

导演基础知识讲话

何之安

目 录

说 明	(1)
-----------	-------

上 册

第一讲 《导演与〈导演学〉》

一、导演和导演学是怎样产生的?	(2)
二、导演的作用与任务	(7)
三、导演在创造演出工作中的职责	(13)
1、向演出创作集体进行剧本的解释工作	(13)
2、和演员共同创造人物的形象	(15)
3、组织整个演出工作	(16)
四、导演与舞台艺术各部门的关系	(19)

第二讲 舞台认识

1、剧场	(23)
2、舞台	(23)
3、舞台区位	(25)
4、舞台布景	(27)
5、舞台上的出入口	(31)
6、舞台上的支点	(32)
7、舞台灯光	(36)
8、幕的运用知识	(40)
9、舞台灯光的运用知识	(45)
10、舞台配音的一般知识	(52)
附：舞台各种演出风格装置的介绍略述	(55)

第三讲·有关剧本创作方面的简要知识

一、一般剧本创作的方法与程序	(59)
1、有关主题和主题思想	(59)
2、确定创作题材,选择创作素材	(62)
3、安排事件、结构情节	(64)
4、假定情境,丰富细节	(68)
5、如何开端与结束	(69)
6、处理好层次与高潮	(72)
7、关于语言问题	(73)
二、关于创作技巧及其运用	(75)
1、“介绍”与“叙述”	(76)
2、“预示”和“伏线”	(77)
3、“穿插”与“对照”	(78)
4、“跌宕”与“期待”	(78)
5、“陡转”与“突变”	(80)
6、“突出”与“点题”	(82)
7、“必需场面”及其他	(84)
8、“必然性”、“可能性”与“偶然性”	(87)
三、关于人物形象创造问题	(89)
1、用整个情节结构来表现人物的性格	(91)
2、用一定的语言来表现人物的性格	(92)
3、用其他人物来介绍主要人物性格	(93)
4、通过细节来突出表现人物性格	(94)
5、用心理矛盾来表现人物的性格	(94)
6、用陪衬的方法来衬托人物的性格	(95)
7、用其他手段来烘托人物的性格	(95)
8、利用外部性格化也可以强调人物的性格	(96)
附:导演教学中创作“表演练习”的类型与要求	(97)

第四讲·舞台调度

一、舞台调度是什么?	(98)
二、舞台调度的作用及其处理	(101)
1、突出戏剧的内在涵义	(102)
2、强调剧中人物的出场	(103)
附: 处理人物上场的一些强调手法	(106)
3、揭示人物的内心世界	(108)
4、揭示人物的典型性格	(111)
5、揭示人物的相互关系	(119)
6、引导观众“注意焦点”的转移	(120)
7、强调重要的动作、语言	(123)
(一) 增加高度、扩大面积	(124)
(二) 利用比例、加强对比	(127)
(三) 打破常规、突出意外	(128)
(四) 运用重复、加强注意	(130)
(五) 运用“静场”、运用停顿	(132)
(六) 重点夸大语言动作	(134)
8、推进戏剧的“高潮”进展	(137)
9、渲染环境的气氛、节奏	(145)
10、处理完美的舞台构图	(149)
(一) 组织好人物调度的“空间部位”	(151)
(二) 安置好人物调度与景物配置	(154)
(三) 安排好构图“背景”的烘托作用	(158)
(四) 设计好灯光处理的明暗变化	(161)
(五) 处理好优美完整的构图形式	(166)
附: 六点注意:	(173)
(1) “多作少述”	(173)
(2) “去粗取精”	(173)
(3) 分别单位	(173)
(4) “藏”、“露”对比	(173)
(5) “摒”、“借”得法	(173)

