

蓮花隱文集

作人題



焦菊隐文集

第四卷

《焦菊隐文集》编辑委员会

文化艺术出版社

《焦菊隐文集》编辑委员会

主 编：阳翰笙

副主编：曹 禺 赵起扬 张 庚

编 委：马彦祥 凤 子 刘厚生 阳翰笙 阿 甲
苏 民 陈 刚 李伯钊 陆晶清 杜澄夫
吴晓铃 欧阳山尊 金紫光 周瑞祥 赵 寻
张 庚 赵起扬 赵景深 郭汉城 夏 淳
翁偶虹 黄宗江 葛一虹 曹 禺 曾健戎
蒋 瑞 廖沫沙(以姓氏笔画为序)

责任编辑：焦世宏

焦 菊 隐 文 集

第 四 卷

*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所发行

北京通县潮白印刷厂印刷

*

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 12.5 字数 278,000 插页 4

1988年2月北京第1版 1988年2月北京第1次印刷

书号 8228·183 定价 3.30元

ISBN 7-5039-0046-6/J·15

第四卷说明

本卷为戏剧论文集，收入作者一九六一年至一九六五年十月间所写的戏剧理论文章和根据他的报告、谈话、排演中的提示等整理而成的戏剧论文共二十八篇。其中《排演〈哈姆雷特〉提示纪要》、《谈灯光的作用》、《谈话剧接受民族戏曲传统的几个问题》、《谈导演的矛盾》、《演员如何创造角色》、《排演〈武则天〉的一些想法》、《与兄弟团体探讨导演艺术创造问题》、《排演〈武则天〉提示摘记》、《演员要掌握和体现人物的愿望》、《关于讨论“演员的矛盾”的报告》、《真假、虚实及其他》、《重排〈关汉卿〉提示散记》、《话剧和戏曲要互相借鉴》、《谈戏曲改革的几个问题》及三份写作提纲在作者生前未曾发表，其余各篇均散见于解放后各地报刊、杂志及文论、单行本。

收入本卷的文章基本上均保持发表时的原貌，对个别字句作了删节调整和核订。其中有些观点的提法、术语在各个不同时期有不同的用法，为便于研究，没有强求一致。此外，为方便读者，对原文中引用的英文、法文、拉丁文等，大部分按现行通用译法译成了中文。

本卷由北京人民艺术剧院组织编辑整理，执行编辑蒋瑞。

目 录

排演《哈姆雷特》提示纪要	1
谈灯光的作用	7
谈话剧接受民族戏曲传统的几个问题	13
谈导演的矛盾	24
演员如何创造角色	32
排演《武则天》的一些想法	39
与兄弟团体探讨导演艺术创造问题	43
排演《武则天》提示摘记	51
演员要掌握和体现人物的愿望	79
《武则天》导演杂记	83
关于讨论“演员的矛盾”的报告	111
导演·作家·作品	122
论民族化(提纲)	149
论推陈出新(提纲)	151
豹头·熊腰·凤尾	154
真假、虚实及其他	180
守格·破格·创格	189
谈构思(提纲)	218
和青年导演的谈话	223

中国戏曲艺术特征的探索	267
连台·本戏·连台本戏	298
重排《关汉卿》提示散记	313
奠定日本民族戏剧的能乐大师世阿弥	334
话剧和戏曲要互相借鉴	345
谈戏曲改革的几个问题	347
古老艺术的青春	356
《一家人》的导演批示	372
《红灯记》导演的艺术	384

排演《哈姆雷特》提示纪要·

一、关于《哈姆雷特》的风格体裁。

《哈姆雷特》是个什么悲剧？历史上有各种各样的解释。有的解释为命运悲剧，强调了因果报应，这种理解是唯心的。有的解释为性格悲剧，造成悲剧的原因是由于王子性格上的优柔寡断，这样演出的结果，就必然导致对哈姆雷特性格的批判，这种解释也是唯心的。还有一种解释为流血复仇的悲剧，这样理解，只能是个家庭的阴谋悲剧而已。以上这些解释，实际上贬低了这个悲剧的社会意义。

从全剧来看，决不仅是流血复仇。剧中有三种复仇，是不同的复仇。在当时，复仇是件时髦的事情，但这个主题并不在哈姆雷特身上，而是在勒阿替斯身上，因为勒阿替斯的复仇是不择手段的，他的复仇是被批判的，是作为否定意义出现的。还有一种复仇如挪威王子福丁勃，是为了老王的一块弹丸之地，这种复仇也是被批判的。而哈姆雷特有很多机会可以复仇，但他的意志并不在此，哈姆雷特的任务是要重整乾坤，打破丹麦这座监狱。他认为时代是脱了轨道的，因此，他不仅是为了复仇，而是为了更高的任务，他的行为是光明磊落的，他的思想

