

## 四川师范大学学位论文独创性声明

本人声明：所呈交学位论文 《夏庭光导演艺术探究》，是本人在导师 段绪懿 指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品或成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律结果由本人承担。

本人承诺：已提交的学位论文电子版与论文纸本的内容一致。如因不符而引起的学术声誉上的损失由本人自负。

学位论文作者：王震 签字日期：2015 年 6 月 1 日

## 四川师范大学学位论文授权使用授权书

本人同意所撰写学位论文的使用授权遵照学校的管理规定：

学校作为申请学位的条件之一，学位论文著作权拥有者须授权所在大学拥有学位论文的部分使用权，即：1) 已获学位的研究生必须按学校规定提交印刷版和电子版学位论文，可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库供检索；2) 为教学、科研和学术交流目的，学校可以将公开的学位论文或解密后的学位论文作为资料在图书馆、资料室等场所或在有关网络上供阅读、浏览。

本人授权万方数据电子出版社将本学位论文收录到《中国学位论文全文数据库》，并通过网络向社会公众提供信息服务。同意按相关规定享受相关权益。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

学位论文作者签名：王震

导师签名：段绪懿

签字日期：2015 年 6 月 1 日

签字日期：2015 年 6 月 1 日

# 夏庭光导演艺术研究

戏剧与影视学 专业



硕士生: 王震 指导教师: 段绪懿

**摘要:** 川剧作为中国戏曲重要的地方剧种, 在中国戏曲版图上占有重要的地位。川剧集百家之长, 吸收了弋阳腔、皮黄腔等其他唱腔元素, 形成了高腔、昆腔、胡琴腔、弹腔(亦称弹戏)以及灯调五种声腔, 展示了川渝地域风情和特有的地域文化。川剧是声腔最为丰富、表演特色最为鲜明的戏曲曲种。

长期以来, 川剧的舞台表演极具地方特色, 为中国的其他剧种提供了相当丰富的舞台借鉴。但是川剧导演的理论研究工作进程, 相对于京剧和昆曲, 却相对缓慢。作为川剧理论研究的重要组成部分, 川剧导演的理论研究工作尚有相当大的开掘空间。

该硕士论文选取川剧导演夏庭光作为研究对象。以夏庭光的《川剧传统导演手法选例》、《川剧品微》、《川剧品微·续》三本著作以及对夏庭光的本人的访谈作为主要资料其他文献作为辅助资料展开研究。通过对戏曲导演工作中对剧本的再创作、人物性格的体验、曲牌的改编、舞台的设计和演员的舞台表现技巧等常规导演思路结合夏庭光自身的导演技巧, 对川剧导演的一般规律和夏庭光导演手法的自身特色进行探求。

该论文是对夏庭光导演的个体研究。该论文以下从几个部分对夏庭光的导演艺术展开分析。

第一部分是绪论部分。简要阐述戏曲导演的概念、川剧导演理论的研究现状、夏庭光导演艺术的研究意义以及研究方法。

第二部分阐述夏庭光从艺经历以及川剧导演群体的形成。首先是对夏庭光个人从艺经历的介绍。其次系统阐述了建国以来川剧导演群体的形成及其对川剧创作的影响。同时, 对夏庭光在川剧导演群体中的贡献和地位进行了阐释。

第三部分是对夏庭光导演艺术的形成因素的分析研究。从师从关系、川剧美学特征和自身的表演经历三方面并结合作品展开分析研究, 系统的总结出这些因素在夏庭光导演艺术形成中的作用和影响

第四部分是对夏庭光的导演作品的分析。通过分析《曙光》、《盼新房》两出

现代戏导演作品以及《八珍汤》和《白面虎肖方》两部传统戏导演作品，详细的探究夏庭光的导演构思、程式化思维特征。力求详尽的将夏庭光导演手法以及如何将川剧的传统导演手法灵活、巧妙的运用在现代戏的创作之中呈现出来。

第五部分是对夏庭光导演艺术的总结及其现代川剧创作的适用性探究。从导演的台本设计、导演的程式化思维、导演的自身修养和导演的工作方法等方面系统的总结了夏庭光的导演艺术的内涵。同时，通过对川剧在现代的创作走向以及现代导演中导演手法分析夏庭光导演艺术在现代川剧创作中的现实价值。

本文力求从上述五个方面对夏庭光的导演经历和导演艺术进行系统的总结和分析，总结出夏庭光导演艺术的内涵及其在现代川剧创作中的适用性和指导意义。

**关键词：**川剧导演 夏庭光 传统手法 当代适用性

## The director of Sichuan opera director Xia Tingguang art research

**Abstract:** Sichuan opera as an important local operas occupies an important position in China history. Sichuan opera set hundreds of years, absorbed Yiyangqiang, a variety of elements, such as Pihuang qiang formed Gaoqiang, gradually formed kun opera, Huqin opera, a chamber (also called play drama) and lamp operas five spoke, shows each local flavor and unique regional culture. Sichuan opera is the most abundant spoke, the most distinctive opera sort of China operas performance characteristics.

For a long time, Sichuan opera stage performance extremely local characteristics, for China's other types and provides a quite rich stage model. But the study of the theory of the Sichuan opera director working process, compared with Peking opera and kun opera is relatively slow. And as an important part of the Sichuan opera director of Sichuan opera work, its theoretical research work still have considerable space.

The master's thesis select Sichuan opera director Xia Tingguang as the research object of this thesis. With his 《traditional Sichuan opera director gimmick》, 《The tasting Of the Sichuan opera director 》, 《The Sichuan opera product renewal》 three books and my interview as the main information of Xia other literature as auxiliary materials. In directing the drama of the re-creation of the script, the character of the experience, the adaptation, stage design and the guidance of the stage performance of players such as routine director thought Xia combining its own techniques for director of Sichuan opera director general rules and its own characteristics to explore the means of Xia director.

The paper is the individual study of Xia director. The paper analyzes the following several parts on Xia director art.

The first part is the introduction part. As long as this drama director, director of Sichuan opera theory research present situation, the concept of Xia director art research significance and research methods.

The second part expounds Xia according to the experience and the history of Sichuan opera director in installment. At first is the introduction of Xia individual's experience as well as its own uniqueness in Sichuan opera director group analyzed

The third part is the analysis of the factors in the formation of Xia art director. From from relationship, Sichuan opera performance through three aspects of aesthetic characteristics and their own and combining with the analysis and research work, system of factors, these factors is summarized in the Xia director the effect and influence of art form

The fourth part is analysis of Xia director works. Compared with his two traditional works and two modern works detailed inquiry Xia director conception and stylized thinking characteristics. It means detailed which Xia's traditional music-drama director technique and how to traditional Sichuan opera director use flexible, clever in the creation of the modern Chinese.

The fifth part is a summary of Xia director art and its applicability to explore modern Sichuan opera creation. From the director's playscripts with stage directions, director of the program design thinking, the culture of the director and director working method of system from the aspects such as summarizes Xia director art connotation. At the same time, through to the Sichuan opera, in the creation of modern analysis Xia directing art in the modern significance in Sichuan opera creation.

This article tries to from the above five aspects to Xia director and director of the art systematic summary and analysis, summed up the Xia director art connotation and its applicability and guiding significance in modern Sichuan opera creation.

**Key words:** Sichuan opera director Xia Tingguang traditional techniques  
Contemporary applicability

## 目次

摘要.....	I
ABSTRACT.....	III
目次	
1 绪论.....	1
1.1 课题研究的意义.....	1
1.2 课题的研究现状.....	2
1.3 研究的方法.....	4
2 夏庭光从艺经历概述.....	5
2.1 夏庭光的演员经历及其作品简介.....	5
2.2 建国以来川剧导演群的形成及夏庭光特殊贡献和地位探究.....	6
2.2.1 戏曲导演职位在历史上长期“缺席”的原因.....	6
2.2.2 建国之后川剧导演群的形成.....	6
2.2.3 改革开放以来川剧导演群体的新变.....	7
2.2.4 夏庭光在川剧导演群中的特殊贡献与地位探究.....	8
3 夏庭光导演艺术的形成因素.....	11
3.1 师承关系的影响.....	11
3.1.1 父亲夏长清的入行教育.....	11
3.1.2 业师张德成“体验”真传.....	12
3.1.3 武师彭天喜的“翎子功”的教学.....	13
3.2 川剧美学特征对其导演因素的影响.....	14
3.2.1 中国戏曲的美学特征.....	14
3.2.2 川剧美学特征特殊性的制约.....	15
3.3 夏庭光的表演经历对其导演艺术的影响.....	16
4 导演实践中的导演艺术呈现.....	21
4.1 对传统戏炉火纯青的“再创造”.....	21
4.1.1 《白面虎肖方》的导演构思分析.....	21
4.1.2 《八珍汤》经典的现代化.....	24
4.2 新编现代戏：传统技巧与现代戏的完美结合.....	25
4.2.1 《曙光》的高腔运用和舞台设计.....	25
4.2.2 《盼新房》反映现实，归于艺术.....	27
4.3 传统戏与现代戏导演艺术的对比分析.....	27
5 夏庭光的导演艺术总结及其与现代川剧创作的适用性研究.....	29

---

5.1 夏庭光的导演艺术综述 .....	29
5.1.1 导演对剧本的“二度创作” .....	29
5.1.2 导演的程式化思维 .....	29
5.1.3 戏曲导演的自身素养 .....	31
5.1.4 导演的工作方法：正确看待导演和表演的关系 .....	33
5.2 夏庭光导演艺术与现代川剧创作适用性探究 .....	33
5.2.1 现代川剧创作的走向分析 .....	34
5.2.2 与现代川剧创作中的传统戏适用性探究 .....	34
5.2.3 与现代川剧创作中的现代戏适用性探究 .....	35
结语.....	37
参考文献.....	38
附录.....	41
致谢.....	47
在校期间学术成果.....	48

## 1 绪论

### 1.1 课题研究的意义

中国戏曲一直以来都是“演员中心制”的演出和生存模式，历史上虽然导演工作一直都存在，但是导演职位却一直都是“有实无名”。中国戏曲是没有导演这个概念的。“导演”一词是从西方引进而来，“最早出现实在德国萨克斯梅宁根剧团 1876 年的备忘录之中”。<sup>①</sup>其中指出导演的职责是“维持剧场秩序、管束演员、处理罚金；并编写剧本、检查服装道具、照看上下场”<sup>②</sup>等工作。而回顾我国戏曲史上，无论是宋元时期戏班的“班头”、“色长”，还是后来出现的“剧场监督”都不自觉的担当起组织戏曲演出的职能。但是由于社会历史条件的限制，“导演意识”和导演职能并没有真正的觉醒和成熟起来。而直到近代欧阳予倩、齐如山引进西方话剧的导演体系，用于京剧的导演之后，中国的“戏曲导演意识”才真正开始觉醒。

建国之后，通过“改人、改制、改戏”的三改运动，戏曲的导演体制正式建立起来，川剧的导演制度也是在“三改”运动之后正式建立起来的。在这个时代背景下，川剧导演夏庭光于 1952 年正式转职从事导演工作。

西方戏剧总是在实践与理论相互影响中发展的，在西方戏剧发展过程中，形成了较为完整的理论体系，相比于“斯坦尼斯拉夫斯基”理论体系、“布莱希特”静态戏剧理论体系这两个比较成熟的戏剧体系，由于我国历史上戏班的生存模式是以演员为中心，虽然就剧目的数量、创作的水准而言都有过之无不及，却并未形成较系统的理论体系。以戏曲导演理论研究为例，关于戏曲导演的理论著作有《戏曲导演艺术》（赵伟明著），《戏曲导演技法谈》（余笑予著），《戏曲导演技巧》（李紫贵著），《戏曲导演学概论》（郭亮著）等几部专著，虽然这几部著作在导演的职能（设计舞台台本、舞台上的“二度”创作、与演员交流导演构思、完成舞台调度）戏曲“程式化”美学追求、戏曲导演的导演技巧几方面都是从戏曲的创作规律展开探讨，但并未形成较成熟的理论体系。而且，中国戏曲剧种多样，剧种之间在唱腔、程式、舞台表现形式等方面又有明显的区别。所以在具体到某一剧种的时候，从导演个体加以研究从而总结出该剧种导演手法的共性是非常必要的。

本论文选取夏庭光作为研究的案例有以下考虑。夏庭光，川剧表演艺术家、重庆市川剧院一级导演，是“非遗”国家级川剧代表性传承人。他在转职导演工作的几十年中，导演了大量的传统戏、新编历史故事剧、现代戏两百多出。代表剧目有《活捉子都》、《濮阳之战》、《赵氏孤儿》、《赤道战鼓》等。移植、改编创

<sup>①</sup> 余笑予.《戏曲导演技法谈》.[C], 中国戏剧出版社.1993 年.第 5 页

<sup>②</sup> 同上。

作了三十余处现代戏，代表剧目有《八珍汤》、《白面虎肖芳》、《曙光》、《幸福岭》等。夏庭光在川剧表演上已经确立了他的艺术家地位，同时他作为导演不但导演剧目众多，而且生平主要是导演川剧，所以系统的总结夏庭光导演川剧的手法对研究川剧导演的共性具有很大的价值。

其次，川剧的保护与振兴需要理论研究工作的配合。川剧的保护一方面是要进行川剧的传统剧目的抢救整理，另一方面是要对老一辈艺术家进行个人文献的整理。老一辈川剧艺术家身上承载着众多川剧传统剧目、技艺和极为丰富的表演经验。他们的舞台表现技巧（有的甚至是独门绝技）、他们对演好一个角色的训练方法，以及怎样导好一台戏都是当代川剧工作者巨大的财富。夏庭光本人精通小生、武生、须生和丑角多种行当，在他导的戏中有相当多的对川剧舞台表现手段堪称绝妙的运用。对夏庭光的个人导演艺术和导演手法进行总结归纳，对现代川剧导演导戏时手段的丰富以及传统表现技艺的保存是有很大大意义的。

再次，夏庭光从表演艺术家转职做川剧导演工作几十年，他的一生都在川剧舞台上度过。导演剧目众多，经验极其丰富。同时演员出身的他对川剧的各种行当和舞台表现手法都相当精通。他本人对川剧的传统舞台表现技艺也非常推崇。所以，研究总结夏庭光的导演思想和导演手法可以较为科学的总结出川剧导演在导戏时舞台台本的合理构思、指导演员的表演、以及对舞台时空的正确处理等导演职能，对现代川剧工作者有一定的指导和借鉴意义。从他个人的资历和导演经验来看，选择夏庭光作为川剧导演研究的样本具有很高的合理性。

## 1.2 课题的研究现状

### （一）国内研究现状

四川省委、省政府在 2002 年提出“保护、继承、改革、创新”的振兴川剧的新八字方针。振兴川剧 30 年的工作取得了令人瞩目的成绩，出现了一大批川剧保留剧目，如《金子》、《变脸》、《山杠爷》、《死水微澜》等一大批川剧优秀剧目。而在学术整理、研究高度的成果大量集结，先后出版、编写了《中国戏曲志·四川卷》、《川剧剧目辞典》、《川剧表现手法通览》、《四川戏曲资源现状调查报告暨调查数据表》、《新时期四川戏剧文学史论》、《魏明伦剧作研究》、《川剧传统剧目集成》、《名家论川剧》等。数据显示川剧的剧作、文献研究都比较全面，而戏曲导演的理论研究因为种种原因的制约尚在起步阶段。

1、戏曲导演的专著性研究尚有很大理论空间。进入新世纪以来，川剧的生存面临更加严峻的形势。川剧的保护和传承很大程度上要依靠文献的整理和理论的著述。王定鸥在《面对保护与发展双重使命的理论思考—21 世纪初川剧发展轨迹检索》中讲到：“进入新世纪后，川剧理论研究进一步向系统化的方向推进。《四

川省志·川剧志》的编修，第一次将川剧历史和现状的全面记述纳入省志序列，现已出版。出版的《川剧精华》《川剧》四种、《巴渠川剧史》《川剧剧目词典》《千声万曲帮打唱》《川剧传统剧目集成》《川剧表现手法通览》《欧阳氏川剧脸谱》等著作，分别对川剧的整体风貌、历史沿革、剧目流变、声腔音乐、表演艺术、造型手段进行了系统的研究，其探讨的理论深度，也在前人基础上有明显进步”<sup>①</sup>。虽然各项理论工作都在走向系统性，但是关于川剧导演手法的图书只有一本《川剧表现手法通览》，而且该理论集成是川剧界的老一辈导演对一些剧目的处理手法和表现手法的分析整理，就这本著作的理论系统性而言并不完善，缺乏对川剧导演手法的系统性整理以及对导演个人导演思想及表现舞台“二度创作”<sup>②</sup>手法的全面总结。而这些导演理论的如果不迅速加以整理将会给川剧未来的川剧导演带来困扰。

2、川剧剧目更新缓慢影响导表演研究。虽然川剧在剧目、声腔、脸谱等方面理论研究取得了一定的进展，但是就当前而言，川剧导演理论的编写进程却相对很缓慢。一个很重要的原因就是当前川剧地方和省市剧团新戏上演的速度缓慢。就去年而说，只有《尘埃落定》和《马前泼水》两部新戏上演。虽然在观众反映相当热烈，但是川剧的新剧目更新速度缓慢却是不争的事实。造成川剧更新缓慢的原因是多方面的，但是川剧新剧目创作的“贫血”必然会导致川剧导演实践的滞后，也影响了川剧导演的理论研究。

3、导演工作的特殊性制约了导演理论的研究。首先，导演工作是一项舞台一线的工作。从事川剧导演的研究工作，需要付出大量的时间和经历来跟组进行采访研究，这对研究者来说是很具挑战性的。谢平安导演在拍摄昆曲《折桂记》时，就长时间在江苏驻扎，假如要跟踪调查的话这对研究者来说不但花费巨大，同时对身体的消耗也是很大的考验。