(6)掌握分寸	(174)
-----------------	---------

第五讲 风格、体裁

一、风格	(174)
------------	---------

1、“风格”是什么?	(174)
------------------	---------

2、风格形成的内容	(178)
-----------------	---------

甲、时代的风格	(179)
---------------	---------

乙、民族的风格	(184)
---------------	---------

丙、流派风格	(187)
--------------	---------

丁、个人的风格	(192)
---------------	---------

3、导演如何准确地去研究剧本的风格?	(197)
--------------------------	---------

二、体裁	(198)
------------	---------

1、什么是“体裁”?	(198)
------------------	---------

2、体裁的类型	(200)
---------------	---------

悲剧	(200)
----------	---------

喜剧	(202)
----------	---------

正剧	(205)
----------	---------

闹剧	(207)
----------	---------

3、如何确定剧本的体裁?	(208)
--------------------	---------

4、导演怎样在演出中处理体裁?	(213)
-----------------------	---------

封面、封底设计	赵军红 巍荣海
---------------	---------

说 明

《导演基础知识讲话》一书，系中央戏剧学院何之安教授所著，是他四十年来从事导演教学和导演艺术实践经验的总结；现已被列为该学院理论丛书之一。该书较系统地论述了导演学工作的性质、任务以及有关导演工作的内容、技巧等方面的问题。这是粉碎“四人帮”以来，关于戏剧导演方面的一部较好的业务教材，它不仅适合艺术院校教学之用，也适合文化部门、文艺团体、文化馆业务干部学习使用。因此，我馆特将该书作为戏剧辅导资料印发。

该书共十讲，现分上下两册出书。在编选过程中，我们尊重作者的原著，保持其风格与特点，仅对个别部分的文字作必要的修改与校正。

广东省群众文化馆

一九七九年八月

导演基础知识讲话

上册

第一讲 导演与《导演学》

6.1 一、导演和《导演学》是怎样产生的？

《实践论》中告诉我们，人不能离开人的社会性、离开历史的发展，来观察认识问题。所以，要了解导演的任务和职能，必先了解《导演学》的发展与成长的过程。在我国的演剧史（又称《演出史》）上，导演和《导演学》是怎样产生与形成的呢？

从历史的一般记载，关于演剧体例的记录文字不多，但不能因此就武断地说：“我国传统演剧没有导演”。只要我们以科学的认真的态度和求实的精神，对中国戏剧发展史略加考查，就有充分的材料证

明，《导演学》绝非是什么“舶来品”更非只是伴随话剧艺术形式从国外输入的东西。它道道地地是在我国演剧实践过程中，由于演剧活动本身客观实践的需要，而相应产生、发展、和形成的。

演出活动，据历史记载迄今已有两千余年，远在一千多年以前的唐代，就已开始搬演故事情节了，当时就有“大面”、“拨头”、“踏摇娘”等戏目。唐以前虽不搬演故事情节，但一些歌舞演出场面也是颇具规模的，参加活动的人往往达数百人之多。它有歌、有舞、有乐；处理上也较复杂，场序众多必然需要有人作一番计划安排和演练调度。而且当时这种活动，多是为专制王朝庙祀或宴乐“大典”服务的，所以封建统治者不仅要求隆重，更要求严格。因而就有“执事者”产生，以他专司其职。

《旧唐书》载有唐玄宗曾于“听政之暇，教太常乐工子弟三百人，为丝竹之戏”。从教太常乐工的“教”字中，就能看到“导演”的最初痕迹，他指导“练歌、练舞、练乐”，也就是进行演习和预习。当然，服饰的穿着、“切末”（道具）的设计、场面的安排、队形舞姿的构思，也就统归“执事人”来统一训练与管理了。

宋、元时代，“杂剧”和“戏文”兴起，脚本（剧本）也形成得较为完整，都有一定的体制，情节结构也有了较为周详的格局，曲之组织也有较为完善的程式，角色“行当”产生了严格的分工。从剧本本身说来，无论结构的布局，还是“唱”、“科”、“白”配置，或是曲调的“套数”与组织形式，都可以看出严格处理的《导演学》来。于是，无形中作者就成了“导演”，在他的创作本身，就蕴蓄着导演的构思。甚至有的作者就亲自名符其实的担任了导演工作。如元朝大戏剧家关汉卿（约1210—1298）就曾“躬践排场，面傅粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞”（见臧晋叔《远曲选》序）。关汉卿对剧场情况，是十分熟悉的。

从历史上多数情况说，更多的导演工作，还是由演员来兼做的。《东京梦华录》就曾载明：“内宴杂剧，凡勾队、问队、遣队之事，皆参军色主之。”又云“参军色手执竹竿拂子，此当用以指挥，非专以击人”。参军，《辍耕录》指明“付净，古谓之参军”。他是一个

