

新时期 戏剧导演探索研究

张 芃 著



新时期 戏剧导演探索研究

张 芑 著

图书在版编目 (CIP) 数据

新时期戏剧导演探索研究 / 张芑著. -- 北京: 九州出版社, 2018.5

ISBN 978-7-5108-7091-0

I. ①新… II. ①张… III. ①戏剧艺术—导演学
IV. ①J811

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 108706 号

新时期戏剧导演探索研究

作 者 张 芑 著

出版发行 九州出版社

地 址 北京市西城区阜外大街甲 35 号 (100037)

发行电话 (010)68992190/3/5/6

网 址 www.jiuzhoupublish.com

电子信箱 jiuzhou@jiuzhoupublish.com

印 刷 三河市华晨印务有限公司

开 本 710 毫米 × 1000 毫米 16 开

印 张 12.5

字 数 222 千字

版 次 2019 年 1 月第 1 版

印 次 2019 年 1 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5108-7091-0

定 价 45.00 元

前言

在中国，对于舞台上演出的剧目，不论是出自本土且种类多样的戏曲地方戏，还是源自域外的歌剧、哑剧、芭蕾舞剧、音乐剧等，人们已习惯将其统称为戏剧。出于专业的角度，本书介绍的戏剧不仅包括戏曲，也包括歌舞剧、音乐剧。

戏剧究竟是什么？什么是戏剧导演的美？对于这些永恒的命题，一切过往的、平面的、带有针对性的，即一切就事论事的问题研讨与理论框架，就显得褊狭单薄。虽然，现在探讨戏剧问题的著述不断推出，且成果斐然。但相比其他专业而言，在导演学领域将导演艺术赋予美的观念意识，并从导演美学的角度去认识戏剧，我们在这方面的工作还做得远远不够。尤其是有关导演美学，不仅要用美的观念对待并处理导演工作中的一些技巧性或技术性问题，还要更多地强调导演提高对戏剧本质的认识，从而再确立用怎样的美学观念指导我们的导演艺术创作，直至用怎样的美学观念激发观众的戏剧审美情趣。可是，相比艺术创作而言，理论总是滞后的。当理论孕育成型时，反而会成为艺术创作的桎梏。

戏剧导演学是关于戏剧艺术实践中导演工作规律理论研究的一门学问，对戏剧艺术生存发展和戏剧实践的变革、创新起重要影响。特别是在戏剧生产过程中自然地形成了“导演中心制”以后，导演学对于戏剧观念变异和戏剧流派的发生，都有着密不可分的影响和作用。因此，面临今天的戏剧现实，对导演学的探索和研究，就不能只当作导演专业技巧理论认识，而应该把它当作研究戏剧实践和探索戏剧发展、变革的基础理论加以探究。

对于戏剧导演的职能，如今在戏剧圈内（包括戏曲界）已经没有什么歧义了，但在戏剧实践中，从各自不同的角度出发，对导演的认识也各有侧重。或认为导演是戏剧艺术创作的组织者，在戏剧生产过程中起协调、领导、管理作用；或认为导演是演员的表演教师，主要职能是纠错、示范、教习；或认为导演是戏剧实验思想观念的倡导者、决策者，以行政职权统率、引领各创作部门，应强调其令行禁止的上下级关系。毫无疑问，上述观念都有其合理性，但又显得有些许不足。目前，比较全面的认识是，导演是戏剧二度创作的决策者，是择定剧目总体艺术构思的创造者。这一点，我们将在叙述导演的工作性质和流程中详加论述。

在戏剧实践的历史长河中，导演在舞台艺术创作中究竟处于怎样的位置？发挥怎样的影响和作用？导演的创作才能如何在艺术创造中凸显？导演和戏剧的演

剧观念变异存在什么样的关系？导演对戏剧流派的生成有着怎样的影响？导演在戏剧艺术创造中的艺术职责和社会使命是什么？导演在戏剧实践中的作用和贡献在哪里？“导演中心制”在戏剧实践中的科学性怎样被确认等，上述所有与导演专业相关的课题，都需要我们从事导演理论的研究者，在推动戏剧理论和戏剧批评的建设中加以悉心研究和不断深化。在这本书里，我们将要探讨一些有关戏剧导演的若干理论和实践问题，既然要谈到一些理论问题，就怕佶屈聱牙，枯燥无趣，但笔者尽力写得有趣、通俗易懂，希望对大家有所裨益。

