



斯坦尼斯拉夫斯基 創作遺產討論集

中国电影出版社

斯坦尼斯拉夫斯基創作遺產討論集

集 体 翻 譯

中国電影出版社

1958·北京

斯坦尼斯拉夫斯基創作遺產討論集
集 体 翻 譯

*

中国电影出版社出版

(北京西單舍飯寺12號)

北京市書刊出版業營業許可証出字第089号

北京外文印刷厂印刷 新华書店发行

*

開本850×1168公厘 $\frac{1}{32}$ • 印張19 $\frac{1}{4}$ • 插頁2 • 字數687,000

1958年6月第1版

1953年6月北京第1次印刷

印數1—2,000册 定價(精)2.40元

統一書號: 8161•229

編者說明

1950年到1951年，以“苏联艺术报”和苏联“戏剧”杂志为中心，展开了关于斯坦尼斯拉夫斯基創作遺產的討論。参加討論的不仅有苏联的許多演剧大师和戏剧学家，而且有一般的讀者和观众；不仅有首都各剧院的艺术家，而且有各地方剧院的艺术工作者；不仅有話剧工作者，而且有歌剧和舞剧工作者；不仅有表演艺术家，而且有戏剧教育工作者。討論中，关于对“形体动作方法”的理解、它在斯坦尼斯拉夫斯基体系中所占的地位和它在实践中的运用等等問題，曾有較激烈的爭論。但討論范围也不仅仅以“形体动作方法”为限，許多作者或就体系的历史发展，或就自己的实践經驗，或就表演艺术的根本性質，論述了斯坦尼斯拉夫斯基創作遺產的巨大意义。经过討論，有些不同意見互相接近了，但对有些分歧的意見并未作出一致的結論。

本社編譯的“电影艺术譯丛”月刊，从1952年起以至1957年止，已陸續譯介过一些参加此次討論的文章，但以月刊限于篇幅，大部分文章仍未能在該刊发表。現在，为了使我国表演艺术工作者和斯坦尼斯拉夫斯基体系研究者了解此次討論的全貌，特將参加討論的全部文章譯出，編为一集。全書共分五个部分：第一部分为討論初期“苏联艺术报”和“戏剧”杂志所发表的專論；第二部分編入了对“形体动作方法”持有不同見解的文章；第三部分編入的文章也是关于“形体动作方法”的，但較少涉及兩種不同意見的爭論。这两部分，大体上按照文章发表的先后編次，以便于讀者掌握爭論的綫索。第四部分編入了不~~涉及~~爭論而主要是从一般角度来闡釋斯坦尼斯拉夫斯基創作遺產的文章。第五部分是“苏联艺术报”和苏联“戏剧”杂志在討論結束时所发表的專論。当然，这仅仅是为了讀者閱讀方便的一个大致的分类，对于有些文章來說，这样的分类是并不完全恰当的。

近年来，随着斯坦尼斯拉夫斯基的重要著作的中譯本的出版和我国表演艺术工作者的队伍的日益壯大，研究斯坦尼斯拉夫斯基的創作遺產已在我国形成了广泛的热潮。我們相信，本書的編印将会对我国表演艺术工作者的理論修养和艺术实践发生真正有益的影响。

中国电影出版社編輯部

目 次

1

深刻地研究和創造性地发展斯坦尼斯拉夫斯基遗产

- “苏联艺术报”專論 (1)
- 在实际工作中掌握优良的經驗 “苏联艺术报”專論 (15)
- 斯坦尼斯拉夫斯基和苏联戏剧… 苏联“戏剧”杂志專論 (18)

2

- 什么是形体动作方法? П·叶尔肖夫 (28)
- 新阶段中的斯坦尼斯拉夫斯基体系… Л·奥希托維奇 (44)
- 应当努力建立起科学的戏剧教育学… Л·馬卡里也夫 (51)
- 关于“形体动作方法”的爭論..... П·叶尔肖夫 (56)
- 拥护以科学态度对待“体系” В·傅罗利基司 (60)
P·薩尔岡尼克
- 論体系与方法..... С·包果波爾斯基 (63)
- 从構思到体现..... М·克涅別尔 (65)
- 我們这行职业的武器..... В·托波爾科夫 (76)
- 思想性是我們艺术的基础..... А·波波夫 (86)
- 关于討論..... П·赫洛莫夫斯基 (104)
- 論把体系庸俗化的人們..... 謝明·基高 (106)
- 反对把形体动作方法庸俗化..... Г·古利耶夫 (108)
- 动作、言語、最高任务..... В·托波爾科夫 (130)
- 为舞台艺术中体现思想的先进技术辯护
..... В·托波爾科夫 (147)
- 关于理論上与实践中对斯坦尼斯拉夫斯基体系解釋的
一些錯誤..... П·叶尔肖夫 (156)
- 理論与实践..... А·苏宾 (172)