“行当”的演员。可见北宋时内宴演出，“付净行”演员就担任指挥“勾队、问队、遣队”等具体演出的导演任务了。

戏剧演出的发展，也和其他事业一样，是不断地向前推移、演变的。新的情况发生新的变化，《导演学》就增添了新的内容，对导演也提出了新的任务要求。到了明末清初，昆曲发展了起来，它的剧本向“雅部”发展，于是“辞意深雅”，所谓“识趣高超”，慢慢地脱离了广大的人民群众，完全适应了士大夫阶级的需要，专门讲求细琢精雕，要求声律甚严，科（道白）、段（动作）甚工，伴奏复杂。因此解释辞意、组织科诨、按腔度曲……等，就远非一个演员所能负担得了，必须剧作者、音乐家等一齐参加了进来，作具体的指导授曲、教白工作。后来甚至有的作家自己干脆组织班子自编自导。如清代李渔（号笠翁，1611—1676）就是一个代表人物，他在所著的《闲情偶记》中，于〈词曲部〉和〈演习部〉里，就曾详细地论述有关“宾白”、“科诨”、“格局”、“选剧”、“变调”、“授曲”、“教白”与“脱套”等篇，大谈其导演处理与教戏的经验。在当时，也可以说是比较有系统的最初的《导演学》。

后来“花部”（“乱弹”）兴起，戏曲又向前迈进了一大步，根据当时客观需要，它要求精通戏曲富有经验的人，参加改良以助其进步发展。同时对于“导演”的创造性也要求增多了，一些老艺人纷纷充此重任。他们不但组织演出，而且还要训练演员，充分发挥了“导演”的作用。如清代乾、嘉间老艺人黄燮埙（生卒年月不详）就著有《明心鉴》一书，专门论述戏曲演出和训练的一些技术、技巧。

清末，“春柳社”从日本把话剧形式介绍到我国，当时国内正处于旧民主主义革命的前夕，一时纷纷上演“新剧”蔚然成风。剧本多讽喻时事，反映当时社会现实，推动革命。演出有了思想内容，它不断要求有新颖的构思与较完美的处理，“导演”作用也加强了。可是经过不久，又盛兴起所谓“主角领衔”，于是演出方面便发生波折，一般演出活动竟由“主角”自己来调理安排，无形中使导演工作服从主角，在处理上不免产生出离开全局而偏重局部的奇怪现象，致使演出失去了一定的完整性。民国初年一些进步艺人起来鼓吹革新，要求演

出中要宣传废除封建。内容决定形式要求，这才又开始感到重视演出完整性的要。到了“五·四”时期，共产主义者推动新民主主义运动，在新的形势下，演出质量不断有所提高，剧本也就更加完整。这时导演的重要性也就更加显著起来。《导演学》也由于戏剧运动的进展而不断向前发展。历史因素决定了导演的作用，演出不仅注意组织与形式，更要求通过有效的舞台表演，来表达出鲜明的思想内容。于是便一天天向着更为完整的阶段而发展了。

新中国成立后，在中国共产党的领导下，在毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》光辉照耀下，“百花齐放、百家争鸣”，“推陈出新”的方针指导下，戏剧艺术更加蓬勃地得到发展。戏剧演出更进一步成为宣传毛泽东思想、宣传党的政策的有力武器。无产阶级革命的历史使命给予《导演学》以新的任务，使它进一步得到发展而逐步地臻于完整。导演的任务也就更加明确了。

《导演学》简单的定义是“创造演出的艺术”，当然这个定义远远不能阐明它丰富的内容和严肃的革命职责。关于这一问题，后边将有一定专题来加以讲述。

至于西方的导演与《导演学》的产生和发展过程，基本上也与我国的情况相似。在古希腊时代（公元前六世纪左右）一些剧作中就包含有《导演学》，只是那时还没有“导演者”这个名称。当时“合唱队”（“和歌队”）的教师一般担任组织演员的舞台动作，他往往就是剧作者自己。如希腊三大悲剧家埃斯库罗斯（公元前525—456）、索福克勒斯（公元前497—406）、欧里庇得斯（公元前480—约407），都曾担任过自己参加戏剧节比赛的剧目的“导演”。

