小鏡子叢書

演员的自我修养

斯坦尼斯拉夫斯基

小鏡子互動傳媒

郑重声明

本书文字来自网络。本书版权归原出版者，原创作者或原翻译者所有。小镜子互动传媒是网友自发组织的公益性电子书制作传播机构，没有任何商业企图和盈利行为。如果喜欢本书，请购买正版。请在下载24小时之内自觉删除。禁止利用本电子书牟利。

欲下载更多优质难寻的电子书，请关注小镜子互动传媒的主页。

http://i.mtime.com/3045344/

小镜子个人QQ【1085957936】

小镜子读友QQ群【82888104】

小镜子世界QQ群1群【35076207】（已经满员）

小镜子世界QQ群2群【32785399】

小镜子电邮【kabadaga@gmail. com】

小镜子官方论坛【草泥马狂奔】http://group.mtime.com/killyou/

小鏡子叢書

演员的自我修养

斯坦尼斯拉夫斯基

斯坦尼斯拉夫斯基的著作

《演员自我修养》

斯坦尼斯拉夫斯基的名字是和整整一个时代的俄罗斯舞台艺术生活联系在一起的。他所创立的演员创作体系是属于苏联戏剧的现在和未来的。在这个体系中探讨出了舞台现实主义的唯物主义理论基础，从而保证了戏剧艺术的进一步的发展。

在《我的艺术生活》一书里，斯坦尼斯拉夫斯基把他在舞台创作方面的发现比作一个淘金者经过多年顽强的探索而获得的几粒贵重的金屑。他谈到“体系”时，是把它当作自己留给青年们和未来一代戏剧工作者的遗训，当作自己全部创作生活的最重要的总结的。

《我的艺术生活》也阐明了“体系”创立的历史。这本书的每一章都使读者得出某种结论，这种结论反映了斯坦尼斯拉夫斯基关于戏剧艺术的学说的某一个方面。我们可以看到，斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧理论怎样从他的表演、导演和教学的实践中逐渐形成，而这个理论又怎样反过来指导了他的创作实践。斯坦尼斯拉夫斯基被戏剧理论武装起来之后，仍然以毕生的努力，奔赴艺术技巧的峰巅。

在研究演员艺术的时候，他所依据的不仅仅是他个人的创作经验。他的“体系”是作为优秀的现实主义戏剧传统的总结而产生的，他的那些伟大的前辈和同时代人就是这种传统的代表者。斯坦尼斯拉夫斯基总是强调指出，他的“体系”是以史迁普金以

及俄罗斯现实主义戏剧的其他杰出代表的遗训为基础的。他自称为费多托娃、梅德维捷娃、叶尔莫洛娃的学生，并且认为小剧院是他的大学。在《我的艺术生活》里，他也谈到了乐剧艺术家——柯米萨尔日夫斯基、夏里亚宾及其他人——给予他的良好的影响。斯坦尼斯拉夫斯基是最富于民主精神的和最进步的俄罗斯戏剧学派传统的始终不渝的追随者和继承者，同时他还深入地研究了外国戏剧文化的创作成果。他称赞意大利悲剧演员萨尔维尼、罗西、杜丝的演技，对德国和法国的艺术也感到极大的兴趣。但是，斯坦尼斯拉夫斯基认为，从十九世纪末叶开始，西欧戏剧的发展道路却越来越趋向于衰败和堕落；莎士比亚、莫里哀和其他天才的“戏剧艺术立法者”那种伟大的现实主义传统，已经被遗忘了。

斯坦尼斯拉夫斯基“体系”首先是在俄罗斯民主主义戏剧文化的基础上产生和确立起来的。它的创立的历史和莫斯科艺术剧院的创作道路有着不可分割的联系。“体系”就是在这个先进的剧院为根本改革舞台艺术而进行的斗争的过程中形成的。它是在契柯夫、高尔基和其他最杰出的现代作家的剧作的影响下形成的。在莫斯科艺术剧院和它的各个研究所里，“体系”受到了长时期的实际考验。以聂米罗维奇—丹钦科为首的莫斯科艺术剧院的“老头子”们，以及斯坦尼斯拉夫斯基的许多中年一代和青年一代的学生们，都热烈地参加了“体系”的探讨和推行。

斯坦尼斯拉夫斯基“体系”成了莫斯科艺术剧院实际活动的理论基础，它之被认为是莫斯科艺术剧院的创作体系，这并不是没有根据的。人们所以对“体系”发生这么大的兴趣，不仅仅由于斯坦尼斯拉夫斯基本人的创作个性的魅力，而首先是由于得到了全世界承认的莫斯科艺术剧院的创作成就。实际上“体系”在产生以后不久，就成了莫斯科艺术剧院的战斗性的思想创作纲领。

从艺术剧院分出来的新的戏剧机构也是在“体系”的基础上

产生的。在短短的时间内，斯坦尼斯拉夫斯基“体系”不仅成为了诞生它的艺术剧院的旗帜，而且成为了整个现实主义戏剧艺术的旗帜。

它在为反对舞台现实主义的敌人——各种流派的颓废主义者和形式主义者、艺术部门的保守分子和墨守成规者、浅学无知者、匠人、供人消遣的资产阶级戏剧的捍卫者——而进行的顽强的斗争中，为自己开辟了道路。围绕着“体系”，展开了激烈的斗争，这个斗争一直延续了好几十年之久。这促使了斯坦尼斯拉夫斯基经常去改善和磨利自己的理论武器。

“体系”早在革命前时期就已经诞生，但它之形成为严整的科学理论却是在苏维埃的时代。因此可以完全有根据地把它当作是苏维埃戏剧文化的成就。受到共产党英明指示所指引的苏联戏剧的全部发展过程，证明了斯坦尼斯拉夫斯基所创立的“体系”的进步性和生命力。

人民性、思想性和现实主义的原则构成了斯坦尼斯拉夫斯基的美学观点的实质，这些原则只有在为先进戏剧文化的发展打下了良好基础的苏维埃制度的条件下，才可能真正地体现于戏剧创作的实践中。

斯坦尼斯拉夫斯基的创作实践和理论著作，在苏联戏剧部门社会主义现实主义方法的形成过程中起了卓越的作用。多民族的苏联的广大戏剧工作者，把斯坦尼斯拉夫斯基“体系”当作自己这门艺术的唯一坚实的业务基础来武装自己。全世界的进步戏剧工作者都在研究它。随着时间的推移，人们对于斯坦尼斯拉夫斯基遗产的兴趣不仅没有减退，相反地却在继续加强和加深着。他的“体系”获得了全世界的声望和承认。它对于社会主义文化建设事业是一个重大的贡献。

* * *

斯坦尼斯拉夫斯基“体系”概括了戏剧艺术的先进经验，它不仅具有卓越的实践意义，而且还具有重大的理论价值和科学价

值。在斯坦尼斯拉夫斯基看来，“体系”并不是目的本身，而只是一些手段，借以达到那些能够指导他的全部创作活动的理想。“体系”中所叙述的创作和教学工作方法，正是取决于这些思想艺术目的，而且也正是为了实现这些思想艺术目的而创立的。斯坦尼斯拉夫斯基想要建立一个能成为社会的教育者的“第一个合理的、合乎道德要求的、大家都能享受的剧院”的意向，他想要使苏联戏剧成为世界戏剧艺术的“灯塔”的意向，指导了他的全部创作探索。“体系”体现了斯坦尼斯拉夫斯基的美学观点，体现了他对于戏剧艺术本质及其社会使命的观点。“体系”把现实主义艺术的一切最重要的美学原则都运用到创作实践中来了，这些美学原则就是对思想性和真实地反映现实的要求，对鲜明而质朴的艺术形式的要求和对深刻的生活内容的要求等等。

斯坦尼斯拉夫斯基“体系”为舞台现实主义的真正科学理论奠定了巩固的基础。

斯坦尼斯拉夫斯基的著作的科学价值就在于它揭示了艺术创作的客观规律性。斯坦尼斯拉夫斯基指出，对每一个演员说来，都存在着共同的、必不可少的条件和要求，对这些条件和要求不能推翻，也不能回避，因为它们是从舞台创作的本质中得出来的。举例来说，演员如果没有一个使他心向神往的思想创作目的，如果不拥有足够丰富的生活印象，不具备稳定的注意力、发达的想象力、训练有素的身体和声音等等，那么这个演员的艺术就不可能是具有充分价值的和富于表现力的。“体系”不仅仅指出了斯坦尼斯拉夫斯基称为“元素”的这些必要的舞台创作条件，还提出了发展和改善这些条件的明确的而且在实践中受过检验的方法和手段。

斯坦尼斯拉夫斯基“体系”探讨了演员的精神天性和形体天性的各种元素，以及它们在实际艺术活动过程中的相互联系和相互作用。“体系”还研究了创作过程的顺序，这个过程是按照天性的一定规律来进行的，它包括分析、综合、感受和认识创作材

料，对创作材料进行艺术加工，体验和体现舞台形象这样几个必须有的阶段。

斯坦尼斯拉夫斯基认为，正常的、自然的创作过程，必须以丝毫不苟地遵守有机天性规律为依据，而这些规律就是“体系”的研究对象。这使“体系”的创始人有理由说，斯坦尼斯拉夫斯基体系根本就不存在，存在的只有一个确定不移的体系，那就是天性本身的体系。

斯坦尼斯拉夫斯基“体系”的使命就是要帮助演员创造活生生的、典型的形象，使得深刻的思想内容能通过舞台艺术手段而体现在这些形象之中。斯坦尼斯拉夫斯基写道：“……我一生探索的结果就是所谓我的‘体系’，就是我所摸索到的演员工作方法，这个方法能使演员创造出角色的形象，揭示出角色的人的精神生活，并且通过美丽的艺术形式在舞台上自然地把它体现出来。”斯坦尼斯拉夫斯基就是这样来规定他所制定的演员创作体系的目的的。斯坦尼斯拉夫斯基断言，要使舞台形象在艺术上具有说服力，演员就应当不是好象存在于舞台上，而是真正存在于舞台上，就应当不是在表演，而是在生活。他应当永远是舞台上活生生的人，也就是说，应当遵守生活的逻辑和有机天性的规律，在角色的规定情境中真诚地去感觉、去思想和去动作。为了达到这一点，他就应当完善地掌握正常的、自然的创作自我感觉，这种自我感觉是跟仅仅适用于机械地表现角色的那种程式化的、“做戏的”自我感觉毫无共通之处的。斯坦尼斯拉夫斯基认为，掌握演员艺术的第一个阶段就是要善于在舞台上把自己引入自然的、正常的创作自我感觉，摒弃一切舞台表演程式。演员如何在自然的创作自我感觉的基础上创造活生生的舞台形象的问题，就是斯坦尼斯拉夫斯基在他全部艺术生活中的基本研究对象。斯坦尼斯拉夫斯基“体系”的主要内容也就在于解决演员艺术中的这个最重要的问题。

因此，斯坦尼斯拉夫斯基把“体系”分为两大部分，即“演

G803.3

员自我修养”和“演员创造角色”，而在“演员自我修养”这一部分里，叙述了为演员从事创造舞台形象的工作做好准备的表演技术形成的循序渐进的道路。

斯坦尼斯拉夫斯基“体系”可以认为是培养演员业务技巧的体系。这种观点所依据的正是斯坦尼斯拉夫斯基本人的意见，他就曾把自己的“体系”称为话剧演员的文法、培养演员的实际指南等等，并且经常强调它的教学目的和意义。

但是，把斯坦尼斯拉夫斯基“体系”看作是一种教学体系，这种观点还不能充分揭示出“体系”的意义，它仅仅是反映了“体系”的一个主要的方面。从斯坦尼斯拉夫斯基的著作出现的时日起，演员、导演和戏剧教师才第一次获得了演员技巧的真正指南。

斯坦尼斯拉夫斯基是创立演员创作的科学的教学体系的开路先锋。在这方面，他占有无可辩驳的优先地位。他的许多前辈虽然也曾经企图给演员提供创作工作的明确的体系，并准备了一些演员技巧方面的教材，但是这些企图并没有能对斯坦尼斯拉夫斯基“体系”的形成发生实质上的影响。

旧的戏剧教学只是把长时期的戏剧实践所积累的各种外部表演手法小心翼翼地收集在一起。这些手法常常被定型化了，成为演员在舞台上的行为的一堆现成的规则。那些旧的舞台艺术指南往往只是详尽地说明了各种情感、心境和性格的外部表现特征，向演员提供出一系列表现愉快、痛苦、善意、蔑视等等心情的结果的现成技术手法。斯坦尼斯拉夫斯基把这一切程式化的表现情感和形象的手法都称为舞台刻板法。与舞台体验艺术完全对立的舞台匠艺，就是建筑在这些刻板法的基础上的。

斯坦尼斯拉夫斯基所创立的“体系”根本不同于其他一切曾经有过的旧的戏剧体系的地方，就在于它的基本任务不是研究创作的最后结果，而是阐明产生某种结果的内在原因。斯坦尼斯拉夫斯基首先注意的不是情绪的外部表现，而是情绪产生的内在逻

辑，情绪的真正本质及其自然发展规律。

斯坦尼斯拉夫斯基认为直接去达到创作结果，直接去表现情感本身，就好比是企图“不要自然条件而创造出一朵花来。但是这样的任务是无法完成的，”他肯定地说，“其结果除了象制造道具似的做出一朵假花之外，再没有别的。”斯坦尼斯拉夫斯基“体系”和所有那些论述演员技巧的名著不同，它所研究的首先是为角色的创作体现过程做好准备的角色的创作体验过程。斯坦尼斯拉夫斯基创作方法的这个基本特点，反映在他所编著的有关“体系”的第一部著作的标题(《体验创作过程中的自我修养》)上，也反映在他为他的艺术派别所选择的名称上，他把这种派别跟舞台匠艺和表现艺术区别开来，称之为体验艺术。

由于斯坦尼斯拉夫斯基首先关心的是创作过程的内在的心理的一面，这就使他能够按照新的方式来对待演员技术问题。在斯坦尼斯拉夫斯基“体系”出现以前，演员技术所指的只是演员的外部舞台技术，其目的在于改善演员的形体器官。戏剧教学实践积累了许多发展演员的手势、声音、吐词等等的表现力，也就是角色的外部体现诸元素的表现力的手法。斯坦尼斯拉夫斯基十分重视这些元素的发展，但在探讨外部体现技术的同时，他也首先注意到制定内部体验技术的问题，他认为创作过程的这两个方面具有不可分割的统一性，并且是互相制约着的。

斯坦尼斯拉夫斯基“体系”深刻地揭示了在人的天性的所有内外部元素密切参与之下进行的创作过程的实质。它为人们认识和改善表演资质提供了一把钥匙，指出了奔赴艺术技巧的峰巅的手段和方法。

可见，斯坦尼斯拉夫斯基“体系”就其本身意义来说远远地超出了教学体系的范围，它完全有理由被看作是戏剧创作的体系。它不仅对于还在当学生的初学演员来说是实践的指南，而且对于成熟的演员大师来说也是如此，那些成熟的演员大师，在研究和实际掌握“体系”的基础上，一定能够不断地发展和改善自

己的艺术才能和表演技术。它对于初学演员来说是舞台艺术的入门知识，而对于每一个苦心钻研的舞台艺术家来说却又是演员技巧的百科全书。

斯坦尼斯拉夫斯基认为戏剧艺术是集体创作的结果，在这种集体创作中，演出的一切组成因素都应该毫无例外地为解决统一的创作任务而服务，演出的全体创造者都应该同心协力去达到总的思想创作意图。

斯坦尼斯拉夫斯基在自己的艺术实践和理论著作中，把舞台创作的整体性的问题，把导演在剧院里作为创作过程的思想和艺术方面的领导者和组织者的作用的问题，提到了空前未有的高度。论述演员艺术问题的斯坦尼斯拉夫斯基“体系”同时也是导演创作的体系；斯坦尼斯拉夫斯基认为，导演的创作首先应当依据于对演员创作天性的深刻认识。

斯坦尼斯拉夫斯基也很重视演员道德的问题，认为这是舞台集体创作的最重要的组成要素之一。他的道德要求是和“体系”的实质有机相联的，是和关于从事创作的艺术家的最高任务的学说，关于把演员的表演看作是演员与演出的其他创造者之间的相互作用这一概念，以及把演员当作社会活动家、当作现代的先进思想在广大观众中的传播者来对待的态度，都有着有机的联系的。斯坦尼斯拉夫斯基的道德观点在他的“体系”中得到了深刻的反映，“体系”极富于原则性地提出了关于培养公民—艺术家的问题。

可见，在“斯坦巴斯拉夫斯基体系”这一姑且假定的名称下，集中了斯坦尼斯拉夫斯基创作遗产中所探讨的许许多多戏剧实践和理论方面的问题。其中包括演员和导演的艺术、表演技术、戏剧美学、道德、创作方法、戏剧教学、舞台集体创作的组织等等问题。但是舞台活动的这各个性质不同的方面都只是从一个根上长出来的分枝，它们都贯穿着“体系”创始人的总的思想创作观念，因而是互相制约的。例如，对于在“体系”中探讨得

相当细致的表演技术问题，就不能脱离开对它起着决定性作用的斯坦尼斯拉夫斯基美学原则来看；经验证明，把“体系”看作是演员工作的固定技术手法的总和这一带有很大局限性的观点，往往阉割了“体系”的内在实质，并且不可避免地会造成对斯坦尼斯拉夫斯基的伟大遗训的歪曲。

同样，脱离开斯坦尼斯拉夫斯基的创作实践来看“体系”（例如，1950—1951年在讨论斯坦尼斯拉夫斯基的创作遗产期间，讨论到“形体动作方法”时就有过这样的看法），也会造成很大的误解和错误。斯坦尼斯拉夫斯基一再强调指出，技术在创作过程中所起的仅仅是次要的、辅助的作用。它能够组织和指导演员的创作，却不能代替创作。“体系”只是对于那些拥有潜在的创作力量并向自己提出了重大的思想和艺术任务的艺术家，才会有不可估价的帮助。它不能制造灵感和才能，只能磨练才能，为灵感准备好基础。因此，如果脱离开对创作过程的活生生的感觉，“体系”很容易就会变成一种徒具形式的烦琐的理论，而不适于实际运用。

斯坦尼斯拉夫斯基不只一次地断言，仅仅从理论上去认识他的“体系”，是不可能正确地理解它的；要真正地认识“体系”，就需要在实践中去掌握它，需要作长期的坚持不懈的锻炼。这种断言并没有贬低他自己这部论述“体系”的卓越著作的客观理论价值，而是强调指出了它的一个极为重要的特点：创作实践问题和概括这些问题的理论之间的不可分割性。对斯坦尼斯拉夫斯基说来，脱离了艺术创作的实际任务的戏剧艺术科学是不存在的，正如不受意识控制的和没有坚实理论基础的创作是不存在的一样。他认为这样的“科学”不可避免地会变成烦琐的议论，这样的“艺术”不可避免地会蜕化成粗浅的东西。

斯坦尼斯拉夫斯基不仅表述了由于他个人的创作经验而充实起来的现实主义戏剧艺术的进步传统的实质，而且还通过他精密制订的表演技术手法巩固了这些传统，指出了在舞台工作的实践

中实现这些传统的途径。

斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系的巨大的创造力量也就在于这种理论和实践的结合。

*　　*　　*

斯坦尼斯拉夫斯基在1938年初次出版的《演员自我修养》的序言中指出，“体系”的著述工作早在1907年就已经开始了。这就是说，这本书编写了三十年之久。但就连这段漫长的期间也还是不能包括编写这本书的全部过程，因为早在1907年以前，斯坦尼斯拉夫斯基就已经忙着为这部论述演员艺术的著作收集准备材料了，这一点，可以从他在练习本、笔记本和日记本上所作的许多手记得到证明。可以毫不夸张地说，反映了斯坦尼斯拉夫斯基的全部创作经验的“体系”，是在他的一生中形成的。从童年起，他就开始作手记，记下自己的舞台表演，他力求了解自己在舞台上所经历过的感觉，并对自己的表演作出客观的评价。

从斯坦尼斯拉夫斯基青年时期的日记中，可以看出未来的“体系”的萌芽，这个“体系”是随着他创作经验的积累和他的社会和美学观点的形成而形成的。早在他的“艺术的青年时期”的初期，他就已经感到需要依靠某种坚实的创作工作的理论基础，以及一定的演员自我教育的体系。在1889年的手记中，他就写到演员必须掌握自己这门艺术的初步知识或文法。“不掌握这些为演员所必需具备的条件……就不能把自己完全交给角色，就不能把生活带到舞台上来。”

当时斯坦尼斯拉夫斯基产生了一种想法，认为有必要制定舞台艺术的文法，这种文法所依据的应该是对于舞台创作规律的认识，而不是对于演员表演的外部手法的描述。从那个时候起，斯坦尼斯拉夫斯基一直没有放弃过这个想法。这个原先在《艺术手记》中只是作为一种假设或愿望而表现出来的意图，很快就发展成为这样一种迫切的要求——写出一本关于舞台艺术和演员创作的基础的书。

早在艺术剧院活动的初期，斯坦尼斯拉夫斯基就着手去实现自己的意图。他常常匆忙地用铅笔在随身带着的记事本上做笔记，现在遗留下来的那许多笔记可以证明这一点。在这些记事本里，莫斯科艺术剧院当时演出的动作设计和角色分配草案，跟那些关于演员道德、戏剧本质、表演才能、戏剧教育等等问题的手记，全都夹杂在一起。在这些记事本里，他还记载了戏剧工作实践中的一些范例，记载了他对自己所作的观察，这一切对于认识创作过程的规律性都有极大的意义。仔细研究一下斯坦尼斯拉夫斯基在1899—1902年间所写的手记，就已经可以看出这些手记和他后来的一些论著（《演出季节的开始》、《戏剧》、《话剧演员的案头书》、《演员的道德》）之间的直接联系。早在那个时候，斯坦尼斯拉夫斯基就已经准备编写一部论述舞台艺术的书了。例如，在那几年的记事本中可以找到他1900年写的手记，在第 147 段上写着："这里所描述的东西，有很多都不是在读的时候一下子就能掌握和领会得到的。当演员在实践中遇到我的忠告所提到的东西，他就会记起我的话来，而当他重读书上使他感兴趣的地方时，他就会找到许多足以说明或解释问题的字句。"① 研究一下那几年间斯坦尼斯拉夫斯基写的那些信件，也同样使我们相信他当时已经下定决心要写一部著作，这在后来就体现为《演员自我修养》一书。

"……我想着手写我那本书，但是，由于我缺乏文学才能，工作进展得很缓慢，"他在给女演员普希卡列娃—柯特里亚列芙斯卡娅的信上这样写着。"……很快我就会恢复健康，着手进行工作了。我想为初学的演员编纂一种类似指南的东西。我幻想着要写出某种戏剧艺术的文法，某种用以进行准备性的实习的习题集。我将在学校里实际检验它。当然，这一切就象艺术本身一样，会是相当抽象的，因此，任务也就更加困难和有趣了。我担

① 莫斯科艺术剧院博物馆，斯坦尼斯拉夫斯基档案，第627号。

心我完成不了这个任务。”

显然，可以认为这本书的写作是从这封信上所标明的日期——1902年6月20日开始的。从这个时候起，斯坦尼斯拉夫斯基就把他全部的闲暇时间，即参加演出、排演、会议之余的所有时间都利用来写作这本书；他把夏季短期的休假、因为生病没有在剧场工作的休养时间等等也都利用来写作这本书。他为这部论述演员艺术的未来著作写了许多稿本，并且一再加以修改，为了这，他花费了很多时间和精力。

斯坦尼斯拉夫斯基在这方面所担负的任务是非常复杂的，因为他所提出来的演员创作的问题牵涉到人类知识的许多方面。为了实现自己的意图，他研究了心理学、生理学、美学、戏剧历史和理论等方面许许多多而且往往是互相矛盾的著作。他寻找机会同戏剧家、学者、文学家以及各种专业和各种派别的人们会见，以便和他们商讨他所关切的那些问题。斯坦尼斯拉夫斯基一向是很尊重科学的，但由于他当时在理论上武装得不够，就常常受到那些站在错误的唯心主义立场上的权威学者的影响，这使他陷入了混乱状态，使他的工作受到了妨碍。幸而，斯坦尼斯拉夫斯基具备深刻的现实主义精神，对所有理论问题都进行一番实验，这才使他终于走上了真正科学概括的正确道路。

在他全部活动期间，作为他的认识和理论结论的基本源泉的，就是他自己的创作实践——表演、导演、教学等方面的实践。每一个新的艺术成就都是奋发的创造的结果，对这些成就他都作过最严格的分析。“体系”的每一条原理他都在自己和别人身上仔细检验过。

从斯坦尼斯拉夫斯基的信件中可以看出，早在1904年他就已经写好未来的“体系”的初稿（它后来又经过了多次的修改）。但是，“体系”真正的诞生是在稍微晚些的一个时期，即1906—1909年。斯坦尼斯拉夫斯基把前此若干年所写的东西看作是准备性的探索，因为其中还没有什么严整的体系。他把1906年的夏

天称为是他艺术生活中的“艺术的青年时期”和“艺术的成年时期”的分界线。

1912年 4 月29日，斯坦尼斯拉夫斯基在和《研究所》杂志的记者谈话时提到，他“已经着手研究演员创作的心理学了”，因为他发现，在一个深受观众欢迎的剧本的演出中，当演到第五十次的时候，他竟然机械地去表演起自己的角色来了，同时还想起了和角色不相干的事情（显然，这里所指的是《斯多克芒医生》，这个戏的第五十次演出时间是在1906年 3 月）。斯坦尼斯拉夫斯基承认：“这个发现给我的印象是这样的强烈，甚至我都想放弃舞台了。”

当时斯坦尼斯拉夫斯基所体验到的表演危机，不仅仅限于某一个戏或某一个角色。在表演他喜爱过的许多角色时，他都失去了“先前的那种创作喜悦”。他怀着惊讶而惶恐的心情发觉到，作为演员的他竟开始滚到他所敌视的形式地表演角色的立场上去了。斯坦尼斯拉夫斯基写道：“我一步一步地检查过去，于是越来越清楚地意识到：我最初创造这些角色时所赋予它们的内在内容，和久而久之这些角色在蜕化过程中所形成的外部形式，彼此间有着很大的距离，有如天壤之隔。先前，一切都从美丽动人的内心的真实出发。如今这种内心的真实只剩下一个残破的外壳、只剩下琐屑和残渣，这些东西只是由于各种与真正的艺术毫无共同之点的偶然的原因而附着于心灵和身体上的。”

斯坦尼斯拉夫斯基在《我的艺术生活》一书中谈到，他所经历的这段沉痛的表演危机时期和契诃夫的逝世有关，和他短时期迷恋于象征主义之后所产生的幻灭的感觉，和他完全不清楚在艺术中应该“何去何从”这一点也有关联。

当时斯坦尼斯拉夫斯基所经历的创作危机，是艺术中的总危机的反映，这个总危机很可以作为1905年革命失败后开始的反动时期的表征。这时，很多剧院失去了自己的进步的社会立场而去上演那些无思想性的供人消遣的戏，或者就滚到象征主义、印象

主义、传统主义和其他企图使艺术脱离当代生活的迫切任务的种种“主义”的泥沼里去。

当时比过去任何时候都更迫切需要捍卫舞台现实主义的优秀传统，使这些传统不至于遭到完全的毁灭。在这个时期，建立现实主义的演员创作的体系这个任务具有特别重要的意义。斯坦尼斯拉夫斯基担负起了解决这个任务的责任，他日复一日，年复一年地以他天才的力量和顽强的精神探讨和发展自己的理想，这些理想是需要经过长时期的检验和改善才能够实现的。

斯坦尼斯拉夫斯基煞费苦心地、孜孜不倦地去思考舞台创作规律性的问题，结果他得出一个结论，就是必须仔细研究演员的创作天性；但是当时大多数的戏剧理论家和实际工作者却都认为，演员的创作天性是一个不可认识的无法分析的问题。

斯坦尼斯拉夫斯基在《我的艺术生活》一书里写道：“过了暑假以后，我怀着这样的想法和意愿，回到莫斯科迎接1906—1907年的演出季节去了，在剧院里工作时，我就开始仔细地观察自己和别人。”从他和李琳娜的通信中可以看出，到1907年8月，这部论述演员艺术的著作的新的修订稿已经完成了。

1907年末，《俄罗斯演员》杂志在《演出季节的开始》这个总标题下开始登载了斯坦尼斯拉夫斯基的一些短文，其中接触到了一系列有关舞台艺术和演员创作的基本问题。这些短文的某些篇页所包含的思想，在后来的论述“体系”的著作中得到了发展和继续。

但是《演出季节的开始》这几篇短文仅仅是很一般地提出了后来斯坦尼斯拉夫斯基所要解决的那些问题。他向演员提出的那一系列要求还没有什么系统和条理，他仅仅是提出了这些要求，而没有加以阐明。斯坦尼斯拉夫斯基需要以三十年顽强的劳动来探讨这些问题。

1907年以后，斯坦尼斯拉夫斯基正式着手去实现自己宏伟的意图，他写了一系列有关演员艺术的各种问题的研究作品。

在斯坦尼斯拉夫斯基的文献档案中保存着加上各种标题的手稿：《话剧演员的案头书。提供给话剧艺术的初学演员和学生的实际知识和良好忠告》、《话剧艺术的文法》、《话剧艺术的通俗教科书》等等。

档案中还保存着他构思好的教科书《演员的天性》的第一部分几个稿本，其中详细探讨了才能、气质、意志和幻想的本质的问题，也探讨了它们的相互联系和发展方法。斯坦尼斯拉夫斯基在这里肯定了他的这样一种见解："每一个人身上都蕴藏着创造力量的胚胎"，在一定的条件下，经过长时期坚持不懈的努力，它就能得到发展和趋于完善。它还指出了如何朝着创作所需要的方向发展创作意志、才能和气质的实际途径。在这部著作里清楚地提出了如下的问题：演员必须掌握自己这门艺术的内部技术，而不应该指靠灵感的偶然来临，因为光指靠偶然的机会，是不能有助于创造出完美而和谐的艺术作品来的。

从1908年开始，斯坦尼斯拉夫斯基有系统地、按照各个不同的篇章（肌肉松弛、注意圈、信念、表演的纯真，激情等等）来写手记，这些手记成了论述"体系"的未来著作的材料。[1]

1908年10月14日，斯坦尼斯拉夫斯基在他所作的关于莫斯科艺术剧院十年来的工作的报告中说道，在戏剧工作的新时期，一定要根据心理学和生理学的简单而自然的原理来进行创作。这一点，他在同年末给布洛克的信里也谈到了。

斯坦尼斯拉夫斯基完全有根据把自己生活中的这个时期称为艺术成年时期的开端和"体系"诞生的时刻。从这个时候起，他的理论和实践就是相辅相成的了。在导演《钦差大臣》（1908年）和《村居一月》（1909年）时，斯坦尼斯拉夫斯基运用了自己在"体系"方面的新的发现。

为了弄清楚在那以后"体系"是如何发展下去的问题，有这

---

① 莫斯科艺术剧院博物馆，斯坦尼斯拉夫斯基档案，第264—271号。

个时期的三个文件特别值得注意。其中之一（注明1909年 6 月）写着文章的题目：我的“体系”。（“体系”这个名词在这里是第一次出现。）

这篇文章纲要的开头部分探讨了各种戏剧派别，接着就指出了一些对于建立正确的创作自我感觉是必不可少的元素：肌肉的松弛和紧张、激情体验和激情记忆、创作注意或注意圈、交流、思想和语言、情感和思想的划分与分析（未来的单位与任务）、复杂思想的各个组成部分的明确而合乎逻辑的表达（未来的言语逻辑）、情感的言语上的表达（未来的言语动作）、在传达形象性的插画时对交谈者性格的适应（未来的视象）、为了想要感觉到别人的情感而采取的适应（未来的感受和影响）、创作习惯的训练以及其他等等，就是说，把未来的演员创作自我感觉的各种“元素”几乎全都列举出来了。

这篇文章纲要不同于过去那些手稿的地方是：它把作为舞台创作基础的演员正确的自我感觉的研究和掌握问题，当作“体系”的中心问题而提了出来（而不是象在1909年以前的著作中那样，把才能和气质当作中心问题）。①

在1909年 3 月 8 日戏剧工作者会议上的公开演说中，斯坦尼斯拉夫斯基也谈到了这个问题。他说：“从事创作的演员首先应当关心的就是创作自我感觉。”②

他在同一次会议上大概曾经宣读过的手稿是相当引人入胜的，在这方面，他肯定地指出，演员的创作是由六个主要的过程组成的。

“在第一个准备性的过程，即‘意志’的过程中，演员准备着当前的创作，”斯坦尼斯拉夫斯基写道。“他开始去熟识诗人的作品，对这部作品发生迷恋或者迫使自己发生迷恋，从而推动起自己的创作才能，就是说，激起自己的创作愿望。

---

1. 莫斯科艺术剧院博物馆，斯坦尼斯拉夫斯基档案，第628号。
2. 1909年第11期《脚灯》杂志。

“在第二个过程，即‘探索’的过程中……他在自身中和自身以外探索创作所需的精神材料。

“在第三个过程，即‘体验’的过程中，演员在别人看不见的情况下为自己创作。

“他在自己的幻想中创造他所描绘的人物的内部形象和外部形象……他应当完全习惯于这种陌生的生活，而把它当做自己的生活……

“在第四个过程，即‘体现’的过程中，演员在别人看得见的情况下为自己创作。

“他为自己的看不见的幻想创造看得见的外壳……

“在第五个过程，即‘汇流’的过程中，演员应当使‘体验’过程和‘体现’过程结合起来，达到完全汇流的地步。

“这两个过程应当同时进行，它们应当互相推动，互相支持和互相发展。”

斯坦尼斯拉夫斯基称演员“影响”观众的过程为第六个过程。①

这种乍一看来相当复杂的对创造舞台形象的创作过程的看法，这种把创作自我感觉划分为许多组成因素的做法，都充分地说明了斯坦尼斯拉夫斯基“体系”形成的初期的特点。我们可以把这个时期称为分析的时期，它不同于最后的即综合的时期，在综合时期，斯坦尼斯拉夫斯基把分别研究过的复杂的创作过程的所有环节就联成了一个严整而和谐的整体。

由于斯坦尼斯拉夫斯基对创作过程有了新的看法，认为它是由六个循序渐进的阶段组成的，这就使他放弃了整部著作旧的结构方案，而采用了和这个时期相适应的新的方案。

不久以后他写完了《第三部——体验》的手稿。手稿的内封上写着：“献给我的第一个学生，热心的助手和朋友——玛丽亚·

① 莫斯科艺术剧院博物馆，斯坦尼斯拉夫斯基档案，第257号。

彼得罗芙娜·李琳娜”（这手稿的两个副本赠给了莫斯克文和慕拉托娃）。在手稿的开头部分，斯坦尼斯拉夫斯基作了如下重要的指示：“创作是以情感为基础的，因此不能单凭理智去了解它，而首先应当去感觉它。正因为如此，”他补充了一句，“论述艺术才这样费时而困难。”

随后他又写道：“话剧演员的艺术和匠艺截然不同；它是以创作为基础的，而创作则以自然的体验为基础。”接着他列举了为实现创作过程所必需的内部和外部元素。除了我们已经从其他材料中知道的元素以外，这里还补充了一个元素，即“情感的逻辑”，这个元素后来在斯坦尼斯拉夫斯基的著作中有着相当重要的意义。在这里，他把交流解释为“人们的一种双重的愿望，一方面，想把自己的情感、感觉及其结果——思想——传达给别人”，另一方面，“想感受别人的情感、感觉和思想”。①

最后，应当把这部未来著作的大量草稿、材料和已经写成的篇章组织成一个整体，使它们服从于统一的意图，有条不紊。斯坦尼斯拉夫斯基在1910年向自己提出了这个任务。就象往年一样，他打算利用夏季的休假期间来进行这项使他全神贯注的工作。

“现在我正处在收获的时期，”他从基斯洛沃德斯克写给苏列尔日茨卡娅的信里这样写着。“这两个月来，我在自己的脑子里撒下了许多有关‘体系’想法和问题的种子。一整个夏季它们都在痛苦地孕育着，使我不能成眠，如今它们已经长出幼芽来了，但我来不及把我依稀感觉到的正在萌芽的东西记下来，尽管这些东西只要求我用大致不差的文字形式加以确定。既然我现在来不及把所有的东西都记下来，来年一切就都得从头开始，因为无论什么都还是模模糊糊的，很快就会忘掉，另一方面，今年，除开在这里——高加索以外，我没法把已经成熟的东西都记下来。”②

重病迫使斯坦尼斯拉夫斯基在基斯洛沃德斯克逗留到1910年

① 莫斯科艺术剧院博物馆，斯坦尼斯拉夫斯基档案，第260号。

② 《回忆斯坦尼斯拉夫斯基》文集，1948年全俄戏剧协会出版，第308页。

12月初，使他的写作计划遭到了破坏。随后几年，他又以充沛的精力恢复写作，并且不断地提出了戏剧艺术和演员创作方面的新问题。但是，“体系”的基本问题，斯坦尼斯拉夫斯基已经在1910年这个对他说来具有转折性意义的一年确定下来了。在这一年，他所论述的“体系”不仅是探讨过的，而且是“相当仔细”地检验过的，这时候已经可以把它教给学生，也可以在戏剧工作的实践中加以运用了。

正是在1910年，斯坦尼斯拉夫斯基要求把他自己劳动的初步总结告诉高尔基，他是十分尊重作为艺术家和思想家的高尔基的。1911年2月斯坦尼斯拉夫斯基到卡普里岛访问高尔基，把他的手记念给高尔基听。按照斯坦尼斯拉夫斯基后来的评价，这些手记只是“编写《话剧艺术的文法》前的试笔，或者只是它的开头几行。”①

高尔基对斯坦尼斯拉夫斯基表示了热烈的赞许，并且象帮助一个初学的戏剧作家那样来帮助他。在这次具有重大意义的会见之后，高尔基写信给斯坦尼斯拉夫斯基说：“我很高兴能见到了您，同时我非常感激您，因为您向我介绍了您那孜孜不倦的、美丽的思想的活动。衷心希望您身体健康，精神愉快，我深信您的卓越的创举是会有成效的。”②

和高尔基的这次会见似乎是为《演员自我修养》一书形成的第一个时期作了总结。斯坦尼斯拉夫斯基已经十分明确地确定了他对于所研究的问题的态度，而且把未来的这部关于演员在舞台上的创作自我感觉问题的书的基本轮廓也相当清楚地勾划出来了。

这时，斯坦尼斯拉夫斯基“体系”已经颇有名声，它开始通过各种不同的途径深入到戏剧实践和戏剧教学中去。令人遗憾的是，它多半是以大大地被简单化了的或者是被歪曲了的形式传到

---

① 摘自1933年2月10日致高尔基信（《斯坦尼斯拉夫斯基论文　讲演、谈话、书信集》，莫斯科艺术出版社1953年版，第312页）。

② 1943年《莫斯科艺术剧院年鉴》　第219页。

广大的戏剧工作者那里的。斯坦尼斯拉夫斯基的某些创作技术手法和他所采用的术语也传播开了，但是人们在实践中运用这些手法和术语时，往往只是形式地加以重复，而没有理解到“体系”的内在实质。

尽管出版者一再建议他把著作发表，斯坦尼斯拉夫斯基却并不急于这样做，虽然，他也很乐意和每一个请他给予创作上的帮助和忠告的人分享他自己探索的结果。他认为，他的理论应当先在实践中仔细地检验过，只有由于运用“体系”的结果而获得的无可怀疑的创作成就，才能够使他有权利大声疾呼地去宣扬“体系”。他认为，他所创立的那个为通向创作灵感的秘密角落开辟道路的理论，还有待于长期的和细致的检验。

斯坦尼斯拉夫斯基首先在自己身上检验了“体系”，他通过自己表演方面的成就证明了“体系”具有极其强大的创造力量。这表现在那些现在又获得了新生命的旧角色的扮演工作上，也同样表现在那些极其鲜明而令人信服的新的舞台形象的创造上。斯坦尼斯拉夫斯基不仅仅克服了他在1906年所经受过的表演危机，而且还取得了许多新的创作胜利，从而巩固了他作为一位伟大演员的荣誉。斯坦尼斯拉夫斯基在《体验创作过程中的自我修养》一书的末尾完全有根据地写道，一个演员，如果他能坚持不断地去掌握“体系”，如果他有才能的话，他就能成为一个伟大的演员。

斯坦尼斯拉夫斯基也在自己的导演实践中检验了“体系”，他吸引他在艺术方面的同志们——莫斯科艺术剧院的演员和导演们来研究“体系”。从1911年开始，斯坦尼斯拉夫斯基“体系”实际上就成了莫斯科艺术剧院的理论纲领，决定了剧院的创作方法。

但是，斯坦尼斯拉夫斯基在检验和进一步发展“体系”方面所进行的实验活动主要是集中在他的教学工作上。从1911年3月起，他开始给莫斯科艺术剧院的青年演员和学生们上“体系”方

面的课程，不久以后，由这些青年演员和学生中的大部分人组成了莫斯科艺术剧院第一研究所。

斯坦尼斯拉夫斯基在各个戏剧研究所——第一研究所、第二研究所、格里包耶多夫研究所、歌剧研究所、歌剧话剧研究所中的教学工作，是他的“体系”的进一步丰富和发展的主要源泉。

我们不打算去追溯“体系”创立的整个道路，只是想指出斯坦尼斯拉夫斯基写作《体验创作过程中的自我修养》一书的几个主要阶段。

从十年代起，斯坦尼斯拉夫斯基开始沿着“体系”的某几个方面同时进行他的实验活动和写作活动；《演员自我修养》第二部（造型、节奏、练声、言语等问题）的材料逐渐积累起来了；描述演员创造角色的工作的“教育小说”的草稿写出来了；在撰写关于戏剧艺术本质及其各种派别的书这方面，有系统的工作也在进行了。

在“体系”创立的过程中，斯坦尼斯拉夫斯基对各个科学和艺术部门的知识大大地丰富起来了。古列维奇曾在她的回忆录中（收在《回忆斯坦尼斯拉夫斯基》文集里）举出过许多人的名字，对这些人，斯坦尼斯拉夫斯基都很乐意地说出了自己对“体系”的想法，并且从他们那儿获得了他所欠缺的哲学、心理学、戏剧史等方面的知识。

要理解斯坦尼斯拉夫斯基的阅读兴趣的广泛程度，就应当看一看他的个人图书馆，看一看他的手记和为“体系”而准备的材料。它们显示出了斯坦尼斯拉夫斯基对于人类知识的各个极不相同的部门都具有浓烈的兴趣。斯坦尼斯拉夫斯基在研究创作的心理学和生理学时，从不放过这方面的任何一部名著。在他的三十年代中期的记事本上，我们可以找到许多从俄国唯物主义生理学的创始人谢勤诺夫的著作《大脑的反射作用》中摘下来的文句，这些摘录和斯坦尼斯拉夫斯基在这些年代中所制定的创作方法有直

接的关联。在斯坦尼斯拉夫斯基的记事本上，还有关于巴甫洛夫的实验和他所研究的条件反射问题的笔记，在斯坦尼斯拉夫斯基的手稿中，可以发现从许多科学家和艺术家关于创作过程的心理学和生理学问题的著作中摘下来的摘录，而且，他还常常在这些摘录旁边写上评语。

在研究戏剧史的时候，斯坦尼斯拉夫斯基特别注意那些杰出的戏剧家的创作遗训，以及同时代人所作的有关他们工作方法和表演风格的陈述。斯坦尼斯拉夫斯基认为普希金、果戈理、史迁普金、奥斯特罗夫斯基的传统是过去戏剧所遗留下来的最宝贵的遗产。他也深入而仔细地研究了莎士比亚、莫里哀的创作遗训，研究了西欧戏剧的其他杰出代表人物的艺术见解。

斯坦尼斯拉夫斯基有系统地、紧张地、不断地进行着这部论述演员工作的书的准备工作。通过他在三十年间写成的十个不同的稿本，可以看出本书每一章的著述经过。

《演员自我修养》的这样长期而复杂的著述过程，不仅仅由于斯坦尼斯拉夫斯基对自己的要求极其严格，不仅仅由于他意识到他对自己所发表的每一条原理都负有极大的责任。他的“体系”在本世纪初诞生以后，年年都在发生新的变化，在创作实践中不断地得到了充实，不断地得到了改进。“体系”在实践中不断发展和改进的过程要求斯坦尼斯拉夫斯基对他自己所写的著作不断进行修改，正如他的理论原理的不断发展和深化引起了创作工作手法的改变，并且产生了一种需要，就是要去造就一批新的表演干部，以便在实践中来检验新的工作手法。

这个过程一直到斯坦尼斯拉夫斯基临终都没有停止过。但是“体系”的总的叙述方案并未发生过本质上的变化。

现在本书的结构形式基本上和二十年代初期拟出的那个方案没有多大差别。在那个时期，“体系”的各个元素和部分有很多都已经由斯坦尼斯拉夫斯基探讨得很详尽了，这从他的档案内所保存的那些手稿中可以看得出来。但是这些手稿的内容和1937年

的最后定稿却大不相同。

1925年，斯坦尼斯拉夫斯基写完《我的艺术生活》后马上又回过头来写《演员自我修养》了。从这个时候起，斯坦尼斯拉夫斯基就以托尔佐夫领导的戏剧学校的学生那兹瓦诺夫的日记的形式来叙述“体系”。1930年底，斯坦尼斯拉夫斯基因病休假期满后回到莫斯科的时候，他带回来的差不多是这本书的完成稿了。

应当指出，这时他已经对手稿作了不止一次的修改。戏剧学校学生们的许多生活细节，例如他们的入学经过，填写那些说明他们文化水平的特别表格，他们同剧场及其后台生活的初次接触等等，都从手稿中删去了。这样的缩减使得斯坦尼斯拉夫斯基有可能下决心来采取一个非常重要的决定，令人遗憾的是，这个决定后来没有得到实现。当时斯坦尼斯拉夫斯基抹除了体验诸元素和体现诸元素之间、演员的内部自我感觉和外部自我感觉之间的界限，认为只是在理论上才能够把它们姑且分开来探讨。因此，他得出了这样一个结论：必须把有关演员自我修养的一切材料都合并在一卷书内。1930年，斯坦尼斯拉夫斯基在给古列维奇（他委托古列维奇来校阅他的著作）的信里写道：“《演员自我修养》一书分为体验和体现两个部分。起初我打算把这两部分合并成一卷。后来，在国外的时候，我计算了一下页数，发现原文竟有1,200印刷页之多。我当时吃了一惊，决定还是把它分成两本书（《体验》和《体现》）。现在，经过了大大的缩减，好象又有可能让体验和体现这两部分合并起来而构成体系的第二卷，也就是《自我修养》了。”

斯坦尼斯拉夫斯基想把《体验》和《体现》合成一卷，是基于一些原则性的理由的。

斯坦尼斯拉夫斯基本来认为内部的（精神的）创作自我感觉和外部的（形体的）创作自我感觉是有可能独立存在的，这种二元论的看法越来越让位于他的一种新的见解了，那就是在创作过程中精神天性和形体天性有着不可分割的相互联系和相互依赖关

系。这种见解是在实践的基础上，是在唯物主义世界观和苏联生理学家的学说的显然影响下形成的，斯坦尼斯拉夫斯基在他晚年创立所谓“形体动作方法”时，特别明确地表达了这种见解。它在随后完成的本书稿本里，特别是在《真实与信念》这一章里也得到了反映。

唯心主义的美学总是强调精神因素在创作过程中的虚假的独立性，而把人的身体当作消极的工具，当作“精神意图”的执行者，有时甚至还认为人的形体天性是表现精神内容时的障碍。这种唯心主义的观点是和斯坦尼斯拉夫斯基的观点完全相对立的，斯坦尼斯拉夫斯基认为，只有通过对于“人的身体生活”的正确安排，演员才能够激起角色的“人的精神生活”，并使它巩固下来。因此，他感到最初规定的把演员自我修养划分为内在的（心理的）和外在的（形体的）方面的做法，在实践中是不方便的，而且根本是不正确的。他说，例如肌肉松弛当然是属于形体方面的，但是没有这个条件也就不可能有正确的心理活动。他又说，注意当然是属于心理诸元素的范围的，但是它和形体方面有着紧密的联系，因为它是通过形体的感官来实现的。至于言语、节奏、逻辑等等，它们应当归到哪一方面去呢？要知道，它们同内部和外部都是有关联的。真实感呢？要知道，我们演员不仅仅要谈到情感的真实，还要谈到形体动作的真实。难道我们能承认那种没有内在动机作为根据，也就是没有心理内容的动作吗？这一类的问题在斯坦尼斯拉夫斯基面前出现了，因为他把创作看作是导向形式和内容的统一的、不可分割的心理形体过程。他在早期所制定的那个把体验诸元素和体现诸元素分开的公式（按照这个公式，演员的内部和外部创作自我感觉好象是独立地、互不依赖地形成的）已经不再使他感到满意了，并且已经跟他的新的结论和新的工作方法相抵触了。

还在1932年，斯坦尼斯拉夫斯基就认为他所采取的把演员创作技术的所有元素都合并在一卷书内的决定是最后的决定。他在

一篇论述他的演剧体系的文章中写道："我的著作将要分成若干卷。在第一卷里（本文作者按：这里并没有把《我的艺术生活》一书计算在内。）我谈的是演员对于自己的内部和外部条件的培养。在第二卷里，我谈的是演员创造角色的工作。在第三卷里，我将要谈谈表现艺术和匠艺……"在同一篇文章中，斯坦尼斯拉夫斯基提到，第一卷书"写得很草率，因此需要经过一番非常仔细的修改和校订。这项工作需要进行好几个月……"①但实际上这项工作是进行了好几年之久。

逐渐地，斯坦尼斯拉夫斯基又不得不回过来采取那种姑且假定的划分方法，即把《演员自我修养》分成《体验》和《体现》两卷。我们可以指出斯坦尼斯拉夫斯基采取这个他认为带着妥协性质的新决定的某些原因。论述言语、动作和节奏问题的手稿，在当时要比其他手稿简陋些，更接近原始材料些。言语动作问题刚由斯坦尼斯拉夫斯基在他的创作实践中提了出来，他还没有通过适当的文字形式来加以表述。同时，健康情况的恶化使得斯坦尼斯拉夫斯基急着要出版这本书，因为他把这本书看作是"自己对艺术，对正在成长着的青年一代和后辈所应当履行的最后的职责"，他"希望能在去世以前履行"②这个职责。

直到本书脱稿为止，斯坦尼斯拉夫斯基对于书的总的结构、内容、各章的次序等方面总是表示不安。举例来说，在他的文献档案中可以找到如下的给编辑的指示："请向柳波芙·雅柯夫列芙娜说明，我决定抽掉《导言》这一章……《肌肉松弛》一章我也要从这本书里抽出，挪到第三卷（演员自我修养。体现）里去。有关形体天性的那一切（手势、声音、动作等等）都在第三卷内。"③但他还是把《肌肉松弛》一章保留在第二卷内。

我们在他晚年的一个记事本里发现了这样一段手记："在序

① 1932年12月27日《苏联艺术报》。
② 1932年12月27日《苏联艺术报》。
③ 莫斯科艺术剧院博物馆，斯坦尼斯拉夫斯基档案，第70号。

言里要这样写：我老了，恐怕来不及写完所有这五本书，所以现在，在第一本书里，我破坏了整个庞大的写作方案的顺序，把我准备在将来才去写出的某些重要想法预先表达出来；我恐怕就连这些重要想法都来不及写出来了，我事先在这儿道歉。如果全部著作能够出版，所有这五本书我都能够再版的话，那么错误就会得到改正，一切都会变得妥帖的。”

斯坦尼斯拉夫斯基的这段手记说明了促使他放弃他已经想好的方案的原因，证明了他有过这样的打算，就是以后再来实现他最初的意图，改变《演员自我修养》一书的结构。

晚年时期，斯坦尼斯拉夫斯基由于健康情况不好而脱离了实际的戏剧活动。写作几乎占了他的全部时间。当他身体虚弱到实在没法写下去的时候，他就口述。

甚至当斯坦尼斯拉夫斯基在莫斯科近郊的一所疗养院里进行治疗的时候，这个工作都没有停止。他下定决心无论如何要把这部著作写完，所以全力以赴。1935年，他在莫斯科艺术剧院的最亲密的战友之一列昂尼多夫，曾到波克罗夫斯克 — 斯特列士涅夫的疗养院里来看望他。列昂尼多夫后来曾回忆起这一点：“我走了进去。这是一间小小的屋子。在一把深深的安乐椅上坐着一位庄严的老头子，他正在写书……这次会见以后，我的心久久不能平息下来。他的确把自己完全奉献给了艺术。我永远也不会忘记，大约在他逝世以前两年，在巴尔维哈的一所疗养院里，由于患肺炎而发着高烧的他是怎样在喘着气，怎样用颤抖的手把小箱子的钥匙递给我，请求我取出手稿——这是他最珍贵的东西，从来没有离开过他的身旁。我把手稿交给了他。他请求我来念一念。他留神听着，并且总是问我懂了没有，领会了没有。”①

这本早已写出来的书的加工过程是颇费了一番周折的。看了那许多根据同一个题目反复改写的稿本（仅仅是第三章就有二十

---

1 《回忆斯坦尼斯拉夫斯基》文集，第274页。

多种不同的稿本），你就会得出这样的结论：不完全是由于疾病妨碍了工作的完成。正是在三十年代，斯坦尼斯拉夫斯基在演员创作天性方面作出了新的出色的结论和概括，这使他根本上改变了他对培养演员的工作、对创造角色和一出戏的过程的看法。斯坦尼斯拉夫斯基在他艺术生活的不同阶段所发现和探讨过的演员创作自我感觉的许多元素，如今在动作这一个概念中结合起来了。演员在舞台上的真实的、有机的和有目的的动作，也就是被理解为统一的心理形体过程的动作，成了斯坦尼斯拉夫斯基的全部创作和教学工作的中心。以前动作是和其他各种元素并列的，如今实际上已经把“体系”诸元素一无例外地吸收到动作身上来了：注意、想象、真实感、交流、节奏、活动、言语等等，在这个最后阶段看起来好象成为了完成动作所必需的条件，好象是动作本身所固有的元素。斯坦尼斯拉夫斯基在这本已经写成的书的原文上作了很多修改，他千方百计要强调出他所探究的每一个元素的最重要的性质，即它的动作的本质。在那些新的稿本中，斯坦尼斯拉夫斯基——托尔佐夫越来越坚持地要求自己的学生具备富于动作的注意、富于动作的想象、具备形体动作和心理动作的真实以及富于动作的交流等等。

斯坦尼斯拉夫斯基晚年的实际经验使他得出这样一个结论：不可能分开来建立内部自我感觉和外部自我感觉。斯坦尼斯拉夫斯基在1936年写道，真正的创作自我感觉只有在实际地去感觉剧本和角色的生活的条件下才能够建立起来。这个结论不能不和第二卷的结构发生某些抵触，因为第二卷的结论乃是要去建立起这样一种内部舞台自我感觉——假定是与舞台生活的实际的形体的感觉脱离开来的内部舞台自我感觉。

分析一下斯坦尼斯拉夫斯基在三十年代中期的创作和理论工作，我们就可以看到，“体系”在这个最后时期，已经进入了新的更成熟的发展阶段了。这并不是说，斯坦尼斯拉夫斯基过去的创作成就和理论成就是在错误的道路上取得的，而是说，他从探

索的每一个新的阶段中越来越清楚地认识到客观的创作规律，不断地改进他先前所探索到的东西，并且使这些东西趋于明确。斯坦尼斯拉夫斯基在修订这一卷时，他所作的反映出这种新认识的尝试并不能使他自己完全满意，因为这一卷里的“体系”叙述原则（那是在三十年的期间内形成的）在他看来已经越来越过时了。但他又不能下决心从根本上来修改这本书，因为如果这样做的话，就需要相当长的时间，就会使书的出版的可能性受到威胁。

在很长一段时间内，这本书没有一个固定的名称。我们可以从斯坦尼斯拉夫斯基的手记中找到有关书的标题的许多方案，例如：《一个学生的日记》、《演员的艺术和心理技术》、《演员创作的性质》、《我的戏剧学校》、《演员创作的性质和心理技术》、《斯坦尼斯拉夫斯基体系》。那些称为最后定稿的原稿，往往是一再经过修改的。

直到本书的写作工作完全结束为止，斯坦尼斯拉夫斯基对他所选择的材料叙述形式总是感到不安，因为这种形式并不一直都受到这本书的最初一些读者的欢迎。在还没有弄清楚读者会怎样来接受这本书以前，他暂时停止了下一卷，也就是第三卷的写作。“我要等到这本书出版以后才继续进行工作，”他说，“我需要知道，它能不能为人们所了解，人们将怎样来接受它。我担心的是形式，——也许，那样的形式不合适。不知道这些，我就无法继续工作下去。”①

1937年年中，斯坦尼斯拉夫斯基终于同意出版这本书了，因为实在不可能再把结束这本书的写作工作的期限推迟了。估计到斯坦尼斯拉夫斯基的健康情况和他多年劳动的客观价值，所有同他接近的人、戏剧界人士和出版社工作人员都敦促他早日把这本书付印；在三十年代中期，在苏联戏剧为确立社会主义现实主义

① 《回忆斯坦尼斯拉夫斯基》文集，第505页。

方法、为克服唯美主义和形式主义艺术的影响而进行的斗争中，这本书是特别必要的。更正确点说，斯坦尼斯拉夫斯基在1937年并没有完成这本书，而只是暂时停止写作这本书。他感到需要使自己的“体系”成为全民的财产，但又耽心突然发生的精力衰退的现象会阻碍他，使他甚至都来不及就他全部艺术生活中的探索作出大致的总结。

最后，书的清样来了。“康士坦丁·塞尔格耶维奇象往常一样坐在沙发的角落里，”这本书的文字编辑谢缅诺夫斯卡雅回忆道，“他的右手由于劳累过度痛得很厉害，用起来相当吃力。我们开始来弄清书中某些还没有解决的问题。书在我的手里。问题解决完了以后，我把书放到桌子上。康士坦丁·塞尔格耶维奇问起装订、纸张、封面的问题。我尽我所知道的回答了他。他表示他唯一的愿望是让书的装订尽可能朴素些。我看出康士坦丁·塞尔格耶维奇在想什么心事，有些心不在焉的样子。突然间，他对我说：‘我可不可以把这个拿在手里翻一翻？’他指了指书。他作这个请求时所用的声调使我感到惊奇，后来我明白了，他是考虑了很久以后，才决定这样做的。当他拿起书来的时候，他的脸都红了，他的手指颤抖着。”①

斯坦尼斯拉夫斯基终究没有等到书的出版：它是在他逝世后不久出版的，在1938年印了两版。但是，即使在等待这本书出版的期间，他还继续对它进行了一些工作，为它的未来版本准备着修订和补充的材料。1937年末，斯坦尼斯拉夫斯基写好了《动作》、《交流》等章和其他方面的补充文字，这些补充文字反映了他在最后阶段形成的对演员创作天性的看法。

《体验创作过程中的自我修养》是斯坦尼斯拉夫斯基“体系”方面的最主要的著作，而有关他的创作方面和艺术观的一切最重要的原理又都是集中在“体系”里的。这本书作为演员艺术方面

1) 《回忆斯坦尼斯拉夫斯基》文集，第505页。

的教材和理论著作固然具有巨大的、无可争辩的价值，但它还是带有一定的矛盾和结构上的缺点，正如上面所指出的，这些矛盾和缺点的根源就包含在它的写作过程中。它反映了斯坦尼斯拉夫斯基创作探索的发展过程。在书的本文中还保留着在它刚刚诞生的时期所采用的例子和措词，而这些例子和措词是不足以表明斯坦尼斯拉夫斯基创作上的成熟时期的。令人遗憾的是，在他逝世的那一年出版的书，并没有十分完整而明确地反映出他关于演员创作的最后的总结性的结论，虽然这些结论已经在记载他的晚年的导演和教学活动的文件中以及他晚年的一些著作中表达出来了。斯坦尼斯拉夫斯基“体系”在其发展过程中经历了漫长的分析时期；斯坦尼斯拉夫斯基是把演员的创作自我感觉分成许多组成元素，然后一部分一部分地加以研究的，这一点也在这本书里反映出来了。斯坦尼斯拉夫斯基晚年的教学实践是跟托尔佐夫培养演员的方法有所不同的，因为“体系”本身在最后几年取得了更简单、更明确、更易于在实践中运用的形式。

认识了“体系”创立的经过，这就会帮助我们更深入地去领会它的实质，并且看到它今后发展的远景。斯坦尼斯拉夫斯基许多著作虽然在叙述形式上是简明而容易读懂的，但它们却要求读者不是走马看花地去浏览一番，而是仔细地全面地来加以研究，不这样的话，就容易忽略掉斯坦尼斯拉夫斯基的创作遗训的最深刻的意义。

* * *

在《体验创作过程中的自我修养》一书的序言中，斯坦尼斯拉夫斯基明确地指出了这本书在他未来的一系列著作中的位置。这是他想要写的论述演员技巧的多卷著作的第二卷，也就是《演员自我修养》的第一部分。

按照斯坦尼斯拉夫斯基的意图，他是从这本书开始循序渐进地来叙述他的创作体系的，体系的内容将要在好几卷书里得到阐述。第三卷，作为第二卷的直接继续，应当阐明演员在体现创作

过程中的自我修养问题，第四卷应当阐明演员创造角色的过程。斯坦尼斯拉夫斯基给予这三卷互有联系的书的准备工作以最大的注意，因为演员艺术的最重要的问题和他的创作体系的基础就包含在这三卷书里。至于第一卷，也就是《我的艺术生活》一书，斯坦尼斯拉夫斯基不仅仅把它看作是自传式的叙述，而且把它看作是论述“体系”的全部著作的引子。其中叙述了“体系”创立的过程，也说明了它的实际意义和作用。早在这第一本书里，斯坦尼斯拉夫斯基在描述他所扮演过的角色和所导演过的戏的时候，就联系着他对戏剧生活中各种现象所作的评价，阐明了他在戏剧艺术和演员创作方面的观点，这种观点在以后几卷书里得到了发展和深化。但是，斯坦尼斯拉夫斯基早就警告我们，《我的艺术生活》这本书“在任何情况下都不能作为‘体系’方面最后的和肯定的结论来加以利用”，只有他的以后的著作才“给人们提供了一个多少是完整的对‘体系’的概念”①。

斯坦尼斯拉夫斯基的著作《演员自我修养》的第一部和第二部所论述的，是有关演员在扮演角色时为创作状态和创作灵感的诞生准备良好园地的演员舞台自我感觉的问题。这部著作的第一部，也就是《体验创作过程中的自我修养》一书，探讨了创作过程的内在的心理的一面，归结起来，它所论述的是内部舞台自我感觉及其诸元素的问题。

书的开头几章是说明舞台艺术的基本原理以及对舞台艺术所抱的各种不同的态度，这几章可以作为整个“体系”的引言。其中也指出了戏剧实践中的一些不良的现象，“体系”所针对的正是这样的现象。斯坦尼斯拉夫斯基运用反证的方法，依次批判了对舞台艺术所抱的各种错误的态度，从而为阐述他自己的创作纲领廓清了道路。

斯坦尼斯拉夫斯基在批判“凭灵感”表演或“本色表演”的

① 1932年12月27日《苏联艺术报》。

错误原则时，认为这是和剧场性的粗浅表演差不多的东西，后者归结起来也就是否认意识在艺术创作中的作用，并且轻视演员的技术。

为了反对那种把创作看作是“上天降临的灵感”的唯心主义的概念，他提出了一个要求，就是要求演员具备高度的业务技巧，不具备这一点，真正有价值的艺术作品的创造和艺术的进一步的发展，就会是不可思议的。斯坦尼斯拉夫斯基“体系”对那种在戏剧中广泛流行（其程度甚过在任何其他艺术部门）的浅薄无知的现象展开了不调和的斗争。

但是，斯坦尼斯拉夫斯基号召演员们去掌握的业务技术是一种独特的业务技术。不是任何一种业务技术，都能完成作为“创作天性本身的助手”这一使命的。因此，斯坦尼斯拉夫斯基“体系”的目的也在于揭露舞台匠艺，舞台匠艺的艺术所依靠的是程式化的、虚有其表的表演手法——刻板法，它以人为的、做作的自我刺激来代替演员的自然体验。在对舞台匠艺进行详细而深刻的分析时，斯坦尼斯拉夫斯基揭露了它的全部保守的实质和它所固有的那种粉饰舞台上所表现的生活并使之“高尚化”的倾向。

斯坦尼斯拉夫斯基认为表现派是在戏剧史上（特别是法国戏剧史上）起过很大作用的一种戏剧艺术派别，但是他坚决摈弃这一派的艺术，认为它是与俄国戏剧的先进的民族传统背道而驰的。斯坦尼斯拉夫斯基认为，表现艺术没有那种从精神上去影响观众的力量，而没有这种力量，戏剧就不能够完成教育群众这一崇高的社会使命。他说：“这种创作是美丽的，但并不深湛。这种创作与其说是有力量的，毋宁说是有声有色的；它的形式比内容更令人感到兴趣。”

斯坦尼斯拉夫斯基在批判表现艺术的理论原则时指出，这种原则是和现实主义的原则相抵触的。斯坦尼斯拉夫斯基引用了法国表现派的一位最著名的代表老哥格兰的话来作为例子。老哥格兰说：“艺术不是真实的生活，甚至于不是真实生活的反映。艺

术本身就是一个创造者。它创造自己的生活——一种不受时间和空间限制的，由于抽象而变得美丽的生活。”“当然，”斯坦尼斯拉夫斯基反驳哥格兰说，“我们不能同意这种对唯一不可企及的完美无缺的艺术家——创作天性——的自命不凡的挑战。”

把艺术看作是生活的真实反映，把创作看作是一种按照天性本身的规律来进行的有机的过程，这种看法和态度是斯坦尼斯拉夫斯基的艺术观的基础。

斯坦尼斯拉夫斯基的学说不仅仅在对剧场性的粗浅演技、匠艺和表现派的斗争中形成了，它还在对戏剧中的形式主义进行激烈斗争的条件下成长了起来，这种形式主义有时以象征主义和印象主义的面目出现，有时以传统主义和风格主义的面目出现，有时在所谓新的“无产阶级”艺术的招牌下出现，有时又以未来主义和构成主义的面目出现。斯坦尼斯拉夫斯基勇敢地捍卫了艺术中健康的现实主义的因素，使它不致受到在腐朽的资本主义制度的土壤上生长起来的那一切莠草的影响。他不断地揭露形式主义者的虚假的革新，证明这种革新并不是为了适应那些具有民主思想的观众的健康趣味，而是为了迁就那些迷恋资产阶级文化的观众的厌腻心理。斯坦尼斯拉夫斯基认为，真正的艺术并不是为“特殊观众”而存在的。它应当为全体人民所理解和接受。它“应当使人民看到他们自己所创造的理想”。

在揭露戏剧艺术中各种反现实主义派别的反动实质，驳斥对舞台创作所持的那一切错误态度的过程中，斯坦尼斯拉夫斯基肯定了自己对演员艺术的看法。他对戏剧生活中各种不良现象所作的评价，就已经包含有他的关于体验艺术（也就是他为之而献出自己一生的现实主义戏剧派别）的实质的一系列原则性的结论。体验艺术的美学原则以及从这些原则中产生出来的演员创作工作手法，在《演员自我修养》的篇页上一一揭示出来了。

“……只有这种充满着人—演员的活生生的、有机的体验的舞台艺术，才能够把角色内心生活的一切不可捉摸的细微变化和

全部深度，艺术地表达出来。”斯坦尼斯拉夫斯基在第二章里写道。“只有这样的艺术才能够完全抓住观众的心，使观众不只是弄明白，而主要的还能体验到舞台上所发生的一切，这才能够丰富他们内心的经验，在他们心里留下不会被时间磨灭的痕迹。”

斯坦尼斯拉夫斯基认为，体验艺术会对观众的意识和情感发生最强烈的影响，使戏剧成为宣传当代先进思想的强有力的工具。

体验的原则使演员的注意力集中在他的创作的内容上，也就是集中在构成艺术的主要实质的东西上。斯坦尼斯拉夫斯基断言，“艺术的价值取决于它的精神内容。”他认为，只有那种首先关怀自己这门艺术的精神内容，并且依靠自然体验原则来阐明这个内容的剧场，才能够被称为是与“小写的”剧场相对立的“大写的”剧场，“小写的”剧场并不向自己提出任何严肃的思想任务，在最好的情况下也不过是为消遣的目的而服务。

斯坦尼斯拉夫斯基认为，没有真正的体验和创作热情也就不会有艺术，但是，演员的真正的体验，正如被称作灵感的创作热情一样，不是一唤即来的。在体验及其外部体现的创作过程中，很多东西都是不随意地和下意识地发生的。一个人在舞台上，也就象在生活中一样，不能随心所欲地去体验爱、嫉妒、喜悦、恐惧等等情感，不能与此相应地使自己的脸发白、发红、改变心跳的速度，完全控制住面部的表情、声音的色彩和调子、肌肉的收缩等等。这一切在生活中都是按照人的天性的自然规律自然而然地、反射式地、下意识地或者是自动地发生的。因此，早在这本书的序言里，斯坦尼斯拉夫斯基就强调指出：“‘体系’所要探究的主要问题之一，就是如何自然地激起有机天性及其下意识的创作。”

他认为“体系”的主要基础就是有意识地掌握自己的天性的原则，这样去掌握也就会自然地激起天性所固有的下意识的、有机的过程。“通过意识达到下意识，通过随意的达到不随意的”

——斯坦尼斯拉夫斯基就是这样来解释演员技术的“秘密”的。他依据史迁普金的遗训肯定地指出：“首先，应当有意识地和正确地去创造。这将为下意识和灵感的产生准备下最好的基础。”

斯坦尼斯拉夫斯基指出了有意识地接近创作的方法，这样就永远粉碎了关于创作过程不可认识的神秘论调，并且为演员自我修养和演员创造角色的工作打下了坚实的业务基础。

艺术家创作时的自我感觉这一领域是和天才、才能、灵感、直觉之类难以捉摸的概念联系在一起的，这一领域很少被人探讨过，长久以来就被人认为是神奇莫测和不可认识的。这种看法从过去一直到现在都受到资产阶级唯心主义美学的拥护，因为资产阶级唯心主义美学恰恰就是把创作问题当作脱离了艺术家活动的社会历史条件的独特现象来看待的。

资产阶级心理学也丝毫没有能使这个问题明确起来，因为它在研究一个人的心理活动的现象时往往企图脱离开他的生理现象，并且不去估计周围环境对他的影响。以二元论的观点去研究心理过程，必然会导致在艺术家的创作和创作自我感觉问题上的不可知论。

斯坦尼斯拉夫斯基向自己提出了认识创作过程的客观规律和研究创作自我感觉诸元素的任务，这样，他就接近了唯物主义科学的立场。

为了解决这个任务，无论如何应当找出一些能激起有机创作天性的实际手法，找出一些使演员的真实情绪在每一次重演时都能活跃起来的手段。

吸引演员的内在精神生活进入创作过程的最好手法就是安排角色的形体生活这一手段，因为角色的形体生活远远要比情感这个不可捉摸的领域容易受到意志和意识的控制。斯坦尼斯拉夫斯基在制定这个手法时，他所依据的是现实主义艺术作品中形式和内容统一的原则，是人的精神天性和形体天性的不可分割的联

系。

斯坦尼斯拉夫斯基把创作看作是心理形体的过程。他写道，在创作时，“产生身体与心灵之间、动作与情感之间的相互影响，由于这种相互影响，外部动作会帮助内部动作，内部动作则激起外部动作。”

从这种对创作过程的观点出发，他着手去制定实际的演员工作方法，这在后来就以形体动作方法而闻名了。这个方法的基本原理在他的《演员自我修养》一书（《真实感与信念》一章）和全集第四卷上所要发表的材料里已经得到了阐明。斯坦尼斯拉夫斯基摈弃了那种可能会损伤演员天性的直接激起创作体验的方法，他坚持着建议演员们去研究那种通过安排角色的形体生活去激起心理生活的方法。斯坦尼斯拉夫斯基断言，“形体动作的真实以及对这些动作的信念会激起我们的心理生活。”他说：“在创造形体动作的逻辑与顺序的外在线索时，如果细心揣摩的话，我们就可以觉察出，与创造这条线索同时，在我们心里产生了另一条线索——我们的情感的逻辑与顺序的线索。”

因此，舞台动作及其组成因素的心理形体本质，就成了斯坦尼斯拉夫斯基学说的主要目标和他在《演员自我修养》这本书里的基本研究对象。斯坦尼斯拉夫斯基肯定地指出，“在舞台上需要动作。动作、活动——这就是戏剧艺术、演员艺术的基础。”他所制定的表演技术，完全是为了使预先规定的、要在剧本情境中实现的舞台动作，能保持住生活中所做出的真实、生动、有机的动作的一切属性。

《演员自我修养》第一部和第二部里所探讨的斯坦尼斯拉夫斯基“体系”的一切元素，实际上就是舞台动作的各个组成因素。没有创作注意、情绪记忆、想象、逻辑、真实感、信念的参与，舞台动作是不可能实现的；舞台动作应当体现在言语、动作、场面调度等等上面。

斯坦尼斯拉夫斯基认为，演员在舞台上所做出的动作之所以

具有表现力和合乎舞台要求，并不是由于那种似乎为舞台上所必不可少的特殊的“剧场性”、故意引人注目的做法或表面精彩的效果，而是由于这些动作和生活的近似，由于这些动作的典型性、真实性和有机性。生活在其最本质的表现时的逻辑，是创造形象的舞台行为的逻辑的唯一准绳。从这一点出发，斯坦尼斯拉夫斯基向演员提出了一个极其重要的要求：要仔细地研究生活，不要象一个无所用心的庸人那样去观察周围的现实生活现象，而要深入领会所观察的一切。“不这样，”斯坦尼斯拉夫斯基说，“我们的创作方法便是片面的，对生活真实、对现时代便会格格不入，跟它们毫无关系。”斯坦尼斯拉夫斯基号召演员们学习“积极地去观看并看到复杂的生活真实”，他指出，只有现实生活才能给艺术家提供“活的、生动的创作材料”。

在《舞台注意》一章里所叙述的这个思想，在本书的其他几章里也得到了进一步的发挥。例如，在《情绪记忆》一章里就清楚地指明，艺术家和周围现实生活的特别紧密而深刻的联系，这对于使戏剧为人民的利益服务的苏维埃时代的艺术来说，是具有表征意义的。

斯坦尼斯拉夫斯基写道：“演员从生活中获取的材料的性质，是随着剧场如何理解艺术的使命，如何理解自己对观众所负的艺术上的责任而改变的。有过这样的时代，那时，我们的艺术仅仅为少数有闲的人所能享受，他们在其中寻找娱乐，而我们的艺术也竭力想法去满足自己观众的要求。也有过这样的时代，那时演员的创作材料是他周围的沸腾着的生活……”

斯坦尼斯拉夫斯基要求现代演员不仅要善于研究生活，而且“要在一切可能的时间和地点，利用一切可能的方式，通过生活的各种表现，跟生活发生直接接触”。

斯坦尼斯拉夫斯基认为生活的真实是艺术性的基础。他在《真实感与信念》一章里发挥了这个极其重要的现实主义的原理。“微妙的、真实的东西一定是具有高度艺术性的东西。”斯坦尼

斯拉夫斯基这样断言。

艺术中的真实和美，在斯坦尼斯拉夫斯基看来几乎是同义语。但是，“并不是我们在实生活中所认识到的任何一种真实，对于剧场都有好处，”斯坦尼斯拉夫斯基预先警告我们。艺术的真实不是单纯的生活的逼真，也不是照相般的模仿生活。他接着说：“舞台上的真实必须是真正的、不加粉饰的，但又是剔除掉多余的日常生活细节的东西。它必须确实是真实的，但又为创作的虚构所诗化了的。”斯坦尼斯拉夫斯基关于艺术真实的学说，是和把真实当作日常生活的信实性的那种缺乏思想性的自然主义的概念截然相反的。斯坦尼斯拉夫斯基指出，由“普通的、日常的生活真实转变、净化和结晶为艺术的真实”，是要通过创造角色的全部过程的，而且这取决于演员对角色的主要实质的理解程度。在积累起来的生活材料中挑选主要的和典型的东西，使它们有别于次要的、偶然的和多余的东西这项工作中，艺术家的思想是主要的准绳。

斯坦尼斯拉夫斯基认为艺术中的思想性是创造真正现实主义作品的主要条件，他在《单位与任务》一章和书的结尾部分——《最高任务·贯串动作》一章里谈到了这个问题。“舞台创作就是提出巨大的任务，并为执行这些任务而做出真实的、有效的和恰当的动作，”他在《单位与任务》一章里这样写着。

斯坦尼斯拉夫斯基把善于在自己这门艺术中找到并体现出作品与角色的思想实质——最高任务——的能力，放在创造角色和整个戏的全部创作过程的首位，即整个“体系”的首位。他写道：“凡是剧本中所发生的事情，剧本的一切大小任务，演员的一切符合于角色的创作意图和动作，都是为了要完成剧本的最高任务。演出中所出现的一切与最高任务的总的联系，以及这一切对最高任务的依赖，是十分紧密的，甚至那微小的细节，只要它和最高任务无关，都会变成多余而有害的，会分散观众对作品主要实质的注意。”

由于斯坦尼斯拉夫斯基把舞台艺术创作看作是作品思想意图的体现，这就使他得出一个结论，即认为剧作在集体的戏剧创作中起着头等重要的决定性的作用。他写到："演出的主要任务就是要在舞台上传达出作家的思想、情感，他的理想、痛苦和喜悦。"但这不是要使演员变成消极的扮演者、角色台词的报告人，因为真正的创作效果只有在剧作家的最高任务和演员以及演出中的全体创作人员的最高任务有机融合时才能够产生。"作家的作品是根据最高任务而产生的，所以演员的创作也应该奔向这个目标，"斯坦尼斯拉夫斯基这样写道，他主张去选择那种能在演员的心灵中得到反应的最高任务。

斯坦尼斯拉夫斯基认为关于最高任务和贯串动作的学说是整个"体系"的最重要的环节。托尔佐夫对自己的学生说，"如果我……已经使你们理解到最高任务和贯串动作在创作中所起的十分重要的作用，那我将非常高兴，并且将认为我完成了一个最重要的任务，就是已经把'体系'的一个主要部分给你们解释清楚了。"

关于通过最高任务的探索和剧本贯串动作的构成来体现思想意图的问题，这本来应该在"体系"的第二部分，在论述到演员创造角色的过程时来作较为充分的说明的。但是斯坦尼斯拉夫斯基认为，在这里，也就是在论述演员自我修养过程的第一卷书里，就已经有必要指出最终的目的，为了这个最终目的，演员应当长时期地从事培养创作自我感觉诸元素的顽强劳动，使自己的技术趋于完善。

因此，斯坦尼斯拉夫斯基全集第二卷不仅仅是认识"体系"的初阶，而且是"体系"本身的基础，因为这本书阐明了体验艺术的最重要的原则，指出了实现这些原则的道路。

* * *

《演员自我修养》一书得到了苏联读者广泛的承认，并且被译成了苏联各民族和外国的许多种文字。它从1938年初版以来已经

再版了好几次。

现在这一次版本是第五次版本，它不同于过去几次版本的地方就是补充了好几篇附录，对于某些错误和不确切的地方作了修正；增加了序文、注解和插图。

列为这一卷的附录的，首先是斯坦尼斯拉夫斯基在把手稿交给出版社以后所写的一些补充文字。斯坦尼斯拉夫斯基把这些补充手稿中的第一篇题名为《对未来版本的修正和补充。增补〈动作〉一章》，把第二篇题名为《对新版本的补充和修正。增补〈交流〉一章》。这些补充文字所表明的思想，反映了斯坦尼斯拉夫斯基在他的活动末期所形成的对演员的创作过程的观点，因此使我们感到了极大的兴趣。在这个时期，斯坦尼斯拉夫斯基最为注意的是研究与有机交流过程有着紧密联系的有机动作过程。斯坦尼斯拉夫斯基就演员技术的这两个中心问题作了补充，并非出于偶然。

对于动作一章的补充是从分析学生们重演“对付疯子”的习作开始的（这个习作在第九章《情绪记忆》的开头已有所描述）。看来，在为本书的新版本做准备工作时，斯坦尼斯拉夫斯基把《情绪记忆》一章的开头几页挪到《动作》一章里去了，这样就使这两章的结构发生了本质上的变化。书中提到学生们重演“对付疯子”的习作所以遭到失败，是由于他们缺少情绪记忆。这就说明了要把情绪记忆作为创作的必要元素来研究的理由。但是，斯坦尼斯拉夫斯基在他晚年的教学和导演实践中，放弃了那种借助于回忆以前体验过的情感来使当前的表演趋于生动活跃的手法。他在自己的工作实践中，不是直接去追求体验，而是通过所做出的动作的逻辑和顺序间接地来影响体验。这种通过动作的逻辑和顺序来激起体验的新手法，也在斯坦尼斯拉夫斯基为动作一章而写的补充文字中反映出来了。

这个补充手稿指明，表演上述的习作其所以遭到失败，不是由于缺乏情绪记忆，如同托尔佐夫——斯坦尼斯拉夫斯基在第九

章中所肯定的那样（在这里他是从里波的例子出发的），而是由于学生们的动作没有顺序和不合逻辑，这在后来分析表演过的习作时得到了证实。动作一章的补充接着说明了逻辑和顺序对于确立演员在舞台上的完全正确的自我感觉的极其重要的意义，指出了掌握这些极其重要的元素的方法——首先就是无实物动作的练习。对照了两种原文，我们可以有把握地断定，斯坦尼斯拉夫斯基为了阐明这个原理，曾打算把第八章《真实感与信念》中的大部分材料也挪到这儿来，在那一章里，有不少地方是谈到形体动作的逻辑和无实物动作的练习的。要是我们再来研究一下斯坦尼斯拉夫斯基晚年的创作实践，那就不难确定，这种“无实物动作”的练习已经成了所谓演员的“梳洗”或训练与练习的不可缺少的部分了，而且斯坦尼斯拉夫斯基认为这种练习是养成动作的逻辑和顺序的最好手段。斯坦尼斯拉夫斯基在他晚年创作实践中不再去追求那种在创作时刻难以捉摸的、既不能精确地加以控制、又不能加以固定的真实感和信念，不再企图直接去唤起对以前体验过的感觉的回忆，而力求向演员提供一种更具体、更可靠和更简单的激起和控制创作过程的手法。

形体动作的执行的逻辑和顺序就是激起情感的基本手法，不过这不是一种直接的方法，而是一种间接的方法。由于这个缘故，修改《演员自我修养》这部书就有其必要了，并且，正如从原文中所看到的那样，为了扩充动作这一章，就应当缩减《情绪记忆》及《真实感与信念》这两章。对于动作一章所作的补充，斯坦尼斯拉夫斯基不仅限于用补充这个字眼，而且在内封上写着“对未来版本的修正和补充”，这并不是偶然的。

指定要补充到《交流》一章里去的那一段文字就不同了。这不是书中某种材料的重复，而是在内容上独立的一个片断。

在斯坦尼斯拉夫斯基“体系”形成的几十年期间，对交流的理解以及掌握交流的实际手法并不是始终不变的。对于早期来说，企图借助于“放出和收进内心的潜流”而在对手们之间建立

起一种内在的精神的交流，是具有表征意义的，这一点在本书的某些篇页上也反映出来了。应该指出，在实践中，企图象这样在舞台上互相“催眠”，并不是随时都能达到预期的结果的，且不说这个术语本身就很含糊和不明确。在最好的情况下，斯坦尼斯拉夫斯基所能做到的就是使对手能集中注意另一对手，使演员们能运用比较细致的舞台表现手段，但是，这种“窥测心灵”的做法和想从自己身上“放出”“潜流”的企图，却常常会产生极其不好的效果，因为这会使演员停止动作，处于静止状态，发生内心和肌肉的紧张。

斯坦尼斯拉夫斯基在自己的导演和教学活动的末期，把交流看作是感受对象和影响对象的积极的、动作的过程。斯坦尼斯拉夫斯基对这个过程进行了细致的研究。他发现了产生和实现这个过程的一系列阶段，而这些阶段对于任何一个人来说都是必不可少的。在交流的第一个阶段，要了解周围情况和选择对象，把对象的注意力吸引到自己身上来，在这以后，就要适应对象，然后把自己的视象传达给对象，影响他，最后，接受他的回答。

在现在发表的《交流》一章的补充中反映了这样一种观点，那就是把交流看作是认识和动作的过程，这个过程是按照主体与其周围外部环境的相互影响的一定的、必不可少的各个阶段来进行的。这个补充对于以前所写的原文是一种重要的明确和修正。

斯坦尼斯拉夫斯基在编写这一卷的最后定稿时曾经推翻或修改了许许多多草稿，其中他从《演员自我修养》一书的大量材料中删去的某些手稿是很值得注意的。这些手稿涉及了在书中没有得到充分阐述的演员艺术的一些重要问题；此外，手稿上还有斯坦尼斯拉夫斯基作的批注，表明他有意在本书再版的时候把这些手稿也收进去。

对那些在内容上最完善、最有独立性、能够补充他在本卷内所叙述的关于演员艺术的见解的手稿作了一番选择之后，作为附录列入本卷的还有两篇在内容上相互联系的手稿，其中涉及了演

员通过同对手的直接交流而与观众进行间接交流这一极其重要的问题，并且描述了托尔佐夫就演员的天真、天真在创作中的作用以及激起天真的手法等问题所讲授的课。

这些补充手稿中的第一篇是演员和导演的对话，斯坦尼斯拉夫斯基把它题名为《幕间休息时间，在化妆室中》。这段对白所要解决的是表演技术中最重要的问题之一——演员影响观众的问题。在手稿的末尾，斯坦尼斯拉夫斯基对这个问题作了明确的答复。他断言，“和观众交流的最好途径就是通过和剧中人的交流。”

演员常常因为他们在舞台上的真诚的体验和真实的眼泪不能打动观众的心而感到迷惑。斯坦尼斯拉夫斯基消除了这种疑虑。他说明，只有当演员的体验是在和创作对象进行相互影响的过程中产生，这种体验才能够打动观众的心。

现在发表的斯坦尼斯拉夫斯基题名为《活的对象》的第二个片断，看起来仿佛是《幕间休息时间，在化妆室中》这一手稿中所表达的思想的直接的继续。斯坦尼斯拉夫斯基指明，观众任何时候都是随着演员去感觉的，同时对于他所提出的“要忘记观众”的忠告不应当仅仅从字面上去了解，因为剧场不是为了它本身而存在，而是为了影响观众的情绪和意识而存在的。但是，斯坦尼斯拉夫斯基又肯定地说，“演员为了角色的生活而转移对观众的注意，这样也就能使观众更强烈地倾心于舞台。”

论述演员的天真问题的手稿在叙述演员的创作自我感觉问题上是一个重要的补充。斯坦尼斯拉夫斯基一方面要求演员具有高度的自我批评精神，另一方面又警告演员要提防“吹毛求疵”的习惯，因为这会束缚创作直觉和纯真。他号召演员要有意识地去支配自己的创作天性，同时又警告演员要提防理性，因为这会扼杀对于舞台上所做出的动作的天真的信念。斯坦尼斯拉夫斯基认为，在创作的时刻，应当象孩子般天真和轻信。

斯坦尼斯拉夫斯基谈到了在演员身上发扬创作的纯真的实际

手法，他指出了天真和故作天真——“演员的一个最坏的缺点”之间的界限。

列入附录的全部手稿都是初次发表的。

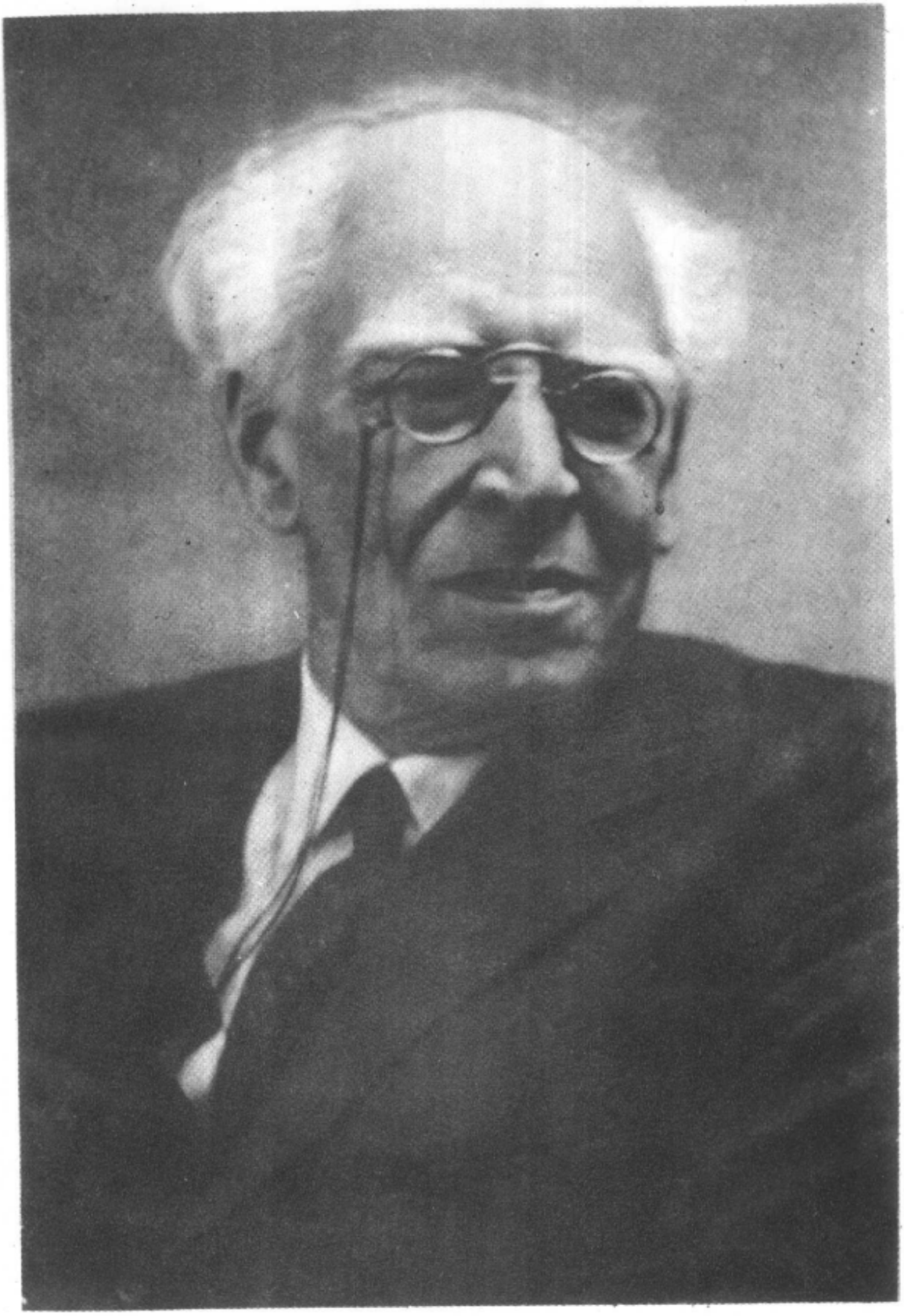
此外，在斯坦尼斯拉夫斯基的文献档案中还发现了许多有关戏剧教学问题的手稿材料。这是斯坦尼斯拉夫斯基构思出来的有关讲授“体系”的实际指南的草稿以及演员的练习集子（所谓“习题集”）的草稿。那些戏剧学校的教学计划和教学大纲的草案，对于阐明斯坦尼斯拉夫斯基的教学观点也同样具有头等重要的意义。有关戏剧教学问题的许多最有意义的材料将在全集的下一卷也就是第三卷的附录中作为独立的一篇发表，在这一卷里将就演员自我修养方面的一切问题作出总结。

这一次版本附了一些备考性质和教学研究性质的注解。做出这些注解，是企图使读者能把注意力集中在斯坦尼斯拉夫斯基这部著作的一系列特点上，并且企图表明，这本书里所提到的某条原理在斯坦尼斯拉夫斯基的导演和教学活动的各个不同阶段是怎样演变着的；这本书和斯坦尼斯拉夫斯基在表演技术方面的一些最后的发现之间有着怎样的联系等等。

本书是斯坦尼斯拉夫斯基在建立演员创作体系方面的宏伟意图的一个不可缺少的组成部分。它和第三卷有着有机的联系，因为第三卷是第二卷的直接继续。第二卷和第三卷都为我们接受“体系”的中心部分——第四卷中所叙述的创造舞台形象等问题作好准备。可惜，斯坦尼斯拉夫斯基没有把第三卷和第四卷写完，因此这两卷书的出版，仅仅是把为这两卷书而准备好的手稿材料发表出来。

《演员自我修养》第一部是“体系”方面唯一完成了的著作，是由斯坦尼斯拉夫斯基亲自准备好付印的。这就使它具有特殊的价值和意义。

格·克里斯蒂



目　次

格·克里斯蒂·斯坦尼斯拉夫斯基的著作《演员自我修养》……(1)

体验创作过程中的自我修养

序言……5
引言……10
第一章　粗浅的表演……11
第二章　舞台艺术与舞台匠艺……25
第三章　动作。“假使”，“规定情境”……52
第四章　想象……82
第五章　舞台注意……116
第六章　肌肉松弛……160
第七章　单位与任务……180
第八章　真实感与信念……203
第九章　情绪记忆……261
第十章　交流……306
第十一章　适应及演员的其他元素、资质、能力和才干……344
第十二章　心理生活动力……362
第十三章　心理生活动力意向的线……375
第十四章　内部舞台自我感觉……387
第十五章　最高任务。贯串动作……405
第十六章　演员舞台自我感觉中的下意识……425
附录……461
注释……495
插图说明……513

演员自我修养

第一部

体验创作过程中的自我修养

谨以本书献给我的优秀的学生，敬爱的演员和我的

全部戏剧探索中忠实不渝的助手

玛丽亚·彼得罗芙娜·李琳娜

序　言

1

我一直想写一部篇幅很大、卷数很多的著作（即所谓《斯坦尼斯拉夫斯基体系》）来论述演员的技巧。

已经出版的《我的艺术生活》一书，是第一卷，也就是这部著作的引子。

本书，论述“体验”创作过程中的“自我修养”，是第二卷。

最近我将着手编纂第三卷，在这卷里将论到“体现”创作过程中的“自我修养”。

在第四卷里我将论到“创造角色”。

在写这本书的同时，本来我还应当编出一本包含着我所推荐的许多练习（“训练与练习”）的习题集，作为本书的附篇〔1〕。

但是为了不致分散我对庞大著作的主线的注意力起见，我暂时还不打算编那个集子，我认为这条主线是比较重要和急需的。

等到“体系”的主要原理传达出来之后，我再着手编著那种辅助性的习题集。

2

这本书，以及此后所写各书，我都没有奢望它们能成为科学性的著作。这些书的目的完全是实际的。它们只是试图把作为演员、导演和教员的我多年来的经验所教会我的东西传达出来。

3

在这本书里我所采用的术语，并不是由我杜撰的，而是从实践中取来的，从学生和初学演员那里取来的。他们在实际工作中，把自己创作上的感觉用口头语确定了下来。他们的术语所以有价值，就因为它们是初学者感到亲切和能够了解的。

请不必在这种术语里找寻科学的根源。我们有我们自己的戏剧字汇，我们有我们自己的演员行话，这种行话是生活本身所制定的。不错，我们也采用一些科学上的名词，例如“下意识”“直觉”之类，但是我们采用这些名词，并不是从哲学的意义上来讲，而是从普通的、平常的意义上来讲。科学界忽视了舞台创作部门，没有研究过它，没有给我们定出实践所必需的名词，这都不是我们的过错。我们只好用自己的所谓土法子来寻找出路了。

4

“体系”所要探究的主要问题之一，就是如何自然地激起有机天性及其下意识的创作。

关于这一点，在本书的最后一章，即第十六章，将要论述到。对于这一章，应当特别加以注意，因为创作和整个“体系”的真髓都在这里面。

5

在论述艺术时，应当说得和写得浅显易懂。深奥的字句会吓退学生。深奥的字句只能刺激脑子，而不能刺激心灵。其结果，在创作的时候，人的理智就会去压制演员的情绪以及在我们这一派艺术中起重大作用的下意识。

但是要把复杂的创作过程说得和写得“浅显”，是很困难的。对于表达那种难以捉摸的下意识的感觉，文字是过于具体、

过于笨拙了。

这种情况迫使我不得不为这本书寻找特殊的形式，借以帮助读者在白纸黑字中去体会出所讲述的东西。我试图通过学生做练习和习作时的实例以及课堂笔记的方法来达到这个目的。

假设我的方法成功，那么书本里的白纸黑字便将由于读者本身的体会而活了起来。那时我便能够把我们创作工作的实质和心理技术的原理给他们解释明白了。

6

我在本书中所说的戏剧学校，以及书中人物，事实上都是不存在的。

所谓“斯坦尼斯拉夫斯基体系”的著述工作，是很早以前就已经开始了的。起初我写下我的笔记，并不是为了出版，而是为了帮助我自己对我们这派艺术及其心理技术进行探索。我为了便于叙说而采用的人物、言词、例子，自然都是取自那个时代，即遥远的战前年代（1907—1914年）的。

这样，不知不觉地，年复一年地积累了“体系”方面的许多材料。现在便把这些材料编成了一本书。

要更动书中人物，不免费时而困难。要把那些取自过去的例子和某些说法跟新的苏维埃人的生活与性格结合起来，就更加困难。那样就得更动例子并寻找另一种说法。这就越发费时而困难了。

况且我在这本书里论到的，并不只是关于个别的时代及其人们，而是关于各时代、各民族的一切具有演员气质的人的有机天性〔2〕。

在书中，我故意反复提到那些我认为重要的想法。

读者会原谅我这种执拗的。

7

最后，我认为向那些帮助我著述本书，给予我某些意见、指示和材料的人表示感谢，是我愉快的义务。

在《我的艺术生活》这本书里，我曾经谈到我的最初的老师们，即格·尼·费多托娃、亚·菲·费多托夫、娜·米·梅德维捷娃、费·彼·柯米萨尔日夫斯基，他们在我的演员生活中起过很大的作用，他们最初教会我如何去对待艺术；还谈到过莫斯科艺术剧院以符·伊·聂米罗维奇—丹钦科为首的我的同伴们〔3〕，他们在和我共同工作中，教会我很多极其重要的东西。我总是怀着至诚的感激之情想起他们，在目前，在本书出版的时候，尤其怀念着他们。

提到那些帮助我推行所谓“体系”、帮助我编著和出版本书的人，我首先要向我舞台事业中始终如一的同伴们和忠实的助手们致谢。早在青年时代，我便和他们在一起开始我的演员工作，现在，在老年时代，我还是和他们一起继续为自己的事业服务。我所指的是共和国功勋演员季·塞·索柯洛娃和共和国功勋演员符·塞·阿列克赛耶夫，他们曾帮助我推行了所谓“体系”。

我带着极大的感激和敬爱的心情怀念着我的亡友列·安·苏列尔日茨基。他是第一个肯定我在“体系”方面的初步经验的，在初期，他帮助我研究和推行这个“体系”，在我怀疑和热情低落的时候，他鼓励了我。

在推行“体系”和编写本书的时候，以我的名字命名的歌剧院的导演兼教师尼·弗·杰米多夫曾给了我很大的帮助。他给我宝贵的指示、材料和例子；他给我述说了他对本书的意见，并且指出我所犯的错误。为了这些帮助，我现在很愉快地表示我对他的真诚的感激。

对于共和国功勋演员、莫斯科艺术剧院演员米·尼·凯德洛夫〔4〕，我也真诚感谢，因为他帮助我推行了“体系”，并在校阅

本书的手稿时给了我指示和批评。

对于共和国功勋演员、莫斯科艺术剧院演员尼·阿·波特哥尔内依，我也表示我真诚的谢忱，因为他在校阅本书手稿时给了我指示。

叶·尼·谢缅诺夫斯卡雅担负了编辑本书的繁重工作，并以卓越的业务知识和能力完成了这项重要的工作，我谨对她表示最深厚的谢意。

康·斯坦尼斯拉夫斯基

引　言

19××年2月×日，在我供职的某城，我和我的同伴（也是一个速记员）被请去记录著名演员、导演兼教师阿尔卡其·尼古拉耶维奇·托尔佐夫的公开演讲。这次演讲决定了我此后的命运：我心里产生了对于舞台的难以抑制的憧憬，所以我现在已经进了戏剧学校，并且快要开始去听阿尔卡其·尼古拉耶维奇·托尔佐夫本人和他的助手伊凡·普拉托诺维奇·拉赫曼诺夫的课了。

我结束了旧生涯，走上了新道路，真是无限高兴。

然而过去的东西有些对于我还是有用的。我的速记术便是一个例子。

假使我有系统地把所有的课程都记录下来，并且尽可能利用速记，那就会怎样呢？这样岂不是可以编成一大本教科书吗！它可以帮助我温习旧的功课。将来，等到我成为演员，而在工作发生困难的时候，这个笔记就可以做我的指针。

决定了：我就用日记体裁来做这个笔记[5]。

第一章　粗浅的表演

19××年×月×日

今天我们十分激动地等候着托尔佐夫来上他的第一课。但是阿尔卡其·尼古拉耶维奇到教室里来，只作了一个出人意外的声明：他指定我们演戏，要我们自行选择剧本，演出其中的片断。这戏必须当着观众、剧团和剧场艺术管理人员的面，在大舞台上演出。阿尔卡其·尼古拉耶维奇要看看我们在演出的情形下，也就是说，在舞台上，在布景中间，化好妆，穿好服装，面对着照明的脚光的时候是怎样的。据他说，只有这样的表演，才可能使他对我们的演剧资质有个清楚的概念〔6〕。

学生们怔住了。要在我们的剧场里演戏？这不是亵渎和俗化了艺术吗！我想请求阿尔卡其·尼古拉耶维奇把这次演出改在别的拘束较少的地方进行，但是我还没有来得及请求，他已经走出教室了。

这一课不上了，剩下来的时间给我们去选择剧本的片断。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇的提议引起了热烈的争论。起初，赞成的人很少。特别热心拥护这提议的只有那个体格匀称的年青人，名叫戈伏尔柯夫，我听说，他曾在一个什么小戏院里演过戏；再有就是长得很美丽、很丰满的高个子金发女郎威廉密诺娃和好动好闹的小个子维云佐夫。

但是渐渐地，其余的人也开始觉得就要演出的这个想法是当

然的了。耀眼的脚光在想象中闪灼着。很快地，我们觉得演戏是有趣的，有益处的，甚至于是必要的了。一想到它，心便跳动得更厉害了。

我、苏斯托夫和普希钦，起初都是很谦虚的。我们的幻想并没有超出通俗笑剧或小喜剧的范围以外。我们认为，我们只能演这样的戏。但是我们周围的人，却愈说愈起劲，愈说愈有信心，先说到俄国作家果戈理、奥斯特罗夫斯基、契诃夫，后来又说到世界天才的名字。不知不觉地，我们也放弃了我们谦虚的态度，我们竟也想演浪漫的、要用特别服装的诗剧了……我被莫扎特的形象吸引住了，普希钦被萨利耶里的形象吸引住了，苏斯托夫想做唐·卡尔罗斯。后来大家又谈到莎士比亚，最后我选定了奥瑟罗一角〔7〕。我之所以选中这个角色，是因为我家里没有普希金的书，却有莎士比亚的书。我是这样充满着急于要工作的热情，是这样需要立刻就投入工作，竟不肯把时间费在找寻书本这件事上了。苏斯托夫就准备演埃古一角。

当天我们就得到通知说，明天要举行第一次排练。

我回到了家，便独自关在自己的房间里、拿起《奥瑟罗》，舒舒服服地坐到沙发上，怀着虔诚的心情开卷默读。但是从第二页起，我便情不自禁地表演起来了。我的手、脚、脸都不由自主地动作起来。我忍不住地开始朗诵。手头正有一把裁纸用的大骨刀。我就把它当作匕首，插在裤子的皮带上。我用毛巾代替头巾，从窗帘上扯下一条杂色的带子把它扎起来。我又用被单和褥子做衬衣和罩衫之类的东西。伞变成了曲剑。就是缺一个盾牌。于是我想起，在隔壁房间，也就是饭厅里，橱后有一个大托盘，它可以给我当盾牌用。就这样决定出征了。

我武装好了之后，觉得自己是一个真正的武士，雄伟而又英俊。但我的容貌风度还是现代化的、受过文明洗礼的，而奥瑟罗是非洲人呀！非洲人一定有些什么虎性。为了去找寻表达虎性的举止动作，我做了好几种练习：在房间里蹑手蹑脚地走着，敏捷

地在家具之间的狭小通道中回旋；躲在橱后，等候牲牺者，然后一纵身从埋伏的地方跳出，扑向想象的敌手身上去，这敌手我是用一个大枕头来代替的；我用手扼住它，又“按照老虎的样子”用脚践踏它。后来枕头又给我变成了苔丝德梦娜。我热情地抱住她，吻她的手，手是拉长枕头的一个角而形成的。然后，我轻蔑地把她扔开而又再把她抱起来，把她扼死，最后伏在想象的尸体上哭泣。有很多瞬间都表演得很成功。

就这样，我自己不知不觉地工作了几乎五小时之久。这不是强迫所能做到的！只有在演员情绪高涨的时候，几小时才会变成几分钟。这可以证明我所体验到的那种状态是真正的灵感！

在脱下服装之前，我利用屋子里的人都已睡觉的机会，偷偷地走到空无一人的前厅里去，那里有一面大镜子，我开了电灯，瞧一瞧镜中的自己。我所看见的，完全不是我所期待的。我在工作中所探索到的姿态和手势，竟不是我所设想的那样。更使我失望的是：镜子把我自己以前所不知道的我身上那种不匀称的地方，那种不美观的线条全都暴露出来了。由于这种失望，我的一股热劲就马上消失了。

19××年×月×日

我醒来时比往常晚了许多，赶快穿好衣服，跑到学校里去。大家都在排练室里等我，我走进去的时候，慌乱透了，也不去向他们道歉，却说了一句蠢头蠢脑的话：

“大概，我来晚了一些。”

拉赫曼诺夫以责备的目光看了我好久，最后说道：

“大家坐在这里等着，又焦急，又抱怨，而你却觉得大概只晚了一些！大家为就要进行的工作都兴奋地到这里来，你却这样随便，我要给你们上课的兴致，现在都没有了。要激起一个人的创作愿望是很难的，但要打消这种愿望却非常容易。你有什么权利使整个集体的工作都停下来？我十二分尊重我们的劳动，不许

有这种破坏集体的行为，所以我认为在集体工作的时候，必须施行军队般的严格纪律。演员也象兵士一样，需要铁的纪律。第一次只给你警告就算了，不记在排练日记上。但你现在应当向大家道歉，并且今后一定要在排练之前一刻钟就到，而不是在排练开始之后一刻钟才到，要把这当做规则来遵守。”

于是我赶快道歉，而且答应不再迟到。然而拉赫曼诺夫还是不愿意开始工作：据他说，第一次排练是演员一生中的大事，所以对它应当永远保持着最好的回忆。今天的排练由于我的过错而遭到了破坏。现在只好让明天的排练成为对我们具有重要意义的排练，来代替这头一次没有能举行的排练。接着拉赫曼诺夫便走出了教室。

可是事情并不就此结束，因为还有另一次“讨伐”在等着我，这就是在戈伏尔柯夫领导之下我的同学们对我所作的“讨伐”。这次“讨伐”比刚才第一次的还要厉害。今后我再也不会忘记今天没有能举行的排练了〔8〕。

* * *

我预备很早就躺下睡觉，因为在今天的责备和昨天的失望之后，我已经怕演角色了。但是有一块巧克力糖映入了我的眼帘。我把它同奶油搅和成褐色的一团，涂到脸上以后，我便变成摩尔人了。牙齿和浅黑色的皮肤对照之下显得白了些。我坐在镜子面前，把牙齿的白光欣赏了好一会儿，学习怎样去露牙齿，翻白眼。

为了要更好地来看看化妆是否对头，就需要穿上服装，但当我穿上服装的时候，却又想表演了。我没有探索到新的什么，仍旧重复着昨天所演的东西，但这种东西已失去它原有的刺激性了。尽管如此，我却看出我的奥瑟罗的外表该是怎样的。这很重要。

19××年×月×日

今天第一次排戏，在开始排戏之前很久，我便到场了。拉赫

曼诺夫让我们自己布置房间，安放家具。幸喜我的一切提议，苏斯托夫都完全同意，因为他对于外观并不感到兴趣，我却非常郑重地去布置了家具，布置得和我自己房间里一样，以便我能在其间活动自如。不这样，我是不能引起灵感的。但是预期的结果并没有能够达到。我只是努力使自己相信我是在自己的房间里，但这究竟不能使我相信，反而妨碍了我的表演。

苏斯托夫已经把全部台词背熟，我却不得不一会儿看着台本读台词，一会儿用自己的话语表达我所记住的相近的意思。真奇怪，台词非但不帮助我，反而妨碍我，于是我宁愿不用台词，不然就宁愿把它缩短一半。非但台词，就连原作者的思想都跟我格格不入，他所指示的动作限制了我在家里练习时所享有过的自由。

更不愉快的是，我连自己的声音都辨认不出了。除此之外，我发觉，无论是我在家里练习时所确定的动作设计或形象，都不能和莎士比亚的剧本相融合。比方说，怎样把引导我进入角色的那种狂怒、呲牙露齿、翻白眼、“老虎似的”猛扑等动作插进埃古和奥瑟罗的那场在开头比较平静的戏里去呢？

但是想要抛开这些表演野人的手法，抛开我所拟定的动作设计也不成，因为我没有别的什么可以用来代替。我读台词是一回事，表演野人又是一回事，彼此之间毫无联系。表演妨碍台词，台词妨碍表演，这种全面不调和的情形是很不愉快的。

我又在家里反复练习的时候，还是没有发现什么新的东西，只是重复着我已经不能满意的旧东西。为什么会重复同样的感觉和同样的手法呢？这种同样的感觉和手法是属于谁的，是属于我的呢，还是属于野蛮的摩尔人的？为什么昨天的表演和今天的相象，今天的表演又会和明天的相象？是我的想象力已经枯竭了呢，还是我的记忆里没有角色所需要的材料？为什么起初工作进行得很活跃，而后来却老是停留在一个地方呢？

当我这样思量着的时候，房东一家已经聚集在隔壁房间里，预备喝晚茶了。为了不去引起他们对我的注意，我只得到房间的

另一个角落里去做我的功课，尽可能放低声音念台词。我真奇怪，这小小的变动却使我活跃起来了，使我对我的习作，对这角色本身采取了一种新的态度。

秘密被发现了！这秘密就是：不能长久停留在一个地点，没有尽头地重复着老一套。

决定了。明天排戏的时候，我要在动作设计上，要在对角色的理解和处理上加进即兴的东西。

19××年×月×日

今天排戏时，从第一场起，我便插进即兴之作：本来应该走动的，我却坐下来，我决定不用手势不用动作去表演，并且把常用来表现野人的那种怪相也抛开了。结果又怎么样呢？我刚说了几句话便摸不着门了：台词忘了，已经习惯了的语调也忘了，于是只得停了下来，赶紧回到起初的表演手法和动作设计上去。看来，不去运用这已经熟悉了的表现野人的手法，我已经不能演戏了。并不是我掌握了这些手法，而是这些手法掌握了我。这算什么？是奴隶吗？

19××年×月×日

排戏时，我一般的情形比较好些了：对于进行工作的地方，对于工作时在场的人们都已习惯。此外，以前我表现野人的手法是怎样也不能和莎士比亚的描写相吻合的，现在这种不吻合的地方也开始吻合起来了。在最初排练中，当我把假想的非洲人所特有的举止掺进角色里去的时候，我曾经觉得这是一种虚伪和强制，但是现在我似乎已能把某些东西和所排练的那场戏结合起来。至少我对于原作者的隔膜之感，已经没有那么厉害了。

19××年×月×日

今天在大舞台上排戏。我满以为舞台的气氛一定是能生奇效

和令人振奋的。可是结果怎样呢？代替我所期望的那种明亮的脚光、拥挤的人群、堆积着的景片的，却是昏暗、静寂、空无一人。庞大的舞台是敞开的，空洞洞的，只放着几把藤椅，这些椅子表示出未来布景的轮廓，右面放着一个柜台，台上亮着三盏小电灯。

我一走上舞台，我的面前便现出舞台框的大豁口。框外是无限深邃的黑暗的空间。这是我第一次从打开帷幕的舞台上看见空旷无人的观众厅。在观众厅中的某一个地方——我觉得是很远很远的一个地方，亮着一盏带有灯罩的小电灯。它照亮了放在桌上的几张白纸；不知是谁的手正在准备记下我的每一个不得体的举动……我仿佛整个都融化在这空间里了。

不知是谁叫了一声："开始！"我被命令走进那用藤椅布置成的奥瑟罗的假想的房间，找个位子坐。我坐下了，但并不是坐在照我的动作设计所该坐的那个位子上。我设计时并不知道自己房间的图形。现在还得由别人来向我解释，每一张椅子是代表什么的。很久很久我都没法使我自己适应这用椅子圈成的小小的空间；很久很久我都不能够把注意力集中在周围所发生的事情上。我很难迫使自己去看那站在我身旁的苏斯托夫。注意力一会儿溜到观众厅里去，一会儿溜到后台的工作室里去——我们虽然在排戏，可是工作室里人们还是在忙着自己的事，在来往走动，搬运着什么东西，还锯啊，敲啊，吵闹着。

我不顾这一切，仍旧继续机械地说着话和动作着。要不是在家里的长久练习使我练熟野人的表演手法、台词、语调，我准会一开头说话就停下来。但这终究还是发生了。这完全是提示的过错。我头一次知道，这位"先生"是个顶坏的阴谋家，而不是演员的朋友。依我看来，提示要是能够整个晚上都不作声，而只在紧急关头提一提演员突然忘记的一个字，那才是好提示。可是我们的提示却一直不停地喊喊喳喳，打搅得厉害。你简直不知道怎样从这位热心得没有分寸的帮手那里挣脱出来，躲到什么地方去，因

为他简直就从我的耳朵爬进我的灵魂里来了。他终于把我征服了。我给弄得没有办法，只好停下来，请求他不要来打搅我。

19××年×月×日

在舞台上举行第二次排戏。我老早就跑到剧场里去，决定不在化妆室里独自预备，而要当着大家在舞台上预备。台上工作进行得很起劲。人们正在给我们安置排戏用的布景和道具。我开始了自己的预备工作。

要在一团混乱中找寻我在家里练习时所习惯了的舒适，那简直是徒劳无益。应当首先设法对我所感到新奇的周围环境熟悉起来。我走近舞台前缘，开始注视舞台框的可恶的黑洞，想对它习惯起来，免得老朝观众厅方面望；但是我愈想不注意观众厅，就愈是想到它，就愈是要朝那里望——去望那舞台框外可恶的黑暗。这时，一个工人在我面前走过，把钉子撒下来了。我便帮助他去拾起来。我突然觉得很不错，甚至于在大舞台上也很舒适了，但是钉子拾起来之后，我的那位好心的交谈者便走开了，于是空旷的观众厅又来压迫我，我又开始仿佛融化在它里面了。我刚才不是还觉得很适意的吗！其实道理也很明显：就是因为在拾钉子的时候，我没有想到舞台框的黑洞。我赶快离开舞台，坐到正厅里去。

其他的片断开始排演了；但是我没有看见舞台上所进行的一切，——我焦急地等待着轮到自己上场的时刻。

令人困惫的等待也有它好的一面。它会使人体验到一种心情，就是盼望他所害怕的事情快些来到，然后快些完结。今天我就体验到这种心情了。

当我的那段戏终于轮到的时候，我便走到舞台上去，舞台上已经利用各个戏的景片、幕布和别的东西摆成一堂布景。某些部分是由旧布景翻转来构成的。家具也是东拼西凑起来的。然而舞台总的外观在灯光之下还算好看，为我们所预备的奥瑟罗的房间

也很舒适。在这样的环境里，靠着高度紧张的想象，可以找到点什么，使我想起自己的房间。

只是幕一拉开，观众厅一展现在我面前的时候，我全身心又完全处在它的支配之下了。这时，在我心里，产生了一种对我说来是新的、突然的感觉。事情是这样：布景和顶幕把演员和后面庞大的后台、上面黑暗的大空间、两侧靠着舞台的房间及布景储藏室隔开来了，这样的隔离，当然是令人高兴的；但不妙的是，在这种情形下，景片起着反射镜的作用，把演员的全部注意力都反射到观众厅方面去了，就好象贝壳形的音乐台把乐队演奏的声音都反射到听众方面去一样。还有一件新的事情，就是由于恐惧，我产生了一种取悦观众的要求，使他们——天哪！——不至于寂寞。这种想法刺激我，妨碍我深入领会我所做的动作和所说的话语；这时候，背得烂熟的台词和习惯了的动作总是抢在思想情感的前面。于是就显得忙乱，产生说话太快的情形。这种忙乱也在手势和动作上表现出来了。我是这样飞快地念台词，就象着了魔似的，连我自己都不能改变这种速度。甚至原来喜爱的几段戏，也象坐火车看电线杆似的闪过去了。而稍微停顿一下事情就免不了要弄糟。我屡次带着祈求的神情望着提示，但他好象什么也没有看见似的，一心一意在开着表的发条。毫无疑问，这是对旧事的报复。

19××年×月×日

我来到剧场参加彩排要比平常早些，因为还需要考虑化妆和服装的问题。他们把我安插在一间很漂亮的化妆室里，给我预备了一件东方式的古色古香的长袍，这原是《威尼斯商人》中摩洛哥王子穿的。这一切都是在叫我必须好好演戏。我坐到化妆桌跟前，桌子上已经预备了几副头套、头发和各种化妆用品。

从哪一件开始呢？……我用一支硬毛画笔去蘸了一下棕色的油彩，可是油彩是这样硬，我好容易才蘸起一点点，然而擦到皮

肤上一点痕迹也没有留下。我用软毛画笔来代替硬毛画笔，结果还是一样。我就把油彩抹在指头上，然后再用指头在皮肤上涂抹。这一次我总算稍微把皮肤涂褐了些。对于其他油彩，我也试着这样去弄，但其中只有一种淡蓝色的比较好弄些。然而摩尔人的化妆似乎是用不着淡蓝色的。我试着把胶抹到脸上，再把一小绺毛发黏上去。胶刺痛了皮肤，毛发翘起来了……我试戴了一副假发，试第二副，第三副，一下子也分不清哪面是前，哪面是后。所有三副假发，戴在没有化妆好的脸上都显得“太象假发了”。我想把好容易才涂到脸上去的油彩稍微洗去一些。可是怎样洗呢？

这时有一个又高又瘦的人走进来，他戴着眼镜，穿着白罩衫，脸上长着翘起的小胡子和很长的三角鬓。这位“唐·吉诃德”把身子弯下半截，并不多说话，便开始给我的脸“加工”。我在脸上所涂抹的，他都用凡士林很快地揩去了，接着又抹上油，重新敷上油彩。油彩很容易就均匀地给抹在油滑的皮肤上了。然后“唐·吉诃德”又在我脸上抹上一层黝黑色的油彩，摩尔人是应该这样的。但我却心爱以前用巧克力糖抹成的比较暗黑的颜色，那颜色能使眼白和牙齿更强烈地发出闪光。

当化妆完毕，服装穿好之后，我照照镜子，衷心佩服“唐·吉诃德”的艺术，并且还自我欣赏了一番。身上不匀称的地方消失在大袍子的襞褶里了，我所设计的野人的怪相跟我的外表十分合适。

苏斯托夫和别的一些学生走进化妆室里来。我的外表也很使他们惊讶，他们同声赞美着，毫无嫉妒的神色。这鼓励了我，使我恢复了原有的自信。但在舞台上，家具的不合习惯的布置很使我吃惊，一张安乐椅从墙壁那里不自然地几乎被移放到舞台的正中间，桌子太靠近提示处了，简直是为了做样子似的放在舞台前缘，放在最显著的地方。我激动得在台上走来走去，衣缘和曲剑时常碰着家具和布景。但这倒并不妨碍我机械地念台词和不停地

在台上走动。看来好象我能够勉勉强强把一段戏演完了；可是当我演到角色的高潮的时候，突然在脑子里闪过一种念头："这一下我可要停下来了。"我着了慌，茫然无措地不作声了，眼前尽是白色的圈圈……连我自己都不知道，后来是什么而且是怎样又使我恢复了机械演法的，这次还是亏得这种演法救了我这个失败的人。

之后，我用手向自己一挥，脑子里只转着一个念头：快些演完，卸装，溜出剧场。

现在我独自一个人在家里。可是我又觉得，现在对我说来最可怕的同伴就是我自己。心境坏得难受极了。想去看看朋友，散散心，但并没有去，因为我觉得，大家都已经知道我的丢脸的事情，他们都在用指头指着我。

幸喜，亲切而可爱的普希钦来了。他曾经注意到我也是他的观众当中的一个，此刻想知道我对于他所演的萨利耶里一角的意见。但是我对他什么也说不出，因为我虽然也从幕后看着他演戏，却由于激动和等候自己上场，台上做些什么，我一点也没有看见。关于我自己，我什么也没有问。我怕批评，批评会摧毁我剩下的一点自信。

普希钦很好地讲述了莎士比亚的剧本和奥瑟罗这一个角色。可是他对角色所提出的要求，我简直没法做到。他说得很好，他说，当那个摩尔人相信苔丝德梦娜是一个戴着美丽面具的可怕的坏女人时，他是怎样悲哀、吃惊和战栗。这使她在奥瑟罗的眼中变得更加可怕。

普希钦走了之后，我依着他所讲的话把某几段戏试着温习一下，我不禁流泪了——我是这样怜悯起摩尔人来了。

19××年×月×日

今天白天举行观摩演出。我把就要经历的那一切都想象了一通：我怎样走进剧场，怎样坐下来化妆，"唐·吉诃德"怎样

来，怎样把身子弯下半截。但是，即使我也喜欢自己被化了妆，也想演戏，反正还是不会有什么成就的。我对于一切都有一种完全无所谓的感觉。这种心情一直继续到我走进自己化妆室的时候。这一瞬间心跳得简直难于呼吸。我要作呕，感觉到非常虚弱。我觉得我生病了。那正好！生病可以给初次演出的失败作辩护。

在舞台上首先使我着慌的是迥异寻常的、庄严的宁静和秩序。当我从幕后的暗处走到脚光、顶光、聚光大放光明的台上时，我顿时失去神智，眼花缭乱起来。但灯光是这么明亮、简直就在我跟观众厅之间造成了一个光幕；我觉得和观众隔离开了，呼吸也自由了。可是，等了一会儿，当我的眼睛习惯于脚光的时候，观众厅的黑暗也就变得更加可怕了，倾向于观众的心理也更加强烈了。我觉得剧场里坐满了观众，几千双眼睛和望远镜都在注视着我一个人。他们仿佛是要把我当作牺牲者来戳穿似的。我觉得我是成千观众的奴隶，我变成一个卑躬屈节，没有主见，准备作任何妥协的人了。我要把心都掏出来博得观众欢喜，把比我所有的和我所能给的更多的东西都奉献给观众。可是内心却非常空虚，从来没有象这样空虚过。

由于过分努力想从自己心里挤出情感，由于无力做出不可能的事情，全身就紧张得痉挛起来，痉挛束缚了脸、双手、全身，使动作、步法陷于呆滞状态。所有力量都耗费在这无意义的、无效果的紧张上了。我只得用声音来帮助麻木了的身体和情感，而把说话的声音提高到嘶喊的程度。多余的紧张，产生了应有的结果：喉咙收紧了，呼吸急促起来，声音提到了最高音，以后再也没法降下来，结果我的声音嘶哑了。

于是只好加强外部动作和表演。我已经无力去控制手脚和言语，这更加深了紧张状态。我对于我所说出的每一个字，我所做的每一个手势，都觉得羞耻，并立即加以批评。我脸都红了，我把脚趾和手指都收紧来，用全力把身体抵着安乐椅的靠背。由于

束手无策和难为情，我突然充满了怨恨的心情。既不是恨自己，也不是恨观众，究竟恨谁，连我自己也不知道。这时，我有好几分钟觉得与周围的一切没有关系，而成为一个狂放不羁的勇士。我情不自禁地从心里迸发出那句名句："血啊，埃吉，血！"这是一个气愤若狂的受苦者的呼声。怎么会这样，连我自己也不知道。也许，我在这几个字里感觉到一个轻信别人的忠厚人被侮辱的灵魂，于是真诚地同情他了。这时，不久之前普希钦所作的关于奥瑟罗的解释，极其清楚地在我的记忆里复活过来，激起了我的情感。

我感到，观众突然怔了一下，他们之间传出窃窃私语声，就象树梢上刮过一阵疾风一样。

我一感到这种赞许，立刻就有一股力量在我的心里沸腾起来，我不知道该把这力量用到哪里去。它把我带走了。我不记得那场戏的末尾我是怎样演的。我只记得，脚光、舞台柜的大黑洞都从我的注意范围中消失了，我摆脱了一切恐惧，在舞台上形成了一种对我说来是新的、我所不知道的、令我陶醉的生活。我不知道再有比我在舞台上所经历的这几分钟更高的满足了。我看出，苏斯托夫对我的变化感到很惊讶。我燃起了他的情感，他也极其兴奋地表演起来了。

幕闭了，观众厅里一片掌声。我心里感到轻松愉快。对自己才能的信心立刻巩固起来。神气十足的样子显露出来了。当我凯旋似的从舞台回到化妆室里来的时候，我觉得大家都以赞美的目光望着我。

我记得很清楚，在幕间休息时，服饰华丽、大模大样的我，象旅行演出的名演员似的，架子十足地装做漠视一切的样子（装得很笨）走到观众厅中去。我真奇怪，那里并没有热闹的气氛，甚至于都没有明亮的灯光，而这原是演"真"戏时所必要的。我在舞台上所感到的成千观众，这会儿在正厅里所看到的总共才有二十个人。我这是为谁辛苦为谁忙呢？但是不一会，我又能自己

安慰自己了："就算今天的观众为数很少吧，他们却都是艺术名家：托尔佐夫、拉赫曼诺夫、我们剧场的著名演员。看是什么人给我鼓掌！我并不要把他们稀疏的掌声去掉换成千观众暴风雨般的喝采……"

我在正厅里选了一个使托尔佐夫和拉赫曼诺夫可以看得清楚的座位坐下来，我希望他们招呼我去，对我夸奖几句。

脚光亮了。幕一开，女生马洛列特柯娃立刻从靠着布景的梯子上飞也似的跑下来。她倒在地板上，挣扎着，大声喊道："救命啊！"——这样撼人心灵的喊声，使我浑身发冷。然后她开始说些什么，但是说得很快，一点也听不懂。后来，她突然忘了她的台词，话说到半句便停了下来，她双手掩面，闪身到幕后去，从那里传出了鼓励她和告诫她的低沉的声音。幕闭了，但是她的"救命啊！"这声叫喊还萦绕在我的耳际。什么叫做天才！就凭这样的出场和这样的一句话就足以感到它了。

我觉得，当时托尔佐夫象触了电似的一愣。"可不是吗，我和马洛列特柯娃一样，就是一句话：'血啊，埃古，血！'——观众便被我抓住了。"我这样思忖着。

现在，当我在写这一段话的时候，我对于自己的未来并不怀疑。但尽管有这样的信心，我仍旧意识到我所预期的巨大成就并没有达到。不过，在灵魂的深处，自信心还是在吹着胜利的号角。

第二章　舞台艺术与舞台匠艺

19× ×年× 月× 日

今天我们集合在一起，聆听托尔佐夫的意见。

关于我们在观摩演出中的表演，阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“在艺术中，首先要善于看出和了解美好的东西。所以我们首先来回忆和指出表演中好的瞬间。这样的瞬间只有两个：第一个是当马洛列特柯娃从梯子上跑下来，绝望地喊着‘救命啊！’的时候，第二个是在那兹瓦诺夫叫着‘血啊，埃古，血！’的时候。在这两个瞬间，无论是你们演的人，还是我们看的人，都全神贯注在台上所发生的事情上，大家都由于一种共同体验到的激动而怔住了，并且兴奋了起来。

“这些成功的瞬间，虽然只是整个戏里的个别地方，却可以被认为是体验艺术，我们剧场里所要培养的，我们学校里所要研究的便是这种艺术。”

“什么叫做体验艺术呢？”我发生了兴趣。

“你已经在亲身经历中认识到它。你不妨讲给我们听听，你对于这些处在真正创作状态的瞬间，是怎样感觉的。”

“我一点也不知道，一点也不记得，”我说，我被托尔佐夫的称赞弄得有些糊涂了。“我只知道，这是难忘的一刹那，我就要这样来表演，我准备献身于这种艺术……”

我只好不说下去了，否则就会涌出眼泪来的。

“什么?!你不记得你内心激荡，在生着什么可怕的念头吗？你不记得你的双手、你的眼睛和你的整个身子都准备往什么地方冲去，都准备抓住什么吗？你不记得你怎样咬住嘴唇，怎样拼命忍住眼泪吗？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇追问着。

“现在，当你对我讲起过去这一切情形的时候，我似乎是记起我当时的感觉来了。”我承认。

“我不说，你就不能够明白这一点吗？

“是的，我不能够。”

“那是说，你是下意识地在动作吗？”

“我不知道，也许是吧。不过这究竟是好的还是不好的呢？”

“假如下意识领你走上正路，那就很好，假使它领错了路，那就不好了。但是在那次观摩演出里，它没有把你领错，在你很顺利的那几分钟里所表演给我们看的，很高妙，比所能期望的都要好。”

“真的吗？”我快乐得喘不过气来。又问了一句。

“真的！因为演员如果被剧本完全抓住，那是最好不过的。那时候，演员会不由自主地生活于角色之中，既不去注意他怎样感觉，也不考虑他在做什么，一切都是自然而然地、下意识地做出来的。但可惜的是，我们并不是随时都能控制这样的创作的。”

“这样岂不是变成没有出路了吗？应该在灵感启发下去进行创作，但只有下意识才能做到这一步，可我们呢，你是知道的，并不能够控制下意识。那么，对不住，哪里有出路呢？”戈伏尔柯夫困惑不解，几乎是讥讽地说。

“幸亏出路是有的！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇打断他的话。“这种出路就在于，不是直接地而是间接地用意识去影响下意识。因为人的心灵中有若干方面都是听命于意识和意志的。这些方面能够影响我们不随意的心理过程。

“固然，这里要求极其复杂的创作工作，而这种创作工作只是部分地在意识控制之下及其直接影响之下进行的。它有很大一部分是下意识的、不随意的。这种工作只有最高明的、最有天才的、最精细的、不可企及的、神通广大的艺术家——我们的有机天性才做得到。任何最精湛的演员技术都不能和天性相比。在这方面它是权威！对我们演员天性抱着这样的观点和态度，对体验艺术说来是很典型的。”托尔佐夫兴奋地说。

“假使天性是任性执拗的呢？”有一个学生问。

“要善于激起它和指引它。在这一点上，是有一些特殊的心理技术手法的，你们就要研究到。这些手法的任务在于有意识地、间接地唤起并诱导下意识去创作。所以作为我们体验艺术的主要基础之一的原则是：‘通过演员的有意识的心理技术达到天性的下意识的创作’（通过意识达到下意识，通过随意的达到不随意的）。我们把一切下意识的东西都交给天性这魔法师，我们自己就去采取我们所能达到的途径——有意识去进行创作和采用有意识的心理技术手法好了。这些手法首先教导我们，当下意识开始工作的时候，我们就不要去妨碍它。”

