



斯坦尼斯拉夫斯基

体系论纲

郑雪来 著



全国百佳出版社
中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press



斯坦尼斯拉夫斯基 体系论纲

郑雪来 著



全国百佳出版社
中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press

图书在版编目(CIP)数据

斯坦尼斯拉夫斯基体系论纲 / 郑雪来著.

——北京:中央编译出版社, 2011.10

ISBN 978-7-5117-1018-5

I. ①斯…

II. ①郑…

III. ①斯坦尼斯拉夫斯基体系—文集

IV. ①J812-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 197863 号

本书图片说明全部由邢艳琦同志补译, 著者谨致谢忱。

出 版 人: 和龔

责任编辑: 邢艳琦 韩慧强

责任印制: 尹璐

出版发行: 中央编译出版社

地 址: 北京西城区车公庄大街乙 5 号鸿儒大厦 B 座 (100044)

电 话: (010) 52612345 (总编室) (010) 52612363 (编辑室)
(010) 66130345 (发行部) (010) 52612332 (网络销售部)
(010) 66161011 (团购部) (010) 66509618 (读者服务部)

网 址: www.cctpbook.com

经 销: 全国新华书店

印 刷: 北京佳信达欣艺术印刷有限公司

开 本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/16

字 数: 266.4 千字

印 张: 18

版 次: 2012 年 1 月第 1 版第 1 次印刷

定 价: 48.00 元

本社常年法律顾问: 北京大成律师事务所首席顾问律师 鲁哈达

凡有印装质量问题, 本社负责调换。电话 010 66509618



关于进一步开展电影表演理论研究的几点意见* ——代序

十年前，我在为《表演艺术教程——演员学习手册》一书所作的序言中曾经提到：“从世界范围看，电影表演理论研究仍然是整个电影理论界理论研究的一个薄弱环节。”我列举了在这个领域较有成就的前苏联和美国的这类论著出版情况都不尽如人意。事隔十年，这种状况似乎没有多大改变。与此形成鲜明对照，近二十年来，我国电影表演理论研究却取得了长足的进步，许多电影表演教授和电影表演艺术家都出了各自的专著，我粗略估计了一下，大概有十好几本，这使曾经风行一时的“电影表演最不宜理论化”之说不攻自破。另外，电影学院和戏剧学院表演系的好几届毕业生，其中有不少人，在这二十多年的影视表演中都很有成就，受到广大观众的欢迎和专家们的好评。这说明我们的表演教学质量有了很大的提高，当然，这跟他们自身所具有的才华和勤奋努力也是分不开的。

我主要想谈三点意见。一，我们仍然需要深入研究斯坦尼斯拉夫斯基体系的精神实质及其在电影表演中的运用问题；二，对于“构建新体系”的想法，要采取审慎、科学的态度；三，要从多学科尤其是现代生理学、电影美学的角度研究电影表演学问题。

先谈第一点。我从80年代初开始，主要精力用于电影基础理论研究，但对电影表演中如何运用斯氏体系问题仍然相当关注。从各国电影学术资料中以及跟一些国家电影界人士的接触中，我发现许多西方电影导演和演员都对这个体系有高度的评价，并且认为这个体系对电影表演比对戏剧表演更为适用。苏联的情况就不必说

*本文为作者在2010年12月5日北京电影学院召开的“表演理论与表演教学论坛暨《表演艺术教程》系列丛书出版研讨会”上的发言稿。



了，苏联电影学院表演系主任邦达尔丘克说，他们一直用斯氏体系培养“影、视、剧三栖演员”，而且“效果显著”。按照斯氏体系的精神和方法培养出来的美国“方法派”的导演和演员在这方面也有很多的论述。“方法派”演员在上世纪下半期很长一段时期里一直在美国影剧坛上占有突出的地位，得过好几十次奥斯卡金像奖或提名。像马龙·白兰度、保罗·纽曼、詹姆斯·迪恩、达斯汀·霍夫曼、杰克·尼柯尔森、罗伯特·德尼罗、简·方达等这些演员的表演成就，在座各位都是很熟悉的。据1984年的统计数字，各个时期“在册”的“方法派”演员共约六百人，他们人数不多，但能量极大，足以决定20世纪下半期美国电影表演的主要面貌。美国著名学者布鲁姆在1980年代出版的一本书，书名叫做《美国电影表演：斯坦尼斯拉夫斯基的遗产》就很能说明问题。

