

高宇著

古典戏曲导演学论集

中国戏剧出版社

古典戏曲导演学论集

高宇著

中国戏剧出版社

古典戏曲导演学论集

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

北京市彩虹印刷厂印刷

字数240 000 开本850×1168毫米¹/₃₂ 印张11

1985年9月北京第1版 1985年9月北京第1次印刷

印数1—2,150册

书号:8069·505 定价:2.10元

序

去年八月末，我和陈刚、葆苓同志同去西安参加易俗社成立七十周年纪念活动，看到了该社老、中、青三代演员的六场精采演出。在那些老艺术家声情激越、气势轩昂的演唱中，我们看到了古老秦腔的优秀传统。它的独特的艺术风貌，在今天的戏曲舞台上仍在焕发着新的光彩。这个在历史风雨中艰苦奋斗了七十年的戏曲剧院，和它的众多的艺术家，都是令人难以忘怀的。

我们在西安时，还参观了秦始皇陵墓的兵马俑，那雄伟的气魄和壮丽的场景，令人叹为观止。蒙主人的好意，将不久前发掘出来的四匹约一米高的鎏金铜马，连同正在修复的马车，破例允许我们参观。我们都感到十分高兴和惊讶。在二千年前，我们的祖先就有这样精美的艺术创造，在那个时代就有了如此精湛的能工巧匠，可见我们的民族艺术在当时就已经有了高度的发展，这是值得我们引为光荣和骄傲的。

看到这些，很自然地使我联想到我们的戏曲艺术。

中国戏曲历史悠久，曾经产生过关汉卿、王实甫、汤显祖等杰出的剧作家。不仅在戏剧文学上，在舞台艺术方面，也有很高的成就。中国戏曲的舞台艺术，包括唱、做、念、打，经过多年的锤炼，形成了完整的综合艺术，浑然一体，具有鲜明的、独特的风格。在这个综合的过程中，大概有许多位类似现

在称之为导演的人在起着作用。其中有剧作家、有演员、还有乐师，他们相互交流心得，传播各自的舞台经验，都在发挥着导演的作用。正是这些无名艺术家的杰出贡献和优异创造，把戏曲演员的表演和唱腔、乐队琴师、鼓师以及舞台美术方面的创造，熔于一炉，达到高度的艺术水平。如果没有一个综合的过程，都是艺术家各自分散的创造，那么，戏曲要达到高度成熟的程度，恐怕是难以想象的。这就说明，戏曲中确有丰富的艺术实践经验，需要总结，从中可以寻求出科学的艺术创作规律，发现中国戏曲导演艺术的原理、方法和技巧。这种总结，可以使我们对中国戏曲的舞台艺术和导演艺术，有一个明确的、系统的认识。

过去，中国戏曲艺人的社会地位很低，对戏曲的舞台艺术很不重视。在现存的有限的戏曲史料中，关于戏剧文学和作家的，还有一些材料，而涉及舞台艺术包括演员、乐师、导演和舞台美术的，却是凤毛麟角，少得可怜，这给我们的研究工作，带来了相当多的困难。

戏曲艺术的历史遗产需要我们去继承和清理，剔除其中的糟粕，吸取其中的精华，是我们义不容辞的责任。不是靠一代人，而是需要两代人、三代人继续不断地去努力。最近，有位同志向我推荐湖南省戏曲研究所高宇同志所写的一些研究古典戏曲导演学的论文，我粗看了一下，觉得很有意义。作者从汤显祖、冯梦龙、潘之恒、张岱、李渔等人的一些著作中，搜寻有关分析剧本、艺术处理、演员演唱、表演艺术以及舞台美术的论述，从中来探索古典戏曲的导演艺术，我以为，这种方法很值得学习。

在资料相当分散并且缺乏的情况下，作者耗费了十多年时

间，尽了很大的努力去搜集和钻研，他的治学态度是严肃的，反映在这本书中，资料比较丰富。从汤显祖到李渔，作者进行了认真的、比较深入的探讨，有一定的系统性，他的分析和论证，比较清晰，至少是有启发性的，可供人们进一步的研究和思考。

研究中国戏曲的导演艺术，是一个前人所未有做过的新的课题，高宇同志多年劳动和心血的结晶，渗透着一种探索精神，这是应当给予支持和鼓励的。面对着我国丰富的戏曲遗产有待于整理和研究，我们需要有更多的探索者。自然，作者在探索过程中所作出的论断，只能是一家之言，也可能会引起不同意见，引起讨论或争鸣，这也是正常的事情。在戏曲历史的研究中，只有相互补充，深入探讨，才能使我们对历史的本来面目认识得更清楚，更正确。

