



戲曲研究

22

文化藝術出版社

戏曲研究

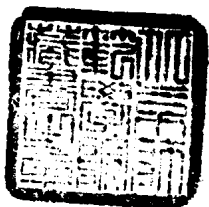
第二十二辑

中国艺术研究院戏曲研究所 编
《戏曲研究》编辑部

首都师范大学图书馆



21115314



文化艺术出版社

1115314

1200110

责任编辑 朱文相
刘彦君

戏曲研究
第二十二辑

•
文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所发行

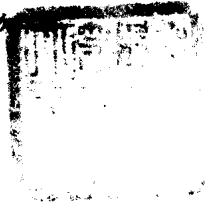
北京通县潮白印刷厂印刷

•
开本 850×1168 毫米 1/32 印张 9.5 字数 217,000

1987年6月北京第1版 1987年6月北京第1次印刷

书号 10228·277 定价 1.30 元

ISBN 7-5039-0018-0/I·16



目 录

话剧《茶馆》对戏曲传统的借鉴和运用·····	童 超(1)
我对戏曲的一得之见·····	李默然(14)
戏曲, 从美梦中醒来·····	王 贵(25)

晶莹之美·····	金 重(31)
-----------	-----------

——关于云南花灯发展历程的反思

贵州黔剧、花灯剧审美特征比较·····	刘斯奇(44)
二人转的活, 活的二人转·····	王兆一(71)
从辽宁文化传统谈二人转的形成与发展·····	任光伟(82)

苏昆生与昆腔·····	陆萼庭(95)
南戏脚色在剧本中的地位、串扮及其发展·····	李 晓(117)
祁剧在外省的流传与影响·····	刘回春(129)
广东“外江班”、“本地班”初考·····	黄镜明(147)
从几种曲谱的比较看《长生殿》音乐的演变·····	刘明澜(163)
我国传统声腔音乐的演进和发展·····	庄永平(190)

《四声猿》管窥·····	孙崇涛(206)
《西楼记》版本补录·····	李复波(228)
李开先家世考·····	卜 键(234)

郑之珍生平史料的新发现·····	赵荫湘 陈长文(250)
《唐土名胜图会》“查楼”图辨伪·····	李 畅(252)
晋南戏碑偶录·····	廖 奔(269)
汤显祖佚文辑注·····	龚重谟(282)
喜得《喜神堂记》·····	沈秋农(290)
梨园豪杰“金霸王”·····	孔小亭口述 常立胜整理(292)
编后记·····	(298)

话剧《茶馆》对戏曲传统的 借鉴和运用

童 超

导演艺术家焦菊隐先生，生前为我院导演了许多戏，作为总导演也指导了许多戏，其中有的戏至今是我院的保留剧目。他在许多理论文章和报告中，多次提出一个建议：“话剧应学习、汲取、借鉴、运用中国戏曲传统的表现手法和精神。”他在我院导演的一系列历史剧目更容易说明他自己对这一建议的实践，但似乎也难以避开摹仿、照搬戏曲传统之嫌。且选出《茶馆》说明之。《茶馆》从剧本、导演、表演、舞美上看，无论是在国内、国外都没有听到过它“不是”或“不象”话剧的评论。可以说是“纯”话剧。

《茶馆》的排练是在1957年。先谈谈当时话剧界的历史背景吧。那是斯坦尼斯拉夫斯基体系一家独尊的时期。斯坦尼斯拉夫斯基体系是总结了前人演戏的经验和自己演戏实践的体会，针对当时演戏弊病的基础上建立的“体系”。前一半大约是在1937年传入我国的，对我国话剧的发展起了很大的作用，但也留下不少弊病。后一半是建国后苏联戏剧专家来我国教学，传授给我国话剧界的。这对“体系”前半部在我国话剧导表演上造成的弊病有所克服。焦菊隐也通过苏联专家在我院指导排练《布利乔夫》全面地学习了斯氏体系。学习后，他在我院导演的第一个戏就是郭沫若的《虎符》，在《虎符》一剧中，他大胆地用戏曲传统手法和精神突破斯氏体

