

我劇學習

資料彙編

新平航

知閣

8

中央戲劇學院編註

PDG

中央戏剧学院“戏剧学习資料汇编”稿約:

为了促进我院教学科学研究工作与艺术实践,供应全国各剧院、团戏剧工作者业务学习的参考資料,并提供和院外各单位展开經驗交流的机会;我院特編印不定期的“戏剧学习資料汇编”(内部发行,每年約四期,每期約15万字)。必要时将根据专题性質,另行編印“戏剧学习丛书”的单行本出版。欢迎我院干部、同学及院外戏剧工作者根据本刊內容踴躍投稿。

本刊內容:

1. 本院所聘請的中、外专家的教学講稿。
2. 本院各专業課程的教学大綱,講义及教学方法的研究与介紹。
3. 优秀的导演計劃及学生作业設計,可供教学参考用的小品、片断記錄等。
4. 教学生产实习和附属实验話剧院演出剧目的經驗总结,場記,演員札記等。
5. 舞台美术設計的学术論文,技术制作方法、經驗、剧照、图片等。
6. 戏剧艺术理論及剧本分析的文章。
7. 有关戏剧艺术的譯文等。

二、稿件采用后,一律按章酌付稿酬。

三、来稿請送中央戏剧学院編輯出版組。(院内办工地点: 楼403号)

“戏剧学习資料汇编”

——内部資料,請勿翻印——

第八期1960年3月出版

編輯者 中国戏剧学院編輯室

中国戏剧出版社出版

内部发行 中央戏剧学院編輯室

(北京交道口棉花胡同)

“戏剧学习資料汇编”編輯委员会:

主任編委: 欧阳予倩

副主任編委: 沙可夫、李伯釗

編輯委員: 欧阳予倩 沙可夫 李伯釗

孙維世 周貽白 刘露

严正 洪涛 王頁陶

熊塞声 张守廉 李 坚

戏 剧 学 习

(資料汇編) 第八期

1960年3月出版

目 录

- 試談導演莫里哀的喜劇……………李健吾 (1)
- 唐代的乐舞与杂戏……………
- 关于“唐戏弄”一書的正證……………周胎白 (13)
- 塑造党的领导的形象和新的英雄羣象……………
- 观话剧“降龙伏虎”的几点感想——
- 戏剧理論进修班毕业學員 毕聖夫 (44)
- 观劇随笔 (两則)
1. 談“游西湖”中“鬼怨”的創造……………
- 戏剧理論进修班毕业學員 馮光遠 (55)
2. 談話“絕招”…………… 戏剧理論进修班毕业學員 黃世鉅 (57)
- 我对“乐观的悲劇”的理解和处理……………
- (苏) A 包苏拉耶夫 田 文譯 (60)
- 苏联舞台美术家的任务……………杜珠、王硯晉整理 (70)
- 苏联莫斯科大剧院总艺术家瓦·費·雷金1959年10月9日
- 在北京中央戏剧学院的报告——
- 舞台美术設計必須認真分析劇本……………
- 舞台美术系4年級學生 林 萱 (78)

創造反面形象……………(蘇) 索爾恰柯夫 宋 白譯 (83)

藝術小結選刊(四篇)

獨幕劇“十六條槍”中曾四形象的探索……………

表演系1959年畢業生 趙 健 (98) ,

創造反面角色的過程……………

表演系1959年畢業越南留學生 范金鸞 (109)

創造“十六條槍”中黃月亭形象的體會……………

表演系1959年畢業生 許忠全 (103)

“導演學引論”第八、九章重譯補刊……………

蘇聯戲劇學家格·尼·古里也夫原著 張守慎譯校 (122)

第八章：舞台空間…………… (122)

第九章：舞台時間與舞台節奏…………… (140)

參考資料：斯坦尼斯拉夫斯基演出年表…………… 羅明編譯 (178)

附圖“親的悲劇”設計圖十幅。“友誼”設計圖一幅

試談導演莫里哀的喜劇

李健吾

上演莫里哀的喜劇，對中國來說，大概有这样几点困難。

首先，現代歐洲生活，離我們已經相當遠了，十七世紀的法國就更遠了。這是一個專制王國，階級的划分相當嚴，另外一方面，一部分資產階級納金買官，成為路易十四的統治工具，巴黎貴人生活糜爛，外省貴人坐吃山空，渡日維艱，上升下降之間，顯得社會內部處處變動。法國社會起馬首作用的巴黎，在語言、服飾、飲食、車馬……各方面，都顯出日新月異的趨勢。後人一下子很難抓得準。。

