

21世纪

中国影视艺术系列丛书

YINGSHIYISHU

# 影视舞台导演

赵宇 编著

YINGSHIYISHU

中国广播电视出版社

# 影 视 舞 台 导 演

赵宇编著

中国广播电视出版社

二十一世纪中国影视艺术系列丛书

## 图书在版编目 (CIP) 数据

影视舞台导演/赵宇编著. —北京: 中国广播电视出版社, 2004.10

(21世纪中国影视艺术系列丛书)

ISBN 7-5043-4365-X

I. 影… II. 赵… III. ①电影导演②电视-导演  
IV. J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 097159 号

### 影 视 舞 台 导 演

编 著:	赵 宇
责任编辑:	刘川民
封面设计:	郭运娟
责任校对:	谭 霞
监 印:	陈晓华
出版发行:	中国广播电视出版社
电 话:	86093580 86093583
社 址:	北京市西城区真武庙二条9号 (邮政编码 100045)
经 销:	全国各地新华书店
印 刷:	河北省高碑店市鑫昊印刷有限责任公司
开 本:	850毫米×1168毫米 1/32
字 数:	280 (千) 字
印 张:	11.625
版 次:	2005年1月第1版 2005年1月第1次印刷
印 数:	4000册
书 号:	ISBN 7-5043-4365-X/G·1704
定 价:	22.00元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)

二十一世纪中国影视艺术系列丛书

编委会

主编

李兴国

副主编

刘书亮

编委

王克瑞

宋培学

王本玉

李兴国

毕根辉

刘书亮

魏丽文

## 序

《二十一世纪中国影视艺术系列丛书》是由北京广播学院（现为中国传媒大学）电视学院组织编写的影视艺术系列大型丛书，共20余种，总计600多万字。涉及影视艺术创作各元素、各门类，涵盖了影视艺术制作的整个流程，这是中国影视艺术界迄今为止涉及面最广的一套影视艺术系列丛书。

中国的电影和电视剧艺术从20世纪80年代初期的分庭抗礼，到90年代末期的相互融合，已经走过了20多年的历程。这期间人们逐渐意识到，电影和电视剧，都是由技术作为母体的综合性大众艺术，使用的都是由影像和声音构成的视听语言，在艺术本质上二者并没有根本的差别，所不同的是技术制作手段和传播方式。但是，80年代以来，由于电子技术，尤其是计算机技术的迅猛发展，使得电影和电视剧的技术制作手段逐渐趋于一体，而且这种趋势，使二者的传播途径和观赏方式也逐渐合二为一，划分二者差别的两大天然障碍逐渐消融。通过电视看电影，已经成为不争的事实，电视剧导演拍电影，而大量电影从业人员涌入电视剧创作行列，这已经成为当今影视界的一道亮丽的风景线。这一切都说明影视艺术已经合流，电影艺术家和电视剧艺术家已经成为一体，正像水墨画、水彩画、

油画都属于绘画艺术一样，电影和电视剧也都属于影视艺术。

一个国家、一个民族艺术水平的高低，从一个方面标志着这个国家、这个民族文明程度的高低，而文明程度的高低又取决于理论思维能力的高低。覆盖面最广、影响力最大、渗透性最强的影视艺术，在整个民族的精神文明建设和美育中，起着其他姊妹艺术难以替代的作用。在电影和电视剧已经成为人民群众文化“主食”的今天，我国的影视艺术理论研究则显得相当薄弱。这种状况在很大程度上制约着我国的影视艺术的发展。国产电影和电视剧在大量涌入的海外电影和电视剧的冲击下，显得日益疲软，这一方面与我们的经济实力有关，另一方面也显示出我国影视艺术从业人员艺术素质的薄弱和理论修养的匮乏。改变这种状况的唯一途径就是广大影视艺术从业人员艺术素质和理论水平的提高和对未来影视艺术家的培养。正是在这种状况下，使我们有了组织编写这套丛书的初衷。我们希望这套丛书既可作为北京广播学院电视学院学习影视艺术专业学生的教科书，又可作为广大影视艺术从业人员的进修和培训教材。

这套丛书，是以北京广播学院电视学院影视艺术学教学大纲作为基本框架，针对影视艺术创作人员所需的最重要的知识结构所设计的，涵盖了编剧、导演、表演、摄影、剪辑、美术设计等专业的主要课程，从前期策划、剧本创作、导演构思、美术设计到现场拍摄、后期剪辑、电脑特技制作合成等各个环节。可以说，这套丛书既是北京广播学院电视学院影视艺术学教学与科研成果的集中展示，又是迄今为止，我国最完整、最系统的影视艺术学教材。

