

戲劇藝術資料

導演學引說

蘇聯戲劇專家
格·尼·古里也夫
講授

中央戲劇學院編印

PDC

編 者 的 話

本書是格·尼·古里也夫專家在中央戲劇學院教師進修班講授導演學理論課程中的一個基本部分。古里也夫專家在這裡是以辯證唯物主義與歷史唯物主義的哲學、現代的心理學和馬列主義美學、社會主義現實主義的理論作為基礎對斯坦尼斯拉夫斯基體系的基本問題作了詳細的闡述。其中並結合了一些中國的具體情況。

本書的譯文是為了課堂講課由王愛民同志（其中第六章，即“世界觀與藝術的党性”一章系由堯登佛、劉玉璇等同志譯出）趕譯出來的初稿，只用作內部參考，不得外傳或翻印。

本書在翻譯過程中曾得到夏立民同志多方面的幫助。

目 錄

緒論	1
第一章 導演學的对象。藝術的任務。導演的理論與實踐	15
第二章 導演學形成的過程	27
第三章 劇院與戲劇創作	43
第四章 導演與演員	77
第五章 戲劇藝術的特征 ——導演的職能——	104
第六章 世界觀與藝術的党性	119
第七章 演員藝術的天性	153
第八章 舞台空間	189
第九章 舞台時間與舞台節奏	203
第十章 舞台氣氛	233
第十一章 舞台動作	259
第十二章 藝術的思維	267

緒 論

同志們！

在着手研究某一種學問的時候，有時從終點開始，即從目的開始反而有好处。俗話說得好：“先難而後易”。清楚地了解目的，能夠幫助我們正確地決定達到目的的方法，並且可以避免出發點上的錯誤。

我們的目的是什麼呢？就是掌握導演教學。掌握教學是什麼意思？那就是在理論上和實踐上掌握導演的藝術。

斯坦尼斯拉夫斯基說：“僅僅了解導演學的過程，學會它理論上的幾條原理，那是不夠的。在我們的事業中了解就意味着感覺，而感覺則意味着會做”。因此，為了去教導演學，那麼自己就應該會導演。這就決定了我們的方針，這個方針可以分為兩個方面：

1. 掌握導演學，即掌握排戲的方法和技術。
2. 掌握講授導演學的教學法。

我們一方面作為一個事業來研究導演學，同時還要順便掌握它的教學方法。這就是我們的目的。

我們研究的內容是什麼呢？這就是導演實踐，就是掌握“技術程序”。但是為了深刻地掌握實踐，就必須了解這一實踐。技巧、專業能力——就是對創造過程、對技術的了解。藝術家在創造過程中，並不是都能夠解釋清楚，為什麼他一定要這樣做（很多東西是出於“直覺”，對他自己來說都是意外的東西）。但是經過思考以後，應該能夠解釋一切，或拋棄那些不必要的東西。這樣創造就將成為自覺的和有目的的了。

從此就產生了研究的第二條線索——導演學理論。當然，這並不是一個獨立的科目，但是為了掌握比較方便，比較有順序和清楚起見，

最好还是分成独立的課程。在高等技術学校中有物理、化学的實驗室。但是那里的实践，是为了更好地掌握理論，起的是一种輔助的作用。在導演学中，实践占有主導的地位，而理論則是为了更好地掌握实践。

第三种課程是表演技巧課。導演不能脫离表演技巧。斯坦尼斯拉夫斯基曾經說过：“舞台上的皇帝和統治者就是演員”。導演構思只有通过演員才能得到体现。導演不可能不是演員，否則他就無法同演員工作。因此就必須要掌握表演技巧。在这一点上有时候也發生爭論，一个導演說：“为了做椅子，难道自己應該成为椅子嗎？”这是一个邏輯上的錯誤。應該是這樣說：“为了教会別人做椅子，自己就應該會做”。

