

戏曲史论丛书

戏曲导演概论

XIQU DAOYAN
GAILUN

黄在敏 著



文化艺术出版社

戏曲史论丛书

戏曲导演概论

黄在敏 著

文化艺术出版社

(京)新登字140号

戏曲导演概论

黄在敏 著

•

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

北京冠中印刷厂印刷

•

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 7.875 字数 180,000

1994年12月第1版 1994年12月北京第1次印刷

印数 0,001—1,000 册

ISBN 7-5039-1296-0/J·413

定 价：8.50元

戏曲史论丛书

主 编：张 庚
 郭汉城
执行主编：沈达人
 苏国荣

序

郭汉城

中国戏曲学的全面建立，是一项长期而艰巨的系统工程。也许需要两代、三代人的持续努力，或者更长的时间，才能逐步完成的。

张庚同志做了一辈子的戏曲研究工作。在他主持下，我们这个创作集体先后编写了“一史一论”（即《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》），这是这门学科的最基本的工作。前辈王国维、吴梅、周贻白等先生，已经为我们打下了很好的基础，我们是在他们研究成果的基础上继续工作的。

在史与论的关系上，过去一般认为“论从史出”。所以我们最先着手的是写《中国戏曲通史》。编写《通史》的工作在“文革”前的中国戏曲研究院时代，就已进行了好几年，并写出了初稿。由于当时左倾思潮的干扰，以及随之而来的长期的政治动荡，书写了出来，却一直不能出版。七十年代末八十年代初，才又重新组织了力量，这部史才得面世。自此以后，我们国家进入了一个平稳的年代，有利于学术研究工作的进行，于1987年写出了《中国戏曲通论》。在此之前，我们又与全国戏曲研究工作者一道，编写了《中国大百科全书·戏曲》卷；接着组织《中国戏曲志》的编写工作。《中国戏曲志》是按照分省立卷的具有全国性的巨

大工程，已经接近完成。

假如说，《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》、《中国大百科全书·戏曲》卷、《中国戏曲志》，以及海内外专家学者的这方面的著作、研究成果，都为建立中国戏曲学的基础投入了一砖一瓦，那么，今后需要做的工作还是大量的。

中国戏曲是一种独特的民族戏剧艺术，是由文学、音乐、美术、舞蹈等各个门类艺术综合而成的，它与文学、音乐、舞蹈、美术等独立艺术还不一样，有自己的发展历史、艺术特征和艺术规律，这在史论中只能提纲挈领地涉及，很难深入细致。这个任务只能在分史、分论中解决。

关于编写分史、分论，张庚同志设想得比较早。记得1983年的夏天，《中国戏曲通论》刚作为国家重点项目上马，编写人员集中西山某处讨论《通论》的总体构想，在讨论中大家已经谈到：等写完了《通论》，接着写分史、分论。因而在《通论》结束之后，达人和国荣建议组织力量编写一套“戏曲史论丛书”，以分史、分论作为这套丛书的重点。我和张庚同志觉得这符合我们原来的设想，就开始组织人力，在1988年初，通过论证立项，作为中国艺术研究院“八五”计划的重点项目。这套丛书有如下12部：

傅晓航《戏曲理论史述要》

吴毓华《古代戏曲美学史》

刘彦君《栏杆拍遍——古代剧作家心路》

孙崇涛、徐宏图《戏曲优伶史》

武俊达《戏曲音乐概论》

陈幼韩《戏曲表演概论》

黄在敏《戏曲导演概论》

栾冠桦《戏曲舞台美术概论》

沈达人《戏曲意象论》

安葵《戏曲“拉奥孔”》

马也《戏剧人类学论稿》

苏国荣《戏曲美学》

以上12部专著的执笔人，除了武俊达、陈幼韩二位同志是院外的著名专家，徐宏图同志是外省的研究人员外，其他都是本院戏曲研究所的研究人员。一般来说，他们对本专业都有较长时期的研究和积累。经过几年的努力，终于都一一写出来了，而且达到了一定的学术水平，这是很可喜的事。书中有不少可取的见解，是积累了前人的研究成果，又有他们自己的丰富发展。当然，并不是这些见解都是那么成熟和正确。但我以为只要言之成理，就可以作为“一家言”来讨论。在学术问题上，只有本着“百家争鸣”的精神，才能不断地进步。我坚信在“百家争鸣”精神的鼓舞下，全国定会有更多更好、范围更广的戏曲史论及分史、分论著作出现。

