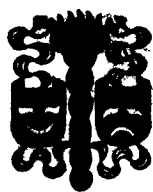


剧本、导演、演員

〔苏联〕戈尔恰柯夫著

何紀华譯



剧本·导演·演員

〔苏联〕戈尔恰柯夫著

何紀华譯

中国戏剧出版社

一九六〇年·北京

剧本、导演、演员

*

中国戏剧出版社出版

(北京王府大街64号)

北京市书刊出版业营业登记证出字第096号

北京崇文印刷厂印刷 新华书店发行

*

统一书号: 10089·67 开本126×99 印本250×165 1/32 印张 2 2/16

1957年10月北京第1版 1959年1月北京第2次印刷

印刷费, 501-51500册

定价(7)0.82元

Н. ГОРЧАКОВ
СПЕКТАКЛЬ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Издательство ЦК ВЛКСМ

“Молодая гвардия”

1954

內容說明

苏联杰出的导演、功勋艺术家戈尔恰科夫是斯坦尼斯拉夫斯基的优秀学生，在莫斯科艺术剧院与斯坦尼斯拉夫斯基一起工作达十七年，著有有关斯坦尼斯拉夫斯基体系和导演学的著作多种。

在本書中著者以排演苏联名剧《馬卡尔·杜勃拉瓦》为例，論述了斯坦尼斯拉夫斯基体系在导演和演員的創作中所起的指导作用，以及导演从选择剧本一直到排成戏和观众見面为止的全部工作过程。第一章論述苏联演剧艺术家首先应该是一个忘我地为自己祖国和人民服务的，具有崇高的公民感情的人，在这个意义上說，斯坦尼斯拉夫斯基的演剧倫理学乃是他整个体系的“灵魂”；第二章和第三章分別闡述了导演創作工作中一些基本的环节，如导演怎样分析剧本（包括規定主题思想，最高任务和演出动作，挖掘角色的潜台词和思維动作等），怎样进行演出構思和制訂排演計劃，怎样同演員进行案头工作，怎样从寻找有机动作进入到綜合排練等等。

目前，闡釋斯坦尼斯拉夫斯基体系的各項原理原則的論著在国内已翻譯出版了多种，但有关如何把这些原理原則具体地运用到导演的排演工作和艺术实践中去的著作，还不很多，本書通过导演对剧本《馬卡尔·杜勃拉瓦》的处理，系統地、具体地、精确地闡述了导演創造演出的方法和全部工作过程，是一本可供我国导演、演員以及業余戏剧工作者研究参考的讀物。

本書的原名为《業余劇團的演出》。

目 次

第一章 苏联戏剧与斯坦尼斯拉夫斯基体系.....	(1)
第二章 导演与剧本	(32)
第三章 导演同演員的工作	(107)
結束語	(171)

第一章

苏联戏剧与斯坦尼斯拉夫斯基体系

随着我国社会主义经济普遍的高涨，苏维埃文化也获得了进一步的、全面的发展。共产党第十九次代表大会指出必须使社会文化达到高度的发展，以便保证满足社会全体成员的精神需要。发展我国的社会文化——这是伟大的共产主义建设事业的一个组成部分。我们的时代产生了人民的空前未有的创造力量，并已把这种力量倾注到社会主义建设和文化的各个不同领域中去。戏剧艺术——苏维埃文化的一个有机部分——的使命，就是要发展人民的审美力，确立他们的美学观点，用新的艺术珍品丰富他们的生活。

但是，为了在剧院中创造出富有思想意义的艺术作品——戏剧；仅仅选择一些有现实意义的剧本是不够的，还必须善于通过具有高度艺术性的舞台形式把剧本体现出来。这就要求从事创造这种戏剧的全体人员具有政治上的成熟性、自己工作的思想目的性，以及关于剧本中所表现的那种生活的知识；而且还需要有专业的技巧。