同时，对研究川剧导演的研究者来说，需要对舞台有一定的了解，无论是灯光、音响还是舞台的走位，甚至是川剧的独有的舞台技巧，都要有一定的了解。比如川剧的特有的领腔，川剧武生的“踢尖子”、“推衫子”等各种舞台唱腔和表现手段，如果研究者对这些没有基本的了解和认知，就很难把握导演的舞台构思。

4、缺乏对川剧导演的个体研究。就知网检索的信息来看，对川剧导演研究的论文多是对某一导演的某一剧作开展研究，且理论文章更新的速度相对缓慢。就过去的2014年的文章来看，关于川剧导演的文章尚不足20篇。而且还有数篇论文是川剧艺术家自己的总结心得，理论研究成果相对于川剧的其他理论相当滞后。

<sup>①</sup> 王定鸥.《面对保护与发展双重使命的理论思考—21世纪初川剧研究发展轨迹检索》[J].四川戏剧.2015

<sup>②</sup> 二度创作：音乐表演自从与音乐创作相分离，作为对第一度创造的成果——从而——音乐作品的表演，获得它的独立品格以来，一直被人们称作二度创造或再创造。人们也把导演对剧本的改编并在舞台上的加工处理成为二度创作。

同时，对导演个体的理论研究整理工作尚未见成效。

总结上述几点，川剧导演理论研究目前在国内的现状是：研究川剧导演的学者相对较少，导演类学术文章相对于其他门类如剧本、表演来说数量很是有限。同时，川剧导演的专著类图书数量极为有限<sup>①</sup>，川剧导演理论研究工作较为迫切。

国外研究现状：

就现阶段通过知网检索和维基百科的检索来看，国外尚无对川剧导演的理论研究成果。

### 1.3 研究的方法

本论文所采用的研究方法主要有理论研究法、访谈研究法、个案研究法旨在通过这些方法分析得出夏庭光川剧导演艺术的内涵以及在现代环境下，夏庭光的导演艺术和导演手法对指导川剧创作实践意义。笔者搜集整理了戏曲导演研究的相关的期刊、杂志、学位论文、资料汇编、学术专著等，对戏曲导演理论进行了初步总结，以此为基础，通过对夏庭光导演进行访谈获取第一手的导演资料，以及其表演经历在其导演思想的形成因素。选取其代表作品《情探》（传统戏）、《借赵云》（传统戏）、《白面虎肖芳》（现代戏）、《幸福岭》（现代戏）、《曙光》（现代戏）分析剧目台本设计、舞台设计等总结夏庭光导演艺术在其导演作品中的体现。通过戏曲导演的“异中求同”理论、戏曲导演的艺术本质理论、戏曲导演艺术创作论、戏曲的美学特征论等戏曲导演理论来论证夏庭光的导演艺术及其现实意义。

<sup>①</sup> 目前川剧导演的专著类图书只有夏阳导演的《似是而非》以及夏庭光老师的三部导演理论专著。

## 2 夏庭光从艺经历概述

### 2.1 夏庭光的演员经历及其作品简介

夏庭光，祖籍四川岳池，1933年生于四川重庆，自幼时随父学艺，5岁登台。1946年随父进入得胜大舞台——即后来的胜利川剧团当演员，1952年起转职做导演，1955年与实验川剧院合并，成为重庆市川剧院演员、导演。在30年的演员生涯中，在舞台上塑造了大量经典的人物形象，深受川剧戏迷的喜爱。代表作品有文生戏《唐伯虎点秋香》（饰唐伯虎）、《御河桥》（饰宣登鳌）、《水牢摸印》（饰董宏）、《情探》（饰王魁）、《断桥》（饰许仙）、《范氏醋》（饰徐守钦）、《酒楼晒衣》（饰蒋兴）、《花月亭》（饰秦仲）等。武生戏《千里送京娘》（饰赵匡胤）、《借赵云》（饰赵云）、《芦花荡》（饰周瑜）、《水淹下邳》（饰吕布）、《小宴》（饰吕布）、《盗书打盖》（饰周瑜）、《太平仓》（饰花云）等。小生丑戏《卖油郎》（饰秦重），须生戏《南阳关》（饰伍云昭）、《白帝城托孤》（饰刘备）、《杀惜娇》（饰宋江）、《杀狗》（饰曹庄）、《徐策观阵》（饰徐策）、《八珍汤》（饰张文达），靠把老生戏《踏五营》（饰杨艾）、《出祁山》（饰赵云），小丑戏《谭记儿》（饰杨衙内）、《抱尸归家》（饰陈采）、《杨广逼宫》（饰杨广）等等。可以看出在演员时期，夏庭光的戏路宽泛，能够把控多种角色，中国戏曲因为其高度的程式化，在表现人物的时候非常注重对人物内心的体验，讲求的达到若即若离，貌离神合的境地”<sup>①</sup>而夏庭光在体验人物心理、刻画人物性格上有相当深的造诣和非常敏锐的感觉。

夏庭光在演员时期的舞台积累以及对剧中人物心理、性格炉火纯青的把握为他日后从事导演工作打下了坚实的基础。从1952年起，夏庭光转职开始做戏曲导演，后来成为重庆市川剧院一团的主要导演。从1952年起至今日，导演的剧目大大小小几百余出，创作、改编、移植、整理大小剧本30多个。在出版的他的另一部专著《川剧品微》里，列出条目进行鉴赏品评的剧目就有108个，书中谈到、提及的川剧传统戏、新编戏、古装戏、现代戏、本院团演的戏和外地专县演的戏、专业演的戏和业余演的戏，剧目就共达273个，创作、改编、移植、整理大小剧本30多个。仅一种“活捉戏”<sup>②</sup>就有《活捉子都》、《活捉毛延寿》、《活捉王魁》、《活捉李甲》等。在川剧的导演中称得上相当高产。不但高产，而且夏庭光十分推崇川剧的传统技巧和手法，无论是新编戏还是传统戏他都能灵活运用川剧的表现手法，淋漓尽致的刻画人物形象、塑造人物性格，不管是劝善惩恶还是嬉笑怒骂，都称得上尽善尽美。

<sup>①</sup>朱文相.《戏曲表导演论文集》[C].北京:中华书局,2008.第11页

<sup>②</sup>活捉戏,即川剧中“鬼戏”的一种,结构多是剧中遭受迫害的正面人物以鬼魂的形象、借助超自然力来惩治奸邪。

## 2.2 建国以来川剧导演群的形成及夏庭光特殊贡献和地位探究

### 2.2.1 戏曲导演职位在历史上长期“缺席”的原因

夏庭光在上世纪 50 年代，从一名川剧演员转职开始做川剧导演。其实这不单单是夏庭光个人的选择。从戏曲发展阶段来看，中国戏曲的导演职位在戏曲史上一直都是“有实无名”，虽然没有导演的职位称呼，但是导演工作确是一直都存在的。夏庭光在《司幕贵入戏中情》的文章里谈及：“打杂师要熟悉每个戏的马口，什么时候更换摆设，什么时候给演员递茶送水。还要提示演员情节的进展，并且时时提示观众——这是戏，似可信孰不可信”。<sup>①</sup>这个打杂师的工作客观上起到了“第三堵墙”的作用，是川剧舞台导演的早期形态。

在我国戏曲史上，长期以来都是“名角中心制”、“演员中心制”的演出机制和生存模式，而美学追求是高度的程式化和写意性表演的美学追求，按照阿甲先生“双重体验和双重表现理论”来说，戏曲的写意性注重的是演员对角色体验，通过体验角色的情感，进而通过程式化的表演体现人物的行动，塑造人物的性格。而许多名角还通时兼做剧本的改编和剧目的排演工作，这让专职的导演工作变得有些“鸡肋”。比如明代的汤显祖，他不但负责剧本的编写，还要负责剧目的排演、曲牌的组合加工以及演唱声腔的选择，高宇先生称赞他是“中国戏曲导演的拓荒人”<sup>②</sup>，但是他的身份也并非导演。“导演意识”的觉醒是在近代历史上才产生的。最初，齐如山在导戏的时候指出：“戏剧演出之前，第一步自然是编戏，第二步就是排戏，编戏固然重要而排戏更重要”。<sup>③</sup>他认为，剧本编写虽然重要，但排戏却直接关乎“戏之好坏”，这种观点实际上已经具备了“导演的近代特征”。

“而直到欧阳予倩，他把新导演的思想运用到京剧上，把表演、唱腔、音乐、舞美等各个方面集中起来考虑，来表达一出戏的主题思想。中国的戏曲导演才算是真正的发挥了导演的职能。李紫贵先生称赞说：“在中国戏曲界有今天这种导演职能的，欧阳老是第一人”。<sup>④</sup>虽然此时导演制度也并没有建立成熟，但是导演的职能已经从隐性走向显性，随着现代话剧的引进和时代的发展，人们审美机制的转变，原来的“演员中心制”已经开始显露种种弊端，如对演员的缺乏限制，许多演员在台上肆意卖弄技艺，破坏故事的完整性；戏班为了生存盲目适应市场，戏班排演大量“滥俗剧目”，大大降低了戏曲的艺术水平等等。戏曲导演职位已经非常迫切，这是戏曲发展规律的必然要求，不是时代和政治能够左右的。

### 2.2.2 建国之后川剧导演群的形成

①夏庭光.《司幕贵入戏中情》[J].四川戏剧.1988年

②高宇.《中国古典导演学论集》[C].北京:中国戏剧出版社,1985.第27—74页

③齐如山.齐如山回忆录 C.北京:中国戏剧出版社,1998年第89页

④李紫贵.《戏曲导演艺术集》[C]中国戏剧出版社 1987年 第78页

建国之后，国家在戏曲界开展“改人、改制、改戏”的三改运动，在文艺界实行“双百方针”。<sup>①</sup>戏曲艺术获得了新生，艺人的社会地位得以提高，不再是旧社会的供人娱乐的“尤物”，真正成为了国家的主人、艺术的主人。废除了旧社会戏班中不合理的制度，同时引进了“斯坦尼斯拉夫斯基”体系，戏曲的导演体制正式建立起来。川剧的导演体制也在这个时代背景下正式建立。夏庭光、熊正堃、刘成钧被选派到北京参加戏曲导演进修班，系统的学习了导演的理论知识，成为川剧建立导演制度后的第一代导演。

作为川剧的第一代导演，夏庭光等人对川剧在建国之后的发展和繁荣做出了很大的贡献。通过“戏改”运动，废除了很多旧戏中残留的封建迷信和有污秽思想的部分，使其成为具有新时期新思想的剧作。同时，为了配合建国之后对时政的宣传，大量的新编剧目纷纷上演。而导演在这些剧目的改编、排演中发挥了重要作用。在有了导演制度之后，对剧本的“二度改编”不再是按照旧时戏班中名角根据自己的要求来进行编排，使剧本的改编更加合理。同时因为导演对演员的约束，舞台表演更加规范，以前名角肆意舞台上展示个人技艺而破坏舞台美感和人物性格完整性的现象也不复存在了。是这一批川剧导演的诞生，使川剧在新的历史时期文艺界“百家争鸣”中有了更好的发展。这一时期这一批导演的作品都是高质高产。在这个时期熊正堃导演了《夫妻桥》、《王熙凤》、《谭记儿》、《夫妻桥》、《蔡文姬》、《碧波红莲》、《武则天桃花扇》和现代戏《红岩》、《柯山红日》等大量优秀剧作。夏庭光在这个时期除了导演大量的新编传统剧目如《木卡令》、《牛皋扯旨》、《男女盗》、《梵王宫》、《反徐州》《穆桂英大破天门阵》以外，还导演了《夺印》、《箭杆河边》、《审椅子》、《社长的女儿》、《李双双》、《亮眼哥》、《审椅子》、《彩虹》等外省剧种的剧目和同名话剧改编的《赤道战鼓》以及根据电影《自有后来人》改编的《红灯记》等。他参与指导的根据话剧改编的新编现代戏《两个女红军》因为活用传统的川剧表演程式而受到赞誉。

川剧导演制度建立以后，第一代导演的工作使川剧这一时期上演的剧目无论是从数量还是质量上都有了明显的提升。使川剧艺术魅力在新时期又重新焕发光彩。

### 2.2.3 改革开放以来川剧导演群体的新变

十年“文革”期间，川剧创作几乎陷入灭亡的边缘。改革开放之后，国家提出“振兴川剧”的口号，川剧重新解禁并开始上演，形成了万人争看的热潮。川剧现代戏的创作思想逐渐清除了“左”的影响，剧目创作出现了多元格局，现实主义日渐从狭隘的生活现实走向心灵现实，现实主义题材剧目得到空前的重视。

<sup>①</sup>双百方针：是毛泽东提出的“百花齐放、百家争鸣”繁荣文化事业的基本方针。

而对于导演来说，这是个快速成长和收获的时期，究其原因，有以下三点：一是观众在十年的“精神饥饿”后极度渴望新时代的原创剧目，同时随着“左倾”主义的肃清，表现的领域进一步拓宽，给了导演更大的创作空间；二是当代戏剧的审美趋于多样化，这种全方位的求新不能脱离导演的合理构思和布局；三是话剧的新的表现形式给了戏剧较多的借鉴，加之灯光、音响等技术的飞速发展，赋予导演更多艺术创造的手段和思路。

许多传统剧目重新上演。而且由于时代的进步和对现实的思考，改编现代戏成为当时的热潮。夏庭光、夏阳、胡明克、熊正堃、任庭芳等老一辈艺术家在这个时期又重新焕发了生机。导演出了大量的优秀现代戏作品。胡明克导演的《金子》在当时被誉为现代戏创作的典范；熊正堃此时导演了新编现代戏《薛宝钗》、《铁冠图》、《燕燕》以及根据曹禺同名话剧改编的《原野》同样受到高度的评价；任庭芳导演的《易大胆》、《人迹秋霜》也成为川剧现代戏中的精品。

夏庭光此时的导戏重心也开始由传统戏向现代戏倾斜。《幸福岭》、《枫叶红了的时候》、《曙光》等一系列优秀的现代戏作品都是这个时期创作出来的。在这些作品中，夏庭光不但将“话剧加唱”的手法活用到川剧当中，使这些现代戏和由话剧移植改编而来的作品更加符合现代人的审美追求。同时，他仍然把川剧的传统表现技巧灵活的运用到这些戏里，使川剧的魅力仍然在现代的舞台上大放异彩。他的导演作品《曙光》《枫叶红了的时候》都是在遵循这一原则，赢得了观众的高度认可。

于此同时，随着魏明伦川剧现代戏创作在全国范围内引起巨大反响，以谢平安为代表的新生代导演走上了新时期川剧导演的历史舞台。谢平安凭借导演徐棻根据李劫人《死水微澜》同名川剧，一举成名。此后，他先后执导了“巴蜀鬼才”魏明伦作品《变脸》《中国公主杜兰朵》《潘金莲》《好女人坏女人》等也赢得了川剧界一致认可。不但如此，谢平安导戏戏路特别宽广，不但能导川剧，在导演其他其他剧种的时候也显示了他相当深厚的导演功力。如京剧《廉吏于成龙》、昆剧《邯郸梦》、《死水微澜》、《变脸》、《中国公主图兰朵》、《潘金莲》、《华子良》等堪称杰作。他本人也创下了“文华奖”五连冠这以戏曲界的最高殊荣。进入新时期以来，谢平安是川剧导演中的佼佼者和领军人物。

#### 2.2.4 夏庭光在川剧导演群中的特殊贡献与地位探究

夏庭光从五十年代起转职做导演以来的几十年中，导演了大量的川剧剧目。虽然从知名度上来看，他不及谢平安、任庭芳、胡明克、熊正堃等人，但夏对川剧的贡献却是相当大的。无论是表演方面在川剧舞台上留下的大量的经典作品和成功塑造的人物形象，还是在导演领域开拓进取，对大量传统剧目移植改编，对保

存传统剧目的保存和加工处理以及对现代戏在尊重川剧本土特色的前提下，以川剧的传统表现手段为基础的成功突破和创造，都做出了重大贡献。夏庭光在已经高龄的时候，仍然笔耕不辍，写出了大量的川剧导演手法的文章。同时，“夏庭光学徒众多，川渝地区几乎所有的区县都有夏老师的学生，而且前来向他求教的人他都分文不取，还要倒贴伙食费”。<sup>①</sup>就对川剧而言，夏庭光的贡献都非常卓著。正如一位川剧工作者所言：“夏庭光对川剧和戏曲的贡献不是轰轰烈烈、光彩夺目的烟花，是朴实无华却结出果实的。没有夏庭光，我们的很多传统剧目可能早就失去了，没有他我们的川剧技艺传承会面临更大的难度，我们的《川剧表现手法通览》要完成也将更加艰难”。

（一）坚守并推崇川剧传统表现手法、教导后辈走出传统观念中的“误区”。如果说谢平安、袁玉堃等知名导演是把川剧的艺术魅力推向全国乃至全球，那么同样作为导演的夏庭光则是实实在在扎根川剧，守住了川剧的传统。他导演川剧，不管是本土剧种还是移植、改编其他剧种，都坚持立足川剧本土，用川剧的传统表现手法和技艺来表现人物、突出主题并且取得了相当高的艺术成就，而并不是盲目的吸收和借鉴其他艺术门类的表现手段，来弱化川剧的自身特色和传统性。虽然他本身精通大量的川剧舞台表现手段和技艺，但是在表演和导演过程中他对自己和演员都有很高的约束。他反复强调“技忌滥用”，一切表演手段和技巧都是为故事和人物塑造服务，滥用技巧只会破坏故事和人物。同时，他坚决纠正传统中的弊端，如他用武生的“吼喊功”来纠正很多人对“武生无嗓”的偏见，教导年轻后辈演员走出这样类似的误区。

