

焦菊隱文集

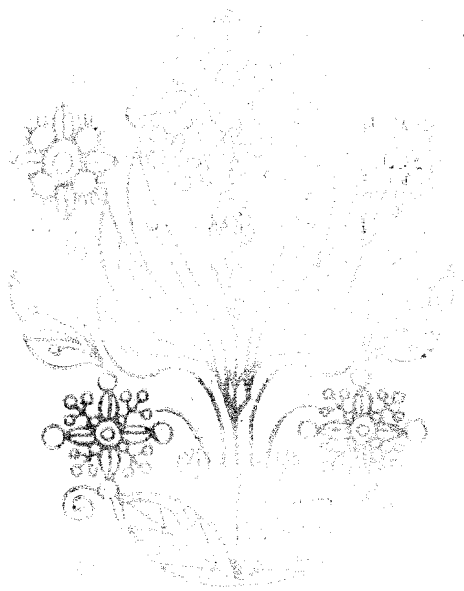
作人卷



焦菊隐文集

第三卷

《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

欧阳山尊 张 庚 赵景深 郭汉城 夏 淳

翁偶虹 黄宗江 葛一虹 曹 禺 曹健戎

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 三 卷

*

人民教育出版社出版

(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 850×1068 毫米 1/32 印张 16 字数 357,000 插页 4

1988 年 1 月北京第 1 版 1988 年 1 月北京第 1 次印刷

书号 8228·182 (平装) 定价：4.10 元

ISBN 7-5039-0044-X/J·13

第三卷说明

本卷为戏剧理论文集，收入作者一九五〇年至一九五九年期间写作的戏剧论文和根据他的报告、讲课记录、排演记录、发言等整理的戏剧论文共二十六篇，以及一小部分论及戏剧理论问题的书信。其中《信念与真实感》、《斯坦尼斯拉夫斯基体系的形成过程》、《看〈雷雨〉二幕连排后的谈话》（一）（二）、《话剧向传统戏曲学习什么》、《排演〈茶馆〉第一幕谈话录》、《排演〈龙须沟〉致副导演及其他工作人员的信》、《〈龙须沟〉演出时致于是之、叶子的信》、《关于演员的表演练习问题》等篇在作者生前未曾发表，在收入本集时，整理者按照作者原意进行了程度不同的整理和删订。其余各篇均散见于解放后各地报刊、杂志及专论单行本，收入本卷时对个别字句进行了调整。文中前后各时期在观点的提法、术语等方面有前后不统一的地方，为便于研究，均保持原貌，未强求一致。对原文中引用的英、法等外文专用名词，为方便读者，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整理，执行编辑蒋瑞。

目 录

我怎样导演《龙须沟》.....	1
导演的艺术创造.....	19
《龙须沟》所引起的话.....	88
信念与真实感.....	90
——《演员自我修养》第八章讲解	
《龙须沟》里的舞台人物形象.....	180
向斯坦尼斯拉夫斯基学习.....	184
对于《龙须沟》电影剧本的一点意见.....	103
向社会主义现实主义剧场艺术前进.....	197
——纪念剧场艺术的伟大导师聂米洛维奇-丹钦科逝世十周年	
斯坦尼斯拉夫斯基体系的形成过程.....	202
《契诃夫戏剧集》译后记.....	283
契诃夫和莫斯科艺术剧院与斯坦尼斯拉夫斯基.....	295
表演艺术上的三个主要问题.....	311
看《雷雨》二幕连排后的谈话（一）.....	326
看《雷雨》二幕连排后的谈话（二）.....	338
现代汉语规范化与舞台语言.....	341
话剧向传统戏曲学习什么.....	345
和青年剧作家们谈谈剧本的台词.....	348

