

第一章

我国话剧发展简史

也许并不是每一个人都有进入剧场、欣赏话剧的经历，但我们知道，话剧是一种深刻地表现人生的艺术。一群演员在舞台上演绎悲欢离合的故事，故事中寄寓了剧作家的思考，编导者的智慧，还有演员的倾情创造。它在有限的空间，相对集中的时间里将观众融入特定的情境之中，它是人类审视自我、品鉴自我、表现自我的重要方式。剧终人散时，我们常常听到“人生如戏”的感叹，它最形象地表达了观众对于戏剧的理解：戏剧中充满了人生的感悟，而人生就由一幕幕精彩的好戏所构成。

话剧是一门古老而年轻的艺术。它起源于古希腊的酒神颂歌，历经数千年的发展，风格日益多样，表演日臻完美。一直以来，西方将这种主要依靠对话塑造人物、表现冲突的艺术形式称为戏剧，也正因为“对话为主”的艺术特征，它在 20 世纪初传入中国时被定名为话剧。所以，在本书中，西方的戏剧和中国的话剧实际上是一种事物的两种称谓。

第一节从“文明戏”到“话剧”

19世纪下半叶，当欧洲和俄国剧坛上现实主义戏剧正诞生一部又一部佳作的时候，中国的观众们仍然欣赏着传统戏曲的唱念做打，生旦净丑。但随着沿海口岸的开放，租界的建立，宗教的渗透，再加上中国留洋学生的增多，一种新的来自西方的戏剧开始受到中国知识层，尤其是学生们的关注。它从西方侨民自娱自乐式的俱乐部演出逐渐演化成教会学校节庆之日的必备节目。1899年，上海圣约翰书院的学生在圣诞节演出了两个剧目，一个是英语剧，另一个是学生的自编自演的政治讽刺剧《官场丑史》。这种“无唱功”、“无做工”、“穿时装”、“不必下功夫练习”（当然，这是相对于中国戏曲高难度的表演技术要求，艺人自幼须经历严格的专业化训练而言的）的生活化表演艺术，立刻激起了广大青年学生的巨大参与热情，一时间，许多学校都组织了剧团，并通过各种演出活动将西方戏剧的魅力传播于社会。

清末学生演剧的热潮不仅在国内展开，在国外留学生中也渐成风气。1906年，中国留学生在东京发起成立了艺术团体春柳社，主要成员有李叔同、欧阳予倩、陆镜若等。1907年，他们排演了由法国小仲马编剧的《茶花女》第三幕，公演后获得观众好评，接着，又将美国女作家斯托夫人的小说《汤姆叔叔的小屋》改编为新剧《黑奴吁天录》，在东京戏剧界引起了轰动。当时，他们的剧团中缺乏女性成员，许多的女性角色都是男扮女装，尽管他们的演技还不够成熟，但他们大胆的尝试

已经带给国人无限的惊喜。

在国内，曾经留学日本的戏剧活动家任天知于 1910 年在上海成立了职业性新剧团体——进化团，辗转于南京、武汉、长沙等城市，演出一些带有政治宣传色彩的剧目，获得了较大的成功。1913 年，中国早期戏剧与电影事业的开拓者郑正秋写成了十本连台戏《恶家庭》，演出后引起轰动。1914 年，上海的六大新戏团体组成新剧公会，联袂演出包括莎士比亚喜剧《威尼斯商人》在内的多部名剧，盛极一时。

新鲜的事物总是容易引起人们的关注，但缺乏正确的引导，过分功利的心态则往往将艺术引入歧途。

清末民初，人们对于戏剧这一来源于西方，无论从表演形式还是内容上都与中国传统戏曲大相径庭的新事物还不知给予何种称谓。而随着西风东渐，“文明”成为“现代的”与“西方有关事物”的别称，因此人们就将这种新剧称为“文明戏”。文明戏在兴起之初以新鲜的形式和现代的气息引起了广泛的社会关注，其较好的经济收益也让一些资本家染指其中，他们对于文明戏表现内容的选择使之充满了低俗、媚俗的趣味，并最终导致了文明戏的衰落。

