

戏曲教材丛书

戏曲导演技巧

李紫贵 胡 导
金 桐 杨关兴

湖北省戏曲学校

封面设计：田少鹏

5811

戏曲教材丛书之二

戏曲导演技巧

李紫贵 胡 导 讲 授
金 桐 杨关兴

龚 战 高法全 整 编

湖北省戏曲学校编印

1984·武 汉

前 言

受文化部委托，我校于一九八三年十月至一九八四年七月在武昌举办了中南五省（区）戏曲导演进修班，聘请了全国著名的戏曲导演、专家、教授任教，他们是中国艺术研究院戏曲研究所研究员刘木铎；中国戏剧家协会戏剧理论家郭亮；中国戏曲学院副院长兼导演系主任李紫贵；上海戏剧学院导演系主任、教授胡导；湖北省戏剧研究所著名导演管纵；中国戏曲学院导演系副主任金桐；上海戏剧学院导演系讲师杨关兴。

鉴于戏曲导演教材较缺，为积累资料，整理出适合戏曲导演教学需要的教材，教务组在管纵老师指导下，由龚战、王学静、丁昌德、刘碧清、高法全等五同志记录整理，油印了班刊《戏曲导演艺术》三十余期，在此基础上整编了《导演元素十讲》（主教老师刘木铎）、《戏曲导演技巧》（主教老师李紫贵、胡导、金桐、杨关兴）、《导演创作方法论》（主教老师郭亮）、《戏曲导演讲话》（主教老师管纵）等四本教材。

此教材可供各类戏曲导演训练班作教学参考，亦可作戏曲导演的自学材料。

整编教材未经主教老师审阅，由于整编者水平有限，理

论修养和整编经验不足，缺点和错误在所难免，殷切希望读者不吝指正。

本书中的《为了珍惜祖国这份优秀的文化遗产》、《程式——创造戏曲艺术真实的手段》、《导演技巧教学》及补充篇、《导演技巧教学总结》等五篇系老师本人的讲稿，谨此说明。

湖北省戏曲学校

一九八四年十二月

目 录

同工异曲·异中求同·····	(1)
创造人物形象·····	(16)
节 奏·····	(27)
为了珍惜祖国这份优秀的文化遗产·····	(41)
戏曲程式——创造戏曲艺术真实的手段·····	(61)
导演技巧教学·····	(78)
导演技巧教学(补充篇)·····	(110)
论戏曲导演技巧·····	(154)
戏曲舞台行动·····	(179)
戏曲“场面处理”练习·····	(210)
现代戏《定心丸》教学排练·····	(229)
导演技巧课教学总结·····	(237)

同工异曲、异中求同

李紫贵

今天能够同中南五省（区）戏曲导演训练班的同志们见面，非常高兴。要我讲课，我也没有作过多的准备，主要目的是跟大家见见面，谈一谈。从事导演工作多年，有一点心得体会，也有些失败的教训。谈出来供大家参考。

今天就谈谈戏曲导演问题。导演这一行当在戏曲中还是个新行当。解放前戏曲界没有这一行。有生、旦、净、末、丑，有乐队，有后台衣箱，就是没有导演这一行。导演这一行是解放后才有的。解放卅多年来，虽然剧团有了导演，但没有总结、交流，没有形成一整套完整的导演学，所以教学没有什么成规可循。拿表演来说，过去有科班，有老先生口传心授，形成了一套教学方法，有成规可以遵循。过去没有导演，现在还是在探索、摸索之中，戏曲导、表演方法，从文字上找，前辈给我们留下的资料也是少得可怜的。一部《中国古典戏曲论著集成》是谈中国戏曲的，但这还是解放后中国戏曲研究院编辑的。这部书里讲剧本、作者、音乐比较多，真正谈到表演的只有一个明末清初的李渔，他写过一部《闲情偶寄》，其中有一部分是谈剧作、剧本的，还有一部分叫“演习部”，这里头主要讲表演，有些是讲导演的。他自己

