

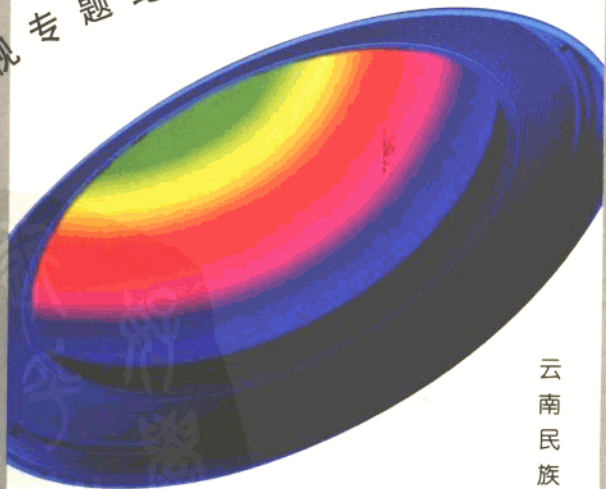
电视

森茂芳 著

编导学

THEORIES ABOUT TELEVISION
PROGRAM'S DIRECTION AND
EDITION

电视专题纪录片编导艺术



云南民族出版社

内容简介

《电视编导学——电视专题纪录片编导艺术》是前此作者已出版的《电视写作学新论——电视专题纪录片稿本创作》一书的姊妹篇。稿本创作与编导艺术是电视创作的两大主体工程，在创作实践中，他们既是密不可分的一个艺术过程，但又是各有其专业技术与艺术规律可知、可究、可循的两大艺术行当与美学程序。因此从电视编辑、导演、记者的专业学习的角度看，理所当然的应分别作出研究。

“电视编导学”一般只讲电视剧、电视艺术片的编辑导演艺术，很少讲甚至根本不讲电视新闻专题纪录片的编辑导演艺术，而在电视作品世界中，新闻、专题、纪录片、科教片等又是其文化主体，是应有自己的编导理论与艺术规范的。本书正是在这一点上，作出了值得称道的贡献与创新。由于作者立论在对中外影视编导艺术经验与理论的透视上，同时又借鉴了中国古典的乐论、曲论、诗论、文章学等的大量的美学思想，所以使本书显示出这样一些特色：一是本书从对中外成功的影视专题纪录片的分析入手，言之有据，引证广泛，对编导创作富于启发意义。二是本书梳理中外影视理论家、艺术家有关影视新闻专题纪录片的理论，言之有理，阐释详明，对研究者不失为一部理论参考书。其三，该书按电视作品创作的全过程分段作出阐述，既便于系统的学习，又可根据工作与认知的需要选择参阅。

序

电视新闻片、专题片、纪录片、电视剧是电视节目的四大支柱。文化历史与艺术生命尚处于少年时期（如果与古老的诗歌、散文、小说、戏剧相比，电视的历史简直微不足道到只可称是文化婴儿）的电视，当然不可能像其他古老的文化艺术一样有自己完整严密的美学理论与艺术规范，唯一的办法是“借”，电视剧因直接母本于艺术成熟的电影，所以其编导艺术及其理论都极便捷地从电影中借鉴，以至影视混血互生到如今是电影厂设电视剧创作中心，电影导演兼制套拍电视剧或是出于市场效益与文化适应，而一片“双雕”：电影、电视，这是当今电视剧艺术发展中得天独厚的地方，他直接母本于电影，尽可用尽电影的方式，用尽电影的艺术，延续电影的美学传统。当然，这种在“剧”上，影视就这样简单地合流合一的编导创作之路，是否还有可理论的地方，我们这里不作赘述，我们在这里看到的是，电视剧编导们极便捷的运用着电影现成的美学理论与艺术模式，这是电视剧编导们的幸运，所以一系列的有关电视剧编导艺术的专著也同样极便捷地相继问世。与电视剧编导的幸运相比，电视新闻片、专题片、纪录片、科教片等的编导就极“不幸”了，他们没有现成的、血亲到可直接利用的理论与艺术经验可借、可用、可法，其原因：一是百年来的电影世界一贯只视艺术电影（故事片）为正宗，而视专题片、纪录片、新闻片为“加演”，极少人投笔研究，如果有也多只是一些影视“记者”的经验之谈与点滴体会。是的，国内外学者中也有人写过不少有关纪录片、专题片的专著，但其理论视点又多只放在对纪录片、专题片的文化意义、社会价值的认知上与艺术鉴赏上，至于专题片、纪录片编导的过程性的

