

論劇作家的劳动

戏剧理論譯文集第七輯要目

高尔基論剧本

剧本《鉄甲列車》創作的經過

戏剧創作与生活

剧作家的职业

戏剧創作經驗杂談

关于戏剧創作的一些想法

創作历史剧的經驗

剧院与剧作家

論 劇 作 家 的 勞 動

戲劇理論譯文集第七輯

〔蘇聯〕高爾基等著

孟 昌 等 譯

中 國 戲 劇 出 版 社

一九五九年・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証出字第096号

工人出版社印刷厂印刷 新华书店发行

统一书号:10069·233 字数112,700 开本850×1168 1/32 印张5 $\frac{3}{16}$

1959年6月北京第1版第1次印刷

印数0,001—7,500册

定价(7) 0.57元

前 記

我們根据苏联艺术出版社于1957年出版的《論剧作家的劳动》一書，內容略加增減，編成《戏剧理論譯文集》第七輯，仍按原書題名为《論剧作家的劳动》，目的在介紹苏联剧作家的創作經驗，供讀者参考。

本輯所載《論剧本》是一篇很重要的論文。作者高尔基特別指出剧作家应用階級观点分析問題，从反映在人物的階級意識上的內心矛盾来揭示階級特征和階級矛盾。他要求先进的剧作家具备工人階級的世界觀和掌握戏剧艺术的特点，从事認真严肃的劳动。《〈鉄甲列車〉創作的經過》的作者伏·伊凡諾夫为工人階級在革命斗争中英雄主义、爱国主义和国际主义的主题所激發，不断地追求艺术真实与艺术表达力，在导演和演員的帮助下，终于写出《鉄甲列車》这一富于历史意义的作品。伏·伊凡諾夫的艺术成就为剧作家与艺术工作者之間的密切合作做出范例。《戏剧与生活》的作者阿·索弗洛諾夫，在他的創作实践中坚持观察、研究、分析生活相結合的原则，善于在现实生活中非戏剧性的情勢

中，通过艺术的概括發掘鮮明有力的人物性格，描写劳动者的心理活动和社会劳动的互相关系，而不是劳动的过程。他的創作活动証实了現代剧作家应忠实地揭示劳动人民的形象，表现新的劳动关系，發揚劳动人民的集体主义思想和感情。阿·阿尔布卓夫在《戏剧家的职业》中，提出剧作家与现实生活的血肉联系，說明剧作家的任务在于表现时代冲突，提炼生活經驗和表达生活理想。他根据现实生活的特征，观察和掌握人的連續不断的改造过程，刻划出像达丽娅这样的人物形象的命运。他認為剧作家应注意剧作的情节，便于發展人物性格和汲取民間戏剧的特色，从而寻求富有表现力的布局，达到技巧水平的要求。《戏剧創作經驗杂談》的作者維·罗卓夫在对待“真人真事”的题材上，主張剧作家应把握生活真实与艺术真实之間的关系，按照人物行为邏輯的發展来揭示性格，而不能由作者强制人物的行为。阿·史坦茵在《关于戏剧創作的一些想法》一文里，体会到剧作家要善于在作品里融匯自己的見解，自己的情感，自己的生活經驗，深刻地理解时代的要求，不断地丰富生活經驗，以扩大剧作家的視野。他認為剧作家应通过适当的表現形式，充分發揮作品的时代感和现实性。必須深刻領会生活中的丰富多采和体现生活的真实性。因此，他提倡剧作家应以正剧的形式揭示生活中的严肃冲突。鲍·拉甫列尼約夫在他的《創作历史剧的經驗》中，提出（一）依照人物性格發展的远景，創造历史人物形象；（二）剧作家在詳細研究史实的基础上进行想像，依据历史的真实，以求符合特定的时代精神和人物性格的要求。这两点意見是應該引起重視的。戏剧理論家尼·戈尔恰柯夫在《剧院与剧作家》里，叙述斯坦尼

拉夫斯基对待现代戏剧作品的严肃态度，对于了解斯坦尼斯拉夫斯基的美学概念和艺术思想是一篇有帮助的文章。

本輯所收的文章都是作者經驗之談。这些創作經驗証明工人階級的剧作家必須在馬克思列宁主义的世界观和美学观点的指导下，密切結合对现实生活的观察、体验、分析、研究，深入生活，掌握素材，运用艺术技巧，反映时代的精神和刻划生动的人物性格。这些文章可帮助讀者研究和分析这些作家的作品，并可供我国剧作者和青年剧作者研究和参考。

