

民國文獻資料叢編

民國時期
話劇雜誌
彙編

田本相
宮寶榮
周德明

主編

國家圖書館出版社

第五十八冊

民國時期

話劇雜誌彙編

田本相 富寶榮 周德明 主編

湯逸佩 黃顯功 執行主編

國家圖書館出版社



民國時期文獻
保護計劃

• 成 果 •

第五十八冊目錄

戲劇參考資料 東北魯迅文藝學院編輯 東北魯迅文藝學院出版

第二輯 一

戲劇春秋 田漢主編 桂林：戲劇春秋社出版

第一卷第一期 一九四〇年十一月 九三

第一卷第二期 一九四〇年十二月 一六九

第一卷第三期 一九四一年二月 二四一

第一卷第四期 一九四一年七月 三〇九

第一卷第五期 一九四一年十月 三六三

第一卷第六期 一九四二年四月 四四七

戲劇參考資料

之 二

『瓦赫坦戈夫手記，書簡，論文』編者序言

瓦赫坦戈夫手記鈔

如何準備角色

論演員的創作

東北魯迅文藝學院編印

「瓦赫坦戈夫手記，書簡，論文」

編者序言

在「瓦赫坦戈夫手記，書簡，論文」這本書的編輯者們面前放下了十分艱難的和責任重大的任務。蒐集在這本書裡的材料照它的性質說是非常多樣的。瓦赫坦戈夫沒有每天作日記，能在日記中經常地和系統地記下他的有規律的編年的一貫性的思想。在編輯者們面前有著堆山積海的便箋，筆記，手冊，單頁，各種書簡以及文件。瓦赫坦戈夫記入這一本或那一本筆記中的自己的思想大部份全是偶然的。凡有關於這一個與那一個時段的記錄可以在各種的筆記裡找到。在每本筆記的範圍裡，重要的和重大的思想是和笑話雜揉在一起的，笑話又和書簡底稿雜揉在一起的，書簡又和匆忙地記下的觀察雜揉在一起的，觀察又和導演的備考雜揉在一起的……此外，瓦赫坦戈夫的生活的某一時期在他所寫的筆記和書簡中找到了非常充實的和非常多樣的反映（瓦赫坦戈夫在醫院和療養院的那個時期裡的各種記錄尤為豐富），另一段很長的時期，當他死後在他的私人文庫裡卻沒有留下一些痕跡。

在編輯者們面前放下了一個問題：應該選擇怎樣的材料配列的方法，因為讀者終會有這本書，而在書中，瓦赫坦戈夫的創造外貌要能獲得最真實的，最充實的和多方面的反映，除此以外，這本書要成為便於閱讀的書。

較容易的是用如下的方法：按照年代來劃分這本書，而在每年的範圍裡先把第一本筆記，然後把第二本筆記，第三本筆記……的全部材料排印下來，而在一年的末了挨着編年的次序放着有關這一年

的書簡。

但這種方法一開始就被放棄了，因為在這種場合，不可避免地破壞每一年範圍內的編年的一貫性而沒有一點合理的根據的，因為有如上述，在瓦赫坦戈夫的這本或別本筆記裡的這種或別種記錄之記入完全是偶然性的，讀者在這種場合，不得不多多閱讀，先從較後的記錄閱讀起，然後閱讀較前的，然後重新閱讀較後的……除此法外，讀者是完全不能了解被這種錯亂所範圍着的材料的。

無可比擬地正確的是基本上採用嚴格的編年的一貫性原則。讀者就獲得那種便利的地位，使有少反映在材料中的瓦赫坦戈夫的個性，能够輕易地追尋着他的個性的發展，但在這種可能性之下，在任何時候按照這種或那種規定的問題在書中不費特別的力量去探索瓦赫坦戈夫的思想他是不能的。重要的與本質的，在書中和非本質的與次要的相混着。追尋瓦赫坦戈夫內在生活方面的任何事件的發展是非常困難的，因為是對於這種事件毫無關係的材料經常地插入了對於這種事件有關係的文件與記錄的連鎖中去了。

