

● [苏] 格·克里斯蒂 著

斯坦尼 斯拉夫斯基 学 派 演员的培养

ВОСПИТАНИЕ АКТЕРА
ШКОЛЫ
СТАНИСЛАВСКОГО

中 国 戏 剧 出 版 社

斯坦尼斯拉夫斯基学派演员的培养

格·克里斯蒂著

李 珍 译

苏联文化部学校和科研机构
管理局审定 戏剧院校教材

中 国 戏 剧 出 版 社

一九八五年·北京

内 容 说 明

本书是苏联文化部审定的戏剧院校教材，由舞台艺术理论、演员的技术和创造角色三部分组成。本书总结了斯坦尼斯拉夫斯基去世后几十年戏剧教育的发展，概括了当代斯坦尼斯拉夫斯基学派戏剧家的工作经验和研究成果，反映了斯坦尼斯拉夫斯基体系发展的现阶段状况。

本书内容是按苏联戏剧院校教学大纲分年级编排的，对我国的戏剧教育工作者、研究者能起到一定的参考与借鉴作用。

斯坦尼斯拉夫斯基学派演员的培养

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

北京东城印刷厂印刷

字数324,000 开本850×1168毫米 印张 插页2

1985年9月北京第1版1985年9月北京第1次印刷

印数1—10,000册

书号8069•884

定价2.85元

目 录

序言·····	弗·普罗科菲耶夫(1)
戏剧院校的招生·····	(20)
一年级课程	
教学内容·····	(26)
· 关于戏剧艺术的座谈·····	(38)
演员的使命·····	(38)
表演艺术的基本流派·····	(43)
行动——舞台艺术的基础·····	(48)
有机行动的元素·····	(55)
行动的准备·····	(55)
克服肌肉紧张·····	(58)
感知与观察力·····	(63)
感觉记忆·····	(68)
虚构的条件下的行动·····	(71)
发展演员的勇敢和天真·····	(82)
想象的物的行动·····	(88)
与对手的相互作用·····	(102)
小品的处理·····	(118)
考试要求·····	(129)
二年级课程	
教学内容·····	(132)
言语的相互作用·····	(139)

听和听见的能力·····	(141)
形体行动是言语行动的基础·····	(146)
“视象影片”的形成·····	(154)
潜台词·····	(169)
体现的元素·····	(184)
台词修养·····	(184)
形体锻炼·····	(204)
行动的速度和节奏·····	(216)
群像和舞台调度·····	(226)
行动的性格化·····	(248)
“演员的梳洗”·····	(268)
根据文学作品改编的小品·····	(285)
考试要求·····	(302)
三年级课程	
教学内容·····	(304)
创造角色·····	(315)
认识剧本·····	(315)
角色的外部生活的记录·····	(322)
行动分析·····	(325)
角色的舞台外的生活·····	(340)
瞄准最高任务·····	(353)
对事实和事件的判断·····	(363)
角色的行动的逻辑的构成·····	(370)
言语的处理·····	(396)
规定情境的深化·····	(413)
舞台调度的构成·····	(425)

性格化的掌握.....	(433)
行动的总谱.....	(441)
考试要求.....	(450)
四年级课程	
教学内容.....	(453)
转到舞台.....	(456)
角色的卫生.....	(461)
贯串行动与最高任务的检查和巩固.....	(464)
考试要求.....	(473)

序 言

每种专业都有一定的基本知识和技能。不具备基本知识和技能，就不能认为自己是本专业的专家。从这个意义上说，艺术领域的各种专业也不能例外。各种专长的音乐家，无论他们的创造个性、风格和倾向如何，都要根据音乐理论、和声、节律、对位的基本原则，根据统一的音乐技法进行创作。从列翁纳多·达·芬奇那个时代起，造型艺术的各种学派都要研究透视、明暗、构图以及色彩组合的规律，掌握素描技术。

无论器乐、声乐、绘画或者芭蕾舞，都必须掌握自己这门艺术的基础，这一点谁也不会怀疑。可是谈到话剧演员这个行业，立即众说纷纭。有些人说，有天才的话剧演员即使没有上过戏剧院校也能演得很好，没有天才的话剧演员，任何戏剧院校对他也无能为力。于是从这一点引申出一个结论：表演艺术不是学出来的，演员应当是天生的。

