

<<焦菊隐论导演艺术（上下册）>>

图书基本信息

书名：<<焦菊隐论导演艺术（上下册）>>

13位ISBN编号：9787104019480

10位ISBN编号：7104019480

出版时间：2005-1

出版时间：焦菊隐 中国戏剧出版社 (2005-01出版)

作者：焦菊隐

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

<<焦菊隐论导演艺术（上下册）>>

内容概要

焦菊隐的名字是和戏剧紧密地联系在一起。

他和中国现代戏剧的历史相依为命。

他为中华民族创立了屹立于世界戏剧之林的具有鲜明民族特色的演剧学派。

焦菊隐及其演剧学派在国内外产生了深远的影响。

尤其对北京人艺自己的影响，更是十分深刻。

从20世纪80年代以来，以林兆华为代表的新一代舞台艺术家，不但继承了这一学派，而且还有新的发展。

他们在焦菊隐演剧学派的基础上，吸收了现代主义的某些表现手法，创造了《绝对信号》、《狗儿爷涅槃?》这样既植根于焦菊隐—北京人艺演剧学派，又富于新的时代意识的佳作。

从20世纪80年代以来，中国话剧虽然出现了多元发展的趋势，然而高举焦菊隐演剧学派旗帜的北京人艺，仍然在国内处于领先地位，焦菊隐—北京人艺演剧学派理论体系对中国话剧“现代化”的发展，越来越显现它的重要意义。

<<焦菊隐论导演艺术（上下册）>>

书籍目录

前言 上编 契诃夫与其《海鸥》《樱桃园》译后记 《契诃夫戏剧集》译后记 《文艺·戏剧·生活》译后记 聂米罗维奇-丹钦柯的戏剧生活 契诃夫和莫斯科艺术剧院与斯坦尼斯拉夫斯基 导演的艺术创造 信念与真实感 向斯坦尼斯拉夫斯基学习 斯坦尼斯拉夫斯基体系的形成过程 关于讨论“演员的矛盾”的报告 导演·作家·作品谈 构思（提纲） 下编 今日之中国戏剧 旧剧新话 话剧向传统戏曲学习 什么关于话剧 汲取戏曲表演手法问题——历史剧《虎符》的排演体会 略论话剧的民族形式和民族风格 谈话剧接受民族戏曲传统的几个问题 论民族化（提纲） 论推陈出新（提纲） 豹头·熊腰·凤尾 守格·破格·创格 真假、虚实及其他话剧和戏曲要互相借鉴 谈戏曲改革的几个问题 谈灯光的作用 关于《夜店》《上海屋檐下》的导演 我怎样导演《龙须沟》 《龙须沟》里的舞台人物形象 《龙须沟》演出时致于是之、叶子的信 排演《茶馆》第一幕谈话录 排演《武则天》的一些想法 《武则天》导演杂记 重排《关汉卿》提示 散记回忆录（片断） 附录 焦菊隐先生的“心象”学说探索的足迹 以诗建构北京人艺的艺术殿堂——焦菊隐—北京人艺演剧学派初探 编后记

<<焦菊隐论导演艺术（上下册）>>

章节摘录

上编 契诃夫与其《海鸥》 契诃夫（1861年 - 1904年）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有力的。

以后，契诃夫对自己的写作愈多愈苛求了，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，小说是他向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》，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》，是由阿伯拉茂娃所新组织的一个剧团演出的。

这个剧本后来绝了版，契诃夫把它改写成了《万尼亚舅舅》。

据丹钦柯的批评说：“无论如何，那(指《木魔》的演出)不能算是一个出色的成功。

<<焦菊隐论导演艺术（上下册）>>

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，像丹钦柯所说，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，宋巴托夫和丹钦柯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。

由莫斯科坐两三个小时的火车之后，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啖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。

。

<<焦菊隐论导演艺术（上下册）>>

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自里所说的：“……有一天，物质与精神终会溶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；又有多少少女，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。

<<焦菊隐论导演艺术（上下册）>>

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，仅仅季求有动人的几个场面，或者惊心动魄的情节；第二，观众所欣常的，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知名的演员，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，中间有一句说：“他所写的一切都很精彩，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，人物又没有一个人物，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。

<<焦菊隐论导演艺术（上下册）>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>