



托 波 尔 科 夫 著

斯坦尼斯拉夫斯基在排演中

中 国 电 影 出 版 社

斯坦尼斯拉夫斯基在排演中

(回 忆 录)

(苏联)B·托波尔科夫著

文 駿 譯
富 綱 校

中 国 电 影 出 版 社

1957·北 京

斯坦尼斯拉夫斯基在排演中

B·托波尔科夫著

文 駿 譯

富 瀾 校

*

中国电影出版社出版

(北京西单舍饭寺12号)

北京市书刊出版业营业登记证出字第009号

北京外文印刷厂印刷 新华书店发行

*

开本 250×1163 公厘 $\frac{1}{32}$ · 印张 $7\frac{3}{8}$ · 插页 11 · 字数 177,030

1957年3月第1版

1957年3月北京第1次印刷

印数 1-9,500 册 定价 (7) 1.00 元

统一书号: 8061·54

В. ТОПОРКОВ

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ НА РЕПЕТИЦИИ

ВОСПОМИНАНИЯ

«ИСКУССТВО», МОСКВА, 1950 г.

В · 普罗柯菲耶夫編审

內容說明

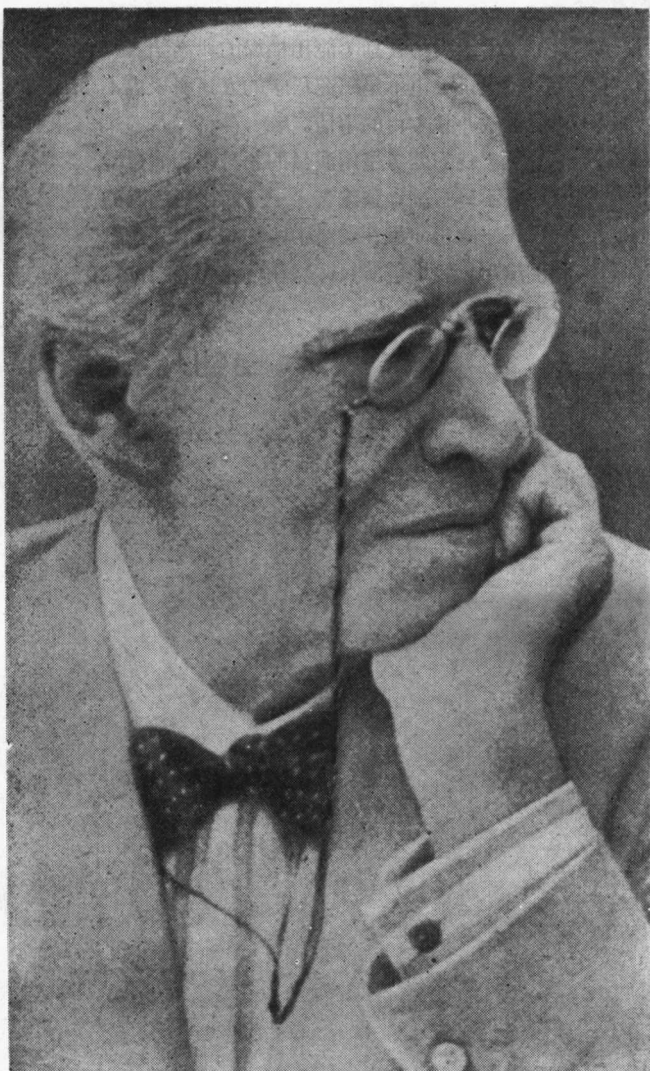
本書作者苏联人民艺术家В·托波尔科夫是苏联現今最杰出的演員之一，他曾亲身参加过斯坦尼斯拉夫斯基晚年的創作探索活动。這本書就是他在斯氏直接指导下参加“盗用公款者”、“死魂灵”和“伪君子”三剧排演工作的回忆录。斯氏在这里所采用的形体动作方法，尤其是“伪君子”一剧的全部創作过程，是被斯氏本人当作他的創作遺訓留給大家的。作者不仅細心地、生动地記录了斯氏在排演时的言論和見解，再現了排演过程中的气氛和特点；而且还深刻地、正确地分析了斯氏的教育方法，闡明了斯氏學說的基本原理。斯氏本人沒有来得及完成一本闡明演員創造角色方法的書，就逝世了；托波尔科夫的這本書恰好补足了这一缺憾。它不僅可供表演艺术家、戏剧批評家和戏剧史家們研究参考，而且也是所有对斯坦尼斯拉夫斯基体系、艺术剧院的創作和舞台艺术問題有兴趣的讀者的良好讀物。

