

郭 亮 著

戏曲导演学概论

湖南人民出版社

郭亮著

戏曲导演学概论

东南大学出版社

戏剧导演学概论

郭亮 著

责任编辑：李恕基

湖南人民出版社出版

(长沙市展览馆路14号)

湖南省新华书店发行 湖南省新华印刷一厂印刷

1982年12月第1版第1次印刷

字数：185,000 印张：8 印数：1——5,306

统一书号：8109·1342 定价：0.94元

目 录

绪论	(1)
一、戏曲的导演艺术	(1)
二、戏曲舞台艺术的综合性	(2)
三、各种艺术成分在综合中的质变	(3)
四、戏曲舞台艺术的核心——戏曲表演艺术	(5)
五、戏曲舞台艺术的集体性	(9)
六、戏曲导演的艺术创造——舞台演出的艺术	(11)
第一章 戏曲导演的任务	(15)
一、戏曲导演的历史传统	(15)
二、戏曲导演的思想任务	(26)
三、戏曲导演的组织任务	(37)
四、戏曲导演的创造任务之一——剧本的再创造的任务	(47)
五、戏曲导演的创造任务之二——指导演员创造的任务	(60)
六、戏曲导演的创造任务之三——创造舞台演出的任务	(73)

第二章 戏曲导演的空间处理 (88)

- 一、空间艺术与时间艺术 (88)
- 二、戏剧舞台空间与生活空间 (96)
- 三、戏曲导演的舞台空间处理 (107)
- 四、戏曲舞台空间结构与空间形象处理 (117)
- 五、戏曲舞台空间结构与舞台美术 (131)

第三章 戏曲导演的舞台时间处理 (149)

- 一、戏曲舞台艺术的时间性 (149)
- 二、戏曲舞台时间与话剧舞台时间 (161)
- 三、戏曲舞台时间的特殊作用 (175)
- 四、戏曲舞台时间的生活根据 (185)
- 五、戏曲舞台时间与观众时间 (197)

第四章 戏曲导演的舞台节奏处理 (204)

- 一、生活节奏与艺术节奏 (204)
- 二、戏剧舞台节奏的综合性与生活节奏 (213)
- 三、生活节奏是怎样构成的 (222)
- 四、戏曲舞台节奏的特性 (228)
- 五、戏曲舞台节奏与舞台气氛 (241)

结束语 (251)

绪 论

一、戏曲的导演艺术

“导演”、“导演艺术”，以至于由此而形成的一个专门学科——“导演学”，如果仅仅从名词概念来说，它的确只能说是从西方传过来的，而不是戏曲传统中所固有的东西。但是，用历史唯物主义的观点来看问题，就不能仅仅从名词概念出发，而要从历史的客观实际出发。实际上，世界上的事物，“有名无实”、“有实无名”，两种情况都有。戏曲的导演艺术，以往的千百年来的历史传统，就一直是处于这种“有实无名”的历史情况中。因为，谈到“导演”，自然离不开“导演艺术”；而“导演艺术”，也就是创造戏剧舞台演出的一种艺术。这就是说，自有戏剧性的舞台演出形成以来，换句话说，只要有戏剧性舞台演出存在着的，就有“导演艺术”。在这一点上，戏曲的舞台艺术也毫不例外。可以这样说，以往千百年来（自从戏曲舞台艺术形成以来），所有在舞台上演出过的千万出传统剧目，都是一个一个戏剧性的舞台艺术作品；同时也就是一个一个“导演”创作的、优秀的或者拙劣的艺术作品。或者不妨叫作“没有导演”的导演艺术作品。如果我们要总结戏曲传统的“导演艺术”经验，探寻它的特殊的艺术规律，研究戏曲的“导演学”，这些丰富多采的传统戏曲演出的艺术作品，就是我们进行这一工作的物质基础。也可以这样说，