“下意识需要意识，这真奇怪！”我很惊讶。

“这在我看来却是正常的，”托尔佐夫说。“电、风、水和其他不能约束的自然力量，需要有高明的、智慧的工程师来使它们听从人类摆布。我们下意识的创造力量，如果没有一种独特的工程师——有意识的心理技术，也就不能有所作为。只有当演员了解并且感觉到，他的内部和外部生活是循着人的天性的全部规律，在舞台上，在周围条件之下自然而然地正常进行着的时候，下意识的深邃的隐秘角落才会谨慎地显露出来，从中流露出我们并不是随时都能理解得到的情感。这种情感在短时间内，或者在较长的时间内控制着我们，把我们带到某种内心力量指示它去的地方。我们不晓得这种力量是什么，也不知道怎样去研究它，就用我们演员行话干脆把它叫做‘天性’。

“只要我们正确的、有机的生活受到破坏——在舞台上不再正确地去进行创作；毫不苟且的下意识便马上会被强制吓退，重新躲到那深邃的隐秘的角落里去了。为了避免这种情形发生，首先应当正确地去进行创作。

“可见，演员为了激起下意识的活动和灵感的迸发，他的内心生活必须是现实主义的，甚至于是自然主义的。”

“这就是说，在我们这派艺术中，需要不断的下意识的创作。”我得出一个结论。

“不能老是下意识地凭灵感去进行创作，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，“这样的天才是不存在的。所以我们这派艺术指示我们只要为这种真正的下意识的创作准备好基础就行了。”

“这要怎样来做呢？”

“首先应该有意识地和正确地去创作。这会给下意识和灵感的产生建立最好的基础。”

“为什么？”我不明白。

“因为有意识和正确会产生真实，真实会引起信念，要是天性相信一个人心里发生的事情，它就会自行工作。下意识就会接踵而来，灵感本身也就可能出现了。”

“什么叫做‘正确地’表演角色？”我问。

“这就是说：在舞台上，要在角色的生活环境中，和角色完全一样正确地、合乎逻辑地、有顺序地、象活生生的人那样地去思想、希望、企求和动作。演员只有在达到这一步以后，他才能接近他所演的角色，开始和角色同样地去感觉。

“用我们的行话来讲，这就叫做体验角色。这个过程以及说明这个过程的文字，在我们这派艺术中具有头等重要的意义。

“体验帮助演员去实现舞台艺术的基本目的，就是：创造角色的‘人的精神生活’，把这种生活用艺术的形式在舞台上传达出来〔9〕。

“可见，我们的主要任务不单是通过角色的外部表现来描绘

角色的生活，而更重要的是在舞台上创造我们所描绘的人物和整个剧本的内在生活，使我们本人的情感适应这个别人的生活，把自己心灵的一切有机元素都奉献给这种生活。

“要永远记住，你们在创作的任何瞬间，在舞台上生活的任何时刻，都应该遵循我们艺术的这一主要的、基本的目的。因此我们首先应当想到角色的内心方面，就是说，想到角色的心理生活，这种心理生活是借助于内部体验过程而形成的。内部体验过程是创作的主要步骤，是演员首先应该关怀的东西。应当体验角色，即感受和角色相类似的情感，而且每一次重演时都要这样去感受。

“这一派的优秀代表者萨尔维尼说：‘每一个伟大的演员都应当感觉到，而且应当确实地感觉到他所表演的一切。我甚至认为，演员不仅要在研究角色的时候一次再次地体验自己的激动心情，并且在他每次演这个角色的时候，无论是第一次或者是第一千次，他都应该或多或少地去体验这种激动心情。’”阿尔卡其·尼古拉耶维奇朗读了伊凡·普拉托诺维奇递给他的一篇托马佐·萨尔维尼的文章(萨尔维尼对哥格兰所作的答复)〔10〕中的一段，然后说：“我们的剧场也是这样来理解演员艺术的。”

19××年×月×日

由于和巴沙·苏斯托夫有过长久的争论，我一找到适当的机会，就对阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“我不明白，假使一个人自己不会‘感觉’，不会‘体验’，怎么能够教会他去正确地体验和感觉呢？”

“你想想看：能不能够教会自己或别人对角色和角色中的本质东西发生兴趣呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问我。

“就算是能够，虽然这也很不容易。”我回答。

“能不能够确定角色的有趣而重要的目的，找出处理角色的正确方法，在自己心里激起正确的意向，做出相应的动作呢？”

“能。”我又表示同意。

“你就试去做做看：一方面诚心、认真、彻底地去做，另一方面却又保持着冷淡、漠不关心的态度。这你是办不到的。你一定会激动起来，开始感觉到自己是处在剧中人的地位，而去体验自己的、但又和角色相似的情感。你把整个角色都这样研究过后，就会觉得，你在舞台上生活的每一个瞬间，都能激起相应的体验，许多这样接连不断的瞬间，就会造成一条体验角色、体验角色的‘人的精神生活’的不断的线。演员在舞台上，在真正的内心真实的气氛中的这种充分有意识的状态，最能激起情感，它是短时间或较长时间内激励下意识去工作并使灵感迸发的最好基础。”

“由上面所说的那些，我明白，研究我们的艺术就在于掌握体验的心理技术。体验会帮助我们实现创作的基本目的——创造角色的‘人的精神生活’。”苏斯托夫试图作出结论。

“我们艺术的目的不仅在于创造角色的‘人的精神生活’，还在于通过艺术的形式把这种生活表达出来，”托尔佐夫纠正了苏斯托夫的话。“所以演员应当不只是在内心体验角色，而且还要在外部体现所体验到的东西。你们要注意，在我们这一派艺术里，外部表达对内心体验的依赖是特别重要的。要把极其微妙的而且常常是下意识的生活反映出来，就必须具有极易于感应的、训练有素的发音器官和形体器官。声音和身体必须非常敏感而直接地一下子就把那些最细致的、难以捉摸的内心情感准确地表达出来。因此，我们这一派的演员不仅要比其他各派的演员更多地注意产生体验过程的内部器官，而且要比他们更多地注意正确表达情感创作工作的结果——情感的外部体现形式——的外部器官。

“下意识对于这工作有很大的影响。在体现方面，最高超的演员技术也不能和下意识相比，尽管它也过于自信地妄想争得优势。

“在最近这两课上，我只是大略地向你们提一提我们的体验艺术是什么，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇作出结语。

“根据亲身经验，我们相信并且确实懂得，只有这种充满着人—演员的活生生的、有机的体验的舞台艺术，才能够把角色内心生活的一切不可捉摸的细微变化和全部深度，艺术地表达出来。只有这样的艺术才能够完全抓住观众的心，使观众不只是弄明白，而主要的还能体验到舞台上所发生的一切，这才能够丰富他们的内心经验，在他们心里留下不会被时间磨灭的痕迹。

“但除了上面所说的那一点（那也是非常重要的）以外，我们的艺术所依据的基本创作原则和有机天性规律可以使演员不至于去矫揉造作。谁知道你们以后要和哪一种导演一起，在哪一种剧场工作呢？远远不是到处，也不是所有的人，在创作时都遵循着天性本身的要求的。在大多数场合，天性本身的要求总是受到粗暴的强制，这就时常促使演员去矫揉造作。假使你们确实认清真正艺术的界限和创作天性的有机规律，那么你们就不会走上歧途，你们就会鉴别自己的错误，就有可能改正错误。体验艺术是遵循着演员天性的规律的，它会给你们以坚实的原则，没有这种坚实的原则，你们就会走上歧途，陷入混乱境地，失去目标。所以我认为，研究我们体验艺术的原则，对于各派的所有演员说来都是必要的。每一个演员都应当从这里开始他的学习。”

“对，对，这正是我一心一意追求的东西！”我兴高采烈地叫了起来。“我能够在那次观摩演出里实现我们体验艺术的主要目的（虽然只是部分地实现），我真高兴！”

“不要开心得过早，”托尔佐夫泼冷了我那兴高采烈的情绪。“否则你将来就会感到最痛苦的失望。你不要把真正的体验艺术和你在观摩演出中整场戏里所表演的东西混为一谈。”

“那么我所表演的是什么呢？”我问，就象一个宣判前的犯人似的。

“我已经说过，在你所演的整场戏里只有侥幸的几分钟是真

正的体验，使你和我们的艺术发生了关系。我是借这一点来对你和其他学生说明我们这派艺术的原则，也就是我们现在所讲的原则的。至于奥瑟罗和埃古的整场戏，无论如何也不能认为是体验艺术。”

“那么可以认为是什么呢？”

“是所谓‘本色演技’，”托尔佐夫确定说。

“这是什么意思呢？”我问，实在有点莫名其妙。

“这样来表演的时候，”托尔佐夫继续说，“有个别瞬间也可以出人不意地上升到艺术的高峰，使观众深受感动。在这种时候，演员是凭着灵感，即兴地去体验或创作的。在观摩演出中，在‘血啊，埃古，血！’这短短的一场戏里，你曾经偶然带着昂扬的情绪去表演，但你是否觉得，你在精神和形体方面能够并且充分有力量带着同样昂扬的情绪把‘奥瑟罗’五幕大戏全部表演出来呢？”

“我不知道……”

“我倒确实知道，这样的任务，即使是具有非凡气质同时体力又极充沛的演员也都担当不了！”托尔佐夫代我回答。“还需要用受过良好训练的心理技术去帮助天性。然而你还没有这些东西，正如那些不承认技术的本能演员那样。他们也象你一样，单单指望灵感。假使灵感不来，那么他们和你便没有什么东西可以去填满表演中的空隙，去填满角色中所没有体验过的地方了。这样，在表演角色时就会发生长时间的情绪低落现象，在艺术上就会毫无力量，就会出现幼稚的、业余式的过火表演。在这种时候，你的表演，也象其他本能演员一样，会变得没有生气，不自然，相当吃力。这样，情绪昂扬的瞬间就和过火表演轮流交替着。这种舞台表演，在我们的演员行话里，便叫做本色演技。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇对于我的缺点的批评给予我很强烈的印象。这批评不但使我痛心，而且使我害怕。我陷入消沉懊丧的状态，没有听见托尔佐夫以后讲的话。

19××年×月×日

我们又听了阿尔卡其·尼古拉耶维奇关于我们在观摩演出中的表演的意见。

他一走进教室，便对巴沙·苏斯托夫说：

“在表演的时候，你也给了我们几个有趣的真正艺术的瞬间，不过这不是体验艺术，说来虽然奇怪，却的确是表现艺术。”

“表现艺术?!”苏斯托夫很奇怪。

“这又是什么艺术呢？”学生们都问。

“这是第二种艺术派别，至于它究竟是怎么一回事，就让那位在演出中有几个瞬间把它表现得很成功的人来讲给你们听吧。苏斯托夫！你来回想一下，你的埃古这个角色是怎样创造出来的，”托尔佐夫向巴沙建议。

“我从叔叔那里知道了一些我们这派艺术的技术，便一直去研究角色的内在实质，把它揣摩了很久，”苏斯托夫确切地替自己辩护。

“是叔叔帮忙的吗？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇追问。

“稍为帮点忙，我觉得，我在家里是达到真正的体验的。有时就在排演中我也体验到角色的个别段落。所以我不明白，为什么这还算做表现艺术。”巴沙继续辩护着。

“在这种艺术里，演员在家里或是在排演中也会一次或者几次地体验自己的角色。因为它也有最主要的过程——体验，所以也可以把这第二种派别算做真正的艺术。”

“这一派是怎样体验角色的？跟我们这派艺术一样吗？”我问。

“完全一样，不过目的却不相同。就和我们这派艺术一样，他们每演一出戏都能够去体验角色。不过他们一次或几次地去体验角色，只是为了要发现情感自然流露时的外部形式，发现了这种形式以后，就借助于训练有素的肌肉，学会机械地重复这种

形式。这就是表现角色。

“可见，在这派艺术里，体验过程并不是创作的主要步骤，而只是演员以后工作的一个准备阶段。这工作就是探索那种能够清楚地说明舞台创作内容的外部艺术形式。演员在进行这种探索的时候，首先是去找自我，同时力求真实地感觉到——体验到他所扮演的人物的生活。可是，我要重复讲一句：他不能在演出中，在当众创作的时候做到这一点，而只能在自己家里或是在排演的时候做到。”

“不过苏斯托夫却能在观摩演出中做到这一点！可见这是体验艺术了，”我出来辩护。

有人支持我，说苏斯托夫在他那个演得不大正确的角色里也夹杂着某些配得上我们这派艺术的真正体验的瞬间。

“不，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇表示异议。“在我们体验艺术里，表演角色的每一个瞬间，每一次都必须重新体验，重新体现。

“在我们这派艺术里，对于同一个已经确定了的题材，常常是即兴地去创造的。这样的创造能使表演显得新颖而且纯真。那兹瓦诺夫表演中的几个成功的瞬间可以说明这一点。但我却没有觉察到苏斯托夫在体验角色中有着这种新颖的和即兴的东西。相反，在好几个地方，他的准确性和艺术上的精致倒很使我欢喜。可是……在他整个表演中却可以感到一种冷漠的情绪，这使我怀疑他已经有了一种一成不变的表演形式，这种形式使即兴的东西没有出现的余地，也使表演失去新颖和纯真。不过我却始终觉得那精确的副本所依据的原本却是很好的，很真实的，它是能说明角色的真正的、活生生的‘人的精神生活’的。这种一度进行过的体验过程的回声，在个别的瞬间使他的表演和表现成为真正的艺术。”

“我是苏斯托夫的亲侄子，从哪里学来表现艺术呢？！”

“我们就来分析一下，为了便于分析起见，你再讲下去，你

是怎样准备埃古这个角色的。”托尔佐夫向巴沙提出这个要求。

“为了检查我的体验是怎样表达出来的，我曾经用过镜子，”巴沙回忆道。

“这很危险，不过对于表现艺术说来却是很典型的。要记住，用镜子时应该当心。因为镜子教演员不看自己的内心，只看自己的外表。”

“然而镜子究竟还是能帮助我看到并了解我的情感是怎样表达出来的，”巴沙替自己辩护。

“是你自己的情感呢，还是你所捏造的角色的情感呢？”

“是我自己的情感，不过对埃古却是合适的。”

“这样说来，你在照镜子的时候，你感到兴趣的不是外表本身，不是姿态，主要的却是怎样把内心所体验的感觉，把角色的‘人的精神生活’在形体上反映出来，是这样吗？”托尔佐夫追问。

“正是这样，正是这样！”

“这对于表现艺术说来也是典型的。正因为它也是艺术，所以它也需要那种不只是传达角色的外表，而主要是传达角色的内心线索——‘人的精神生活’——的舞台形式。”

“我记得，在某些地方，当我看到我所感觉到的那一切都正确地反映了出来的时候，我对自己就很满意，”苏斯托夫继续回忆着。

“什么，你把这种表达情感的手法一成不变地固定下来了吗？”

“这种手法是通过经常的复习而自行固定下来的。”

“最后，你就为在舞台上表达角色的这些成功的部分探讨出一定的外部形式，而且你很好地掌握了体现这些部分的技术，是吗？”

“大概是的。”

“于是无论在家里，无论在排演中，每一次重演你的角色的

时候，你总是利用这种形式，是吗？”托尔佐夫追问。

“大概是，因为习惯了，”苏斯托夫承认。

“现在你再说一说：这种已经确定的形式，是每次都自然而然地从内心体验里显现出来的呢，还是产生了一次就永远僵化了，后来就只机械地重复着，再也不掺进任何情感了呢？”

“我觉得，我每次都在体验。”

“不，在观摩演出里，观众并没有感到这一点。表现艺术这一派所做的跟你所做的一模一样；他们力求在自己身上激起并且看出那种能够表达角色内心生活的典型特征。演员给每一个特征找到顶好的一成不变的形式之后，便自然而然学会机械地去体现这种特征，在当众表演的时候，也不掺进他的丝毫的情感。这是靠着身体和面部的训练有素的肌肉，靠着声音、语调，靠着全部熟练的技术和各种艺术手法，靠着不断的重复而达到的。表现艺术这一派的演员的肌肉记忆是十分发达的。

“演员既然已经习惯于机械地再现角色，在重演自己的戏的时候就用不着再去耗费精力了。在当众创作时，这种耗费非但会认为是不必要的，甚至于是有害的了，因为任何激动都会破坏演员的自制，都会使那已经一成不变地固定下来的动作设计和形式发生变更。而形式模糊不清，在表达时又没有把握，就会给观众很坏的印象。

“这一切在某种程度上都和上面指出的你那几段埃古的戏有关。

“现在你再回忆一下，在你以后的工作中还发生了什么事情。”

“角色的其余部分和埃古的形象本身并不能使我满意。这一点我也是靠着镜子的帮助才明白了的，”苏斯托夫回忆说。“我在自己的记忆里寻找适当的模特儿的时候，想起了一个熟人，他虽然和我的角色没有什么关系，不过我觉得他很能体现出那种狡猾、凶恶和阴险的性格。”

“于是你就学他的样，让自己来迁就他了？”

“是的。”

“你是怎样对待你的回忆的呢？”

“老实说，我简直就把这位朋友的外表照抄了下来，”苏斯托夫承认。“我在想象中看见他就在我的身旁。他走着、站着、坐着、我学他的样，重复他所做的一切。”

“这是一个极大的错误！在这地方，你已经背离了表现艺术，而流为单纯的模拟、抄袭和仿效了，而这些和创作都是没有丝毫关系的。”

“我应该怎么办，才能使这个偶尔从外边取来的形象和埃古融合起来呢？”

“你应该使新的素材通过你自己，用适当的想象虚构使它活跃起来，在我们这派体验艺术里就是这样做的。

“等活跃了的素材和你融合为一，角色的形象在你心里形成了之后，你应当从事新的工作，关于这项工作，表现艺术的优秀代表者之一——法国著名演员老哥格兰说得很形象。

“演员先在想象中给自己塑造出一个模特儿，然后，‘象写生者似的，抓住这个模特儿的每一条线条，画在自己的身上，而不是画在画布上……’”阿尔卡其·尼古拉耶维奇朗读着伊凡·普拉托诺维奇递给他的那本哥格兰写的小册子。“‘只要他看见象答尔丢夫穿的服装，就穿上，只要他看见象答尔丢夫的步态，就模仿，只要他看见象答尔丢夫的相貌，便铭记在心。他使自己的脸部适合角色的外貌，可以说是他改造自己的外表，贴贴补补，一直到隐藏在他的第一自我内的批评家感到满意，认为已经做到活象答尔丢夫时为止。但这决不等于就完事了。因为这仅仅是外形上的相似，它只是角色的外形，而不是角色本身。演员还需要学答尔丢夫的声音来说话；为了使自己的活动和角色的活动取得统一，他必须强迫自己象答尔丢夫那样走路、谈话、倾听、思索，把答尔丢夫的灵魂灌注进自己的身体。这时一幅人象才算画成，

只要加上镜框——那就是说，登上舞台，观众就会说：真是个答尔丢夫，或者说：这个演员演得糟透了！’”〔11〕

“这个工作真是困难而复杂得怕人！”我很是着急。

“是的。连哥格兰自己也承认这一点。他说：‘演员并不是在生活，而是在表演。他对他所表演的对象保持着冷静的态度，而他的艺术却必须是完美的。’

“的确，”托尔佐夫又补充了一句，“表现艺术为了使它本身成为艺术，就得讲求完美性。”

“这样说来，去依靠天性，依靠自然的创作和真实的体验岂不是简单些吗？”我紧跟着问一句。

“关于这一点，哥格兰自信地说：‘艺术不是真实的生活，甚至于不是真实生活的反映。艺术本身就是一个创造者。它创造自己的生活——一种不受时间和空间限制的，由于抽象而变得美丽的生活。’

“当然，我们不能同意这种对唯一不可企及的完美无缺的艺术家——创作天性——的自命不凡的挑战。”

“难道他们真的相信他们的技术强过天性吗？多么错误的想法！”我不能够平静下来。

“他们相信的是，他们能在舞台上创造他们自己美好的生活，但不是那种我们在现实中所知道的实际的生活，而是另一种生活——为了舞台而加以修正的生活。

“所以表现派的演员只是在起初，在工作的准备时期，是正确地按照活生生的人的方式去体验各种角色的，而在舞台上创作的时候，他们却转而去作程式化的体验了。他们为了证明这种体验的正确性，就提出这样的理由：说是剧场及其演出都是假定的，舞台在创造真实生活的幻象方面，手段是过于贫乏了；所以剧场不但不应当避免程式，而且应当热爱程式。

“这种创作是美丽的，但并不深湛。这种创作与其说是有力量的，毋宁说是有声有色的；它的形式比内容更令人感到兴趣；

它对听觉和视觉的影响甚过对心灵的影响——所以这种创作与其说能使你感动，毋宁说能使你欢喜。

“不错，你从这种艺术中也能得到很深的印象。当你留下这种印象，对它们保持着美丽的回忆的时候，它们也会抓住你的心，但这并不是那种能燃烧心灵并能深深钻进心灵里去的印象。这种艺术的影响是强烈的，但不能持久。你对它惊奇多于相信。所以它并不是什么都能做到的。这种艺术只能用突然性和剧场性的美来惊人，只能表现出浮夸的激情。但是，要表达深邃的情感，它的手法不是嫌过于华丽，便是嫌过于肤浅，人的微妙而深邃的情感不是一些技术手法所能表达得出来的。要自然地体验和体现这种微妙和深邃的地方，就需要天性的直接帮助。不过，由真实的体验过程所暗示的对角色的表现，应该认为是一种创作，一种艺术〔12〕。”

19××年×月×日

今天上课的时候，戈伏尔柯夫兴致勃勃地肯定他自己是一个表现艺术的演员，说这一派的原则对他说来是很亲切的，他的美感所要求的正是这些原则，他崇拜这些原则；他正是这样来理解创作的。阿尔卡其·尼古拉耶维奇很怀疑戈伏尔柯夫的断言的正确性，就给他指出，在表现艺术里，体验还是必要的；而阿尔卡其·尼古拉耶维奇并不相信戈伏尔柯夫能够在舞台上掌握这个过程，在家里工作的时候更不用说了。但是戈伏尔柯夫却硬说，他总是能强烈地感觉到和体验到在舞台上所做的那一切。

“每一个人在他生活的每一分钟中，都会有所感觉，有所体验。”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。“假使他无所感觉，那就成为死人了。因为只有死人才会没有感觉。重要的是你在舞台上所体验的究竟是什么：是和角色的生活相类似的自己的情感呢，还是跟这生活无关的什么别的情感呢？

“甚至最有经验的演员，他在家里所揣摩的和他在舞台上所

表演的，对角色和艺术说来也往往不是本质的和重要的东西。你们也都有过这样的经历。有些人在表演中表现自己的声音，表现精彩的语调和演技；又有些人是以忙忙碌碌的跑来跑去，巴蕾舞式的跳跃，拼命似的过火表演来取悦观众，用美丽的手势和姿态来蛊惑观众——总而言之，把角色所不需要的东西都搬到舞台上来了。

“至于你，戈伏尔柯夫，你并不是从角色的内在实质，不是从对这种内在实质的体验，也不是从对它的想象去接近角色的，而完全是从别的方面去接近的，可是你还自以为在艺术中已经有所创造了呢。凡是没有感觉到和所扮演的角色相类似的活的情感，是谈不上真正的创造的。

“所以你不要欺骗自己，最好还是深刻地去领会和理解真正的艺术从哪里开始，到哪里为止吧。那时候你就会明白，你的表演和真正的艺术是毫无关系的。”

“那么这种表演算是什么呢？”

“是匠艺。不错，它不算坏，它有一套制定得相当不错的报告角色台词和模拟角色程式化的外形的手法。”

我现在把戈伏尔柯夫所作的长篇辩论略掉，直接来记载托尔佐夫对真正艺术和匠艺的分野所作的解释。

“没有体验的真正艺术是不存在的。所以真正的艺术是在情感能够活动的时候才开始的。”

“匠艺呢？”戈伏尔柯夫问。

“匠艺是在创作体验停止的时候或对体验结果所作的艺术表现停止的时候开始的。无论是在体验艺术里，还是在表现艺术里，体验过程都是必需的，但在匠艺里它却是不需要的，偶然的。这一派的演员不会创造出任何一个角色。他们不会体验，也不会把所体验到的东西自然地体现出来。匠艺演员只会报告角色的台词，伴随着这种报告的是一成不变的舞台表演手法。匠艺的任务因而大为简单化了。”

“怎么会说是简单化呢？”我问。

“当你认识到匠艺表演手法——在我们的行话中就是称为演员刻板法的——是从哪里来，是怎样形成的之后，你便能彻底明白这一点了。你们来看看，这些手法是从哪里来的，是怎样形成的：

“要表达角色的情感，就必须了解角色的情感。要了解角色的情感，就必须亲身有过类似的体验。要模仿情感本身是不可能的，只能捏造出情感外露的结果。匠艺演员不会体验角色，所以他们永远不知道这种创作过程的外部结果究竟是怎样的。

“那怎么办呢？没有内在情感的暗示，怎样来寻找外在的形式呢？怎样用声音和动作来表达那根本不存在的体验的外部结果呢？除了采用简单的、程式化的、做戏般的过火表演以外，没有别的办法。这只是十分幼稚、形式而表面地描绘了扮演角色的演员本身所没有体验过、因而是不理解的陌生的角色情感。这是单纯的模仿。

“匠艺演员靠着面部表情、声音和动作，只能把那仿佛可以表达角色内在的‘人的精神生活’的外表刻板法，把那毫无生气的无中生有的情感的假面具从舞台上送给观众。为了这个目的，他们拟定了一大套各种各样的表现手法，这些手法对于舞台实践中可能遇到的各种各样的情感，仿佛都能作为外在的手段来加以表达。在这种匠艺式的表演手法里，没有真的情感，有的只是模仿，只是和所假设的情感的外部结果相类似的东西；没有精神内容，有的只是仿佛在表达这种内容的表面手法。

“这种一成不变的手法有些是靠承袭前人的匠艺传统而保存下来的，例如，在表达爱情时，把五指都扪在心口，在表达死的意念时，撕破衣襟。又有一些是袭用当代天才的现成手法（例如演到角色的悲剧性部分时，学维拉·费多罗芙娜·柯米萨尔日夫斯卡娅的样子用手背擦额）。再有一些手法是演员自己发明的。

“在报告角色台词，也就是在发声、吐词和说话方面，有一

种特殊的、匠艺式的手法（在角色吃重的地方，用舞台腔的颤音，或是用特别夸张的装饰音故意来强调声音的高低）。在走路方面也有一些特殊的步法（匠艺演员并不是在走路，而是在舞台上大摇大摆）；在活动和动作，在造型和外部表演方面也都有特殊的手法（匠艺演员的这些手法是特别有刺激性的，是以外表的漂亮，而不是以真正的美为基础的）。有表达人的各种情感和热情的手法（象那兹瓦诺夫似的，在表达嫉妒的时候，咬牙齿、翻白眼，用手掩住眼睛和脸来代替哭泣，抓头发来表示绝望）；有模仿各个社会阶层的各种形象和典型的手法（农民随地吐痰，用衣角擦鼻子；军人碰马刺，贵族玩弄长柄眼镜）；还有表明时代的手法（中世纪用歌剧的手势，十八世纪就用跳舞的姿态）；演一定的剧本和一定的角色，也有一定的手法（如演市长）；在说‘旁白’的时候，用手掌挡住嘴唇，身体很特别地俯向观众厅。所有这些演员的习惯都已逐渐成为传统了。

“一般化的说话方式，预期得到某种效果的报告角色台词的特别手法、特别台步以及漂亮的姿态和手势，都是这样一成不变地拟定的。

“现成的机械的表演手法很容易被匠艺演员那种受过训练的肌肉加以重复运用，用成习惯，后来就成为他们的第二天性了，他们在舞台上就以这种天性去代替人的天性。

“这种一成不变的情感的假面具很快便会用滥，很快便会失掉自己原有的一点点生活的气息而变成单纯的机械的演员刻板法，噱头或程式化的标志了。这种一成不变的用来表达每一个角色的一大套刻板法，便成为演员的造型程式，或者是给因袭地报告台词搭配的一种公式了。匠艺演员就用这一切表面的表演手法来代替活生生的、真实的、内心的体验和创作。无论如何，这是不能和真实的情感相比的，真实的情感不是用一些匠艺式的机械的手法所能表达的。

“这些刻板法中有一部分还具有某种剧场性的效果，但绝大

部分却充满着低级趣味，对于人的情感的了解过于肤浅，对于人的情感的看法过于直线式或者简直是愚蠢不堪。

“但时间和世代相传的习惯甚至于使丑恶的或荒谬的东西也都成为可接近和可亲的了（例如被时间所法定了的喜歌剧小丑和老少年丑旦的怪相，或是客串演员和剧中主角登场或下场时舞台上的房门自动开关，有些人竟认为是剧场中十分正常的现象了）。

“所以，即使是违反自然的刻板法，被匠艺演员采用之后，如今也都列入表演程式之中；有些刻板法的产生，甚至于没法一下子查明它们的出处。表演手法失掉了它所由产生的内在实质，自然便成为平凡的、和真实生活毫无共同之处的舞台程式了，所以它会歪曲演员的人的天性。这种程式化的刻板法充塞在舞剧、歌剧、特别是假古典悲剧之中，在这种悲剧中，演员们竟想用一成不变的匠艺表演手法来表达主人公的极其复杂而崇高的体验（例如，在表示绝望的时候，用漂亮、夸张的姿势做出从胸膛里‘挖出’心来的样子；在表示仇恨的时候，双手抖动；在哀求的时候，双手高举）。

“按照匠艺演员的断言，这种一般化的言语和造型（例如：在抒情的部分，用柔声蜜语；读叙事诗时，用沉闷的单音；表示憎恨的时候，故意扯起嗓子说话；表示悲伤的时候，声音装出哭泣的腔调），其任务似乎就在于怎样把演员的声音、吐词和动作表现得高尚些，显得美丽些，来加强它们的舞台效果和形象表现力。但可惜，高尚并不是随时都能被理解得正确，美也可以有不同的解释，而表现力却常常被人们用低级趣味表达出来，因为在世界上低级趣味毕竟要比良好趣味多得多。因此，高尚被浮夸所代替，真正的美被外表的漂亮所代替，表现力被剧场性的效果所代替了。实际上，从程式化的言语、吐词到步法和手势，这一切都只能为剧场的表面效果服务，而作为艺术就不够质朴了。

“演员刻板化的言语和造型合在一起造成表面的精采效果，造成虚有其表的高尚，从而得出了那种特殊的、剧场性的漂亮。

“程式化的刻板法，决不能代替体验。

“更糟糕的是，任何刻板法都有传染性和执拗性。它象铁锈似的侵蚀演员。它真是无孔不入，只要一找到空隙，便立刻深入，渐渐蔓延，力图占据角色的全部和演员造型器官的各个部门。刻板法会填满角色中的任何空隙、哪里没有充满着活生生的情感，它就要占据哪里。更糟糕的是，时常在情感还没有激起之前，它便跑在前面，堵住情感的进路。因此演员必须十分警惕，预防自己被执拗的刻板法所控制。

“上面所说的那一切，甚至对那些能够从事真实的有机的创作的天才演员也都有关系。而匠艺型的演员，可以说，他们全部的舞台活动几乎都只在于灵巧地选择刻板法，再加以配合运用。这种刻板法当中有些也有它美丽和动人的地方，所以没有经验的观众甚至于不能觉察到这就是机械的表演。

“但是无论演员的刻板法怎样完善，它决不能使观众激动。因此就需要一种辅助性的刺激物，这就是我们称为做戏的情绪的那些特别手法。做戏的情绪并不是真实的情绪，并不是角色在舞台上真正的艺术的体验。这仅仅是对身体外形的一种人工的模仿。

“例如，假使你握紧拳头，收紧身上的肌肉，或是痉挛地呼吸，你就可以使自己形体上达到极度紧张的状态，这种紧张状态，在观众看起来，往往象是热烈的情感和激昂的气概的表现。而要表面地、机械地暴躁起来，带着冷漠的心情，无缘无故地、一般地激动起来，那都是做得到的。这可以引起和形体上的激昂有点相似的状态。

“还有一种比较神经质的演员，他们人为地去振奋自己的神经，在自己身上激起做戏的情绪；这就引起了舞台歇斯底里、病态的出神，其内容空虚的程度往往就和人为的形体上的激昂一样。无论前一种或后一种，都不是艺术的表演，而是做作；都不是跟作为人的演员所扮演的角色相适应的活生生的情感，而是做

戏的情绪。不过这种情绪也能达到它的目的，也能表现出某种和实生活有点相似的地方，也能使人发生某种印象，因为在艺术方面缺乏修养的人，并不去深究这种印象的性质，就满足于愚蠢的做作了。这种演员自己也时常相信，他们是在为真正的艺术服务，却没有意识到他们不过是在从事舞台匠艺〔13〕。”

19××年×月×日

今天这堂课上，阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续分析那次观摩演出。

受批评最厉害的是可怜的维云佐夫。阿尔卡其·尼古拉耶维奇甚至于不承认他的表演是一种匠艺。

“那么是什么呢？”我插一句。

“是最坏的四不象。”

“我也有这种东西吗？”为了防备万一，我连忙问。

“也有的！”

“什么时候有的?!”我惊叫起来。“您不是说，我演的是本色戏吗！”

“关于这点，我已解释过，本色戏是由真正创造的瞬间组成的，但有时会流为……”

“匠艺？”我脱口而出。

“匠艺你是没法获得的，因为这要费很久的功夫才练得出来，戈伏尔柯夫就是那样，你却没有用过功夫。正因为如此，所以你用最粗浅的刻板法去模拟野人，这中间是毫无技术可言的。而没有技术，非但不会有艺术，也不会有匠艺。”

“既然我是第一次登台演戏，我从哪儿弄来这些刻板法呢？”

“我认识两个小姑娘，她们从来没有进过剧场，没有看过戏，甚至于没有看见过排戏，但是她们演出悲剧来，用的却是最顽固的、最俗气的刻板法。”

“那么说，这连匠艺都不是，只是粗浅的四不象了？”

“是的！幸亏只是四不象，”托尔佐夫肯定说。

“为什么说‘幸亏’呢？”

“因为和粗浅的四不象作斗争，比起和根深蒂固的匠艺作斗争，要容易得多。象你们这类初学的人，假使有才能的话，是能够偶然在某一刹那间很好地感觉到角色的，不过就是不能用合适的艺术形式把角色全部表达出来，所以总是弄得四不象。在起始的时候，这种四不象并不怎么坏，可是不应该忘记，其中包藏着很大的危险，所以在起始的时候，就应当和它作斗争，别让它发展成习惯，从而摧残演员，糟蹋他天赋的才干。你们要设法弄清楚，匠艺和单纯的四不象是从哪里开始，到哪里为止的。”

“它是从哪里开始的呢？”

“我就借你自己的例子来给你解释。你是一个聪明人，可为什么在观摩演出里，除了仅有的几个瞬间以外，你所演的都是盲目的呢？难道你真的相信，曾经以文明而驰名一时的摩尔人，竟和在牢笼里跳来跳去的野兽一样吗？你所扮演的野人，甚至在和旗官作平静的谈话时，也向他咆哮，呲牙露齿，翻白眼。这种处理角色的办法是从哪儿来的？你讲给我们听听看，你是经过什么道路走向这种盲目的表演的？是不是因为一个在自己的创造道路上迷了途的演员，有可能去作任何一种盲目的表演呢？”

我极其详尽地把我在家里准备角色的经过讲述一遍，几乎把我日记里所记载的一切，都讲出来了。有些地方，我还用动作表明出来。为了交代得更加清楚起见，我甚至于把椅子也按照我房间里家具摆设的样子布置一番。

看到我的某些表演时，阿尔卡其·尼古拉耶维奇不禁哑然失笑。

当我讲完以后，他说：

“你们从这儿可以看出最坏的匠艺是怎样产生的。当一个人去做那种自己力所不及的、不理解的、没有感觉到的事情时，就

会发生这样的情形。

“我觉得，在观摩演出里，你的主要任务是在于使观众奇怪、吃惊。用什么呢？是用符合你所扮演的人物的真实、有机的情感吗？你并没有这种情感。你甚至连你本来可以抄袭的（哪怕是表面地）完整的活的形象也都没有。你还有什么办法呢？只好信手去抓住偶然在记忆里闪现过的某一种轮廓。就象任何人一样，你也保藏着很多这一类的东西来适应日常生活中的各种场合。每一个印象都是以某种形式保藏在我们的记忆里的，在必要时，我们就把它形象地表达出来；而在表达的时候，我们在急忙中‘一般’总是很少考虑到怎样使我们的表达符合现实。我们常常满足于某一种轮廓，某一种稍微相似的地方。为了体现这些形象，日常的实践甚至于还确定出一些死板公式或表面的表现方式。你现在对我们中间的任何一个人说：‘不加准备，你立刻来演一下“一般”的野人吧。’我可以给你担保，大多数人所做的都会象你在观摩演出里所做的一样，因为扑打、咆哮、咬牙齿、翻白眼等等，在我们的想象中早就跟我们对野人的不正确的观念融合为一了。

“这种‘一般’的手法每一个人都有，他们用这些手法来表达嫉妒、愤恨、激动、快乐、绝望等等。他们不论是怎样，在什么时候，在什么样的情境下体验这些情感，都一概运用这种手法。这种‘表演’，或者更确切地说，这种可笑的做作，在舞台上可说是最初级的东西——为了表达那种实际上并不存在的情感的力量，就叫喊得声音都嘶哑了，面部表情加强得达到过火的程度，过分去夸大动作的表现力，抖动着手，用手抱头等等。这一切手法你也都有，幸喜为数不多。所以难怪在你表演过程中只用了一个钟头。这种做作的手法是很快地就自然而然出现的，很快地也就令人厌烦了。

“和上述手法完全相反的是表达角色内心生活的真正艺术手法。这种手法虽然很难，要很久才能探索到，可是在舞台上却从

来不会令人厌烦。这种手法会自行更新，经常充实，始终能够抓住演员本人和观众的心。所以建筑在自然的表演手法上的角色是会成长的，而建筑在做作和粗浅的四不象上的角色，却很快就会变成无生命的、机械的东西。

“这一切就是所谓‘一般人的刻板法’，它们就象忠厚的胡涂人一样，比敌人更要危险。在你身上，也就象在任何人身上一样，有着这些刻板法，而且你也在舞台上运用它们，因为你还缺乏那种现成的、由匠艺技术制定好的刻板法。

“可见，无论是四不象或匠艺，都是在体验终结的地方开始的，不过匠艺是有条不紊地用单纯的做作、用制定好的刻板法来偷偷顶替情感；四不象却没有这一套东西，于是便毫无选择地把信手捡来的、未经琢磨的而且不是为舞台而预备的‘一般人的’或‘继承下来的’刻板法拿来应用。

“你所经历的事情，对于初学的人说来是并不奇怪的，是情有可原的。可是你将来就要小心。粗浅的四不象和‘一般人的刻板法’结果会造成最坏的匠艺。你决不能让它发展起来。

“要做到这点，一方面要和刻板法作顽强的斗争，同时又要学习体验角色。在表达你所扮演的人物的生活时，应当不只是象在《奥瑟罗》中那样仅仅在演出的一些个别的瞬间体验着，而要在全部时间内一直都在体验着。通过这种做法，你就可以帮助自己摆脱本色演技，而加入体验艺术这一派了。”

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇的话给了我很深的印象。有那么一会儿，我竟得出这样一种结论，认为我必须离开这学校。

所以今天上课的时候，一和托尔佐夫见面，我又重新提出各种问题来。我想把前几次上课时所听到的一切，作一个总结。最后我得出这样的结论：我的演技是我们事业中最好的东西——灵感的成分，和最坏的东西——四不象的混合。

“这还不是最坏的，”托尔佐夫安慰我。“别人做的还要坏些。你的粗浅的演技是可以医治的，而别人的错误却产生自一种有意识的原则，这种原则往往难以改变，难以从演员身上连根拔去。”

“这是什么呢？”

“是奴役艺术。”

“它究竟是怎样的呢？”学生们追问。

“就象威廉密诺娃所做的那样。”

“我?!”威廉密诺娃惊愕得从座位上跳了起来。“我做了什么呀？”

“你把你的纤手纤足和你的整个人都表现给我们看了，好在这些从舞台上可以表现得清清楚楚，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇回答。

“我？纤手纤足？”我们可怜的美人儿摸不着头脑。

“是的，纤手纤足。”

“真可怕，真吓人，真奇怪！”威廉密诺娃反复说着。“我做了些什么，我一点也不知道！”

“对于那种根深蒂固的习惯，往往是这样的。”

“为什么您又那样夸奖我呢？”

“因为你有美丽的纤手纤足。”

“那么为什么又不好呢？”

“不好的是你向观众卖俏，而不是演凯萨琳娜。因为莎士比亚写《驯悍记》，并不是为了让女学生威廉密诺娃在舞台上向观众显示她的纤足，向她的崇拜者卖弄风情，——莎士比亚有另外一个目的，这目的与你格格不入，所以你就没法使我们明白了。

“可惜得很，我们的艺术往往被利用去追求那种和它完全背道而驰的目的。你是利用它来显示你的美丽，有些人利用它为自己建立名声，获得虚荣或地位。在我们这门事业中，这些都是常见的现象，所以我急于要制止你们染上这种习气。你们要牢牢记

住现在我对你们所说的话：剧场，由于它的演出是当众进行的，并且是惹人注目的，所以既能带来好处，又能带来坏处：一方面它担负着很重要的社会使命，另一方面却又鼓励着那些要奴役我们艺术而为自己建立虚名的人。这种人利用某些人的无知和另一些人的不良癖好，竟采用互相捧场、钩心斗角及其他和创作毫无关系的手段。奴役艺术的人是艺术的最凶恶的敌人。要用最严厉的办法去和他们斗争，假使不成，便把他们赶下舞台。”说到这里，他又对威廉密诺娃说：“所以，你赶快决定吧——你是来为艺术服务，为艺术献身的呢，还是来奴役艺术以达到个人的目的呢？”

“不过，”托尔佐夫继续向大家说，“只能在理论上把艺术划分成若干种类。现实生活和实践是不去理会这种划分的。在现实生活和实践中，所有派别都混在一起了。事实上，我们时常看见一些大演员，由于本人的弱点，使自己的演技降为匠艺，而匠艺演员有时却会升腾到真正艺术的高度。

“在每一次演出中，在每一个角色的扮演中，也会发生同样的情形。在作真正体验的时候，也会遇到表现、匠艺式的四不象和奴役艺术的瞬间。所以有必要让演员认清自己艺术的界限，而对匠艺演员说来，懂得艺术的界线更是重要。

“在我们这门事业中，有两个基本的派别：体验艺术和表现艺术。这两种艺术都在与好的或坏的舞台匠艺相对照之下发出光彩。还应该指出，在情绪昂扬的时候，真正创作的闪光也会透过俗腻不堪的刻板和做作而迸发出来的。

“也应当保护自己的艺术，使它不受奴役，因为这种坏东西是会不知不觉地钻进来的。

“至于粗浅的表演，它的益处和危险是同样的——全看它选择什么样的道路。”

“怎样去避免那一切威胁我们的危险呢？”我问。

“我已经说过，唯一的办法是：不断地去实现我们艺术的基

本目的，即创造角色和剧本的‘人的精神生活’，并且通过优美的舞台形式把这种生活艺术地体现出来。真正的演员的理想便包含在这几个字里。”

由于托尔佐夫的解释，我开始觉得，我们在舞台上演出得太早了，观摩演出给予学生的害处多过益处。

我把自己这种想法告诉了阿尔卡其·尼古拉耶维奇，他不同意地说：

“观摩演出对你们有益处。这次演出表明，什么东西在舞台上永远不要做，什么东西你们将来应该竭力避免。”

课上完了，托尔佐夫和我们告别的时候，宣布道：从明天起，我们就要开始来上那些以训练我们的声音和身体为目的的课目，也就是练声、吐词、体操、节奏、造型、舞蹈、剑术、拳捷武术等功课。这些功课每天都要进行，因为人体的肌肉要经过有系统的、坚持的和长期的训练才能够得到发展〔14〕。

第三章　动作。“假使”，“规定情境”

19××年×月×日

今天我们在学校剧场里集合，这剧场虽然不很大，设备却十分齐全。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇走进来，很注意地把大家看了一遍，然后说道：

“马洛列特柯娃，你到舞台上去。”

我很难形容这可怜的女孩子是被怎样一种恐怖包围住了。她坐立不安，不知如何是好，接着就在光滑的嵌木地板上东奔西窜起来，活象小猎狗似的。她终于被抓住，被拖到托尔佐夫跟前来，托尔佐夫哈哈大笑，乐得就象个小孩子。她用双手蒙着脸，嘴里连声嚷着：

“亲爱的，亲爱的，我实在不行！亲爱的，我怕，我怕！”

“你别怕，上去表演吧，”托尔佐夫不再去理会她的慌乱，说，“我们这场戏的内容是这样的。幕拉开，你坐在舞台上。你独自一个人。坐着，坐着，一直坐着……最后幕又拉拢。这就完了。再也没有比这更容易的了。不是吗？”

马洛列特柯娃没有回答。于是托尔佐夫挽着她的手，默默地带她走上舞台。学生们都哈哈大笑了。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇迅速地转过身来。他说：

“朋友们，现在你们是在上课。马洛列特柯娃正在体验着她

演员生活中的一个十分重要的瞬间。要知道，在该笑的时候才笑，有该笑的事情才笑。”

马洛列特柯娃跟着托尔佐夫走上舞台。现在大家都一声不响地坐着等待。这就形成了一种庄严的气氛，就象戏快开演前那样。

幕终于慢慢地拉开了。马洛列特柯娃坐在舞台前缘的当中。她怕见观众，还是和刚才一样用双手蒙着脸。而统御一切的静肃气氛促使人们对这个在舞台上的女孩子怀着一种特殊的期待。停顿迫使她必须做点什么事情。

马洛列特柯娃大概也感到这一点，并且明白，她必须做点什么事情。她很谨慎地把一只手从脸上放下，然后又放下另一只，但同时她的头却更加低垂，我们只能看见她那梳着分发的头顶。又是一个令人难受的停顿。

最后，她感到了大家期待的心情，便抬头朝观众厅方面看了一眼，但她马上又把头扭过去，好象被强烈的光亮照得张不开眼睛似的。她开始振作起来，重新坐好，做出一些很不自然的姿态，把身体向后靠一会，向这边弯一下，向那边弯一下，用力扯扯她的短裙子，眼睛呆望着地板上的什么东西。

最后阿尔卡其·尼古拉耶维奇总算可怜她，做了一个手势，幕就闭拢了。

我跑到托尔佐夫跟前，要求他也让我做这种练习。

于是我被带到舞台当中坐下来。

我不是撒谎，当时我并不害怕。因为这不是演戏。可是，剧场的条件把我显示出来，而我在舞台上所寻求的人的感觉却又要我孤独——由于这种两重性，由于这种要求上的不一致，我觉得很不适意。有谁在我心里要我去取悦观众，又有谁命令我不要去理会他们。手、脚、头和身子虽都听我摆布，却又违反我的心愿，在动作时自作主张地加上了一些多余的东西。你只不过动一动手或脚，它却总是突然做出很别扭的动作来。结果，就形成了

一种准备拍照的姿态。

真奇怪！我总共才只登过一次台，其余时候都是过着自然的普通人的生活，但我觉得更容易的倒是不照普通人的样子，而照演员的样子——不自然地坐在舞台上。我觉得在舞台上装腔作势要比自然的真实更可接近些。据说，当时我的脸上显出了一种愚蠢的、有过失的、抱歉的神色。我不知道我该怎样做，该往哪里看。可是托尔佐夫还是不肯罢休，继续折磨我。

在我之后，别的学生也做了这样的练习。

“现在我们做下面的练习，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，“以后我们还要回到这种练习上来，学习怎样在舞台上坐。”

“学习这种随便的坐法！”学生们都感到莫名其妙。“我们不是都坐过了吗？……”

“不，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇坚决地说。“你们并没有随便地坐过。”

“那么该怎样坐呢？”

托尔佐夫并不答话，迅速地站起来，跨着稳重的步伐走上舞台。在那里他疲惫地坐到安乐椅上，就象是在自己家里似的。

他什么也不做，并且也不打算做什么，然而他那随便的坐态却吸引了我们的注意力。我们想看他，并且想知道他究竟在做些什么；他微笑着，于是我们也笑了；他沉思着，于是我们想了解他究竟在想什么；他看着什么东西，于是我们又想知道，是什么东西引起了他的注意。

在日常生活中，我们是不会去留意托尔佐夫随便的坐态的。但在舞台上坐着的时候，不知为什么便使人非常注意地去观看了，甚至于看了之后还会得到某种满足。当学生们在舞台上坐着的时候，却没有这种情形：你并不想去看他们，也没有兴趣要去知道他们心里究竟想着什么事情。他们那种毫无办法的神情和想要讨人欢喜的愿望使我们发笑，而托尔佐夫虽然一点也不理会我们，我们却老是要去注意他。秘密在哪里呢？阿尔卡其·尼古拉

耶维奇把它泄露给我们了：

“在舞台上所做的一切，必须是为了某种目的。就是在那里坐着，也必须是为了某种目的，而不单是这样坐给观众看看。不过这不是容易的事情，而是需要学习的。”

“你刚才是为了什么而坐着的？”维云佐夫考问他。

“为了离开你们，把刚才在剧场里举行过的排演搁在一边而休息一会。”

“现在你到我这里来，来演一个新戏，”他对马洛列特柯娃说。“我要跟你一道演。”

“您?!”那女孩子惊叫了一声，跑到舞台上去。

他又叫她坐在舞台当中的安乐椅上，她又开始用心地整着她的衣服。托尔佐夫站在她旁边，聚精会神地在自己的笔记本里查看什么东西。这时马洛列特柯娃渐渐平静下来，终于一动也不动了，眼睛老望着托尔佐夫。她怕打搅他，忍耐地等待着他进一步的指示。她的姿态变得很自然了。舞台衬托出她作为演员的良好条件，连我也喜欢起她来了。

这样经过了相当长的时间。后来幕便闭拢了。

“你觉得怎么样？”当他们两人回到观众厅里的时候，托尔佐夫问她。

“我？”她有点莫名其妙，“难道我们演过了戏吗？”

“当然。”

“我却以为，我刚才只是随便地坐着，等着你在笔记本里查出什么东西来，再告诉我该做些什么。我什么也没有演呀！”

“正因为这样才算好，你是为了某种目的而坐的，你一点也没有做作，”托尔佐夫抓住了她的话头，又转过来对我们大家说：“你们看，哪一种好些：象威廉密诺娃那样坐在舞台上显示她的纤足，象戈伏尔柯夫那样显示他的身材好呢，还是坐着同时做点什么，哪怕做极小的动作好呢？就说后一种也许不怎么有趣，但它可以造成舞台上的生活；而以这种或那种形式来显示自

己的话，那就只有使我们退出艺术领域。

“在舞台上需要动作。动作、活动——这就是戏剧艺术、演员艺术的基础。‘戏剧’一词在古希腊文里的意思是‘完成着的动作’。在拉丁文里，它和 actio 一字相等，这字的字根 act 也转成我们的字：“активность”（活动）、“актер”（动作者——演员）、акт （动作）。所以，舞台上的戏剧便是在我们眼前完成着的动作，走上了舞台的演员便是动作着的人。”

“请原谅，”戈伏尔柯夫突然说起话来。“您已经说过，在舞台上需要动作。但是请允许我问一句：为什么您坐在安乐椅上也算是动作呢？据我看，这是完完全全的绝对的静止。”

“我不知道阿尔卡其·尼古拉耶维奇究竟动作了还是没有，”我激动地说道。“但是他的‘静止’要比你的‘动作’有趣得多。”

“一个人在舞台上坐着不动，还不能确定他就是没有动作，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释说。“可以一动也不动，却是真正在动着，不过不是外部的动——形体的动，而是内部的动——心理的动。这还不算。有时候形体之所以不动是由于强烈的内部动作所造成的，这种强烈的内部动作在创作中特别重要而有趣。艺术的价值就决定于这种动作的心理内容。所以我要稍微改动一下我的公式，而这样说：在舞台上需要动作——内部动作和外部动作。

“这可以使我们艺术的一个主要原则，就是我们舞台创作与艺术的活动和动作的原则，得到实现。”

19××年×月×日

“我们再来演一出新戏，”托尔佐夫对马洛列特柯娃说。“这戏的内容是这样的：你的母亲失业了，收入也就没有了，她甚至没有什么东西可以典卖，来供你付戏剧学校的学费，因此你明天就要由于缴不出学费而退学。可是你的一个女朋友援助了你，她没有现钱，就给你带来了一支镶着宝石的别针，这是她所能拿

出的唯一贵重的东西。朋友的慷慨行为很使你激动和感激。但是怎能接受这样的赠物呢：你不能决定，老是推来推去的。于是你的朋友把别针往布幔上一插，便往走廊那边走去了。你跟着她出去。在那里你们演了一场很长的戏：劝说，推却，流泪和感激。终于你把赠物接受下来了，你的朋友也走了，你回到房间里来拿别针。可是……别针到哪里去了呢？难道有什么人走进来把它拿去了吗？这房子里住着很多人，这是有可能的。于是你便开始小心翼翼、战战兢兢地去找。

“现在你到台上来。我就会把别针插好，你要从幕布的皱褶里把它找出来。”

马洛列特柯娃走到幕后，托尔佐夫并不把别针插到幕布上，过了一会，他命令她走出来。她好象被谁从幕后推出来似的跳到舞台上，跑到舞台框前，当下又向后倒退，双手抱着头，惊慌得痉挛起来……然后她朝相反的方向跑去，抓住幕布拼命乱扯一阵，接着把头埋在幕布里，表示在寻找别针。她没有找到，就又飞奔到幕后去，同时还痉挛地把双手紧扼着胸口，显然，这是表示处在这种境况下的悲痛心情的。

我们坐在正厅里的人，好容易才忍住了笑声。

过了一会，马洛列特柯娃带着胜利者的神气，从台上飞奔到正厅里来。她的眼睛发亮，两颊泛着红晕。

“你觉得怎样？”托尔佐夫问。

“啊，亲爱的！是这么好！我简直不知道是多么好啊……我说不出，太好了。我是多么高兴啊！”马洛列特柯娃大声嚷着，一会儿坐下去，一会儿跳起来，一会儿抱着头。“我就觉得这样！我就觉得这样！”

“那很好，”托尔佐夫赞许她。“可是别针在哪里呢？”

“啊，是的！我忘了……”

“奇怪！”托尔佐夫说。“你这样去找它，还会把它……忘了。”

我们还没有来得及看清，马洛列特柯娃又已经出现在舞台上，在幕布的皱褶间搜寻起来了。

“不过你要知道，”托尔佐夫提醒她，“假使别针能找到，你便过了关，可以继续上学，假使找不到，那就什么都完了：要开除你了。”

马洛列特柯娃的脸色马上变得严肃起来。她的眼睛盯住幕布，开始仔细而有条不紊地察看着幕布上的所有皱褶。

这一次的寻找是比以前缓慢得多的另一种速度进行的，大家都相信，马洛列特柯娃不是在白白浪费时间，她是真的在激动，在担心。

“哎哟！在哪儿？我把它丢了……”她低声地反复说着。她把幕布上的所有皱褶一一察看过以后，绝望而困惑地叫了一声：“没有！”

她脸上显出忧虑的神色。她呆立不动，眼睛死盯住一点。我们屏息地注视着她。

“很动人！”托尔佐夫低声对伊凡·普拉托诺维奇说。

“现在第二次寻找的时候，你觉得怎样？”他问马洛列特柯娃。

“我觉得怎样？”她懒洋洋地反问一句。“我不知道，我只是在找别针。”她默想了一会儿，回答道。

“是的，你刚才是找过。可是你第一次做了些什么呢？”

“啊！第一次！我激动得很，我所体验到的，真可怕！真受不了！真受不了！……”她兴奋而骄傲地回忆着，脸都红了。

“在舞台上的这两种心境，哪一种你比较喜欢呢？是当你跳来跳去乱扯着幕布的时候呢，还是现在你比较平静地察看着幕布上的皱褶的时候呢？”

“那当然是我第一次寻找别针的时候！”

“不。你不必想叫我们相信你第一次是在寻找别针，”托尔佐夫说。“那时候你连想都没有想起它，你只打算为痛苦而痛

苦。第二次你是真的在找了。这一切我们都看得清清楚楚的，我们了解你，相信你，因为你的困惑和慌乱是有根据的。所以你第一次的寻找是完全要不得的，简直就是胡闹。第二次的寻找却非常之好。”

这样的评语使马洛列特柯娃大吃一惊。

“毫无意义的奔忙在舞台上是不需要的，”托尔佐夫继续说。

“在舞台上不能为奔跑而奔跑，为痛苦而痛苦。在舞台上不要‘一般’地动作，不要为动作而动作，而要动作得有根据、恰当而有效果。”

“而且要真实，”我自己加上一句。

“真实的动作也就是有根据的、恰当的动作，”托尔佐夫指出。“这样，”他又继续说，“在舞台上既然要真实地动作，那么你们都到台上……去动作吧。”

我们上了台，但好久都不知道做些什么才好。

既然是在舞台上动作，就得给人留下一个印象，可是我找不出值得观众注意的有意思的动作，就开始重演起奥瑟罗来；我马上意识到演得很糟糕，跟那次观摩演出中的情形差不多，于是就不演下去了。

普希钦演将军，后来又演农民。苏斯托夫用汉姆莱脱的姿态坐到椅子上去，装出既不是悲痛又不是绝望的样子。威廉密诺娃在忸怩作态，戈伏尔柯夫向她求爱，是依照传统的做法，依照在全世界各国舞台上所做的那样来做的。

乌姆诺维赫和德蒙柯娃躲在台上远远的一个角落里，当我朝那边一看，看到他们面色苍白而紧张，眼光死板，身子直挺挺的样子，我几乎要长叹一声。原来他们在那里演易卜生的剧本《布朗德》里的一场戏——“褴褓”〔15〕。

“现在让我们来分析一下你们刚才表演给我们看的东西，”托尔佐夫说。“先从你开始，”他指着我说。“也从你和你开

始，”他又指着马洛列特柯娃和苏斯托夫说。“你们坐到这边椅子上来，好让我看得清楚些。现在你们就开始去感觉你们刚才所表现过的情绪：你是嫉妒，你是痛苦，你是忧愁。”

我们坐下来，企图在自己心里激起他所指定的感觉，但是一点也不成。当我在舞台上走动着，装出野人的样子，而内心完全处于空虚状态时，我并没有觉察到自己的动作是盲目的。可是，当人家要我坐到位子上，当我不再作外在的四不象的表演的时候，便显然感到这种表演任务毫无意思而且是不能完成的了。

“依你们看，”托尔佐夫问，“一个人坐在椅子上，能够无缘无故地嫉妒、焦急或忧愁起来吗？能够随意做出这种‘创造性的动作’来吗？刚才你们试过了，可是你们什么也没有做成。情感没有活跃起来，因此不得不做作一番，在自己脸上表现出根本不存在的体验来。从自己心里挤出情感是不可能的，不能为嫉妒而嫉妒，为恋爱而恋爱，为痛苦而痛苦。不能强制情感，因为强制的结果就会是最令人讨厌的演员式的做作。所以你们在选择动作的时候，还是别去扰乱情感的安宁。情感是由于那激起嫉妒、爱情、痛苦的某种前提自然而然地产生的。所以你们要仔细地去考虑这种前提，要在自己周围造成这种前提，而不要去考虑结果。象那兹瓦诺夫、马洛列特柯娃和苏斯托夫那样做作热情，象普希钦和维云佐夫那样做作形象，象维舍洛夫斯基和戈伏尔柯夫那样机械式的表演，——这些都是我们这门事业中最普遍的错误。凡是那些习惯于在舞台上表现、做戏和胡闹的人都犯有这种过失。真正的演员应当不在外表上模仿热情的表露，不在外表上抄袭形象，不依照演员的程式机械地做作；而是真实地、象活生生的人那样去动作。不应当去表演热情和形象，而要在热情的影响下和在形象中去动作。”

“在这只有几张椅子的光地板上怎能动作呢？”学生们替自己辩护。

“可不是，一点也不错，要是我们能在有家具、壁炉、烟灰

碟和各种杂物的布景中表演，那就一定能动作得很好！”维云佐夫肯定地说。

“好吧！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，说完便走出教室。

19××年×月×日

今天规定在学校剧场里上课，但是场子的大门是锁着的。不过到了规定时间，就给我们开了另外一扇直通舞台的门。我们走进去以后，发现自己置身于一个前室里，不禁诧异起来。前室后面是一间布置得很舒适的客厅。客厅里有两扇门：一扇门通到小饭厅和卧室，另一扇门通向过道，过道的左面便是灯火辉煌的大厅。这一整座住宅，一部分是用呢绒，一部分是用不同布景的墙壁分隔成的。家具和道具也都取自各个演过的戏里的。幕闭着，并且用家具堵住，所以很难看出脚光和舞台框究竟在什么地方。

“这就是给你们的整座住宅，在这里面非但可以动作，并且可以生活，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。

我们并不觉得这就是舞台，一举一动和平常一样，就象在家里似的。我们先参观各个房间，接着每一个人都给自己找到一个舒适的角落和合意的同伴，然后就谈起话来。托尔佐夫提醒我们说，我们集合在这里，并不是为了谈话，而是为了上课。

“那么应该做些什么呢？”我们问。

“就和上一次那样，”托尔佐夫解释说，“应该真实地、有根据地、恰当地去动作。”可是我们还是站着不动。

“真的，我不明白，怎能这样——突然间，无缘无故，就恰当地动作起来，”苏斯托夫开始说话了。

“假使你们觉得无缘无故地动作不方便的话，那么你们就为了某种缘故而动作吧。难道你们在这样的生活环境中都不能给自己的外部动作找到理由吗？比方说，假使我请你，维云佐夫，去把那扇门关上，难道你会拒绝我吗？”

“关门？！遵命！”他回答，习惯地做了个鬼脸。

我们还没有来得及看清，他就已经把门推上，回到自己的位子上来了。

“这不叫做关门，”托尔佐夫指出。“这叫做把门推上，它又会打开的。‘关门’这两字的意思，首先是心里愿意把门关得让风也透不进来，或者是使前室里听不见我们这儿说话。”

“关得不牢！实在话！一点不错！”

维云佐夫指着自动弹开的门，来证实他的话。

“要执行我的要求，还需要多费点时间，多费点劲。”

维云佐夫走过去，把门弄了很久，终于把它关上了。

“这才是真实的动作，”托尔佐夫夸奖他。

“也指定我做点什么吧，”我向托尔佐夫要求。

“难道你自己不能想出点什么来做做吗？那是壁炉和木柴。你就去生炉子吧。”

我照他的话做去，把木柴放到壁炉里，但等到要用火柴的时候，我才发觉身上和壁炉上都没有。只得又去麻烦托尔佐夫。

“你要火柴做什么？”他诧异地问我。

“做什么？要把木柴点燃呀。”

“谢谢你吧！壁炉是纸板做的，是道具。难道你要把剧场烧掉吗！”

“我不是当真烧，是假装点火，”我解释说。

“是‘假装点火’，那么‘假装’的火柴你正多着呢。火柴在这里，拿去吧。”

他对我伸出一只空手来。

“难道问题就在于划火柴吗！你需要的完全是另一种东西。重要的是要相信：假使你手里不是空无所有，而真的有火柴时，你所做的也会象你现在空手所做的一样。当你将来演汉姆莱脱的时候，当你通过他的错综复杂的心理达到杀死国王的那个瞬间时，难道全部问题就在于手里有一把真的锋利的剑吗？假使没有

剑，难道你就不能演完这场戏吗？所以你可以不用剑而杀死国王，不用火柴而生起壁炉。让你的想象代替火柴去燃起熊熊的火光吧。”

我去生壁炉，继续地听见托尔佐夫怎样吩咐大家做事情：他打发维云佐夫和马洛列特柯娃到大厅里去，吩咐他们去做各种游戏；乌姆诺维赫本来是个绘图员，所以便命令他去画这座房子的图样，要他用步子去计算长短；又从威廉密诺娃那里拿走一封信，叫她从这五间房间里把它找出来，同时却对戈伏尔柯夫说，威廉密诺娃的那封信他已经交给普希钦，还要普希钦把信藏得巧妙些，这使戈伏尔柯夫不得不去跟踪普希钦。总而言之，托尔佐夫把大家都推动起来了，迫使我们真实地动作了若干时候。

至于我呢，我还是继续装做在生壁炉的样子。我所想象的火柴“似乎”熄灭了几次。这个时候，我竭力要在手里看到它，觉出它。可是我并没有能够做到这一点。我又竭力要看见炉中的火，觉出它的温暖，但这也做不成。一会儿，我对生炉子这件事厌烦起来了，只得另找新的动作。我就把家具和别的东西搬动一下，但由于这些苦恼的差使来得毫无根据，所以我做起来就很机械。

托尔佐夫使我注意到，在舞台上这种机械的、无根据的动作是进行得非常之快的，比有意识的、有根据的动作要快得多。

“这一点没有什么奇怪，”他解释说。“当你没有一定的目的而去机械地动作的时候，什么都不能吸引住你的注意。究竟要把几张椅子来回搬动多久呢！但假使布置椅子是有某种打算，是有一定目的的，哪怕就是为了在房间里或是在饭桌跟前安排主客和陪客的座次，这样，有时才需要一连几个钟头把同样几张椅子从这儿到那儿来回搬动着。”

但我的想象力仿佛已经枯竭了，我一点也不能想出什么办法，竟埋头在一本画报里，看起图画来了。

托尔佐夫看见别的人也都停下来了，就把我们大家都集合到客厅里。

“你们怎么不觉得难为情！”他训起我们来了，“既然你们不能激起自己的想象，还能做什么演员呢！假使你们给我找十来个小孩子到这里来，我告诉他们，这是他们的新住宅，你们一定要为他们的想象力感到惊讶的。他们会想出永远没有尽头的玩意来。你们应该象小孩那样！”

“象小孩那样，这简直是笑话！”苏斯托夫叹了一口气。“孩子是生来要玩的，而我们却是在强迫自己去玩。”

“当然，既然‘不想’玩，那就没有什么可说的了。”托尔佐夫回答道。“不过如果是这样，可有一个问题要问：你们是不是演员？”

“对不住！请把幕拉开，让观众走进场子，我们也就想表演了，”戈伏尔柯夫说。

“不。假使你们是演员，即便不拉幕，没有观众，你们也得要动作。你们说说看：究竟是什么妨碍你们表演的？”托尔佐夫追问。

于是我向他解释我自己的情况：生炉子，摆设家具，我是会做的，但是这些小动作不能引起注意。这些动作过于短促了——把炉子生好，把门关上，你看，事情就完了。假使能从第一个动作引起第二个动作，第二个又引起第三个，那情形就不同了。

“这样说来，”托尔佐夫概括起来说，“你们所需要的不是短促的、外表的、半机械的动作，而是大的，深湛的、复杂的、具有辽阔远景的动作，是吗？”

“不是的，这太难了。我们现在还不敢想到这个。最好让我们做些虽然简单却很有趣的动作，”我作了解释。

“这不能靠我，这要靠你们自己，”托尔佐夫说。“你们自己可以把随便什么动作做得乏味或者有趣，短促或者持久。难道问题在于外在的目的，而不在于动作所由产生并为之而执行的那种内在的动机、缘由和情境吗？就拿开门和关门的例子来说吧，还有什么比这种机械的任务更无意义的呢？要是你们能想象一

下：在今天我们庆祝马洛列特柯娃乔迁之喜的这座住宅里，从前住过一个发了疯的人。人们把他送到精神病院里去了……假设他又从精神病院里逃了出来，现在就站在门外，那你们该怎么办呢？”

这样提出问题之后，我们对于动作的态度——或者，如同托尔佐夫后来所说的，“内心的标尺”——就立刻变了，我们不再去考虑怎样延长表演，不再去考虑怎样做些外在的、表面的动作，而是从内心方面、从所规定的任务出发去估计某种动作的恰当性了。我们用眼睛来测量空间的距离，来寻找走到门边去的安全途径。我们把周围的环境观察了一下，为了适应这环境，竭力想弄清楚，如果疯子闯进房来，我们要跑到哪里去。自卫的本能使我们看到当前的危险，给我们提示了对付这种危险的方法。

我们那时的情绪，从下面所说的一个小小的事实便可以知道：维云佐夫不知是故意还是当真，突然从门那边逃过来，我们大家也都跟着他逃，互相冲撞起来。女孩子们叫嚷着，冲到隔壁房间里去。我手里拿了一个沉重的铜质烟灰盘，一下子钻到桌子底下。当有人把门牢牢地关起来以后，我们还是不断地在动作。因为门没有锁，我们就用桌子椅子把它堵住。现在只剩下一件事情要做，这就是用电话通知精神病院，要他们采取必要措施来捉住这个精神病患者。

我万分兴奋，这个习作刚一结束，我就跑到托尔佐夫跟前来，嚷道：

“请您也设法让我能好好地去生炉子吧！这差使使我很苦恼。假使我们也能够把这习作演得很生动，我便要做‘体系’的最热心的崇拜者了。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇不假思索，便开始讲道，今天马洛列特柯娃庆祝自己的搬家，邀请同学和朋友们来参加。其中有一个人，是认识莫斯克文、卡恰洛夫和列昂尼多夫的[16]，他答应拉他们当中的一个来参加晚会，想让我们学校的学生们高兴高

兴。但糟糕的是，房子里很冷。御寒的窗框还没有装上去，木柴也没有预备好，而且老天好象跟我们作对似的，气候突然变得更冷，使房间里冷得不能接待贵客。怎么办呢？总算在邻居那里借到了木柴，可以把客厅里的壁炉的火生起来了，可是这炉子漏烟，又只好把柴泼湿，赶紧去找烧炉工人。当烧炉工人修理完毕，忙着生火的时候，天已经完全黑了。现在虽然可以生炉子，但柴是湿的，烧不着。而客人却马上就要来了……

“现在回答我：假使我的虚构成为真实的话，你们要怎么办呢？”

各种互相关联的条件的内在纽结是系得很紧的。要解开这个结，脱离这个困难的处境，又得借重我们大家的力量。

最使大家不安的，是在这样的情形下有列昂尼多夫、卡恰洛夫和莫斯克文要来。我们特别强烈地感到对他们的歉意。我们清楚地意识到，“假使”真的发生这种尴尬的事情，一定会使我们好久都不愉快和不安的。我们每一个人都竭力想法帮助解决这个问题，想出行动计划，提交同学们讨论，并且试着来执行这种计划。

“这一次，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，“我可以对你们说，你们是真实地，也就是恰当而有效地在动作了。

“是什么使你们达到这一点的呢？只是两个小字，：‘假使’。”

学生们都很兴奋。

显然，“天机”是泄露给我们了，靠着它，在艺术里一切都能达到，如果某一个角色或某一场戏演不成，那么只要说出“假使”这两个字，什么便都能顺利地通过了。

“可见，”托尔佐夫总结说，“今天的课使你们懂得：舞台上的动作，必须是有内心根据的，合乎逻辑的，有顺序的，而且在现实中是可能的。”

19××年×月×日

大家都很喜欢“假使”这两个字，一遇到相当的机会，就说到它，大家都给它唱颂歌，今天的课几乎完全是用来赞美它的了。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇刚刚走进来，还没有来得及坐到他的位子上，学生们便把他围住，热切地表示自己的高兴。

“你们已经了解到并且在成功的试验中亲自感受到，内部和外部动作是怎样经过‘假使’而正常地、有机地、自然而然地产生出来的。

“让我们根据这个生动的例子，来研究一下那推动我们进行这试验的每一个因素的作用吧。

“我们从‘假使’开始。

“它所以美妙，首先因为它是一切创作的开端，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释说。‘假使’对我们演员说来是一种起重机，它把我们从现实提升到只有在其中才能够进行创作的这样一个世界里去。

“有一种‘假使’，它仅仅能推动创作的进一步的、逐渐的、合乎逻辑的发展。举个例子来说……”

托尔佐夫把手伸到苏斯托夫跟前，等候着什么。两个人都莫名其妙地互相望着。

“你看，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，“这时，我并没有对你做出什么动作来。所以我便引用‘假使’而说道：‘假使’我伸给你的，并不是一只空手，而是一封信，那你怎样办呢？”

“我便接过这封信，看一看是写给谁的。假使是写给我的，那么，在您的许可之下，我便把这封信拆开来读。但因为这封信是情意缠绵的，因为在读的时候我不免要流露出自己的激动……”

“因为要避免这一点，走开去是比较妥当一些，”托尔佐夫提示一句。

"……所以我便走到另外一个房间里去，在那里去读这一封信。"

"你看，这小小的'假使'两个字，引起了多少有意识而连贯的想法，多少逻辑的层次（假使、因为、所以）和多少不同的动作。这是它普通的表现。

"但有时，'假使'却能单独地、一下子就起作用，而不需要任何补充和援助。举例来说……"

阿尔卡其·尼古拉耶维奇用一只手把一个金属的烟灰碟递给马洛列特柯娃，用另一只手把一只羚羊皮的手套交给威廉密诺娃，说道：

"给你一只冷冰冰的青蛙；给你一只软绵绵的耗子。"

他还没有来得及说完，这两个女孩子就都嫌恶地避开去了。

"德蒙柯娃，喝水吧，"阿尔卡其·尼古拉耶维奇命令她。

她把玻璃杯端到嘴边。

"杯子里有毒药！"托尔佐夫阻止她。

德蒙柯娃本能地怔住了。

"你们看！"托尔佐夫胜利地说，"这已经不是普通的'假使'，而是能够在一刹那间反射式地激起动作的'有魔力的假使'了。你们在对付疯子那个习作中，虽然没有获得十分突出的、精采的效果，但无论如何是获得了相当强烈的效果的。那时所提出的关于疯子的假定立刻就引起了十分真切的激动和非常积极的动作。这种'假使'也可以认为是'有魔力的'。

"在进一步研究'假使'的性质和特点时，必须注意，有所谓一层的'假使'和多层的'假使'。比方说，方才在给烟灰碟和手套的试验中，我们用的就是一层的'假使'。只要说声假使烟灰碟是青蛙，手套是耗子，立刻便会造成动作反应了。

"但是在复杂的戏里，有剧作者和其他创作人员给剧中人物的某种行为、某些行动提供根据的各种各样的'假使'交织在一起。在那里我们所遇到的已经不是一层的而是多层的'假使'

了，就是说，我们所遇到的是大批的假定以及补充这些假定的虚构，这一切都是巧妙地交织着的。作者在创作剧本时说：‘假使’事情是发生在某某时代，某某国家，某某地方或某某房子里；假使那地方住着某某几个人，他们有着某种气质，有着某种思想情感；假使他们在某种情况下互相冲突起来。’以及其他等等。

“排演这个剧本的导演，又用他自己的‘假使’来补充剧作者的逼真的虚构，他说：假使剧中人之间有着某种相互关系，假使他们有某种典型的癖性，假使他们是生活在某种环境之中等等，那么处于剧中人地位的演员在这一切条件下该怎样去动作呢？

“同时，表现剧情发生的地点的美术设计，打射各种灯光的灯光管理，以及演出的其他创作者，都各以自己的艺术虚构去补充剧本的生活条件。

“现在，你们可以来揣摩一下你们在对付疯子这个习作里所感受到的‘假使’所隐藏着的特性和力量。‘假使’的这种特性和力量，在你们心里引起了短时间的变动和变化。”

“一点也不错，是一种变化，变动！”对这种我体验过的感觉所下的恰当的定义，我表示赞同。

“由于‘假使’，”托尔佐夫继续解释说，“就象在《青鸟》一剧里转动那个有魔力的钻石的时候所发生的那样〔17〕，演员的眼睛开始按另一种方式去看，耳朵按另一种方式去听，脑筋也重新去估计周围的一切，结果，所设想的虚构就自然而然地激起为实现当前目的所必需的相应的实际动作。”

“而且这是不知不觉地实现的！”我兴奋地说。“事实上，作为道具的壁炉对我有什么关系呢？但是，当您把壁炉和‘假使’联系起来的时候，当我假定名演员就要来的时候，我便了解到那不听使唤的壁炉将会有损我们大家的体面，壁炉对于当时我在舞台上的生活便有了重要的意义。我真的愤恨起这座纸炉子、咒骂起那来得不合时宜的寒冷来了。我简直没有时间去——执行那大大活跃起来的想象从内部所提示的一切了。”

“在对付疯子那个习作里，也有过这样的情形，”苏斯托夫指出。“当时练习是从门那儿开始的，门只是防卫的手段，自卫感却成为吸引注意的主要对象。这是自然发生的，自然而然地……”

“这是为什么！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇兴奋地打断他的话。“这是因为危险的概念无论什么时候都会使我们激动。这种概念象酵母似的，随时都会发酵。至于门啊，炉子啊，只有在别的对我们比较重要的东西和它们发生关系的时候，才会使人激动。

“‘假使’的影响力量的秘密还在于：它说的并不是实际的事实和存在的事物，而只是可能存在的事物……只是‘假使’。……这两个字并不肯定什么。它们只是假设，只是提出问题来找解答。演员也就竭力想法去回答这个问题了。

“所以，变化和解决并不是靠强制，靠欺骗来达到的。事实上，我并没有向你们保证说，门外确实站着一个疯子。我并没有撒谎，相反的，我是用‘假使’这两个字坦白地承认我所提出的只是假定，实际上门外并没有什么人。我只是要你们老老实实回答，假使那关于疯子的虚构是事实的话，那么你们打算怎么办。我也没有要你们去引起什么幻觉，去束缚自己的情感，我给大家充分自由去体验你们每一个人曾经自然而然地‘体验’过的东西。而你们呢，也没有强制自己和迫使自己把我所作的关于疯子的虚构当作现实，只不过把它当作假定而已。我并没有迫使你们相信我所捏造的疯子事情的真实性，是你们自己自愿承认在生活中有这种事实存在的可能的。”

“是的，‘假使’是坦白而老实的，它处理事情是直截了当的，这很好。它可以消灭在舞台表演中时常可以感觉到的那种欺骗的味道！”我兴奋地说。

“可是假使我并不坦白承认这是虚构，而起誓说，在门外确实有一个真的、‘实在的’疯子，那又会怎么样呢？”

“我就不会相信这种显然的欺骗，而坐在原位上不为所动，”我承认。“这种奇妙的‘假使’所造成的情况是不带有任何强制的，它好就好在这个地方。只有在这种条件下，才可能严肃地去考虑现实中什么是不存在的，什么是可能发生的。”我继续赞美着。

“‘假使’还有一种特性，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇又想到一点。“它能在演员身上激起内部和外部的活动，这一点也不是通过强制来达到，而是通过自然的途径来达到的。‘假使’这两个字是我们内心创作活动的推动力和刺激物。其实，只要问你们自己：‘假使关于疯子的虚构是真实的话，那么我准备做什么，怎样行动呢？’这样，在你身上立刻就会产生出一种活动。对于所提出的问题，本来只要作简单的回答，但由于你们演员天性的特质，你们心里就会发生动作的欲求。在它敦促之下，你们抑制不住，便会开始去做那些摆在你们面前的事情。这时候，指引你们去动作的那种实际的、人的自卫感觉，就和现实生活中所具有的感觉完全一样……

“‘假使’的这种极其重要的特性，是和我们这派艺术的一个基本原则息息相关的，这就是创作与艺术的活动和动作的原则。”

“可是，看来，‘假使’并不是随时都能自由自在地起作用而不受到阻碍的，”我批评道。“比方说，我的变化虽然是一下子突然出现的，不过好久才确定下来。在引用这奇妙的‘假使’的第一个瞬间，我很快就相信了它，所以内心就发生了变化。但这种情形并没有持续多久。从第二个瞬间起，我心里便发生了疑虑，我问自己：你这是干什么？你自己知道，一切‘假使’都只是臆造和儿戏，不是真实生活。可是另外一个声音却不同意这一点。它说：‘我不想争辩，“假使”是儿戏，是虚构，但这种虚构在现实中是很有可能的，是可以实现的。谁都不想强迫你去这样做，只是要求你回答：假使那天晚上你是在马洛列特柯娃家里

做客，你该怎么办？’

“感觉到这虚构的真实性以后，我就十分严肃地去对待这虚构，所以就能考虑到，对于炉子该怎么办，对于请来的名人该怎样应付。”

19××年×月×日

“这样一来，‘有魔力的’或普通的‘假使’便开始创作了。它推动了角色创造过程进一步的发展。

“关于这个过程是怎样发展的，让亚历山大·谢尔格耶维奇·普希金来代替我向你们说明吧！

“普希金在他的《论人民戏剧和波哥亭的剧本〈玛尔法·波沙特尼察〉》一文里写道：

“‘在假定情境中的热情的真实和情感的逼真——这便是我们的智慧所要求于戏剧作家的东西。’

“我补充一句，我们的智慧所要求于戏剧演员的，也完完全全是这个东西，所不同的是，对作家算作假定的情境的，对于我们演员说来却已经是现成的——规定的情境了。于是‘规定情境’这个术语便在我们实际工作中确定下来了，我们所用的也就是这个术语。”

“规定情境……在……”维云佐夫焦急起来了。

“先把这一句不平凡的名言好好地想一想，然后再让我来举例向你们说明，我们所喜爱的‘假使’是怎样帮助我们去实现普希金的伟大的遗训的。”

“‘在假定情境中的热情的真实和情感的逼真’，”我用抑扬的语调读出我所记下来的这句名言。

“你背诵这句天才的句子是没有用的，”托尔佐夫制止我。“这样是不能领悟它的精神实质的。要是你不能一下子把全部意思都弄清楚，就要按照逻辑把它分成若干部分加以领会。”

“首先我想知道，‘规定情境’这几个字包含着什么意

思？”苏斯托夫问。

“这是剧本的情节，剧本的事实、事件，时代，剧情发生的时间和地点，生活环境，我们演员和导演对剧本的理解，自己对它所作的补充，动作设计，演出，美术设计的布景和服装，道具，照明，音响及其他在创作时演员要注意到的一切。

“‘规定情境’也和‘假使’一样，是一种假定，是‘想象虚构’。它们的来历都一样：‘规定情境’就是‘假使’，‘假使’就是‘规定情境’。一个是假定（‘假使’），另一个是假定的补充（‘规定情境’）。‘假使’总是先开始创作，‘规定情境’就去发展创作。没有另一个的帮助，单是一个是不能存在的，而且也不能具有必要的刺激力量。不过它们的职能却有些不同：‘假使’能推动那打瞌睡的想象，而‘规定情境’就使‘假使’成为有根据的。它们在一起同时而又分别地帮助你们去引起内心的变化。”

“什么叫做‘热情的真实’呢？”维云佐夫很感兴趣地问。

“热情的真实就是真实的热情，也就是演员自己那种真实的活生生的作为人的热情、情感和体验。”

“什么叫做‘情感的逼真’呢？’维云佐夫又问一句。

“这并不是真实的热情、情感和体验本身，而是它们的一种所谓预感，是和它们很相近的一种心境，就象真实的情感似的，所以是逼真的。这是在所谓情感的内在暗示下对热情的表达，而不是那种直接的、下意识的表达。

“至于普希金的那一句名言，假使你们把句子中的字挪动一下，用下面的话把它读出来，那你们就比较容易明白了：

“‘在规定情境里有热情的真实’。换句话说：先创造规定情境，真诚地相信这种情境，那么，‘热情的真实’就会自然而然地产生。”

“‘在规……定……情……境……里’……”维云佐夫竭力想弄清楚。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇赶紧来帮助他：

“在实践中，你大致要碰到下面的课题。首先你应当把那从剧本中、从导演的排演中、从演员自己的幻想里取得的一切‘规定情境’，按照自己的方式去想象一下。这一切材料会使你对于所扮演的角色在它周围环境中所过的生活有一个总的概念……还应该真诚地相信在现实中这种生活的实际可能性；应该习惯于这种生活，做到和别人的这种生活打成一片。假使把这一切都做到了，那么在你们内心便会自然而然地产生热情的真实或情感的逼真。”

“我很想得到一种更具体、更实际的手法。”我纠缠着托尔佐夫。

“拿出你所喜爱的‘假使’，把它放在你所收集的每一种‘规定情境’之前。这时候，你就会对自己说：假使闯进来的人是疯子，假使学生们是在马洛列特柯娃的新居里，假使门坏了，关不上去，假使有必要把门堵住等等，那么我该做什么，该怎样做？

“这个问题会立刻激起你内心的活动。你用动作来回答它，说：‘我就这样做！’你便去做你想要做的，你希望做的，而且在动作的时候会毫不踌躇。

“这时候你会在内心——下意识地或有意识地——感到普希金称为‘热情的真实’的那种东西，或者，至少会感到‘情感的逼真’。这个过程的秘诀是：一点也不要强制自己的情感，让它自行激起，不要去想到‘热情的真实’，因为这种‘热情’并不决定于我们，而是自行来到的。它既不服从命令，也不接受强制。

“让演员的注意力都转到‘规定情境’上面去吧。真实地生活于这些情境之中，‘热情的真实’就会自然而然地在你们心里产生。”

当阿尔卡其·尼古拉耶维奇讲到剧作者、演员、导演、美术

设计、灯光设计和演出的其他创作者的一切“规定情境”和“假使”怎样在舞台上造成和真实生活相似的气氛时，戈伏尔柯夫很生气，并且“卫护”起演员来了。

“对不起，”他提出抗议，“既然什么都由别人做好了，那么剩给演员的还有什么呢？单是一些琐事吗？”

“什么琐事？”托尔佐夫也对他发脾气了。“相信别人的虚构并且真诚地生活于这些虚构之中，你认为这是琐事吗？难道你不晓得象这样按照别人的题材去创作，往往要比自己去创造出虚构更难吗？我们知道很多这样的事情：一个作家的坏剧本，经过大演员的再创造之后才获得世界的声誉。我们知道，莎士比亚曾经把别人的小说加以再创造。我们也是再创造剧作家的作品的。我们在剧本中发掘隐藏在字句里面的东西；我们把自己的潜台词放进别人的台词里去；我们确定自己对人物、对人物的生活环境的态度；我们使全部从作者和导演那里得来的材料都通过我们自己；我们在自己心里复制这种材料，用自己的想象补充它，使它获得生命。我们和它融成一体，在心理和形体上都生活于其中；我们在自己心里产生‘热情的真实’；最后，我们创造出真正有效的、和剧本中深藏的意图密切相关的动作；我们通过所扮演的人物的热情和情感，创造出活生生的、典型的形象。难道这全部巨大的工作都是‘琐事’吗！不，这是伟大的创作和真正的艺术！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇就这样结束了他的讲话。

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇一走进教室，便向我们宣布教学计划。他说：

“在讲过‘假使’和‘规定情境’之后，我们今天要讲内部和外部舞台动作了。

“我们的艺术，就其本质来说，是以活动为基础的，活动对于我们的艺术具有何等重大的意义，你们是否明白了呢？

“这种活动在舞台上是通过动作表现出来的，在动作中能传达出角色的灵魂——演员的体验和剧本的内在世界；我们是根据动作和行动来判断舞台上所表现的人物，来了解他们是些什么人的。

“这就是动作的作用，也就是观众所期待于动作的东西。

“在绝大多数情形下，观众从我们演员这里看到的是些什么呢？首先是无谓的奔忙，漫无节制的手势，神经质的、机械的动作。我们在剧场里做这些动作，要比在实际生活中慷慨得多。

“这一切演员式的动作，和现实生活里的人的动作完全两样。我来举例说明这种差别：当一个人想要领会重要的、隐秘的、深藏的思想和体验（如《汉姆莱脱》里的“活下去还是不活”）的时候，他总是离群索居，深思默考，极力要在想象中用字句来表明所想的是什么，所感觉的是什么。

“在舞台上，这些演员却不是这样来动作，他们在吐露心思的时分却总是走到舞台的最前部，面向观众，扯起嗓子，带着满腔热情，有声有色地宣讲自己的那些根本不存在的体验。”

“请原谅，什么叫做‘宣讲自己的那些根本不存在的体验’？”

“这就是当你想用外在的、有声有色的、演员式的做作来填补自己表演中的内在空虚时所做的。

“要把自己内心并没有感觉到的角色，在表面上有声有色地随着掌声奉送给观众，那是比较便当的。但是严肃的演员在表达最宝贵的思想情感、深藏的精神实质的地方时，却不需要剧场的喧哗。因为演员自己的和角色相类似的情感就隐藏在这种地方。他不要在庸俗的雷动的掌声中，相反，却要在意味深长的沉默中和极其亲切的领会中把这种情感表达出来。假使演员宁愿牺牲这一点而不怕把庄严的时刻庸俗化，那只会证明，他所说出的角色的话语是空洞的，他没有从自己心里把任何宝贵的、深藏的东西放到这种话语里去。空洞的话语不可能使人对它采取严肃的态

度。人们需要这种话语只是因为它有声音，在这上面可以表现出发音、吐词、说话技术和演员的粗劣气质。至于思想情感，虽然剧本就是为了这些而写的，在这样的表演中却只能被表达成‘一般’伤感，‘一般’快乐，‘一般’悲惨和绝望等等。这样的表达是死板的、形式的、匠艺的。

“外部动作方面的情形，也和内部动作中（言语中）所发生的一样。当作为人的演员所做的情况并不是他所需要的，当角色和艺术不是为了奉献给它们所服务的对象时，动作就会是空虚的、没有体验的，实际上也就表达不出什么来了。那时除了‘一般’地去动作之外，再也没有什么办法了。当演员为痛苦而痛苦，为爱而爱，为嫉妒而嫉妒，或者为求饶而求饶的时候，当他所做出的一切都只是为了剧本里是这样写的，而不是为了在心里是这样体验着，因而要在舞台上创造角色的生活的，那时候，演员就没有地方可去了。‘一般的表演’便成为他在这种情况下的唯一的出路。

“‘一般’，这是多么可怕的字眼啊！

“这里面包含着多少污秽不洁、杂乱无章、荒诞无稽和漫无秩序的东西啊！

“你要‘一般’地吃些什么吗？你要‘一般’地说些什么，读些什么吗？你要‘一般’地娱乐娱乐吗？

“这样的提议是多么乏味，多么没有内容啊！

“当人们用‘一般’这两个字来评价某一个演员的表演时，举例说：某某人演汉姆莱脱‘一般’说来不算坏！——这样的评价对于扮演者便是一种侮辱。

“给我演一演‘一般’的爱情、嫉妒和憎恨吧！

“这算什么话？把这些热情及其组成要素的杂拌儿演出来吗？‘一般’演员从舞台上送给我们的，正是这种热情、情感、思想、动作、逻辑、形象等等的杂拌儿。

“最有趣的是他们确实也在激动，并且也强烈地感觉到自己

的那种‘一般’的表演。你们不必去说服他们，说他们的表演里没有情感，没有体验，没有思想，而只有这些东西的杂拌儿。其实这些演员也在出汗，也在激动，也在醉心于自己的表演，虽然他们并不明白究竟是什么使他们激动或醉心的。这就是我已经说过的那种‘做戏的情绪’、歇斯底里。这是‘一般’的激动。

“真正的艺术和‘一般’的表演是不相容的，誓不两立的。艺术喜欢严整与和谐，而‘一般’却喜欢杂乱无章。

“我怎样才能够使你们避免受到我们的死敌‘一般’的毒害呢?!

“和它作斗争的方法，就是在松懈废弛的‘一般’的表演中引用那种恰恰不是它所特有的、足以消灭它的东西。

“‘一般’是肤浅而轻率的。要使自己的表演中具有更多的计划性，要更加严肃地对待自己在舞台上的所作所为。这样就会消灭肤浅和轻率。

“‘一般’是杂乱而荒谬的。要使自己的角色具有逻辑和顺序，这样就会排除‘一般’的劣根性。

“‘一般’开始时是什么都有，结果却什么也没有。所以要对你们的表演进行修饰。

“这一切我们都应该做到，不过要在体系的全部学程中，要在研究体系的过程中一直这样做，最后才能去掉‘一般’的动作，才能永远在舞台上做出活生生的人的真实的、有效的、恰当的动作来。

“在艺术中我只承认这种动作，我也只拥护和探究这种动作。

“为什么我对于‘一般’这样无情呢？就因为下面这个缘故：

“全世界每天有多少出戏是依照真正艺术所要求的内在实质的线索演出的呢？只有几十出。

“全世界每天有多少出戏不是依照它们的实质，而是依照‘一般’的原则演出的呢？有好几万出。所以假使我说，全世界

每天都有几十万个演员内心在脱节，有系统地在自己身上养成那些不正确的、有害的舞台习惯，你们是不会感到奇怪的。更可怕的是，一方面，剧场本身及其创作条件吸引演员去养成这些危险的习惯；另一方面，这些演员本人总是爱去寻找阻力最小的道路，乐于采用匠艺式的‘一般’的演技。

“于是这些不学无术的人，就从各个不同方面，逐渐地、有系统地把演员艺术引上毁灭的道路，就是引导它为了恶劣的、程式化的‘一般’演技的外部形式而去破坏创作的实质。

“你们看，我们必须和全世界，和当众创作的条件，和培养演员的方法，特别是和既成的关于舞台动作的错误概念作斗争。

“要在我们所面临的这一切困难条件下获得成功，首先就要有勇气来意识到这一点：由于许许多多的原因，在剧场里，我们一走上舞台，站在一大群观众面前，在当众创作的条件下，我们是会完全失掉对实际生活的感觉的。我们会忘掉一切：忘掉我们在实际生活中是怎样走路，怎样坐，怎样吃、喝、睡、说、看、听——总之，在实际生活中我们内部和外部怎样在动作，我们都忘掉了。我们应当在舞台上重新学习这一切，完完全全象小孩那样来学习走路、说话、观看、倾听。

“在你们学习期间，我将要经常向你们提到上面这个有点出人意外但却很重要的结论。现在我们先来设法了解，怎样才能学会在舞台上不是按照演员的样子——‘一般’地去动作，而是按照活生生的人的样子——质朴地，自然地，在机体上是准确而自如地，也就是不按照剧场程式所要求的，而是按照活的有机天性的规律所要求的那样去动作。”

“一句话，知道不，是要学习怎样把剧场从剧场里赶出去，”戈伏尔柯夫补充一句。

“正是这句话：要把（小写的）剧场从（大写的）剧场里赶出去。

“这样的任务一下子是完成不了的，只能在演员心理技术的

发展和形成过程中逐渐完成。”

“现在我请你，万尼亚，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇对拉赫曼诺夫说，“经常监督学生们，要使他们在舞台上的任何时候都是真实地、有效地、恰当地去动作，而决不是装做在动作的样子。所以，只要你一发觉到他们的表演脱了节，或者更甚一步，在胡闹的时候，就要立刻阻止他们。等你把课准备好（我很希望这件事快点办妥），你就要拟出一些特殊的练习，使得他们无论如何都要在舞台上动作。你要一天比一天抓得紧，一天比一天有进展地进行这些练习，好逐渐地、有步骤地使他们习惯于在舞台上去做真实的、有效的和恰当的动作。让合乎人之常情的活动，跟他们在舞台上、在观众面前、在当众创作或上课的情况下所体验到的那种心情，能在他们的表演中融合为一。你要教他们在舞台上一天比一天更能象活生生的人那样去活动，要使他们养成好的习惯，成为正常的人，而不是艺术中的人体模型。”

“哪一些练习？我说，是哪一些练习？”

“把上课的环境布置得更严肃些，要求更严格些，使表演者仿佛在参加演出似的。这你是办得到的。”

“是！”拉赫曼诺夫接受了。

“把学生一个一个叫到舞台上去，给他们什么事情做做。”

“什么事情呢？”

“比方说，看看报纸，讲一讲报上登些什么。”

“上课的人太多，这要费很多时间。所有的人都得检查到呀。”

“难道是叫他们读懂全张报纸的内容吗？重要的是要获得真实的、有效的和恰当的动作。当你看见学生已经获得这种动作，埋首做他自己的事情，当众习作的环境已经不妨碍他的时候，你便招呼另外一个学生上去，而把第一个学生打发到舞台里边的什么地方去。让他自己在那里练习，养成在舞台上象常人那样去动作的习惯。要养成这种习惯，要使这种习惯在自己心里生根，就

应该有一个很长的、‘无限多’的时间在舞台上去做真实的、有效的和恰当的动作。你要帮助他们去获得这种‘无限多’的时间。”

快下课时，阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我们说：

“‘假使’、‘规定情境’、内部和外部动作，是我们工作中很重要的因素。不过这些并不是唯一的因素。我们还需要很多属于演员创作专业上的能力、资质和才干（想象、注意、真实感、任务、舞台禀赋等等）。

“为了简便起见，我们暂且把所有这些东西都称为元素。”

“什么东西的元素？”有一个学生问。

“我暂时不回答这个问题。这问题到时候就会自然而然弄清楚的。掌握这些元素，首先是掌握‘假使’、‘规定情境’、内部和外部动作的技巧，和结合、配置、联系这些元素的本领，是需要很多的实践与经验的，因而也需要很多的时间。在这方面我们需要有耐心。暂时我们先把我们全部注意力用来研究和探讨每一个元素。这就是这一学年课程所要达到的主要目的。”

第四章　想　　象

19××年×月×日

今天因为托尔佐夫身体不好，改在他家里上课。阿尔卡其·尼古拉耶维奇请我们在他的书房里随便坐下。

“现在你们已经知道，”他说，“我们的舞台工作，是从把有魔力的‘假使’引进剧本和角色的时候开始的，‘假使’是一架起重机，它把演员从日常的现实生活中转移到想象的领域里去。剧本和角色——这是作者的虚构，是作者设想出来的一些有魔力的和其他的‘假使’与‘规定情境’。舞台上是没有真正的‘真事’、实际的现实的；实际的现实不是艺术。艺术就其本质来说，是需要艺术的虚构的，而剧作者的作品首先就是这种东西。演员及其创作技术的任务，就在于把剧本的虚构变成艺术的舞台真事，在这个过程中，我们的想象起着重大的作用。所以值得更多地来讨论它，探讨一下它在创作中的作用。”

托尔佐夫指一指那挂着各种各样舞台布景草图的墙壁。

“这些都是我所敬爱的一位青年画家的画，他已经逝世了。他是一个大怪物，常常给还没有写成的剧本画草图。例如，这一张画就是给契诃夫在逝世以前不久所构思的一个没有写成的剧本的最后一幕所作的，这剧本所要写的是一个困处在冰洋中的探险队和可怕的严寒的北方。一只大轮船被浮动着的冰块紧紧钳住。被煤烟熏黑了的烟囱在白色的背景上显出不吉利的黑影。裂肤刺

骨的严寒。寒风卷起了积雪，向上直卷，卷成一个裹着殓衣的女人的形状。在这里有她的丈夫和她的情人的身影，他们彼此挨在一起。他们两个人都抛弃了原来的生活，出来探险，为的是忘掉自己内心的悲痛。

“谁会相信，这张图画是出自一个从来没有离开过莫斯科及其近郊的人的手笔呢！他根据自己对我们冬季的自然界所作的观察，根据自己从故事中、从文学和科学书籍的描写中和照片中所知道的东西，创造了一幅北极的风景画。这幅画完全是从他所搜集的材料中产生的。在这项工作中，想象起了主要的作用。”

托尔佐夫把我们的视线引向另一堵墙，那墙上挂着一套风景画。更确切点说，这是一套同一题材的画，画的是一个避暑的地方，但它的景色随着画家的想象而每幅都有所不同。同样是一列建筑在松林里的美丽的房子，只是季节不同，昼夜不同，有的在晴日下，也有的在风雨中。再往前看，还是同样的风景，不过松林已被砍去，在原来是松林的地方已经挖出了池塘，周围新栽起各种各样的树木。画家依照自己的意思处理自然，处理人的生活。他在自己的图画里，一会儿建筑，一会儿拆毁房子和城市，移山倒海，改变地形。

“看呀，多么美丽！莫斯科的克里姆林宫建筑在海岸上！”不知是谁喊了起来。

“这也是艺术家的想象所创造的。”

“这儿有几张草图，是为那些描写‘星际生活’的未问世的剧本而作的，”托尔佐夫让我们看另一套素描和水彩画。“这里是维持行星间交通的某种车子的车站。你们看：这是一个巨大的金属质的箱子，箱子上有很大的露台，还有某些美丽的、奇怪的生物。这是站房。它挂在空中。在它的窗户里可以看见一些人——来自地球的旅客……在广阔无边的空间，可以看见这种上下来去的交通线，它们是借大磁石的相互吸力来维持平衡的。在地平线上有好几个太阳或月亮。这些太阳或月亮的光产生了地球

上所不知道的离奇的效果。要画这样的图画，不仅要有想象，还得有丰富的幻想。”

“想象和幻想有什么不同呢？”不知谁问了一句。

“想象创造那已有的、存在的、我们所知道的事物；而幻想却创造那乌有的、在现实中我们所不知道的、从来没有过而将来也不会有的事物。也说不定将来会有的！怎么能知道呢？当民间的幻想创造出飞毡行空的神话时，谁会想到，人们居然能坐飞机在空中遨游呢？幻想是什么都能知道，什么都会的。幻想也和想象一样，对于画家是不可或缺的。”

“对于演员呢？”苏斯托夫问。

“依你看，演员需要想象是为了什么？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇反问。

“为了什么？为了创造有魔力的‘假使’和‘规定情境’，”苏斯托夫回答。

“这用不着我们，剧作者已经把它们创造出来了。他的剧本便是虚构。”

苏斯托夫不作声了。

“关于剧本，演员们所需要知道的一切，剧作家是否都能给他们呢？”托尔佐夫问。“在百来页的篇幅里能不能把所有剧中人物的生活完全描绘出来呢？是否还有许多没有被说出来的？譬如说，作者是否经常和足够详细地说到在剧本开始之前已经发生了的事情呢？他是否详尽无遗地说到剧本完了之后将要发生的事情，说到在幕后做些什么事情，剧中人从哪里来，到哪里去呢？剧作家对于作这样的注释是很吝啬的。在他的剧本里只是写着：‘人物同前，加上彼得洛夫’或是：‘彼得洛夫下’。但我们是不能不想一想这种更动的目的所在，就从那莫名其妙的空间里走出来又走进去的。这种‘一般’的动作是不能叫人相信的。我们还知道剧作家的另一些舞台说明：‘他起立’，‘他激动地徘徊着’，‘他笑’，‘他快死了’。关于角色的特征，也只给我们

寥寥几个字，例如：‘一个外貌可爱的青年。烟抽得很厉害’。

“难道凭这些就足以创造出角色的整个外部形象、姿势、步态和习惯吗？对于角色的台词呢？难道只要把它们背熟就够了吗？

“还有对作者的各种舞台说明，导演的要求，他的场面调度和全部排演呢？难道只需要把它们记住，然后在舞台上机械地执行就够了吗？

“难道这样就会刻划出剧中人物的性格，就会确定出他的思想、情感、动机和行动的全部细微色调吗？

“不会的，所有这些都需要演员自己来加以补充和深化。只有这样，剧作者和演出的其他创作者所给予我们演员的一切材料，才能够使在舞台上创作的人和在观众厅里观看的人的心灵的各个角落都活跃起来和激动起来。只有这样，演员自己才能够过着他所扮演的人物的丰富的内心生活，按照作者、导演和我们自己活的情感所吩咐的那样去动作。

“在这样做的时候，想象及其有魔力的‘假使’和‘规定情境’是我们最亲密的助手。想象不只是把作者、导演和其他人所没有说出的话说出来，还使参加演出的全体创作者的工作活跃起来，而他们的创作首先是要通过演员的成就才达到观众心里的。

“现在你们可以明白，演员具备丰富而特出的想象是多么重要。它是演员在艺术工作和舞台生活的每一个瞬间所不可缺少的，无论他在研究角色也好，或者在再现角色也好。

“在创作过程中，想象是引导演员的先锋。”

这时候，在莫斯科作旅行演出的某著名悲剧演员突然来拜访，上课因而中断。这位名人讲述了自己成功的故事，阿尔卡其·尼古拉耶维奇把他译成俄语。

这位有趣的客人走了。托尔佐夫送他出去，回来之后，微笑着对我们说：

“当然，这位悲剧演员是信口开河的，不过，你们也看得

出，他是一个很惹人喜欢的人，他是真诚地相信自己所编造的话的。我们演员在舞台上已经是那样习惯于用自己想象的详情细节去补充事实，以至于把这些习惯都从舞台上带到生活里来了。在生活中，它们当然是多余的，但在剧场中却是必要的。

“你们以为编造得能使人屏息静听你们的说话是件容易的事吗？要知道，这也是一种创作，这种创作也是由有魔力的‘假使’、‘规定情境’和训练有素的想象力所产生的。

“说到天才，可不能说他们爱撒谎。这种人和我们不同，他们是用另一种眼光来观察现实的。他们对生活的看法跟我们这些平凡的人有所不同。能不能责备他们，说想象给他们一会儿戴上了粉红色的，一会儿戴上了浅蓝色的，一会儿戴上了灰色的，一会儿又戴上了黑色的眼镜呢？假使这些人把眼镜脱下，用没有什么遮蔽的眼睛，清醒地，只看日常生活中显而易见的事物那样去看现实，去看艺术的虚构，这对于艺术好不好呢？

“我向你们承认，当我不得不以一个演员或导演的资格去处理一个并不怎么使我迷恋的角色或剧本的时候，我时常也要撒谎。在这种情况下，我是萎靡不振的，我的创作能力也是麻木不仁的。需要加以鞭策。于是我开始向大家保证，说这个工作，这个新剧本很使我神往，还把它夸赞了一番。为了夸赞得象有那么一回事，就有必要去想出那剧本里所没有的东西。这种必要性推动了想象。当然，如果只为我单独一个人，我是不会这样做的；但由于当着其他人的面，所以我就不得不尽可能头头是道地去证实我的谎话，预先开出支票。之后，还时常要利用自己的虚构作为角色和排演的材料，把它们加进剧本里来。”

“既然想象对于演员能起这样重要的作用，那末缺乏想象的人可怎么办呢？”苏斯托夫胆怯地问。

“应该训练它，要不就得离开舞台。否则你就只能任导演支配，听由导演用自己的想象来代替你所缺乏的想象。这对你说来就等于放弃自己的创作，在舞台上当一名小卒子。去训练自己的

想象岂不是更好吗？”

“这一定是很难的！”我叹了一口气。

“要看是什么样的想象！有一种想象是有主动性的，它能够独立工作。它用不着什么特别的努力便能发展，而且会顽强地、不倦地工作着，无论是在醒来时或是在梦中。有一种想象是没有主动性的，不过只要给它暗示些什么，它很容易就会抓住，然后继续独立去发展所暗示的东西。这样的想象还比较好办。假使想象抓住了所暗示的东西而不去发展，那么事情就难办了。可就有这样一些人，自己既不会创作，就连给他们些什么，他们也抓不住。假使演员从所暗示的东西里只能接受外表的、形式的一面，这就证明他缺乏想象；而没有想象是做不成演员的。”

* * *

有主动性呢，还是没有主动性？

抓得住，发展得来呢，还是抓不住？

这些问题使我惶惑不安。

喝过晚茶之后，万籁俱寂，我把自己关在房间里，舒舒服服地坐在沙发上，靠着垫子，闭上眼睛，尽管疲倦，却开始幻想起来了。但是一开始，我的注意力便被那些五颜十色的光圈光点吸引去了，这些光圈光点在我紧闭着的眼睛前面的黑暗中出现，在那里游动着。

我以为这些现象是灯光所引起的。所以就把灯熄灭了。

“幻想些什么呢？”我心里想。但是想象并没有打瞌睡。它给我描绘出一片大松林的树顶，这些树顶在微风中匀调而有节奏地摇动着。

这很惬意。

我闻到了新鲜空气的清香。

在万籁俱寂中……不知从什么地方……传来了滴答滴答的钟声。

……

……

我睡着了。

“唔，当然！”我醒转来后认定，“没有主动性是不能幻想的。”我乘上飞机，飞到树顶上空。我飞过树顶、田野、江河、城市、乡村……飞过……树顶……它们徐缓地摇动着……发散出新鲜空气和……松林的气味……钟声滴答响着。

……

……

“是谁打鼾？难道是我自己？睡着了吗？……睡了很久吗？……”

饭厅里有人在打扫……在搬动家具……曙光透过窗帘射进来。

钟敲了八下……主……动……性……

19××年×月×日

我在家里练习幻想的失败使我非常懊丧，今天在马洛列特柯娃客厅里上课的时候，我竟忍不住把这一切都讲给阿尔卡其·尼古拉耶维奇听了。

“你的试验所以没有成功，是因为你犯了一连串的错误，”他就我所说的作了答复。“第一个错误是你强迫了自己的想象，而没有去诱导它。第二个错误是你‘既不用舵也不用帆’地去幻想，任其自流。正如为了要做点什么而动作（为动作而动作）是不行的一样，为幻想而幻想是不行的。在你的想象活动中，并没有那种创作所必不可少的思想和有趣的任务。你的第三个错误在于你的想象缺乏动作性，缺乏积极性。而想象生活的积极性对于演员却是有着特殊重要的意义的。演员的想象首先应该推动和激起内部动作，然后才去推动和激起外部动作。”

“我是动作过的，因为我心里想的是我在森林上空以极快的速度飞行。”

“难道当你躺在以极快的速度奔驰着的特别快车里的时候，也算你在动作吗？”托尔佐夫问。“机车、司机在动作，而旅客却是无动作的。假使火车行驶时，你在进行着某种使你全神贯注的事务上的谈话、争论，或是在作报告，那就是另一回事了，——那时候才可以说是有工作，有动作。你乘飞机飞行也是这样。驾驶员是在工作的，而你却没有去动作。假使你自己在驾驶飞机或者你在拍摄地形的照片，这才谈得到积极性。我们需要积极的、而不是消极的想象。”

“怎样来激起这种积极性呢?”苏斯托夫追问。

“让我把我六岁的侄女所喜欢做的游戏讲给你们听听。这游戏叫做‘假使是，便怎么办’，是这样玩的：‘你在做什么？’小姑娘问我。‘在喝茶，’我回答。‘假使这不是茶，而是蓖麻油，那你怎么喝呢？’我得去想一下这药的味道。假使我能做到而皱起眉头，小姑娘就哈哈大笑起来，笑得满屋子都听见。然后她又提出一个新的问题：‘你坐在什么地方?’‘坐在椅子上，’我回答说。‘假使你是坐在烧热了的炉子上，那你怎么办呢?’我得设想自己是坐在炽热的炉子上，尽量设法不给烫伤。假使我做得象真有这回事似的，小姑娘便可怜我了。她挥着手，大声嚷道：‘我不要玩了!’如果继续玩的话，就会弄得她大哭一场。为了练习起见，你们也来想法做一做这种游戏吧，它是会激起积极的动作的〔18〕。”

“我觉得，这是原始的、粗笨的方法，”我说，“我倒想找一个比较细致的方法。”

“别着急！来得及的！目前先用普通的、最基本的幻想就够了。不要一步登天，还是在这里，在地上，在围绕着你的实际事物中间跟我们生活一些时候吧。让这些家具，这些你所感到和看到的物件参加你的工作吧。就拿对付疯子的那个习作来作例子，在这个习作中，就是把想象的虚构引用到当时围绕着我们的实际生活里来的。事实上，我们所在的房间，我们用来堵门的家具，

——总之，整个事物的世界都依然照旧。引进来的只是那事实上并不存在的关于疯子的虚构。在其他方面，这个习作是有实际的东西作依据，而并不是凭空的。

“我们就来做一做类似的试验。我们现在是在教室里上课。这是真正的现实。就让房间、房间里的陈设、上课情形、所有学生和他们的教员仍旧处于现在我们所处的状态。我要借助于‘假使’把自己转移到那不存在的、假想的生活领域里去，为了达到这一步，我只要暂且把时间改变一下，对自己说：‘现在不是下午三点钟，而是夜里三点钟。’你们用自己的想象去说明课为什么延长得这么久吧。这是不难的。你们可以假定，明天就要考试，可还有许多功课没有做好，所以就留在剧场里了。从这里可以产生出许多新的情境和考虑：因为没有电话，不能把延长工作时间的消息通知你们家里的人，所以他们很不安；有一个学生本来要出席一个晚会的，这样他就把晚会错过了；另外一个学生住得离学校很远，晚了没有电车，不知道怎么回去等等。引用这个虚构之后，还会产生许多思想、情感和情绪。这一切都能影响到总的心境，而这种心境决定着以后将要做的一切动作的性质。这是体验的一个准备阶段。结果，我们就能借助于这些虚构给习作造成一种根据，一种规定情境，这习作可以加以发展而称为‘夜课’。

“我们再来做一个试验：把另一个‘假使’引到现实里来，也就是引到这房间，引到现在正在进行的课里来。就让时间仍旧是下午三点钟；但季节变了——不是冬天，不是零下十五度的严寒，而是有着美妙景色的暖和的春天。瞧，你们的情绪已经变了，一想到下课以后就要去郊外散步，你们已经微笑了！决定吧，你们要怎么办，然后，再用虚构来给这一切提供根据，这样就可以得到一个新的练习来训练你们的想象。

“我再给你们一个‘假使’：时间、季节、这个房间、我们学校、上课等都照旧，不过把这一切都从莫斯科搬到克里米亚

去，就是说，把这房间以外的动作地点改变了。在德米特洛夫卡那地方，有海，下课之后你们可以在海里洗澡。试问，为什么我们会在南方呢？你们就用规定情境，用你们所爱用的想象虚构去给这一点提供根据吧。也许是因为我们到克里米亚去作旅行演出，而在那里，并没有打断我们有系统的学校功课？按照所引用的‘假使’来给这想象生活的各个不同瞬间找到根据，你们便可以得到一系列新的缘由来练习想象了。

“我再引用一个新的‘假使’，来把我自己和你们都迁移到北极去，这时候北极正处在整个昼夜都是白天的季节。怎样来使这种迁移成为有根据的呢？就算我们到那里去是为了拍电影吧。拍电影这一工作要求演员具备充沛的精力和高度的质朴，因为任何做作都会损害影片的。你们并不是每个人都能毫不做作地去表演，所以我做导演的就不得不考虑到给你们讲课了。借助于‘假使’而采用了每一个虚构并且相信了这些虚构以后，你就问自己：‘在这种情况下，我该怎么办呢？’你一去解决这个问题，就可以激起想象的活动了。

“现在，再做一个新的练习，我们使所有‘规定情境’都变成臆造的。我们只从现在围绕着我们的实际生活里留下这个房间，而且这个房间也被我们的想象大大地改变了样子。假定说，我们大家都是科学探险队的队员，我们坐了飞机出发去作长途飞行。在飞过那不能通行的密林上空时，发生了不幸的事情：引擎发生故障了，飞机不得已降落到山谷里来。必须修理一下机器。修理工作把探险队耽搁了很久。好在有存粮；但存粮也不太多了。必须靠打猎来给自己取得食物。此外，还要盖一个住所，还要作饭以及防御土著或野兽的袭击。这样，在脑子里就形成了一种充满惊惶和危险的生活。这种生活的每一个瞬间都要求着由逻辑和顺序在我们的想象中拟定的必要而恰当的动作。必须相信这些动作的必要性。否则幻想就要失去意义和吸引力了。

“不过演员的创作不仅在于想象的内在活动，还在于把自己

的创作幻想体现到外面来。你们就把幻想变成现实，来给我演一段科学探险队队员的生活吧。”

“在哪儿演？就在这儿？就在马洛列特柯娃客厅这个环境里？”我们都不明白。

“不在这儿又在哪儿呢？用不着给我们定做什么特别的布景的！况且我们还有自己的美术设计来应付这个局面。他可以在一秒钟之内免费执行任何要求。转瞬之间他就可以毫不费力地把客厅、走廊、大厅都变成我们所需要的环境。这位美术设计就是我们自己的想象。你们要什么就向他定做好了。现在决定吧，飞机降落之后，你们将要做些什么？假设这房子是山谷，这桌子是大石头，带罩子的灯是热带植物，玻璃的枝形灯架是结着果实的树枝　壁炉是被抛弃的行军灶。”

“走廊是什么呢？”维云佐夫很感兴趣地问。

“是峡谷。”

“好！……”这位情感易于外露的小伙子高兴起来了。“那么饭厅呢？”

“是窑洞，那里面显然住过某种原始人。”

“大厅呢？”

“这是一个可以了望很远并且有着美妙景色的开阔场地。你们看，房里明亮的墙壁给人以天空的错觉。以后可以从这个开阔场地乘飞机起飞。”

“观众厅呢？”维云佐夫抑制不住自己。

“是无底深坑。从这里——就好象从阳台那里，从大海那边——是不会有野兽和土人来袭击的。所以防守的人应该布置在代表峡谷的走廊门口。”

“这客厅代表什么呢？”

“这地方是用来修理飞机的。”

“那么飞机在什么地方呢？”

“这就是，”托尔佐夫指着沙发说。“坐垫就是旅客的座位，

窗幔就是机翼。把窗幔拉开些。桌子是引擎，首先应该察看一下发动机。发动机损坏得很厉害。同时要让其他队员到宿营地方去过夜，这儿是被窝。”

“哪儿是?”

“桌布。”

“这是罐头和酒瓶，”托尔佐夫指着放在书架上的厚书和大花瓶说。“你们仔细地把房间巡视一遍，就会找到许多你们新的生活中所必需的东西。”

工作紧张起来了，我们立刻就在舒适的房间里开始了那滞留在丛山中的探险队的艰苦生活。我们开始去理解这种生活，去适应它。

不能说，我是相信这种变化的，——不，我不过是不去注意那不应该看见的东西罢了。我们没有工夫去注意那些。我们都忙于事务。虚构的不真实被我们情感的真实、形体动作的真实以及对情感和形体动作的信念的真实盖过了。

我们相当成功地表演了这指定的即兴剧之后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“在这个习作里，想象世界是更有力地闯进实际的现实里来了，在山地发生不幸的虚构挤入客厅里来了。这是借想象的帮助可以在心里改造事物的世界的无数例子之一。不应该把这事物的世界推开去。相反，应该把它包括到想象所创造的生活里来。

“这样的过程在我们认真的排演中是经常有的。事实上，我们可以利用一些藤椅构成作者和导演的想象所能想出的一切：房屋、广场、轮船、森林等等。在这种情况下，我们并不相信这些藤椅真的就是树木或崖石，可是我们相信我们自己对这些代用品的态度是真实的，就把它们当作是树木或崖石了。”

19××年×月×日

今天的课是从短短的引子开始的。阿尔卡其·尼古拉耶维奇

说：

“到现在为止，我们训练想象力的练习，多多少少是和我们周围的事物世界（房间、壁炉、门）或者和真实的生活动作（我们的课）发生关系的。现在我要把我们的工作从我们周围的事物世界里转移到想象的领域里去。在这想象的领域里我们还应该这样积极地动作，不同的只是在内心里动作。我们要离开此时此地而转移到我们非常熟悉的另一个环境里去，按照想象虚构所暗示给我们的那样去动作。”讲到这里，阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我说：“你决定吧，你心里想要转移到什么地方去呢？动作要在什么地方，什么时候进行呢？”

“在我的房间里，时间是晚上，”我说。

“很好，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇表示赞同。“我不知道你会怎么样，不过要是我需要觉得自己是处在一所想象的住宅里，我首先必须在想象中走上石阶，在大门口揿电铃，总之，要做出一连串有顺序的合乎逻辑的动作。你要想一想你应该握住的门上的把手是什么样的。想一想它怎样转动，门怎样打开，你怎样走进自己的房间。现在，你在自己面前看到什么？”

“正对面是衣橱、洗脸盆 ……”

“左面呢？”

“沙发、桌子 ……”

“你试在房间里走走，在那里边呆一会。为什么你皱眉头呢？”

“我发现桌上有一封信，我想起，这封信我还没有回复，所以我有点难为情起来。”

“好！看样子，你现在已经能够说：‘我就是在自己的房间里了。’”

“什么叫做：‘我就是’！”学生们问。

“‘我就是’，在我们的行话里，就意味着：我把自己放在虚构情境的中心，我觉得自己是置身于这情境之中，我是处在想象

生活的深处，处在想象事物的世界里，开始以自己的名义，诚心诚意、勤勤恳恳地动作起来。现在告诉我，你想做什么？”

“这要看现在是几点钟。”

“很合逻辑。就假定现在是晚上十一点钟。”

“这是全屋子都沉寂下来的时候，”我说。

“在这种沉寂中你要做些什么呢？”托尔佐夫推动我。

“要说服自己，说自己不是小丑，而是悲剧演员。”

“很可惜，你是这样徒劳无益地去浪费时间。你要怎样去说服自己呢？”

“我要来演一个悲剧角色，”我宣布了自己的秘密幻想。

“哪一个角色？奥瑟罗吗？”

“噢。不是。在我的房间里已经不可能再演奥瑟罗了。那里每一个小角落都会促使我去重复从前已经做过许多次的动作。”

“那你要演什么呢？”

我没有回答，因为我自己还没有解决这个问题。

“现在你在做什么呢？”

“我在打量着房间。看看有没有什么东西会暗示我一个有趣的创作主题……比方说，我想起，衣橱后面有一个阴暗的角落。其实这个角落本身并不阴暗，是在晚上灯光之下才显得阴暗的。那角落里有一个作衣架用的钩子突出来，似乎表示愿意为上吊的人服务。假使我真的想自杀的话，我现在该做些什么呢？”

“究竟做些什么呢？”

“当然，首先要去找一根绳子或是皮带，所以我在自己的书架上，抽屉里翻寻着……”

“找到了没有？”

“找到了……可是，发现那钩子钉得太低。我的脚能碰到地。”

“这不方便。再去找找看有没有别的钩子。”

“没有别的钩子了。”

“如果是这样的话，你最好还是留着你这条命吧！”

“我不知道怎的，弄糊涂了，想象也枯竭了，”我承认。

“因为这个虚构本身就是不合逻辑的。在自然界中，一切都是有顺序的、合乎逻辑的（除了个别例外），想象的虚构也应该是这样。你的想象拒绝把那条缺乏任何合乎逻辑的前提的线引伸下去，使它得出愚蠢的结论，这是毫不奇怪的。

“不过，刚才你所做的关于幻想自杀的试验却实现了你所期待于它的一点：它清清楚楚地向你昭示了一种新的幻想形式。在想象作这样的活动的时候，演员是要离开他周围的现实世界（在目前情况下——就是这个房间），而在心里转移到想象的世界（就是你的住宅）里去的。在这一个想象的环境中，一切都是你所熟悉的，因为幻想的材料都取自你的日常生活。这样你就可以比较容易在自己的记忆中找到它们。但如果所幻想的是不熟悉的生活，那该怎么办呢？在这种条件下就又产生一种新的想象形式。

“为了了解这种不熟悉的生活，你可以重新离开现在围绕着你的现实，而在心里转移到另一个不熟悉的、目前不存在的、但在实际生活中可能存在的环境里去。比方说，坐在这里的人，恐怕不会有谁作过环球旅行吧。但无论是在现实里，或是在想象中，环球旅行都是可能的。这些幻想不应当‘马马虎虎’地，‘一般’地，‘大约’地（在艺术里，无论什么‘马马虎虎’、‘一般’、‘大约’都是不容许的），而应当周详细密地来进行。任何大事情都是由许许多多细节形成的。

“你在路上会遇到各种各样的情况，会接触到许多国家和民族的生活、风俗。你未必能在自己的记忆里找到全部必要的材料。所以要从书本、图画、照片里以及其他一些给人以知识的或表达别人印象的泉源里去汲取。根据这些材料你便可以弄清，在想象中你应该处在什么地方，处在哪一个季节，哪一个月份；你应该在什么地方坐轮船，应该在哪一些城市停留。在那里你可以获得有关这些或那些国家、城市等等的情况和风俗的知识。在脑

子里从事环球旅行所缺乏的其他东西，就让想象去创造吧。这一切重要材料都会使工作做得比较有根据，不象经常促使演员去作过火表演和匠艺式表演的‘一般’幻想那样不着边际。做了这项复杂的准备工作之后，就可以拟定路线，启程就道了。可就是不要忘记始终都应该同逻辑与顺序相联系。这会帮助你们使动摇的、不稳定的幻想去接近那牢靠的、稳定的现实。

“说到新的幻想形式，我要再一次指出这种情况：想象本来就有比实际的现实更大的可能性。事实上，想象是能描绘出实际生活中不存在的东西的。比方说，在幻想中，我们可以迁移到其他行星上面去，从那里偷走神话式的美女，我们能够和不存在的怪物作战，把他们战胜；我们可以下降到海底去，抢娶水中的女王做妻子。你们试把这一切在现实里做起来看。你们未必能为这种幻想找到现成材料的。科学、文学、绘画、故事等等对于到非现实的领域里去作假想的旅行，只能给我们以暗示、刺激和启发。所以，在这种幻想中，主要的创作工作便需要由我们的幻想力来担任。在这种情形下，我们更加需要有那种使神话接近现实的手段。我已经说过，逻辑和顺序在这项工作中占着一个主要的地位。它们会使不可能的接近可能。所以，在创造神话的和幻想的东西时，你们必须合乎逻辑而且有顺序。”

“现在，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇沉思了一会，又继续说，“我要使你们明白，你们做过的那些习作还可以在不同的配合和变化之下来进行。举个例子，你们可以对自己说：‘让我瞧瞧，我的同学们是怎样在阿尔卡其·尼古拉耶维奇和伊凡·普拉托诺维奇的领导下，在克里米亚或北极进行自己的课业的。让我瞧瞧，他们怎样乘飞机探险。’在这样说的时候，你们自己在想象中就退到一旁，看到同学们怎样在克里米亚的阳光底下晒着，或是怎样在北方受冻，他们怎样在山谷里修理损坏了的飞机，或是准备抵御野兽的进攻。在这种场合，你们只是观看你们的想象给自己描绘的事物的普通观众，在这想象生活中，你们不扮演任

何角色。

“现在你们又想亲自参加假想的探险队，或是参加改在克里米亚南部海岸去上的课了。‘在这种情况下，我要怎样来看这一切呢？’你们这样对自己说了一句，又退到旁边去，于是你们就看到自己的同学们，也看到自己在他们中间，在克里米亚上课或是在探险队里。这一次，你们在自己的幻想中也还是消极的观众，也还是自己本人的观众。

“最后，你们把自己看厌了，想要动作了，于是你们就把自己转移到自己所幻想的环境里来，开始亲自在克里米亚上课，或者是来到了北方，接着就修理飞机，看守营帐。现在你们作为想象生活中的人物，已经看不见自己本人了，看见的只是你们周围的东西，就象真正参加这种生活的人一样，在内心里对周围所发生的一切都有所反应。在从事富于动作的幻想的这一刹那，你们心里就产生了我们称为‘我就是’的那种状态。”

19××年×月×日

“你仔细听听自己心里的声音，再告诉我：在上一课当中，当你想到要改在克里米亚上课的时候，你心里发生了什么变化？”今天一开始上课，阿尔卡其·尼古拉耶维奇就这样问苏斯托夫。

“我心里发生了什么变化？”苏斯托夫深思着回答。“不知为什么我想起了旅馆里的一间很小、很蹩脚的房间，窗户朝海开着，房间里很拥挤，许多学生都在这里面，其中有一个正在作训练想象力的练习。”

“当你想到那批学生被想象转移到遥远的北方去的时候，你心里发生了什么变化？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇又问德蒙柯娃。

“我好象看到了冰山、篝火、帐篷，我们大家都穿着皮衣服……”

“可见，”托尔佐夫作出结论，“只要我一指定出幻想的题

目，你们便开始用所谓内心视线看到相应的视觉形象了。这种形象在我们演员行话里叫做内心视象。

“如果根据自己的感觉来判断，那就不难判别出，想象、幻想和空想首先就意味着用内心视觉去看而且看到了我们正在想着的东西。”

“当你在想象中准备在房间的阴暗角落里上吊的时候，你心里发生了什么变化?”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问我。

“我在想象中看到熟识的陈设的时候，就发生了当我孤独时常常在我心里翻来复去的那些熟悉的疑虑。我在心灵深处感到一种难言的忧郁，渴望把自己的灵魂从烦恼的疑虑里解脱出来，由于缺乏耐性，性格软弱，我便想在自杀中去寻求解脱，”我有些激动地解释着。

“可见，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，“只要你用内心视线看到熟识的环境，你便感到这种环境的气氛，于是和动作地点有关的熟悉的思想便立刻在你心里活跃起来了。从思想产生了情感和体验，接踵而来的就是内心的动作欲求。

“当你们想起对付疯子的那个习作时，你们用内心视线看见了什么?”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问全体学生。

“我看见马洛列特柯娃的住宅和许许多多的年轻人；在客厅里，人们正在跳舞，在饭厅里，人们正在吃晚饭。多么愉快，温暖，欢乐！可是在那大门口的台阶上，却有一个身躯高大、面容憔悴的人，胡子乱蓬蓬的，拖着病人的拖鞋，穿着睡衣，一副受冻挨饿的样子。”苏斯托夫说。

“难道你只看见这个习作的开头部分吗?”阿尔卡其·尼古拉耶维奇对沉默了下来的苏斯托夫问道。

“不，我还看见衣橱，就是我们把它抬去堵门的那个衣橱。我还记得，我怎样在想象中给疯子从那里逃出来的那个医院打电话。”

“你还看见什么呢?”

