

导演创作方法论

郭 亮

湖北省戏曲学校

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《戏曲导演概论》，系郭亮老师本人所写的讲稿，谨此说明。

湖北省戏曲学校

一九八四年十二月

目 录

上编 戏曲导演的剧本文学分析

- 一、戏曲导演与剧本创作……………(7)
- 二、初读剧本——文学音乐剧本……………(17)
- 三、事件与矛盾冲突……………(27)
- 四、人物形象系统……………(40)
- 五、事件、人物形象系统及矛盾冲突所由产生的
时代背景……………(52)
- 六、形象及其矛盾冲突的思想意义……………(61)
- 七、文学音乐剧本的分析……………(71)
- 八、剧作法分析……………(79)

下编 戏曲导演的艺术构思

- 一、戏曲导演如何处理戏曲剧本……………(114)
- 二、戏曲导演如何处理音乐……………(126)
- 三、戏曲导演如何处理舞台演出结构……………(136)
- 四、戏曲导演如何处理舞台美术……………(147)

- 五、戏曲导演如何帮助演员处理舞台形象……………(154)
 - 六、戏曲导演如何处理舞台调度……………(162)
 - 七、戏曲导演如何处理风格体裁……………(181)
 - 八、戏曲导演如何处理节奏气氛……………(213)
-

戏曲导演概论

- 一、戏曲的导演艺术……………(229)
- 二、戏曲舞台艺术的综合性……………(238)
- 三、各种艺术成份在综合中的质变……………(243)
- 四、戏曲舞台艺术的核心——戏曲表演艺术……………(253)
- 五、戏曲舞台艺术的集体性……………(268)
- 六、戏曲导演的艺术创造——舞台演出的艺术……………(281)

上 编

戏曲导演的剧本文学分析

我先把剧本分析的意义讲一讲，戏曲导演为什么要分析剧本呢？

整个戏剧舞台艺术创作跟别的文艺创作有一个很大的不同。小说家、作家、或者是画家、作曲家，他们是直接从生活中把生活素材变为作品。我们不能直接把生活素材搬到舞台上去，我们进行的是第二道工序，拿我们的术语来讲，叫做第二度创造，或者叫做再创造。我们戏曲导演不是从生活到艺术创作的，而是根据文学剧本所规定的第一度创作的人物、情节、矛盾冲突、主题等等，以及它的文学风格、体裁，以至于每一个事件的场景与每一个人物的语言等等，来进行第二度创造的。导演的艺术创造，不可能离开剧本一步，自己去另搞一套。如果导演对剧本有不同看法，不同意剧本的某些部分，唯一的解决办法，就是修改剧本。如果剧作者不同意修改，而导演无法改变自己的看法，或者导演认为剧本根本不行，那么只有一个办法，放弃这个剧本。如果导演选中了

这个剧本，就必须通过分析，把它的总体和各个有机组成部分，如事件、人物形象系统、矛盾冲突、主题思想、时代背景，以及它所有的结构方法，分析得一清二楚，他才能有权说：“我可以开始进行导演艺术构思了”。在导演的艺术创作方法中，这是个打基础的工作。这就是说，剧本是一剧之本，没有剧本你就没有办法进行创造。你们看了《锅碗瓢盆交响曲》那个电影觉得怎么样？（学员答：还可以）效果不错，可是我不太满意，为什么呢？因为我看过小说，看过河南省话剧团的演出，有个比较，就感觉不满意了。你们看了以后，印象最深的是作为一个改革者的这一场斗争呢还是爱情纠纷？哪个是重点？（学员答：改革）你的分析，还是他的处理？（学员答：从篇幅来看，爱情篇幅多些）是啊，把主线搞歪了，爱情可不可以要？可以要。但应该是作为改革者的斗争里的副线，爱情的波折是改革者的斗争中最艰苦的时候的一个侧面，如果这样处理，那就大不一样了。从小说来讲，主线是很清楚的。所以说我们分析剧本的重要意义就在这个地方。如果你对剧本没有进行很好的分析，你就很容易产生象这个电影所产生的失误。就象盖房子一样，地基没勘探好，房子能不盖歪吗？剧本就是你们整个舞台创作的地基，地基打不好，房子是要歪的。