是带班的，他从作者的角度谈到一些很有精辟见解的论点，但不系统。拿表演来说，只有一本书，原先叫《明心鉴》，后来出版时叫《梨园原》，只有这本书是演员自己写的。全书总共两万多字，是作者多年经验的积累，这是唯一谈表演的一本。可见资料很少。明天谈导、表演时再向大家介绍这本书。除这之外，再有的就是老艺人流传下来的“口诀”，比如“演戏一棵菜”、“一台无二戏”等等，就是从导演的角度来说的，当然跟表演也有关。从表演的角度谈的有“装龙象龙”、“装虎象虎”、“未演戏先识戏”等等。这些话都是这一句，那一句，没有形成系统，但这些话都是老先生的经验积累，对我们来说是很重要的。现在已经有人在那里收集前辈的口诀。

我们要研究一件事情，首先要掌握一些资料。我说的那本《梨园原》是乾隆嘉庆年间写的。还有，明朝汤显祖在给朋友的信中的诗里有一些这样的资料。我们要把这些资料收集起来，便于我们今后的研究。解放后，各部门都非常重视老艺人的经验总结，这在旧社会是办不到的。我们知道，盖叫天的《粉墨春秋》就写得很好，尽管它还不系统，起码我们可以知道前辈是怎样进行艺术创造的。

目前教导演的，总是借鉴一些话剧的东西，因为它比我们总结得早。关于借鉴，我个人认为只要不是代替，借鉴还是可以的。因为我们是演戏，老艺人讲过“未演戏先识戏”，怎么叫识戏？至少在案头工作分析剧本人物时可以借鉴。当然还有表演也可以借鉴，但要记住不能搞代替。周总理常跟我们文艺工作者讲拿来我用，就是为我这个剧种服务，而不

是我学他，去跟着他跑。

理论上，可以借鉴，正如过去老先生常说的口头语，叫“隔行不隔理，异曲本同工”。就是说，我们剧种不同，但都是演戏的，都是演给观众看的，这是相同的。拿中南地区来说，就有汉剧、楚剧、广东梆子、粤剧、花鼓戏……，曲调全不一样，但你都是在舞台上演戏，都得塑造人物形象，都得有观众看，所以它是相同的。戏曲、歌剧、舞剧、芭蕾，从理论上讲，也有相同之处。从这点说是可以借鉴的，借鉴是要通过我们自己的独特手段来塑造人物、反映人物的。

戏曲“行当”一般来说分生、旦、净、末、丑等行。汉剧有十大行。就演员行当来讲，过去曾有“生、旦、净、末、丑，虽分理一般”之说。我们演员都知道，身段、云手，尺寸、幅度、高低都不一样，但各行用来表现人物都是一样的，这就是“理一般”。所谓“隔行不隔理”，有如老先生讲演戏要“书文戏理”一样，是说你得合乎逻辑。不合道理，就失去演出的目的。我们现在认识这个理，就是生活。比如说这个人物不可信，为什么？就是因为它不符合生活。现在你们都在做小品，就是从这方面出发的。虽然你们运用程式，但运用程式还是反映生活嘛，因为根在那里。

昨天有同志谈到《潇湘夜雨》，是元曲《临江驿》中的。《潇湘夜雨》有一场“发配”，污蔑前妻偷东西，拿她发配，解差同情她。但有些剧种为了突出技巧，在那戏中加了“乌龙搅柱”、“甩发”，开打比《野猪林》还厉害。我们看这情节，是写解差非常同情她，非常照顾她，是这么一个好的解差。头里要这么一打，后面又怎么反映呢？这个人

物性格就不统一了，就是说不符合生活逻辑了。按生活来说，头里要是这么一个人，对犯人没有同情心，他是变不过来的，虽然前面有一排“乌龙搅柱”，观众都叫好，但人物没有了，不是这个人呀！这就不合理。所以说一切都要符合生活逻辑，这是相同的。但我们运用它的时候，要通过自己的表现手段来反映它，这是我们的一个原则。一切创作从生活出发，但如何反映生活，要通过自己的特殊手段，这是任何文艺作品都必须遵循的。

毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中说，社会生活是文学艺术的唯一源泉。戏曲也不例外，这是第一点。

第二，我们在舞台上都是要塑造出有血有肉、有灵魂的人物，这点是相同的。但我们的形式不一样，我们有唱，而生活里则没有。过去我们称名演员演得好，说他演活了，江南活武松，为什么？因为他把这人物演得让你感觉到合乎逻辑。

