

焦菊隱文集

作人題



焦菊隐文集

第二卷

《焦菊隐文集》编辑委员会

焦菊隐文集
第二卷

人民文学出版社出版

(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 12.125 字数 266,000 插页 4

1988年4月北京第1版 1988年1月北京第1次印刷

书号 8228·167 定价 3.10 元

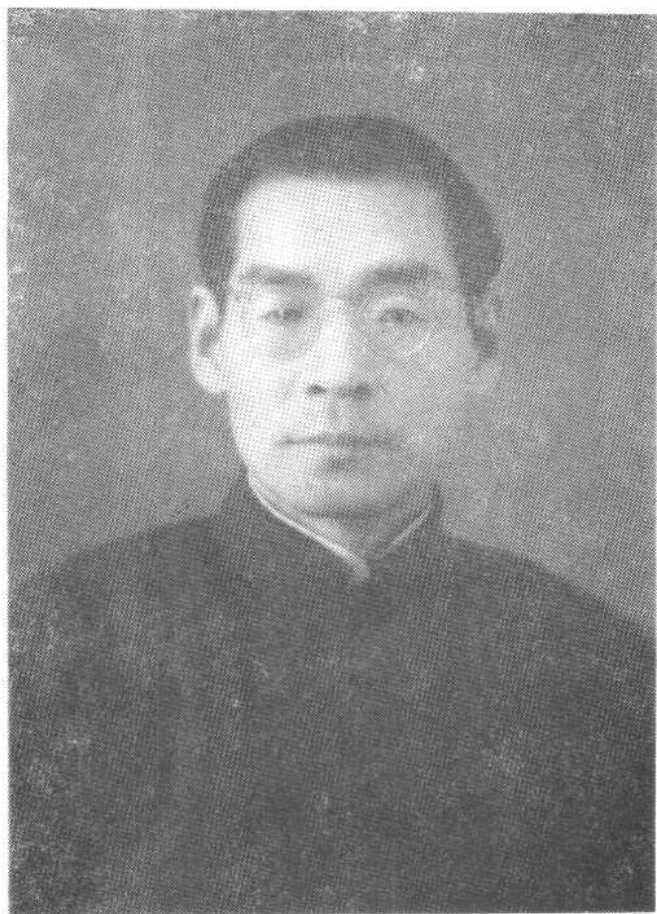
ISBN 7-5039-0038-5/J·11

第二卷说明

本卷为戏剧理论文集，收入作者一九四〇年至一九四八年赴解放区前写作的戏剧论文共三十五篇。其中《从旧〈雁门关〉谈到新的〈雁门关〉》一文，作于一九三九年，第一卷未及收入，编入本卷；《〈樱桃园〉译后记》、《〈未完成的三部曲〉译后记》、《〈文艺·戏剧·生活〉译后记》及《战时法国文艺动态》四篇不是作为戏剧论文发表的，但内容侧重于分析介绍外国著名文学家、戏剧家及其优秀作品的思想内涵及艺术特征，也反映了作者当时的政治态度和艺术观点，对于作者四十年代以后在戏剧方面的研究、实践和探索有很大影响，故一并收入本卷。其余各篇，均散见于解放前报刊杂志。本时期内写作、发表的其他零星文章，凡主要观点与本卷内所收各篇重合或基本相同的，均未收入。

收入本卷的各篇文章均基本保持最后发表时的原貌。但为方便读者，对因原稿残缺等原因造成的个别字句上的不完整和不通顺，进行了一些删节调整。此外，对原文中引用的英、法、意、拉丁文等外文专有名词，大部分按通用译法译成了中文。

本卷执行编辑陈刚。



作 者 像
(1948)

