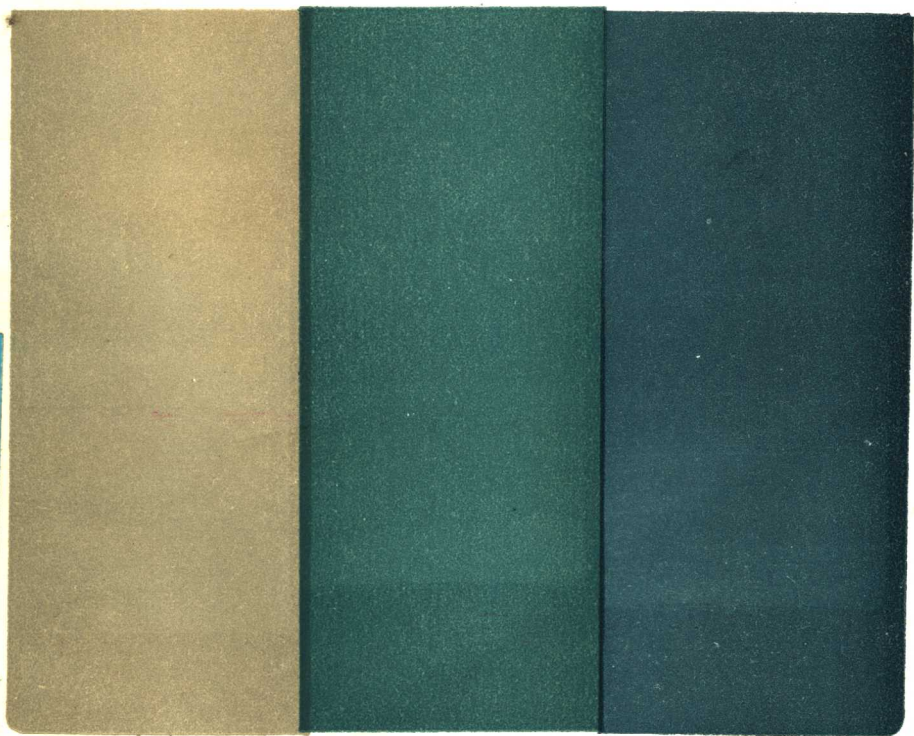


演员创造 再体现的途径

〔苏〕尤·斯特罗莫夫 著



演员创作再体现的途径

龙·斯特罗莫夫 著

姜 丽 译

中 国 戏 剧 出 版 社

一九八五年·北京

内 容 说 明

本书系苏联文化部审定戏剧院校教材。作者根据瓦赫坦戈夫学派的创作原则，结合斯坦尼斯拉夫斯基体系的原理，以具体实例详细阐述了创造形象的途径，着重论述了史楚金戏剧学校的“观察生活练习”和“职业技能练习”在培养学生走向再体现过程中所起的重要作用。

本书中列举了许多练习，对从事戏剧的教师与学生十分有益。

封面设计：马晓光

演员创作再体现的途径

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

北京市咸宁侯印刷厂印刷

字数71,000 开本850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 印张3 $\frac{1}{2}$ 插页2

1985年9月北京第1版 1985年9月北京第1次印刷

印数(平)1—10,000册

书号8069·885 定价(平)0.72元

目 次

作者的话.....	1
鲍·叶·查哈瓦：序言.....	2
第 一 章 再体现问题及其在当今戏剧实践中的 处理.....	6
什么是再体现.....	15
再体现的途径。性格和性格化。视象、视觉 形象.....	18
第 二 章 从练习到舞台形象（史楚金戏剧学校 创造形象的原则）.....	40
观察生活练习.....	48
职业技能练习.....	61
发展想象.....	74
通向形象的小品（根据苏联作家现代题材的 散文作品的创造）.....	87

作 者 的 话

本书第一版于1975年问世。书中叙述了当年史楚金戏剧学校学生的作业，这些学生如今已经成为演员，其中许多人是莫斯科各剧院的演员。

瓦赫坦戈夫剧院附属史楚金戏剧学校的教师正在继续培养一代又一代的未来演员。时间赋予他们的教学内容和方法以这样或那样的变化，然而教学的基本原则始终未变：这就是斯坦尼斯拉夫斯基体系的原则和他的最有才华的学生之一叶·鲍·瓦赫坦戈夫的原则。这些原则已由瓦赫坦戈夫剧院导演查哈瓦成功地付诸实现。他为本书初版所写的序言自那时以来并未失去其意义，因此我们把它保留在本版中。书的内容基本上未作改动。

