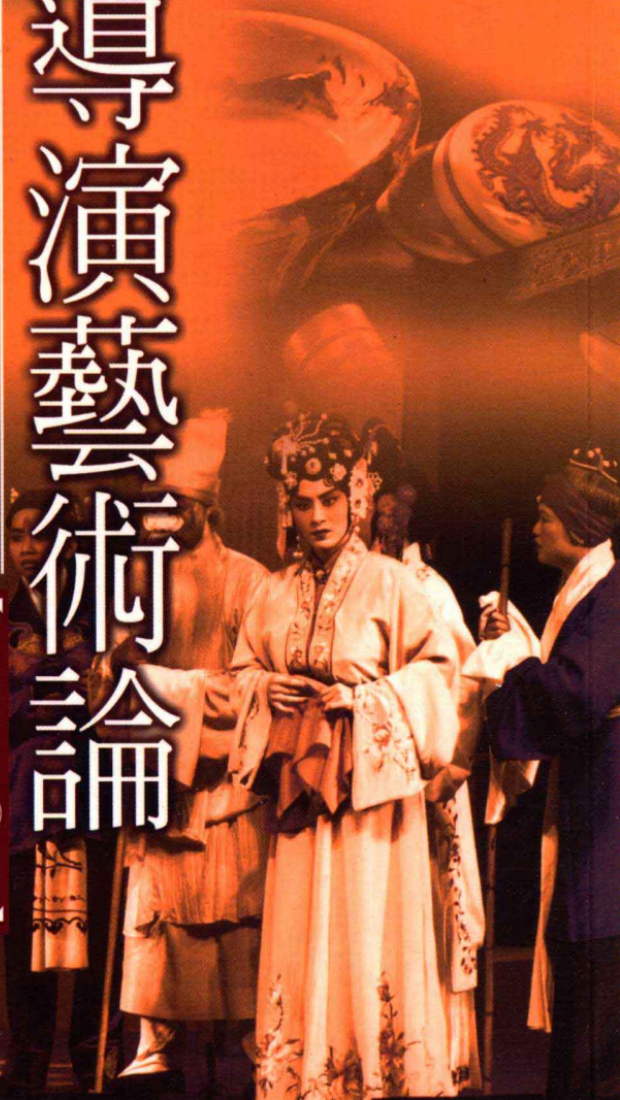


戲曲

導演藝術論

【黃在敏◎著】





戲曲導演是一門新興的學科，本書在總結當代導演藝術家的實踐經驗的基礎上，對戲曲導演藝術進行了比較系統的理論性概括。書中所附的文章，除作者本人的幾篇導演闡述和總結外，也和導演創作有著緊密的關係，對了解和研究戲曲導演藝術當有一定的參考價值。

ISBN 957-668-563-X [981]

00310



9 789576 685637

戲劇叢刊②
黃在敏著

戲曲導演藝術論

文津出版社

國家圖書館出版品預行編目資料

戲曲導演藝術論 / 黃在敏著 -- 初版 -- 臺
北市 · 文津, 1999[民88]
面, 公分 -- (戲劇叢刊, 2)

ISBN 957-668-563-X(平裝)

1. 戲曲 2 導演

981 4

88012184

· 戲劇叢刊 ·

戲曲導演藝術論

著作者：黃 在 敏
發行人：邱 家 敬
出版者：文津出版社有限公司

地 址：台北市106建國南路二段294巷1號

E-mail: twenchin@ms16.hinet.net

電 話 (02)23636464 傳真：(02)23635439

郵政劃撥：00160840 (文津出版社帳戶)

登記證：行政院新聞局局版台業字第5820號

初版：1999年10月一刷

印數 1000本

ISBN 957-668-563-X

新台幣 310 元

自序

哪裏有演劇活動，哪裏便有導演藝術。

儘管導演這個產生於外國戲劇的專業職稱，在中國戲曲演劇活動中出現時，已是本世紀初的事情，而實際上的導演工作，卻伴隨着戲曲藝術的形成，早已成爲一種客觀存在了。不過，那時的導演工作，主要是由一些熟悉舞台的劇作家、精通演技的家班主人、經驗豐富的演員、藝術素養較高的教師等不完備、不自覺地執行着。導演作爲一門專業，無論是在實踐上，還是在理論上，都還沒能從編劇、表演、音樂等部門中獨立和澱解出來，也可以說還處於一種隱形階段。

