

# 斯坦尼斯拉夫斯基研究在二十世纪的中国

苏琼

《俄罗斯文艺》2001年第1期

-

内容摘要：本文分三部分对斯坦尼斯拉夫斯基研究进行综述。本文认为二十世纪中国的斯氏研究可以分作“五个阶段”：1937—1949 / 9、1949 / 10—1968、1969—1976、1977—1980、1981—1999；“数次讨论”涉及到了斯氏研究的多个方面：对斯氏及其体系的评价、体系中有术语的辨析、三大戏剧体系说等；本文在第三部分肯定了“两位方家”曹湜和焦菊隐分别从文本层面和实践层面对传播和发展斯氏体系做出的贡献。

关键词：斯坦尼斯拉夫斯基 体系 二十世纪 中国

康斯坦丁·谢尔盖耶维奇·斯坦尼斯拉夫斯基（1863—1938），创立的集表演、导演、戏剧教学和方法于一身的斯坦尼斯拉夫斯基体系，对二十世纪的世界舞台产生过广泛影响，对中国的表导演艺术理论与实践意义尤为重大。在中国，“从三十年代到七十年代末，在表演艺术上，可以说是独尊斯坦尼斯拉夫斯基一家的”[1]。二十世纪的中国戏剧在接受斯氏的同时，对体系的学习、研究经历了一个复杂的过程，反应到评价上呈现出大起大落的曲线发展态势。然不论是“起”还是“落”，在主流话语之外始终存在着异样的声音。“文革”十年，对大多数的研究来说是空白，但对斯氏不是。相反，斯氏及其体系在浩劫期间颇受瞩目。显然，我们对二十世纪中国的斯氏研究不能再采用简单三分法——解放前、十七年、新时期。以下，拟分三个部分对二十世纪中国的斯坦尼斯拉夫斯基研究做一个综述。

## 五个阶段

一般认为斯氏体系是自1937年开始陆续介绍到中国来的，但有著者提出：“中国戏剧家接触斯坦尼，其实并非始于抗战时期。许家庆1916年著《西洋演剧史》，就曾介绍斯坦尼和莫斯科艺术剧院；余上沅1924年去美国学习戏剧，曾及时地向国内介绍当时已风靡欧美的斯坦尼，及其体系关于表导演的的主要观点”[2]，葛一虹说在1919年五四运动前后，宋春舫发表的一系列论文中提及斯氏。[3] 郑君里则云：上海业余剧人协会1935年演出的《娜拉》在若干程度上体现了斯氏的原理，“起初他们在暗自摸索当中并不知道有所谓斯坦尼斯拉夫斯基，他们虽然前进了一步，可是由于前辈的经验没有经过整理，他们还找不到一套完整的、科学的创作方法。在这个契机上斯氏表演学说零零碎碎地介绍到中国来”[4]。在三十年代学习斯氏体系的热潮中，郑君里于一九三七年着手翻译《演员自我修养》[5]第一、二章，题名为《一个演员的手记》连载于上海《大公报》上。而《新华副刊》1938年8月起发表的数篇纪念斯氏的文章，又带动了解放区对斯氏理论的译介和研究。根据斯氏研究的实际状况，我们将之分成五个阶段。

第一阶段（1937—1949年9月） 中国戏剧界有意识地译介和学习体系并形成第一股热潮是在抗战以后。斯氏的理论以篇章的形式，被译成中文，如《论戏剧与观众及其它》、《演员的创作基础》（1939），《论演技艺术的最高目

》、《现代戏剧演员论——给青年导演们》、《演剧艺术创造的内在动力及其联系性》、《演员的情绪记忆》、《演员的肌肉松弛》、《交流》（1942），《论演员的适应能力》（1943）。1942年贺孟斧译斯氏的著作《我底艺术生涯》（同年有瞿白音的译本《我的艺术生涯》）。郑君里和章泯合译的《演员的自我修养》第一部，1943年得以出版。在解放区，1940年延安鲁迅艺术学院出版了天蓝、曹葆华合译的体现体系原理的讲义《演剧教程》。

《角色的诞生》（1943）一书可算是此时学习斯氏体系的一个成果。著者郑君里不愿硬搬体系，而是根据斯氏学说中一些重要的论点，在他个人所见到的演员的优秀演出中去发现一些正确的、有用的经验，系统地研究演员与角色关系。全书分演员与角色、演员如何准备角色、演员如何排演角色和演员如何演出角色四个部分。史东山的长文《关于斯坦尼斯拉夫斯基与瓦赫坦戈夫演剧方法论的比较研究》[6]，也特别值得一提，它代表了体系研究在此时达到的水平。文章从史瓦二氏的理论中心、史瓦二氏理论偏颇性的根源、对于史瓦二氏理论的若干批评、把握史瓦二氏方法论之间的尺度几个方面对二者进行了比较，认为斯氏对“舞台表演方法上的基本条件：演员在舞台上表演到怎么样明显的程度观众才会‘看得清楚’；‘看得懂’”这些“表演方法上的ABC问题，起码条件，起码技术”没有说明白。他指出：史氏的方法论过分强调了“下意识”的作用，没有充分着重指出演员创作过程中“意识”与“下意识”要素的辩证关系，二要素相互有机作用，没有充分着重指出“意识”在整个创作过程——从准备，排演到上演——中的创导作用，而“过分强调了对于‘自然的魔师’的信服”则使他被人误会为“唯心主义”者或者“自然主义”者。