保存斯坦尼斯拉夫斯基的遗产就是要去发展它

.....	M·凱德洛夫(181)
理論与实践.....	Г·古利耶夫(202)
生活檢驗理論.....	С·格拉西莫夫(211)
“体系”在发展中.....	Б·威尔希洛夫(228)
革新的方法.....	Г·图果列索夫(232)
表演技巧的基本环节.....	Ю·別連格尔德(234)

3

戏剧艺术的有力武器.....	Г·克里斯蒂(250)
創作的泉源.....	И·苏达科夫(257)
思想和动作.....	И·苏达科夫(266)
形体动作与“体系”.....	A·班捷尔(278)
斯坦尼斯拉夫斯基在今天.....	Ю·查瓦茨基(283)
为受思想指导的体现技术辯护.....	M·格尔希特(293)
按照现实生活的規律.....	B·普多夫金(298)
为建立創作风格統一的剧院而努力.....	B·伊凡諾夫(308)
思想性与技巧.....	Б·托尔馬佐夫(313)
談談演員的經驗.....	C·迈仁斯基(322)
排演过程中的形体动作.....	H·郭尔恰可夫(328)
我們共同的事业.....	“苏联艺术报”編輯部(352)
几点意見.....	H·梅德維捷夫(357)
高等学校的重要任务.....	M·吉日克列里(360)
再談已經成熟的問題.....	A·岡塔列夫(362)
讀者的声音.....	“苏联艺术报”編輯部(364)

4

小剧院与斯坦尼斯拉夫斯基体系.....	K·朱波夫(371)
兩位思想家—艺术家的合作.....	И·別尔謝涅夫(384)
聶米罗維奇—丹欽科的导演工作与斯坦尼斯拉夫斯基 体系.....	Л·符列伊特金娜(391)

从理論到實踐·····	Д·卡梅尔尼茨基(411)
崇高的原則·····	П·魯緬切夫(415)
斯坦尼斯拉夫斯基體系的原則在舞劇中的運用 ·····	Р·扎哈羅夫(421)
遵循着斯坦尼斯拉夫斯基的體系·····	В·芭留娜絲(426)
斯坦尼斯拉夫斯基在今天·····	Г·托夫斯托諾果夫(435)
全國所有劇院的遺產·····	Л·米尤耶夫(442)
學習莫斯科藝術劇院的創作經驗·····	П·馬爾科夫(445)
體系與培養演員的工作·····	Н·杰米多夫(455)
體系的字面與實質·····	В·諾爾德(463)
演員與形象·····	А·布奇瑪(469)
走向技巧之路·····	В·柯米薩爾日夫斯基(479)
論再體現·····	К·阿達雪夫斯基(488)
藝術反映生活·····	В·戈洛夫奇涅爾(494)
論言語動作·····	С·碧爾曼(502)
表演藝術的本質·····	В·查哈瓦(511)
舞台動作·····	В·查哈瓦(525)
斯坦尼斯拉夫斯基體系中的舞台形象問題 ·····	В·普羅柯菲耶夫(546)

5

爭取舞台藝術進一步的提高·····	“蘇聯藝術報”專論(586)
斯坦尼斯拉夫斯基的創作遺產·····	“蘇聯藝術報”編輯部(597)
我們的共同財富·····	“蘇聯藝術報”編輯部(599)
蘇聯戲劇的偉大財富·····	蘇聯“戲劇”雜誌專論(603)

深刻地研究和創造性地发展 斯坦尼斯拉夫斯基遗产

(“苏联艺术报”專論)

‘斯坦尼斯拉夫斯基的名字在俄国和苏联先进文化的許多杰出的代表人物中，是居于前列的，这些代表人物現在都被我国各族人民引为自己的光荣和驕傲。高尔基写道，斯坦尼斯拉夫斯基——这是一位“为我国人民的幸福，为我国人民精神上的美和力量的成长”^①而在他自己那一部門中有着特殊貢獻的人。这位最偉大的戏剧艺术大师所留下的創作遺產，是苏联戏剧工作者大軍——就其思想傾向和艺术技巧來說是属于世界上最先进的和最革命的，表現战斗真理的戏剧的大軍——所拥有的一份最珍貴的财产。

