

国家重点学科戏剧戏曲学丛书

舞台行动：胡导戏剧导演文集

胡导 著



Dramatic
Action

上海遠東出版社

剧戏曲学丛书

舞台行动：胡导戏剧导演文集

胡导 著

Dramatic
Action

 上海远东出版社

图书在版编目(CIP)数据

舞台行动: 胡导戏剧导演文集/胡导著. —上海: 上海
远东出版社, 2015

(国家重点学科戏剧戏曲学丛书)

ISBN 978-7-5476-0962-0

I. ①舞… II. ①胡… III. ①戏剧—导演学—文集
IV. ①J811-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 025022 号

本书由上海文化发展基金会图书出版专项基金资助出版

国家重点学科戏剧戏曲学丛书

舞台行动

胡导戏剧导演文集

胡 导 著

总策划/叶长海 宫宝荣 责任编辑/鲍广丽 装帧设计/施 锜

出版: 上海世纪出版股份有限公司远东出版社

地址: 中国上海市钦州南路 81 号

邮编: 200235

网址: www.ydbook.com

发行: 新华书店上海发行所 上海远东出版社

上海世纪出版股份有限公司发行中心

制版: 南京前锦排版服务有限公司

印刷: 上海市印刷二厂有限公司

装订: 上海市印刷二厂有限公司

开本: 710×1000 1/16 印张: 31.25 插页: 2 字数: 578 千字

2015 年 6 月第 1 版 2015 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5476-0962-0/J·82

定价: 72.00 元

版权所有 盗版必究(举报电话: 62347733)

如发生质量问题,读者可向工厂调换。

零售、邮购电话: 021-62347733-8538



胡导

序言

戏剧导演技巧研究的深入与升华

胡导老师是我的恩师。

上海戏剧学院要将其《戏剧导演技巧学》一书重新整理出版，院学术委员会主任叶长海教授让我为该书写序。这是我的荣幸。

但在胡导老师面前，我毕竟是个晚辈，怎么能给长辈的著作写序呢？我提醒叶教授注意，胡导老师在世时出了三本书，也没有让人写序，我建议我们还是按胡导先生原有的风格办事为好。叶教授坚持：“学生给老师的著作写序更有意义，不同一般，因为你可以帮助读者进一步了解他。”

确实如此。

我于1950年9月进入上海剧专，胡导老师也是9月调进来的，他一进剧专，即成为我的老师。几十年来我们一直在一起共事，他98岁去世前，我常在他的身边。我始终感念他的恩德。

但写序不是感恩，不是写几句赞美的话就可以了。

我得好好地想，细细地读他的书，谈出一些我的感悟。我想用我对他的著作的学习来代替这个序言。

—

胡导老师对我的培养足以写下一本教科书，我要先写下有关我们的师生情这一页。

胡导老师幽默、热情、平易近人、没有架子，新中国成立前就是上海著名的喜剧导演。他第一天进教室就自我介绍：“我叫胡导，可不是胡搞乱导的导，我姓胡，名叫导，是领导的导，我要来领导你们啦！”学生们哈哈大笑，这一笑就拉近了距离。大学二年级的课上，他给我排独幕剧《夫妻之间》。我演的是年轻工人，他让我到木工间帮工人干活，到院子里帮清洁工扫地，要我在自己身上找到一点工人的生活气息和工作习惯，这一下子使我有了方向。排戏时他帮我们一起研究了规定情境、人物关系、矛盾冲突，然后就让我们自己先行动作起来，他倒没有像其他老师那样一上来就“拉舞台地位”。我们一下子变得主动起来。我们都是一些真正的戏剧爱好者，在中学读书时自己都排过戏，于是主动发挥，排好了请他看。他给我们纠正时总是和颜悦色，很有耐心，我们有一点进步，他就鼓励。创作过程中，大家都不紧张，不管好坏，都很自信，能很快进入规定情境真是不易。排戏不是苦差事，而是一种快乐，能让学生有一种创作的幸福感，能引起学生的创作兴趣，这是教师的才能。

他给我们导演毕业剧目《曙光照耀着莫斯科》，他让我担任总剧务，要我好好地配合老师制定排练纪律、排练计划，安排预习和复习。

当时学校条件极差，演出部门只有一个木工，每个学生都发一个工作背包，里面有钉子、锤子、刷子，配合舞美置景、绘景。学生还要自己去借服装、道具，什么都得自己动手。那时候没有演出科，大家觉得一切都应该由我们自己做。我发动同学们一起动手，包括置景、迁景、换景，有条有理地顺利地完成了演出任务。我后来明白这是导师有意识地给了我学习导演艺术和技巧的机会，培养了我的组织能力。毕业之后，我留校任教。

