

焦菊隐文集

北京人民艺术剧院戏剧博物馆 编

2

全書分五卷：第一卷為現代劇之理論與創作，第二卷為古典劇之理論與創作，第三卷為兒童劇之理論與創作，第四卷為戲劇之理論與創作，第五卷為戲劇之理論與創作。本書為第二卷，內容為古典劇之理論與創作。本書由焦菊隐先生所著，內容豐富，理論與創作並重，為研究古典劇之必讀之書。本書由北京人民藝術劇院戲劇博物館編，內容豐富，理論與創作並重，為研究古典劇之必讀之書。

最新修订版

焦菊隐文集

作人题

2

理论

北京人民艺术剧院戏剧博物馆 编

文化艺术出版社
Cultural Art Publishing House

目 录

契诃夫与其《海鸥》	(1)
《樱桃园》译后记	(25)
《未完成的三部曲》译后记	(43)
我们要扶持业余演出	(60)
装置设计的基本认识	(63)
战时法国文艺动态	(96)
关于游击作风的意见	(123)
游击“游击”	(125)
《文艺·戏剧·生活》译后记	(128)
聂米洛维奇-丹钦科的戏剧生活	(137)
一、前论	(137)
二、丹钦科新的剧场机构	(139)
三、丹钦科与演出制度	(146)
四、丹钦科与表演体系	(150)
五、结论	(155)
奥斯特洛夫斯基及其《大雷雨》	(157)
关于《夜店》	(162)
北平艺术馆与话剧运动	(164)
《上海屋檐下》的导演	(165)
《桃花扇》与新平剧运动	(167)
何谓“旧剧革新”?	(169)
戏剧运动在今天	(173)
莫斯科艺术剧院五十周年	(177)

