

何之安

DAOYAN JICHUZHISHI
JIANGHUA

导演

基础知识讲话

黄河文艺出版社

导演基础知识讲话

何之安



黄河文艺出版社

责任编辑 蓝纪先

导演基础知识讲话

何之安著

黄河文艺出版社出版

河南第一新华印刷厂印刷

河南省新华书店发行

850×1168毫米32开本 16.875印张 386千字

1985年10月第1版 1985年10月第1次印刷

印数：1—4,600册

统一书号10385·15 定价 $\begin{matrix} 4.25 & (\text{精}) \\ 3.15 & (\text{平}) \end{matrix}$ 元



一九八三年初冬何之安教授到日本进行学术考察时，于东京与日本同行专家进餐之时的合影（左为何之安教授，中高桥四郎，右石沢修二）

目 录

第一讲 导演与“导演学”

- 一、导演和“导演学”是怎样产生的…………… (1)
- 二、导演的作用与任务…………… (7)
- 三、导演在创造演出工作中的职责…………… (10)
 - 1. 向演出创作集体 (剧组) 进行剧本的解释工作 …………… (10)
 - 2. 和演员共同创造人物的形象…………… (11)
 - 3. 组织整个的演出工作 …………… (12)
- 四、导演与舞台艺术各部门间的关系…………… (15)

第二讲 舞台认识

- 1. 剧场 …………… (19)
- 2. 舞台 …………… (19)
- 3. 舞台区位…………… (22)
- 4. 舞台布景…………… (25)
- 5. 舞台上的出入口 …………… (30)
- 6. 舞台上的支点 …………… (31)
- 7. 舞台灯光 …………… (35)
- 8. 舞台灯光的运用知识 …………… (39)
- 9. 幕的运用知识…………… (47)
- 10. 舞台配音的一般知识…………… (52)
- 附：舞台的各种演出风格装置的介绍 …………… (56)

第三讲 舞台调度

- 一、“舞台调度”是什么? (61)
- 二、舞台调度的作用及其处理 (64)
 - 1. 突出表现戏剧的内在涵义 (65)
 - 2. 强调剧中人物的出场 (66)
 - 附: 处理人物上场的一些强调手法 (68)
 - 3. 揭示人物的内心世界 (70)
 - 4. 揭示人物的典型性格 (73)
 - 5. 揭示人物的相互关系 (77)
 - 6. 引导观众“注意焦点”的转移 (78)
 - 7. 强调重点的动作、语言 (79)
 - 8. 推进戏剧“高潮”的进展 (92)
 - 9. 戏剧节奏与环境气氛的渲染 (100)
 - 10. 处理完美的舞台构图 (103)
 - 附: 六点注意 (127)

第四讲 风格、体裁

- 一、风格 (130)
 - 1. “风格”是什么? (130)
 - 2. 风格形成的内容 (132)
 - 3. 导演如何准确地去研究剧本的风格? (146)
- 二、体裁 (148)
 - 1. 什么是“体裁”? (148)
 - 2. 体裁的基本类型 (149)
 - 3. 如何确定剧本的体裁? (159)
 - 4. 导演怎样在演出中处理体裁? (164)

第五讲 导演与剧本

一、剧本的选择	(170)
1. 剧本的现实性	(170)
2. 观众对象	(172)
3. 剧团的特点与条件	(173)
二、剧本的阅读	(175)
1. 初读剧本	(175)
2. 二次阅读剧本	(182)
3. 三次阅读剧本	(185)
三、研究有关资料	(187)
四、剧本分析	(195)
1. 时代背景	(199)
2. 事件与冲突	(201)
3. “贯串动作”与“反贯串动作”	(209)
4. 主题思想	(211)
5. 上演的现实意义	(214)
五、人物形象系统分析	(216)

第六讲 节奏·气氛

节 奏

一、节奏的一般概念	(235)
1. 自然界本身就存在着节奏性	(235)
2. 人的本身就存在着节奏	(236)
3. 生活的本身就存在着节奏	(236)
二、构成节奏的基本因素	(238)
三、艺术中的节奏	(241)
1. 节奏有“重复性的周律”	(241)
2. 节奏有“快慢长短的节拍”	(242)

