

戏 剧

学 习

资 料

武汉市文联戏剧部

戏剧学习资料

(戏剧美学论集)

四

武汉市文联戏剧部

一九八四年八月

目 录

论中国戏曲导演·····	阿 甲(1)
焦菊隐的“心象”学说·····	于是之(22)
努力克服虚假的表演、为创造真实的舞台形象 而拚搏·····	李默然(28)
从张继青的表演看戏曲表演的基本原理·····	张 庚(35)
试谈戏曲现代戏的艺术形式·····	朱文相(42)
进一步探索戏曲艺术的规律问题·····	阿 甲(59)
论戏剧的隐与显·····	王东局(76)
戏剧情境论·····	徐闻莺、荣广润(90)
戏曲剧作艺术发微·····	陈贻亮(112)
——从福建省几个新编剧目说开去	
词能达意 话如其人·····	徐 进(130)
——戏曲语言唱词浅析	
两种戏剧性初探·····	陈世雄(149)
戏曲的假定性及其形成·····	李春熹(164)
试论史剧理论与悲剧理论的区别·····	郑波光(176)
戏曲悲剧的创作特征和审美原则·····	乔德文(199)
论喜剧性格·····	修 倜(231)
中西喜剧观念比较·····	于成鲲(282)
布景艺术三题·····	龚和德(291)

论中国戏曲导演

阿 甲

戏曲导演是创造完整的戏曲舞台演出的艺术。在完成比较完整的舞台艺术之前的各别艺术成分：如滑稽戏和角抵戏，民间说唱和文人的诗词吟诵，民间歌舞和贵族家乐以及宫廷歌舞等等，在当时，它们已经是一种独立的表演艺术。当它们综合到戏剧里来的时候，都是各具自己的艺术特色，各有自己的套数和程式。可是一经戏剧综合之后，它们原来个体的形式就综合成为一种集体的形式，就要有一个保留、淘汰和补充改造的过程。原来的歌舞、说唱、音景、武技，就已经不是单独的表演，而是具有比较多多样性的题材和比较完整性的剧情的表演了。这种综合，只是改造而不是取消它们原来具有的歌舞、说唱、音乐、武技的特点。在综合性戏曲的创作中，原来的那些艺术特点以新的形式保留下来，经过长期的实践，从不协调到比较协调；从简单的协调到比较复杂的协调；从表现旧内容的协调到比较能表现新内容的协调；每一步序，都标志着内容和形式的矛盾，经过变革而达到进一步的统一。戏曲的审美认识，也就是在这种不断实践不断变革中提高的。这里，如果没有一点导演工作是不可想象的。中国戏曲导演工作的特点，不仅仅是以自己的感觉、思维去理解生活和体验生活，而且还要带着复杂的技术特点去理解生活和体验生活。

在古典戏曲中，导演工作不是独立的，也没有导演职称。这样的导演工作，从教学、受业的师徒关系中、书会和才人的指点中、研究词章的文学家和研究曲律的音乐家那里体现出来。一般说，中国戏曲发展到唐代，还保留有古老的《踏摇娘》、《兰陵王》等剧目，几经变革，从以三个段落（艳段、正杂剧、散段）作为舞台体制的宋杂剧，发展到以四折一楔子作为舞台体制的元杂剧，又发展到以数十出为舞台体制的明代传奇，又从清代花部诸腔发展到现在的各种地方戏，表演领域扩大了。曲牌和声腔、舞蹈都有变革，表演手段也更加丰富，在舞台体制上出现了一种更加灵活的分场分出的形式。表现形式和手段比过去复杂，加之那么多的表演成分综合在一起，如没有一定的规范，就不能有戏曲表现的自由。

