

在动作中分析剧本和角色

戏剧理論譯文集第一輯要目

关于苏联戏剧史的若干問題

談“体验”和“表现”的演剧艺术

遭了殃的斯坦尼斯拉夫斯基

灵感的源泉·音响效果的作用

对培养演員的意見

談中国話剧演員的艺术創造問題

記德国戏剧家布莱希特

埃及戏剧史中各重要阶段

在动作中分析剧本和角色

戏剧理论译文集第一辑

〔苏联〕瑪·克尼別尔等著

馬 华 等 译

中国戏剧出版社

一九五七年·北京

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许可证出字第096号

新中印刷厂印刷 新华书店发行

*

书号30 字数148,000 开本 850×1168 耗 $\frac{1}{32}$ 印张 $6\frac{5}{8}$ 插图2

1957年5月北京第1版 1957年5月北京第1次印刷

印数0,001—8,500册

定价(7)0.72元

前 記

为了想使戏剧工作者經常有机会讀到外文書刊上有关戏剧方面的重要論著，和其他可供作学习参考之用的东西，我們乃有編譯出版戏剧理論譯文集的計劃。我們將就力之所及，每两三个月編印一冊。每冊的容量約十五万字左右，而以其中的一篇文章的題目作为書名。

这是戏剧理論譯文集第一輯，收集了苏联及其他各国有关导演、表演、戏剧史和戏剧批評等方面的譯文，共計十一篇。

克尼別尔的《在动作中分析剧本和角色》詳細地介紹了斯坦尼斯拉夫斯基晚年的排演方法。这个方法是斯坦尼斯拉夫斯基艺术創造活动中最重要的成就，無疑地是值得我們細心地研究的。

苏联《戏剧》杂志1956年7月发表了专論：《关于苏联戏剧史的若干問題》，批評戏剧研究工作者对苏联戏剧史所作的錯誤、片面解釋；說明因不同艺术流派自由竞争而促使苏联演剧艺术日益丰富的历史事实。专論对瓦赫坦戈夫、泰伊洛夫、梅耶荷德等过去在苏联戏剧活动中的成就和錯誤，也作了新的評价。

从1956年1月开始，苏联《戏剧》杂志发表維甫茵的《什么是剧院的特色》一文以后，苏联戏剧界又一次展开了关于斯坦尼斯拉夫斯基体系的研究和討論。現在我們选譯了苏联人民演員、瓦赫坦戈夫剧院总导演魯班·西蒙諾夫在苏联《戏剧》杂志8月号发表的一篇文章《談“体验”的和“表现”的演剧艺术》。作者根据他对斯坦尼斯拉夫斯基体系的不同見解，进行爭論《体

驗》的和《表現》的演劇藝術，指出《體驗》是藝術 僅适用于“心理劇”的題材，主張導演應采取豐富多采的舞台藝術手法，以創造劇院的獨特“面貌”。蘇聯青年導演阿·艾弗洛斯的《遭了殃的斯坦尼斯拉夫斯基》一文是發表在蘇聯《戲劇》雜誌10月號上的。作者針對西蒙諾夫提出不同的意見：他反對斯坦尼斯拉夫斯基的“體驗藝術”已經陳旧的說法，也反對用“表現藝術”來補充“體驗藝術”的見解。作者指出斯坦尼斯拉夫斯基的藝術理論並不排斥鮮明的演劇形式。把見解不同的兩篇文章一併譯載在這一輯里，算是我們介紹這次學術性討論的開端；在以后各輯里我們還要繼續介紹。

德國著名戲劇家、柏林劇團創辦人布萊希特的藝術理論已經引起了世界演劇界的普遍注意，但對我國的讀者還是生疏的，印度進步作家巴爾文·迦爾琪曾訪問這位戲劇家，并轉給我們寄來了介紹這位戲劇家的文章。布萊希特曾榮獲1954年國際和平獎金，不幸已于1956年8月逝世，我們發表此文，表示對他的紀念。

在這輯里，我們還輯譯了國外戲劇家評論中國演員的藝術創造，埃及的戲劇發展以及黑人演員的藝術生活等文章，我們認為它們是或多或少可以提供讀者從廣泛的領域來了解戲劇藝術的創造和活動情況的。