第三，是当众创造。早先戏曲没剧本、没导演，什么都没有，是广场演出，演员自己编自己演。但广场演出里必须要有演员、有观众，这两个条件是相同的。

正是由于这几点，所以说现在我们看到的一些书，学习的理论是可以借鉴的。借鉴外国的也好，借鉴话剧的也好，借鉴都是为了我们的艺术，发展我们的艺术，和中、西医结合一样。中药是一些草药，但吃了病就好，能说这不是科学吗？科学是科学，但没能说出为什么能治好，道理在哪？讲得不清楚。尽管我们有些理论有科学的地方，但也有不科学的地方，跟西医比起来，还有一定的差距。虽然科学方面我们兴

起算早的，但后来我们落后了。现在研究中、西医结合，要借鉴一些它的科学道理，来总结我们中医的科学道理，发展我们中医，形成具有中国特点的中国医学史。我们现在学习一些话剧理论，也是为了将来能形成我们自己的一套中国戏曲表、导演理论。

我们只要拿前辈那些口诀来研究一下，就会感觉到它其中有很多道理。但今天我们还没认识它，还没系统化，这就需要我们今后去做，这里包括重新认识我们前辈留下来的口诀。把这些口诀更科学地解释、认识，这正是贯彻“洋为中用，古为今用”的目的，这个任务历史地落到我们身上来了。

上面仅就“异曲同工”谈了一些我的认识。

下面我们再从“同中求异”来谈一谈。

只强调“同”而不注意到“异”，就会失去自己的特点。

毛主席在《矛盾论》里讲：“普遍性即存在于特殊性之中”。我们说的这个“同”，也是存在于每个剧种的特殊性之中的。

我们知道，从戏曲史来讲最大的区别主要在于声腔。唱、念、做、打，各剧种要根据各地方语言。表演都需要程式，程式动作、风格也有不完全一样的地方。锣鼓的运用，也不完全相同，有些地方剧种，喜欢用京剧的锣鼓，有的剧种还有它自己的特点，如川剧。拿京剧来说，锣鼓点绝大部分是从梆子来的，不是本身就有这么多锣鼓点的。梆子也有梆子的锣鼓特点，但最大的区别还在于声腔。“戏曲史”

上讲四大声腔即“皮黄”、“梆子”、“昆曲”、“高腔”，都有很显著的区别。拿梆子来说，现在我们知道有蒲州梆子，中路梆子，还有河南、河北、山东梆子，梆子本身就有许多分支。

高腔有川剧、湘剧、豫剧高腔等。

皮黄，如京剧、汉剧、徽剧、湘剧、湖南祁剧、广东粤剧都属于皮黄系统。

一九八〇年我到广州，在镇海楼上看见几块碑，约有三四块，碑上都写着戏班班名。班名里有百分之九十写的是安徽人，只有几个是江西（高腔系统）的。可见粤剧来源是接受安徽人的，看起来这徽剧在乾隆前后力量还相当大。我们知道，戏曲史里有四大徽班进京给乾隆祝寿的记载，后来汉剧也到了北京，徽剧、汉剧合流，才有了京剧，在这之前是徽剧的天下。但是别的剧种接受了它的东西，根据当时的社会情况，时代的进展，发展了、壮大了。而徽剧团就我们知道的，现在恐怕只剩合肥一个了，而且有好多戏没有老艺人教了，有些戏请京剧老师教。京剧《扫松》、《徐策跑城》都是徽剧的，还有一出叫《雪涌南关》，现在汉剧有这出戏，据说汉剧、京剧也只要一两个人会这出戏。这就是说，一个剧种如果不跟着时代向前发展，就要受淘汰。当然，今天有党的领导，不会随便让一个剧种自然淘汰。要想法挽救，昆曲就是一个《十五贯》救活了一个剧种。不过，你不努力就是不行。

高腔也就剩下五个剧种。

现在戏曲就是跟不上时代，我们都有这种感觉，特别是家

里有小孩的，你打开电视机，一看是戏曲，都不愿看，一看是舞剧、话剧，都喜欢看。有次我碰到老舍的夫人，她说她是老人，喜欢戏曲，有时候电视一开，她那儿媳、孙子全跑了，就她一人看；歌舞一来，她一人走了，儿媳、孙子全围上来了。这些事说起来好象叫人担心，但并不是说戏曲就完了，就是说要你努力，让戏曲跟上时代，能够反映今天的时代。

