

焦菊隐文集

北京人民艺术剧院戏剧博物馆 编

1

全卷共分五章：第一章为戏剧理论，第二章为戏剧创作，第三章为戏剧表演，第四章为戏剧教育，第五章为戏剧史料。本书为焦菊隐先生生前所著，是其在戏剧领域的重要著作，也是其戏剧理论、创作、表演、教育思想的集中体现。本书由北京人民艺术剧院戏剧博物馆编，北京人民艺术剧院出版。

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

J80
9
-6
最新修订版

焦菊隐文集

作人卷

1

理论

北京人民艺术剧院戏剧博物馆
编

文化艺术出版社

出版说明

焦菊隐（1905—1975）是我国著名戏剧家，也是优秀的教育家、翻译家。他献身文化艺术事业五十余年，为我们留下了宝贵的文化遗产。在多年的导演实践中，他写下了百万余言的戏剧理论著作，形成了自己的导演体系，为我国戏剧理论建设做出了可贵的探索；同时，他还做了大量的翻译工作，向我国读者介绍了英、美、俄、日、法、意等国一批优秀的文学戏剧著作，其译文的独特风格和对作家、作品的研究、介绍，都获得了读者的欢迎，他早年的文学作品也为我国许多读者所熟悉。现在我们编辑出版《焦菊隐文集》，既是为了纪念焦菊隐，如实地反映他的艺术思想全貌和一生成果，更重要的也是为了满足广大读者和研究工作者的需要，使焦菊隐的艺术遗产得到更好的保存和继承。

1985年是焦菊隐逝世十周年，也是他诞辰八十周年。为表纪念，文化艺术出版社于1984年起开始筹备《焦菊隐文集》的出版事宜，并成立了《焦菊隐文集》编辑委员会，由阳翰笙任主编，曹禺、赵起扬、张庚任副主编。在1985年的纪念活动上，《焦菊隐文集》第一卷与《论焦菊隐导演学派》同时由文化艺术出版社出版发行。

焦菊隐一生遗留戏剧理论文章、创作及翻译作品等约六百多万字，其中一部分已残缺佚失，有待进一步收集整理。原计划收入文集的约四百万字左右，分为“戏剧论文”、“译文”、“作品”三大部分，共十二卷。其中戏剧理论四卷、译文六卷、作品两卷。各类作品大致按写作年代先后为序。收入文集的文稿，

除建国后已出版、发表过的以外，还包括一部分仅在解放前各地报刊杂志上刊登过，或原用外文写作、仅在国外出版过的作品，也有一部分是作者生前从未发表过的。

文集所收各类文稿均保持最后发表时的原貌，仅对个别地方做了必要的订正和删节，以尊重作者的原意，正确反映当时时代的本来面目。对作者生前未曾发表的报告、讲课、讲演、谈话等，由编者按这个原则进行了整理。焦菊隐一生治学谨严，一丝不苟，对凡准备发表或出版、再版的东西都要反复修改、精益求精。假如作者在世，对这次结集的文稿定会有许多增删修订，呈现给读者的文集也许会另一种样子了。对此，我们只能深以为憾。

1985年后，由于种种原因，《焦菊隐文集》只出版到第七卷就告暂停。二十年过去了，已出版的七卷文集早已售罄，而当年的编委，四分之三也已去世。

2005年是焦菊隐诞辰一百周年、逝世三十周年纪念，值此之际，北京人民艺术剧院戏剧博物馆和文化艺术出版社决定共同投资，重新出版《焦菊隐文集》最新修订版十卷，内容与原计划出版的十二卷大致相同。只是将原第一、第二、第三、第四卷“戏剧论文”部分合为三卷；将原第十一、第十二卷“作品”部分合为一卷，同时增补的新发现的部分作品；将原“译文部分”按作者及翻译时间重新分类。在每一部分中按年代顺序排列如下：

