

中国文联晚霞文库



CHINA FEDERATION
OF LITERARY
AND ART CIRCLES
“EVENING GLOW”
LIBRARY

张 庚 著

张庚自选集



中国戏剧出版社

张庚自选集

张 庚 著



中国戏剧出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

张庚自选集/张庚著. —北京: 中国戏剧出版社,
2003.12

ISBN 7 - 104 - 01856 - 5

I . 张... II . 张... III . ①张庚—文集②戏剧史—
中国—文集 IV . J809.2 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 101397 号

张庚自选集

张 庚 著

中 国 戏 剧 出 版 社 出 版

(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码:100086)

新华书店总店北京发行所 经销

北京凯通印刷厂 印刷

520 千字 850 × 1168 毫米 1/32 开本 21.625 印张 1 个插页

2004 年 3 月第 1 版 2004 年 3 月第 1 次印刷

印数:0001—1000 册

ISBN 7-104-01856-5/J. 801

定价:32.00 元



作者像

目 录

中国舞台剧的现阶段·····	(1)
——业余剧人的技术的批判	
洪深与《农村三部曲》·····	(7)
1936 年的戏剧·····	(13)
——活时代的活纪录	
话剧民族化与旧剧现代化·····	(24)
鲁艺工作团对于秧歌剧的一些经验·····	(43)
秧歌与新歌剧·····	(55)
——技术上的若干问题	
解放区的戏剧·····	(92)
——第一届中华全国文学艺术工作者代表大会的发言	
新歌剧——从秧歌剧的基础上提高一步·····	(103)

谈《蝴蝶杯》里的精华与糟粕·····	(137)
——在第一届戏曲演员讲习会上的专题报告	
《秦香莲》的人民性·····	(160)
——在第一届戏曲演员讲习会上的专题报告	
正确地理解传统戏曲剧目的思想意义·····	(179)
——在第一次全国戏曲剧目会议上的专题报告	
半个世纪的战斗经历·····	(193)
——中国话剧运动史的一个轮廓	
试论戏曲的艺术规律·····	(212)
论新戏曲的内容和形式·····	(230)
——在戏曲表现现代生活座谈会上的发言	
桂林山水·····	(245)
——兼谈自然美	
用全身心演戏的艺术家——周信芳·····	(256)
关于剧诗·····	(260)
一代宗匠·····	(280)
——重读梅兰芳同志遗著的感想	
再谈剧诗·····	(302)
——在第一期话剧作者学习创作研究会上的发言	
古为今用——历史剧的灵魂·····	(317)
戏曲的起源·····	(333)
戏曲的形成·····	(358)
论社会主义新时期的戏曲剧目工作·····	(405)
——在第四次文代会上的发言	
北杂剧声腔的形成和衰落·····	(429)
近代戏曲声腔研究方法管见·····	(469)
——在全国梆子声腔剧种学术讨论会上的发言	

中国戏曲·····	(480)
中国戏曲的美学特点·····	(502)
——在全国中青年戏曲作者读书会上的讲话	
关于新编古代戏的几个问题·····	(515)
——在四省戏剧创作座谈会上的讲话	
戏曲规律与戏曲创新·····	(533)
——在全国戏剧美学学术讨论会上的发言	
中国戏曲与中国社会·····	(542)
戏曲美学三题·····	(592)
关于艺术研究的体系·····	(636)
——在全国艺术研究工作座谈会上的发言	
戏曲现代化的历程·····	(649)
——纪念徽班进京二百年	
中国戏曲在农村的发展以及它与宗教的关系·····	(669)
——在戏曲研究所的讲话	
我和戏剧·····	(678)
编后记·····	(686)

中国舞台剧的现阶段

——业余剧人的技术的批判

没有任何文化可以不接受遗产而能发荣滋长成为一种高级结晶，戏剧也不能例外。

十多年来，从西洋输入中国的“新文化”，差不多从各方面得到了成果，但在戏剧上却是刚刚相反，不仅仅说舞台和技术方面的修养进步极迟，就是在剧作方面也没有产生出可以比拟于小说诗歌的美好篇章来。这原因，我们不能不说，前期的戏剧运动完全没有注意到遗产的接收问题之故。

