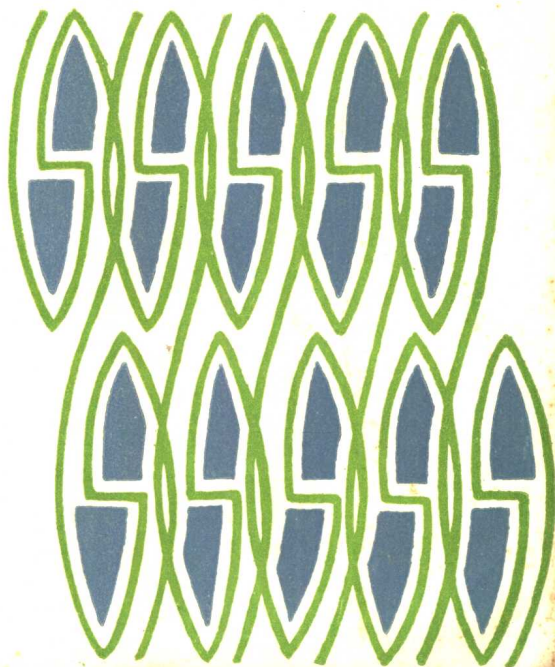


导演
全程
经纬录

吴仞之

DAOYANQUANCHENG JINGWEILU



导 演 全 程 经 纬 录

上海文艺出版社
吴仞之 著

责任编辑：孟 涛

封面设计：乐秀镐

导演全程经纬录

吴仞之著

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 上海中华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 7.25 插页 平8 精8 字数 165,000

1984年9月第1版 1984年9月第1次印刷

印数：1—6,000册(内精装1,300册)

书号：8078·3501 定价：精装 2.65元 平装 0.96元



作者近影

PA783/58

读 后 感

(代 序)

导演这一“职称”，是随话剧运动“引进”到我国来的，至今不过六、七十年。过去，早期的戏剧，无论中外，是没有导演这一专业的。随着戏剧发展的需要，逐渐形成了导演制度。导演虽不出现在舞台上，但舞台上的种种，尤其是剧中人的“行动”，却是按导演的解释，组织演员和舞美人员，事先构思，计划安排，经过排练而在舞台(场地)上进行演出的。剧本的创作手段是剧作者掌握的戏剧文学，而演出的创作手段则是导演领导的舞台表演与舞台美术等的综合性艺术。也可以说，剧作是文字作者，而导演是演出作者。所以一位剧作者仅仅发表了剧本，有了读者，他还不能得到满足，还必须有了演出，有了观众，才算完成了一出完整的戏剧。有的时候，同样的剧本，同样的演员，在不同的导演处理下，会得到不同的演出结果。甚至，同样的剧本，这位导演把它排成悲剧，另一位导演会把它排成喜剧，风格、样式不同了，主题思想的表达也就不同。至于一个剧本的成功与否，最终要经过演出的考验，却也有这种情况：一剧在一次演出并不成功，甚至失败，但在另一次演出却获得意想不到的成功，而演出的负责者应该是导演。这都说明，导演业务，不仅作为一项创作，一门专业艺术存在着，而且在演剧活动中起着极为

重要的作用。

我国老一辈有高度思想水平、有深邃艺术修养、有独立见解、有独特艺术风格的“演出作者”——导演艺术家，为数是不多的。因而把他们的导演学术理论、实践经验，用文字保留下来，是十分必要的。

仝老著书写作，是他多年的心愿。他一直想着要象“春蚕吐丝”那样，把自己一生所积累的经验写出来留给后学者。因此工作中他每有所得，必形成文字，日积月累，为写作做了大量准备。可惜在十年动乱期间这些资料散失殆尽，只得凭记忆所及重新整理出来。八旬老人，如此辛勤、艰苦劳动，令人敬佩。仝老也是诗人、词家，正如他在代序《沁园春》里所写的那样：“……已是春秋达八旬。漫说老，……探途老马，应志征程。生没携来，死无带去，来去悠悠清净身。留此卷，谢人民培育，还给人民。”

一九七九年，上海戏剧学院筹备纪念鲁迅先生诞生一百周年的演出，仝老不顾年高多病，奋力导演了反映鲁迅先生战斗生活的话剧《霜天晓角》。他大力扶持青年教师的新创作，怀着对鲁迅先生无比崇敬的热情，大胆在舞台上第一次创造出鲁迅先生的光辉形象，在艺术创造上也是比较成功的。佐临看了演出后，说：“这是一辆很难驾驭的‘四套马车’，能驾取得这样平稳行进，真是难得啊！”仝老排完了《霜天晓角》以后，他提出要求免除他那繁忙的行政领导职务，以实现他那“吐丝”的心愿。这就是摆在我们面前的这部《导演全程经纬录》。