綽號“靜觀人”的莫里哀，是一位永遠從生活出發的現實主義喜劇作家。他的絕大部分作品都是深刻觀察生活的藝術成就。想演好他的喜劇，就非熟悉他的時代不可。乍看他的喜劇，覺得非常好玩，好象不難入手，可是一進入實際處理，困難就隨時出現了。

舉一個小例。《慳吝人》里的阿爾巴貢，在第一幕第四場，責備兒子穿燈籠褲，不照老式那樣，用小繩子和上衣系在一起。按說阿爾巴貢本人一定是老式裝束了，可是參看歷來的插圖，阿爾巴貢一樣系了一條皮帶。連法國一般插圖家都不了解的細節，要中國導演了解，當然就更難了。可是阿爾巴貢的話又明明是这样說的。於是困難解決不了，只好穿凿。

我不主張細節上太認真，只是有些細節和對話有關係、或者和情節有關係，那就需要考慮一下了。即使走樣，也要合情合理，不能象北京人藝的《怪客人》的演出那樣，讓一根子小繩從阿尔巴貢的褲當露出來。後來導演接受我的意見改掉。怎麼改的，我沒有再看。我相信只要不傷大雅，也就對付過去了。

這種情況，莎士比亚的喜劇的導演，不會常常遇到的。莎士比亚的喜劇顯然比莫里哀的喜劇少了許多風土氣息。

說到這裡，我們不得不提到一種常見的導演手法。導演強調某種戲劇效果，改變原來規定的情況，不料這樣一做，戲劇效果缺乏現實基礎，反而造成違反風俗的形勢。一個例子就是中央戲劇學院表演系演出的《偽君子》的開場。樓上一片喧嘩，高跟鞋扔下來了，箱子也連福莉波特滾下來了。接着就見白尔奈耳太太顫巍巍走下樓來，後頭跟着兒媳婦和一家大小。導演要在人物進場之前，先把氣氛製造出來。不過我們知道，按照一般法國風俗，兒子成家，和父母分居，如今這樣一做，倒象白尔奈耳太太和兒子住在一起，少說也是短期住在一起。中國舊日講究五世同堂，也許觀眾不覺得出奇，可是按照中國舊風俗來講，把母親這樣氣走，那還了得！這個家庭應當忙亂的不是达尔杜弗問題，而是請回老太太再下去的問題。所以結局是三面不討好，既不合中國舊風俗，又不合原來法國風俗，更給以後的戲帶來了損害。哥德認為第一場戲很了不起。司湯達認為白尔奈耳太太的形象是永生的。而我們如今卻在對話開始之前就覺得亂，一直亂到第一場結束。戲從老太太看不過意，和一家大小爭論起，可是爭論不等於凌亂。導演用鬧劇手法破壞了喜劇意味。而喜劇意味是應當連幽默也包括在內的。專着眼找戲，往往就會形成這種不良的後果。

其次，就是掌握諷刺的深度。這就是說，處理莫里哀的喜劇，特別需要強調目的性。活着的時候，他一再聲明喜劇的責任

是通过娱乐纠正人的錯誤。他在《伪君子》的序里指出：“一本正經的教訓，即使最尖銳，也往往不及諷刺有力量；規劝大多数人，沒有比插画他們的过失更見效的了。恶习变成人人的笑柄，对恶习就是重大的致命打击。責备两句，人容易受下去的；可是人受不了揶揄。人宁可作恶人，也不要作滑稽人。”从事于莫里哀的喜剧的工作者，应当时刻把这一段話放在心上。明确他的每一出喜剧的傾向性或者目的性，就可以防止一种偏差：把无意义的逗笑的东西添多了，容易模糊剧作者的意图。喜剧导演往往爱把戏逗不笑逗当作他导演成敗的唯一的标尺。莫里哀的“大喜剧”，几乎都扎根在性格和世态的深处。它們在表現上会和鬧剧手法結合的，这一点我們回头还要說明，不过即使是鬧剧手法，也一定要和性格和世态緊密結合，才能收順水行舟的效果。因为一脱离性格和世态，把人物的现实根据抽去，剧作者所要打击的恶习就容易失去依据，变成一种概念似的東西，冲淡剧作者要观众起的爱恶了。