我的这本书的全部立论的出发点，就在于此。

其实，这种历史情况，并不仅仅是属于戏曲这一东方戏剧所特有的，在西方的戏剧文化的历史发展过程中，“导演”这个专业的形成，也是很晚的事情，它只不过是资本主义发展历史阶段，为了科学分工和专业化的需要，才逐渐形成起来的；在这之前，也同戏曲的情况差不多。我们把这种情况，称之为“没有导演”的导演艺术，还不够十分确切，最准确的说法，应当叫作“没有固定导演”或“没有专职导演”的导演艺术。这个时期所产生的导演艺术作品（亦即舞台演出作品），可以说是属于历代的、群众性的、集体创造的、也就是集体“导演”的艺术成果。

二、戏曲舞台艺术的综合性

戏曲导演艺术的成品，就是戏曲舞台艺术。所以，为了从理论上更有系统地研究戏曲导演艺术的客观规律，就必须首先弄清楚戏曲导演创作的对象——戏曲舞台艺术的主要特征。所有戏剧性舞台艺术之间，都有其共性与个性（亦即矛盾的普遍性与矛盾的特殊性）。就其共性而言，它们都具有艺术表现形式上的综合性的特征；同时也都具有艺术生产方式（艺术生产组织形式）上的集体性的特征。就其个性而言，也同样表现在这两个方面，也都各有其不同的、特殊的综合性，与众不同的、特殊的集体性。

综合性与集体性，并非戏剧艺术所特有；除戏剧以外的其它文学艺术中，也有一部分艺术是由两种以上的艺术综合而成的，如歌曲是音乐与诗（歌词）的综合，歌舞是音乐、诗词、舞蹈的综合等等。同样，在戏剧之外，也有不少艺术的创作方式（艺术生产方式）是集体性的，如音乐中的合唱、合奏、舞蹈中的群舞，

大型雕塑的集体创作，曲艺中两人以上的表演以及单人表演与伴奏的集体创作等等。所以，首先要分清楚什么是戏剧艺术的综合性与集体性。此外，在综合关系中，还要分清楚“直接”的综合与“间接”的综合的区别。前者是指在综合艺术中，仍然保留原有艺术形式的原型的，如所有戏剧中的舞台美术，歌剧、戏曲中的音乐、舞剧、戏曲中的舞蹈，以及除舞剧以外其它所有戏剧的文学剧本，都属于“直接”的综合；后者指原有艺术的原型已不存在，只是综合其精神者，如话剧台词与戏曲念白中要求的音乐性（音乐的旋律美与节奏感），话剧形体动作与戏曲“做工”中所讲究的舞蹈性（动律美）等。

三、各种艺术成分在综合中的质变

所有被综合到戏曲舞台艺术中来的各种艺术，它们原来都各自有其本身的特殊艺术作用；在创造形象与表达思想的过程中，都各有一套特殊的艺术形式和表现手法，都各有其艺术创造的独立性。但是，一旦被综合到戏曲舞台艺术中来，情况就完全改变了，主要表现如下：

第一、戏曲剧本，虽属于文学范围，却已失去了纯文学创作的独立性，它已不可能单独发挥作用，它的作用已不能仅仅满足于供人们阅读欣赏，而必须首先是提供舞台演出的需要。在我国戏曲文学的历史发展过程中，关于剧本的舞台性的斗争，一直没有中断过。特别是明清以来，不少文人创作的传奇剧本，由于脱离舞台艺术实践，只讲文学性，不讲舞台性，结果，要末只能成为案头文学作品，完全失去了剧本创作的意义；要末到了艺人手里，经过舞台艺术实践的检验，边改边演，边演边改，使它越

来越能够适应舞台演出的需要，成为优秀的或者较好的演出台本。

戏曲文学的舞台性，还表现在：同一个文学剧本，在不同的剧种、剧团和不同的演员的演出中，却可产生出不同的舞台艺术形象，表达出不尽相同、甚至很不相同的演出思想。这是因为戏曲剧本的文学形象，同其它文学一样，只是一种用文字描写出来的“间接形象”，读者只能通过自己的想象，在自己头脑中再现出来。戏曲文学作品（剧本），却可以通过舞台演出，把它变为“直接形象”。所以，戏曲文学作品，既是文学创作的成果；又是导演、演员和整个创作集体（剧院、团）进行“再创造”的“原料”。