我們將以這樣的形式繼續編印戲劇理論譯文集，熱烈要求讀者批評和支持，并歡迎譯者踴躍投稿，使它成為大家喜愛的一種讀物。

中國戲劇出版社編輯部

1957年3月24日

戏剧理論譯文集

1957年出書預告

在动作中分析剧本和角色(戏剧理論譯文集第一輯)

論导演構思(戏剧理論譯文集第二輯)

要 目:

- 論导演構思〔苏联〕吉基
梅耶荷德文献遺產〔苏联〕基里連科等
哥尔多尼——世界著名喜剧家〔苏联〕阿尔塔莫諾夫
什么是剧院的面貌〔苏联〕維普恩
再論剧院的面貌問題〔苏联〕勃魯契克
論角色的远景〔苏联〕斯坦尼斯拉夫斯基
《达尼亞》的导演意見〔苏联〕戈尔恰柯夫
談中国話剧舞台布景〔羅馬尼亞〕布拉达·山努
日本戏剧艺术日本进步剧团供給稿
- 論匠艺(戏剧理論譯文集第三輯)
- 論悲剧性和喜剧性(戏剧理論譯文集第四輯)
- 舞台調度(戏剧理論譯文集第五輯)

*

中国戏剧出版社 · 新华書店發行

目 录

关于苏联戏剧史的若干問題

.....〔苏联〕《戏剧》杂志专論 蔡时济 吳启元譯 (1)

在动作中分析剧本和角色

.....〔苏联〕瑪·克尼別尔作 馬 华譯 (25)

談“体驗”和“表現”的演剧艺术

.....〔苏联〕魯班·西蒙諾夫作 高士彦譯 (96)

遭了殃的斯坦尼斯拉夫斯基

.....〔苏联〕阿·艾弗洛斯作 高士彦譯 (106)

談中国話剧演員的艺术創造

.....〔罗马尼亚〕迪娜·郭查作 赵少侯譯 (119)

記德国戏剧家布莱希特

.....〔印度〕巴尔文·迦尔琪作 魏 明譯 (129)

埃及戏剧史中各重要阶段

.....〔埃及〕阿里·阿赫美德·巴卡西尔作 湯菲之譯 (138)

一个黑人演員的胜利

.....〔美国〕安納尔·伯利作 徽 泗譯 (145)

灵感的源泉.....〔苏联〕契尔卡索夫作 李孟岩譯 (152)

对培养演員的意見

.....〔苏联〕阿里薩·科奥宁作 沈 笠譯 (171)

音响效果的作用.....〔苏联〕阿·波波夫作 夏崇学譯 (194)

关于苏联戏剧史的若干問題

〔苏联〕《戏剧》杂志專論

1

明年^①苏联人民将庆祝偉大的十月社会主义革命四十周年。苏維埃国家存在的四十年——这是人类发展史上一个重大时代，是社会主义誕生、建設和胜利的时代。在共产党的领导下，苏联人民的物質生活和精神生活在各方面都取得了史无前例的胜利，現在大家正順利地建設着世界上第一个共产主义社会。赫魯曉夫在苏共第二十次党代表大会上代表中央委员会所作的总结报告，为我们展示出繼續前进的鮮明而辽闊的远景，他报告說：“苏維埃国家正在突飞猛进。如果用形象化的說法，就是我們已經登上了这样的山巔，达到了这样的高度：从这里已經清楚地看到走向最終目标——共产主义社会的道路的广闊的远景^②。

我們国家所經歷的道路是困难而輝煌的。但是这些困难及其克服的經過也就是寶貴的历史經驗，这种經驗武装着苏联人民和社会主义陣营人民繼續斗争。因此，当我们想着未来、执行共产

① 此文发表于苏联《戏剧》杂志1956年7月号，这里的明年即1957年。

② 譯文見人民出版社《苏联共产党中央委员会向党的第二十次代表大会的总结报告》第132頁。

党拟定的計劃时，必須深刻地、按照馬克思主义观点去認識已經完成和取得胜利的东西，必須仔細地研究我們的历史教訓。所有的共产主义建設者都应当如此，苏联的艺术工作者也当然不能例外。