（二）丰富的演出和导演作品。夏庭光从52年转职做导演开始，就一直在从事川剧导演工作，相比于谢平安、任庭芳等国内著名的川剧导演，在知名度和导演剧种的广泛性上略显不足，成就来说也的确不是轰轰烈烈的。但是从实际作为来看，在这几十年中，创作改编了大量的传统剧目和现代戏，塑造了众多成功的舞台人物形象。为川剧保存和扩展了大量的精品剧目，他导、演、编了大量的传统戏、新编历史戏和现代戏，为从事活捉戏研究的学者提供了充足的研究资料，丰富了川剧的剧目资源库。同时，作为第一批被选派到北京参加“导演进修班”的川剧导演，他较早学习了其他剧种的表现手法和斯坦尼斯拉夫斯基体系，引进了“话剧加唱”的表现技艺，丰富了川剧的舞台表现手段，也拓宽了川剧导演在导戏时的视野，可谓是川剧在建国之后的“拓荒人”之一。

（三）理论著述对川剧的贡献。夏庭光不但导演戏曲，同时勤于川剧导演手法的理论整理工作。二十年的时间里在全国多个报刊杂志发表学术论文600余篇，

<sup>①</sup> <http://www.xijucn.com/html/chuanju/20131223/53098.html> 梨园名家访谈。

已经成型的导演手法专著三部。这项工作对川剧乃至在戏曲界都极少有人在做。这项工作一方面使大量的传统川剧的表演和导演手法以文字的形式保存下来，无论是对川剧的导演实践还是对保护传承川剧的舞台表现技艺都具有非常重要的指导和研究价值。而另一方面，夏庭光在对这些技艺“著述立说”时又引用了大量的剧目来加以佐证，这些剧目中很多都已经不再上演，客观上又起到了保护文献资料的作用。夏庭光的理论工作的研究和著作数量，是川剧导演中无人能及的，而这项从实践回归理论的工作无论是对川剧的保护与传承，还是发展与振兴都是具有重大意义的。

（四）传承川剧技艺，培养川剧继承人。夏庭光本身是川剧的表演艺术家，能戏多，戏路广。小生、须生、丑角戏都能演。在夏庭光退出舞台一线之后，就开始将自己的毕生所学传授给后辈演员。不分身份、不计回报，只要向他求教的他都坦诚相告、倾囊相授。渝中区的唐政、渝北区的李永清、沙坪坝的张光泉、大足的罗国良、永川的杨益琪、成都的文冬、宜宾的赵晓梅、达县的李方元、渠县的邓理周、张文利、秦学禄等人，以及巴中、宣汉、铜梁、丰都等地都有他所传授的演员和导演，至于重庆市川剧院中的很多青年小生、须生、花脸、小丑、旦角都是他的学生或向他学过戏，得到过他的教益，传人之众在川剧界也是首屈一指的。无论是作为川剧导演，还是为人师表，他对川剧的无私奉献都是令人称赞的。

## 3 夏庭光导演艺术的形成因素

### 3.1 师承关系的影响

夏庭光梨园世家出身，5岁登台演出。表演经验丰富且成就卓著，能演多小生、须生、武生、老生、丑角多个行当。戏路特别的宽广，一个川剧演员能做到这种程度，除了自身的才情禀赋以外，更同他师承多人、业攻多行有着密切的关系。而正是他在演唱表演领域取得了这样高度的成就，为他以后的导演工作奠定了扎实功底，也同他的导演思想的形成有着密不可分的关系。夏庭光从入门开始学戏起，演员生涯期间有多位老师给予了他苦心的栽培，也正是这些老师的栽培，铸就了他今天的成就。

#### 3.1.1 父亲夏长清的入行教育

夏庭光的第一位老师是他的父亲夏长清。<sup>①</sup>夏长清是川剧的著名丑角演员，因要负责剧团日常“开戏报”<sup>②</sup>的工作，又被人称“夏管事”。夏庭光5岁的时候因为偶然的登台演出《芙蓉画》的娃娃生，自此入行，开始正式学习川剧。他因为入行时间较早，所以也最早学习了娃娃生这一课。“娃娃生”<sup>③</sup>是川剧中孩子所专门饰演的角色，在很多戏中都起着调解气氛、搭桥牵线的作用，对唱功要求不高，但是也要有一定的身段和表演基础。由于娃娃生年龄的局限性和在戏中并不重要的戏份，对入行较早的演员来说只是个过渡阶段。所以夏长清老先生在教他剧目的时候不拘一格，小生戏、须生戏都教他学唱，《打街认父》、《渔夫薛剑》、《伍元须白》、《南阳关》、《韩信问卜》等须生戏也是从父亲那里学来的。

川剧的生行分为小生、小旦、花脸、须生和小丑行等几个门类。首先小生戏中，最大的两个行当是文生行和武生行。文生行饰演的多是书生秀才，要求扮相俊美，气质优雅，比如《柳阴记》的梁山伯，《琵琶记》的蔡伯喈等。夏庭光刚入行的时候因为身段好，外形俊朗，嗓音清醇便专攻文生行。武生行多是饰演年轻有位的将领，不但要具备舞台打戏的功底，对外形条件也有一定的要求，也就是我们通常说的“儒将”。比如三国戏中的周瑜“美周郎”。除了这文武两大行以外，还有其他的几个行当。随着年龄的增长，演员到了一定的年龄便不能再演年轻的文生和武生。这个行当就是须生行。通常来说有四个须生行当。

正生行，俗称青胡子，老生，又称麻胡子、白胡子。此外，川剧还有一个小生门类叫红生。红生常常是剧中的正面武生，最著名的代表人物就是川剧“三国戏”中的关羽。最后一个较为特殊的生行门类是末生，也叫老末角。末生在川剧

<sup>①</sup> 夏长清（1892—1952），川剧著名丑角，代表剧目《活捉三郎》、《结草报》、《战万山》等。

<sup>②</sup> 开戏报，川剧行话，就是安排每场演出的剧目。

<sup>③</sup> 娃娃生，川剧中的一种童声说法，不属于生行门类。

的须生行当中仅仅是一支，它是川剧须生行中的姊妹，比如《翠屏山》中的杨雄，《珍珠衫》的吴吉，《盗书打盖》的鲁肃，就是我们通常讲的老末角。

以上所述就是川剧的生行，除了小生行以外，就是四个须生行和一个老生行。虽然在20岁时就学会了很多须生戏，但是夏长清老先生当时是不允许他在舞台上演唱的。

须生戏在两个年龄段是可以演的。一个是年龄幼小的时候，观众们看着小娃娃戴着胡须，觉得他形象乖巧，甚至乱演都不会引起不满。后一个就是到了天命之年以后，力道、火候、岁数都是刚刚好，演起老生戏来正是得心应手、信手拈来。反而二十多岁的时候演出须生戏是大忌，没有可能像小孩子那样得到观众的宽恕，也无法精确的体会一个老人的心态和身体机能，一旦出现重大失误就要“倒饭。”“倒饭”就是倒了台了，被观众赶起下台，以后也就无法在舞台上立足了。

至于年轻人为什么要演须生戏，夏庭光解释说，旧时候，艺人生活不容易。演戏是没有退休一说的，年轻的时候演，老了的时候还是要演。不演就没饭吃了，所以在年轻的时候就要开始学老生戏，等到岁数大了，火候、力度掌握好了就要演老生戏。要是老了以后再学那也就学不会了

由此可见，在夏庭光跟随父亲学戏期间，由于演出和现实条件两方面的因素，夏庭光的剧目积累已经相当丰富，也较为完整，但是拿来在舞台上表演还是相当慎重的。他在《川剧品微·续》里也说到：“彭天喜老师1952年仙逝后，我违规唱了一出《战袁林》的鲍叔牙，果如老师所言……从此我将老生戏“收刀捡卦”。直到我年逾半百以后乃至古稀之年，才将老生戏一个个“出笼”，其效果亦如师所言”。<sup>①</sup>

在夏庭光早年的学戏经历中，他不但学会了大量的剧目，也学到了川剧艺术创作演出的基本规律，演戏是有阶段的，如果超越了那个阶段盲目去演就会破坏戏曲艺术的美感，也不能受到观众的认可。这些经验在他以后的导演工作中发挥了极大的作用。

### 3.1.2 业师张德成“体验”真传

业师，字面意思我们称之为传道授业的老师，不单是教授技艺，还是给他规划人生，指引整体方向的老师。张德成，川剧名老生。四川自贡人，7岁登台，开始在川内各地演出，30岁就誉满巴蜀。他主攻老生戏，极其讲究“神在行之内，行化神之中”的表演艺术。这个观点虽然是张德成对演川剧老生的体会，但是与阿甲先生在“戏曲的双重体验和双重表现”<sup>②</sup>提出的“立像传神”不谋而合，都是

<sup>①</sup> 夏庭光，《川剧品微·续》[C].北京：中国文联出版社.2012 第 242 页

<sup>②</sup> 阿甲.《戏曲表演论集》[C].北京：中国戏剧出版社,1998 年

对戏曲表演规律的深刻认识。他在川剧舞台上成功塑造了众多血肉丰满、栩栩如生的人物形象：如诗仙李白，文公韩愈，《杀家告庙》里的刘谌，《铁冠图》里的崇祯皇帝等。抗战期间，张德成积极相应抗日宣传的需要，排演大量剧目揭露国民党政府的投降、倒退、分裂政策，编演抗日救亡戏剧，倡导川剧改良，服务伟大的民族解放事业。他与李大中合作编写了《扬州恨》并亲自主演，此后常演不衰，被誉为宣传抗日救国新戏的代表作。

夏庭光跟随张德成先生系统的学习了文生戏和老生戏，深得张德成真传，在他饰演小生的戏当中，不管是《借赵云》中的赵云，还是《情探》中的王魁，都被赞“演出了人物之魂”，特别是《情探》中的王魁，夏庭光在他的亦人亦鬼中来去自如，演技出神入化却不失人物性格，将人物的内心淋漓尽致的展现出来，如果没有真正领会人物的“内在之神”，是无论如何也演不出来的。

夏庭光在张德成先生那里学成了“体验”这种只可意会不可言传的技巧，能够精确的把握人物性格，外化人物内在之神。是使他在表演上直接受益的。而在做了导演以后，这种对剧种人物性格能够精准把握，以及他在外化人物内心时的技巧，对指导演员领会剧本精髓，准确的传达剧本的精神有着很大的帮助。同时，张德成先生“为国家，为川剧”的精神也直接影响了夏老师在作戏、导戏时定义文本主题的高度。一出戏成功与否的影响因素很多，除了剧本本身的水准，演员的水平之外，更重要的是导演的“主体意识”。而夏庭光通过这个阶段的磨练，无疑已经初步具备了这种意识。

### 3.1.3 武师彭天喜的“翎子功”的教学

彭天喜是著名的川剧武生演员，热爱川剧，作戏一丝不苟，深受广大戏迷的喜爱，被戏迷称为“彭大王”。几十年的川剧生涯舞台上，塑造了马超、周瑜、赵云、武松、白玉堂等众多的艺术形象。彭天顺是夏的专攻武生的老师，参师时彭大王已经年逾花甲，但是给夏庭光教戏仍然是坚持身体力行。

关于川剧中的“三国戏”，彭首先要求夏庭光多读《三国》、《水浒》。川剧的“三国戏”中，武生戏较多。抛开历史的话，很难得知人物的性格变化的来龙去脉，塑造人物时剧中人物的性格可能与原型大相径庭。“武只是一种表现的手法，归根结底还是要演人。彭非常注重学生的基本功，因为武生的唱念做打是他的“看家饭碗”，是他在舞台上塑造人物、表现人物性格最直接、最主要的手段，没有扎实的武生基本功，塑造人物就无从谈起”。<sup>①</sup>

夏庭光武生功夫中最弱的“翎子功”<sup>②</sup>得益于彭的悉心教导。夏庭光牢记耍翎

<sup>①</sup> 夏庭光，《川剧品微·续》[C].北京：中国文联出版社，2012年第192页

<sup>②</sup> 川剧武生功夫的一种，除此以外还有踢尖子，推衫子等。

子功是要“咬牙管，硬颈项”。<sup>①</sup>日夜钻研，终获真传。后夏演《吕布败归》，这出戏也是彭的代表作品，运用“二龙戏珠”、“太极图”、“双抖翎”等翎法，突出吕布对刘关张连续讨战的急愤，不但完美刻画出吕布的战败的狼狈和气急败坏，他的“翎子功”也得到了观众的一致称赞。

夏庭光的武生戏数量也相当客观，其中“三国戏”数量居多。如果少了彭天喜武生功夫的调教，夏庭光的武生戏想必会大打折扣。而夏庭光在导演武生戏的时候，很多时候都要亲身示范，如果缺少了这些功夫，很多好戏也就黯然失色甚至都无从做出了。

除了以上这三位老师，川剧名家姜尚峰<sup>②</sup>也是夏庭光的参师。姜是知名的表演艺术家，以小生和武生戏著称，亦能武生并兼演须生。他总结小生戏的表演技法是“持、摇、舞”三个字来阐明关扇、开扇、舞扇，概括小生的几十手扇式。以“轻、翻、夹”来概括文生的快步下台走法。虽然言简意赅，但却是他在戏曲舞台上积累几十年的财富，但是却对川剧的小生演员产生重要的启发。姜虽是夏庭光的参师，却对夏悉心传授小生表演的身法和步法，夏老师在他这里又进一步提升了小生戏的表演身法和技艺，并迅速成为成熟的小生演员。

夏庭光还有几位“山水师父”，<sup>③</sup>都给夏在演员时期带来了很多帮助。而通过研究夏的师承关系，可以看到在这个阶段夏在表演上受到川剧大师张德成的教导学会了如何体现人物“内在之神”，而在武戏方面加强和增补了自身的不足，而在行当上夏老师系统的学习了文生、武生和须生戏，通过这些因素，夏庭光基本把握到了川剧艺术的内在规律，进而认可了这门艺术。在以后夏庭光的表演和导演时期，他对川剧传统的推崇和不断改造创新与他的师承渊源有着密切的关系，这些老师的“真传”也直接影响了夏庭光成为导演之后的导演思路和导演手法，对其导演艺术有着不可或缺的影响。

## 3.2 川剧美学特征对其导演因素的影响

### 3.2.1 中国戏曲的美学特征

中国戏曲是世界三大古老戏剧<sup>④</sup>，在近千年的发展变迁中形成了自身独特的美学特征。中国的戏曲不是独立存在的，戏曲的剧本来源于古典文学名著和民间传说故事，中国古典戏曲理论中将戏曲文本视作诗来演唱。《毛诗序》说“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故咏歌之，咏歌

<sup>①</sup> 咬牙管，硬颈项，川剧武生行话，意思是表演功夫时力量要靠脖颈和耳根之力来掌握，难度极高。

<sup>②</sup> 姜尚峰，原名江尚峰，川剧著名表演艺术家。以生行著称，代表作有文生戏《伯喈辞朝》，《琵琶记》；武生戏《太平仓》，《铁龙山》，须生戏“三杀”——《杀惜》、《杀狗》、《杀奢》等等。

<sup>③</sup> 山水师父：即没有行拜师之礼，但是彼此之间有一种默认的契约关系

<sup>④</sup> 世界三大戏剧：古希腊戏剧，古印度梵剧，中国戏曲。

之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”何良俊说“夫诗变而为词，词变而为歌曲，则歌曲乃诗之流别。”所以戏曲的唱词具有“诗化”的特征。戏曲的唱腔和曲牌是从古典音律和音乐理论发展而来，而戏曲的唱词同音乐的结合也是个缓慢的过程，“三百篇亡而后有骚、赋，骚、赋难入乐而后有古乐府古乐府不入俗而后以唐绝句为乐府，绝句少宛转而后有词，词不快北耳而后有北曲，北曲不谐南耳而后有南曲”。<sup>①</sup>可见，中国戏曲的本身就是对生活的诗化。在这个过程中戏曲的音乐受到地域文化的影响，形成了多样的唱腔。中国戏曲受儒家思想、道家思想、禅宗思想、诗经、楚辞文化一脉相承，追求劝善教化，歌颂正义，贬斥奸邪。而表演上则形成了程式化、写意性的舞台表演风格。中国戏曲的美学特征最终形成了舞台唱词的“诗化”风格，程式化的表演，舞台设计风格“一桌二椅”，表现手段上“以歌舞演故事”，讲究对人物内心的体验而非对生活的再现，表演不受空间和时间的限制，追求千军万马打仗、划船都可以在舞台上用程式手段加以表现唱腔多样、曲辞优美，剧本注重对普通民众的教化，劝善惩恶，宣扬“三纲五常”。

### 3.2.2 川剧美学特征特殊性的制约

川剧作为中国戏曲版图的一部分，除了具备中国戏曲的一般美学追求以外，他还是采众家之长形成的地方戏剧。邓运佳老师在他的《川剧艺术概论》中总结川剧的美学特征是：“真与美的统一、情与理的统一、虚与实的统一、神与形的统一、教与乐的统一、雅与俗的统一、悲与喜的统一以及生活与程式的统一”。<sup>②</sup>既有戏曲艺术的共性又有四川戏剧的个性，构成了川剧自己的体系。

就川剧的构成要素而言。川剧的剧本极具四川口语色彩，轻松活泼，生动有趣，能够非常形象的反映四川的民生疾苦和生活面貌的，所以川剧的创作无法脱离四川民众，也正是四川独特的地域文化成就了川剧的独树一帜。而在演唱的时候，川剧又具有多种声腔，灵活自如。每出戏，每个人要选取什么样的声腔和曲牌，如何组织和串联让戏能打动人，这是个极其重要的导演工作。而川剧的很多独创技艺，在表现人物个性和故事性的时，同时在四川的百姓中一向是叫好又叫座，所以如何对这些技艺的使用和加工，使其能在舞台上出彩便是导演在导戏的时候要反复斟酌的。而在表演方面，川剧又是注重传达人物之神，追求“貌离神合”，川剧界有句谚语谈表演：“做似非做，未做似做，当做必做，一当百做”。夏庭光是土生土长的四川人，又是戏曲舞台上的演员，在长时间的潜移默化中，他的美学追求自然也离不开这些因素的制约：戏曲的唱词要通俗易懂，生动有趣，适合四川民众的；在戏曲的内容方面，不管是传统戏还是现代戏都要尽量反映普

