

10

中国十大戏剧 导演大师

刘烈雄 主编

焦菊隐。黄佐临。徐晓钟。林兆华。陈颙。罗锦鳞。
胡伟民。陈明正。陈薪伊。曹其敬。

朗朗书房·电影场

10 中国十大戏剧 导演大师

刘烈雄 主编

刘烈雄 周文 白爱莲 尹永华 著

焦菊隐。黄佐临。徐晓钟。林兆华。陈颀。罗锦鳞。
胡伟民。陈明正。陈薪伊。曹其敬。



中国人民大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国十大戏剧导演大师/刘烈雄主编.

北京:中国人民大学出版社,2005

(朗朗书房·电影场)

ISBN 7-300-06432-9

I.中…

II.刘…

III.戏剧—导演—评传—中国—现代

IV.K825.78

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 030277 号



朗朗书房·电影场

中国十大戏剧导演大师

刘烈雄 主编

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号

邮政编码 100080

电 话 发行热线:010-82503022

编辑热线:010-82503013

网 址 <http://www.longlongbook.com>(朗朗书房网)

<http://www.crup.com.cn>(人大出版社网)

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 河北科技师范学院印刷厂

开 本 787×1092 毫米 1/16

印 张 16.25 插页 4

版 次 2005 年 5 月第 1 版

字 数 161 000

印 次 2005 年 5 月第 1 次印刷

印 数 0001~6000

定 价 24.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

序 言

刘烈雄

当代戏剧出路何在？今天的戏剧理论家和戏剧工作者都不得不思考这个问题。就像是莎士比亚提出的“生存还是毁灭？这是一个不得不思考的问题”。

当今世界剧坛发生了比以往任何时代的戏剧文化还要惊人的变化——人类的戏剧正朝着戏剧人都难以预测的各种可能性发展和变化，甚至将古典戏剧美学思想颠覆和演变。我们一方面惊叹今日戏剧的日新月异——一大批戏剧艺术家创造着富有才华的舞台艺术；另一方面戏剧艺术正不断演变成一种新型的人文艺术——一种不被经典戏剧理论和案例所能解释和注解的艺术。现代戏剧艺术就这样不断地涌动着，运动着。

随着全球新经济主义的进程——全球经济一体化的发展模式的革新，人类的思想、哲学、美学和人文科学都处于一种非常变革时期。人们在深深感叹中世纪喜剧诗人的光辉，人们不再为莎士比亚的古典悲剧而凄然落泪；人们虽然还在崇尚雅典诗人埃斯库罗斯的辉煌和歌德德意志神话的狂飙精神，但又哀叹何时能谛听到契诃夫海鸥的鸣叫声。后现代的人们就如新大陆孤独的寻梦者，通过犹如奥尼尔“黑夜旅程”充分享受着个体寂寞滋味！

戏剧给人力量！

戏剧启迪人的思想和智慧！

从某种意义上来说，现代人比任何时代的人们更热爱戏剧，更需要戏剧，更崇尚伟大而迷人的戏剧！因此当代比任何时代更需要戏剧大师！

戏剧史上众多的戏剧大师，为人类贡献出瑰丽而辉煌的戏剧文化。不朽的诗人莎士比亚的浩瀚人文戏剧打造着人文主义理想；天才的斯坦尼斯拉夫斯基创立了作为“体系”的演剧艺术；叛逆者梅耶荷德像普罗米修斯一样点燃了一团火——创立了“有机造型术与构成主义”，奠定了一个光辉的现代戏剧思想——舞台表演中的假定性；而布莱希特则是史诗剧的歌手——他非常巧妙地将“间离效果”运用到叙事体戏剧之中，创造出史诗的灿烂辉煌；迷恋仪式的阿尔托沉浸于神圣的牺牲——他致力于残酷戏剧给人们带来生命中“火柱上的牺牲”的庄严体验！还有科波“老鸽巢”风格化的写意剧场，布鲁克探索的“空的空间”，格罗托夫斯基的回归“质朴戏剧表演”的贫困戏剧，等等。正是他们一代一代创立了戏剧的历史文化！

然而当代戏剧已是一个缺乏大师的时代！但我们却呼唤大师出现！

戏剧历史的演变越来越将“戏剧导演”推至戏剧演出的中心地位！现代戏剧的繁荣离不开戏剧导演的非凡才能和超越的气魄！尽管现代戏剧创作越来越需要集体的智慧和良好的团队精神，但戏剧导演的领袖作用决定了戏剧创作的方向和品质！