第二、其它艺术成分也同样如此，它们被综合到戏曲舞台艺术中来以后，都失去了各自原有的艺术创造的独立性，都已经不可能独立地创造形象以表达思想。非戏剧性的音乐作品演出，它只能出声音中的形象；而戏曲舞台形象，则要求既闻其声，又见其人，这就不是单纯音响的艺术所能单独创造完成的了。非戏剧性的美术作品，它只能创造视觉形象，而且是孤立静止的，可是戏曲舞台艺术形象，则不但要求看得见、听得着，而且要求表现其一定的连续的活动过程，这更不是单纯色彩的艺术所能完成的了。而且音乐、舞蹈、美术等，都各有其局限性，都只能各自反映生活中的某一部分内容。文学反映生活面虽然很广，却又过于间接。相形之下，戏曲则既可以直接反映生活，又可以广泛地反映生活的各个方面。但是，要达到这个目的，决不是把各种文学艺术形式照原样搬过来，往一块儿凑就可以做到；它们被综合到戏曲舞台艺术中来，都要有一个戏剧化的过程，都要经历一个质的变化过程。这个质的变化主要表现在：一方面它必须放弃其原有艺术创造的独立性，服从于统一的戏曲舞台艺术形象的创造，成为整个舞台形象创造中的有机组成部分；另一方面，它又必须在戏曲

这个综合艺术所规定的综合关系中，去充分发挥其原有艺术的特殊作用。这种有限制范围的特殊作用，在各个艺术部分中发挥得越充分，整个戏曲这个综合艺术的作用也越容易显示出来。所以，各种艺术成分对于戏曲这一综合艺术的适应，决不是消极的，而是积极的。当然，这种积极作用的充分发挥，要使之不至于破坏戏曲艺术的综合关系，它的唯一的前提，就是必须经过质的变化：文学，使之成为戏曲文学；音乐，使之成为戏曲音乐；舞蹈，使之成为戏曲舞蹈；美术，使之成为戏曲舞台美术；武术、杂技，使之成为戏曲武打（武舞）等等。如果完成了这个质的变化，在某种意义上说来，会更利于突破其原有的反映生活的局限性，而会更加有所作为的。

四、戏曲舞台艺术的核心

——戏曲表演艺术

前面说过，综合性，并不是戏曲（以及所有戏剧性舞台艺术）所专有的特性；综合艺术中，还包括一部分非戏剧性的艺术在内。集体性，也不是戏曲和所有戏剧舞台艺术所专有的特性；也还有一部分非戏剧性的艺术，同样具有集体性的特征。那么，究竟什么才是戏剧这种综合艺术的最本质的特征呢？所有戏剧艺术的综合性，与其它非戏剧性的综合艺术之间，最本质的区别就在于：戏剧这种综合艺术，它的全部综合关系，都是以戏剧表演为核心的，也就是说，各种文学艺术，都是以演员扮演人物的戏剧表演艺术为核心，从而综合成为戏剧这个艺术整体。如果从中抽掉了戏剧表演，就象一串珠子抽掉了那根轴线一样，珠子就会各奔东西，连不到一块去。所谓质变，实际上也就是围绕着戏剧表演的

需要为核心来进行的。在这个基本原则下，戏曲同其它戏剧艺术一样，它的综合关系的核心就是：一切为戏曲表演而综合。因此，要弄清楚戏曲这个综合艺术的特性，就必须弄清楚它的核心——戏曲表演艺术。

第一、各种文学艺术的特性，首先决定它所运用的材料。它们赖以进行创作所运用的物质材料，至少具有以下三个方面的作用：（一）它可以决定艺术创作活动的方式（艺术生产方式）；（二）它可以决定和限制各自反映生活的范围、重点和侧重面（各自的长处与短处）；（三）它可以决定艺术作品的表现形式。这三个方面的不同作用，都是各种文学艺术之间彼此无法代替的。假如其中某种艺术，可以由旁的艺术来全部代替它的作用，这种艺术就毫无存在的必要，必然就会消灭。所以，正是由于各自运用的材料不同，才会形成各有专长的专业分工。比如：文学运用的材料是语言，文学家高尔基称之为语言的专家。由此类推，音乐家是音响的专家，舞蹈家是形体表演的专家，美术家是色彩的专家，等等。