一、戏剧论文部分：110万字左右，收入1927—1965年间戏剧理论、戏剧评论文章、报告、讲演等，共3卷；

二、作品部分：40万字左右，收入其20年代至40年代的诗作、散文、随笔、小说以及晚年写的自传残篇等，共1卷；

三、译文部分：250万字左右，收入其所翻译的剧本、中短篇小说、长篇小说等，共6卷。二十共，代略大三“品，并在文集卷末附焦菊隐生平及作品年表。

鉴于原编委大多数已去世，此次文集出版特成立新版工作委员会，由欧阳山尊、苏民担任顾问，陈秋淮任主任，杜澄夫任副主任。

《焦菊隐文集》历时二十年，在两届编委会的努力下，终于全部出齐，可以告慰已谢世三十年的焦菊隐先生及未能见到此书全貌的部分编委，亦可表示我们对焦菊隐先生的敬意和由衷的纪念。

由于战争和文化大革命的动乱，焦菊隐的许多文稿未能保存下来，因此本文集对他的遗稿还远未收集齐全。加上本书卷帙繁多，编辑整理中的疏漏讹误之处在所难免，希望得到广大读者和研究者的补充指正。

北京人民艺术剧院戏剧博物馆
文化艺术出版社
2005年7月

目 录

“职业化”的剧团	(1)
论易卜生	(7)
——为易卜生诞辰百年纪念	
一、楔子	(7)
二、绪论	(7)
三、挪威文学背景及文学家	(9)
四、易卜生传略	(12)
五、艺术家之易卜生	(17)
六、思想家之易卜生	(22)
七、讽刺家之易卜生	(28)
八、结论	(32)
论莫里哀	(33)
——《伪君子》序	
舞台光初讲	(54)
第一章 引言	(54)
第二章 效用	(57)
第三章 沿革	(65)
第四章 电	(75)
第五章 光	(87)
第六章 色	(98)
今日之中国戏剧	(116)
第一章 引论——中国戏剧发展史概述	(116)

第二章 戏剧文学	(123)
第三章 表演技巧(艺术)	(139)
第四章 演员职业的状况	(176)
第五章 教育	(185)
第六章 剧场	(193)
第七章 戏剧成就	(200)
第八章 改革的趋向	(209)
第九章 结论	(223)
旧剧构成论	(232)
——利用、改良、创造的全面讨论发端	
开场白	(232)
话剧、旧剧、电影、未来演艺	(233)
民众为什么喜欢旧剧	(236)
旧剧技巧的特点	(237)
旧剧的剧本	(239)
旧剧的动作姿态	(241)
旧剧的音乐与歌唱	(243)
旧剧的服装与化妆	(245)
利用、改良、创造	(248)
我们向旧剧界学些什么?	(251)
——演剧纪律之建立	
两个建议——敬献给戏剧音乐界同志	(256)
以“提示”做敬礼	(258)
儿童剧院	(260)
两年来的儿童	(262)
舞台光塵谈	(265)
“笑”	(271)
从旧《雁门关》谈到新的《雁门关》	(273)
桂剧之整理与改进	(279)
(一)、论地方戏	(279)

二、桂剧一瞥	(285)
三、整理与改进	(295)
艺术教育管窥	(309)
论新歌剧	(311)
旧时的科班	(319)
文艺“话线”	(337)
献给桂林剧人	(346)
——一九四一年敬礼	
关于《雷雨》	(348)
祝《花烛之夜》上演	(352)
《刑》及其演出	(355)
抗战文艺与战时文艺	(358)
桂剧演员之幼年教育	(360)
一、前言	(360)
二、学制	(364)
三、组织	(370)
四、课程	(372)
五、教学	(378)
六、管训	(386)
七、设备	(393)
八、毕业	(396)
旧剧新诂	(401)
一、前言	(401)
二、旧剧不属于歌剧领域	(403)
三、旧剧非历史戏	(408)
四、旧剧没有地方戏	(416)
五、旧剧的构成——“拼字体系”	(424)
六、旧剧演技来源于傀儡戏	(431)
七、旧剧动作之雕塑性	(438)
艺术底精神	(441)

戏剧节献言	(443)
关于《哈姆雷特》	(447)
莎士比亚与《哈姆雷特》	(449)
《安魂曲》介绍	(453)