我怎样导演《龙须沟》	(179)
------------------	-------

一、强调剧本的思想性	(179)
------------------	-------

二、强调演员的创造性	(184)
------------------	-------

三、强调创造的集体性	(190)
------------------	-------

导演的艺术创造	(194)
---------------	-------

一、怎样认识文学剧本	(194)
------------------	-------

二、导演是二度创造的艺术	(197)
--------------------	-------

三、怎样修改剧本	(202)
----------------	-------

四、怎样体验生活	(207)
----------------	-------

五、日记·自传·圆桌会议	(215)
--------------------	-------

六、怎样认识斯坦尼斯拉夫斯基体系	(220)
------------------------	-------

七、怎样运用斯坦尼斯拉夫斯基体系	(226)
------------------------	-------

八、怎样创造人物	(235)
----------------	-------

九、导演是集体创造的中心	(249)
--------------------	-------

十、结论	(252)
------------	-------

《龙须沟》所引起的话	(253)
------------------	-------

信念与真实感	(255)
--------------	-------

——《演员自我修养》第八章讲解

《龙须沟》里的舞台人物形象	(332)
---------------------	-------

向斯坦尼斯拉夫斯基学习	(335)
-------------------	-------

对于《龙须沟》电影剧本的一点意见	(343)
------------------------	-------

向社会主义现实主义剧场艺术前进	(347)
-----------------------	-------

——纪念剧场艺术的伟大导师聂米洛维奇·丹钦科逝世十周年	
-----------------------------	--

斯坦尼斯拉夫斯基体系的形成过程	(352)
-----------------------	-------

《契诃夫戏剧集》译后记	(422)
-------------------	-------

契诃夫和莫斯科艺术剧院与斯坦尼斯拉夫斯基	(432)
----------------------------	-------

表演艺术上的三个主要问题	(446)
--------------------	-------

看《雷雨》二幕连排后的谈话(一)	(459)
------------------------	-------

看《雷雨》二幕连排后的谈话(二)	(470)
------------------------	-------

契诃夫与其《海鸥》*

契诃夫(1861—1904)最初是一个多产的小说作家。前期的作品,据他自己说,一共有一千篇左右,包括短篇小说、故事、逸闻等等,其中有些也很平凡。这些作品,大多是用笔名阿·契宏特在一般的幽默刊物上发表的。当时俄国文艺界很藐视有天才而无思想的作家。所以契诃夫的小说,虽然已经受到广大的爱好,也还被讥讽为“没有思想”。这对于他初期的作品,或者并不完全错误。前进刊物《俄国思想》有一个很长的时期对契诃夫持着戒心,以防范一位不进步的作家的态度敬远着他,不敢请他撰稿。但,这个刊物终于不得不屈尊向他请求作品,甚至以后和契诃夫之间建立起永久而密切的联系。因为:一方面,契诃夫的写作态度愈来愈严肃了,写的数量也少了;另一方面,大家逐渐认识了契诃夫作风中之简单的深刻性。无论是他的小说和戏剧,写来都那样简单、自然、平常,在这简单、自然与平常之中,却寄寓着伟大深沉的力量、人生的鸟瞰、生活脉动的纪录。作者不向读者和观众讨论人生的问题,却让他的人物自己去讨论自己的人生,让读者和观众自己去对生活发出问题。托尔斯泰论契诃夫说:“他写作的方法有些特别,恰如一个印象派的画家。你看,一个人把浮上他心头的几种鲜明的颜色,随意涂在画布上,在这些鲜明的各部位之间,虽没有明显的联系,可是整个的效果会令人目夺神移。你眼前这张画布是鲜明而使人禁不住感到

* 载《时与潮文艺》1943年第1卷第2~3期。——编者

有力的。”

以后，契诃夫对自己的写作愈来愈苛求了，每年只写两三篇小说。他的作品也愈多让人物们讨论自己，让那些沉湎于梦幻与空谈之中的和迷失于矛盾与徘徊之中的俄国知识分子讨论自己。就在这时，在他的天才成熟、世界观透彻的时候，他开始写剧本。所以，虽然契诃夫一生里永远不愿人家忘记他第一是医生，其次是小说作家，最末才是剧作家，而我们却认为医生不过是他的一个偶然的行业，小说是他通往创造之极峰的过程，只有他的戏剧是最高的成就。最先，他写了两篇诙谐戏，都是短篇，一个名为《熊》^①，另一篇是《求婚》。契诃夫本人虽然沉默寡言，但性情和笔下的幽默意识极浓，所以这些闹剧写得很成功，而且剧中的人物，又不是普通闹剧中人物，都有他们的性格，都是活生生的人。这两出戏到处都在演，到处都得到成功。契诃夫对人说过若干次：“写消遣戏吧，你会晓得这类戏会多么赚钱的。”他这句意味微微有些酸苦的玩笑话，到最后写《樱桃园》时，也还重复着说。接着，他又写了一篇长剧《伊凡诺夫》。这本戏，比起他后来的剧作，有些粗糙，像是一个初稿。在没有印行之之前，由考尔什私人剧团首次演出。据契诃夫家里的人后来时常谈起，认为演员们演得很好。第二次上演是在彼得堡的皇家剧院，演出表面很成功，然而并没有给舞台留下一点影响，因为旧型剧院的演员无论怎样优秀，可是他们的演技和导演的方法、舞台的装置以及服装、化妆、灯光，都是照例的一套刻板的、传统的、因袭的做法，所以演出里没有契诃夫赋予舞台的那种人生的新反映，没有契诃夫想象中所创造的世界，没有契诃夫的风格。总而言之，这一次演出里契诃夫并不存在。