系。他叫演员练习戏曲表演基本功，叫舞美设计学习戏曲传统中的“虚”“实”关系，为演员表演留出尽可能大的表演区。

他和大家象幼童学写毛笔字似的，从描“红模子”开始，来学习中国戏曲传统。演出后的反应是毁誉参半，也可以说是“毁”多于“誉”。如“非驴非马”“非京非话”等等。须知，建国后，我国在政治、经济上学习苏联模式，文化艺术上也不例外。不学就会挨批，或给戴上“反苏”的帽子。我院在1958年搞艺术总结时就曾找出两三位不合斯氏体系标准的同志作为批评的对象。但在《虎符》排练前，周总理和周扬田汉等同志就提出“话剧要民族化”，“要使话剧让中国观众喜闻乐见”。焦菊隐便以《虎符》一剧试验学习、汲取、借鉴、运用戏曲传统，摸索“话剧民族化”的道路。《虎符》虽不完全成功，但得到周扬等同志的肯定。从试验开始也得到我院党组织的支持。同时，演出也引起我国美学界的重视。

记得我国美学家宗白华在一篇文章里谈到中国戏剧美时，曾引用《虎符》的舞台美术为例。这些支持肯定和重视，使焦菊隐坚定了向中国戏曲传统学习、汲取、借鉴的信念。《虎符》之后，他接受了老舍的《茶馆》的导演工作。

早在1930年至1935年，焦菊隐就受聘于北平中华戏曲学校任校长。在这五年的任期内，他和学生一起向老戏曲艺术家学习戏曲表演，之后他留学到法国巴黎大学文学院作研究生。在那里他学习了西方的文化艺术并获得文学博士学位。四十年代，他研究了斯坦尼斯拉夫的体系。排《虎符》前又通过苏联专家排《布利乔夫》，全面地学习、认识了斯氏体系。排《虎符》又作了话剧借鉴戏曲传统的试验。可以说，他对西方和中国的戏曲艺术都是有渊博的知识的。他从学习、研究、实践中早已认识到中国戏曲和西方——特别是当时在我国一家独尊的斯氏体系的区别，这一区别

在他后来的许多文章和报告中一再提到过。“概括起来，他认为：西方戏剧只要求把观众从头到尾俘虏到舞台生活中来，用创作者（包括作家导演、演员）的思考去思考，用创造者对待生活的态度去对待生活。中国戏剧却充分估计到观众是有生活经验的，也是有想象力的。他们知道观众在看戏的时候，必然会主动地用自己的想象和生活经验来丰富舞台上的艺术境界。^①这里所指的西方戏剧，主要是当时在我国“一家独尊”的斯氏体系话剧。斯氏体系虽也照顾到观众对舞台表演的补充和丰富，但更强调消灭“剧场性”，“舞台感”，“表演感”。并在舞台上建立起所谓的“第四堵墙”，不让舞台上的表演和观众有交流。当然，古代西方的话剧是没有“第四堵墙”的，在今天东、西方话剧也多是“没有第四堵墙”的。但在《茶馆》排练前，那时，不要说是话剧，就连传统京剧也多是照搬斯氏体系，虽在表演上很难说是搬用“第四堵墙”，但舞台上总要加上大幕和二道幕。换一次场景要拉一次幕，“捡场”倒是取消了，说是为了净化舞台，但造成了满台跑幕，舞台更不净化了。《茶馆》的演出虽未完全把“第四堵墙”推倒，但从第一幕开始，就向观众宣布：“没有‘第四堵墙’了”。戏一开始，数来宝的乞丐大傻杨就从大幕前左侧上场，数说着裕泰茶馆的盛况和戊戌改革的背景。说完，幕启，他并没有下场，而是象戏曲的“挖门”似的进入茶馆，在众多茶客中，一片喧嚷声中，继续他的打板儿、数说……。这便是《茶馆》向戏曲传统借鉴的第一个例证。