前期的剧运我没有指得很远，那差不多是专指南国社而言。那时的戏剧，我们几乎可以说，是一种野生艺术，用不着特殊训练和教养，只要有情感就可以在舞台上获得相当的成功。从那时的上演目录上看就可知道他们是自己在舞台上现身说法的。他们也许没有明白地否定技巧，但事实上他们以为如果能在上台之前设法诱导出演员的真情感，这次演出的一切技巧问题通通可以解决了。

那时候，他们不知道什么叫导演，什么叫角色的创造，什么叫演技的基本练习，然而他们成功了。他们以浓厚的感伤主义获得了小有产者的观众。

时间前进着，戏剧的“感情黄金时代”慢慢地褪落它的金色了。那原因是一般观众从旧戏得不到兴奋，而南国时代的演剧又

是局限在一个狭小的生活圈子之中。那时，那一向被人视为下贱的电影因了联华公司的《故都春梦》等片子出来，就突然转移了社会的视听，从话剧这里夺去了最后的观众。另一方面，从事话剧的人也因了生活关系成群地走入了电影界。

这就开始了舞台剧的沉默时期，然而同时也是潜修时期，话剧演员们从他们的新职业中学习了作为一个镜头前的演员的技巧。他们自己去揣摩，去研究西洋电影演员的表演，再回转来看那从银幕上放映出来的自己的演作，从自己的朋友，从批评家那里听些个意见，这样，他们就了解了演技的意义。

一种良好的结果，往往也随着跟来了不幸。我们青年的电影演员所接触所理解的，十之九是美国影片。在那种金元主义烘焙之下的明星制度，从此就霉菌似的侵入他们的观念之中，积久而成为一种难移的习惯了。

所谓明星制度，也可说是导演制度极端相反的发展：在明星制度下的影片所见到的只有个人的演技，一切场面，人物，空气，甚至小小的一件道具都是为了某人便于发挥他的演技而存在的，就是那故事，也是为他而编的。

1935年元旦在上海金城大戏院公演的《回春之曲》，可说是结束前期开启后期的一个转折点。在这次公演中，充分表现了个人技术的进步，同时也充分表现了这公演中完全没有了导演的地位。说得好一点，是没有统一性，说坏一点，只能算是一个演技的群芳大会。

在这时候，恰恰是电影信仰在观众心中极度低落的时期，《人道》、《渔光曲》以及一二·八前后许多在内容与演技双方都力争上游的作品现在已经绝迹市场，正在流行的是一种“编导制”，在这制度之下产生的作品，首先是内容的公式化——这样，给舞台剧一个重新整饬自己的阵容的机会。

事实的具体表现就是业余剧人这团体的出现。许多从前是舞台人的电影演员，在编导制之下失去了他们在镜头前创造角色的兴趣，重新回到舞台上来，几乎一致地要求着名剧的演出，来充分发挥他们修养得相当成熟的技巧。同时在观众方面从第一次《娜拉》的演出中开始认识了统一在导演之下的戏剧比之为演技而演技的电影有着如何艺术上程度的高下之分。在第二次《钦差大臣》的演出中，就更加明白地表示了观众拥护舞台剧态度。

然而在业余剧人的本身，我们不能不指出，包含着一个莫大的矛盾。一方面，大家都要求上演艺术的戏剧，一方面，演员们对于戏剧艺术的理解却是偏于个人演技方面的，他们时常有一种把个人演技扩大，而突出了整个戏剧要求之外的危险。第一次《娜拉》的演出仔细地说，就是因了这种突出才破坏了整个的统一性，减低了它的艺术成就。第二次《钦差大臣》的公演中，这种矛盾并没有好好地克服，在某些方面说，甚至还更加深化了这种矛盾的危机。