《伊凡诺夫》之后二年，他又写了一篇长剧《木魔》^②，是由阿伯拉茂娃所新组织的一个剧团演出的。这个剧本后来绝了

① 《熊》（《Bear》），通译《蠢货》。——编者

② 《木魔》（《The Wood Demon》），现通译《林鬼》。——编者

版，契诃夫把它改写成了《万尼亚舅舅》。据丹钦科的批评说：“无论如何，那（指《木魔》的演出）不能算是一个出色的成功。我觉得作者还没有娴熟舞台的形式。第一幕两个女人那一场所给我的优美的印象，到现在我还清清楚楚地记得；结果，这一场戏就充分地移用到《万尼亚舅舅》里面去了。”他又说：“《木魔》与《海鸥》相隔有六七年的样子，《万尼亚舅舅》就是在这中间发表的。契诃夫反对人家说这是《木魔》的重写，他在某处曾断然地宣布《万尼亚舅舅》是一个完全独立的剧本。然而《木魔》的基本线条和一部分场面，经过极小的变动，都编织在《万尼亚舅舅》里面去了。”然而，无论是《木魔》或《万尼亚舅舅》，演出的成功都是肤浅的。也正因为，像丹钦科所说，作者对舞台的形式尚没有娴熟，所以没有显露出有关基本问题的失败。这里只有演员的成功，因为他们又换了一套新服装，又改了一副新化妆，很能引起观众好奇与新鲜的感觉。而全剧的抒情内涵，完全被不调和的舞台表现所破坏。演员虽都优秀，可是他们在台上的语言、态度和性情里，找不出一点熟见而活生生的人物。那些装置，如布制的墙，摇摇晃晃的门和幕后嘈杂的声音，没有一刹那能提示说台上的戏是真的。舞台上的一切，都是在任何戏里所熟见的，却没有一点是在现实生活中所熟见的。观众们也只认定了演员，给他们鼓掌，把他们欢呼到幕前；可是戏一演完，这出戏的生命也就跟着完了，并没有唤醒观众对世界有一个新的了解，没有使观众对契诃夫放在剧本里的那个人生有新的反应，更没有带着真实的生活经验之感召回家。这种情形，都是造成后来《海鸥》第一次上演惨败的原因。契诃夫也感觉到他的诗的珍珠和整个世界观不能为演员和导演们所了解，所以就不愿再写戏给任何剧场。

然而，宋巴托夫和丹钦科屡屡苦劝契诃夫继续写戏。听了他们的话，他就在《万尼亚舅舅》之后的四五年，写了《海鸥》。

当契诃夫写《海鸥》的时候，他正住在莫斯科附近的乡下——梅莱好坞。由莫斯科坐两三小时的火车之后，穿过一带树

林和村庄，再走十一俄里的小路，才能到那个地方。他那里时常有远处来访的客人。契诃夫喜好热闹，喜好客人，喜好人多，喜好谈话，可是他自己总是在静听，永远保持着一个含蓄的、自持的、收敛的态度，绝不多发表意见。他就这样在乡下招待着许多愉快而健谈的人们。然而，他有一个古怪的脾气，每当一个新思想或一个新意象涌上心头的时候，他要马上去把它们记录下来，于是就把那群客人丢在书房里，不去理他们。他那里的环境和交往的人物，都直接供给《海鸥》不少背景和材料。那里有一座美丽的花园，园子里有一条笔直而漂亮的走道，这就是《海鸥》里特莱波里埃夫布置舞台的地方。一到黄昏，那些客人们就玩牌，这也像《海鸥》里一样。其他还有许多琐碎的事情，也都是从梅莱好坞的生活中摘取下来的。

《海鸥》里的人物，也都是契诃夫所接触到的人物的混型。许多人以为戏里的作家特利果林是契诃夫自己的写照，就连伟大的托尔斯泰也这样说过。然而，契诃夫对于这位作家并没有同情的态度，相反地，他对于那一般人认为狂吃的青年作家特莱波利埃夫却是另眼看待。这位青年作家迷恋于“新形式”，梦想着、追寻着而且试验着“新形式”，这也正是契诃夫所迷恋的新形式。契诃夫的新形式，不是某种特殊色彩真象，而是生动而简单的心象；不是开敞的发着火花的效果，而是深刻而含蓄着的热情；不是在背后看不见人生的发光芒的艺术，而是背后掩掉了艺术的真实的人生。他的新形式，是罗马人常常歌颂的“简单之神秘”，从这简单平常里面，揭出人生全部的面貌与力量。所以，像特利果林那样的作家，随时拿着本子记一两样事实，录取一两句话，或者如他所说的，“人们恭维我的时候，我高兴；人们说我坏话的时候，我就一两天以内都觉得没有好脾气”，这些都不像契诃夫。另一方面，青年作家特莱波利埃夫所写的独白里所说的：“……有一天，物质与精神终会融合成光荣的谐和一体，而‘宇宙意志之王国’也终会出现。不过那很慢，必须经过千千万万年，等月亮和这天狼星与大地全变成灰尘之后……”

