

舒
强
戏剧
副
海
史
集

舒
张
戏
剧
论
文
集

中国戏剧出版社

内 容 提 要

舒强同志是著名导演艺术家、教育家，有丰富的实践经验。本书汇集了他解放后发表的主要戏剧理论文章。话剧部分，从一九五二年出版的《表演和导演问题》到最近发表的《塑造领袖舞台形象问题》，皆收集在内。歌剧部分，对《白毛女》的表导演艺术作了系统的总结，对我国新歌剧的诸多理论和实践问题进行了多方面的探索。此外，对斯坦尼斯拉夫斯基体系也作了清晰明了的介绍，可作为初学者入门的“向导”。本书内容充实，有较高的学术水平，对我国的话剧、歌剧表导演艺术有着重要的参考价值。

责任编辑：王育生

舒强戏剧论文集

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

京安印刷厂印刷

字数 352,000 开本 850×1168 毫米 1/32 印张 15 插页 2

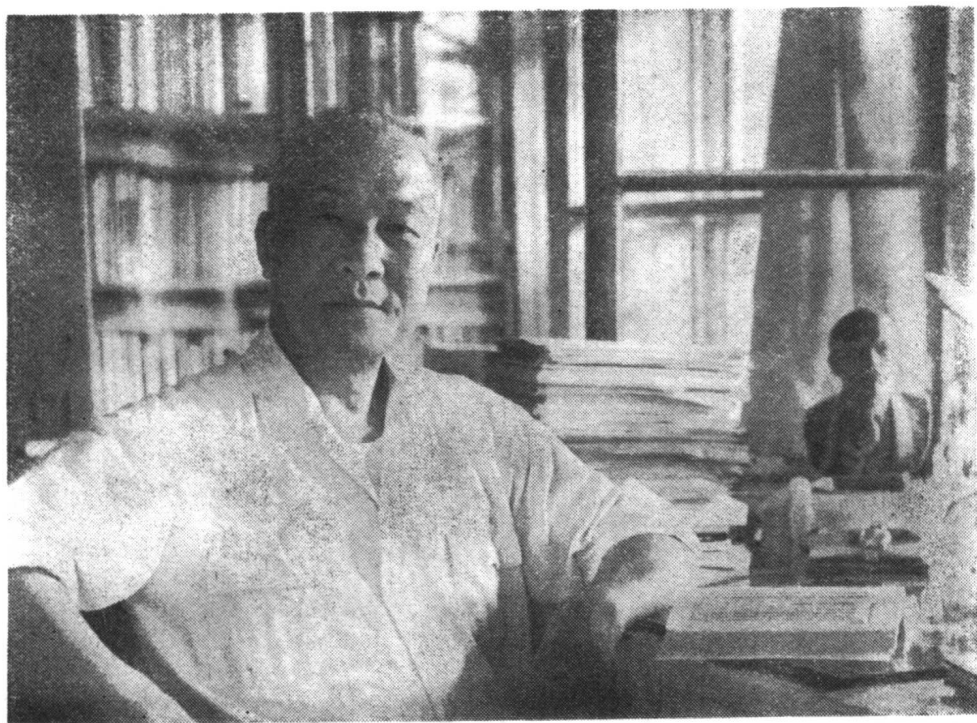
1982年7月第1版

1982年7月第1次印刷

印数, 0001—3830

书号：8069·275 平装 定价：1.80元

精装 定价：2.65元



舒強近影



一九六二年，周总理、邓颖超同志观看歌剧
《白毛女》后，与舒强及演员们合影。

1978/10/1

目 录

在延安时的一段戏剧生活(代序) 1

表演和导演问题.....10

 前言.....10

 一 怎样克服表演上的公式化倾向.....12

 二 导演怎样指导演员表演.....44

 三 关于节奏、气氛的问题.....59

 四 关于A B制的问题.....65

论话剧表演艺术的新问题73

 一 话剧艺术的大丰收.....73

 二 话剧艺术如何民族化、群众化问题77

 三 话剧表演艺术要批判地继承
 民族和民间表演艺术传统.....82

 四 学习民族演剧传统表现手法，
 丰富话剧表演的艺术表现力.....93

 五 学习民族表演传统中的心理
 和形体技术..... 108

 六 要在斗争中树立英雄人物形象..... 114

 七 关于生活问题..... 122

 八 关于学习斯坦尼斯拉夫斯基体系问题..... 125

表演艺术创造要有独创精神	135
塑造领袖舞台形象问题	146
为提高话剧艺术的演出质量而努力	166
新歌剧表演的初步探索	176
前言	176
一 我在排演《白毛女》的过程中所出现 的偏向和怎样纠正的	179
二 新歌剧表演的提高问题	191
三 新歌剧表演的演唱问题	228
新歌剧表演的再探索	256
一 关于新歌剧表演的规律问题	257
二 关于新歌剧表演的演唱问题	262
三 关于新歌剧表演的心理技术问题	272
四 关于新歌剧表演的道白问题	285
五 关于新歌剧表演的动作问题	293
歌剧表演艺术的提高问题	312
斯坦尼斯拉夫斯基体系问题	321
前言	321
一 关于演员创造的基础问题	322
二 关于演员的任务问题	339
三 关于演员的创作方法问题	345
四 关于心理技术的问题	378
