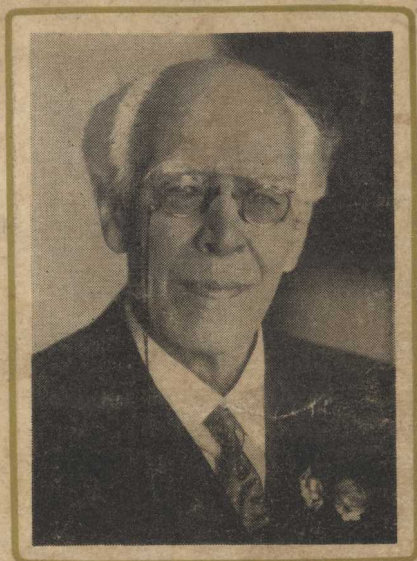




史坦尼斯拉夫斯基畫傳

鄭君里編寫

上海人民美術出版社

畫 傳 叢 刊

史坦尼斯拉夫斯基畫傳

鄭 君 里 編 寫

上海人民美術出版社

前 言

康斯坦丁·謝爾蓋維奇·史坦尼斯拉夫斯基（1863—1938）是俄羅斯演劇藝術的古典現實主義傳統的承繼者和社會主義現實主義的奠基人。在五十多年的舞台實踐中，他塑造了103個有血有肉的角色，導演和指導過幾十齣戲，創立光輝的、科學的“史坦尼斯拉夫斯基體系”，給全世界進步的演劇藝術家們提供了創作上的典範。

史坦尼斯拉夫斯基承繼了十九世紀俄羅斯革命民主主義者別林斯基、車爾尼雪夫斯基和杜勃羅留波夫的進步的美學思想，堅持藝術必須忠於現實、不能離開人民而獨立存在，堅持要“在舞台上看見整個俄羅斯……看見它那茁壯的生命的脈搏”。他們的民族的和民主的思想綱領，成為他一生的藝術生活的指路標。

作為一個演員和導演，他在少年時代就從“小劇場”裏學習俄國表演大師們處理古典名著（格利波耶多夫、普希金、果戈里的劇本）的現實主義的創作方法。他承繼並發展了這光榮傳統，跟莫斯科藝術劇院的夥伴們一起演出了托爾斯泰、契訶夫和高爾基的劇本以及蘇維埃時代的伊凡諾夫的“鐵甲列車”。他公開宣稱自己是“史遷普金（俄國現實主義表演藝術的宗師）的後裔”，始終恪守他的“以生活和自然為鑑”的遺訓，把俄羅斯最傑出的戲劇家們所創造的不同時期的俄羅斯人的精神面貌，賦與生命，從而把古典現實主義的表演傳統，逐步發展並提高到社會主義現實主義的水平。

他五十多年的舞台創作生涯，確是一條迂迴曲折的道路。他承認：“從農奴制到共產主義和布爾什維主義，我經歷了燦爛多姿的生活，其間我會不得不一次次地改變我的最基本的觀念。”①

他的創作是從現實主義起步的，可是這條路該怎麼走，起先他並不明確。在藝術劇院建立之初，他說過：“我以為創造的道路，是從外形的性格化達到內在情緒。”②因此有一個時期，他十分熱衷於追求形似的、繪聲繪色的自然主義，而另一個時期，他又走到另一極端，熱衷於追求“演員心靈上自然生長的那種不可見的、不具體的感情”，③摒棄表情、動作和舞台調度等一切具體的手段。有一個時期，他“又獨獨喜愛那些抽象性質的作品，

