



今年是我国著名戏剧家焦菊隐先生诞辰120周年。他的戏剧之路,离不开与诸位剧作家的精诚合作。在多年的艺术创作中,他始终真诚对待每一位合作的剧作家,充分尊重其原创精神,并通过精湛的二度创作,让文学剧本的主题得以深化、被赋予鲜明的戏剧性,最终形成兼具中国气派与民族美学特质的舞台风格。《茶馆》《龙须沟》《虎符》《蔡文姬》《关汉卿》《武则天》……这一部部镌刻在中国话剧史上的经典之作,无一不映照着焦菊隐与剧作家们珠联璧合的创作智慧。

文学是他生命的底色

有人问:是什么让焦菊隐将戏剧定为毕生志业?答案或许有很多——学生时代萌发的戏剧兴趣、创办中华戏曲专科学校的经历、丰富的导演实践、进入专业化院团的机遇,都是成就其戏剧人生的重要因素。但终其一生,对文学的热爱与专业上的精进,才是推动他一步步攀上中国话剧高峰的直接动力。

焦菊隐的文学之路始于中学阶段。受新文化运动影响,他热衷创作散文诗,作品屡见于京津两地报端。1923年,他与同好发起文学社团“绿波社”,出版了多部期刊与书籍。1926年,他将这一时期的作品结集为散文诗集《夜哭》,这部著作也成为中国现代文学史早期的重要文献。进入燕京大学后,主修欧洲语系的焦菊隐涉足文学翻译,先后翻译了契诃夫多部短篇小说,以及莫里哀《伪君子》、印度诗剧《沙恭达罗》、意大利喜剧《女店主》等经典剧目。焦菊隐的译本流畅优美、朗朗上口,其中的《伊凡诺夫》《海鸥》《万尼亚舅舅》《三姐妹》《樱桃园》等一直是国内各话剧院团搬演契诃夫剧目首选的版本。从那时起,他的视野便投向世界剧坛。翻译之余,还会深入探究剧作家的时代背景、创作历程与风格特质。这种通宏达微的视野,为他日后的话剧创作打下坚实基础,让他能快速洞悉剧作家的文学风格,精准捕捉可提炼深化的戏剧元素。

1935年,焦菊隐赴法国巴黎大学攻读文学博士学位。在法期间,他将大部分时间用于学习法文、拉丁文以及撰写博士论文《今日之中国戏剧》,并借此机会系统梳理了此前负责中华戏曲专科学校的实践经验与心得。他的论文系统介绍了中国京剧的源流与现状,涵盖剧目、表演、化妆、舞美、剧场管理、人才培养等诸多方面,内容详尽,还破格被法国德罗兹出版社出版。抗战胜利后,焦菊隐受聘于前身为北平师范大学的西北师范学院,担任英文教授。他有机会在课堂上与大家分享积累的知识,学生回忆:“他讲戏剧,总是联系演出、导演、表演;他讲小说,总是联系创作、生活概括与形象塑造。”每逢他授课,教室里总是座无虚席,其教学因“实”“博”“新”的鲜明特点获得学生推崇。1949年,44岁的焦菊隐出任北京师范大学文学院院长兼西语系主任,文学已然成为他毕生深耕的事业。

对“一剧之本”的敬畏与坚守

焦菊隐曾说:“导演不是客观的解释者,而应是作家的化身。导演必须以作家的身份,运用艺术手段而不是文学手段,把作品在舞台上又一度‘写’出来。”(《导演·作家·作品》)作为深谙文艺理论的导演,焦菊隐始终从哲学高度理解艺术实践规律,并以客观批判的态度吸收、借鉴世界戏剧名家的观点。他将戏剧从一度创作到二度创作定义为一种“集体劳动关系”,而集体创作中必然存在矛盾,其实践过程本身就是对立统一的过程。在他看来,导演是集体创作中各类关系的矛盾中心,可能与编剧、演员、舞美人员乃至剧场工作人员产生各种分歧,这一现象十分正常。创作正是在直面矛盾、解决矛盾、达成统一的过程中逐步推进的。因此,唯有掌握其中的创作规律,才能让矛盾各方达成共识,进而打造出舞台精品。