这結合在某些特定的情境上、和某一特定的情境所形成的某式特定的心理活动上，就分外觉得明显。例如北京人艺的《怪客入》第一幕第一場，法賴尔說要寻找他的父母，艾莉絲耽心世人和她父亲，对她私訂終身这件事会加以責难，特別耽心法賴尔会对她不忠心。有些人認為这一場戏排的不够好，因为不逗笑。好象既然是喜剧，就非从头一句話逗观众笑不可。这种形式主义的顧名思義的看法非常有害于喜剧的正常进行。我認为这场戏沒有演好，原因只是演員沒有很好地进入性格，把握特定的情境（私訂終身的第二天：我們假定是第二天，因为越近，艾莉絲的耽心越有分量）和特定的內心活动都嫌漂浮。同样是艾莉絲在第五幕第四場，听見父亲揭破她的私情，跪在他面前求饒。演員必須把沉重的心情，象演悲剧那样，传达出来。假如观众的印象是：你本

人并不觉得情势危急，观众自然也就没有义务为你激起同一心情。你不能想着你在演喜剧。你应当想着你是没有父亲感情的阿尔巴貢的女儿艾莉絲。你的年龄已经不算小了，可是父亲把心用在錢上，根本没有拿你的幸福攔在心上。你怨。然而你是一个女孩子。身份拘着你，不能象哥哥那样放肆。可是你怨。怨是你的基本情緒。就在这种心情下，你又不得不时刻忧心：怕父亲不成全你的婚事。現在第五幕第四場，正好出现了你忧心的場面。

又如《伪君子》第四幕第三場，瑪麗雅娜“快难过死了”（道丽娜說她的話），跪在拿着喜帖的父亲（显然是从公证人那边回家里来）面前，哭着哀求他打消她和达尔杜弗的婚事。她哭的父亲也心軟了，只是他硬着头皮，不要这种“人的感情”罢了。父亲不是阿尔巴貢，女儿不是艾莉絲。瑪麗雅娜比艾莉絲年紀小，一向就是一个得宠的孩子。（中央戏剧学院的演出表现出了这一点），一向就是称心如意的，她怨父亲只是一时事变的意外結果。所以打击对她——一个孱弱的心灵（导演在第二幕充分表现了这一点）也就分外沉重。她的哭是真诚的。从这上头找喜剧，根本不合特定的情境和特定的内心活动。只有她痛哭流涕都不能感动父亲的时候，繼母才觉得非再度出头露面不可。假如瑪麗雅娜的悲哀并不沉痛，以繼母那样不大爱管閒事的少妇，又何苦为前妻的女儿效劳呢？她的痛苦要出来一种力量，讓观众觉得她的繼母非走这一步不可。这是生活。千万不要演得只象戏是这样安排的。那就糟了。

导演莫里哀的喜剧，一定要多多防止导演和演員的主观意图的副作用。他的喜剧的諷刺力量，是从生活里来的。讓概念（我在演喜剧、喜剧应当調子快等等流行的概念）替代特定的情境就会削弱諷刺力量。浮光掠影的逗笑效果，往往会损伤现实主义喜剧作家的政治傾向性。防止以这种副作用，还有一个好处，就是同

时也避免了为諷刺的安排。

讓我再說一遍，以為自己是在演喜劇，或者以為是在導演喜劇，因而給自己扮演的任何人物的性格抹一層喜劇光采，或者給自己導演的任何特定的片段抹一層喜劇光采，前者就會浮淺化人物的性格，後者就會單調化全劇的節奏。結局是得不償失。把戲劇分類看呆板了，就難免要陷到歐洲偽古典主義的形式純潔論里去。