本世紀初，新文化運動興起，戲曲開始受到一些新興的演出藝術如話劇、歌舞、電影等的影響和衝擊。新的社會環境和藝術環境，必然要求從內容到形式的變革；而從內容到形式的變革，不僅對劇作家，同時也對舞台演出的組織者提出了更高的要求。要求他們不但能夠掌握許多新的舞台技術手段，而且還應該是一個有着先進思想、先進文化和科學知識的人。在這種情況下，一些熟悉戲曲、熱愛戲曲的新文藝工作者，開始參與戲曲的創作和排演。他們把話劇排演的一些組織方法帶進戲曲，把以前導演工作中個別分散的作用，相對集中起來統一實施，這就在一定程度上促進了導演意識的覺醒和導演工作的專業化。正是在這一形勢

下，三四十年代，上海雪聲劇團（越劇）、陝西易俗社（秦腔）、延安平劇院（京劇）等演出團體，先後出現了由編導通盤籌劃排演新戲的創作方式，形成了近似於現代意義的編導制。

五十年代以後，戲曲的社會地位和作用受到前所未有的重視，以「改人、改戲、改制」為主要內容的戲曲改革運動全面展開，戲曲創作中越來越細緻的分工要求，也有了組織上、經濟上的保障，隨着第一屆全國戲曲觀摩演出大會的創作活動，專職導演相繼在各大劇院、劇團出現，並普遍形成了導演組織和指導排演的風氣。四十多年來，戲曲導演的隊伍不斷壯大，導演藝術的內容和形式不斷得到充實和提高，特別是進入八十年代以後，戲曲導演藝術的發展更出現了歷史性變化。在廣大戲曲工作者以戲曲現代化為目標的追趕時代、呼喚觀眾的拼搏戰中，導演成了衝鋒陷陣的主力。一批卓有膽識、勇於實踐的導演藝術家，在繼承傳統的基礎上，對戲曲藝術又進行了全面而深入的開拓與革新，使戲曲導演的創造活動，進入了一個新的自我超越的階段。

但是，與戲曲導演藝術的悠久歷史和迅速發展的現狀相比較，戲曲導演的理論建設卻顯得過於薄弱了。至今為止，無論是在戲曲導演的基礎理論，還是方法論方面，都還沒有取得突破性的進展。當然，要建立一套完整的理論，並不是一件容易的事，甚至不是一代人可以完成的。不過事情總要有人去做，總要有人邁出第一步。正是出於這種心理，我承擔了這一專題——力求對現代戲曲導演藝術做出一些概括性的論述，以起到一點拋磚引玉的作用。

從實踐論的角度來看，任何理論都是以實踐作為基礎和最高標準的。沒有實踐活動也就

沒有理論產生的可能性和必要性。這一點，對於戲曲導演理論來說，表現得更為直接和突出。正如人們所說，導演學是實踐科學，而不是純理論的學科。它的根本目的在於通過揭示導演藝術的本質和導演創造舞台演出的一般規律，為導演的實踐活動起到理論的導引作用。因此，它的起點和終點都離不開導演創造舞台演出的實踐。然而，對於一個長期從事理論工作的人來說，有限的親身實踐，是很難提供出那麼豐富的材料來的。況且，更為重要的是，個人的經驗總會帶有這樣或那樣的局限性。所以要實事求是地對戲曲導演藝術做出一些概括性的認識，還要從更廣泛的範圍去總結經驗、搜集材料。值得慶幸的是，在戲曲藝術發展的漫長過程中，特別是近四十年來，導演藝術家們在不斷的藝術實踐中，已經積累了相當豐富的經驗成果和理論材料。這其中既有具體的導演體會，也有對某些專題的理論探討。尤其是阿甲、李紫貴等老一輩導演藝術家的著作，更為演出創造的美學把握和方法論的建設提供了較完整的觀念和初始構架。而本書的寫作也正是在這一基礎上進行的，是對這些經驗成果和理論材料的總結、歸納和闡釋。也正因為如此，如果說這本書還能給人一些啟發話，首先要感謝為我提供了豐富材料的導演藝術家們，感謝為導演學的建設奠定了基礎的阿甲老師、李紫貴老師等老一輩的藝術家。因為正如丹納所說：「一個觀念好比一顆種子；種子的發芽、生長、開花，要從水分、空氣、陽光、泥土中吸收養料；觀念的成熟與成形也需要周圍的人在精神上予以補充、幫助發展。」

