



史達尼斯拉夫斯基
論舞台藝術

上海文藝聯合出版社

史達尼斯拉夫斯基
論舞台藝術

定價 12,300

史達尼斯拉夫斯基論舞台藝術

邵振爲譯

上海文藝聯合出版社

KONSTANTIN STANISLAVSKY
STANISLAVSKY ON THE ART OF THE STAGE

Faber & Faber Co., London, 1950

史達尼斯拉夫斯基論舞台藝術

著者 史達尼斯拉夫斯基

英譯者 馬格爾夏克

中譯者 邵振爲

書號 001 186 頁 1 圖 29 開 226 000 字 定價 198 (62)

一九五四年三月第一版(新1)

本版印數 3 000 冊

1-3 000

定價 12 300 元

• 出版者 •

上海文藝聯合出版社

上海開明園路一六九號

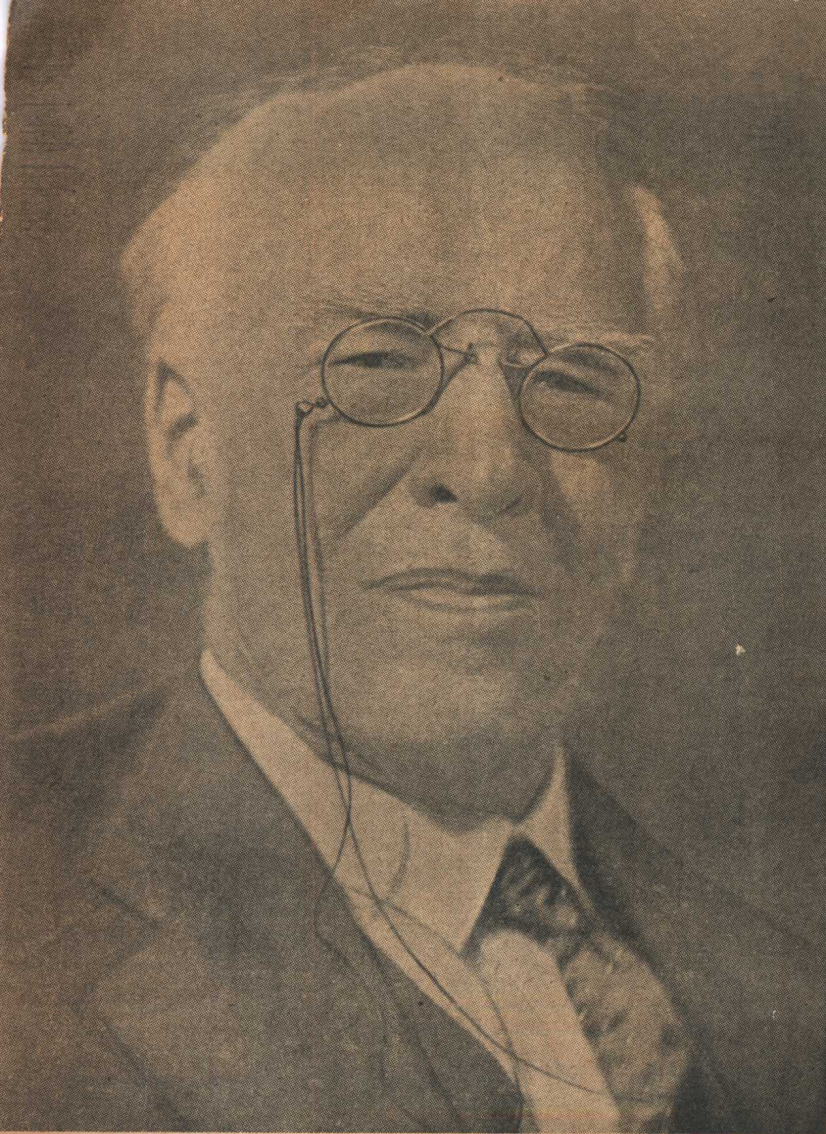
中和印刷廠製版

中和印刷廠印刷

上海市書刊出版業營業許可證出〇七二號

內 容 提 要

史達尼斯拉夫斯基論舞台藝術是史氏三十次有系統演講的速記記錄，其中闡釋了他的著名體系，即大家所知道的史達尼斯拉夫斯基體系。在這裏我們能清楚地看到一個大藝術家怎樣吸取生活中的一切，並通過自己的感覺又怎樣把它們重現出來；因為史氏的體系已不單是一種技術，而且包含着他對人生的透澈了解，對同類的人的熱愛，以及對社會進展中所發生的轟轟烈烈事蹟的敏感。在這樣的基礎上，技術的作用便是把我們生活中的大真實導引出來使之形象化，並不雜有一絲一毫矯揉造作的成分。在這三十次演講中，史氏替他自己的體系立下了一個哲學基礎，對於無論演員，其他戲劇工作者，或普通讀者看來都會是很有意義的，並不僅是一本研究舞台藝術的專門著作而已。