第二、戏曲（包括所有戏剧）演员，赖以进行创作所运用的材料，从表面看来，似乎就包括所有文学艺术所运用的材料；其实不然，除此之外，还有一种最独特的材料，那就是演员自己这个实体（或者叫作“自我”），及其全部内外素质。只有这个演员的“自我”（自己这块“料”），才是演员赖以进行创作所运用的特有的物质材料。离开这个材料，演员就根本无法进行创作。这种特殊的材料，就决定了戏剧表演的两大特征：一是当众进行创作和完成创作，叫作“现身说法”；一是通过演员自己去扮演另一个人物（剧中人物），来进行创作和完成创作。如果仅有第一个特征，还不足以区别于其它艺术，因为“当众表演”还并不是戏

剧表演所特有的，在一部分非戏剧性的表演中，如歌曲演唱、乐器演奏以及舞蹈、曲艺、杂技、武术表演等，都同样具有这一特征。只有加上“扮演”这一特征，才能说明戏剧表演不同于其它表演的最根本的区别。这样，就必然形成了它自己的矛盾的特殊性，即“三位一体”的矛盾的特殊性，这就是创作者（演员）、赖以进行创作的材料（演员）和作品（在演员身上创造出来的形象）三者溶于一身。

第三、既然演员赖以进行创作所运用的材料，就是作为创作者的演员自己，自然也就失去了对于材料的选择自由，也失去了对于创作（扮演）对象的选择自由。因此，演员的全部工作，只能“从”他那个“自我”的客观实际“出发”，简称之为“从自我出发”。演员可以在实践中不断地去发现“自我”、了解“自我”、挖掘“自我”的潜力，以扩大这个“自我”的适应范围和适应能力，却决不可能超越“自我”的局限，去作非分之想，去企图达到“自我”所无法适应的创造任务。

第四、戏曲表演（其它表演也包括在内）的这个没有选择自由的局限性，从另一方面看来，又有其超越其它艺术的自由。这就是在整个戏曲这一综合艺术中，能够以戏曲表演艺术为核心，围绕它、按照它的需要，去自由地、充分地综合运用各种文学艺术材料。本来属于各个文学艺术部门专有的一切物质材料，它都可以拿过来，为它那个“自我”所用。不论是文学家专用的语言材料，音乐家专用的音响材料，美术家专用的色彩、线条、构图等等材料，它都可以拿来自由运用，从而形成“唱、做、念、舞”，以及从内到外的人物造型（也包括同人物活动环境有关的景物造型）的手段。并由此形成了它所特有的、作为扮演者（演员）的脚色分工体制（俗称“行当”）。

第五、由于戏曲表演艺术是一种当众完成的创作（当众表演），而且是用演员自己这个材料（自我）去扮演剧中人物，就必然会出现它所特有的矛盾和解决矛盾的特殊方法：（一）演员与剧中人物的矛盾。为了解决好这一矛盾，一方面在分配扮演者时，应当选择演员能够适应的剧中人物；另一方面（而且是更主要的方面）则必须培养演员具有扮演不同剧中人物的心理和生理的最大适应能力。戏曲演员的脚色分工（行当划分），则正是适合于解决这一特殊矛盾的、在长期历史发展中形成的、行之有效的好办法。它可以使演员在自己分工的专业范围内，经过长期训练，使之不断增强对于扮演这一类型人物的最大适应能力，直至成为“第二天性”，以求最大限度地减少演员在进行具体的形象创造中的阻力。（二）创作过程与欣赏过程的矛盾。在这一对矛盾中，不能偏于一面。过分强调前者，就会只讲体验不求表现；过分强调后者，就会只讲表现不求体验。而戏曲表演艺术的现实主义传统，则是既要体验，又要表现，使两者辩证地统一起来——真实的体验与完美的表现的一致。这样就引发出了第三个矛盾。（三）体验过程与表现过程的矛盾。要解决好这一矛盾，作为戏曲演员来说，必须苦练基本功，必须把戏曲表演的表现形式、手法、技术，变成自己身上“第二天性”，不再存在任何技术负担，才有可能无拘无束地、非常自如地去体验剧中人物的精神生活，使体验过程与表现过程达到很好的统一。这必须分清楚两个界限：一个是作为艺术创作的舞台体验，不同于生活体验。生活体验是没有观众的，它不需要考虑如何取得观众的理解、共鸣，它所体验的感情，是由于生活中真实的原因激发起来的；舞台体验是有舞台和观众的，它必须时时考虑如何便于观众理解和取得共鸣，它所体验的情感，不是出于生活的实在的原因，而是出于演员假定的原因激发