在职业剧团文明戏堕落的同时，一些来自学生的业余剧团则仍然坚持着剧本选择、创作和演出倾向进步的方向。1914 年，南开学校新剧团正式成立，他们经常面向社会举行公演。其剧团编导张彭春早年赴美留学，对欧美近代戏剧有着较为真切的体认。他为南开新剧团建立起了写实的风格和较为全面的演剧体系，将美国的导演方式引入国内，从而有效改善了早期剧团演出的随意性和粗糙感，为建立中国现代表、导演制度奠定了基础。

为了吸取文明戏过度商业化而导致覆没的教训，以 1920

年 10 月上海新舞台剧场上演肖伯纳名剧《华伦夫人的职业》为引发，早期剧人汪优游提出了建立“爱美的戏剧”的主张。“爱美”实际上是英文 *Amateur* 的音译，意即业余的，爱美剧是非营业性、非职业化戏剧的别称。在汪优游的倡议下，“以非营业的性质，提倡艺术的新剧为宗旨”的上海民众戏剧社于 1921 年 5 月成立，而以此为肇始，“爱美剧”运动在全国范围内迅速勃兴。

从来自西方到在中国的舞台上占据一席之地，中国早期剧人们赋予这种新的演剧类型许多不同名称，如新剧、文明戏、爱美剧等，直到 1928 年，经由戏剧家洪深提议，戏剧界同仁一致同意，才将它固定为“话剧”。从此这种借鉴和移植于西方戏剧的舞台表现形式正式获得了汉语的对应语词——话剧。

第二节 我国话剧的发展时期

话剧虽然是舶来品，但自从它踏上中国这块拥有着巨大包容力的神奇土地，就没有一天停止过与中华民族精神和民族文化的融合。可以说经历数十年的学习、交流与创造，话剧这种艺术形式在中国已经从舶来到自我，获得了自己独立的品格。

话剧顺变图新的重要阶段是“五四”时期。

“五四”是一个倡导科学与民主，“吸纳新潮、脱离陈套”的时代，“五四”时期，新文学运动的发起者胡适、刘半农、周作人等人就在《新青年》等杂志上发表文章，倡导实行戏剧改良，主张将旧戏一扫而空，让西洋戏剧名著“做我们的模范”。欧阳予倩、田汉、洪深等人更是身体力行，将西方现代

戏剧经验引入中国，以优秀的创作实绩为中国话剧艺术发展史作出重要的贡献。

“五四”时期最受话剧倡导者们推崇的是挪威剧作家易卜生的作品，他的《玩偶之家》直接启发了胡适的剧本《终身大事》的创作，而他的“社会问题剧”对确立中国现代话剧的现实主义品格起到了至关重要的作用。

“五四”时期中国新喜剧的发展归功于丁西林。他的剧作《一只马蜂》、《压迫》等语言机智幽默，结构巧妙严谨，既具有英国风俗喜剧风格，又呈现出中国特色。

20世纪30年代，中国话剧历经二十余载的发展已逐渐壮大并日趋成熟，而其成熟的标志就是出现了以曹禺的《雷雨》、《日出》、《原野》等为代表的一系列优秀剧作。这一时期活跃于北方的重要演剧团体中国旅行剧团，又在表演技巧、舞台效果、剧目编导等多方面为中国话剧艺术的发展史写下了辉煌的一页。

抗日战争时期是中国话剧史上历史剧创作空前繁荣的时期，著名剧作家欧阳予倩、阿英、陈白尘、吴祖光等都创作过具有广泛社会影响力的历史剧作品，而两位成就更为突出的人物是郭沫若与阳翰笙。他们创作的历史剧《屈原》和《天国春秋》以史喻今，通过塑造舞台上的英雄形象，旨在颂扬崇高的爱国气节，鼓舞中华民族的抗敌斗志。而同在抗战后方，剧作家陈白尘和老舍有感于国民党政府的腐败无能、贪婪成性，分别创作了政治讽刺剧《升官图》和《残雾》，为国民党达官贵人的丑恶卑劣穷形尽相。

抗战时期深刻的民族危机还带来了现实主义话剧创作的高潮。其中的优秀剧作有夏衍的《上海屋檐下》、《法西斯细菌》、吴祖光的《风雪夜归人》，宋之的《雾重庆》和丁伶的《夜上海》等。由他们继承和发扬的现实主义话剧传统在延安时期乃

