

戏曲导演人才培养的思考与探索

■ 宋捷/万红

看了中央电视台空中剧院现场直播的《白蛇传》、《九江口》兴奋不已，今天看这些五十年代排出的京剧，既不落时，又不陈旧。那种让观众畅酣、激动的戏剧场面无不来自传统的根基和对传统的提纯、升华；剧目的思想、导演的立意悄然溶化在观众审美之中。这让我们不得不再一次缅怀李紫贵、郑亦秋等前辈的戏曲导演。

我们又很佩服目前常常被聘请导演戏曲的大腕话剧导演，他们解读了戏曲，融汇了时代精神，把戏曲的新剧目纳入了另一个层面，当这类剧目给观众带来震撼时，我们在想：戏曲导演应当具备什么样的意识和素质？

最近，从中央电视台到地方电视台不断播出的“戏曲电视连续剧”中看到：一切按照“生活再现”“写实”美学的创作原则拍摄的电视剧，剧中人突然用唱来表述对白或思想，这便是戏曲新走向么？虽然使得一部分观众瞠目结舌，但也有一部分观众默默地接受了……，这也许是又一代戏曲导演对“繁荣戏曲”“走向观众”的思考和实践。

面对这些现象我们在思索，在想。思索的落定是戏曲的发展急需培养本体的导演队伍，他们必须懂得像老一辈导演艺术家那样认真对待、学习传统；必须懂得以创作思维解读戏曲，融汇时代精神；必须懂得繁荣戏曲不是靠浮光掠影的拼凑，而是根深叶茂的新生。这就是上海戏剧学院新开办戏曲导演本科专业的宗旨。

真正将这宗旨落到实处，并不是容易的事。戏曲导演学习的体系，需要相应的知识结构对应到大学本科教学当中。虽然中国戏曲学院导演本科已有十六、七年的历史，但教学仍然处于实验、探索阶段。虽然有经验可以借鉴，但是新办一个学科，只有从高点切入，才能借鉴好人家的经验，才能办出自己的特色。

一、戏曲导演本科的教学思路

教学思路是指教学思想和实现这一思想的途径。介于前面所述，02年我们在第一届戏曲导演本科的教学思路中提出：“坚持从戏剧导演学（指话剧）基础课入门，从第二学年起开始将戏剧导演学基础知识融入戏曲导演的教学实践，在四年的教学中不断兼容二者之长，有重点、有针对地展开教

学研讨。稳步扎实地探索戏曲导演教学新路。”（见《02年戏曲导演本科教学的教学思路》）

这里对培养戏曲导演的思想和途径的描述是：一、从话剧导演训练入门；二、不断兼容话剧导演和戏曲导演训练的训练内容；三、不断探索以培养戏曲导演为目的的教学新路。

目前，我国的高等教育中，对戏曲导演培养有两种模式：

一种是站在“戏曲艺术宝库”之中，在研究戏曲艺术的过程中研究、探索导演的规律，课程设置上基本排斥话剧导演。这种教学的基本思想是：戏曲和话剧是完全不同的两个文化系统，戏曲博大精深，是涵盖了中华文化的艺术宝库，对于戏曲的挖掘毕其终身而无穷尽，学习戏曲导演更要扎实地研究戏曲，不必要从话剧导演的路上去兜圈子。

另一种培养模式是：开设进修班和专科班，招生对象选拔戏曲专业团体的生源，入学学习话剧导演的专门课程，这种教学的基本思想是：有了话剧导演的基础便可以驾驭戏曲。戏曲的诸多元素，让学生凭借个人天赋和追求去“悟”吧。

这两种教学模式虽然都有一定的道理，但又都存在着缺憾。

戏曲艺术是一个完整的文化体系，确实博大精深，而戏曲的精髓在哪里呢？说到底在于表演：即戏曲表演唱、念、做、打、舞。这种戏曲的表演形式是中国几千年文化积累的产物，所以就决定了它包含着无穷的底蕴。

在戏曲完整的体系中，导演被表演包容着，在戏曲的历史上，导演就是表演者本人。创新就是用固有的形式串演新剧本。随着时代的发展，这种“创新”不满足了，有志者把目光投向了导演，他们在导演的进修和学习中，课程只有戏剧（话剧）的导演课，由于他们大多熟悉戏曲，学习过程中已将二者结合溶化了，成就了上一代的戏曲导演。他们学习的目的在于指导新剧目排练的实践，不在于教学。导演实践与导演教学虽然同属导演范畴，但是又有着不同特质，导演实践是研究排戏和演戏基本规律的艺术，导演教学则是研究怎样培养具备导演实践能力的专门人才的艺术。应当说教学包含着比导演实践更深层的内容，那就是在完整的戏曲体

系中将导演艺术提炼出来,将它提炼为既符合导演规律又符合戏曲规律的元素,同时又必须量化为符合高等教育教学体系的标准,其中包含教学内容层次、知识结构分析、课程设置、教学实践等,还有教育思想和教育方法等等。检验导演实践的成果可以通过一两个戏,不需要太长的时间。而检验导演教学的成果则需要整个高等教育的过程,要看两届以上的毕业生的状态,所以检验周期最起码要五年以上的时间。话剧导演教学在我国有五十多年的历史,有了较完整的模式和规范。但戏曲导演的本科教学仅有十多年的历史,只能处于研究、探索阶段。因此这个课题仍然给我们留下了很大的空间。

关在戏曲的门内学习、研究,由此来培养导演是不能完成的。首先,对于“博大精深”的表演艺术,你学习、研究到什么“度”才够得上戏曲导演?其次,戏曲面对的是当前时代各种艺术的激烈竞争。艺术的竞争往往打破系统的界限,形成你中有我、我中有你的状态。只有革新和创造才能保持艺术的青春和生命,导演这个专业是应革新和创造而生的,关在戏曲大门内的学习怎么成呢?