这却更似契诃夫。假如我们了解《樱桃园》里世纪末之悲哀，也必会了解这《海鸥》里的“世界忧郁”的悲哀。自然，在这个作家性格与思想的组成上，也有一部分是他自己，而大部分的模型，却取自另外一位作家波塔宾科。这是当时一个新作家，来自外省，很善交际，和蔼得非常讨人喜欢，又有沉着的智慧，他能使每个人都受他乐观的感染而觉得欣悦。他的写作又多又快，对自己的作品估价并不太高，而且总是取笑自己的作品，这一点极像《海鸥》里的作家对妮娜所讲的话（第二幕）。他很挥霍，但是天真朴实，而又意志薄弱。他是契诃夫乡居里的客人之一，对契诃夫很亲切，也很崇敬。在契诃夫描写《海鸥》里作家特利果林的性格上，特别是他对女人的关系上，更是一点也不像他自己，反而是波塔宾科型，因为波塔宾科总是受女人们热烈的恋爱，他爱女人，特别是因为他懂得如何恋爱。自然，这个人物既不是契诃夫，也不是波塔宾科，而是二者再加上其他人物的混型。

所有的男人，空谈着，忧郁着，想挣脱当时黑暗的社会而又缺乏勇气地矛盾着，那样白白把自己的生命在空虚里消耗着，也都是当时真实的活人们。

女人们，尤其是妮娜，是当时俄罗斯少女的逼真的写照。一面有许多苦闷的青年如特莱波利埃夫，追寻着梦想与新生活；平行的有许多乡间少女，怀着幻念与野心，想从那陈腐迟滞如死泥塘一般的环境中逃出，要想从那黑暗的平凡的世界里逃出，去另外追寻一个可以献身的境界——有人想把自己像火焰一般热烈而又像小鸟一般温柔地献给上帝，所以有多少少女进修道院；有人想把自己牺牲给自由的空气和可以自由发挥热情的工作，而在女权甚至人权都受着极度压迫之下，就只好成群地走进戏剧圈子；又有许多少女，情愿把自己无条件地牺牲给能刺激起她们幻梦的天才男人，就变成《海鸥》里妮娜那样的人物。妮娜也是契诃夫在梅莱好坞生活中所接触到的类型。妮娜送给她所爱的作家一个纪念章，上边刻着他的作品中的一句话：“如果我的生命真的

对你必需，就请你拿去吧！”这句简单的话，正刻绘出当时俄罗斯少女怀抑在内心的热情所爆发成的自捐与单纯。这句话，这句妇女们又强烈而又温柔的献身语句，是契诃夫所喜欢的，所以在他的小说里用过之后，又在《海鸥》里采用一次。至于那位女演员阿尔卡丁之肤浅，和她的刻板的因袭的艺术观如何阻止了她对于深刻新鲜而真实的艺术的欣赏，如何磨灭了她对艺术探险的勇气，而反过来否定一切新形式与新内容，也是当时一般演员们及一般知识分子的通病。《海鸥》是一篇非常真实的作品，因为它的人物，人物所生活的环境，与人物在这种环境中必然的行动，都是采自现实的生活，而不是产生于作家头脑的创造。

契诃夫把《海鸥》写完之后，把稿子先送给莫斯科皇家剧院里的领袖演员连斯基看。连斯基是当时俄国最动人的演员，他的迷人的力量，他的化妆，他在舞台上创造的形象和他献身于戏剧与戏剧教育的虔诚热烈，都值得人们崇敬。可是，他读完《海鸥》初稿之后，回了契诃夫一封信，里面主要的话是这样的：