这套丛书的二十几位作者，都是北京广播学院电视学院影视艺术学的中青年教师。他们中许多人在美国、日本、

法国、英国留学多年，大部分具有硕士和博士学位，而且其中许多人既是教学经验丰富的教授，又是优秀的电影电视剧编剧、导演、摄影、美术设计和剪辑师，既有扎实的理论修养和崭新的思维观念，又有敏锐的艺术感觉和较强的实践能力。这两方面的素质，无疑使这套丛书避免了脱离实际的夸夸其谈和缺乏理论涵养的匠气。

由于时间仓促，这套丛书难免有不完备之处。希望广大读者原谅，并真诚地希望给我们提出改进意见。同时，由于艺术观念、艺术实践和影视技术在日新月异地发展，我们这套丛书只能是影视艺术发展过程中一个阶段的探索和总结。我们希望和广大读者一起努力完善我们的工作，争取与时代保持同步。

《二十一世纪中国影视艺术系列丛书》编委会  
北京广播学院电视学院学术委员会  
2001年10月28日

# 目 录

<b>绪论 导演艺术的诞生</b> .....	( 1 )
<b>第一章 导演艺术的本质特征</b> .....	( 20 )
第一节 将文本能动地转化为舞台演出的艺术 .....	( 20 )
第二节 组织舞台行动、帮助演员创造人物形象的艺术 .....	( 24 )
第三节 实施多种艺术成分有机综合的艺术 .....	( 29 )
第四节 直接与观众探讨生活真谛的艺术 .....	( 34 )
<b>第二章 导演课程的基础训练</b> .....	( 38 )
第一节 想象练习 .....	( 38 )
第二节 情境练习 .....	( 65 )
第三节 事件片段练习 .....	( 95 )
<b>第三章 舞台调度</b> .....	( 102 )
第一节 舞台调度的概念与作用 .....	( 102 )
第二节 如何组织舞台调度 .....	( 130 )



第三节	舞台调度的片段练习 .....	(140)
第四节	画面小品习作分析 .....	(146)
<b>第四章</b>	<b>音乐音响</b> .....	(176)
第一节	话剧舞台上的人声——台词 .....	(177)
第二节	话剧舞台上的音乐 .....	(188)
第三节	话剧舞台上的音响效果 .....	(198)
第四节	音乐音响片段练习 .....	(203)
第五节	音乐音响习作分析 .....	(218)
<b>第五章</b>	<b>舞台节奏</b> .....	(233)
第一节	节奏的涵义 .....	(234)
第二节	舞台节奏的要素 .....	(244)
第三节	舞台节奏的基本表现特征 .....	(247)
第四节	正确处理舞台节奏 .....	(249)
第五节	节奏小品练习 .....	(251)
第六节	舞台节奏片段练习 .....	(251)
<b>第六章</b>	<b>舞台气氛</b> .....	(271)
第一节	舞台气氛的概念 .....	(274)
第二节	与舞台气氛相关的因素 .....	(277)
第三节	气氛片段练习 .....	(296)
<b>第七章</b>	<b>导演的自我修养</b> .....	(321)
第一节	对生活的积累 .....	(321)
第二节	文化修养 .....	(327)
	<b>主要参考书目</b> .....	(356)
	<b>后 记</b>	

## 绪论 导演艺术的诞生

美国著名剧作家田纳西·威廉斯曾这样论述戏剧的特性：一本书里描绘的戏，只能是那出戏的影子，朦胧的影子……一出戏的剧本也不过与一个工程师为一所尚未建造或已经造好但又坍塌了的建筑所设计的蓝图意义相同。一出戏是色彩、魅力、刺激、感情的结构形式，人类的相互关系的具体表现，犹如闪电适时在云层中的延伸，而绝不是纸上的文字，或作者的想法和主张。田纳西这段话，正说明了在戏剧艺术中仅有文字是不够的，完成演出才是戏剧艺术的真正完成，而导演正是戏剧完成演出中重要的一个创作者。

