

后浪出版公司

задача
действие

Константи

переживание
видение

внимание
общение

подтекст

姜涛

著

Сергеевич

斯氏体系在中国

Станиславский

(修订本)

中国文联出版社

姜涛 ——— 著

斯氏体系在中国

(修订本)

图书在版编目 (CIP) 数据

斯氏体系在中国 / 姜涛著. -- 修订本

. -- 成都 : 四川文艺出版社, 2019.1

ISBN 978-7-5411-4881-1

I. ①斯… II. ①姜… III. ①斯坦尼斯拉夫斯基体系—研究 IV. ①J80

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 248067 号

Copyright © 2019 Ginkgo (Beijing) Book Co., Ltd.

All rights reserved.

本书版权归属于银杏树下 (北京) 图书有限责任公司

SISHITIXI ZAI ZHONGGUO

斯氏体系在中国 (修订本)

姜涛 著

选题策划

后浪出版公司

出版统筹

吴兴元

编辑统筹

赵丽娜

责任编辑

苟婉莹 周 轶

特约编辑

张 越

责任校对

汪 平

装帧制造

墨白空间·张静涵

营销推广

ONEBOOK

出版发行

四川文艺出版社 (成都市槐树街 2 号)

网 址

www.scwys.com

电 话

028-86259287 (发行部) 028-86259303 (编辑部)

传 真

028-86259306

邮购地址

成都市槐树街 2 号四川文艺出版社邮购部 610031

印 刷

北京天宇万达印刷有限公司

成品尺寸

190mm × 260mm 1/16

印 张

27.5

字 数 580 千字

版 次

2019 年 1 月第一版

印 次 2019 年 1 月第一次印刷

书 号

ISBN 978-7-5411-4881-1

定 价

99.80 元

后浪出版咨询 (北京) 有限责任公司 常年法律顾问: 北京大成律师事务所

周天晖 copyright@hinabook.com

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有, 侵权必究

本书若有质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。电话: 010-64010019

再版自序

这部书稿曾于2012年由教育部资助出过一版，当时定名为《中国演剧学习实践斯氏体系讲略》。出版后的这几年来承蒙读者认可，不断有人索书。到2016年书已经送完了，也没有再版经费了，可要书的人还是源源不断，近来甚至有海外读者辗转托人找到我要这本书。今年，热心于我国文化建设事业的后浪出版公司决定出资再次出版这本书，让我很感动。向后浪出版公司的同人表示诚挚谢意！

2005年我得到教育部“新世纪优秀人才支持计划”资助，研究“中国演剧对斯氏体系的学习与实践”课题。2006年课题立项。2005至2006年我带着课题赴俄罗斯圣彼得堡国立戏剧学院做访问学者。2010年6月结题，在中央戏剧学院通过教育部的验收。

本书以中国戏剧工作者在接受“体系”过程中获得的正反两方面经验为研究对象，以期获得有益于提高我国演剧水平和表导演教学水平，有益于创建我国民族演剧事业的正确认识。我国1916年开始有对莫斯科艺术剧院的介绍，1937年起戏剧家们开始自发按“体系”原理进行创作，1938年开始有留学归来的教师按“体系”方法实施教学。1954年我国戏剧界迎来传授“体系”的苏联专家，几年后受“左”倾思潮影响在全国范围内对“体系”展开批判。

中国戏剧家一直没有获得相对充裕时间，对“体系”原理及创作方法进行消化吸收，深入思考如何通过学习“体系”，更好地创建我们民族的现代戏剧。我们对“体系”的误解一直存在，表现为错误理解“从自我出发”等学说的理论内涵，也表现在因掌握创作方法有限造成难以获得“体系”指导下的创作成果。由于存在关键性误解，我们一直没能准确理解斯氏体系对演员艺术天性的揭示，当然也就不可能全面理解“体系”的基本原理。

在以往研究成果中常见从“体系”文字表述入手进行研究的做法，也有不少颇为正确的结论。然而几十年后看，或因这些研究大多从理论到理论，结合实践不够紧密，难以产生全面、积极影响。

欧阳予倩先生早就说过：学习“体系”，要在实践中学。

我以各时期舞台艺术工作者和相关教学、研究工作者的实践为主要研究对象，希

望结合实例对斯氏原理进行研讨，指出我们之所以产生误解的原因。中央戏剧学院所存苏联专家 20 世纪 50 年代实施教学的详尽记录，是“体系”传承者在教学实践中对“体系”的最好阐释。长期以来，学者们在研究中对这部分珍贵文献资料的重视不够，少有研究。

深入研究这些文献就会发现，某些对“体系”原理的怀疑，某些身居要职却因为无知，以及为标新立异发出的对“体系”的妄语，就像夏日寒冰，在教学实践与创作实践光芒的照耀下自会悄然融化。

结合我在俄罗斯访学时所见俄罗斯教师的教学，讨论、印证“体系”基本原理，是本书研究的重要内容之一。为获得创作实践感性认识，我还以斯氏体系工作方法在多幕剧《打野鸭》、“中日契诃夫戏剧工作室”《三姊妹》第一幕、多幕剧《家》和多幕剧《三姊妹》的两次排演中进行导演创作尝试，以印证我在理论研究中得到的认识。