中国戏剧走过了不平凡的一百年历史，从西方到东方，从“中国导演学派”的奠定，到今天已经畅达的东西方戏剧艺术的融合，凡此种种，无

不倾注了一大批戏剧艺术家,特别是导演艺术家的心血。像本书所描述的十大导演艺术家就是其中的佼佼者,他们和他们的作品构成了当代中国戏剧文化的灿烂文化。

非常奇怪的是,很少有人去实实在在地研究中国当代戏剧导演艺术家;这样形成了一个误区:许多戏剧理论工作者,他们往往着力于西方戏剧导演艺术的研究,而对于我们本土的导演艺术却很少涉猎。这是我国戏剧理论研究的薄弱环节之一。

为了研究当代中国戏剧导演艺术,刘烈雄博士在2001年就开始策划一本有学术价值的选题——即对导演艺术家做一个全景式访谈式研究,可此工作过于繁杂,导演艺术家们工作也比较繁忙,这个计划很难实施。于是刘烈雄博士集结了周文博士、白爱莲博士、尹永华编审,大家齐心协力从2003年10月开始写作本书。根据大家的共同商讨,最后确定焦菊隐、黄佐临、徐晓钟、林兆华、陈颙、罗锦鳞、胡伟民、陈明正、陈薪伊、曹其敬等十人为中国当代十大导演艺术家。我们对他们进行了初步的学术性研究,然后将研究的文章集结成本书,算是对中国当代导演艺术研究做一个抛砖引玉的作用吧。

本书是以四个戏剧学者的个人独特视角来阐述十大戏剧导演艺术家在整个的戏剧演出中的艺术工作和艺术创作系统。本书一方面非常注重对导演艺术家在他们的艺术创作中所留下的创作经验或艺术遗产进行理性的分析和梳理,以给予我们良好的借鉴和启示;另一方面本书更注重对戏剧创作(特别是排练和演出工作)中的现代工作方法和现代戏剧创作思想的完整描述。本书将对整个中国戏剧创作起到典型案例分析与一定指导性的作用。

对于“十大戏剧导演”的选定，我们是从“学术、时代代表人物、风格呈现”来选择的，这种选择不一定具有完整的权威性，但入选的十大导演艺术家之艺术成就能折射出中国当代戏剧文化中最重要的一部分，我们还希望我们的论文能反映出当代中国戏剧艺术的一部分研究成果。

由于时间关系和我们的资料有限，本书难免存在一定的缺点和错误，在此希望广大读者提出批评指正。

在此我们要感谢徐晓钟先生、罗锦鳞先生、林兆华先生、陈明正先生、陈薪伊先生、曹其敬先生，他们为本书的写作提供了大量的帮助，包括提供资料、图片。

在此我们还要感谢厦门大学的博士生导师陈世雄教授，在本书中有一篇文章我们引用了他的一些观点；还要感谢厦门大学的满新颖博士、暨南大学徐林博士，他们对此书提出了宝贵意见。感谢我的好友、美国The Ohio State University 博士 Jonathan Scott Noble 先生为本书特意从纽约飞到北京与我进行学术交流与对话。感谢北京人民艺术剧院演员王长利先生、电影制片李同益先生，他们为本书付出了劳动！

感谢上海歌剧院党委书记、副院长及东方艺术中心总裁林宏鸣先生，他为刘烈雄先生完成此书提供了许多的帮助！还要感谢萧恩明女士，她为本书的出版付出了心血！感谢周小刚先生，他为本书的出版给予了极大的支持。