焦菊隐还总结出五项“导演守则”,着重强调导演对剧作家与作品应有的尊重:修改剧本时需充分尊重剧作家意见,若剧作家坚持原意,即便导演存有异议,也需按原稿演出;凡涉及主题思想的内容,绝不能随意删减。这些守则既是他以导演身份对“一剧之本”的全然敬畏与接纳,更是他作为位中国现当代文学大家默契合作后,沉淀出的肺腑之言。

焦菊隐与曹禺:风雨同舟缘自深

在所有合作过的剧作家中,曹禺或许是与焦

与君相逢知何处

——焦菊隐与他的剧作家朋友们

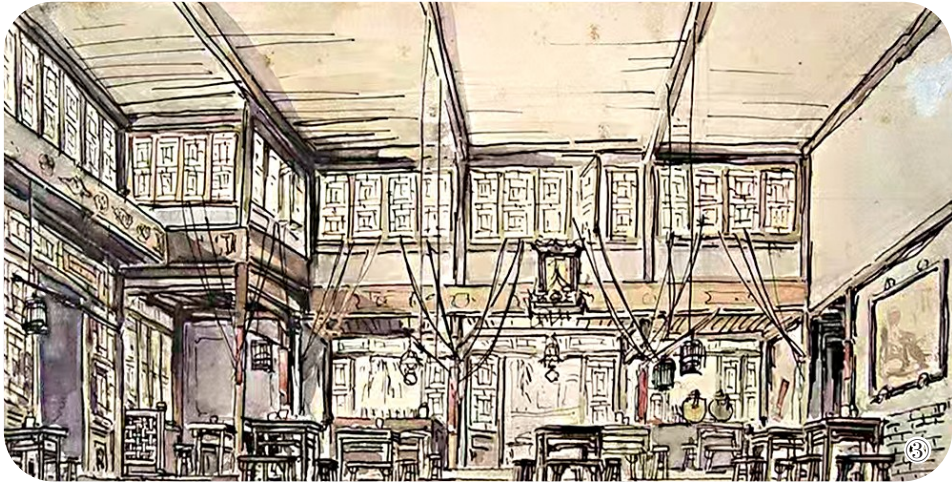
□刘琳



①1962年6月,焦菊隐(右一)与郭沫若在《武则天》排演场第一次看连排

②1958年,焦菊隐与《智取威虎山》剧组听原著小说《林海雪原》作者曲波谈创作

③《茶馆》第一幕舞美效果图



菊隐渊源最为深厚的一位。曹禺比焦菊隐小5岁,早年两人同在天津生活。曹禺回忆,自己十几岁时曾在《晨报》副刊读到过焦菊隐的诗作,对他名字中的“菊”字印象格外深刻。后来,两人在各自领域内崭露头角,又因戏剧事业频频重逢。抗战时期,曹禺随国立剧专转移至四川江安,焦菊隐归国后也辗转至此。彼时的焦菊隐,虽在学业上有所精进,却接连遭遇亲人亡故、婚姻破裂的打击,心情低落灰暗,不愿与人交往,只沉浸在翻译与撰稿中。唯有曹禺时常拉他到家中聊天,给予陪伴与慰藉。

1942年,国立剧专决定排演《哈姆雷特》,作为第五届学员的毕业剧目,由时任话剧科教授的焦菊隐担任导演,教务主任曹禺负责剧本分析。这是我国首次搬演这部经典剧作。由于校方指定的译本不太适合舞台演出,焦菊隐与曹禺便参照朱生豪、田汉等人的译本,重新编译了一个口语化的演出本。据当时担任场记的学生回忆,排练期间,焦菊隐和曹禺常以英文讨论剧本细节,因此他的场记本中也夹杂着不少英文注解。即便条件艰苦,焦菊隐也丝毫不降低艺术要求:他让演员大量阅读外国文学作品,每日练习气息、发声,还要撰写排练日记。演出场地选在江安文庙的大成殿,十几根立柱让舞台空间格外狭窄,焦菊隐几乎亲自完成了全部舞美设计。他巧妙打开大殿后门,将前殿与后台连通,极大拓展了表演空间,最终呈现出一部人物血肉丰满的《哈姆雷特》。首演当日,观众多达5000余人。两位戏剧大师,也自此开启了一段绵长深厚的戏剧之缘。