尤·斯特罗莫夫

序 言

半个多世纪以来，瓦赫坦戈夫剧院和始终附属于它的学校（现名史楚金戏剧学校）的集体经验已逐渐形成一个在思想艺术传统、创作观点、教学方针、实践技能等方面的严谨的体系，这一切的总和在苏联戏剧艺术中已构成一个称之为瓦赫坦戈夫的学派。

叶·鲍·瓦赫坦戈夫在伟大十月革命后所宣布的那些与革命息息相通的创作原则乃是这一流派的基础。这些原则成功地反映在他故世前两年（1920—1922）所导演的五个著名的戏中——斯特林堡的《艾里克十四》、梅特林克的《圣安东尼显灵记》（第二次演出）、契诃夫的《婚礼》、卡洛·哥齐的《杜兰朵公主》以及《吉布克》。

瓦赫坦戈夫学派中最本质和最富成果的，应是那些在实践中已证明能促使苏联戏剧艺术沿着社会主义现实主义道路得到进一步发展的因素。

截止目前，“瓦赫坦戈夫学派”在我国和所有社会主义国家的戏剧界均已获得广泛的承认。它对西方某些进步的戏剧工作者的创作也产生了影响。总之，如今它不仅存在于以瓦赫坦戈夫命名的剧院的优秀作品中，而且体现在许多导演和演员的创作中，有时甚至体现在剧院整个集体创作中。

史楚金戏剧学校每年向戏剧工作者大军输送自己新的毕业生队伍，它在瓦赫坦戈夫学派对苏联戏剧艺术日益扩大的影响中起着主要的作用。这一影响，在史楚金戏剧学校为培养各人民剧院的具有高等专业知识的导演干部函授部成立之

后，就显得尤为深远了。应当看到，这一影响有时遭到来自个别戏剧工作者和某些戏剧理论家的一定程度的抵制。由此而引起的论战过程中，他们对瓦赫坦戈夫学派的这一或那一原理作了错误的阐释：往往把实际上与瓦赫坦戈夫格格不入的观点和愿望强加在他或他的追随者身上。

究其原因，与其说是批评者的不负责任，毋宁说是由于他们缺乏必要的认识，而主要是迄今为止对瓦赫坦戈夫学派的某些原理尚无足够深入的科学探讨。

因此，一个令人十分欣喜的事实是必须承认的：近年来史楚金戏剧学校的表演技巧教研室和导演教研室已有相当一批数量的青年教师和研究生成长起来了，他们不仅在培养演员和导演的实践工作方面，而且在探讨瓦赫坦戈夫学派半个世纪以来的经验并对其原则进行科学论证的科研活动方面，都表现得身手不凡。为此，他们汲取了现代关于人的科学（生理学、心理学）最重要成就，而马列主义哲学和美学方面的知识则帮助他们从科学的可靠性和深度所应有的水平来解决面临的任务。

因此，我们可以说在戏剧领域内已出现了新型的教师，他们将理论和实践结合起来，把教学和艺术本身提到一个较高的水平。

诚然，以往的戏剧大师们——诸如米哈依尔·史迁普金、柯克兰、托玛佐·萨尔维尼、弗谢沃洛德·梅耶荷德、叶弗格尼·瓦赫坦戈夫、费多尔·夏里亚宾、阿列克塞·波波夫、让·维拉尔、阿列克塞·吉基，当然还有康士坦丁·塞尔格耶维奇·斯坦尼斯拉夫斯基——应当把他视作真正的表演艺术科学的创始人，都在这样或那样地、不同程度地试图总结自己的创作经验，领会自己从事的艺术的规律，赋予它

们以理论根据。然而，这些杰出的活动家过去“淹没”在大量的这样的演员、导演和教师之中：在他们看来，艺术领域中的任何理论似乎都是妨碍他们自由表露才华和创作直觉的令人遗憾的障碍。现在也还有这样一些演员甚至教师，他们有意地从自己的实践中排除理性的因素，以这种错误的假设——似乎只有第一性的东西才能有效地参与艺术创作，把感情与思想不合理地对立起来。