第二阶段（1949年10月—1968年）解放初期，体系渐渐取得了“至尊”地位。“我们国家的戏剧学校、电影学校及群众业余艺术学校，都在用斯坦尼斯拉夫斯基体系教育学生，我们的政府又聘请了苏联戏剧专家，举办了导演干部训练班、表演干部训练班，导演师资进修班和表演师资进修班。”[7]与此同时，我国开始派遣留学生赴苏学习体系。这是我国戏剧界全面、系统、深入学习体系的时期，对斯氏的译介和研究在这种背景下达到了一个高潮。《演员自我修养》第一二部、《演员创造角色》、《演员的道德》、《我的艺术生活》、《〈奥瑟罗〉导演计划》、《〈海鸥〉导演计划》、《〈在底层〉导演计划》等斯氏著作得以出版或再版。《角色的诞生》重新出版，《演员创造论》（陈卓猷译）中南部队艺术学院（1951）和新文艺（1953）两个版本，舒强出版了《斯坦尼斯拉夫斯基体系问题》。除此之外，《戏剧理论译文集》、《电影艺术译丛》上刊登了不少苏联研究斯氏体系的文章。国外研究斯氏体系的论著，如阿巴戈的《史达尼斯拉夫斯基体系与苏联戏剧》、托弗里兹·盖耶尔的《斯坦尼斯拉夫斯基体系讲座》、格·古里耶夫的《斯坦尼斯拉夫斯基体系讲座》以及《斯坦尼斯拉夫斯基创作遗产讨论集》都有中译本。

本土对斯氏的研究，在此阶段尚停留在较低的层面上，普遍强调的是体系的思想性与科学性。根据斯氏的“体系贯串行动与最高任务”这一原则，得出斯氏并非象某些人说的那样不重视创作的思想性、倾向性的结论，把斯氏的“最高任务”和“倾向”部分重合起来[8]，甚至将它基本等同于“最高思想任务”[9]。与此同时，体系是科学的、唯物主义的演剧体系的论断得到了广泛认同；他们并且指出“它既是科学，当然也就不会停留，而是在不断地实践中发

完善着的。”[10]

然而风光的表象，不足以掩饰体系在当时的尴尬处境，一面是学习体系的“疯”潮，一面是人们在理解体系中普

在着的主观臆断倾向。况且解放之初，演员的素质普遍较低，当他们被体系众多的术语包围着，却难以理解它们时，不免又产生抵触情绪。“百花齐放”声中，体系常被视作“一枝独秀”而遭致非议。在日益高涨的民族化、大众化的潮流里，这个外来户能占稳脚跟吗？体系，危机四伏。

第三阶段（1969—1976年）1969年《红旗》杂志第6、7期合刊上，发表了署名“上海革命大批判写作小组”的《评斯坦尼斯拉夫斯基“体系”》。这篇文章让斯氏及其体系在中国的命运，发生了迅速而彻底的逆转。仅《文汇报》1969年10月份就发表了14篇针对体系的大批判文章，各色人等集结起来向体系打响了“排炮”。从这些文章的字里行间，隐约可见有识之士异样的言辞，但这声音如此微弱，早已淹没于人民愤怒声讨的海洋中。

那么，此期公开发表的文章，对斯氏及其体系持有怎样的见解呢？透过《评斯坦尼斯拉夫斯基“体系”》和《不能放过斯坦尼这个反面教员》[11]两文，我们能窥其一斑。《评》文对斯氏的定位是“一个资产阶级反动艺术‘权威’”。而体系是斯氏“煞费苦心而杂凑成的戏剧理论”，它在一九〇五年革命的失败到十月革命的兴起“这一反动时期”形成，这就正好表明它是沙皇政府反动的文化麻醉政策的产物。”文章认为体系是斯氏“用‘从自我出发’——‘自我’和发展’两面派‘种子’——达到‘下意识的创作’这套公式所组成”的。“从自我出发”论，“以‘我’为中心，‘自我’囊括一切，‘我’为所欲为，这就是资产阶级和一切剥削阶级的极端利己主义的生活目的。”“种子论”，“资产阶级人性论，是专门同马克思列宁主义的阶级论唱对台戏的。”至于“下意识的创作”，那是“资产阶级戏剧走上穷途末路的反映”，“只是一句骗人的鬼话”，“是有意识地把创作完全变为资产阶级本能的‘自我’表现，以瓦解人民群众的革命斗志，破坏无产阶级革命运动，为资本主义鸣锣开道。”《不》文对现实中存在着的三种观点——“存在决定意识，文化工作危险”、体系“不能一棍子打死。总体反动，分体有用”、“我们与斯坦尼不搭界”——进行了批驳。典型的一段话是：“说‘总体反动，分体有用’，那是政治上的糊涂。须知，斯坦尼‘体系’首先不是表演体系，而是资产阶级的思想体系。它的‘内核’就是登峰造极的资产阶级个人主义。”真不知道是谁糊涂。另有文章进一步发展了上述论点，认为“自我”就是“私”[12]，而体系的“有机天性论”就是资产阶级人性论[13]。其它文章没再超出这个水平，只做到了反复重申而已。