我留校任教后的第一学期就跟胡导老师，担任班级的助教。胡导老师一边指导我教学，一边放手让我独立带组排练《保尔·柯察金》、《红楼梦·黛玉焚稿》、《李二嫂改嫁》和契诃夫的《牙科医生》等片断。这时，他非常严格地抓我的备课工作，要求我每一片断都要有完整的教案，凡涉及规定情境、人物自传、人物关系、单位任务、人物思想线、行动线、戏剧情节发展线等等，都要按部就班地写出来。他指出：“作为科班出身的教师，要懂得有完整的作业，要懂得教学的程序、教学的内容。灵活、创造性的处理，应建筑在科学的、有规范的基础上。”

通过反复实践，我懂得了“规范作业”的重要性。这是要我扎扎实实的打好做教师的基础。他让我明白，表演老师，一方面是表演老师，同时又是导演，要打好两方面的基本功。“师傅领进门，修行在个人。”不过，师傅的引导实在太重要了。

1955年他开始转带新班,我又跟他进入新班,这个班就是上戏十分出色的59届表演班,是焦晃、杨在葆、张先衡、李家耀、张名煜等表演艺术家当年所在的班级。更加有幸的是,1956年,苏联女专家列普柯夫斯卡娅来上戏,办表演教师进修班,同时又带59届这个班。胡导老师非常热情地配合专家进行教学,引导我们全心全意地向苏联专家学习,一方面听进修班的课,一方面带自己的班。当时并非所有的老师都是全心全意的,有的持旁观的态度,有的持保留意见,这也是很正常的。可我是一张白纸,没有障碍,我在他们的指导下带组排练,排片断《青年近卫军》、《钦差大臣》、《肥缺》、《祥林嫂》等,在学习交流、实习演出时,都得到苏联专家和观众的好评。一天,胡导老师高兴地对我说:“陈明正,没有想到,你学习得这么好。”我愣在他面前,他的过誉使我不安。他继续对我说:“你向苏联专家学习,能抓住要领。”我竖起耳朵继续听他的评价。胡导老师说:“你在排《青年近卫军》时,让学生做在城外挖战壕抵抗德寇进攻的小品,甚至发展到和德寇肉搏的情境,一下子把主要人物邱里宁所处的规定情境具体化了,找到了人物行动的实感,自然而然地进入片断,创造性地产生许多有机的形体动作。当他半夜回到家,告知他的姐姐敌人已经占领城市,青年近卫军要转入地下等等情况时,有内心视像,有感觉,一下子把我们全都带入真实的情境之中。据我们了解,你排《肥缺》时,由于学生不能进入规定情境,抓不住矛盾冲突,你大胆地引导学生设想,‘假如这件事不是发生在俄罗斯,而是发生在你自己身边’。你用类似的情境来启发演员,‘假如你的丈夫是一个有能力的大学毕业生,现在只是一个普通小学老师,你要他找他当教育局长的舅舅要一个肥缺。而他老实巴交地不肯去,你就发火,想一切办法促使他去’。你让演员即兴做了一个类似的规定情境小品,通过这个练习,让他们充分发挥,很快感受到片断的矛盾性质,很快地进入了‘我就是’的状态。演员完全相信自己的行动,并产生许多意想不到的细节。即使回到原片断,回到俄罗斯的生活环境,他们同样也很自信。另外,他们能有意识地抓住一些俄罗斯人的习惯动作,非常大胆地用俄罗斯人的生活方式去互动。那个女孩子生气时把手上的扑克牌扔到他身上,洒满一屋,非常精彩。关键是,你不仅用了行动分析法,而且还善于抓要害,做了一些有针对性的小品,一下子把他们拉进规定情境,激起他们行动的愿望,这就是组织人物行动的关键。”

“你一下子很好地抓住了教学要领。”他用亲切赞赏的眼光看着我,他的眼光显示出一个师长的人格力量,他把学生的进步记在心里,并且有力地推他们一把。我衷心地感谢他,心中感到无限温暖。导师如此关心我,从各方面来了解我的教学,给我指点。我虽然已是个老师,但其实我仍是一个学徒,需要有人指导