现在讲分析剧本的工序。我们导演分析剧本跟剧作家创作剧本的程序不一样，剧作家是从生活到作品（剧本）；导演是从剧作家已经完成的作品（剧本）这个结果开始，再去找它的生活的原型，找它的生活依据，然后用生活的逻辑，与戏剧艺术本身的逻辑，回过头来再去分别检验剧作家已经完

成的那个结果，即检验他的作品（剧本），判断这个剧本反映的生活如何，成功不成功，准确不准确，真实不真实，典型不典型。所以我们分析剧作家作品的工序，开头是与剧作家创作的程序恰恰相反，是倒过来的。通过这样的反复程序，来理解和感受剧本，把剧本吃透，为下一步的导演构思打下坚实可靠的基础。尽管表面上看来导演不需要生活，反正生活是剧作家的事情，剧作家已经提供出来了，但那还是不行的。你如果没有这个生活，怎么能判断人家那个剧本好还是坏呢。所以，分析剧本也是导演的创作阶段，你不进行这个反复的程序，就没有办法真正了解这个剧本，也就没法利用舞台艺术手段去解释剧本。

导演的第一个任务是解释剧本。导演排出的戏，就是你对作品的解释，而且这种解释应该是有个性的。同样一个剧本，你也排，我也排，但是排出来的结果不会是完全一样的，决不可能也不应该是一样的。因为你有你的解释，我有我的解释，这个解释是不同的。从大的方面讲，不同的时代对同一个文学剧本会产生不同的解释，有时代的个性。再具体一点来讲，导演在不同的阶段，对同样一个剧本也有不同的解释。这样才有个性，才有它独特的创造。如果一个剧本无论谁来排都是一个样，那还有什么独特的创造呢？那就是搬运工。过去“四人帮”搞移植样板戏，一点不许走样，导演还有什么创造呢，我看那就用不着导演了。

导演要把分析剧本的任务完成好，还要注意两点。一是随时随地不能忘掉观众；因为导演的全部工作，目的就是为了创造舞台演出，提供观众欣赏。因此，必须站在观众的角

度来看这个剧本，即使你是在分析剧本，还没有进行导演构思，你就得考虑将来在舞台上、在观众中，会产生什么样的效果，会给观众什么样的印象。这个地方剧本交待得清楚不清楚，观众能不能接受，观众能不能理解，观众能不能感动，这是始终不能忘掉的。剧本文学性再高，思想性再高，而观众接受不了，观众不能理解，那有什么用呢？象这样的剧本你选都不应该选，别说分析。所以分析剧本要随时随地从观众的角度考虑问题，考虑它的得失。

再就是舞台。分析剧本的目的，就是为了把剧本搬上舞台，即使在分析剧本的阶段，随时随地都不能忘掉这个戏在舞台上能不能立得起来，有没有困难，在舞台上是个什么样子，舞台艺术的处理有没有障碍，这些问题在分析剧本时你就得考虑。因为它不是纯文学，它是戏剧文学。既不同于小说，更不同于诗歌散文，也不同于报告文学，它叫戏曲文学或者戏剧文学。戏剧文学或戏曲文学跟别的文学不一样。读小说的进度可以自由掌握，愿意慢一点就慢一点，愿意快一点就快一点，愿意读得仔细一点就仔细一点，愿意随便读读就随便读读，随你自己支配。如读到后面把前面忘了，又可以翻到前面来，读到哪里有兴趣你可以重新读。可是，观众看戏不能这样，不能说这个地方我没有看懂，你给我重演。正因为这个缘故，所以写剧本跟写小说是两回事，有的作家小说写得很好，但是写剧本往往失败。

