

戏剧艺术讲座

导演专辑

中国戏剧家协会安徽分会

一九八三年十一月

编辑说明

《戏剧艺术讲座》第二辑，刊有论述导演基础理论知识与技巧的文稿两篇。一是中央戏剧学院导演系副主任徐晓钟副教授的《导演基础知识》，一是中国艺术研究院戏曲研究所刘木铎研究员的《关于戏曲导演的几个问题》。这两篇文稿就导演与导演学、导演艺术的基本特性与导演职能、戏曲导演艺术的特点、导演元素、导演基本素养、剧本分析和导演构思等理论与技巧问题，作了系统地深入浅出的阐述，给从事导演和艺术教学的同志提供了比较系统比较科学的专业基础理论知识。

徐晓钟同志五十年代曾留学苏联，回国后，一直从事导演教学、研究和舞台排练工作。近年来，由他执导，在北京舞台上演出的莎士比亚名剧《马克白斯》及易卜生的名剧《培尔·金特》等，获得了国内外戏剧界的好评。刘木铎同志自少年时代从艺，即跟随其父刘艺舟先生投身戏曲改革活动。五十年来，他演过京剧、汉剧，抗日战争时期由田汉同志介绍加入抗敌演剧队演了十多年话剧。全国解放后，他回到戏曲界从事戏曲导演教学和研究工作，又在苏联专家所办的导演进修班里，系统地学习了国外表导演理论。执导过《四川白毛女》、《正气歌》等戏曲剧目。他们两位在导演理论研究和培养导演人材方面做出了贡献，积累了丰富的经验。

徐晓钟、刘木铎两位同志曾应邀来我省表导演讲习班讲学，受到我省戏剧界的热烈欢迎。我们鉴于目前有关导演——特别是戏曲导演方面的书籍极少，特将他们在省表导演讲习班

的讲学录音整理成文，编入《戏剧艺术讲座》第二辑 内部 印行，供广大从事导演和戏剧艺术教学的同志们学习参考。

最后，说明一下：安徽省表导演讲习班，是由安徽省文化局、安徽省文学艺术研究所、中国戏剧家协会安徽分会省暨合肥市导演研究学会联合举办的。借此机会谨向讲学专家及参加该项工作的同志致谢！

编 者

一九八三年十一月

目 录

导演基础知识

徐晓钟

第一章 导演艺术的基本特性与导演职能·····	(1)
第一节 导演艺术是二度创作的艺术·····	(3)
第二节 导演艺术是综合的艺术·····	(13)
第三节 导演艺术是组织舞台行动的艺术·····	(19)
第四节 导演的职能·····	(26)
第二章 舞台调度·····	(29)
第一节 什么是舞台调度·····	(29)
第二节 舞台调度在导演创作中的作用·····	(42)
第三节 组织舞台调度·····	(73)
第三章 剧本分析和导演构思·····	(88)
第一节 初读剧本·····	(92)
第二节 剧本分析·····	(94)
第三节 导演构思·····	(121)
第四节 体现导演构思·····	(139)
结束语 导演的基本素养·····	(143)

第一章	中国戏曲的导演学·····	(145)
第二章	表演技巧的主要环节·····	(154)
第三章	对导演的基本要求·····	(166)
第四章	导演基本元素训练·····	(172)
第五章	怎样演好现代戏·····	(177)
结束语	希望同志们做一个好导演·····	(189)

第一章 导演艺术的基本特性与导演的职能

安徽的同志给我一个任务，让我给表导演训练班的同志们上课。我觉得很难，同志们都是搞戏曲导演工作的，而我只能按我们话剧这一行讲。当然，戏剧艺术是有着共同规律的，有些问题我讲过以后，大家再去化。今天开始讲的，不是具体的导演技能或技术方法，而是讲一些虚的。为了更好地对导演技能和方法进行探索，有必要先对导演艺术的特性进行一些研究。有一段时间，导演工作是很不被人重视的，人们好象把导演这个专业给忘掉了。造成这种现象的原因既有客观上的，也有我们自己的工作没做好的原因。