“说实在话，再没有别的什么了。”

“不好！因为用这样一些细小而琐碎的视象的素材，是不可能给这整个习作创造出一系列不断的视象的。该怎么办呢？”

“应该虚构，补充所缺少的东西，”苏斯托夫提议。

“是的，就是要补充！凡是在作者、导演和演出的其他创作者没有把演员进行创作时所必需知道的一切都表达出来的情况下，永远都应该补充。

“首先，我们需要习作所依据的‘规定情境’的不断的线，其次、我再重说一遍，我们需要跟这些规定情境有关的一系列不断的视象。简单说，我们所需要的不是普通的、而是插画式的规定情境的不断的线。所以永远要好好地记住：你们在舞台上的每一个瞬间，在剧本及其情节的外在或内在发展的每一个瞬间，演员或者是必须看见在他的身外，在舞台上所发生的事情（就是导演、美术设计和演出的其他创作者所创造的外在的规定情境）；或者是必须看见在心里，在演员自己的想象中所发生的事情，也就是说明角色生活的规定情境的那些视象。这一切瞬间，一会儿在我们身外，一会儿在我们心里，形成了视象的内在和外在瞬间的不断的线，就象影片似的。创作延续下去的时候，这种影片也就不断地伸展，在我们内心视觉的银幕上反映出插画式的角色规定情境；演员，角色的扮演者，在舞台上应该是诚心诚意、勤勤恳恳地生活在这些规定情境里的。

“这些视象在你心里造成相应的情绪。它会影响你的心灵，并激起相应的体验。

“不断地去观看内心视象的影片，一方面可以把你约制在剧本生活的范围之内，另一方面可以经常而正确地指引你的创作。

“现在就来谈谈内心视象。内心视象我们是在自己心里感觉到的，这种说法正确不正确呢？我们具有一种能力，能看见事实上并不存在、只能由我们想象出来的东西。来检验我们的这种能力并不困难。就拿枝形挂灯来说吧。它是在我身外的。它是存在的，

它存在于物质世界之中。我把‘我的眼睛的触角’——假使可以这样说的话——伸到挂灯上去，我便看到和感觉到它。现在我把目光从挂灯那里引开去，把眼睛闭起来，我要重新看到它——在想象中，‘在回忆中’看到它。为了这，必须把‘我的眼睛的触角’收回到自己心里来，然后再从心里把这触角伸到一种假想的、在我们演员行话里叫做‘我们内心视觉的银幕’那上面去，而不是伸到实物上去。

“这个银幕究竟在什么地方，或者更确切地说，我是在什么地方感觉到它的——是在自己心里呢，还是在自己身外？照我自己的感觉，这个银幕似乎是在我身外的什么地方，是在我面前的一个空空洞洞的空间里。影片似乎就在我心里放映着，但我看到它却是在我的身外映现出来。

“为求彻底明白起见，我换几句话，用另一种形式把这问题再谈一下。

“我们的视象从我们的内心，从我们的想象中、记忆中迸发出来之后，就无形地重现在我们的身外，供我们观看。不过对于这些来自内心的假想对象，我们不是用外在的眼睛，而是用内心的眼睛（视觉）去观看的。

“在听觉方面，情形也是这样。对于假想的声音，我们不是用外在的耳朵，而是用内心的听觉去听的，不过，在大多数场合，我们感觉到这些声音的来源不是在自己心里，而是在自己身外。

“可以换一句话来说明这个道理：假想的对象和形象虽然是在我们身外现出来，它们却都是先从我们的内心，从我们的想象中和记忆中迸发出来的。我们就用实例把这一切检验一下。”

“那兹瓦诺夫！”阿尔卡其·巴古拉耶维奇对我说。“你还记得我在×城的演讲吗？你现在还看得见我们两人在上面坐过的那座小讲台吗？现在你是否在你的心里或是在你的身外感觉到这些视觉形象呢？”

“我觉得这些视觉形象在我的身外，正和当时的实际情形一样，”我不假思索地回答。

“现在你是用哪一种眼睛去看想象的讲台的——用内心的眼睛，还是用外在的眼睛？”

“内心的。”

“只有带着这样的附带说明和解释才可以来运用‘内心视觉’这个术语。”

“要给那么长的剧本的所有瞬间创造出视象！这是多么复杂而困难啊！”我很吃惊。

“‘复杂而困难’？为了惩罚你说这样的话，就要你困难一下，把你的一生，从你开始有记忆的时候起，都讲给我听听，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇突然向我提出这个要求。

我开始说了。

“我的父亲时常说：‘童年——回忆起来就是整整十年，青年能以年计算，壮年——以月计算，老年——以星期计算。’

“我也是这样来感觉我的过去的。有许多事情铭刻在心，能够看得十分清楚，比方说，我的生活回忆开始的最初时刻，是在花园里荡秋千。当时这很使我害怕。许多儿时生活的插曲——在母亲的房间里，在保姆的房间里，在院子里，在街上，——我都看得同样清楚。对于新的阶段——少年时期，我记得就特别清楚了，因为这正是我入学的时候。从这时候起，视象给我描绘出比较简短的、但为数却比较多的生活片断。这样，大的阶段和各个插曲就象一条漫长的线，从现在通往过去。”

“你看见它吗？”

“看见什么？”

“你过去经历的各个阶段和插曲所形成的不断的线。”

“我看见的，虽然有些间断，”我承认。

“你们听见没有！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇胜利地喊起来。“在几分钟之间，那兹瓦诺夫就把自己的一生编成了一部影片，

可是他却不能在那用来传达角色生活的三小时左右的演出中做到同样的事情！”

“难道我回忆了一生吗？那只不过是它的几个瞬间而已。”

“你经历了一生，对那里面几个最重要的瞬间留下了回忆。你也应该去经历角色的一生，从那里面留下几个最重要的、划阶段的瞬间。你为什么认为这工作是那样困难呢？”

“因为真实的生活本身就能自然而然地创造出视象的影片，而在角色的想象生活中，这就需要由演员本人来创造，这是很困难很复杂的！”

“等一会儿你就会相信，这工作实际上并不怎样复杂。如果我要你不是从内心视象，而是从你的内心情感和体验里引出一条不断的线来，那么，这样的工作非但‘复杂’而‘困难’，并且简直是没法完成的了。”

“为什么？”学生们不明白。

“因为我们的情感和体验是难以捉摸的，反复无常的。变化多端的，是不肯稳定下来的，用我们演员行话来说，是不接受‘定影或定影液’的。视觉就比较听话些。视觉形象能比较自由而稳固地铭刻在我们的视觉记忆里，还会在我们的概念中复活过来。

“此外，我们幻想的视觉形象，虽然有其虚幻性，但比起我们的情绪记忆向我们模模糊糊暗示的情感的概念来，无论如何要实际些，要易于捉摸些，要‘物质些’（假使可以这样来形容幻想的话）。要让那些比较容易接近的和比较听话的视象，帮助我们把那些比较不容易接近的、比较不稳定的内心情感复活过来并巩固下来。

“让视象的影片经常把那些和剧本相应的情绪保持在我们心里。让这些情绪笼罩着我们，激起相应的体验、欲求、意向和动作吧。

“正因为如此，我们在每一个角色里所需要的不是普通的规

定情境，而是插画式的规定情境，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇作了结论。

“这就是说，”我想把话说完。“假使我在自己心里把奥瑟罗一生的所有各个瞬间造成视象的影片，并且在我内心视觉的银幕上放映这部影片……”

“假使，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇接下去说，“你所创造的插画能正确地反映出剧本的规定情境和有魔力的‘假使’，假使后者能在你心里唤起同角色本身的情绪和情感相类似的情绪和情感，那么，每当在心里观看影片的时候，你每一次大概都会被你的视象所感染，都会正确地去体验奥瑟罗的情感。”

“当这部影片制作出来之后，来放映它是并不困难的。全部问题就在于怎样来制作它！”我不肯屈服。

“这一点下一次再讲，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说着站起身来，走出教室。

19××年×月×日

“你们就来幻想，就来制作影片吧！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇提议。

“我们幻想些什么呢？”学生们问。

“我要故意挑选一个无动作的题材，因为有动作的题材会自行激起活动，不必依靠想象的预先帮助；相反，缺乏动作的题材就需要加强想象的预先工作。现在我所注意的并不是活动本身，而是对于活动的准备。所以我就采用动作最少的题材，要你们来过一过一棵深深植根于地下的树的生活。”

“好极了！我是树，我是百年的橡树！”苏斯托夫决定了。“不过，虽然我这样说了，我却并不相信这是可能的。”

“在这种情况下，你就对自己这样说吧：我就是我，但假使我是橡树，假使在我的周围和我的本身有了如此这般的情境，我就要怎样办呢？”托尔佐夫帮助他。

“可是，”苏斯托夫表示怀疑，“站在一个地方动也不动，怎能去动作呢？”

“当然，你不能走路，不能从一个地方转移到另一个地方去。可是，除此以外，还有别种动作。要激起这种动作，你首先就应该决定，你是处在什么地方？在树林里，在草地上，还是在山顶上？什么地方更能使你激动起来，你就选什么地方好了。”

苏斯托夫仿佛觉得他是生长在阿尔卑斯山附近高地上的一棵橡树。左面远处，耸立着一座城堡。周围是一片极其宽阔的空地。远处积雪的山脉闪烁着银光，近处是绵延不绝的丘陵，从上面看起来，宛如石化了的海浪。到处都有小树星罗棋布。

“现在你告诉我，你在近处看见什么？”

“我看见自己头顶上罩着浓荫，树枝摆动的时候，它就哗哗作响。”

“还有呢！在你的上方，时常有大风吹过。”

“我看见在自己的树桠上有几个鸟窠。”

“这对于你的孤独生涯很有好处。”

“不，没有什么好处。和这些鸟是很难和睦共处的。它们常常把翅膀拍得扑拉扑拉直响，用嘴啄我的躯干，有时候它们还相骂和打架。这很使我恼火……在我的身旁有一条小溪潺潺流着，它是我最好的朋友和谈心者。它使我免于干旱，”苏斯托夫继续幻想下去。

托尔佐夫使他把他所想象的这种生活中的每一个细节都描绘出来了。

后来，阿尔卡其·尼古拉耶维奇又让普希钦作试验。普希钦并没有怎么去求助于想象，他选择了一个最平常的、很熟悉的、在回忆中容易活跃起来的东西。他的想象很少发展。他把自己设想成彼得洛夫公园里一所带有小花园的别墅。

“你看见什么？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问他。

“彼得洛夫公园。”

“整个彼得洛夫公园你一下子是把握不住的。你还是给你的别墅挑选一个什么固定的地方吧……你在自己面前看到什么?”

“栅栏。”

“哪一种栅栏?”

普希钦不做声了。

“这栅栏是什么材料做成的?”

“什么材料吗?……是弯曲的铁条做成的……”

“它的花式是什么样的?你给我大致讲一下。”

普希钦用手指在桌上画了好久，看来他是头一次在思索他所说的东西。

“我不懂!请你画得清楚些，”托尔佐夫把普希钦的视觉记忆挤干了。“好吧……我们就假定，你是看到了这个……现在告诉我，栅栏外面有些什么?”

“马路。”

“这路上都有些什么人在乘车和步行?”

“别墅的居住者。”

“还有呢?”

“马车夫。”

“还有呢?”

“货车夫。”

“还有谁从这路上经过呢?”

“骑马的人。”

“也许还有自行车吧?”

“是的，是的!还有自行车、汽车。”

显然，普希钦甚至没有打算去打扰一下自己的想象。既然是老师代替学生工作，这种无动作的幻想又会有什么好处呢?

我把自己的这种疑问讲给托尔佐夫听了。

“在我的推动想象的方法中，有几个要点应该指出，”他说。“当学生的想象不活动的时候，我就向他提出一个简单的问

题。既然有话问他，他总得回答。于是他就回答了，——有时为了避免麻烦，他是信口乱答的。这样的回答我不但不接受，而且还要证明它是毫无根据的。为了要作出一个比较满意的答案，学生只好马上去推动自己的想象，迫使自己用内心视觉去观看一下问到他的东西，要不就从理智方面，从一系列顺序的判断去接近问题。想象的工作常常是由这种有意识的、理性的活动来作准备并加以指引的。最后，学生就在自己的记忆或想象里看到了什么。一定的视觉形象就在他面前出现了。短暂的幻想的瞬间也就形成了。过后，我又借新的问题来重复这一过程。于是又形成了第二个短暂的幻想的瞬间，然后又是第三个。我就这样来维持和延长他的幻想，激起一些瞬间，使它们活跃起来，这些瞬间联在一起构成一幅想象生活的图画。就算这幅图画暂时还是没有趣味的吧。但它是由学生自己的内心视象所织成的，这已经很好了。他能有这么一次激起了想象，便能两次、三次、多次看到同样的东西。由于屡次重复，图画铭刻于记忆之中就愈来愈深，学生对它也就习惯起来了。不过也有些人的想象很懒惰，甚至对于最简单的问题也都不能有所反应。那时，教员除了提出问题同时又暗示出答案之外，就没有别的什么办法了。假使教员所提供的能使学生满足，那么学生接受了别人的视觉形象，也会开始按照自己的意思看到一点什么。要是不能的话，学生就会按照自己的鉴别力来纠正所暗示的意见，这样也就迫使他用内心视觉去观看和看见什么。结果，这也会创造出部分是由幻想者自己的材料组织成的、与所想象的生活相类似的生活。……我看出，这种结果并不怎么使你们满意。然而象这样硬挤出来的幻想也还是带来了什么。”

“究竟是什么呢？”

“就这样说吧，在幻想之前，对于所创造的生活，是没有任何形象的概念的。有的只是一些杂乱无章的、模糊不清的东西。但在做过这种准备工作之后，却有某些活的东西暗示出来和确定

下来了。这就给了教员和导演--片土壤，可以把新的种子撒上去。这就是可以在上面作画的那种无形的底色。此外，按照我的办法，学生可以从老师那里把鞭策自己想象的手法接受过来，学会用他自己智慧的活动所暗示给他的问题来刺激想象。这样就会形成一种有意识地去和自己想象的消极性和惰性作斗争的习惯。这已经算是很大的收获了。”

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇还是继续进行训练想象的练习。

“上一课你向我讲过，”他对苏斯托夫说，“你是谁，在你的幻想中你处在什么地方，你看见自己周围有些什么……现在你告诉我，在过着假想的老橡树的生活时，你用内心听觉听见什么?”

起初苏斯托夫什么也没有听见。托尔佐夫向他提起那些栖息在橡树枝头的鸟雀的喧噪声，并且补充一句：

“在周围的山地上，你听见什么呢?”

现在苏斯托夫听到羊的咩咩声，牛的哞哞声，挂铃的叮当声，牧人的号角声和妇女们田间劳作后在橡树底下休息时的谈话声。

“现在你告诉我，你在你的想象中所看见和所听见的事情是在什么时候发生的？是在哪一个时代？是在哪一个世纪?”

苏斯托夫选择了封建时代。

“好。假使是这样的话，那么你这棵老橡树还听见些什么可以作为那时代的特征的声音呢?”

苏斯托夫沉默了一会，说道，他听见一个到邻近城堡里去过节的流浪歌手（中世纪情歌歌者）的歌声。他在这里，在橡树底下的小溪旁边休息，他洗了脸，换上礼服，准备去演唱。他在这里整理一下他的竖琴，最后一次练习他的歌颂春天和爱情、唱出

心中抑郁的新歌。夜里，橡树偷听到廷臣对一个有夫之妇诉说的情话，听到他们长久的接吻。随后传来两个不共戴天的仇敌——决斗者的疯狂的詈骂声，武器的相击声，受伤者最后的叫喊声。黎明时，还听到一些来寻找被杀者的人们的惊惶的声音，后来，当他们找到他的尸体时，听到一片喧嚷声和一些特别突出的尖叫声。尸体被抬了起来，——这时可以听见抬尸体的人的沉重的、匀整的脚步声。

我们还没有来得及歇息一下，阿尔卡其·尼古拉耶维奇又向苏斯托夫提出一个新的问题：

"为什么?"

"什么为什么?"我们都不明白。

"为什么苏斯托夫是橡树？为什么他生长在中世纪，生长在山上?"

托尔佐夫认为这个问题具有很大的意义。据他说，在回答这个问题时，可以从自己的想象里把那个已经在幻想中创造出的生活的过去情形弄清楚。

"你为什么孤伶伶地长在这山地上?"

关于这棵老橡树的过去，苏斯托夫作出了如下的假定。过去这全部高地本来有一片浓密的树林复盖着。离这儿不远，在山谷那边，有一座城堡，那座城堡的领主某男爵，大概经常担心着会受到邻近一个好战的封建主的侵袭。而树林可以掩蔽敌人军队的移动，并且可能成为敌人的埋伏处所；男爵就把这一带树林都砍去了。只有这棵高大的橡树被留下，因为正好在它的近旁，在它的树荫下，有一股泉水从地下冒出来。假使这泉水涸了，小溪也就会干的，而这条小溪却正好是男爵的牛群和羊群饮水的处所。

托尔佐夫提出的新问题——为了什么——又使我们陷入窘境。

"我了解你们的困难，因为现在所谈的是树木。不过，一般说来，这个问题——为了什么？——是有很大的意义的：它会迫

使我们去弄清我们意向的目标，这个目标就指出未来，激起活动和动作。树木，当然不可能抱定目标，不过它还是可以有某种职能和用途，可以为什么事物服务的。”

苏斯托夫想出了这样的答案：橡树是该地区的最高点，因此它可以当作一个很好的了望台，来观察邻近的敌人。就这方面来说，这棵树在过去是有过很多功绩的。所以无怪乎它在城堡和附近居民中间享有特殊的荣誉。为了向它致敬，每逢春天，都举行特别的庆典。就连封建主男爵也参加这个庆典，并且一定要喝尽一大杯酒。橡树上装饰着花朵，大家绕着它唱歌跳舞。

“现在，”托尔佐夫说，“当规定情境已经确定下来，渐渐在我们的想象中活跃起来的时候，我们可以把这一工作开头时的情形和现在的情形比较一下。以前，我们只知道你处在山地上，你的内心视象是一般的，模糊的，就象一张没有显影的底片似的。现在，靠着我们做过的一番工作，这视象已经大为显明了。你已经开始明白，你是在什么时候，在什么地方，因为什么缘故，为了什么而存在的。你已经辨别出一种你以前所不知道的新生活的轮廓了。你已经感觉出立足的基础了。你在想象中开始生活了。但这还不够。在舞台上需要的是动作。必须通过任务和对任务的渴望而激起动作。这就需要新的‘规定情境’和有魔力的‘假使’，以及新的动人的想象虚构。”

苏斯托夫找不到这些新的东西。

“你问一问自己，然后真诚地回答：哪一种事件、什么样假想的不幸才可以使你打消冷漠的心情，使你激动、惊慌或者欢喜呢？你先去感觉自己是在山地上，造成‘我就是’的状态，再来回答这个问题，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇这样劝他。

苏斯托夫竭力去执行所指示给他的工作，但他什么也想不出。

“既然如此，我们就设法用间接的方法来解决这个问题。要做到这一点，你得首先回答，在实际生活中什么最容易引起你的

反应？什么最常使你激动、惊慌或者欢喜？我所提出的问题是和你的幻想题材本身无关的；但当你明白了你生来所固有的癖好之后，你就不难把已经想出的虚构引到这方面来。因此，你不妨说出对你的天性说来是最典型的、为你的天性所固有的某一种特征、资质或兴趣吧。〔19〕”

“最使我激动的是打仗，无论打的是哪一种仗。这种跟我温和的面貌不相称的性格，也许会使你奇怪吧？”苏斯托夫沉思了一会，这样说。

“原来如此！现在假定敌人来进攻了！敌方公爵的军队朝你封建主的领地开来，而且已经登上你所耸立着的那座山了。长矛在阳光下闪烁着，抛弹器和攻城车向前移动。敌人知道，经常有些侦察兵爬到你的顶上去观测。他们要把你砍倒烧掉！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇恐吓地说。

“这一点他们可办不到！”苏斯托夫生气勃勃地回答。“人们不会把我交给敌人的。人们需要我。我们的人并没有打瞌睡。他们已经跑到这里来了，骑兵也冲过来了。侦察兵每分钟都派人给他们报信……”

“现在这里展开了战斗。箭象一片乌云似的从弓上朝你和你们的侦察兵飞来，有些箭簇是扎上燃烧着的亚麻屑，抹上松香的……趁早，你沉着地考虑一下并且作出决定，假使所有这些都是发生在实际生活里的话，在这种情况下，你要怎么办呢？”

可以看出，苏斯托夫心里正忙于从托尔佐夫所引用的有魔力的‘假使’中寻找出路。

“一棵树长在土里，一动也不能动，它有什么办法来自卫呢？！”他因为找不到出路就惆怅地叫道。

“我很满意你的激动，”托尔佐夫赞许道。“问题虽然没有解决，但这不是你的错，供你幻想的题材本来是没有动作的。”

“你为什么给他这样的题材呢？”我们不明白地问。

“我想借此向你们证明，即使题材本身是没有动作的，想象

虚构也还是能引起内心的变化，激发并唤起内心对动作的迫切要求。但是，我们在幻想方面所作的一切练习主要应该向我们证明，角色内心视象的材料、视象〔20〕本身和视象的影片是怎样造成的，证明这项工作完全不象你们所设想的那样困难和复杂。”

19××年×月×日

在今天的课上，阿尔卡其·尼古拉耶维奇仅仅来得及向我们说明，演员之所以需要想象，不但是为了从事创作，而且还为了刷新已经创造出的和用旧了的东西。这是靠着引用新的虚构，或者引用能使虚构焕然一新的个别细节而达到的。

“根据实际的例子，你们就能更好地领会这一点。就拿你们已经做过、但还没有做完的习作来试一下吧。我所指的就是对付疯子的那个习作。你们用新的虚构使它全部或局部地更新一下……”

但是我们当中谁都没有想出新的虚构来。

“你们听，”托尔佐夫说，“你们怎么知道，站在门外的那个人是个暴躁的疯子？是马洛列特柯娃对你们说的吗？是的，她把通向楼梯的门打开，便看见这个住宅的从前的居住者。据说，这人是因为癫狂症突然发作而被送到精神病院里去的……但当你们正在堵门的时候，戈伏尔柯夫跑到电话机跟前，和医院接通了电话，对方回答他说，这人并没有发狂，仅仅是酒疯发作，因为他上次酒喝得太厉害了。现在他恢复健康了，从医院里出来，回家了。不过，谁知道，也许在电话里探问并不可靠，也许，是医生弄错了。

“假使实际情形确是这样，你们可要怎么办呢？”

“马洛列特柯娃应当走到他跟前去，问他为什么来，”维舍洛夫斯基说。

“多可怕！我的亲爱的，我不能，我不能！我怕，我怕！”马洛列特柯娃脸上显出慌张的神色，喊了起来。

“普希钦跟你一道去，他是个强壮的男子汉，”托尔佐夫鼓励她。“一，二，三，开始！”他对我们大家发出命令。“针对着新的情境，倾听内心的欲求，动作起来吧！”

我们情绪高昂，怀着真切的激动来表演这个习作，得到了托尔佐夫和同来上课的拉赫曼诺夫的赞美。虚构的新方案对我们发生了与前不同的影响。

课上完的时候，托尔佐夫就我们训练创作想象的工作做了一个总结。他指出了这项工作的各个阶段，最后说：

“任何想象虚构都应该具有确实的根据，都应该牢牢地确定下来。我们向自己提出谁、什么时候、什么地方、因为什么缘故、为了什么、怎样等等问题，是为了推动想象，帮助我们去创造出臆想的、虚幻的生活的图画，使它愈来愈明确。当然，也有这样的情形：这种图画并不需要我们有意识的理智活动的帮助，不需要提出问题，而是直觉地形成的。不过你们自己也明白，即使在给予你们固定的幻想题材的场合，也都不能去指靠这种直觉的想象活动。‘一般’地去幻想，缺乏明确规定的题材，是不会有什么结果的。

“但是，当我们借理智的帮助去创造虚构的时候，为了回答问题，常常能在我们的意识里产生一种对想象所创造的生活的模糊概念。不过这对舞台创作说来是不够的，舞台创作要求在作为人的演员身上由于虚构的缘故而使他的正常的生活沸腾起来，要求他把整个人——不仅在心理上，而且在形体上——都交给角色。这该怎样办呢？你们可以提出一个如今你们已经很熟悉的新问题：‘假使我所创造的虚构成为现实的话，我该怎么办呢？’你们已经从经验中知道，由于演员天性的特点，你们往往好用动作来回答这个问题。动作是激发想象的良好刺激物。即使这动作暂且还没有做出来，在当时还是一种未获解决的欲求。重要的是，我们已经激起了这种欲求，并且不仅在心理上，还在形体上感觉到这种欲求。这感觉会使我们的虚构得到固定。

“重要的是要意识到非实体的、没有血肉和物质的幻想具备着这样一种能力，能直觉地激起我们的血肉和物质——身体——的真实动作。这种能力在我们的心理技术中起着很大的作用。

“请注意听我现在要说的话：我们在舞台上的每一个动作、每一句话都应该是正确的想象生活的结果。

“如果你在舞台上只是机械地说话或做些什么动作，而不知道你是谁，从什么地方来，为什么来，你需要什么，从这里要到什么地方去，并且将在那里做什么；那你就不是用想象在动作、你在舞台上生活的这一片段，无论是长是短，对于你都不会是真实的——你只会象一部开动了的机器，象自动机那样去动作。

“假使我现在问你一件最普通的事情：‘今天冷不冷’？在你回答‘冷’或‘不冷’或‘我没有留神’之前，你应该在想象中先到街上去溜一趟，回想一下你是怎样走路或坐车来的，检验一下自己的感觉，回想一下你所遇见的行人是怎样穿上厚厚的衣服，翻起衣领，脚下的雪是怎样吱吱作响的，在这以后，你才说出你需要说的那一句话。

“在这样做的时候，所有图画也许刹那间就在你面前一闪而过，也许在旁人看来，你几乎是不假思索就回答出来的；然而图画是有的，你的感觉是有的，对你这些感觉的检验也是有的，你确实是经过想象的这种复杂的工作之后才去回答问题的。

“可见，每一段戏，在舞台上的一举一动，都不应该是没有内心的根据，也就是没有想象的参加而机械地进行的。

“如果你们能严格遵守这个规则，那么你们在学校里的练习（无论这些练习是属于我们课程大纲中的哪一部分）都将会使你们的想象力得到发展和加强。

“相反，你们用冷漠的心（‘冷漠的方法’）在舞台上所做出的那一切将会使你们趋于毁灭，因为这会使你们养成一种自动地、不用想象地——机械地去动作的习惯。

“创造角色的工作以及把剧作家的文学作品变成舞台真事的

创作工作，从头到尾都应该在想象的参加下进行。

“除了那受我们支配的想象虚构，还有什么能够给予我们热力，使我们激动呢！想象必须是活动的，积极的，敏于感应的，得到了充分发展的，这样才能满足我们对它提出的一切要求。

“所以你们要特别注意发展你们的想象。要用种种方法去发展它：既要采用你们已经熟悉的练习，着手去训练想象，也要采用间接的方法，就是遵守在舞台上不去机械地和形式地动作这一规则。”

第五章　舞台注意

19××年×月×日

功课在“马洛列特柯娃寓所”里进行，或者，换句话说：是在闭着幕、布置有道具的舞台上进行的。

我们继续表演对付疯子和壁炉生火这两个习作。

由于阿尔卡其·尼古拉耶维奇的暗示，习作表演得很成功。我们是这样的兴奋和愉快，甚至于要求把这两个习作从头再演一次。

在等待中，我坐到墙跟前去休息一会。

在这里却发生了一件意外的事情。我很奇怪，没有什么显见的原因，放在我旁边的两张椅子突然倒下来了。谁都没有去碰它们，它们却倒下来了。我把倒下去的椅子扶了起来，又赶快扶住另外两张摇摇欲倒的椅子。这时墙上有一条狭长的裂缝投入了我的眼帘。这条裂缝愈裂愈大，最后，我眼看它变得有整堵墙那么高了。这时我才明白椅子是由于什么缘故倒下来的。原来，代表房间墙壁的幕布分开来了，在移动的时候，把东西随之拖走，所以把椅子拖倒了。谁在把幕拉开来了。

这就是舞台框的大黑洞，那儿有着托尔佐夫和拉赫曼诺夫的朦胧的身影。

随着幕的拉开，我心里发生了一种变化。

这变化可以用什么来比拟呢？

请设想一下吧：我和妻子（假定我有妻子的话）同住在旅馆的一个房间里。我们正在倾心谈话，脱着衣服，准备躺下睡觉，我们非常随便地在举止动作。突然间，我们看见我们从来没有注意到的一扇很大的门打开了，从那扇门里，有外人——我们的邻居在黑暗中望着我们。那里究竟有多少人，我们并不知道。在黑暗中，总觉得人数很多。我们赶快穿上衣服，把头发梳理一下，举止尽可能审慎些，就象在作客似的。

这样，在我的心里，就仿佛弦乐器上所有的木栓突然都转动起来，把所有的弦都卷紧了似的，我刚刚还觉得是在自己家里，如今却仅仅穿着一件内衣处在人群中了。

真奇怪，这舞台框的大黑洞竟会破坏我们的悠闲自在之感。当我们在舒适的客厅里的时候，并不觉得有什么主要的和次要的方面。无论你怎样站起来，无论你往哪里转身，——一切都很随便。第四面墙一打开，舞台框的大黑洞便成为主要的方面，你就得来适应它了。人们就是从这第四面墙向房间里观看的，所以你随时都得想到这第四面墙，考虑这第四面墙了。对于在舞台上交流的对手是不是方便，对于说话的人本身是不是方便，这都不重要，重要的是如何使那些不和我们一起在房间里，而是坐在脚光那边的黑暗里的、我们所看不见的人能看到和听到。

刚才和我们一起在客厅里的托尔佐夫和拉赫曼诺夫，本来是平易可亲的，但现在一转移到黑暗里去，转移到舞台框外面去，在我们的心目中就变成了完全另一种人——严厉的、要求严格的人了。

我所发生的这种变化，在所有参加表演这个习作的我的同学们身上也都发生了。只有戈伏尔柯夫，无论在幕开着或在幕闭着的时候，都还是老样子。显然，我们的表演都是为了做样子，并没有什么成就。

“不，肯定地说，只要我们还没有学会不去注意舞台框的黑洞，我们就不能在表演工作中前进一步！”我暗下这样认定。

我和苏斯托夫讨论到这个题目。可是他认为，假使给我们一个完全新的习作，并且加上托尔佐夫的一些动人的解释，那一定会使我们转移对观众厅的注意的。

当我把苏斯托夫的建议讲给阿尔卡其·尼古拉耶维奇听了之后，他说：

“好的，我们来试一下。现在我就让你们表演一出动人的悲剧，我希望这悲剧能使你们不想到观众。

“事情就发生在这个‘马洛列特柯娃寓所’里。她嫁给那兹瓦诺夫，那兹瓦诺夫被某一个社会团体聘请做出纳员。他们有一个很可爱的刚出世的孩子。母亲给那孩子去洗澡了。丈夫在翻阅票据，数钱，要注意，这是公家的票据和钱。因为时间晚了，他来不及把票据和现款交到他所服务的团体里去。一大堆陈旧的、染着油渍的钞票乱叠在桌子上。

“站在那兹瓦诺夫面前的是马洛列特柯娃的弟弟，是一个白痴，驼子，傻子。他看着那兹瓦诺夫怎样从一扎一扎钞票上扯下花纸头——封条——来，抛在火炉里，封条在火炉里明亮而轻快地燃烧着。白痴很喜欢这种喷起的火焰。

“所有的钱都数过了。一共有一万多。

“马洛列特柯娃乘着丈夫已经把工作做完的机会，招呼他去欣赏正在邻室浴盆里洗澡的小孩。那兹瓦诺夫去了，白痴学他的样子，也把纸头抛到火炉里去烧。因为没有封条了，他便把钞票抛进去。原来钞票比花纸头烧得更惹人喜欢。白痴陶醉于这个游戏中，索性把所有的钞票，公家的全部钱财，连同账单和票据都抛到火里去了。

“当那兹瓦诺夫回来的时候，正巧是最后一扎钞票喷起火焰的时候。他明白了到底是怎么一回事之后，不由自主地扑到驼子的身上去，用全力把他一推。驼子跌倒了，太阳穴撞在火炉的铁栏上。发狂的那兹瓦诺夫抢出已经烧着了的最后一扎钞票，绝望地叫着。妻子跑进来，看见弟弟直挺挺地躺在火炉旁边。她跑近

前去，竭力要把他扶起来，但是扶不动。马洛列特柯娃发现弟弟的脸上有血，她叫丈夫，要他去拿点水来，但是那兹瓦诺夫一点也不理会她。他呆住了。于是她只好自己冲出去拿水，从饭厅里立时传来她的叫喊声。她生命的慰借——她心爱的婴儿在浴盆里淹死了。

“假使这悲剧不能使你们转移对观众厅的黑洞的注意，那么，你们的心肠简直就是铁石做的了。”

这一个新的习作以其阔剧性和突然性很使我们激动……但看来我们的心肠真象是铁石做的，我们竟不能把它演出来！

阿尔卡其·尼古拉耶维奇向我们提议，应该从“假使”和规定情境开始。于是我们开始互相谈些什么，但这并不是自由地发展想象，而是硬从自己心里去挤出什么，去想出某种虚构，这些，当然不能刺激我们去进行创作。

观众厅的磁力似乎比舞台上所发生的惨祸更来得有力量。

“既然这样，”托尔佐夫作了决定，“我们还是和观众厅隔开来，闭着幕来演这些‘惨祸’吧。”

幕闭了起来，我们的客厅又变得很舒适的了。托尔佐夫和拉赫曼诺夫从观众厅里回来，他们又变得很和蔼可亲了。我们开始表演。习作的前几段宁静的戏，我们演得颇为成功，但当事态演变到成为悲剧的时候，我的表演就不能使我满意了，我想表现出更多更多的东西，可是我的情感和气质都不够。我不知不觉离开了表演的正轨，走到自我表现的路子上去。

托尔佐夫的印象证实了我的感觉。他说：

“在习作的开头，你表演得很正确，到了末尾却是在做戏了。事实上你是从自己心里挤出情感来的，或者，照汉姆莱脱的说法，‘把热情撕得粉碎’。所以埋怨黑洞是多余的。不仅仅是它妨碍了你正确地在舞台上生活，就是闭了幕，结果也还是一样。”

“如果在开着幕的时候，妨碍我的是观众厅；那么，说实在

话，在闭着幕的时候，妨碍我的是您和伊凡·普拉托诺维奇，”我承认。

“原来是这样！”托尔佐夫很好笑地喊起来。“伊凡·普拉托诺维奇！真是不妙啊！我们简直等于黑洞了！那么对不住，我们走吧！让他们单独去演。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇和伊凡·普拉托诺维奇用悲剧式的步子走了出去。其余的人也跟着走了。我们单独留下来，在没有旁观者，也就是在毫无妨碍的情形下试演起这个习作来。

真奇怪，在单独表演的情形下我们反而演得更糟。我的注意转移到对手身上去了。我竭力注意他的表演，批评他的表演，我自己不知不觉地变成观众了。我的对手呢，他们也在注意地观察着我。我觉得自己既是看戏的观众，又是为了做样子而在演戏的演员。最后我们就愚蠢地，无聊地，而主要是毫无意思地相对表演着。

后来我偶然往镜子里望了一眼，心里很是欢喜，精神也提起来了，想起从前在家里研究奥瑟罗时的情景，当时也象今天一样，为了演给自己看，也曾望过镜子。我很乐于做“自己的观众”。自信心出现了，所以我同意苏斯托夫的提议，去邀请托尔佐夫和拉赫曼诺夫来，好把我们工作的结果表现给他们看。

但结果并没有什么可以表现的，因为他们已经从门缝里偷看过我们单独的表演了。

据他们说，我们的表演比开着幕的时候所演的还要糟。那时候演得固然不好，但到底还谦虚而审慎，现在演得不好不用说，还加上了刚愎自用和放肆。

托尔佐夫总结了今天的工作之后，我们才明白：当幕开着的时候，有坐在脚光那边的黑暗中的观众妨碍我们；当幕闭着的时候，有坐在房间里的阿尔卡其·尼古拉耶维奇和伊凡·普拉托诺维奇妨碍我们；当没有旁观者的时候，有对手妨碍我们，因为他变成我们的观众；而当我对自己表演的时候，作为自己观众的

我，却妨碍作为演员的我。这样一来，无论你往哪里瞧，到处都有观众妨碍你。可是没有观众，演起来却又觉得无聊。

“比小孩还不如！”托尔佐夫责备我们。

“没有什么可做的了，”他沉默了一会，作出了这样的决定，“只好暂时把这习作搁一下，先来研究注意的对象。注意的对象是这件事的祸首，下一次我们就从它开始。”

19××年×月×日

今天观众厅里挂了字牌，上面写着：

创作的注意

代表那间舒适的客厅的第四面墙的幕布被拉开了，平时靠着它排列的椅子都已拿掉。我们可爱的房间，在失去一堵墙以后，就暴露在大家面前，和观众厅联成一片了。它变成了一堂寻常的布景，失去舒适的气氛了。

在布景的墙上到处挂着电线和小电灯，仿佛是装了彩灯似的。

我们被请到脚光跟前来，坐成一排。一阵庄严的静默。

“谁的鞋跟掉了？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇突然问我们。

学生们开始察看自己和别人的鞋子，全神贯注在这件事上。

托尔佐夫提出新的问题：

“刚才观众厅里发生了什么事情？”

我们不知道怎样回答。

“怎么，你们没有注意到我的秘书，那个手忙脚乱、爱吵爱闹的人吗？他刚才拿了文件来给我签过字。”

显然我们并没有看到他。

“这倒是怪事情！”托尔佐夫高声喊道。“这是怎么一回事呢？而且幕还是开着的！你们不是说过，观众厅牢牢地把你们吸引住了吗？”

“我在看鞋跟，”我替自己辩护。

“什么！”托尔佐夫更加奇怪起来。“小小的鞋跟竟比庞大的舞台框的黑洞还要有力量吗？这样说来，要转移对黑洞的注意，已经不是怎么困难的了。原来秘诀非常简单：要转移对观众厅的注意，就应该醉心于舞台上的事物。”

“是呀，一点也不错，”我心里想，“只要我对脚光这边的事物发生瞬间的兴趣，那末我便会自然而然不再想到脚光那一边的事物了。”

这时我回想起钉子撒落在舞台上以及为钉子和工人谈话的那回事。这是在我们观摩演出的一次排练中发生的。那时我被钉子以及和工人的谈话所吸引，就把空旷的黑洞忘掉了。

“现在我希望你们明了，”托尔佐夫扼要说道，“演员需要有注意的对象，只不过不是观众厅里的，而是舞台上的，这种对象愈是有吸引力，它也就愈有力量来控制演员的注意力。

“在人的实际生活中，他的注意力没有一分钟不是被什么对象吸引去的。

“所以，对象愈是有吸引力，它也就愈有力量来控制演员的注意。为了转移对观众厅的注意，应该在这里，在舞台上很巧妙地安排个有趣的对象。你们知道，母亲是怎样用玩具来转移孩子的注意的。演员也需要善于给自己安排这样一些玩具来转移对观众厅的注意。”

“可是，”我心里想，“在舞台上本来就有许多对象了，为什么还要勉强给自己安排些对象呢？”

“假使我是主体，那么我身外的一切便都是客体，也就是对象。整个世界都在我的身外……各种对象，这有多少啊！为什么还要加以创造呢？”我说。

对于这一点，托尔佐夫表示反对，他认为在生活中是有这样的情形的。在生活中，对象的确不断出现，并且自然而然吸引着我们的注意。在生活中，我们很知道，每一个瞬间应该看谁，怎

样去看。

但在剧场里就不是这样，在剧场里有观众厅和舞台框的黑洞，这妨碍演员正常地生活。

据托尔佐夫说，我既然演过奥瑟罗，就应该比别人更清楚这一点。其实，在脚光的这一边，在舞台上，我们确实有许许多多比舞台框的黑洞远为有趣的对象。就是要善于去细看舞台上的事物；要借助有系统的练习，学会把注意力保持在舞台上。应该掌握一种能帮助我们去扣住对象的特殊技术，使得处在舞台上的对象能够转移我们对舞台以外的事物的注意。简单点说，照托尔佐夫的意思，我们要学习在舞台上观看和看见。

托尔佐夫并不去讲解在生活中有哪一些对象也是在舞台上所有的，他说，他要在舞台上形象地向我们表明这些。

“你们现在就要看到的光点和光线，是代表我们实生活中所熟悉的、因而也是剧场所必要的各种对象的。”

观众厅里和舞台上完全暗了下来。过了几秒钟，在我们紧跟前，在我们围坐着的那一张桌子上，有一盏藏在匣子里的小电灯突然亮起来了。在一团漆黑中，这光点成为唯一鲜明的、显著的诱惑物。仅仅是它吸引住我们的注意。

“这个在黑暗中闪耀着的小灯，”托尔佐夫解释道，“向我们表示了近距离的对象点。当我们需要集中注意力，不使注意力分散和引向远处去的时候，我们就利用它。”

灯光重亮了的时候，托尔佐夫对学生们说：

“在黑暗中把注意力集中在光点上，你们是比较容易做到的。现在我们试把同样的练习重复一下，不过不是在黑暗里，而是在灯光下。”

托尔佐夫叫一个学生好好地去察看一下椅背，叫我去察看假珐琅的桌面，要第三个人去注意一件古玩，第四个人——一枝铅笔，第五个人——一根绳子，第六个人——一根火柴等等。

苏斯托夫开始把绳解开来，我阻止了他，我说，这个练习不

是要我们动作，只是要我们注意，所以我们只能够察看这些东西、思考这些东西。可是苏斯托夫不同意，他还是坚持自己的意见。为了解决这个争执，只得去请教托尔佐夫。他说：

“注意集中在对象身上，就会引起一种要对这个对象做些什么的自然的要求。而动作更会把注意集中在对象上。这样，注意和动作打成一片，互相交错，就造成你和对象之间的紧密联系〔21〕。”

当我重新开始察看假珐琅的桌面的时候，我很想去用一把什么落到我手里的利器在上面划出花纹的轮廓来。

这果然使我更加注意地去察看和探究起花纹来。这时苏斯托夫聚精会神地在解绳结，而且解得津津有味。其他学生也埋头做着某种动作，或者在注意地观察对象。

最后托尔佐夫说：

“你们非但可以在黑暗中，而且可以在灯光下获得近距离的对象点。这很好！”

他先在黑暗中，接着又在灯光下向我们表明中距离的和远距离的对象点。就象在第一个例子中注意近距离的对象点的情形一样，为了使注意力尽可能长久地集中在对象上，我们必须借助于自己的想象虚构来给我们的观看提供一种根据。

在黑暗中举行的新的练习，我们很容易便做成了。灯光又都亮了起来。

“现在注意瞧一瞧你们周围的物件，在这些物件中间挑选一个中距离的或者是远距离的对象点，然后把你们的全部注意力都集中在它上面，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇向我们提议。

周围有那么许多近距离的、中距离的、远距离的物件，起初简直不知看什么是好。

本来只要注意一个对象点，却有几十样物件映入我的眼帘，假使我要玩个文字游戏，我就不会把这些物件叫作对象点，而要叫作对象虚点了。最后，我的目光停留在远处壁炉上的一个小雕

象上，不过我不能把它长久地保持在我的注意的中心，因为周围的一切都在吸引着我的注意，所以很快地，那个小雕象便在几百种其他物件中间消失了。

“嗳！”托尔佐夫叫了一声，“看情形，在灯光下选择中距离的和远距离的对象点之前，首先应该学会在舞台上观看和看见！”

“这有什么可学的呢？”有一个学生问。

“有什么可学？当着人们的面，当着舞台框的黑洞，这是很难做到的。现在举一个例子来说：我有一个小侄女，她很喜欢一面吃饭，一面游戏，一面跑，一面讲空话。在这以前，她总是在她的幼儿室里吃饭的。现在让她坐到公用餐桌旁边来，她就不象以前那样边吃、边说、边玩了。有人问她：‘你为什么不吃，不说话呢？’那小姑娘回答：‘干吗你们老望着我呢？’现在岂不是需要使她习惯于当着人们的面去吃、去说、去玩吗？

“你们也是这样。在实生活中你们会走、会坐、会看、会说，可是在舞台上，你们就失去这些能力了。你们总是觉得观众就在身边，因而对自己说：‘干吗他们老望着我呢?!’所以你们也必须从头学习一切——在舞台上，当着人们的面去学习。

“要记住：只要我们一走上舞台，站在照明的脚光和成千人的前面，一切动作，甚至于我们在实生活中十分熟悉的、最简单的、最基本的动作都会变得很别扭。这就是为什么必须在舞台上重新学习走路、举动和坐卧的缘故。关于这一点，我在头几课里已经说过了。今天谈到注意的问题，我要在已经说过的那些话后面补充一句：你们必须再在舞台上学习观看和看见，倾听和听见。”

19××年×月×日

“你们给自己选定一件什么东西吧！”当学生们在开着幕的舞台上坐下来的时候，托尔佐夫说。“就把这条挂在墙上的图案

鲜艳的毛巾选做自己的对象吧。”

大家开始很紧张地去观看那毛巾。

“不！”托尔佐夫阻止我们。“这不叫观看，这叫对对象瞪眼睛。”

我们不再紧张了，但这并没有使阿尔卡其·尼古拉耶维奇相信我们已经看见我们眼睛所看着的东西。

“更注意些！”托尔佐夫命令着。

大家都伸长了脖子。

“注意还是不够，机械观看的成分还是很多。”

我们蹙起眉头，努力装做注意的样子。

“注意和装做注意，这不是一回事。你们自己检查一下：什么是假看，什么是真看。”

经过长久的适应之后，我们静静地坐下来，竭力不使自己紧张，去注视着毛巾。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇突然哈哈大笑起来，对我说：

“假使现在给你拍一张照片，你看了也不会相信，一个人会由于卖力而弄出象你现在所做的这样一副怪相。现在你的眼睛，简直是要从眼眶里蹦出来了。难道为了观看，需要这样费力和紧张吗？放松点，放松点！还要放松！完全用不着紧张！有百分之九十五是用不着的！还要放松……还要……为什么要这样伸向对象呢！为什么要这样费劲向它弯身呢？把身子往后仰！不够，不够！还要往后仰，还要！还要！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇不停地缠着我。

他愈是坚持地说着他的“还要，还要”，那阻碍我“观看和看见”的紧张便愈来愈少。多余的紧张是相当多的，多得叫人难以相信。当一个人弯着身子站在舞台框的黑洞前面的时候，对于紧张的程度是很难想象得出来的。托尔佐夫说得对：演员在舞台上观看的时候，有百分之九十五的紧张是多余的。

“要观看和看见，这是多么简单，需要做的又是多么少

啊！”我兴高采烈地喊起来。“这比我一向所做的要容易得不知多少！为什么我自己起先没有懂得，这样——眼睛突出、身体紧张——便什么也看不见，可是这样——不用丝毫的紧张和努力——却可以把一切看得周详。不过在舞台上完全不做什么，也是困难的。”

“对了！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇抓住我的话头。“因为这时候心里一直在想：假如我不设法给观众表演一些东西，那他们出了钱来看什么呢？应该不白拿自己的演员薪水，应该叫观众开心！”

在舞台上不紧张地坐着，安安静静地去观看和看见，这是多么惬意的啊！在敞开的舞台框的大门前，有权利这样去做，这是多么惬意的啊！你在舞台上一感到自己有这种权利，那时候就没有什么可怕的了。我今天在舞台上感到了随便地、自然地、按照常人的样子去观看事物的快乐，还想起了上第一课时阿尔卡其·尼古拉耶维奇同样随便的坐态。在实生活中，这样的心境我是很熟悉的，不过在实生活中，它并不能使我快乐。因为我太习惯于这种心境了。可在舞台上，我今天却是第一次认识到它，为了这个缘故，我真诚地向托尔佐夫致谢。

“真行！”他向我叫了一声。“这就叫做观看和看见。常常我们在舞台上观看，但什么也看不见！还有什么比演员空虚的眼睛更糟的呢！这样的眼睛只会证明角色扮演者的心灵确确实实是在打瞌睡；证明他的注意力是落到剧场外边，落到舞台所表现的生活以外的什么地方去了；证明演员是在过着与角色无关的另一种生活。

“不断地讲着空话的舌头，机械地活动着的手脚，是不可能来替代敏慧的、赋予表演以生命的眼睛的。无怪乎人们称眼睛为‘心灵的镜子’。

“演员的眼睛，如果能观看和看见，就会吸引住观众的注意，从而使他们的视线也落到他们应该观看的正确的对象上去。

相反，演员的空虚的眼睛，会使观众的注意力离开舞台。”

作了这一段解释以后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇又说：

“我给你们看过那些表示近距离的、中距离的、远距离的对象点的小电灯，这样一些距离不同的对象点是每一个有视力的人，因而也是每一次舞台创作和扮演者本身所必须具有的。

“在这以前给你们看过的小电灯，都是按照演员本人应当如何去看到它们的那种方式，来表示舞台上的对象的。这种情况在剧场里原是应当有的，却很难得有。

“现在我再来给你们看一看舞台上永远都不应当有的情况，但可惜得很，绝大多数演员却几乎随时都有这种情况发生。我就来给你们看一看这样一些对象——演员在舞台上时注意力几乎随时都会被它们吸引去的对象。”

这一段话说完之后，突然有几道光波闪过。这些光波在整个舞台上，在整个观众厅里闪来闪去，表示出演员的分散的注意力。

后来光波消失了，代替它亮了起来的是正厅里一把椅子上的一盏强烈的一百支光电灯。

“这是什么？”不知是谁问了一声。

“是严厉的批评家，”托尔佐夫回答。“演员当众表演的时候，对他总是十分注意的。”

光波又闪过，又消失了，最后亮起了一盏新的大灯。

“这是导演。”

这盏灯还没有来得及熄灭，舞台上就有一盏很小很小的微弱的电灯黯淡地闪烁起来，几乎让人觉察不出。

“这是可怜的对手。他是很少受到注意的，”托尔佐夫带着讽刺的口吻说。

那盏黯淡的小灯一会儿便熄灭了，从舞台前缘射出的聚光灯使我们的眼睛发花。

“这是提词。”

接着又有几道光波到处乱闪：一会儿亮起来，一会儿又熄灭了。这时候我想起我自己在观摩演出中表演奥瑟罗时的心境。

快要下课的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“现在你们可以明白，能够在舞台上观看和看见，对于演员是何等重要。你们应该学习掌握这种困难的艺术！”

19××年×月×日

使大家感到失望的，今天来上课的不是阿尔卡其·尼古拉耶维奇，却是伊凡·普拉托诺维奇一个人，他宣布说，他受托尔佐夫的委托来给我们上课。

这样说来，今天是拉赫曼诺夫的第一课。

他是怎样一位教员呢？

当然，伊凡·普拉托诺维奇是和阿尔卡其·尼古拉耶维奇完全不同的。但是我们中间谁都没有料到，他是我们今天所认识的那样一个人。

在实生活中，当着他所尊敬的托尔佐夫的面，拉赫曼诺夫是安静的、谦逊的、沉默的，但当托尔佐夫不在身边的时候，他却是坚决的、果断的、严厉的。

“集中全部注意！不要松懈！”他用威严而自信的语调说。“你们要做的练习是这样：我给你们每一个人指定一个观看的对象。你们要注意它的形状、线条、颜色、细节和特征。我数到三十的时候，要把这一切都看清楚。我说的是三十！！接着，我把灯熄了，使你们看不见对象，然后我要你们说出这个对象是什么样的。在黑暗中，你们要把你们的视觉记忆所记住的一切都给我描述出来。我要把你们所讲的跟对象本身核对和比较一下。为了这，我还要再开灯。注意！我要开始了：马洛列特柯娃——镜子！”

“亲爱的！”她着慌起来，指着镜子问，“是这一面吗？”

“不必多问。房间里只有一面镜子，并没有第二面。没有第

二面！演员应该是机敏的。

“普希钦——图画。戈伏尔柯夫——挂灯。威廉密诺娃——画册。”

“那本天鹅绒封面的吗？”她用娇滴滴的声音重问一句。

“我已经说过了。我是不说第二遍的。演员应该机敏地去抓住对象。那兹瓦诺夫——地毯。”

“有许多条哩。是哪一条？”

“假如没有弄清，你自己去作决定。弄错了不要紧，不过不要疑惑，不要重问！演员要随机应变。我说，要随机应变！

“维云佐夫——花瓶。乌姆诺维赫——窗户。德蒙柯娃——枕头。维舍洛夫斯基——钢琴。一、二、三、四、五、……”伊凡·普拉托诺维奇不慌不忙地数到三十，便命令道：

“关灯！”

灯黑了以后，他叫我去，命令我把所看见的讲出来。

“你指定给我的是地毯，”我开始详细地向他解释。“我一下子决定不了是哪一条，所以把时间放过去了。”

“简单点，切实点说，”伊凡·普拉托诺维奇命令道。“切实点说！”

“地毯是波斯货。它的底子是酱红色的。四围镶着很宽的边。”我描述了一番，直到拉赫曼诺夫叫了起来：

“开灯！我的小朋友，你记错了！没有抓住，错过去了。关灯，普希钦！”

“我没有弄清楚这幅画的主题。距离很远，模模糊糊的。我只看见红色背景上的一片黄色。”

“关灯！”伊凡·普拉托诺维奇命令道。“画上既没有黄色，也没有红色。”

“真的错过去了，没有抓住，”普希钦低声说。

“戈伏尔柯夫！”拉赫曼诺夫叫他。

“金质挂灯，你明白不，市场上能买得到的那种。还镶着玻

璃。”

“开灯！”伊凡·普拉托诺维奇命令道。“是真正的、博物馆里的挂灯，是亚力山大时代的式样。你也错过了！”

“关灯！那兹瓦诺夫，再把地毯描述一下。”

“请原谅，我不知道还要来第二次。我没有想到，”我抱歉地说，出乎意外地被难住了。

“下一次可要想到。要改正错误，不应该有一秒钟叉着手无所事事。你们大家要知道：在你们还不能把自己的印象精确地描述出来之先，我要再三再四地考问你们的。普希钦！”

“又错过了，两次错过了。”

拉赫曼诺夫终于使我们把他所指定的物件的最微末的细节都研究到，并且把它们描述出来。我曾经被叫到五次。紧张的描述快速地进行了半小时之久。这使得我们眼睛疲乏极了，注意力紧张得很。以这样一种高度的紧张来上课，是不能持续很久的。拉赫曼诺夫知道这一点，所以他把一堂课分成两部分，每一部分占半小时。

我们暂时停止练习，去上舞蹈课。过后，我们再来上拉赫曼诺夫的课，这次课上所做的和上半小时所做的一样，只不过喊出的数目字缩减到二十。

伊凡·普拉托诺维奇说他要把练习缩减到三、五秒钟。

“你们看，就得这样来锻炼注意力！”他说。

现在，当我把伊凡·普拉托诺维奇今天的课记在日记本里的时候，我心里产生了一个疑问：伊凡·普拉托诺维奇上课时的一切情形，是否需要并且值得详尽地记下来呢？或者，把这些练习记在单独的一个本子上也许更好些吧？让这些笔记成为实际练习的指南，成为特殊的习题课本或者是“训练与练习”——如同伊凡·普拉托诺维奇对他自己担任的课程所称的那样。这种笔记在我每天从事练习的时候对我会很有用处，以后，或许在从事导演和讲授的时候也会很有用处的。

就这样决定了。

从此我将有两个本子：其中的一本（就是这一本）我将继续用来做我的日记，记录托尔佐夫所教给我们的艺术理论；在另一本上，我将记述拉赫曼诺夫和我们一起做的实际练习。这将成为“训练与练习”课方面有系统的习题课本。

19××年×月×日

托尔佐夫今天继续用灯光来表明舞台上的注意对象。他说：

“到目前为止，我们还只是以点作为对象。现在我要向你们讲一讲所谓注意圈。它不是一个点，而是一块范围很小的地方，包含着许多独立的对象。我们的视线可以从这个对象跳到那个对象上，但不要跳出注意圈所标明的界线以外去。”

托尔佐夫解释过后，灯光便熄灭了。过了一秒钟，靠近我的座位的那张桌子上的一个大灯亮起来了，在灯罩下投射出一个光圈，落在我的头上和手上。它明亮地照耀着那摆了一些小装饰品的桌子的中央。舞台和观众厅的其余广大部分则沉没在可怖的黑暗里。因此我觉得在灯的光圈里比较舒适些，这光圈仿佛把我的全部注意都吸到它的明亮的、与黑暗隔绝的圈子里去了。

“桌上的这个光圈，”托尔佐夫说，“是表示小注意圈。你自己，或者更确切地说，你那受到光圈照耀的头和手，是处在它的中心。这个圈就好象是照相机上用来精密确定对象最细微部分的小光圈。”

托尔佐夫说得对：摆在桌上小光圈里的所有小装饰品，的确是自然而然地在吸引着人的注意。

在一片黑暗中，只要一待在光圈里，你就会马上觉得自己和一切隔绝了，就象在自己家里一样，你不会害怕任何人，也没有什么可以害臊的了。你会忘记四面八方有许多外人的眼睛在黑暗中观察着你的生活。我觉得在这小小的光圈里，甚至于比在自己的寓所里更自由自在。因为在寓所里，好奇心很重的女主人会从

锁钥孔里偷看；但在小小的光圈里，围绕着它的黑暗之墙似乎是不能穿越的。在这小小的光圈里，当注意力集中起来的时候，非但容易去察看物件的最微末的细节，而且容易产生最隐秘的感觉和心思，做出复杂的动作；可以去解决困难的问题，分析自己细致的情感和思想；可以和别人交流，去感觉到他；可以检查自己最隐秘的心思，在记忆里再现过去，幻想未来。

托尔佐夫了解我的心境。他走近脚光，兴奋地对我说：

“你赶快记住：现在你所体验到的心境，在我们行话里就叫做‘当众的孤独’。是当众的，因为我们大家和你在一起；又是孤独的，因为小小的注意圈把你和我们大家隔离开了。在成千观众面前表演的时候，你可以一直索居在孤独里，象蜗牛躲在壳里一样。

“现在我再给你们看中注意圈。”

又是一片漆黑。

接着，就有一片摆着一批家具——一张桌子、几张椅子、钢琴的一角、壁炉和放在壁炉前面的一张大安乐椅——的相当大的空间被照亮了。我就处在这个光圈的中央。

一下子要把全部空间都看清楚是不可能的。必须一部分一部分来察看。圈内的每一件东西都是个别的、独立的对象点。不妙的只是：光的面积扩大之后，光度不再是那样强烈了，光的界限就不显明了，因此它的围墙变得不怎么坚实了。此外，我的孤独的范围变得过于宽广了。假使小圈可以比作独身者的住宅的话，那么中圈便象是成家的人的住宅了。就象是一个人住在一所十来间房间所组成的空旷寒冷的府第里，很不舒适地过着孤伶伶的生活似的，我想回到自己心爱的小注意圈里去。

但这只是当我一个人处在光圈里的时候，才这样地感觉和考虑。等到苏斯托夫、普希钦、马洛列特柯娃、维云佐夫和别的人走进我所在的这个光圈里来，我们在那里面就有点挤了。大家分坐在安乐椅、木椅和沙发上。

宽广的面积使动作有大大发挥的余地。在大空间里谈谈大家的问题比较方便，但谈个人的、秘密的问题就不是这样。因此在中圈里容易创造出生动活泼、朝气蓬勃、情绪热烈的群众场面。这种场面并不是可以任意创造出来的。今天托尔佐夫所表明的中圈也和小圈一样，使我感到演员在扩大注意面积时的自我感觉。

顺便说说一件有趣的小事情：今天上课的时候，我一次也没有想到在舞台上我最痛恨的敌人——舞台框的黑洞。这很奇怪！

“现在给你们看一看大圈！”托尔佐夫说，这时候整个客厅都被辉煌的灯光照亮了。别的房间暂时还是黑的，但是注意力已经在大空间里迷路了。

“你们再看最大圈！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇高声喊道，突然，其余所有房间都大放光明。

我融化在这大空间里了。

“最大圈的范围，是以看的人的目力为转移的。在这里，在房间里，我已经把注意的面积扩大到最大限度。但假如我们现在不是在剧场里，而是在草原上或大海上，那么注意圈的范围便要取决于遥远的地平线了。在舞台上，这种远景是由美术家画在背幕上的。”

“现在，”沉默片刻之后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释道，“我要来重复这些练习，不过不是在黑暗中，而是在灯光下。

“你们现在就在明亮的脚光和顶光之下，先给我创造出小注意圈和在圈里的当众的孤独，然后再创造中圈和大圈。”

为了帮助学生，托尔佐夫讲解了制止注意力在明亮的灯光下向四面散开的技术手法。

要做到这点，必须利用房间里的物件本身的轮廓去圈住视觉注意的预定面积或圈。就以上面摆着各种东西的圆桌为例。桌面就是在灯光下划出的小注意圈。在地板上有一块摆上家具的很大的地毯，这就是灯光下的中圈。

另一块更大的地毯清楚地划出了大圈。

在没有铺地毯的地方，托尔佐夫计算了他所需要的嵌木地板上画着的方格子的数量。固然，用这些方格是比较难于划出预定光圈的界线，难于把注意力控制在它的范围之内的，不过方格还是有所帮助。

“这就是你们的整幢住宅——这是灯光下的最大注意圈。”

使我大失所望的是，随着注意面积的扩大，舞台框的黑洞又在我面前出现，又占有了我的注意。因此，从前所做过的一切曾经使我获得希望的练习，又失去价值了。我又觉得自己无能为力了。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇看出我的心情，便说：

“我再告诉你一个帮助支配注意力的技术手法。这手法就是：当圈子在灯光下扩大时，你的注意的面积也要随着增大。不过这只可以继续到你还能够掌握住在想象中划出的光圈界线的时候为止。只要你所划出的界线开始动摇和消失，就应该赶快把圈子紧缩到视觉注意所能达到的界限之内。

“可是，正巧就在这种时候时常会发生糟糕的事情：注意力不受你的支配，消失在空间里了。必须重新把它集中起来，再去支配它。这样，你就得赶快去求助于对象点，比方说，就求助于这盏放在桌上匣子里的小灯，它现在又亮起来了。现在不需要使它象以前在黑暗中那样大放光明，但这并不妨碍它吸引人的注意。

“现在，你既已把注意力稍稍稳定下来，就在这盏小灯的灯光下，在光的中央，先创造出小圈来吧。然后再在灯光下划出中圈，并且在这中圈里面拟出几个小圈来。”

我们把指定要我们做的都做了一遍。可是，当注意的面积扩大到极限的时候，我又融化在舞台上的大空间里了。

在明亮的灯光下，圆桌上小匣子里的那盏小灯又亮起来了。

“赶快看着这对象点！”托尔佐夫向我们喊道。

我用眼睛盯住那孤伶伶地处在明亮的灯光下的小灯，几乎没有发觉到周围的一切怎样浸沉到黑暗里去，大圈怎样变成了中圈。

后来中圈又缩成了小圈。更好了！它是我心爱的，我能够随意地支配它。

这以后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇就在黑暗中反复让我们做着已经知道的练习：从小圈到大圈，反过来由大圈到小圈，接着又由小圈到大圈，然后再反过来。

这样反复做了十次，我们终于有些习惯了。

在第十次复习之后，在最大的光圈里，也就是当整个舞台大放光明的时候，托尔佐夫高声喊道：

“在灯光下去找中圈，并且让你们的目光在那里面自由转动！

“停下！又把注意力分散了！快点再抓住那救命灯！就是为了这个缘故才让它在灯光下亮着的。就这样！很好！

“现在你们再在灯光下定出一个小圈。这是不难做到的，因为在它的中间有一盏亮着的灯。”

随后，我们又按相反的次序回到灯光下的大圈里去。一碰到危急关头便去抓住那亮着的灯——对象点。在灯光下，这种循环练习也进行了许多次。

“假使你们在大圈里迷了路，”托尔佐夫总是这样说着，“你们便要赶快抓住对象点。掌握住对象点之后，你们再给自己划出小圈，然后再划中圈。”

托尔佐夫竭力要使我们养成一种直觉的、机械的习惯，就是由小圈转换成大圈，再由大圈转换成小圈，转换的时候不让注意力分散。

我还没有养成这种习惯，但我仍然了解到，随着圈的扩大而保持当众的孤独这一手法，在舞台上是可能成为演员自然的要求的。当我向托尔佐夫说明了这一点以后，他指出：

“当你处在露天游艺场的大舞台上的时候，你才能充分知道这个手法的好处。在这种舞台上，演员会觉得自己束手无策，好象在沙漠里似的。在那里，你就会明白，要拯救自己，就必须能完全掌握中注意圈和小注意圈。

“在那种惊慌失措的可怕时分，你必须记住，大圈愈是宽广无边，它当中的中注意圈和小注意圈就必须愈加坚牢，当众的孤独也要愈加严密。”

沉默片刻之后，托尔佐夫就用灯光表明处在我们身外的小圈、中圈和大圈。

直到目前为止，在做各种注意圈的练习的时候，我们都是处在光的中央，现在我们却处在黑暗中——处在光亮以外。

所有的灯都熄灭了，后来，挂在隔壁饭厅里的一盏灯突然亮了起来。在那里，一个光圈落在餐桌的白色台布下。

“你们看，这就是你们身外的小注意圈。”

后来这个圈在我们的身外扩大到中圈的规模。它照亮了隔壁房间的全部面积，后来又扩展到除了我们所在的这个黑房间之外的所有其他房间。

“你们看，这就是在你们身外的大圈。”

从黑暗的客厅里，是便于去观察我们周围的一切情形的——一直到我们的目力所能达到的最远各点为止。我可以挑选在我们身外的各个对象点，小的、中的、大的注意圈，以供自己观察。

在明亮的灯光下，我们也进行了这种划出我们身外的各种规模的注意圈的练习。这一次，客厅和所有别的房间都被照亮了。我们必须在想象中拟定、缩小和扩大我们身外的注意圈，就象以前我们自己处在光圈中央时所做的那样。

19××年×月×日

今天刚上课的时候，我在一阵高兴之下嚷起来：

“要是能永远不跟舞台上的小圈分离，该多么好啊！”

“你就不要和它分离吧！这是你的自由！”托尔佐夫这样回答我。

“可是，我不能象撑着伞似的无论到什么地方都随身带着灯和灯罩啊。”

“当然我并不劝你这样做。但是不仅在舞台上，就是在实生活中，无论你到什么地方去，都还是可以随身带着小注意圈的。”

“这怎么可能呢？”

“你马上就可以看到。你先走到舞台上去，就象在自己家里似的在那里生活：站立，走动，换换座位。”

我走了上去。灯光完全熄灭了，在黑暗中不知从什么地方突然射出一个光圈，并且开始跟着我一道移动。

我在房间里来回走着，光圈也跟着我走。

这时候发生了一件不可理解的事情：我居然坐到钢琴跟前，弹起《恶魔》里的一个曲调——我唯一会弹的曲调来。

为了恰当地来估计这个不平常的事，必须在这里作一个注释。事情是这样：我并不是什么音乐家，在家里，要等到只剩下我一个人的时候，我才敢偷偷地弹琴。假使谁听到我的乱弹，走进我房间来，那就糟了。那时我就会把琴盖阖起来，满脸通红，总而言之，就象一个中学生在抽烟时被逮住似的。然而今天我却在大庭广众间以钢琴家的姿态弹起琴来了，弹的时候居然没有感到任何拘束，一点也不迟疑，并且还有些怡然自得的心情。这简直叫人没法相信！简直是奇迹！该怎么解释呢?!难道注意圈在舞台上比在实生活中更能严密的保护我们，演员在舞台上也比在现实中更能强烈地感觉到它吗？或许，注意圈还有着我所不知道的某种特性吧？

进了学校以后这短短期间里，在给我们讲授的一切创作秘密之中，对我最有重大而实际的价值的，要算是移动的小注意圈了。移动的注意圈和当众的孤独——从此以后要成为我对抗舞台上一

切恶习的靠山了。

为了更好地来说明它们的意义，托尔佐夫给我们讲了一个印度的故事。这故事的内容是这样的：

有一位王公要挑选一个大臣。要是有谁能捧着一只盛满牛奶的大钵沿城墙走一圈，而牛奶一滴也不泼出来，那人便可以当选。许多人都去试了，可是他们在路上一受到吆喝、恐吓、引诱，便把牛奶泼出来了。

“这不是大臣，”王公说。

有一个人也去试了。无论是吆喝、恐吓或是狡计，都不能引诱他的眼睛离开盛满牛奶的大钵。

“开枪！”指挥官高喊。

开了枪，但这没有用处。

“这才是一位大臣咧！”王公说。

“你听见喊声没有？”王公问他。

“没有！”

“你没有看见他们怎样吓唬你吗？”

“没有。我在看着牛奶。”

“你听见枪声没有？”

“没有，指挥官！我在看着牛奶。”

“你们看，这才叫做处在圈子里！这才叫做真正的注意，并且不是在黑暗里，而是在阳光下！”托尔佐夫讲完了故事以后，这样说。“你们也试一试，在明亮的脚光下来做你们的练习吧。”

遗憾得很，获得王公手下的大臣职位在我们是没有指望的了！在灯光下我竟无法把自己封闭在移动的圈里，竟无法在那里造成当众的孤独。

这时候伊凡·普拉托诺维奇带着他新发明的玩艺儿来帮助我们了。他把芦苇箍分发给我们，这箍就象马戏班里骑马的人拿来作穿跃表演的那种箍一样。其中有的很大，有的小些。如果把这

样的箍套在身上，用手拿住它，使自己处在它的中央，你便会觉得是处在注意圈里了，同时箍的触摸得到的线条会帮助你在清楚划定的界限里去掌握住注意圈的界线。套着这种箍在房间里走来走去，你就会看到和觉察到那应该在想象中随身带着的移动的注意圈。

拉赫曼诺夫的发明对于某些人，比方说对于普希钦，是很有帮助的。这胖子说：

“我觉得自己象提奥格尼①……坐在桶里。我的肚子很大，这箍显得小了一些，可是为了孤独和艺术也就只好忍耐一下。”

至于我呢，我是按自己的方式来适应移动圈所提出的困难任务的。

今天我在街上有了发现。

这真是一种奇怪的现象：在许多行人和来来往往的电车、汽车中间，我觉得比在舞台上更容易在想象中给自己划出注意圈，带着它在街上走。

在行人最多的阿尔巴特广场，我很容易地做到了这一点，我对自己说：

“这就是我给自己划出的注意圈：以自己的肘和从腋窝底下突出来的皮包作界限，同时不超出自己的脚的跨步范围。这便是界线，注意力不应该分散到这界线以外去。”很奇怪，我能够把注意力保持在所指明的界限里。不过这种练习在人多的地方进行是不十分方便的，而且还发生了不良的后果：譬如我踩了别人的脚；几乎把人家的糖果摊踢翻了；没有向熟人打招呼。这就使我不得不把划定的注意的界限扩大到中圈的范围，把圈子扩大到自己身体以外相当远的地方去。

中圈是比较安全些，不过对注意说来却要困难些，因为时时刻刻有迎面走来的人或是追上我的人穿过这较宽的圈子，就象穿

---

① 提奥格尼（公元前404—323）：古希腊哲学家，犬儒派创始者。

过院子过道似的。如果不是在圈里而在广阔的空间里，我便不会去看他们；但是在划出来供观察的狭小范围里，那些我并不怎么感到兴趣的陌生人却违反我的意志变得比我所想望的更加显眼了。他们吸引住我的注意。在放大镜和显微镜的小小镜圈里，无论怎样细微的东西都会投进眼帘的。在我的移动圈里，情形也是一样。凡是落进视界里的一切东西，都被紧张的注意完全把握住。

我试作了一下扩大和缩小注意圈的练习，不过到后来就不得不停止这个试验，因为我几乎去数起通往地下室去的楼梯的所有梯级来了。

走到阿尔巴特广场上，我划了一个目力所能及的最大圈，顷刻之间，它里面的各种物件的轮廓都搅在一起，变得模糊不清了。在这里我听到了凄厉的汽笛声，汽车夫的谩骂声，看见了几乎要在我身上开过去的汽车头。

“假使你在大圈里迷了路，就赶快把它缩成小圈，”我想起托尔佐夫的话。我便这样做了。

“真奇怪，”我暗下思忖着，“为什么在广大的阿尔巴特广场上和在人群拥挤的街上，要比在舞台上容易造成孤独呢？是不是因为在那里谁都不跟我发生关系。而在舞台上，大家却都要注视着演员呢？这是剧场的必然情况。剧场的存在本来就是为了让人们注视舞台，注视剧中人的当众的孤独。”

当天晚上，有一件事使我得到更大的教益。事情是这样的：我去出席×教授的演讲会，因为迟到了，我就急急忙忙走进挤满听众的讲堂里去，这时候，演讲者正好用很轻的声音说明他的演讲的题目和基本要点。

“嘘……安静点！让人家听！”四面八方都有人向我喝斥。

感觉到自己成为大家注意的中心以后，我是这样的茫然失措，顿时失却了一切集中注意的能力，就象在观摩演出中演奥瑟罗时所发生的情形一样。但我马上就机械地把注意圈缩小到移动

的小圈的范围，这使圈内的所有对象点都变得很清楚，我终于找到了自己椅子的号头。这种情况使我定下心来，我居然能在大庭广众间不慌不忙地做起缩小与扩大注意圈的练习来——从大到小，反过来，从小到大。这时候，我感到我的沉着、镇静和自信使全体听众都很钦佩，他们的喝斥声也停止了。甚至于演讲者也都停了下来，休息一会。而我呢，由于能把大家的注意力引到自己身上来，觉得他们都在我的掌握之中，很是得意。

今天，我不是在理论上，而是在实践中认识到，也就是感觉到移动注意圈的益处。

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“到现在为止，我们所研究的都是对处在我们自己身外的对象的注意，而且这种对象是死的，没有由‘假使’、规定情境、想象虚构赋予生命和热力。这以前我们所要求的是为注意而注意，为对象而找出对象。现在我们要讲到内在的、想象的（不是外在的、现实的）生活中的注意与对象。

“这究竟是什么对象呢？有些人以为，只要往心灵里边看，就可以看到它的各个组成部分——智慧、情感、注意、想象等等。那么，好吧，维云佐夫，你就去看一看自己的心灵，从那里把注意和想象找出来。”

“在心灵的哪一部分去找呢？”

“我为什么看不见伊凡·普拉托诺维奇？他在哪儿？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇突然问。

起初大家向四面望望，后来就思索起来了。

“刚才你的注意力跑过一些什么地方？”托尔佐夫问维云佐夫。

“在整个剧场里寻找伊凡·普拉托诺维奇……还跑到他家里去了一趟……”

“想象在哪儿呢？”托尔佐夫问。

“跟注意一起在那儿寻找咧，”维云佐夫肯定地说，显出很满意的神色。

“现在你们回忆一下鲜鱼子的味道吧。”

“我回忆到了，”我回答。

“你的注意的对象在哪里？”

“起初我想象到放在冷菜桌子上的一大盘鱼子。”

“这就是说，在想象中，对象是在你的身外。”

“可是视象立刻在嘴里——在舌头上——激起了味觉，”我回忆着。

“那么说，是在你的内部了，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇指出，“你的注意力也跑到那里面去了。”

“苏斯托夫！你回忆一下鲑鱼的气味。”

“回忆到了。”

“对象在哪里？”

“起初也是在冷菜桌上的盘子里，”苏斯托夫回忆着。

“这就是说，在你身外。”

“后来就在嘴里，在鼻子里，总而言之，在我的内部。”

“现在你再回想一下萧邦的送葬曲。对象在哪里？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇检验他。

“起初是在我的身外：在送葬行列里。但后来我却在耳朵的深处，也就是在我自己的内部，听到乐队的声音，”苏斯托夫这样解释着。

“你的注意也跑到那里面去了吗？”

“是的。”

“这样，我们先在内心生活中给自己创造视觉形象——伊凡·普拉托诺维奇的所在地、冷菜桌子或者送葬行列，然后，通过这些形象，激起五觉中某一种的内在感觉，最后把自己的注意力固定在它上面。可见，在我们的想象生活中，注意力不是直接

地，而是间接地，通过所谓副对象来接近对象的。我们的五觉都是这样激起的。

“威廉密诺娃！你走上舞台的时候，有什么感觉？”托尔佐夫问。

“真的，我不知道该怎么说才好，”我们的美人着急起来了。

“现在你的注意力跑到哪里去了呢？”

“真的，我不知道……好象……是到……我们剧场……后台的……演员化妆室里去了……在观摩演出……开始以前。”

“你在演员化妆室里做什么呢？”

“我不知道，该怎样来形容……我在为服装着急。”

“不是为凯萨琳娜这个角色吗？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇又问她。

“也为凯萨琳娜。”

“那么你感觉到什么呢？”

“我着急，什么都从手里滑下来了……我来不及了……铃正在响……就在这时候，在身上的这个地方，还有那个地方……有什么东西抽紧来……我软弱得象个病人……呀！甚至于连头也真的晕起来了。”

威廉密诺娃靠在椅背上，用她那双美丽的纤手把眼睛遮住。

“你们看，这一次情形也是一样：上台前的后台生活的视象被创造出来了。这些视象在内心生活中引起了反响，或者换句话说，产生了体验，谁知道，这体验再进一步发展，也许会使你达到真正昏迷的状态。

“我们注意的对象，无论在实际生活中，或者在想象生活中，都丰盛地散布在我们周围，特别是在想象生活中。想象生活非但给我们描绘出真正存在的世界，还描绘出现实中不可能存在的幻想世界。神话在实生活中是不能实现的，但它却活在想象里，这一领域所拥有的对象，远比现实中所拥有的要多种多样。

“你们看，我们内部注意的材料是多么丰富。

“但困难的是，我们想象生活中的对象是不稳固的，常常是不可捉摸的。在舞台上，我们对周围实际的、物质的世界尚且要求训练有素的注意，那么在不稳固的、想象中的对象方面，对注意的这种要求当然就要增加许多倍了。”

“怎样在自己心里稳固内部注意对象呢？”我问。

“完全象你训练外部注意那样。你在这方面所知道的一切，同样适用于内在对象和内部注意。”

“这是说，在内心的和想象的生活里，我们也可以利用近距离的、中距离的和远距离的对象点，小的、中的和大的固定注意圈和移动注意圈吗？”我问托尔佐夫。

“你是在自己心里感觉到它们的。就是说，它们是存在的，必须利用它们。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续把外在的与内在的对象、外部的与内部的注意来作比较，他说：

“你本来应该注意舞台上所发生的事情，但是你的注意往往被舞台框的黑洞吸引去了，这件事情你还记得吗？”

“当然记得！”我喊了起来。

“你要知道，在舞台上，内部注意也会时时刻刻由于演员对自己本人生活的回忆而离开角色的生活，所以在内部注意的领域里，也经常进行着正确的和不正确的、对角色有益的和对角色有害的注意之间的斗争。

“有害的注意使我们离开正确的线索，把我们拖到脚光的那边，拖到观众厅里或是剧场外边去。”

“这样说来，要训练内部的注意，就应该在想象中把您为了外部的注意而教我们做的那些练习做一做罗？”我想把问题弄清楚。

“是的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇肯定地说，“现在也象当时一样，首先需要做些练习，使自己的注意在舞台上不至于被

那些不需要看到、不需要想到的东西所吸引；其次需要做些练习，来帮助内部的注意去扣住角色所需要的东西。只有在这种条件下，注意才会变成坚定的、敏锐的、集中的、稳固的——无论在外部或是在内部。这是需要做一番艰巨的、长久的、有系统的练习的。

“当然，在我们这门事业中，占重要地位的首先是内部的注意，因为演员在舞台上、在创作过程中的大部分生活，是在创作幻想、虚构以及臆造的规定情境的范围内进行的。这一切都是不可见地活在演员的心灵里的，只有内部的注意才可以接触到。

“在注意力容易分散的当众创作情况下，站在成千观众的面前，是很难把自己全身心都集中在不稳固的内在对象上，很不容易学会在舞台上用自己心灵的眼睛去观看这内在的对象的。但是习惯和训练会克服这一切障碍。”

“大概，在这方面还有一些特殊的练习吧？”我问。

“在学校训练以及随后的舞台训练过程中那些练习就够多了！在从事训练时，正如从事创作时一样，需要外部注意，特别需要内部注意去作几乎是毫不间断的活动。如果学生或演员明白这一点，并且在家里、在学校里、在舞台上都很自觉地来对待自己的事业，如果他在这方面是十分守纪律的，并且在内心里随时都有所准备，那么他就可以放心了：在日常工作中，甚至于不用什么特殊的练习，他的注意力也会受到必要的训练的。

“但是这种认真的、日常的工作需要有很大的意志力、毅力和韧性，而这一切远远不是所有的人都能具备的。所以除了舞台工作以外，也应该在私生活中训练注意。为了这个目的，你们可以做一做在训练想象方面所做过的那些练习。这些练习对于注意也是同样有效的。

“你要养成习惯，在每天关了灯躺下睡觉之后，要在想象中去回顾一下刚过去的这一天的全部生活，在这样做的时候应该使自己的回忆尽可能细致，就是说，假使你回想的是中饭和早茶，

那么你就设法不但要想起和看到你所吃过的食物，还要想起和看到盛菜的碗碟，以及摆在桌上的大概的位置。你还要回想起吃饭时的谈话所引起的思想和情感，以及所吃过的东西的味道。有些时候，你可以不去回想最近的一天，而去回想生活中的一些比较遥远的时刻。

“你在想象中要详详细细地察看一下你在某一个时候住过或游览过的寓所、房间、地方，同时，还要回想起某些物件，并在想象中使用它们。这会使你回到曾经很熟悉的动作的顺序上去，回到以往生活中的某一天的线索上去。你也要用自己的内部注意详细地来检查这一切。

“你要设法尽可能清楚地去想起自己的亲人，无论是活着的或是已经逝世的。在这一切工作中，注意都担任着重要的角色，它可以获得许多新的缘由来进行练习。”

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续讲授没有讲完的课。他说：

“你们知道，在创作中注意和对象应该是非常稳固的。我们不需要浮面的、肤浅的注意。创作要求演员的整个机体完全集中在它上面。怎样去获得稳固的对象和对它的应有的注意呢？这你们已经知道。所以我们要在实践中检验一下。那兹瓦诺夫！到舞台上去，看看那盏放在圆桌上匣子里的小灯。”

我走上舞台。一会儿，灯光熄灭了，只剩下那盏作为我的唯一对象的小灯还亮着。过了一分钟，我忽然恨起它来了。我觉得这盏灯讨厌透了，甚至于想把它扔到地上去。

当我把这一点说给阿尔卡其·尼古拉耶维奇听的时候，他提醒我：

“你知道，在舞台上把注意吸引到对象上去的并不是对象本身，不是灯，而是那吸引人的想象虚构。虚构能改造对象，能借

规定情境的帮助使对象变得有吸引力。快些用你想象的美丽动人的虚构去围绕住它吧。那时讨厌的灯便会改变样子而成为创作的刺激物了。”

长时间的沉默。沉默中我一直盯住灯，但丝毫也不能给自己的这种观看想出什么根据来。

最后托尔佐夫可怜我了。

“我来帮助你。这盏小灯对于你就算是神话中一个睡着的怪物的半睁半闭的眼睛吧。因为在一团漆黑中，无法看出它的庞大身躯的轮廓，你就觉得它更加可怕了。你可以这样对自己说：‘假使这虚构成为现实的话，我该怎么办呢？’神话中的皇子在和这怪物决斗之前也完全是这样去考虑问题的。你就按照普通人的逻辑来解决这问题吧，——既然这只怪物的脸部对着你，尾巴远在后面，那么你从哪一面去进攻它比较恰当呢？就算你的进攻计划拟得并不好，就算那神话中的英雄比你拟得好，无论如何你还是要想出一些什么，从而把你的注意力，随着也就把你的思想集中到对象上去。这样，想象便醒来了。它抓住你，使你产生动作的欲求。既然开始动作，——这就是说，你已经接受对象，已经相信它，已经把它和自己联系起来了。这就是说，你已经有了一定的目标，所以你的注意便能摆脱舞台以外的一切事物。不过这仅仅是改造注意对象的开始。”

摆在我面前的任务是很困难的。但是我想起，“假使”既不强制情感，也不挤压情感，它仅仅要求象阿尔卡其·尼古拉耶维奇所说的“按照普通人的逻辑”来回答。现在只要解决一个问题：从哪一面进攻怪物较为恰当？接着我便合乎逻辑而有顺序地来考虑了。“这黑暗中的光亮究竟是什么呢？”我问自己。“这是微睡的巨龙那只半睁的眼睛。假使真是这样，那它就是在直视着我。应该躲开它。”可是我不敢动弹。怎么办呢？我对这个向自己提出的问题考虑得愈多，愈周密，注意对象对于我便愈显得重要。我愈是注意这对象，它对我便愈有强烈的催眠作用。突

然，小灯闪烁了一下，我打了个寒颤。接着，它更亮了起来。这使我眼花，也使我着急和恐惧。我向后倒退，因为我觉得那怪物发觉我了，它转动起来了。我把这一点说给阿尔卡其·尼古拉耶维奇听。

“你终于把你所拟定的对象确定下来了！它已经不再以它原来的形式存在了，仿佛已经失踪了，在它的原位上出现的是一种完全不同的、更加强烈的、被动人的想象虚构所巩固的对象（本来是灯，现在却成为眼睛了）。这种被改造过的对象引起了相应的情绪上的反响。这种注意不仅仅使演员对对象发生了兴趣，它还把演员的全部创作机器都开动起来，并且和它一块儿继续进行自己的创作活动。

“要善于改造对象，同时也要把注意本身从冷漠的——理智的、理性的——改造成为亲切的、温暖的、感性的。‘感性的’这术语在我们演员行话中是通用的。不过，‘感性的注意’这名称不是属于我们的，而是属于心理学家拉普辛的，他在他的《艺术创作》那本书里最初运用了这个名称〔22〕。

“最后，我要告诉你们，感性的注意在创造‘角色的人的精神生活’，也就是在实现我们艺术的基本目的的创作工作中，是我们所特别需要的，是特别有价值的。所以，感性的注意在我们创作中的意义，是可以想象得到的。”

在我之后，托尔佐夫又叫苏斯托夫、维舍洛夫斯基、普希钦到舞台上去，教他们作类似的试验。

为了避免重复，我不来描述了。

19××年×月×日

因为叔叔生病，我迟到了。在上课的时候，我好几次被喊去听电话。最后，只好没等到下课就回家了。由于焦急不安，加上心不在焉，使我没法去细听托尔佐夫的讲解，难怪我今天的笔记是这样零零碎碎、断断续续的了。

我走进教室的时候，维舍洛夫斯基正在跟托尔佐夫进行热烈的争论。他说，很显然，要同时注意到角色，注意到技术手法，注意到观众（没法不注意他们），注意到角色的话语，注意到对手的台词，注意到提词，有时还要一下子注意到好几个对象，这对于他不仅是困难的，而且简直是不可能的。

“这需要多少注意啊！”维舍洛夫斯基绝望地喊起来。

“你认为你无力担当这种工作，然而马戏班里的骑师却能很高明地担负起更加困难的任务，在执行任务的时候是拿自己的生命去冒险的。想想看，他要用双脚和躯体在疾驰着的马背上维持平衡，要用眼睛注视着顶在前额上的棍子的均衡状态，棍子的顶端还有一只很大的旋转着的盘子，除此之外，他还要耍着三四个皮球。他同时有多少对象啊！然而他还是有可能很神气地去吆喝马匹。

“骑师所以能把这一切做到，是因为一个人具有多方面的注意力，每一方面都不妨碍其他方面。

“困难的只是在开头的时候。幸而，我们有许多习惯已经成为不知不觉的了。注意也可以成为不知不觉的。当然，假使你到现在为止还以为演员只要有才能便能够靠灵感工作，那你就应该改变这种错误看法。没有经过磨练的才能仅仅是原料，是没有经过加工制造的材料。”

争论的结果怎样，我并不知道，因为有人喊我去听电话，接着我不得不去找医生了。

回到剧场，走进教室的时候，我看见戈伏尔柯夫站在舞台前缘，眼睛很不自然地瞪着，这时，阿尔卡其·尼古拉耶维奇正忙着开导他。

“发生了什么事情？他们在争论什么呀？”我问邻座的人。

“戈伏尔柯夫说，‘应该眼睛不离观众’，”我邻座的人笑着回答。

“我们是在观众面前表演呀！”那位争论者大声嚷着。

可是阿尔卡其·尼古拉耶维奇反对这种看法，他说，不可以去“看观众”。

关于这争论本身，我不想细说，我只把托尔佐夫的意见记下来——在什么样的条件下，才可以把眼睛朝观众厅方面看去。

“假定说，你在观看那堵把演员和观众厅分隔开来的想象的墙。那时，那双望着想象的墙上某一个很近的对象点的眼睛，应该是什么样的呢？那时，眼睛几乎应该和看着自己鼻尖时一样对得厉害。

“在绝大多数情形下，演员是怎样看的呢？他是依照一成不变的习惯，把眼睛朝着正厅，朝着导演、批评家或是崇拜者的座位上望去。这时，他的瞳孔并没有采取我们平常看近距离对象时的视觉角度。难道你以为演员自己、对手和观众觉察不出这种不合生理现象的错误吗？难道你希望靠这种反常状态来欺骗你自己的和我们大家的作为人的经验吗？

“现在我再来说说另一种情形：按照你的角色的要求，你应该向那很遥远的海上地平线望去，在那里，看得出一只驶向远方的小船的白帆。

“你回忆一下，当我们观看远处的时候，瞳孔是什么样的呢？

“瞳孔一定是完全直视着，两条视线几乎平行地向前伸展。要使瞳孔获得这样的状态，就应该在心里头找出最远的想象的点，仿佛把正厅的后墙上钻了一个窟窿似的，把你的注意力穿过去集中在这想象的点上面。

“本来应该这样做的，可是一般演员却怎样做呢？他还是象往常一样。把眼睛朝着坐在正厅里的导演、批评家和崇拜者身上望去。

“难道你以为，在这种情形下，也可以把自己和观众骗住吗？

“当你借技术的帮助学会把对象放在它真正的位置上，把你

的注意在它身上固定下来的时候，当你领会到空间对于舞台上视觉角度的意义的时候，你才可以向前朝着观众那方面看去，把视线从他们身上掠过，或者相反地，不使视线接触到他们。现在还是当心那种在形体上做假的习惯吧。这在年轻的、力量还不巩固的人身上是会使注意游离的。”

“暂时该往什么地方看去呢？”戈伏尔柯夫问。

“暂时可以看看舞台框右面、左面和上面的界线。不用担心，观众是会看到你的眼睛的。需要的时候，眼睛会自行转向那仿佛就处在脚光那边的假想对象方面去的。这是自然而然地，本能而正确地做出来的。不过要是没有这种内在的、下意识的要求，你就要避免直视这堵不存在的墙或远处，直到你掌握了这方面必要的心理技术时为止。”

我又被喊去了，这一回我没有再回到教室里来。

19××年×月×日

今天上课的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“为了更充分地来说明演员注意的实际效用，有必要把它当作获取创作材料的手段来谈一谈。

“演员不仅在舞台上，而且在生活中也应该是很注意的。他应该把自己的全身心都集中在那吸引他的注意力的事物上。他不应该象一个无所用心的庸人那样去观看对象，而应该追根究底地深入领会他所观察的一切。

“不这样，我们的创作方法便会是片面的，对生活真实、对现时代便会格格不入，跟它们毫无关系。

“有些人生来就具有观察力。他们可以在不知不觉中把周围所发生的事情都看出来，牢牢铭刻在记忆里。同时他们会从所观察的事物中挑选出最重要的、最有意义的、最典型的和最美丽的东西来。你听这种人讲话，就可以明白和懂得那些不大注意观察的人们所忽略的东西，不大注意观察的人就不善于在生活中观看

和看见，不善于形象地讲述所领会到的东西。

“可惜，远远不是所有的人都具有演员所必不可少的那种发现生活中本质的和可以作为特征的东西的注意力。

“有些人甚至于不能为了自己的一些起码的兴趣而去观察。他们更不会为了认识生活的真实，为了细致而关切地对待人，为了真实地、艺术地创作而去注意观看和倾听了。只有极少数的人才具备这种能力。由于不善于观察，要吃多少亏啊！这有时会把本性善良的人变成不懂事的折磨人的家伙，把聪明人变成觉察不出他们眼前所发生的事情的笨汉。

“有些人不会根据脸色、目光、语调去识别他们对谈者的心境，他们不会积极地去观看和看到复杂的生活真实，也不会注意地去倾听和真正地听到。假使他们能做到这一点，那么创作就会变得无限丰富、细腻而深刻了。但是不能把一个人生来所没有的东西，硬加到他身上去，——只能设法发展和充实他所固有的东西，哪怕这东西并不多。

“在注意的领域中，这工作是需要费很多的劳动、时间，需要有坚定的意愿，需要进行有系统的练习的。

“怎样教会不善观察的人去察看并看到大自然和生活所给予他们的一切呢？首先应该告诉他们怎样去观看和看见，去倾听和听见那些不仅是不好的、而主要是美好的东西。美好的事物会使人的心灵高尚起来，激起最优美的情感，这种情感会在情绪的和别的记忆里留下深刻的不可磨灭的痕迹。没有什么会比大自然本身更美好的了。你们要尽可能细心地来观察它。开始的时候，可以研究一朵小花，一片树叶，一个蜘蛛网，或是玻璃窗上凝结的冰花以及其他等等。这一切都是最伟大的艺术家——大自然的艺术作品。你们设法把这些艺术品中你们所喜欢的东西用言语形容出来吧。这会使注意更加深入所观察的对象，更有意识地对它进行评价，更深刻地理解它的本质。你们不要嫌恶自然的阴暗面，在这里，你们不要忘记，在反面的现象中隐藏着正面的东西，在

最丑恶的事物中有着美好的事物，正象在美好的事物中有着丑恶的事物一样。真正美好的事物是不怕丑恶的事物的。后者常常只有更好地衬托出美好的事物来。

“你们要去寻找丑和美，用言语来形容，要懂得它们，善于看到它们。不这样，你们对美的概念便会是片面的，会把它想象成为甜蜜蜜的、表面漂亮的、感伤的东西，这对于艺术是很危险的。

“然后你们再对艺术作品——文学、音乐、博物馆陈列品、美术品等等——作同样的研究，研究那映入你们眼帘，能帮助你们养成好的趣味和对美的热爱的一切。

“不过你不要手拿铅笔，用分析家的冷漠的眼光去从事这种研究。一个真正的演员是被周围所发生的事情所燃烧着的，他醉心于那成为他研究与热爱的对象的生活，贪婪地把他所看到的一切都吞进去。他不是作为一个统计学家，而是作为一个艺术家，力求把他从外界获得的东西，不但记载在记事本上，而且铭刻在心里。因为他所取得的，不是普普通通的材料，而是活的、生动的创作材料。总之，在艺术中不能用冷漠的方法来工作。我们需要相当高度的内心热力，我们需要感性的注意。在寻找创作材料的过程中也应该是这样的，比方说，当雕刻家寻找和察看大理石块，想把它刻成维纳丝象的时候，他是激动的。他在石块的某一个细微的凹处，在石块的这条或那条纹理上，预感到未来雕象的身体。在我们舞台演员方面，迷恋是获取创作材料的过程的基础。当然，这并不排斥理智的巨大工作。不过难道不能做到热烈地而不是冷漠地来思想吗？在实生活中，常常有些事情会帮助我们自然而然地、强烈地激起注意；那时甚至是漫不经心的人也都变成善于观察的人了。我要给你们讲述我生活中的一段经历来作为例子。

“有一次，我为了某件事到一位我所敬爱的著名作家家里去。当我被领进他的书房时，我立刻怔住了：书桌上堆满手稿、

纸张、书籍，这些都证明这位作家刚才还在从事创作工作，但同时，桌子旁边却放着一只很大的土耳其鼓，几只小鼓，一个很大的低音喇叭和许多乐谱架，这些东西都是由于隔壁客厅里挤不下了，才通过那两扇敞开的宽阔的门而堆进这间房里来的。隔壁房间里混乱不堪：家具乱七八糟地堆在墙跟前，腾出来的空地被乐谱架挤得满满的。

“我心里想：‘难道作家就在这里，就在这样的环境中，在大鼓、小鼓、喇叭的乐声下进行创作吗？’这个意外的发现，甚至于会吸引最不善于观察的人的注意，迫使他用尽心思来了解和解释这个谜。无怪乎我的注意力也紧张起来了，非常起劲地来进行观察。

“啊，要是演员们经常能象我当时注意我所敬爱的作家家里的事情那样集中地注意剧本与角色的生活，那就好了！假使他们经常能用这样的观察力去深入理解他们周围的实际生活中所发生的事情，那就好了！我们的创作材料就会多么丰富啊！在这种情况下，寻找创作材料的过程便会象一个真正的演员所应该做的那样来进行了。

“但不要忘记，当我们周围的现实本身在吸引我们的注意，使我们发生兴趣的时候，观察是并不困难的。那时候一切都是自然而然地来进行的。可是，当什么也燃不起我们的好奇心，不能激发和推动我们去探问、猜测和研究我们所看见的东西时，那该怎么办呢？

“譬如说，假定我不是在乐队进行练习的日子，而是在乐谱架都已搬开、全部家具都已放在原位的平时到那位名作家家里去，那么我在这位敬爱的作家的住宅里看到的就会是最平凡的、几乎有点俗气的陈设了。这种陈设乍一看来是不能对我的情感说明什么的，它怎么也不能说明这住宅的著名的主人的生活特点，也没有什么可以激起我的注意、好奇心和想象的，因此便不会推动我去探问、猜测、观察或研究了。

“在这种情况下，就需要有十分独特的天赋的观察力和极其集中的注意力来帮助我们发觉人们生活中那些典型的、几乎是不可捉摸的特征与暗示了，不然就需要那技术上的鞭策和推动，需要那能帮助激起打瞌睡的注意力的辅助手法。

“但独特的自然禀赋是可遇而不可求的。至于技术手法，你们首先应该找到它，认识它，学会运用它。暂时先采用你们已经实验过而为你们所熟悉的手法吧。我所指的就是推动想象的手法，这曾帮助你们在想象停滞的时候去激起它。这种手法也会唤起注意，把你们从作为别人生活的冷漠观察者的状态中带领出来，提高你们的创作热度。

“也象从前一样，你可以给自己提出一些问题，并且诚恳地、真挚地来回答这些问题：是谁、是什么、在什么时候、在什么地方、为了什么、因为什么缘故，发生了那些你所观察到的事情？要用话语来表明你在住宅里，在房间里，在感到兴趣的物件里你认为是美丽的、典型的、最足以表征它们主人性格的东西。要断定房间、物件的用途。要问你自己，并且回答：家具、这些或那些物件为什么是这样安放而不是那样安放，它们暗示着主人的哪一些习惯。你可以拿我刚才所说的访问那位我所敬爱的作家的事情作例子，问问你自己：

“‘为什么琴弓、土耳其饰带和小鼓会乱堆在沙发上呢？谁在这里跳舞奏乐来的？是主人自己或是还有别的什么人？’为了回答问题，你必须去寻找这个不知名的‘什么人’。怎样找到他呢？用询问、调查、猜想的方法吗？从那落在地板上的女式帽子看来，可以推测这住宅里是有女人的，书桌上的半身象片，以及放在墙角的镜框所嵌着的照片——因为不久以前才搬进这住宅来，所以还没有挂到墙上去——都证明这一点。你也不妨去看一看那些乱摆在桌子上的照相簿。你到处都可以找到同一个女人的许多照片：在某些照片上，这女人显得是位美人；在另一些照片上，她从外表看来并不美丽，却总有其特异之处。这就向你宣泄

了秘密：这家的生活是被谁的反复无常的意向指引着的，是谁在这里从事绘画、舞蹈，是谁在这里指挥乐队。想象的猜度、多方探问，关于这位名人的种种传闻，都给你说明许多事情。你可以从这些事情中知道，这位名作家是在爱着这个女人，他的所有剧本、长篇小说、中篇小说的女主角都是根据她而写出的。也许，你自己有意无意中所作的这些推测、补充和虚构会歪曲你从生活中搜集来的材料，因而使你害怕。不要怕！自己的补充（如果你相信这种补充的话）往往只有使材料更加突出。

“为了证实这种想法，我来给你们讲一件事情：有一次我在林荫道上观察行人，看见一位高大的、肥胖的老太婆，推着一辆很小的摇篮车，车子里没有坐婴孩，却放着一个笼子，笼子里关着一只金丝雀。很可能，这位从我身旁走过的妇人，只是为了不要用手去提鸟笼就随便把她带着的鸟笼放在车子里，但我想按另一种方式来看这件事，于是我断定：这位老太婆所有的子女和孙子、孙女都死了，她在世界上只剩下一个唯一心爱的生物，就是笼子里的金丝雀，所以她便在林荫道上推着金丝雀，就象她不久以前在这里推着她最后一个心爱的孙子那样。这样的解释要比这件事的实际情况来得突出，因而更合乎舞台的需要。为什么我不把自己的观察就照这个样子铭刻在记忆里呢？我并不是一个需要搜集准确材料的统计学家，我是一个演员，对我说来，重要的是创作情绪。

“上面描述的这一段生活情景，经过我的想象的渲染，直到现在还活在我的记忆里，并使我总想把它搬上舞台。

“在你学会观察你周围的生活，学会在那里面寻找创作材料之后，就应该去研究我们最需要的，作为我们创作主要基础的材料。我所指的就是从我们和活的对象，也就是和人们直接——由心灵到心灵——的交流中所获得的那些情绪。

“情绪材料之所以特别有价值，是因为‘角色的人的精神生活’这一作为我们艺术基本目的的创造物，就是由这种材料形成

的。取得这种材料很困难，因为它是看不见，捉摸不住，没法固定的，我们只能在心里感觉到它。

“不错，许多看不见的内心体验都反映在面部表情上，反映在眼睛、声音、言语、动作和我们全部形体器官上。这可以使人便于观察。不过在这种情况下，要了解人的本质却不容易，因为人们并不常把自己的心灵之门打开，把真相显露出来。在大多数场合，他们总是把自己的情感隐藏起来，那时候表面的假象便会欺骗观察者，而不是帮助观察者，使他更难猜透那隐藏着的情感。

“我们的心理技术还没有探讨出使我所描述的这一切过程易于执行的手法，所以我只能提出几个实际建议，有时它们可以稍微有一些帮助。我的建议并不是新的，就是：当你所观察的那个人的内心世界，在生活所规定的情境影响之下，通过他的行为、思想、激情而显露出来的时候，你就要很仔细地注意这些行为，研究各种情境，把这种情境和那种情境加以对比，并且问你自己：‘为什么他是这样做而不是那样做呢？他心里在想些什么呢？’从这一切当中去得出相应的结论，确定你对所观察的对象的态度，并且设法通过这一切工作来了解他内心的秘密。

“当演员经过长时间深入的观察与研究，做到了这一点的时候，他便得到很好的创作材料了。

“不过也有这样的情形：被观察的那个人的内心生活不能被我们的意识所领会，而只能被我们的直觉所感触。在这种场合，就得钻进别人心灵的奥秘的深处，借助于所谓自己情感的触角，在那里寻找创作的材料。

“在这种过程中，我们要运用那来自下意识的最精细的注意力和观察力。我们平常的注意力是很难深入到别人的活的心灵中去寻找材料的。

“假使我向你们保证，说我们演员的心理技术对这样的过程已经能完全掌握，那我便是讲假话了，而这种欺骗并不会给我们事业带来任何实际的好处。

“在寻找那种不容易被我们意识所领会的非常细致的情绪创作材料这一极其复杂的过程中，我们唯有依靠我们的生活知识、经验、敏感和直觉了。我们将要等待科学来帮助我们找到实际可行的接近别人心灵的方法；我们将要学习去了解内心情感的逻辑与顺序，人的心理和性格。也许，这会帮助我们探讨出一些手法，使我们不仅能在我们周围的外界生活中，而且能在人们的内心生活中寻找下意识的创作材料。”

第六章　肌肉松弛

19××年×月×日

今天发生了这样的事情：

阿尔卡其·尼古拉耶维奇一走进教室，便叫马洛列特柯娃、维云佐夫和我到舞台上去，吩咐我们重演烧钱那个习作。我们就开始表演了。

起初，在第一部分，一切都进行得很顺利。但是一演到悲剧性的地方，我觉得我心里好象有点变动，接着就砰砰作响……在这里……那里……都缩紧来了。我恨起自己来了。“决不让步！”我这样决定。为了从外部帮助自己，我用全力压着一件东西——后来才发现它是一个玻璃烟灰碟。但我愈是用力压着它，我的心门就愈是紧缩得厉害。相反地，心门愈是紧缩，我便愈加用力压着烟灰碟。突然间有什么东西砰地一响破碎了。同时我感觉到一阵强烈的刺痛；温热的液体弄湿了我的手。放在桌子上的一张白纸染红了。袖口也变红了。血象喷泉似地从手里流了出来。

我吓了一跳，觉得头昏，心里开始作恶。后来是不是昏倒了，我不知道。我只记得有过一阵混乱。我记得拉赫曼诺夫和托尔佐夫，他们中间有一个紧紧地握着我的手，另一个用细绳把我的手扎起来。人们起初是搀着我走，后来就抬着我走。由于负荷沉重，戈伏尔柯夫在我耳边连连喘着气。他这样对待我，很使我

感动。医生和他所给予我的痛楚，我只是模模糊糊地记得。过后，我就愈来愈软弱……头晕……显然，我陷入昏迷状态了。

我的戏剧生活暂时中断了。自然，我的日记也停写了。我的私生活在日记中是没有位置的，这种躺在床上的无聊而单调的生活就更加没有位置了。

19××年×月×日

苏斯托夫刚才来看过我，他很形象地讲述了学校里的情形。

原来，我的不幸事件影响了教学计划，迫使它越过原来的进程——跑到身体训练的领域里去了。

托尔佐夫说：

“只好破坏一下我们教学计划的严格的系统性和理论上的顺序，在预定的时间以前，先对你们说一说演员工作的重要因素之一——肌肉松弛的过程。

“这个问题本来应该在将来谈到外部技术，也就是谈到身体训练的时候来谈的。但许多事实却硬是证明了：就在目前，就是在学习初期，在谈到内部技术，或者更确切点说，在谈到心理技术的时候先来谈这个问题，是比较恰当的。

“你们无法想象出，肌肉的痉挛和身体的紧张对于创作过程是多么有害。这种痉挛和紧张如果在发音器官中发生，那么，即使生来就有好声音的人也都会嗄哑起来，甚至于失去说话能力。紧张如果发生在脚上，演员走起路来就会和麻痹症患者没有两样；紧张如果发生在手上，手就会僵化，变成两根棍子，举起来就象拦路竿一样。这种紧张及其一切后果也时常出现在脊柱上、颈根上，肩膀上。在任何情况下，这种紧张都会使演员丑化，妨碍他表演。最坏的是紧张发生在脸上，那样就使脸变成畸形，使面部表情麻木或呆板起来。那时候，眼睛会突出来，肌肉的痉挛会使脸显出不愉快的表情，跟演员所体验的情感不相应。紧张可能在横膈膜以及其他和呼吸有关的肌肉中出现，破坏正常的呼吸，

引起气喘。这一切情况都不能不对体验及其外部体现，对演员的总的自我感觉起着有害的影响。

“你们要不要亲眼来看一看，形体上的紧张是怎样麻痹我们的全部活动，肌肉的紧张是怎样束缚一个人的心理生活的？让我们来做一个试验看看。瞧舞台上那里放着一架钢琴。你们试一试去把它抬起来。”

学生们带着强烈的形体上的紧张，轮流去把沉重的钢琴的一角抬起来。

“趁你还在抬着钢琴，一面抬，一面赶快做一道乘法：三十七乘九！”托尔佐夫命令一个学生。“不能吗？那你就去回想一下我们这条街上的所有商店，从胡同的拐角开始。这你也不能吗？那就唱《浮士德》里的一段独唱曲吧。不行？你就去回想一下酸菜腰子的味道，回想一下接触到丝绒时的感觉，或者回想一下东西烧焦的气味吧。”

为了执行托尔佐夫所规定的任务，学生先把那费了极大气力才抬起来的琴角放下，休息了一会，然后去想起所有的问题，理解这些问题，在自己心里引起所要求于他的那些感觉，再逐一加以答复。

“可见，”托尔佐夫作出结论，“为了要回答我的问题，你得放下那沉重的钢琴，把肌肉松弛，然后你才能去回忆。

“这岂不是证明了肌肉紧张会妨碍内心的活动，尤其是体验吗？在形体上的紧张还存在的时候，正确的、细致的感觉是谈不到的，角色的正常的精神生活也是谈不到的。所以在开始创作之先，必须使肌肉处于适当状态，使它不至于钳制动作的自由。假使做不到这一点，我们在舞台上就会落到《我的艺术生活》一书中所谈到的那样一种境地。那本书里说到，由于紧张的缘故，演员怎样握紧拳头，把手指甲掐到掌心里去，或者是钳紧脚趾，把身体的全部重量都放到脚趾上〔23〕。

“还有一个新的、更能说服人的例子，就是那兹瓦诺夫的不

幸事件！他吃了苦头，就是由于违反了天性规律，强迫了天性。愿这可怜的人快些好起来！他所发生的不幸可以给他自己和你们大家作为一个吸取教训的实例。那种做法在舞台上是绝对不应该有的，必须永远把它抛弃。”

“难道永远都能摆脱掉紧张和形体上的痉挛吗？关于这一点，阿尔卡其·尼古拉耶维奇是怎样说的？”

“阿尔卡其·尼古拉耶维奇提起了《我的艺术生活》一书中所写的关于受过强烈的肌肉紧张之苦的演员。这位演员后来养成了一种能自动地不断进行自我检查的习惯。只要他一跨上舞台，他的肌肉就自然而然松弛下来，摆脱掉多余的紧张。在舞台创作的艰难时刻，情形也是如此。”

“这可奇怪！”我很羡慕这个幸运儿。

“但不仅是强烈的肌肉痉挛会破坏演员的正确创作。甚至于在你一下子没法找出的一个什么地方发生的最细微的紧张，也会麻痹创作，”苏斯托夫继续转述托尔佐夫说过的话。“我们可以举一个实例来证实这几句话。有一个女演员，她有很特出的才能和气质，不过她不能随时发觉痉挛和紧张所在。她只能在稀有的、偶然的瞬间做到这一点。她常常用单纯的形体上的紧张（我们叫做“白费气力”）来代替情感。人们帮她进行了很多松弛肌肉的练习，在这方面，固然也得到了许多成就，但这对她也只能有局部的帮助。有一次，人们十分偶然地发觉到，她在演到角色的富于戏剧性的部分时，右边眉毛有些紧张起来。于是便向她建议，去给自己养成这样一种机械的习惯：在演到吃重的部分时，要把任何紧张都从脸上去掉，使面部肌肉完全松弛下来。等到她做到这一点的时候，身体上的全部紧张就都自然而然消除了。她简直象再生了似的，她的身体变得轻快了，有表现力了；脸也变得很生动了，能够鲜明地表达出对角色内心生活的体验。内在的情感自由地流露到外面来了，它从下意识的秘密角落里走了出来，就象是从袋子里给放出来似的。这位女演员意识到这种自由

后，就高兴地把她心灵里所积累的一切都倾吐出来了，这件事给了她很大的鼓舞。”

19××年×月×日

乌姆诺维赫今天来看我，他说，托尔佐夫仿佛说过，不可能使身体完全摆脱掉一切多余的紧张。这样的任务看起来非但无法执行，甚至于是多余的。然而苏斯托夫也是根据托尔佐夫的话，却说松弛肌肉是必要的，而且无论在舞台上或是在实生活中都要经常这样去做。不然，紧张和痉挛就可能发展到最大限度，会在创作时刻扼杀活的情感的萌芽。

可是怎样把这种互相矛盾的说法——不能完全松弛肌肉，而松弛肌肉又是必要的——统一起来呢？

乌姆诺维赫走了之后，苏斯托夫又来了，他就这一问题对我说了大致如下的一些话：

“神经质的人在生活中的所有时刻，肌肉都难免要紧张。

“演员既然是人，他在当众表演的时候也就会发生肌肉紧张的情形。你要减轻背上的紧张——紧张就出现在肩上；你要把它从肩上赶掉——你看，它却转移到横膈膜里去了。就这样，肌肉的紧张不是出现在这里就是出现在那里。所以，需要经常不断地跟这种毛病做斗争，永远不要停止这种斗争。要消灭祸害是不可能的，和它作斗争却是必要的。斗争就是为了在自己身上培养出一个观察者或监督者。

“监督者的角色是很难担任的：它无论在生活里或是在舞台上都要不断地注意，不使任何地方出现多余的肌肉紧张和痉挛。一有多余紧张，监督者就应该把它去掉。必须把这种自我检查和排除多余紧张的过程发展成为一种机械的、下意识的习惯。应当使它变成正常的习惯，使它不仅在戏的平静部分，主要还是在内心和形体极度昂扬的时刻成为演员的一种自然的需要。”

“怎么!?”我不明白。“在激动的时候要不紧张?!”

“非但要不紧张，相反地还要尽可能松弛肌肉，”苏斯托夫肯定地说。

“阿尔卡其·尼古拉耶维奇说过，”苏斯托夫继续说，“演员在极度昂扬的时候，由于过分卖力，往往会更紧张得厉害。这对于创作会有什么影响，我们是知道的。所以，为了在极度昂扬的时候不至于越出常轨，应该特别注意把肌肉尽可能最充分地从紧张中解放出来。不断的自我检查和对紧张作斗争的习惯，必须成为演员在舞台上的一种正常状态。这要借助长时间的练习和有系统的训练才能达到。应该使自己做到，在极度昂扬的时刻，习惯于肌肉松弛比之需要紧张更来得正常。”

“这可能吗?!”

“阿尔卡其·尼古拉耶维奇断定，这是可能的。他说：‘如果你无法避免紧张，那就让它来好了。不过要让监督者随着来检查它。

“‘当然，在养成机械的习惯之先，应该多多想到监督者，并指导它的活动。这固然会转移对创作的注意；不过到后来，松弛肌肉，或者至少在激动时刻力求松弛肌肉，就会变成一种正常的现象。这习惯必须有系统地逐日去养成。不但是在上课的时候和在家里练习的时候，还要在实际生活中，在舞台之外，就是在躺下、起身、吃饭、散步、工作、休息的时候，总而言之，在生活的所有时刻，都要去养成。必须把肌肉监督者融到自己的形体天性里去，把它变为自己的第二天性。只有这样，肌肉监督者才能在我们从事创作的时候帮助我们。假使我们仅仅是在规定练习肌肉松弛的几小时或几分钟中去练习，那是不可能达到所期望的结果的，因为这种练习被时间所限制，不可能养成习惯，不可能达到下意识的、机械式的熟练的程度。’”

当我对苏斯托夫所说明的事情实行的可能性表示怀疑的时候，他就举出托尔佐夫自己的例子。原来在他戏剧生活的早期，在情绪激动的情况下，他的肌肉也曾紧张得几乎达到痉挛的地

步。但自从他在自己身上培养出机械式的监督者之后，他就产生了一种需要，要在情绪激动的情况下不使肌肉紧张，相反地，使肌肉松弛。

亲爱的拉赫曼诺夫今天也来探望我。他代阿尔卡其·尼古拉耶维奇向我问好，并且说，阿尔卡其·尼古拉耶维奇委托他教我做练习。

“阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：‘那兹瓦诺夫现在躺着，没有什么事情可做，所以就让他去做点现在对他最适宜的作业吧。’

“练习是这样的：仰卧在平坦的硬板上（譬如说，在地板上），去觉察出那些不必要地紧张起来的肌肉。

“在练习的时候，为了更清楚地意识到自己的内心感觉，可以用话语来表明紧张的部位而对自己说：‘紧张是在肩上，在颈上，在肩胛上，在腰部。’

“对于已经发觉到的紧张，立刻要一一加以松弛，同时还要去找出随后出现的新的紧张。”

我当着拉赫曼诺夫的面，试了一下这种并不复杂的练习，不过不是躺在硬地板上，而是躺在软床上。

我放松了紧张着的肌肉，仅仅留下那些我觉得应该用来支持我身体重量的必要紧张部位之后，我说出这些部位：

“两边肩胛骨和荐骨。”

可是伊凡·普拉托诺维奇不以为然，他说：

“我的亲爱的，印度人教我们应该象小孩和动物那样躺着。象动物那样！”为了说服我起见，他重复了一句。“请你相信！”

随后伊凡·普拉托诺维奇又解释为什么需要这样，原来，假使把小孩或小猫放在沙上，让他们安定下来或是睡着，然后再小心地把他们抱起来，沙上就会印出他们全身的形状。假使对成年人做同样的试验，那么沙上就只会留下肩胛骨和荐骨重重地压出

来的痕迹，身体的其余部分由于那种经常的、不断的、习惯的肌肉紧张而没有触到沙，所以就没有在沙上留下痕迹。

要象小孩那样躺着并且在软地上印出身体的形状，就应该解除掉任何部位的肌肉紧张。这种状态会使身体得到最好的休息。这样来休息，可以使你在半小时或是一小时之中精神倍爽，而在另一种情况下，就是休息一夜，也做不到这一点。无怪乎率领骆驼队的人要采用这样的方法。他们不能在沙漠中长久停留，因此不得不把自己的睡眠缩减到最低限度。他们在休息时把身体从肌肉紧张中完全解放出来，使疲倦的机体得以恢复。

在每天日间工作和晚间工作之间，伊凡·普拉托诺维奇便是用这种方法来休息的。他休息了十分钟，就觉得精神完全奋发起来。没有这样的休息，他就不能坚持他每天所要做的工作。

伊凡·普拉托诺维奇一走，我便把我们家里的猫唤到房间里来，把它放在一个最软的沙发垫子上，它的身体形状很清楚地在垫子上压出来了。我决定从它那里去学习应该怎样松弛下肌肉去躺卧和休息。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇说过："演员，就和婴孩一样，无论什么——观看、走路、说话等等，都应该从头学起，"我想起了他的话，"这一切，我们在实生活中都能够做。但不幸的是，我们绝大多数的人都做得很不好，并不是按天性所规定的那样去做。而在舞台上，观看、走路、说话都应该不同一些——要比在实生活中更好些，更正常些，更接近天性些：第一，因为在脚光前面所表露出来的缺点是特别显明的；第二，因为这些缺点还会影响到演员在舞台上的总的状态。"

这些话，显然，也是适用于躺卧的。所以现在我便和猫一起躺在沙发上。我观察它怎样睡觉，企图去模仿它。但要躺得使肌肉没有一个部位发生紧张，要让身体的各部分都接触到所躺卧的平面，这并不是一件容易的事情，我不是说，指出并确定这一部位或那一部位紧张的肌肉是困难的。而使它从多余的紧张中解放

出来，也不是什么复杂的事情。不妙的却是，一个紧张的部位还没有来得及松开来，便立刻出现了第二个，第三个，以至无穷。你愈是去注意身体的紧张和痉挛，它们便愈来愈多。在这时候，应该学会在自己身上识别那些自己从前所没有觉察到的感觉。这样，就可以帮助你去找到一批又一批的紧张，找到的紧张愈多也就愈能发现新的紧张。有这么一会儿，我成功地摆脱了背部和颈部的紧张。我不是说，我由此感到了形体上的舒展，不过这倒使我开始明白，我们的确是有很多多余的、谁都不需要的、有害的肌肉紧张，而我们自己却并没有觉察到。一想起那不听话的紧蹙眉头，就立刻真的害怕起形体上的紧张来了。虽然我没有能够把所有的肌肉完全舒展开来，但我还是预先领略了当我达到较充分的肌肉自由时将要体验到的愉快心情。

这时不妙的主要是我被自己的肌肉感觉弄糊涂了。结果使我不再明白手在什么地方，头在什么地方。

今天的练习把我弄得多么疲乏啊！

这样躺着是得不到什么休息的！

……现在在躺卧中我能够把最厉害的紧张松开来了，并且把注意圈缩小到自己的鼻子的周围。这时候，脑袋里糊涂了起来，就象开始发晕似的，接着我便象我的猫先生那样睡着了。原来，在缩小注意圈的同时松弛肌肉，是治疗失眠的最好方法。

19××年×月×日

今天普希钦来，谈到实习时的情形。伊凡·普拉托诺维奇按照托尔佐夫的指示，要学生们去做出横竖不同的姿势，单独地和成群地坐着、半坐着、站着、跪着，做的时候用椅子、桌子或是别的什么家具。在做这一切姿势的时候，也象在躺着的时候一样，要寻找出多余的肌肉紧张，并且把它们说出来。很显然，在做任何姿势的时候，有些肌肉是必须有某种紧张的。就让这些肌肉紧张好了，但紧张的只能是这些肌肉，而不是那些应该保持安

静不动的邻近的肌肉。也应该记住，紧张本身是有所不同的：可以使为做出某种姿势而必需的肌肉紧张到所需要的程度，但也可以使紧张达到痉挛和发抖的程度。后面这种无谓的卖劲对于姿势本身、对于创作都是非常有害的。

好心的普希钦把教室里所发生的一切情形详细讲述了之后，就建议我和他一起作这些练习。我当然同意了，虽然我的身体还很虚弱而且有刺激正在愈合的伤口的危险。这时便发生了值得杰洛姆—杰洛姆[24]来描写的情景。胖呵呵的普希钦，紧张得面红耳赤，浑身大汗，气喘吁吁地倒在地板上，做出一些最不平凡的姿势。我躺在他的旁边，又瘦又长又苍白，手上缠着绷带，身上穿着条子睡衣，活象马戏班里的小丑一样。我和这可爱的胖子把什么怪模怪样的动作都做过了！我们一会儿分开躺着；一会儿躺在一起，做出在战斗着的角斗士的姿势；一会儿象纪念碑上的人象那样分开站着，然后又站在一起；一会儿我站着，普希钦躺着，象是被打败了似的；一会儿他站着，我跪着；接着我们两人一同做出祷告的姿势；后来又象两个掷弹兵那样直挺挺地站着。

在做出所有这些姿势的时候，需要经常松弛这一组或那一组肌肉，加强监督者的检查工作。要做到这一点，必须具有训练有素的注意力，好迅速地去判别和分辨形体的感觉，理解这种感觉。在复杂的姿势中去分辨必要的和不必要的紧张，要比躺着的时候困难得多。巩固必要的紧张，去掉多余的紧张，并不是容易的事情。这样做的时候，你会弄不清楚应该怎么个做法才对。

普希钦刚走，我第一件事情便是去找猫。除了跟猫学习柔软和随意活动之外，还能跟谁学习呢？

的确，它在这方面是无与伦比的！难以企及的！

无论什么姿势我都给它想出来了——头朝下，侧着躺，背朝下，应有尽有！它用每一只脚分别地支持，用四只脚同时来支持，要不就用尾巴来支持。在这一切姿势中都可以看出，在最初一秒钟，它全身怎样紧张起来，但立刻又非常轻快地松弛下来，

它抛却了多余的紧张，同时把必要的紧张巩固下来。我的猫先生在明白了所要求于它的究竟是什么以后，便采取一种姿势，恰如其份地使出做这姿势所必需的气力。然后它又平静下来，准备以确定了的姿势继续维持下去，恰如所要求于它的那样。这是多么不平凡的适应性啊！在我和猫先生演这场戏的时候，突然出现了……

你想是谁?!怎样来解释这种希罕的事?!

戈伏尔柯夫来了!!!

我是多么欢迎他啊！

还在那时候，当我流着血，失去一半知觉，躺在他手臂里，他抬着我，在我的耳边呼哧着的时候，我就依稀感觉到他的一片热心。今天又产生了这样的感觉。我看见他是另外一副样子，不是我们看惯了的那副样子。他在批评托尔佐夫时甚至于也和往常完全不同，他还详细地谈到上课时一些有趣的事情。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇在讲到肌肉松弛和为了某种姿势而维持必要的紧张时，回想起他所经历过的一件事情：他曾经在罗马的一个私邸里观摩过一位美国女子的表演。那位美国女子对于恢复古代雕象的姿势，也就是那种传到我们手里的残缺不全的雕象——没有手，没有脚，没有颈，只有破碎的躯干，只有它的某些部分存留着的雕象的姿势，很感兴趣。她可以根据保存下来的一些碎片，猜出那雕象的姿势。为了做好这种工作，她必须研究维持人体平衡的规律，根据自己的经验摸索到自己做每一种姿势时的重心位置。她具备一种十分独特的敏感，能在刹那间确定重心位置，人们简直没法使她失去平衡。推她，摔她，迫使她跌倒，迫使她做出看来是站不住的姿势，而结果她总是胜利。不仅如此，她本是一个细小纤弱的女子，但她只要轻轻地一推，就能使一个相当粗壮的男人跌倒。这也是靠着熟悉平衡律才达到的。她会猜出对方的弱点所在，只要在这些地方一推，不用费力就能使对方失去平衡而跌倒。

托夫佐夫并没有领会到她这种技巧的秘诀。可是看了她的一系列表演以后，他了解到，善于找出那形成平衡的重心位置，是有很大意义的。他看出，可以使自己身体的灵活性、柔软性和适应性达到怎样的高度，使身体上的肌肉只做那高度发展的平衡感所命令它做的工作。阿尔卡其·尼古拉耶维奇号召我们去学习这种技巧（搞清楚自己身体的重心所在）。

除了跟猫先生学习之外，还跟谁学习呢?!因此，戈伏尔柯夫一走，我就开始和这小动物作一种新的游戏：推它，摔它，翻转它，设法使它跌倒，但这一切都毫无成效。它只在它愿意跌倒的时候才跌倒。

19××年×月×日

普希钦来了，讲起阿尔卡其·尼古拉耶维奇怎样检查实习方面的工作。原来今天作了一些极其重要的补充：托尔佐夫要求每一种姿势非但要由自己的监督者来检查，非但要自动地摆脱掉紧张，而且要由想象虚构、规定情境和“假使”来作根据。从这时候起，姿势才不再是姿势本身，它就接受了一种积极的任务而变成动作了。假定我举起手来，而对自己说：

“假使我这样站着，我头上有很高的树枝，树枝上吊着一个桃子，要是把这桃子摘下来，我应该怎样行动，应该做些什么呢?”

