



斯坦尼斯拉夫斯基体系問題

舒 强 著

2  
6

## 內 容 說 明

本書闡述了表演藝術中的五個重要問題：一、演員創造的基礎問題；二、演員的任務問題；三、演員創造的方法問題；四、心理技術研究問題；五、舞台行為的規律問題。作者通過對以上五個問題做了闡述，介紹了斯坦尼斯拉夫斯基對有關問題的正确論點，同時批判了陳卓猷對這些問題的唯心主義的解釋，並糾正了他在這些重要問題上對斯坦尼斯拉夫斯基的唯物主義的理論所作的唯心主義的曲解。這是一本以唯物主義的觀點比較通俗和全面地介紹斯坦尼斯拉夫斯基体系的書。

## 中 國 戲 劇 出 版 社 出 版

(北京王府大街94號)

北京市書刊出版業營業許可證出字第096號

北京新中印刷廠印刷 新華書店發行

\*

統一書號 92 字數 146,000 開本 860×1168 耗 1/32 印張 6<sup>5</sup>/<sub>8</sub>

1967年12月北京第1版 1967年12月北京第1次印刷

印數 0001—5,000 冊

定價 (7) 0.70 元

## 前 言

在这本小册子里提出了五个問題：一、关于“演員創造的基础”問題；二、关于“演員的任务”問題；三、关于“演員創造的方法”問題；四、关于“心理技术研究”問題；五、关于“舞台行为的規律”問題。这五个問題都是根据陈卓猷所著的《心理技术研究》和《演員創造論》<sup>①</sup>二部著作所提出的。

“演員創造的基础”問題實質上便是演員的主觀与客觀现实的关系問題。“演員的任务”問題實質上便是演員的主觀在反映客觀现实的过程中如何反作用于客觀现实的問題。而“演員創造的方法”，“心理技术研究”和“舞台的行为規律”等問題，實質上則是演員应根据什么規律去进行艺术創造。这些都是表演艺术中的极其重要的問題，也是斯坦尼斯拉夫斯基体系中的 重要問題，在陈卓猷的两著作中也是把它們当做主要問題来研究的。

陈卓猷在对这五个問題的論述中，所标榜的是“馬克思列宁主义”和“革命的现实主义”，可是，实际上貫串于他的全部著作的中心思想却是系統的唯一主义的思想。不仅如此，在他的著作中，举的是要向斯坦尼斯拉夫斯基体系学习的旗帜，而实际上，

---

① 《心理技术研究》发表于1949年香港《电影論壇》，三卷二、三、四期。  
《演員創造論》1951年由中南部队艺术学院出版。1953年又由新文艺出版社出版。

他在這一系列的重大問題上把斯坦尼斯拉夫斯基的科學的唯物主義的正確理論都曲解成為唯心主義的錯誤理論。在《心理技術研究》中，他竟公然地歪曲並否定斯坦尼斯拉夫斯基體系，甚至號召人們來清算斯坦尼斯拉夫斯基體系。陳卓猷的唯心主義的表演理論在過去幾年中曾在不少青年演員中起過一定的影響，其所造成的混亂現象至今還不曾完全澄清。為了追求真理，明辨是非，把問題弄清楚是必要的。

如果要把陳卓猷的著作中所存在的大小問題都一一列舉出來，加以研究，那麼，問題就太多了。這裡只能將其中的幾個最主要的問題提出來研究。而要把這些重大的問題弄清楚，就必然地要涉及到斯坦尼斯拉夫斯基體系的全部問題以及美學和哲學上的許多問題。象這樣的任務，我是沒有能力完成的。既然問題已經提出，而且被陳卓猷把它們作了唯心主義的解釋，在青年演員的認識上和演劇實踐中散布了不好的影響；因此，在這一系列的重大問題上，有必要把唯物主義和唯心主義的界限劃分清楚。

