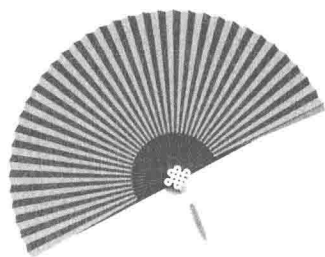




戏曲导演艺术

赵伟明 著

學苑出版社



戏曲导演艺术

赵伟明 著

學苑出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

戏曲导演艺术 / 赵伟明著. — 北京 : 学苑出版社,
2015.12

ISBN 978-7-5077-4927-4

I . ①戏… II . ①赵… III . ①戏曲—导演艺术—研究
IV . ① J82

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 288997 号

责任编辑 : 周 扬

装帧设计 : 徐道会

出版发行 : 学苑出版社

社 址 : 北京市丰台区南方庄 2 号院 1 号楼

邮政编码 : 100079

网 址 : www.book001.com

电子信箱 : xueyuanpress@163.com

联系电话 : 010-67601101 (销售部) 67603091 (总编室)

经 销 : 新华书店

印 刷 厂 : 北京鑫瑞兴印刷有限公司

开本尺寸 : 710×1000 1/16

印 张 : 19.75

字 数 : 260 千字

版 次 : 2016 年 1 月北京第 1 版

印 次 : 2016 年 1 月北京第 1 次印刷

定 价 : 58.00 元

中国戏曲学院“十三五”教材系列
编辑委员会

编委会主任：巴图

编委会执行主任：张尧

编委会委员：(按姓氏笔划排名)

于建刚 王绍军 王莹 冉常建 张文振

李世英 李威 赵伟明 梁建明 舒桐

谢柏梁 谢振强 谭铁志

少壮工夫老始成

——一个青年戏曲导演教师的足迹（代序）

赵景勃

伟明把他的书稿给我，我知道他是个忙人，教学工作忙、导演系管理工作忙，在院外创作工作忙，但是仍忙中加班把书稿完成，心里为他高兴。我粗读一遍，掩卷而思，脑子里出现的不是书的内容，而是一组组画面。首先闪现的是1988年学院导演系招生考试现场，王荣增老师主持的一组，当我推门进去时，室内呈现的不是一般考场那样的严肃和寂静，而是哄堂大笑，主考王荣增也乐不可支，我看一个毛头小伙，也笑得满脸通红，边给老师鞠躬，边一步三回头地走出考场。王荣增老师轻声对我说：“这个，有点灵气。”我看了看报考表，得知他叫赵伟明。这个第一印象引起我对他这个有灵气的毛头小伙的关注。他入校后，知道他是吉林省九台人，学过评剧，工丑行，身上有一股热辣辣的东北味道。嗓门洪亮，出语明快，讨论问题、排练小品总是满宫满调，有时也容易激动。他和同学创作的小品，非常注重结构尖锐的冲突，设置大篇幅的抒情，排练过程中，他除了编写文本，还发挥他做过演员的优势，编排动作、设计唱腔，对演员既导又教，经常为演员“说唱”，他的导演小品和表演小品作业给师生留下了深刻的印象。

毕业后留校任教，我发现他有两个偏爱：一是在理论和创作二者之间，



他偏爱创作实践，所以对指导小品、外出导戏兴趣极高，对理论的研究缺乏热情；二是在创作实践上偏爱地方剧，特别是偏爱现代剧，对古老剧种的古代戏有时推辞不接。偏爱，反映他的自我体认；兴趣所在，往往是特长所在。他具有创作的激情和灵感，更重于形象思维和创造。他自幼学评剧，评剧长于演现代戏，所以他在这方面的积累丰厚。这两个偏爱在近两年来有很大的改变，首先在理论研究方面，他考上硕士研究生后注重理论研究，他的导师杨非，面临退休，决定让他接任“戏曲导演史论”课，他曾犹豫过、推辞过。但是，最后下决心攻关。攻关也就是补短，拿下这门理论课程，也就是加强他在理论方面的发展，也是他这本书出版前的试讲和奠基。在创作方面，这几年他也有全面的发展，他不分剧种，由广东粤剧、雷剧到山东梆子、山西上党梆子；他不分题材，现代戏、传统戏来者不拒，就是最古典的昆曲也创作排练。2004年第七届中国艺术节，他导演的山东梆子《山东汉子》获国家文华新剧目奖，他本人获文华导演奖，这是舞台演出的国家级最高奖，对赵伟明来说无疑是个标志，也是激励。由于在创作和理论上的全面发展，他多次担任省一级和国家级的艺术评委，反映甚佳，无疑也是其思维水平的体现。应该说，伟明从一个毛头小伙取得今天的成绩，可以看出一个青年导演教师的成长足迹，是可喜可贺的。