导演手记·····	353
《哥尔多尼戏剧集》序·····	377
关于话剧汲取戏曲表演手法问题·····	391
——历史剧《虎符》的排演体会	
让话剧丰富多采起来·····	404
和青年作家谈小说改编剧本·····	406
排演《茶馆》第一幕谈话录·····	418
谈《降龙伏虎》和《红旗谱》·····	440
在影片《林则徐》座谈会上的发言·····	445
略论话剧的民族形式和民族风格·····	448
排演《龙须沟》致副导演及其他工作人员的信·····	485
《龙须沟》演出时致于是之、叶子的信·····	500
关于演员的表演练习问题·····	506
——致上影演员剧团的一封信	

我怎样导演《龙须沟》

一、强调剧本的思想性

剧作家的作品，是一度创造；导演的工作，是二度创造。剧作家用以创造活生生人物和现实题材的工具，是文字。文字能用三言五语，一两笔就勾抹出形象来，这形象就会唤起读者的想象力，在读者的想象里出现，使读者产生思想上的与情感上的共鸣。导演在舞台上“重现”原剧本这些形象的时候，他的工具，不是文字，却是有机的人体和无机的声、光、颜色，以及点、线、面、体积与节奏气氛等等。导演不能叫观众用想象力去看见人物和生活，必须叫观众的眼睛、耳朵，看见听见这些人物。因此，导演要想把原剧本的主题、题材、人物，通过舞台上（比写成或印成的剧本中）更具体的形象，传达给观众，他的方法是不同的。换一句话说，他就必须重新创造一次。而且这二度的创造，又必须收到和原剧本所能给予读者的教育效果一模一样，甚至还得更生動。因此，导演的工作并不是摹拟，也不是照抄，而必须是富有创造性的工作。

然而，导演的创造性，并不是漫无目的地发展的。导演的创造过程，必须和原剧作者的创造过程结合，他得深深体会原剧本的精神、思想、情感、风格，掌握住原剧作者创造人物的“内在动力”，从而以同样的思想情感，同样的“内在创造动力”，

去处理剧本。导演的基本责任，是要做到实现原剧本作者的意图，刻画出原剧作者“灵魂的眼睛”里所看到的人物（这些人，原剧作者写出来的并不一定完全是他“灵魂的眼睛”里所看到的）。导演进一步的责任，是发扬作者思想和情感。原剧作者的思想与情感，必须活在导演心里边而成为导演自己的，原剧本的主题、生活、人物，必须成为导演内心所迫切地要求创造出来的，要求发挥出来的，舞台上的戏剧才能成为现实的、富有感染力的、活生生的；否则那只是化妆朗诵剧本。甚至，在导演卖弄架空的技巧下，原剧本的主题会被歪曲，原剧本的人物会被损害。

为了使舞台上的生活与人物，不是剧本的化妆朗诵，而同时导演二度创造的工具和剧作家的创造工具又那么大不相同，导演首先就必须寻求把剧作家通过文字所能给予读者、而通过舞台条件却不能给予观众的思想与情感，运用种种方法，在舞台上出色地表现出来。因此，有的时候他就必须修改原剧本，例如场子、结构和上下场的次序，原剧本的对话，原剧本里所指定的动作……总之，无论是增加些什么，减掉些什么，却只准遵守一个原则，趋向一个目的：要求充分表现并实现原剧本的意图，从而丰富它，发扬光大它。一切无助于原剧作的、题外的、琐碎庸俗的、非原则性的、乃至损伤原剧本精神的处理，都是一个负责而又有文艺创作修养的导演所切切禁忌的。

导演的创造性，还不能仅仅局限在这个狭小的、基本的范围中。导演不但应该把自己的“内在创造动力”与剧作家的合而为一，不但要发挥这样的创造性，比这更重要的，还必须和他所要处理的、所要二度创造出来的人物的生活、思想、情感，

结合在一起。他应当活在他所要二度创造的人物里。每一个演员只须活在一个人物(角色)里边，而导演却需要活在全剧的全部人物里边，整个那个生活里边。导演应该是这些人物中间的一个，过着和他们一样的日子，有和他们一样的思想，有和他们一样的情感，和他们一样地遭遇着各种环境而起着同样内在与外在的反应，和他们一起受痛苦或者享幸福，一起哭或者一起笑。导演不是一个客观的技术的执行者，而是这一片生活里的人物中的一个，他想那样动，想那样说，他更熟悉那一群人物都会怎样动，怎样说。唯有这样，导演所处理的人物，才能真实地活起来；导演所处理的、所创造出来的舞台剧，才是现实的生活而不是戏；在他指导下的演员，才能在舞台上变成活生生的人物。

