



▽ 李建平
▽ 著

戲劇導演別論

導演，他寫作或者改編劇本，他遴選演員，指導舞臺美術的創造，組織排練場的排練，協調各部門的工作，負責整個創作集體的考勤，對整個演出的結果負全責……總之他似乎大包大攬，似乎無所不能。



本書是戲劇導演藝術的專業論述，內容不限於單純理論的詰屈聱牙，使其篇章結構遵循戲劇導演創作的規律循序漸進，將導演藝術理論與舞臺演出實際結合為一體。讀者在閱讀的過程中，既可看到導演藝術的創作實例，又可領悟導演藝術的相關理論論述。

作者長期從事戲劇導演教學和戲劇創作演出，深感沒有一定戲劇理論和導演美學的支撐和指導，戲劇導演的創造活動就是無源之水無本之木，戲劇導演的創作活動就不可能持續發展。

ModE.

ISBN 978-986-6094-53-8



美學藝術/戲劇表演

新美學 PH0072

新銳文創
INDEPENDENT & UNIQUE

戲劇導演別論

作者 李建平
主編 蔡登山
責任編輯 蔡曉雯
圖文排版 邱潯誼
封面設計 陳佩蓉

出版策劃 新銳文創
製作發行 秀威資訊科技股份有限公司
114 台北市內湖區瑞光路76巷65號1樓
電話：+886-2-2796-3638 傳真：+886-2-2796-1377
服務信箱：service@showwe.com.tw
http://www.showwe.com.tw

郵政劃撥 19563868 戶名：秀威資訊科技股份有限公司
展售門市 國家書店【松江門市】
104 台北市中山區松江路209號1樓
電話：+886-2-2518-0207 傳真：+886-2-2518-0778

網路訂購 秀威網路書店：http://www.bodbooks.com.tw
國家網路書店：http://www.govbooks.com.tw

法律顧問 毛國樑 律師
圖書經銷 貿騰發賣股份有限公司
235 新北市中和區中正路880號14樓
電話：+886-2-8227-5988 傳真：+886-2-8227-5989

出版日期 2012年2月 初版
定價 550元

版權所有・翻印必究（本書如有缺頁、破損或裝訂錯誤，請寄回更換）
Copyright © 2012 by Showwe Information Co., Ltd.
All Rights Reserved

Printed in Taiwan

國家圖書館出版品預行編目

戲劇導演別論 / 李建平著. -- 一版. -- 臺北市 :

新銳文創, 2012.02

面 ; 公分. -- (新美學)

ISBN 978-986-6094-53-8 (平裝)

1. 導演 2. 戲劇理論 3. 表演藝術

981.41

101000175

李建平
著

戲劇導演
別論

目次

前言

第一章 老生常談的一些問題

一、導演的基本概念

二、為何要有導演

三、導演的職責

四、導演思維和導演想像

第二章 並不是題外話

一、立意要清晰、表現應含蓄

二、痛苦是藝術創造的源泉

三、真實是戲劇作品的生命

第三章 也是「戲劇技巧」

一、戲劇作品的價值

二、什麼是適合戲劇表現的內容

三、可以換一個角度看問題

7

1 0

1 2

2 0

2 5

3 1

4 9

5 7

6 5

9 5

1 0

1 0

1 0

四、到底什麼是「戲劇性」

1 2 8

五、戲劇所需要的基本因素

1 3 3

六、要講一個好故事

1 5 2

第四章 常被人忽視的導演手段

一、調整和改變規定情境

1 6 9

二、戲劇演出時間的長度

1 7 3

三、舞臺樣式很重要

1 7 6

四、戲劇最重要的特徵——假定性

1 9 2

五、舞臺場面是情感的需求

2 1 2

第五章 導演的重要創作夥伴

一、劇作者是導演最重要的合作夥伴

2 2 1

二、演員是導演主要的工作對象

2 3 5

三、舞臺美術可以發展導演構思

2 3 9

第六章 排練場裏的「竅門兒」

一、舞臺語言裏的科學

2 4 3

二、音樂音響的運用

2 4 6

三、有意味的表現手段——舞臺調度

2 6 6

四、「停頓」是導演強有力的表現手段	2
五、舞臺節奏的依據	9

第七章 劇本分析和導演構思

一、劇本分析是導演構思的基礎	3
二、導演構思的主要內容	2
三、附例二篇	4

第八章 當話劇導演遇見戲曲

一、話劇導演給戲曲帶來的變化	3
二、戲曲獨特的審美方式	9
三、戲曲不可回避的缺陷和弊病	7
四、話劇導演和戲曲導演不同的創作特徵	2
五、戲曲和話劇不同的審美特徵	5