1. Plato: "樂中有: 節奏: Rhythmus (律), Rhythmus 即: "節奏", 這是音樂的靈魂。
2. Caccini (及魯德維克·卡奇尼) "Nuove Musiche" (新音樂), 強調位音樂在 Plato 所說的秩序與和諧。
3. 對位音樂 — Contrapunt (1600-1700)
主位音樂 — Begleitete Melodie
4. Caccini 發明一種 "和諧的語言" (harmonische Rede), 為及歌中的歌。
5. 同時代的 Peri 發明音階形式, 這成歌的 "Tafel"。
6. 和諧音樂的意義是當今對位的社會主義的意義, 因為它的 Harmony, 僅是作為對位的上調的分解。這是不僅僅是音樂, 而且加上了各部, 不能簡單地成調。代中有一部則以 "和諧" 為最高意義。
7. "導引音樂" — Einleitung; "結束曲" — Zerschmelzung
8. Mozart 的 "劇本的結構", 如使用的基本結構的意義。
9. Wagner 人生重要劇中神之所受樂的曲調, 如音樂劇與音樂劇。這是他的長曲。這句長句, 一劇中在語言 (即成) 音樂的語言, 如劇本曲調。故 Wagner 在 "劇本的結構", 如 "導引的曲調" (Unendliche Melodie)。
10. Wagner 的 "劇本", 如歌略已分劇本為一, 其為 "語言" (Sprachsingung): 如劇本, 如歌。一, 其為 "語言", 如劇本, 如歌。在為的更自由地表現曲調的意義, 如

作者手迹

目 录

从旧《雁门关》谈到新的《雁门关》	1
艺术教育管窥	8
论新歌剧	11
旧时的科班	20
文艺“话线”	42
献给桂林剧人	
——一九四一年敬礼	52
关于《雷雨》	54
祝《花烛之夜》上演	58
《刑》及其演出	61
抗战文艺与战时文艺	64
桂剧演员之幼年教育	66
一、前言	66
二、学制	71
三、组织	78
四、课程	82
五、教学	87
六、管训	97
七、设备	105
八、毕业	108

旧剧新话	114
一、前言	114
二、旧剧不属于歌剧领域	117
三、旧剧非历史戏	122
四、旧剧没有地方戏	131
五、旧剧的构成——“拼字体系”	141
六、旧剧演技来源于傀儡戏	148
七、旧剧动作之雕塑性	157
艺术底精神	160
戏剧节献言	162
关于《哈姆雷特》	167
莎士比亚与《哈姆雷特》	169
《安魂曲》介绍	174
契诃夫与其《海鸥》	178
《樱桃园》译后记	205
《未完成的三部曲》译后记	226
我们要扶持业余演出	244
装置设计的基本认识	247
战时法国文艺动态	285
关于游击作风的意见	316
游击“游击”	318
《文艺·戏剧·生活》译后记	321
聂米洛维奇-丹钦科的戏剧生活	331
一、前论	331
二、丹钦科新的剧场机构	333
三、丹钦科与演出制度	342

四、丹钦科与表演体系	346
五、结论	352
奥斯特洛夫斯基及其《大雷雨》	354
关于《夜店》	360
北平艺术馆与话剧运动	362
《上海屋檐下》的导演	363
《桃花扇》与新平剧运动	365
何谓“旧剧革新”？	368
戏剧运动在今天	373
莫斯科艺术剧院五十周年	378

从旧《雁门关》谈到新的《雁门关》

旧戏的题材和意识，绝大多数是封建的，要检讨其原由，值得一个巨大的著作。这里我们只须提出扼要的一点，已足以表现其特征。中国传统的政治思想，是纯伦理的，所以一切古代政治家的著作，实际上都是伦理哲学。从来一般人的政治、社会、经济诸观念极其微弱，对于国家民族，以及人民生活，无不是从伦理的观点去下批评，去决定行动的准则。

文艺上，其表现亦复如此。又因为家族制度的固持，家族主义的伦理超越一切，使一切作家描写对象，不是个人的伤感，便是人与人间的道德关系，从来不直接处理国家民族或政治经济问题。单就戏曲而论，经过了五代伶官的弑君，戏剧在政治上失去了前此的地位。再经过元朝汉蒙限制，汉人在政治上绝对不能把握要权，一切知识分子，只可向另一方面去寻求愤怒、悲哀、失望以至消极自慰的发泄，于是就集中精力在政治所不注意的戏剧上。但是，一方面如上所述的作家，政治观念根本薄弱，他们的取材及发挥的态度，便囿于伦理的基点上；另一方面：由于政治的压迫，他们不敢也不能正面去写政治，更谈不到坦白地去写理想的社会，于是不得不在日常生活、风花雪月、神仙道化这些狭范围中兜圈子。这正象十九世纪初叶及以后帝俄沙皇治下的作家一样，他们只能描写社会状况，却不能写政治社会的理想，否则便是拿自己的生命和死与西伯利亚开

