



导演艺术的基本特性 徐晓钟

极左路线控制、干扰文艺战线的时期，对导演艺术作了种种的歪曲，在他们影响所涉及的范围内，造成导演艺术将近十年的停滞和退步，在导演、表演艺术上几乎败坏了一代人的美学观。今天，在导演艺术的一些根本问题上，应该澄清“四人帮”造成的混乱，还导演艺术以本来的面目，探讨它本身固有的特性和规律。

导演艺术的基本特性

导演艺术通过创造完整的舞台演出形象来反映生活、塑造人物、揭示某种哲理思想。作为一种艺术，它有哪些基本特性印规律呢？

“四人帮”时期，舞台艺术不能创作，只能照搬。往往是导演带着演员和舞美、音响效果人员去看戏，把这个演出按原样复制下来，而且常常还只是一种外壳的摹仿。为了业务锻炼去临摹一个成熟的演出当然是可以的，但照搬和临摹毕竟不是创造。有一种导演，让人制作了一堂只能说明是室内或室外的布景，然后，为着动作和画面不致太呆板，规定演员上、下场地方，让演员在桌椅之间走来走去，做着简单化的、说明性的手势，为着避免语言单调，教演员加上抑扬顿挫的语调。演出时配上大概的悲哀、欢乐或紧张气氛的音乐……对人物形象的塑造、剧本思想的揭示不作艺术处理，这样的演出充其量像是用舞台手段拼凑起来的“化妆布景朗诵”。有些导演虽然也知道，导演艺术要通过演员的表演，并运用舞台手段把剧本的虚构转化为具体的舞台形象。然而，他们完全按照剧本的台词和舞台指示把它们简单化地“翻译”成语言和形体动作，机械地按剧本的描写使用舞台手段：剧本上写“回忆往事”，就让演员用哭腔念词，让旁边的演员拭泪，配上大概的悲调音乐(不考虑人物性格和环境的特点，不考虑讲这段往事的目的以及怎样表现为好)；剧本上写着“雷鸣”，就响雷板，剧本上写“狂风骤起”，就摇动树枝。有时还为了“形象化”和“独特的构思”，不作具体分析地把一段本来十分动人的回忆往事的独白，变成一段纯属图解的“戏”，通过暗转插在戏中演出来……。剧本上所写的似乎都“转化”为形象了，然而却往往会使导演大失所望，不仅剧本的文学形象没有体现出来，有时连导演自己头脑中的形象和感受也传达不出来。因为这样的“转化”实际上是简单的“直译”和图解剧本，并没有真正地创造生活和形象，也没有创造诗情。由此可见，导演艺术不是照搬和临摹，不是“化妆布景朗诵”，不是直译和图解剧本，当然也不是甩开剧本，主观随意地发挥。那么，导演艺术是一种什么样的艺术？它究竟有什么样的特性和规律呢？

一 导演艺术是二度创作的艺术

剧作者深入生活，提炼生活，通过自己反映生活的媒介——语言、文字塑造出艺术形象，反映生活，这是戏剧艺术的一度创作。在深入生活、认识生活的基础上认识剧本，并运用导演艺术的创作手段——演员的表演艺术以及属于视觉艺术和听觉艺术的种种舞台表现手段，创造舞台形象，从而把包括剧作者在内的演出者的思想感情传达给观众，这是戏剧艺术的二度创作，也叫第二次的形象传达。

戏剧艺术只有通过二度创作，才能和广大观众见面，戏剧艺术的许多特性才能得到发挥，剧本创作所希望产生的社会效果，才能实现。(一)二度创作要尊重一度创作——剧本 导演艺术：创作的根据是剧本，没有剧本就无从进入二度创作。许多人说，导演是“解释的艺术家”，而他所解释的对象就是剧作者和剧本。这个“解释”，首先就是解释剧作者的思想内涵，同时也解释作品的人物形象，甚至体裁、风格。因此，导演要与剧作者同呼吸，要体验剧作者的感受，他要研究剧作者写这个剧本的目的与动机以及他达到目的的艺术手段。导演要把剧本的文字语言转化为活生生的生活和形象，把剧作者要说的话向观众说得更加易懂，更加深刻，动听，更富有作品的艺术个性特色。我们反对二度创作的主观随意性。(二)正确地解释剧本和深刻地确定演出的立意是二度创作的灵魂

毛泽东同志说：“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物”。导演艺术也是人民生活在导演头脑中的反映的产物。参加二度创作的成员在深入生活、反映生活的过程中，也必然会把自己的世界观和思想感情，自己对生活的思索与感受以及自己的创作个性带到二度创作中去。这里存在着现实生活与剧本所反映的生活之间的矛盾，导演与剧作者的矛盾。同时，二度创作完全是为了观众，观众的思想感情和需要，往往强烈地影响和制约着二度创作，于是又出现了剧作者、导演与观众的矛盾。所谓二度创作的解释与立意，正是这三对矛盾对立统一的产物。导演在创作时必定要考虑，他准备以什么样的态度，强调剧本中人

物形象以及生活的那些侧面；怎样解释人物的思想、行为和性格特征，以此来阐述什么样的哲学观点；他要考虑使剧本在观众心中响彻什么样的声音，唤起什么样的共鸣。这种对剧本的解释和演出的立意不仅是正常的，需要的，而且是导演艺术二度创作的灵魂！导演构思正是从这里开始的。