戏曲舞台艺术仅仅借助于几方丈的空间和几小时的时间（现在每次演出不能超过三小时）来表现一个完整的又是情节复杂纷纭的故事，还要有一个主题思想隐藏在后面，这一切都需要导演去综合和统一。中国古典戏曲理论家如徐渭、汤显祖、沈璟、王骥德、李渔、焦循、黄旂绰等人论述剧本创作、表演、词章、曲律等问题，概括来说，就是戏曲艺术的思想性和艺术性问题，这些理论，有的较有系统，有的是东鳞西爪，但都与导演有关。中国戏曲如此丰富多采，而它的舞台艺术家并不为封建统治者所重视，因而没有形成专门的导演艺术体系。中华人民共和国成立后，戏曲剧团设有专业导演，建立了不完备的导演制度，但导演人员所学的大都是话剧的戏剧理论。其中影响最大的是史坦尼斯拉夫斯基的理论，近年来也注意布莱希特的理论，借鉴国外先进理论来研究民族戏曲原也是十分重要的，但更重要的是以马克思主义美学观和文艺理论为指针，在自己民族的文艺理论中寻求与它有联系的有规律的东

西，在不断地实践中建立自己的导演科学。

戏曲剧本体制与导演构思

戏曲导演对剧本的二度创造有它自己的特殊规律，它要善于运用戏曲综合中各种物质材料（包括演员的身心）去组织自己的艺术语言，遵循戏曲的舞台逻辑能动地去反映生活的真实，它不同于话剧的导演构思，而是从中国舞台艺术上场、下场、分析、分出的基本体制中，从以唱、念、做、打为基础的歌舞程式中来体现完整的戏剧情节。事出天南地北，人来五湖四海，这是情节结构比较流动的一种形式（话剧把它叫做开放性形式。居帷幄决胜千里，向一隅歌唱万情，这是情节结构比较集中的一种形式（话剧叫它做封闭性形式）。这两种形式的区分是相对说的。在戏曲分场的体制下，两者是可以交错进行的，有的一场戏可以演数十分钟，有的一场戏只要几分钟，有的过场戏如行军等，只要几秒钟就行。这样的结构，在连续的流动中就有相对固定的一面，这是一种最自由的舞台形式。

《坐楼杀惜》中的“闹院”和“杀惜”两场戏很集中，称之为“封闭式”的结构也未尝不可。可是宋江在“闹院”之后路遇梁山好汉刘唐下书，又遇见阎婆拉拉扯扯再把他拉进“乌龙院”，这又是比较流动的场子。《群英会》这出戏，在舞台上会集了三个政治集团方面的领袖人物，谋士说客，来往如梭；一忽儿在江东，一忽儿在江北；一忽儿在营帐，一忽儿在江岸；人物的活动，算是幅度很大的了。可是其中“借箭”、“打盖”等戏又是很集中的。有的戏虽在同一场表演，地区是变动的，如《秋江》的陈妙常从庵堂里赶来江岸，几个动作姿势，江岸不见，江心激流中，陈妙常驾一叶扁舟赶她的情人去

了，地点虽有变动，但这场戏的情节是完整的。《三岔口》、《挡马》等戏也是如此，既在郊外，又在店内，一个后面，两处环境。有的戏要十数场或数十场才能结束，象《四进士》、《秦香莲》、《长坂坡》、《定军山》等戏就是如此。这是运用非常巧妙的舞台方法，来表现远近纵横复杂多变的生活现象的独特艺术形式。导演的构思着眼于布局和表现情节故事的整体，而其中的关键是人物形象的塑造。在戏曲舞台的整体中，如何写人、演人，重点是不同的。对人物的刻画程度，可以有粗有细。戏曲导演在考虑剧本整个构思的时候，除注意它的思想性之外，还必须考虑到对表现某些技术特长作安排。例如《逍遥津》这出戏，重点放在汉献帝被曹操“逼宫”之后，借各种比喻，用大段歌唱以抒发他悲愤忧郁、凄凉孤寂的痛苦感情。至于其中有些场面和人物，如曹操的一派中，张辽、华歆等人主张向献帝夺权保曹操登基，他们在计议时，荀攸是反对的，司马懿是动摇的。依理，象这种场合，当然会有一场激烈的议论。但因为这出戏的重点不在于此，所以只讲了三五句话就结束了。这一段戏不是重点，但在全局来看，没有它似乎缺了一个环节，因而一笔带过就完成舞台任务了。这就是分场形式方便之处。再如《四进士》这出戏，重点放在表现宋士杰这个饱经世故、熟悉衙门流弊却又刚正不阿的一个老知识分子，为了反贪污案件，甘冒风险，仗义执言，与四个大官作誓死不屈的斗争，直到最后取得胜利。至于前面的描写，如姚廷春夫妇谋产害命，田氏向兄弟求情贿赂信阳州道台顾读等情节，则不作太具体的描述。对人物的心理状态也不费过多的笔墨，表演上也不做太细的挖掘。主要是要简略地介绍事件发生过程。但要求概括干净，严肃认真。地位不论贵贱，角色当有主次，情节先后衔接，布局疏密相间。分场形式，最能体现这种结构