上述三門課程的結合就構成導演学这个科目。开始他們都有个别的独立的性質，但它們越來越接近，到第三学期的时候，就成为一个不可分离的統一體了。

我們的工作應該怎样有順序地按照階段進行呢？

第一学期——为下一步的工作建立基礎。

（一）導演實習課——这也就是導演小品練習。你們很熟悉表演小品練習，那是保證培养有机行为的必需条件的。同样也有一种導演練習，这是培养導演所必需的根本条件的。

（二）理論課——這門課程也称为導演学引論。研究任何一个部門的知識，都要求預先有个“引論”。为了研究哲学或文学，首先就要熟悉哲学或文学的概念（范畴）；研究法学，就要求熟悉司法上的原則和術語。要掌握導演学，同样要了解戲劇与導演藝術的問題和概念。这也就是導演学引論。这里包含着下列的一些基本問題：導演学的对象；戲劇藝術的特征；導演学的形成；它与剧作家、美術家、作曲家以及与演員的相互关系；導演構思的性質；演員藝術的天性；舞台時間与舞台空間；舞台節奏；舞台气氛与演出形象等。

在第一学期表演技巧課的教学大綱中包括掌握所謂“元素”的諸問題。既然大家对这一部分都很熟悉，沒有必要从头到尾的学它。这里只提出下列的任务就够了：（1）檢查教学方針的正确性；（2）消

除不清楚的地方；（3）明确教学法；（4）加深其理論基礎。

第二学期，導演理論和導演實習課是一个題目——分析劇本。它分为两个方面：一种是作品分析，即把劇本作为一个文学作品來分析；另一种是導演分析，即把劇本作为將來演出的材料來分析。

表演技巧課——排演片断。假如說練習是“从自我出發”，是用自己的台詞的話，那么这里就出現了作者的台詞和作者的規定情境，这就需要分析。这样，表演實習就和導演課結合起來了。

第二学期的課程，通过分析劇本和排演片断，紧接着進入演出的導演構思。这也就是第三个学期課程的主要題目。

理論課——揭示導演構思的概念及其实现的方法。

實習課——在和演員工作时創造与实现導演構思。这一階段基本注意力是放在創造形象上。但这一工作階段是在第四学期，教学演出时最后完成。与此相关的理論問題也放在第四学期去講解。

第三、四季期的表演技巧課是在教師的指導下排一个完整的戲。

我們工作簡單的内容就是这样。

我們工作的原則應該是怎樣的呢？它應該和学院教学大綱中的工作原則有所區別。那里是培养實踐的導演，而我們这里是訓練教師，因而方法也應有所不同。因为这里的文化程度、知識、創作的經驗、生活常識的水平也比較高，这里集合來的是些成熟的人，是有自己的个性的能够独立思考的藝術家。

对一个成熟的藝術家——演員或導演，当他时时刻刻改進着自己的創造業務，不斷提高工作水平的时候，他还需要什么呢？他不需要去重复a、б、в，但他需要从頭到尾細緻地檢查一下他在工作中使用的东西。这个任务可以歸納为下列几条：

1. 把自己的知識嚴格地系統化。
2. 加深自己實踐經驗的理論基礎。
3. 檢查一下，是否有落后于自己时代以及使用旧的陈腐的原理的地方。
4. 要相信自己所相信的东西是正确的。
5. 避免一切不正确的东西，糾正自己的錯誤。

这就是每个人應該給自己提出的任务，目的在于使我們的工作收到良好的效果。

但是，在我們工作条件中还有一点要提出。这就是关于中國藝術的独特性及其民族傳統的問題。這個問題很重要，因为需要根据一定的观点这样或那样來解决我們上述的任务。你們知道，在這個問題上，是有很大爭論的。有一种观点企圖脫离生活，脫离現代的现实，神聖不可侵犯地保留古代的古典藝術。另一些人則只拥护新的現代藝術，主張和古代民族傳統全部割断联系。認為那是封建社会遺留下的廢物。这样考慮問題的先進文化工作者就走上了这一条道路：把社会主义人民革命的藝術原封不动地搬到中國土壤上來。而那些反动傢伙們，（即使他們还存在）他們就号召（有时公开地，而常常是隱蔽地）模仿西欧資本主义的藝術，也就是說建立叛变民族的文学藝術。