在西安参观镏金铜马的那一天，一位年轻的工艺师正在埋头修复马鞍和马身的其它装饰物，由于年代久远和历史变迁，贯串在马鞍上的各色宝石之间的金线断落了，那五颜六色的晶莹发光的宝石，散落于土层之间，工人们从土层之间把它们一粒一粒筛选出来已属不易，现在工艺师要恢复它的原貌，其艰难程度也可想而知。可能他们要经过多次反复的排比，才能找到原来的面貌。看到这番情景，不禁引起我的浮想联翩。在今天我们的戏曲研究工作中，何尝不是这样的情况呢？从浩瀚的历史古籍中，搜寻有关戏曲舞台艺术方面的散金碎玉，就很不容易，在散金碎玉中再寻找一条贯串的线索就更加困难了。这确实需要有许多肯于埋头苦干的有志者去共同努力。

我与高宇同志还不熟悉，尚未深谈。我知道，他多年在极其困难的条件下努力于戏曲研究工作，专攻舞台艺术与导演艺

术，辛勤探索，近年已有初步成果，这是值得赞赏的。因此，我愿意向读者推荐这一本书，并希望作者高宇同志在已取得的成果的基础上继续努力，更上一层楼。

马彦祥

一九八三年春于北京

目 录

序.....	马彦祥 1
--------	-------

首先把我们民族的东西搞通

——为建立现代《戏曲导演学》开道

一、引 言.....	1
二、我们需要自己的《戏曲导演学》	2
三、我国戏曲导演艺术溯源.....	7
四、戏曲导演艺术的传统	13
五、我国古典戏曲导演学的形成	19
六、建立我国现代《戏曲导演学》的三大支柱	24

戏曲导演学的拓荒人汤显祖

一、汤显祖的导演实践	27
二、演出必须充分体现“曲意”	36
三、关于演出的“导演提示”	47
四、导演构思中的戏曲音乐与舞台美术	57
五、教导演员坚持现实主义的表演原则	62
六、演员的导师、教育者和忠实的朋友	68
七、汤显祖的拓荒精神与戏曲导演学的诞生	74

冯梦龙在戏曲导演学上的建树

- 一、活跃在民间剧场的演出活动家79
- 二、为民间职业戏班选择上演剧目85
- 三、对文学剧本的“重定”是导演二度创造的 开始.....92
- 四、关于剧本与演出的“导演说明”97
- 五、导演构思中的思想与形象 102
- 六、“奇”，是导演构思成长的肥沃土壤 109

古典戏曲的导演脚本

——《墨憨斋详定酒家佣传奇》新释

- 一、对剧本进行导演分析 119
 - 《酒家佣》的“叙”
- 二、关于演出处理的导演阐述 124
 - 《酒家佣总评》
- 三、演出结构的设计 129
 - 分场顺序与导演命名
- 四、导演是剧本的解释者132
 - 剧本正文上的分场提示
- 五、对唱曲与音乐的处理..... 147
 - 注韵、标宫、点板和提示
- 六、戏曲导演怎样制定导演脚本？ 151
- 七、冯氏导演脚本给我们的启示 158

潘之恒论导演和演员的艺术

- 一、熟悉演员、精通表演艺术规律 163
- 二、完美的演出是怎样创造出来的？ 167
- 三、舞台感情的真实性 172

四、假戏“真”做	176
五、导演的修养与遴选演员	178
六、导演跟演员进行工作的方法与步骤	183
七、角色的精神生活与外部体现	185
八、指导演员创造角色的途径	188
九、在排演中不断提高演员的演技	193

张岱论述导演的演出处理

一、实践出真知	196
二、《冰山记》的演出	200
三、选择上演剧目的原则	204
四、舞台演出必须“妙入情理”	207
五、导演处理演出的三大要领	210
六、导演处理演出的六个环节	216
七、导演的工作方法	220
八、导演对演员艺术的要求	224
九、戏曲演出艺术的完整性	228
十、扩充舞台表现手段	236
十一、从“家乐”走向民间剧团	242
十二、晚明戏曲导演经验的总结	247

古典戏曲导演的方法论

——李笠翁的《演习部》及其它

一、我国导演学中“方法论”的开端	250
二、导演与剧本	253
(一) 选择剧本；(二) 修改剧本	

三、导演剧本	264
(一) 关于演出构思的导演说明；	(二) 组织舞台行动；
(三) 舞台空间的处理；	(四) 以表演为中心的演出构思
四、导演与演员	282
(一) 解明曲意；	(二) 唱曲的排练；
(三) 说白的处理；	(四) 舞态与歌容；
(五) 教之有方，导之有术；	(六) 神形兼备的“态”
(七) 装龙象龙，装虎象虎	
五、脱套与创新	300
——导演的演出处理	
(一) 寻求新颖独特的演出形象；	(二) 清除恶套和改革陋习；
(三) 陈套翻新；	(四) 化腐为奇；
(五) 巧用“砌末”；	(六) 体贴文心
附： 李笠翁关于戏曲导演的学说	326
从实践中产生的理论	李笠翁的戏曲导演学
导演脚本二例	世界上最早的一本《导演学》
后 记	高 宇 334