在苏联，和在其他許多国家不同，戏剧是全体人民的财产，是人民的最美好的思想、感情和希望的表达者。苏联戏剧是受到人民喜愛的。因而跟斯坦尼斯拉夫斯基的活动有关的一切，不仅使戏剧艺术工作者們，而且也使苏联广大社会的各个阶层发生深切的兴趣。

为了使斯坦尼斯拉夫斯基遺產中的所有珍貴的东西能更好地和更广泛地用来解决布尔什維克党、国家、人民向苏联戏剧提出的任务，以便創造出光輝的、具有真正价值的、表現苏联社会生活和苏維埃人的作品，弄清楚戏剧工作者和戏剧学家究竟为深刻地研究和創造性地发展斯坦尼斯拉夫斯基的遺產做了些什么和正在做些什么这一問題，其迫切必要性已經成熟了。

1

“……任何艺术的基础都在于企求真正艺术的真实”^②。斯坦尼斯拉夫

① 1933年1月高尔基致斯坦尼斯拉夫斯基的信。1943年“莫斯科艺术剧院年鉴”，第222頁。

② 斯坦尼斯拉夫斯基：“我的艺术生活”，艺术出版社1948年莫斯科版，第286頁。

斯基的这句话里，包含了他的美学观点的实质，他的全部艺术生活以及他在探讨舞台创作的科学原理方面所进行的全部活动的意义。

表现生活真实的伟大艺术，体验的艺术，这是斯坦尼斯拉夫斯基从他的先辈，俄国现实主义戏剧的卓越大师们——莫恰洛夫和史迁普金、叶尔莫洛娃和费多托娃——那里接受来的，已由他提高到一个新的阶段，并在他的天才的“体系”中形成了。与那种无灵魂的表现艺术（顺便说一句，这是现代资产阶级戏剧赖以勉强度日的东西）相反，斯坦尼斯拉夫斯基体系是面向生活的，是以认识生活、揭示生活的深处、深切地注意人，为其基础的。只有我们的艺术才能创造出充满血肉的人的性格，才能通过现实中多种多样的表现来正确地反映现实。

斯坦尼斯拉夫斯基体系是在本世纪初开始形成的。但它最后的定型是在苏维埃时代，也就是当艺术、戏剧，以斯坦尼斯拉夫斯基自己的话来说，已经变成“伟大的社会主义建设的一环”^①，而这位天才的舞台艺术家的创作已经达到特别辉煌的繁荣的时代。

斯坦尼斯拉夫斯基体系是在具有高度思想性的苏联剧作的基础上最后形成的，是由于研究了和积极地感受了新的社会主义现实而最后形成的，这种现实规定了戏剧工作者的新任务，提高了他们对自己艺术的责任感。

斯坦尼斯拉夫斯基在1932年写道：“在我国，戏剧没有权利说谎，它应当是极其真实的。这就赋予演员以重大的责任，对他的技巧提出同样重大的要求。现在最困难的课题是通过真实而深刻的特征来表现现代的形象。因此，莫斯科艺术剧院现在极其注意表演技巧的发展和提高。”

斯坦尼斯拉夫斯基体系对于戏剧大师们来说，是为建立真实的、接近人民并为人民所需要的舞台艺术而斗争的一种重要而有效的武器。它可以帮助戏剧大师们实现社会主义现实主义方法的基本要求——在自己的创作中达到忠于生活真实，创造出具有丰富的内心生活和独特的个性的人物形象。

斯坦尼斯拉夫斯基体系中的主导东西，是有关表达作品即剧本和演出的基本思想的“最高任务”的原理。斯坦尼斯拉夫斯基曾屡次指出，没有“最高任务”就没有真正的艺术，因为真正的艺术的使命便是“让人民看到他们自己所创造的理想”。^②

把戏剧视为社会的讲坛、视为用现代先进思想的精神来教育人民的工具这一观点就是从这里得出来的。正因为如此，斯坦尼斯拉夫斯基才把演员的

① 1932年12月19日斯坦尼斯拉夫斯基致“文学报”的信。

② 斯坦尼斯拉夫斯基1928年10月27日在莫斯科艺术剧院成立三十周年纪念会上的讲话。1943年“莫斯科艺术剧院年鉴”，第629页。

使命、演員在社会生活中的地位估計得那样高。他谆谆告誡苏联演員要無愧于自己的称号，成为当代的有价值的人。無怪乎在他的培养演員的体系中，先进道德的培养問題、进步世界觀的形成問題，占着最重要的地位。