《茶馆》中的人物很多，有的人物在剧中的地位很重要，但台

① 这是根据他1963年二月在中国剧协举办的话剧作者创作研究会上的讲话《豹头、熊腰、凤尾》中的一段话，笔者加以补充概括的。

词很少，戏也不多。如第一幕的马五爷。幕启时，他坐在雅座上。雅座在舞台的左后方，也高于舞台上的一切桌子，又有栏杆拦起来。虽把他放在一个比较突出的地位，但在茶馆一片热闹的景象里，他的“突出”却被淹没了。直至二德子向常四爷寻衅打架，刚要动手的时候，从雅座上传来一声：“二德子！”二德子停住手，向他请安，观众才注意到他。觉得这个人有势力，连“青皮”——流氓，善扑营的摔跤手都这么怕他。但他究竟是干什么的呢？从这以后他的三句台词中，观众是听不出答案来的。第一句是“二德子”！二德子随着有人喊他的名字的声音，停下手向他一看。他接着说：“你好威风啊！”有事好好的说，干嘛动不动就讲打呢？二德子便向他请安，说了句低三下四的赔礼和奉承话，进入左侧里间。常四爷向雅座走来，向他拱手说：“这位爷，您圣明，您给评评理……”没等常四爷说完，马五爷便站起了又说了一句：“对不起，我还有事，再见！”就这样下场了。他下场以后才由王掌柜口中向常四爷介绍出他是吃洋教的“二鬼子”。这种人在清末最有势力。戏曲常常是人物一出场就“自报家门”，观众就知道他是谁了，再看看他是怎样表演。话剧不能象戏曲那样“自报家门”，但马五就这么三句台词，坐那不动的观众怎样才能在常四知道以前，知道他的重要地位呢？怎样联想起在那个年月这种人竟有这么大的势力，从而给观众更深的印象呢？焦菊隐在排练戏时常常用观众的眼光来检查戏。他说过：“我在排戏时，经常用上三分之一的时间作为观众看戏。首先是作为观众看得懂看不懂呢？再是作为观众有没有兴趣看？最后是作为观众能否留有深刻的印象和想象的余地。他在排马五的戏时，就是这样做的。他要求演员也要心中有观众。焦菊隐让马五坐在突出地位上，但从开幕到他说出那句台词，并不突出。从服装上解决，演员也同样地想到给他一顶圆

顶礼帽，粘上个“胡子”，也解决不了太大的问题。演员站起后把帽子拿在手中，用手指弹了一下帽子上的灰土，好让观众看清楚那顶礼帽同样解决不了说明身份的问题。开幕后群众角色中加上了卖福音书的，走到他跟前向他行了个礼。这在一片茶客喧闹声中，观众也不会注意到……。总之，想了许多办法，作为观众也是不知道马五是干什么的？焦先生终于替观众想到了一个办法了：那就是戏曲传统中常以形体、动作表现人物对客观世界的态度，从而完成人物的身份，感情，性格等等的创造。他让马五戴上帽子下了雅座，直奔观众；绕过大幕线边的桌子，再走向台口的正中，转身背向观众直奔大门走去；王掌柜走过来给他请安，这时焦先生让效果做出教堂的钟声。用不着再指挥演员怎么表演了，演员已和他有了默契：用手一拦，王掌柜赶忙躲开；这时马五背向观众，摘下帽子来放在左手，右手虔诚地从头到胸部，再到两肩，随钟声划了一个十字。观众懂了，他是信洋教的。也联想到附近有一教堂。然后，再认真地听王掌柜介绍。于是对只有这点儿戏的马五爷的表演看着有趣，并留下深刻印象。