所以，我们分析剧本时就得抓住这一点，抓戏剧性，也叫作舞台性。这个剧本有没有戏剧性，有没有舞台性，你不考虑这个是不行的。明代出现了一大批剧作家，而且是相当

有名的剧作家，写了很多戏，从文学性来讲都是相当高的，因为都是很有文学修养的。可是从舞台性来讲那就很难说了，有相当大的一部分作品舞台性很不够，戏剧性很差。后来，到了明末清初，比如拿昆曲来讲，保留下来的，往往是整本大套传奇剧目里面几个戏剧性很强的折子戏，其它都没法保留，都给扔掉了。因为经过舞台实践考验，不适合于舞台演出，没有舞台性、没有戏剧性的那一部分就给排除了。有舞台性、有戏剧性，而且经过演员加工重新处理了的、改造了的这一部分在舞台上就保留下来了。那个时期昆曲里面剩下一大批折子戏就是这么来的，包括一些名家的作品都是如此。当然，这些折子戏的保留还有其它一些原因，我只是讲其中的一个原因，是为了说明我们在分析剧本的时候，随时随地不能忘掉一个剧本适不适合于舞台演出，它的舞台性如何，戏剧性如何。这一点要考虑，随时随地都不能忘掉。

既然戏剧跟小说不一样，戏剧文学跟小说当然也不一样。小说可以多线条，甚至跟辐射一样向四面八方展开，可以海阔天空地写，愿意怎么写都可以，而且作者自己可以站出来为他的情节、人物作解释，大量的的是作者的解释，作者的描写、介绍，真正小说里的人物自身的语言、行动是少量的。可是剧本不能这样，话剧百分之百是剧中人物的台词，自己的行动。当然现在也有报幕员在旁边解释的，但是，就是有报幕员在旁边解释，那解释也只能起一点很次要的作用。你不能说，我这个地方没写好靠报幕员去描写，去说明我们这个剧本如何如何，那行吗？那是不行的。观众主要看台上这个人物给他的印象到底如何，你不能说这个地方没交待清楚，

导演站在旁边向观众解释：这个地方我是这么处理的，你没看明白我就告诉你为什么这么处理。那行吗？那是不行的。所以，只能靠舞台上的演出来向观众解释，向观众交待，去适应观众，去打动观众，去激动观众。如果说没有这一条，那个剧本就是失败的，也就不是一个好的剧本。为什么导演要进行剧本分析这个工作，主要意义就讲到这里。

一、戏曲导演与剧本创作

在讲“如何分析剧本”之前，我先讲一个选择剧目的问题。为什么要讲选择剧目的问题呢？因为选择剧目的问题不是个小问题。导演分析剧本的最根本的目的，首先是为了给剧院（团）选择上演剧目，因此，如何选择上演剧目，便成了导演第一位的任务。我讲的选择剧目不是短期的，而是长期的，不是选择一两个临时应急的剧目，而是从长远的观点出发，为了建立有系统、有组织的上演剧目计划。因此，必须注意从三个方面来考虑剧目的选择。首先一条是你选择的剧目要适合本剧种、本剧（院）团的艺术风格，以及演员和其他艺术创作成员的艺术风格。如果没有形成自己的独特风格，也要在力图追求自己的艺术个性的前提下，去选择适合于自己需要的上演剧目，以便在不断的艺术实践中，逐渐形成自己独特的风格。在艺术创作中，没有自己的个性，就谈不上创造。按这个标准选择我的上演剧目，不是一个两个，而是一大批。有的剧目，孤立地看很不错，文学性很强，戏剧性很强，在观众中也很能达到它的艺术效果，但是这个剧本如果不适合你所追求的、你所要形成的风格的话，宁可不要这个剧本。相反，有的剧本并不完整，但适合我所追求的剧院（团）的风

格，我甚至可以多花一点工夫，多花一点精力帮助剧作家把这个剧本搞完整，这样才能实现剧院(团)的上演剧目计划。什么叫计划？计划就是有目标、有选择、有标准的，不是随便抓个戏来演，今天演这个，明天演那个，那怎么能形成你独特的风格呢？那就不可能了。这是选择剧本第一条要考虑的。

