



〔苏〕斯坦尼斯拉夫斯基 著

《在底层》导演计划

中国电影出版社

《在底层》

导演计划

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ
РЕЖИССЕРСКИЙ ЭКЗЕМПЛЯР
«НА ДНЕ» М. ГОРЬКОГО

译自ЕЖЕГОДНИК МХАТ. 1945 г. ТОМ 1

内 容 说 明

《在底层》是高尔基的著名剧本。《〈在底层〉导演计划》是斯坦尼斯拉夫斯基所留下的仅有的几部导演计划之一。这部导演计划充分表现了斯坦尼斯拉夫斯基在导演处理中忠实于生活、注意表现生活环境和气氛，突出人物性格和剧情等等方面的艺术特色和他的艺术原则与创作方法。И. И. 尤索夫斯基的一篇长序对这些作了详尽的分析。这是学习斯坦尼斯拉夫斯基体系的重要材料。本书剧本部分系采用人民文学出版社陆风同志的译本，个别地方有些改动。

《在底层》导演计划

中 国 电 影 出 版 社 出 版

文物出版社印刷厂印刷 新华书店发行

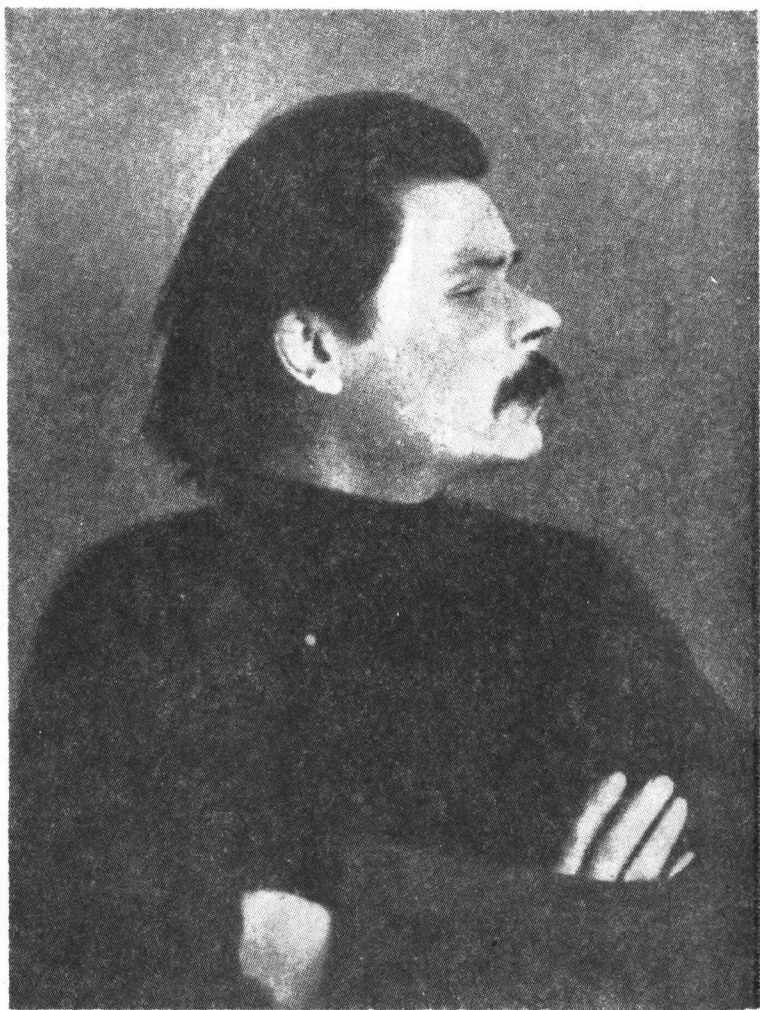
开本：850×1168 毫米 1/32 印张：11 插页：9 字数：239,000

1957年11月第1版 1981年2月第2版北京第2次印刷

印数：1—2,500册

统一书号：8061·1495

定价：1.50元



高 尔 基

目 次

序(И. И. 尤索夫斯基)	1
《在底层》导演计划	47
第一幕	51
第二幕	163
第三幕	251
第四幕	275

序

斯坦尼斯拉夫斯基为高尔基的
《在底层》所作的导演设计

И.И. 尤索夫斯基



—

《在底层》的导演本包括剧本中的三幕——第一幕、第二幕和第四幕；关于第三幕只存有一页稿纸。只要看一看手稿的任何一页，就可以发现这真是一种十分细致的工作，——斯坦尼斯拉夫斯基在提笔以前，显然曾经从各个方面对剧本进行过周密的思考。从手稿里可以看出，斯坦尼斯拉夫斯基是有着明确的、周密的并且首尾一贯的计划的。然而，设计中所有为数不多的涂改也可以说明有些问题设计者还没能彻底解决，说明他还在思考、犹豫和探索。