至新中国成立后得到了大力弘扬，成为了相当长一段时间内中国话剧艺术发展的主潮。

建国以后至“文革”前的十七年是现实主义戏剧创作在中国剧坛一统天下的时期，老舍的《茶馆》和田汉的《关汉卿》是新中国话剧的杰作，除此之外优秀的作品还有胡可的《战斗里成长》、陈其通的《万水千山》、郭沫若的《蔡文姬》等，他们在剧作中体现出的时代气息、民族风格早已使话剧这一舶来品褪尽了世纪初“登场”时的生涩之气，完全融入了中华民族优秀文化的园地。

第三节 我国话剧的创新时期

文化大革命十年浩劫为戏剧留下了一段凝固的时空，待到大梦初醒，国门重开，人们发现与世界戏剧艺术整体状况相比，中国话剧艺术发展存在一定偏颇。

这种偏颇主要体现在几十年来我国话剧艺术唯现实主义独尊的现象上。从五四时期对易卜生“社会问题剧”的格外关注，到 30 年代后对俄国批判现实主义戏剧作品的大量译介，再到 50 年代对苏联话剧从创作到表演体系的全盘接收，这期间虽有一些剧作家，如欧阳予倩、郭沫若、田汉、洪深等吸取西方现代派戏剧唯美主义、表现主义、象征主义等表现手法融入自己的创作，但从总体上看，现实主义剧作一统天下的局面从来就没有改变。

中国话剧艺术再开眼界，对世界戏剧艺术各流派、各创作方法兼收并蓄的时代于改革开放后真正到来。

1981年，高行健的一本《现代小说技巧初探》的书出版了，它用对比的方法介绍了西方现代小说的写作技巧，表现方式和整体风貌，虽然因篇幅不长而被称为“小册子”，但却引起文学界的极大关注。人们热烈地讨论它，潜心地学习它。以这股“现代潮”为推动，中国话剧界大胆突破现实主义的传统规范，大胆吸取西方现代派戏剧的表现手法与技巧，从而创作出了一批具有探索与创新意义的“实验戏剧”作品，使新时期的中国话剧舞台充满了前所未有的生机与活力。

引发这股话剧改革思潮的是由马中骏等人编剧的《屋外有热流》它于1980年在上海公演，剧中借用了荒诞派戏剧阿瑟·密勒《推销员之死》中的一些表现手法，引起了全国戏剧界的一片喝彩之声。接着，高行健的《绝对信号》带来了实验戏剧向深度和广度的进一步掘进，高行健也凭借着《绝对信号》以及其后发表的《车站》、《野人》等剧作成为新时期最重要的剧作家之一。

其实，对西方现代派戏剧的学习和借鉴不但体现在“实验戏剧”的创作中，而且也融于对传统的现实主义戏剧的革新和改造上。80年代以来，中国话剧现实主义创作一脉逐渐从表现社会现实向表现心理现实发展。作品不仅大胆借鉴西方现代戏剧的象征、间离、幻觉、意识流、荒诞等表现手法，还充分运用来源于中国古典戏曲的舞台假定原则，努力找寻表现刻画人物内心的现实主义戏剧新的结构模式与情节模式，从而使这一在我国剧坛已拥有数十年发展历史的传统话剧类型焕发出了新的生机，其中的代表剧目包括锦云的《狗儿爷涅槃》、李龙云的《撒满月光的荒原》、杨利民的《黑色的石头》以及《小井胡同》、《榆树屯风情》、《古塔街》、《寻找山泉》等多种。

新时期的中国话剧舞台是一个异彩纷呈的艺苑。中于眼界

重开，我们获得了向世界学习的机遇；由于深刻自省，我们具备了兼收并蓄的心态；而通过潜心创造，我们更拥有了一大批新人佳作。宽阔的视野，自信的“拿来”。20世纪末，中国话剧历经近百年的发展终于进入了与世界戏剧对话的最佳状态，并在此基础上努力开创着下一个世纪的辉煌。