但是,问题的另一面,对于戏曲不学、不懂,又是不行的。中国的戏曲的价值无可估量,竞争的表象可能将最有价值的艺术掩盖了。甘心于长时期的掩盖,再有价值的艺术也会死亡,将被掩盖的艺术注入新的生命,它的价值才会显现,注入“新的生命”就是革新与创造。那么,这个使命又落在导演专业的教学身上。不学、不懂怎么会知道它的价值?不知道它的价值怎样为它注入新的生命?

那么,戏曲导演应当怎样对戏曲本体学习和研究呢?——首先是导演思维的方式和方法的确立。其次才是“度”的学习和把握。

所谓思维的方式和方法是指创作思维,也就是形象思维。

形象思维是最基本的艺术思维。它是文艺创作活动从观察生活、选取题材、塑造形象的整个创作过程所采取的一种思维方式。在形象思维的闪现过程中,现实的对象始终是以具像化的形式存在于创作主体的头脑中,并在体验、想象、集中、概括的同时,把思想感情和审美观念渗透于其中,创作出生动的艺术形象。应当说导演的培养过程就是对于这种思维方式锻造的过程。

话剧导演学习从开始就关注了这个创作思维的培养,在话剧的导演课中,第一个课题就是观察生活,接着就是选取题材,最终到达人物形象的塑造。这个课题贯穿于导演学习的始终。

对于戏曲来说,它的创作也是形象思维的过程,然而这个过程早在戏曲祖宗们的创作活动中完成了。后来的学子学戏是从学习祖宗们所创作下来的成果入门的。他们更注重的是研究如何达到祖宗的创作成果过程中的技巧和技艺。当技巧和技艺达到一定的程度,再体验祖宗们形象思维的过程,在

这种反复模仿、学习、实践的过程中懂得了形象思维。这种形象思维的完成,是以“度”的学习和把握为标准的。这在教育学中称为输入式教学、模仿式教学,戏曲界直呼为“口传心授”式,这种传统的艺术教育,对于戏曲表演的技巧和技艺的训练培养有着积极一面。然而,针对思维方式来说,这是一种禁锢封闭式的惰性思维。在传统戏曲的教学过程中,学生对于这种禁锢封闭式的惰性思维的接受,往往大于对艺术本身的接受,而且相当顽固。如果是导演学习,只能得到以旧有形式代替创作、用传统程式串戏、将“变招”应付创新等等的匠技。而不是真正意义上的导演。

斯坦尼斯拉夫斯基体系同中国戏曲的体系确实是两种不同的文化体系。但是在创作思维上有着必然的内在联系和共同规律,并不是完全不相关。沈达人先生在《戏曲意象论》中说:“作为摹象戏剧的写实话剧和作为意象戏剧的戏曲,都是由舞台行动支撑起来的。剧作家在构思、提炼、安排戏剧情节时,必须着眼于舞台行动,在自己的内心视像中看清楚笔下的特定人物在特定的环境和人物关系里,由于一系列事件的激发,他们想些什么,做些什么,又如何去想和去做,然后把这些人物的舞台行动转化为文学语言,通过富于行动性的语言,完成剧本文学的创作。导演和演员把剧本搬上舞台,又要从剧本所提供的文学语言里,挖掘人物的那些深刻而复杂的内心生活,把它们转化成包含着丰富内心生活的舞台行动,通过具有语言性的行动,完成演出艺术的创造。”这些创作上的规律,不论是话剧还是戏曲都是共同的。而从导演教学体系上看话剧要比戏曲完整得多。

我国两大戏剧学院(中央戏剧学院、上海戏剧学院)在历史上成功地开办过多届戏曲导演专科班、进修班,之所以施以话剧教学内容,这些专家们是清楚这一点。但是由于这两大戏剧学院没有完整的中国戏曲体系做依托,他们不可能理清戏曲导演教学的系列脉络,对于戏曲导演的培养只能停留在“招进戏曲人,请吃话剧饭”,至于怎样将话剧的导演元素溶入于戏曲?怎样导演戏曲?他们抛给了个人的实践。这种教学就带来了另一方面的缺憾。虽然目前社会的现状中,一些著名的话剧导演排演了成功的戏曲,但这并不说明戏曲导演不需要自己的队伍。只说明了培养这支队伍需要更科学的教育思想。

我们对教学论述中,好像明确地区分了“戏剧(话剧)”和“戏曲”,其实一是为了让学生一目了然了两个不同体系,二是希望学生能够将两个系统不同的创作规律都掌握好。专家们从美学的角度将话剧系统归结为“摹象”,将戏曲归结为“意象”。其实用“写实”和“写意”表述更容易理解。我们要求学生:“用左手抓住‘写实’,用右手抓住‘写意’,如果两手都过硬,就可能体会艺术的融会贯

通,就可以直面将来市场的激烈竞争。”

二、戏曲导演本科教学的课程设置

课程设置是对培养目标和教学思路的量化。

(一)对戏剧导演(话剧)基础课的选择

如果参照一下两大戏剧学院的导演教学文件,会发现本科学习中前两年的导表演元素都是“基础课”。导演是实践的学问,一定的“量”的学习、训练,对于打好基础非常必要。是不是我们也必须用两年的时间完成戏剧导演学习的“量”来入门呢?不是的。戏曲导演要学习的艺术元素很多,对于“戏剧导演(话剧)基础课”的选择,在于它是不是能够准确启动学生树立形象思维的“点”。这个“点”,就是我们确立的课程。