二战后出现的意大利新现实主义电影运动使世界电影发生了深刻的变化。意大利新现实主义电影理论奠基人温别尔托·巴罗在他主持罗马电影实验中心时期，积极推行斯氏体系，培养了一大批电影演员，其中包括影片《罗马，不设防城市》的女主演安娜·马格那尼。许多著名新现实主义影片中演员们那种自然质朴的表演，我们至今记忆犹新。

但是，在法国这个表现派的“老巢”，竟也有不少人斯氏赞赏有加，这就使我们感到惊奇了。斯氏生前写的文章中曾盛赞法兰西喜剧院一些大演员们精湛的演技，但又认为这些表现派的表演缺乏真实感，不能令人感动，因而使观众难以领会剧本的内涵。他们能记住的只是这些演员的精彩表演。那时法国演剧界对斯氏体系也不甚恭维。后来，随着斯氏论著被译成法文版，情况发生了很大变化。一些著名的剧院，如安杜安剧院和老鸽子剧院的老导演，特别是为《演员自我修养》法译本写了序言的著名导演科波，都对斯氏体系备极推崇，称它“为表演艺术开启了新纪元”。法国最负盛名的导演让·雷诺阿甚至称斯氏为“老师”，称：“我和斯坦尼斯拉夫斯基的学说是完全相符合的……我们电影工作者可以把他当作我们的一位老师。”另一位法国的著名导演让·特莱维勒则说：“在我们今天，斯坦尼斯拉夫斯基



会是伟大的电影大师。”

这些言论都见诸文字记载，引起了我很多思考。让·雷诺阿曾被美国电影理论界视为与苏联“蒙太奇派”相对立的“纪实派”或“场面调度派”的主要代表人物，他在国际影坛的地位可与卓别林和爱森斯坦并驾齐驱。他为什么会说斯氏的学说跟他“完全相符合”呢？我想，这主要是因为斯氏所提倡的“反映生活，塑造活人”的原则跟电影的纪实性十分接近的缘故。强调“真实、自然、质朴”始终是斯氏追求的美学原则。舞台表演与银幕表演既有联系又有区别，但从表演艺术本质说，两者具有共同性。我国好几代老中青著名电影演员，有很多都是戏剧演员或戏剧学院出身，就足以说明问题。电影拍摄的时间颠倒及电影表演的所谓“无连续性”、“无交流性”、“无对象性”，就更要求演员牢牢掌握贯串动作和最高任务，以及人物的思想行为逻辑。电影表演看似不存在舞台表演中的“不断的线”，其实这种不断的线是存在的，只是隐而不显而已。

斯氏逝世过早，没能赶上电影艺术大发展的时期，但他在上世纪20年代末有声电影刚出现的时候，就已敏锐地觉察到，“发明立体的、彩色的、能说会唱的电影的时代已经临近了”，“有声电影演员就应该比舞台演员在技巧方面更精湛得多而且更加完美”，“银幕上的任何虚假表现都历历可见，留下永久的印迹”。

斯氏始终不满足于既得成就，总是不断在求新、求变，他身后虽然留下了数百万字的文稿，但应该说，他的“体系”最终还是没有彻底完成，仍在不断探索之中。例如，关于“形体动作方法”的提法，他后来又认为应该用“心理形体动作方法”或“心理形体言语动作方法”，才能确切地加以表达。他写的文稿往往有好几种异文，即各不相同的稿本。这最足以证明他的不断探索的精神。他的研究范围始终限于舞台表演。对于电影表演中许多具体问题，出于我们前面所说的原因，无从涉及。但是斯氏体系的许多原理，尤其是他晚年一再强调的最高任务和贯串动作的学说，以及他晚期最重要的发现“形体动作方法”对我们电影表演仍然具有直接的指导作用。



第二点，林洪桐教授提出的“传统表演理论与现代创新理论相结合”的论点我觉得十分重要。我不同意一位老先生提出的“突破旧模式，构建新体系”的说法。这牵涉到一个方向性问题。