在這本小冊子里，我介紹了斯坦尼斯拉夫斯基在有關問題上的正確言論，並批判陳卓猷的唯心主義的表演理論。由於自己的思想水平很低，演劇的實踐很少，對斯坦尼斯拉夫斯基體系的学习也是一知半解的，體會得很膚淺，所以在許多問題上闡述得不清楚、不完全和不深刻將是很自然的事。我的希望只是把自己從陳卓猷的著作中所看到的一些問題，比較詳細的提出來，供大家做研究、討論的參考，以便對陳卓猷的及其他相類似的唯心主義的表演理論，進行更廣泛而深入的批判，對許多表演上的重大問題進行更深入的探討，以提高我們的演劇理論水平，從而提高我們的演劇實踐。這樣的任務是必須要以集体的力量來完成的。

# 目 录

- 一、关于“演員創造的基础”問題…………… 1  
“認識”問題——“情感”和“意志”問題——陈卓猷是怎样曲解斯坦尼斯拉夫斯基关于“心理生活动力”的理論的
- 二、关于“演員的任务”問題…………… 32  
演員应完成什么任务——陈卓猷要演員完成的任务是什么——在“演員的任务”問題上，陈卓猷是怎样曲解斯坦尼斯拉夫斯基的理論的
- 三、关于“演員創造的方法”問題…………… 49  
“从自我出发”“生活于角色之中”去的問題——陈卓猷的“演員創造的方法”是怎么回事——关于演員在表演中的主觀能动作用問題——陈卓猷是怎样曲解斯坦尼斯拉夫斯基关于“最高任务”的理論的——陈卓猷是怎样曲解斯坦尼斯拉夫斯基关于“意識”的作用和演員在表演中的創造性的理論的
- 四、关于“心理技术研究”問題…………… 97  
关于“假使”問題——关于“想象”問題
- 五、关于“舞台行为的規律”問題…………… 142  
陈卓猷的“舞台行为的規律”是怎么回事——演員在舞台上應該表演情感，还是應該动作——演員在舞台上应按照什么規律去表演——生活的自然規律——艺术創造的規律——斯坦尼斯拉夫斯基体系是永远和现实一道向前进的演剧体系

## 一、关于“演員創造的基础”問題

演員創造的基础是什么？

這個問題就是問演員表演角色、創造角色的舞台形象的根据是什么？演員創造舞台形象的源泉是什么？

這個問題是演員表演角色的最根本的問題：即是演員自己的主觀意識和客觀现实——角色的关系問題；也就是演員的主觀如何反映、認識客觀世界——角色的生活现实的問題。

這個問題也就是哲学上的最根本的問題：主觀思維与客觀存在的关系問題；是主觀思維決定客觀存在呢？还是客觀存在決定主觀思維呢？在這個問題上，唯物主义者和唯心主义者的見解是完全相反的。

列宁說：“物、世界、环境，是不依賴于我們而存在的。我們的感覺、我們的意識，不过是外在世界底映象，并且，不言而喻，沒有被反映者，反映就不能存在，可是被反映者是不依賴于反映者而存在的。唯物論自覺地把人类底‘素朴的’信念作为它的認識論底基础。”<sup>①</sup>

这就是說：主觀意識、思維是客觀存在的现实的反映，客觀是第一性的現象、主觀是第二性的現象，沒有客觀存在，也就不

---

<sup>①</sup> 摘引自列宁著《唯物論与經驗批判論》，第一章，第三節。

会有主观意識、思維等的存在。

唯心主义者的見解完全相反，認為主观意識、思維是第一性的現象，客觀存在、客觀现实是第二性的現象。認為客觀存在、现实是人們主观意識、思維所創造出来的，沒有主观意識，即沒有客觀存在、现实。

在表演問題上，也长期存在着唯物主义和唯心主义两种对立的見解。

唯物主义者認為：演員表演角色，創造角色的舞台形象，应当真实地反映客觀现实生活；既是反映客觀存在的现实生活，所以創造角色形象的根据、基础就應該、也必須是客觀现实生活中实际存在着的人們的生活本身，就一定不能脫离客觀现实中实际存在着的人們的生活。如果任凭演員自己的主观意識去随意地臆想和捏造，那就一定要歪曲现实的真实面貌。

