

导演入门

熊源伟 著

中国戏剧出版社

An Approach To
Directing



中国戏剧出版社 熊源伟 著

导演入门

导演入门

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

北京彩虹印刷厂印刷

字数96,000 开本787×960毫米 $\frac{1}{32}$ 印张6.5 插页2

1988年11月北京第1版 1988年11月北京第1次印刷

印数1—1,300册

ISBN7-104-00036-4/J·18 定价(压膜) 2.15元

引 言

导演艺术是一门实践性极强的艺术，很少有读了几本导演书便学会了导演的。当然，实践要有理论作指导，知道一些导演知识的最基本的规律，可以减少导演实践中的盲目性，也可以帮助我们更好地总结自己导演实践中的经验和教训，不断提高自己的导演能力。基于这样的认识，这本《导演入门》不是想写成一部导演学全部理论的缩写本，本文只是想结合舞台实践，尽可能谈一些有实际意义的导演知识，把理论性和知识性结合起来。因为生活在前进，时代在发展，日新月异的生活为戏剧艺术提供了新的天地，也对戏剧舞台提出了新的要求，需要我们去认识它、总结它，寻找新的舞台规律。

本书准备从导演和剧团、导演和剧本、导演和演员、导演和舞台、导演和演出、导演和观众以及导演的创新意识这样几个方面来谈，从导演

和演出构成中各个因素关系的角度，把导演的基础知识放在整个演出结构的框架里阐述，以求尽可能地简明扼要，切实可行。

目 录

1	引 言
1	第一章 导演与剧团
1	第一节 导演何时出现的
5	第二节 导演的地位和作用
13	第二章 导演与剧本
14	第一节 选择剧本
21	第二节 剧本分析
32	第三章 导演与演员
33	第一节 舞台行动
41	第二节 演员的矛盾
50	第三节 导演和演员工作
61	第四章 导演与舞台
62	第一节 舞台认识
70	第二节 舞台灯光、效果
78	第三节 导演和舞美设计

88	第五章 导演与演出
88	第一节 导演构思
106	第二节 舞台调度
137	第三节 节奏气氛
149	第四节 导演计划
160	第六章 导演与观众
161	第一节 观众和演出的关系
169	第二节 观众的剧场意识
179	第七章 导演的创新意识

第一章 导演与剧团

第一节 导演何时出现的

人类戏剧有着长期的历史，真正有导演出现却是近一百年的事。对漫长的戏剧演出史而言，导演真是年轻的“角色”。这个“角色”虽然年轻，却是充满了活力，成为演出活动中不可缺少的核心力量。在西方，据说“导演”这个词第一次出现是在一八七六年。当时德国有位萨克斯-梅宁根公爵，他领导的梅宁根剧团于一八七四年进入柏林，两年后，在梅宁根剧团的记事本上出现了“导演”这个词。可当时“导演”的含义还只是维持剧院秩序、管束演员、处理罚金、兼写剧本、检查服装道具、照看上下场等等，看来基本上还只是个舞台监督兼纠察的职位。在外文里“导演”这个词(director)是从“指导员”、“乐队指挥”等原意中转借过来的，它获得今日所具有的戏剧含义也只是近一百年的

事。那末，在这一百年以前的戏剧演出中，尽管没有导演其人，是否存在着导演其事呢？答案是肯定的。在人类漫长的演剧活动中，一直存在着零星的导演工作、零星的导演功能，只是它们尚不完备、尚不系统，而且也不是由被称作“导演”的人来执行的。

例如距今两千多年前的古希腊戏剧，就有由悲剧诗人或歌队长出面组织演员动作的现象，在漫长的欧洲黑暗的中世纪，戏剧为宗教所控制，清一色的都是表现耶稣受难的“连台本戏”，这些连演好几天的神迹剧机关布景、场面复杂，于是就有一个“舞台监督”小组分工合作，管理装置、音乐、效果、台词，并由一位游戏师执总。这位游戏师手执棍棒及清单，指挥调度，统领演出，俨然是一位“导演”；到了文艺复兴时期，剧作家或画家往往兼任演出的组织者，例如文艺复兴的巨匠莎士比亚和达·芬奇，都曾是戏剧演出的思想领导及舞台教师。莎士比亚还在他的剧作《哈姆雷特》和《仲夏夜之梦》里为后人留下了精辟的演剧主张；再往后，法国古典主义大师莫里哀也是编剧兼“导演”，并在他的剧本《凡尔赛宫即兴》中提出他的演剧要求；德国浪漫主义诗人歌德曾担任过魏玛剧