爲這些抽象性作品的舞台表現尋求手段與方法”，走入神秘主義的迷途，當時他感到：“脫離了現實主義，我們戲劇藝術家們感到孤立無援，喪失了脚下堅固的基礎。”④

在這期間，“主觀主義和唯心主義的傾向曾經侵入‘體系’之中。他把意識與下意識對立起來，而他顯然是偏於下意識創作的一面的。”⑤這種情況到十月革命的前夕發展得很嚴重。

聶米洛維奇·丹欽柯回憶道：“我們的藝術開始萎靡不振。它已經不像我們剛建立劇院時那樣蓬勃熱烈了，頂多不過尚有微溫而已。我們開始對自己，對自己的藝術失去信心。……假使沒有偉大的十月社會主義革命，我們的藝術一定早已斷送了、衰亡了。”⑥

蘇維埃政權一成立，莫斯科藝術劇院馬上成爲國家劇場。偉大的列寧當時宣布：“如果過去有一個劇院我們應該挽救和保存下來的話，——當然，這就是莫斯科藝術劇院。”

把劇場的經營改變爲社會主義的企業，可以在短期內完成，但，要求史氏這一羣老藝術家表現蘇維埃時代的新人新事，却不是一朝一夕的事。史氏回憶道：“當時所發生的大事件（指十月革命）使我們這些老頭子——藝術劇院的演員們——處於不知所措的狀態，我們還不完全懂得發生了什麼事情，但我們的政府並沒有強迫我們無論如何都要變成紅色的，變成我們事實上所不是的那樣。我們慢慢懂得了時代，慢慢開始發展，我們的藝術也和我們一起正常地有機地發展。如果不是這樣，我們就會去製造那種所謂‘革命的’粗陋作品了。而我們所希望的，是以另一種態度對待革命，我們不僅想看到人們如何跟紅旗一起行走，而且想觀察祖國的革命靈魂。”⑦

史氏所追求的，不是“革命的”標貼，而是要實事求是地了解那促進劃時代的變革的新人——蘇維埃人的革命靈魂，從而賦與真實的生命。這是一個艱鉅的自我改造工作，也是複雜的、對新現實再認識的工作。直至1928年十月革命十週年紀念，史氏才開始導演第一個描寫人民爲蘇維埃政權而戰的劇本“鐵甲列車”。這次演出帶着蓬勃的詩意和崇高的思想，歌頌了蘇維埃人民爭取幸福和自由的英雄戰鬥！

在這次演出中，史氏要解決“體系”的一個新的關鍵性的問題：演員不但要對舞台形象進行慣常的心理分析，還需要作政治的分析。蘇維埃劇本幫助“體系”在思想上豐富起來。這樣，史氏的演劇學說就在新的實踐中逐步揚棄其中唯心論的成份，達到現代心理學上的科學水平。

史氏從不把他的體系看作一成不變的東西，他的理論隨時記錄着他的永不疲倦的鑽研心得，不斷地向前發展。在他晚年，他改變了早期親自創立而為世界許多進步劇團所效法的舊的排演程序和案頭分析的工作，提出了在形體動作中分析人物的方法。“這種方法”，據他晚年最親密的助手、藝術劇院總導演凱德洛夫闡述：“使演員的工作具有很大的具體性。它是以人的形體生活和精神生活的完全統一為根據的，它的基礎就是演員在舞台上的形體生活的正確組織。它的目的在於通過正確的形體動作，通過形體動作的邏輯，使演員深入到為創造某一舞台形象而需要在自身激起的那些最複雜、最深刻的情感和體驗中去。”^①

史氏逝世之後，他的體系經過他許多有才華的弟子們在話劇、歌劇、電影等各方面不斷地豐富和發展，已經成為“世界戲劇史上第一部獨一無二的完善的、有理論根據的、深刻發掘藝術創造心理的演劇學說了”^②。