我們應該十分清楚，这一切观点都是不正确的，有的十分危險，有的虽然不是那样敌对，但都是錯誤的。我們在工作中，應該怎样解决這問題呢？我覺得，這個問題我們應該从兩方面來解决。首先，我們應該运用苏联藝術思想的經驗（特別是斯坦尼斯拉夫基体系），但要根据中國戲劇發展条件与歷史特征來使用它。在这一方面，我們不能不記住毛澤东主席的卓越思想，他在“新民主主义論”一書中談到关于必須大量吸收社会主义國家和新民主主义國家先進文化的問題时，同时也警告我們：“但是一切外國的东西，如同我們对于食物一样，必須經過自己的口腔咀嚼和腸胃运动，送進唾液、胃液、腸液，把它分为精華和糟粕兩部分，然后排洩其糟粕，吸收其精華，才能對我們的身體有利”。^①这一复雜‘艰巨的’过程，我們無論如何不能忘記。中國人民應該有自己的藝術道路，正如他有自己社会主义革命的道路一样。也正如苏联、德意志民主共和國或南斯拉夫都有自己的道路一样。“中國共產主义者对于馬克思主义在中國应用也是这样。——毛澤东同志教導說，——必須將馬克思主义的普遍真理和中國革命的具体实践完全恰当地統一起來。就是說，和民族的特点相結合，

① “毛澤东选集”，第二卷，第六七八頁。

經過一定的民族形式，才有用处，决不能主觀地公式地应用它。公式的馬克思主义者，只是对于馬克思主义和中國革命开玩笑，在中國革命隊伍中是沒有他們的位置的。”^②我們在自己藝術工作的實踐中，應該永遠記着這些英明的指示。不能把別人田里的苗子教條主義地栽到自己的田里來。必須選擇苗種，選擇適當的土壤，還需要長時間的培植。在藝術中這種嚴格的选择和創造性的加工是很必要的。

這個問題的第二個方面就是新的革命藝術和舊的民族傳統的複雜的關係。所以在處理與外來經驗的相互關係中，需要特別慎重，一方面竭力發展前者，同時又不能取消後者。

也許我是錯誤的，但在我的印象里總覺得，人們對兩者的結合還是不夠關心的。還常常是把兩者對立起來。人們爭論很多，並且往往把問題複雜化。不應該從主觀的立場上，不能用我想怎麼樣、我喜歡什麼、我認為應該如何如何的觀點，而應該以實際是怎樣的觀點來解決問題。如果能看一看生活中已經產生的東西，那就會清楚地看到，新的現代的現實主義戲劇是以童話般的速度成長起來了。新的生活內容創造了新的人物。這些新的人物是帶着新的思想、新的感情、新的行為和新的相互關係的形式走上了舞台。正因如此，新的內容就產生新的藝術形式，這種形式又浸潤在舊体裁之中。在歌劇“劉胡蘭”中伴奏的是一個交響樂隊，作曲家使用了一些“西歐”音樂思想發展的手法。但是音樂和整個歌劇並不因此就不是中國的和富有深刻人民性的東西了。如果歌劇的主角，穿着便裝，而在歌唱中卻顯示了他那為社會主義奮鬥的精神世界，那麼他的歌曲並不會失去自己民族的美。“萬水千山”也是這樣，出場的是一些普通的人，身穿保護色的軍裝，看得出長征的艱苦生活，但也並不因此就失去了古典劇中所特有的英雄氣概。

這樣，生活本身已經在像列寧所號召的那樣批判地接受着古典遺產，革命內容和民族傳統不斷互相豐富。應該注意生活走向哪里，並遵循着它的規律行動。毛澤東主席英明的智慧明確地回答了這個問題。

② “毛澤東選集”，第二卷，第六七八頁。

題，他在“延安文藝座談會上的講話”中說道：“對中國和外國過去時代所留下來的遺產和優良的文學藝術傳統，我們是要繼承的，但是目的仍然是為人民大眾。對於過去時代的文藝形式，我們也並不拒絕利用，但這些舊形式到了我們手裡，給了改造，加進了新內容，也就變成革命的為人民服務的東西了。”^①在這些話中對於使用中國藝術的民族形式，同時又要接受蘇聯戲劇文化的問題，已經有了明確的答案。很顯然，如果說給它下個定義還不太容易的話，那麼要把這一方針運用實踐中去，就更加困難了。但是我們沒有權利把這些東西忘掉不去想它，我們不能不盡量想辦法解決這些問題。當然在這裡你們應該先說話。

我們所提出的問題清楚地表明，在我們面前擺着複雜的任務和複雜的材料。我們已經談到過，我們不能以小學生的方法進行工作，就是這個道理。我們的態度不能是小學生式的，而應是有深刻科學根據的。這是怎樣一種態度呢？再讓我們听听毛澤東主席是怎樣說的吧！

