

金山
——
戏剧
——
论文集



金山戏剧论文集

中国戏剧出版社

内 容 说 明

本书为人民艺术家金山所著。书中收集了他解放后三十多年来撰写的有关话剧、电影表演艺术的重要论文，以及戏剧散论、回忆录。这些论文反映了金山的戏剧观和艺术方法，显示了他为发展我国现实主义表演艺术所作的重要探索和贡献。回忆录部分亦有重要史料价值。

责任编辑：郑光塞

金山戏剧论文集

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

北京彩虹印刷厂印刷

字数368,000开本850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 印张16.125插页3
1986年10月北京第1版 1986年10月北京第1次印刷

印数(平) 1—1,000册(精) 1—370册

书号8069·896 定价(平) 3.10元(精) 4.25元



作者像 (1982年)

夏小希 摄影

目 录

论话剧表导演艺术

我怎样演戏·····	3
演员创造人物的第一步·····	28
演员的表现方法·····	33
谈表演艺术·····	37
恢复和发展我国话剧表、导演艺术的 现实主义传统·····	42
表演艺术探索·····	68
导演的社会责任·····	83
导演探索点滴·····	87
杰出的导演艺术家孙维世同志·····	104
《红色风暴》从舞台剧到银幕·····	118
导演《于无声处》谈话录·····	158
《于无声处》分幕导演提示·····	191

散 论

参加《屈原》演出有感·····	375
我看见了《百万雄师下江南》·····	377
短 笺·····	380

导演的话·····	382
从尊重剧作家谈起·····	384
喜看活捉江青·····	393
树雄心，立壮志·····	397
三十周年谈感想·····	405
我们的责任将是艰巨的·····	409

回忆录

往事·····	415
回忆蓝衣剧社·····	449
回忆片断·····	461
痛失郭老·····	474
没有共产党，就没有新中国的电影事业·····	480
写在田汉同志追悼会前夕·····	482
明星陨落·····	486
在赵丹表演艺术讨论会上的发言·····	491
马克思主义宇宙观引导着他的艺术道路·····	494
《夜半歌声》带给我的回忆·····	497
重映《夜半歌声》有感·····	501
莫将血恨付秋风·····	503

我怎样演戏

一

最近，读了几篇关于“演员的矛盾”的讨论文章，激起了我对这个问题的兴趣，也引起了一些回忆，便翻阅了一下手边所存的演员手记……

一九三六年，我在夏衍同志的《赛金花》一剧中扮演了李鸿章，这是我第一次扮演反面的历史人物。

当时的民族危机深重，阶级矛盾也很尖锐。蒋介石对内镇压人民，对外勾结日寇；中国共产党领导着人民，反对内战，要求抗日。这是剧作家为了揭露蒋介石的卖国阴谋，加深人民对当时形势的认识，用以古喻今的办法，写出的近代历史剧。李鸿章就是剧中的男主角。当时，对于演这个戏的政治意义，我还是有着一定的认识的。但是我并没有认识到这是个繁重的艺术创造的任务，我竟自以为演这个戏很有把握。在排演场上，似乎顺利地按照导演的指示进行着一切。有一天，我陪着导演洪深同志去吃罗宋大菜。我很有自信地问道：“洪先生，我演得怎么样？行不行？”洪老嚼着面包沉思了一下，摇摇头说：“不行。”我感到意外：“不行？……”洪老用左手的叉子指着我说：“这又不是飞行集会①

① 1931至1934年间，许多左翼团体常常突然集会在闹市中，示威游行，反对蒋介石的反动政权、反对帝国主义，这种行动就叫“飞行集会”。

时候三道头^①来抓人，你吹胡子瞪眼、穷凶极恶地来演干什么！”我没有领会他的意思，辩解道：“李鸿章是个大卖国贼，我要把他的凶恶本性演出来给观众看呀！”洪老哈哈大笑，一角面包从他嘴边掉落在汤碟里了。我感到很窘，自尊心受了伤害，但我竭力隐忍，洪老没有察觉。他笑停以后，接着说道：“你这样演法，绝对不可能使观众看出李鸿章的凶恶本性来。……”我急了，抢着问：“那怎么办呢？洪先生！”洪老突然停止了他的一切动作，深沉地想了想，然后注视着我，十分严肃但又带着些神秘性似地说：“金山，我教你一个秘诀：你不要演戏，你要演人。”