这本书记录了他教学的体会和总结，梳理了他艺术创作的经历和经验，归纳了他的研究和理性思考。文如其人，这本书也反映他的性格，他不像写一般理论著作那样注重格式规范，谋篇布局，而是有感即发，说透为快，字里行间透出激情。在理论阐述过程中，他注重形象，以大量的感性资料为例析，所以读起来不枯燥、不沉闷。该书着重论述戏曲导演的诗化思维、诗的提炼、诗的形象、诗化的精神条件，贯穿了谨慎的治学之风。在“戏曲导演的心力”“戏曲导演的眼光”等方面论述颇有新意。他本人读过中文，他在戏曲导演的文学修养、史学修养上不惜篇幅，说得透彻。他在创作中注重样式、注重细节，并写过论文，所以他在这方面的论述很细致、饱满。

特别是涉及当前的艺术前沿，涉及一些获奖作品，他都能直言不讳地阐述自己的思考和不同见解。作为一家之言，有感而发，不一定都正确，但却是一种求实率真的学术态度，也是他坦诚的做人风格的体现。

赵伟明这本书为戏曲导演以及众多的学子提供了研讨的平台，相互交流、共同探讨、共同提高；这本书也是伟明自己攀登的一个台阶，他年纪尚轻，还将在继续攀登中回望，在更高的台阶上反思，那时会有更深刻的探讨，更接近真谛。

当前戏曲导演的理论体系亟待完善，戏曲导演教学的模式也亟待完善。以阿甲、李紫贵先生为开端的戏曲导演教学，经过不断摸索、不断总结，几经改革，寄希望于新一代继往开来，开创新生面。所以伟明取得的不仅是他个人的成果，更是为戏曲导演教学体系建设增砖添瓦。2004年12月，在伟明去担任第四届中国京剧节评委出发之前，我给他谈过这样的意思：希望他在继续开阔视野、广泛吸纳的基础上，更加重视对传统的再认识、提炼传统的表现手法、总结传统的表现方式、归纳传统的技术手段。如果把横向的吸纳叫作借鉴性思维，这种对传统的再认识，是开掘性思维。对新奇的借鉴较易，对旧有的再开掘较难，但只有双向交叉，纵横交错，才能夯实自己的根基。希望伟明百尺竿头，更进一步。

最后引用陆游富有治学哲理的《冬夜读书示子聿》，与伟明共勉：

古人学问无遗力，
少壮工夫老始成。
纸上得来终觉浅，
绝知此事要躬行。

目 录

少壮工夫老始成

——一个青年戏曲导演教师的足迹（代序） /1

第一章 戏曲导演艺术的本质特征——诗化生活 /1

一、诗化生活的基本原理 /1

二、诗化生活的表现形态 /22

三、诗化生活的精神条件 /28

结束语 /39

第二章 诗化生活的戏曲导演教学实践 /41

一、“古文小品”教学实践 /41

二、“事件小品”教学实践 /56

第三章 戏曲导演艺术的历史追溯 /69

一、古代戏曲导演艺术萌芽 /69

二、近代戏曲导演艺术雏形 /73

第四章 戏曲导演历史相关人物选讲 /77

- 一、徐渭及本色论 /77
- 二、汤显祖的艺术主张 /80
- 三、李渔及其导演论述 /81
- 四、程砚秋的导演观点及思考 /87
- 五、欧阳予倩对戏曲导演艺术的贡献 /89