和提醒。我们常讲从实践中获得真知是最宝贵的,能从实践提高到理论上来认识就更加重要。他看了你的一个作品后,不是只讲“好”或是“不好”,而是帮你总结,讲出道理,指出最核心的东西。我们知道,很多实践性的作品,如果只是一阵风似的吹过去了,就会像狗熊掰棒子那样,掰一个扔一个。胡导老师的指点,让我一生牢记、一生受用。师生间有这样的亲密关系,能有比这更幸福的事吗?他后来就支持我排完整的《钦差大臣》,我已开始分析剧本,做了大量的人物生活小品。后来,由于种种原因,这一创作任务不再下达了。后来我又协助胡导老师排演了《上海激战》,他让我带学生去兵营下生活,和学生一起在战士的指导下练习跌、爬、滚、打、劈刺、射击。他再次让我明白,作为青年教师,鼓励学生下生活的同时,自己也要下去。我随时随地地受着教育,这给我一生留下了深深的印记。他渴望着他的学生能继往开来,更进一步。

二

胡导老师的经历很长,接触的“大家”很多,研究面很广。他1933年即参加左翼戏剧运动所领导的戏剧活动。先后和佐临、朱端钧、费穆、金山、赵丹、石挥、上官云珠、黄宗英等共事,演了、导了许多好戏。通过他的著作可以看到,三四十年代上海戏剧十分繁荣(包括话剧、戏曲)。谁都知道上海是冒险家的乐园,上海文化艺术的组成是海纳百川、五花八门,但是上海戏剧文化并没有陷入低级趣味的底层,演了《雷雨》、《日出》、《夜店》、《钦差大臣》、《大雷雨》、《娜拉》、《蓝眼睛》等,都是经典之作。就是因为有这么一批的名士和大师的支撑,上海的话剧发展一直是健康的,是一朵鲜花,不可忽视。

胡导老师是一位热情、博学的人,集戏剧学者、演员、导演、教师为一身,但他从不张扬,总是平易谦和、礼贤下士。他积极探索和研究表演学、导演学、观众学,从艺不久即在报刊杂志上发表研究文章,新中国成立后更是不断写出研究和评论文章。如:《论戏曲导演程式》、《莎士比亚写意戏剧观》、《三个话剧学派不同“性格化”方法》,都是重量级的学术论文。除自己的艺术研究外,正如胡导老师自己所说,他“吸收了哥格兰、斯坦尼、莎士比亚、莫里哀、梅兰芳、周信芳、黄佐临、朱端钧、石挥、金山、赵丹、上官云珠、列普柯芙斯卡娅等艺术家的创作成果,还研究了的优秀学生的创作成果”。这么博大、宝贵的艺术财富,都溶化在他的血液之中,已经转化为一种“能量”。他是一个寿星,80岁后仍无老态,能吃能睡、能跑能跳,能一口气下蹲30次,思维异常活跃。他一生安详淡定、远离庸俗,

退休后,到了1991年,还直接向院领导要求给自己下达科研任务。他85岁开始学电脑,沉浸在他所钟爱的戏剧中,骑着他的“老坦克”从龙华到华山路和学校本部,听课、看戏、调研,向院系领导进言,他的“能量”在永无止境地释放。90岁前后,他出版了三本书,它们是2003年的《戏剧表演学》、2006年的《戏剧导演技巧学》、2007年的《干戏七十年杂忆》,这真是人生的奇迹。这些书是他几十年来对表导演创作理论不断思辨的结果,书中所讲不局限于一个体系,而是引导我们去分析理解、海纳百川、兼收并蓄。胡导老师的记忆力极强,几十年前所导的戏、所看的戏仍历历在目。他的描绘生动精彩,对于我们这些晚辈来说极其珍贵。有的人说那是“旧闻”,不,那是我们应该知道的中国戏剧光彩夺目的那一页。其中包括大量的民族戏曲艺术的精华。先生的精神感染了我们,激励着我们。

我是一个爱读书的人,国内外的表导演著作我都通读、细读,认真地进行研究。在读胡导先生的著作时,我发现他的写作方式与众不同。他没有去照搬太多他人的理论,更没有在理论上兜圈子,而是从自己的学习实践中感悟,简明扼要地指出导演技巧的要领之后,即用大量的实例来进行导演创作规律解读。他的论著涉及面广、内容丰富,导演技巧分类明确。在你细读之后,你就可以发现许多亮点,有许多被我们忽视的东西,也有许多质疑。这和其他导演论著不同,它是一个宝库,大家在里面能好好地“淘宝”。我在此谈谈我“淘”到了什么“宝”。