形象思维完成的过程就是将实际生活的现象升华为形象化的艺术生活;将生活中的人创造为艺术形象的人……这是一名导演必须学会在自己生活与艺术之间建立的思维活动。戏剧(话剧)导演基础课中的“观察生活”、“讲述生活”、“单人生活小品”、“多人生活小品”以及同时进入学习训练的表演元素如“解放天性训练”、“松弛与控制”、“人物形象的模仿”、“内心的体验”、“判断与交流”、“舞台行动”等确实是步入形象思维的科学起点。

“事件小品”、“画面小品”、“音乐、音响小品”是戏剧(话剧)导演基础课中的三大支柱,也是最实用的导演元素,这也是我们关注的“点”。

事件是由生活中提炼出来的,对于一部戏剧来说,事件是结构情节的点、是纠葛冲突的点;事件是建立和发展人物关系的有机形式、是推动人物行动的有机形式、是展开人物性格的有机形式。一部戏的完成,是由一个接一个的事件构成的,所以处理“舞台事件”必然成为导演学习的基本点。而戏剧导演基础课的教学,不是从一部戏中去提取“事件”入手的。而是要求学生从自己“有感而发”的生活”中去提炼和组织,这就是“小品”训练。所谓“有感而发”是指受到了真切的情感冲动,这就和确立形象思维的起点吻合了。在形象思维过程中,思维主体始终伴随着强烈的情感活动,“写实”的戏剧(话剧)以再现生活真实为审美准则,表现形式和表演手段比较简单,因此在组织事件过程中完全由内容出发,不必过多顾及形式,如果内容需要,可以很直接地创造新的形式。这对于形象思维的体验和形成来得很直接。而“写意”的戏曲由于表现形式和表演手段的丰富、严谨、复杂、固定,学生如果从戏曲事件的组织 and 表现学习入手,往往会陷于“情感用什么形式和表演手段来表现”、“行动用什么形式和表演手段来表现”、“各种表现形式和表演手段是不是符合规格”等等戏曲形式追求当中,容易造成创作思维中内容与形式的主、次混淆,只有经历了戏剧(话剧)“事件小品”的创作,再步入戏曲“事件小品”的创作,才会使学生

对艺术创作中内容与形式这对重要的关系,得到深刻的体验。确立学生健全的形象思维。

对于“画面小品”和“音乐、音响小品”两门课程的选择,是戏剧导演基础训练中不可逾越的课题。在我自己导演的实践中体会到,这两个课题一个是从“视”的角度,另一个是从“听”的角度,由此形成驾驭戏剧导演元素的一对翅膀。当然,面对本科戏曲导演的教学,对这两门课程需要进行重新地思考、研究和整合。

“画面小品”在戏剧导演(话剧)基础课中,是以训练学生学习“舞台空间处理”的能力;掌握“舞台调度”、“舞台画面”及“舞台停顿”的创作规律和技能为目的。戏剧(话剧)的导演教学是以再现生活真实的“写实”体系为基础,“画面小品”是对“写实”体系学习的一次深化。对于戏曲导演学习来说这是十分必要的。它的必要在于:1、“画面”本身对学生的想象有了严格的约束(起到了“剧本”的文本作用),所以“画面小品”具有导演再创造的意义——既在文本制约下的二度创作,它的规律与戏曲创作是相同的。2、由于“画面”是“写实”的,那么,以画面的制约诱发学生进行有主体意识的创作,建立导演视觉语汇的概念并能够运用视觉语汇表达情感和立意,培养学生在画面的制约和启示下展开丰富的想象,通过视觉形象体现冲突与行动表现人物与主题(包括训练学生学习“舞台空间处理”的能力;掌握“舞台调度”、“舞台画面”及“舞台停顿”的创作规律和技能)等等,必须遵循“写实”的美学原则,如“写实”对再现生活真实的严格要求,对舞台时空的严格限制,对程式化和虚拟化的摒弃等等一系列原则,可以将学生逼上一切都要重新创作的思维。这就为学生进一步学习、锻炼和体验“写实”创作的精髓带来了机会。3、“画面”的选择主要在于写实的西方精品油画(包括中国油画)。这对于戏曲导演的学习在接触“写实”艺术精品是一个绝好的机会。西方的绘画不仅包含了西方的文化史、艺术流派,还保存了千百年流传下来的大量丰富的艺术形象。学生可以通过“画面小品”较扎实地再一次体验“写实”艺术的魅力和创作规律。同时也为学生学习西方艺术、积累储存人物形象、人物造型、拓展学生艺术素养提供了载体。

综上所述,在我们的教学中,吸取了话剧导演基础教学的“事件小品”、“画面小品”的课程。

(二)建设戏剧导演向戏曲导演过渡的课题:《诗词意境小品》

戏剧(话剧)导演完整、严谨的教学系统是建立在“写实”美学基础上的。我们择定其中导、表演元素的课题,无不同“写实”这一美学范畴有着密切关联。然而戏曲艺术整个体系毕竟属于“写意”的美学范畴。“写意”与“写实”虽然在创作思维上有着共同规律,但在创作过程中又有着不同

的途径,怎样才能使学生切身体会到二者的不同,架起一座戏剧、戏曲互通的桥梁呢?

