



巴切里斯著

史楚金与斯坦尼斯拉夫斯基

中国电影出版社

Т. И. ВАЧЕЛИС

ЩУКИН И СТАНИСЛАВСКИЙ

譯自“ЕЖЕГОДНИК ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ”，
ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР, МОСКВА, 1955.

內 容 說 明

本書主要是闡明史楚金對斯坦尼斯拉夫斯基體系的理解以及他怎樣在自己創作中體現了體系的創作原則。作者通過史楚金所創造的幾個形象如巴繆爾·茲斯洛夫、布雷喬夫和列寧等，細致地分析了史楚金創造形象的道路和斯坦尼斯拉夫斯基體系對他的巨大幫助。作者同時還指出，史楚金雖沒有聽到斯坦尼斯拉夫斯基關於他的最後發現——形體動作方法的學說，但他的創作方法實質上是與斯坦尼斯拉夫斯基的這一最後發現相一致的。我國演員在具体運用斯坦尼斯拉夫斯基體系進行創作時，無疑將從這本書里得到很多的啓發和幫助。

我們時代的偉大演員Б·Б·史楚金的創作，對於闡明蘇聯表演學派的根本特征有着重大的意義。在史楚金的創作面貌中極其清楚地反映出社會主義現實主義演員的優秀特征。

史楚金的表演技巧的牢固基礎是藝術劇院學派，這是他直接從К·С·斯坦尼斯拉夫斯基本人和斯坦尼斯拉夫斯基的學生和繼承者——導演Е·В·瓦赫坦戈夫那里接受來的。關於斯坦尼斯拉夫斯基體系怎樣在瓦赫坦戈夫的創作思想和教學中得到體現，以及瓦赫坦戈夫的鮮明的戲劇美學在史楚金的藝術中獲得了什麼樣的表現這個問題，即“從斯坦尼斯拉夫斯基到瓦赫坦戈夫，從瓦赫坦戈夫到史楚金”的問題，這是一個獨立的大問題。我們在這本書裏不打算涉及這個問題，而只想着重指出史楚金接受和掌握了瓦赫坦戈夫在理論和實踐中的優點——力求使劇院和演員在社會上起積極的作用，特別注意舞台形式，力求使舞台形式在藝術上明確化。瓦赫坦戈夫幫助史楚金理解了斯坦尼斯拉夫斯基和聶米羅維奇—丹欽科學說的原則，而史楚金則創造性地接受了所有那些把瓦赫坦戈夫與藝術劇院學派結合起來的東西。因此，我們不妨試一試把現代先進的表演學派的天才奠基者斯坦尼斯拉夫斯基和這一學派的最優秀、最卓越的體現者之一史楚金來直接加以比較。

在進瓦赫坦戈夫戲劇研究所之前，即在1911年至1915年間，史楚金還是一個業餘演員，這時他已經受到藝術劇院文化的薰陶。史楚金後來回憶說：“我常常去排隊買票，夜里不睡覺，有時不得不放棄自己最需要的東西，可是我卻常常到藝術劇院去看戲。每一出戲我都看幾十遍。我研究每出戲、每個演員，極力想了解他們的魅力究竟在什麼地方，他們為什麼會對觀眾產生如此強烈的感染力。”^①史楚金自己承認，他在少年時代參加卡希爾市鐵路員工戲劇小組業餘演出時，便竭力“在各方面都模仿藝術劇院的演員”，^②首

① 史楚金：“我的創作道路”，共青團真報，1937年12月16日。

② 同上。

先是模仿 В·И·卡恰洛夫。

由于艺术剧院善于“极其深刻地揭示出作者的意图，并引人入胜地、真实地刻划出活生生的人物的复杂的内心世界和多种多样的生活”，①因此艺术剧院在当年就已完全征服了史楚金。

史楚金献身于戏剧之后，就以他那种坚定不移地向目的锐进的决心和罕见的高度责任感，不断地勤学苦练，终于领会了在现代戏剧教学语言中被称为斯坦尼斯拉夫斯基体系诸元素的东西。

在1920至1921年间，史楚金和瓦赫坦戈夫的一批最有才能的学生一起，有系统地听了斯坦尼斯拉夫斯基的讲课和表演，保存在史楚金档案中的听讲摘要（共六十二页，他把其中原用铅笔记下的笔记又用墨水仔细地描过）表明，史楚金还在他的创作道路的最初阶段，就已经多么认真地研究了斯坦尼斯拉夫斯基所发现的舞台“体验”艺术的规律。史楚金的听讲笔记是一个非常重要的文献，它反映了那个时期“体系”的情况和史楚金怎样来理解体系的基本原理。显然，史楚金仔细地记录了他认为重要的一切。听讲摘要中所选择的材料，以及其中一再重复提到的某些说法，说明了他当年向斯坦尼斯拉夫斯基学习些什么，是怎样学习的，以及“体系”给了他一些什么样的启示。最初，史楚金记录着老师的格言：“体系是创作指南。认识就是感觉。所说的话要通过内心。要使难的东西变成习惯的，使习惯的变成容易的，使容易的变成优美的。每次重演时都要经过体验。”接着记的是课程大纲：“Ⅰ. 前言。Ⅱ. 演员自我修养：（甲）身体锻炼，（乙）内心修养。Ⅲ. 创造角色。”