三

不要害怕提“技巧”二字。——胡导

胡导老师指出:苏联教学大纲将“舞台调度”、“画面”、“道具”、“音效”、“节奏”等导演处理,称之为“导演元素”。他认为:这只是导演必须掌握的项目和内容,所有的项目必须通过导演技巧来运用。不要害怕提“技巧”二字。因此他的书名为《戏剧导演技巧学》。他强调“技巧”二字,正是针对我们目前再创作中的一些弱点。我们总是谈“素养”、“修养”、“元素”之类,害怕谈多了“技巧”,就被人说成是“匠艺”、“表现”、“形式主义”。其实技巧不是形式主义的代名词。胡导老师强调:技巧是能作出“最佳美学处理的技术”。“导演技巧”的生发及相应的规律的应用千变万化,丰富多彩,是几代艺术家积累起来的经验。而且,它不只是一种方式、一种技巧。各种戏剧观,不同的流派,各个导演都有自己的美学观和技巧。

我们通过这本书,可以看到许多不同的导演技巧应用。读者需要冷静地进行比较,才可能发现其中的奥秘。

四

应把“人物行动组合”,“人物行动第二计划”列入导演技巧元素训练。——

胡导

胡导老师认为:传统的导演教学,一开始进行“画面”、“物件”、“音效”、“节奏”等导演小品练习,是对的,是有成效的。但“组织人物行动”属于不属于导演技巧呢?他强调:导演学会应用“导演技巧诸元素”,同时还要认真学会运用“表演技巧诸元素”,“这样做不只是学表演,还直接涉及导演专业——导演要懂得如何与演员共同创造人物形象”。他在文中要求:导演教学要给与拓展,把“组织人物行动组合”、“人物行动第二计划”、“双重行动”、“群众场面创造”等列入导演元素训练。他的提出是不是多余的呢?有的同志会讲,在导演专业的第一学期甚至第一学年,我们已经专门给学生开了表演课了,已经给他们进行了“表演诸元素”的学习了,导演系的学生二年级起就没有必要再学“表演技巧元素”了。但是,我觉得胡先生提出的问题不是多余的。我们反过来看,如果表演系的学生也学了一年的“导演技巧诸元素”,他们是否就懂得了导演和处理人物行动的技巧呢?是否会演戏的演员都能做导演呢?现在我们再回到导演专业这里,我们应注意到,有些导演系毕业的青年导演、教师,他们在排戏和教学时注意的是场面、画面、调度、布景、灯光、音效、节奏的处理。他们虽然也关心人物创造,但更多地是关注演员对人物外部形象的塑造。他们往往无法让演员进入规定情境,无法让演员活起来,不会帮助演员组织舞台动作。正如胡先生指出的,“特别是人物一多,场面一大,导演就缺少章法”,“演员就把握不住人物的精神生活”,“戏剧场面的内涵根本揭示不出来”,“导演自己也不能进入”。

作为导演,帮助演员组织舞台行动的技能,是导演的元素中最重要的技巧之一。导演专业的学生一年级时学习表演是对的,是好的,但做导演的不仅仅要知道一些表演元素,不能仅从演员角度去看,而是要站在导演的角度去看。你有什么技能和手段引导演员“进入规定情境”呢?有什么方法“激起演员的行动的欲望呢?”你不能说这全是演员的责任。胡先生把“性格化”,把如何上场亮相,如何带戏下场,如何应用布景,如何奔向高潮等都列入导演技巧。他书中第一篇导演

技巧的总称是：论导演创作基本因素——人物行动线组合。下面共有八章，全都是围绕着人物行动来进行创造的。中心非常突出。

他还把人物“在‘第二计划’中行动”也列入导演技巧。在教学中，他经常激动地提醒教员要注意，“为什么看不到人物行动中的第二计划呢？”他指出：“这是指在台词之外，现场动作掩盖下，人物身上内在的积极的进行着心理生活，往往存在着另一个思考着的行动线，在动作中有着矛盾和分裂的心理。有了第二计划，才能把人物的复杂性揭示出来，人物行动才有深度。”在许多经典的、优秀的剧作中，剧中人物在做一件事，同时心里在想另一件事。两人在谈话，表面上在听，实际上心不在焉、坐立不安。例如，他举出《雷雨》中的繁漪、周朴园、周萍、四凤、鲁妈、鲁贵，都有行动的第二计划。