“跟演員談話不能用枯燥的科學語言，
同時我自己也不是研究科學的人，所以也不
能夠做非我本行的事情。

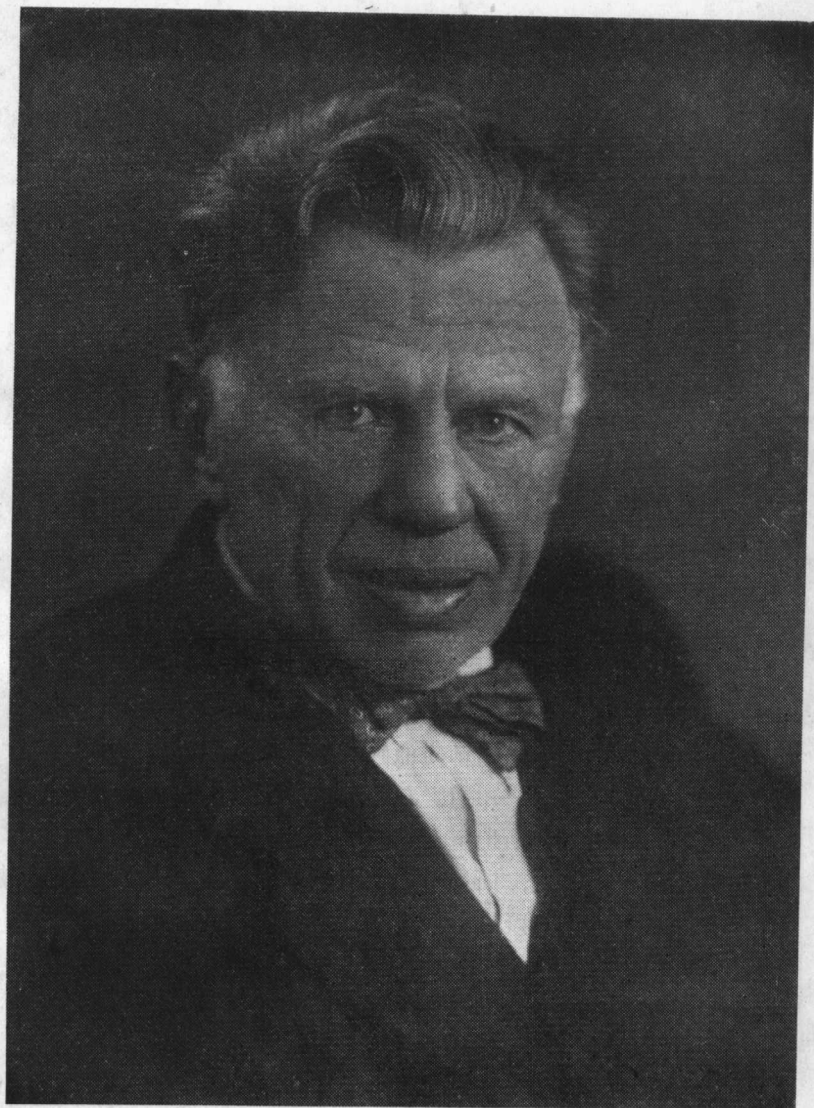
“我的任務是用演員的語言來和演員說
話。不是空洞地談論藝術……而是用簡明的
形式來闡明演員在實踐中所必需的心理技術
手法，主要地是演員體驗和再體現的內部技
術方面的手法。”