苏联的戏剧已經牢固地成为我国人民的精神生活，为观众所喜爱，其声誉早就限于祖国的境界。仔細地、認真地研究苏联戏剧发展的道路之所以必要，还不仅仅因为它的历史是苏联文化史的一部分，也因为認識我国戏剧发展的經驗乃是苏联戏剧进一步有效发展的必不可少的条件。目前这一任务是特別迫切、重要，其原因大家都知道：近年来我們戏剧艺术遭受到一些十分严重的困难，使苏联观众产生了一种憂慮不安的心情。

我們的戏剧圖書館的書架上書籍并不少，其中有些是有价值的著述、专論、以及回憶录之类的作品。十卷集的苏联戏剧創作即将問世，斯坦尼斯拉夫斯基文集第三卷已經发行，聶米羅維奇—丹欽柯的文学遺產正在出版，有关苏联戏剧材料的选集也正在印行。

总而言之，有关戏剧的書不能算太少，不过，应当爽爽气气地說，其中有些是存在着严重的缺点，而且有关戏剧史和戏剧理論的一些最重要的問題，都为戏剧学家、批評家、各科学研究机构、以及出版社所忽視了。

大家早就在公正地議論科学院历史研究所、特別是戏剧音乐研究所了，說它們对苏联戏剧艺术中一些最尖銳的問題避而不談，說它們的工作是龜行蝸步。不久前，在苏联作家协会里曾非常尖銳地——也是非常公正地——批評了艺术出版社的工作，說該社的官僚主义作风还没根除，一本書总要好几年、甚至是十年八年才出版，說它还存在着一种畏首畏尾的心理，从而存

在着一种“四平八稳的作风”，認為与其出書受批評，倒不如不出的好。

对那些跟戏剧理論出版工作有关的人士和机构，也可以向他們提出另一些非常严厉的指責。比方說，为什么艺术剧院和小剧院的年鑒（年鑒！）都要比它們的版权頁上印的日期晚好几年，这真叫人不解。为什么研究斯坦尼斯拉夫斯基和聶米罗維奇—丹欽柯遺產的各个学术机关的步驟怎样也不能协同一致，这也叫人不解；为什么那些編纂者既負責处理聶米罗維奇—丹欽柯的浩瀚的、为讀者所不熟悉的理論遺著却認為只用同样的材料出上两卷就够了，这更叫人不解。

有关苏联許多最著名的戏剧家和戏剧团体的重要著作，直到今天我們还未出版，有关苏联戏剧史的專門著作直到今天也沒人写出，适合各戏剧院校用的教科書也沒有——这更叫人不能容忍。

不錯，大家都知道，《俄罗斯苏維埃戏剧史概論》（1917—1934）第一卷于1954年出版了——这是苏联科学院艺术史研究所多年来集体劳动的成果。不过在这一卷里也还存在着那些为我們的戏剧学所共同患有的、一眼就可以看出的缺点，在几年前出版的《同形式主义斗争的莫斯科艺术剧院》（А·阿納斯塔西耶夫著）、《斯坦尼斯拉夫斯基与苏联戏剧》（Н·阿尔巴金著）、《关于苏联戏剧为思想性和现实主义而斗争的历史》（В·罗斯托茨基著）等几部作品都或多或少地存在着这些缺点。

2

在苏联共产党第二十次代表大会上，曾經又一次提到思想工

作对人民共产主义教育的巨大作用，但同时也指出我們宣傳、科学、文学、以及艺术工作方面一些严重缺点。和生活的实际任务脫节、用讀死書和教条主义代替真正的科学創作、忽視活生生的历史事实和任意对待事实、徒劳无益地反复地引証大家早就熟悉的大道理，害怕独立思考——这些都是科学工作最重大的缺点，这些缺点也完全表現在我們的戏剧学中。毫无疑问，这其中的許多缺点，多半都是由于个人崇拜在社会生活各方面所造成的不良影响而产生的。

