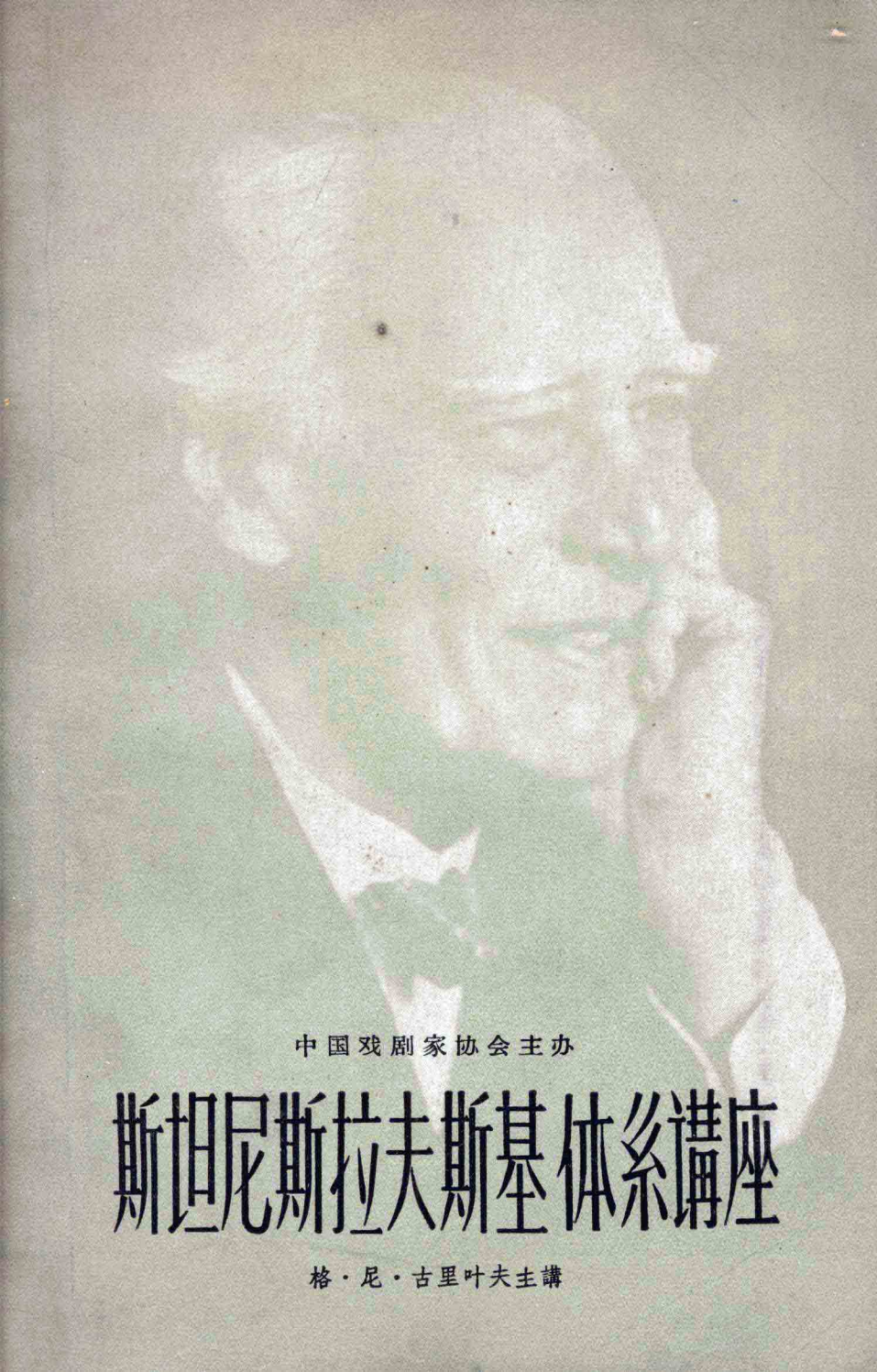




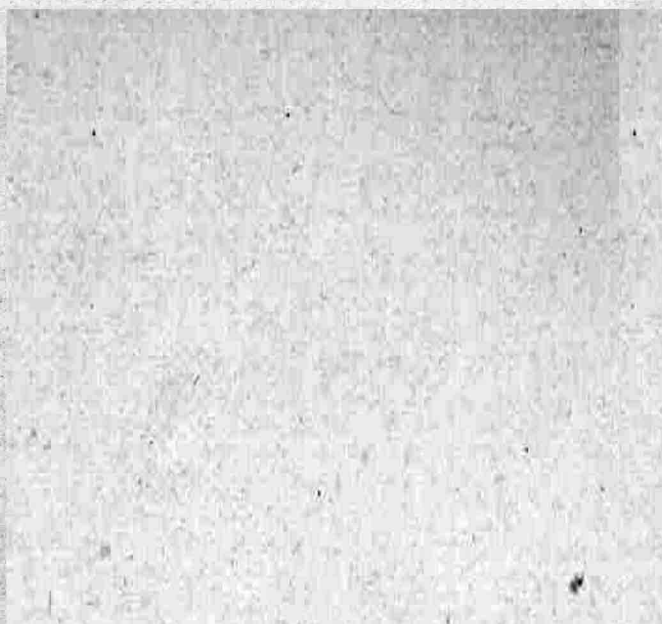
中国戏剧家协会主办

斯坦尼斯拉夫斯基体系讲座

格·尼·古里叶夫主讲

斯坦尼斯拉夫斯基体系講座

格·尼·古里葉夫 主講



中国戏剧出版社

一九五七年·北京

中国戏剧出版社出版

(北京王府大街84号)