的特点。

明末清初戏曲理论家李笠翁对戏曲剧本的写法，词章填法，表演上要注意的问题，咬字、念白、穿戴、服饰要注意哪些问题，锣鼓敲打要注意哪些问题，甚至在舞台上运用“噱头”要注意哪些问题等等，都有独到见解。这里面都包含有导演经验。他所谈戏曲结构，是传奇的结构，是属于传统分场形式的结构。认为按这种结构来安排情节，切忌头绪繁多。他在“减头绪”一节里说：“头绪繁多，传奇之大病也。荆、刘、拜、杀（元末明初的南戏，即《荆钗记》、《刘知远白兔记》、《拜月亭记》、《杀狗记》）之得传于后，止为一线到底，并无旁见侧出之情。”他认为情节结构首先在于“立主脑”。所谓“主脑”，就是体现主题思想的情节核心，或情节的主线，其他形节，都为这个核心情节所派生。在“立主脑”的前提下他又讲到要“密针线”。他说：“每编一折，必须前顾数折，后顾数折，顾前者欲其照映，顾后者便于埋伏，照映埋伏，不止照映一人，埋伏一事，凡是此剧有名之人，关涉之事，与前此后此所说之话，节节俱要想到，宁使想到而不用，勿使有用而忽之。”所有这些，都意在说明凡关键性的人物和情节事件要互有因果，想得全面，思路要清楚，思想语言不能前后矛盾。这是戏曲舞台艺术很好的总结，对指导今天戏曲创作仍有现实意义。在一定意义上说，这也是很精密的导演构思。这不是只埋头于案头写作的经验，而是舞台实践的经验。一个导演不能只埋头于案头工作，要处处想到舞台，不能空泛地谈从生活出发，必须要求作者从戏曲舞台的具体条件来考虑合乎生活逻辑的情节构思，导演要以最大精力来掌握好对复杂多变的舞台的控制权。

从传奇发展到百花齐放的各地方戏。舞台的基本形式仍然

是分场体制，但是更加灵活自由了。唱的曲调比过去自由，已不采用填词格律，而是采用比较整齐的但又带有口语化的诗章。它从曲牌体改变为板腔体，唱词重押韵不重平仄，只要上下句最后一个字讲平仄即可。它可以一气呵成连唱数十句，也可以唱十几句，七、八句，一两句。唱快板珠落玉盘，唱慢板行云流水。可以唱了再念、念了再唱，也可能象“雨夹雪”，夹唱夹念；除独唱、对唱、旁唱之外，还可以用帮腔来和唱。这样，使用语言和唱腔作为表达情节的手段就非常丰富。这种戏曲音乐上的板腔体和语言上的朗诵体以及同自由诗体的结合，给叙述和抒情带来非常有利的条件，在辞情和声情的发挥上充分表现和剧场性的审美效果。地方戏曲特别是地方大戏拥有丰富多采的表演手段，要求戏曲导演工作有更严密的结构构思，去运用虚实相生、简繁相接的手法，使之宽能旋马，密不藏针，以非常精密的章法，来开拓自由舞台领域，从而表现生活的真实。

