

戏剧学新经典译丛 / 沈林·主编

多金和圣彼得堡小剧院

演出是怎样炼成的



[英] 玛利亚·谢弗索娃 著

黄觉 译

戏剧学新经典译丛

沈林 / 主编

多金和圣彼得堡小剧院： 演出是怎样炼成的

亚·谢弗索娃 著

译

图书在版编目 (CIP) 数据

多金和圣彼得堡小剧院：演出是怎样炼成的 / (英) 玛利亚·谢弗索娃著；
黄觉译. — 北京：中国戏剧出版社，2017. 12
ISBN 978-7-104-04547-2

I. ①多… II. ①玛… ②黄… III. ①剧院—研究—圣彼得堡
②列夫·多金—人物研究 IV. ①J895. 124②K835. 125. 78

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第167913号

Dodin and the Maly Drama Theatre: Process to Performance / by Maria Shevtsova / ISBN: 0-415-33462-4

Copyright© 2004 Maria Shevtsova.
Authorized translation from English language edition published by Routledge, part of Taylor & Francis Group LLC; All rights reserved; 本书原版由Taylor & Francis出版集团旗下, Routledge出版公司出版, 并经其授权翻译出版。版权所有, 侵权必究。

China Theatae Press is authorized to publish and distribute exclusively the Chinese (Simplified Characters) language edition. This edition is authorized for sale throughout the Chinese Mainland. No part of the publication may be reproduced or distributed by any means, or stored in a database or retrieval system, without the prior written permission of the publisher. 本书中文简体翻译版授权由中国戏剧出版社独家出版并限在中国大陆地区销售。未经出版者书面许可, 不得以任何方式复制或发行本书的任何部分。

Copies of this book sold without a Taylor & Francis sticker on the cover are unauthorized and illegal. 本书封面贴有Taylor & Francis公司防伪标签, 无标签者不得销售。
著作权合同登记图字:

多金和圣彼得堡小剧院：演出是怎样炼成的

责任编辑：赵宇欣
责任印制：冯志强
责任校对：张爱华

出版发行：中国戏剧出版社

出版人：樊国宾

社址：北京市西城区天宁寺前街2号国家音乐产业基地L座

邮编：100055

网址：www.theatrebook.cn

电话：010-63381560（发行部） 010-63385980（总编室）

传真：010-63383910（发行部）

读者服务：010-63387810

邮购地址：北京市西城区天宁寺前街2号国家音乐产业基地L座

印刷：三河市灵山芝兰印刷有限公司

开本：787mm×1092mm 1 / 16

印张：23.25

字数：354千字

版次：2017年12月 北京第1版第1次印刷

书号：ISBN 978-7-104-04547-2

定价：68.00元

版权专有，违者必究；如有质量问题，请与出版社联系调换。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

“十二五”国家重点图书出版规划项目

中央戏剧学院 科研基金资助项目

《戏剧学新经典译丛》总序

沈 林

做一个学科的译介工作先要思考的问题是：这个学科究竟有什么东西值得介绍进来？回答这个问题前又须首先确定：这个学科应该关心的问题是什么？

任何一个学科的创立和安身立命的根本，就是选择它准备回答的问题。戏剧学要想成为一门学科，首先是确立自己试图回答的问题。

我们所知的戏剧学研究设立的基本问题通常是：戏剧是什么？

这个问题的讨论内容必然会归结到本质范畴。而本质一旦被严格定义，就很容易党同伐异。亚里士多德再世，肯定不愿意把布莱希特的作品看作是戏剧诗；黑格尔恐怕也难认同《等待戈多》居然是一出戏；而狄德罗看了“后戏剧剧场”的反应更是难以预料。可以说，历史上任何一种对于“戏剧是什么”的解说和界定，都可以在今天已有的戏剧实践中找到其证伪，除非我们根本就无视现实舞台上所发生的事情。看来试图设定放之四海而皆准的“戏剧”定义，常常以跑马占地开始，以画地为牢告终。

戏剧学试图回答“戏剧是什么”，很容易把研究的主体搞成研究的客体。这样，戏剧研究者就变成了党同伐异的戏剧创作的

仲裁人。面对自己提出的“戏剧是什么”这个问题，研究者的答案往往就变成了“我喜欢的戏剧作品是什么？”其中的判断标准当然不会是实事求是的。

二十世纪初，戏剧学在中国和外国几乎同时创立，关注的问题也几乎相同。早期戏剧学学者关心的问题不是后来专家热衷的“戏剧是什么”这个问题，而是一个具体的然而对于学科畛域的廓清至关重要的问题：戏剧和文学有什么不同？