近十五到二十年中所写的戏剧学著作是不同于比較早期的那些专门著作了；它們已經摆脱了許多思想上和方法論的錯誤。大大地克服了庸俗社会学和“单流論”的有害影响，积极根除戏剧学中的形式主义和唯美主义的观点。这样当然很好，这是学术工作者思想教育和成长的重大成果。但是教条主义、書呆子气、公式主义、以及对活生生的和复杂的历史的忽視，仍然严重地妨碍着苏联戏剧学的发展。

當我們去讀那些討論苏联戏剧史中一般問題和个别問題的作品时，可以发现其中大多数都显然存在着一种把苏联戏剧艺术早期的真正路綫給简单化了的公式。这个公式通常是这样排列的：“戏剧战綫”在十月革命后立刻就严格地分为两个陣营——现实主义陣营和形式主义陣营。现实主义被認為是人民的、革命的，而形式主义被認為是資產階級的、反动的。

正是艺术中的现实主义才是接近人民的，只有真实的作品在思想方面才能是先进的，如果有人对于这样的事情表示異議，可以說是荒謬的；反之，形式主义乃是十足地道的資產階級的思想产物和表現。这是无可爭辯的馬克思列宁主义美学論点，这个論点

已由过去的先进艺术的經驗、苏联艺术家在創作中所取得的社会主义现实主义的胜利、以及世界各国許多現在进步艺术家在創作中取得的胜利所証实，任何人也駁它不倒。同时苏联艺术中的社会主义现实主义是在对頹廢派、形式主义、唯美主义、以及自然主义的尖銳而长期的斗争中才取得胜利，这也完全是真的。有許多起初抱着排斥现实主义态度的艺术家，因为受了生活本身的影响，由于党的思想工作的結果，他們变成了坚定的现实主义者。

但是，正确的理論如果教条主义地去解釋，把它变成公式，不顧及社会生活的具体历史条件而生吞活剥地使用，那么，無論是理論或历史都会因此而受到損害。在戏剧学中也正好发生过这种事情。一种狹隘的公式給生动的历史发展过程戴上了一道枷鎖。在“现实主义”这一名詞之下，大家只了解跟艺术剧院及小剧院有关連的一个艺术流派；人們把形式主义和探求新的戏剧形式混同起来，并把舞台艺术家們許多极好的发现和成就都不合理地归功于它。在这一公式的束縛下，艺术家和剧团所有的特点和企图就难以分辨出来，他們中間許多人的創作中所有的矛盾也更难以說明了。

苏联接受了过去的偉大的民主主义现实主义戏剧文化作为遺產。十分显然，苏联戏剧艺术的大厦，正是在小剧院、艺术剧院、亚力山大剧院、以及外省的其他一些大剧院的现实主义傳統的基础上建立起来的，这已經由历史証明。因此在我們的戏剧研究作品中予这些剧院以很大的注意，这是完全无可非議的。但是，如果因为現在是苏維埃时代就把这些最著名剧院的发展道路解釋得簡單化，有意地不顧真实，打算証明这些剧院几乎是从十月革命后的第二天起它們就是有意識地为革命服务，那可就錯了，就是違反

历史了。实际上并不是这样。那些老剧院都是在生活的影响下、在党的思想工作影响下走了漫长而艰难的思想进展的道路。起初它們在思想和創作方面都經歷了一些十分严重的矛盾。絕不要忘记——艺术界旧知識分子所經過的复杂的道路即使不比知識界其它阶层多，也絕不比知識界其它阶层少。我們大家都知道，列宁就这样真实而大胆地表示过这种意見。可是，当我們的戏剧学家企图解釋革命初期那些老剧院的情况时，他們却忽視历史事实，深怕“触犯了”那些现实主义艺术家，因为中間有許多人后来都成了最著名的苏联演員。

用主观願望代替事情的本質、抹杀或粉飾事实、不怕当着历史的面撒謊，硬赋予某某艺术家或某某剧院以完全現代的风貌——这就是我們戏剧学中非常严重的缺点。这种缺点也表現在对小剧院和艺术剧院的評價中。