史楚金详细地记下了斯坦尼斯拉夫斯基关于身体锻炼的全部原理。接着是很大的一章“体验艺术”：“目的是创造人的精神生活。演员所表达的是人的身体生活，但是只有当他反映出人的精神生活时，这才是艺术。每次重演时都要经过体验。普希金有一句格言：‘在假定情境中的热情的真实和情感的逼真——这便是我们的智慧所要求于戏剧作家的东西。’②人的天性的全部规律在体验艺术中起着巨大的作用……。从非有机的感觉和虚假的情感中是不可能产生出形象来的。信念是和真实分不开的。美也不能脱离真实。真实可以使人在精神上得到提高和受到鼓舞。凡是只有虚假而没有真实的地

① 摘自莫斯科艺术剧院成立四十周年时史楚金致该院的贺信（1938年）。此信曾发表在П·И·诺维茨基所著“史楚金评传”（莫斯科1948年版，560—261页）一书中。原稿存史楚金档案。

② 译文见“演员自我修养”，第一部，艺术出版社1956年版，83页。

方也就沒有美……。有了創作自我感覺後，當情感到來時，就會產生演員所必需的形體和內心的自我感覺。處理角色的工作就是演員的創作。新人誕生的規律。”史楚金詳細地敘述了斯坦尼斯拉夫斯基以種子打比喻的那個淺顯的例子：人們先開垦土地，小心翼翼地把種子撒在地里，然後灌溉它，培植它，於是它就逐漸發芽成長，生命就是這樣產生的。“……要找到種子，就必須進行分析，……研究角色的第一個過程是認識過程。偏見、強迫接受的东西是危險的……。演員的技術就是要善於激起自己的天性。”

斯坦尼斯拉夫斯基關於體驗派戲劇和表現派戲劇之間的區別的原理在史楚金的筆記里表述如下：“體驗藝術是要創造人的精神生活、創造热情的真實，這是自然美，是真實，是自然的創作。表現藝術是先在家里體驗，然後在舞台上把事先在家里準備好的東西表現出來。表現藝術不是創造新的形象，而是表現演員本人的技術。”

史楚金記錄了斯坦尼斯拉夫斯基關於那種對真正的戲劇藝術極有害的匠藝的見解。後來斯坦尼斯拉夫斯基在他那篇著名的文章“論匠藝”（1921年）中又把這些見解加以發揮。這篇文章堅決地捍衛了現實主義，使其免受公式主義傾向的侵害，在這方面起了巨大的作用。

斯坦尼斯拉夫斯基認為“迷戀”在演員創作中有決定意義，這種看法深深地激動著史楚金。“最初的印象，即第一次感覺到的東西，對創造角色說來是非常重要的，”史楚金記下了斯坦尼斯拉夫斯基的話，“演員應當竭力避免產生偏見……。要經常能夠欣賞一切派別的戲，這樣可以積累豐富的知識。演員應當善於激起自己的情感，善於發現美好的東西。托爾斯泰能夠在污穢發臭的半截皮襖下面找到美好的東西。分析是贊美，而不是挑剔坏的方面——這只是以後的事情。要能夠在第一次朗讀後就對劇本產生迷戀，因為沒有迷戀就不能進行表演，不能創作和創造。”

斯坦尼斯拉夫斯基認為，必須有意識地和全面地分析劇本，史楚金在自己的筆記本里不斷地發揮了這一想法。“劇本和大地一樣，”史楚金寫道，“有許多積層——岩層：事實層，日常生活面，社會生活面。日常生活方面（階層，時代，民族）。劇本的文學方面（劇本的哲學，風格）。心理生活（情感的邏輯，內部形象，情感的性質）。生理生活……。人與人之間的相互關係通過日常生活表現出來。怎樣把死的劇場性的事實變成使觀眾能夠相信的活生生的事實呢？要做到這一點必須使想像活躍起來。”斯坦尼斯拉夫斯基用几堂課的時間，通過想像法穆索夫家的全部生活方式和格里包耶多夫劇中人的相互關係等等，來說明再創造的過程。“必須善於在自己的想像中利用演員所擁有的材料來建造法穆索夫的住宅。於是你們每天在這所住宅的

各房間里閒逛。然後必須在自己的想像中用家具來裝飾這所住宅，並且必須做到熟悉每個房間里的每一把椅子以及桌子上的每件物品，以便在演出時能夠流露出超意識的東西……。可以詳盡地去幻想每個房間里一天的生活，幻想廚房、餐廳、書房、會客室、前厅等房間里的生活……。作了這一切之後，你就不由自主地開始感覺到這所住宅的全部生活方式。”①

史楚金同樣仔細地記錄了斯坦尼斯拉夫斯基關於演員道德和藝術家對待藝術的態度的見解。“如果玩弄藝術，藝術就會替自己報仇……。不作真正的、重大的犧牲，是不可能創造出藝術來的……。應當從一切細小的成績和成就開始（但不要被它們迷住），努力爭取達到重大的……。必須拒絕逢迎和奉承，擺脫這種腐敗的有毒氣氛。真實是和藝術肩並肩前進的。應當善於愛護同事的才能，關懷他們，必須養成遵守鐵的紀律的習慣，不能容許對別人的創作採取不尊重的態度……。必須保護戲劇使其不致淪於平庸和卑污……。哪里有陰謀、庸俗和卑污，哪里就沒有藝術。”

史楚金記下了斯坦尼斯拉夫斯基給表演技術的一切基本元素所下的定義。關於創作注意，在筆記本中記錄如下：“必須學會控制自己的注意力，學會把注意集中在一件極細小的東西上或者擴展到整個劇院，然後越出劇院的範圍，擴展到廣闊的空間，想像的世界中去，擴展到未來和過去。創作是大規模想像的集中……。演員在成千上萬的觀眾面前應當有信心，應當沉着和大膽，一舉一動都應當像賣藝人力求把以前失敗過的節目表演好那樣……。如果所有的一切都在形體上達到了非常正確的地步，那就必定會產生各種各種極其微妙的體驗。必須善於非常迅速地進入注意圈……。任何東西都不能像觀眾場面那樣可以訓練注意力集中和性格化。”