地方戏在文学上不如元杂剧和明传奇，可是表演艺术上却发展了。有时，演员在情态表演上的无声语言，能弥补文学语言在心理描写上达不到的境界。因而对“密针线”这一条就不能刻板地去理解。从全剧来看，不一定对每一个情节每一个人物都要具体入微去描写，要看这些情节，这些人物和全剧的关系如何。如果是关键性的细节，哪怕戏很少，也要密针密线，精心细绣（不是看台词多少，而是看表演）；如果是交代性的关系，尽管粗针大麻线也无妨。观众既要看情节戏也要看性格戏；既要看人少的折子戏，也要看人多的整本戏。因而不宜排除情节较为复杂，头绪稍繁，人物稍多的戏剧题材。然而这些比较复杂的内容只能限制在两、三个小时的时间和一、二十米见方的空间内予以完整、妥帖的安排调度。一个戏曲导演，

真要计分计秒地去精选情节，汤水不漏地去安排情节；谁先上场，谁后上场；谁先下场，谁后下场，都要和戏剧冲突发生联系，有的人要多说几句多唱几句，有的人只能少说几句少唱几句，有的不说不唱，有了情绪表现就可以了。这时导演要考虑说和唱的叙述性和抒情性放在何处才恰到好处，至于唱什么板式，唱多么长的尺度，唱的内容等等，都要依据戏剧矛盾，有助于对戏剧矛盾的发展和解决来安排。但又决不可离开有限的舞台去安排情节和歌唱。

戏曲拥有唱、念、做、打的诸种手段，各有魅力。如果导演不考虑舞台面积和舞台时间，把五色缤纷的表演放在一起，只能使人眼花缭乱，弄不清戏情的来龙去脉。

近代戏曲对分场形式的运用，比过去更灵活更复杂了，这是出于表现内容的需要。这种分场形式的运用，既可以不用景，也可以用景；既可以不落幕，也可以落幕。用景不等于镜框式装置，所以用景忌实；落幕也不等于四堵墙，所以落幕并不是改变了分场结构。对艺术特点的认识，也有一个具体情况具体解决的问题。一种比较复杂的综合性的舞台艺术，不论是民族的、外国的，戏曲的、话剧的、歌剧的、舞剧的，当它强调自己个性的时候，不能绝对地排除它与别种戏剧形式之间的共性联系。戏曲的分场特点，是连续性和中断性的对立统一，不固定性和相对固定性的对立统一。它是一种弹性最强，胃口最大的舞台艺术，但是也只能消化自己所需的东西，决不是无条件地兼容并蓄。

戏曲表演体验的特殊性质 和指导演员创造角色

帮助演员去认识戏曲表演中的“体验”性质，为创造角色

服务，是戏曲导演的重要任务。无论是演员还是导演对剧本所创造的形象，都要经过再创造的想象，始能把它有血有肉地树立在舞台上。戏曲演员不是一张白纸，可以听任导演信手涂抹。戏曲演员的特点是带着他自己一套技术模型来重新塑造人物的。戏曲导演要费好多神思，不惜把这种已经铸造过的模型给以修造以至敲碎，按角色的要求在原来的技术材料上一点一滴加以雕刻，始能把它转化为有血有肉的新的舞台形象。戏曲的体验不同于话剧的体验；戏曲的心理技术，也不同于话剧的心理技术；戏曲体验的心理技术，必须伴随着它所能掌握的程式技术去进行工作。戏曲演员的心理体验要把严格训练过的歌唱、舞台的程式材料和自己的全部心理机能结合在一起，才能自由地潜入角色的体验，这个体验和表现无法分开。

对人来说，形体和心理是统一的，那么，表现和体验也是统一的。话剧演员再现生活，他的形体和心理当然也是统一的。作为一个寻常人的心理动作，和一个戏曲演员在表演时的心理动作与形体动作都是很不相同的。戏曲演员在表演时的心理动作，是一种技术性很强的心理动作，它的表演思维，和它的经过严格训练的形体动作高度结合。好的演员，不仅得心应手表现自如，而且醇厚有味，这就是中国戏曲艺术体验和表现高度统一的境界，也是戏曲艺术特殊的体验性质。

戏曲演员是带着一整套程式技术来创造角色的。这个程式技术不是一个人制成的，它是艺人以衣钵真传的方法经过几个世纪才继承下来的；每一个时代都有它的发展和变化。由于各剧种的特点不同（基本特点是相同的），它们之间所下的功夫和技术表演也互有深浅、互有长短。总的说来，都要借助于自己的技术程式来创造角色。戏曲的体验，虽必须从生活来想象，但并不是都要直接从生活出发；而是要伴随着它固有的程