最後需要說明的是，在本書的附錄中，有我為幾個戲的排演所做的導演闡述和總結，以及談戲曲表演流派、戲曲電視劇的文章（由於篇幅較長，由編者改列為第五章），這些都是

我向前輩們學習的成果，一併提供給讀者做為參考，並求得同行的指正。

目 錄

自序	一
第一章 戲曲導演的基本特性	一
第一節 再創造的藝術	二
第二節 組織舞臺行動的藝術	一七
第三節 發揮整體功能的藝術	四三
第二章 戲曲導演的創作手段	五九
第一節 戲曲表演	六〇
第二節 戲曲音樂	八二
第三節 舞臺藝術	一〇一
第三章 戲曲導演的舞臺處理	一二三
第一節 舞臺節奏	一二三
第二節 舞臺氣氛	一四三
第三節 場面調度	一六〇
第四章 戲曲導演的藝術構思	一八七

第一節 讀解劇本	一八八
第二節 藝術構思	一九七
第三節 戲曲導演的形象思維	二三三
第五章 戲曲表演流派論	二五四
第一節 流派的概念與含義	二五四
第二節 流派的創立與發展	二六二
第三節 流派的審美品格與創作實踐	二八四
附 錄	
一、精緻典雅 細膩流暢	
——《石龍灣》導演闡述	三〇四
二、大團圓：情感歸宿和精神指向的必然結果	
——湘劇《白兔記》導演構想	三〇七
三、笑也滄桑 怨也溫馨	
——重排《老子、兒子、弦子》的導演思考	三一五
四、讓歷史點燃人們的激情	
——導演秦腔《長城歌》的整體性思考	三二〇
五、相剋相生 相輔相成	
——戲曲與電視的碰撞與結合	三三八

第一章 戲曲導演的基本特性

戲曲導演究竟是怎樣的一門藝術？或者說這門藝術區別於其他藝術的主要特徵是什麼？這是我們開宗明義首先要討論的問題。因為只有在這一基礎上，才有可能進一步涉及有關戲曲導演的若干具體問題。

眾所周知，戲曲導演的主要創作活動就是「排戲」。而所謂「排戲」，也就是在文學劇本的基礎上，組織和運用戲劇綜合體中以演員的身心為主體的各種藝術手段，創造完整的舞台演出的藝術。如果僅就這一點而言，戲曲導演與其他戲劇樣式的導演，並沒有本質上的區別。

然而，不同的戲劇樣式，又各有不同的藝術傳達的具體方式，而這些由長期創作實踐積累起來的藝術傳達的具體方式，反過來又決定着特定藝術家所特有的感覺、思維方式。所以，戲曲導演的藝術創造，又必然受到戲曲藝術自身的表現形式及其美學觀念的制約和規範。也就是說，戲曲導演既有着戲曲導演的一般特性，遵循着戲曲導演的一般規律，又有着自己的獨特性和具體性。這一點，是我們在探討戲曲導演的基本特性時，所必須加以說明的。

第一節 再創造的藝術

在一齣戲的整個創造過程中，既然導演所承擔的創作任務是把文學劇本轉化為舞臺演出，那麼他的創作活動就不可能像有些文學家、藝術家那樣，可以直接從生活中去提煉、加工、創造藝術典型，而是必須以劇作者的創作成果——文學劇本為中介，來認識生活和反映生活。因此，自覺地接受文學劇本的制約，避免主觀隨意性，是導演工作的基本原則；而認真感受和理解劇作者筆下的生活和人物，準確把握劇作者的創作意圖和劇本的藝術特點，則是導演工作的起點和基礎。

但是，導演的創作活動又不僅僅是給文學劇本以完全客觀的舞臺解釋，更不是簡單的形象直譯和圖解，而是要根據自己對生活的體驗和認識，運用與劇作者不同的藝術手段和不同的方法，對劇本中的文學形象進行一番新的創造，用自己獨特的敘述方法，使其成為一種具有新的審美價值的舞臺上的藝術形象。所以我們把導演的創作活動，稱作「再創造的藝術」。

作為「再創造的藝術」，導演的創作活動顯然受到很大限制，因為他必須服從文學劇本這個形象創造的基礎和前提，然而優秀的導演卻總能化被動為主動，用自己的智慧和才能創造出有時甚至出乎劇作者意外的鮮明的舞臺形象，使觀眾感受到讀劇本時不可能享受到的美感。