首先要使学生体会一次“写意”创作过程,于是,我们选择了“诗词意境小品”。

这类教学首先见于中央戏剧学院的《诗词节奏气氛练习》,引进于俄罗斯戏剧学院同类教学课题。他们的教学要求着重于诗词可能拓展在舞台上的氛围和怎样以形象表现诗词的韵律、节奏。我们感到这是戏曲导演教学应当拓展的一个很好的课题。诗词是戏曲的语言基础,戏曲艺术包含着诗词,“从戏曲文学的角度看,可以说,以唐诗宋词为代表的诗歌意象就是戏曲意象的前身”(沈达人《戏曲意象论》)诗词和戏曲都属于“写意”美学的同一范畴,中央戏剧学院的《诗词节奏气氛练习》给我们戏曲导演教学留下很大拓展空间。老同学徐春兰和我有同样的感受,在研讨中我们共同认为:经过“写实”的初步创作训练后,必须为学生埋下“写意”创作思维的种子,《诗词意境小品》就是“写意”创作练习的突破口。于是我们研究了《戏曲导演本科专业教学大纲》,在一年级第一学期开设了《诗词意境小品》教学课题。

首先从读诗词、选诗词开始。读诗词不仅是学习,而且是感悟;选诗词既是对学习的积累,又是对感悟的增强。诗词真是一个丰富的文化艺术的宝库,就我国诗词来说,它的产生是对有文字以来文化历史的艺术结晶。这个结晶的过程浸透了“写意”美学发展和完善的过程。如先秦时代的比兴体诗,借助于对它物的神韵和风貌的描绘,联想抒发心中的情感,其中包含一种幽然的意境;发展到唐、宋时代意象体诗词,形象的意蕴通过情景交融的意象达到了圆满艺术境界。这其中包含了悠远深邃的文化。《诗词意境小品》的教学,是学生初次接触有文本的创作,诗词中对人生感受的抒发、人性情感的表达、创作方式的呈现、形象思维的活跃包容了人类文化的精髓。将诗词作为文本,就把戏曲导演教学确立一个高品位的起点。一名学生不经过几十首诗词的阅读,是无法选择自己创作的,一组学生汇集一起,就要汇集百首以上诗词的研讨,这是一个多么难得的文化学习、艺术积累的大磁场呵!抓好这一环节,对学生文化素养的积累、“写意”创作的启蒙是一个巨大的推动。

读得懂、理解准确、立意清晰这是第一环节教学中的关键。面对千百首诗词,学生选中一首,但不一定读得懂,读懂了又不一定理解准确。教师如果不能严格把握这一关,便很容易产生“失之毫厘,谬之千里”的结果。比如一首比兴的诗,对“比”中形象风貌的描绘往往很容易读懂,而对“兴”中的联想和情感的抒发则容易理解偏颇,“兴”恰恰是诗的核心,核心偏了,立意一定混乱。在学生的作业中,一些不断组织形体、画面、场景表现诗词语言中的形象,尽管调动再多的手段,但

观者不为所动,或直白浅露,或不知所云,或成为诗词表演,都是在这个关键上出现了偏颇。

读得懂、理解准确是指对诗词的内容,“立意”是指对诗词意境的捕捉,这一点乍想很空,认真研究起来内容是丰富的。王国维在《人间词话》对“意境”这样论述:“写情则沁人心脾,写景则在人耳目,述事则如其口出是也。”这就向我们说明了诗词的意境是通过形象化的情景交融艺术描写,它能够把读者引入到一个想象的空间境界。王国维又说:“境非独谓景物也,喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物、真情感者,谓之有境界。”这就论证了“意境”强调情,没有情感便不能动人。接着,他又近一步说:“文学之所以有意境者,以其能观也,出于观我者,意余于境。而出于观物者,境多于意。然非物无以见我,而观我之时,又自有我在,故二者常互相错综,能有所偏重,而不能有所偏废也。”这里强调了对诗词意境的捕捉和创造是一种意象的精神活动,强调在饱含情感的艺术形象中,要蕴含着哲理,使情与理浑然一体。“意境”又强调情与景的统一,情景交融,景能传情,意与境妙合无垠,我与物浑然一体,应当说这是对诗词意境作了较完整的论述。更说明了对意境的捕捉和创造必须建立在对诗词准确的理解上。

由此可以看出,我们之所以以《诗词意境小品》为这一课题命名,是因为我们在教学要求上同中央戏剧学院的《诗词节奏气氛练习》有着质的差异,同中国戏曲学院的导演训练中的《诗舞乐综合练习》也有着教学要求的根本不同。第二个环节是谈构思。其实在前面谈“立意”时,构思的思维已经潜入了。构思就是学生对自己选定的诗词以什么内容、什么形式、什么形象、什么调度、怎样呈现在舞台上的全部想象过程。这就是非常具体的导演创作思维的开始。

谈构思的过程中,要鼓励学生的丰富想象,但是也要杜绝脱离生活的主观臆想。“写意”的创作起源我国传统美学的“物感说”,《乐记》一书中说:“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声。”沈达人先生在论述“物感说”时说:“物感说认为,人们对客体事物在思想、情感上有触动,有感受,行之于一定的文艺形式,文艺作品就产生了。这与摹仿说有共同点,都承认艺术是对生活的反映,都把客体物象作为艺术反映的依据,都要求艺术家有感于物,总之,都承认客观世界是艺术反映的基础和对象。”这就十分清楚的说明了“物感说”的“物”就是生活。诗人对诗的创作,来自于诗人对当时时代生活的体验、理解、概括和提炼,而学生又是生活在今天的时代去选择诗。所以教师在引导学生进入创作时,要让他们自觉地深入、理解两个生活:一是诗人的生活;二是自己的生活。