——K·C·斯坦尼斯拉夫斯基

AF/00/01



К · С · 斯坦尼斯拉夫斯基



Thomas J. Lee

中 譯 本 序

我很高兴中国讀者將有可能讀到我的書。

在这本回忆录里，我力图对斯坦尼斯拉夫斯基学說中同發揮演員創作个性直接有关的那些方面，給予清晰的說明。

斯坦尼斯拉夫斯基学說是以天性的規律为依据的；認識人的創作天性是培养现实主义戏剧（體驗的戏剧）的演員的第一阶段。

中国人民有自己的艺术傳統和自己的光荣的艺术道路，但他們的好学精神使他們越来越注意研究其他国家和人民的文化。我知道，在中国，人們是多么重視和多么細心地研究着斯坦尼斯拉夫斯基的著作。杰出的演員梅蘭芳曾經說过，斯坦尼斯拉夫斯基的“演員自我修养”这本书，無疑是所有从事他这一門职业的人的極宝贵的指南。①

如果我这小小的著作能够使中国演員和导演感到兴趣，帮助他們理解我們的艺术，并促进我們兩大国人民的文化交流，那么我將感到非常荣幸。

B·托波尔科夫

1956年11月5日

① 見1937年5月12日梅蘭芳致斯坦尼斯拉夫斯基的信。該信俄譯文發表于苏联“外国文学”杂志1956年第10期。原信收藏于莫斯科艺术剧院博物館。——譯者

統一書號：8061·54

定 价：1.00 元

目 次

序.....	1
作者的話.....	13
我的道路的开端.....	15
进入莫斯科艺术剧院和在斯坦尼斯拉夫斯基指导下的 最初工作(“盗用公款者”的排演).....	28

“死 魂 灵”

“序幕”.....	78
“在省長家里”.....	90
“在瑪尼罗夫家里”.....	100
“在罗士特来夫家里”.....	107
“在潑留希金家里”.....	118
“在科罗蟠契加家里”.....	133
“秘密會議”.....	141
“省長家里的舞会和晚餐”.....	148

“伪 君 子”

排演前的談話和实际工作的开始.....	155
論外部性格化.....	212
“伪君子”的初次試演和正式演出.....	217
結束語.....	223

序

這本書是我們現今最杰出的演員之一——苏联人民艺术家瓦西里·奥西波維奇·托波尔科夫所写的。他由前柯尔沙剧院①来到莫斯科艺术剧院之后，經過長期頑強的努力而掌握了斯坦尼斯拉夫斯基体系。这种新的演員技术在他面前展开了巨大的創作可能性。跟斯坦尼斯拉夫斯基結識，对于托波尔科夫来講，不啻是新的艺术生活的开始；这使他重新檢查了自己的創作知識，重新考虑了自己对演員艺术的見解。

和莫斯科艺术剧院其他的演員相比，托波尔科夫跟斯坦尼斯拉夫斯基交往的時間是較短的，那些演員的創作生活，有几十年時間一直都在斯坦尼斯拉夫斯基和聶米罗維奇—丹欽科直接的亲切指导下度过，而托波尔科夫只是在斯坦尼斯拉夫斯基逝世前的最后十年間才同他在一起。但是，正因为托波尔科夫在来到莫斯科艺术剧院之前，已經在其他剧院——苏沃林剧院和前柯尔沙剧院有过多年的工作經驗，这就使他能够在明显的对比下深刻地体会到斯坦尼斯拉夫斯基所教导的那种原則上嶄新的东西，深刻地感觉到并認識到莫斯科艺术剧院的作法跟其他剧院里的情形之間的區別。托波尔科夫在實踐中認識了斯坦尼斯拉夫斯基体系的巨大成效以后，就成为斯坦尼斯拉夫斯基学說的热情的宣傳者。最近几年来，托波尔科夫在他同青年戏剧工作者的談話中，在他的言論和文章中，不断地介紹自己的創作經驗，敘述自己跟隨斯坦尼