式技术去再体验角色的生活。这个再体验十分重要。程式不经过体验，只能是僵死的外壳；体验不带程式，就不是戏曲的心理技术。戏曲导演应当理解：必先锻炼好形体技术，然后才能自由地运用心理技术；必先使感情表演获得鲜明的物质形式，然后始有戏曲的舞台表情。例如，小生的几声笑，要练好情绪和呼吸的关系，声音的亮度和节奏速度的关系，是只限于眼神的微笑，还是要全副面孔以及全身都在狂笑的关系。然后，才能在戏曲创造的生活情境里表示情感的态度。这种笑，要经过千锤百炼才能达到鲜明的审美要求。净角一怒如龙吟虎啸，叱咤风云。它要经过舌、腭、鼻腔、腹部呼吸等一系列的有严格训练的运动，造成一阵闷雷滚滚忽然霹雳一声的强大声势。以上这些都是感情形式上的表演。戏曲演员就是要掌握并通过这种感情形式来体验心理活动，体现行为的性格色彩。这就是戏曲艺术的体验性质。这种体验和鲜明有力的表现力交织在一起，不可分开。这种特殊的体验性质，还反映到服饰、道具等的使用方面：一挂长须，一束水发，两片水袖、连头上的帽翅、雉尾，手里的纸扇、罗帕，都是和他的心灵连系在一起成为传达感情的工具。感情是精神的东西，表现它要有物质的形式。刀枪剑戟放在后台是死的东西，一到演员手里，不仅作为战争工具，而且是表现角色的性格、激情的工具。这时它们就具有了新的意义。戏曲导演应当理解和善于掌握这种特殊形式的性能，以充分发挥演员的才能。

中国传统艺术善于借物质的东西来表达感情。古典诗歌中有“谁知一寸心，乃有万斛愁”、“白发三千丈，缘愁似个长”之句。这种愁情难以形容，所以借“万斛”、“三千丈”来作形象的比喻，这是托物抒情的手法，戏曲表演就是按照这种托物抒情的手法以表达巨大的激情，其美学价值是很高的。

戏曲演员的感情表现可以舞，可以敲，可以打，可以唱，可以诵，可以弹拨，可以跌扑。一束水发可以表现无比仇恨、焦急、恐惧的激情，两根雉尾可以表现思恋、挑动、惬意、愉悦的心情。导演必须懂得戏曲这种特殊体验性质，懂得舞台虚构的技巧感情。戏曲演员必须熟练地掌握技术，把它的五官四肢锻炼得敏感到有筋肉思维的程度。人的心理机能反映到生活活动的一切方面，这种筋肉感受就是要把全部的心理意识渗透到有高度技巧的筋肉里去，骨节里去，使程式能表达丰富的语言。要使这种程式熟练到似乎来自天然，不是来自人工。使形体动作和心理动作成为戏曲表演的有机天性。这是以生活为基础的戏曲化了的有机天性。戏曲导演应当理解：戏曲演员掌握这种舞台的有机天性，那么，他的感情就不应该是“表演式”的，而应该是在行动中流露出来的。当演员掌握这种情感形式，在创造角色的时候，就必须以情感的逻辑为出发点，情感也是认识的反映，不能离开思维。情感的逻辑表现在人在行动中对客观事物的认识和感受，表示爱恨、喜怒、好恶、忧悦的态度。舞台感情，虽然是虚构的，但应当合乎情理。一个演员掌握了情感形式，如果离开了情节，离开了性格，离开了规定情境，离开了对事件的具体的感受态度而去大发激情，这是不允许的。戏班里的行话叫做“洒狗血”。戏曲舞台上无论唱、念、做、打都有“洒狗血”的情况，这是卖弄无聊噱头的低级趣味。戏曲导演应说服演员用真正有价值的表演去吸引观众、征服观众，提高观众的欣赏水平，也可从中提高自己的创作水平。