感谢王喆女士，她也为本书付出了许多心血！

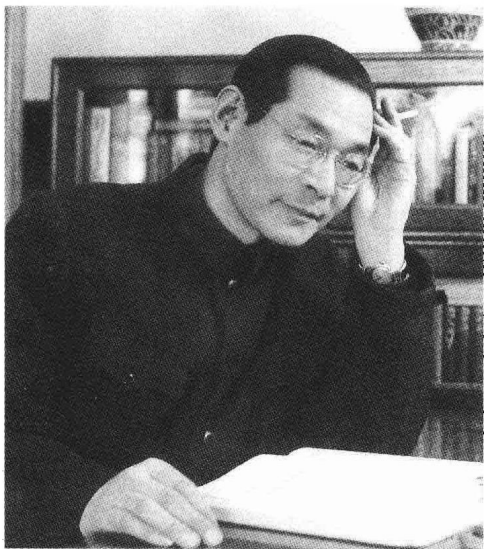
目 录

1	•	序 言
1	•	焦菊隐——创建中国导演学派的戏剧大师
21	•	黄佐临——现代理性与诗化戏剧大师
37	•	徐晓钟——中国新时期戏剧美学大师
57	•	林兆华——中国先锋戏剧大师
83	•	陈 颙——俄罗斯戏剧学派的中国集大成者
107	•	罗锦麟——东西方戏剧融合的大师
135	•	胡伟民——中国空灵戏剧大师
153	•	陈明正——海派戏剧诗人
181	•	陈薪伊——英雄主义的追随者
201	•	曹其敬——民族戏剧中的跋涉者
223	•	附录一 中国当代戏剧导演创作态势分析
235	•	附录二 生存还是毁灭——谁杀了国王？

焦菊隐

——创建中国导演学派的戏剧大师

刘烈雄



◎ 焦菊隐

焦菊隐是我国著名的戏剧家和翻译家，是北京人民艺术剧院的创建人和艺术风格的奠基人。

他从青年时代就开始从事进步的戏剧活动，1930年创办了“中华戏曲学校”并任校长，致力于中国戏曲的教学、研究和改革。1935年至1938年留学法国，获巴黎大学文学博士学位。同年回国。

新中国成立后，曾任北京师范大学文学学院院长。1952年起，任北京人民艺术剧院副院长、总导演和艺术委员会主任。焦菊隐是一位才识渊博的戏剧艺术大师，对中国古典戏曲和西方戏剧都有着精深的研究。特别是他研究了俄罗斯学派，即

斯坦尼斯拉夫斯基的表导演理论,领会其戏剧艺术的精华,形成了自己独到的见解。他还翻译了丹钦科的《文艺、戏剧、生活》、《契诃夫作品选集》等。在北京人艺,他导演了《虎符》、《蔡文姬》、《武则天》、《龙须沟》、《茶馆》、《关汉卿》、《明朗的天》、《胆剑篇》、《三块钱国币》、《智取威虎山》等多部话剧。他卓越的艺术才华和鲜明的艺术风格,推动着北京人艺在国内国际产生了巨大的影响。

焦菊隐的艺术作风和治学态度勤奋严谨,勇于创新,在话剧舞台艺术实践中,他坚持现实主义的创作风格,他的表导演创作方式对形成剧院的艺术风格起到了决定性作用。他的导演创作善于吸收中国古典戏曲艺术的美学风范和艺术手法,并将其融入话剧艺术之中,创建了“中国导演学派”,在话剧艺术民族化的探索上具有不可磨灭的功绩。

一、创立北京人民艺术剧院

自中国的革命实践和苏联的革命联系在一起,中国戏剧的命运似乎也与苏联戏剧紧密地联系在一起,这无疑是历史赋予中国戏剧的特殊背景。而苏联戏剧的代表人物斯坦尼斯拉夫斯基,是对建立现代戏剧表演学派作出历史贡献的戏剧家,对世界戏剧乃至东方戏剧的变迁起着重要的作用,他对人类戏剧文化的进化,包括戏剧思想、戏剧表导演理论体系、东西方戏剧的融合进行了系统的科学分析和总结,提出了独到的见解。

斯坦尼斯拉夫斯基体系对20世纪中国戏剧的影响不仅是在表导演方面,而且还体现在演剧方式和运作类似于莫斯科艺术剧院的“北京人民艺术剧院”。

关于如何建立“北京人民艺术剧院”的特色,在50年代初,四位戏剧家——院长曹禺、副院长焦菊隐、欧阳山尊、赵起扬对这个问题进行了长时间的思考,并举行了一周时间的讨论,在