至于艺术家要有創造性的自我批評，这种見解在斯坦尼斯拉夫斯基有关道德問題的言論中，也占有主要的地位。康士坦丁·塞爾格耶維奇本人便是这种勇于自我批評、对作为普通的人和艺术家的自己作严格要求的光輝范例。在他的全部言論中，道德上和美学上的問題是密不可分的：他認為一个人如果不是真正的爱国者，不是当代的先进分子，就不可能成为真正的苏联艺术家；如果自己不是站在現代人的偉大思想的高峰，就不可能表現这种思想。

斯坦尼斯拉夫斯基对祖国和世界艺术所立下的巨大功績便是制定了舞台創作的科学原理。这些原理是在唯物主义世界觀的基础上創立起来的；这些原理的动人处就在于肯定世界及其各种規律是可以認識的，創作过程是可以認識的。

斯坦尼斯拉夫斯基体系概括了俄国现实主义戏剧的許多代大師們的最丰富的实际經驗。它給广大的演員和艺术工作者們打开了一条通向崇高灵感的道路，这种灵感在从前是被認為只有得天独厚的幸运兒才能获得的。創立“体系”这一事实本身就是这位深知祖国文化的偉大历史使命的公民艺术家的巨大功績。

2

不久前在“真理报”上对語言学問題所进行的自由討論，斯大林同志对于語言科学所作的偉大貢獻，以及苏联科学院和医学科学院为討論巴甫洛夫學說的发展問題而举行的會議，都鞭策苏联戏剧理論工作者来解决尚屬曖昧的和有待論爭的戏剧艺术理論問題，其中包括与斯坦尼斯拉夫斯基的遺產、与研究 and 实际运用这份遺產有关的許多問題。

斯大林同志教導我們說，科学不能停留在一个地方，应当发展和改善它，应当用新的經驗和新的知識去丰富它。斯大林的这一指示同样可以应用到戏剧学上去，而这种科学实际上仅仅是处在形成时期，所以特別需要依据馬克思列宁主义美学和苏联艺术发展經驗的材料全面地去丰富它。

近年来馬克思列宁主义理論思想所达到的新的阶段也給戏剧科学的发展揭开了廣闊的远景，使得我們有可能从社会主义美学的观点上無比深刻地去理解斯坦尼斯拉夫斯基的遺產，并在社会主义现实主义方法的基础上創造性地丰富它和发展它。

戏剧学工作者們、斯坦尼斯拉夫斯基的学生們和后继者們，是負有研究和創造性地发展他的遺產的使命的，他們現在被斯大林的新的理論著作和党的各种文件武装起来了。这些著作和文件無法估价地扩大了并加深了馬克思列宁主义美学，丰富了社会主义现实主义方法的内容。

在1938年出版了天才著作“联共（布）党史簡明教程”。这部著作的第四章中“論辯証唯物主义与历史唯物主义”一节，对于美学基本原理的奠定和深化作了杰出的貢獻。战后时期，在斯大林全集中第一次发表了斯大林的許多書信，其中有关于文学和艺术，特别是关于剧作和演剧方面重要問題的最寶貴的指示。不久以前，馬克思列宁主义理論的宝庫中又增加了斯大林关于語言学問題的著作。

联共（布）中央关于“星”和“列宁格勒”兩杂志、关于劇場上演剧目及其改进办法、关于影片“偉大的生活”、关于歌剧“偉大的友誼”等具有历史意义的決議，以及在联共（布）中央倡議下組織的哲学討論会和党报关于文学艺术問題的許多言論，都是丰富艺术科学的最珍貴的材料。

有了这些著名的馬克思列宁主义美学的著作和文件，有了苏联戏剧最近几年的成就，戏剧科学工作者們就有可能在很高的理論水平上去深刻地研究和創造性地进一步发展斯坦尼斯拉夫斯基的遺產，也就是去完成一种对于我们整个戏剧艺术具有非常明显的重要性和现实性的任务。

这件事做了沒有呢？必須直言不諱：沒有，沒有做。科学地研究和进一步地发展斯坦尼斯拉夫斯基的遺產这一工作的現况正引起人們严重的不安。

近年来沒有出現过一部学术著作，能在其中提出斯坦尼斯拉夫斯基遺產問題并依据苏联戏剧实践来加以解决的。直到現在也沒有見過任何显著的嘗試，是試圖从馬克思列宁主义美学的观点来概括斯坦尼斯拉夫斯基的最丰富的实际和理論經驗，試圖将这种經驗跟先进的苏联科学在生理学和心理学方面的成就联关起来，深刻地闡明斯坦尼斯拉夫斯基的創作原則的唯物主义基础的。