關於交流，史楚金記道：“舞台上的交流應該是聚精會神的，應當起着很好的認識作用……。需要有交流的工具——語言，聲音……。什麼東西也不能像在群眾中的真正的表演那樣可以培養演員。”

史楚金記下了斯坦尼斯拉夫斯基關於所謂“單位”②的具有代表性的見解。“把劇本分為若干小單位是合理的，不過，在表演這些小單位時，演

① 斯坦尼斯拉夫斯基在他晚年時提出了另一方法。參看“斯坦尼斯拉夫斯基論文、演講、談話、書信集”（蘇聯藝術出版社，1953年版，769—770頁）中斯坦尼斯拉夫斯基同M·П·李琳娜關於處理赫列斯托娃這個角色的爭論。

② 在體系發展的不同時期斯坦尼斯拉夫斯基利用了不同的手法來把劇本分為若干單位：最初一個時期，斯坦尼斯拉夫斯基在處理演員的工作上採用了小“單位”。史楚金的筆記中記載了斯坦尼斯拉夫斯基在這方面的觀點的重要轉變。

員容易脫離劇本的思想。因此，必須把劇本分為幾個主要的大單位……。沒有什麼東西就會沒有‘智慧的痛苦’呢？沒有恰茨基的具有重大社會意義的抗議。在這出戲里有兩個大單位：恰茨基和其他一切……。”

史楚金詳細地轉述了斯坦尼斯拉夫斯基關於演員的想像和再體現的見解。“沒有想像就不能進行創作，”史楚金記述道，“在舞台上的每一分鐘都應當充滿著想像。我們的任何一個動作都應當由想像來提供根據。演員應當善於幻想……。兒童善於把什麼都當作玩具，演員也應該善於用任何材料來創造和充分幻想出自己的‘玩具’。事實沒有經過幻想，就不可能成為刺激物……。必須不斷地學習想像……”

從觀察者轉變為行動的積極參與者（即劇中人物），這個時刻是很重要的。對待作者所提供的事實必須有自己的態度。當你已經參加到角色的生活中去，當你有了‘我就是’的感覺時，這就比較容易作到。當你已經生活在劇本所規定的生活中時，你將會用自己的觀點來估計這些事實……事實應該具有豐富的精神內容，否則將是空洞的。對事實進行估計和通過事實來巩固‘我就是’這一自我感覺，是推動和改進演技的必不可少的條件。”

史楚金在自己的筆記本里特別強調指出了斯坦尼斯拉夫斯基的下述見解，並在周圍加了框子：“必須全神灌注於當前任務。必須以排除虛假的手法來塑造和創造真實。在舞台上，真實不是一下子就能達到的。達不到藝術境界的經常重復的習作，是刻板法。為質朴而質朴是最惡劣的刻板法。”

史楚金在他的聽講摘要中所記載的關於斯坦尼斯拉夫斯基在1920年至1921年間各種見解，是沒有必要去詳加論述的。其中的某些見解顯然已經陳舊了，後來斯坦尼斯拉夫斯基用另外一些更準確的說法代替了它們；某些見解雖然不夠完善，但是卻通過他的這個學生的筆記表達了教育家斯坦尼斯拉夫斯基的生動語調。其中也有這樣一些見解和說法，它們預示著斯坦尼斯拉夫斯基晚年藝術生活中的探索和發現。然而最主要的是聽講摘要把斯坦尼斯拉夫斯基學說的目的、美學原則和根本精神完整地表達了出來。

史楚金力求把聽講時得來的知識和技巧立即運用到自己的表演工作中去。他在實踐中輕而易舉地就掌握了“體系”的各種手法，因為他生來就具有“體系”所依據和所要加以發展的、演員所不可缺少的各項條件。據H·П·魯錫諾娃說，史楚金在瓦赫坦戈夫戲劇研究所時，曾在課堂上非常有機地按照“體系”來做各種習作，這對於一個初學的演員說來是頗令人吃驚的。不僅如此，他還能夠以非常準確而生動的細節來補充這些習作。特別突出的是，雖然已經事隔三十多年，但是史楚金當年在課堂上的對手魯錫諾娃，至今仍然清楚地記得史楚金的這些習作，以至那些能夠清楚地說明史楚金身上的理

察力与幻想、舞台感与具有控制作用的意識相結合的細節。史楚金还在戏剧研究所扮演最初几个角色时期，就能够在舞台上做到高度的內部注意力集中，能够非常輕而易举地在自己身上激起信念这一舞台感觉，并产生真正的創作状态，这不能不使同學們感到惊讶。

在那些年代里，史楚金簡直是被一种想要获得純熟的內外部演技的欲望攔住了。所有他的戏剧界和电影界的同事們都不斷地談論着他对自己的严格要求和他的工作能力。劳动始終是他的創作中不可缺少的部分。这是一种永不間断的、認真的劳动，他从不知道妥协，从不承認艺术中有不重要的任务。后来，当他被公認為一个艺术大师时，他对自己的學生們說：“劳动应当轉变为創作。”