欣赏习惯

<sup>①</sup> 王世贞.《曲藻》.载《中国古典戏曲论著集成》四,第27页

<sup>②</sup> 邓运佳.《川剧艺术概论》[M].成都:四川大学出版社.第5页

通民众的民生疾苦，与广大劳动人民产生共鸣；曲牌的组合要考虑演员的特性（如流派、行当以及师承关系），不能是演员和剧种人物的个性产生冲动而影响整出戏的质量；而川剧的很多独创技艺，如何在戏里用的恰到好处，既不违反戏的整体风格，又能调动观众的观演积极性等。

受到川剧美学追求的影响，夏庭光的导演艺术在继承和创新传统川剧技艺的基础上又更加注重对川剧生活情理的体验。台词方面，注重传统剧目的台本加以改编，使之成为四川民众喜闻乐见的地方口语化、风趣幽默的语言风格的台本。剧目编排上注重发挥川剧传统技巧的表现手法表现人物、突出主题，体现川剧的自身特色。而这种“由内而外”的体验，是内在和外在的结合。川剧演员演戏的时候需要演员把所演人物的内心体验转变为程式技术固定化的体验，而要与外在的固定程式相结合制造出川剧的独特艺术表现方式就要靠川剧导演的功力了。同样是演一出三国戏《虎牢关》中的吕布，京剧在表现吕布威风样子的时候，京剧是通过吕布“起霸”<sup>①</sup>之后的叫板，通过唱念加以表现。而夏庭光在导演这出戏的时候先是让吕布登上高台念诗：

头戴束发紫金冠，身穿锁子扣连环。

胯骑赤兔胭脂马，手持方天画戟轩。

每句念完，都以大鼓锣相配，士兵后[翻山调]助威，吕布出场的时候也同样吼喊，用念的刚健有力。充分利用了武生的“吼喊”功，面部的表情，手上的动作均与念的气势合拍。这段座诗，重在表现吕布的盛气和作为统兵大帅的威严。戏曲舞台表现的特点是“有声必歌，无动不舞”<sup>②</sup>。但是这种表现手段是川剧本身的审美追求使然，也是符合川剧的地域特色和四川人民的欣赏习惯的。川剧自身的美学特征对夏庭光的导演手法和舞台构思都有着极其深刻的影响。

### 3.3 夏庭光的表演经历对其导演艺术的影响

夏从5岁开始，以演员的身份登上川剧舞台，从艺几十年，勤于钻研，善于学习。2011年，他以川剧表演艺术家的身份成为川剧12位“国家级代表性传承人”之一，足以证明他在川剧演员舞台上的地位。同时他戏路极广：文武行当、多种声腔都能驾驭；文生戏、武生戏、须生戏、丑角戏都信手拈来；高腔、昆腔、弹戏、胡琴、灯戏无所不知。不但能演会唱，而且夏庭光通音律、识曲牌，还能编写曲牌体的高腔剧本。朱文相先生在《导处于表还于表》中谈道戏曲导演时说道，“戏曲导演要能够在剧种、行当、流派的三重制约下进行创作，而不是只站在戏曲共性规律上去排戏；戏曲导演要拥有足够的城市技术库，‘肚囊宽绰’，创作起

<sup>①</sup> 起霸：京剧程式名称，指武将上场钱整理自己的盔甲装束。

<sup>②</sup> 齐如山《国剧概论》M.沈阳：辽宁教育出版社，1998

来才能得心应手、游刃有余”，<sup>①</sup>才能导出好的作品。李紫贵导演也提出过，戏曲导演在给演员排戏的时候必须要具备师范的本领，因为演员的资质不一样，尤其是年轻演员在开始排戏的时候很难把握演戏的分寸，导演如果不进行师范演员演起来就非常困难。显然夏庭光本身所具备的优越条件就已经成为一个优秀的川剧导演的可能。同时，我们可以通过分析夏的表演作品当中对川剧传统技巧的灵活使用、对曲牌的巧妙组合和唱腔的无所不能来窥探夏庭光走上川剧导演之路的内在必然性。

夏庭光在川剧舞台上留下了很多经典之作。他塑造的《杀惜娇》的宋江、《杀狗》的曹庄，斯文儒雅。他饰演的角色，不但具有文小生的书卷气，武小生的威武相的共性，还使不同的戏中人物在同一行当中显出个性来。同是文小生，唐伯虎风流潇洒，董宏侠义有道，王魁冷酷无情。同是武小生，《借赵云》中的赵云英武正气，《太平仓》的花云义薄云天等等。他的“戏路宽、造诣深”在川剧界可谓无人不知，无人不晓。深得川剧观众的认可。下面我们选取夏庭光在川剧舞台上演出的一出经典剧目《情探》来品味夏老师的表演艺术。

《情探》这出戏与元杂剧《琵琶记》故事情节类似，都是宣扬“忠义之士”，贬斥“背信之人”，结尾都是“善恶到头终有报”的劝善结局。虽然这出戏有越剧、京剧等多个版本，但是夏庭光表演的王魁又有另一处妙处，让人拍案称奇。

《情探》改编自名传奇《焚香记》，故事的内容是名妓敖桂英周济穷秀才王魁，二人朝夕相处，互生情愫，在海神庙结下白首之约。但王魁进京考试高中状元，为了仕途便狠心休弃桂英，与丞相之女完婚。桂英在海神庙控诉王魁的绝情负心，又自缢于海神庙。桂英死后，海神爷准许引命判官引桂英魂魄还阳来找王魁对质。桂英不舍夫妻恩义，再次以“情”试探，但王魁冷酷无情~~不~~、不为所动，桂英最终活捉王魁。

从曲牌、唱腔、表演方面来看，夏庭光演出的《情探》中的王魁有独特的艺术魅力，主要有以下几个方面。

（一）川剧高腔的灵活处理和运用。川剧高腔演唱起来高亢清亮，凄婉优美。而在这出戏里他的确也把川剧高腔的御用发挥到了极致。《情探》使用了多支不同的高腔曲牌，如：“[月儿高]、[水荷花]、[园林好]、[占占子]”<sup>②</sup>曲牌的曲调风格不同，所表现的情绪、渲染的气氛也各不同。如：“王魁的唱腔以[月儿高]为主，抒情优美的唱腔表现王魁不恋旧情，忘恩负义的情感；焦桂英以[水荷花][园林好]为主，以流水似的曲牌表现焦桂英对王魁的旧情不舍、悲怨、凄苦的情感；

<sup>①</sup>朱文相.《到出于表还于表——兼谈戏曲导演艺术的误区》[J].中国京剧.2006年

<sup>②</sup>路应昆.高腔与川剧音乐[M].北京：人民音乐出版社.2001.第73页

鬼差以[占占子]的念白为主，各人物的唱腔都有自己的主题”。<sup>①</sup>他演的《情探》，剧情进行到焦桂英取出药方之后一面对“花容玉貌依然在”的焦桂英，听着她“一寸相思一寸灰”地对往事的陈述，作为“人”的王魁、也“柔肠寸断”地动情了。这当然是焦桂英以“情”所“探”出的结果，逼得王魁不得不自悔了一尽管是一种被动的自悔，他也不得不发出“不该不该大不该”的自责。夏庭光在处理这句唱词时，以一种咏叹的方式，低低地、缓缓地叹道“不该，不该”，尔后背过身去，以纱帽翅子的微微颤动，配合帮腔高唱的“大不该”，使观众从王魁的背影上也能体会到王魁此时的内心震动。尔后，夏庭光以平缓、沉吟的腔调，唱出“王魁做事不成才。感得她千山万水一人来，况且她花容玉貌依然在”。下面的“徘徊”二字，夏庭光却不唱了，让鼓师用鼓签击打两下：“打、打”，以无声胜有声的手法，展示出“徘徊”二字的内涵——演员本身的表演，已足以表示他心中的“徘徊”，若再如实唱出，反觉浅薄外露了。然而，王魁突然感到相府佳婿抛弃糟糠、欺君瞒相、停妻再娶的压力，两下鼓签，又作了这方面的提示。于是，在这柔性与权势、感情与理智、道义与利益、善良与邪恶的激烈交锋之时，夏庭光把唱腔猛地一翻，把腔扬到极高处，而且拉得很长——“皇天鉴我怀”——这是对至高无上的神灵的声嘶力竭的辩白和祈求；接下来，“昧良心哪”夏庭光把这几个字念得来咬牙切齿，仿佛痛心疾首一般。然而，就在这内心急剧翻腾的时刻，他陡地一停，然后低低地、草草地滑出了一句“出于无奈了”。就这么一句话，竟然激起全场观众的一阵掌声，颇有趣味，值得细品。

王魁曾经是穷愁潦倒的书生，竟然把曾对他一片痴情，关心他读书、关心他生活、关心他健康，甚至不惜祈求夭折自己的寿命去延续他的寿命的焦桂英狠心抛却，他不得不找出个“理由”来向焦桂英、向神灵辩解。然而，这“理由”竟然是一句苍白无力、轻描淡写的“出于无奈”，可见王魁的内心是何等羸弱，何等空虚，又何等薄情寡恩。轻轻巧巧的一个“出于无奈”，与前面痛心疾首的“昧良心”形成强烈的反差。再配合他清亮醇厚的高腔嗓音，王魁的冷酷无情和焦桂英的凄惨悲情形成了鲜明的对比，舞台画面感和冲击力都相当的有力。夏庭光似乎只用小指头轻轻一捅，就捅开了一层窗户纸，现出了王魁这个负心贼的丑恶灵魂。

(二) 隐喻性事物的巧妙运用。在《情探》这出戏中，夏庭光运用了很多隐喻性事物来给我揭示人物的内心，推进剧情的发展。首先是一个“钟声”的巧妙使用。王魁和焦桂英在海神庙盟誓的时候，刚好是黄昏时分，此时庙外响起了三下钟声，二人静静的听着钟声落幕。而到了后来，王魁在丞相府和丞相的女儿完婚的时候，明明外面是礼炮齐鸣的声音，但是他却从听到遥远的地方传来清晰的

<sup>①</sup> 张艳辉.论川剧《情探》的艺术特征.[J].四川戏剧.2008年

钟声的声响，虽然外表故作镇静，但是内心却是心惊肉跳、翻江倒海。王魁忽然想起了和桂英的往事，想起来在海神庙起誓时发下的毒誓。而此时焦桂英却已经因为王魁的情变饮恨而死。观众此时，因为这场戏也再次把回忆起他们王魁和焦桂英的白首之约，对王魁负心的谴责和桂英忠贞不渝、为爱绝命的悲惨命运的惋惜的情感就全部调动了起来。这种神来之笔还不止一处。比如王魁在高中状元之后，入赘韩相府之后还是穿着他中榜之前的玉蓝帔，观众有人质疑是不是忘了换服装这与他高中状元，好事将近的现实状况不相符。但其实不然，这是夏庭光出于对人物心境的考虑故意而为之。王魁在进入韩相府以后，开口吟了一首座诗：

御殿传金榜，君恩赐座头。

洞房今夜坐，心事却如秋。

一个“秋”和“心事”写出了王魁此时的心境，虽然好事成双，福今双至，但自己也成为一个背信弃义之人，多少成了他人生的瑕疵，在这即将洞房之时想到这些心情低落是很正常的。一个玉蓝帔就更加突出了王魁此时的不安和愁绪万千。

（三）变脸技巧的巧妙使用。变脸是川剧表演艺术的特殊技巧之一。它是剧中人物内心思想感情的一种浪漫主义表现手法。变脸的方法大体分为三种——抹脸、吹脸、扯脸。变脸这种技巧同脸谱是不一样的。脸谱通常来说是直接表明人物身份的，观众可以通过人物的脸谱的不同来辨别人物的性格和忠奸黑白，有些甚至成了某些特定人物的符号，如红脸的包拯、黑脸的包拯等。变脸则是来揭示人物内心活动和情感状况的一种艺术的处理方式，是川剧舞台独有的表现技艺。在《情探》这出戏中，夏庭光为了揭示男主人公王魁复杂的心理活动，也采用了变脸的方式加以呈现。王魁在情变之后有多次变脸的戏。给观众留下最深刻印象的是最后一场桂英带着阴差前来捉拿王魁的时候，夏庭光利用“手彩”<sup>①</sup>将王魁的脸色由红润直接变成土灰色，头发直接披下，显得非常散乱。加之打击乐和灯光的运用，气氛瞬间阴森恐怖，视觉冲击力是非常强的。王魁的脸色变化将他内心的恐慌表现的淋漓尽致。也能在这种近似恐怖的气氛当中让观众深刻的感受“善恶到头终有报”的剧本主题。

（四）舞台“代角”的合理运用。“代角”即用一个演员兼演两角或数个角色，这是一种独特艺术表现手法。虽然这个方法在《情探》中不是夏庭光所直接使用，但是却对他产生了非常重要的影响，在他以后的导演作品中也多次巧妙利用这个技巧表现人物的内心活动，收到了极好的艺术效果。在《惊变》一场中，先是丫鬟代焦桂英，后由焦桂英代丫鬟。这样交替的代角运用是这样出现的：王魁在“灯如昼，月如霜，寂寞朱帷玉漏长”的秋夜里，正内疚不安的在回忆和焦桂英过去

<sup>①</sup>手彩，变脸手法的一种，之前先将颜料涂在手上，待剧情需要时用极快的手速抹在脸上，瞬间变脸。

的生活情景时，书童韩兴从济宁焦家庄带回来了焦母的书信，王魁此时得知桂英悬梁之后，不能不引起他对往事的萦怀，内疚的心情使王魁感到“阴风瑟瑟透碧窗，朱影摇摇月无光”，从而魂惊胆怯之时，恰好焦桂英代桂香的丫鬟给他送羹汤来了。这个貌似焦桂英的桂香突然出现，自然会使王魁更加疑神疑鬼，心惊胆战。而更加巧合的是，这个桂英传达了老妇人要王魁“早眠加被，薄暮添衣”的关照，这又是和焦桂英在告别之时桂英说的话一模一样。“这时，在自觉亏心的王魁眼中把丫鬟疑错成焦桂英的鬼魂出现就有了充分的根据和说服力”<sup>①</sup>。这里的代角处理，真是独特的表现了王魁由于害怕焦桂英的鬼魂前来报仇而引起精神分裂的恐惧心理。这种根据剧本新的解释，借鉴并发挥传统戏中把人的幻觉形象化的处理手法。

通过分析夏的《情探》中高腔演唱的扎实功底、曲牌的巧妙灵活组合以及对川剧传统舞台表现技艺炉火纯青的使用，不难看出夏在演员时代的积累相当的深厚。川剧的传统剧目中有很多的鬼戏，而“活捉”戏在川剧当中占有重要的地位。夏庭光表演的《情探》在活捉戏中属于这一类剧作的代表作，该剧目无论是对剧本的改编，曲牌的编排以及对表现技巧的使用，都可以称得上此类作品的典范之作。夏庭光在跟我讲戏的时候，仍然像导戏的时候那样，边说边唱、又唱又演，可见这出戏也确实是这位老艺术家的“得意之作”了。当然夏庭光不是为自己得意，而是他在舞台上又一次证明了，只要导演用心做，演员卖力演，不管何时的剧本都能出好戏。川剧的魅力是不朽的。而正是这些演员时期的积累在他的导演作品中都起到了至关重要的作用，成为他导戏的重要手段。对高腔曲牌进行巧妙加工处理，出奇制胜的案例比比皆是。同时，通过舞台“代角”的分析体现了川剧传统的表现技艺在刻画人物形象、表现人物性格方面具有极高的舞台表现力，而这些川剧前辈们创造的传统技艺在川剧舞台上的生命力不会随着时间的推移而消逝。余笑予先生在导演京剧《一包蜜》时，提出若要作戏，先要破“墙”<sup>②</sup>时说：“戏曲的现代化不是移植话剧加唱，如果不能正确的理解戏曲艺术的表现形式，那么在主创者的意志得以贯彻的同时，戏曲自身的主体性就要遭到破坏。呈现在舞台上的艺术形式就会变得支离破碎”。在夏庭光后来的导演作品中，无论是传统戏的《濮阳之战》、《水牢摸印》，还是现代戏的《八珍汤》、《幸福岭》，都把传统的川剧表现技艺完美的融入进去，对传统川剧技艺的推崇和坚持让他做出了一部又一部的精品剧目。尊重传统，积极实践，寻求传统与现代的完美契合点这是夏老师在演员和导演时期都坚定奉行的原则。

<sup>①</sup> 《川剧表现手法通览》[M].成都：四川省川剧院主编，[C],2002年，第146页

<sup>②</sup> 墙即“斯坦尼斯拉夫斯基”体系的第三堵墙理论，讲求演员与角色合二为一，进入“无我之境”，通过逼真的生活化的表演，在时空集中的舞台上再现生活。

## 4 导演实践中的导演艺术呈现

夏庭光1952年转职做导演，导演了大量的剧目。他导演的剧目大小小有几百场，十分的高产且多有精品。总体上他的导演作品可以分为两个传统戏和现代戏两个类型。他导演的传统戏代表作有《李陵碑》、《五台会兄》、《白面虎肖方》、《赵氏孤儿》、《太平仓》等，他导演的现代戏代表作有《幸福岭》、《枫叶红了的时候》、《八珍汤》等。