这一原则无论对我们的业余艺术团或者职业剧院都是同样适用的。

成千上万的工人、集体农民和知识分子参加了业余艺术团的活动。广大的青年群众就是通过业余演出来满足他们对各种样式的艺术的爱好。

我们国家已经创造了一切条件，使人民的创作能够在多民族的苏联的无限辽阔的土地上不断地涌现出来。

为了回答党对艺术问题的关怀，业余艺术团的参加者们总是力求深入地和严肃认真地去解决自己在艺术上需要解决的问题；他们对表演和导演艺术的专业技巧和特点表现了浓厚的兴趣。

苏维埃社会对业余艺术团的导演所提出的要求，正如它对职业剧院的导演工作所要求的那样是很高的，因为在教育我国青年和培养他们的艺术欣赏力这一方面，业余剧团的导演是一个非常重要的环节，它把那些热爱俄罗斯戏剧艺术（这种艺术拥有知识和天才的无限丰富的源泉）以及西方古典戏剧的优秀典范作品的人们团结在一起。

导演要在舞台上表现各种新的人与人的关系——剧本，要帮助演员创造新的艺术形象——角色，要和布景画家一起为每一次的演出重新处理舞台空间，要确定戏剧动作发生时的舞台气氛，导演要通过它的每一项工作创造出丰富而复杂的舞台生活的世界——戏的演出。

在把剧本体现为生动的艺术形象（演出）时，导演的责任就是要正确地揭示剧作家的作品。正因为如此，所以文化水平不高，特别是脱离现实、脱离生活，对马克思列宁主义的浅薄理解，在工作中不善于遵循党关于思想问题的指示等等，都是与导演这一专业不相容的。

确信戏剧这一规模庞大的艺术能适应现代的偉大思想，能使

人受到教育和得到提高；确信戏剧这一規模龐大的艺术应当大公無私地为人民服务，这就是真正的苏維埃导演艺术家——精通自己專業的大师所具备的特征。

党不断地提醒我們，正是要这样来理解苏联戏剧的任务。党不仅提出了苏联戏剧最重要的特征——思想性、爱国主义的明确目的性和人民性，而且指出了苏联戏剧家們——演員和导演——經常用来实际解决与他們的專業有关的各种問題的方法，这就是社会主义现实主义的方法。从各个方面来揭示现实生活时，社会主义现实主义的方法能使艺术家从现实中看到每一个事件，每一种人的性格中那种主要的、起主导作用的因素。

A·日丹諾夫同志在1934年第一次全苏作家代表大会上曾深刻地闡明了社会主义现实主义这个概念。

日丹諾夫說：“斯大林同志称我們的作家为人类灵魂的工程师。这是什么意思呢？这个称号把一些什么責任加在我們身上了呢？

这就是說，第一，要認識生活，以便善于在文艺作品中把它真实地描写出来，但这种描写并不是煩瑣的、死板的，也不只是作为‘客观的现实’来描写的，而是要从现实的革命發展中来描写现实。

“同时，艺术描写的真实性和历史具体性，必須和用社会主义精神在思想上改造与教育劳动人民的任务相結合。文学和文学批評的这种方**法**，就是我們称之为社会主义现实主义的方法。”①

① 日丹諾夫在第一次全苏作家代表大会上的演說：《苏联文学——世界上最有思想、最先进的文学》。苏联國家文艺書籍出版社，1934年，第11—12頁。

“社会主义现实主义的方法認為，在艺术創作中必須具有革命的浪漫主义，“因为我們党的全部生活，工人階級的全部生活及其斗争，就在于把最严肃的、最謹慎的实际工作跟最大的英勇和最广的远景結合起来。”①

“我們苏联作家，”日丹諾夫說，“从德聶伯河建設工程，从馬格尼特建設工程的人們的生活与經驗中，为自己的艺术作品汲取題材、形象、艺术辞彙和語言。我們的作家，从契留斯金探險队的英勇史詩里，从我們集体农庄的經驗里，从我們全国各处沸騰着的創造活动里，汲取自己的素材。