如中国画《亲人》（作者：李祥、杨之光），它描绘的是一位华侨在祖国有关部门的帮助下找到亲人的故事。画面表现的是这位华侨正在电话中等待会见亲人的这一瞬间。旁边，一个青年女民警在微笑着看着。这幅画通过人物的体态和神情刻画了一个极端负责、极端热忱的青年女民警的典型形象，体现了祖国对华侨的关怀。如果是导演，他将怎样处理这样一个故事呢？一种可能的处理，是去强调老华侨通过一段巧遇（譬如说女民警就是他寻找的外甥女）找到了亲人。其实，这个故事的着重点可以不在华侨是否找到了亲属的这个情节上，真正展示生活本质而且感人的，是华侨在寻找亲属的过程中处处感到祖国有亲人。这里就出现了一种解释和立意，它给导演创作暗示出了导演处理戏的侧重点，什么是主要的，什么是次要的；哪是要渲染、着重表现的，哪是应该冲淡和略略带过的，什么是要正面突出的，什么是应该侧面陪衬的。故事的高潮也不一定要像这张画那样，去表现华侨老人在电话中等待会见亲属，完全可能是去表现女民警高兴地递给华侨话筒，表现老人在要接还未接的这一瞬间，描写老人热泪盈眶地望着女民警，他感到这话筒体现了祖国亲人的情意千斤重！甚至也可以设想，让华侨稍侧过身去，正面表现女民警激动而珍重地把话筒递给华侨的这一瞬间，着重表现她替华侨高兴，为华侨而激动，她含着眼泪看着华侨，微笑着……粉碎“四人帮”以后，戏剧界怀着激动的心情，重新上演了一批毛主席、周总理肯定过的优秀剧目，这些演出引起观众强烈的共鸣，台上、台下激起了巨大的热潮。重要的原因之一就是因为在我国人民经历了一系列的重大事件之后，是在砸碎了“四人帮”对这些剧目的禁锢之后演出的。重新上演这些剧目时，导演和演出人员加进了二度创作的新的认识和感受，新的态度和激情，回答了观众今天之所想，体现了观众今天的心声，在观众席里往往激起汹涌的热潮！解释和立意的问题也存在于如何排演过去时代写的剧本（如一些传统、经典剧目）。由于时代的局限，这类作品一般地都只是部分地反映了社会发展的规律和生活本质，而且往往还可能有偏见。对于这样的剧本就必须用历史唯物主义的观点来观察，看它在当时起过什么作用，今天又能够起什么作用，需要在解释和立意中既要充分反映出原著中的积极因素，又要冲淡或删除某些谬误的东西，就得根据二度创作的需要，对人物性格的某些方面、某些台词和动作另作解释和处理，有时甚至需要作必要的删改和挪动。

（三）把剧本转化成舞台形象是再创作，不是“直译”和“图解” 导演的创作是用自己的艺术语汇把剧本（通过台词和舞台指示）所表现的生活、人物“转化”为舞台上的舞台行动和舞台形象，反映生活。行动和舞台形象的具体性有它自身的规律。往往有这种情形，作者用几个字就能把一个道理、一个形象、一个意境表达得明了深透，意境盎然，而导演却不一定能用舞台形象表现得同样的深刻、透彻；相反，作者用大量的语言描写出来的形象和意境，有时在舞台上只用一个动作、一个调度、一个音响就把它们充分地体现出来了。比如我们常遇到剧本中写着：“斯时，狂风聚起，电闪、雷鸣。”这十个字总给人们一种感觉，预示着一场严重的冲突或是一场殊死的决战迫在眉睫，一触即发，造成一种“山雨欲来风满楼”的情势和气氛。但是，如果只按照舞台指示简单、机械地直译，可以叫树叶摆动，灯光、音响做出电闪、雷鸣的效果，演员也可以在这种环境里读词和动作，观众凭着看戏的经验，可以懂得，这是在说：“暴风雨要来了。”然而，在阅读剧本时所唤起的那种动人的情势和气氛，却不一定创造得出来。再看看《霓虹灯下的哨兵》第九场春妮与陈喜和好这一场戏。这是在陈喜认识了错误，即将奔赴抗美援朝前线时的一段戏。春妮谅解了陈喜，热情地跑来给他送行。乍一见面春妮脸上还不免绷着。她拿到针线包时想了：“当初你使我多伤心，现在倒好像满不在乎似的”，一赌气，把它扔了。这一扔，是对陈喜的责备，然而却是谅解的责备。这里表现的是一对小夫妻愠气之后，僵局快打破而又未打破，正在言归于好时的微妙关系。（见陶玉玲的《激情、分寸、体现》）这种复杂的心情和关系，在文学上需要多少篇幅的描写啊！而舞台上是靠“扔针线包”这一组动作淋漓尽致地体现出来的：春妮接到针线包，一顿，这是一个意外，看了陈喜一眼，略微背转身，然后背着手将针线包往后一扔，正好扔在陈喜跟前……。演员的几个动作，展现了文学剧本所要求创造的十分生动而微妙的关系。在舞台上，行动与形象的具体性有两种可能的结果：它可能把剧作者的媒介（台词和舞台指示）“复活”和再现得生动、深刻、意趣盎然（如第二例），也可能把作者的形象、意境体现得干瘪、肤浅和兴味索然（如第一例）；于是，在舞台上体现出来的形象与剧本通过台词和舞台指示所表达的形象之间，以及在实际体现出来的形象和感受与导演心中的形象和感受之间出现了“误差”，这种“误差”有时甚至可以相距十万八千里！在二度创作中，导演创造剧本的形象时，所出现的这种“误差”究竟是怎么发生的呢？以上例举中造成“误差”的原因可能不止一个，有时也可能由于技术上的不完善、不准确所造成，但从导演创作转化剧本形象的特点来看，存在着这样几个问题：

