

舞 台 調 度

戏剧理論譯文集第四輯要目

舞台調度

赫梅辽夫的演剧艺术

掌握舞台自我感覺的途徑

《女店主》導演說明

遺產及其繼承者

時代的要求

尋找演出的外部形式

南斯拉夫的演剧生活

舞 台 調 度

戏剧理論譯文集第四輯

〔苏联〕尼·彼得罗夫等著

周 来 等 譯

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號)

北京市書刊出版業營業許可證出字第096號

北京新中印刷厂印刷 新华書店发行

*

統一書號: 87 字數 165,000 開本 850×1168 1/32 印張 $7\frac{5}{16}$ 插頁 4

1957年11月北京第1版

1957年11月北京第1次印刷

印數 0001—7000 册

定價 (7) 0.90 元

前 記

戏剧理論譯文集第一輯《在动作中分析剧本和角色》，第二輯《論导演構思》，第三輯《論匠艺》出版以来，得到各地讀者的支持和关切。現在第四輯《舞台調度》又出版了。

苏联人民艺术家尼·彼得罗夫根据导演艺术的結構，对舞台調度进行了深入的分析和研究，为演出提供了如何寻找内容和形式兩者的正确关系的法則。从貫串行动和規定情境出发，在每一瞬間，通过确切而鮮明的造型形式来揭示人物的精神世界和内心冲突，进一步表达人物的行为和揭示形象生活的外部表現。本文特別为导演和演員提供了掌握舞台行为的規律和形象的内在生活的图綫。

科米沙尔惹夫斯基所作《赫梅辽夫的演剧艺术》是一篇很有啓发性的文章，可以帮助演員打开激情的閘門。本文分析了赫梅辽夫的表演艺术的基本特点：从“自我出发”，回到形象上来，牢牢把握人物性格特点的具体的、形象的内心視象，通过角色的“种子”創造出性格特征，用活生生的人的斗争探求鮮明的和形象化的形式来揭示戏剧的主题思想和角色的最高任务的行动，以达到詩意的概括。赫梅辽夫艺术的重要信条在于体现聶米罗維奇—丹欽柯的著名的美学观点。

本輯特翻譯了現在我国講学的苏联戏剧專家格·尼·古里叶夫的《掌握舞台自我感觉的途徑》一文，对斯坦尼斯拉夫斯基的各

項元素的實質加以簡明扼要的分析，並指出創造舞台形象的正確途徑。本文著重要求演員避免表演情緒，根據態度產生行動，即從劇中人身份出發來確定舞台態度，在掌握了形象的正確態度之後，以形象的身份來有機地行動。

格·尼·古里葉夫為《女店主》的演出所作的導演說明一文，用優美藝術語言，精確地概括了十八世紀意大利的豐富多采的生活面貌，為導演和演員開闢了想像和形象的園地。

莫斯科藝術劇院舞台美術家施維魯包維奇在他的《尋找演出的外部形式》一文里，提出了舞台美術家與導演的思想合作和共同創造有關演出的表現方法的問題。他要求舞台美術家要具備創造激情，要使創作個性與戲的體裁相適應，要有成熟的思想 and 完整的世界觀。他認為導演和舞台美術家的共同創造任務集中地表現在尋找正確的外在技術的節奏上。他認為演出布景中的“第二計劃”，服裝設計，以及道具設計等等，不僅創造氣氛，表現時代，反映生活，而重要的是創造角色的外部形象。這一切都以確切地揭示人物的內在實質為中心任務。

約菲耶夫的《遺產及其繼承者》一文，是為參加斯坦尼斯拉夫斯基體系的討論而寫的。在這篇文章里，他對阿·艾弗洛斯的《遭了殃的斯坦尼斯拉夫斯基》一文（見戲劇理論譯文集第一輯），提出不同的意見。約菲耶夫根據斯坦尼斯拉夫斯基藝術哲學觀點和斯坦尼斯拉夫斯基體系創造過程中的歷史情況，反對艾弗洛斯把體驗藝術和表現藝術對立起來，並反對艾弗洛斯所謂只有體驗藝術才是繼承斯坦尼斯拉夫斯基的藝術。約菲耶夫認為斯坦尼斯拉夫斯基、瓦赫坦戈夫、梅耶荷德、馬爾扎諾夫之間雖然存在着各種不同的論點和矛盾，但在主要的和根本性的問題上，