总的来说，本项研究的成果分为三个部分。

第一，文字出版成果。教材中部分章节：我在《导演学基础教程》中撰写第二章和第四章（文化艺术出版社，2007 年）；考察报告一篇：《赴俄罗斯圣彼得堡戏剧艺术学院考察报告》（载《考察报告》，文化艺术出版社，2007 年）；论文三篇：《谈戏剧导演创作思维的特性》《行动性形象思维的初步训练》（载《中戏教师文集》卷二，文化艺术出版社，2008 年）、《谈有关斯氏体系在中国的几个问题》（载《当今导演如是说》，文化艺术出版社，2009 年）。

第二，演出创作成果。我分别于 2006 年、2007 年、2008 年、2010 年和 2014 年在中央戏剧学院院内外实习、公演剧目《打野鸭》《家》和“中日契诃夫工作室”《三姊妹》第一幕中方演出、多幕剧《三姊妹》这几台演出中担任导演教师或担任导演。

中央戏剧学院校友常在一起对演剧艺术规律进行探讨，交流创作心得。为纪念契诃夫诞辰一百五十周年，我们 2010 年学术活动内容是学习俄罗斯当代戏剧家创作的《三姊妹》的舞台艺术，学习 20 世纪 50 年代苏联戏剧专家列斯里、古里叶夫、库里涅夫在中央戏剧学院进行教学的详细记录，重温老师当年的教导。我们将契诃夫《三姊妹》推上首都话剧舞台进行公演。此后，我又在教学中再次排演契诃夫的《三姊妹》。

第三，完成了这部书稿的撰写，第一次出版时定名为《中国演剧学习实践斯氏体系讲略》。这部专著从搜集材料，到通过教育部专家组验收，修改定稿，到这次再版前进行重新校对、补充，历时十二年。

我在这部书稿中梳理了我国戏剧工作者自上世纪初学习、实践斯氏体系的历程。对中华人民共和国成立后苏联专家在中央戏剧学院教学的记录，我从一个新的角度进行了梳理与研讨，即通过研读专家在课堂教学实践中的具体做法，来对应理解、阐述“体系”的理论内涵。这些记录教学过程的文献资料，是由斯氏的嫡系传人在教学实践中传授的阐明斯氏体系原理的第一手教学资料，内容丰富，数量可观。本书对这些资料

的研究，或有助于把斯氏体系研究的学术视角，引向与斯氏体系原理相关的创作与教学实践。

2005年前，我在课题研究期间获国家留学基金委资助，赴俄罗斯圣彼得堡国立戏剧学院做了半年访问学者。我在进修导师、时任该院副院长的谢尔盖伊·得米特里耶维奇·切列卡斯基教授的帮助下完成了所选课程的学习，我也把斯氏体系研究上的思索与疑问提出来向他请教。他对我的指导以及旁听他的教学，让我解开了不少与研究课题相关的疑惑。在此向这位外国老师和同行表示感谢！

我们仍然存有对“体系”故乡的成功演出知之甚少，对斯氏体系方法指导下成功实践的认识不够，对“体系”的创作原理的理解有偏差等问题。有德高望重的老专家提出：我们曾经对斯氏体系研究投入过大量财力、时间与智慧，但是目前对这个课题的研究几乎停滞，实在可惜。

这部书稿即将再版，但“中国话剧对斯氏体系的学习与实践”这个大的研究课题还远没有做完，还有很长的路要走。“体系”不是斯坦尼斯拉夫斯基对表演规则的发明，而是大师对演员艺术创作天性的发现，“体系”的全部理论都建立在对演员艺术天性揭示的基础之上。一个演剧艺术家喜欢不喜欢“体系”，举不举这面旗并不重要，只要在创作上做对了，就意味着他已走上“体系”的道路。

希望本书的再版，能有助于推动我国对斯氏体系的进一步研究和实践，推动尽早成立具有不同研究目标与不同研究方法的课题研究组织，推动我国学者、演剧工作者和教育者尽快加入到“斯氏体系在世界范围的传播”这个大的国际性的研究和实践活动中去。

绪 言

本课题研究的意义、对象与方法

我国对斯坦尼斯拉夫斯基体系的翻译、介绍、研究和实践始于20世纪初。我国戏剧工作者在斯氏体系的译介与研究领域付出精力之大、著述之多，世界上除了美国没有其他国家能与之相比。我国学者和艺术家用对斯氏体系原理进行研讨，运用该原理进行创作已有多数年，不少人认为成果颇丰，多数问题已有定论。那么今天撰写一部有关斯氏体系在中国的研究、创作与教学的长篇书稿，其意义又在哪里？

研究本课题，主要出于对我国演剧创作及演剧教育现状的忧虑及思考。我国目前的演剧水平有待提高，表演问题更为突出。其中有演员缺少磨砺的原因，还有一个原因就是导演们在指导表演时缺乏一贯而明确的追求，常对过去已经证明行之有效的东西进行否定，在研讨中提出否定斯氏体系。有些导演在创新实验中得益于“体系”培养的演员，却也在否定斯氏体系，这一现象已给年轻戏剧工作者带来困惑。

今天还要不要学习斯氏体系原理，戏剧教育中还要不要以斯氏体系原理指导教学？从近年来学术研究与创作研讨中可以看出，各种观点之间的差异、碰撞相当明显。有些观点确有独到见解，但又存在明显误解与偏见，甚至还多少夹杂一些盲目自大的情绪。

有些观点认为，我们民族的心理特点致使我们不需要学习斯氏体系，也不可能学会。持这种观点的人不了解，“体系”所揭示的是人的自然天性，是一种“发现”，而不是“发明”。

有些观点认为，可以将斯氏体系的心理技术为我所用，但到了塑造性格形象阶段仍需学习其他学派的外部技术以弥补“体系”不足。这其实是对斯氏体系的无知。持这种观点的人不了解，斯氏体系的目标正是创造性格形象。