“你不要演戏，你要演人”这句话，使我开始想到演员如何创造人物的问题。我发现我对李鸿章这个人很不了解，即便我很了解他，却也没有本事把他活现在舞台上。当时我根本不懂什么叫表演技巧，也毫无理论基础。但是我为了要演人，我就不得不做了如下的努力：我阅读了甲午战争以及八国联军侵华时期的一些史料，阅读了李鸿章的部分文集，访问过李鸿章的后人，研究过李鸿章本人和同时代的官员与洋人的照片；我模仿老年人的声容体态，我回忆少年时代看过汪优游、郑正秋等前辈扮演的清宫人物，我揣摩清宫官员的某些习惯动作。就这样，逐渐酝酿成了我所扮演的李鸿章。

我演的李鸿章，是个目不斜视、坐必端正、言语持重的“长者”；他是个“忧国之士”，心力交瘁，但却顽固自恃；他对下属甚为严峻，对洋人却故作傲慢；他的语音嘶哑而又有力，他的举止除了吸鼻烟、梳胡须之外，几乎没有动静。记得当时我在舞台上有过这样一些感觉：我感到我的身体很轻，因此我必须动作缓慢，以示稳重；我不习惯对别人正视，对八国联军总司令也不例

^① 每逢飞行集会，国民党勾结帝国主义者，出动大批军警，甚至还有机械化部队，凶恶地殴打、逮捕革命群众，三道头是他们当中的首领。

外，顶多微微欠身，稍稍转颈，表示礼貌，这样我才感到舒服一些（其实是寓媚洋于骄矜之中）；我在洋司令面前感到憋气，所以常常吸鼻烟，每深吸一次鼻烟，再徐徐呼出一口长气，这样才能使自己保持平衡；我在下属面前发脾气时，就憋不住强烈的呛咳，呛咳时有声嘶力竭之感，那时候我就产生一种为大清王朝“鞠躬尽瘁，死而后已”的心情……

这个人物的创造，在当时的舞台上，获得了许多观众的称赞，特别是有一位观众称赞我演得很准确，用他的话说：“每次演出，都一模一样。”我听了沾沾自喜，夜间觉也睡不着。

现在检查一下那次创造的得失，对自己是有好处的。

当时由于导演的启发，使我初步认识到演员应该创造人物，方法是从分析、理解人物入手，要阅读史料、研究照片、模仿普通人的举止、回忆过去见到的形象、设计剧中人的声音笑貌等等。从这个认识出发，通过实践，果然创造了人物。但是这个人物，却不一定是李鸿章。

如果我们用历史唯物主义的观点，用阶级分析的方法，着重研究一下中国近百年史当中的几个最突出的反面历史人物，我们就会从曾国藩、李鸿章、袁世凯、蒋介石——可以称之为四大反派——的言行当中，找到一条一脉相传、纵达百年的反人民的线索。找到了这条线索，我们就能够在演出这个戏的时候，清楚地认识李鸿章的幽灵已经附体在当时蒋介石的身上了；我们在表演的时候，就一定要尽力突出李鸿章反人民的坚决性与残酷性（实质上，李鸿章与蒋介石二人，对外献媚帝国主义，对内镇压人民群众，如出一辙）。这样的人物，观众一见了他，就会从他联想到目前压在自己头上的蒋介石。演近代历史人物的演员，如果不能把历史人物与当今人物的阶级共性演将出来，是很难得到深刻的