不难看出，这组大批判文章，固执地从意识形态的角度来理解作为艺术创作方法的体系。这就造成了似是而非，去有道理，实际上全然不同。

第四阶段（1977—1980年）七十年代要求“重新回到斯氏体系”。78、79、80这三年的研究，一言以蔽之：澄清斯氏及其体系的是非问题，主要是在纠正浩劫期间对斯氏的歪曲上。故而，这三年可谓斯氏的“平反期”。如果不算批判时对斯氏的集中“轰炸”，那么这个阶段可算是体系研究的第三次热潮。

“通过历史的回顾，同志们普遍感到，长期以来，我们在对待斯氏体系的问题上缺乏科学态度，严重地存在着形而上学的毛病。一会儿罢黜百家，独尊斯氏体系；一会儿又把斯氏体系攻击得体无完肤，一无是处，总是把问题搞得很复杂。”这都是“随着政治气候的变化而任意把学术问题和政治问题混淆起来”的结果，要想实事求是地对待学术问题，“绝不能把学术问题和政治问题混为一谈。”[14]反映到澄清斯氏体系的是非问题上，也应把学术从政治中剥离出

。这主要涉及三个方面：第一，对斯氏的评价；第二，对体系的评价；第三，体系中一些术语、概念的辨析。斯氏是个怎样的人呢？用此时广泛采取的历史唯物主义观点来评价：首先，在政治上，他肯定不是反革命；他是一个资产阶级出身的“现实主义的演剧家，用资产阶级的思想观点总结了资产阶级的演剧实践”[15]，是“现实主义演剧理论的创造者”[16]，一个实践家。对1962年周扬“斯氏体系是世界戏剧史上唯一有体系的，根本不能打倒，也打不倒”的宣言[17]，他们基本持否定态度，但出发点自然与《评》文不同。他们客观地指出“斯坦尼体系并不是世界上唯一的学派”[18]。但它是“世界戏剧史上第一部完整、科学、系统的宝贵戏剧艺术遗产”。[19]它有一些主观、唯心的成分，但基本上是唯物的；体系本身是有缺陷的，但它有个发展和改进的过程。针对被歪曲的“三论”，评论者进行了分析与辨析。虽然他们对体系有各自不同的理解，但不管认为“从自我出发”是否科学，力求本着学术讨论的精神这一共同的。

第五阶段（1981—1999年）伴随着开放的思潮，布莱希特等多种戏剧理论得以大量引进，体系在八九十年代的戏剧界，失去了“独尊”的条件。象以往那样集中学习、讨论的火热景象，再也寻不见。可是比较的、审美的角度，却扩大了斯氏研究的视野。“三大戏剧体系”说在这个时期，经历了一个从建构到解构的过程。焦菊隐与斯氏的关系研究（这一点将在第三部分论及），也是此时的一个新兴课题。

1962年，黄佐临在《漫谈“戏剧观”》一文中，提出有三个绝然不同的戏剧观：斯氏的、布莱希特的和梅兰芳的。不知从何时起，“三大戏剧观”讹传为“三大戏剧体系”，由此生出许多比较三大戏剧体系的文章来。到1989年还出版了一本小册子《三大戏剧体系审美关系初探》。不管后来者如何证明这种说法靠不住，我们还是可以先看看有关斯氏与布氏、梅氏的比较研究。

分析三者，尤其是斯氏和布氏的异同，是这一阶段斯氏研究的重要组成部分。有人认为斯氏体系是现实主义体验派演剧理论，它“从自我出发，第一自我溶入角色的情境与心境再自然而然地将第二自我带入戏中”，“带有自然主义成份”；布氏的演剧理论则属于现实主义的表现派。[20]但是，斯氏和布氏都与哥格兰有着千丝万缕的联系，例如斯氏的“‘直觉’的性格化方法”，就是对哥格兰的方法作了补充[21]。斯—布体系是对立的统一，它们之间存在着共同的东西。斯氏谈过间离，布氏也论移情，只不过侧重着不同[22]。

鉴于“在两派理论指导下，都导致了艺术实践上的成功，使各国戏剧工作者演出过许多优秀剧目”[23]，区分二者的优劣已经失去意义。《三大戏剧体系审美关系初探》的初衷，就旨在寻找东西方这三个最有代表性的演剧流派，在舞台与观众之间的审美关系上的自成一派的独特之处，但“决无抑此扬彼的褒贬之意”[24]。研究者由此倾向将三者放在同一个层面上进行评判，认为这三者“同源而殊途、殊途而同归”，戏剧美学理想则是“同源同归”[25]。从审美理想出发，有人得出结论：虽然“三位戏剧大师大体上是同时代人，但三种不同的审美理想却显示出一种发展的轨迹，它们是戏剧的美的规律的不同角度的反映。就具体的审美价值而言，三大体系各有千秋，互为补充，都有无可比拟的魅力；就总体的审美意识而言，它们意味着人类对于戏剧之美的认识越来越全面。”[26]