艺术探索与有可操作性意义的美学规律的指认却言之甚少或言之太“泛”。二是影视界流行一种偏激的看法，认为电视新闻、专题、纪录片是现场采访即兴创作的“新闻”作品，只有时效性、真实性，无所谓编导艺术，他们认为“编导艺术”指的是戏剧一类的艺术创作。因此如在电视专题纪录片中也讲编导艺术，即意味着“摆拍”、“造假”、“反真实”。也许主要就是由于这样一些原因吧，以至我们的电视新闻、专题、纪录片从来就不敢像电视剧那样正面的、理直气壮的、甚至有理论有系统的来深究自己的编导艺术，来建立自己的理论体系，从而规范自己的创作。应该说这是一个不应该再继续旋下去的“怪圈”，电视新闻片、专题片、纪录片早应该有自己的编导艺术理论，这一则有利于影视院校的专业教学，二则有利于影视界编辑、导演、记者的业务学习，以及有志于这一事业的广大读者的入门导读，为此写作《电视编导学——电视专题纪录片编导艺术》一书，势在必行，极有意义。

在电视节目的四大体裁——电视新闻片、电视专题片、电视纪录片、电视剧中，面对电视荧屏，尽管观众的爱好有别，偏嗜不一，但作为电视台来说，由于其主要的社会功能是传播信息、宣传时政、宏扬文化，所以其文化本质是新闻舆论中心、文化中心，而不是游乐剧场。从这一角度看，在电视节目构成的“四大支柱”中，其功能性节目主体应是新闻专题纪录片，而不是电视剧与其他形式的娱乐节目。当然，可能有人会不同意这一看法，因为电视台究竟是新闻舆论中心还是艺术娱乐中心，在国内外已争论多年，但即便不持“片面”突出电视是新闻舆论中心的观点，降一格说，其最起码也应是双中心并重并举的平局。是的，就如是说，从节目构成上看，电视新闻、专题、纪录片就应与电视剧旗鼓相当，等量齐观。由此也可见，学院教学、理论研究、事业管理上，“偏爱”电视剧的做法是不恰当的，这对整个电视

事业的发展，在某种程度上应是一种不可忽视的“误导”。

电视的社会功能越来越走向文化传播，这是世人共知的事实，电视节目对“剧”对“新闻”的突破，使之成为一大文化传播的大众媒体。文化是一个极为广泛的人文概念，君不见《话说长江》、《话说运河》、《话说……》等等，说的不是“新闻”，也不是“艺术”，而是人文，是文化；《失落的文明》提供的也不是传统意义上的新闻与艺术，而是一种对人类精神财富的赞叹与担忧；《神州风采》、《九州神韵》、《科技博览》、《中国小城镇》、《中国人》等，这一切与其说是新闻，是艺术，不如说是人文，是文化，是一种文化生命的呼唤，是一种文化正义的呐喊，这些作品的编导艺术是什么，这类作品的创作规律是什么，这就不是借自报纸广播的新闻学与母本于电影的电视剧理论可以回答的了，但电视丰富的作品艺术生态世界又要求我们对此作出回答，冀盼走入电视世界，切望作出杰出创作的“电视人”们更期望理论界对这一切作出阐释，这是事业赋予我们的一大历史机遇，是美学“空白”给出的理论诱惑。

电视编导艺术是艺术与技术、高科技与大文化的经纬交织过程，且是一个实践性极为具体，程序化极为严格的生产流程，而在影视院校的专业教学中，在影视编导艺术的教育中最难的而又最关键的一环就是对作品编导流程的每一过程的实体性教育。“泛”讲选材定题、主题立意到艺术表现都还好办，可是一切入到“实践”性的演练，且又不是师徒式的言传身教的程式摹传，就不是那么可以简便入港了。因为电视专题纪录片的编导艺术教育中，既要行之有法、作之有则地找出典范，点出迷津，又要言之有据，言之有理地抽演出理论，建构起美学，同时整个理论过程又要紧紧伴随着电视片创作具体而实际的过程。理论的阐述是为了更好的体验，尤其是电视专题纪录片的编导，他们的整个创作过程是其生命知觉与诗性智慧的运动过程。我们承认生命知觉

与诗性智慧在艺术创作中的某种“迷狂”性与“直觉”性，但作为以文化传播、人文展现为主体的电视专题纪录片的编导艺术，我认为其生命知觉与诗性智慧不完全只是一种艺术直觉的迷狂，而相反，更多的是一种正义的科学审视与文化关怀，这既是知识的审看，更是哲学的思考，这样的创作心态与艺术活动就更需要一套科学的理论体系与可操作的艺术规范。

