

戏曲

导演

技法



蔡

侗

著

湖南文艺出版社

蔡 侗 著

戏曲导演技法

湖南文艺出版社

戏曲导演技法

蔡 侗 著

责任编辑：张自文

*

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市河西银盆南路67号)

湖南省新华印刷三厂印刷

*

1991年4月第1版第1次印刷

开本：787×1092 1/32 印张：8 插页：2

字数：175,000 印数：1—800

ISBN 7—5404—0670—4

J·96 定价：3.10元



作者像



序

何之安

接到张璐华校友从长沙寄来蔡侗同志一部《戏曲导演技法》遗稿，嘱我为之作序。我当即展卷细读，深深感到这是一部既有系统性又有较深的理论内容，并紧紧结合戏曲导演实践的很有价值的好教材。这是蔡侗同志积累一生的戏剧导演艺术实践和戏曲导演教学经验的理论总结。对于后学者是一部极为宝贵的具有指导性意义的学习材料。我希望这部书能早日出版问世。它对提高基层地方戏曲导演同志们的理论修养和提高现有的演出水平，会起到一定的指导作用。其社会效益是可以估计得到的。

蔡侗同志这部心血结晶的遗著，内容十分丰富，几乎包括了戏曲导演学的详尽内涵，条理极为清晰，阐述相当精辟，例证点染醒目，文字深入浅出，语言流畅通俗。使人读起它来难于释手，没有一点“泛论说教”的气息。我想青年后学有志于从事导演的同志们，读起来会与我有同感；将会在兴趣盎然中领会作者的艺术见解，获得教益。是的，作者有他独特的艺术见解，这是难能可贵的！亦有他殷殷苦心潜在字里行间，他热爱戏剧事业、企望地方戏曲能更进一步地繁荣发展！

戏剧导演学的显著特点就是它的综合性。而我国戏曲艺术（尤其是地方戏曲）导演学则要求有更高的综合性。它比话剧要求得更高，它包括着民族艺术舞台美学、文学、表演、导

演、舞台美术、戏曲音乐、以及歌、舞、科、白……。正如作者在书中所说，“尤以歌舞突出”，它要求“语言音乐化，动作舞蹈化。”要求演员运用唱、做、念、打以至手、眼、身、法、步等种种表现手段，去塑造人物，反映生活，展示主题。更着力于“用歌舞节奏统一全剧”的演出。除此之外，还要更要求演出富有纯正的民族风格和地方风格。这如许的内容项目，的确是复杂纷繁。而本书却能提纲挈领、缕析分明，头头是道地予以科学系统的加以阐明，的确是呕尽了作者的心血。这么多繁复的课题作者从关键的《戏剧与艺术》问题谈起。首先明确演出艺术的特征，概念指明戏剧是以“剧场性”为其特质，并着力强调导演的“演剧观”主要在于“以情感人”、“高台教化”，舞台上以表演为演出主体，“一切手段都是为塑造舞台人物形象而服务。”这就抓住了总纲。既然是“高台教化”，就要求演出要具有“强烈的时代感和鲜明的民族艺术特色。”所以作者极力反对那种不正确的所谓“模糊”、“朦胧”、“淡化”等等的处理观念。另外既要尊重“导演意识”，但也指出“导演意识”是与导演的立场、世界观分不开的，这个论点十分重要，也是十分准确的。进而书中以广大的篇幅详述深论戏曲的表现手段与表现方法，以及舞台行动的组织和高潮场面的处理。述说清晰，重点明确，而且都有生动的例子辅佐其论点，使理论更为具体而又很能吸引人，让人印象深刻。其后三章则专论画面构图及其美学原则、戏曲的舞台节奏掌握和舞台气氛的创造等方面的重大演出处理课题。无一不是戏曲导演艺术处理的极其关要的部分与内容。综观全书章节自明，而又总体融和统一。它的确是科学地概括了我国戏曲演出的艺术创造规律，同时亦阐明了优秀的民族戏曲传统的要旨。