怎样才能作这样一个导演呢？问题首先不在他的技术的高低，不在他的艺术修养深浅（并不是否认他的文艺修养，只是这并不居于第一位）；先从这些方面去追求作为一个好导演的源泉是徒然的。导演应当首先企图提高自己成为一个思想家，要努力学习马列主义和毛泽东思想。导演的政治认识必须是正确的，他的立场必须是工人阶级的，态度必须是为广大人民服务的，思想方法必须是科学的，他的理论必须与实践紧紧结合，才能够对一切事物发生正确的看法与丰富的感情，才能够使自己和剧中人物打成一片，才能够指导演员们真正地生活在角色里，也才能够牢牢地掌握住原剧本的主题，从而把这个主题发扬光大。

导演和演员的责任，是要在艺术创作中坚持无产阶级的党性原则，把思想性与艺术性高度结合的作品展示在舞台上，以使文艺作家的作品能和更广大的群众见面。这是一个光荣的任

务。在新中国目前的文艺界，尤其是在剧本的创作还没有走入高潮的现阶段，这一个光荣的任务就更为迫切，意义更为重大。

我们有思想性与艺术性高度结合的剧本，也有思想性或艺术性各有瑕疵的剧本。坦白地承认，后者毋宁说是多一些。假如我们对于剧本的创作，每一发现小有瑕疵即付之扬弃，只空望好的剧本，坐待文艺高潮的自天而降，那是脱离实际的想法。因此，在目前，导演的任务就更加重要了。导演如果能够努力学习，深刻理解坚持无产阶级党性原则之重要，那么，在处理思想性与艺术性高度结合的戏剧作品的时候，他会把剧本在舞台上发扬得更加光芒四射，而，即或思想性有些薄弱或者艺术性有些欠缺的作品，也能够通过这样一个导演的弥补，有机会和更广大的群众见面，使导演和剧作者集体的创造，能大大收到教育的效果。目前的实例很多，就不必举了。至少，这是“剧本荒”问题的具体而有实效的解决途径之一。

导演如果把自己的思想水平提高，坚定了自己的阶级立场，明确了自己为人民服务的态度，则在与作家的“内在创造动力”交流在一起、与剧中人物打成一片、与演员们联合创造的时候，就不会受剧作者和演员的思想水平的局限。他必然能够突破那些局限，使主题能更明显，使人物在思想与情感上能更丰富起来，能更生活化起来，能更现实化起来。因此，新现实主义的导演，在二度创造过程中要求更动删改原剧本的时候，在指导演员的时候，他的出发点都不是纯技术的，而是有一个最高的原则作根据的。

老舍先生的剧本《龙须沟》，是一个思想性与艺术性高度结合的作品，很严格地要求导演者首先从思想水平上去提高自己，

然后再去考虑如何处理它。这又是一个格调很高的作品，没有庸俗的套数，没有冗长的描写，没有口号式的对话，没有神出鬼没的布局——所有的，只是一片生活，一群活生生的人物和现实人物的内心思想与情感。这，又要求导演者学习生活，从生活的深度的认识上去掌握劳动人民的优良品质和他们在不同的政治环境中的思想与情感。老舍先生因为熟悉这些劳动人民，热爱他们，尊敬他们，并且热爱人民政府，热爱中国共产党，所以他这种政治热情才和艺术结合而写成这样一首颂歌。在我个人，作为一个导演，也和作者的政治热情是一致的，也和作者同样地熟悉这些劳动人民。特别是我从小就成长在各式各样的劳动人民堆里，所以我不但在热爱与尊敬的心情上能和作者打成一片，而且我的思想与情感，和这些劳动人民不可分割。因此，我在处理剧本的时候，虽然“台本”和老舍先生的原作有许多完全不一样的地方，但那并不完全是为了去适应舞台技术条件，而主要地却是为了要符合老舍先生的要求，为了要符合我自己的生活经验中的要求，为了符合老舍先生和我的一致的“内在创造力”里所渴望使之活起来的人物与人物的思想情感的要求。我、作家、人物三位一体，打成一片，这恐怕就是新现实主义导演的创造力的主导源泉。