第五章 戏曲导演艺术本体论 /93

- 一、戏曲导演艺术思维特性 /93
- 二、戏曲导演二度创作要点 /101
- 三、戏曲导演艺术的有机综合 /108
- 四、戏曲导演以身释意的艺术 /129
- 五、戏曲导演的素养 /131
- 六、戏曲导演的分类 /142

第六章 戏曲导演艺术创作论 /143

- 一、阅读、分析剧本，生成导演构思 /143
- 二、组织舞台行动 /156
- 三、戏曲导演艺术创作的专业手段 /169
- 四、处理表演细节 /190

第七章 戏曲导演艺术专题研究 /203

- 一、戏曲导演的眼光 /203
- 二、戏曲导演的心力 /217
- 三、戏曲导演修改剧本 /227

第八章 戏曲电视剧导演艺术评价 /243

- 一、越剧电视剧《孔雀东南飞》评价 /243
- 二、评剧电视剧《情醉老龙沟》评价 /249
- 三、湖南花鼓戏《羊角号与BP机》评价 /255
- 四、戏曲电视剧《秦雪梅》评价 /260

第九章 戏曲导演艺术文编 /265

- 一、山东梆子《山东汉子》导演阐述 /265
- 二、昆剧《杀狗记》导演阐述 /270
- 三、对戏曲导演专业开设剧目课的分析 /274
- 四、有源头的再创造 /279
- 五、对戏曲艺术发展中若干问题的思考 /285
- 六、戏曲艺术原创力刍议 /292

后 记 /299

第一章 戏曲导演艺术的本质特征 ——诗化生活

一、诗化生活的基本原理

引言

中国是一个有着几千年历史的文明古国。在漫漫的历史长河中，流淌并积淀着辉煌灿烂的民族艺术和民族文化。刀耕火种的远古时代，曾有过夸父逐日的梦想；战云游动的秦关汉月，留下了胡马啸鸣的足迹；孔孟之道的儒家仪典，救先民于蛮荒，美思、美行、美情，使人堂堂而立、锵锵而言；诗词曲赋更使国人意气风发、激情满怀，于飞扬的文采中寄托壮志，在婉转的曲调中演绎人生！

光阴荏苒，日月如梭。艺术古今递传，诗变词，词变曲，嬗变绵延。带着元曲的亢奋，明传奇的浪漫，几度风雨，几度春秋，戏曲以艰难的脚步蹒跚至今——公元 21 世纪，一个新的千年，一个新的春天。怀揣蹦跳的心，凝眸探寻的目光，仰观戏曲导演先贤浩渺旷远的理论遐思，俯察戏曲导演同人异彩流光的实践路径，顿生时不我待、扬鞭奋蹄之想。

于是，聚焦于戏曲导演艺术对生活的诗化问题，并以此为思考的原点，对戏曲导演艺术进行本质性体认，以求在时代不断变化的新的历史时期，向戏曲导演艺术纵深处做一开掘、试探，把自己对戏曲导演艺术的感性认识逐步提升为理性自觉，为戏曲艺术繁荣发展举抛砖、窥豹之劳。

我总的观点是：中国戏曲艺术本身就是对生活的诗化，戏曲导演要继承



和发扬诗化生活的艺术精神。诗化生活就是指戏曲导演进入到想象的、幻想的、歌舞化的创作状态，进而产生出具有浓郁生活气息的、载歌载舞的、具有诗的韵致的戏曲舞台艺术形象的创作活动。戏曲导演诗化生活的工作主线就是化生活为诗，化诗为生活。戏曲导演应将戏曲文本的文学形象诗化为舞台形象，即将诗的底蕴挖出并做程式性处理。这个诗化生活的处理，在运用戏曲传统程式做感性创作材料的同时，又必须自觉地接受戏曲艺术程式性美学原则的规范和制约，而程式性美学原则又必须以生活为支撑。诗化生活的戏曲导演应具备较高的精神条件：他要用诗的态度对待生活，用诗的心灵感受自己，用诗的情感解读人生。这样，经过导演处理的诗化的演出形象才可能是生动的、有灵魂的、感人至深的、别开生面的，才能充分展现戏曲艺术美的形象世界。经过戏曲导演二度创造出的舞台形象才可能是活的饱满的艺术生灵，而不是死的苍白的技术躯壳。在展现生活的真和理想的善的同时，又不失戏曲艺术的程式美、动作美、节奏美、腔调美、装饰美，这一中华民族独有的戏曲艺术的种姓特征。

