演剧技术知识薄弱，找不到和演员共同的语言，导演构思是抽象的，理论性的

解释过多，构思和实践脱节，这就是学校培养出来的导演的缺点。另一方面，剧院里成长起来的导演同样也有他们的缺点。他们的工作也常为下面的一些问题苦恼着：常常缺乏广泛的知识，对自己的实践经验理解不够深刻，狭隘的经验主义等等。这特别和那种所谓的“演员导演学”^①有关系，它主要是去注意扮演者的工作，而很少研究一般构思上的和演出艺术上的问题。

由此可见，单纯实践的导演学和片面理论的导演学，同样受到自己条件的限制。所以把它们对立起来是没有理论根据的。问题不在于导演在哪里培养，而在于如何培养。“理论家”和“实践家”的相互排斥，以及关于双方优越性的争论是实践与理论之间矛盾的表现。我们知道，当生活迅速前进的时候，理论就可能落后于实践；同样，当旧的经验和对传统的保守态度妨碍着使用先进理论的时候，实践也是会落后的。这是任何事物发展不可避免的一个方面。

但是，这一矛盾在任何领域都没有象在艺术中表现得这样尖锐。

决定技术预算的材料力学和数学公式的知识，可以提供我们完成一个简单的建筑任务的知识。研究一本烹饪的书，可以帮助每个女主人煮饭。但是在艺术中不可能有药方和公式。所以，艺术史和理论条文的知识都不能造就出艺术实践家。可以背诵导演学的课本，可以把创作演出的过程加以分解，可以给剧本加上长篇大论的文学性的、历史的和戏剧理论的注解，但是，

^①演员导演学 (Актерская Режиссура) 是指演员出身的导演们的一种导演方法，他们只强调排演实践，而忽视理论，不重视导演构思——译者。

当一个人没有相当经验和导演实践的条件的时候，这一切对实践工作都不会有什么帮助。烹饪书可以教会做饭，但它不能培养烹饪艺术家。技术计算和公式可以帮助人们建筑桥梁和楼房，但不能使它成为艺术品。达到这一点还需要天赋和才能。但是，天才并不是上帝的恩赐，不是圣灵的降临，这是发展天然条件的本领，它只有在实践中才能完成。所以就连最大的艺术家的初期作品都是质量很差的。这都是无可争辩的。艺术家只有在实践中才能成长。他不应该议论自己的艺术，而应该在实践中创造它。他不应该抽象地议论世界，而是要能动地情绪饱满地领略世界，以达到“物质带着感性的光辉对他微笑”

（马克思语）。但是，这就有权利忽视理论了吗？枯燥的唯理性论在艺术中是有害的。但艺术理论应该存在。我们已经知道，艺术不应变成科学，但艺术的科学（艺术理论）是在它的发展中不可缺少的环节。音乐艺术中的乐理，绘画中的分光和透视法，建筑学上的材料力学和均衡法，电影摄制中的光学和声学规律，这都是艺术科学的基础。我们已经看到，社会主义现实主义是科学的方法，因为它依赖于马列主义的客观规律性。可见，问题不在于否定理论，而在于正确地运用它。否定理论就会给艺术解除武装。把艺术理解成为梦呓、神怪和圣灵的降临，上帝赐予的灵感，既不受意识的支配，也不受规律的约束，这都是主观唯心主义者臆造的。而我们已经看到，艺术中的唯心主义，正象科学上的唯心主义一样，具有很明显的政治的性质。

不久以前，出了马科斯·劳爱的一本物理学史。作者不是马克思主义者，也不是革命家，而是一个普通的德国教授，是一个诚实的学者。他坚持了科学知识必须要有客观性的立场，并

给了科学中的唯心主义一个准确的政治评价。他证明，有些科学派别认为科学知识完全是有条件性的、是主观的，而这些派别已经破产了。他们的论点是物理学的理论经常交替出现。劳爱强调指出，“物理学理论的更换，并不能否认其中包含着非人为的，客观真理的核心”。劳爱在“政治宣传”中看到了近年来科学中唯心主义学派加紧传播的原因。唯心主义在其本质上就是和科学的客观内容相矛盾，所以它就变成那些企图维护自己统治的那些阶级手中的武器，不顾历史和经济的客观规律。这样，在社会原因的直接影响下，就产生了物质与意识脱节以及意识独立的现象。从这种观点上肯定知识的主观性，而不依靠生活的客观规律，这就是为反动的政治势力说话。

劳爱这本书是对我们这个时代的有力的说明。它表明，如果资产阶级科学的代表们能够超出阶级的界限，那么他们也会清楚地知道他们那种科学的唯心主义的反动性。它说明现实客观规律的原则对每一个诚实的人都是无可争辩的。大概劳爱教授自己也不怀疑，他是以自己的著作来宣传马列主义原理中的唯物主义：“外部世界和自然的法则……是人们有目的活动的基础的实质”（列宁语）。承认客观真理，照列宁说，就是坚持唯物主义观点。