也许此时，我们可以说斯氏研究已经摆脱异常因素的干扰，走上了正常的学术批评轨道。它既没有受到过分的瞩目

也没有遭遇刻意的冷落。

### 数次“讨论”

通过第一部分五个阶段的描述，我们可知斯氏研究在二十世纪的中国，并不是呈递进式发展的。正如本文开头指出，它有明显的起落，在主流话语之外始终存在着异样的声音。这种边缘与主流的对抗，尽管从来不曾平衡，但它为留下了还算足够的空间。反观数十年来，特别是1949年以后的研究，关于斯氏及其体系的讨论一直在进行着：有时范围较大，有时局限于一个小圈子；有客观的学术探讨，也不乏群众运动式的大批判；有受政治思潮影响的，也有纯粹审美维度的。

由于关于体系的讨论并不象关于历史剧等的讨论那样相对集中、突出，它的历程长、枝节多，我们只能分文革前后两段，在对其进行编年叙述时作些详略上的处理。至于文革中关于斯氏的讨论，因为一方明显处于压倒性优势，另方的言论受到扼制，我们只能透过对斯氏的批判文字洞察幽微。这于“第三阶段”可得求证，此处不再提。

1955年，写过《心理技术研究》（1949）、《演员创造论》（1951）的陈卓猷，被定性为“胡风分子”。依据陈卓猷涉及到的有关体系中演员创造角色的问题，《斯坦尼斯拉夫斯基体系问题》[27]针锋相对地就“演员创造的基本原理”、“演员的任务”、“演员创造的方法”、“心理技术研究”和“舞台行为的规律”这五个表演艺术中的重要问题，表示了异议。这两本书对体系的研究，基本上体现了一家之言，系统而有一定的理论深度。但其它的文章未必有陈卓猷的冷静。如果剔除那些“时尚”话语，《陈卓猷的反动演剧理论》[28]还是指出了陈氏的一些疏漏之处的：例如，它在《演员创造论》陈氏原是继承了解放前发表的《心理技术研究》一文的观点。陈氏前文原是要“清算斯氏体系”的。在后著中，陈氏又依据体系的原理借助苏联心理科学的理论来研究角色问题。前后只有两年的时间，这不免让人对陈卓猷的态度产生怀疑。然而象当时的许多文章一样，《陈卓猷的反动演剧理论》一文总在不知不觉中转换论辩对象，把理论争论变成人身攻击。更不要说《戴上假面的狼——陈卓猷》这类“时文”。另有文章[29]暗示既然“苏联的表演艺术是全世界最先进的，史坦尼斯拉夫斯基就出在苏联”，那么斯氏体系当然也是最先进的，如此既然陈卓猷认为斯氏对“灵感”的运用和解释是不正确的，他又反对斯氏的“最高任务和贯串动作”，那么他必是反动的无疑。显而易见，陈卓猷条件地“捍卫”斯氏体系是这些文章的明确点。

1956年，就如何正确评价斯氏体系，张拓、任德耀等五人在海格大楼与张春桥进行了一次面对面的辩论，表明了他们反对完全否定体系的态度。他们明确提出：“斯坦尼体系是现实主义演剧科学的一个学派，虽然其中还有唯心主义的杂质，但基本上是好的，经过实践证明，无论在创作上还是教学上都是有用的。作为中国的戏剧工作者，应该批判地借鉴斯坦尼体系和其他学派，继承并整理我国优秀的演剧传统经验，通过自己的艺术实践，从而创造中国民族自己的学派和体系。”[30]作者认为，从1956年8月19日张春桥在上海戏剧家协会成立大会上的讲话到三日后海格大楼的辩论，是1969年砸烂斯氏体系的一个序幕。

文革前有关于斯氏的部分讨论，在《我所接触的斯坦尼斯拉夫斯基在中国的历史》一文中得到介绍：1958年，在中央戏剧学院内，围绕如何对待学习斯氏体系和如何创建中国社会主义民族化的演剧体系问题，开展了一场辩论。有

师认为斯氏是反对艺术倾向性，主张艺术至上的……“于是学校开展了‘批判资产阶级和修正主义思潮’、‘在艺术阵地插红旗、拔白旗’的运动，发动师生自编教材，重新修订教学大纲和教学计划，由全盘肯定斯氏体系转到全盘否定。”“随后，中央文化部艺术科学研究领导小组召开了‘戏剧艺术座谈会’，进行关于建立中国戏剧表演体系的讨论，把戏剧学院的辩论扩大到首都戏剧界。”1960年，中央戏剧学院和上海戏剧学院的教学经验交流会议，着重讨论如何学习传统流派和学习斯氏体系的问题。在会上，欧阳予倩把学习斯氏体系对提高我国戏剧艺术教育水平的重要性说得很清楚。“因此，在一九五九年反右倾运动之后，再度出现的以反右倾为纲，借着继承中国戏曲传统而否定斯氏体系的‘左’的倾向，没有走得更远。”1964年，领导上要求把斯氏体系到底有些什么弄清楚。为此，中央、上海两院戏剧学院成立研究小组，为建立我国社会主义演剧体系制定科学研究规划。在两院制定的规划草案中，斯氏体系定名为“修正主义和资产阶级文艺思想”的调子。[31]

另外，1961、1962年，由朱光潜《狄德罗的〈谈演员的矛盾〉》引发的关于“演员的矛盾”讨论，也波及到了斯氏体系，“讨论的重心很快从应该怎么正确认识狄德罗的表现派转向应该怎么正确认识斯坦尼斯拉夫斯基的体验派。”[32]

