

西欧、俄罗斯名家

论演技

上册

Б·阿尔佩尔斯、Б·诺维茨基 主编

И·利沃夫、И·马克西莫夫 合编

中央戏剧学院

西欧、俄罗斯名家
论 演 技
(上)

中央戏剧学院翻译组译

中 央 戏 剧 学 院

说 明

这本论文选集，荟萃了西欧、俄罗斯两个世纪各大名家对演技问题的论述，及同时代人对一些著名演员的演技评介。它是苏联著名戏剧学家、艺术博士Б·阿尔佩尔斯、著名戏剧家、剧评家Б·诺维茨基及剧作家Н·利沃夫等选编的，是苏联戏剧大专院校及讲习所学员的参考书。

该选集系苏联国家文艺出版社出版。中译本分上、中、下三册，上册为西欧部分，中、下册为俄罗斯部分。上册中《莎士比亚论演技》一文，采用了朱生豪所译《莎士比亚全集》中的译文；《老科格兰论演技》一文根据英译本校订；《欧文论演技》一文根据欧文《论戏剧》一书校订。

上册译者为张守慎、夏立民、尧登佛。

中央戏剧学院翻译组

1981年10月

目 录

莎士比亚论演技.....	(1)
狄德罗论演技.....	(3)
论杜梅尼尔与克莱隆的表演.....	(11)
泰马论演技.....	(23)
莱辛论演技.....	(28)
哥德论演技.....	(40)
席勒论演技.....	(50)
论爱德蒙·金的表演.....	(53)
罗西论演技.....	(57)
老科格兰论演技.....	(67)
欧文论演技.....	(79)
萨尔维尼论演技.....	(86)
论杜丝的表演.....	(95)
乔治·弗克斯论演技.....	(102)
戈登·克雷论演技.....	(106)

莎士比亚论演技

威廉·莎士比亚（1564—1616）是英国伟大的诗人和剧作家。他的作品是文艺复兴时期艺术高峰之一，是一个具有卓越技巧的剧作家。在他的喜剧《驯悍记》、《无事生非》、《仲夏夜之梦》、悲剧《罗密欧与朱丽叶》等作品中重现了不再受宗教信条和封建等级偏见束缚的、精神上获得自由的人们的世界。以广大人民为背景的历史剧《理查三世》、《亨利四世》等描绘了反封建时期激烈的斗争和英国成为统一国家的过程。在莎士比亚的伟大的悲剧《哈姆莱特》、《奥瑟罗》、《马克白斯》、《李尔王》中反映出正在成长的资产阶级关系的各种矛盾，描写人们在被自私自利、谎言、贪财和权势所统治的世界里的悲惨处境。莎士比亚所创造的人物丰富多样，并具有深刻的现实主义特点，他的语言深刻而优美，使他在文学戏剧中声名不朽。莎士比亚著有三十七部剧本、二首长诗和一百五十四首十四行诗。革命导师马克思、恩格斯以及西方古典作家们对莎士比亚在世界文学上的意义给予了很高的评价。

据传说，莎士比亚曾在环球剧场演过戏，所以他对表演艺术是有亲身体会的。下面是他借哈姆莱特之口，阐述他对表演艺术的见解。（以上系译者撰写）

城堡中的厅堂。哈姆莱特及若干伶人上

哈姆莱特：请你念这段剧词的时候，要照我刚才读给你听的那样子，一个字一个字打舌头上很轻快地吐出来，要是你也象多数的伶人一样，只会拉开了喉咙嘶叫，那么我宁愿叫那宣布告示的公差念我这几行词句。也不要老是把你的手在空中这么摇挥；一切动作都要温文，因为就是在洪水暴风一样的感情激发之中，你也必须取得一种节制，免得流于过火。啊，我顶不愿意听见一个披着满头假发的家伙在台上乱嚷乱叫，把一段感情片片撕碎，让那些只爱热闹的低级观众听了出神，他们中间的大部分是除了欣赏一些莫明其妙的手势以外，什么都不懂。我可以把这种家伙抓起来抽一顿鞭子，因为他把妥玛刚特形容过份，希律王的凶暴也要对他甘拜下风。请你留心避免为好。