这里离开我们的直接题目——导演学——来谈这些问题的意义何在呢？那就在于，任何实践都要依附于我们以理论来阐述的客观规律。由此可见，在人类活动的任何部门中，忽视理论都是不允许的。

现在回到我们的本题导演学上来，回到我们提出的问题上来：什么是导演工作中最主要的东西？

为了正确的回答这个问题，我们来追溯一下艺术的本质是

有好处的。

在人的面前有多种多样的现实。人在他的意识中反映着这些现实。艺术就是在人们的意识中反映现实的方法之一（社会意识的形态）。这种反映的特殊性在哪里呢？照像机上的镜头或镜子也能反映现实，但那是消极的反映。艺术家的眼睛反映现实是积极的。他不仅看到它的外部的形式，而且要尽量看到它的内容。艺术家在他的艺术中不仅要达到逼真，而且要揭示内在的真理和内在的实质。对艺术家来说，反映生活就意味着去解释它。在艺术中，反映现实就是解释现实。

但是，为了解释现实，就应该认识它，而且应该深刻地认识它。这样一来，在人的意识中反映现实的过程（艺术中也是这样）就是认识的过程。

既然人的智慧是积极地认识自然与生活，那么它就对这种认识赋予自己的生气勃勃的感情与态度。当艺术家去认识生活的内部本质，揭示其中的矛盾和斗争，而且自己成为这一斗争参加者的时候，他就不能是一个没有热情的“客观主义者”。他为这件事高兴，而为那件事悲哀；他同意这一点，而反对那一点；他有时愤慨，有时发怒；有时爱，有时恨；有时赞美，有时苛求；有时哭，也有时笑。艺术家对生活的了解总是“客观世界的主观形象”。他在自己的作品中就显示出自己这种态度和主观性。如果没有这种主观性，作品将是僵硬的，暗淡无光的，缺乏感情的。换句话说，艺术家总是这样或那样地判断他所认识的东西。

由此可见，艺术同样是对现实的判断。照车尔尼雪夫斯基的说法，它的使命是“裁判现实中的各种现象”。艺术的思想性就在这里。

但是，艺术家在他作品中这样“裁判现实”的目的何在呢？单纯地“表白思想”是没有任何社会意义的。艺术家的“思想”，就是他在生活中对这一事物的肯定或另一事物的否定。他号召向社会的恶势力斗争，为争取社会理想的胜利而斗争。如果他的理想合乎现实发展的客观规律，那么它就会帮助改造这一现实。所以马克思说，这种思想，“当它一旦掌握了群众的时候，它就成为不可战胜的力量”。列宁说，这一思想就是“认识和趋向”。它有两个方面：照现有的样子去认识生活以及根据它的需要去改造生活。这样一来，艺术就有了巨大的思想意义（它的主要作用就在这里），就成为思想活动。它不仅是认识现实，而它本身就成为改变现实的一种手段了。艺术激发起人们为重新建设生活而斗争的热情。先进艺术的思想的、社会的与政治的积极意义就在于此。

但是应该指出，这种积极性也可能走到坏的一方面。在现实主义的艺术中，作品是培养人的意识的，借着这些作品的影响作用重新建设生活。但是在腐朽的资产阶级艺术中，对艺术改造生活的作用却有另外的理解。他们企图就在作品中改变生活。他们有意识地曲歪现实，把它丑化，使生活与自然变形。他们提倡：“生活是受约束的，只有艺术才是自由的”，并且在自己的作品中，凭着他们个人的臆测，仅仅依仗着他们胡思乱想，开始创造另一种幻想的生活。实际上现实是怎样的，它的本质是怎样的，对这样的艺术家来说都不重要；对他重要的是他怎样去“看”现实。这已经不是主观性，而是另外一种对社会有害的“主观主义”了。

很显然，如果照这样来“改造”，那么现实本身就什么也留不下了。

这种无政府的主观主义就是资本主义社会中堕落的虚伪艺术的哲学基础。脱离实际生活，癫狂的幻想、缺乏意义及不健康的逻辑、异想天开变幻无常，这是他们最突出的特点。还有过这样的乐队，他们把厕所的大便桶拴上弦做乐器用；也有过那样的演出，把莎士比亚不朽的喜剧《驯悍记》改成庸俗透顶的色情的闹剧，换上猥亵的剧名：《凯特，你吻我啊！》

这种“改造世界”的真正目的在于，使群众脱离开革命的生活改造，使其不能积极深入到现实中去。这纯粹是对真正艺术的歪曲，这必然使艺术陷入赤裸裸的形式主义和肮脏的生理学的自然主义。