“在我們国家里，文艺作品的主要的主人公就是新生活的積極的建設者：男女工人們、集体农庄的男女庄員們、黨員、經濟工作者、工程师、共青团員、少先隊員。这就是我們苏联文学的主要典型和主要人物。”②

以社会主义现实主义文学的奠基者高尔基为首的苏联剧作家和戏剧家們，已創造性地接受了党的这一極重要的指示。

高尔基的一些戏，如：莫斯科艺术剧院演出的《仇敌》、瓦赫坦戈夫剧院演出的《叶戈尔·布雷乔夫及其他》、在苏軍中央剧院演出并在首都和外省其他剧院演出过数十次的《小市民》，在苏联戏剧創作方法的形成中都起过巨大的作用。这些演出是社会主义现实主义方法發展中的一个新阶段；也是先进的戏剧工作和苏联导演艺术發展中的一个新阶段。

高尔基的剧本具有高度的思想性、真正的人民性、明确的政治目的性以及対表現戏剧作品的主题和形象的那种党性态度，它

① 同第3頁注，第13頁。

② 同上書，第11頁。

們已成為蘇聯戲劇中的不朽的劇目。

高爾基的劇本給予蘇聯戲劇創作的影響是非常大的。Б·拉甫列尼約夫、Б·羅馬肖夫、А·柯涅楚克、Н·包哥廷、К·西蒙諾夫、А·索弗羅諾夫、В·維什涅夫斯基、И·列昂諾夫、Ю·切普林這些劇作家，在自己的劇作中都是從社會主義現實主義的立場出發，深刻而真實地表現了蘇維埃社會的發展過程。

這樣一來，各級劇院和業餘藝術團便成為社會主義建設的積極參加者；蘇聯的戲劇創作成為蘇聯各個劇院和各個劇團的上演劇目所賴以建立的基礎；社會主義現實主義的方法成為蘇聯演員和導演進行創作的唯一正確的和藝術方法。

業餘藝術團的導演和演員應當在自己的工作實踐中深入地、創造性地掌握社會主義現實主義的方法。

在這方面，斯坦尼斯拉夫斯基體系就能給予他們很大的幫助。對於這一體系在蘇聯劇場藝術發展中的意義，必須從體系和社會主義現實主義方法的直接連系中來加以考察。

社會主義現實主義的方法要求藝術描寫的真實性和歷史具體性，要求從現實的革命發展中來描寫現實。

斯坦尼斯拉夫斯基體系從活的現實生活出發，從而在蘇維埃劇院的舞台上確立了生活真實的藝術。斯坦尼斯拉夫斯基體系誕生在革命前的年代里，而在蘇維埃時代的劇院中它便得到了最完整和最鮮明的體現，這是完全合乎規律的。由於這個體系是劇場藝術中的現實主義的工作方法，它已進入社會主義現實主義方法的共同軌道。斯坦尼斯拉夫斯基體系要求導演和演員不但要具有高度的專業技巧，而且首先要不斷地努力提高自己的思想和文化水平。

以馬克思列寧主義哲學武裝起來的蘇維埃劇院的導演和演員，在斯坦尼斯拉夫斯基的豐富的遺產中首先擇取了那些創造性的原則，這些原則幫助他們沿着社會主義現實主義的道路穩步前進。

作為一個導演的斯坦尼斯拉夫斯基，他的全部創造活動的基礎，他的關於演員和導演的自我修養、關於研究劇本這一體系的基礎，始終是對各種生活現象以及它們在藝術中的反映所作的那種有高度思想性的解釋。斯坦尼斯拉夫斯基體系的產生，是由於力圖真實地、直接地看到舞台上的生活，力圖使演員成為生氣勃勃的、忠實的、真誠的演員的結果。斯坦尼斯拉夫斯基體系的成長則是由於力圖展示出入的精神財富，力圖真實地反映生活的結果。因此，在共產黨所領導的國家勝利地建設着共產主義社會的年代里，這個體系也獲得了滋長繁榮的機會。