然而，我要重复的是，近来情况已显著地向以下方面发展：承认大多数戏剧教师，特别是中、青年的一代；承认直接为舞台实践所实现的科学理论研究的重要意义。本书就是生动的证明。

书中所探究的是戏剧艺术中最迫切的问题之一——创作再体现为形象的问题。

本书的作者过去是史楚金戏剧学校的学生，如今是该校的教师，同时是莫斯科普希金剧院的演员。1972年他以“史楚金戏剧学校创造形象的创作原则”为题，顺利地通过了候补博士论文的答辩。

尤·安·斯特罗莫夫依据的是瓦赫坦戈夫学派的创作方针、史楚金戏剧学校多年来的实践经验，以及他个人作为演员和教师的经验。尤·安·斯特罗莫夫分析通向演员创作再体现为形象的途径时，是以“既成为别人，又保持自我”这一公式为指针的。这个公式反映了这一过程的辩证关系，是从瓦赫坦戈夫学派的内在实质产生的。

作者展现了采用两种途径通向形象的规律性：“从自我到形象”和“从形象到自我”，换言之，即“从内到外，从外到内”。他对两种途径都作了充分而清晰的阐释。同时采用了两者构成的第三种途径，仿佛是从两个方向来挖掘的介乎演

员和形象之间的“隧道”，作者称它是最有效的途径，并且阐述得很有说服力。

本书最大的优点在于对教学法作了详尽的阐述，旨在通过实践使学生熟悉演员创作再体现为形象这一过程的规律性，并在他们身上培养为此所必需的素质和能力。史楚金戏剧学校对“观察”、“人的职业技能”、“通向形象的小品”等章节作过深入细致的探讨。这对于该校培养当之无愧的表演艺术大师的事业所取得的公认的成果，起着决定性作用。我们觉得把这个方法介绍给其他教学机构的教师、人民剧院的导演和业余戏剧团体的领导人，将是众所期望的，也是大有裨益的。

总之，尤·安·斯特罗莫夫的这本著作，对戏剧学中直接回答今天的需求并积极促进戏剧艺术进一步发展的那一部分，作出了重大贡献。

苏联人民演员、艺术学博士、教授

鲍·叶·查哈瓦

第一章 再体现问题及其在 当今戏剧实践中的处理

国立瓦赫坦戈夫剧院附属史楚金戏剧学校已有六十多年的历史了。学校自成立以来，培养了若干代苏联戏剧与电影的大师。他们不仅在由戏剧学校毕业生组成的瓦赫坦戈夫剧院内工作，而且在我国其他许多剧院工作。正如任何一所从事创作的教学机构一样，史楚金戏剧学校也有其独特的艺术风貌。它的个性的基础是瓦赫坦戈夫的戏剧艺术原则。

瓦赫坦戈夫是斯坦尼斯拉夫斯基最杰出的学生之一，他的事业的积极继承者。瓦赫坦戈夫力求探索到最鲜明的现代的形式，以表现斯坦尼斯拉夫斯基和戏剧艺术中他的先驱者所大力提倡的伟大的真实。

鲍·瓦·史楚金是瓦赫坦戈夫的最优秀的学生之一。他在自己的创作中比任何人都更深刻地实现了瓦赫坦戈夫的原则。因此，瓦赫坦戈夫所宣称的艺术的人民性原则已成为史楚金的创作法则。史楚金虽已故世，但艺术中的“史楚金风格”并未随之消亡，而是在以他的名字命名的戏剧学校得到了继承。

本书的目的并不是对史楚金戏剧学校创作方法的特色作全面的阐释。我们仅接触其中之一，然而是最关键的、称之为“观察生活的舞台练习和小品（第二学年第一学期）”的篇章。正是从这个阶段开始，我们最接近于创造舞台形象的问题。