1. 从诗开始

“诗比其他任何艺术的创作方式都要更涉及艺术的普遍原则，因此，对艺术的科学研究似应从诗开始，然后才转到其他各门艺术根据感性材料的特点而分化成的特殊支派。”¹是的，正如黑格尔所言，我们的探讨将从诗开始。

诗是反映和表现社会生活的一种文学体裁，是极富个性精神，凝练、含蓄的艺术。它是诗人情感与艺术审美的融合体，它是最容易隐匿和敞露创作者本我的文学样式。中国是诗的国度，从文学艺术发展的流脉来看，诗是发生较早的文学艺术门类，且与乐、舞同源。这更证明了一部戏曲发展

¹ 黑格尔《美学》，第三卷（下册），商务印书馆1981年版，第14页。

史并非仅仅是原始乐舞的单一延伸，而是多元综合的结果。

在一定意义上，诗具备各类艺术的母性特征。我们通过仔细观察、揣摩就会发现中国的国画、小说、戏剧、音乐在展示着自身色彩纷呈的独立艺术形式的同时，无不在不同程度上带有诗的影子、诗的情愫、诗的思绪。它们与诗相互包涵、相互渗融，在各门艺术的美感特性及审美观上，都可找到与诗相同之处。这一剪不断的诗思一直流转在中国各类传统艺术的长河中，时而做翻卷的浪花与时共舞，时而做滚滚的洪流与时共进，时而做落底的流沙沉寂河床……

中国的诗以现实主义为创作传统，《诗经》为此奠定了基础。这个传统与中国古代社会沉重的现实生活是分不开的。人们评说汉乐府诗歌“感于哀乐，缘事而发”，讲的就是诗来源于生活，发端于情感这个道理。艺术是生活的反映，生活是艺术创作的源泉。

生活，还有什么比生活更为人们所熟知的吗？没有，绝对没有。过去的生活是历史，眼前的生活是现实，未来的生活可以展望，可以畅想。正因为诗人对生活有独特的感受和体验，形成情感态度、是非观念、思想意识，他才能唱出自己心中的诗，借此表现生活、反映生活、影响社会、感悟人生。

法国雕塑大师罗丹说：“但愿自然（指生活）成为你们唯一的女神。”中国伟大的现实主义诗人杜甫强烈主张并身体力行地“读万卷书，行万里路”，他的人生曲折艰辛、穷愁困苦、奔波流转、起伏飘落，他的一系列诗篇均具有“沉郁顿挫”的诗风，深刻、生动地反映了社会现实生活。杜甫的诗，有的竟然使我们看不出这究竟是诗还是生活？且看《羌村三首》，这完全就是生活吗？可浓浓的诗情告诉我们这是生活的稷麦，酿出了诗的醇酒。

A. 群鸡正乱叫，客至鸡斗争。¹

驱鸡上树木，始闻叩柴荆。

1 朱东润《中国历代文学作品选》中编（第1册），上海古籍出版社1979年版，第115页。



B. 父老四五人，问我久远行。

手中各有携，倾榼浊复清。

C. 莫辞酒味薄，黍地无人耕。

兵戈既未息，儿童尽东征。

D. 请为父老歌，艰难愧深情。

歌罢仰天叹，四座泪纵横。

我以每四句为一个段落。A 几乎是与现实生活中的农家小院景致一般的白描。B 携着清酒和浊酒的父老乡亲前来探望远归的人。C 父老乡亲们不经意间道出时事：“战乱不断，孩子们都去打仗了，地已荒芜无人耕种，因此不要嫌酒味薄淡。”D 酒味薄淡心意浓啊！我感激，我惭愧，你们如此艰难，却这般厚道，这般纯情，请允许我用歌声来回报吧！……歌声住了，人们的泪水却不住地流下来，无奈，我只有仰天长叹。“清水出芙蓉，天然去雕饰”，《羌村三首》可谓自然生活的写照，质朴无华，这是一种高级的、不留痕迹的、近于完美的雕饰。