除了戏曲分史、分论以外，还须向建立戏曲交叉学科而努力。20世纪是一个交叉学科、边缘学科大发展的世纪，它促使了自然科学、社会科学的迅猛发展。中国戏曲理论研究的进一步深入，必须重视戏曲交叉学科的研究。因为有些理论上的重大问题，不是在本学科的范围内所能解决的。其实，在以往的戏曲研究工作中，某些交叉学科已经进行，并取得了一定成果。如戏曲文物学，就是戏曲学与考古学的交叉；戏曲文献学，就是戏曲学与文献学的交叉；戏曲美学，是戏曲学与哲学的交叉等，它们已经成了我们重要的研究课题。其他如戏剧人类学、戏曲生态学、戏曲社会学、戏曲经济学、戏曲观众学、戏曲心理学、戏曲民俗学、戏曲宗教学等等，都有广阔的天地有待我们去开拓、探索。比如，当前大家都很

关心戏曲在新的历史条件下应如何生存和发展的问題，这就牵涉到戏曲的生态结构、生态环境等等一系列问題，实际上是一个戏曲生态学的问题。又如在当前的商品大潮中，戏曲应该如何适应商品经济的发展？戏曲的商品属性与物质商品又有什么不同？精神商品的特殊性何在？这些问題，都涉及到戏曲经济学的问題。现在观众究竟喜欢看些什么戏？尤其是青年观众爱看什么？如何在审美趣味上适应广大青年观众的爱好？这些，又是属于戏曲观众学的问题。这些问题的探讨、解决，将有助于戏曲的历史和现状研究的进一步深入，有助于戏曲学的建立。

从以上简略的、不完全的叙述中，中国戏曲学涉及的方面、问题都十分广泛，既要总结历史的经验，又要总结现实的经验。根据当前戏曲研究状况，我觉得现状的研究更应受到重视。理论研究一定要联系实际，尤其要联系当前创作、研究的实际。理论研究要有助于戏曲的发展，要善于从实践中总结一些具有规律性的、普遍性的、特征性的东西，升华为新的理论。这样的理论更具有生命力和时代感，更会受到大家的关心和重视。从这一意义上看，上面提到的“论从史出”的观点，还不是很全面的。理论应从历史和现状中出。如果我们以此来衡量这套丛书，有些做得全面一些，既联系到历史，又联系到现状；而有些为求例证的稳定性，则侧重于历史上规律性问题的探讨。对此，我们不强求一律。

理论研究还要建立在大量翔实的资料基础上。我认为这一套丛书在这方面是注意到了。至于对这些资料的认识、解释、融会贯通得如何，还要请读者和同仁们指教。

这套丛书中的某些著作，还运用了一些新的学科、新的方法，来探讨一些新的问题。我认为只要不是生搬硬套，也应受到欢迎。

研究工作应以个人研究为基础,个人研究与集体研究相结合。像“通史”、“通论”、百科、志书、集成一类等大型的综合著作,需要组织具有各种知识的、较多的人员来集体完成。分史、分论比较专一,我们就采取个人研究的形式进行。

在规划本丛书的时候,我们除了邀请少数老专家撰稿外,大部分都请中青年研究人员来承担,意在通过这套丛书的写作,培养出一批具有实力的年富力强的研究人才出来,使今后戏曲理论队伍能够衔接得上。实际证明,我们的愿望基本上达到了。这是他们通过艰苦努力的结果。

这套丛书一直在以李希凡同志为首的院领导的关心、扶植和督促下完成的;院科研办公室给了我们很大支持,尤其帮助解决经费的困难;文化艺术出版社也在他们力所能及的范围内给了我们不少帮助,尽可能提早出版日期,我们都要很好感谢他们!