《雷雨》中“鲁贵谈鬼”的一场戏，一般演员只注意表现“鬼气”、“神秘性”，注意渲染“气氛”，却看不到人物的第二计划。鲁贵实际上就是要告诉女儿四凤，太太繁漪和大小少爷有染，他还暗示四凤，如果太太要赶你四凤走，有我鲁贵在，我就对她不客气。在第三场戏中，四凤在家中听鲁贵发牢骚，听妈妈的训，可她一直看着窗外，一直担心周萍出现。繁漪和周萍二人互动时，心理就更复杂了。语言有潜台词，行动有第二计划，戏才会好看。这是优秀演员和导演的高端技术。

五

导演创作的材料是演员的创作气质，演员的创作才能。——胡导

胡先生在前面讲清楚了，“戏剧是综合艺术，而表演是综合艺术结构的中心”。戏剧写的是人不是物，是有性格的人物行动，是反映人与人之间的矛盾，是斗争，是人物形象。舞台上的创作有许多部门，但它们都不是独立存在的，所有部门都应围绕着演员的行动来进行创作。导演是全剧的组织者，是第一创作人，导演就是要引领各个部门以表演为中心进行创作。不仅如此，胡先生在书中还进一步明确道：“导演的创作材料是演员。”他还补充说：“这样说还不确切，导演的创作材料是演员的创作气质，演员的创作才能。”说实话，这句话尤其引起了我的注意，很少有导演这样说。许多人怕这样说了的话，会被别人说“犯了导演中心论的毛病”，生怕被别人说成是“把演员当木偶”。但如果深入地思考一下，你就可以发现，胡先生说的是对的，是极其重要的。他说导演在选演员、制定演员表的时候，就开始创作了。他说得太对了。许多导演不会选演员，没有慧眼，没有那种水平，没有那种选人的技巧，他们选的演员往往不对路，整个戏就是推

不上去,达不到要求,遗憾的事经常发生。导演选演员的时候体现了其修养和导演技能。在挑演员的时候,导演一边在谈话一边在看,一边在审视,注意演员的形体、形象、语言、声音,特别是要感受气质是否符合角色的要求,还要关注演员的生活经历、文化素养,还有创作的技能。演员的创作力不能不估计在内。

通过剧本分析,导演心中有许多模特,对角色逐步形成一个大致的模样和构思。当导演选中演员之后,一方面想办法让演员向角色靠拢,从内到外都要想方设法帮助演员去接近角色,同时又要向“演员身上靠”,这是辩证的。导演要善于应用演员的条件,充分地发挥演员的潜力,巧妙地利用演员特有的创作个性和演员具有的创造技能,努力创造出一个具有鲜明个性气质的角色,那样才会有迷人的魅力。

“导演要死在演员的身上。”这句话的意思是,不是不要帮助演员,不是不要要求演员、指导演员,而是不要把自己的构思强加给演员,必须善于启发演员。胡先生强调:“特别重要的会利用演员血肉之躯。”这又更加具体了,这里就包括演员的自然条件、生活积累、内外部素质、气质个性特点、表演技能。导演发挥演员的潜能,导演就要了解演员,如果他不进戏,体会不到角色的处境,你可以举出生活中他熟悉的类似的事例,你可以启发他做能引起他动情或行动起来的各类小品,也可以适当地给予演员神态、动作的示范,这都是启发。胡先生说:“如导演给演员一个调度或一个形体动作,一个提问,演员马上在行动的过程中让人物的心灵感受到震动,情不自禁地证实了导演启示所产生的精神力量和具体的新的行动‘适应’。反过来演员即兴创造出来的新的‘适应’又成为导演的创作材料,在此基础上才有新的发展。”就如选好一块玉进行雕琢,你得了解这块玉的特点,这玉的内在素质和花纹,巧妙地利用它,你才能雕琢出精美的艺术品。演员的创造渗透着“导演的才情”。人物形象是导演与演员的共同创造。胡先生明确地说:“如选对了演员,人物形象就成功一半。”这是多么重要的导演智慧和技能啊!