中世纪“黑暗时期”，在“神迹剧”和“神秘剧”中，每一次演出往往是“连台本戏”一演数日，演出处理内容丰富复杂，布景、效果也较为多样（如天堂、地狱、火焰等），于是就有一个负责指挥的“圣职”人员，一手执棍、一手拿着用具单子在管理演出事务。而且除了他这个“总导演”之外，还有一些分掌各项工作的“助手”，各司一项任务。

到了“文艺复兴”时期，戏剧活动形成两类，一是“宫廷戏剧”；一是“职业戏剧”。“宫廷戏剧”对色彩要求处理配合甚严，往往就由美术家出来担任“导演”。“职业戏剧”则多为作者自己兼任组织演出工作，如英国的莎士比亚（1564—1616）、法国的莫里哀（1622—1673）、西班牙的塞万提斯（1547—1616）、意大利的哥尔多尼（1707—1793）等人，都曾作过负责处理自己剧作演出的舞台空间和组织演员的表演工作。

法国大革命以后，欧洲戏剧发展进入了一个新的阶段，剧本内容大多开始反映阶级斗争的思想，各个剧场广泛地上演很多作家各种体裁的剧目，因而就需要有一个能够解释各个作家作品的人，这个人于是成为名符其实的导演。“导演”这个语汇据说第一次出现是在德国宫廷剧院“梅宁根剧团”1876年的记录之中。其中指出他的职责是“维持剧院秩序、管束演员、处里罚金；并兼写剧本、检查服装道具、照看上下场……”等工作。在十八世纪末、十九世纪初，德国魏玛剧院由诗人歌德（1749—1832）主持期间，他不仅担任行政导演，而且还负责指导艺术创作。他在欧洲演出史上是第一个有导演构思的人。他将《导演学》的各项作用综合于一起，是一位“独裁式的导演。”另外有意大利的劳白尼（生卒待查）等人，则着重以掌握演出中现实主义形象的完整性为己任的导演方法。于是就有了“外形导演”和“内心导演”两种不同的体系。这两种体系，在欧美的剧院中同时存在与发展，直至于今。

当然，他们《导演学》的内容意义，与我们的《导演学》是有着明显的区别的。

总之，《导演学》的产生，是由于演出实践的客观要求，是戏剧艺术的综合性的特点所决定的。它的形成开始于组织场面和秩序，安排排练和预习。进而产生了剧本，剧本中便蕴蓄着一定的《导演学》。最后演出的要求复杂了起来，既有唱、科，又有舞、乐，便由有经验的艺人主持艺术、技术的处理指导工作。到了近代，戏剧演出着重表现一定的突出的战斗思想，《导演学》就增添了思想处理的任务。

我国自从中国共产党成立以来，党领导戏剧运动，经过数十年来艰巨复杂的斗争，《导演学》便在革命的斗争实践中逐步地完整起来。它的首要任务是处理革命的思想内容。于是戏剧更有其广阔地发展前途；导演工作也就有了更加明确更加重要的任务与要求。这就大大地促进社会主义戏剧的繁荣和发展。

二、导演的作用与任务。

从上节所述，仿佛导演的作用与任务已见端倪，似乎已经明确了。殊不知问题往往比想象的情况要复杂得多。关于导演的作用与任务，直到今日还存在有各种不同的认识与理解。甚至还有“四人帮”所散布的反动的奇谈怪论的影响存在。一般说还是众说纷纭、莫衷一是。概念不明，必然导致任务不清；作用模棱，直接影响导演工作的执行。导演者究竟应处于什么样的适当位置，还有阐明与澄清的必要。