导演方面，未始没有一种克服明星主义的要求，但显然没有好好地，有组织地进行。固然，时间和经济都有原因，但在尽可能的范围之内去做是应当的。

在导演没有好好执行他的任务之时，一下子就酿成了艺术的无政府状态；在导演方面，自然有他对于剧作的理解和整个计划，但这对于演员方面全没有关系；他既没有要求演员的同意，演员也并没有要求他公布他对于这剧作的认识。在导演进行中所讨论和争辩的事只有这些：关于剧中人性格的认识，关于大小动作的处理等等。至于说到整个 Tempo 是怎样进行，哪里应当强调，哪里应当带过，全没有意见交换。如果是在导演有权威的空气之中，导演以为不必向演员交换意见，这还可以不破坏这次演出的艺术性；不幸在导演和演员对于整个戏剧艺术认识背道而驰

的现阶段中，导演的信任并没有在每个演员的观念中成为铁则，这种矛盾就不得不表现在观众之前了。

其次，就是演员与演员之间，关于演技，关于角色创造的方法也各不同，有的把演技看成一种纯外铄的东西，等到一化装，一上台，本着自己演技上的修养，按照预定的计划去动作发音，就可将剧中人的人格情绪完全传达到观众。这种理论，完全否定了艺术的心理的和感情的要素（郑君里）。另一些人虽不像前面所说的纯形式主义，或者没有那么自觉地成为形式主义者，但他们创造角色的方法更奇怪：是摘取各种艺术（如跳舞、电影、京剧等）中的大小动作来堆砌成一个角色的人格（金山）。在这种方式之下，动作与动作之间就必然缺少了联系，成为有角度，不圆浑的了。再则当动作的空隙之间，万一没有预备一个别的动作去填空，那时演员自己的日常习惯动作就突然表现出来，成了刺目的东西。有的演员，他们无论去哪一个角色，总是一个典型。虽然在本典型上，他无懈可击，但角色稍一不合，就会有性格不称之感。这种方法，主要的是失之太主观，没有仔细去做日常研究工作（魏鹤龄，顾而已）。另外还有一种过于顾及美的效果的倾向，因为求美，有时也会稍稍牺牲了自己早已把握住的剧中人性格，而做出了不合身份的动作和表情（赵丹）。还有一种和形式主义刚刚相反的倾向，就是感情主义。当然他早已揣摩好角色的人格，并且准备好了情感，可惜这情感并未经过改造，还是他自己原有的。在表演进行中，他就把它们毫无节制地倾倒出来，以致内在的人格轮廓跟外形方面的步伐动作和声音，都没有十分明切的表现性，而减少了观众对角色人格的认识（蓝苹）：在第二次公演中，她似乎克服了许多，但这也也许是因为戏少的关系，不能断言。最后有些人有爱讨好观众的毛病（魏鹤龄、施超），这也不能不提一下。简切地说，迎合观众心理，在某方面

也就是破坏自己的脚色创造过程，是一种反艺术的行为。

在目前这种情形之下，为了提高戏剧艺术的水准，我们无疑地要使整个排演进行统一在一个意见之下，但我们绝不能够效法戈登·克雷，把导演看做无上的创作者，而演员只是创作时的艺术手段，这样的方法，不仅仅在原则上是一种纯理想，就是说即算可行，在我们克服明星主义的进程中也行不通。何况现在有了更好的方法，一定可以统一演出者们的全部意见呢。

这方法是简单易行的。在每次排戏之先，所有的导演、演员、美术家、灯光师、音乐家，应当有一个共同的脚本研究的集会，在这研究中应当不怕花费时光把整个脚本的意义，人物的性格，进行的 Tempo，总之是演出方法全部统一在一个意见之下，然后再进行读剧。这时的演员，应当从公有的演出方法和剧词之中去体会角色的个性，去安排每一句话的小动作。并且，依照斯坦尼斯拉夫斯基的话，要把那个人物的性格装到自己的身体中去，暂时把自己的性格从身体中赶走，在“着魔”之后，斯氏的意思，这就算“心灵的化妆”成功了。这时再来排地位，就易如反掌了。