史達尼斯拉夫斯基

目次

英譯者導論·····	一
創造性藝術的體系與方法·····	101
馬生奈脫所著歌劇『維特』的五次排演·····	103
舞台道德·····	139
樂劇：史達尼斯拉夫斯基的一種即興創造·····	151

譯後記

英譯者導論

D·馬格爾夏克

一

史達尼斯拉夫斯基在他著名的『體系』中所提出的表演學說，其根據於推理（像他的很多批評者所斷言的），實不如根據於經驗爲多。這是他奉獻給舞台藝術的一生光陰，多年來作演員與演出者的經驗，以及對演員們和觀眾們所同樣認爲的『成功』感覺到不滿意的結果。雖然有一些著名的演員和劇作家曾規定了幾個表演的一般性原則，史達尼斯拉夫斯基却發現它們從未被整理成一個體系，結果是表演教師們在教課時無所依據，因爲那些舞台理論家所如此強調的『靈感』是無法教授的，也不能期待它恰在一個演員需要的時刻產生。演出者也無法幫助演員去抓住這捉摸不定的『靈感』。『演出者們』，史達尼斯拉夫斯基寫道，『很聰明地解釋了他們所需要的是怎樣一種結果；他們祇對最後的結果發生興趣。他們批評着演員並告訴他不應該這麼做，可是沒有告訴他怎樣去達到這需要的結果。演出者，』史達尼斯拉夫斯基又說道，『能做很多事情，可是無論如何不能樣樣都

做。因為主要的東西是在演員手中，第一必須先幫助他和指教他。』

史達尼斯拉夫斯基一八六三年生於莫斯科（一九三八年也死在那兒），事業的開始是一個演出者（在他的第一個業餘劇團以及莫斯科藝術劇院），是那種現在還很普遍的『貴族演出者』。『我把演員當作模特兒，』他宣稱。『我把我在自己想像中所看見的做給他們看，然後他們摹仿我。每當我獲得那種正確的情緒而成功時，戲便活了；可是當我沒有能超過僅是外表的發明時，它便死了。我那時工作的優點是在我努力要誠懇與追求真實。我憎惡舞台上的一切虛偽，尤其是戲劇化的虛偽。我開始憎惡那在戲劇中的劇場性，我開始在劇場中找求純真的生活，但當然不是普通的生活，而是藝術化了的生活。也許在那時我還不能把這二者分辨清楚。而且我所了解的祇是表面。可是即使那外表的寫實也幫助我創造了真實而有趣的舞台場面設計，這把我引上了走向真實的大道；真實感能產生情緒，而情緒激發起創造性的直覺。』

這是史達尼斯拉夫斯基對那些偉大演員們，尤其是那著名的意大利演員湯瑪素·沙爾維尼（一八二八——一九一六）的方法的研究才使他拋棄了貴族演出者的方法而去尋求『表演之基本的心理物理學與心理學的定律』。這些演員們的方法是如此簡單，然而又如此難於摹仿。而且他們擁有的某幾種質素彷彿是為所有偉大演員們所共有的。真的，回顧他自己做演員的經驗並分析他自己所飾最著名的角色，尤其是他在易卜生 國民公敵中的斯

篤克曼一角，史達尼斯拉夫斯基發現他自己也有這些同樣的質素。可是在他與沙爾維尼之間的不同是彷彿後者不但能隨心所欲地再創造出那些質素，並且其方式在同一劇的每一場演出中都有其獨特處，而他自己却不能做到這一點。在他一九〇六年與莫斯科藝術劇院往德國作第一次國外旅行演出後，史達尼斯拉夫斯基去芬蘭度假，那時他才初次試圖去分析他做演員與演出者的經驗，去發現表演技術的定律。