導演的這一主動性和才能，首先表現在對劇本思想的再創造上。

一般說來，導演對劇本思想內涵的理解和處理，有兩種態度：一種是強調努力把握劇作者的本意，並嚴格遵守這種「本意」；另一種是強調把握劇作者的本意，但並不完全拘泥於劇作者的本意，而是往往要把導演自己對劇作思想涵義的感受和理解也滲透到舞臺形象中去。應該說，這兩種態度都是有相當理由的。首先，因為劇本總是劇作者特定意圖的體現，一定的創作意圖形成後總會採取特定的形象手段來加以表達，形象和劇作者「本意」之間存在著一種固有的、有機制約的關係，這種制約關係必然要求劇本的舞臺體現者——導演在創造中「忠實」於作者的「本意」。但是，也要看到這種「忠實」只能是相對的，不可能是完全絕對的。因為人的意識由人的社會存在所決定，人的意識在反映客觀對象時總要打上這種存在的烙印。而導演也不可能用空白的頭腦去被動地理解和闡釋文學劇本，而必然是用活動的意識積極地去參與，以自己對生活體驗的先有、先見、先把握的東西為基礎。這種意識的「先結構」，勢必使導演者對文學劇本的理解和闡釋帶上自己的社會環境所決定的「成見」，由此也就造成了劇作者和導演之間的乃至不同導演之間對劇本認識的差距。所謂對劇本思想的再創造，也就是要把這種客觀存在的、有意無意之間表現出來的差距，提高到一種積極的自在之物，並巧妙地處理好「忠實」與差距之間的關係，對文學劇本的思想給與合理的豐富、深化和發展，使之具有一種新的價值和創造的意義。

導演對文學劇本思想的再創造，通常有以下幾種表現：

一是對文學劇本的獨特理解和闡釋。比如《雷雨》第一幕中「喝藥」的場面。這段戲每

個人物都處在尖銳的戲劇衝突之中，都有豐富複雜的內心活動。但不同的導演處理起來卻各有自己不同的理解和闡釋。夏淳認為，繁漪的「雷雨」性格是就總體而言，在這場戲中，她主要表現為被逼迫的女性。她下樓是要會周萍，不希望由於自己公然抗命而陷入與周樸園的糾紛中去，她甚至準備把藥喝了，又實在喝不下去，最終因周萍下跪才不得不強咽了苦藥。而另一位導演朱端鈞則認為「喝藥」是重要的「一場大戲」，加以渲染後可以使觀眾憎恨專制暴君周樸園，理解並同情繁漪的叛逆性格。因此他在處理這段戲時，先把周樸園和繁漪的臺詞做了相互交織的處理，以形成一種驚心動魄的氣氛。喝藥後，又為繁漪設計了「吐藥」的動作和與周樸園憎恨對視的目光，最後，當她聽到身邊周沖的低聲哭叫時，才失聲痛哭跑上樓去。顯然，這一處理更突出的是繁漪受壓的痛苦和她那無聲的反抗。可見，對一部優秀的劇作來說，不同的導演完全可以做出不同的解釋，也只有在這些不同的獨特解釋中，才能不斷豐富劇本的思想內涵，顯示出導演對劇本再創造的力度和深度。

二是對文學劇本客觀價值的新發現。誠然，每個劇作者在構思和創作劇本時都有自己的「本意」，但生活本身卻是十分複雜的，同一形象本身便具有多方面的意義。劇作者往往只能從一定的角度或方面去觀察和反映它。而形象的客觀性，則可能不受作者認識的局限性所束縛。這就是說，只要作品是按照生活的客觀規律提供了故事和形象，它就為欣賞者和導演者提供了從另外角度或更高視點去觀察它、去重新認識它、感受它，並從中發現比劇作家本人所自覺認識到的更加深廣的內容和意義的可能性。而有造詣的導演，總是能夠自覺的把握這一點，對文學劇本進行卓有成效的再創造，不斷從中開掘出新的意義來。夏淳在總結《茶

館》的導演經驗時，就提到過這一問題。他說：

一部作品的真正含義，有時連作家本人也可能不是很清楚的，我們要真正體現出來更不容易。我們對老舍先生很熟悉，許多戲還是我們建議寫的。但有些作品，真正把作者的意圖，把作者那些自己都沒有意識到的但又很寶貴的東西體現出來，使它統一在作家可貴的風格中，不是件容易的事。《茶館》經過了這麼多年，才逐漸明確、實現了這一點。①

三是在積極認識現實的過程中去感受和開掘劇本的思想內涵。特別是對古代作品，更要自覺做出符合時代要求、溝通當代人心靈的解釋。要做到這一點，導演者就必須善於呼吸時代的空氣，必須把自己在時代的動盪、時代的運動中所感受到的，在劇作者的劇本中找到交融點、共鳴點。丹欽柯和斯坦尼斯拉夫斯基導演的《三姊妹》，曾兩次在高爾基藝術劇院上演。第一次是一九〇一年，第二次是一九四〇年，雖然事隔近四十年，但都取得了巨大成功。關鍵就在於導演站在時代的高度，對劇作的思想進行了成功的再創造。第一次上演，導演鮮明地反映了處於兩個世紀之交的知識分子的痛苦和煩惱，以及小市民生活的荒誕不經。第二次上演，社會變革使國家面貌發生了根本改變，「想念最美好的生活」則成了這個劇的核心和主要思想。這種因時代而異的不同側重、不同開掘，無疑更發揮了契訶夫原著潛在的積極思想因素，使作品不斷地煥發出了新的光彩。