对于导演的作用与任务，大略说起来有下列一些论点：有人说“导演就是排戏的人”，有人说“没有导演一样能演戏，我们的演出就是大家凑出来的”。也有的说“导演只是管理管理事务性的工作，做做承上启下的工作罢了”。有人说“要演戏就必须有导演，不然听谁的”（？！）。过去英国的名导演戈登·克雷（1872—1944）则主张“唯有导演才能赋予舞台艺术以生命。”俄国名导演聂米罗维奇·丹钦科（1858—1943）则说“导演是领导者、组织者、演员的镜子。”……等等不同的看法，概而言之：有的把导演看成是“可有可无的一员”；有的又把导演看成是“演出创作工作中的绝对权威”。尤其是“四人帮”为了垄断和控制艺术创作，为他们篡党夺权服务，在戏剧部门排斥一切，否定真正导演的作用，而把所有导演工作者统统诬蔑为“导演中心”论者。他们利用“初澜”、“江天”……等吹鼓手，大吹大擂只有叛徒江青才是个“中心导演”，一切以她说了算，独断专横！他们蛮横地胡说什么“全国只有一个半导演”，一个是她江青，那半个就是她的死党于会泳。实际上这些家伙对于导演业务一窍不通，只会豪取强夺，把别人创造性的成果攫为己有，然后回过头来再把原有的导演打成“反革命”，或捏造莫须有的罪名把你排斥于创作工作

之外。如《红灯记》的原导演就被江青扣上无辜的“反革命”帽子达十多年之久；而《智取威虎山》的原导演就被捏造罪名排斥于剧组之外。“四人帮”所说的“中心导演”又是个什么货色呢？实际上它比“导演中心”论者还要导演中心论。他们提出个导演谬论叫什么“有主导的综合整体，分阶段的统一进行”，其恶毒用心就在“主导”与“统一”这两个貌似“正确”的词句上，文章也就做在这上边。他们嚷嚷说：

“第一条要有主导，什么是主导呢？就是说编剧、导演、音乐、舞蹈、舞美、表演，具体各个环节各个部门，都要由一个人来统一（就是由于会泳××来统一）（——是他们发言者的原注，录音注）。就是要有—个中心导演，由这个中心导演来进行构思、统一构思、来做主导，来统一进行艺术构思。这个中心导演要运筹帷幄，通观全局，……以他的构思来统一全剧的构思。”（节录自所谓“《杜鹃山》的创作经验”的荒谬报告）。

这一段奇文，正好不打自招地说明他们恶霸“导演”的真谛。他们的“导演”，换言之就是“以我为主来控制你们。”“我是‘中心’，谁都得唯我是从。”他们的“统一”，就是“你们的创造统统把成绩归我一人”。而他这个“中心导演”，具体做点什么呢？那就是所谓“运筹帷幄、通观全局。”换句白话来说就是：“我坐在家‘想’，我不干你们干，干好了让我来‘通观’全剧，挑挑剔剔。有成绩是我的，有‘错误’我整你。”而且不管是编剧、导演、音乐、舞蹈、舞美、表演……，谁的构思都算我的构思，通通统一到我的帐上来，“以他的（指于会泳的）构思来统一全剧的构思”。那那里是“导演”，这是戏剧方面的“南霸天”，蛮横到了“暴戾恣睢”、寡廉鲜耻的地步！恐怕连那个最有名的导演中心论者戈登·克雷，如果还活着的话，他也不敢想象在我们这个地球上竟然会有这种怪物“导演”出现！

至于其他那些对导演作用与任务的一些观点和看法，总括起来不是认为“导演无用论”就是认为“导演万能论”。其实都各趋极端，都是不正确不全面的认识和看法。丹钦柯对导演三条作用的想法，他

的第一条所谓导演是“领导者”，其词意就不甚明。在社会主义国家里，党是领导一切的，任何一项工作都必须在党的统一领导下进行，才不致偏离了方向，导演工作也不例外。正确的提法应该是：在党委领导下的导演负责制。至于他提的第二条“组织者”，词意也不甚明，问题在于是什么“组织者”？如果是做具体工作的组织者，那当然是有这一方面的作用。倘使只是广泛的提“组织者”就不确切。导演者本身只是秉承党所交付的任务，做一些演出处理上的具体组织工作。导演和演员以及舞台各部门工作同志，只是分工不同，是平等的关系。由于戏剧艺术是综合性的艺术，它需有人总其成。所以导演要负责全面，保证演出创作的完整性，他要在民主的基础上起到一定的集中作用。这个集中作用，是直接向党委负责。至于丹钦柯所提的第三项任务“是演员的镜子”，这是对的。因为演员本身既是形象的创造者，又是创造形象的材料，而且也是以创造成品出现于演出之中，他自己看不见自己创造的结果形象如何。有导演这面“镜子”，他可以及时帮助演员的创造、提出演员创造形象的不足之处，也能正确反映演员所创造的成果，而予以肯定。而且导演是考虑演出的整体，是从创造的全局出发；演员所考虑的是他担负的演出中部分形象的创造任务，为了整体，部分是应该而且需要服从整体要求。导演与演员的合作关系，也是一个辩证的统一关系。“指挥全局的人，最要紧的，是把自己的注意力摆在照顾战争的全局上面”，“然而全局性的东西，不能脱离局部而独立，全局是由它的一切局部构成的。”以毛主席这一军事作战规律为例，正可以说明导演与演员的关系。（关于导演与演员的创作关系，我们将在本文第九讲《体现构思》中，再作专题研究）。