那时，在戏剧研究所里，在他創作的青春时代，他簡直是日以繼夜地工作着，按照“体系”永無止境地做着習作，每天一連几小时地練習声音、說話和造型；他不斷地鍛煉自己的心理形体材料，力求使它具有職業上的可塑性，使它变成灵活的、敏感的、經過全面鍛煉的材料，以便日后能用它来塑造任何形象。由于史楚金对真正的戏剧、对自己的職業、对艺术有着深刻强烈的爱好，于是就产生了史楚金所扮演的那个令人神往的塔尔塔里亞（“屠蘭陀特公主”一剧中的人物，該剧于1922年公演），这是一出才华橫溢、無比真摯、充滿了机智和幻想的小滑稽剧。創造这一角色的全部工作对史楚金說来是必需的，也是有益的，当然，这一工作还不足以使他获得真正的技巧。真正的技巧只是在后来，当史楚金扮演了一系列取材于生活本身的新形象之后，这才获得的，因为要体现这些形象，就必须要有相应的創作技术。

斯坦尼斯拉夫斯基体系的確帮助史楚金掌握了社会主义现实主义方法，从他开始进行独立創作活动时起，体系就引导着他走向这个方向。当他在創作上遇到困难时，体系會不止一次地成为他的救命支柱。当史楚金扮演了自己的同时代人——农民出身的士兵巴維尔·苏斯洛夫（П·謝美琳娜的剧本“維丽涅亞”）这个角色后，他才第一次亲身体驗到“体系”的全部实际意义。这是1925年的事情。起初，史楚金完全陷入了惊惶失措的境地。他簡直就不知道怎样着手来創造这个角色才好。他很清楚，他在这里既不能采用当时瓦赫坦戈夫派演員所迷恋的那种假面喜剧的“再体现”手法，也不能采用当时在別的剧院舞台上已經确立下来的那些純外部地、公式化地模仿那个穿短皮外套的“鋼骨水泥式的政委”的刻板手法。这可怎么办呢？难道穿上自己从前在战壕里穿过的旧軍大衣，在舞台上还保持自己的本来面目嗎？但这并不是艺术。史楚金不安地理解到这一点。这里需要真实，生活的真实，而生活的真实并不等于演員与角色的自然主义的酷似。史楚金感觉到自己在創

作上是“赤裸裸的”。他很痛苦，許多次想不演这个角色。

把史楚金在扮演巴維爾·苏斯洛夫一角时的体验，拿来同1902年斯坦尼斯拉夫斯基被指定来扮演高尔基的“小市民”中的尼尔一角时，写給契诃夫的信比較一下，是非常有意思的。斯坦尼斯拉夫斯基写道：“愿說尼尔一角应当由我来扮演，这早就叫我感到不安……。我明白尼尔是这个剧本里的一个重要角色，我也知道扮演这位正面人物是困难的，但是我不明白，我缺乏外部再体现，缺乏突出的线条和鲜明的性格特征，几乎只有自己本来的面目和材料，我怎样才能变成这样一个日常生活中的人物呢？我没有这种調子。誠然，我在什巴仁斯基的几个剧本里扮演过各种不同的庄稼汉，但是，要知道这是表演，而不是生活。高尔基的剧本是不能表演的，应当是生活……。尼尔既要保持自己生活的特点，同时又很聪明，知道許多东西，讀过許多書，他是强有力的，自信的。我担心这个角色会变成换了衣服的康士坦丁·塞格耶維奇，而不是尼尔。”①史楚金也和某一时期的斯坦尼斯拉夫斯基一样，不愿意在扮演历史上崭新的正面人物时仅仅表现出他的外部特征，他回忆起革命前是怎样在舞台上扮演农民的。史楚金所要扮演的这个角色是自己“創造了”革命的。应当善于表现出人的某种新品质，特殊的新的气质。这在苏维埃现实主义戏剧形成时期是多么困难，下面的事实就足以說明：在史楚金经历了上述的种种痛苦、作了許多探索和发现之后十年，即在1934年，斯坦尼斯拉夫斯基还这样对艺术剧院的演員們說：“如果你们辨别不出这一新品质，你们也許可能把优秀的知識分子演得很好，但是你们永远也不能扮演真正的共产党员。”②

史楚金在創造苏联戏剧中最初一个同时代人的现实主义形象时碰到了一个突出的困难，那就是把新的生活材料典型化的任务。演員所要扮演的不仅是一个对他說来是崭新的，而且是一个具有舞台历史的角色，因此他所面临的是一个真正的革新任务——要体现演員在生活中十分熟悉的（“这就是我的生活經驗，”史楚金后来提到他所扮演的巴維爾·苏斯洛夫时說），但是在他以前，从来还没有人在舞台上现实主义地加以体现的那种在革命烈火中誕生和成长起来的新人物的形象。摆在史楚金面前的任务是揭示这个新人物的内心世界，揭示他的性格中的典型特征。只有用体验艺术的手段，只有达到了真正的现实主义再体现之后，才能完成这个任务。不预先对这个新人物

① 斯坦尼斯拉夫斯基：論文、演講、談話、書信集，155頁。

② “文学報”，1934年11月6日（斯坦尼斯拉夫斯基对A·阿菲諾蓋諾夫的“恐懼”一劇的处理）。

的世界觀和性格作極其深刻的理解，不去選擇創造形象的典型的生活材料，那麼這個任務是不可能完成的。

史楚金非常熟悉謝美琳娜的劇本中所反映的那種生活。他了解革命前農村的情況，第一次世界大戰時他親自在戰壕里呆過，親眼看到過俄羅斯士兵——“帶槍的人”——的成長。史楚金創作的總的傾向雖然是革命和先進的，但還沒有成熟的、完整的世界觀。史楚金通過蘇斯洛夫這個角色創造了蘇聯舞台上第一個現實主義的農民——布爾什維克、農村革命領袖的形象，正像大家所知道的那樣，他終於獲得了成功，但是這一成功決定於兩個條件：觀察的才能和斯坦尼斯拉夫斯基體系，體系幫助演員把自己對生活的觀察變成了舞台形象。