谈到这里，该请出李白了，因为他不出场可能会使人产生一点小小的误解。既然生活包含了诗，诗本身就是生活的一部分，它是艺术地、文学地、语言地反映了生活；可是生活是生活，诗还是诗，联系得再紧密，也不可混为一谈呀！的确是这样，请出李白就是要回答这个问题。诗情，当然是诗的首要因素，诚如南朝著名文学批评家刘勰所云：“情以物迁，辞以情发。”然而诗之所以成其为诗，一个重要的原因就是它是对生活的超越，是对生活的浪漫，是对生活的写意，是对生活的概括和夸张。诗与生活大地紧密地贴紧，又极力腾越出大地，与蓝天对接，与白云共舞。它飞得越高远，舞得越浪漫，大地这一生活泥土的芳香就传播得越广博，留存得越永久。不是这样吗？“白发三千丈，缘愁似个长。”白发，生活中我们都见过，很具体；三千丈，多么浪漫，多么超越，对白发的夸张简直到了无边无沿的境界；缘愁，哀婉的心绪和思绪，不很具体，人人有意识，但却难表述；似个长，

个的单位本来很清晰，可放到愁上使人既感到明确，又感到模糊。事实上，当磅礴的诗情、朦胧的诗意、浪漫的诗思，被诗人感受到并用诗的艺术语言表现出来之后，没人会再考虑白发和缘愁的长与短、大与小。人们将会从琐碎的日常经验中超越出来，沉浸在艺术的、审美的、诗的境界中，诗的情感里，任凭诗风的吹拂，任凭诗趣的撩拨，在诗的波涛中翻滚，在诗的海洋里畅游。“抽刀断水水更流，举杯消愁愁更愁。”抽刀断水，智商低下的人才可能会如此想，这么做，刀是断不了水的。同理，酒若真能消愁，恐怕当酒被发明之日起世界上就不会再有愁事了。可这正是一种诗化生活的独有的艺术景观。没有诗化生活的艺术创作状态，就没有诗化生活的艺术创作实践，更不会有诗化生活的艺术作品的诞生。

成书于东汉的诗论《毛诗序》“大序”中，有这样的表述：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”¹可见，诗不是别的东西，它是同人所追求的目的，即“志之所之”联系在一起的情感，通过语言表现出来的产物。诗，是语言的艺术，可是当语言不足以表现这个志和情的时候，诗人和艺术家就要长吁短叹、高声吟咏、大声呼号。这样还不足以表现情志的时候，诗人和艺术家就要歌唱了，作为传统语言艺术的诗向听觉艺术的歌进发了。当咏歌不足以表现情志的时候，舞蹈动作的这一视觉艺术形式便自然而然地产生了。有了作为文学语言的诗，有了作为听觉艺术的歌，有了作为视觉艺术的舞，传统戏剧（戏曲）的诸要素已然具备，中国戏曲艺术的发生、成长和发展便成为可以预料的了。由此，我们似乎可以确认中国传统戏剧（戏曲）具备诗的遗传基因，它在诗的怀抱中温暖过，在诗的羽翼下成长起来，展翅飞翔，成为一种有中国气派的戏剧体诗。

1 李泽厚《中国美学史》，安徽文艺出版社1999年版，第543页。



2. 中国戏曲艺术本身就是对生活的诗化

我在前面谈到中国戏剧（戏曲）具有诗的遗传基因。实际上，中国戏曲艺术本身就是对生活的诗化。早在明代，当时的文坛领袖王世贞就做过如下的猜想：“《三百篇》亡而后有骚、赋，骚、赋难入乐而后有古乐府，古乐府不入俗而后以唐绝句为乐府，绝句少宛转而后有词，词不快北耳而后有北曲，北曲不谐南耳而后有南曲。”¹他的结论是，“曲者，词之变”。此后的王骥德、沈宠绥、李玉、黄宗羲等人的见解均与王世贞的看法相类似。明代徐渭称南曲大多由“宋人词而益以里巷歌谣”变化而来。