在学生理解了生活的基点后,要立即引导他们感受人的情感。一首诗形成的思维过程中,诗人的思维主体始终伴随着强烈的情感活动,情感活动是思维主体以情感体验的形式,把思想情感渗透进各类表现的对象当中。诗是生活对诗人心灵产生强烈情感撞击的产物,所以在接受诗人给自己的形象感觉时先要感觉给予自己情感的撞击点;而自己对诗的形象感觉是来自自己在生活中什么样的情感。这样学生谈出的构思不仅为诗词的内容所激动,更会为自己的开掘和真情实感所激动。构思的通过,小品创作就有了60%的成算。

第三个环节是排练,也就是将自己的构思化为视觉形象呈现于舞台。

对于一年级第一学期的学生来说这是第二次接触导演元素中空间处理和调度处理的实践。第一次是《观察生活小品》的排练,那是一次完全按照话剧导演教学的要求来进行的,在舞台空间的布置上要求他们把在生活观察中的场景搬上舞台,教师在指导上略做调整;在舞台调度上也是按照生活中真实的人真实的思想和真实的交流,在舞台上可能会是怎么样行动来进行的,老师在指导的过程中也是略作调整。这里虽然没有做过什么理论上的专门的讲解,但是舞台空间和舞台调度的运用原则是确定了,那就是严格依据生活的本来面貌,空间环境写实化,舞台调度生活化。以求再现生活的真实性、创造生活的幻觉。这是一次“写实”的实践。

“诗词意境小品”没有具体的人物、没有具体环境、除诗词外又不准有台词。实际上就是要把学生逼到与“写实”完全不同的创作途径上去。生活中“具体的人物、具体环境”是没有了,诗词中的人、环境的形象依然存在,如果闭眼想想,这些形象更强烈,如果伴随诗词的足迹,不仅这些形象可以行动起来,而且相伴的音乐也会响起来。如果鼓足学生的勇气,将心中的这些形象,搬到舞台上,让他们活起来,人物的形象、环境的形象就都产生了,形象的画面也会随着动起来,因为只准有诗词,不准有台词,舞台上所有的行动都随着情感的流程和诗的意蕴展现。于是“意象”创作的雏形便由此诞生。

那么,《诗词意境小品》的空间处理和调度处理是不是没有规律可循呢?不是。它的空间是非实体性空间,景物的布置是导演构思的需要,一旦确定,必然要和整个舞台调度融合一起,并且产生语汇。它的调度是以导演对诗词的形象感觉所产生的强烈情感、节奏和意蕴为依据的。这就是“写意”创作与“写实”创作的区别。《乐记》中说:“诗,言其志也;歌,咏其声也;舞,动其容也;三者本于心,然后乐器从之。”“本于心”说的就是人的情感、思想接受了生活的触动、感受而生发出的艺术形式。“本于心”说,就是“写意”美学的起源。它也印证在《诗词意境小品》的创作过程

中。

《诗词意境小品》没有具象的人物,没有人物的关系,也就没有人物的交流,那么,在“诗词意境小品”的训练过程当中是不是表演就被抛弃了呢?恰恰相反,《诗词意境小品》的教学过程当中,不仅使学生对于开始接受表演训练时的某些表演元素得到了进一步加强,还解决了一些学生在表演入门过程中没有解决的问题。比如人物没有具象化首先减轻了“必须进入表演”的“紧张压力”,但是诗词规定了总的氛围和意境,在表演中又不能脱离这个规定表演状态,实践中学生往往是自觉地、松弛地进入表演,这就将在初期表演训练中没有得到解决“松弛与控制”问题在诗词意境的表演中得到了解决;诗词文本本身就是有丰富想象力的作品,学生在表演中如果失去了“丰富的想象”就不可能进入诗词的意境,在排演中从学生眼睛中所反映出来的内心丰富的想象力、自己创作形体动作的丰富想象、自己组织舞台调度过程中所闪现的想象等,都得到了有益的锻炼;精选出来的每一首诗词都有着强烈的情感,在表演中如果缺乏了对情感的真实体验和纯真的信念是不可能投入表演的,因此在学生的表演过程中,体验诗词的情感、建立“真实感”和“信念”就成了学生自觉的追求;在表演中“交流”的训练是一个重要的课题,而“自我交流”、“与想象中对对象的交流”又是戏曲表演中最常用的交流。对这些元素的训练,必须依附于文本提供的空间,在《诗词意境小品》训练中恰恰就提供了这样的空间,使得学生在这两方面的交流得到了实践、打下了基本功。当然这些表演方面的训练,离不开教师的严格要求和准确指导。

《诗词意境小品》的课题,在02班、03班两轮的教学实践中,取得了优异的成绩:02班学生吴佳斯创作的《慈母吟》、戴鸣创作的《乌江题》、叶蕾创作的《回忆》、赵端创作的《快乐的雪花》等;03班学生韩孟创作的《凉州词》、张俊杰创作的《陇西行》、滕晓孝创作的《游园不值》、童舟创作的《观沧海》等,展现了学生们创作思维的活跃,说明我们找到了一个培养戏曲导演创作思维的基础课题,两个班的教学证实这一课题的可持续性和科学性。

(三)“写意”创作的深化——《音乐音响、诗词意境小品》

《诗词意境小品》完成了“写意”创作实践的第一步,在完成了《事件小品》和《画面小品》教学后,我们将《诗词意境小品》再次推入教学。这就是在二年级的第一学期,课题为《音乐、音响、诗词意境小品》。

为什么把“音乐、音响”与“诗词意境”合在一起呢?