-
- 作者于一九五九年至一九六〇年在中央戏剧学院导演系五五、五六班担任导演指导教师，排演莎士比亚名著《哈姆雷特》、独幕剧《十六条枪》等。本文是焦菊隐导演教学内容的一小部分。——编者

崇高也在于此，他的复仇和勒阿替斯的复仇，形成鲜明对比。同时，哈姆雷特在恋爱上的表现，也是个政治家。他非常爱奥菲莉亚，但更重大的政治责任落在他头上时，他毅然牺牲了他的爱情，他的行动说明他是个政治家和哲学家，从恋爱这条线和复仇这条线来看，《哈》剧都是哈姆雷特要重整乾坤的主题。

哈姆雷特是个坚强的人，还是个软弱的人呢？他不是个软弱的人，但他有软弱的一面，他的软弱表现在他对伟大的目的认识不足。他是个王子，他的斗争是孤立无援的。他的出身使他的斗争孤立，这是他出身的局限性。当他对社会认识不足时，他是软弱的、动摇的，但这不是他的主要方面，更不能由此得出一个结论，说这个剧是性格的悲剧，这种说法脱离了当时的社会状况。莎士比亚看到了当时社会的黑暗，他憎恶，反抗那个黑暗的时代，哈姆雷特的思想和行动，表达了作者对黑暗势力的反抗。

这个戏的风格体裁是这样的：“反映历史斗争的社会哲学的悲剧。”

这个戏是悲剧，是具有浪漫主义色彩的悲剧，具有古典戏带有浪漫主义色彩的莎士比亚式的风格。怎样处理演出风格呢？是更写实些还是更浪漫些？这个剧本独白很多，人物的激情之处也很多，没有琐碎的细节，因此这个剧在处理上，采取比较抒情带有浪漫主义的方法，采取大手法的处理。虽然都是莎士比亚的悲剧，不同的人也有不同的处理。

舞台上只有巨大的事件，即使有琐细的事件，也是为了巨大事件而存在的。象莎士比亚这样的作家，写的事件就更巨大，人物的感情是激荡的。因此台词的读法不能象一般的读法，但也不能有腔调。要以现实语言为基础，用极特殊的态度，用激

动的感情来读台词才行。是诗不是散文。《哈》剧的形体动作要美、要有节奏、要有舞蹈因素。

《哈》剧的景可用各种风格，但必须洗炼。

1. 时代感要强，必须是十六世纪的丹麦，又是伊利莎白时代的英国。

2. 具有莎士比亚戏剧演出的特征。

3. 事情发生在家庭，但是分量不能轻，舞台上的建筑给人的感觉，应是有分量的。这样沉重的时代，这样阴森的家庭，哈姆雷特是在这样巨大的压力下生活着的。因此，王子要去与他们进行斗争。当然灯光也起着很大的作用。如果在一个阳光明媚、鲜花盛开的环境中，哈姆雷特这个人物就完了。因此要求舞台美术造成一个沉重、阴郁，象网一样的恶势力压迫着王子的气氛。舞美还要和表演统一，要简练、粗壮、有气魄。

二、导演与舞台美术。

有的导演在演出后很久对环境还没有进行深入研究，在构思的开始就把这一环放松了，这是不对的。导演一开始就要对舞美、灯光、音乐、服装设计这几个环节进行深入的研究和具体的构思，导演对舞台美术不去重视，正如对演员的表演不去关心一样是错误的。

和舞台美术家合作首先要取得认识上的一致。导演不要先把自己想象的一套硬塞给美术家，一定要共同研究剧本。

导演在和演员研究剧本时要把剧组所有的舞美设计人员都请来，使他们对剧本有较深的理解，这样在创作时不至于有太多的、甚至是原则性的分歧。

导演在和舞台美术家合作时，自己脑子里不应该是空无所有，而是要有个初步的构思。如《蔡文姬》的设计，我首先想到

的不是大慢子，而是想到剧本的气氛、节奏，剧本的风格，体裁，我当时首先要设计、体会的是郭老的气魄。

导演要熟悉舞台技术。有的设计出来了，但在舞台上却不一定体现得出来，所以重要的首先不是气氛图，而是平面图和制作图，千万不要被设计的气氛图弄迷惑了。导演有了舞台技术的知识才能对技术部门的同志提要求，并且帮助他去完成你交给他的任务。