“只要相信这个虚构，立刻就会为了这迫切的任务——摘桃子——而将无生命的姿势变成活的、真的动作。只要在这动作中感觉出真实性，天性本身便会立刻来帮助你，多余的紧张便会松弛下去，必要的紧张则巩固起来，这样做的时候是用不着有意识的技术来干预的。

“在舞台上不应该有毫无根据的姿势。在真正的创作和严肃的艺术中，剧场的程式是没有地位的。假使由于某种缘故程式是必要的话，那么就应该使它有根据，它必须为内在的实质服务，

而不是为外表的美丽服务。”

往后，普希钦又说，今天上课的时候，曾做过几种示范性的试验练习，他立刻就把这些练习表演出来。这个温和的胖子很可笑地伏卧在沙发上，随便做出一个姿势：他把上半身从沙发上挂下来，把脸贴近地板，把一只手伸向前面。这样就形成了一种不象样子的、怪诞的姿势。你会觉得他是怪不舒服的，觉得他是不知道哪些肌肉应该紧张，哪些应该松弛的。他让监督者出来工作，监督者给他指出了哪些是必要的紧张，哪些是多余的紧张。但他并没有能找到一种让所有肌肉都可以正确活动的自由的、自然的姿势。

突然间，他喊了起来：“看，有个大蟑螂！赶快打死它！”

于是他便立刻伸手到某一点——假想的蟑螂身上去，想要打死它，一下子所有的肌肉都自然而然地正确地活动起来。姿势变成有根据的了，无论是伸出的那只手，垂下去的身躯或是支住沙发靠背的脚，全都变成可以相信的了。普希钦聚精会神地在捕杀假想的蟑螂，很显然，他的身躯是正确地完成了任务的。

天性在指挥活的机体上，比意识和受到赞扬的演员技术都要来得高明些。

托尔佐夫今天让学生所作的一切练习，是要使学生们意识到，在舞台上，去做每一种姿势或姿态，都有三个步骤：

第一、产生多余的紧张，这在作出每一种新的姿势和由于当众表演而激动的时候是不可避免的；

第二、在监督者的帮助之下，自动地松弛那多余的紧张；

第三、要是姿势不能自然而然地引起演员本人的信念的话，就给它寻找根据或者加以证实。

紧张、松弛和证实。“紧张、松弛和证实，”普希钦向我告别时这样说了一句。

他走了。我借猫的帮助偶然试验一下，明白了刚才所作的练习的意义。

事情的经过是这样的：为了使我的先生听我的支配，我便把它放在身旁，并且去抚摸它。

但是它并不躺下来，却越过我的手跳到地板上去，作了一个捕捉的姿势，然后平和地、无声无息地偷偷走到房间角落里去，显然它在那里嗅到了牺牲品。

在这刹那间，不能不去欣赏它。我密切注视着它的每一个动作。为了不让它逃出我的视野，我只得把身体弯起来，象马戏团里的“人蛇”似的。我用那缠着绷带的受伤的手，做出一种很不容易做的姿势。我立刻利用这姿势进行试验，把我的那位新任的肌肉紧张的监督者送到全身去活动。在最初一秒钟，一切情形都好得不能再好，只有应该紧张的地方才紧张起来。这是可以理解的。因为有了一个活的任务，而且天性本身也在活动着。但一等到我把注意力从猫的身上转移到我自己身上来，一切便都改变了。我的注意力分散了，到处都出现了肌肉紧张，而本来是必要的紧张现在竟不适当地加强起来，几乎达到使肌肉痉挛的程度。邻近的肌肉也毫无必要地紧张起来了。活的任务和动作停止了，习惯的演员痉挛便发生作用了，“肌肉松弛”和“证实”是应该与这种痉挛作斗争的。

这时候我的一只鞋子掉下来了。我把身体弯了一半，好把鞋子穿上去，把鞋扣扣起来，于是又自然而然形成了一种用缠着绷带的受伤的手做出来的艰难而紧张的姿势。

对这一姿势，我也请监督者来检查了一下！

怎么样呢？当我的注意力集中在动作上的时候，一切都满不错：姿势所必要的几组肌肉都高度紧张起来，在自由的肌肉里并没有发觉到什么无谓的卖劲。但只要我一离开动作本身，任务便消失了，只要我一醉心于形体上的自我观察，多余的紧张便出现了，而必要的紧张却变成痉挛了。

还有一个很好的例子，好象是机会特意暗示给我的。刚才当我洗脸的时候一块肥皂从我的手里滑出去，滑到洗脸盆和衣橱之

间的夹缝里去了。我只得用那只没有受伤的手去拾它，用那只受伤的手支住身体的悬空部分。于是又形成了一种很困难的姿势。我的监督者并没有打瞌睡，它主动地来检查肌肉的紧张。一切都很妥贴，只有几组必要的运动肌肉是紧张着的。

“来，我再照样做做那个姿势！”我对自己说。于是我便重复了那个姿势，可是……肥皂已经拾了起来，采取这种姿势的实际需要已经没有了，活的任务不存在了，只剩下了死的姿势。当我去监督肌肉活动的时候，我发现，我愈是有意识地来注意它，便愈加造成不必要的紧张，便愈难以辨别哪些是不必要的紧张，难以找出必要的紧张。

可是，大致在肥皂掉落过的那个地方，有一条黑带子引起了我的注意。我把手伸过去，想摸到它，想晓得这究竟是什么东西。原来那带子却是地板上的一条裂缝。但重要的并不在于裂缝不裂缝，而是在于我的肌肉和这些肌肉的自然紧张又都显得极其妥贴。在做了这些试验以后，我开始明白，活的任务和真的动作，不论这些任务和动作是实际的或是想象生活中的，只要有那从事创作的演员本人真诚相信的规定情境作为很好的根据，便会自然而然地吸引天性加入工作。只有天性才能完全驾驭我们的肌肉，正确地使我们的肌肉紧张起来或松弛下去。

19××年×月×日

刚才我在沙发上打瞌睡。

在微睡中，有一件什么事情很使我感到不安。好象有什么事情要做……好象有封信要寄，……寄给谁？……后来我明白了，这是昨天的事情，今天……今天我有病，我要包扎一下……

不，包扎是另外一回事……普希钦来过？说了些什么……可是我没有记下来……很重要的。是的，想起来了：明天要总排……《奥瑟罗》……我躺着不去可不好呀……明白了，一切都明白了……

两肩用力地往上耸，因为不知哪些肌肉强烈地紧张起来了……是这样地强烈，简直无法加以抑止……监督者在周身奔跑着……把我叫醒，啊，谢天谢地，总算是抑止住了！我找到了完全另一个支撑点，于是便觉得很好，很舒服，简直不能再好了……我仿佛是深陷在我所躺着的柔软的沙发里似的……现在又忘掉什么了。刚想起来，不知为什么又忘了。

是的，我明白了，又是监督者，不，还是说检察者妥当一些。肌肉的检察者……这样说比较庄严一些。一刹那间我又醒过来了，并且明白，背上有紧张。非但在背上，两个肩膀下也有……左脚的脚趾也蜷缩起来了。

……

就这样，在微睡中，我一直和监督者一道在自己身上寻找紧张。这些紧张直到现在我在写字的时候，也没有停止。

现在我想起来了，昨天，普希钦在的时候，为什么我也感到那种难以理解的不安。前天，医生来以前，由于脊椎骨那里不舒服，我甚至于只好坐起来。坐起来之后就好过了。

……

怎么一回事？怎么我身上老是发生紧张？为什么不断地发生？为什么从前没有这种情形？因为从前没有发觉到，因为我身上没有监督者吗？那么就是说，监督者已经在我身上诞生，已经住在我身上了？也许还不止这样：正因为它在活动着，所以我便找到从前没有发觉的一批又一批的紧张。也许这是原有的、永久性的紧张。我不过是刚刚开始有意识地在自己身上感觉到罢了。谁能解答呢？

有一点是无可怀疑的：我身上发生了一种新的东西……从前所没有的东西。

19××年×月×日

据苏斯托夫说，今天托尔佐夫从不动的姿势转而讲到手势，

他还谈起托尔佐夫怎样领导学生去做，得出什么样的结论。

功课是在大厅里进行的。

所有的学生都排成队，象在受检阅似的。托尔佐夫叫大家把右手举起来，于是所有的人就象一个人似的执行了命令。

许多手臂都象棍子似的沉重地向上伸着。这时，拉赫曼诺夫挨个去摸大家肩上的肌肉，摸的时候说了“不行，要松弛颈子和脊背。整条手臂都是紧张的……”诸如此类的话。

“你们不会举手，”托尔佐夫这样认定。

看样子，交给我们的任务是十分简单的，但谁都没有能够执行得好。要求于学生的，只是一组肌肉——管理肩部活动的那组肌肉的所谓“孤立”的动作，其余肌肉——颈、背、尤其是腰部——应该完全自由，绝不需要任何紧张。我们知道，后面这些肌肉时常会使整个身体偏向和举起的手相反的方面去，来帮助正在进行的动作。

这种邻近肌肉的多余紧张使托尔佐夫想起钢琴上的破琴键来，在弹的时候，破琴键会互相触犯。在弹 1 的时候，会响出 7 和 1 ♯的混合音来。这种乐器奏出来的音乐该有多好听啊？假使我们的动作也象钢琴的破琴键那样，那么我们动作的音乐也一定是很好听的了。无怪乎，在这种情况下，我们的动作会不精确，不纯熟，就象没有上好油的机器那样。必须使动作做得很明确，象钢琴的响亮的音。不这样，所刻划出来的角色动作就要拖泥带水，对他内在与外在生活所作的表达就将是不清不楚的，没有艺术味的。情感愈是细致，把它体现到外部来时就愈是要求明晰性、准确性和匀调性。

“今天的课给我的印象是这样的，”苏斯托夫往下又说，“阿尔卡其·尼古拉耶维奇象一个机师，他把螺丝钉旋开，把我们一部分接着一部分，一根骨头接着一根骨头，一个关节接着一个关节，一组肌肉接着一组肌肉地拆开来，他把所有这些都洗干净，擦干净，上好油，然后又重新装起来，放到原来的位置上，

再把螺丝钉旋好。今天上课之后，我觉得自己柔软了一些，灵活了一些，更有表现力一些。”

“还有什么？”我问苏斯托夫，对于他的讲述很感兴趣。

“他还要求我们，”苏斯托夫回忆道，“在个别的、‘孤立’的几组肌肉——肩、手、背或脚上的肌肉活动的时候，所有其余肌肉都要毫不紧张。比方说，借肩上的一组肌肉举起手来，并按照应有的方式使这组肌肉紧张起来的时候，手肘、手腕、手指及其各个关节都必须处于下垂的状态，所有相应的各组肌肉都必须完全松弛、柔软、不紧张。”

“你能达到这个要求吗？”我感到兴趣。

“老实说，不能，”苏斯托夫承认。“我们只是预先猜想到，预先领略到将来要在我们身上训练出来的那些感觉。”

“难道所要求于你们的是很困难的吗？”我不明白。

“初看上去是容易的。但我们中间谁都不能照应有的方式执行这个任务。这还需要特殊的训练。怎么办呢？只好把自己整个人，从心灵到肉体，从脚到头，都重新加以一番改造，去适应我们艺术的要求，或者更确切地说，去适应天性本身的要求。要知道，艺术和天性是十分和谐的。实生活及其所养成的不良习惯使我们的天性受到损害。在实生活中不容易觉察的缺点，在明亮的脚光前面会变得很显著，而且会执拗地映入观众的眼帘。”

不过，这也不难理解：在舞台上，人生是在舞台框的狭小空间里表现出来的，就好象是在照相机的光圈里表现出来那样。对于这种被塞进舞台框里的生活，人们是用望远镜来看的：人们看这种生活，也象用放大镜看工笔画似的。在这种情形下，任何细节、任何详情都逃不过观众的注意。笔直的、象棍子似地举着的手，在实生活中还可以勉勉强强忍受下来，在舞台上就不能容忍了。这样举着的手会使人的身姿象一块木头，使他变成人体模型。看来，这种演员的心灵，也和手一样，是木头做的。假如再加上直得象木杆似的背脊，那就名符其实地成为“橡树”而不是

人了。这样的“树”能表现什么呢？会有什么体验呢？

据苏斯托夫说，今天上课的时候，这个最简单的课题——借助于肩上的几组有关的肌肉把手举起来——怎么也没有能做成。他们在弯手肘，弯手腕，弯手指的第一个关节、第二个关节、第三个关节时所做的类似的练习也同样没有成功。这一次，手的个别部分一动，整个手臂也跟着动了。后来，托尔佐夫就叫大家做各种指定的动作，按照次序弯曲手臂的各个部分，从肩膀到手指，然后又回过来——从手指到肩膀，但所得的结果却还要差。这是不难理解的。既然每一种弯曲都做不好，那么把所有的动作，一个接着一个按照逻辑的顺序来执行，自然是更难了。

不过，托尔佐夫讲解这些练习，并不是为了要大家立刻做到。他只是给拉赫曼诺夫一个预定的任务，好让他在训练与练习的课上一步一步地去进行。此外，对于颈部向各方面转动，对于背脊，对于腰，对于脚，特别是对于手腕也都做了这样的练习。托尔佐夫把手腕称为身体的眼睛。

普希钦又来了。他是这样好心，他把苏斯托夫口头所解释的一切，都给我表演出来了。他的表演是非常可笑的。特别是背脊的弯曲和伸直，就是顺着脊椎骨的次序，从最高的脊椎骨即后脑壳那里，一直做到最低的脊椎骨，即骨盘那里。好心的普希钦，浑身是圆滚滚的，在动作的时候，他的脂肪好象要溢出来似的，使人产生一种动作流畅的印象。我怀疑他能够掌握所有脊椎骨，能够把它们一个个都捉摸到，因为这并不是象看起来那样简单的。我只能够捉摸到自己的三个脊椎骨，就是说背脊只能有三处可以弯曲。然而我们能动的脊椎骨却有二十四个。

苏斯托夫和普希钦都走了。于是又轮到猫先生了。

我想跟它做游戏，观察它那极其多种多样的、料想不到的、无法形容的姿势。

象动物那样和谐地活动和运用着身体，人是达不到的！没有任何技术能够这样完善地来控制肌肉。只有天性才能下意识地达

到这种动作上和姿势上的巧妙，轻快、明确、洒脱，达到这样的造型美。猫美人为了要抓住我的那个伸进椅缝里逗弄它的手指而跳跃、疾驰或是猛扑时，它会从完全静止的状态蓦地作出难以捉摸的闪电似的动作。在做这些动作的时候，它的精力消耗得多么经济啊！它是怎样来支配它的精力的啊！猫在准备动作或准备跳跃的时候，并不把任何力量浪费在多余的紧张上。它是没有这些多余的紧张的。它把力量积蓄在自己身上，以便在一个决定性的时机，把这力量一下子用在它所需要的那组运动肌肉上去，正因为如此，所以它的动作是这样清晰、明确而有力。有把握加上轻快、灵活和肌肉自由，就会产生十分独特的造型美，无怪乎猫类动物是以造型美而著称的。

为了试一试自己，并且同猫先生竞赛一下，我便走起我那奥瑟罗的“老虎式”的台步来。在走第一步的时候，全部肌肉都违反我的心意而紧张起来了，我清楚地回想起我在观摩演出中的形体状态，就明白了我的主要错误。被全身的痉挛所束缚住的人，是不可能觉得自由，不可能在舞台上过着正常的生活的。既然在抬钢琴时由于紧张连做乘法都感到困难，那么在演奥瑟罗这样一个复杂的、具有细致的心理的角色时，又怎么能够去掌握那些极其细致的内心情感呢！托尔佐夫通过那次观摩演出给了我一个多么好的教训啊，我一辈子都忘记不了！那次演出曾经迫使我自信地做出了那在舞台上无论如何都不应该做的事情。

这是一个十分英明而有说服力的反证。

第七章　单位与任务

19××年×月×日

今天在观众厅里上课。我们一走进去，便看见一个大字牌，上面写着：

单位与任务

阿尔卡其·尼古拉耶维奇先祝贺我们已进入了一个新的、非常重要的学习阶段，然后便开始讲解什么叫做单位，怎样把一个剧本或是一个角色分成几个组成部分。

他所讲的和往常一样，是明白而有趣的。然而我想先不记托尔佐夫所讲的课，而先把课上完之后所发生的事情记下来；因为这件事帮助我更好地去领会阿尔卡其·尼古拉耶维奇的讲解。

事情是这样的：我今天第一次到名演员苏斯托夫——我的朋友巴沙·苏斯托夫的叔叔家里去。

在吃饭的时候，这位大演员问起他侄儿学校里的情形。他对于我们的学习很感兴趣。巴沙对他说，我们已经进入新的阶段——“单位与任务”。

“你们认识施捧家吗？”这位老人问。

原来苏斯托夫家有一个小孩在跟年轻的教员学戏剧艺术。这位教员的姓很可笑，叫“施捧家”，他是托尔佐夫的热心门徒。因此所有的少年和小孩都在研究我们的术语。“有魔力的假使”、

“想象虚构”、“真实的动作”以及其他我还没有知道的术语都成为他们常用的儿童语言了。

“施捧家一天到晚教人！”大演员诙谐地说，这时候有一只大火鸡放到他面前来。“有一次他上我们家来。端上来的也是这样一盆菜。当时我的手指很痛，我便叫他把鸡切开来分发给大家。

“施捧家对我的孩子们说：‘孩子们！你们设想一下，这不是火鸡，而是一个五幕大剧，比方说，是《钦差大臣》。能不能一下子，一口就把它吞下去呢？要记住，无论是火鸡，或者是《钦差大臣》这样的五幕剧，都不能一下子就吞下去。因此应该把它分成几大块。’象这样……象这样……”

在说这几句话的时候，苏斯托夫叔叔正把腿、翅膀和软肉切下来，把它们放在盆子里。

“施捧家宣布道：‘先给你们大块的。’当然，我的孩子全都磨牙露齿，想要一下子把大块火鸡吞下去。但是我们拦阻了这些馋鬼。施捧家利用这个有教益的例子，说：‘你们要记住，一下子是不能把大块吞下去的。所以要把它们切成比较小的块头。’象这样……象这样……象这样……”苏斯托夫一面说着，一面把火鸡的腿和翅膀顺着关节切开来。

“孩子，拿盘子来，”他对最大的儿子说。“给你这个大块。这是第一场。”

“诸位，我请你们到这里来，是要告诉你们一个顶不愉快的消息……”那孩子把盘子放下，拙劣地装出很低的声音，说出《钦差大臣》里这一段开场白。

“叶甫盖尼·奥涅金，拿第二块，演邮政局长的那段戏。”大演员对小儿子任尼亚说。“伊戈尔王、沙皇费多尔，你们演波布钦斯基和陶布钦斯基的那场戏，达吉雅娜·列宾娜、叶卡杰琳娜·卡彭诺娃，演玛丽亚·安东诺芙娜和安娜·安得列芙娜的那场戏。”苏斯托夫叔叔说着，把一块一块的鸡放在孩子们的盘子

里。

“施捧家当时下了命令：‘一下子吃下去！’”叔叔继续说，“看这下成了什么样子！……我的饿慌了的孩子们，全都扑上去，想要一口把盘子上的鸡全都吞下去。

“还没有来得及搞明白，他们就已经把大块的鸡塞进自己的嘴里去了，有一个噎住了，另外一个呼呼地喘着气。还好……总算没有出事情。

“施捧家说：‘你们要记住，既然一下子不能吞下一大块，就把它分成小块，小块再分成更小的，假使必要的话，那就分成更小更小的。’好！大家就把一块块鸡切小，放进嘴里，嚼起来。”苏斯托夫叔叔描述他自己正在做的事情。

“妈妈！又硬又干！”他突然带着苦恼的脸色，用一种完全不同的亲密的腔调对他的妻子说。

“假使这块鸡太干，”孩子们学施捧家的口吻教训道，“就用美丽的想象虚构来使它变得新鲜点。”

“爸爸，给你点有魔力的‘假使’做成的调味汁，”叶甫盖尼·奥涅金俏皮地说，随手拿些蔬菜和调味汁给他父亲。“这是剧作家给你的‘规定情境’。”

“爸爸，这是导演给你的，”达吉雅娜·列宾娜俏皮地说，把瓶子里的洋姜末倒给他。

“这是演员自己的——要厉害些，”沙皇费多尔开玩笑地说，他提议洒些胡椒面。

“你要不要芥末？这是‘左’派艺术家给的，放了可以多些刺激性，”卡佳·卡彭诺娃向父亲提议。

苏斯托夫叔叔用叉子把给他的所有调味品都调在一起，把火鸡切成小块，再放在已经调好的调味汁里去浸。他把鸡块翻来复去地搅着，使它们尽可能蘸到更多的调味汁。

“伊凡雷帝，你来跟我说！”叶甫盖尼·奥涅金教他的弟弟说：“小块……”

“块块，”小孩子努力学样，惹得大家都笑了。

“让这块鸡在‘想象虚构’的调味汁里洗澡。”

伊凡雷帝把鸡块乱搅一阵，使所有在座的人和他自己都嗤嗤地笑起来，好久都抑止不住。

“‘想象虚构’所做成的调味汁，不是很鲜吗？”老苏斯托夫说，他一直把切碎的鸡块放在调味汁里拌着。“这下子什么都很有味道了。就连皮鞋底也弄得可以吃了，并且象肉一样。”他把他的妻子弄得很窘。“角色的单位也完全和这一样，应当用力地，一再把它们浸在规定情境里。那单位愈干，调味汁便愈要多，愈干，愈要多。

“现在我们再把许多细小的浸了调味汁的鸡块，拼成一块大的……”

他把鸡块塞进嘴里，带着怡然自得而又很可笑的脸色长久地品着味。

“这才是‘热情的真实’！”孩子们用戏剧术语俏皮地说。

我满脑子装了“鸡块——单位”，离开了苏斯托夫家。我的全部生活好象都分成了许多单位，变得支离破碎了。

我的注意力一转移到这方面来，就不知不觉地去寻找生活中和所做的动作中的单位。例如：当我临走告别的时候，我对自己说：这是一个单位。我走下楼梯，当走到第五级时，我心里想：走下楼算做一个单位呢，还是每一级楼梯都应该算做一个单位？如果这样算法，结果会怎么样呢？苏斯托夫叔叔住在三楼上，走上去至少有六十级……那么，也就有六十个单位吗?!假使是这样的话，那在人行道上每跨一步，也要算做一个单位了！这岂不是太多了一点吗！

“不，”我认定，“下楼梯是一个单位，走回家去的那段路才是另一个单位。那开大门又该怎么算呢？我把大门推开了，这算是一个单位呢，还是几个单位呢？就算是几个单位吧。既然我

以前做过很大的缩减，这一次可以不必吝啬了。”

这样，我走下楼去——

第二单位。

握住门上的把手——

第三单位。

转把手——

第四单位。

把门推开一半——

第五单位。

跨过门槛——

第六单位。

关上门——

第七单位。

放下门上的把手——

第八单位。

走回家去——

第九单位。

撞着了一个行人……

不，这不是一个单位，这是一件偶然的事情。

在一家书店的橱窗前面站下。这该算什么呢？应该把观看每一本书的书名算做一个单位呢，还是应该把观看陈列着的各种商品，总共算是一个单位？

“就算是一个吧。”

第十单位。

……

我回到家，脱了衣服，走到洗脸台跟前，伸手去拿肥皂，我数到：

第二百零七单位。

洗手——

第二百零八单位。

放下肥皂——

第二百零九单位。

用水洗去手上的肥皂——

第二百一十单位。

……

最后，我躺上床，盖上被窝——

第二百十六单位。

往下怎么办呢？各种不同的念头钻进脑子里来了。难道每一种念头都应该算做一个单位吗？我不能解决这个问题，但同时却考虑到：

“假使用这样的算法来计算象《奥瑟罗》那样的五幕悲剧，恐怕就要算上几千个单位了。难道要把这几千个单位完全记住吗？那岂不要发疯！岂不要给弄得糊里糊涂的！应该限制数量。怎样限制？用什么来限制呢？”

19××年×月×日

今天我一遇到机会，就请求阿尔卡其·尼古拉耶维奇替我解决关于单位过多的疑虑。他这样回答我：

“有人问一个领港者：‘路途这么长你怎么记得住河岸的所有曲折的地方，所有暗礁和浅滩呢？’

“领港者回答道：‘我不去管那些，我是依照航线走的。’

“演员在自己的角色里行走，也应该不是依照细小的单位——因为细小的单位是不计其数的，不可能把它们完全记住；而应该依照创作道路上的大的、最重要的单位行走。这些大的单位好比是航线所通过的各个地段。

“根据上面所说的，假使你要在电影中表演你怎样从苏斯托夫家走出来，那么你就应该先问自己：

“‘我做什么？’

“‘我回家。’

“那就是说，回家是第一个大的、主要的单位。

“可是你在路上曾经逗留过，看过橱窗。在这时候你已经不是在走，相反地，是站在一个地方，做些什么别的事情。所以我们可以把看橱窗算做一个新的独立的单位。之后，你又重新往前走，那就是说，又回到了自己第一个单位上去。

“最后你走进了自己的房间，开始脱衣服。这是你一天中新的单位的开始。当你躺下，开始幻想的时候，这又是另一个单位了。这样，你的两百多个单位，我们总共只算做四个单位；这些单位也就是航线。

“这几个单位加在一起，便造成了一个主要的、大的单位，就是‘回家’。

“现在我们假定说，你在表演第一个单位——回家去。你走着，走着……别的什么也不做。在表演第二个单位——看橱窗时，你站着，站着，站着，仅仅是站着。在表演第三个单位时，你就洗脸，洗脸；而演到第四个单位时，你就躺着，躺着，躺着。当然，这样的表演是枯燥的、单调的，导演要求你的每一个单位都有比较细致的发挥。这会迫使你把这些单位再分割成为更小的组成部分，来加以发挥，加以充实，把其中每一个部分都精确而详尽地表达出来。

“假使新的单位还是显得单调，那你就要再把它们分割成为中小的部分，对这些部分也做着同样的工作，一直到你在街上的行走能反映出对行走这种动作说来是典型的一切细节：譬如遇见朋友，打招呼，观察周围所发生的事情，撞着过路的人……诸如此类。抛掉多余的单位，把细小的单位联成最大的单位，你就可以形成动作的‘航线’（或方案）了。”

接着，托尔佐夫便开始讲解苏斯托夫叔叔在吃饭时讲过的那些事情。我和苏斯托夫交换一个眼色，会心地微笑了，我们回想起这位大演员怎样把大块的火鸡切成小块，怎样把这些小鸡块放

在“想象虚构的调味汁里洗澡”，后来，他又怎样用叉子把浸了调味汁的小块拼成较大的块头，怎样把它们放进嘴里，津津有味地咀嚼着。

“就这样，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇作出了结论，“从最大的单位分成中型的单位，从中型的单位分成细小的单位，从细小的单位分成最小的单位，然后再把它们集拢来，恢复成为最大的单位。

“把剧本和角色分割为细小的单位，只是一种暂时的措施，”托尔佐夫告诫说。“剧本和角色决不能长久停留在这种支离破碎的状态中。砸成碎片的雕象，撕成碎片的图画，无论它们个别的部分怎样美丽，都不能算做艺术品。我们只是在准备工作的过程中才利用那些细小的单位，一到创作的时候，就要把它们联成大的单位，并且使它们的容积达到最大限度，数量少到最小限度。单位愈大，单位的数量也就愈少；数量愈少，也就愈容易借助它们来把整个剧本和整个角色抓住。”

为了分析研究而把角色分成细小的单位这一过程，我是了解的，但怎样把它们恢复成大的单位，我就不清楚了。

我对阿尔卡其·尼古拉耶维奇谈到了这一点，他说：

“假定说：你把学校里的一个小小的习作分成了一百个单位，你就会给这些单位弄糊涂了，失去了对整体的感觉，尽管每一个单独的单位倒表演得不坏。但是不能设想，一个普通的学生习作在内容上会这样复杂和深刻，以至于可以把它分成一百个主要的、独立的单位。显然，有许多单位是重复的，或者是彼此有关的。研究了每一个单位的内在实质以后，你领会到，假定说，第一、第五、第十到第十五、第二十一等等单位是说明一件事情的，又假定说，第二到第四、第六到第九、第十一到第十四等等单位是有机地联在一起的。这样一来，本来是一百个小单位，结果却只剩下两个富有内容的大单位了，这样两个单位是容易处理的。于是困难的、混乱的习作就变成简单的、容易的、可以做到

的了。简单说，经过好好研磨的大单位，演员是容易掌握的。这种单位，配置在整个剧本里，可以给我们领航；可以给我们指示正确的路线，在危险的浅滩、暗礁当中，在使人容易迷路的剧本的复杂线索当中引导我们。

“可惜有许多演员不是这样去做的。他们不会解剖剧本、分析剧本，因此就不得不去应付大批没有内容的、零碎的单位。而单位是这样多，演员简直就给弄糊涂了，就失去了对整体的感觉。

“不要去仿效这种演员，不要把剧本作不必要的分割，在创作的时候，不要沿着小单位行进，一定要按照经过详密研究的、每一组成部分都有了生命的最大单位去划定航线。

“划分单位的技术过程是很简单的。你只要问你自己：‘现在所分析的剧本，缺少什么便不能存在呢？’——然后，你就开始回忆这剧本的各个主要阶段，而不必去探究它的细节。假定说，我们是在处理果戈理的《钦差大臣》。这剧本缺少什么便不能存在呢？”

“钦差大臣，”维云佐夫认定。

“倒不如说是赫列斯达可夫那一整段戏，”苏斯托夫纠正道。

“我同意，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。“但问题并不在赫列斯达可夫一个人身上。需要的是适合于果戈理所描写的这个悲喜剧的事件的那种气氛。在剧本中这一气氛是由市长、塞姆略尼卡、略布金—加布金、造谣生事者波布钦斯基和陶布钦斯基之类的骗子手所造成的。由此可见，《钦差大臣》这个剧本非但缺少赫列斯达可夫便不能存在，并且缺少那‘就是骑马跑三年也都跑不到外国’的城市的天真的居民，也是不能存在的。”

“这剧本还缺少什么便不能存在呢？”

“缺少那愚蠢的浪漫情调，缺少那象玛丽亚·安东诺芙娜之类的内地风骚女子就不能存在，正是由于她的缘故，才发生了订

婚的事情而闹得满城风雨，”有一个学生指出。

“还缺少什么这剧本就不可能存在？”托尔佐夫又问。

“那个好事的邮政局长，那个有见识的奥西布，那些贿赂行为，那封写给脱略皮乞金的信，那位真的钦差大臣的到来，”学生们争先恐后地说。

“现在你们是从鸟瞰的高度来看剧本，看它的主要场面，而把《钦差大臣》分成各个有机的组成部分的。这是主要的、最大的单位，整个剧本就是由这些单位组成的。

“每一个中小单位也完全是这样分成各个部分来进行分析的，以后再由这些中小单位组成最大的单位。

“常常，我们对于不高明的作者的未曾细加琢磨的剧本，需要加进自己的——导演的或演员的——单位。这种自由行动只在有必要的情况下可以原谅。但却有一些自以为是的业余演员，他们对于天才的、完整的、无需任何增补的古典作品，竟采取同样的手段。假使加进去的单位能和这部作品的本质发生某种有机的联系，那还算好，但往往不是这样，于是，就等于在一个良好剧本的活的机体上长出了一块赘瘤，使单位或整个剧本僵化。”

快下课的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇就他今天所讲的作了总结，他说：

“单位对于演员的意义，你们将来在实践中就会知道。没有先去好好分析角色，没有先去细细加以琢磨，把它分为明确的单位，就登台演戏，那是多么大的痛苦啊！这样的戏是多么难演，会使演员多么疲乏，会拖得多么长久，长得多么叫人害怕啊！经过很好准备和研究的角色，就会使人有完全不同的感觉。化妆之后，你只要去想那最近的、当前的单位，当然，这也是和全剧：和它的终极目的有联系的单位。演完了第一单位，就把注意力转移到第二单位，依此类推。这样的戏你就觉得容易演。当我想到这样来工作时，我就回想起一个从学校回家的小学生。由于路远，这样远的路使他害怕，你们可知道，他怎么办？这学生拿起

一块石头，往前一扔，尽可能扔得离自己远一些……他激动着：‘呀，可别找不到呀！’他找到了石块，很欢喜，接着又怀着新的热情把那块石头扔得更远一些，然后又激动，又寻找。他把一条长长的路就这样分成好几段，眼见回家休息这一愉快的远景，他就不再想到距离，不再注意到距离了。

“你们在自己的角色中，在自己的习作中，也要从一个大的单位走到另一个大的单位，同时不要忽略终极目的。这样，即使是从晚上八点钟开始、到半夜才演完的五幕悲剧，你也会觉得它是短的了[25]。”

19××年×月×日

今天上课的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我们说：

“我们所以必须把剧本划分成若干单位，不仅是为了要分析和研究剧本，而且还为了另外一个更重要的原因，就是要找到每一个单位的内在实质。

“事实上，每一个单位中都含有一个创作任务。任务是有机地从自己的那一单位里产生的，或者相反地，是由任务本身产生了单位。

“我们已经说过，不能把那些跟剧本格格不入的、跟剧本毫无关系的、从别的地方随便捡来的单位塞进一个剧本里去。对于任务，也不能这样做。任务也象单位一样，必须是合乎逻辑和顺序地一个个引伸出来的。

“单位与任务之间有着有机的联系，所以凡是以前所说过的关于单位的那一切，都适用于任务。”

“既然是这样，那么任务也有大、中、小，重要和次要的了，它们也可以互相合并的了。就是说，任务也可以造成航线了。”我想起了我对于单位所知道的那一些。

“任务是指示航线的明灯，它使行船在每一段路线上都不致迷路。这是演员在创作时所应该遵循的角色的基本段落。”

“任务?!”维云佐夫深思地说。“在数学里……是 задача，在这里……也是задача[1]！怎么也不明白！要好好演——这就是任务！”他这样认定。

“是的，这是很大的任务，是我们一生的任务！”托尔佐夫肯定地说。“得要做多少工作啊?!你们就想想看：要读完学校里的一年级、二年级、三年级和四年级课程。难道这不是任务吗？固然，这还不是做大演员的那种大任务……

“为了读完每一年级的课程，要到学校里来多少次，要听多少课，而要了解和领会这些课，又要做多少练习啊！难道这不是任务?！为了每天到学校里来，有多少次需要按时醒来，按时起床、洗脸、穿衣、在街上跑啊！这也是任务，不过这些是比较小的任务。”

“就说洗脸，要用肥皂把手和脸擦上多少次啊！”维云佐夫想起来了。“并且还要穿多少次裤子和衣服，扣多少次扣子啊！”

“这一切也是任务，不过都是最小的任务。”托尔佐夫说。

“在生活中，在各种情境中，人们和我们自己都不断地在自己面前，同时又相互地在别人面前安排若干障碍，然后，我们象穿过草丛似的从这些障碍中穿过去。每一种障碍都产生了克服这种障碍的任务和动作[26]。

“人在自己一生中的每一个时机，总是有所想望，有所追求，有所成就的，不过如果他的目标很远大，他往往来不及在他的一生中完成他已经开始做的事情。

“巨大的、世界性的、全人类性的任务，不是一个人所能完成，而是需要由好几代人经历好几个世纪才能够完成的。

“在舞台上，这种巨大的、全人类性的任务，是由天才诗人

---

① “задача”一字可译作“题目”、“课题”、“任务”等，在本书中，为求统一起见，为便于联想到“最高任务”、“至高任务”起见，一律译为“任务”，但在数学里，显然只能作“题目”解。

如莎士比亚，和天才演员如莫恰洛夫、沙尔维尼来完成的。

“舞台创作就是提出巨大的任务，并为执行这些任务而做出真实的、有效的和恰当的动作。至于结果，那是会自然而然产生的，如果一切都执行得很正确的话。

“大多数演员的错误是在于他们不想到动作，只想到它的结果。他们避开动作本身而直接去追求结果。于是所得到的就是做作的结果，是强制，而强制只会造成匠艺。

“要学习并习惯于在舞台上不去强求结果，而是真实地、有效地、恰当地用动作来执行任务。只要你在舞台上，你就要一直这样去做。要热爱自己的任务，要善于给它们找到积极的动作。那么，你们现在就来给自己想出一个任务，并且来执行它。”阿尔卡其·尼古拉耶维奇向我们提议。

当我和马洛列特柯娃正在寻思的时候，苏斯托夫走到我们面前来，他这样建议：

“假定说，我们两人都爱上了马洛列特柯娃，两人都向她求婚。假使真的是这样的话，我们会怎么样呢？”

我们三人首先给自己想出了复杂的规定情境，然后把这种情境分成若干单位和任务，这些单位和任务就产生了动作。在动作的积极性减低的时候，我们就引用新的“假使”和“规定情境”，这些“假使”和“规定情境”又产生了自己的任务。这些任务我们又得加以解决。由于这样不断地推动，我们就不断地忙着，甚至于连幕是怎样拉开来的都没有发觉。幕后是空舞台，墙边堆放着一些布景，这是为了今天晚上的某一个演出而准备的。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇叫我们走上台去，要我们在那里继续进行我们已经做过的练习。做完之后，托尔佐夫说：

“你们还记得我们初次上课时，我曾经请你们到空舞台上去表演这回事吗？那时你们不能表演得象现在这样，只是毫无办法地在台上转来转去，去捏造出形象和热情。今天，虽然你们又处在没有任何布景、家具和道具的舞台上，你们中间有许多人却觉

得相当自由和随便了。究竟是什么帮助了你们呢？”

“内在的、有动作的任务，”我和苏斯托夫这样认定。

“是的，”托尔佐夫肯定了我们的说法。“任务引导演员走上正确的道路，并且制止他去作虚假的表演。任务使演员意识到自己有权利走上舞台，待在那里，并且在那里过着和角色相近的生活。

“遗憾的是，今天的练习并没有使大家都相信这一点，因为有些学生今天并不是为动作而提出任务，而是为任务而提出任务的。因此，他们便立刻做起匠艺式的——展览式的‘把戏’来了。维舍洛夫斯基的情形就是这样。在另外一些人，比方说，象威廉密诺娃，任务却又纯粹是外表上的，近于自我爱怜。而戈伏尔柯夫呢，和往常一样，他的任务是为了显耀自己的技术。这一切都不会产生好的结果，只会引起虚伪地而不是真实地去动作的愿望。普希钦的任务还不错，不过太偏重理性。理性原是很不坏的东西，但并不是演员艺术中的一切。”

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“舞台任务是多种多样的。但这些任务并不完全都是我们所需要的，对我们有益的；有许多甚至是有害的。所以要紧的是演员能鉴别任务的性质，去避免那不必要的任务，找到并且确定那必要的任务。”

“根据哪一些特征才能够辨别它们呢？”我很想知道。

“所谓‘必要的任务’，我是指：

“一、首先，这是脚光这一边即我们演员这一边，而不是脚光那一边即观众那一边的任务。换句话说，这些任务是与剧本有关的，是针对着扮演其他角色的对手，而不是针对着在观众厅里看戏的观众的。

“二、演员本人的与角色任务相近的任务。

“三、创作的和艺术的任务，也就是可以帮助实现艺术的基本目的——创造‘角色的人的精神生活’并用艺术形式把它表达出来——的任务。

“四、真正的、活的、积极的、人的任务，推动角色前进的任务；而不是做戏的、程式化的、死的任务，和剧中人毫无关系、只为了取悦观众而提出的任务。

“五、演员本人、对手和看戏的观众能够相信的任务。

“六、引人入胜的、令人激动的、能够激起真正体验过程的任务。

“七、精确的任务，也就是对所扮演的角色说来是典型的任务；并不是大致不差的，而是十分确定的和戏剧作品的实质有关的任务。

“八、有内容的、符合角色内在实质的任务；而不是琐碎的、浮在剧本表面的任务。

“我所能做的，只是警告你们要提防那些在我们事业中很流行的、最危险的、机械的、马达式的、匠艺式的任务，这种任务会把你们一直导向匠艺式的表演。”

“这样说来，”我得出结论，“你是承认有外在的与内在的任务，也就是形体的与心理的任务的了？”

“还有初步的心理任务。”托尔佐夫补充了一句。

“这又是什么任务呢？”我不明白。

“你设想一下，你走进房间，问好，握手，点头，向我致意。这是习惯的、机械的任务。在这里无所谓什么心理。”

“怎么！这是说，在舞台上不能问好吗？”维云佐夫奇怪起来了。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇赶忙让他平息下来：

“问好是可以的，可是机械地去恋爱、苦恼、憎恨，用开动马达的方法不加任何体验就去执行活生生的人的任务，象你所喜欢做的那样，是不可以的。”

“有时候，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续解释道，“你伸出手来，握手，同时你竭力用目光来表示你自己的敬爱或感激的心情。这是我们所习惯的任务，这种任务的执行，稍微有些心理根据。在我们的行话里就称它为初步的心理任务。

“还有一种情形。假定说，昨天我们之间发生了一场争吵。我当众侮辱了你。可是今天，在见面的时候，我想走过来，伸出手，用握手来请求原谅，同时承认自己不对，请求你忘记过去的事情。伸手给昨天的敌人，这远不是一个普通的任务，在执行这任务之先，必须再三考虑，反复体验，克服内心的矛盾。

“这样的任务可以认为是心理的任务，而且是相当复杂的心理任务。”

下半堂课上，阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“任务无论是怎样正确，它的最主要和最重要的特质却是它的‘魅力’，它对演员本人的吸引力。要使任务令人喜爱，引人入胜，使演员自己愿意来执行才行。这样的任务才具有吸引力，才会象磁石似的把演员的创作意志吸引了去。

“具有为演员所必要的这一切特质的任务，我们称之为创作的任务。此外，要使任务成为力所能及，易于理解，可以执行的。否则它就会去强制演员的天性。比方说：在你们所喜欢的《布朗德》一剧中‘褴褛’那场戏里，你们的任务是什么呢？”

“救人类，”乌姆诺维赫回答。

“你们看！难道这样巨大的任务是某一个人所能担当得了的？挑一个容易点的任务吧，先挑一个形体的、但却能引人入胜的任务。”

“这种……形体的……难道有趣吗？”乌姆诺维赫胆怯地、带着和善的微笑问他。

“对谁有趣？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇反问一句。

“对观众，”我们这位羞涩的心理学家回答。

“别顾到观众。想想你自己吧，”托尔佐夫说。“假使你自

己发生兴趣的话，观众也会跟着你走的。”

“这个，我……也……没有兴趣。我倒想要一个心理的任务……比较好些……”

“来得及的。深入心理以及任何别的任务，你还太早。慢慢地你自然就会达到这一步的。暂时你还是先做最简单的——形体的任务吧。每一个任务都可以弄得引人入胜的。”

“心灵和身体怎么也分不开。把它们混淆却很容易；……弄错……是很可能的……”乌姆诺维赫不好意思地想说服人。

“说得对，说得对！”托尔佐夫接住他的话头。“在每一个形体的任务中，在每一个心理的任务中，以及在这些任务的执行中，都有许多心理方面和形体方面的成分，这两者怎么也分不开。比方说，你要演普希金的《莫扎特与萨利耶里》一剧里的萨利耶里。当萨利耶里决定去谋害莫扎特时，他的心理是很复杂的。他好不容易才决定端起杯子。把酒倒进去，撒下毒药，然后再把这酒杯递给自己的朋友——这位以其音乐而令人钦佩的天才。这一切都是形体的动作。但这里面有多少是属于心理的啊！或者，更确切地说，这一切都是复杂的心理动作，但在这些心理动作里又有多少是属于形体的啊！你们去做一个最简单的形体动作看看：走到别人跟前，打他一个耳光。要想把这个动作做得很真实，就得先经历多少复杂的内心体验啊！你们就试一试来做几个拿酒杯、打耳光的形体动作，要在心里用规定情境和‘假使’来使动作得到根据，然后再来确定形体领域打哪里为止，心灵领域从哪里开始。你们将会看出，这并不是那样容易确定的，把它们混淆起来却很容易。不过对于这一点，你们也不必害怕，就让它们混淆起来好了。要去利用形体任务与心理任务之间的这种界限模糊不清的情况。在选择任务的时候，不必过于明确地去划出形体天性与心灵天性之间的界限。只要大致用你的情感来测量一下就行了，而且经常要偏向形体任务那方面。我不会因为你们工作中犯错误而有所抱怨。这在创作的时候反而是有益的。”

“为什么显然的错误反而是有益的呢？”我们都疑惑起来了。

“因为由于这种错误，你们就不至于去吓唬自己的情感，因为错误可以防止你们去作内心的强制。而正确地执行形体任务，就会帮助你造成正确的心理状态，从而把形体的任务改造成为心理的任务。我已经说过，对于任何形体的任务，都是可以给予心理的根据的。

“现在我们暂且来处理形体的任务吧。这要容易些，容易理解和容易执行些。执行这种任务时，流于做作的危险性要少一些。到时候我们再来谈心理的任务好了，暂时我劝你们在表演所有的练习、习作、剧本片断和角色时，都先去寻找形体的任务〔27〕。”

19××年×月×日

今天讲到的重要问题是怎样从单位中引出任务来。这一过程的心理技术是在于给所研究的单位想出一个能最好地说明它的内在实质的适当名称。

“要行这种命名礼做什么？”戈伏尔柯夫俏皮地问。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇回答了他的问题：

“你可知道，一个揣摩对了、能够说明单位的内在实质的名称是什么吗？

“这就是该单位的概括、精华。为了获得这种精华，就必须象榨果子露似的去‘榨’单位，挤出它的内在实质，使它结晶，再给那‘结晶体’找一个适当的名称。当演员在寻找这种名称的时候，他就是在探索和研究这单位，使它结晶，使它得到概括。就在选择名称的时候，他把任务也找到了。

“能说明单位实质的正确名称，可以揭示出单位中所包含的任务。

“为了从实践中来了解这一工作，让我们来演一演《布朗德》里的‘褴褓’这段戏，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。“我们来

演头两个单位，也就是头两场戏。现在我先给你们提示一下它们的内容。

“牧师布朗德的妻子阿格妮丝失去了她唯一的儿子。在怀念中，她翻寻儿子死后所遗下的尿布、衣服、玩具和各种纪念物。每一件东西上都洒满了母亲思念的眼泪。往事的回忆使她柔肠寸断。所以会发生这件不幸的事情，是由于他们住的地方潮湿、不卫生。以前，在孩子生病的时候，母亲曾恳求丈夫从这教区里搬出去。但布朗德是一个忠于自己理想的狂热信徒，不肯为了自己家庭的幸福而放弃牧师的职责。这就断送了他们儿子的生命。

“我再来讲述第二个单位，即第二场戏的内容：布朗德回来了，他自己很痛苦，也为阿格妮丝痛苦。但是狂热信徒的职责迫使他采取一种残酷的手段，他劝妻子把孩子死后遗下的衣物和玩具送给一个吉卜赛女人，因为这些东西会妨碍阿格妮丝献身给上帝，妨碍他们去贯彻他们的基本生活理想——为邻人服务。

“现在你们来把这两个单位的内在实质的精华抽取出来，为了这，你们先给每一个单位想出一个适当的名称。”

“这有什么想不想的。一切都很明显。第一个任务的名称是母爱，至于第二个任务的名称，难道不是狂热信徒的职责？”戈伏尔柯夫说。

“好的，就算是这样吧，”托尔佐夫表示同意。“我并不打算详细去研究单位结晶化过程。等到我们处理角色和剧本的时候，再来详细研究这个。

“现在我要劝你们，永远不要用名词来规定一个任务的名称。要把名词留下来去称呼单位，舞台任务一定要用动词来规定。”

“为什么？”我们大家都莫名其妙。

“我来帮助你们解答这个问题，不过有一个条件——要你们自己先以动作来执行刚才用名词称呼过的那些任务，就是：（一）母爱；（二）狂热信徒的职责。”

维云佐夫和威廉密诺娃做去了。维云佐夫做出一副愤怒的脸孔，鼓起眼睛，把背挺直，使它紧张得达到木化的程度。他坚定地走着，顿着脚，放低声音，摆出架子，希望用这些手段来使自己显得坚强，显得有力量和有决心，从而表现出某种“一般”的职责。威廉密诺娃也胡闹起来，她竭力表现出“一般”的温柔和爱。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇看了他们的表演之后，说道：

“你们用来规定你们任务的名词，促使一个人去表演一个似乎是有权力的人的形象，促使另一个人去表演热情——母爱，这点你们有没有发觉到呢？你们只是装作有权力和有母爱的人。而并没有真正成为这种人。其所以会发生这样的事情，因为名词只能说明概念，说明某种状态，说明形象，说明现象而已。

“名词在说明这一切的时候，只是象征地或在形式上规定这些概念，并没有设法去暗示出活动和动作。然而每一个任务必须是有动作的。”

“对不起，名词可以解释、描绘和表现什么，这难道不也是动作吗？”戈伏尔柯夫争辩着。

“是的，是动作，不过不是我们这一派艺术为了舞台而要求的真实的、有效的、恰当的动作，而是装腔作势的、‘做戏的’动作，也就是我们所不承认而要把它从剧场里驱逐出去的动作。

“现在我们来看一看，假使我们不用名词而改用适当的动词来称呼任务，情形就会怎样，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说。

“怎么个做法呢？”我们请他说明。

“这有一个很简单的方法，”托尔佐夫说，“就是在说出动词之前，先在变格名词前面加上‘我要’两个字，而变成‘我要做……什么？’

“现在我用实例来说明这一过程。假定我们用‘权力’这个字眼来作试验。就在这个字眼前面加上‘我要’两个字。结果是

‘我要权力’。这样的要求又太一般化，太不实际了。为了使它具有生命，就要放进更具体的目的。假使你们觉得这目的是有吸引力的，那么在你们心里就会为了实现这一要求而产生一种动作的意向和欲求。所以你们应该用一个能表示它的内在实质的确切名称来说明它。这就需要有一个能说明活的、有动作的任务的动词，而不单纯是一个由名词所造成的无动作的概念。”

“怎样去找这样的字眼呢？”我不明白。

“你可以对你自己说：‘我要做……什么……来取得权力？’回答了这个问题，你就会知道，你应该怎样去动作。”

“我要成为一个有权力的人，”维云佐夫抑制不住地说。

“成为这两个字是说明静止状态的。在这两个字里并没有具备着有动作的任务所必需的积极性，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇指出。

“我要取得权力，”威廉密诺娃修正说。

“这比较接近积极性一些，不过还是太一般化了，一下子不能执行。不信你就来试一下，坐在这张椅子上看怎么去取得这种‘一般’的权力。要有比较具体的、切近的、实际的、可以执行的任务才行。要知道，并不是任何一个动词都可以合适，并不是任何一个字都可以推动人去做出积极、有效的动作的。所以必须善于选择任务的名称。”

“我要取得权力，为了给全人类造福，”有一个学生提出。

“这是一句漂亮话，实际上很难相信它有实现的可能。”阿尔卡其·尼古拉耶维奇反驳他。

“我要权力，为了享受生活，为了过得快乐，为了享有名誉地位，为了使自己能随心所欲，为了满足自己的虚荣心，”苏斯托夫纠正说。

“这要求比较实际，比较容易实现些，但要执行它，你就必须先解决几个辅助性的任务。这样的终极目的是不能一下子就达到的，要逐渐地走近这个目的，就象一级一级地走上楼梯，走到

最高的一层楼。不是一步就能跨到那里的。现在你们就去跨过那通向你们任务的所有梯级，举出这些梯级的名称来吧。

“我要显得是一个能干的、聪明的人，来引起人们对我的信仰。我要出人头地，做点事情，使人家注意我等等。”

随后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇又回到《布朗德》中“褴褓”那场戏上，为了使所有学生都参加工作，他提出了这样的建议：

“让所有的男同学都处于布朗德的地位，想出他的任务的名称。他们必须透彻地去了解他的心理。至于女同学，就让她们都做阿格妮丝的代表吧。她们比较容易懂得那种细致的女性的爱和母爱。”

一、二、三。课堂里男同学和女同学之间的一场舌战开始了！

“我要取得支配阿格妮丝的权力，为了迫使她牺牲，为了拯救她，引导她……”

我还没有来得及说完这句话，女同学们都向我扑过来，纷纷提出她们的要求：

“我要怀念死去的孩子！”

“我要挨近他！我要和他在一起！”

“我要医治他，爱抚他，照顾他！”

“我要使他复活！”“我要跟着他去！”“我要觉得他就在近旁！”“我要觉得他在玩着他的玩具！”“我要把他从棺材里叫出来！”“我要他回到我跟前来！”“我要忘记他的死！”“我要抑止忧愁！”

马洛列特柯娃叫得比谁都大声，她只喊出一句话：

“我要抓紧不放！”

男同学们就宣布道：“假使是这样的话，我们就要斗争！”“我要教育阿格妮丝，使她听我的支配！”“我要抚慰她！”“我要使她觉得，我是了解她的痛苦的！”“我要给她描绘出履行了职责以后的那种无上的快乐！”“我要给她说明一个人的伟

大任务！”

女同学们就大声地回答：“假使是这样的话，我要用自己的痛苦来叫丈夫同情！”“我要他看见我的眼泪！”

“我要更加抓紧不放！”马洛列特柯娃叫喊着。

“我要用对人类的责任来恐吓她！”“我要用惩罚和决裂来威胁她！”“我要因为不能互相了解而表示绝望！”

在这场舌战当中，产生了越来越多的思想和情感，这些思想和情感要求给自己规定出适当的动词，而动词呢，就引起了内在的动作的欲求。

我极力要说服女同学们，就跟她们作斗争，当智慧、情感和意志提示给我的所有任务都执行了以后，我产生了已经演过一场戏的感觉。这种心境使我相当满意。

“你们选定的每一个任务就其内容来说都是正确的，在某种程度上都会引起动作，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。“对于那些性格比较活动的人说来，‘我要怀念死去的孩子’这一任务是不足以激起情感的；她们需要另一个任务：我要抓紧不放。抓紧什么不放呢？抓紧那些物件、对死者的回忆和思念。但如果把这些任务提供给另一种人，他们就不会为之动心。重要的是使每一个任务都能吸引人，激动人。

“现在，据我看来，我已经迫使你们在实践中回答了我所提出的问题：‘为什么不应该用名词而一定要用动词来规定任务？’

“这就是我现在所能告诉你们的关于单位与任务的一切。其余的要等到你们对我们这派艺术、对它的心理技术知道得更多的时候，等到我们研究剧本和角色，可以把剧本和角色分成单位和任务的时候，再慢慢告诉你们。”

第八章　真实感与信念

19××年×月×日

今天的课是带字牌的。字牌上写着：

真实感与信念

上课之前，学生们在台上忙着寻找马洛列特柯娃时常遗失的钱包。

突然传来了阿尔卡其·尼古拉耶维奇的声音。他早已从正厅里观察着我们了。

“舞台框把那在照明的脚光前面所做的一切衬托得多么清楚啊！你们在寻找的时候都是在真实地体验，所做的一切都是真实的，都是大家所相信的，连细小的形体任务也都执行得很精确；这些任务是明确的、清楚的；注意是集中的；创作所必需的各种元素都正确而和谐地活动着……总之，是在舞台上产生了真正的艺术，”他突然做出了这样的结论……

“不……这算什么艺术？这不过是现实，是真正的真实，是您所称的‘真事’罢了，”学生们提出异议。

“你们就来重复一下这件‘真事’吧。”

我们把钱包放在原来的地方，就着手去找那已经找到而用不着再找的东西。当然，这就毫无结果了。

“不，这一次我感觉不出什么任务、动作和真正的真

实……”阿尔卡其·尼古拉耶维奇批评道。“你们为什么不能重复刚才在现实中所经历过的事情呢？在我看来，这种事情用不着演员来做，一个普通人都能做的。”

于是学生们就向托尔佐夫解释，第一次是他们需要寻找的，第二次已经没有寻找的必要，他们只是做出一种在寻找的样子。第一次是真正的现实，第二次是伪造现实，是表现，是做假。

“那么你们就毫不做假地、完全真实地来演一演这场戏吧，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇建议。

“不过……”我们踌躇了一会儿，“这不是那样简单的。还需要准备，排练，体验……”

“怎么还要体验？……难道你们在找钱包的时候，没有体验过吗？”

“那时是现实，现在我们却需要创造虚构和体验虚构！”

“那么说来，在舞台上体验应该和实生活中有所不同了？”托尔佐夫不明白。

一句接着一句，从那些接连不断的问题和解释中，阿尔卡其·尼古拉耶维奇终于使我们认识到，在现实中，真正的真实和信念是自然而然形成的。譬如说，当学生们刚才在舞台上寻找失物的时候，在那里就造成了真正的真实和信念。其所以这样，就因为这时在舞台上的并不是演戏，而是现实。

但一等到舞台上没有这种现实，只是在那里演戏的时候，要造成真实和信念，就需要事先准备了。这就是：先在想象生活的领域中，在艺术的虚构中产生真实和信念，然后再把这些真实和信念转移到舞台上去。

“可见，要在自己心里激起真正的真实，在舞台上表演刚才在现实中已发生过的找钱包这件事情，应该先把自己心里的某种起重机掉转来，把自己转移到想象生活的领域里去，”托尔佐夫说。“你们就在那里创造自己的、和现实相类似的虚构。在这个时候，有魔力的‘假使’和正确地感受到的规定情境，会帮助你

们感觉，并在舞台上创造出舞台的真实和信念。可见，在实生活中，真实就是确实存在的、人们确实知道的东西。而在舞台上，是把现实里所没有的、但可能发生的事情称为真实。”

“请你原谅，”戈伏尔柯夫问，“剧场中能谈得到什么真实呢？剧场中的一切都是虚构、虚假，从莎士比亚的剧本起，一直到奥瑟罗用来刺死自己的那把硬纸刀为止。”

“假使因为他的刀不是钢做的而是硬纸做的，你就觉得不如意，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇反驳戈伏尔柯夫，“假使你就是把这个粗糙的、作道具用的赝造品称为舞台上的虚假，假使为了它你就咒骂一切艺术，不再相信舞台生活的真实性，那么就请你放心吧：在剧场中，重要的并不在于奥瑟罗的刀是硬纸做的还是金属做的，而在于演员本人用来给奥瑟罗的自杀提供根据的内心情感是否正确、诚挚和真实。重要的是，假使奥瑟罗的生活条件和生活情况是真实的，假使他用来刺死自己的刀是真的，那么作为人的演员要怎样行动。

“你们自己去决定吧，什么对于你们是更有意义的和更重要的，你们要相信什么，是相信剧场和剧本里所存在着的物质世界的真实事实和事件呢，还是相信演员心灵中所产生的、由现实中并不存在的舞台虚构所激起的真实而正确的情感呢？

“后者就是我们在剧场中所说的情感的真实。这就是演员在他创作时所需要的舞台的真实。没有这样的真实和信念就没有真正的艺术！舞台上的外部情境愈现实，演员对角色的体验就应该愈自然，愈逼真。

“可是我们时常在舞台上看到完全不同的情形。在舞台上设置了现实主义的布景和道具，全部环境都是真实的；但同时却忘了角色扮演者的情感与体验本身的真实性。实物的真实与情感的不真实的这种不调和，只会更加显明地表现出角色的扮演中缺乏真实的生活。

“为了使这种情形不至于发生，你们要经常努力用自己的

'假使'和规定情境来为舞台上所做出的行为和动作找到根据。只有这样来进行创作，你们才能彻底满足自己的真实感，才能相信自己体验的真实性。

"这种过程我们就称之为找根据的过程。"

我想彻底了解托尔佐夫所讲的这一重要理论，就请求他用简单的字句来表述一下什么叫做舞台上的真实。关于这一点，他这样回答我：

"舞台上的真实是指我们在自己心里以及在我们对手心里所真诚相信的东西。

"真实是不能和信念分离的，信念也不能和真实分离。它们彼此不能单独存在，而没有它们两者，也就不会有体验，不会有创作。

"舞台上所发生的一切都应该使演员本人信服，使对手和看戏的观众信服，应该使人相信那些和演员本人在舞台上创作时所体验到的相类似的情感，在实生活中是可能存在的。我们处在舞台上的每一个瞬间，都应该充满着一种信念，即相信所体验到的情感的真实和所进行着的动作的真实。

"这就是一个演员在舞台上必须具有的内心的真实，以及对这种真实的纯真的信念，"阿尔卡其·尼古拉耶维奇结束了他的讲话。

19××年×月×日

今天我在剧场里担任音响效果[28]。在幕间休息的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇走到演员休息室里来，在那里同演员们和我们——学生们谈话。他顺便对我和苏斯托夫说：

"多么可惜，你们今天没有看到剧场里的排演！这次排演可以使你们清清楚楚地看到什么叫做舞台上真正的真实和信念。事情是这样：我们刚才在排练一个古老的法国戏，戏的开头是一个小女孩跑进房间来，说她的洋娃娃肚子痛。有一个剧中人要给洋

娃娃吃药。小女孩就跑开了。过了一些时候，她又回来说，洋娃娃病好了。这就是这场戏的内容，它后来成为‘不合法的父母’的悲剧的基础。

“剧场的道具中并没有洋娃娃。他们就拿一块木头，用美丽的轻纱包起来代替洋娃娃，交给扮演角色的小姑娘。小姑娘立刻承认木头是她的女儿，把自己整个的爱都献给了她。但糟糕的是这位年纪幼小的洋娃娃的母亲，不同意剧作者医治肚痛的方法：她不愿意用药物，宁肯采用灌肠的手术。于是扮演者便把原作者的这一部分的台词做了相应的修改，小姑娘用自己的话代替了剧本里的台词。她这样做，是引用了从她个人经验中得出来的很合理的论据的，因为经验教会她灌肠要比吃泻药有效和舒服些。

“戏排完了，那小姑娘怎么也不肯和她的女儿分手。管道具的很乐意地把假想的洋娃娃——那块木头送给她，但不能把那块夜间演出要用的轻纱送给她。于是就发生了一场痛哭流涕的儿童悲剧。一直等到答应用一块廉价的、但很暖和的破绒布给她掉换那块美丽的轻纱之后，她才不再哭了。那小姑娘认为在泻肚子的时候，暖和的料子要比美丽而奢侈的料子有用得多，所以便乐于答应交换了。

“这就是信念和真实！

“看，我们应该向谁学习表演！”托尔佐夫赞叹地说。

“我又想起另外一件事情，”他又继续讲下去。“有一次我把我的小侄女唤作小青蛙，因为当时她就是那样在地毯上跳着的，后来，整整有一个星期，这小姑娘都让自己演这个角色，除了跳跃之外，不再用别的方式走动。她避开人们，避开保姆，在桌子下面，椅子后面，房间角落里坐了好几天。

“又有一次，家里人称赞她，说她吃饭的时候就象大孩子一样听话，于是一个相当顽皮的孩子便立刻变得很拘谨，并且学起她的女教师的好样子来。这对于全家说来是最安静的一个星期，因为简直听不到这小姑娘的声音了。你们想想看——为了游戏，

自愿把自己的脾气憋了一个星期，而且在做这样的牺牲时居然还那么高兴！这不就是小孩在选择游戏题材时想象灵活，容易说得通，不苛求的明证吗！这不就是对真实的信念和对自己虚构的真实性的信念吗！

“值得奇怪的是，小孩子怎么会这样长久把自己的注意停留在一个对象、一个动作上！他们竟会那么高兴地长久处于同一的情绪中，生活在所喜爱的形象里。孩子们在游戏中所创造的真实生活的幻象，是这样有力，他们简直不容易从幻象中回到现实里来。他们会从随手拿来的任何东西中得到快乐。他们只要对自己说一句‘好象是’，虚构就在他们心里活起来了。

“儿童的‘好象是’要比我们有魔力的‘假使’有力量得多。

“儿童还有一种特点也是我们应该学习的：孩子们知道哪些是他们可以相信的东西，也知道哪些是他们不必去理会的东西。刚才我对你们谈起的那个小姑娘，就很珍重做母亲的感情而又能够不去理会木块。

“演员也应该在舞台上对他可以相信的事务发生兴趣，而不去理会那些足以妨碍他去引起信念的事物。这样就可以帮助他忘掉舞台框的黑洞，忘掉当众表演的拘束。

“等你们在艺术中达到儿童在游戏中所达到的真实和信念的时候，你们就能够成为伟大的演员了。”

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“我已经大体向你们讲述了真实在创作过程中的意义和作用。现在我们再来谈一谈不真实，谈一谈舞台上的虚假。

“具有真实感固然很好，但也应该有虚假感。

“你们一定要奇怪，我为什么要把这两个概念分割开来和对立起来。我所以这样做，因为实生活本身就是这样要求的。

“在剧场领导人、演员、观众和批评家当中，有许多人只喜欢舞台上的程式、剧场性和虚假。

“在某些人，这是由于不好的、变态的趣味；在另一些人，却是由于对生活发生了厌倦。后一种人象讲究的食客一样，要求舞台上有辛辣的、富于刺激性的东西；他们喜欢戏里和演员表演里的调味品。他们需要实生活中所没有的‘特别的’东西。他们对现实厌倦了，所以他们不愿意在舞台上再遇到现实。‘只要不象生活中那样，’他们说，为了逃避生活，就从舞台上尽可能多找一些不正常的东西。

“这一切都有许多学术性的言词、文章、演说，凭空捏造的时髦理论来作辩护，所有这些论调似乎都是在把艺术的微妙之处理解得很精辟以后才产生的。他们说：‘剧场里要有美丽的东西！我们要在看戏的时候休息一下，快乐一下，笑一会儿！我们不愿意在那里痛苦和哭泣。’另外一些人说：‘实生活里已经够苦了！’

“与这种人相反，有许多剧场领导人、演员、观众和批评家，他们只喜欢和认可舞台上的生活性、自然性、现实主义——真实。这种人需要的是正常的和卫生的食物，好的‘肉’，而不带有那种刺激性强的和有害的‘调味品’。他们不害怕剧场中震撼心灵的强烈印象，他们要在那里哭、笑、体验，间接参加剧中的生活。他们要从舞台上看到真实的‘人的精神生活’的反映。

“还要补充说一句：无论前一种或后一种情况，都会发生偏向，一有这种偏向，辛辣和变态就会达到歪曲生活的地步，而质朴和自然就会达到极端自然主义的地步。

“前一种极端和后一种极端都跟最坏的做作相近。

“根据以上所说的，我不得不把真实和虚假分开，分别加以说明。

“喜欢或者憎恶它们，这是一回事，而且是完全不同的事……不过……”阿尔卡其·尼古拉耶维奇忽然想起了什么，沉默

了一会，没有把已经开始说的那句话说完，就对德蒙柯娃和乌姆诺维赫说：

“把你们所喜欢的《布朗德》里‘褴褛’那场戏演给我们看。”

他们执行了命令，还是象惯常一样困难和吃力，虽然态度认真得令人感动。

“请你告诉我，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问德蒙柯娃，“你现在为什么很胆怯，象业余演员那样没有把握？”

德蒙柯娃沉默了，觉得很窘，把头低下去。

“什么妨碍了你？”

“不知道！我不是象我所感觉的那样在演……刚说出一个字眼，就想把那说过的字眼收回来。”

“为什么会这样呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇盘问她，一直到最后她承认这是由于害怕虚假和过火的缘故。

“啊！”托尔佐夫抓住了这几个字。“你怕虚假？”

“是的。”德蒙柯娃承认。

“你呢，乌姆诺维赫？为什么在你的表演中有这许多卖劲、紧张、困难的地方和沉闷的哑场？”托尔佐夫追问。

“想要更加深入，更加钻进去……去抓住活的情感和语言……为了做一个人……为了使心灵跳跃，颤动……应该相信，确信……”

“你在自己心里寻找真正的真实、情感、体验和潜台词，是不是这样？”

“正是这样，正是这样！”

“你们看，这就是两种不同类型演员的代表，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇对学生们说。“他们两人都憎恶舞台上的虚假，但方式又各有不同。例如，德蒙柯娃是惊惶失措地害怕虚假，结果把自己的全部注意力反而都献给了虚假。她待在舞台上的全部时间就只想到虚假。她并没有想到真实，也来不及想到真实，因为害怕虚假的心理完全占有了她。这是完完全全当了俘虏，处在这种

状态，是谈不到创作的。

“乌姆诺维赫也有过这种情形，但并不是由于害怕虚假，相反的，是由于热爱真实。他一点也不想到虚假，而完完全全被真实吞食了。用不着对你们解释：和虚假作斗争，正如为爱真实而爱真实一样，除了落到做作的地步以外，决不会有别的结果。

“不能单只带着‘不要装假呀’这种老是摆脱不开的念头走上舞台去进行创作。也不能带着无论如何都要创造出真实这种唯一的想法走上舞台。怀着这样的念头和想法，只会产生更多的虚假。”

“怎样才能使自己从这里面解脱出来呢？”可怜的德蒙柯娃几乎是哭着问。

“向自己提两个问题，就可以指引一下创作了，这就好象把剃刀放在磨石上磨一磨一样。当你老是摆脱不开地想着虚假的时候，为了自我检查，你就站在明亮的脚光面前，问你自己：

“‘我是在动作呢，还是在和虚假做斗争呢？’

“我们走上舞台并不是为了和自己的缺点做斗争，而是为了真正的、有效的、恰当的动作。假使动作达到自己的目的，那么就是说，虚假是被击败了。为了检查你是否动作得正确，你可以向自己提出另一个问题：

“‘我是为谁而动作呢：是为自己呢，还是为观众，或者是为站在我面前的活人——和我一起在台上的对手？’

“你们知道，在创作的时候，演员本人并不是自己的评判人。观众在观看的时候，也并不是评判人。他们一直要在回到家里的时候才做出结论。当时的评判人是对手。假使一个演员能影响他的对手，假使他能使他的对手相信情感和交流的真实，那么，可以说创作目的已经达到，虚假已经被击败了。〔29〕

“凡是在舞台上创作的时候，不是在表现，不是在做作，而是真实地、有效地、恰当地同时又是不断地在动作的人，凡是在舞台上不是和观众，而是和对手交流的人，他就能把自己控制在

剧本和角色的领域之内，控制在活生生的生活、真实、信念、‘我就是’的气氛之内。这样的演员在舞台上过的就会是真实的生活。

“还有别的和虚假作斗争的方法，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇安慰着哭泣的德蒙柯娃，“那就是拔除虚假。

“但是谁能担保，空出来的位子不会给别的更大的不真实占住呢?!

“应该采取别的方法，把真正真实的种子放到已经以某种形式显露出来的虚假下面去。让前者去挤掉后者，就象小孩子新长的牙齿顶掉他的乳齿那样。让具有很好的根据的‘假使’和规定情境、引人入胜的任务、正确的动作，挤掉演员的刻板、做作和虚假。

“要是你们知道，认识真实和用真实来挤掉虚假是多么重要、多么必要，那就好了！这个我们称为拔除虚假和刻板的过程，必须不知不觉地、习惯地、经常地进行着，以便检查我们在舞台上的一举一动。

“刚才我就如何培植真实感这点所讲的一切，不仅对德蒙柯娃有用，而且对你，乌姆诺维赫也有用处，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇向我们的“绘图员”指出。

“我有一个忠告，你们应该牢牢记住：在舞台上永远不要去夸大对真实的要求，也不要去夸大虚假的作用。偏爱真实，一定会落到为真实本身而做作真实。这是一切不真实中最坏的一种。至于过度害怕虚假，那就会造成不自然的谨慎，这也是最大的舞台‘不真实’中的一种。应该象对待舞台上的真实一样，冷静、公正、毫不挑剔地来对待不真实。剧场中所需要的真实，应该是恰好能够叫人真诚地来相信它，恰好能够帮助你使自己信服，使对手信服，帮助你满怀信心地来执行所提出的创作任务的。

“从虚假中也可以得出益处，假使是合理地来对待它的话。

“虚假是指出演员所不应该做的事情的音叉。

“假使我们一时错误而做假一下，那并不是什么糟糕的事

情。要紧的是，与此同时，音叉要给我们指出正确的东西，即真实的界限；要紧的是，在我们犯错误的时候，它要领我们走上正确的道路。在这种情况下，一时的游离和失真对演员甚至于是有益处的，因为它给演员指出了一条不可逾越的界线。

“在创作的时候，这样的自我检查过程是必要的，而且必须是连续不断地来进行的。

“演员在当众创作的情况下，由于激动的缘故，总想拿出比他实际上所具有的更多一些的情感。可是到什么地方去取得呢？我们又没有情绪的仓库来调节舞台体验，就只能去抑制或者夸张动作，去作出比应该作的更多的努力，仿佛这样就能表达出情感似的。但这一切做法并不会加强情感，相反地，会破坏情感。这是外表的做作、夸张。

“在这种时候，真实感的抗议是最好的调节器。即使演员是正确地生活于角色之中，他也应该倾听这种抗议。可是在这种瞬间，他的外部造型器官往往会由于神经紧张的缘故过分地去用力，不知不觉地做作起来。这就不免造成虚假。”

快要下课的时候，托尔佐夫谈到某一位演员。这位演员，当他坐在观众厅里分析别人演技的时候，是具有很敏锐的真实感的。但一等到他自己走上舞台，成为一个剧中人物的时候，他的真实感就失去了。

“简直令人难以相信，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，“同样一个人，刚刚还带着那么敏锐的理解力去批评他的同事们的虚伪和做作表演，而一走上舞台，自己犯的错误却比他刚才所批评过的那些人所犯的更要大。

“这种演员以及和他们相类似的演员所具的作为观众的真实感和作为扮演者的真实感是不同的。”

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇在课上说：

“如果在舞台上演员能自然而然产生真实和对他自己所作为的真实性的信念，这当然最好。

“可是，假使做不到这一点，那该怎么办呢？

“那就要借助心理技术来寻找，来创造这种真实和对这种真实的信念。

“不能创造那连你自己都不相信的、连你自己都认为是不真实的东西。

“到自己身上的什么地方去寻找并且怎样去创造真实和信念呢？是不是到内心的感觉和动作里，即人—演员的心理生活领域里去找呢？可惜内心的感觉是过于复杂，不可捉摸，变幻无常，难以确定的。在心灵的领域里，真实和信念或者是自然而然地产生的，或者是通过复杂的心理技术工作才形成的。而在形体的领域里，却最容易从极细小、极平常的形体任务和动作中找到或者激起真实和信念。形体任务和动作是捉摸得到的，稳定的，看得见的，感触得到的，是服从意识和命令的。再说，它们是比较容易确定的。因此我们首先要去请教它们，借它们的帮助去接近所创造的角色。

“我们就来做个试验。”

19××年×月×日

“那兹瓦诺夫，维云佐夫！到舞台上去，给我表演一个你们演得最不成功的习作。我认为‘烧钱’那个习作就是这样的。

“你们所以不能掌握这个习作，首先是因为你们要一下子就使自己相信我所设想出的情节中的一切可怕的事情。‘一下子’会导使你们去作‘一般’的表演，你们试把这个困难的习作分段加以掌握，顺着最简单的形体动作来进行吧——当然，这要和整个戏完全吻合。要使每一个最细小的辅助动作也都达到真实的地步，那样，整个戏就能正确地进行，你们也就会相信它的真实性了。”

“请把假钱给我，”我对站在幕后的值日工人说。

“用不着钱。空手演好了，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇阻止我。

我就开始去数那不存在的钱。

“我不相信！”我刚伸手去拿一扎假想的钞票，托尔佐夫就要我停止下来。

“您不相信什么？”

“你对于你所接触到的东西，连看都没有看它一眼。”

我就看看那里，看看那几扎假想的钞票，但什么也没有看到，我把手伸过去，又缩了回来。

“即使为了装个样子，你也要把手指捏紧，否则那扎钞票就会掉下来的。不要把它扔下来，而要把它放下来。这需要一秒钟的时间。假使你要给你正在做的事情找到根据，并且在形体上相信这件事情，你就不要吝惜这一秒钟的时间。有谁是象你这样解绳子的？先要找到那扎钱的绳头。不是这样！不是一下子就解得开的。通常绳头总是给搓紧了，塞在绳子下面，使钞票不至于散开来。这些绳头不是这样容易解开的。这才对了。”阿尔卡其·尼古拉耶维奇表示赞许。“现在把每一扎都数一数。

“啊！你把这一切事情都做得多么快呀。就是那最有经验的出纳员，也不能这样快就把这些又旧又破的钞票都数清的。

“你看，为了使我们的天性完全相信舞台上所做的事情，就要做出多么真实细致的动作啊。”

随后，托尔佐夫就一个动作接着一个动作，一秒钟接着一秒钟，合乎逻辑而又有顺序地指导我的形体动作。在数那想象的钞票当中，我逐渐地想起了在实生活中这个过程是怎样，是以什么样的方法和顺序来进行的。

今天，托尔佐夫所暗示给我的一切合乎逻辑的动作，使我对于假想物有了完全不同的看法。它好象被我想象中的钞票所充实了，或者更确切地说，使我把注意力正确地集中在想象的、实际

并不存在的对象上了。毫无意思地动着手指，和数着那些我在想象中看到的又脏又皱的卢布，完全不是一回事。

一感到形体动作的真正的真实，我在舞台上就立刻觉得舒服了。

这时候，不知不觉地出现了一些即兴动作：我把绳子整整齐齐地卷起来，把它放在桌子上的钞票旁边。这一小小的动作因为很真实，使我感到快慰。非但如此，它还引起了一连串新的即兴动作。例如，在数这几扎钞票之先，我把它们拿来在桌子上叩了好久，好使钞票整齐些，熨贴些。这时候，站在我旁边的维云佐夫明白了我的动作，他笑了起来。

“笑什么？”我问他。

“做得很象，”他说。

“这就是我们所说的那种完全有根据的形体动作，也就是演员可以很自然就能相信的东西！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇在正厅里喊起来。

沉默了片刻以后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇开始讲述一个故事：

“经过长久的间断以后，今年夏天，我又重新住到塞尔普霍夫郊外的别墅里去，从前我曾经一连好几年在这别墅里消度我的假期。我在别墅里租赁了一个房间，那别墅离车站很远。不过，假使走直线，经过那山岗、养蜂场和树林，距离就可以缩短好几倍。当时由于我常常走的缘故，我在那里踏出了一条小道。这条小道在我离开那里的几年来，已经长起了很高的野草。现在，我又得再用我的脚来开辟这条路。起初是很不容易的：我不知怎的迷失了正确的方向，而走到一条公路上来，这条路上由于车辆过往频繁，到处显出杂乱的车辙。这条路是通往和车站完全相反的方向的。我只得回转去，寻找自己的足迹，再往前开辟小道。在开辟的时候，我是以熟识的树和树桩所在地、上坡和下坡来作指标的。我心里倒还保存着对这些指标的回忆，这些回忆指引我去

寻找。

“最后，由被踏倒的野草形成的一条长线终于出现了，我便常常顺着这条路步行到车站去，又步行回来。

“由于时常到城里去，我几乎每天都要利用这条近路，因此一条小道很快便踏出来了。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇又沉默了一会以后，继续说：

“今天我和那兹瓦诺夫拟定了‘烧钱’这个习作里的形体动作线，并且使它活跃了起来。这条线也是一种‘小道’。在实际生活中，你们对它是很熟悉的，可是在舞台上，就必须把它重新踏出来。

“那兹瓦诺夫除了这条正确的路线以外，还有另一条由习惯所造成的不正确的路线。这是由刻板和程式所造成的。他时时刻刻会不知不觉地转到这上面去。这种不正确的路线可以比作被车轮压得七高八低的乡村小道。它时时刻刻使那兹瓦诺夫离开正确的方向，走向普通的匠艺。要避开这条不正确的路线，他就必须象我在树林里行走时一样，去寻找并重新开辟正确的形体动作线。正确的形体动作线可以比做树林里被踏倒的野草所形成的长线。现在那兹瓦诺夫还要再来‘践踏’这条线，直到它变成‘小道’，从而把角色的正确路线永远固定下来。

“我的手法的秘诀是很清楚的。关键不在于形体动作本身，而是在于这种动作帮助我们激起并且在自己心里感觉到的动作的真实和对动作的信念。

“正如有小、中、大、最大的单位和动作等等一样，在我们艺术中，也有小的、大的、最大的真实和对这些真实的瞬间信念。假使一下子把握不住整个大动作的全部大真实，那就应该把这动作分成若干部分，设法去相信其中的一部分，哪怕是最小的一部分也好。

“当我在山岗上和树林里去踏出小道的时候，我就是这样做的。当时我就是由那些与正确道路有关的最小的暗示和回忆（树

桩、小沟、小丘）指引着的。我和那兹瓦诺夫也不是顺着大的形体动作，而是顺着最小的形体动作走的，我们在这些动作当中寻找那细小的真实和瞬间的信念。第一批真实和信念产生了另外一批，第一批和第二批连在一起又引起了第三批和第四批，就这样类推下去。你们也许觉得这太小吧？你们错了，这已经是很大了。

“你们可知道，时常因为感觉到一个小小的真实，感觉到对动作真实性的瞬间信念，演员立刻就会恍然大悟，就会觉得自己已经生活于角色之中，就会相信整个剧本的大真实。瞬间的生活真实会暗示出整个角色的正确调子。

“从我的实践中可以举出多少这样的实例啊！当演员正在作程式化的、匠艺式的表演时，突然发生了意外：椅子倒了；或者是女演员的手帕掉了，需要拾起来；或者是动作设计改变了，不得不出乎意料地把家具搬动一下。这些偶然事件从真实生活中闯到舞台上的因袭气氛里去，会使僵死的、刻板化的表演获得生命，就象一股新鲜空气会使郁闷的房间清新起来似的。

“演员不得不用即兴动作把手帕拾起来或者把椅子扶起来，因为排练时并没有预计到这类偶然事件。这种不预期的动作不是按照演员的方式，而是按照常人的方式来进行的，所以便造成了真正的生活的真实，这种真实，不能不令人相信。这种真实跟程式化的、剧场性的、做戏式的表演截然不同。这一切都会在舞台上引起活的动作，这种动作是从最真实的现实中攫取来的，而演员却偏偏要避开它。这样的瞬间常常就足以正确地来指引自己，或者引起新的创作推动和进展。从这里开始，就象一股强大的电流那样通到整场戏里去，或许，还通到整幕戏或整出戏里去。然而，是把那些从活生生的、人的生活中闯来的偶然瞬间纳进角色的线，还是与它断绝，把它从角色中剔除出去——这就完全取决于演员了。

“换句话说，一个演员可能以剧中人的身份来对待偶然事件，就在这一次把这偶然事件纳进角色的总谱，纳进角色生活的

线；但是他也可能在那一刹那间脱离角色，推开那违反他的本意而闯上舞台的偶然事件（就是去拾起手帕或扶起椅子），然后又回到舞台上的因袭生活里来，回到被打断的匠艺式的表演里来。

“假如一个小小的真实和瞬间的信念可以使演员进入创作状态，那么一大批这样合乎逻辑而有顺序地互相更替的瞬间，就能够造成很大的真实和长时间的真正信念了。在这种情形下，它们彼此就会互相帮助和加强。

“不要轻视细小的形体动作，要为了真实和对你在舞台上所作所为的真实性的信念而学习利用这种动作。”

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“你们是否知道，在舞台上体验悲剧和正剧的时候，细小的形体动作、细小的形体真实和对这些真实的瞬间信念，非但在角色的平静部分，而且在角色的最强烈的高潮部分也都具有重大的意义。举一个例子，在你演‘烧钱’这个习作的富于戏剧性的下半段时，你在做些什么呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我说。“你扑到火炉跟前去，从火里抢出一扎钞票来，然后你设法使驼子恢复知觉，再跑去救小孩等等。这就是形体动作的各个阶段，你在这场最有悲剧性的戏里所创造的角色形体生活，就是沿着这些阶段自然而有顺序地发展的。

“再举另外一个例子：

“一个垂死的人的至友或妻子会去做些什么呢？他们会去保持病人的安静，执行医生的嘱咐，量体温，做湿敷，涂芥末膏。所有这些小动作在病人生活中都有着决定性的意义，所以要把它们当做神圣的职责来执行，把整个心灵都放进去。难怪有人说，在和死神作斗争的时候，疏忽是一种犯罪的行为，因为疏忽会断送病人的生命。

“现在再给你们举出第三个例子：

“麦克佩斯夫人在悲剧的高潮时做些什么呢？做最简单的形体动作——揩去手上的血迹。”

“请原谅，”戈伏尔柯夫急忙替莎士比亚辩护。“难道伟大作家创作了自己的杰作，就是为了让他的主人公给自己洗手或者是做些什么别的自然主义的动作吗？”

“可不是吗，多么使人失望！”托尔佐夫带着讥刺的口吻说。“没有考虑到‘悲剧性’，没有照你们所喜欢的那样大大地去卖劲一番，撇开了过火表演，撇开了带括弧的‘激情’和‘灵感’上忘记了观众，忘记了给观众造成的印象，而用来代替诸如此类的出色玩艺的，只不过是那些现实主义的细小的形体动作、细小的形体的真实和对这些动作真实性的真诚信念！

“渐渐你们就会明白：所以要这样做，并不是为了自然主义，而是为了真实感，为了对这种感觉的真实性的信念；在实生活中，崇高的体验也往往是通过最简单的、细小的、自然主义的动作而显示出来的。

“这种安置在重要的规定情境中的形体动作是具有巨大的力量的，我们演员应该广泛加以利用。这样一来就会产生身体与心灵之间、动作与情感之间的相互影响，由于这种相互影响，外部动作会帮助内部动作，内部动作则激起外部动作：揩去血迹会帮助麦克佩斯夫人实现她的追求虚荣的意向，而追求虚荣的意向则迫使她揩去血迹。无怪乎麦克佩斯夫人在独白中老是重复着她对血迹的忧虑和杀死班戈的个别瞬间的回忆。揩去血迹这样一种细小的、实际的形体动作，在麦克佩斯夫人的未来生活中具有很大的意义，而大的内在的渴望（追求虚荣的意向）则需要小的形体动作的帮助〔30〕。

“但还有一个更平常、更实际的原因，使得形体动作的真实在悲剧高潮的瞬间具有重要的意义。这就是演员在演强烈的悲剧时，他必须使自己的创造力伸展到极度。这是很难的。实际上，没有自然的欲求却要在自己心里引起一种狂热情绪，这是一种多

么大的强制！违反意志去达到那只能由创作迷恋产生的崇高体验，难道是那样容易！采用这种违反自然的方法，很容易使表演脱节，而且所引起的不会是真实的情感，只能是普通的、匠艺式的、演员式的过火表演和肌肉痉挛。过火表演是容易做到的，是演员所熟识的，并且已经习惯到机械式的熟练的程度。这是阻力最小的路线。

“要使自己避免这种错误，就要去把握住某种实际的、稳定的、有机的、感触得到的东西。因此我们才需要那显明的、精确的、对所体验的瞬间说来是典型的而又易于执行的形体动作。它会自然地、自动地指引我们沿着正确的道路前进，即使在创作的艰难时分也都不让我们转到歪路上去。

“正是在悲剧和正剧的情绪高涨的瞬间，这种简单的、真实的、容易把握得住的形体动作，能够起极其重要的作用。这些动作愈是简单，愈是容易做到，愈是可以执行，你就愈容易在艰难的瞬间把握住它们。正确的任务会导向正确的目的。这样就会防止演员去走阻力最小的路线，也就是防止演员去作刻板化的表演，去作匠艺式的表演。

“还有一种非常重要的情况，使得简单的、细小的形体动作具有更大的力量和意义。

“这种情况就是：当你告诉一个演员，说他的角色、任务、动作是充满心理内容的、深刻的、富于悲剧性的，那他马上就会开始紧张起来，就会开始去做作热情，‘把热情撕成碎片’，或者苦苦思索，徒劳无益地去强制自己的情感。

“但如果你给予演员一个最简单的形体任务，用有趣的、动人的规定情境围住它，那他就会去做出动作，既不去吓唬自己，也不去考虑他的所作所为是否包含有心理、悲剧或正剧的因素。

“当真实感起作用的时候，这是创作的一个最重要的瞬间，演员的心理技术就是要使他达到这一步的。由于采用这样的方法，情感就会摆脱强制而得到自然和充分的发展。

“在伟大作家的作品中，甚至最细小的形体任务都有大而重要的规定情境围绕着，在这些情境里面隐藏着富于引诱力的情感的刺激物。

“因此，你们可以看到，在演悲剧时应该和乌姆诺维赫所做的恰恰相反，就是不要硬挤自己的内心情感，而想到的应该只是怎样才能够正确地按照剧本所提供给我们的规定情境，在其中执行形体动作。

“接近悲剧性的瞬间时，既不要象乌姆诺维赫那样去卖劲和强制，又不要象德蒙柯娃那样急躁，也不要想一下子就接近这种瞬间，象大多数演员所做的那样；而是要感觉到当前的每一个大小的形体动作的真实并且真诚地相信这些动作，从而逐渐地、有顺序地、合乎逻辑地来接近它〔31〕。

“当你掌握到这种接近情感的技术时，你对正剧和悲剧的高潮就会产生一种完全不同的、正确的看法。你就再也不会被它们吓倒了。

“正剧、悲剧、通俗笑剧、喜剧之间的不同点，往往只是在于所扮演的人物在其中动作的那些规定情境。至于形体生活，那都是一样的。不论在悲剧里，或是在通俗笑剧里，人们都是一样的坐、走、吃。

“可是，这样做本身难道能使我们感到兴趣吗？重要的在于这样做是为了什么，重要的在于规定情境和‘假使’。它们赋予动作以生命，并且使动作得到根据。要是动作是在剧本生活的悲剧性的或别的条件下做出来的，它就会获得完全不同的意义。在那种地方，它会变成巨大事件，变成英雄行为。当然，这是在真实感和信念认可的情况下发生的。我们喜爱小的和大的形体动作，是因为它们具有显明的、感触得到的真实；它们创造了我们的形体生活，而这种生活就是整个角色生活的一半。

“我们喜爱形体动作，是因为它们能够很容易地、不知不觉地把我们带到角色的生活里去，带到它的情感里去。我们喜爱形

体动作，还因为它们能帮助我们演员把注意力控制在舞台、剧本、角色的范围内，使注意力集中在牢固而正确地建立起来的稳定的角色的路线上。”

19×× 年 × 月 × 日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇命令我和维云佐夫重演一下我们在前一课中，在“烧钱”这个习作里所演过的东西。我情绪很高，很快就记起了当时所探索到的一切，并且做出了所有形体动作。

在舞台上不仅能用心灵，而且能用身体去感觉到真实，这是多么惬意的事情啊！这时，你会觉得自己脚底下有着可以牢固的立足基础，确信谁也推不倒你！

“在舞台上能相信自己并且觉得别人也在相信你，真是一种愉快的事情！”表演完毕时，我这样感叹着。

“是什么帮助你找到了这种真实呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问。

“是假想的对象！假想物！”

“或者，更确切点说，对假想物进行的形体动作，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇纠正了我的说法。“这是一个很重要的因素，所以必须一再加以说明。你想想看：在剧场里到处乱窜的注意力，竟会紧锁在那不存在的对象上，即假想物上。这对象是在舞台上，在剧本生活当中，它使演员在创作时不会去注意观众和舞台以外的一切。它使演员的注意力先集中在它身上，接着又集中在形体动作上，并迫使他去注视这些动作。

“假想物也帮助你把大的形体动作划分为若干组成部分，帮助你分别地去研究其中每一部分。在你的童年时期，当你聚精会神地学习观看、聆听、走路的时候，你对于每一个细小的组成动作都曾经作过一番研究的。在舞台上也得做一做这样的工作。在演员的童年时期，一切也都应该从头学起。

“还有什么帮助你在‘烧钱’这个习作里达到真实呢？”托

尔佐夫追问。

我默不作声，因为我一下子想不出来。

“我所要求于你的动作的逻辑和顺序，也帮助了你。这是一个更加重要的因素，需要花费比较长的时间来解释一下。

“逻辑和顺序也参与形体动作，使这些动作有条理，有意义，同时还帮助你激起真实的、有效的、恰当的动作。

“在实际生活中，我们并没有想到这一点。因为在实际生活中，一切都是自然而然做出来的。在邮局里或是在银行里，当人家把钱交给我们的时候，我们并不是象那兹瓦诺夫在我修正这个习作之先那样去数钱的。在银行里数钱，是象我告诉了那兹瓦诺夫之后他所做的那样。”

“还有！在银行里可能少给一两百块钱，大家都害怕这点，但去数那假想的钱时却不必害怕。在舞台上是不会受到什么损失的，”学生们议论着。

“在实生活中，由于经常重复同样的习惯的动作，就形成了形体及其他动作的‘机械的’（如果可以这样来形容的话）逻辑和顺序，”托尔佐夫解释说。“为这所必需的下意识的警觉的注意和本能的自我检查是自然而然就出现的，而且是不现形迹地在指引着我们。”

“动作的……逻辑和……顺……序……机械的……警……觉……性……自我……检……查……”维云佐夫设法把这些奇怪的字眼装进自己的脑袋里去。

“现在我来告诉你，这些使你大吃一惊的‘动作的逻辑和顺序’、‘逻辑和顺序的机械性’及其他名称，到底是怎么一回事。听我说：

“假定你需要写信，你总不至于一开头就封上信封吧。不是吗？你要准备好纸、笔、墨水，考虑一下要表达的东西，再在纸上叙述自己的想法。只有在这样做了以后，你才拿起信封，写上姓名地址，再把它封上。为什么你会这样做呢？因为你在动作时

是合乎逻辑的，而且是有顺序的。

“可是，你有没有看到演员们在舞台上是怎样写信的呢？他们冲到桌子旁边，拿起笔来就在随便一张什么纸上毫无目的地乱转着；然后，马马虎虎地把叠好的纸塞到信封里去，再用嘴唇碰一碰信封的边……一切就算完成了。

“象这样做法的演员，他的动作是不合乎逻辑，是没有顺序的。你明白吗？”

“明白了！”维云佐夫高兴地回答。

“现在我们来谈一谈形体动作中逻辑和顺序的机械性。在吃饭的时候，你不会为了怎样去拿刀叉，怎么动用刀叉，怎样咀嚼和吞下吃的东西等等细节而伤脑筋吧。你一生中吃过无数次饭，这个过程中的一切，你都已经习惯到机械的程度，所以也就自然而然地做出来了，你本能地了解到，没有逻辑和顺序，你就吃不成东西，就要挨饿。谁监督着逻辑和机械的动作呢？是你下意识的警觉的注意，是你本能的自我检查。明白吗？”

“呵……明白了！”

“在实生活中情形是这样。在舞台上就不同了。你们知道，在舞台上我们去做出一些动作，并不是因为我们对这些动作有迫切而有机的需要，而是因为剧作者和导演命令我们这样去做的。

“在舞台上，对形体动作的有机的需要，它的‘机械的’逻辑和顺序，以及在实生活中出现得很自然的下意识的警觉性和本能的自我检查，都一起消失了。

“怎样使你没有这些也能应付得过来呢？

“要对形体动作的每一瞬间进行有意识的、合乎逻辑的、有顺序的检查，来代替那种机械性。由于经常的重复，这种检查就会逐渐地、自然而然地成为一种习惯。

“要是你知道迅速地习惯于这种对形体动作的逻辑和顺序的感觉，习惯于它们所带来的真实，习惯于相信这种真实的确实性是多么重要，那就好了！

“你简直无法想象，要是练习进行得正确，这种对逻辑和顺序的感觉和需要，会以什么样的速度在我们心里发展起来。

“不仅如此，对逻辑和顺序的需要、对真实与信念的需要，会自然而然地转移到其他一切部门——思想、欲望、情感，总之，转移到所有‘元素’里去。逻辑和顺序会训练这些元素，特别是训练注意力。它们使你习惯于去把握住舞台上的或自己心里的对象，去监督那不仅是形体的、而且是内在的、心灵的动作的各个细小组成部分的执行。

“在感觉到外在与内在的真实并且相信这种真实以后，自然而然就会产生一种内在的动作的欲求，接着就产生动作本身。

“假使演员天性的各个部门都是合乎逻辑地、有顺序地在工作，而且具备着真正的真实和信念，那么体验就会达到完善的地步。

“培养演员，使他们能够合乎逻辑而有顺序地、怀有真实感和信念来对待在舞台上、在剧本和角色的领域中所发生的一切，——这确是一项伟大的任务！”

不幸得很，因为德蒙柯娃突然晕倒，课就中断了。我们把她抬出教室，并且去请医生。

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇一走进教室，就说：

“根据那兹瓦诺夫那种询问的目光，我晓得他在期待着什么。他要快点知道怎样去掌握那通过细小的形体动作来影响情感的手法。

“在这方面，‘无实物动作’练习对你们大有帮助。

“你们已经看到过这种练习，而且也知道它究竟能给你们什么帮助。

“你们记得，在起先，当那兹瓦诺夫表演‘烧钱’这个习作的时候，他是毫无意义地、毫无目标地在进行无实物表演的，他

不晓得要创造什么，因为他的警觉性、检查、机械的逻辑等都已经在舞台上消失了。我担任起那兹瓦诺夫的意识这一角色，竭力使他去记起、去懂得大动作（数钱）的各个细小组成部分的意义和联系，以及这些细小组成部分的合乎逻辑和有顺序的发展过程。我使那兹瓦诺夫习惯于对每一个细小的、辅助性的动作都实行有意识的控制。

“结果怎样，你们是看到的。那兹瓦诺夫记起了，认识到了而且感觉到了他的舞台动作中的真实和生活气息，于是就开始真实、有效而恰当地动作起来。今天他不用什么特别的努力就能把所有动作全都回忆起来。

“让那兹瓦诺夫把这个修正好的练习重复几十次、几百次，到那时候，他的合乎逻辑而有顺序的舞台动作中就会产生一种机械性了。”

“会不会有这样的情形：我们照这样子练习好无实物动作，到后来，在演出的时候，人家交给我们实物，我们就对付不了，就手忙脚乱起来呢？”戈伏尔柯夫开玩笑地说。

“其实，为什么我们不一下子就做带实物的练习呢？”有一个学生问。

“我们的幻想所需要的实物可多着呢！”苏斯托夫指出。

“比方说，不久以前，我们就表演过盖房子、搬运木材和砖头，”我回忆说。

“还有一些别的更加重要的原因。戈伏尔柯夫将会用实例来向你们说明，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。“戈伏尔柯夫！到舞台上去，利用那些摆在圆桌上的实物去写一封信。”

戈伏尔柯夫走上舞台去执行命令。当他做完的时候，托尔佐夫问学生们：

“你们都看清楚了他做的动作没有？都相信这些动作吗？”

“不！”学生们几乎异口同声地说。

“你们没有看到什么，又有什么在你们看来是不正确的

呢？”

“首先，我就没有看到他的纸和笔是从哪儿来的，”有一个学生说。

“请您问一问戈伏尔柯夫，他刚才在写些什么，写给谁？他一定说不出，因为连他自己也不知道，”另一个学生指出。

“在那么短的时间内，就是连一张最简单的字条也都是写不成的，”第三个学生这样批评着。

“可是我记得，而且记得非常清楚，扮演玛格丽特·哥吉耶（小仲马的《茶花女》）的杜丝是怎样写信给亚芒的。从我看这出戏的时候到现在，已经有好几十年了，但我目前还是能深深回味她的形体动作——写信给情人——的每一个最微小的细节，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。

接着，他又对戈伏尔柯夫说：

“现在，你就做一做‘无实物动作’的练习吧。”

托尔佐夫忙了很久，才引导他一步一步地、合乎逻辑而有顺序地回想起大动作的所有细小组成部分。当戈伏尔柯夫把这些细小组成部分都想了起来，按照顺序去做的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇问学生们：

“现在你们相信他是在写信吗？”

“相信了。”

“你们看见了并记住了他是怎样，是从哪里拿出纸、笔和墨水的吗？”

“看见了，也记住了。”

“你们感觉到戈伏尔柯夫在写信之前，先在脑子里考虑他所要写的内容，然后才合乎逻辑而有顺序地把它写到纸上来吗？”

“感觉到了。”

“从这个实例中可以得出什么样的结论呢？”

我们都不作声，因为还不知道该怎样回答才好。

“结论是这样的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，“应该使

观众在观看演员在舞台上动作的时候，也能机械地感觉到我们在实生活中不知不觉地养成的那种动作逻辑和顺序的‘机械性’。如果不是这样，观众就不会相信舞台上所发生的事情是真实的。所以，开头要有意识地去运用每一个动作中的这种逻辑和顺序，到后来，由于长时间的练习而熟练了，就会习惯到机械的程度。”

“还有一个结论，”戈伏尔柯夫认定。“这就是：即使带实物表演，也必须详细研究舞台上的每一个形体动作。”

“你说得对，不过这种带实物的表演最初在舞台上做起来要比无实物表演困难些，”托尔佐夫指出。

“为什么呢？”

“因为在进行带实物的表演时，许多动作都是本能地，按照生活的机械习惯，自然而然地一晃就过去的，使得表演者来不及注意到它们。去捉摸这种一晃就过去的动作是很难的，不过要是漏掉一些，那就会造成脱节的地方，从而破坏形体动作逻辑和顺序的线索。受到破坏的逻辑将破坏真实，而没有真实，无论是演员本人或者是观众，既不会有信念，也不会有体验。

“在做‘无实物动作’的时候，情形就不一样。那时候，不管你愿意不愿意，你都得把注意力集中在大动作的每一个最小的组成部分上。不这样，你就想不起而且也执行不了整个动作的各个组成部分，而没有整个动作的各个组成部分，你就感觉不到大动作的全部。

“必须先想一想，然后才去执行动作。这样，由于自己行为的逻辑和顺序，你就自然而然接近真实，再从真实接近信念和真正的体验。

“现在你可以懂得，为什么起初我劝你从‘无实物动作’开始，暂时不给你实物。

“没有那些实物，就迫使你更细心地、更深入地去领会你所要做的形体动作的性质，去研究它。

“你要如饥如渴、满腔热情地去精通我所提出的手法和练

习，借助于这些手法和练习，使动作达到有机的真实。”

“请原谅，”戈伏尔柯夫问，“难道可以把无实物动作叫做是形体的甚至是有机的吗？”

苏斯托夫支持他。苏斯托夫也认为对实在的、真的对象进行的动作和对假想的对象（假想物）进行的动作，是根本不同的两种动作。

“譬如说，喝水。这个动作引起了一系列真正形体的和真正有机的过程：把水吸进嘴里，觉出味道，吞下，……”

“对啊，对啊！”托尔佐夫打断了他的话。“在做无实物表演的时候也应该重复这一切细致的过程，因为没有这些过程，就不会有吞下的动作。”

“假使嘴里什么也没有，那去重复什么呢？”

“那你就吞一吞唾液或空气，反正都一样！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇提议。“你一定又要断定说，这和吞下美酒到底不一样。这我可以同意。差别是有的。不过，即使那样，也还是有许多形体真实的瞬间足以达到我们的目的。”

“请原谅，这样做是会转移对角色主要实质的注意的。在实生活中，喝东西这个动作是自然而然就做出来的，并不需要加以注意，”戈伏尔柯夫不肯屈服。

“不，当你尝着你所喝的东西的味道时，是需要你去注意的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇反驳他。

“但如果你不去尝味道，你就不会想到这一点了。”

“在做无实物动作的时候，情形也是一样。我已经说过，你要把这些动作做上几百次，要去领会和回忆这些动作的各个组成部分，那时候，你的形体天性就会知道并感觉到那熟悉的动作，就会在你重复这动作的时候来帮助你。”

* * *

课后，当学生们互相道别，开始散去的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇给了伊凡·普拉托诺维奇一些指示。这些指示我都听

到了，因为他说得很大声：

“应该完全象这样来训练学生。最初就让教员担任学生的意识这一角色，指出他不该放过的那些细小的、辅助性的组成动作。

“也要让学生们记住：他们必须知道大动作的这些组成部分及其合乎逻辑和顺序的发展过程。要使学生们养成习惯，用自己的注意力不断来监督有机天性对动作方面的要求是否得到精确的执行；要使学生们在舞台上经常感觉到形体动作的逻辑和顺序，使这种逻辑和顺序成为他们自然的需要，成为他们在舞台上的正常状态；要使学生们热爱大动作的每一个组成部分，就象音乐家热爱交给他的曲调的每一个音符一样。

“至今为止你总是在注意如何使学生们在舞台上真实地、有效地和恰当地去动作，而不是去做戏。这是很好的！你就在‘训练与练习’课上把这项工作继续下去吧。在‘训练与练习’课上，你可以让学生们象从前那样写信，摆饭桌，准备各种各样的菜，喝假想的茶，缝衣服，盖房子等等。只不过从今以后，你要让他们不是用实物，而是用假想物来做这些形体动作，同时要记住，我们需要这些练习是为了通过形体动作而在演员心里确立起真正的、有机的真实和信念。

“那兹瓦诺夫现在已经知道，假想物怎样迫使他去探究数钱这一不带实物的形体动作的每一个步骤。要使注意力的这种极其重要的工作在技术上达到完善的地步。这以后，你就给这种形体动作提供各种各样的规定情境和有魔力的‘假使’。譬如说，有一个学生完全熟悉了穿衣服的形体过程，你就问他：‘在假日，当你用不着急忙去上课的时候，你是怎样穿衣服的？’

“让他去回想一下，并且照他在假日穿衣服的样子去穿一下衣服。

“‘在工作的日子，还要过很长时间才上课的时候，你是怎样穿衣服的？’

“同样，当他上课要迟到的时候。

“同样，当他家里发生盗警或火警的时候。

“同样，当他不是在自己家里，而是在作客的时候。诸如此类。

“在所有这些时刻，人们穿衣服的动作在形体上都几乎是一样的：每一次都完全是那样拉紧裤带，打领带，扣钮扣等等。所有这些形体动作的逻辑和顺序无论在任何场合都几乎是不变的。改变的是进行这种形体动作时的规定情境和有魔力的及其他的‘假使’。周围环境影响着动作，但对这点并不需要有什么顾虑。天性、生活经验、习惯和下意识本身会代替我们去照顾的。它们会替我们去做出一切应该做的事情来。我们只要想法使形体动作本身在一定的规定情境中执行得正确，执行得合乎逻辑而有顺序就行了。

“正是在这方面——研究和修正动作，‘无实物动作’的练习会给你很大的帮助，通过这种练习，你将会认识到真实。所以我认为这种练习具有非常重要的意义，我再一次请求你，万尼亚，要好好地注意这种练习。”

“是！”伊凡·普拉托诺维奇按照水兵的样子回答。

19××年×月×日

形体动作的逻辑和顺序牢牢地进入我们的意识了。无论在进行练习、习作、“训练与练习”或其他活动的时候，我们所注意的就只是这些。我们在课堂上和舞台上给自己想出各种各样的试验来。不仅如此，在实际生活中，我们也对形体动作的逻辑和顺序关心起来了。我们想出了一种游戏，就是不断地互相监视和揭穿形体动作中不合乎逻辑和顺序的地方。

举个例子，今天因为学校舞台打扫得晚了，我们不得不在邻近学校剧场的走廊上等着上阿尔卡其·尼古拉耶维奇的课。突然间，马洛列特柯娃尖声叫了起来：

“我的亲爱的！糟糕！房间的钥匙掉了！”

大家都开始去寻找那把遗失了的钥匙。

“不合逻辑！”戈伏尔柯夫纠缠着马洛列特柯娃。“你怎么先弯下身子，然后才开始考虑要到哪儿去找！由这一点我可以得出结论，你做出形体动作，并不是为了寻找，而是为了对我们看的人卖弄风情。”

“哟，亲爱的，你真讨厌！”马洛列特柯娃娇嗔地说。

这时候，维云佐夫也紧跟着威廉密诺娃。

“呵！够了！不对头！没有顺序！我不相信！你一面用手在沙发上摸来摸去，一面却在望着我。当然不会对头！”维云佐夫找她的碴儿。

再加上普希钦、维舍洛夫斯基、苏斯托夫的评语和我自己的一部分评语，就可以明白，这两个在寻找失物的人的处境是多么狼狈了。

“愚蠢的孩子们！不要摧残你们自己吧！”突然间，传来了阿尔卡其·尼古拉耶维奇雷鸣般的声音。

学生们都莫名其妙地呆住了。

“大家都坐到凳子上去，你们两个，马洛列特柯娃和威廉密诺娃，就在走廊上来回走着吧！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇用一种很使我们难堪的、严厉的声音命令着。

“不是这样！难道有谁象这样走路的！脚跟向里，脚尖向外！为什么你们不弯一弯膝头呢？为什么大腿很少摆动呢？注意你们身体的重心！不这样做你们的动作就没有意义，没有顺序！我不相信！怎么，你们不会走路吗？你们所做出来的动作的真实和信念在哪儿呢？为什么你们象喝醉酒的人那样晃来晃去呢？应该朝你们正在走去的地方看！”

愈到后来，阿尔卡其·尼古拉耶维奇找碴儿就愈找得厉害，他愈是找碴儿，那两个受他折磨的女学生就愈失掉自制力，托尔佐夫把她们折磨到这样的地步，使得她们不再晓得她们的膝头、脚跟和脚掌在哪里了。在寻找阿尔卡其·尼古拉耶维奇要它们动

作的那几组运动肌肉时，这两个可怜的、不知所措的女孩子竟让那不需要动作的部位也都动作起来了。这又引起了老师的新的指摘。

最后，她们的脚步混乱起来，威廉密诺娃在走廊中间呆住了，她的嘴张得很大，眼里充满了泪水，她不敢再向前移动了。

当我朝托尔佐夫那里瞧去的时候，我惊异地看到了他和拉赫曼诺夫两人正在用手帕蒙着嘴，笑得不可开交。

这个玩笑很快就得到了解释。

“难道你们还不明白，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，“你们愚蠢的表演破坏了我的手法的意义吗？难道从形式上确定大的形体动作的组成部分的逻辑和顺序就行了吗？我所需要的不是这些，我所需要的是在创作中演员的情感的真正真实和对这种真实的真诚信念。

“没有这种真实和信念，在舞台上的一切所作所为，一切合乎逻辑和顺序的形体动作都将变成程式化的东西，会产生令人不能置信的虚假。

“对我的手法，对整个体系，对体系的心理技术，最后，对整个艺术最最危险的，就是形式地来对待我们复杂的创作工作，就是狭隘地、肤浅地来理解它。学会把大的形体动作分成几个组成部分，从形式上来确定这些部分之间的逻辑和顺序，为这想出一些相当的练习，再把这些练习教给学生，而不去过问那最主要的一点，就是如何使形体动作达到真正的真实和令人相信的地步，——这是一项并不困难的而且是有利可图的工作！

“这对于想要奴役体系的人具有多么大的诱惑力啊！

“没有什么能比为‘体系’而‘体系’更加愚蠢，对艺术更加有害的了。不能把体系当成目的，不能变手段为实质。这样做法本身就是最大的虚假。

“你们刚才在寻找某种失物的时候，也就是当我走进这里来的时候所创造的正是这种虚假。你们挑剔每一个细小的形体动作，

并不是为了寻找真实和造成对它的真实性的信念，而是为了在形式上遵守形体动作的逻辑和顺序本身。这是愚蠢而有害的表演，是和艺术没有任何关系的。

“此外，我要给你们一个诚挚的劝告：永远也不要把自己的艺术、创作、手法、创作的心理技术等等交给那些挑剔家和吹毛求疵的人去作胡乱的分析。他们会使演员失去健全的理智，使他落到麻痹或痉挛的地步。为什么你们要通过那种愚蠢的表演，在自己和别人心里去培养那种挑剔和吹毛求疵的习惯呢？把那愚蠢的表演抛开去吧，否则，很快地，多余的警觉性、吹毛求疵和害怕虚假的心理会使你们完全瘫痪。寻找虚假，只应该是为了它能帮助你们发现真实。同时不要忘记，挑剔家和吹毛求疵的人比任何人都更能制造出不真实来，因为被他们挑剔的人常常会不由自主地停止执行他所选定的实际任务，而开始做作真实，来代替任务的执行。在这种做作里面，实际上就隐藏着最大的虚假。让那些存在于你们身外和心里的挑剔家，也就是存在于观众心里，而更多的是存在于你们自己心里的挑剔家去见鬼吧！挑剔家总是喜欢钻进那些老在犹疑的演员心灵里去的。

“要在自己心里培养正确的、沉着的、英明的、深谙事理的批评家——演员的最好朋友。这样的批评家不会使动作变得枯燥无味，相反地会使动作生动活跃，他会帮助你们真实地而不是形式地去再现动作。批评家善于观看并看到美好的东西，而那些喜欢吹毛求疵的挑剔家却只能看到坏东西，好东西总是被他错过了。

“我也要同样来劝告你们当中那些观察别人工作的人。你们在监督别人创作时只应该象一面镜子，老老实实地、毫不吹毛求疵地说出：你们到底相信不相信你们所看到的和所听到的东西；你们只要指出能够使你们信服的那些瞬间。此外对你们就别无所求了。

“假使剧场里的观众对舞台上的真实也象你们在实生活中那样严格，那样爱吹毛求疵，那么我们可怜的演员就不可能在舞台

上露面了。”

“难道观众对真实的要求不严格吗？”有人问。

“他们是严格的，但并不象你们那样爱吹毛求疵。恰恰相反，好的观众比任何人都更愿意相信剧场里的一切，愿意让舞台的虚构把自己说服，而这种愿望常常是天真到令人觉得好笑。

“我告诉你们一件不久以前我所经历过的不平凡的事情。

“在朋友家里为年青人举办的娱乐晚会上，苏斯托夫老人变了一个巧妙的戏法。他当着大家居然把一位来宾的衬衫脱了下来，脱的时候连碰都没有去碰一下那位来宾的上衣和背心，只不过把他的领带和衬衫的扣子解开了。

“我是知道这个戏法的秘诀的，因为我偶而看到了苏斯托夫怎样在准备这个戏法，并且听到了他怎样和他的助手们商量。可是，当我在看这个戏法的时候，我却把它忘了，而对表演者苏斯托夫老人大加赞美。

“表演过后，大家都很惊异，接着就讨论起他们所看到的那种表演的技术来了，我也和他们一起讨论这戏法，我忘记了，或者，更确切地说，不愿意去想到我所知道的一切。我想把这忘掉，好让自己不至于失掉相信和赞美的快乐。我无法换一种方式来解释这种不可理解的健忘和天真。

“剧场里的观众也愿意让别人来‘欺骗’他们，他们乐意相信舞台的真实，乐意忘掉在剧场里进行的只是表演，而不是真实的生活。

“用真正的真实和对你们在舞台上所作所为的信念来吸引观众吧。”

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇一走进教室，就说：

“今天我们来进行‘烧钱’这个习作的第二部分，要用前几天表演第一部分时所用的那种方法来进行。”

“这个任务更加复杂；也许是解决不了的。”我说着，同时站了起来，准备和马洛列特柯娃、维云佐夫一起到台上去。

“这不是什么不幸的事情，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇安慰我，“我让你做这个习作，完全不是要你一定把它掌握住，而是为了让你根据困难的任务更好地去懂得你所欠缺的和应该学习的东西。暂时你就做一做你所能做得到的吧。假使你不能一下子就掌握整个习作，那你就掌握一部分也好，只要创造出习作的形体动作线。要让我们在这形体动作线里感觉出真实来。

“譬如说，你能不能把你的工作停一会儿，应你妻子的呼唤，走到饭厅里去，看她怎样在那里给孩子洗澡呢？”

“我能，这不难！”

我起身走向隔壁房间。

“啊，不！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇赶忙要我停下来。“看起来，就连这一点你都不能做对。顺便说一句：在舞台上走进一个房间，又从那里面走出来，走到幕后去，这并不是容易的事情。所以无怪乎你现在有这么多不合逻辑和顺序的地方。

“你自己检查一下，刚才有多少细小的、难于觉察的、但却是必要的形体动作和真实给你遗漏了。譬如说，在离开房间之先，你并不是在料理琐事，而是在办着重要的事情，在整理票据，核对现款。为什么你一下子就把你的工作丢开，为什么你不是走出房间，而是跑出房间，好象天花板就要塌下来似的？没有什么可怕的事情发生，只不过是你的妻子叫你。此外，难道在实生活中你会嘴里衔着一支燃着的烟卷去看一个婴孩吗？那婴孩的母亲会让一个抽烟的人走进她正在给婴孩洗澡的房间里去吗？所以要预先找个放烟卷的地方，把它放在这里，放在这房间里，然后才走出去。我所指出的这些细小的辅助性的动作中的每一个都不难做到的。”

我照他所说的做了：把那烟卷放在客厅里，走到幕后去，在那里等待自己下一次的出场。

“现在你已经分别做出每一个小动作，把这些小动作合在一起形成了一个大动作——走进饭厅。这动作是容易使人相信的了。”

我回到客厅里来的过程也受到无数次的纠正，但这一次是由于我不仅在动作，而且我还玩味着每一个细节，反复表演它们而超过必要了。这也造成了舞台上的虚假。

最后，我们达到了那最有趣的戏剧性的瞬间。当我走出舞台、回到我摆着钞票的桌子跟前来的时候，我看见维云佐夫已经把那些钞票拿去烧了，白痴似的傻头傻脑地在欣赏着自己的把戏。

--感觉到这悲剧性的瞬间，我就象一匹听到了进攻信号的战马一样，冲上前去。我突然充满着一种激情，它推动我去作过火的表演，我简直来不及抑制住自己。

“停下！你又弄错了！离开了轨道，走上歪路了！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇制止我。“你要按照新的轨迹，回转来追寻一下你刚才所体验过的东西。”

“刚才我是在表现悲剧，”我后悔地说。

“那你应该做些什么呢？”

看来，我所应该做的只是跑到火炉跟前去，从火里抓出一扎正在燃烧的钞票。但要做到这一点，得先给自己扫清道路——推开那驼子。我就这样做了。可是，托尔佐夫认为象这样轻轻一推，根本谈不到什么悲惨的后果和死亡的。

“怎样去引起更加激烈的动作并且为动作找到根据呢？”

“你瞧着，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我说，“我把这纸条拿去烧了，把它投在这个大烟灰碟里，你站远一些，一看见火焰，就跑过来抢救出那还没有烧完的纸条。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇刚一做出他所说的动作，我就向那燃烧起来的纸条冲去，半路上撞了维云佐夫一下，几乎把他的手臂碰断了。

“你看，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇抓住我，“难道你刚才所做的和你以前所做的有什么相似的地方吗？刚才的情形才可能引起悲惨的后果，而以前的只是一种单纯的做作罢了。

“当然，不能从我的话里得出结论说，我建议演员们在舞台上去碰断别人手臂，使别人残废。从这里只能得出这样的结论：你起先没有注意到一种重要的情况——钱是立刻就烧着的，所以，要抢救它就得立刻行动。你并没有这样做，因而也就破坏了真实和对这真实的信念。现在你就继续做下面的部分吧。”

“怎么？……在这部分再也没有什么了吗？”我真的奇怪起来了。

“还有什么？你抢救了你所能抢救的，其余的都给烧光了。”

“那杀害的行为呢？”

“没有什么杀害的行为。”

“怎么没有杀害的行为？”

“是的。对于你所扮演的那个人物说来，暂时还没有发生什么杀害的行为。你太为损失钱的事情着急了，根本没有觉察到你把那白痴推倒了。若是你知道这事，你大概不会呆立在那里，一定会赶忙过来援救那垂死的人的。”

“正是这样，……不过在这一场戏里还是需要做点什么。这是悲剧性的瞬间呢！”

“我知道！不客气地说一句，你是想去做出悲剧。最好还是克制自己吧。现在我们继续进行下去。”

我们临近那对我是很困难的新的瞬间：我必须目瞪口呆，或者，按照阿尔卡其·尼古拉耶维奇的说法，处于“悲剧的静止”状态。

我呆立不动……自己都觉得是在做作。

“你瞧，亲爱的！这些全是我们祖父祖母那一辈就已经熟悉的旧得不能再旧的东西！至今还很牢固、还很顽强的陈腐的刻板

法！”托尔佐夫逗弄我。

“它们表现在哪些地方呢？”

“两眼惊愕地瞪着，悲戚地抚着前额，双手抱头，手指抓着头发，把手按在心口上，所有这些刻板法都已经有三百年的寿命了。

“现在把这一切无用的手法都清除掉！”他命令道。“打倒一切刻板法！用前额、心口和头发的表演——去它的吧！不要给我这些，要给我动作——哪怕是最小的，但却是真实的、有效的和恰当的动作，给我真实与信念。”

“既然我是处于悲剧的静止状态中，我怎能给你动作呢？”我很不解。

“你怎么想的，你想，在悲剧的或其他的静止中有动作没有？如果有，那你就说一说这动作是什么。”

我得去反复思忆，去思量一个人在悲剧静止的瞬间会做出什么来。后来阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我们讲述了下面这件事情：

“有一次，必须告诉一个不幸的女人关于她丈夫突然逝世的噩耗。经过长久而慎重的准备以后，悲哀的送信者终于把不幸的消息说了出来。那可怜的女人呆立不动了。可是她的面部并没有任何悲剧的表情（并没有舞台上一般演员在这样的时刻所喜欢做出来的那种表情）。这种完全没有表情的麻木状态是触目惊心的。送信者一动也不动地站了好几分钟，为了免得破坏她内心所发生的变化。最后他动了一下，这才使她离开麻木状态。她醒悟过来，接着……就晕倒了。

“很久以后，在可以对她谈起过去事情的时候，人们问她：当她处在‘悲剧的静止’状态的那几分钟内，她心里想着什么？

“原来在她接到丈夫死讯前五分钟，她正准备出去替他买一些东西……但因为他死了，所以她就要做点别的什么。做什么呢？去建立新的生活？和旧的告别？一刹那间她回忆起以往的全

部生活，面对着未来，她猜不透未来会是什么样子，她没有找到继续生活下去所必需的精神常态，于是……就由于一种无助的感觉而昏厥过去了。你会同意吧，这几分钟‘悲剧的静止’是充满着动作的。实际上，就是在这样短短的时间内她回忆了并估计了自己漫长的过去！这难道不是动作？”

“当然是，不过它不是形体的，而是纯心理的动作。”

“好，我同意。就算它不是形体的而是别的什么动作。我们不必对名称考虑得太多，不必去确定名称。每一个形体动作都有心理的成分，而每一个心理动作也都有形体的成分。

“一位著名的学者说过：若是把自己的情感描述下来，那就会形成一篇形体动作的故事。

“依我看来，动作愈是接近形体方面，强制情感的危险性就愈小。

“不过……好，就算是这样的吧：就算我们所谈的是心理，就算我们所研究的不是外部动作，而是内部动作，不是外部形体动作的逻辑与顺序，而是情感的逻辑与顺序。在这种情形下，去了解什么是应该做的就更加困难而复杂了。去执行连自己都不了解的动作，那就不能不陷入‘一般’表演的危险。所以必须要有明确的内部动作计划和线索。要拟定这种计划和线索，就必须懂得情感的本质以及逻辑和顺序。至今为止，我们所研究的都是那些感触得到的、看得见的、容易领会的形体动作的逻辑与顺序。现在我们要去接触一下那些不可捉摸的、看不见的、难于领会的、不稳定的内心情感的逻辑与顺序。这个领域和摆在我们面前的新的任务要复杂得多。

“探索情感的本质和它的逻辑与顺序，真不是简单的事情！所有这些极其复杂的心理学问题连科学界都还很少研究过，在这个领域中，科学还没有给予我们任何实际指示和基本原理。

“我们除了用自己的所谓土法子去找到摆脱困境的出路以外，再没有什么别的办法了。关于这些土法子，下一次我们就要

谈到。”

19××年×月×日

“没有‘情感的逻辑与顺序’，我们就不能赋予‘悲剧的静止’以生命，但怎样来解决‘情感的逻辑与顺序’这一极其困难的问题呢？

“我们是演员，不是学者。我们的本分是活动、动作。我们是以实践、人类经验、生活回忆、逻辑、顺序、真实和对舞台上所作所为的信念为指南的。我从这方面来解决问题。”

沉默片刻以后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说：

“实践所教会我的那种手法，是非常简单的。这就是去问你自己：‘假使我在实生活中陷入“悲剧的静止”状态，我该怎么办呢？’你只要去回答这个问题——真诚地，象实生活中的人那样去回答，此外不再需要什么。

“你们看，即使在情感领域中，我也是求助于简单的形体动作的。”

“我不能同意这一点，因为在情感领域中并没有什么形体动作。那里只有心理动作。”

“不，你错了。一个人在打定主意以前，他在自己心里，在自己的想象中是有着非常积极的活动的：他以内心视觉看到可能发生的事情，看到怎样发生，他在心里执行着他所拟定的动作。不仅如此，演员还在形体上感觉到他正在想的事情，他很难抑制住自己内在的动作的欲求，想把内心生活体现出来。

“对动作的想象会帮助我们激起最主要的东西——内心的积极活动和对外部动作的欲求，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇坚持着自己的看法。“同时应该注意到，这一切过程都是在作为我们正常的、自然的创作范围的那个领域内发生的。演员的全部工作不是在现实的、实际的、‘真’的生活中，而是在想象的、不存在的、但可能存在的生活中进行的。这种生活对于我们演员说来也

就是真正的现实。

“所以我肯定说，我们演员，在谈到想象的生活和动作时，有权利把它们当做真实的、实际的、形体的行动。可见，通过形体动作的逻辑与顺序来认识情感的逻辑与顺序这一手法，实际上完全可以证明是有效的。”

就象解决复杂的课题时经常发生的那样，所有东西都在我的脑子里翻来复去。我必须想到和收集起并逐一估计到习作中的每一件事实、每一种规定情境：幸福，家庭，对家庭和对我所服务的公众事业的义务；出纳员的责任，票据的重要性；对妻儿的爱忧；老是在我眼前的驼子白痴；就要举行的调查和大会；不幸的事件，钞票和票据燃烧起来时惊心怵目的景象；要去抢救它们的这一本能的冲动；麻木，发狂，沮丧。这一切都是在我的想象中，在我的视象中创造出来，而在情感中得到了反应的。把各种事实整理就绪以后，就要了解这些事实会造成什么样的结果，前面有什么在等待着我，会有什么样的证据对我不利。

第一个证据便是那宽敞而漂亮的寓所。它暗示出我过着财力所不及的阔绰生活，这种生活势必使我去盗用公款。还有那空钱柜，烧掉一半的票据；死去的白痴——他本来是可以证明我无罪的；淹死的儿子。这个新的证据说明我准备逃跑，因为逃跑时婴孩和驼子白痴将会成为很大的妨碍。法官会说：就因为这样，所以凶手把他们两个首先杀害了。

儿子的死不仅使我，而且使我的妻子也牵涉到这个案件里来。此外，由于她的兄弟的被杀害，我们之间的关系必然会恶化起来。因此我也不可能期待她替我作辩护。

所有的事实、“假使”和规定情境在我脑子里是这样翻来复去，纠缠不清，我开头简直找不出任何其他出路，除开逃跑并躲藏起来。

可是，过了些时候，一些疑问就开始来动摇那轻率作出的决定。

“往哪里跑呢？”我问自己，“难道逃亡生活会比监狱生活好些？逃跑这事实本身不正是证明我犯罪的有力证据吗？不，不要逃避审判，要把经过的一切全都说出来。我怕什么？我是没有罪的。没有罪么？……好，你就证明这一点！”

当我把自己的想法和疑问讲给阿尔卡其·尼古拉耶维奇听之后，他这样说：

“把你的所有设想都记在纸上，然后再把它们变为动作，因为正是这些设想使你对‘假使我在实生活中陷入“悲剧的静止”状态，我该怎么办？’这一问题发生兴趣。”

“怎样才能变设想为动作呢？”学生们都不明白。

“很简单。就假定你面前放着一张记载了你的各种设想的统计表。你把它念出来吧。漂亮的寓所，空钱柜，烧毁的票据，两个死人等等。

“当你写出这几行字并且把它们念出来的时候，你在做些什么呢？你在回忆、收集和估计那些可以证明你有罪的经过事实。这就是你的最初的变为动作的设想。再按照统计表念下去吧：当你得出你是处于毫无出路的境地这一结论时，你决定逃跑。你的动作是什么呢？”

“重新考虑一下旧的计划，制定新的计划，”我肯定地说。

“这就是你的第二个动作。照统计表继续下去吧。”

“以后我又批判了刚刚想出的计划，把它推翻。”

“这是你的第三个动作。继续下去！”

“以后我决定把所有经过情形老老实实地说出来。”

“这是你的第四个动作。现在就只剩下如何去执行所拟定的一切了。假如你不是按照演员的方式——形式地、‘一般’地，而是按照实生活中人的方式——真实地、有效地和恰当地来做这件事，那么，不仅在你的脑子里，而且在你的全身心中，在你的一切内部‘元素’中，就一定会造成和你所扮演的人物相类似的活生生的人的状态。

“在每一次排练‘悲剧的静止’时，在舞台上表演这种‘悲剧的静止’时，你都要重新来检查你的设想。每一次你都要觉得这些设想并不完全和前几次一样。好些或者坏些，这并不重要，重要的是，这些设想是今天的，是刷新过的。只有在这样的情况下，你才不会去重复那曾经学会的东西，才不会使自己习惯于刻板化的表演，才会使你愈来愈好、愈深刻、愈充分、愈合乎逻辑、愈有顺序地重新来解决同一任务。只有在这样的情况下，你才能在舞台上保持活生生的、真正的真实和信念，保持有效的和恰当的动作。这将会帮助你按照实生活中的人的方式真诚地去体验，而不是按照演员的方式因袭地去表现。

“可见，你对自己的‘假使我在实生活中陷入“悲剧的静止”状态（也就是极其复杂的心理状态），我该怎么办？’这一问题，并不是用一些科学术语来回答，而是用一系列很合乎逻辑、很有顺序的动作来回答的。

“你看，我们就是根据我们工作暂时还需要的那种小规模，按照我们自己的土法子，虽不出色但却很实际地来解决情感的逻辑与顺序这一问题的。

“这手法的秘诀是：因为我们对情感的逻辑这一复杂的心理问题不了解，所以我们便不去打扰它，而去研究我们比较容易接近的另一个领域，即动作的逻辑领域。

“在这里，我们不是以科学的方法，而是以纯实用的方法，即以日常生活中的方式，借助于我们的天性、生活经验、本能、敏感、逻辑、顺序和下意识本身来解决问题的。

“在创造形体动作的逻辑与顺序的外在线索时，如果细心揣摩的话，我们就可以觉察出，与创造这条线索的同时，在我们心里产生了另一条线索——我们情感的逻辑与顺序的线索。这是可以理解的，因为内心情感是在我们不知不觉的情况下产生出动作的，内心情感和这些动作是密切联系着的。

“这又是一个确凿例证，说明有根据的形体和心理动作的逻

辑与顺序可以造成情感的真实与信念。”

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇又要我、维云佐夫和马洛列特柯娃表演“烧钱”这个习作。

开头，在数钱那场戏里，我的表演不知为什么又混乱起来。阿尔卡其·尼古拉耶维奇又得象头一次那样，一步一步来指导我的工作。在感觉到形体动作的真实并且相信这些动作的真实性以后，我就激动起来了：我在舞台上开始觉得轻松愉快，想象力也很有条理地活动起来了。

在数钱的时候，我偶而往扮演驼子的维云佐夫身上望了一眼，在我面前突然头一次出现了这样的问题：他是谁，他为什么老是在我眼前呢？在没有弄清我和这个驼子的相互关系之先，不可能把这个习作继续下去。

当我向托尔佐夫说明这一点的时候，他胜利地说：“你看，小小的真实已经在要求愈来愈大的真实了。”

靠着阿尔卡其·尼古拉耶维奇的帮助，我想出了一种虚构来给我和对手的相互关系提供根据。这虚构是这样的：

我妻子的美丽和健康是她这个白痴兄弟的残废换来的。他们俩是双胞胎，在出生的时候，他们的母亲情况很危险；助产妇不得不动手术并且冒着一个孩子的生命危险来挽救母亲和另一个孩子的生命。她们都被救活了，不过那男孩却遭到不幸，他成为白痴和驼背了。因此，全家健康的人都觉得有一种什么罪过，心里总是很歉仄。

这个虚构引起了变化，改变了我对这不幸的白痴的态度。我对他有了一种真挚的、温存的感情，开始用另一种眼光来看这畸形儿，甚至对于过去的事情都有点悔恨起来。

这样，数钱这一整场戏便由于有那个用烧钞票来取乐的不幸的傻子在场而活跃了起来。由于可怜他，我就很乐意做出各种蠢

事来取悦他：在桌上叩着一扎一扎的钞票，带着滑稽的表情和动作并且用可笑的手势把钞票抛进火里去烧，此外还开了一些我当时所想到的别的玩笑。维云佐夫对我的这些实验都有所反应，而且反应得很好。他的敏感推动我去做出新的玩艺儿。这就造成了一种完全不同的场面——舒适的、生动的、温暖的、愉快的场面，继续不断地在观众厅中引起了反应。这也鼓舞着我，鞭策着我。可是，那走进饭厅的瞬间终于到来了。到谁那里去？到我妻子那里去吗？她是谁呢？这个新的问题自然而然在我面前出现了。

这一次，在没有弄清我的妻子是谁这个问题之先，也是不可能表演下去的。于是我想出了一个无限多情的虚构。我甚至于不好意思把它记载下来。然而它使我激动，使我相信假如一切都象我的想象所描绘的那样，那么，妻子和儿子一定是我无限锺爱的。我一定会高兴地、不停不歇地为他们劳动。

在这次活跃起来的习作当中，从前的那些演员式的表演手法就不值得再去运用了。

去看儿子洗澡在我是多么轻而易举、多么愉快的事啊！这一次用不着提醒我去注意那烟卷，我自己就很细心地把它留在客厅里了。对孩子的温存而关切的感情要求我这样做。

于是回到摆着钱的桌子跟前来，就成为很可以理解和必要的事情了。我正是为我的妻子，为我的儿子，为那驼子而工作的！

当我认识到自己的过去以后，那公款的烧毁就有了完全不同的意义。现在只要我对自己提出“如果这一切真的发生了，你该怎么办？”这个问题，我的心马上就会由于无助的感觉而开始跳得厉害。我把那已经迫近的未来的景象想象得多么可怕啊！我必须揭开这未来之幕。

因此，保持静止在我就成为必要的了，不过我的“悲剧的静止”却充满着动作。为了把全部精神和力量都集中在想象和思想的活动上，静止和动作都很需要。

接下去的那场企图挽救已经死去的驼子的戏就来得很自然

了。由于我对这成为我的亲人的驼子持有一种新的、温存的态度，这样做是很可以理解的。

当我把自己的体验讲给阿尔卡其·尼古拉耶维奇听了之后，他说：

“一个真实可以按照逻辑和顺序去找到并产生别的真实。起初，你只是去寻找‘数钱’这一动作的细小的真实，而当你极其详尽地回想起数钱的形体过程在实生活中是什么样的时候，你心里很是高兴。当你感觉到了数钱那一瞬间的舞台真实以后，你又想望在其他瞬间，在和登场人物——你的妻子和驼子——接触的时候，也达到这种生活的真实。你需要知道，为什么那驼子老是出现在你面前。于是，凭日常生活的逻辑和顺序，你又创造了易于置信的逼真的虚构。这一切加在一起使你按照天性规律，自然地生活在舞台上。”

现在我对于本已使我厌烦的习作有了另一种看法，它引起了我的情感的热烈反应。不能不承认托尔佐夫的手法是美妙的。不过我认为，这种手法的成功基础是有魔力的“假使”，是规定情境。在我心里引起变化的，就是它们，而决不是那种对形体动作和想象活动的意识。所以，直接从有魔力的“假使”和规定情境开始，不是更简单些吗？为什么要把时间费在形体动作上面呢？

我对阿尔卡其·尼古拉耶维奇谈起了这一点。

“当然！”他表示同意。“我也提议从这里开始，……好几个月以前，当你头一次表演这习作的时候，我就已经这样提出。”

“那时候我很难激起我的想象。它打瞌睡了，”我回忆道。

“是的，不过现在它已经醒来了，所以你不仅容易想出虚构，而且容易在心里体验这些虚构，感觉到真实，并相信它。为什么会有这样的变化呢？因为当初你把想象的种子撒在石砾很多的土壤上，它们就无法生长。你感觉到了真实，却又不相信你的所作所为。外表的四不象、形体的紧张和不正确的身体生活——

这些都是不宜于产生真实与体验的坏土壤。现在，你不但有了正确的内心生活，而且还有了正确的身体生活。在这种生活里一切都是真实的。你不是靠你的智慧来相信它，而是藉你对自己有机的形体天性的感觉来相信它。无怪乎在这种情况下想象虚构就能生根结果。现在，你不是象从前那样任意地去幻想，那样凭空地、'一般'地去幻想，而是比从前有根据得多了。现在，你的幻想不再是抽象的，而变成具体的了。它在我们内心给外部动作提供了根据。形体动作的真实和对这些动作的信念激起了我们的心理生活。

"不过，今天你所认识的事情当中最重要的是下面这一点：刚才你不是在舞台上，在马洛列特柯娃寓所里，你不是在表演，而是真的在生活。你是真实地生活在你自己所想象的家庭里。在我们的行话中，我们就把在舞台上的这种状态叫做'我就是'。形体动作和情感的逻辑与顺序使你达到真实，真实引起信念，这一切加在一起就造成'我就是'，——这就是秘密所在。什么是'我就是'呢？这意味着：我存在着，我生活着，我和角色同样地在感觉和思想。

"换句话说，'我就是'会造成情绪，造成情感，造成体验。

"'我就是'——这是集中起来的、几乎是绝对的舞台真实。

"今天的表演所以显得出色，还因为它清楚地表明了真实的新的重要的特性。这种特性就是：小的真实会引起较大的真实，较大的真实会引起更大的真实，更大的真实会引起最大的真实等等。

"只要你把细小的形体动作安排好，在这些动作里面感觉出真正的真实，你就会认为单单正确地数钱是不够的，你就会渴望去了解你为了他才做这事情的那个人，你所取悦的那个人，诸如此类。

"在舞台上造成'我就是'的状态，就是这种特性——希望

达到愈来愈大的一直到绝对的真实——所取得的结果。

“哪里有真实、信念和‘我就是’，哪里就必然有真实的、活生生的人的（不是演员的）体验。这些对于我们的情感都是最强有力的‘诱饵’。”

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇一走进教室，就说：

“你们都已经知道什么是舞台上的真实和信念。现在只差检查一下你们每一个人是否都具有这些东西。所以我要大家都来检验一下自己的真实感和对真实的信念。”

戈伏尔柯夫首先被叫到台上去。阿尔卡其·尼古拉耶维奇要他表演一些什么。

当然，我们这位表现派大师需要他的老搭档威廉密诺娃来搭配。

象往常一样，他们很卖劲地表演了一些乱七八糟的东西。

当他们表演完毕时，阿尔卡其·尼古拉耶维奇对戈伏尔柯夫说：

“从你这个只对舞台表演的外部技术感到兴趣的灵巧技师的观点看来，你觉得今天表演中的一切都是正确的，你很欣赏自己的技巧。

“可是我对你并不抱同感，因为我在艺术中所追求的是天性本身的自然而有机的创作，天性会使死的角色具有真正的人的生命。

“你的那种虚假的‘真实’帮助你去表现‘形象和热情’。我的真实却帮助我去创造形象本身，帮助我去激起热情本身。你的艺术和我的艺术之间的不同，就有如‘似乎’和‘真是’这两者之间的不同。我需要真正的真实，而你却满足于逼真。我需要信念，而你却满足于观众对你的信赖。当观众望着舞台上的你时，他们是很放心的，认为所有的戏都会精确地、按照那一成不变

的表演手法演出来。他们信赖你的技巧，就如相信一个运动健将不至于从秋千架上掉下来似的。在你的艺术中，观众只是观众。而在我的艺术中，他们却不知不觉地成为创作的见证人和参加者；他们被引进在舞台上所进行的生活的深处，并且相信这种生活。”

戈伏尔柯夫对于阿尔卡其·尼古拉耶维奇的解释不作任何答辩，却略带讥刺地说，普希金对艺术中的真实的见解和托尔佐夫有所不同。为了证实自己的看法是对的，戈伏尔柯夫引用了诗人的字句，在这种场合，人们总是想起这些字句的：

一大堆粗浅的真实，在我看来
反不如那能使我们提高的欺骗来得可贵……

“我同意你……也同意普希金。这证明在你所引用的诗句中诗人所说的那种欺骗是能够让我们相信的。正是由于有这种信念，欺骗才能使我们提高起来。如果没有这个，难道欺骗能够有那种良好的、使我们提高的影响吗？你设想一下，四月一日到来了，在这一天，大家都在互相欺骗，人们设法使你相信，政府已经决定给你立一个纪念碑来表彰你的艺术功勋。你会不会由于这种欺骗而提高起来呢？”

“我不是傻瓜，懂得不？我根本就不相信这种愚蠢的笑话！”戈伏尔柯夫回答。

“可见，为了使自己提高起来，你就必须‘相信这种愚蠢的笑话’，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇抓住他的话头。“普希金在另一篇诗里肯定了几乎和这同样的看法：

为了那虚构，我眼泪直流〔32〕。

“不可能为了你不相信的东西而流泪。我们要高呼那令人相信的欺骗和虚构万岁！因为它们可以使演员和观众都提高起来！这种欺骗在那些肯相信的人看来已经成为真实。这就更有力地证

实了舞台上的一切都应该成为演员想象生活中真正的真实。可是我在你的表演中却没有看到这一点。”

下半堂课上，阿尔卡其·尼古拉耶维奇纠正了戈伏尔柯夫和威廉密诺娃刚才表演过的那场戏。托尔佐夫按照细小的形体动作来检查他们的表演，使他们达到真实并产生信念，完全象他在“烧钱”那个习作中帮助我作过的那样。

可是……发生了一件事故，我必须把它记载下来，因为这事故引起了托尔佐夫的申斥，这对我很有教益。事情的经过是这样：

戈伏尔柯夫突然打断了功课，不再表演下去，他一言不发地站在那里，脸上充满怒气，很是难看，他的手和嘴唇都颤动起来了。

“我不能再沉默下去了！我有话要说！”他跟自己的激动心情斗争了一会儿以后，终于开始说了。“要么是我什么也不懂，我应该退出剧场；要么是，请原谅，您在这里教给我们的全是些有毒素的东西，我们必须提出抗议！

“我们在这里已经有半年了，老是搬搬椅子、关关门、生生火炉。说不定过些时候就会命令我们为了现实主义和大大小小的形体真实而去挖起鼻孔来了。但是，请原谅，在舞台上搬搬椅子是创造不出什么艺术来的。真实并不是去表现各种自然主义的玩艺儿。这种真实，见它的鬼，真令人恶心。

“‘形体动作’？不，请原谅！剧场不是马戏场！在马戏场里，形体动作当然是非常重要的，——在半空中去抓住秋千或者哧溜跳上马背，卖艺人的生命全系在这些形体动作上。

“可是，请原谅，世界上伟大的剧作家该决不是为了让他们的主人公们去练习形体动作才写出他们的杰作的，知道不！而您却老压着我们干这一套！我们真有点喘不过气来了。

“不要把我们赶到地里去吧！请别再绑住我们的翅膀了！要让我们高高飞起，飞进那永恒的……远离地面的……世界性的最

高境界！艺术是自由的！它要求广阔的空间，而不是渺小的真实。它要求那可以自由飞翔的领域，而不是那只能供甲虫爬行的范围！我们向往那美丽的、令人高尚的、崇高的东西！请您不要堵住我们登天的途径！”

“托尔佐夫没有让他到云端去飞翔，是完全正确的。这一点他是做不到的，”我心里暗自想道。“怎么？凭戈伏尔柯夫这个讲究外部技术的专家，竟想飞上天去?!不去做练习，却要去‘做艺术’?!”