第四节 话剧名家辈出

中国话剧经历近百年的发展，不但将这种源自异域的舶来品本土化、特色化，而且还培育出了属于中国话剧的并具有世界影响的剧作家，他们是田汉、曹禺、老舍、高行健。

田汉是中国现代话剧的奠基人。他1898年生于湖南长沙一个贫苦的家庭，中学时代就对文学与戏剧产生了浓厚的兴趣。1916年，田汉从长沙师范学校毕业后赴日留学。适逢日本掀起学习欧洲近代戏剧的热潮，田汉一面发奋读书，一面频繁出入剧场观摩，对各种流派与风格的戏剧广容博纳，丰富了知识，开阔了眼界，同时也为今后的创作奠定了基础。

田汉的第一个剧本是1920年发表的四幕剧《梵峨麟与蔷薇》，描写一位鼓书女艺人与她的琴师之间的恋爱故事。他的早期代表作是《获虎之夜》，以辛亥革命后的湖南某山村为背景，描写一对心心相印的情侣在封建门第观念的迫害下，真挚的爱情被无情毁灭的故事。莲姑与黄大傻青梅竹马，两情相悦，但莲姑的父亲却要将她嫁到高门大户的陈家去，并且为了显示富裕的“猎户人家本色”，在山上设置铳枪捕猎老虎，准备以虎皮为嫁妆送莲姑出阁。莲姑的情人黄大傻家境贫寒，

自知与莲姑的婚姻无法得到其父允诺，只有上山遥望情人房间的灯光，可不幸踏动机关被铙枪打中，最后在莲姑家中带伤自尽了。《获虎之夜》是田汉第一次“接触了婚姻与阶级这一社会问题。”他讲究戏剧结构与戏剧冲突的提炼，重视人物形象的真实刻画，同时又赋予剧作浓郁的民俗色彩与乡土气息，使《获虎之夜》成为一部扣人心弦、发人深省的戏剧佳作。

曹禺是继田汉之后又一位对中国话剧发展做了杰出贡献的剧作家。1910年9月24日，曹禺出生在天津一个封建官僚家庭。他1922年进入南开中学，1925年加入南开新剧团开始演戏，1930年升入南开，后入清华大学西洋文学系读书。在中学与大学学习期间，曹禺不断发展对戏剧的认识，在广泛吸收中外戏剧、戏曲营养的基础开始了自己的创作。

曹禺的话剧《雷雨》和《日出》是中国话剧艺术成熟的标志性作品。《雷雨》分为四幕，以20年代前后的中国社会为背景，描写周公馆两代家庭成员内外之间前后30年错综复杂的矛盾。周朴园是这个资产阶级化的封建家庭的家长，他年轻时爱上了女佣的女儿鲁侍萍，但为了娶有门第的小姐，周朴园听任家人逼走出身寒微的侍萍，还夺走了侍萍的儿子。30年后，侍萍与周府管家鲁贵所生的女儿（四凤）重蹈母亲的覆辙，爱上了周公馆的少爷，也就是她同母异父的哥哥周萍；侍萍与周朴园的亲生儿子也成了反抗周朴园剥削的工人代表，而周朴园的太太繁漪因不堪忍受这个家庭的沉闷而与周家大少爷周萍发生了不能为世人所容的恋情……最后，这个封建家庭的一切丑恶，都在午夜的雷雨中暴露殆尽，而丑恶的制造者和受害者都逃脱不了毁灭的命运。

《雷雨》是曹禺的第一个戏剧力作，同时也是中国话剧新生的开始。在《雷雨》之前，中国话剧艺术发展经历了从业余

化到职业化，又从职业化过渡到商业化，进而从商业化导致的堕落回到倡导爱美剧（业余化）的曲折。正如剧作家欧阳予倩所指出的那样，“爱美剧团往往不能持久”，戏剧发展必须走“职业化”的道路，而话剧职业化的条件，则在于它既可作艺术来欣赏，又有一定的盈利保证这种艺术长期存在并发展。应当说，曹禺的《雷雨》在剧本创作与演出上获得双赢正是中国话剧重新回到职业化的道路，并从此获得巨大发展的重要标志。

新中国成立后中国话剧艺术的大师是老舍。老舍原名舒庆春，字舍予，1899 年生于北京。1966 年在文革中被迫害致死。老舍 1913 年考入北京师范学校读书，毕业后曾担任小学校长，后赴英国担任伦敦大学东方学院汉语教师。在英国期间，老舍开始了自己的文学创作，1930 年回国后仍笔耕不辍。抗战爆发后，老舍辗转济南、武汉、重庆等地，创作了《残雾》等多部话剧，揭露消极抗战的丑恶，唤起民众斗争激情。新中国成立后，老舍将主要精力投入话剧创作中，写出了许多优秀作品，被授予“人民艺术家”的称号，而《茶馆》则代表了他话剧创作的最高成就。