1993年3月1日

前 言

哪里有演剧活动，哪里便有导演艺术。

尽管导演这个产生于外国戏剧的专业职称，在中国戏曲演剧活动中出现时，已是本世纪初的事情，而实际上的导演工作，却伴随着戏曲艺术的形成，早已成为一种客观存在了。不过，那时的导演工作，主要是由一些熟悉舞台的剧作家、精通演技的家班主人、经验丰富的演员、艺术素养较高的教师等不完备、不自觉地执行着。导演作为一门专业，无论是在实践上，还是在理论上，都还没有能从编剧、表演、音乐等部门中独立和淀解出来，也可以说还处于一种隐形阶段。

本世纪初，新文化运动兴起，戏曲开始受到一些新兴的演出艺术如话剧、歌舞、电影等的影响和冲击。新的社会环境和艺术环境，必然要求从内容到形式的变革；而从内容到形式的变革，不仅对剧作家，同时也对舞台演出的组织者提出了更高的要求。要求他们不但能够掌握许多新的舞台技术手段，而且还应该是一个有着先进思想、先进文化和科学知识的人。在这种情况下，一些熟悉戏曲、热爱戏曲的新文艺工作者，开始参与戏曲的创作和排演。他们把话剧排演的一些组织方法带进戏曲，把以前导演工作中个别分散的作用，相对集中起来统一实施，这就在一定程度上促进了导演意识的觉醒和导演工作的专业化。正是在这一形势下，三四

十年代,上海雪声剧团(越剧)、陕西易俗社(秦腔)、延安平剧院(京剧)等演出团体,先后出现了由编导通盘筹划排演新戏的创作方式,形成了近似于现代意义的编导制。

新中国建立后,戏曲的社会地位和作用受到前所未有的重视,以“改人、改戏、改制”为主要内容的戏曲改革运动全面展开,戏曲创作中越来越细致的分工要求,也有了组织上、经济上的保障,随着第一届全国戏曲观摩演出大会的创作活动,专职导演相继在各大剧院、剧团出现,并普遍形成了导演组织和指导排演的风气。四十多年来,戏曲导演的队伍不断壮大,导演艺术的内容和形式不断得到充实和提高,特别是进入80年代以后,戏曲导演艺术的发展更出现了历史性变化。在广大戏曲工作者以戏曲现代化为目标的追赶时代、呼唤观众的拼搏战中,导演成了冲锋陷阵的主力。一批卓有胆识、勇于实践的导演艺术家,在继承传统的基础上,对戏曲艺术又进行了全面而深入的开拓与革新,使戏曲导演的创造活动,进入了一个新的自我超越的阶段。

但是,与戏曲导演艺术的悠久历史和迅速发展的现状相比较,戏曲导演的理论建设却显得过于薄弱了。至今为止,无论是在戏曲导演的基础理论,还是方法论方面,都还没有取得突破性的进展。当然,要建立一套完整的理论,并不是一件容易的事,甚至不是一代人可以完成的。不过事情总要有人去做,总要有人迈出第一步。正是出于这种心理,我承担了这一专题——力求对现代戏曲导演艺术做出一些概括性的论述,以起到一点抛砖引玉的作用。

从实践论的角度来看,任何理论都是以实践作为基础和最高标准的。没有实践活动也就没有理论产生的可能性和必要性。这一点,对于戏曲导演理论来说,表现得更为直接和突出。正如人们所说,导演学是实践的科学,而不是纯理论的学科。它的根本目的

