

Self-Surpass of Directing

国家重点学科戏剧戏曲学丛书

导演的自我超越 (增订本)

胡伟民 著



Self-Surpass of
Directing

上海远东出版社

国家重点学科戏剧戏曲学丛书

导演的自我超越 (增订本)

胡伟民 著

Self-Surpass of
Directing

 上海远东出版社

图书在版编目(CIP)数据

导演的自我超越/胡伟民著. —增订本. —上海: 上海
远东出版社, 2015

(国家重点学科戏剧戏曲学丛书)

ISBN 978-7-5476-0993-4

I. ①导… II. ①胡… III. ①戏剧艺术—导演学
IV. ①J811

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 129246 号

国家重点学科戏剧戏曲学丛书

导演的自我超越(增订本)

胡伟民 著

丛书总策划/叶长海 宫宝荣

本书策划/胡雪桦 王 绮

责任编辑/王 绮 装帧设计/施 锜 李 廉

出版: 上海世纪出版股份有限公司远东出版社

地址: 中国上海市钦州南路 81 号

邮编: 200235

网址: www.ydbook.com

发行: 新华书店 上海远东出版社

上海世纪出版股份有限公司发行中心

制版: 南京前锦排版服务有限公司

印刷: 上海文艺大一印刷有限公司

装订: 上海文艺大一印刷有限公司

开本: 710×1000 1/16 印张: 22.5 插页: 5 字数: 391 千字

2015 年 12 月第 1 版 2015 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5476-0993-4/J · 86

定价: 58.00 元

版权所有 盗版必究(举报电话: 62347733)

如发生质量问题,读者可向工厂调换。

零售、邮购电话: 021-62347733-8538

谨以此书献给上海戏剧学院 70 周年
(1945—2015 年) 校庆。

我这个人，
总在追求生活和真实，
总不安分守己，
所以就不太平……

——胡伟民



胡伟民铜像

胡伟民导演的部分戏剧作品



《秦王李世民》（上海青年话剧团）（1981年）



《肮脏的手》（上海青年话剧团）（1981年）



中心舞台剧《母亲的歌》
(上海青年话剧团) (1982年)



《三百年前》(青海省话剧团) (1983年)



《安东尼与克莉奥佩特拉》（上海青年话剧团）（1984年）



《第十二夜》
(上海越剧院) (1985年)



《放鸽子的少女》
(上海青年话剧团) (1984年)



《二十岁的夏天》
(上海青年话剧团) (1987年)



《泥马泪》（柳州市桂剧团）（1986年）



《大神布朗》
（上海青年话剧团）（1988年）

游园惊梦

从小说到话剧

俞振飞题



《游园惊梦》（广州话剧团）（1988年）

序

童道明

—

色彩单调、手法单一的话剧舞台在胡伟民导演的眼里,是一个“几十年老穿一件服装”“显得非常古板、单调而又老态龙钟”的舞台。他极不满足“从南到北,从东到西,话剧舞台基本上是一个模式”的状态,认为“这种单一的局面理应打破”。^①

于是,我想到了列宁在《哲学笔记》里写下的一句话——一句放之四海而皆准的话:“世界不能满足人,人决心以自己的行动改变世界。”^②

戏剧舞台也是一个“世界”,不满足这个“世界”的人,也决心以自己的行动改变这个“世界”。

这就是古今中外一切戏剧革新家的思想、行为逻辑,而且也决定了他们的合乎时代潮流的改革行动的合理性。

中国戏剧发展的新时期和中国社会发展的新时期同步。从20世纪70年代末燃起的思想解放的火把,既把“几十年老穿一件服装”的话剧舞台的老态与窘态映照得分外刺眼,也鼓舞起一群早已不满足于舞台现状的戏剧家去开拓一个宽阔得足以和我们伟大时代相称的戏剧新

① 见本书《话剧要发展,必须现代化》,第13页。

② 引自《列宁全集》第38卷,1963版,第229页。

天地。导演胡伟民就是中国新时期戏剧革新运动中的一员著名闯将。这本论文集收集的大多是他在“戏剧十年”中发表的文章与谈话。这既是传达他个人戏剧观念的“创新独白”，也是宣告中国戏剧行将实现整体超越的“戏剧锣鼓”。