戈伏尔柯夫讲完以后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇就说：

“你的抗议很使我吃惊。直到现在为止，我们都认为你是一个擅长外部技术的演员，因为你在这方面曾经很出色地表现过自己。今天我们突然发现，你的真正本事原来是空想，你所需要的是永恒的、世界性的领域，而在这方面你恰好没有过任何表现。

“那么归根结蒂，你的艺术意向要飞向哪里呢：是飞向你经常对它展览和表现自己的观众厅呢，还是飞往脚光的另一面，也就是飞向舞台，飞向剧作者，飞向演员们，飞向你所服务的艺术、你所体验的‘角色的人的精神生活’那里去呢？照你的话看来，你希望的是后者。那就更好！尽快去显示出你的内心素质，把你所惯用的那种只有低级趣味的观众才需要的所谓具有高尚风格的表演手法抛弃掉吧。

“外在的表演程式和虚假是没有翅膀的。身体本来就是飞不起来的，最多只能跳起来，离开地面一两公尺，或者踮起脚尖，向上伸展一下。

“能够飞翔的是想象、情感和思想。只有它们才具有肉眼所看不见的非物质的翅膀；只有它们才能飞向你所说的‘远离地面的’境界。在想象、情感和思想中包含着我们活生生的回忆，‘人的精神生活’和我们的憧憬。

“这些东西不仅能够飞到‘高空’，而且能够飞到更远——飞到大自然还没有创造出来的、只是存在于演员的无边无际幻想

中的那种世界里去。然而你的情感、思想、想象恰好就没有飞越出观众厅。你已经成为观众厅的奴隶了。所以它们倒应该对你嚷一嚷你所说过的话：‘不要把你们赶到地里去吧！我们真有点喘不过气来了。请别再绑住我们的翅膀了！让我们高高飞起，飞进那永恒的、世界性的境界吧！给我们崇高的东西，不要给我们陈腐不堪的演员刻板法！’”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇讥刺地模仿着戈伏尔柯夫那种庸俗的、做作的激情和夸张的说话方式。

“既然灵感的风暴没有鼓起你的翅膀，把你卷走，为了向前奔驰，你就比任何人都更需得形体动作线、形体动作的真实和信念〔33〕。

“可是你却害怕这些，你认为去做演员们所必须做的练习是屈辱的事情。为什么你要求把自己当作例外呢？

“女舞蹈家在夜间表演优美翩翩的‘足尖舞’之先，每天早上都得进行必要的练习，都得流汗喘气。歌唱家为了能在晚上表演时把自己的心灵倾注到所唱的歌曲里去，必须利用早上的时间来练嗓子，训练他的横膈膜，在头腔和鼻腔中寻找共鸣部位。各种艺术的表演者都决不忽视自己的形体器官和对它的训练，来符合技术要求。

“为什么你要把自己当作例外呢？当我们力求达到我们形体天性和心灵天性之间的最密切的、直接的联系，通过一方面去影响另一方面的时候，你却竭力想要把它们分开。非但如此，你甚至于企图完全放弃（当然只是在口头上）自己天性的一半，即形体的那一半。但是天性嘲笑了你，它拒绝给予你所十分珍视的东西——崇高的情感和体验，它给你留下来的只是装模作样和自我表现的形体技术。

“你比谁都更醉心于外表的、匠艺的手法，演员式的浮夸激情和各种习惯的刻板法。

“是谁更接近那崇高的境界：是踮着脚尖，在嘴里嚷嚷‘翱

翔云端’，而实际上完全受制于观众厅的你呢，还是认为演员技术及形体动作是必需的，而在真实与信念的帮助下去作复杂的人性体验的我呢？你自己决定一下吧：我们两个当中是谁更接近地面呢？”

戈伏尔柯夫默不作声。

“真是不可理解！”稍停一会，托尔佐夫大声喊道。“那些比谁都更缺乏条件，缺少飞翔所必须具备的无形的翅膀的人，却最爱谈崇高的东西。这些人是带着虚伪的激情，用令人难懂的方式来谈艺术和创作的。相反地，真正的演员谈到自己的艺术时，却是简单明了的。

“你难道不是属于前一种人吗？

“你要想到这一点，同时也要想到：要是你去扮演对你合适的角色，你是可以成为一个很好的演员和有用的艺术工作者的。”

继戈伏尔柯夫之后，威廉密诺娃来表演了。使我感到惊异的是，她把所有简单的练习都做得很不坏，而且能够按照自己的理解来给这些练习找到内心根据。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇称赞了她，接着要她从桌上拿起裁纸刀来刺死自己。

事情刚一发展成为悲剧，威廉密诺娃立刻就夸张起来，开始令人难受地“把热情撕成碎片”，而当她接近高潮的时候，她突然大叫大嚷，使我们大家都忍不住笑出声来。

托尔佐夫说：

“我有一个姑母，她因为嫁给贵族而成了一个特出的‘上流社会妇女’。她以独特的技巧，仿佛在刀锋上保持平衡似的出色地运用她的交际‘手腕’，在任何场合都是一个胜利者。因此大家都相信她。有一次，一个很有地位的人死了，教堂里挤满了人，都在给他做弥撒，我的姑母要去讨好这死人的家属。她走近棺材，望着死人的脸，先做出一种很不自然的抑制，然后用一种

使整个教堂里的人都听得见的声音朗诵道：‘永别了，朋友！感谢您的一切！’可是，真实感不再为她效劳了，她失败了，没有人相信她的悲痛。你刚才所发生的事情就跟这差不多。在喜剧性的部分，你编造了一些花样，这我相信你；但是在那强烈的悲剧性的部分，你失败了。你的真实感显然是偏于一方面的，对于喜剧有敏锐的感应，演悲剧时却要出岔子。所以你和戈伏尔柯夫两个人都应该去发现自己适宜于演哪一类戏。及时了解自己的‘角色类型’——这在我们艺术中是一项重要的工作〔34〕。”

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续检查学生的真实感与信念，他首先叫到维云佐夫。

维云佐夫同我和马洛列特柯娃一起表演了“烧钱”这个习作。

我敢说，维云佐夫把前半段演得再好也没有了。他这次所表现出的那种分寸感着实叫我惊讶，使我重新相信他具有真正的才能。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇称赞了他，同时又作了如下的说明：

“可是在那临死的场面中，你为什么要做作出那永远也不应该在舞台上看到的‘真实’呢？你拼命挣扎，作呕，呻吟，作出可怕的歪脸，全身痉挛……

“在这地方，你太醉心于为自然主义而自然主义了。你是为了死的真实才需要死的真实。你并不具备对‘人的精神生活’的最后几分钟的回忆，你感到兴趣的却是对人体外在的、生理上的死亡的视觉回忆。

“这不对。

“在霍普特曼的《汉娜莉》这个剧本里，自然主义是被容许的。但这样做是为了更强烈地衬托出全剧的基本实质。这样的手

法是可以采用的。可是既然不是出于必要，为什么要从现实生活中拣出那种本来应该象无用的垃圾一样抛掉的东西呢？这种任务和这种真实是违反艺术的，它们给人的印象也正是如此。丑恶的东西不会产生美好的东西，乌鸦生不出白鸽，刺麻长不成玫瑰。

“可见，并不是我们在实生活中所认识到的任何一种真实，对于剧场都有好处。

“舞台真实必须是真正的、不加粉饰的、但又是剔除掉多余的日常生活细节的东西。它必须是的确真实的，但又为创作的虚构所诗化了的。

“舞台上的真实必须是符合现实的，但也必须是艺术的，它必须使我们有所提高。”

“可是这种艺术的真实到底是什么呢？”戈伏尔柯夫带着讥讽的口吻问。

“我知道，你所希望谈论的是艺术里面的高深题目。我可以告诉你，艺术的真实和非艺术的真实之间的差别就如同图画和照片之间的差别一样，后者把一切全都表达出来，而前者只表达本质的东西；要把这本质的东西画在画布上，是需要有艺术家的天才的。就用维云佐夫在‘烧钱’这一习作中的表演来作例子，从这里面可以看出，对观众说来重要的是驼子死去的事实，而不是他临死时有什么样的生理现象——这将是照象的细节，是对图画有损的。只要有一两个说明临死情状的本质特征就已经够了，决不需要所有的这种特征。否则主要的东西——亲人的去世——就会被移到次要地位，而那些次要的特征却突出来了，由于这些特征，观众会在他们应该哭的地方恰恰想作呕。

“你看，我明知道在这种场合应该说些什么，但是我不说！为什么？因为某些要求不严格的人有一种自满的情绪，认为只要经过简短的解释，他们就已能完全懂得创作部门中的艺术真实了。我肯定地说，这种想法是有害的。它不会带来什么好处，只会麻痹演员们极其需要的好奇心和求知欲。

“既然我坚决拒绝给你回答，那么，这就反而会使你焦急起来，激起你的好奇心，使你激动，使你注意，亲自去揣摩和寻找这个尚未解决的问题的答案。

“现在，我就要对你说：我不准备用话语来给创作中的艺术真实下个定义。我是一个实际工作者，所以我不能用话语使你认识，而只能在实践中帮助你去认识，也就是去感觉到什么是艺术的真实。这样一来，你就必须具有很大的耐性，因为我只能在全部课程的教授过程中，帮助你去认识和感觉到这一点，或者更确切地说，在你学过了整个‘体系’，在你自己身上观察了那普通的、日常的生活真实怎样转变、净化和结晶为艺术的真实以后，这个问题就会自然而然地弄清楚。这不是一下子就能达到的，这只能在角色形成和成长的全部过程中逐渐达到。在领悟角色的主要实质，赋予角色以适当的、优美的舞台形式和表现，而抛弃掉多余的东西时，我们靠着下意识、审美力、才能、敏感性、艺术趣味等使角色变得富有诗意，优美，和谐，质朴，可以理解，能使观众提高和净化。这一切素质促使舞台创作不仅可以置信和充满真实，而且是艺术的。

“这种极其重要的对美丽的和艺术的东西的感觉，是不能用枯燥的公式来规定的。这种感觉需要从实践中去体会，需要经验、钻研精神和时间才能达到。”

继维云佐夫之后，马洛列特柯娃表演了“弃婴”的习作。这习作的内容是这样：马洛列特柯娃回家来的时候，在门口发现了一个弃婴。不久，这个孱弱的弃婴就在她的怀抱中死去。她开头是异常真挚地为发现到这弃婴而高兴，把这弃婴当做一个活的洋囡囡来玩。她抱着他跳、跑，给他打包，吻他，欣赏他，完全忘了她所抱着的不过是用桌布裹着的一块木头。

但突然间那婴孩对她的玩耍不再有所反应了。马洛列特柯娃长久地注视着他，极力想明了这是怎么一回事。这时候，她脸上的表情改变了。她脸上愈是表现出惊恐，她就愈发显得聚精会

神。她谨慎地把这婴孩放在沙发上，从他身边一步一步地向后倒退。退到相当距离时，马洛列特柯娃在一种茫然的悲痛中呆住了。就是这样。再没有别的了。可是这里面有着多少真实、信念、天真、青春、魅力、女性美、艺术趣味和真正的戏剧性啊！她把婴孩的死和女人对生的渴望对照得多么鲜明啊！她是多么细致地体验了一个生气蓬勃的年轻人头一次和死神见面，头一次窥见那不再有生命的境域时的心境啊！

“这就是艺术的真实！”当马洛列特柯娃走到幕后去的时候，托尔佐夫激动地喊道。“这里面一切都可以令人相信，因为它们全是体验过的，全是从现实生活中取来的——不是不分青红皂白地取来，而是按照需要，有选择地取来的。既不多，又不少。马洛列特柯娃善于去观看和看出那美好的东西，而且晓得分寸。这两者都是很重要的素质。”

“一个年纪轻轻、没有经验的女学生，从哪里得来这种完美的素质呢？”有几个嫉妒者表示怀疑。

“是从天赋才能，而主要是从那非常锐敏的真实感那里得来的。微妙的、真实的东西一定是具有高度艺术性的东西。有什么能比不加粉饰的和永不败坏的自然的真实更好呢！”

快下课的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我们说：

“我认为，关于舞台上的真实感、虚假感和信念目前所能讲到的一切，我已经全都告诉你们了。

“现在已经到了考虑一下如何去培养和发展这个重要的禀赋的时候了。

“去培养和发展这个重要禀赋的机会和缘由是很多的，因为在创作的任何时刻，无论是在家里，在舞台上，在排演中或是在演出中，真实感和信念时刻都会表现出来的。演员所做的一切和观众在剧场里所看到的一切都应该是充满着真实感，为真实感所认可的。

“任何一种跟内部动作线和外部动作线有关的顶细小的练

习，都要在真实感的监督和认可下进行。

“由上述一切可以清楚地看到，我们在剧场里和家里做练习的每一个时刻，都可以拿来训练我们的真实感。

“剩下的事情就是设法使所有这些时刻都对我们有益，而不是有害，使所有这些时刻都能帮助我们去发展和巩固真实感，而不是去发展和巩固撒谎、虚伪和做作的本领。

“这是一个很艰巨的任务，因为撒谎和做假到底要比真实地去说话和动作容易得多。

“要使学生的真实感正确地成长和巩固起来，是需要教员们的密切注意和经常检查的。

“要避免做你们力量还不能做到的事情，要避免做那违反我们天性、违反逻辑、违反情理的事情！这一切都会促使表演游离，引起强制、做作和撒谎。这些东西在舞台上愈多，对于真实感就愈有害处，因为非真实会败坏真实感，使它脱离正轨。

“要去掉那种在舞台上做假和撒谎的习惯，不要让它们的坏种子在你们心里生根。要无情地把它们排除出去。不然莠草就会繁殖起来，就会压倒你们心里一切最珍贵的、最必需的真实的萌芽。”

第九章　情绪记忆

19× ×年×月×日

今天一上课，托尔佐夫就建议我们重新来做我们很久没有做过的对付疯子和生壁炉的习作。这个提议受到了热烈的欢迎，因为学生们早就很想表演习作了。此外，来重复那种很有把握和有过成就的东西，也是很惬意的事情。

我们表演得比上次更起劲了。这并不奇怪，因为我们每一个人都知道应当做什么和怎样去做；由于有把握，我们甚至还流露出傲慢大意。象从前一样，当维云佐夫惊吓的时候，我们就往四面跑开去。

不过惊吓在今天并没有使我们感到突然，我们有时间来准备，来考虑谁往哪儿跑。因此整个混乱情况就比以前表现得更加清楚、更加熟练，因而也更有力量得多。我们甚至大声喊了起来。

至于我，还象前几次那样，藏在桌子底下，不过这次没有找到烟灰碟，所以就随手抓了一本大画册。别人也是这样。例如威廉密诺娃，她第一次做练习的时候，跟德蒙柯娃撞了个满怀，无意中把枕头撞掉下来了；今天她并没有和她相撞，可是为了要象上次那样把枕头拾起来，她还是让枕头掉下。

做完这习作时，托尔佐夫和拉赫曼诺夫两个人都说，我们以前的表演是自然的，真挚的，新鲜的，真实的；今天的表演却是虚

假的、不真实的，做作的。这使我们十分惊讶。我们摊开双手，不知所措。

“我们不是感觉和体验了吗！”学生们说。

“每一个人在生活中的每一个时刻都必然会感觉和体验一些什么，”托尔佐夫回答道。“如果一个人什么也感觉不到，什么也体验不到，那他就不是活人，而是死人。因为只有死人才会毫无感觉。要知道，问题就在于你们刚才在舞台上创作时究竟‘感觉’和‘体验’到了什么。

“现在就来把你们从前所表演的和你们今天在重演这个习作时所表演的分析和比较一下吧。

“毫无疑义，所有的场面调度、位置转换、外部动作及其顺序、人物配置的最微小的细节，你们都异常准确地保持下来了。就来看一看这些堆起来堵门的家具吧，这简直会使人认为，你们曾经给它们拍过照片或者画过布置的图样，现在你们是按照这个图样又构筑了同样的障碍物。

“因此，这个习作的整个外在的、具体的一面是重复得非常精确，精确得令人感到惊奇的，这证明你们对场面调度、人物配置、形体动作、活动、位置转换等等有很好的记忆。外在方面的情形是这样。可是，你们怎样站着，你们怎样配置等等难道是那么重要吗？作为观众的我，更想知道的却是你们内心怎样动作，你们感觉到什么。要知道，从现实中取得而运用到角色身上去的我们自身的体验，是使角色在舞台上具有生命的东西，而你们恰恰就没有给我这些东西。缺乏内心根据的外部动作、场面调度和人物配置是形式的，枯燥无味的，我们在舞台上并不需要这些。这就是今天表演习作和前次表演习作的不同之点。

“头一次，当我假设那不速之客会有什么样的疯狂行为时，你们大家象一个人一样，一心一意地思考着自身安全这一重大问题。你们当时都去估计了情境，只是在估计过后才开始动作。这是合乎逻辑的、正确的处理过程，是真实的体验和体现。

“今天恰恰相反，你们简直被你们所喜爱的表演弄得得意忘形了，不经过思考、没有估计规定情境，就立刻开始去抄袭上一次你们已经熟悉的外部动作，这是不对的。上一次表演时是死一般的沉寂，今天却是快乐和兴奋。你们都忙着准备东西：威廉密诺娃准备枕头、维云佐夫准备灯罩，那兹瓦诺夫准备纪念册来代替烟灰碟。”

“道具员忘记摆烟灰碟了，”我替自己辩护。

“第一次表演这个习作时，难道你预先就把它准备好了吗？难道你预先知道维云佐夫会喊起来，会惊吓你吗？……”阿尔卡其·尼古拉耶维奇讥刺地说。“真奇怪！你今天怎么会预见到你需要那本画册呢？！显然，它只应当是偶然落到我的手里的。可惜，今天却没有能重复一下这种或另一种偶然事件。还有一个细节：在第一次表演时，你总是目不转睛的望着门，因为那想象的疯子就在门外。可是今天，你所注意的却不是疯子，而是我们，也就是你的观众——伊凡·普拉托诺维奇和我。你很想知道，你的表演给了我们什么样的印象。你并没有去躲避那疯子，却向我们表现起你自己来了。第一次你是在你的情感、直觉和生活经验的内在提示之下动作的，今天你却盲目地、几乎是机械地沿着你所走过的熟路走去。你重复了第一次的成功的排演，却没有创造出今天的新的真实的生活。你不是从实际生活的回忆中去汲取材料，而是从剧场生活、演员生活的回忆中去汲取的。第一次那些在你心里自然而然产生并反映在动作上的东西，今天你却故意加以夸张，为的是使观众有更深的印象。总之，你的情形就跟从前有一个年青人所经历过的完全一样，这个年青人跑去问瓦西里·瓦西里耶维奇·萨莫依洛夫[35]，看他能不能从事舞台工作。

“‘你出去，然后再进来，把你刚才对我说过的话重说一遍，’这位名演员向他提出这个要求。

“这个年青人把自己第一次进来的情形表面地重复了一遍，

但他却不能唤回他第一次进来时所经历过的那种体验。他没有为自己的外部动作找到根据，使这些动作获得内在生命。

“但是，无论是我把你比作这个年青人，还是你今天的失败，都不应当使你气馁，因为这一切都是很自然的，现在我给你解释为什么：这是因为创作主题的突然性和新颖性往往是创作的最好的刺激物。第一次表演这习作时是有这种突然性的。我所提出的门外有个疯子的假设真使你感到了不安。今天这种突然性却消失了，因为一切你全知道了，全弄清楚了，甚至由你的动作所铸造出的外部形式也弄清楚了。在这种情况下，有没有必要再去考虑和揣摩自己的生活经验，以及在现实中所体验到的那种情感呢？如果一切都已经做好，都受到了我和伊凡·普拉托诺维奇的赞许，干吗还要去做这种工作呢？现成的外部形式对于演员是一种很大的诱惑！象你这样初上舞台的人迷恋于现成的东西，表现出你对于外部动作有很好的记忆，这是并不奇怪的。至于情感的记忆，今天还没有能表现出来。”

“情感的记忆？”我想弄清楚这句话的意思。

“是的。或者把它叫做情绪记忆，我们以后就要这样来称呼它。从前我们按照里波的说法，把它叫做‘激情记忆’〔36〕。现在已经不用这个名词了，不过还没有新的名词来代替它。我们毕竟还需要一个能确定它的涵义的名词，所以我们就暂且把情感的记忆叫做情绪记忆。”

学生们要求托尔佐夫把这个名词的涵义更清楚地解释一下。

“你们从里波所举的这个例子就可以明白这一点：

“有两个旅行者在海边岩石上碰到了海潮。他们脱险之后向别人叙述他们当时的印象。有一个人记得他的每一个动作：他是怎样走的，走到什么地方去，为什么去，他在什么地方往下走，又怎样往上走，往什么地方跳等等。另一个人对这些几乎什么都记不得了，他只记得当时的各种情感：起初是兴奋，后来是警觉、忧虑、希望、疑惑，最后是惊慌。

“留在情绪记忆里面的正是这些情感。

“如果今天，你们一想到对付疯子的习作，就能象第二个旅行者那样，回想起你们第一次经历过的各种情感，如果你们能充满着这些情感，重新真实地、有效地、恰当地开始动作，如果这一切都来得很自然，不受你们意志的支配，那我就可以说，你们有着头等的、非同寻常的情绪记忆。

“但很可惜，这是太罕见的了。所以我降低我的要求说：就让你们从遵循外部的场面调度来开始表演这个习作，不过它应该使你们回忆起以前所体验到的情感，你们要沉浸于这种情绪回忆之中，在这种回忆的气氛之下表演习作。要是你们能做到这点，那我就可以说，你们的情绪记忆虽然不是非同寻常的，超乎自然的，但终究还是好的。

“我准备再降低我的要求，就让你们从外表上、形式上去开始表演这个习作，就让你们所熟悉的场面调度和形体动作没有激起那些和它们相关的情感，就让你们甚至没想到有必要象第一次表演时那样去估计你们应该在那里面动作的规定情境。在这种情况下，还是可以用心理技术来帮助自己，也就是去采用新的‘假使’和规定情境，重新估计它们，激起沉睡的注意、想象、真实感、信念、思想，并通过这些去激起情感。

“如果你们能做到这一切，那我就可以认为，你们有情绪记忆。

“但是，今天你们没有表现出我所说的任何一个可能的情况。你们今天象第一个旅行者那样，只是异常准确地把外部动作重复了一遍，而没有用内心体验来充实它们。今天你们所关心的只是结果。所以我说，你们并没有表现出自己的情绪记忆。”

“这是说我们根本就没有情绪记忆吗？”我绝望地喊了起来。

“不是。你所作的结论不正确。不过，我们下一课还是要在这方面做个检验，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇平静地回答。

今天一上课，就来检验我的情绪记忆。

“你还记得，”阿尔卡其·尼吉拉耶维奇说，“你以前在演员休息室对我讲过，莫斯克文在某地巡回演出时给你留下的深刻的印象吗？你现在是不是能这样清楚地记住他的演出，使你一想到这些演出，你就充满着五六年前你所体验过的那种兴奋的心情呢？”

“也许现在不如以前那么强烈，不过这些回忆还是使我感到兴奋。”

“它能不能强烈到这种程度，使你一想到这些印象，你的心就加速跳动起来？”

“也许能，如果我完全沉浸到这些印象里去的话。”

“那次在演员休息室里，你还对我讲过，你有个朋友死得很惨。当你想起他的惨死的时候，你在精神上或肉体上有什么感觉呢？”

“我竭力避免这种沉重的回忆，因为一直到现在它还使我难过。”

“帮助你去重现你所熟悉的、你所经历过的情感，也就是在莫斯克文巡回演出中以及在你那朋友死去时你所体验到的情感的这种记忆，就是情绪记忆。

“正如你早已忘了的物件、风景和人的外形会在你的视觉记忆中，在你的内心视线面前复活一样，从前你所经历过的情感也会在情绪记忆中复活过来。看来好象这些都完全被遗忘了，可是只要突然有一种暗示、一种念头、一种熟悉的形象的触动，又会使你沉浸在体验之中，这种体验有时会象第一次那样强，有时比较弱些；有时比较强些；它的形式或者跟过去的一样，或者有些改变。

“既然你在回想你所体验过的东西时你的脸色会发白或发

红。既然你害怕去想起你很久以前体验过的不幸，那就可以说，你是有情感记忆的或者是有情绪记忆的。不过，要用来独立克服当众创作的困难，你的情绪记忆就不够强了。”

“现在你告诉我，”托尔佐夫对苏斯托夫说，“你喜欢铃兰的气味吗？”

“喜欢，”巴沙回答。

“你喜欢芥末的味道吗？”

“单是芥末我不喜欢，不过把芥末跟牛肉和在一起，这味道我就喜欢。”

“你喜欢抚摸猫的毛或者好的天鹅绒吗？”

“喜欢摸。”

“你记得这一切感觉吗？”

“记得。”

“你喜欢音乐吗？”

“也喜欢。”

“有没有你喜欢的曲子？”

“当然有。”

“哪一些？举一举例子吧。”

“柴可夫斯基、葛力格和穆索尔斯基的许多抒情曲。”

“你记得这些曲子吗？”

“记得。我的听觉还不坏呢。”

“是听觉和听觉记忆，”托尔佐夫补充了一句，“看来你也喜欢绘画吧？”

“很喜欢。”

“有没有你喜欢的画？”

“有。”

“你也记得这些画吗？”

“我记得很清楚。”

“你爱大自然吗？”

“谁不爱呢！”

“你能记住房间的样子和摆设以及物件的形状吗？”

“能记住。”

“人的脸也能记住吗？”

“使我产生印象的那些脸，能记住。”

“举个例子说说看，谁的脸你记得最清楚？”

“譬如说卡恰洛夫的吧。我在他近旁看到过他，他给了我很深的印象。”

“这就是说，你也有视觉记忆。

“这一切也是重复的感觉，不过它们是由五觉记忆引起的。这些感觉不属于情绪记忆所暗示出来的体验，它们与情绪记忆无关。

“但是，在讲到情绪记忆的时候，我有时也要讲到五觉。这样做比较方便。

“演员在舞台上是否需要五觉感觉的回忆呢？需要到什么程度呢？

“要解决这个问题，必须仔细研究一下每一种感觉。

“在五觉中，视觉是最易接受印象的。

“听觉也很敏感。

“因此，通过眼睛和耳朵，最容易对我们的感觉起作用。

“大家都知道，某些画家的内心视觉往往清楚到这样的程度，他们能给不在他们面前的人画象。

“某些音乐家的内心听觉也往往好到这样的程度，他们能在想象中重听刚刚演奏过的交响乐，能想起演奏中的一切细节以及与总谱不符的地方——哪怕只有微小的不符。舞台演员也象画家和音乐家一样，有着内心视觉记忆和内心听觉记忆。演员借着它们的帮助而在自己内心记下并再现出视觉和听觉的形象——一个人的面貌，他的表情、体态、步法、姿势、动作、声音，在实生活中常常碰到的那些人的声调，他们的服装、日常生活细节和其他细

节，以及大自然、风景等等。此外，一个人，尤其是演员，不仅能记住并再现出他在实生活中看到和听到的东西，而且能记住并再现出他在想象中创造出来的那些看不到和听不到的东西。视觉型的演员喜欢在现实中看到为角色所需要的东西，那样，他们就容易引起自己所需要的情感。听觉型的演员恰恰相反，他们宁愿听到他们所要扮演的那个人物的声音、言语或声调。他们用来引起情感的头一个刺激物是从听觉记忆那儿来的。”

“五觉中的其他感觉呢？难道我们在舞台上也需得它们吗？”我很想知道。

“当然！”

“既然需要，那又该在舞台创作中的什么情况下去利用它们，怎样利用呢？”

“设想一下，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，“你们是在演契诃夫的剧本《伊凡诺夫》第三幕的开头那场戏。或者，就设想你们当中有一个人在演哥尔多尼的剧本《女店主》中的骑士第·里巴夫拉达这个角色，他应当为闻到密兰多林娜以出色的厨艺给他弄出来的纸做的炖肉的香味而大喜若狂〔37〕。这场戏应当演得不仅使你们自己，而且使所有的观众都流口水。因此，在表演时必须能想象出（哪怕只是大概地想象出）那滋味，如果不是真的炖肉味，也得是别的什么食物的美味。否则你们就只能装模作样，而不能体验到因食物而引起的那种味觉上的快感。”

“那么触觉呢？在什么样的剧本里才需要呢？”

“譬如说在《伊狄普斯》这个剧本中，挖掉了眼睛的伊狄普斯用手去摸他的孩子们的那场戏里就需要。

“在这种情况下，锐敏的触觉对你们是很有用的。”

“可是，请原谅，您知道一个好演员在演这种戏的时候，并不需要去惊动感觉，他单靠技术就行了，”戈伏尔柯夫说。

“不要去相信这种过于自恃的说法。最完善的演员技术也都不能跟那不可捉摸的、难以揣测的、极其细致的天性的艺术相

比。我一生中看见过各派和各国的许多著名的演员，技术高妙的表演能手，我敢断定说，他们中间谁的技术也没有能够达到真正的演员的下意识不知不觉中升到的高度，这种下意识是在天性本身的看不见的提示下活动的。不应当忘记，我们复杂的天性的许多最重要的方面是不服从意识的指使的。只有天性才能支配我们所无法支配的这些方面。没有天性的帮助，我们就只能局部地，而不能完整地掌握我们最复杂的创作体验与体现器官。

“尽管我们艺术中很少运用味觉、触觉、嗅觉的回忆，它们有时还是会有很大的意义，不过在这种情况下，它们所起的仅仅是辅助性的作用。”

“到底是什么作用？”我追问一句。

“我举个例子来给你解释，”托尔佐夫说，“我要讲一讲不久以前我看见过的一件事情：有两个年青人，他们在夜间狂饮之后，回想起他们连自己也不知道在什么地方听到过的一个庸俗的波兰舞曲。

“‘那是在……那是在什么地方来着？……我们坐在一个什么杆子或者是什么柱子的旁边……’其中一个人苦苦回忆着。

“‘哪儿来的柱子？’另一个急躁地说。

“‘你在左边坐着，右边……谁在右边坐着？’第一个酒鬼竭力在自己的视觉记忆中搜寻着。

“‘右边谁也没有，而且也没有什么柱子。’

“‘我们吃了犹太做法的梭鱼，这是不会错的，还有……’

“‘还有一股令人作呕的香水和花露水的气味，’头一个提示了一句。

“‘对，对，’第二个酒鬼同意说。‘香水味和犹太做法的梭鱼当时引起了一种很不好的而又很难忘记的情绪。’

“这些印象帮助他们想起了一个跟他们坐在一起的女人，那时她正在吃龙虾。

“后来，他们想起了餐桌、桌上的食具和柱子，原来他们真

在柱子旁边坐过。这时，其中一个酒鬼突然哼起长笛的急奏曲来，并且还把当时音乐师演奏这个急奏曲的样子表演了一下。他甚至想起了乐队指挥。

“味觉、嗅觉、触觉的回忆就这样逐渐在记忆中复活过来，通过这些回忆，那个晚上所感受到的听觉与视觉的印象也复活过来了。

“最后，一个酒鬼想起了那庸俗的波兰舞曲的几个小节。另一个又补充了几个小节，随后他们俩同声唱起他们所记起的曲调，并且还学乐队指挥的样子指挥了一阵。

“这并没有完。这两个酒鬼还记起了那次喝醉时发生的不愉快的事情，就激烈地争论起来，结果他们又不和睦了。

“从这个例子可以看出我们五觉的紧密联系和相互关系，以及五觉对情绪记忆的影响。由此可见，演员不仅需要情绪记忆，还需要我们所有的五觉记忆。”

19××年×月×日

托尔佐夫离开莫斯科作巡回演出去了，在这个期间内暂时停止上课。我们只好去进行“训练与练习”，学习舞蹈、体操、剑术，练嗓子（练声），矫正发音，研究各种学科。由于不上课，日记也暂时不写了。

可是最近在我的个人生活中却发生了一些事情，使我了解到某些东西对我们这派艺术，特别是对情绪记忆是极为重要的。事情是这样的：

不久以前，我和苏斯托夫一道回家去。在阿尔巴特广场上，有一大群人挡住了我们的去路。我是喜欢在街上看热闹的，所以就挤进人群中去，挤到最前列。在那里我看到了一幅可怕的景象。在我面前，有一个年老的乞丐躺在血泊里，他的颚骨压碎了，两只手臂断了，脚掌只剩下了一半。这死人的脸可怕极了，他那压断了的下颚骨和那残缺不全的牙齿从口里脱了开来，露在

染血的胡须前面。两只手臂和身子分了家。看起来好象这两只手臂拉长了，向前伸着，象请求人家怜悯似的。有一个手指头向上翘着，好象在威胁谁。一只血肉模糊的靴尖也离开了身子。压在自己牺牲品身上的那辆电车，显得巨大而可怕。它象一只野兽，对死者摆出一副狰狞的面孔，嗞嗞地叫着。电车司机正在修理机器内部的什么东西，大概是为了表明机器有毛病，来证明自己是没有罪的。有一个人站在那里，弯腰看着尸体，他若有所思地注视着死人的脸，同时用一条肮脏的手帕往死尸的鼻孔里塞。旁边有几个小孩在玩着水和血。融化的雪和红色的血水混在一起形成了一种新奇的浅红色的水流，这使小孩们感到兴趣。一个女人在哭，其余的人都怀着好奇、恐怖或嫌恶的心情在看热闹。他们都在等着警察、医生和救护车的到来。

这幅实际存在的自然主义的图画使我产生了一种可怕的印象，它跟那晴朗的天气，跟那明朗无云的蔚蓝色天空形成了一种鲜明的对照。

我懊丧地离开了出事地点，很久都不能摆脱掉那种可怕的印象。对上述那幅引起了我的不快心情的景象的回忆，缠了我一整天。

夜里醒来时，我回忆起白天看到的景象，吓得更加厉害，甚至觉得活着都是可怕的了。那惨剧在回忆中要比在现实中更使我害怕，这可能是因为夜里的缘故，在黑暗中这一切就显得更恐怖了。不过我却认为这种心情是由于情绪记忆的缘故，它使我的印象加深。我甚至于为自己的害怕感到高兴，因为它证明了我对情感有很好的记忆。

这件事情发生后一两天，我走过阿尔巴特广场的时候，又从那个出事地点经过，我想到不久以前在这里发生过的事情，就不知不觉停了下来。一切可怕的景象都过去了，只不过是少了一个人的生命而已。清道妇安静地扫着街道，仿佛是在消灭惨剧的最后痕迹，电车快活地从那洒过一个人的鲜血，断送过一条人命的

地方奔驰而过。它今天没有象上次那样摆出狰狞的面孔，也没有发出嗖嗖的叫声，相反，为了跑得更快活些，还很起劲地响着铃。

当我想到人生有限，我对不久以前发生的那可怕的惨剧的回忆，也就发生了根本改变。那种粗糙的自然主义的图画——掉下来的下颚骨，压断了的手臂和脚，翘起来的手指头，玩着血水的孩子们——在这一天尽管也使我象当时那样激动得厉害，但激动的性质却完全不同了。嫌恶的心情消失了，代之而来的是愤懑不平。我可以这样来说明我心灵和记忆里所发生的演变过程：在惨剧发生的那一天，我能根据我的观察印象写出一篇象街头采访所写的那种笔调辛辣的新闻报导；而在这一天，也就是我现在所谈的这一天，我却可以写出一篇反对残酷行为的激烈的杂文。我所记得的惨景所以使我激动，已不是由于那些自然主义的细节，而是由于对死者的怜悯和同情了。今天我特别亲切地回想起那个哭得很伤心的女人的面孔。

真奇怪，时间对我们情绪回忆的演变有着那么大的影响。

今天早晨，也就是在那惨剧发生了一个星期之后，我上学校去，又从那断送过一条人命的地方经过，又想起了这里发生过的事情。我想起当时的雪，也象今天这样白。这就是生。我又想起那躺在地上向某处伸展的乌黑的躯体。这就是死。我还想起流出来的鲜血。这就是从人身上迸发出来的热情。周围的一切仿佛是为了来形成显明的对照似的，依然是天空、太阳、光、大自然。这就是永恒。一辆辆装满了乘客急驶而过的电车，在我看来好象是向永恒走去的一代代的人。这全部景象不久以前还是令人嫌恶的，后来是残酷的，现在却转化成庄严的了。如果在事件发生的当天我打算写一篇新闻报导，如果后来我想写一篇哲学性的杂文，那么今天我却有了写诗，写一篇庄严的抒情诗的念头。

在情感和情绪记忆演变的影响之下，我想起了普希钦不久以前告诉过我关于他所经历过的一件事情。我们这位亲爱的好心人

曾经跟一个普通的乡下姑娘结过婚。他们过得很好，可是这姑娘有三个令人厌恶的缺点：第一、她话多得简直叫人受不了，因为她没有受过多少教育，她所说的那些空话愚蠢得很；第二、她嘴里有一种不好闻的气味；第三、她夜里打鼾打得特别厉害。普希钦和她离了婚，她的缺点对于他们的决裂是起了一定的作用的。

过了一段相当长的时期，普希钦又开始想念起他的杜尔其涅娅来了。他觉得她的缺点并不是重要的——这些缺点已随着时间而冲淡了，她的优点却比以前来得鲜明突出。他们偶然遇见了一次。杜尔其涅娅在一家人家里当女佣人，于是普希钦故意搬到那儿去住。不久以后，一切又都恢复了原样。

现在，当普希钦的情绪回忆已经变成了现实的时候，他又想离婚了。

19××年×月×日

真奇怪。现在，过了一段时间之后，当我回想起阿尔巴特广场上的那个惨剧时，在我的视觉记忆中首先复活过来的却是一辆电车。不过这电车不是我当时所看见的那辆，而是另外一辆，是在我见到这个惨剧前很久所发生的一件事情时保留在我的记忆里的。

今年秋天的一个深夜里，我从斯特列士涅夫乘最后一班电车回家[38]，回到莫斯科来。电车在开近那荒无人烟的旷地时出了轨。我们为数不多的乘客不得不用自己的力量把电车弄回到轨道上来。那时我觉得，电车是多么巨大有力，人们跟它相比之下是多么渺小可怜！

我想解决这个问题：为什么这历时很久的感觉会比不久以前在阿尔巴特广场上所体验到的更强烈、更深刻地留在我的情绪记忆里呢？

还有一种同一性质的怪现象。当我想起那躺在地上的乞丐和弯腰看他的那个不知名的人时，我想的不是阿尔巴特广场上的惨

剧，而是另外一件事：很久以前，我碰到过一个塞尔维亚人，他伏在一个猴子身上，这猴子在人行道上躺着，已经是奄奄一息了。这个贫穷的塞尔维亚人眼里满是泪水，他正在把一块很脏的果子糕往猴子的嘴里塞去。显然，这个场面比乞丐的死更使我感动，给我留下更深的印象。所以当我现在回想起街头惨剧的时候，我想到的是死猴子，而不是贫穷的塞尔维亚人，也不是那个不知名的人。如果我必须把老乞丐惨死的场面搬到舞台上去，那我要从我的记忆中去汲取的，就不会是和它相符的情绪材料，而是另一种情绪材料——这种情绪材料是在这惨剧发生以前很久，在另一种情况之下获得的，其中有着完全不同的登场人物，就是塞尔维亚人和猴子。这是为什么呢？

19××年×月×日

托尔佐夫巡回演出回来了，今天有他的课。我把惨剧发生之后心里的演变情形讲给他听。阿尔卡其·尼古拉耶维奇称赞了我的观察力。

“你的情况，”他说，“很好地说明了情绪记忆中所进行着的回忆和情感结晶的过程。我们每一个人在一生中都看到过很多惨剧。我们保留下对这些惨剧的回忆，不过，使我们牢牢记住的并不是所有那些详情细节，而只是一些最使我们触目惊心的个别特征。这种遗留下来的体验的痕迹形成了一种丰富的、集中的、经过扩展而且已经深化了的对同一类情感的回忆。在这种回忆里没有任何多余的东西，只有最本质的东西。这是所有同一类情感的综合。它所涉及的不是细小的、个别的、局部的情况，而是各种相同的情况。这是在广泛基础上产生的回忆。这种回忆甚至比现实本身所提供的都更纯净，更集中，更严密，更丰富和突出。

“譬如说，拿我从最近这次巡回演出中得来的印象和以前的印象相比，我就看出，最近这次巡回演出虽然在我心里留下了很好的印象，可是在某些时候也受到过一些细小的不愉快事情的影

响，以致削弱和破坏了总的愉快情绪。

“对比较早的几次巡回演出已经没有这种回忆了。情绪记忆在时间的熔炉中把我们的回忆提炼了一下。这是很好的。否则，偶然的细节就会把记忆中主要的东西压下去，使主要的东西消失在那些细节之中。时间是一种很好的滤器，它能把我们对体验过的情感的回忆澄清和滤净。它还是一个卓越的艺术家。它不但能澄清回忆，还能把回忆诗化。

“由于记忆的这种特性，即使是那种黯淡的、实际存在的和粗糙的自然主义的体验，也都会随着时间的进展而变得美丽些，艺术些。这使体验具有魅惑力和感染力。

“可是人们一定会说，伟大的诗人和画家都是在描写实在的东西啊！

“就说是这样吧，但是他们不是在给实在的东西照象，而是从它那里取得灵感，在自己心里给模特儿加工，同时，用自己情绪记忆的活生生的材料来加以补充。

“如果不是这样，如果诗人是用照象的方式来描写坏人，用写生的方式把他们从活的模特儿身上所看到和感觉到的全部实在的细节都描写出来，那么这样的创作一定是令人厌恶的。”

随后，我就告诉托尔佐夫我的记忆发生了变换的情形：对乞丐的回忆换成了对猴子的回忆，一辆电车换成了另一辆电车。

“这丝毫不值得奇怪，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，“我可以用一个很普通的比喻来说，我们不能象管理自己图书馆里的图书那样去管理我们的情感的回忆。

“你知道什么是情绪记忆吗？你可以设想有许多房屋，房屋里有很多房间，房间里有无数的柜子和箱子，其中有很多大大小小的盒子，在这些盒子中间有一个最小的盒子，里面装着一颗珍珠。房屋、房间、柜子和箱子都是很容易找到的，大大小小的盒子就比较难找；可是哪儿有这样锐利的眼光，能够找到今天落下来的这颗闪现一下就永远消失了的小珍珠呢？只有偶然的机会才能

使你再碰到它。

“在我们记忆的档案库里也是如此。那里也有很多柜子、箱子、大大小小的盒子。其中有一些比较容易找到；有一些却很难找到。如何在这些东西当中去找到那些象一闪即逝的流星一样，闪现一下就永远消失了的情绪回忆的‘小珍珠’呢？当这些小珍珠（例如塞尔维亚人和猴子的形象）在我们心灵中出现和闪烁的时候，你应该感谢上帝，感谢他赐给我们这些视象，不过不要幻想去唤回那永远消失了的情感。到明天，你回忆中的塞尔维亚人就会给别的什么东西所代替了。不要去等待昨天的东西，要满足于今天的东西。要善于接受那些新的复活过来的回忆。这样，你的心灵就会有一种新的力量，来影响剧本中的那些由于经常重复而不再使你心灵激动的东西。你一激动起来，灵感就可能出现了。

“但是，别想去追回那旧的珍珠，它象昨天，象童年的欢乐，象初恋那样，是一去不复返的。要努力使你心里每次都产生新鲜的、新颖的、供今天使用的灵感。要是它比昨天的差些，那也没有什么关系。好处就在于它是今天的，是为了推动你的创作而在心灵深处自然而然闪现出来的。何况在真实灵感的创造性突发中，谁能确定哪一个好些，哪一个坏些呢？它们各有其美妙之处，就因为它们是灵感。”

19××年×月×日

今天开始上课的时候，我请阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释我的疑问。

“这是不是说，”我问，“灵感的珍珠既不是从外部溜进我们心里，也不是从天上，从上帝那里降下来的，而是藏在我们自己身上的呢？这是不是说，它们是再生的，而不是第一次产生的呢？”

“不知道！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇避免回答这个问题，

“下意识的问题我是不懂得的。此外，我们不必去破坏我们习惯于用来围绕住灵感来临的时刻的那种神秘气氛。神秘本身是美丽的，它能刺激创作。”

“可是，我们在舞台上的体验并不都是再生的啊！我们第一次表演时不是也在体验吗？我还想知道：当我们在舞台上时，我们忽然有了在实生活中从来没有体验过的情感，这是好事情呢，还是坏事情？”我追问。

“那要看是什么样的情感，”托尔佐夫说。“假定你扮演汉姆莱脱，在最后的一幕中，你持剑冲向你那扮演国王的同学苏斯托夫，你有生以来第一次感觉到一种不可遏制的使人流血的渴望。再假定剑是钝的，是假的，结果并没有流血，却发生了令人厌恶的厮打，因此不得不提前闭幕，并且要作为一个违反公共秩序的案件被记录下来了。如果一个演员陷于这种第一次的情感之中，得到这样的‘灵感’的话，对于演出难道会有什么益处吗？”

“这样说来，第一次的情感是不好的了？”我想弄清楚。

“相反，是很好的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇安慰我。“这种情感是纯真的、强烈的、丰富多采的，不过不是按你所想象的那样出现在舞台上，就是说，它并不能持续很久，贯穿在一整幕戏之中。第一次的情感只在个别的瞬间闪现出来，穿插到角色里去的时间是很短暂的。如果是这样的话，那第一次的情感就是高度切合舞台要求的，我对这种情感将十二万分欢迎。让它们更经常地在我们这里出现，来加强我们在创作中最重视的热情的真实吧。隐藏在第一次的情感中的突然性，在一种使演员难于抗拒的强大的刺激力。

“可惜的是，我们并不能控制这第一次情感，它们倒反而控制了我们；因此我们对这个问题没有任何办法，只好听其自然，只好这样说：当我们需要这第一次情感的时候，如果它能产生，那就让它产生吧，只要不与剧本和角色相抵触就行。

“这样说来，我们在下意识和灵感的问题上是无能为力的了！”我沮丧地说。

“难道我们的艺术及其技术就仅仅在第一次情感上面吗？第一次情感不仅在舞台上是罕见的，在实生活中也是罕见的。”托尔佐夫安慰我说。“我们有情绪记忆暗示给我们的那种重复的情感。先要学会利用它们。我们掌握这种情感是比较容易的。

“当然，突如其来的、下意识的‘灵感’是很诱惑人的。它是我们梦寐以求的和最喜爱的创作形式。不过不能从这里得出结论说：应该减低那些有意识的、重复的情绪回忆的意义。相反，你们应当热爱它们，因为只有通过它们，才能够在某种程度上影响灵感。

“可以回想一下我们这一派艺术的基本原则：‘通过意识达到下意识’。

“我们应该热爱重复的回忆，还因为演员所给予角色的不是他随手捡来的东西，而一定是经过选择的、最珍贵、最亲切而诱人的对演员本身体验过的活生生的情感的回忆。由选择出来的情绪记忆材料构成的形象的生活，对形象创造者来说，常常要比他的日常生活宝贵得多。这难道不是培植灵感的土壤吗！演员应该选出他自己心里最好的东西，郑重地把它搬到舞台上去。在这样做的时候，尽管舞台形式和环境按照剧本的要求而变化，可是演员的作为人的、与角色情感相类似的情感却应该是活生生的。不能用别的支离破碎的演员式的矫揉造作来伪造或代替这些情感。”

“怎么？”戈伏尔柯夫不明白地问，“在各种角色中——从汉姆莱脱、阿尔卡须卡·夏斯里夫采夫和尼夏斯里夫采夫[1]到《青鸟》中的面包和糖[2]，我们都得利用自己的情感吗？！”

“要不这样又怎么样呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇反问。

---

1 阿尔卡须卡·夏斯里夫采夫和尼夏斯里夫采夫都是奥斯特罗夫斯基的剧本《森林》中的人物。

2 面包和糖都是《青鸟》这一寓言剧中的角色。

“演员只能体验自己的情绪。你难道期望演员为他所扮演的每一个角色都创造出许多新的、非他自己所有的情感和灵魂吗？难道这是可能的吗？他得容纳下多少灵魂呢？总不能掏出自己的灵魂，再去租一个适合于自己角色的灵魂来代替它吧。从什么地方去取得灵魂呢？从死的、还不具有生命的角色那里去取吗？可它本身还等着别人给它灵魂咧！可以从另外一个人或角色那里取得衣服、手表，却不能从他们那里取得情感。你们谁给我说说看，这怎么做！我的情感绝对是属于我的，你的情感也绝对是属于你的。可以了解和同情角色，把自己放在它的地位上，照所扮演的人物的方式开始动作。这种创造性的动作就能在演员身上引起与角色相类似的情感。但是，这些情感并不是属于剧作家所创造的人物的，而是属于演员本身的。

“无论你幻想什么，无论在现实中或想象中体验什么，你始终要保持你自己。在舞台上，任何时候都不要失去你自己。随时要以人—演员的名义来动作。离开自己绝对不行。如果抛弃自我，那就等于失去基础，这是最可怕的。在舞台上失掉自我，体验马上就停止，做作马上就开始。因此，不管你演多少戏，不管你表演什么角色，你在任何时候都应该毫无例外地去运用自己的情感！破坏这个规律就等于杀害自己所描绘的形象，就等于剥夺形象的活生生的人的灵魂，而只有这种灵魂才能赋予死的角色以生命。”

“怎么，您是说我们一辈子都是在表演自己！”戈伏尔柯夫很惊讶。

“正是这样，”托尔佐夫接着说，“在舞台上，永远都只是在表演自己，不过是在你为角色而在自己心里培育的、在自己的情绪回忆的熔炉中冶炼的各种规定情境和各种任务的不同结合和配合之下表演就是了。自己的情绪回忆是内心创作的最好的和唯一的材料。要利用它，不要指靠去借用别人的。”

“请原谅，”戈伏尔柯夫争辩起来，“我身上是容纳不下全

世界剧目中所有角色的所有情感的。”

“你身上容纳不下的那些角色，你是永远演不好的。这些角色不是属于你的剧目之中的。演员不应该按照角色类型来区分，应该按照他们的内心资质来区分。”

“一个人怎能既是阿尔卡须卡，又是汉姆莱脱呢？”我们都很不解。

“首先，演员既不是这个，也不是那个。他本身是一个具有明显的或不明显的内部和外部特征的人。在某一个演员的本性中，可能没有阿尔卡须卡·夏斯里夫采夫的奸诈和汉姆莱脱的高贵，可是，他身上总有着几乎是一般人所有的优缺点的种子和萌芽。

“演员的艺术和内部技术的目的，应当在于以自然的方式在自己心里找到本来就具有的作为人的优点和缺点的种子，以后就为所扮演的某一个角色培植和发展这些种子。

“因此，在舞台上所描绘的形象的灵魂是由演员用他自己活的心灵的各种元素，他自己的情绪回忆等等配合和组织而成的。”

我还是没有弄清楚阿尔卡其·尼古拉耶维奇给我解释的那一点，我坦白地告诉了他。

“音乐里有几种音符？”他问我。“只有七种，”他又马上回答。“但是，这七种音符的配合却是无穷的。一个人有多少心灵元素、情调、情绪和情感呢？我个人并没有去计算过，不过我相信它们一定要比音乐中的音符来得多。所以你们可以放心，这些东西是够你们用一辈子的。你们首先要去设法掌握那从自己的心灵中汲取情绪材料的手段和手法，其次要去设法掌握那由情绪材料去构成角色的人的心灵、性格、情感和热情的各种各样配合的手段和手法。”

“这些手段和手法到底是什么呢？”我追问。

“首先是学会使情绪记忆复活过来，”托尔佐夫解释说。

“怎样使情绪记忆复活过来呢？”我继续追问。

“你知道，这要靠许多内部手段和刺激物来达到。不过也有一些外部刺激物和手段。关于这些，我们下次再讲，因为这是一个复杂的问题。”

19××年×月×日

今天是在闭着幕的舞台上，也就是我们称为“马洛列特柯娃寓所”里上课。可是我们认不出它来了。以前做过客厅的地方，现在是饭厅，从前的饭厅已改成卧室，大厅却被许多柜橱隔成了一些小房间。到处都摆着廉价的粗劣家具。看起来好象这房子里已经搬进来一个精明的女人，她把以前的好住宅改成了一些租价便宜却又能赚钱的带家具的房间。

“祝你们乔迁之喜！”伊凡·普拉托诺维奇向我们祝贺。

学生们从这种意外的惊讶中苏醒过来时，都异口同声要求恢复原来的舒适的“马洛列特柯娃寓所”，因为大家在新房子里都感到很不舒服，不能好好地工作。

“这可一点也没有办法，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇拒绝了我们的要求，“剧场现在正在上演一个剧本，需要以前那些家具，他们尽可能分出这些家具来跟我们交换，还尽可能把这些东西摆设好。要是你们不喜欢，你们就把现有家具重新布置过，让大家能觉得舒适好了。”

接着大家就忙了起来，起劲地进行着工作。房间很快就给弄得乱七八糟。

“停下来！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇喊道。“这种混乱情形在你们心里引起了什么样的情绪回忆和什么样的重复的情感呢？”

“在阿马维尔……地震的时候……家具震得东倒西歪，就象现在这样……”我们的绘图员和测量员乌姆诺维赫结结巴巴地说。

“我不知道，该怎么说才好。过节以前，擦地板的工人……”威廉密诺娃回忆着。

“真可怜呀，亲爱的！心里难过得要命！”马洛列特柯娃悲伤地说。

当我们继续搬动家具的时候，发生了争吵。有一些人去找这一种气氛，有一些人去找那一种气氛，随着各人看到家具的某种摆法所产生的各种不同的精神状态和在自己心里浮现的情绪回忆而定。最后我们把家具布置得相当好。我们对这样的布置很满意，我们还要求把光线弄亮一些。于是马上开始了灯光和音响效果的表演。

起初我们得到的是明亮的太阳光，这使我们心境愉快。同时，舞台后面响起了各种各样的声音：汽车喇叭声，电车铃声，工厂汽笛声，远处的火车汽笛声，这一切都表明白天工作的紧张繁忙。

接着，灯光慢慢变成了半明半暗的。我们在昏暗中闲坐，觉得很适意，很平静，就是有点寂寞。这引起了冥想，眼皮渐渐合起来了。接着刮起了一阵大风，差不多象风暴那样强烈。窗户的玻璃哗啦哗啦直响，狂风怒号。不知是雨还是雪，直往窗子上打。随着光的逐渐熄灭，一切都静寂下来。……街上的声音全都消失了。隔壁房间里的钟敲了几下。接着不知道是谁弹起了钢琴，起始弹得很响，后来又弹得很轻，很抑郁。烟囱里呼呼的响声使我们心里感到沉闷。已经是晚上了，灯亮了起来，钢琴声听不见了。窗外远处，钟楼上的钟敲了十二下。半夜了。万籁俱寂。老鼠在地下室里啃着东西。偶而传来了汽车喇叭声，和它遥相呼应的是短促的火车汽笛声。最后，一切都静下来了。坟墓般的静寂和黑暗。过了一会儿，曙光露出来了。当第一线阳光射进房间里来的时候，我觉得我又苏醒了。

维云佐夫比谁都兴奋。

“这比实生活中还要好！”他肯定地对我们说。

“在实生活中，整个昼夜我们都感觉不到光的影响，”苏斯托夫谈着自己的印象，“可是象刚才那样，在短短几分钟内进行的白昼和黑夜各种光的调子的变换，却使我们感觉到这些调子所给予我们的影响。”

“情感也随着光和声发生变化：一会儿是愁闷，一会儿是不安，一会儿是兴奋……”我说出我的印象，“一会儿觉得房子里有一个病人，他要求讲话的声音轻些，一会儿又觉得大家都恬静地过着，在这个世界上生活的确不坏。这时候我觉得很有精神，很想大点声讲话。”

“你们已经看到，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇赶忙指出，“周围的环境是影响着我们的情感的。不仅现实中是这样，在舞台上也是这样。在这里，我们有自己的生活，自己的大自然、森林、山岳、海洋、城市、乡村、宫殿和地窖。它们活在画家的画布上。剧场的一切演出手段和效果，在一个有才能的导演手里，并不是粗糙的赝造品，而是艺术创作。当这些东西跟剧中人的精神生活有了内在联系的时候，外部环境在舞台上往往会具有甚至于比在现实中更为重大的意义。外部环境所引起的情绪如果适合剧本的要求，就能使演员的注意力很好地集中在角色的内心生活上，就能影响扮演者的心理和体验。可见舞台上的外部环境和它所造成的气氛是我们情感的刺激物。因此，要是一个女演员表演玛甘泪在祈祷时受到靡非斯特匪勒司的诱惑，导演就要给她一种相应的宗教的气氛。这种气氛能帮助这女演员去感觉角色。

“如果一个男演员表演哀格蒙特〔39〕在牢里那场戏，导演就要创造出一种相应的幽禁生活的气氛。

“演员是很感谢这种做法的，因为气氛能指导情感。

“让演出的其他后台工作者也用他们所能掌握的舞台手段帮助我们吧。在他们的才能和艺术中也隐藏着我们的情绪记忆和重复的情感的刺激物。”

“要是导演创造出很好的外部环境，但它却不符合剧本的内

在实质，那会怎么样呢?”苏斯托夫问。

“可惜，这种情况常常发生，并且常常造成很不好的结果，导演的错误会把演员们引到不正确的方向去，会在演员和他们所扮演的角色之间造成一种障碍。”

“如果导演设计的外部环境根本就不好，那又会怎么样呢？”不知是谁问了一句。

“那就更坏了！导演和其他后台工作者的工作会造成完全相反的结果，因为不恰当的环境不能使演员的注意力集中在舞台和角色上，只会使演员离开舞台上的东西，去受台下成千观众的支配。”

“如果导演把外部环境布置得很庸俗，很乏味，很不真实，象我昨天在X剧院看见的那样，那又会怎么样呢？”我问。

“在这种情况下，那庸俗的气氛一定会毒害演员．演员一定会跟着导演后面跑。在某些人看来，那种极其强烈的‘刺激物’是包含在舞台上的庸俗气氛里的。可见，演出的外部装置握在导演手里的一把两面有刃的利剑。它既能带来益处，也能带来害处。

“演员自己应该学会观看、看见和感受舞台上那一切围绕着他们的东西，直接投身到舞台幻觉所造成的气氛里去。只有具备了这样的才能和本领，演员才能够利用舞台外部装置中所包含着的一切刺激物。

“现在我来提一个问题，”托尔佐夫继续说，“是不是任何好的布景都能帮助演员，激起他的情绪记忆呢？你们就来设想一些美丽的布景，这些布景是由一位对色彩、线条、透视都掌握得很好的著名的美术设计者画出来的。你们从观众厅看到这些布景的时候，就想走到舞台上去。而走上舞台之后，你们却失望了，巴不得就走开。此中奥秘在哪里呢？就在于：如果布景只从绘画出发，忘记了演员的要求，那它对于舞台就不合适。美术设计在这样一些舞台布景中，就象在图画中一样，只是在两度平面，即宽和高里，而不是在三度空间里下功夫。谈到纵深，或者换一种

说法——舞台面，它却是空空如也和死气沉沉的。

“你们已经从过去的经验中知道，空无一物的舞台面在演员的心目中是什么东西，要在这样的舞台面上集中注意力，甚至表演一个短短的练习或简单的习作都是很困难的。

“你们试去站在象露天音乐台那样大的舞台面上，走到舞台前缘，去表达汉姆莱脱、奥瑟罗、麦克佩斯等角色的全部‘人的精神生活’吧。没有导演的帮助，没有场面调度，没有可以倚靠、可以坐下、可以围聚的道具，要想表达得很好是多么困难啊！因为每一种摆设都能帮助演员在舞台上生活，优美地表达出自己的内心情绪。演员在丰富的场面调度下，是要比他象一根木头似的站在脚光面前容易做到这一点的。我们需要第三度，也就是需要塑造出我们在那上面走动、生活和动作的那个舞台面。第三度对我们来说比前面那两度更为需要。在我们背后挂上一幅出自天才之笔的美妙布景，这对我们演员有什么好处呢？我们常常是看不见它的，因为我们总是背对着它站着。它只能督促我们好好地去表演，使我们跟自己的背景相称；它却不能帮助我们，因为画家在创作布景的时候只考虑到布景，只表现他自己，而忘记了演员。

“哪儿会有这样的天才，会有这样的技术高妙的演员，他们站在提词孔前面，不靠任何外来帮助，不靠场面调度，不靠导演和舞台美术设计就能表达出剧本与角色的全部内在实质呢？

“只要我们的艺术还没有在心理技术方面达到这样的高度，使演员可以不靠外来帮助就能担负起自己的创作任务，我们就要请导演和演出的其他后台工作者帮助，因为他们掌握有各种各样的刺激物——布景的、场面调度的、灯光的、音响的和别的舞台刺激物。”

19××年×月×日

“你为什么要躲到角落里去？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问

马洛列特柯娃。

“我……要离远一点。我受不了，受不了！”她很着急，直往角落里躲，避开那心神不宁的维云佐夫。

“你们这样舒服地坐在一块干什么？”托尔佐夫问一群学生，他们正坐在一个最舒服的角落里，坐在桌子旁边的沙发上等着他来。

“我们……正在听一些奇闻逸事！”绘图员乌姆诺维赫回答。

“你跟戈伏尔柯夫在脚光旁边干什么？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问威廉密诺娃。

“我……我……不知道……怎么说好……”她不好意思起来。“我们在读信……因为……唉，我真不知道为什么……”

“你和苏斯托夫为什么踱来踱去的？”托尔佐夫问我。

“我们正在考虑一件事情，”我回答。

“总之，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇总结说，“你们每一个人都根据你们的情绪、体验和事情，选择了最适当的地方，构成了适当的场面调度，利用它来达到自己的目的，或者相反，场面调度给你们暗示了某一件事情，某一种任务。”

托尔佐夫在壁炉旁坐下，我们都面向着他，有几个人把椅子往前挪动，为的是更挨近他，听得更清楚些；我坐在一个带台灯的桌子旁边，为的是便于做笔记，戈伏尔柯夫和威廉密诺娃两个坐到比较远的地方去，这样他们便好低声交谈。

“现在，为什么你们会坐在这儿，为什么你们会坐在那儿，为什么你们又会坐在桌子旁边？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇又要求我们解释。

我们又向他解释了我们为什么做出这样的动作。阿尔卡其·尼古拉耶维奇根据我们的解释又做出总结说，我们每个人都各自按照环境、事情、情绪和体验利用了场面调度。

然后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇把我们带到房间的各个不同

角落里去（每一个角落里家具的摆法各不相同），而且要我们说明：这些位置都在我们心灵里激起了什么样的情调、情绪回忆和重复的体验。我们应当断定，我们在什么样的情境下利用和怎样利用这些规定好的场面调度。

随后，托尔佐夫按他自己的意图为我们设计了若干场面调度，我们应当回想并且断定：在什么样的精神状态下，在什么样的条件下，在什么样的心情或规定情境下，我们会认为按照他所指示给我们的那样坐着是舒服的。换句话说，如果我们以前是按照自己的心情，按照自己对动作任务的感觉，自己来创造场面调度，那么现在却是阿尔卡其·尼古拉耶维奇替我们做了，我们只应给别人的场面调度找到根据，也就是说，找出相应的体验与动作，通过这些找到相应的情绪。

据托尔佐夫说，无论是前两种情况（创造自己的场面调度），或者是第三种情况（给别人的场面调度找到根据），在演员的实践中都是经常遇到的。因此要很好地加以掌握。

接着我们做了“反证”的试验。阿尔卡其·尼古拉耶维奇和伊凡·普拉托诺维奇坐在那里，好象就要开始上课似的。我们按照“事情与情绪”的要求坐了下来。但是托尔佐夫完全改变了我们所选择的场面调度。他故意让学生们坐得很别扭，跟我们的情绪和我们应当做的事情相违背。有几个人离教员很远，另外一些人虽然离教员很近，可是，却背对教员坐着。

场面调度跟精神状态和事情不相适应的情况，使情感混乱起来，同时引起了内在的游离。

这个例子清楚地表明场面调度与演员的精神状态之间的联系是多么必要，破坏这种联系会招致什么样的恶果。

接着，阿尔卡其·尼古拉耶维奇叫人把所有家具都摆在墙边，吩咐所有学生靠墙坐下，屋子中间光地板上只放了一把安乐椅。

然后，他依次叫每一个人都在这把安乐椅上坐一坐，做出各

种可能想象出来的姿势。当然，这一切姿势都应当是有内在的东西——想象虚构、规定情境和情感作为根据的。我们轮流做了这个练习，判别出每一种场面调度、每一种姿势会激起我们自己什么样的体验，或者相反，在什么样的内心状态下会自然而然产生什么样的姿势。这些练习使我们对那种妥善的、适当的和丰富的场面调度更加重视起来，不过其所以更加重视，并不是为了场面调度本身，而是为了它所激起和确定的那些情感。

“总之，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇作出总结，“一方面，演员根据所体验到的情绪，根据正在做的事情，根据任务，为自己寻找场面调度；另一方面，情绪、任务和事情本身在为我们创造场面调度。场面调度也是我们情绪记忆的刺激物之一。

“人们通常认为，我们运用舞台上周详的装置、照明、音响和导演的其他诱饵，主要是为了使坐在正厅里的观众感到惊奇。不。我们运用这些刺激物与其说是为了观众，不如说是为了演员本身。〔40〕我们力求帮助演员，使他全神贯注到舞台事物上，而不去注意舞台以外的事物。如果舞台上所创造出来的情绪是符合剧本的，那就会造成有利于创作的气氛，从而正确地激起情绪记忆和体验。

“现在，经过这一系列试验和表演之后，你们是否认为，在舞台上创造情绪的那些装置的、布景的、场面调度的、灯光的、音响的和别的手段与效果，是我们情感的很好的外部刺激物呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问。

除了戈伏尔柯夫以外，所有学生都承认了这个原理。

“可是有不少演员，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说，“他们在舞台上不会观看，也看不见。无论在这种人周围摆上什么样的布景，无论怎样往这些布景上打光，无论在舞台上响起什么样的声音，无论在舞台上造成什么样的幻觉，这种演员所感到兴趣的永远不是舞台上的事物，而是观众厅，是脚光那边的事物。不只是环境引不起他们的注意，甚至连剧本本身和它的内在实质也

引不起他们的注意。他们使自己失去了十分重要的舞台外部刺激物，而导演和演出的后台工作者本来可以用这些刺激物帮助他们的。

“要使你们不至于发生这样的事情，你们就要学会在舞台上观看和看见，就要善于对你们周围的事物有所反应。一句话，要善于利用所给予你们的一切刺激物。”

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇在今天的课上说：

“到现在为止，我们是从刺激物走向情感。可是我们常常需要采取相反的途径，就是从情感走向刺激物。当我们需要把心里突然产生的体验固定下来时，就要这样做。现在就举个例子来说明一下。

“例如，在初次演出高尔基的剧本《在底层》的时候，我有一次就发生过这样的事情。

“沙金这个角色对我来说是比较容易掌握的，但他在最后一幕中‘关于人’的独白却是例外。他们要求我做到我所不能胜任的事情：表现出这个场面的社会的、甚至是世界性的意义，表达出无限深刻的潜台词，使这独白成为全剧的中心和答案。一演到这个危险的地方，我心里就落上闸来，就小心翼翼、兢兢业业的，好象一匹拉着沉重车子的马来到了陡峭的山前。我的角色中的这座‘山’妨碍了我自由奔驰，破坏了创作的喜悦。在那场独白以后，我总觉得自己象一个歌唱者在唱到高音的地方走了音似的。

“但是，出乎我的意料之外，在第三次或第四次的演出中，角色中麻烦的地方就自然而然通过了。

“为了更好地了解我偶然获得成功的原因，我开始回想头天晚上演出以前我所做过的各种事情。首先得看一看从大清早起一直到演出前都做过些什么。

“第一件事是，我从裁缝那里接到了一大批账单。这批账单打乱了我的预算，使我心神不安。随后，我失去了写字台抽屉的钥匙。你们可以想见，这叫人多么不愉快。就在这种恶劣的心情下，我读了一篇评论我们演出《在底层》的文章，评论把不成功的地方称赞了一番，对演得好的地方却加以责骂。这个评论使我很气恼。我整天都在思考这剧本。我一再分析和寻找这剧本的主要的内在实质，回想自己体验的各个部分，我是这样热中于这个工作，以至于那天晚上我连成功与否的问题也都不去考虑了，在出场之先我并没有为这着急，没有去想到观众，对演出的结果、特别是对自己的表演抱着无所谓的态度。那时候我简直不是在表演，而是合乎逻辑地，有顺序地用话语、动作和行为来执行角色的任务。逻辑与顺序引导我沿着正确的道路前进，于是角色就自然而然演下去了，麻烦的地方什么时候演过去，我甚至都不觉得。

“结果，我的表演即使不是获得了‘世界性的’意义，那至少也是获得了对剧本说来相当重要的意义，虽然我没有想到这一点。

“这是怎么回事呢？什么东西帮助我摆脱掉那妨碍我沿正确方向前进的羁绊呢？什么东西把我推上正确道路，引导我走向预定目标的呢？

“当然，问题不在于裁缝送来了一大批账单，也不在于我丢了钥匙和读了评论。问题在于这一切生活条件和偶然事情在我心里造成了一种情绪，而使那篇评论对我发生了简直是无法想象的强烈的影响。它破坏了我对角色全貌的既定看法，促使我重新加以考虑。于是我便获得了成功。

“后来我到一位有经验的演员和优秀的心理学家那里去，请他帮助我弄清楚那天晚上我所经历的体验。他说：

“‘想要去重复舞台上偶然体验到的情感，这就等于企图使凋萎的花复活过来。如果想一想别的办法——不是去使那已经死

了的东西复活，而是去培植新的来代替凋萎的，岂不更好吗？这该怎么办呢？首先不要去考虑花本身，只要往根上浇水，或者就把新的种子撒到土里去，培植新的花就行了。’

“可是演员往往却不是这样做的。如果他们偶然把角色的某一部分演得很成功，想加以重复，那么他们就采用直截了当的方法——去找情感本身，企图重新来体验它。这就等于不用自然条件而创造出一朵花来一样。这样的任务是无法完成的，除了用制造道具的方法做出一朵假花之外，再没有别的。

“那怎么办呢？

“不要去考虑情感本身，只要去注意那些可以培养出情感的东西，那些可以激起体验的条件。那些东西就等于需要浇水和施肥的土壤，情感会在这土壤上生长起来。这时，天性本身就能创造出新的、和以前所体验过的相类似的情感。

“你们也应该这样。决不要从结果开始。结果是不能自己产生的，它是过去事情的合乎逻辑的结局。

“我照着那位明智的劝告者告诉的那样去做了。我必须从花朵沿着茎下降到根部，换句话说，必须探索一下从‘关于人’的独白到剧本的基本思想这一段路。要给这种思想取个什么名字呢？自由？人的自觉？事实上，那个游行僧罗假从剧本一开始就一直在讲着这些。

“只是现在，当我摸到了角色的根的时候，我才明白这些根的周围有着各种不为人们所需要的有害的纯粹做戏式的任务，就象霉和菌围着植物的根那样。

“我明白了我那具有‘世界意义’的独白跟高尔基所写的‘关于人’的独白没有什么关系。前一种独白是我的演员式做作的顶点，而后一种独白却应当说出剧本的主要思想，应当成为剧本的最高点，成为作者与演员体验的主要的创作高峰。以前我只想如何更有效果地朗读别人的、角色的话语，而没有想到更鲜明多采地把自己的、与所扮演的人物的思想情感相类似的思想情感

传达给对手。我硬去表演结果，而没有合乎逻辑地、有顺序地去动作，使自己自然而然达到这个结果，来体现出剧本和我的演员创作所要表现的主要思想。当时我所犯的全部错误就仿佛在我和这主要思想之间筑起了一道石墙。

“到底是什么帮助我把这道墙拆毁了呢？

“是被破坏了的角色的设计。

“谁破坏了这个设计呢？

“评论。

“是什么东西给了评论这种力量呢？

“是裁缝的账单、丢了的钥匙和其他意外的事情，这些造成了我的总的烦躁的坏心境，使我追根究底地去重新考察当天的过去事情。

“我举这个例子，是想说明我今天讲的第二条道路——从活跃起来的情感到这情感的刺激物的道路。

“懂得这条道路之后，演员在任何时候就都能随意去激起他所需要的重复的体验。

“可见，从偶然产生的情感走向刺激物，这是为了以后再从刺激物走向情感，”托尔佐夫作了这样的结论。

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“情绪记忆愈广泛，它所包含的内心创作材料就愈多，演员的创作也就愈丰富而完整。我想这道理是很明白的，用不着再加以解释。

“可是除了考虑到情绪记忆的多寡以外，还应当考虑到情绪记忆中所保藏着的材料的力量，稳定程度和性质。

“情绪记忆的力量在我们的工作中有着很大的意义。情绪记忆愈强烈、愈突出、愈精确，创作体验就愈鲜明完整。情绪记忆微弱，所能引起的只会是难以捉摸、游离不定的情感。这样的情

感不适用于舞台，因为它们的感染力很小，不大容易觉察出来，不大有可能传到观众厅里去。”

他还进一步谈了情绪记忆，使我们了解到情绪记忆的力量、持续性和作用是各不相同的。关于这一点，他这样说：

“假定你当众受了侮辱或者挨了一个耳光，那么以后，在你的一生中，一想起这件事，你的面颊就会发烧。这样的情景所引起的内心激荡是十分强烈的，它甚至于把这粗暴举动的一切细节和外部情况都盖过了。

“只要有一点点原因，你所体验过的侮辱就立刻会在情绪记忆中爆发，并且以加倍的力量复活过来，有时甚至没有任何原因也会这样。那时候你的脸就发红，或者变成惨白色，你的心会收紧，蹦蹦直跳。

“如果一个演员拥有这种紧张的、易于激起的情绪材料，那他在舞台上毫不费力就能体验到与他在实生活中经历了激荡情绪后留在他心里的那种情景相类似的情景。而且体验的时候不需要技术的帮助。一切都会自然而然地进行。天性本身就会来帮助演员。

“这就是一种最有力的、最突出的、最清晰和最富有生命力的情绪回忆和重复的情感。

“再举一个例子。我有一个朋友，他是个非常粗心大意的人，有一次他在一位他一年没去过的朋友家里吃饭，在席上他举杯祝贺主人的爱子身体健康。

“他的祝词引起了死一般的沉默，接着女主人——孩子的母亲晕过去了。原来，我这位可怜的朋友竟忘记了，吃饭的那天正是那个小孩死后的一周年，而他却提议为这孩子的健康干杯。‘那时我所体验到的，一辈子也忘不了！’我的朋友后来承认。

“不过这一次，情感却没有象在挨耳光的例子中那样盖过了周围的一切情形，所以我的朋友不但很清楚地记住了体验本身，而且还很清楚地记住了出事当时的某些最触目的瞬间和情况。他

清楚地记得坐在他对面的客人脸上的惊愕表情，旁边的那位女人下垂的眼睛，以及在桌子另一端迸发出来的叫声。

“到如今虽然经过了一段很长的时间，他在那次吃饭中发生这件煞风景的事情时所体验到的情感，还是会很自然地突然在他心里复活过来。有时他又不能马上获得这种情感，而必须先去回忆随着这倒霉事情而产生的各种情况。那时候，情感本身才能够马上或逐渐地复活过来。

“这就是比较弱的，或者说只有中等生命力和中等强度的情绪回忆的例子。这种情绪回忆往往需要心理技术的帮助。

“现在我给你们讲一讲同一类型的第三种情况。这事也发生在我那位粗心大意的朋友身上，不过不是当着很多人的面，而是在跟一个人作亲密交谈时发生的。

“事情是这样的：他的表姐到他这儿来回谢他在她的母亲的灵前献花圈。她还没有来得及表达自己的谢意，这位粗心大意的怪人就急急忙忙殷勤地向她探问‘亲爱的姑母（死者）的健康情况’。

“那时所体验到的困窘心情当然也留在他的记忆之中，不过力量要比上面那个举杯祝贺的例子差得多。因此，如果我的朋友为了创作上的目的想利用这个情绪材料，他就得预先在心里下一番功夫。这是因为这次回忆的痕迹在他的情绪记忆中还没有那样深，那样突出，使它能够不靠外来的帮助就能独自复活过来。

“这就是力量微弱的情绪记忆和力量微弱的重复情感的例子。

“在这种情况下，心理技术就要担负起巨大而复杂的工作。”

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续分析各种不同性质和强度的情绪记忆。

他说：

“我们心里保存着的对所体验到的情感的回忆，有一些是逐渐削弱的，有一些是逐渐加强的——虽然后面这种情况比较少。

“经常感受到的印象会在我们的记忆里活着，并且会继续生长和深化着。这些印象会激起新的过程——一方面提示过去事情的中断了的细节，另一方面激起想象去补充这遗忘了的细节。我们演员中间常常有这样的情形。只要回忆起你们在我家里遇到过的那位意大利的巡回演员，就可以明白。

“再举一个更明显的例子，这是我姐姐实际经历过的。

“我姐姐从城里回到乡下来，她带了一个提包，提包里装着她死去的丈夫给她的信件，这些信件是她非常珍视的。火车进站的时候，她还没有等车子停下来，就跑到车厢脚蹬的最后一级，急忙想下车。这级脚蹬上结着冰。脚一滑，我的姐姐就跌倒在从她身旁开过的车厢和月台的柱子之间，这使周围的人们大吃一惊。这可怜的女人拼命叫喊起来，不过她倒不是因为受了惊吓的缘故，而是因为掉了自己的贵重东西——装着信件的提包。它可能给车轮压坏了。于是人们开始忙乱起来，喊着有一个女人掉到车厢底下去了，乘务员不但不帮助我姐姐，反而毫不客气地把她骂了一顿。这使她很难堪。我这可怜的姐姐为这感到气恼，一整天都没有能平静下来，总是对家里人讲乘务员的坏话，竟把从车上摔下来和差点发生不幸的事实全忘记了。

“到了夜间。我姐姐在黑暗中才想起了一切经过情形，她的神经便极度紧张起来。

“这件事发生之后，她不敢回到她差一点就要遭到不幸的那个车站去。我姐姐害怕一到那里，她的回忆会更加紧张起来。所以她宁愿多坐五里路的马车到另一个比较远的车站去乘火车。

“可见，一个人在发生危险的当时能够沉着，而在回忆这种危险事情的时候却会晕过去。这正是说明情绪记忆力量的一个很好的例子，说明重复的体验要比第一次的来得强，因为它在我们

的回忆中继续发展着。

“不过，我们除了应当识别情绪回忆的力量和强度以外，还应当识别情绪记忆的性质和特点。举个例子，假定你不是我所讲的那位挨过耳光，举杯祝贺过死人健康，跟表姊谈过那些话等事情的当事人，而只是这些事情的普通的目击者。

“本身受到侮辱，或者体验到非常困窘的心情，这是一回事；观看所发生的情形，为这种事情感到气愤，而不负责任地去批评肇事人的行为，这又是一回事。

“当然，目击者也可能有强烈的体验，在个别情况下甚至比当事人的体验还要强烈。不过现在我所注意的不是这一点。我只想指出，目击者和当事人所体验的情绪记忆，其性质是有所不同的。

“但也可能有这样的情形：这个人既不是当事人，也不是某件事情的目击者，他仅仅听到过这事情，或者读到过有关这事情的记载。

“这不会妨碍影响的力量和情绪回忆的深度。这种力量和深度是取决于写作者、讲述者的说服力，取决于读者和听者的敏感性的。

“我永远不会忘记一位目击者对我讲述过的关于一只汽艇遇难的事情。乘着这只汽艇的是一些青年学员。正当大风浪来临的时候，船长突然死去了。只有一个人侥幸得救。这个海上悲剧被叙述得很形象，很详细，因而使我惊心动魄，直到现在还使我感到不安。

“不待说，当事人、目击者、听者和读者的情绪回忆在性质上是各不相同的。

“演员必须研究这些不同的情绪材料，把这些材料运用到角色中去，并按照角色的要求来改造这些材料。

“举个例子，假定你不是我前一课所讲过的那个难堪的挨耳光场面的当事人，而仅仅是一个目击者。

“再假定，当时你亲眼看到的那种情景所产生的印象，强烈而深刻地留在你的情绪记忆之中。那你在舞台上扮演与此相近的角色时很容易就能去重复这种体验。再假定，你要扮演一个角色，不过扮演的不是那个挨耳光场面的目击者，而是身受侮辱的人。那么怎样在自己心里把目击者的情绪回忆变成当事人的体验呢？

“当事者是在亲身感受，目击者只是在同情。因此必须把目击者的同情变为当事者的情感。

“以下就是目击者的同情变为当事人的真正情感的一个例子。

“假定说，你到你的朋友家里去，正遇见他心情非常不好。他嘴里咕哝着什么，来回踱着，哭着，表现出完全绝望的神情。虽然你由衷地为你朋友的处境感到不安，可是你还不晓得到底是怎么一回事。这时候你体验到什么呢？体验到同情的情感。但是，你的朋友把你带到隔壁的房间里去，在这里你看见他的妻子躺在血泊之中。

“一看到这个情景，丈夫马上失去了自制，他哽咽着，啜泣着，嘴里叫喊着什么，虽然你已经感觉到他叫喊的悲惨实质，可是你还不大明白他叫喊些什么。

“这时候你体验到什么呢？

“你更同情你的朋友了。

“后来你使这可怜的人平静下来，于是他就开始把话说得清楚些。

“原来，他杀掉自己的妻子是因为吃你的醋……

“当你知道了这件事情的底细之后，你的全部情感都起了变化。

“以前的那种目击者的同情立刻就变成悲剧的当事人的情感了，因为实际上你就是当事人。

“在我们的艺术中，我们扮演角色时也会发生类似的过程。

从演员内心发生类似的变化的时候，从他觉得自己就是剧本生活中登场人物的时候起，他心里就产生了真正的人的情感。由作为人的演员的同情变为剧中人的情感，这常常是自然而然地进行着的。

“前者（即作为人的演员）可以十分深刻地领会后者（即剧中人）的处境并且对这表同情，使他觉得自己就处在后者的地位〔41〕。

“演员在这样的地位上自然就会从受侮辱的人的角度来看所发生的事情。演员想有所动作，想卷入这场风波里去，对侮辱者的行为进行反抗，仿佛这件事就关涉到他本身的荣誉和体面似的。

“在这种情况下，目击者的体验就自然而然由同情变为情感，就是说，这种体验在性质上就变成跟当事人的体验一样，在强度上也几乎是一样。

“可是，如果在创作时没有发生这样的过程，那怎么办呢？那就需要求助于心理技术及其规定情境、有魔力的‘假使’，求助于能在情绪记忆中引起反应的其他刺激物。

“因此，在寻找内部材料时，不但应该利用我们自己在实生活中体验过的情感，还应当利用我们从别人那里知道的，引起我们真挚同情的那种情感。

“去回忆那些从阅读中或别人讲述中所知道的东西时也会发生类似的过程。

“也应该把这些印象在自己心里改造一下，把作为读者或听者的同情变为自己真正的情感——跟故事中人物的情感相类似的情感。

“难道你们不熟悉这种把读者的同情变成当事人的情感的过程吗？难道在研究每一个新的角色时，我们内心所发生的不就是这个过程吗？我们跟每一个新的角色认识，都是通过阅读剧本，而剧本就是剧作家对所发生的事情的叙述，在这件事情上，我们

演员既不是目击者，更不是当事人，但我们通过阅读知道了这件事情。

“当我们初次接触剧作家的作品时，我们内心所产生的，除了个别情况以外，仅仅是对剧中人的同情。在上演剧本的准备工作过程中，我们必须把这种同情变成那作为人的演员本身的真正情感。”

19××年×月×日

“你们还记得对付疯子和修理被迫降落的飞机的习作吗？”今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇问我们。“你们还记得这些习作的‘假使’、规定情境、想象虚构和其他刺激物，靠着它们的帮助在情绪记忆中找到创作的内部材料那回事吗？当时你们是靠着外部刺激物来得到这样的结果的。

“你们还记得我们选择了《布朗德》中的一场戏并把这场戏分成好几个单位与任务的情形吗？这些单位与任务在本班男女同学双方之间曾引起一场激烈的争吵。这是一种新的内部刺激物。

“你们还记得用灯光来表示的注意对象，忽而在那里，忽而在这里——忽而在舞台上，忽而在观众厅里亮起来的情形吗？现在你们知道，活的对象也能成为我们的刺激物。

“你们还记得形体动作，形体动作的逻辑和顺序，真实和对真实的信念吗？这也是情感的一种重要的刺激物。

“以后你们将会知道一系列新的内部刺激物。这些刺激物中最强有力的一种是隐藏在剧本的语言和思想之中的，隐藏在作者的台词所包含的情感之中的，隐藏在人物的相互关系之中的。

“你们还认识到一系列外部刺激物，这就是布景、装置、灯光、音响及场面调度的效果，这些效果创造出真实生活的幻觉和它在舞台上的真实气氛。

“如果把你们已经知道的所有刺激物收集拢来，再加上你们将要知道的那些，其数量就相当可观了。这是你们心理技术的富

源。要善于加以利用。”

“可是怎样利用呢？我很想学会按照自己的心意去引起重复的情感，去激发情绪记忆！”我对托尔佐夫说。

“要象猎人对付鸟儿那样去对付自己的情绪记忆和重复的情感，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。“要是鸟儿自己不飞出来，那你在茂密的丛林中怎么也找不到它。这时只有一个办法，就是用一种称为‘诱饵’的特别哨子，来诱骗它飞出丛林。

“我们演员的情感也象鸟儿那样胆小，它隐藏在我们心灵的秘密角落里。要是它不从那里回答一声，那你怎么也找不到它隐藏的地方。在这种情况下只有依靠诱饵。

“诱饵也是我们在这一段时间内经常谈到的那些情绪记忆和重复的情感的刺激物。

“过去教学进度的每一阶段，都给我们带来了情绪记忆和重复的情感的新的诱饵（或刺激物）。实际上，有魔力的‘假使’、规定情境、想象虚构、单位与任务、注意对象、外部与内部动作的真实和信念等，最后总是给了我们适当的诱饵（刺激物）。

“可见，我们以前所学过的全部课程都能使我们得到诱饵，我们需要诱饵是为了激起情绪记忆和重复的情感。

“诱饵是我们心理技术工作方面的主要手段。

“诱饵和情感的联系是自然而正常的，应该广泛加以利用。

“演员对诱饵（刺激物）应该能表示直接的反应，应该象弹钢琴的能手掌握琴键那样掌握诱饵：刚一想出一个吸引人的虚构——或者是对付疯子的任务，或者是修理被迫降落的飞机的任务，或者是烧饯的任务，——心里马上就会有某种情感浮现出来。刚一想出另一个吸引人的虚构，这虚构马上就引起了完全不同的体验。应该知道什么样的虚构会引起什么样的体验，什么样的‘鱼饵’会引诱什么样的鱼上钩。应当成为自己心灵里的园丁，知道什么样的种子会长出什么样的花木来。对任何一种舞台

上的物件，对任何一种情绪记忆刺激物都不应该轻视。”

最后一段的上课时间，都是用来证明我们全部课程中各个阶段的学习，首先就为了激起情绪记忆和重复的情感。

19××年×月×日

今天上课的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“从关于情绪记忆和重复的情感所谈到的那一切中，可以清楚地看出它们在创作过程中起着多么大的作用。

“现在该谈一下我们情绪记忆的储备问题了。这种储备应当经常不断地增长。怎样来做呢？到哪里去寻找必要的创作材料呢？

“你们知道，这种材料首先就是我们自己的印象、情感和体验。我们从现实中，也从想象生活中，从回忆、书本、艺术、科学和各种知识中，从旅行中，从博物馆中，而最主要的是从与人们的交往中获得这种材料。

“演员从生活中获取的材料的性质，是随着剧场如何理解艺术的使命，如何理解自己对观众所负的艺术上的责任而改变的。有过这样的时代，那时，我们的艺术仅仅为少数有闲的人所能享受，他们在其中寻找娱乐，而我们的艺术也竭力想法满足自己观众的要求。也有过这样的时代，那时演员的创作材料就是他周围的沸腾着的生活。

“在不同的时代，戏剧创作中都加入了不同种类的材料。对通俗笑剧来说，只要对事物作表面的观察就已经够了。对奥杰洛夫的因袭的悲剧来说，演员只要有一定的气质和外部技术，只要读过一些英雄风格的书，就已经够了〔42〕。要从心理上刻划十九世纪六十 — 九十年代的那些平庸的俄国戏剧（如果不算奥斯特罗夫斯基的作品的话）中的人物，演员依靠他在自己的圈子里和自己所接近的社会阶层中所获得的生活经验也就已经够了。可是，当契诃夫写出了充满着新时代力量的《海鸥》的时候，单靠

以前的材料就不够了，需要进一步深入到产生那许多更复杂和更微妙的思潮的整个社会和人类的生活中去。

“个人和全人类的生活愈是向前发展，愈是趋于复杂，演员就愈应该深刻地理解这种生活的复杂现象。

“为了这个缘故，必须扩大自己的生活眼界，在充满着具有世界意义的事件的时代里，这种眼界更应该扩展到极限。

“可是，仅仅扩大眼界去看生活的各种不同的方面是不够的，仅仅观察是不够的，还需要懂得所观察到的现象的意义，应当把自己领会到而留在情绪记忆里的情感加以一番改造，应当深入理解我们周围所发生的事情的真正意义。要创造艺术并在舞台上表现‘人的精神生活’，不仅需要研究这种生活，还需要在一切可能的时间和地点，利用一切可能的方式，通过生活的各种表现，跟生活发生直接接触。不这样，我们的创作就会枯萎，就会蜕化为刻板公式〔43〕。一个演员，如果仅仅从旁观察周围的生活，仅仅去感受周围现象的快乐和痛苦，而不能深入领会这些现象的复杂原因，不能通过这些现象看到那种极富于戏剧性、充满着英雄事迹的伟大生活事件，——这样的演员就无法从事真正的创作。一个演员如果想为艺术而活着，他就应该尽可能深入了解周围生活的意义，集中自己的智慧，充实自己所欠缺的知识，重新检查自己的看法。一个演员如果不愿意断送自己的创作生命，他就不应该用庸人的眼光来观察生活。庸人不可能是一个名副其实的艺术家。可是，大多数演员却正好是一些想在舞台上博取名利的庸人。

“在寻找情绪材料时，还应当注意到，我们俄国人首先总是喜欢去发现别人和自己的缺点。

“所以我们的情绪记忆在反面的情感和回忆这方面是有很丰富的储备的。我们的文学中不正是有很多反面的形象，而正面的形象却很少吗〔44〕？

“当然，在表现恶习方面有过很多艺术作品（如赫列斯达可

夫、市长），在表现人的阴郁个性方面有过很多充满热情的形象（如伊凡雷帝），可是，表达美丽的‘人的精神生活’的我们艺术的主要实质并不就只在这两点上。我们也需要另一种材料。这要到我们内心世界的光明的角落中，到那充满着喜悦，充满着对美的迷恋的地方去寻找。让那美好的、崇高的情感的储备在我们的情绪记忆中大大增加起来吧。

“现在你们可以明白，一个真正的演员，要达到对他所提出的一切要求，他就必须过着充实的、有趣的、美丽的、多样的、使他激动的和使他不断提高的生活。他不仅要知道大城市里发生的事情，而且要知道在外省，在乡村里，在工厂里，在世界文化中心所发生的事情。演员必须观察和研究国内外一切人的生活和心理。

“我们需要无限广阔的视野，因为我们要演出和我们同时代的各个民族的剧本，因为我们的使命是要表现全世界各种人的‘人的精神生活’。

“不仅如此。演员在舞台上不但要创造自己这一时代的生活，还要创造过去和未来的生活。

“这就使任务复杂起来了。在表现现代的时候，演员可以去观察现有的、在他周围发生的事物。在表现过去、未来或者根本不存在的生活时，演员首先就要在自己的想象中再现或者重新创造这种生活，这一点，我们已经知道，是一件很复杂的工作。

“艺术中永恒的作品，永远不会衰老和死亡、永远年青、永远为人们所珍贵的作品，应该永远成为我们创作的理想。

“我所指的就是那些成了我们的典范，成了我们永远应该企望达到的理想的最高创作成就。

“要研究这些典范，要寻找活生生的、充满情感的创作材料来表现它们。

“演员是从实际生活或想象生活中去汲取生活所能给予人的东西的。但他要把所有印象、热情、愉快，把别人所体验到的那

一切都变成创作的材料。

“他用个人的暂时的情绪创造出许许多多富有诗意的形象和光辉的理想，这些形象和理想将永远活在所有人的心中。

“关于情绪记忆，我所能给初学的人讲的一切，我都对你们讲了。其余的东西随着课程的进展，你们也都会知道的。”阿尔卡其·尼古拉耶维奇结束了今天的讲课。

第十章　交　　流

19××年×月×日

观众厅里挂着一个字牌，上面写着：

交　　流

阿尔卡其·尼古拉耶维奇走进来，祝贺我们学习中新阶段的开始，然后就转向维舍洛夫斯基。

“现在你跟什么人或什么东西在交流呢？”他问维舍洛夫斯基。

维舍洛夫斯基正在沉思，所以没有立刻领会问的是什么意思。

“我吗？既没有跟什么人，也没有跟什么东西交流！”他几乎是机械地回答。

“你真是一个‘天生的怪物’！如果你不跟谁交流还算活着，那就应该把你送进古董陈列馆里去！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇开玩笑地说。

维舍洛夫斯基道了歉，同时肯定地说，刚才没有人望着他，也没有人找他讲话。因此，他不可能跟谁发生过交流。

“难道必须有人望着你或者同你谈话才能有交流吗？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇不明白地问。“现在，你把眼睛闭上，把耳朵掩住，不要作声，试着去注意你在思想上同谁或什么东西在交流，捉摸一下，你在什么时候会没有交流对象，哪怕只有那么一

秒钟！”

我也让自己来做试验，我闭上眼睛，掩住耳朵，开始注意自己心里发生的事情。

我的脑海里出现了昨晚在一个剧院里举行的著名的弦乐四重奏的演奏晚会，我开始一步一步回想起当时我在那里所经历过的一切。我走进剧院的休息室，跟熟人打招呼，找到一个座位坐下来，望着那些准备演奏的音乐家们。

不久，他们演奏起来，我就听着。但是我没有能很好地去注意、去倾听和领会他们的演奏。

“这就是一个没有交流的空白！”我心里这样断定，连忙把这话告诉托尔佐夫。

“怎么?!”他惊讶地喊道。“你认为感受艺术作品的瞬间是一个没有交流的空白吗？”

“是的，因为我虽然在听，但是没有听见，虽然去领会，但还没有领会到。所以我认为交流还没有开始，那个瞬间是一个空白，”我坚持说。

“那时候你同音乐的交流和对音乐的感受所以还没有开始，是因为前一个交流过程还没有结束，它还吸引着你的注意。只要这个过程一结束，你就会开始听到音乐，或者对别的事发生兴趣了。在交流中是没有任何间断的。”

“就算是这样吧，”我表示同意，又开始回忆下去。

当时，由于心不在焉，我转动得太厉害，我觉得这已经引起在座的人的注意。我只好安静地坐一会，装作在听音乐，但实际上我并没有听进去，而是在注意周围的情形。

我的视线不知不觉地扫射到托尔佐夫身上，我知道，他并没有发觉我刚才的转动。随后，我用眼睛搜寻苏斯托夫叔叔，可是他不在。其他演员也不在。接着我又一个一个看过去，几乎看遍了所有听众，后来我的注意力分散到各个方面，我简直不能控制它，也不能指挥它到我想要它去的地方。这时候我简直是什么东

西都想象到和思考到了！我想到自己家里的人，想到那些远住在别的城市里的亲戚，还想到已故的朋友。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，我心里所以会产生这些想法，这并不是凭空的，而是因为我需要把自己的思想、情感等等传达给对象，或者需要从对象身上汲取别人的思想、情感等等。最后，我的注意转移到枝形挂灯上，长久地察看着它那奇妙复杂的形状。

“这一定是个空白，”我心里认定。“总不能把简单地望着那盏静止的灯也当做是一种交流。”

我把自己的新发现告诉托尔佐夫之后，他作了这样的解释：

“这是你努力想了解这个对象是怎样做成的，是用什么做成的。而它就把自己的形状、总的外观和各种细节都传达给你；你汲取了这些印象，把它们留在记忆里，又进一步去思考所感受到的东西。就是说，你还是从这个对象身上汲取了某种东西的，也正因为这个缘故，我们演员认为交流过程是我们必不可少的。你因为对象无生命而感到茫然，要知道，无论图画、雕像、朋友的肖像或博物馆里的东西都是无生命的，它们内部却蕴藏着它们的创造者的生命。甚至是一盏灯，由于我们对它全神贯注，也会使我们觉得它有一定程度的生命。”

“如果是这样，”我问，“那么，我们跟我们望见的任何一种东西都能发生交流了？”

“你未必都来得及从在你眼前闪过的一切对象身上感受到某种东西，或者把你的某种东西给予它们。但如果没有这种感受和给予的瞬间，在舞台上就不会有交流了。只有具备着这样一些对象，使你来得及把自己的东西给予它们，或者从它们身上汲取某种东西，才能构成一个短促的交流的瞬间。

“我已经说过不止一次，在舞台上可以是看着并且看见，也可以是看着而什么都没有看见。或者，更确切地说，在舞台上可能是看着，而且也看见并感觉到那里所进行的一切，但也可能只

是看着，而所感觉的和关心的却是观众厅里或剧院外面发生的事情。

“此外，可能是看着，而且也看见并感受到你所看到的东西，但也可能是看着，而且也看见舞台上所进行的事情，但却什么也没有感受到。

“一句话，有人真正地看着，也有人表面地、形式地看着，用我们的行话来说，就是所谓‘用空虚的眼睛呆望’。

“有人为了掩盖内心的空虚，就去采用匠艺式的手法，但这些手法只能使他们空虚的眼睛更加显得突出。

“不用说，在舞台上这样看法是不需要的，是有害的。眼睛是心灵的镜子，空虚的眼睛就是空虚心灵的镜子。千万不要忘记这一点！

“重要的是演员的眼睛、视线和看法在舞台上要能反映出他心灵中丰富而深刻的内容。要做到这一点，演员就必须在自己心里积累丰富的、与角色的‘人的精神生活’相类似的内容；扮演者在舞台上必须始终用这种精神内容来跟对手们进行交流。

“但演员究竟是人，他也会有一般人的弱点的。当他走上舞台时，他自然会把他在生活中本来有的思虑，以及从现实中产生的个人感情和想法带了上来。因此，即使在舞台上，他那庸俗的日常生活线索还是没有中断，一有可能，就立刻会溜进他所扮演的角色的体验中去。只有在演员被角色抓住了的那些瞬间，他才能把自己献给角色。那时候他才能跟形象融合为一，创造性地化身为角色。可是，只要他一离开角色，就会重新被自己原有的作为一个人的生活线索所抓住，这种线索或者把他带到脚光那边的观众厅里去，或者使他远离剧场，寻找自己想象中的交流对象。在这种时刻，他只能是表面地、机械地表演着自己的角色。由于注意力经常这样分散，演员的生活线索和交流线索就不时中断，那些从演员私生活中产生的、跟他扮演的角色毫无关系的东西也就把这些空白的地方填满了。

“请想想看，有一条贵重的链子，但每隔三个金环，便是一个普通的锡环，还有两个金环是用绳子系在一起的。

“我们要这样的链子干什么呢？谁需要这种不连贯的交流线索呢？角色生活线索经常间断，就等于不断地歪曲或杀害角色。

“如果说在生活中需要正确的、完整的交流过程，那么在舞台上就十倍需要。这是由于剧场和它的艺术的性质所决定的，因为这种艺术完全是建立在剧中人物的彼此交流和自我交流的基础上的。实际上，你不可能设想一个剧本的作者会在自己的主人公处于睡眠或昏迷状态，也就是在他们的精神生活完全无法表现出来的时刻，去表现他们。

“你也不能设想，一个剧作家会把两个互不相识的人物带到舞台上来，他们既不想彼此认识，也不想交流什么思想情感，相反地，却把自己的思想情感掩藏起来，各坐一端，相对无言。

“在这样的情况下，观众就用不着到剧场里来了，因为他们得不到他们所需要的东西：他们感觉不到剧中人物的情感，也无从了解剧中人物的思想。

“如果两个人物在舞台上相遇，其中的一个想把自己的情感传达给另一个，或者想使他相信自己的思想，而另一个这时也努力想感受说话者的思想情感，那就完全是另外一回事了。

“观众看到两个或几个人物的这种思想情感的交流过程时，他就会象一个偶然看见他们谈话的人那样不知不觉地去注意这个或那个人物的言语和动作。这样他也就默默地参加了他们的交流。看到并认识到别人的体验而且受到这些体验的感染。

“由此可以得出一个结论：只有在剧中人物之间进行着交流时，到剧院里来看戏的观众才能够理解和间接地参加舞台上所发生的事情。

“如果演员想抓住坐在观众厅里的成千观众的注意，那他就必须关心他和对手之间的交流过程，用与自己角色相类似的本人的思想、情感和动作，跟对手作不间断的交流。当然，用来交流

的内部材料必须能吸引住观众，使他们感到兴趣。由于交流过程在舞台上极为重要，我们不得不特别加以注意，并且在最近就来比较仔细地研究我们必定会遇到的几种最重要的交流形式。”

19××年×月×日

“现在我就从独自交流或自我交流谈起，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇一走进教室，就说。“在现实生活中，我们什么时候会大声自言自语，也就是说，进行自我交流呢？

“那就是当我们愤怒或激动得无以自制的时候，当我们被某种一时不能认识到的难以理解的想法纠缠住的时候，当我们为了帮助自己记住所理解的东西而念出声来的时候，或者当我们为了缓和自己的心境而独自表白忧愁或愉快的情感的时候。

“所有这些自我交流的情形，在现实中都很少见，在舞台上却经常见到。

“当我必须在舞台上默默地跟自己交流时，我觉得很舒适，甚至很喜欢这种在现实生活中我所熟悉的交流形式，所以它在我身上很自然地就出现了。可是当我不得不站在舞台上，独自念出一段冗长的、文绉绉的诗体独白时，我就慌乱起来，不知怎么办才好。

“在舞台上，怎样为那些在现实生活中几乎找不到根据的东西找到根据呢？

“在作这种自我交流时，到哪里去找这个自我呢？一个人的身体是那么大。应当跟哪一部分去交流呢？跟大脑，心，想象，还是跟手或脚呢？……这股潜流又该从哪里流到哪里呢？

“要进行交流，必须有一定的主体和一定的对象。但在我们身上，这主体和对象到底在哪里呢？如果找不到内部交流的这两个中心，我就无法控制我那失去方向而游荡不定的注意。难怪我的注意总是跑到观众厅里去，因为在那里，始终有一种无法抗拒的对象在盯着我们，那就是观众。

“但是，我学会了怎样去摆脱这种处境。因为我除了认识到一般认为是我们的神经和心理生活的中心——大脑——以外，我还认识到另一个中心，它的位置就在靠近心脏的太阳神经丛那里。

“我尝试着使这两个中心发生联系。

“结果我感觉到它们不仅是存在，而且真的开始发生联系了。

“我感觉到大脑这一中心是意识的代表，而太阳神经丛这一中心则是情绪的代表。

“这样一来，我就感觉到我的智慧与情感在交流了。

“‘好吧，’我对自己说，‘让它们交流去吧！这说明我发现了从前所没有理解到的主体和对象。’

“从这时候起，我在舞台上自我交流时就觉得泰然自若，不仅在哑场中如此，就是在独自高声说话时也是如此。

“我不想知道事实上是不是这样，我所感觉到的会不会得到科学的承认。

“我所遵循的是本人的自我感觉。就算我的感觉是个别的，是幻想的结果，但它对我有所帮助，所以我也就加以利用了。

“要是我这种非科学的但却是实用的手法也能够对你们有所帮助，那就更好；但我并不坚持什么，也不肯定什么。”

停了一会，阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说：

“在舞台上，我们掌握和处理同对手相互交流的过程是比较容易的。但是，我们在这里也会遇到困难，必须认清这些困难，必须善于跟它们作斗争才行。譬如说，我和你在舞台上直接进行交流。可我的体积是很大的。瞧瞧我！我有鼻子、嘴巴、脚、手和身子。难道你能一下子同我身体的各个部分都进行交流吗？”托尔佐夫问我。“如果这不能做到，那你就要选择我身上的某一部分或某一点，通过它来进行交流。”

“眼睛！”有人提出。“眼睛是心灵的镜子。”

“你们知道，在和一个人交流时，首先要寻找他的心灵，他的内心世界。现在，你们就在我身上寻找我的活的心灵和活的自我吧。”

“怎么来找呢？”学生们都很不解。

“难道生活还没有教会我们这一点吗？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇惊讶地说。“难道你们从来没有去揣摩过别人的心灵，从来没有伸出自己情感的触角去感觉别人的心灵吗？这是用不着学的。现在，注意望着我，设法理解和感觉我的内心状态吧。不错，正是这样。照你看来，我现在是什么样的呢？”

“和善，好心，温柔，愉快，有趣，”我努力去感觉他的内心状态。

“现在呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇又问。

我正准备去探究，忽然发现在我面前的不是阿尔卡其·尼古拉耶维奇，而是法穆索夫，带着他那惯有的面部痉挛，特别天真的眼睛，肥厚的嘴巴，毛茸茸的手，和那娇生惯养的人的老迈无力的手势。

“现在你同谁在交流啊？”托尔佐夫用法穆索夫跟莫尔恰林谈话时的那种轻蔑的腔调问我。

“当然是同法穆索夫，”我回答。

“那么托尔佐夫变成了什么样子呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇立刻恢复了他原来的面目，重新问我。“如果你不是同法穆索夫的鼻子和他的手——那是我用性格化的手法变出来的，——而是同我的活的心灵交流，那你就可以发现这个活的心灵还是属于我的。我怎么也不能把我的活的心灵从我身上赶出去，也不能从别人身上借来另一个心灵。这岂不是说，这一次你是失策了吗？你没有跟活的心灵交流，而是跟别的什么东西交流了。到底是跟什么东西呢？”

真的，我到底是跟什么东西在交流呢？

当然是跟活的心灵。我记得，当托尔佐夫再体现为法穆索夫

的时候，也就是当对象改变了的时候，我的情感本身也起了变化：我对阿尔卡其·尼古拉耶维奇的满怀尊敬，变成了对托尔佐夫所扮演的法穆索夫这一形象的善意嘲笑。因此，我就无法了解那时我同谁在交流，我对阿尔卡其·尼古拉耶维奇承认了这一点[45]。

“你是同一个新的人物交流，他的名字叫法穆索夫—托尔佐夫，或者叫托尔佐夫—法穆索夫。到时候你就会了解演员在创作时的这种神奇的变形。暂时你就这样理解好了：人们总是力求同对象的活的心灵交流，而不是同他的鼻子、眼睛或钮扣交流，象某些演员在舞台上所做的那样。

“所以，你们可以看到，只要两个人相接触，他们之间立刻就会自然而然产生一种相互交流。

“譬如说，我们刚才一接触，我们之间便产生了这种交流。

“我竭力把自己的想法告诉你们，而你们听着，也力求从我这里取得知识和经验。”

“可是，知道不，这不是什么相互交流，”戈伏尔柯夫插嘴说，“因为你——主体，说话的人，只是把情感传达给我们；我们——对象，听你说话的人，只是接受你的情感。请原谅，在这种情况下，哪儿来双边的、相互的交流呢？哪儿来情感的汇流呢？”

“那你这会儿在做什么？”托尔佐夫问他。“你在反驳我，想说服我，就是说，你把你的怀疑传达给我，而我在接受你的疑惑。这就是你所说的那个情感的汇流。”

“可是在这之先，你一个人说话的时候呢？”戈伏尔柯夫找他的碴儿。

“我看不出有什么不同的地方，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇回答。那时我们在交流，现在我们还是继续在交流。交流时，传达和接受的过程显然是互相交替着的。就是说，当我一个人在说话，你在听着的时候，我就已经感觉到你心里有了怀疑。你的不

耐烦，你的惊讶，你的激动都传达给我了。

“为什么那时候我就已经感觉到你的这种不耐烦和激动呢？这是因为你无法把它们掩藏起来，因为在那时候，接受和传达的过程就已经不知不觉地在你心里交替着。也就是说，即使在你不作声的时候，也有着我们所说的那种汇流。不过，它是在刚才，在你反驳我的时候才显露出来的。这难道不是一个不间断的相互交流的例子吗？！

“在舞台上特别重要和需要的，正是这种不间断的相互交流。因为作者的剧本、演员的表演，几乎全是由对话组成的，而这些对话就是两个或许多个剧中人的相互交流。

“可惜，在剧场里还很少见到这种不间断的相互交流。如果说，大多数的演员都能运用这种交流，那也只是在他们念着自己角色的台词的时候，当静默下来或另一个人物说话的时候，他们就不去听也不去感受对方的思想，就停止了表演，一直到下一次该他们自己说话时为止。这种表演手法破坏了相互交流的不间断性，而交流要求我们不仅在说话或听话时要传达和接受情感，并且在静默时也要如此，在静默的时候，眼睛往往还继续在说话。

“间断的交流是不正确的。所以你们要学习如何向别人传达自己的思想，传达之后，要注意对手是否已经理解和感受到你的思想；这就需要稍稍停顿一下。只有当你确信对手已经理解和感受了你的思想，而且你又以眼睛补充说明了那些不能用言语表达的东西之后，你才可以去表达台词的下一部分。反过来，你们也要善于每一次都重新来感受对手的言语和思想。要去理解别人台词的思想和语句，尽管你们在排演和演出中已经听过许多次，已经对它们非常熟悉了。在每一次重复表演中，你们都必须贯彻这种不间断的相互的传达和接受思想情感的过程。这需要有高度的注意力、技术和艺术纪律。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇来不及解释完，因为下课的时间已经到了。

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续分析上一次开始讲的各种交流形式。他说：

“我们现在来研究一种新的交流形式，就是跟想象的、非现实的、不存在的对象（例如汉姆莱脱父亲的鬼魂）交流。这种对象，不论是在舞台上表演的演员本人，或者是在观众厅看戏的观众，都看不见。

“没有经验的人在跟这种对象交流时总是竭力去幻想，企图真正看见不存在的、仅仅是想象的对象。他们在舞台上把自己的全部精力和注意都放在这上面。

“但是，有经验的演员却懂得，问题不在于‘鬼魂’本身，而在于对这‘鬼魂’所抱的态度上，因此他们用自己有魔力的‘假使’来代替这种不存在的对象（‘鬼魂’），并且老老实实地设法回答自己的问题：假使在他们面前的空间中出现了一个‘鬼魂’，他们该怎么办呢？

“话又说回来，有些演员，特别是那些初学表演的学生，他们在家里做练习的时候也是采用想象的对象的，因为他们没有活的对象。他们想象这对象就在自己面前，然后企图看到它，并且跟这想象的东西去交流。这样，他们的许多精力和注意力就不是放在内在任务上（这是体验过程所需要的），而是放在力求看到实际不存在的对象这件事上。这些演员和学生习惯了这种不正确的交流之后，就会不知不觉地把这种手法带到舞台上来，结果对于活的对象就会觉得不习惯，而习惯于在自己和对手之间安插上一个臆造的、死的对象。这种危险的习惯往往十分顽固，一辈子都难以摆脱掉。

“这些演员看着你，可是看到的却是另一个人，他们去适应这另一个人，而不来适应你，——跟这种演员交流真是活受罪！这些演员与他们本应直接去交流的人们之间隔了一道墙；他们不

去领会对方的台词、语调和交流方式。他们只是用朦胧的眼睛望着空间，仿佛看到了什么。千万要避免这种危险的、致命的匠艺手法！因为这种手法是很容易在你们身上生根，同时又很难纠正的。”

“可是，当没有活的交流对象时，那该怎么办呢？”我问。

“这很简单，在你没有找到对象以前，根本不要去交流，”托尔佐夫回答。“你们有‘训练与练习’课。这门课目之所以需要，就是为了使你们能有两个或一群人在一起练习，而不是单独一个人去练习。我再重复一遍：我坚决主张学生们不要跟想象的对象交流，而要跟活的对象交流，同时要有经验丰富的人来督导。

“跟集体对象交流，或者，换句话说，跟挤满了成千个通常称为‘观众’的观众厅交流，是同样困难的。”

“跟观众交流是不行的！无论如何不行！”维云佐夫急忙抢着说。

“是的，你说得对，在演出中直接跟观众交流是不行的，不过间接交流却是必要的。我们在舞台上交流的困难和特点就在于我们跟对手和观众的交流是同时进行着的。跟前者是直接地、自觉地进行，跟后者则是通过对手，间接地、不自觉地进行。好在不论跟前者或后者，交流都是相互的。”

可是苏斯托夫表示反对：

“把演员在舞台上同其他角色扮演者的交流叫做相互的交流，这我明白，但怎么可以认为演员与观众的关系也是相互的呢？要做到相互交流，观众就必须反过来把自己的什么东西送到舞台上来给我们。可是实际上，我们从观众那里又得到些什么呢？掌声和鲜花。就是这些，也不是在创作时，在演出进行中得到，而是在幕间休息时才得到的。”

“那么笑声，眼泪，演出进行中的掌声或嘘声，激动，还有其他，这些你都不算吗?!”阿尔卡其·尼古拉耶维奇奇怪起来。

“我来告诉你们一个故事，它极好地描绘出观众跟舞台的相互交流和联系，”他继续说。“有一次，儿童们在白天演出《青鸟》这个剧本，当两个儿童演到审问树木和野兽这场戏的时候，在黑暗中我觉得有人推我。这是一个十岁左右的孩子。

“‘告诉他们，猫在偷听。它躲在那里，我看……见的！’他用激动的声调轻轻地说，十分担心泰儿和曼苔儿的命运。

“我无法使他安下心来，这位小观众就偷偷地向舞台走去，他从观众厅这边，越过脚灯，低声告诉那两个扮演儿童的女演员说，他们将要遭到危险。

“这难道不是从观众厅里来的反应吗？！

“为了更好地来估计你们从观众那里得来的东西，你们就尝试一下，在一个完全没有观众的剧场里表演看看。你们愿意吗？”

我立刻就想象到一个可怜的演员对着空空如也的观众厅演戏时的状况……并且感觉到这样演戏是不能演到终场的。

“这是为什么呢？”当我向托尔佐夫说明了这一点以后，他问我。“因为在这样的条件下，没有演员和观众的相互交流，而没有这种交流、就不可能有当众的创作。

“在没有观众的条件下表演，就等于在一个塞满了软质家具，铺着地毯，因而不能起共鸣的房间里唱歌一样。面对着许多和我们充满同感的观众表演，就等于在具有很好的共鸣条件的场所唱歌。

“可以说，观众能够创造出一种精神上的共鸣条件。他们一方面接受我们的思想情感，一方面又象共鸣器一样，把自己活生生的人的情感反应给我们。

“在程式化的表现艺术中，在匠艺式的表演中，同集体对象交流的问题是很简单就解决了的，因为表演和整个演出的风格往往就是程式化的。譬如，在法国旧喜剧和通俗笑剧中，演员经常跟观众谈话。剧中人物走到舞台最前缘，随便对观众念出几句台

词或冗长的独白，来介绍剧本的主题。他们做得很有把握，很大胆，很自信，这使观众欢喜。的确，如果要跟观众交流，就要这样去交流，就是驾御和支配住观众。

“在另一种形式的集体交流，即群众场面中，我们也常常会遇到一大群人，不过他们不是在观众厅里，而是在舞台上，我们不是间接地，而是直接跟这批群众对象去交流。在这种情况下，有时必须跟群众中的个别对象交流，有时则必须跟全体群众交流。这就是所谓扩大的相互交流。

“参加群众场面的许多人，按其本质来说是各不相同的，他们带着各种各样的思想情感来参加相互交流，因而使这一过程大大地紧张起来。交流的集体性会激起每一个人和全体群众的热情。这不仅会使演员们激动，也会使观众产生深刻的印象。”

这之后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇就开始讲另一种交流形式，即做戏式的、匠艺式的交流。

“这种交流是不通过对手——剧中人而直接对观众进行的。这是阻力最小的路线。你们知道，这样的交流只不过是演员的自我表现或矫揉造作而已。我们不准备再谈论这个问题，因为在以前的课上，关于匠艺式的表演我已经谈得够多了。必须注意，就是在交流的领域中，你们也不能把简单的演员自我表现跟真正企图传达和接受对手的活的人的体验混为一谈。这种简单的做戏式的机械动作和真正的创作是有很大区别的。这是两种截然相反的交流形式。

“我们的艺术承认上述的所有交流形式，除了做戏式的交流以外，不过我们也需要知道它和研究它，哪怕只是为了能跟它作斗争的缘故。

“末了，对于交流过程的动作性的问题我要说上几句。

“很多人认为，只有手、脚和身子等外部的、看得见的动作才是动的表现，而不认为内在的、看不见的精神交流的活动也是动的。

“这是一种错误，而且是一种可怜的错误，因为我们的艺术是创造角色的‘人的精神生活’的，在我们的艺术中，一切内部活动的表现都是特别重要和有价值的。

“要重视内部交流，并且要知道这种交流是舞台上和创作中最重要的积极活动之一，它在创造和表达角色的‘人的精神生活’的过程中是非常需要的。”

19××年×月×日

“要进行交流，必须有可以用来交流的材料，就是说，首先要有自己亲身体验过的思想情感，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇在今天课上说。

“在现实中，生活本身创造了这些材料。在那里，这种用来交流的材料是随着周围情境自然而然在我们心里产生的。

“在剧院里情形就不是这样，困难也就在这里。在剧院里，人们把别人的、角色的思想情感提供给我们，而这些思想情感是由剧本作者创造出来，用死的文字印在剧本上的。要体验这种精神材料相当困难。按做戏的方式去做作出角色的那种实际并不存在的外表效果，却容易得多。

“在交流方面也是这样：要真实地跟对手交流是比较困难的，而装作跟对手交流就容易得多。这是阻力最小的路线。很多演员喜欢走这条路线，他们在舞台上乐于用简单的矫揉造作来代替真正的交流。探究一下在这种时刻我们给予观众什么样的材料，将是很有趣的。

“这个问题值得来想一想。在我看来，重要的是你们不仅要理解和感觉到这个问题，而且还要亲眼看到我们在舞台上经常用以和观众交流的那种东西。为了使你们明白，最好是由我亲自到舞台上去，用各种形象的例子来表明你们所需要知道、需要感觉到和看到的东西。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇在舞台上给我们表演了一整场戏，

这场戏不论在才能、技巧和演员技术方面都是很卓越的。开头他念了一首诗，念得很快，很动听，可就是意思不清楚，所以我们一点也不懂。

“我刚才用什么跟你们交流的呀？”他问我们。

学生们不好意思起来，不知道怎么回答。

“什么也没有！”他代替我们说。“我随便念着台词，好象从筐子里往外撒豌豆似的，连我自己也不知道我在对谁说话，说些什么。

“这就是毫无内容的材料，演员们常常用这种材料跟观众交流，他们随便念着角色的台词，既不关心它的含义，也不关心它的潜台词，而只关心它的效果。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇沉思了一会儿说，他要朗诵《费加罗的结婚》最后一幕中费加罗的一段独白。

这一次，他表演的是一连串惊人的动作，变化多端的语调，富有感染力的大笑，好听的口音，灵活的谈吐，和那音色很美的嗓子所发出来的令人着迷的声音。我们差一点喝起彩来，因为他的表演实在是精彩极了。至于内容，那我们就没有领会到，我们甚至不知道独白中说的是什么。

“刚才我用什么来跟你们交流呢？”托尔佐夫又问我们，我们又回答不出；不过这一次倒是因为他给我们的东西太多，我们无法立刻了解所看到和听到的那一切。

“刚才我是在角色中表现自己，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇代替我们回答。“我运用费加罗的独白，他的话语、动作设计、活动、动作以及其他，不是为了表现这个角色，而是为了表现我自己，也就是表现我自己的体态、面容、手势、姿势、风度、动作、步态、声音、吐词、言语、语调、气质、技术，——总之，表现我自己的一切，只是将情感和体验除外。

“我刚才所完成的任务，对于外部表现器官训练有素的人，是不困难的。只要他注意发声，把字母、音节、单字和句子咬清

楚，把姿势和动作表现得很优美，使这一切都叫观众喜欢，同时，不仅注意自己，而且还注意坐在脚光那边的观众，那就行了。刚才我就象咖啡馆里的歌女一样，展露出部分或全部身体来给你们看，而且总在打量着展露的目的是否已经达到。我觉得自己是商品，你们是买主。

“这是又一个例子，说明演员在舞台上无论如何都不应该象刚才那样去表演，尽管那样的表演有时颇受观众的欢迎。”

接着他又做了第三个试验。

“刚才我在角色中表现我自己，”他说。“现在我要在自己身上把角色按照作者所描写的和我自己所揣摩的那样表现出来。但这不是说，我要去体验这个角色。因为我不是去表现角色的体验，而仅仅是去表现角色的外形、话语、外部表情、动作、动作设计及其他。我将不作为角色的创造者，而仅仅作为它的形状的报告者。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇表演了我们所熟悉的剧本中的一场戏，在这场戏里，有一位身居要职的将军，偶然独自留在家里，不知道做些什么才好。由于烦闷不过，他就把许多椅子排列起来，把它们当作在受检阅的士兵。接着他去整理桌上的东西，他思考着一件愉快而有趣的事情，于是厌烦地斜睨着一堆公文，连读都没有读就在某些公文上签了字；随后，又是打呵欠，又是伸懒腰，去重复以前做过的那些毫无意思的动作。

在表演这场戏的时候，托尔佐夫非常清楚地念了一段独白。这段独白说明，只有身居高位的人才算高尚，其余所有的人都是鄙俗不堪的。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇冷漠地、浮表地念着角色的台词，显示着角色的动作设计，形式地表现着它的外部动作，一点也没有企图使这些东西具有生命和深化。在某些地方，他以精炼的技术表达出台词，而在另一些地方就显示出各种动作，——忽而加强姿态、活动、表演和手势，忽而又着重表现这个形象性格描写

上的某些细节，同时他总是斜睨着观众，看看他所预定的角色的外形设计是否已经传达到观众那里。在需要停顿的地方，他就细心地控制自己去停顿一下。这正如有些演员表演那雕琢得很好但令人生厌的角色一样，已经重复了五百次，连他们也觉得自己是一部留声机，或者是一部电影放映机，在无数次地放映着同一部影片。

“说来简直叫人奇怪和感慨，就连这样形式地表现出雕琢得很好的角色的外形，在剧院里也远远不是经常能看得到，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇指出说。

“现在，”他继续说，“我还得表演给你们看，在舞台上要怎样和用什么来进行交流，也就是把那些与角色相类似的、由扮演者很好地加以体验和体现的演员的真实生动的情感表达出来。

“不过，这样的表演你们在舞台上已经不只看见过一次，在那里，我好好歹歹曾经表现了交流的过程。你们知道，在这些演出中，我总是设法只跟对手去交流，把我本人的而又跟我所扮演的人物相类似的情感传达给他。其余的事情，即演员与角色的完全融合，作为新的创造物的演员—角色的产生，却是下意识地进行的。在这些演出中，我在舞台上始终觉得自己是处在剧本、导演、我自己和演出全体创造者所规定的情境中的自我。

“这是一种稀有的舞台交流形式，可惜，采用这种形式的人还很少。

“用不着解释，”托尔佐夫概括地说，“我们的艺术只认可最后那种跟对手交流的形式，即用亲身体验到的情感去跟对手交流。其余的交流形式，我们是不能容忍的，是要予以摒弃的。不过每一个演员也都应当知道这些形式，好来对它们进行斗争。

“现在我们来看一看，你们在舞台上是用什么和怎样去交流的。这一次是你们来表演，我将要用打铃来表示不正确的交流瞬间。所谓不正确的交流瞬间，就是指你们离开对象——对手，在自己身上表现角色，在角色中表现自己，或者只是简单地报告角

色台词的瞬间。对于这一切错误，我都要用打铃来表示。

“得到我的默许的只有三种交流形式：

“一、与舞台上的对象直接交流，通过它与观众发生间接交流；

“二、自我交流〔46〕；

“三、与不存在的或想象的对象交流。”

这之后，检验就开始了。

我和苏斯托夫尽可能好好地去表演，可是，铃声却不断传来，这使我们十分惊讶。

所有其他学生也都做了这种试验，最后被叫到台上去的是戈伏尔柯夫和威廉密诺娃。

我们本来以为阿尔卡其·尼古拉耶维奇在他们表演时一定会不断地打铃，可是奇怪得很，打铃的次数虽然也多，却比我们所期待的要少得多！这说明了什么，从这些试验中应该得出什么样的结论呢？

我们说出了自己的疑问之后，托尔佐夫就说：

“这说明有好多夸耀自己能正确地进行交流的人，实际上往往要犯错误，而那些受到他们严厉指摘的人，却常常能正确地进行交流。这两种人只有程度上的差别：在一种人身上，不正确的交流瞬间比较多一些，在另一种人身上，正确的交流瞬间比较多一些。”

“从这些试验中你们可以得出这样的结论，”快下课的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，“没有完全正确或完全不正确的交流。演员的舞台生活中充满了正确的和不正确的交流瞬间，两者是互相更替的。

“要是你能够对交流进行分析，那你一定可以看出：有百分之几是跟对手交流，百分之几是跟观众交流，百分之几是表现角色的外形，百分之几是报告角色的台词，百分之几是自我表现及其他等等。这些百分比的配合决定着交流的正确程度。凡是跟对

手、跟想象的对象或者跟自己本人交流的百分比愈高的人，他就愈接近理想；相反，凡是这种交流瞬间愈少的人，他和正确的交流就离得愈远。

“此外，在那些我们认为不正确的对象中以及跟这些对象进行的交流中，不正确的程度也有大小之分。例如，在自己身上表现角色和它的内部动作设计，但却没有去体验角色，这种表演就比在角色中表现自己，或匠艺式地报告角色的台词要好一些。

“配合的方式是无限多的，数也数不清的。

“每一个演员的任务，就在于避开上述那种杂七杂八的东西，而始终正确地去表演。

“为了完成这个任务，最好是这样来做：一方面，学会确定舞台上的对象——对手，跟对象发生真实的交流；另一方面，好好地认识那些不正确的对象和不正确的交流，学会向这些在舞台上创作时所产生的错误进行斗争。同时也要特别注意你们用来交流的情绪材料的质量。”

19××年×月×日

“今天我想来检查一下你们的外部交流工具和手段。我需要知道，你们对这工具和手段是否有足够的重视！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。“现在你们都到台上去，成对地坐下，爱争论什么就争论什么吧。”

我心里想：跟我们的老牌争论家——戈伏尔柯夫坐在一起，一定最容易争论起来。

因此，我就挨近他坐下来。不一会，我的目的也就达到了。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇注意到，我对戈伏尔柯夫申述自己的看法时，总在用手腕和手指。所以他命令用餐巾把它们绑起来。

“为什么你要这样做呢？”我莫名其妙地问。

“为了作一个反证，使你们更好地了解到，我们往往没有去

珍视我们所具有的东西，可是‘一旦失去了它，就要哭起来’。也为了使你们相信，如果说眼睛是心灵的镜子，那么手指尖就是我们身体的眼睛。”当我的手给缚起来的时候，托尔佐夫这样解释着。

我既然不能用手腕和手指来交流，于是就提高说话的声调。可是，阿尔卡其·尼古拉耶维奇叫我不要激动，平静地说话，不加任何多余的高音和色彩。

因此，我不得不利用眼睛、面部表情、眉毛、脖子、头和身子的活动。我竭尽全力用这些来弥补我那已被剥夺去了的工具。可是，他们又把我的手、脚、身子和脖子缚在椅子上，只剩下嘴巴、耳朵、面部表情和眼睛由我支配。

不久，不但我的全身都给绑了起来，连我的面孔全都给遮住了。我就象一头牛似的叫起来，但这也无济于事。

从这时候起，那外在世界对我是不存在了，只剩下我的内心视觉、内心听觉、想象和我的“人的精神生活”。

有很长一段时间我都处在这种状况下。最后，我终于听到了外来的声音，它仿佛是从另一个世界传来似的。

“你想要恢复一个被剥夺了的交流器官吗？你就选择吧！要哪一个？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇扯起嗓子喊着。

我设法用转动来回答，这转动是表示：“好，让我考虑一下！”

当我在选择那最重要、最必需的交流器官时，我心里发生了什么变化呢？

首先，有两个争夺首位的候选人——视觉和言语——在我心里争吵起来。按照传统的说法，前者是情感的表现者和传达者，而后者则是思想的表现者和传达者。

如果是这样，那么谁是它们的同伙呢？

这个问题在我心里引起了争论、吵闹、骚动和紊乱。

情感喊道，发音器官是属于它的，因为重要的不在于话语本

身，而是在于语调，它表现出人们内心对要说的话所抱的态度。

由于争夺听觉，也引起了一场争论。情感肯定说，听觉是它最好的刺激物，而发音器官却坚持说，听觉是它必不可少的附属品，没有听觉，发音器官就不能跟谁交流。之后，由于争夺面部表情和手腕，又引起了一场争论。

无论如何也不能把面部表情和手腕列入发音器官之内，因为它们不会说话。可是要把它们归到哪里去呢？还有身子和脚又怎么办呢？……

“见鬼！”我完全给弄糊涂了，就生气地说。“演员不能是一个残废者！把一切器官都给我吧！绝对不能打折扣！”

当他们把我身上的绳子和绷带解开来之后，我向托尔佐夫说出自己的“造反”口号：“宁为玉碎，毋为瓦全”。他称赞我说：

“你终于象个懂得每一种交流器官意义的演员那样说起话来了！但愿今天的试验能帮助你去彻底重视它们！

“但愿在舞台上永远看不到演员的那种空虚的眼睛，呆板的面孔，喑哑的声音，没有抑扬顿挫的言语，粗笨的身体，麻木的背脊和脖子，僵硬的手臂、手腕、手指、脚，蹒跚的步态和难看的举止风度！

“但愿我们的演员也能象提琴家对待自己心爱的司特拉第发里或阿马提①所制造的提琴那样，去关心自己的创作器官。”

今天不得不早一点下课，因为阿尔卡其·尼古拉耶维奇晚上还要演戏。

19××年×月×日

“到现在为止，我们讲到的还只是舞台上外部的、看得见的、形体的交流过程，”托尔佐夫在今天的课上说。“但还有一种更重要的形式，这就是内部的、看不见的、精神的交流形式，

① 司特拉第发里（1644—1737）及阿马提（1595—1684）均系意大利著名提琴制造家。

今天我们就来谈谈这种形式。

“当前任务的困难，就在于我必须告诉你们一些虽说是我所感觉到的，却又是我所不能理解的事情，这些事情我仅仅在实践中经历过，还不能用理论公式或现成的明晰的字眼加以表述，我只能用暗示的方法给你们解释，设法使你们自己去体会所谈到的那些感觉。

他握住我的手腕紧紧不放，
拉直了手臂向后退立，
用他的另一只手这样遮在他的额角上，
一眼不眨地瞧着我的脸，
好象要把它临摹下来似的，
这样经过了好久的时间，
然后他轻轻地摇动一下我的手臂，
他的头上上下下地点了三次，
于是他发出一声非常惨痛而深长的叹息，
好象他的整个的胸部都要爆裂，
他的生命就在这一声叹息中间完毕了似的。
然后他放松了我，转过他的身体，
他的头还是向后回顾，
好象他不用眼睛的帮助也能够找到他的路，
因为直到他走出了门外，
他的两眼还是注视在我的身上〔47〕。

“你们难道不能从这些字句里感到汉姆莱脱与菱菲莉霞之间的那种缄默的交流吗？你们在生活中或舞台上进行相互交流的时候，难道没有感觉到似乎有一股潜流从你们的眼睛、手指尖和毛孔里流出来吗？

“这种看不见的相互交流的途径和手段，我们要给它一个什么名称呢？叫它放光和受光呢，还是发光和收光呢？由于还没有

找到别的术语，我们暂且就用这些字眼来称呼，好在这些字眼能够很形象地说明我所要告诉你们的那个交流过程〔48〕。

“科学界不久就会来研究我们现在感到兴趣的这种潜流，到那时，我们就会有更确切的术语。暂时我们就用我们的演员行话来称呼它好了。

“现在，我们试来凭自己的感觉，研究一下上述那种看不见的交流途径，在自己身上寻找和捉摸到它。

“在平心静气的时候，这种所谓放光和受光的过程几乎是捉摸不到的。但是在悲痛欲绝，大喜若狂，情绪十分激昂的时候，这种发光和收光的过程无论对于发光的人，或是对于收光的人，就都变得明确而易于感觉的了。

“也许你们中间有谁在观摩演出的某些成功的瞬间曾经捉摸到它，比如你，马洛列特柯娃，第一次奔到舞台上喊着‘救命啊！’的时候，或者你，那兹瓦诺夫，在说出‘血啊！埃古，血！’那句独白的时候，或者在进行对付疯子的习作的时候；或者就在生活中，我们也都时刻感觉到这里所说的潜流。

“就在昨天，我在亲戚家里看到一对青年未婚夫妇演了一场戏。他们吵嘴了，都不说话，彼此坐开去。未婚妻装做不理未婚夫的样子。但她的假装只是为了更多地引起他的注意。（许多人也都有这种手法，即为交流而不交流）。可是，未婚夫却好象是一只闯了祸的兔子，一动也不动，一声不响地望着未婚妻，用自己的视线窥察她的内心。他从远处捕捉她的目光，想通过她的目光来领会她心里的秘密。他向她瞄准。他以视觉来觉察她的活的心灵。他把自己眼睛的无形的触角伸到她心里去。但是，生气的未婚妻拒绝任何交流。最后，他才捉住她那闪了一下的视线。

“但是，这位可怜的年青人并没有因此而高兴，他反而觉得更难受。他仿佛是不在意地移到另一个地方去，为的是从那里可以更容易来直望着她。他很想抓住她的手，通过接触把自己的情感传达给她，但是不行，因为未婚妻坚决不愿意跟他交流。

“没有说话，没有一声感叹，也没有面部表情、活动和动作。有的只是眼睛、视线。这就是纯粹的、直接的交流形式，从心灵到心灵，从眼睛到眼睛，或者从手指尖到手指尖，从身体到身体，而没有那些看得见的外形动作。

“也许科学家们能给我们解释这种看不见的过程的性质，我却只能说说我怎样感觉到它，和怎样在自己的艺术中运用这些感觉。”

可惜我们的课又给打断了，因为阿尔卡其·尼古拉耶维奇临时被叫到剧场去。

19××年×月×日

“现在我们就在自己身上寻找一下交流时放光和受光过程中的潜流，好使我们通过亲身体验来认识到它，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇建议说。

我们分成一对一对坐下，我又跟戈伏尔柯夫坐在一起。

我们不经过任何准备，就马上开始进行外表的、形体的、机械的发光和收光。

托尔佐夫立刻制止我们。

“这是一种强制，这在放光和受光这样一种细致的、毫不苟且的过程中正是应该特别提防的。因为在肌肉紧张的时候，就谈不上什么发光和收光。

“你们看，德蒙柯娃和乌姆诺娃赫刚才眉来眼去的，他们紧紧挨在一起，好象是为了接吻，而不是为了进行那种看不见的发光和收光。

“要消灭任何紧张，不管它在哪里出现。

“往后仰！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇指挥着。“不够！还不够！还要往后仰！尽可能坐得舒服和随便些！不够！太不够！要好好地歇息一下。现在彼此望着。难道这叫做望着吗？你们的眼珠都紧张得要从眼窝里蹦出来了。随便点！还要随便点！在瞳

孔里不能有任何紧张!