他們的意图却是一致的。在約菲耶夫看来，斯坦尼斯拉夫斯基体系是由上述艺术家共同創立的。参加这项討論的还有雷米茲。他在《时代的要求》一文里，首先肯定斯坦尼斯拉夫斯基是演員艺术創造的客观規律的发现。他反对貝布托夫在《关于表现的演剧艺术》（見戏剧理論譯文集第三輯）中所主張的體驗艺术和表现艺术的强加綜合。雷米茲从斯坦尼斯拉夫斯基演剧艺术的厂史发展的角度来划分體驗艺术和表现艺术，他認為兩者的分界取决于艺术家对他要体现的剧中人物所持的态度。他反对“程式化的體驗”，認為表演艺术在任何情况下不能是程式的。他提出“程式”是适用于舞台布景上的一种艺术手段，或称为艺术上的“假定性”，不是簡單地抄襲现实和再現某些非特征的个别的事实，而是找出社会或自然現象中的意义和产生現象的那种共同的东西。它有助于舞台美术的結構和风格的形成。

我們將繼續譯載这类爭論性的文章，希望通过不同的論点，深入地闡釋和发展斯坦尼斯拉夫斯基体系思想和原則。

在第三輯里，我們曾附发了一份讀者意見表，希望讀者同志們尽量多給我們提意見，我們当努力滿足大家的要求。

中国戏剧出版社編輯部

1957年10月

目 录

舞台调度……………〔苏联〕尼·彼得罗夫作 周 来译 (1)

赫梅辽夫的演剧艺术

……………〔苏联〕B.科米沙尔惹夫斯基作 何若非译 (45)

掌握舞台自我感觉的途径

……………〔苏联〕格·尼·古里叶夫作 王 文译 (90)

《女店主》导演说明

……………〔苏联〕格·尼·古里叶夫作 仇乃博译 (104)

遗产及其继承者……………〔苏联〕M. 约菲耶夫作 张躋处译 (141)

时代的要求……………〔苏联〕O. 雷米兹作 高士彦译 (154)

寻找演出的外部形式

……………〔苏联〕B.施维鲁包维奇作 李 醒译 (177)

南斯拉夫的演剧生活

……………〔南斯拉夫〕斯拉夫科·巴都西克作 洪素野译 (222)

一个人民演员

……………〔保加利亚〕斯蒂方·尼柯洛夫作 陈毅朝译 (231)

插 图:

苏联人民艺术家H·П·赫梅辽夫

《安娜·卡列尼娜》舞台佈景素描草图

《复活》舞台佈景素描草图

《胜利者》舞台佈景設計草图

《女店主》剧照

《孤零女》舞台面

舞 台 調 度

〔苏联〕尼·彼得罗夫*

当欣赏一件深刻揭示生活内容的真正美术作品——绘画或雕塑时，你的注意力会集中在浸透于作品内容中的思想和感情上，即集中在进行创作时曾经支配过艺术家的那种思想和感情上。这种印象完全占有了我们的意识。当我们看列宾的《伊凡雷帝和他的儿子伊凡》一画时，就会被画面上相互矛盾的“人的精神生活”所激动。看列宾的《库尔斯克省的十字行列》，苏里科夫①的《近卫军死刑的早晨》或《贵族夫人莫洛佐娃》时，就联想起国家和社会生活中的各种复杂的现象。若我们面对着罗丹②的雕塑《思想家》时，也会引起想洞察这位学者的思想本质的愿望。而当我们凝视着列西特尼柯夫③的图画《又得了两分》时，就很想知道画面上所描述的事件将怎样继续发展。

所有这些感觉之所以产生，是因为艺术家吸引着我们去注意作品的内容和本质，而我们的思想感情也完全被作品内容所掌握

* 尼·彼得罗夫是俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国人民演员，曾任莫斯科喜剧剧院总导演。译者注，下同。

