

戏曲现代戏 导演表演艺术论文集

新剧作 增刊



戏曲现代戏
导演表演艺术论文集

——中国戏曲现代戏研究会
1984年年会论文选辑

1985年 上海

封面设计：何祖明

责任编辑：郭正人 林大明 顾育明

戏曲现代戏导演表演论文集

编辑者：《新剧作》编辑部

出版者：上海艺术研究所

印刷者：华东师范大学印刷厂

发行者：新华书店上海发行所

定价：1.90元

目 次

- 戏曲导演十年小结胡 沙(1)
- 戏曲现代戏前程似锦夏 淳(11)
- 注意总结历史的经验教训——从京剧
 《智取威虎山》的表导演谈起.....章力挥(20)
- 论现代戏曲艺术观周又郎(34)
- 我对“当代戏曲”的追求余笑予(45)
- 戏剧观、现代科技与戏曲舞台形式的
 变革涂 沛(60)
- 现代戏导演对戏曲美学的追求许 欣(78)
- 京剧加“斯坦尼”——我从事导演的
 思想方法和工作方法马 科(92)
- 越剧现代戏导演三要素方海如(103)
- 文学剧本与导演艺术的辩证关系——
 对戏曲现代戏内部矛盾的若干思考吴乾浩(123)
- 从“话剧加唱”谈到现代戏戏曲化汪 洋(137)
- 面向当代生活 面向当代观众——试谈
 舞台的时代感杨文龙(145)
- 制定导演台本是完善戏曲剧团编导制度的关键
 张建军(159)
- 戏曲现代戏舞台调度浅谈王 斌 黄 河(168)

- 浅谈现代戏舞台节奏的戏曲化黄在敏 (179)
- 导演戏曲现代戏的可贵实践——浅探席
明真的导演艺术于 一 (194)
- 现代戏表演戏曲化十则夏 鹰 (206)
- 川剧现代戏导演艺术散说熊正坤 (227)
- 学习与探讨——现代淮海戏《儿女情》的
导演体会李紫贵 (248)
- “野马”变骏马——从生活到舞台形象
(《野马》导演札记)张 玮 (259)
- 到生活中感受, 在舞台上体现——浅谈
现代川剧《桃村新歌》的导表演艺术王开华 (274)
- 现代戏表演戏曲化的探索江 涛 (287)
- 戏曲现代戏与行当冯 霞 (301)
- 试谈创造表现现代生活的戏曲身段朱文翔 (311)
- 形神兼备, 技艺精湛——试谈提高现代戏曲
表演形式美的表现力邓小秋 (329)
- 戏曲现代戏表演的舞台性格蓝 凡 (344)
- 谈戏曲现代戏的表演身段动作张蓉桦 (358)
- 现代戏表演要走从生活出发,
从人物出发的创作道路郎咸芬 (366)
- 从璇子到辛蓉——我学习演戏的
一点心得体会茅善玉 (383)
- 要紧紧地追上时代的步伐魏 云 (390)
- 创造美是演员的天职马莉莉 (397)

戏曲现代戏表演探索	吴 德 (412)
以生活的优势征服观众——湖南花鼓戏著名 喜剧演员凌国康的表演艺术	李树型 (428)

附录:

尽快确立、健全戏曲导演制

——川剧导演现状的调查报告	钟德富 (441)
---------------------	-------------

戏曲导演十年小结

中国评剧院 胡 沙

我从1953年参加戏曲工作，做了十年专业戏曲导演。现在偶而还做导演工作。中国戏曲有专职导演的编制。建立导演制度基本上是从全国解放后开始的。其数量之大，人员之多，大约是戏曲历史上空前的壮举。在解放区延安时代，也有戏曲导演，如马健翎、阿甲等人，但都是编剧兼导演，演员兼导演，没有专职戏曲导演。在非解放区，中国导演艺术的开拓和先行者如洪深、欧阳予倩、焦菊隐、唐槐秋等先生也作过戏曲的导演，他们的历史功绩是使古老的戏曲艺术和新兴的话剧艺术有某些结合，这一点在30年代上海显得很突出，由此出现了一些具有现代戏剧艺术特点的戏曲剧种，受到了广大观众的欢迎。