但是強調諷刺性，却不能因此就把喜劇搞成一種不逗笑的东西。這是導演莫里哀的喜劇應當注意的第三點。我們不想強調這一點，因為《偽君子》和《怪客人》的導演都已經太強調這一點了。儘管這樣說，喜劇的可笑性應當遠比諷刺性更是基本的。諷刺作品不一定就笑。掉過頭來說，滑稽作品不一定就諷刺。不過莫里哀的喜劇，一般却是二者絕妙地溶合在一起的。諷刺力量從真實里來，真實而又逗笑，實在並不簡單。莫里哀在《太太的學堂的批評》的第六場就訴苦道：“可是描畫人的時候，就必須照自然描畫。大家要求形象逼真；要是認不出是本世紀的人來，你就白干啦。總而言之，在正經戲里面，想避免指摘，只要話寫的美，合情合理就行；但是臨到滑稽戲，這就不夠了，還得談諧；希望正人君子發笑，事情並不簡單啊。”他要他的喜劇從生活出發，人物要真實，還要起逗笑的作用。單要真實，不合他的要求；單要談諧，也不合他的要求。他對喜劇任務提出嚴格要求。真實和談諧在他的喜劇里應當統一起來。

《偽君子》的導演對戲下過很深的工夫。毛病就在偏重於製造緊張和笑料，因而忽略了相約制的其他條件。他的用心得到我們的尊敬。只是他沒有全面考慮他所從事的問題。有些個別場，從全面和生活出發，得到優美的喜劇效果。尤其是第一幕第四場，道麗娜為遠行歸來的奧爾貢脫長靴，引起劇本沒有的大笑。還有

第四幕第四場，奧爾貢往桌毯底下爬，听着艾耳密爾站時，又幾次從桌毯底下探出頭來，一付呆相，異常可笑。不過更多的逗笑場面，往往只是強調鬧劇手法的結果，例如第二幕第二場，收到哄堂大笑的效果，可是仔細一想，就覺得不合道丽娜和奧爾貢的身份和關係，還不說性格。活潑極了，只是過火壞了事。這場戲是作為瑪麗雅娜的臥室的外間處理的。導演在這裡安置了一張梳妝台和一扇屏風。明眼人一看，就意會到導演要從這些大道具上找戲。他犧牲了莫里哀預先布置好的小套間。《偽君子》這出“大喜劇”，針綫十分綿密，奧爾貢在向瑪麗雅娜說話之前，先張望一下小套間，然後解釋他的動作道：“我看有沒有人裡頭聽我們講話；因為這小屋子正好幫人偷聽。”這是為第三幕大密斯偷聽达尔杜弗和艾耳密爾談話埋引綫。接着他又說：“好，我放心啦。”表示小屋子里頭沒有人，又為道丽娜“輕輕進來，閃在奧爾貢背後”作伏綫。現在，綫索不存在了，關係不大，只是導演這樣做的時候，苦心苦詣之余，把逗笑當作衡量喜劇的唯一標尺了。慶祝國慶的三場演出，恢復了小套間，應當說是正確的。

所以明確各個劇本的本質，就成了應該注意的第四點。喜劇是一個泛泛的名稱，不就說明得了各個劇本的具体內容。莫里哀把他的劇作統統叫作“喜劇”，連許多鬧劇也叫作“喜劇”。原因很簡單，鬧劇身份低，士大夫望文生義，會看不上眼的。可是莫里哀在民間待了十三年，深深體會鬧劇作為制造笑料的手段的重要性。他始終偏愛鬧劇手法。即使是身份較高的“大喜劇”，他也結合實際，採用鬧劇手法。不過即使是鬧劇，我們明白，他總是把根扎在生活基礎上或者性格發展上，決不是一下子就把戲帶上不可思議的空中樓閣。“可信”象一個藥引子。或者一個火捻子，把觀眾導入可能存在的境界，先讓觀眾對造成鬧劇的形勢或者人物的性格和劇中人物有了同感，然後在非如此不可的布局