传统戏和现代戏的概念在此要说明一下。现代戏演的是距离现在很近的故事，从民国时期到建国后都叫现代戏；传统戏演的是古代的故事，从商朝到清朝。传统戏与现代戏的服装不一样，传统戏的服装都是统一的明朝服饰，无论戏中的人物是什么朝代，都是明朝服饰。只有在表现胡人的时候，用清朝服饰。比如《四郎探母-坐宫》中铁镜公主穿的就是清朝宫中女性的服装。再有也是这出戏，到过关一场。大国舅、二国舅穿的是清朝官员的衣服。而现代戏的服装与当时的历史环境相对应的，比如《沙家浜》穿的就是八路军军服，《红灯记》李玉和穿的就是铁路工人的制服。再有在伴奏上也不一样。传统戏伴奏就是京胡、京二胡、小三弦、月琴、中阮、大阮等乐器，而现代戏伴奏加上了交响乐伴奏。

夏庭光导演的传统戏有很多，虽然他推崇传统川剧的表现方法和技艺，但是在导戏的时候，他总能根据剧情需要和演员本身的艺术性来加以创造性的发挥和运用，既能不失川剧的传统性，又能把戏导的非常精彩。

### 4.1 对传统戏炉火纯青的“再创造”

夏庭光导演的传统戏大多都是在川剧舞台上各路名家演出过并且常演不衰的剧目。但是他在重新导演编排这些剧目的时候却没有被前人的“套路”和经验束缚，而是在对剧本进行重新加工创作，在活用川剧传统的舞台表现技巧基础上，赋予剧作在当下的现实意义，同时又能保持川剧特有的艺术魅力。这些工作是难能可贵，他对传统剧本的改编加工和高超舞台表演构思对现代川剧的创作都具有很大的参考价值。在他导演的传统戏剧目中，《白面虎肖方》和《八珍汤》堪称是对川剧传统戏改编的典范作品。

#### 4.1.1 《白面虎肖方》的导演构思分析

《白面虎肖方》是曾祥明根据一出经典的聊斋戏《打红台》改编而来。《打红台》这出戏在这之前故事中肖方是个打劫皇纲、霸占人妻的恶霸，最终被剧中女主角庚娘识破奸计，遭到诛杀。旨在宣扬人间正义、贬斥奸邪无道之人。《打红台》戏中的主人公肖方，在曹俊臣、彭天喜、魏香庭、姜尚峰、曾荣华等历代川剧名家之手的雕琢，已经是川剧舞台上一个经典的人物形象。许多川剧舞台表演的绝

学如“移刀”、“投石”、“代角”等都成为塑造这个角色的经典手法。夏庭光在导演这出戏的时候充分借鉴前辈的创作经验，做出如下导演设想：

（一）在人物形象上，在突出肖方这个以个人野心为转移的冒险家、封建时代四川袍哥型的土匪的基础上，要更加凸显这个颇具川戏浓郁土味、特色鲜明且独有的产物；

（二）在表现手法上，保存先辈在《打红台》中行之有效的若干表现手法，用于改本，不致失掉，同时，川剧的表现手法丰富多彩，凡于该剧有利、刻画人物有用的，皆择选而用；

（三）川剧音乐的唢呐曲牌有很多，但是有很多唢呐曲牌封之高阁，久而久之。无人问津，可能会失传。鉴于《白面虎肖方》一不搞布景设计，二也不另谱新曲，所以选择大量的唢呐曲牌用在场与场之间——做幕前情景曲和点缀曲，衬托环境、外化人物心情都惟妙惟肖。同时将传统唢呐曲牌应用到现代川剧创作中，也为唢呐曲牌在剧作中的使用提供了借鉴和参考，客观上起到了保护传统川剧曲牌的作用。

在做出如上导演构思的基础上，夏庭光对全剧进行了合理的编排，通过开场戏《劫皇纲》、高潮戏《坟台诈》、《杀亲兄》和完场戏《终有报》实现了从《打红台》到《白面虎肖方》的完美改编。

#### 一、开场戏《劫皇纲》的“请客设计”

《劫皇纲》是全剧的第一场，类似于一台小戏的“请客戏”。所谓“请客”就是要留得下观众。虽然《劫皇纲》全场只有短短的几分钟，却是给观众留下的第一印象，不可忽视。

这出开场小戏的设计是：幕启，月台以“小打”锣鼓，伴一劫匪的瞭望“轻跳”小武功，众劫匪筋斗过桌（翻山坡的表现技巧），遂王十七指挥兄弟伙蒙面埋伏。王十八以镖师的身份与孙提辖、李都尉共押送皇纲至同兄王十七预先谋算好的埋伏地……一段翻跌打斗，劫取皇纲结束。整场戏短快热闹，极好的调动了观众的观演积极性，同时这种以矛盾冲突开场的方式直接把全剧推向高潮，丝毫不拖沓。

#### 二、高潮戏《坟台诈》、《杀亲兄》的合理布局

《坟台诈》和《杀亲兄》这两出高潮戏夏庭光按照“故事时间”进行编排，通过时间顺序的场次安排来对肖方的虎狼之心进行“全景式”的展示。

《坟台诈》肖方的出场时间已经是戏中的半年之后，此时的王十八已经化名肖方，一改镖师装束。头上戴着端正的红栏梳，身上穿着伸展的红褶子；手中斯文拿把白齐纨，脚踏双青朝鞋。乍一看与之前的王十八差别极大，但其实不然。以武生行应工的肖方，从穿戴来看似乎是个商客，但出场又类似书生。但他开口

唱时，唱词的第一个字是“俺”，便撩开了面纱；除了装束以外，夏庭光利用帮腔和鼓锣的转换揭露了肖方的底牌，随后又通过“戳巾”一栏梳歪斜和左手勾褶，敞胸露怀，横眉鼓眼，展扇急摇，迅速的改变了他之前的形象。这二次登台就表明了他的外号—白面虎。虽然改变了装束和打扮，但是虎狼之心却不会改。夏庭光通过这唱戏的安排使肖方的性格更加鲜明，同时观众也不可能一下看透这个人物的内在全貌，又为下一场《杀亲兄》做好了铺垫。可以说这场戏的布局无论是对剧情推进和合理性还是对观众心理的把握，夏庭光都拿捏的恰到好处。

随着肖方本来面目的一步步揭开，夏庭光刻意加快剧情的进程，激化故事的矛盾。在第二场高潮戏《杀亲兄》中，夏庭光先是采用“饮酒”的方式来表现肖方的不轨之心。在川剧的传统戏里，若乙方因故不愿饮酒或者是另有他谋—千方百计地将对方灌醉，以达到伺机下手或方便行事的目的。比如《摘星楼》的苏姐己用“撤小杯换大盏”与纣王同饮，而灌醉纣王之后便可达到调戏邑考的动机。其处理，通常是这样的表演：一手举杯，一手用袖掩饰欲饮，待对方不注意时，将杯中酒倾倒于地，然后亮杯结束。

肖方用“饮酒”的方法灌醉王十七，同时当小头目不慎闯入王十七的房间看到肖方手里的刀时，他又采用“藏刀”的魔术巧妙的掩饰过去，不但营造了傻亲兄的戏剧气氛，同也时将肖方善于应变和凶残成性的性格淋漓尽致的刻画出来。

### 三、结局《终有报》对“恶”的拷问

全剧最终，肖方阴谋败露，用“手彩”<sup>①</sup>的方式揭开了他凶残的真面目。面对严庚娘的出现，肖方自知阴谋败露，难逃一死，但仍拼死一搏：

肖方（……手伸怀内 欲取……二校尉眼尖手快，抓住肖方，将双手反剪）

昌平王（与王妃同时）他是肖方？！

严庚娘 他就是谋害我夫金大用，逼死姐姐张翠娘的水贼肖方！

肖方（咬牙切齿）严庚娘，你的命大啊！

………

此时，他方寸大乱，但仍想做困兽之斗，但夏庭光此时又用“代角”的方式，让饰演金大用的演员再搬上校尉，此时在肖方的眼中简直就是金大用回来索命，“白面虎”最终变成“纸猫”乖乖就范。

这出戏共有九场，以剧本的结构而论，重点是中间的《坟台诈》、《杀亲兄》和完场的《终有报》，夏庭光从剧本结构到舞台表演的呈现完成了对这出传统戏的改编，大量的传统技巧和唢呐曲牌的使用使得在表现肖方个人性格的时候极其出彩且富有川渝地方特色。同时，在结尾用近乎残酷的方式再次向观众道出“善恶到头终有报”这一传统道德理念，也包含了夏庭光导演这出戏时深刻对社会现实

<sup>①</sup> 同上。

深刻的道德拷问和对人教化警示的用心。

#### 4.1.2 《八珍汤》经典的现代化

在新编悲喜川剧《八珍汤》的结尾部分，夏庭光的导演处理也是颇具匠心的。农妇张孙氏为了却丈夫张文达的心愿，向绅良廖钱氏、古祖池借银两作进京赴考的旅费。谁知张文达一去，竟多年不知下落。廖古二家通债，封了孙氏的茅草屋，抢走并拐卖了她的两个儿子。后来孙氏为寻找丈夫，流落到了洛阳，衣食无，只好卖身到常知府家为奴，替夫人制作可以治疗不育症的八珍汤，备受常夫人单太太的欺凌。幸得通判周子卿相助，才知孙氏是已改姓的常天保、周子卿的母亲。是时，张文达荣任巡按。最后一场的最后一段戏，夫妻、母子相认，孙氏当众教训了作威作福、欺凌穷人、老人、佣人的单太太后，于后堂设宴，阖家欢聚，剧终戏完。观众却发现，刚刚受了教育的单太太却独自一人尴尬地留在了大幕外边侧的舞台一隅。观众正在纳闷，忽见孙氏从刚合拢的大幕中间走了出来，满脸慈祥地叫声“媳妇”，单太太连忙答应，孙氏挽起媳妇，走进了大幕。这段表演和几个字的对白，是剧本上没有的。夏导演这出戏使加上的这个情节，虽是出于观众意外，却也在情理之中。曾经凌辱过自己婆婆的单太太，当然不会也不能理直气壮地参加庆团圆的家庭宴会，她势必掉在后面，或者根本就没动步，也许还在回味婆母刚才的教训，也许还在为自己的作为忏悔——这是她开始改过的表现。孙氏刚才还想打她一顿出气，但到底是自己的媳妇，“打在了你身上我也心疼”，这句唱词已表明了老太太的大度、善良、慈爱，当她发现媳妇单氏还没进饭厅，或者发现单氏掉在后面，她回转来叫媳妇、拉单氏，既顺理成章，又为她的慈祥宽容添了一笔有力的勾勒。看到这里，戏总该完了吧，可没想到——当大幕重开，孙氏母子两代整齐欢笑地并排在舞台正中向观众致意时，观众席两边突然发出了喊声——“张孙氏，还你的房子钥匙！”——为逼债封了孙氏茅屋的廖钱氏，高举着钥匙奔向舞台。“张孙氏，你的两个娃儿，还你！”——为逼债抢走并拐卖了张天保、张子卿的古祖池，牵着两个小演员——幼年张天保、张子卿的扮演者，也是边叫喊边走向舞台。观众又一次鼓起掌来。世态炎凉，人情冷暖，是人类社会的病疾顽症。廖氏逼债时的尖刻凶狠与还钥匙时的一脸谄笑，判若两人。究其原因，是孙氏“发了”——有一个当巡按的丈夫和两个作官的儿子。

古祖池的还娃娃与廖钱氏的还茅屋钥匙，源出于同样心理：欺穷慕富，趋炎附势。但被古祖池抢走并拐卖了的张天保、张子卿，已成了20年后的知府常天保和通判周子卿，此刻已站在舞台上，这两个小娃娃的出现该怎么解释呢？其一，这就是戏。剧中的孙氏两个娃娃长大了，扮演娃娃的小演员还依旧，该上台谢幕了。其二，这就是古祖池此时的“活思想”：早晓得孙氏要走运，该不抢她的娃娃，

免结仇怨呵！——虽在意外，亦合情理。夏庭光导戏近半个世纪，颇有建树。该场戏是他导演这台戏的神来之笔，不仅给观众带来了意外的欢笑，也让观众带走了对世情的思考。

## 4.2 新编现代戏：传统技巧与现代戏的完美结合

文化大革命结束以后，按照文化部的指示，四川省委提出“振兴川剧”的口号。在文化大革命时期，川剧全面禁演，四川各地都只能按照规定上演“样板戏”，川剧面临灭顶之灾。解禁之后，国家和省委开始抢救川剧。许多剧目又被重新搬上舞台。为了宣传打倒“四人帮”，中国的社会面貌焕然一新，许多表现力更强的话剧被搬上话剧的舞台。这一时期用川剧的形式来演绎的话剧数量颇多。题材也是多种多样的，一类是追随时代发展，表现社会变革。如魏明伦改编的《四姑娘》。第二类是突破题材禁区，如《杨汉秀》、《张大千》等。三类是着力凡人小事的挖掘，深入展示现实人生。如《一顶草帽》，《大山情》，特别是谭愷等改编的《山杠爷》，演出之后也受到民众的热烈欢迎。

当时各类话剧被纷纷改编，宣泄人们心中积压的愤懑，响应时代的号召。但是《曙光》却只有重庆川剧院改编上演，而这部在那个时代相当成功的剧作正是出自夏庭光之手，也是夏庭光导演的现代戏的代表作之一。这出戏在高腔曲牌的组合、舞台布景的设计、人物唱词的雕琢夏庭光都将其导演艺术发挥的令人称奇。

### 4.2.1 《曙光》的高腔运用和舞台设计

这出戏是他根据白桦同名话剧改编的川剧现代戏《曙光》，故事的内容讲的是国共对抗时期，在洪湖地区以贺龙将军为代表的一方和以王明为首“左”倾主义“进攻派”围绕着关于革命道路的两条路线展开的斗争过程。《曙光》着力塑造了老一辈无产阶级革命家贺龙同志的光辉形象，赞扬了毛主席思想在红军生死攸关的时候，挽救了党，挽救了工农武装的光辉历史。对背离和遵循“毛泽东路线”有着明显的批判指向。

贺龙这个角色在剧中的戏虽不多，却是个举足轻重的人物。可以这样说，《曙光》一剧的成败，就看贺龙这个艺术形象塑造成功与否。夏庭光就是抓住贺龙首次出场的亮相——从观众的第一印象人手。这个戏的布景设计，基本上是照搬话剧。为了适合川剧观众喜欢看演员由上“马门”<sup>①</sup>出场至“九龙口”<sup>②</sup>亮相的欣赏习惯，夏庭光与设计人员商议，将原置于下场方的“中央分局和省委所在地”的

<sup>①</sup> 旧时的万年台，以三星壁分内外场，台上划分九个部位，习称：上马门、下马门、中场口、三星壁、九龙口、下场口、右台口、左台口、中台口。

<sup>②</sup> 手彩，同上。

房位大门移至上场。仍然是原来的朱漆门楼，古式大门，门前悬着闪耀的红星灯；门旁挂着“中国共产党中央湘西分局”的牌子。门口的台阶（平台）为弥补饰贺龙演员身材较矮增加了一点高度；再安排警卫员和赤卫队长菱姑等均居于台阶下、目视敞开着的大门，众人地位错落有序，以低衬高。当众人心急情迫地念完“老总来了”的台词后，场上稍稍停顿，引而不发，然后突起以铿锵的击乐为主、弦乐伴之的激越音乐，贺龙带着“会场上一场争辩，听枪声心如火燃”的急愤情绪和趁黑夜插出外线，集中兵力击敌解围或突围的决心，大踏步如疾风而上，至台阶一个小小的急挫步于红星灯下侧身站定（红星灯光照映在他的脸上——红光点射），双手叉腰，挺胸昂首，怒目远视前方——似乎看见熊熊燃烧的战火、五千多受伤的战士、几万名无家可归的父老乡亲；压境的重兵、缩小的根据地……演员心中有数，出场亮相有目的。“头顶泰山，移足千钧；行走如风，站定如松”十六个字是夏庭光处理贺龙出场亮相对演员的气度要求。就是要求演员出场亮相要“亮”得有分量，有威势，有激情，有美感。幕内的情绪和“似见”的战况，必须包融在出场、亮相里，达到形神合一体，恰似一尊活的铜雕。所以，每演至贺龙出场亮相，观众都报以极热烈的掌声。当然，这不完全是这一艺术处理设计成功的结果，是这一出场亮相抓准了时机，满足了当时广大观众渴望从川剧舞台上看到老一辈无产阶级革命家贺老总的迫切愿望。

再如《曙光》中对川剧高腔曲牌[大红衲袄]的运用，也是颇具川剧特色与现代特色的。川剧高腔曲牌[大红衲袄]起腔有“帽子”（亦叫“头子”），须立“三柱”（帮三句腔），放腔处（即第三柱）词格定用三、二、三式的八字句”。[大红衲袄]，在川戏的传统剧目里用得不少。但是，用于现代戏的，据现有资料显示只有重庆市川剧院一团演出的《曙光》。从建国至今近六十年，全川的两百多个专业川剧团体，排演的大小现代戏千计以上，为啥都不“惹”[大红衲袄]？其实原因简单。传统戏中的角色就是坐着唱“三柱”，加上每“柱”间的“换头”锣鼓，演员亦只有坐着等待。看传统戏，观众习以为常，能接受。现代戏中的人物倘如法炮制地唱，即使观众不反感，演员也不自在。《曙光》用[大红衲袄]在何场次如何处理？

编剧兼导演的夏庭光在改编话剧本时，就作了如下的设计：

刘雨斋（内唱[大红衲袄·帽子]）救命恩人……[冯大坚身穿国民党军官服与杵着拐棍的刘雨斋在“换头”锣鼓中同上，二卫士尾随。

刘雨斋（唱）你是我一

帮腔（帮）重生父母！[帮腔声中刘雨斋向冯大坚深深一揖。冯大坚脱帽交卫士，命卫士退下

大坚扶起雨斋，握住双手……

冯大坚 (唱) 些小事你何必一

帮腔 (帮) 挂齿记腹。[“换头”锣鼓中:刘雨斋、冯大坚互谦让,再同行至台口处;江占元出迎。

江占元 (唱) 怨小婿未能一

帮腔 (帮) 迎岳父……[刘雨斋在“换头”锣鼓中请冯大贤先行入内,江占元凝视冯大坚……[大红衲袄]