在那時，史達尼斯拉夫斯基已聞名於世界。他與聶米洛維赤·丹欽柯在一八九八年創辦的莫斯科藝術劇院已建立穩固了。他過去已有三十年的戲劇活動：先是從一八七七年到一八八七年在他自己的一羣業餘演員中；其次是從一八八八年到一八九八年作爲他自己創辦的藝術與文學社的演出者；最後是作爲莫斯科藝術劇院舞台演出的主要負責人。在那個時期內，尤其是在莫斯科藝術劇院創立之後，他曾創造了一大批的舞台角色，遂使他置身於俄國最偉大演員們的前列。他從不取巧，而且也不是所有角色都成功的。舉一個例，契柯夫並不喜歡他在海鷗（這劇把莫斯科藝術劇院送上國際聲譽的大道，並爲契柯夫的現代最偉大劇作家之一的聲譽奠定了基礎）中所演的契里高林一角。『你的表演，』契柯夫告訴史達尼斯拉夫斯基，『是非常之好，只不過你演的並不是我的角色。我從沒有寫過這樣的角色。』在一封給高爾基的信中，契柯夫解釋道，『契里高林說着話走來走去就彷彿是麻痺了一般；他「沒有自己的意志」，演員就以這樣的一種方式來說明他，致使我看了他

就感到頭痛。『史達尼斯拉夫斯基飾演契里高林一角的失敗，後來據他自己解釋，是由於契柯夫的劇作藝術最初並不合他的胃口；可是試一檢閱史達尼斯拉夫斯基所飾契柯夫劇本內各種角色的照片後，我們能看出他在演出海鷗的那個時期內仍是過份依靠着他對所演角色的外表觀念，而非對內心性格的觀念。但無論如何，在海鷗一劇中史達尼斯拉夫斯基第一次表現了他演出者的天才，却仍是事實；也便是這天才使這劇大告成功，給了契柯夫繼續爲舞台寫作的必需信心。

正像史達尼斯拉夫斯基自己所說，在這許多年內他學得了很多，了解了很多，也由於偶然而發現了很多。史達尼斯拉夫斯基在我的藝術生活●中寫道：『我永遠在演員的內心工作，演出者的工作以及舞台演出的原則中去尋求，看有甚麼新的東西。我時常匆匆忙忙，忘掉了自己的重要發現而錯誤地神往於那些沒有內在價值的東西。作爲我藝術生涯的結果，我已收集了一大堆關於舞台藝術之技術方面的各種凡是可能的資料。可是所有這一切都彼不加辨別地混雜在一起，而且混雜成那種樣子，簡直使人無法去利用這藝術寶藏。我必得一一加以整理。我必得分析我這些積累的經驗。我必須彷彿像在頭腦中的不同度架上把這些材料羅列開來。尚有未經琢磨的必須琢磨光滑而像基石似地放在我藝術的基礎中；

● 本書內所有引自我的藝術生活的話都摘自俄文版，該版係由史達尼斯拉夫斯基在接着他一九二二年的美國旅行而在美出版了他的自傳之後全部加以訂正、重排而擴大了的。——英譯者

有已經破舊的，必需加以修理。因為要不如此，任何更進一步的發展是不可能的。」

因此在他的芬蘭假期內，史達尼斯拉夫斯基開始為舞台藝術建立一個理論基礎。他最感擔心的事實是自己在創造中的愉快心情已完全消失了。在已往他沒有表演的時候總是很不耐煩，可是現在却相反，他很高興自己可以不表演了。人家告訴他這是所有職業演員都感覺到的事情，可是這樣一個解釋並不能使他滿足，因為他不禁感覺到如果那是真的，那麼職業演員們實在太不看重他們自己的藝術了。但事實上對於偉大的演員們如像杜絲（Duse）、葉爾莫洛娃（Yermolova）和沙爾維尼（Salvini），這種說法是不確的，因為他們演他們主要角色的次數較史達尼斯拉夫斯基為多，可是即使如此，仍能繼續改良他們的表演，而他們自己在每次不得不表演他早已演成名的角色時却變得愈來愈陳腐了。一步一步地回憶着過去，他便愈來愈明顯地感覺到當他初次創造角色時所放進戲裏邊去的內心材料和在時間過程中這角色所得到的外表形式成了『南轅北轍』。最初他創造每一角色的性格是依靠着他在戲中所感覺到的激動的內心之真實感，可是後來漸漸地所剩下的祇是一個外殼，與純真的藝術毫無關係了。例如，他所演的斯篤克曼博士一角。他記得在以前他很容易採取一個祇在同類心中尋求良善的東西而盲目於他們邪惡情緒的人的觀點。『在易卜生的劇本與我的角色中最使我感覺興趣的，』史達尼斯拉夫斯基在我的藝術生活中寫道，『是斯篤克曼對真理的熱情，那是甚麼東西都阻擋不住的。在那戲中我感覺得很易於戴上一付天

