



艺耕集

YI GENG JI

(续 一)

中国青年艺术剧院

艺 耕 集

(续 一)

江苏工业学院图书馆
藏书章

中国青年艺术剧院艺术资料编辑室编

目 录

- ✓ 话剧的台词如何向传统学习的问题……………吴 雪 (1)
- ✓ 话剧要跟戏曲挂上钩……………吴 雪 (8)
- ✓ 熟悉生活 探索心灵美……………段承滨 (11)
- ✓ 创作心境的剖白——旅渝书简……………王 正 (15)
- ✓ 《权与法》创作漫谈……………邢益勋 (23)
- ✓ 漫谈喜剧艺术的魅力……………张健钟 (31)
- 从三块牌子说起
- 浅谈导演与演员的关系……………严忠颖 (39)
- ✓ 在生活中去寻找、认识
- 《金子》导演杂记……………王显廷 (45)
- ✓ 独具匠心的艺术创造……………路 曦 (51)
- ✓ 勤奋刻苦的典范……………张逸生 (58)
- 我怎样演丁牧
- 《权与法》创作札记……………冀淑平 (61)
- ✓ 给‘龙套’以生命……………金振家 (68)
- ✓ 路曦台词艺术浅析……………宋 严 (72)
- “功”到用时方恨少……………姜祖麟 (84)
- 为角色辩护
- 演员创作随感……………朱昌民 (87)
- ✓ 搅拌着汗水的脚印
- 记话剧演员王懂……………蔡体良 (96)
- ✓ 我怎样演刘力行……………冯汉元 (106)

山外青山楼外楼

- 摘自致友人的信·····王 冰 (120)
- 外部动作的魅力·····沈继禹 (131)
- 我演刘兰香的体会·····宁美瑛 (137)
- 话剧民族化小议·····王志泉 (141)
- 性格与细节·····赵汝彬 (146)
- 塑造跳火花的艺术形象·····张明子 (151)
- 人到中年话学习·····冯福生 (157)
- 学艺杂感·····康景玉 (163)
- 喜剧创作随感·····雷瑞琴 (166)
- 舞台美术创作与构思的特殊性·····毛金钢 (172)
- 在艺术实践中探索·····徐启光 (182)
- 塑造活生生的人
- 略谈《蒙塞拉》的化装造型·····王松美 (189)
- 谈谈我院的技术管理·····王子凡 (195)
- 演员语言训练材料 (一)
- 怎样说好台词·····郭竞环 (201)
- 演员语言训练材料 (二)
- 台词臚谈·····郭竞环 (235)
- (13) 宋 金·····
- (27) 气 未·····
- (48) 郭 美·····
- (78) 另 昌 未·····
- (99) 真 科 茶·····
- (101) 示 天 喜·····

话剧的台词

如何向传统学习的问题

吴 雪

同志要我就话剧的舞台艺术语言问题发表一点看法，这个任务使我很迟疑，因为作为一门专业知识的语言学或语音学，我是从来不曾下过工夫的，更谈不到什么研究，因此发言权不大。但是，当我读到一些与此相关的文章以后，很受到启发。作为一个导演与演员，我还是有着一些零星的感受的。姑且提出来，希望能起一些抛砖的作用。

建国以来，我们的话剧事业呈现出蓬勃生春的气象；无论就演出的队伍、规模、剧目以及表演艺术本身的成就，都超过我国历史上任何一个时期。这是有目共睹的事。作为话剧这个特定艺术的表现手段，它的最重要的基础或环节之一便是语言。我们肯定我们的话剧表演艺术，就应该同时指出语言方面的进步情况。我们在这里所说的语言，指的不是用眼睛看的剧本上的文学语言；而是用耳朵听的使用在舞台上的艺术语言（即一般所谓的台词）。我们知道，从口头的生活语言变成文学语言，其中是存在着一个加工与提炼的创作过程的；而从文学语言变成舞台上的艺术语言，其中又经历了另一种意义的“再创作”的过程。艺术语言在不同类别的表