话剧演员需要天才，谁也没有异议。难道有天才的音乐家、歌唱家、舞蹈家和美术家可以不进行多年的刻苦锻炼，提高自己的天赋素质，学好自己这门艺术的技术？为什么话剧演员只要有了天才就行了呢？对话剧演员的这种特殊优待，难道是由话剧特殊的性质，它在其他艺术形式中的特殊地位造成的？或者要否定戏剧院校，否定戏剧专业教育的作用，而把全部希望寄托于天才，寄托于“本能”神奇的力量？这难道不是说明我们对话剧演员的创作的看法陈旧落后？

高尔基对这个问题回答得很好：“天才好比良种马，必须学会驾驭它。如果把马缰胡乱乱拽，良马也会变成劣马。”

大家都知道，真正的艺术是天才和技巧相结合产生的，而技巧要在积聚了许多代人的优秀传统和经验的戏剧院校打好基础。戏剧院校可以发展和提高学生的天赋才能，教会他必需的知识和技能，对天才进行培育，使他达到对任何创作任务都能应付自如。进步的戏剧家们都承认戏剧院校在培育天才方面所起的重大作用，为之进行过斗争，并全力探讨表演艺术的理论和技术。奥斯特罗夫斯基认为：对自己这门艺术的技术缺乏研究，莫说“成为一个艺术家，甚至不能成为一个相当不错的匠人。”

戏剧教育是逐步建立起来的。它走过的道路复杂而矛盾，有时甚至误入歧途。过去的戏校爱若至宝地收集优秀演员的外部表演手法，但是没有能力揭示并说明他们的创作的内在实质。过去的戏校往往是教学生怎样按某个角色传统的演法演这个角色，而不教学生掌握表演艺术及其技术和创造任何角色的方法。戏剧教育尚未奠定自己的专业的基础，只好借助相邻的艺术：唱歌、朗诵和舞蹈的成就。教学工作不成系统，而且是主观主义的。有些人试图克服戏剧教育的经验主义，把它纳入一定的科学体系的范围。他们出于这个目的，编写了大量的舞台艺术指南。这些著作根据精细地制定的舞台表现力的准则，详尽地讲解演员在舞台上的行为的规则，向演员提出一整套表演各种人的感情和性格的现成的外部手法。这些手法中虽然有许多过去是生活所提示的，可是后来脱离了产生它们的内在实质，退化成为语调和造型的刻板公式，缺少体验的程式化的做戏的符号。结果形成一种特

殊的匠艺型专业教育。

过去的戏剧教育中最有价值的，不是舞台艺术指南中所推荐的演员表演的规则，而是学生与艺术大师直接接触所得到的教诲。艺术大师们一代接一代地将表演艺术生气勃勃的传统传授给学生。史迁普金的许多明智的劝告，直到如今仍不失其重大的意义。这些劝告说明了舞台艺术现实主义某些最重要的原则。

不过，认识原则是一回事，善于通过自己的创作体现原则又是另一回事。要做到这一点，不仅需要天才，而且需要经过深入研究的演员应用心理学和作过科学探讨的创造角色的方法。过去的戏剧教育对这些方面还没有认识。

现代的表演艺术学派的创建，应归功于斯坦尼斯拉夫斯基。他在戏剧史上第一个探讨了舞台艺术理论、创作方法和演员的技术等方面的问题，综合成为一个完整的论述演员的创作的唯物主义学说。这个学说以“斯坦尼斯拉夫斯基体系”闻名于世。体系的目的在于帮助演员在舞台上通过艺术上真实的活生生的形象，体现角色的“人的精神生活”。为了达到这个目的，他还探讨了在实践中实现体系的方法，创建了戏剧教育学。

斯坦尼斯拉夫斯基体系反对创作上的标准化。它要求的是形式与内容相统一，并没有制定任何艺术形式方面的条规。

斯坦尼斯拉夫斯基学说与其他许多戏剧体系不同，它不是以美学的准则作为根据，而是根据对演员的人的有机天性的创作客观规律的认识。斯坦尼斯拉夫斯基写道：“演员的有机天性及其创作规律对于所有的演员，对于所有的流派说来

都是同一的。既然如此，谈到这些创作规律，我们彼此之间是相近的，渊源是相同的。”他的体系是一个研究家，一个自然科学家多年劳动的成果。有意识地掌握舞台创作的下意识的、不由己的过程这个问题，在他的体系里初次得到解决。他的体系探讨了演员对形象作有机的再体现的途径。