什么是导演？有许多很感性的说法，比如法国导演安德烈·安托万把导演称为“这是世界上最奇特、最迷人、最不可思议的一种职业。”<sup>〔1〕</sup>也有一些很不全面的、偏颇的说法，比如路易·朱维就谈到过人们给导演起的许多不同的绰号，比如“剧场盟主”、“后台公仆”、“噱头博士”、“剧的接生婆”、“对话的代庖”、“剧情的臭皮匠”、“灵魂的使者”、“精神战的和议人”……还有什么魔术师、外交家、经济学家、画家、音乐家、看护妇、老裁缝等等，那么，导演

〔1〕 杜定宇编：《西方名导演论导演与表演》，第15页，中国戏剧出版社，1992年3月。

艺术到底是什么？让我们先一起来听听一些著名的导演是怎么说的吧！

俄国名导演聂米罗维奇·丹钦科（1858—1943）说：“导演是领导者、组织者、演员的镜子。”俄国名导演斯坦尼斯拉夫斯基在回答这个问题时说：“从前我对什么是导演回答说，导演是媒人，他替作者与剧院说媒，成功地演出使得双方都要幸福。后来我说，导演出团是产婆，帮助演出——新艺术作品的诞生。产婆老了的时候，往往成了见多识广的江湖医生。说起来，产婆也是很会观察生活的。”“可是现在我以为，导演的任务越来越复杂了……导演不能仅仅是作者与剧院的中间人，不可能仅仅是产婆帮助一出戏的降生。导演自己应该会思想，会用自己的工作唤起观众符合时代要求的思想。”〔1〕

法国导演波雷尔先生在回答什么是导演艺术时，曾讲过这样一段话：如果没有导演，没有这种受尊敬的、准确的科学，这种有力的精妙的艺术，许多剧作就不会流传给我们，许多喜剧就不会得到理解，许多剧本也就不会取得成功。

为了使委托给你的作品得到正确体现，你要清晰地抓住剧本中作者的思想，耐心地、准确地将它解释给正在犹豫的演员们听，要随时随地密切注视戏的发展和成形；注意演出的最小细节，它的舞台动作以至它的沉默，有时候沉默与写下来的台词一样雄辩有力；将不知所措或狼狈不堪的龙套演员安置到他们适合的位置上并对他们加以训练，将次要演员和明星演员团结在一个演出集体中，使所有的声音和谐，所有的姿势动作和谐，并且使所有这些不同的事物和谐。

在完成这些事情并在图书馆安静条件下系统地完成所有

---

〔1〕〔前苏联〕尼·戈尔恰科夫：《斯坦尼斯拉夫斯基的导演课》，第54~55页，中国戏剧出版社，1982年11月。

基础的预备性研究后，接下来就该着手管理演出物质方面的工作。耐心地严格地监督木工、绘景师、服装师、家具师和电工师的各项工作。



法国导演安德烈·安托万

让作品呈现在聚集起来的众多的人们面前！美国导演哈罗德·克勒曼说：“用尽可能简练的语言来说，舞台导演的作用就是将一出戏的文字本翻译成舞台语言：即通过活生生的演员、音响、色彩和动作手段使这出戏像它的文字本一样清

当工作的第二部分完成后，就可进行合成，使用真的道具和布景进行全体演出。最后，站在一定的距离从整体角度来观察这出完成的演出。要考虑观众的审美趣味和习惯，尽量作得恰到好处，删掉那些可能要承担不必要风险的东西，砍去过于冗长的部分，消除细节上的错误，这是任何快速完成的作品所难以避免的。

听取有关方面意见时要思忖一下，决定何时该听取、何时该拒绝他们的劝告。最后怀着一颗激动的心放手地发出信号，

晰、有趣并令人感到是一种享受。”<sup>〔1〕</sup>法国导演安德烈·安托万说：“导演不仅应该让戏剧行动符合适当的框架，并且还要决定其真实特点和创造气氛——事实上，这些也正是今天一般导演的情况。”<sup>〔2〕</sup>

我国著名导演焦菊隐先生也说：“要想踏实地把作家的作品形象化在观众的面前，导演仅仅作为一个解释者，就必不胜任。导演不是客观的解释者，而应是作家的化身。导演必须以作家的身份，运用艺术手段而不是文学手段，把作品在舞台上又一度地‘写’出来。导演和作家之间，存在着一种独特的集体创作关系。这不是一般的简单的合作关系，也不是创作者与解释者的关系。这是戏剧实践所独有的、从一度创作延续到二度创作的一种集体劳动的关系。”<sup>〔3〕</sup>