政治效果与艺术效果的。我当时没有这种认识，所以任何准确的形体活动，都只能被局限在狭隘的思想领域之中。

讲到形体活动问题，是不是象那位好心的观众所说，我演得“很准确”了呢？的确，从表面看来，我确是场场演得一样，到时捋胡子，到时吸鼻烟，到时闭眼睛，到时咳嗽，演来丝毫不差，“准确”极了。但实际上我那时的表演很不准确。表演上的准确性，不在于外在的举止，而在于人物的思想感情的闪耀的瞬间。这种闪耀的瞬间，独自一个剧中人是演不出来的，必须和同台剧中人的思想感情相互联系、相互影响、相互传递与接受，最后发展到两个剧中人的思想感情针锋相对的瞬间，才会出现。出现这种瞬间的时刻，好比金刚钻在太阳光下摆动时的闪光一样，虽极迅捷，但却耀眼。它是演员在舞台上最为难能可贵的魅力。一切外在的举止，都从属于它。它不是物理现象，而是官能活动。你说它有形却无形，说它无形但有形。一般的观众虽不会及时地理性地把它分析清楚，但它却是打开观众心灵之门的一把金钥匙，因为它是人物思想感情活动中的“闪光”。这种“闪光”，往往是放射性地通过人物的细微的顾盼、或豪放的举动、或静止的停顿的瞬间放射给观众的。我认为这才算是表演上的准确。从技巧角度说，舞台形象的真实性与深刻性，缺少了这一点是不可能成功的。还要罗嗦一句：这种表演上的准确，必须经过前述一系列的相互关系，内在的官能活动影响外在的身体活动，外在的身体活动又表现出内在的官能活动并推动它活动的继续，象这样内与外的关系，循环反复，无休止地进行到戏剧的终了——这恐怕就是表演技巧的基本规律。违反了 this 规律，必然会在舞台上出现虚伪的东西。举一个演李鸿章的简单例子：两个演员同台演一场戏，张三扮演八国联军总司令瓦德西，李四扮演大清帝国议和全

权代表李鸿章。李鸿章讲完了一句试探对方的外交词令之后，瓦德西紧接着“唔”了一声，立刻回敬了李鸿章一句威胁性的话；当李鸿章在感觉到（不是已经听到）瓦德西要“唔”的时候，心里就发慌，于是马上吸鼻烟，他吸鼻烟的这个小动作，与瓦德西“唔”的声音，几乎同时出现在舞台上，这种表演，是合乎生活逻辑也合乎表演艺术逻辑的，也就是准确的。但是假如那位扮演瓦德西的演员，临时为了某种原因，没有紧接着“唔”出声来，也没有讲下面的台词，而这位扮演李鸿章的演员，却按照自己预定了的设计，我行我素地到時候仍然大吸其鼻烟，这样的“准确”，依我看无宁把它说成形式主义较为接近，因为这只是演员本人的外形卖弄，而不是剧中人的真实的生活，更谈不上艺术的真实了。

表演技巧的准确，是演员在舞台上的高级的形象思维的集中体现，光凭正确的分析和理解，或光凭单纯的熟练技术，都不可能完成这种创造；光凭理性的思想指导，或光凭感性的热情冲击，也不可能完成这种创造。过去我有一位同行，他是个出名的“感情派”，他演过一个封建社会的刽子手，这个人厌恶自己那种奉命杀头的职业，但又不能不干，如果不干，就要饿肚子。每当奉命执刑之前，他为了减少内心的痛苦，总要在家里痛饮黄汤数斗，喝得醉醺醺的，才提刀出门。我的这位同行，为了要揭露封建社会的野蛮，想把这个刽子手演得逼真，就在上场之前，先喝了半斤高粱酒，顿时面红耳赤，杀气腾腾，他竟真的醉了！出台之后，对着同台的老婆（剧中人）虎视眈眈，提起一把切菜刀向她乱砍不已，吓得那位女演员躲避不迭，迳自逃到后台去了。我还有位同行，是个出名的“理智派”，他读书很多，精通洋文，知识很广，大家又管他叫“博士”。有一次，博士在台上表演莎士比亚的片断——哈姆雷特的著名独白“生存还是毁灭……”，