直至現在，蘇聯許多著名的演劇藝術家仍然沿着史氏的道路不斷地探索，不斷地補充新的見解，“體系”正在向前發展中！

① 見史坦尼斯拉夫斯基：“我的藝術生活”第一節。

② 見史坦尼斯拉夫斯基：“我的藝術生活”第二十八節。

③ 見史坦尼斯拉夫斯基：“我的藝術生活”第五十節。

④ 見史坦尼斯拉夫斯基：“我的藝術生活”第五十二節。

⑤ 見卡拉什尼柯夫：“新階段的開始”。

⑥ 見丹欽柯在莫斯科藝術劇院四十週年紀念會上的演講。

⑦ 見史坦尼斯拉夫斯基在莫斯科藝術劇院三十週年紀念會上的演講。

⑧ 見托波爾科夫：“史坦尼斯拉夫斯基在排演中”的序文。

⑨ 見阿巴爾金：“史坦尼斯拉夫斯基體系與蘇聯戲劇”第二章。



康斯坦丁·謝爾蓋維奇·史坦尼斯拉夫斯基於 1863 年 1 月 18 日出生於莫斯科。

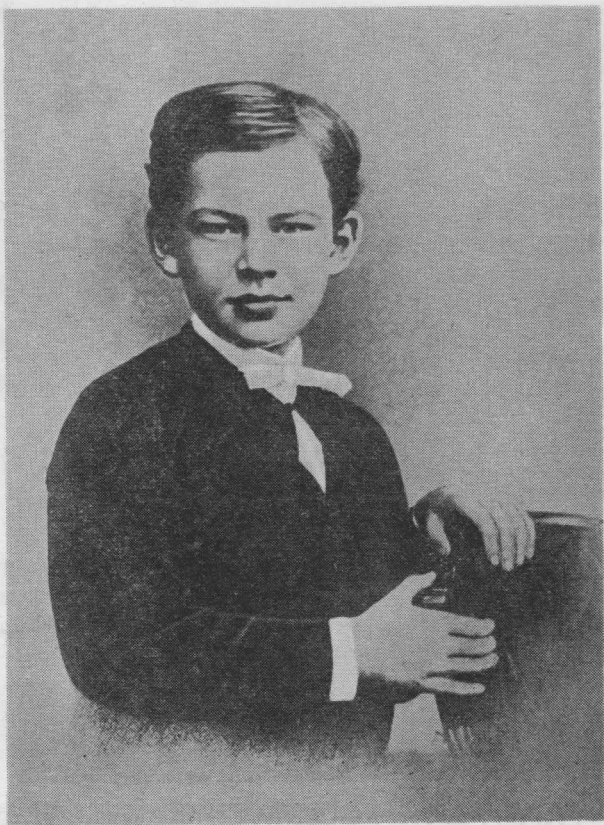
史氏的祖系原屬耶洛斯拉夫斯基縣的農奴階級。到他父親謝爾蓋·弗拉吉米洛維奇·阿歷克塞葉夫 (1836——1893) 一代已經變為富裕的商人，開辦一家製造金銀細線的工廠；他的母親伊麗沙維達·瓦西里葉芙娜·亞歷克塞伊娃 (1841——1904) 是一度在彼得堡劇壇馳名的法國女優華萊的女兒。也許是由於這位外祖母的遺傳，史氏的兄弟姊妹從小都喜歡戲劇，他戲稱之為“劇場的血統”。

史氏父母的一代，正處在俄國資產階級上升時代，當時俄羅斯的文學藝術亦相應地出現了繁榮氣象，史氏就在這個文藝繁榮的時代環境中生長。圖為史坦尼斯拉夫斯基的父母。



史坦尼斯拉夫斯基有兄弟姊妹十人（圖為史氏母親和兩個小兒子，左面是史氏，右面是他哥哥符拉基米爾），他們從小就組織一個家庭班子，其中七人（包括史氏）成長後都從事話劇或歌劇事業。

在兩、三歲時，史氏開始在自己家裏特設的小舞台上露臉，戲的內容是表演春、夏、秋、冬四季的更迭，史氏扮演是“冬季”一角。他披上了寬大的皮衣，戴上了毛茸茸的皮帽，一綹長鬚給吊到前額上，他呆呆地坐在地板上，不知道應該做什麼。有人遞給他一塊木片，要他假裝投到火裏。他馬上感到興趣，當真的把木片投向燭火，把台上的棉絮燒着，引起了一場騷亂，戲演不下去了。大人粗暴地把他從台上搶下來，抱進了一間房間，給他一頓痛罵。這件事一直到史氏晚年還記得很清楚。