“科學的態度是‘實事求是’，‘自以為是’和‘好為人師’那樣狂妄的態度是決不能解決問題的。”^②

當然，現代的教學法決不認為盲目地相信教員威信是對的。教師應該傾心於他所相信的那個真理，相信它的價值，但決不能認為它是唯一的，更不能認為是永恆的真理。但不管怎樣，當學生還沒有掌握它的時候，我們就應該給他們解釋這個真理，這是獨立思維的基礎。在他們沒有獲得這些知識以前，我們沒有權利使他們懷疑或選擇自己的道路。假如是已經掌握了基本技巧的教師，那就另作別論了。他們有權利，而且應該尋找真理、發展真理、並且互相學習。他們有權利按照一句舊的哲學口號辦事：“如果你要前進，那就要懷疑一切”。自然，這裡指的不是那種無政府主義的懷疑，它除了自己胡作非為之外，是什麼都不想承認的。這裡談的是哲學家有根據的懷疑，他知道，一切真理都是相對的、有限的和暫時的。

① “毛澤東選集”第三卷，第八七七頁。

② “毛澤東選集”第二卷，第六三三頁。

所以我不打算對你們說：“你就相信是這樣吧，非是這樣不可的”。在有嚴重爭論、意見分歧、觀點不一致的地方，我把一些問題給你們提出來，讓你們自己去考慮，我想這樣做是對的。這能夠發展獨立思考的能力，能幫助我們在藝術中找到個性的道路，這是每一個藝術家所必需的。

所以，我們的理論課（更不用說實習課了），我們不是單方面的講授，而是以座談、交換意見，以積極講解和集體努力相結合的方式來解決各種問題。

這都說明，我們不是在初小的水平上，而必須是在馬列主義美學原理的水平上，在社會主義現實主義理論的水平上，在以科學的哲學觀點來了解我們的專業問題的水平上進行學習。困難也就在這裡，但必須克服它。研究斯坦尼斯拉夫斯基體系，如果脫離了它的理論基礎和科學的美學基礎，那就是對體系的歪曲，就是教條主義的藥方子，就是匠藝，這都是斯坦尼斯拉夫斯基自己最憎恨的東西。

在我們開始系統學習以前，我想提出一些對各門課程和我們整個工作具有共同的意義的一些問題。解決這些問題的不同方式決定着我們全部教學過程的方向。

第一個問題 在我們的教學工作中，一般原則和學員的個性特點之相互關係是怎樣的。這兩點往往互相對立起來。有些人說，在藝術中最重要的是創造個性，如果我們對所有的人提出共同的要求、教一樣的東西，那麼我們就會抹殺個性，近些年來有些人借口說，在科學上需要各種學派存在，不然就會蕭條起來，並且說，在藝術中也應該如此。如果我們硬把他們歸成一派，服從一個綱領，那麼我們就會毀滅藝術。有時候他們還從這種立場上來中傷斯坦尼斯拉夫斯基體系，好像是體系要把一切都拉平，好像體系沒有創造的面貌和創造的鮮明性。把問題對立起來對不對呢？我們應該怎樣回答這個問題呢？當然，科學上是怎樣解決的，觀念論的實踐中是怎樣解決的，我們也怎樣來解決。當然在科學上我們希望有各種學派，但一切學派都應該是在馬克思列寧理論的範疇之內。

在文學中也需要有各種不同的學派，但一切學派均須在社會主義

现实主义的范畴中發展。互相是不矛盾的。在戲劇中斯坦尼斯拉夫斯基体系就是社会主义现实主义的表現。因而戲劇藝術中一切創造的學派和個性都應該在這個体系的範圍中生長。

很顯然，如果沒有活生生的個性，那麼教學和創造的過程只能成為教條。那時候我們就要開始運用“斯坦尼斯拉夫斯基体系的公式”（他們說得很正確）了，這是斯坦尼斯拉夫斯基本人首先提出來反對的，他總是要求以創造性的發展的眼光來看体系。但是斯坦尼斯拉夫斯基也同樣反對另外一個錯誤——忘記客觀規律性。斯坦尼斯拉夫斯基認為体系的全部意義，就在於肯定創造的一般規律，“這對任何時代、任何民族现实主义戲劇都是必需的”。不能把個體的東西和一般規律性分開，因為規律性能決定任何個性的表現。在每一個具體情況下，作者的個性、材料①的個性、教師的個性，而最主要的是學生的個性，都會發揮它的力量。這是任何教學過程無可爭論的原理。