导演艺术是一种战斗性很强的思想武器。它通过创造舞台演出来反映生活、塑造人物、揭示思想，来对观众起到启迪和潜移默化的作用。作为一门艺术，它有那些基本特性和规律呢？我们得首先来看一下导演创作的几种状况：

在“四人帮”“一花独放”，大搞法西斯文化专制主义的时期，舞台艺术不能创作，只能照搬。这种情况在今天，不少剧团还没有得到改变。一些剧团往往是导演带着演员和舞美，音响效果人员去看戏，把人家的演出按原样复制下来，而且常常还只是一种外壳的摹仿。如果说，我们为了业务锻炼，有计划地去临摹一个成熟的演出当然可以，但照搬和临摹毕竟不是创作。

也有一种导演，让人制作了一堂只能说明是室内或室外的

布景，然后，为着动作和画面不致太呆板，规定演员上、下场的地方，让演员在桌椅之间走来走去，做着简单化的、说明性的手势；有时候为了避免语言单调，教演员加上抑扬顿挫的语调，演出时配上大概的悲哀、欢乐或紧张气氛的音乐……，对人物形象的塑造、剧本思想的揭示不作艺术处理，对剧本的艺术特点没有处理，这样的演出充其量象是用舞台手段拼凑起来的“化妆朗诵”。

有的导演虽然也知道，导演艺术要通过演员的表演，并运用舞台手段把剧本的虚构转化为活生生的，能够看得见、听得见的，具体的舞台形象。然而，他完全按照剧本的台词和舞台指示把它们简单化地“翻译”成语言和形体动作，机械地按剧本的描写使用舞台手段。剧本上写“开会”，就让演员围桌而谈（不考虑这个会议要揭示什么，如何展现为好）；剧本上写“回忆往事”，就让演员用哭腔念词，让旁边的演员拭泪，配上大概的悲调音乐（不考虑人物性格和环境的特点，不考虑讲这段往事的目的以及怎样表现为好）；剧本上写着“雷鸣”，就响雷板；剧本上写“狂风骤起”，就摇动树枝，等等。在这些“转化”里，看不见导演的态度、导演的解释、导演的立意和导演的处理。这种没有导演的态度，看不见导演的热情的演出，只是机械的“图解”和“直译”剧本，并没有真正的表现生活和创造形象。

文化革命当中，人们对戏剧样式的探求被诬蔑成形式主义，最近在这个问题上有所好转，很多导演对不同样式的戏作了很多富有特色的处理。但是，也有不少导演不理解探求样式的真谛，找了很好的布景设计，但是戏演完了给人留下印象的只是一些好看的布景，演员反成了陪衬。这样的演出看不出导演对生活的态度，看不到导演的解释和立意，其结果必然缺乏艺术感染力，引不起观众的共鸣。

国外最近出现一种新的流派，波兰导演格洛多夫斯基就曾经向我国一些同志介绍过这种流派。他们把莎士比亚的戏、莫里哀的戏，只留下几句台词或者基本情节作为骨架来改编，完全不顾原作的思想、艺术特点，把它弄得面目全非。这可以说是一度创作，但不是二度创作，也不是导演艺术的正确途径。

由此可见，导演艺术不是照搬和临摹、不是“化妆朗诵”，不是直译和图解剧本，也不是甩开剧本，主观随意地发挥。那末，导演艺术是一种什么样的艺术？它究竟有什么样的特性和规律呢？下面我们试图作一些概括的阐述。