北京市书刊出版业营业登记证出字第098号

北京新中印刷厂印刷 新华书店发行

*

第一卷：16 年数140,000 开本850×1168 1/32 印张6 1/8

1957年10月北京第1版 1957年10月北京第1次印刷

印数0001—7,000册

定价

0.70元

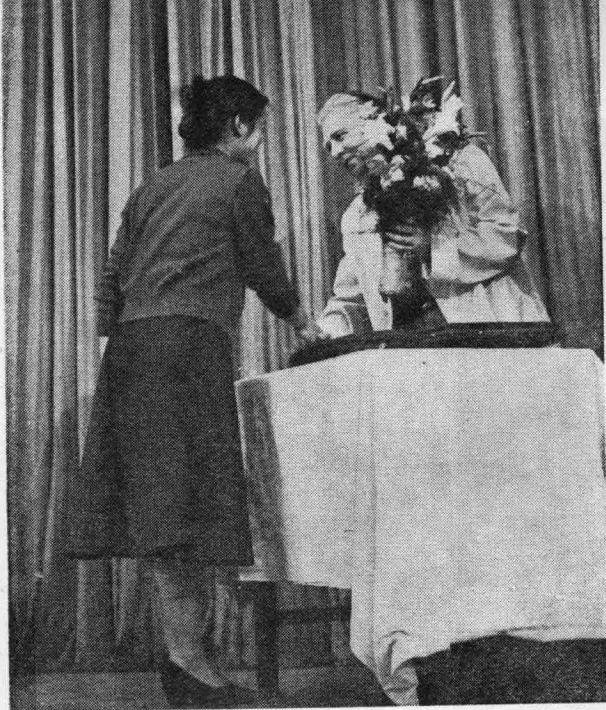
出版說明

1957年夏，中国戏剧家协会举办了斯坦尼斯拉夫斯基体系講座，請苏联戏剧專家格奥尔吉·尼柯拉耶維奇·古里叶夫担任講演。本書就是古里叶夫講稿的譯文。

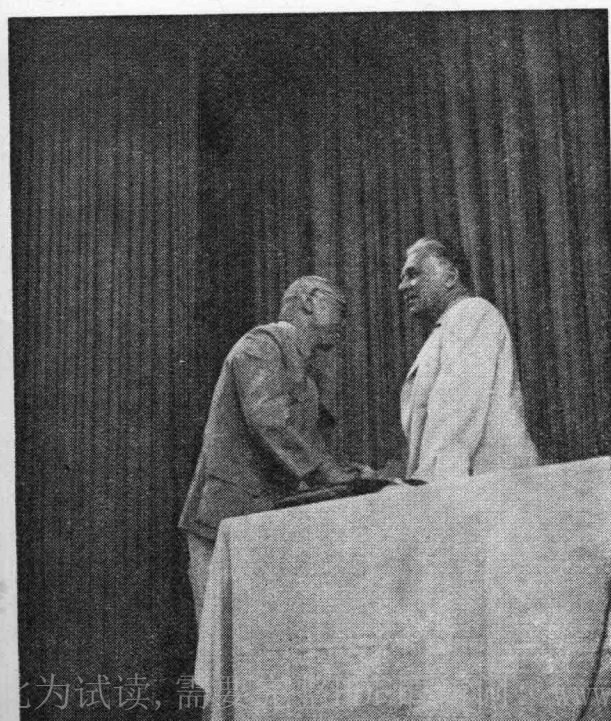
格奥尔吉·尼柯拉耶維奇·古里叶夫專家，是列宁格勒国立音乐院副教授和列宁格勒普希金話剧院导演。他于1955年应邀来我国講学，担任北京中央戏剧学院导演师資进修班教师。同时，1956年起，他先后应中国戏剧家协会上海分会、南京前綫話剧团和北京中国戏剧家协会邀請，根据本書內容，曾分別为我国戏剧界做了講演，引起了广泛的兴趣和普遍的重視。

古里叶夫專家的講演扼要地闡发了斯坦尼斯拉夫斯基体系的哲学、美学前提，以及体系的起源、发展和演变，并从哲学、心理学和演剧艺术科学的角度，精闢地論述了斯坦尼斯拉夫斯基体系的最高发展阶段中所产生的形体行动方法。这一嶄新的方法揭示出艺术的客观規律，將为我国演剧艺术（包括各剧种如何运用斯坦尼斯拉夫斯基体系問題）提供有价值的参考。

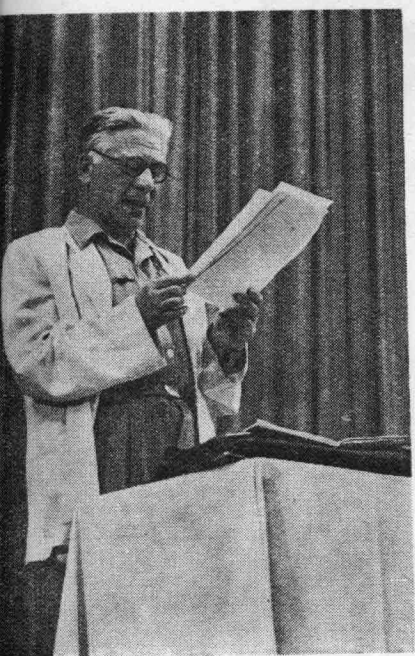
本書緒言和第六、第七講由張守慎譯；第一、第二、第三、第四講由孙維善口譯，張勍整理；第五講由王爱民譯，張守慎校譯；全書經張守慎根据原文校訂。