老舍先生夸奖我说：导演没有改动他所创造出来的人物性格，我觉得很光荣。这也正说明了导演必须怎样地热爱一个作家，尊重一个作家，并且怎样象作家一样热爱那些劳动人民，尊敬那些劳动人民，而且，进一步还要和劳动人民的思想情感结合一致，才能在“裁东补西”以适应舞台条件的工作中，不致迷失了作家所指出的基本方向，不致歪曲了主题，不致损害了人物。

老舍先生以鬼斧神工的手笔，只用三言两语，就能把一个
人物的性格和他的思想与情感刻画得生动。他谦虚地说他不太
熟悉舞台技术。事实上，从我个人的认识上讲，作为一个作家，
并不一定非得熟悉舞台技术不可。一切技术与艺术的法则和规
律，都是蜕化于生活与自然的辩证规律的；脱离生活与自然的
辩证规律，而去另外用人工矫造出的一切艺术法则，都是不真
实的，因之也就是破坏真实的。作家如果紧紧把住一套或几套
舞台技术不肯放手，那必然会限制了创造，使创造僵化。一切
事物的发展过程，都是先有了内容，有了生命，有了内在动力
及发展，才在它动与发展的现象上产生出规律。或者说，事物
的发展现象是有规律的，但这些规律是决定于内在的动力在发
展进程中与必然的矛盾力相冲撞而成的，事物绝不是为了规律
才发展。因此，有内容、有思想、有生命、有发展力的创造，
它本身自然会表现出规律来，这规律是它自己的、独特的、有
生命的、合于唯物辩证法则的，不是用任何别的戏上的技术
规律去刻板地定型地所能表达的。一个戏有一个戏的“戏格”，
所以就非得用专门适合于它的技术去处理它，这就是新现实主
义的技术。有许多作家在剧本的创造上，过多地、有意识地运
用上一些演剧规律，剧本在默默中要求导演遵循他所指定的那
一套定型的、不一定能适用于他的剧本的技术规律去处理它，
而结果呢，规律的形骸也许被完成了，而戏剧的生命却被窒息
了。戈登·克雷要求作家少写“舞台说明”，斯坦尼斯拉夫斯
基要求我们学习生活，钻研剧本和通过台词所表现出来的人物
内在的思想与情感。这些年来，都是这两位大师教育了我如何
去体会一个作家，如何去对待一个剧本。因此，这说明了我为
什么在个人的爱好上，偏爱老舍先生这一类清爽、明朗、简朴、
有劲儿、不

罗嗦、不废话、很象出自于劳动人民自己口里或自己笔下的作品。这也说明了我为什么一向热爱契诃夫、高尔基、夏衍的剧本，更说明了我为什么如此热爱老舍先生的《龙须沟》，以致掉到他的“内在创造力”中而且和他合而为一。

然而，这一类的剧本，光光掉进去浮着是不行的。得要继续发掘，继续往下钻，你会越钻得深，就越有发现。钻得深不深，却需要看一个导演在生活里钻得深不深、广不广了。一个导演之必须学习生活，从这里可以证明是正确的。《龙须沟》仿佛是一座嶙峋的粗线条的山，粗枝大叶地去看，没有生活经验地去看，外表上是一无所有的。然而，这里边可全是金矿。这一次我们懂得挖掘了，所以才发现了宝藏。——我，和所有的演职员，不但是在思想上，而且在艺术的认识上，都因为这次的挖掘而大大提高了一步！

可惜，我们只刚刚挖到宝藏的苗儿，还没有挖到原剧本的本质中最光彩的部分，所以没有把原剧本给发扬尽致；这是我个人应当向老舍先生抱歉的，也是我自己在检讨后要求今后要作更多学习的。