有些观点认为，斯氏早期实践带有唯心主义成分，后期逐渐走向唯物主义，认为在创作方法上斯氏早期注重“由内到外”，后来又实验“由外到内”，即“形体行动方法”。持这一观点的人不了解，斯氏在“体系”发展的新阶段已经认识到了形象的“内”与“外”其实是一个不可分割的有机整体。

还有些观点认为，焦菊隐的“心象”学说发展了斯氏体系，辩证地解决了“由内到

外”和“由外到内”这两种方法的矛盾，焦菊隐提出“从生活出发”的创作理念，弥补了因斯氏的“由内到外”的方法所造成表演上的“无形象性”、青年演员的表演“苍白无力”等问题，找到了创造具有鲜明性格特征舞台形象的表演创作道路。之所以这样认为，仍然是因为对“体系”创作人物形象的方法缺乏真正了解。

也有一些观点认为，我们已经基本掌握斯氏体系的心理技术，下一步要做的就是如何将这个体系有价值的心理技术部分与我们民族优秀的演剧传统相结合，创立出我们自己的演剧体系。持此观点的人不了解，斯氏体系是一个完整、不可分割、有着内在联系的创作体系。

终其一生，斯坦尼斯拉夫斯基探索的课题以及想达到的目标是：如何开掘具有演员天赋（气质）的年轻演员作为人的（心灵的、形体的、言语的）天性，从演员的身心中创造出性格形象来。

斯氏体系是创造人物形象的完整的体系。以为“体系”只是一个解决演员创作内部技术问题的方法，这种认识显然是不准确的；而在这一误解的基础上，以为是“体系”本身缺陷造成我们表演上存在“无形象性”，则是对“体系”更大的误解。

老科克兰^①的表现派理论及方法以为，演员的身体与灵魂是可以分离的，因此表演离不开演员对某个对象的“模拟”。即使表现派实际上有时也运用到演员的体验，创造出了真正的表演艺术，甚至避免了“匠艺”，但其理论原理的核心内容仍然是“模拟”。斯氏体系诞生之前的旧体验派虽然提倡体验，但却割裂了“心理”与“形体”的有机联系，以为演员可以对这二者分别把握，以为演员可以向角色中“注入”灵魂，因此最终仍难免落入“模拟”的陷阱。

“表现派”和“旧体验派”虽然都创造出了表演艺术，甚至是“精湛的表演艺术”，但都还不是“伟大的表演艺术”。只有斯氏体系提出的“最高任务”与“贯串行动”“从自我出发”“通过演员的‘有意识’的心理技术达到天性的‘下意识’创造”“种子论”“性格化”等学说，才使得表演艺术从理论到实践都达到前所未有高度，实现了从演员的身心直接生发出形象的追求，创造出了能够感人至深的“伟大的表演艺术”。

遗憾的是，对这样一种伟大的艺术，我们长期以来只是读到一些相关的介绍文字，我们较少看到，甚至在相当长的时间里根本就没有看到其舞台艺术。某些试图否定“体系”的人，跟在苏联建国初期以为一切传统艺术都带有唯心主义色彩的观点后面，说“体系”带有“唯心主义”成分。其实我们某些批评者既没有见过这个学派的舞台艺术成果，更没有见过该学派有经验的导演与表演教师的创作与教学，只是跟在一些文字后面人云亦云。

作为观众，一旦置身于俄罗斯的剧场就会深切地感受到，其他表演学派是在用演员

① 伯努瓦-康斯坦·科克兰（Benoît-Constant Coquelin，1841—1909），被称为“老科克兰”（Coquelin aîné），法国19世纪最著名的演员之一。被认为是“表现派”表演的典型代表。

的“情感与肢体”扮演形象，而斯氏体系学派的演员们确实是在努力实践“从演员本人的身心中生发出性格形象”的理念，一代又一代演员继承了老一辈演员宝贵的遗产。置身于俄罗斯的剧场，常常会感到心灵的震颤，感到自己在神圣的艺术殿堂里经受着灵魂的洗礼，这让人不得不从心里叹服心理现实主义体验艺术的伟大。我国优秀演员创造的表演艺术，虽也能让观众感叹其演技“精湛”，但总还是让人感到演员从别处进行了“模拟”的种种痕迹。

斯氏最终发现了这一方法：以剧本为依据创造出人物的“情境”并让演员真诚地相信这个“情境”，在其中先以自己的名义行动起来，在此基础上创造出性格形象，而不是到别处去模拟一个形象回来。演员不用去模拟人物，也不用去模拟生活，因为作为“人”的演员，本身就是数万年社会“生活”的产物。

以上所论，远没有在多数同人中达成共识。不少人一直在一些具体问题上不停争论，而没有认识到斯氏一直以来所探索课题的目标与核心内容。有时，某个演员宣称他不相信斯氏的理论，或者宣称他是坚定的斯氏体系原理的实践者，但实际上他所做的正好相反。这也是只有在演员创作中才会存在的独特现象——演员所宣称的和他（她）所做到的有时并不一致。这些都说明我们对斯氏体系的认识还有待深入、全面。