院的总监，他革新舞台技术，制订了一系列排演制度，跻入导演先驱者的行列。

在我国悠久的戏曲演出历史中，同样可以发现导演活动的踪迹。早在一千多年前，唐玄宗就曾在“听政之暇，教太常乐工子弟三百人，为丝竹之戏”（重点是笔者所加），在唐代也还有主管演出服饰、切末、场面、队形、舞姿的执事人；唐宋间有过主“勾队、问队、遣队之事”的参军色，无独有偶，和欧洲中世纪的游戏师一样，参军色手里也执有一根“竹竿拂子”，“用以指挥，非专以击人”；到了元代，除了剧作家亲自过问演出（如关汉卿）以外，还有相当于今之“集体导演”的排练活动出现，“教坊色长魏、武、刘三人，鼎新编辑：魏长于念诵，武长于筋斗，刘长于科诨”，三位“导演”分工负责，处理台词、动作和场面调度；和莎士比亚同时代的我国明代大戏剧家汤显祖，不仅“自掐檀痕教小伶”，参与戏剧的排演活动，还在《宜黄县戏神清源师庙记》等文论中，从剧团建设的角度，从做人和演戏等方面对演员严格要求，并提出了人物情感体验的要求；和莫里哀同时代的明末清初的戏剧家李渔除了办剧团、主排演外，在《闲情偶记·演习部》中总结了戏曲导演的的方法论，从选择剧本、修改剧

本(实则是导演构思的一环)、分析曲意及唱曲说白的排练、基本功的训练等方面提出一系列主张,尤其是对演员创作状态中体验与体现的结合发表了很好的意见。

但,如前所述,剧团中真正有导演出现,是十九世纪后期、二十世纪初叶的事情。这一时期,各种戏剧主张、各种风格流派、各种美学追求的导演几乎同时蜂拥而起,形成了各具特色的剧团剧院,出现了风貌迥异的舞台演出。如现实主义导演、俄国的斯坦尼斯拉夫斯基和他的莫斯科艺术剧院,自然主义导演、法国的安托万和他的自由剧院,乃至象征主义、表现主义的导演瑞士的阿披亚和英国的戈登·克雷等。现代导演学的完整体系、现代剧院的建立和完善、现代演出的统一性和完整性,正是在这样一代导演巨匠的手中逐步形成的。

在我国,自本世纪初话剧传入中国,导演分工也随之传入。在几十年的演剧运动中,许多职业剧团或非职业剧团形成了自己的导演和演出风貌,到全国解放以后,各戏曲团体又都相应建立起导演体制,导演队伍成为我国戏剧事业健康发展和举足轻重的力量。

第二节 导演的地位和作用

有人说过，没有斯坦尼斯拉夫斯基，就没有莫斯科艺术剧院，此话有它的道理。同样，如果没有博学多识的焦菊隐先生出任总导演，恐怕也就不会有北京人民艺术剧院精湛自如的演出风格了。一个导演对于一个剧团保证演出质量、提高艺术素养、形成独特风格、乃至养成严谨作风，都有着直接或间接的影响。

在剧团工作中，导演要和各方面人士打交道：

通过剧本和剧作家打交道；

通过角色创造和演员打交道；

通过舞台设置（布景、灯光、服装、道具、效果、化妆）与舞美设计和舞工人员打交道；

通过作曲和音乐家打交道；

通过伴奏和乐手、指挥打交道；

一旦上演，导演还要通过演出和广大观众打交道。

在这样纷繁复杂的关系中，导演怎样进行工作，怎样发挥作用，也就是说导演怎样从事艺术创

作呢？有位前辈戏剧家曾经说过：“导演的职业是排戏，但会排戏的不一定都是导演。”导演应该是剧本的解释者，是演员的“镜子”，是综合艺术的组织者。这是苏联戏剧艺术大师丹钦柯对导演工作的概括和规范，有着一定的道理。

一、 导演是解释的艺术家。

这是因为导演是二度创作者，导演要依据剧本（一度创作）来工作，但剧本不等于演出，演出也不等于化妆念词。演出，这是导演通过全体演出部门向观众解释剧本。请不要轻看“解释”二字，“解释”二字大有学问。《茶馆》从五十年代末第一次搬上舞台，到粉碎“四人帮”以后又重新“复出”，前后二十年，三次上演。前两次演出曾自觉不自觉地加“红线”，无形中影响了对剧本的理解，直到经历了十年浩劫，导演和演员、社会和剧团都更加成熟以后，才有可能从更深的层次上把剧本解释准确，获得了强烈的舞台效果。更有甚者，苏联卫国战争时期上演新戏《前线》，揭露矛盾，鼓舞士气，以促进反法西斯战争的胜利。与此同时，希特勒却也在柏林上演苏联的剧本《前线》，目的是要暴露苏军的矛盾，为纳粹士兵打气。不同的解释和立意，导致了截然不同的演出效果。