第一节 导演艺术是二度创作的艺术

剧作者深入生活、提炼生活，通过自己反映生活的工具（或媒介）——语言、文字塑造出艺术形象，反映生活，宣传一个思想，这是戏剧艺术的一度创作。在深入生活、认识生活的基础上认识剧本，运用导演艺术的创作手段——演员的表演艺术以及属于视觉艺术和听觉艺术的种种舞台表现手段，创造舞台形象，把剧作者的思想感情传达给观众，完成演出的思想任务，这是戏剧艺术的两度创作，也叫做第二次的形象传达。

戏剧艺术的两度创作是很重要的，只有通过它，作品才能和广大观众见面，戏剧艺术的许多特性才能得到发挥，剧本和作者所希望达到的艺术和思想效果，才能实现。

一、二度创作要尊重原剧作。

导演艺术创作的根据是剧本，没有剧本就无从进入二度创作。许多人说，导演是“解释的艺术家”，而他所解释的对象就是剧作者和剧本，这个“解释”，首先就是解释剧作者的思想意图。因此，导演要与剧作者同呼吸，要体验剧作者的感受，他要研究剧作者写这个剧本的目的与动机以及他达到目的的艺术手段。导演要把剧本的文字语言转化为活生生的生活和形象，把剧作者要说的话向观众说得更加易懂、深刻、动听，

但这仍然是剧作者自己的话。我们反对二度创作的主观随意性。

二、正确地解释剧本和深刻地确定演出的立意，是二度创作的灵魂。

毛主席说过：“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。”导演艺术也是人民生活在导演头脑中的反映的产物。参加二度创作的成员在深入生活、反映生活的过程中，也必然会把自己的立场、世界观和思想感情，把自己对生活的理解与感受以及自己的创作个性带到二度创作中去，并且鲜明地反映出来。这里存在着现实生活与剧本所反映的生活之间的矛盾，导演与剧作者的矛盾。同时，二度创作完全是为了观众，观众的思想感情和需要强烈地影响制约着二度创作，于是又出现了剧作者、导演与观众的矛盾。正确地解决这三对矛盾，要依靠正确的世界观，要根据生活。所谓二度创作的解释与立意，正是这三对矛盾对立统一的产物。尊重剧本，加进自己对生活的理解、思想、感受和情感，这才是完整的、地地道道的二度创作。

导演在创作时必定要考虑，他准备以什么样的态度，强调剧本中人物形象及生活的那些侧面；怎样解释人物的思想、行动和性格特征，以此来阐述什么样的哲理观点；他要考虑使剧本在观众心中响彻什么样的声音，唤起什么样的共鸣。这种对剧本的解释和演出的立意不仅是正常的需要的，而且是导演艺术二度创作的灵魂！导演构思正是从这里开始的。

如中国画《亲人》（作者：李祥、杨之光），它描绘的是一位华侨在祖国亲人的帮助下找到自己的亲人的故事。画面表现的是这位华侨正在电话中等待会见亲人的这一瞬间。它通过人物的体态和神情刻划了一个极端负责、极端热忱的青年女民警的典型形象，体现了祖国对华侨的关怀。如果是导演，他将

怎样处理这样一个故事呢？在我们一些同学的话 小 品《亲人》中强调的是：老华侨通过一段巧遇（女民警就是他寻找的外甥女）找到了亲人。其实，这个故事的着重点可以不放在华侨是否找到了亲属这个情节上，真正展示生活本质而且感人的，是华侨在寻找亲属的过程中处处感到祖国有亲人。这里就出现了一种解释和立意，它给导演创作暗示出了导演处理戏的侧重点，什么是主要的，什么是次要的；哪是要渲染、着重表现的，哪是应该冲淡和略略带过的；什么是要正面突出的，什么是应该侧面陪衬的。故事的高潮也不一定要象这张 绘 画 那样，去表现华侨老人在电话中等待会见亲属，完全可能是在表现女民警高兴地递给华侨话筒，老人在要接还没接的 这一 瞬间，描写老人热泪盈眶地望着女民警，他感到这话筒体现了祖国亲人的情意千斤重！甚至也可以设想，让华侨稍侧过身去，正面表现女民警激动而珍重地把话筒递给华侨的 这一 瞬间，着重表现她替华侨高兴，为华侨而激动，她含着眼泪看着华侨，微笑着……