“三柱”一柱不少,唱词合符词格要求;曲牌表达人物的情绪准确,锣鼓配合人物的动作贴切;演员唱做自然,观众欣然接受。夏庭光认为,现代戏运用传统的高腔曲牌并非一成不变、“削足适履”,而是根据剧情、人物、词意作精心的选择。既保留原汁,又不墨守成规。《曙光》数十场的演出实践证明,并非先辈留下的宝贵曲牌在现代戏无用武之地,而在后辈是否学到、弄通这些曲牌,是否有“古为今用”的本领。若不在继承的基础上去革新或抛开传统去另起炉灶,新编的历史故事剧、现代戏,只能唱高腔中的某种曲牌的腔,而不敢堂而皇之地标上曲牌名称。久而久之,丰富的高腔曲牌将名存实亡。

#### 4.2.2 《盼新房》反映现实,归于艺术

作为导演,夏庭光还主张舞台上一切都需为剧情服务。比如“司幕贵入戏中情”就是他的要求之一。司幕虽然在舞台表演时非常不起眼,但是他的作用绝不是可有可无的。好的司幕可以配合剧情的需要把大幕拉的非常出彩,相反如果随意关幕启幕就会破坏剧情的节奏,影响观众的情绪,也会影响演员的表演甚至打断剧情,所以司幕的作用是万万不可忽视的。现代小川戏《盼新房》夏庭光就将司幕的作用巧妙的发挥出来。

该剧描写一对结婚多年的工人夫妻,因不懂“研究”(烟酒)之道,长年分不到房子,都只能住在各自的宿舍里,过着有名无实的夫妻生活。后来总务科长许诺给他们批一套八平方住房,二人喜出望外,但是因为二人没有及时向总务科长“表示感谢”,刚到手的新房钥匙又被收回,只得到一句“等明年子”这个年复一年的空话。因为戏到此结束:男主人公闻言,失望地坐在一张矮竹凳上,定目凝视,呆若木鸡,乐队的小唢呐独奏开场时男主人公“天天盼新房,盼得人断肠”的弹戏“夺子”唱腔的旋律,帷幕随着“天天盼新房”的节奏慢慢地关闭,关幕后,独奏也随即停止。夏庭光让戏从“盼”字开头,“盼”字结束,前后呼应,演员的表演,音乐的独奏,幕的开合三位合一,戏完而“事”未了,留给观者思考和想象的空间。

### 4.3 传统戏与现代戏导演艺术的对比分析

通过以上的作品分析我们可以看出，夏庭光导演川剧现代戏不是用传统的川剧表演技巧来生搬硬套，而是去体会剧中人物的心理活动以及在这种心理状态下人物的行动。这是对舞台剧本“二度创作”尊重原著的体现。不管是在《曙光》中设计贺龙的出场，还是在唱腔上对川剧“帮腔”的灵活运用，都是建立在对剧中人物进行了深刻体验之后做出的剧本设计。通过这种扎实的体验来设法表现人物的心理。同时，夏庭光深厚的川剧技艺积淀和对在舞台上如何构建剧情中的“隐形”成分处理的也相当的巧妙。《八珍汤》中孙氏去向古祖池借钱，古祖池的桌子上堆满了金银财宝，桌帷前还有黄金四万两四个大字，但是窃贼和孙氏都看不见，只有观众看得见。这样一来，古祖池守财奴和高利贷主的形象就直接被观众了解，后来古祖池再怎么演观众也熟知他的真实情况，令人捧腹。这样的处理方法无比巧妙，虽然在以传统技巧导戏，却不为传统所拘，反而是在充分利用传统表现技巧的前提下，创造出了新的艺术效果。虽然是现代戏，却是在尊重戏曲创作规律的前提下充分发挥了个人的能动作用，并且与改编成现代戏之后的剧情毫无违和感。这正是夏庭光的导演艺术在作品中最显著的体现。而对于川剧的传统剧目的改编，他也同样不为名家和前辈的创作手法和表演程式所限制，而是在借鉴吸收前人创作经验的基础上，为我所用，同时通过自己对剧本的重新解读和人物性格塑造的把握，完成传统戏在当下的“二度创作”。夏庭光对川剧传统表现手法的巧妙运用在他的他导演的剧目中比比皆是。同时，“继承与拓展了传统‘一桌二椅’写意而空灵的表现特点，充分表现了导演创作中“程式化”思维。强化了戏曲时空自如的优势，追求具有当代审美意识和剧场效果的当代戏曲在传统样式中注入当代审美意识，努力追求新的剧场效应。”<sup>①</sup>余笑予这段对当代导演的论述正是印证了夏庭光的导演艺术在当代的现实意义。

<sup>①</sup> 邹元江.《论余笑予的戏曲导演艺术》.文化遗产.[J].2014年

## 5 夏庭光的导演艺术总结及其与现代川剧创作的适用性研究

### 5.1 夏庭光的导演艺术综述

夏庭光从5岁开始登台演出,演员时期誉满巴蜀。1952年做了导演之后更是佳作不断,无论是传统戏还是现代戏都受到了观众的高度认可。系统的总结出夏庭光的导演艺术对现代川剧的导演工作有很大的指导意义。通过对夏庭光学术专著的研究和对夏庭光本人的访谈,夏庭光提出,川剧导演首先要尊重传统,要能用川剧传统的舞台表现手段到演出川剧的魅力。在此前提下,夏庭光的导演艺术可以从四个方面加以陈述。

#### 5.1.1 导演对剧本的“二度创作”

忠于原作主题,川剧导演首先要对其加工改编,成为川剧剧场之本:

所谓导演对剧本的“二度创作”是指以戏曲导演为核心变文学剧本为场上演出,变案头之作为场上之曲。夏庭光认为,川剧导演在构思舞台台本时,要对其加工处理变成适合川剧演唱、符合本土观众观演的文本。

夏庭光认为,川剧导演导戏,最重要的就是不能丢掉传统,对台本的加工处理是体现传统性的第一要素。夏庭光导戏的第一条原则就是保持川剧的本土性,台本的本土性是非常重要的的一环。他在导戏的时候也时刻践行着这条“铁律”。如他在改编话剧剧本《枫叶红了的时候》时,就是在保证剧中人物性格完整性和剧作主题不变的前提下,对剧本的进行了重新的改编。在使台词适合用川剧声腔演唱的前提下,同时赋予其四川方言的俚俗和幽默感,在演唱的时候完全没有话剧剧本改编的痕迹并且在用川剧声腔演唱时极具川剧的艺术魅力。如果这第一步对剧本进行“再创造”导演没有完成,那么后面的排演工作是无从谈起的。

朱文相提出“戏曲导演要把剧本的文学风格与戏曲艺术的舞台风格以及剧种的音乐、表演风格辩证的统一起来。”<sup>①</sup>这一观点也与夏庭光的观点不谋而合。而从夏庭光的导演实践来看,无论是传统戏还是现代戏,他都坚定守住了这个底线。重庆市川剧院在为夏庭光填写《传承人推荐表》时写道:“导戏的最大特点就是川剧传统手法为基础,灵活运用川剧传统手法为新戏、新人物的塑造服务。他所导出的戏,既是新戏,又是川剧。”<sup>②</sup>

#### 5.1.2 导演的程式化思维

在吸收借鉴其他艺术门类元素时,要以川剧的舞台表现形式、以川剧导演的程式化思维来进行再创造。

<sup>①</sup> 朱文相 《戏曲表演论文集》 [C] 中华书局 2008年 第418页

<sup>②</sup> <http://www.mala.cn/forum.php?mod=viewthread&tid=11706942>, 梨园名家访谈

戏曲导演是剧本的解释者，是舞台演出的间接呈现者，是在符合中国戏曲程式化表演基础上对利用戏曲的表现方法对故事进行结构和重组，使之在戏曲舞台上演绎出来。

从戏曲导演的思维特征来说，最基础的是程式性思维<sup>①</sup>。戏曲是高度程式化的艺术，台本中的所有元素都要通过“四法五功”来加以呈现。因此，程式思维是戏曲导演是编演剧目、处理情节以及表现人物最直接的思维模式，在吸收借鉴其他艺术形式的表现手法时，要考虑其是否违反戏曲“程式化”的舞台表演理念。

进入21世纪，戏曲现代化的重要标志是从唱、念、做、打表演领域的综合，走向编、导、表、音、美更高层次的全面艺术的综合。这就意味着戏曲在编排的时候要同歌剧、舞剧和话剧等艺术门类产生更多的融合和碰撞。

而这对川剧导演来说意味着工作就更加不轻松了。不但要掌握川剧本身就有的五种声腔和大量曲牌，熟悉“唐三千，宋八百，数不清的三列国”这些数量宏大的剧目，还要不断学习吸收其他表演艺术的新鲜元素用以改造川剧，使之更加符合现代观众的审美要求，不可避免的要在学习中创作、创作中学习。却就拿和戏曲关系最为密切的话剧来说。戏曲的导演制度是从话剧中借鉴、移植而来，而戏曲的现代化就必然要同现代话剧产生更多的融合。在这个过程中，话剧表演因为跟我们现代生活的审美更加贴切，所以值得戏曲导演借鉴的东西很多。象征手法、意识流、心态外化、荒诞手法、蒙太奇、闪回、定格特写等话剧手法在当代被引入戏曲中，丰富了戏曲的舞台表现技艺。但是戏曲导演要格外注意戏曲与话剧的不同。从流程上说，话剧是从剧本入手，分析主题、分析人物、琢磨故事，用俗话说就是“认认人儿，找找事儿，琢磨琢磨心里劲儿”。而戏曲是以歌舞演唱为支撑，导演在拿到剧本的时候，首先是要考虑剧本的剧种特色，以此为基础来挑选流派、行当、以及个人特质与剧中人物契合的演员，扬长避短，因势利导。”<sup>②</sup>如果戏曲导演你不能做到“三个熟悉”<sup>③</sup>，生搬硬套话剧的导演方法，导出来的戏就会变得不伦不类，此等案例不胜枚举，朱文相先生称之为“‘见物不见人’、‘见叶不见花’、‘见戏不见技’”。<sup>④</sup>因此，这种现象是戏曲导演一定要引起重视的，导演戏曲一定要符合戏曲艺术的规律，才能出戏出彩。

先就演唱来说，川剧具有五种声腔的唱法和五种声腔的曲牌，这是其他任何剧种都不能比的。就比如根据话剧《原野》改编的《欲海狂潮》，导戏的时候会先对剧目的台词进行加工，让他更加符合我们川剧高腔曲牌来演唱。再说到表演，

<sup>①</sup>戏曲导演的思维特征：程式思维是基础，意象思维是导演艺术思维的课题，时空思维是导演思维的要素。赵伟明《戏曲导演艺术》[M].北京：中国文联出版社.2005年 第106页

<sup>②</sup>朱文相.《戏曲表导演论文集》[C].北京：中华书局,2008 第450—451页

<sup>③</sup>《双重体验和双重表现理论》阿甲先生提出的三个熟悉，戏曲导演第一要熟悉表演，第二要熟悉舞台的结构，第三要熟悉戏曲导演的三个运作方式。

<sup>④</sup>朱文相.《戏曲表导演论文集》[C].北京：中华书局,2008年 455页

川剧的表现手段有很多。就比如表现人物出现幻觉，川剧表现幻觉，通常会用一个“代角”的方法来解决。让原来的演员换一身戏袍出来，观众都知道他换了身份，但还是那个演员。但是剧中人就是不明白，一定要这这个人当成原来的那个人，但是所制造的幻觉的效果却逼真又不做作。但是其他的剧种又有不一样的表现方式。同样的戏，用不同的形式来表现，这个是完全可以解决的，而且戏还会很好看，川剧导演，就是要用川剧的表现手段来导演川剧。

夏庭光在现代戏《幸福岭》中，“他采用一整段的‘牛掉尾’来表现打嘴仗的场面，四川的方言配合争吵不休的热闹场面非常直接的突出了在场人物的性格，实践证明这个老传统技巧用在这个现代戏中确实别出心裁”，<sup>①</sup>假使是强行嫁接话剧剧中“说加唱”的舞台表现方法的话，这出戏的人物性格的刻画和舞台感染力反而要大打折扣。

近年来，四川省川剧院和很多地方剧团上演了大量的新编剧目，为了突破传统，积极迎合社会审美的转变，其中有很多剧目都请外地的知名导演前来指导。不可否认的是，其中有些剧目在舞美、服装甚至演员的表演方面出了彩。但是不可否认的是，有些导演在导戏的时候完全按照自己的理解、甚至是生搬硬套其他剧种的元素强行移植到了川剧的舞台表演中，极大的破坏川剧舞台的完整性和自己独特的艺术美感。所谓川剧绝不是演员穿着昆曲的服饰在舞台讲着川话，如果只是用这样的方法来迎合市场振兴川剧的话，那振兴的也不再是川剧了。同理，川剧导演在导演其他地方剧种的时候也要尊重剧种的地方特色，抛却了本土的创新是没有意义的。而这种戏曲导演“全剧通”的现象也越来越普遍，如果不能做到尊重戏曲本土特色，创造性的发挥和利用本土戏剧的表现手法，那么戏曲艺术完整性必然要遭到破坏。

### 5.1.3 戏曲导演的自身素养

要具有在阅读生活的基础上形成的情感判断和体验的“心力”

所谓导演的心力“就是指现实生活中发生的、能够引起自己情感起伏波动、震撼自己心灵的事件进行情感判断或情感体验，并且产生稳定的情感态度和主管意志，进而把这种态度和意志在艺术创作中适时的表达出来，使之变成创作的动力以达到导演心中理想的演出效果的心理创作活动过程”<sup>②</sup>。夏庭光认为这是成为一个合格的戏曲导演不可缺少的因素，他不是与生俱来，而是要靠大量的实践和对生活的阅读积累而成的。

戏曲传统的唱、念、做、打程式是为了反映古代人民的生活而逐步形成的，

<sup>①</sup> 夏庭光《川剧品微续》.[C].北京：中国文联出版社,2012年172页

<sup>②</sup> 赵伟明.《戏曲导演艺术》.[C].上海：中国戏剧出版社.1993年.第231页

与我们现在审美习惯并不完全一样，如果现在我们仍然一板一眼的完全按照程式走的话，那么戏曲就会变成供人凭吊的文物，无法真正的融入现代社会。因此，川剧导演具备“主体意识”，“当代戏曲的创作演出，只能由导演在剧本与演员、演员与角色、舞台演出与观众欣赏中起纽带、协调的主导作用。只有通过导演的艺术创造，才能完成戏曲综合形态的调节，才能进行完整的舞台演出。导演艺术家各自对社会生活的感受和发掘，对观众审美需求及舞台艺术表现的独特见解和功力，成为决定戏曲作品成功与否的关键因素在排演现代戏的时候，要充分理解戏曲的艺术规律，要从现实生活出发，根据人物性格和事件，活用和改造以前的程式和技巧，使其达到内容与形式的统一。”<sup>①</sup>

就以川剧为例来讲。在川剧的五种声腔中，夏庭光认为，高腔由于帮、打、唱相结合极富川剧特色，表现力极强，最适合用来反映现实生活，因此用高腔来演唱现代戏具有其他四种声腔无法比拟的天然优势。魏明伦的新编现代戏几乎都是采用川剧高腔来演唱，观众的反映也是叫好也叫座。就以他一出《岁岁重阳》来说，虎子上场之后和众人一唱一和，把吃不饱饭还要饿着肚子劳动的场景演绎的绘声绘色，让从那个时代走过来的人感同身受。虎子和存妮的爱情被当时的社会所扼杀时，主人公内心的痛苦和周围的打骂形成鲜明对比，让人动容。这不但是川剧高腔的帮腔技巧在表现人物内心和渲染环境所得得天独厚的优，更是导演在对那个时代具有相当深刻的体会并形成了强烈的情感体验之后，才能将剧中人物的用川剧的舞台表现手法表现的恰到好处。

而川剧高腔中，最具特色的就是它的帮腔了。他不但能帮助观众解读文本，更重要的是可以代替剧中人讲话，道出内心独白、抒发人物内心情感、渲染环境气氛、对剧中人的行动做出评判等等。在排演现代戏的时候，灵活运用，往往能达到出奇制胜的效果。夏庭光在导演《枫叶红了的时候》时，在表现张得志、陆峥嵘、和马秘书之间的争吵的时候，以帮腔开场，用张得志在河边钓鱼来“钓出”陆峥嵘和马秘书之间的争吵，最后用帮腔结束：“你更是个坏东西”结束。人物的内心面貌由一个上帝视角给我们揭露的一清二楚，并且打破了时间和空间的限制，推进剧情的进展而且一点也不唐突，观众也能够理解这种时空假定性的变化。形象生动，讽刺的喜剧效果极强。

夏庭光认为，川剧导演在导戏的时候只有对人物进行透彻的体验，才能灵活使用川剧各种程式和技巧，不能抛却传统，也不能单纯的以技取胜。要做到既贴近生活又能突出川剧艺术的魅力。只有这样才能做出好的作品，川剧才能早日实现振兴。

<sup>①</sup> 冉常建.《新时期导演艺术嬗变》.[J].戏曲研究.2001年

#### 5.1.4 导演的工作方法：正确看待导演和表演的关系

对于川剧演员和川剧导演在戏曲活动中的关系这个问题，夏庭光说戏曲导演难当，川剧导演更难当。川剧有昆、高、弹、灯、胡五种声腔，四川的各个地方又由于地域文化的差异以及唱腔的不同，同一剧目在各地的演出都不尽相同甚至差别很大。对于一个导演而言，要掌握熟悉这么多的声腔和表现形式是非常困难的事情。川剧虽然很多自身独创的舞台表现技巧和手段，但是，但是导演要充分表达自己的导演构思就必须要做好和演员的沟通工作，比如夏在导演由话剧改编的剧目《曙光》时关于贺龙元帅的出场方式就是和演员们反复商量、细细斟酌之后做出的经典之作。导演不能使自己的权威凌驾于众人之上，只有尊重角色、尊重剧本、尊重演员，才能做出好戏，导演才是称职的。