前面的论述中曾谈到:“画面小品”和“音乐、音响小品”是戏剧(话剧)导演学习的一对翅

膀。但是对于“音乐、音响小品”这个戏剧（话剧）导演教学中不可逾越的课题我们没有采取“拿来主义”。因为音乐本身不属于“写实”的美学范畴，话剧导演教学对这一元素的提炼，是为了丰富“写实”体系的表现力。而音乐与戏曲却有着同一属性，在表现形式上，音乐与诗词一样，同属于戏曲生命的一部分。或者说它们都是戏曲的基本元素。如果我们将“音乐、音响”和“诗词意境”融合在一起，既可以提出对《诗词意境小品》新的要求，又可以深化这一课题，在原来“写意”创作的基础上，为培养戏曲导演再架起一座新的桥梁。

在教学中，我们明确地提出了以诗词文本为基点，以训练音乐、音响的导演元素为目标。二者汇合在一个交叉点上的教学要求。在教学大纲上我们明确提出：“学生以择定的诗词文本为基点，构思、排练一个有相对完整事件的小品（仅以简单事件小品要求）。其中音乐或音响应在事件中起关键作用；诗词文本应成为情节结构的主要依据。要求把音乐或音响作为导演揭示人物心理、解决戏剧矛盾冲突和体现思想情感内涵的重要因素；要求以诗词依据生发事件、情节、人物（简单事件小品的要求）创作小品文本；要求作品能够展现诗词和音乐相对应的意境。”（见《戏曲导演专业教学大纲》）在教学方法上我们提出了：

1、选择题材

从自己的生活体验出发选择有感受诗词（以古典诗词为主），诗词中必须具有蕴含事件因素的音乐或音响素材。

2、构思小品

以择定的题材（诗词和音乐、音响）为基点进行小品构思。

A、对诗词的原作要有准确理解；对诗词要有自己独特的感受；融合以上二者确定立意，组织、构思小品文本中的事件、人物。

B、音乐、音响在小品中要起支撑结构的作用，即：抽去了音乐、音响小品就不复存在。

C、构思中应关照诗词意境创造，注重音乐、音响在营造意境中的作用。

D、小品构思中重要的环节仍然是引导、鼓励学生打开想象力，杜绝懒汉思想和惰性。

3、排练小品

A、运用音乐、音响创造时空和听觉形象，培养学生深入人物的心灵深处，挖掘人物内心深处的体验，运用表现性方法外化这种本质真实。

B、音乐或音响可以是现实生活中客观存在的；也可以是人物心灵深处的主观体验的外化。

C、对音乐或音响效果的制作和操作必须严格、考究。

本轮教学，我们安排了十一周的时间。仍然是从引导学生阅读、背诵、选择和讲解诗词开始，学生们经过了一年级的诗词意境练习，入门比较容易了，但是从教学上要求更严格了，对于学生所选讲的诗词，仅仅停留在一年级时的“读得懂、理解准确”远远不够，还要要求他们对于诗词“写意”的创作思维有所感悟，因为这在新一轮《音乐、音响、诗词意境小品》创作中的人物、事件、情节不仅要选中的诗词中产生，而且创作小品的构思、风格必须同选中的诗词、所选的音乐、音响相一致。这个课题最困难的是对人物、事件、冲突、高潮、情节的构思。它首先取决于学生对所选诗词的总体感悟，这包括风格、情感、意蕴、境界等，也就是对意境的把握，这好比形象的种子。人物的产生可以是诗人本身，也可以取之诗词中的人物，也可以从自己的立意中确定；事件的确立往往会选择诗词中情感涌动最强烈的部分。

值得重视的是人物关系的发展、情节的转变、冲突展开、高潮的涌现等，学生在排练中不仅将《事件小品》、《画面小品》学习时的体会运用进去，还随着诗词的写意思维潜移默化地运用在《音乐、音响、诗词意境小品》的实际排练中。比如意余于境、境多于意、以景传情、情景交融等等写意手法，随着自己的立意舞台上展现出来。这一轮教学要求，激起了学生更高的创作欲望。经过十一周教学，一批对“写意”创作思维有明显感悟、对生活有着深邃的思考、对诗词有出色的艺术提炼的小品产生了。02班学生卢秋燕创作的《满江红》运用两个时代中学生课堂的交错，表达新一代人对于民族精神传承的思索；吴汶聪创作的《蜀相》在杜甫神往中展现了诸葛亮的一生；丁巍创作的《钗头凤》在现代的陆游和古代的唐婉对话中揭示了扼杀爱情的残酷；吴佳斯的《小鸟》以一个家庭聚和散的变化诠释了人性中欲望、自由、压抑、释放的本能……等等。

我们鼓励学生在创作中将所学习过的各种元素活学活用，这批学生作品中，很明显地看到了戏曲舞台的丰富元素。这种丰富的舞台样式和多元化表现形式是话剧导演训练无法达到的，学生们个性化的创作在这个课题下也得到了拓展。我们明显地感觉到这一轮《音乐、音响、诗词意境小品》的教学，再一次把学生的创作思维激活了，学生的创作能力得到了又一次的飞跃。

（四）戏曲导演的基础教学第一课——《单人戏曲小品》

截止在第三学期期中，戏曲本科教学还没有接触到戏曲的表演手段和形式，院内外的专家、老师、朋友们有些着急了，“你们是不是戏曲导演专业”？——磨刀不误砍柴工，只要教学思想明确，