目 录

第一章 戏剧导演艺术的历史追溯 / 001

第一节 古代戏剧导演艺术萌芽 / 001

第二节 近代戏剧导演艺术雏形 / 003

第二章 新时期戏剧导演的的基本认知与定位 / 006

第一节 戏剧导演的角色和身份定位 / 006

第二节 戏剧导演的职责和任务 / 013

第三节 新时期戏剧导演的思维创新 / 017

第三章 新时期戏剧导演艺术特征分析 / 026

第一节 新时期戏剧导演艺术的本质特征 / 026

第二节 新时期戏剧导演艺术的定位和构思 / 036

第三节 戏剧导演对戏剧形式和风格流派的把握 / 070

第四章 新时期戏剧导演剧本选择和舞台艺术创新 / 083

第一节 戏剧导演剧本分析的内容特点和方法创新 / 083

第二节 戏剧导演对舞台行动的创新组织方式 / 100

第三节 认真对待戏剧舞台表演细节 / 107

第五章 新时期戏剧导演创作技术的创新运用 / 120

第一节 舞台调度和戏剧节奏的调整 / 120

第二节 培养演员的良好实践状态 / 129

第三节 戏剧导演对综合部门创作成果的鉴别 / 134

第六章 新时期戏剧导演艺术创作的思考与相互借鉴 / 137

第一节 影视导演语汇对戏剧导演艺术的影响和借鉴 / 137

第二节 戏剧艺术创作中舞台技术手段的创新和思考 / 145

第三节 现当代导表演体系的创新与相互借鉴 / 150

第七章 新时期戏剧导演艺术的探索和创新发展 / 155

第一节 新时期戏剧导演艺术创作思维的改革 / 155

第二节 戏剧导演艺术中专业手段的创新发展 / 162

第三节 戏剧导演对戏剧艺术作品价值的再审视 / 171

参考文献 / 188

后 记 / 190

第一章 戏剧导演艺术的历史追溯

第一节 古代戏剧导演艺术萌芽

中国古代戏剧导演艺术，不同于西方戏剧导演文论，鲜见于文章典籍之中。在中国戏曲文籍中，向来有一种特点，只注意写文学家的活动，至于作曲家、导演、演员都不很重视，偶然记载一下，也是凤毛麟角。因此，我们只能是尽可能地对古代戏曲导演活动进行分析和追寻，进而勾勒出一个大致的轮廓，找出一条发生和发展的线索。

“导演”作为专业称谓，并非我国传统戏曲所固有，而是从话剧引进的，是由于话剧这一综合艺术中，各个部门的分工日趋专业化而逐渐出现的。在西方话剧的发展历史中，“导演”这个专业术语的出现也比较晚，是在近代资本主义时期。据苏联戏剧专家古里耶夫所述：“1776年，导演这个术语第一次出现在德国梅宁根剧院演出备忘录中，被称为导演的是在剧院里维持秩序、掌管罚金的人。后来导演的职责渐渐地扩大了，但多半还是停留在组织问题的范围之内。按他们的职权范围来说，和我们称作行政导演的人非常近似。”类似于当今的制作人。在中国，自有戏剧演出以来，虽无导演专业职称之名，却有导演艺术职能之实，中国戏曲的演出也不例外。因为一出戏的搬演，总要有人来担任剧本内容解释者、演员排练的组织者和调度戏剧的各个部门，使之互相配合的协调者。这些工作，都属戏曲导演艺术与导演艺术职能的范围，承担这些工作的人，尽管是分散的，不固定的，也仍可称之为“有实无名”的导演。他们所履行的导演艺术职能，尽管是不完全的、非独立性的，但亦应视之为“没有专职导演”的导演艺术。

中国古代戏曲的搬演，大体上或由艺人、或由文人来兼行部分的导演艺术职能。“（初唐的时候）参军戏是没有剧本的，但他要演一个戏，也得事先化上妆，而且，这次想扮演个什么事，讽刺个什么对象，事先得有点安排，不能随随便便就上去；什么地方是铺垫的，什么地方是出笑料的，最后怎么抖落包袱，他也还是要安排一下的。那么，这样子就得有一个编排，不管这个编排是由集