(418) 张林田印

(337) “卷五”艺文

(346) 人園材封榮顯

片卷平一四式一——

(348) 《雨雷》干关

(352) 蕭士《夷文獻芬》路

(352) 出前其及《照》

(358) 艺文刊點已艺文點註

(360) 育選平世之員新編封

(360) 言前,一

(364) 附卷,二

(370) 附卷,三

(372) 附卷,四

(378) 附卷,五

(386) 附卷,六

(392) 附卷,七

(396) 附卷,八

(401) 古漢印

(401) 言前,一

(403) 附卷,二

(408) 附卷,三

(416) 附卷,四

(424) “卷五”艺文,五

(431) 附卷,六

(438) 附卷,七

(441) 附卷,八

“职业化”的剧团^{*}

戏剧在中国实在走着厄运。从中国戏曲的黄金时代（元曲）以后，恐怕可以说尽是颓衰期了。已有的戏曲已经和中国的音乐相仿，是不能不废掉重新创造的了。二黄和秦腔，只能供有意或无意间还微乎遗留些原始的美之概念者的欣赏，却不能适合现代化的人们要求。我们只可把它们看成怪物，看成古董，只供少数成癖的人的观摩——因之这古董存在与否，并不妨碍我们新的和创造的工作。^①我们要重新创造戏剧，是自然也是必须的。实则我们不必叫这种尚待创造的戏剧为“国剧”，那是太容易使人误解的名词，而且是画蛇添足的了。

春柳社以后，中国戏剧界的功罪参半。文明戏是不时兴的了，便有梅兰芳的古装戏取而代之。拿红黄紫色射在一起的电光，花里胡哨的布景以及五音联弹一类的古怪东西，把一般心想趋新而又不肯揭穿面具的所谓保守派者的心给迷惑住了。这种旧古董上加了几个中文笔画似的（有些还写错了的）英文文字的东西，大概是再适合中庸之道的中国人也没有的了。尚待创造的戏剧所以不能出现，这总归有一点关系，然而这关系也不见得大：关系是在新戏剧的本身，尤其是在剧团本身的组织及机能。

然而论起真正新戏剧之创造，我们心中浮起的悲哀，恐怕甚于对新化的古董的愤怒。在几年前，民众戏剧社出现，出了六期

^{*} 载 1927 年 11 月 14 日北京《晨报》副刊。——编者

^① 参看欧阳予倩的《论二黄戏剧》，文载《小说月报》的中国文学研究。

《戏剧》杂志，在那时，如南通等处也有了热心艺术的人们，想以宣传圣化为借口，去实行公演戏剧。在那杂志的本身中，我们见到讨论戏剧文学、戏剧艺术、戏剧实演的理论与计划，并且有人提倡成立实演部，以期实演戏剧。后来因为该社社员散居各地，而且各有正式职业，对于戏剧事业是绝对的“爱美的”。所以以后便无形消散了。其中最热心的如蒲伯英、陈大悲诸君，接着在北京组织中华戏剧协社，续出了《戏剧》杂志第二卷，共四期。同时，陈大悲并竭力提倡爱美的戏剧。^①他说：“我如今所以不提倡职业的戏剧的缘故，就是因为我要一心一意提倡爱美的戏剧。从爱美的戏剧中杀出真同志来，引出编剧与演剧的新欲望来，养成有鉴赏能力的新观众阶级来，做将来职业的戏剧的基础、墙角、导火线……”他的话，还是以职业的戏剧为体，以爱美的戏剧为用，原则是很对的。不过他在那时说话，哪儿有幻想到今日戏剧之一败涂地的这样呢？他只是提倡爱美的戏剧，却没有定妥剧团的行政，所以后来流为大弊，下文再讲。

这中华戏剧协社的变身，便是人艺戏剧专门学校。这个学校可以说是纯为造就职业的戏剧人才的。它的主办人蒲伯英说过：“单靠爱美的戏剧去负担发展戏剧的责任，实在是力量不够……毕竟戏剧界的主力军还是要职业的而不是爱美的……”人艺的演剧，已经富有职业化的色彩，一切事都比较着有秩序，有规则，所以它的成绩很好。人艺的希望是很大的，正在令人怀无限希冀的当儿，不幸出了风潮。有二十六个学生，那时候决定以戏剧为职业，组织了个念六戏剧社，却因为太职业化，而甚至于是职业了，在这种学化学办银行时代，不注重娱乐，摧残艺术的中国内，靠着文章还可以在报馆与书店之间乞讨生活，论到戏剧，有谁给你钱置布景，买服装，备书籍，而且到哪里去找剧院呢？而且除了“生意”被梅兰芳等夺去了之外，还有禁止男女合演