① 現为莫斯科喜剧院。——譯者

斯拉夫斯基工作时的情景，力图揭示并通俗地阐明斯坦尼斯拉夫斯基戏剧教育方法的本质。在这本书里，托波尔科夫总结了他在这方面的工作。

托波尔科夫的回忆录之所以特别可贵，是因为这部回忆录的作者曾经亲身经历过和直接参加过斯坦尼斯拉夫斯基晚年的创作探索活动。托波尔科夫是一个有很强的观察力和敏锐而缜密的头脑的人，他不仅细心地记住并记录了自己的老师在排演时的言论和见解，不仅生动而精确地再现出了排演过程中的气氛和特点，而且还深刻地、正确地分析了斯坦尼斯拉夫斯基的教育方法，阐明了斯坦尼斯拉夫斯基学说的基本原理。托波尔科夫的回忆录不是演员的杂记，而是认识斯坦尼斯拉夫斯基方法的重要文献，它展示了斯坦尼斯拉夫斯基指导演员创造形象的实际工作。所以托波尔科夫的这本书大大地补足了我们对体系的認識上所存在的空白。斯坦尼斯拉夫斯基写出了两卷“演员自我修养”，论述演员在“体验”和“体现”的创作过程方面的自我修养；在他那关于演员技巧的多卷著作的下一部分，斯坦尼斯拉夫斯基本来打算阐明演员创造角色的方法，但是他没有来得及完成他已经开始了的这一部分（现存的只是一些零散发表过的片断和这一卷书的准备材料）。

斯坦尼斯拉夫基本人曾不止一次地指出：对于他的体系，只有通过实践才能够理解。托波尔科夫在自己的回忆录里展示了斯坦尼斯拉夫斯基晚年（1927到1938年）实践工作中在导演及教育方面所用的方法和进行的探索。在描述“盗用公款者”、“死魂灵”和“伪君子”的排演过程时，托波尔科夫把亲身经历者的生动叙述和研究家的精密分析结合了起来，出色地、有趣地说明了斯坦尼斯拉夫斯基的天才的实验活动。这本书在目前是完整而全面地记述了演员技术的新方法的唯一的一本书，这些新方法曾经在“死魂灵”的排演工作中，尤其是在“伪君子”的排演工作中

运用过，“伪君子”的排演工作是被斯坦尼斯拉夫斯基本人当作他的创作遗训的。

斯坦尼斯拉夫斯基在“我的艺术生活”中所叙述的并不是自己的成就和胜利，而主要是自己的探索和失败，同样，斯坦尼斯拉夫斯基最喜爱的演员之一托波尔科夫，在这里所讲述的也多半是自己的错误，他详细地分析了错误的原因，而不谈自己在表演上的成就。托波尔科夫本来已是莫斯科最受欢迎的演员之一，进入莫斯科艺术剧院之后，他毅然舍弃了观众已往对他的欢迎，而去从头掌握斯坦尼斯拉夫斯基所教导他的演员创作的规律。按照他自己的说法，在斯坦尼斯拉夫斯基指导下创造乞乞科夫这个角色，是他的演剧生活中“最重要的一个阶段”。托波尔科夫说：“我经过了一段艰难的道路，经受了许多的痛苦和激动，许多的失败和失望，但无论什么都没有动摇过我对斯坦尼斯拉夫斯基所指示的路径的正确性的信念”，因为正是这位伟大的导演终于把他引上了那条“在黑暗中痛苦追求过的光明道路”，使他掌握了演员创作的规律，并给他打开了继续前进的可能。

乞乞科夫是一个极难演的角色，托波尔科夫并不是一下子就扮演成功了；但是经过许多次演出之后，他在这个角色的扮演中表明了自己是真正深刻理解了果戈理的创作、果戈理的风格以及他那尖锐而耐人寻味的幽默的本质。莫里哀“伪君子”里的奥尔恭也被他表演得真正富有灵感和热情，这个形象肯定了对莫里哀剧作的新的舞台处理，获得了一致的赞扬。托波尔科夫所创造的形象都具有强烈的热情，对主题的内在的激情，细致的心理刻画，极度的自然和真实以及突出而精确的舞台表现力。乞乞科夫、奥尔恭以及托波尔科夫所扮演的其他许多角色，都可以列为艺术剧院的艺术的最高成就。托波尔科夫所以能够获得如此的成就，多半要归功于斯坦尼斯拉夫斯基的导演和教育的天才。体系本身并不能创造天才，但是有天才的演员，一经掌握了体系，就会在