体，或者是一个人，反正有这么一种工作，需要人去做。”著名戏剧史专家周贻白这样论述，据他考证，宋代乐舞中所谓“执竹竿者，以今日剧场情形言之，实与导演或舞台监督类似”。宋元南戏中先于剧中人物出场的“末泥色”，负责领导演出的工作，也具导演因素。

宋、金两朝时期，杂剧有五个角色，“引戏”是其中之一。“他的职务是吩咐，就是分派演员上场职务的，他常说这样的话：该谁唱一段吧，该谁说一段吧。他也同台演出，但也当场指挥演出。”可见这是一种生动的古代导演形象，当然，我们还不能把他当作现代意义上的导演。那时，南戏和北杂剧的演出组织，有官办的“教坊”和民间的“行院”。“官办教坊中，有‘教坊色长’，类似后世剧团里的演员队长。他们既是教习，担负组织和领导排练工作；又是主要演员，而且负责演出的艺术组织工作”。随着城市中勾栏瓦舍的兴起，出现了称为“书会”的民间戏曲创作的行会组织。其成员多为下层文人，称作“书会才人”。到了元代，有很多的文人混迹于下层，能写剧本的在戏曲行内深受敬重，像剧作家关汉卿等都是“书会”先生，都与行院演员有着密切联系。记载元曲的书上讲，关汉卿这些人是亲自上台演戏的，既然上台演戏，难道他就不说戏吗？他们既有文学素养，撰写剧本供演员演出，又熟悉舞台艺术，在指导排演和提高演员艺术修养方面起着重要作用。苏联专家古里耶夫说：“如果说导演学就是抽出剧本的本质，那么它就已经包含在剧本之中了。剧作家在某种程度上总是未来的导演。这一点最明显地表现在他的注解中。这就是说，在每一个剧本中已经含有了隐秘的导演学。因此，什么时候出现了导演学这个问题，是没有道理的。所以，如果有人称莎士比亚是第一个导演，有人认为歌德的活动是导演学的开始……那么这是完全自然的。但是，难道在戏剧史的初期就已经有了导演吗？答案是否定的。导演学作为一个概念，作为一个有一定内容的活动和动作的组织，已经存在了，但是还没有导演这个术语，术语是很久以后才出现的。导演学成为独立的专业就更晚一些。在很早以前，还没有出现导演这个术语的时候，导演学已经在戏剧中存在了。我们现在称莎士比亚是导演，是因为他起过这样的作用，但是他的同代人并没有这样称呼他。”我们以为中国古代文人（主要是剧作家）兼行导演职责这种现象，在全世界的范围内都具有普遍性。

明、清以来，导演活动渐趋频繁，此时是传奇崛起、昆曲兴盛的时期。导演职能慢慢严格起来。原因是剧本出来后剧作者对剧本怎么立在舞台上是有要求的。明末排戏就非常讲究，李渔的演剧理论已发展到相当高的程度。不少剧作家、鉴赏家都在不同程度上、从不同角度与演员合作，指导戏曲演出。著名剧作家汤显祖与搬演其剧作的江西宜黄戏班关系极为密切，实际上成了该班的

艺术指导。明代的士大夫多喜欢蓄养家班，那些士大夫剧作家，往往在家班中排演自己的剧作，有的还亲自排戏。因为班主懂戏，又会唱他自己写的本子，就要自己指点，因此排戏要严格点，怎么排，怎么演，什么性格，什么扮相都安排得很在行。但是，这种“导演”戏曲导演艺术容易视演员如傀儡，把戏曲当作消遣。因此，尽管演员的技术很熟练，但也有侧重形式的倾向。张岱在《陶庵梦忆》中述说，他的家优离开他以后，仍对他的鉴赏力衷心佩服。有一次演出，得知他在前台看戏，一点都不敢马虎。