一切唯心主义者則相反，他們認為客觀现实存在本身是沒有生命和意义的；所以演員表演角色或創造角色便不必要从客觀现实中实际存在着的人們的生活本身出发，就不以客觀现实生活作为創造角色形象的根据、源泉和基础，而以演員自己的主观意識、思維、認識做为創造的根据、源泉和基础；認為不必要去管角色的客觀现实生活本身是什么样，而只是任意地表現演員自己的主观对客觀的認識。

陈卓猷关于演員創造基础的理論，是唯心主义的。

他說：“演員創造的基础是什么呢？”

“我們的回答：是——

“認識

“感情

“意志

“这三个就是演員創造的基础。”①

这里，陈卓猷所說的“認識”，“情感”和“意志”都是人們的主觀意志的各种不同的表現。而不是离开人們的意志而存在着的客觀现实生活。所以他的意思便是說：演員創造的基础就是演員的“主觀精神”。

那么，按照陈卓猷的意思，演員根据什么去进行創造角色的舞台形象呢？是根据客觀现实中存在着的人們（角色）的生活实际呢？还是根据演員自己的主觀思維、認識……等等呢？

陈卓猷說：“想象是創造行为的起点……想象在創造行为中，其所占的地位是主要的。”②

那么想象的根据是什么？

陈卓猷說：“观念。”③

那么，創造角色的根据又是什么呢？

他說，演員創造“角色行为的根据”，也“就是我們所說的‘观念’”④。

大家知道，这个“观念”也是屬於人們主觀方面的东西，不是客觀存在的现实生活。

那么，演員應該按照什么規律去創造舞台上角色的活动、行为——动作呢？是按照客觀存在的人們生活的規律呢？还是按照演員自己的主觀活动的規律呢？

陈卓猷說：“我們要找尋舞台行为的規律，就必得深入演員活

---

① 摘引自《演員創造論》，第二章。

② ③ ④ 均摘引自《心理技术研究》。



动的内部。”“深入演員心理活动……才能找得舞台行为的規律出来。”①

这就是說，演員“必得”要按照他自己的“心理”活动的規律，也就是他自己的主觀活动的規律去表演角色的行为，而根本就不承認有什么客觀的規律存在。

那么，演員表演角色时，應該服从客觀存在的角色生活呢？还是服从演員自己的主觀臆想呢？

陈卓猷說：“以演員服从角色是不可能的……角色的誕生是通过演員的認識而来的。”②

这就是說，要叫演員按照角色客觀存在的现实生活去表演角色是“不可能”的，而是演員自己主觀地想如何創造就如何創造。这是要角色服从演員，要客觀存在的现实生活服从演員的“主觀精神”。

那么，演員表演角色是應該生活到角色的生活之中，體驗角色的思想情感，按照角色的思想情感去生活呢？还是按照演員自己的思想情感去表演角色的生活呢？

陈卓猷說：“演員‘以自己的心理活动’去‘體驗’角色的全部精神生活。”③

这就是說演員表演角色的时候，就不能“服从”角色的“全部精神生活”，而是要角色的“全部精神生活”必須“服从”演員“自己的心理活动”。

---

① 摘引自《演員創造論》，第四章，第四節。

② 摘引自《心理技术研究》。

③ 摘引自《演員創造論》，第一章。

那么，演員表演角色，演員自己是否應該具有类似角色的情感呢？是不是沒有也可以呢？

陈卓猷說：“先別看演員的表演有无情感，最重要的是應該首先看他有无創造的情感。”①

这就是說，演員表演角色，有沒有角色的情感根本不重要，重要的是要看演員有沒有情感去創造。只要他願意創造，那么，什么角色的情感都能“創造”出来的！

那么，演員在創造角色的过程中，最大的問題是什么呢？难道首先不是演員对角色的生活、思想、情感等，都具有深刻的認識，体验和丰富的生活知識么？

陈卓猷說：“演員从事創造……最大一个問題”是演員的“意志”，是依靠演員的表演有沒有“决心”和能不能“勇敢地实行”。②

这就是說，演員表演角色，演員对角色的生活了解不了解，有沒有和角色相类似的情感，都不要紧，都不是問題。“最大的一个問題”是看演員有沒有“决心”去“勇敢”地創造，只要他有“决心”和“勇敢”地去創造，那么，他就一定可以創造出角色的舞台形象来。