去创造剧本的生活、形象和意境，而不是直译和图解剧作者的媒介。

剧作者在认识生活本质的过程中同时产生形象，这种形象随着认识的发展和深化，愈来愈具体、愈生动、愈鲜明、愈个性化。剧作者通过台词和舞台指示作媒介传达他所创造的生活、形象和意境。导演认识作者是通过作者的媒介，也就是通过台词和舞台指示产生生活联想，在头脑里再现作者笔下的生活、人物和意境。导演艺术就是要在舞台上体现剧作媒介所传达的生活、人物和意境。如果导演在剧作媒介面前不能在自己的头脑里唤起活生生的、热情澎湃的形象，不能联想起丰富多采的生活，又捕捉不到作者隽永的意境；或者虽然唤起了这种生活和感受，却又不知道怎样运用自己的艺术手段在舞台上生动、热情地创造这种形象与生活，深刻、准确地创造和传达出剧作的意境，而只是机械、冷漠地直译台词，支离破碎、就事论事地图解舞台指示。尽管这种翻译是一字不差的，然而舞

台上没有真实的生活，没有活生生的形象，没有诗，也没有意境。在阅读话剧《东进！东进！》剧本时，林太远负荆请罪的一段戏是很感人的。然而在舞台上果真让演员光着膀子，背着一小捆荆条，直不愣登地上场跪在“陈毅同志”面前，却总是令人啼笑皆非。原著的思想、意境很难体现出来。再如前例所举，舞台上有了“树摇”、“电闪”、“雷声的轰鸣”，可就是没有“山雨欲来风满楼”的情势。这是因为舞台上只是机械、冷漠地完成了舞台指示，而并没有去体现和创造出舞台指示所传达的生活、诗情——那种迫在眉睫的斗争情势，那种一触即发的舞台气氛。遇到这种情况，聪明的导演他会把注意力首先放在如何揭示清楚矛盾冲突的意义、矛盾发展的紧迫形势，着力挖掘人物之间以及人物内心的冲突和斗争，在舞台手段的辅助下通过真挚、热情的表演艺术，在人物关系和人物思想感情中去展现这种冲突的严重性和尖锐性，真正掀起了心潮的惊涛骇浪，激发了内心的“电闪雷鸣”，那么，即使去掉灯光、音响的电闪雷鸣，也可以准确、生动地创造和体现出作者笔下的诗情。因为导演不仅还原了作者的台词和舞台指示，重要的是他按导演艺术的规律“还原”和再创造了作者所要表达的生活、形象和意境！

创造和体现剧本的生活和形象，要保持、扩展和创造联想，不要限制、扼杀和破坏联想。读剧本时是要产生种种联想的。再创造就是把这种联想转化成为具体的语言、动作和听觉、视觉形象。使联想具体化、形象化看来很简单，其实是有不少麻烦的，它也在存在着两种可能的结果。任何一个观众在舞台上听到具体的言语、音乐和声响，看到具体的动作和形象，也是要产生联想的。问题是这种联想是正确的、丰富的、深刻的，还是错误的、贫乏的、肤浅的。我们前面讲到剧作者的媒介可以被体现和“复活”得生动；深刻、诗情盎然，也可能把作者的形象和意境体现得干瘪、肤浅和兴味索然，问题之一就是发生在这里。导演一方面要把剧作媒介所唤起的联想在舞台上具体化、形象化，同时又要通过具体的舞台形象给观众创造联想。使剧本的联想具体化有两种可能的结果就是指：一，它可能准确地传达出剧本所引起的联想，扩展和丰富这种联想；二，也可能破坏、限制甚至歪曲这种联想。

《亲人》这幅画通过空间艺术的造型手段表现了时间因素，通过敞开的材料柜，半开的抽屉以及堆满桌上的户籍资料，观众可以想象到这个女民警是花了很长的时间去找寻和翻查资料的，从这个任劳任怨的暗示和联想中，观众会相信女民警一定还作了其它许多努力，画面中接通了的电话，肯定也是她多方查询，费了九牛二虎之力才找到的吧！比之舞台艺术，绘画的手段是很不富裕的，但是，画面描写得少，画的内容却并不少，画面只表现了一个瞬间，观众却想到女民警千方百计帮华侨寻找亲人的丰富的过程！按说，导演艺术拥有丰富得多的听觉、视觉艺术手段，尤其还有演员的表演，但是，如果让我们也来表演这一段“戏”，要想传达出《亲人》这幅画所体现的内容，并不是很容易的事！固然，我们可以让演员在舞台上为华侨老人寻找亲人忙碌一阵，为了表示女民警还到隔壁房间去“翻箱倒柜”查旧的人事档案，还可让演员走进侧幕待上一会再返回到舞台上来，然而，女民警的“千方百计”、“任劳任怨的精神却不一定能像绘画那样表现得充分。因为绘画比较有成效地为看画的人创造了许多联想。如果我们在“视、听形象化”的过程中或是限制了观众的联想，如女民警下场一次并不引起“她费了九牛二虎之力的联想，观众的印象是：她只不过是下去了一会儿；有时甚至还会破坏观众的联想，如画中表现华侨接过话筒和离别多年的亲人要对话又尚未对话的这个瞬间，我们从人物的体态和神情中感到这位华侨老人一定是心潮翻滚，似乎有千言万语，当然，我们可以让演员在接通电话以后对话筒喊一声“姐姐”或是别的什么称呼，表示已经找到了亲人而闭幕，但是，演员不成功的这样一声叫唤，很可能是既没有能体现“千言万语”的心情，又破坏了“心潮翻滚”的联想。