戏曲艺术不管运用多么不寻常的方法去创造角色，总是要合乎情理，这就是从生活出发。中国戏曲史上不少名演员在童龄的时候就粉墨登场。他们所扮演的角色，无论在他们的经历

上、知识上和认识上都是不可能达到的，可是演得那么出色。这个原因，是在于他们师承前辈的时候，对人物形象的刻画摹拟是一滴一点雕琢出来的。他们的教师也就是导演；好的教师既教技术，也做导演。因而在技术的外壳里包含有不少心理的因素。师徒传授，“装龙象龙，装虎象虎”。一般演员都经过这个阶段，等到他们懂得创造的时候，就进入了将前人体验过的成果进行再创造的过程，这实际上是一个再体验的过程。如果没有这个过程，就不可能在同一个“行当”中表现出各种各样的角色来。不要把创造角色只限于自己的情绪记忆；凡思维、观察、想象、联想、摹拟，都是创造角色的心理活动。

中国戏曲有体验的传统，他们既体验前人的创作成果，也进行自己的体验想象，以及到生活中去体验。明代传奇《赵氏孤儿》中公孙杵臼的饰演者颜容，就是借用“他人有心，予忖度之”的体验想象来创作的。颜容抱一个木雕的婴儿，面镜演习，借自身体会揣摩剧中人心情。边演边诉，拟摹逼真。一朝登台演出，“观者千百人，哭皆失声”。南京“兴化班”演员马锦，在《鸣凤记》剧中扮演严嵩，演得不如别人出色。为了体验角色，投入一个大官僚之门当仆人。他对那个官僚的言行品貌，无不潜心观察体会摹拟。如是者三年，一朝再次出场，四座无不惊叹。李笠翁对体验十分重视。他在《曲话》中讲到：“言者，心之声也，欲代此一人立言，先宜代此一人立心；若非梦往神游，何谓设身处地？无论立言端正者，我当设身处地，代生端正之想；即遇立心邪僻者，我亦当舍经从权，暂作邪僻之思。”他认为演正面人物及反面人物都要体验，所谓“从权”仅仅是指舞台上的一时一刻。他在这里讲体验的问题，又在另一处讲到“程式”、“行当”的问题：“极粗极俗之语，未尝不入填词，但宜从角色起见。无论生为衣冠仕宦，

旦为小姐夫人，出言吐词，当有隽雅从容之度；即使生为仆从，旦作梅香，亦须择言而发，不与净丑同声，以生旦有生旦之体，净丑有净丑之腔故也。”这是论述性格和程式结合的问题。戏曲体验应当注意这个重要问题。清乾隆嘉庆年间刊刻的黄麾绰所作《梨园原》，作者把喜、怒、哀、惊等感情态度连同它的形体动作，归纳为八点，名之曰“辨八形”，都是谈外部形式的。最后一句还是归到要有内心体验。他认为这八种表演形式都要贯串一条道理，叫“眼灵睛用力，面状心中生”。眼神和面部表情都要有心理体验，但不是自然主义的，要靠技术来表达。他十分重视练工：“间断一日，则三日不能复原”。还强调研究经验：“能笃志学习，时时不倦，未登场之前慎思之，既登场之后审问之，焉有不日新日精者！”这种外形和内心的结合，台上演出和台下练工的结合，每次演出和研究经验的结合，是体验和表演艺术的高度统一。

戏曲舞台艺术的体验和表现交织在一起，并不是平衡不变的，有时体验占主导地位，有时表现占主导地位，念一句台词，没有体验就没有语言动作；唱一句婉转跌宕的长腔，既要体验辞情也要体验声情。在行腔过程中，辞情和声情，体验和表现又互相转化。在不同的剧种中，同是唱一句意义相同的词，声腔板式又不相同。这就涉及一种思想内容可以用多种形式表现的问题。一种辞意可以用多种声腔来表现，一种声腔又可以表现多种辞意；这个一般和特殊的辩证原理，既体现在复杂的内容和形式的关系上，也体现在表现和体验的关系上。无论昆曲、京戏和其他地方戏都有此例。过分强调专辞专腔的创作方法，不见得就是正确的。诗人刘禹锡讲的“踏曲兴无穷，调同辞不同”，就是这个意思。唱腔虽有程式，运用得当，并不妨碍多样性辞情的表达。演员理解辞意，大体相同，