或採取一貫性的，有實現可能的材料系統化原則的方法。這就必須把這本書分成諸章，在每章裡由它來結合材料，按照主題或按照它的性質歸類，那時在某一章裡集中瓦赫坦戈夫的導演計劃，在別一章裡集中他的關於創作方法論問題的思想，而在另一章裡則集中他的關於私生活事件的材料……在這種見解之下，讀者有在任何時候不費全部力量在書中探索到他所需要的之可能。但當閱讀這書時他全然不能完全地與辯証地也就是在運動中與在發展中晤得瓦赫坦戈夫的個性。瓦赫坦戈夫的個性在這種場合是在機械地細分的狀態中獲到的。

這書的編輯者們在考量着使用說明方法時拒絕了上述的純粹狀態的方法，決定追從兩種原則混合

的道路：按年配列材料的原則和材料系統化的原則，而在這種混合方法中把基本的，主導的作用決定給予了編年的原則。那樣的方法可以避免每一種原則的缺點，同時可以利用它的價值。在按年配列材料的方法的基礎上，編輯者們同時也不拒絕在很小一段時間範圍內（不超過一年）的系統化，因此容許編年的一貫性的不顯著的割裂，編輯者們用這種方法希望達到使讀者在瓦赫坦戈夫的發展過程中聯到他的生活與創作個性時，不會同時使自己疲倦於不斷地轉移從某個主題到另一個主題的注意的必然現象，而會在每章的範圍內考察出在一定的生活發展的時代裡瓦赫坦戈夫的生活的任何一面。

這書的編輯者們所選擇的這種方法要求他們對於自己的工作不是一種機械的而是一種創造的態度。問題是在——這種或那種文件，這種或那種記錄將安置到什麼地方，每一回在質的方面發生了某種創造的問題。

這書被分成四部，相當於瓦赫坦戈夫的創作生活中的四個時期。

第一部包括從一九一〇年底起到一九一四年止的一段時間。這時期的主要事件是：瓦赫坦戈夫的巴黎之行，畢業戲劇學校，加入藝術劇場，參加藝術劇場第一研究室的組織，在第一研究室裡「和平節」的演出；最後是他本人的研究室的產生。

這樣說來，在這些年份裡結束了他的創作生活的學習時期，並在質的方面確立了一定的創作本位。

第二部包括着他從一九一四年到偉大的十月革命的時期。這時期的重大事件是：「蟋蟀」中的演員工作（飾推克耳東角色），瓦赫坦戈夫在這工作中第一次顯露出他在演員藝術方面是一位成功的大師；在莫斯科藝術劇場第一研究室「洪水」的演出與在他的研究室「聖者安東尼的奇蹟」（第一種異

本)的演出；「大學生戲劇研究室」之改變爲「瓦赫坦戈夫研究室」；瓦赫坦戈夫最親近的教師——遼朴列特，安樂諾維奇，蘇勒西日茨基之死。這段瓦赫坦戈夫創作生活的整個時期是在世界大戰的年代裡過去的。

在這個時期裡，瓦赫坦戈夫的創作觀被形成了，他成了一位成熟的，成功的大師，在藝術劇場派所要求的精神中被教養出的，但同時是他獨創的，明顯地表示出創作特性的大師。

第三部包括着比較短促的一段時期（從一九一八年到一九二〇年），但在瓦赫坦戈夫的精神生活與創作生活裡同時是最富於內在事變的時期。在瓦赫坦戈夫私人文庫中獲得了最完全的與最顯明的反映的一個時期是瓦赫坦戈夫創作中的轉捩點，在深刻的精神批判與創作批判的標幟之下達到了。這時期的主要事件是：莫斯科藝術劇場第一研究所「Roshorshten」（易卜生的劇名——譯者）的上演，健康的急劇惡化，兩次嚴重的手術；最後是他的研究室以及和研究室的存在有關的這些希望的破滅。