在《霓》剧的演出中春妮接过针线包的“一顿”，她“看了陈喜一眼”，“略为背转身”，她“背着手将针线包轻轻地往后一扔”……准确地反映了春妮的心情和她与陈喜的关系。这些动作，有如一幅活动的“绘画”，引起观众联想起多少美丽的形象、人物关系，多少美好的情感！前面讲过要表现“狂风骤起”就摇动树枝，事实上在舞台上的这种“摇动树枝”，十有八九不是创造联想，而是破坏联想。

3、准确地组织舞台行动，体现剧本的形象。

我们说二度创作是要去体现和创造剧本描写的生活、形象和诗情，还要创造和扩展联想，这一切主要都得依靠演员的真挚、热情的表演，通过人物的行动来体现。因此，二度创作要求全体演出人员要有古代诗人“语不惊人死不休”的劲头，在各种艺术手段的辅助下，依靠演员的表演，去组织舞台行动，通过舞台行动生动地体现生活、形象和诗情。

二 导演艺术是综合的艺术

导演艺术是文学、美术、音乐、舞蹈、建筑等艺术的综合。它是综合各种艺术的要素，而不是综合各种艺术的本体。

导演艺术的创作手段是演员的表演艺术、布景、灯光、服装、道具、效果、化妆以及音乐等，导演艺术的创作手段是很丰富的。它把各种艺术因素综合起来，而不是混合或拼凑。运用丰富的艺术手段进行创作也有两种可能的结果：一、当各种艺术手段各按一定的规律具有了戏剧性能并且正确地交融起来时，各种艺术因素就会相辅相成，构成统一的艺术语汇，深化和扩展演员的表演，创造出真实、生动的典型环境和典型人物，产生丰富的表现力和诗情；二、如果艺术手段杂乱地混合在一起，或企图直接向观众表达形象，

就会干扰舞台行动，妨害演员的表演，或是各种艺术手段互相抵消，造成二度创作的语汇混乱，形象模糊，思想晦涩，意境索然，有时甚至歪曲原有的意图。

(一)是在统一的思想、艺术构思指导下的综合

一台戏的演出是否能形成有生命力的、热情而有机的综合，决定于导演和演出集体是否具有明确的创作方向和创作的诗情，而这一切都是从剧本的内涵、演出的现实意义和这一演出的思想立意所决定的。而且从创作实践来看，仅有一个主题思想和现实意义还是不够的，还要有统一的艺术构思，即全剧的总体形象，总的处理原则等。

(二)是以演员的表演艺术为中心环节的综合

戏剧不是画出来的，也不是叙述出来的，而是靠演员通过言语说出来，通过动作做出来的。所以有人说戏剧最简单的定义是“由演员当众表演一个故事”。戏剧是行动的艺术，直接体现“行动”的是演员。所以演员的表演艺术是戏剧二度创作的主体。演员的表演本身就是综合艺术。在抗日战争时期，我们的宣传队在前线、敌后宣传演出，没有舞台，更没有布景，也没有灯光，穿着简单的服装，有时连服装和化妆都来不及准备，就在阳光下广场上演。然而演员有饱满热情和真挚的表演。他们的台词有时高昂激越，有时又深沉悲壮，直抒胸臆，这不就是音乐的因素！他们用自己的身体表演各种动作姿态，一会儿手舞足蹈，一会儿腾翻跌打，鲜明地表达人物的思想感情，这不就是舞蹈的因素，也是美术和雕塑的因素！他们激动时红光满面，悲痛时面色苍白，在他们的脸上反映出多么丰富的色彩！随着剧情的发展，控诉了日寇的罪行，号召保卫家乡，宣传了抗日，这是一个激动人心的真正的演出！这个例子可以说明：演员表演本身就具有着诸种艺术因素的综合。它是舞台艺术中最有生命力的因素，是导演艺术中最深刻、感人，最有艺术魅力的创作手段。

但是演员艺术仍然要求其它艺术手段来延伸和深化他的言语，表达言语未尽之意，于是出现了戏剧音乐的综合；演员的动作要求有活动的空间和支点，要求创造出动作的典型环境，于是出现了舞台美术的综合。演员表演的空间性，要求各种视觉、听觉的艺术为它创造条件以展现它的空间活动；演员表演的时间性，则要求其它艺术手段帮助它更好地层现行动、思想的发展层次与过程。综合艺术是围绕演员的表演而存在，只有同表演艺术相结合，为演员的表演服务，才能形成综合。

前面提到过的春妮送陈喜上前线时的微妙关系与心情，对绘画《亲人》几种解释的设想以及“山雨欲来风满楼”的戏剧情势，都是主要靠演员的表演艺术达到的，是在以演员的表演艺术为中心的各种艺术手段的综合中完成的。比方说，在一些演出中，遇到人物想念革命领袖，向往革命圣地时，许多导演喜欢在天幕上出现类似的幻象。当然有用得好的，如果这种幻象和表演融合成一体，它扩展了表演艺术；但是也常常看到不少的演出，处理不好演员的表演和天幕上出现幻象等舞台技术手段的关系，解决不好两者的衔接与过度，就打断了演员的表演，干扰了观众的注意力，妨碍集中展现演员的创造，实际上没有形成综合！

(三)综合艺术的支柱和核心是舞台行动

我们说综合艺术要以演员艺术为中心，是指各种艺术部门之间的关系而言。至于说到形成舞台艺术综合的依据、条件和方式，则应该说，综合艺术真正的支柱与核心是舞台行动，就是演员的表演也是在舞台行动中创造角色的，是通过体现人物的行动过程来创造形象的。演员艺术可以求助于各种艺术，提出种种要求，但只有符合一个依据和条件的才是合理的，那就是：与舞台行动相结合或是有利于展现舞台行动。有时，给演员增加一段歌唱和舞蹈，如果它与舞台行动无关，尽管赢得了观众的鼓掌，戏剧冲突的发展却为之中断，音乐、舞蹈看来似乎围绕着演员，却并没有形成综合。说“综合艺术围绕演员的表演”，“为演员的表演艺术服务”，其实质就是围绕舞台行动，为体现角色的行动过程服务。