史坦尼斯拉夫斯基童年時，喜歡看馬戲，他跟兄弟姊妹們組成了一個“康斯坦佐·阿歷克塞葉夫馬戲班”，舉行了家庭表演。他還暗地下過決心，長大了一定要做馬戲導演。

他父親跟孩子們買了觀賞意大利歌劇的季票，每季可以看四十次到五十次演出。他在這個時期從歌劇所獲得的印象，無形中培養了他的觀賞能力，使他漸漸習慣於追求美好的事物。

史氏認為：這些印象直到晚年還深印在他的視覺和聽覺的記憶中——他能用全部神經體系生理地感覺出來。這些印象是指導他的藝術生活的指路碑，引導他去研究發音、唸白和朗誦，使他正確地了解母音、子音、字、句、句逗的規律，使他了解唸詞、說白的藝術。圖為史氏十歲時的照片。



1880年史氏當學生的時候，已經熱心鑽研演劇藝術。他認為自己所受的教育不是得之於中等學校，而是得之於皇家小劇院。他跟一些青年朋友組織一個小組，每當“小劇院”上演一個新節目，他們事先就研讀劇本和有關於文獻，樹立自己的見解，然後集體去看戲。看過之後，大家座談觀感，拿演出的印象跟自己原來的見解作比較，從而得到許多好處。

他們想演戲，於是就把家裏的一間大廳改成一個小劇場，成立一個叫“阿歷克塞葉夫社”的家庭劇團，第一齣開鑼戲叫“一杯茶”，史氏用全部氣力去摹倣他所佩服的皇家小劇院藝術家 N——一個嗓子沙啞、臉部表情滑稽的喜劇演員。史氏的嗓音本來很洪亮，却拚命把它壓得沙啞。他要學得很道地不走樣。

這個家庭班子“阿歷克塞葉夫社”，是史氏初期戲劇活動的中心。圖為1880年學生時期的史坦尼斯拉夫斯基。



1881年，史氏跟他妹妹安娜和朋友排演兩個法國諷刺短劇“脆弱的琴弦”和“一個女人的秘密”。後一個劇本寫一個畫家和一個學生共同追求一個女店員，他們無意中發現這姑娘的臥室裏窩藏着甜酒；這引起了兩個青年滿心疑慮——她究竟是不是一個酒徒？一直到最後他們才弄清楚這姑娘的藏酒是用來潤髮的！真相大白之後，酒給管門人和學生喝光了，女店員偷着和畫家接吻。圖為史氏扮演的醉後的學生梅格利奧。

前世紀俄羅斯培養新演員的傳統方法是先用滑稽諷刺短劇來鍛鍊他們的表演技術。如果一開始就讓青年演員表演悲劇，就可能因為他們缺乏經驗而使他們的脆弱心靈受到摧殘。史氏慶幸自己第一步沒有走錯。



1882年春天，“阿歷克塞葉夫社”上演三齣戲：莫利哀的獨幕劇“結婚的力量”，克爾萊洛夫的兩幕劇“怪物”和法國翻譯劇“催愛劑”。史氏和他父親分別扮演“結婚的力量”中兩個主角，可是都沒演好，他自認為比較得意的是“催愛劑”中的詩人理髮師拉維爾治，他很喜歡這個角色，直至1892年為止他還不時上演這齣戲。圖為史氏扮演拉維爾治的劇照。