应该向戏剧理論工作者，向研究和进一步发展斯坦尼斯拉夫斯基遺產的那一部分戏剧实践家提出最严厉的批評，因为他們中間竟然沒有一个人作过任何認真地嘗試，要从社会主义现实主义方法的立場来研究斯坦尼斯拉夫斯基的創作經驗和他的体系。

而这种工作是必須做的，因为社会主义现实主义方法，在党的关于思想意識問題的具有历史意义的各項決議中，在近年来亦即斯坦尼斯拉夫斯基逝世以后的苏联戏剧經驗中，已經在理論上与实际得到了最完整的表达。

毫無疑問，从社会主义现实主义方法的立場研究斯坦尼斯拉夫斯基的創

作原則，將使戲劇工作者們有可能實際應用這些創作原則，以解決戲劇藝術所面臨的最迫切的實際任務，而不是像現在許多劇院中所發生的那樣，仅仅限于号召和發誓“向斯坦尼斯拉夫斯基學習”。

直到現在，任何一個研究者都還沒有把斯坦尼斯拉夫斯基排演蘇聯劇作家的劇本的寶貴經驗加以概括。而在這方面的工作中，這位藝術家和公民的卓越品質，也就是構成斯坦尼斯拉夫斯基面貌的卓越品質，是表現得最充分的了，在這裡，他的先進的美學和倫理學原則得到了體現，他的體系——他的全部藝術生活的結果——得到了形成和定型。

在戲劇理論方面，我們所擁有的為數不多的著作都犯有這樣的毛病：單凭經驗，脫離開斯坦尼斯拉夫斯基的一系列完整的觀點來解釋個別問題，最後，對於他的個別論點（主要是戲劇教學方面的論點）缺乏真正創造性的和批判的態度。

在創造性地掌握斯坦尼斯拉夫斯基的遺產方面的不能令人滿意的情况，對戲劇學校培養和訓練青年專家的實際工作也正在起着有害的影響。只要指出下面這樣的情形就足以說明問題：在導演系和戲劇學系的教學計劃中，有關斯坦尼斯拉夫斯基體系的問題講授的時間非常之少，這些問題在教學過程中只占着最微不足道的地位。即將畢業於戲劇專門學校的青年導演和青年戲劇學家，在體系的起碼問題上往往表現得一無所知。最近三年來國立盧那察爾斯基戲劇藝術學院戲劇學系的畢業論文中，只有一篇論文是研究斯坦尼斯拉夫斯基遺產問題的，這也決非出于偶然。

國立戲劇藝術學院並沒有進行關於斯坦尼斯拉夫斯基遺產問題的科學研究工作。近年來在這個學院的學術會議上，只舉行過兩次關於這些問題的學位論文答辯，而在學院的研究生所提出的學位論文中，只有一篇是研究斯坦尼斯拉夫斯基的。

蘇聯部長會議藝術事業委員會的教學機構總管理局和國立戲劇藝術學院的教授團，直到現在還沒有能編出一本真正科學的表演技巧教學大綱。

大家都知道，斯坦尼斯拉夫斯基為了作最後的創作探索，成立了以他的名字命名的研究所（現名斯坦尼斯拉夫斯基話劇院）。這個研究所的使命是要使自己成為創立表演藝術理論的大規模實驗工作的中心，斯坦尼斯拉夫斯基在生前親自領導了它，後來又把它交給他的學生們。應當承認，按照我們今天所見到的樣子，這個劇院是完全沒有能滿足對它提出的要求的。近年來，這個劇院脫離開了被斯坦尼斯拉夫斯基認為是研究所為之而成立的那些任務。上演劇目缺乏高度思想性，使劇院沒有能沿着斯坦尼斯拉夫斯基所指示的方向成長。在很長一段時間內，這個劇院是由那位與斯坦尼斯拉夫斯基

学派远隔十万八千里的导演B·杜金领导的。而新的不久前刚任命的剧院总导演、斯坦尼斯拉夫斯基的直接学生M·楊升，对于使这个剧院重新回到正确的道路上去，使它无愧于它的命名，现在还无所作为。在这个剧院中，目前对任何方法上的实验性的工作，依然没有进行。