自己身上發掘出新的創作源泉，并能充分地發揮自己的才能。

參加過斯坦尼斯拉夫斯基領導下的排演工作的人，都記得在進行緊張的探索和發掘時的那種激動的气氛，在這些探索和發掘過程中，往往打破了对熟悉事物的習慣的概念和理解，給演員不斷揭示出新的創作任務和創作活動領域。卡恰洛夫^①在一封信中曾經這樣談到斯坦尼斯拉夫斯基：“這個非凡的人对我有着非凡的威力……他在我的身上喚起了藝術生命……他給我指出了我從未夢想過的演員藝術的廣闊領域，如果沒有他，這個領域是永遠也不会在我的面前展開的。”卡恰洛夫說這些話，正是在體系的建立工作剛剛萌芽，而藝術劇院的敵人不斷誣譏斯坦尼斯拉夫斯基實行導演專權制的時候。當我們閱讀托波爾科夫記述自己和斯坦尼斯拉夫斯基在一起工作的情形的回憶錄時，也不禁想起卡恰洛夫這些精闢的話。

斯坦尼斯拉夫斯基竭力使演員擺脫“匠藝”而走向創造，他竭力使演員擺脫那些束縛他的個性的“刻板公式”和妨碍他在舞台上覺得自己是活的人、妨碍他進入形象有机生活的那些戲劇“程式”；在他這樣做的时候，他的要求是非常嚴格的，他堅決拒絕任何折衷的道路。他确实是一个在藝術上的求全主義者。藝術劇院的演員們都認為：“和他在一起工作是痛苦而又喜悅的事；但在你還未了解到他為了要使你達到預定目的而引導你、誘導你去走的那條道路以前，則更多的是痛苦。”他總是要求演員在舞台上的行為要達到質朴、明確、邏輯連貫和有机，要求演員做到同形象完全融合。但就是這些看來虽極簡單的任务，却是難以做到的，因為這要求演員具備完善的演員技術，要求演員達到現實主義體現的極度真實、真摯和深刻。

① 卡恰洛夫(Василий Иванович Качалов, 1875—1948)：蘇聯人民藝術家，莫斯科藝術劇院著名演員之一。——譯者

斯坦尼斯拉夫斯基力求达到崇高的艺术質朴——这是高度的技巧、高尚的艺术趣味和極复杂的技术的結晶，他从不容許任何虛假造作的表現，他不能容忍这些摧殘演員、束縛演員、妨碍演員的創作成長的东西。他明确划清艺术和匠艺之間的界限，痛惡学而不精、墨守成規、矯揉造作和自安自滿的現象。他要求深刻而全面地發揮演員的創作个性，毫不惋惜地剷除一切足以妨碍和損害天才的、所謂“可詛咒的演員匠艺”的东西。斯坦尼斯拉夫斯基十分痛切地要求根除这种“可詛咒的演員匠艺”。

忠实于史迁普金^①遺訓的斯坦尼斯拉夫斯基，要求演員在一生中不断地提高自己，經常进行有系統的、頑强的劳动。和斯坦尼斯拉夫斯基这位在艺术中寻求最崇高的任务的艺术家在一起工作，是一件决不輕松的事情，但是，誰如果接受了他的严格的教育，不怕困难，經住了这种“火的鍛煉”（托波尔科夫的說法），他就能使自己的創作获得新的面貌，达到炉火純青的地步，从而享受到高度的創作喜悦。当克尼碧尔-契訶娃^②在“村居一月”^③的排演中被該剧中初次运用的斯坦尼斯拉夫斯基新方法的奇特而弄得惶惑不安的时候，斯坦尼斯拉夫斯基在一封信里对她写道：“請相信我，您現在觉得这样困难的那一切东西，实际上都是些最平凡的小事。您必須有耐心去推究、思考和理解这些小事，那您就会尝到世界上人們所能享受到的最大的快乐。”他接着写道：“我恳求您在这场艺术的斗争中做一个堅強勇敢的人。您必須取得胜利，这不仅是为了您的天才——它是我衷心珍爱的，这也是为了我們整个剧院——它是我畢生奋斗的目

① 史迁普金（Михаил Семенович Щепкин, 1788-1863）：俄国偉大演員，俄罗斯现实主义舞台艺术的奠基人。——譯者

② 克尼碧尔-契訶娃（Ольга Леонардовна Книппер-Чехова, 1870—）：苏联人民艺术家，莫斯科艺术剧院著名演員之一。——譯者

③ “村居一月”，屠格涅夫的剧本。——譯者

的……。”在运用体系的初期，斯坦尼斯拉夫斯基就是这样要求艺术剧院中那些表演手法業已确定的演員再“从头学起”；而在他的晚年，如象托波尔科夫所生动而真实地叙述的，他也是这样。