为了强调导演要有自己的解释这个观念，我还想 举 个 例子，二度创作要有自己的解释和立意，但决不是把剧本甩掉，它是在作者总的意图上加进我们对生活的思考、感受和创作个性。《年青的一代》是大家都熟悉的一台戏。戏里主要人物林育生害怕边疆的艰苦，搞了假证明从边疆跑回上海，他的好朋友萧继业到上海去出差时受组织上委托，查明了这张证明是假的。第三幕有一段戏写萧继业拿出假证明，揭穿林育生弄虚作假。正在这时，林育生的未婚妻夏倩如来了，知道这件事，爆发了。同样这一段戏，不同的导演有不同的处理，并且表示出导演对人物的不同态度，对生活的不同解释。第一种处理，林育生对萧继业谈到了腿病，萧继业拿出医生加过批语的 假 证明，林育生呆住了，把假证明放在桌上，走到一边。夏倩如上

来，一看两个人关系很紧张，关怀地问发生什么事了，为什么都不说话，随后发现桌上有信，走过去拿起来一看，就爆发了。这样处理，看不出导演对待萧继业持什么思想态度，也看不出对林育生持什么思想态度。导演对这两个人的态度是暧昧的。第二种处理，前面不变，当夏倩如上来的时候，林育生一看紧张了，不想使这件事让夏倩如知道，随手把桌上的假证明放进口袋里，走到一边。夏倩如看到两个人关系紧张，关怀地问话，林育生想想瞒不住了，呆了半天才把假证明拿出来交给夏倩如，夏倩如一看是假证明，爆发了。这样处理，导演虽然没有上台讲话，但无疑是狠狠给了林育生一嘴巴！给林育生的品质往坏里写了一笔。同时这样处理，萧继业的思想态度还是不明朗的，导演对萧继业的思想态度没有传达出来。第三种处理，前面仍然没动，当戏发展到夏倩如上场的时候，萧继业觉得这件事还是暂时别让夏倩如知道的好，林育生有错误，应该批评他，但是没有必要弄到他未婚妻那里去。因此，夏倩如上来的时候，萧继业一把从桌上把假证明给拿过去放进自己的口袋。夏倩如上来发现气氛紧张，关怀地问话，问了林育生，又转到萧继业身边，请他回答，萧继业想了半天，才决定把假证明拿出来，夏倩如看后爆发了。这样处理，萧继业的思想态度就比较明朗了，但是导演对林育生的态度又不明确，人们看不出导演对林育生是褒是贬。第四种处理方法，前面部分跟第三种处理一样，萧继业出于种种考虑，当夏倩如上来的时候，把假证明从桌上拿过来放进自己口袋。夏倩如发现两人关系紧张，关怀地问话，当她到林育生那里问过以后，林育生想了想，觉得这件事不该瞒着夏倩如，主动走到萧继业那里把假证明要过来；萧继业对他这个举动很满意，就把假证明交给他，林育生拿来给夏倩如看，夏倩如感情爆发。这样处理既表现了萧继业的思想态度，又表现了林育生的思想态度；让观众看到

了萧继业的原则性，又让大家看到了林育生的基本品质。

以上几种处理方法，并没有改变剧本，没有改变剧本的台词，但是却表现了导演对戏的不同解释和立意。我们说好的导演进行二度创作，应该是按照剧本的基本意图，加进导演自己对人物的褒贬，有着自己的态度、情感。只有导演对剧本真正理解了，并且对剧本作出了正确的解释，有了深刻的立意，才能决定和指导我们作出具体的技能和方法的处理，这是二度创作中最重要的一点。