李渔是戏曲创作实践家和戏曲理论研究者，他编写剧本，又研究理论，还组建戏班并“口授身导”主持排演，到各地演出。他的专著《闲情偶寄》，专辟“演习部”一章，对戏曲舞台创作规律加以论述，其文彰显个人卓越的才华和独到的创作经验。明代文学家、戏曲家冯梦龙才华出众为人豁达。他的小说和戏曲剧作在中国文学史上占有突出的地位。冯梦龙对演员的表演有较高的要求，他认为演员表演时，要认真领会角色所处的环境、感情性格、气质风度、演出神情和个性。抓住表演的重点，即“一段……光景”（忠愤、忧思、激烈等）。他提示演员凡“通本得力处”“精神结穴处”演时都要小心，切不可草率。明末清初，由于政治上的动乱，许多贵族士大夫的家班解体，家优散入民间，职业性的江湖戏班兴盛起来。从江湖戏班的演员中，也有一些人兼导演职能，如扬州名班老徐班副末余维琛，就是一位具有导演才能的人。副末，在“江湖十二角色”中，以“领班”身份主要担负全班演出的组织领导和演员的培养教育。余维琛原是文人，因落魄入戏班。他能读经史，解九宫谱，文化水平高于一般演员，故能比较深入地理解和准确地解释剧本，并从音乐方面掌握舞台的节奏处理。由于余维琛具备这些才能，所以班主令其总管老徐班。

第二节 近代戏剧导演艺术雏形

近代戏剧导演是在“主角制”下的排演方式下进行艺术活动的。随着戏曲表演艺术日臻完善，主要演员的作用和地位愈发重要，导演围绕主要演员工作，按照主角的意愿开展工作势所必然。择其要而论，近代戏曲导演大致有以下几种工作方式。

一种是攒戏式的导演。它是近代戏曲导演最主要、最普遍的方式。负责攒戏的人，常常是班社里经验丰富、会戏颇多的教戏师傅、鼓师或“抱总讲”先生（“总讲”即剧本。“抱总讲”先生即班社中文化略高，能看懂剧本的人，多

系主角)。攒戏的方式,主要是“搭架子”,也称“拉过儿”,即确定每个演员的上、下场的动作方式和舞台调度以及所用的程式身段、锣鼓点子。至于细致的表演,则由演员个人去“叠褶儿”(根据戏情和人物性格去推敲表演)。戏中的武打部分,则另由“武行头”去组织编排。比如,李宝奎给李少春、李万春排《十八罗汉斗悟空》即属攒戏。悟空好胜、好斗,罗汉有佛法,怎样戏要要有构思、有设想。罗汉是佛爷,不是恶霸,他们要降伏悟空,不是要宰人,没有你死我活的斗争。这就需要借鉴《水帘洞》《闹天宫》等老戏。如果需要打一套把子而演员不会,攒戏的导演就要教。攒戏本身有发明,与老的传统戏不一样,不是照搬照抄刻模子。能攒戏的人一般会得多、见得多,熟悉前台及后台运作。他们善于学会和消化别人的演出,敢于创造新的演出形式,无论是排演昆曲还是地方戏。这些人有动剧本结构故事的能力。他们能找到出戏、出彩的地方,突出主角亮点,使演出鲜明流畅。

另一种是说戏式的导演。由主角本人或主角之管事向配角以及其他角色说明主角的戏路子,特别是与主角相配合的关键之处的具体要求。梅兰芳剧团的李春林、程砚秋剧团的高登甲就很擅长说戏。一般文戏侧重于说戏,武戏侧重于攒戏。说戏没有总剧本,只有单页本,即盖口(这是竞争原则、保密原则所致)。说戏有一套术语,将这场戏的分量,要求讲清楚,使演员心知肚明,与主演默契配合。

再一种是教戏式的导演。某些班社、科班、戏校曾延请谙熟戏曲表演的剧作家或艺博识广的演员来排戏,如剧作家翁偶虹和著名演员王瑶卿就曾为中华戏曲学校的学生排过戏。这种排戏方式比较注意整体的表演,还进行唱腔设计,已然接近专职的导演了。王瑶卿给中华戏校排戏即以教为主。但同时,也用启发式的方法注入排戏的因素。他在排戏时经常启发演员:“认认人儿,找找事儿,捉摸捉摸心里劲儿,安腔,找俏头。”这种中国式的导演方式,虽非现代意义上的导演艺术;但朴素、生动、直观,抓住了戏曲导演工作的要领,经验是极为可贵的,尚有待于做专门的总结。