你知道我对你的才气估价有多么高，你也知道我对你的情感有多么深。可是，正因为如此，我才不得不对你说句极坦白的话，这是我最友谊的忠告：停止给舞台写作。这完全不是你本行以内的事。

口气是很坚决的，信里连一句批评都不肯写，可见他认为《海鸥》有多么不适于舞台演出了。

本来，俄国旧型演剧的公式化，影响得作家们的笔下也不得不公式化。第一，当时观众的兴趣不在深刻的内容和意识，仅仅要求有动人的几个场面，或者惊心动魄的情节；第二，观众所欣赏的，不是剧中人物及其性格，而是演员和他们固有的套数。所以当时走红运的剧作家们，不需要天才和创造，只要知道剧场有哪些著名的演员，按着这些演员的性情和他们最受欢迎的那几套看家本领，凑成一个曲折的故事或人多的场面，就马上可以写成

一本必然叫座的戏剧。剧作家所需要知道的舞台技巧，也不是技术的本身，而是观众欣赏方式中所附产的技巧问题——如“下场”便是一个病态艺术所附产的病态技巧：每当一场演完时，观众照例要把主角欢呼到台口，这位主角在下场之前，要走到幕线外边，向观众鞠躬致谢，有时一连被唤出若干次，而台上其他的演员，就必须像木鸡一样站在台上，等到这位主角受欢呼完毕，全体才能接着做戏。这不但把一出戏剧割成无数段落，而且使那些等待着的演员们手足无措。所以，剧作家在编剧时，只要懂得哪一个演员在哪个地方必被欢呼，在那个地方给一个适当的处理，便算成功了。至于舞台上要自成一个完整的独立的真实世界，那不但是人们所想象不到的，而且很难得到演出的成功。连斯基否认《海鸥》演出的可能，除了上述的理由之外，还有一个更大的原因，那就是：契诃夫的剧本简单而深刻，平淡而有力，客观而抒情，都不能令人马上就领悟。就连托尔斯泰，也都说过一句疏忽的话。当他赞扬契诃夫时，中间有一句话说：“他所写的一切都很精采，只是不深刻，是的，不深刻。”契诃夫对世界，对人生的观察，既不是托尔斯泰的，也不是陀斯妥耶夫斯基的、果戈理的或屠格涅夫的，那完全是他自己的。契诃夫不从人生某一角落看人生，而从它的全貌看它的全貌；他不攫取人生的外形来表现人生，而拨出人生的脉动，来托出人生的存在的方式。这不但使当时习染于因循的、公式的艺术观念的人们易于忽略，就是现代若干寻求舞台性的批评家与内行观众，恐怕也不容易领会。凡是想把舞台上的现实和舞台下的现实分割的，也不能领会契诃夫。许多人在心中形成了一个习惯：去读或去看一出戏，所持的态度，和观察日常生活不是同一的态度。所以，如果戏里没有动人的故事，甚而全是琐琐碎碎的末节，又简单，又平常，人物又没有一个是刺目，没有英雄和理想的型类，反而全是左邻右舍所见到的那些最不引人注意的人在谈着，在动着，在吞吐着半句话，时而又沉默静止，那么他必然感到索然无味。我们不能一眼就看出契诃夫的伟大，正因为他不是高高在我们上边，而