体系并不能取代创作本身，而是为创作创造最良好的条件。体系能让演员的才能和天赋得到充分发挥。

从斯坦尼斯拉夫斯基体系诞生之日起，就有人发明不少关于演员表演的新概念，意图驳倒斯坦尼斯拉夫斯基体系。他们提出用生物力学代替心理学，用表现的技巧代替体验，用傀儡代替舞台上活生生的演员，用传达剧作者的思想代替创造人物性格，用叙述代替行动，用“间离手法”代替再体现，等等。这些概念有许多还没有它们的作者活得久长，没有超出试验室的试验阶段就消亡了，另外一些在经受时间的考验。很有意思的是，它们之中没有一种成为二十世纪舞台艺术的基本理论，虽然它们以此自居。它们不可能抹煞，尤其不可能取代斯坦尼斯拉夫斯基的天才所创建的体系。

斯坦尼斯拉夫斯基体系不朽的意义，在于它依据的是演员创作的形体和精神天性的客观规律。它综合了许多代戏剧家的创作经验和现实主义舞台艺术进步的美学思想的成就。斯坦尼斯拉夫斯基体系有助于克服戏剧教育的自发性，使戏剧教育具有真正的科学性的特点。

体系曾长期以口述的形式流传。斯坦尼斯拉夫斯基在他的每一个论点没有得到实践的仔细检验之前，是不会把自己发现的成果公开发表的。结果大多数没有和斯坦尼斯拉夫斯基一道工作的演员和导演，只是根据传闻去了解体系。他们

对体系的认识大致不差，但有些地方有严重的歪曲。

斯坦尼斯拉夫斯基的著作的发表，中断了达十余年之久，也引起了种种误解。许多人读过《演员自我修养》第一部之后得出一个错误的结论，认为体系仅仅局限于创作心理，不重视舞台体现，不重视艺术形式的表现力问题，演员只要做到正确体验角色就行了，其他的一切都会自然而然得到解决的。对体系的这种片面认识，导致实践中轻视表演艺术的形式。

四十年代末出版了阐述体现问题的《演员自我修养》第二部。这部著作使许多演员和戏剧教育家感到震惊。美国著名的戏剧杂志《杜兰戏剧评论》一九六四年十二月号写道：

“如果这本书早出版五年就好了，斯坦尼斯拉夫斯基的学说可能改变美国戏剧的整个方向。”

两本关于演员自我修养的书出版以后，斯坦尼斯拉夫斯基阐述体系的第二部分——论述处理剧本和创造角色的方法的手稿，仍然长期没有问世。于是出现各式各样关于他的新的创作方法的传闻，产生一些使戏剧家和电影家们神志不安的奇谈怪论。五十年代初期，这些奇谈怪论在苏联和国外报刊上引起一场规模浩大的关于斯坦尼斯拉夫斯基学术遗产的创作讨论。

斯坦尼斯拉夫斯基八卷集出版以后，广大戏剧界才读到阐述体系的最重要的著作，消除了由于没有接触到资料而产生的许多误解。

这些著作出版以后，看来似乎没有必要再编写一本戏剧教育方面的教材了。既然斯坦尼斯拉夫斯基已经如此详尽深入地解决了这个任务，何必还要再写一本阐述培养演员的原

则和方法的教材呢？现在只需要善于运用他的体系，用不着把他阐述过的一切重新阐述一遍。而且也很难预料，别的什么人阐述体系能比体系的创造者本人阐述得更好。

斯坦尼斯拉夫斯基本人未必会同意这种对他的学术遗产的依赖态度。无论他对现代戏剧教育作过多大的贡献，他从来没有想到自己解决了表演专业所有的问题，后人只须利用他的劳动成果就行了。他在艺术方面看出问题，始终比他解决的问题要多得多。斯坦尼斯拉夫斯基学说的意义和感召力并不在于把他探索到的手法绝对化，而是在于不断发展和改进舞台艺术、理论、创作方法和演员的技术。

他在探索过程中不止一次修改和扬弃过去一度认为正确的观点。尤其是对处理剧本和创造角色的方法，作过重大的改动。斯坦尼斯拉夫斯基为了使演员的创作能在比较坚实的道路上向前发展，晚年作出了一些有重大的原则意义的新发现。这些新发现促使他对许多旧的方法进行修改，提出一些完全不同的创作处理方法。他为新的创作方法的主要原则提出了根据，但没有进行彻底的研究。

虽然斯坦尼斯拉夫斯基没有来得及进行彻底的研究并写成著作，但他毫无保留地向学生们作了口述。他在戏剧教育方面的遗产最宝贵的部分，不仅尚未进行研究，甚至有相当一部分没有文字记录。其中包括斯坦尼斯拉夫斯基在歌剧话剧讲习所最后的戏剧教育试验。它对于理解他的体系的发展具有重大的意义，可是至今还没有人对它进行深入研究。