原苏联电视艺术大师格拉西莫夫说：“艺术教育决不是一套课堂教学大纲可能包罗的。”（格拉西莫夫《电影导演的培养》）

斯坦尼斯拉夫斯基说：“导演不能培养，而应当诞生。”靠什么诞生，美国戏剧理论家贝克说导演是“生成的，而不是学成的”，且诞生地就是“实践的学校”。这些见解都出自影视戏剧大师之口，是他们一生成功的经验总结，且也正是我们影视编导培养的方法论所在。注重实践，注重体验，你才可能成长为一名优秀的电视专题纪录片的编导，为此本书整个理论体系与教育程序都紧紧围绕创作程序与创作实践。到大学任教前我曾在专业电视台从事电视专题纪录片编导创作，数十年的创作实践与经验，帮助我找到一些我自觉值得向同行们推荐的东西，这也正是我著作本书的动因。

这里我认为值得特别向读者揭示的一点是，本书的第二章“电视的母本多源、样式多向性决定了电视编导的艺术个性”是本书理论建构上的一大基点，因为我认为不以“母本多源、样式多向”为理论基点，则电视写作与编导艺术中的许多问题都很难理解。

目 录

序.....	(1)
第一章 “电视编导”与“电视编导学”	(1)
一、“编导”释义”	(1)
二、“编”与“导”的历史传承	(2)
第二章 电视的“母本多源，样式多向”性 决定了电视编导的艺术个性.....	(8)
一、电视文化艺术“母本”诸说.....	(8)
1. 电视母本技术说	(9)
2. 电视母本广播说	(10)
3. 电视母本电影说	(16)
4. 电视母本戏剧说	(21)
5. 电视母本报纸说	(27)
6. 电视——“第九艺术”说	(30)
7. 电视母本绘画说	(39)
8. 电视母本文学说	(44)
二、从“母本多源”到“样式多向”	(46)
第三章 电视编导的艺术职能及其修养	(54)
一、电视编导的艺术职能	(54)
1. 电视编导的“主导作用”	(54)
2. 电视编导：“解释的艺术家”	(59)
3. 电视编导：“演出的作者”	(61)
4. 电视编导：“光的画家”	(63)
二、电视编导的素质与修养	(65)
1. 电视编导应有“时代最高的世界观的水平”	

.....	(66)
2. 电视编导应有渊博的知识与丰富的生活经验	(68)
3. 电视编导应是“人学”家	(74)
4. 电视编导应有作家的气魄, 诗人的情怀	(76)
5. 电视编导要敏于观察, 长于记忆	(78)
6. 电视编导应有良好的“视觉感”、“想象力”与 “生命知觉”	(81)
7. 电视编导应熟谙电视节目制作的全部专业知识	(82)
8. 电视编导诞生于“实践的学校”	(85)
第四章 电视编导构思的内涵与特征	(93)
一、电视编导构思的涵义	(93)
二、电视编导构思的特征	(94)
第五章 电视稿本的阅读与分析	(102)
一、编导构思的“第一个任务就是‘读’剧本”	(102)
二、寻找主线, 定位主题, 设计艺术处理方 式是稿本分析的中心目的	(105)
三、用“心耳”去听解说, 用“生命知觉”去感受画面	(109)
第六章 “总体概括形象”的形成	(113)
一、“总体概括形象”释义	(113)
二、电视专题纪录片的总体概括形象是一个“文化形象”	(114)
三、“剧名中已点醒了整体形象”	(118)
四、“形成一个总的图景”	(121)
第七章 体裁样式的确定	(126)
一、体裁, 打开剧本的“钥匙”	(126)

二、“样式是一种阐释”	(127)
三、“定体则无，大体则有”	(129)
第八章 叙事策略的选择	(133)
一、中国古典“叙事之学”的启示	(133)
1. 正叙、直叙、顺叙	(136)
2. 间叙与插叙	(137)
3. 意叙与特叙	(139)
4. 预叙、引叙与暗叙	(143)
5. “以论入叙”与“论事要有识”	(144)
二、叙述学的电视编导学引申	(146)
1. 作者、作品与读者、观众是一个修辞关系 ..	(146)
2. 人称策略的选择	(149)
3. “体裁期待”是叙述策略的抉择依据	(151)
4. 戏剧化的叙述与非戏剧化的叙述	(155)
5. 掩盖叙述行为的叙述与暴露叙述行为的叙述	(157)
第九章 结构模式的设计	(162)
一、立体、定势、定术	(162)
二、电影纪录片“结构策略”的历史发展	(165)
三、电视专题纪录片结构模式概览	(167)
1. 纵向延伸式结构	(168)
2. 横向并列式结构	(169)
3. 戏剧式结构	(170)
4. 散文式结构	(171)
5. 人像展览式结构	(173)
6. 旅行式结构	(174)
7. 访谈式结构	(176)
8. 心理式结构	(177)