每一页高尔基的剧本原文都附有一页斯坦尼斯拉夫斯基的说明，——导演说明与剧本原文是并列着的；有时候斯坦尼斯拉夫斯基也在剧本原文这页上加写一些东西：补充一些舞台说明，或者说明自己对高尔基原来的舞台说明的意见。在这些地方，斯坦尼斯拉夫斯基对这些舞台说明有的不置可否，有的是表示完全同意，有的则把它们删掉，表示不同意。

每一“单位”的场面调度都设计得非常详尽而细致，并附有专门的草图。例如，单是第一幕就有三十九个图，其中规定了场面的陈设、人物的位置、动作和相互关系。

手稿里还有一些用钢笔或铅笔作的补充或强调的说明，可见斯坦尼斯拉夫斯基对已经设计完成的地方还作过反复的研究。可以使人觉得（特别是当你仔细地 and 从容地阅读手稿的时候），这个细致的、甚至繁琐的工作一定是花了许多时间才完成的。然而斯坦尼斯拉夫斯基已经标明，这部手稿于1902年8月28日开始动笔，同年9月17日完成，而第四幕，也就是最重要的一幕，则是9月15日开始，17日就完成了，即仅仅用了两天时间。大家

都知道，同年12月18日，在经过了三个月的排演之后，这个剧本举行了首次演出。尽管时间是这样短促，但正是在这样短促的时间里创造成功了那个杰出的演出，这出戏至今在莫斯科艺术剧院的舞台上已经不断地演出了四十多年了。这是一个值得注意和深思，而且也是值得学习的事实。我们认为，斯坦尼斯拉夫斯基的紧张的劳动和精神的集中，甚至可以说是攫住了他的那种狂热，乃是使他能在这么短促的时间内完成这项工作的根本原因。

二

作者把他的导演本更确切地称为“导演设计”。斯坦尼斯拉夫斯基没有对剧本进行分析和阐释，甚至也没有规定登场人物的性格特征。这些我们可以从他的其他文章里看到。而且，大家都知道，“文学方面”是聂米罗维奇—丹钦科的“特权”，而这次，如斯坦尼斯拉夫斯基在《我的艺术生活》一书中所写的：“聂米罗维奇—丹钦科和我各人用各人的方法来处理这个新的剧本。符拉基米尔·伊凡诺维奇^①巧妙地发掘出了剧本的内容。”

在斯坦尼斯拉夫斯基的设计里自然也有一些地方涉及到对于剧本的总的阐释。他对布伯诺夫、沙金、鲁卡和其他人物的说明就是这样。

斯坦尼斯拉夫斯基把布伯诺夫称为“保守主义者”，这与布伯诺夫在剧本里所代表的主题是相符合的：大多数剧中人终究还是憧憬着所谓未来，怀抱着希望和理想，尽管是那么虚幻和渺茫；但是布伯诺夫却仅仅看见和承认实际存在的和他眼前看得见的东西。斯坦尼斯拉夫斯基把布伯诺夫的言谈举止描写成“自信的、迟钝的”，布伯诺夫“象背一条定理似地说：‘过去的事，就算过去了吧！全不值得再提啦！’说出了这条定理，生活就好象变得轻松些了。”

^① 即聂米罗维奇—丹钦科。——译者

关于沙金也有一个一般性的说明，这是关于剧本的最后一句台词“唉！……害得歌也唱不成啦……他这个傻瓜！”的。斯坦尼斯拉夫斯基写道：“沙金是不是应该怀着一种惋惜的心情说出最后一句：‘他这个傻瓜！’呢？现在，他已经有点懂得生活了。”从这句话看来，我们面前的沙金已经不是“奥林帕斯山上的神仙”，坐在自己的床上，用他那冷淡甚至轻蔑的眼光注视着这个在他周围扰攘不息的人类的蚁群了。戏子的死震动了他，使他终于“有点懂得生活了”。他站起来，准备走到吊死了的戏子那儿去，——斯坦尼斯拉夫斯基这样设计，同时强调指出，沙金“已经开始怜悯不幸者了”。然而，我们看到，斯坦尼斯拉夫斯基并不坚持他的设想，而是作为一个疑问把它提出来的。而在莫斯科艺术剧院的演出中，演员用庄严肃穆的声调说出了最后一句台词。强调出残酷无情的现实生活图景，这并不违背设计的总的意图。