二、强调演员的创造性

导演的职责，并不是机械地规定演员在舞台上的动作和部位，以及安排“舞台画面”——如果只为了这些，那么，不用导演而由演员们自己处理也许没有任何分别。不是的，远不是的。他有比指导抬手、动脚、说话、表情、走路……远更重要的责任；而戏剧演出上的舞台画面，人物的动作与语言，气氛与节奏等等，都是他完成了这个远更重要的任务的结果。导演的这

一个重要任务是：诱导演员去生活成为他所扮演的人物。他要进行分析、讲解、启发，从生活中举出实例，引导演员进入生活的学习，肯定某些事情，否定某些事情，去叫演员的思想与情感和他所扮演的人物逐渐地合为一体，而消失了演员的自我，在舞台上成为活生生的人物；去叫剧本里的台词，成为演员自己从心里所要说的话；去叫人物的行动，成为演员自己从心里就有个欲望想那样做。

导演的任务，因此，主要地是发挥演员们的创造性。“创造”是反经验主义反教条主义的实际而具体的行动。它的范围很广：从思想认识与实际行动的结合，到政治性与艺术性的结合，到艺术理论与艺术实践的结合。我们的联合创造，是反经验主义反形式主义的，是一种有机的、向上发展的创造；而作为这个艺术创造的指南的，是马列主义、毛泽东思想。因此，我们首先要求一种实践——至少，每个演员都必须在人物创造的过程中，把有意识地或无意识地所残余着的“小资产阶级知识分子”的萌芽，一根根地无情地拔去。拔根是一件不容易的工作，但是在这出戏里就非拔不可，而且还得拔净。演员们在这个工作上做得成绩最大——所以他们的表演才能显得那么生活化（是劳动人民的生活，而不是小资产阶级知识分子扮演下的劳动人民生活）。这一方面，演员因为努力而获得了巨大的成就，这成就决不是表演技术上的（我得坦白地承认，演员的表演技术上所存在着的若干严重的问题，还没有好好地解决），而是思想上的，是认识与实践的结合。演员们（包括群众演员）在这方面的创造，使演出增添了炫目的光彩，因而给导演带来了他个人所不应享受的赞誉，这荣誉应该属于演员；我向演员们致敬！

然而，这一个创造性的工作，在过程上不是没有经过斗争的。小资产阶级知识分子的残余往往偷偷冒出来。首先，导演坚持要求演员扮演的每一个劳动人民，都得被人同情，而不能成为小丑或讨厌的角色。在这一方面，导演是始终坚持的。因此，哪怕是一句台词，一个词汇，一种动作，一声语气，他也常常不肯放松。其次，在体验生活里，有个别的演员以“参观者”、“调查者”的心情去“搜集材料”。经过启发，大家终于把这个态度和方法矫正过来，争取和劳动人民打成一片，有的和劳动人民交了朋友，有的和他们一同生活，有的帮着他们工作，总之，都能做到了钻进劳动人民的环境和集体里去，使自己成了劳动人民中间的一个。于是，演员们的创造源泉，大大打开。后来，在想象角色自传的时候，又有不少的演员，把自己所要扮演的人物，设想是从“好日子”里降落成为劳动人民的；他们忽略了中国社会的长期封建性，忽略了中国近百年来半殖民地半封建性和官僚资本主义的残酷性。这一个萌芽又被根除了。再比如，后来在排演的过程中，又发现不少动作和语气上的小资产阶级的意味，比如说话声音之力图悦耳（其实不一定是悦耳，而只是长期习惯了的矫造），或者说话中间拖着小资产阶级知识分子式的尾巴（比如，三幕一场，有一个工人提意见，可是等到大家听他发言的时候，他又拖出一个长音“我说——哼……”，来表示他还没有想周全。对于这一点，我们向演员提出了以下的意见：小资产阶级的知识分子，个人英雄主义思想浓厚，因此，他在开会时必然争取发言权，可是等他把发言权抓到自己手里，他的思想还没有具体呢，于是他才用“哼……”这一类的声音来作掩饰。劳动人民和工人就不然了；有话就说，无话不张嘴）。诸如此类的毛病，凡是足以窒息演员们创造劳动

