

成都出版社

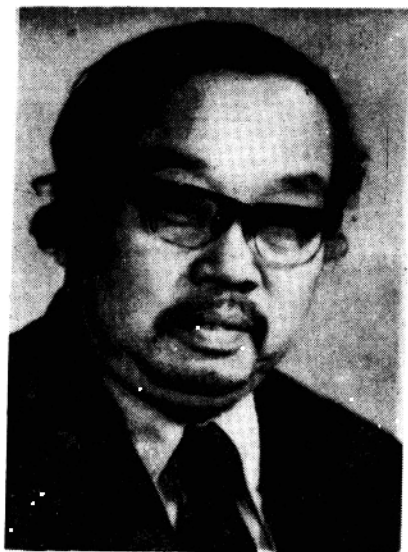
導戲心譜

熊正堃



新蜀書社

PDG



导演，在传统川剧中是个陌生的字眼；导演艺术蕴藏在表演中间；导演制度，新中国诞生后创建；导演职能，集音乐、舞美、表演、演出，一个不露面的演员。可羨的导演，可爱的导演。我本门外汉，偏要攀桂冠。苦与乐，数十年，在干中学，在学中探，虽无高楼大厦，只有片瓦一砖。砖可引玉，愿后来者建起广厦千万间。



《夫妻桥》周企何饰周继常(中),司徒慧聪饰
吴泽江(左),杨淑英饰何娘子(右)。(1962年)

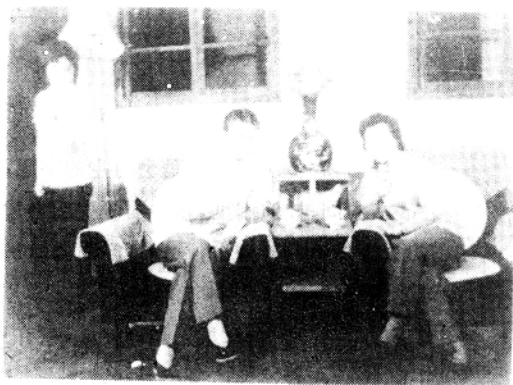


《柯山红日》刘克利
饰黄英(后),龚莉婵饰卡
玛。(廖泽生 摄)

(1959年)



《燕燕》晓艇饰李维
德(右),筱舫饰燕燕
(左)。(1962年)



《火红的云霞》王树基饰梁霄(中),郭存
筠饰文洁森(左),刘克利饰方大姐(右)。

(1982年)

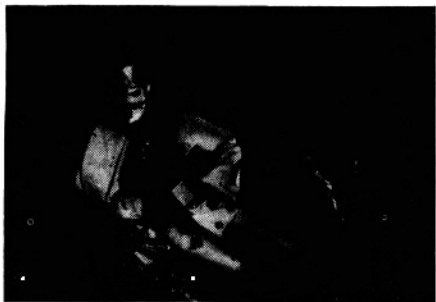
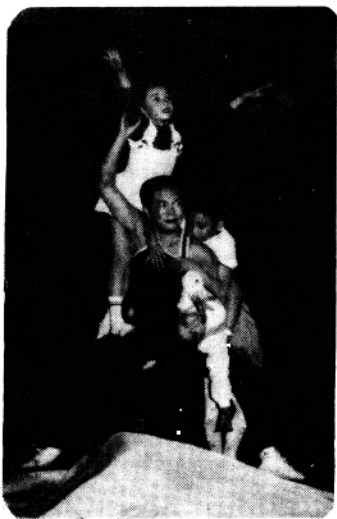


《许云峰》司徒慧聪饰许云峰(左二),蓝光临饰成岗(左一),曾
荣华饰徐鹏飞(右二)。(1965年)



《王熙凤》萧开蓉饰王熙凤(左二),刘芸饰尤二姐(右二)。

(1981年)



为成都市木偶皮影艺术剧院编导的木偶川剧《沉香救母》。

←《何国治》孙普协饰何国治(中)。(宋道祥 摄)
(1993 年)