① 爱美的戏剧，“五四”运动以后出现的一种戏剧主张，“爱美的”是英文 Amateur 的译音，意谓非职业的。

的恐怖。在人艺一倒之后，北京的戏剧空气倏然一变，沉寂下去了。

这期间上海的电影事业像交易所一样地时兴地先后成立了。而在那在哈佛实习过又改译过王尔德的《少奶奶的扇子》和奥尼尔的《赵阎王》的洪深君，在上海导引了戏剧协社，便加入了干干脆脆的电影公司做职业去了。再然后，赵太侔、余上沅诸君从美国满载了专门学来的戏剧知识，到北京办“艺专戏剧系”；无论教育部承认它如何，我是承认它的公演成绩很好的，因为它的组织与训练，恕我说一句对不住余赵二君的话，不是戏剧教育，乃是纯粹的职业化剧团的陶冶。到后来，钱是没有的，为了生存的要求，一切专门戏剧人才都跑去了执教，或做书店老板去了。北京的戏剧界除了蒲陈遁迹消声而外，只有熊佛西君唱独角戏。现在大家自然知道是怎么回事，戏剧便算是完了。

我在上面所以要略略述一下中国创造戏剧运动的经过，是要使大家知道，演剧失败的原因是根本在于剧团的性质。自然，职业的剧团在外国是绝无问题的事实，而在中国是绝对的问题；爱美的剧团，在外国也是见惯的事实，而在中国是事实上的疑问。在一方面，人艺时代、艺专时代和戏剧协社几次公演的成功，大原因在他们的组织的“职业化”。在第二方面，像念六剧社以及与之相反的文明戏的失败，是完全职业化。在第三方面，像学校或团体以及一切已经衰颓的剧社的失败，则在其是纯“爱美的”。在我们创造戏剧的历程中，我们用哪一种方法是不可拘泥的，但我们至终的目的是在创成新的戏剧的职业，以替代旧剧的职业，使观众阶级把原始的美观念从旧的移到新的戏剧上来。若想这样做，是先要渐渐地培养观众的嗜好，就需要不时地拿极精彩的戏剧演给他们看。预备一两出极精彩的戏剧，已经不是爱美的剧团所容易做到的事了！

让我稍回一回头，讲一讲职业的戏剧。实际上讲，这种剧团在中国现下要存在是不可能的：如同一个不销货的工厂，若不相关门的话，便得掏出钱来养活一群为工厂努力的工人。而且有比

维持生活更奢侈的用项，就如余上沅等所计划的北京艺术剧院，其开办费就定了二十万元（是至少的限度，见余上沅编《国剧运动》附录），慢说这么大的一笔款子，就是要筹一笔“度日”的钱，恐亦不容易吧！有谁肯拿资本投在这无底的大海之中呢？然而职业的戏剧若是没有资本家来光顾，只成了一纸空文了。没有自己固定的剧场，租剧场是需用现金的，如果说可以从票价中收入，则票价在现在是不能过高的，有时不能抵偿开支，实是意中的事。而且总得有定期的不间断的演出。试想有一个新剧癖比旧剧癖还深的人能每天光临么？如果不能有定期的排演，在物质上，在精神上，都能使剧团成为瓦解的形势。这是从经验上看，没有职业的剧团在眼下可以存立得住的。再从另一面看，文明戏给戏剧的创造运动一个大的阻碍，它的崛起，纯然是“职业”的弊病。在一般口味极低的观众当中，如果是想靠着他们“吃饭”，什么萧伯纳、高尔斯华绥、果戈里以及霍普托曼的戏千万不要演，最能迎合他们心理的是《新茶花》、《双烈女》以及一切猫捉鼠类的东西。文明戏之所以败坏，纯因为它是一种职业。