建国35年来，戏曲导演工作是很有成绩的。在50年代初期和60年代初期，中国戏曲出现了两次反映现实生活的高潮，这其中就有戏曲导演的功绩。广大戏曲艺人都明白：反映当代生活的剧目，没有导演工作简直是不成的，不建立导演制度也是不成的，于是她们主动地请来许多著名的话剧导演来排戏曲，例如：丁是娥主演的《罗汉钱》这出戏，请的是张骏祥同志。他一排就排成功了，成为全国知名的剧目。北京的评剧，由新风霞主演的《刘巧儿》，请的是话剧导演夏淳同志当导演，他一当导演，《刘巧儿》也成了全国知名的剧目。另一出是吕剧《李二嫂改嫁》，由郎咸芬主演，这

出戏的导演是尚之四同志。据郎咸芬说，这出戏没有尚之四同志导演，不可能成功。而尚之四，原来是解放区的新文艺工作者。

60年代的京剧《红灯记》，是由阿甲导演的；评剧《金沙江畔》，是由我和张玮导演的；豫剧《朝阳沟》，是由杨兰春编导的；花鼓戏《三里湾》，是由张间导演的；眉户戏《一颗红心》，是由王俊杰导演的；《奇袭白虎团》，是由志愿军京剧团自己导演的。中国戏曲现代戏研究会的九个剧团，30年能够坚持演出现代题材的剧目，其中有比较强的导演力量也是一个原因。当然，全国戏曲现代题材戏演得很好的剧团不止这几个，他们只是其中的代表而已。所以我们召开年会，并不限于这几个剧团，我们九个剧团只是在其中起一些组织和骨干的作用。

我今天想要谈的，是如何把戏曲导演艺术提高到世界先进水平的问题，并且采用一些什么样的措施才好。

我以为，35年来，我国的戏曲导演艺术，取得了前所未有的成绩。但是还没有达到世界先进的水平。但是，我们应当使我们的工作达到世界导演艺术的先进水平。在国内，我国戏曲艺术也还没有达到话剧导演艺术的水平，还没有出现象洪深、焦菊隐、张骏祥这样中外驰名的大导演。而我们的戏曲艺术，理应出现这样有修养的大导演来推动戏曲艺术进一步发展。这是当前的急务。我们必须造就出一批有理论、有技术、有文化修养的戏曲导演来。

但是，造就戏曲导演比造就话剧导演更困难一些。譬如从国外学习回国的导演和国内戏剧学院导演系毕业的学生，在话剧院、团可以施展其才智，在戏曲剧团就困难一些，因

为戏曲表演的唱、做、念、打，具有比话剧表演更为复杂的技术性和表现程式，他必须熟悉了这一套技术，才可以把工作做好。这是困难之一。

在戏曲剧团内部，也成长了一批新的导演，作了许多很好的工作，他们其中有些是受过戏曲演员的基本训练的，懂得唱、做、念、打。但是他们的文化知识水平和艺术修养，一般的偏低。并非是懂得了唱、做、念、打就能够成为一个优秀戏曲导演的。

导演艺术是一门新兴的独立的艺术。他们有其导演理论、导演技巧、导演应当具备的文化修养和美学修养，包括历史的修养。

为什么洪深、焦菊隐等能够成为中国的大导演呢？首先，当然是他们通晓中外的导演理论和技术；另一方面，他们本身就是大学文科教授，能翻译外国名著，并能通晓中国的艺术。他们是站在中外戏剧文化的高处来从事他们的导演事业的。因此，他们有能力把中外戏剧导演艺术的优长结合起来，为中国式的导演理论和实践奠定了良好的基础。全国解放后，焦菊隐先生主要从事导演工作，作出了中外观众都肯定的成绩。我认为，他在导演艺术上的贡献，是把外国表演的写实手法和中国戏曲的写意手法巧妙地结合起来了。因此，他导演的戏剧，既是写实的，表演真实的现实生活的；又是写意的，中国作风、中国气派的。他们的导演艺术，使话剧表演和戏曲表演结了亲，产生了具有中国作风、中国气派的现实主义的舞台演出。他懂得戏曲表演，也懂得美术设计。他是一位具有比较全面修养的导演艺术家，又具有明显的中国特色。