我国著名导演、戏剧理论家佐临^①先生晚年曾经多次说：目前中国演员对斯氏体系创作方法掌握得不够，到了重新认真学习斯氏体系的时候了。佐临被有些人当作中国公开反对斯坦尼斯拉夫斯基的第一人^②，因此他的这番话就更加让人觉得不同寻常，可以被看作是佐临若干年后对1962年《漫谈“戏剧观”》一文的补充。

佐临的老师，持与斯氏不同演剧美学观念的法国戏剧导演、戏剧教育家米歇尔·圣丹尼^③在《戏剧训练》（*Training for the Theatre*）一书中说：

如果仅仅逐字逐句地、教条地接受斯氏体系，那将只能导致写实主义；但是如果能够有选择地、有鉴别地接受斯氏体系，那么体系就有可能成为“一切风格的艺术的基础法则”，而这一结果正是我所渴望的。^④

可见圣丹尼认为“体系”并不是一般意义上的某种演剧美学，更不是某种表演流派，而是可以被所有流派所接受的创作“基础法则”，它所揭示的是演员从自身奔向角色的创作内在规律及有效创作方法。

① 黄佐临原名黄作霖，笔名佐临。

② 事实上佐临从来就没有反对过斯坦尼斯拉夫斯基体系本身，《漫谈“戏剧观”》一文清楚地表明，他所反对的是写实的演剧美学观念一统天下的创作局面。

③ 米歇尔·圣丹尼（Michel Saint-Denis, 1897—1971），法国著名演员、戏剧导演和戏剧理论家。他关于演员训练的观念与斯坦尼不同，对于欧洲戏剧在20世纪30年代之后发展有着深远的影响。

④ Michel Saint-Denis: *Training for the Theatre*, P38, *Theatre Arts Books*, New York, 1982.（米歇尔·圣丹尼：《戏剧训练》，38页，戏剧艺术书店，纽约，1982年。）

戏剧艺术是国家民族文化事业的重要组成部分。我们希望继承新文化运动的先驱所开创的“五四”精神，学习西方先进文化，创建具有我们自身民族特色的新文化。我们在建设当代新文化和现代剧场艺术的过程中，不应该轻言抛弃中国几代学者、创作者花大力气学习、研究、实践过的斯氏体系，至少不应该轻易对斯氏体系进行粗暴的否定。

以斯氏体系为代表的心理现实主义演剧理论，是20世纪初在欧洲逐渐成熟的现实主义戏剧文学的基础上发展起来的演剧理论，是对西方演剧历史长河中所有现实主义因素的总结，它最终发展成为具有哲学与美学基础，具有方法论内涵与创作实践指导作用的理论体系。“体系”一经问世即在世界范围产生重大影响。不少戏剧大国对“体系”的学习、研究与实践的热情至今不衰。当代俄罗斯学者对“体系”的研究则从阐发“体系”原理的理论内涵、对演剧实践的指导意义、在实践中的发展与完善，拓展到了研究“体系”在世界范围内对各国戏剧发展的影响。

中国话剧演剧艺术是在学习斯氏体系心理现实主义演剧方法的过程中成长起来的。在此过程中，尤其是在中华人民共和国成立后创作出了足以代表中国现代最高演剧水平，令西方戏剧界为之赞叹的话剧舞台艺术精品。佐临曾说，世界上只有中国和美国这两个戏剧大国在学习斯氏体系上有过很大投入。我们知道美国人在学习“体系”的过程中创立了“方法派”（the Method）表演理论，培养出了一批又一批优秀的演员和导演，目前美国的大学里还在运用“方法派”培养学生。而中国人几十年来在人力与财力上的投入更大。我国几代学者曾大量翻译以斯氏体系为理论基础的俄苏现实主义演剧理论著作，不间断地进行译介、学习、研究。有些学者在翻译、研究中身陷重病仍不放弃，抱病笔耕；有的艺术家在去往苏联取斯氏体系“真经”的途中被军阀抓住投进监狱，一关就是五年，受尽了折磨……然而佐临认为我们所取得的成绩和投入相比，显得相当不够。

从理论上学习斯氏体系，中国人和美国人在时间上的差距不算太大，美国有了有关斯氏体系出版物几年以后，中国就陆续有了翻译。^①长期以来，我国戏剧工作者以斯氏体系为指导，摸索着以“体系”原理进行创作。1937年前后我们就陆续翻译出版了《演员自我修养》的第一部，而对俄国演剧新方法的介绍则出现得更早，1916年前后就有了对莫斯科艺术剧院的介绍。章泯等艺术家于1935年排演易卜生的《娜拉》^②时就开始尝试运用“体系”原理进行表演创作。

但是我们得到“体系”传承者的亲手教授比较晚，我们看到来自俄罗斯的舞台艺术就更晚，而美国人接触、欣赏莫斯科艺术剧院的舞台艺术则要比我们早得多。莫斯科

① 美国是全世界最早从理论上学习斯氏体系的国家之一，《我的艺术生活》与《演员自我修养》第一部都是先在美国出的英文版，修改后出的俄文版。

② 即《玩偶之家》。

艺术剧院曾两次出国巡演，第二次巡演于1923年1月3日到达美国纽约，五天以后开始了《沙皇费多尔》的演出，随后又演出了《在底层》《樱桃园》《三姊妹》《外省女人》和《卡拉马佐夫兄弟》中的几场戏，演出持续了三个月，剧院挂出了“满座”的牌匾。斯氏曾说：“我们在莫斯科或任何其他地方都没有那样地成功过。”^①此后，莫斯科艺术剧院又到美国的芝加哥、费城和波士顿进行巡演。当年10月艺术剧院又开始了在美国的第二个演出季，新演出的剧目有《万尼亚舅舅》《伊凡诺夫》《巴祖兴之死》和《卡拉马佐夫兄弟》，巡演了十多个城市。