职业的戏剧在现下是不可能存立的，然则爱美的戏剧呢？以前的一切戏剧的失败，可以说，都种在这上边了。凡是组织爱美的剧团的人，差不多都有一种正式的职业，或是教员，或是学生，或是在社会上尽责任的人，因之他们的兴趣与努力是随着他们正式职业之轻重而成反比例的。而且爱美的剧团在性质上是散漫的，在行动上是没有一定的，而且主要的人员时时在更换。其大的弊病，在于一切剧团中的事务没有相当负责的人（即是说，他如不负责，你没有方法去强迫他），因之，也许到了公演的前一晚还没有习演过一次；到了公演的时候布景的人员还不知怎样使布景与剧情和动作谐和，提示员不懂得怎样提示……甚至于主要的演员因一时气忿而缺席，这戏便没有方法演成。更难的是在分配角色的时候，每个人都愿扮剧中的英雄，不愿扮成丘八，在习演的时候，如果导演发了命令，等于不出都城的“切切”，在导演人发现一个演员不胜任时，他却没有方法更换他……这一切

都是爱美的戏剧在实际上的棘手处——可是这并非小问题，实是演剧中最大的问题，一个舞台监督或导演人若是不能行使权威，这剧团还怎么能够成立呢？所以从经验上看，爱美的剧团时时地成立也时时地解散了，而每个爱美的剧团所演的戏都不见得使人满意的。这是因为职员和演员都不是专心致志的，都是临时拼凑的。

根据以上的简单分析，要想创造中国的戏剧，非得有一个有秩序的计划不可。这计划的最末步自然是要使戏剧的职业在中国正当地稳固地立住，而其初步却因鉴于纯爱美的戏剧之致命大弊，遂不得不是“职业化的戏剧”。我为什么不干脆提倡职业的戏剧呢？因为这种职业化的剧团还是仿佛一个爱美的剧团，不过其性质，其组织，却是职业化的，换言之，是一个非正式的“职业剧团”。上边我已讲明正式职业剧团的不可能，然而爱美的剧团又不能使戏剧有相当的进步，所以不能不集一班对于戏剧有兴味或研究戏剧的人组织一个剧团，仿佛旧剧的科班，把工作分配开来：编剧、排演、布景、光线、杂务、经济，各有一定的责任。凡是加入这个剧团的，他一定要守若干规则，每月一定拿出若干时间来办公，来排演，他得以这剧团中的一切工作为最重要的、最不可忽略的，在排演一出戏时，导演者可以派三四人去练习扮同一个角色，至于最终用谁去演，他是不干涉的：要他扮公主，他也不以为得意，要他扮乞丐，他也不以为丑……诸如此类的责任，他是丝毫不能违犯的。然而同时，这剧团所以称为职业化者，即是以经济的势力来范围一切人的行动。在这种贵族时代，人类贵族性尚未去的时节，我们若想使贵族的艺术（戏剧到现在还没有成为平民的事实，虽然旧剧中的歌曲是很普遍的，但我们已不承认其为戏剧的艺术了）发达，是非用贵族的压迫力、经济的专制力不可的。如是，则每一剧团团员是不能不受相当的金钱上的报酬的。这一点是大大和爱美的戏剧不同的！但是他们所得的报酬并不是每月或半年支薪金的。

在预备一出戏的时节，其费用由经济委员会去筹借，到了公

演之后，以所收入的款项还了前借的债务，把其余的利益提几分之一，平均分给办事人及演员，无论是舞台监督或是一个演员或是一个庶务，所分的报酬都是一样多少。其余的利益作为剧团的基金。除此之外，除了排演戏剧时舞台上要绝对听从监督，排演时要听从导演之外，关于剧团的一切大计划、大方针，是要大家一起来商量办理的。在一切事业上是民主的，但在实演上是权力集中的。

如果这样办，则可以渐渐演进成纯职业的剧团，且没有乌合乌散之恐怖和遗憾。我们可以先使有兴趣于戏剧的同志组合在一起来试验，然后再用考试的方法征求团员；不是任何人都可进来的，却是你一发脾气、一犯规则就得出去的。这种剧团可以去和某剧场订一合同，在他那里演多少日子，其一切条件就和科班之与戏园相仿佛，不过这演的是“戏”而不是古董罢了。