'93 中国四川目连戏国际学术研讨会期间,为中外学者演出的
《目连戏》之《刘氏出嫁》。(武卫民 摄)

总 序

史 家 健

具有两千多年建城历史的成都，是祖国大西南的政治、经济、文化中心，是一座既古且新，充满无穷魅力和勃勃生气的历史文化名城。

蚕丛鱼凫在这里开国，望帝丛帝在这里长卧。星移斗转，沧桑巨变，随着历史册页一页一页翻过，留在这片土地上的岂止是遗址几处，坟台高丘。千年歌、百代舞、清新曲、粗犷戏，文人指点江山，诗客抒写心曲，一代又一代蜀人的艺术创造，如涓涓细流汇入滚滚岷江碧水，从昨日流来，向明天奔去。

丰厚的历史文化积淀，独特的蜀都人文风情，如火如荼的人民斗争生活，风云变幻的社会巨大变革，哺育着艺术的发展。无须回顾久远，就看清代中叶花部勃兴以来戏曲发展的历史吧。“大开蜀伶之风”的金堂人魏长生在四大徽班进京前，即以其多方面的创新和精湛的表演称雄于京都剧坛，对花部戏曲的发展有过深远的影响，在中国戏剧史上芳名永驻。成都是川剧艺术的发祥地之一。辛亥年，成都著名的“三庆会”正式把五种声腔汇聚

一台,形成了现代川剧的艺术构架。川剧“戏状元”、“戏圣”在成都产生,独特的川剧艺术精品在成都形成。岳春、康子林、天籁、贾培之、赵熙、黄吉安、刘怀叙等川剧大家无不在成都写下了他们在川剧史上最光彩的一笔。

成都还是京剧名伶荟萃、曲艺众星争辉、“文明戏”最早活动的地域之一,尤其在抗日战争时期,成都是大后方话剧演出活动的主要城市之一。在党的抗日民族统一战线旗帜下,陈白尘、沈浮、孟君谋主持的上海影人剧团(后更名为成都剧社),熊佛西主持的中华平民教育促进会抗战剧团,王肇烟、吴雪主持的四川旅外剧人抗敌演剧队,陈鲤庭主持的上海业余剧人协会,应云卫主持的中华剧艺社以及神鹰剧团、血花剧社、国立剧专等,无不在成都的话剧舞台上留下了永久的芳菲,为成都话剧艺术的发展奠定了坚实基础。

新中国成立以来,成都广大文艺工作者在党和政府的亲切关怀下,以马克思、列宁、毛泽东文艺思想为指导,贯彻执行党的文艺方针政策,不仅在继承传统艺术,推陈出新,改革发展诸方面取得累累硕果,还创作演出了大量讴歌时代,振奋民族精神,展示民族风格的戏剧佳作,形成了一大批具有蜀都特色的艺术精品,“天府奇葩”在祖国社会主义文艺百花园中竞芳争艳。

在这片有着丰厚历史文化积淀的沃土上,成都的戏剧艺苑,人才济济,名家辈出,涌现出一大批剧作家、名导演、表演艺术家、音乐家、舞美设计家、戏剧评论家,他们用执著的追求,用无尽的智慧,汲锦水灵气催梨园琼枝,裁玉垒浮云染氍毹辉煌。他们的艺术创造无疑是宝贵的精神财富,在我们今天进行社会主义精神文明建设中,是应予以高度重视的。

作为一项社会主义文化积累工程,成都市文化局编辑出版“成都戏剧丛书”,其目的就是按照党的文艺“为人民服务,为社会主义服务”的方向和“百花齐放,百家争鸣”的方针,有计划地