设计里有一些关于鲁卡的说明，这些说明表明了斯坦尼斯拉夫斯基对鲁卡的态度。当鲁卡向安娜说上帝将会吩咐把她送到天堂里去的时候，斯坦尼斯拉夫斯基写道：“他温情地、动人地撒着谎。”安娜开始相信鲁卡，相信“到了阴间，什么罪也不会受啦！”——“再也不受苦受罪啦”，接着鲁卡对她说：“你相信吧，”斯坦尼斯拉夫斯基对这句话的说明是：鲁卡“几乎是快活地说”。但是安娜又燃起了希望，她说：“可是也兴我的病能好起来吧？”鲁卡答道：“又为什么呢？还想受罪吗？”高尔基给这句话写的舞台说明是“冷笑”，斯坦尼斯拉夫斯基写的是“令人信服地——有力地说”，有力到让我们觉得这不象是那个向来柔和的鲁卡所能做到的。安娜仍旧怀着希望，她说：“还想再活一时，”而斯坦尼斯拉夫斯基的说明是鲁卡“更加有力地”回答：“那边什么也不会有啦！”鲁卡深信，安娜注定要过痛苦的生活，深信这种生活没有什么值得留恋，没有什么必要延续下去，——这一个有力地说出来的信念，就使得他的“谎话”具有了一定的涵义。

鲁卡劝告戏子，叫他在进医院以前不要再酗酒。斯坦尼斯拉

夫斯基在这里也指出：“他显然是在撒谎”，但同时又写道：“鲁卡亲切地、和蔼地鼓励着他。他象同小孩子说话似地对他说着。”他象人们哄小孩子似地哄着戏子，象哄小孩似地安慰着他，也就是说，他安慰他并不是为了要得到什么“报酬”和“好处”。鲁卡真的是善良、温厚的，这是他的一种品性，而不是为了得到什么利益而讨好别人的一种手段。

设计自始至终贯彻着对鲁卡的这种评价。鲁卡善意地、亲切地对待戏子，甚至男爵。当真理是在男爵这方面时，他“关切而同情地”注视着他。至于对待安娜，从设计里可以清楚地看出，鲁卡形成了一种特殊的反应：无论他在哪里，无论他在做什么，无论他在和谁谈话，他总是忘不了安娜，他永远注意着她，想到她，感到她的存在；他向来是忍让的，但只要是牵涉到安娜的事，他就表现得很坚决，当房客们的吵闹声搅扰到安娜时，他就打断他们，甚至瓦西里莎他也不在乎。高尔基就是把鲁卡描写成这样一个对世界和对人们都在主观上抱着善良态度的人，虽然后来他曾经表示遗憾，说没有把鲁卡表现成一个“坏人”，但是他也从未肯定说过他在这里是把他写成一个“坏人”的。莫斯克文是这样来理解鲁卡的，斯坦尼斯拉夫斯基也是这样来解释鲁卡的。

然而鲁卡的善良并不单纯是他的一种天生的品性。他的善良是有一定哲学根据的：如果不可能给人们以实际利益上的帮助，那就用虚幻的东西来帮助他也好；如果不可能用现实来安慰他，那就用幻想来安慰他也好。斯坦尼斯拉夫斯基认为，这是鲁卡固有的哲学，这种哲学就是他在剧中的积极使命和这一形象的最高任务。鲁卡向贝贝尔讲起黄金宝地西伯利亚，劝他带着娜塔莎远走高飞。贝贝尔问他：“不，你告诉我，你讲这一大串话是什么意思……”，也就是说他鲁卡为什么这么关心贝贝尔。在这里高尔基的舞台说明是：贝贝尔“捉住他的肩膀”，而斯坦尼斯拉夫斯基则更加厉害：“他站起来，果断而严厉地抓住鲁卡的肩膀，把他稍稍转向自己，想要最后识破他的真相。”鲁卡没有回答，却急忙向生

病的安娜走去，他所以急忙跑开，是为了逃避回答。斯坦尼斯拉夫斯基解释道：“鲁卡是狡猾的，他是善于支吾搪塞的，现在他马上趁这个机会跑开。”就是说，鲁卡知道贝贝尔问他的是什么。他是有意识地这样做的，他一直是这样做，直到最后才在那段有名的关于“真理”的独白里说出了他的 *credo*（信念）。