这段独白，虽不太长，但却把我们都听困了。博士很不高兴，怪观众不懂莎士比亚。事后他曾对我说（我只记得大意）：你注意了吗？某某几节不是朱生豪的译文，是我自己翻译的呀！我边念边琢磨着这几节的的确确比朱译得好……可惜你们听不懂。我听了他这个自白以后才恍然大悟，原来博士表演的时候，正在进行着他的“科学分析”，这就难怪观众听不懂了。以上两个例子，虽不能很确切地说明所谓纯感情或纯理智这两种偏颇对于表演的影响，但是对于我们专业演员来说，可能从中吸取一些教训。

我认为，演员创造人物，必须在认识的基础之上（这种认识，是理论与实践相互反复印证而成的），寓这种认识于实际的舞台行动之中，把感情与理智有机地结合起来，“心”、“脑”并用地生活，在剧中人物的身上，这样才可能出现真实的、完美的、感人的表演。这里面有着一系列复杂的劳动过程。我相信我的同行们，都会在不同程度上体会其中的艰辛。

二

一九四二年，我扮演了我国古代的伟大诗人屈原。那时的政治形势也很紧张，民族矛盾与阶级矛盾都非常尖锐：日本帝国主义者侵占我土地，屠杀我人民，人民在中国共产党领导下，进行着艰苦的抗战；以蒋介石为首的国民党卖国政府，勾结日寇，千方百计破坏抗战，阴险毒辣，达于极点，人民群起反对。为了揭露国内阶级敌人的阴谋，激发人民的斗志，郭沫若同志用以古喻今的办法，创造性地写出了历史剧《屈原》。我在实际的政治斗争中，和别的同志一样，对于创造这个人物的意义也还是有所认识的。那时我的政治思想水平，比演李鸿章的时候，有些提高；对于怎

样把自己的认识体现在人物身上的问题，也较过去增加了一些知识。

我第一次阅读《屈原》后，立即就爱上了它，但在进入人物创造时，却遇到很大的困难。当时我手边掌握的研究资料不多，除《史记》之外，只有王逸注《楚辞》及《屈原》这个剧本。《史记》中有关屈原的记载，只有两千来字。《楚辞》是有关屈原的最重要的资料，它较为形象地印证并大大地丰富了屈原传记之不足。剧本中的屈原以及与他有关的一些人物，如宋玉、子兰、子椒、郑袖、郑詹尹等人，却与史载的事迹与人物关系，大有出入。究竟依据史实呢？还是依据剧本？这是第一个困难。其次，两千多年以前的屈原，他所反对的是楚国内外合流的投降集团，而他所拥戴的是楚国的昏王；怎样把这种历史情况联系到当时反对国民党蒋介石身上？这是第二个困难。第三，即便上述的困难都解决了，又怎样进一步去理解屈原的精神，从而在舞台上体现屈原的精神并达到演剧的政治目的？

当时我没有系统的理论作依据，只是反复思考着，为了我们演剧的政治目的，首先要肯定这个剧本，相信它里面的一切事物都是真实的。毫无疑问，剧本的艺术成就是很高的，难以用一般剧本的规格去衡量它；或者说，它简直不是一个剧本，也不是一个历史剧，而是作家创造出来的一首壮丽的长诗；或者说，它就是当时亿万中国人民的雄伟的呼声；因此，我没有必要考虑它有没有反历史主义的问题。有关历史部分的真伪和信疑的从属，我一概听从剧本的指使，即便象宋玉那样文彩风流的人物，作者既然有必要牺牲他，我也一定要硬着心肠把他唾弃。

屈原是个封建社会的贵族，他的作品，虽然有它的人民性，但毕竟还不可能把老百姓当主体；他反对靳尚、子兰、子椒以及

张仪等人，他拥戴楚怀王，这都是事实，但他同时还热爱着自己的楚国——这是最为重要的一点。突出他的深厚的爱国热情，突出他的反对奸佞、反对卖国，突出他的决不妥协的精神，岂不与亿万人民反对蒋介石破坏抗战、妥协投降的罪恶活动起着有机的联系了吗？以上两个困难，就这样解决了。但问题的落实，还有待于第三个困难的解决。在这第三个困难中，包含着一系列有关形象思维及其集中体现的具体问题。