凡是符合艺术规律的东西，你不能叫它为“模式”，更不能称做“旧模式”。由于表演艺术本质上的共同性，斯氏所发现的话剧表演艺术规律，与中国戏曲的表演艺术规律，有惊人的相似之处，可以说是“不谋而合”。中国戏曲的精华可以用十六个字来概括：“虚实结合，形神兼备，设身处地，似我非我。”他讲“生活真实转化为艺术真实”、“要将创作的虚构加以诗化”，我们讲“虚实结合”；他讲“心理与形体的统一”，我们讲“形神兼备”；他讲“今天，此时，此地，‘我就是’”，我们讲“设身处地”；他讲“既成为别人，又保持自我”，我们讲“似我非我”。但是在艺术形式上，话剧与戏曲是各有不同的。中国戏曲是歌剧、话剧及舞蹈的结合，讲求程式，尤其是像南戏、昆曲、京剧等比较古老的剧种。在话剧中，是忌讳程式化的表演的，在更加接近现实生活的电影表演中尤其如此。中国艺术研究院由戏曲老专家张庚、郭汉城主编，戏曲所许多专家参加编写的《中国戏曲通论》对中国戏曲的方方面面作了系统精辟的论述，但应该说还不是一个“体系”。梅兰芳在《舞台生活四十年》这本书里总结了他丰富的创作经验，也有很多理论上的思考，但还没有形成一个“体系”。就京剧而论，除梅派外，还有谭派、裘派等等，何况中国还有众多的地方戏曲剧种，如评剧、吉剧、闽剧、粤剧、豫剧、秦腔、黄梅戏、花鼓戏等等，其中有些剧种与现代生活比较接近，话剧因素要多些。要创立一个统一的“中国戏曲表演体系”，将是一个诺大的系统工程。

有人把布莱希特的戏剧理论叫做“布氏体系”。据我们国内对布莱希特最有研究的黄佐临先生说，布莱希特还没有形成“体系”。布莱希特的演剧理论主要包括“叙事戏剧理论”和“间离效果”这两方面。“叙事戏剧理论”源始于德国以哥德、席勒为代表的“叙事文学理论”。他们把作品中的事件看作是已成为过去的历史，所以要冷静、理智地加以看待，不必掺杂自己的感情，即所谓要“平静自如”。布



莱希特完全把这种观点移植到他的理论中来。他所提的“间离效果”，就是要打破剧场幻觉，让观众始终觉得自己是在看戏，而舞台上发生的一切都是虚假的，不但不要被卷入到剧情中去，而且要对它采取一种批判的态度。他强调理性思考和“思考的乐趣”。这跟他自身的经历有关。1933年希特勒上台后，布莱希特就流亡到美国，一直到40年代末50年代才回到东德。1930年代美国虽也出现了田纳西·威廉斯、阿瑟·米勒等批判现实主义剧作家和《安娜·克里斯蒂》、《推销员之死》等揭露资本主义制度的力作，但大量美国戏剧都是粉饰资本主义现实以单纯娱乐为目的的。布莱希特思想进步，他看透了这一切，所以认为应打破剧场幻觉，绝不可信以为真。布莱希特发表过两篇著名的论文，即《应该向斯坦尼斯拉夫斯基学习些什么？》和《中国戏曲中的间离效果》。前者他列举了九条应该向斯氏学习的东西，但恰恰没有“真情实感”、“以情动人”这一条。后者，他提到了中国戏曲中的自报家门、龙套脸上无表情、演员直接对观众说话等手法，都属于“间离效果”，但他完全没有领会到作为中国戏曲精华的那十六个大字。布莱希特的主要代表性剧作除了《伽利略》外就是《三分钱的歌剧》和《大胆妈妈和她的孩子们》，后两部都已被拍成电影。我曾弄到这两部影片的录像带，看过以后却大失所望。影片《三分钱的歌剧》可以说是歌剧、话剧、活报剧的大杂烩。而反映三十年战争中一位老母亲（“大胆妈妈”）带着她几个孩子在军队里做小生意的《大胆妈妈和她的孩子们》是反战题材，在剧情进行中，演员们或是相互交谈，或是直接对观众讲话。讲的都是反对战争的大道理。我们大家都厌烦公式化、概念化说教式影片，但如果看了这部影片，就会觉得我们某些影片的说教意味和概念化程度与它相比是“小巫见大巫”。1979年，我观看了黄佐临在北京上演的《伽利略》，发现扮演主角的杜澎还是动了情的。杜澎作为斯氏学派的演员，说他演这个角色，“一半是斯坦尼，一半是我杜澎”。佐临先生可能对此不很满意，紧接着又在上海上演了这个戏，据说是完全按照布莱希特的要求来演，演员当然都换了。结果，用佐临自己的话说，“我把观众都间离到剧场外面去了”。演出终了时，观众只留下寥寥的十多个人。1981年我去