藝術所必需的觀察才能，亦即藝術家在直接“靜觀”現實時善於抓住豐富多彩的生活現象的本質、抓住事實的意義和聯繫，善於從部分看到全体的本領，也就是藝術家善於“用普通的觀察來辨別舊事物的腐化和新事物的萌芽”的本領。^①

斯坦尼斯拉夫斯基體系幫助演員怎樣去進行生活觀察，幫助他在與形象完全融合的那一瞬間、在一切元素綜合在形象中的那一瞬間來到之前，怎樣去深入角色的生活，深入他的世界觀、性格、日常生活環境和鬥爭條件。正是在扮演蘇斯洛夫一角上，史楚金第一次達到了真正現實主義的再體現，創造了一個把演員本人的觀察和生活經驗都吸收到自己身上的新人物的典型形象。在這個對史楚金後來的整個創作道路說來是非常重要的過程中，他同斯坦尼斯拉夫斯基和聶米羅維奇—丹欽科的忠實學生和追隨者——導演А·А·波波夫的會面，是具有重大意義的。與波波夫的合作促使了史楚金去運用自己的生活經驗來創造現代人的形象，並給他指出了最積極、最有效地應用“體系”的原則來創造性地掌握新的生活材料的道路。由於導演和演員的共同努力，力求在舞台上揭示出新的生活內容，於是便誕生了新人物的形象，並確定了史楚金未來的全部創作中的主要主題——革命的主題。

正是現代的主題要求着演員去利用“體系”的全部資源，也只有斯坦尼斯拉夫斯基學派能夠幫助史楚金去掌握新的生活材料，並真實地去體現現代人形象，這一點是非常顯明的。

巴維爾的形象彷彿是從現實本身隨便抽出來的。形象的生活真實性、思想性和人民性——這就是史楚金初次有意識地力求達到並且已經達到的一個重要目標。在創造這一角色的過程中，他的藝術和政治世界觀都已大大成熟

① “列寧全集”，第35卷，350頁。

了。这一新角色把演員引导到具有社会性艺术的广闊道路上来。

史楚金創造的真實而富有詩意的布尔什維克形象表現了“人的心靈的革命”（這是斯坦尼斯拉夫斯基所說的話，但當初不是指史楚金而言）。這句話最好地說明了通過人的心靈來闡明現代主題、闡明社會過程的那種方法。史楚金在他的整個創作道路上，以至創造列寧的形象，都是一貫採用這種方法的。

大家知道，史楚金在扮演蘇斯洛夫一角之後，創造了一系列共產黨員的形象。史楚金是蘇聯戲劇界首先從實際出發來研究現代正面人物問題的一人。從斯坦尼斯拉夫斯基體系發展的观点看來，在我們感到興趣的史楚金處理正面人物的問題方面，最引人注意的有兩個重要問題：（1）“至高任務”的意義和世界觀在演員創作中的作用；（2）演員再體現的美學，以及與它有關的創造人物性格和演員本人的個性的作用等問題。

隨著世界觀的形成，史楚金逐漸越來越加準確而深刻地掌握了選擇和概括現實中各種事實的準則。史楚金為勝利地建成社會主義而創作和工作。為了使社會主義原則在我們的現實中，在人的心目中，在日常生活、文化活動和與人與人之間的相互關係中得到確立，他有意識地和目標明確地貢獻出自己的創作力量。這對史楚金說來是真正的快樂的源泉，沒有真正的快樂，就沒有而且也不可能有所創作。因此，在肯定史楚金創作中的這一方面時，我們所指的不是某些一般的、彷彿是不言而喻的前提，而是那些決定着這位演員在藝術中的每一步的最迫切、最必需的原則。因為這就是史楚金為之而獻身、斯坦尼斯拉夫斯基稱之為“至高任務”的那個思想創作目標。

斯坦尼斯拉夫斯基說……“作為人的演員一生的至高任務和至高真摯動作也把他所演出的各個劇本和各個角色的最高任務吞食進去。這些最高任務成為演員實現他主要生活目標的輔助性手段和階梯。”^①

史楚金是有這個目標的。而且歸根結底正是這個目標幫助演員獲得了高度的技巧。當我們談到馬克思列寧主義世界觀在藝術創作中、特別是在史楚金的創作中所起的決定性作用時，我們不能只注意到必要和足夠的知識，而首先要注意到藝術家是否具備崇高的社會道德理想，以及為這種理想服務的生活和藝術思想。

在蘇聯戲劇界，不是別人而是史楚金找到了體現高爾基劇作的現代處理手法。在瓦赫坦戈夫劇院出色地演出了“耶果爾·布雷喬夫及其他人”一劇之後，全國各大劇院在三十年代相繼成功地演出了這個劇本。毫無疑義，正

① 譯文見“演員自我修養”，第一冊，藝術出版社1956年版，535頁。

是由于史楚金从革命英雄—布尔什維克的積極理想的观点出發，对革命有了深刻的理解（这就是史楚金以前所扮演的那些角色能够感人的主要原因），才使演員能够从真正的历史观点来处理革命主题，并通过资产阶级代表人物俄罗斯商人耶果尔·布雷乔夫的形象反映了革命的威力和胜利，以及用那种摧毀性的悲劇力量揭露了慘無人道的私有掠夺制度和它在历史上必遭灭亡的主题。