只混在我们中间。然而，你必须懂得，契诃夫的“简单的自然”；必须懂得契诃夫型的世界观，才能了解他的作品之深刻，才能了解那比一切更深的深刻。

契诃夫的作品，外形全是珠玑，内在又驻留着最纯的人类生活的抒情诗。要知道，能使这生活的抒情成分充分地刻绘出来的，不是生活的几条素描的粗线，而是使生活温暖的简单而琐碎的末节。所以他的人物都是很简单的，谈着最简单的话，又生活在日常生活的简单环境中；没有一个人沉溺于善感流泪的独语中，没有一个人披着古代的外衣而使我们觉得离着我们远。他使人物们赤裸裸地活着；他描写着他们的歇斯底里病态，他暴露着他们渺小而又自私的性格与心怀。然而，他的心中放射着同情；不是对这些人物同情，而是对那些向往较好的人生之梦，放射着同情。他的作品中没有出色的东西，有的，就是不自觉间的简单的人物与生活，写得自然到富于色彩与音响。他的自然，产生于他的“人物不脱离生活所在的环境”，如：玫瑰色的晨曦，蔚蓝的黄昏，在风雨之下战栗着的百叶窗，灯，火，火炉，铜茶壶，钢琴，玻璃杯，大风琴，烟草，还有姊妹，家人，亲戚，邻居，酒和歌以及每日生活中自然动荡着的无数小曲折，而这一切非常简单又自然的笔法，竟造成他的作品的惊人的节奏，那也正是生活的节奏。还有哪一个作家比契诃夫更能把握住生活之律动呢？——那月明如水的深夜，那更漏的凄寒（《海鸥》），那斧声的丁丁（《樱桃园》），那一束一束干稻草的默然无言，那枭鸟的哀啼，那大火的焚烧（《三姊妹》），那强抑着悲哀的安详（《伊凡诺夫》），那伯爵大提琴的呜咽，那微叹，那半吐的词句，那忧郁的音乐，那静默……

必须懂得从这样简单而自然的生活中去观察生活，才能了解生活。然而，这就也必须具有契诃夫型的世界观，具有契诃夫型的生活方式：内在地，契诃夫保持着一个内心自由感；外在地，他认为宇宙间任何事物都有它本身所贡献于生活的意义与价值。

高尔基、丹钦科、斯坦尼斯拉夫斯基、库波林和布宁每一道

忆到契诃夫的生活，都必提起说，他们印象中最深刻的，是契诃夫的冷静态度和他的幽默。这冷静而又幽默，恰是契诃夫内心自由感觉之升华的一个表现。他的灵魂，能摆脱开任何传统的、世俗的以及一切既成的、公式的观念与限制的拘束，使自己保持着个人的独立的自由的态度，站在高处但不是远处，去观察人类的生活。他客观，但自己并没有离开生活当中；他冷静，但内心怀着情绪。惟有这种内心的自由感觉，才能给人生一个新的观察，一个新的反映。当一八八八年《伊凡诺夫》演出之后，他给他的好友苏沃林的信上，有这样一段话：

这出戏的计划上，我走的路子是对的，只是一点儿也没有写好。我应该再等些时候再写！我高兴的是，没有听戈里格罗维奇两三年前就劝我写戏的话，而竟写了一部长篇小说！我清清楚楚地可以想象得出，要是那个时候就写剧本，我会糟蹋多少材料。他说：“天才与题材的新鲜可以克服一切。”我觉得，不如说天才与题材的新鲜反会糟蹋不少。一个人除了有许多材料与天才之外，另外还需要一点绝不稍次要的东西。一个人需要成熟，此其一；其二，个人的自由感也是重要的。而这种感觉，只是近来才在我的心中开始发展。我以往一向没有这个感觉；以往是我的轻浮、不经心与对自己工作缺乏崇敬，冒充了这个感觉。

这种独立而自由的世界观是严肃的，紧紧把握住现实的，热情而急切的。更重要的是，他的认识不受任何偏见、成见和局部的观察所拘束，所狭隘的。所以，这种直觉的认识能超然而不出世，能辨察秋毫而又深入。这种“内心的自由感”是有巨大的力量的，因为它能使人们挣脱掉自己血液里所含着的每一滴奴隶性的因素，使自己内心先解放为自由人。在契诃夫给苏沃林的另一封信里，谈到写作一篇小说时，他说：

要写一个当过店铺的小伙计，又做过圣诗班的歌手的农

奴之子，如何在中学、大学里就被教养得知道尊敬较高地位与阶级的任何人，懂得吻牧师们的手，懂得尊重别人的意见，懂得对得到的每一口面包感激；他有许多次被鞭笞，他没有套鞋，在雪地里给同学们跋涉奔波，人家又用他去和野兽斗。他喜欢和阔亲戚们同桌用饭，而在上帝与人类的面前，他又曾经因为自觉卑贱，而做出虚伪——可是，要写，这个青年如何把自己身子里的奴隶性一点一滴地挖去，而如何在一个美丽的早晨，他终于感觉自己血管里不再有奴隶的血，而已是一个真正的人了。