我们说导演解释剧本，自然不是去图解或者“直译”剧本。比如，剧本上常有“狂风骤起，电闪雷鸣”的提示，于是我们摇上几个风声器，打上几块雷板，灯光频频闪动，电扇吹动演员的衣襟……看来气氛很足，实则只是皮相的图解。因为舞台上出现“狂风骤起，电闪雷鸣”，大多是人物冲突白热化、戏剧情势一触即发之际。导演不把人物冲突的实质展现出来，不把“山雨欲来风满楼”的戏剧情势组织出来，风声器再多、雷板再响、灯光再亮、电扇再吹，也是无济于事的。所以说，导演解释剧本，就是要在思想立意的指引下，把剧本的文字（对白、舞台提示）转化为舞台行动和舞台形象（听觉形象和视觉形象）。导演解释剧本是创造性的劳动，导演的二度创作是一个再创造的过程。导演用自己的艺术创造去丰富剧本，才能能动地解释剧本；导演也只有严肃地、创造性地“还原”剧本的生活、形象、冲突、意境，才有可能真正地丰富剧本。

二、导演又是演员的“镜子”。

有人说导演要“死”在演员身上，这话很有道理。戏剧是以表演为中心的艺术，导演的立意和解释、导演的人物形象构思，主要的要通过演员的

表演体现出来。而演员的表演又具有集创作者、创作材料与工具、创作成品于一身的特征，角色要由演员来扮演，演员用自己的心身来创造角色，演员要演好戏，必须全身心投入角色，很难在创作的同时不断检验自己的表演（即使今天有了录象设备，演员可以从录象上看到自己的表演，但你所看到的只是你上一次的表演，当你下一次演出时，你仍然无法评判自己的表演）。正是导演，从全剧总的立意出发，依据人物的行为逻辑，在排演过程中不断匡正演员的表演，使演员的创作情感沿着人物形象的正确轨道奔驰。

导演这面“镜子”，不应该仅仅是个平面镜，仅仅起到客观反映演员表演的作用，它还是“折光镜”、“放大镜”、“X光镜”。它不仅要帮助演员纠正表演的一招一式，还要使演员建立起完整的形象构思；它不仅帮助演员校正外部表演的偏差，还要校正内心体验的不足；它不仅要帮助演员演好这一个角色，还要教会演员掌握正确的创作方法。因而可以说，导演又是演员的表演教师。即使是那些演员队伍的专业素质较好、艺术上比较成熟、表演方法上也比较正确的剧团，导演也仍然担负着不断提高演员美学格调、形成统一表演风格的

重任，导演要和演员达到默契的创作关系，共同追求理想的演剧境界。

三、导演又是戏剧这门综合艺术的组织者。

导演艺术包含了文学、表演、音乐、美术、舞蹈等各种艺术因素，当今一些戏剧演出，还包含了电影的某些手段（甚至涉及声光技术、机械装置等科技手段），但只有当这些艺术形式改变了它们原有的性质、具备了戏剧性能的时候，它们才能实现综合。例如戏剧中的美术因素，它已经由二维空间变为三维空间，它的存在必须为演员的表演服务——为表演提供相应的环境与气氛。美术如此，其它如文学、音乐、舞蹈也如此，一切都要为表演服务，表演艺术是戏剧的综合剂。不配合演员的表演，各自滥用自己的手段，只能是杂凑拼合。破坏了综合，决不是导演的本事。

有的导演，一忆苦便暗转，一胜利便满台红光，没有统一完整的导演语汇，形不成完整统一的综合艺术。而一旦在统一的导演语汇的制约下，各种艺术手段能动地综合，这时做的就不是加法，而是乘法，各种手段综合在一起形成新的艺术语汇。例如越剧《祥林嫂》的结尾，高大门楼前红灯高悬，年庆的鼓乐频频传来，视觉、听觉因素都是

一派红门喜庆的景象，祥林嫂蜷缩在雪天一隅——门前石狮的脚下，视、听因素与演员的表演综合在一起形成了新的艺术语汇：“朱门酒肉臭，路有冻死骨。”

导演要完成一出戏的排演，就象三军统帅指挥作战一样，要通过和演出各部门的协商切磋，形成统一的艺术构思，并且共同在舞台上体现出来。因而导演不仅要有艺术才能，还要具备组织才能。有位老戏剧工作者说过一句话：干部素质可以转化为导演素质。我想，就导演在综合艺术中的作用和地位而言，此话不无道理。

四、导演还是演出形式的创造者。

近几年来，演出形式革新的热潮方兴未艾，从高、重、实布景到假定性舞台，从大剧院演出到小剧场实验，从一面观众到中心舞台，这些实践活动推动着人们的认识，人们对导演功能的评判又有了新的发展，导演界不少有识之士提出，导演除了是剧本的解释者、演员的教师和“镜子”、综合艺术的组织者外，导演还是演出形式的创造者。一出戏演成什么样子，决定权在导演手里，不同的剧本固然会有不同的演出形式，同一个剧本又何尝没有不同的演出形式呢？契诃夫的《樱桃园》是一出