首先把我们民族的东西搞通

——为建立现代《戏曲导演学》开道

一、引言

敬爱的周恩来同志于一九六一年六月十九日《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》中，明确提出：

“首先把我们民族的东西搞通！”

这的确是一个重大的、责无旁贷的任务。

我们需要提高全民族的科学文化水平。对戏曲导演这一具体部门而言，则是应该尽快地建立现代的、科学的、系统的理论与方法，并不断地发展和提高它。

我们的民族戏曲，在排演和演出现代戏、新编历史剧，乃至整理、加工、重排优秀传统剧目的工作中，怎样创造出符合现代观众要求的演出艺术？——这是摆在我们面前的一个急待解决的、严峻而艰巨的课题。

戏曲剧目的排演和演出中，无疑地，导演是一个重要的工作部门；导演艺术在很大程度上，决定上演剧目的思想与艺术质量。

今天从事戏曲导演这项工作的同志们，都感到一个共同的、迫切的问题：需要掌握这门新的学科——现代的《戏曲导演学》。

可是，向哪里去学习这种现代的《戏曲导演学》呢？

过去，我们是向话剧学，即学习来自西方的现代导演学，曾得到过一些裨益，也解决过一些问题，取得了一定的成绩。早在本世纪二十年代，欧阳予倩从日本留学回国后所作的一些努力，一直到五十年代初，张骏祥导演沪剧《罗汉钱》，六十年代初阿甲导演京剧《红灯记》，都创造出过不少成功的经验。

但是，不必讳言，在照搬话剧导演的规律和方法中，我们也吃过不少苦头。

经验和教训，应该使我们变得比较聪明起来，清醒一些。这样，就更能深刻地领会周恩来同志所指出的解决途径和努力方向。周恩来同志说：

“我是主张先把本民族的东西搞通。吸收外国的东西要加以溶化，要使它们不知不觉地和我们民族的文化溶合在一起。”

对待《戏曲导演学》这门学科，我们尤其应该如此！而且，舍此别无他途。

学习西方的现代导演学，使之和我们民族的戏曲导演学相结合，这是完全必要的；今后仍需这么做。但是这里有一个溶化的过程，还要达到“溶合在一起”的结果。跟什么去“溶合”呢？应该是跟我们自己的、民族的戏曲导演学相溶合。吸收外国的东西，必须“以我为主”、“为我所用”；这个“我”，也就是民族的戏曲导演学。——不能离开这个主体！

二、我们需要自己的《戏曲导演学》

《戏曲导演学》是以戏曲演出整体中的导演艺术作为研究对象的一门学科。它要总结戏曲艺术实践中的丰富经验，包括历

史的经验 and 前人部分的理论说明，从中寻求出科学的创作规律，发现导演艺术的原理、方法和技巧，使我们对于戏曲导演艺术的认识，上升到理论的高度，达到对戏曲导演艺术的创作规律的系统、明确的认识；以便于从理论与实践两方面解决我们戏曲导演工作中的一系列具体问题。而这种《戏曲导演学》的形成，不仅可以加快培养新一代的戏曲导演，而且对于提高戏曲舞台艺术的水平，将会有重要的作用。

可是，《戏曲导演学》究竟应包括哪些具体内容？甚至，怎样来建立《戏曲导演学》这门学科？——仍是摆在我们面前，必须通过大量的艰巨的工作，作出正确回答的问题。

前辈的戏曲导演艺术家，总结过实践中的经验教训，提出过试图解答这一问题的某些答案。

欧阳予倩同志就曾回答过这一问题：——

有人问：“戏曲导演和话剧导演有什么不同？”

我觉得，基本道理是一样的。

但，首先要注意：戏曲和话剧是两种不同的艺术形式，各有特点；而戏曲的各剧种也不是完全一样的。它们可以相互启发，相互借鉴，但不能够随便生搬硬套。保持剧种的特点，还是必要的。

我觉得，戏曲中比较难搞的，就是怎样加唱，怎样加白。唱和白的安排，当然是属于剧本方面的，但导演必须懂得；有时剧作者安排得不妥当，导演必须有修改的能力。

其次，导演必须懂得戏曲音乐；

还有，就是场次的安排，和上、下场的处理。

我想，这一些，都是对一个戏曲导演的基本要求。如果问：戏曲导演有没有一套基本功的话，我想，这些就算基本功吧！

还有一个使戏曲导演感到困难的问题，就是：舞台美术。戏

曲导演如何跟舞台美术工作者合作得更好，发挥更大的创造，的确是很重要的。①

这里所说的“基本道理是一样的”，是说导演应该对剧本作出创造性的解释，指导演员的表演与角色创造，和组织演出的舞台各部门的创造工作。——这些基本道理是一样的。

导演学，就是要研究导演们需要掌握的这些基本道理和工作条例。

一九二四年秋天，曾经有一位导演向斯坦尼斯拉夫斯基提出过这样的问题：

“导演们需要知道什么样的条例呢？”