三

我们可以看到，设计中很少对各个形象和整个剧本作总的解释，这个本来也并不是它的任务。斯坦尼斯拉夫斯基的导演说明的目的和对于我们的意义是在于另一方面，即把高尔基的剧作语言翻译成舞台语言。斯坦尼斯拉夫斯基的舞台语言，在这里不是以理论性表述的形式，而是以实际演出中运用的形式提供出来的；他的舞台语言，也就正是我们所评述的这份手稿的实质。

首先，让我们来看看他突出剧情的手法。每当剧本带有对于舞台很不相宜的叙述性的时候，斯坦尼斯拉夫斯基就设法寻找出剧中的戏剧性线索。第一幕一开始有一小段克列士和克瓦什尼娅相互对骂的戏。克列士打趣克瓦什尼娅，说她反正就要嫁给梅德威节夫啦。克瓦什尼娅反口嘲笑他说：“就是……就是！可是你瞧你把你老婆折腾得快死了……”被刺着痛处的克列士骂起来：“住嘴，老母狗！这事你管不着！”克瓦什尼娅却满意地得出结论道：“啊！你怕人说真话啊！”接着是男爵和娜思佳的对话。

在设计里，克列士手里拿着小罐，一边走一边回答克瓦什尼娅。“你把你老婆折腾得快死了”这句话好象一拳打在他的背上。斯坦尼斯拉夫斯基写道：“克列士中途忽然停下来”，他“特别激动”地喊道：“住嘴！”“住嘴”二字也激怒了克瓦什尼娅，她“发起火来”，“紧紧追着他，钉住他不放，把这句话（‘你怕人说真话啊！’）说了好几遍。”而原来高尔基的台词里却只有一次。自然，这样的暴怒不可能一下子就平息下去，所以斯坦尼斯拉夫斯基使动作延续下去，虽然在剧本里这动作已经完结了；这场戏仍然继

续下去：“克列士咆哮着，克瓦什尼娅更是一个劲地纠缠着他。”斯坦尼斯拉夫斯基接着说：“如果不是安娜从帐子后面探出头来阻止了这两个人的争吵，他们可能会吵得更凶。”但是为了让安娜在这里插进来，斯坦尼斯拉夫斯基把安娜台词前面的娜思佳和男爵的对话挪到后面去，而马上让安娜在这儿出现。

斯坦尼斯拉夫斯基也大大加强了剧本结尾部分的戏剧性，这场戏可以称之为“戏子之死”。剧本里戏子求鞑靼人替他祷告祷告，然后“迅速从壁炉上爬下来，走到桌旁，他的手哆哆嗦嗦地斟满一杯伏特加酒，喝干了，跌跌撞撞地奔往门廊下”，嘴里喊着：“我下场啦！”……这个下场包含有一点使观众不安的暗示，然而斯坦尼斯拉夫斯基还嫌这个暗示不够明确，不能使观众猜想到戏子的悲惨结局。因此他在设计里拟定了如下的场面调度：戏子“迅速而匆忙地”从壁炉上爬下来；他“激动而又匆忙，踩不到壁炉上踏脚的地方。他的脚和手以及整个身体都在颤抖。他的脸苍白得有点发绿……他走路和站立都很勉强，因为他的双腿在发抖”。导演甚至更进一步：“他的上衣底下藏着一根肮脏的绳子，但是藏得很不高明，绳头都垂到上衣外边来了……他本能地把绳子掩藏着，用手抓着。”

他就是这副样子，“圆睁着眼睛，用嘶哑的声音”说：“鞑靼人！”他在说“替我……祷告祷告吧”这句话时，“自己也对自己这样坚决的态度感到惊讶”。斯坦尼斯拉夫斯基指出，戏子在这时“仿佛受了催眠一样”，并且做了一系列说明自杀者的心理的规定。

最后，戏子一口气喝干了酒，“忧郁地把头甩了一下，紧紧地闭住了嘴唇，这时他的脸皱得象一团海绵（似乎是说一切都完了）”。这样，在观众脑海里造成了一种强烈的猜疑，甚至可以说是信念；而在观众内心中引起了激动和不安之后，斯坦尼斯拉夫斯基便布置了下一个“欢乐的饮酒”的场面，而且特意细致地设计了滑稽的场面，以便造成戏剧性的对比（与此类似的有《樱桃园》