◎ 《三块钱国币》剧照

《论北京人艺演剧学派》一书中有着详尽的叙述：“‘四巨头’为北京人艺勾画出一幅宏伟的蓝图：像莫斯科艺术剧院那样，树立向高标准艺术境界攀登的雄心壮志，吸收其表演经验和艺术管理的长处，继承发扬我国话剧运动的优良传统，充分调动发挥剧院艺术家们的经验、才智和艺术潜质，通过学习、训练和实践，逐步统一创作方法，把艺术家们的热情、抱负吸引到为创造具有自己特色的话剧艺术的轨道上来，这样就必定能够把北京人民艺术剧院建设成一个获得我国观众喜爱并逐步走向世界的第一流的剧院。”很显然，北京人艺的建立是以莫斯科艺术剧院为榜样。非常巧合的是，在莫斯科艺术剧院建立之初的1897年，斯坦尼斯拉夫斯基和丹钦科也就剧院的定位和艺术发展方向进行了长达十八小时的长谈。这样两所剧院都规定了其艺术发展目标，按照为人民服务的宗旨来进行创作和生产剧目。

作为北京人艺的副院长及总导演——灵魂人物焦菊隐，他的思想将指引着北京人艺的艺术方向。也正是通过他的导演艺术创作剧目来实现剧院的任务和目标。在剧院的一次会议上，他以斯坦尼的原话来提醒大家：“我们不应该照抄莫斯科艺术剧院。‘你们必须创造你们自己的一些东西。你们如果照抄，那等于说，你们仅仅是因袭了。那你们就不是在往前发展了——你们是外国人，你们的经济制度和我们不同。你们的生活习惯不同。你们的语言里和舞蹈里的节奏不同。因此如果你们想创造一个伟大的剧场艺术，可就得把所有这些都估计在内。必须根据这些来创造你们自己的方法，那种方法才能和任何已经发现了的方法有同样的真实和伟大。’”也许焦菊

◎ 《武则天》剧照



隐在北京人艺之初,就明了剧院必须走建立自己艺术特色的民族剧院的路子,尽管中国话剧来源于西方,但中国话剧必须有自己的民族风格,借鉴西方戏剧有益的成分,将中国古典文化的戏剧成分融入到新的戏剧模式之中,创造出瑰丽的新型艺术形式——“中国话剧学派”。

正因为焦菊隐有着留学欧洲的背景,他精通西方戏剧的精髓,同时他非常了解俄罗斯戏剧的演剧方式,所以他极渴望打造中国本土戏剧,即“中国民族化戏剧”。在20世纪50年代那种崇尚俄罗斯戏剧的革命年代里,焦先生显出如此的艺术家独辟蹊径的气魄和独到的见解,是在为中国话剧找出一条切实可行的路子来,这不只是简单的演剧方式,而是新中国戏剧的走向问题。

综观北京人艺五十多年的历程,一直走的是焦菊隐所奠定的“中国民族化戏剧”的道路,在50—70年代师承了莫斯科艺术剧院,但却不因循守旧全盘“苏”化,在莫斯科艺术剧院演剧体系的基础上,有新的发现、新的发展,创立了自己的具有系统理论和独特风格的完整的演剧学派。在80年代以后,尽管焦先生已离开人世,但他的戏剧思想仍然影响着以林兆华为代表的新一代戏剧家。在世界当代戏剧的范畴里,新一代戏剧家既继承焦菊隐的戏剧思想——以民族化戏剧的模式来创作新时期的中国戏剧,又吸收当代西方戏剧——特别是后现代主义的“现代派”戏剧的有价值的东西,将其融合在中国当代戏剧的创作之中。

二、“心象”说

北京人艺的演员,来自于社会的各个阶层,有些人艺培训班培训出来的,他们没有受过完整的学院派戏剧教育。根据演员的具体情况,焦菊隐创立了适合演员表演探索 and 发展的表演体系——“心象”说。

什么是“心象”说?焦菊隐在《导演的艺术创造》一文中头一次提到“心象”的概念时作了一个注解:“‘心象’,有人译为‘意

象’。”在这里是指郑君里先生在他的著作《角色的诞生》中曾把image翻译为“意象”，所谓“心象”，就是在自己的“心”中所“看”到的他角色的形象。

苏民先生在他的著作《论焦菊隐导演学派》中谈到，焦菊隐的“心象”说是50年代导演《龙须沟》时以倡导关于演员创造人物以及性格化的问题而建立起的科学表演学说。著名表演艺术家于是之谈到焦菊隐先生在排演《龙须沟》时对演员们说道：“没有心象就没有形象”；“先有心象才能够创造形象”；“这次演员的创作，要 从外到内，再从内到外，先培植出一个心象来，再深入寻找其感情基础”；“准备角色时，可以用哥格兰的办法，然后进行体验”；“从自我表演到第一自我监督第二自我是进了一步，是走向下意识的途径”；“吸收到外在的东西，要反复地练，摸到它内在的思想感情，排练不是模仿，思想感情到了，自然就来了”。