总之我们看到，艺术一方面反映生活，同时他还解释生活，判断生活，并为了改造生活创造先决条件。艺术只有在长期地深刻地认识生活的基础上，才能完成这项任务。因此，艺术的过程首先就是认识的过程。

对于一个导演来说，这个认识过程就更加复杂了。他不是直接地认识生活本身，而是通过媒介去认识生活，因为它是剧本作者描写出来的。导演应该对两种东西进行比较：把作者和自己对现实的理解加以比较。

最后他还应该认识那个将要再现剧本生活的演员。

为了完成这些复杂的任务，首先要求导演作些什么呢？为了回答这个问题，我们再进一步看，这个认识过程是怎样进行的。我们检查一下，认识现实的规律是否适合于我们为艺术规定的那些原理。

为了了解现实，首先应该占有为意识所反映的现实中的材料。需要大量的印象，丰富的感觉和广泛的感性知识。这都是构成艺术家“创作宝库”的生活材料，然后它才得到形象的加

工和形象的表现。而为搜集这个“宝库”，就需要尖锐的观察能力。但这仅仅是认识的第一阶段，照列宁的定义说，这是“直观”的阶段。毛泽东同志给它的定义则是“这叫做认识的感性阶段，就是感觉和印象的阶段”。^①在这个阶段，艺术家的感性、生活的反应力、敏锐接受能力是特别重要的。物体的“直观”，是最初的、没有经过组织的实践。这是和生活最初的接触，这些接触就会创造出感性的和理性的印象的积累。列宁说：“生活、实践底观点，应该是认识论底首先的和基本的观点”。^②列宁还说，“实践高于（理论的）认识，因为它不但有普遍性的品格，而且还有直接现实性的品格。”^③是否可以把列宁的这些思想说成是否定理论呢？无论如何是不能够的。列宁在这里只是强调，认识是从实践开始，而只有在实践的基础上，理论才会产生。

总之，认识是从实践、从经验开始。我们要记住这一点。这对于解决培养导演的方法问题非常重要。但随着这个认识的开始，认识的第二个阶段即发生作用。在实践的过程中物质的多次反复就产生概念。由于这种概念不仅反映事物的外部联系，而是抓住事物的本质，于是就产生了认识本质的突变。

毛泽东同志在《实践论》中写道：“这个概念、判断和推理的阶段，在人们对于整个认识过程中是更重要的阶段，也就是理性认识的阶段。”^④这个阶段是在实践的基础

① 《毛泽东选集》，第一卷，第二七四页。

② 《毛泽东选集》，第一卷，第二八二页。

③ 《毛泽东选集》，第一卷，第二七三页。

④ 《毛泽东选集》，第一卷，第二七四页。

上产生的，不可能与实践脱离。照毛泽东同志的话说，这就是“综合感觉的材料加以整理和改造，”^①“如果以为理性认识可以不从感性认识得来，他就是一个唯心论者”。^②

为什么这个阶段“更重要”呢？列宁讲得很清楚：“实践的标准十分确定，任何时候都要把幻想和真正的实际分开”，但同时“实践的标准无论如何也不能在本质上完全证实或否定人类的观念”。^③可见，实践需要理论的帮助。应该在理论上领会它并加以总结。理论和实践不能孤立地存在，也不能平行地进行。不能把两者对立起来。它们是一个不可分离的统一体，而实践在里边起主导的作用。“感性和理性二者的性质不同，但又不是互相分离的，它们在实践的基础上统一起来了。”^④“无论何人要认识什么事物，除了同那个事物接触，即生活于（实践于）那个事物的环境中，是没有法子解决的。”^⑤

“如果要直接地认识某种或某些事物，便只有亲身参加于变革现实、变革某种或某些事物的实践的斗争中，才能触到那种或那些事物的现象，也只有亲身参加变革现实的实践的斗争中，才能暴露那种或那些事物的本质而理解它们”。^⑥“你要有知识，你就得参加变革现实的实践”。^⑦因而只有在实践