解释和立意的问题也存在于如何排演过去时代写的剧本（如一些传统、经典剧目）。由于时代和阶级的局限，这类作品一般地都只是部分地反映社会发展的规律和生活本质，而且往往还有错误和歪曲。对于这样的剧本，就必须用历史唯物主义的观点来考察，看它在当时起过什么作用，今天又能够起什么作用。在解释和立意中，既要充分反映出原剧中的积极因素，又要冲淡或揭露某些谬误的东西。根据二度创作的需要，对人物性格的某些方面、某些台词和动作另作解释和处理，有时甚至需要作必要的删改和挪动。北京青艺前些时演出了布莱希特的剧本《伽利略传》。这个戏的处理有些地方很能说明这个问题。布莱希特是出于对当时一些知识分子出卖灵魂、把自己的研究成果双手捧给杀人魔王希特勒的义愤，根据史料写出《伽利略传》的。伽利略是一个了不起的科学家，在被宗教势力迫害关进牢狱以后，他还借月光写完了自己的科学著作。但是他在生活上是贪图享乐的，因此宗教势力也利用他这一点使他公开放弃原则。所以这个戏对伽利略是持批评态度的。当然，他写得比较好，不是片面地去抨击或者鞭笞，而是也写出了伽利略好的一面。这样，在我们今天重新去认识这个剧本的时候，就提供了新的解释和立意的余地。青艺演这个戏的时候，正是粉碎“四人帮”以后，知识分子的地位得到应有的重视。他们不

去强调布莱希特原来强调的东西，而是着重表现了他的坚持真理的一面，渲染他和宗教势力的斗争，冲淡他生活上贪图享受的弱点，尤其在最后一场戏里，强调了他的忍辱负重。这样就在没有改变剧本的情况下，给予作品新的解释和立意，使这个戏出现了新的面貌得到了广大观众的欢迎。至于对那些政治倾向错误，艺术上不好的作品，导演无论怎么解释和立意，也是不能够“起死回生”的，这是另一个范围的问题，这里不作赘述。

三、把剧本转化成舞台形象是再创作，不是“直译”和“图解”。

作家写剧本，是从生活形象变成文学形象。导演的创作，是用自己的艺术手段把剧本（通过台词和舞台指示）所表现的生活、人物“转化”为舞台上的舞台行动和舞台形象，再现生活。行动和舞台形象的具体性有它自身的规律。往往有这种情形，作者用几个字就能把一个道理、一个形象、一个意境表达得明彻深透、意境盎然，而导演却不一定能用舞台形象表现得同样的深刻、透彻。当然也有相反的情形，作者用大量的语言描写出来的形象和意境，有时在舞台上只用一个动作、一个调度、一个音响就把它充分地体现出来了。

比如剧本中写着：“是时，狂风骤起，电闪，雷鸣”。这十个字总是给人们预示着一场严重的思想冲突或是一场殊死的决战迫在眉睫，一触即发，造成一种“山雨欲来风满楼”的情势和气氛。然而，如果只是按照舞台指示简单、机械地直译，可以叫树叶摆动，灯光、音响也可作出电闪、雷鸣的效果，演员也可以在这种环境里读词和动作，观众凭着经验，可以懂得这是象征着：“暴风雨要来了”，然而，在阅读剧本时所唤起的那种动人的情势和气氛，却不一定创造得出来。

再看看《霓虹灯下的哨兵》第九场春妮与陈喜和好这一场

戏。这是在陈喜认识了错误，即将奔赴抗美援朝前线时的一段戏。春妮谅解了陈喜，热情地跑来给他送行。乍一见面春妮脸上还不免绷着，她拿到针线包心里想：“当初你使我多伤心，现在倒好象蛮不在乎似的”，（陶玉玲《激情、分寸、体现》）一赌气把它扔了。这一扔，是对陈喜的责备，然而却是谅解的责备。这里表现的是一对小夫妻怄气之后，僵局快要打破而又未打破，正在言归于好时的微妙关系。这种复杂的心情和关系，在文学上需要多少篇幅的描写啊！而舞台上只靠“扔针线包”这一组动作就淋漓尽致地体现出来了。