荟萃名家成果,总结艺术经验,既载前辈艺术精华,又著今朝振兴业绩,积累珍贵财富,启迪后辈新秀,更好地促进社会主义文化事业的发展和繁荣。

这项工程得到了社会各方面的热情关注和大力支持,谨致以由衷的谢意。

序

李紫贵

川剧是一个影响不小的大剧种。它有深厚的传统,这首先表现在它的剧目丰富,五十年代初期,川剧进京演出,展现了它的几出好戏,接着在五十年代中期,四川全省通过“剧目鉴定”,挖掘出那么多的本戏,而且经过整理改编都还成为演出剧目,其中就有不少优秀剧目,有的至今还活在舞台上,这就说明川剧的底子厚;另一方面,川剧的表演也是十分丰厚的,而且非常注意舞台的完整性,剧本结构完整,舞台结构完整,这形成了川剧独具的魅力。过去的班社虽没有专职导演,但是并不等于没有导演工作,没有导演构思。从我们所看到的一些川剧传统戏所表现的完整性,就充分说明先辈艺人们是具有明晰的导演处理的,确有许多值得我们学习的东西。

熊正望同志得天独厚,他受到了川剧肥田沃土的孕育。他本来是生角演员,从看戏、学戏、演戏中,学习、积累了前人的宝贵经验,又在自己的实践中得到发展、创造。特别是建国以后,他不断接受、吸收新的理论营养与国内外姊妹艺术的熏陶,使他成了川剧导演中的佼佼者。就我们所见他导演的《望娘滩》、《夫妻桥》、《许云峰》等众多名剧,就很有影响,令人至今难忘;七十年代后,他又导演了不少优秀剧目,如《王熙凤》、《火红的云霞》、《目连传》等,都获得多方好评。他的导演理论与经验,应该很好的总结与推广。感谢成都市文化局在当前出书如许困难的情况

下,编辑出版《成都戏剧丛刊》,荟萃名家经验,其中也包括了正堃同志的专著《导戏心谱》。编这套丛书真乃极具远见,千秋百世之功。

《导戏心谱》荟萃了正堃同志数十年导演工作的精心体验。“心谱”二字,极其准确、恰当。俗话说:“剧本,剧本,一剧之本。”但是并不是有了剧本就一定能够在舞台上立起来,特别是有的剧本,读起来文学性很强,很感人,然而立在舞台上却不感人,必须经过导演、演员的再创造,其中导演处理更为重要。导演的工作包括剧本、表演、音乐、舞美各个方面。正如正堃同志“心谱”中所分别论述的四章,其中导演心中必须有一个导演本,就非常重要。它和原文学剧本有所区别,而又不能脱离原剧本。这就是说,当导演被所读剧本感动以后,脑子里要出现出一个小舞台,心里头听得见、看得见,也就是人们常说的“过电影”,即形象思维的过程。《明心鉴》中所说:“视听之学,实私下功夫也。”这里把我们的演出称为“视听之学”,既是空间艺术,又是时间艺术;既要诉诸听觉,又要诉诸视觉。导演就是要在私下把自己被感动的形象,通过音乐、舞美、表演等等手段,使之转化为立体的舞台形象去感动观众。这是我们戏曲传统中最宝贵的,正堃同志在他的这本专著中,有不少篇章便作了十分详细的论述,很能给人启发。

剧本有好些情节或是人物的情感,很难以文字、语言表达出来,然而经过导演处理,运用音乐,特别是打击乐的不同节奏,还有舞台调度、道具、程式表演等等构成立体形象,观众看见了,又听见了,从而受到感染,得到感情上的交流。比如《望娘滩》,要表现这个美丽的民间传说中,聂郎化龙飞去,但依依不舍母亲,一步一回头,留下二十四个望娘滩这一情节,用语言文字很难表达出那么强烈的感情内蕴。正堃同志运用川剧传统道具云牌,变化成水牌,又充分发挥传统的程式动作,组成一个又一个优美的造型,再配以强烈的打击乐,辅以电闪雷鸣的效果,随着声声“母

亲!”的呼唤,这人间母子分离之情,一阵强似一阵,重重拨动观众的心弦,使人禁不住潸然泪下。这是导演构思的巧妙之处,也是“心谱”的最强音。类似的构思与处理,在这本《导戏心谱》中,都如实地记载着,读起来毫无乏味之感,并能让人思索。