我幼年读过古书，也曾读过《楚辞》，当然完全不懂，只是在私塾先生的戒尺的逼迫下，硬读而已。可是这对我后来创造屈原仍然起了一些作用，使我对《楚辞》不完全陌生，帮助我初步理解它。那时我对《天问》，仍然莫名其妙，但结合着剧本，使我想到了：一个人在痛苦的时候，往往会对一些事物产生许多疑问，好象要追寻什么答案似的。仅凭这一点点似是而非的想法，使我对屈原的内心痛楚，增加了一种说不出的感受。我对《离骚》、《九歌》、《九章》的内容，有的懂了，有的还是不懂。不懂之处，我索性以不求甚解的态度处之，抓住作品的基调和基本感情，并引以自信。记得那时总的阅读情况是这样：对《九歌》的浩瀚绚丽之感，使我体会了屈原人格的高尚与完美；对《九章》的哀怨悱恻之感，使我体会了屈原眷恋祖国的忠贞情操；《离骚》这篇长诗，我曾反复吟味，虽然仍有不求甚解之处，但常常深夜抚卷，潸然泪下，我感到诗人的遭遇、诗人的反抗、诗人的百折不挠、诗人的炽热的爱国情操以及诗人的不幸，可谓尽于此矣！这时期，我已经进入了《屈原》第五幕《雷电颂》的形象构思之中但尚未自觉。就这样，我逐渐走进了创造人物的感性酝酿的妙境。

在这些时候，我却又同时理智地考虑到：屈原的一生（郭老考据：他活了六十二年），公正无私，坚贞不屈。从中年

到晚年，由于被放逐，他的流浪生涯，绵延近二十年，诗人的足迹，南越沅湘，北及汉北，达千里之遥，这都是有史书为证的。但剧作家却只写了屈原四十岁时候的一天事情，妙就妙在把屈原的一生经历概括在一天之中，写得淋漓尽致，铭人五中。可是这就增加了演员的困难，怎样把屈原的一生，体现在一天之中？这个问题，我是经过较长时期的酝酿与思考，才逐渐解决了的。记得当时我穿了一件长袍，经常独自徘徊在嘉陵江畔，口中念念有词地吟诵着《楚辞》或《屈原》的台词，有时仰眺着迷离的白云，有时俯视着不歇的江流。这段生活，培育着我“泽畔行吟”的流放生涯的感情。有一次，我正在江边吟诵的时候，想到了一个问题：人的一生，虽有数十寒暑的经历，但人的精神实质，有时候通过一件事情，甚或一篇文章、一幅画，就可能把他的一生概括殆尽；陈老莲笔下的《屈子行吟图》，不是正体现了屈原一生的苦难历程吗！此后，我无论在江边、在人行道上、在屋内，都穿着长袍，拢着双袖，不停地、缓慢地迈着方步，默默地吟咏《楚辞》和剧本的台词，一天复一天，脑子里模模糊糊出现了我的屈原形象。再经过一个时期，我把我的屈原形象，用中国画的勾勒笔法，分幕画成了六幅屈原像：第一幕，坐像，双手抚琴，含胸仰首，闭目若有所思；题上一句《楚辞》曰：“苏世独立，横而不流兮；闭心自慎，终不失过兮”。第二幕，穿着环珮丁当的朝服，拢袖俯腰，作拱手朝拜状；题曰：“余固知谗谿之为患兮，忍而不能舍也！”第三幕，仰首散发伫立，一臂横展，一手扞顶；题曰：“指九天以为正兮，夫惟灵修之故也！”第四幕，作披发行走状，右手捋着项挂的花环，左手按着陆离之柄，蹙额回顾；题曰：“虽萎绝其亦何伤兮，哀众芳之芜秽。”第五幕画了两张，一张是《雷电颂》图，披发矗立仰天，双手桎梏，但竭力