在我们戏剧界，为什么还没有出现象焦先生这样有中外影响的导演艺术家呢？因为我们还不具备他那样比较全面的美学修养。

现在美学界有一种理论，大意是戏曲表导演要和写实手法分离。我对这种美学理论抱有怀疑态度，如若戏曲要表现现代生活，就离不开借用写实的手法，甚至包括外国的一些有用的东西，都应当拿来为我所用，例如灯光、布景，就是舶来品。我以为，对于写实手法还是不提“分离”，而是提倡借鉴和吸收为好。革命的戏曲艺术是从吸收新兴的写实手法，或者说话剧的手法开始其变革的。在其发展途程中，起过积极的作用，使戏曲变成了一种新的形式。从延安的民众剧团开始，成功地反映了革命的生活，为群众所喜闻乐见。

但是，我们许多作戏曲导演的，多半都是从歌剧和话剧转业过来的。他们为戏曲的发展带来许多新的血液，但由于他们先天不足，对于戏曲是边学习、边工作，其中包括对戏曲形式认识不够这么一个缺点。我以为，在当时是难以避免的，是次要的，主要的是作了大量的有益的工作。有的同志为此奋斗了半生。我们许多在座的同志，是戏曲导演的开路先锋。如今我们已经年老，我们的任务是总结经验，展望未来。

我们这些导演，35年来，高举戏曲现代戏的旗帜，在党的“推陈出新”的正确方针指引下，敢于在大城市用戏曲现代戏和兄弟姐妹艺术抗衡，并且赢得大量的观众，特别是青年观众，在中国戏曲历史上，也是应当大书特书的。因为在党的领导之下，把古老的戏曲艺术形式和革命思想及现实生活内容结合起来了。我们的前辈还没有作到这一点，他

们只是偶尔为之。我们不是偶尔为之，我们为此奋斗了35年，在大城市立住了脚。

但是，我们有自知之明，我们的导演工作，还没有达到党和人民对我们的要求。必须要把戏曲导演艺术的水平在新的时期向前推进一步。如何推进呢？

我建议选一些受过戏曲基本训练的有一定导演实践经验的中青年到戏剧学院导演系进修两年，多读点世界名著，眼观世界，研究一下斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特以及其它的演剧体系，把东方的戏剧文化和西方的戏剧文化沟通起来，吸取其中对于我们有用的东西。我以为，做一个戏曲导演应当涉猎一下世界戏剧文化的现有成果，这样做，只有好处，没有坏处。特别作为一个专职戏曲导演，必须具备这样的修养。我们的先辈欧阳予倩、洪深、焦菊隐、张骏祥、黄佐临都具备这样的修养，造就了他们的事业。我们的新一代的戏曲导演艺术家，也必须具备这样的修养，并力争超过他们。有的戏曲导演，能够到国外去留学，开阔眼界，对于发展我们的导演事业，我以为是有好处的。中国的戏曲表演，是自成体系的。我们在导演艺术上是坚持民族作风和民族气派的。但是，我们的戏曲导演，特别是中青年导演，懂得了世界各种导演的流派，开阔了眼界，吸收了进步的东西，也更便于认清自己的东西，总结自己的东西，包括发展自己的东西。任何艺术流派，都是因比较而存在的。中国的戏曲表演是因为同外国的表演相比较显出其独特的色彩的。我们的戏曲导演，熟悉了外国的东西，也会更清楚地认识中国民族艺术特色。我觉得，我们戏曲应当象重视培养演员和作者那样重视戏曲导演的培养。因为在现在，舞台条件复杂了，戏