斯坦尼斯拉夫斯基学派的实践经验，比他的著作中所反映出来的要广泛丰富得多。有许多实践经验，斯坦尼斯拉夫斯基没有来得及写成著作。已经写成著述的，他也并不完全

满意。例如《演员自我修养》第一部刚付印，他就立即着手写这本书再版的修改和补充。至于论述体系的其他几部著作，都是在他去世后才编辑付印的，其中只有个别章节和片段在不同程度上是他的定稿。

斯坦尼斯拉夫斯基八卷集的编者和编辑，承担了这几部著作的选材和编辑工作。

除此之外，斯坦尼斯拉夫斯基去世后的三十年里，戏剧教育在培养演员方面，积累了丰富的经验。这些经验在某些方面使体系更加正确，修正和发展了体系。可是在某些方面却背离了体系，使戏剧教育的任务简单化，把我们拉向后退。现代戏剧教育忽视斯坦尼斯拉夫斯基作为演员的专业训练基础而制订的系统锻炼。戏剧教学的实践中，仍然严重地存在着导演只顾眼前效果、学生临时应付的积习。不是把学生培养成为完全掌握自己的创作的技术和方法、能独立思考的艺术家。

按照旧的习惯，是把体系主要归结为演员的内部技术，而对外部表现力的各种因素估计不足。结果形式黯然失色，毫无光彩，歪曲了学派的实质。对再体现、性格化等等复杂的创作问题的处理，往往也是简单化的，

剧院对有才华的、受过良好的专业训练的青年演员和导演的需求日益增长，促进了戏剧教育系统的飞速发展。开办了一些新的戏剧学院、戏剧学校、戏剧讲习所、剧院附设的培训班、表演技艺进修班，组织了创作研究班、戏剧艺术大师的试验室，创办了各种面授和函授的教学形式。许多有实践经验的演员和导演汇集到戏剧教育方面，需要帮助他们掌握培养下一代舞台艺术家这个复杂的专业。

戏剧教育向广度扩展的同时，也向它的深度发展，戏剧院校才能顺利完成自己的任务。向戏剧教育的深度发展不仅依靠教师的经验和才能，而且取决于我们戏剧教育科学的现状，我们对戏剧理论、演员的技术和讲授表演艺术的方法的深入研究。

戏剧教育当前需要新的教学大纲和教材。新的教学大纲和教材应当反映斯坦尼斯拉夫斯基体系现阶段的发展，总结戏剧院校的工作经验，作为组织和实施教学过程的正确指针。

苏维埃时期不止一次地尝试过编写演员技巧的教材。三十年代末出版了克林格的《培养演员的实践课程》（编辑查哈瓦），后来又出版了拉波波尔特的教学参考资料《演员的作业》。这两本书反映了瓦赫坦戈夫的学生们的教学经验，包含许多宝贵的教学原理和实践方面的建议。但这两本书是根据斯坦尼斯拉夫斯基天才的学生瓦赫坦戈夫生前对体系的领会和教法去讲述体系的，忽视了瓦赫坦戈夫去世后斯坦尼斯拉夫斯基在戏剧教育方面所作的原则上的革新。这些革新说明他的体系在苏维埃时期发展的特点。

近年来出版了一些从体系发展的较高的出发点阐述戏剧教育某些方面的新著作。可以举出以下著作：托波尔科夫的《论演员的技术》、查哈瓦的《演员和导演的技巧》、克涅别尔的《论行动分析》和《言语行动》、叶尔绍夫的《表演艺术工艺学》、捷米多夫的《在舞台上生活的艺术》、卡拉塞沃夫的《斯坦尼斯拉夫斯基与舞台演出的革新》、谢赫马托夫的《舞台小品集》、吉普比乌斯的《感情的操练》等等。以上著作在学术方面并不是没有争论。其中某些著作提出的

一些理论观点和教学法的建议，很难令人同意。在我们看来，给现代戏剧的风格下定义，说它是体验艺术和表现艺术的综合，企图把舞台上对手之间的相互作用的个人表现形式的丰富和多样性归纳为几个通用的表现手法，自命为对体系作出自己独出心裁的解释，以及其他等等，都是这样的观点。虽然有些观点存在争议甚至是错误的，但是上述著作对于我们戏剧教育仍然具有重大的意义，这一点是无庸怀疑的。上述著作的著者根据他们对斯坦尼斯拉夫斯基学术遗产的领会，同时用自己的局部经验对它加以补充，力求阐明现代戏剧教育中对体系探讨得最少的几个方面并提出理论根据。戏剧教育家和实践家们对其中几本著作颇感兴趣，认为它们符合他们专业上的需要，能引起他们思考问题，并不是偶然的。