真地信仰人類的玫瑰色眼鏡，通過它們去看周圍的一切人，相信他們而誠懇地愛着他們。當斯篤克曼那批假定的朋友們靈魂中的腐朽逐漸顯露時，我很容易地感覺到我在舞台上代表着的這個人的困惑。而最後當他悟到了真理的時候，我好像不知道是在爲斯篤克曼傷心，還是爲自己傷心……由於直覺，我本能地便抓到了我角色的內心形象，包括着一切特點與細節。那如此明白地洩露出斯篤克曼內心看不見人類缺點的他的近視眼，他孩子似的天性，他青春氣概的好興致，他對自己妻子和孩子們的同志般的態度，他的愉快，他的愛好笑話和遊戲，他的接近羣衆，以及使一切接近他的人變得更純潔與更善良的他那蠱惑力。由於直覺，我抓到了斯篤克曼的外在形象：這自然地從他內心形象流露出來。斯篤克曼的身體自然地和他的靈魂混合在一起；我一想到斯篤克曼博士的思想和憂慮，他那近視眼所有的特徵以及他向前俯的身體和匆匆忙忙的步伐都自然地來到我的眼簾下了。他的眼光信任地窺探入舞台上在和他說話或做其它事情的男人或女人的靈魂裏邊去；我手上的第二和第三根手指向前戳出，使他的說話更加有說服力，就像我希望把自己的情感、語言和思想塞進和我說着話的那個人的靈魂中去一般。所有這些東西和習慣都本能地、下意識地出現了。」

當在芬蘭的一個懸崖頂上默想着，把這角色的戲在腦中重複一遍時，史達尼斯拉夫斯基想要知道斯篤克曼一角所有的那些特徵他是從那裏得來的，而他達到的結論是他放在角

色裏的情緒都是從他自己的記憶中取出來的。『就像在我眼前一般，』史達尼斯拉夫斯基寫道，『是我的一個朋友，一個純真地誠實的人，被像斯篤克曼那樣地弄得走頭無路，因為他的內心信仰不允許他做人要求他做的事情……創造這角色後幾年，』他繼續回憶道，『我在柏林遇到一個我前在維也納一個療養院認識的教授，於是我才悟到我在斯篤克曼一角中的手指那點是從他那兒來的。我一定是下意識地從這活模特兒的身上採取來的。而我在演斯篤克曼站着時全身重量時常由一足換到另一足的那種姿態是從一個著名的俄國音樂家兼批評家那兒得來的。』

這個發現後來成為史達尼斯拉夫斯基『體系』中一個重要的部份。同樣還有他的另一個發現：『甚至當我在台下裝起了斯篤克曼的外表姿態時，那會一度產生了這種姿態的情緒與感覺立刻在我心中產生了。這角色的形象與情感變成了我自己有機的東西了。或者毋寧說真實的是相反的情形：我自己的情感灌輸進斯篤克曼裏邊去了，而在這過程中我經驗到了一個演員所能經驗到的最大快樂，說清楚些，即是力能在舞台上說出另一個人的思想，讓你自己完全受另一個人的熱情的指揮，並且做着另一個人的動作，就彷彿那是你自己的一般。』

可是，史達尼斯拉夫斯基悲哀地發現在時間的過程中他這些活的記憶（後來他在他的『體系』中稱之為『情緒的記憶』），那會是斯篤克曼精神生活的推動力量和貫穿全劇的

主導觀念，變得愈來愈模糊，直至完全消失了。而且他其餘的角色也是如此。『在我最後一次的國外旅行時，』他寫道，『以及出發前在莫斯科時，我不斷機械地重複着戲中這些練得很熟的、牢不可破的『玩意兒』——那缺乏真實情緒的機械的符號。在有幾處我試圖儘可能地變得神經質而激動，因此我做了一連串迅速的動作；在另幾處我試要顯得天眞，因而純技術地裝出了孩子氣地無邪的眼神；另有幾次我又硬使自己裝出那角色的步態和典型的姿勢——那僅是已死去的情緒的外在結果而已。我摹倣天眞，可是我自己並不天眞，我以迅速而短促的步子走路，可是我在內心並不感覺到產生那種快步的匆忙，以及諸如此類。我的誇張多少有點技巧，我摹倣着情緒與動作的外在現象，可是在同時我却體驗不到任何情緒或動作的真實慾望。在演出過程中我獲得了一種機械的習慣，祇是把那一度養成便永遠可用的彷彿體操似的外在動作重複一遍，那是已由我的『肌肉記憶』（這對於演員們是很強烈的）牢牢地固定成爲我的舞台習慣了。』