学生基础打得好,戏曲小品的成形创作一定会水到渠成。

《单人戏曲小品》在教学中分为两个层次,1、《戏曲单人行动小品》;2、《戏曲单人内心行动小品》。

在戏曲导演实践中,单人行动的组织,表现为导演工作的开始,又表现为导演工作的终极。对学生的培养中,这一课极其重要。其实在话剧导演基础入门时,单人行动小品已经完成了,学生对于话剧导、表演中“组织舞台行动”、“行动的三要素”、“行动的内、外逻辑”、“丰富的想象力”已经有过实践体验的基础。然而,那毕竟是“摹象”的,是“再现生活”的要求。戏曲的“意象”是有着特定的表现形式的,如果没有前面的基础,《单人戏曲小品》就有可能表现为程式组合的练习,有了前面的基础,就提出了一个形象思维的内核——来自于生活的、对生活思考的、有感而发的。但戏曲的表现必须驾驭特定的表现形式,要驾驭就要学习、要筛选、要重新组合、要有所创新。其实,第一层次的《戏曲单人行动小品》的教学要求就是一句话“只要你是戏曲的表现”就通过,时间只有五周。入学以来的所有专业基础课(戏曲编剧基础、戏曲形体、戏曲音乐等)此时都发挥了应有的作用。学生被逼到极限时,一旦创作闪出火花,是喜人的。02班一半戏曲表演出身的学生不满足传统程式的简单组合;高中生出身的学生则更多带来对生活思考的新视角、对戏曲程式吸取的新感觉。在教学中形成了研究戏曲程式、戏曲节奏、戏曲舞蹈大课堂,学生间互补、互助。第三学期末,十五个丰富有趣的《戏曲单人行动小品》的完成,为我们戏曲导演教学开了很好的头。

二年级下学期以《戏曲单人内心行动小品》教学为起始,该课题是对上轮小品深化,我们强调了“内心行动的外化”,在教学过程中注重学生对于戏曲表演的艺术规律和艺术特征的体验;注重学生经过单人内心小品的创作达到对戏曲的表现状态、戏曲的表演艺术及其美学品位的有所体会。学生在这一轮小品中学会了写戏曲剧本、写唱词。由于具备了较扎实双重基础(写意与写实),学生们这批小品大多数具备一定的艺术品位。何畅同学的京剧《溜溜球回家记》、陆姗姗同学的越剧《嗟来之食》、卢秋燕同学的京剧《潘金莲下药》、吴汶聪同学的京剧《小纸鸢》、赵端同学的昆剧《柴房》、叶蕾同学的京剧《会郎》、侯中平同学的《朱元璋落荒》、谢飞雪同学的扬剧《有一个姑娘》等等,人人自编、自导、自演,以饱满的激情,学生们大跨步地进入了戏曲创作领域。

(五)戏曲小品的第二层台阶——《综合戏曲小品》

简单地讲:戏曲综合小品就是用戏曲形式完成多人物的舞台事件的组织和处理练习。

所谓综合,一是指用话剧导演基础课中对《事件小品》的教学要求,运用戏曲形式,再做一次戏曲的“事件小品”导演实践。其中对于“事件小品”这一元素练习中内容上的基本要求,如可以纠葛人物关系的、推动情节发展的、凝聚戏剧冲突的这种构成舞台事件、推动人物行动的基本元素,必须综合到位;二是将两轮《诗词意境小品》舞台处理的写意元素全面、有机地结合到自己实践中去;三是必须综合戏曲(或音乐剧)的表现形式,根据小品的选材将多人物、多行当组织到较完整的舞台事件和舞台行动当中,全面展现唱、念、做、舞戏曲化的表演形式。

众所周知,戏曲的综合,是一项艰巨的创作工程。那么,怎样在教学中实现呢?

1、把教学目标的定位由课堂推向舞台。

戏曲综合小品的完成,句号不打在课堂上,而是打在舞台上。这一定位便可以将“大概其”的似是而非的戏曲样式,提高到“必须是这一个”戏曲的严谨表现水准当中。学生在小品创作的开始就必须考虑剧种、舞台样式、音乐形象等,在小品完成时必须经过唱腔、音乐合成、舞美、灯光合成。也就是说一个戏曲小品从本、导、表开始,还要将戏曲的服、化、道、效、音、美、光全部综合到位。

实际上这是课堂教学和舞台实践的要求。而这个要求所带来的困难,对于所有文艺院校的戏曲导演教学来说,真是很难逾越的。但这个实践,对于戏曲导演太重要了,一个创作,只有经过合成,才能检验创作的构思,才能使体验戏曲创作的严谨,体验戏曲各种元素的艺术性,才能在真正意义上做到在戏曲的实践中体会、学习戏曲导演。

上海戏剧学院本部组织的教学实践展示月,提出了教学实践的重要性。成为我们这一轮教学的强化剂。展示月活动为我们提供了到总院舞台实践的机会,成为学生们这阶段学习冲刺的目标,也成为我们取得各方面支持的东风,分院音乐专业的师生在百忙当中支持了学生小品的合乐、响排、录音等工作。更重要的是这次教学展示使我们的教学成果见到了观众、专家、领导,得到了充分的肯定,鼓舞了学生的学习信心,坚定了我们戏曲导演教学探索的坚定步伐。

2、把握生活的定盘星多方位开拓戏曲创作题材

从对现实生活的思考展开自己的创作。这是导演教学每一轮练习的创作原则。学生经过了三轮话剧小品的创作、两轮诗词意境小品创作、两轮戏曲单人小品创作在把握生活、选择题材方面都有了一定的体会。戏曲综合小品是导演基础教学的最后一轮小品练习,怎样在最短的时间取得最佳的学习成果呢?——继续个性化教学和团队教学的结合。学生把从来把小品创作当成自己的创作基地、视为生命一样,常常闪烁着青春的火花,在系列小品的创作中,就是个性形成的过程。戏曲综合小品教学更