剧的内容也比较复杂了，一部戏剧演出的成败，导演有时起着相当重要的作用。

戏曲导演不一定要会演戏。世界上许多有成就的导演和中国的许多知名的导演，都不以演戏见长，但他可能是一个很有创造性的导演(但他多少要懂得一点戏曲表演)。因为他学识渊博，有巧妙的新颖的戏剧构思，有探求新的舞台艺术效果的追求，有比一般人更深刻的剧本分析能力，这就是为什么有些话剧导演并不懂得戏曲表演，而他排出的戏曲作品为社会上所赞赏的原因。很多有名的戏曲表演艺术家很愿意同这些导演合作，因为这些导演凭着他们丰富的学识和对剧中人的精辟的分析，把演员的创作引向了一个新的境界。这种导演在排演场，并不指手划脚，也不作示范动作，他启发、帮助演员和舞台各部门完成他的艺术构思，并有能力控制舞台节奏，消除多余的不美的东西，使舞台演出成为一个美好的演出。他导演的各种流派的戏剧，运用各种不同的风格：有写实的，有写意的，有雄伟的，有生活气息十分浓厚的。而不管是哪种风格的演出，剧中人的性格都是十分鲜明可爱的。这就是导演。一个好导演，不能只有一种手法，只有一种手法的导演，是一个贫乏的导演。而要有多种的手法，必须具备多种知识，才能够在舞台上运用自如。

我以为，从美学上看，中国的戏曲表演是一种“复杂的统一”，又是一种有程式的自由动作，这就是这种表演艺术既具有高度的技巧，又不僵化的原因。它的唱腔和表演动作甚至包括语言，总是随着时代的生活的变革而变革自己，总是在旧的形式在消亡，新的形式又出现，并战胜旧的比较僵化的形式。中国戏曲的表演和唱腔，总是根据人民欣赏的需

要，不断地蜕变，去掉旧形式，出现新形式，或者出现新的流派。这是经常在变的，大致十多年至三十年变革一次。戏曲的表演，也总是在不断的吸收民间的姊妹艺术或者外国的东西（话剧、歌剧的东西），不断地丰富着自己，但又仍保持自己的统一的形式。这就是中国的戏曲的唱腔和表演虽有固定的程式，又不僵化的原因。近35年来，戏曲的唱腔和表演的变化是很大的。

我做了十年的专职戏曲导演，同一些著名的戏曲演员合作过。我从他（她）们那里学习了不少有用的东西。我以为，做一个戏曲导演，掌握其艺术形式的基本规律是必要的，不掌握其基本规律就会脱离观众的欣赏习惯，不利于发挥戏曲形式的长处。经过几年的学习，是可以懂得的。但是掌握了其基本规律之后，在形式上是可以发展的。而且我觉得戏曲表演的容量是很大的，戏曲演员的吸收能力是很强的。但是因为导演掌握了其规律，所以在艺术上虽经过较大的发展，仍然是戏曲。

我不赞成有些同志把戏曲唱腔和表演当作出土文物来对待，就是这个原因。我赞成保存少量有典型意义、有戏曲表演的形式，如昆曲，作为一种活的文物保留起来，作为研究和借鉴。但是大多数剧种的唱腔、表演和舞台艺术，必须随着时代的发展而发展。

戏曲是反映生活的一种艺术形式，生活变了，它的形式怎能不变？当然要变的。不变就会被观众所抛弃。

我以为，作为一个80年代的优秀戏曲导演，应当积极引导戏曲反映日新月异的新的生活，并熟练地运用群众喜欢的传统的表演形式。为了更好地表现新的人物和新的生活，

必须增添新的表现手法到戏曲中来。这就把戏曲导演摆在了思想家和革命家的位置上了。而只有如此，才可能成为一个当代的戏曲大导演。

凡是一个有创造的大导演，都具有进步的哲学思想，丰富的文化知识和导演专业技能。这就是我为什么希望把导演的水平提到大专文科水平和大学教授水平的原由，也就是我积极主张现有的中青年戏曲导演上戏剧学院进行深造的原由。我们要造就出我们的戏曲导演大师，推动戏曲艺术的发展。

最后，我再谈一谈戏曲导演对传统程式的研究和运用的问题。

中国的戏曲表演，经历了上千年的积累，出现过具有世界水平的作家和表演艺术家，是中国古代遗留下来的灿烂的文化的一部分，它的美学观具有世界的影响，为世界各地的进步艺术家所重视并从中吸取艺术的方法，形成了新的流派。