五 关于舞台表演的规律问题	414

论演员的矛盾	453
一 体验与体现的矛盾	453
二 理智和情感的矛盾	457
三 意识和下意识的矛盾	460
四 生活真实和艺术真实的矛盾	463
五 演员创作中的根本矛盾	465
后记	470

在延安时的一段戏剧生活

(代序)

我是一九四四年初才从“国统区”到达延安的，可惜我去延安的时候太晚了，呆的时间也太短，只参加了话剧《粮食》《前线》和歌剧《白毛女》的导演工作。但在排演这几个戏的工作过程中，有许多事情是使我永远不能忘记的。

《粮食》是延安经过了整风、大搞秧歌运动后创作和演出的第一个大型话剧。剧本是陈荒煤和姚时晓同志创作的，由张水华同志和我担任导演。参加演员工作的有田方、张平、陈强、牧虹、马可以及鲁艺戏剧音乐系和刚从晋察冀前方回来的西北根据地服务团的同志们。这个戏写的是太岳区反扫荡的斗争。敌人在麦收时抢粮，前方军民在党的领导下为保卫粮食、保卫根据地进行斗争，粉碎了敌人的扫荡，夺取了粮食的丰收。剧本写成后，在排演之前，有一天周扬同志（那时他是鲁艺的院长）把周副主席（即周恩来同志，那时大家都是这样称呼他）请了来听剧本，记得是从下午读起的，一直到深夜才结束。周副主席讲了很多话，给我印象最深的是，当他提意见之前，向作者们提出了许许多多问题，都是关于剧本所反映的地区的情况，例如前方的敌人和我们的军队、干部、人民的情况，干部和群众当中思想上的矛盾——对敌人和自己力量估计上的不同看法，干部们如何执行党的政策等等，问得十分仔细。然后，他又根据当时敌我斗争

的形势和党的政策，对剧本所反映的生活和斗争作了非常细致的分析，提出许多宝贵的意见供作者们参考。那时我是到延安后第一次参加导演工作，也是第一次知道排一个戏还需要研究那么多的问题。到延安以前，在“国统区”搞戏，接触剧本以后，虽然对剧本也进行一些分析和研究，但分析剧本的目的往往不是为了研究剧本所反映的生活是否正确和深刻，而是为了研究在艺术上如何表现的问题。我那时满脑子所考虑的是舞台构图、节奏、气氛和演员的动作表情、言语的调子等艺术上和技术上的问题。根本没有想到演戏还要研究剧本所反映的现实生活本身的那么多实际的问题，更没有想到还要研究党的政策；那时我也根本不懂得什么叫政策。所以，当我听了周副主席提出那许多问题之后，深深地感觉到仅仅用过去的老一套作法来排演这些新戏是不行了。

我们两个导演都不熟悉前方生活，尤其是我，真正是一窍不通。我们除了向参加演出的、刚从前方回来的西北战地服务团的演员同志们请教外，恰好太岳区区委的领导同志和许多军事方面的领导干部都正在党校学习，于是领导上便把他们请来作我们的顾问，和我们一同研究怎样排演。例如剧中干部间如何进行思想斗争和如何处理群众斗争的场面，都是他们一点一滴告诉我们的。排到打仗的场面时，还把太岳军区司令员陈赓同志请来作指导，陈赓同志给我们讲了许多前方对敌斗争的故事，生动而有趣，真好象把我们带到前方去了一样。戏里面的战斗场面，从军事部署到具体打法，都是他连说带做教给我们的。从这些事情上我感到党真是重视戏剧工作，党的领导同志对我们戏剧工作者真是关心，他们反复地说，反复地教给我们，直到我们懂得了、学会了为止。我深深感到他们对演剧艺