斯坦尼斯拉夫斯基和聶米罗維奇—丹欽科有关乐剧的许多言论，他们在这方面的丰富经验，他们的富有成果的探索，都有着重大的实际意义和理论价值。戏剧理论和音乐理论工作者完全忽视了对这份卓越的遗产的研究，这是不能容忍的。在以斯坦尼斯拉夫斯基和聶米罗維奇—丹欽科命名的音乐剧院里，这种研究工作已经停顿，虽然这个剧院的使命首先就应该是实现它的创办人的创作思想，发展他们的遗产的。艺术事业委员会跟这种情况妥协，显然认为这种情况是正常的。然而，创造性地掌握斯坦尼斯拉夫斯基和聶米罗維奇—丹欽科的遗产，是为了使苏联乐剧在社会主义现实主义的道路上进一步成长和有效发展而应该做的一项非常重要的工作。

“莫斯科艺术剧院年鉴”对于进一步研究斯坦尼斯拉夫斯基的遗产很少注意。年鉴在这方面的活动，基本上只限于发表斯坦尼斯拉夫斯基没有预备发表的个别材料和对斯坦尼斯拉夫斯基的回忆录。这些材料中有一些需要加以严谨的注释，但这种注释在年鉴中照例是没有的。因此这些材料往往只能成为出现在那些论述斯坦尼斯拉夫斯基及其体系的著作中的许多令人迷惑的“概括”的原始材料。

当然，我们不能不指出斯坦尼斯拉夫斯基的许多学生和后继者在蒐集、整理和出版他的晚年著作方面所进行的巨大工作。然而在这些著作中，与斯坦尼斯拉夫斯基的那些最宝贵的言论一起，经常也不加任何注释就发表了他的一些偶然的言论，这些言论并不反映他的美学观点的实质，而是基于一时的论战上的考虑或是狭隘的教学上考虑而发的。

我们不能不估计到，斯坦尼斯拉夫基本人从来没有自翊自己的术语具有严谨的科学性，在大多数的场合他仅仅把这些术语看作自己实际工作中的助手。斯坦尼斯拉夫斯基的著作中含有不少尚可商榷的论点和自相矛盾的说法，这些说法反映了紧张的创作探索，反映了作者在其伟大生活和活动的不同阶段上某种唯心主义的错误。显然，这些著作需要加以严格的、详细的注释，才能使得我们的青年正确地理解这位伟大的戏剧大师的遗产。但是，在我们的戏剧学家中，在斯坦尼斯拉夫斯基的最亲近的学生和战友中，还没有一个人担负过这个崇高的任务。而有些戏剧学家，近年来实际上完全脱离了与斯坦尼斯拉夫斯基遗产有关的问题的研究。

上述一切都证明，戏剧学在进一步发展斯坦尼斯拉夫斯基的遗产方面，

說來也叫人奇怪，的確沒有做過什麼工作。這種情況是不能不引起我們輿論界的注意的，這難道還需要說明嗎？

3

戲劇學，作為一門科學，照它目前的情況，就特別需要展開自由的創造性的討論。

到目前為止，莫斯科藝術劇院還是研究斯坦尼斯拉夫斯基遺產的唯一中心，它的大師們正在進行關於表演藝術的理論與實踐問題的某些研究工作。但是這種工作是在關起門來與外界隔絕的氣氛中進行的，即置身於創造性的批評與自我批評之外，置身於爭論之外來進行的——儘管有足夠的理由來進行這種爭論。斯坦尼斯拉夫斯基的理論原理的研究工作只集中在少數幾個專家手里，實際上與整個多民族的蘇聯戲劇實踐完全脫節了。在全俄戲劇協會里，實際上也是由一個狹小的團體獨占了表演藝術問題的研究工作。在這個由斯坦尼斯拉夫斯基最最近的学生M·凱德洛夫領導的團體的工作中，斯坦尼斯拉夫斯基戲劇教學的一個方面竟然取得了一種孤獨自在的意義。這裡指的就是所謂“形體動作方法”。

斯坦尼斯拉夫斯基本人是怎樣理解這個概念的呢？“形體動作方法”在他的體系里占着什麼樣的地位呢？

斯坦尼斯拉夫斯基竭力想把那達到正確的舞台自我感覺的有效手段交給演員，使演員處在最有利於從事創作的條件下。他從心理現象的生理基礎出發，在指導學生們進行作業時應用了一種方法，按照這種方法，演員要在自己所扮演的角色中確定一系列最簡單的形體動作，從而激起自己的創作想像，使自己整個的創作天性在舞台上過着有机的生活。

斯坦尼斯拉夫斯基曾經指出：“活生生的動作的邏輯與順序會幫助你去鞏固你在舞台上所做的事情的真實。它們也會幫助你去造成對舞台上所做的事情的信念。而信念就激起了體驗。”^①