甲伶：我留心着就是了，殿下。

哈姆莱特：可是太平淡了也不对，你应该接受你自己的常识的指导，把动作和语言互相配合起来；特别要注意到这一点，你不能越过人情的常道；因为任何过份的表现都是和演剧的原意相反的，自有戏剧以来，它的目的始终是反映人生，显示善恶的本来面目，给它的时代看一看它自己演变发展的模型。要是表演得过份了或者太懈怠了，虽然可以博得外行的观众一笑，明眼之士却要因此而皱眉；你必须看重这样一个卓识者的批评甚于满场观众盲目的毁誉。啊！我曾经看见有几个伶人演戏，而且也听见有人把他们极口捧场，说一句比喻不伦的话，他们既不会说基督徒的语言，又不会学着基督徒、异教徒或者一般人的样子走路，瞧他们在台上大摇大摆，使劲叫喊的样子，我心里就想一定是什么造化的雇工把他们造了下来：造得这样拙劣，以至于全然失去了人类

的面目。

甲伶：我希望我们在这方面已经有了相当的纠正了。

哈姆莱特：啊！你们必须彻底纠正这一种弊病。还有你们那些扮演小丑的，除了剧本上专为他们写下的台词以外，不要让他们临时编造一些话加上去。往往有许多小丑爱用自己的笑声，引起台下的一些无知的观众的哄笑，虽然那时候全场的注意力应当集中于其他更重要的问题上；这种行为是不可饶恕的，它表示出那丑角的可鄙的野心。去，准备起来吧。

伶人等同下。

（莎士比亚《哈姆莱特》第三幕第二场）。

狄 德 罗 论 演 技

德尼·狄德罗（1713—1784）是十八世纪杰出的唯物主义哲学家，法兰西的第三等级——新兴资产阶级的思想家。

狄德罗出身于手艺人的家庭，最初肄业于一所耶稣会的学校，后改入非教会的学院学习法律。

狄德罗极力把他本阶级的思想深刻有效地、多方面地树立起来，再加上他多才多艺，才能过人，这就使他对社会生活、科学、艺术的各个不同的领域作出了出色的贡献。狄德罗是政论家、科学家、评论家、哲学家、小说家、剧作家，对社会问题和政治问题、美学、自然科学和工程技术问题都有所研究。

由狄德罗发起和领导，并有达兰贝尔、伏尔泰、孟德斯

鸠以及其他一些人参加，编写了著名的百科全书——这是那个时代的一部科学知识的总汇。

狄德罗发表的小册子《关于演员的矛盾》，反映了他对表演艺术的观点。在这本小册子中狄德罗断言，演员在舞台上应当十分冷静地、周密而理智地表现他所设计的人物形象。

这个论点比较片面，不过这本小册子并没有失去价值，它以非常锋利明快的形式提出了表演技巧中许多重大问题。

(一)

……我坚持我的看法：“极度的敏感产生出平庸的演员，中常的敏感产生出大批坏演员，只有完全缺乏敏感才培养出了了不起的演员。”

(狄德罗《关于演员的矛盾》，尼·埃弗罗斯译自法文，国家出版社，1922年出版，第10页。)

(二)

……万一演员敏感的话，难道他能够连着两次以同样的热情扮演同一个角色，并获得同样的成就吗？在第一次表演时非常热烈，到第三次他就会精疲力尽并且象大理石一样冰冷了。反之，如果演员仔细地、心领神会地模仿自然，细心地仿效自己或是仿效他所研究的其他人，不断地观察我们的感觉，那么他第一回在舞台上扮演奥古斯都、席纳、奥罗斯马，阿加麦依、穆罕默德之后，他的演技不但不会减色，反而会被他日积月累的新的观察所丰富，而变得愈发有力；他

也许会愈演愈热情，也许会愈演愈含蓄，但你却会对他越来越感到满意。如果演员演的就是自己，那他怎样作到不再是自己呢？如果他想要作到不再是自己，那么他又到哪里去找寻他所需要的这个立足点呢？

有一个事实证明了我的意见，靠“本能”演戏的演员总是好坏不均的。你不能指望从他们的表演里看到什么完整性，他们的演技忽高忽低，忽冷忽热，时而平庸不堪，时而才能卓越。今天演得好的地方，就是明天演得糟的地方；相反地，昨天演糟了的地方，今天却又演得很成功。但是另一种演员却不如此，他表演时要凭思索，凭对人的天性的钻研，凭经常模仿一种理想的范本，凭想象和记忆，这样的演员演出戏来总是始终一致，同样的完美。一切都事先在他头脑里衡量过、配合过、学习过、安排过。他的台词里既不单调，又没有不协调。他的热情有发展、有飞跃、有停顿、有开始、有中途、有顶点。在多次演出中语气总是一样的，姿势也总是一样的，动作也总是一样的；如果这次演出和上次演出有什么不同，总是这次比上次更好。这样的演员不是一天一个样子，而是象镜子一样，永远把事物反映出来，而且在反映之中还永远是同样的准确、同样的清晰、同样的真实。他象诗人一样，不断吸取大自然的无穷无尽的宝藏；如果他只是从本身吸取，那他很快就会把自己的财富消耗殆尽了。