參考文獻

後記

4	4
1	1
9	6

前言

本書要闡述戲劇導演藝術創作中的一些基本問題。既是「別論」，那就說明不願拾人牙慧，希望能從另一個不同的角度來討論導演藝術。

這裏的基本問題，可以理解為創作中天天可以遇見，甚至可以熟視無睹的一些問題。之所以要在這裏闡述，那就意味著這些問題顯然不能熟視無睹，需要認真對待，或者重新審視。本書的讀者，更多的是從事戲劇導演工作的專業人士或者戲劇院校對導演專業感興趣的師生。

在中國，對於舞臺上演出的劇目，不論是出自本土且種類多樣的戲曲地方戲，還是源自域外的歌劇、話劇、舞劇、音樂劇等，人們都已習慣將其歸為戲劇一大類。出於專業的角度，本書所要說的戲劇，則是特指在二十世紀初由西方舶來的一個劇種——話劇（Drama）。在此作一說明，相信需要也必要。

一九〇六年冬，一個旨在研究文藝的留日學生團體「春柳社」在東京宣告成立。翌年春，該社即在東京演出了法國著名劇作家小仲馬的名劇《茶花女》的第三幕。這一幕的演

出，全部是採用按臺詞對話的形式表演的，當時就獲得了中外人士的交口稱譽；而這種形式的表演，就是我們現在所熟知的話劇。他們根據美國作家比徹·斯托夫人的小說《湯姆叔叔的小屋》改編而成的話劇《黑奴籲天錄》，已被公認為是中國話劇演出的開山之作，也是中國話劇歷史的可溯源頭。所以，從那時起，話劇在中國已有了一百年的歷程；可在這百年歷程中，中國話劇的發展卻是命運多舛，雲波詭譎，充滿了苦痛與艱辛。粗線條地勾勒一下：它在二十世紀初葉的草創階段，就以舶來品的身份接受過習慣於傳統戲劇國人的拷問；及至三四十年代，它因有偷生「孤島」和「陪都」的際遇，便才有過苟且一時的興盛；而四九年後，由於眾所周知的原因，它在近三十年中竟是步履蹣跚；直至八〇年代，因緣改革開放的大環境，得以不倦地試驗、探索 and 多元化表現，使劇壇呈現出一片空前的繁榮；可畢竟元氣不足，後續乏力，於是在九〇年代後期就有

了一度的迷茫和蕭條。現在，歷史已邁入了新的世紀，人們對新世紀的話劇也充滿著希望，尤其希望通過對戲劇本質的探尋，能使中國話劇生機勃勃地走向未來。

中國的話劇，雖僅過百年，且坎坷不平，起伏曲折，但它留下的遺產，卻十分豐厚，也十分珍貴。因此，做系統地整理，做專題的研究，如戲劇史的、劇本創作與批評的、導演的、表演的、舞臺美術及至化妝、服裝、燈光、道具等等，對促進中國話劇的發展極有意義；而事實上，這種凝聚了幾代戲劇人心血的工作，已以其成批的著述方式取得了豐富的階段性成果，並為中國話劇在新世紀獲得長足進步奠定了堅實的基礎。這樣的基礎來之不易，而站在前人的肩上，我們還有許多工作要做。反思起來，當越來越多的研究越來越細、越來越精的時候，也就有了面上的越來越難，這實際上正是因為螺旋般上升到了一個對本質問題探討——戲劇究竟是什麼？什麼是戲劇的