舞台设计的风格要和戏统一，不能任意发挥，也要坚持从生活出发。如《蔡文姬》的布景是风格化的，但又是合乎生活真实的。不要一开始就从风格入手，为风格而风格，必然就没有风格。创作原则，首先是忠于生活，一定要以生活为依据。

导演要特别注意舞台灯光的处理和运用，因为灯光是塑造立体感最重要的手段。灯光除了造气氛、情调及说明时间外，更主要的是突出人物、揭示人物的思想活动，应该很好地利用。例如哈姆雷特那段独白：“生存？还是毁灭？……”我的设想是：哈姆雷特在一幅黑幕前面，用两个聚光灯从两边打到哈姆雷特的身上，他一步步从台阶上走下来，边走边说。这样既体现了人物的内心活动，给人的印象也很深。又如哈姆雷特和王后的一场戏，为了突出二人不合的内心变化，在灯光处理上我要求一半绿，一半红黄，以此来衬托两人的心境。

我对舞美设计的要求：（1）设计要体现主题思想。（2）从生活出发，一切要有生活根据。（3）要艺术，要美。（4）要省钱，不要浪费。（5）要便于迁换。

艺术上有这样一条规律：用最经济的手段、最简练的办法来达到预定的最高效果，这包括导演和演员的表演在内。

三、导演与演员。

有的人说，在初看剧本时，导演和演员的态度不应该一样；导演应多考虑如何处理剧本。我不同意这种看法。我认为：导演应首先感受剧本所写的人物和事情，先要感性地去接受，然后再去分析，再考虑如何处理——把自己对剧本的感受通过排练体现出来。如果导演理性地看剧本，理性地分析，再理性地处理，那么排出来的戏，必然是冷的，打动不了人。导演除了自己感受外，还要使演员和舞台美术工作者共同来感受你曾感受的东西。对剧本理解的一致是很重要的。

剧本确定之后，主要是选演员。选演员要作为导演构思的一部分，演员选对了，戏就成功了一半。

人的面貌及内心是各种各样的，同样的思想由于人物的性格不同，就有不同的表现，但不管何种性格都要抓住它的本质。导演要结合着演员的条件来完成自己的构思。导演可以放弃他对外形的预定，绝不能放弃对人物本质的要求，只要把人物的本质抓住了，导演和演员就可以用各种不同的方式来体现出人物的本质。

演员最初进排练场，不可能一下子进入规定情境之中，往往在开始排戏时演员的理智比较多，导演一定要正视这个事实。演员是张三，但要演李四，你要求他不是张三，可是演李四又进不去，演不出来，那还不如先让张三自如地生活在规定情境中。

导演在排戏的时候，要和演员一起去体验，导演不能做一个纯旁观者；只有这样，导演才能感觉出演员什么地方不对，才能给演员提出中肯的意见。导演对演员提意见时要实际，要抓住要害。因为演员的创作自我感觉非常娇嫩，所以，要首先肯定演员好的地方，也就是接近角色的地方，让演员按此发展。

在排演场，导演主要是排“生活”，而不是排戏。排每场戏都要认真琢磨这场戏的生活，否则排不出戏来。不要先给调度，定调度，这容易刻板；主要是讲人物心理任务，最后通过排戏才定下来。

所谓舞台调度——即导演的处理——不但可以帮助演员深入了解人物的内心世界，而且是为了突出主题和正确揭示主题思想。

关于第四面墙的问题。这个问题一直有争论。构成主义认为，既然观众是来看戏的，就应该取消舞台感觉，而瓦赫坦戈夫则主张要，但可以不闭幕，当着观众的面迁换道具。我个人认为：要尽量使观众感到第四面墙是在观众后面，而不是在观众前面。我的构思也从这个基点上进行，甚至布景和道具的摆法，及演员的表演也要考虑在内。如果排戏时不注意第四面墙，看戏时就会出现第四面墙。