在于通过揭示导演艺术的本质和导演创造舞台演出的一般规律，为导演的实践活动起到理论的导引作用。因此，它的起点和终点都离不开导演创造舞台演出的实践。然而，对于一个长期从事理论工作的人来说，有限的亲身实践，是很难提供出那么丰富的材料来的。况且，更为重要的是，个人的经验总会带有这样或那样的局限性。所以要实事求是地对戏曲导演艺术做出一些概括性的认识，还要从更广泛的范围去总结经验、搜集材料。值得庆幸的是，在戏曲艺术发展的漫长过程中，特别是建国后的40多年来，导演艺术家们在不断的艺术实践中，已经积累了相当丰富的经验成果和理论材料。这其中既有具体的导演体会，也有对某些专题的理论探讨。尤其是阿甲、李紫贵等老一辈导演艺术家的著作，更为演出创造的美学把握和方法论的建设提供了较完整的观念和初始构架。而本书的写作也正是在这一基础上进行的，是对这些经验成果和理论材料的总结、归纳和阐释。也正因为如此，如果说这本书还能给人一些启发的话，首先要感谢为我提供了丰富材料的导演艺术家们，感谢为导演学的建设奠定了基础的阿甲老师、李紫贵老师等老一辈的艺术家。因为正如丹纳所说：“一个观念好比一颗种子；种子的发芽、生长、开花，要从水分、空气、阳光、泥土中吸收养料；观念的成熟与成形也需要周围的人在精神上予以补充、帮助发展。”

在本书的写作过程中，我也愈发感到了理论联系实际的重要性。所谓理论联系实际决不仅仅具有方法论的意义，更重要的是，通过这一结合，它能够帮助我们建立一种新的思维结构。如果，我们的导演艺术家多一些理论思维，我们的理论家多一些形象思维，我相信，戏曲导演的理论建设会更上一个台阶。



黄在敏 1943年生。1963年毕业于中国戏曲学院戏曲导演专业。毕业后留中国戏曲研究院舞台艺术室从事导演创作和理论研究。现任中国艺术研究院戏曲研究所表导演研究室主任、中国戏曲导演学会秘书长、副研究员。曾参加《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》、《中国戏曲通论》的编写,发表学术论文数十篇,著述近百万字。

目 录

序.....郭汉城(1)

前言.....(1)

第一章 戏曲导演的基本特性

第一节 再创造的艺术.....(1)

第二节 组织舞台行动的艺术.....(16)

第三节 发挥整体功能的艺术.....(40)

第二章 戏曲导演的创作手段

第一节 戏曲表演.....(54)

第二节 戏曲音乐.....(75)

第三节 舞台美术.....(93)

第三章 戏曲导演的舞台处理

第一节 舞台节奏.....(116)

第二节 舞台气氛.....(135)

第三节 场面调度.....(150)

第四章 戏曲导演的艺术构思

第一节 读解剧本.....(176)

第二节 艺术构思.....(185)

第三节 戏曲导演的形象思维.....(218)

第一章 戏曲导演的基本特性

戏曲导演究竟是怎样的一门艺术？或者说，这门艺术区别于其他艺术的主要特征是什么？这是我们开宗明义首先要讨论的问题。因为只有在这一基础上，才有可能进一步涉及有关戏曲导演的若干具体问题。

众所周知，戏曲导演的主要创作活动就是“排戏”。而所谓“排戏”，也就是在文学剧本的基础上，组织和运用戏剧综合体中以演员的身心为主体的各种艺术手段，创造完整的舞台演出的艺术。如果仅就这一点而言，戏曲导演与其他戏剧样式的导演，并没有本质上的区别。

然而，不同的戏剧样式，又各有不同的艺术传达的具体方式，而这些由长期创作实践积累起来的艺术传达的具体方式，反过来又决定着特定艺术家所特有的感觉、思维方式。所以，戏曲导演的艺术创造，又必然受到戏曲艺术自身的表现形式及其美学观念的制约和规范。也就是说，戏曲导演既有着戏曲导演的一般特性，遵循着戏曲导演的一般规律，又有着自己的独特性和具体性。这一点，是我们在探讨戏曲导演的基本特性时，所必须加以说明的。