在重庆期间,焦菊隐还曾为业余剧社排演曹禺的《原野》。由于演员多为非科班出身,很难把握表演节奏,常常表现出“散、慢、温、吞、拖”的问题。为帮大家校准节奏,焦菊隐特意引入戏曲中的“锣鼓经”,用鲜明的节拍规范表演。有位同学后来回忆:“这‘喀嗒嗒’的点儿真管用,一下子就把我‘呛’住了,要不然我还在那儿拖拍呢!”众人听后纷纷发笑,唯有焦菊隐沉默不语。这次为业余剧社的排练虽属偶然,却意外点燃了他的创作灵感,萌生了在话剧艺术中借鉴民族戏曲程式的想法。

1952年,为组建专业化话剧剧团,焦菊隐与曹禺再度相聚于北京人民艺术剧院。昔日江安时期的“万先生”与“焦先生”,如今成为北京人艺院

长与第一副院长、总导演。从“42小时谈话”共绘剧院理想蓝图,到日常管理、剧目创作、人才培养等各项工作,两人各展所长、默契配合、休戚与共,以一部部经典作品、一个个鲜活的舞台形象,共同筑就了北京人艺这座艺术殿堂。曹禺始终打心底里敬佩焦菊隐的学识与治艺精神。他曾在清晨撞见焦菊隐从首都剧场走出,一问才知对方为调试灯光排练了整整一夜。他也曾与焦菊隐探讨一些生僻问题,总能得到对方专业且引经据典的详尽解答。曹禺曾这样评价:“焦菊隐是北京人艺风格的探索者,更是这一风格的奠基者。”

焦菊隐与老舍:流水高山两相惜

在《龙须沟》的导演阐述中,焦菊隐曾谈到,导演的创造必须与原作者的创造深度契合,既要深刻理解原作的创作精神与核心意图,精准把握原作者塑造人物的“内在动力”,更要以同等的思想情感、同样的“内在创造力”去诠释剧本。在这一点上,焦菊隐与老舍有着天然的默契。两人自幼皆生活清贫,深谙底层百姓的生活日常与喜怒哀乐,又都勤奋好学,曾分别赴英、法、美等国学习、工作、观摩戏剧,经比较与沉淀,对民族艺术生出了更深的领悟与热爱。

《龙须沟》是老舍应邀创作的作品。起初创作不得要领时,他的脑海中总浮现出一处破败的小杂院,这是他现场采风时印象极深的场景:院墙坍塌,院中站着几位妇女,绳上晾晒着襁褓的衣被。思绪由此生发,他琢磨着院儿里该有几户人家,各家男女老少各司其职,创作的抓手也随之明确。不久后,剧本送到了焦菊隐案头。彼时仍在北师大文学院任教的焦菊隐,本已无意再涉足戏剧领域,可翻开剧本,却被小杂院里的鲜活生活深深吸引,那正是他记忆中无比熟悉的场景。1905年,焦菊隐出生于天津一个家道中落的家庭。1900年,八国联军洗劫了焦家,全家流离失所,只能借住于表亲家大杂院的两间西屋。院子中央常年堆着一座小山般的垃圾,这是焦菊隐童年挥之不去的记忆。因此,《龙须沟》中的程疯子、赵大爷、丁四嫂等角色,于他而言都是似曾相识的邻里。面对这部生活气息极为浓郁的剧本,他下定决心:二度创作务必让舞台呈现出“一片真