上述這些，特別是後兩個方面，在戲曲導演的創作活動中，則表現得更為突出。

因為，戲曲劇目的建設，有着自己的特殊情況，它一方面要不斷創作新劇目，一方面又要對大量的傳統劇目進行重新排演。而這些傳統劇目，大多產生於封建時代，其思想內容或多或少存在着一定的局限性。比如，有些劇本往往反映了生活中某些值得注意的現象，卻忽略了或者根本沒有意識到它更為深刻的內涵。也有些劇本，雖然思想上達到了一定的深度，但於精華中又常摻雜些謬誤。在這種情況下，無疑就更需要導演運用歷史的觀點，對原作的思想作出更積極、更主動的解釋，通過對人物形象、情節安排以及語言等各個方面的必要而適當的調整，進一步揭示出作者可能認識但又未曾認識到的、比原作更為深刻的思想意義，或改變原作者對生活不完全準確的審美評價。譬如昆曲《潘金蓮》的重排，在這方面表現得就很典型。在傳統的演出中，潘金蓮一直是個可憎可殺的謀害親夫的淫婦形象。但是劇本在著力描寫這一點的同時，又比較客觀地表現了她對張大戶、武大郎、武松、西門慶這四個男人的四種不同的心態。而這四種不同的心態，恰恰反映了潘金蓮性格的複雜性。於是導演在重排這齣戲時，就緊緊抓住這一線索，給予了新的審視和處理。著意突出潘金蓮性格的不同側面和發展過程。正如導演自己所說：「我覺得她（指潘金蓮）有可敬的一面，因為當時至少張大戶寵愛她一時，生活也不用發愁；但她很烈性，寧願嫁武大不願作人妾。我又覺得她很可憐，這麼一個美貌的女子卻嫁給了『三寸丁』武大郎，確實太殘忍了。這種扭曲的婚姻造成她一生的不幸。我還覺得她很可愛，遇見武松她就那麼勇敢直率地講出真話。她不像閨惜姣只爲了滿足一己的虛榮心，她愛武松愛得很熱烈很真誠。但她又讓人可惜可嘆，她跟西

門慶的結合是出於情慾，明知對方不會真心對她，卻留戀於這種陰溝裡的愛情。當然她最後毒死親夫是令人可憎的，因為武大畢竟是個善良的人，害死他情理不容。正因為如此，她最後死於武松之手，就讓人覺得理所當然，然而又實在是委屈。」^②基於這種新的認識，在傳統演出的基礎上，導演增加了一場潘金蓮嫁給武大郎的戲，以表現潘的可敬和可憐；同時，又適當調整了潘在「戲叔」、「挑簾」等場面中的表演分寸和心理內容。這樣處理的結果，就改變了傳統演出中對潘金蓮這一女性形象的偏見，而把重點轉移到「寫一個實實在在的女子怎麼從無瑕到有瑕、從純真到邪性、從邪性到成為殺人兇手的過程」^③，使這一悲劇與社會環境的存在產生了密切的關係。

另外，即使是那些優秀的傳統劇目，甚至經典劇作，要使其保持超越時間磨蝕的生命力，也需要導演根據不同時代、不同社會心理的需要，對原作的本體意蘊再作出不同側重的深入開掘和重新處理，才能使它不斷獲得新的價值。比如崑曲《爛柯山》，原作的主要意圖在於批判崔氏的嫌貧愛富。而在今天的有些成功演出中，導演在尊重原作這一思想的同时，更多地著力於揭示崔氏的心理衝突，並在這種揭示中又適當地注意了人物後悔和羞愧的一面。另外，在崔氏投水自盡後，對朱買臣複雜心情的表現，也增加了必要的筆觸。這就使觀眾於對崔氏的譴責中又產生了某種略帶酸楚的同情，於對朱買臣的同情中似乎又生出了幾分責備。這種更為達觀的處理，既深化了人物的心理，增添了作品幫助人認識心靈的旨趣，又使觀眾於複雜的心情中拓寬了對這一事件的社會性內涵的思考範圍。

也正是由於戲曲導演要更多地承擔這些，「老戲新排」的任務，所以他對劇本思想的再