演艺术中的运用，诸如话剧、电影、曲艺、以及众多剧种的地方传统戏曲等等，都保有它们各自不同的特性和特色。这样就应该容许它们向生活语言学习时，怀抱着不同目的、不同要求的抉择的自由。人民口头所用来做为交际和斗争的生活语言，始终是文学语言和艺术语言唯一的源泉。但是怎样向生活语言学习呢？怎样向源泉汲取呢？又怎样提炼生活语言呢？前两个问题的解决，只有到生活的海洋里去，向广大群众，主要是工、农、兵群众学习；至于说到怎样提炼生活语言，最好的办法之一，便是切切实实下一番功夫向传统学习。

话剧表演艺术在我国发展的历史，严格说来是很短暂的，不过半个多世纪的光景。有人认为话剧的历史浅，传统不及戏曲深厚，所以不能相提并论。我则以为并不尽然。就以我国新兴的舞剧来说，论它的历史发展比话剧还要年轻，而我们的北京舞蹈学院，就在很短的期间内演出一系列优秀的节目，由《天鹅湖》而《海侠》而《宝莲灯》以及演出的《鱼美人》，由于舞蹈艺术与我国民族形式的传统舞蹈相结合，艺术水平都斐然可观，这不是偶然的。关键的问题还是在于你是否创造的学习和批判的继承。不错，我们戏曲传统是深厚的，话剧的表演艺术是十分年轻的，但是这二者并不是截然对立的。恰恰相反，话剧应该向戏曲借鉴与学习。话剧只有更好的解决了如何继承传统的问题，才能逐渐形成我们特有的鲜明的民族风格。在1954年全国话剧第一次会演时，就有人提出我国话剧与传统戏曲之间缺少一座“黄金的桥梁”，真是一针见血之语。至于这座黄金桥梁应该怎样一个具体架法？明确地说，话剧怎样才能算正确的继承传统？这是一个牵扯面比较广泛而复杂的问题，部队演出的《东进序曲》、江西省话剧团演出的《八一风暴》、北京人民艺术剧院演出的《蔡文

姬》、河北省话剧团演出的《红旗谱》以及中国青年艺术剧院演出的《降龙伏虎》，都在这方面作了有益的尝试；虽然仅是初步的探索，但通过实践，证明这条道路是可以走得通的，并且为我国话剧更加民族化的发展预示了一幅新的前景。这里我想仅就话剧的舞台艺术语言方面谈一点我个人的看法。

解放以来话剧的舞台艺术语言方面所取得的主要成绩是不容抹杀的，在推行规范化汉语方面的辅助作用上，也同样是不容怀疑的（关于后者，不在本文论列的范围之内，我想留待有关的专家同志来作公平的评价）。但我们绝不能因此满足。我们在前进的道路上，也确实发生过一些偏向。例如，在全国解放的初期，我们的话剧舞台上还出现过这样两种情况：一种是过去残留的舞台腔在作怪。这和解放前曾经一度时髦过的机械地模仿那些恶劣的美国电影的表演有关。演员念起台词来洋里洋气、拖腔拉调，专门追求形式上的技巧，娇柔造作，令人肉麻；根本不能正确地传达思想感情，更不象中国人在讲话。自然，这种情况，早就被我们抛弃了。如果有人还想领教一下这种舞台腔，只能在相声的讽刺逗乐的段子里去觅求它的尸骸了。另外一种舞台“艺术”语言与前者相反——作为批判前者在表演上的刻板虚伪的恶劣积习，是有其进步作用的，但是走到另一个极端。演员标榜打开第四堵墙，要从生活出发，其实是片面地模拟生活，既不“出”来又不“发”。这是错误地理解史坦尼斯拉夫斯基演剧体系的结果。客观上只是繁琐地抄袭一些生活的外在现象，否定艺术创造，轻视或无视传统。以为只要有内心的活动，便万事大吉，便能完成艺术创造。于是在一个时期，话剧的演出，只顾演员的所谓舒服，一点也不管观众，舞台上有时简直是一片蚊子的嘶叫，话剧话剧，却听不见话！这是错把自然主

义认作现实主义的处理手法。一个比较好的文学剧本，经过这样的“艺术”处理，它的生命也就大大的被损伤了。这就是为什么一直有一些观众一方面承认话剧是先进的艺术样式，另方面又不爱看的缘故。话剧搞得听不见，且不忙说“话剧的话”是否配称为“艺术语言”，它连语言最低限度表达意见的作用都发生问题了。这样，若干较好的剧本由于舞台语言的错误处理，也减了艺术的感染力量。这是多么令人遗憾的事！