还有一种名角本身就当导演的如程砚秋。他说:“写剧本的人得跟角商量,比如,有几场有俏头的地方,俏头怎么安、安在哪儿,哪场戏是主角主要的戏,围绕着这个写本、排戏。”大多数名角不同程度地实践着导演的职能。戏班里老师教戏都是有不同程度的导演因素。有的老师戏教得很活,演员灵活多变,渗透自己的性情以丰富人物形象,使戏更加精彩。

最后是集体凑点子式的导演。这种导演方式体现了近代戏曲导演活动的特征,即自发性、群体性、非功利性。自发性就是没有形成独立和明确的职能划分,导演活动是自然而然发生的。群体性就是许多人都参与了导演活动,一出

戏的演出凝聚着多数人的智慧。非功利性就是兴趣、爱好和对排戏演戏的热情是这些人参与导演活动的主要动机，名与利则是居其次。

从古代戏曲导演和近代戏曲导演的历史追溯中可以得出以下想法。

第一，戏曲导演艺术在其发生、发展过程中，是以艺术活动的方式存在的，是有名无实的导演艺术创作。可以说凡是有戏曲演出的地方，就有戏曲导演艺术活动。反之，凡是有戏曲演出的地方，在过去相当长的历史阶段里都没有导演的名称、名誉出现。就连研究推崇导演艺术并于1934年提出“导演者权利要高于一切”观点的程砚秋，在其主演的剧目上，也从未标出过导演的劳动绩效。例如，齐如山给梅兰芳排了那么多新戏，也未正式冠以导演者的称号。这是戏曲导演发展的史实，也是戏曲导演艺术发展的缺憾。作家、演员、作曲、司鼓、班主在历史上都曾经兼行部分戏曲导演职责的现实，说明戏曲导演艺术在历史上具有可代替性，而导演艺术职能的可代替性又从一个侧面反映了戏曲导演艺术本身还有待于进入更成熟的发展阶段。这就是欧阳予倩认为的应当拿戏剧的尺子给中国戏剧重新量一量、估一估价的道理所在。正如欧阳老所说的：“最要紧的是认定戏剧是艺术，不是浅薄的娱乐，我们要从戏剧里面认识人生，使观众出了剧场，在精神上有所获得。”

第二，戏曲导演艺术的确立是戏曲艺术发展的历史必然。首先，戏曲表演艺术自身的发展需要专门的导演艺术工作者的加盟。导演因素在戏曲艺术中的强化是戏曲艺术成熟的标志之一。此外，戏剧艺术的发展导致演职员分工的细化，使导演工作独立出来，承担相应的创作职能。古代兼行导演职能的情况已经不能适应新的演剧现实。另外，我国作为统一的多民族国家，其共同的价值观和审美观念要求戏曲舞台艺术要做到思想性与艺术性的完整统一，这一要求只有在导演的统一构架下，通过舞台艺术的综合方能达到。

第三，我们应该通过对历史的追溯，进一步仔细思考一下戏曲导演艺术本体，恢复其本来的面目。实际上，导演绝不是可有可无的称号，也不是至高无上的神魔。它不过是戏曲排练演出诸多元素中起综合作用的一个元素。在综合编剧、演员、美术、音乐的同时，导演也在综合自己，在展现整个演出的时候也在展现自己。我们回顾古代和近代戏曲导演的发展历程，就是为了从中吸取养料，增加经验积累，既尊重历史，又不背包袱，发展导演艺术，再创新的戏曲艺术走向辉煌。

第二章 新时期戏剧导演的基本认知与定位

第一节 戏剧导演的角色和身份定位

一、导演的概念和身份定位

（一）导演的基本概念

导演，应该是什么样的人？经验告诉我们，在剧院尤其是排练场里，经常会被演员和场记、副导演等人所簇拥，且时而沉默不语，时而激情万分，时而神情沮丧，时而神采飞扬的那一位，估计就是导演。同样，常识告诉我们，就像一个乐队的指挥，导演也是一种职业，而且还是一个可被具体落实到人的职务。在导演的含义中，其业务职能应是首要的，正因为如此，在戏剧创作活动中，我们常常将导演这一职业的功能无限放大，写作或者改编剧本、遴选演职员、指导舞台美术的创造、组织排练场的排练、协调各部门的工作、提出整个创作集体的组织纪律、对整个演出的结果负全责，总之导演似乎无所不能。但导演的能量是有限的，他的工作范围也应该是有一定限度的。那么，导演该如何被定义呢？