第二条要考虑的是这个剧目当前演出有什么现实意义，能不能反映我们这个时代的时代精神。你要做到这一点，要完成这个任务的话，必须做到对当前的大的形势心里有数。我讲的现实意义，希望你们千万不要误会，不是象过去那种简单的所谓配合政治任务，图解政策，那种搞法是错误的，那样很容易产生昙花一现的作品和演出。这样的弯路我们走了不少。我讲的是时代精神，不是讲具体配合任务的那种搞法。每个时代都有它的时代精神，同样一个戏，在不同的时代演出，由于导演的不同解释，就反映不同的时代精神（包括一些传统剧目）。怎样才能掌握这个时代精神呢？我们要研究观众，了解观众，用导演职业的眼光，从开始接触剧本一直到整个排演过程，都不能忘掉观众。我们这样做，不是为了迎合观众的欣赏趣味。只有了解观众，才能通过我们的艺术创作去引导观众，去提高观众的欣赏趣味，去提高观众认识生活的水平，去提高观众的思想觉悟，这是我们的任务。不然的话，要我们这些艺术家干什么呢？我认为从导演的角度来要求，要求在你的艺术创作当中真正能渗透体现无产阶级的政治，这种渗透体现不是外加的，不是喊口号，不是一眼就能看见的，而是对观众起潜移默化的作用，所以，开始选择剧目的时候就要考虑这个问题。在欣赏我们戏曲演出的时候，观众是没有带任何成见

来的，你把他往哪儿引他就往哪儿走，你把他往正道上引他就从正道上接受，你把他往邪门歪道上引他就从邪门歪道里接受，特别是那种艺术效果好的更是这样。所以，你们的任务很重，为什么叫做灵魂的工程师呢？你的任务就是要净化观众的灵魂，去改造观众的灵魂，提高观众的灵魂的境界，这才能成为灵魂的工程师嘛。所以，在这个意义上讲，你排出来的戏还不是你的作品，而是手段，你通过这个手段去塑造人、塑造观众、塑造你所追求的那样美好的灵魂的观众。这是选择剧本的第二条。

第三条是审美趣味。我们现在往往埋怨青年观众如何如何，责怪观众的欣赏趣味不高，真正好的东西他不看，邪门歪道感兴趣，实际上应该埋怨你们，你们是干嘛的？你们是吃闲饭的？包括我在内。观众的欣赏趣味不高，责任在我们身上，我们根本没考虑演这个戏怎么样提高观众的欣赏趣味、审美趣味，相反的是人家趣味不高，你搞出来的东西比人家的趣味更不高，去满足他甚至去纵容他，跟母亲溺爱孩子一样。所以我们不能责怪观众，也没有任何权力责怪观众，不管是在什么情况下，什么历史条件下，要把观众争取过来，用我们高质量的戏剧把观众争取过来，只有这样我们才能站住脚。培养提高观众的审美趣味，这也是我们选择剧本的一个重要条件。从这个意义上讲，我们选择剧目的范围就很宽了。有些剧目，表面看来没有多大思想、政治意义，很轻松，这样的戏能不能选呢？该不该选呢？我觉得这要看你怎么选，象这种轻松的，甚至纯娱乐性的剧目，我觉得也可以选。但是轻松、纯娱乐性的剧目也有不同，有趣味高的，也有趣味低

的。如果说我们能选一些趣味、格调高的，既轻松又娱乐的戏，让我们在第一线搞生产的同志们晚上能休息休息，得到一种高尚的美感享受，这有什么不好呢？特别是有些地方剧种是歌舞小戏，谈它的思想意义谈不上，但在艺术上很美，趣味格调也高，使观众看了以后得到一种高尚的美感享受，这应在我们选择剧本的范围之内。所以，从这个意义上讲，选择剧目的品种可以丰富多采，可以不拘一格，只要把前面几个条件都考虑到了就行。

以上讲了选择剧目的三个依据。关于风格，我附带讲一讲，戏曲还有个剧种的风格问题。楚剧跟汉剧就是两种不同的风格，适合楚剧演的不一定适合汉剧演，适合汉剧演的不一定适合楚剧演，河北梆子与评剧也如此。所以作为导演来讲，选择上演剧目是一个很重要的任务，不是轻而易举的，这就看你导演的水平了。选择剧目还有个问题，要考虑角色的阵容，不能不考虑实际的条件。如选了一个以刀马旦为主的戏，而且是要打出手的，如果你剧团根本就没有这样的演员，你选了有什么用呢，选了你也排不了，你选它干什么！所以从开始选剧本就要考虑适不适合你这个剧团的演员的条件，而且对条件要扬长避短，要把演员阵容的长处显示出来，不能把短处显示出来。还得考虑演员阵容的行当，哪几种行当在你们团里是水平高的，可以担任主要角色的。戏曲剧团的导演，还得考虑演员的气质，有没有适合扮演剧中人物的这样的演员气质，这是不能强求的，没有适合于扮演剧中人物的演员气质，再好的演员你都得砸锅。因此导演要很好地研究你剧团里每一个演员，做到心中有数。导演了解演员不