第四部包括着在瓦赫坦戈夫生活中最後的，同時是最多產的年代（一九二〇年——一九二二年）瓦赫坦戈夫剛從體驗的創作批判中更新地，堅強地走出來了。

他把他的全部創作立場作了一個根本的檢討，宣佈了新的創作口號，重新改造了自己的研究室。亦即在這個時期內，瓦赫坦戈夫成就了那五個演出——「婚禮」，「聖者，安東尼的奇蹟」（第二異本），「愛里克十四世」，「迦第卜克」和「屠蘭道公主」——，這些演出帶給了他全世界的聲名，並把他的名字放進了和現代大導演家的名字同一的系列。

這書的四部份中的每一部份分了諸章。在每一章裡結合了按主題分類的材料，它是與一定的時段

有關的。

關於原文的工作是由瓦赫坦戈夫劇場博物館工作人員N，M，瓦赫坦戈夫和L，D，文特洛甫斯加亞做的，總編輯是榮譽藝術家B，E，柴哈瓦做的。

最主要的說明，爲了解瓦赫坦戈夫原文所必須的，編輯者們決定不放在書末有如習慣所從的，而放在該項原文裡（作者是B，E，柴哈瓦）。爲區別出瓦赫坦戈夫的原文，這些說明用較小的鉛字排印。

那樣對於已設定的傳統的破壞是爲使讀者脫出習慣地非常倦於書末的閱覽，這樣就保證了他的繼續不斷的閱讀過程。

說明各部事實的，在原文中述及的附註放在慣用的腳註的樣式裡；爲瓦赫坦戈夫提及的姓名索引放在書末（作者是N，M，瓦赫坦戈夫和L，D，文特洛甫斯加亞）。

放在書中附錄性質裡的是由瓦赫坦戈夫的學生所編的「藍甯的田宅」的排演記錄（一九一四年），他的演說摘要（一九一四年）和他的課業記錄（一九一四年——一九一七年）。

瓦赫坦戈夫私人文庫和瓦赫坦戈夫劇場文庫中的材料作了這書的基礎。但它會是不完全的，要是沒有下列諸人所提供的那種寶貴的材料的話：丹欽珂，蘇勒爾日茨基，列翁涅道夫，勃洛姆爾，謙彭，已故的葉拉兢（適克）；謝敏諾夫，扎拉葉夫，佛爾希洛夫，高爾却科夫，安托科爾斯基，依高姆諾夫，奧洛契科，包包夫，已故的洛爾諾夫，托爾昌諾夫，史坦洛平涅茨，楊諾夫斯基，龔司脫，利亭，柴列斯基，同樣要是沒有提供高爾基莫斯科藝術劇場文庫材料的N，D，特列希夫的協助的話。要是沒有上列諸人的深切的和友誼的幫助，這本書是不會成就的。（蘇凡譯）

瓦赫坦戈夫手記鈔

(一) 關於『洪水』 (註一)——於一九一六年九月二十一日

莫斯科藝術劇院第一場有一種『印象手冊』，每一次演出由劇場工作者之一來觀看，他的職務就是記下他對於這次演出的印象和批評，戲的導演也把他的印象記在裡邊，以下是瓦氏于一九一六年九月二十一日看了『洪水』一次演出後所記，他們包含瓦氏基本藝術原則底一種公式，這些原則是瓦氏與史坦尼斯拉夫斯基和蘇列爾茲茨基(註二)數年緊相聯系所發展成的，也是他自己導演，演員和教師的工作之結果——原編者。

人的個性在生命分派給他的日日於諫的進程中發展着，這種進程把他的特性賦予他並決定的他的面貌，他的全部精神化裝和對於生活的理解也一天天地發展着。

由於這個原故，這個人或那個人自然就對這件事或那件事起反應恰如他必須反映的一樣，人不須顧慮和他內在相貌底特點之邏輯相一致的來表現自己，自然本身照顧着這事，而反映的過程則是一種非意識的過程，人具有他底個性之核胞，人底生命中有時他要以特殊的緊張性來生活，並因他是生活底一個角色而喜歡，這人就豁然醒來，他就以特殊的緊張性展現他內在的善惡。