术工作有一种高度的政治责任感。他们是那样满怀热情，极其认真而严肃地要把党在前方如何领导人民进行对敌斗争的情况，在舞台上正确、深刻、生动地反映出来，以教育和提高后方的干部和人民，从而推动我们的革命前进。

《粮食》在党校演出时，我们夜晚就住在舞台上。每次演出后，在党校学习的许多军事和地方干部们，就拥到台上来对剧本和演出热情地提出修改的意见，常常到深夜才散去。通过他们，我开始认识到共产党的干部是怎样一种人，他们是那样的热情、谦虚和朴素；是那样地了解群众和生活，他们不仅会打仗，会发动群众，而且是那样关心和热爱艺术！在和他们的接触中，使我受到了深刻的教育。过去我也知道艺术是反映生活的，但真正懂得艺术和生活的关系，却是从这里开始的，也是从这里才开始懂得如何反映生活，才第一次深切地理解到，必须要在政策思想指导下深入生活，了解生活，才有可能正确地反映生活。

《粮食》演出结束后不久，我就参加了第二个话剧《前线》（苏联柯涅楚克作剧）的演出工作，这个戏是鲁艺和党校合搞的。那时全国各个敌后根据地的许多领导干部都在党校学习，进行整风，总结斗争经验，为解放全国作政治思想上的准备。当时搞这个戏就是为了配合党校的学习，通过这个戏号召老干部学习新鲜事物，克服经验主义、骄傲自满和不学习的毛病。排戏时组织了一个很大的导演团，在党校学习的沙可夫同志和李伯钊同志都参加了，执行导演有王滨、沙蒙和我。鲁艺的许多优秀演员如王大化、凌子风、牧虹、吴坚和在党校学习的王亚凡等同志都参加了演出。党校校长彭真同志非常重视和关心这个戏的排演工作，还和我们谈了剧本演出的意义。大家对苏联卫国战争的情况不太了解，领导上就请了些在党校学习的军事干部来给我们

作报告。宋时轮同志还根据剧本所提供的规定情境，画了一张《前线》中苏军和德军的作战形势图，对剧中的战役如何进行以及如何发展和结束，作了具体的分析和讲解。在苏联学习过军事的朱锐同志（后为中国人民解放军炮兵司令员，在解放东北战争中牺牲），也被请了来给我们介绍苏联的军队和炮兵的情况。此外，在排演中还有许多同志来讲过话，帮过忙。记得戏快要上演的时候，还缺两个司幕的和两个作舞台效果（打炮——滚汽油桶）的人，党校就派了几位同志来担任，他们非常认真、负责，规规矩矩听从舞台监督指挥，工作得好极了。后来我们才知道他们原来是从前方回来学习的军事干部，其中有两位还是团长呢！真是想也没想到。当时各方面的合作，是使人非常感动的。

延安整风后，主要是搞秧歌剧，到排《白毛女》的时候，就要求在秧歌剧的基础上提高一步。《白毛女》剧本创作的材料最初是邵子南同志从晋察冀带来的，后来由贺敬之和丁毅同志执笔写成，由王大化同志和我担任导演。这个戏写作时还是抗日民族统一战线时期，对地主阶级是又联合又斗争，团结抗日，同时在农村中实行减租减息政策。但由于民族矛盾接近解决，新的问题也就提到革命的日程上来了，那就是农民要求解决和封建地主阶级的矛盾，农民对土地的要求愈来愈强烈了。这个戏不仅揭露了旧社会如何把人变成鬼，歌颂了共产党领导的新社会如何把鬼变成人，同时，还间接地反映了农民对土地的要求，反映了农民要求把民主革命进行得更彻底、更深入的愿望。应该说，这个戏是把革命现实主义和革命浪漫主义结合得相当好的一个戏。这个戏后来在解放战争期间和全国解放后的伟大土地改革运动中，对启发农民觉悟，进行阶级教育，发挥了巨大的配合作用，这不是偶然的。周扬同志很重视这个戏，在剧本创作过

程中，他对剧本创作给了许多宝贵的指示，并要求用富于民族色彩的歌剧形式来表现。从内容到形式，从剧本创作到排演、演出，党的领导一直非常关心。在党的重视下，鲁艺集中了能够集中的干部力量，除了剧作、导演外，在演员方面有王昆、陈强、王家乙、李波和赵起扬等同志；在作曲方面有马可、瞿维等同志；乐队成员有马可、时乐濛、向隅和任虹等同志。舞台设计是许可同志。