演员通过有机的创作再体现为形象的途径，创造舞台形象，这是表演艺术创作过程的最后阶段。

创造形象的途径是复杂的，尚未得到彻底的研究。关于这方面的争论持续至今。不仅如此，当前这个问题已日趋尖锐，现代戏剧越来越敏锐地感觉到必须同无形象性作斗争。这种无形象性之所以产生，同样是由于追求那平淡无味的、所谓类型相似的逼真，以及借“表演形象”偷换形象系统引起的。

艺术是以形象性而显示其力量的，那么，通向艺术之路在哪里呢？通向舞台形象之路在哪里呢？这个问题，由于“舞台形象”概念是可变的、辩证的、绝非一成不变的概念，而显得更为复杂起来。

应当重视弗·伊·列宁关于认识事物的卓越见解：“要掌握、研究它的各个方面、一切联系和‘中介’。我们永远不可能完全做到这一点，然而力求其全面性则可以使我们预防错误和僵化。”①

大概，戏剧生活的每个历史时期对舞台形象都有其独特的定义。时代变了，对形象结构的理解也随之变化。这是进步的现象，因为“形象”的概念在不断地深化。一个时期，言语及其语音表情是形象的基础。至于音色，自有其表演的刻板公式。譬如，演员以低沉的嗓音强调形象的英勇、自信、重要性和威严。在史楚金之后，演员的注意力集中于形象的内部实质。即使在那个时期也时而热衷于形象的情绪的、感性的方面，时而强调外部性格方面，前不久还是这样。

现在，形象的实质以包含更丰富的思想为其特点，几乎完全不存在外部性格化，形象与演员一扮演者要达到最大限度的接近，演员要全身心地深入到舞台形象中去。演员“我”的丰富心灵具有决定性的意义。然而，也许正由于这些形象的定义的变体已显示出新的危机和新的错误，致使我们

①《列宁全集》，第5版，第42卷，第209页。——原注。

的戏剧受到丝毫不亚于过去那些错误所带来的危害，因而在探索再体现的途径方面提出了一系列新的问题。

今天戏剧最本质的问题之一，是创造鲜明的舞台形象的问题，这是由于有了新的着重点的缘故：要求极其可信、恰如其分地运用外部造型手段和加强对主人公内心生活的关注。

对有机性的探索和对行为的准确的内部动机的探索，都要运用教学法来启迪演员，以期在排练过程中激起演员以最积极的“我”参与进来。演员应重视苏联心理学家谢·列·鲁宾斯坦所确定的规律，他断言，在任何心理现象的情况下，个性是结合在一起的互相联系的内部条件的总和，一切外部影响是通过内部条件反映出来的。

各种不同性质的小品现已得到广泛的采用，它们能活跃演员对所发生的事情的个人态度。

如今，在演员实践中，“从自我出发”通向形象的做法最为普遍。另一途径——“从形象出发”——的拥护者谴责他们的反对者降低对演员的技术的要求，千篇一律，缺乏鲜明性等等。

我们觉得，各走极端的两种观点的代表犯一个同样的错误。他们总是停留在自己的方法开始的着眼点上：第一种情况是演员的“我”；第二种情况是“形象”，在后一情形下，该形象只能从外部摹拟。不过，今天第二种方法的危险性不算大，因为容易被发觉。电影和电视会把粗俗的过火演技表现得令人无法接受。第一种情况要复杂得多。“从自我出发”途径的拥护者常引述斯坦尼斯拉夫斯基所说的“‘我’，正是‘我’并且首先是‘我’，应当借助于‘假使’，沉浸到剧本的情境中去。”多数演员是这样做的。可是斯坦尼斯拉夫斯基所认为的处理角色的这第一个阶段远非最后阶段，这

一点，却被遗忘了。于是角色屈从于自己，屈从于演员自己的个性，这不能不令人担忧。许多不同身份、不同戏剧流派的苏联戏剧大师对此焦虑不安，决不是偶然的。格·亚·托夫斯托诺戈夫写道：“倘若演员停留于规定情境中的‘我’，不再往前一步，把所有的一切纳入自己的‘我’，这是戏剧的灾难。”①