美？因此，一切過往的、平面的、具體針對性的，亦即一切就事論事的問題研討與理論框架，就顯得偏狹單薄，難能挺進。令人欣慰的是，現在探討戲劇問題的著述，不斷推出，且成果斐然。可是，相比其他專業而言，在導演學領域將導演藝術賦予美的觀念意識，並從導演美學的角度去認識戲劇，我們在方面的工作卻還做得遠遠不夠。尤其是，這裏所說的導演美學，不只是要用美的觀念來對待並處理導演工作中的一些技巧性或技術性問題，而是更多地強調導演應對戲劇的本質要有所認識，從而可在此基礎上再確立用怎樣的美學觀念來指導我們的導演藝術創作，直至用怎樣的美學觀念來激發觀眾的戲劇審美情趣。可是，相比藝術創作而言，理論總是滯後的，灰色的。尤其顯得悖論的是，理論當它孕育成型，就又反過來成了藝術創作的桎梏。

在這本書裏，我們將要探討一些戲劇導演的若干理論和實踐問題，既然要談到一些理論

問題，就怕詰屈聱牙，枯燥無趣，但我盡力寫得有趣、通俗易懂些，只希望對大家有些裨益。

由於現今戲劇導演實際上是橫跨話劇和戲曲兩個領地，本書也不可避免的涉及到一些戲曲導演的創作問題，這也是導演創作的實際情況。

第一章 老生常談的一些問題

一、導演的基本概念

導演，這該怎麼理解？

經驗告訴我們，在劇院尤其是排練場裏，經常會被演員和場記、副導演等人所簇擁，且時而沉默不語，時而激情萬分，時而神情沮喪，時而神采飛揚的那一位，估計就是導演。同樣，知識告訴我們，就像一個樂隊的指揮，導演也是一種職業，而且還是一個可被具體落實到人的職務。所以，在我們說起「導演」一

詞時，這當然是可以就人而言，也可以就一種職業、職務而言。不過，兩相比較起來，就算是指人而言，可那種職業、職務的職能還是會被強調出來。這也就是說，在導演的含義中，其業務職能的一面才是首要的，而正因為如此，在我們的戲劇創作活動中，我們常常將導演這一職業的功能無限放大，他寫作或者改編劇本，他遴選演員，他指導舞臺美術的創作，他組織排練場的排練，他協調各部門的工作，他負責整個創作集體的考勤，他對整個演出的結果負全責……總之他似乎大包大攬，他

似乎無所不能。

但導演的能量是有限的，他的工作範圍也應該是有一定限度的。那麼，導演該如何被定義呢？

一說：導演是劇本的排演者、組織者。

這種說法並沒有錯，但只是在一般意義上解釋導演的作用。戲劇的排演無疑是導演最重要的作用，但它把戲劇的組織工作也不恰當地放在了導演的身上。在現今中國的戲劇活動中，人們似乎更重視導演在一部戲劇中的組織作用，而這樣的組織工作原本應該由專門的人員來擔任，好在情況現在已有改善。

二說：導演是舞臺各演出部門的中心。

這是對導演工作的定位，是確定導演在創作集體中的位置，用以明確所有的創作部門都要圍繞導演的工作進行。這在表面上是對的，但它並沒有揭示出導演工作的實質。

三說：導演是演員表演的指導者，是演員的鏡子。

此說法非常強調導演在演員表演中的重要地位，它試圖說明導演在引導演員接近角色過程中有著不可替代的作用。過去，導演多是從演員而來，所謂「演而優則導」，他們具備了相當成熟的表演經驗，可以對演員的表演進行細緻具體的指導，比如俄國的斯坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德。但後來情況有了很大的改變，導演逐漸成為專門的職業，他可以不是一個好演員，甚至可以從未上過舞臺，但這些並不妨礙他成為一個合格的導演。北京人民藝術劇院的著名導演焦菊隱並未專門學過戲劇導演和表演，德國的戲劇大師布萊希特也不是演員出身。所以，這種說法容易將導演的工作局限在演員表演上，從而忽視了導演工作的實質。