在舞台上，行动与形象的具体性有两种可能的结果：它可能把剧作者的媒介（台词和舞台指示）“复活”和再现得生动、深刻、意趣盎然，也可能把作者的形象、意境体现得干瘪、肤浅和兴味索然。于是，在舞台上体现出来的形象与剧本通过台词和舞台指示所表达的形象之间，以及在实际体现出来的形象和感受与导演头脑中的形象和感受之间出现了“误差”，这种“误差”有时甚至可以达到歪曲的程度。

二度创作转化剧本的媒介，再现剧本的形象时，所出现的这种“误差”究竟是怎么发生的呢？“误差”的原因，有时也可能由于技术上的不完善、不准确所造成，但从导演创作转化剧本形象的特点来看，注意了下面几个问题，就可能减少或不出现“误差”。

1. 去创造和“还原”剧本的生活、形象和意境，而不是直译和图解剧作者的媒介。

剧作者在认识生活本质的过程中同时产生形象，这种形象随着认识的发展和深化，愈来愈具体、愈生动、愈鲜明、愈个性化。剧作者是通过台词和舞台指示作媒介传达他所创造的生活、形象和意境的。导演认识作者是通过作者的媒介，也就是通过台词和舞台指示产生生活联想，在头脑里再现作者笔下的

生活、人物和意境。导演艺术就是要在舞台上再现或“还原”剧作媒介所传达的生活、人物和意境。如果导演在剧作媒介面前不能在自己的头脑里唤起活生生的、热情澎湃的形象，不能联想起丰富多彩的生活，又捕捉不到作者隽永的意境；或者虽然唤起了这种生活和感受，却又不知道怎样运用自己的艺术手段在舞台上生动、热情地再现和创造这种形象与生活，深刻、准确地创造和传达出剧作的意境，而只是机械、冷漠地直译台词，支离破碎，就事论事地图解舞台指示；尽管这种翻译可能一字不差，然而舞台上没有真实的生活，没有活生生的形象，也没有意境。在阅读话剧《东进！东进！》剧本时，林太远负荆请罪的一段戏是很感人的。然而在舞台上果真让演员光着膀子，揸着一小束荆条，直不愣登地上场跪在陈毅同志面前，岂不是令人啼笑皆非？原著的思想、意境也很难体现出来。再如前例所举，舞台上有了“树摇、电闪，雷声的轰鸣”，可就是没有“山雨欲来风满楼”的情势。这是因为舞台上只是机械、冷漠地完成了舞台指示，图解了作者的媒介，而并没有去创造和“还原”舞台指示所传达的生活——迫在眉睫的斗争情势，一触即发的舞台气氛。遇到这种情况，聪明的导演他会把注意力首先放在如何揭示清楚矛盾冲突的意义、矛盾发展的紧迫形势，着力挖掘人物之间以及人物内心的冲突和斗争，在舞台手段的辅助下，通过真挚、热情的表演艺术，在人物关系和人物思想感情中去展现这种冲突的严重性和尖锐性，真正掀起了心潮的惊涛骇浪，激发了内心的“电闪雷鸣”，那末，即使去掉灯光、音响的电闪雷鸣，也可以准确、生动地创造和“还原”出作者笔下的意境。因为导演不仅“还原”了作者的台词和舞台指示，重要的是他按导演艺术的规律“还原”和再创造了作者所要表达的生活、形象和意境！