实的生活”,塑造出一个个有血有肉的鲜活人物。

焦菊隐一下子“掉进”《龙须沟》的剧情中,连续7天没有上床休息。这部在旁人看来舞台技巧、戏剧冲突尚显欠缺的剧本,在他眼中却是一座亟待挖掘的金矿,藏满了值得打磨的宝藏。为突出剧情的现实性,展现人物在新旧社会截然不同的面貌,他将程疯子的“疯”重塑为对旧社会的无奈反抗,而非单纯的生理病态。他为刘巡长增加了戏份,让这个角色在新社会转型为人民警察,焕发全新生命力。为强化舞台的规定情境,他充分运用舞美手段营造真实生活氛围。在第一幕开篇的几分钟里,特意加入嘈杂的环境音与混乱的场景呈现,让观众既能直观感受到龙须沟原本的生活环境,又能迅速代入人情。诸如此类,焦菊隐对剧本做了大量增删与结构调整,并专门给老舍写了一封长信,详细说明修改缘由。

老舍向来对自己的创作极为“自珍”,但看完《龙须沟》的演出后,他在一次座谈会上坦诚表态:“这本戏写起来很快,我差不多一口气写完了三幕的。这可就难免这里那里有些漏洞,经焦先生费心东安一个铜子,西补一块油灰,它才成为完整的器皿。”1951年2月3日,《龙须沟》正式首演。剧中浓郁的生活气息深深吸引了观众,一经亮相便一炮而红。同年,老舍出版《龙须沟》文学本。1952年再版时,他不仅采纳了部分演出后的优化处理,还在署名中加上了“焦菊隐改编”,足见对其修改内容的高度认可。这次成功的首度合作,让两人建立起了对彼此的信任。《龙须沟》从一度创作到二度创作的完整实践,也成为新中国话剧艺术初创时期的成功典范。

7年后,老舍与焦菊隐因《茶馆》再度携手。面对这部人物塑造更为凝练传神的作品,焦菊隐依然秉持“从生活出发、从人物出发”的创作理念。在他的统筹安排下,全剧组深入北京城,寻访老茶馆、太监养老院、旧时监狱等场所,还专门邀请专家讲解老北京的民俗风情。老舍向来有给演员读剧本的习惯,这一次更是细致入微,对剧中诸多人物的音容笑貌、举止动作,都做了绘声绘色的解说与示范。经过这番沉浸式体验生活与系统学习,全组人员对那个时代有了扎实的认知,与剧作家的创作心境也愈发相通。

翻开《茶馆》文学本第一幕,有名有姓的人物达15位,仅有代称的还有四五位。焦菊隐首先思考的是:这么多人物同台,如何让观众看得条理清晰,又能迅速沉浸到那个时代氛围中?为此,他与舞美设计王文冲彻夜商议,最终确定在舞台上设置八张茶桌,每张桌子的位置、高矮都错落有致,既保证观众视野清晰,又能营造出真实的茶馆格局。老舍文本中“茶客甲乙丙丁”这类角色,本是留给导演调度的功能性人物,有了这八张桌子,这些角色的定位也随之明确。在小品练习阶段,演员们创作热情高涨,精彩片段迭出,直至所有茶客都被赋予了具体的身世与阅历,都满带着鲜明的时代气息,真切地“立”在了舞台上。焦菊隐还沿袭《龙须沟》的成功经验,以丰富的音效渲染时代氛围,将市井叫卖声、生活杂音、背景音乐、合唱等各类声音有机融入剧情,不仅让三幕剧的风格保持连贯,更让后台的音效设计本身就构成了一台“隐形的戏”。

焦菊隐与郭沫若:莫愁前路无知己

1956年,针对话剧界创作中普遍存在的概念化、公式化等问题,国家提出应重视学习民族戏曲的优秀传统,这正是焦菊隐多年来盘桓于心的理想。同年4月,焦菊隐在北京人艺提出设想:排演郭沫若的《虎符》时,要融入民族传统表演方法。他认为这部剧本的写作手法与诗意风格,非常适合开展民族化探索,由此开启了与郭沫若的