要鼓励、珍惜、爱护这种创作。

我们在批准学生构思——到小品完成的过程中，又要特别注意全班选题的布局。这样全班学生在同一轮小品的创作实践中，才可能相互学习、借鉴。感受到在对生活不同思考中，怎样选取不同的题材，怎样处理不同的题材。这种团队教学有可能把一轮一个小品锻炼变为一轮十几个小品学习。

下面是这一轮戏曲小品选择不同题材的列表：

姓名	剧名	取材	剧种
吴汶聪	《追日》	上古	京剧
何畅	《办公室的故事》	现代生活	京剧
卢秋燕	《凿壁取光》	古代成语	京剧
谢飞雪	《高岗上的爱》	现代青少年犯罪	豫剧
金宙民	《白帝托孤》	历史故事	京剧
陆珊珊	《河边树下》	现代爱情	黄梅戏
戴鸣	《希望春天》	自然环境（童话）	音乐剧
叶蕾	《偶》	儿童心理（童话）	音乐剧
涂雨铮	《千面城》	现实生活	音乐剧
段琛	《英国玫瑰》	儿童心理（童话）	音乐剧

由于选材不同，选择的剧种就有所不同，同一剧种对表现形式的运用也会有较大的差异。这种教学布局既鼓励学生创作个性，又增强了学习中的相互渗透，同时也是对戏曲创作如何走出当前困境的探索和实践。

如吴汶聪同学对戏曲有着一一种求新求异、锐意改革的意识，她的思索点常常围绕在“怎样创作使现代青年喜欢的戏曲”这一题目展开，《追日》虽然将题材推向人类的上古，但是，人在极限的状态下的情感、人性又是怎样的？在这种难以磨灭的精神中渗透出了主题。我们鼓励这种就很贴近现代的思考 and 创作，同时也注意保护她处处在人性必然中渗透立意的创作思想。也鼓励她在排练中不断打破传统的探索，但也注意引导她在实践中认识戏曲节奏性、程式性、舞蹈性、音乐性的客观规律；卢秋燕同学的《凿壁取光》是在对今天现实生活的思考中阐发对这一成语的反思。在小品构思中想用传统戏曲的表现形式表达荒诞剧，实际上是追求“移步不换形”的改革观念，追求用传统样式阐述新的思想内容。我们就按照学生的这种追求，引导她逐步完善。何畅同学的《办公室的故事》从剧本创作上看，似乎单薄了些。但由于她对戏曲新、老程式运用自如，在二度创作中便有“信手拈来便生辉”的感觉，立在舞台上显得融洽、清新，风格感强。显示出戏曲出身的学生学习导演后的创作优势。谢飞雪同学的《高岗上的爱》是从一篇纪事报道中触发了自己对社会上青少年犯罪问题的思索，开拓了创作的独特视角。她追求用北方豫剧的剧种完成小品。在创作过程中因缺乏对戏曲规律的熟悉而失去

信心，在教学中我们鼓励她的创意和导演构思，帮助引导她完成构思。在熟悉戏曲和熟悉豫剧的同学协作下，一有个性的、感人的小品立在了舞台上……更令我们感到欣慰的是“写实”、“写意”两方面的教学，都实实在在地体现在学生们的创作中。

戏曲导演的教学成果是以阶段性教学汇报演出的形式展现的，教学汇报可以面对观众，所以，教学汇报是学生的实习和实践，也是对我们教学的检验。戏曲导演班开设以来，02班进行了十次教学汇报和三次对外演出，03班进行了三次教学汇报，令人欣慰的是每次教学汇报和演出都有着出乎意料的效应。戏曲导演是新办专业，它的最终成果当然要看学生毕业的成绩和毕业后的能力，但导演的教学又是舞台实践的教学，每一教学阶段都能够面向社会，就能使我们的教学得到更及时、更客观的检验。学院、教师、学生都离不开社会，教学汇报面向全院师生员工，也包括了不少院外的观众。它具备一定的社会性。学生的作品是不是能够触动人心？是不是时能够以情动人？是不是可以把观众牢牢地吸引在作品中？是不是可以让观众和作品中的喜怒哀乐产生共鸣等等——这种检验首先是我们的教学是否脱离社会的检验。我们衡量学生对导表演艺术元素的掌握同社会衡量艺术作品的标尺有着不可分割的内在联系。社会标准与教学标准是一个对立统一体，不断从中寻求平衡的过程就是教学改革的过程。

我院戏曲导演专业是以培养应用型人才为培养目标的。社会的需要、学生的实际操作能力是衡量我们教学的唯一尺度。四年的本科教学中，前两年是导演基础教学，后两年进入导演创作、导演艺术教学。02班有位吴佳斯同学，是以专科成绩进入导演专业学习的，完成导演基础学业后，今年以优异成绩毕业，现在上海越剧院担任专职执导工作。短短三个多月的时间，参加了三、四个剧目、节目的创作，剧院领导、专家称赞她是“出色的执导”“有导演意识的执导”“是很实用的人才”，总导演有意识将她作为接班人培养。当然，吴佳斯同学自己也准备在适当的时机完成本科学业。这就是我们向社会提供人才的一个个例标准。

导演基础教学在《综合戏曲小品》舞台实践取得优秀的成绩的鼓励声中结束了。02班正紧张的投入导演创作的学习阶段，03班《音乐、音响诗词意境小品》即将完成，他们的学习成绩很快又要同观众见面，我们的教学还在探索中，我们期待着社会的检验和监督，并愿在这种检验和监督下输送合格的人才。

“江山代有才人出”，愿勤于戏曲教育的土地，愿为输送新一代合格的戏曲导演做一点实事。

（本研究得到上海高校优秀青年教师后备人选科研项目“戏曲导演基础研究”资助）

责任编辑 原旭春