那么，陈卓猷創造角色，除了他的“創造情感”創造“意志”、“决心”、“勇敢”以外，他总要有点什么創造的根据或者材料罢？

陈卓猷回答得很干脆，很有把握，他說：“只要理性工作不走入絕路……角色的情緒的行为以及形象也就能随之而来！”③

① 摘引自《演員創造論》，第二章。

② 同上。

③ 摘引自《心理技术研究》。

这就是說，只要他的理性——主觀意識願意去想，能去想，就能創造出角色的舞台形象來。這種理論完完全全是唯心主義的，是脫離實際的，是反現實主義的。

可是，陳卓猷自己却偏偏說他是個“辯證唯物主義”者，說他的表演理論是“馬列主義”的，說他是“掌握馬克思列寧主義思想”的，說他所宣揚的“創造方法”是和社會主義現實主義一樣的“革命的現實主義”的。

陳卓猷所宣傳的明明是唯心主義的表演理論，但他卻標榜“馬列主義”來掩飾他的唯心主義的觀點。讀者雖然都覺得陳卓猷的表演理論有問題，可是又覺得他的理論裡面好像還是有点什麼“馬列主義”似的。這就迷惑了我們許多青年演員，就弄得是非不清了。陳卓猷反而宣傳他的那些唯心主義的理論都是從斯坦尼斯拉夫斯基那裡學來的。他舉的既然是“學習斯坦尼斯拉夫斯基體系”的旗幟，這就更容易迷惑一般青年演員了。正因如此，所以我們有必要把許多問題研究清楚。

在這一章里，將首先詳細地研究關於“演員創造的基礎”問題。其他有關的問題留在下面幾章里再談。

### “認識”問題

不少同志都覺得陳卓猷的關於演員創造的基礎是“認識、情感、意志”的說法是有些道理的，他們說：

“沒有認識怎麼樣進行創造呢？難道演員創造角色的舞台形象不是根據他的認識么？”

“難道演員不需要創造的情感么？沒有創造的情感，創造工

作如何能进行呢？”

“难道演員在創造过程中，不需要創造意志么？”

因为認識、情感和意志这三个东西在創造工作中是不可缺少的，是起着极其重要的作用的，于是有人便觉得陈卓猷說它們是創造的基础，也許并不完全錯吧。

現在，我們就先来研究“認識”是否是演員創造的基础問題；不成問題，假使演員对客观现实沒有認識，他如何能进行創造呢？客观现实生活如不是通过演員的認識来反映，它們自己是絕不能跳到舞台上去的。演員表演本来就是根据他对现实、生活、角色的認識，在舞台上創造出角色的形象来反映客观的现实的。

沒有認識自然不能进行創造，但有了認識也不一定能創造出真实的形象来，正确地反映客观现实。問題在于那認識是怎样一种認識，是从生活實踐中得来而又符合于客观生活实际的認識呢？还是脱离生活实际而又不符合于客观真实的主观臆想呢？这也就是说，要看那認識的基础是什么，是客观现实生活和生活實踐呢？还是脱离生活、實踐的“主观精神”？

馬克思列宁主义者認為認識的基础和演員創造的基础必須是客观现实生活和演員的生活實踐，而不能是脱离现实的“主观精神”。

我們所有的演員同志們，只要有点演戲經驗的，都可以証实以上这个道理。

做过演員，在舞台上演过戏的人，都能体会到演員表演角色，本来演員是演員，角色是角色，角色是离开演員的意志而獨立存在的，不依靠演員的意志为轉移的客观现实生活中的人物，

演員表演角色的生活，也就是要在舞台上反映客觀現實中人物的生活，演員自己就必須要首先能想象到角色的生活。為此，演員就應該有類似角色的生活知識和實踐，就要觀察和接觸過類似角色的生活，就要具有豐富的生活知識(包括間接經驗)，只有這樣，演員才可能認識那角色，反映那個角色，才能在舞台上表演那個角色。