美国导演李·斯特拉斯伯格^②所走过的学习斯氏体系的道路，与中国人从书本开始学习的道路是不一样的。他先是跟随莫斯科艺术剧院留在美国的两位演员波列斯拉夫斯基^③和奥斯潘斯卡娅^④，在他们所创立的“美国实验剧院”（American Laboratory Theatre）学习和实践“体系”。他一开始就是从表导演的实践中学习“体系”的。1931年，他又和另外两位导演共同创建“同仁剧团”（Group Theatre），这个剧团运营了十年。1951年，斯特拉斯伯格开始担任著名的“演员工作室”（Actors Studio）的总监。在这个位置上，他一直待到1982年去世，但事实上，1970年他和第三任妻子安娜共同创立了“李·斯特拉斯伯格电影和戏剧研究所”（Lee Strasberg Theatre and Film Institute），从此他主要的精力就转移到了这里，不过仍是继续教授“体系”。莫斯科艺术剧院在美国巡演期间，斯氏的理论著作还没有在美国出版，美国戏剧家和观众都是先欣赏了莫斯科艺术剧院的演剧艺术，然后才开始接触到斯氏的理论著作。

理论是灰色的，而艺术则丰富多彩。美国人一开始接触的是“丰富多彩的斯氏体系”，而我们一开始接触的是“灰色的斯氏体系”。中国人自1937年以后的许多年里都是按照书本对“体系”进行揣摩的，抗战期间军队演剧队的同志们行军时背包里还背着介绍斯氏体系表演方法的小册子。但据资料显示，除了少数在国外学习过的戏剧家，一直到中华人民共和国成立以后的很多年里，我们的多数戏剧工作者并没有见过来自“体系”故乡的舞台艺术。

据洪深介绍，金韵之（佐临的夫人）于1938年在重庆国立戏剧专科学校按斯氏体系方法进行表演教学，她是教授斯氏体系表演方法的第一人。但是又据佐临讲，金韵之

① 戴维·马加尔沙克著，李士钊、田君美译：《斯坦尼斯拉夫斯基传》，426页，上海译文出版社，1984年。

② 李·斯特拉斯伯格（Lee Strasberg，1901—1982），波兰裔美国戏剧演员、导演、表演教师，“美国方法派之父”。他参与创建了著名的“同仁剧团”，并在此期间创立了“方法派”的表演方法。

③ 理查德·波列斯拉夫斯基（Richard Boleslavsky，1889—1937），波兰裔美国人，戏剧和电影演员、导演，表演教师。他曾是莫斯科艺术剧院的演员，斯氏的弟子，斯特拉斯伯格的老师，是斯氏体系在美国传播的第一人。著有《演技六讲》（*Acting: The First Six Lessons*）一书。据后来来华授课的苏联戏剧专家讲，他的某些观点和训练方法与斯氏并不一样，有些是由于对斯氏体系有误解所造成的。他的名字有时也按照俄文读法译作“鲍列斯拉夫斯基”。《演技六讲》中文版已由后浪出版公司出版。

④ 玛丽亚·奥斯潘斯卡娅（Maria Ouspenskaya，1876—1949），俄国女演员、表演教师，与波列斯拉夫斯基同为莫斯科艺术剧院的演员和斯氏的弟子，二人共同创立了美国实验剧院。

教授的这套训练方法其实只有一部分是来自在英国的俄国人米哈伊尔·契诃夫^①创办的短期训练班，多半还是来自“伦敦戏剧学馆”(London Theatre Studio)^②的法国戏剧家圣丹尼的训练方法，还有一部分是来自他们当年在英国读到的英文版斯氏著作中提到的方法。

也就是说，仍有不少是来自书本上的东西。

中美两国戏剧家在如何开始学习斯氏体系上的主要不同点在于，中国人是先读了很多年的书，照着书本自己揣摩着练习；美国人是先看了俄国人的戏，再当面跟着俄国老师学演戏、办剧团。虽说美国人一开始也读了一些斯坦尼斯拉夫斯基根据他与美国书商的合约以英文出版的书，但是后来斯氏及其弟子以俄文出版的书籍，美国人在一段时间里还没有我们翻译的多。

1954年苏联戏剧专家来华执教，我们的演员和导演这才有幸在苏联专家当面指导下学习“体系”，学习者主要集中在中央戏剧学院、中央戏剧学院华东分院（今上海戏剧学院）、北京电影学院、中国青年艺术剧院和北京人民艺术剧院进行学习。两年以后中苏两党在意识形态上产生不同政见，又过了三年两国逐渐交恶，再往后就是由上至下批判斯坦尼斯拉夫斯基体系。

我们曾经如此接近掌握斯氏体系，但是很快又远离了它。

颇具戏剧性的是，当年第一批在实践中以斯氏体系原理为创作指导，塑造了娜拉、卡捷琳娜等西方戏剧人物形象的演员蓝苹，正是多年后组织批判斯氏体系的重要人物江青。不过后来的江青并非以艺术家身份组织对斯氏体系的批判。批判“体系”，更重要的是意识形态与两党两国关系方面的原因，而不是艺术发展自身的原因。随着中苏两党论战，两国关系敌对，苏联专家撤出，我们不再对苏联“言听计从”了，戏曲老艺人也可以不用再学斯氏体系了。