合作之路。

郭沫若剧本中的台词多为长句式,情感如长江大河般倾泻而出。剧本中既有新名词,又夹杂文言文与各类典故,古今意象自由交织。有人将这视为创作缺点,焦菊隐却认为这是其独特的艺术风格,恰好能打破传统话剧单一的台词表达模式,创造性地借鉴戏曲念白技巧。为此,他重拾当年在重庆用“锣鼓经”把控表演节奏的方法,将其运用到《虎符》排演中,通过台词节奏的韵律变化、强弱起伏、快慢转换,传递不同的人物性格与情感浓度。《虎符》在舞台布景、台词动作、表演节奏等方面,既吸收了戏曲的表现形式,又延续了其精神内核,迈出了民族化探索的可贵步伐。

1959年,郭沫若仅用7天时间便一气呵成,完成了《蔡文姬》的创作。《蔡文姬》人物鲜明、诗意盎然,剧情大开大合。焦菊隐认为,演出需追求舞台“诗意”,不可一览无余、缺乏意境。他从中国绘画的美学思想出发,对舞美设计提出“四个统一”原则:似与不似的统一、形似与神似的统一、有限空间与无限空间的统一、生活真实与艺术真实的统一。在表演层面,焦菊隐借鉴戏曲的程式化表达方式,强调节奏与韵味,让演员通过表演塑造环境、凸显人物,实现表演与舞台环境的融合。例如第一幕中,让胡兵以仪仗队形式上场,最终在舞台上站成半圆形,既衬托了单于王的威严,又自然构建出穹庐之内的场景。第三幕蔡文姬在长安郊外人梦,舞台灯光转暗,只余几道特写光投射到人群寻觅的脚下,搭配嘈杂的音效,真实形象地刻画出逃难的紧张情境。

剧中《胡笳十八拍》乐曲,是郭沫若的用心之作。早在《虎符》排演期间,他便听闻焦菊隐想以“帮腔”手法展现人物内心活动,而这一想法恰好与《蔡文姬》的创作需求契合。于是,郭沫若以汪洋恣肆的情感填写诗词。最终,《胡笳十八拍》以昆曲伴唱的形式贯穿全剧,既带给观众高雅的审美享受,也让大家在诗的意境中产生深层共鸣。

回顾焦菊隐的导演生涯,每一次创作都饱含他对剧作家的由衷尊重与珍视。1947年,为延续艺术理想,同时配合演剧二队的时代需求,焦菊隐创办北平艺术剧,并选定《上海屋檐下》作为重点剧目。夏衍作品中细腻清新的写实风格,正是他所偏爱的。他曾这样评价:“夏衍兄的创作,那样清淡,那样明爽。清淡得如橄榄,越咀嚼越有沉重的香味;明爽得像春午的丛叶,越注视越觉它发光……他的剧本,是一首生活所交织的诗。”

1962年3月,焦菊隐与田汉在全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会上,就话剧民族化议题展开了探讨。此前,田汉已对1958年创作的《关汉卿》进行修改,将喜剧结尾改为悲剧结尾,而焦菊隐正深入研究戏曲构成法,认为其核心是“强调戏剧发展的连贯性与舞台艺术形象的直观性”。两人一拍即合,决定重排《关汉卿》。焦菊隐深深理解剧作家如火的创作激情,在排演中融入诸多精妙处理与大胆尝试。这部剧,也是他1963年集中总结话剧民族化探索经验前,导演的最后一部作品。

而今,北京人艺依然循着前辈构筑的建院理想与艺术精神稳步前行,始终以文学厚度作为甄选新戏的首要标准,秉持宁缺毋滥的原则,坚守文学经典的传承与弘扬。完稿之际,北京人艺创作的第四个版本《哈姆雷特》首轮演出刚刚落幕。年轻的创作团队以不拘一格的探索精神,用更契合当代审美的解读,探寻“这一个”哈姆雷特的生命特质,尽显经典作品的恒久魅力。莎士比亚是焦菊隐最为推崇的剧作家,再排一次《哈姆雷特》更是他毕生未竟的梦想。值此焦菊隐诞辰120周年之际,此次演出无疑是以戏剧之名向先辈致敬。幕启幕落间,总有人相逢在剧场,透过经典,被文学的灯火温暖映照。