如果演員對於角色的生活有着豐富的知識和經驗，就不但要有豐富的感性認識，而且要有深刻的理性認識，才有可能創造出比較真實的角色的形象來；如果演員能正確地掌握表演方法，在表演技術上又有精湛的鍛煉，表演起來能使內心和形體在動作中達到有機的一致，那麼，他表演起來，就很可能表演得很好。這樣才能通過他所創造的角色的形象，將現實的生活在舞台上“近乎正確的”反映出來。

相反，要是演員自己根本沒有或者很缺少類似角色的生活實踐和間接經驗，那麼他就一定很難想象出角色的形象應該是個什麼樣子。在這種情況下，即使演員的表演方法是正確的，表演技術也是高明的，表演起來也一定是“英雄無用武之地”，一定創造不出角色的真實的形象來。如果在這種情況下，他一定要表演時，只有一個辦法，必須要首先解決一個問題，一定先要親身到現實生活中去實踐——觀察、體驗那類似角色的生活，去研究和理解角色的生活，去廣泛地搜集和學習一切有關角色生活的材料——間接經驗。如果演員不這麼做，他就沒有或者很缺少角色的生活實踐，對角色便很難有正確的認識，如果有些認識的話，那也不一定是正確的。如果這種情況不改變，而偏偏要表演角色、創造角色的形象，那麼，可以肯定地說他就一定演不象，演不

好，就一定要歪曲角色的生活形象，他在舞台上所反映的客观现实一定会錯誤百出的，甚至是完全錯誤的。

如果演員表演角色，自己曾經有过一点点的角色生活印象；例如演兵，可是演員自己既沒有当过兵，也沒去部队里生活过，又缺少关于兵的生活、思想、情感等方面的知識，可是曾經到部队里去参观过一回。那么，表演起来，頂多軍帽不会戴錯，或者某些一般的外形动作也还能做得象，而其他一切具体的对人对事物的态度、思想和情感……就完全不一定能体会到，就不一定能演得象、演得真实。而往往是以演員自己的生活形象，自己的思想、情感和态度……等去代替角色。

如果演員表演角色，例如演农民，演員自己有着相当丰富的关于农民生活的感性知識，对于农民的生活，如何穿、戴，如何待人、接物，如何劳动、休息、起居、飲食……等都很熟悉，可是演員对于农民的生活，很缺少理性知識，对农民生活中各种矛盾复杂的瑣細現象缺少分析的能力，分不清什么現象是主要的、具有本質意义的，什么現象是次要的和非本質的；看不出那些虽然是萌芽状态的而并不是普通存在的，但是新生的在成长着的現象；对于那些处于沒落和被淘汰过程中的現象又缺少正确地判断；于是表演起来便不分主要和次要的、不分本質的和非本質的，象照相似的一律搬上舞台上去。这样，虽然对生活有着丰富的感性認識，可是由于缺少理性認識的原故，就会在舞台上犯自然主义的毛病。

如果演員表演角色，例如演英雄或模范，演員对于这类人物也有些感性知識，接触过一些，但是接触得不多不深，对于英雄模范如何待人接物，如何开会发言，以及如何忘我地工作等等，

或許也見過一些，但是接觸不深，其他自然就看得不多，缺少了解。同時，對於這種人物也有着一定的理性知識，例如，英雄漢范都是對人民、對黨忠誠的人物，他們能為黨工作，為人民忘我的工作，有自我犧牲的精神，群眾關係好，具有正直、嚴肅、認真……等品質，但是他們的思想、情感的具体活動究竟如何，他們對人對事的心理活動的具体內容和過程究竟如何，就了解得很少，認識得很不足。那麼，演員表演起來，就很可能凭着那一些簡單的生活印象去表演；要不就是根據對人物的一些簡單的概念去表演；於是把豐富多樣的複雜的生活形象表現得簡單化，不是把正面人物表演得無論在任何時間、任何地方、任何人物和事件面前都是笑嘻嘻的（表現態度好），就是表演得無論什麼時候、什麼情況下都是板着面孔，不輕易一笑的（表現嚴肅、正直），或者就是整天愁眉苦臉的（為工作發愁、用腦筋）。這就造成表演上的公式化和概念化了。

