

导演基础知识讲话

何之安

导演基础知识讲话

下 册

何 之 安

目 录

下 册

第六讲 导演与剧本	(1)
一、剧本的选择	(3)
1、剧本的现实性	(3)
2、观众对象	(5)
3、剧团的特点与条件	(6)
二、剧本的阅读	(8)
1、初读剧本	(8)
2、二次阅读剧本	(13)
3、三次阅读剧本	(16)
三、研究有关资料	(18)
四、剧本分析	(25)
1、时代背景	(29)
2、事件与矛盾冲突	(31)
3、“贯串动作”与“反贯串动作”	(38)
4、主题思想	(40)
5、上演的“现实意义”	(43)
五、人物形象系统分析	(44)
六、关于剧作技巧上的分析	(59)
第七讲 节奏·气氛	
节 奏	
一、节奏的一般概念	(68)

1、自然界本身就存在着节奏性·····	(69)
2、人的本身就存在着节奏·····	(69)
3、生活的本身就存在着节奏·····	(69)
二、构成节奏的基本因素：·····	(71)
空间·时间·速度·强度(能)·····	(71)
三、艺术中的节奏表现·····	(74)
1、节奏有“重复性的周律”·····	(74)
2、节奏有“快慢长短的节拍”·····	(75)
3、节奏有“抑扬顿挫的韵律”·····	(75)
4、节奏有“模式花样的连续性”·····	(77)
5、节奏有“统一和谐的和音感觉”·····	(78)
四、舞台节奏	
1、什么是舞台节奏?·····	(80)
2、舞台节奏的基本特性·····	(82)
(一)舞台节奏的统一性·····	(83)
(二)舞台节奏的变化性·····	(84)
(三)舞台节奏的连贯性·····	(86)
(四)舞台节奏的组织性·····	(91)
3、如何处理演出中的舞台节奏?·····	(96)
(一)分析剧本、分析人物、分析规定情境·····	(100)
(二)把全剧划分为节奏处理的单位、段落·····	(101)
(三)列出节奏发展的“示意图”·····	(103)
(四)给演员们提出速度节奏的要求·····	(105)
(五)帮助演员掌握形象的基本节奏·····	(106)
(六)在同台演员的交流中建立	
起统一的舞台节奏·····	(108)
(七)把各个个别场面连接配合而成整体·····	(108)
(八)完成演出的“行动总谱”·····	(113)
(九)采排——合成统一完整的舞台节奏·····	(113)
(十)加强高潮处的速度节奏处理·····	(113)

气 氛	(114)
1、生活中的气氛	(114)
2、舞台气氛	(117)
3、如何创造舞台气氛	(118)
(一)要感觉到生活气氛	(118)
(二)把舞台事件和现实生活特征有机结合起来, 速度、节奏是重要因素	(119)
(三)对所有的角色行动(包括群众角色) 都应细致地去处理	(120)
(四)外部结构在创造舞台气氛中的作用	(124)

第八讲 导演构思和导演计划

导演构思	(131)
一、什么是“导演构思”	(133)
1、导演构思的含义	(133)
2、导演构思的指导思想	(135)
3、导演构思的根据	(138)
4、导演构思的形象思维	(141)
5、导演构思的产生	(144)
二、怎样进行导演构思	(148)
1、导演构思中的重要工作	(148)
2、导演构思的总体概括形象	(150)
3、导演构思“分场命名”和“处理提要”	(154)
(一)剧情梗概	(158)
(二)《阴》剧的思想内容和艺术表现	(158)
(三)风格、体裁上的特点	(159)
(四)作者简介(略)	(159)
(五)在处理上的想法	(159)
4、导演构思的“主要场次”与“高潮场”的处理	(165)
(一)重要人物的出场	(165)

(二) “必须场面”的构思处理	(166)
(三) 表达主题的重点场构思处理	(167)
(四) 特殊行动的构思处理	(169)
(五) 特殊气氛场的构思处理	(170)
(六) “高潮”场的构思处理(略)	(173)
(七) 武打、斗殴场的构思处理	(174)
(八) 群众场面的构思处理	(175)
(九) 开场与结束场的艺术构思处理	(182)
(十) 布景、灯光、服装、化妆、音乐、舞蹈等 的处理要求	(185)
5、“序幕”与“尾声”	(185)
6、导演构思的不断深化	(190)
导演计划	(193)
一、基本观点	(194)
二、技术要求与安排	(194)
1、分场(或分节、分段)计划	(194)
2、人物处理计划	(194)
3、场景处理计划	(196)
4、处理计划说明	(196)
5、舞台调度计划	(197)
6、节奏、气氛计划	(201)
7、开幕、闭幕计划	(201)
8、高潮场面计划	(201)