人民角色的源泉的，都经过长期地、不厌其烦地、无微不至地斗争和拔除。

在舞台表演技术上，导演也一贯地坚持着反经验主义、反教条主义的原则——反形式主义、程式主义。首先是对于“排演”本质的认识。有些演员没有认识到，从体验生活到上演的进行，是一串不可分割的、向上发展的整个创造过程，特别是排戏也还是一个从体验生活到创造角色的过程。因此，有不少的演员要求导演在戏一开排的时候就把舞台“地位”、姿式动作、词的读法等等，甚至于人物的性格，都给肯定地规定出来。这就是艺术思想上的形式主义和程式主义。演员在排演以前的体验生活和“进入角色”，只是一个准备工作。他所要扮演的人物的“心像”还没有发育成形。他即或在天桥、臭沟沿体验过生活，可是还没有在《龙须沟》剧本的“规定情境”里，和剧本所创造的这一群人物生活当中体验过生活呢。有些演员，因为艺术思想上还受着形式主义的桎梏，就显得很焦急。而我呢，作为一个学习新现实主义导演的学生，就肯定地坚持自己的方法，在排演初期，绝不指定一切，却尽量要求演员依靠他们自己的内心活动，在“规定情境”里，尽量叫外在的身体去“活动”，不去给他们规定“地位”，不找舞台画面，不肯定甚至不纠正其台词的读法与小动作。这是为了什么呢？因为：演员唯有因思想的活动而发出外在动作，才会带来情绪，唯有对“规定情境”和其他人物有了内心的反应，他的情绪才能把握得确切，而确切的情绪才能翻过来又修正他的思想，他所扮演的人物也才能在他内心发育健全，演员的内心与形体的活动，也才能逐渐蜕化成为人物的，演员的台词也才能蜕化成为人物的。最初，若干演员不习惯于这种方法，然而，第一幕排过去之后，倘若再去试用旧

式的导演方法，演员们便坚决地拒绝了。

我个人的方法，是先要求演员们尽量“放”的，要求演员们尽量自由地活动。这很违反一向导演的习惯——许多导演认为这很危险，有的怕演员从此夸张，有的怕演员们更犯形式主义的毛病。然而，效果恰恰相反。你越是从一开始就约束他，越是抽象地要求他不犯形式主义，他便越矜持，越不敢动。结果呢，不但形式主义的毛病不能根除，而且连他所仅有的一点最真实最现实的动作与感情，也都会因为你的干涉和他的矜持而变成形式的了。要求演员放开来做是有好处的。首先，这可以叫他把他的形式主义的东西，全部展览出来，免得到正式上演的时候它们必然作祟。（凡是不用这种方法根除的形式主义，无论在排演时怎样潜伏，一到演出的时候，准定会全部出现。）其次，演员即或有一百种形式主义的东西，至少也有一分一厘的真实的東西吧？好啦，导演的责任，不是先去指责、干涉这一百种形式，而是要先去表扬这一分一厘的真实。演员掌握住这一点点的真实，就会得到启发，进而创造出更多的真实来；这样，演员自己的“真实感”与“信念”，便断断续续地形成了；再经过导演有计划、有步骤、耐心地去纠正他那些形式主义，形式主义自会陆陆续续地消除，最后，这个“真实的感觉”就会自然地连成一条“不断的线”。不但如此，他这样的“真实感”里，必然会象斯坦尼斯拉夫斯基所说的，“真实感包括着认识‘不真实’的感觉”，他就不会再受形式主义的侵袭，因为，可能侵袭他的形式主义，早在他自己身上暴露无遗过，也一一有意识地克服过，所以他认识它们，不会再受它们的愚弄。

我们对于演员的动作，从来不指出他哪一个不对，却是在可能的情形下，肯定哪一个对。对于那些形式主义的、或者不