中国戲劇家協會代
表向古里叶夫獻花



中國戲劇家協會田漢
主席向古里叶夫致謝



古里叶夫向北京戲劇工作者千余人講演，下圖
為聽衆席之一角。



目 次

緒言.....	1
第一講 斯坦尼斯拉夫斯基体系的哲学与美学的前提	5
第二講 斯坦尼斯拉夫斯基体系的第一个发展阶段	33
第三講 斯坦尼斯拉夫斯基体系的第二个发展阶段	45
第四講 斯坦尼斯拉夫斯基体系的基本原理	55
第五講 表演艺术的天性	67
第六講 形体行动方法.....	118
第七講 言語行动及其他.....	146

緒 言

今天，我們要開始有系統地談一談研究斯坦尼斯拉夫斯基體系的問題。這個問題很重要而且關係也很重大。

在我們給自己提出任何一個研究任務的時候，我們一定要有一個具體的實踐的目的。我們都記得馬克思的著名的《費爾巴哈論綱》里有一句名言：哲學的任務不應當是消極地觀察客觀世界，而應當是改變世界，也就是說，要積極地影響現實。那麼，我們從研究斯坦尼斯拉夫斯基體系中，可以期望對今天的藝術現實發生怎樣的影響呢？為了清楚地看出我們這件工作的方向，我想先來明確一下我們這樣做的目的。問題是：斯坦尼斯拉夫斯基體系對於中國各個劇種的演劇藝術的發展究竟能有多少幫助和怎樣幫助。這就是當前使得斯坦尼斯拉夫斯基體系成為熱烈爭論對象的中心問題，而在這個問題上，大家的觀點極不一致。這種爭論是自然的，也是必要的。因為這不是用行政命令的手段教條主義地搬運體系的問題，也不是毫無批判地摹仿體系的問題，而是說：怎樣根據中國戲劇發展的條件和歷史特點，創造性地吸取蘇聯演劇界的經驗（也就是斯坦尼斯拉夫斯基體系）。