第九讲 排 演

一、排演的准备阶段	(203)
1、角色分派	(203)
2、制定排演的工作日程	(209)
3、排演前的准备会议	(212)
4、制定“排演守则”	(214)

二、桌面工作阶段	(216)
1、宣读剧本	(217)
2、讲述构思	(219)
3、座谈生活	(221)
4、集体研究剧本	(223)
5、对 词	(226)
6、定角色“基调”	(230)
7、创造性想象角色全部(或一部分)的生活	(232)
8、复述事件线	(234)
9、做好“调度”设计计划	(235)
10、安排好排演的舞台环境	(238)
三、初排阶段	(239)
1、关于“形体动作分析法”的问题	(241)
2、关于与不同的演员进行工作的方法问题	(249)
3、关于明确“规定情境”的问题	(253)
4、关于如何寻找正确的体裁感问题	(254)
5、关于如何找动作问题	(256)
6、关于人物观察问题	(258)
7、关于古典剧目初排中的问题	(260)
a、演中国古典剧目	(261)
b、演西洋古典剧目	(262)
8、关于初排中应注意的其他一些问题	(263)
四、细排阶段	(268)
1、局部与整体问题	(269)
2、关于逐步深入问题	(270)
3、关于动作要求问题	(271)
(1)明确动作层次	(272)
(2)突出主要动作	(274)
(3)细致分析心理	(275)
(4)焦点处理、转移	(277)

(5) 有关动作处理的其他一些问题	(278)
4、语言方面的要求	(279)
5、关于情感问题	(282)
6、加强有机交流	(286)
7、进一步要求“性格化”	(287)
8、“角色远景”和“演员远景”的发掘	(292)
角色远景	(292)
演员远景	(294)
9、关于“启发”与“示范”问题	(294)
10、个别排练与重点抽排	(297)
五、连排阶段	(299)
六、合成	(300)
第十讲 演出组织工作	(305)
一、演出组织	(305)
1、“助理导演”的任务	(306)
2、“剧务”的工作任务	(306)
(一) 艺术工作方面	(306)
(二) 事务工作方面	(308)
3、“舞台监督”的工作任务	(308)
4、“场记”的工作任务	(312)
5、“后台主任”的工作任务	(313)
6、司幕员的职责	(315)
7、演出组织要精减多余人员	(316)
二、“舞台规则”	(317)
三、舞台各部门的组织与工作程序	(318)
四、前台工作(“前台主任”工作)	(321)
1、秘书(或文书)的职责任务	(321)
2、会计的职责任务	(322)

3、庶务(事务)的职责任务	(322)
4、宣传的职责任务	(323)
(一)关于广告	(323)
(二)关于“说明书”	(324)
(三)关于“宣传剧照”	(325)
(四)关于“剧情介绍”	(326)
(五)关于“组织评论”问题	(328)
5、对外联络的职责任务	(329)
五、导演在演出期间的任务	(331)
六、演员的登台前后	(333)
1、公演期间的演员生活	(333)
2、化妆前后应做的事	(334)
3、上场之前应做之事	(334)
(一)检查服装	(334)
(二)检查道具	(334)
(三)检查光区	(335)
4、在舞台上演出时应注意的事项	(335)
5、卸妆时应注意的事项	(336)

第六讲 导演与剧本

剧本是导演演出创造的基础。导演是“二度创造者”，他的创造必须以剧本为根据。剧本是文学作品，导演的任务就是要把剧作者所写的文学性作品，体现为生动的舞台动作和形象，创造出具有高度思想和艺术水平的演出。使演出紧密结合现实三大斗争，起到应有的政治作用和教育作用，为工农兵美学趣味服务，为社会主义事业服务。

文学性剧本，是剧作者长期深入生活，观察各种生活现象，积累生活体验，选择现实生活中的事实素材和斗争经验，细致地研究生活中各式各样人物与其语言，经过艰辛劳动而获得的成果。导演要把这个成果生动地搬上舞台，并取得较为成功的演出效果，绝不是一件轻松的任务。首先导演必须和作者一样了解生活，长期观察体验生活，广泛积累生活素材，更多地阅读和理解各种文学作品，以提高文学修养，加深理解力和欣赏力。更为重要的是导演要学会并善于掌握马克思、列宁主义、毛泽东思想，才能达到正确地认识生活和理解生活，才能准确地解释剧本中所阐述的生活现象。