又如《红岩》中表现许云峰发现书店这个联络点已被敌人打入的这一重要情况,是通过一个极普通的但又极微妙的细节来表达的。许云峰来到书店,新来的人出去了,他看见了漱口杯,似乎是不经意的拿起牙刷看一看,一惊,又拿起牙膏仔细看更是不安。他从牙刷与牙膏的牌子,看出新来的人不是寻常人,不可能是向往进步的贫苦学生,于是断定这个联络点不能用了,必须赶紧撤出去。就这么一个生活中极不起眼,极不被人注意的细节,却被人物似不经意而实是十分精细的发现了,正突出的表现了人物的机警、老道,斗争经验丰富。就用这么一个细节,表达出人物那么多的性格、思想特征,舞台上的处理不能不说是导演的独具匠心,看过后让人历久不忘。

● 再如我所看过的正堃同志的另一力作《王熙凤》,导演的总体构思,是要塑造一个“明里一盆火,暗里一把刀”的王熙凤,因此无论是舞台调度、人物行动的程式选择都紧紧围绕这一中心,而绝不脱离人物去搞任何一点标新立异。就拿“诨尤”这段戏来说吧,王熙凤见到尤二姐的每一言一语,每一举一动,都是通过调度、节奏和人物语言的导演处理,让人感觉到她是那么热情、坦率、善良、温柔,“刀子嘴,豆腐心肠”,致使尤二姐对这位美丽、痛快的贤姐姐感激涕零,甚至充满了内疚,直到死时才明白,这一切都是王熙凤设的圈套。

一位好导演,特别是戏曲导演,不仅是在他精心设计之下,生动、形象、深入、完美地表现剧本所规定的思想内容,同时在培养、提高演员的艺术修养与表演技能上,也起着重要的作用。在正堃同志导演下,很多剧目的人物形象,十分光彩,我认为演员

的出色表演是与导演的帮助分不开的。

我看正堃同志导演的戏不多,但每看一出都给我留下深刻的印象,也得到很多教益。我与他是同行,又都是演员出身的导演,我深深懂得戏曲导演的甘苦。戏曲导演要搭起心中的舞台;他首先得熟悉舞台,熟悉音乐,熟悉传统表演程式,熟悉演员。我曾听李超同志讲过,他在文化部主持教育司工作的时候,曾经规定不熟悉锣鼓经的不能当戏曲导演。熟悉锣鼓经,对戏曲导演确是重要的环节。锣鼓不仅是控制舞台节奏的手段,而且在制造环境气氛与感情气氛中,起着重要的作用,运用得好,它还有聚焦的作用。比如要突出人物的某一眼神,在他运用眼神的时候给一小锣“台”,或是一大锣“仓”,观众的情绪立时就被凝聚起来,跟随人物的眼神进入境界。这是戏曲舞台所独有的,正堃同志正是因非常熟悉它,才能充分发挥它的妙用,在他导演的戏中,打击乐的运用就十分出色。这本书中有关锣鼓打击乐的构思与运用,很值得借鉴和学习。

正堃同志有着丰富的舞台经验,熟悉传统剧目,熟悉戏曲舞台,熟悉传统程式的运用。当前有一种说法,认为戏曲程式离生活太远,束缚演员的表演,影响了戏曲的发展。这话乍听起来不无道理,但是仔细分析一下,这说法未免失之偏颇。戏曲舞台上,一举手,一投足,都有程式规范,往往形成一种模式,一种套子,似乎使表演僵化。殊不知这并非程式本身的过错,问题出在运用程式的人没有真正掌握程式的真谛。他们只是模仿前人所创造的程式动作,而不能使之与人物特定环境中的感情行动融合起来成为一体。演员本身也没有弄清楚为什么要用这个程式,要表达什么感情,做出来的自然只能是僵化的动作。而正堃在这本书中所谈的程式问题,不仅阐述精当,而且运用确实得法,特别是现代戏的程式活用,就有不少成功的戏例。一切艺术都来源于生活,戏曲程式也是从生活提炼加工而来。它既形成成为一种艺术手