斯坦尼斯拉夫斯基的学生和研究家们关于戏剧教育某一方面的著作，也同斯坦尼斯拉夫基本人的著作一样，不仅没有抵消，反而更加迫切要求编写一本包括演员专业训练的各个方面而且符合现代科学要求的教材。斯坦尼斯拉夫斯基生前谈到过需要编写一本这样的教材。他在《演员自我修养》一书中写道：“把体系的主要原理转述之后”，他要尽快着手编写一本实用指南，一种讲解表演艺术并附有一系列推荐练习的“习题集”。这本实用指南必须讲清楚，“第一、第二和第三阶段，应当让毫无经验的初学的学生做些什么练习……他们需要类似试唱练耳的什么练习？为了培养创作时的情感和体验，演员需要什么样的音阶、琶音？为了在学校和家里作系统的练习，应当象习题集中一样，把练习按顺序开列出来。”

斯坦尼斯拉夫斯基谈到掌握演员的专业时，提出的要求是如此具体。他经常说，戏剧演出以及戏剧教育，都不容许有任何“一般”，任何大概其，实现原则时采取大概其的态度，就会歪曲原则本身。

斯坦尼斯拉夫斯基晚年把编写一本讲授体系的实用教程的任务，委托给自己这个学派的助手。提请读者注意的这本教材《斯坦尼斯拉夫斯基学派演员的培养》，实际上是编写一本这样的实用教程的初次尝试。

本书著者是斯坦尼斯拉夫斯基亲近的学生之一，功勋文化工作者，艺术学博士格·弗·克里斯蒂。三十年代他作为助手和教师，积极参加了斯坦尼斯拉夫斯基在歌剧话剧讲习所和斯坦尼斯拉夫斯基歌剧院按照新的方法进行的试验和教学工作。斯坦尼斯拉夫斯基把自己对戏剧教育的许多想法告诉了他，吸收他参加制订新型的戏剧学校的教学大纲，委托他培养讲习所的青年学生。

后来，克里斯蒂作为导演和戏剧教育家，献身于传播斯坦尼斯拉夫斯基的学术遗产。他对斯坦尼斯拉夫斯基著作的出版，作出了巨大的贡献。

这本教材讲述斯坦尼斯拉夫斯基戏剧教育学的原则和教学法，以及他处理剧本和创造角色的新的方法。本书著者是以斯坦尼斯拉夫斯基后期的创作和教育思想的研究成果作为依据。这些成果过去在形成文字的著述中没有得到充分反映。他并没有把这些成果与斯坦尼斯拉夫斯基前期的整个活动割裂开来，而是珍惜地利用艺术剧院及其讲习所早期的探索中一切有珍贵价值的东西。

除了斯坦尼斯拉夫基本人的思想和见解，读者在这本

书里还可以找到他最亲近的学生和以聂米罗维奇—丹钦科为首的艺术剧院的战友们的思想。虽然艺术剧院的两位创建人在处理剧作和与演员一道工作的方法上有某些不同，但他们在最主要的方面，即对舞台艺术的性质、它的目的和任务的理解，是一致的。这本书里引用的他们的观点，自然也是一致的。

最后，这本教材总结了斯坦尼斯拉夫斯基去世后戏剧教育的发展，总结了他的许多代表当代苏联戏剧学派的学生和研究家们的工作经验。本书著者并不是折衷主义地把各种不同的戏剧教育方法和手法揉合在一起，而是选择其中有价值的、符合当代对斯坦尼斯拉夫斯基学派的理解的。

所谓的斯坦尼斯拉夫斯基学派，并不是指某一个具体的学术研究机构，而是指演剧艺术中与斯坦尼斯拉夫斯基体系和莫斯科艺术剧院的优秀传统相结合的流派。

克里斯蒂编写这本书，注意到斯坦尼斯拉夫斯基对戏剧教育和舞台创作方法的观点的复杂的长期的发展过程。斯坦尼斯拉夫斯基一生的后三十年，他的许多一度引起激烈争论的“异端邪说”得到了广泛的承认。他的另一些见解，过去虽然没有争论，可是逐步被新的发现所代替。在体系内部，元素和创作方法也在进行自然淘汰，着重点也在改变。

培养演员的教学内容和方法没有停滞不前，也是在不断发展，不断改进，随着时代的要求、科学和艺术的成就而采取新的形式。站在保守立场上的学派是不可能修改已经过时的原理，用新的思想丰富自己的。它必然变成艺术发展的障碍。这种对待体系的保守的、教条主义的态度，是与斯坦尼斯拉夫斯基学说总的精神背道而驰的。