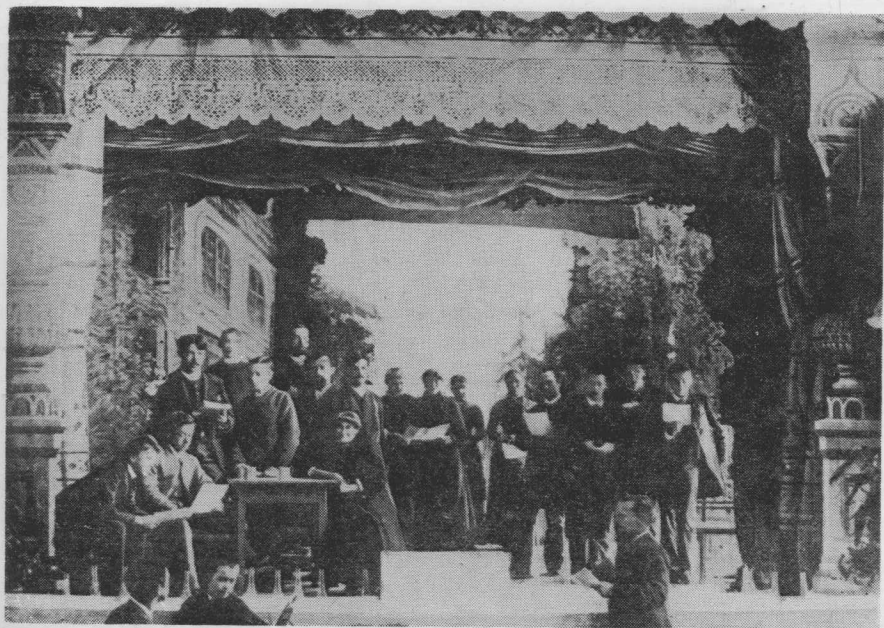
也就在這個時候，他父親把家裏一間大畫室改建為舞台，從此劇社的演出漸漸具備規模了。

起初史氏的父親並不怎麼喜歡戲劇。孩子們常常自己上戲院看戲，回來的時候老發現父親在茶桌邊打瞌睡。他被驚醒之後，懶洋洋地問：“怎麼，戲看得高興嗎？你們在那裏碰到許多傻子嗎？”孩子們會安靜地回答：“沒有，傻子們都待在家裏，聰明的才去看戲呢！”而現在這老頭子也受了孩子們的影響，偶爾也老興勃勃地上台玩玩票了。



1884年，史氏在艾·奧蘭德的小歌劇“可愛的紅太陽”中扮演牧人畢普一角（見圖）。史氏的歌喉很不壞，可是，在表演和人物造型上，却走上一般青年演員常犯的“展覽主義”的錯路。

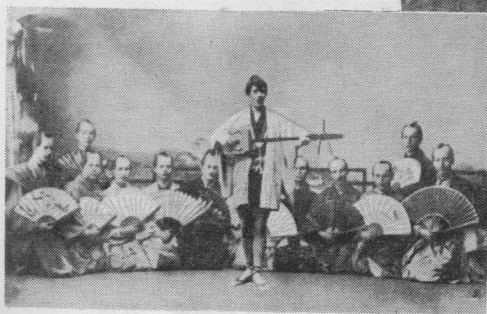
史氏把一個整天與大自然接觸的淳樸的牧人打扮成一個“月份牌式”的美男子，給他留起兩撇俏皮的短鬚，一頭鬆鬆的頭髮，穿上緊腿褲。這種漂亮扮相固然引起過一般女中學生的愛慕，可是後來他自己看到這張照片時，却感到羞恥。他採用了千篇一律的歌劇動作，賣弄一些歌劇“情人”的俗套的花招，演得十分空虛而死板。當時他本來已經初步掌握了一些正確的東西，但是反而被這些錯誤的東西所掩沒了。



前世紀八十年代，小歌劇在莫斯科風行一時，“阿歷克塞葉夫社”也打算演出歌劇。恰好史氏的姊妹們從巴黎帶回來了當時著名歌星安娜·余迪克主演的四幕音樂喜劇“麗麗”，於是一家人都忙着籌備演出。