① 瓦西里·伊万诺维奇·苏里科夫（1848—1916年），是列宾同时代的俄国名画家，其创作偏重于历史题材。

② 罗丹（1840—1917年），法国著名的雕塑家。

③ 费·列西特尼柯夫，苏联画家。

了的緣故。

阿·波波夫在他写的《处理群众場面的經驗》^①一文中，分析了一系列的造型艺术作品之后，曾坚决劝告导演必須向繪画大師們学习那种建立揭示作品思想實質的結構的本領。我也認為他的这个建議是極為重要的。

在艺术大師們的繪画中是什么东西使我們激动呢？使我們激动的是展示在艺术形象的形式中、并和諧地表現在色彩、色調、人物性格等一切要素中的作品内容；这个内容也可能更多地表現在我們戏剧艺术中所謂的人物安排的結構和舞台調度上。

結構的規律也就是匀称与和諧的規律。在舞台上就是沒有一句話也可以表演出許多东西。在結構上对登場人物作精確的安排，可以使舞台达到这样的感染力：就是壓場戏看起来也不会使人覺得吃力，这好象在日常生活里看一幅真正的繪画作品似的。

和諧性与結構的严整性能帮助深刻表达舞台作品的思想，也能帮助观众看清和了解演出中主要的东西。

由此可見，古典繪画作品对于戏剧家，尤其对于导演具有何等重要的意义。导演应当完全掌握結構的艺术，应善于使演出形象的外在造型达到特殊的表現力。

只要注意一下繪画作品，我們就可以看見它的内容与結構有着多么密切而不可分割的联系。如果对画的結構稍加变动，往往就会在實質上修改了它的内容。

不妨来設想一下繪画或彫塑作品頃刻間改变面貌的例子。

我不打算談“假使”折散了列宾的《伊凡雷帝》一画的繪画形

① 見《导演問題》一書，苏联艺术出版社，1954年，5—83頁。——作者註。

式的架子將會發生什麼樣的結果，因為這樣必須寫出一整篇心理小品才行，我也沒有這種準備。但我卻深知，“假使”在蘇里科夫的《貴族夫人莫洛佐娃》一畫中，把載着莫洛佐娃的雪橇順着它所去的方向往前移動，那末，整個人群都得跟着雪橇向前移動，他們就變為背向着看畫的觀眾，這時，我們只有通過人羣的脊背才能望見遠在畫面後景載着貴族夫人莫洛佐娃的雪橇。這樣一來，恐怕我們就不可能象現在這樣清楚地分辨出她的面部特徵，而畫面上的生活也就創立出另一種結構。這種新結構將需要替這一幅畫另定名稱，而原畫的思想顯然也就改變了。

我知道，“假使”列賓的《庫爾斯克省的十字行列》一畫中的行列繼續向前行進，那末在畫面的前景上我們就會看見聖象和牧師，這種改變了的結構又會使美術家去考慮這幅新畫的新名稱和新意義。

從這些例子中，我們可以得出結論：藝術家所找到的結構乃是揭示該作品內容的唯一可能的形式。

作品的内容、思想、甚至名称都为艺术家指示出一定的結構。内容与結構的不可分割性和它們之間的相互联系与相互影响，对于从事任何一种艺术工作的艺术家來說，都是第一条規律。

演劇並不是繪畫。它有自己的規律和特性。在談創作上的一般規律時，不能忘記戲劇藝術所固有的特點和複雜性。這些特性就在於：戲劇不僅是空間藝術，也是展示在時間中的藝術。正在進行着的演出的每一個銜接着的瞬間，都給觀眾帶來新穎的思想感情，這種思想感情只有在最後，在戲的結局（有時還要晚得多）才能引導觀眾對劇本和演出的內容在思想實質上作完全的理解。

舞台艺术的这个特性要求导演在制定演出的結構时应 有特殊的明确性。事实上，观众也正是在事件的动态中、即在事件的經常发展中，在剧中人相互关系的每时每刻的变化中来接受演出的，因此，也就是在舞台与观众相互关系的每时每刻的变化中来接受演出的。观众的感受并不是靜止不动的，它也象剧中人的生活似的在动作着，在向前推进着，并随时在改变着自己的感受和对台上所发生的事件的态度。