于是之在回忆《茶馆》排演情况时说道：“焦先生教导我们，要想生活于角色，先要角色生活于自己。焦菊隐先生的这些话我总是难以忘记，而且只好照办。因为此外我不知道还有什么别的办法。”

为了让演员获取活生生的“心象”，焦菊隐要求演员在充分阅读、理解和分析剧本，了解角色的基础上，实实在在地深入生活、

◎ 《龙须沟》剧照



体验生活；在与剧本规定情景相类似的现实生活中，在与他所扮演的角色相似的人物相处的过程中，去获得真实而新鲜的感受，努力培养起自己心中的“心象”。

焦菊隐说道：“先要角色生活于你，然后你才能生活于角色。”

分析这句话，可以发现焦先生把“心象”说的生产过程分为两大步骤，即第一步骤为孕育“心象”，第二步骤为将“心象”转化为形象。第一步骤是“角色生活于演员”，第二步骤是“演员生活于角色”。

厦门大学陈世雄教授分析认为所谓“角色生活于演员”，意味着演员必须获得他所扮演的角色的感性认识，或者说，要让角色的形象在演员心目中具体地、感性地显现出来。演员在自己的心中所“看”到的角色形象不能是概念化的、苍白化的，而必须是血肉丰满的、栩栩如生的；演员应该能从中感受到角色的外在的形体特征和内在的心理活动，也就是说必须内在与外在、形与神高度地统一。

我们分析焦菊隐的著作《导演的艺术创造》、《焦菊隐戏剧论文集》所阐明的艺术主张和导演创作规律，可以发现“心象”说的如下几点：一、关于“由外到内”地培植孕育“心象”的方法。“从外到内，再从内到外，先培育一个心象来，再深入找其感情基础。”焦先生这段话的意思是演员可以先根据对角色的理解来培育出一个虚幻的“心象”，这种状态往往是演员不可能深入到角色的内心，所以演员不妨先捕捉到角色外在的某些特征，然后随着对剧本和角色的深入理解，随着排练过程的进行，随着对人物、角色以及规定情景、作家等研究，去逐渐丰富内心的“心象”，塑造出角色外部形象，进而逐步体验形成这些外部特征的内在依据。焦菊隐还论述道：“当你的角色开始生活于你的时候，最初只是一点一滴地出现，有时候是一只眼睛，有时候是一个手指，有时候只是他对某事物的一刹那间的反应。”焦菊隐指出，久而久之，这个心象雏形会成长起来，在演员的心里具体地完整地展示出



◎ 《三块钱国币》剧照



◎ 《武则天》剧照

来。在这个过程中,演员也就逐步深入到角色的内心生活之中。这种“由外到内”的方法不仅可以用于体验生活的阶段,也可以应用到上面所述的“第二步骤”,即上面所说的演员生活于角色,将“心象”转化为“形象”的步骤。二、进入排练后仍需不断完善“心象”。也就是说,当演员大体上培育起角色的“心象”,并能够生活于角色的时候,他仍然必须进一步地使“心象”更加丰富起来、完善起来,焦菊隐认为:

“……还只是一个概念,只是一个理性的认识,还不能称之为一种‘真知’;这个

‘心象’还只是存在于演员的想像中,他自身和这个‘心象’还有着距离。而且这个‘心象’的认识是否正确,他能否生活在这个‘心象’里,也不得而知。”只有当演员进入排练阶段,在具体的规定情境里,在和其他人物的接触中交流中,去切身感受、体验角色的生活,他才能不断地修正、充实和发展人物。三、运用“练”的方法,实现从“心象”向“形象”的转化和突破。焦菊隐认为:演员要通过反复练习角色外在的形体动作来“触摸”到人物内在的思想感情和内心心理变化,从而消灭“演戏”的感觉,完全地生活于角色,从“假如我是”过渡到“我就是”。同时这种“练”不能简单地停留在单独练习,因为单独练习的结果是没有经过规定情境的检验的,它是粗拙的,和其他角色不协调的,不连贯的。因此“练”的重要阶段是在排练过程中,在规定情境中,在和其他角色的交流中、合演中,不断进一步体验角色的内心世界和精神特质,不断找到角色自己的舞台调度和行动路线,彻底消灭“自我表演意识”,使表演成为规定情境中有生命力的自发行为,使角色的内心世界成为一条连续不断的线。