一个剧种本身也有几种曲调。拿京剧来说，以皮黄为主，亦有昆曲。现在有些小戏不演了，比方过去的《打花鼓》、《莲湘》、《一匹布》、《打面缸》，这些不属皮黄剧种，属于地方剧种，它用的不是皮黄，是“南锣”、“银纽丝”，还有吹腔。别的剧种也有这种现象，川剧也有“昆、高、胡、弹、灯”，它本身也是由各种曲调凑合起来的，到了当地形成一个本地的特点；把它集中起来了。不完全相同就是有本剧种的特点。今天我们演《小放牛》，承认是京剧，就因为本身有特点。总的来说，都是掌握自己的表现手段来塑造人物形象、来反映生活的。我们学习话剧理论，只要运用得当，是可以的，就是说你必须结合本剧种的特殊手段。

我们学导演的，还要注意到一些不相同的地方。

从剧本结构上我们要认识话剧跟戏曲不一样，话剧主要是以幕为主，现在也学习了戏曲特点，也有分场的，甚至发展到无场次的。从它过去的剧本来说是以幕为主；我们是以场为主，不一样。话剧是从面来发展的。何之安分析《雷雨》第一幕有多少事件？第一是鲁贵勒索女儿四凤，跟她要钱；第二是矿上罢工，鲁大海要见周朴园；第三是鲁大海见到四

凤，劝她；第四、周冲出来了；第五、鲁贵讲鬼，警告四凤；第六是繁漪盘问四凤；第七、周冲跟母亲表露爱四凤；第八、繁漪责备周萍；第九、周朴园逼繁漪吃药；第十、周朴园训子。这一幕里分了十个事件都不是散的，都有集中点，中心事件是逼繁漪吃药。从这一幕可以看到：鲁贵、周朴园、繁漪、四凤、周冲这几个人物全面铺开，几乎戏的所有人物都出来了，都介绍清楚了，然后分头发展，这是它的特点。同时还反映出四凤跟周冲的关系，鲁贵跟周冲的关系，繁漪跟周朴园的关系，周萍跟周朴园的关系，鲁大海跟周朴园的关系，各种不相同的人物关系，在这一幕都交待清楚。第一幕没上鲁妈，第二幕上鲁妈，鲁妈一上，就是这个戏的转折。拿我们的节奏程式来说：启、承、转、合，第一幕是启、承，鲁妈来之后是转。从以上来看，话剧是以面为主，以中心事件为轴，其它事件是围绕这一点的。戏曲跟这不一样，戏曲是轴线清楚，直线发展，跟主线没多大关系的一带而过，不是面面俱到地照顾，也可以说戏曲是每一场一个事件。《乌龙院》这出戏好多剧种都有，《宋江闹院》这一折戏就是宋江闹院，下一场戏是《刘唐下书》，很清楚，再下来《坐楼杀惜》，几乎每场是一个事件，清清楚楚。有时我们从戏的命名上可以知道是一个事件，如《打渔杀家》头一场是打渔，末一场是杀家，如果只演中间一折，剧名就叫《讨渔税》。昆曲也是如此。《西厢记》里“惊宴”、“赖婚”，剧名实际就是事件命名。“赖婚”是由于老夫人“赖婚”，引起崔莺莺的不同反应；张生“抗辩”，引起不同行动。这些人物冲突都是根据赖婚来的。我们排戏找事件，命名就很

能启发演员，而且命名多是动词，很强调行动性。是不是每场戏都只有一个事件呢？不是，只不过拿戏曲来说比较多。比如《群英会》第一场，周瑜坐帐，请诸葛亮来，周瑜想借刀杀人，让诸葛亮去劫粮，诸葛亮当面答应，周瑜让鲁肃去察看，诸葛亮说周瑜不会陆战，最后周将令收回，这是一个事件。蒋干过江是一个事件。一场两个事件这样的情况也有。如宋士杰上场见杨素贞被流氓追赶，回去与老伴商量，打抱不平，将她救回来，看了状子，替她告状，这是两个事件。但这种情况在戏曲里不太多。是不是也有照顾到面的？也有，戏曲与话剧不同，话剧照顾到面的目的是为了全面铺开。戏曲，拿昆曲来说：发展到明代的传奇，元杂剧四折，四折不够，加一个五幕剧，这是元曲的特点，比较集中，一个人唱到底，这出是老生戏，由老生唱到底，其余全不唱。发展到传奇了，每个行当都唱，它要照顾到行当能够自我表现。拿《牡丹亭》来说，主要是杜丽娘、柳梦梅，为了花旦，专有一折《春香闹学》，为写老生，有一折《劝农》，表现花脸，它有一折《冥判》，它也照顾到面，但它那么写，跟话剧照顾面不一样，不是在一幕里头，而是一折一折地发展。这点也是不相同的。