舞台上所发生的一切，观众照例都是第一次接受的。当幕布刚刚升起的时候，观众不知道眼前的事件发生在什么地方，不知道在舞台上动作着的是些什么人，也不知道这些人物間的相互关系，是什么东西將他們联系在一起，他們將与誰进行斗争。演剧的基本的和主要的任务，是要逐渐地、正确地把观众帶到剧中人的生活中去，使他們認識这些人物，对人物的生活感觉兴趣，并用正在发生着的事件来吸引观众，揭示舞台形象的精神世界，使观众与剧中人在一起共同体验后者思想感情上的全部复杂的音阶。

果戈理曾幻想过这样的剧院：在这个剧院里观众可以“蕩然为台上的震动而震动，为台上的眼泪而掉泪，和为台上的欢笑而欢笑”。

这样的演出一旦誕生，它就成了标志着戏剧发展史上重要阶段的里程碑。1898年12月17日莫斯科艺术剧院上演的契訶夫的《海鷗》，就是标志着俄国戏剧史上重要阶段的演出之一。

“第一幕演完之后，那些未参加《海鷗》一剧演出而在观众席看戏的演員們和剧院的朋友們都跑上了舞台。他們非常感动，只因怕过早地庆祝胜利，又不得不勉强抑制住自己的兴奋。但是在第三幕演完之后，人們都互相拥抱起来，流着眼泪，找不出語言

来表达心里的巨大喜悦。演出结束时，我走上舞台向观众建議給剧作者拍一个賀电，这时台下的欢呼声經久不息。这就說明这次演出的胜利显然是無可怀疑的了。值得指出的是剧中某几个角色的扮演虽然还不够理想，但是并没有影响到整个演出的成就。

“新的剧院誕生了。”^①

聶米罗維奇—丹欽柯这样描写了俄国戏剧史上有历史意义的这一天。

这样的奇蹟是怎么出現的？为什么开演以前什么也不知道的观众会象一个人似的“驀然为台上的震动而震动，为台上的眼泪而掉泪，为台上的欢笑而欢笑”呢？

这种認識的途徑是怎样的呢？也就是說，观众是怎样来接受演出的呢？这里面有什么“窍门”呢？

首先，观众是在看着和听着舞台上所发生的一切。他們看見了布景，即事件將要发生的地点，他們看見了暂时还不熟悉的人物，聽見了他們的語言，然后他們就被自己的視觉和听觉帶到剧中人的生活中去。

产生事件的舞台动作是戏剧艺术中基本的、不可違背的法則。脱离了舞台行动和事件，就不可能設想有真正的演剧，就象不可能設想有不完成任何发展与变化过程的生活一样。

通过舞台动作，观众的注意力就被吸引到舞台上发生着的事件中去。

观众通过动作与行为来認識剧中人物，人物的本質正是在他們的动作和行为中显露出来的。

① 聶米罗維奇—丹欽柯。《論文、講演、談話、書信集》，第一卷，98頁。苏联艺术出版社，1952年。——作者註。

导演在演出工作中最重要的任务之一，就是为演員的舞台动作寻找富有表現力的造型形式，并采取帮助演員把演出思想和他們飽滿的热情充分表現出来的方法来組織这些舞台动作。

在这篇文章中，我想探討一下与演出中处理舞台动作有联系的某些問題，即談一談舞台調度問題。

常常有人認為演員在舞台上的任何移动都是舞台調度。自然，这只是一个大概的、不完全的定义。

可以被我們列为創作性的舞台調度的，乃是能揭示剧中人的精神世界和他們的相互关系，能通过演出的造型形象来深刻表达剧本思想的那种演員的行动、形象生活的外部表現以及对扮演者在舞台上的地位的安排。