六

“二度创造”性的导演技巧教学能否首先不用花上一学期,甚至一学年的时间按一度创造的“编导合一”的方法,让学生做过多的编剧思考,而造成似乎得不偿失地把导演技巧教学内容未来得及的传授……

——胡导

这又是一个大胆的质疑,有的人可能觉得好笑,用导演小品进行教学已成为传统经验,怎么会想起来把它取消呢?我觉得质疑就是探讨,就是研究学问,如果没有质疑精神,随波逐流,人云亦云,那还叫学问吗?质疑的眼光就是认真学

习的态度。每一个学者应在自己的工作中不断地反思,我对胡导先生能坦诚、直率地提出自己的观点表示敬佩。

据我所知,对于这个建议基本上没有人同意。但是我觉得他的这一建议我们不要简单地从形式逻辑上去看,而是要看到提出这一问题的内涵是什么,看到我们教学中的弱点。胡导老师的建议是有利于我们进行导演教学上的改进和提高了。

第一,胡导老师提出,目前学制太短,过去是六年,后来是五年,现在是四年,实际上只有三年半,最后一学期就不上课了,学生写论文、找工作,变相地减少了一学期的学习,怎么可能培养出根底扎实的专业导演呢?作为一个导演要掌握的知识很多,不但要在理论上懂得,而且要在实践中领悟,更要有实际操作能力,一般至少需要五年。

第二,目前在进行导演小品训练时,好像导演元素教学内容已经很清楚了,但是在胡导老师看来,内容不够充实,即使要用小品进行导演元素训练,也应有更多的内容进入。

第三,自己构思的小品一般比较浅显,往往达不到学习导演技巧的目的。这等于是花费太多的时间在编演上了。特别在目前学习时间如此紧迫的情况下,导演元素和技巧训练还是直接应用片断进行二度创作为好。而且要选一些经典的片断,有计划地贯彻相应的导演技巧的教学内容。

他感到现在片断的教学中,有的教师进行得比较好,比较正规,教学内容比较清楚;但有的老师的教学任务和内容不明确,往往是“打统战”。老师排戏,学生看排戏,偶尔讲一些零碎的导演理论,缺乏系统性、完整性。为此,他在他的书中编写了一系列具体的导演教学内容,而且1985年他在他亲自主持的导演专修班,试着进行了一项唯一没有使用“一度创造”而进行的导演小品,以导演实习教材的形式设置导演技巧基础课,并且在书中进行了全面的系统的总结和论述,值得我们学习和参照。

七

导演的一切创作因素都是根植给于“舞台调度”。——胡导

作为表演教师,同时又作为导演,我一直在思考导演艺术结构的形成,戏剧是综合性的艺术,导演艺术的核心技巧是什么?胡导老师在前面已经强调过,要以演员的表演艺术创作为中心,要组织舞台行动,让舞美装置、灯光、音效、道具、服装、化妆等艺术元素加以配合,以导演为主导,把所有因素有机地组织在一起,

不要图解,也不要拼凑,而是要正确地理解剧本,在戏剧文本的基础上,创造出行动性的、形象性的演出形象,成为一个独立的新的艺术作品。在一般人看来,好像问题已经讲清楚了。但是,深入研究后我们会发现,这不是导演工作的全部,而且还不是导演最有概括性、最有代表性、最具导演独特性的工作内容。关键是导演如何为演员创造人物形象的元素和舞台美术各个部门的元素,如何使之有机地、巧妙地组合在一起,这才是导演的主导任务。许多人罗列了导演元素,如:舞台调度、画面、物件、音效、道具、节奏等等,A、B、C、D排列在那里。这些元素中有没有最为主要的、最能起核心作用的元素呢?有没有带有整体性、包容性、鸟瞰性、形象性、行动性、思想性的结构呢?我在创作时,习惯把所有的元素都排列起来,力求不要漏掉,然后我更要看清楚它们之间的关系,再要看到能起关键性作用的因素,要抓住要领,不要平均对待。

胡导老师以其丰富的导演经验和学识概括地指出来了。在胡导老师书中的《舞台调度》一节中我们可以看到这么一段话:

……舞台上所展现的一切人物行动及相应形成的场面,必然是在一定戏剧时空中进行的,也都必然要发生出“舞台调度”来的。一切导演创作因素,或,至少本编要论及的“基本”导演创作因素都是植根于“舞台调度”,或它们本身就是一项项“调度”……(着重号是我加的)