四說：導演是劇本的解釋者。

這是將導演的創作歸為對劇本文學闡發。劇本是需要導演進行解釋的，並且這種「解釋」是引導創作集體進行目標一致的創作所不可缺少的環節；導演對劇本的「解釋」，最終應該用生動的舞臺形象來體現。

五說：導演是劇場裏不露面的魔法師兼思想家。

這是俄國導演波波夫在他的《論演出藝術的完整性》一書中對導演這一職業的解釋。他將導演藝術描繪成一種迷人而神秘的職業，雖然令人感到有些玄妙，但他沒有忘記導演一個重要的特點——思想家。

導演應該將劇作思想的揭示和舞臺藝術的創造統一在一起，形成相互有機聯繫的整體。綜合起來，比較準確的定義應該可以這樣表述：

導演是劇作思想的揭示者和舞臺演出藝術

的創造者。

二、為何要有導演

導演的產生，有一個逐步發展的歷史過程。

世界各民族的表演藝術大都是由古代的巫術、祭祀儀式發展而來的，因此，許多民族的表演藝術在相當長的時期內都以一種載歌載舞的形式表現出來，很難從中分出以語言和動作為主要表演手段的演出形式——戲劇。

「人類文明史證明，當社會發展到一定階段，物質生產就不再成為人們主要的工作。在貿易和手工業得到發展，社會變得更加成熟、城市化程度更高時，區別於宗教儀式的藝術形式——戲劇便應運而生了。更確切地說，在語言取代舞蹈而成為社會更易於表達自我的媒介時，戲劇就產生了，儘管其表現的主題本身或許沒有什麼變化。」^①

最早的戲劇活動起源於西元前六世紀的古

希臘。古希臘的戲劇除了為我們留下了埃斯庫羅斯、索福克勒斯、歐里庇得斯和阿里斯托芬的劇作外，更奠定了今後兩千多年的戲劇發展。以我們現今的標準去衡量，古希臘戲劇中沒有什麼導演可言，那時只有一個「合唱教師」，他的任務是在固定的劇場裏排戲，和合唱隊一起練習朗誦和唱歌跳舞。他一個人同時擔任舞臺裝置、合唱指揮、舞蹈指揮三種職務。用我們今天的話來說，他是融舞臺美術設計、舞臺技術、音樂設計、形體動作設計於一身，幹的還都不是現今導演所要幹的主要事情。但有一點必須肯定，他的中心任務是使舞臺行動服從劇本的總體思想，揭示劇作家所要表現的劇本內容和思想。

在我國則是春秋時期（前七七〇——前四七六年），從古巫中分化出了「優」。優，統稱樂人，他們能歌能舞，又能調笑滑稽。擅詞令調笑的稱俳優；善演奏器樂的稱伶優。優以歌舞、詼諧、作樂、耍雜技等，服侍於帝王

左右，娛人而不娛神。優以服侍國君的特殊位置 and 條件，常常在調笑戲謔中發揮諷諫作用，對國君的行為產生一定的影響。《史記·滑稽列傳第六十六》就記載了有名的「優孟衣冠」的故事，「孟曰：『婦言慎無為，楚相不足為也。如孫叔敖之為楚相，盡忠為廉以治楚，楚王得以霸。今死，其子無立錐之地，貧困負薪以自飲食。必如孫叔敖，不如自殺。』」這段歷史是說，春秋時孫叔敖為楚相，在楚國爭奪霸權地位的過程中，立下過汗馬功勞。年老逝世後，其妻與子過著困苦的生活。孫叔敖臨死前曾留下遺言，若日後生活窮困，可告於優孟。優孟是春秋時楚國著名的演雜戲的人，擅長滑稽諷諫。優孟知其情後，便穿戴孫叔敖生前的衣帽，模仿孫叔敖的音容笑貌，趁楚莊王生日時前往敬酒祝壽。優孟扮演的孫叔敖維妙維肖，莊王一見，以為孫叔敖復活，擬再拜之為相。優孟乘機說道，孫叔敖生前為官清廉，盡心竭力為大王效命，死後其子靠打柴贍養母