除此之外，还有许多著名的导演都曾就“导演艺术是什么？”这一问题做出过自己的回答。要想真正概括清楚这个问题，必须对导演学所涵盖的内容有一个全面的、系统的了解。那么，就让我们先从导演和导演学的诞生中来捕捉些许导演艺术的精神吧！

公元前6世纪，大约距今2500年前，古希腊就有了悲剧。到了公元前5世纪，古希腊古典悲剧达到了顶峰，出现了许多著名的悲剧家埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯、喜剧家阿里斯托芬，他们创作了大量的传世之作。古希腊诞生了戏剧，她就像母亲河滋养了良田、沃土和勤劳智慧的人民一样，戏剧在其发展的长河中孕育了数以万计的艺术

---

〔1〕 杜定宇编：《西方名导演论导演与表演》，第274页，中国戏剧出版社，1992年3月。

〔2〕 杜定宇编：《西方名导演论导演与表演》，第15页，中国戏剧出版社，1992年3月。

〔3〕 焦菊隐著：《焦菊隐戏剧论文集》，第6页，上海文艺出版社，1979年10月。

家、艺术作品，而导演艺术也正是在戏剧蓬勃发展需要有一个更完整的、根本性的变化时诞生了。1974年5月1日，德国一个小公国的统治者——萨克斯·梅宁根公爵格奥尔格二世（George, Duke of Saxe - Meiningen, 1826—1914）带领由他创办的梅宁根剧团在柏林演出了莎士比亚的作品《裘力斯·恺撒》，该剧无论布景、服装还是演员的动作与舞台调度都经过严格的考证与设计，强调艺术上的整体性，并重视集体表演。因此，梅宁根剧团的演出震动了德国戏剧界乃至世界剧坛。从1874年至1890年，梅宁剧团先后在欧洲30多个城市巡回演出，上演了41个剧目共2500多场。所到之处，为戏剧的革新与发展注入了新的力量。

1874年5月1日，则成为导演艺术独立的标志性日子。因为梅宁根剧团的演出首次确立了导演在演出中的重要地位，并赋予演出“持久的整体的和谐一致”（斯坦尼斯拉夫斯基语）。而梅宁根公爵本人则被西方学者公认为第一位现代导演。在公爵之前出现的导演只能称为“导演先驱者”。而在梅宁根公爵之后，导演艺术不断地发展，更趋成熟并流派纷呈，产生了无数的与导演艺术不可分割的戏剧艺术作品。如斯坦尼斯拉夫斯基与莫斯科艺术剧院的现实主义作品；法国的安托万与自然主义戏剧；德国的布莱希特叙事体戏剧；瑞士的阿庇亚与象征主义戏剧及英国的戈登·克雷与表现主义戏剧。

回溯中国戏剧发展的历史，可以帮助我们寻找到导演艺术从孕育到诞生直至不断成长的轨迹。

在原始时代，虽然没有戏剧，但已经存在歌舞了。原始时代的歌舞起源于劳动，其动作与劳动时的动作息息相关，并以歌相伴，如狩猎舞、战争舞，到了农耕时代，又产生了一系列与农事有关的歌舞。到了奴隶社会，歌舞艺术逐渐变成了奴隶主贵族享用的专属品，出现了奴隶社会国家祭祀大

典和民间节日和祀神的歌舞，以及为帝王、贵族享乐之用的歌舞。这些歌舞大多带有浓厚的仪式性和宗教色彩。

在中国西周末年，出现了职业艺术——优，也称“倡优”或“俳优”。“优”都是由男子充任的，能歌善舞，还能模仿他人的言语行动。其主要特点是利用语言来进行讽谏或讽刺，正如司马迁在《史记》中说的“谈言微中，亦可以解纷”。

而进入到封建社会，民间艺术得到发展。汉代的角抵戏进一步戏剧化了。《西京杂记》上曾有这样一段记载：

“余所知有鞠道龙，善为幻术，向余说古时事：有东海人黄公，少时为术能制蛇御虎，佩赤金刀，以绛束发，立兴云雾，坐成山河。及衰老，气力羸惫，饮酒过度，不能复行其术。秦末有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌之。术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏。汉帝亦取以为角抵之戏焉。”〔1〕

这《东海黄公》的角抵戏，主要的部分是人与虎的搏斗，它不出角抵的竞技范围，但已经有了一个故事了。其中的两个演员也都有了特定的服装和化装：扮演黄公的必须用绛绶束发，手持赤金刀，他的对手却必须扮成虎形。则在这个戏中的竞技，也已经不是凭双方的实力来分胜负，而是按故事的预定，最后黄公必须被虎杀死。因此，这戏虽然仍是以打斗为兴趣的中心，却已具有一定的故事了。