- 3.节奏有“抑扬顿挫的韵律” (243)
- 4.节奏有“模式花样的连续性” (245)
- 5.节奏有“统一和谐的和音感觉” (246)

四、舞台节奏

- 1.什么是舞台节奏? (249)
- 2.舞台节奏的基本特性 (252)
- 3.如何处理演出中的舞台节奏? (269)

气 氛

- 1.生活中的气氛 (289)
- 2.舞台气氛 (292)
- 3.如何创造舞台气氛 (294)

第七讲 导演构思和导演计划

导演构思 (305)

一、什么是“导演构思” (306)

- 1.导演构思的含义 (306)
- 2.导演构思的指导思想 (308)
- 3.导演构思的根据 (310)
- 4.导演构思的形象思维 (313)
- 5.导演构思的产生 (316)

二、怎样进行“导演构思” (320)

- 1.导演构思中的重要工作 (320)
- 2.导演构思的总体概括形象 (322)
- 3.导演构思“分场命名”和“处理提要” (326)
- 4.导演构思的“主要场次”与“高潮场”的处理 (339)
- 5.“序幕”与“尾声” (362)
- 6.导演构思的不断深化 (367)

导演计划	(370)
一、基本观点	(371)
二、技术要求与安排	(371)
1.分场(或分节、分段)计划	(371)
2.人物处理计划	(371)
3.场景处理计划	(372)
4.处理计划说明	(372)
5.舞台调度计划	(374)
6.节奏、气氛计划	(375)
7.开幕、闭幕计划	(377)
8.高潮场面计划	(377)

第八讲 排 演

一、排演的准备阶段

1.角色分派	(379)
2.制定排演的工作日程	(385)
3.排演前的准备会议	(388)
4.制定“排演守则”	(390)

二、桌面工作阶段

1.宣读剧本	(392)
2.讲述构思	(394)
3.座谈生活	(397)
4.集体研究剧本	(398)
5.对 词	(402)
6.定角色“基调”	(407)
7.创造性想象角色全部(或一部分)的生活	(410)
8.复述事件线	(411)

9. 做好“调度”设计计划·····	(417)
10. 安排好排演的舞台环境·····	(417)
三、初排阶段·····	(418)
1. 关于“形体动作分析法”的问题·····	(421)
2. 关于与不同的演员进行工作的方法问题·····	(431)
3. 关于明确“规定情境”的问题·····	(435)
4. 关于如何寻找正确的体裁感问题·····	(439)
5. 关于如何找动作问题·····	(439)
6. 关于人物观察问题·····	(441)
7. 关于古典剧目初排中的问题·····	(443)
8. 关于初排中应注意的其他一些问题·····	(448)
四、细排阶段·····	(454)
1. 局部与整体问题·····	(454)
2. 关于逐步深入问题·····	(455)
3. 关于动作要求问题·····	(457)
4. 语言方面的要求·····	(466)
5. 关于情感问题·····	(470)
6. 加强有机交流·····	(474)
7. 进一步要求“性格化”·····	(476)
8. 掌握“角色远景”和“演员远景”·····	(482)
9. 关于“启发”与“示范”问题·····	(485)
10. 个别排练与重点抽排·····	(487)
五、连排阶段·····	(490)
六、合 成·····	(492)
第九讲 演出组织工作 ·····	(497)
一、演出组织·····	(497)

1. “助理导演”的任务	(498)
2. “剧务”的工作任务	(499)
3. “舞台监督”的工作任务	(501)
4. “场记”的工作任务	(505)
5. “后台主任”的工作任务	(507)
6. 司幕员的职责	(591)
7. 演出组织要精减多余人员	(510)
二、“舞台规则”	(511)
三、舞台各部门的组织与工作程序	(514)
四、前台工作(“前台主任”工作)	(514)
1. 秘书(或文书)的职责任务	(515)
2. 会计的职责任务	(516)
3. 庶务(事务)的职责任务	(516)
4. 宣传的职责任务	(520)
5. 对外联络的职责任务	(522)
五、导演在演出期间的任务	(524)
六、演员的登台前后	(524)
1. 公演期间的演员生活	(525)
2. 化妆前后应做的事	(525)
3. 上场之前应做之事	(527)
4. 在舞台上演出中应注意的事项	(528)
5. 卸妆时应注意的事项	(528)