在這一方面，我們不能不記住毛澤東主席的卓越思想，他在《新民主主義論》一書中談到關於必須大量吸收社會主義國家

和新民主主义国家先进文化的問題时，同时也警告我們：“但是一切外国的东西，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，送进唾液、胃液、腸液，把它分为精华和糟粕兩部分，然后排洩其糟粕，吸收其精华，才能对我們的身體有利。”^①这一复杂的“艰巨的”过程，我們無論如何不能忘記。中国人民應該有自己的艺术道路，正如有自己社会主义革命的道路一样，也正如苏联、德意志民主共和国或南斯拉夫联邦人民共和国都有自己的道路一样。“中国共产主义者对于馬克思主义在中国应用也是这样。——毛泽东同志教导說——必須將馬克思主义的普遍真理和中国革命的具体实践完全恰当地統一起来。就是說，和民族的特点相結合，經過一定的民族形式，才有用处，决不能主观地公式地应用它。公式的馬克思主义者，只是对于馬克思主义和中国革命开玩笑，在中国革命队伍中是沒有他們的位置的。”^②我們在自己艺术工作的实践中，應該永远記着这些英明的指示。不能把別人田里的苗子教条主义地栽到自己的田里来。必須選擇苗种，在田里施肥，还需要長時間的培植。在創作領域里，这种严格的选择和創造性的加工更是特別必要的。

這個問題的第二个方面就是新的革命艺术和旧的民族傳統的复杂关系問題。所以在吸取外来經驗的时候必須特別慎重，一方面竭力发展前者，同时又不能取消后者。

也許我是錯誤的，但在我有这样一个印象：人們对兩者的結合往往想得不够。常常把兩者对立起来。人們爭論很多，并且往

① 引自《毛泽东选集》，第二卷，678頁。——原注。

② 引自《毛泽东选集》，第二卷，678頁。——原注。

往把問題弄得过于复杂了。在我們解决一个問題的时候，不應該从主觀的立場出发，不能用我想怎么样、我喜欢什么、我認為應該如何的观点，而應該实事求是。如果能看一看生活中已經产生的东西，那就会清楚地看到新的現代的现实主义戏剧是以童話般的速度成长起来了。新的生活内容創造了新的人物。这些新的人物是帶着新的思想、新的情感、新的行为和新的相互关系走上历史舞台。正因为这个緣故，就产生了包含新的内容的新的艺术形式，这种形式也渗透到旧的体裁里。在歌剧《刘胡蘭》中伴奏的是一个交响乐队，作曲家使用了“西欧”的某些表現乐思的手法。但是音乐和整个歌剧仍然不失为中国的东西，而且非常富有民間的色彩。如果歌剧的主角，穿着便装，而且在歌唱中显示了他那社会主义战士的精神世界，那么他的歌曲并不会失去自己民族的美。《万水千山》也是这样，出場的是一些普通的人，身穿保护色的軍装，充分显露了长征的艰苦，但也并不因此就失去了古典剧中所特有的那种英雄气概。同时在最古老的古典形式的基础上，还出現了《十五貫》和《虎符》这样充滿現代精神而又富有鮮明的民族色彩的演出。

所以說，生活本身正象列宁所号召的那样批判地接受着古典遺產，革命内容和民族傳統正在不断地互相丰富。應該注意生活的趨勢，根据生活的規律行动。毛泽东主席以他的英明的智慧明确地回答了這個問題，他在《延安文艺座談会上的講話》中說道：

“对中国和外国过去时代所留下来的遺產和优良的文学艺术傳統，我們是要繼承的，但是目的仍然是为人民大众。对于过去时代的文艺形式，我們也并不拒絕利用，但这些旧形式到了我們手里，給了改造，加进了新内容，也就变成革命的为人民服务的东