(作者系北京人民艺术剧院研究馆员)

■创作手记

今年是中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利80周年,我创作的微短剧《贝家花园的秘密》自9月起在北京广播电视台官方客户端收听FM、红果短剧上线后,又于11月登陆央视视频网站,收获了广泛关注与良好口碑。在创作过程中,我深切体会到:好故事是创作的根基,而用创作精品的心态和标准对待微短剧,是让好故事焕发光彩的关键。

《贝家花园的秘密》取材自真实历史故事,讲述了抗日战争时期中共地下党员黄皓与法国医生贝熙叶等仁人志士,以贝家花园为秘密交通站,开辟“自行车驼峰航线”运送药品物资的谍战传奇。面对这样一个严肃的革命历史题

材,我们始终秉持敬畏之心与严谨态度,力求还原历史真相、传递精神内核。在前期资料收集阶段,我们汇集了数百万字的多维度历史资料,通过交叉印证的方式反复核查,确保每一个细节都有扎实的史实支撑。从北京市海淀区志、北京市地方史志到中共党史中关于北平抗战的记载,从外研社到中国驻法大使馆提供的国外史料,我们从浩瀚的史料中重新梳理历史脉络、挖掘人物事迹、还原关键场景,让那些散落于岁月深处的抗战故事与精神内核得以清晰呈现。北京海淀区委宣传部帮助我们联系上贝熙叶的儿子小贝先生,获得了贝家家族的独家珍贵史料。这些扎实的功绩,为后续创作打下

了最坚实的基础。

我之前创作过广播剧和影视剧,但都属于长剧范畴,这部作品是我创作生涯中的第一部短剧。如何用微短剧的形式讲好主旋律故事,是此次创作的最大挑战。微短剧有着自身独特的叙事逻辑和受众审美习惯,要在前几分钟甚至几十秒内就抓住观众注意力,并不是一件容易的事。在36集、总长108分钟的成片中,我们设计了145场戏,实拍时更细分为224个小场。在视听语言上,导演组在保证历史正剧质感的前提下,大胆采用带有情感色彩的主观镜头,既符合历史背景,又兼具短剧的叙事节奏和视听特色。通过这次创作,我领会到短剧叙事要找

准切口、切准主线、对准主角。面对宏大的北平抗战史,我们聚焦“贝家花园”这个具体空间和“自行车驼峰航线”这条运输线,让观众更容易入戏。在窄幅的竖屏画面中,我们紧紧抓住贝熙叶和黄皓从互相试探到并肩作战的人物关系主线,所有情节都围绕二人展开。同时,在叙事风格上,坚持高叙事密度、高情节强度、高情感浓度;借鉴谍战类型片的节奏,提升叙事效率,强化人物情感,并将这种情感升华到民族情感的共鸣层面。

我们在这部剧里设置了很多揭秘真实历史的情节。抗战时期,北京天坛附近曾存在一支性质类似731部队的细菌部队,我们在剧中通

过贝熙叶医生救治八路军伤员的情节将其呈现。此外,燕京大学的林迈可教授,作为曾协助中共运送电台物资的国际友人,确实是在贝家花园交通员的帮助下抵达抗日根据地,并助力组建了新华广播。令人欣慰的是,这些情节被细心的网友发现并展开讨论。我们的创作初衷,就是想借助短剧这个“流量放大器”,让这段真实的历史被更多人知晓,将值得铭记的史实传递给更广泛的观众。《贝家花园的秘密》于我们而言,只是一个开始。用微短剧这种新大众文艺形式传承历史记忆,我们将继续探索前行。

(作者系北京广播电视台台剧社编剧)

用精品态度打磨微短剧

□徐然