过去曾经有人把导演和剧作者的关系，比喻为演奏者与作曲家的关系。而导演者对于剧本的关系，正如乐队指挥与乐谱的关系一样，这个比喻是恰当的。乐队指挥者要把交响乐指挥好，他必须对于乐谱中的音符、音阶、音节、旋律等等分析得清清楚楚，牢牢地抓住乐曲的情绪与节奏，掌握其规律与要旨。导演要排好戏，也必须把剧本分析深，分析透，他要呼吸到剧作者的呼吸，体验到剧作者的意图与想象。这就不仅仅是了解一个剧本梗概，一些对白的台词，以及剧本的舞台指示，就可以满足得了的。导演若不能深入理解作者的意图，就不可能当好剧本的说明者、解释者、体现者，就不能设计出较为完美的导演构思与导演计划，就不能把剧本中的假想转变为舞台真实，创造出一台生动完整的艺术形象来。

但是导演并不仅仅是消极地解释剧本、消极地把剧本假想转化为

舞台现实，把文学剧作翻译为舞台行动的“翻译家”、“介绍人”，也不仅仅是演出的“接生婆”，他必须积极地进行创造，正如斯坦尼斯拉夫斯基所说的那样：“现在，我认为导演的任务是越来越复杂了。在我们的生活中政治是不可分割的一个部分，这就是说，在我们的事业中已经含有一种思想——导演思想和导演思维。导演不能仅仅是作者与剧院的中介人，他不能仅仅是一个帮助演出诞生的接生婆。导演自己应该会思想，他应该这样来进行工作，务使他的工作能唤起观众的合乎现代生活要求的思想”（见戈尔恰科夫：《斯坦尼斯拉夫斯基导演课程》）。就是说导演在处理演出中既要忠实于剧本，全面地、深刻地研究剧本；又要有自己的独立见解，自己的理解与认识，要强调出思想性和现实意义，应该以舞台演出来突出表现工农兵，反映我们的时代。

这里还需说明一下：不仅是那些概括了和反映了今天的事件的作品，才具有现实性。就是描写过去的生活或历史题材的戏，一样也具有现实意义。《丹心谱》、《山泉》是深刻地揭露了“四人帮”种种倒行逆施，同时也有力地歌颂革命人民（尤其是科技人员）的伟大斗争风貌，固然现实性很强，紧密地结合了当前揭批“四人帮”的政治运动。而《报童》、《西安事变》、《转折》等都是描写过去的革命斗争生活，可是它也有力地响应英明领袖华主席关于“努力创造出反映毛主席、周总理、朱委员长和其他老一代无产阶级革命家光辉业绩”的号召，讴歌我们敬爱的周总理的丰功伟绩、热烈赞颂党中央、毛主席抗日民族统一战线的伟大胜利，和颂扬以华主席为首的党中央一举粉碎“四人帮”，继承毛主席遗志开始新的更伟大的长征，它的现实性又是多么的强烈！至于最近重新上演的《蔡文姬》和昆曲古典剧《十五贯》等历史题材的剧本，它或是阐明广泛征集人才是“民望如草，我泽如春”的盛举；或是宣扬实事求是，反对主观主义，提倡法治精神。但都直接显示其伟大的现实意义，能说没有它的现实性吗？当然，打碎“四人帮”文化专制主义的枷锁之后，我们要有计划、有步骤地恢复上演优秀传统文化的剧目，和提倡用历史唯物主义的观点创作新的历史剧。但是，今天文艺工作者的首要任务，还应当是着力在反映

我们的时代；歌颂新长征中涌现出来的新人新事；表现我国向四个现代化进军的新成果。我们导演应该真实地、鲜明生动地表现我们社会主义祖国的现实。这就要求导演与剧作者能更好地合作，创造出更深刻完美的反映现实的演出。

一、剧本的选择

选择剧本是一个重要的任务。剧本的选择决定着整个演出创作集体的思想目的性，以及它的美学趣味和艺术倾向、思想倾向。一个剧团(剧院)的面貌，也就从它上演剧目中表现出来。革命的文学艺术应当为无产阶级的政治服务，演出的革命性和战斗性是我们戏剧传统的特色。戏剧演出为人民服务，为政治服务，应当是百花齐放，而决不是一花独放，在题材与体裁上应有着广阔的道路，决不象“四人帮”统治文艺时期那样限制得死死的，只是一条狭窄的道路。