“你在收什么光？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问戈伏尔柯夫。

“我想继续进行我们艺术上的争论。”

“你不是想用眼睛来表达思想和话语吗？你这样做是不成的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇指出。“还是用你的声音和话语来表达思想，让你的眼睛来补充言语所没有表达出来的东西吧!

“也许，在争论时，你会感觉到在每一次交流中都能产生的那种放光和受光的过程。”

我们重新开始争论。

“在刚才的顿歇中，我感觉到你在放光。”

托尔佐夫指着我说。

“而你，戈伏尔柯夫，在准备受光。回想一下，在这种期待别人说话的静默中发生了什么事情。”

“啥事情也没有！”我解释道。“我引来证明我的想法的那个例子并没有使对手信服，因此，我准备用一个新的例子来说服他。”

“你呢，维云佐夫，”托尔佐夫突然问他，“你感受到马洛列特柯娃的最后一瞥吗？那就是真正的发光。”

“还有什么可说的!!!你看！我感受这种‘发光’已经整整一个星期了，简直什么也没有感觉到！我的老天爷！”维云佐夫发起牢骚来。

“现在，你不仅在听，而且还在努力去取得跟你说话的那个对象的心里的东西，”托尔佐夫对我说。

“除了口头上、意识上的争论和交换思想之外，你是不是感觉到，在你们心里同时还进行着一种互相触摸的过程，有一股潜流收进眼睛里去，又从眼睛里放出来呢？

“这就是通过发光和收光来进行的看不见的交流，它和水面下的潜流一样，在话语下面和沉默中不断地流着，在主体与对象

之间形成一种看不见的联系，从而造成内在的连结。

“你们该记得，在某一次课上，我曾经对你们说过，可以是看着，看见，却什么也没有给予或吸收。但也可以是看着，看见，同时又接受和发出交流中的光或流。

“现在我要做一个新的试验，来引起你们发光。你们就会跟我交流起来的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，他坐到戈伏尔柯夫的位子上来。

“放随便点，不要神经质，不要性急，也不要勉强自己。在把什么传达给别人之先，你们必须去准备你们想要传达的材料。要把自己所没有的东西传达出来是不可能的。现在你们就去准备某种材料来进行内在的交流吧，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇向我们建议。

“不久以前，你们不是觉得我们的一切工作和心理技术都是很复杂的吗？现在你们却能毫不费力地去做了。放光和受光的过程也会是这样的，”当我们准备好了的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇这样说。

“不用言语，单用眼睛把你的情感传达给我吧。”阿尔卡其·尼古拉耶维奇命令我。

“单用眼睛是不可能把我所感到的一切微妙的东西都传达出来的。”

“好吧，就让那微妙的东西没有好了。”

“那还剩下什么呢？”我不明白。

“同情和尊敬的感情。它们是可以在静默中传达出来的。但是，不能不说话就使别人理解我之所以喜爱他，是由于他聪明、认真、能干和高尚。”

“你知道我想传达给你的是什么吗？”我用眼睛盯着阿尔卡其·尼古拉耶维奇。

“我不知道，也不想知道。”托尔佐夫回答。

“为什么呢？”我奇怪起来。

“因为你老是在瞪眼睛，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。“而要使我感觉到你所体验的情感的调子，你自己就必须深刻领会它的内在实质。”

“现在呢？你知道我是用什么来交流的吗？我再不能把我所感觉到的东西表达得更加明显了，”我说。

“由于某种原因，你在轻视我，但究竟由于什么原因，如果你不用言语传达出来，我是无法知道的。不过重要的不在这里。重要的在于你有没有感觉到有一股潜流从你身上流出来？”托尔佐夫很感兴趣地问。

“我想，在眼睛里是有的。”我回答，重新去检查那似乎体会到的感觉。

“不对，刚才你所考虑的，仅仅是怎样把潜流送出来。你的肌肉紧张起来了。下巴和脖子拉得很长，眼珠仿佛要从眼窝里蹦出来。……我所要求于你的东西，要比你刚才所做的远为简单、容易而自然就可以传达出来。要把自己的愿望的光送给别人。并不需要肌肉的活动。从我们身上流出的潜流所引起的形体上的感觉是难以捉摸的，可是你刚才所体验到的那种紧张却会使你的血管破裂。”

“我不懂你的意思！”我再也忍耐不下去了。

“你先休息一下，我会设法使你回想起我们正在寻求的、而在你生活中却十分熟悉的那种感觉。

“我有一个女学生，她把这种感觉比作‘花朵发散出来的香气’，另一个说‘光芒四射的金刚钻该能体会到这种放光的感觉’。你能不能想象到那发散出香气的花朵，或者放出光芒的金刚钻所具有的感觉呢？

“我曾经感觉到这种潜流从身上流了出来，”托尔佐夫继续说，“那是当我在黑暗中看电影，看到神奇的灯把明亮的光流投射到银幕上的时候；还有当我站在热气炙人的火山裂口的边缘的时候，在这个时候，我感觉到从地心冲出来的高热，并感觉到在

紧张交流时从我们身上流出来的那种潜流。

“这些比喻没有使你领会到我们正在寻求的那种感觉吗？”

“没有，这些例子丝毫没有使我感觉到什么，”我固执地说。

“那么，我就从相反的方面来给你解释，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇象平常一样耐心地对我说。“听我说。

“在音乐会上，当音乐不能使我动心的时候，我就想出解闷的办法。例如，我从听众中随便找出一个人，用目光对他催眠。如果这是一个美丽的女人的面孔，我就努力把自己的喜悦之情传达给她；如果这张面孔是丑陋的，我就把厌恶的心情传达过去。

“这时候，我跟我所选择的牺牲品在交流，把我身上流出来的光投射给她。在这样做的时候，我所体验到的就是我们正在寻求的那种形体上的感觉，这在你们或许也是熟悉的。”

“在给别人催眠时，也体验到这种感觉吗？”苏斯托夫问。

“当然，要是你来施行催眠术，那你一定会清楚地知道我们正在寻求的东西！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇兴奋地说。

“原来这是一种平常的，我们很熟悉的感觉！”我也兴奋起来。

“难道我说过，它是不平常的吗？”托尔佐夫诧异地问。

“但是，我在自己身上寻求的倒是一种特殊的东西。”

“常常有这种事情，”托尔佐夫说，“只要一谈起创作，大家就立刻紧张起来，变得很不自然了。

“现在再来做一下我们做过的试验！”他命令。

“我在放什么光？”我问。

“又是轻视。”

“现在呢？”

“现在你想安慰我。”

“那么现在呢？”

“这也是一种好心，不过带点讽刺的味道。”

“几乎完全正确！”我为他猜到我的心意而感到高兴。

“我们所讲的那种流出潜流的感觉，你领会到没有？”

“仿佛是领会到了，”我有点迟疑地说。

“在我们的行话中，这个过程就叫做放光。

“这个名称本身很好地说明了这种感觉。

“实际上，正是我们内在的情感和愿望在放光，这种光通过我们的眼睛或身体传达出来，流到别人那里，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇兴奋地解释着。

“受光——这是相反的过程，也就是吸取别人的情感和感觉。这个名称也说明了我们现在所谈的那个过程本身。我们就来试验一下。”

我和阿尔卡其·尼古拉耶维奇交换了角色：他开始放出自己的情感，我每一次都猜得相当对。

“现在你们试用话语来说明受光的感觉吧，”做完了这种试验之后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我说。

“我也要象你刚才所谈的那个女学生那样用比喻来加以说明，”我说，“只有吸住铁的磁石才能够体验到这种受光的感觉。”

“我明白，”托尔佐夫称赞了我。

我们不得不把这一堂有趣的课停下来，因为有人等着我们去上剑术课。

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续他上次被打断了的解释。

“我希望你们能感觉到演员在言语交流和无言交流时彼此之间形成的那种内在联系，”他说。

“我似乎是感觉到过的，”我说。

“这就是内在的连结。它是由许多偶然和单独的瞬间组成的。如果我们能够使体验和情感合乎逻辑而有顺序地联系起来，

成为一个长链，并加以利用，那么这种连结就能巩固和发展，最后就会发展成为一种交流的力量，有了它，放光和受光的过程就会更巩固，更紧张，更可以感觉得到，这种力量我们叫做把握。”

“什么把握？”学生们发生了兴趣。

“就象狗（例如虎头狗）用牙齿咬住什么东西一样，”托尔佐夫解释道。“我们在舞台上也应当用眼睛、耳朵和五觉的所有器官去把握住对象。如果要听，就用心去听，并且要听见，如果要嗅，就要嗅到。如果要看，就好好去看，并且要看见，千万不要从对象的表面上滑过，或者只用视线去舐一下对象，没有去咬住它。必须用那所谓牙齿去咬住（把握）对象。当然，这不等于需要多余的紧张。”

“在演《奥瑟罗》时，我有没有——哪怕是一瞬间——显示出这种把握呢？”我去检查自己的感觉。

“一两个瞬间是有的。不过这太不够了。整个奥瑟罗角色要求连续不断的把握。不仅如此，如果说别的剧本需要把握，那么莎士比亚的这部悲剧就需要牢牢的把握。当时你并没有这样做。

“在生活中，并不是随时都需要连续不断的把握，但在舞台上，特别是在悲剧中，这种把握却是必要的。实际上，生活是怎样过的呢？其中大部分都是琐碎的、日常的事情。起床，睡觉，履行这种或那种义务。这是不需要把握的，只要机械地进行就可以。但是这样一些瞬间却不适合舞台的需要。生活中也有一些使我们产生强烈恐怖、极度喜悦、高涨热情及其他重要体验的瞬间或片刻。这些瞬间激发我们为自由、为理想、为生存和权利而进行斗争。这些瞬间是我们在舞台上所需要的。正是这些瞬间，需要用内在的和外在的把握来体现。因此必须从现实生活中抛弃百分之九十五不需要把握的部分，只有百分之五需要把握的部分才值得搬到舞台上来。正因为这样，在生活中可以没有把握，而在舞台上，在进行崇高创作的任何时刻都需要有几乎是不断的、经常的把握。在这里你们不要忘记，把握决不是形体上的极度紧

张，而是一种巨大的、积极的内部活动。

“此外，不要忘记，演员当众创作的条件是很困难的，需要经常地、坚决地跟它们作斗争。在实生活中没有舞台框的大黑洞，也没有成千的观众和明亮的脚光，不必考虑成功的问题，也不必考虑无论如何得使观众心满意足等等。所有这些条件对于正常的人应当说是不自然的。要善于去掌握这些条件，或不加以理睬，而用自己在舞台上所要执行的那种有趣的创作任务来转移对它们的注意。让这种任务吸引住演员的全部注意和创作能力，去造成把握吧。

“一想到把握，我就记起一个故事。有一个训练猴子的专家，到非洲去找他所需要的猴子。那里有数百只待售的猴子供他选择。为了从中选择出最合乎训练要求的，他做了什么呢？他把每一只猴子都隔离开来，设法用某种东西使它感到兴趣：例如用一块鲜艳的手帕在它眼前摇晃；或者用某种发光的或发声的玩具逗它喜欢。当那猴子对某种东西发生了兴趣之后，他就设法用另一种东西，如纸烟或花生，来吸引那猴子的注意。要是他能很容易就使那猴子的注意从花手帕转移到新的诱惑物上来，他就认为它是废物；反之，要是他发现那猴子不管新的东西怎样时刻在诱惑它，它的注意力还是坚定地不离开前一件东西，即手帕，当手帕不见时，它还要寻找，想从谁的口袋里去取得，那么这位猴子训练专家就决定把这注意力集中的猴子买下来，因为这猴子显示出了连结或把握的能力。

“我们也是根据把握的力量和持续性来判断我们学生的舞台注意力和交流能力的。在自己身上培养这种把握的能力吧。”

过了一会，阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续进行解释：

“我读过一些书（这些书的科学性我不敢保证），书里说，从被害者的眼睛里，有时仿佛可以看出凶手的面目来。如果真是这样，你们就可以推断，受光过程的力量是多么大了。

“如果在某种仪器的帮助下，可以看得见在创作高潮时所产

生的舞台与观众厅之间的放光和受光的过程，我们就会因为我们的神经怎样经受住我们演员送到观众厅里去的，以及我们从成千观众那里吸收来的光流的冲击而感到惊奇！

“我们自己放出去的光怎么够去充满象大剧院那样广阔的场所啊！简直是不可思议！可怜的演员！为了控制观众厅，他就要用自己身上的情感或意志的潜流来充满它……

“为什么在广阔的场所表演是很困难的呢？完全不是因为需要提高声音，加强动作。不！这是毫无用处的。而且凡是掌握了舞台言语技术的人都不害怕这一点。困难就在于放光。”

*　　*　　*

我想，今天我从学校回家时，路上所遇见的行人一定会把我当作神经失常的人看待。因为我在走路时始终做着放光和受光的练习。我不敢对迎面走来的活人进行实验，所以只好限于一些无生命的对象。我练习中的主要对象是摆在一家大皮货商店橱窗里的各种野兽标本。那里好象是一个动物园：有两掌托着盘子的大熊，有狐、狼、松鼠。我走近它们，和它们亲密地结识，试图通过兽皮深入那想象的心灵，从中吸取某种东西。我努力想从假兽身上吸取那想象的东西，我的脖子、头和身体都往后仰，甚至挤着了站在后面呆看的人；但这时我想起阿尔卡其·尼古拉耶维奇说过：不要太紧张。接着，我就象动物训练家似的对这些野兽标本催眠，并且对自己说：如果这熊站起身向我扑来，那我能不能从它的眼睛和嘴里注入我的潜流而使它停下来呢？在放光的时候，我尽量把身体贴近这对象，我的鼻子都碰到大橱窗的脏玻璃上了。我力求把自己心里的许多东西都给予对象，以致使我产生了有如开始晕船时所体验到的那种感觉。眼珠，也好象在这种情形下所常有的那样，要从眼窝里蹦出来。

“不对！”我批评自己。“这种紧张的工作，与其说是放光和受光，倒不如说是吐气和吸气。”

“随便点！随便点！”仿佛托尔佐夫在说。“为什么要那样

紧张！”

但是，当我开始把放光和受光的过程削弱下来的时候，任何形体上的感觉，不论从我身上流出或者相反地向我流入什么东西的感觉都消失了。我只好马上停止我的实验，因为我引来了观众。这家商店里有五个店员和顾客，他们都望着我微笑。大概他们已经注意到我的实验，因而觉得很好笑。但这并不妨碍我到别家商店里去重复这种实验。

这一次我是拿托尔斯泰的半身像来作为对象的。

我在果戈理铜像前坐下，又去试验自己的把握。我想用眼睛把握住这个青铜制成的纪念像，用视线来使他倾心于我，使他从坐椅上站起来。

但不久，我的眼睛由于用力过度而作痛。此外，正在紧急的关头，我的视线遇到了一个过路的熟人。

“你不舒服吗？”他同情地问我。

“是啊，很厉害的偏头痛，”我说着，脸红到耳根，不知道怎么办才好。

“永远也不能让自己有这样的紧张！”我坚决地对自己说。

19××年×月×日

在今天的课上，阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“既然放光和受光的过程在舞台交流中起着那么重要的作用，这就产生一个问题：能不能用技术来掌握这个过程呢？能不能随意在自己身上唤起这个过程呢？在这方面，有没有某种手法或诱饵，来激起我们身上那看不见的放光和受光的过程，并通过这些过程来加强体验本身呢？

“要是不能从内部到外部，那么就从外部到内部也行。在这种情况下，我们要去利用身体与心灵之间的有机联系。这种联系的力量是非常大的，可以使几乎死去的人活过来。事实上，一个淹死的人，虽然他的脉搏已经停止，知觉也已失去，但只要应用

科学所制定的原理，施以人工呼吸法，就足以使他的血液循环起来，接着使他身体各部分都恢复惯常的活动。同时，由于与血液循环有一种不可分割的联系，这个几乎淹死的人的‘人的精神生活’也就恢复过来了。

“我们在舞台上人为地去激起放光和受光的过程时，也是根据这个原则——如果内部交流不能自然而然地激起，那就从外部着手，来达到它，”托尔佐夫继续解释下去。“这种外来的帮助就是诱饵，它首先激起放光和受光过程，然后激起情感本身。

“你们很快就会看到，这种新诱饵是可以通过技术手法来掌握的。

“现在，我来表演给你们看，怎样运用这种诱饵。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇面对着我坐下，要我想出一个任务和这任务的具有内心根据的虚构，用我所体验到的那一切跟他交流。凡是有助于交流的——话语、面部表情、手势等等，他都允许我运用。同时，阿尔卡其·尼古拉耶维奇要我注意放光和受光过程中潜流流出和流入时形体上的感觉。

准备工作化了很多时间，因为我很久都没有领会到，托尔佐夫要求于我的究竟是什么。

当我领会到这一点之后，交流就顺利地进行了。阿尔卡其·尼古拉耶维奇要我加紧用言语和动作来进行交流，同时还得去注意形体上的感觉。这之后，他禁止我说话和动作，要我单以放光来继续进行交流。

但是，为了掌握形体上自行放光和受光的过程，我又花去不少时间。当我终于掌握了这种交流的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇就问我感觉到些什么。

“象是一架抽水机，从那空水池里只抽出空气来，”我俏皮地说。“我感觉到那流出来的潜流，主要是通过我的瞳孔，或许，也从朝着你的那一部分身体上流出来，”我解释道。

“那么，就请你继续从形体上机械地放光给我吧，直到你不

能再继续的时候为止，”他命令我。

但这不可能继续多久，我很快就放弃了这种我称之为“毫无意义的练习”。

“难道你不想了解这种练习的意义吗？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问。“难道内心情感不是在请求准许它来帮助你吗？难道情绪记忆不是想悄悄塞给你某种偶然的体验，好让你去运用那已经准备好的形体上放光的潜流吗？”托尔佐夫追问。

“如果没有一种使我的动作具有意义的东西来帮助我，而一定要逼迫我机械地延长这种形体上的放光，那是很困难的。换句话说，我需要放光和受光的材料。可是到哪儿去要呢，”我困惑地说。

“就把你现在所体验到的那种困惑不解和孤立无援的感觉，或者把你在自己身上发现到的别的感觉传达给我吧。”托尔佐夫提示着。

我这样做了。当我不能再继续这种毫无意义的形体上的放光时，我就设法把自己的烦闷和气恼传达给托尔佐夫。

“由我去吧！干吗老缠着我！为什么你要使我痛苦！”我的眼睛似乎这样在说。

“你刚才的感觉怎么样？”托尔佐夫又问。

“好象您在抽水机跟前放了一桶水，所以抽出来的是水，不是空气，”我又俏皮地说。

“可见，你那毫无意义的形体上的放光已经成为有意义和有目的的了，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇指出。

把这些练习重复了几遍之后，他照样来进行受光的练习。这个过程和放光一样，只不过方向相反。所以我不再去描写它了，只说一说在我的试验中产生的一个新的瞬间。

那就是在受光之前，我必须用我眼睛的无形的触角去捉摸托尔佐夫的心灵，在其中找出那种可以汲取的东西。

这就需要仔细地去察看和所谓去感觉阿尔卡其·尼古拉耶维

奇当时的心境，然后设法同他建立联系。

“你们知道，在舞台上，当放光和受光的过程不能象在生活中那样自然而然地、直觉地产生的时候，要用技术来激起它，并不是一种简单的事情，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。“不过，你们可以放心：在舞台上扮演角色的时候，这个过程要比在练习中和上课时容易完成得多。

“理由是这样：现在你们必须匆匆忙忙去寻找某些偶然的情感，来维持放光和受光的过程，但在舞台上完成这个过程却要容易和简单些。因为在当众表演的时候，一切规定情境都已弄清，一切任务都已确定下来，角色的情感已经成熟，只是在等待表露的机会而已。只要轻轻推动一下，为角色而准备的那些情感，就会象一股不断的流水般的倾泻出来。

“我们用橡皮管往金鱼缸里抽水，首先必须吸出空气，然后水才会自动流出来。在放光的过程中情形也是一样：必须先加以推动，给放光打开出路，然后情感才会从心灵深处自行流露出来。

“那么，要通过哪一些练习来学会放光和受光呢？”学生们问。

“就是通过你们刚才做过的那两种练习。

“第一种练习是：借助于诱饵在自己身上激起某种情绪（情感），再把它传达给别人。在这样做的时候，要注意自己形体上的感觉。用同样的方法使自己在跟别人交流时，自然而然去激起和领会受光的感觉，使自己习惯于这种感觉。

“第二种练习是：只要设法在自己身上唤起对放光或受光的形体上的感觉，而不用任何情绪体验。在做这种练习的时候，必须十分审慎。否则就会把简单的肌肉紧张当作放光和受光的感觉。只有掌握了形体过程以后，才可以从内部提供一种情感来进行放光或受光。但是，我再重复一遍，这样做的时候千万要避免强制和形体上的紧张。放光和受光一定要轻松、愉快、自然地来进行，不用消耗任何体力。顺便说一句，这个新手法会帮助你们

把注意力集中和固定在某一个对象身上，因为没有固定的对象是放不出光来的。

“不过，千万不要单独一个人或跟一个想象的人物去做这种练习。一定要跟那些真的活在世上，真的和你站在一起，真的想从你那里汲取情感的活的对象去交流。交流必须是相互的。如果伊凡·普拉托诺维奇不在场，你们也不要独自去做这种练习。要在有经验的人的监督下，才能使你们不至于出偏差，不至于把简单的肌肉紧张误认为放光和受光的感觉。这和任何偏差一样，是很危险的。”

“我的天，这多么难啊！”我喊了起来。

“做一种对我们的天性说来是正常和自然的事情，能说是困难的吗？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇觉得奇怪。“你错了。正常的事情是容易做到的。使自己习惯去做违反天性的事情才难得多呢。因此，要去认识天性的规律，去领会哪一些事情对它才是自然的。我可以预言，总有一天，你们和对手一起站在舞台上的时候，会用你们现在还觉得困难的看不见的内部交流、连结或把握同他们发生联系。

“肌肉松弛、注意、规定情境等等，从前在你们看来也是困难的，现在却是你们所不可或少的了。

“所以你们应当高兴，因为你们又多了一种能激起交流的、新的、极其重要的诱饵——放光和受光——来丰富你们的技术了。”

第十一章　适应及演员的其他元素、资质、能力和才干

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇走进教室，他读了拉赫曼诺夫挂起的那个字牌："适应"，对我们的学习达到了新阶段表示祝贺，接着就叫维云佐夫，并给他这样一个任务：

"你需要到城外去看朋友，你希望在那里很愉快地度过一段时间。火车是两点钟开，现在已经一点钟了。你怎样才能早点从学校里溜出去呢？困难在于，不但你要骗过我，而且还要骗过你的全体同学。这到底该怎么办呢？"

"可以假装忧愁、抑郁、痛苦和生病的样子，"我替他出了一个主意，"好让大家问你：'你怎么啦？'然后你就编一个令人意想不到的故事，要编得叫大家都相信。这样一来，就不得不让你这位病人请假了。"

"噢，这我明白！明白极了！"维云佐夫立刻兴奋起来，他高兴得跳起来，用脚跟叩了几下，那副高兴的样子实在难以形容。

但是……叩了三四下之后，他突然跌倒了，高声叫痛，跷起一条腿，待在那里一动也不动，痛得面孔都扭歪了。

起先我们以为他在骗我们，以为这是他玩弄的把戏；可是他那副样子实在很痛苦，我不能不相信，我站起来想去帮助这位可

怜的人，但是……又不大相信。其余的人都飞快地跑到舞台上去。维云佐夫不让任何人去碰他的脚，他试着把脚踏下地，但立刻又大声呼痛，弄得我和阿尔卡其·尼古拉耶维奇面面相觑，用眼睛互相探问：舞台上发生的事情，到底是真的呢，还是假的？大家小心翼翼地把维云佐夫扶到出口处。他们搀着他的两腋，他用那条好腿一跳一跳地走着。大家步伐都很慢，庄重地、不声不响地向前移动。

突然间，维云佐夫跳起卡玛林舞来，忍不住地哈哈大笑。

“喏！……我体验得真好！真好！……真是太好了！完全和真的一样！一点破绽也看不出来！”他边笑边说着。

大家报之以掌声，而我又一次感觉到他的才能。

“你们知道为什么大家对他鼓掌吗？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问，立刻又自己回答说：“因为他找到了很好的适应，并且把它执行得很成功。

“从现在起，我们把这种内部的和外部的巧计称为适应；用这种巧计，人们就能在交流中彼此适应，并影响自己的对象。”

“什么是‘适应’呢？”学生们问。

“刚才维云佐夫所做的就是。为了要提前离开课堂，他就用巧计来适应了，”托尔佐夫解释道。

“依我看，他简直是捉弄我们！”不知谁气恼地说了一句。

“难道没有这种捉弄，你们就能相信他吗？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问。“为了达到目的，想从学校里溜走，要一要诡计是必需的。维云佐夫所以能达到目的，骗过我们，正是因为他适应了外部条件，适应了妨碍他溜走的规定情境。”

“那么说，适应就是欺骗了？”戈伏尔柯夫追问。

“在某种情况下，适应是欺骗；在另一种情况下，它是内心情感或思想的清楚的说明；有时，适应能帮助你吸引你想要与之交流的对象的注意；使他听从你的支配；有时，适应能把一种只能意会而不可言传的无形的东西传达给别人以及其他等等。

“你们可以看到，适应的能力和作用是多种多样的，数也数不完的。

“举个例子来说：假定你——那兹瓦诺夫的地位很高，而我是个向你求助的人。我很需要你的帮助。可是你完全不认识我。因此，为了达到自己的目的，我必须用某种方法在一群向你求助的人中间显得突出。

“但是，怎样才能吸引和控制住你的注意呢？怎样才能加强那种好容易才产生的联系和交流呢？怎样才能影响你，而使你有利于我呢？用什么样的手段来影响你的智慧、情感、注意和想象呢？怎样才能打动这位有势力的人的心呢？

“如果他以内心视觉看到我的可怜的生活条件，如果他在自己的想象中造成一幅哪怕和实际惨状只有一点相似的图景，他就会对我感到兴趣，打开心怀来和我相互交流。这样我就得救了！但是，为了要深入别人的心灵，感觉到它的生活，就需要适应。

“我们总是借助于适应而尽量鲜明地表露出自己的内在情感和心境的。

“但在另一种情况下，我们却又会借助于同一种适应来掩饰、来伪装自己的情感和心境。例如一个骄傲自尊的人，他会努力装出很愉快的样子来掩饰他那受委屈的心情。又如一个法官，他在审问罪犯时，机警地用各种适应来掩饰自己对被审问的罪犯的真正态度。

“适应是各种交流甚至是独自交流的重要方法之一，因为要使自己信服，就必须适应自己和自己的精神状态。

“我们的任务和所要表达的情感愈复杂，适应就应该愈美妙、愈细致，它的作用和形式也应该愈多种多样。”

“请原谅，”戈伏尔柯夫争辩起来，“这一切东西，话语都可以表达得出来。”

“你以为话语能把情感的一切微妙的地方全都表达出来吗？不，在交流的时候，光靠话语是不够的；话语是过于粗笨，过于

死板了。要使话语具有生命，就需要情感，而要把情感显露出来并把它传达给交流对象，就需要适应。适应能补充话语，表达出话语所无法表达的东西。”

“那是说，适应愈多，交流就愈有力、愈完整了？”不知谁问了一句。

问题不在于适应的量，而在于它的质。

“哪一种质是舞台所需要的呢？”我想弄清楚这个问题。

“适应的质是多种多样的。每一个演员都有自己独创的、他所特有的适应，其来源和优点各不相同。要知道，在实生活中也是这样的。男、女、老、幼，高傲、谦虚、易怒、和蔼、暴躁、文静的人等等，都有自己独特的适应方式。

“每一种新的生活条件，环境、地点和时间都会使适应起相应的变化：例如，在夜里，当大家都睡着的时候，你所用的适应方式跟你在白天当着人们的面所用的方式就会有所不同。当你到达外国之后，你就会去找寻某种方式，来适应当地条件。

“我们所体验到的每种情感，在表达时，都要求有它极其细致的适应特点。

“一切交流形式——相互交流、与群众交流、与想象的或不在场的对象交流及其他交流，也都要求有相应的适应方面的特点。

“人们用自己的五觉，用看得见和看不见的交流方法，就是通过眼睛、面部表情、声音、手、手指、身体的活动，也通过放光和受光来进行交流。而在各种场合下进行交流，都需要有相应的适应。

“某些演员在体验悲剧时具有很好的适应，但在体验喜剧时却完全失掉这些；或者相反，演喜剧时具有很好的适应，演悲剧时却变得很坏。

“往往有这样的演员，他们能很好地体验人的情感的一切方面，也具有很好的、正确的适应。但是，这些演员常常只是在小

型的排演中，当导演和观众坐得很近的时候，才能给人较深的印象。当他们到舞台上去，也就是要求他们更鲜明突出地去表演的时候，这种适应就大为减色，不能越过脚光，即使能越过，也常常不够鲜明，不合乎舞台的要求。

“我们也知道某些演员具有鲜明的适应，但是式样不多。由于缺乏变化，这种适应很快就失掉自己的力量和鲜明的性质，而变得迟钝不堪。

“可是，也有不少命运不佳的演员，他们的适应虽然正确，却很不好，总是千篇一律，黯然无光的。这种人永远不能成为第一流的舞台艺术家。”

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续讲述上一课没有讲完的话。

“如果说，在生活中人们需要很多的适应，那么在舞台上演员对它的需要就更多得多；这是因为在舞台上我们不间断地在交流，所以随时都需要适应。同时，适应的质——鲜明、多采、大胆、微妙、深湛、优美、有趣——起着很大的作用。

“例如，维云佐夫在上一课所表现出的适应就很鲜明，而且达到大胆的程度。不过也可以有不同的方式。威廉密诺娃、戈伏尔柯夫和维舍洛夫斯基，你们到舞台上去，给我们表演一下‘烧钱’的习作，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇命令他们。

威廉密诺娃懒洋洋地从椅子上起身，满脸不高兴地站着，她期待那两个对手也会学她这副样子站起来。可是，他们却坐着不动。

接着是一阵难堪的沉默。

威廉密诺娃忍受不了这种沉默，就开始说话。她故意装出女性的娇态，把话说得很温柔，因为她从自己的经验知道，这样做会对男人起作用。她垂下目光，不断地去抚弄椅子的号牌，想以此来掩饰自己的心境。为了掩盖脸上泛出的红晕，她拿手帕遮住

自己的脸。

沉默仿佛没有个完。为了填满它，为了减轻这种处境的难堪程度，给它添上戏谑的色彩，威廉密诺娃用力挤出笑声来，可是笑得很不自然。

“这真叫我们感到无聊！唉，真是太无聊了！”这位美人断然说。“我真不知道要怎么说才好。请你给我们一个新的习作吧……那时候，我们就会表演得……表演得……好得不得了！”

“好！做得好！好极了！现在我不需要这个‘烧钱’的习作了！因为你已经把我所需要的都表演出来了，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇肯定地说。

“她到底表演了什么呢？”我们问。

“如果维云佐夫表现给我们看的是大胆的、鲜明的、外部的适应，那么威廉密诺娃所表现的就是比较优美的、微妙的、内部的适应。她耐心地用各种方式来逗我，使我可怜她；她很好地运用了自己的窘态，甚至是眼泪；一有机会，她就卖弄风情，来达到目的，而她也终于完成了自己的任务。她常常变换自己的适应，希望把她所体验到的一切情感的色彩都传达出来，并且迫使我去接受。

“她并没有满足于一种适应，她尝试着用第二种，第三种，希望最后能发现一种最有效的适应，来深入对象的心坎。

“必须善于去适应环境、时间和每一种人。

“如果去对付一个愚笨的人，就必须适应他的思维能力，找出最简单的语句和这愚笨的人所能理解的适应方式。

“反之，如果交流对象是一个机敏的人，就要比较谨慎地行动，找出比较微妙的适应，使他看不透你的巧计，逃避不开交流，等等。

“适应在创作中的作用有多么重要，从下面的事实就可以看得出来：有许多演员体验能力并不高明，但有卓越的适应能力，他们在舞台上往往比那些体验得更好更深、但适应能力较弱的演

员，更能使观众感受到他们内在的‘人的精神生活’。

“最好来看一看儿童的适应。他们表现自己的适应要比成年人更来得鲜明突出。

“例如我有两个外甥女，小的那个，感情非常强烈。为了表达自己的极度高兴，她觉得接吻是不够的，因为这还不能表达出她的全部愉快，为了加强表情，她要用嘴来咬。这是她自己并没有觉察到的适应。这种适应是不由她自主地迸发出来的。正因为如此，当那个使她高兴的人叫起痛来的时候，这傻丫头才着实吃了一惊，反问自己：到底什么时候我把他‘咬了一口’呢？

“这就是下意识的适应的例子。

“相反，那个大的外甥女却是完全有意识地、深思熟虑地去选择自己的适应。对于不同的人，她是按照她对他们尊敬的程度和他们给她帮助的大小，来分别表示敬意和谢意的。但是，这种适应也不能认为是完全有意识的，因为：

“在产生适应的过程中，我发现有两个步骤：（一）选择适应，（二）完成适应。我同意，那个大的外甥女是有意识地来选择自己的适应的。不过，跟大多数人一样，她在很大程度上还是下意识地完成这种适应的。所以，我把这种适应叫做半意识的适应。”

“那么有没有完全有意识的适应呢？”我很感兴趣地问。

“当然有，不过……在现实生活中，我还没有觉察到这样的适应——其选择和完成都完全是有意识的适应。

“只有在那看起来是为下意识的交流开辟了广阔场地的舞台上，我才时刻遇到完全有意识的适应。

“这样的适应就是演员的刻板法。”

“为什么你说舞台为下意识的交流开辟了广阔的场地呢？”我追问。

“因为在当众创作时，需要有力的、能给予观众极其深刻的影响的手法，而大多数有机的、下意识的适应都是属于这一类手

法的。这种适应是鲜明的，令人信服的，自然的和富于感染力的。此外，还因为只有借助于这种有机的适应，才能把难以捉摸的、微妙的情感从舞台上传达给成千的观众。在表现伟大的古典作品的形象的生活时，由于他们的心理状态很复杂，这种适应就更是有着头等重要的意义。这种适应只有我们的有机天性和它的下意识才能创造和传达出来，光靠智慧，光靠演员技术是制造不出的。这种适应只有在情感自然高涨的瞬间下意识地自行产生出来的。

“下意识的适应在舞台上是多么光辉灿烂啊！它使对手心向神往，使观众牢记不忘！它的力量就在于出人意外、大胆果敢。

“观众注视着演员的表演，注视着他在舞台上的行为和动作，期待他在这一段重要的戏里能大声、清楚而严肃地说出自己的台词。但突然与此相反，他完全出人不意地用戏谑、愉快、几乎听不见的声调说了出来，这样来表达了自己新颖的情感。这种突然性是那么诱惑人，令人惊讶，仿佛这段戏确实非这样表演不可。‘怎么我没有猜到，这里还包含着这样的意义?!’观众惊喜地观赏着这种出人意外的适应。

“这种出人意外的适应，我们常常能在伟大的天才身上看到。但即使在这些杰出人物身上，这种适应也不是经常都能具有，而只是在灵感来临的瞬间才产生的。至于半意识的适应，我们在舞台上却常常可以看到。

“我不准备去分析每一种半意识的适应都有多少下意识的成分。

“我只想说一说，在舞台上表露和传达情感的时候，即使是最少的下意识，也都会带来生命和脉搏。”

“这样说来，”我力求得出一个结论，“你完全不认为舞台上可以有有意识的适应了？”

“我认为在下面的情况下是可以有的，那就是当导演、其他演员以及邀请的和非邀请的提意见者从旁给我提示的时候。但是

……必须谨慎机智地采用这种有意识的适应。

“不要照他们所提示的样子直接去采用这种有意识的适应。不要容许自己作简单的模仿！必须善于攫取别人的适应，使它化为己有。要达到这一点，就需要用一番功夫，需要新的规定情境、诱饵和其他。

“当演员在现实生活中看到那种对自己的角色说来是典型的适应，想把它移植到自己身上，移植到所要创造的形象身上来的时候，他也应该这样去做。在这种场合，也要避免简单的模仿，因为这总是导使演员走上做作和匠艺式表演的道路。

“如果你们自己给自己想出了有意识的适应，那就要借助于心理技术使它活跃起来，因为心理技术能给你们注入一点下意识的成分。”

19××年×月×日

“维云佐夫，你跟我一起到舞台上去，把你上次表演的那个习作再表演一下，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇命令他。

这个机灵的小伙子很快就跑到舞台上去，托尔佐夫慢吞吞地在他后面走着，走以前，低声对我们说：

“现在我要维云佐夫露马脚！”接着就对维云佐夫说。“你无论如何都得提早离开课堂！这是你主要的基本的任务。执行吧！”

托尔佐夫在桌子旁边坐下来，忙着自己的事：拿出一封信，一心一意地读着。他的对手站在旁边，聚精会神地想着更巧妙的适应来惹阿尔卡其·尼古拉耶维奇的注意，设法欺骗他。

维云佐夫采用了各种各样的巧计，但是，托尔佐夫只是故意不理睬他。这个坐立不安的小伙子，为了要从课堂里溜走，简直是想尽了办法！他一动也不动地坐了很久，脸上露出痛苦的表情。（如果阿尔卡其·尼古拉耶维奇去看他一眼，那一定会可怜他的。）后来，他突然站起来，匆匆地走到幕后去。他在那儿站

了一会，踏着病人般的摇摇晃晃的步子又走回来，一面用手帕揩着额上的冷汗，一面沉重地坐到阿尔卡其·尼古拉耶维奇近旁的椅子上，可是阿尔卡其·尼古拉耶维奇还是不理他。

维云佐夫表演得很真实，我们都从观众厅里对他表示赞许。

接着，他几乎疲倦得要死，全身痉挛起来，甚至从椅子上滑到地板上去，他做得那么过火，不禁使我们发笑了。

但是，阿尔卡其·尼古拉耶维奇毫无反应。

维云佐夫又想出一种新的适应，这使我们笑得更厉害。这一次托尔佐夫还是默不作声，还是不去理睬这位表演者。

维云佐夫表演得愈过火，我们在观众厅里就笑得愈厉害。这更怂恿他去做出愈来愈新的、非常可笑的适应，最后竟达到了丑角化的地步，引起哄堂大笑。

这正是托尔佐夫所期待的。

“你们明白刚才所发生的事情吗？”当大家安静下来时，他问我们说。

“维云佐夫的基本任务是要从课堂里溜走。他的一切动作、言语以及用装病来引起我注意和怜悯的企图，都不过是想用来完成基本任务的适应。开头他表演得很好，他的那些动作也是恰当的。后来就糟糕了，他一听到观众的笑声，就立刻转移对象，不再来适应不理睬他的我，而去适应你们这些对他的噱头感到兴趣的人了。

“他的任务完全变了，变成逗乐观众。但要怎样给这新的任务找到根据呢？到哪里去找到规定情境呢？怎样才能使自己相信这些规定情境并加以体验呢？维云佐夫所能做到的就是演员式的矫揉造作。这也就是造成表演游离的原因。

“一有这样的情形发生，真正的活生生的人的体验就立刻停止，匠艺式的表演就取而代之。基本任务就分解成为一系列的把戏和噱头，而这正是维云佐夫十分喜爱的。

“从这一瞬间开始，适应变成了目的本身，它所起的作用不

是它所应当起的辅助性的作用，而变成主要的了（变成为适应而适应）。

“这种游离在舞台上是常有的现象。我知道，不少演员具有卓越的适应，可是他们运用适应，不是为了帮助交流，而是为了在舞台上表现适应本身，来使观众开心。他们跟维云佐夫一样，把适应变成孤立的噱头或余兴节目。个别瞬间的成功冲昏了这些演员的头脑。他们情愿牺牲角色来换取观众的哄笑、喝采以及个别瞬间、对话和动作的成功。后面这些东西往往是跟剧本不相干的。在滥用适应的情况下，这些东西都失去意义，而变成多余的了。

“可见，好的适应对演员也可能成为一种危险的诱惑物。这中间有很多原因，甚至有这样的情形，整个角色始终都在诱惑演员去滥用适应。就拿奥斯特罗夫斯基的剧本《智者千虑必有一失》中马麦耶夫老头子这个角色来做例子。这老头子因为无所事事，总是向大家说教；在整出戏里，他所做的就只是劝导他所遇到的任何人。在一个五幕剧里仅仅执行一个任务——说教又说教、反复拿同样的思想情感跟对手去交流，是不容易的。在这种条件下，很容易陷于千篇一律。许多扮演马麦耶夫的演员，为了避免这种毛病，就把自己的注意力转移到适应上去，在执行同一任务（说教又说教）时不断变换着适应。由于经常不断地变换适应，表演就多样化了。这当然是好的。但不好的是，这种适应往往在不知不觉中变成演员主要的和唯一关心的事情了。

“如果我们仔细研究这种演员在这些瞬间的内心活动，那就可以发现他们角色的总谱是由如下的任务组成的：我要成为严厉的人（而不是想用严厉的适应来达到自己的目的），或者我要成为温存、坚决、急躁的人（而不是想用温存、坚决、急躁的适应来完成自己的任务）。

“可是你们知道，为严厉而严厉，为温存、坚决、急躁而温存、坚决、急躁，是不行的。

“在这一切情况下，适应不知不觉就变成了独立自在的目的，它排斥了马麦耶夫整个角色的主要的、基本的任务（说教又说教）。

“这种手法会使演员去为适应而做作适应，使他离开任务，甚至于对象。这时候，活生生的人的情感和真正的动作将会消失；而为做戏的情感和动作所替代。大家知道，做戏式的动作的典型特点主要就是：尽管舞台上有着对象，也就是按照剧本的规定应当与之交流的对手，演员却往往到观众厅里去找另一个对象，并且来适应后者。

“这种表面上跟一个对象交流，而实际上却去适应另一个对象的手法，是非常荒谬的。

“我举一个例子来表明我的意思。

“假定你住在一幢房子最高的一层。在相当宽阔的街道的那边，住着你的恋爱对象。你怎样向她表示爱慕之情呢？送飞吻，用手按住心头，装出陶醉、抑郁、怀念的神情，用舞剧的手势问她是否允许过去看望她等等。所有这些外部的适应，你都要做得比较强烈而显明，否则对方就什么都不会明白。

“现在来了一个意想不到的好机会：街上什么人也没有，她一个人站在窗口，这幢房子的其他窗子都关着……没有什么会妨碍你向她大声谈情谈爱。你必须提高嗓子来适应你和她之间的宽广距离。

“这次表白之后，你在楼下遇见了她——她挽着她严厉的母亲的臂膀在一起走。怎样利用这个机会，在很短的距离内向她表示爱情或请她去赴约会呢？

“为了适应这次相遇的情境，你不得不采用一种难于觉察却又富于表现力的手势，或者就只用眼睛。如果你需要说几句话，那你就必须使别人觉察不出，用很低的声音在她耳边说。

“你正准备这样去做的时候，突然在街道对面出现了你的情敌。你血液直往头上冲，失去了自制力。你想在情敌面前夸耀自

已胜利的欲望是那么强烈，你忘记了她妈妈就在旁边，竟大声说出情话来，还做出不久以前在远距离交流中做过的舞剧手势。这一切都是为情敌而做的。可怜的姑娘！由于你的荒谬举动，她将会遭到她的妈妈多么厉害的谴责啊！

“大多数演员在舞台上经常肆无忌惮地表演着的，正是这种正常人所无法理解的荒谬举动。

“他们按照剧本的规定，跟对手站在一块，但是他们却打算用面部表情、声音、活动和动作来适应演员和正厅最后一排之间的距离，而不去适应他们和对手之间的短距离。简单点说，这些演员跟对手站在一起，却不去适应对手，而去适应正厅里的观众。这样就产生了不真实的表演，这种表演无论表演者自己或者观众都是不能相信的。”

“但是，请原谅，”戈伏尔柯夫提出异议，“我不能不想到买不起正厅头几排座票的观众，他们不象坐在头几排的那样，什么都听得见。”

“首先你应当想到对手，而且去适应他，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇回答说。“对于坐在正厅最后几排的观众，我们有一种特殊的说话方式，那就是把声音练好，使元音、特别是辅音发得准确，运用这样的吐词，你可以象在房间里那样轻轻地说，而观众却比你大声叫喊时听得更清楚；特别是当你的说话内容引起观众兴趣，促使他们去深入领会你的台词的时候。要是你为做戏而高声喊叫，那么，要求你轻轻说出来的那些微妙的话语就会失去内在涵义，观众也不会来欣赏你的愚蠢表演了。”

“不过，总应该让观众看到舞台上所发生的事情。”戈伏尔柯夫不肯让步。

“正是因为这个缘故，才需要有控制得很好的、明确的、有顺序的、合乎逻辑的动作，特别是如果你想使观众对它发生兴趣，或者使他们去深入领会你在舞台上所作所为的话。但假使演员违反自己的意愿，毫无节制，毫无意义地挥动手臂，采取各种

姿势，那么，即使这些手势和姿势很美，也不能让观众看多久，首先，因为这无论对于观众或剧中人都是不需要的；其次，因为滥用这种姿态和动作，经常重复它们，很快就会使人厌腻。老是看同样的东西是很无聊的。我讲这一切，是为了说明舞台和当众表演怎样使演员离开自然的、真正的、人的适应，而推动他去作程式化的、不自然的、演员式的适应。必须用一切方法把这种适应从舞台上和剧场里无情地清除出去。”

19××年×月×日

“现在要谈的是如何产生和表现适应的技术手法问题，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇一走进教室就这样说道。

他把这定为今天讲课的题目。

“我先从下意识的适应谈起。

“遗憾得很，我们没有进入下意识领域的直接方法，因此我们应该运用间接的方法。在运用间接方法这一点上，我们有许多诱饵，足以激发体验过程。而哪里有体验，哪里就必然会产生交流和有意识的或下意识的适应。

“在我们的意识所不能进入的这一领域里，我们究竟还能做些什么呢？那就是不要去干涉天性，不要去破坏或强制天性的自然想望。当我们能够使自己达到这种正常的人的状态时，最细微、最深藏的情感就会流露出来，创作过程就会自然而然地完成。这是灵感来临的瞬间，这时候，适应会下意识地产生，会象一股流水那样流出来，它的光芒会使观众目眩。这就是我们对这个问题暂时所能说的一切。

“在半意识的适应方面，我们的处境就不同了。在这里，我们可以借助于心理技术做一点事情。我只说‘一点事情’，是因为即使在这方面，我们的能耐也并不怎么大。产生适应的技术手段也并不丰富。

“我有一个探索适应的实际方法。这很容易用例子来说明。

威廉密诺娃！你记不记得，在好几课以前，你曾经央求我取消‘烧钱’的习作，而用各种各样的适应三翻四复地说着那些同样的话吗？

“现在，你就把这个场面用习作的形式表演出来，不过不要运用那些旧的、已经运用过并且已经失去力量的适应，要有意识地或下意识地去发现新的适应。”

威廉密诺娃没有能够这样做，除了两三个适应是以前没有运用过的以外，可以说，全是重复着旧的、用腻了的适应。

“要到哪里去找到愈来愈新的适应呢？”当托尔佐夫责备威廉密诺娃的表演千篇一律时，我们都不明白地问。

托尔佐夫并不直接回答，他转过身来对我说：

“你是速记员和我们的记录员。你就来记下我口述的字吧：

“安静，激动，仁慈，讽刺，嘲笑，挑剔，责备，调皮，轻视，绝望，威胁，愉快，和善，怀疑，惊愕，警告……”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇还举出人的其他各种心境、情绪、感觉等等，这构成一张很长的表。

“在这表上指一下，”他对威廉密诺娃说，“然后把你随便指到的那个字眼读出来。让这字眼所表明的心境变成你的新的适应。”

威廉密诺娃执行了他的命令，读出和善这个字眼来。

“就拿这新的适应去代替你所运用过的适应，再为你所采取的变化找到根据，这将会使你的表演焕然一新，”托尔佐夫向她建议。

威廉密诺娃很容易就找到了和善的根据和调子。可是普希钦却超过了她的成就。他用低沉的声音叽里咕噜地说了些什么，说得很流畅。同时，他那胖呵呵的身子和脸上都浮现出无限的和善。

大家都笑了起来。

“这证明新的适应对于同样的任务——说服我——也是合适的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇指出。

威廉密诺娃又在表上指了一下，读出另一个词：挑剔。她用女人的那种婆婆妈妈的劲儿表演起来，但这一次，戈伏尔柯夫超过了她的成就。因为在吹毛求疵这方面，没有人比得上他。

“这又一次向你们证明我的手法是有效的，”托尔佐夫总结说。

这之后，其余学生也都来做这种练习。

“任何其他的人的精神状态或情绪，你都可以补充在这表上，这一切都适宜于作为适应的新的色彩和色调，只要它们具有内心的根据。适应方面的强烈对照和出人意外的手法，在表达精神状态时只会帮助你去影响别人。实际上也是这样：假定你看了戏回来，这出戏给你极深的印象……如果只说演员的表演很好，好极了，无与伦比，难能可贵等等，你都嫌不够。所有这些形容词都表达不出你所体验到的那一切。你非装出抑郁、颓丧、疲累和极度忿然的神气不可，想以这些出人意外的适应的色彩来表达出你的高度喜悦和愉快。在这些瞬间你会自言自语地说：

“‘真见鬼，这些坏蛋演得多好啊！’或者说：‘怎么也抑制不住那种兴奋的心情！’

“这个手法在正剧、悲剧和别的体验方面都是有效的。实际上，为了加强适应的色彩，你可以在最富于悲剧性的瞬间突然笑起来，好象是在对自己说：

“‘实在可笑，命运会这样逼迫我！’或者说：‘怀着这样绝望的心情，你哭不出，只能笑！’

“现在想一想：既然面部、身体、发音器官必须对演员在舞台上的下意识生活中的那些难以表达的微妙之处有所反应，那么，它们应该具有怎样的灵活性、表现力、敏感，该受到怎样的训练啊！

“适应对演员在交流时所用的表现手段提出最高的要求。

“这就责成你们相应地去训练自己的身体、面部表情和声音。由于研究适应，我暂时只顺便提到这一点。希望你们会自觉

地去进行体操、舞蹈、剑术、练声等方面的练习。”

* * *

课上完了，阿尔卡其·尼古拉耶维奇正准备离开，突然间，幕拉开了，我们看到舞台上我们亲爱的“马洛列特柯娃客厅”装饰得象过节似的。那里面到处挂着大小不等的字牌，上面写着：

一、内部速度节奏；

二、内部性格特征；

三、控制与修饰；

四、内部道德与纪律；

五、舞台魅力；

六、逻辑与顺序。

“字牌很多，不过我所要说的暂时还不多，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇一面说，一面看着亲爱的伊凡·普拉托诺维奇这个新发明。“因为我们还没有研究完内部创作过程所必需的一切元素、能力、才干和资质。还有一些东西有待研究。我一向是从实践、从明显的例子或亲身的感受出发来接触到理论和创作规律的，现在的问题是我怎样才能够不破坏我的基本方法来谈这些东西呢？真的，现在怎么去说明那看不见的内部速度节奏，或者那看不见的内部性格特征呢？又怎么用动作作为显明例证来进行解释呢？

“等到将来研究那看得见的外部速度节奏和外部性格特征的时候，再来接触这个问题，难道不是简单些吗？

“那时候，可以通过显明的外部动作来研究它们，同时又可以从内部来感觉它们。

“其次，现在我们手头还没有一个剧本或角色，要求我们在表演时具有持久的控制，我怎么去说明这种控制呢？同样，当我们还没有修饰的对象时，我怎么去说明这种修饰呢？

“再次，你们大多数人只不过在观摩演出中到舞台上露过一次脸，我怎么去向你们说明舞台创作中的艺术方面及其他方面的

道德和纪律呢?

“最后，如果你们还没有感受到舞台魅力的力量和它对成千观众所起的影响，我又怎么去说明这种舞台魅力呢?

“剩下的是逻辑和顺序。

“我觉得，在过去上课期间，我已经屡次谈到这个题目，也许你们听都听厌了。在整个讲课过程中，我已经在各个不同场合谈到逻辑和顺序，而且谈了很多，今后还要老谈到它。”

“你什么时候谈过这些？”维云佐夫问。

“怎么，什么时候?!”阿尔卡其·尼古拉耶维奇感到惊异。“我经常谈，一有机会就谈。例如，当我们研究有魔力的‘假使’和规定情境的时候，我曾经要求在想象虚构中必须有逻辑和顺序；当我们研究如何去执行形体动作的时候，就拿空手数钱来作例子，我也要求在动作中必须有严格的逻辑和顺序；当我们研究注意对象的不断转换，把《布朗德》中的某一场戏分成若干单位，又从这些单位中得出任务，并加以命名的时候，我都要求有极严格的逻辑和顺序。在研究各种诱饵的运用，研究其他等等课程的时候，我也一再谈到过这点。

“现在我觉得，对于你们在逻辑和顺序方面所应当知道的初步知识，我都已经说了。其余可以留待将来，随着课程的进展再来加以补充。既然是这样，难道还需要为逻辑和顺序订出一个单独的课程表吗？我怕那样做就会脱离实际，流为理论的空谈。

“正因为如此，我对于这些尚未研究到而为创作所必需的元素、能力、才干和资质，只能顺便提一下，伊凡·普拉托诺维奇提醒我们，要把那些被遗漏的元素补充上去。将来，当我们自然而然接触到各种现在还没有提到的问题时，我们可以先从实践中去体验和感受，然后从理论上去认识现在被遗漏的每一个元素。

“这就是我目前所能告诉你们的一切。

“现在我们可以把我们在研究创作所必需的内部元素、能力、才干和资质方面的长期工作告一段落〔49〕”。

第十二章　心理生活动力

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“现在我们已经考察过自己的各种元素，能力、资质和心理技术手法了，我们可以说，我们的内部创作器官已经准备好了。这就是我们的军队，可以用它来开始军事行动。

“我们需要能指挥它去作战的统帅。谁是这些统帅呢？”

“我们自己就是，”学生们回答。

“谁是这个‘我们’呢？这种难以理解的东西在哪里呢？”

“这就是我们的想象、注意和情感，”学生们列举了一通。

“情感！这是最最主要的，”维云佐夫肯定地说。

“我同意你的看法。只要感觉到角色，所有内心的力量就可以马上进入准备战斗的状态。

“这样，第一个和最重要的统帅，创作的推动者和动力是找到了。这就是情感，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，接着他又指出：“不过，遗憾的是，它不怎么好说话，不肯乖乖地服从命令。这点你们已经从实践中了解到。因此，如果情感没有自然而然地被激发起来去从事创作，你就不能开始工作，而应该去求助于另一个统帅。谁是这‘另一个’统帅呢？”

“想象！没有它……什么都谈不到！”维云佐夫肯定地说。

“那么，你就去想象出一些什么，然后让你的全部创作器官

活动起来吧。”

“想象些什么呢？”

“不知道。”

“我需要一种任务，有魔力的‘假使’，应该是这样的，要使得……”维云佐夫说。

“从什么地方去找到这些东西呢？”

“智慧，懂得不？它会来暗示的，”戈伏尔柯夫说。

“既然智慧会来暗示，那么智慧也就变成我们所要寻找的统帅、推动者和动力了。它能发动创作，也能指导创作。”

“那么说，想象就不可能成为统帅了？”我问。

“你也明白，它本身就需要别的东西去推动和领导的。”

“注意是统帅，”维云佐夫肯定地说。

“我们就来研究一下注意。它的职能是什么？”

“它会帮助情感、智慧、想象、意志，”学生们又列举了一通。

“注意就象是一面镜子，它把光线反射到选定的对象上，使思想、情感和欲望对对象发生兴趣，”我说。

“谁来指出这个对象呢？”托尔佐夫问。

“智慧。”

“想象。”

“规定情境。”

“任务，”我们想起来了。

“那么说，任务也成为发动创作的统帅、推动者和动力了；任务指出对象，至于注意，既然做不出这种事情，就只能起辅助的作用了。”

“好的，就说注意不是统帅。那么谁是呢？”我追问。

“你们去表演一下对付疯子的习作，就可以明白，谁是推动者、动力和统帅。”

学生们都默不作声，互相望着，不想起身。最后，大家才一

个个站起来，很不乐意地向舞台走去。但是阿尔卡其·尼古拉耶维奇要我们停下来：

“你们能克制自己，这很好。这证明了你们有某种意志。不过……”

“那么说，它就是统帅了！”维云佐夫突然喊起来。

“不过……你们刚才向舞台走去的时候，好象是准备去死似的，并不是听从意志，而是违反意志的。这样产生不出什么创作。内心的冷漠是燃不起情感的，而没有情感也就不会有体验和艺术。如果你们刚才是满怀着表演的热情，象一个人似的奔上舞台，那还可以说是有意志，即创作意志。”

“可是，靠着那种叫人厌透了的对付疯子的习作，您是没法使我们具有创作意志的，”戈伏尔柯夫嘟哝着说。

“我还是要试试看！你们知不知道，当你们正期待着那疯子会从大门进来的时候，他却已偷偷地跑到了后面的台阶上，现在正在拼命打着后门。那里的门年久失修，是用搭扣扣住的，如果他把门打破了，你们就跑不脱了！现在，在这新的规定情境下，你们要预先采取什么步骤呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇向我们提出这个问题。

学生们思索起来，集中起注意力，全神贯注地考虑着对策，最后，决定去修筑第二座障碍物。

我们这些小伙子都吵吵嚷嚷忙了起来。大家都很兴奋，眼睛放出光芒，心跳得很厉害。总之，跟我们最初表演这个如今已使我们厌倦的习作时的情形，几乎是一模一样。

“当我要你们去重复表演这场对付疯子的戏时，你们曾设法强制自己，勉强走到舞台上去，并且设法在自己心里去激起所谓人的意志，可是这种强制并没有使你们对角色发生兴趣。

“后来我暗示了一种新的‘假使’和规定情境。在这个基础上，你们就对自己提出了一个新的任务，激起了一些新的欲望（意志）——这一次可不是普通的欲望，而是创作的欲望。大家

都很入迷地去进行工作。请问，谁是统帅——谁是那头一个投身战斗，使全军都跟随他前进的人呢？”

“是您自己，”学生们肯定地回答。

“更确切地说，是我的智慧！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇纠正了我们的说法。“你们的智慧也可以做这同样的事情，也可以成为创作过程中的统帅。如果是这样，那么第二个统帅也就找到了。这就是智慧（理智）。

“现在我们找找看，有没有第三个统帅。我们就在各种元素里搜寻一下吧。

“或许，是真实感与信念吧？如果是，那你们就去相信吧，就让你们的整个创作器官，象在情感激发下所发生的那样，马上活动起来吧。”

“相信些什么呢？”学生们问。

“那我怎么能知道？……这是你们自己的事情。”

“首先必须创造出‘人的精神生活’，然后我们才能相信它，”苏斯托夫指出。

“这样说来，真实感与信念就不是我们所要寻找的统帅了。也许，是交流和适应吧？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问。

“要交流，必须先有那些可以用来和别人交流的情感和思想。”

“对。这就是说，它们也不是统帅！”

“单位与任务！”

“不是它们，而是产生任务的活生生的欲望和意向，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。“假如这种欲望和意向能够刺激演员的全部创作器官，能够支配他在舞台上的心理生活，那么……”

“当然能够！”

“假如是这样，那就是说，第三个统帅已经找到了。这就是意志。

“由此可见，我们一共有三个统帅，就是——”阿尔卡其·

尼古拉耶维奇指着挂在我们面前的字牌，念出上面的头一行字：

智慧、意志和情感

“这就是‘我们心理生活的动力’。”

* * *

课上完了：学生们都散开去，可是戈伏尔柯夫却吵了起来：

“对不起，为什么到现在为止还没有对我们讲到智慧和意志在创作中的作用，所讲的尽是情感的作用，可是这一点，我们的耳朵听都听厌了！”

“照你的意思，对这三种心理生活动力的每一种，我都应该详细地作同样的说明，是这样吗？”托尔佐夫不明白他的意思。

“不，为什么要同样的呢。”戈伏尔柯夫表示反对。

“不这样又怎么办呢？这三种动力是三位一体的，是分不开的，所以，说起其中的第一个，无意中就会牵涉到第二个和第三个；说起第二个，就会提到第一个和第三个；说起第三个，就会想到头两个。难道你愿意去听那种一再重复的话吗？

“事实上，当我对你讲创作任务，讲这些任务的划分、选择、命名等等的时候，难道情感就没有参加这项工作吗？”

“当然是参加的！”其余的一些学生表示支持。

“难道意志跟任务无关？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇又问。

“不，不是无关，正相反，它跟任务有着直接的关系，”我们肯定地说。

“如果是这样，那么，一谈到任务，我就不能不去重复那些跟我在谈到情感时所讲的差不多的话。

“难道智慧不参加任务的制定工作吗？”

“在任务的划分和命名过程中，它都是参加的，”学生们肯定地说。

“如果是这样，那么谈到任务时，我就不得不作第三次的重复了。所以你们应该感谢我，为了我顾惜到你们的耐性，节省了

你们的时间。

“不过，戈伏尔柯夫的责难也有对的成分。是的，我是太偏向情绪创作这方面了，而我也确是有意这样做的，因为其他各派的艺术往往忘掉情感。在我们这儿，理智型的演员和从智慧出发的舞台创作也是太多了！我们却难得看到真实的、生动的情绪创作。这一切情况迫使我加倍去注意情感，对智慧就稍稍忽视些。

“由于长期从事舞台创作工作，我们演员已经习惯把智慧、意志和情感认为是心理生活的动力。这在我们的意识中已经根深蒂固；我们的心理技术手法就是来适应这种情况的。可是，最近科学界对心理生活动力的定义作了重要的修改。我们舞台演员对这该作何表示呢？这将使我们的心理技术发生什么样的变化呢？

“这一点我今天来不及跟你们说，所以就留待下一课再谈吧。”

19××年×月×日

今天，阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我们谈到心理生活动力的新的科学定义。

他念着字牌上的第二行字：

概念、判断和意志—情感〔50〕

“这个定义的内在实质跟旧定义——认为智慧、意志和情感是心理生活的动力——完全一样。新的定义只是使旧的定义更为明确了。把两者比较一下，你们首先可以看出，概念和判断加在一起正好履行着旧定义中智慧（理智）所履行的那些真正职能。

“进一步去探究心理生活动力的新定义，你们可以看到，‘意志’和‘情感’这两个词已经合并成为一个词，即‘意志—情感’。我要用一些例子来说明这两种变化的意义。

“假定说，今天不上课，你们想把这一天过得尽可能有意思些。为了实现自己的心愿，你们准备做些什么呢？

“如果情感保持沉默，意志也保持沉默的话，那你们除了去请教智慧以外，别无其他办法。让它来探问探问在这种情况下应该怎样行动。现在我权且充当你们的智慧，来问你们一个问题：

“你们愿不愿意到街上或郊外去散散步，去活动活动，吸吸新鲜空气呢？

“我们五觉中最敏锐、最易于感应的视觉，这时已经借助于想象和视象，描绘出那一切在就要到来的散步中等待着你的和可以引起你的兴趣的事物了。你已经在自己内心的‘银幕’上看到一部很长的影片，它表现出各种各样的景色，表现出熟悉的街道、村镇等等。这样就在你们心里形成一种对就要到来的散步的概念。

“‘今天这可不能打动我的心，’你考虑着，‘在城里闲逛没有什么意思，气候恶劣的大自然也是很乏味的。再说，我已经很疲倦了。’

“这样就产生了你对概念所作的判断。‘那么，晚上就上戏院去吧，’智慧向你建议。

“由于这种建议，想象就开始描绘出一些什么，内心视觉就马上十分精确而紧张地再现出你所熟悉的那些戏院里的一系列情景。你在想象中离开了教室，到戏院里去，看看戏的某些段落，这就产生了对如何度过这一天的新计划的概念，接着也就产生了判断。这一次，意志和情感很快都激动起来，很快都来响应智慧的建议（也就是来响应它的概念和判断）。它们一齐警觉起来，唤醒了内部诸元素。就这样，”托尔佐夫扼要地说，“从智慧（从概念和判断）开始，你们把意志和情感也都带动起来了。”

沉默了好一会儿以后，他继续说：

“我们的探讨得出了什么样的结果呢？这些探讨对我们说明了智慧的工作，表明了它履行职能的两个主要步骤：一个是最初的推动，来激起形成概念的过程，另一个是由前一个步骤发展而来，即形成判断。

“我的这些解释是为了让你们了解到心理生活动力新定义的头一部分的实质。

“探究它的第二部分，我们可以看出，正如我从前讲过的，在新定义中意志和情感已经联成一个词，即意志—情感了。为什么要这样做呢？再举一个例子来回答这问题。假定有这样一种意外的巧合：你深深爱上了一个女人。她住在很远的地方。你在这里很苦闷，不知道怎样使这种由爱情而引起的动荡不安的心境平静下来。突然你接到了她的信。信里说，她也厌倦于孤独生活，要你赶快到她那里去。

“你一看到情人的召请，你的情感便燃烧起来了。这时候正好剧场派你演一个新的角色——罗密欧。由于你这时的情感和角色的情感相类似，许多段戏都很容易地、很快地就在你心里活跃起来。在这种情况下，谁是指导创作的统帅呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问。

“当然是情感！”我回答。

“意志呢？难道它不是跟情感同时而不可分地动荡着、想望着，奔向你的情人，而在舞台上就奔向朱丽叶吗？”

“是这样的，”我不得不承认。

“那就是说，在这种情况下它们两者都是统帅，都是心理生活的动力，而在共同工作中打成一片了。你试把它们分开来看。在闲着的时候，你不妨试着去想一想，找一找这样的场合：意志和情感互不关联，可以在它们中间划出一条界线，指出前者在哪里结束，后者从哪里开始。我想，这你是做不到的，我也做不到。正因为如此，最新的科学定义才把它们联成一个词：意志—情感。

“我们舞台艺术工作者意识到这个新定义的正确性，也预见到它将要带给我们许多实际好处，不过我们还是不能完全领会到它。这是需要时间的。我们只能在实践中随着对这新定义的逐步认识，在有些场合加以运用，在其他场合，暂且只好运用那受过

考验的旧定义。

“暂时我找不出别的办法。因此，我只好把这关于心理生活动力的新旧两种定义同时加以采用，在各个不同的场合，我觉得哪一种定义更易于领会，就用哪一种。如果在某一个瞬间我认为更适宜于运用旧定义，即不把智慧的职能分割为二，不把意志和情感融合为一，那么，我就去运用旧定义。

“请科学家们原谅我这种大胆的做法。这是以那些指导我进行教学工作的纯粹实际的想法作根据的。”

19××年×月×日

“可见，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，“智慧、意志和情感，或者，按照新的定义，概念、判断和意志—情感在创作过程中是起着主导的作用的。

“这种作用，由于这三个心理生活动力互为诱饵，每一个都能激起其他两个去从事创作，而更为增强了。此外，智慧、意志和情感不能没有相互支持而单独存在。所以它们总是在一起，相互依赖地同时行动着（智慧—意志—情感，情感—意志—智慧，意志—情感—智慧）。这在很大程度上也扩大了心理生活动力的意义和主导作用。

“我们一唤起智慧，马上就带动意志和情感去从事创作。或者，用新的说法，对某种事物的概念自然而然会引起对这种事物的判断。

“这两者又把意志—情感带动起来。

“只有当所有这些心理生活动力协同动作时，我们才能够自由地，真诚地，自然地，有机地，不用别人的名义，而用本人的名义，勤勤恳恳，诚心诚意地在角色生活的规定情境中进行创作。

“实际上，当一个真正的演员念着汉姆莱脱的独白‘活下去还是不活’的时候，难道他只是形式地报告别人的（作者的）思

想和执行导演指示他去做的外部动作吗？不是的，他所做的要多得多，他把自己的一切——自己的对生活的看法，自己的心灵，自己的活生生的情感和意志都放到角色的台词里去。这时候，演员由于回忆到自己所经历的生活中那些跟角色的生活、思想和情感相类似的东西而真切地激动着。

“这样的演员在舞台上不是用那不存在的汉姆莱脱的名义，而是用他本人——处在剧本的规定情境中的本人的名义来说话。别人的思想、情感、概念、判断都变成他自己的了。这时候，他说话就不单是为了使别人能听到台词，能懂得台词，——他需要说话，是为了使观众能感觉到他对于自己所说的话的真正态度，使他们能向往他自己的创作意志所向往的东西。

“这时，所有心理生活动力都联合为一，互相依赖着。一种创作力量和其他各种创作力量的相互依赖、相互影响和紧密联系在我们的工作中是十分重要的，如果不去运用这些来达到我们的创作目的，那就是一种错误。

“因此就需要有相应的心理技术。

“这种心理技术的基础是，通过这三种动力的相互影响，自然地、有机地把每一种动力和演员创作器官的所有元素都推动起来。

“有时候，心理生活的动力是自然而然地、突然地、下意识地、不由我们自主地活动起来的。在这种偶然的、得手的场合，我们必须使自己顺从心理生活动力所产生的自然的创作意向。不过要是智慧、意志和情感不能够响应演员的创作号召，那又该怎么办呢？

“在这种情况下，就应当去利用诱饵。这种诱饵不单在每一种元素中具有，就连每一个心理生活动力中也都具有。

“不要一下子就想去推动它们全体。要选定其中之一，就说是智慧吧，它比较其余两个动力都好说话些，听话些——它是乐于服从命令的。这样，演员就由台词表面的意思上得出了一种相

应的概念，并开始看到台词所说明的东西。

“接着，概念引起相应的判断。它们两者又造成思想，这种思想既不枯燥，也不徒具形式，而是由概念赋予了生命的，所以就能自然而然地激起意志—情感。

“在你们短期的实践中，有许多例子可以说明这一过程。可以回想一下，你们怎样去刷新那个演腻了的‘对付疯子’的习作。那时，智慧想出了虚构——‘假使’和规定情境，它们造成了新的令人激动的概念和判断，然后共同激起了意志—情感。结果你们把这个习作就表演得很好。这是一个很好的例子，说明智慧在激发创作过程上的主动性。

“不过，也可以用别的方法来接近整个剧本，接近某一段戏和角色，这就是从情感出发，尽管它是变幻莫测，极不稳定的。

“如果情绪能一下子响应号召，那是极大的幸运。那时候一切都会自然而然地安排妥帖的：概念跟着就出现了，对概念的判断也形成了，它们共同激起了意志。换句话说，通过情感，所有心理生活动力都马上活动起来了。

“但如果这不能自然而然地产生，如果情感不去响应创作号召而继续处于停滞不动的状态，那怎么办呢？这时候，就应该去求助于最接近情感的那个动力——意志。

“要用什么样的诱饵来唤醒打瞌睡的情绪呢？

“以后你们就会明白，速度节奏正是这样的诱饵和刺激物。

“还有一个问题有待解决：怎样激起打瞌睡的意志去进行创作呢？

“怎样激起它去采取创作行动呢？”

“通过任务，”我想了起来。“任务直接影响着创作欲望，也就是直接影响着意志。”

“这要看是什么样的任务。不怎么令人迷恋的任务是不能发生影响的。必须用人为的方法使这种任务能打动演员的心。必须使这种任务鲜明起来，赋予它以生命，使它变得更加有趣，更加

动人。相反，令人迷恋的任务就具有直接影响的力量，不过不是影响意志。迷恋——这首先是一种情绪，而不是欲望，因此它是直接影响情感的。在创作时，首先要迷恋和感觉，然后才去想望。所以必须承认，任务对意志的影响并不是直接的，而是间接的。”

“可是您曾经说，按照新的定义，意志和情感是不可分的。就是说，如果任务影响了后者，那么自然而然地它就会同时激起前者，”戈伏尔柯夫想找托尔佐夫的漏洞。

“正是这样。意志—情感是两面的东西。有时情绪比欲望占优势，有时欲望比情绪占优势，尽管这种欲望是从强制中产生的。所以有些任务影响意志要甚于情感，有些任务却相反地要靠意志来加强情绪。

“不过……无论是这样或那样，无论是通过直接或间接的途径，任务总是会影响我们的意志的，它是创作欲望的极好的诱饵和刺激物，是我们心爱的，也是我们乐于采用的。”

沉默片刻以后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说：

“认为智慧（概念、判断）、意志和情感是心理生活动力这一看法的正确性，已经由这样一个事实证实了：演员的创作个性往往是生来就有情感型、意志型或理智型的。

“头一种演员，即情感较意志和智慧占优势的演员，在演罗密欧和奥瑟罗的时候，自然而然就会着重角色的情绪这一面。

“第二种演员，即在自己的创作工作中意志较情感和智慧占优势的演员，在演麦克佩斯或布朗德的时候，会去强调功名心或宗教观念。

“第三种演员，即在自己的创作天性中智慧较情感和意志占优势的演员，在演汉姆莱脱或哲人纳丹[51]的时候，会不由自主地给予角色比实际上所需要的为多的理智的色调。

“但是，任何一种心理生活动力所占的优势决不应把其余两者完全压倒。必须使我们内心的动力保持和谐的对比。

“可见，我们的艺术是同时承认情绪、意志和理智的创作的，其中情感、意志或智慧分别起着领导的作用。

“我们反对的只是那种从枯燥的演员盘算出发的创作。我们把这样的表演叫做冷冰冰的、纯理性的表演。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇严肃地停顿了一下，用这样几句话来结束我们的课：

“现在你们是充实起来了，你们已经拥有大量的元素，利用这些元素可以去体检角色的‘人的精神生活’了。这是你们的内部武器，是你们从事创作上进军作战的军队。不仅如此，你们还在自己身上找到了能够率领这些军队进行战斗的三位统帅。

“这是一个重大的成就，我祝贺你们！”

第十三章　心理生活动力意向的线

19××年×月×日

“军队已经作好战斗准备！统帅已经走上岗位！可以进军了！”

“研究怎样进军呢？”

“假设我们决定上演一个很好的剧本，在这剧本里你们每人都要担任一个写得很好的角色。那么，在第一次读过剧本，从剧场回到家里之后，你们将要做些什么呢？

“表演！”维云佐夫喊道。

普希钦说他要去深入思考角色。马洛列特柯娃说她要坐在一个角落里设法去“感觉”角色。我呢，由于受到了观摩演出中惨痛经验的教训，决定不再去受这种危险的诱惑，而要从有魔力的和其他的“假使”，从规定情境，从某种幻想开始。苏斯托夫说要把角色分成若干单位。

“总之，”托尔佐夫说，“你们每人都设法用这样或那样的方法钻进角色的脑子里去，钻进它的心里去，理解它的欲望，在自己的情绪记忆中激起和它相类似的回忆，构成对所要描绘的形象的生活的概念和判断，把意志—情感带动起来。你们想把自己心灵的触角伸到角色的心灵里去，用自己的心理生活动力去追求角色。

“在稀有的场合，演员的智慧、意志和情感能一下子就抓到

新作品的主要实质，受到它创造性的激发，而在一阵迷恋中造成创作所必需的内心状态。

“在通常的情况下，原作只是在某种程度上被理智（智慧）所领会，只是有某一部分被情绪（情感）所掌握，它只能激起不稳定的、断断续续的欲望（意志）。

“或者，按照新的定义来说，在开始阅读剧本的时候，对剧本的概念和判断是相当模糊而肤浅的。意志—情感也只是局部地、迟疑地来响应最初的印象，那时候，对角色生活的内在感觉只是‘一般’的。

“当演员对角色生活的真正意义只有一般的了解时，还不能期待什么别的结果。在大多数情况下，只有经过长时间的劳动，研究了作品，走过剧本作者自己曾经走过的那条创作道路之后，才能够深刻地领会剧本的内在实质。

“但也有这样的情形：在初次读剧本的时候，台词怎么也不能被演员的智慧所领会，它得不到意志和情感的任何反应，也没有能形成对于读过的作品的任何概念和判断。这种情形在初次阅读印象派或象征派的作品时常常会碰到〔52〕。

“那时候，就必须去借用别人的判断，靠着外来的帮助来领会原作，努力去探究它的意义。通过坚持不断的工作，终于会产生某种模糊的概念和还不是出自自己的判断，这种概念和判断随后逐渐得到发展。结果，他便在某种程度上把意志—情感和所有心理生活动力推动起来。

“最初，当目标还不清楚的时候，这些动力意向的潜流是处于萌芽状态的。而演员初次接触剧本时所抓到的角色生活的某些个别瞬间，却激起了心理生活动力意向的强有力的涌现。

“在这个阶段，思想、欲望是断断续续地出现的。它们时起时灭，忽而显现，忽而消逝。

“如果把这些从心理生活动力出发的线画下来，我们便可以看到，这些线是不相连贯的，是断断续续的。

“随着进一步认识角色，更深入地了解它的基本目的，这些线才会逐渐形成一个连续的整体。

“到那时候，才可能谈到创作的发端。”

“为什么非这样不可呢？”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇并不直接答复，他突然开始用自己的手、头和身子做出若干不相连续的动作，然后问我们道：

“能够说我的动作是舞蹈吗？”

我们回说不是。

随后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇坐着做出各种各样的动作，这些动作由此及彼，形成一条不断的线。

“从这里可以产生出舞蹈吗？”他问。

“可以，”我们齐声回答。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇开始唱出几个音，其间有着很长的顿歇。

“能够说这是唱歌吗？”他问。

“不能。”

“这是吗？”他唱出了几个动听的、互相贯连的音。

“是的！”

接着，阿尔卡其·尼古拉耶维奇在一张纸上画了几条不相连续的线，问我们道：

“你们能说这是一幅图画吗？”

“不能。”

“由这样一些线可以产生出图画吗？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇画了几条好看的弯曲的长线。

“可以！”

“这样说来，你们已经明白，每一种艺术首先要有不断的线了?!”

“明白了！”

“我们的艺术也需要有不断的线。所以我说，只有当动力意

向的线连接起来，也就是成为不断的线的时候，才可能谈到创作。”

“请原谅，难道在实生活中，尤其是在舞台上，真有一条一分钟也不中止的不断的线吗？”戈伏尔柯夫找他的碴儿。

“这样的线是可能存在的，但并不存在于正常的人身上，而是存在于疯子身上，这叫做idee fixe①。对于健康的人，有时的中断却是正常和必须的。至少我们觉得是这样。不过在中断的时刻，人并没有死，他继续活着，所以他身上某一种生活的线还是继续延伸下去的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释着。

“这到底是什么线呢？”

“这个问题你们最好去请教学者。我们暂且认定那条难免稍有中断的线就是人的正常的、不断的线。”

快下课的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，我们不仅需要一条这样的线，还需要许多条线，就是想象虚构、注意、对象、逻辑与顺序、单位与任务、欲望、意向与动作、真实、信念、情绪回忆、适应以及创作时必不可少的其他元素的线。

“在舞台上，假使动作的线中断了，那就意味着角色、剧本和演出停止了。假使心理生活动力的线——譬如思想（智慧）的线发生中断，作为人的演员就无法对台词所说明的东西形成一种概念和判断，就是说，他就会不明白自己在舞台上扮演角色时所做的动作和所说的话语的意思。如果意志—情感的线中断，作为人的演员和他的角色就会停止想望和体验。

“作为人的演员和作为人的角色在舞台上几乎是毫不间断地靠着所有这些线而生活的。这些线给演员所扮演的人物以生命和动作。这些线一中断，角色的生命便会停止，便会发生麻木或死亡的情形。这些线一出现，角色便又活过来。

“这种死活交替的情形是不正常的。一个角色必须有永恒的

① 法语：“固定观念”。

生命和几乎是不断的生活的线。”

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“在前一课上你们已经认识到，在戏剧中，正如在任何艺术中一样，首先必须有连续不断的线，你们愿意我来告诉你们它是怎样形成的吗？”

“当然！”学生们都请他说。

“请你告诉我，今天你从醒来的时候起到现在为止都做些什么来着？”他问维云佐夫。

这个坐立不安的小伙子为了回答这个问题，可笑地凝神沉思起来。可是他并没有能把注意力转回去，转到今天做过的事情上去。为了帮助他，阿尔卡其·尼古拉耶维奇提出了这样的意见：

“在回忆过去时，不要从过去往前想到现在，而要相反地来做，就是从现在追溯到你所要回忆的过去。追溯是比较容易的，特别是当你所要回忆的是最近的往事的时候。”

维云佐夫一下子还不明白这样做法，因此阿尔卡其·尼古拉耶维奇就来帮助他，说道：

“现在你在这里，在教室里跟我谈话。在这以前你做过什么事呢？”

“换衣服。”

“换衣服是一个简单的独立的过程。这里面包含着一些个别的微小的欲望、意向、动作等等，没有这些，就不可能完成当前所提出的任务。换衣服在你的记忆中只留下了一条生活短线的回忆。有多少任务，就有多少完成这些任务的过程，也就有多少角色生活的这种短线。举个例子说：

“换衣服以前，你做些什么呢？”

“我在练剑术，做体操。”

“在这以前呢？”

“在小食堂里吸烟。”

“再前呢？”

“在练声。”

“这一切都是在你的记忆中留下了痕迹的你的生活的短线，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇指出。

维云佐夫就这样一步步往后追溯，一直追溯到他今天醒来，开始这一天生活的时候。

“你今天所经历的上半天生活，也就是从醒来到此刻所经历的生活的一系列短线已经得出来了。你的记忆中还保持着对这些线的回忆。

“为了更好地把这些回忆固定下来，你就要把刚才做过的工作照样重复几次，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇向他建议。

这样做过以后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇认为维云佐夫不但已经感觉到了今天所经历的事情，而且已经使它们在他的记忆中固定下来了。

“现在你再把回忆最近的往事的练习重复几次，不过要相反地来做，就是从醒来的那个瞬间开始，一直回忆到现在为止。”

维云佐夫也照着他的话做了，而且不只做一次。他做了好多次。

“现在你说说看，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇对他说，“你是不是感觉到，所有这些回忆和你所做过的练习都在你心里留下某种痕迹，使你对你今天生活的长线具有一种理性的、感性的或别的什么概念？这条长线不仅是由你对不久以前所做过的个别动作和行动的回忆，而且还由你所体验过的各种情感、思想、感觉等等交织而成的。”

维云佐夫好久都不明白问他的是怎么一回事。我和同学们一起给他解释：

“怎么你会不明白，当你回顾过去的时候，你不是可以回忆起一系列熟悉的、日常的、按照习惯的顺序更替着的事情吗？如

果你更用心地把注意力集中在最近的往事上，那你就不但可以回忆起今天生活的外在的线，而且可以回忆起内在的线。它留下一种不大清楚的痕迹，就象曳裙似的拖在我们后边。”

维云佐夫一声不响。显然，他完全糊涂了。阿尔卡其·尼古拉耶维奇为了让他安静一下，就对我说：

“你已经懂得怎样才能够创造出今天生活的线的上半段。现在你就把它的下半段，也就是你今天还没有经历过的那一段创造出来吧，”他向我建议。

“我怎么能知道我在最近的将来会发生些什么事情呢？”我摸不清头脑。

“怎么？你不知道在上完我的课后要上别的课，然后要回家，要吃午饭吗？难道今天晚上你没有任何计划，既不去探望朋友，也不去看戏、看电影或听演讲吗？你尽管不知道你的意图会不会实现，你还是可以假定啊。”

“那是当然的，”我表示同意。

“如果是这样，那就是说，你对于今天下半天有某种预见了！你是不是感觉到，在这下半天里也有着一条向远处伸展的、未来的不断的线，其中也充满着思虑、责任、愉快和不愉快的事情，而一想到这些，你现在的情绪就会随之起落呢？

“在这种对未来的预见中也有着某种活动，哪里有了活动，哪里也就可以觉察出一条生活的线。当你想到前面有什么在等待着你的时候，你是不是感觉到这样的线呢？”

“当然，我是感觉到您所说的那条线的。”

“把这条线和以前那条线接起来，同时注意现在，你就可以创造出一条漫长的、完整的、把你今天的过去、现在和未来贯串起来的线，它不断地伸展着，从早晨醒来时起一直伸展到晚上入睡时为止。现在你明白吗，这许多零碎的、细小的线是怎样汇成一条漫长的，完整的、一整天生活的线的？

“现在设想一下，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说，“派

定你演奥瑟罗，要你在一星期内把这角色准备好。你是不是感觉到，这时你的全部生活都会集中在一件事上，就是要光荣地来完成这个极其艰巨的任务上呢？在这整整的七天里，它将会把你整个抓住，在这期间，你所关心的只会是一件事情，就是如何按期交出这个难演的角色。”

“当然，”我承认。

“你是不是也感觉到，在我所指定的这段生活中，有着一条比前面例子中所说的更长的、用来准备奥瑟罗这个角色的一整个星期生活的不断的线？”托尔佐夫问。“既然可以有一天的、一星期的线，那为什么不可以有一个月的、一年的以至于一生的线呢？

“这些长线也是由许多短线组成的。

“在每一个剧本和角色中，情形都完全一样。在那里，许多短线也组成了长线；这种线在舞台上也有着长短不同的时间——一天，一星期，一个月，一年，一生等等。

“在现实中，这种线是由生活本身织成的，在剧本里，却是由诗人的艺术虚构来使它接近真实。

“不过，剧作家所提供的线对角色全部生活说来并不是完整的、不断的，而只是局部的，其中有许多中断的地方。”

“那为什么呢？”我不明白。

“我们已经讲到过，剧作家所给予我们的不是剧本和角色的全部生活，而只是要拿到舞台上来，要在舞台上表现的某些段落。剧作家并没有描写出在舞台布景（这在舞台上代表着剧情发生的地点）以外所发生的事情。剧作家总是省略掉许多在幕外发生的事情，也就是那些引起剧中人物的行动的事情，而演员却必须在舞台上把这些行动表现出来。因此，我们必须用自己的想象虚构来补充作者在他印行的剧本里所没有写到的东西。不这样，扮演角色的演员在舞台上就不可能有完整的‘人的精神生活’，有的只可能是一些零星片断的东西。

“为了体验，我们必须有剧本和角色生活的一条（相对）完整的线。

“不仅在舞台上，就是在舞台以外，也都不能容许角色生活的线有中断和省略的地方。这种中断和省略会破坏角色的生活，给它造成空白，造成无生命的部位。这种部位就会被演员自己的那些跟他扮演的角色毫不相干的思想情感所填满。这会推使他走上错误的道路，走到他本人的生活领域里去。

“譬如说，你在表演烧钱这个习作；当时你把角色生活的线引伸得很好；你正应妻子的呼唤到饭厅里去欣赏儿子洗澡。可是，一走到后台，你遇见了一个刚从远方来的朋友，他是跟别人说了好话才得以钻进后台来的。你从他口里知道你的一个亲人发生了一件很有趣的事情。你好容易才忍住笑声，就走出去表演烧钱那场戏和‘悲剧的静止’。

“你自己也明白，这样一种事情穿插到角色的线里来，是不会带给它什么好处的，也不会对你有什么帮助的。这就是说，即使在后台，也都不可以打断角色的线。可是，很多演员不能在后台为自己而表演角色。他们不表演，就由他们去吧，不过他们应该想一想：如果今天是处在剧中人的地位，该怎样行动？每一个演员在每一次演出中都必须解决这个问题和其他与角色有关的问题。演员就是为了这一点才到剧场里来，才在观众面前出现的。如果演员没有解决他当天必须解决的问题就离开剧场，那就应该认为，他并没有完成自己的职责。”

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇一开始上课就要我们大家都到舞台上去，尽可能在“马洛列特柯娃客厅”里坐得舒适些，爱谈什么就谈什么。

学生们有的坐在圆桌旁，有的靠墙坐着，坐在安装在墙上的小电灯下面。

拉赫曼诺夫比谁都要忙，从这一点我们推断，他又要表演他的新玩艺儿了。

我们在舞台上的各个不同角落里谈话的时候，电灯忽明忽灭，同时我还注意到，这些电灯总是在说话的人近旁，或者在被说到的东西近旁亮起来。例如，拉赫曼诺夫一说话，他近旁的电灯就大放光明。只要一提到桌上的某种物件，桌上的灯就马上亮起来。

起初我不明白，为什么在我们的房间之外——在饭厅里、大厅里和近旁的其他房间里的那些电灯也忽明忽灭。后来才知道这种灯光是代表着我们客厅以外的东西。例如，当我们提起过去，走廊里的电灯便亮起来，当我们讲到现在我们房间以外发生的事情，饭厅里的电灯便亮起来。当我们幻想着未来，“马洛列特柯娃寓所”的大厅里的电灯便大放光明。我还注意到，灯光总是不间断地亮着：这个灯还没有熄，那个灯便已经亮了起来。托尔佐夫向我们解释，这些亮光代表着对象的不断变换，在我们的实际生活中，这种变换总是不停地、合乎逻辑地、有顺序地或者不可预测地进行着的。

“在演出中，在扮演角色的时候，也应该这样来进行，”托尔佐夫说。“在舞台上不断地变换对象，使它们形成一条完整的线，这是很重要的。这条线应该在这里，在舞台上，也就是在脚光这一边伸延着，而不应该通到脚光的那一边，通过观众厅里去。

“一个人或一个角色的生活就是在不断地变换对象和注意圈，这种变换时而在我们周围的现实生活中进行，时而在舞台上进行，时而在想象生活的领域中进行，时而在回忆过去的领域中进行，时而在幻想未来的领域中进行，就只是不能在剧场的观众厅里进行。这种不断的线对于演员是十分重要的，你们必须牢牢掌握住它。

“现在我要用灯光表演的方法向你们说明，在演员扮演角色

的整个过程中，生活的线是怎样不断地伸延着的。

“你们都到正厅里去，”他对我们说，“让伊凡·普拉托诺维奇到配电室里帮助我。

“我要演的那个剧本的情节是这样的。今天在这里举行拍卖。有两幅伦勃朗的画要出卖。我和一位油画鉴赏家一同坐在圆桌旁边，一面等待顾客，一面商量着看要等到什么价钱才能卖出去。因此，我必须仔细看看这两幅画。

（房间两壁的灯轮流明灭着，这时，托尔佐夫手里的灯已经熄了。）

“也必须在想象中把这两幅画跟我们博物馆里和外国博物馆里所珍藏的伦勃朗的其他名画比较一下。

（前室里代表着想象的博物馆藏画的灯忽明忽灭，跟两壁上代表着放在客厅里那两幅想象的图画的灯互相更替。）

“你们看见门口附近突然亮起来的那些黯淡的小灯吗？这是一些不重要的顾客。他们吸引了我的注意，我也去迎接他们，但并不怎么热心。

“‘假如只有这样的顾客，我就没法提高画的价钱了！’我心里想。我完全沉浸于这种想法之中，什么都没有注意到。

（以前亮着的灯全都熄了，一个代表着小注意圈的聚光灯从上边照到托尔佐夫身上来。当他焦躁地在房里踱来踱去的时候，这灯就跟着他移动。）

“瞧，瞧，现在整个舞台和后面房间里有许多新的灯亮起来了——这次都是大灯。

“这都是些外国博物馆的代表。当然，我是怀着特别尊敬的心情去迎接他们的。”

随后阿尔卡其·尼古拉耶维奇给我们表演了迎接和拍卖的过程。当这群重要的顾客热烈展开竞买的时候，他的注意力特别集中，竞买的结局是一场大争吵，这由灯光的乱闪乱射来表示……那些大灯一个个亮起又灭掉，这造成了一幅很美丽的图景，仿佛

是剧终豪华的烟火场面，令人眼花缭乱。

“我是不是成功地向你们说明了舞台上生活的不断的线是怎样形成的呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问。

戈伏尔柯夫认为，阿尔卡其·尼古拉耶维奇在证明他想要证明的事情上，并未得到成功：

“请原谅我这样说，您倒是向我们证明了完全相反的一点。灯光表演所告诉我们的，并不是不断的线，而是不停不歇的跳跃。”

“我没有看出这点。演员的注意力是要不断地从一个对象转移到另一个对象上的。这样经常变换注意的对象也就造成了一条不断的线。假如演员只抓住一个对象，在一整幕或一整出戏里都死抱住它不放，那就不会有什么动作线了，即使有，也不过是精神病患者的线，这种线，我在前面已经讲过，只能称为‘idée fixe’。”

学生们都拥护阿尔卡其·尼古拉耶维奇的意见，并且认定他已经把他的想法讲得很清楚了。

“那就更好！”他说。“我已经向你们说明，在舞台上始终应该有什么样的情形。现在就把演员们在舞台上千万不该有但却常常发生的情形来比较一下。过去我曾用同样的小灯表明过。这些小灯只是间或在舞台上亮一下，而在观众厅上却几乎是不断地亮着。

“你们想想看，演员的生命和注意力只在舞台上活跃一刹那，过后就长时间地沉寂下来，而转移到观众厅上或剧场外面去，这难道是正常的吗？它们只回来一会儿，过后又长久地从舞台上消失。

“在这样的表演中，演员生活里只有几个瞬间是属于角色的，其余的就跟角色毫不相干。我们的艺术是不需要这种七拼八凑的情感的。

“要学会在舞台上为每一种心理生活动力和每一种元素创造（相对）不断的线〔53〕。”

第十四章　内部舞台自我感觉

19××年×月×日

今天的课非同寻常，上课时挂着字牌。阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“这条已经形成了的心理生活动力的线要奔向哪里呢？一个钢琴家在创作热情高涨的瞬间，为了倾吐自己的情感，使自己的创作能够蓬勃展开，他要奔向哪里呢？他奔向钢琴，奔向自己的乐器。一个画家在这种时刻要奔向哪里呢？他奔向画布、画笔和颜色，也就是奔向自己的创作工具。一个演员，或者，更确切地说，演员的心理生活动力要奔向哪里呢？要奔向这些动力所要推动的东西那里，也就是奔向演员的心灵天性和形体天性，奔向他的内部诸元素。智慧、意志和情感一敲起警钟，就以它们所具有的力量、气概和说服力，把所有的内心创作力量都动员起来。

“正如沉入睡乡的整个兵营的人突然听到进攻警号而醒过来似的，我们演员的内部力量也是这样迅速地起来，赶紧准备好创作上的进军。

“无穷无尽的想象虚构、注意对象、交流、任务、欲望与动作、真实与信念、情绪回忆、适应等都排成了队列。

“心理生活动力通过队列，推动这些元素，而心理生活动力本身也就因此受到创作热情的更加强烈的感染。

“不仅如此，心理生活动力还从这些元素那里感受到它们的

一小部分属性。这样，智慧、意志和情感就变得更加积极，更有动作性了。它们受到想象虚构的更加强烈的刺激，这些想象虚构使剧本更加接近真实，使任务更有根据。这就帮助各种动力和元素能更好地在角色中去感觉生活的真实，帮助它们去相信那些在舞台上所发生的一切事情实际上也是可能发生的。所有这些加在一起激起了体验，唤起了跟剧中人物在舞台上进行交流的要求，——而为了进行交流，就需要有适应。

“总之、心理生活动力在通过各种元素的队列时，承受了这些元素的调子、色彩和气氛，浸染了这些元素的精神内容。

“反过来，心理生活动力也以自己的力量、意志、情绪、思想来感染元素的队列，同时还把角色和剧本的某些细小部分传达给元素，这些细小部分是由心理生活动力本身带来的，演员在同剧作家的作品初次见面时，这些细小部分曾经那样使心理生活动力着迷，并且激起它们去进行创作。它们把角色心灵的这些最初的萌芽接到各种元素上。

“这些萌芽逐渐地在扮演者的心灵中成长为演员—角色的情感。这些情感就象是阵容严整的军队一样，在心理生活动力的统率下奔向前方。”

“到底奔向哪里呢？”学生们问。

“奔向遥远的地方……奔向想象虚构、剧本的规定情境和有魔力的‘假使’的那种飘渺的暗示召唤它们去的地方，奔向创作任务吸引它们去的地方，奔向角色的内在欲望、意向和动作推动它们去的地方。它们被对象——剧中人所吸引，与之进行交流。它们向往着舞台上和剧作家作品中易于置信的东西，也就是艺术的真实。要注意，所有这些诱人的东西都是在舞台上，也就是在脚光这一边，而不是在观众厅里的。

“元素的队列愈是往前走，它们意向的线也就结合的愈紧，最后这些线仿佛缠成了一个总的纽结〔54〕。演员—角色的所有元素在共同意向的基础上的这种汇合，造成了演员在舞台上的一种

极其重要的内心状态，这在我们的行话中叫做……”阿尔卡其·尼古拉耶维奇指一指挂在我们面前的字牌，上面写着：

内部舞台自我感觉

“这是什么呀！”维云佐夫大惊小怪地喊起来。

“很简单，”为了检验自己的理解程度，我自告奋勇地向他解释，“这是心理生活动力和各种元素在演员一角色的一个共同的目标上联合起来了。是这样吗？”

“是这样的，不过有两点得修正。头一点，这个基本的共同目标还远得很，心理生活动力和各种元素联合起来只是为了进一步去探求这个目标。

“第二点是术语上的问题。由于考虑到条件没有成熟，在这以前，我们都是把演员的各种能力、资质、才干、自然禀赋甚至于若干心理技术手法都简单地称为‘元素’。这只是暂时的名称。我们这样做，是因为那时候去谈自我感觉还嫌过早。现在既然已经谈到了自我感觉这个名词，我也就可以告诉你们，它们的真正名称是：

内部舞台自我感觉诸元素

“舞台……自我感觉……内部……舞台……自我感觉……诸元素……”维云佐夫竭力想弄明白这些奇怪的字眼。“一点也不懂！”最后他这样认定，同时深深地叹一口气，挥一挥手，迷惘地抓起头发来。

“一点也不懂？内部舞台自我感觉——这就是几乎完全正常的、人的状态。”

“‘几乎’?!”

“它要比正常的状态好些，同时又比它坏些。”

“为什么坏些呢？”

“因为当众创作的条件跟正常情况不同，舞台自我感觉就包

含有剧场性的舞台味，包含有自我表现的成分，这在正常的、人的自我感觉中是不存在的。所以我们不把演员在舞台上的这种状态简单地称为内部自我感觉，而加上舞台这个词。”

“内部舞台自我感觉在哪一方面比正常的自我感觉好呢？”

“好处在于它包含有当众的孤独，这种感觉是实生活中所没有的。这是一种很美妙的感觉。记得吗，你们承认过，你们对于长时间在空剧场里，或者在自己家里——在房间里跟对手面对面地表演曾感到厌烦。那时候我们把这样的表演比作在铺着地毯和堆满软质家具的房间里唱歌，而这些东西是破坏共鸣的。可是在观众满座的剧场里，有几千颗心和演员的心一齐跳动，这对于我们的情感就是一种很好的共鸣和反响。为了回答舞台上每一瞬间的真实体验，总是有反应和同情的潜流奔回到我们身上来，这种潜流来自那些活生生的、满怀激动的观众，他们是跟我们一起创造演出的。他们不仅能使演员惶惑和害怕，也能把演员心里真正的创作力量激发起来。这种力量会赋予他巨大的热情，使他对自己，对自己的表演工作充满信心。

“能感觉到这种来自满座的观众厅里的几千颗人的心灵的反应，就会给我们带来人间无上的快乐。

“可见，当众创作一方面会妨碍演员，另一方面却又能帮助演员。

“可惜的是，这种正确的、几乎是完全自然的人的自我感觉，在舞台上极少能自发地产生。如果在偶然的场合，演员把整个戏或戏的某些段落表演的很成功，那么，当他回到自己化妆室里来的时候，他就会说‘今天我真正算是演了戏！’

“这意味着他在舞台上偶然取得了几乎是正常的、人的状态。

“在这偶然的时刻，演员的全部创作机器，它的各个组成部分，它内部所有的‘弹簧’、‘按钮’、‘踏板’都运转得很好，几乎跟实生活中一样，甚至比实生活中更好。

“我们在舞台上绝对需要这种内部舞台自我感觉，因为只有具备这种感觉，才能进行真正的创作。这也正是我们特别重视内部舞台自我感觉的原因。它是创作过程的主要因素之一，正是为了它，我们才去研究各种元素的。

“从前内部舞台自我感觉只是偶尔来临，仿佛是由于‘上天降福’，现在我们却拥有一种心理技术，它能听从我们的心意和吩咐，去造成这种内部舞台自我感觉，这真是我们莫大的幸福！

“所以在这堂课结束以前，我要向你们祝贺，因为今天你们达到了我们学业中一个十分重要的阶段，你们认识到了

内部舞台自我感觉〔55〕。”

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“当演员不能在舞台上造成正确的内部舞台自我感觉的时候——可惜得很，这种时候是常常有的，——他一从舞台上回到化妆室里来，就会抱怨说：‘今天我心情不好，不能够演戏！’这就意味着，演员的内部创作机器运转得不对头，或者完全没有开动起来，而让机械的习惯、程式化的做作、刻板和匠艺占了上风。这种状态是怎么引起的呢？也许是因为演员害怕舞台框的大黑洞，从而使他的自我感觉的各种元素混乱起来？或者是因为他只搬出一个半生不熟的角色到观众跟前来，在表演的时候既不相信自己所说的话，也不相信自己所做的动作，因此他心里产生了一种犹豫不决的状态，一种动摇不定的自我感觉？

“也可能因为演员懒得照应有的步骤去准备创作，不去刷新那曾经很好琢磨过的角色。而这种刷新的工作在每一次演出中都是必须做的。可是他不这样做，在舞台上只表现出角色的外形。如果这是按照严格规定好的总谱来进行，同时具备着表现艺术的完善技术，那倒还不错，这种表演还可以称为创作，虽然它跟我

们这一派艺术没有什么关系。

“不过，也可能是这样：由于健康情况不好，或者干脆由于偷懒和慢不经心，由于个人思虑和不愉快的情绪分散了对创作的注意，没有准备好演出。也可能因为他本来就是下面这一类‘演员’中的一个，他们习惯于死背台词，习惯于用胡演来取悦观众，因为别的本领根本就没有。在上述任何情况下，自我感觉诸元素的组合、选择和性质都是不正确的，只是程度不同而已。我们不必分别去探究这些情况。只要得出一个一般的结论就已经够了。

“你们知道，当作为人的演员走上舞台，面向着成千观众的时候，他可能由于惊惧、慌乱、怕羞、责任感和重重困难而失掉自制力。在这种瞬间，他不能象平常人一样讲话、观看、聆听、思索、想望、感觉、行走、动作。他会有一种神经质的要求，要求讨好观众，表现自己，用胡演来取悦观众，以遮掩自己的心境。

“在这种时刻，演员的各种元素仿佛已经分崩离析，彼此隔绝了：注意就是为了注意，对象就是为了对象，真实感就是为了真实感，适应就是为了适应，诸如此类。这种现象当然是不正常的。演员在舞台上要和在实生活中一样，他那构成人的自我感觉的各种元素应该是不可分割的，这才是正常的现象。

“各种元素在创作时的这种不可分割的情况，也应该是正确的内部舞台自我感觉所必须具有的，这种自我感觉跟实生活中的自我感觉几乎没有什么不同。演员在舞台上如果具有正确的状态，就会是这样。但困难的是，由于创作条件不正常，舞台自我感觉总是不稳定的。它一遭到破坏，所有元素马上就会失掉总的联系，开始彼此隔绝起来——孤独自在，互不关涉。那时候，演员固然也在舞台上动作，不过不是按着角色所需要的那个方向动作，而是为‘动作’而动作。演员也在进行交流，不过不是跟剧本规定的人物交流，而是……跟观众交流，使他们开心；或许，演员也在适应，不过不是为了更好地把自己的、跟角色相类似的

思想情感传达给对手，而是为了炫耀自己老练的演技，诸如此类。那时候，演员所扮演的人物就会变成这样——开头是缺少作为人的角色所必需的某种内心特质、到后来就在舞台上走来走去，丝毫没有内心特质可言了。在这种没有创造好的人物当中，有的缺乏对他们所作所为的真实感和信念，有的缺乏一个人对别人说话时必定要有的注意，有的缺乏对象，而没有对象，真正交流的意义和可能性就会失掉。所以这些在舞台上创造出来的畸形儿的动作都是僵死的，从这些动作中既感觉不出活生生的人的概念，也感觉不出内心的视象、欲望和意向，然而没有这些，意志—情感也就不可能在演员的心灵中产生。

“要是我们的形体天性上有缺陷，要是这些缺陷都能看得见，因而我们所创造的在舞台上走来走去的人物都是些没有耳朵、没有手指、没有牙齿的人，那会怎么样呢？我们一定很难容忍这种丑态。可是内部的缺陷却不是眼睛所能看见的。观众不能意识到这种缺陷，只能无意识地感觉到。只有我们这一行业中老练的专家，才晓得这种缺陷。

“因此普通观众就说：‘一切好象都很好，可就是有点不够！’观众就不会对演员的这种表演表示满意，就不会去拍手称好，就不愿意来看第二遍了。所有这些以及比这些更坏的游离现象都经常在舞台上威胁着我们，使舞台自我感觉处于不稳定的状态。

“不仅如此，由于不正确的自我感觉产生得非常快，非常容易，使你无法预计，因而危险就更为加深了。在正确地造成了的内部舞台自我感觉中，只要有一个元素不正确，它马上便会牵连其余元素，使这些元素跟它一样不正确，从而破坏创作时所必须具备的内心状态。

“你们可以来检验一下我说过的话，先在自己心里造成一种创作状态，使得所有组成部分象一个严整的乐队那样协调地工作，然后用一个不正确的元素来替换其中的一个正确的元素，再

看看，从这里会产生出什么样的虚假。

“假定角色扮演者给自己想出的想象虚构，连他自己都不相信。在这种情况下，他必然会流于自欺、做假，使正确的自我感觉解体。采用其他不正确的元素，情形也是如此。

“再举一个例子：演员在舞台上观看一个对象，但他并没有看见这对象。于是他的注意力就不会集中在剧本和角色所需要的那个东西上，相反，他的注意力将会离开强制它去注意的正确的舞台对象，而趋向不正确的、但更使它感到兴趣和激动的别的东西——趋向在观众厅里看戏的观众，或是舞台以外的想象生活。这时候演员产生了一种机械的‘观看’，这引起了做作，从而使整个自我感觉发生游离。或者你试用演员的无生气的任务去代替人—角色的活生生的任务，或者向观众表现自己，或者利用角色来炫耀自己的气质。当你把这些不正确的元素中的任何一种带到正确的创作状态里来的时候，所有其余元素就会马上或逐渐地变质：真实变成程式和匠艺；对自己的体验和动作真实性的信念变成对自己的匠艺和习惯的机械动作的信赖；人的任务、欲望和意向变成演员的、职业上的任务、欲望和意向；想象虚构消失了，代之而来的是平庸琐碎的东西，也就是程式化的表现、表演、演出和‘演剧’（就不好的意义而言）。

“现在你可以给这一切游离现象做出一个结论：处在脚光那一边的注意对象、从强制中得来的真实感、剧场性的（而不是实生活的）情绪回忆、无生气的任务，这一切都不是艺术虚构的气氛里的东西，而是平庸琐碎的剧场性的现实里的东西，是由不正常的演出条件和在这种条件下不可避免的最厉害的肌肉紧张所产生的东西。

“所有这些‘元素’加在一起就形成一种不正确的内心状态，使你既不能体验，也不能创造，只能按照匠艺的方式去表现，去胡演，去取悦观众，去伪造和模仿形象。

“在音乐中情形难道不是一样吗？只要有一个音走调，就会

破坏严整的和声，损害悦耳的调子，变和谐为不和谐，使所有其余的音都不合调。纠正了那个走调的音，和声又会变得正确。

“在我今天所列举的各种情况中，必然会发生游离的现象，然后就造成演员在舞台上不正确的状态，这种状态在我们的行话中称为匠艺式的（做戏的）自我感觉。

“象你们这样初学的演员和学生，由于缺乏经验和技术，在舞台上最容易陷入这种不正确的内心状态。这种状态总是促使你们去作程式化的表演。假如你们产生了一种正确的、正常的、人的自我感觉，那也只是偶然的，并非出自你们的心意。”

“我们才只登过一次台，怎么会有这种匠艺呢？”我和其他学生都提出异议。

“我要用你自己的话——假如我没有记错——来回答这个问题，”他对我说。“记得吗，在第一次上课的时候，我要你在舞台上象平常那样坐着，坐在你同学面前，而你却做作起来，同时说出了大约是这样的一些话：‘多奇怪！我只不过登过一次台，其余时间都在过着正常的生活，可是我在舞台上装腔作势，却要比自然地生活容易得多。’秘密就在于，舞台和当众创作条件本身就包藏着虚假的东西。决不能跟这种东西和平相处，而要不断地和它作斗争，要善于避免它，不去理睬它。舞台虚假是不断地和真实对抗的。怎样来预防前者，巩固后者呢？下一课我们要来分析这个问题。”

19××年×月×日

“现在就来解决这两个问题：一方面，怎样使自己在舞台上不至于陷入不正确的、匠艺式的（做戏的）自我感觉——在这种状态下只能使你去胡演和做作；另一方面，怎样在自己心里造成正确的、人的内部舞台自我感觉——在这种状态下就能使你真正地去创作，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇拟定了今天的讲课计划。

“这两个问题可以同时加以解决，因为两者是互相排斥的，

正确的自我感觉创造出来，不正确的就受到破坏；反过来也是一样。这两个问题中，头一个比较重要，我们现在就来讨论一下。

“在实生活中，每一种内心状态都是自然而然地形成的。只要估计到当时内外部的生活条件，这种状态总是正确的。

“在舞台上情形就相反：在当众创作的不自然条件的影响下，几乎随时都会造成不正确的、做戏的自我感觉。在那里，跟正常的、人的状态相接近的自然的状态只是偶然才形成的。

“当正确的自我感觉不能自然而然地在舞台上产生的时候，该怎么办呢？

“那时候只好人为地去造成一种自然的、人的状态，使它跟我们在现实中所体验到的大致相似。

“这就需要心理技术。

“它会帮助我们造成正确的自我感觉，排除不正确的自我感觉。它会把演员抑制在角色的氛围内，使他不致害怕舞台框的大黑洞，不致被观众厅吸引了去。

“到底要怎样来做到这一点呢？

“所有演员在演出之前都化上妆，穿好服装，使自己的外表接近所扮演的形象，但他们总是忘掉主要的一点：把自己的心灵准备好，也就是所谓给自己的心灵‘化装和穿服装’，以便创造出角色的‘人的精神生活’——他们在每一次演出中首先应该体验的正是这种生活。

“为什么这些演员单单去注意形体呢？难道它是舞台上的主要创造者吗？为什么不给自己的心灵‘化妆’和‘穿服装’呢？”

“怎样给它化妆呢？”学生们问。

“要这样来给心灵化妆，给角色作好内心准备：不要象大多数演员那样，等到最后一刻钟才赶到化妆室里来，而（在扮演戏多的角色时）应该在演出前两个钟头就到，好准备出场〔56〕。为什么要这样呢？

“雕塑家在塑像之先要把泥揉好；歌唱家在唱歌之先要试

音；我们也需要一段酝酿的时间，来调好我们心灵的弦，检查内在的‘键’、‘踏板’和‘按钮’，检查各种元素和诱饵，靠它们的帮助来开动我们的创作机器。

“你们已经从‘训练与练习’的课上清楚地认识到这项工作了。

“这些练习是从肌肉松弛开始的，因为肌肉不放松，以后的工作就不可能进行。

“后来呢……想想看。

“对象——这是一幅图画！它表现什么？尺寸怎么样？什么颜色？选一个远距离的对象！定一个小注意圈，使它不超出自己的脚或胸膛的范围。想出一个形体任务！先用一种想象虚构，然后再用另一种想象虚构来使它得到根据，使它活跃起来！使动作达到真实和可以置信的程度。想出有魔力的‘假使’、规定情境等等。

“等到所有元素全都集中起来以后，就要去寻找其中的一个。”

“找哪一个？”

“随便哪一个，只要它是你创作时感到最亲切的：任务、‘假使’、想象虚构、注意对象、动作、细小的真实和信念等等，哪一个都行。

“假使你能够把其中的任何一个推动起来（不过不是‘一般’地，大约地，表面地，而是十分正确地，彻底地推动起来），所有其余元素就都会跟着那已经活跃起来的元素走。这是由于心理生活动力和各种元素本来就喜欢协同动作的。

“在做戏的自我感觉中，一个不正确的元素也会牵动所有其余不正确的元素，正如在目前情况下，一个正确的、完全活跃起来的元素会激起所有其余正确的元素，使它们造成正确的内部舞台自我感觉的情况一样。

“无论你提起链条的哪一个环节，其余所有环节都会跟着这

个环节被提起来。自我感觉的各种元素也是如此。

“我们的创作天性如果没有受到强制的话，它就会进行十分了不起的创造工作。它的各个部分是融成一片，相互依赖的！

“应该很慎重地去利用这种特性。所以为了获得正确的舞台自我感觉，每一次重演角色时——在排演中，尤其是在演出中，都必须仔细地做好准备：把各种元素集中起来，从而造成正确的自我感觉。”

“每一次?!”维云佐夫感到惊奇。

“这很难做到！”学生们都附和维云佐夫。

“照你们看来，跟各种受到强制的元素打交道，还比较容易些？难道不需要有单位、任务和对象，不需要有真实感与信念？难道追求明确而诱人的目的这一正确的欲望和意向，以及得到内心根据的有魔力的‘假使’和令人信服的规定情境，会妨碍你们，而刻板、做作和虚假反而会帮助你们，所以你们舍不得丢开这些东西吗？

“不！把所有元素联合起来，是比较容易和自然的，何况它们自己本来就喜欢协同动作。

“按照我们的生理组织，我们非得手、脚、心、肾、胃样样俱全不可。当这些器官中有一样被拿掉，换上人造的东西，象玻璃眼、假鼻、假耳，或者是假脚、假手、假牙，来代替手、脚、牙齿的时候，我们就会觉得很不舒服。

“为什么你们对于演员创作天性或角色就没有这样的感觉呢？它们也需要这一切有机的组成元素，人工的刻板法只会妨碍它们。让那构成正确的自我感觉的所有各个成分同心协力，充分合作吧。

“谁需要那种孤立自在的注意对象呢？注意对象只能活在吸引人的想象虚构之中，哪里有生活，哪里也就有生活的组成部分或单位，哪里有单位，哪里也就有任务。而引人入胜的任务自然会引起欲望和意向，其结果便是动作。

“谁也不需要不正确的、虚假的动作，因此真实是必要的；哪里有真实，哪里也就有信念。这一切元素加在一起就揭开情绪记忆，使情感毫不受拘束地产生，并造成‘热情的真实’。

“难道没有注意对象，没有想象虚构，没有单位与任务，没有欲望、意向、动作，没有真实与信念等等就能够做到这一点吗？难道还需要我把这些东西从头说一遍，说得没个完吗？

“你们不应该把本来是结合着的东西分开。不要违反自然，不要损毁自己。天性有其本身的要求、规律和条件，不能破坏这些，应该很好地加以研究、了解和维护。

“因此，在每一次重演角色时，都不要忘记去做这一切练习。”

“不过，请原谅，”戈伏尔柯夫争辩起来，“这样一来，岂不是每晚都得进行两次演出！头一次为自己，在化妆室里准备时进行，第二次为观众，在舞台进行。”

“不，你不必这样做，”托尔佐夫安慰他。“在准备演出的时候，只要去接触角色的某些基本部分或剧本的主要段落就可以，不必把剧本的所有单位和任务从头发展到尾。

“只要问一下你自己：我现在能不能相信自己对角色某一段戏的态度？我是不是体会到某一动作的意义？是不是需要改变或补充想象虚构中某一个微小的细节？这一切准备演出的练习都只是‘试笔’，只是为了检验自己的表现器官，调节内部创作工具，审查演员内心的总谱和各种组成元素。

“假如你的角色已经成熟到使你能去进行上述的工作，那么每一次扮演角色前的准备工作就易于进行，而且速度可以快些。但不幸的是，远不是所有角色都能成熟得达到这样完善的程度，使演员完全掌握住角色总谱，成为心理技术的大师和自己艺术的创造者。

“在这种情况下，演出前的准备工作就要难些，但它却变得更有必要了，每一次进行时都需要更多的时间和更集中的注意

力。演员必须不倦不怠地准备好正确的自我感觉，不仅创作时如此，创作前也应该如此，不仅要在演出中进行，也要在排演中，在家里准备时进行。正确的内部舞台自我感觉，不论在最初，在角色还没有巩固下来的时候，或是到后来，当角色被演腻了，失去了刺激性的时候，都是不稳定的。

“正确的内部舞台自我感觉经常摇摆不定，处于飞机在空中保持平衡时所处的状态，因而需要不断地给它指示方向。但在驾驶员积累了丰富的经验之后，这种工作就可以下意识地进行，而不需要高度集中的注意力了。

“在我们这一行业里，情形也是一样。自我感觉诸元素是需要经常来调节的，而且我们最后也会习惯于自动地来做这种工作。

“现在举个例子来说明这个过程。

“假定有一个演员在舞台上创作时能够举止自如，他完全掌握住自己，能够不离开角色而去检查自己的自我感觉，能够把它分解为各个组成元素。这一切元素都活动得很正常，都能互相帮助。可是突然发生了轻微的差错，于是这个演员就追根究底地去了解自我感觉的这些元素中哪一个活动得不对头。在意识到那差错之后，他纠正过来了。在这样做的时候，他可以毫不费力地把自己分成两半，就是一方面纠正那出了差错的元素，另一方面继续生活于角色之中。

“‘演员在舞台上生活，在舞台上哭和笑，可是在他哭笑的同时，他观察着自己的笑声和眼泪。构成他艺术的就是这种双重的生活，就是这种人生和演剧的平衡。’〔57〕”

19××年×月×日

“现在你们懂得什么是内部舞台自我感觉了，也懂得它是怎样由各种心理生活动力和元素组成的。

“我们就来研究一下这种状态在演员身上形成时他的心灵是

什么样的。看看在创造角色的过程中他心里到底发生了什么变化。

“假定你着手创造一个最困难、最复杂的形象——莎士比亚的汉姆莱脱。

“拿什么来和它相比呢？可以把它比作一座大山。为了估计这座山的全部富源，就必须勘察它所蕴藏的贵重金属、宝石、大理石、燃料，必须知道矿泉的成分，也必须估计它的自然的美。这样的任务不是一个人所能完成的。需要有许多人的帮助，需要有复杂的组织机构，需要有金钱、时间等等。

“开头他们从山脚下望着这座高不可攀的大山，绕着它走，从外部来研究它，然后在岩石上凿出踏级，沿着这些踏级攀登上去。

“他们还得筑路、凿隧道、钻孔、开矿井、安装机器、招请工人，经过一番考察之后，他们根据各种迹象断定这座高不可攀的山里蕴藏着非常宝贵的财富。

“他们愈深入山中，采掘得就愈多，愈往山上走，那广阔的地平线和大自然的美就愈叫他们感到惊奇。

“他们站在悬崖峭壁的边缘，下面是无底的深坑，从那里，可以依稀地辨认出山下远处百花盛开的平原，那五色缤纷的景象令人心向神往，小溪从高处蜿蜒流下，弯弯曲曲地流过平原，溪水在阳光底下闪烁。再往前走是树林密布的山野；高处长满了青草，再往高处就是那陡峭的白色岩石。阳光在它上头嬉戏。天上飞驰着的云朵的阴影时常把它上头的阳光割成一块一块的。

“再上去就是雪山。它们经常隐没在云雾之中，谁也不知道在那里——在那远离地面的空间里发生着什么变化。

“突然间，山上的人们忙起来了。他们全都跑到某一个地方去，欢天喜地地嘶着：‘黄金！黄金！发现了矿脉！’他们开始起劲地进行工作，从各方面来穿凿岩石。可是过了些时候，捶击声停止了，万籁俱寂，工人们默默地、懊丧地散开，转移到另一

个遥远的地方去……

“原来矿脉不见了；全部劳动都白费了；希望没有实现；大家精疲力竭；勘察家们茫然失措，不知道往后要作些什么是好。

“过了些时候，山上又传来了欢呼声。大家又都跑到上边去穿凿，唱啊嚷啊闹成一片。

“但这次人们的努力还是白费——黄金并没有找到。

“接着，深山里又传来捶击声和欢呼声，就象是地下的巨响，不久这些声音又沉寂了下来。

“可是山岳毕竟挡不住孜孜不倦的、意志坚强的人们去找寻深藏的财宝。人的劳动得到了成果：矿脉找到了。捶击声又传来了，工人们欢乐的歌声响彻云霄，人们都兴高采烈地朝山上这地方跑去。再过了些时候，蕴藏丰富的最贵重金属的矿层也找到了。”

静默片刻之后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说：

“在天才（莎士比亚）描写汉姆莱脱的那部最伟大的作品里，就象在那发现了金矿的山里，也蕴藏着无穷尽的财宝（内部诸元素）和矿物（作品思想）。这些贵重的东西是非常细致，复杂，难以捉摸的。到角色和演员的心灵里挖掘这些东西，要比到地下挖掘矿藏更为困难。开头，演员也象勘察家欣赏金山那样，从外部来欣赏诗人的作品，研究它的形式。过后他们开始寻找那进入蕴藏着精神财富的秘密深处的门径和方法。为了做到这点，也需要‘钻孔’、‘隧道’、‘矿井’（任务、欲望、逻辑、顺序等等）；也需要‘工人’（创作力量、元素）；也需要‘工程师’（心理生活动力）；也需要适当的‘情绪’（内部舞台自我感觉）。

“这种创作过程在演员的心灵中往往进行了好几年，无论白天、黑夜，无论在家里、在排演中或是演出中都一直在进行。‘创作的甘苦’——这句话最好不过地说明了这种工作的性质。

“当我们在角色和我们自己身上发现了金矿的时候，我们的

演员心灵中也会有‘欢天喜地’的情形。

“在创造角色的每一个瞬间，创造者的心中都要有一种深刻的、复杂的、巩固的、持久的、稳定的内部舞台自我感觉。只有具备着这样的状态，才谈得上真正的创作和艺术。

“遗憾的是，这种深化了的自我感觉很难得见到，它只在那些伟大的演员身上出现。

“许多演员在创作时所具备的内心状态常常是琐碎浅薄的，一点也不深刻，因此，就只能在角色的表面飘来飘去。这时候，进行创作的演员简直是漫不经心地在剧本里徘徊，仿佛在山上闲逛似的，对于它内部所蕴藏的无穷的财富，并不感到兴趣。

“以这种琐碎的、浅薄的自我感觉，就无法领会剧作家作品的精神实质，而只能看到它的外部的美。

“可惜得很，我们从在舞台上进行创作的演员身上最常看到的，就是这种浅薄的内部舞台自我感觉。

“假定我请你们到舞台上去寻找一张实际上并不存在的钞票，那你们就应该创造出规定情境、‘假使’、想象虚构，应该去激起内在舞台自我感觉的所有元素。只有靠着这些东西的帮助，你们才能够重新回忆起，重新认识到（感觉到）在实际生活中寻找钞票这一简单的任务应该是怎样来完成的。

“这种微小的目的也需要有微小的、不深的、短暂的舞台自我感觉。技术良好的演员在做出动作时，这种自我感觉会立刻产生，又立刻消逝。

“任务和动作是怎样的，内部舞台自我感觉就会是怎样的。

“从这里可以得出一个很自然的结论：内部舞台自我感觉的性质和力量，它的巩固、稳定、深刻、持久和饱满的程度，它的组合和形态都是多种多样的。只要注意到在每一种内部舞台自我感觉中都有某种元素、心理生活动力和创造者本人固有的特征占着优势，就可以知道内部舞台自我感觉的形态是无限多样的。

“有时，那自然而然地、偶然形成的内部舞台自我感觉会去

为创作寻找主题。

“有时就相反：有趣的任务、角色和剧本能推动演员去进行创作，并在他心里激起正确的内部舞台自我感觉。

“这就是演员在创作和准备创作时心里所发生的情况。”

第十五章　最高任务。贯串动作

19×　×年×月×日

“演员—角色的内部舞台自我感觉建立起来了！

“剧本不仅由枯燥的理智（智慧）研究过，并且还由欲望（意志）、情绪（情感）和所有元素研究过了！创作大军的战斗阵容更加强大了！

“可以进军了！”

“向哪里进军呢？”

“向主要的中心，向首都，向剧本的心脏，向剧作家为之而创作出自己的作品，演员为之而创造出其中某一个角色的那个主要目标进军。”

“到哪儿去找这个目标呢？”维云佐夫还没有明白。

“到诗人的作品中和演员—角色的心灵中去找。”

“这到底该怎样做呢？”

“在回答这个问题之前，必须谈一谈创作过程的几个重要关键。请听我说。

“正如由种子长出植物一样，作家的作品也是由某种思想和情感逐渐成长起来的。

“作家的这种思想、情感和生活理想象一根红线那样贯穿着他的一生，在创作时也同样指引着他。他把它们作为剧本的基础。由这颗种子培育出自己的文学作品。作家的所有这些思想、