中华人民共和国成立后，我们把戏剧建设视为国家文化与思想建设的重要组成部分。戏剧舞台艺术在自身最主要的创作——表演创作上，又一直把来自苏联的斯氏演剧体系当作唯一创作方法，这当然为我们这个自尊的民族所不允许。所以我们的国家领导人在1962年“广州会议”之前，在北京怀仁堂召开的作为这次会议的准备会（当时称为“吹风会”）上提出：希望佐临同志出来说一说，如果没有斯氏体系，我们还能不能搞话剧？

“广州会议”上佐临《漫谈“戏剧观”》的发言，实际上是对这个问题的回答：没有斯氏体系，我们中国人也能搞话剧。然而晚年的佐临又几次提出：我们有必要重新学习

① 即迈克尔·契诃夫(Michael Chekhov, 1891—1955)。这里讲到他在英国的时候，还没有入美国籍，故遵照他的俄文名字念法译作“米哈伊尔·契诃夫”(Mikhail Chekhov)。他是俄裔美国人，演员、导演、表演教师、作家，发展、践行和传播斯坦尼体系，被斯坦尼斯拉夫斯基本人称为是他最杰出的学生之一，其表演理论和方法在斯坦尼体系的基础上有所新的发展。他是大文学家安东·契诃夫的侄子。迈克尔·契诃夫的《表演的技术》(On the Technique of Acting)已由后浪出版公司出版。

② 直译为“伦敦戏剧工作室”，此处从佐临先生的叫法。

斯氏体系。

而当“文化大革命”进行得如火如荼的时候，对斯氏体系就不仅是“抛弃”，而是激烈的“批判”了。于是就有“京剧改革的胜利就是斯氏体系的破产”一说。直到1978年以后才又出现还斯氏体系以本来面目的呼声，戏剧院校的教师又可以公开讲授斯氏体系了。

然而此后不久，当我们的演出想要突破写实美学一家局限，斯氏体系又因其产生于倡导“写实”的年代而再次成为某些人的靶子。只不过有些反斯氏体系的人在理论上也单薄得可怜，他们说不清到底想要实现什么样的艺术追求，只能说出“反对斯坦尼”就是他们的艺术追求。如果他们不打出反对斯坦尼斯拉夫斯基的大旗，那他们的旗帜上也就剩不下什么内容了。他们想在演剧理论上提出一点新的东西，然而离开了被他们当作对立面的斯氏体系理论基石，又提不出什么新的东西来。

从1935年到今天，八十多年过去了，我们对来自苏联的斯氏体系演剧理论从向往、学习乃至奉若神明到打翻在地，从重新扶起又到喋喋不休历数“体系”写实之过……对于斯氏体系的看法远没有尘埃落定。然而有一个重要事实我们仍然没有给予足够重视：直到2003年，除了留学归来和外出访问的戏剧同人之外，大多数戏剧工作者一直都没有亲眼看过来自斯氏体系故乡的舞台演出艺术，当然，普通观众就更无缘看到。

反观美国，当年美国的戏剧家和大量普通观众不仅看到了斯氏亲自指导的演出，还欣赏到了大师斯氏亲自登台扮演的威尔什宁、加耶夫、沙金等充满魅力的舞台艺术形象。

回首中国剧坛，几十年来一部灰色的理论著作由于台上台下的演绎与论争变得色彩斑驳。或许直到2003年中央戏剧学院邀请俄罗斯一个外省剧团——叶卡捷琳堡青年剧团来华演出《海鸥》之前，我们并没有见过真正来自苏俄的演出。我们只见过斯氏的传人所传授的，由中国的戏剧工作者、一代又一代青年学生运用苏俄的方法创造出来的演出。

几十年来，拿这样一些存在种种不足的初学者的艺术实践来否定斯氏体系的指导作用，实在没有道理。对于斯氏体系，中华人民共和国成立后我们的戏剧工作者跟着苏联专家刚学了四五年，又批了近十年，我们连起码的笃信师门都做不到，怎么能学得好？后来国家意识形态管理部门不再组织批判斯坦尼了，但是一些戏剧工作者照样接着批。不过我们所批判的斯氏体系，只能是那些在排演以宣传为己任的戏剧中所运用的所谓的“体系”，并不是“体系”故乡的苏俄艺术家们用来作为演剧创作指南的斯氏体系。

我国戏剧界人士所“反感”的以斯氏体系为“指导”的创作，应该是也只能是那些学走了样的创作，还有那些剧本“假、大、空”却打着“体系”旗号演绎的演出，以及那些与斯氏体系创作方法掺和在一块儿的政治口号式戏剧。其实为政治服务的戏也不能一概否定。我们反对为“极左”的反动政治服务的戏，而对那些抗战时期洪深带领演剧队演出的为抗战政治服务的戏，我们从不反对。皮斯卡托、布莱希特、梅耶荷德也搞过政治戏剧，也没有必要反对。

我们对心理现实主义演剧方法的种种误解，与长期以来并没有见过多少在斯氏体

系方法指导下创作出的优秀演出有关系。因为我们对真正以斯氏体系为指导所创造来自“体系”故乡成功的舞台演出知之甚少，自身又缺少对斯氏体系正确而有效的实践，也就难以真正准确认识“体系”作为方法论的指导意义。时至今日，有些问题与误解再不及时进行梳理，将不利于我们进一步学习斯氏体系，也将影响在今后戏剧创作中取得本应属于我们的演剧艺术成就。