福州讲课时，有一位听讲的导演证实了这件事，说他就是“那十多个人中的一个”。

布莱希特的演剧理论与斯氏体系以及中国戏曲的最大不同之处，就在于后者都是诉诸观众的情感，即先“以情动人”，然后慢慢体会剧中的内涵；而前者却是直接诉诸观众的理智，不让观众动情，以便采取一种冷静批判的态度。这是两种完全不同的戏剧观。

我想，包括德国观众在内，未必都会愿意像听学术报告似的用两三个钟头时间坐在剧场或电影院里来享受“思考的乐趣”的。前面提到的那两部舞台记录片以惨败而告终、让制片商亏了老本的情况，说明德国观众对此也是不买账的。

回想起五十多年前的1958年，当时在“大跃进”浮夸风的推动下，戏剧界某些人喊出了“打倒斯坦尼，建立新体系”的口号。周扬针对这些论调曾指出，“斯坦尼斯拉夫斯基是世界戏剧史上唯一有体系的，根本不能打倒，也打不倒”。据我看，周扬这句话到今天还适用。建立一个体系，谈何容易！你首先必须是演遍古今经典剧目、经验极为丰富的大艺术家，学识渊博、富于创见的大理论家，桃李满天下的大教育家。你提出的“体系”必须对艺术规律有一整套新的发现，而且得到国内外同行的认可，所以，对于“构建新体系”的想法，我们应该采取审慎、科学的态度。

第三点，要从多学科尤其是现代心理学、电影美学的角度研究电影表演学问题。高尔基称文学为“人学”，其实表演学更应该是“人学”。请注意，这里所说的“人学”都是打上引号的，因为“人学”始终没有成为一门正式的学科，而是一种假定的称谓。演员既是表演创造的主体，又是表演创造的工具，又是他所创造的人物形象。这是一种十分复杂的三位一体的“人”。要研究这种“人”，就必然会牵涉到哲学、美学、伦理学、逻辑学、心理学、生理学以及电影美学等诸多方面的学术问题。

这里我着重谈一下现代生理学、电影美学与电影表演学的联系问题。

在19世纪以前，唯心主义哲学在心理学领域占有统治的地位。到20世纪初



期，以谢契诺夫、巴甫洛夫为代表的现代生理学对传统心理学观点起了强大的冲击作用。谢契诺夫在《大脑的反射》一书中论证了这样一条原理：人的一切心理活动都是外界事物作用于人的感官的结果。巴甫洛夫在《研究人类高级神经活动二十年之经验》的论著中，提出了条件反射学说，从大脑的结构和功能的角度说明无意识或下意识活动并不是什么神秘莫测的事物，而是客观存在的。这些原理为斯坦尼斯拉夫斯基提出的“形体动作方法”（“从形体行为逻辑引起情感的逻辑”）以及“通过意识达到下意识”（通过有意识的训练和准备达到下意识的创造）提供了科学依据。1962年苏联科学院高级神经生理学研究所出版了西莫诺夫撰写的《斯坦尼斯拉夫斯基的方法与神经心理学》一书，对此进行了详细的论述。斯氏所提出的“形体动作方法”，其要旨就是使人物形象能自然而然地产生，而不是通过强制。他认为，对天性的强制就会流于纯理性的表演。我过去写过一篇文章，从心理与形体的有机统一、意识与下意识的辩证关系以及通过意识达到下意识的具体途径这三个方面，来说明形体动作方法与巴甫洛夫学说的联系。大家如果有兴趣可以去翻阅一下，这里就不多谈了。

电影美学与电影表演学的关系尤为密切。在电影美学领域，长时期存在两种观点的争论，一是形象本性论与照相本性论的争论，一是蒙太奇派与长镜头派的争论。其实这两种争论是“二而一”，实质上是同一回事。巴赞的“摄影影像本体论”和克拉考尔的“物质现实复原论”是照相本性论的主要理论代表，他们认为客观现实无须加以组织，只要加以“木乃伊化”（巴赞）或“复原”（克拉考尔）就可以了，因而认为照相就是电影的一切。以爱森斯坦、普多夫金为主要代表的形象本性论或称“蒙太奇派”，则认为照相是基础，电影必须在照相的基础上创造形象，因而对客观现实的现象必须有所选择和组织，不可以照搬。在上世纪80年代，这些争论在我国电影理论界也得到了延续和发展。当时有人认为这场争论是注重“主观性”和注重“客观性”的争论。