一些争论比较集中的问题：“斯坦尼是否反对艺术中的倾向？”“斯坦尼体系是否只讲体验不要体现，追求自然主义？”“从自我出发是否将导致演员自我表现和扩张，反对思想改造和深入生活？”“斯坦尼是否混淆了生活和艺术表演和角色的界限？”“斯坦尼的‘规定情境’学说是否堕入了唯心主义？”等在《澄清是非批判借鉴——关于斯坦尼斯拉夫斯基体系中几个问题的论辩》[33]一文中得到了归纳、澄清与进一步的探讨。

从以上罗列的众多材料中，可见文革前对斯氏的讨论从未间断过，也能够清晰地看出随着时间的推移，对斯氏的讨论怎么样在“讨论”中，一步步走向异化。我们发现，在波浪状起伏的研究曲线中，始终伴随着戏剧的民族化、中国化的讨论。

改造斯氏体系使之与中国实际相结合，创造出有中国特色的体系，是中国戏剧家的宿愿，也是他们长久以来关注的重点。1940年，正处于斯氏研究的第一次热潮期间，中国戏剧界在给苏联全体戏剧工作者的信里说：“伟大的斯坦尼斯拉夫斯基的光辉的成果，对于我们更是一种具有无上魔力的珍宝。斯坦尼斯拉夫斯基理论的中国化的问题，在目前已成为中国演剧界一个最感兴趣的课题了。”[34]我们赞同“应该有中国的史坦尼斯拉夫斯基体系”，认为改造体系使中国化确实不失为一种切实可行的化“洋”为“中”的办法，某些将斯氏与中国化割裂开来的作法和机械照搬体系的作法同样不能让人信服。通过考察我们发现，斯氏体系在与时代的反复较量中，乘现实主义之风而“起”；遇民族化之风而“落”。或许可以说斯氏体系与民族化、中国化的契合程度，决定着它在二十世纪中国的命运。

1949年以后，焦菊隐在将体系中国化方面不失为典范。他在接受体系思想的基础上提出的“心象说”，被看作是斯氏导演学派的重要组成部分。如照此发展，当有新收获。事实却是，代表现实主义的体系在与民族化的矛盾中败下阵来，并且被迫退却，民族化占据了上风。当民族化被强调到极致时，学术气候与政治气候相混淆且前者渐融于后者，客观的评判被抛掷一旁，主观性与政治术语占据了学术论坛是不奇怪的。这也就是何以1958年还有人在谈体系与民族化的关系时，说“民族化是方向，现实主义是方法”。

曲表演艺术的关系（如李紫贵《试谈斯坦尼斯拉夫斯基体系与戏曲表演艺术的关系》），1959、1960年强调话剧的民族化、群众化之时，鲜谈斯氏，之后又极力贬低体系的原因了。值此之际，“所谓群众化，就是说话剧作品必须更表现新的人民时代，表现工农兵群众的斗争生活。……我们说的民族化，就是说，我们运用话剧形式来表现我国人民的生活要更加符合我国人民的思想感情、风俗习惯和心理状态的特征，更加适应他们的欣赏习惯；这就必须不断除‘洋’化的痕迹、避免模仿的影响，从而使我们的演出更加具有鲜明的中国气派和浓郁的民族色彩。”[35]据此戏曲形式表演工农兵的革命样板戏，无疑成了当时戏剧形式和风格群众化、民族化的最佳方式。而理论色彩浓郁的“洋”体系，庞大、复杂又有资产阶级倾向显得那么不合时宜。广大的人民群众（包括一些因“解放了”而有幸进入学院的工农同学）很难理解斯氏体系，由此而产生的反感情绪在大批判中得到了充分发泄，他们（包括某电影制片厂干事员）纷纷控诉体系对自己的迫害。而个别深谙体系的，又在极端民族主义情绪的影响下把听苏联专家讲课当成民族的耻辱”。有意思的是，从五十年代末到六十年代，苏联整个戏剧界对体系的研究也“冷了一阵”，这不知是一种巧合。

1978年，无论是何种意义上的现实主义都在复苏。这一年，《戏剧艺术》发表戏剧艺术研究室表演系表演教研组的“关于斯坦尼斯拉夫斯基的讨论”。1980年，《戏剧艺术》编辑部组织导演艺术探讨——斯氏体系在中国的运用的讨论。同时，《戏剧艺术论丛》编辑部举行“斯氏体系与中国话剧艺术”的座谈会。讨论中，人们普遍认为应该摒弃文革和文革中一些“打棍子”、“扣帽子”式的作法，而应本着学术探讨的态度还体系本来面目。这时关于体系的讨论见本文的“第四阶段”。自此，关于斯氏研究艺术层面的、客观的评价多了，所使用的语言也纯洁起来。

九十年代，有过一场关于“世界三大戏剧体系”的讨论，起因在于中央电视台《正大综艺》栏目关于三大体系的问答。1997年9月廖奔在《人民政协报》上著文指出“三大戏剧体系说”有误。之后，沈林、叶长海、谢柏梁等发表文章表达了同样的意思。他们以为黄佐临“并不是这仅仅流行于中国的‘世界戏剧三大体系’的始作者”[36]，没有明确标举“三大戏剧体系”，“佐临从来就没有关于世界三大体系的提法……从渊源上看，三大体系说绝对是错误的”[37]。“1935年，梅兰芳率团赴莫斯科演出。在那里，梅兰芳、布莱希特、斯坦尼斯拉夫斯基的汇合为世界戏剧贡献了‘间离效果’说。这也为日后‘三大体系’说的兴起提供了一个契机。”[38]“在我的印象中，真正着力论说‘三大体系’的是我的同学孙惠柱先生”[39]。这期间，尽管有人在否定三大体系说的时候指出它仍然“有着重要意义。因为它促使我们用外国的眼光观察中国的戏剧，用中国的眼光观察外国的戏剧。”[40]但我们没有见到明确表示坚持“世界三大戏剧体系”说的文章，因此是否能冒昧地讲：这并不是一场严格意义上的讨论，只能算是一场很牵强的翻案？