最后，如果演員不准备全身心地投入这一工作，如果他在这以前是盲目地、消極地进行工作，没有統一而崇高的“至高任务”，如果他过去的全部創作生活不是全心全意、热情自觉和目标明确地为社会主义祖国、为自己的人民和人类光輝的未来服务，那么他能不能在艺术中体现出列宁的形象呢？

因此，史楚金的整个惊人地严整和前后一致的創作道路，通过实践証实了“体系”的一个最重要的原理——关于演員“至高任务”的原理。但遺憾的是，我們的演員不是全都、远不是全都真正考虑到斯坦尼斯拉夫斯基的这一基本要求的，并非所有的演員都在这一点上遵循着史楚金的道德傳統。

史楚金是斯坦尼斯拉夫斯基用自己的学說培养出来的那些“作为創造者的演員”中的一个。斯坦尼斯拉夫斯基說：“作为創造者的演員必須能了解自己这一时代中所有最偉大的事物，应当懂得文化在自己人民生活中的价值，而且要意識到自己是人民的一分子。他必須了解以当代的一些偉大人物为代表的全国的智慧所竭力追求的那个文化頂峯”^①。“你們是否明确地看到演員对观众的影响多么重要？你們是否想到作为一个創造者的演員对一大群人們所造成的那种气氛？你們能否清楚地想像出演員身上有着多么巨大的力量和肩負着什么样的責任？你們是否注意到戏剧本身的偉大意义？”^②接着斯坦尼斯拉夫斯基在向自己的學生們提出一些能够明确地闡明他对真正的人民戏剧的看法的問題时，为了完整地表达出自己的思想，他又說道：“你們是人类文化中心之一的戏剧演員，如果你們不能反映出自己的时代、亦即你們生活于其中的那个‘現在’的精神要求，你們就不会为人民所了解。”^③

史楚金的創作在實踐中非常鮮明地体现了斯坦尼斯拉夫斯基的这些观点，他為我們提供了一个很好的新型演員的公式：“我們的演員應該是一个具有馬克思列宁主义世界觀、具有活的智慧、偉大的心灵和高度文化的真正

① 譯文見“斯坦尼斯拉夫斯基談話錄”，中国电影出版社1957年版，52頁。

② 斯坦尼斯拉夫斯基：論文、演講、談話、書信集，251頁。

③ 斯坦尼斯拉夫斯基：論文、演講、談話、書信集，252頁。

的艺术家，他应当对生活和人有着深刻的了解，并具备精湛的专业技巧。我们的演员应该像基洛夫、马雅可夫斯基那样成为热情的人民的喉舌，把自己全部的智慧 and 心灵毫无保留地贡献给自己的祖国。”①

史楚金对社会主义现实主义演员所下的这一定义，深刻而彻底地发展了斯坦尼斯拉夫斯基的观点。至于史楚金本人，正由于他在舞台上成为他那一时代的先进思想的喉舌，因此他才能够那么鲜明地、有效地、非常真实地体现出各种人物的性格。

在这里是没有矛盾的，虽然“喉舌”这个词对于史楚金的现实主义，对于不容置辩的再体现艺术说来似乎是不适合的，因为再体现艺术反对舞台上那种露骨的政论性、虚假的热情和华丽的辞藻，反对在舞台上直接宣扬思想，反对假定的、露骨的形象性。但是从这个词的另一个更广泛和更重要的意义方面来说，它对史楚金是适用的而且是正确的。它说明了演员再体现的目的，它牵涉到演员对待揭示人物性格和对待人物心理的态度。

史楚金在处理正面人物的问题上提出了演员再体现的思想目的这一概念，同时也提出了演员品格的意义问题和演员的公民品质、思想品质、道德品质相结合的问题。

大家知道，表演艺术与其他各种艺术创作不同，它的特征是，艺术家以及他用来进行创作的材料都结合在演员身上。要克服创作过程中这种材料的反抗，就只有进行演员自我修养。因此，斯坦尼斯拉夫斯基所创造的现实主义表演艺术理论，就是“演员自我修养”的体系。这种自我修养的基础，以及它的一个最重要的部分，用斯坦尼斯拉夫斯基的话来说，就是演员本人的品格的形成，就是在演员身上培养出一定的思想和道德特征。

史楚金所创造的布尔什维克形象的鲜明的艺术性、深刻的思想性和现实主义可信性是与他人本人的崇高的道德品质分不开的。史楚金之所以能够创造出这样鲜明的新人物的形象，不仅是因为他善于在生活中观察他们，而且还因为他自己就是当时的先进人物，他本身就具备了他那些主人公的优秀的典型特征。

不然的话，史楚金就不可能在舞台上达到“我就是”的状态，而达不到这种状态，演员就不可能真实地反映出苏维埃人的内心世界。

但是，“我就是”这一创作状态——体验，有机的动作——只不过是形

① 史楚金档案。史楚金的这部分笔记大概记于1936年，它显然与史楚金在瓦赫坦戈夫剧院成立十五周年时所写的一篇论文的手稿有关。本文引自 П. И. 雷维茨基著“史楚金评传”一书，277页。

象的基础，而不是形象本身。如果对这个问题有意识地采取一种随随便便的态度，那就不难想像，史楚金在扮演罗格乔夫和馬尔柯这两个角色时，为了要创造当代的正面人物形象，他会怎么做。由于他自己就具备有这种人物的优良品质，因此他很可能“在規定情境中”直截了当地“表演自己”——如果他不是一个真正的艺术家，他可能是会这样做的。