在藝術創造上，斯坦尼斯拉夫斯基總是和生活、和他周圍的人們密切地聯繫着的。他反復不倦地教導自己的學生說：“要向生活學習”。所以，偉大的十月社會主義革命在俄羅斯人民的意識和生活中所引起的那些巨大變化，也就反映在斯坦尼斯拉夫斯基的世界觀中，反映在他的戲劇工作中，反映在他的體系的發展和形成中，這是很自然的事。

斯坦尼斯拉夫斯基的全部活動，是和蘇聯莫斯科高爾基藝術劇院分不開的。斯坦尼斯拉夫斯基和聶米羅維奇-丹欽柯一起一直領導這個劇院達四十年之久。有些人把作為戲劇教育家的斯坦尼斯拉夫斯基的勞動，跟他作為一個導演、作為俄羅斯和蘇維埃劇院的最著名組織者的活動截然分開，因此就犯了錯誤。斯坦尼斯拉夫斯基體系是跟莫斯科藝術劇院——俄羅斯劇場藝術光榮的

历史傳統的繼承者——所走过的历史道路分不开的。

偉大的俄罗斯剧作家普希金、格里鮑耶多夫、果戈理和奥斯特罗夫斯基，通过自己的作品給俄罗斯表演学派的建立打下了思想基础。俄国偉大的批評家別林斯基和杜勃罗留波夫对这个学派的社会意义以及它力求把先进的、进步的、民主的思想灌輸給人民的这种願望有过很高的评价。俄罗斯表演学派——它的創始者是謝普金——的基础始終是现实主义，是那种与当时的生活、与当时的先进願望的緊密联系。每一次背弃这些原則，都會把俄罗斯的演剧艺术引向衰落、引向創造的絕境。

在十月革命以前，莫斯科艺术剧院也处在困难的境况中。在那些年代里，按照斯坦尼斯拉夫斯基的說法，这个剧院还没有它的出色的“引路人”——契訶夫和高尔基。1904年契訶夫去世了。由于檢查条例的限制，剧院無法上演高尔基在1905年革命后所写的一些新剧本。斯坦尼斯拉夫斯基承認，戏剧創作上的危机也引起了导演思想上的危机。但是契訶夫，特别是高尔基在艺术剧院的生活中却留下了很深的迹印，艺术剧院發展史上的社会政治路線就是从他們的剧本开始的。

斯坦尼斯拉夫斯基对高尔基的现实主义的强大力量有过極高的评价，他曾在自己的导演工作中力求真實地体现高尔基的这样一些戏剧作品，如：《小市民》、《在底層》、《太陽的孩子們》。康斯坦丁·塞尔盖耶維奇·斯坦尼斯拉夫斯基后来曾說，如果没有契訶夫和高尔基，也許艺术剧院早就不存在了。他懂得，剧院及其創作方法的基础首先是創作。

斯坦尼斯拉夫斯基不滿意他那时候的戏剧艺术，不滿意頹廢派和象征派的那些失却了創造性的、沒有思想的戏剧作品，因此

他在革命前的年代里就把他的全部注意力放在这一点上：要为俄罗斯演員發掘和保存那种能帮助他們在舞台上最充分、最正确地表现出人物内心體驗的世界的“內心技术”，以及那种他深信是構成契訶夫和高尔基戏剧創作基础的“人类精神生活”。在这些年份里，斯坦尼斯拉夫斯基頑强地寻求着演員自我修养、演員創造角色以及导演排演剧本的方法的原理，这个方法就是現在大家都知道的所謂斯坦尼斯拉夫斯基体系。在这个时期中，斯坦尼斯拉夫斯基号召演員和导演們細心研究人的心理活动，要善于根据人的心理活动来創造角色和人物形象。在他的研究工作的这一阶段，他用体系中的这个極重要的环节規定了演員在舞台上的正确的創作的自我感觉。①