中国的舞台剧未尝不可以这样做，虽说我们没有莫斯科第一艺术剧场的良好环境，我们仍旧可以做到几分的。也许我们必须在这里提出一个注意之点。这种“心灵的化妆”和我们上面所说南国社式的演出绝不相同。后者是聘情，而前者是把情感加以洗练与控制。凡是艺术，必须有引入一种境界的忘我之力，但要做到这点，必须艺术家自己先忘我，先走入他所要创造的境界中去。斯氏所谓“心灵的化妆”，意思就在这里。

说到这里，我的话可以打住了。但必得重说一遍：我们的失败，是在于不彻底，不慎重，马虎了事。如果不苟且不折扣地做下去，在演出上的成功是要超过现在成绩到不可计算的。

我在这里所举出的全是缺点。这正因为我向业余剧人要求更高，并且我坚信它一定能做得更好之故。

原载《文学》五卷 6 号 1935 年 12 月

洪深与《农村三部曲》

—

《译文》第二期上刊载了一篇罗曼·罗兰的文章，题目是《向高尔基致敬》。在劈头，就有这样一段话：

“我与麦克西姆·高尔基结交的友情，因为我们是从天际的两个相反之点得到邂逅，遂更值得注意。他呢，来自老大的俄罗斯和来自民间，壮健而顽强的。我呢，来自老大法兰西的中产阶级，体质脆弱，而精神则百折不挠。他呢，在所有的路上踏破脚跟而得到学问。我呢，则在学校和大学里面的板凳上磨穿我的肘和我的臀部。而且的确高尔基在物质上度过最难堪的生涯；但是说他在精神上也曾度过那最难堪的生涯，那便不是十分真确的了。因为我们两个人皆要在偏见的泥沼和森林内打开道路。有民间的偏见，也有中产阶级的偏见；而中产阶级的偏见之受毒要比他者为甚。这是一种艰苦的职务，想勉力在这个无知和恶意的黑夜里弄来一点光明。”

我们读洪深的剧作，也感到他是一个在大学课堂里磨穿手肘来追求光明的人。虽然他不像罗曼·罗兰一样，花了半生的光阴在人类真理的探求上，但他的眼睛是通过正义来看这世界的。他是从这点出发，成长，而成了今日的剧作家，完成了他的《农村三部曲》，他曾经为了平民而写作剧本，也曾站在被压迫民族的

立场而写了剧本。最近数年中，他更花了精力，尽他的可能，在我们面前呈现了他所理解的江南农村的疾苦，农村中的思想动摇和激变。在他的世界观中，个人的，小有产者的苦闷是不被重视的。每一个题材，每一个题材中所表现的主题，在他，都有一种必要的价值的衡量，那便是当作一个社会问题，道德问题而提出来，而且在可能范围之内给与解决或者解答。他生怕在他的剧中，人家中了一点毒素；他的创作过程是一个对于自己思想的消毒过程，对于读者或观众的防毒手术的施行过程。用了从事一篇学术论文似的求真态度，作着推理，论断，以达到他的定度的结论去。除非他的目的完全无缺地，而且有理地被达到了，他是不肯歇手的。

二

因此，必然产生了他个人特有的创作方法。

第一，他求真。他说：“在未动手之前，我先得将原料精密地查考与分析一番；非是我完全了解和认识的东西，不敢取来使用——对于我所不大熟悉的生活，决不肯冒昧乱写的。”这是一个现实主义的方法。但是洪先生有时也不免极端发展，在他的英文剧《虹》中间，“……所叙的事实”，便成为“没有一件无根据，没有一件无来历”的了。