斯坦尼斯拉夫斯基指出：“在再体现这一概念中存在着一种极端错误的看法。再体现并不是要你脱离自己，而是要你通过角色的动作，使自己处于角色的規定情境之中，并且要非常熟悉这一規定情境。甚至连‘我在哪里？角色在哪里？’都分不清。这才是真正的再体现。”①

整个这一專門問題，在今天对于表演技巧的發展說來是具有重大意义的。我們某些演員往往忽視这个复杂的、创造性的演員再体现辯証法（不要“脱离自己”，同时也不要單純“表演自己”，不要以自己来代替形象）。恰恰就在扮演正面人物上，这一点表現得特別明显。近来有些演員經常脱离再体现任务而倾向于某一方面，他們显然不明白这是直接破坏表演中的现实主义原则、破坏舞台或銀幕上的典型事物的做法。

在某一情况下演員往往力求达到过早的、未經体验的、純理性的概括，这就会变成“一般的”表演，在舞台上进行政論性的辯論，并且以表演来代替再体现，以某种概念的活的化身来代替人物。在这种情况下，演員的作用往往被归結为某种职能的活的体现者，或被归結为英雄人物——真理的代言人的某种固定的、概念化的“正面性”的体现者。結果，这种正面性就变得特殊化，于是便产生了思想性与生活真实脱节的現象，演員逃避具体的东西，脱离自己，从这里便产生了毫無根据的、宣言性的概括，最后便背离了现实主义。（

但是也可以遇到另一种現象。我們往往看到某些年青演員利用他本人适当的心理—形体条件，便直截了当地“表演自己”，而不肯在解决再体现为另一个人的形象这一复杂的問題上多下工夫。甚至我們某些有經驗、但在創作上怠惰的戏剧大师有时也这样做。这些演員所走的是一条簡捷的道路，而不是史楚金的道路。演員在舞台上如果不力求达到形象的概括而只是把表現自己的个性当作目的本身；其結果必然是以演員的性格来代替人物的性格，这是一种虛假的戏剧性手法，其目的在于标榜那种缺乏个性和思想性，沒有一定形式的“自然性”。所有这些都是在虛假的现实主义，是以偶然現象来代替个别現象，是把斯坦尼斯拉夫斯基体系庸俗化了。

① 斯坦尼斯拉夫斯基：論文、演講、談話、書信集，681頁。

为了躲避自己道路上的这些西拉和哈里布达^①，演員往往采取那种陈旧固定的手法：抓住或想出某种外部性格特征，以便在舞台上創造出人物性格的外壳。在戏剧中，为了使人物“具有人性”和使他的某些“绝对的”正面性显得柔和些，最普遍的手法大概就是使他显得“有点怪癖”。演員試圖用賦予人物以一些細微的弱点、“生动的”缺点、“独特的”怪癖与習慣等办法来使形象个性化。所有这些都是由于害怕劇場空气显得沉闷，其实皆是因为不信任观众，不信任自己，以及不信任自己所扮演的人物的緣故。

史楚金所創造的人物形象既“沒有缺点”，同时也不高談闊論，他不把他加以理想化，也不使他显得怪癖。他之所以能达到这一点的“秘訣”是非常簡單，同时也是非常复杂的。这个秘訣是：史楚金善于表达他所扮演的人物的鮮明特征，他关心那些活生生的人，并留心观察正面人物在共同的思想、理想和目標下的不同之处，总之，他热爱每一个人，热恋着他的同时代人。

A·B·盧那察尔斯基还在1928年就指出：瓦赫坦戈夫劇院的年青演員史楚金具有“表現典型的現代正面人物的非凡魅力与独创特色。”盧那察尔斯基写道：“在他所扮演的角色中，無論是‘維麗涅亞’中的巴維尔，‘猶’中的巴維尔（安东），或者是那位艦長別爾謝聶夫，尽管所有这些人物的面貌在艺术上各不相同，但是你将会在他們身上找到某些基本的特征：即使在最悲慘的时刻他也是冷靜而沉着的。他非常善于說話，而且說得那么动人，甚至連作者所写的那种莫測高深的、有时連上帝都不懂的話，在史楚金嘴里都会变成有力动听的、热情洋溢的論据。史楚金善于出色地表现出那种不願在外表上显示自己的、深刻而宁靜的眞摯心情。史楚金所扮演的两个巴維尔，實質上是沒有任何缺点的。这些人是用完整的材料造成的。他們是眞正的領導者。

“他們使人感到枯燥乏味么（哪怕是在一刹那之間）？一点也沒有。相反的，只要史楚金的形象一出現在舞台上，一切都好像被一种光輝照亮了似的，当然，这一杰出的年青劇院的演員所塑造的其他典型人物也是非常鮮明、非常出色的。你們將會在他身上感觉到一种建設現代生活的坚实基础……。因为，創造正面人物的典型和揭露他的道德面貌，这就意味着用戏剧方法来改造現代生活本身。”^②

① 西拉和哈里布达是希臘神話中的两个妖魔，居住在狹窄的海峡兩側懸崖上，杀害所有来往航海的人。“介于西拉与哈里布达之間”一語指腹背受敌、进退維谷之意。这里是指表演中的两种極端：“脱离自己”和“表演自己”。——譯者