如果演員表演角色，沒有類似角色的生活實踐和知識，就光凭着他的主觀、“創造情感”、“決心”和“勇敢”的精神等去臆造，那麼，他表演起來，就一定不能反映客觀現實（角色生活）的真實，就一定會徹頭徹尾地歪曲現實！

如果演員表演角色，沒有類似角色的生活實踐和知識，就凭他的一套表演技術——動人的發音和吐詞，漂亮的動作和姿態……等去創造角色的形象，那麼，就一定會落到形式主義里去。

據我們演員們的共同的實踐的經驗，以上情況證明了任何脫離客觀現實生活實際、不從客觀現實出發、不符合客觀現實發展規律的、也就是脫離了客觀存在的基礎的認識，都一定是錯誤的。而那些即使是从客觀現實生活出發，但是，只看到生活的表

面現象而抓不到生活的內在本質，或把豐富多彩的生活面貌簡單化，或落后于现实、不能跟随着生活本身的发展一道前进的……等等一切和客观现实生活基础游离的主观認識，也必然将在不同的程度上发生偏差和錯誤，在不同的程度上歪曲了客观现实的真实面貌。

这就是为什么要說“認識”的基础必須是客观存在的现实生活，必須是和生活一道前进的生活实践的緣故。演員創造的基础必須是客观存在的现实生活，是演員的不断的生活实践，而不能是主观的“認識”、“情感”和“意志”的緣故；演員的創造（認識）絕對不能脫离客观现实生活基础，而必須符合于客观存在的实际真实的緣故。

从唯物論的反映論——認識論的观点看来，以上的道理是无可怀疑的，是絕對的真理。

正因如此，所以毛主席教导我們說：“一切种类的文学艺术的源泉究竟是从何而来的呢？作为观念形态的文艺作品，都是人民生活在人类头腦中的反映的产物。革命的文艺則是人民生活在革命作家头腦中的反映的产物。人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏，……它們是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉。这是唯一的源泉，因为只能有这样的源泉，此外不能有第二个源泉。”所以，毛主席就教导我們：“中国的革命的文学家艺术家……必須到群众中去，……到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验……然后才有可能进入創作过程。否則你的劳动就沒有对象，……”<sup>①</sup>

① 摘引自毛主席著《在延安文艺座談会上的講話》。



毛主席这些話也就教导我們：演員創造的基础是生活、是我們的生活實踐。

在这个艺术創造的根本問題上，斯坦尼斯拉夫斯基的立場、观点和方法是完全正确的，符合于馬克思列宁主义的唯物論的反映論——認識論。他一再地教导我們演員說：

“沒有生活就不能有真实的艺术。”<sup>①</sup>

这也就是說，演員創造角色形象的基础是生活，如果演員沒有角色的生活實踐、知識，便不可能創造出真实的角色形象來。

斯坦尼斯拉夫斯基說：演員“要表达角色的情感，就必須了解角色的情感，要了解角色的情感，就必須亲身有过类似的體驗”<sup>②</sup>。为什么呢？因为演員表演角色，絕不是光凭着演員自己的主观精神——認識、情感和意志去臆想和捏造的，而是根据演員自身的生活實現的回忆，根据演員把“經過選擇的情感的回忆，由選擇出來的情緒記憶材料构成形象生活”的<sup>③</sup>。

斯坦尼斯拉夫斯基“反对那个样子去接近一劇或一角色。”他說：“我主要是反对把一个演員放在一种无能为力的情形中，他必定不要被迫去依賴別人的观念，概念，情緒記憶或情感。每个人都必須生活于他自己的那些經驗中，这些經驗是屬於他个人的，类似他所描繪的人物的那些經驗的——这才是重要的事情。”

他說“我們是靠着对现实生活情緒記憶而生活在舞台上”

---

① 摘引自斯坦尼斯拉夫斯基著《演員自我修養》，第一部，第二章，郑君里、章混合譯旧本。凡不注明旧本，均是林陵和史敏徒合譯的新本。

② 摘引自斯坦尼斯拉夫斯基著《演員自我修養》，第一部，第二章。

③ 同上書，第九章。