我們之所以叫它为創作性的舞台調度，是因为在不少的演出中，还常常可以看到演員在台上毫無思想的饒舌，他們从一个地方机械地轉移到另一个地方，而这一切竟被当做近乎真实的东西，被当作生活中真实可信的东西。也还有与此相反的情形：有时为了使观众感到惊奇，导演不惜采用出奇的舞台形式：舞台上的布景旋轉着，演員沿台忙乱地奔跑着，忽然在音乐伴奏的某一諧音中全体演員立刻停下来，呆立在导演故意想出来以便抓取效果的图案中。我并不反对使用轉台或轉动布景，但是这种导演手法必須用得合理，有根据，即必須無条件地服从于舞台事件的发展过程的需要。导演手法只应当从舞台作品的内容實質中創造性地产生出来，而不是导演凭自己狂热的幻想从外部硬加上去的。

在《知慧的痛苦》或《三姊妹》的演出中，当布景突然間轉动起来的时候，总不能使我信服。我以为这种导演手法在某种程度上并不符合格里鮑耶多夫和契訶夫剧作的精神和性格。他們的剧本

显然并不要求这种“现代的”处理手法。

舞台调度基本上掌握在建立演出的导演手中，它是揭示一定剧作内容的手段。可是剧作者有时也在他所写的用来强调（更正地说是为了揭示）某一动作或某一大段哑场戏的简单或详细的舞台指示中，指示出舞台调度。

在这类详细的舞台指示中，剧作者也象导演似的，在剧本上写下自己的视觉和想象，说明这时他希望在舞台上看见的东西。果戈理在《钦差大臣》一剧结尾时所写的有名的收场，就是这种被揭示在详细的舞台指示中的剧作家的舞台调度的典范：

“前场人物和一个宪兵。

宪兵：奉圣旨从彼得堡来的官员，命令你们立刻前去见他。他现在住在旅馆里。

他的话如同晴天霹雳一般地使全台人物大为惊震。妇女们不约而同地惊叫了一声；整个人群忽然变动了一下地位之后，都呆若化石。”①

紧接着就是哑场。

可是果戈理未把“哑场”的排演就这样委托给剧院，他觉得舞台说明中“呆若化石”这一句话是不够的，于是他不仅象剧作家，也象一个导演、一个舞台美术家那样地继续写出这一“哑场”的细节，造型地塑造出了它，准确地规定了这场戏的时间及其发展：

“呆若化石的人群把这种姿势保持了将近一分半钟。幕落。”

可是，果戈理对于他曾赋予重要意义的“哑场”的上述精确

① 这篇文章里引用的剧本台词和舞台指示，係按原文译出，未引用现有中译本的译文。——译者注。

描写还嫌不足。他还画了兩幅素描，在这些素描中，他画出这个“哑场”的整个人群和每个人物的个别的設計图。但对于一个非常精确地看見了自己構思的作者來說，这还是不够完全的。在《为要演好〈欽差大臣〉的人們而写的序言》中，果戈理又一次地提出有关排演这个“哑场”的目的、意义、排練、甚至技术方面的問題。他写道：“乍一开始，这个排演的进行可能是不自然的，也可能象摆弄木偶一样；但到了后来，排練过若干次以后，随着每个演員深入領会角色的地位和姿势的程度，这种种姿态就变得自然，并成为演員自己的了。随着呆板和窘态的消失，無声的画面就自己誕生了。”

是否只有果戈理才在詳細的舞台指示中教育导演如何安排巨大的舞台調度，并向我們提出戏剧文学的外在形式呢？

我們記得契訶夫在《櫻桃園》中也写下了他那宛如精致的短篇小說一般美丽而富有詩意的舞台調度的說明：

“听見兩輛輕便馬車向邸宅駛来的声音，罗巴辛和杜孃莎急下。舞台空無一人。隣室开始了一片喧嘩声。剛从火車站迎接柳波芙·安德列也芙娜回来的費尔斯，拄着拐杖匆忙穿过舞台，他穿着旧式制服，戴着一頂高帽子，嘴里嘮嘮叨叨在說着什么，但一个字也听不清楚。后台的声音愈来愈大。有人在說：‘往这里走……’。柳波芙·安德列也芙娜，安尼亞和牽着小狗的夏罗蒂等人上，他們全穿着旅行服装。身穿大衣头戴披巾的瓦里雅，加耶夫，西妙諾夫——皮希克，罗巴辛，手提小包和雨傘的杜孃莎，和搬着行李的仆人都陸續穿过房間。”^①