上述的偏向，话剧工作者早就感觉到了，历年来由于党的及时纠正，以及艺术实践本身的教训，很快地就基本上被消除了。重视正确地表现生活、深刻地传达思想的技巧以后，话剧的舞台艺术语言进步得很快。戏剧工作者深入实际，上山下乡，奔向劳动的海洋。生活开拓了戏剧工作者的眼界。从创作到演出的思想内容都被推向一个更高的阶段。洋溢着生活热情的戏剧作品，要求与它相适应的鲜明的戏剧演出形式。广大观众不仅向我们要求有正确的政治思想内容的创作，而且在演出上也要求有较高水平的美感享受。作为话剧的艺术语言当然也应概括在内。这样，形势的本身就规定了向传统学习不能是为学习而学习，因为目的性愈来愈鲜明了。继承吸收什么，或扬弃批判什么，都是以革命的现实生活的需求作为衡量取舍的标准。一句话，学习传统是为了取得更有力的民族表现形式，来为社会主义的特定的戏剧内容服务的。目前话剧的艺术语言是较之传统戏曲大为逊色的，所以必须补课，必须迎头赶上。1956年上海通俗话剧到北京来演出《张文祥刺马》《珍珠塔》等剧以后，使话剧工作者得到很大的启发。这些剧与戏曲传统有深厚的渊源，所以语言的处理，不仅字字清楚，而且极富于中国气派、民族特色。这一层很早以前就引起了话剧界同志们的普遍注意的，例如：中央

戏剧学院设立了台词课，各个剧院都请了专门的语言教师，同时还约请著名的戏曲或曲艺老师，向他们学习艺术语言。从每个演员到导演，不仅要求字正腔圆地把每一句台词的逻辑重音正确地念出来，而且注意到尽一切可能来挖掘语言的表现力。正因为注意到这一方面，并且虚心而坚决不懈地学习，我们话剧舞台上已经出现了光彩。象中央戏剧学院毕业生演出的《肥缺》、北京人民艺术剧院演出的《伊索》，在若干主要演员的表演过程中，我们不难发现他们是多么谨严而精确地掌握艺术语言的节奏性，因而语言风格本身就十分动人。中国青年艺术剧院饰演《红色风暴》中施祥这个角色的金山同志，在他“说理”那一段著名的长台词的处理上，有意识地吸收传统的某些技巧和方法，他已经开始摸索到一种富于表现力、动人心魄的、中国式的表达思想感情的独特节奏。以上只是信手拈来的例证，实际情况当然不止是这些。但是怎样使话剧的艺术语言满台生光，乃至使这种逼人的光彩贯串着整个一出戏的演出，象某些精彩的传统戏曲那样耐看耐听，显然还存在着一个不算太近的距离。比如许多演得十分动人的戏曲，它的剧本实际上都是非常简单的。象昆曲的《拾画叫画》、绍兴戏的《女吊》、川剧的《打神告庙》都不过一个人几段词，就表演三四十分钟之久。当然音乐、舞蹈和剧本的文学语言，提供了丰富的形象，但是我以为主要还是因为我们的戏曲演员都掌握了一套如何处理舞台语言的技巧，所以他们能把简单的剧本化成丰富的舞台动作和形象。话剧上象这样精彩的演出，还是不多见的。

要使话剧具备更强烈的民族色彩，首先要求我们的剧作者，在深刻了解生活的同时，多学习传统。当然要我们的表演艺术家，掌握能够准确地表达中国人的思想感情的语言技

巧，亦非一蹴而就的事。假如我们的话剧演员，先向戏曲演员学到以下四方面的长处，我想是有点好处的。

首先是语言的动作性。所谓动作性，便是指每说一句话都有它特定的目的。这是一句老生常谈的话，可是我们许多话剧演员，却偏偏经常把逻辑重音念错。其主要的毛病，还是不能正确地了解语言的动作性。语言动作性标志着对待事物的态度。语言总是反映着人的一定的思想感情。作为艺术语言的行动，较之生活语言更为突出，更为鲜明，因此它带来了更丰富的语言的色彩与魅力。