真實的、有效的和恰當的形體動作就這樣構成了“角色的總譜”。在舞台上按照這個已經確定的“總譜”動作，就會反射式地在演員身上激起必要的體驗，使演員的心理進入創作過程。

斯坦尼斯拉夫斯基的這個卓越的發現，是這位天才的舞台革新家畢生都在創立的表演藝術科學的合乎邏輯的繼續。可惜，這種工作並沒有完成。“形

① 譯文見斯坦尼斯拉夫斯基：“演員創造角色”，藝術出版社1956年版，第206頁。——譯者

“形体动作方法”是斯坦尼斯拉夫斯基体系的一个组成部分，它在体系中仅有从属的意义。不去探索斯坦尼斯拉夫斯基称之为“内在目的”的东西，不使每一个简单的形体动作任务服从于剧本的贯穿动作，就不可能运用这个方法。

“形体动作方法”——这决不是在演员身上激起所需要的舞台自我感觉的唯一手段。斯坦尼斯拉夫斯基本人也强调指出过这一点。除了形体动作以外，体验也会由于想像、舞台环境之类的刺激物而激起的。

“形体动作方法”不能被认为是斯坦尼斯拉夫斯基探索的最后结果，被认为是他的遗产的最高峰。然而这个方法的某些宣传者却企图把事情说成这样。Л·叶尔肖夫在自己那篇“什么是形体动作方法？”①的文章中（“戏剧”杂志1950年第7期），以及发表这篇文章来作为答读者问的“戏剧”杂志编辑部都无条件地肯定，“在戏剧艺术发展的现阶段中，形体动作方法可以认为是戏剧艺术理论和方法论的最高峰……”。就在这篇文章里，叶尔肖夫宣称“形体动作方法”是“在戏剧艺术中贯彻社会主义现实主义原则的手段”（！）。

另一位“形体动作方法”宣传者Л·奥希托维奇，在其1947年在全俄戏剧协会所作的报告中，不仅把斯坦尼斯拉夫斯基的整个体系“归入了”“形体动作方法”，而且宣称这个方法是使苏联戏剧艺术达到真正繁荣的唯一的一把钥匙。奥希托维奇完全丧失了对时间和现实的感觉，他在报告中居然违反常识地肯定说：“为了使‘体系’变成‘方法’（?!），需要几十年的时间。我想，现在为了理解、领会和运用斯坦尼斯拉夫斯基首先发现的这个万能的方法，使我们的戏剧艺术达到它空前繁荣的新的伟大时代，需要的时间是不会短些的。”

如果这些过分夸大的评价并没有把“形体动作方法”与整个斯坦尼斯拉夫斯基体系、与整个体验艺术有害地对立起来的话，那倒也可以让作出了这样的评价的人自己去捋捋良心。

结果却产生了一种论调，按照这种论调，似乎体验艺术只是适用于契诃夫时代的，而在我们现代并没有生根，另一方面，“形体动作方法”则能最好不过地表达我们时代（“行动时代”）的精神。М·凯德洛夫和А·卡列夫两同志在全俄戏剧协会举办的讲习会上大致就是这样说的。不用证明，这种牵强附会的见解除了带来混乱之外，对事情是不会有什补益的。机械地把动作和体验对立起来，客观上就等于否定在“体系”的创立者生前已经形成了的“体系”的意义。卡列夫说：“你们要考虑到，斯坦尼斯拉夫斯基体

① 見本書第28—43頁。——編者

系是根据契诃夫、易卜生、汉姆森、甚至当时的高尔基的作品創立起来的。你們記得，这都是一些描写情緒的剧本，其中有許多不同的情緒，这就使得斯坦尼斯拉夫斯基在那里面兜圈子，后来他又从中走了出来，这一点对他是有幫助的，他曾在这个基础上創造出了形象”①。

我們就来研究一下这种相当曖昧的說法的實質。从卡列夫同志所說的話中，豈不是会得出这样一种結論：契诃夫、易卜生、还有社会主义现实主义奠基人高尔基等的剧作，都缺乏动作的因素，而我們現代的剧作則是缺乏心理內容的？最后，从这种断言中豈不是会得出这样一种結論：斯坦尼斯拉夫斯基多年的創作探索在革命前的时代就已經停止了？但是，在斯坦尼斯拉夫斯基生前，由莫斯科艺术剧院演出的表現苏維埃主題的許多剧本，其中包括那个鮮明地表現了社会主义现实主义艺术特色的剧本“鉄甲列車”，又是怎么样的呢？难道斯坦尼斯拉夫斯基体系——體驗的艺术、表現生活真實的艺术，不是在現代題材的基础上，不是在苏联剧作的基础上最后形成和定型的嗎？