第一讲 导演与“导演学”

一 导演和“导演学”是怎样产生的？

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，要了解导演的职能，必先了解导演学的发展过程。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”。只要我们以科学的态度和求实的精神，对中国戏剧发展史略加考察，就有充分的资料证明，“导演学”决非是什么“舶来品”，更非只是伴随话剧艺术形式而从国外输入的东西。它地地道道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，就已开始扮演故事情节了。当时就有“大面”、“拨头”、“踏摇娘”^①等戏目。唐以前虽不扮演故事情节，但一些歌

^① “大面”：（又称代面），南北朝和隋唐的一种舞乐，始于北齐。北齐兰陵王高长恭，戴假面出战，勇冠三军，民间以此编演舞乐，摹仿他指挥和击刺的形态。“拨头”：唐代舞乐节目，西域传入。表演胡人为虎所害，其子上山寻尸，并刺虎报仇的故事。“踏摇娘”：亦南北朝和隋唐舞乐，故事演北齐人苏某嗜酒，醉后殴打其妻，其妻悲告邻里事。（见《旧唐书·音乐志》）

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。

《旧书志》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”。^①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《元曲选》序）。关汉卿对剧场情况，是十分熟悉的。明朝剧作家汤显祖，也曾“自踏新词教歌舞”、“自掐檀板教小伶”。^②

从演剧史上多数情况来说，更多的导演工作，还是由演员来

①引自《王国维戏曲论文集》“古剧脚色考”“余说”四（中国戏剧出版社1957年版245页）

②《见玉茗堂诗集》。

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”。①参军，《辘耕录》指明“付净，古谓之参军”。②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，对导演任务也提出了新的要求。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（身段）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，必须剧作家、音乐家等一齐参加了进来，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—1679）③就是一个代表人物，他在所著的《闲情偶寄》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”。

①见宋孟元老《东京梦华录》卷九。

②见元陶九成《辘耕录》卷二十五。

③李渔，清戏剧作家，戏曲理论家。著有《笠翁十种曲》，内《比目鱼》、《风筝误》传奇等，并著有《闲情偶寄》戏曲论著。

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、嘉间老艺人俞维琛、龚瑞书就写有《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”^①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。演出有了丰富内容，它不断要求有新颖的艺术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，这才又开始感到重视演出完整性的重要。到了“五·四”时期，民主与革命思想推动新民主主义运动，在新的形势下，演出质量不断提高，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发展了。

新中国成立后，无产阶级革命的历史使命给予“导演学”以

^①春柳社1906年在东京成立的我国第一个话剧演出团体，主要成员有李叔同、陆镜若、欧阳予倩等，在日本公演《新茶花》、《黑奴吁天录》、《热血》等话剧。

新的任务，使它进一步得到发展而逐步地臻于完整。导演的组织演出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（约公元前525—456）、索福克勒斯（约公元前496—406）、欧里庇得斯（约公元前480—约406），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”^①和“神秘剧”^②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

① “神迹剧”，Miracle，又译“奇迹剧”，系欧洲十三、四世纪流行的宗教剧，演圣经中圣母的奇迹故事。

② “神秘剧”：Mysteries，欧洲中世纪末期宗教剧，表演耶稣生死及其门徒们的故事。

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式各样体裁的剧目，因而就需要有一个能够解释各个作家作品的人，这个人于是成为名副其实的导演。“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、处理罚金，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，他不仅担任行政领导，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等人，则着重以掌握演出中现实主义艺术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”的内容与意义，与我们的“导演学”是有着明显区别的。

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