这部《经纬录》可以看作是一部导演学的科学论述。

《经纬录》第一章——艺术与科学，仝老一开始就论述说：“艺术与科学，都是人类对于客观现实的认识与反映。艺术的认识，主要是受理性制约的感性作用来完成。而科学的认识，则主要是以感性为基础的理性作用来完成。它们都是既通过感觉，

也通过思维的高级形式的认识。在它们对于客观现实的真理的本质的认识上，它们之间是没有等差的。……”接着，仝老又引证了恩格斯的科学分类，在第三类科学所列的研究对象中，就以艺术与哲学并提。他又引证说，亚里斯多德是明确地把美学列入到创造性这类科学里去的。

仝老又举例说明艺术与科学的依存关系。如：声乐要探求生理的原理；乐器制作要求准确的音波振动；形象艺术则离不开美的标准，要讲求大小长短的比例，重心的支架，颜色的调配，光影的运用；建筑上的美，离不开力学上的负担；等等。因此不能把艺术与科学相对立，虽然它们是不同的两个文化范畴。

戏剧是反映人的生活的，它的范畴之广是不能作任何限制的。那末作为一个导演，需要具有多么渊博而深厚的知识，才能对某一个剧本作出正确的解释和具体形象化的演出设计啊！只有把自己的思想水平提高到哲学高度，才能概括生活的各个领域，而后运用戏剧艺术手段把它们具体体现出来。

仝老是数学世家，青年时代在上海大同大学专攻数学，同时也酷爱戏剧，从事业余剧运。由于他懂得电学原理，很快成一位舞台灯光专家，经常在上海戏剧刊物《剧场艺术》上发表灯光论著，从而知名剧坛。他的灯光理论解放后还曾为国家礼堂部分采用。

在“孤岛”时期，干戏十分艰苦，他能在当时剧场用电不得超过一万支光，否则要剪线罚款的严格限制下，只用三千支散光在侧幕、沿幕最接近演员处投光，照亮整个舞台，然后用六、七千支光作特殊投射，收到舞台艺术的显著效果。舞美布景道具用料，他必亲手量裁，精打细算，达到最最节约的程度。当时条件艰苦，选择剧目，最好是多幕一景戏，因此佐临有“黄一景”之称，而仝老却能一景多用，把用过的一景，加以修改，为另一个戏所用，

观众不能察觉，而得到新的享受。这不能不令人钦服。仝老这种才能究竟是什么学问呢？这不能不归功于仝老有数学家的科学头脑。“统筹学”、“线性规划”都属于数学范畴，也属于管理科学。

仝老的导演，也给人以一位科学家的态度从事艺术创作的特殊印象。五十年代初，剧协举办“话剧运动五十年纪念展览”，有一幅仝老为复旦剧社导演《生死恋》的剧照，引起我的回忆：

那是一九三七年，在当时上海的“租界”，各剧团举行抗战劳军联合义演。顾仲彝先生邀请仝老来为复旦剧社排《人之初》。同学们把课堂改为临时排演场。仝老一到，立刻又使临时排演场恢复了课堂空气。他象讲学一样，认真地分析解释剧本主旨的哲理性，用探讨人生观的尺度来解剖剧中人物的思想感情，把剧情发展线索描述得象统计表格中起伏着的指示线一样。那时我虽然听过不少戏剧家讲课，但经过这次实践，使我深深感到戏剧是一门多么严肃而富有哲学意味的学科。从此我由一个业余戏剧爱好者，成为愿以戏剧为终身职业的人。

《经纬录》也是一部导演创作思想的理论著作。

仝老认为导演艺术创作，应该是逻辑思维与形象思维并重的。一般认为，艺术创造必须用形象思维。但导演艺术的特点，却一方面是主观的，热情奔放的投身于艺术形象的天地之中，一方面又应该是客观的，冷静地担当场外指导，思考和分析排演场上与舞台上可能发生的所有客观效果。用仝老自己的形象语言说：“逻辑思维是‘羁绊’着奔驰的骏马（形象思维）的‘缰绳’，缰绳与骏马应该是成套的。”