第一节 再创造的艺术

在一出戏的整个创造过程中，既然导演所承担的创作任务是把文学剧本转化为舞台演出，那么他的创作活动就不可能像有

些文学家、艺术家那样，可以直接从生活中去提炼、加工、创造艺术典型，而是必须以剧作者的创作成果——文学剧本为中介，来认识生活和反映生活。因此，自觉地接受文学剧本的制约，避免主观随意性，是导演工作的基本原则；而认真感受和理解剧作者笔下的生活和人物，准确把握剧作者的创作意图和剧本的艺术特点，则是导演工作的起点和基础。

但是，导演的创作活动又不仅仅是给文学剧本以完全客观的舞台解释，更不是简单的形象直译和图解，而是要根据自己对生活的体验和认识，运用与剧作者不同的艺术手段和不同的方法，对剧本中的文学形象进行一番新的创造，用自己独特的叙述方法，使其成为一种具有新的审美价值的舞台上的艺术形象。所以我们把导演的创作活动，称作“再创造的艺术”。

作为“再创造的艺术”，导演的创作活动显然受到很大限制，因为他必须服从文学剧本这个形象创造的基础和前提，然而优秀的导演却总能化被动为主动，用自己的智慧和才能创造出有时甚至出乎剧作者意外的鲜明的舞台形象，使观众感受到读剧本时不可能享受到的美感。

导演的这一主动性和才能，首先表现在对剧本思想的再创造上。

一般说来，导演对剧本思想内涵的理解和处理，有两种态度：一种是强调努力把握剧作者的本意，并严格遵守这种“本意”；另一种是强调把握剧作者的本意，但并不完全拘泥于剧作者的本意，而是往往要把导演自己对剧作思想涵义的感受和理解也渗透到舞台形象中去。应该说，这两种态度都是有相当理由的。首先，因为剧本总是剧作者特定意图的体现，一定的创作意图形成后总会采取特定的形象手段来加以表达，形象和剧作者“本意”之间存

在着一种固有的、有机制约的关系，这种制约关系必然要求剧本的舞台体现者——导演在创造中“忠实”于作者的“本意”。但是，也要看到这种“忠实”只能是相对的，不可能是完全绝对的。因为人的意识由人的社会存在所决定，人的意识在反映客观对象时总要打上这种存在的烙印。而导演也不可能用空白的头脑去被动地理解和阐释文学剧本，而必然是用活动的意识积极地去参与，以自己对生活体验的先有、先见、先把握的东西为基础。这种意识的“先结构”，势必使导演者对文学剧本的理解和阐释带上自己的社会环境所决定的“成见”，由此也就造成了剧作者和导演之间乃至不同导演之间对剧本认识的差距。所谓对剧本思想的再创造，也就是要把这种客观存在的，有意无意之间表现出来的差距，提高到一种积极的自在之物，并巧妙地处理好“忠实”与差距之间的关系，对文学剧本的思想给予合理的丰富、深化和发展，使之具有一种新的价值和创造的意义。

导演对文学剧本思想的再创造，通常有以下几种表现：

一是对文学剧本的独特理解和阐释。比如《雷雨》第一幕中“喝药”的场面。这段戏每个人物都处在尖锐的戏剧冲突之中，都有丰富复杂的内心活动。但不同的导演处理起来却各有自己不同的理解和阐释。夏淳认为，繁漪的“雷雨”性格是就总体而言，在这场戏中，她主要表现为被逼迫的女性。她下楼是要会周萍，不希望由于自己公然抗命而陷入与周朴园的纠纷中去，她甚至准备把药喝了，又实在喝不下去，最终因周萍下跪才不得不强咽了苦药。而另一位导演朱端钧则认为“喝药”是重要的“一场大戏”，加以渲染后可以使观众憎恨专制暴君周朴园，理解并同情繁漪的叛逆性格。因此他在处理这段戏时，先把周朴园和繁漪的台词做了相互交织的处理，以形成一种惊心动魄的气氛。喝药后，又为繁漪设