玩笑。不过，象屠格涅夫、妥斯陀也夫斯基、托尔斯泰、奥斯特洛夫斯基以及革命前夜的高尔基，都有一个与中国传统作家不同的地方，就是他们以批评的态度去描写民间实际生活，而且是描写在残暴的政治压迫下，民众是怎样普遍地生活着，所以总还呈露一种积极的反抗精神。中国传统作家，特别是剧作家则不然，就连那一点微弱的政治观念，借伦理的形态来表现，犹恐大胆，甚至在描写实际生活上，还要使用一套老把戏——“寄托”和“言之有物”的办法——尽量在“人情炎凉”、“争风吃醋”、“忠臣孝子”……这一些题材下，去发泄他们的不平。结果，这一类的戏剧作品中，故事多半是人与人间的琐事，而批评的态度，又十足是传统的伦理逻辑。本来经济状况和政治体制是左右思想的主要条件，中国人一直未能自拔于封建社会环境，剧本的批评精神，自然就十足地侵染着封建的色彩。又因为必须写君主权宦，就不得不歌功颂德；要写民间生活而又闪开政治经济的重心（同时民间生活又一直被封建的伦理束缚着），就不能不写“万里寻夫”、“丁香割肉”、“小姐赠金后花园”……这一般典型模范；至于更重要的问题，如统治阶级之残虐，被压迫者之共同痛苦，以及国家民族之存亡问题，遂全被忽略。循环地，这些剧本既已深入民间，逐渐展开他们的势力，终于又作了民众伦理行为的准则。

倘若从全国各地方戏的旧剧本中，去选择有政治意味的著作，恐怕一总找不到五十种。如果有人问我对那些似乎是历史剧的政治故事的戏本（中国旧剧绝对不是历史戏，这是我的清楚的认识和不移的主张，有许多论证，应当专题研究，下文将略述一二），如隋唐戏、三国戏等，应作如何解释，我毫不迟疑的回答是：它们全是从人情、伦理、机智、因果诸出发点写的，

丝毫没有一些政治或社会意识。

但是，对于几个例外的作家，是不能一笔抹煞的，尤其是民间戏剧中那一些无名作家。也有少数执笔者，有意或无意地，给我们留下几本较有意识的作品，虽然其意识包着一层外衣，仍待我们去揭开，如《打渔杀家》之主张反抗；《五人义》之主张暴动；《岳家庄》之主张农村武装自卫；《宁武关》之主张牺牲一切抗战到底……等均是。

我们现在应当运用旧剧作精神总动员的工具之一种，运用的具体办法，在采用旧剧的技巧及演出的形式，而给剧本以新意识，将旧有那些封建的、甚至鼓励汉奸的剧本（如《请清兵》、《献地图》、《四郎探母》等）毫无顾惜地废弃，仅使它们去作戏剧历史家的材料，而不再搬上舞台。其次的办法便是将一些包着外衣的旧剧，凡能发现其有某种正确意识的，统统重新写过，将它们的意识阐明，用原故事、原歌调、原技巧，在新意识上建起剧本，搬演在迷恋旧戏的民众眼前，这种效力又比新编的剧本大得多了。

在上文所提出的少数剧本中，据笔者读过或观演过的，以《八郎探母》最富民族至上、胜利第一的精神，所以最合于目前抗战精神总动员的推动工作。这个剧本，当然非例外地也被厚厚的一层封建伦理外衣紧围着，但我们只须象淘金一样，把泥沙冲去，把原质重新熔铸起来，再加一番修饰，便是一件珍品。

《八郎探母》是一个旧本子，出于秦腔，原名《南北合》。流传到北平，因四大徽班的竞争（当时各名班绝不重演他班的“本剧”），所以由各伶工将秦腔本加以修润，改名《雁门关》，来和风行一时的《四郎探母》作匹敌的公演。平剧《雁门关》的穿插复