下，轉入鬧劇以至于大鬧劇。

例如《逼婚》，是一出鬧劇，最奇突的場面是哲學家鑽窗戶。想把戲演好了，演員就非把經院哲學家脫離生活和學問的主觀存在絕對化不可。同時还把斯嘎納賴勒的焦急心情演來頭頭是道。環境越靠近生活，經院哲學家這個人物也就越顯得精神游離。又如《浦叟雅克先生》，是一出大鬧劇，這位鄉紳在巴黎受盡形形色色荒誕不經的“欺負”。莫里哀的誇張——巨大的灌腸器，許多小孩子叫他“爸爸”，兩個女人同時罵他“負心”……——不是平步登天，而是先向觀眾交代清楚：這是全體巴黎流氓動員的巨大結果。目的就為把這妄想破壞青年男女幸福的土財主吓走。又如《貴人迷》，前兩幕是世態喜劇，從第三幕起，開始轉向大鬧劇：在情節上，因為汝爾丹先生拒絕了一位不是貴人出身的普通人的求婚；在性格上，因為他一點痴心時時刻刻都在想着自己當貴人；在時間上，正好趕着狂歡節，處處全是化裝遊戲的便利。莫里哀建立好了這些促成大鬧劇的條件，就絕無顧慮地把觀眾帶進一個大玩笑的世界：環境是現實的，汝爾丹先生的不切实际的痴想受到他以外所有人物的嘲弄。

又如《慳吝人》，主題非常嚴肅，劇作者用了一些鬧劇手法，可是總趨勢仍然屬於正常的家庭生活，因而強調鬧劇手法，必須有它的限度。什麼地方是它的限度呢？劃這一條分界綫，相當困難。不過我們不好這樣說：一覺得主題的嚴肅意圖受傷，就要趕緊停止鬧劇手法的繼續運用。阿尔巴貢是一個鮮血淋淋的性格；他是一個可憎的“滑稽人”。他的階級性格是可憎；可憎是他的本質；滑稽只是他的觀念世界過於集中以後外顯的結果，然而不等於是他的觀念世界。他不正常，然而他的受到損害的家庭環境照樣應該正常。所以北京人藝的《慳吝人》的裝置採用大圓柱，充滿廟廊氣氛，先是一種錯誤。《慳吝人》的家庭空氣要往

紧里縮。大圓柱却讓《怪客人》往开里散：守財奴的意味不存在了。大圓柱做不成典型环境。法国十八世紀的刊印本，有一張插图，門口有鎖。总之，一切統为主题服务。

《伪君子》的裝置，总的說来，比《怪客人》的裝置成功。尤其是庆祝国庆的三場演出，在任何一方面，都比初期的演出稳定。这说明一出古典名剧，往往需要細心揣摩。《伪君子》在最后能有显著的提高和美好的成就，和导演与同学们的可貴的干劲是分不开的。《伪君子》的主题意义非常严肃，全部扣合正常的家庭生活。这是法国第一次把戏完全建立室内生活的“大喜剧”。桌毯、小套間、楼梯……对戏起着絕大的作用。去掉它們，簡直可以說，戏就黯然无色了。假定把地点改到路口，象《司卡班的诡計》一样，艾耳密尔决不会象在《达尔杜弗》第四幕里那样，不惜牺牲色相的。环境的密契性不存在，人物的内心活动也就有了相应的变动。所以即使不把人物的身份、年龄和关系都算进来，鬧剧手法在这里一定也会受到很严的限制，至少要比《怪客人》里的鬧剧手法严。所以导演处理《伪君子》第五幕第四場里的雷信义先生，改用漫画笔触，观众感到不統一，好象戏的格調忽然降低或者走了样似的。我們明白导演这样处理雷信义先生，还有最后一場的侍卫官，是想通过他們，諷刺法律和国王。雷信义是和达尔杜弗串通一气的帮手，不用漫画笔触，观众对他也不会有好感的。把他丑化了，对暫时的悲剧形势不但沒有帮助，反而有害。他的假声假調、他的机器人似的动作、他的眼睛的滚动，也許逗笑，只是和这出喜剧的严格的现实主义手法并不相衬，也和所需要于他的效果并不相符。侍卫官奉命速扑恶人并恢复奥尔貢的财产，观众对他是有好感的。导演为了减低这种好感起見，給了他一些机械动作。政治觉悟高和对历史发展有認識的观众，是不会因为他的出現就来歌頌封建統治阶级，也不会因为他的面貌正

