

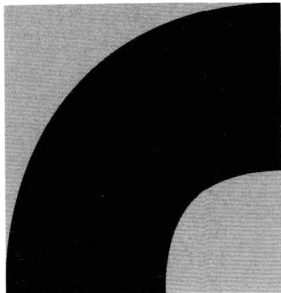
杜定宇 / 编



# 西方名导演 论导演与表演

中国戏剧出版社  
CHINA THEATRE PRESS

杜定宇 编



# 西方名导演 论导演与表演

中国戏剧出版社  
CHINA THEATRE PRESS

**图书在版编目 (CIP) 数据**

西方名导演论导演与表演/杜定宇编. 北京:  
中国戏剧出版社, 1992. 3 (2010. 1 重印)  
ISBN 978 - 7 - 104 - 00245 - 1

I. ①西… II. ①杜… III. ①戏剧—导演艺术—西方  
国家 IV. ①J811

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 015511 号

**西方名导演论导演与表演**

责任编辑: 龚伟民

美术编辑: 常 春

责任印制: 冯志强

---

出版发行: 中国戏剧出版社

出版人: 樊国宾

社 址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

网 址: [www.theatrebook.cn](http://www.theatrebook.cn)

电 话: 010 - 58930221 58920237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真: 010 - 58930242 (发行部)

---

读者服务: 010 - 58930221

邮购地址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层  
(100097)

---

印 刷: 北京高岭印刷有限公司

开 本: 880mm × 1230mm 1/32

印 张: 17

字 数: 390 千

版 次: 1992 年 1 月 北京第 1 版第 1 次印刷

2010 年 1 月 北京第 1 版第 2 次印刷

书 号: ISBN 978 - 7 - 104 - 00245 - 1

定 价: 35.00 元

---

版权专有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

# 前 言

本书选编了梅宁根以来西方著名导演一些有代表性的导表演论文。照作者年代顺序编排，以反映其相互影响或承继关系。文章的不同角度和内容体现出不同的流派和技巧，以言之成理、代表一家之见为选收原则，因此从整体来看，这些理论或主张可能是相互矛盾的。从国内过去偏重介绍斯氏导演理论的历史情况出发，这些不同学派的理论和技巧将有助于我们比较鉴别，开阔视野，受到启发。

全书约分三部分。上编是主体，选入 20 位著名导演的 36 篇文章，以介绍这些名家的导演构思和方法。下编有 14 篇文章，其中 5 篇是从不同戏剧样式的角度来说明不同的导演手法。鉴于莎士比亚戏剧是西方演剧艺术的重点，这里选收英美 8 位著名导演或演员的 9 篇短文，就莎剧演出中如何保持剧本的完整性、体现诗韵和音乐性，以及如何使用写实方法和现代服装等问题发表他们的体会和心得；这些人中大都是具有实践经验的世界莎剧演出大师，他们的经验之谈对我们会有启示作用。

第三部分为美国当代著名戏剧理论家海伦·契诺伊著的导演小史，扼要介绍了西方导演艺术的发展和演变，实际上是导

演学的入门教程。虽被列入第三部分，读者完全可从阅读这部分开始，进而再研究不同流派的导演理论。

本书编选者也是本书主要译者。除后面署有译者名字的8篇文章外，其余文章及后记均为编选者翻译或撰写；为简练起见，文后均不署名。译文后的译后记或编后记，简要介绍了作者的艺术活动及成就，以向读者提供背景材料，有助于对其理论的了解。

本书是编选者十余年来的学习心得和研究成果，其中小部分文章曾在专业刊物上发表。现在能结集出版，首先应感谢中国戏剧出版社同志们的关心和支持。如果这本译文集能对我国导演艺术的发展起到铺路石子的作用，编者将感到不胜欣慰。

本书材料主要选自托比·科尔和海伦·契诺伊合编的《导演论导演》（1963）和《演员论演技》（1972）、约翰·盖斯纳编著的《现代戏剧演出技巧》（1943）、戈登·克雷格著《论剧场艺术》（1980）、格兰维尔-巴克著《示范的戏剧》（1969）和安托南·阿尔托著《戏剧及其替身》（1958）等书。由于涉及面广，有些导演理论比较费解，提及的作品又缺乏参考资料，更由于编者水平有限，难免有疏漏、不足、甚至错误之处，望专家和读者指正。