当时领导上为了改变演剧工作者脱离群众、关门创作和关门提高的作法，特别提出了创作上的群众路线问题。要求剧本创作、导演、演员和舞台美术的创造，都要作到为群众所喜闻乐见，为群众所批准。于是，我们便一面写作，一面排演，当进行到一定阶段时，就请各方面的人来看。鲁艺文学系还专门出版了评论剧作与排演的墙报。上自周扬同志，下至炊事员同志，以及鲁艺所在地桥儿沟的乡亲们都来提意见。我那时对这一切感到新鲜极了。参加这个戏的排演和演出的同志，每个人有任务在演出过程中和演出以后，四出访问观众，听取观众对剧本创作和演出的批评和意见。同志们对搜集来的每一条专家和群众的意见视如珍宝似的贵重，重视到使我惊奇的程度。这些意见经过大家仔细研究后，作为对剧作和排演反复加工的原料、指南和参考材料。记得那时关于《白毛女》的观众来信和我们采集的意见的记录几乎有十几万字。《白毛女》就是在广大群众的积极热情的帮助下，进行了反复的修改和加工而成的。剧本就重写了好几次。排演也是一样，有的是和剧本一块儿推翻重来的，也有的是在表现形式上摸索、创造得不对头，不为群众所批准而推翻了重排的。记得这个戏最初是用秦腔的形式排的，把穆仁智完全演成戏曲舞台上的“丑”，黄世仁则演得有如《乌龙院》里的张文远的架式，

大家一看太旧了，很快便推翻了。以后又用秧歌剧加上戏曲形式搞过，也用话剧的很生活化的形式排过，还用芭蕾舞和电影手法试过。每作一次尝试后，便在鲁艺的大院子里（那是当时鲁艺经常演出的剧场，也是大排演场，每到星期六，则又是开娱乐晚会的跳舞场）排演一下，请些干部和群众来看，结果是一次又一次地不被批准，我们受到群众许许多多的批评。有的说我们把喜儿弄成象唱旧戏的；有批评我们把喜儿搞成象跳芭蕾舞的了；也有的说我们把戏弄成了“四不象”。有时真把我们批评得面红耳赤，几乎抬不起头来。在群众和专家们热情帮助和鉴定下，经过反复的研究，苦苦的摸索和试验，我们终于摸索到一个道理：一切从剧本所反映的生活出发，批判地接受古今中外的表演传统（可惜当时我们知道得太少了），并根据剧中生活的需要和新歌剧形式的要求，将这些传统加以有选择的吸取和发展的应用，最后力求作到既要创造出新歌剧的形式，又要有民族的色彩，而一切围绕着要努力表现出当时的生活真实。最后，这个戏的演出才为广大的群众、干部和专家们所批准。现在回想起来，要不是党的领导，要没有广大的群众那样热情的帮助，那样热情地参与艺术创造，《白毛女》是绝不可能有后来的成绩的。

在《白毛女》的排演和演出过程中，有两件事是我难忘的。剧本的最后一幕是写群众在斗争会上斗争黄世仁。当喜儿揭发了黄世仁逼死杨白劳和要暗害她等罪行以后，群众万分激动，都一拥而上要打黄世仁。当戏排到这里的时候，我们怕打了黄世仁不符合对地主的统一战线政策，就处理成在斗争的高潮中，群众把拳头举起来，向黄世仁愤怒地呼口号，而当个别群众激动得举起拳头拥向黄世仁的时候，便让演干部的演员，把群众挡住，不让群众接近黄世仁，以保护黄世仁的安全。当时我们只注意