戏曲传统中还有一个人物出场“亮相”的手法，使观众初次见面就对他留下鲜明的印象。《茶馆》中许多人物出场时都借鉴了这一手法，或领会其中的精神来运用。在舞台美术设计上，把茶馆的大门放在冲着观众的正面，门前设一高出一块的大平台，在进门处有舞台灯光，人物出场时不能搬用戏曲的锣鼓点，而是用效果的生活音响代之，以掌握戏曲进行的节奏，引起观众对人物的注意。焦先生还要每个演员出场时琢磨怎么“亮相”。如唐铁嘴的上场，是伴街上磨刀的“惊闺”声的效果出场的，他知道王掌柜不欢迎他，“惊闺”敲出的节奏，正适合他吸拉着鞋匆匆地溜上来的小步。既表现了他急于想找到个主顾，又担心王掌柜把他轰出去

的矛盾心情。一进门，大烟瘾上来了，一个停顿，打了一个哈欠，这是第一个“亮相”。又急步往里走，对第一个照面的“茶客”抬头一看，原来是宋恩子、吴祥子，坐在那监视茶客们动静的两位“灰大褂”。他连忙蹲下请安。再往右边的一张桌子走去、茶客不理，最后走到台前骑在中线的一个桌子前，茶客们不理他；王掌柜发现了他，从左边走过来轰他走。他一惊！停住了，再“亮相”，开言了：“王掌柜您捧捧我唐铁嘴儿吧！”

这象戏曲演员“自报家门”。可以说从他的上场“亮相”到“台口”，“自报家门，运用了一套戏曲传统的手法和精神。再说一个例子：秦二爷上场。一阵走骡的蹄声和马铃声。继而秦二爷在后台戏曲“叫板”似的“吁”，走骡停了。在一阵走骡的喷鼻声和铃声中，秦爷手持马鞭快步跳进大门。停住，向四下一看，在他上来前，伙计李三隔着窗户发现的他，赶紧叫王掌柜。在他上来时，王掌柜叫声：“哎哟！（拍了一下巴掌）秦二爷！”走到他跟前儿，请安。秦二爷仍望着前面，把手中的鞭子交给他，再放下塞在腰带上的衣襟，甩开挂在脖顶上的大辫子，走了下来。王掌柜在他身后紧跟着。这一连串的表演，都是从戏曲传统汲取来的。焦先生在多次报告中提到了不同意人们常说的：“戏曲表演的程式化动作和戏曲舞美是象征性的”。他认为是“现实的动作和现实的舞美”。他举的例子便是骑马的上马、下马动作，和道具马鞭，都不是象征马，而是暗示马的存在。观众从马鞭和演员运用马鞭的表演上，会联想到马。我国美学家宗白华先生也是这样认为的。他在《中国艺术表现的虚和实》^①一文中，谈到中国戏曲表演方式是有独创性的。他说：“舞台上一般地不设置逼真的布景（仅用少量的道

① 载《文艺报》1961年第五期。

具)。老艺人说得好：‘戏曲的布景是在演员身上’演员结合剧情的发展，灵活地运用表演程式和手法，使得‘真境逼而神境生’。剧中人和观众精神交流，深入艺术创作的最深意趣，这就是‘真境逼而神境生’。”宗先生和焦先生的中国“戏剧观”是相通的。拉回来，谈秦二爷的出场吧。秦二爷出场后向四下看，这一“看”上场的目的，看这里能否改成他的工厂或库房，又使演员表演了他躊躇满志的“亮相”。王掌柜的一击掌，象戏曲的一声小锣。“哎哟！随着这一击而出，“我……秦二爷！”“替秦”“自报家门”。观众虽看不见骡子，但通过他的“叫板”“亮相”，别人替他“自报家门”和交马鞭、甩辫子、放衣襟这一系列从戏曲传统中汲取的精神和手法，使观众知道了他就是那骑骡人，并感受到他那躊躇满志，春风得意的心情。