起来的。另一个界限是，演员的舞台体验不同于生活体验之处。还在于它具有两重的体验过程：作为剧中人物的体验过程，与作为创作者（演员）的体验过程同时存在。演员在舞台上一方面体验着剧中人物的喜怒哀乐；另一方面又为创作过程的成败得失而体验着创作成功的喜悦或失误的懊恼等等。同时，观众也在进行着双重的体验过程：一方面体验着剧中人物的悲欢离合，激起情感上的共鸣；另一方面又体验着创作者（演员）的创作情绪，为其赞赏或惋惜、满意或不满意等等。

五、戏曲舞台艺术的集体性

戏曲这种舞台演出的艺术，除了它所特有的综合性之外，还是一种规模巨大的、关系复杂的、集体创造的艺术。作为戏曲导演来说，还得掌握它所特有的艺术创造的集体性。因为戏曲导演，正是这种大规模的、集体的艺术创造的领导者、组织者和集中体现者。

在所有的文学艺术的创作活动中，有相当大一部分是“个体生产”的，其中有一部分虽然也是集体创造的，但其规模较小，综合关系比较单纯。戏剧舞台艺术在它的创作活动中，则必须同时集中许多各行各业的艺术创作成员（其中还包括一部分技术人员和制作工人），才能进入创作过程和完成创作任务。因此，它必须要有一个“创作集体”。这种创作集体，过去叫作“戏班”、“剧社”，现在称为“剧院”、“剧团”。没有这样的组织的“创作集体”，就无法承担这一集体创造的任务。这种“创作集体”的、足以互相制约的共同基础是什么呢？主要有以下几个方面：

第一、志趣相同。这个问题，在中外古今的戏剧舞台艺术的

发展历史上，从来就是一个首当其冲的问题。那怕是在自私自利、损人利己、损公肥私等等有损于这种“集体性”的社会制度和社會风气公然合法存在的旧社会，许多有事业理想的演员、导演、剧团领导人、剧作家等，都曾经不惜一切代价地争取、团结了一批“志趣相同”的长期合作者，作为加强和巩固他们所热爱的那个“创作集体”的共同基础。因为他们懂得，由于戏剧艺术所特有的集体性，它的任何一个创作活动，都不是哪一个人所能完成的；如果没有这样一批“志趣相同”的长期合作者，要想在这一事业中有所成就，那是根本不可能的。

第二、意图统一。这是指在每一个具体的集体创作中，必须要求在创作“意图”上求得“统一”，才可能顺利地进行和完成集体的创造任务。当然，它和第一个问题是紧密相连的，如果没有“志趣相同”的共同基础，在思想、性格、艺术见解和艺术趣味等方面没有基本上共同一致的要求，就根本谈不上在具体的艺术创作中的“意图统一”。反过来说，如果在一两个具体的艺术创作中，都无法合作，“意图”都“统一”不了，自然更谈不上什么“志趣相同”了。即使是“志趣相同”的长期合作者，在具体的创作过程中，分歧也仍然是难免的；但只要有了共同的原则，也就是“志趣相同”，工作方法对头，“意图统一”是不难做到的。