常就不明白这出喜剧的結束充滿了假味道。不过导演这样处理侍卫官，对普通观众負責，从政治角度来看問題，提高警惕，而这正是十分必要的。

那么，《达尔杜弗》真就一点鬧剧手法也沒有嗎？恰恰相反，高潮——奥尔貢藏在桌毯底下和从桌毯底下出来——用的就是鬧剧手法。只是有一点和普通鬧剧手法不同，它有性格作根据。讓丈夫藏到桌毯底下，是艾耳密尔掌握丈夫的性格和达尔杜弗的性格的結果，不是什么临机应变的意外收获。

所以具体分析各別剧本的性質，在处理莫里哀的喜剧上，概念化和一般化的傾向就会减少的。

但是这样做的时候，我們必須想到第五点，就是意大利职业喜剧对莫里哀的喜剧所起的影响。莫里哀的剧团回到巴黎，曾經和意大利职业喜剧剧团，在一个劇場輪流演出了許多年。莫里哀喜欢看这个剧团的演出。嘲笑莫里哀的卓越演技的人們，把他說成这个剧团的主要演員斯卡拉木敎的徒弟。莫里哀主演《可笑的女才子》，就戴小黑假面具。后来他放棄了假面具，但是对某些定型人物、尤其是听差一类角色，还是念念不忘，常常借用。司卡班就是一个。有一点我們必須注意，就是莫里哀借用这些定型人物的时候，往往改变他們的性格或者性格上某些情况，来适应他从現實中得到的观察。如果是一出“大喜剧”、或者即使是独幕剧，然而完全正确反映法国社会的面貌，例如《艾斯卡尔巴雅斯伯爵夫人》，他讓姓名尽可能具有法国姓名的意味。所以意大利职业喜剧的影响虽然明显，我們必須弄清楚哪一出戏受到的影响特別明显，哪一个人物受到的影响特別明显，才不至于囫圇吞棗，一般对待，也才不至于把內容空虛的演技看成表演艺术，忽略和生活与性格息息相关的造型原則。

一般說来，莫里哀的喜剧动盪有致，空气活泼，就已經充分

說明意大利职业喜剧的影响。

以上所說的五点，有的好象彼此矛盾，其实潜心领会，从全面出发，就能相为約制，恰如其分。总起来看，也不过是从产生莫里哀的喜剧的时代和社会着手，不忽略一切影响，而又突出他的特殊成就。也只有这样做，我們才能不蹈欧、美现代主义者的复轍，把和莫里哀創造的喜剧世界并不相干的主观唯心的东西强加上去。现代主义者把他的喜剧当作一种表現工具，由于当时装置比較簡陋，以为按照自己的构思体系，就可以把根扎在十七世紀的时代和社会主义的喜剧杰作更理想地表現出来，实际是走了岔路。现代中国的导演，处理中外戏剧遗产，一向謹慎勤恳，即使偶或产生認識上不够的偏差，也决不会出现那种借人之光，以照自己之明的欧、美现代主义者的成家立派的情况。我們所敢于自豪的，正在我們面对困难，依然干劲十足，为建立高放社会主义光芒的正确的演出事业而坚决奋斗到底。

一个明显的事实，就是这样处理莫里哀的喜剧、特别是鬧剧，还可以防止乱加噱头。一般人把上演喜剧的目的看成逗笑，觉得观众不从头到尾哈哈大笑，演出就算失败了。逗笑有头等的重要性，我們方才已經說过了，但是同时我們应当明白，逗笑是一种手段，不是目的。难道悲剧的目的只是惹人哭嗎？沒有一位悲剧作家、甚至于一味伤心难过的哀剧作家，肯承認惹人哭是他写戏的目的。可是談起喜剧来，似乎就有权利說：喜剧的目的是逗笑。不錯，一定要逗笑，但是不能强求。观众笑完了；过后回味，觉得空无所得，象在表示：我笑了，但是你的目的并未达到。那就接近失败了。所以最好的鬧剧，例如莫里哀的《逼婚》，例如契訶夫的《求婚》，都要求自己象写喜剧一样，从世态入手，从阶级性格入手，而人物的心理状态，又和社会地位一致。喜剧作家偏爱鬧剧手法，正如悲剧作家偏爱險剧手法一样，也正