的确是这样，形象思维来源于生活，逻辑思维是认识生活的概括。生活形成艺术，是要经过生活的认识概括而逐渐形成的。导演艺术应该如此，尤为明显。

《经纬录》中，仉老讲述他导演曹禺改编的《家》，把最后一场觉慧向觉新作临别赠言的场面定为全剧“高潮”。也许这样处理使人感到太不一般，而且怎样在这里形成“高潮”的艺术形象，难度一定是很大的。但是根据原著与改编，全面考虑，从思想性的高度来衡量，从理性上判断，我认为这样处理是合乎逻辑的。我是导演过这出戏的，但我当时却没有这样去设想过。

但这并不是说，仉老过于偏重逻辑思维。在另一个例子里，他恰恰又是那样极为细腻地突出了艺术形象。《经纬录》里记录着仉老导演吴祖光《风雪夜归人》的情况。仉老把序幕尾声的台词全部删去，只留着《风雪夜归人》的画面，配上短短的画外音，也就是把原来台词的主要内容用来加强艺术形象的诗情画意的浓度，不但丝毫没有损伤剧作的文学性，反而画龙点睛，使《风雪夜归人》的艺术形象给人留下了极为深刻的印象。

《经纬录》也是一部导演学教材。

仉老对古今中外的各种演剧学派，都有客观的、恰当的评述。作为一位戏剧教育家——上海戏剧学院副院长兼导演系主任，他不拘一格地培养导演人才，因此他对各个演剧学派，作了广泛的研究。他有自己的独特见解，有自己的倾向性，但他不作任何结论。仉老积数十年戏剧教学经验，他知道不能以自己的喜好强加给学生，这是必须奉行的“学术条款”。这样使学习导演学的年轻人，能够掌握较广阔的学识，不局限于一端，不墨守陈规，而能汇诸家之长，逐渐成熟，成为具有自己艺术风格的导演家。

仉老三十年代开始介绍“斯氏演剧体系”，解放后更是着重研究“斯氏演剧体系”，但仉老有其独到的见解，力主“斯氏演剧体系”不是唯一的演剧体系。更值得我们重视的是，在《经纬录》中，他对“斯氏演剧体系”从理论上分析后，冷静地提出：斯坦尼

斯拉夫斯基不是一位“导演中心论”者，而是一位“演员中心论”者。这可能会引起某些不同的看法。因为大多数人，一直认为斯坦尼斯拉夫斯基和“斯氏演剧体系”是绝对以导演为中心的。我仔细想过，仝老看问题确是不看表面现象，而看实质。斯坦尼斯拉夫斯基的学说，实质上最主要的是演员学说，他说：“导演艺术最终是死在演员身上的。”这是斯坦尼斯拉夫斯基对他自己的学说最好的解释和定义。他还说，“演员是行动的大师”。戏剧是反映人的“行动”的，全部斯氏演剧学说，最重要的部分在于准确的进行人物的“行动”，这一任务必须由演员完成。因此导演的艺术构思必须围绕着演员如何创造人物“行动”的艺术形象而进行，其结果必然是以演员为中心进行艺术创造。如果从表面看，斯坦尼斯拉夫斯基是“他说了算”，每个演员必须服从他的解释，进行人物创造，好象是以他为中心似的，那是因为他他在群众中有一定威望，演员相信他对人物的解释，乐意遵照执行。同时斯坦尼的深厚艺术修养，他对艺术严肃认真的态度和他的性格，形成绝对权威的作风，使他本人自然地成为了中心。说得准确一些，这是以斯坦尼斯拉夫斯基为中心，并不意味着就是以导演为中心。其实斯坦尼也是围绕着演员的创造，为演员服务的。他热中于演戏，他自己就是演员，他的最高荣誉称号是“人民演员”。特别斯氏晚年，他坚决反对任何导演把个人的情感和事先准备好的场面调度强加在演员身上的做法。^①从这方面看，仝老认为斯氏学说是“演员中心论”，是有道理的。

仝老公正地介绍各个演剧学派，直至梅耶荷德，也给予正确的评价。梅耶荷德与布莱希特都是特别推崇梅兰芳演剧体系

① 见大卫·马格尔夏克著：《斯坦尼斯拉夫斯基的一生》第三部“探索与成就”中第49章，载有斯氏写给批评家的信，信中说：“场面调度的老方法”“是属于现在我正与之斗争的独裁导演。”

的，梅兰芳的演剧体系也就是我们民族的演剧传统。我们可以从这些论述中得到启发借鉴，对我们话剧如何民族化的问题产生一些有益的影响。

《经纬录》全书包括仞老对导演工作从接受任务，工作准备阶段，剧本分析阶段，导演艺术构思和排练阶段，一直到演出、总结阶段，所作的详尽的阐述和分析，并独到的绘制了各种工作分析说明图解的科学表格，作为示范，以便后学者得知导演创作的全过程。点点滴滴，极为周到。

仞老勤勤恳恳从事革命剧运和戏剧教育事业。八旬高龄，筑成“蚕山”，为人民“吐丝”。奋笔如飞，完成这本导演专著，令人感动。

兹引仞老在动笔著作前写的抒怀七律后半首以结束我这篇拙文：

.....