二

我们戏剧界忌讳谈“形式”。这种顾虑不无原因。除了怕戴“形式主义”这顶不大不小的帽子外，也怕挨“形式大于内容”这根不轻不重的棍子。

胡伟民不然。他深信“形式”和“内容”都是艺术的必要条件，所以，他就像不忌讳谈论戏剧“内容”一样地谈论戏剧“形式”。他有篇文章的题目就叫做《走向形式，走向美》，他认为，“培养剧作家、观众的形式感，是提高发展戏剧的一个重要问题”。

胡伟民是对的。

戏剧的发展离不开戏剧形式的更新。形式是戏剧赖以存在的方式；而形式的变化又是形式赖以存在的方式，因为“形式”千篇一律也就无所谓“形式”了。

胡伟民强调形式的可变性。形式的变化首先来源于时代的变化，或者说来源于社会审美意识的变化，所以他提出了“具有现代美感的戏剧形式”的概念。

我们知道，轻视“形式”的一种表现，就是用功利主义的态度来看待“形式”，以至于把“内容决定形式”狭隘地理解为“有什么样的内容，就有什么样的形式”。其实呢，“形式”不单单是内容的载体，而且也是艺术家把握内容的独特方式。“形式”既决定于客体（内容），更决定于主体（艺术家）。

胡伟民有个很好的提法叫“从意蕴到形式”。他导演的戏的演出形象的孕育，就是他的经过理性过滤的形象思维过程。他为什么选择“从具象到抽象”作为《红房间·白房间·黑房间》的演出形式呢？请看 he 关于这个戏的“从意蕴到形式”的完全个性化的导演构思过程：

未来演出的总体格局——流动感——必然要求诞生与此相适应的艺术语汇。流动，意味着不断变化……不断流动，不断进入新的境

遇。思想,心灵,神态,语调,手势,步法,布景,服饰,光影,音响,从精神世界到物质世界,都处于一层一层的蜕变中。于是……结实而古老的建筑物,逐渐拆墙掀顶,最后只剩下一组充满空灵感的平台组合……光圈成为光环,树木与花盆成为几何线条;一切都诗化、抽象化了。^①

试问,天下有哪一种天平可以测量出究竟是“内容大于形式”,还是“形式大于内容”?这里的意蕴与形式是水乳交融到了一起的,而这从具象到抽象的舞台形式又是一个多么“具有现代美感的戏剧形式”!

三

我头一次和胡伟民见面是在1982年召开的京沪导演会议上。胡伟民在会上第一个发言,提到了我至今不忘的“东张西望”论。这篇发言就是收进本书的《话剧艺术革新浪潮的实质》一文。

胡伟民在1982年说:“近两年来,我导演了《神州风雷》《再见了,巴黎》《肮脏的手》《秦王李世民》《路灯下的宝贝》5个戏。这些戏,都是‘东张西望’后排出来的。就是说,向东看——从东方戏剧,尤其是从祖国古典戏剧遗产中吸收养料;也向西看——对世界各国的戏剧流派进行研究分析,从中择取对自己有用的东西。”

胡伟民今天之所以能独步中国剧坛,很大程度上归功于他的“东张西望”的决心与才智。

在胡伟民的曲折的生活旅程上,有扬州一站。他后来在《过去的足迹》中回忆这段经历时写道:“在扬州,我的脚步真正跨进了民族艺术的土壤。这个阶段,我排演了扬剧、淮剧、锡剧、京剧、木偶剧、沪剧。工作过程中,民族心理、民族气派、民族美学欣赏习惯在喂养我。从站在民族艺术的长河边旁观,到投身于河中游划,我逐渐懂得了它的温度、流速、奔腾的力量。这一段艺术生活对于我是十分重要的。”^②

扬州给他注入了艺术的“民族魂”。

^① 见本书《最初的对话》一文,第210页。

^② 见本书《过去的足迹》一文,第204页。

有此“魂魄”，他后来才有接手导演越剧《第十二夜》的胆识，才能产生如此的奇想：“莎士比亚戏剧是一片迷人的海，让中国戏曲之舟鼓风扬帆，航行其间，将会领略到诱人的风光；反过来，中国戏曲也是一片迷人的海，其历史之久，品种之繁，程式之丰，世所罕见。让莎士比亚戏剧之舟遍游其间，也将产生出独特的魅力。”^①