① 《毛泽东选集》，第一卷，第二七九页。

② 《毛泽东选集》，第一卷，第二七九页。

③ 参看列宁《唯物论与经验批判论》第二章。

④ 《毛泽东选集》，第一卷，第二七五页。

⑤ 《毛泽东选集》，第一卷，第二七五页。

⑥ 《毛泽东选集》，第一卷，第二七六页。

⑦ 《毛泽东选集》，第一卷，第二七六页。

基础上产生的理论才有价值，它是实践经验的结果。“理论若不和革命实践联系起来，就会变成无对象的理论，同样，实践若不以革命理论为指南，就会变成盲目的实践”。^① 认识的过程不能是片面的，片面的唯理性论，也就是说，纯理性的、概念的、抽象理论的认识，就像片面的“经验主义”一样，都是危险的。“庸俗的事务主义者不是这样，他们尊重经验而看轻理论”。^② 对事物的初步的感性认识应给以科学的加工，在理论上加以阐述。只有这样它才会引导我们去认识本质。毛泽东同志写道：“然而认识运动至此还没有完结。辩证唯物论的认识运动，如果只到理性认识为止，那末还只说到问题的一半。而且对于马克思主义的哲学说来，还只说到非十分重要的一半。马克思主义的哲学认为十分重要的问题，不在于懂得了客观世界的规律性，因而能够解释世界，而在于拿了这种对于客观规律性的认识去能动地改造世界。在马克思主义看来，理论是重要的，它的重要性充分地表现在列宁说过的一句话：‘没有革命的理论，就不会有革命的运动。’然而马克思主义看重理论，正是，也仅仅是，因为它能够指导行动。如果有了正确的理论，只是把它空谈一阵，束之高阁，并不实行，那末，这种理论再好也是没有意义的。认识从实践开始，经过实践得到了理论的认识，还须再回到实践去。认识的能动作用，不但表现于从感性的认识到理性的认识之能动的飞跃，更重要的还须表现于从理性的认识到革命的实践这一个飞跃。抓着了世界的规律性的认识，必须把它再回到改造世界的实践中去，再用到

① 《毛泽东选集》，第一卷，第二八三页。

② 《毛泽东选集》，第一卷，第二八〇页。

生产的实践、革命的阶级斗争和民族斗争的实践以及科学实验的实践中去”。①

“根据于一定的思想、理论、计划、方案以从事于变革客观现实的实践，一次又一次地向前，人们对于客观现实的认识也就一次又一次地深化”。②

“通过实践而发现真理，又通过实践而证实真理和发展真理。从感性认识而能动地发展到理性认识，又从理性认识而能动地指导革命实践，改造主观世界和客观世界。实践、认识、再实践、再认识，这种形式，循环往复以至无穷，而实践和认识之每一循环的内容，都比较地进到了高一级的程度。这就是辩证唯物论的全部认识论，这就是辩证唯物论的知行统一观。”③

如果把我們探讨的毛泽东主席的著作《实践论》中关于认识过程所作的分析作一个结论的话，那么我們就会了解到，认识是从对事物的直接感觉进入对其本质的认识。然后去积极地影响它。列宁对这一点作了以下一个概括性的公式：“从直观到抽象的思维，又从思维到实践”。我們可以看到，这条道路完全适合于我們给艺术规定的任务——认识生活的本质，并积极地影响生活的改进。我們同样看到，为了完成这一任务，艺术家光有感受力、洞察力以及丰富的印象，还是不够的。他应该从自己直接的、实践的经验到抽象的思维，到理解自己的实践。为了达到这一点，他就需要理论的帮助。他应该了解自己

① 《毛泽东选集》，第一卷，第二八〇页——二八一页。

② 《毛泽东选集》，第一卷，第二八四页。

③ 《毛泽东选集》，第一卷，第二八五页。

要在创作上体现的那些事物的本质。著名的苏联导演、人民艺术家谢尔盖依·格拉西莫夫认为，导演的任务就是从剧本中抽出本质的东西，这个定义是很正确的。

但是，为了提高到深入现实的本质，为了突破个人经验的范围，为了“从经验升到一般”，^①导演还要有什么主要条件呢？为了这些他还需要思考、思维。普希金要求作家“思考、思考、再思考”。美术家克拉姆斯科依是这样感谢分析他的画的列宾：“感谢他对我的智力作用的关心”。伟大的作曲家，柴柯夫斯基的学生和最亲密的朋友达涅耶夫非常明确地阐述了这个问题：“头脑——就是力量。不管把这个力量用在什么东西上，都会收到效果……”。思想——这是推动艺术家感性运动的杠杆，它能够改进艺术家的印象，启发他的幻想和形象的视象，决定他深入现实本质的深度。思想——这就是导演的主要条件。有一次，苏联导演彼得罗夫俏皮地说：“所有的导演都认为自己的责任是排戏，但并不是所有的导演都认为自己的责任是思考。亲爱的朋友们，你们是怎样对待思维的呢？”而斯坦尼斯拉夫斯基清楚地写道：“在我们的创作中主要的东西就是不断前进着的能动的思想”。深入自己工作的艺术大师们总是清楚地懂得思想的价值。由此可见，关于训练导演的问题首先就是培养他的导演思维的问题。

我们已经看到，只有在实践的过程中才能发展思维。只有积极地参加到实践中去才能获得知识。同时我们也看到，实践的经验应以理论知识作为依据。从此就十分清楚，训练导演的方法既不能是纯理论性的，也不能是狭窄的实践性的。研究导演

^① 《列宁哲学笔记》，第一七八页。