至于如何唱得悦耳动听，除体验之外，表达的修养就很重要。演唱者必须训练好弛张有度、闪息自如的腹腔呼吸；动弹有力、松紧有序的声带喉管；审音真切、辨字清晰的唇齿牙舌；具备这些条件，始能表达出叙述性的或抒情性的感人动听的歌唱来。不训练好这些器官条件，即使有最好的音乐思维也不能实现他的艺术技巧。这里还要求导演理解一个问题，当强调戏曲的体验和表现是和它的肌肉筋骨熔铸在一炉的时候，并不意味着绝对不可分解。它们之间的关系并不平衡。这种性质反映在唱、念、做、打各个方面。原因在于戏曲复杂的综合性中不可能没有各个成分之间的相对独立性。于是在统一的整体中又有多种多样的特殊分工，戏分文武，扮成行当。运用的技巧不同，导演、表演的构思不同，体验与表现各以其复杂的形式交织在一起，依表演的需要而出现复杂的转化。有的戏体验多一点，有的戏表现多一点。如昆曲《牡丹亭》的杜丽娘《寻梦》一折，心理体验很深，表现也更精细。《挡马》的杨八姐和焦光普因互相猜疑而拚死搏斗，武技表现很强，心理体验要照顾到两个方面，一是观众，一是对手，似乎时断时续，但和表现并非割裂。有好些武戏如《挑滑（华）车》中的高宠，一面唱曲牌，一面做速度很快的舞蹈动作，为了动作的节奏要和音乐节奏合拍，到最后变换身段姿势的时候嘴里还要念着锣鼓点子。这时演员所注意的是如何把身段和音乐配合得严丝合缝，很难去挖掘细腻的心理体验，而热情奔放的舞台情绪还是很能抓住人的。盖叫天《武松打店》表演他和孙二娘交手之际，把孙二娘摔在台口，跟着扑的一声，一柄明晃晃的匕首，扎在离她的颈脖不到寸许的台板上，晃晃抖动。这个时候，盖叫天要分神注意的是要保险他的舞台同伴不损一根汗毛，可是，在表现上仍然是在仇恨敌人。有些不重要的角色如龙套等应做到把

戏演得简要干净，不必去酝酿更多更细的感情。

戏曲导演，要指导演员善于记叙社会的、自然的、艺术的丰富多采的表象，加以改组创造作为自己的表演材料，对前人所创造的成果必须继承和发展。戏曲艺术的创造想象和中国传统其他艺术的创作方法虽有区别但又一脉相通。没有程式就没有中国的戏曲；没有体验，固有的程式就不能突破和发展。不懂得特殊的体验性质，就不能理解如何把体验和表现结合起来发挥戏曲艺术强大的吸引力。有技术的体验和有技术的表现相结合的方法是同它的舞台体制互相制约的。总之，戏曲体验不是一般地强调把自己的感情贯到形象中去就算了，而是要把这种感情凝结在高度的技术里，达到好象肌筋骨肉也能思维的敏感程度。从而使体验和表现既高度结合而又相对间离而且互相转化。这就是戏曲艺术特殊的体验性质。

处理好戏曲和观众的交流关系

戏曲的分场体制和它特殊的体验性质，规定了导演对舞台的处理和演员（角色）直接面向观众的表演方法。任何舞台戏剧，都是演给观众看的，大体有两种情况：一种是在“四堵墙”镜框式的舞台里为观众演戏。这种舞台形式，要求观众在舞台里所看到的景色和生活里一样逼真，把舞台创造的空间和生活所处的空间，等同起来，那样真实的要求，当然要受到限制，一到远景，只能是无人区。“四堵墙”的体系不允许表演和观众直接交流，现代戏剧逐渐从“四堵墙”中解放出来了。布莱希特曾反对演员沉醉在角色的体验里，也反对观众迷惑在幻觉的戏境里。他要求演员清醒地演戏，也要求观众清醒地看戏；排除“共鸣”的干扰，得以冷静地去思考戏剧的哲理。为