杂热闹，偏重做工表情；秦腔演来是须生的重头戏，主要在碧莲公主和八夫人的嗔醋，和八郎在两军阵前求和时的耍甩发和“洒狗血”（内行语）。桂戏的《八郎探母》，后半部似渊源于《南北合》（秦腔只有后半部），前半部的场子与唱词则完全与《四郎探母》同模，从技巧的观点上讲，是毫无意味的。桂剧本的结构和平剧《雁门关》差不多，不过剧词、场子、穿插等等，均不如平剧本的意识显明，当然平剧剧本的意识也相当模糊。

这个剧本的故事，是杨家将传说的旁枝。杨家将故事的主题，不是在于歌颂杨家父子抵御侵略者，乃是为潘洪之与杨继业不合，杨家之被暗算，作不平之鸣。而且全部不平的气愤，变为灰色和失败主义，这是一切以杨家将故事为题材的剧本通有的色彩。唯有这一出《雁门关》，打破了一切悲观主义和颓废色彩，从剧本的穿插及人物的个性方面看来，极明显的有以下几个特长：

（一）乐观主义——杨家将父子们，为反抗外族的侵略，转战一二十年；敌人兵精粮足，颇难对付；在朝廷方面，又有潘仁美与敌勾通作十足的汉奸，在物质与精神两方面，都给杨家掣肘。而最初作战，杨家又多失利，到后来，死的死了，俘的俘了，只剩下余太君和杨延昭领着几个妇女撑持大局。在这种危局之下，他们并不悲观，不灰心，仍鼓着伟大不折的精神，怀着绝对可以战胜侵略者的坚定信心，终于降服了敌人，得到最后的胜利，给以往一切不可忍受的牺牲，取得代价，说明了神圣的意义。

（二）国家至上，胜利第一——一切牺牲，都是为了国家，而且情愿牺牲了一切去为国家争光荣的自由，这是《雁门关》最显著的特色。试看在两军阵前，敌人以杀死杨延辉和延辉、延顺

的子女为要挟，迫宋营讲和，而余太君坚决地宁愿牺牲了自己的骨肉，来保卫国家和民族。而且在任何情形之下，必须胜利，必须使敌人屈膝，方肯罢休，否则一切都不谈。这一点，是一切旧剧本里所不易见到的，尤非《四郎探母》里杨四郎那种不顾国家，遗弃民族，只为了自己一人的私利，甘愿赶回番邦去作傀儡、去作顺民的汉奸行为，所可比拟万一的。

(三) 总动员——《雁门关》剧本中，十足地表现着精神总动员。试看自余太君以下，杨六郎、四夫人、八夫人、八姐、九妹，以及粗鲁无知的孟良、焦赞，没有一个不坚决地怀着抗战到底的信念和乐观精神。及八郎奔回宋营，孟良、焦赞尚百般讥笑八郎的主和论调，甚至因此和八郎弄得形同水火，终于利用了八郎所造成的机会，混进番营，与宋军作里应外合，打败了敌人。此外，在行动的表现上，余太君虽然老迈龙钟，仍在日夜布置军务，亲赴前线；妇女们如四夫人、八夫人等，也没有一个不参加军队，交锋打仗。这种男女老幼总动员，奠定了胜利的基础，都清清楚楚地在剧本中表现着。

(四) 典型化、写实化——剧中人物，各有其典型。余太君是一个最高领袖，主张抗战到底，领导全军作英勇而神圣的奋斗。延昭和两位夫人代表知识分子，意识清楚、意志坚定。孟良、焦赞又代表民众，从模糊意识迈进清楚的抗战意识。杨延顺又是一个主和派的代表人物，甘愿为自己的私利，牺牲国家民族，反借口“中国抗战力量不够，空令黎民涂炭”。这种以思想分野而写出的诸种典型人物，在旧剧中是不可多见的。此外，人物描写并不公式化，各人物行动的发展，都近乎人情：比如敌我两方，虽在理智上均愿以牺牲骨肉来换取国家的胜利，而感情上也各有不忍之心的表现。可是，终于大义战胜了私情，