# 目 录

前 言 ..... / 1

## 上编 导演的构思与方法

- 舞台画面的运动 ..... [德] 萨克斯·梅宁根 / 3
- 在第四堵墙后面 ..... [法] 安德烈·安托万 / 14
- 自由剧院的新演技 ..... [法] 安德烈·安托万 / 30
- 风格与内容 ..... [德] 奥托·布拉姆 / 42
- 捍卫自然主义 ..... [德] 奥托·布拉姆 / 49
- 创造气氛 ..... [美] 大卫·贝拉斯科 / 59
- 表演是一种科学 ..... [美] 大卫·贝拉斯科 / 73
- 照明与空间 ..... [瑞士] 阿道夫·阿庇亚 / 88
- 现代剧场艺术的某些不良倾向 ..... [英] 戈登·克雷格 / 100
- 写实主义与演员 ..... [英] 戈登·克雷格 / 114
- 露天剧场 ..... [英] 戈登·克雷格 / 117
- 象征手法 ..... [英] 戈登·克雷格 / 120
- 戏的魅力感 ..... [德] 马克斯·莱因哈特 / 123
- 排演的艺术 ..... [英] 乔治·萧伯纳 / 132
- 剧作家的观点 ..... [英] 乔治·萧伯纳 / 139

一出戏演出中多种因素的统一·····	[英] 格兰维尔-巴克 / 150
演员的传统·····	[德] 格兰维尔-巴克 / 160
抓住观众·····	[美] 阿瑟·霍普金斯 / 172
戏剧的导演过程·····	[法] 雅克·柯波 / 184
导演者的职业·····	[法] 路易·儒韦 / 207
多能演员和一专演员·····	[法] 路易·儒韦 / 216
残酷戏剧(第一宣言)·····	[法] 安托南·阿尔托 / 227
名著可以休矣·····	[法] 安托南·阿尔托 / 239
东方戏剧与西方戏剧·····	[法] 安托南·阿尔托 / 249
多种力量的协调·····	[法] 蒂龙·格思里 / 256
导演体现原则·····	[美] 哈罗德·克勒曼 / 270
角色分派小议·····	[美] 谢里尔·克劳福德 / 309
演出的形式·····	[美] 罗伯特·刘易斯 / 315
论情绪记忆·····	[美] 罗伯特·刘易斯 / 324
论哑剧·····	[法] 让-路易·巴罗 / 334
没有矫饰的戏剧·····	[法] 让·维拉尔 / 348
“戏剧实验室”演出方法谈·····	[英] 琼·莉特尔伍德 / 358

## 下编 导演不同剧作的特殊手法

导演社会剧·····	[德] 约翰·盖斯纳 / 375
旧剧的“再生”·····	约翰·豪斯曼 / 390
喜剧导演技巧·····	阿尔弗雷德·德·利亚格尔 / 399
导演新老诗剧·····	格思里·麦克林蒂克 / 404
导演音乐喜剧和时事讽刺剧·····	约翰·盖斯纳 / 410
论导演莎士比亚戏剧·····	玛格丽特·韦伯斯特 / 417
上演莎士比亚戏剧·····	玛格丽特·韦伯斯特 / 425

莎士比亚戏剧的体现 .....	约翰·盖斯纳 / 429
莎剧演出谈 .....	约翰·吉尔古德 / 440
莎剧演出的舞台形式 .....	蒂龙·格思里 / 444
导演方法谈 .....	劳伦斯·奥利维尔 / 448
不同剧团莎剧演出的差异 .....	约翰·豪斯曼 / 451
莎剧演出风格 .....	彼得·布鲁克 / 455
关于莎剧的演出 .....	彼得·霍尔 / 459