## 两位方家

对二十世纪中国的斯氏研究进行综述，无法绕过郑雪莱和焦菊隐这两位对斯氏研究作出较大贡献的方家。郑雪莱斯氏全集的校注和翻译者，著有专门研究斯氏体系的《斯坦尼斯拉夫斯基体系论集》（1984）。他对斯氏体系的各个方面：大到体系的哲学美学基础、体系的表演艺术本质、体系的方法论问题；小到有关体系的讨论中存在的

概念问题，诸如“有机天性”、“下意识”或“下意识的创作”、“从自我出发”、“形体动作”或“形体动作方法”等，乃至体系的各组成部分以及对体系的比较研究方面，如表现派与体验派、布莱希特演剧理论和斯氏的异同、斯氏体系和中国戏曲等，都有涉及且提出了自身的见解，有的还带总结性质。故而尽管他自云“（对）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”[41]，我们却不能抹杀他为斯氏体系的广泛传播创造的条件，他在斯氏文本研究领域取得的突出成绩。

针对苏联专家格奥尔吉·古里叶夫1957年在中国戏剧家协会的讲演稿（即《斯坦尼斯拉夫斯基体系讲话》一书）中的一些提法，郑氏指出斯氏的“美学思想和体系的基本理论原则，在十月革命前的发展阶段，虽然受到了唯心主义的一些影响，但从其本质和主流来看，是朴素唯物主义的、现实主义的。”提出“俄国革命民主派的美学构成了斯坦尼斯拉夫斯基美学思想的核心，贯彻于他的体系发展的全过程”，“不论前期或后期，体系都包含有这样几个基本美学特征或美学原则：（1）思想性；（2）人民性；（3）真实性；（4）科学性。”[42]就古里叶夫书中关于斯氏表演艺术特性的一些提法问题，如古氏把“体系”分为“体验的体系”和“行动的体系”，郑氏也提出商榷并发表了自己的看法。[43]

在斯氏体系的众多术语中，郑氏说的最多、谈的最详细的是“从自我出发”。他认为斯氏的这一命题“是用来具体解决形象创造者如何走进形象，一个创作的出发点、起点的问题，是一种演员创造角色的具体途径、方法。”[44]它是体验派的重要创作原则，“并不是如有些同志所说的，是任何表演流派甚至任何艺术创作的原则”。它在早期指的是从演员本人的条件出发，是按照角色的类型来选择扮演者的意思，但是到了后来这一概念包括三点内容：“演员创作的出发点”、“演员要在规定情境中以自己的名义动作”、“既成为别人，又保持自我”。郑氏认为“从自我出发”的提法会引起较多争议，问题主要出在扮演领袖人物和扮演反面人物上。联系“种子论”，他对这一点作了说明。[45]

在《略论布莱希特演剧理论与斯氏体系的异同》和《斯氏体系和中国戏曲》两文里，郑氏对布莱希特演剧理论和斯氏体系作了对比，谈及斯氏体系、布莱希特演剧理论和中国戏曲的相互关系问题。在总结以往国内外戏剧界对布氏这两种演剧理论看法的基础上，郑氏提出了自己的想法。他认为两者在戏剧基本美学观点上是很接近的，具体表现在“真实地反映现实的原则”和“对戏剧的教育作用和社会使命的理解”这两点上。同时也不讳言两者确有不同，甚至存在较大的分歧，他将之归纳为：“生活”与“表演”、“间离”与“化身”、“意识”与“下意识”这三方面不同。至于斯氏、布氏、梅氏之间的联系，郑氏是基于“建立我们自己的民族的表现体系”进行研究的，他认为三者之间在某些地方是有共同点的：一、都讲体验（布氏虽然前期不讲体验，但在后期讲了，当然，与斯氏讲的不完全一样）；二、梅兰芳、欧阳予倩、周信芳、田汉等老前辈，都认为斯氏体系可以运用于我国戏曲；三、布氏认为中国戏曲属于表现艺术，因为也讲间离效果；四、斯氏也非常赞赏梅兰芳的艺术，称之为“有规律的自由行动”。郑氏在两者进行细致区分的基础上，得出“斯氏体系、布氏理论和中国戏曲能不能‘三结合’？我认为很难，也没有必要”的结论。

他虽然对三者进行比较，也说“斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特都是话剧方面的体系和理论”[46]，但从未用过“