我这种提倡，并没有新的见解，其至终目的是在促成真的戏剧职业的存在而已。从前人光自在大喊大叫“爱美的”戏剧，反忘了其最后的目的，所以弄得昙花泡影，热一阵就散了；或是闭着眼睛即刻想以戏剧为职业，弄得事败功废，大家都去投身入旧戏和电影界中去了。我们若想使剧团的生命延长，工作有效，非使其职业化不可，若想不一试即败，则也非使其先职业化而后职业不可。我希望有人能也肯出来创办，计划中处处要看实际，似从前北京艺术剧院的计划，恕我不该说，仿佛有些痴人说梦吧。

论易卜生*

——为易卜生诞辰百年纪念

一、楔子

这篇论文是我两年前在学校读书随手记下的笔记。当时为记录方便起见，论文是用英文写的，本没有发表的初意，后来把零散的片断集合一起，命一个总题目曰《易卜生及其社会剧》。其中除现在译出发表的部分外，还有几段是分析易卜生的社会剧的，因为自己觉得无大意味，所以就把它删去了。

二、绪论

当我们研究任何斯堪的纳维亚国家的著名作者时，我们必须把那国家的文坛背景及概况先做一个鸟瞰。因为，文学作品乃是一个作家精神的产物，厨川白村说，是一个作家的“苦闷的象征”；而同时，这作家又是他那一时代思想的产物。所以，我们研究某一人的文学作品时，必须研究其时代的背景，同时代的作家……正若要研究二十世纪的文学，就必须涉猎以前世纪的文学一样的重要。

此一国文学作品与彼一国文学作品的不同处，正是他们彼此

* 载1928年3月20日—28日北京《晨报》副刊。——编者

国家特质和国民性的不同处。布兰德·马修斯教授（美国戏剧家）在他的《论戏剧之发展》里说：“现在我们看一本英国剧本和一本西班牙剧本，其间的差别使人感到比约翰·韦伯斯特与洛佩·德维加同时把马尔菲公爵夫人的悲惨故事搬上舞台的差别还大呢。”在各国文学作品的结构上，可能找不出太大的差别来了，而其骨髓之不同，正比韦伯斯特和德维加之不同大得多呢。所以我们可以论断，无论是研究一国的文学或是研究个人的作品，都以它或他的特质为首要，而不在乎它的结构和故事的同异。而且我们还要知道，一个作家（或一国）的文学作品在最初如何，现在如何，将来及其影响如何。

扬科·洛夫林说：“艺术作品乃是人类内心进化的象征的记录，艺术作品的历史就是人类灵魂的历史。因为每一时代都是把它的灵魂籍于艺术品传给后时代的，一个艺术家因此就要把他自己的经验借助于美丽的结构——即诗歌、小说与戏剧——表现出来。”《论戏剧之发展》曰：“只有一种艺术是可以综合其他一切艺术工具来使其表现出来的。只有一种艺术是可以借助于诗人、雕刻家、音乐家，使他们帮助它进入完美的境地。只有一种艺术可以一方面讲述故事同时又把不可见的世界给人以印象，可以使我们的眼里充满美的形体，又可以使我们的耳朵充满了律动谐和的调子，既能有条不紊又能达到它的目的。这种艺术究竟是什么艺术呢？这就是戏剧的艺术，这种艺术是表现人生的……”（见马修斯教授的《论戏剧之发展》）。是的，戏剧是表现人生的，但我们要问，它怎样表现我们内心的变化呢？我们写诗、韵文、小说，我们也绘画、雕刻……这一切行为都证明我们时时刻刻在寻找表现自我的方法。我们把自己表现得愈完全，就愈觉得愉快。戏剧文学虽然原是始于诗歌，但是它已发展到一完成之境，不止能藉于形体，而且能藉于声音和动作来表现人生了。我们日常生活中有三种美的概念：声、色、动，这是谁都知道的。诗歌只是声，绘画只是色，而舞蹈只是动，唯有戏剧才能同时把声、色、动表现出来。