这又是一个特长。

我们现在利用这个剧本，用它整个故事的大纲，加以重编，将上述诸特点，分外给它加浓色彩，并且把人物典型的范围扩大，再使人物个性现代化，以旧剧中原有的姓名，搬演目前大时代环境中的种种人物。本来戏剧中的人物和小说人物一样：他们虽是历史上的名字，却都是作者所创造的新人格。中国戏剧根本不是历史剧，它们是传说的表演，是民间理想人物之借名发挥，每一个剧中人的思想、言语、行动，都是民众根据自己生活而生的幻想所给予他们的。比如《三国演义》，是把《三国志》中的人物名字加进作者自己的批判创造出的性格，已和正史绝不相同（即正史之描写，如司马迁笔下之人物，是否与古人真实的性格相符，也已成问题。我们不仅欢迎钱玄同疑古的治学态度，而且还需要以政治的解剖来分析以往历史作家的环境及写作态度，此为题外话，不赘谈）。而三国戏中的人物，又把演义中的人物变了性格：所以舞台上的诸葛亮，便成了呼风唤雨的妖道，因为民众非如此无法想象到孔明的政治天才与学识。因此，同一人物，也随了各地民众生活水准之不同，其性格、思想、言语等等，也就各不相同。例如帝王，在各大都会的舞台上，其生活演来是何等的奢侈华丽，而一入乡间，则降低许多标准。记得河南戏《陈州放粮》中包拯放粮回朝，皇帝赐御宴时唱云：“这张饼，是娘娘（即王后）亲手烙，待寡人与你卷大葱。”因为当地的农民认为吃烙饼夹葱，已是了不起的盛饌了。由这个小小例子，可以看出旧剧中的人物，全是民众依其经济生活所产生的思想所创造的，仅仅借用历史上的姓名而已。不仅中国戏是如此，即西洋号称为历史剧中的主人公，如几个伟大不朽的历史戏《李尔王》、《熙德》、《林肯》、《鹰》等等，

其主人公的性格，莫不是作者对于这些历史人物的主观认识，再将此认识具体实现出来。正如歌德所说：“历史剧中的人物，全是诗人想象的创造，而借用历史的名姓的。”根据这个归纳的发觉，我们也可尽量利用旧剧原有的人名，穿插大要，给人物重新创造前进的性格，给故事加入现代化的环境，那么，改良旧剧以作目前抗战精神总动员工具之大部分困难，就可迎刃而解了。

由这个出发点去工作，一定可以得到不少收获。

田汉先生近来在湖南训练的平剧及湘剧团，关于剧本之整理，亦是由这里出发去工作的，已经得到了极大的效果。其所改编的《雁门关》，我虽尚未见过，但听他所讲的，大致与上述理论不谋而合。今田先生领导平剧宣传队来桂，即将公演他所改编的《雁门关》，同时我也正为桂戏改编《雁门关》，很想借机参考一下。所以把这个剧本的几个优点介绍一下，作为献给田先生和他辛辛苦苦所训练的剧团的欢迎词。

（原载一九三九年四月三十日桂林《扫荡报》）

艺术教育管窥

艺术教育与技术训练有别。技术训练之目的在造就使用人材，如汽车之制造、驾驶与修理，如纺织、速记、会计、打字等，只要受训练者的成绩能达到精确熟练的水准，则该种训练的使命便算完成。艺术教育除了技巧的训练以外，尚须顾到艺术意识形态之培植，创造力之养成，重要的是建立文化干部，使这些艺术学徒，将来负起发扬民族精神及通过艺术手腕以达到社会教育的任务。

所以艺术教育实际有三个同等重要而又相互联系的使命：一要学生获得精到的技巧，能灵活自如地运用此技巧以发挥其艺术意识；二要学生将来能孕育民族艺术的意识，借精到的技巧以发挥民族文化的伟大精神，进而依据此意识以创造新型艺术；三要学生能知道怎样以艺术为工具来辅助国家教育政策，推行艺术教育。倘不能兼顾到这三方面的重要性，结果一定会有畸形的发展。

一个民族的文化生命是永远能决定其政治生命的，虽然后者是左右文化发展路线的客观条件。人民精神上的活力是向上的、乐观的、努力的源泉，而爱美与欣赏艺术的能力又是发挥热诚、虔笃与奔向真理的动力。因之，艺术的效能不若说是激起文明与社会科学的功能。抗战四年以来，全国一直奋斗于艰苦之中，其民族潜伏活力之伟力大力充分表现出来。这就是因