戏曲剧本的结构与话剧剧本的结构是不一样的，我们要注意区别。刚才讲到了事件，它是剧情发展过程中的一个内容，一个段落一个事件。戏曲和话剧表演起来具体结构也不一样，举几个例子。北京导演班做道具小品时，有位同志表演了一个“戒子”。内容是：医院大夫原是知青，后来回城念书分到医院工作，原在农村认识一女孩子也是医生，女孩用

自己的工分收入来资助他，订了婚，母亲曾留给他一对鸳鸯戒子，他给了女的一个；后来在医院工作了，女的来找他。此时他已与一护士相好，已拿另一戒子给了护士，女的不知，当看到护士手中也有一戒子时，很痛苦。护士问她，她告诉了护士，护士也明白了，也对他不满，将戒指还给了他，俩人都走了。这个小品整个是话剧结构，我们想改为戏曲，这就麻烦了，因它都是生活的语言，不象戏曲节奏那么强，如果现在改成戏曲，那就有点话剧加唱了，统一不起来。另外有两个同志搞了个“提包”的小品：一人拾到一皮包，未上交，拿回家，妻子在家等他，到半夜还不见回来。他回后不敢说实话，妻子盘问后发觉不对头，要其报告公安局，丈夫不肯，俩人抢皮包，皮包被抢开了，里面掉出一件血衣，一把刀。后来警察来了，让他去说明情况……。小品一搞就是戏曲的搞法，爱人上场时是唱上，他拿着皮包上，也是唱，运用锣鼓点，夫妻冲突也是唱，这也是道具小品，但它是戏曲的，所以我们搞小品也要注意结构。组织小品时，用的对白、节奏是不一样的，因它要起得了唱，有的地方可以省略，突出某一点。

还有一个小品叫“鱼和酒的故事”，喜剧性的。一对青年男女相爱，那天想请两个老亲家见面，一个老亲家爱喝酒，女孩去集市上买了酒，男的到集市上买了一条活鱼。老亲家一喝酒，是假的，买的鱼肚里有铁砂子，因两亲家还未见面，鱼是女的父亲卖的，酒是男的父亲卖的，一见面都感觉丢人。这种结构，从头到尾都没有唱，都是念白，但整个看起来，不是话剧是戏曲，是按戏曲的喜剧节奏构成的。所以说

不仅仅是唱的问题，你写剧本时还要考虑运用语言。

还举个例子，我排过两个《王昭君》，剧本是曹禺同志写的。京剧的《王昭君》，自己感觉排得不成功。曹禺同志写的是话剧，尤其第一场，姜夫人写得很好。由于两个年青人在改写剧本时不敢大动，就它的架子压缩，把念白缩成几句唱，这样就没有味了。后来到广东给红线女排的《昭君公主》，第一场做了比较大的改动，直线发展，她大胆地把姜夫人等两个人不要了。昭君上台就唱她的身世，等于是上场引子话白交待，后孙美人上，作为陪衬。下一场就上汉元帝和呼韩单于，两句客套之后就选上王昭君了。下一场出塞。这三场戏简单极了，线非常直，看起来戏曲跟话剧结构不一样，戏曲是主线清白，尽量减少旁支，我们在分析剧本时要注意到戏曲这一特点。

我以上说的主要从传统戏考虑多些，是不是也有一场戏事件逐渐增多的情况？现在新写的剧本是有的，因现在一出戏顶多两三个钟头，一出戏七场或到十一、二场就不得了，只有那么多场次，你要把事情都演出来让观众清楚，就不可能象传统戏那样一场一折，所以现代戏和新编历史剧都有逐渐加多的趋向。尽管有这个趋向，但主线清楚这一点是不可违背的。刚才举的《群英会》头场以至后来都那么复杂，但它主线还是清楚的，就是孙、刘联合破曹，不能离开主线专门去写一个人。如果专写某一个人，在排戏的时候就会发现主线不直，你如果为了弄直主线而拿去某一点戏，或者排完了演出之后，觉得某点多了，再去拿掉这点戏，才集中，线才直，那就很困难了。你拿掉谁的谁也不愿意，这恐怕将来要去说