艺术剧院及其領導者都是把革命当作巨大的历史事件迎接它的，关于这一点，斯坦尼斯拉夫斯基在他的著作中說得很明白。可是据斯坦尼斯拉夫斯基、聶米罗維奇-丹欽柯、莫斯科文等的自認，他們当时都是茫然若失的，对当时发生的一些重大事件有許多他們都不了解。这也完全可以理解，因为他們平时很不关心政治，沒有参加实际的革命斗争，还不知道他們的艺术将怎样为革命服务。

斯坦尼斯拉夫斯基在他給1919年在大剧院召开的群众大会的那封信上說：“我們的艺术范围就是美学，絕不好从美学中把艺术搬到同艺术本質格格不入的政治范围或是实用的功利主义生活的范围中去，这就同絕不好把政治搬到純美学的范围中去是一样的”。这位偉大的艺术家是經過了不短的时间才用新观点看艺术与政治之間的相互关系的。

我們的研究家要是企图証明那些老劇院在蘇維埃政權初期彷彿就站在革命的立場去重新審查它們的創作，那真是太冒然從事，不合乎史實了。奧斯特羅夫斯基某些劇本已由小劇院重新上演，而且被新的眼光解釋得彷彿當時就具有現代這樣的社會的尖銳性，這真是把奧斯特羅夫斯基那些劇本給任意地曲解了。

這裡又表現出想用簡單化、庸俗化、有時簡直是歪曲真實的辦法有意把歷史縮短。比方說，大家都知道，小劇院雖然在1919年演過高爾基的《老人》，但是並不了解該劇本的社會內容。但是在我們的文獻中，通常都把這次演出看作是小劇院的社會積極性的突出表現。在生活中感覺到巨大的改革、願意為人民服務——是一回事，對生活有了深刻的認識、然後有意識地、自覺地用飽滿的共產主義思想去從事藝術創作——又是一回事。這種藝術創作是又過好久才出現的。

3

用簡單化的、“使其合乎現代要求的”觀點去看那些舊的、現實主義劇院的創作道路——這是我們戲劇學的莫大的不幸。而且問題還不僅限於此。問題還在於不能用暴力使蘇聯戲劇的生動的历史硬合乎規定。

在戲劇方面，也如同在意識形態的任何形式中是一樣，在十月革命後曾進行了頑強的、殘酷的階級鬥爭。俄共在中央委員會《關於黨在文藝方面的政策》的決議（1925年）中說：“……正如我國的階級鬥爭一般地沒有停止是一樣，它在文學戰線上也沒有停止。在階級社會中，沒有而且也不能有中立的藝術，雖然一

般的艺术的階級本質，尤其是文學的階級本質，其表現形式較之——比方說——在政治方面是更加無限地多種多樣”。

蘇聯政府採取了斷然的處置把露骨的資產階級的無聊的劇本從上演的劇目中清除了出去。當列寧和中央委員會看到無產階級文化派跟黨對立起來、使文化革命和蘇維埃文化建設受到損害時，他們給了这个團體毀滅性的打擊。許多具有白黨情緒的文學家和演員曾企圖用他們頹廢派的艺术去麻醉觀眾的意識，把觀眾從現代的革命的現實引向神秘主義的迷霧中去。所有這些現象都受到在鬥爭中依靠藝術的優秀力量的黨的反击。

但是蘇聯戲劇在其存在初期時的思想鬥爭，還不只限于對那些站在反蘇維埃立場上藝術家們的鬥爭。當時的這種思想鬥爭是更複雜得多。要了解這一鬥爭的過程、要科學地認識歷史的事實，必須注意到：個別作家、演員、整個劇院、以及觀眾的藝術美學立場常常是同他們的政治觀點和意圖不一致的。要了解早期蘇聯戲劇界非常尖銳鬥爭的意義和特點，必須符合歷史情況地把偉大變革的真實圖景予以再現，回憶一下大部分知識分子、尤其是青年人們那種恨不得舊制度立刻完全崩潰的心理是同想把一切舊的東西都摧毀，而用新的東西取而代之的願望是分不開的。這種願望常常表現得不正確、甚至是荒謬的，這無論是在日常生活方面，或是在家庭生活的概念方面以及學校教育方面都發生過這種情形，當然，在藝術中也沒能例外。黨是堅定地、耐心地闡明新文化建設的真正本質，反對用虛無主義態度去對待過去文化所取得的成果，列寧在共產主義青年團第三次代表大會上的講演在這裡具有巨大的、根本的意義。