老舍的《茶馆》是中国话剧艺术的经典。它通过京城一家茶馆五十年的兴衰，描绘了三个时代在茶馆中活动的各种人物的命运。主要人物裕泰茶馆的掌柜王利发为人精明能干，但在从戊戌变法到国统时期这半个世纪时光中，社会黑暗，军阀混战，地痞当道，民不聊生，他为经营好茶馆殚精竭虑，最终也逃脱不了被人强占的厄运。茶馆的房东秦仲义，胸怀变法维新壮志，变卖家财购置机器，准备走产业救国的道路，最终落得家财耗尽，空留余恨。茶馆常客常四爷只因一句感慨就被打入监牢，出狱后从吃铁杆庄稼衣食无忧的旗人沦落到提篮叫卖的小贩，他那句：“我爱我们的国呀，可谁爱我呀？！”的质问令

人振聋发聩。《茶馆》主要人物形象鲜明，次要人物也各具特色，而它在总体构思、结构安排、场景设置等多方面的独到之处更是受到愈来愈多评论者的肯定和赞誉。1980年，《茶馆》应邀出访欧洲获得巨大成功，它被西方戏剧界人士誉为“远东戏剧的奇迹”。而在国内，《茶馆》则是被誉为中国话剧当之无愧的“扛鼎之作”。

高行健是中国新时期剧坛涌现出的优秀剧作家之一，同时也是中国话剧学习借鉴西方戏剧经验，并进行实验创新的代表人物。

高行健是江苏泰州人，1940年出生。1962年毕业于北京外国语学院法语系。他曾先后在中国国际书店等多个单位作翻译或编辑，1981年调到北京人民艺术剧院任专业编剧。

为高行健带来极大声誉的是他的无场次话剧《绝对信号》。待业青年黑子爱上了养蜂姑娘，在车匪的诱惑下准备协助他们偷盗火车上的货物，以便分赃置办结婚用品。而负责押运货物的见习车长小号是黑子的同学，黑子利用与他相熟的关系与车匪一起混入了货车的守车车厢。经验丰富的老车长看出了他们的罪恶企图，他一路小心提防，最后勇敢地站出来，与车匪进行殊死的斗争。千钧一发之际，黑子在养蜂姑娘正义的呼唤下幡然醒悟，用自己的英勇行为阻止了一场罪恶的发生，同时，也用年轻的热血换回了做人的尊严。高行健在这部话剧中采用小剧场演出的方式，为观众与演员之间的沟通找寻到了比大舞台表演更佳交流渠道。他注重体现人物强烈的内心冲突，并赋予剧中一些场景或情节以象征意义，同时，他将吸取西方戏剧的经验与吸纳中国戏曲的传统元素结合起来，为实验戏剧的发展带来了深刻的启迪。除了《绝对信号》外，高行健的著名剧作还包括《野人》、《车站》、《模仿者》、《躲雨》、《行路难》等

第二章

话剧的导演与表演艺术

表演和导演艺术是戏剧表现的重要组成部分。正所谓外行看热闹，内行看门道，了解表、导演相关理论，是“懂戏”的开始。

第一节 话剧的导演艺术

一、 剧本

当一位小说家将他的作品呈现在读者面前的时候，读者的理解是，他的创作完成了。

当一位剧作家将他的作品呈现在观众面前的时候，观众会问：接下来的工作还没有做，我们看什么？——当然，观众不是请剧作家完成下面的工作，这些工作是在剧本基础上的二度创造，它将交由导演和演员来完成。

而剧本，就是这二度创造的基础。和其他文字体裁不同，

剧本在它的创作之初就已经天然地具备了两重价值：文学价值和戏剧价值。文学价值，指的是剧本可以作为文学作品的一种在报刊上公开发表，或者结集或单行出版供人阅读，它可以借助读者的形象思维在他们的头脑中塑造出栩栩如生的戏剧人物，即它可以脱离演出而具有独立的文学价值。