到了隋唐时期，带有故事性的歌舞表演有了很大发展，如《拨头》、《踏摇娘》和表现鸿门宴故事的《樊哙排君难》等。这一时期还出现了“参军戏”，分为“参军”和“苍鹅”两个角色，扮演具体的人物。这种手执道具、扮演

〔1〕 张庚、郭汉城著：《中国戏曲通史》，第16页，中国戏剧出版社，1992年4月。

人物、陈演故事的表演方式已经具备演出的雏形。

值得一提的是，唐代宫廷设立了训练艺人的组织，如“梨园”等等，对演员进行严格的选拔。也产生了专门负责挑选教习艺人、组织表演的官员，被称作“伶官”。唐代天宝中，郾都地方官召请名伶陆羽（字鸿渐）负责戏剧演出，署名为“伶正之师”。

著名戏曲史家周贻白曾指出：“中国戏曲，搜之旧例，并无导演制度。但‘排戏’之说，在北宋时代即已有之。而‘说戏’、‘攒戏’，多属于后台具有丰富经验的老伶工。而所谓‘抱总讲’，事实上等于一本戏的导演。所以，中国戏曲虽无导演这一名目，并不等于有人指挥排练。同时技艺较高，修养较深的演员，多数能够自己导演所饰的人物，便能与同场演员所饰人物相配合，或以其精湛表演影响同场演员而与之相互呼应。”〔1〕

中国戏曲进入北宋时期，在经历了元、明、清后，逐渐演变成成为较完整的独立的艺术形式，不论从剧作、音乐，还是表演、舞台美术等方面都日益成熟和丰富起来。出现了《窦娥冤》、《西厢记》、《桃花扇》、《长生殿》、《雷峰塔》、《缀白裘》等传世之作，也出现了一批如关汉卿、汤显祖、李渔、孔尚任这样不仅使当时的戏曲在思想上、艺术上达到了高峰的作家，同时他们也肩负将作品进行排演的职责。尤其值得一提的是，明代的戏曲艺术家张岱以及清初著名的戏曲剧作家和戏曲理论家李渔。

张岱生于明代昆曲鼎盛年代，家中经常蓄养着几部“家乐”，尤其是在他中年以后，积极从事戏曲演出活动；又与民间戏曲剧团的演员过从甚密，常常指导他们的演出，

〔1〕 周贻白：《周贻白戏剧论文选》，第222页，中国戏剧出版社，2000年。



因而对戏曲导演艺术提出了不少见解。

张岱在他的《阮圆海戏》中对记述阮大铖家养戏班的班演与演出概括了导演的各项具体工作和做法，来表明自己对导演艺术的内容和范围的看法。

“阮圆海家优，讲关目，讲情理，讲筋节，与他班孟浪都不同。然其所串院本，又皆主人自制，笔笔勾勒，苦心尽出，与他班之卤莽者又不同。故所搬演，本本色色，脚脚出色，出出出色，句句出色，字字出色。余在其家，看《十错认》、《摩尼珠》、《燕子笺》三剧。其串架、斗筭、插科、打诨，意色、眼目，主人细细与之讲明。知其义味，知其指明归。故咬嚼吞吐，寻味不尽。”〔1〕

张岱除了对导演艺术的内容和范围提出了看法外，在演员艺术及导演的表现手段等方面都有自己的阐释。

张岱在《陶庵梦忆》卷六中有一篇《彭天锡串戏》的文章，从中我们可以体味出張岱作为导演对表演艺术的要求：

彭天锡串戏妙天下。然出出皆有传头，未尝一字杜撰。曾以一出戏延其人至家，费数十金者。家业十万，缘手而尽。三春多在西湖，曾五至绍兴，到余家串戏五六十场，而穷其技不尽。

天锡多扮丑、净，千古之奸雄佞幸，经天锡之心肝而愈狠，借天锡之面目而愈刁，出天锡之口角而愈险。设身处地，恐紆之恶不如是之甚也，皱眉眯眼，实实腹中有剑，笑里有刀，鬼气杀机，阴森可畏。盖天锡一肚皮书史，一肚皮山川，一肚皮机械，一肚皮不平之气，无地发泄，特于是发泄之耳。

〔1〕 转引自高宇：《古典戏曲导演学论集》，第211页，中国戏剧出版社，1985年9月。