中央戏剧学院导演系
焦菊隐导演课程整理小组整理

谈灯光的作用

舞台美术包括布景、灯光、服装、道具、化妆、效果等，灯光则是舞台美术中极为重要的部分。今天我主要讲讲舞台灯光在戏剧艺术创造中的作用。一位瑞士的舞台美术家阿朵尔夫·阿庇亚曾经说过：“灯光是演出的灵魂。”他这样高度评价灯光在戏剧创造中的作用，是为了说明灯光在戏剧的创造过程中是十分重要的。舞台上许多场面的气氛、情调和它所表现的生活旋律等等，都要通过灯光的变幻、色调的明暗来体现，它起着画龙点睛的作用。剧作者的意图、导演的构思，许许多多只能意会不可言传之处，往往要借助灯光来表现。英国舞台美术家、导演戈登·克雷曾说：“半寸的光或阴影，就足以表现一个人物的不同心情。”《胆剑篇》一剧中许许多多人物形象的发展，要在灯光的明灭中表现。《胆剑篇》颇象莎士比亚的戏，段落很多，每一场都有许多的变化，容易使人感到零碎。演出的整体形象上若采用电影的手法：如化入、化出、特写等，使之内在发生联系，观众就不会觉着戏是割断的。《胆剑篇》一幕，西施奔上来卫护越女。当她挺身站立时，全台灯光蓦地暗下去，只有一支聚光灯的强烈光束照在西施的脸上。当越女刚刚说完：“她是西村的施姑娘”时，另一个特写光照明了在桥头上突然

• 此文根据焦菊隐一九六一年在北京艺术学院导演系讲课记录整理。——

编者

出现的夫差。夫差来了，他见到西施这一绝色女子，不禁为之震惊。他一步一步地向西施走近，流露出赞赏的目光，灯光一直追着夫差的行动。此刻，夫差多讲话是不妥当的，那会流于庸俗，而利用灯光却可以将他最最细微的心理活动无声地揭示无遗。当夫差觉察到伯嚭猜中了他的心思窥伺他时，他故意用话岔开去，转身走了，到了暗处。这时伯嚭走进了光圈，表示他明白了夫差的心意，然后全台灯光渐明。——这样的灯光处理是直接参加了表演，把无声的语言，无字的诗篇，淋漓尽致地表现出来。

《胆剑篇》二幕，勾践受辱发起火来，范蠡跪倒劝谏勾践，此时，全台其他各处皆暗，只有勾践、范蠡身上有两束追光。夫人持竹筒出，走进光圈将筒呈上，音乐钟声渐起，勾践看筒，想到“十年生聚、十年教训”这八个字——“此时无声胜有声”。通过音乐、灯光、表演三者的结合，观众意会到“竹筒中必有名堂”，从而引起他们种种的想象，这样，灯光便起到了强调表演的作用。

灯光最起码的作用是区分时间和地点。要在舞台上的有限的时空里表现出时代的气氛、岁月的流逝、时辰的变换、地点和情景的变迁，以及气氛的烘托、矛盾的加强和人物心理的刻画等等，也只有运用灯光的帮助才能做到。

《胆剑篇》中时间的跳跃、变化较大，如果灯光帮衬得适当，观众便不会觉着变化得突然。如四幕暗转后，出现勾践独自思索时的情景，这时晚霞出来了，映红了远处的天际。接着，全场暗下来直至一片漆黑，惟独勾践身上有光。此时，他冥思苦索……乐声中更鼓敲过了二更，慢慢地出现满天星斗，他愤而拔剑独白。继而星光渐暗，晨曦渐明，表现了勾践彻夜苦索……

观众也在不知不觉中同演员一起在十几分钟内度过了漫长的一夜。

又如《北京人》这个三幕四场的戏，只有曾家小花厅一个景，所以依靠灯光来区别季节、时间，烘托每一场的生活气氛，尤为重要。其中第一幕是中秋节的中午；第二幕是午夜时分；第三幕一景是某天的傍晚，二景是黎明前的黑夜。特别是第二幕戏的发展段落比较多，导演要通过这些段落展示人物关系和渲染人物的思想感情。在戏中我选用了电灯、煤油灯、蜡烛等几种不同的道具灯，对它们作不同的处理，来表现这幕戏的特定情境。这就要求灯光不仅要结合戏的调度安排，突出主要表演区，而且要结合所用的不同的道具灯，在光和影上做细致的处理，既要造成戏所需要的气氛，又要表现出几种道具灯在光色上的区别，从而发挥舞台灯光的作用，达到了预想的效果。

舞台灯光运用的目的不仅仅是照明人物，更重要的是要帮助演员，将人物波澜起伏的思想感情强调地表现出来。要完成这样的要求，就要应用特写光或追光，帮助观众深入地了解人物的内心世界。在《虎符》、《蔡文姬》两个戏当中，特写光、追光的运用就包含了这个用意。如《蔡文姬》第一幕，文姬上场，四个灯追光同时追着她。将其从穹庐、幔帐的高大背景中突出出来。灯光加强了她的面部照明，将其内心的思想矛盾——弃二子于南匈奴而决心归汉时的踌躇心情——细致入微地展示给观众。这一幕结尾时戏剧矛盾得到了解决，匈奴左贤王和汉使董祀相互以刀剑相赠，此时，导演调度是在舞台中心，董祀跪赠宝剑予左贤王，左贤王以大礼受剑，蔡文姬施礼后站在中间。此时舞台光全部隐去，只留追光照明人物，配合着舞台调度，强调出三人愉快、和谐的心境。