戏曲演员是最善于处理语言行动的，大概是由于以前的老师都是口传心授的缘故吧。比如我在给川剧团排戏中接触川剧演员，他们一排戏就说“你说这句话是为了这个，说那句话，就那么做”。总是把语言都化成了行动，不但意思清楚，而且变化多端，生动活泼。

其次是语言的形象性。形象性就是一般所谓的“意象”。你说什么，仿佛立刻在你眼前就看见什么，或感觉到什么一样。最简单也必须通过语言来区别事物的性质。并且使事物的性质更加明显地呈现出来。比方说，你说“吃一杯冰激凌”和“这是火盆”这两句话，那是完全不同的。看到一头公牛，和看到一只母鸡，坐到一包棉花，和咬着一粒石子也是不一样的，但是我们话剧舞台语言真正能细致地从感觉上分冷热、识阴阳、辨软硬的实不多见。周信芳同志在京剧《坐楼杀惜》中扮宋江在途中遇到刘唐的时候，那三个“呵”字，带来许多久别重逢故友的形象。袁玉昆在川剧《情探》王魁深夜独坐的时候，一个“心事却如秋”的“秋”字就能道出无限寂寞空虚的寒意。

第三是语言的音乐性。话剧的演出，加入音乐的伴奏，

如果有利于烘托特定的舞台气氛，也未尝不好。但是我这里提出的，主要是指在语言的处理上应该紧密地伴随着剧情的起伏，形成和谐的节奏感。不仅人与人之间的对话，即使是独白也应该正确地掌握语言的抑扬顿挫，有节奏起伏。在这一方面，也有许多优秀的戏曲演员，为我们树立了辉煌的典范。如京剧《群英会》，周瑜乍听诸葛亮架小舟逃走那一报的“zha! zha! zha!”三声。川剧《淮河营》蒯彻被传上殿，叙述他明知凶多吉少的矛盾心情，那三次“就来！来了！”，都是不用眼睛就能听出他的急迫紧张的心情来的。我认为我们今后不仅拥有话剧观众，而且应该通过广播，拥有更多的话剧听众，恰如戏曲的听曲一样众多，那我们就算成功了。

最后是语言的性格化。这在戏曲方面，例子更多。为了方便，我仅举川剧老艺人杨友鹤，他在《刁窗》扮演一个受后母虐待的弱女子，逃出门来那一声“满天星斗照玻璃”和在《帝王珠》中扮一个淫乱毒辣的皇后，在半疯狂中那一声“卖妖娆老娘就卖妖娆”，无论从声音控制，和节奏处理上都活画出两个截然不同的人物形象。在戏曲舞台上，我们闭着眼也能从唱念中区别出他们不同的性格。这也是值得我们话剧演员学习的。

上面所谈的，有些已涉及到整个表演的创造。但我以为一切好的表演，都是演员在一定的主题思想指导下，正确处理舞台语言的结果。我不周全地概述了四个方面，它们彼此之间又是互相渗透、互相影响的。严格说来，我们的话剧表演艺术的不足之处仍是：向传统学习得不够，对生活挖掘得不深。所以我们除了首先深入生活以外，便是加强对传统戏曲的学习。重要的学习目的之一，便是为创造生动活泼的舞台艺术语言而努力。

话剧要跟戏曲挂上钩

吴 雪

我们搞话剧工作的同志们，都是半路出家，对话剧知道的不多，对戏曲更是外行。我从小就喜欢看看川剧，其他戏曲看得很少。因此，就不大瞧得起戏曲。后来到了延安，毛主席发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》，提出了要向传统学习的问题，我才开始注意看秦腔、山西梆子、郿陂、秧歌等。记得一次印象最深的是民众剧团演出的郿陂戏《十二把镰刀》，像一首散文诗一样的美丽。觉得无论剧本和演员的表演，都超过了当时延安的话剧水平。从此喜欢民间艺术和戏曲起来了。解放后，看了戏曲会演中的许多节目，受教育很多，兴趣更大。但又走向另一个偏向，觉得话剧实在不行，看不到它的好处，没有正确估价的长处。1956年话剧会演的时候，对话剧的批评不全面，只着重批判自然主义。没有着重肯定它的战斗传统，因此使人有全盘否定之感。有一段时间，我们感到话剧什么都不行了。