## 附录 西方导演小史

译者序言 .....	465
一、导演的起源 .....	466
二、导演的演变与发展 .....	472
三、左拉、安托万与布拉姆以及他们的自然主义 .....	480
四、斯坦尼斯拉夫斯基及其现实主义 .....	486
五、美国第一位重要导演——大维·贝拉斯科 .....	491
六、阿庇亚与戈登·克雷格及其戏剧综合 .....	493
七、法国导演雅克·柯泼及其反自然主义	
反商业化的老鸪巢剧院 .....	500
八、德国导演莱因哈特及其表现主义和印象主义风格 .....	503
九、苏联导演梅耶荷德的导演风格和遭遇 .....	507
十、苏联现代著名导演 .....	512
十一、德国现代著名导演 .....	516
十二、法国现代著名导演 .....	521
十三、英国现代著名导演 .....	525
十四、美国现代著名导演 .....	527



上  
编

导演的构思与方法



# 舞台画面的运动

[德] 萨克斯·梅宁根

在设计舞台效果时，避免将画面中心与舞台中央相互重叠是很重要的。如果遵循几何上的黄金分割原则，将舞台分成匀称的部分，那么就会导致舞台画面分配上的单调；整个画面出现的类似情景就会显得有点四平八稳，从而造成一种呆滞的、静止的和令人生厌的印象。

（日本艺术的魅力很大程度上是由于它避免匀称而取得的。布瓦洛<sup>①</sup>在评论艺术的一般规律时曾说：“烦恼产生于单调，均衡会带来厌倦。”在造型艺术中，被法国唯美主义者称之为“厌倦之根源”的同一性就是匀称。）

当然不可能没有例外；只有当邻近的人物或人群或多或少以规则的间隔置于旁边时，才能突出中心里的主要人物组或人物群。它可以创造愉快的艺术效果，在期待一种有力的高涨情绪时尤其如此。（这使人们想起，西斯廷教堂<sup>②</sup>的图画就是闲置而静止的。）然而舞台却一直要描绘运动，不断地展开故事情节，这就是一般避免使用这种方法的原因，因为它创造一种无生命的效果并且阻碍戏剧行动。

---

① 布瓦洛（1636—1711）：法国评论家、诗人。

② 罗马梵蒂冈一教堂，建于1473年，以内部壁画装饰闻名。

让一个人物或图像僵化地占据舞台中心很少会取得好效果。只要可能，舞台布景或道具总应放置于舞台侧部，当然要离开侧翼一定距离以便使观众能够看到。

演员永远不应该站在提词人前面的中心位置上，而总是应该向左边或右边略偏一些。

演员应该把舞台的前中区，即从脚灯到背景之间一段如提词厢的宽度，仅用作一个从左到右或从右到左的走道，否则，他在那儿便无法施展舞台动作。

同样，两个演员应该避免站在与提词厢距离相等同的位置上。

导演还应特别注意演员与布景的位置关系。相互之间的关系应该保持正确。

导演对演员与布景之间的关系常常没有给予足够的注意，树木、建筑等布景常常是以透视的方法绘出来的。一个活的演员其形体比例是不变的，每当他退后一步，他与绘画布景相比，在比例上就显得增大了，正因为如此，要避免所有的错误当然是不可能的。但是，可以把这类错误减少到最小限度，令人难以容忍的错误是可以避免的。

因此，当演员朝向绘有向后延伸的街道布景或其他透视背景走去时，应避免走得太近，以免形体与布景之间比例失调过于明显。他不应该直接站在一所绘景的房屋前面，以免从那里用不着伸直身子就能看进二楼的窗户，并且只要伸出手臂就能从那里摸到烟囱。遗憾的是舞台上常常发生这种情况。

演员必须走近的舞台装置，在体积上至少应该保持与舞台上人体相近的正确比例。举例说，正是出于这个原因，歌德的

《伊菲格涅亚在陶里斯》<sup>①</sup> 一剧中的神庙总是被置于离开前台较远之处，以使几乎要伸展到舞台顶端的柱子显得高耸于人体之上。问题不在于让观众得到一个从顶部到底部的完整神庙景象。他们只要能看到部分柱廊、屋顶和横梁末端就足够了，而其余部分，如山墙顶端，可以隐没于舞台吊景区的树木叶簇之中。