第一：导演是剧本的排演者、组织者。这种说法并没有错，但只是在一般意义上解释导演的作用。戏剧的排演无疑是导演最重要的工作，但把戏剧的组织工作不恰当地放在了导演的身上。在现今中国的戏剧活动中，人们似乎更重视导演在一部戏剧中的组织作用，而这样的组织工作原本应该由专门的人员来担任，好在这种情况下已有改善。

第二：导演是舞台各演出部门的中心。这是对导演工作的定位，是确定导演在创作集体中的位置，用以明确所有的创作部门都要围绕导演的工作进行。这在表面上是对的，但它并没有揭示出导演工作的实质。

第三：导演是演员表演的指导者，是演员的镜子。此说法非常强调导演在演员表演中的重要地位，它试图说明导演在引导演员接近角色过程中有着不可替代的作用。过去，导演多是从演员而来，所谓“演而优则导”，他们具备了

相当成熟的表演经验，可以对演员的表演进行细致具体的指导，如斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德。但后来情况有了很大的改变，导演逐渐成为专门的职业，他可以不是一个好演员，甚至可以从未走上过舞台，但这些并不妨碍他成为一个合格的导演。焦菊隐并未专门学过戏剧导演和表演，布莱希特也不是演员出身。所以，这种说法容易将导演的工作局限在演员的表演上，从而忽视了导演工作的实质。

第四：导演是剧本的解释者。这是将导演的创作归为对剧本的文学阐发。剧本是需要导演进行解释的，并且这种“解释”是引导创作集体进行目标一致的创作所不可缺少的环节。导演对剧本的“解释”，最终应该用生动的舞台形象来体现。

第五：导演是剧场里不露面的魔法师兼思想家。这是苏联导演阿·波波夫在他的《论演出艺术的完整性》一书中对导演这一职业的解释。他将导演艺术描绘成一种迷人而神秘的职业，虽然令人感到有些玄妙，但他没有忘记导演一个重要的特点——思想家。

导演应该将剧作思想的揭示和舞台艺术的创造统一在一起，形成相互有机联系的整体。综合起来，比较准确的定义应该可以这样表述：导演是剧作思想的揭示者和舞台演出艺术的创造者。

（二）导演的产生和身份定位

1. 导演的产生

导演的产生，有一个逐步发展的历史过程。世界各民族的表演艺术大都是由古代的巫术、祭祀仪式发展而来的，因此，许多民族的表演艺术在相当长的时期内都以一种载歌载舞的形式表现出来，很难从中分出以语言和动作为主要表演手段的演出形式——戏剧。

人类文明史证明，当社会发展到一定阶段，物质生产就不再成为人们主要的工作。在贸易和手工业得到发展，社会变得更加成熟、城市化程度更高时，区别于宗教仪式的艺术形式——戏剧便应运而生了。更确切地说，在语言取代舞蹈而成为更易于表达自我的媒介时，戏剧就产生了，尽管其表现的主题本身或许没有什么变化。

最早的戏剧活动起源于公元前6世纪的古希腊。古希腊的戏剧除了为我们留下了埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯和阿里斯托芬的剧作外，更奠定了今后两千多年的戏剧发展。以我们现今的标准去衡量，古希腊戏剧中没有什么导演可言，那时只有一个“合唱教师”，他的任务是在固定的剧场里排戏，和合唱队一起练习朗诵和唱歌跳舞。他一个人同时担任舞台装置、合唱指挥、

舞蹈指挥三种职务。用我们今天的话来说，他是融舞台美术设计、舞台技术、音乐设计、形体动作设计于一身，做的不全是现今导演所做的主要事情。但有一点必须肯定，他的中心任务是使舞台行动服从剧本的总体思想，揭示剧作家所要表现的剧本内容和思想。