中国戏剧出版社編輯部

1959年4月



統一書号: 10069·233
定 价: 0.57 元

目 录

論剧本 [苏联]高尔基作 孟 昌譯 (1)

剧本《鉄甲列車》創作的經過

.....[苏联]伏·伊凡諾夫作 張守慎譯 (22)

戏剧創作与生活 [苏联]阿·索弗洛諾夫作 陈繼達
申 堅譯 (46)

剧作家的职业 [苏联]阿·阿尔布卓夫作 張 劭譯 (54)

戏剧創作經驗杂談 [苏联]維·罗卓夫作 張 劭譯 (86)

关于戏剧創作的一些想法 [苏联]阿·史坦茵作 孙 偉譯 (102)

創作历史剧的經驗 [苏联]鮑·拉甫列尼約夫作 宋 白譯 (134)

劇院与剧作家 [苏联]尼·戈尔恰柯夫作 宋 白譯 (147)

論 劇 本

〔苏联〕 高尔基

單純的思想常常是最难領会或被人領会得不深的。例如，距今一百年前，歌德說過：“泰初有为”^①。

这是十分明白而丰富的思想。从这里，仿佛自然而然地得出了一个同样單純的結論：認識自然，改造社会条件，只有借助于人的行动才有可能。从这一点出發，卡尔·馬克思說道：“从来的哲学家只是各式各样地說明世界，但是重要的乃在于改造世界。”^②

單純的思想之所以被人領会得不深，是因为人类在誘人而狡詐的智謀的迷雾中度过了好多世紀，这些智謀是生活的統治者为了掩飾耻辱、恐惧、和不可調和的社会阶级矛盾所十分需要的。在我們今天，这种矛盾已經發展到可惡的彰明昭著的程度，已經不可能用任何詭辯、任何狡猾的謊言来掩飾它了。然而自古以来的故弄玄虛的習慣还没有失去效力，它在那些自認為可以不对生活中的丑恶現象負責的人的头脑里，更是特別根深蒂固。对于單純的真理，这些人的理性仿佛受了化学的作用似的，总是采取敌視的态度。

哲学家們过去研究了什么，現在又在研究什么？寓言作家伊

① 引自歌德的《浮士德》第一部第三幕。——譯者注。

② 引自馬克思的《費尔巴哈論》。——譯者注。

凡·赫姆尼采^①在《一个形而上学者》这篇寓言里，简短地、然而十分明白地说明了这一点。这篇寓言的要点是：一个青年在田野上散步，一面思索“万物的起源”的问题，这时他跌进一个坑里，不能靠自己的力量从那里爬出来。人们抛了绳子给他，但他立刻提出一个问题：“绳子是什么呢？”人们告诉他：把绳子作为“自在之物”来作哲学推理，这个时间选得不对，你还是快爬上来吧。但他又问道：“那么，时间又是什么呢？”于是人们只好把他留在坑里。他直到今天还在那里推论：宇宙是否必要呢，如果必要，那又为了什么？

形而上学者使思想脱离了行动，把思想转入了纯属空谈的逻辑体系这个无益的领域，而时间只是被理解为运动、即行动的容器。

现在向着领导世界的目标迈进的工人阶级，是新的人类和全新的世界观的创造者，它用自己的劳动使时间绝无虚度，并认识到整个世界都是它的财产。

语言艺术家有权利通过具有历史意义和世界意义的人物形象，把工人阶级描写成具有最坚强的、无往不胜的毅力的泉源，描写成“第二自然”——物质文明和“精神”文化——的创始者。

工作引起思维，思维把工作经验化为语言，提炼为思想、假设和理论，即适合一定时期的工人的真理。

每个人都知道，把语言化为行动，比把行动化为语言困难得多。

文学家写作的时候，把行动化为语言，同时又把语言化为行动。作家写作所用的基本材料是语言。

人民的智慧用一个谜语的形式极其确切地说明了语言的意义

^① 伊凡·赫姆尼采（1745—1784）：俄国寓言作家。——译者注。

义：“不是套，却可以粘住一切东西，这是什么呢？”