中国优秀的话剧导演，如焦菊隐先生，由于他把戏曲美学原则运用于他的话剧导演之中，使他的导演手法面貌一新。

中国戏曲的表演艺术和舞台艺术，是一个非常复杂的现象，特别是它的美学原则，正在开始研究和探索，也是仁者见仁，智者见智。例如，说她的美学原则是“唱、做、念、打”，是“四功五法”，是“程式”，是“写意性”，斯坦尼说它是“有规律的自由动作”，等等。由于它千百年来随着我国的社会生活及历史原因形成一个艺术形式，所以到目前还没有一种公认的以哲学的高度对它进行抽象概括。当然，对于一种民族的有世界影响的艺术形式，也不可能在短期就认识清楚。

我搞了30多年的戏曲，明白了一些其中的道理，就其总体而言，我仍说不清楚。因为我没有那广博的知识来概括它，就是中国的表演艺术大师，也只是了解其中一部分或者大部分，对于诗、词、四声和文字，也不是很能掌握的。当然，也不必对他们作这样的要求。有的戏曲演员是语言学家，他对于如何吐字，有专门的技巧，但他们多半又讲不出来，总结不出来。对这些都不了解，大约较难短期内对戏曲表演作出科学的概括。当然，这是属于研究家、理论家的事。

我们做戏曲导演的，应当象焦菊隐先生一样，对于戏曲的表现程式加以研究，据他的经验，导演对于这种程式，知道得越多越好，运用起来就比较自由，这大约是“读书破万卷，下笔如有神”的意思。回想在我做导演的初期，还不懂得这个道理，虽作过一些研究，但很不深入，这就影响了我的导演水平。

另一方面，我们自己对于戏曲舞台的美学原则，也可以作一些自己的有独立见解的研究。因为自己发现的，就是自己的。焦菊隐先生发现一些戏曲舞台的美学原则，并灵活地化用在他的舞台艺术之中，已见于他的著述，我们可以学习和借鉴。但他导演的话剧，还不完全与戏曲相同，例如话剧没有唱；就是一个大区别。戏曲导演在舞台上处理唱，是一门大学问。焦先生没有论述，只有靠我们去体会，去发现。另一方面，焦先生虽说是个行家，但我也认为他发现的美学原则还不是全部。也不应该对焦先生作如此的要求。但是，他把斯坦尼的方法和戏曲的方法结合起来运用，我以为是个创造，值得我们十分重视和吸取这个经验并加以发展。因为

我认为这是在导演艺术上运用了辩证法。正因为他的艺术方法比较正确，所以取得显著的导演成就。

我就希望我们的戏曲造就出这样的导演艺术家。

这就是我在“中国戏曲导演研究会”年会上想到的几点意见，也是我作了十年戏曲导演之后的一个小结。供大家参考。

戏曲现代戏前程似锦

北京人民艺术剧院 夏 淳

我有幸参加这次“戏曲现代戏研究会”年会，非常兴奋，感到收获很大。几天来看了好几出戏，听到不少精采的发言，读了几十篇论文，这一切我深深感到我们的戏曲艺术前途是非常光明的，一个戏曲艺术的发展高潮正在到来。更何况在座的老、中、青三辈人都还那么虎虎有生气，都有那么一股不服输的劲头，希望就在你们身上。

如果只是躺在我们过去的成绩上沾沾自喜，享清福，不求进取，那是十分错误的，是没出息的。可是对我们的过去一律采取虚无主义的态度，无视它的成果，不重视有益的经验，反而认为过去所有的一切都是对我们的束缚，是我们前进的羁绊，恐怕也是不妥当的，应正确地认识过去。对过去的东西，要扬其长，弃其短，取其精华，去其糟粕，这样才能使我们有立足点，有起步的根基，有前进的方向。

建国以后的35年，戏曲方面，尤其在戏曲现代戏方面，是有很大的发展，有巨大的成果的。我们怎么也忘不了《九尾狐》、《罗汉钱》、《李二嫂改嫁》、《刘巧儿》、《祥林嫂》、《朝阳沟》……这些戏，至今还给人留下了不可磨灭的印象。

“四人帮”倒台后更是好戏倍出，而且无论从内容到艺术的成就都有质的变化。如：《四姑娘》、《朝阳沟内传》、《八品官》、《药王庙传奇》、《冯玉祥政变记》、《野马》、《成兆才》等，今天看到的这些戏，真是丰富多彩，各具特色。如果把非