鲁·尼·西蒙诺夫认为，重要的不仅是演员在舞台上的真实性，创造形象和人物性格的问题，正如演员是否善于再现一样，已经非常地尖锐化。②

阿列克赛·德米特里耶维奇·波波夫将自己的全部热情献给了同无形象性作斗争，他认为，“现在必须认真加以考虑的主要问题是，近年来舞台上出现的对戏剧艺术在情绪的和形象方面的蔑视……倘若现在仅仅试图明确什么是我们表、导演实践中的薄弱环节的话，我愿指出那就是无形象。”③关于这一点，彼·马尔科夫也说过：“‘从自我出发’的原则往往被理解得极其肤浅，有的演员在舞台上虽然达到自然和真实，但仅仅保持规定情景中的自我，而没有向自己提出成为另一个人，化身为他们扮演的那个人的任务。”④这一点也使著名的话剧和电影演员谢尔盖·尤尔斯基感到

①格·亚·托夫斯托诺戈夫：《论导演的职业》，第2版，莫斯科，1967年，第245页。——原注。

②参见鲁·尼·西蒙诺夫：《论‘体验派’和‘表现派’的演剧艺术》，《戏剧》杂志，1956，第8期，第67—61页。——原注。

③《舞台创作的形象问题》，苏联人民演员阿·德·波波夫实验课材料，第一册，莫斯科，1959年，第45页。——原注。

④见彼·马尔科夫为托尔恰诺夫的《我的角色》一书所写的前言。莫斯科，1961年，第4页。——原注。

不安，他写了一篇十分有趣的文章，题为《观众——朋友和反对者》。文章发人深思，你会很乐意地同意他的许多论点。尤尔斯基这样写道：《尽管许多人觉得，现在我似乎已感觉不到生活中的我和我的主人公之间有何距离，可是这距离始终是存在的。”

接下去：“是的，内部再体现的纯戏剧瞬间对于我是珍贵的，我不打算抛弃它，尽管有人大肆宣称，‘理性’演员为了自己的理性，不应诉诸再体现。”

“首先，如果我‘从自我出发’扮演角色，”谢·尤尔斯基继续道，“我会立刻想到我是受过高等教育的律师，不干自己的专业，未免徒劳无益。的确，我干嘛要在这种场合上台呢？难道是为了让观众再和演员尤尔斯基见一面吗？荒谬透顶！……”①

遗憾的是，许多导演在创造一出戏和一部影片时满足于采用类型原则。按类型寻找合适的演员（为了不突出，“象在生活里一样”，最好具备一般的素质），于是有人建议他采取这样或那样的措施。现代电影导演中谁会拍摄年轻人扮演的老人角色？这里问题不在于从形体上塑造高龄的复杂性，而在于创造形象的复杂性。何必这样做呢？这“很麻烦”。不妨直接找一个真正的老人来拍摄。

谁把创造艺术形象的复杂过程简化为类型的相似，不成熟的逼真，他无疑会使戏剧遭受损害。

然而，时代还提出了另一个问题——演员个人和作者的相互关系问题。

乍看起来，这个提法可能显得很反常。事情仿佛挺简

①谢·尤尔斯基：《观众——朋友和反对者》，《文学报》，1969年4月5日。——原注。

单：演员个性的幅度越大越好，因为艺术家个性的幅度决定着他的创作幅度。安·亚·冈察罗夫写得很公允：“我把演员与主人公的融合和个人能够最深地渗透到舞台人物中去，看作是艺术作品中由于有了人——演员的结果……演员‘我’个人的丰富心灵如今已具有越来越重要的意义。”①

然而，演剧是集体艺术。剧作在这门艺术中也占居着决定性的地位。很遗憾，我们观看演出时，觉得人们越来越经常地忘记了这个原则，这些演出仅仅是导演或演员这样那样的宣言的凭借。

一方面，缺乏思想深度、对现实不加思索的演员不会令我们满意。另一方面，我们不愿失去作者丰富多彩的思想感情，使之服从于一个哪怕是激情洋溢的构想。演员离开作者的构思，迷恋于自我、自己个人的意念、自己的个性，势必导致戏剧的贫乏、违背舞台形象的倾向，近来对此深有所感。

关于演员与形象的相互关系，米·尼·凯德罗夫说得对：“出现了形象化身为演员的现象。”

我们现在谈的不是个人的朗诵——真正创作的必要条件。我们谈的是另一个问题：在舞台上，有些演员以个人的身份带着自己的思想，显示自己的题材，置作者的构思于不顾，对形象取而代之，这是合理的吗？