段,就有了相对的稳定性,但对艺术来说,生活是取之不尽,用之不竭的源泉,因此戏曲程式反映生活,又有着极大的灵活性,这就要看运用之人能否吸取生活中的营养,深入理解人物,使程式能够准确表达人物在特定环境下的特定感情。如能做到这一点,程式在他身上就能产生千变万化。明代杨慎所撰《画品》中有这样的话:“外师造化,中得心源。”《礼记·乐记·乐本篇》也说:“凡音之起,由人心生。人心之动,物使之然也。”说的都是物我结合一理。就我们戏曲而言,也就是一切表演手段,都要与生活结合,与人物结合。能够结合,而且结合得好,那就是我们的行话所说“开窍”了。这才能成为好导演、好演员。正堃同志对程式的运用有独到之处,特别是在现代戏中运用得好,非常生活化,但又是戏曲的节奏,又不能脱离程式规范,不仅很见功夫,而且证明他勤于学习研究,这是十分难能可贵的!

一位好的戏曲导演必须要有深厚的本剧种的传统基础,同时还要善于吸收兄弟剧种、姊妹艺术的好东西,还要有正确的理论指导。没有本剧种的传统基础,难以把别人的好东西融化于本剧种的艺术之中,而成为硬山搁檩,非驴非马;没有正确的理论指导,就会分不清美、丑、精、粗。正堃同志是位好导演,他心中的舞台总是有着不同的光辉。我认为这本《导戏心谱》,既是作者熊正堃同志心中孜孜以求的导演艺术理论,又是他辛勤探索的导演艺术实践的总结。

我不仅乐于为本书写点文字作为序,还期望本书的出版发行,有益于戏曲导演们的学习借鉴,有利于戏曲导演艺术的发展提高。因此我要特别祝贺熊正堃同志这部《导戏心谱》的成功,更期盼着他能带出一代出色的川剧导演。

1995年7月于北京

(蒋健兰 整理)

目 录

总序	史家健
序	李紫贵

步入导演行列的历程	(1)
-----------------	-----

· 导戏心谱 ·

导演心中的剧本	(9)
导演心中的音乐	(24)
导演心中的舞美	(39)
导演心中的表演	(53)

· 执导轨迹 ·

历年来所导演的剧目概览	(79)
初试改革 继承创新	
——从《金玉瓶》到《煮海记》	(86)
千古凭吊《望娘滩》	(91)
可歌可泣的《夫妻桥》	(97)
浅谈川剧现代戏《柯山红日》的程式运用	(122)
从《红岩(一本)》到《许云峰》	(131)
《王熙凤》中的王熙凤	
——川剧《王熙凤》排练札记	(142)
变可通,变则活	
——《舅老爷》的导演阐释及构思	(159)

深刻揭示 综合呈现

- 谈《薛宝钗》一场戏的调度…………… (166)
- 《火红的云霞》导演构思三题…………… (182)
- 给木偶注入灵魂
- 排导《沉香救母》的追求…………… (193)
- 构思《三个丫头的命运》及实践…………… (203)
- 讴歌时代主旋律
- 记实川剧《何国治》的排导小结…………… (207)
- 传统川剧《目连传》的导演札记…………… (213)

· 思絮经纬 ·

- 浅论导演在川剧艺术中的地位与作用…………… (225)
- 从导演角度谈传统川剧“戏曲化”的构成因素…………… (231)
- 从导演角度谈戏曲现代戏“戏曲化”的必要性…………… (239)
- 速度与节奏…………… (246)
- 浅谈服饰与表演的关系…………… (252)
- 千变万化的“一桌二椅”…………… (256)
- 变脸种种…………… (285)

· 附 录 ·

心血·心机·心智

- 看熊正堃导演《手镯情》…………… 刘兴明(292)
- 川剧目连戏的艺术阐释
- 论熊正堃导演的川剧目连戏…………… 杜建华(298)
- “激情”是熊正堃导演艺术的特色…………… 刘 芸(309)
- 简论熊正堃先生的导演艺术…………… 万国义(313)
- 流长不竭 深思谋成
- 论熊正堃的“戏曲化”追求…………… 钟 韬(317)
- 后记…………… (326)