中小小的晚宴的场面，这个场面正是在拍卖樱桃园的同一个时候进行的)。

我们还可以来研究一下梅德威节夫的性格是怎样处理的。剧本指出，梅德威节夫上场时已经“有点醉意”。在剧本里也就仅限于这一个舞台说明。在设计中却极其充分地利用了这一句舞台说明。梅德威节夫走进来，“靠着一个床铺站着，不知做什么好”。布伯诺夫高兴地指着沙金对他说：“瞧见他吗？他真是个聪明人！”这样打断了他这种发呆的状态。梅德威节夫“转动着脑袋，不知该朝什么地方看，然后他意味深长地往床铺上爬，但是他的一条腿很难抬起来，几次抬起来又滑下去”。他坐定以后，就开始发起关于坏蛋的议论来，他说他们全挺聪明，因为“他们没有聪明——就干不成坏事啦”。这时他“一动不动地坐着，好象一只猫头鹰蹲在篱笆上似的”，“浑身酥软，整个身体歪在一边，好象有人把他朝一边拉似的”，然后布伯诺夫用袖子擦擦他的鼻子。一般说来，导演觉得梅德威节夫非常可笑，竭力使观众也来一起分享这种快乐。当人们在梅德威节夫面前不客气地谈论着他的侄女的时候，他大声喊起来：“胡说！”这里高尔基的舞台说明是“矜持地”，斯坦尼斯拉夫斯基补充说：“梅德威节夫突然喊起来（‘胡说！’），脸上毫无表情。”

先是布伯诺夫喂梅德威节夫喝酒，“就象喂小孩吃稀饭似的”，但是当人家把酒杯递在他自己手里时，他却已经迷迷糊糊，以致“把酒杯一歪，酒就流到坐在地上的阿略什卡身上”。阿略什卡自然一下子跳起来。克瓦什尼娅走进来，向着他大声吆喝，按照剧本中的舞台说明，梅德威节夫“往厨房去”了。但是在设计里梅德威节夫已经陷于这样一种状态，就是他自己已经不能走到厨房去，而且他也未必明白克瓦什尼娅要叫他做什么。因此在设计中是克瓦什尼娅拉着他的手，但“梅德威节夫毫无反应”；最后，梅德威节夫终于“爬下床来，又一动不动地站着”。沙金哈哈大笑，克瓦什尼娅放下梅德威节夫，走到沙金面前，向他“滔滔不绝地

诉说个不休”，“和他握手问好”。梅德威节夫当然仍旧站着，直立在舞台中央。在剧本里，克瓦什尼娅说“对这样的爷儿们非管得紧点不行”这句话时，梅德威节夫已经走了，而在设计里，这时他正呆头呆脑地站在台上，这样当然加强了喜剧效果。

克瓦什尼娅又抓起梅德威节夫的手，“把他拉走”，而他“毫无知觉地走着”。走了几步，克瓦什尼娅突然想起该把阿略什卡痛骂一顿，于是她又把梅德威节夫扔下，他就“象生了根似地站在路中央”。梅德威节夫站在小客店中央，也许他的那一只手仍然伸着呢。当他摇摇晃晃地站在那里的时候，在克瓦什尼娅与阿略什卡之间展开了一个滑稽的场面。根据设计，阿略什卡钻到床铺底下去，在那里嘲弄克瓦什尼娅。克瓦什尼娅也照样回敬他。在这里高尔基没有给克瓦什尼娅写舞台说明，斯坦尼斯拉夫斯基则写道：克瓦什尼娅“哈哈大笑，笑得浑身的脂肪都抖动起来”。克瓦什尼娅在回答阿略什卡的另一句话时，剧本的舞台说明是“笑”，设计中是：“克瓦什尼娅、沙金、布伯诺夫、佐布一齐笑起来。”克瓦什尼娅与阿略什卡两人越闹越厉害：“克瓦什尼娅想用脚朝床底下踢他，但是阿略什卡一把抓住她的脚，大家哈哈大笑，克瓦什尼娅尖叫起来，用一只脚跳了几下。”在设计里接连地出现：“又一阵哄笑”，“第三次哄笑”；接着阿略什卡放开了克瓦什尼娅的脚，想抓住她的裙子；克瓦什尼娅大笑着跑开，阿略什卡假意追上去。与此同时，“布伯诺夫迅速地爬下床来，向鞑靼人走去，不问青红皂白抓住鞑靼人的脚就往床下拖。”大家都兴高采烈，气氛非常愉快，人们开始唱起歌来。就在这欢乐的高潮，男爵带来了戏子吊死的消息……