在這樣的時候，這人就成為靈感的了；他的眼睛閃耀着快樂的光輝，他全身充滿了強烈的慾望並渴望動作，對於這人就是一個快樂日子。

對於演員也是如此。

一天天地，一次次地排演，在一特定的戲中他底角色之形象發展着。

演員爲形象找到的一切，是一分分地存貯在他的靈魂中，他並不意識到這種過程。

於是就來一連串的排演，在排演中形成形象核胞的工作繼續着。

但當這個核胞成熟時，演員藝術就不須顧慮表現角色內外形態的特點之邏輯了，演員的藝術自然本身會照顧這事。

所需的一件東西是那種快活自如。

我感覺到演劇的愉快。

那要『表現』換言之，要有創造的強烈的慾望，

這時演員就用不着『表演』了。

他只要完成形象底目的就够了，他在執行這些任務時，必須是活生生的。

演員如何在他心中發展一切恰是如此的這種確信呢？

他如何在自己心中發展這種喚起『創造自覺』的能力呢？

我們底劇場今年應當專心致意於這些問題，

在這些問題上我們應當接近史坦尼斯拉夫斯基，

如果沒有快活自如的精神就沒有名符其實的演出，

這時我們底一切工作就是無益的了，就沒有什麼可以使觀眾神往的了。

我曾經是不幸的，我曾經看到一次有『表演』的演出，演員想要強迫一種對於角色的接受。

演員竭力想使角色能够證明他們本是這樣而不是那樣。

他們表演的簡直是遺世的幽靈。

那效果是貧弱的，死氣沉沉的。

第一幕似乎是不必要的，拖長的，內容貧乏，而且可厭，

從第二幕的輪廓你得到他本應如此的一種暗示。

第三幕演得很好。

角色的線索是清楚的，在史密失拉耶夫的場合（註三）——有目的和自發性（他喝酒時不應搖擺得那麼多，在第二幕中最好是一點也不搖擺）。

在巴克拉諾娃（註四）底場合只在第一幕有目的和自發性。

在第二幕中她沒有在劇場景物中造成一種根本變化的權利；可以說，這損傷了她那場戲的完整性及其彫型的完美性。

在蘇什凱維（註五）的場合，我同意在布拉姆萊（註六）

讓葛洛特（註七）去告訴史坦尼斯拉夫斯基那第二幕罷！

他是那麼僵硬，我簡直不曉得如何並用什麼方法去提起他的感情。

我渴望一些日子，那時我們可以完全致力於『洪水』。

註一：洪水——貝爾爾（E. Beron）作，由瓦氏演出於一九一五年。

註二：蘇列爾茲茨基（一八七二——一九一六）——史坦尼斯拉夫斯基在莫斯科藝術劇院的親密合作者，他完全同意史氏體系並在各方面都助史氏導演及教學的思想之發展，曾領導莫斯科藝術劇院底導演部，發展關於柴霍夫和莫斯科藝術劇院的很有興趣的回憶斷片。