西了。”^①在这些話中对于运用中国艺术的民族形式，同时又要接受苏联戏剧文化的問題，已經有了明确的答案。很显然，如果明确这个方針就是相当不容易的，那么要把这一方針运用到实践中去，就更加困难了。但是我們沒有权利忘記这些問題，不想到这些問題，也沒有权利不在自己的实践中尽量解决这些問題。

很显然，当我们提出斯坦尼斯拉夫斯基的創作遗产对于中国的演剧艺术是否有用和有多大用处这个問題的时候，我們必須首先弄清楚斯坦尼斯拉夫斯基体系究竟是什么。不了解情况就沒有发言权。不管这个原理是多么淺显，我們还是时常会遇到这样的发言。如果說，在日常生活里，在家庭場合下，这种事情还可以原諒，那么在社会实践里，这就是完全不能容許的了。

要想保証圍繞斯坦尼斯拉夫斯基体系的創造性爭論有良好的結果，必須对于体系有全面的和彻底的了解。背下一堆術語，这还不等于了解体系。能够真实地生活在舞台上，这也不等于掌握了体系。因此我們可以做出一个結論說，我們現在唯一的任务就是要反对片面地理解体系，既反对浮光掠影的教条主义，也反对那种不了解体系的全部實質就要否定体系的自高自大的虛無主义。这个斗争的唯一有效的道路就是用心地研究体系的价值。这也应当是我們这次講座的基本目的，当然只是在這次短短的時間所能允許的範圍之內。

① 引自《毛泽东选集》，第三卷，877頁。——原注。

第一講

斯坦尼斯拉夫斯基体系的 哲学与美学的前提

在开始有计划地研究斯坦尼斯拉夫斯基体系时，首先应弄清楚斯坦尼斯拉夫斯基体系在苏联以及全世界的戏剧发展中有什么重大意义。当然，要充分理解斯坦尼斯拉夫斯基体系的意义，只有在实践中深刻地体会以后才有可能。但要想在实践中很好地领会体系，掌握体系，又必须对体系在文学艺术领域中所占的地位有正确的理解。在反法西斯战争开始前不久——1939年，曾在莫斯科召开过一次全苏导演会议，会议上产生了这样的问题：“是否应该一般都需运用斯坦尼斯拉夫斯基体系？如果要运用，那么应该在什么范围之内，在什么限度之内运用它？”

六年以后，也就是在1945年战争刚刚结束的时候，在莫斯科又召开了一次戏剧工作者积极分子大会。会议上也产生了关于斯坦尼斯拉夫斯基体系的争论，甚至于还形成了几个集团。这些集团的代表认为，到处传播斯坦尼斯拉夫斯基体系彷彿会妨害苏联演剧艺术的自由发展，会使所有的剧院都变成一模一样，约束了每个艺术家、每个艺术团体发挥自己的创作特色的可能，这样一来，它将会成为苏联戏剧发展中的障碍。

而今天呢？如果我们查看一下我们的实践和我们的生活，那

我們就會發現一切情況都起了根本的變化了。我們可以看到：任何人，在任何情況下，也不會再提出可不可以，或是需不需要運用斯坦尼斯拉夫斯基體系這類的問題了，因為斯坦尼斯拉夫斯基體系在今天已經成為一種為全國人民和國家所公認的體系，已經成了全蘇聯演劇工作和戲劇教學的基礎。在全蘇聯所有的戲劇學校里，培養導演和演員的全部教學工作都是在斯坦尼斯拉夫斯基體系的基礎上進行的。不但如此，各人民民主國家的戲劇教育也都參考蘇聯教學大綱進行了改革。而斯坦尼斯拉夫斯基體系也幫助他們逐漸克服了演劇藝術中的反動的資產階級遺產的影響。在許多國家里都已樹立了這個方向。

我們知道，蘇聯的十六個加盟共和國的戲劇界，在繼承和發揚民族形式的原則下，也都在斯坦尼斯拉夫斯基體系的範圍內成長、壯大，獲得了創作上的成就。

不但在蘇聯和其他人民民主國家，不但在中華人民共和國，即使在美國以及其他許多資本主義國家，斯坦尼斯拉夫斯基體系也獲得了基地。這些國家的先進的演劇藝術的理論與實踐，現在都是在斯坦尼斯拉夫斯基學說的軌道上前進的。