焦菊隐在1959年写的《略论话剧的民族形式和民族风格》一文中谈到：“话剧要向戏曲学习的，不是单纯的形式，或者某种单纯的手法，而更重要的，是要学习戏曲为什么运用那些形式和那些手法的精神和原则。掌握了这些精神和原则，并把它在自己的基础上去运用，就可以大大丰富发展自己的演剧方法”。我认为前面所举的例子中，包含了焦先生这一论点了。

下面再谈谈话剧的音乐性问题。他认为当年的话剧普遍存在着音乐性不强的问题。不少话剧演出里，导演都用了音乐来加强戏剧的节奏和气氛。他认为“这个倾向是好的，但这个做法并不是唯一的和最好的”。他建议这一点要向戏曲学习。他说：“戏曲表演富有强烈的音乐性——即节奏，特别是内在节奏：人物的思想感情活动也是有节奏的。不但是表演本身，就连场次的安排、舞台的调度，以及服装色彩的搭配，也都有强烈的节奏”。要学习锣鼓经”，要学习“帮腔”等，要“象程派的胡琴就好了，若断若

续地尽量使唱腔突出”。关于舞台调度，在《论焦菊隐导演学派》一书中，论及《茶馆》时已介绍一些了。如第一幕的开场后，一片喧闹的景象，以卖福音的作为信号，调度场上喧闹的起伏节奏，本文就不谈了。关于场次安排的节奏，如第二幕表现茶馆改良，在正面挂一红幅，洋桌上铺崭新的白底红格布，桌椅擦的十分洁净，大门的台阶下放一个洋活匣子，唱着京韵大鼓。人物表演也是喜气洋洋，尤其是王掌柜，别提多神气了。跟着一系列的干扰来了，炮声，难民求乞，警察为军队要大饼，到大兵上场要钱、打人、抢东西……把开场时的红火、喜悦打掉了。关于服装色彩的搭配，象第一幕的常四与松二、秦二爷与庞太监，很有戏曲的“音乐性”。这里主要谈谈怎样学习戏曲中的“锣鼓经”和“帮腔”以及音乐伴奏来抒发、衬托人物的内心感情和思想。第一幕刘麻子和康六一出场，台后便传来鸡头米的叫卖声和算命的三棒鼓声。观众即或听得见，也不甚理会。直到刘、康坐下后谈一会儿，观众明白了，刘是买卖人口的捐手，康是卖女儿的农夫。请注意在他俩谈话中鼓声常在响着，但不近，也不太响。直到康问刘，买主是谁？刘站起来答曰：“大太监庞总管”！康六猛然站起看着刘麻子。随着他站起时，猛击一声鼓；在后两声中，康六面向观众坐下了双目凝视前方，又下意识地拿烟袋，用烟荷包揉搓着烟杆，象是装烟又不象，表现出心乱如麻。刘向康又夸耀了买主太监两句，康六说：“从古至今哪有……”又是三声鼓，犹如当头棒喝，使他说不下去了，埋下头，抽泣着。台后传来象川剧帮腔似的悠长，凄凉的高桩柿子的叫卖声，台上一片静寂，只有柜台上王掌柜打算盘的声音。刘麻子一再催问他答应不答应？柿子叫卖声仍在继续，在一个叫卖柿子声结束时，康六一抬头，把烟袋插入怀里一拍大腿，就象戏曲中的一击锣转身向大门走去。这一系列的表演和效