步入导演行列的历程

我步入川剧界，迄今已有六十个年头了。在这漫长的岁月中，我不仅作过川剧演员，演过一些传统剧目和现代剧目，而且还因酷爱导演工作，于一九五六年改作专职川剧导演。

一九二五年冬，我出生在一个川剧艺人的家庭，父亲熊云章是川剧界有名的琴师，一九三三年病故在外地的一个戏班上，成了异乡孤魂。父亲一死家中失靠，生活凄苦，只得挣扎。不满十岁的我，便手端纸烟盒盒，叫卖于茶房酒楼，奔波于街头巷尾，遇上不给钱的地痞，瞬间就把本钱出脱。为了求得一碗饭吃，很想学得一点手艺，我向母亲提出去学川戏。经她老人家同意后，由一个唱小丑的尹占春老师介绍，即拜廖树培为师。但是，时过两月，什么也未学到。后经我叔父熊云清（有名的川剧琴师）引荐，又从施春和老师学艺。在这以后，我就随施老师，辗转于成都及川西各地城镇，一边练功，一边学唱，边学边演，四处搭班。不久，我就成了一个娃娃生演员。

由于乡班的寿命不长，加之生活昂贵，老师收入有限，徒弟已成累赘，我只好离开老师，另自搭班，谋求出路。十来岁的小孩，只身在外无依无靠，慈母怎能放心？从此母亲便随我一道，以班为家，相依为命。在此期间，我只能演娃娃角色，而娃娃生的剧

目,有大有小,有重有轻。当时我的年纪虽然不大,但嗓音清晰宏亮,加之能演出象《罗成修书》、《三打王英》、《妆盒盘宫》、《打猎汲水》等较具功夫的戏,因此在川剧班社中已小有名气。待我成人后,由于不时爱动脑筋,学戏刻苦,学会了不少武生戏,所以我又归行武生,当时在上坝(新都至绵阳一带)、下坝(简阳至内江一带)等地演出。由于家兄死于肺病,丢下了一双儿女,无所依靠,我只好把他们拖在一起。从此一家三代四口,走南闯北,受苦受累,悲惨至极。我只好于一九四七年又回到成都,并在[永乐剧院]定居下来,直到一九四九年底成都解放。

成都解放了,艺人翻了身。特别是经过政治学习之后,我才充分地认识到艺人再不是被侮辱、被损害的旧戏子,而是新中国的人类灵魂工程师。这使我初步看清了川剧艺术的光辉前景和戏曲艺术的社会功能。我激动,我兴奋,我雀跃,我吹呼,心里暗暗表示:我一定要努力学习,积极工作,以自己的实际行动来报答共产党的恩德。这个阶段,仍以演戏为主,并利用业余时间,学习文化知识,学习戏曲理论。事隔不久,我心里就萌动了要学导演的念头。其原因有二,一方面是我的身材不高,嗓音也一般,要作一个新中国的合格演员是有许多局限性的;另一方面是我看了[战斗剧社]演出的歌剧《刘胡兰》、[七月剧社]演出的话剧《血泪仇》,受到了极大的震动。这两出戏之所以有如此大的艺术魅力,是由于人物性格鲜明突出,舞台节奏规范有致。经过打听,才知道他们都有排戏的导演。再者,当时成都各个戏曲班社,都在普遍上演从革命根据地带来的新戏,如[悦来]排演的《王贵与李香香》,[三益公]排演的《小二黑结婚》,而我们[永乐剧院]也在上演由李青、夏阳二同志分别导演的《张老汉卖布》、《穷人恨》等新剧目。当时我只是一个演员,在《张》剧中饰演张老汉,在《穷》剧中饰演狗腿子。在这两戏的排练过程中,我随时观察了解,才知道导演是作甚么工作的,加之夏阳同志对我鼓励,我就下定决