我們不僅在演劇實踐中可以確信這一點，在電影藝術中也是如此。我們看過許多美國進步的影片，一些優秀的意大利影片和法國影片，其中的演員都在按照斯坦尼斯拉夫斯基體系表演。他們很可能根本沒有學習過體系，也可能只是聽說過體系，但這並不妨礙他們按照體系表演。這就更加說明了斯坦尼斯拉夫斯基體系的客觀意義。演劇藝術想在體系之外獲得今天的成就，老實說，是不可能的。這些事實，並不是空泛的理論，而是生活本身、實踐本身昭示給我們的。它們證明了三點：（一）斯坦尼斯

拉夫斯基体系在客观上是发展演剧艺术的肥沃的土壤；（二）它是今天唯一有科学根据的演剧艺术理论；（三）在方法论上，或者说，在理论基础的规定上，体系是符合于我们目前正在执行的方针，即以马克思列宁主义立场全面检查旧科学的方针的一种学说。就这个意义说来，我们可以大胆地、坦率地说：斯坦尼斯拉夫斯基体系在演剧艺术里的地位，或者说得更广泛一些，在整个艺术领域里的地位，是和心理学里的巴甫洛夫学说或生物学里的米丘林学说同样伟大的。这并不只是因为这些学说诞生在同一个时代，同时发展，同时克服了唯心主义和机械论的错误而获得了高度的成就；更主要的是在这些学说的基础上都有一个共同的方法论的前提——任何事物都不能脱离其生长与发展的环境；任何事物的发展规律都离不开它和周围环境的相互影响。因此，无论反对唯心主义物理学的斗争，无论粉碎摩尔根遗传学的斗争，无论语言问题的讨论，无论在农业中贯彻米丘林生物学的斗争，无论继承巴甫洛夫遗产的讨论，以至揭穿胡风对于中国人民的文学艺术的历史发展道路的反革命观点的斗争——在所有这些斗争里，处处都可以看到同样的方法论的前提；每一种事物，无论是土壤、植物、谷物、生物、语言、还是文化要素，都是服从于同一个法则的。每一个机体都和它的环境有着密切不可分的联系，而且只有环境对它的作用，才能制约和促进这个机体的发展。

在斯坦尼斯拉夫斯基体系里，我们也看到了几乎完全同样的情形，这也就决定了体系的本质和它的原则性的意义。这意义在于：斯坦尼斯拉夫斯基把创造艺术形象的创作过程和“形象”本身，从心理的桎梏中解放了出来。他不再把它看作是脱离物质现象的纯主观过程，而开始把它看作是人物和周围环境相互影响、

相互依存的过程。人物形象是在环境中形成的，而它的使命就是表达环境的特点。在斯坦尼斯拉夫斯基体系里，人物形象已經不是一种神秘的心理现象，也不是来自艺术家灵魂深处的灵光照耀的产物，它成了实在的环境的实在的产物，或者说，客观的现实环境及其规定情境的产物。

我想用前面这些比較把我們所体会到的斯坦尼斯拉夫斯基体系的意义和它在艺术实践中的用途強調出来，提到应有的原則高度。在这一方面，我們有时是过于謙虛了，正如这个学說的創始人始終是謙虛的一样。我們有时害怕大声地談出我們的真心話，怕談斯坦尼斯拉夫斯基体系在苏联演剧艺术、乃至在全世界演剧艺术的发展上所具有的重大意义。

必須指出，在最近这段期間，斯坦尼斯拉夫斯基体系的意义已經远远越出演剧艺术的范围了。

如果你们拿起《美术》杂志，那么你们就会在論述構图問題的文章里发现“貫串行动”^①、“最高任务”这些术语。在苏联《音乐》杂志，或是在音乐教学的論文集中，你们經常可以看到“任务”、“單位”、“远景”、“貫串行动”这些問題的討論，