同样，《罗密欧与朱丽叶》的阳台通常也座落得过低。如果阳台按照通常的大约高度建造，朱丽叶站的位置就可能偏高，但即使如此，其缺点还是会少于传统上设置这个布景的方法。通常，当阳台设置得偏低时，观众就会嘀咕，即使罗密欧并不是位特别好的运动员，但只要用力一跳还是能达到他那个“未能得到的”恋人并把她搂到怀里。

演员永远不应该靠在绘出来的景片（廊柱及类似的东西）上。如果他们毫无顾忌自由移动，他们就会情不自禁地碰到绘出的景片，引起景片摇动，破坏了舞台的幻觉；演员如果为了不碰着帆布景片而小心翼翼地动作，那么他们的舞台动作就会显得拘束，使表演显得忸怩作态。

演员可以倚靠或坐上去的布景装置（如门口的侧柱，树桩或类似物体），必须用有承受力的材料制作，并且还应该是可塑性的物体。事实上，今天所有较现代化的剧院情况通常都是如此。

当舞台上同时使用绘画和造型两种布景装置时，导演应该留神不能让由于使用不同材料而产生两种效果，否则会干扰观众的注意力。例如，在从真花卉或人造花卉向绘出的花卉过渡

---

<sup>①</sup> 写于1788年，是歌德的第一部古典主义作品。

时，应该特别注意优美自然，要使人几乎分辨不出哪些是真花哪些是假花。

将真假物体相互混淆组合是完全缺乏艺术性的，甚至是荒谬的，例如，一朵要从玫瑰花丛上采摘下来的花用实在的花（不论是真花或人工花），而其余的玫瑰花全部是绘出来的；或者当表现一个克雷莫纳小提琴<sup>①</sup>制造车间场景时，背景屏上绘着六七把带有阴影的小提琴，它们中间又有一把带着真阴影的真的小提琴。且不说别的缺点，这把实实在在的真实小提琴与绘出来的小提琴放在一起会显得不合比例，显得过大，更像一把中提琴而不像小提琴。

试图将龙套角色与舞台后部布景屏上以透视方法绘出的物体保持和谐一致也是错误的。例如在席勒《威廉·退尔》一剧里，茨温格·乌里建筑布景中将一些孩子打扮成建筑工人，但并没有只是因为他们靠近舞台后部就给人以成年人的印象。孩子们的活动与姿态和成年人的相当不同。何况，自然界通过距离达到的并且绘画也可以复制出来的那些模糊轮廓和柔和色彩，是无法通过活人在舞台上来回移动而取得的。活生生的人要远比绘出来的物体形象鲜明得多。因此，观众所看到的并不是通过距离透视而缩小体积的成年人，而只不过是极小的精灵似的人物；孩子们装扮得看上去像老年人。

应该永远避免使用条幅布景，用舞台语言来说它被当作一种“使人振奋的力量”，常常经过仔细剪裁、绘成蓝色，斜挂于舞台上。在风景画布景装置中，应经常使用带宽大树杈的树木，让其拱曲在舞台画面之上并以浅浮雕方式装置。通常，

---

① 克雷莫纳是意大利西北部城市，以制造名贵的小提琴著称。

这种拱曲形效果还可用于街道、城市或市场布景。戏剧情节还常常允许人们在街道和广场上空系上花环或旗帜、三角旗和横幅。如果不适宜用这些方法，而舞台上空又必须出现天空，那么可在舞台顶端绘上云彩，这也要比挂蓝色布条幅为佳。单调难看的蓝色“刺激力量”条幅，不应在任何一个有名望的布景设计家的贮藏室里找到。

通常，首次排演一出带有群众场面和大量人物的新戏会使导演十分头痛。他几乎怀疑能否把这群缺乏适应性的僵直的人塑造出来，使他们具有生活气息。从一开始就把布景固定下来会对他完成这项任务有很大帮助。在排演过程中去改换布景装置、搬动家具或重新悬吊布景的某些部分，会把一切事情拖延下来，使导演的头脑发胀，使他的合作者厌烦并使他们昏昏欲睡。