爲着要湊成一個班底，史氏四出招人，連家中稍能發音的僕人都被羅致在合唱隊裏。這些合唱隊員沒有一個能讀樂譜的，必須從頭教起，直到他們能機械的唱出他們的角色。他們從早晨七點鐘開始練習，往往要到第二天清早兩三點鐘才停止。

史氏認爲小歌劇跟諷刺短劇一樣，是新進演員最好的梯階。圖爲社員們在史家劇場裏練唱。



1887年，阿歷克塞葉夫社演出了吉爾伯特·蘇里紋的小歌劇“日本天皇”(上左圖，居中為史氏)。在整整一個冬季裏，史家佈置得像日本人家。當時恰好有一個日本雜技團在莫斯科獻技，史氏請這些日本人到家裏來教日本風俗和生活習慣。女演員們整天跪腿而坐，膝地而行；在日常生活中，大家穿起有腰帶的棉製和服，又盡量利用扇子來表達自己的心意，要把這種東方的習慣，移植到自己身上。

這次的演出創造了自己的新穎的風格，表現了相當道地的日本風味。作為導演，史氏是成功的；作為演員，他還沒有放棄那庸俗的、歌劇式的表演：他在日本小歌劇裏還是想一顯漂亮的意大利歌星的身手(上右圖)。



1888年仲冬，史氏和當代名導演費多托夫創辦了藝術文學協會，在成立大會上演出了普希金的“慳吝武士”和莫利哀的“喬治·黛丹”。這個協會的成立是史氏藝術生活中一件大事。

“慳吝武士”寫古時候一位男爵——守財奴，夜夜跑到秘密銀窖裏去存錢，他為每一塊新添的金幣而歡喜，但又担心死後這些財富會失散。史氏扮演守財奴一角（見圖），遭遇到一個創作上的難題：導演費多托夫對這角色的想法跟他不一樣。史氏想以一個漂亮的男中音為模特兒，而導演的想法却接近古畫中一位風燭殘年的神經質老人的肖像。兩種截然不同的形象在他心裏衝突，像“兩個熊住在一個洞穴裏打架”。這一次的演出雖然成功，但史氏經受了創作上一次極大的痛苦。



在藝術文學協會成立會上演出的第二個節目是莫利哀的“喬治·黛丹”，史氏扮演其中的索丹維爾一角（見圖）。

長久以來，各國演莫利哀的戲都有一套千篇一律的公式，即所謂“莫利哀傳統”。導演費多托夫想用真實的、富有生命的創造去摧毀它。

在排演中，史氏體會到演喜劇尤其是演莫利哀的喜劇首先要嚴肅、認真。無論劇中人如何愚蠢可笑，演員一定要真誠地相信他的一切行動是合情合理的，無可非議的，祇有通過演員的真實體驗，真正的喜劇性才會透露出來。

在化裝彩排時，史氏偶然在面部抹了一筆，臉上突然現出一種生動的、喜劇性的神態。他從這裏得到啓發：過去對角色的一些模糊不清的想法，一下子變得清楚了；過去認為邏輯性不强的一些思想行動，一下子都變得真實可信了。由於這種偶然的觸機，史氏把這個角色創造得很成功。



1888年，藝術文學協會又上演畢笙斯基的“痛苦命運”，史氏扮演了農民阿那尼·雅可夫列夫一角（見圖）。這齣戲寫阿那尼因事到彼得堡去了，他的妻子跟一位鄉紳相愛，生下一個孩子，鄉紳要求把孩子接回去。阿那尼突然回來，明白一切的經過，憤怒地拒絕了他的要求。但當鄉議會決定強迫阿那尼交出孩子時，他一斧頭把孩子劈死。最後阿那尼被判決充軍到西伯利亞去。

在這齣戲裏，史氏學會了在台上控制一切不必要的表情和動作的方法。他開始感到自己的魁梧的身體在台上能够像根植在土地中似的穩定，從而在內部產生了信心和力量。在生理上有了真實感和信念，就產生內心的真實感和信念，演員的情緒就奔放出來，為角色的目的而服務。