到地主阶级是抗日民族统一战线的对象，强调了党的不乱打乱杀，必须依法处理的政策，却忽略了群众情绪的问题。当这个戏在鲁艺的大院子里连排以后，鲁艺的那些工农出身的炊事员、饲养员和勤杂人员同志们，就很有意见，觉得非打黄世仁不可，他们很气愤地问，为什么对黄世仁那么客气？为什么不让群众揍黄世仁？但是我们就是不敢那么处理。后来去党校演出，那些在党校学习的从前方回来的领导干部们在看完戏后也议论到了这个问题，他们说象这样的事在前方见得可多了。戏里头连群众碰一碰黄世仁都不让，是不对的。他们说象黄世仁这样的地主已经不是抗日民族统一战线的对象了，他是个血债累累的罪犯，是人民的仇敌，当经过人民法庭公审后，是应当枪毙的，对这样一个人，群众不打他是不符合现实情况，也不符合群众的革命情绪的。群众必须打他，而当群众打的时候，干部则一定要掌握政策，劝群众别乱打，说服群众要依法处理黄世仁……后来，戏的结尾就照这样改正了。当时这件事给我印象很深。我第一次感觉到政策是个什么东西，发现党的政策与群众的思想、情感和愿望原来是那样紧密地联系着的。同时，我也是第一次，以一种非常惊异的心情，发现一件完全出乎我意外的事情，那就是我们党的许多领导同志们的意见竟然和一些普通的群众，一些勤杂人员的心情和意见是如此的接近！从这里开始，我才象发现一种秘密似的，认识到我们党的许多领导同志的情感和人民群众的情感是那样的息息相通。从那时起，我第一次深深地感到自己的思想情感和工农群众，和党之间存在着多么大的距离。我深感到没有革命的斗争生活实践，不了解现实的斗争生活，便既不可能了解群众的思想感情，也不可能深刻领会党的政策精神。

当时，群众还对剧中的一个情节有意见。剧本最初写喜儿

被黄世仁强奸后，黄世仁欺骗她，说要娶她，这时候喜儿对黄世仁还是有幻想的，所以当她在三幕一场发现黄世仁原来是骗她的时候，便气愤得要和他拼命。对这一情节，延安的许多工农群众和干部都有意见。觉得喜儿怎么会那样没骨头，父亲被害、自己被污辱，竟还想跟黄世仁结婚。当时我们认为象喜儿那样一个孤苦伶仃的女孩子，在无可奈何的时候，为了要活下去，为了将来能有机会报仇雪恨，有这样的想法，暂时忍辱含羞地过去，也还是合乎人情的。观众关于这个戏提的许许多多意见，我们都虚心接受了，就是对于这个意见，反复地考虑、研究，而终于不能接受。后来，这个戏在华北农村演出，又继续听到许多意见，认为这样表现喜儿，不是真正的农村无产阶级的性格，坚决不同意这种处理，甚至一些工农群众和干部看到那里便激动得不能抑制，他们觉得象这样处理是歪曲农民群众的形象。以后，我们在华北农村生活了一个相当长的时期，经历了土地改革的斗争和几次整风运动，当我们对农村的阶级斗争，对地主阶级的罪恶和农民所受的残酷剥削和迫害，对农民的阶级感情有了更多更深刻更具体的认识和感受，当我们的无产阶级的思想情感更进一步得到了改造以后，终于在入城后，改正了这个情节。这件事已经过去十多年了。十多年来，我经常反复地想着它，将来我也永远不会忘记。它教育了我，当思想情感没有改造的时候，即使整天在群众中诚心诚意地到处征求意见，也不可能听懂群众的意见，即使一再地听到了，也还是会格格不入的。不长期深入到火热的斗争生活中去，把思想感情从一个阶级的变成另一个阶级的，没有无产阶级的立场、观点，便不可能了解无产阶级群众，就不可能有真正的群众观点和群众路线。这件事，向我敲起了警钟，它告诉我应当如何重视立场、观点的改造问

题：

我在延安呆的时间非常短，可是，在延安的这一段戏剧生活，党所给我的教育是极其丰富而深刻的，它给了我新的生命和灵魂！对于我们这些曾经长期在“国统区”工作过，为了从事革命的演剧而经常面临着挨饿以至于坐监牢，甚至有丧失生命危险的人来说，延安——党对于戏剧事业和戏剧艺术工作者的重视、爱护和关怀是永远不能忘怀的。记得一九四五年抗日战争胜利后，十月间我们“华北文艺工作团”和“东北文艺工作团”从延安出发到华北、东北前线以前，周副主席还特地为我们送行，给我们讲话，他告诉我们国际、国内形势和胜利的远景，他嘱咐我们到前方如何工作，要求我们配合军事战线上的斗争来完成党的文艺战线上所应该完成的任务。他和我们即将出发到前线的同志们，一个一个亲切地握手告别。当时，从他的眼睛里，我仿佛看到千百万人民的眼睛，他是那样热情而深沉地看着我们，我深深体会到，党和人民对我们寄托着多么崇高的期望。

党是把我们演剧艺术工作者当作革命的力量而如此珍视的，我们应当努力地学习、工作，积极地改造自己，不断地提高戏剧艺术的质量，来回答党对我们的期望与关怀。

一九六一年六月