蔡侗同志是早年国立戏剧专科学校第八届的毕业生。他在校期间，当时我也在该校执教，因而常有接触。那时蔡侗同志就突出地表现出富于钻研精神；学习态度就很严肃认真；遇上学习中的问题，总是善于独立思考。他为人一贯忠厚、淳朴、谦虚、谨慎。解放后他返回家乡湖南工作后又从事省里的艺术教育。在教学工作中有时与我通信，从其来信中了解到他在戏剧教育园地里耕耘比较辛勤，办过了不少戏剧、戏曲训练班。他原本有过去较为深厚的戏剧理论功底，为了从事地方戏曲工作，又不断探索戏曲艺术的导演原理、方法和技巧。并肯下大苦功去勤奋学习，所以很快便掌握了并继承了民族戏曲演出的优秀传统文化的精髓。因而在理论研究上、演出实践上和教学工作上，都取得了出色的优异成就。他数十年为国家培养了大量的专业人才，有“桃李满三湘”之誉。我从向他受过业后又考入中央戏剧学院的学生们口中听到无不称颂他教学严谨、待人精诚正直，却又是十分宽厚，真可以尊之为“师表”，并不为过。他一生导演过不少优秀的话剧和地方戏曲的演出，可惜相距道远，未得一一观赏，甚以为憾！但幸遇他执导的常德汉剧《发霉的钞票》在1979年被调到北京参加建国卅周年献礼演出，总算得到一睹之快。这个戏可以说是戏曲改革创新的代表之作，从演出中看得出他对现代戏处理是如何的尊重传统、继承发展传统演剧美学和地方戏曲艺术特色的。的确，他做出了有力的演出示范来。无怪乎当时能誉满北京剧坛，并获得了全国演出特奖。

蔡侗同志的导演风格是成熟的、导演特色是鲜明的。再基于原有的戏剧理论的素养和所掌握、继承民族戏曲传统的实践经验；因而才能得心应手地撰写出这样一部《戏曲导演技

法》，绝非是偶然的事情。这本书的完成，是达到了他期望给后人留下一份精神遗产的目的；也达到了他要为丰富和拓展具有中国特色戏曲导演学体系的热切遗愿。我企愿它能早日出版，以应我国戏曲演出方面的理论急需；它会有利于促进目前戏曲改革与发展的进程，其社会效用和意义将会是很大的！

我本人亦本此殷切之情而为是序，同时也以之诚挚地纪念我的好校友为戏剧事业奋斗终生的蔡侗同志！

1990.10.18 于北京中央戏剧学院

目 录

序	何之安	1
第一章 戏曲的演出与导演		1
第二章 戏曲的表现手段与表现方法。		19
第三章 戏曲导演的艺术创造 ——从构思到体现。(细纲)		40
附录一：戏曲导演的艺术创造——从构思到体现 (听课纪录整理稿)		51
第四章 戏曲舞台行动的组织		101
第五章 戏曲演出高潮的处理		122
第六章 戏曲场面调度的安排		136
第七章 戏曲舞台画面的构图		170
第八章 戏曲舞台节奏的掌握		185
第九章 戏曲舞台气氛的创造		219
附录二：也谈戏曲表现现代生活 ——导演汉剧《发霉的钞票》一得		237
附录三：蔡侗小传	刘小芬	245
后记	张璐华	248

第一章 戏曲的演出与导演

一、戏曲是演出的艺术

戏曲是演出的艺术这个命题，说来似乎人人皆知，其实不然。也许在我们戏剧界学者、前辈权威之中对此也未必个个深知。若要使我们的演剧运动永远在一种自觉的、正确的轨道上运行、在尚未全面展开导演专业知识讨论之前，首先必须对演剧观念上的几个重要问题进行讨论，以求得认识上的统一。

什么是演出艺术？它究竟具有哪些本质特征？

什么是戏曲演出艺术？它必须具有一种什么样的基本素质和独特的品格？

导演应具有一种什么演剧观？

这就是我们要研究戏曲是演出艺术这一命题的主要内容，也是当今每个戏曲导演必须明确的问题。唯有如此，他才能做一个合格的戏曲导演，自觉地担负起这一艰巨的重任！

(一) 什么是演出艺术

什么是演出艺术呢？它必须具有哪些基本素质？我想它至少要具有下述三个特征：

1. 舞台任务必须通过演员行动，演出主体（演员或演奏员）直接当众表演出来。

2. 演出的对象是观众（欣赏主体），演出时必须观众参加欣赏，并形成二者之间的共鸣与交流，更增强其演出效应和社

会价值。

3. 必须为演出提供一个可供演员表演和观众欣赏的场所(演出的媒介),所以在西欧常把演出艺术和剧场艺术联系在一起。

导演只有明确这一特点,他才能懂得充分发挥舞台的行动功能,并以此唤起观众当场的强烈共鸣与交流,从而获得应有的艺术效果与社会效益。同时也懂得在导演创作时去吸收别的艺术手段,还懂得怎样在符合自己特点的基础上去借鉴吸收而不致盲目拼凑。