比如舞台布景，当然，它应该通过富有表现力的形式来揭示或暗示出整个演出的概括形象和立意，但是它基本的作用则是要为舞台行动提供典型环境、诗的意境，创造舞台行动的气氛，要为矛盾冲突的发展和人物的活动提供有利的空间和支点。好的设计还要考虑到舞台行动的发展，为人物一个又一个不断发展着的活动提供有利的空间与支点。如果布景无助于展现戏剧冲突的发展，脱离人物的行动独立存在，或是企图直接向观众表现自己，必然要成为舞台行动的累赘，妨碍演员的表演，它就综合艺术中游离出来。

在戏剧的综合艺术中，音乐也是可以有各种作用的，但成功的戏剧音乐大多都是因为它和舞台行动结合得好的。音乐为展现舞台行动创造典型环境(体现时代、民族和地方的特色)渲染矛盾冲突的发展和戏剧情势的转折，创造戏剧冲突、舞台行动的节奏和气氛，并渗透出演出的哲理。在它衬托言语出现时，应该补充、深化台词的内容，表达言语未尽之意。

比如在话剧的配音中常用的手法之一是主导旋律(也叫主导主题)的办法,其中有一种用法是为主要人物确定音乐主题,为人物的主要行动(他的上、下场,他的内心活动以及台词和动作)配音。有用得好的,那是因为它们起到了上述的作用。也有另一种情况:不管戏剧冲突发展的情势,不管人物思想情感的发展和人物行动的节奏,一到需要就把那主题原封不动地演奏一遍,它和舞台行动的节奏不对头,实际上音乐成了对人物的图解,成为硬贴上去的音乐“标签”。它一出现就格格不入,破坏演员的表演,破坏舞台行动的进行,因为它在几个明显的因素(诸如节奏、情绪和气氛)上没有和舞台行动结合起来。只有把音乐主题加以变奏和重新处理,在节奏、情绪和气氛上使它和整个的舞台行动结合起来,才能和演员的表演以及其它艺术手段交融起来,形成综合。由此可见,导演艺术的各种表现手段是在舞台行动的发展过程中进行综合的。所谓各种艺术改变其原来的性质,具有了戏剧性能,主要是指它具有了舞台行动的性能。综合艺术的各个因素和部门在一个演出里之所以能够一面相互对立,一面又互相联结、互相贯通、互相渗透、互相依赖,是因为有一定的条件,这条件就是:与舞台行动相结合。所以严格地讲,没有舞台行动就没有综合艺术的支柱和核心;没有舞台行动,甚至连演员的表演也失去了生命;没有舞台行动,综合艺术就解体!

(四)舞台艺术的综合是能动的综合,综合要产生新的艺术语汇。舞台艺术的综合不单是听觉艺术与听觉艺术的结合(如音乐和言语的结合),视觉艺术与视觉艺术的结合(如动作和舞台景物的结合),而且还要交叉结合,如背景是山,演员喊出回声;如阿香慢慢走去,传来《白毛女》中喜儿“北风吹”的歌声。

综合艺术中各种艺术因素要相互渗透,相互作用,相辅相成,就会产生新的表现力、产生新的艺术语汇,如山的背景加回声,就造成深山幽谷的感觉;阿香的下场和喜儿的歌声结合,音乐不仅仅是衬托阿香悲愁交加的心情,而且扩展了演员表演的内容:观众通过音乐的感染,从阿香与喜儿同一性质的遭遇的联想和对比中,完全感受到了老七以及他背后“老板”所代表的旧社会的吃人的实质,音乐和演员动作的结合,产生了新的艺术语汇。

综合艺术和舞台行动结合不是消极地展现和衬托它,而往往形成一种推动行动的因素,能动地作用于舞台行动。比如我们看到一座高大的黑门楼,门上贴着喜庆的大红对联,门里传来寻欢作乐的嘈杂和欢乐的吹奏乐,大雪纷飞,一个妇女蜷缩在门楼的角落里。这些景物、音响和演员表演的结合构成了无声的语汇,有着极大的感染力,激动人心地揭露了旧社会“朱门酒肉臭,路有冻死骨”的社会本质。这时,嘈杂声越疯狂,吹奏乐越“欢乐”,甚至还有毕毕剥剥的鞭炮声,本质的揭示就越深刻,感染力就越强。这一切听觉视觉形象的综合,成为推动舞台行动的因素,影响人物的行动,更加促使她要反抗。可能,这个妇女只能怀着无限的恐惧和怨恨,默默地离开了人间,但这也是一种无声的反抗,只是由于时代的局限和性格的特点,她只能采取这种形式反抗。综合艺术的各个因素,不仅有力地展现了舞台行动,而且往往能够像这样,形成一种强烈的行动因素,作用于舞台行动,充分地发挥出综合艺术的能动作用。因此,二度创作的全体成员都要熟悉各种艺术手段的语汇以及它形成语汇的规律,在体现舞台行动的过程中真正实行相互渗透、相互作用、相辅相成,充分发挥自己的综合作用。我们常看到一些演出中音乐和演员的表演“打架”的情况,当然,首先要考虑是不是因为作曲和演奏没有和人物行动、思想感情相结合——这在前面已经说过了;也可能是对音乐的音量缺乏控制——这比较容易解决;可是人们很少去发现,常常是由于导演和演员毫不理睬音乐所造成的。他们不去汲取音乐的营养丰富自己的构思,又不善于敏感地去适应音乐的情绪和节奏来改变自己的动作、调度和言语的处理,不善于在姐妹艺术的综合中发展自己的创作,这样,导演的创作和演员的表演并没有与音乐相互渗透,相互作用,相辅相成,而是各自独立,相互排斥,形成不了新的艺术语汇,也产生不了综合艺术的魅力!