第二，他用科学的方法去创作。他说：“在入手编制的时候，我总是将所希望的最后效果预先决定了，而后谨守范围地细心耐气地再去寻取具体的方法。我甚怕或有多余浪费；好像制造一种化学组合品，所用的原料，件件应有用——那剧本里每个人物，每件人事，每句对话，必须有他存在的必要——凡无益的东西就是有害的。我又怕或有疏忽遗漏；好像构造一座机器窑，千端万

绪，须得一项一项去布置——剧本中潦草了一个小节目，那全剧的进展，便会显得不灵活的。一部完成的作品，我又要求它的前提和答案，像几何学里习题那样前后呼应合于逻辑，牵强偶合‘硬转弯’终是于心未安的。”

因此，他的剧作的事件一定是一宗标准的事件，比方《香稻米》的故事，就是一件最好，最适于从各方面把农村破产表白出来的事件。洋米，米商，丰收，是江南农村破产的原因，已经表明了，但还不够全国性，率性从伤兵的口中把北方农村的破产也一笔带出来，饱满地完成了它的主题的表白。

但是从这中间，我们看出一个缺点，一个遗憾。就是我们通过洪深先生的剧作，所得到的江南农村的印象，是抽象于一方面的。洪先生有一种剧作家所特有的提炼手段，在《香稻米》中，我们所得到的，是一片农村破产的爆裂声，然而在《五奎桥》中，关于这方面的影子，我们一点也找不到。因此我们感到从洪先生的剧作里所得到的不是一个具象的，活的江南农村，而是如洪先生自己所说，“好像制造一种化学组合品”一样，所有的元素是经过了定性和定量分析，而重新化合起来的（比原来单纯化了的）化学工业品——洪先生剧作中的农村。

三

从这里，我们就可以看出这样一个与初衷相反的结果，洪先生是以科学实验那样的求真精神出发的，而剧作完成的时候，他和观众双方所得到的已经不是现实，而是抽象的，人造的了。我们并不否认，他接触了并且显示了农村中的许多重要问题，但他接触它们的方式，和它从观众中间所得的反应，和一篇农村问题的论文没有途径上的差异。

这，可以概括地说，是形象化的不够；是太机械地处理了题材，把“现实”这名词的意义解释在过于狭隘的一方面，而形成了与动的现实主义相对立的一种机械的现实主义，哲学地说，是走了十八世纪法兰西唯物论的路子。

引起一个现实主义的作者的感兴趣的，不是一个理论上的问题，而是事件的本身和活的人物。他对于那事件和人物，是用了尖锐的洞察力和忠实的形象化过程传达出来的。自然，他的世界观会在他的作品中刻上痕迹，或者它帮助了作者的洞察力，使它更尖锐，更有透视和滤过的能力；另一面，也有些作者的世界观妨碍了他对现实的洞察力和形象化的天才，使他的作品从现实方面歪曲到他奇特的玄理方面去。后面这一类人，他企图用他的“哲学”来解释当前的现象，因此那现实主义的出发点归结到了混乱的结束，——然而在这些之外，从生活出发，甚至说从生活的现象出发，是完成作品真实性的必然途径。

洪先生是刚刚和前面两种现实主义者的后一种成了尖锐对比的。他，在事件的看法上，也就是说，在他的世界观上，是循着广阔的，直达真理的路前进的，然而首先吸引了他的注意力的不是事件，人物，而是现象一般。从这现象一般，他首先去取得一个科学地正确的解释和解决；“在入手编制的时候，我总是将所希望的最后效果预先决定了……”这是他自己的表白。“而后谨守范围地细心耐气地再去寻求具体的方法。”因此，事件的发展不是沿着现象对于作者兴趣的逼迫，却是沿着最后的结论所逼成的戏剧的 Action 前进的。也因此，人物不是闪烁在作者头脑中的不可磨灭的“幻影”，而是为了整个戏剧 Action 上的需要才出现的代言者。作者对于他的人物，即使像李全生或者黄二官，所倾注的热情岂不是很稀薄的吗？作者对于周乡绅，岂不仅仅是外形上的熟悉才成了仅仅的“衣冠典型”的吗？作者对于他的人物