“要記住，任何要求严格的大演員，每隔一定时期（四、五年）都必须重新去学习。”——斯坦尼斯拉夫斯基对参加“伪君子”的實驗性排演工作的演員們这样说过；这次排演就是他專为教育演員、提高演員技术而进行的。斯坦尼斯拉夫斯基一再教导說：

“必須經常注意提高自己的艺术修养，每隔五、六年要有半年或更多的时间去重新学习。”值得注意的是莫斯科艺术剧院演員中到他那里去学习更完善的演員技术的，除了有凱德洛夫①，托波尔科夫，科列涅娃②等演員外，还有最老的、早負盛名的戏剧大师克尼碧尔—契訶娃和列昂尼多夫③（后者曾参加斯坦尼斯拉夫斯基戏剧研究所的工作）。

斯坦尼斯拉夫斯基和聶米罗維奇—丹欽科一样，始終关心着艺术剧院的艺术的未来，認為这艺术是要求經常不断地更新和改进的。斯坦尼斯拉夫斯基認為，以“再現活的有机生活”为基础的莫斯科艺术剧院的艺术，决“不能容許停滯不变的形式和傳統，即使它們是美好的。它是活的，所以正象一切活的东西一样，也处在不断的运动和發展中”。他并不把体系看成是什么一成不变的东西。他的理論不但反映着和記錄着他那充滿不断的探索的导演和教育活动，而且这理論的發展还超过了剧院当前的实践，能够給剧院提出新的任务，例如在“死魂灵”和“伪君子”

① 凱德洛夫（Михаил Николаевич Келров, 1893—）：苏联人民艺术家，現任莫斯科艺术剧院总导演。——譯者

② 科列涅娃（Лидия Михайловна Коренева）：莫斯科艺术剧院著名演員之一。——譯者

③ 列昂尼多夫（Леонид Миронович Леонидов, 1873—1941）：苏联人民艺术家，莫斯科艺术剧院著名演員之一。——譯者

的演出中就是这样。

在“伪君子”的排演中，斯坦尼斯拉夫斯基第一次彻底地运用了演員創造角色和演出的新方法——所謂“形体动作方法”。当时执行“伪君子”演出工作的凱德洛夫，在他以后在莫斯科艺术剧院的导演工作中又發展了“形体动作方法”，并把它貫徹到剧院的艺术实践中去，他認為：“这种方法使演員的工作具有很大的具体性。它是以人的形体生活和精神生活的完全統一为根据的，它的基础就是演員在舞台上的形体生活的正确組織。它的目的在于通过正确的形体动作，通过形体动作的邏輯，使演員深入到創造某一舞台形象而須要在自身激起的那些最复杂、最深刻的情感和體驗中去。”

托波尔科夫的这本书詳尽而明白地描述了“伪君子”演出的全部創作过程，它將有助于理解和傳播斯坦尼斯拉夫斯基在晚年認為有那样重大的决定性意义的、并亲自在斯坦尼斯拉夫斯基戏剧研究所里从事研究的“形体动作方法”。托波尔科夫用生动具体的例子說明：斯坦尼斯拉夫斯基所理解的“形体动作”，决不是單純的形体的运动，而是包含有心理上的任务的，所以实际上这也就是心理形体动作。斯坦尼斯拉夫斯基曾写道：“沒有企求、意向和任务的形体动作，沒有内心情感作依据的形体动作，是沒有的；不設想某种动作的虛構和想象，也是沒有的；所以在舞台上，对它的真实性沒有信念的、也就是沒有真实感的形体动作，也是不應該有的……”，斯坦尼斯拉夫斯基断言：“这一切都証明形体动作和演員自我感觉的一切内部元素是密切联系着的。”

斯坦尼斯拉夫斯基在排演中总是同演員一起長時間地、頑強地探索前后連貫的、合乎邏輯的、能使演員产生真实感的形体动作，这在粗知淺学的人看来，也許会以为只是技术方面的練習，是跟剧本思想的揭示沒有直接关系的。但在斯坦尼斯拉夫斯基看