（同前书第5—6页）

（三）

……我们假定——这实际上是不可能的事——有一个女

演员，天生敏感到这种程度，竟能同高超的艺术所能装出来的敏感相匹敌。但在舞台上是要表现各种极不相同的性格的，甚至一个主要角色还包含着那么多对立的情势，这位特别敏感的女演员既不能演好两个不同的角色，她在同一个角色中势必也只有几个地方演得出色。那她只不过是一个最不平衡，最有限制和最为拙劣的女演员而已。

(同前书第54—55页)

(四)

……但是对不起，——有人反对我说，——这位母亲悲从衷来，她的声调是这样哀怨，这样悲切，这样强烈地震撼着我的心灵，难道能说它们不是发自真正的感情，不是由于绝望引起的吗？一点也不是。证据是：这些声调是有节奏的，它们成为整个吟诵系统的一个部分；哪怕仅仅低于或者高出四度音程的二十分之一，那就算是错误；它们服从于某种统一的法则，是经过一定的方式精选出来并且和谐地配置好的；必须经过周密的研究，它们才能处处合乎要求；它们有助于解决某个确定的任务；为了效果准确，它们都经过了上百次的反复练习，可是尽管练习了那么多次，还是不能准保成功。在说下面的台词之前：

“萨依尔，你在哭！”

或者

“我的女儿，你非去不可！”

已经对自己的唸白谛听过很久，而且在他使你激动的时刻，他也还在倾听，他的全部才能，不是象你所想的，只是去感受，而是最准确表现情感的外部标记，并用这些标记来

骗你。他悲痛的呼喊清楚地牢记在他的听觉里，他失望的手势铭刻在他记忆里，并且事先就在镜子前练好了。他十分准确地知道在什么时候掏手绢，什么时候流眼泪；不早不晚，正好在这个音节上眼泪流了出来。那颤抖的嗓音，猝然中断的话语，瘖哑的或是拖长的声音，颤动的身体，发软的膝盖，以及晕倒和冒火——所有这些全是不折不扣的模仿，预先练熟的一套，使人感动的挤眉弄眼，绝妙的依样画葫芦。

一旦记熟之后，就长久地牢记在演员的脑子里，在舞台上表现的时刻演员也清楚地意识到它，不过幸好演员的心灵完全没有牵连在内，这对作者、对观众、对演员本人都是一件幸事，当他重复这些的时候，他就象作别的任何操练一样，只是消耗他的体力而已。演员卸下装来，声音变得瘖哑，感到极度疲乏，他不是马上去换汗衫，就是躺下睡觉了；但他心里既不激动，也不悲伤；既不忧郁，也不感到心头疲惫。带走这些印象的是你。演员只感到疲乏，而你却感到忧伤，原因是他虽然鼓起了力量，但却什么也没有感受；而你却一直都在感受，没有用什么力。假使不是这样的话，那恐怕再也没有比演员更不幸的了；但他不是他所描绘的人物本身，他只是扮演这个人物，他演得维妙维肖，于是你就信以为真了，其实这不过是你的幻想，而他自己却清楚地知道，他不是这个人物。

各种不同的敏感彼此互相协调，以取得最大可能的效果，它们互相适应，互相调整，有的增强，有的减弱，变化万千，形成了一个统一的整体——这说法实是可笑！

（同前书第9—10页）

(五)

……一个初次登台的女演员请你和几个最亲近的朋友到她家里去，谈谈你对她的才能的看法。你发现，她有灵性、有敏感、有感情，于是你把她大大夸奖一番。在你离开她的时候，她满心以为自己将获得最大的成功。可是她一出台就吃了倒采，——而你自己也承认，这是理所应得的。怎么会这样呢？难道隔了一天她就失去她的灵性，她的敏感，她的本能了吗？不是的，不过在她家里的时候，你和她是在同一个水平，你听着她朗诵，并没有考虑到戏剧的程式。她就直接站在你的面前，你没有拿她和谁去进行比较；她的嗓音、手势、表情、举止使你感到满意，样样都同观众、地点相协调，什么也不需要夸张。一到舞台上就全都变了：在那里必需要另一种样子，因为周围的一切都扩大了。