三、导演艺术是组织舞台行动的艺术

恩格斯说:“主要人物是一定的阶级和倾向的代表,因而也是他们时代的一定思想的代表……但是还应该改进的就是要更多地通过剧情本身的进程使这些动机生动地、积极地、也就是说自然而然地表现出来,而相反地,要使那些论证性的辩论(……)逐渐成为不必要的东西。您自己似乎也承认这个标准是区分舞台剧和文学剧的界限;”从恩格斯的这些光辉的见解里,可以得出这样的结论:戏剧创作的特点是:它塑造人物,传达倾向的基本手段是表现人物的行动。不同的人物由于各自不同的目的和任务,在“做什么”和“怎样做”中展现出他们的性格特征。恩格斯要求“稍微多注意莎士比亚在戏剧发展史上的意义”,我以为,莎士比亚在戏剧创作上的主要特点之一就是在反映社会生活的矛盾时,是通过人物的行动来展现的。“行动”是整个戏剧艺术的特点,而导演艺术就是要用自己的艺术语汇和手段在舞台上展现人物的行动。

什么是舞台行动?

我们先来看话剧《于无声处》第三幕何芸为救欧阳平向父母求援这段戏:一方面是何是非已经嗅到欧阳平的问题升了级,就利用小芸的求援心切要从她嘴里骗出真情,他以十分关怀的面貌出现来套小芸;另一方面是刘秀英看出何是非的心机,就极力阻止小芸讲出真情,而且暗示她不要上当。于是,何是非使出九年来的惯技,硬说妻子神经不正常,封住她的口,堵住小芸的耳,继续哄骗;面对

毫无察觉的女儿，刘秀英最后只能用哭来哀求小芸，制止她讲下去；而何是非连哄带骗终于套出了真情——欧阳平就是全国通缉的“反革命”。在这段戏里，三个人为了完成各自的任务，所采取的一个又一个的措施，如“套出”、“阻止”、“暗示”、“封住她的口”、“堵住小芸的耳”、“哀求”、“制止”等，这一系列有目的的并借助于言语和动作来完成的活动过程，就是舞台行动。

剧本就是通过写人物的行动来塑造人物的。舞台行动是导、表演创作的术语，实际上就是剧本所描绘的行动。但是作为导、表演创作的术语也是它特定的涵义：1、它是有心理根据的，主要是通过言语的动作(包括表情)去完成的活动过程；2、它是在一定的舞台空间和舞台时间中进行的；3、它的产生和发展决定于戏剧冲突和贯串行动。戏剧冲突和贯串行动是展开舞台行动的基础和推动力，舞台行动则是戏剧冲突和贯串行动的具体体现；(“贯串行动”指的是根据剧本的基本思想和人物的生活目标而确定的贯串全剧的行动意向——意图和愿望)4、在行动过程中要伴随着演员——人物的巨大热情。在导演创作中，“舞台行动”往往作为一个广义的用语来指戏剧冲突和行动。它包括人物的具体活动和人物在一幕(场、段)戏中的任务。当只涉及人物最基础的行动时，它指的是演员——人物为着实现一个目的而通过言语和动作(包括表情)所完成的一个个具体的活动过程(如“套出”、“阻止”、“封住她的口”、“哀求”等)——这是行动这个词的最基础的涵义；当涉及矛盾冲突发展的某一阶段或是一幕(场、段)戏时，实际上指的是人物在这一幕(场、段)戏的任务(如说：第三幕何芸向父母求援这段戏何芸的行动是“求援”，何是非的行动是要从女儿嘴里骗出真情)。在导演创作中，“舞台行动”这个概念不管它有时用得狭义一些，有时用得广义一些，其实质指的是：通过演员(借助于言语、动作和表情)和各种舞台奉现手段来体现的戏剧冲突和行动。(一)组织舞台行动，是要求导演善于创造和组织；中突和行动的具体环节与层次 导演要善于创造和组织一系列的“怎样做”去完成和展现一个“做什么”，创造和组织好一系列的“做什么”去完成和揭示出人物的贯串行动、任务与目的，在人物的行动中去体现生活、塑造人物，并传达自己对生活的思索和诗情。