作为一个导演，他有责任与义务参与剧目的选择工作。那种认为导演就是排戏，至于排什么戏是领导上的事情的思想是错误的。事实上，导演往往是编导组的成员之一，他对剧目计划负有职责。所以，导演应当主动地选择推荐剧目，请领导上审查决定。或同编导组同志们一起深入生活，选择题材进行新的剧目创作。创作新的剧目以繁荣社会主义文艺，更是今天大好形势之下，紧密配合新时期总任务的当务之急。导演者责无旁贷，必须认真重视这项任务。

我们依据什么原则来选择剧目呢？

既称“剧目”，就不是一般剧本的总称，它有着一定的方针、任务，有着重要的思想任务与创作任务。因之其确定原则是：

1、剧本的现实性。所谓现实性就是前面说过的现实意义，它不是日常琐碎的生活性，不是刻划某个小家庭的生活趣味，也不是描写某个人的一般心理状态。而是指的对整个国家在当前阶段最为关切的，广大人民最为关心的问题。也即是目前阶段国家基本矛盾的中心环节的一些问题。

如果导演不考虑到这一点，而只从个人偏爱、兴趣出发，或只从演出的“上座率”出发，根本就不可能选择出或创造出生动而洋溢时代气氛的剧本来，演出结果也不会是为人民所欢迎的。反之，如果选

择或创作的是观众所需要的剧本,演出必然会取得成功。《丹心谱》、《于无声处》等,就是很好的例子。导演能与人民同呼吸共感受,感时代之所感,觉人民之所需,演出符合人民的愿望,没有不成功的道理。所以说正确地选择剧本主题,是个关键。现代剧如此,古典的、历史的剧目也是如此。

选择古典的、历史的剧目,必须在批判地继承传统的基础上,把“古为今用、洋为中用”放在第一位。不是自由化地什么剧目都能上演,必须考虑主题的现实性。当然,这里所说的主题现实性,是说剧本本身所具有的人民性与其内在含义,而不是它本身根本没有的东西,由导演硬给它填上或贴上什么。新思想、新涵义是安不上去的。有些古典的剧本,它本身涵有较深远的内容,具有趋向革命的形象、代表未来光明的形象,在当时演出就很难能够表现出来。今天在社会主义社会的舞台上,它的光辉才有可能显示出来。导演要善于发现或感到过去未曾感到的东西,予以新的阐述与解释、赋予新的意义,使过去的“珍宝”,在社会主义社会得到打磨而放出光彩,使演出更加富于生命力,直接为今日现实服务,这也是很为必要的。如昆曲《十五贯》、绍剧《三打白骨精》等,都是传统的优秀剧目,不是正在今日的舞台上放着异彩,为现实服务吗?而郭沫若同志的历史剧《屈原》、《蔡文姬》等仍然是现实性较强的优秀剧作。至于莎士比亚的某些剧本、席勒的《阴谋与爱情》等,马克思、恩格斯都予以肯定的。今天演出莎氏作品,也能为我们建设现代文化起到借鉴的作用。席勒悲剧就能起到昔日时代与今日时代的对比,而颂扬我们的社会的作用。“百花齐放”正是为了提高我们社会主义文化,适应人民文化生活日益增长的需要。凡是内容符合社会思想的要求,都能在演出中发挥其作用。导演在选择剧目时,要善于掌握和理解现实生活的需要与社会发展的趋势。

当然,最为紧密结合现实的,还是现代剧。对于现代剧目中还要不断加工的,要专业与业余多多结合,导演有责任培植业余作者的剧本创作,使它更趋完整与完美,以丰富我们今天的社会主义百花园地。

2、观众对象。每一个剧团（剧院）都有它特定的服务对象。戏剧为谁而演出，导演在选择剧本时不能不加以考虑。戏是演给观众看的，观众喜不喜欢看，愿不愿意看？观众看懂看不懂？导演都要事先多作估计，一定要选择使他们喜闻乐见的剧目。不然的话，导演一厢情愿地加以选择，不管观众能不能接受、愿不愿接受就决定了下来，其结果，那怕是多么成功的巨著、具有多么伟大的教育意义的剧本，演出也一样是会失败的。