后来，脑子慢慢清醒了一点。感到我们的话剧艺术是有所提高的。它也有了一套创作规律。话剧会演检阅了全国话剧队伍，可以看到，成绩还是很大的。会演之后，话剧舞台上出现了各种风格的戏，如实验话剧院的《同甘共苦》，北京人民艺术剧院的《虎符》《带枪的人》《关汉卿》等；我们中

国青年艺术剧院也在追求恰当的表现形式,多种的演出风格,如《上海屋檐下》《丽人行》《红色风暴》《十三陵水库畅想曲》《纸老虎现形记》等。这些尝试都是为了突破老样子,使舞台艺术更加丰富多彩而进行的。从剧本创作方面来看,也出现了各种不同形式和内容的优秀作品,《万水千山》《同甘共苦》《钢铁运输兵》《龙须沟》《西望长安》《考验》《明朗的天》以及《青春之歌》《关汉卿》《红色风暴》等。这些剧目,总的来说,比解放前的作品有很大提高;收获也更大。但是,尽管如此,还是感到话剧水平不高,有些苦闷。

我感到,话剧跟我们的民族艺术传统脱了节。首先,在编剧方面,戏曲有一套描写人物的方法,单刀直入,人物突出,矛盾鲜明,有戏则短;细节的选择和主题结合的很紧。而我们的话剧还停留在写事件上,见事不见人。语言也不如戏曲那样精炼,准确,性格化。在表演上,戏曲更有完整的一套。往往一句舞台指示,演员就能发展成一场十分精彩的舞蹈表演,至今仍然活在舞台上。又如《折梅》一折中的表演也极精彩。裴生因折梅与卢昭容邂逅,昭容赠给裴生一小枝压鬓梅花,裴生顺手插在自己鬓边,学友郭谨来,裴生喜极欲狂,说是得了无价之宝,郭要索观,裴生怎么也想不起梅花放在何处去了,遍寻不得,又忙又热,一阵花香飘进鼻孔,通过花香,才发觉鬓边的梅花……整个表演,通过梅花更突出了这两个人物的关系。这一折情节简单的戏,完全因为演员创造了这一段精彩的表演才获得永久的舞台生命。话剧很少这样形象深入,步步集中的表演技巧。至于戏曲表演动作的准确性,更是话剧演员难以达到的。以前我排《降龙伏虎》,要求演员从桌子上翻下来,可是演员没有基本功,翻不下来。话剧表演的根本问题在于:演员缺乏基本训练。

话剧怎样跟戏曲挂上钩呢？是否可以考虑话剧也像戏曲那样十一二岁就学起，办个话剧小学，把戏曲训练演员的那套方法拿过来，结合斯坦尼斯拉夫斯基体系进行学习？像我们现在招收进剧院的青年演员，都是二十多岁，如不受严格的形体训练，将来难以有很高的表现力。如果从现在起，就要求像戏曲演员一样的练功，又感到太晚了。我以为话剧演员是有青黄不接的现象，有许多老演员都搞电影去了，有的演员年龄也不小了，而青年演员还没有培养起来。我以为这问题还可以研究。我们必须改变半路出家的现象，否则就不能取得动作的准确性，高度的表现力。此外，经常的学习必须加强，除了向生活学习外，还须学习传统，学习外国的先进经验，我们也应当很好地研究剧本，如郭老、田老的剧本，就得好好研究。我觉得他们很熟悉我们的传统，所以运用得比较好，如郭老的《屈原》，田老的《两人行》等。

总之，要发展话剧艺术，必须在深入现实生活的基础上，不断向传统学习、继承、借鉴。只有这样才能搞出具有我国独特风格的话剧。

熟悉新生活 探索心灵美

段 承 滨

在国庆三十五周年即将到来之际。全国人民都在以实际成绩来庆祝这个伟大的日子。作为党培养起来的一个话剧作者，怎样才不辜负党的培养和期望呢？我想起前些时候，在去德州地区农村参观访问的旅途上，地区一位主管宣传工作的同志对我们几个来自北京的剧作者说：“党的三中全会路线引导农村起了翻天覆地的变化，广大农民经济上富裕了，迫切要看好戏、好电影，遗憾的是，有些在大城市演出的戏，农民看不懂、不爱看。真希望你们多写些鼓舞人民，并为人民喜爱的好戏啊！”