斯坦尼斯拉夫斯基剛剛开始向这方面探索，剛剛开始根据新的原理来創造演出，体系的敌人就企圖千方百計地歪曲他探索新途徑的意义。他們赶紧發表声明，說体系会絞杀灵感，說体系要用斯坦尼斯拉夫斯基所發現的某些技术方法（注意、肌肉松弛、交流等）来代替演員表演中艺术的、富有詩意的創造。他們断言說，“从自我出發”去創造形象，演員只会用他自身暗中偷換掉劇作家所創造的形象，說体系否認演員的天才的必要性。然而，康斯坦丁·塞尔蓋耶維奇不止一次地指出过，假如演員生来就沒有才能、沒有想像力和創造幻想，也就是說，沒有被詩人作品中反映出来的生活所感染和激动的能力，單單借助于一个体系，他是絕不可能成为一个真正的表演艺术家的。

“天才就是毅力乘以劳动。天才如果不依靠劳动，它很快就

① 斯坦尼斯拉夫斯基：《演員自我修养》，第一卷，苏联艺术出版社，1948年，第428—448頁。

会衰亡。”——康斯坦丁·塞尔盖耶维奇常常喜欢这样说。

1924年，有一次在跟莫斯科艺术剧院的青年演员排戏时，斯坦尼斯拉夫斯基曾经非常确切地给演员和导演的演剧劳动下过定义，并又一次拟定了自己体系的一些基本路标，在那些年代里，他认为这个体系还远没有达到完善的地步。

“要记住，”斯坦尼斯拉夫斯基说，“我的任务是要教导你们学会演员和导演的艰巨劳动，而不是去学那种供人寻乐的舞台上的消遣。为了达到这个目的，得有另外一种剧院、导师和体系。演员和导演的劳动，正如我们所了解的，是一个痛苦的过程，这不是一种抽象的‘创造的快乐’，这种所谓‘创造的快乐’在那些根本不懂艺术的人的空洞的宣言中是时常谈到的。只有当我们进入劳动的时候，我们的劳动才会带来快乐——这是一种自觉的快乐，因为这时我们意识到我们是能够而且有权利得到这种快乐的，意识到我们是可以从事我们心爱的事业的。

“为了这个事业，我们已献出了我们的一生。同时，如果我们看到，由于我们完成了这个劳动，演出了戏，扮演了角色，因而使观众得到了益处，带给他们某种对他们的生活、对他们的发展很需要和很重要的东西，那么，我们的劳动一定会给我们带来愉快……

“但是，演员和导演的劳动过程本身，包括演出在内，是一个需要高度的精神集中、而且也常常需要巨大的体力劳动的过程。这一过程是不能凭借一般化的语言和情绪敷衍过去的！

“作为演员和导演的创作基础的是工作，而不是情绪或在颓废派时期流行的‘飞腾’、‘消沉’、‘狂欢’之类的那一切字眼。

“在浅薄的人看来，最‘愉快的’劳动是舞剧《唐·吉珂德》或

《天鵝湖》中的女主角的舞蹈。他不知道，叶卡杰琳娜·瓦西里耶芙娜·格里采尔为了練好她在这两个舞剧中的出色的‘双人古典舞’，不知付出了多少精力、注意力和劳动；他不知道，在表演过这种舞蹈以后，她在自己的化妝室里是怎样的一种脸色。她虽然汗如雨下，但内心里却还在責备着自己忽略了那个細微的动作！

“在舞剧中是这样的不易，而在悲剧和喜剧中怎么会比这更容易一些呢？誠然，‘創造的快乐’对那些真正的艺术家来说是存在的，每当他們在自己所选定的和挚爱的領域内付出了巨大的劳动并达到了他們自己所提出的崇高的目标之后，他們就会得到这种快乐。

但是，有一种艺术家为了表現这种‘創造的快乐’，他会在画架前面揮舞起画笔，竭力用某种悅人的表情姿势和画画的动作来打动他所欣赏的那位太太的心，而且是在一种‘出神状态’（这还是現代主义者所爱用的一个字眼！）中替这位太太‘画’像的！像这样的艺术家是一文不值的。他在这几分鐘内便衰潰了一个画家的艺术！他不是力求在画布上反映变化無穷的生活現象，捕捉他的模特兒臉上的思想感情的动态，而是在力求成为这个模特兒的情人。