就以北京各个剧院、剧团为例，他们的服务对象都不相同，各有各的观众。部队的话剧团、队，是面向战士；中国儿童艺术剧院，面向儿童观众；中国青年艺术剧院，面对着青年观众；中央实验话剧院，面对着首都广大的知识界和干部们；而北京人民艺术剧院，则面向北京市各个阶层和北京广大市民。由于服务对象不同，他们过去十七年上演的剧目计划亦不相同，各自形成了自己的独特风格面貌。而这种自然形成的特有风格面貌，是非常可贵的。部队的剧团演出《槐树庄》、《甲午海战》、《年青的鹰》、《白求恩》、《雷锋》、《东进序曲》等等，它不是注重传统教育，就是反映战斗生活，总是给人以斗争的力量和战斗的热情，让观众得到鼓舞。“儿艺”演出《马兰花》、《岳云》、《宝葫芦》……，以及最近演出《我们是喝着延河水长大的》、《报童》等剧，都是以儿童与反动势力作斗争为主题，突出儿童的战斗性，在处理上总是多用动作、少用语言；多强调形象，少刻划复杂心理，给人以清晰爽朗、深入浅出的印象，使儿童观众在情感上受到鼓舞，剧场情绪总是异常活跃。中国青年艺术剧院演出《尤利乌斯·伏契克》、《钢铁是怎样炼成的》、《降龙伏虎》、《李双双》、《全家福》、《曙光》、《山泉》……等剧，号召青年向先进人物“学习、学习、再学习”，坚定步伐向前进；“干劲大，碰天天要破，跺地地要塌”，突出生活、艺术、真实，浪漫主义色彩较浓，演出总是富有强烈的政治感染力。中央实验话剧院演出的《大雷雨》、《棠棣之花》、《三人行》、《同甘共苦》、《枫叶红了的时候》……等剧，它着力于描述不同类型的知识分子必须进行思想改造，号召深入生活、深入斗争，走与工农相结合的道路，鼓舞

人们在不断斗争中去创造新的生活，激励着人们把青春和生命献给祖国。在演出处理上则是以细腻地刻划人物心理为主。而北京人民艺术剧院，演出《龙须沟》、《明朗的天》、《雷雨》、《日出》、《茶馆》、《胆剑篇》、《蔡文姬》、以及《丹心谱》……，总之是以高度的政治热情来表现两种不同本质的社会或两种不同思想体系的思想感情斗争与变化。特点是寓生活与斗争之中，以刻划人物性格为其特色，舞台上总是洋溢着浓郁的生活气氛，既是生活又是艺术。尤其是表现北京地区特有的地方色彩，更有其独到之处。没有人工的“突出”痕迹，和虚假做作的“激情”。这里我们真是难以想象，假使让“儿艺”去演出《结婚进行曲》，让部队话剧团去演《七十二家房客》，让北京人艺去演《红色少年》……，其结果又将会是如何呢？不仅毁掉了他们特有的风格特点，而且他们服务的对象，也不可能乐于接受。观众的趣味不同，他们的需要也不一样。在大城市中大的剧院可以有他的独特风格面貌，而中小城市的地方剧团则要面向各个阶层，要经常上山下乡，他们上演的剧目，也不可能象大城市大剧院一样，他必须考虑到地区的政治情况和观众的水平，不能忘掉了服务对象的兴趣与要求。当然，我们不是要去迎合观众（是指趣味的迎合），但是观众的条件不能不加以考虑。我们要引导观众去喜爱新的剧本，可是普及与提高对客观要求的区别，也不能不予以估计。

3、剧团的特点与条件。剧院、剧团的特色面貌，不是主观决定的，首先取决于它的方针、任务；同时又是由于它的现有成员与现有条件（艺术能力）而决定的。过去上海人艺有滑稽剧团、方言话剧团，他们专演滑稽戏和方言剧，除了有剧院的方针、任务之外，也是他们的演员善于表演滑稽剧、或能说流利的地方方言。在外国往往有什么悲剧院、喜剧院、讽刺剧院、心理剧院、轻歌剧剧团……之类，都是由于有某一方面的演员条件组织而成的，因而形成了自己的独特面貌，自己的特点。在选择剧本时，就不能不考虑到这些特点。

至于条件，一种是人的条件，一种是物质条件，没有演哈孟雷特的演员，就不要上演《哈孟雷特》；没有庞大的演员数量，就不要演人数众多的剧本。如地区一级的文工团话剧队，总共人员也不过三五