戏剧作为一门综合艺术和文学的关系是紧密而久远的，和音乐、舞蹈、身体动作的关系或许更甚。但我们称之为戏剧的那个东西，究竟和这些姊妹艺术的区别在哪里呢？自问自答是学者案头上的长项，但舞台毕竟是舞台。所以，我们何不先看看舞台上在做什么、怎么做的，以后再对做的究竟是什么进行学理上的探究，而不必一开始就斤斤计较“戏剧的本质是什么”这样一个空疏的问题，或者“戏剧和姊妹艺术的不同何在”这样一个老问题。归根结底，戏剧和戏剧学，一如历史和历史学，如同身体与身影，如同一切主体和主体凝视的对象，虽然密切相关，但毕竟不是同一件事。

为戏剧定义，戏剧实践者与戏剧史论家有着不同的路径。通常，戏剧史家取归纳法，理论家有时偏好演绎法。而实践者则以自己的实践宣布“戏剧是什么”。他们对“戏剧是什么”这个问题的回答是造戏剧出来给大家看；如若造不出来，至少是努力用“观念更新”颠覆旧的戏剧根基。所谓不破不立，破字当头。

戏剧创作的实践者与案头研究者的一个更大不同是，他们做戏往往并不是为了戏剧这个艺术门类本身；拘泥于这个门类艺术本身的往往是戏剧学院的老师。实践者创作的旨归每每是剧场外的大世界，他们似乎在告诉人们戏剧能为人生和社会做什么。于是，戏剧就会出现为某些人赞许、另一些人诟病的政治学和社会学倾向。但戏剧是人生的表达和社会的活动，自然受人生和社会

种种力量的引导和制约。也许戏剧是什么，往往正是由它能为社会和人生做什么决定的。同时，戏剧能为社会和人生做些什么，又总是通过创作着和思考着的做戏人，以有别于其他艺术门类乃至行业的劳动者和思想者的特殊劳动方法，服务于社会和人生而实现的。

这个译丛希望介绍他国戏剧为那里的社会和人生做了什么，以及以何种方式做成的，又或者他国的戏剧研究者从什么角度、用何种眼光，观察和分析身边发生的戏剧实践。这或有助于我国做戏人以自己的方式对我国的社会和我们的人生有所贡献，也期望借此为我国的戏剧研究者提供一些新的理论视角。

2011年5月4日于中央戏剧学院

纪念我的父母，柳德米拉和塞米翁，
献给我的女儿萨莎。

0
1
2

目 录

序 / 1

前 言 / 7

鸣 谢 / 9

第一编 小剧院概况 / 11

从列宁格勒到圣彼得堡——多金和小剧院：迈向未来 / 13

进入 21 世纪 17

经济改革和言论开放 21

彼得大帝的“欧洲之窗”，或列夫的门 40

工作流程：即兴创作、集体创作、排练 / 65

剧团训练 65

作为研究者的演员 78

集体创作和即兴创作 84

排练 90

第二编 主要作品 / 99

多金的“小说剧场” / 101

《兄弟姐妹》 102

《房子》：但不是家 117

《苍蝇王》 122

《群魔》·····	130
以《莫莉·斯维尼》为终结 ·····	143
《切文古尔镇》：绝对理念 ·····	144

学生剧团——《尽情狂欢》和《幽闭恐惧症》：

后现代美学 / 158

《尽情狂欢》：古拉格的卓别林 ·····	163
成为编舞作品的《幽闭恐惧症》·····	176

动荡年代的契诃夫 / 188

《樱桃园》：房子和家的丧失 ·····	193
《无题》：淹没还是漂流 ·····	201

第三编 多金与歌剧 / 227

多金导歌剧 / 229

《厄勒克特拉》中的替父报仇 ·····	230
歌剧是“基于音乐的戏剧艺术”·····	233
《姆钦斯克镇的麦克白夫人》：苦刑犯中的爱洛斯·····	238
《马捷帕》：爱情和战争·····	244

《黑桃皇后》解析——从排练厅到舞台 / 260

荷兰歌剧团在音乐剧院（Muzie-theatre）的排练 ·····	265
舞台设计·····	284
服装·····	285
灯光·····	287
尾声：12月2日，首演 ·····	289
巴黎后记：作品的“生命”·····	289

参考文献 / 294

序

西蒙·卡罗

1988年夏，我在大卫·弗里曼（David Freeman）执导的歌德作品中担任浮士德一角。这个版本算得上完整版，是一部史诗级的巨作，排练时间也相应较长（三个月）。以创新歌剧导演闻名的弗里曼，对这部作品的探索相当自由。工作很艰苦，但我们一定会成功。首演之前几天，我觉得如果能休息一天，看看别人的作品，应对我有帮助。于是我到河畔小剧场（Riverside Studio）去看圣彼得堡小剧团的《晨星》（*Stars in the Morning Sky*）。对这个剧团的盛名我早有耳闻，但从未读过关于该剧团的任何文字。我看的是尚未公开的第一次试演。