9. 音乐式结构	(178)
10. 诗式结构	(181)
11. 论说文式结构	(183)
12. 对比式结构	(186)
第十章 切入点、文化点、兴趣点	(190)
一、切入点	(190)
1. 奇趣切入	(190)
2. 契机切入	(191)
3. 问题切入	(192)
4. 触发点切入	(193)
5. 焦点切入	(193)
二、文化点、知识点、新闻点	(195)
1. 文化点	(195)
2. 知识点	(198)
3. 新闻点	(199)
三、兴趣点	(200)
1. 以兴趣点为“组合中心”与“展开方式”	(200)
2. “兴趣点”的编导设计	(202)
(1) 理趣	(202)
(2) 事趣	(203)
(3) 情趣	(204)
(4) 景趣	(205)
(5) 奇趣	(206)
(6) 诗趣	(207)
(7) 人趣、物趣	(209)
第十一章 序、开头、结尾	(212)
一、序：言序、景序、乐序	(212)
1. 言序	(213)

(1) 导语式言序	(213)
(2) 点题式言序	(214)
(3) 引文式言序	(214)
2. 景序	(215)
3. 乐序	(216)
二、开头	(217)
1. “开始的表述”	(217)
2. 开头的“模式”	(219)
(1) “起句发意”的直起开头	(219)
(2) “奇句夺目”的突起开头	(220)
(3) “先声夺人”的强起式开头	(221)
(4) 寓意象征的喻起式开头	(221)
(5) “篇之纲领”的总起式开头	(222)
(6) “逆萌中篇”的逆起式开头	(223)
三、结尾	(223)
1. “绝笔之言”	(223)
2. 结尾模式	(224)
(1) “追膜前句之旨”的总结式结尾	(224)
(2) “首尾相援”的呼应式结尾	(225)
(3) “象征性暗示”的隐喻式结尾	(226)
(4) 补叙、补白的尾声式结尾	(227)
(5) “媚语摄魂”的风尾式结尾	(228)
(6) 以“不结束为结束”的设问式结尾	(229)
第十二章 命题	(231)
一、拟题、命题是电视编导的一大要务	(231)
二、命题的原则	(232)
三、命题方式举范	(234)
1. “命终篇之意”的主题性命题	(234)

2. “一篇之警策”的哲理性命题	(235)
3. “一言蔽之”的概述性命题	(236)
4. “揭示出视象的一点”的形象性命题	(236)
5. 以创作行为命题	(237)
附录	(240)
电视小说文化论	(240)
论“通俗电视”的电视学基础与美学特征	(255)
论世界电视剧的艺术大走向与中国电视剧对 小说的艺术回归	(263)
戏曲电视的“艺术共生”论	(276)
影视画面的美学解析	(287)
后记	(306)

第一章“电视编导”与“电视编导学”

一、“编导”释义

“编导”是一个集合名词，“编”编剧或编辑，“导”导演。“编导”即编剧与导演，或者编辑与导演的合称。前者主要通用在电影、戏剧等表演艺术界，后者主要通用在电视界。编导作为一个集合名词，可以说是一个“新兴”的命名，我国两大权威性辞书《辞源》、《辞海》仅有“编辑”“编剧”“导演”词条，而未列“编导”一词。只有1994年出版的长达12大卷的《汉语大辞典》才收录了“编导”一词，释为“编剧与导演”。很明显《汉语大辞典》只注意到了“编导”这一集合新词在戏剧、电影、演艺界的涵义，而未考虑到“编导”一词在电视界的特殊用法。

戏剧、电影艺术是编剧与导演的结晶，所以其简称为“编导”，这一方面是因为在戏剧、电影创作中，或由导演一人身兼编剧、导演两职，或是导演参与了编剧的创作，于是对这种编剧导演集为一身的人誉称“编导”；另一方面，“编导”一词也是电影、戏剧界对编剧导演工作的不可分割性、互渗互补性的这一艺术规律的强调，所以在戏剧、电影界“编导”是一门专业性极强的职业，同时也是对艺术创作过程的描述。