现实主义，不仅是一种创作方法和美学旗帜，它还是一种指导艺术家去关注人生、反映现实生活中人的思想情感，指出人类所面临精神困境及走出困境的道路，以及充满人文关怀与批判态度的自由的精神！

在今天这个演剧观念多元化的时代，相当一部分导表演艺术家注重在创作中奉献出自己对生活的真实感受与思考，值得肯定。同时也应看到，文艺创作中也确实存在着艺术家过于表现自我、自动放弃社会责任、放弃“人类灵魂工程师”责任的现象。在相关艺术课题的学术研讨中，也存在着将现实主义创作方法等同于“极左”路线统治时期“御用文艺创作”的模糊认识。这些问题在很大程度上影响我们对心理现实主义演剧方法的认识，限制了我国演剧艺术事业的健康发展。

在我们的理论研究中常有人云亦云现象，一说今天舞台艺术的发展趋势是不同美学原则之间的相互“融合”，很快就会有人找出一大堆有关“融合”的“历史事实”来，就连较早的文明新戏时期某些剧团搞杂耍、玩蛇、“唱春”等把戏，也都能说成是西方戏剧与东方戏剧的“融合”。其实那时候西方戏剧的美学品格到底是什么，东西方戏剧各自美学品格尚未分清，还在探索之中，何来融合？进而言之，正是因为当年某些新剧从业人员没能认清西方戏剧的美学品格，把文明新剧搞成了不中不西的杂耍，观众才不再理会文明戏。

外来艺术进入我国，大致总要经历三个阶段：第一阶段是“认识外来艺术的本质特征”，第二阶段是“达到本土化”，第三阶段是“发展到民族化”。这三个阶段先后有序，又互相关联、互相影响。对“本质特征”认识得好，“本土化”和“民族化”也会完成得好。艺术与其他学问不一样，从书本上、理论上认识某种艺术的本质特征是不够的，还要通过拿出原创作品来证明接受者已经认识到这门艺术的本质特征。自西方现代戏剧进入中国，“认识西方戏剧艺术本质特征”“使戏剧艺术本土化”“使戏剧艺术民族化”这三个历史任务曾依次出现在了戏剧艺术的先行者面前。

以洪深1923年排演了《少奶奶的扇子》为标志，戏剧前辈完成了“认识西方戏剧本质特征”历史任务；以佐临在“孤岛时期”排演了《大马戏团》等剧目为标志，完成了“戏剧本土化”历史任务；以焦菊隐排演了《茶馆》《蔡文姬》等剧目为标志，初步完成了“戏剧民族化”历史任务。

文化艺术事业的建设往往需要日积月累的努力，在建设过程中又会出现“螺旋上升”现象。有时对以往已掌握的东西，也需要再复习，以前没有学扎实的东西，还需要

回头补课。如果从更高的标准来要求,“认识西方戏剧本质特征”这第一个阶段就要回过头来补课。

戏剧是以表演艺术为中心的综合艺术,表演上我们多年学斯氏体系,可是学到最后并没有学会,还有不少人站出来反对,这反映出我们对“西方戏剧表演艺术创造的方法论”认识得还不够。我们经常反对斯氏体系,其中一个很重要的原因就是因为我们并没有真正见过来自“体系”故乡的演出,在这一点上我们与美国人不同。尽管美国人在演出创造上充满创新精神,但是他们从来没有反对过斯氏体系,更不搞什么对斯氏体系的批判。他们通过总结自己扎扎实实学习斯氏体系的经验,创立了“方法派”演剧理论。在这一点上,老老实实的他们又比我们更具创造性。

今天不得不承认这样一个现象,我们对“体系”学得浅,我们年轻的话剧演员没有学过多少戏曲,我们对西方现代派表演的实验也不甚了解。这样我们就缺少真正进行“融合”的基础。从戏剧艺术的长远建设来说,此时不应该抱着“融合论”大唱赞歌,而是应该进一步认识西方戏剧的美学品格,又因为表演艺术是戏剧艺术的主体,就更应该再次深入学习我们曾经浅尝辄止的心理现实主义表演方法。

现在已经到了要深入学习斯氏体系的时候。同时,要深入学习戏曲表演,以及研究西方当代新的表演艺术成果,学习新的表演观念。对前辈学习斯氏体系的成就,也到了认真、全面地进行总结的时候。学习中我们要重视前辈艺术家取得的成绩,进一步认清已取得成绩的价值。要有创造民族新戏剧的信念。学习不是为了照搬,而是为了丰富我们自己,而只有首先真的学好了,才有可能丰富我们自己。焦菊隐、黄佐临等大师有着创建民族演剧体系的美丽而宏大的愿望,我们后学者也应为此目标尽力。

今天,梳理我国话剧学习心理现实主义演剧方法的经验,对认清未来中国戏剧事业发展道路与前进方向是非常必要的。“体系”产生于20世纪初俄国巨大的社会变革之中,涉及世界观与方法论,涉及文学、哲学、心理学、演剧理论等诸多学科门类的方方面面。而“斯氏体系在中国”也是一个完整的、大的研究课题。本书作者学力有限,无法就“斯氏体系在中国”这个大课题进行更为全面的研究,仅仅只能在“中国演剧如何学习、实践斯氏体系”“如何运用斯氏体系进行教学”这两个课题中,找到一些与目前戏剧创作与戏剧教学现状相关的问题作为研讨切入点。讨论中,本书将重点关注先辈学习者在学习、实践过程中怎样对待“如何从演员本人的身心中生发出性格形象”这个斯氏体系核心理念。事实上,正是演剧创作者们对待这个斯氏体系核心问题的不同态度,引起了作者撰写这本书稿最初的愿望。