人为地把“形体动作方法”从斯坦尼斯拉夫斯基的整个体系中抽取出来，使方法与“体系”相对立，宣称这个方法是他的最后发现和表演艺术理論的最高峰，这都会导致严重的思想錯誤。

这个方法——从斯坦尼斯拉夫斯基体系中脱离开来，提升为某种独立的和万能的表演創作体系，就必然会显露出許多严重的危險。首先是走入純技术領域的危險，因为那样一来，演員的注意力將要集中在他的創作中跟思想內容联系最少的那一方面，集中在一些最一般的形体动作上，而这些形体动作对于表現丹麥王子、奥斯特罗夫斯基剧本中的人物以及苏联現代剧本中的人物，同样都是可以适用的。

認為掌握角色这一創作过程应当从“零”、从“一張白紙”开始，以便只用角色所必須的和一定要有的形体动作来構成形象，这种論調所包含的危險性并不稍弱。这种理論將导致否定所謂“案头时期”（演出計劃的参加者理解剧本的时期），取消預先拟定的未来演出計劃，取消演員研究与剧本有关的时代和历史材料的过程。

应当承認，这种理論可以从斯坦尼斯拉夫斯基本人的言論中找到依据。但是，这些言論主要是在艺术剧院以外从事实验性質的教学工作中，在脱离开具体的演出任务的情况下說出来的。它們往往只是一种用以从事进一步研究和便于在實踐中加以檢驗的材料。何况这些言論必須批評地来对待，而不

① A·卡列夫：“形体动作”。1948年11月25日与列宁格勒戏剧界談話的速記稿，存全俄戏剧协会。

应一味加以推崇。

下面是个明显的例子，说明不加批判地、学究式地去解释斯坦尼斯拉夫斯基的个别教学手法，就会跟他的表演艺术见解的实质发生矛盾。

奥希托维奇在他那篇曾经在全俄戏剧协会讨论过的“简单的形体动作方法”专论中，提到斯坦尼斯拉夫斯基在指导学生进行作业，建议他们按照形体动作线研究角色的各个阶段时曾说过：“如果做到了这点，剧本就已经排好，即使我不告诉你们这是一个什么剧本。”为了迎合自己的偏见，奥希托维奇就这样来解释这句无疑是值得争论的话：“如果以前演员的注意力主要是集中在作品的文学方面，演员的主要精力和时间是放在把握这个文学方面（应该理解作内容。——“苏联艺术报”编者）的话，那么现在，由于采用了新的方法，他的主要注意力便转移到所要扮演的人物的动作上，这种动作首先是就其客观意义来说的，也就是不管时代与其他一切情境怎样。”

奥希托维奇从斯坦尼斯拉夫斯基姑且采用的、纯属教学方面的手法出发，谈到了好像“在新方法的更成熟的形成阶段上，演员和导演的创作机能已经在日趋分化。整个剧本成了导演研究的对象，而演员的任务则明确地限于深入研究所要扮演的人物的动作的本质，以及在舞台上实现这些动作”。

这样一来，按照奥希托维奇的说法，作品的主题思想、“最高任务”、思想内容就变成导演的专利品了，而演员只好满足于动作的“总谱”。

我们在这里看到的，不仅是对斯坦尼斯拉夫斯基的教学手法之一所抱的不可容忍的无批判态度，而且是对他的体系的实质的完全无知。奥希托维奇的学究式的结论跟斯坦尼斯拉夫斯基的这一著名论点——“演员的创作过程是从深入剧本开始的”^①，怎么能调和起来呢？要知道，这个原则是贯彻于这位伟大大师的全部活动中的。他认为，演员对剧作材料的深刻认识，是在舞台上正确体现作品思想的保证。

斯坦尼斯拉夫斯基在运用自己的教学手法时，是从完全解放演员的创作力量这一热切的愿望出发的。他在三十年代初写道：“现在我确信，导演的创作工作应当跟演员的工作协同进行，而不是超越过它，也不是约束住它。”^②可见，在他同戏剧研究所的学员们一起排演剧本的最初阶段所运用的手法，其目的是在于帮助演员，使演员从导演的“专制”下解放出来，斯坦尼斯拉夫斯基对于这种专制是抱着不可调和的态度的。而在奥希托维奇的

① 斯坦尼斯拉夫斯基：“演员与导演的艺术”，“戏剧”杂志的论文资料集，1944年全俄戏剧协会版，第240页。

② 同前书，第244页。