(二) 什么是戏曲演出艺术

现在让我们来进一步看看戏曲演出艺术跟戏剧文学及其它演出艺术又有什么不同。

李笠翁在他的曲论《闲情偶寄》中说:“传奇之设专为登场”,并在“选剧第一”中说“填词之设,专为登场。”再三明确地阐述了戏曲不能脱离演出的观点。他认为象《牡丹亭、惊梦》中的妙语佳句,“袅晴丝吹来闲庭院,摇漾春如线”等,“只可作文字观,不得作传奇观”,“只可被诸管弦,不便奏之场上”。甚至认为“汤若士之《牡丹亭》,《邯郸梦》得以盛传于世,吴石渠之《绿牡丹》,《画中人》得以偶登于场者,皆才人侥幸之事,非文至必传之常理也。若据时优本念,则愿秦皇复出,尽火文人已刻之书,只存优伶所撰诸抄本,以备家弦户诵而后已”。

王国维在他的著述《戏曲考源》中,更进一步简明地指出,“戏曲者,谓以歌舞演故事也。”这就不仅提出戏曲应该是种演出艺术,而且要以歌舞作为演出的主要表现手段。它是一种以歌舞表演来重新创造的舞台演出艺术。因此,这种艺术的创

造活动、永远是和观众的欣赏活动处在同一个过程，它们相互影响，相互交流，相互处于一个创造整体之中。这种创造者与欣赏者的特殊依存关系，绝不同于一般非演出艺术。

从整个戏剧发展史来看，无论是由古希腊悲剧发展至今的西方戏剧，还是我国古老的民族戏曲，自从它们问世以来，便都伴随着演出而形成发展。我国盛传的“优孟衣冠”故事，说的就是春秋战国时代我国民族戏曲还刚刚处在萌芽状态时的演出情况。有个叫做孟的优人，为了扮演奉公廉节的孙叔敖，当着楚王与群臣之面，自编、自导、自演了这出“优戏”。据《新列国志》载：优孟先使他优扮演楚王，自己扮演叔敖登场，叙述自己身歿后家中之苦，从而达到了劝谏楚王优待忠臣之后的目的。这种演出，在演出前并没有剧本准备，一切都是在演出中形成。唐代的参军戏的演出也是这样，至宋元以后戏曲演出形式才不断发展完善，先编有剧本后再演出。

戏曲史表明，不管戏曲怎样发展变化，剧本与演出，演员与观众的这种相互依存关系，都从未丧失或改变。尽管明代中叶曾一度出现忽视演出性的所谓“案头剧”，但那只能算是一种文学作品，而非真正的戏曲作品；其关键问题，就是因为它们不宜搬演。正如李渔所说：“止可作文字观，不得作传奇观。”

因此，舞台任务不但需要通过演员的舞台行动当众表演出来，而且演员是以当事人——“角色”的身份出现在舞台上，活跃在观众前，而不是像说书人演出那样客观地叙述和讲介别的人或别人的事。演员必须是有个性的剧中人。戏曲使用第一人称的语言；有利于一般抒情和叙事歌唱和歌舞。戏曲舞台行动更是通过剧中人物间尖锐的矛盾冲突（性格冲突）体现出来的。这些因素的综合就产生我们常说的“戏剧性”——一切演剧

艺术的最本质的共性特征。一个戏曲导演也只有明确了戏曲演出艺术同样具有这一特征，他才能懂得在剧作中，必须使演员（角色）在舞台上的行为符合人物的个性特征和生活逻辑，且富有可演的行动，并充分组织矛盾冲突以发挥戏曲之独特的戏剧性功能，增强剧场的演出效果。