① 在体系里有兩個术语：“行动”（Действие）和“动作”（Движение）。前者回答：“我做什么？”这个問題；后者是“适应”的一种，回答：“我如何做？”的問題。目前，通用的譯法是把“行动”譯成“动作”，而把“动作”譯成“活动”。事实上，体系里所說的“行动”，就是日常生活里，乃至軍事、政治和一般文学里所說的“行动”，在俄文里这是一个詞。譬如，我們在生活中常說：“行动计划”，而斯坦尼斯拉夫斯基就要求“角色的行动计划”。至于話剧舞台上常說的“大动作”和“小动作”，或是京戏舞台上所說的“身段”、“动作”，那并不是“行动”本身，而是行动的一种表达方式。因此，这里把 Действие 譯成了“行动”。——校者註。

以及引自斯坦尼斯拉夫斯基的引文。在《苏联文化》报的一些关于电影、雕塑、建筑的文章里，你们也会看到许多从斯坦尼斯拉夫斯基那里借用来的术语、概念和实践的办法。甚至在心理学和精神生理学的著作和教材中，都可以看到引自体系作者的引文和取自他的著作的手法和摘要。

因此，我们认为体系不仅是世界公认的演剧方法，同时也滋养了各种极不相同的科学艺术领域的理论和实践。

但这是不是说，“体系”已经“无可争论”了，它已经没有任何悬而未决的问题，已经不再提出有关它的发展和运用的层出不穷的新问题了呢？绝对不是！我们看到，即便在今天环绕着体系也还在展开激烈的争论，而且近来更是特别尖锐化了。只不过争论的内容已经不是体系的原则，而是对于体系中个别问题的理解，主要是在不同民族，不同的演剧艺术的风格和体裁特点的条件下，如何“运用”体系的问题。当然，有些同志对于这个问题的看法有些特别。他们的主张可以用下面这句话来表达：“百花齐放、打倒斯坦尼斯拉夫斯基体系！”（这种观点不仅表现在西洋戏剧界某些代表人物的言论里，而且在苏联也有，在中国恐怕也不例外。）我认为这样的主张是不值得认真驳斥的。

现在的争论基本上是关于体系的发展道路问题，因为无论把体系运用到哪一个民族的演剧艺术里，或是运用到某一个新的剧种里，那就需要把这个事实看作是体系的创造性发展的一个步骤。斯坦尼斯拉夫斯基本人最怕他的学生把他的学说变成教条，从而停止了体系的发展。斯坦尼斯拉夫斯基一生都在坚持不懈地寻求真理。他始终在前进，经常把自己的某些追随者撇在后面，因为这些追随者往往在他已经放弃了旧主张上停步不前。体系

的精神就是永远前进，永远追求日新月异的更好的答案。因此，在体系周圍不可能不产生爭論。有发展就有矛盾，有矛盾就有爭論。爭論恰恰証明体系是活着的，并在不断前进。

这一切都使我們有責任小心翼翼地准确地規定这門学說的範圍和它的总的內容，因为在我們日常的談話和爭論中，往往对“斯坦尼斯拉夫斯基体系”这个概念給以各种不同的理解。結果就发生了一些不必要的誤会，如果討論的对象是有确切定义的，这些誤会就不至于产生。

那么斯坦尼斯拉夫斯基体系究竟是什么呢？当一个年輕人考进了戏剧学校之后，从第一堂表演課开始，他就要在一兩年的期間之内学习所謂“元素”。在創造角色的过程中，教員或导演也一定会要求他們把这些“元素”做到真实。戏剧学校的課程經常是从实践开始，而不是从理論开始的，这当然絕對正确。但如果直到学生毕业，走出学校的时候，还没有讓他对体系有概括的理論的認識，那就不正确了。那时也就会留下一个印象，仿佛“体系就是一套元素”。再加上斯坦尼斯拉夫斯基发表了的著作当中流傳最广的是《演員自我修养》第一部，而这本著基本上又恰恰是談論元素的，因此就更加深了这种印象。《演員自我修养》第二部在群众中的流傳不如第一部那样广泛；而斯坦尼斯拉夫斯基的其他理論著作更是寥寥寡聞，有些甚至还没有出版。

我們都知道，在斯坦尼斯拉夫斯基的創作計劃和遺留下来的遺產中，除去《我的艺术生活》而外，还有以下五种：

- 一、《體驗过程中的演員自我修养》；
- 二、《体现过程中的演員自我修养》；
- 三、《演員創造角色》（目前印出的只有一些片断）；