但是，只有在共同原則一般規律性的基礎上，才能把這一切個性的特點導向一個公分母，導向完整的藝術思想的統一，這同樣是無可爭論的。每一種個性都不能孤立地存在，都不能單獨分隔的存在。它總是一般事物的個性化和一般原則的個性表現。

斯坦尼斯拉夫斯基關於這一點解釋得很好：“假如說藝術是每個人個性上不可重複的道路，那麼是不是還可以建立一個很多人學習的研究所呢？也許每個人都需要一個單獨的研究所吧？我們在學生的作業中看到，雖然每個人都有他自己的創造，雖然某甲不能和某乙以同樣的方法發展他自己創造的熱情，但是有許多對一切創造者共同的階段和任務，每個人在這裡找尋的是一個東西”。

在語言學的爭論中有過關於語言標準統一的爭執，有人總是在強調：“藝術作品的語言嚴格標準化，就像輕視多年來確定的全民語言標準一樣，都是有害的”。

列寧在論一般事物和個別事物的辯證法中，有一個精闢的定義性的解釋：“任何個別的東西都是（這樣或那樣的）一般的東西”“任

① 這裡材料是指演員，他是作為導演使用的材料。——譯者。

何一般的東西都是個別的東西底一方面”。“任何一般的東西都體現着個體的、特殊的、個別東西底蘊藏”。^②形象——是個體的東西，是具體的人，是“這一個”，但他在藝術上却被認為是“典型”，是一般的東西的表現。每一個藝術作品在它的個性上是不可重複的，但同時它又屬於一種風格，又是一般的東西。在教學和創造的過程中也是這樣的。為了保護個性而忽視一般規律性，就會走向一切真理的相對，也就是說，就會走向真理的否定，走向無原則、折衷主義和教學中的無政府主義。

斯坦尼斯拉夫斯基規定了兩條規律，這兩條規律出色地揭示了一般的東西和個別的東西底辯證關係，推翻了一切曲解，他說：“在藝術中，第一，應該從自我出發，從自己的創造天性出發，第二，要根據創造的規律行動”。二者不可缺一。為了從自我出發，從自己的創造天性出發，就必須以創造規律為基礎，這是每個人必須做到的。

從此就產生了第二個問題。一般的說，創造的規律是否可能存在；當幻想、直覺、氣質決定一切的時候，科學的處理是否可能？當藝術家純主觀主義地理解思想性的時候，他只能服務於他所愛好的思想，他就由着自己的幻想任所欲為。現在我們說，藝術家應該是有黨性的。而黨性就是由馬列主義嚴格的科學理論所決定的傾向性。在藝術中黨性的表現就是社會主義現實主義。而社會主義現實主義則是藝術中有史以來第一個科學的方法，因為這個方法是依賴於社會發展的客觀規律。於是，生活本身就推翻了那些自由的談話，說什麼可以用一堵牆把藝術和科學隔開。

馬列主義無論對科學還是實踐活動，總是強調現實客觀規律的意義。認識規律，並在社會實踐中運用規律——這是在任何活動中，特別是在革命的政治活動中唯一正確的道路。社會發展客觀規律的知識是共產黨戰略策略的基礎。這一原理不僅是在革命的實踐中保持着力量，而且對科學和藝術也是需要的。藝術是現實的反映，因而它就要全部服從現實的客觀規律。