话剧舞台灯光的明暗节奏、颜色节奏都非常形象、逼真，在帮助演员表现人物，捕捉感觉方面起着很大作用。另外灯光变化会对戏的节奏变化产生不同的影响，灯光变化愈多则节奏感愈强，这与其变化的方法、变化的次数、变化的速度直接有关。《龙须沟》第一幕结尾就是要求以舞台灯光急骤的变化、音响紧密配合来加强戏剧节奏，加强戏剧感染力的。这场戏天阴得很沉，滚滚的乌云似乎向小院袭来，压得人们透不过气来。猛然，天空出现利剑似的闪电、天崩地裂般的炸雷，瓢泼似的大雨劈头盖脸地降临了。在暴风雨中，徐六突然跑来报告：“小妮子掉进了臭水沟！”此时，丁四嫂被这突如其来的喊声惊呆了，身子险些倒下去，随着一道金线闪划空而过又一声惊雷，她哇地一声哭了出来，同时侧身跑出门去，闯入暴风雨中……在昏暗的舞台上，只留一个特写光照亮程疯子惊呆的面孔……惊雷长久地、长久地从舞台上隆隆滚过，从观众厅的上空滚过，震动着每个人的心弦……幕急闭。这些变化有力地促进了戏的节奏，深刻地揭示主题。排练时除了光的变化速度以外，我特别强调金线闪的形象，这个形象一定要突出，使之象一把利剑刺向这个小院。创造出这种气氛，其目的无非是要表现特定环境中的特定人物，使人物刻画得更加深刻。然而灯光必须用得适度，万万不可喧宾夺主，才能收到良好的演出效果。这幕戏中金线闪的表现力很强，但也只用了三次，都是在戏的情绪、节奏变化最需要的地方。反之，用得不好会削弱表演的感染力。

舞台美术的各部门要尽可能完满地体现作者的意图，并且要突出作者的风格。对于戏的处理、调度，场面的安排以及布景、服装、道具等各部门，只有通过适当的灯光处理，才能使它们联结、综合起来而且和谐一致。有的戏既有写实手法又有

写意手法，需要灯光的配合，才能将二者结合起来。所以在一定意义上讲，可以说灯光是演出整体的灵魂。如果一个戏的演出只用普通照明，就会使舞台失去应有的层次、气氛，该突出的不能突出，布景显得虚假，服装也会失去光彩，整个演出就会非常单调、无味。所以灯光在演出中的作用是很重要的。举例说，《胆剑篇》基本是写实的，同时富有浪漫主义的色彩；《蔡文姬》则更多地表现诗的意境。两者都是历史题材的剧目，在戏剧语言上有文言，有白话；有细致入微的描写，又有大笔涂抹的图绘；有富于诗意的抒发，也有散文式的铺叙。这一切相互交错着。欲使全剧风格统一，便要依仗灯光来联结，使戏浑然一体，不露丝毫破绽。如《蔡文姬》第三幕的两个梦幻，怎么来表现？舞台设计曾设想用纱幕、长城剪影等等来表现。我考虑用这种办法比较简单，也太一般化，并且不符合这个戏的风格。我提出用灯光来表现，建议采用小脚光低投射的办法，即投射逃难人群的脚步。灯光设计根据这一思路，配合导演的调度、演员的表演，发挥了灯光的作用，得到了很好的效果。而灯光运用光色、光区、光影准确而细腻的处理，不但渲染了环境，更重要的是加强了人物心理刻画，烘托、帮衬了表演，并使全剧风格保持统一。

灯光与舞台美术各部门都有着直接的、密切的关系。光与色运用得好坏，直接影响其他部门的演出效果。比如，在经过设计的灯光照明下的服装就更具光彩，特别是历史戏的服装，在富有表现力的灯光照明下，会具有历史时代感，而又不同于历史博物院那种死气沉沉的色调；同时，还能使之既生动、新鲜、活泼而又不现代化。在《虎符》、《蔡文姬》、《胆剑篇》的演出中，灯光设计除了完成舞美风格及气氛变化等要求外，还注