在我們这个世界上，沒有一件事物是沒有名字、不能用語言来表达的。这些道理本来很簡單平常，可是我觉得，青年剧作家对語言的这种意义却理解得不够。

必須預先声明，我不是作为一个剧作者，而是作为一般的文学家和戏剧观众来講下面的話的。遺憾的是，我国有一种習慣：一个只写过一两个剧本的青年人，就竟然以“行家”自居，立刻配合着他的剧本在报上發表論文，或作口头报告，向“全市和全世界”叙述自己的創作方法，有时甚至企圖編写《戏剧理論》之类。由于一些我希望以后能为人了解的理由，我認为我有权利来效法一下这个不良的先例。我写过的坏剧本不止三五部，而是二十部左右，作为一个老作家，我應該把我的經驗告訴青年們。

剧本(正剧和喜剧)是最难运用的一种文学形式。其所以难，是因为剧本要求每个剧中人物用自己的語言和行动来表現自己的特征，而不用作者提示。在長篇小說和中篇小說里，作者所描写的人物借作者的助力而活动，作者总是和他們在一起，他暗示讀者必須怎样了解他們，給讀者解釋所描写的人物的隱秘思想和隱藏的行为动机，借自然与环境的描繪来襯托他們的心情，总之，总是小心翼翼地把他們引向自己的目标，自由地、常常是十分巧妙地(这是讀者不易察覺的)、但又是任意地掌握他們的动作、言語、行动和相互关系，一心一意把小說的人物写成艺术上最鮮明和最有說服力的人物。

剧本不容許作者如此随便地进行干涉。在剧本里，他不能对观众提示什么。剧中人物之被創造出来，仅仅是依靠他們自己的

台詞，即純粹的話語，而不是記述的語言。明白這一點是很重要的，因為，要使劇中人物在舞台上、在演員的表演中具有藝術價值和社會性的說服力，就必須使每個人物的台詞具有嚴格的獨特性和充分的表現力。只有在這種條件下，觀眾才懂得每個劇中人物的一言一行，只能像是作者所確定和舞台上的演員所表現的那樣。拿我國的優秀喜劇中的主人公法穆索夫、斯卡洛茹布、莫爾格林、列彼季洛夫^①、赫列斯達科夫、市長^②、拉斯普留耶夫^③等等做例子吧：這些人物中的每一個人，都是用為數不多的語言創造出來的，而其中每一個人都提供了關於他的階級和時代的十分準確的概念。這些人物的警句所以成了我們的日常用語，正是因為每個警句都非常準確地表現了一種無可爭辯的、典型的東西。

我覺得，由此就可以很清楚地看出：用來寫劇本的口語對於劇本具有多么巨大的、甚至決定性的意義，而加強口語的研究，借以充實自己，對於青年作家來說，又是多么迫切需要。

我們的年輕的戲劇創作的普遍的可悲的缺點，首先在於作者的語言貧乏、枯燥、貧血、沒有個性。一切劇中人物都說着結構相同的話，單調的陳詞濫調討厭到了驚人的程度，這和我們的暴風雨般的現實，和那種創造力的緊張活動完全不能配合，而我們國家正生活在這種緊張活動之中，因此就不能不把它反映在新語言的創造方面。卑鄙有害的事情，或正直的有社會價值的事情，在舞台上全變成了呆板的、胡亂聯繫起來的語言所發出的無聊的喧囂。

① 以上是格利鮑耶多夫的喜劇《智慧的痛苦》（即《聰明誤》）中的人物。——譯者注。

② 以上是果戈理的喜劇《欽差大臣》的主人公。——譯者注。

③ 俄國劇作家蘇霍沃-柯貝林（1812—1903）的作品《克列欽斯基的婚禮》和《塔列金之死》中的人物。——譯者注。

我們生活在歐洲的野蛮人和資本家憎恨我們的氣氛之中，我們也必須善于憎恨他們，戲劇藝術在這方面應該幫助我們；在我們周圍和我們中間，煩惱的小市民正在嘮嘮叨叨地發牢騷，因此，戲劇在觀眾面前揭露小市民的卑劣本質的時候，就應當喚起我們對他們的輕蔑和嫌惡；我們本來有值得驕傲、值得高興的東西，可是這一切還沒有在藝術語言里得到足夠有力的反映。我們的年輕的戲劇創作跟不上我們的英雄主義的現實，可是藝術的主要使命正在於上升到高於現實，從新人类的始祖工人階級所提出的那些美好目標的高處來觀察當前的事情。我們都關心對現有事物的描寫的精确性，其精确程度只能以這樣的標準作根據，就是：為了更深刻、更明確地理解我們應該消除和應該創造的一切事物，我們需要這種精确性到什麼程度，就描寫到什麼程度。英雄的事業需要英雄的语言。