他明确指出“舞台调度”是“基本导演创作因素”。可惜他把这句话放在此章的最后,可能许多人不会注意,但这是导演技巧的核心。

我还注意到他的导演技巧第一篇章讲的是“人物行动线组合”,而第二篇章总的标题就是“论高内涵场面导演创作因素”。“场面调度”、“舞台调度”、“空间处理”是同一含义。他在此处突出地用了“场面”二字,他在“场面”前还加上了“高内涵”三个字,也就是这些场面不是一般场面,正包括许多重要的高深技巧。

关于“场面处理”,他在书中不同章节和不同文论中概括了一下内容:

场面“形象立意”与体现
性格化的场面处理人物行动线组合
人物在“第二计划”中行动
人物上场“亮相”
舞台场面情况氛围创造

画面场面观众视线组合

舞台布景装置和道具的应用

舞台时间的处理

场面配乐

舞台节奏与戏剧高潮

风格样式等

以上这些,他都纳入场面调度创造因素之中。他的论述清晰,举例生动,内容充实。我们考虑过场面要体现“形象立意”吗?考虑过场面调度要体现“人物性格”吗?这就需要导演具有高度的思想水平、文化艺术素养和高超的技术。

我们要认真地研究“场面调度”的内涵。胡导老师明确指出:“场面调度不是无目的地走来走去,所谓的‘拉地位’。”现在许多导演一味让演员在舞台上走来走去,做出各种造型,以为这就是在加强演员的形体行动性。其实,在舞台上多走、乱动,反而把真正有表现力的调度给淹没了。

我们要问,“场面调度”应该调度什么?组织什么?首先要组织人物有效的行动线,而且舞台上不是一个人的行动,而是许多人的互动,有形无形地形成“集团”的对立的行动,多方复杂的交互行动。在这样的行动的过程中就发生了矛盾和冲突,冲突和矛盾的结果就是事件。所以在场上不是随意地走来走去,而是要善于组织矛盾冲突,组织事件,靠“人物行动组合”来完成戏剧情节的发展。所以,“人物行动组合”正包含在“场面调度”之中,是场面结构的一部分。

从他的论著里我们可以清楚地看到,场面结构牵扯到舞台美术设计、布景、道具、画面、色彩布局、焦点、意境、“舞台空间的处理”、音乐、效果、灯光、节奏气氛、“舞台时间的处理”等。舞台各个元素不可能独立地存在,他们都是为人物行动而存在的,他们是组织戏剧场面的一部分。导演要精通这些艺术元素的特点,要懂得在戏剧中应用这些因素的规律,善于和这些部门进行亲密的合作。一方面要发挥他们的主观能动性,利用他们的智慧,不要在没有沟通之前就把自己的意图强加给他们;另一方面,也不能听之任之,以至自己没有设想,忽视舞美、灯光、音效的作用。要让合作者清楚每一场戏的场面设想,以达到“人景相融”。

胡导老师强调,“舞台调度”,即“场面调度”是导演创作的最基本因素。戏剧演出整体形象本身就是由一个调度接着一个调度,一个场面接着一个场面所组成。场面调度是一个名词,同时又是一个动词,演员行动不能停顿在场面上,戏剧场面是在不停地变化着的。演员创造人物行动线时,我们要求演员认真地分

析单位任务,要给单位任务命名,这就是演员要知道一场戏一场戏的内涵,了解每一场戏的事件和自己的任务,才能有效地组织人物的行动。导演的作业也要一个场面接一个场面,一组戏接一组戏,一个章节接一个章节地进行构思。组织矛盾、组织事件、组织场面、组织人物在场面中行动,应在导演的脑海里、在演员的排练中反复运作。人物行动线要清楚,内心生活、心理状态要正确,人物之间的矛盾性质要清晰,一个个大小事件情节发展要有层次。所谓清楚和层次就是要按胡先生所提出的建议,进一步掌握诸多导演技法:

立意明确,张弛有间,承前启后,虚实结合;
前有铺垫,后有呼应,布局巧妙,有山有水;
把握细节,精心刻画,过渡衔接,紧凑贯穿;
暗示点送,起伏跌宕,有增有减,履险涉奇;
营造气氛,追求意境,高潮渲染,泼墨堆金。