让我们在前人猜想的基础上，进行一下直观、感性的理解和分析。骚、赋难入乐，就是说这种文体不适于谱曲、伴奏和吟诵，似可引申为不适于演唱（尽管这种演唱在当时可能是非戏剧性、非故事性，不能视作戏剧的说唱艺术）。古乐府不入俗，可以理解为不合时代的审美潮流（尽管这种审美可能主要是听觉的歌唱，而不是视觉的表演）。绝句少宛转，我们可以理解为僵化的艺术形式难以表现细腻的诗的（诗人的、人物的、情境的）情感，要冲破这种格式，更能造情的长短句——词，便应运而生。词不快北耳，就是说北方人不以细腻、婉转、清丽、抒情的词为视听之娱，他们喜欢更加豪迈、奔放、雄壮、慷慨的曲调（这种曲调，完全可以唱故事，具有戏剧情境的故事）。北曲不谐南耳，是说北曲突破了词的艺术形式，向剧曲迈进，然而南方人还是在此形式上加入了自己独特的感性创作材料，南曲诞生了。我觉得王世贞所讲的“诗三百到南北曲”的文体流变过程，就是反映生活的诗歌逐步戏剧化的过程。

诗是生活的反映，戏曲的根脉是诗。徐渭认为南曲是“宋人词益以里巷歌谣”是有道理的。里巷歌谣就是原始的戏曲巡回演出和流动演出的雏形和前身，是戏曲在民间的一个重要生存形态。当代戏曲研究家叶长海认

¹ 转引自叶长海《曲学与戏剧学》，学林出版社1999年版，第156页。

为“中国的诗、词、曲说到底都是一种‘声诗’，都是可唱的文学。”“可唱的文学”精神通过戏曲就变成了中国戏剧的“歌舞性”。我以为这个“歌舞性”发展到今天，就是能够展现出诗意、诗境、诗化生活的戏曲程式动作诗。主张戏曲是写意派，是纯粹的艺术的余上沅先生在《旧戏评价》中说：“只要写意派的戏剧在内容上，能够用诗歌从想象方面达到我们理想的深邃处，而这个作品在外形上又是纯粹的艺术，我们应该承认这个戏剧是最高的戏剧有最高的价值。”¹余先生只强调了戏剧（戏曲）内容的诗化以达到理想的深邃，戏剧（戏曲）的表现形式何尝不是用诗歌从想象方面达到我们感性的臻美呢？戏曲艺术的内容与形式在舞台上展现时，诗化的内容必须用诗化的形式来表现，他们从来都是一个东西，只有回到书斋时才是一分为二的。

京剧艺术大师梅兰芳先生说：“（戏曲）不仅是一般地综合了音乐、舞蹈、美术、文学等因素的戏剧形式，而且是把歌唱、舞蹈、诗文、念白、武打、音乐伴奏，以及人物造型（如扮相、穿着等）、砌末道具等紧密、巧妙地综合在一起的特殊的戏剧形式。”²这种紧密、巧妙的综合的过程，就是戏曲艺术各因子紧密融合、有机映衬、巧妙诗化的过程。戏曲唱词是诗歌化的，戏曲台词是歌唱化的，戏曲身段是舞蹈化的，戏曲化妆是脸谱化的，戏曲服装是图案化的。中国戏曲的这些化系特征，就是客观生活的主观化、理想化、浪漫化、审美化，其实质就是戏曲艺术对生活的诗化。

让我们从中国古代诗歌中抽出一些有代表性的重要特征，再与中国戏曲舞台艺术实践作一下比照，就会对戏曲艺术诗化生活产生更加明晰的认识。

诗歌的第一个特征是抒情言志。情动于中而形于言，志本于心而托于外。且看《诗经·黍离》：“彼黍离离，彼稷之苗。行迈靡靡，中心摇摇。知我者，谓我心忧；不知我者，谓我何求。悠悠苍天，此何人哉？”³这首破家

1 叶长海《曲学与戏剧学》，学林出版社1999年版，第113页。

2 转引自叶长海《曲学与戏剧学》，学林出版社1999年版，第20页。

3 朱东润《中国历代文学作品选》上编（第一册），上海古籍出版社1979年版，第14页。