比如，剧作者们很可能给我们提供这样一个独脚戏的剧本：粉碎“四人帮”以后，一位妇女从冤狱中被释放回家。她走进自己的家门，爱人没在家，从屋里的陈设上她发现自己的丈夫已和另一个女人生活了。这个意外的打击使她愤怒、委屈，在她翻寻自己的物件准备离去时，发现“四人帮”给她丈夫的一份死亡通知书，通知说，五年前她在狱中“病故”。经过思考和激烈的内心冲突，她决定离开这个已不属于她的家。当然，在这个小小的独脚戏里，作者也是通过人物的行动，控诉了“四人帮”造成的一幕家庭悲剧。导演要把这个小戏“复活”在舞台上，他要怎样组织呢？门，猛然被推开，一位风尘仆仆的妇女兴奋地奔进屋来，她想见的人——她的丈夫不在，她抚摸着桌，椅和床，这一切对她是多么亲切啊！可能，她以为家里会是乱七八糟的，然而她看见屋里的一切都井井有条。摸摸桌椅，桌椅擦得十分干净，看看床，床上也很整洁。但是她发现床上摆着不熟悉的两套枕被，这使她疑惑不解。她脱下外衣，随手打开衣柜，习惯地把自己的外衣挂进柜里，她吃惊地发现：衣柜里竟会挂着别的女人的衣服！她从提兜中取出毛巾、牙具，发现洗脸架上居然会有女人的化妆用品！她一边思考、判断着这一切，一边坐在床沿，脱下鞋，下意识地用脚到床下去穿自己的拖鞋，果然，正像过去那样，她伸脚就套上了拖鞋。但她很快发现，这双女拖鞋比她的脚要小许多！她愕然。她把回家后发现的的一件事串起来想，发觉自己的丈夫已和另外一个女人在一起生活了……。在发现“死亡通知书”后，她决定离去，行前，可能她气愤地翻了抽屉、衣柜，找寻自己心爱的东西，准备带走，她从墙上取下自己和丈夫的合影，把它撕得粉碎，愤然离去，屋子里满地是被她扔下的衣服和什物。也可能当她走到门口，她回头瞥了这个家一眼，想了一想，她使自己平静下来，返回室中，把散扔在地上的东西一样样地拾起，安放整齐；从墙上取下她和丈夫的合影，她小心地从镜框里取出照片，珍惜地放进自己的提兜，然后悄悄离去。从这个小戏的两个段落来看，导演和演员根据人物的思想性格，她和不在场的丈夫的关系，根据剧本的规定情境——冤狱五年，平冤回家，创造和组织了一系列的行動的具体环节与层次；她回到家，怎样回家？她发现家里的异样，怎样发现？她要判断和证实家里发生的一切，她怎样判断并怎样证实出丈夫和另一个女人在一起生活了？导演和演员组织了一系列的“怎样做”来完成和体现“做什么”，创造和组织了一系列的“做什么”，丰富了剧本，从而生动的“复活”了剧本。(二)创造性地处理人物的心理状态、言语和动作(包括表情)是组织舞台行动的主要内容戏剧是行动形象的艺术，导演艺术就是在舞台上组织这些行动的形象。导演要运用表演艺术的言语、动作(表情)；运用舞台艺术的各种表现手段在舞台上创造、去体现舞台行动，去处理和组织实现舞台行动。

导演组织舞台行动，主要是去组织和创造性地处理人物的言语和动作。年轻的导演往往忽略了这个广阔的创作天地，不去给予充分的重视。作为体现和完成行动的手段，我们讲的言语，是有行动性的言语；我们讲的动作，是有言语性的动作。

所谓“行动性的言语”，是要求言语要有行动性。这是指：言语应能传达出人物深刻、丰富的思想活动；应能显示出人物的性格(不是直接描述性格)；应能展现人物的关系(不是简单地讲出某种关系)；而最基本的要求是指，言语应能向对手传达出人物的积极的目的和意愿，具有影响和改变对手的力量，对话中应该蕴含着深刻的冲突和尖锐的斗争。完成和体现舞台行动的基础是台词和言语，它是导演创作的起点和归结点。导演要根据台词来认识剧本和作者，理解和挖掘冲突及行动；另一方面，所有创作手段的运用，都是直接或间接地表现台词的内容，或是补充它，或是延伸它，所以归根到底，导演创作都是根据台词，同时表达台词。言语作为影响人的手段，它激起人们的想象和情感，具有极大的力量。

导演通过言语来体现和组织行动时，他面临着一个主要问题是对于“潜台词”的挖掘、解释、处理和体现。(“潜台词”指角色台词

背后的思想，包括说话的目的（言外之意和未尽之言等。）仍然以《于无声处》中前面提到的那一段戏为例，面对何是非要诱骗何芸讲出真情，刘秀英有三次喊出“小芸”，三个“小芸”的潜台词是不一样的。在第一个“小芸”里刘秀英是说：“不要说下去了！”第二个“小芸”，刘秀英是想说：“你怎么这么糊涂？不许你说下去！”而在何是非用“唉，这病越犯越重了”这句话来封她的口时，她第三次喊出“小芸”所包含的意思可能在说：“不要相信你父亲的鬼话，妈有苦说不出，求你听妈一次话吧——不能说！”何是非在制止刘秀英时讲了一句“秀英，有什么话待会儿你对我说，好吗？”可能处理成一种虚伪的哄骗，也可能处理成：他用这句话同秀英暗示——“你敢再乱说一句，我就跟你没完！”潜台词的各种不同处理，对人物性格和人物关系的解释和揭示的结果是大不一样的。可以看出，潜台词是可塑性很大的一个创作领域，二度创作的解释、立意以及它的褒贬态度，很主要的一部分是从这里渗进演出的。

所谓“言语性的动作”，是要求形体动作要有言语性，也就是说动作好像说出了言语似的，这是指：动作应能准确地展现出人物的思想活动，生动地体现出人物的性格，体现人物关系；而最基本的要求则是形体动作应该成为完成行动的手段，它要向对手传达出人物的积极目的和意愿，具有影响和改变对手的力量，在形体活动中蕴含着深刻的冲突、尖锐的斗争。

还是以《于无声处》中这段戏为例：刘秀英在喊第二声“小芸”时，作为体现行动的手段，秀英用“捶打着女儿”这个形体动作补充她当时难以用言语说出来的意思——“你怎么这么糊涂，不能讲下去！”何是非在警告、威吓秀英之后，眼看她又要打断何芸的话时，他“恶狠狠地攥住了她的手”，他用这一“攥”明白无误地告诉了刘秀英：如果你不顾全“大局”把我逼急了，我是什么事都可以做出来的！形体动作是通过视觉传达形象和感受的手段，它是人物的无声言语，它是导演艺术中最通俗易懂，最有表现力、感染力的手段，一般人爱说“看戏”恐怕也是这个道理。通过形体动作来体现和完成行动，有一个重要的问题是对“内心独白”的挖掘、解释、处理和体现。（“内心独白”是指演员借以表达角色思想情感活动的内心的无声言语过程。）