然而，新的、社會主義的文化將如何形成這一明確而具體的

概念，并不是一下子就跑进人民的脑子里去的。我們不妨回忆一下克魯普斯卡亚对列宁出席国立高等艺术技术工場青年公社时情形的叙述：“伊里奇瞧着青年們，瞧着那些把他包围了起来的青年男女艺术家的容光焕发的面孔，連他的臉上也現出他們的那种高兴的神情了。他們把自己的幼稚的作品指給他看，向他解釋这些作品的意义，提出許多問題。但他只是笑而不答，提出一些問題来作为反問：‘你們讀些什么書？你們讀普希金的作品嗎？’‘噢，不，有人脫口而出說，‘他是資產者呀！我們只讀馬雅可夫斯基的作品。’伊里奇笑了一下。‘依我看——普希金要更好些。’在这以后，伊里奇对馬雅可夫斯基才略有好感。一提到这个名字，他就想起国立高等艺术技术工場的那些青年，他們虽然充滿了生命力和愉快的心情，准备为苏維埃政权效死，却不会用現代的語言去表現他們的意思，只好在他們还不太了解的馬雅可夫斯基的詩句中去尋这种表現。”

这个生动、确实的插曲，很好用来说明当时青年观众对所謂“左派”戏剧的兴趣，而在我們的戏剧学中，大家对这种現象却有意避而不談，这真是不應該；如果能以不違反历史情况的态度去对待生活，这种現象是很容易解釋的，因为在許多“左派”艺术作品中是有着艺术家們真正革命意图的表現。

我們都很清楚：俄国那些最著名的剧院都是相当长的时期沒能在它們的創作中反映現代的、革命的现实。这也是完全可以理解的。斯坦尼斯拉夫斯基曾經幻想在舞台上体现“今天的人类精神生活的实質”，但是他沒看到新的现实主义的、形式完美的剧本，他埋怨說新时代还没有产生自己的契訶夫。

正是在这一时期，有許多艺术家热烈地、不倦地探求使戏剧

同现实接近起来的新途径。在这种对新的戏剧形式的探求中不只是有过一些形式主义的奇奇怪怪的作风和错误，也有一些重大的收获。“左派”戏剧界反对旧的现实主义传统，这是他们的大错，是他们不了解旧的戏剧在新的、革命的时代也还有很大的发挥余地。但是他们也反对当时在许多商业性质的剧院中占优势的戏剧界的墨守成规和手工业方式。

也不妨回忆一下：有不少苏联戏剧家和戏剧团体，在他们身上都结合着一些非常复杂的、矛盾的特点。斯坦尼斯拉夫斯基的忠实学生，号召“同人民一起创作”、同时又把新艺术看作是“幻想的现实主义”的艺术家——瓦赫坦戈夫是这样。革命前戏剧界颓废派艺术著名代表人物之一、但是在十月革命后立刻加入共产党并诚心诚意为人民服务的艺术家——梅耶荷德是这样。从艺术剧院出来的、莫斯科无产阶级文化剧院主要导演之一——斯梅什里亚夫也是这样。

我们知道，莫斯科市工会剧院是最早的革命剧院之一，它是用自己的创作——《暴风雨》的演出——而不是用号召和布景在苏联戏剧艺术的道路上树立起一个重要的里程碑的。可是在这个剧院里，所谓“左派”艺术的影响是很大的。

1922年出现的革命剧院是一个热烈反对各模范剧院的剧院（梅耶荷德曾一度是该剧院的领导人），它曾用最“左”的导演作风演过一些表现派的戏，然而，一些卓越演员的才能也同时在这个剧院里成熟了，它受到具有革命情绪的观众、尤其是青年们的热烈爱戴。可是在许多年后，几乎是各种完全相反的思想立场和风格都在同一剧院和睦共处起来，这只要回忆一下1932年在瓦赫坦戈夫剧院的演出情况就行了：该剧院在这一年上演了《耶戈