我国在春秋时期（公元前 770 年—公元前 476 年），从古巫中分化出了“优”。优，统称乐人，他们能歌善舞，又能调笑滑稽。擅辞令调笑的称俳优；善演奏器乐的称伶优。优以歌舞、诙谐、作乐、耍杂技等，服侍于帝王左右，娱人而不娱神。优以服侍国君的特殊位置和条件，常常在调笑戏谑中发挥讽谏作用，对国君的行为产生一定的影响。《史记·滑稽列传》就记载了有名的“优孟衣冠”的故事，“孟曰：妇言慎无为，楚相不足为也。如孙叔敖之为楚相，尽忠为廉以治楚，楚王得以霸。今死，其子无立锥之地，贫困负薪以自饮食。必如孙叔敖，不如自杀。”这段历史是说，春秋时孙叔敖为楚相，在楚国争夺霸权地位的过程中，立下过汗马功劳。年老逝世后，其妻与子过着困苦的生活。孙叔敖临死前曾留下遗言，若日后生活穷困，可告于优孟。优孟是春秋时楚国著名的演杂戏的人，擅长滑稽讽谏。优孟知其情后，便穿戴孙叔敖生前的衣帽，模仿孙叔敖的音容笑貌，趁楚庄王生日时前往敬酒祝寿。优孟扮演的孙叔敖惟妙惟肖，庄王一见，以为孙叔敖复活，拟再拜之为相。优孟乘机说道，孙叔敖生前为官清廉，尽心竭力为大王效命，死后其子靠打柴赡养母亲，可见楚相不能当啊。楚庄王听后非常羞愧，反省自己对故旧照顾不周的错误，当即封寝丘地于孙叔敖之子。优孟扮演一个已死的人去打动劝说君王，“优孟衣冠”后来就成为演剧的代称。虽然它算不上是真正的戏剧，只是一段扮演人物且有情节的表演，但其中蕴涵着戏剧的因素是极其明显的。

欧洲中世纪的戏剧大多是以宗教为题材的宗教剧，表现的是宗教故事中的人物，它表现了人们对宗教人物的感情和宗教人物之间的感情和矛盾。这种宗教剧常常在宗教节日里上演，场地就在城市的建筑物和街道上，信徒们就是演员，他们分别扮演宗教故事里的各种人物，一种宗教狂热将他们投入到演出中，在这种狂热中，仿佛自己就成了圣经故事中的人物。这种演出很复杂，有时在宫廷里演，有时在广场和舞台上演，有时在城市的各个地方演，而且可以随着剧情的展开从这里移动到那里，场面非常宏大，演员们非常投入，这种戏以整个城市为舞台，可以走到哪儿演到哪儿。由于演出人员多，事情繁杂，一个人不可能组织这种演出，于是就有一个组织者再配备若干个助手。这个组织者的任务是组织演出，使演出顺利进行，不出乱子。他的任务非常复杂，既要保证演出按剧本的剧情发展，又要保证成千上万的演出现场井井有条，还要保证道

具、烟火效果不出差错。这种情况下，当时整个演出的指挥者就是“导演”了。

从古代戏剧到宗教剧再到表现日常生活的圣阿波林殉道时的戏剧场面。这类剧作和舞台形式都发生了变化，戏剧从广场进入了比较固定的剧场。到文艺复兴时期，戏剧逐渐分为两种，一种是宫廷戏剧，一种是职业戏剧。

宫廷戏剧是一种仅供王室和上流社会消遣娱乐的戏剧，一般来说，它具有华丽的服装和富丽堂皇的舞台布景，内容以宗教和历史故事为主，有一段时期的舞台甚至掌握在美术家手中，有时为了炫耀绘画透视效果，画家们可以在布景上肆意纵情地泼墨，甚至完全淹没了舞台上的演员，取悦观众是宫廷戏剧唯一的目的。

宫廷戏剧的演员们可以享受较高的经济待遇，确保自己衣食无忧。中国清代的“内廷供奉”也属此类。金梁（1878—1962）在《光宣小记》中记载：“内廷演剧向有升平署承直，咸丰后始常传外伶，太后幸园驻苑时传召尤频，荣其称曰‘内廷供奉’……”光绪九年（1883年）三月，慈禧批准升平署从北京的民间戏班中，选择优秀的艺人进宫承差，希望重建皇家剧团和演剧制度。后来的“同光十三绝”中，许多艺人都或长或短地为宫廷演出过。