这段话不但说出一个作家的内心自由感觉是如何培植、成长以至成熟的，而且说出这个力量，不仅仅是一个人独立存在的支柱和完美人格的因素，同时也是人道主义和未来世界之自由平等光明的出发点。所以，契诃夫又在的一封信里说：

我相信每一个“个人”。我从分散在全俄各处的一些“个人”的人格上，看到了人类的解救——无论这些人是农民还是知识阶层——他们虽然人数少，可是强而有力。

一个人内在的自由感觉成熟之后，他对外在的一切事物的存在，也都能一一辨出它们的意义与价值，因为他没有成见或偏见，使他认为某些东西是有价值而某些东西是无价值的。自然与人生，其存在之整体，完全是由千千万万小节目所组织成的。要想认识整体，而扬弃或忽视若干组成单位，就永远也不会对整体有正确的认识。我们从契诃夫的剧本中所看到的简单、平凡与自然，就是契诃夫的自由观下所见到的人生中每一细微事物的价值与意义的解释。“简单的神秘”并不是神秘，而是一个琐事细节所集体组成的力量。而契诃夫风格中的“简单”特质，与其说是简单，不如说是平凡的琐碎。他不把生活中所谓重要的事物重新组织成为作品中的似现实的现实，而在作品中把生活的现实，依其原有的容貌与脉动，直接地写出它的本身。他能以自由的心

情直接去了解万物性格间复杂错综的必然性的因果关系，才能不遗漏即或如秋毫之末的组成单位，才能懂得生活整体之所以有意义，正是因为这些极小的单位各都有意义。然而契诃夫并不夸张这些琐碎细节之意义及其价值，他笔到之处，点题为止。因此，他的力量往往被初读的人们所忽略。可是，如果你愈多读一遍，就愈能多发现一分新东西——在契诃夫对世界对人类那种广大无遗而又渗入底层的视察下，人生中任何东西都有它的生命力，也都或大或小，或直接或间接地对生活贡献着极大的意义。

契诃夫要求他的读者和观众，像他一样具有个人内心的自由，像他一样尊重每一外在现象的意义与价值。所以他不在教训，不在强调，不在坚持，不在啰嗦。不但他的写作是这样，就是在演员们排演他的剧本时，如果有人向他请求指导或解释，他也总是回答：“我不是都写下来了吗？”他以为他所写的那一点点舞台说明是足够的了，真正的现实，还得读者和观众以至演员自己去体会。然而，也就因为这一点，契诃夫的伟大才不容易被人发觉。也就因为这一点，契诃夫的伟大，才如宝藏之深刻无尽。斯坦尼斯拉夫斯基在他的名著《我的艺术生活》中谈象征主义与印象主义一章里，论到契诃夫时，这样说：

有些剧本，初一看，显不出它们的深度来，你读过之后会说：“好，不过里面没有出乎平平常常的东西，没有移心动目的东西。一切都恰如日常必然的样子，我们懂得这都是怎么回事。这是真的，只是不是新的。”

第一次读到这类的戏，常常是令人失望的，甚而觉得在读过之后，对它没有什么可谈的。布局和主题可以用两句话就说完，而自己呢？里面有许多好角色，可是没有一个是能引动一般演员想去演的。其他的都是小角色，那些角色可以用一张纸就写完。一个人读完所能记住的，只是几句单独的话和几场戏——但是奇怪的是，一个人越是不要勉强记忆，他就越要去想那出戏。戏里有些地方在记忆中复活起来，它

的内心的力量强迫着你去想它们，因它们而又想到其他部分，最后竟想到全剧的整体。再多读一遍，你就又得到许多新发现。你把那戏中同一角色演到五百次以上，你会在每一次表演中都发现一点新的东西，好像戏里面藏着一个深不可测的创造力源泉一样，又像是藏着向周围散放着纯炼诗歌之香味的一朵花一样。