但是，剧本又不同于一般的文本，它除了具备文学价值，还必须具有戏剧价值，它能够供人演出，能够为导演在此基础上的二度创作提供必要的说明，同时也适宜演员的舞台表演。所谓“剧本剧本，一剧之本”，指的就是剧本为一出戏的演出奠定了思想和艺术的基础，内容和形式的基础。

剧本虽然和其他文学体裁一样使用语言进行创造，但由于在大多数情况下它都必须以上演为目的，所以不但要作用于读者的想像，而且还要通过舞台形象直接作用于观众的视听感官，因此，剧本的语言既要有文学性，又必须容易转化为具体的动作。比如，形容一个人很高兴，小说家可以说“他心里乐开了花”，但剧作家可能写成“他笑得合不拢嘴”。

一般说来，一部剧本由两部分文字构成，剧作家的“舞台提示”和“人物台词”。

舞台提示指的是剧本中不要求在演出中说出的文字说明部分。它包括对剧情发生时间、地点的提示，对布景、灯光、音响效果等艺术处理的要求，以及对人物外部动作、内心情绪和场景气氛的描述。早期的西方戏剧中舞台提示较少，而随着戏剧艺术的发展，剧作家愈来愈趋向于写出详细的舞台提示，以有助于导演和演员更好地领会其创作意图和作品思想内涵。当然，对这些提示接纳与否的主动权还是掌握在导演和演员手中，英国剧作家肖伯纳就常常写作长达数页的舞台提示，包括布景说明、人物内心活动说明，作者对人物的看法等。好的舞

台提示不但可以为剧本的文字增光添彩，而且还可以帮助营造浓郁的戏剧氛围，为舞台表现提供最大便利。

以下是老舍名剧《茶馆》中的一段舞台提示（第一幕第一段）：

幕启：这种大茶馆现在已经不见了，在几十年前，每城都起码有一处。这里卖茶，也卖简单的点心与菜饭。玩鸟的人们，每天在遛够了画眉、黄鸟等之后，要到这里歇歇腿、喝喝茶，并使鸟儿表演歌唱。商议事情的，说媒拉纤的，也到这里来。那年月，时常有打群架的，但是总会有朋友出头给双方调解，三五十口子打手，经调人东说西说，便都喝碗茶，吃碗烂肉面（大茶馆特殊的食品，价钱便宜，做起来快当），就可以化干戈为玉帛了。总之，这是当日非常重要的地方，有事无事都可以来坐半天。

.....

台词则是剧本中人物所说的话语，它是剧作家用以展示剧情、刻画人物、体现主题的主要手段，也是剧本构成的主体。

戏剧的台词一般包括对白、独白和旁白，它是剧作家用以刻画人物性格、发展戏剧情节的重要手段。台词写作既需要剧作家具备较好的文学功底，又要求他们掌握台词的四大特性，即动作性、性格化、诗化和口语化，不但使台词通俗易懂，富于生活气息，符合人物性格特征，而且还要求它富有表现力和感染力，并能为演员在表演时寻找准确的舞台动作提供基础。

还是以《茶馆》为例，看看老舍如何表现宋恩子和吴祥子这两个老式特务对裕泰大茶馆的掌柜王利发的讹诈。

吴祥子：王掌柜不愿意咱们看，王掌柜必会给咱们想办法！咱们得给王掌柜留个面子！对吧？王掌柜？

王利发：我.....

宋恩子：我出个不很高明的主意，干脆来个包月，每月一号，按阳历算，你把那点……

吴祥子：那点意思！

宋恩子：对，那点意思送到，你省事，我们也省事！

王利发：那点意思得多少呢？

吴祥子：多年的交情，你看着办！你聪明，还能把那点意思闹成不好意思吗？

……

在这里，老舍巧妙地通过“意思”二字的转义刻画出了宋恩子和吴祥子的无耻嘴脸，同时也表现了王利发的无奈与憎恶，台词中蕴含的语言的智慧让人回味无穷。

二、导演艺术

当剧作家完成了剧本的创作，并把它交到导演手中的时候，剧本就成了导演二度创作的蓝本。导演以此为依据，以演员的表演为主体，运用和组织各种艺术手段，在舞台上将剧本的内容转化为生动的形象，然后再辅以布景、灯光、道具、化妆、服装、音响、音乐等艺术手段，在导演的统一组织下和谐地呈现于观众面前。而导演，实质上就是这门集体艺术的组织者。