至於藝術，它的目的從來不會是、也不可能是“為藝術而藝術”的，這個道理在今天已經十分明顯了，從藝術隨着作為它的老顧客和消費者的那個階級的衰亡而悲慘地衰落下去，又隨着無產階級文化革命的發展而迅速成長起來的事實，就可以看清楚這個道理。正如宗教一樣，藝術在資產階級社會里也是替一定的階級目的服務的，正如在宗教領域內一樣，藝術界也有這樣的異端者，他們企圖從階級壓迫的桎梏中掙扎出來，但是沒有成功，並且為了洗清由於盲目信仰小市民的“顛扑不破的真理”而蒙受的恥辱，便惶惶不安地不再信任歷史的人的無限創造力，不再信任人有從事破壞和創造的無可爭論的權利。

我個人認為缺乏求知欲和知識不夠是這種不信任的原因。可是，我自然並不是說對知識需要迷信，知識是一個不斷研究和探求

的过程，如果知識变成了一种迷信，那么，它就会陷于停滞。

在我国，求知欲正越来越旺盛地蓬勃发展，这种欲望特别强烈而有效地表现在科学技术部門里。我們的青年学者和技师們，以他們的成熟程度、对知識的热爱、巨大的成就和大胆的意圖而使人感到惊奇。青年文学家对知識的意义显然估計过低。我們好像过于信賴“灵感”。我觉得，他們是把“灵感”錯認為工作的鼓舞者了。也許，在順利进行工作的过程中，这种灵感曾經作为工作的結果，作为对工作的乐趣的享受而出現过。青年文学家常常不太适当地使用一个浮誇而不很明确的宗教性字眼——“Творчество”^①。

写長篇小說、剧本等等是一件很困难的、需要小心从事的細致的工作。在动笔之前，必須長期观察生活現象，积累事实，研究語言。

我国大多数剧作家的“創作”，都不外乎是把一些事实机械地、常常是不加思索地任意拼凑在一起，納入“預定意圖”的框子內，同时，对这些事实的“階級內容”既写得很膚淺，对“意圖”也考虑得不深刻；沒有經過慎重考虑的意圖是会歪曲事实的，它显示不出事实的意义；此外，还要添上一套按照“階級特征”来評定人物的愚蠢公式。“心理”主要是受着“階級特征”的决定性的支配，“階級特征”总是使人的言行染上不同程度的鮮明色彩，——这都是无可爭辯的。在資本主义国家的艰苦的、压迫人的环境里，人必須成为蟻塚中最順从的螞蟥，家庭、学校、教会和主子以不断的压力派定他扮演这个角色，自我保存的本能更加强了他对于法律和生活習慣的順从；这一切都是事实。然而蟻塚內部的竞争是那样猛烈，资产階級社会里的社会混乱現象的增長又是那样明显，使人成为資本家的恭

^① 意为“造物”、“創作”。——譯者注。

順奴僕的自我保存的本能，竟開始和人的“階級特征”發生戲劇性的紛爭了。

在我們今天，在歐洲知識分子中間，這種“紛爭”變成了司空見慣的現象，它們在數量上將不可避免地隨着社會混亂的增長而增長，而且必然要反過來加強這種混亂。不用說，絕不是所有這些事實都說明着“階級特征”的消失或削弱，說明着深刻的思想上的脫胎換骨，不，這件事常常可以用很簡單的話來說明：舊的主子衰頹了，破產了，僕人只好去投靠新的主子，但決不是想永遠和他一起工作，只是為了要熟悉他的脾氣而已。此外，不應該忘記，某些動物具有“擬態”的本領——模仿周圍的事物的本領，為了保存自己、為了自衛而和周圍環境融合為一的本領。這種融合通常是不深刻的，危險一過去，它就會消失。

俄國“革命的”知識分子在1904到1908年間的行徑，是這種“擬態”的典型。因此必須知道和記住，小市民的某些階級品質蔓延極廣，已發展到了全人類普遍具有的程度，這些品質甚至也是無產者所常有的，因為觀點是一回事，品質又是另一回事。