或许今天根本不该指出这些问题。众所周知，演员最初的立场对他们的创作具有重要意义：“我力求塑造作者所提供的舞台形象。这意味着，作者的构思对于我这个演员来说，是确定不移的定律。”每部作品都有其主要的宗旨，促使作家创造出这一或那一部作品。这就是他的最高任务。演员也

①安·冈察罗夫：《对艺术家的要求……》，《文学报》1971年11月24日。

——原注。

有自己的最高任务——他为之斗争的理想。演员应当醉心于作者的构思，以自己的题材丰富形象，他应当以自己对生活的态度和观念帮助形象的诞生。

然而，在实践中一切都显得比在理论上复杂得多。象康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基这样的教育家的活动岂不是也说明了这一点。鲍·叶·查哈瓦在《现代人》一书中引述了符·伊·聂米罗维奇—丹钦科给他的信。我们想把它几乎全部加以引用。因为这封信十分准确地揭示了这个问题的实质：

“其实，自康士坦丁·塞尔格耶维奇最初推行体系之时起，我和他之间的根本之争始终是在这方面！就在不久前排演《恐惧》时，大家又回忆起，我和康士坦丁·塞尔格耶维奇观看第一讲习所（当时还在斯科别列夫斯卡雅广场）的一次表演，就苏哈契娃所扮演的契诃夫的《女合唱队员》的演技进行了激烈的争论，以致耽误了一小时之久，使表演不能继续下去。

讲习所学员苏哈契娃是那样真挚而深切地扮演了妻子的角色，她非常惋惜，契诃夫所强调的，在演出中被篡改了。按照契诃夫的意见，读者的同情应当在女合唱队员一边，而不是在妻子一边。

‘可是，她的感情是充满生活气息的呀。’康士坦丁·塞尔格耶维奇坚持道。

‘可能是这样，’我回答道，‘但这不是契诃夫，因而她的这些充满生活气息的感情在这里将扼杀一切。’

当我提出应注意作者总的世界观和以剧本中心思想阐释剧中人及其感受，此外还有风格——对于排戏是极其重要的因素时，曾一而再地引起多少次这样的争论啊。而演员呢，是以‘双重生活’生活于舞台上，这一点我讲过多少次！或

者说米佳·卡拉玛卓夫的感受和列昂尼多夫扮演米佳·卡拉玛卓夫这一角色的体验，永远不可能、片刻也不可能是同样的，因为在列昂尼多夫的体验中有乐于表现的成分，有面对观众的感觉等等，等等。”^①

阿·德·波波夫仿佛在继续符·伊·聂米罗维奇—丹钦科的这些思想，写道，在接近主要目的——演员化身为形象之前，有一个揭示作者面貌的任务，不完成这个任务，不可能揭示他的人物性格及其总的宗旨。倘若我这个演员在某作品中揭示的是自己，那么我就不需要舞台形象了，也不需要再体现了；倘若我揭示的是作者의思想和见解，那么我必须塑造另一个不同于我自己的人，这里没有再体现是办不到的。

再体现为形象取决于构思的人物和演员的心理形体材料能否辩证地融为一体。

聂米罗维奇—丹钦科的“从作者出发”的概念阐述得很广泛。他说，一切不仅取决和听命于讲某些台词的某个人物，而且决定于作家的整部创作。应当从作家的整部作品出发来解决演出的最高任务。

米哈依尔·切霍夫在柏林（1928年）同斯坦尼斯拉夫斯基的一次著名的谈话中也涉及到这个问题。他认为，演员同他所要扮演的那些受艺术家幻想的派遣而问世的形象相比较，他的心灵不够丰富和深邃。演员的职责是成为“人物形象的手段”，借以把剧作家所看到的人物形象的生活传达给观众。

然而，为了塑造人物性格，需要注入自己对作者的理解、自己对作者所描绘的现实的理解和自己对今天现实的态度。因此，应当有丰富的观察、联想、情感，不论对生活抑或对作品所反映的生活都应有深入细致的领会。要善于感受

^① 鲍·叶·查哈瓦：《现代人》，莫斯科，1969年，第65页。——原注。