情感、生活理想以及难以忘怀的痛苦和喜悦都成为剧本的基础；正是为了这些，他才执笔写作。所以演出的主要任务就是要在舞台上传达出作家的思想、情感，他的理想、痛苦和喜悦。

“我们就把这个目标——这个吸引着一切任务，激发演员—角色的心理生活动力和自我感觉诸元素的创作意向的基本的、主要的、无所不包的目标叫做：

作家作品的最高任务。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇指了一指挂在我们前面的字牌。

“作家作品的最高任务?!”维云佐夫迷惘地埋头沉思。

“现在我就给你解释，”托尔佐夫连忙来帮助他，“陀思妥耶夫斯基一生都在探究人间的善与恶。这推动他去创作《卡拉马佐夫兄弟》。所以求善也就成为这部作品的最高任务。

“列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰一生追求自我的至善，他的许多作品都是由这颗种子生长出来的，因此它也就成为这些作品的最高任务。

“安东·巴甫洛维奇·契诃夫始终跟卑鄙行为和庸俗习气作斗争，而向往美好的生活。这种为美好生活的斗争和对这种生活的憧憬也就成为他的许多作品的最高任务。

“伟大作家所坚持的这些伟大的生活目标完全能成为令人激动的、引人入胜的演员创作任务，同时这些目标也能吸引剧本和角色的各个单位，这一点难道你们没有感觉到吗？

“凡是剧本中所发生的一切事情，剧本的一切大小任务，演员的一切符合于角色的创作意图和动作，都是为了要完成剧本的最高任务。演出中所出现的一切与最高任务的总的联系，以及这一切对最高任务的依赖，是十分紧密的，甚至使那最微小的细节，只要它和最高任务无关，都会变成多余而有害的，会分散观众对作品主要实质的注意。

“奔往最高任务的意向应该是连续不断的，应该贯串在整个

剧本和角色之中。

“除了要认识意向的连续性之外，还应该辨识这种意向的性质和起源。

“它可能是剧场性的，形式的，只给演出提供一个大致不错的总的方向。这样的意向就不能赋予整个作品以生命，就不能激起真实、有效而恰当的动作。这样的创作意向不是演出所需要的。

“但也有另一种意向，这就是企求达到剧本主要目标的、真正的、人的、积极的意向。这种不断的意向就象大动脉似的，把营养输送给演员和他所扮演的人物的整个机体，给予他们以生命，也给整个剧本带来生命。

“这种真正的、活的意向，是由最高任务的性质和它的吸引力激发起来的。

“一个剧本，如果具有天才的最高任务，它的吸引力就强；如果这最高任务没有天才的气息，吸引力就弱。”

“如果最高任务根本就不好呢?”维云佐夫问。

“这时候演员就得亲自设法，使最高任务变得鲜明而深刻。”

“什么样性质的最高任务才是我们所需要的呢？”我极力想把这个问题搞清楚。

“有一种最高任务，它本身在演员看来虽然很有趣，但和剧本作者的创作意图却不相符合，难道我们需要这种不正确的最高任务吗?”托尔佐夫问。

“不，我们不需要这种任务。况且这种任务是危险的。这种不正确的最高任务愈吸引人，就愈能使演员靠拢它，因而使演员离开作者、剧本和角色就愈远，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇自己回答了这个问题。

“纯理性的最高任务是不是我们所需要的呢？枯燥的、纯理性的最高任务也不是我们所需要的。但由智慧和有趣的创作思想出发的有意识的最高任务却是我们所必需的。

“我们是否需要那能激起我们整个天性的、富有情绪感染力的最高任务呢？当然，这就跟空气和太阳一样，是十分需要的。

“我们是否需要那吸引我们全身心的、充满意志力的最高任务呢？非常需要。

“那么，对于这种能激起演员的创作想象，吸引他的全部注意，使他具有真实感，激起他的信念和演员自我感觉的其他元素的最高任务，我们又该怎样看待呢？任何能激起演员本人的心理生活动力和各种元素的最高任务，都象面包，象膳食一样，是我们所必需的。

“因此，我们显然需要和作家意图相类似的最高任务，但它一定要能在从事创作的演员本人心灵中引起反应。这样才可以激起真正的、活的、人的、自然的体验，而不是形式的、纯理性的体验。

“或者，用另外一种说法，最高任务不仅要在角色中去找，还要在演员本人的心灵中去找。

“同一角色的同一最高任务，虽然都是这一角色的所有扮演者必须执行的，但它在每一个扮演者的心灵中所引起的反应可以各有不同。结果，同一的任务就各不相同。就拿‘我要快乐地过生活’这样一个最现实的人的意向作例子。这欲望本身，达到这欲望的方法，对快乐这一概念的理解，都有着多少不同的、难以捉摸的细微区别啊！这里面有许多是个人独有的东西，并不是随时都能意识得到的。如果你们举出的最高任务是比较复杂的，那么每一个作为人的演员的个性特征在其中就会表现得更为显著。

“在不同的扮演者心灵中所表现的这些独特的反应，对最高任务具有重要的意义。如果最高任务不加上创造者自己的体验，它就会成为枯燥的、僵死的东西。因此必须去寻找演员心灵中的各种反应，使得最高任务和角色能变成活生生的，具有生命的脉搏，充满着人生的一切绚烂的色彩。

“重要的是，演员对角色的态度应该既不失去自己独特的情

感，又不脱离作者的意图。如果扮演者没有在角色中表现出自己本人的天性，他的创作就是僵死的。

“演员应当亲自去探索最高任务，应当热爱最高任务。如果最高任务是由别人给他指点出来的，那也必须通过自己，使自己在情绪上受到它的感染。换句话说，要善于使每一个最高任务都成为自己本人的，要在最高任务中找到和本人的心灵一脉相通的内在实质。

“是什么东西赋予最高任务以那种特殊的、难以理解的吸引力，从而激起同一角色的每一个扮演者的不同反应呢？在大多数场合，正是那些我们本能地在自己心里感觉到的东西，也就是隐藏在下意识领域内的东西赋予最高任务这种吸引力。

“最高任务应该和这个领域缔结非常亲密的血缘关系。

“现在你们认识到，应该长时间地、孜孜不倦地去寻找重大、动人而深刻的最高任务。

“你们也认识到，在寻找最高任务时，重要的是要揣摩出作家作品的最高任务，再在自己的心灵中找出对它的反应。

“演员所找到的各种各样的最高任务中，有多少是应该加以否定，而需要再从头找起的啊！要进行多少次瞄准和射击之后，才能命中目标啊！〔58〕”

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“在寻找和确定最高任务的艰难过程中，最高任务名称的选择起着很大的作用。

“你们已经知道，在确定简单的单位和任务时，精确的名称会使它们具有力量的意义。我们也已经讲过，用动词来代替名词可以加强创作意向的积极性和动作性。

“这种情况在选择最高任务名称的过程中表现得更加明显。

“有些外行说：‘随便给它一个名称，还不是一样！’但是事

实上，作品的方向和对作品的理解往往决定于这个名称的精确程度，决定于隐藏在这个名称里面的动作性。譬如说，我们演出格里包耶多夫的《智慧的痛苦》，我们把作品最高任务的名称确定为'我要为索菲亚而奋斗'。剧本里许多动作都可以证实这个名称是正确的。

"不好的是，这样的理解会使剧本的主要的、暴露社会的一面只具有偶然的、插曲性的意义。也可以把《智慧的痛苦》的最高任务确定为'我要奋斗'，不过不是为了索菲亚，而是为了我的祖国。在这种情况下，恰茨基对俄罗斯、对自己民族、对自己人民的热爱，就居于主要地位了。

"这样，暴露社会的一面就在剧本中占重要的地位，整个作品也就具有更深的内在涵义。

"但是，还可以把剧本的涵义加深一步，用'我要为自由而奋斗！'来作为最高任务的名称。剧本主人公一具有这样的意向，他对那些强暴者的揭露就会更加严厉，整个剧本就不至于象第一个方案——追求索菲亚——那样，局限在个人的、局部的意义上，也不象第二个方案那样，局限在狭隘的民族的意义上，而是具有广泛的、全人类的意义。

"通过悲剧《汉姆莱脱》最高任务名称的变换，也可以使剧本的涵义发生类似的变化。如果把这悲剧的最高任务称为'我要哀悼父亲'，那它就仅仅是一个家庭悲剧了。可是，如果改成'我要了解生之秘密'，那它就会变成一个神秘的悲剧，这时候，那个已经看到阴间生活的人，在生存的意义这个问题未获解决之前，是没法活下去的。还有一些人想把汉姆莱脱看做第二基督，他应该手持利剑消灭世上一切丑恶的东西。那么，最高任务就变成'我要拯救人类'了，这就更扩大和加深了这个悲剧的意义。

"现在就从我自己的创作实践中举出几个事例，这些事例将比刚才所举的例子更能清楚地向你们说明最高任务名称的意义。

“我演过莫里哀《心病者》中的阿尔冈。最初我们对剧本的理解很粗浅，把剧本的最高任务定为‘我要成为一个病人’。当我愈是朝这方面努力，而且愈是演得成功的时候，这个快乐的讽刺喜剧就愈来愈变成一出生病的悲剧，变成一出有关病理学的悲剧了。

“但是我们很快就发现了这种错误，而把这刚愎自用的人的最高任务称为‘我要人家把我当做病人’。这样，剧本喜剧性的一面立刻就显露出来，为江湖医生利用阿尔冈装傻来骗人的场面创造了根据，莫里哀在自己的剧本中所要嘲笑的正是这些江湖医生。于是，悲剧立刻变成了轻松的、讽刺卑鄙行为的喜剧。

“在上演另外一个剧本——哥尔多尼的《女店主》时，我们起先把最高任务的名称定为‘我要躲避女人’（厌恶女人），但这样一来，并不能表现出剧本中应有的幽默和动作性。随后，当我理解到主人公是真心爱女人的，他不过只是希望别人把他看作厌恶女人的人的时候，就把最高任务规定为‘我要偷偷摸摸地去求爱’（在厌恶女人的掩饰之下），于是这剧本立刻获得了生命。

“但是，这样的任务主要是对我的角色来说的，而与整个剧本无关。经过长时间的研究之后，我们才理解到‘女店主’，或者换句话说，‘我们生活的主人’是女人（米兰多琳娜），于是按照这种理解规定了一个富有动作的最高任务，剧本的全部内在实质也就自然而然地显现出来了。

“这些例子说明，最高任务名称的选择在我们的创作及其技术中是个极其重要的关键，是决定着整个创作的意义和方向的。

“我们时常在演过戏之后，才规定出最高任务来。观众往往能帮助演员找到最高任务的正确名称〔59〕。

“现在你们可以明白，最高任务和剧本的紧密联系是有机的，最高任务是由剧本的深处，是由它最隐秘的地方挖掘出来的。

“让最高任务尽可能巩固地深入从事创作的演员的心灵之

中，深入他的想象、思想、情感和一切元素之中。让最高任务不断地向扮演者提示角色的内心生活和创作的目标。它在演出中应该随时支配着演员。让它帮助演员把感性的注意约束在角色生活的范围内。如果这做得很顺利，那么体验过程就能正常地进行；如果角色的内在目标与作为人的演员的意向在舞台上发生分歧，那就会造成毁灭性的脱节现象。

“因此演员首先应该关心的，就是使自己不至于看不到最高任务。忘记最高任务，就等于割断所表现的剧本的生活的线。这不但是角色和演员本人的不幸，而且是整个演出的不幸。在这种场合，扮演者的注意力立刻就会转到不正确的方向，角色的心灵就空虚了，它的生命就停止了。你们要学会在舞台上正常地、有机地创造实生活中很容易就会自然而然地发生的东西。

“作家的作品是根据最高任务而产生的，所以演员的创作也应该奔向这个目标。”

19××年×月×日

“可见，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，“由演员的理智（智慧）、欲望（意志）、情绪（情感）产生出来的心理生活动力意向的线，吸引了角色的各个细小部分，渗透了作为人的演员的各种内部创作元素，象纽带中的细线那样结合在一起，编织出各种复杂的图形，而且结成一个牢固的结子。这些意向的线加在一起，就形成内部舞台自我感觉，只有这时候，才可以去着手研究角色精神生活以及在舞台上从事创作时演员本人的生活的各个部分和各种复杂细致的地方。

“对角色作了这种全面的研究之后，就可以弄清最高任务——为它而创作出剧本和剧中人的那个最高任务。

“认清了创作意向的真正目标之后，一切动力和元素就会沿着作者所规划的道路，奔向总的、最终的、主要的目标——奔向最高任务。

“演员—角色的心理生活动力要通过整个剧本的这种积极的、内在的意向，在我们的行话中称为……”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇指着挂在我们前面的第二块字牌，读出上面的字：

演员—角色的贯串动作

“因此，对演员本人来说，贯串动作是心理生活动力意向的线的直接的继续，而这些线是来自从事创作的演员的智慧、意志和情感的。

“没有贯串动作，剧本的一切单位和任务，一切规定情境、交流、适应、真实感与信念等等都将一个个凋萎，毫无复苏的希望。

“贯串动作线就象一根串连零散的珠粒的线似的，把一切元素串连起来，导向总的最高任务。

“从这时候起，一切就都为最高任务服务了。

“怎么样来给你们解释贯串动作和最高任务在我们创作中所具有的重大的实际意义呢？

“最好用一些实际事例来向你们说明。现在我举出这样一个事例：

“有一个已享盛名的女演员对‘体系’发生了兴趣。她决定从头学起，因此暂时放弃了舞台生活。她跟几个不同的教师一道按照新方法训练了几年。全部课程学完后，她又回到舞台上去。

“奇怪得很，她再也得不到过去那样的成功了。观众发现，这位曾享有盛名的女演员失去了自己曾经有过的最宝贵的东西，也就是自然、热情和偶然流露出来的灵感。这些东西已经为枯燥的东西，自然主义的细节，形式主义的表演手法和其他缺点所代替。这位可怜的女演员的处境是不难想象的。每一次在舞台上出现，对她都变成了一场考试。这妨碍了她的表演，使她更加慌乱，困惑，最后达到了绝望的地步。她认为首都观众仇视‘体

系'，对新方法有成见，就到其他不同的城市去考验自己。可是，就在外省，也还是遭到同样的结果。这位可怜的女演员开始咒骂起'体系'来，想把它丢开。她设法去恢复以前的表演手法，但她做不到。她已经失掉了匠艺式的熟练和对旧方法的信心，同时，自己也认识到那谬误的旧方法不能和她爱上了的新方法相比。旧的不要，新的又没有学好，两方面都落了空。据说，她决定脱离舞台生活去嫁人。后来又谣传说她想自杀。

"就在这时候，我偶然看到了她演的戏。散场后，我应她的邀请到她的化妆室里去。她象一个犯了过错的女学生似的来迎接我。戏早已演完了，剧院的工作人员也都走光了，但她还没有卸妆，仍然穿着演戏的服装，不让我离开她的化妆室，她激动得濒于绝望的境地，一定要我告诉她，为什么她身上会发生这种变化。我们研究了它角色中的每一个细节和她扮演角色的准备工作，也研究了她从'体系'中领会到的全部技术手法。一切都没有错。她能了解其中每一个单独的部分，但却没有把'体系'的各个创作原则当作一个整体来领会。

"'那么贯串动作，最高任务呢？！'我问她。

"这位女演员听人讲过这点，也大致懂得一些，然而这在她还仅仅是理论，并没有在实践中运用过。

"'如果你表演时没有贯串动作，'我对她说，'你就不能在舞台上利用有魔力的"假使"，就不能活动于规定情境之中，你就不能吸引天性本身及其下意识去从事创作，你就不能象我们这一派艺术的主要目的和原则所要求的那样，去创造出角色的"人的精神生活"。没有贯串动作和最高任务也就没有"体系"。所以说，你不是在舞台上从事创作，而是简单地按照"体系"在做各种单独的、彼此毫无联系的练习。这些练习在课堂上做是很好的，但不适合于演出。你忘了这些练习和"体系"中的一切东西首先应该为贯串动作，为最高任务服务。因此你角色中的一些精彩的片断就没有令人产生什么印象，整个来看更是不能令人满

意。如果把阿坡罗的塑像打碎，然后一片片拿出来给人欣赏，那些碎片自然很难打动别人的心的。’

“我们约定第二天在家里进行排练。我告诉她怎样用贯串动作把她准备好的各个单位与任务串连起来，引向总的最高任务。

“她热中于这项工作，要求给她几天功夫让她把这掌握好。我经常去检查我不在场时她做了些什么，最后到剧院去看新的、经过修正的演出。我无法形容那天晚上的情形。这位天才女演员几年来的痛苦和疑虑都得到了补偿。她获得了惊人的成就。这就是那美妙的、神奇的、能起死回生的贯串动作和最高任务所起的作用。

“这难道不是一个令人信服的例子，说明贯串动作和最高任务在我们的艺术中具有多么巨大的意义吗？

“我再引伸下去！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇沉默了一会，高声说，“假定一个有理想的人—演员，他把自己献身给一个伟大的生活目标：‘用自己的崇高艺术来提高和鼓舞人们的思想情感，向人们说明天才作家们的作品中所蕴藏的精神的美。’

“这样的人—演员所以想走上舞台，是为了向剧场观众表明自己对天才的剧本和角色的新的处理，他认为这样的处理能够更好地传达出作品的实质。这样的人—演员能够贡献出自己的一生，来担负起教育自己同代人这一崇高的文化使命。他能够借助于本人的成就，在群众中间传播他所感到亲切的思想情感，以及其他等等。不同的伟人可以有多少不同的崇高目标啊！

“我们就假定把人—演员的这种生活目标称为至高任务和至高贯串动作。”

“这到底是什么呢？”

“我给你们讲一件我亲身经历过的事情，来作为回答。这件事情曾经帮助我去理解（也就是去感觉）现在我们所谈的问题。

“很久以前，我们剧院到彼得堡去作巡回演出。演出的前夕，由于工作准备不充分，排演进行得不好，我在剧院里搞到很

晚。我带着愤怒、暴躁的心情，拖着疲倦的身子，走出剧院。突然在我面前展现出一幅出人意外的图景。我看到剧院前的广场变成了一个很大的宿营地。到处燃起了篝火，好几千人坐在那里，有的在打盹，有的睡在雪上，有的睡在自己带来的板凳上。这一大群人在等待天亮，等待售票处开门，好买到一张座位比较前的戏票。

“我非常感动。为了估计这些人辛辛苦苦的行为的意义，我向自己提出了一个问题：什么样的事件，什么样诱人的远景，什么样不平凡的现象，什么样的世界天才，才能使我心甘情愿地在严寒中发抖，并且不只是一个夜晚，而是一连好几个夜晚呢？这种牺牲仅仅为了能取得一张小纸片，有权走近售票处的窗口，而且还不能保证一定买到戏票。

“我没有能够回答这个问题，也不能设想我能做出这种要我冒着生病危险，甚至是生命危险的事情。

“戏剧对人们的意义是多么重大！我们应该多么深刻地意识到这一点啊！能够带给那些甘愿为之冒生命危险的成千观众以崇高的喜悦，是多么光荣而幸福的啊！我想为自己树立这种崇高的目标，这种目标我就称为至高任务，而把这至高任务的执行称为至高贯串动作。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇沉默了一会，继续说：

“但是，在走向伟大的终极目标的路上，不论走向剧本和角色的最高任务或者走向演员一生的至高任务，正在进行创作的演员如果超过必要地去注意细小的任务，那就很可悲了。”

“那就会怎么样呢？”

“你可以回想一下，小孩在游戏的时候，把一块石头或是什么有重量的东西绑在长绳子的一端，把另一端结在木棍上，然后摇动木棍，使那有重量的东西在自己头上旋转的情形。绳子是随着那有重量的东西的旋转往木棍上缠绕的。旋转得快，带着有重量的东西的绳子就会回旋成一个圆圈，同时逐渐向孩子手中的木

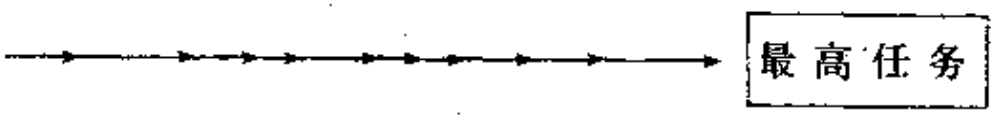
棍上缠绕。最后，绳子上的有重量的东西和木棍的距离愈来愈短，终于碰上木棍。

“现在设想一下，当绳子回转得非常迅速的时候，突然有人把一根手杖插进来。当那带着有重量的东西的绳子遇到这根手杖后，由于运动的惯性，它就不往动力所由产生的木棍上绕，而往手杖上绕去。结果这有重量的东西没有落到它的原来主人(孩子)手里，而落在用手杖半途拦截绳子的旁人手里去了。这样一来，孩子自然无法再玩下去，只能站在一边了。

“在我们的事业中，也有类似的情形。在奔向终极的最高任务的途中，常常会遇上枝节的、不重要的任务。而从事创作的演员却把自己的全部精力都放在这上面。用不着解释，这种以细小目标来代替伟大目标的做法是很危险的，它会歪曲演员的全部创作。”

19××年×月×日

“为了使你们能进一步了解最高任务和贯串动作的意义，我现在就用图式来表示，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇走到大黑板跟前，拿起粉笔说。“在正常的情况下，角色生活中所有的任务及其短线，都应该毫无例外地向一个确定的、大家都要遵循的总的方向，也就是向最高任务前进。应该象这样，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇在黑板上画出一个图式：

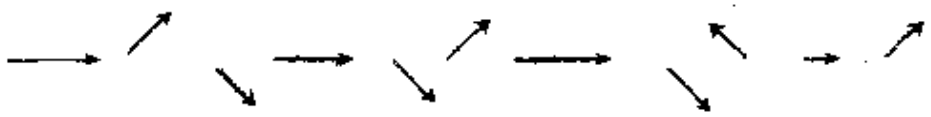


“角色生活中一长条长长短短的线都往一个方向，往最高任务前进。角色生活中的短线和它们的任务是合乎逻辑而有顺序地彼此更替和连接着的，因此，这些线就构成一条不间断的、贯串整个剧本的线。

“现在假定演员没有最高任务，他所扮演的角色生活中每一

条短线都走着不同的方向。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇随即画出一个表示支离破碎的贯串动作线的图式，来说明自己的想法：



“这就是角色生活中走着不同方向的一系列大、中、小的任务和一些不大的单位。它们能形成一条不间断的直线吗？”

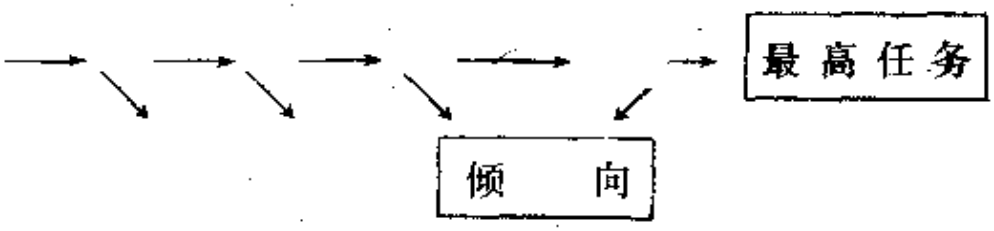
我们大家都认为不可能。

“在这种情况下，贯串动作就被破坏了，整个剧本被割裂为一些走着不同方向的单位，它的每一个部分被迫成为与整体无关的、独自存在的东西。这样一来，各个部分即使都很出色，也不是剧本所需要的了。

“再举第三种情况，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说，“我已经讲过，在一个好的剧本里，它的最高任务和贯串动作总是有机地从作品的精神实质引伸出来的。因此，任意破坏最高任务和贯串动作，就不能不扼杀作品本身。

“设想一下，把与剧本无关的目标或倾向引到剧本里来，那会怎么样。

“这时候，与剧本有机联系着的最高任务和自然形成的贯串动作有一部分仍然保留下来，但是它们一定会时时刻刻被吸引到加进来的倾向那方面去：



“这种脊椎骨折断了的戏是没有生命的。”

戈伏尔柯夫以自己对戏剧的全部热情，来反对这种说法：

“对不起，这样你就剥夺了导演和演员的一切个人主动性，个人的创作，深藏的自我，剥夺了使前代的杰作焕然一新、使它接近现代的可能性！”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇平心静气地对他说：

“你和许多跟你有同样想法的人，常常把永恒性、现代性和应时性这三个词的含义混淆了，误解了。

“现代的东西可以成为永恒的东西，如果它所表现的是重大的问题和深刻的思想的话。这样的现代性，假如它是诗人作品所需要的，我并不反对。

“和现代性的东西完全不同，专求应时的东西是永远也不会成为永恒的。它只能在今天活着，明天就可能被遗忘了。因此一个永恒的艺术作品决不会和一般的应时性发生有机联系，任凭导演、演员（譬如说，你自己）运用了什么样的巧计。

“当你强制着把应时的东西，或与剧本不相干的目标移植到完整的古典作品里去的时候，它就会象长在美丽匀称的身体上的一个赘瘤，往往把原作品弄得面目全非。作品的最高任务受到了歪曲，就不能打动人心和引人入胜，只能令人讨厌，毁坏作品。

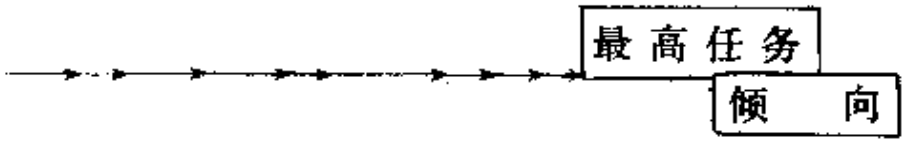
“强制，这是创作中一种很坏的手段，所以借助于应时的倾向而‘焕然一新’的作品的最高任务，只能会扼杀剧本和角色。

“不错，能和最高任务发生血缘关系的倾向也是有的。我们知道，可以把柠檬树枝移接在广柑树上，而结出一种新的果子，这在美国叫作‘grapefruit’（朱栾）。

“在一个剧本里也可以实行这种移植法。有时候，现代的思想很自然地被移植到过去的古典作品中，因而使整个剧本获得了新的生命。在这样情况下，倾向已经不是独立存在的东西，而变为最高任务了。

“可以用这样的图式来表明这种情况：贯串动作线奔向最高

任务，也奔向那倾向。



“在这种情况下，创作过程就会正常进行，作品的有机本质就不会受到摧残。

“从上面所讲的，可以得出这样的结论：

“最主要的，要爱护最高任务和贯串动作；要防止给剧本强加进什么倾向和其他跟剧本不相干的意向和目标。

“如果我今天已经使你们理解到最高任务和贯串动作在创作中所起的十分重要的作用，那我将非常高兴，并且将认为我完成了一个最重要的任务，就是已经把‘体系’的一个主要部分给你们解释清楚了。”

经过一阵相当长的沉默之后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说：

“任何一个动作都会遇到反动作，而且后者总是会刺激和加强前者。所以，在每一个剧本中，与贯串动作向前发展的同时，有一种和贯串动作对抗的反贯串动作，朝相反的方向发展。

“这是好的，我们应该欢迎这种现象，因为反动作能自然而然地引起一系列新的动作。我们需要这种经常的抵触，因为它会产生斗争、争吵、争论，产生一系列与此相适应的任务和解决这些任务的方法。这种抵触激起了作为我们艺术基础的活动和动作。

“如果剧本中没有任何反贯串动作，一切都安排得很妥帖，那么，扮演者和他们所扮演的人物在舞台上也就无事可做，剧本本身将变得没有动作性，因而也就不适宜于演出了。

“事实上，如果埃古不去实行他的那些阴毒的诡计，奥瑟罗也就不至于燃起妒火，杀死苔丝德梦娜。正是因为这个摩尔人——

心一意爱自己的妻子，而埃古又按照自己的反贯串动作从中作梗，才创造出这个富有动作的、结局那样悲惨的五幕悲剧。

“用不着补充说明，反贯串动作线也是由演员—角色的生活中的各个瞬间和细线组成的。现在就用《布朗德》的例子，来说明我以上所述说的：

“假定我们把布朗德的信条‘不能全有，宁可全无’作为布朗德的最高任务（这是否正确，对目下所举的例子并不重要）。狂热信徒的这种基本原则是可怕的。他在实现自己理想的生活目标时，决不作任何妥协、让步，决不动摇。

“现在我们试把以前分析过的‘襁褓’那一片断的某些单位，跟全剧的这个最高任务联系起来看。

“我要在想象中把婴儿衣服（襁褓）联到‘不能全有，宁可全无’这个最高任务上来。当然，靠着一些想象和虚构是可以使这场戏从属于这个最高任务的，但这样做，将显得非常生硬、牵强、从而损害整个戏。

“可是，假如由母亲阿格妮丝那方面用反动作来代替正面的动作，那就要自然得多，所以在这个单位里阿格妮丝不是循着贯串动作线，而是循着反贯串动作线前进，不是朝最高任务，而是朝最高任务相反的方向前进的。

“当我对布朗德这个角色进行同样分析，探索他的任务‘说服他的妻子，要她为了成全殉道精神而交出婴儿衣服’和最高任务‘不能全有，宁可全无’之间的联系时，我很容易就找到了这种联系。自然，这个狂热信徒是要求阿格妮丝抛开一切来达到他的人生理想的。阿格妮丝的反动作激起了布朗德更加激烈的动作。从这里可以看出两种不同原则的斗争。

“布朗德的责任感和阿格妮丝的母爱相斗争，思想和情感相斗争，狂热的牧师和痛苦的母亲相斗争，男性的原则和女性的原则相斗争。

“所以，在这场戏里，贯串动作线掌握在布朗德手中，而阿

格妮丝则循着反贯串动作线前进。”

最后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇用简短的几句话，提纲挈领地向我们提起他在这一学年所讲过的那一切。

这一段简短的话帮助我把第一个学年中我所领会到的一切东西，按照它们应有的位置排列起来。

“现在，你们要用心听，因为我有几句很重要的话要讲，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。“从我们开始学习一直到现在，这全部学习阶段，这一学年所进行的各个元素的全部研究工作，都是为了建立内部舞台自我感觉。

“这就是我们花费整整一个冬天的目的所在。这就是现在要求，而且将来也永远要求你们特别注意的地方。

“但是，内部舞台自我感觉在它发展的现阶段上，还不能细致地、深入地去探索最高任务和贯串动作。已经形成的自我感觉还需要重要的补充。‘体系’的主要秘密就隐藏在内部舞台自我感觉里，它证实了我们这一派艺术的一个最主要的原理，这就是‘通过意识达到下意识’，关于这个补充部分和原理的研究，我们将在下一课进行。”

* * *

“体系”的第一年学程就此结束，“可是”，就象果戈理所讲的，“在我的心中却是这样的模模糊糊，这样的不是滋味”〔60〕。我本来指望，我们将近一年的学习会给我带来“灵感”，但是，非常遗憾，在这方面“体系”并没有满足我的期望。

我站在剧院的前厅，脑子里尽在转着这些念头，同时机械地穿上外衣，懒洋洋地把围巾缠在颈上。突然间，不知是谁在旁边来上几句冷言冷语，正触动了我的火气。我大声叫了起来，回头一望，看到了笑容满面的阿尔卡其·尼古拉耶维奇。

他觉察我的心情之后，想要了解我情绪低落的原因。我用一些话来支吾搪塞，但他却追根究底地问个不停。

“假如现在你是站在舞台上，你会有什么感觉呢？”他想了

解我究竟对“体系”发生了什么疑虑。

“问题就在这里，我并没有什么特别的感觉。我在舞台上感到很舒适，我知道需要做什么，我不是站在那里无所事事；我相信一切，我意识到自己在舞台上的权利。”

“那你还要求什么呢？在舞台上能够不说谎，能够相信一切，能够感到自己是舞台的主人，这难道还坏吗？这已经是很够了！”托尔佐夫想要说服我。

这时候，我就向他坦白承认，我很担心灵感的问题。

“原来是因为这个！……”他感叹了一声。“关于这一部分，请不必问我。‘体系’是永远不去制造灵感的。它仅仅为灵感准备好一块适宜的园地。至于灵感会不会来，这个问题最好去请教阿坡罗，或者去请教你的天性，去请教你所遇到的机会。我不是魔法师，我只能给你们指出激发情感和体验的那些新的诱饵和手法。

“我劝你，以后最好不要去追求灵感的幻影。把这个问题留给魔法师（你的天性）去解决，你自己还是去做人的意识所能达到的事情吧。

“米哈依尔·谢缅诺维奇·史迁普金曾经写信给他的学生塞尔盖·瓦西里耶维奇·舒姆斯基，说：‘你有时候可能演得差些，有时候可能演得好些（这往往取决于当时的心境），但是你总应该正确地去表演。’

“这才是你作为一个演员所应该关怀的事。

“角色，如果被放在正确的轨道上，就会前进、发展和深入，最后就达到产生灵感的境地。

“你身上固然还没有发生过这样的事情，不过你要牢牢地记住，虚假、做作、刻板和胡闹是永远产生不出灵感来的。所以要努力去表演得正确，要学习为‘上天降临的灵感’准备适宜的园地，同时要相信，只有这样，它才可能较多地降临到你身上来。

“好在我们在以后的课上还要谈到灵感。那时候我们再来进

行分析，”托尔佐夫临走时补充了一句。

“要分析灵感？要去思考和从哲理上去推究灵感？这难道可能吗？当我在观摩演出中喊出‘血啊，埃古，血！’这句话的时候，难道我是经过思考的吗？当马洛列特柯娃喊出她那撼人心灵的‘救命啊！’这一声的时候，难道她是经过思考的吗？难道真是象形体动作，象形体动作的细小的真实和瞬间的信念那样，我们可以从一些零星片断和单独闪现的情感中去获得灵感，去造成灵感吗？！”我走出剧场时，脑子里反复思考着这种问题。

第十六章　演员舞台自我感觉中的下意识

19××年×月×日

“那兹瓦诺夫和维云佐夫，到舞台上去，给我们表演‘烧钱’习作的开头那场戏，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇一走进教室，就这样吩咐。

“你们已经知道，创作工作永远都要从肌肉松弛开始。所以，现在你们首先要象在家里那样，安逸地坐下来，休息休息。”

我们走到舞台上，照他的吩咐做了。

“不够！要松弛些，要随便些！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇在观众厅里喊起来。“还有百分之九十五是紧张的，这不行！

“你们可能认为，我是在故意夸大那多余的紧张部分吧？不，演员在成千观众面前卖劲就可能造成极度的夸张。而且最糟糕的是，这种卖劲和强制是不依演员本人的需要、意志和理智的控制，不知不觉地产生出来的。所以，你们要勇敢地摒弃这种多余的紧张，要尽量做到这一点。

“你们在舞台上要做到比在家里，在自己的屋子里，更来得随便。在舞台上应该做到比在实生活中更感到舒适，因为我们在剧场里不是处于普通的孤独状态，而是处于‘当众的孤独’状态。这种孤独带给我们极大的舒适。”

但是，我又因为过分专心，结果把自己克制得对周围事物都毫不关心，而陷入强制性的静止状态，因此在台上就呆立不动

了。这也是一种最坏的紧张。我得和它作斗争。于是，我不断地变换姿势，做着各种动作，想用动作来清除这种静止状态，最后却又陷入另一个极端，弄得手忙脚乱。这使我心神不安。为了摆脱这种心情，我不得不把急速的节奏改变一下，代之以非常缓慢的，几乎是懒洋洋的节奏。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇不仅认可，而且还称赞了我的这种手法：

“当演员过分用心的时候，甚至放松一下注意，以比较随便的态度去对待工作，也都是有益的。这是消除过分的紧张、卖劲和过火的好办法。”

但是，很遗憾，即使这个办法也并没有给我带来象在实生活中——在家里，躺在沙发上时所感到的那种宁静和悠闲。

原来我忘了肌肉松弛过程的三个步骤：紧张、松弛、找根据。我赶快去改正这种错误。当我按照这三个步骤做了之后，就感到自己内部某种多余的东西获得了解放，象是落了下来，溜到什么地方去了。我感到自己的身体慢慢地落到地面上，感到它的重量。它仿佛深深地陷入我半躺着的沙发里去了。这时候，内在的肌肉紧张大部分都消失了。但是，即使这样，也还是没有带来我所期望的，我在实生活中所感觉到的那种自由。这到底是怎么回事呢？

当我分析自己所处的状态时，我了解到，虽然我的肌肉已经松弛了，但过分紧张的注意力却又代之而来。它监视着我的身体，妨碍我安闲地呼吸。

我把自己的这些观察讲给阿尔卡其·尼古拉耶维奇听了。

“你的观察是正确的。在内部诸元素方面也存在着很多多余的紧张。不过要用一种跟对待粗糙的肌肉不同的方式来对待这些内心的紧张。内部诸元素和肌肉比较，正如蜘蛛丝之于缆索。个别的蜘蛛丝是容易扯断的，如果你把这些蜘蛛丝编织成纽带、绳子、缆索，那时候就是用斧头也不容易砍断。但是，在它们刚刚

产生的时候，应该很细心地对待它们。”

“到底怎样去对待这些‘蜘蛛丝’呢?”学生们问。

“和内在紧张作斗争时，也应该注意这三个步骤，就是紧张、松弛和找根据。

“在头两个步骤中，要去探索那内在紧张本身，找出它发生的原因，并且努力把它消除。而在第三个步骤中，要用相应的规定情境来给自己新的内心状态提供根据。

“这时候，你就要利用你的重要元素之一（注意），使你的注意力不是分散到整个舞台和观众厅里去，而是集中在你的内部，集中在肌肉的感觉上面。然后为集中起来的注意力安排一个比较有趣的，又为这习作所需要的对象。要把注意力引向一个能够推动你的工作和使你发生兴趣的引人入胜的目标或动作。”

我开始回想这个习作中的一些任务，它的一些规定情境；我在想象中走遍所有的房间。当我在想象生活中作这样的巡视时，发生了一种意想不到的情况：我走进一个从来没有到过的房间，看见那里面有一对老夫妇——我妻子的父母，看来这两位老人家就住在我们这里。这个出乎意外的发现激起了我的怜悯心，同时又使我焦急不安，因为随着家庭成员的增加，我对他们的责任也增多了。要多多地工作，来维持五口之家，还不算我自己在内！在这种情况下，我的职务，明天的查帐，开大会和我现在就要进行的整理单据、核对现金的工作，在我当前的生活中（在舞台上）就具有非常重要的意义了。我坐在沙发上，神经质地把我随手拿起的绳子往手指上缠着。

“做得好!”阿尔卡其·尼古拉耶维奇在正厅里称赞起我来。“这才是真正的肌肉松弛。现在我对你所做的和所想的，都完全相信，虽然我并不知道你到底在想些什么。”

当我检查自己的身体时，发现我的肌肉已经完全松弛下来，我已经没有任何卖劲和硬挤的现象了。显然，现在已经自然而然地进入被我遗忘了的第三个步骤，即去寻找我之所以会坐在那里

的根据。

“不要性急，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇低声对我说。“用你的内心视觉把一切都看个透彻。如果需要的话，可以运用新的‘假使’。”

“假使现金跟帐目有很大的出入，那怎么办呢？”我的脑子里突然闪过这种想法。“那就要检查帐目和单据。多么可怕啊！难道一个……晚上搞得完吗？……”

我机械地看一下钟。已经四点钟了。什么？是白天四点还是夜里四点？我迟疑一下，就假定是夜里四点钟，于是，因为时间不早感到焦急，我本能地奔向写字台，忘记了一切，很起劲地做起工作来了。

“很好！”我隐约地听见阿尔卡其·尼古拉耶维奇的赞许声。

但是，我已经不去注意这种鼓励了。我不需要这个。我已经生活在舞台上，得到在那里做我所想到的任何事情的权利了。

可我觉得这还不够。我想更加深我处境的困难程度，使自己的体验更趋紧张。于是就加进了一个新的规定情境，就是：发现现金少了很多。

“怎么办呢？”我非常焦急地问自己。“要到办事处去！”我终于作出决定，向穿堂奔去。“但是办事处已经关门了，”我突然想起，又回到客厅里来，来回踱了很久，想借此使头脑清醒一下。我点起一支香烟，在房间的一个黑暗角落里坐下来，以便更好地去思考。

我的想象中浮现出一些面容严峻的人们。他们在审查帐目，核对单据和现金。他们盘问我，我却不知道怎么回答才好，弄得很狼狈。绝望的情绪顽固地盘据在我心中。阻碍我去坦白承认自己的疏忽大意。

然后，他们开始草拟决定我的命运的报告书。他们三五成群地在房间的角落里低声交谈。我呢，就象被人们唾弃了那样，孤

零零地站在一边。接踵而来的是讯问，审判，开除，没收财产和赶出寓所。

“你们瞧，现在那兹瓦诺夫没有任何动作，但我们感觉得到，他心里正在翻腾！”托尔佐夫轻轻地对学生们说。

这时候，我昏昏沉沉的，忘记了自己是在角色中，分不清哪个是我，哪个是我所扮演的人物。我已不再往手指头上缠绳子了，只待在那里，不知如何是好。

我记不起以后的情形了。我只记得，我很乐意而且很容易就做出了各种即兴的表演。一会儿我决定上检察官那儿，就往穿堂外面奔去；一会儿我又在所有柜橱里寻找那些可以证明我无罪的单据；此外还作了别的一些表演，这我自己都记不起来了，事后在场观看的人告诉我，我才知道。当时我心里发生了奇妙的变化，就象在神话里所发生的那样。以前我对这个习作中的生活仅仅有一些接触，还没有彻底了解到在习作中，在我自己身上所要发生的那一切。现在，“我的心灵的眼睛”的确是睁开了，因而我才能彻底了解一切。于是舞台上和角色中的每一个细节，对我都有了与前不同的意义。我意识到角色的和我自己的情感、概念、判断和视象。我仿佛演了一个新戏。

“这就是说，你找到了角色中的自己和自己心中的角色，”当我向托尔佐夫说明自己的心境时，他这样说。

以前我是按另一种方式来看、听和理解的。那时候仅仅达到“情感的逼真”，现在才出现了“热情的真实”。以前是贫乏幻想的质朴，而现在则是丰富幻想的质朴。以前我在舞台上的自由受到舞台程式所划定的界线的限制，现在我的自由才是毫无拘束，毫无顾忌的。

我感觉到，今后我在“烧钱”习作中的创造会随着每一次的重演而各有不同。

“难道这不就是值得为之而生，为之而当演员的那种东西吗？这不就是灵感吗？”

“我不知道，请你去请教心理学家吧。科学不是我的专长。我是一个实践者，所以只能向你们解释，在这种瞬间，我自己心里是怎样去感觉这种创作工作的。”

“您究竟是怎样去感觉它的呢?”学生们问。

“我很愿意告诉你们，不过不在今天，因为现在就要下课了，还有别的课等你们去上。”

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇没有忘记自己的诺言，一开始上课，就讲出下面的话：

“很久以前，在一位朋友家里举行的一次晚会上，朋友们跟我开玩笑，决定给我动‘手术’。

“他们搬进两张大桌子：一张好象摆着许多外科用具；另一张是空的，当作‘手术台’。地板上铺了床单，还拿进来许多绷带、盆子和各种器皿。‘医师们’穿上白外衣，我只穿着一件衬衫。他们把我抬上手术台，把我‘包扎’起来，或者，简单地说，把我的双眼蒙起。最使我惶惑不安的是，这些‘医师’装出对我很和蔼的样子，好象准备替重病患者动手术那样，他们非常严肃地、象煞有介事地来对待这个玩笑，来对待周围发生的一切事情。

“这把我弄得很糊涂，使我啼笑皆非，不知如何是好。我脑中甚至闪现出这种愚蠢的想法：‘如果他们真的一下子就给我动起手术来呢？’由于不明真相和焦急的等待，我感到不安。我的听觉变得特别敏锐，任何音响都不放过。这种音响相当多：周围的窃窃私语声，倒水声，外科用具的相碰声，还有间或传来的丧钟般的大盆放置声。

“‘开始吧，’不知是谁低声说了一句，并且说得故意使我听见。

“一只有力的手紧紧地捏起我的皮肤，我起先感到一阵闷

痛，然后觉得有什么东西刺了我三下……我禁不住打了个颤。他们用一种又尖又硬的东西在我手臂上划了一阵，弄得我很不舒服，之后就把我的手臂包扎起来。可以听得出人们非常忙乱，还听到用具掉落在地上的声音。

“最后，经过了很长的间歇……人们开始大声谈笑着，向我道贺，打开了我的眼睛，于是……我看见在我左臂上躺着一个由我那只缠满纱布的右手做成的婴孩。在我的手背上，他们画了一个呆头呆脑的婴孩面孔。

“现在出现了一个问题：我当时的体验是否就是有真正信念伴随着的真正的真实；或者，把我所感受的称为‘情感的逼真’是不是更正确些呢？

“当然，这并不是真正的真实和真正的信念，而是‘相信和不相信’、真正的体验和体验的幻觉、‘真实和逼真’等等的互相交替。同时我理解到，如果真的给我动手术的话，那我在实际处境中所产生的感觉就会和我在这次玩笑中某些瞬间所体验到的几乎是同样的。这种幻觉有着相当程度的逼真。

“在当时的感觉中间，有时出现一些充满了真正体验的瞬间，那时候，我所感受到的就和实生活中一样。我甚至有过就要陷入昏迷状态的预感，当然，这仅仅持续几秒钟，几乎一出现就消失了。然而这种幻觉是留下痕迹的。直到现在我还认为，我当时所经历过的事情在实生活中可能发生。这就是我初次感觉到跟我现在在舞台上已经十分熟悉的那种状态有些近似的、包含着很多下意识成分的状态的经过情形，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇结束了他的讲话。

“不错，但这不是一条生活的线，而是它的某些点滴和片断。”

“也许你认为，下意识创作的线是连续不断的，或者认为演员在舞台上的一切体验都要象在实生活中那样？如果真是这样，那么人的精神和肉体就会承担不了艺术所要求于他的工作。

“你们已经知道，我们是靠着对现实生活的情绪记忆而生活在舞台上的。这些记忆有时的确会成为对现实生活的幻觉。完全地、毫不间断地忘记自己是在角色中，和绝对地、毫不动摇地相信舞台上所发生的一切，这种情形固然是有的，但究竟很少。我们只是在一些个别的、或长或短的时刻才处于这样的状态。而在其余的时间，真实和逼真，信念和似乎相信是互相交替着出现的。

“不论是我（在人们的玩笑中对我施行手术的时候），或是那兹瓦诺夫（在最近一次表演‘烧钱’习作的时候），都有过迷迷糊糊的瞬间。这时候，我们本人的生活以及对这种生活的情绪回忆，跟我们所扮演的角色的生活十分紧密地交织在一起，无法分辨出彼此。”

“这也就是灵感！”我坚持地说。

“是的，这个过程里有很多下意识的东西，”托尔佐夫纠正了我的说法。

“可是，哪儿有下意识，哪儿也就有灵感！”

“为什么你要这样想呢？”托尔佐夫觉得奇怪，接着就向坐在他近旁的普希钦说：

“快，快，不要想，讲出一个这里所没有的东西的名称！”

“车杆！”

“为什么一定要说‘车杆’呢？”

“不知道！”

“我也‘不知道’，我想谁也“不知道”这是为什么。只有下意识知道，为什么它恰好塞给你这样一个概念。”

“维舍洛夫斯基，你马上说出一个随便什么视象来。”

“菠萝！”

“为什么就是‘菠萝’呢？”

原来不久以前的一个晚上，维舍洛夫斯基在街上走的时候，突然无缘无故地想起了菠萝。他忽然觉得这种水果是长在棕树上

的。看见菠萝会联想起棕树，并不是没有理由的。菠萝的叶子的确很象小棕树叶，菠萝皮也有些象棕树皮。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇竭力想追究此中原因：为什么维舍洛夫斯基会有这样的想法。

“也许，在这以前，你吃了菠萝吧？”

“没有，”维舍洛夫斯基回答。

“也许，你想到过它吧？”

“也没有。”

“这么说，只有到下意识中去寻找解答了。”

“刚才你在想些什么？”托尔佐夫问维云佐夫。

我们这位怪人在回答之先，深思了一会儿。这时候，他一面准备回答，一面不知不觉地、机械地用手掌搓着裤子。然后，他更加聚精会神地去继续思考，同时从口袋里掏出一片小纸，郑重其事地把它叠起来，又把它打开。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇呵呵大笑起来，说：

“你们试去有意识地重复一下维云佐夫在回答我的问题之先所做的那一切动作吧。他所做的那些都是为了什么呢？只有下意识才知道这种愚蠢举动的意义。

“你明白没有？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问我，“普希钦和维舍洛夫斯基所讲出来的，以及维云佐夫所做出来的，都没有通过任何灵感，然而他们的言语和动作中却都有一些下意识的因素。这就是说，它不仅在创作过程中，甚至在想望、交流、适应、动作等等最普通的时刻也都表现出来。

“我们和下意识有着很亲密的友谊。在实生活中，它随时随地都会来临。我们心里产生的每一个概念，每一个内心视象，在不同程度上都需要下意识。这些概念和视象是由下意识产生的。内心生活在形体方面的每一种表现，每一种适应，也都——全部地或部分地——隐藏着看不见的下意识的暗示。”

“一点也不懂！”维云佐夫焦急地说。

“可是，这一点倒是非常简单的：谁暗示普希钦讲出‘车杆’这个字眼，谁使他产生这个概念呢？谁暗示维舍洛夫斯基那些奇怪的手势、面部表情、语调，总之，暗示他各种各样的适应，使他用来表达关于菠萝生长在棕树上这莫名其妙的想法呢？谁会有意识地做出维云佐夫在回答我的问题之先所做的那些出人意外的形体动作呢？这些动作还是下意识所暗示的。”

“这么说来，”我想把问题弄清楚，“每一个概念，每一种适应在某种程度上都是由下意识产生的吗？”

“多半都是的，”托尔佐夫连忙加以肯定。“所以我才断言，在实生活中我们和下意识有着很亲密的友谊。

“但令人苦脑的是，恰恰在我们最需要下意识的地方，也就是在剧场中，在舞台上，我们却很少发现它。如果不相信，你们就到一切都已安排妥帖，台词背得烂熟，动作都已做腻的演出中去找一找下意识看。演出中的一切都已经由演员的盘算一成不变地规定好了。可是，缺乏我们心灵天性和形体天性的下意识的创作，演员的表演一定会显得枯燥，虚假，程式化，干巴巴，没有生气和徒具形式。

“要努力在舞台上为创作的下意识打开广阔的道路！把那一切阻碍下意识出现的东西铲除掉，让那一切有助于下意识产生的东西巩固起来。由此可见，心理技术的基本任务就在于：引导演员进入这样的自我感觉，使演员心里会产生有机天性本身的下意识创作过程。

“怎样有意识地去接近那就其本质说来似乎不受意识控制的‘下意识’领域呢？幸好在我们看来，有意识的体验和下意识的体验之间还没有什么显著的界限。

“不仅如此，意识还常常给下意识的继续活动指出方向。我们在自己的心理技术中已经广泛利用过天性的这个特点。意识能够实现我们这一派艺术的一个主要原理，这就是通过有意识的心理技术产生演员的下意识创作。

“所以，用来激发有机天性本身进行下意识创作的演员心理技术问题，就提到我们的日程上来了。不过这个问题要在下次讨论。”

19××年×月×日

“今天我们要讲到，怎样通过有意识的心理技术在自己心里激起有机天性的下意识创作。

“其实那兹瓦诺夫就可以给你们讲这个问题，他在上一课重演‘烧钱’习作时，已经亲自体验过这种过程。”

“我只能这样说：突然间不知从什么地方飞来了灵感，之后，连我自己也不明白我是怎样在表演的了。”

“你没有正确地估计上次表演的结果。它比你所推想的要重要得多。你始终指望着的‘灵感’的来临，仅仅是一种偶然的事情。不能去依靠这种偶然事情。而在我们现在所谈到的这一课上，却出现了可以依靠的东西。那时候灵感来访问你，就不是出于偶然，而是因为你为它准备好了必要的园地，亲自把它请来了。这样的结果对我们的演员艺术来说，对演员的心理技术和实践本身来说，要重要得多。”

“我并没有为它准备什么园地，而且我也不会这样做，”我不同意这种说法。

“这就是说，我在你不知不觉中给你准备了这块园地。”

“怎么？是什么时候的事？一切还不是都象往常一样，按照顺序进行：松弛肌肉，检查规定情境，定出一系列任务并加以执行和其他等等。”

“完全正确。在这方面没有什么新的东西。但是你没有觉察到一个非常重要的细节，它是一种很了不起的新东西。它的全部内容就包括在这样一个微不足道的补充中，就是：我使你把一切创作活动进行到底。这就是我所要讲的一切。”

“这怎么讲呢？”维云佐夫摸不清头脑。

“很简单。使你内部自我感觉的一切元素、心理生活动力以及贯串动作本身进行正常的活动，而不是演戏般的、程式化的活动。那时候，你在舞台上，在角色中就会意识到你的内部有机天性的真正的生活，你也就会在自己心里意识到所扮演的人物的真正生活的真实。既然是真实，就不由你不相信。既然有真实和信念，在舞台上就会自然而然地造成‘我就是’的状态。

“你是否觉察到，每一次，当演员心里自然而然地、不知不觉地产生了真实感和信念的时候，有机天性及其下意识就活动起来了。

“你可记得，这种情形早就在那兹瓦诺夫身上发生过，在他表演‘烧钱’习作时发生过，也在他上次表演中发生过。

“可见，通过贯彻到底的、有意识的演员心理技术，就为我们有机天性本身的下意识创作过程的产生准备了一块园地。这种彻底而完善地运用心理技术的手法，对于你在创作方面已经知道的东西，正是一种非常重要的补充。

“要是你们知道这个新东西是多么重要，那就好了！

“一般人认为，创作的每一个瞬间都必须是很伟大、复杂和崇高的。可是，从以前做过的练习中，你们已经了解到，即使是最细小的动作或情感，最细小的技术手法，也都能起巨大的作用，只要它们在舞台上，在创作时是贯彻到底的，也就是贯彻到生活的真实、信念和‘我就是’开始的境界的。只有在这种情况发生了的时候，演员的心灵和形体器官才会正常地，按照人的天性的一切法则，不顾当众创作的不正常条件，完全象在实生活中那样在舞台上活动起来。

“在实生活中自然而然地发生和进行的事情，在舞台上是需要借助于心理技术来给它准备好的。

“只要想一想：一个最细小的形体动作或内心动作，它能够创造出一系列把我们引到‘我就是’这一境界中去的真正的真实和信念，能够把演员的有机天性及其下意识推动起来！这难道不

是一种新东西，这对于你们已经知道的难道不是一个重要的补充！

“跟某些教师的观点完全相反，我认为应该尽可能让初学的学生，就象你们这些初登舞台的人，一开始就能达到下意识的境界。应该在学习的初期，即研究各种元素，研究内部舞台自我感觉的期间，在各种练习和习作中，就做到这一点〔61〕。

“让初学者一开始就体会到——哪怕仅仅在个别的瞬间体会到——演员进行正常的创作时那种幸福的心境。让他们不是从名义上，从名称上，从开头只能吓唬初学者的那些死板、枯燥的术语上，而是从亲身的感受上来体会这种心境。让他们确实爱上这种创作心境，在舞台上经常努力去达到这一点。”

“我懂得您今天给我们讲解的这个补充的重要性，”我对阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，“但这对我们还是不够的。我们需要懂得相应的心理技术手法，懂得怎样去运用这些手法。所以还是请您教我们相应的心理技术，指示我们更具体的处理手法吧。”

“好吧。不过你从我嘴里不会听到什么新的东西的。我只能把你已经知道的再明确一下。我给你的头一个建议是：只有当你在心里建立起正确的内部舞台自我感觉，感觉到在心理技术的帮助之下你心灵中的一切都已经准备好去从事正确的创作，你的天性只等着推动就可以开始创作的时候，你才去推动它。”

“怎么样推法呢？”

“在化学中，当两种溶液放在一起而反应比较缓慢或微弱的时候，可以加进少许的第三种物质，即所谓触媒。这是一种接触剂，它把反应马上贯彻到底。你们在创作中也可以加进这样的触媒——突如其来的即兴表演、细节、动作、真正真实的瞬间，不论是心灵上的或形体上的，都是一样。这种突如其来的瞬间使你激动，于是天性本身就投入战斗。

“这种情形在最近一次表演‘烧钱’习作时也发生过。那兹瓦诺夫感到自己具有正确的舞台自我感觉，于是，正如他后来所

讲的那样，为了使自己的创作状态紧张化，他就马上引进一个突如其来的、即兴地创造出来的规定情境——发现现金少了很多。这个虚构也就是他的‘触媒’。于是，这种‘接触剂’立刻使反应贯彻到底、也就是达到有机天性下意识创作的境界。”

“到哪里去找‘触媒’呢？”学生们追问。

“要到各处去找：到概念中，到视象中，到判断中，到情感中，到欲望中，到最细小的内心和形体动作中，到想象虚构的那些新的、微小的细节中，到同你交流的对象中，到你在舞台上的周围环境的那些难以捉摸的细节中，到场面调度中去找。可以从中找到细小的、真正的、人的、生活的真实，从而引起信念，造成‘我就是’这一状态的地方和东西，是并不少的。”

“那时候又怎么样呢？”

“那时候，由于你所扮演的人物的生活和你本人的生活在某些瞬间突然完全溶合在一起，你就会觉得自己的脑筋迷迷糊糊的。那时候，你就会觉得你成为角色的一部分，而角色又成为你的一部分。”

“以后呢？”

“我已经给你们讲过，在这以后，真实、信念、‘我就是’就会把你交给有机天性及其下意识去支配。

“象那兹瓦诺夫上次那样的表演，可以从‘舞台自我感觉’的任何一个元素开始，来重复一下。我们可以不必象那兹瓦诺夫那样从肌肉松弛开始，我们可以借助于想象和规定情境、欲望和任务（如果任务是已经弄明确了的），可以借助于情绪（如果情绪能够自然而然地激动起来）、概念和判断，也可以下意识地先去感觉作家作品中的真实，那时候信念和‘我就是’就会自然而然地产生。重要的是，在所有这些情况下，你们一定不要忘记把第一个产生和活跃起来的自我感觉的元素贯彻到底。你们要知道，只要从任何一个元素开始来进行这种创作工作，其余所有元素就会由于彼此之间存在的紧密联系，而跟随着第一个元素走

去。

“刚才我所讲的通过意识来激起我们有机天性的下意识创作的手法，并不是唯一的手法。还有别的，但是今天已经来不及向你们讲述了。所以只好留待下次再讲。”

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇一走进教室，就对我们说：

“苏斯托夫和那兹瓦诺夫，你们来表演一下埃古和奥瑟罗那一场戏的开头部分，就是最初的那几句对话。”

我们作了准备，表演了开头部分，并且看起来不是随便表演一下就算了，而是聚精会神，具有正确的内部舞台自我感觉的。

“你们刚才在做什么？”托尔佐夫问我们。

“完成当前的任务，就是使那兹瓦诺夫注意我，”苏斯托夫回答。

“我在研究苏斯托夫的讲话，同时尽量用内心视觉去看到他对我讲的事情。”

“这样说来，你们中间的一个人之所以要引起另一个人的注意，不过是为了引起别人注意自己而已，而另一个人之所以要努力研究和看到对他所讲的事情，也不过是为了研究和看到对他所讲的事情而已。”

“不！为什么呢……”我们抗议。

“因为缺乏剧本和角色的贯串动作和最高任务，就只能是这样。缺乏贯串动作和最高任务，就只能是为了引起别人的注意而使人注意，或者为了研究和看到而去研究和看到。

“现在你们把刚才表演过的重复一遍，再把下一场戏，也就是奥瑟罗和埃古开玩笑的那场戏加上去。”

“你们的任务是什么？”我们表演完毕时，托尔佐夫又问我们。

“dolce far niente ①，”我回答。

“那你以前的任务‘努力了解交谈的对方’，又到哪里去了呢?”

“它已经跑到新的更加重要的任务里去，融化在这新任务里了。”

“现在，趁着记忆犹新，回想一下你是怎样执行这两个任务的，你在刚才演过的两个单位中是怎样说出你的角色台词的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇向我建议。

“我在第一个单位中怎样表演，说些什么，都还记得，至于第二个单位，就不记得了。”

“就是说，这个单位是自然而然地表演出来的，它的台词也是自然而然地说出来的，”托尔佐夫又肯定一下。

“看起来，好象就是这样。”

“现在把刚才表演过的重复一遍，再把下一个部分，也就是嫉妒者的最初疑惑加上去。”

我们执行了命令，拙劣地把我们的任务规定为“嘲笑埃古的荒谬污蔑”。

“以前的那些任务‘了解对方说的话’和‘dolce far niente’，又到哪里去了呢?”

我本来想说，它们也已经融化在新的、更大的任务之中，但我埋头沉思，一句话也没有回答。

“怎么回事？什么东西使你这样惶惑不安呢?”

“就是在这个地方，角色的一条线——幸福的线被打断，而另一条线——嫉妒的线开始了。”

“它并没有断，”托尔佐夫纠正了我的说法，“而是由于规定情境的变化而开始逐渐变质。这条线开头的一小段是新婚的奥瑟罗的幸福心境，他和埃古开玩笑，随后是惊异，困惑，怀疑，

① 意大利语：安闲自在。

对那已经临头的不幸的抗拒，然后是这位嫉妒者自己安慰自己，又回到他以前的幸福心境中去。

“我们知道，在实生活中也有这种情绪变化。在那里，也有这样的情形：开头是幸福地过着，后来突然发生怀疑、失望、痛苦，慢慢地一切又都明朗起来。

“不要害怕这些变化，相反地，应该喜爱它们，给它们提供根据，用对比使它们尖锐化。在这个例子中是不难做到这一点的。只要回忆一下在以前，在奥瑟罗和苔丝德梦娜恋爱开头所发生的事情，只要在想象中去体验这一对情人的幸福的过去，然后在想象中把这幸福的过去和埃古暗害摩尔人的可怕的、恶毒的心计加以对比就行了。”

“过去有什么可回忆的呢？”维云佐夫又被弄糊涂了。

“这一对情人在勃拉班旭家美妙的初次会见，奥瑟罗动人的讲述，幽会，苔丝德梦娜的偷偷离家，她和奥瑟罗的结婚，新婚之夜的分别，在赛普勒斯南方烈日下的重逢，难以忘怀的蜜月。然后是未来……可以设想一下，未来等待着奥瑟罗的是什么？”

“什么未来？……”

“就是由于埃古的恶毒阴谋，在第五幕里所发生的那一切。

“只有把两个极端，即过去和未来加以对比，才能了解这个警觉起来的摩尔人的预感和疑惑，才能弄清楚在创作中的演员对他所扮演的人物的命运应抱什么样的态度。摩尔人生活中的幸福阶段表现得愈鲜明，你在以后就能愈有力地传达出悲惨的结局。

“现在继续表演下去！”托尔佐夫命令我们。

于是我们表演了这一整场戏，一直到埃古对天和星辰立下那有名的誓言：“愿意尽心竭力，为被欺的奥瑟罗效劳。”

“如果你们对整个角色都做这样一番工作，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释道，“那么，小任务就会彼此融合起来，形成一系列大任务。这些大任务为数不多。它们配置在全剧中，就象航线上的浮标那样，将会指示出贯串动作线。现在重要的是要理

解，也就是感觉出下意识地使小任务融合成大任务的过程。”

话题转到第一个大任务的命名问题上。我们中间任何一个人，甚至阿尔卡其·尼古拉耶维奇本人也都不能马上解决这个问题。其实这并不奇怪：一个正确的、生动而引人入胜的任务（不是纯理性的、徒具形式的任务），是不会一开始就自行来到的。它是通过舞台上的创作实践，通过研究角色的过程而产生的。我们还没有这种实践，所以不可能正确地判明任务的内在实质。不过既然已经有人提出一个不大高明的名称，大家又没有想出更好的，我们就只好加以采用了，这名称就是：“我要盲目地去爱苔丝德梦娜这个理想的女人；我要为她效劳，为她贡献出整个生命。”

当我深入思考这个大任务并按照自己的想法赋予这任务以生命的时候，我了解到，它帮助我为整场戏和角色的各个单位找到了内心的根据。当我在表演的某一瞬间开始奔向“盲目地去爱苔丝德梦娜这个理想的女人”这一规定好的最终目标时，我感觉到这一点。

在从自己先前的那些小任务出发，奔向最终目标的过程中，我觉得以前给这些小任务起的名称都失去了意义和作用。就拿第一个任务“努力去了解埃古所讲的事情”为例。为什么需要这个任务呢？不知道。既然已经晓得奥瑟罗沉醉在爱情中，他想念的仅仅是苔丝德梦娜，愿意谈论的也仅仅是她，又何必作这样的努力？所以关涉到她的任何询问和回忆，他都很需要，都很欢迎。为什么呢？因为“他盲目地爱上苔丝德梦娜这个理想的女人”，因为“他要为她效劳，为她贡献出整个生命”。

再看第二个任务“安闲自在”。这个任务是不需要的。何况它本身就是不正确的，因为摩尔人在谈论他妻子的时候，是把这当作他必须做的最重要的事情。为什么呢？因为“他盲目地爱上苔丝德梦娜这个理想的女人”，因为“他要为她效劳，为她贡献出整个生命”。

我记得，我的奥瑟罗听到埃古第一次诽谤之后，就哈哈大笑起来。意识到任何流言蜚语也不能损害他那纯洁的女神，他很是高兴。这种信念使摩尔人心境舒畅，并且对她更加倾倒了。为什么呢？因为“他盲目地爱上苔丝德梦娜这个理想的女人”。余类推。这样，我就了解到，那嫉妒是怎么样逐渐地在他心里产生，怎么样不知不觉地削弱他对这个理想女人的信念，而另一种意识，即认为在她天使般的外貌中包藏着阴险、放荡和蛇一样的狡猾，是怎么样在不断地滋长和巩固起来的。

“你以前的那些任务又到哪儿去了呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇追问。

“它们已经被那理想破灭的忧虑吞食掉了。”

“从今天的试验中可以得出什么样的结论呢？今天这一课有了什么结果呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问。“这结果就是，我使奥瑟罗和埃古这场戏的扮演者在实践中认识到把一些小任务融合成大任务的过程。

“这里面没有什么新的东西。我不过是把以前谈到单位与任务，谈到最高任务和贯串动作时所讲过的重复了一遍。

“重要的和新的倒是另一件事情，这就是那兹瓦诺夫和苏斯托夫从亲身经历中认识到：那主要的、最终的创作目标怎样使他们转移对当前目标的注意，那些小任务怎样从他们的注意范围中消失。原来这些任务逐渐地成为下意识的东西，自然而然地从独立的任务变为引导我们奔向大任务的辅助性任务了。那兹瓦诺夫和苏斯托夫现在已经懂得，那规定好的最终目标愈是深刻、广大而有意义，它就愈能引起注意，而使我们醉心于当前的、辅助性的、细小的任务的可能性就愈少。自己给自己规定的这些小任务，自然而然就转由有机天性及其下意识来支配了。”

“您刚才怎么讲的？”维云佐夫突然着急地问。

“我是说，当演员去追求规定的大任务时，他把全身心都投入这任务之中。这时候，任何东西都不会妨碍他的有机天性按照

自己的看法，按照自己有机的需要和意向去自由地动作。有机天性把那一切无人监督的小任务掌握在自己手中，借它们来帮助演员处理那个他的注意力和意识已经全部灌注进去的最终的大任务。

“从我们今天的课中可以得出这样的结论：大任务就是我们始终在探索的那些能够间接影响有机天性及其下意识的最好心理技术手段之一。”

经过长时间的沉默之后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说：

“大任务也和刚才你们在小任务上所观察到的一样，会发生完全同样的变化，所不同的只在于它们是在剧本的无所不包的最高任务领导之下。当大任务为这最高任务服务时，它们也就变成辅助性的任务了。它们也就成为引导我们奔向主要的、无所不包的最终目标的一些阶梯了。如果演员的注意力完全被最高任务所吸引，那么，大任务在很大程度上也会通过下意识来完成。

“你们知道，贯串动作是由一长列大任务形成的。每一个大任务都包含着大量通过下意识来完成的小任务。

“有人会问：在贯穿全剧的整个贯串动作中，到底包含着多少下意识创作的瞬间呢？

“这些瞬间是很多的。贯串动作就是我们为了影响下意识而要探索的强有力的刺激手段。”

托尔佐夫思索了一会儿，继续说：

“但贯串动作并不是由它自己形成的。贯串动作的创作意向的力量，直接取决于最高任务的吸引人的程度。

“最高任务也包含着能激起下意识创作瞬间这一特性。

“把最高任务的这种特性加到贯串动作所产生的和所包含的那些东西里去，你们就可以明白，最高任务和贯串动作是刺激有机天性的下意识创作的最强有力的诱饵。

“让每一个从事创作的演员都抱定这样的理想：在每一次舞台创作中，都能完完全全地掌握住它们。

“如果能做到这一点，其余的就能由神通广大的有机天性下意识地加以完成。

“在这种条件下，每一次演出，角色的每一次重演都会进行得很自然，很质朴，很真实，而主要的是变化多端，令人意想不到。只有这个时候，才能够避免艺术中的匠艺手法、刻板、赚头，避免那可恶的做戏习惯对我们的任何袭击。只有这个时候，在舞台上才能够出现活生生的人物和他们周围的那种毫无人为成分的真正的生活[62]。这种生活，在每一次重演中几乎都是重新产生出来的。

“我劝你们要不断地把最高任务当作指路的星辰。那时候，剧本和角色的整个贯串动作就能轻易地，自然而然地完成，而且在很大程度上是通过下意识来完成的。”

托尔佐夫又沉默了一会，然后继续说：

“就象最高任务和贯串动作把所有大任务都吞食进去，使它们变成辅助性的任务那样，作为人的演员一生的至高任务和至高贯串动作也把他所演出的各个剧本和各个角色的最高任务吞食进去。这些最高任务成为演员实现他主要生活目标的辅助性手段和阶梯。”

“这对演出好不好呢？”苏斯托夫表示怀疑。

“如果偏重于理智方面，那是不好的，如果是借助于艺术手段来影响自己的情感，那就是好的。

“现在你们已经懂得，什么叫做有意识的心理技术。它能够为有机天性及其下意识的创作工作创造各种手法和有利条件。

“要去想一想是什么东西刺激着我们的心理生活动力，想一想内部舞台自我感觉、最高任务和贯串动作，总之，想一想凡是能够意识到的那一切。要学习通过它们的帮助，为我们演员有机天性的下意识创作准备适宜的园地。但是，决不要为灵感本身而去思考灵感，不要直接追求灵感。这只会引起形体的紧张，引起相反的结果。”

19×× 年× 月× 日

“除了为下意识的创作准备适宜园地的有意识的心理技术外，我们在舞台演出中还时常遇到纯粹是偶然的事情。我们也应该善于去利用它，不过这就需要掌握相应的心理技术。

“举个例子来说：马洛列特柯娃，回忆一下你在观摩演出中讲的‘救命啊！’这句话，告诉我们，你在情绪昂扬的几秒钟里有些什么感觉？”

马洛列特柯娃一声不响，大概因为她对第一次表演的回忆已经模糊不清了。

“让我替你回想一下，当时有些什么感觉，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇前来帮助她。“对你所扮演的小孤女说来，是被赶到空无一人的街上，而在你，女学生马洛列特柯娃，是被推出前台，孤零零地站在空荡荡的大舞台上，面对着舞台框大黑洞的可怕的洞口。空旷的环境所引起的惊惧，小孤女和初次上台的女学生所感到的孤独，由于彼此相似和接近，就混在一起了。你把空荡荡的舞台当作空无一人的街道，把自己的孤独当作被赶出门外的小孤女的孤独，所以你怀着只有在现实中才会表现出来的那种非常纯真的惊惧，喊出‘救命啊！’这句话来，这种偶然的、然而也是幸运的吻合，是由于条件的相似和接近而造成的。

“一个有经验的演员会通过适当的心理技术，利用这种幸运的、偶然的巧合来帮助自己的创作。他会使作为人的演员的惊惧变成作为人的角色的惊惧。但在你身上，由于缺乏经验和心理技术，作为人的你终于战胜了作为演员的你。你抛弃了创作，打断了表演，躲到幕后去了。”

然后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇转向我，说：

“难道你没有经历过我们刚才所谈的那种心境吗？难道你在舞台上就没有过由于条件相似或接近而造成的和角色偶然吻合的情形吗？”

“照我看，在‘血啊，埃古，血！’这场戏里，是有过的。”

“对，”托尔佐夫同意我的说法。“我们来回忆一下，那时候的情形是怎样的。”

“开头我喊出角色的这一句台词时，并不是用奥瑟罗的名义，而是用我本人的名义，”我回忆着。“但这是一个遭到失败的演员表示绝望的喊叫声。我认为这悲痛的喊声是我本人情感的流露，但它却迫使我想起奥瑟罗，想起普希钦动人的叙述，想起摩尔人对苔丝德梦娜的爱情。我把自己那作为人的演员的绝望当作作为人的角色的绝望，也就是奥瑟罗的绝望。这两种绝望在我的概念中混杂起来，因此我以后讲出台词时，自己都弄不清这些台词是用谁的名义来讲的。”

“很可能，这一次是发生了某种和角色吻合的情形，”托尔佐夫肯定地说。

沉默了一会儿，他继续说：

“在实践中，我们碰到的还不仅仅是这样一种偶然的事情。有时，某种普通的外在的事故会从实际生活中闯到舞台上的假想生活里来，虽然它跟剧本、角色和演出都毫无关系。”

“什么叫做外在事故呢？”学生们问。

“就拿我以前给你们讲过的不小心掉下一块手帕或撞倒一张椅子为例吧。

“如果演员在舞台上十分敏感，如果他不因这种外在的事故而惊慌失措，相反地，把这种事故纳入剧情中，那么，它就能成为演员的音叉。在舞台上的那种程式化做戏的气氛中，它会给你带来正确的生活的音调，使你记起真正的真实，牵引出剧本的整条线索，使你在舞台上相信并且感觉到我们称为‘我就是’的那种状态。这一切加在一起就引导演员走向他的有机天性的下意识创作。

“不论是偶然的吻合或是外在的事故，都应该非常机智地加

以利用，不要把它们放过，要喜爱它们，不过千万不能把自己的创作盘算寄托在它们身上。

“关于有意识的心理技术以及激发下意识创作的偶然事故，我就只能给你们讲这一些。要知道，我们现在所掌握的那些合适的有意识的手法并不丰富。在这方面还应该作一番研究和探索。因此更应该珍惜那些已经发现的手法。”

19××年×月×日

在今天的课上，我恍然大悟，把一切都弄明白了，我变成了“体系”的最热心的崇拜者。我看到，有意识的技术怎样引起下意识创作，使灵感自行流露出来，事情是这样的：

德蒙柯娃表演了“弃婴”习作，这场戏马洛列特柯娃曾经很出色地表演过。

要知道，德蒙柯娃所以这样热爱表演有孩子出场的戏，如《布朗德》中“襁褓”那场戏和这个新的习作，是因为她不久以前失去了自己唯一的爱子。这个消息是别人偷偷告诉我的，还没有证实，今天看了她所表演的习作之后，我就断定这消息是确实的。

表演时，眼泪象泉水般由德蒙柯娃眼里涌出来，她那做母亲的温存体贴使那块代表婴儿的劈柴在我们看的人心目中变成了真正有生命的东西。我们从当作婴孩包布的台布中可以感觉到这生命的存在。当剧情发展到婴儿死去的时候，德蒙柯娃的情感是这样的激动，以至于不得不停止这个习作，以免发生意外。

大家都深受感动。阿尔卡其·尼古拉耶维奇满脸泪水，伊凡·普拉托诺维奇和我们也是一样。

当真正的生活本身摆在你面前的时候，又何必去谈什么诱因、线索、单位、任务和形体动作呢！

“这就是一个例子，告诉你们有机天性和下意识是怎么样创作的！”托尔佐夫兴高采烈地说。“它们完全按照我们艺术的规

律来从事创作，因为这些规律不是捏造出来的，而是天性本身给我们的。

“但是，这样的灵感和想象并不是每一天都能得到。有时它们可能不来。那时候……”

“不，它们会来的！”德蒙柯娃偶然听到这段话，在极度兴奋中喊了起来。

她担心灵感一去不返，赶忙又去表演刚才演过的习作。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇为了免得刺激这位年轻女人的神经，本想劝她不要再演，但很快地她自己就停了下来，因为她什么也演不出来了。

“怎么办呢？”托尔佐夫问她。“要知道，将来需要你不仅在第一次演出中，而且应该在以后各次演出中都演得很好。要不然，在首次演出中获得成功的剧本在以后几次演出中就会遭受失败，不再叫座了。”

“不！只要我有情感，就能表演。”德蒙柯娃替自己辩护。

“‘我有情感，就能表演！”托尔佐夫笑着说。“这不就等于说‘我学会浮水，就能游泳’吗？

“我明白，你想一开始就去接近角色的情感。当然，这是最好不过的。要是能一劳永逸地掌握到适当的技术，来重复那获得了成功的体验，该有多么好啊！但是，情感是无法固定下来的。它有如流水，一来就去……所以我们不得不探索比较可靠的手法，来激发它，把它确定下来。

“手法可以任你们去选择！最容易做到的是形体动作，细小的真实，细小的瞬间信念。”

而我们这位易卜生主义者却厌恶地回避创作中一切形体方面的东西〔63〕。

凡是演员可以采用的手段，如单位、内部任务、想象虚构等等都尝试过了。但这一切手段都并不怎么吸引人，并不怎么可靠，同时也不容易做到。

尽管德蒙柯娃转来转去，回避形体动作，她最后还是回到这些动作上来，因为她不可能提出更好的手法。托尔佐夫立刻前来指引她。在指引的时候，他并没有去探寻新的形体动作，他尽力要她重复以前直觉地发现到而又出色地表演过的那些动作。

德蒙柯娃演得很好，她也有了真实感与信念。可是，这样的表演难道能跟第一次相比吗?!

阿尔卡其·尼古拉耶维奇对她这样说：

“你演得很好，可你表演的不是指定给你的那个习作。你已经把对象偷偷换掉了。我请你扮演的那场戏，手里应该抱着的是活的婴儿，而你给我们的印象却是用台布包着的一块劈柴。不错，你运用了同样的形体动作，你用灵巧的手去包那块劈柴。但是，照顾活的婴儿还需要许多动作细节，而你刚才把这些细节都删去了。譬如，在第一次表演中，当你给想象的婴儿打包被之先，你把他的小手小脚放好，当时你的确感到他的手脚在活动，非常喜爱地吻它们，嘴里轻轻地在叨念什么，脸上露出笑容，眼睛里却饱含泪水。这一切都很动人。可是现在这些细节都给删去了。那块劈柴当然也就没有小手小脚了。

“在第一次表演中，当你给想象的婴儿包着头部的时候，你生怕压着他的面颊，小心翼翼地抚摸它。你给婴儿打好包被后，长久地站在他的面前，眼里淌出母亲的喜悦和骄傲的泪水。

“让我们来纠正这些缺点。把这抱婴儿（不是抱劈柴）的习作再表演一下。”

德蒙柯娃在托尔佐夫的指导下，把那些细小的形体动作研究了很久，终于了解到，并且有意识地回想起第一次表演时自己下意识地所做的那一切……她感觉到手里抱着的是真的婴儿，于是泪水自然而然从眼睛中涌出。

“你们瞧，这就是心理技术和形体动作影响情感的一个例子！”德蒙柯娃表演完毕之后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇用赞赏的口吻说。

“这固然不错，”我有点失望地说，“不过德蒙柯娃这一次并没有那种强烈的体验，所以不论我和你都没有落泪。”

“没关系，”托尔佐夫说。“既然园地已经准备好，情感就能在这位女演员心里复活，强烈的体验就能到来，只要用一种动人的任务、有魔力的‘假使’或其他‘触媒’来诱导它就行。问题只在于我不想再去刺激德蒙柯娃的神经。可是……”他思索了一下，转过来对德蒙柯娃说：

“如果我给你加进这么一个有魔力的‘假使’，你将会怎样处理这块用台布包着的劈柴呢？假定你生了一个小孩，他挺逗人喜爱。你无微不至地照顾他……但是……过了几个月，他突然去世。你悲痛得无以复加。可是命运可怜了你。你发现一个弃婴，也是小男孩，而且比以前那个更逗人喜爱。

“他正合你的心意！”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇刚刚讲完自己的虚构，德蒙柯娃立刻俯身在用台布包着的劈柴上放声大哭起来，于是……那种强烈的体验加倍有力地重现出来了。

我急忙跑到阿尔卡其·尼古拉耶维奇跟前，给他说明此中秘密：他恰好触到德蒙柯娃实生活中的悲剧了。

托尔佐夫搔了一下头发，跑到脚灯前，想叫这可怜的母亲停下来，但他又很心爱她在舞台上所表演的，于是决定让她继续表演下去。

习作演完了，大家都平静下来，擦去眼泪。我走到阿尔卡其·尼古拉耶维奇跟前，说出我的看法：

“德蒙柯娃刚才所体验的不是想象虚构，而是真情实事，也就是她本人生活中的悲哀，这一点难道您没有觉察到吗？所以，刚才在舞台上发生的情形，据我看来，应该算作是一种偶然的事故，一种吻合，而不是演员技术的胜利，不是创作，不是艺术。”

“那她第一次的表演是不是艺术呢？”托尔佐夫反过来问

我。

“是的，”我承认。“那是艺术。”

“为什么呢？”

“因为是她自己下意识地记起她本人的悲哀，由于这种悲哀而激发起情感。”

“这么说来，问题就在于我把保藏在她情绪记忆里的东西提示给她，而不是象上一次那样，由她自己，在她心里找到这种东西。但我看不出这两者之间有什么不同：演员可以使自己的生活回忆在心里复活过来，也可以借助于旁人的提示而做到这一点。重要的是记忆能保藏住所体验到的情感，并且在这种提示的推动下能使它活跃起来。这时候，你就不能不真诚地，也就是全身心地相信保藏在你自己记忆中的那种东西。”

“好，就算是这样。但是您应该承认，德蒙柯娃刚才所以能够恢复以前体验过的情感，并不是由于一些形体任务，也不是由于她对这些任务所具的真实感和信念，而是由于您提示给她的有魔力的‘假使’。”

“难道我反对这种说法吗？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇打断了我的话。“关键几乎总是在想象虚构和有魔力的‘假使’上面。不过要善于及时引用这个‘触媒’。”

“究竟在什么时候呢？”

“什么时候！你可以走过去问一下德蒙柯娃，如果我过早地引用有魔力的‘假使’，当她在第二次表演中冷漠地把劈柴包入台布中的时候，当她还没有感觉到弃婴的小手和小脚，还没有去吻它们的时候，当她还没有把劈柴想象为活泼可爱的婴儿，小心翼翼地给他打包被的时候，她能够由于这种有魔力的‘假使’而激动起来吗？我深信在上述那种变化还没有发生以前，我把肮脏的劈柴比作美丽的婴儿，对她只能是一种侮辱。当然，由于我的虚构和她在实生活中经历过的悲哀有了偶然的吻合，她也可能放声大哭。这也可能激起她对死去的儿子真切的回忆。但这种哭泣是

哀悼死者的哭泣，而在弃婴这场戏里，我们所期待的却是哀悼死者之中还掺和着对小生命的喜爱的一种哭泣。

“不仅如此，我还相信，当德蒙柯娃还没有在自己的想象中把无生命的劈柴变成婴儿之先，她很可能厌恶地抛开劈柴，离它远远的，独自沉浸在那亲切的回忆中，涌出悲伤的眼泪。但这也只是哀悼死者的眼泪，而不是我们所需要的，不是她第一次表演习作时所流出来的那种眼泪。当她重新看到并在自己的想象中感觉到婴儿的小手和小脚，当她的眼泪润湿了婴儿的身体之后，德蒙柯娃才象她第一次表演时那样哭起来了，这种哭泣才是习作所需要的，也就是掺和着对小生命的喜爱的一种哭泣。

“我把握住这个关键，及时投入一个火花，提示一个和她最深藏的回忆相吻合的有魔力的‘假使’，这就使她产生了真正的、强烈的体验，我认为这种体验完全可以使你们满意。”

“这一切是不是说，德蒙柯娃在表演中产生了错觉呢？”

“不！”托尔佐夫挥起手来。“这里面的秘密就在于，她所相信的并不是劈柴变成婴儿的事实，而是习作所表现的遭遇在生活中可能发生，这个遭遇会给她带来很大的安慰。她相信自己在舞台上各种动作的真实性，相信动作的顺序、逻辑和真实；由于这些，她才感到‘我就是’，才激起有机天性及其下意识去从事创作。

“现在你们看到，通过形体动作的真实以及对形体动作和‘我就是’的信念来接近情感的这一手法，不仅在创造角色时可以适用，而且在刷新已经创造出来的角色时也可以适用。

“有了那些可以激起以前体验过的情感的手法，这真是莫大的幸福。如果没有这些手法，那一度降临在演员身上的灵感就只能是昙花一现，一去不复返了。”

我感到很满意，下课后走到德蒙柯娃跟前，向她道谢，因为她清清楚楚地给我说明了艺术中的一个十分重要的因素，我以前对它是没有彻底弄明白的。

19××年×月×日

“让我们来做一次检查！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇一走进教室，就提出这样的建议。

“什么样的检查？”学生们都不明白。

“现在，经过了差不多一年的学习，你们每一个人对于舞台创作过程都有一定的看法了。

“让我们把这新的看法和以前的看法（也就是由于业余演出或学校里的公演而保留在你们记忆中的那种对剧场性的做作的看法）来比较一下吧。举个例子来说：

“马洛列特柯娃！你还记得开始学习时在幕褶里寻找你那心爱的别针这件事吗？当时，这决定着你未来的命运，决定着你能否继续留在我们学校里学习。你记得吗？那时你却在舞台上跑来跑去，到处搜寻，竭力装出失望的样子，想从这种做作里去寻找演员的喜悦。这样的‘表演’和这样的舞台自我感觉现在会使你满意吗？”

马洛列特柯娃沉思不语，回想着当时的情景，她脸上逐渐露出聊以解嘲的微笑。最后她摇摇头，默默地笑起来，看来是笑自己以前天真的做作。

“你看，你笑了。笑什么呢？笑你以前总是‘一般’地表演，总是一下子想去直接追求结果，这就使你把你所扮演的角色的形象和热情胡乱地做作一通。

“现在再回想一下，你怎样体验‘弃婴’这个习作，你是怎样跟那块劈柴（而不是活的婴儿）逗着玩的。把这种舞台上的真正生活和你以前矫揉造作时的自我感觉比较一下，再告诉我们：过去这一段期间你在学校里所学到的东西是否使你满意？”

马洛列特柯娃还是沉思不语，她的脸色变得严肃起来，然后又转为阴沉的了，眼里露出不安的神色，她什么话也没有说，只是意味深长地、默默地点点头。

“你看，”托尔佐夫说，“现在你不笑了，一想起这点就要哭了。为什么会这样呢？

“因为你是用完全不同的方法来表演这个习作的。你没有直接去追求最后结果，也就是说没有为了要震撼观众的心灵而过分卖劲地去表演这个习作。这一次你先在自己心里撒下了种子，让它逐渐从发芽到结果。你是按照有机天性本身的创作规律来进行创作的。

“要永远记住这两种不同的方法：一种必然会使你走向匠艺；另一种则使你走向真正的创作和艺术。”

“我们在对付疯子的习作中也曾经体会过这种创作状态！”学生们想博得赞许。

“我同意这种说法，”托尔佐夫说。

“而你，德蒙柯娃，在你那个表演得很出色的‘弃婴’习作中也同样体会过这种创作状态。

“至于维云佐夫，他用跳舞时假装摔坏了腿来骗过我们。他自己真诚地相信自己想出来的适应，所以在那短短的瞬间十分相信自己的幻觉。现在你们已经懂得：创作，这并不是要弄表演技术，在外表上做作形象和热情，象你们中间许多人以前所想的那样。

“那么我们的创作到底是什么呢？

“这是一个新人（人—角色）的孕育和诞生。这是一种自然的创作活动，就象生孩子那样自然。

“如果你仔细地去考察一个演员在他生活于角色的期间心灵中所发生的各种情形，那你就会承认我的比拟是恰当的。

“每一个舞台艺术形象，就象自然界中的所有东西一样，都是独一无二的、不再重复的创造。

“每一个形象在它形成期间，也和人的诞生一样，要经过各个类似的阶段。

“创作过程中有他，即‘丈夫’（作者）。

“也有她，即‘妻子’（从作者那里承受精液——作品的种子，而怀了身孕——角色——的男女扮演者）。

“也有胎儿——婴孩（创造出来的角色）。

“也有她和他（演员和作者所创造的角色）初次见面的阶段。也有他们俩人相亲、相爱、争吵、和好、结合、受胎、怀孕的阶段。

“在这些阶段中，导演就象媒婆那样起帮助作用。

“就象妇女在怀孕期间那样，创作过程也有各个不同阶段，它们对演员本人的生活起着或好或坏的影响。譬如，大家都知道，母亲在怀孕的各个不同阶段往往有她独有的怪癖和脾气。作为人的演员在从事创作时也会有这样的情形。一个角色从萌芽到成熟的各个不同阶段会以不同的方式影响着演员本人的性情和心境。

“我认为，一个角色的有机的成长所需要的时间决不短于孕育一个婴孩所需要的时间，有时甚至还长得多。

“导演在这个阶段中以接生婆或助产士的身分参加创作。

“在正常的怀孕和分娩的情况下，演员的内心创造物自然而然地形成有血有肉的生命，然后由‘母亲’（从事创作的演员）加以看护和养育。

“但在我们的工作中也有早产、流产和堕胎的情形。那时候就产生出还没有完全成形的、不足月的舞台畸形儿。

“通过这个过程的分析，就能使我们深信，有机天性儿是创造一个新产物，不论这是生理的产物或是人的幻想的产物，都是按照一定的规律来进行的。

“总之，产生舞台上的人（或角色）是演员富有创造力的有机天性的一种自然行为〔64〕。

“谁要是不懂得这个道理，谁要是去发明自己的‘原则’、‘原理’和自己的‘新艺术’，谁要是不信任有机天性，他就会走入迷途而不能自拔！为什么要去发明自己的规律呢，既然这些

规律是存在的，已经由有机天性本身永久制定下来。有机天性的规律是任何舞台演员必须遵循的，谁要是破坏这些规律，他一定会落到悲惨的下场。演员要是以粗暴的态度去对待有机天性，就不会成为创造者，而只能是臆造者、伪造者、模仿者。

“等到你们深入钻研了富有创造力的有机天性的一切规律，不仅在生活中，而且在舞台上也习惯于自然地听从它们的指挥之后，你们就能随心所欲地去创作了，当然，这里有一个确定不移的条件，就是要最严格地遵守自己有机天性的一切创作规律。

“我想，世界上还没有出现过这样的天才，这样优秀的技术家，他能够根据我们的天性去实现各种违反自然的、凭空捏造的、时髦的新理论和各种‘主义’。”

“对不起，这么说来，你是反对艺术中的新东西了？”

“完全相反，我认为人的生活是这样微妙、这样复杂和多样，为了充分来表现它，是需要远比现在为多的、我们还不知道的新的‘主义’的。但同时我感到遗憾的是：我们的技术还不高，还比较原始，我们还不能很快地达到那些认真的革新家所提出的许多有趣而正当的要求。可是这些革新家也犯了重大的错误：他们忘记了，任何理想、原则和新的原理，不论它们是怎样正确，如果付诸实现，这其间还是有很长的距离。为了要接近它们，必须更多、更长久地来研究我们这一派艺术中的技术，因为这种技术现在还处于原始的状态。

“在我们的心理技术还没有达到尽善尽美的境地之先，首先要避免去强制自己的有机天性及其自然的、不容破坏的规律。

“你们已经知道，我们艺术中的一切都无条件地要求每一个愿意成为演员的学生，首先应该详尽地，不仅在理论上，而且在实践中仔细研究有机天性的创作规律。他也应该研究和实际掌握我们心理技术的一切手法。不论是谁，如果没有做到这一点，就无权走上舞台。不然的话，在我们的艺术中就产生不出真正的大师，而只能产生出一些业余的爱好者或是不够水平的工作者。靠

着这样一些工作者，我们的剧院就不能发展和繁荣，相反，它们一定会衰落。”

快下课时，阿尔卡其·尼古拉耶维奇向我们告别，因为今天是这一学年中讲授“体系”的最后一课。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇对学生们临别赠言中，最后几句话是这样说的：

“现在你们已经有了心理技术。你们可以借助它去激起体验。现在你们已经能够培养出那些可供体现的情感了。

“但是，要把我们有机天性的最微妙的而且常常是下意识的生活表现出来，就必须具有极易于感应的、训练有素的发音器官和形体器官。应该使它们能够非常敏锐而直接地，一下子就把那些最细致的、难以捉摸的内心体验准确地表达出来。换句话说，正是在我们这一派艺术中，演员在舞台上的身体生活对他的精神生活的依赖是特别重要的。因此，我们这一派的演员不仅要比其他各派演员更多地注意产生体验过程的内部器官，而且要比他们更多地注意正确表达情感创作工作的结果——情感的外部体现形式——的外部器官。我们的有机天性及其下意识对这项工作也起着巨大的作用，在体现这个领域中，最巧妙的演员技术也不能跟它们相比，尽管前者总是过于自信，想夺得优势。

“体现过程现在已经自然而然地提到日程上来了。在下一学年我们将分出大部分时间来研究这个问题。

“不仅如此。你们还为以后的‘创造角色’问题也储备了一些知识，譬如，你们已经学会了如何去造成那唯一能够使我们去进行角色创造的内部自我感觉。这对你们的未来工作也是一张很大的王牌，等到我们着手研究‘创造角色’的问题时，将广泛地加以利用。

“再见吧！好好地休息。过几个月，我们再重聚一堂，继续研究‘自我修养’，尤其是体现过程。”

*　　*　　*

我感到非常幸福，非常兴奋，我已经真正从实践中彻底理解到下面这句话的意义：

“通过演员的有意识的心理技术达到有机天性的下意识创作！”

现在这在我看来，就是说，要经年累月地去从事心理技术的锻炼，你才能够学会为灵感准备好园地，那时候，灵感就会自行来到你身上。

多么美妙的远景啊！多么巨大的幸福啊！的确值得为它而生，为它而工作！

在穿堂里，我一面围上围巾，一面这样想着。

突然间，就象上次那样，阿尔卡其·尼古拉耶维奇出现在我的身旁。不过这一次他没有用冷言冷语来挑逗我，相反地，倒是我跑过去抱住他的脖子，不断地吻他。他吃了一惊，问我为什么这样激动。

“您使我懂得了我们艺术的秘密所在，”我对他说，“这就是严格遵守有机天性的一切规律；现在我要庄严地立誓：我一定要仔细、深入地研究它们！我一定坚决地服从它们，因为只有它们才能够给我指出走向创作和艺术的正确道路！我一定去锻炼心理技术，并且要耐心地、有系统地、不间断地去做！总之，我要尽一切可能，学会为下意识准备园地，希望灵感能够降临到我的身上！”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇深为这种激情所感动。他把我领到一旁，紧紧地握住我的手，说：

“你的这些诺言使我高兴，但也使我害怕。”

“为什么害怕呢？”我摸不清他的意思。

“我在这方面遭到的失望是太多了。我很早就在戏剧界工作，经我亲手培养出来的学生有好几百个，但其中可以称为我的继承者，懂得我毕生以赴的事业的真谛的，只有几个人。”

“为什么这样少呢？”

“因为远远不是所有的人都具有那种要一直攀登到真正艺术境地的坚强意志和不屈不挠的精神。仅仅懂得体系是不够的。要能够而且善于运用它。这就要求演员在自己的一生中每日都进行经常的训练和练习。

“歌唱家必须练声，舞蹈家必须做体操，而舞台演员就必须按照‘体系’的指示去进行各种训练和练习。要有坚定的愿望，要去从事这项工作，要去认识自己的天性，并且去训练它，这样，如果有才能的话，你就能成为一个伟大的演员。”

附　录

动作一章的补充[65]

19××年×月×日

“上一课重演‘对付疯子’的习作所以遭到失败，并不仅仅由于你们没有为当天准备好新的任务和重复了旧的表演手法。你们犯了另一种错误。这就是你们的动作没有顺序，不合逻辑。

“为了弄清楚这一点，可以回想一下你们当时是怎样搭设障碍物的。

“第一次表演这个习作时，你们用一个大书柜紧紧把门顶住。当时甚至都没法打开一条门缝，塞进一根木棍去推一推书柜。

“今天表演这个习作时，你们的做法就不同了。你们并没有把书柜紧紧顶住门，书柜与门之间还有一段距离。这样就没有什么东西可以防止疯子打开门，从满宽的裂缝中挤进来了。

“其余的笨重家具也不是紧紧挨在一起的，它们之间都有一些空隙。障碍物这样就变得不够牢靠了。

“在这种情况下，连你们自己都不能相信你们的工作和动作是恰当的。既然不相信，就不能去体验你们在舞台上所做的那一切。

“在动作做得不恰当和不合逻辑这方面，威廉密诺娃给我们提供了另一个例子。为什么她需要灯罩呢？难道是为了对付疯子吗？为什么她把这个不幸的灯罩碰落，然后又要那样郑重地把它

拾起呢？

“而你，那兹瓦诺夫，为什么需要那本用天鹅绒作封皮的软搭搭的画册呢？这同样不是可靠的防御工具。你们必须承认，你们的动作是不恰当的，不合逻辑的，不能令人相信的。

“我可以指出你们在重演‘对付疯子’的习作时动作中许多没有顺序的地方。这些地方同样是不能令人相信的；它们同样不能促成表演时正确的感觉。相反，它们妨碍了直接的体验。”

“一点也不明白！”维云佐夫叹了一口气。

“其实这是非常简单的。假定你想从玻璃瓶里倒一杯水喝。你拿起瓶子就往杯子里倒，这时沉重的玻璃瓶塞从瓶口掉下来了，把杯子砸得粉碎，水流了一桌子，可你一滴也没喝到。这就是你的动作没有顺序的结果。”

“噢！”维云佐夫沉思起来。

“现在再举一个例子：你本来是到你的仇人那里去讲和的，可你和他吵了起来，吵着吵着就打起来了，结果彼此都受了重伤。

“这就是你的动作不合逻辑的结果。”

“懂了！这回全明白了！”维云佐夫兴高采烈地说。

“那么，我们现在该来谈一谈逻辑和顺序在内心和形体动作的过程中的作用问题了。

“由于逻辑和顺序〔不〕是创作过程中独立的元素，这个问题就尤其显得重要了。

“它们时时刻刻都会接触到其他所有元素的。

“结合着每一次这样的接触来谈逻辑和顺序要比较容易些。因此我只好零零碎碎地来研究逻辑与顺序对各个创作元素的影响问题，也就是在研究演员创作心灵的各个组成部分的全部过程中来分别加以研究。

“现在，在研究动作的过程中，我们第一次接触到逻辑和顺序，我来就这一点仔细谈一谈。

“在实际的日常生活中，人们是自觉地并且习惯于使自己的内部动作和外部动作合乎逻辑和顺序的。在那里，我们多半是遵循着生活的目的，迫切的必要和人的需求。在那里，我们是习惯于本能地和不假思索地来应付它们的。然而在舞台上，在扮演角色的时候，造成生活的不是真正的现实，而是想象的虚构。在舞台上，在创作的开头，演员心里并没有他自己的、作为人的需求，并没有那种同他所扮演的角色的目的相类似的真切的生活目的。角色的这种需求和目的不是一下子就能形成的，而要经过长期的创作劳动才能逐渐培养出来。

“要善于把想象的目的变成真实的、急切的目的。演员要是没有掌握住相应的内部技术，他们就只能运用幼稚而粗浅的方法去摆脱困境。他们只能做出一种样子，仿佛是在竭力寻求剧本的崇高目的，并且为了达到这个目的而动作似的。实际上，他们只是在‘做作角色的热情’。但是，不能一面‘仿佛’在动作或感觉，一面又真诚地相信这种自我欺骗，那是不可能的。演员既然不相信自己在舞台上的意向的真实性，他就会完全失去他本人的生活修养、习惯和经验的指导，失去有机天性的下意识活动以及他作为人的想望、意向和动作的逻辑与顺序等的指导。

“在舞台上代替这些而存在的是一种特殊的、与实生活毫无共同之处的演戏的心境。

“不受到人的需求的指导，演员在舞台上就会脱节，就会去走阻力最小的道路，就会受制于刻板和匠艺。

“幸亏我们拥有一些心理技术手法，这些手法能帮助我们对以上指出的危险进行斗争，使创作走上正确的、真实的、有机的道路。

“这些心理技术手法之一就是以内心和形体动作的逻辑和顺序为基础的。要掌握这个手法，就必须研究自己和别人所做出的这些动作的本质。”

“那么说来，演员在生活中就应当随时带着笔记本，一分钟

也不停地往笔记本里记载他所发现的自己和别人的合乎逻辑和顺序的动作罗?!”戈伏尔柯夫吹毛求疵地说。

“不，我要提供给你们一个更简单和实际的手法，它会使你们自然而然地觉得有必要去注意自己和别人的动作的逻辑和顺序，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。

“到底是怎样的呢？”维云佐夫焦急起来。

“别慌！我要用一个形象的例子来给你解释，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。“那兹瓦诺夫和维云佐夫，你们到舞台上去，随便做一个形体动作吧。”

“什么样的形体动作？”我不明白。

“数钱，整理公文。把没用的扔到壁炉里，把有用的放在一边。”

“那我做什么呢？”维云佐夫也没有弄清楚。

“你看着那兹瓦诺夫工作，注意他的工作，尽量设法在某种程度上参加这个工作，”托尔佐夫解释道。

我们走上舞台，坐到壁炉附近的桌子旁边。

〔“请你把假钱递给我，”我对一个站在幕后的值班工人说。

“不需要什么假钱。你就做无实物表演吧，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇制止了我。

我开始数不存在的钱。

“我不相信！”我刚伸手去拿想象的一扎钞票，托尔佐夫就要我停下来。

“您不相信什么?”

“你甚至对你所要接触的东西连看都不看一眼。”

我朝那扎想象的钞票看了一下，可是什么也没有看见，我把手伸出去，又收回来了。

“哪怕你是为了做样子把手指捏紧点也好，不然那扎钞票就会掉下来的。不要扔，要把它放下，这只需要一秒钟的时间。如

果你想证实并且从形体上相信你所做的一切，你就不要吝惜这一秒钟。谁是这样解绳子的呢？你得找到捆钞票的绳子的头。不是这样！这不是一下子就能找到的。绳子头多半是搓在一起，塞在绳子底下，免得钞票散开。这些绳子头不是那么容易对付的。现在做对了，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇称赞了一句。“现在你把每一扎钞票都数一数。

“嘿！这一切你做得可真快。任何一个最有经验的会计员数旧钞票都不能象你数得这样快。

“你看，为了使我们从形体上相信你在舞台上所做的一切，你就应当做出什么样的现实主义的细节，具备什么样的细小的真实。”

一个动作接着一个动作，托尔佐夫接连不断地按照逻辑和顺序指导着我的形体工作。在数想象的钞票时，我逐渐回忆起在实生活中这个过程是怎样进行的，它的顺序又是怎样的。

由于托尔佐夫给我提示了一系列合乎逻辑的动作，今天我对假想物的看法就完全不同了。它好象被想象的钞票所充实了，或者更确切地说，它引起我正确地去注意想象的、实际上不存在的对象。毫无目的地乱动手指头，这跟数着我在想象中所看见的那些又脏又破的钞票，完全不是一回事。

当我感觉到自己的形体动作的确是真实的，我在舞台上立刻就舒适多了。

这时自然而然出现了即兴的表演：我把绳子缠得端端整整的，接着把它放到身旁的桌子上。这个小动作以其真实性使我激动了起来。不仅如此，它还引起了接二连三的即兴表演。例如，在数钞票以前，我把钞票放在桌上叩了好半天，好把它弄整齐。这时坐在我身边的维云佐夫看懂了我的动作，他放声大笑起来。

“笑什么？”我问他。

“你做得很象，”他解释说。

“我们就把这个叫做彻底而充分地获得内心根据的、演员可

以自然而然加以相信的形体动作！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇从正厅中喊道。]

“可见，”[他]总结说，“你开头的表演是一种笨拙的做作。为了摆脱掉这样的表演，就得仔细地检查所做出的形体动作的顺序。”

“由于一再重复这些形体动作，你就逐渐回忆起实生活中所经历过的感觉，由于熟悉了这些感觉，你就相信这些感觉，相信你在舞台上的动作是正确的了。

“在实生活中，这一切感觉在我们看来都是自然的、简单的、熟悉的和可以达到的。但是在舞台上，在当众表演的条件下，它们却变质了，变成我们不熟悉的、达不到的和复杂的了。

“在舞台上，甚至人的最基本的形体动作的习惯的逻辑和顺序，我们也都会失掉。

“永远应当承认，演员在舞台上的这种令人苦恼的变化带着一种可悲的必然性。必须对这种必然性进行斗争。

“为此，我们需要心理技术的帮助，需要对我们的形体及其他动作的本质有某些基本的知识，这样就要求我们对这些动作的各个组成部分进行细致的研究了。

“在动作还没有产生或者没有自然而然地活跃起来的情况下，我们采用从外部接近内部的原则，按照逻辑和顺序来安排动作的各个组成部分，从而构成动作本身。各个组成部分更迭的逻辑和顺序使我们记起了生活的真实。对熟悉的动作的感觉巩固了这种真实，并且激起了对所做出的动作的正确性的信念。

“只有当演员相信他所做的动作，动作才会自然而然地活跃起来。

“今天，你们已经通过‘数钱’的习作看到了这全部过程。

“我要强调指出，在从外部技术入手去达到活生生的生活真实时，构成动作的各个组成部分的更迭的逻辑和顺序具有重大的意义。

“必须研究这种逻辑和顺序，不仅如此，我们将来还要广泛运用我所推荐的这个通过安排各个组成部分来使整体活跃起来的手法。”

“怎么研究呢？”维云佐夫感到不安。

“很简单：要让自己处在一种必然要去进行这种‘研究’的状况下。”

“到底是什么样的状况呢？”我追问。

“就是你刚才进行‘数钱’的习作时所处的那种状况。这是由空着手表演，也就是用假想物表演所造成的。

“在我们的行话里，我们就称这种表演为

无实物动作。

“为了使你们能完全自觉地来对待无实物动作，我设法用一个明显的例子给你们解释一下这项工作的秘密或实际意义。

“为此，我要采用反证的办法。

“那兹瓦诺夫和维云佐夫！你们就来重复一下‘数钱’的习作，不过这次不要象刚才做过的那样用‘假想物’表演，而要用实物表演，道具员马上就会把实物给你们拿来的。”

我们重演了这个习作。

我们表演过后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇就问从观众厅里看我们表演的学生们：

“那兹瓦诺夫刚才怎样从桌子上拿起一扎一扎的钞票，怎样把绳子解开，怎样数钞票，怎样分开摆好，这些你们全都看到全都记得吗？”

“大概记得，”学生们懒洋洋地说。

“只是大概？有许多东西都忘了吗？”托尔佐夫追问。

“与其说忘了，不如说要费很大的劲才想得起来，”有一些人这样解释。

“我们没看清楚，”另一些人说。

“那么你们表演者自己呢，你们是不是把刚才所做的实物动作的各个部分都清楚地记下来了？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问我和维云佐夫。

老实说，我们根本没有想到什么形体动作和什么各个部分，这一切都是在不知不觉中机械地做出来的。

接着，阿尔卡其·尼古拉耶维奇又问那些从观众厅里看我们表演的全体学生：

“现在你们回想一下，然后告诉我：你们对于上次所进行过的‘数钱’这同样一个习作的表演——不用实物的，用‘假想物’的，或者换一种说法，空着手的表演，保持着什么样的记忆？”

后来弄明白了：“无实物动作”给观众的印象更深些，这些动作更清楚而明确地保持在观众的记忆里。

“你们这些表演者怎么说呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇又问我和维云佐夫。“你们对数钱的‘无实物动作’保持了什么样的记忆呢？”

我们发现，我们对于进行形体动作练习时所形成的那条固定的注意的线的记忆，是更清楚、更合乎逻辑和顺序地保持下来了。

“从这些实验——实物动作和无实物动作——中可以得出什么结论来呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问我们。

我们不知道如何回答才好。

“结论就是，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释说，“如果拿着实物做练习，那么构成动作的许多组成部分就会不知不觉地滑过去，脱离开表演者的注意的线。因为这些地方都是机械地、习惯地、自然而然地和不知不觉地做出来的。这些地方滑过去，就会妨碍我们去认识所研究的动作的本质，使我们没有可能按照逻辑和顺序去注意构成我们所研究的动作的各个组成部分。这也使建立注意的线的工作遭到困难，而演员原是应当不断地保持着这种线，并且要一直遵循着它的。

“在做‘无实物动作’时，情形就完全不同了。那时候，自

然而然不会有那些注意不到而滑过去的地方。”

“哦！为什么呢？”

“因为，在注意的线上引起不适意的脱漏的那些机械的动作和习惯是与实物紧密相联系着的，一旦取消了实物，这些机械的动作和习惯也就自然而然跟着消失了。脱漏如果得以避免，我们就有可能去构成一条在逻辑和顺序上是完整的、对构成动作本身的各个组成部分有鲜明记忆的线。

“换句话说，假想物使我们彻底地意识到了在实生活中是机械地做出来的那些动作。

“‘无实物动作’这一手法的秘密到底在哪里呢？

“就在‘无实物动作’的各个组成部分的逻辑和顺序上。回忆这些组成部分，把它们排列起来，就会产生熟悉的感觉。这些组成部分是令人信服的，因为它们接近真实。根据生活的回忆，根据熟悉的形体感觉，就可以认识它们。这一切都会使逐步构成的动作显得生动。”

快下课的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇十分强调地要我们重视‘无实物动作’的练习。他委托伊凡·普拉托诺维奇监督这项作业，并把进行的情况报告给他。

“要知道，话剧演员做这种练习就等于歌唱家练声。练声会使声音具有正确的方向，而‘无实物动作’则使演员的注意力具有正确的方向，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我们说。

“我在舞台上生活已经很多年了，但是直到如今我每天还要做上十五至二十分钟的‘无实物动作’，我现在对这种动作的本质和各个组成部分都知道得很清楚了。我在各种各样的规定情境中都能做出这种动作。

“你们自己来判断一下我在这方面所掌握的技术吧。要是你们能够知道演员多么需要这种技术，它对演员有多大帮助，那就好了。〔66〕

“给你们解释这种帮助的性质，为时还早。你们现在是通过

理智来领会我的话的，而这样的理解已经把你们的脑袋塞得满满的了。我们期待有这样一个时刻的到来，那时候，你们一定能以自己的全身心来领会我所解释的东西。

“现在你们暂且相信我的话，加紧去做‘无实物动作’吧，不过一定要在伊凡·普拉托诺维奇的亲自监督之下来做。”

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“从上次实物动作和无实物动作课上所进行的实验中，你们亲眼看到了空着手的动作要比同样的、但是拿着实物的动作更清晰，更完善，更合乎逻辑和顺序。

“在实生活中，动作的各个组成部分多半是杂乱而模糊的。根据这一点，是不是应该得出结论说，我们所说的清晰跟生活中的实际情形有矛盾呢？

“我不直接回答这个问题，而要给你们讲一个我感到最亲切的美好的回忆，它在我心里已经保持了四十多年之久了。

“事情是这样的，当杜丝第一次来到莫斯科的时候，我就看见了她在《茶花女》一剧中的表演。在一个长时间的哑场中她给亚芒写信。这场精采的戏我不是‘一般’地记住的，而是把它的所有组成部分都记住了。这些组成部分都异常清晰、明确而完整地保留在我的心里；我欣赏这场戏的整体和它的各个部分，就象欣赏一件十分精致的珍宝一样。

“这样来欣赏天才的艺术作品，真是一种莫大的享受。当然啰，戈伏尔柯夫一定又会来吹毛求疵说：在实生活中是没有这样的事情的！

“不对，这种情况在实生活中虽然少见，但却是有的。我不止一次地欣赏过农妇怎样精确地在干自己的活。我欣赏过工人们怎样纯熟地在工厂里做工，美国黑人女仆怎样利落地打扫房间……〔67〕

《交流》一章的补充[68]

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“狗一走进屋来，总是要打量打量屋里的人们，想了解他们的情绪。它嗅出人们的情绪之后，就选择一个交流的对象，走到这个对象跟前，擦擦他的脚，或者把爪子放在他的膝盖上。狗做这一切都是为了使人注意它。当目的达到以后，它就蹲在它所选定的对象对面，凝视着对象的眼睛，同他交流起来。

“再举另一个领域中的例子。在昆虫或海栖爬虫类中也有类似的情形。昆虫和海栖爬虫从自己藏身的地方爬出的时候，也是长久地研究着周围的大自然。它们用自己的触角来辨别路途上所碰到的一切无生物和有生物。只在经过仔细的研究之后，它们才开始采取某种行动。

“人不也是这样吗？一个人走进屋来，也要打量打量屋里的人们，设法了解他们的情绪；他也要选择对象，走到对象跟前，引起对象的注意，放出自己眼睛的无形的触角，去了解别人的心境。通过放光和受光，走进来的主体就跟选定的对象交流起来了。

“在另一种情况下，这些动物——狗、海栖爬虫、人——会一下子就闯进来，立刻引起在场者的注意，并开始与其进行某种交流。

“可见，在这个过程中，有某些阶段对于一切动物都是必不可少的。这些阶段所由组成的一些同样的瞬间永远是遵循着同样的逻辑和顺序来进行的。

“只有舞台演员是例外。他们往往不想知道动物必须遵循的有机的自然规律。他们走上舞台的时候，对周围的气氛不感兴

趣；他们不去选择交流的对象；他们不去寻找对象的眼睛，不去感触对象的心灵，没有感觉到对象就在近旁。

“匠艺演员始终认为他们的对象是坐在正厅中的观众；他们事先已经知道应当站在台上的什么地方，应当在那里做些什么和说些什么。匠艺演员不是按照他们作为人的需求去做这一切，而是强制地、按照剧本作者或导演的指示去做的。他们不善于把别人的感觉、动机、思想、言语、动作变成为自己的。

“正因为这样，匠艺演员不是走进设置在舞台上的房间，而是登上舞台去‘表演’，从舞台的高处向成千观众表现他们自己。

“怎样避免这种在全世界的许多剧院中如此普遍的对人的天性的歪曲呢?!怎样摆脱人们企图用来代替根据天性规律自然而然地、下意识地产生出来的东西的那种粗劣的虚假、匠艺和刻板呢?

“我们只有一种手段，那就是心理技术。

“许多动作在实生活中都是自然而然做出来的，在舞台上却往往需要心理技术的帮助。心理技术教我们有意识地、合乎逻辑和顺序地实现有机过程（其中包括交流过程）的一切瞬间和阶段。如果这个过程不能自然而然地、下意识地产生，那就必须有意识地使各个瞬间按照逻辑和顺序，按照我们天性的规律来构成这个过程。这项工作只要不是从形式和表面来进行，而是借助于内心的暗示、借助于放光和受光的，演员就能使自己达到真实。

“但是，如果你违反了各种自然规律，那就要遭到不幸了。那时候，你必然会走上虚假、做作和匠艺的道路。我们一定要继续努力研究天性的规律，有意识地注视这些规律是如何得到执行的。这一号召同样适用于交流过程不是自然而然地、下意识地产生的场合。

“到目前为止，我们进行的是研究交流过程的各个瞬间的工作。现在，应该仔细地看一看，这些瞬间是怎样构成一系列阶

段，而这些阶段又是怎样构成有机交流过程本身的。

“演员走进舞台上的房间，打量房间里所有的人，判别周围情况和选择对象，所有这些瞬间构成有机交流过程的第一阶段。

“走到对象跟前，借助于那些能惹起对象注目的动作，借助于出其不意的语调等等，使对象注意自己，所有这些瞬间构成我们所说明的这个有机过程的第二阶段。

“用眼睛的触角试探对象的心灵，使这个陌生人的心灵能为最容易而自由地接受主体的思想、情感和视象做好准备，所有这些瞬间构成有机交流过程的第三阶段。

“借助于放光、声音、语言、语调、适应，把自己的视象传达给对象，希望并试图使对象不仅听到和理解到，还要使他以内心视觉看到交流的主体本身看见了什么和怎样看见所传达的东西，所有这些瞬间构成有机交流过程的第四阶段。

“对象的反应，双方交互地发出和收进心灵的潜流，所有这些瞬间构成有机交流过程的第五阶段。

“在每一次舞台交流中都应当遵循这五个阶段。”

“这任务真艰难啊！”我说。

“我要向你证明，事情并不是这样的。首先，发生交流之前的那些有机过程是非常合乎逻辑和顺序的。而逻辑和顺序，你们已经知道，能使我们达到真实，而真实就使我们达到信念，这一切加在一起就造成了‘我就是’，激起了创作和有机天性及其下意识。”

“有机过程的五个阶段，这说起来可容易，你就来掌握掌握看！”学生们说。

“来吧，我们现在就试试看！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇提议。“那兹瓦诺夫，你到走廊那里去，过一分钟再回来，猜一猜我们那时的情绪是什么样的。”

后来有人对我说，我刚一走出去，托尔佐夫就偷偷告诉大家一件消息：

“可怜的那兹瓦诺夫！他还不知道他就要离开学校了，因为他家里来信叫他离开莫斯科。”

“怎么回事？那兹瓦诺夫就要离开学校了？”学生们都凑到阿尔卡其·尼古拉耶维奇身边来。

但是他没有来得及回答，因为我已经回到了观众厅。

一阵难堪的沉默，在这沉默的时刻里，有些学生相信了托尔佐夫捏造的新闻，他们避免同我的目光接触，而另一些学生猜透了托尔佐夫的妙计，就嘻嘻地笑着，带着调皮的神气看着我。

“真见鬼！发生了什么事呢，简直叫人摸不着头脑！”我说着，用眼睛打量着每一个在场的人。

“好极了！判别周围情况和寻找交流对象的瞬间已经自然而然产生出来了，这构成了过程的第一阶段。刚才你努力设法用自己眼睛的触角深入到所有在场的人们的心灵，想了解他们的情绪。你是否已经了解到我们的情绪，这并不重要；重要的是你努力设法来感受它。”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说明了他这一妙计的意义。

“至于第二阶段——使对象注意自己，那就由我来帮助你实现吧。我就是你的对象，我已经注意你了。所以你可以走到我跟前来，看着我的眼睛，设法了解我的情绪，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇嘱咐我说。〔69〕

我很轻易就执行了他的命令。

“好极了！第三阶段——试探对象的心灵也实现了！”当我注视着阿尔卡其·尼古拉耶维奇的眼睛时，他这样喊道。

“没有完全实现，因为我不能确定您的情绪，”我指出。

“这并不重要，重要的是你按照自己的意思同我发生了内在的联系，并且为交流准备了基础。

“看起来这一切任务并不象你们以前所想象的那样艰难，你们毫不费力就激起了交流前的感觉。就是说，这个任务是你们完全能够胜任的，”托尔佐夫肯定地说。

“如果在舞台上，面对着舞台框的黑洞和成千的观众，我就不能胜任这个任务了。”

“这是实践、时间和注意的问题。这些可以帮助你们在当众创作的情况下顺利地进行这种工作。当你们养成了适当的习惯，我敢保证，你们站在成千观众面前的时候，一定会象我一样，既有对象，也会有正确发展着的交流、想象、放光和受光等的有机过程的。可见，借助于心理技术是可能人工地激起正常的和必需的有机交流过程的。”

“那么，第四阶段和第五阶段呢？”我打断了阿尔卡其·尼古拉耶维奇的话。

“关于把自己的视象传达给对象并造成相互交流的问题，我们下一课再讲。”

19××年×月×日

一上课，戈伏尔柯夫就找碴儿，奇怪的是，他这次找碴儿找得很是时候，因为正好把我们引到今天的课的主要题目上来了。

“请原谅，”戈伏尔柯夫带着批评的口吻说，“您说，应当通过交流的各个合乎逻辑和顺序的阶段来接近角色。但是，对不起！要交流，就得先有可交流的东西！要先开始这个过程，然后再在自己身上创造出可传达给别人的精神材料，您知道，这是不可能的。”

“说不定是可能的。我们就在实践中来检验一下这个问题。现在，我们大家都到舞台上，到‘马洛列特柯娃客厅’里去。”

我们执行了命令。

“我们表演什么习作呢？让我们就在这儿，在‘马洛列特柯娃客厅’里，进行我们在实生活中所进行的戏剧艺术课。所不同的只是，我们课堂上突然来了一位‘视察’。这个角色将由戈伏尔柯夫给我们扮演。让他到后台去，其余的人随便做一些什么练习。然后，视察走进来。让扮演视察的演员按照天性的规律，从

实现交流的各个阶段直接开始，而不带有任何固定的任务，也不为准备进行的交流预先储备好材料。”

戈伏尔柯夫到后台去了。阿尔卡其·尼古拉耶维奇悄悄地走下舞台，走到剧院的正厅里来，躲在一个角落里，我们学生则开始做肌肉松弛的练习。

经过了一段时间，戈伏尔柯夫以视察的身份走进来。他按照天性的规律所要求的那样在门口停下来，打量着所有的人（判别周围情况），用眼睛在寻找阿尔卡其·尼古拉耶维奇。由于没有找到，他就考虑要对哪个学生说说话，他在挑选对象上化了很久的时间。最后，他向维云佐夫走去（选择对象）。

“我要跟你们校长谈一谈，”戈伏尔柯夫对他说。

“说什么也不行！他不在。他忙着呢。”

戈伏尔柯夫听到了维云佐夫的不礼貌的腔调之后，愣了一会儿，但是，他很快就改变了自己的语调，这使维云佐夫特别注意起他来（使对象注意自己。第二阶段）。

这次是维云佐夫愣住了。接着而来的是一个相当长的哑场，在这段时间内，他们两彼此凝视着（试探对象的心灵。第三阶段）。

“劳驾，请转告你们的校长，”戈伏尔柯夫坚持说，“我是受正在召开的代表大会的委托到这里来的。请对他说，我们发现你们学校的秩序很不好。”

“视察”尽可能有声有色地把想象的大会上的一切经过情形描述了一番，大会似乎还斥责了阿尔卡其·尼古拉耶维奇，说他的教学方法是强制学生的意志的（传达视象。第四阶段）。

维云佐夫并没有屈服，他还是固执己见。于是他们争吵起来了（双方交流的过程。第五阶段）。

学生的这种行为使“视察”大为生气，他开始盘问维云佐夫叫什么名字，怎样到学校来的，凭什么敢这样卤莽地和首长说话，他的父母是谁？

这时，阿尔卡其·尼古拉耶维奇向戈伏尔柯夫喊道：

“维云佐夫是你的儿子。他小的时候因为受不了他父亲的气，从家里跑了出来。”

戈伏尔柯夫愣了一下，继续盘问维云佐夫，同时为这个新的强加于他的虚构作准备。

戈伏尔柯夫很精采地表演了这个虚构。由于在自己的演员的盘算中预见到他同儿子的突然会面，他以漂亮的词藻宣讲了一番对青年和儿童应有的关怀。他带着虚伪的激情讲到父母的义务。他那浮夸的演说愈崇高，他的处境就愈不妙，因为后来人们知道他本人就是专制的父亲，而维云佐夫就是受他的家长式的压迫的牺牲者。

“视察”很可笑地去摆脱自己的难堪处境，在大家哄笑声中跑出教室，离开了自己的亲儿子，而刚才他还对儿子宣讲了父母应该爱护儿女的大道理哩。

习作表演完了之后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“你们应当承认，戈伏尔柯夫和他的对手们是按照有机天性的所有规律来产生和实现交流过程的，可是，在做这个习作的时候，他们事先并没有准备好交流所必需的内心材料。

“戈伏尔柯夫是在最后，在交流过程获得了充分发展之后才开始寻找这些材料的。你们可以回想一下，扮演视察的演员登上舞台时，实际上就只有一个意图，那就是要跟舞台上的某一个人发生交流。我没有提供他任何情节，也没交给他任何任务，如果把这样一个‘假使’，也就是视察的称号和职务，撇开不算的话。

“戈伏尔柯夫选定维云佐夫作为自己的对象之后，就开始同他发生交流。联系既然已经形成，自然而然就需要有精神的和别的材料来延续这个已经发生的过程。

“我讲到这一重要的瞬间，是为了使你们弄清楚表演者心灵中当时所发生的变化。

“你们是否知道，交流过程的产生会有力地推动演员的整个创作天性？这时候，演员的创作天性会求助于自己的各个内部元素，这样就把它们一一地或者一下子都发动起来了。”

“那为什么？”维云佐夫着急地问。

“因为没有这一切元素的参加就不能有交流。事实上，如果没有内部动作和外部动作，没有想象虚构和规定情境，没有视象，没有正确的注意，没有舞台上的对象，没有逻辑和顺序，没有真实感，没有对真实的信念，没有‘我就是’的状态，没有情绪回忆及其他等等，难道能和活生生的人交流吗？

“舞台交流、联结和把握，要求演员内外部所有创作器官都来参加。

“在戈伏尔柯夫身上也发生了这种情况，由于交流过程的刺激，他的创作器官自然而然动起来了。想象给他暗示了新的材料，新的规定情境、任务和情绪回忆；动作的欲求自然而然出现了。这一切都是合乎逻辑和顺序的。这样，基于创作惯性，自然而然就产生了‘视察’跟维云佐夫争吵和盘问维云佐夫的场面。这个场面使习作的情节得到了发展。

“这一切不都是证明了演员可以直接从交流开始自己的创作，而不必事先准备这个有机过程所必需的内心材料吗？

“如果创作者能合乎逻辑和顺序地实现一切准备好的交流瞬间，如果他是按照有机天性创作的一切规律来完成这项工作的，如果他对他所体验的和所做的事情有了真实感、对他所做出的动作的真实性有了信念，如果他能在自己内心造成‘我就是’的状态；那么，演员的创作天性及其下意识就会动起来。这时候，由于创作惯性，由于逻辑和顺序，就会产生新的规定情境、任务和动作，而这些规定情境、任务和动作又产生了所表演的习作的情节本身[70]。

“这还不是全部：我们的实验证明，没有一定的主题而直接从交流开始创作，其结果不仅能使自己创造出主题来，还能使别

人提示的情节变成有根据的和生动的。

“戈伏尔柯夫的情形也就是这样的。

“在已经产生的创作的高潮时刻，也就是当戈伏尔柯夫为了延续交流而自己想出问题盘问维云佐夫的时候，我给他提出了一种足以使事件继续发展的话题。他怀着感激的心情抓住了我那关于儿子从家中逃跑出来的提示。我的虚构帮助戈伏尔柯夫更加广泛地去发展已经开始的有机交流过程。

“我以作者的身份向他提示我的方案，恰好是在他的内心创作器官由于他的一切内部元素都参加了工作，因而变得对任何新的任务和规定情境都特别敏感的时候。

“这又证明了，先从交流过程开始创作，而后再在自己心中创造出可以传达给别人的内心材料，是可能的。”

19×× 年× 月× 日

今天戈伏尔柯夫的发言也没有搅乱课堂的秩序，相反，他提出的许多问题都得到了阿尔卡其·尼古拉耶维奇的详细解释。

经过情形是这样的。

戈伏尔柯夫还不肯屈服，他继续找碴儿。

“您知道，作者本人在台词中往往没有余地让演员去准备交流的过程，他往往是一下子就把交流的最后阶段提供出来了，”他解释说。

“显然，你说的是那些不高明的作者。但这些作者是不足为例的。”

“不，您知道，格里包耶多夫并不是不高明的剧作家，可他也犯了这种错误。举个例子：那就是《智慧的痛苦》第一幕中恰茨基的出场。亚历山大·安德烈耶维奇一上场就开始交流，事先并没有去判别周围情况，也没有用眼睛的触角去试探。”

“是的。不高明的演员就会这样做。他们上场就象牛走进斗牛场一样；不看索菲亚，也不去判别周围情况，只是象跳芭蕾舞

似的单膝跪下，带着浮夸的激情朗诵起来：

天刚亮我就起身！现在跪在你的脚下。

“然而，好演员就不是这样来演了。他们会站在门坎上，了解一下周围情况，看准对象——索菲亚，很快地向她走去，为了使心爱的姑娘更注意自己，就单膝跪下，让自己眼睛的触角伸向她的眼睛。

“在这以后，他们就来实现交流过程的各个阶段了，而且每一个瞬间都由台词提供了内心根据。例如：

你高兴吗？不高兴？请看看我的脸。
你吃惊了？仅仅如此？就是这样接待！
好象才过了一个星期，
好象昨天还在一起，
彼此都充满厌烦心理，
没有一丝爱情！你可好啊！

“这几句台词就是为了能让恰茨基去试探索菲亚的心灵的。

但是，我神志恍惚，好象掉了魂，
四十五个钟头之内，没眨一下眼睛，
跑了七百多俄里、狂风啊，暴雨啊，
我如醉如痴，无数次摔倒在地上——
如今却得到了这样的奖赏！

“这些台词描绘了恰茨基所传达给索菲亚的内心视象。

“往下，按照台词所表明的，开始了交流的过程。

“可见，你责难优秀的诗人，说他破坏有机天性的规律，特别是破坏有机交流过程，是毫无根据的。

“所有大诗人、大剧作家、大文学家都象格里包耶多夫一样十分重视人的有机天性的要求。”

“但是，对不起，我可以给您举出许多优秀的剧本，其中交流过程在开幕的时候不是处在准备阶段，而是已经处在充分发展的阶段了，”戈伏尔柯夫还是不肯屈服。

“那是因为准备工作是在幕后进行的，”托尔佐夫说。

“作者在台词中并没有指明这一点。”

“可是，人—演员的有机天性、规律、逻辑和顺序、我们的心理技术，都需要这个准备过程。没有准备过程就不能开幕，演员就不能开始表演。”

“那么怎样来解释聂米罗维奇—丹钦科的剧本《生命的价值》呢？这个剧本是从结尾，也就是从自杀开始的〔71〕。”戈伏尔柯夫继续纠缠着。

“演这样的剧本时，演员在开幕前不仅要准备交流过程，而且还要亲自把整个剧本写一遍和体验一遍。”

今天提早下课，因为阿尔卡其·尼古拉耶维奇晚上有演出任务。

〔论演员和观众的相互影响〕〔72〕

1

幕间休息时间，在化妆室里

演员　这是怎么回事呢？我哭得伤心伤意的，而观众却那样无动于中。

导演　你身旁的那些演员哭了没有？

演员　不记得了。我没有注意。

导演　你的体验是不是传达给他们了，这一点难道你没有感觉到？

演员　我当时很激动，一股劲儿注视着观众，所以没有注意其他演员。我跟您说，在表演的时候，我的情绪非常高，除了自

己和观众之外，我什么都不记得了！

导演　你连为什么到舞台上来也都不记得了吗？

演员　什么，我为什么到舞台上来？

导演　你到舞台上来，是为了同作者给你指出的剧中人物进行交流。一个演员出场时还能有什么别的目的呢？

演员　那么观众呢？

导演　如果你的情感传达给了对手，使他们激动起来了，那么你就完全可以放心，观众自然会被你抓住，自然会不放过你的体验的任何一个细微的地方，然而，如果你的情感甚至都还没有传达到你身旁的对手那里，那你怎么能希望离你有二十排座位远、精神不集中而又嘈杂不休的观众会感到你的情感呢？要少想观众，多感觉你身旁的剧中人物。

演员　我认为，一个演员首先是为观众，而不是为自己的演员同事去表演，对于同事，他在排演中本来就已经够腻烦了。作者把自己的作品交给我们，是让我们把这些作品传达到群众中去的。

导演　你不要贬低我们的艺术。难道我们是经纪人吗？难道我们仅仅是作者和观众间的中介人吗？

我们本身就是创作者。

难道创作就是向观众报告角色，同他们谈话吗？

我们首先是为了自己而生活在舞台上，因为我们能在那里体验角色的情感，把这些情感传达给那些跟我们一起生活在舞台上的人们，而观众不过是偶然的目击者。为了让他们听见你，你要大声说话，为了让他们能看见你，你在舞台上要选择适当的地方；至于其他方面，你永远也不要记住观众，只应该记住剧中人物。

不是演员应当对观众感兴趣，相反地，是观众应当对演员感兴趣。

同观众交流的最好办法就是通过与剧中人物的交流。

2

活 的 对 象

“对不起，您是知道的，不能完全不理会观众！”戈伏尔柯夫提出抗议。

“你根据什么得出结论，说我是这样对待他们的呢？”托尔佐夫不明白。

“您不是命令我们不看也不去注意观众吗？这样，到头来演员就会忘记他是在舞台上，就会说出完全不同的和不合适的话，或者就做出不体面的、只有他一个人在屋里才会做出来的事。对不起，这样做是不行的！”

“你相信这可能吗？”托尔佐夫不直接回答，却反问了戈伏尔柯夫一句。

“什么——可能？”

“就是站在成千观众面前，同时又完全忘掉他们呀，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释说。“要知道这根本是那些浅学无知者和不负责任的理论家的无稽之谈。别无缘无故地担心。你不会忘掉成千观众的，他们会使你想起他们。你和观众厅是分不开的。观众厅是一块强有力的磁铁。不管我怎么努力转移你对它的注意，你终究还是会很牢固地记住它的。比所应当的要牢固得多。

“你知道你的顾虑使我想起谁来了吗？我想起了我的八岁侄女——她是她那许许多多玩偶的母亲。她也很担心，家庭女教师给她上课会使她照应不过来她作为玩偶妈妈所应负的责任。

“我还想起了别人告诉我的一件事：有个人疯了，因为他害怕会飞上天去，就用绳子把自己捆在地上。

“你也同样害怕把自己交给角色，害怕飞到创作领域中去，所以千方百计要加强自己同观众的联系。不要害怕，这个联系本来就是牢靠的。万有引力定律不让你飞上天去，而把你紧紧地吸在地上，观众也是不会放弃对你的控制的，不管你多么想离开观

众而把自己交给角色，观众总归要吸引你。

“对于反正是不可避免的事情，为什么要这样担心呢？

“最好拿舞蹈家或耍武艺的来作例子。他们不怕飞上天去，恰恰相反，他们很清楚地知道地心吸力的定律，一生都在学习那种哪怕只是离开地面一瞬间而在空中飞行的艺术。你也应该学习离开观众，哪怕只是短暂的几分钟也好。经过顽强的劳动之后，你也许可以把自己交给角色的，但是，我再说一遍，只能是短暂的几秒钟和几分钟。

“把关于象万有引力定律那样反正是不可避免的事情的种种无谓的顾虑抛开吧！

“为了掌握观众，为了使观众发生兴趣，斯坦尼斯拉夫斯基在《我的艺术生活》这本书里介绍了一种完全不同的，跟你的手法恰恰相反的手法，他说：

“演员越是不去注意观众，观众就越是对演员感到兴趣。

“相反，演员越是讨好观众，观众就越是不理会演员。

“演员为了角色的生活而转移对观众的注意，这样他就会把观众的注意力更加吸引到舞台上来。”

〔演员的天真〕〔73〕

19××年×月×日

今天，阿尔卡其·尼古拉耶维奇叫到苏斯托夫，要他表演点什么。

巴沙想检验一下自己的天真，因此请阿尔卡其·尼古拉耶维奇允许他表演抱孩子的场面，就象以前有个群众女演员在托尔佐夫导演的一出戏中所演过的那样。

“我很喜欢你的勇敢，”托尔佐夫答应他进行试验。

他跑上舞台，从桌子上把那块呢桌布拉下来，桌布上扬起了

一片灰尘，他用桌布把他随手拿到的一块劈柴似的木头包了起来，开始摇着他那想象的婴儿。

“你为什么用手托着他，而不抱着他呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问。

“我怕把桌布弄皱了，”巴沙解释说。“再说，它上面满是些灰尘！”他补充了一句。

“嘿！”托尔佐夫喊了一声。“你天真得可真是小心谨慎。要在创作的时刻达到小孩那样的天真，你还不够‘傻’，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇指出。

“‘傻’？”我们摸不着头脑。“难道演员应当是傻里傻气的吗？”

“是的，如果你们认为小孩子或者童话中那个天才的小傻瓜伊万的天真、朴实和高尚是傻里傻气的话。

“我们所熟悉的童话中的伊万是一个高尚、轻信、聪明、大公无私、大胆无畏和奋不顾身的傻瓜，成为这样一个傻瓜是件不容易的事。人们把他叫做小傻瓜伊万，并不是因为他愚蠢，而是因为他天真。

“你们也要成为这样的人，如果不在实生活中，那就在舞台上成为这样的人吧。这是演员的一种极其可贵的资质。

“无怪乎普希金说过：‘诗——恕我这么说——本来就应当有点傻气。’〔74〕”

“怎样才能变得天真呢？”我不明白。

“这是做不出来的，因为那样就会造成故作天真，这是演员最坏的缺点。因此，你有多少天真，就是多少。每一个演员都有一定限度的天真。然而演员在实生活中却羞于表现出自己的天真，而竭力去隐藏自己的这一天赋资质。你们最低限度在舞台上不要这样才好。”

“我不觉得天真有什么可羞。相反，我想尽方法去唤起天真，可是我不知道怎样才能够达到，”苏斯托夫在诉苦。

“要达到天真，就必须不去考虑天真本身，而要考虑是什么在妨碍着它，什么会对它有所帮助。

“妨碍天真的最凶恶的敌人也在我们身上。它的名字叫挑剔家。要天真，就不能对想象虚构吹毛求疵和过分苛求。

“对天真有所帮助的乃是它的最好的朋友——真实和信念。所以你首先要驱逐挑剔家的吹毛求疵，然后借助于有趣的虚构造成真实和信念。

“做到了这一点以后，不要去吓唬自己，认为你必得创造些什么，表演些什么。不要这样。要用完全不同的方式来提出问题：你什么也不需要创造，只要真诚地在心中决定并且回答这样一个问题——如果想象虚构成为现实，你将怎样行动。当你相信了自己的决定，自然而然就会产生出天真来了。

“可见，首先要去寻找你能够相信的东西，排除你不能相信的东西，并且不要过分挑剔，象你刚才对桌布所表示的那样：一会儿觉得那上头灰尘太多了，一会儿又担心把它弄皱。其实，如果桌布上有灰尘，你可以把它抖掉，如果把桌布弄皱了不行，你可以另找一块来替换它。”

“如果我生来就不天真呢？”苏斯托夫提出了一个问题。

“在实生活中不天真的人，在舞台上，在创作过程中可以成为天真的。应当把生来的天真和舞台上的天真区别开来，虽然它们是能够很好地结合在一起的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇顺便解释说。

“那么，”停了一会儿，他对苏斯托夫说，“把你注意力的光射到你的心灵里去，仔细搜索一下，然后坦白地告诉我，在你刚才表演的那场戏里，你内心相信的是什么。”

“什么也不相信，什么也没有感觉到，我不过是在那里瞎演罢了，”巴沙不假思索地承认。

“如果是这样的话，那你就证实你所能证实的东西，相信你所能相信、有把握做到并且比较容易引起你的真实感的东西吧，”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇提议。

“我不知道从哪一方面着手，”苏斯托夫开始探索。

“当然，最好是从内心方面，”托尔佐夫连考虑都不考虑一下，就说。“如果用直接的方法引不起情感，就要用间接的方法。在这方面，你拥有想象虚构的诱饵、任务和对象。永远都要从这里开始。”

巴沙开始在自己的内心寻找什么，探索着显然连他自己都还没有弄清楚的东西。当然，这就引起了强制，接着而来的就是做作和虚假。

“既然用诱饵引不起情感，你就别强制自己了。你知道，这样做的结果就会是刻板化和匠艺式的表演，”托尔佐夫制止了他。“所以现在只好用别的方法去引起情感。

“你就从注意观察我们周围情况开始吧，要设法了解（感觉）什么可以相信，什么不可以相信，什么需要注意，什么不需要注意。

“譬如说，你能不能相信‘马洛列特柯娃寓所’是你的家呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问。

“噢，对了！我对它就象对自己的房间那样熟悉，”苏斯托夫立即回答。

“很好，”托尔佐夫表示赞许。“我们继续下去。你有什么必要让自己确信木头是活人呢？你有没有可能和需要使自己达到这种幻觉呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇又问。

“当然没有，”他不假思索地回答。

“好极了，”托尔佐夫称赞他。“为了不再去想到劈柴，你就去包你的有魔力的假使来代替包劈柴吧。

“同时你可以问自己：如果包里不是劈柴，而是活的小孩，那我就要做些什么呢？

“继续下去。你能不能相信桌布是被子？在实生活中你能把小孩包在桌布里吗？”

“当然能，”苏斯托夫承认。

“好极了，”托尔佐夫又一次称赞他。“那你就相信吧。变成被子的桌布和主要是做得正确的包孩子的动作，这就是可以置信的真实。”

巴沙开始用桌布包木头，但结果什么也弄不出来。

“我不相信，”托尔佐夫对他说。“如果这真是个活的小孩，那你的动作就会来得恰当些，虽然你包得并不在行，却也不至于象现在这样，让四处都漏风，还有，让光亮妨碍了他睡觉。”

苏斯托夫忙了好半天，最后包成了一个不象样子的大包袱。

与此同时，阿尔卡其·尼古拉耶维奇就象以前对我所做的那样，注意着苏斯托夫的形体动作中每一个细小的错误，尽力使他在形体动作上达到真正有机的真实和信念。

最后，苏斯托夫抱着新生婴儿摇起来了。

“你为什么这样费劲用桌布角遮盖婴儿的脸呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问他。

“一方面，为了让自己看不见那块木头，免得它破坏我的幻觉，另一方面，为了使光线不至于‘仿佛’刺进婴儿的眼睛，”巴沙回答说。

“很好，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇表示赞许。“你用真实遮住了虚假；由于关怀孩子的眼睛，你撇开了你所不应当注意的东西。

“换句话说，你把自己的注意力从本来妨碍着你的东西上面转移到对你能有帮助的东西上面来了。

“这做得很对，很好。

“但是有一点我不明白，”停了一会儿，阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说，“你哼这么大声来哄小孩，又拼命地颠着他，〔这〕未必能帮助他睡着。恰恰相反，你这样做会把他弄醒的。

“做每一个真实的动作时，都应当严格地按照逻辑和顺序，对它有充分的理解。你就试着这样来动作看看。这会使你接近真

实，对你在舞台上所做的一切产生信念，而那些不合逻辑的动作就只能使你离开真实和信念。

“现在，孩子睡着了，你应当把他放在小床上，要不就抱着他静静地坐在沙发上。”

苏斯托夫抱着娃娃坐在沙发上，样子非常严肃，他尽量使自己一动也不动。这个动作做得十分真实，因此没有引起观众的笑声。

“你为什么这样不高兴？”托尔佐夫问。“你觉得你做得少吗？这样想是毫无用处的。不要因为这个而感到不好意思。就算你做得少吧，可是两个‘少’加在一起就已经是多了；十个‘少’就是好了；而一百个‘少’就是非常好了。

“如果你在舞台上对于哪怕是最简单的动作都十分真实地去做，而且真诚地相信这个动作的真实性，你就会感到喜悦，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。

“喜悦……到底……在哪里？”乌姆诺维赫很想了解这个问题，由于着急，他都有点口吃了。

“由于在形体上感觉到真实而产生的这种喜悦，演员是在舞台上来体验的，观众是在观众厅里来体验的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释说。

“如果你想让你和我都感到高兴，那你就做出一个彻底而且充分具有内心根据的最简单的形体动作吧。这比做作热情和从自己身上硬挤出情感要有趣得多。

“我从观众厅里觉得你在舞台上表演得很好。你感觉到了人的身体生活的线和人的精神生活的线。开头就已经达到了这样的效果，你还要求什么呢？”

“我同意，可是这到底没有使我激动，”苏斯托夫任性地说。

“那有什么奇怪的，你甚至都还不知道你包的和摇的是谁，为什么要包他和摇他，”托尔佐夫说。“现在你就利用抱着孩子

坐在沙发上的姿势，轻声说一说（说的时候可别把孩子弄醒了）：他是谁，他怎么会到你这里来的。没有这种想象虚构，你的形体动作就会是无根据的，无生命的，因而也就不能给你以创作的刺激。”

“这是个弃婴，”巴沙一下子仿佛恍然大悟了。“刚才从‘马洛列特柯娃寓所’的大门口捡来的。”

“你看，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇高兴地说。“你以前所做不到的东西，现在却自然而然产生出来了。那时你不能想出想象虚构，现在你却能毫不费力地为你已经创造出来的角色的实在的并且可以感触得到的‘人的身体生活’提供了根据。

“可见，你是安排了两个有魔力的假使。

“第一个：假使劈柴不是木头，而是活的小孩。

“第二个：假使这个小孩是别人扔在你门口的。

“也许有什么条件或情况使你的处境为难吧？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问。

“是这样，有的，”巴沙突然明白了。“问题就在于我的妻子不在家。她不在，我没法决定小孩的命运。的确，我转过这么一个念头，是不是把这小孩偷偷地放到邻居的门口去，但是，一方面我好象舍不得，另一方面我好象又有点害怕。要是有人当场看到我干这种事，那怎么办。那时候，无论我怎么辩白，说我不是这小孩的父亲，说这小孩不是我扔的，是别人扔在我门口的，无论怎么说，也是说不清的。”

“对，”托尔佐夫表示同意。“这些都是十分重要的情况，能使你所提出的有魔力的假使变得复杂化起来。你还有没有新的困难呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续问。

“当然有，而且是相当重要的，”巴沙越来越有顺序地深入到已经造成的情境里去了。他解释说：“问题在于我从来没有抱过刚出世的婴儿，说老实话，我很怕他们。他们象鳝鱼一样，会从手中滑掉的。不错，我刚才是下了决心，把他抱起来了，可现

在我已经在发抖，生怕他醒来后会乱动和啼叫起来。要是邻居知道了，他们会怎么想呢？

“我家突然出现了一个婴儿，这会引起什么样的流言蜚语呢？

“然而最叫我心烦的却是，如果小孩拉屎拉尿可怎么办。我一点也不知道在这种情况下该怎么办，该到哪里去找尿布和衣服给他换。”

“是啊，是啊，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇称赞说，“所有这些情况都很严重，虽然同时又叫人觉得好笑。必须考虑到它们。

“可是这些终究是小事情。有一个情况比这些都要重要得多。”

“那是什么？”苏斯托夫警觉起来。

“你知道不知道，”托尔佐夫很郑重地说，“当你煞费苦心地用桌布角把小孩的脸给盖了起来，抱着他摇晃的时候，他已经闷死了！”

这件突如其来的事情甚至使我这个旁观者的心都悸动了一下，使我发生了内心的变动。它对于作为舞台上事件的参加者的巴沙，影响当然就更大了。

这时候自然而然产生了一个富于戏剧性的场面。因为一个人突然发现自己手里抱着不认识的小孩的尸体，这种处境是很富于戏剧性的。这使他有吃官司的危险。

“啊！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇抓住了这一点。“当你知道劈柴闷死在桌布里的时候，你的脸色发白了。你对那蠢话和胡说深信不疑。你还需要什么样的天真呢?!