② A·B·盧那察尔斯基：“戏剧与生活中的正面人物典型”，載于1928年1月20日“紅色報”。

事实上，在这一段話里就已經涉及了一切主要的东西。史楚金从来没有、一次也没有用自己来代替形象，虽然他自己就是一个非常杰出的人物，他有非常鲜明优美的性格，并且在这方面他就是我国社会的一个非常崇高的典型，因此他可以成为剧本中的一个优秀的正面人物。史楚金在創造他的舞台形象的“正面性”时，是通过揭示具体人物的理想、思想和感情，通过伟大而崇高的意向来完成的，而不是通过对人物性格的抽象理解，不是把人物性格看成是某种一成不变的、一系列“頂呱呱的”“正面”特征的总和（只有拙劣的剧作者和冷漠的演員才会有这种看法）。

順便說說，史楚金的技巧是真正創造性地运用斯坦尼斯拉夫斯基体系来創造舞台上的典型形象的一个出色的范例。要知道，典型和个性的問題，像表演艺术中所有的其他問題一样，是以“再体现”的特点为依据的。史楚金認為，在正面人物形象中，典型化的意义与任务就是深刻而詳尽地、仿佛透过放大鏡似的在舞台和銀幕上揭示同时代人的精神生活。史楚金善于用一种艺术形象的光輝从大家所熟悉的生活現象中突出新事物（即發展的傾向），从而闡明这一現象的實質和其中所包含的思想。史楚金善于直接通过人物的丰富生活，同时也通过他的深刻的內心實質，即通过人物的远景和典型傾向来揭示人物性格。史楚金創作中的典型事物是生活真實本身的結晶，是艺术的精華。

史楚金認為艺术个性化的意义就在于确立該人物的極其寶貴而鮮明的性格，在于激起人們对这个人物的兴趣。现实主义者的史楚金不仅善于在一个人身上揭示出主要的和本質的东西，同时还揭示出次要的东西；他闡明了关于人的一切，在舞台上充分地揭示出他的全部真實的复杂性。在史楚金所扮演的共产党员形象身上有着一種和諧的复杂性（如果可以这样說的話）；正面人物的深刻而明确的性格深深地吸引着这位演員，使他所創造的一系列形象都充滿了真實的生活內容，因此在这些形象身上保存着从生活中观察得来的事物的全部新鮮感觉，保存着那些屬於个人的偶然的、个别的特点。从这里就自然而然地产生了戏剧中通常叫做“性格特征”的那种东西，“性格特征”的使命就是要表現出性格中的一切細微变化和色彩，表現出性格中的那些偶然的、但对人物的整个性格說来却很有意义的特点。

在史楚金看来，演員“从自我出發”在舞台上表現出角色生活，这并不是舞台艺术的目的。然而，要是沒有这种有机的舞台生活，也就不可能想像出舞台艺术究竟是什么东西。甚至在扮演列宁这样偉大的形象时，他也始終是“从自我出發”、用自己的名义来生活、动作和感觉的。是“我”，而不是“他”——这就是史楚金的舞台自我感觉，因为以体验为基础的再体现是一

种独特的创作行为，它要求在另一人物所独有的具体性格中保持真正的“我”。由于史楚金感觉到，舞台上所需要的正是这样一种行动，而不是别的行动，才使他发现了所刻划的人物的真正实质。在艺术中，“性格”这一概念究竟意味着什么呢？我们认为，普希金的公式就是这一概念的一个透辟的定义：“在假定情境中的热情的真实”。这就是性格。

二

要知道史楚金是怎样来探索、确定和体现人物的性格，是怎样联系着这方面来了解舞台动作的实质的，那就必须承认演员的思想艺术意图的重要性。史楚金无论是在扮演高尔基的布雷乔夫，无论是在别具风格地朗诵果戈理的市长一角的台词，无论是在刻划现代正面人物的性格，或是在体现列宁的形象时，都清楚地让人感觉到他是有这样一种意图的。史楚金在布尔什维主义题材中首先看到了它那积极的、富有创造性的、道德和哲学的内容，这并不是偶然的；他所扮演的那些英雄人物——共产党员，首先是具有伟大而美丽的人道主义思想和心灵纯洁的人们，他们都有很高的才能而且都立过一些功勋。史楚金以自己的艺术为这样一些人而斗争，他在生活中探索和寻找的就是这样一些人，这就是他的创作意图，他对角色的理解和确定。

当然不能把意图看成是一种纯理性的和先入为主的東西，看成是一种已经在演员意识中完全形成的固定而不可改变的东西。不，思想艺术意图是很难用言语来详细加以“叙述”的，因为它需要以形象来体现，它需要有形式。演员的意图永远是很形象的，因此不能用斯坦尼斯拉夫斯基或聶米羅維奇-丹欽科的某一个術語來給它下個定義。但是它的產生却是同演員對“最高任務”和“貫串動作”的理解，同善于探索形象的“種子”和“積攢”形象的內心生活、精神素養（在聶米羅維奇-丹欽科的術語中叫做“貨色”）分不開的。形象的內心生活和精神素養構成演員表演的深邃的“後景”，并使表演的“潛台詞”具有充實的內容。

事實上，斯坦尼斯拉夫斯基“體系”中關於兩種遠景——演員的遠景和角色的遠景——這一章所要探討的正好就是這樣一個問題，即演員所已經理解的主題思想在他的心理技術中究竟起着什麼樣的作用。我們在斯坦尼斯拉夫斯基那里找不到“意圖”這個詞，但是他關於“兩種遠景”——角色的遠景和在角色中的演員的遠景——的全部邏輯推論所談的都是這一點。他認為演員也像劇作家和導演一樣，應當是一個藝術家和思想家。

演員的意圖——這首先當然是一個理解角色和整體感的問題。史楚金的