上伸，象要抓住什么似的；题曰：“宁溘死以流亡兮，余不忍为此态也！”另一张是桎梏已被抛在地上，他披发迈步，双臂深垂，舒胸远瞩，袖口及衣襟飘逸如云；题曰：“骀玉虬以乘鸞兮，溢埃风余上征！”这一张是全剧结尾，屈原随仆夫出走时情景。这几幅图画，在技术上都很幼稚，但它却对我的人物创造起着很大影响，我由此而不知不觉地抓住了屈原在每一幕的和全剧的中心思想与感情；我好象找到了我最心爱的久别的难友似的，心里又惆怅又高兴。

与此同时，我又曾收集了不少石刻人像的拓片，其中姿势繁多，大大有助我对形象和举止的设计。

经过了以上这些努力，我还不可能直截了当地使我所酝酿的一切，变为舞台上的活的艺术形象，我还要继续努力。我酷爱戏曲，曾请京戏名宿瑞德宝老先生和另外两位京剧老演员教过京戏，虽然我完全没有学到他们教我的功夫，但仍然有助于屈原的表演。我除了回忆这几位老前辈的关于表演的卓见之外，还计划着把京戏里的某些身段、说白，运用到屈原身上去。我关紧了房门，穿着特制的代用古装长袍，在一边反复琢磨、练习台词的同时，一举一动、一招一式地加以设计，我把戏曲里抖袖、撩袍、甩发、圆场等等动作，组织了进去，把台词与身段结合起来，力求其富于表现力，力求其美观。经过久练之后，把这些可以表达内心激情的动作，变成为近乎下意识的行动，达到得心应手、意到神随的境界。这时候，我的外在的一切活动，都成了有灵魂的东西，到时非那样做不行。就这样，我上台正式和观众见了面。

在演出过程中，说不上我是演员还是剧中人，我只觉得我的确是屈原，但我的确又是自己；屈原在台上的感情洋溢奔放，势不可当，可是我并没有把自己忘掉，换句话说，演员并没有失去

理智。何以证明呢？每次演出，屈原的内在的思维活动和外在的形体活动，都是比较有机地、相互为用地进行着的，台词与举止也很少差错，每逢大激情的场面，无不畅所欲言，特别是第五幕的《雷电颂》、《哭祭婵娟》和《出走》这三场，我几乎忘却了世界上其他的一切，朗诵《雷电颂》时，有心胆俱裂之感，哭祭婵娟时，哀号窒息，不可名状，出走时含愤洒泪，眺望着远方的红光（后台的红灯泡），说不出的心情舒展，好象在炎热的天气里，全身洗了一个凉水澡似的，落得一身清凉，身心俱爽，飘飘然有如出世的神仙之感。可是就在这个出走的时刻，我（演员）心中却想着屈原所绝对不可能想到的事情：（我根本没有想到屈原将会投汨罗江）我（演员）正暗示着屈原（剧中人）奔向红色的天堂——它是《离骚》中所说的“溘埃风余上征”（上天）也好，是当时人民的革命圣地延安也好，反正我就是这么想：到延安去！这个我字，算是剧中人呢还算是演员自己，这是划不清界限的，反正当时只有一个人在这样想，没有第二个人在这样想。总之，当演员渗透在这样一种主观的精神世界时，任何外界的意外干扰，都无从破坏剧中人的情操的。我在演出过程中，也曾有过失误的情况：有一次，演到哭祭婵娟时，屈原手捧诗卷，含泪朗诵着。剧本原来的台词是“啊，这是橘颂，是我送给宋玉，宋玉又送给了你的呀！……”可是我竟然说道：“啊，这是橘颂，是我送给婵——”（把宋字念成了婵字）说到这里，突然把个婵字拖长了，因为我突然意识到台词错了（可是这句台词是绝对不能错的），于是我竟“福至心灵”地接着念道：“——婵娟的同学宋玉的，而宋玉又送给了你的吧？”奇妙的是当时的演员与剧中人虽曾一度游离，但又立即合了拢来，而且剧中人的思想感情并未中断。

现在分析一下那次创造人物的得失。