在电视界，除电视剧的创作中“编导”也指编剧导演外，其余的电视创作中，其“编导”一词主要则指编辑和导演，其因是电视作为大众传播媒介，其社会功能与社会属性主要是新闻报道，电视台也因此被定性为新闻单位。电视作品的栏目化、节目化、综合文化、多元信息特征，有如一部“活动”的大型杂志、巨型报刊，只不过是它的编辑方式是线性化推出的时间版面，而

报刊杂志是板块推出的空间版面，因此，电视工作者从其工作的文化性质与工作方式以及产品形态来看，其工作特征主要是“编辑”而不是“编剧”，但由于其作品制作中，有一个现场摄制的即兴创作以及场面调度与后期剪辑组合的电影式的生产方式，故而电视编辑工作又大别于报刊杂志编辑而趋近于电影导演。可以这样说，电视工作是居于广播报刊与电影戏剧之间的两栖性职业，是记者、编辑、导演的职能合成，因此，从编辑导演这一意义上讲，可称为“编导”。我们这一本电视编导学，由于研究的主要是除电视剧以外的其他电视作品的编辑导演创作规律，因此本书“编导学”三字指的是电视记者采访编辑导演的艺术规律。如果说编剧与导演的“编导”是艺术加艺术的合成，那么编辑与导演的“编导”一名则是新闻与艺术的集成概念。

二、“编”与“导”的历史传承

“编辑”是中国一个极为古老而尊贵的职业。“导演”是随西方戏剧舶入中国的，“编导”一词可谓是中西合璧的文化接轨。

“编”和“辑”在中国最初是意义毫不相关的两个单音词。“编”《说文解字》注为“以系次第竹简而排列之曰编”。《史记·孔子世家》上说，孔子就是中国古代第一位“上纪唐虞之际，下至秦缪，编次其事”的大编辑。《汉书·张良传》上说得更明白，“编，谓联次之也，联简牍以为书，故云一编”。

“辑”《说文》注为“车和辑也”，即集、聚、和的意思。《诗经·大雅·板》“辞之辑矣，民之洽矣”用的就是此意。《汉书·艺文志》“夫子即卒，门人相与辑而论纂，故谓之《论语》”。从这两条引文看，“辑”字不但与“编”字近意，而且更有现代编辑的文化职能意义，即汉代人说的：“摩研编削”的“校治”、“校理”。

“编辑”是直到唐代，才作为一个独立的双音节词而推广开来的，唐贞观年间史学家李延寿撰的《南史·刘苞传》中说刘苞“少好学，能属文，家有旧书，手自编辑，筐篋盈满”。当然从文中看，刘苞所作的编辑还只是为便于个人阅读的个人行为。而公元676年，唐高宗《颁行新令制》中称：“然以万机事广，恐听览之或遗，四海务殷，虑编辑之多缺。”这则是为政事、社务而作的编辑了。其实作为一种书籍史稿的编辑行为，应该说，自有文字以来，就产生了殷墟出土的大批甲骨文的龟板骨片，竹简帛书，都清楚地留下了古代图书编辑们的辛勤与智慧。孔子“韦编三绝”的故事，其编《春秋》，辑《诗经》的成就，都是中国编辑史上的光辉典范。可以这样说，中国是编辑历史极为古老的国度，是编辑文化传统最为深厚的民族。

最有意思的是中国古代，将编辑的社会功能看得异常重要与尊崇。早自春秋战国时期已以史官的爵衔将编辑列入朝臣，享有很高的政治地位，这一传统一直延续了几千年。中国历史文化之所以如此发达，作为国家民族史的千年巨著的26史之所以如此完善精湛，正是中国重编辑传统的巨大成功。国人尊孔，其原因一是他手编的《诗经》，二是他死后，他的“门人相与辑而论纂”的《论语》，所以尊孔祭孔的传统从某种意义上说，也是对孔子及其孔门弟子们编辑精神的敬仰。司马迁著《史记》而其在《报任安书》中说，他的《史记》成书于“网罗天下放失旧闻，略考其行事，综其始终稽其成败兴亡坏之纪……凡百三十篇，亦欲以究天人之际，通古今之变，成一家之言”。这完全是一个“编辑”意识下的史学家的研究方法。人们感激司马迁其原因正在这样两点，一是他“网罗天下放失旧闻”、“凡百三十篇”的巨大编辑工程。二是其从“考其行事，稽其成败”中“通古今之变，成一家之言”的学术成就，但其全部史学工程的基础，是“网罗天下放失旧闻”的“编辑”工夫。由此也可见，我国古代