导演的作用与任务，总的说就是排好戏、组织好具体的各项演出工作。须知社会主义的戏剧，一定要为无产阶级政治服务，一定要为社会主义经济基础服务。今天，在以华主席为首的党中央领导下，就要为实现我国“四个现代化”而努力奋斗。我们导演工作者，在演出处理上，就要以最大的革命热情，运用完美的熟练的技术、技巧，来反映我们粉碎“四人帮”之后，各条战线上所取得的伟大成就，反映三大革命的斗争生活；歌颂各行各业的英雄事迹，刻

划当代的英雄人物形象；塑造鲜明的富有革命理想的工人、农民、战士、革命的新老干部、革命的知识分子的形象；歌颂为四个现代化服务的种种新思想、新事物；深揭猛批“四人帮”反革命修正主义路线的反动实质及其在各方面的表现，彻底肃清“四人帮”所散布的一切流毒和影响。这就是当前我们导演工作者的首要任务。

社会主义革命和建设的历史条件，给予导演者的作用与任务，决定了下列崭新的革命内容：

1、在党的文艺方针和剧团（剧院）创作的具体政治任务要求和指导下，积极地参加剧本创作、选择制定上演剧目工作：——一般地说，看一个戏剧演出单位是否认真贯彻党的文艺方针和把中央具体指示精神落实到业务中去，从他们安排上演的剧目中，就可以表现出来。导演者身为编导组成员，应有政治责任感和强烈的无产阶级政治热情，积极主动地参加到新的剧本和剧目选定工作中去。导演不能只管排戏而不管排什么戏，不能消极等待上级的安排决定，要主动协助领导提建议、定计划。在选择剧目上要从革命的现实需要出发，从当前政治形势需要出发，绝不能只从个人爱好出发。正确地选择主题是个关键。同时，要考虑具体的观众对象，必须选择广大群众喜闻乐见的剧本。而且还应考虑剧目的艺术性和本单位的条件（包括演员和物资设备条件）。如需上演某些古典的或国外的优秀剧目，则应遵循“古为今用，洋为中用”这一坚定不移的重要原则。要掌握好中外古今剧目的比例，必须是以现代剧目为主。如果有的现代剧目政治性较强，但其艺术性还有不足，导演有责任在处理时加以丰富，润色，可以边排边修，边加工、边提高。

另外，还应考虑观众面较广的剧目，这种剧目便于上山、下乡，可以送戏上门深入工厂、农村，为推动生产建设服务。

2、要求以更为完美的艺术形式，来表现演出中的革命的思想内容：——导演在技术、技巧上必须具备有一定的艺术修养，要有较为过硬的艺术处理技能。红与专是辩证统一的关系。毛主席教导我们说：“我们的要求则是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命

的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。缺乏艺术性的艺术品，无论政治上怎样进步，也是没有力量的。”“四人帮”为了篡党夺权，散布什么“只要‘政治’好，生产就会自然而然的上去”的谬论，实质上就是否定业务、不要业务，使我们科学、文化以至工农业生产永远落后。我们一定要把被他们破坏所造成的损失，很快地补回来。科技、工农业已有新的跃进，我们文艺方面更应该把这些年来的损失，用最高的速度努力地补回来，这是当务之急！因为我们文艺界是“重灾区”的重灾区，尤其是戏剧方面。作为导演，更需要担负起这个艰巨的任务，这是义不容辞的。所以我们要加倍努力，学习技术、技巧，加强文艺方面的科学研究，与“四人帮”否定技术、技巧的余毒作坚决的斗争！一定要在演出创造中，以完美的处理，来完成演出中的艺术形式、风格多样而又统一、和谐的艺术创造，来响应以华主席为首的党中央对我们的要求与期望，使社会主义的文艺更加繁荣昌盛。这是我们《导演学》中一项极为重要的任务。