果的衬托，是有戏曲的音乐性的，强烈而又深刻地表现出人物内心感情的激动、矛盾和悲戚。康六的表演和衬托他的效果，给国内外的观众都留下深刻的印象。令人久久地回味。再举一例：第三幕最后一段戏。三个老人各自倾诉自己一生的遭遇，一边嘲讽着自己，一边诅咒着即将被埋葬的黑暗社会。从小刘麻子等人下场后，在王掌柜的含有悲愤的大笑声中，观众可隐约地听到远远的出殡的哀乐。随后是常四爷和秦二爷陆续上场。哀乐还不时可闻。直到常四爷说到：“我爱咱们国呀！”哀乐的唢呐声大作，锣声大起。常接着说“可谁爱我呀？”说着，从篮子里拿出一叠纸钱，说他遇见了出殡的，捡几张纸钱为自己死时用，因自己没有寿衣，棺材嘛！三个人都觉着好笑，一起笑起来，接着秦、王二人兴致大发，要求常四爷把纸钱撒起来，并照老年间出殡的规矩喊喊！算做他们三个老头子的自我祭奠。于是常四打头，秦、王跟在他后边站好队；常四学领杠人的喊声，在外边哀乐的衬托中喊了起来；秦、王跟着喊。三个老头儿排队绕着台口两张桌子拼起来的长桌鱼贯而行，喊了两次，纸钱高高地撒了两次。舞台上，在哀乐声中飘洒着白色的纸钱，三个老头仰望着这些纸钱，最后，有的站着弯着腰，有的伏在靠近的桌子上，哈哈大笑。这一段向富于音乐性的戏曲学习，借鉴的戏，不知赚了观众多少泪，使观众从中悟出多少哲理。走出剧场，回到家里，观众可能仍在回味吧？焦菊隐1963年在全国剧协举办的话剧作者学习研究会上作过一次讲话，题目叫《豺头·熊腰，凤尾》。他说这是 he 从前学古文的时候，老前辈们传授的一句写作的口诀。并说，中国戏曲传统剧目无论是写作还是表演，都常常作到这一点。三个老人撒纸钱的这段表演不正是“凤尾”吗？

焦菊隐一向还主张学习戏曲的“繁”“简”处理。就是该简就删

繁就简，该繁的就细腻地去表演，不要怕繁。他举出的例子，“简”的如戏曲舞台对时间空间的处理，几千里，转一圈就到了。“繁”的如《拾玉镯》里孙玉姣的表演，通过一系列细腻的动作，表现出她那复杂矛盾的心情。前面谈到的三个老头儿撒纸钱的一段戏，还不是《茶馆》的最后的结尾。最后的结尾就只剩下王掌柜一个人了。常、秦二人下场后，哀乐声也没有了，台词一句也没有了。就看王掌柜一个人的细腻表演动作了。王在台阶下背向观众鞠躬和常四爷告别，望着常的背影，常走出门去，出殡的哀乐停了。王回转身面向观众，慢慢地往前走了两步，脸上毫无表情，双目呆滞，观众也在咀嚼着他这时的心情。俄顷，他发现满地的和桌椅上的纸钱，他弯下腰，一张一张地从地上和桌上、椅上，检着纸钱；并绕到桌前、桌右去捡，随着他走过的地方，灯光逐渐暗下去。他站住，向台口右边的一张桌旁的椅背上望去，观众也和他一起望过去，这时舞台上仅在那里还留有灯光，发现椅背上挂着王掌柜不知在什么时候解下的一条腰带。王向腰带走去，一只手抓住它，另一只手举着捡起一叠纸钱，顺手往上一撒，仰头看着纷纷扬扬地下落的纸钱，向里转头抓起腰带，用双手把它打开，边朝后院的上方寻找着什么，慢慢地向后院走去。在他撒过纸钱，抓起腰带时，门外传来了学生游行队伍的《团结就是力量》的歌声还隐约地夹着哀乐声。他向台后慢慢走下时，舞台上室内的灯光渐渐全暗下去，而门外的灯光大亮着，大幕徐徐拉上。这一段无声、无词、只见一个演员的舞台动作表演，竟能压住观众这么长时间不起堂！闭幕后，停顿较长一段时间剧场里才爆发出一阵热烈的掌声！

《茶馆》的结尾在57年排练、58年演出时，本不是结在这里的，后面还有戏：先是沈处长上；后改成小丁宝、大傻杨上。63年演出

时，又改成学生们上，常四爷上来端着茶壶给学生们送水。最后这个处理当然是败笔，前两个处理也压不住场，焦菊隐先生和夏淳同志早就想在王掌柜下场后结尾，但总下不了决心。“文革”后恢复演出才算下决心在此处结尾。