回答是：——

“首先就是我告诉演员们的那些。”

这就是说，导演的首要条件，是精通表演艺术的规律。

斯坦尼斯拉夫斯基继续补充说：——

“教育自己成为导演，要做的事情，和演员是一样的；只不过还要更严格地加上十倍的努力，因为他不仅自己要学习许多东西，而且还得教会他的同志们。”

戏曲导演必须精通戏曲表演艺术的原理、方法和技巧，这是和话剧导演必须精通话剧表演艺术一样的“基本道理”。

接着，斯氏又明确指出：——

“导演学，在基本上可分为三部分：

一、跟作者一起钻研剧本，要是作者已经去世，那当然就自己钻研。对全部剧本进行导演的深刻的分析；

① 欧阳予倩：《毛泽东思想指导下的表、导演艺术》第三部分：《进一步提高我们的表演、导演艺术》。原载《戏剧报》1960年第8期。

二、跟演员们一起进行的工作，进行每个戏的排演；

三、跟美术家、作曲家，以及演出部门一起所进行的工作。”

这是斯氏的学生、莫斯科艺术剧院的导演戈尔卡柯夫在《斯坦尼斯拉夫斯基的导演课程》一书中记录下来；我国已故著名导演孙维世同志于一九五四年就向我们介绍过的。

导演的创造任务和职责范围，导演学的研究对象及其组成部分，这些“基本道理”，不论对戏曲导演或话剧导演，应该是基本一致的。

导演学的一些基本道理和条例，对戏曲导演和话剧导演都是一样的，这是导演学的普遍规律；但，戏曲导演学还有它的特殊规律。这是由于戏曲本身的特点（包括不同剧种之间的不同特色）所决定的。它的特殊性又给戏曲导演学带来许多不同的具体内容。

对此，欧阳予倩又提出过一条极为重要的意见，应该为上一条答案的不可缺少的补充：

导演京戏就要从京戏来全面构思——导演别的剧种也是一样——。如果以对话剧的构思来对待京戏，那就难于合拍。歌剧、话剧、舞剧，性质都不同，导演的方法也就不能一样。如果以为掌握了某些共同之点便能动起手来，那是不对的。这样做必然容易流于粗暴。^①

这就是说，懂了前面所说的那些基本道理，还不等于就能成为一个戏曲导演。戏曲导演的艺术创造工作中，从导演构思

① 详见《中国戏曲研究资料初辑》中欧阳予倩的《京戏一知谈》一文。

到导演方法，还都存在着自己的特殊性，有它特定的一些具体内容。

我国传统的戏曲艺术，经过长期的艺术创作实践，有其自身发展的道路，形成了严谨而完整的体系，从美学原理到艺术风格，从表现手段到表现方法，以及从剧本结构到表演、音乐、舞台美术各个方面，都有着与话剧、西方歌剧很不相同的特点。戏曲导演学，是这个自成体系的戏曲艺术整体中一个有机的组成部分。不论从理论与实践两方面都证明：在基本道理相同的前提下，其具体表现形式是很不相同的；甚至在演出的艺术处理上几乎每一环节、每一步骤，都是有其特殊性的。因之，戏曲导演与话剧导演所需要掌握的专业技巧，具体内容不同，显然比话剧导演与歌剧导演之间的差异更大。近年来，西方艺术科学的发展，已经使《歌剧导演学》成为了一门独立的新学科。彼·波克罗夫斯基写的《歌剧导演学》一书的问世^①，就是具体的例证。由于我国的戏曲艺术是综合了歌（词曲和音乐）、舞（身段和武打）、科（动作）、白（语言）各种表现手段，来塑造人物形象，推进剧情发展，表现戏剧冲突，揭示思想主题的。它首先是载歌载舞，依靠动作与语言来表达戏剧的思想内容和刻画人物性格。它不仅对话剧而言是一种不同的艺术形式，同时，对歌剧、舞剧、哑剧，和相声、说唱等艺术形式而言，也是既有若干共同性，而又具有明显的特殊性的。它不是话剧“加唱”、“加舞”，也不是歌唱加动作和说白，……艺术中不能简单地用加减法；场次的安排，也不能看作仅仅是一个分幕与分场、分出的问题；上、下场的处理更不止是一个用不用开幕

① 见米·查辽夫：《全俄戏剧协会一百周年》一文中的记述，刊1978年3月号苏联《戏剧》杂志。