然而，值得注意的是，被西方电影理论界一贯认为是“长镜头派”或“场面



调度派”或“纪实派”的主要创作代表人物的让·雷诺阿却发表了如下的言论。他在1956影片年《托尼》首映式上说：“电影的基础是照相（摄影），而摄影艺术是所有艺术中最带主观性的。”摄影师需要选择拍摄对象，选择拍摄角度，选择如何用光等等，既要选择，就必然有主观性。Montage(蒙太奇)在法文中就是“组装、组接”的意思，要组装、组接就必然有选择。所以他主张把“蒙太奇”改称为“选择”，以结束旷日持久、无尽无休的争论。

任何一种艺术都要创造形象。不创造形象，如何成为艺术？这对电影表演学说来，更是明显的道理。在电影表演中，生活真实是基础，但它必须转化为艺术真实，如斯氏所说的“把创作的虚构加以诗化”，否则就会流于自然主义的表演。克拉考尔在《电影的本性——物质现实的复原》一书中，提到电影表演问题时，他说“Put emphasis on being”，中译本译者把它译成“电影表演本色第一”，这是一个严重的误译。Being这个词有“存在”、“生活”、“真实”等等含义。大家都记得《哈姆雷特》中的一句名言：“To be or not to be, is a problem.”（“生存还是毁灭，这是个问题”）。这里如果按照克拉考尔的基本观点，似应译成“着重纪实”。无论如何意译，也不能译成“本色第一”啊！这种译法曾在我国表演界引起了很大的混乱。后来那位译者又辩解说，所谓本色是指“角色的本色”而不是演员的本色。何谓“角色的本色”？角色在未被塑造出来以前只是纸面上的东西，你如何确定它的“本色”。以工人为例。各个工种的工人都不相同，各个时代的工人都不相同，各个国家的工人都不相同，更不用说个性各不相同的工人了。克拉考尔所要强调的是“纪实”，即保持生活真实。但是演员必须在生活真实的基础上进行创造，才会在规定情境的要求下创造出生动的富有个性的人物形象。

林教授提出“生命学”的命题，我没有看到他的具体论述，所以不知道他是从生物学、生理学、心理学还是从哲学的意义上来谈论这个问题。不过这倒使我联想到一个与电影美学关系密切的问题，就是法国哲学家柏格森所提的“生命冲动”学说。柏格森反对实证主义对事实的膜拜是有功的，但他走向另一个极端。他说，



每一个人心心里都有“心理流”，即“生命冲动”，他称之为 *dur 閑*，即“绵延”，这是一种“心理时间”，是最真实的；而编年史的时间和科学认识却是不真实的。因而，他的学说被称为“直觉主义”。巴赞把这个学说运用到他的电影理论中来，提出“绵延”是不可以打断的，所以他反对剪接即蒙太奇，这成了所谓“长镜头理论”的基础。

美国电影理论家安德鲁也看出了巴赞的理论基础是“深奥复杂的法国哲学传统”，同时他又认为巴赞是现象学的代表人物之一，其根据就是巴赞提出了“摄影影像本体论”。现象学的哲学基础是机械唯物主义，而柏格森直觉主义的哲学基础是主观唯心主义，这两者本来是“水火不相容”的东西却可以在一个人身上结合起来了。

我觉得，作为演员不一定都得去钻研这些纯学术性问题，但是作为表演理论研究者和表演教学工作，却很有必要花些时间来研究各有关学术问题，以便使自己视野变得更开阔一些，而不是单纯着眼于一些表演技巧问题。

最后，我再说几句。我看过《表演艺术教程》这套丛书的写作纲要，据我看这套书应该是在原先那本书的基础上的扩展和细密化。但是作者的思路有所进展，又提出了许多新的值得注意的见解。我希望，这套丛书的出版能有助于我国电影表演理论研究的进一步开展，能有助于电影表演教学质量的进一步提高。