第三、集体的创造意志。这种“集体的创造意志”，首先是由于戏剧舞台演出的生产组织形式所决定的。因此，这个戏剧舞台演出的生产组织（戏班、剧团或剧院），还必须是在艺术创作思想、创作方法以及演出艺术风格等各个方面，都是一致的，才有可能形成“集体的创造意志”。否则，或者是各行其是，同台互相拆台；或者是用某个“个人的创造意志”，去冒充或取代“集体的创造意志”。而形成“集体的创造意志”，正是建立和巩固“创作集

体”（戏班、剧团或剧院）的重大的基本建设任务。当然，从完成这一任务的历史社会条件来看，比起旧社会来，我们今天的条件自然优越得多了。在旧社会，许多热衷于戏曲这个创造集体的艺术事业的先辈们，为了建立和巩固一个“创作集体”（戏班），甚至不惜付出全部的心血，奋斗终身，还未见得能够真正做到。

所以，我们说，戏曲舞台艺术的集体性，只有在消灭了剥削制度的今天的社会主义中国，只有在无产阶级集体主义思想体系的基础上，才有可能彻底实现。

六、戏曲导演的艺术创造 ——舞台演出的艺术

导演艺术，也就是创造舞台演出的艺术；戏曲导演艺术，自然就应该是创造戏曲舞台演出的艺术了。前面已经指出了戏曲舞台演出艺术的三个基本特征：它的综合性、集体性，以及它之所以能够结合成戏曲舞台艺术的核心——戏曲表演艺术。戏曲导演要掌握戏曲舞台艺术的规律，创造戏曲舞台演出的艺术，就必须懂得：

第一、这三者是怎样结合起来成为戏曲舞台演出艺术呢？前面已经说过，综合性、集体性都不是戏曲（包括所有戏剧）所特有的性质，而综合性本身就必然带来了集体创造的因素（特别是直接的综合），各种艺术都是通过其艺术创作成员而被综合进来的。所以，只有综合性、集体性，还不一定能成为戏剧舞台艺术。它的最根本的特征，就在于它的综合性与集体性乃是通过以演员的扮演的艺术，也就是以表演艺术为核心集中体现出来的。

第二、作为欣赏者的观众，他们的欣赏过程，对于戏曲舞台

演出的创作过程，有着特殊的制约作用。正因为戏曲表演艺术是一种当众扮演的艺术，观众对于演出就不能不产生直接的、决定性的制约作用。在所有的文学艺术中，从创作过程与欣赏过程的关系来说，可分为两大类：一类是创作过程与欣赏过程分开的，必须在创作过程结束以后，它的成品（作品）才能与欣赏者发生关系。如文学作品（口头文学除外）、美术作品等。另一类是创作过程的最后完成阶段，与欣赏过程同时进行、同时存在。这里又可以分为两类：一类是非戏剧的表演艺术，如音乐演奏与演唱、舞蹈表演、曲艺表演等；另一类则是戏剧性的演出艺术（当众扮演的艺术），如话剧、歌剧、舞剧与戏曲等。此外，还有一种在艺术样式（品种）分类应属戏剧的姐妹艺术者，如电影、电视剧、广播剧等，但从创作过程与欣赏过程的关系来说，则应属于第一大类，因为它们的创作过程与欣赏过程也是截然分开的。

第三、戏曲舞台演出艺术，同所有戏剧艺术一样，它的创作过程的完成阶段，同欣赏过程是同时存在的，自然也同样不能不受欣赏者（观众）的制约。而且这种制约对于戏剧性的舞台演出的艺术，比起非戏剧性的演出艺术来，表现得更为集中，更为突出。因为它的作品的完成，既是当众的，又是扮演的。非戏剧性的演出艺术，创作者与欣赏者（听众或观众）在欣赏过程中，可以直接交流，而戏剧性的舞台演出，台上与台下基本上只能保持一种间接交流的关系。原因就在于它是一种当众扮演的艺术，作为创作者的戏剧演员，基本上只能以剧中人物的身份同观众发生交流，除喜剧角色有时可以直接向观众说话之外，一般都不能同观众直接发生关系。正是由于这种特殊的交流关系，给它的艺术表现形式、结构方法、艺术技巧等带来了它的矛盾的特殊性。所以，戏曲演出艺术，在它的每一个具体的艺术构思和艺术处理中，