2. 创造和“还原”剧本的生活和形象，要保持、扩展和创

造联想，不要限制、扼杀和破坏联想。

读剧本时是要产生种种联想的。再创造就是把这种联想转化成为具体的语言、动作和听觉、视觉形象，使联想具体化。形象化看来很简单，其实是有不少麻烦的，它也存在着两种可能的结果。任何一个观众在舞台上听到具体的语言、音乐和音响，看到具体的动作和形象，也是要产生联想的。问题是这种联想是正确、丰富、深刻的，还是错误的、贫乏的、肤浅的。我们前面讲到剧作者的媒介可以再现和“复活”得生动、深刻、意趣盎然，也可能把作者的形象和意境体现得干瘪、肤浅和兴味索然，问题之一就是发生在这里。导演一方面要把剧作媒介所唤起的联想在舞台上具体化、形象化，同时又要通过具体的舞台形象给观众创造联想。

使剧本的联想具体化有两种可能的结果：一、它可能准确地传达剧本所引起的联想，扩展和丰富这种联想；二、也可能破坏、限制甚至歪曲这种联想。《亲人》这幅画通过空间艺术的造型手段表现了时间因素，通过敞开材料柜、半开的抽屉以及堆满桌子上的户籍资料，观众可以想象到这个女民警是花了很长的时间去找寻和翻查资料的。从这个任劳任怨的暗示和联想中，观众会相信女民警一定还作了其他许多努力，画面中接通了的电话，肯定也是她多方查询，费了九牛二虎之力才找到的吧！？比之舞台艺术，绘画的手段是很不富裕的。但是，画面描写得少，画的内容却并不少，画面只表现了一个瞬间，观众却想到女民警千方百计帮华侨寻找亲人的复杂的过程和丰富的内容。再看我们的小品练习《亲人》，按说我们拥有丰富得多的听觉、视觉艺术手段，尤其还有演员的表演，虽然我们的演员在舞台上也为华侨寻找亲人忙碌了一阵，为了表示到后面去还下场了一次，但是这种“千方百计”的形象，“任劳任怨”的精神，却远远不及绘画表现得充分。因为绘画运用几个

细节暗示了这个漫长的寻找过程，比较有效地创造了许多联想；而小品却没有造成类似的联想。它在“具体化”的过程中，有时限制了观众的一些联想（如女民警下场一次并不引起“她费了九牛二虎之力”的联想，观众的印象只是：她只不过是下去了一会儿）。有时甚至破坏了联想，如画中表现华侨接过话筒和对方要对话又尚未对话的这个瞬间，观众从人物的关系和神情中感到这位华侨一定是心潮翻滚，似乎有千言万语。而小品中是以接通了电话而且喊了声“姐姐”闭幕的，演员不很成功的叫唤，既没有能体现“千言万语”的心情，又破坏了“心潮翻滚”的联想。在《霓》剧的演出中春妮接过针线包的“一顿”，她“看了陈喜一眼”，“略为背转身”，她“背着手将针线包轻轻地往后一扔”……准确地反映了春妮的心情和她与陈喜的关系。这些动作，有如一幅活动的“绘画”，引起观众联想到微妙的人物关系，诗一样的情感！这组动作和许多名著一样，是不朽的！

中国戏曲中许多好的动作、身段是很能够给观众创造许多联想的。《打渔杀家》里两个人，拿一支小橹，通过身段和舞蹈就创造了船在水中的很多联想。话剧里常常不是那么好弄，是要很好向戏曲学习的。斯坦尼斯拉夫斯基排过很多好戏，有时也有失误的地方。有一次他排《奥赛罗》，有着很好的构思，把戏放在威尼斯这座水乡城市，因此人物上、下场运用了许多小船，有一次他设计了很大的一个船，用小轮子推上台，橹用金属制成，中心是空的，还装上水，船出来了橹一摇还有水声。其实这个做法和他自己的创作主张正相违背，这么大的船放在台上，并不能造成什么联想，甚至还破坏了观众的联想。

3. 准确地组织舞台行动，再现剧本的形象。

我们说二度创作是要去“还原”和创造剧本描写的生活、形象和意境，要创造和扩展联想，这一切都主要地依靠演员的