(同前书第48页)

(六)

……伟大的演员不是钢琴，不是竖琴，不是古钢琴，不是小提琴，不是大提琴；他没有自己固有的和弦，但他会采取合乎角色的和弦与和声，因此他可以扮演任何角色。我对于伟大的演员的才能有着崇高的想法，他是这样难得遇见，也许，比伟大的诗人还少见。

(同前书第38—39页)

(七)

……演出如同一个组织严密的机构，人人为了整体和公

众的利益而牺牲自己的权利。谁能更好地定出这种牺牲尺度呢？是热心人吗？狂热者吗？当然不是。在社会上是公正的人，而在舞台上，则是头脑冷静的演员。你的街头场面之与戏剧场面，就象野蛮人的部落之于有文化的团体一样。

现在正好和你谈谈一个平庸的同台演员对于优秀演员所起的坏影响。优秀的演员有一个绝好的构思，但是为了凑合他同台的坏演员，就不得不放弃自己的理想范本。这是一点办法也没有的。在散步的时候或是在炉边谈话的时候，谈的人会本能地做到这一点，使得对方降低说话的声调。如果你喜欢的话，我不妨再举一个例子，就说打牌吧，在家不行，你有天大的本事，也得丢掉一部分机会。再有，你去问问克莱隆，她还会告诉你由于勒刊^①憎恨她，就随时弄得她把戏演坏了，或是演得平平常常，而她为了报复，有时也弄得他让观众喝倒采。那么两个互相支持的演员指的是什么呢？那就是说，两个人一直保持一定的比例，或是平分秋色，或是有主有从，完全依照作者的安排，因为不这样做的话，那就势必会有一个人强得过火或者弱得过度。为了避免这种不协调，很少是强者把弱者提到自己的高度，而常常是有意识地降低到弱者的水平。你知道多次排练的目的是什么吗？就是要在才能不同的演员之间建立起平衡关系，使整个的戏变得统一完整。如果有一个演员反对这种平衡，那就必然会损害整体的完美和你从中得到的快感，因为由一个演员的出色的演技来补偿其余的演员的平庸，是很少见效的，而且还会使得这种平庸更加突出了。我不止一次地看到大演员由于鹤

①勒刊（1729—1778年）是法国演员。——译注。

立鸡群而受到惩罚：观众不觉得他的同台演员演得太糟，反而胡里胡涂地认定他演得太过火了。

（同前书第16—17页）

夏立民译

论杜梅尼尔与克莱隆的表演

杜梅尼尔（1713—1803）与克莱隆（1723—1803）是十八世纪法国两位著名的女演员，一同在法兰西喜剧院的舞台上演戏，而各自的风格则截然相反。

杜梅尼尔是“灵感的”直感的女演员，她的表演非常真挚，情绪饱满，但好坏不均。

杜梅尼尔是悲剧女演员，演过高乃依、拉辛、伏尔泰的悲剧，她演的最好的角色是：菲德拉、克里特姆涅斯特拉、梅萝芭、塞米拉米达。

克莱隆是技术高度发展的女演员。克莱隆的表演建立在对于角色外形的细腻而精确的塑造上，可是显然缺乏内在的激情。

克莱隆写过一部《克莱隆的回忆》与《话剧艺术简论》。为了回敬克莱隆的回忆录，杜梅尼尔也写了一本自己的回忆录：《杜梅尼尔为回答克莱隆的回忆录而写的回忆录》。

克莱隆与杜梅尼尔是作为“针锋相对的女演员”而载入史册的，她们在各自的表演中体现着两个互相对立的演员表演流派：一派主张冷静的技巧；另一派则要求热情、情绪和直感。

(一)

……还有谁比克莱隆的演技更完美的？可是你多看几回，进行研究，你将深信，演到第六次的时候，她记熟她的演技的全部细节，如同背熟她的角色的全部话语一样。不用说，事先她给自己创造了一个范本，想尽方法去适应它；不用说，这是她所能想到的最崇高、最意味深长、最完美的范本；不过这个范本是她从历史上借来的，或者是她的想象创造出来的，但是，这个范本是一个极好的幻影，而不是她本人；假如这个范本只是和她一样的话，那么她所造成的印象将会多么微弱，多么渺小！她通过工作，以最大的努力，去接近这个观念，就已经全部完成了；进一步加以掌握，就完全是练习和记忆的事了。如果你参与她准备角色的工作的话，你对她说多少次：“你现在成啦！……”她会回答你多少次：“你错啦！……”好比盖卢瓦^①，有一个朋友拉住他的胳膊喊道：“住手！更好，是好的仇敌，马上你会前功尽弃的！”雕刻家喘一口气，回答说：“你看见的是我已经作到了的，可是你还没有看见我心里的、我所要达到的东西呢。”