每日生活中操心的杂务和政治、经济以及大部分社会性的利害关系——这一切共同组成一个生活的厨房。艺术居在这些上头，从它的鸟瞰的高度上，观察下面所发生的一切。艺术把它所看见的一切都具体化起来，系统化起来。

有些剧本，写来只是一个最简单的主题，本身也没有兴趣。可是这些剧本渗透了“永久”的价值，凡是能在这些剧本中感觉出这个永久的特质的，才能领会这些剧本是为一切时代所写的。

契诃夫就是写这类剧本的作家。你踱在他这生活的厨房里面读他，你在剧本里只能找到简单的结构，蚊虫、蟋蟀、烦恼和渺小的灰色人物。可是，你要随着艺术的翱翔从高处去领会他，你就会在他的剧本之每日生活一般平常的布局中，发现有人类对幸福的永久渴望，人类向上的挣扎和俄国诗的真正香味，这些你都会觉得不下于屠格涅夫。在他的戏里，你可以了解特莱波利埃夫的天才作品，从他给剧场所设想出的理想规律中，你可以认清什么是一切时代里艺术所最重要的东西，有些和哈姆雷特对演员训话一场内所说的相仿佛。在他的剧本里，你也会懂得阿斯特洛夫与万尼亚舅舅并不是简单渺小的人物，而是反抗契诃夫时代的俄国之可怖现实的理想争斗者。那时，你也就理会契诃夫的戏剧演起来何以引动观众不断的大笑，而读时并不显得那么响亮、那么清楚、那么频仍，因为契诃夫本身是一个爱生活的人，非常爱生活的。当他和他的人物忘了生活的现实之凄惨时，他是正常的、健康的、勇敢的。而当戏剧的布局牵着他和他的人物

进入上一世纪八十年代之悲惨与黑暗的生活时，那么爱生活者的愉快大笑又足以使我们清楚那些成为革命时期英雄的大人物，在当时黑暗的俄国，一直担负着多么艰苦的生活。我不相信俄国在全国抬头的一天，阿斯特洛夫那样的人会被人不认识。索妮亚和万尼亚舅舅会活起来，而谢利白里亚柯夫与卡以夫会完全随着那个时代毁灭。而那个时代，就没有人能像契诃夫这样予以批判，予以定罪的了。不幸目前的用新色调图饰自己的改造者们，竟认为那是戏剧中的死文字。虽然周围是无希望的环境，而仍坚信着一个更好的未来，像这样的理想主义，我想是再没有更伟大的了。契诃夫所有的剧本，都渗透了而且都结束于这位不幸、痛苦、有天才而又爱生活的诗人，生活在他所写的人物同样艰苦的生活当中和诗人对更好的未来之信心上边。

不必说处在上一世纪八十年代俄国黑暗生活中的人们，即是目前，迷惑地混在现状中的许多人，也都不能了解契诃夫，因为他们被生活之痛苦所麻木，做了生活的奴隶。既不能得到内心的自由，更不能认识生活中一切平常与琐碎现象之意义。所以，当契诃夫把《海鸥》原稿拿出来时，不但是连斯基认为没有上演的可能，全莫斯科都不会有人能欣赏，除了丹钦科。

契诃夫把《海鸥》原稿交给了丹钦科之后，又亲自由梅莱好坞动身到莫斯科，来听取他的批判。在丹钦科的书斋里，据他在《我的戏剧生活》^①里所述，契诃夫站在窗口，面向着窗外，听着坐在桌旁的丹钦科讲话。他的神气，好像专心致志在听取意见，又好像在想着窗外花园中的事情，头有时竟伸出窗去看。这也许是他避免使丹钦科难于面对面对坦白地启齿，也许是为保持个人的自尊心。然而，这是契诃夫的性格。契诃夫虽然时常嘲笑着说要写赚钱的消遣戏，可是他在写作上，态度是十分严谨的，从

^① 《我的戏剧生活》。本文作者译为《文艺·戏剧·生活》，见《焦菊隐文集》第六卷。——编者