迎来新义奋飞笔；引出迷津轻点篙。

老马探途留印迹，蹄痕莫问贬和褒。

辛 安

一九八二年元旦于北京

沁 园 春

(代 自 序)

非是争鸣，为许知音，不作隐湮。但志移著述，仍存顾虑；并遭病扰，久散精神。待起直追，流光如水，已是春秋达八旬。漫说老，命文房作伴，书籍为邻。 一生学殖荒耘。试放胆、搜肠修艺文。纵虚名过实，岂无累积；探途老马，应志征程。生没携来，死无带去，来去悠悠清净身。留此卷，谢人民培育，还给人民。

吴仞之

一九八一年春于上海蚕山室

前 言

一般对“导演全程”的理解，常认为是“导演排戏的全过程”。其实，“全程”所指的不仅是过程中的内容，特别还应该重在工序的序。而且各人有各自所习惯的工序。导演工作全程，也不仅在于排戏。在戏的上演前后，都还有工作。作为一个导演职业工作者来讲，在接受排演剧本之前，也就是在没有接受任务的平时，也不是脑子就闲着的。我说还应该同样有导演的私房工作在做。当然，还可以包括与导演业务有关的学习、修养以及生活体验等等方面的一切；但我在这里所指的，却只是导演平日对有关的理论、观点的思考和确立。导演是凭自己的理论、观点指导工作的。他自己的理论、观点，必须在平日里确立之后才能工作得好。所以导演平日思考以至确立一些有关导演工作的正确的概念、观点，也应该概括在导演工作全程之内。

因此，本书分上下两编：把理论、观点之部归作上编；下编，属于方法、技巧之部。

阐述导演工作，每个导演都有自己的体会可谈。既可顺着工序谈思绪，也可庞杂无边地谈得细。但我认为：最好是两者都不废，象个“絮话”也不妨——既可如絮拈线，连绵不断；也可如絮堆垛，繁细不嫌。特别是下编，章次如絮线，分节如絮垛。因此，本书既拟从纵向延伸，又将依横面铺开，所以名之为“经纬录”。

这里所说的经与纬，并不是等同并列的。导演工作的阐述，必须依工序谈思绪，否则工作就失去了方法，或者是乱了方寸。所以，两者都不能废。絮线之下的分节如絮朵，而絮线则是顺着工序谈的。没有顺着工序谈，就没有讲出系统的工作方法。这就是本书所以采取“经”、“纬”结构的缘由。

目 录

读后感(代序).....	辛 安 (1)
沁园春(代自序).....	(8)
前 言	(9)

上 编

第 一 章 艺术与科学	(2)
第 二 章 艺术与“摹仿”	(6)
第 三 章 艺术与夸张	(9)
第 四 章 艺术与真实	(12)
第 五 章 艺术的分类	(17)
第 六 章 戏剧艺术的特征	(20)
第 七 章 导演的创作	(26)
第 八 章 导演与编剧	(30)
第 九 章 导演与演员	(35)
第 十 章 导演与舞台美术工作	(39)
第十一章 演员·角色·观众	(42)
第十二章 戏剧类型	(48)
第十三章 戏剧体格	(53)
第十四章 风格的形成	(57)
上编各章要点简录	(59)

下 编

下编(一)	(64)
-------------	--------

第 一 章 接受任务	(65)
第 二 章 组织剧组	(68)
第 三 章 角色分配	(74)
第 四 章 工作准备阶段(前)	(80)
第 五 章 工作准备阶段(后)	(87)

下编(一) 各章要点简录	(92)
--------------------	--------

下编(二)	(95)
-------------	--------

第 六 章 纯私房工作	(96)
第 七 章 导演构思	(150)
第 八 章 导演技法运用的凭借	(160)
第 九 章 艺术上的几项基本要素	(171)
第 十 章 技法上常运用的若干条	(174)

下编(二) 各章要点简录	(182)
--------------------	-------

下编(三)	(185)
-------------	-------

第十一章 排戏阶段(前)	(186)
第十二章 排戏阶段(中)	(190)

第十三章 排戏阶段(后)	(201)
下编(三) 各章要点简录	(204)
下编(四)	(206)
第十四章 演出阶段	(207)
第十五章 总结工作	(211)
下编(四) 各章要点简录	(213)
编后语	(214)