“演員在舞台上也常常这样。与上次連排①时所演的一样，您沒有去表現剧本的思想和主题，却尽在表演那种‘創造的快乐’，——您像那些黄色演員一样对观众卖弄着風情。可是絕不能这样！無論如何不能这样！这些讓顏廢派、未来派、立体派演員去表演吧！偉大的俄罗斯演員、画家和作家是从不玩弄生活的，他們总

① 这里所說的是1924年莫斯科艺术剧院青年演員演出的一次連排，演的是根据达更斯的中篇小說《生活的战斗》改編的一个戏。

是力求把生活的丑惡的一面和美好的一面表現出來，借以教育觀眾。

“在藝術中不要怕用‘教育’這兩個字。為了教育你們，我已經費了許多唇舌和時間。

“我對你們講了許多關於我們劇場藝術的一般問題的話，是因為我希望你們不但能更好地去扮演角色，而且能學習培養自己成為真正的藝術家。我所獲得的一切成就都是用巨大的勞動換來的。多年來，我犯過不少錯誤，離開了藝術中的基本路線，白白地浪費了許多精力。現在我把我的全部知識和經驗都獻給你們，為的是使你們不再犯這類錯誤。如果你們了解我，願意照着我指給你們的那條路去走，你們將會加速推動我們的藝術向前發展，事半功倍。

“你們是革命之後才來到劇院的一批新青年。我希望你們再一次地在實踐中理解一下人們稱之為‘斯坦尼斯拉夫斯基體系’的東西。

“那麼，‘我的體系’的基本原理是什麼呢？

“第一，我的體系開不出任何藥方來告訴您如何成為一個偉大的演員或者如何演好某一個角色。體系——這是一條走向演員在舞台上的正確自我感覺的道路。但是，要演員自己在舞台上創造出正確的，亦即正常的（如同生活中一樣）自我感覺是非常難的。

“為此必須做到：

全身不緊張——掌握肌肉鬆弛。

最高度的注意力集中。

“在舞台上，如同在生活中一樣，要善於聽到和看到，也就是說，要與對手交流。

“深信順着剧本的情节在舞台上發生的一切事情。

“为了做到这一点，我建議你們要去做許多練習。^①这类練習就能培养出以上这些为演員所極端需要的特質。这些練習必須每天进行，正如歌唱家每天要練声、鋼琴家每天早晨要彈練習曲一样。

“体系的第二个原理。正确的舞台自我感觉能使演員在戏的进展中完成他所需要的一些动作。这些动作包括内部的——心理的动作和外部的——形体的动作。我姑且这样地把这些动作区分开来，是为了排戏时跟你們解釋起来更容易些。实际上在每一个形体动作中都有內在的心理动作作为外部动作的原因，而在每一个內在的心理动作中也都有表現其心理素質的形体动作。

“这两种动作的統一就是舞台上的有机动作。

“这种有机动作是由剧本的主题、它的思想、剧中人物的性格和作者所规定的情境来决定的。

“为使演員在舞台上能更容易地动作起来，應該从一开始就把自己投入到剧作家为剧中人物所规定的情境中去。

“要对自己說：‘假使’我發生了我的角色在剧中所發生的一切事件，我会怎么办？这个‘假使’我就戏謔地称之为‘有魔力的假使’，因为我觉得它能帮助演員开始动作起来。在学会从自我出發来动作之后，就要确定一下，在你的动作和剧中人物的动作之間存在着什么样的差別。一定要給剧中人物的动作找出全部根据，并且要动作起来，这时已經無法思忖，‘你的’动作应当在哪兒結束，‘他的’动作应当在哪兒开始。这两种动作一定会自相化合起

① 关于这些練習，斯坦尼斯拉夫斯基在《演員自我修养》一書中有詳細說明。