我相信克莱隆最初进行工作时，也体验到盖卢瓦同样的苦恼；但是女演员一旦把自己提到她所想象的幻影的高度，挣扎过去以后，她就胸有成竹地、不动感情地去进行排演了。好象有时候我们作梦时一样，她的头碰到云彩，伸手去摸天边的尽头，她成了某种巨大而有生命的东西的灵魂，它的核

①盖卢瓦（1594—1642）比利时的雕刻家。——译注。

心。她小心翼翼地躺到一张长椅上，两臂交叉，闭上眼睛，一动也不动。通过她记忆中的幻想，还能听见自己说话，看见自己、批评自己、推测自己所形成的印象。在这时候她变成了俩个人：渺小的克莱隆和伟大的阿格丽皮娜^①。

乙：听你这么一讲，演员在舞台上演戏也好，自己准备角色也好，简直就象小孩子夜晚在坟地里装鬼一样，把一块床单用竿子挂在头顶上，自己就在底下吱吱地学鬼叫，吓唬过路的人。

甲：你说得对。杜梅尼尔演戏就和克莱隆完全不一样。她走上舞台，还不知道她要说什么。可是有时候她演得好极了。为什么演员应当和诗人、画家、演说家、音乐家不一样呢？最突出的特点并不在热情开始迸发的时刻，而是在冷静的时候、完全意想不到的时候表现出来。谁都不知道这些特点是从什么地方来的。当这些天才演员进行创作的时刻，他们时而注视大自然，时而注视自己所创造的那些最初的轮廓，从灵感来的。艺术家把得之于灵感的美丽的东西，得之于偶然的特点，放进自己的作品里，它们意外的出现，就连他自己也觉得惊奇。可是比起在热情迸发时的东西，效果却巩固的多了。正是冷静抑制了狂热。

（狄德罗《关于演员的矛盾》。同前书，第6—7页）

（二）

……勒刊逐渐克服由于经验不足而不可避免地带进表演

^①阿格丽皮娜是拉辛悲剧《柏利塔尼摩斯》中的一个角色。——译注。

中的混乱现象，他学会抑制自己的热情和计划自己的动作。然而最初他毕竟还不肯完全抛掉那种有板有眼的吟唱腔，因为这种吟唱腔在当时被认为是朗诵艺术的最高理想，当时一切演员甚至在表现强烈激情的时候也要保持这种吟唱腔的。克莱隆女士、格兰伐尔^①和当时其他一些演员，也象他一样追随着当时流行的那种华美而带有大量重音的朗诵方式。他们甚至把剧场中习惯了的这种庄严的语调带到了社交场合，仿佛连一分钟也害怕生疏了它。然而到勒刊那儿，这种雄伟，这种庄严，在他充满热情的表演里是不露痕迹的，因为他的激昂慷慨或令人恐惧的表情是那样地激动人心。当时完全献身于技艺所不能奴役的天性的要求的，则只有一位杜梅尼尔女士。

象勒刊一样，杜梅尼尔具有一种宝贵而罕有的才能，她能以一个真正天才的高度敏感活生生地体验自己所扮演的各个角色的热情。她不顾一切和毫无保留地只听命于自己心灵活动的支配。她不精于矫饰之美，不善于冷静的谋划，而又能摆脱自己的习惯与角色的蓝本的局限，所以尽管她几乎总是好得令人着迷，但仍遭到许多攻击，而让她那好妒嫉的敌手，那位闻名当时的女演员占了上风。这位敌手具有严格的自制力、计划周密的表演和有板有眼的朗诵，是更能博得守旧派的青睐的！

这一切就给了那卑劣的妒嫉心一个散布流言蜚语的借口，说是这种对于所谓真正艺术的蔑视——其实杜梅尼尔女士正是献身于真正艺术的——只能是狂饮烂醉的结果。低劣

^①格兰伐尔（1711—1784）法国演员。——译注。