Contents

目 录

1	关于进一步开展电影表演理论研究的几点意见——代序
1	论斯坦尼斯拉夫斯基及其体系
25	关于斯坦尼斯拉夫斯基体系的几个问题
43	要澄清对斯坦尼斯拉夫斯基体系的误解
49	斯氏体系的哲学美学基础问题
74	斯氏体系与表演艺术本质问题
105	斯氏体系中的方法论问题——形体动作方法及其他
127	略论布莱希特演剧理论与斯坦尼斯拉夫斯基体系的异同
145	斯坦尼斯拉夫斯基体系与中国戏曲
160	电影表演理论问题与斯氏体系
180	“方法派”与美国电影表演
191	欧洲电影界关于斯氏体系的若干论述及评价
198	电影表演需要理论——《表演艺术教程》一书序言
208	评“本色第一”的表演观
213	从表演理论角度谈比较艺术的若干研究方法
224	从斯氏体系角度谈潘虹的表演艺术及其走向
236	英国马加尔沙克著《斯坦尼斯拉夫斯基传》中译本前言
240	《斯坦尼斯拉夫斯基论导演与表演》选编者前言
260	我国艺术界关于斯氏体系问题的几次论争和探讨



论斯坦尼斯拉夫斯基及其体系*

我虽然译校过几本斯坦尼斯拉夫斯基的书，但对他的体系谈不上有什么深入的研究，更缺乏教学和创作方面的经验。我的发言主要是向大家介绍一些材料，顺便谈谈自己的看法，分两个部分来谈。

一、关于斯坦尼斯拉夫斯基的政治评价问题

这个问题本来是明确的，但是“四人帮”把它搞得很乱。今年初，从某报内部通讯中看到了一个材料，揭发“四人帮”如何插手炮制在1969年《红旗》杂志(第六、七期合刊)《评斯坦尼斯拉夫斯基“体系”》的文章。这里介绍三点互有关联的情况：第一点，1956年，张春桥在上海市文联以文艺部长身份作报告，谈到斯氏问题，说：“不要盲目崇拜斯坦尼”，“要为不愿学斯坦尼的人撑腰”。有四个同志在会后到张春桥家里去谈了一些学习斯氏体系的背景和情况，告诉他许多苏联专家是周总理批准请来的。第二天，张春桥就在机关里散布：有几个斯坦尼的门徒围攻他。为此，这几个同志在文化大革命中遭到审查和迫害。第二点，关于《评斯坦尼斯拉夫斯基“体系”》这篇文章出笼的背景。它是王洪文的秘书和姚文元的一名亲信直接来抓的。文章写好后送给姚文元，后又给江青看，江青赞赏说：“此稿用样板戏批斯坦尼，很新鲜，建议《红旗》发表。”第三点，紧接着《文汇报》(1969年7月24日)发表了署名鲍蔚文的文章《不要轻易放过斯坦尼这个反面教员》。这

*1978年10月在文化部艺术教育司于上海戏剧学院召开的“表导演艺术教学”讨论会上的发言。



篇文章是由张春桥亲自改定的。因此可以说，王、张、江、姚都插手了。“四人帮”直接操纵炮制出来的这些文章，用心极为恶毒，是《纪要》的继续和发展。“四人帮”批斯氏是“一箭三雕”：一是借批斯氏为名，否定十七年是红线主导，反对周总理。二是打击了广大文艺干部，从文艺领导到广大文艺工作者，从周扬同志开始到我们这些搞教学、搞创作、搞介绍研究的，都是什么“黑帮、黑线人物和斯坦尼的徒子徒孙”。周扬同志说过：“斯坦尼是世界戏剧史上唯一有体系的，根本不能打倒，也打不倒。”（我到现在还认为周扬的话是正确的。）三是因为文章中很多都是捏造事实，颠倒是非，所以也是给列宁、斯大林和他们领导的布尔什维克党抹黑。《红旗》的那篇文章发表后，普罗柯菲耶夫和克里斯蒂（两人都是斯氏全集的编辑者）在苏联《文学报》上刊登了反批评文章，讥讽在《红旗》写文章的人“知识贫乏”，不屑一驳，但这篇文章写得也并不高明，因为它回避了斯大林对斯氏的评价，就很难谈清楚。