那晚的演出给我的震撼无以言表。剧本很有意思，演员在形体方面表现出众。然而真正把这场演出提升至另一个境界的，是其表演。表演大有新意，极富表现力，节奏明快。观众仿佛穿越层层表象，直入角色内心，甚至抵达其本性。台上的这群歹徒、妓女、疯子化为人类的缩影，其穿透力堪比最伟大的绘画和音乐作品。但这是集体的成就，如同一场伟大的交响音乐会。而作品最出色的方面当属其基调（melos），即作为基础的整体感。舞台上表现出来的现场整体感，比个人表演或角色配合更令人称绝。演员之间的关联历历在目，仿佛一个有机体，相互间声气相通，

对每一次举手投足都了然于心。

我彻底折服了。此前从未见识过这样的剧团，也从未看过这样的演出。那天剧院里的每个人无疑都有这样的感觉。然而我的震撼是有具体的原因的。我（在伦敦戏剧中心）所接受的训练，正是为了这样一个目标，即理想的剧团，然而我此前尚未亲眼见证。上学时学到的核心信条，就是加入这样一个剧团，与同伴长期合作，互相信赖，不断进步。长期密切合作在各层面产生出信任和勇气，使舞台上的演员能够在前所未有的深度上接受剧目的挑战：每位表演者都是明星，今天同台演戏，明天并肩作战。这是搞戏剧的最高境界。演员需要不断训练，跟发声和形体老师学习，跟密切监督演员、指出其优劣、制定保留剧目并根据每个人的发展状况分配角色的导演一道工作，并参加实验戏剧工作坊，这样的工作坊要求开放的心态和承诺，只有互相信任、不怕出丑的人，才有这样的心态。

在看到小剧院的演出之前，我认为这样的理想无异于神话。我看过的哪些大剧团——莫斯科艺术剧院、柏林人剧团、邵宾那剧院——或者僵化了，或者解散了。英国 1960 年代曾在相当高的层面做过努力，如彼得·霍尔（Peter Hall）领导下的皇家莎士比亚剧团和劳伦斯·奥利弗（Laurence Olivier）领导下的国家剧院，到 1970 年代中期虽然仍是保留剧目制，但也换成了临时雇佣演员把某个剧目演上一两个演出季的模式。一些小一点的剧团，如麦克·阿尔弗雷德（Mike Alfred）的“共享经验”（Shared Experience）剧团和德克兰·多诺兰（Declan Donnellan）的“肩并肩”（Cheek by Jowl）剧团，虽然演员和导演共同探索多年，取得了令人兴奋的成果，但真正的演出集体（ensemble）需要一定的组织规模，是那些以便携装备为主、资金不足、工作超负荷的小剧团所无法企及的。而且，大多数英国演员内心并不接受不断训练的观念。他们认为能在戏剧学院受训三年就谢天谢

地、相当不错了。此后理想逐渐淡出。

突然之间，喜从天降。我的第一反应是惭愧，甚至于羞愧。与这些演员中每一个人的成就相比，我感到自己作为演员是如此肤浅、平庸、俗气。再过几天，我们的《浮士德》就要公演了。在排练的时候，我隐隐觉得每一个场景实际上都应该用一个月的时间来排练，而不是我们所计划的一天。弗里曼的作品尽管认真且有探索性，我们这些演员尽管尽心而且刻苦，但我们实际上是在演两部台词多得令人招架不住的戏，演出时间长达七小时。做决定、捋逻辑线索、寻找效果方案，一切都在匆忙中进行。我们试图把故事讲清楚，为剧本找一个形体隐喻，把角色创作得真实可信。总体上看，这些我们都做到了，我们演出了一部巨型杰作，大部分公众的反应也非常好。但是（这里当然仅就我个人而言），我们还做得远远不够。作为浮士德的扮演者，我意识到自己从头到尾都在靠技巧弥补漏洞。时间当然是原因之一，但不是全部。剧团的大部分人从来没有在一起工作过，尽管大家都很投入，也很民主，但背景不同，接受的训练各异，有些人根本没受过任何训练。虽然有一个熟悉时间，也做了集体作曲练习，但对于作品没有形成一致的看法，因而只是执行者，不是诠释者。小剧院的演员则把自己融为一个整体却又不丧失个性。