如任何一位剧作家要他的戏紧张一样。动作大、动作鲜明、动作奇突，因之吸引了观众的好奇而又平静的心情也就容易。这是一种战术。但是我们平日所鄙夷的闹剧手法，还有集中一击的高明的一面：它说明事件和性格的本质，往往会和发展的顶点结合：经济学院哲学家一面讲，一面从窗户爬出来；奥尔贡爬到桌毯底下；地主抱着求婚的目的，为了一小块不毛之地，和姑娘争到死去活来……现实主义喜剧家为什么偏爱闹剧手法，也就容易一目了然了。但是更多的时候，却是庸俗的一面，把闹剧手法当作家常便饭，不起反映本质的作用，一意寻求意外效果，因而格调降低，流落在喜剧世界的边沿，成为所谓噱头。闹剧手法本身没有什么，只有用的得当和用的不得当，作成它的巧拙的分界线。所以另一方面，为了艺术效果的迅速和明朗，把主题思想确立起来，闹剧手法担负着突击的任务。这就是为什么，它在结构上往往和高潮结合。

导演艺术既然主要是明确剧本的主题思想，对闹剧手法的合理使用，当然要求和剧作者一致。问题就在导演往往急于成功，不肯放过任何锦上添花的机会。于是轻重之间，分等稍有不当，就和剧作者的意图有了出入。他希望平步登天，一开戏就把观众征服下来。念头是好的，只是作法有些不对头。什么理由也不说就夸张，完全可以，但是事后必须马上就把非这样做不可的根据提供出来，让观众放心跟你走进你企图制造的气氛。危险就在你这样突击的时候，剧本的下文并不顺着你的意愿进行，于是参差的情况出现了，观众也就开始对你的过分热心不信任。

莫里哀写闹剧，为什么总从正常开始，值得我们探索。他这样制造可信性，稳定情节，安定观众。他先把主要人物的性格在观众心目中建立好，例如《贵人迷》；或者把斗争的对象明确起来，例如《浦尔叟雅克先生》。他以一种自然的气势，通过统一

的愿望（在观众和剧作者的愿望一致了以后），才放手夸张，把戏带进不可思议的境界。一句话，他先制造可能性或者可信心。制造的时候，他力求自然，力求在生活上有所根据。他的闹剧手法有准备，而导演添戏的时候，却往往抓不住可乘之机。偶或有可乘之机，但是缺乏前后呼应，孤峙一隅，不能形成延续的节奏。

所以导演莫里哀的喜剧，首先应当进入每一个剧本的特定生活，让演员走进人物的阶级性格。只有这样做，演员才能避免为演喜剧而演喜剧，不走上形式主义的道路。我相信史坦尼斯拉夫斯基会反对这种脱离实际的演技的。

附记：我对导演毫无研究。对导演莫里哀的喜剧，也没有确切的认识。由于同志们一再鼓励，只得斗胆写几句，聊供参考。不正确的地方一定很多，希望同志们多提意见。

唐代的樂舞与杂戏

——关于“唐戏弄”一書的正謬——

周 貽 白

近讀任半塘所著“唐戏弄”一書，洋洋數十萬言，引据之材料虽非罕見，而于旧籍之行句，皆独抒已見、另具妙解。据其自撰弁言是云：“惟書中論多于述、破多于立、枝多于本。虽戒蔓延，仍伤涂附。”虽故示謙抑，固亦自知其“体例未善”。然而，其弊远不止此。如“論多于述”，則因先有論点，然后以所述資料作为印証。如認為唐代戏剧已具备今日戏剧之各项条件，則曰之为“全能之戏剧”，凡所征引之資料、虽早成定論，亦不惜穿凿附会、以期符合其先入之論点；“破多于立”，則因其欲有所立，故无往而不破，其所欲立者，便是要把唐代的“歌舞戏”和“参军戏”以及其他非属故事表演的东西，說成是和后世戏剧沒有多大分別的所謂“戏弄”。由是証明以往治中国戏曲史的人都錯了。而他才是百分之百的正确。其实，“枝多于本”，实际上便是舍本逐末、蔓延愈广、支离愈甚。比方其“第二章辨体、三，第三种分类”。他把唐代的歌舞杂戏，根据他自己的看法，分成“全能”、“歌舞”、“歌演”、“科白”、“調弄”五类。据謂或借用后世名詞，甚至生造名詞——如“科白类”、“歌演类”是。但求切合事实，义理得伸而已！因此，他这本