另一种是职业戏剧，也就是作为谋生手段的戏剧演出。世界历史上的许多著名剧作家，如英国的莎士比亚、西班牙的菲利普斯·洛卜·德·维迦、法国的莫里哀、意大利的哥尔多尼等，他们不仅自己写剧本，自己参加演出，而且还负责指导演员正确地理解人物，准确地表现人物，他们已经不是单纯的演出组织者，在剧团的思想倾向、审美情趣和演员的指导方面都有了自己的一些主张，甚至已有了一些关于表演艺术的专业著述，有了初步的戏剧美学观。在《哈姆雷特》的第三幕第二场中，莎士比亚就通过哈姆雷特之口表明了他的戏剧表演美学思想。

第二场 城堡中的厅堂

哈姆雷特及若干伶人上。

哈姆雷特：请你念这段剧词的时候，要照我刚才读给你听的那样子，一个字一个字打舌头上很轻快地吐出来；要是你也像多数的伶人们一样，只会拉开了喉咙嘶叫，那么我宁愿叫那些宣布告示的公差念我这几行词句。也不要老是把你的手在空中这么摇挥；一切动作都要温文，因为就是在洪水暴风一样的感情激发之中，你也必须取得一种节制，免得流于过火。啊！我顶不愿意听见一个披着满头假发的家伙在台上乱嚷乱叫，把一段感情片片撕碎，让那些只爱热闹的低级观众听了出神，他们中间的大部分除了欣赏一些莫名其妙的手势以外，

什么都不懂 请你留心避免才好。

伶甲：我留心着就是了，殿下。

哈姆雷特：可是太平淡了也不对，你应该接受你自己常识的指导，把动作和言语互相配合起来，特别要注意到这一点，你不能越过自然的常道；因为任何过分的表现都是和演剧的原意相反的，自有戏剧以来，它的目的始终是反映自然，显示善恶的本来面目，给它的时代看一看它自己演变发展的模型。要是表演得过分了或者太懈怠了，虽然可以博外行的观众一笑，明眼之士却要因此而皱眉；你必须看重这样一个卓识者的批评甚于满场观众盲目的毁誉。啊！我曾经看见有几个伶人演戏，而且也听见有人对他们极力捧场，说一句比喻不伦的话，他们既不会说基督徒的语言，又不会学着基督徒、异教徒或者一般人的样子走路，瞧他们在台上大摇大摆，使劲叫喊的样子，我心里就想一定是什么造化的雇工把他们造了下来，造得这样拙劣，以至于全然失去了人类的面目。

伶甲：我希望我们在这方面已经有了相当的纠正了。

哈姆雷特：啊！你们必须彻底纠正这种弊病，还有你们那些扮演小丑的，除了剧本上专为他们写下的台词以外，不要让他们临时编造一些话加上去。往往有许多小丑爱用自己的笑声，引起台下一些无知观众的哄笑，虽然那时候全场的注意力应当集中于其他更重要的问题上。这种行为是不可恕的，它表示出那丑角可鄙的野心。

不论我们有没有意识到，莎士比亚对戏剧表演的认识至今仍在影响着我們。虽然莎士比亚对戏剧已经有这样的认识，但当时的戏剧演出仍然是不能让人满意的。有史料证明，“从17世纪后半叶直到萧伯纳写剧评的年月，莎士比亚的剧本没有一个是按照作者的意愿全部完整地进行演出的。甚至就像亨利·欧文这样的著名演员，也是不假思索地任意删改剧本，以给自己更多的表演机会。”萧伯纳就曾这样批评欧文：“他做了一件极为难做的有名事情，即演《哈姆雷特》一剧而删去了哈姆雷特一角，也删去了所有其他角色，而代之以亨利·欧文这一叫人醉心的人物……”“莎士比亚的剧本一直是给人这样修改、润色的，这已经成为一座山一样的传统。萧伯纳的成功在于，由于他的努力，波尔、格兰维尔·巴克和劳勃逊在戏院里的实验，到了现在莎士比亚剧在英美是比较完整地演出了。”

2. 导演的身份定位

至于说是由谁确立了现代意义上的导演，有人说1776年“导演”一词出现在德国梅宁根剧院的备忘录上，而且萨克森·梅宁根公爵二世对舞台布景设计、道具的摆放、演员的调度，都有严格的要求，开创了“导演中心制”所以