註三：史密夫拉耶夫飾『洪水』中的查理。

註四：巴克拉諾娃飾『洪水』中的麗茜。

註五：蘇什凱維奇飾『洪水』中的斯特列頓。

註六：布拉姆蔡——藝術劇院的女演員，『洪水』預演後，寫道：『蘇什凱維奇比彩排時更加動人，更加合乎真實生活了』。

註七：葛洛特飾『洪水』中的畢爾。

（二）關於『羅斯麥爾荷姆』（一九一八年）

易卜生的『羅斯麥爾荷姆』是瓦赫坦戈夫在莫斯科藝術劇院第一院第三次演出，排演工作開始於一九一六年八月，時綴時繼為時將及兩年，首次公演舉行於一九一八年四月二十六日。

瓦氏以下的手記是寫於排戲工作進行了一些時候之後。因此，它們並不是導演計劃底初步草案，而是陳述出他在排演工作過程中發展了的觀點——原編者。

我在『羅斯麥爾荷姆』中要完成什麼？

——關於演員——

自然，我要完成我視為演員理想的東西，要用寥寥數語說明這種成就的極致，這決不可能的。

據我看來，這兒首要的因素是創造一些條件，在這些條件下演員能完全保持他自己的個性，在這些條件下演員走上舞台絕不知今天要怎樣說出這句話或那句話，這地方或那地方，連近似的也不知道，他應當能走上舞台充滿堅定的自信，相信他會始終是自己並儘可能免除化裝，重要特點應輕微的

加以強調，至於妨礙的東西則應加以清除，爲什麼萊布卡不能有一張恰像俄爾加，廖娜杜芙娜（註八）的面孔呢？她比廖娜杜芙娜年青一點——如此而已，這一點，只是這一點，需要化裝到廖娜杜芙娜的臉上——不是使她年青，而僅是移去會使萊布卡太蒼老的東西，不須考究髮套，實際上髮套也可以全部免去，連在廖尼得，或羅諾維奇（註九）底場合，雖然依據作者他應有長髮，但髮套也可以免去，讓演員用他天生的面孔和天生的聲音去演他的角色吧，他的轉化應出自內在的激動。

基本條件是他的信念，相信他，演員，是處于作家所指明的情況，並與別人發生關係，相信對劇中人物必要的東西對他也是必要的，如果演員對於他要扮演的形象有良好的理解，如果他明白作者指明的步驟是合乎邏輯的而且是不得不如此的；如果進一層演員由自身處于那些情況的意念所吸引，如果他熱愛（而不是同情）劇中的事物和角色；如果最後他確信劇中特定角色所確信的，覺得有在羅斯麥爾荷姆底氛圍中消磨幾點鐘的必要，並準備了他的藝術給予他的快活自如——這時他就毫不喪失自己個性地轉化了。

我不要演員時時同樣完美的，或者同樣減色的來演他角色的這一部份或那一部份，今天使人信服的那些情緒和興奮的程度，我要他們自然而然的自己在演員心中提起來。

如果今天角色底這一部份或那一部份演得不像昨天那樣完美，但它總還顯得真實，總還非意識地合乎邏輯，在一般動作連續中這一部份總還似乎是適得其所。

最壞的事實莫如演員要重複昨天的成功，或者在角色的某部份中爲了一種有力的效果而準備自己，在大多數的場合，這些有力的部份表示自我表現，就是說，對我自身外的原因起反應，這種反應採取特殊形式，是由於我恰還是我而不是別人，是由於，在對我身外原因起情緒反應的力量和形式之意

義上說來，我不能起別樣的反應，因此，演員怎能爲這事作準備，怎能惦記着重複昨天即使是成功的形式呢？

我願意演員把全部戲曲臨機演出，

總之，他們知道他們是誰，知道他們與其他人物有何種關係；他們具有同樣的意念和志願——這樣他們爲什麼不能生活，就是說，着手表演呢？

刻板表演是不應當有的，

每次排演是一次新的排演，每次演出是一次新的演出。

演員應當：

第一、知道他在舞台上在作什麼並爲什麼這樣作；

第二、應當有一個履歷；

第三、應當在排演中發展與其他人物的正確關係；

第四、應當像作家所指明的原意並從事于動作（這些願望和動作由演員所接受以作爲對於特定人物唯一合乎邏輯的和可能的，這是不言而喻的）

第五、應當熟悉台辭。

更多的東西是不需要的了，我說明這事，並且準備在必要時證明它，我想對於在藝術劇院受訓練的我們，這本來是明顯的而且不用證明的。

一切排演應當利用來：

第一、精細的、苦心的，創造的分析台辭（主要意念及潛台詞）