他这番话说得语重情长，发人深省，明确地反映了时代和人民对戏剧创作的要求。

近几年来，在三中全会的路线、方针、政策的指引下，话剧创作一直在健康地发展着。很多话剧作者坚持革命现实主义的传统，并在敏锐地反映现实生活中的尖锐矛盾的同时，努力探索和塑造社会主义新人的形象。成绩是闪光的，可是为什么一些反映现实生活题材的话剧还和广大工人、农民有距离？为什么话剧舞台上难得出出现血肉饱满的社会主义新人形象？

我曾经和几位话剧作者探讨过这些问题。这些同志都是

坚持着用话剧形式反映现实生活和斗争的，但是他们所熟悉的，更多是十年动乱中包括自身在内的人们的苦难遭遇和悲惨命运，而对于三中全会以后，社会各个领域所发生的深刻变化和工厂、农村中涌现的大量新人新事，却是很不了解，很不熟悉的。话剧是要敏锐而真实地反映时代的脉搏、生活的激流和人民的斗争的，如果创作者对所描写的对象不熟不懂，没有足够的生活积累，只凭主观臆造，闭门造车，又怎能使自己的作品被广大人民所接受、所喜爱呢？

脱离实际、脱离群众、脱离生活，必然导致作品的公式化、概念化，导致人物形象的苍白无力，我个人就有过这样的历史教训。

近年来，我到工业战线去生活了一个时期，我逐渐观察到，战斗在冶金第一线的干部、工人和科技人员，大多是在十年动乱中饱受凌辱的受难者，但他们在三中全会路线的指引下，迸发出强烈的为四化大业献身的热情。

我曾到医院去看望一位在十年动乱中被打断了腰椎的鬓发霜白的老战士，他满怀激情地对我说：“我对伤残的腰椎不抱希望了，可我对国家的前途充满了信心和希望。我躺在病床上可以为党慎重考虑接班人的大事嘛，这是党委托给我的重任啊！”

在首都钢铁厂的一座铁皮车厢里，我见到一位满身油垢的指挥抢修高炉的中年工程师。他违背了医生要他住院治疗胃溃疡的要求，却搬进闷热的铁皮车厢里废寝忘食地艰苦奋战。他告诉我说：“我自从被错划成右派直到十年动乱，当了二十多年专政对象，当过铆工、电焊工、架子工、搬运工……在漫长的岁月里，我失去了自己的青春、健康和发言的权利，可我从来没有失去对党的信念。党和国家受的创伤比我个人

受的创痛要严重千百倍，我现在能出力为国家抢修好一座座高炉，这就是我最大的快乐。”

在炼铁炉前，一位来自印尼的华侨技术员对我说：“说实话，我现在的处境并不太好，我有一百个理由可以申请去国外定居，可我没有半点理由离开亲爱的祖国。我要象矿石熔化在高炉炉膛里一样，把我的血和肉融化在祖国母亲的怀抱里。”

在和这些朴实无华的建设者们相处的过程中，我渐渐熟悉了他们的理想、性格和心灵。他们勇挑重担，为国分忧，忍受着自身的创痛在医治祖国的创伤，这是多么美的心灵啊！我和王迪同志写的五场话剧《重任》就是立意讴歌我们所熟悉的献身于四化大业的两代建设者。我们在塑造艺术形象时，注入了来源于生活中原型人物的崇高的心灵美。

社会生活是错综复杂的，它既存在着真、善、美，也存在着假、恶、丑。只要我们认真观察和研究，就会看清主流和支流，现象和本质；就会发现人民心灵上的美是构成社会光明面的最宝贵的因素。

我和一些剧作者在德州平原县塘坊公社访问了一个一年翻身的农户。这个十口之家，七九年分配现金只有六十元，在实行了“包产到户、全奖全罚”的生产责任制之后，八〇年全家总收入达到一万二千余元。户主刘学臣告诉我们：“俺家一年大翻身，全靠了党的三中全会好路线。党的政策得人心，千年碱地遍黄金啊！”我看到了一份记载着他家经济开支情况的材料，他们收入万元之后，坚持勤俭持家，体贴国家的困难，主动借给公社采购站周转资金一千五百元，借给生产队一千多元买化肥……凝聚在这一笔笔开支帐目中的，不正是广大农民爱党、爱国、爱社会主义的深厚感情吗！