这里我們看見了契訶夫所詳細描繪的柳波芙·安德列也芙娜

^① 見《櫻桃園》第一幕。——譯者注。

归来一場戏的总乐譜。他为剧院規定了非常生动而又完全准备好了的舞台調度。这一段舞台指示充分表明契訶夫看見和听見了櫻桃園女主人回到故乡这一瞬間的全部細節。作者是把这个愉快归来的場面当作加耶夫家庭可悲命运的故事的大标题来描写的。

在展示全剧开始的归来場面的同时，作者似乎已經清晰地看見了喜劇《櫻桃園》用来結尾的那三段詳細的舞台指示：

舞台上只留下柳波芙·安德列也芙娜和加耶夫兩個人。他們就象在等待这个机会似的，終於同时投向对方的怀里，摟着脖子，压制地、低声地啜泣着，好象怕被別人听见。”

他們兩人的下場結束了这段不长的對話，这时契訶夫再一次地象一个詩人、导演、美术家似的描繪了我們所需要的图画：

“舞台空無一人。先听見所有的房門陸續上鎖的声音，然后又听見馬車离此远去的声音。一片寂靜。从寂靜中傳來斧子砍伐树木的沉滯的声音，在太空中淒涼而忧抑地縈迴着。

“听見脚步声。費尔斯从舞台右方的門口出現，他穿得和平常一样：制服和白色背心，脚下是便鞋。他病了。”①

往下是費尔斯的独白，然后契訶夫又用了—个詳細的、戏剧管弦乐式的舞台指示，終於將这忧抑的諷刺喜劇結束在富有特色的音乐总譜中：

“从遙远的天空傳來的一种琴弦繃断似的忧鬱的声音，逐漸地消逝了。又是一片寂靜。打破这寂靜的只有那从花园深处傳來的斧子砍伐树木的沉滯的声音。”②

契訶夫注意到观众的听觉和视觉而写下的这些詳細的舞台指示，是为了讓导演生动地建立动作性的場面并在这些場面中揭示

① 見《櫻桃園》第四幕結尾。——譯者注。

② 同上注。

剧作内容而提供的最有效的建議。

导演应当善于利用音乐手段和音响效果来展开剧中的动作，更应当在演出的舞台調度中来达到这一点。契訶夫凭借着他的人物心理的深刻而細緻的認識，凭借着异常鮮明的表現力写出了許多个性化的舞台調度。在这些描写中，他教育导演应当怎样去寻求人物行动的表現形式，即寻求从舞台形象的生活内容中产生出来的舞台調度。

下面所举的例子，是寻求深刻而明确地揭示形象精神生活的舞台調度的范例，也是用来说明人物的内心状态及其外在表現不可分割地和互相交織地表現在舞台动作中的一个例子：

“柳波芙·安德列也芙娜：誰买的？”

罗巴辛：我买的。

停頓。

柳波芙·安德列也芙娜心情沮丧，要不是她扶住了身旁的安乐椅和桌子的話，恐怕早已倒下了。瓦里雅从腰帶上解下那串鑰匙，往客厅中央的地板上一扔就走出去了。”①

写到这里不禁使人想起斯坦尼斯拉夫斯基的一段話：

“关于契訶夫的这一章并未結束，人們还没有以应有的重視的态度来閱讀它，甚至在沒有探索到它的實質以前就过早地閤上了書本。

讓他們重新打开这一章并对它进行彻底的閱讀和研究吧。”②

契訶夫的每一个舞台指示都是我們导演应当研究的真正的总

① 見《櫻桃園》第三幕。——譯者注，下同。

② 見《斯坦尼斯拉夫斯基全集》原文版，第一卷，第277頁。他在此所說的“关于契訶夫的这一章”，非指《我的艺术生活》中关于契訶夫的章节，係泛指契訶夫的整体創作而言。