导演艺术是创造演出的艺术。一名好的导演能够在充分领会剧作家创作意蕴的基础上根据自己的艺术修养，并考虑舞台表现的特点来对剧本作出新的理解和评价，然后将自己的“意会”通过指导排演和对舞台辅助手段的指导“言传”（当然不止是使用语言，还包括动作或其他交流方式）给舞台表现的实施者，所以，导演的工作主要是在正式演出前进行的，包括以

下几个步骤。

剧本分析。导演必须像剧作家一样去观察生活、理解生活，还必须了解剧作家及其剧作的风格，只有做到了以上两点，才可能对剧本有较深刻的认识，并能够解释剧中的生活现象和潜藏意蕴。当然，导演不是消极地服从作家，机械地解释剧作，而是在尊重剧作的基础上融入自己的理解和创造，有时甚至是对剧本作出较大的修改，比如结构的重新安排，情节场次的补充或挪动，人物性格的渲染或润饰，台词的增删，情节的改变等，而这一切，又都必须在尊重剧作家、尊重剧本的前提下合理进行。

构思，拟定导演计划。导演在分析剧本的过程之中，时常会被剧本中的某些场景或细节所触动，某些形象的断片就会在思维中直觉地开始闪现，但它们还不是导演构思的全部。导演构思包括从演出意义到表现调性，从布景样式到灯光运用，从舞台调度到场面处理等各个环节，它贯穿于演出创造的全过程，是导演为戏剧剧本的舞台表现而精心绘制的蓝图。构思产生后，导演可以在吸纳创作集体各部门意见的基础上形成导演计划，它是组织演员表演和指导各部门进行舞台表现创造的基础。

剧本排演。排演是导演构思具体体现的过程，它包括导演积极引发演员塑造人物形象，同时也包括指导参与创作的全体相关人员进行创作实践。在排演的过程中，导演既是一位充满激情的鼓动者，可以用自己丰富的想像力和感染力点燃演员的创作欲望，同时也是一位循循善诱的引导者，细致地向演员解释剧本，解读人物。剧本排演一般可以分为三个阶段，即初排阶段、细排阶段和合成阶段。初排阶段是初步构建整出戏剧的框架，使演员对全剧有完整的印象，而导演也大致对构思体现

做到心中有数，以便于后期的完善与加工；细排阶段是在初排基础上逐场逐段地完成戏剧创造，这是排练中的重头戏；合成阶段又称彩排阶段，是在细排之后按正式演出的样子将戏剧在剧场舞台上完整地呈现，而导演则以观众或批评家的身份审视自己的作品，作出进一步的修正与调整。

导演是一项十分复杂而又富有挑战性的工作，它不但要求从业者具有对各种综合艺术知识广泛的修养，而且还要有杰出的组织能力和知人善任的敏锐眼光，更重要的是，导演必须具有较为开阔的胸襟，懂得尊重参加创作的每一个成员，善于启发他们的创作热情，对于演员如此，对于参与舞台辅助表演的人员同样如此。我国著名导演焦菊隐在谈到这一问题的时候曾说：“舞台工作者，不是雇用的技术工匠，而是有思想有创造力的艺术家。……导演对待他们，也应当象对演员一样，同样用启发的方法，引导他们发挥自己的创造性……”只有调动了所有参加创作成员的积极性，发挥了他们的创造性，导演才能将一台好戏奉献给观众。

剧本被搬上了舞台，但并不意味着导演的工作终结了。可以认为，导演的的主要工作是在正式演出前完成的，而在演出过程中，导演还要常常坐到观众席上，仔细观察观众对人物作出的评价，然后再将这些意见搜集起来，根据自己对作品的理解，及时对舞台的表现进行修正。所以，相对于电影、电视导演来说，戏剧导演的工作是延时性的，它可以在观众的参预下不断完善，而影视作品一旦拍摄完成并播放出来，导演就没有了任何可以更改的余地。有人将影视称作“遗憾的艺术”，因为它们一旦完成，对于观众的反响，对于导演和演员们对作品的再度理解就只能抱以遗憾。而戏剧则不同，每一场演出都可以看作是一次新的创造。而导演也可以在一次又一次和创造中