体系”一词，原因是他始终认为周扬 1962 年的说法是正确的，“表演流派，当然不只是斯氏一家。至于表演体系，斯氏体系如果不是唯一的，也是比较完整的”[47]。

我们说作为一位系统的全面的介绍、研究斯氏及其体系的翻译家、评论家，郑氏的研究代表了中国二十世纪在斯氏研究领域所取得的成绩。

焦菊隐斯氏对从国外到苏联学习的学者的一个基本要求就是切莫生搬硬套，而应结合本国、本民族的实际情况。在斯氏体系中国化方面，焦氏作出了巨大贡献，他无疑是那位得到了斯氏真谛的导演。如果说郑雪莱对体系的研究还在文本层面的话，那么焦菊隐对体系的研究则由理论进而进入到了实践层面，直至形成了自己的导演学派。本文关注的是焦氏对斯氏体系的研究，尤其是他人对焦氏与斯氏体系的联系的研究。

四十年代初，焦菊隐在翻译契诃夫戏剧和丹钦柯的《文艺·戏剧·生活》（当时取名为《回忆录》）过程中，“契诃夫才约略懂得了斯坦尼斯拉夫斯基”[48]。1951 年，焦菊隐为北师大音乐戏剧系开设“斯坦尼斯拉夫斯基研究”课程（课堂记录整理可参见《信念与真实感》一文），这与《导演的艺术创造》、《向斯坦尼斯拉夫斯基学习》、《斯坦尼斯拉夫斯基体系的形成过程》和《契诃夫和莫斯科艺术剧院与斯坦尼斯拉夫斯基》等文，共同展示了他对体系的理解。他认为斯氏的美学原则和创造方法的基本观点，“是从生活出发，从实际出发。”斯氏的演剧体系，“是反公式主义的有力武器。”[49]他认为体系有五大特点（这也是斯氏的优点），它是由两个来源和三种精神构成的，两个来源是“从生活中来”、“从实践中来”；三种精神是“不断进取的精神”、“自我批评的精神”和“虚心探索的精神”。他从体系的开端、问题的提出和斯氏的发现与经验积累等方面，将体系的形成过程一步步道来。[50]

理论归理论，在实践中，焦氏发现：“我们在它（即斯氏体系一本文作者注）的运用上，对于这个方法的现实意义，特别是，这个方法必须在什么基础去运用才能有更大的现实意义，并没有充分的理解。”他说“我们的舞台上，普遍地运用了新现实主义的创造方法，可是依然还存在着那么多的公式化、形式化、概念化的表演，不正是一个有力的说明吗？”[51]这个“基础”是什么呢？焦氏以为就是“从深入地体验生活现实出发”。1951 年他在排演《龙须沟》的过程中提出“心象说”，为体系和中国的演出实际作了链接。以后在导演《茶馆》、《蔡文姬》等剧目中，他将体系的思想与实践贯通，逐步形成了自己的导演学派。

焦菊隐的“心象说”与斯氏体系的关系，这是八九十年代斯氏研究的一个新天地。童道明说：“‘心象说’的提出是针对着那时已经冒头的对于斯氏体系的片面化认识。”[52]“是焦菊隐假借斯坦尼斯拉夫斯基的名义提出来的，实际上是焦菊隐对斯氏体系的精心校正和发挥，因此也是焦菊隐戏剧学说中最有光彩也最富独创性的一个部分。”[53]为是斯氏关于“再体现”和“性格化”的主张，启发了焦氏。[53]《焦菊隐‘心象说’与斯氏体系及戏曲关系问题》一文，肯定了“心象说”是“建立在体验论基础上的表演理论”，“体验是贯穿于整个‘心象说’的一条主线”[54]。作者想以此说明“心象说”“在本质上还是属于体验派的，它与斯氏体系的差异，应该看作是体验派内部的、具体方法上的差异”。从“心象与内心视象”，“体验生活与规定情境”、“从外到内与从内到外”三个方面，作者具体辨析了这种差异，并从焦氏“当时所面临的中国话剧表演现实，特别是演员自身素质的问题”方面给出了差异

生的原因，那就是虽然两人“反对表演中的公式化、刻板化等形式主义倾向”的处境是一致的，但“他们面对的演出”不同。作者认为焦氏“以自己的方式发展了斯氏体系”，而“心象说”“不仅是针对五十年代中国话剧表演中存在的救弊良方，而且也是对斯氏体系本身的一个突出贡献。”

不难看出，研究者们大致上都认为“心象说”，是焦氏在学习运用斯氏体系中对体系的发展，是“在斯坦尼体系基础上有创造性的再发现”[55]。“他虽然没有直接受教于斯坦尼斯拉夫斯基，但是他曾经自认为是这位伟大的艺术家的学生。”[56]在把“心象说”与米·契诃夫的“摹仿说”作了一番比较后，童道明得出结论：“焦菊隐是继米·契诃夫之后，对斯氏体系的发展在理论与实践上作出了里程碑式贡献的大戏剧家。”[57]

以上由三个方面，我们回顾了二十世纪斯坦尼斯拉夫斯基体系在中国的传播和研究历程，并在此基础上尽可能对研究的各方面进行综述。总结过去，为的是放眼未来，斯氏体系在中国饱受冷暖，命运多舛，“至尊”的荣耀和“落水狗”的惨痛一样让人记忆犹新。所幸，本文在篇末时能够得以心平气和地论述研究领域的问题。