3、导演要积极参加提高剧团（剧院）的专业水平工作：——剧团（剧院）的新剧目创作工作，是繁荣社会主义文艺的重要途径。尤其是打倒“四人帮”之后，只是欢呼兴奋还不行，主要的是振奋起来，大家同心协力地创造出新的作品，使广大群众能看到更多更好的戏。而且剧团（剧院）自己创作剧目，可以锻炼和提高全体成员的创作能力，充分发挥潜力；可以推动全体成员深入生活，更好地向广大群众学习。文艺工作者不能脱离群众、脱离劳动。要提高业务水平，首先是深入生活，尤其是导演，更应该重视这一“有不可比拟的生动丰富的内容”的源泉。只有从实际的生活出发而不是从观念出发，彻底消除“四人帮”所推行的以主观主义的臆造来代替唯物主义的反映论的余毒，才能提高演出质量，避免概念化与雷同化。

过去建国十七年里，舞台上出现了不少既有革命的政治内容，又有精湛地艺术处理的演出剧目，主要就是有毛主席《讲话》精神指引着，各剧团（剧院）文艺工作者深入到火热斗争生活中，与工农相结合而结出的硕果。那时的导演，大都是积极热情地参加到生产斗争的第一线，掌握到丰富生活的第一手素材，因此才能发挥他们的主观能

动性，在舞台上创造出艺术性较强的感人的演出艺术。今天我们砸烂了“四人帮”加之于我们的枷锁，导演更应该“身先士卒”做个深入生活的积极“先行者”，以身作则来带动全体创作人员，重视生活、认识生活、充实生活、体验生活，提高专业水平，才能在演出创造上发挥积极的能动性和创造的自由。

为了提高演出专业水平，导演必须重视演员的培训工作。这些年来，“四人帮”控制戏剧界，不许演出、不许创造，江青恶毒地卡死了话剧。既扼杀了老演员的艺术青春，也停止了对青年演员艺术技巧的训练，以致在剧团（剧院）中造成了今天“青黄不接”的可恨现象。我们为了把这一损失很快地弥补起来，导演有责任把培训新生力量的义务承担起来。

4、导演要重视政治思想工作。导演不仅仅是“排戏的人”，他必须在抓演出业务工作的同时抓思想政治工作。一定要在党的领导下，关心并重视整个剧组的思想动态。事实上，一个戏的排演任务的完成，必然会遇到种种不同的思想问题，导演应对具体问题作具体解决，不能推给负责政治思想工作的同志们去解决，分工绝不可分家。须知任何表演问题或技术问题，都不可能是单纯的业务问题。导演如果只埋头搞他的演出处理，那他的演出创作任务，是不可能搞得很好的。

导演的演出创造工作，是受着创作者世界观的制约和决定的，这不是一个小问题，导演必须严格地要求自己。

5、导演在创作演出的过程中，要勇于向一切不良的创作倾向和错误的文艺思想作原则性的斗争：——导演在剧团（剧院）的党委领导下负责剧组的演出创作工作，他便是正确执行党的文艺方针政策的“排头兵”、“带头人”，剧组这个“队”只能带正不能带偏。在艺术的创作道路上也不是风平浪静的，不同的艺术思想与作风，仍然是有着斗争的。“百花齐放、百家争鸣”，还须严格遵循“六条标准”，绝不是资产阶级的“自由化”，前面我们已经提出过这一问题。尤其是今天由于“四人帮”所造成的流毒和影响，还须不断地加以肃清。在排演的过程中，某些错误的思想与不正之风，有时会激烈地反映出来。如果导演缺乏正确的指导思想，很容易会助长非无产阶级的艺术思想与