夏庭光在导戏的时候从来不以领导者的身份来要求演员对他绝对的听从。他在导戏时能够作为一个前辈引导演员理解剧中人物、定位角色情感。同时作为导演，夏十分注重同演员的交流，集思广益，进而更科学有效的掌控全局，做出好的作品。

苏联导演丹钦科说过：导演应该死在演员身上而复生。这个说法同夏庭光的观点是十分接近。这句话通俗的讲就是虽然观众在剧场是在看演员的表演，虽然不见导演，但是能处处看到导演之魂的存在，这就是导演体现自我的最正确方式，而不是在编排的过程中一味的用导演的权威来要求、限制演员，不顾剧情和演员的实际情况，强行要求体现自己的意志。这是违背戏曲创作规律的，这样做也导不出好的作品，只能适得其反。

夏庭光的导演艺术是他在半个多世纪的舞台实践中，在不断的传统与现代的碰撞中沉淀下来的智慧的金石。对传统川剧技艺的尊重和传承、对戏曲在当代美学追求的理解和分析、对戏曲反映现实的思考和实践以及对戏曲活动中导演和演员关系的深刻见解，无论是对川剧的保护传承，还是对以后川剧事业的振兴都具有很大的价值。

## 5.2 夏庭光导演艺术与现代川剧创作适用性探究

夏庭光导演艺术是在几十年的舞台实践和亲身演出的经历中打磨而成，他的导演手法和导演构思成功造就了大量的优秀作品，受到了广大观众的肯定和褒奖。川剧进入新时期以来，川剧的创作呈现出传统戏和现代戏多元化趋向的态势。受到时代环境的制约，大量现代舞台声光技术的运用和对其他艺术手段的大量吸收借鉴使得川剧的传统舞台表现技艺流失较为严重，很多传统的舞台表现手段已经在舞台上非常少见。川剧的导演思路也发生了极大的变化。笔者就当下川剧创作现状和走向，对夏庭光的导演艺术与现代川剧创作的适用性进行了探讨。

### 5.2.1 现代川剧创作的走向分析

进入21世纪以后，川剧的保护与振兴就一直是川剧工作者在现在面临的两大主题。由于国家的大力扶持和川剧工作者对川剧走出困境的思考，川剧的创作已经在时代中找到了正确的定位，呈现出合理的艺术生产规律<sup>①</sup>。总体的特点表现为：

（一）上演剧目相比于上世纪八十年代数量有所下降，但剧目的质量大大提高；

（二）创新剧目时代感较强，现代本土题材和革命历史题材取得新的突破，这个时期此类剧目的代表作品有宜宾川剧团的作品《槐花几时开》；

（三）打造“精品剧目工程”，许多传统剧目又被重新搬上舞台如经典剧目《死水微澜》、《夕照岐山》等；

（四）对名著戏的改编被重新重视并取得了良好的成果，为新的现代剧目创作提供了极好的借鉴，如徐棻改编的《马前泼水》、谭愫的《尘埃落定》等。

由于川剧的保护工作，传统戏和经典的川剧剧目必须要保留甚至重新排演，由于国家意识层面的影响和时代的发展变化，川剧的现代戏创作又肩负着反映时代生活、宣传国家大政方针的使命。总体而言，川剧在现代呈现出传统戏和现代戏交叉互补、共生共存的现象。

### 5.2.2 与现代川剧创作中的传统戏适用性探究

川剧的保护与传承的实质，就是要保护川剧的传统剧目与川剧传统舞台表现技艺不会流失，保护川剧艺术的完整性。剧本通过文本的形式得以保存，但是川剧的舞台表现手法就必须要通过用一台台的剧目来实现它的保留和传承。要完成这项工作，除了要有能唱能演的演员以外，川剧导演如何对剧本进行“二度创作”，使其用最正宗的川剧手法得到表现就非常重要。

就以去年上演的《尘埃落定》来说，为了表现傻子不傻，导演巧妙的利用川剧的高腔和帮腔来加以表现。一方面是强势的兄长，也是未来土司的继承人，另一方面家族的仇人时刻盯着土司的继承人蓄意复仇，为了避免因为土司的位置手足相残，也为了避免成为仇家的追杀对象，他不得不装傻躲避这一切。生活中的种种事件以及人们对傻子的试探都非常明显的揭示了：傻子不傻。“因此，二太太告诉女奴卓玛，‘傻子傻，你就让他傻，不必用心去教他。倘若他变得聪明了，犹恐碧血染黄沙。’卓玛恍然大悟，‘听了太太几句话，才知卓玛做事差。土司家里

<sup>①</sup>马克思的“艺术生产论”有多重意义。第一种意义是把物质生产与精神生产的艺术生产相比较，并不专指某一特定历史时期的艺术现象；第二种意义是指实际的创作过程；第三种意义专指在资本发展时期，一切艺术生产是为资本创造价值，一切艺术品都具有商品的属性。

两少爷，只需要一人继位做当家。他们希望傻子傻。

（白）免得兄弟相免得兄弟相争斗——

（帮腔）碧血染黄沙’”。<sup>①</sup>

通过帮腔的手段，给人一种恍然大悟的感觉，傻子不傻的性格变得非常立体。这是对川剧表现手法的灵活运用，是成功的舞台实践。这种塑造人物性格时的“体验”、声腔的选择和曲牌的组合以及以导演程式性思维来解构原著的方式都与夏庭光导演川剧时的导演构思不谋而合，也说明了夏庭光导演艺术在川剧现代戏导演中工作中的高度适用性。同时就剧本的“二度创作”来说，夏庭光主张川剧导演就是要把川剧的传统融入到作品中，从剧本解读、舞台设计、到与演员沟通自己的导演构思，要能够体现川剧传统的艺术的独特美感。就好比昆曲导演导了一出传统戏，里面没有昆曲看到昆曲的身段和唱腔，那么再好看的戏也不是昆曲了。如果川剧失去了这些传统表现手法，那么保护川剧就无从谈起。

现代川剧的传统戏的创作要体现传统川剧的艺术魅力。夏庭光导演了大量的川剧传统剧目，这些剧中对传统川剧表现手法的使用都是可以直接借鉴的。同时，夏庭光的三部川剧导演专著记述了大量的传统川剧的表现手法，在现代传统戏制作中都可以提供数量可观的案例，对现代进行传统戏改编创作具有很大的参考价值。

### 5.2.3 与现代川剧创作中的现代戏适用性探究

郭汉城先生在他的《戏曲改革也要解放思想》一文中提出“戏曲表现现代生活，如何更符合戏曲规律”<sup>②</sup>这一理论问题。他提出，每个剧种都具有他的地方特色，现代化也仍然要丰富、发展这种特色，而不是消灭地方特色。现代化是百花齐放、推陈出新，而不是一个样、一般化。

川剧导演要导演现代戏是时代的需求，也是戏曲创作规律的必然结果。夏庭光认为，川剧高腔曲牌众多且帮、打、唱结合最富川剧地方特色，非常适合用来表现现代生活，但问题在于现代人的服饰和生活节奏都发生了变化，要用好它就必须解决现代戏使用中演员冷、拖的缺点。前文论述中，夏庭光在导演现代戏《曙光》的时候，就是利用高腔的“三柱”来表现剧中赵副官和江展元的虚伪做作。效果极佳。

同样，谢平安导演在导演川剧《变脸》的时候，为了更好地表现地域特色与烘托川江风情，运用帮打唱一体这个川剧声腔的独特式样，在充分发挥这一独特式样的基础上，选用了四川道琴这一更具乡音的形式，伴以低沉雄浑的川江号子

<sup>①</sup> 杜建华.以川剧的方式解读《尘埃落定》. [J].四川戏剧.2014年

<sup>②</sup> 郭汉城.《戏曲改革也要解放思想》文艺研究.[J].1980年

在戏头剧尾出现，让其沧凉悲壮的音乐前后呼应，渲染出那个时代低沉厚重的氛围，制造出悲剧时代、悲剧人物、悲惨命运的悲壮时空。尤其间离场中的男声号子，让他时而高昂引颈，以表现水上漂得子欢愉心情；时而悲号为泣，衬托水上漂得子变女的绝望悲鸣。水上漂们的人生就像纤夫负重奔滩一样艰难，祖祖辈辈无休无止，无止无休。这种手法同夏庭光导演《曙光》和《八珍汤》使用的手法如出一辙，舞台演出的效果也同样备受称赞。

现代戏的创作不是要消灭传统，而是要利用现代更加先进的舞台技术、更加成熟的导演机制为情节服务，继承和发扬传统。做到‘异中求同’，川剧导演要严格把握戏曲的舞台表现形式，在融合其他舞台艺术元素时，要科学的融会贯通，立足川剧传统表现手法，保护川剧艺术的完整性是夏庭光导演艺术内涵中重要内容之一。他在导演川剧现代戏时也在时刻践行。其导演思想和导演的现代戏的作品，在现代川剧创作的大环境下，是完全值得借鉴和参考的。

综上所述，夏庭光在“二度创作”中对剧本的重新解读、对塑造人物时对人物性格的体验、吸收借鉴其他艺术元素时从导演的程式化思维出发以及他的导演工作方法都符合戏曲创作规律，对传统戏和现代戏的导演工作都是可以借鉴的，在现代川剧的创作活动中仍然是适用的。

## 结语

该论文以夏庭光的表导演作品分析为基础,通过戏“曲导演的艺术本质理论”、“戏曲导演艺术创作论”、“戏曲结构的美学特征论”等理论作为依据,通过案例研究和比较分析的方法得出系统的总结出夏庭光的导演艺术,即导演对剧本的“二度创作”上,忠于原作主题,川剧导演首先要对其加工改编,成为川剧剧场之本;导演的程式化思维上,在吸收借鉴其他艺术门类元素时,要以川剧的舞台表现形式、以川剧导演的程式化思维来进行再创造;在塑造人物上,导演要依靠自身对情感判断的体验,指导演员体验人物的内心和人物性格,塑造出立体的、血肉丰满的舞台人物形象;在导演的程式化思维上,在吸收借鉴其他艺术门类元素时,要以川剧的舞台表现形式、以川剧导演的程式化思维来进行再创造;在导演的工作方法上,要正确看待导演和表演的关系,尊重演员的个人艺术特质,在充分沟通的基础上表达出导演对剧本的诠释。以上就是对夏庭光导演艺术的总结,也望夏庭光的导演艺术能为现代的川剧工作者提供帮助和参考。

在论文的写作过程中,笔者由于自身的导演理论修养和对戏曲创作的观摩学习的经历有限,所以论文在导演的舞台设计、唱腔、曲牌编排以及川剧的程式化表演的分析上有一定的不足和欠缺,在夏庭光导演艺术在现代川剧创作中的适用性分析还不够深刻。望以后进一步提升自身理论修养和观摩实践的经验的的基础之后,再进行更加深入和具体的探讨。

## 参考文献

### 专著类：

- [1]夏庭光. 川剧导演手法选例 M. 重庆：重庆市商务出版社, 2003
- [2]夏庭光. 川剧品微 M. 北京：中国文联出版社, 2006
- [3]夏庭光. 川剧品微·续集 M. 北京. 中国文联出版社, 2010
- [4]四川省川剧艺术研究院. 川剧传统剧目集成 M. 成都：四川人民出版社, 2002
- [5]四川省川剧艺术研究院. 川剧表现手法通览 M. 成都：四川文艺出版社, 2002
- [6]徐暮云. 中国戏剧史 M. 上海：上海古籍出版社, 2002
- [7]杜建华, 王定欧. 川剧 M. 成都：四川人民出版社, 2007
- [8]施旭升. 中国戏曲审美文化论 M. 北京：北京广播学院出版社. 2002
- [9]张仲年. 戏曲导演 M. 北京：中国戏剧出版社, 2010
- [10]邓运佳. 中国川剧通史 M. 成都：四川大学出版社, 1992
- [11]赵伟明. 戏曲导演艺术 M. 北京：中国文联出版社, 2005
- [12]王世贞. 曲藻 M. 载《中国古典戏曲论著集成》四
- [13]齐如山. 国剧概论 M. 沈阳：辽宁教育出版社, 1998
- [14]路应昆. 高腔与川剧音乐 M. 北京：人民音乐出版社, 2001
- [15]高义龙, 李晓. 中国戏曲现代戏史 M. 上海：上海文化出版社, 1999

### 学术论文集：

- [1]朱文相. 戏曲表导演论文集 C. 北京：中华书局, 2008
- [2]阿甲. 戏曲表演论集 C. 上海：上海文艺出版社, 1962
- [3]贾志刚. 当代戏曲导演论文集 C. 北京：中国戏剧出版社, 2012
- [4]戏曲现代戏导演表演艺术论文集 C. 北京：中国文艺出版社, 1996
- [5]黄在敏. 李紫贵导演的戏曲化思维与成功实践 C. 北京：中国戏剧出版社, 2012
- [6]余笑予. 戏曲导演技法谈 C. 北京：中国戏剧出版社, 1993
- [7]高宇. 中国古典导演学论集 C. 北京：中国戏剧出版社, 1985
- [8]齐如山. 齐如山回忆录 C. 北京：中国戏剧出版社, 1998
- [9]李紫贵. 戏曲表导演艺术集 C. 北京：中国戏剧出版社, 1987

### 期刊类：

- [1]钟韬. 川剧导演手法的特殊性 J. 四川戏剧, 1994 (7)
- [2]王安祈. 从近代王魁戏结局看李玉茹《青丝恨》的突破 J. 四川戏剧, 2003年(2)
- [3]唐思敏. 对川剧现代戏戏曲化的不倦探求—访著名川剧导演熊正堃 J. 戏曲研究,

1998(5)

- [4]朱恒夫.论昆剧与苏剧的关系 J.戏剧论坛.2008.(3)
- [5]杨泽新.梨园宿将的风范有感于著名川剧导演熊正 J.戏曲研究,2010(3)
- [6]郑白.戏剧导演艺术的历程与得失J.戏剧之家,004年
- [7]夏庭光.川剧传统导演手法三例 J.戏剧艺术,1994年(11)
- [8]冉常建.新时期戏曲导演艺术的嬗变 J.戏曲研究,2001(12)
- [9]夏庭光.川剧伶人轶事J.戏剧报,1994年(4)
- [10]夏庭光.抗战时期的川剧大师张德成 J,戏剧报,1994年(7)
- [11]夏庭光.司幕贵入戏中情——导演札记 J.戏剧艺术,2001年(3)
- [12]杜建华、林琳.《成都川剧生存状况及趋势调查》J.四川戏剧,2001年(3)
- [14]安葵.传统戏剧(戏曲)保护的理论与实践J.戏剧文学,2003(4)
- [15]郭汉城.戏曲改革也要解放思想 J.文艺研究,1980
- [16]李丽娜.川剧高腔曲牌研究 J.艺术教育,2013(3)
- [17]王定欧.面对保护与发展双重使命的理论思考——21世纪初川剧研究发展轨迹检索 J.四川戏剧,2012(5)

### 学位论文类:

- [1]孙瑞瑞.潘之恒表导演理论研究 D.安徽大学,2013年
- [2]张金尧.魏明伦新时期剧作研究 D.首都师范大学,2006年

### 梨园名家访谈:

- <http://www.xijucn.com/htmlh/chuanjut/20140512/57053.html>
- <http://www.xijucn.com/html/chuanju/20150116/65062.html>
- <http://www.xijucn.com/html/chuanju/20140626/58392.html>
- <http://www.xijucn.com/html/chuanju/20131223/53098.html>
- <http://www.mala.cn/forum.php?mod=viewthread&tid=11706942>

### 参考夏庭光导演剧目:

传统戏:

- 1.《焚香记》(1976年)
- 2.《活捉子都》(1978年)
- 3.《八珍汤》(1984年)
- 4.《白面虎肖方》(1986年)
- 5.《水牢摸印》(1983年)

6. 《赵氏孤儿》（1992年）
7. 《太平仓》（1993年）
8. 《赤道战鼓》（1994年）

现代戏：

1. 《幸福岭》（1987年）
2. 《曙光》（1988年）
3. 《盼新房》（1991年）
4. 《枫叶红了的时候》（1985年）

## 附录

## 访谈

王：夏老师，我们川剧的导演制度是在建国之后正式建立起来的，那么在这之前没有导演这个职位的时候，我们的川剧创作都是演员或者戏班的名角自己来一手把控，其他人服从他的剧本构思和舞台设计来展开的吗？

夏：这个问题不单单是在川剧，在中国戏曲史上，也没有“戏曲导演”这个职位。但是没有这个职位，也并不代表没有这项工作。明朝的时候，戏班把这种类似于导演的工作叫“攒戏”，后来到了近代的时候，才有了剧场的监督这个职位，这个职位其实就基本具备了导演的工作职能。再说我们川剧，传统川剧舞台艺术中，不但导演艺术客观存在，而且，导演者很早就已出现，只不过当时没有“导演”这个称谓而已。那时的导演，可能是“打本子”的编剧，“坐桶子”的鼓师，或者是“内场管事”、某个“当家先生”，也不排除是“打杂师”或“得胜会”的老师傅……这些前辈自觉地、或更多是不自觉地做了“导演”的工作。正如“演员”二字出现以前，人们所称谓的“优”、“倡”、“伎人”、“伶人”、“戏子”等等，名虽不同，实质则一。谁也不会说没有“演员”称呼之前，舞台上就没有演员的存在，亦没有表演艺术。同样如此，没有“导演”这个名称，川剧舞台上仍然存在着丰富的导演艺术。只是没有这个职位而已，你懂了撒