这一切技巧都是应用在组织戏剧场面,组织人物贯串行动之中。

他在书中列举了许多著名导演执导的杰出的戏剧场面调度,以证实他的理论。

如朱端钧导演的《雷雨》中,朱先生要求舞美设计为周朴园的小客厅,放上一块古典式的四折红木屏风,上面刻着《朱子家训》,这一构思马上就给我们传递了导演的形象立意,这不仅是周朴园精选的摆设,而且是他治家的精神支柱,屏风沉重威严地屹立在那里,家庭的所有成员都要严格遵守。第一幕中,因老爷周朴园从矿上回来了,鲁贵小心翼翼地擦拭屏风;第二幕中,周朴园逼繁漪喝药,繁漪不愿喝药,周大声斥责:“你在孩子们面前,要做一个服从的榜样!”周冲同情母亲,反对父亲,当他随母亲下场时,周朴园叫住他,罚他站在屏风前背诵朱子家训。在其他场次也多次应用了这架屏风。最后一幕结尾前,朱先生让对周萍已经完全绝望了的繁漪一改过去典雅斯文的状态,乘周萍、四凤、鲁妈都在场,用命令的口气大叫“周朴园!周朴园!你出来!你看看你的好儿子,你的好媳妇,还有你的好亲家太太!”一边说,一边拉扯他们,让四凤拜公公,让周萍拜鲁妈,尽情地羞辱周朴园,让他当众出丑,顺手有力地把屏风一推。随着“哗啦啦”一阵巨响,屏风倒在地上。繁漪是在“大闹天官”。此时,屋外电闪雷鸣,一下子把戏推向高潮。观众可以领会到,繁漪推倒的不止是屏风,她还在试图推倒周朴园在这家庭中所确立的封建统治。“繁漪孕育在内心的火山爆发了”。

在这个场面里,我们清晰地看到,“形象立意”、“矛盾冲突”、“事件”、“高潮”、“人物性格的行动”、“节奏”、“气氛”、“布景”、“道具”、“灯光效果”都充分地发挥了作用。所有元素的组合处理形成了极有表现力、极有思想性的导演语汇。

还有一个例证:胡导老师认为徐晓钟先生执导的《桑树坪纪事》是“场面立意”最好的典范。徐先生说:“桑树坪就是被下罗网的围猎场。”“围猎”就是这个戏的形象的种子。桑树坪人围猎外姓人王志科,在封建主义、极“左”路线交织的罗网里,人与人之间互相仇恨,实质上是自戕。

在又一场惊天动地的围猎“豁子”的戏中,桑树坪人打死了“豁子”,也打死了自己生存的希望。这些“围猎”形象的构成,不是写实而是写意,空间处理完全诗化,导演创造了一个饱含着哲理的诗化形象,一方面让观众获得艺术美的欣赏,同时又引起深深的哲理思索,这正是做导演应该追求的境界。

在书中的各个章节中,胡导老师还列举了不少优秀的例子。有些是其他导演的经典舞台处理,比如,《茶馆》中的三位老人在剧终时为自己撒纸钱;《麦克白》中,在宴会上,麦克白看到班珂的鬼魂,惊慌失措,而麦克白夫人则拖着红桌毯一步一步地踏着台阶向深宫走去,仿佛趟涉在血泊中;《星星之火》中,母女二人隔着想象的虚拟的高墙绝望地对唱;《桃花扇》的最后一场戏中,李香君在深山道观拒绝侯方域,隐入山林。还有一些例子取自胡导老师自己所导演的《枯木逢春》、《温莎的风流娘儿们》、《惊魂记》(《乱世王》)等剧的精彩场面。

千万不要只看到形式和手段,而没有看到思想。别忘了胡导老师再三提出的“场面的形象立意”、“场面性格化创造”等观念,这些是场面的核心。优秀的导演都善于从剧作中发现那些能激起自己情感的某种思想观念,发现那些引起他们进行哲理思辨的东西,同时又能找到恰当的、独特的表现形式,形成思想和形式的统一。而思想和形式创造的中心又是人物形象的行动。实践证明,导演艺术必须围绕着人物形象创造去组织场面,如此才可能组织起完整的演出形象,这一辩证关系我们必须牢记。自然,不是所有场面都有如此的复杂性,也不可能所有的场面都具备同一种结构和同样的重要性。这里有主场、次场和过场,仍有轻重之别。“场面调度”是一个大课题,我们需要深入地研究学习。

八

中国戏曲的许多导演技巧已产生了无限魅力——奇异、有光彩、美、无与伦比,是世界戏剧财富,要想在“写意”戏剧观中得到发展,我们要从中国的“奇葩”