有此“魂魄”，他才会较早地对写实主义戏剧观一统中国剧坛的合理性表示怀疑，才能较早地和 20 世纪的欧洲戏剧革新家的戏剧思想产生共鸣。

我记得很清楚，在拙文《梅耶荷德的贡献》发表之后不多久，他从上海给我写信说，在很大程度上他和梅耶荷德的戏剧观点不谋而合。我知道，至少梅耶荷德的追求戏剧假定性的意向和关于“导演是演出的作者”的观点使胡伟民感到亲切。

“导演是演出的作者”的观点是以导演的编剧功能为依据的。导演不仅要为剧本寻找到一个演出形式，而且还要把自己的幻想、激情、信念倾注其间，给剧本输入新的血液，从而赋予剧本新的生命。桂剧《泥马泪》的导演构思很能反映出胡伟民作为“演出作者”的艺术家本色：“一口气读罢桂剧《泥马泪》，震动之余，感到还缺了点什么，猛然间，我明白了，我得创造一个尾声，未来演出构思就从梦幻般的结尾开始。尾声——神马庙里神圣庄严的膜拜仪式。”^②

看过《泥马泪》演出的观众，都会被它的尾声——庄严的膜拜仪式所震撼。胡伟民的这个尾声设计导致了全剧命题的位移，而且在精神上提高了原剧。谁也不会否认，导演胡伟民的确是桂剧《泥马泪》演出的作者。

胡伟民在 20 世纪 80 年代初大声疾呼突破写实戏剧的束缚，借助戏剧假定性解放封闭的话剧舞台。争取到了时空的自由之后，胡伟民并没有停止呐喊。80 年代中期他又放开嗓子呼唤现代戏剧的“哲学品格”，从而提出了一个已经在实现着的戏剧幻想：“以对民族集体深层心理的独特开掘和具有现代美感的戏剧形式的出色创造，将话剧探索突进到一个新的

① 见本书《和谐》一文，第 91 页。

② 见本书《最初的对话》一文，第 213 页。

境界。”^①

艺术家的创造是个运动着的过程。当胡伟民刻意要“将话剧突进到一个新的境界”的时候，他本人也有意无意地和布莱希特的卓越思想发生了共鸣，那就是把理性活动深深地引入具有艺术快感的舞台创造中去，戏剧的思想不再是戏剧故事的演绎，而是戏剧形象同观众的生活体验与思考发生碰撞之后迸发的火花，这火花帮助我们发现自己、发现世界。

四

斯坦尼斯拉夫斯基认为：“演员是天生的。”后来有人照此引申：“导演是天生的。”

我们不妨来折中：一般的演员，一般的导演能靠后天造就；但大演员、大导演必须具备天赋。

忘了是哪位作家说过：“天赋像金钗一样，有就是有，没有就是没有。”胡伟民是有天赋的。没有看过他导演的戏的人，只消读读他这些文章也就能发现他才情洋溢。但光有天赋是不够的。对于一个真正的艺术家来说，更需要的是后天的磨练，包括专业技巧的磨练和性格意志的磨练。专业技巧磨练的结果是技巧越发圆熟；性格意志磨练的结果是性格越有锋芒，也就是具有鲜明的个性特点。胡伟民是有个性的。没有看过他导演的戏的人，只消读读他这些文章也就能发现他个性鲜明。

胡伟民让我一定要读读他的论文《当代导演的超越意识》。我拿来一看，开头就是这样一段：

我是谁？

古希腊戏剧演出中的合唱教师？中世纪欧洲宗教演出中的圣职执事？文艺复兴时期的莎士比亚、莫里哀、洛佩·德·维加、哥尔多尼？……20 世纪的斯坦尼斯拉夫斯基、戈登·克雷、梅耶荷德、布莱希特、彼德·布鲁克、格鲁道夫斯基？中国的汤显祖、冯梦龙？……

他们是“我”，又不是“我”。

^① 见本书《真诚的探索：从意蕴到形式》一文，第 113 页。