我必须弄清楚他们是如何做到的。只要小剧院到英国来演出，我总是千方百计去看：《樱桃园》很轻快，但感情强烈，我从头到尾都在流泪，甚至，或者说尤其是，在最好笑的地方。第二幕舞会一场，舞台和表演都是奇迹：每个角色，舞会上每一位无名的宾客，都是一个世界，他们在舞台上穿插，与其他角色相交，在场景间穿梭连贯，不仅没有打断、反而促进了剧情发展。作品不是将文本搬上舞台，而是呈现了一个世界，动作、语言、角色都是人生的一部分，在我们眼前滑过，回旋、流淌，侃侃而谈，喁喁低语，时而湍急，时而舒缓。《群魔》的开头，全体演

员咏唱俄罗斯东正教圣咏，具有纪念碑的效果。接着就循循善诱地揭露 19 世纪俄国的精神弊病。《尽情狂欢》(Gaudeamus)，野性、闹腾，高难度的形体表演和突然出现的超现实主义绘画穿插其中。《无题》，剧本在英文中通译为《普拉东诺夫》，我认为其最佳作品，形体表现和感情冲突极大胆，完全冲破了舞台局限。这出剧大部分表演在一池深水中进行，演员在舞台上演奏各种乐器，定时插入一段古典音乐或疯狂的爵士乐。与这种高度的表现性并存的，是细致入微的自然主义场景、惊人的准确和技巧（例如一个醉酒的角色在桌上跳舞，仆人们镇定自若地慢慢收走桌上的残羹剩炙，包括桌布）。

奇怪的是，尽管每出戏的设计都很出色，舞台呈现也非常精彩，但观众看戏时却想不到导演或是舞美设计师。甚至不会想到剧作者。观众完全被演员吸引了。演员不仅是表演者，甚至不仅是个体，而是生命力的集合导体。小剧院的作品包含在演员的体、脑、心、魂之中，是他们的全部工作，他们之间以及他们与世界的关系。不论作品如何风格化，对其感受也深刻地与人相关。一切都不出人的范畴，没有什么客观的艺术论点，只有作为人和作为演员的艺术家的整体贡献。多金显然具有最高的艺术眼光，但演员绝非简单地执行他的总体规划：演员就是活的总体规划，既塑造作品，也为作品所塑造。

玛利亚·谢弗索娃的这本书，敏锐而具有启发性，描述了小剧院如何取得如此非凡的成就。如果读者和我一样相信表演集体是引导戏剧艺术通往巅峰的途径，他们就会被本书的描述感动并鼓舞。对于那些尚未接受这种观点的读者，本书或能使他们意识到这一观点的必要性和紧迫性。即便仅仅记录下这样的剧团存在，这样的事可能发生，本书也算得其所哉。经济环境可能威胁到小剧院的生存，尽管我们都不愿看到这样的事情发生。现实地讲，这样的剧院商业前景黯淡，而且要求参与者长期的专注和奉

献。其生存有赖于政府的支持，也要求剧团心无旁骛。并非所有的演员和导演都能做到这一点。但英语世界一定会出现对戏剧艺术的真正敬重——这样的口号已经喊了不少，投资建立一个堪与小剧院媲美的组织。玛利亚·谢弗索娃精确地描述了这个组织的形式。在新世纪之初的动荡年代，我认为这是最重要的戏剧著作。

前 言

本书是对列夫·多金（Lev Dodin）在圣彼得堡小剧院（Maly Drama Fheatne）时期的潜心研究。书里还讨论了他在国际舞台上导演的歌剧作品，如果没有这一部分，多金作为导演的成就就不完整。他的歌剧作品不是由小剧院演出，却帮助他对自己剧团的创造过程有了更为敏锐的感受。本书旨在分析与记录，而不是评论。我希望让人们看到作品如何以及为何完成。对作品的细致分析，则是为了把最难以保留的戏剧艺术记录下来。我从不幻想对演出做所谓客观描述，因为晓之以情少不了主观视角。不过，尽管观众的视角不同，作品总得有个大体不变的基础，或者，用多金的话，有个“草图”。书中讨论的作品，我都看过多次，有时时间相隔数年。我的分析以多次演出为基础，把演出中的所有重要改动都记录下来，因为对于多金来说，戏剧作品与它的制作者一道成长和变化。

本书详细记录了小剧院作品呈献给公众之前，或者之后，多金对作品进行修改的工作过程和步骤。戏剧研究经常谈论“过程”，谈论记录工作方法及其在演出中的体现，但这一领域困难重重，因此始终研究得不透彻。我有幸获准观察一群优秀演员及同样优秀的导演的日常工作，他们的集体创作和排练，因此得以记录下他们排练过程中的方方面面，以及公演的结果，并在其间加入了我对某些作品的研究。多金导演的《黑桃皇后》是本书最