有不少人把“剧本是演出的基础”，误认为是有了剧本就有了一切，因此在抓戏剧工作时，也只知道专抓戏剧文学创作，根本很少，甚至不去过问剧场艺术的创造。这种把剧本和演出二者割裂开来，或对立起来的做法，显然是错误的。其实二者是两个既有联系，而又不同的概念。剧本是戏剧文学创作的范畴，演出是剧场艺术的范畴。剧本虽说是剧场艺术创造的基础，但是戏曲艺术创造真正的结束，却是在观众走出剧场以后。这说明从剧本文学到剧场艺术之间还有很长一段距离。导演创作时必须用生活的真理，根据再创造的需要重新检验剧本，加以必要的调整和处理。许多世界名著，如莎翁的《哈姆雷特》、《马克白斯》；曹禺同志的《雷雨》、《日出》等剧，在剧场演出艺术创作时都经过了不同程度和不同角度的调整与处理。尽管导演在这些处理工作中可能出现这样和那样的失误，但这毕竟是导演进行二度艺术创造时必须做的工作，也是导演应有的权利。

（三）导演的演剧观

我们在前面一再提出戏曲艺术的“剧场性”问题。戏曲演出不能没有观众，观众可是要看戏的！因此，一个导演在组织创造演出时，必须考虑拿什么东西给观众看，或者说用什么样的演出来充分满足观众观赏时的正当要求。自古以来人们便认为艺术必须“以情感人”，要达到“高台教化”的目的，故而导演的

演出观应集中在此，做到以动情之人演动情之事，以动情之声和动情之姿去感观众之情，使台上台下群情一致，演出效果倍增。然而要达到这样的演出目的和效果，导演就必须使演出建立在一个正确的前提上——使演出具有强烈的时代感和鲜明的民族艺术特色。必须使演出所反映的内容是当代生活中群众十分关切的问题，其表现形式又符合广大群众的欣赏习惯。唯有如此，才能在剧场引起强烈的共鸣和反响。

在我国的演剧史中，“令人叫绝”的演出情景代代皆有，很值得我们常常回顾和探究。远的不说，即如抗日战争时期演出的《三江好》、《放下你的鞭子》等戏，就对当时全民族的抗日斗争产生了积极而强烈的影响，极大地鼓舞了全国人民的斗志。再如，在解放初期演出的《白毛女》、《赤叶河》以及许许多多斗地主分田地的剧目，都无不受到全国人民深切而热烈的欢迎。记得当时不少地方演出《白毛女》时，扮演黄世仁的演员总是要被愤怒的观众当作真正的黄世仁来斗争，总要经过组织的调解，才免于难。说明演出的情景是多么激动人心。在文化大革命后，《枫叶红了的时候》、《于无声处》等剧目的演出，同样出现了那种在全国争相上演，万人空巷的动人情景。

要使演出立于不败之地，除了能够以动情之声和动情之姿去感染观众外，还有一个非常重要的因素——演出必须具有鲜明的艺术特色。中国戏曲之所以能够独立于世界艺术之林，就是因为它具有自己独特的民族艺术特色。在中国的戏曲演出中，各个不同的剧种，又具有各自不同的剧种特点。中国一些著名的古典剧目之所以能够流传至今，屡演不衰，就是因为它们都具有鲜明的艺术特色。如《三岔口》、《打神告庙》、《秋江》等戏。

因为演剧艺术鲜明地、及时地反映人民的心声，成为时代的号角，具有独自的艺术特色，就必然受到观众由衷的喜爱，会出现热烈的演出盛况。这都与负责组织，指导演出艺术创造的导演息息相关。导演在演剧艺术中的地位由此而进一步显现。

前一个时期，也不知从那个“防空洞”又刮出一阵风来，说戏剧演出艺术，也要讲究什么“模糊”、“朦胧”、“淡化”……等，戏曲界也有人鹦鹉学舌，怪论满天飞，“新潮”不断涌，一霎时大有应接不暇之势。因此，一些剧目中人物应有的鲜明性格给“模糊”了；主题给“朦胧”了；矛盾冲突——戏剧性也给“淡化了”；剧本变成了散文式的小品；舞台上增设了不少难以捉摸识辨的陈设。与此同时更有人认为演出就是为了卖钱、卖钱便只能靠离奇和裸体……。结果把广大真正的戏曲艺术欣赏者赶出了剧场。戏曲已经给这种荒唐的理论和悲剧的现实挤压得走头无路了！自然要想扭转这种局面，决不仅仅是几个导演所能力及，而造成这种局面的也不全是几个“新潮”导演，然而这难道与某些导演鼓噪的不切戏剧演出实际的演剧观毫无关系吗？