② 參看列寧“黑格爾‘邏輯學’一書摘要”，人民出版社，第二一六頁。——譯者

反動的資產階級的意識形態却站在相反的立場上，對他們來說，否定自然和歷史的客觀規律就是反對建設新社會鬥爭的方法。所以反動的哲學把社會規律引到主觀主義的心理學上去，它宣佈說：生活——是一個不可知物，不可能認識，也不可能支配它。科學——這僅僅是“純主觀邏輯的結構（羅索語）^①”，僅僅是看世界的一種“觀點”，每個人都可以自由地選擇他願意選擇的任何觀點。人是僅僅服從天命的生物。根據這些哲學家們的意見，這個不可知物和人的天命的表現就是藝術。“生活現在變成了亂樹叢，變成了夢魘……”一位美國的美學家吉爾曼·凱斯登（Терман Кёстен）先生在“藍色的花朵”中這樣寫道。照這樣說，創造的標本就是狂人的囈語，創造情緒就是幻覺。有一位藝術理論教授，超現實主義的領袖之一日爾明·般克（Жормен Банк）提倡在智慧的否定中，在昏迷的陶醉中拯救資產階級的文明，這要以“邱吉爾主義”來完成。照他的意見不僅藝術家是不正常的，就是物體也是不正常的。對藝術家來說，唯一的規律就是他的主觀感受的任所欲為，無法無天。他最愛的主角是瘋子、殺人犯以及良心與榮譽的反叛者。

但是我們非常清楚，在這些“混沌”和“夢話”的假面具下面，隱藏着國際資本和國際帝國主義的憎恨人類的面孔。我們非常清楚，這是對人民群众的道德和意志施行壓制的座標性“心理戰”。順便提一下，我們上邊提到的那位凱斯登很清楚地暴露了這一點：“在我們的時代里，——他寫道，——鉅大的革命、世界戰爭和危機在整個大陸上出現了。人類道德與精神不斷地衰落。過去的幽魂又從歷史的墳墓里爬出來了……化學家、物理學家、生物學家——這都是現代的浪漫作家，都是文明的拯救人。一切古老的神話和傳說都變成了現實。我們找到了二十世紀“藍色的花朵”，找到美麗和幸福的花朵——原子彈”。這就是這些帶括號的浪漫作家和“創造自由”的保護者們的真正面目，他們反對一切規律。顯然，誰要上了他們的鉤，竟想以反對科學，反對社會發展規律的方法去解放自己的藝術，那就是背叛人

① 羅索（一八七二——），反動的英國哲學家，唯心主義的首腦，帝國主義好戰的思想家——譯者。

民的事業，而最后，就会跌到唯心主义和反动的泥潭里去。

但是，我們中間也常常出現一種觀點，認為藝術和科學是“兩個不可調合的東西”。通常是這樣論證，說藝術家只有在創造的過程中才能成長，所以科學不能創造藝術家，藝術不是科學，一旦藝術變成了科學，它馬上就會死滅。這樣一來，一切都要由教員的人格來決定。

我在上面引的幾句話，當然也是對的，但是無論怎樣不能說藝術和科學是兩種不可調和的東西。同時，如果我們把這些東西加以邏輯，那麼我們就會得出這樣的結論：不能規定任何客觀的原則，一切都是主觀的，而教學法也就縮小到單純地傳達教員特有的、不可重複的個人經驗了。

那麼，當然也不可能建立任何共同的方法和共同的教學大綱。第一，這個大綱對沒有參加寫的人是不可接受的，第二，很多人干脆不能理解它。

這就打開了通向十足的主觀主義，通向教學上的無政府主義的虛無主義的大門，得出了一個臭名遠揚的公式：“条条道路通羅馬”^①。哪一條也不能推翻，每一條都應該存在。我覺得，假如我們就這句俗話來談，那麼就要假定出很多完全特定的客觀條件。首先就應該有一個“羅馬”，也就是說，需要擁有一定面積的一定地點，要有一個可以考察的具體目的，第二，就要有“道路”而不是“荒野、絕路、泥潭”。這些路要可以“通行”，沿着它可以走向特定的方向。而往前行進的時候又要有組織，交通工具，停留站，休息所等等。

這樣一來，我們又觸及到一系列完全特定的客觀的因素，而我們有責任去決定這些因素。

在藝術中，和在任何部門一樣，有客觀規律也有共同遵守的標準。而且藝術的科學——美學應該規定這些標準，也就是說，美學是可能有標準的。

我們應該把個性的發展和正確的藝術客觀規律結合起來。我們應

① “条条道路通羅馬”這句話的含意是：不需要什麼客觀條件和規律，隨便怎么走，最後都可以到達目的地。——譯者

該使这些客觀規律服从于个性的發展，應該使它們成为个性發展的槓桿。

在这一方面，还想再提到一个問題：关于教學法問題。有时候，我們听到这样的話：“教學法”——这是过于帶科学性的術語，它只能在腦子里造成一片迷霧，把簡單的东西复雜化。我們，對教學过程負責的人們，首先應該研究教學法。所以就不應該有什么“迷霧”。这个問題是和个体与一般規律的关系問題緊緊相联的。