下面，再谈谈《茶馆》在舞美方面向戏曲学习，借鉴了些什么。焦菊隐曾说：“戏曲舞台上的一切做法，都是为了突出表演而设想的——必须把舞台美术压缩到最小而最必需的限度，才能突出表演、突出人物。和表演一样，戏曲舞台美术也特别强调尊重观众的想象力在演出中所起的重要作用。^①这和前面谈到的宗白华先生所说的中国戏曲美学观是一致的。戏曲舞台上采用一桌二椅，最多是再添一两张桌子、一两把椅子，少时仅用一桌或一椅，或者什么也没有，只有一个空荡荡的舞台。古代连舞台也没有，只有一张氍毹。只要演员一上来表演观众就会承认是在什么地方。戏曲舞美只要求衬托并有利于演员的表演。《茶馆》的舞美设计就是根据戏曲这一原则，精神设计的。如第一幕，凡是初看《茶馆》的观众，都会认为有十几张甚至二、三十张桌子。实际上，只用了八张桌子。这八张桌子摆开还要给演员留有表演所需的舞台空间，所以大小高矮不一。凳子也是这样，使观众承认这是很兴旺热闹的大茶馆，全是演员演出来的，效果做出来的。幕启，茶馆满座，人声鼎沸，左侧台后的人声，右侧台后的白案、红案的厨声，桌边坐着穿着五颜六色服装的老少茶客们高声的谈论，随着人们的进出，也带进各种叫卖、车马、行人的街市声。特别是加上一个伙计从左侧台后茶座至右侧台后厨房，从左侧上来托一大盘子空碗，从右侧厨房出来托一大盘子烂肉面，边喊着，边绕着桌子来回地

^① 《焦菊隐戏剧论文集》第343页。

奔跑。这种景象和气氛，使这仅设八张桌子的舞台空间，却让观众联想到很大、很深、很远。关于灯光设计也是根据这一原则、精神。如第一幕，总的要求是开幕时及前边的戏光要红火，以表现茶馆的繁荣，也暗示大清国的繁荣，但这繁荣是虚假的。随着一些悲惨事件的发生，如村妇卖小妞，康六悲痛，常四爷被两个“灰大褂”抓走，康顺子见到庞太监晕倒，灯光逐渐灰冷下去。到闭幕前要求是灰冷色调。表现出茶馆冷落，也暗示出大清的衰亡。另外也有细节的要求，凡是与上述发展趋势有关的戏在表演时，一定要把这段戏的表演区照亮，好让观众看得清。

今天的话剧应该怎样搞？要不要向中国戏曲传统学习、借鉴？当然，要向国外多吸收、学习些。本是国外传进我国的话剧，由于与国外长时间的隔绝，如今一定要知道国外信息，了解在那隔绝的年代中，国外话剧是怎样发展的。但是有一个动态值得我们注意，国外戏剧界开始探索中国戏剧传统。如法国邀请我国一些地方戏曲剧团去演出；日本朋友研究、摸索京剧流派；美国夏威夷大学来我国演出英语京剧《凤还巢》；德国朋友来我国传授形体动作在表演中的作用，他在戏曲学院看到戏曲基本功的训练时，惊奇地发现了什么？想再来我国进行探索。外国朋友为什么对中国戏曲这样感兴趣？我不深知。我随《茶馆》剧组几年来也走过不少国家，看过不少现代的话剧，只略微知道一点：他们也在探索如何进一步发展、丰富话剧艺术。最后，我用1961年冬我院赴上海演出时，焦菊隐作的一个报告中的几句话，作为本文的结束：“雄厚、悠久的戏曲艺术传统，是前人给我们留下的无可估量的宝贵遗产。外国的东西要学习、借鉴，这是毫无问题的，但我们不能妄目菲薄，应当花大力气学习研究我们民族的戏曲艺术传统。对从事话剧艺术的人来讲，更有一个不可推卸的历史责任，