十名，而硬要上演《西安事变》，人员与物质条件都受限制，就不一定合适。

另一个条件是导演本人的特点，在选择剧本时不能不考虑导演自己的个人情况。固然导演排他自己所喜爱的剧目，他的创造兴趣会特浓。不过导演没有权利拒绝领导上分配给他的排演任务，那怕这个剧本自己并不喜爱，亦要很好的服从分配，要善于培养自己的创作兴趣。遵守劳动纪律，是导演工作者的美德，随便撂挑子则是最大的错误。问题不在于导演自己愿不愿意排，而在于自己的能力是否能够胜任？导演排一个戏好象挑担子一样，若是力不胜任，结果就不能完成演出任务。所以在选择剧本时，应当有自知之明，好好估计一下自己的力量：第一，自己的技术水平能不能导演这个戏？第二，自己对于导演这个戏有没有过经验（比如莎士比亚的剧本、莫里哀的喜剧……）？或者见未见过别人排过？第三，自己对于这个剧本能不能真正的理解（比如易卜生的《野鸭》、契诃夫的《海鸥》）？第四，有没有剧本中所表现的这方面生活（间接生活也可以）？如果自己的条件都不合适，就应当向领导上说明情况，自己倘若没有把握，不可去故意冒险，以免诒误工作。如果是自己挑选或推荐的剧本，那末，首先自己应当很客观理智地考虑到上面四个条件。

再有，导演选择剧本，除了重视其思想性之外，还必须考虑到剧本的艺术性。它的体裁趣味性高不高？作家的风格特点如何？剧本的动作性强不强？是不是只是语言与口号？人物写的典型性如何？是不是人物干巴、主次不分、人物虚假？结构上符不符合生活真实？事件与人物关系是否鲜明、连贯？如果有模糊的地方，也会使主题思想不明；还得看能不能加以修改补救？整个剧本有趣没有，能不能吸引人？一般说剧本能不能吸引观众，也标志着它的艺术性，一部枯燥无味的剧本，就是再有能力的导演也挽救不住观众的溜号。剧本富有强烈的感染力，才能传达出思想内容，而取得演出效果。缺乏感染情绪力量的剧本，虽然它的思想性、政治性、心理描写、风格等均有很大的价值，但演出也会是死气沉沉。果戈里说过，剧本一定要有唤起不由自主的高度的情感激动的力量，是有道理的。剧本只要有这样一个优

点，其他缺点均可以设法修改补救，也可以在演出处理上予以润饰。不过这里需加提醒：导演一定得善于判别清楚“感兴趣”的性质，千万不要陷入纯兴趣的泥淖。否则，缺乏判断“感兴趣”的敏感，就容易受迷惑而分不清香花与毒草。

每一次上演新的剧目，都应该要使剧团（剧院）的演出水平提高一步，同时也是培养演员的一次机会。所以导演在选择剧本时，必须要认识到这一点。

二、剧本的阅读

剧本一经选定，导演就需开始研究剧本，首先是阅读剧本。导演阅读剧本是为了理解剧本、构思处理，所以必须仔细阅读，而且还要再三的阅读。

1、初读剧本。初次阅读剧本，主要的目的在于对剧本获得一个概括的印象。因之，必须象一位普通的读者一样，不带主观意念和意图，纯粹是客观感受。人认识事物都是从实践开始，要认识理解剧本，只有先接触剧本，这是在感觉上进行实践。《实践论》中指出：

“原来人在实践过程中，开始只是看到过程中各个事物的现象方面，看到各个事物的片面，看到各个事物之间的外部联系”。读剧本也是如此，初次阅读可以获得第一个总的印象，但不是完整正确地印象。然而却可以时常对某些场景、某些片断、某些人物的瞬间活动，激起一些鲜明的印象，同时也会迸发出导演的某些幻想。例如，在读曹禺的《雷雨》时，脑子里就会产生出对周公馆的想象；繁漪、四凤、周朴园的某些活动，客厅里宗法家长式的周朴园逼迫繁漪喝药；鲁妈初进周公馆恍惚依稀地判断着屋子里的摆设；周萍、四凤跪求鲁妈放他们出走；繁漪从饭厅里出来阻止他们的情景；周朴园被繁漪叫了出来与鲁妈意外的会见；四凤的跑出，周冲在追她，两人在花园中触电的惨叫；鲁妈的惊恐、繁漪的痛楚、周朴园的震惊……；周萍取手枪时的哀切与绝望；仆人与鲁大海打架声传来；书房枪声与屋内死一般的静默，忽然繁漪狂叫地向书房奔跑……。于是，由于这些感受启发着你，便会显出某些构思处理的意想。这就是事物的现象，事物的各个片面以及这些事物的外部联系，在你的脑子里的反映。也就是你对剧