我們有三种决定任何創造和教學过程的概念：方法論、方法、教學法。在實踐中这三种概念往往混淆不清，相互交錯，失去三者之間的界限。所以尽可能地給它們以准确的定义，划分一下它們之間的界限是有益处的。

一、方法論——这是科学理論观点，是規律的系統，是一般原則根据的系統；这些东西决定着任何研究或創作过程的任务，傾向性和基本目的。有一种在各个知識部門中共同的方法論，即馬列主义理論。还有一种專門的方法論，它决定各部門的一般原則：對藝術來說，这就是馬列主义美学；對戲劇說就是斯坦尼斯拉夫斯基体系的哲学美学基礎，这个体系在戲劇藝術中是社会主义现实主义方法的表现。

二、方法——这是認識或探索的办法，換句話說，这是掌握一个特定部門中一般規律的方法，即运用方法論的一种办法。

为了达到一个目的，可能会有若干办法，但每种办法都有它自己的完整性和系統性，不能折衷或混淆。

方法是不断發展着的，它的穩固性和方法論比較起來更相对些。

方法論——是“一般的东西”，方法——是“特殊的东西”。

方法包括各种方式的总体，这些方式总合起來才能决定基本任务。这就是教學法。

三、教學法——这是在方法的範圍內决定各种任务的方式的总合。

教學法是灵活的，也可能是非常个性化的。这是單独的，个別的东西。

值得順便指出，从爭論如何“运用”斯坦尼斯拉夫斯基体系問題

的观点上来看，方法論，方法和教学法的区别已是显而易见的了。斯坦尼斯拉夫斯基体系的哲学美学观点是体系的一般方法論的基础，体系的全部任务就是建立在这些观点上的。

其次，体系规定着創造过程和舞台行为（專門的方法論）的一般原則。進一步研究体系——这就是方法，也就是在表演与導演学的教学法中实现創造过程基本原则的手段。

我們知道，斯坦尼斯拉夫斯基在这一方面曾改进了自己的方法。近年來大家所公認的形体动作方法，和斯坦尼斯拉夫斯基前期的著作中已有所不同了。

第三，教学法就是教学方式的有順序的系統，就像在“演員自我修养”中寫的那樣。

这样，我們看到，这兒就有几种不同的范围，那么我們爭論的时候，應該很清楚明确地知道我們爭論的是屬於其中的那一个范围，是屬於方法論范围的呢？方法范围的呢？还是屬於教学法范围的。

我們看到，方法和教学法的运动，始終是在“斯坦尼斯拉夫斯基体系”内部完成的。这是很自然的。教学法作为教学上各种办法的总休，它越丰富，越有伸縮性，越个性化，那么表现在方法中的客观規律的范围就應該更明顯。教学法永远是在方法的内部，建立在方法論的基础之上。只有这样，才能保證培养过程的一致方向、它的完整性、順序性和系統性。有人說：“活的机体会在标准的統一后面消逝”。这是不对的。标准統一会幫助我們找到个性的道路，并不喪失一般的規律性。

有人說：“任何順序都是教条主义的，和个性結合不起來。每个人有他不同的順序，一切人共守的順序是不可能有的”。这也是不对的。巴甫洛夫学說的基本要求就是循序漸進，就是順序，用已經掌握了；成为習慣的經驗作为支柱。只有順序才能保證不使个别的偏向破坏机体，破坏现实生活的規律。

在貫徹教学大綱时強調个性，这似乎是破坏了順序。这不过是照顧到學生已經掌握了的環節而已。我們在教学大綱中放过某些个别的環節，这是因为同学已經掌握了这些環節。我們改变順序是因为那样

更容易掌握它。但即使这样，我們仍不出教学大綱的范围。我們似乎是向它退却，这正是为了保証更好的掌握它。

我們下楼梯时是一階一階地走，有时越过一兩階，但不能一躍而下，也不能順着欄杆滑下來。在每一种具体情況下，在他的順序中都有自己的邏輯。在藝術中和在任何部門中一样，所謂自由就是認識必然性。对必然性認識得越深刻，就越有創造的自由，創造也就越出色。

在我們开始系統地研究導演藝術的實踐和理論以前，要提出的問題就是这些，我們对它應該有一个肯定的看法。