當檢查着斯篤克曼與其他角色，分析着曾幫助創造了這些角色的他的記憶，並以之和他現在演同一角色時所採取的人工方法相比較，史達尼斯拉夫斯基不由得不到一個結論，即他那不良的劇場習慣已斷傷了他的靈魂，他的身體，以及他的角色本身。他自問自的第二件事是怎樣來挽救他的角色免於頹敗，免於精神的麻痺，免於爲養成了的舞台習慣與外部訓練所左右呢？他想一個演員必須在每次演出開始前有一種精神上的準備。非但是

他的身體，而且是他的精神都必須穿上新衣服。在表演之先，每個演員必須要知道怎樣進入那精神的氣氛裏邊去，『創造性藝術的降神式』也祇有在這裏邊才成為可能。……

也像斯篤克曼博士那樣，史達尼斯拉夫斯基在他的芬蘭假期中有了幾種偉大的發現，雖是為大眾所熟知的事情，却不減其重要性。他的第一個發現是一個演員在台上面對着大眾觀衆時的心理狀態非但是不自然的，而且成為真正表演的一個最大障礙。因為在這樣一種心理狀態中，那演員祇能摹仿，『演戲』，裝作是體會到了劇中那角色的情緒，但實際却並沒有忘我地生活在這情緒中。這點史達尼斯拉夫斯基以前當然也知道，可是現在他是了解了，而且正像他自己所說的，『用我們的話說起來，了解即是感覺到的意思』。比方說，一個演員必得在數千的觀衆前裝作熱烈地在戀愛着。那些觀衆是出了錢買的票，因此有權要求得到他們所購買的東西。因此他們期望那演員說話能說得讓他們聽清楚他在說些甚麼，結果是那演員必得把囉愛的話大聲地喊出來，而這在真實生活中祇是一個男人輕聲地向一個女人說的，而且祇是當他們兩人獨自在一起的時候。此外演員必須使劇場中的每一個人都能看得清楚明白，這便是為甚麼必得做着手勢與動作，好讓那些坐在後排的觀衆也能看得清的緣故。那麼，在這樣的環境之下，我們怎麼能期望他想到愛，更不要說是體驗到愛的感覺了。他最多祇能把他所有的每一分力量都放進動作裏邊去，把自己緊張到極度，正因為他所要解決的問題實在無法解決。

可是劇院却發明了一整套的各種符號：人類情緒的表示方式，戲劇式的姿勢，聲調的變化，音節，身段，舞台訣竅，以及被認為是能傳達出一種『崇高的天性』的表演情感與思想的方法。這些『從娘胎裏帶來的』符號與舞台訣竅變成了機械而下意識的。當一個演員感覺自己在台上毫無辦法，靈魂裏『空空如也』地站着的時候，它們便來幫他的忙了。

『一個演員在這樣情況下要怎樣才能顯出是在沒頭沒腦地戀愛着呢？』史達尼斯拉夫斯基寫道。『全部他所能做的祇是轉動着他的眼珠，把手按在自己胸口，眼睛向上望着天空，舉起眉毛做出一種殉道者的神色，大叫大喊，揮動着雙手，以便使觀眾不致感覺沉悶，而且最要緊的是避免停頓，然而停頓在真正靈感降臨的時刻却是如此地合式，因為在那種時候沉默較之說話愈加能感動人。』

因此一個演員的天然心理狀態是一個站在台上不得不在外面表示出他內心並沒有感覺到的東西的人的心理狀態。這是一種不正常的心理狀態。演員頭腦中盤據着他自己個人的憂慮，瑣碎的厭憎，自己的成功或失敗，同時他的身體却被迫着去表現『英雄的情緒與熱愛之最崇高的衝動』。史達尼斯拉夫斯基指出：這種精神上與身體上的變態，演員們在每天生活的大部時間內都體驗到：在白天十二時與四時半之間排演的時間內，在晚上從八時至午夜演出的時間內。而爲了企圖替這無法解決的問題找一個解決辦法，演員們非但學得了虛偽而人工的表演方式，而且變成非此不可了。