笔者将以自己少年时代起学习表演艺术,后来从事导演创作实践,再后来从事表演与导演教学实践的经历作为思考问题、得出见解的基础,努力寻找独特的叙述角度与那些能说明斯氏体系精髓的记录学习过程的资料,写出对立志从事表演、导演的青年学生和导表演工作者具有启示意义的文字。

本书将从我国早期介绍西方现代演剧的文字开始,梳理戏剧工作者学习、实践斯氏体系的历程。我们在创作实践与教学实践中如何接受、学习了斯氏体系应当成为本书重要的研讨对象。我国演剧工作者对斯氏体系全面、大规模的学习,集中发生在中华人民共和国成立后苏联戏剧专家在我国戏剧院校进行表、导演教学实践的时期。当年苏联专家在中央戏剧学院教学过程的记录,是我国戏剧家如何接受、学习、实践斯氏体系的历史资料,也是由斯氏的嫡系传人所授阐明斯氏体系创作原理的第一手资料。

这些内容丰富、数量可观的资料在研究斯氏体系的理论与实践方面,有着任何其他文献资料不能替代的宝贵的历史价值。由于种种原因,长期以来我们对这些资料的研究很不够,本书所概述的这一部分资料内容,有些或许还是首次与广大读者见面。

苏联专家列普柯夫斯卡娅在中央戏剧学院华东分院(今上海戏剧学院)的教学、苏联专家潘科娃在北京电影学院的教学,都是我们研究中国演剧如何学习了斯氏体系的不可或缺的研究对象。但由于写作时间仓促以及目前得到的资料有限,笔者没有对这一部分内容匆匆落笔。好在已有学者在中国和俄罗斯都开始了这一课题的研究,那就留待今后我们共同做进一步研究吧。

本书在梳理与研讨中将涉及我们在学习斯氏体系过程中产生的对“体系”的误解,涉及教学与创作过程中有意或无意中所运用的一些值得商榷的做法。笔者希望读者了解的是,书中所指“失误”,首先指笔者思考了自己表演与导演教学后提出的笔者本人曾经犯过的错误,是笔者对自己的批判。同时,笔者本人的误解与错误或许还带有一定普遍性,笔者的同行甚至前辈也曾或多或少存有同样的问题。

希望本课题的研究有助于进一步认清斯氏体系对我国戏剧艺术发展的积极意义,修正我们曾经有过的对斯氏体系的误解,更好地把当年苏联专家以及我们自己的戏剧前辈学习、传授“体系”的宝贵经验继承下来,传承下去。

由于前辈话剧工作者付出了大量努力,取得了不少成绩,使得“中国演剧对斯坦尼斯拉夫斯基体系的学习”成为一个极其庞大、艰深的课题。虽然笔者得到了不少同人的帮助与鼓励,还有不少前辈、同人为我指点迷津,提供材料,但从资料搜集到对史实的叙述,以及对若干基础性问题的梳理,本书所做工作都还处于初级阶段,难免出现漏洞与错误,希望同行指正为盼。本书的撰写是对这个课题的初步尝试,希望今后有更多同人一起在更全面深入研究的基础上取得更有价值的研究成果,促进我国演剧事业与戏剧教育事业的发展与进步。

引 论

从陈大悲到洪深

——我国话剧对现代戏剧演剧特征的早期探寻

1840年以后中国知识分子开始寻找救国救民的道路。鼓吹民主、要求政治改良的呼声，汇成了当时主要的思想潮流。任何一种思潮要与社会和民众相结合时，总是会找到最能够让人民大众接受的形式。这种最易于为大众接受的形式往往不是哲学著作，也不是科学论文，而是小说和戏剧。

闻一多先生曾说，中国曾两度受到外来文化的影响，第一次是受到来自印度的佛教文化的影响，第二次是受到来自西欧的基督教文化的影响。而这两度影响最终都反映在了小说和戏剧上。这绝不是偶然的，因为小说和戏剧往往成为一个国家的文艺主干，至少是主流。

西方侨民进入中国的上海、广州等口岸城市以后，成立了他们自己的业余演剧团体。这些演剧团体的活动，早先只是局限于西方人内部的非商业性的演剧活动。为了娱乐，上海的西方国家的侨民组织起了浪子剧社和好汉剧社。到了1866年，以这两个剧社为基础组建了更加完善的上海西人业余剧团^①，演出地点就在近代话剧史上颇有名声的兰心戏院。

此后又有日本的新派剧团来中国进行早期的跨国商业演出，还在上海建立了名为“东京席”的小剧场。戏剧史家徐半梅常请旧剧评论家郑药风，也就是后来的新派剧当红演员郑正秋去看戏。郑正秋说：

“他们才是假戏真做，中国人在台上则有假戏假做的表示。”^②

其实，郑正秋发现的正是新派剧按照生活的本来面目来展现生活的现代戏剧的基本

① 上海西人业余剧团（Amateur Dramatic Club of Shanghai），简称A. D. C. 剧团。

② 徐半梅：《话剧创始期回忆录》，40页，中国戏剧出版社，1957年；转引自葛一虹《中国话剧通史》，7页，文化艺术出版社，1997年。