戏曲界老前辈欧阳予倩曾说过这样一句至理名言：“导演固然要会排戏，但是会排戏的却不一定是导演。”他的这一名言，应该成为我们所有从事戏曲导演工作同志们的座右铭。作为一个党的文艺工作者，我们创造的演出艺术就应该对党对人民高度负责。特别是当今之世，世界事物发展变化很快，人们对戏剧艺术的审美要求也日趋复杂，对艺术创造也更要求充满活力和鲜明的时代感。那么一个掌握演出成败的导演，就必然要建立起自己独立的“导演意识”，而这种“导演意识”又必然是与导演的立场和世界观分不开的。因此，要在工作中不断加强

自己的思想和专业修养。勤奋学习，努力实践，刻苦工作，更好地团结和率领艺术创作班子，为党和人民创造更多更好的艺术财富。

二、戏曲演出与导演职能

这里需要先就一个问题统一认识——戏曲的演出创造，是不是需要导演？否则就无法谈什么导演的职能了。

有人说，我们的戏曲演出千百年了，没有听说，也没有见到什么人叫做导演，同样积累了丰厚的艺术遗产，因此戏曲无须有导演。

也有人说，戏曲和话剧不同。戏曲演出传统历来就是师徒相承身传口授、各自教会了，撞拢来就是一台戏（指传统戏），要导演有什么用？

这些观点多反映在旧艺人出身的演职员身上，盛行于“老戏老演”之际，与此相应的便是“明星制”——主张“角儿”说了算。

还有人说，排传统戏不要导演，演现代戏要导演。可能也有人认为排现代戏固然需要导演，但传统戏的革新，也还是需要导演。

凡此种错误或片面的理论，应当说早已为戏曲艺术本身的发展史实和从古至今，层出不迭的戏曲理论所拨正。然而在今天，持上述种种看法的还大有人在，不得不就此以较大篇幅来详加阐述和批驳。

导演作为戏剧艺术创造分工的一个专业职务和称谓，固然在古代戏曲史上不曾出现，但履行导演艺术职能者却不乏其

人。过去的家庭班中长者为师；后来的官家班，以及民间班社中“教戏”，“说戏”的任务或由长者，或剧作者，或乐师、或名角，班主兼之。这为师者和担负“教戏”、“说戏”任务者，其实都在不同程度上行使着导演的职能。因此，有戏曲演出就有导演，应该是人所共知的基本常识。过去不曾被人们认识的古典戏曲理论中有关导演和导演艺术的理论，随着社会的进步，时代的发展，也已越来越为人们所发现、所认识、所利用。这种理论不仅在关汉卿，汤显祖著作中有所体现，而且在明代张岱所著《陶庵梦忆》一书中，用诸如“串架”、“斗笋”、“插科”、“打诨”等概念予以总结和阐述。清代李渔在《闲情偶寄·演习部》中则更鲜明地使用“选剧”、“变调”、“授曲”、“教白”、“脱套”等导演术语，对当时已实际存在的导演艺术的经验进行总结，为建立系统的民族戏曲导演学提供了珍贵的艺术资料，奠定了中国戏曲导演理论的基础。

上演戏曲传统戏不需要导演吗？回答是否定的！传统戏的演出要求剧目的思想意义符合今天的社会要求，形式要更趋于完整，要有适应时代要求的节奏和美感。这些任务的完成不由导演统一组织几乎是不可思议的。能者为师的“说戏”、“教戏”的方式早已不能适应今天时代的要求；明星制——“角儿说了算”的戏曲演出体制，在现代起码对戏曲艺术的创造戏曲艺术的发展和繁荣是一种牴牾！它的不合理性在于：张扬明星——“角儿”个人的创造是合法的，它关心的只是单个的局部的艺术创造，而现代的戏曲艺术更需要的则是集中集体创造的意志和智慧，创造出完整的舞台艺术。

在五十年代初的戏改工作中，中央就明确提出要在戏曲团体建立和健全编导制度。此后，全国戏曲界有目的地培养和训