古装戏在排演阶段里，只要可能就应该使用武器、头盔、军械、刀剑等道具，以免使演员在表演过程中为不适应处理沉重的真兵器所困扰。

排演这些戏时，演员甚至在彩排之前就应该穿上戏服排练，而彩排与首场演出的区别仅仅在于不让公众出席而已。演员应该穿上戏装，如果戏装还未制作好或者不得不节俭，那么他的衣服裁剪式样也应显著相似。在彩排前的许多次排练中，演员应该具有相同的头盔、外套、下摆等等，或者说至少他们的服装也要与他们将在演出中所穿的服装相似。演出不应该给演员提出任何没有预见到的或令人吃惊的情况。但应该给观众提供机会让他们对从前那种不寻常的服饰变得习惯。演员不应该通过亮相或姿势使人感到他穿的服装是刚从女裁缝手里接过来的，也不应该使观众联想到一个化妆舞会或一个狂欢节

场面。

动作和姿势会由于将现代服装变成古代服装而受到影响。人们十分熟悉的两个后脚跟并拢的站立方式，在穿上古代——从古希腊到文艺复兴——服装后就显得不合时宜，并且完全是错误的；这种脚跟并拢站立姿势是军人立正时的习惯做法，一般平民在迎接上司和著名人物时也采用这种姿势。这种脚跟并脚跟的姿势似乎是同小步舞的舞步一起被引进的。一位农民领袖的站立姿势不会像戴假发时代一位高尚文雅的长老，也不会像一个上尉出现在现代客厅时那样脚后跟咔嚓作响地站立。

从流行发辫的时代起，穿上服装的自然、正确、看上去令人满意的站立姿势是两脚分开，一只在前一只在后。

通常的规则是：舞台上要尽可能避免将一切平行排列。这在某些方面也适用于古装戏。

长矛、枪戟、刀叉、标枪等，永远不应像我们步兵队和骑兵队手执现代长枪和刺刀那样，朝着一个相同的方向。拿老式武器时应该有一定的自由；不应该以均衡的间隔或指向同一方向。他们应该互相拥挤在一起，要进而分开时，不应该成纵形或互相交叉。

演员戴的任何头盔，只要不是古代的，都应该一直拉到遮住额头，只要眉毛上面的肌肉能看到就行了。将头盔戴到头后部和颈部的流行做法是行路时的一种方法，不应在戏剧中使用。穿古装的英雄或小生毫无疑问会担心，正确地将头盔朝下戴会影响他们的鬃发，但是导演不要受他们的干扰！

运用平行并列的方法处理演员间的相互位置是特别有害的。既然单个人的平行姿势正面地对着脚灯是欠佳的，那么个头相仿的两三个演员也这样排列就会给人一个极不愉快的



印象。

一个演员也不应当作平行线方向移动。例如，一个要从右前方移向左前方的演员应该通过不知不觉的、极细微的方式打破直线。在舞台上作对角线移动也不是最佳方法。

如果有三个或三个以上的演员同演一场戏，他们永远不可排成一条直线。他们应互相站成角度。演员之间的空间应该一直保持为参差不平的状态，有规则的间隔会像棋盘上的棋子那样使人感到沉闷和厌倦。

演员自然地去抚摸或接触一件家具或附近别的物体总是会十分有益的，这会给人一种真实的印象。

如果舞台上各种不同的水平面——台阶、盖满岩石的不平地面或其他类似情形，演员就应该记住使他的身体保持一种有节奏的、富有生动线条的姿势。他不应将双脚站在同一台阶上，如果近处有块石头，他就应将一只脚站在石头上。如果他在走下台阶，并且为某种原因不得不停下来，诸如要说一句台词或注视某件物体时，那么他总是应该将一只脚站在比另一只低的地方。通过这种方法，他的整个形象就会显得自由安详。在这种情形下导演应遵守的座右铭是“让一只脚离开地面”。

处理舞台上的群众场面则需要一种特殊的准备。

几乎很少有剧团能够完全依靠他自己的人员来解决龙套演员问题。歌队和所谓的龙套角色，常常有一些受过良好训练并在舞台上感到自如且能够表演的演员；除这些人之外，还不得使用一定数量的群众演员，对这些人来说，排练和演出仅仅是“一厢站立”并且是演一场领一场钱的事。导演对这群不断变动的人员并不熟悉，偶尔也发现一些有用的人，能够理解舞台指示，懂得对他们说的话，排练中也不那么笨拙。当然，导