《霓虹灯下的哨兵》一剧第九场春妮扔针线包这个形体动作。可能气呼呼地噘着嘴“叭”的一摔，这就体现不出春妮的谅解；形体动作涵义的准确，取决于内心独白的准确。陶玉玲是这样确定的：她一见针线包心想：“噢，我走时把它交给指导员了，想不到已到了你的手中！”看了陈喜一眼心想：“当初你使我多伤心，现在你倒好像满不在乎似的，难道你不应该有个态度？”春妮在这种心情中才略微背转身，然后背着手将针线包轻轻地扔在陈喜跟前。内心独白决定形体动作的涵义，决定形体动作的形式。可以看出，内心独白也是一个有着极大创作可能性的领域；二度创作的解释、立意以及褒贬态度，很主要的一部分又是从这里渗进演出的。综上所述，可以给予导演艺术概括成这样一个简短的结论运用以演员艺术为中心的舞台艺术的综合手段，通过组织舞台行动，对剧本进行再创造，塑造典型的舞台艺术形象，诱发观众思索，这就是导演艺术的任务。

导演的职能

一导演的职能就是：按导演艺术的特性去执行导演艺术的任务。

既然导演艺术是二度创作，那么，导演就是戏剧艺术二度创作者。[他要以生活为源泉，以剧本为依据，为着观众来解释剧本、确定演出的立意，用舞台艺术诸手段创造性地“复活”剧本，表现生活和自己感悟到的哲理和诗情。既然导演艺术是综合的艺术。那么，导演就是舞台艺术的综合者。要把各种艺术因素综合在一个整体中，而这些艺术因素会因一定的条件一方面互相对立、排斥，一方面又互相联结，渗透，按照统一的思想、艺术构思去组织这个矛盾统一过程的人就是导演。

导演艺术的基本语汇是舞台行动，导演正是通过组织舞台行动来创造形象、反映生活、传达特定的意境并揭示剧本的哲理内涵的。演员就是通过舞台行动来塑造角色，舞台艺术各部门也正是在与舞台行动相结合，并在完成舞台行动的过程中改变其原来的特性而形成综合的。组织舞台行动是导演的基本功，因此，导演是组织舞台行动的创作者，或叫舞台行动的创造者。既然演员是舞台艺术的主要体现者，是综合艺术的中心环节，那么，导演的最主要工作就是与演员的工作。他应以主要的精力来帮助演员通过舞台行动的过程来塑造真实、鲜明、生动的典型，他是演员创作的合作者和教员。导演艺术的综合性带来了创作的集体性。导演要善于用演出的现实意义及思想、艺术构思把全体创作成员的积极性、创造性调动和发挥出来，有计划地组织他们按秩序、按比例、有节奏地进行创作，导演有一整套的组织工作需要做，因此导演又是舞台艺术创作过程的组织者。根据导演艺术的特性和任务可以看出，尽管导演有种种的职能，然而作为一个人民的导演，他首先要忠实于生活，忠实于人民，是捍卫真理、捍卫人民利益的忠诚战士。一个成熟的导演，他应该综合以演员的表演艺术为中心的舞台艺术诸手段，通过组织舞台行动对剧本进行再创造；塑造典型、反映生活，创造出内容和艺术形式相统一的完整演出。

二导演应该具备的基本条件

鲁迅说过：“革命人做出东西来，才是革命文学。”（《革命时代的文学》）从事导演工作，首先要有正确的世界观。导演在深入生活、体验生活和反映生活时，必然会按照一定的世界观去对待一切。导演究竟对哪些生活感受特别敏感，对哪些又视而不见，听而不闻，都是由他的世界观和感情所决定的。如果导演没有正确的世界观，没有崇高的思想境界，就无法在二度创作中对剧本作正确的解释，为演出确定深刻的立意，正确地反映生活。正如鲁迅所说：“从喷泉里出来的都是水，从血管里出来的都是血。”

导演要有丰富的生活积累。年轻的导演往往有一种错觉，仿佛他的创作只是从剧本到舞台。实际上导演创作的源泉仍然是生活。导演总要根据生活来理解和评价剧本。他在舞台上“复活”剧本，进行舞台艺术的再创造，他创作的材料都是直接或间接地来源于生活。导演艺术质量的提高是和导演深入生活和认识生活的深度成正比的。

导演要培养、发展行动性的形象思维能力，形象思维就是不脱离形象想象和情感的思维，它是古今中外文艺创作所遵循的客观规律。导演艺术是组织舞台行动的艺术，它要求导演必须具备行动性的形象思维能力，具有行动性的想象力。导演在认识生活时，一方面是认识不断深入，由感性到理性的本质化的过程；另一方面又是想象不断展开、丰富，使形象具有特色的个性化的过程；本质化与个性化是同时进行的。导演要积累行动性的形象，不断地培养和发展自己行动性想象的能力，此外，导演应该精通表演，努力提高文学艺术素养，加强组织工作的能力，他要勇于克服困难，具有坚强的创作毅力，导演事业的发展，需要我们培养这样的人才。

三十年前有位老戏剧工作者说，一个好的导演应该有艺术家的血，诗人的心，科学家的头脑，经验家的生活和事务家的才能。我想补充说，导演还应该有人民的感情和革命者的灵魂！

时间:2007-04-02 14:33 来源:zhongxi 作者:admin 上一篇: 话剧向传统学习的问题(续) 欧阳予倩 下一篇: 《马克白斯》初探 徐晓钟、郦子柏