歷史的人曾經在五、六千年間創造了我們稱之為文化的一切，而文化是人的無數精力的體現，是凌駕在對人仇視多於親近的自然界之上的最宏偉的上層建築。如果把這樣的人當作藝術形象，就是一個最卓越的形象！然而現代的文學家、劇作家，卻和這樣一些普通的人打着交道，這種人好多世紀以來在階級鬥爭的環境中受着訓練，深深受了動物式的個人主義的感染，總之，是一些形形色色的、十分複雜的矛盾的人。因此，如果我們要改造他（我們是要改造他的），我們就不應該把這個今天的普通人物簡單化，我們應該把他內心的混亂和分裂，把他的“情感 and 理智的矛盾”，對他自己

“全烘托出来”。在每个被描写的人物身上，除了一般的阶级特征之外，还必须找出对他最有代表性、而且最后会决定他在社会上的行为的个性特点。

不要把“阶级特征”从外面贴到一个人的脸上去，像我们这里所做的一样；阶级特征不是黑痣，而是一种非常内在的，深入神经和脑髓的、生物学的东西。一个严肃的作家的任务，是要用具有艺术说服力的形象来写作剧本，努力达到那种能使观众深受感动并能改造观众的“艺术的真实”。例如温斯顿·邱吉尔，他当然已经不能算人，而是一个坏透了的东西。他是一个很有代表性的家伙。他的阶级特征，通过他的保守主义和对苏联劳动人民的疯狂憎恨的形式，充分表现了出来。但是，如果剧作家只从这方面——即只把他作为一个心怀仇恨的人——来描写他，那么，这就不是完整的邱吉尔，因而也不是活生生的邱吉尔。他除了他那基本的丑恶以外，大概还具有某些附带的东西，我觉得，这些附带的东西一定也是畸形的、可笑的。我完全相信，这个贵族有一种很可笑的、自己也觉得可耻的东西，它暗暗地折磨着他，使他怀着那样的恶意来写下自己的书。

我说这些话，自然是推测的，并且绝不是要嘲笑英国人，而是要说明：单靠“阶级特征”还不能烘托出一个活生生的、完整的人物，一个经过艺术加工的性格。

我们知道，人是各种各样的：这个人喜欢饶舌，那个人沉默寡言，这个人执拗而自负，那个人羞怯而缺乏自信；文学家仿佛生活在吝啬鬼、鄙夫、热狂者、野心家、幻想家、爽朗的人和阴郁的人，勤勉的人和懒汉、善人和恶人、对一切漠不关心的人等等的循环舞的中央。然而其中每一种品质都未必能够完全决定一个性格；——

这种品質随时惹人注意，只是因为它比其他伴随着它的、但跟它并不一致的、因而能够十分明显地暴露出一个人的两面性和“二重人格”的东西，隱藏得較為笨拙罢了。

剧作家从这些品質中选取了任何一种之后，有权把它加深和扩大，使它变得更尖锐而鮮明，使它成为决定某一剧中人物的性格的主要的东西，——这就是創造性格的工作。而要达到这一点，无疑只能依靠語言的力量，依靠細心挑选最有力、最准确的字眼，像欧洲最偉大的剧作家們所做的一样。在我国，格利鮑耶多夫那一部完美得惊人的喜剧是極有教益的典范剧作，他非常簡練地、用为数不多的詞句創造了像法穆索夫、斯卡洛茹布、莫尔恰林、列彼季洛夫这样的人物，那个时代在这些人物身上得到了符合历史的正确的反映，每个人物都显然被賦予了阶级的和“职业的”特征，他們远远越过了时代的界限，一直活到我們今天，就是說，他們已經不是性格，而是典型，犹如莎士比亚的福尔斯泰夫^①，莫里哀的米桑特罗普^②和达尔杜夫^③，以及其他类似的典型。必須这样来創造剧中人，使他的每一句話和每一个行动的意义都完全清楚，使他像活人一样为人蔑視、憎恨或喜愛。要获得这种能力，必須学会閱讀和研究人物，像閱讀和研究作品一样来研究人物。而且必須明白：研究人物，比研究那些描写人物的作品更困难。以为用鉄制成的物品比鉄矿本身更容易为我們所理解，这是錯誤的想法。

人是很复杂的。遺憾的是，竟有許多人相信这种复杂性裝飾了人。然而复杂性是一种杂色，当然很便于适应任何环境的目的，

① 福尔斯泰夫是莎士比亚的剧本《亨利四世》和《溫莎的風流娘們》中的人物。——譯者注。

② 米桑特罗普是莫里哀的喜剧《恨世者》中的主角。——譯者注。

③ 达尔杜夫是莫里哀的喜剧《偽君子》中的主角。——譯者注。