“编辑”一词的涵义，除后来的编选、集辑的意义外，更多是指一种据历史资料所作的“成一家之言”的著述工作，这也是一方面超越了今天“编辑”的意义，但从另一方面来看却又恰好说明了“编辑”在我国有着注重著作的、编辑即作家学者的优秀传统。

《辞海》注释“编辑”一词为：“指新闻出版机构，从事组织审读、编选、加工整理稿件等工作”或“从事编辑工作的人员”。这是今天编辑一词的意义，其所泛指的是所有的“新闻出版机构”，其中在电视台工作的编辑又由于技术的独特性，与其他新闻出版机构不同。电视台编辑又可再细分为编辑和剪辑，主要从事电视稿本写作、稿件处理和节目编播的叫文字编辑和节目编辑，对拍摄素材，按剪辑台本进行剪辑创作的编辑叫剪辑编辑，所以从粗略的分工上来看，在电视台，编导二字中的“编”字起码包含了三“编”：文字编辑、节目编辑、剪辑编辑。也是由于电视生产中常常是文字编辑、节目编辑、剪辑编辑与导演都集于一人一身，是一次电视艺术创作的一个连续不可分的生产流程，所以都被简称进“编导”二字里去了。因此我们的《电视编导学》其“编”字的研究指向也主要是这三“编”的内容。

“导演”一词，据载最早源于1776年德国曼海姆剧团的备忘录。美国戏剧史家海伦·契诺伊在其《西方导演小史》一书中说：在西方戏剧史上，在“导演”一词尚未出现时，类似于“导演”职能的人被理解为“维持纪律的人”和监督“一出戏的整个演出过程，使其准确、严格而又恰如其分”的人，其“是一位诗人，文物研究人员和服装专家”，一句话，即“舞台最高监督人员”^①。从创作的角度看，我们看到西方古代导演，尤其是古希腊悲剧时代的导演是诗人、悲剧作者自己，希腊悲剧家埃斯库罗斯就是这样的一位史有明载的剧作家兼导演，这一传统延续到伊丽莎白时代，由莎士比亚天才地将编剧即导演的艺术创造推到了

一个伟大的艺术境地。

史称古希腊悲剧、古印度梵剧与中国古典戏曲，是世界上历史最为古老的三大古典戏剧。古希腊悲剧是西方戏剧的鼻祖，其导演一词源于拉丁文，意思是“指挥”即前述的“舞台的最高监督人员”。从印度公元前后产生的戏剧理论著作《舞论》中来看，印度古典梵剧的演出指挥者是剧团的主持人和剧作家，如剧作家跋娑的所谓“跋娑十三剧”，剧本中已对演出有了明确的导演处理。我国古代无“导演”一词，但有执行导演职能的人。中国戏剧的起源问题，戏剧史家们以文献为据，已推延到《书经·舜典》上“予击石拊石，百兽卒舞”的记载，以及《吕氏春秋·古乐》中的“葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙”的陈述，这描写的是原始时代的舞蹈场面。在孔子时代，孔子及其弟子就亲见两种戏剧表演，一是《论语·乡党》中记载的“乡人傺”，另一种是《孔子家语·观乡》中记载的蜡舞，其盛况是“一国之人皆若狂”，孔子为此而感慨地说：“百日之劳，一日之乐，一日之泽，非尔所知也。”相传，“蜡”是伊耆氏首创，据考证伊耆氏就是神农氏，神农氏是我国传说中的原始始祖之一，可见“蜡舞”这一戏剧形式其源流之远。但可以肯定的是中国戏曲的真正成型期是唐宋时代，随着戏剧的成型与成熟，组织指挥戏剧演出这一职业也被突出出来，这种导演式的人，在唐代戏班中叫“伶正”或“伶正之师”，演员叫“优伶”，戏班叫“伶党”。宋代名为引戏、戏头、色长，元代叫优师、教坊色长、导师，明清时叫搬演家、搬演者。^②中国戏曲以“言传身授”为其技艺的传承方法，且其表演又是高度程式化的，所以中国古典戏曲天然地沿袭了一种以老艺人，以主角、名角为导师充导演的传统。清代李渔写著的《闲情偶寄》可以说就是中国第一部戏剧导演学，其中他除也把导演名为“搬演者”外，在其开宗明义的第一章“结构第一”的命题中，就明示了导演、搬演家最首要的职能是结构戏剧，其间