看了上海戏剧学院很多同志在《戏剧艺术》第1期上发表的意见，我觉得很好，为斯氏评价问题上的拨乱反正做了不少工作。

我想谈两点：

（一）列宁、斯大林和他们领导的布尔什维克党和苏维埃政府 怎样评价斯坦尼斯拉夫斯基

列宁直接和间接提到斯坦尼斯拉夫斯基和莫斯科艺术剧院的地方有文字可查的，至少有5处。按年代顺序：

（1）1901年列宁写的一封家信，关于《三姊妹》，问：“你们常去剧院吗？契诃夫的新作《三姊妹》怎样？你们看了吗？演得怎样？报上的剧评我读过了。‘艺术通俗剧院’演得一向都很好，一直到现在我还很满意地回想起去年和可怜的哥伦布一道看剧的情况。……”（《列宁全集》第37卷第282页）



莫斯科。大剧院广场。1902年

(2) 1903年，列宁从伦敦写信给玛·乌里扬诺娃，说他很希望看一看莫斯科艺术剧院上演的高尔基的剧本《在底层》，列宁写道：“我们还到德国剧院去过一次——很想看看俄国艺术剧院演的《在底层》。”(《列宁全集》第37卷第317~318页)

(3) 1904年秋，瑞士日内瓦协助俄国社会民主工党小组，为了向布尔什维克提供出版资金，经列宁同意，发行五千套明信片。上面印有莫斯科艺术剧院演员扮演的高尔基剧本《在底层》的人物。据记载写道：“我们布尔什维克的发行部门，经弗拉基米尔·伊里奇的批准，立即向各地散发了有关这项新出版物的通告。是按照散发弗拉基米尔·伊里奇的著作《进一步，退两步》的通告时用的地址散发的。”(《列宁与高尔基：通信、回忆、文件》1958年俄文版)

(4) 1918年，斯坦尼斯拉夫斯基扮演奥斯特洛夫斯基的《智者千虑必有一失》中的克鲁季茨基这个角色，当时列宁同一个女演员科马罗芙斯卡娅坐在同一个包厢中，在幕间休息时，列宁对她说：“斯坦尼斯拉夫斯基是一个真正的艺术家，他简



直完全化身为这个将军了，在最微小的细节上都生活于这个角色之中。观众用不着任何解释。他们自己可以看到这个外表神气的官僚是个十足的白痴。”(1943年《莫斯科艺术剧院年鉴》)

(5)1928年，教育人民委员卢那察尔斯基在莫斯科艺术剧院三十周年纪念会上代表苏联政府致贺词，传达列宁生前说过的话：“如果过去的剧院中有一个剧院无论如何必须加以拯救和保存的话，这当然就是艺术剧院了。”(同上)

斯大林对斯坦尼的评价就更多了。莫斯科艺术剧院有些剧目是斯大林提议上演的，如《仇敌》、《柳鲍芙·雅洛娃娅》等。《斯大林全集》第11卷中，《致比尔—别洛采尔科夫斯基》一文中，谈到了《土尔宾一家的日子》这个戏。当时有社会舆论说这个戏是为白匪军说话的，要求停止上演。斯大林毫不犹豫地支持演出，而且自己到艺术剧院看戏，表示支持。1933年，斯大林领导的布尔什维克党授予斯氏劳动红旗勋章，1935年授予斯氏苏联人民演员称号，1937年授予斯氏、丹钦科和艺术剧院列宁勋章。1938年斯氏去世，苏联政府组织了规格很高的治丧委员会，由苏联人民委员会副主席布尔加宁致悼词，悼词中号召全体艺术工作者学习斯氏为人民服务，特别是为培养青年一代戏剧干部鞠躬尽瘁的精神。1939年，苏联举行第一届全苏导演会议，基调是批判三十年代戏剧中的形式主义和自然主义倾向，树立斯氏体系。而包括斯大林在内的许多党政领导人都是这次会议的名誉主席团成员。

从这些事实中可以看出列宁、斯大林和他们领导下的布尔什维克党和苏维埃政府，是怎样对待和评价斯坦尼斯拉夫斯基的。事实本身就足以说明问题了。

(二)澄清几个重要的历史事实

第一个就是1969年《红旗》那篇文章里提到的：1905年的革命和1917年的十月革命使斯氏吓破了胆，头一次是逃往德国去，第二次是溜到美国去。其中一段