焦菊隐的“心象”说对中国当代戏剧有什么样的指导意义和独特的贡献呢?第一,焦菊隐的“心象”说是中国戏剧理论和实践中第一次涉及“角色的创造方法”,系统地提出了演员作为有生命力

的表演模式,将演员的地位由机械的从属位置上升到“自主”位置,提出了当代演员必须做有思想、有创造力、有主见、有自己的独特分析的现代演员,而不只是机械地、简单地接受导演或者“师傅”所灌输的舞台语言和创造路子,没有生命力,只是被动地接受“权威”的旨意。这样演员在繁复的排演过程中,成为有生命的木偶活道具。第二,焦菊隐非常现实地提出了“角色与生活”的辩证关系,同时提出了导表演艺术来源于生活的原生态,消除了戏剧表演艺术作为贵族艺术的落后思想,使中国表导演学派成为真正具有哲学意义上的学派,同时使中国表演学成为更广泛意义上关于人类生活、历史生活、现实生活的哲学艺术。

三、在斯坦尼戏剧理论中游弋

我们不难发现,“心象”在字面上和斯坦尼斯拉夫斯基所表达的概念“内心视像”很相似,但在实际内容上很不相似。那么这两者究竟有什么不同之处呢?焦菊隐是怎样吸收斯坦尼的精华呢?

陈世雄教授认为:

其一,和“心象”相比,“内心视像”的所指较为宽泛。斯坦尼的定义是:只要我们指出幻想的题目,你们便开始用所谓内心视线看到相应的视觉形象了。这种形象在我们的演员的行话里叫做‘内心视像’。实际上,正如斯坦尼所说,所谓“内心视像”不仅包括人物、景物,还包括听觉、嗅觉、味觉、触觉等其他各种想像的感觉。而焦菊隐先生所说的内涵则比较具体,它专指角色在演员心目中呈现出的视觉形象。

其二,获取“心象”和获取“内心视像”的途径不同,斯坦尼斯拉夫斯基要演员从规定情境入手,先想像出角色所处的具体生活环境,假设自己置身于其中,然后由此进入内心体验……而焦菊隐所倡导的获取“心象”的途径则是在阅读剧本、分析剧本的基础上,通过体验现实生活来形成角色的心象。焦菊隐不急于让演员进入规



◎ 《胆剑篇》剧照

定情境,而是通过让演员对现实生活的亲身体验增强对角色的认识,通过对角色生活环境的考察,了解角色性格的成长史,使演员对角色的认识从阅读剧本的感性认识上升到理性阶段,用这样的办法,使演员在心中培育起一个角色的雏形,甚至对角色的动作特征、相貌穿戴都有具体的印象。总而言之,在焦菊隐看来,体验生活是孕育心象的前提。

其三,演员创造角色的途径是从外到内,还是从内到外?在这个问题上,两者有着不同的观点。斯坦尼倾向于“从内到外”的方法,就是要求演员在规定情境中体验角色的内心活动,引起相应的情感反应,形成内在的心理动机,然后借助相应的形体动作将这种体验体现出来,也就是说,体验在先,体现在后。而焦菊隐的“心象”说则允许演员“从外到内”,即允许演员先获取角色的某些外部特征(例如在观察生活时捕捉到与角色相似的人物的外部特征,将它用于角色的外形塑造),然后通过模仿这些特征、感受,体验角色这些形体动作的内心依据、内在动机,达到形神合一、内外统一,真正“生活于角色”;然后在排练过程中,进一步丰富和发展外在的动作。焦菊隐把角色的创造看做是一个不断发展的动态过程,既不赞成机械地模仿生活中的某个人物,又不赞成在排练中刻板地模仿一个既定的“心象”,而是提醒演员要不断地完善和发展、丰富角色形象。心象只是借以进入体验的桥梁,而不是表现的范本。

◎ 《胆剑篇》剧照