斯坦尼斯拉夫斯基使娜思佳和男爵的那几场戏也达到了高度的戏剧性，不断地逐渐地准备成熟和积累起他们之间的冲突，在贝贝尔和瓦西里莎、贝贝尔和柯斯蒂略夫的那些场面里，情形也是这样的；赌博那场戏则达到了紧张和狂热的程度；此外还有许多场面也是这样。

然而，所有这一切只可以称之为准备工作，因为导演在这里只是代替作者把剧本“写完”，他同样是一个作者，只不过是更精确、更细致的作者，许多这类的说明，高尔基满可以当作自己的补充性和解释性的舞台说明放到剧本里去。

四

但是无论是在这一方面，或是在斯坦尼斯拉夫斯基所运用的其他一切手法中，都可以看出一个总的原则。这个原则不可以局限地称之为斯坦尼斯拉夫斯基的导演作风，更确切地说，应当说是他的艺术观，这种艺术观决定着他有意识或无意识地给自己提出的那些任务。简单地说，这种导演任务可以称之为在舞台上再现人的生活过程的任务。重要的不是去表现这种生活的总结或结果（不管它是多么精采和动人），而是要表现生活的运动，它的发展和形成；这里还可以举出一些类似的术语来说明斯坦尼斯拉夫斯基的艺术思想的真正本质。

人的生活应该在无意中自然地再现出来；它自然地展示出来，可以说并没想到有人在偷看和窥伺着它，有人在注视着它，因此也就不采取任何“姿势”，以便给人一种“良好的”印象。这里应当着重指出：目的并不在于“原封不动地”去表现生活，表现生活中的一切偶然的现象（虽然在莫斯科艺术剧院的演出中也曾经出现过这种带有自然主义倾向的调子）。主要的和具有决定意义的在于另一方面，即再现生活的有机性，让生活在舞台上自然而然地产生和展开，这就是斯坦尼斯拉夫斯基的公式——“我相信，我不相信”产生的根据。

读者在研究斯坦尼斯拉夫斯基的导演设计时，会发现斯坦尼斯拉夫斯基早期创作上的两个特点；对这两点必须说明一下，以免读者匆忙和草率地得出结论。第一，演员的表演是事先规定好了的。只要看一看导演的任何一幅草图，你就会发现如下的情形：演员的每一个步子和每一个声调都已预先规定好了，——而且达

到这样的程度，就是演员几乎没有甚至根本没有进行独立处理和发挥主动精神的余地，他可以说是连“出一口气”都不敢，觉得自己不过是导演手掌心里的一个棋子而已。

大家知道，斯坦尼斯拉夫斯基自己后来也谈到过他的这种导演专权的作法，批判并抛弃了这种作法。大家也都知道，这种专权的导演作风曾给莫斯科艺术剧院造成了不好的声誉，使得人们说他奴役演员，剥夺了演员在来到莫斯科艺术剧院以前，在其他剧院（莫斯科的或外省的）舞台上充分享有的珍贵的自由和独立，这种责难在较早的年代特别多见，譬如，我们可以回想起库盖里^①的那些怨言。

只要把《在底层》导演计划加以分析，这个问题就会相当清楚。能不能说斯坦尼斯拉夫斯基批判了他的这种导演独裁，就意味着他放弃了他的艺术原则呢？绝对不。斯坦尼斯拉夫斯基以“无情的”固执要求演员无条件地按照他的草图动作。然而如果分析一下这些草图，你就会发觉斯坦尼斯拉夫斯基几乎在任何场合下和任何时候都是从演员的角度出发，从演员的利益出发的。他可以说自己进入每一个形象，并以演员的身分，而不是以导演的身分，来完成这一形象所应有的全部发展过程，而只有在他完成了这个发展过程、从这一形象中出来之后，他才又重新变成导演，把他走过的道路用一个提纲的形式巩固下来，这个道路已经是扮演这一角色的演员所必须遵循的了。有一种演员，在当时是很常见的，也是斯坦尼斯拉夫斯基所极力反对的，他们不大珍视形象的生命，不力图使自己内心中产生这种生命，即使产生了，他们也不去维持这个生命的呼吸，他们不在内心滋养和培育这种生活的感觉，他们会象抛弃某种与他不相干的外壳那样，轻易地抛弃这个形象（他们并且以自己能够象脱帽和戴帽似的随便取掉它和戴上它而自豪），他们喜欢孤立地讲究手势和台词，最后，他

^① 俄国戏剧批评家。——译者