是一个简单的事，它是导演学里面的专门学问，是很难的专门学问。有经验的导演甚至有相当水平的导演，在选择演员的时候往往也难免失误。要了解一个演员，了解他的艺术个性，了解他的艺术气质，那就很难了，比在生活里了解一个人更难。导演应该经常注意发现剧团里的演员新的气质，新的艺术个性。研究演员不是一次能成功的，要不断地研究。选择剧目时还有个演员的条件问题。一个是武功，还有嗓子的问题，因为是戏曲就得唱，这个唱演员顶不顶得上去。除此以外，唱也是有个性的，它这个唱，跟别的戏里的唱不一样，他的嗓子、音色，适不适合表达这样一种唱，能不能完成这样一种任务。选择剧目的时候，这些都在你考虑的范围之内。选择剧目的权力只能由导演掌握，别人无权干涉，这也是导演在剧团里的绝对权威，别人是不能代替的。

还有个问题就是剧作家的剧本，导演有没有权修改的问题。我认为导演应该有这个权。它是导演职责范围之内的事。刊物上发表的是文学本，作为剧团的演出本是另外一回事，不能混为一谈。同样一个戏，每个剧团可以有不同的演出本，这个演出本是导演重新处理、重新修改产生的。每个导演都可以搞出他自己独特的演出本来。即使为你这个剧种写的，有剧种的特色，也要考虑是不是真正适合这个剧团的需要，不适合的地方也要动一动、改一改，根据自己剧团的条件，根据导演自己的条件，自己的兴趣，自己的个性，加以修改。这样才能搞出自己独立的风格来。所以我认为导演有权力修改剧本，搞出自己的演出本来。一般说，剧作家不太熟悉舞台，就是经常写剧本的也不太熟悉舞台，即使熟悉舞台的，写剧

本时舞台的观念也淡薄了，角度不一样了。

下面讲如何分析剧本。分析剧本有各种各样的方法，一般来讲都是先找事件，一个事件一个事件把它分析透，然后再把它串起来。我不用这个方法，我的方法是先找剧本中大的规定情境，或者叫历史时代的规定情境，我用这个方法走第一步。当然，你们也不一定说我这个方法绝对是好的，但是，我喜欢这个方法。举一个例子，川剧里有一个戏叫做《拉郎配》，剧情是皇帝派人下去选宫女，下面乱套了，谁也不愿把女儿送进宫，急急忙忙找个丈夫把她嫁出去，就到处拉丈夫，闺阁小姐上街拉丈夫，是个喜剧闹剧，演出效果是很好。可是有个问题，就是演浅了，形式上是喜剧闹剧，实际上是个悲剧的规定情境。大的规定情境是个历史性的悲剧，时代的悲剧，社会的悲剧，这个戏演好了，在观众中应该是带着眼泪的笑，应该达到这种效果。可是有的演出效果就是让人家笑，笑得很厉害，这不就浅了吗？因为没有抓住大的规定情境，结果把它变成了一种单纯的闹剧，就显得浅了，不深刻了。所以，要抓住戏的思想，深刻地反映这个思想，我主张从这个大的规定情境开始，就是这个道理。大的规定情境，通过什么方法来分析呢？

下面我讲讲方法：

不能简单地以剧本里写的作为根据。剧本里写的那完全是剧作家假定的，特别是传统剧目，经常是张冠李戴。《红梅记》就是《李慧娘》，写的是宋代的故事。按道理说，你找它大的规定情境，就要研究宋代的历史，你把南宋的历史了解清楚了，然后根据南宋的历史、特点，分析这个戏的大