王：这个问题我现在懂了，戏曲不是没有导演艺术，只是没有转职的导演工作。夏老师，就像我们之前聊天的时候说的那样，你已经是一位在川剧舞台上确立了自己地位的表演艺术家，虽然您自身具备川剧演员所有必备的素质，对川剧本身也相当熟悉。但是在当时转职导演工作对您的是不是也很具有挑战呢？

夏：挑战还是有。我们这些在当时从川剧演员转职导演工作的人，可以说都是半路出家。不只是我，像刘成钧、胡明克还有夏阳他们，我们可以说都是从小学艺，跑江湖的，没念过几天书，书读得少呢，我们这些人就是只会演戏，不会讲道，没得啥子理论基础，跟演员说戏，就是示范多于讲解。刚开始做导演，因为川剧甚至戏曲都没得川剧导演职位，就像李渔说的那种“减头绪、密针线”的工作，做起来还是有点恼火。但是到了后头，我们都要一边导，一边学。实践的多了，理论也就积累起来了。给演员讲戏、改编剧本、设计舞台的工作也就条理了，也就规范了，工作也就上手了。我们这些人都是这样走过来的。

王：咱们川剧建立导演制度之后，当时还正值“戏改”运动，在川剧正式有了导演制度以后，当时像您这样的第一代导演为川剧做了什么工作，又使川剧的创作跟之前又有什么不同呢？

夏：以前来说，戏班都是名角挑大梁。很多时候他个人的影响力能直接决定这个戏班的生存。比如我们川剧进到北京去的戏班，靠的就是魏长生一个人在戏

曲舞台上的影响力。戏班因为名角“倒了嗓子”自己倒台的不在少数。虽然很多戏班的台柱都是德艺双馨的艺术家，但是旧社会戏子都是没得啥子地位的人，很多大户人家包场都是要“点戏”，好戏要唱，不好的戏也要唱。就是不把唱戏的当人看。同时很多演员为了让戏变得好看，在舞台上无所顾忌的表演他个人的技巧，当然这些技巧不一定和故事情节以及人物形象相符，但是他还是要这么整。没人管得了嘛，我们戏曲舞台的完整性和艺术性就遭了很大的破坏。这种技巧的使用，是违反戏曲创作规律的，属于“技巧滥用”。有了导演职位以后呢，导演就要约束演员，我们舞台表演更加规范，更加合理了。同时呢，因为“戏改”的缘故，我们戏曲的内容干净了不少，我们唱戏的戏子的也真正得到了认可，成为真正的艺人。我们导演的职责除了要指导演员们做出好戏以外，还要维持和保证戏曲舞台的纯洁和独立，只有这样才能做出好戏来。

王：您能具体说说吗？这种现象您亲眼目睹的有多少

夏：这我见得太多了。有几出戏我到现在印象都还很深刻。我给你说这么几段。《杀狗惊妻》（全本《忠孝图》之一）曹庄观看母亲被媳妇焦氏毒打的伤痕后，一声“哎呀”，转身跳丈余，再“跪步”、“甩发”向母亲靠拢。这位饰曹庄的演员，后来还有令人意想不到的“绝招”：

曹庄（唱）念在了夫妻情赔个笑脸……

焦氏 一非年二非节，要你猴儿拜五方！

曹庄 贱人！

（唱）这一掌打叫尔仰面朝天！

焦氏被打，“硬人”倒人……“曹庄”不服气：你会“硬人”，难道我无杀着吗？无人“惹”他，自己来了个“提斗抢背”着地。你说这位演员“绝”不“绝”！《别洞观景》（大幕《宫人井》又名《太白山》之一）白鳍仙姑的扮演者，想学表演艺术家琼莲芳先生的“中国芭蕾”（脚尖舞），而无“跷功”，又不下死功夫练，“投机取巧”——竟穿芭蕾舞鞋在台上大走特走“脚尖舞”。难怪观众讽说：“今天划得着，看川戏又看《红菱艳》（一部以芭蕾舞为题材的外国电影）”。《魂断巴丘》（川剧《芦花荡》的故事）听说此剧乃京剧某团新编，京剧某师教某川剧团演员照演。戏写周瑜“假途灭虢”之计被孔明识破，兵败芦花荡……饰周瑜者在败逃的途中下马、弃枪、登山（约两张弓马桌高度的“山片”），上山后既不察看敌情，又不审视道路，做啥？从山上翻一个斤斗下来，再提枪上马而去。显示高难度的武功技巧，“煞费苦心”啊！当然起到的效果只能是不伦不类。还有一出戏，叫《放裴》（全本《红梅记》之一）贾似道遣廖尽忠到幽禁的书房刺杀裴生，李慧娘救裴逃遁。裴生鞋儿失掉，寻鞋——演裴生者绝不放过展示技巧的“良机”，他左脚踢个尖子，右脚尖子再踢，一而再，再而三，踢个不停；光踢“尖子”还不过瘾，

又撕“卡子”，继走“飞叉”……无休无止，不挨“巴巴掌”，誓不罢休。笔者混吃川戏饭数十年还是第一次看文小生踢“尖子”、撕“卡子”、走“飞叉”。正所谓“人见稀奇事，必定寿缘长”。虽然技巧是秀的可以，但是让观众看完却是欲哭无泪，你说这是啥子事。

王：在川剧导演建立之初，作为第一代导演，像您这样的老一辈艺术家肩上的担子自然是要重得多。那么您作为川剧导演工作了这么多年，是不是有一套现成的工作方法，川剧导演和其他戏曲导演又有什么区别呢？

夏：作为川剧导演，在构思舞台台本时，要对其加工处理变成适合川剧演唱、符合本土观众观演的文本。我们先就演唱来说，我们川剧具有五种声腔的唱法和五种声腔的曲牌，这是其他任何剧种都不能比的。就比如我们根据话剧《原野》改编的《欲海狂潮》，导戏的时候会先对剧目的台词进行加工，让他更加符合我们川剧高腔曲牌来演唱。再说到表演嘛，我们川剧的表现手段有很多。就比如表现人物出现幻觉，我们川剧来表现幻觉，就会用一个“代角”的方法来解决。让原来的演员换一身戏袍出来，观众都知道他换了身份，但还是那个演员。但是剧中人就是不明白，一定要这这个人当成原来的那个人，这个幻觉就演出来了。但是其他的剧种又有不一样的表现方式。同样的戏，用不同的形式来表现，这个是可以解决的，而且戏还会很好看，川剧导演，就是要导演川剧。

王：川剧的行当和其他剧种的行当是不是大体一样呢？对于类似行当，舞台台本设计能不能一本多用呢

夏：这个是不能一本多用的。就拿川剧的生行来说。川剧的生行分为小生行和老生行。川剧的小生行的划分是很细的。首先小生戏中，最大的两个行当是文生行和武生行。文生行饰演的多是书生秀才，要求扮相俊美，气质优雅，比如《西厢记》的张生，《荷珠配》的状元郎等。夏老师刚入行的时候因为身段好，外形俊朗，嗓音清醇便专攻文生行。武生行多是饰演年轻有位的将领，不但要具备武打戏的功底，对外形条件也有一定的要求，也就是我们通常说的“儒将”。比如三国戏中的周瑜“美周郎”。除了这文武两大行以外，还有其他的几个行当。随着年龄的增长，演员到了一定的年龄便不能再演年轻的文生和武生。这个行当就是须生行。通常来说有四个须生行当。

正生行，俗称青胡子，老生，又称麻胡子。因为川剧的三国戏独具特色，还出现了一个特殊的生行，红生。剧中的正面武生，最著名的代表人物就是关羽。我们要注意的就是通常都会让大家感到迷惑的行当：末生，也叫老末角。末生在川剧的须生行当中仅仅是一支，它是川剧须生行中的姊妹，比如《文罗会》中的就是我们通常讲的老末角。除了这四个须生行当，还有一个老生行，代表人物就是川剧《战长沙》中的黄盖。

王：这些行当对演员有什么特殊要求吗

夏：要求肯定是要有。麻胡子和青胡子戏，在两个年龄段是可以演的。一个是小娃娃的时候，观众们看着小娃娃戴着胡须，觉得他形象乖巧，甚至乱演都不会引起不满。后一个就是到了天命之年以后，力道、火候、岁数都是刚刚好，演起老生戏来正是得心应手、信手拈来。反而二十多岁的时候是万万演不得，没有可能像小孩子那样得到观众的宽恕，也无法精确的体会一个老人的心态和身体机能，一旦出现重大失误就要“倒饭。”“倒饭”就是倒了台了，被观众赶起下台，以后也就无法在舞台上立足了。

王：那为什么要在小的时候学习须生呢？老了再学不行吗

夏：旧时候，艺人生活不容易。演戏是没有退休一说的，年轻的时候演，老了的时候还是要演。不演就没饭吃了，所以在年轻的时候就要开始学老生戏，等到岁数大了，火候、力度掌握好了就要演老生戏。要是老了以后再现学那也就学不会了

王：进入新世纪以来，川剧的表现手法多了，那导演导戏的时候要怎么做才能既能跟进时代，又能不违背川剧的创作规律呢？

夏：进入新世纪以来，我们戏曲现代化的重要标志是从唱、念、做、打表演领域的综合，走向编、导、表、音、美更高层次的全面艺术的综合。这就意味着戏曲在编排的时候要同歌剧、舞剧和话剧等艺术门类产生更多的融合和碰撞。而这对川剧导演来说意味着工作就更加不轻松了。不但要掌握川剧本身就有的五种声腔和大量曲牌，熟悉“唐三千，宋八百，数不清的三列国”这些数量宏大的剧目，还要不断学习吸收其他表演艺术的新鲜元素用以改造川剧，使之更加符合现代观众的审美要求，不可避免的要在学习中创作、创作中学习。却就拿和戏曲关系最为密切的话剧来说。戏曲的导演制度是从话剧中借鉴、移植而来，而戏曲的现代化就必然要同现代话剧产生更多的融合。在这个过程中，话剧表演因为跟我们现代生活的审美更加贴切，所以值得戏曲导演借鉴的东西很多。象征手法、意识流、心态外化、荒诞手法、蒙太奇、闪回、定格特写等话剧手法在当代被引入戏曲中，丰富了戏曲的舞台表现技艺。但是戏曲导演要格外注意戏曲与话剧的不同。“从流程上说，话剧是从剧本入手，分析主题、分析人物、琢磨故事，用句俗话说就是“认认人儿，找找事儿，琢磨琢磨心里劲儿”。而戏曲是以歌舞演唱为支撑，导演在拿到剧本的时候，首先是要考虑剧本的剧种特色，以此为基础来挑选流派、行当、以及个人特质与剧中人物契合的演员，扬长避短，因势利导。”如果戏曲导演你不能做到三个熟悉，生搬硬套话剧的导演方法，导出来的戏就会变得不伦不类，此等案例不胜枚举。因此，这种现象是戏曲导演一定要引起重视的，导演戏曲一定要符合戏曲艺术的规律，才能出戏出彩。

王：这也是您导戏的导演艺术了吧？

夏：艺术不敢当。只能是作为一个为在川剧舞台上过了这么多年的服务生对川剧的一点思考。尤其是近年来，四川省川剧院和很多地方剧团上演了大量的新编剧目，为了突破传统，积极迎合社会审美的转变，其中有很多剧目都请外地的知名导演前来指导。不可否认的是，其中有些剧目在舞美、服装甚至演员的表演方面出了彩。但是不可否认的是，有些导演在导戏的时候完全按照自己的理解、甚至是生搬硬套其他剧种的元素强行移植到了川剧的舞台表演中，极大的破坏川剧舞台的完整性和自己独特的艺术美感。所谓川剧绝不是演员穿着昆曲的服饰在舞台讲着川话，如果只是用这样的方法来迎合市场振兴川剧的话，那振兴的也不再是川剧了。同理，川剧导演在导演其他地方剧种的时候也要尊重剧种的地方特色，抛却了本土的创新是没有意义的。而这种戏曲导演“全剧通”的现象也越来越普遍，如果不能做到尊重戏曲本土特色，创造性的发挥和利用本土戏剧的表现手法，那么戏曲艺术完整性必然要遭到破坏。

王：那对于导演本身而言呢？您是艺人出身，对川剧舞台了解甚多，那么如果不是川剧艺人出身是不是就导不好我们的川剧呢？

夏：川剧导演目前来说，水平和经历可以说是参差不齐。首先是科班出身的导演不多，绝大多数都是“半路出家”。戏曲导演在历史上长期以来都是“有实无名”，虽然是这项工作只能一直都存在，但是并没有真正的职位存在，既然没有实实在在的职位，那就更谈不上对专业人才的培养。建国之后，文化部开设了导演进修班，培养了几批专职导演。这些被选中的人，之前都是活跃在舞台上的各司其职的知名演员，导演理论和对舞台的掌控能力算不上非常的到位和科学。不但如此，他们中很多人在导戏的很多时候还要登场演出，没有时间继续深造，直接导致导演水平长时间停滞不前。就和其他的几种艺术门类相比，相比较电影电视的光鲜亮丽，当今的戏曲市场明显暗淡了许多。而且即便是在戏曲工作者中，相比较演员在台上的风光无限，和编剧的优厚酬劳，导演在先天条件上就已经劣势，无法对人产生足够的吸引。更为重要的是，虽然这份导演工作虽然“不起眼”，但是要求确是非常之高，不但要精通行当、唱腔、曲牌，还有把这些本身就相当复杂的元素组合的尽善尽美，这样的工作能够胜任的人本来就少之又少，加之先天的劣势，就更加雪上加霜了。

有人说，没有斯坦尼斯拉夫斯基就不会有莫斯科大剧院，就好比没有焦菊隐就不会有北京人艺一样。同样，对川剧而言，如果没有这份一直以来都是有名无实的导演工作，川剧就不会有那些辉煌过去，也不会有美好的将来。所以，要振兴川剧，加强川剧导演的建设也是一项绝对不能忽视的重任。

王：那您作为川剧的资深导演，您能给后辈的导演一些提升自己修养和导演

水平的建议吗？要从哪些方面着手呢？

夏：我自己当导演这么多年，也有一些做好一个川剧导演的体会，意见谈不上，就是仅供参考。川剧导演加强自身建设不外乎就是“八个字”：“读、看、听、思、写、练、用、闯”。所谓读就是要多读书，不单单是读剧本和专业内的书，各类书籍都要广泛阅览，只有视野足够开阔，思想有了足够的深度，在导戏的时候才能深刻的领会剧本在社会和意识层面的意义，才能导出一出戏的精髓。“看和听”我们放在一起说，就是要多看戏，看得多了就能逐渐把我导戏的规律。听是要听得进去别人的话。很多成功的戏曲导演都有在谢幕之后走进观众之中，听戏迷的意见，从戏迷的意见中找到进步的空间。写就是导演的基本功了。不管是舞台的台本，还是导演构思，都要记下来给演员讲出来，要讲的深、讲的透就离不开写这一环。“练和用”我们也放在一起说，川剧导演不管是不是半路出家，自身的修为和技艺的成长都是很重要的。唱、打、演、说，只要是自己擅长的都不能停滞不前，要不断的进步学习，很多时候为了给演员把戏讲透，导演都要自己亲身去示范。夏老师在导戏的过程中，就很好的践行了这一点，演员在舞台上的走位、演唱甚至表演他都要亲自师范，精益求精，从不马虎。用，就是要把学到和体会到的东西，灵活的运用的创作中。如果不进行实践，任何戏曲理论都没有意义。所谓闯，我们可以理解为创。创造，任何艺术门类，离开了创新就失去了生命，这门艺术也就走到了尽头。川剧艺人结合其他剧种，创造出了独具特色的川剧艺术。川剧导演在导戏的时候，要与时俱进，只有从原始的剧本中发掘出新的具有现实意义的东西，戏曲的生命才不会断绝。创新的前提是要包容，川剧导演在导戏的时候不能局限于川剧一隅，要兼容并蓄，海纳百川。创造的过程，其实就是实验的过程，不能怕碰钉子，成功都是由无数的失败累计而来的。

## 致谢

十里狮山香满天，寸寸青丝愁华年。

同窗邀月吐青烟，不羨鸳鸯不羨仙。

打油诗开头，文章至此搁笔，研究生学习阶段也将结束。告别过去的三年，除了珍重我要对很多人说声谢谢。

首先要感谢我的导师段绪懿老师，她在三年中对学术的探索和对待学术一丝不苟的精神让我明白了何为学术精神，但是对我的错误她又格外的宽容，不单单是这三年，段老师也将是我一生的导师。

再次，我要特别感谢夏庭光老师、杜建华老师、郭勇老师对我的栽培和我毕业论文写作的大力帮助。夏老师年事已高，但每当我有问题请教他都不厌其烦的跟我“摆龙门阵”。面对川剧导演晦涩的理论知识，没有他的支持，我是绝对无法坚持完成的。杜老师和郭老师平时工作繁忙，但只要我有了疑惑、登门求教，都会给我做最详尽、最透彻的指点。我在他们身上学到的，绝不只是简单的几句理论，是我一生都要摸索的为人、为师之道。

说到我的同学们，我要感谢的人就有点多。张晓峰、樊九思、徐翔、李庆伟，这些家伙就像是灭火器，平时并不怎么起眼，但每当我需要他们的时候，他们却是那么可靠。只有在这里我才能说出口：谢谢你们。

最后要感谢的，是同壕的战友。李映月、段婷婷、余天钜，同门三年你们是给我直接帮助最多的人。

不想跟你们说感谢，因为感谢之后，就是告别。我会记得你们每一个人，我更加期待我们久别重逢的日子。

## 在校期间学术成果

王震. 中国戏曲导演观念模糊原因浅谈 J. 视听杂志, 2015(3)