---

注释：

[1] 田本相主编：《新时期戏剧述论》，文化艺术出版社1996年版，第323页。

[2] 胡星亮：《二十世纪中国戏剧思潮》，江苏文艺出版社1995年版，第294页。

[3] [34]《俄罗斯、苏联戏剧在中国传播的三十年》，《戏剧论丛》1957年11月。

[4] 《角色的诞生·新版自序》，中国电影出版社1963年10月新1版。

[5] 关于《演员自我修养》的翻译，据介绍：一九三九年起，郑君里和章泯等同志合作，开始翻译全书，其中郑君里曾在重庆《新华日报》、《新演剧》上发表，单行本于一九四三年在重庆出版。此外，叔懋同志又根据一九三九年的俄文原本第一版，翻译了前五章，于一九四〇年陆续发表在上海的《剧场艺术》月刊，一九四一年，由光明书局出版了单行本上册。见《焦菊隐文集·第三卷》，文化艺术出版社1988年版，第190页注释。

[6] 《戏剧月报》1卷2期，1943年2月。

[7] [10]欧阳山尊：《斯坦尼斯拉夫斯基体系在中国》，《戏剧报》1957年第21期。

[8] 郑君里：《角色的诞生》，中国电影出版社1963年10月新1版，第12页。

[9]《舒强戏剧论文集》，中国戏剧出版社1982年版，第126页。

[11] 《文汇报》1969年7月24日。

[12]《肃清斯坦尼“体系”在京剧届的流毒》，《文汇报》1969年7月25日。

[13]红戟：《彻底批判反动的“有机天性论”》，

《文汇报》1969年7月31日。

[14] 顾鸣竹：《斯坦尼斯拉夫斯基体系与中国话剧艺术》，《戏剧艺术论丛》1980年4月。

- [15] 叶涛：《对斯坦尼斯拉夫斯基体系的几点看法》，《戏剧艺术》1978年第2期。
- [16] 《关于斯坦尼斯拉夫斯基的讨论》，《戏剧艺术》1978年第1期。
- [17] 周扬1962年7月26日在沈阳与辽宁文艺界的谈话。
- [18] [30] 张拓：《和张春桥一次面对面的斗争》，《戏剧艺术》1978年第2期。
- [19] 曲六乙：《还斯坦尼斯拉夫斯基及其体系的历史面目》，《社会科学战线》1978年第4期。
- [20] 孙惠柱：《试论戏剧表演的四种方法》，《文艺研究》1984年第5期。
- [21] 胡导：《三个演剧学派的不同“性格化”方法》，《戏剧艺术》1991年第2期。
- [22] [23] 冯凭：《上海文化艺术报》1986年1月3日。
- [24] 康洪兴，中国戏剧出版社1989年版，第234页。
- [25] 煦东：《同源而殊途、殊途而同归——三大戏剧体系概述与比较》，《外国文学研究》1991年第2期。
- [26] 孙惠柱：《三大戏剧体系审美理想新探》，《戏剧艺术》1982年第1期。
- [27] 舒强，中国戏剧出版社1957年版。
- [28] 吴天，《戏剧报》1955年8月号。
- [29] 马山：《胡风分子陈卓猷在北京电影演员剧团的破坏活动》，《戏剧报》1955年8月号。
- [31] 严正，《戏剧艺术论丛》1980年4月。
- [32] [52] 童道明：《戏剧的讨论》，《戏剧艺术》1999年第6期。
- [33] 张应湘，《戏剧艺术》1978年第2期。
- [35] 吴雪：《话剧要进一步民族化与群众化》，《戏剧报》1960年第1期。
- [36] [38] [40] 沈林：《斯坦尼斯拉夫斯基·布莱希特·梅兰芳》，《中国戏剧》1998年第7期。
- [37] 谢柏梁：《我看“世界三大戏剧体系”》，《中国戏剧》1998年第9期。
- [39] 叶长海：《“三大体系说”与两种戏剧观》，《文汇报》1998年7月31日。
- [41] [44] 《关于斯氏及其体系的评价和论争》，《斯坦尼斯拉夫斯基体系论集》，中国戏剧出版社1984年版。
- [42] 《斯氏体系的哲学美学基础问题》，《斯坦尼斯拉夫斯基体系论集》，中国戏剧出版社1984年版。
- [43] [45] 《斯氏体系与表演艺术本质问题》，《斯坦尼斯拉夫斯基体系论集》，中国戏剧出版社1984年版。
- [46] [47] 《斯氏体系和中国戏曲》，《斯坦尼斯拉夫斯基体系论集》，中国戏剧出版社1984年版。
- [48] 《〈契诃夫戏剧集〉译后记》，《焦菊隐文集·第三卷》，文化艺术出版社1988年版。
- [49] 《向斯坦尼斯拉夫斯基学习》，《焦菊隐文集·第三卷》，文化艺术出版社1988年版。
- [50] 《斯坦尼斯拉夫斯基体系的形成过程》，《焦菊隐文集·第三卷》，文化艺术出版社1988年版。
- [51] 《正确地理解和运用史坦尼斯拉夫斯基的演剧体系》，《文艺报》1953年第2号。
- [53] [57] 《焦菊隐和斯坦尼斯拉夫斯基》，《文艺研究》1992年第5期。

[54] 邹红，《文艺研究》1998年第6期。

[55] 《李默然论表演艺术》，中国戏剧出版社1989年版，第107页。

[56] 苏民、左莱等：《论焦菊隐导演学派》，文化艺术出版社1985年版，第23页。