“我想，一个成年人煞费苦心地包上一块劈柴，摇晃着它，长时间不敢动弹地坐着，而当他知道劈柴闷死了的时候，他的脸色变白了，竟相信了这种荒谬事情的真实性，并没有感到那不过是虚构，这难道不就是天真吗？此外，这一切他都是很认真地去

做，并且意识到他所作所为都是很重要的。

“可见，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇总结说，“这个偶然创造出来的题名为‘无辜的罪人’或‘桌布中的劈柴’的新习作，是可以证明你有足够的演员的天真的。

“此外，你已经从实践中亲眼看到，天真可以逐渐激起和一点一点积累而成，假如它象今天一样不能自然而然产生的话。要是想象虚构的种籽能落到‘人的身体生活’的已经准备好的土壤上，这项工作做起来就会大为简便了。

“可见，”托尔佐夫总结说，“上一课，那兹瓦诺夫只为播种准备好了肥沃的内部和外部土壤，但是他却忘了储备有魔力的假使和规定情境的种籽。

“今天你不仅耕耘了土壤，用细小的形体动作、真实和信念给土壤施了肥，而且还撒下了种籽，这些种籽使你获得了体验的创造性的瞬息闪现这一美好的果实。”

注　　释

〔1〕当这里所列举的著作，除了1926年出版的《我的艺术生活》以外，斯坦尼斯拉夫斯基生前来得及将其付印的只有第二卷，这卷书是在1938年初次出版的。第三卷和第四卷的编写工作没有完成。保存下来的为这两卷书而准备的材料将在斯坦尼斯拉夫斯基全集随后两卷中发表。

斯坦尼斯拉夫斯基所构思的“体系”习题集（《训练与练习》）也没有写成。从他的档案中发现的一些有关练习的个别札记，将在第三卷的附录中发表。

斯坦尼斯拉夫斯基十分重视演员在内部和外部表演技术方面进行经常练习的问题。他时常强调指出，要想掌握他的“体系”，只有靠经常的和长期的练习。他说过，“用我们这门艺术的语言来说，知道就等于会”，而任何一种“会”，除了要掌握知识之外，还要掌握许多实际技能。因此，在托尔佐夫的学校中，学生们每天都要做托尔佐夫——斯坦尼斯拉夫斯基给他们所规定的练习，通过这些练习来掌握“体系”。

〔2〕在斯坦尼斯拉夫斯基晚年时期的一个笔记本里有着这样一段记载：“《自我修养》（体验）新版时的修正……我的体系对各民族的人全都适用。所有的人的天性都是一样的，适应则各有不同。体系并不涉及适应。”（莫斯科艺术剧院博物馆，斯坦尼斯拉夫斯基档案，第263号，第33页。）斯坦尼斯拉夫斯基认为，不同民族的演员，都是根据对所有的人说来是同一的创作天性的规律，来创造不同形式的舞台艺术作品的。他也在某些文章中发表过这种见解。1936年他在《创作上的接近》这篇文章里写道：“……对所有的人都是不变的和必要的创作规律，把我们不同国籍的演员联在一起。我们应当共同研究和掌握这些规律，为它们制定出相应的演员心理技术。”可是，他又补充说：“要让每一个民族都在艺术中反映出自己最细致的富于人性的民族特征，要让每一种艺术都保持自己的民族色彩、格调和特点。要让每一个民族的心灵通过这一切而揭示出来。”（《斯坦尼斯拉夫斯基论文、讲演、谈话、书信集》，艺术出版社1955年版，第339—360页。）

〔3〕本书中所叙述的斯坦尼斯拉夫斯基的创作体系，首先是根据莫斯科艺术剧院及其各个研究所的创作经验形成和整理出来的。例如，书中所举的许多艺术剧院实践中的例子就可以说明这一点。

“体系”是在斯坦尼斯拉夫斯基同他最亲密的艺术战友苏联人民艺术家符·伊·

兹米罗维奇—丹钦科（1858—1943）、伊·米·莫斯克文（1874—1946）、瓦·伊·卡恰洛夫（1875—1948）、列·米·列昂尼多夫（1873—1941），以及斯坦尼斯拉夫斯基所领导的剧院的其他大师们进行创作合作的过程中得到了充实和修正的。"……他们和我一起创造了它（指'体系'——克里斯蒂）。"斯坦尼斯拉夫斯基在1931年写道，"他们是体系的化身，而体系只是取自他们的抽象。"（《斯坦尼斯拉夫斯基论文、讲演、谈话、书信集》，第300页。）

〔4〕米哈伊尔·尼古拉耶维奇·凯德洛夫：杰出的苏联戏剧演员和导演。从1946年开始担任莫斯科艺术剧院的艺术指导。

在本书完成的时期，凯德洛夫成了斯坦尼斯拉夫斯基最亲密的助手，他帮助斯坦尼斯拉夫斯基在实践中检验和推行"体系"以及斯坦尼斯拉夫斯基在晚年发现的创造角色的新方法。1936年，凯德洛夫领导莫斯科艺术剧院的一批演员研究和检验了斯坦尼斯拉夫斯基的创作方法（以莫里哀的喜剧《伪君子》为材料）。同时，斯坦尼斯拉夫斯基邀请他到歌剧话剧研究所担任导演兼教师。斯坦尼斯拉夫斯基逝世后，凯德洛夫成了该研究所的艺术指导。

在莫斯科艺术剧院演出的《伪君子》、《深入勘察》、《异邦暗影》、《日日夜夜》、《万尼亚舅舅》、《教育的果实》和别的戏里，凯德洛夫成功地运用了斯坦尼斯拉夫斯基有关演员创作的思想，并且找到了处理角色和剧本的卓完善的手法。

〔5〕斯坦尼斯拉夫斯基以后对"体系"所作的全部叙述，都是采用戏剧学校学生那兹瓦诺夫日记的形式，那兹瓦诺夫用速记记录了托尔佐夫讲的课。

在斯坦尼斯拉夫斯基的实际工作中，学生们在课堂上和排演中所做的笔记往往成了说明"体系"的有关部分的补充材料。

例如，在瓦赫坦戈夫的日记中，我们发现了这样一段记载："1911年3月15日。我被接纳入艺术剧院。斯坦尼斯拉夫斯基第二次讲课。他看了我记的第一次讲课笔记之后，对我说：'真有两下子。您怎么来得及把这些都记了下来呢？您真是个速记员。'"8月2日的笔记里写道，在排演《汉姆莱脱》时，斯坦尼斯拉夫斯基"请求我替他做记录"（《瓦赫坦戈夫札记、书信、论文集》，艺术出版社，1939年版，第13和15页）。

除了瓦赫坦戈夫的札记以外，在斯坦尼斯拉夫斯基的文献档案中还有苏列尔日茨基、格佐夫斯卡娅、郭尔恰可夫和他的其他学生所做的记载他讲课和排演的札记。

〔6〕斯坦尼斯拉夫斯基十分重视这种检查投考戏剧学校的青年的演剧资质的方法。

"我们……要求仔细审查入学的学生，不仅在考试中和测验课上审查他们，而且要在演出中，在舞台上，在观众面前审查他们，"他在1937年写道。

"为了组织这样的审查，再用几天乃至于一个星期的时间，我们都不必吝惜。这种审查应当是半公开的（教职员和学生的亲属都可以参加）。

"重要的是要看看考生在舞台上、在脚光和观众面前是什么样子。常常只有在这

样的情况下，才能够弄清楚学生有没有和有多少演剧资质、魅力、能力、感染力和当众创作所必需的其他条件。

“在这种公开表演中，应当看一看演员化了妆和穿了服装以后是什么样子，看一看他的脸和身段是不是适合于他的化妆和服装。应当听一听演员的声音、吐词和言语在大场所里的效果。看它是响亮动听的还是索然无味的。

“应当让考生自己选择表演节目。这可以显示出他们的艺术趣味、文化水平、文学修养和创作主动性。

“在他们第一次表演的时候，不要把他们吓住，让他们表演他们力所能及的和有把握的东西。”（1947年《莫斯科艺术剧院年鉴》，莫斯科，1949年版，第300页。）

1935年，在歌剧话剧研究所入学考试中，斯坦尼斯拉夫斯基实现了这个要求。所有考生都表演了自己选择的戏剧场面和片断。

〔7〕学生那兹瓦诺夫扮演奥瑟罗这一角色的工作，成了斯坦尼斯拉夫斯基论述“体系”的一系列著作的贯串的情节线索。莎士比亚的悲剧《奥瑟罗》在斯坦尼斯拉夫斯基本人的创作经历中也占有重要地位。

斯坦尼斯拉夫斯基认为，莎士比亚剧本中的动作的逻辑安排得很好，因此这些剧本可以成为训练表演技术的良好材料，同时，莎士比亚所创造的形象是非常深刻而有力的，这大大有助于演员充分展示自己的创作禀赋，激起演员的意志、热情和其他表演资质。

〔8〕在本书的最初几个稿本中，这个插曲开展得更广些，托尔佐夫以学生上课迟到为引子，专门进行了一次关于演员的道德和纪律的意义的谈话。在对本书进行修订的时候，斯坦尼斯拉夫斯基已经不想只用一次谈话来解决演员道德问题了，他准备专门写一本书来论述这个极其重要的问题。

在斯坦尼斯拉夫斯基全集第三卷中，有一章是专门论述演员的道德和纪律问题的。

〔9〕这里，斯坦尼斯拉夫斯基所讲的只是演员的基本创作任务，并不是要用这个公式说明戏剧的社会教育作用的问题，这一点在斯坦尼斯拉夫斯基的许多论文、演说和谈话中都得到了反映。1928年10月27日，在莫斯科艺术剧院成立三十周年纪念会上的讲话中，斯坦尼斯拉夫斯基说出了他对艺术的主要目的的见解：“艺术创造人的精神生活。我们的使命就是要在舞台上表达现代人的生活和思想。戏剧不应当去迁就自己的观众，不，它应当引导自己的观众顺着那宽阔的阶梯往上走。艺术应当使人们睁开眼睛，看到人民自己所创造的理想。”

“在创立莫斯科艺术剧院时，我们不仅对自己提出了艺术任务，还提出了社会任务，”1935年，斯坦尼斯拉夫斯基在《十月与剧院》这篇文章中写道。“我们那时已经清楚地知道，而现在就更清楚地知道，没有伟大的思想和伟大的观众，就不能有伟大的艺术。”

过了两年之后，斯坦尼斯拉夫斯基写道：“……能够成为一个意识到自己在教

育、社会和政治上的作用的演员，这是多么愉快的事情啊！”

〔10〕斯坦尼斯拉夫斯基在这里摘引了托马佐·萨尔维尼的札记《对舞台艺术的几点意见》（1891年第14期《演员》杂志，第58页）。

托马佐·萨尔维尼（1829—1916），意大利伟大的悲剧演员，莎士比亚剧目的杰出的表演者。数度来到俄国举行旅行演出。萨尔维尼在自己的创作和理论著作中肯定了“体验艺术”的原则。

〔11〕摘自老哥格兰《演员的艺术》，基辅，1909年版（第8—9页）。

别努阿—康斯坦·哥格兰（老哥格兰）（1841—1909），法国著名演员；他的技巧和理论观点很足以表明“表现艺术”的特征。1889年和1891年，曾到俄国举行旅行演出。

哥格兰在几部理论著作中表明了自己对演员艺术的看法（见老哥格兰《演员的艺术》，列宁格勒—莫斯科，艺术出版社1937年版）。他在这些著作中支持了狄德罗在其《演员奇谈》中提出的著名论点，那就是，感受会妨碍演员在表演上达到完美和至善的境界。哥格兰断言，当演员“最真实和最有力地表达情感的时候，他连这些情感的影子都不应当去感受”。

斯坦尼斯拉夫斯基虽然对哥格兰完美的表演技术评价很高，却认为哥格兰的创作方法是跟俄国演员的天性格格不入，跟俄国现实主义戏剧艺术的进步传统相矛盾的。

〔12〕斯坦尼斯拉夫斯基在他那篇题名为《表现艺术》的论文中对“表现艺术”作了更详细的分析。这篇论文初次发表于《斯坦尼斯拉夫斯基论文、讲演、谈话、书信集》（第450页）。

〔13〕为了分析舞台匠艺，斯坦尼斯拉夫斯基曾写了一篇题名为《匠艺》的论文，这篇论文初次刊登在《戏剧文化》杂志上（1921年第5期和第6期）。

按照斯坦尼斯拉夫斯基的意图，这篇论文应当成为一本专门论述戏剧艺术中各种倾向的书的组成部分。

〔14〕从这一段里可以清楚地看到，把教学大纲分为体验诸元素的研究（第一学年）和体现诸元素的研究（第二学年），这不过是姑且的假定。托尔佐夫学校的学生，正如斯坦尼斯拉夫斯基领导下的戏剧学校的学生一样，对于内部自我感觉诸元素和外部（形体）自我感觉诸元素（即练声、吐词、体操、舞蹈等），是同时来加以掌握的。在斯坦尼斯拉夫斯基晚年的教学实践中，教学大纲中这两部分的界限愈来愈消失了。

〔15〕斯坦尼斯拉夫斯基把易卜生的诗剧《布朗德》中的第四幕的最后一场叫做“邂逅”场。1906年，艺术剧院曾上演过这个剧本。本卷第162页（本译本第197页）对这场戏有所描述。

〔16〕莫斯克文、卡恰洛夫和列昂尼多夫都是苏联人民艺术家。斯坦尼斯拉夫斯基和他们有多年的创作友谊。他们常常很乐意参加斯坦尼斯拉夫斯基领导的研究所中的学生晚会。1935—1937年，列昂尼多夫和莫斯克文曾在歌剧话剧研究所担任教学工

作，卡恰洛夫也不止一次地给研究所的学生们表演过他的游艺节目。

〔17〕在梅特林克的童话剧《青鸟》中有一个好心的仙人，她一转动那有魔力的钻石，孩子们周围的物件就活了起来，并且成为这个童话剧的登场人物。莫斯科艺术剧院是在1908年上演这个剧本的。

〔18〕这一类的练习在斯坦尼斯拉夫斯基在歌剧话剧研究所的教学实践中有了很大的发展。在这里，改变规定情境的想象工作直接影响了学生的行为逻辑的改变，激起了积极的动作。

〔19〕从这里，我们可以看到斯坦尼斯拉夫斯基在教学方面和以后在导演方面的手法的一个十分重要的特点。这个特点就是善于把外来的（剧作家的，导演的）意图和演员的个人癖好有机地结合在一起，善于把角色"接"到演员身上来。斯坦尼斯拉夫斯基认为，这样的工作方法能使演员创造出独特的、活生生的、由于剧作家和演员在创作上的汇流而产生的舞台形象。

〔20〕"视象"这个术语并没有充分表达出斯坦尼斯拉夫斯基所赋予这个术语的内容。在前文中不仅谈到了再现视觉形象，而且还有听觉（见本书第90页——本译本第108页）和其他想象的感觉。在《情绪记忆》一章里，他建议学生们不仅利用视觉和听觉回忆，而且利用嗅觉、味觉和触觉记忆去唤起情感并把它巩固下来。

斯坦尼斯拉夫斯基在自己的工作实践中，把我们对事物的一切形象的和感性的概念都称为视象，按照他的说法，这种概念不应当是静止的，而应当由演员在其发展和运动中予以感受；因此斯坦尼斯拉夫斯基向演员们建议：要在自己的想象中放映视象的影片。

在《想象》一章中，斯坦尼斯拉夫斯基把所有想象的感觉都称为演员的形象的概念，这比视象这个姑且假定的术语更能确切地表明这里所叙述的问题的实质。

〔21〕斯坦尼斯拉夫斯基强调舞台注意的动作性，而这一点在他晚年的教学实践中获得了意义重大的发展。

如果说，在"体系"形成的初期制定了一系列克服心不在焉和对创作对象分心的习惯的练习（在比较长的时间内把注意力集中在一点上的练习，缩小和扩大注意圈的练习等等），那么，在末期，斯坦尼斯拉夫斯基就认为注意是舞台动作的一部分了，它是从舞台动作中产生出来并且对舞台动作起着巩固作用的。注意，按照米·尼·凯德洛夫的正确解释，不应当看作是在某一个对象上的"凝结"（"僵化"），而应当看作是感受和认识我们周围环境时所必不可少的认识和动作的过程。

苏联心理学家的研究证实了斯坦尼斯拉夫斯基关于注意与动作的相互联系的原理是正确的。

〔22〕"感性的注意"这个术语是斯坦尼斯拉夫斯基从《论艺术创作中的再体现》（伊·拉普辛《艺术创作》，彼得格勒《思想》出版社，1923年版）一文中摘取来的。拉普辛在研究艺术创作的本质时所持的是错误的唯心主义的观点。

应当承认，把注意分为理性的和感性的，这只是一种姑且的假定。注意永远是同

感觉，同思想和意志的活动结合在一起的；只能说某种因素占优势罢了。在斯坦尼斯拉夫斯基看来，这里重要的不是这个姑且假定的术语，而是他所提出的关于必须注意对象这一正确的论点。

〔23〕在《我的艺术生活》中《控制》这一章里，斯坦尼斯拉夫斯基谈到了他在创造阿·彼森姆斯基的剧本《苦命》中阿那尼·雅柯夫列夫一角时（1888年）他作为演员的感觉。“……在那个我认为是灵感来临的情绪高涨的瞬间，我没有控制得了自己的身体，相反，倒是身体控制了我。……在这种情况下，能够去创造和思考吗？!

“……我用全力握紧拳头，把手指甲掐到掌心里去，以致常常留下几条血痕。我把脚趾缩紧，用全身重量把它们往地板上压去，所以鞋里面也常常留下了血痕。”

〔24〕杰洛姆·克拉普卡·杰洛姆（1859—1927），英国资产阶级作家，因写幽默作品而闻名。杰洛姆的幽默主要是以日常生活中引人发笑的误会为基础的。

〔25〕斯坦尼斯拉夫斯基在1929—1930年写成的《奥瑟罗导演计划》（1945年由艺术出版社出版）就可以作为如何把五幕悲剧详细分成各个单位的范例。

在这个创作文献中，除了斯坦尼斯拉夫斯基惯有的那种对剧本的深刻而全面的分析和对未来整出戏的清晰的结构之外，在处理剧作材料和未来表演者的某些方法上的特点也值得注意。这些特点在斯坦尼斯拉夫斯基以后的创作活动和理论著作中都得到了发展。

《奥瑟罗导演计划》可以称为斯坦尼斯拉夫斯基的著作中明显地反映了他处理剧本和角色的方法的新原则的第一部著作，这些新原则后来就形成了所谓“形体动作方法”。

在这里，斯坦尼斯拉夫斯基并没有违反把剧本分成各个单位和任务这一惯常的分析剧本的手法，不过在划分单位时，他确立了一个明确的原则，根据这个原则，每一个单位的最后的命名不是按照在该单位中起决定作用的人物的心境，不是按照某一场戏中主导的情绪（以前，在编写莫斯科艺术剧院早期演出的导演计划时，就是这样做的），而是按照主导的动作或事件来加以确定的。

这种从动作上分析剧本的新原则，是斯坦尼斯拉夫斯基活动末期处理戏剧作品的导演方法和教学方法的特点。为了从舞台上进行着的事件出发，斯坦尼斯拉夫斯基除采用单位这个术语之外，还采用了另一个术语——场面（见本卷第162页——本译本第198页：“我们来演头两个单位，也就是头两个场面”）。后来，动作的场面这个更能确切地表明分析剧本的原则的术语在戏剧实践中就日益巩固下来了。

〔26〕斯坦尼斯拉夫斯基在这里指出了舞台动作的最重要的特点之一，即舞台动作永远是克服障碍的结果，是在与对抗力量进行斗争中产生出来的。

斯坦尼斯拉夫斯基把舞台动作看作是为达到一定目的而进行的斗争的实现，这种看法在他处理苏维埃戏剧作品的工作中最后确定了下来：上演这些作品时，需要在舞台上体现现代人的形象，为自己的信念而斗争的战士的形象，需要从动作上揭示阶级斗争的主题。斯坦尼斯拉夫斯基就是通过剧中人的抵触和斗争，通过剧本中富于动作

性的冲突的展开，来揭示作品的思想意图的（见《最高任务·贯串动作》一章）。

〔27〕斯坦尼斯拉夫斯基的这个教学上的建议在实践中逐渐发展成为他在创作上处理演员的方法。他保留了分析剧本和角色时用以确定舞台形象发展的各个主要阶段的大任务，而抛弃了把角色预先详细分成无数的想望从而来确定各个小任务的做法。他不再去仔细分析想望和确定细小的任务，而来仔细研究实现着的动作本身；因为动作不仅取决于想望，而且还直接以演员当时所处的具体情境为转移。以前，创造角色的工作分成分析剧本时期和从事排演的创作时期；在斯坦尼斯拉夫斯基的导演和教学活动末期，分析和综合之间的这种界限已经消失，这时产生了一种需要，就是一开始就研究实现着的动作本身（向大的、最终的任务瞄准）。

正文中所举的递酒杯和打耳光的形体动作的例子，非常明显地说明斯坦尼斯拉夫斯基运用"形体动作"这个术语时，他所指的不是机械的动作，而是与角色的全部精神生活有着密切联系并且由于深刻而复杂的心理活动而产生的动作。形体动作，按照斯坦尼斯拉夫斯基的理解，只是复杂的心理形体动作过程的一个方面。

〔28〕从这一段文字可以看出，托尔佐夫学校的学生曾被吸收到后台担任演出的音响效果工作。全集第三卷《舞台自我感觉的检查》一章也谈到了戏剧学校学生逐渐参加剧院工作的情形。

〔29〕1933年，斯坦尼斯拉夫斯基在有一次排演中讲过这一点。

"那种直接与观众交流的演员是属于匠艺演员这一类型的。那种只顾自己表演而不管对手的演员，则是站在'表现艺术'的立场上，在'表现艺术'中，角色的外部动作设计是一成不变地确定下来的。只有那种总在寻求与自己的对手（或舞台上的其他对象）之间的联系、努力影响对手并且使自己接受对手影响的演员，才是站在'体验艺术'和真正动作的立场上的。"

由此可见，斯坦尼斯拉夫斯基把演员在舞台上的表演首先看作是与对手的活生生的相互影响。

〔30〕应当指出，在斯坦尼斯拉夫斯基创作活动的末期，他运用"形体动作"这个术语其涵义是要比这里广泛得多的。例如，半疯狂的麦克佩斯夫人的形体动作不能只归结为搓去血迹，这些动作应当表达出疯人形体行为的逻辑的全部复杂性（这里既包括对想象的对手的确信，也包括对当前的危险的估计）。

本卷中有很多地方都反映了斯坦尼斯拉夫斯基这种对形体动作的本质的总结性的看法。例如，在第240—241页上，斯坦尼斯拉夫斯基就肯定地指出，甚至是那种在舞台上看起来好象是静止了的瞬间，都可以并且应当从形体动作的逻辑的观点来加以探讨。演员在"谈到想象的生活和动作"时，可以"把它们当作真正的、真实的形体活动"。

〔31〕斯坦尼斯拉夫斯基的这些教学上的指示是跟他的创作工作手法完全符合的。例如，在《奥瑟罗导演计划》中，斯坦尼斯拉夫斯基写道：

"凭依直觉和灵感的演员，被自己很容易爆发的热情宠坏了……他们总是指靠自己的直觉和情感。他们一到舞台上首先就寻找他们忠实的伙伴和帮手——直觉与灵

感，而忘记了这些忠实的伙伴是最调皮，最不可靠的。他们并不是呼之即来的，这得看他们是否愿意，或者说得更确切些，得看他们高兴不高兴。我肯定地说，最能激起演员情感的莫过于对自己内外部动作的信念了。……如果今天你心里产生了灵感，那么就忘掉技术，投身于情感之中。但是不要忘记，灵感只是在稀有的场合下才出现的。因此就需要更容易、更牢靠并能为演员所掌握，不象情感那样反而掌握了演员的路线。而演员最容易掌握并能固定下来的就是形体动作线。”（斯坦尼斯拉夫斯基：《奥瑟罗导演计划》，第 231—232 页。）

〔32〕这里斯坦尼斯拉夫斯基是摘引自普希金的《英雄》和《哀歌》（《疯狂年代的消失了的欢乐》）。

〔33〕在以《形体动作》为标题的《奥瑟罗导演计划》的附录中，可以看到这里所发表的思想又获得了进一步的发展和明确：

“回想一下飞机是怎样起飞的：它在地面上跑了许久，得到了惯性。气流形成了，它托住飞机的翅膀，把飞机带上天空。

“演员也是沿着形体动作走，也可以说是沿着形体动作跑，来取得惯性的。这时演员借助于规定情境、有魔力的‘假使’，展开了信念的无形翅膀，这翅膀就把他带上天空，带到他所真诚相信的想象领域里去。

“但是飞机如果没有可以沿着跑的坚实的基地或跑道，它能够飞起来吗？当然不能。因此我们首先关心的，应该是去建立和确实这个由真实的形体动作精确地铺成的跑道。”（斯坦尼斯拉夫斯基：《奥瑟罗导演计划》，第 233 页。）

〔34〕斯坦尼斯拉夫斯基总是反对以前所采用的那种把演员分成因袭的“角色类型”——第一情人和第二情人（первый и второй любовники）、穿衬衫的和穿礼服的人物（рубашечный и фрачный герои）、议论家（резонер）、天真烂漫的少女（инженю）等等——的做法，他认为，这种分法是匠艺式的剧院的典型特征。在《体现创作过程中的自我修养》一书（《性格化》一章），以及在《论演员的角色类型》一文中，斯坦尼斯拉夫斯基断言，一切角色毫无例外地都应该具有性格特征，“没有性格特征的角色是不存在的”。

斯坦尼斯拉夫斯基在这里谈到必须理解自己的“角色类型”时，他是在广义上运用这个词汇的，他所指的是与演员的内部资质和舞台魅力相适应的那种戏路。“演员不应该按照角色类型来区分，应该按照他们的内心资质来区分，”斯坦尼斯拉夫斯基在本书的另一个地方（第 228 页——本译本第 281 页）这样写着。

〔35〕瓦西里·瓦西里耶维奇·萨莫依洛夫（1813—1887），彼得堡亚历山大剧院的著名演员。他具有卓越的外部再体现的才能，并且完善地掌握了化妆艺术。他所创造的形象以外表完美而著称。

〔36〕斯坦尼斯拉夫斯基从法国著名学者、实验心理学派代表之一戴·里波（1839—1916）的著作中，获得了很多他所关心的心理学问题方面的有益知识。

斯坦尼斯拉夫斯基的个人图书室中保藏有里波的这样一些书：《常态和病态的意

志》、《注意的心理过程》、《激情记忆》、《常态和病态的记忆》、《一般思想的演变》、《情感的逻辑》。这些书中许多处都有斯坦尼斯拉夫斯基作的记号。

斯坦尼斯拉夫斯基从里波的关于人具有激情记忆这一结论出发，研究了激情记忆在艺术创作中的作用问题。他发展并且深化了里波的理论性的结论，用“情绪记忆”这个更为完整和确切的概念代替了里波的术语“激情记忆”。

正文中以下所举的两个旅行者的例子对斯坦尼斯拉夫斯基的工作手法说来并不是具有表征意义的，因为斯坦尼斯拉夫斯基从未把机械的记忆和情绪记忆对立起来，如同里波在这里所做的那样。斯坦尼斯拉夫斯基一向避免直接追求情绪，他并没有企图用直接的方法在自己的记忆中唤起它。他总是用间接的方法影响情绪记忆，把演员带到形象的行为逻辑中来。在这种情况下，对以前所体验过的情绪的回忆，便会在创作过程中心理和形体方面的紧密联系的基础上反射式地产生出来。

〔37〕1898年和1914年，莫斯科艺术剧院两度上演了哥尔多尼的剧本《女店主》，斯坦尼斯拉夫斯基在剧中扮演里巴夫拉达骑士一角。米兰多琳娜请骑士吃她做的炖肉这场戏，斯坦尼斯拉夫斯基表演得特别精彩。随后开始了剧中的转折，因为骑士已经没有力量抗拒女店主的魔力了（见本卷第 337 页——本译本第 411 页）。

〔38〕虽然在本书的开头已经指明，故事发生在某城（根据本书的初稿，是在尼日尼—诺夫戈罗德），但是斯坦尼斯拉夫斯基在自己的叙述中并没有保持一个准确的地点，所以在叙述中既提到莫斯科街道的名称（阿尔巴特），也提到他感到亲切的艺术剧院演员的名字。

斯特列士涅沃(或波柯洛夫斯阔耶—斯特列士涅沃)是莫斯科近郊的一个区。1935年，斯坦尼斯拉夫斯基在此地疗养院养过病，并且紧张地进行了审订本书最后定稿的工作。

〔39〕斯坦尼斯拉夫斯基在这里所提到的是歌德的戏剧作品《浮士德》和《哀格蒙特》中的人物。作者通过哀格蒙特这个人物创造了一个为自由而斗争的战士的英雄形象。在牢狱中的一场戏是该剧的高潮。

〔40〕在《我的艺术生活》（《直觉和情感的路线》一章）中，也肯定了这种想法。斯坦尼斯拉夫斯基写道：“我们和我们正在创造的一切，怎能跟我们生活于其中的，强烈地影响着人的心理状态的声、光和事物的世界分得开呢？”

莫斯科艺术剧院演出记事簿中斯坦尼斯拉夫斯基所作的某些札记表明，他，作为一个艺术家，对于他周围的舞台环境中所发生的一切变化，感觉极为锐敏，这正是他的创作方法的特点。

同时，斯坦尼斯拉夫斯基承认，在艺术剧院的早期演出中，他是有些滥用舞台效果的，但这往往是出自创作上的需要。“这段时期，我们还没有明确地找出通向作品深处的秘密进路，”斯坦尼斯拉夫斯基在《我的艺术生活》《樱桃园》一章中写道。“为了帮助演员，激发他们的激情回忆，唤起他们内心的创作，我们时常设法利用布景、利用声光为他们创造出幻觉。有时这种做法起到了帮助作用，于是我也就习惯于滥用

起舞台声光手段来了。”

但是，随着另一些建立演员舞台自我感觉的更可靠的手法的发现，斯坦尼斯拉夫斯基重新审查了自己的某些导演手法，使演出摆脱了过多的外部日常生活细节。

〔41〕这里所指出的创造角色的方法（由同情变成真正的情感），以及演员由目击者的角色逐渐过渡到剧中人的角色的途径，很可以说明斯坦尼斯拉夫斯基在二十年代中期以前所采用的创造舞台形象的手法的特点。

后来斯坦尼斯拉夫斯基找到了更直接而完善地接近角色的方法，运用这种方法，演员立刻就能变成被安排在剧本的情境中积极动作的人物（见根据《奥瑟罗》的材料写成的《演员创造角色》和《斯坦尼斯拉夫斯基论文、讲演、谈话、书信集》中的《对剧本和角色的实感》）。

〔42〕符拉吉斯拉夫·亚历山德罗维奇·奥杰洛夫（1769—1816），剧作家、悲剧《伊狄普斯在雅典》、《芬嘎尔》、《季米特里·顿斯阔伊》和《包里克森纳》的作者。在奥杰洛夫的创作中，18世纪末至19世纪初俄国文学中的感伤派所固有的一些特征和古典主义的传统是结合在一起的。

斯坦尼斯拉夫斯基认为，根据古典主义的成规而创作出来的戏剧作品会把演员推向程式化的剧场性的表演。

〔43〕这条规定出了艺术家的艺术水平和他对周围生活的认识程度之间的直接联系的头等重要的原理，斯坦尼斯拉夫斯基是把它作为自己全部创作活动的基础的。

早在1889年，他就在自己的艺术手记中写道：“当然，使我们更接近真实和生活的途径，才是最正确的途径。为此，就必须知道什么是真实和生活。我的任务就是先来认识这两者。”（斯坦尼斯拉夫斯基：《艺术手记（1877—1892年）》，莫斯科—列宁格勒，艺术出版社1939年版，第60—61页。）

斯坦尼斯拉夫斯基在他的全部创作和社会活动中都是与当代生活紧密联系在一起的，他敏锐地响应着生活的要求，从生活中汲取创作的材料。这帮助他成了苏联戏剧文化的先进工作者。

〔44〕斯坦尼斯拉夫斯基在1938年纪念莫斯科艺术剧院四十周年的文章的草稿中发挥了这个见解，他指出，反面形象多是过去古典剧作的特点，而苏维埃现实和创造了一系列现代新人物的当代剧作，却对剧院提出了许多新的、还没有能彻底解决的任务。

斯坦尼斯拉夫斯基写道：“……我们在新的戏剧作品中遇到了对我们来说是新的而必须全面地加以研究的人。这个情况和任务之所以变得复杂起来，是因为生活进入了一个崭新的时代——富于浪漫主义气息和富有社会政治意义的时代。这个时代所要求的不是普通的人，而是英雄、富于浪漫主义气息的人。……

“现在我们还得继续学习创造正面形象，这不是容易的事情，我们还不能很快就完满地解决这个艰巨的任务。”

〔45〕许多和斯坦尼斯拉夫斯基同时代的人都提到，在斯坦尼斯拉夫斯基扮演法穆索夫、克鲁季茨基和其他反面角色的那一天，演员们都避免向他提出什么请求，因

为他在准备演出时，总是保持着他扮演的角色所特有的对周围事物的态度，相反，也有一些角色（阿斯特罗夫、斯多克芒），在斯坦尼斯拉夫斯基扮演它们的日子里，人们同他接近是相当愉快的。《回忆斯坦尼斯拉夫斯基》文集中柳·雅·古列维奇所提供的材料（该书第126页）可以说明这一点。

〔46〕斯坦尼斯拉夫斯基在他的晚年导演和教学实践中已经避免采用他在第254页——本译本第312页（智慧与情感的对话）所谈的自我交流的手法了，他开始去探索一些更具体的处理独白的方法。他警告演员，在舞台上要避免那种（象他所说的）会使演员“把眼睛转向自己的内心”的“自我交流”，而总是设法把独白转化为演员的具体动作。他把这种动作理解为主体（演员）与对象（真实的或想象的）的相互影响。

〔47〕斯坦尼斯拉夫斯基这里所引用的是莎士比亚的悲剧《汉姆莱脱》第二幕中我菲莉薇的一段台词（采用的是克洛涅别尔格的俄译文）。（译者按：中译文引自作家出版社1954年出版的《莎士比亚戏剧集》，第4集，第173页。）

〔48〕“放光”这个术语是斯坦尼斯拉夫斯基从里波的《注意的心理过程》一书中借用来的。斯坦尼斯拉夫斯基的文献档案中保存有这本书的摘录。斯坦尼斯拉夫斯基认为这个术语是一个姑且假定的名称。

在“体系”的一定发展阶段上，想要很好地处理交流时的“放光”和“受光”这一意向是具有某种实际意义的。它可以加强对手彼此之间的注意，巩固他们在一场戏里的相互影响。但是，在教学工作实践中企图采用这种没有具体动作、而以直接“深入对手的心灵”为基础的练习的尝试，并没有得到良好的结果。这样的练习对斯坦尼斯拉夫斯基晚年教学工作说来并不是典型的，而托尔佐夫的某些说法（例如：“难道情绪记忆不是想悄悄塞给你某种偶然的体验，好让你去运用那已经准备好的形体上放光的潜流吗？”）无论在形式上或实质上，都不象斯坦尼斯拉夫斯基的工作手法。

〔49〕在斯坦尼斯拉夫斯基的文献档案中保存有阐明这里所提到的六种元素中的每一种元素的内容和意义的手稿，这些手稿都经过了不同程度的整理。它们将在全集的下一卷即第三卷中发表。

〔50〕斯坦尼斯拉夫斯基把智慧（理智）分为概念和判断，从而使他以前对人的心理生活的动力（智慧、意志和情感）所下的定义更加确切了。他揭示了思维过程本身，在这个过程中可以划分为两个瞬间：（1）对对象产生一种多少是概括性的形象的概念（这是艺术思维的特点）；（2）对概念进行判断，从而决定对思维对象的明确态度。

接着，托尔佐夫——斯坦尼斯拉夫斯基建议从意志和情感的结合来探讨意志和情感，他对学生们说：“在闲着的时候，你不妨试着去想一想，找一找这样的场合：意志和情感互不关联，可以在它们中间划出一条界限，指出前者在哪里结束，后者从哪里开始。我想，这你是做不到的，我也做不到。”（第302页——本译本第369页）

现代心理学也向我们说明了意志和情感具有不可分割的相互联系。

“……情绪表达着要求的积极方面。既然是这样，情绪就必然包含着对那种能吸

引情感的东西的意向、意愿，而愿望正如意愿一样，总是或多或少地包含着情绪。意志和情绪（激情、热情）的源泉是共同的——这就是要求。只要我们意识到了那个决定着我们的要求能否得到满足的对象，我们对它就产生了一种愿望；只要我们感觉到了这个决定着对象使我们满足或不满足的东西本身，我们对它就有了某种情感。由此可见，愿望和情感是分不开的。”（斯·勒·鲁宾斯坦：《一般心理学基础》，莫斯科，国立教科书出版社，1946年版，第460页。）

还应当指出，斯坦尼斯拉夫斯基完全正确地认为，这三种动力是彼此分不开的“三位一体”；“说起其中的第一个，无意中就会牵涉到第二个和第三个……”等等（见第299页——本译本第366页）。

〔51〕哲人纳丹是十八世纪德国杰出作家莱辛的同名剧本中的主角。

〔52〕斯坦尼斯拉夫斯基所提出的通过吸引演员的理智、情绪和意志来参与创作工作而深入角色生活的方法，只有在剧作材料是反映现实和服从生活逻辑的这一条件下，才能获得良好的效果。斯坦尼斯拉夫斯基在这里提到印象派和象征派的作品并不是偶然的，因为这些作品往往“怎么也不能被演员的智慧所领会”，也“得不到意志和情感的任何反应”。

斯坦尼斯拉夫斯基的现实主义的艺术观和他的以天性本身的自然规律为依据的“体系”，必然跟这一类反现实主义流派的作品发生冲突。例如，1907年，斯坦尼斯拉夫斯基在莫斯科艺术剧院演出象征派的剧本汉姆森的《生活的戏剧》和安德烈夫的《人之一生》时，由于他试图运用“体系”，就发生了这样的情形。

“在《生活的戏剧》演出之后，我的心情异常沮丧。”斯坦尼斯拉夫斯基在《我的艺术生活》中写道。“我先前所做的实验工作本来有可能把我引上新艺术的正确道路的，可是如今看起来却毫无结果了；我又走进了死胡同……”关于《人之一生》，斯坦尼斯拉夫斯基写道：“尽管演出甚为成功，我却不满意它的结果，因为我清楚地知道，这次演出并没有给我们的表演艺术带来任何新的东西”。

与这些不成功的实验相反，在处理俄国古典剧作（果戈理、屠格涅夫、奥斯特罗夫斯基、托尔斯泰）的现实主义作品时，由于运用“体系”，却获得了极好的结果。

〔53〕在斯坦尼斯拉夫斯基晚年的工作实践和他叙述创造角色过程的最后稿本（《对剧本和角色生活的实感》）中，演员的创作工作手法获得了进一步的发展和改善。在这里，演员的注意力不再用来为每一个元素创造许许多多逻辑的线，而是集中起来创造一条主要的线，也就是演员在舞台上的动作逻辑。动作逻辑如果是按照舞向最高任务的贯串动作线正确地构成的，它就能把其余所有元素和心理生活动力全都包括进去。

〔54〕在本书的草稿中，保存有斯坦尼斯拉夫斯基画的一些草图，他企图通过这些草图来表明这里所叙述的演员内部舞台自我感觉的建立过程。这些草图的某些稿样，按照斯坦尼斯拉夫斯基的指示，将在第三卷中发表。

〔55〕斯坦尼斯拉夫斯基在他晚年的理论著作和实际试验中，从未脱离开演员的

外部形体自我感觉来探讨内部舞台自我感觉，而是强调它们之间的完全一致和相互联系。他得出结论说，无论演员的内部心理自我感觉或演员的外部形体自我感觉都不能单独建立起来。这个结论是本书中所包含的关于形体因素和精神因素在创作过程中具有极其紧密的、有机的相互联系这一思想的合乎规律的发展。

〔56〕“演员的梳洗”后来成了斯坦尼斯拉夫斯基教学和导演工作的一个必要部分，并由他在歌剧话剧研究所中推行（1935—1938）。下文中所叙述的进行“演员的梳洗”的方法，与斯坦尼斯拉夫斯基在他的课上所实现的是完全一致的。

斯坦尼斯拉夫斯基认为，在舞台生活中推行“演员的梳洗”及“训练与练习”，是头等重要的事情，这能有助于演员技巧的进一步提高。他认为，撇开这种条件，对演员自我修养的全部研究工作便会归结为仅仅是形式地背熟“体系”的某些术语，这自然不能给演员以任何实际而具体的帮助。

“仅仅懂得体系是不够的，”斯坦尼斯拉夫斯基在本书最后几行中指出。“要能够而且善于运用它。这就要求演员在自己的一生中每日都进行经常的训练和练习。”

可惜，斯坦尼斯拉夫斯基的这个极其重要的遗训在剧院的实践中和戏剧教学部门的实际工作中推行得还很不够。

〔57〕引号内的文字不是确切的引文，但是可以表达萨尔维尼所发表过的见解（见1891年第14期《演员》杂志）。

关于演员在创作时的两重性，斯坦尼斯拉夫斯基在《演员和角色的远景》一章中也谈到过（见全集第三卷）。

〔58〕斯坦尼斯拉夫斯基的创作经历给我们提供了很多深入探索剧作中所蕴藏的最高任务的范例。在某些场合，斯坦尼斯拉夫斯基多年都在深化一个剧本的最高任务，这反映在对角色的处理愈来愈正确，从而使所体现的形象的内部气质甚至是外貌都发生改变上。斯坦尼斯拉夫斯基在1906年、1914年和1925年艺术剧院的演出中按照不同的方式来处理的法穆索夫的形象的演化，很可以说明这一点。

斯坦尼斯拉夫斯基坚决反对那种轻率地、形式地或纯理性地去确定一部作品的最高任务的导演，因为这必然会使演出的思想意图变得支离破碎。

斯坦尼斯拉夫斯基认为，在确定最高任务时只研究作者所写的台词，而不估计将要用舞台形象体现最高任务的那些演员的个性，这也是不正确的。但远远不是所有的人都足够重视斯坦尼斯拉夫斯基的这一极其重要的要求的：他要求找到的最高任务要“和作家的意图相类似……但它一定要能在从事创作的演员本人心灵中引起反应”。

〔59〕把观众当作集体的舞台创作的参加者的观点是从斯坦尼斯拉夫斯基的美学观点的实质、从他对戏剧及其社会教育作用的观点中产生出来的。

“表现艺术”的思想家采取的立场却完全不同，他们所关心的是使观众在剧院里的任何时刻都不失掉旁观者的立场。“如果……你们使观众忘记他们是在剧院里，他们就不会再感到快乐，因为他们变成演员，而不再是观众了。……”老哥格兰这样写道（《演员的艺术》，第114页）。

就象同哥格兰辩论似的，斯坦尼斯拉夫斯基说道："在你的艺术里，观众是观众。在我的艺术里，观众不由自主地成了创作的目击者和参加者；他们被吸引到舞台上所发生的生活的深处，并且相信这个生活。"

可以从斯坦尼斯拉夫斯基本人的表演实践中举出例子来证实他的这样一种想法：观众有时"能帮助演员找到最高任务的正确名称"，也就是更正演员的思想意图并向演员提示对角色的更为深刻的处理方法。谈到在1901年俄国革命运动日益高涨的时期扮演斯托克芒医生一角（易卜生的同名剧本）的情形时，斯坦尼斯拉夫斯基得出结论说，这个由他按照直觉和情感的线构思出来的角色，在具有革命情绪的观众的影响下，如同整出戏一样，获得了社会政治的意义，而这种意义无论是导演或是演员以前都没有在剧本中发现过（见《我的艺术生活》，《社会政治剧的路线》一章）。

〔60〕"……钦差大臣已经演完了，可是在我的心中却是这样的模模糊糊，这样的不是滋味……"《〈钦差大臣〉首演后不久作者致一位文学家的书信的片断》就是这样开头的（《果戈理与戏剧》文集，莫斯科，艺术出版社，1952年版，第374页）。

〔61〕斯坦尼斯拉夫斯基正是这样来要求他的学生把任何一个练习和习作都做得达到绝对真实和完善的地步的。同时他说，第一学年和第四学年的区别只在于学生所面临的任务的复杂程度不同而已，然而任何一个任务都必需做到最真实和最完善的地步。斯坦尼斯拉夫斯基认为，戏剧学校培养出真正的艺术家的保证就在这里。

〔62〕对斯坦尼斯拉夫斯基这位满怀信心和始终不渝的现实主义艺术家来说，整个创作过程的基础就在于用一切方法深化作品的思想（最高任务），使它永远与从事创作的艺术家的生活目的和世界观（至高任务）相符合。

清楚地理解作品的思想意图，"从最深刻和最广泛的意义上""完完全全地掌握"住它，按照斯坦尼斯拉夫斯基的意见，这就是在舞台上创造活生生的人和避免无思想的匠艺、庸俗的做作和艺术中的自然主义的巩固基础。

斯坦尼斯拉夫斯基在他的别的一些著作中以及与学生们和莫斯科艺术剧院演员们的谈话中，都肯定地指出了最高任务和贯串动作在演员创作中的特殊重要的和决定性的意义（见《斯坦尼斯拉夫斯基论文、讲演、谈话、书信集》）。

〔63〕斯坦尼斯拉夫斯基在否定"厌恶地回避创作中一切形体方面的东西"的德蒙柯娃的观点时，实际上是在反对这样一种唯心主义的概念——把创作看作是只依靠艺术家的"创作的自我"的精神表现的一个纯心理过程。这种创作观点是凭灵感表演的演员或"本色"演员所特有的，他们对艺术家的意识的作用估计不足，在建立舞台自我感觉时蔑视外在的形体的方面。

〔64〕斯坦尼斯拉夫斯基根据这里所叙述的对演员的创作天性的看法，也对导演艺术提出了十分明确的要求。

有些导演企图一下子就在舞台上达到创作的结果，却忽视在演员心灵中孕育角色的有机过程，斯坦尼斯拉夫斯基把他们叫做只讲求结果的导演，或匠艺式的导演。

"我们需要注重根源的导演，"斯坦尼斯拉夫斯基说，这里他指的是这样的导

演，他们象米丘林式的园艺家一样，善于按照一切自然规律来栽培果实或花卉（创作的形象），能够从找到本来角色的根或种子开始，使它通过一切必经的阶段而成长（见《与莫斯科艺术剧院大师们的谈话》，载于《斯坦尼斯拉夫斯基论文、讲演、谈话、书信集》，第654页）。

〔65〕动作一章的补充是根据莫斯科艺术剧院博物馆所保存的手稿（斯坦尼斯拉夫斯基档案第136/1号）初次刊印的。斯坦尼斯拉夫斯基给手稿写上这样的标题：《对以后版本的修正和补充。补充《动作》一章。》

动作一章的补充主要是来分析学生们重演得不成功的那个对付疯子的习作的，在《情绪记忆》一章的开头，对这个习作曾有所描述。很显然，《情绪记忆》一章的开头本来应当移到《动作》一章里去。根据斯坦尼斯拉夫斯基在手稿第7页上所作的“此处到页末空着。要把……一章中数钱的场面移到这里来……”的指示，所以我们把“真实感与信念”一章中描写数钱习作的一部分文字登载在附录里了。我们把引进来的文字括在六角括号内，因为斯坦尼斯拉夫斯基没有指明这段增补文字的确切位置。

〔66〕斯坦尼斯拉夫斯基在自己的教学活动中非常重视无实物动作的练习。在做这些练习时，学生得重新认识那些在生活中原是十分熟悉的、由于经常重复而变成了不随意的和机械的最简单的动作的逻辑和顺序。在这些练习中，“体系”的一切元素会同时受到训练。因为无实物动作的练习要求注意的特别集中、想象的加紧活动、意识的监督、真实感、对以前体验过的感觉的回忆等等。

这种练习在斯坦尼斯拉夫斯基所制定的日常训练制度（“演员的梳洗”）中占有重要的位置。斯坦尼斯拉夫斯基确定了形体动作方法的掌握与“无实物动作”技术的掌握之间的直接联系，在做“无实物动作”时必须重新认识和再现最简单的形体动作的逻辑和顺序。

斯坦尼斯拉夫斯基本人十分纯熟地掌握了“无实物动作”的技术，他的许多学生和凡是观摩过他上课和排演的他的艺术同事们就不止一次地亲眼看到过这一点。这是长期坚持练习的结果。

〔67〕手稿在此处中断。

〔68〕《交流》一章的补充是根据打字稿初次刊印的，斯坦尼斯拉夫斯基在打字稿的封面上写着：“对新版本的补充和修正。补充《交流》一章”（莫斯科艺术剧院博物馆，斯坦尼斯拉夫斯基档案，第247/1号）。手稿上注明（不知是谁注的）的日期是1937年10月。显然，斯坦尼斯拉夫斯基曾打算把这段文字放到《交流》一章中去，这样自然就可能使这一章初稿的文字有所缩减或修改。

〔69〕就在与这一段分析交流的第二阶段的文字相对的手稿页边空白处，有斯坦尼斯拉夫斯基写的一句批语：“不能令人信服”。实际上，这个例子并没有能说明交流的第二阶段。

〔70〕斯坦尼斯拉夫斯基在歌剧话剧研究所的教学实践中（在时间上恰好与本文的写作时间相符），就是用这种方法来创造学生的习作的。习作的情节不是预先就考

感得很详细，而是在工作的进程中，在与对手进行相互影响的生动过程中，即兴式地形成的，斯坦尼斯拉夫斯基在创造角色的工作上也进行了类似的试验（以莎士比亚的悲剧为材料）。例如，有一次他在排演《罗密欧与朱丽叶》的时候指出，演员们漏掉了一个最重要的工作阶段，那就是建立剧中人物之间的有机交流，而研究演员在角色中的动作逻辑，正应当从这里开始。后来由于仔细分析了某些场面，斯坦尼斯拉夫斯基证明，判别周围情况的阶段，或开始与对象发生交流的阶段时，有可以扩展为一整幕戏或者可以把大部分的对话都包括进去，但按照原先那样的方式去分析剧本，演员就只能拟定本幕戏或本段对话中的一系列动作，而无法估计到安排与对手之间的交流这一必要的准备过程。

〔71〕《生命的价值》是聂米罗维奇—丹钦科的艺术性最高的剧本之一。它写于1896年，曾经与他的另一个剧本《新事业》一起荣获格里包耶多夫奖金（这种奖金是授予演出季中的最佳剧本的）。剧本是从自杀者开枪开始的，它的全部情节发展都围绕着这个事件。

《生命的价值》一剧在小剧院上演时，由于连斯基、叶尔莫洛娃、列什柯夫斯卡娅、萨多夫斯卡娅、尤仁等人的参加，获得了成功。

〔72〕本篇的两段文章是互为补充的，谈的是同一个问题。

第一部分题名为《幕间休息时间，在化妆室里》，这是一份打字稿，上面有斯坦尼斯拉夫斯基所作的修改，它附在《性格化》的手稿的后面，手稿上注明的日期是1933年（莫斯科艺术剧院博物馆，斯坦尼斯拉夫斯基档案，第251号，第51—53页）。这段文章的草稿上有斯坦尼斯拉夫斯基的批语："要挪到哪儿去？"

第二部分题名为《活的对象》，这是一份手稿，上面有斯坦尼斯拉夫斯基的批语："真实或交流"（莫斯科艺术剧院博物馆，斯坦尼斯拉夫斯基档案，第246号，第4—6页）。

这两段文章都是初次发表。

〔73〕这篇文章是根据打字稿初次发表的，斯坦尼斯拉夫斯基显然曾在1932年（根据封面上注明的日期判断）对这份打字稿进行过修改。这里发表的文字是题名为《第九章，舞台真实、信念、天真》的手稿的一部分，而这份手稿原是以后改名为《真实感与信念》的这一章的初稿（莫斯科艺术剧院博物馆，斯坦尼斯拉夫斯基档案，第211号，第79—93页）。我们发表在附录中的关于演员的天真的一部分手稿就是从这一章里摘出来的，那上面有斯坦尼斯拉夫斯基的批语："要不就把它删掉，要不就把它挪到别的地方去。挪到哪儿去呢？我还没有弄清楚。"

这里提到一个小女演员表演抱小孩的场面，是和《真实感与信念》一章中对这个场面的描写相呼应的。

〔74〕斯坦尼斯拉夫斯基在这里引用的是普希金在1826年5月的下半月写给彼·维亚杰姆斯基的信（《普希金批评论文集》，莫斯科，国立文艺书籍出版社，1950年版，第117页），普希金在这封信里说维亚杰姆斯基的诗"太明智"了，显然，也就是说他的诗是理性的、缺乏诗的纯真。

插图说明

康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基。摄于1934年。

康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基。摄于1933年。

《演员自我修养》一书序言原稿的一页。

康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基。摄于1933年。

康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基在歌剧话剧研究所的课堂上。摄于1938年。

康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基。摄于1934年。

《动作》一章初稿的一页。

康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基和国立戏剧艺术学院塔什干研究所的学员们。摄于1937年。

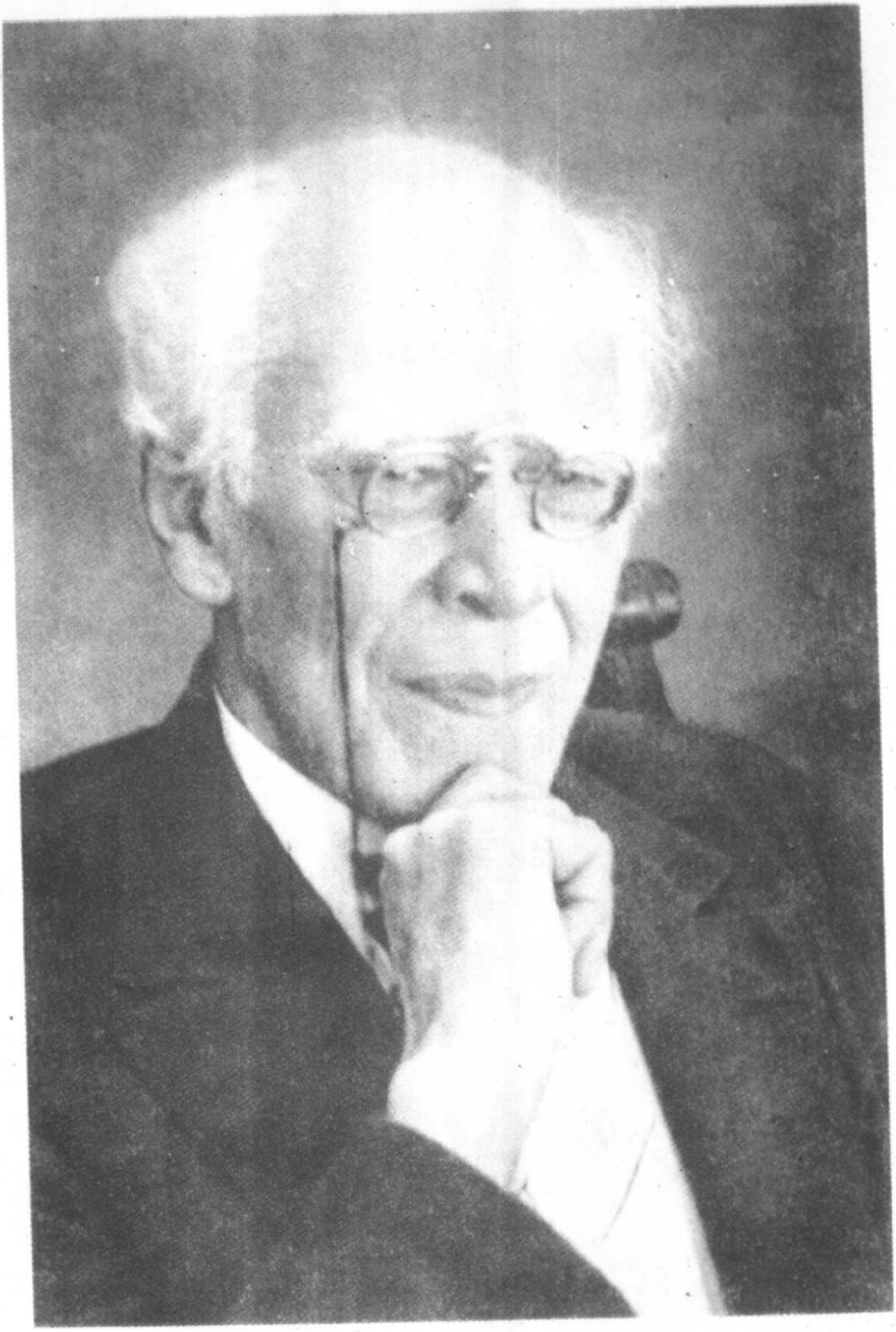
康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基和米·尼·凯德洛夫在歌剧话剧研究所的课堂上。摄于1937年。

米·谢·史迁普金致谢·瓦·舒姆斯基信的一页。上有康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基所作批注。

米·谢·史迁普金致谢·瓦·舒姆斯基信的一页。上有康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基所作批注。

康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基和季·塞·索柯洛娃。摄于1937年。

康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基《对以后版本的修正和补充》手稿的第一页。



目　次

原编者说明…… 1

体现创作过程中的自我修养

第一章　转向体现…… 25
第二章　身体表现力的发展…… 29
　1.〔体操，轻捷武术，舞蹈及其他〕…… 29
　2. 造型…… 40
第三章　声音与言语…… 62
　1. 练声与吐词…… 62
　2. 言语及语法…… 86
第四章　演员与角色的远景…… 152
第五章　速度节奏…… 161
第六章　逻辑与顺序…… 224
第七章　性格化…… 236
第八章　控制与修饰…… 266
第九章　舞台魅力…… 276
第十章　道德与纪律…… 279
第十一章　舞台自我感觉…… 316
　1. 外部舞台自我感觉…… 316
　2. 总的舞台自我感觉…… 318
　3.〔舞台自我感觉的检查〕…… 320
第十二章　〔结束语〕…… 360

附　录

I. 第三卷补充材料…… 381

1. 〔论言语的音乐性〕 …… 381
2. 摘自《语法》手稿 …… 386
3. 〔论言语的远景〕 …… 407
4. 〔论演员的道德〕 …… 408
5. 〔“体系”图〕 …… 412
Ⅱ. “体系”讲授材料 …… 432
1. 训练与练习 …… 432
2. 练习与习作 …… 450
3. 戏剧学校教学计划及有关演员培养的札记 …… 468
注释 …… 54
插图说明 …… 82

原 编 者 说 明

斯坦尼斯拉夫斯基在《体验创作过程中的自我修养》一书的序言中告诉读者：他在最近时期就要着手“编写第三卷，其中将论述‘体现’创作过程中的‘自我修养’”。但他还没有把这本书完成，就与世长辞了。

在斯坦尼斯拉夫斯基的文献档案中，保藏着第三卷，也就是《演员自我修养》第二部的许多准备性的手稿材料，其完成的程度是各不相同的。有一些材料，例如《言语及语法》、《性格化》、《速度节奏》，曾由斯坦尼斯拉夫斯基几次修改过，因而成了相当严整而有顺序的叙述；另一些材料就只是以零散的片断的形式存在着，有的还带着草稿的性质，准备供本书的未来各章使用。

斯坦尼斯拉夫斯基本来打算对本卷的材料作进一步的修订。他对于本书的结构问题并没有作最后决定。因此，与全集前两卷（这两本书是斯坦尼斯拉夫斯基亲手完成的）不同，第三卷只是发表了为未完成的书而准备的材料。

但是，斯坦尼斯拉夫斯基在第三卷的一系列未完成的手稿中所提出的许多问题，却具有重大的、原则性的意义。不考虑到这些材料，对斯坦尼斯拉夫斯基“体系”所形成的概念就会是片面的和不完整的。斯坦尼斯拉夫斯基为编写第三卷所进行的巨大准备工作，是他的文献遗产的一个最重要的和不可分割的部分，因此必须成为广大读者的财产。

斯坦尼斯拉夫斯基全集第三卷是论述演员为体现角色而训练

形体器官的各项问题的。其中依次研究了外部舞台表现力的各个元素，并对演员业务修养的全部问题作出了总结。第三卷，作为斯坦尼斯拉夫斯基论述演员自我修养的著作的第二部分，是第二卷的直接的继续，并且与第二卷有直接的联系。在这两卷里，一切有关演员训练在以后创造舞台形象时所必需的舞台技术诸元素的准备工作问题，都得到了阐明。

在斯坦尼斯拉夫斯基的创作体系中，舞台体现技术问题和内心体验技术问题同样具有头等重要的意义。斯坦尼斯拉夫斯基把演员的创作看作是相互决定的心理和形体过程的有机的融合。

研究了《演员自我修养》第一部，可以得出这样一个结论：体验过程在演员的创作中是极其重要的。但这并不足以囊括斯坦尼斯拉夫斯基“体系”的全部内容，不过是说明了它的一个重要的方面。演员在创作时真实而深刻的体验，是有助于创造角色的最富于表现力的外部形式的。这个无可辩驳的结论是斯坦尼斯拉夫斯基据以制定“体系”的基础。但是，他用另一个重要性并不稍减的、从《演员自我修养》第二部的内容中得出的结论，对上述的结论作了补充：演员表演的表现力不仅取决于对角色内容理解的深度，而且也取决于演员用以体现这种内容的形体器官训练的程度。斯坦尼斯拉夫斯基断言，舞台体现技术的不完善会使演员最美妙和最深刻的意图大为减色，甚至面目全非。

“不能把内心中美妙地感觉到的东西正确地再现出来，这是很痛苦的，”斯坦尼斯拉夫斯基写道。“我想，一个想用令人嫌恶的咿呀声向他所爱的女人表达自己情感的哑巴，是能体会到这种不称心的感觉的。一个用走调的或损坏了的乐器来演奏的钢琴家，当他听到他内心的美妙情感如何被歪曲了的时候，也会体验到同样的心情。”

斯坦尼斯拉夫斯基首先关心创作的内在精神内容和内心体验技术，但不能根据这一点来推想他是低估外部体现技术的作用的。相反，斯坦尼斯拉夫斯基断言，演员形体器官的训练正是在

“体验艺术”中有着特别重要的意义，因为这一派艺术决不允许在体现角色时有任何机械的和程式化的东西。

在给《演员自我修养》第一部作总结时，斯坦尼斯拉夫斯基写道：“正是在我们这一派艺术中，演员在舞台上的身体生活对他的精神生活的依赖是特别重要的。因此，我们这一派的演员不仅要比其他各派演员更多地注意产生体验过程的内部器官，而且要比他们更多地注意正确表达情感创作工作的结果——情感的外部体现形式——的外部器官。”

大家都知道，斯坦尼斯拉夫斯基作为一个演员是怎样坚持不懈地训练自己的外部器官——声音、吐词、造型、节奏感，使其日臻完善，他是怎样通过外部性格特征，通过化妆而取得表现力的。作为一个导演，斯坦尼斯拉夫斯基在组织演员形体行为的逻辑，创造他们周围的舞台外部情境、场面调度、舞台声光效果等方面的能力，都是无与伦比的。

但是在探讨“体系”的初期，斯坦尼斯拉夫斯基把主要注意力集中在舞台创作的心理学问题和演员体验角色的过程上。他抱定了掌握创作灵感的“秘密”这一目标，首先去探索的是深入认识创作过程的精神实质的方法。当时他认为，正确的、充满着演员真挚而深刻的体验的角色内部设计，应该会自然而然地激起正确的角色外部设计、语调、动作、场面调度等等。

在“体系”产生的时期，斯坦尼斯拉夫斯基在他的理论观点上还没有摆脱掉创作二元论的影响，结果他就脱离开演员精神天性与形体天性的联系去研究内心过程。

在按照“体系”而创作的最初几个戏里，他的注意力主要是放在“内部动作”、“心灵的积极活动”和“角色的心理设计”上（例如，1909年在上演《村居一月》时）。艺术剧院的演员们提到，斯坦尼斯拉夫斯基在这个时期把自己的全部注意力都集中在“内部技术上，不管什么样的外部技术都禁止谈论”①。

这种片面地研究演员的创作自我感觉即只研究它的内在方面

的做法，不久就使斯坦尼斯拉夫斯基陷入最严重的表演危机：处理普希金剧本中萨利耶里这一悲剧角色的失败（1915年）使他认识到，由于低估了演员的外部体现技术在建立创作自我感觉上的作用，他走了“错误的艺术道路。”

“从这时起，我作为演员的注意力便集中到声音和言语方面了”，斯坦尼斯拉夫斯基在《我的艺术生活》（《演员必须善于讲话》一章）中写道，“在生活中和舞台上开始去倾听它们。”过了若干年，在准备上演《该隐》一剧的时期，斯坦尼斯拉夫斯基感到需要同时去深入研究动作和节奏的规律。

对舞台外部表现力诸元素的兴趣的提高，是促使斯坦尼斯拉夫斯基在1918年担负起大剧院歌剧研究所的领导工作的原因之一。他想在歌剧艺术中寻找那些有关言语和造型表现力的许多问题（呼吸、声音、发音、朗诵、节奏等等）的答案。斯坦尼斯拉夫斯基在乐剧部门工作一直到他逝世时为止，这项工作在创作上丰富了他，帮助他解决了许多体现角色的技术问题。

在斯坦尼斯拉夫斯基的艺术活动进入了苏维埃时期以后，他的“体系”已经沿着两个平行的轨道发展：他对于体验过程与体现过程，演员自我感觉的内部（心理）诸元素与外部（形体）诸元素，是同时而且紧密联系着加以探讨的。

这反映在“体系”被分成若干组成部分上，斯坦尼斯拉夫斯基在《我的艺术生活》的最后一章里谈到这一点：“我的‘体系’分成两个主要的部分：1.演员内部的和外部的自我修养，2.演员内部的和外部的创造角色的工作。”

斯坦尼斯拉夫斯基在他活动的末期更加注意演员形体器官的训练，在这个时期，由于彻底摆脱了创作二元论的观点，他已经不再认为仅仅用心理技术手段（即不用演员形体器官参加创作过

---

1 引自波·米·苏斯凯维奇的回忆录（《回忆斯坦尼斯拉夫斯基》文集，全俄戏剧协会莫斯科1948年版，第382 页）。

程）激起和巩固体验是可能的了。

实际经验和对演员创作自我感觉的本质的孜孜不倦的探究，使斯坦尼斯拉夫斯基深信创作中的心理过程和形体过程具有不可分割的有机的统一性，在创作时，一种过程会激起和制约另一种过程。斯坦尼斯拉夫斯基“体系”终于越出了只研究创作的心理学这一框子，愈来愈浸入到创作的心理生理学的领域中去，这样，研究演员形体天性的问题就愈来愈有重大的意义。

但是，在创作实践中和戏剧教学中，直到如今，还是常常可以看到对演员技巧的这一重要领域估计不足的现象。有一些斯坦尼斯拉夫斯基的学生，由于是在“体系”形成的早期接受“体系”的，到今天还倾向于只把它看作是演员创作的心理学，在很长一段时期内，戏剧工作者们除了《体验创作过程中的自我修养》这本书以外，并不拥有任何其他论述斯坦尼斯拉夫斯基“体系”的著作，因而那本书就被许多人认为是“体系”的“完整的阐述”。这在对斯坦尼斯拉夫斯基学说的理解和实际运用上也留下了一定的痕迹。许多人依据斯坦尼斯拉夫斯基所作的断言——体验角色的过程是舞台艺术的最重要的基础——而得出结论：仿佛斯坦尼斯拉夫斯基是轻视角色的外部体现的问题的；“体系”并不探讨那些创造舞台动作的鲜明而富于表现力的形式的任务。

不难证明，再没有比这样的见解更加错误的了，但令人遗憾的是，这样的见解却是相当普遍的。斯坦尼斯拉夫斯基为反对形式主义及其程式化的、毫无内容的、虚有其表的“剧场性”而进行的热情的斗争，并不排斥他对这样一种工作的经常关怀：为角色和剧本的精神内容找到“外部的、最鲜明而大胆的”根据，使得它们的表现成为“最显而易见的，在表现力上是不可抗拒的”。他的表演和导演作品总是以外部设计的鲜明大胆，色彩的多种多样，形式的出人意表而著称。

低估戏剧艺术的这一方面是违反斯坦尼斯拉夫斯基“体系”的原则的，因为“体系”要求演员深入注意外部舞台表现力。这

G80337

种表现力不是自然而然地产生，而是需要演员和导演进行一系列的准备工作才能获得的。

体验和体现诸元素在创造舞台形象的创作行动中是联合为一的。所以如果不从体验和体现诸元素的总体出发，就不可能正确地理解斯坦尼斯拉夫斯基“体系”。

*

在斯坦尼斯拉夫斯基为全集第三卷而准备的材料中，所涉及的问题有许多是超出了“体现创作过程中的自我修养”这一题目的范围的。除了论述舞台体现技术的章节以外，第三卷中还发表了一些材料，这些材料说明斯坦尼斯拉夫斯基对于带有一般性质的、跟体验和体现过程有同等关系的问题的看法。本卷的最后几章实质上是为全集第二卷和第三卷中所阐述的“演员自我修养”全部课程作出了总结。

在斯坦尼斯拉夫斯基称为《转向体现》这短短的开头一章里，提到了体现过程在演员创作中的意义，也提到了有必要“发展和训练我们的体现器官”，使之能适应指定给它的工作。

在这一章结尾部分，斯坦尼斯拉夫斯基以格言的形式说出了他的一种见解，而这种见解可以看作是对他“体系”方面的所有著作的题词：“演员的才能愈大，他的创作愈精致，他就愈需要去探讨，愈需要掌握技术。”

《身体表现力的发展》一章分成两个部分。第一部分提到身体锻炼方面的一些辅助性的训练课目。在这里，斯坦尼斯拉夫斯基说明了他对于体操、轻捷武术和舞蹈在培养演员的体系中的作用的一些看法，指出这些课目的好处，并且要演员提防在研究这些课目时可能犯的错误。例如，他认为并不是任何体操和运动方面的练习对演员都有益处。其中有些会导致某部分肌肉的片面发展，而演员需要的却是整个机体的和谐发展。他认为，滥用芦蕾舞的造型也有某些危险性，因为那样一来，自然的优美的手势可能变成雕琢的和虚饰的。斯坦尼斯拉夫斯基就轻捷武术的作用问题也

发表了很有趣的见解，认为轻捷武术不仅能发展演员的形体资质，而且有助于他在心理方面摆脱束缚。

斯坦尼斯拉夫斯基给予现有的各种形体训练方法和手法以应有的重视，同时力求创立一种特殊的舞台运动课程，其中包括专门适用于演员职业的体操、轻捷武术、剑术、杂耍、节奏训练等等。在这种课程中，斯坦尼斯拉夫斯基教导演员们进行肌肉紧张和松弛（同时在动作上为它们找到根据）、集体的舞台运动（培养“集体感”）、给姿势找内心根据和古典雕象的“活化”等等练习，这在本卷的附录中得到了反映。

在论述演员的形体训练的一节里，以及在随后的题名为《造型》的一节里，斯坦尼斯拉夫斯基都一再回过头来谈到创作中形体和精神过程的不可分割的统一性。芭蕾舞中作出优美姿势和手势时所惯用的那些技术手法不能使他满意。他写道：“就说这些手势是优美的吧。但它们和那些女舞蹈家单单为了好看而挥动着手臂是同样空虚和没有意义的。我们不需要芭蕾舞中的这些手法，不需要这种沿着外在的、表面的线运行的做作的姿势和剧场性的手势。”斯坦尼斯拉夫斯基要求于舞台动作的不是程式化的美，而是自然的、天然的美，这种美只有当手势从内部找到根据或者是由内在的要求所引起，“不再是单纯的手势，而变成真实、有效、恰当的动作”时才能够产生。

斯坦尼斯拉夫斯基认为优美动作的基础是对肌肉中动力不断运行的感觉（“活动感”），这动力依次从一组肌肉“流”进另一组肌肉，刺激它们做出某种动作。在谈到自然的、生动的步态的特点时，他详细地说明了他对造型美的本质的看法。

随后一章是论述声音和言语的表现力问题的。斯坦尼斯拉夫斯基非常注意演员艺术中这一极为重要的部门。他认为，现代剧院有理由为演剧艺术和舞台技术方面的许多成就而自豪，但同时言语技巧却处于落后的、无人过问的状态。为了以自己的榜样影响别人，斯坦尼斯拉夫斯基甚至在他停止舞台表演以后都还继续

改善自己的声音、吐词和言语。他在《练声与吐词》一节里向读者谈到了他自己在练声和练出清晰发音方面的工作经验。在这一章里，正如先前在《我的艺术生活》一书里一样，斯坦尼斯拉夫斯基着重提到，言语技术方面的许多东西，他都是从他在大剧院歌剧研究所的工作经验中汲取来的。他怀着感谢的心情回想起一些艺术家——歌唱家和音乐家的名字，他们曾把自己的知识告诉给他，并帮助他掌握这门技术。在给学生们讲课时，他也经常援引夏里亚宾的经验，他称夏里亚宾为言语表现力方面最杰出的大师。

在《言语及语法》这一节所论述的言语技术方面，斯坦尼斯拉夫斯基不仅依据他本人的经验，而且还依据这方面的一些专家的著作。他的文献档案中保存有大量摘自许多作者的著作的摘录。但是，斯坦尼斯拉夫斯基固然从言语技术方面的一系列理论著作和已有的教学经验出发，他却是按另一种独立的方法来解决言语表现力的问题的。

例如，他十分重视伏尔康斯基的《富于表现力的语言》一书，仔细研究了这本书里所阐述的各种逻辑重音、顿歇、语调的规则，而且把“语法”课程引进培养演员的教学计划里来。斯坦尼斯拉夫斯基跟着又对这个课程作了重大的修正，因为他看到由演员的体验所启示的活的言语有被声学方面一成不变的手法的表现所代替的危险。在他教学实践的一定阶段，他觉察到了他的体验角色的体系和比较倾向于表现艺术的伏尔康斯基的朗诵体系之间所存在的矛盾。到了他活动的末期，斯坦尼斯拉夫斯基把伏尔康斯基的“体系”只是当作帮助发展言语表现力的辅助性的训练课目而加以采用，同时告诫演员们在创作时不要去滥用外部技术手法，而要把全部注意力集中在所说出的话语的内在意义上和话语所表明的动作上。

“语法应该很谨慎地加以运用，”斯坦尼斯拉夫斯基写道，“因为它是利弊相兼的，既会帮助你，也会危害你。”

斯坦尼斯拉夫斯基用来作为自己的关于演员言语表现力的学

说的基础的，是积极的和恰当的言语动作的原则，也就是用言语来影响对手的原则，而这种言语是以预先准备好的“内心的视象”（或形象的概念）为依据的。这个原则在《言语及语法》一节中得到了揭示，而且也反映在本卷的这样一些附录中：摘自《语法》手稿的一个片断，特别是演员教学大纲的结尾部分，在这里，言语动作问题解决得也许是最为彻底而深刻的。

本卷中《速度节奏》、《性格化》、《控制与修饰》等章也是论述舞台体现诸元素的。

斯坦尼斯拉夫斯基特别重视舞台动作与言语的速度和节奏的问题，因为他认为这些元素和其他元素不同，能够直接影响演员的体验。速度节奏的这个特点，斯坦尼斯拉夫斯基早在他就学于费·彼·柯米萨尔日夫斯基的期间（八十年代中期）就已经发现到了，这促使他仔细地去研究演员在舞台上的体验的外部（形体）节奏与内部节奏之间的联系问题。在这一章里他以新的方式复述了形体和心理能够相互影响这同一的见解。由于对规定情境的精确估计和积极的动作而造成的内部节奏，会自然而然地产生外部的形体的节奏，反过来，在外部掌握了节奏，就会激起内部节奏，巩固演员所需要的自我感觉。

舞台再体现和性格化的问题是演员艺术中最重要的问题之一。全集第四卷的主要内容就在于解决这个问题，而第三卷中《性格化》一章则为这个问题的解决作了准备。斯坦尼斯拉夫斯基在这一章里说明了他对于舞台创作中演员再体现的意义和性质的看法。他把单纯的扮演或表现和活生生的典型形象的真正创造截然分开。斯坦尼斯拉夫斯基固然要求演员在所扮演的角色中任何时候都不要失掉自己，同时又肯定地指出，“每一个演员都应该在舞台上创造形象，而不简单是向观众表现自己”。《性格化》一章里只是以学校习作作为例子叙述了体现舞台形象的一般问题。至于根据剧作材料创造舞台形象的过程，这个问题将要在全集的下一卷即第四卷里来解决。

列为独立两章的斯坦尼斯拉夫斯基未完成的手稿《控制与修饰》和《舞台魅力》，对于舞台体现方面的材料是很有价值的补充。谈到控制与修饰时，斯坦尼斯拉夫斯基所指的不仅仅是演员极其精确而完善地表达出自己的意图这一技术性的本领；他还把这些元素看作是激起演员创作天性即灵感的下意识活动的一个手段。在这方面，初次发表的本章的结尾部分特别令人感到兴趣。

不难了解，斯坦尼斯拉夫斯基在揭示创作体现诸元素的内容时，并不局限于外部技术和演员形体器官训练的问题。例如，谈到节奏、性格化和演员自我感觉的其他元素时，他就把“外部与内部速度节奏”、“外部与内部性格化”、控制、魅力等等概念加以比照，然后将其联合为一。在舞台言语这一部分，他所谈的与其说是言语器官，不如说是言语过程的心理技术，这里弄清楚了演员艺术的根本问题——如何使作者的话语变成自己的话语。即使在动作部门，首先加以解决的也是为姿势和手势提供内心根据的问题，即是外部与内部联系的问题。

“体系”的许多元素，斯坦尼斯拉夫斯基都只是按照它们的外在标志姑且列入“体验”或“体现”的范围的，然而它们对于第二卷和第三卷的内容都同样有关。关于这一点，举例来说，他在《体验创作过程中的自我修养》一书里《适应及其他元素》一章的结尾部分就已提到。在那里指出了一系列既可以从内部又可以从外部来加以探讨的元素。斯坦尼斯拉夫斯基把速度节奏、性格化、控制与修饰、道德与纪律、舞台魅力、逻辑与顺序都归入这类元素之列，但又指出，这一切留待后来跟体现过程联系起来研究比较方便些。在早先的几份草稿中，斯坦尼斯拉夫斯基都把“交流”和“适应”列入角色体现诸元素之内，《肌肉松弛》一章，他则转移到论述体验过程的第二卷里去了。

只能说体系的各种“元素”是或多或少地倾向于体验方面或体现方面的，但有些元素甚至都无法象这样假定性地来加以划分。例如，跟创作的任何一个心理和形体元素都有关系的逻辑与

顺序便属于这一类，显得有些独特的演员道德与纪律，也是如此。

《逻辑与顺序》一章在这个版本里是第一次发表。斯坦尼斯拉夫斯基在这里谈到，通过形体动作的逻辑与顺序去掌握情感的逻辑是可能的。这一章仿佛是研究第四卷中所阐述的创造角色过程的一个过渡性的阶梯。这一章所以特别重要，因为它是在斯坦尼斯拉夫斯基晚年时期写成的，因此它反映了斯坦尼斯拉夫斯基对于创作过程的最成熟的看法。

关于演员道德与纪律的材料对本卷其他各章都有直接联系，对于理解斯坦尼斯拉夫斯基体系是极其重要的，这些材料也是第一次收进本卷里来。斯坦尼斯拉夫斯基十分重视这个问题，这一点在全集所发表的许多有关他的创作活动的文件中得到了反映。

在把道德与纪律列入舞台自我感觉诸元素时，斯坦尼斯拉夫斯基强调指出，它们能有助于建立演员工作前的状态，“我们需要秩序、纪律、道德及其他等等，不仅是为了我们事业的共同制度，而主要的是为了达到我们艺术和创作的艺术上的目的”。斯坦尼斯拉夫斯基的道德要求是从他对戏剧的崇高的社会使命的信念中汲取来的，是受到“体系”本身的要求的启示的：为了达到真正的整体演出，为了在舞台上建立起对手之间有机的相互影响，使得每一个演员都能创造性地帮助别人，就必须有巩固的道德基础。

道德与纪律在依据斯坦尼斯拉夫斯基的创作方法而进行的工作中所起的作用，是极为重要的，有时甚至具有决定性的意义。

在有关道德的材料中提到戏剧的思想任务问题时，斯坦尼斯拉夫斯基肯定了这样一个重要的见解：广义的艺术道德乃是艺术性的基础。

关于创作的思想性是创造真正现实主义的艺术作品的主要条件这个题目，在本卷的其他几章里也得到了阐明。在内容上与《声音与言语》一章有关联的关于演员和角色的远景那专门的一章，就是论述这个极其重要的问题的。

远景一章乍一看来似乎破坏了角色体现诸元素叙述的顺序。它是由教员与学生们的一段谈话组成的。谈话的内容超出了第一学年的课程。这短短的一章对于理解“体系”有着重大的、原则性的意义。斯坦尼斯拉夫斯基在这里提醒我们，“创作、艺术和整个体系的主要意义”就在于掌握剧本与角色的贯串动作和最高任务。

论述舞台自我感觉问题的一章，对已探讨过的“体现”部分（“外部舞台自我感觉”）和演员自我修养的全部课程（“总的舞台自我感觉”）作了总结。斯坦尼斯拉夫斯基认为，演员总的或工作的自我感觉是分别研究和探讨过的内外部舞台技术和表演才能的一切元素的综合。

按照斯坦尼斯拉夫斯基的看法，领会“体系”和掌握舞台自我感觉的程度首先应该在实践中，在当众创作的条件下检查和确定。《舞台自我感觉》一章中姑且题名为《舞台自我感觉的检查》那专门的一节，就是论述这一点的。它对以前关于舞台自我感觉及其各个组成元素所谈到的那一切，作了重要的补充。斯坦尼斯拉夫斯基深信，在学生们进行作业的课堂条件下，不可能彻底地去检查和巩固舞台自我感觉。学校作业只是为未来的演员作准备，即准备应付他在舞台上、在当众的条件下所应当经历和确立的那一切。因此，为了检查和确立正确的舞台自我感觉，托尔佐夫把他的学生带到剧场里来，让他们扮演《炽热的心》一剧中的一些配角。学生在台上的表演由教员从观众厅里操纵，这样就出现了一种新型的表演技巧课——当众表演课。

本卷的最后一章是论述如何运用“体系”这个最重要的问题的。斯坦尼斯拉夫斯基同演员中间普遍存在的成见——无论什么理论、体系、技术都要反对，认为这些东西会妨碍表演的灵感和纯真——进行了坚决的斗争。为了驳斥这种粗浅的、实质上是反动的观点，他提出一个与之相对立的要求，要求演员深入而循序渐进地掌握舞台技巧，坚持不懈地研究自己这门艺术的各项原理和

改善内部与外部表演技术。斯坦尼斯拉夫斯基强调指出，他提供给演员的不是他自己所臆造的体系，而是天性本身的体系，这种体系既不能加以反驳，也不能任意加以改造，只能无穷地加以丰富和发展。斯坦尼斯拉夫斯基把认识有机创作天性的规律看作是他对艺术的主要功绩，他对戏剧文化的未来发展的贡献。

在本卷的附录中发表了一些可以补充和发展某几章的内容或者从新的角度来阐明其中所叙述的材料的文字。这多半是一些在性质和内容上独立的文字，斯坦尼斯拉夫斯基把它们保存下来，是为了将来修订本卷时可以加以利用。

第一篇文字——《论言语的音乐性》——在内容上很接近《练声与吐词》一节，虽然它是在关于言语的速度节奏的手稿中发现到的（但是在《速度节奏》一章的最后稿本中并未采用它）。

第二篇文字是关于语法（语调、重音、顿歇）的内容丰富的手稿的一段摘录，斯坦尼斯拉夫斯基认为语法在培养演员的体系中是有着重大意义的。这篇材料实质上是斯坦尼斯拉夫斯基对于伏尔康斯基《富有表现力的语言》一书的扩大的注释。从这里面可以看出斯坦尼斯拉夫斯基讲授“语法”这一辅助课目的方法。

论述言语的远景的那个片断涉及了言语动作技术的最重要的特点之一。

关于演员道德的谈话在本书的初稿中原是列在戏剧学校的学生们同自己的导师托尔佐夫第一次见面的时候。后来，由于想把演员道德问题划为独立的一章（甚至是独立的一卷），斯坦尼斯拉夫斯基就把这次谈话从第一章中删去，但是他仍把手稿保存了下来，显然，他想在他准备编写的论述演员道德和纪律的著作中利用这些手稿。教员同学生这第一次谈话的题目和性质都令人回想起斯坦尼斯拉夫斯基本人同研究所学员们的谈话。

附录部分还包括两篇在《“体系”图》这个总标题下合并起来发表的手稿。这是本卷的最后几章中的某一章（看来是《“体系”的基础》一章）的草稿。其中就已经讲授过的“体系”课程

作出了总结，并且指明了所有各个元素在创作过程中的联系和相互影响。

在给已经讲授过的课程进行总结时，斯坦尼斯拉夫斯基把演员舞台自我感觉的问题（它是综合了分别研究和探讨过的舞台技术和表演才能的一切元素的）明确化了，同时再一次地着重指出了最高任务和贯串动作在演员创作中的卓越作用。

斯坦尼斯拉夫斯基写道，“从我们开始上课以来所经历的教学计划的所有阶段”的研究，都是为了最高任务和贯串动作，“对各个元素所进行的全部探讨都是为了它们”。

除了这些附录以外，在这一次的版本里还有关于教授“体系”和培养演员的专门的一章，它跟“演员自我修养”的全部课程都有关系。

斯坦尼斯拉夫斯基曾想写一本有关训练演员和实际教授“体系”的专书（教学参考书）。他在《演员自我修养》的序言中谈到了这一点：“在写这本书的同时，本来我还应当编出一本包含着我所推荐的许多练习（‘训练与练习’）的习题集，作为本书的附篇。……等到‘体系’的主要原理传达出来之后，我再着手编著那种辅助性的习题集。”

斯坦尼斯拉夫斯基并没有编出这个“习题集”，但是他在《演员自我修养》一书的写作过程中积累了很多有关实际掌握“体系”的练习题和教学方法说明，他把这些练习题和方法说明单另地记载下来，或者就记在各种未被采用的手稿上，作为“习题集”的材料。

附录中有关戏剧教学这一章又分成三部分。在以《训练与练习》为标题的第一部分里，举出了一些按照“体系”进行实际工作的例子，这些例子都是初次发表的。第二部分里引用了为未来的“习题集”而准备的练习和习作的例子。在第三部分，登载了斯坦尼斯拉夫斯基在教学方法方面所作的一些指示，这些指示表明了他对培养演员的过程的看法，同时也登载了戏剧学校的教学

计划和教学大纲的草案。

1937—1938年为歌剧话剧研究所而写的图解式的教学计划内容特别精彩。在这个搬演式的“体系”讲解里，包含着斯坦尼斯拉夫斯基依据他多年教学经验而得出的有关培养演员的方法的某些结论。初次发表的教学计划中有关教授舞台言语的那一部分特别有趣。斯坦尼斯拉夫斯基在他任何一部著作中从来没有象在这篇文件中那样明确地表述了演员在舞台上的言语动作的原理。

附录部分所发表的练习的例子和斯坦尼斯拉夫斯基关于戏剧教育的一些想法，很可以说明他教学活动末期的特征。但是，应该着重指出，他经常变更和改善培养演员的手法，从来没有停止过探索。研究所中的练习和习作通常是由学生在教员的督导下自己想出来的。因此，这里所发表的练习的例子不能看作是斯坦尼斯拉夫斯基一成不变地确定下来的东西，也不应该奉为教学工作中的金科玉律。

这次发表的关于斯坦尼斯拉夫斯基“体系”的第一部分——“自我修养”——的材料，就是以附录中说明戏剧教科书和教材的意图的这一章来作为结束的。

* * *

斯坦尼斯拉夫斯基全集第三卷与前两卷不同——作者没有来得及把它写完，这就决定了本书出版准备工作的主要特点。

第三卷的大部分材料在1946年《莫斯科艺术剧院年鉴》上发表过，1948年又编成单独的一本书出版，从事出版准备工作的有克·塞·阿列克赛耶娃、塔·伊·杜罗兴娜和格·弗·克里斯蒂（校审者弗·尼·普罗柯菲耶夫）。

在那第一个版本里，编辑者给自己规定了一项任务，就是要使读者能够比较容易地领会到斯坦尼斯拉夫斯基有时以不完整的草稿的形式或破碎的片断的形式叙述出来的思想，为了这个目的，在1948年的版本中的某些地方就采用了重新编排斯坦尼斯拉夫斯基原文的做法，而这种做法是违反这次全集的版本中所实现

了的科学地发表作者手稿的要求的。

因此，在把先前发表的文字同莫斯科艺术剧院博物馆内保存的斯坦尼斯拉夫斯基的手稿加以对照的基础上，对这些文字进行了一番审查和修订。这次版本中作者原文都完整无缺地保留下来了，只是在个别地方，在如实再现手稿材料的条件下，才作了一些轻微的编辑性质的改动。只是在已有作者直接指示的场合，才去重新编排原文。这次版本补充了许多新的原文。

第三卷材料的增订版本得以出版，有赖于斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇—丹钦科著作出版委员会及莫斯科艺术剧院博物馆在查明和研究斯坦尼斯拉夫斯基的手稿材料上所进行的巨大的准备工作。这个工作使得我们能够从新来处理本卷的结构和选择所要发表的材料。

关于本卷的内容和结构这个最困难的问题，我们是根据许多能据以判断作者意图的材料来解决的。

在斯坦尼斯拉夫斯基文献档案材料中，保存有第三卷（《演员自我修养》第二部）的几个结构方案的草稿，这些草稿写于1932—1935年[1]。例如，从1932年2月17日致编辑者柳·雅·古列维奇的信的附件中（上面有斯坦尼斯拉夫斯基亲手所作的修正）就可以看出，有几章按照他的意见是应当编入未来的这卷书的。这就是《身体表现力的发展》、《声音与言语》、《性格化》和《舞台自我感觉》等章（在当时都还只是草草写成）。这几章在我们已知的第三卷的其余所有结构方案里也以同样的顺序被提到。

《演员自我修养》一书的最完整的章目，斯坦尼斯拉夫斯基是于1935年写成的，他把它写在单另的一张纸上，附在《体现创作过程中的自我修养》一书的全部手稿中。

鉴于这个文件对于确定第三卷的内容具有头等重要的意义，我们现在就从中举出属于《演员自我修养》第二部的章目（前14章

1 莫斯科艺术剧院博物馆斯坦尼斯拉夫斯基档案，第68、271、520、663号。

是属于第一部，即全集第二卷的）：

15．转向体现；

16．形体锻炼；

17．练声，吐词；

18．言语；

19．速度节奏；

20．性格化；

21．控制与修饰；

22．外部舞台自我感觉；

23．总的舞台自我感觉；

24．体系的基础；

25．如何运用体系。

但是，不能把这个章目看作是第三卷的最后结构方案，因为它是在1935年[1]拟订的，当时斯坦尼斯拉夫斯基还没有完成本卷材料的准备工作。

从1935年到1938年这段期间，斯坦尼斯拉夫斯基写出了未曾列入这个章目的新的几章，即《逻辑与顺序》、《舞台自我感觉的检查》等，而他提到过的某些章名，例如《体系的基础》，却再没有在我们已知的任何一部手稿里出现。

同年（1935年），斯坦尼斯拉夫斯基委托本文作者画一张表明“体系”所有元素的图表。他当时所指示的元素表及其顺序，对于确定第三卷的内容，也是一个重要的辅助文件。[2]

我们上面提到的第二卷第十一章中的元素表特别有趣，这些元素斯坦尼斯拉夫斯基本来是打算以后再回转来谈的。在这个表里，指出了“道德与纪律”、“舞台魅力”“逻辑与顺序”等，

---

① 确定这个年份的依据是前十四章的数目和名称与莫斯科艺术剧院博物馆内保藏的、标有1935年这个年份的第二卷手稿完全符合。随着第二卷的进一步的修订，章数和章名都有了变化。

② 莫斯科艺术剧院博物馆斯坦尼斯拉夫斯基档案，第263和368号。

作为（根据 1932—1935 年的题纲判断）斯坦尼斯拉夫斯基准备写出专门的几章来加以论述的那些元素的补充。

比较了所有保存下来的题纲和斯坦尼斯拉夫斯基的指示，使我们充分可靠地判明了作者有关第三卷的内容及其结构的意图。

确定本卷内容和结构的决定性因素当然还是第三卷的材料（手稿和打字稿）的事实上的存在（这些材料是由于研究了斯坦尼斯拉夫斯基的文献档案而弄清楚的），而且这些材料当中有许多还已经由斯坦尼斯拉夫斯基写上了顺序编号，从而表明了各个章节在本卷中的位置。

根据这一切材料而确定的本卷最后结构，看起来应该是这样的：

第一章——《转向体现》。这一章在本卷中的位置是由标题本身所决定的，并且由我们在第17页上提到的那个题纲证实了。

第二章——《身体表现力的发展》——在好些题纲里都曾经提到。与这个标题相符合的有两篇手稿：（1）《形体锻炼》，标明的号码是16（就是说，按照上面提到的题纲，它应当紧接在第十五章《转向体现》之后）；（2）《造型》，这在保存下来的任何一个题纲中都没有提到，但就其内容来说显然是属于这一章的。

《形体锻炼》这篇手稿斯坦尼斯拉夫斯基并没有写完。除了已经在这篇手稿中论述到的关于体操、轻捷武术、舞蹈以及面部表情（这一点只是局部地提到）在表演技术中的作用等问题外，按照现存的手稿首页上的提纲来判断，其中还应当论到演员形体锻炼的其他问题。因此，我们按照内容给予现在所发表的《形体锻炼》的部分手稿以一个姑且假定的标题：《体操，轻捷武术，舞蹈及其他》。

在列举过的第三卷章次安排的所有方案中，《声音与言语》总是接在《身体表现力的发展》（或《形体锻炼》）一章的后面。在1935年的方案中，代替《声音与言语》这个总标题而出现的是两节的标题，即《练声，吐词》和《言语》，这是与《练声与吐词》和《言

语及语法》这两篇手稿相符合的。

第三章——《声音与言语》——和由两节构成的前一章相似，也是由有标题的两部分或两节组成的。

第四章——《演员与角色的远景》——在内容上与前一章《声音与言语》有直接联系。这也就决定了它在本卷中的位置。

第五章——《速度节奏》。按照1935年的方案，《速度节奏》一章是接在《言语》一章后面的。在引进《演员与角色的远景》一章时，我们把《速度节奏》推到后一个位置上。因为这一章涉及动作和言语的速度节奏问题，它自然会和前两章——《身体表现力的发展》与《声音与言语》的材料联系起来。

第六章——《逻辑与顺序》——对于以上所探讨的“体系”的一切元素都有直接关系。这一章在1932—1935年的各个提纲中都没有提到，因为它在较后一个时期才写出来，但是在各个元素的队列里斯坦尼斯拉夫斯基把“逻辑和顺序”摆在“速度节奏”和“性格化”的中间，这也就成了确定这一章在本卷中的位置的主要根据（见插在本书第428—429页之间的元素表）。

第七章——《性格化》。这一章的顺序位置是根据1932—1935年第三卷的各个结构方案和绘成图案的“体系”图上各个元素的顺序决定的。就其本身意义来说，《性格化》一章结束了对角色体现的所有各个基本元素的叙述。

在上面引用的第三卷章目中随后应该是《控制与修饰》。紧接在它后面的是斯坦尼斯拉夫斯基未写完的另一章——《舞台魅力》。这两章，按照斯坦尼斯拉夫斯基的说法，是给演员的舞台自我感觉诸元素锦上添花。

这一卷的第十章里发表了有关演员道德与纪律的材料。按照1935年编制的体现元素表中，“道德与纪律”是跟随在“魅力”这一元素后面的。固然，在某些场合，例如在1933年写成的《其他元素》的手稿中，《道德与纪律》一章被摆在《舞台魅力》一章前面。但是，就其内容来说，它与随后的一节或一章——《舞台自

我感觉的检查》有直接联系（这两章都是以吸收托尔佐夫学校的学生参加有关《炽热的心》一剧的上演的舞台工作作为情节基础的）。

第十一章——《舞台自我感觉》在1932年2月17日致古列维奇的信的附件中已有指明。在1935年的提纲中，它分成两个部分："22. 外部舞台自我感觉"与"23.总的舞台自我感觉"。由于符合这个最后标题的两篇手稿都带有明显的片断性质，并且斯坦尼斯拉夫斯基都没有写完，现在就把它们当作组成部分收进保持其最初名称——《舞台自我感觉》——的一章里来。

这一章的第三部分，标题是《舞台自我感觉的检查》，是由内容互相关联的三篇顺序发表的手稿组成的。斯坦尼斯拉夫斯基在这三篇手稿中的第一篇上的题词指明，他打算把这一篇移到有关舞台自我感觉一章里来。

这些手稿中的最后一篇是论述在当众创作的条件下，在舞台上检查和确立舞台自我感觉的问题的，由斯坦尼斯拉夫斯基在他活动的末期（显然是在1937年）写成。斯坦尼斯拉夫斯基本人并没有给这篇手稿加上标题。符合材料内容的《舞台自我感觉的检查》这一标题是由玛·彼·李琳娜写在手稿的一个抄本上的，她这样做也许就是出于斯坦尼斯拉夫斯基的指示。

在最后一章，即我们姑且称为《结束语》的第十二章里，发表了斯坦尼斯拉夫斯基为本书最后一章而写的材料，他原想给这一章加上"如何运用体系"的标题。由于斯坦尼斯拉夫斯基没有完成本卷的最后一章，本卷的编辑者和校审者也就不敢保留这个没有在所发表的原文中得到充分阐明的责任重大的标题。

这样，斯坦尼斯拉夫斯基所构思的第三卷的结构方案在这次版本中几乎全部得到了实现。

可惜，好些未完成的章节的草稿性质仍然是本卷无法排除的缺憾。

* * *

在准备将第三卷付印时，编辑者和校审者认为自己最重要的任务就是最完整和精确地反映作者的意图。

从手稿材料中应当只挑选出那些最能充分而完整地表达斯坦尼斯拉夫斯基对“体系”的某一问题的最后看法的材料，使本书不至于充塞着那些仅仅反映他的探索的某一短暂阶段的准备性材料。这样就不能不把斯坦尼斯拉夫斯基的某些内容极其重要、但却完全带着草稿性质的原文加以发表。

在这种场合，编辑者和校审者集中注意的是保持作者的原文完整无缺，同时使读者又不至于处在文献档案研究者的状态。

这个任务所以得到了解决，首先是依靠仔细研究了所有的提纲和每一篇手稿的不同稿本，以及弄清了斯坦尼斯拉夫斯基对每一个问题的研究过程。这就使得我们能够选出最后和最完善的稿本来发表，在个别场合，如果有两篇或两篇以上论述同一问题的手稿可以互相补充，就把它们依序发表出来，并在注释中加以说明。

在进行本卷编辑和校审工作时，利用了斯坦尼斯拉夫斯基在手稿页边空白处或手稿原文中间所作的批注和记号，这些批注和记号指明了原文中将来要加以移动、压缩和修正的地方。

手稿中原缺而由编辑和校审者加进来的字眼均打上六角括弧。至于作者原文中辨认得出来的省略、笔误的纠正以及修辞上的轻微更动，都没有标上任何特殊的记号；以免增加理解原文的困难。

遇到手稿原文是一些个别的独立的片断，而作者并未确定它们的编排顺序时，我们就按照这些片断处在手稿中的次序发表，而用分隔号（三个星标）把它们彼此分开。

原文中重复的地方在校审时已经删去，每次删节在注释中都有说明（逐字逐句的重复除外，这种地方删去时并未作特别说明）。

出自编者之手的章节名称都括在六角括弧内。加上这种章节

名称，是因为作者自己没有定出名称，或者他的意图只得到了局部的实现，而预定的标题不完全符合已经写成的原文的内容。

在卷末登载了备考性质和教学研究性质的注释。除了那些与插在原文中的号码相适应的注释以外，每章还有一个总的注释。在这种注释里介绍了发表原文所依据的手稿，指明这些手稿存放的地点，并且尽可能指明这些手稿写成的日期。在原稿中没有注明日期的场合，就指出根据间接材料而推测出来的日期。

由于研究了斯坦尼斯拉夫斯基的文献档案，查明了他的许多新的手稿，使我们在这一次的版本中有可能重新来进行第三卷的编辑和校审工作，使这一卷的原文大大扩充和更加确切了。

格·克里斯蒂

演员自我修养

第二部

体现创作过程中的自我修养

第一章　转向体现

19××年×月×日

我们猜度今天的课一定非同寻常，一定很特别。因为，首先，剧场的门是关着的；其次，伊凡·普拉托诺维奇老是从场子里跑进跑出，进出的时候总是小心翼翼地把门带上。显然门里边一定在准备着什么。再其次，不平常的是：我们在那里等待着的走廊上，出现了一些我们不认识的外来人。

学生们已经在议论纷纷。大家认为，这是些从来没有上过的最奇特的课程的新教员。

在这些人当中，也有我们的体操、舞蹈、唱歌的老教员，他们是从上一学年开始就教我们这几门课的。

最后，神秘的门打开了，拉赫曼诺夫〔1〕走出来，请所有的人都进去。

学校剧场的观众厅，在某种程度上是按照亲爱的伊凡·普拉托诺维奇的趣味来布置的。

客人们坐满了一整排椅子，他们椅背上都分别插着一面小旗。其颜色和式样和已经挂在左边墙上的一模一样〔2〕。只是写的字不同。

我们看到这些小旗上写着："唱歌"、"练声"、"吐词"、"语法"、"速度节奏"、"造型"、"舞蹈"、"体操"、"剑术"、"轻捷武术"。

“啊呀……这一切全得学会呀！”我们喊了起来。

不一会，阿尔卡其·尼古拉耶维奇走了进来。他向我们的新教员们致意，然后对我们发表了一篇简短的演说，我几乎是逐字把它记录下来了。

“我们的学校家庭，”他说，“由于有这许多有才能的人的加入而扩大起来了，他们是这样热情，他们愿意把自己的经验和知识都教给你们。

“伊凡·普拉托诺维奇勤勤恳恳地布置了这个开学典礼，是想使你们牢牢记住这个可纪念的日子。

“这一切都说明，我们已经接近我们教学计划中新的、重要的阶段了。

“在去年，有关你们的身体训练的课目只占很不重要的地位。我们研究的基本上是演员艺术的内在方面和心理技术。

“从今天起，我们就要来研究我们的体现器官和形体技术了〔3〕。体现器官和形体技术在我们艺术中起着十分重要的作用，它们能使演员的看不见的创作生活成为看得见的。

“外部体现之所以重要，就因为它是传达内在的‘人的精神生活’的。

“关于体验，我已经对你们谈了很多，不过在直觉和下意识这方面，对于你们所应该知道的，我谈到的还不及百分之一。

“要知道，为你们提供体验的材料、手段和技术的那个领域，是广阔无垠，难以理解的。

“为体现下意识的体验所必须的那些手法也是难以理解的。这些手法常常是直觉地体现出来的。

“意识所做不到的这种工作唯有天性才能做到。我们的天性是最优秀的创造者、艺术家和技术家。只有它才能完全掌握体验和体现的——内部和外部的创作器官。只有天性本身才能够〔借助于〕粗糙的物质——我们发音和形体方面的体现器官，来体现最细致的非物质的情感。

“但是，在进行这项极其困难的工作的同时，必须去帮助我们的创作天性。这种帮助不是去摧残我们的自然禀赋，相反，是使它达到天然的完美。换句话说，必须训练我们的体现器官，使它的各个部分都能适应天性指定给它的工作。

“必须根据天性本身的原则来训练演员的声音和身体。这需要作一番艰苦的、有系统的和长期的工作，我号召你们从今天就开始来做。要不这样做，我们的体现器官就会显得过于粗糙，不能胜任指定给它的那种细致的工作。

“萧邦的微妙之处是不能用大喇叭来表达的，我们也不可能用形体的、物质的体现器官的那些粗糙部分来表达极其微妙的下意识的情感，特别当体现器官象没有调好音的乐器奏得不合调的时候。

“不能用没有受过训练的身体来表达人的内在精神生活的最细致的过程，正如不能用一些走调的乐器来演奏贝多芬的《第九交响乐》一样。

“演员的才能愈大，他的创作愈精致，他就愈需要去探讨，愈需要掌握技术。

“训练你们的身体，使它听从创作天性的指挥吧。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇讲完话之后，就向教员们介绍全体学生的名字、父名和姓，同时还把我们当作演员来介绍，就是说，要我们每一个人都去表演一个片断。

我又表演了奥瑟罗那场戏里的一段。

我表演得怎么样呢？糟得很，因为我表现了角色中的自己，就是说，我只想到声音、身体和动作。大家知道，努力去做出美丽的姿态，只会使肌肉受到约束，使它紧张起来；而任何紧张都会妨碍表演。因为紧张会使声音受到压抑，动作受到束缚。

看了这些片断之后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇建议新来的教员们要我们做一做他们每一位认为需要做的事情，以便更进一步来了解我们的舞台禀赋和缺陷。

于是，一场滑稽戏开始了，它又使我失掉自信。

为了检查节奏感，我们按照各种不同的拍子，就是按照全音、四分音、八分音等等，按照切分音、三连音之类的拍子走来走去。

当我们看到普希钦的胖呵呵的体态和他那副郁郁沉思的面孔，看到他既不合拍子又没有节奏，用老大老大的步伐去测量那没有陈设任何家具的小舞台时，真忍不住要哈哈大笑起来。他全身肌肉紧张，就象喝醉了酒似地左右摇晃着。

还有我们的易卜生主义者乌姆诺维赫和德蒙柯娃！……他们在做练习的时候也都没有停止过自我交流。这是很可笑的。

然后，教员要我们每一个人依次由幕后走出舞台，走到一位女士身边，向她鞠躬，在她还了一个屈膝礼以后，再去吻她伸出来的手。看起来好象这并不是什么复杂的课题，可是做起来就不简单，特别是当普希钦、乌姆诺维赫、维云佐夫想表现出上流社会那种高贵风度的时候！我真想不到，他们会糟到这样的地步。

不单是他们，就连讲究外表的专家维舍洛夫斯基和戈伏尔柯夫也都濒于滑稽可笑的境地。

我……也惹起了笑声，这使我很伤心。

真奇怪．照明的脚光把一个人身上的缺点和一切可笑的地方都衬托出来而且放大了。演员站在脚光前面的时候，是给别人在放大镜里观察着的，这种放大镜把日常生活中觉察不出的东西放大了好几倍。

这一点需要记住。对这必须有所准备。〔4〕

第二章　身体表现力的发展

1.〔体操，轻捷武术，舞蹈及其他〕

19××年×月×日

今天，靠近走廊的那个神秘的房间开放了，从前那里是谁都不让进去的。听说这房间将要成为学校陈列室，同时要给我们学生做休息室。在这个房间里，将要挂满全世界最优秀的艺术作品的照片和复制品。我们在学校的日子里，有大部分时间和它们接触，就会习惯于美的事物的。

还听说，在这个为演员所需要的美形陈列室之外，还要设立一个小小的丑形陈列室来作为对照。顺便说一句，在这个陈列室里，将要收集一些在服装、化妆、姿势方面都极其刻板化、极其做作的演员们的照片，而这样的服装、化妆和姿势在舞台上都是应该避免的。这些照片将要陈列在伊凡·普拉托诺维奇的办公室里。平时要用帷幔把它们遮住，只有在特殊的场合，为了教学上的目的，才作为反面的例证给学生们看。

这一切全是勤勤恳恳的伊凡·普拉托诺维奇的新发明。

不过，看来这陈列室还不是一下子就可以弄好，因为我们发现这神秘的房间里简直是一团糟。许多好东西——石膏像、小雕像，图画，亚历山大和尼古拉时代的家具，陈列着挺漂亮的服装

样本的书橱都凌乱地堆在房里。许多带框和不带框的照片散乱地摆在椅子上，窗台上，桌上，钢琴上和地板上。有一些已经挂到壁上去了。在房间的两个角落里，靠墙放着击剑用的全套设备：长剑、短剑、面具和胸甲，以及拳斗用的手套。这说明，还准备给我们上一系列新的体育课咧。

还有一件令人注目的东西，那就是贴在壁上的一张布告，上面写着参观莫斯科各博物馆、绘画陈列馆等等的日期和时间。我根据布告上铅笔做的记号推断，我们是要有系统地去看遍全城的名胜古迹的。从布告上还可以看出，一些有经验的人要来率领我们去作这样的游览参观，他们将要按照我们艺术的各项课题给我们作一系列的讲授。

亲爱的伊凡·普拉托诺维奇！他替我们做了这么许多事情，而我们却那么小看了他！

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇第一次来看我们上瑞典体操课，他对我们讲了很久的话。我把最重要的部分用速记记了下来。

下面就是他对我们讲的话：

“人们总是不善于去利用自然所赋予他们的形体器官。不但如此，他们甚至不善于去保养它，训练更是谈不上了。松散的肌肉，畸形的骨架，下陷的胸脯，这些都是我们生活中常见的现象。这一切都是不善于训练和利用我们的形体器官的结果。因此，天性所指定给它的工作完成得不能令人满意，也就没有什么可以奇怪的了。

“由于同样的原因，经常可以看到许多人身体发展得不均衡，要使它变得均衡，那是需要一番训练的。

“这些缺点当中有许多是可能全部或部分地得到矫正的。但是人们并不常去利用这种可能性。为什么？身体上的缺陷在日常

生活中没有被觉察出来，于是对于我们就成为正常的、习惯的现象了。

“可是，一跨上舞台，我们的许多外形缺陷就变得特别令人不能容忍了。在剧场里，成千的观众用望远镜望着演员。这就要求在舞台上出现的身体必须是健康的、美丽的，它的动作必须是匀调的、和谐的。你们从开学的时候起就一直在做体操，这就是帮助你们健全和矫正体现器官。

“在这方面你们已经做了很多工作，借助于有系统的日常练习，你们训练了肌肉系统中生活本身就加以锻炼的那些重要的部分，并且训练了在你们身上前此还没有获得训练的那些部分。简单说来，这种练习不单使那些最常用的粗糙的运动肌肉变得灵活起来，而且使我们在生活中很少加以利用的那些较细致的运动肌肉也变得灵活起来。这些肌肉由于没有获得它们应分的工作，本来是快要僵化和萎缩了的，随着这些运动筋肉的复苏，你们得到了新的感觉，新的动作，以及前此所不知道的新的、更加细致的表现方法。

“这一切练习都使你们的形体器官变得更灵活、更机巧、更有表现力、更易于适应和更富于敏感。

“现在已经到了从事一项更加重要的工作的时候了，这项工作应该在体操课上进行。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇稍微停顿了一下，问我们：

“你们爱不爱马戏班里的大力士、角力士的那种身材呢？在我看来，再没有比那些肩膀宽阔、满身肌肉隆起、强壮得失去匀称感的人更难看的了。你们有没有看到过这些大力士，在表演完自己的节目以后，穿上燕尾服，在那牵着久经训练的骏马的马戏班班主哨子声中出场时的那副样子呢？这种可笑的体态不使你们想起殡仪行列中的那些拿火把的人吗？如果这种丑陋的身体穿上贴身的中世纪威尼斯服装，或者披上十八世纪骑马用的短上衣，那将要成个什么样子呢？这些大胖子穿着这种服装该是多么怪诞

可笑啊！

“断定在体育运动部门中，身体的锻炼应该达到什么程度，这不是我的事情。我的职责在于警告你们：象这样训练出来的丑陋体态是不合乎舞台要求的。我们需要的是坚强的、有力的、发展平衡的、体格匀称的身体，要去掉那些不自然的多余部分。让体操来矫正身体，可别来丑化身体吧。

“现在你们是站在十字路口。往哪边走呢？是走到为运动而发展肌肉的道路呢，还是去适应我们艺术的要求呢？当然，应当引导你们走后一条路。今天我到这儿来，就是为了这个目的。

“要知道，我们对体操课提出的是雕塑的要求。就象雕塑家在他所要创造的雕像上寻找各部分正确的、美丽的比例和相互关系一样，体操教员必须对活的身体做同样的工作。理想的体格是没有的。必须把它训练出来。这就应该首先很好地去研究身体，了解它的各部分的比例。了解到身体上的缺陷之后，就要矫正和训练那些生来就不发达的地方，保持那些生来就很健全的地方。譬如说，有一些人肩膀过于狭窄，胸脯下陷；那就必须训练这些部位，使肩部和胸部的肌肉发达起来。相反地，有一些人的肩膀过于宽阔，胸部是鼓出来的；那为什么还要用各种练习来扩大这些缺陷呢？让这些部位保持安静。如果腿过于纤细的话，就把全部注意力放在腿上，岂不是更好吗？训练腿部的肌肉，是可以使两腿得到合适的形态的。为了达到这个目的，还要用其他体育活动来辅助体操课。其余的就让美术家、服装设计师，以及好的裁缝和鞋匠去补救。

“在所指出的这一切工作中，重要的是正确地捉摸到身体的比例和黄金分割。”〔1〕

19××年×月×日

今天托尔佐夫同一位莫斯科有名的马戏班小丑来上体操课。阿尔卡其·尼古拉耶维奇向他表示欢迎之后，说道：

“从今天开始，你们的课程表上加进了轻捷武术这门课。说来虽然奇怪，它却是演员所需要的……为了顺利地通过情绪高昂的最强烈的瞬间，为了……激发创作灵感。

“这使你们奇怪么？

“我想让轻捷武术来培养你们的果断性。

“体操专家在翻跟斗或表演其他困难节目的时候，如果还犹疑不决，那就要遭到不幸！死在威胁着他。在这样的时候是没有什么迟疑的余地的，必须不加思索地决定和采取行动，必须随机应变。就象投身到冰冷的河水里去那样：该怎么样，就怎么样！

“当演员演到角色的最强烈的、高潮的部分时，他也完全应该这样做。在《汉姆莱脱》中‘让那中箭的鹿哀哭吧’或者是《奥瑟罗》中‘血啊，埃古，血！’这样一些瞬间，是不能去沉思、犹豫、斟酌、准备，去检查自己的。必须行动，必须长驱直入攻取这些壁垒。但是大多数演员却抱着一种完全不同的心理。他们害怕强烈的瞬间，而在离开这些瞬间还很远的时候，就已经兢兢业业地在准备了。这就引起了某种紧张，以致妨碍他们在角色的强烈的、高潮的瞬间自由行动，一无阻碍地把自己整个都交给这些瞬间。有时，你们会给自己的额头弄来一道青伤痕或是一个鼓包。教员会来关照你们，使它不至于弄得太大。不过‘为了学问’而碰伤一点点，也算不了什么。这会使你下一次再来做这同样的试验时，不会再作多余的考虑，不会是懒洋洋地，而是坚决果敢地，按照形体的直觉和灵感去做。当你们在身体动作领域中锻炼了这种意志以后，你们就能比较容易在强烈的瞬间把它带到体验的领域里来，在那里，你们也就能学会不加思索地跨过卢比空河，把自己整个身心交由直觉和灵感去支配。在每一个强烈的角色中，都可以找到一些这种性质的瞬间，所以就让轻捷武术尽可能帮助你们学会顺利地克服这些瞬间吧。

“此外，轻捷武术还有一种效用：它会帮助你们在舞台上做着起立、弯身、转动、奔跑以及各种困难而迅速的动作时，显得

比较机灵、敏捷、轻快。你们将要学习在很快的速度与节奏中动作，而这一点，只有受过很好训练的身体才能做到。祝你们成功。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇刚一走出教室，教员就要我们在光地板上翻跟斗。我头一个来响应，因为托尔佐夫的话给了我极深的印象。要不是我，又该是谁那么想望要克服那些悲剧性的瞬间呢！

我不多加考虑，就翻了一个跟斗。碰！头顶上已经有了一个大鼓包。我恼怒起来，再翻一个跟斗。碰！这下子额上又招来了一个。

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续他的巡视，头一次来看我们上舞蹈课，这门课我们从上一学年开始就已经有了。

他顺便说到，这门课在训练身体方面并不是主要的。它的作用，正如体操课的作用一样，在于辅助另一些更重要的训练，并为那些训练作准备。

但是，这并不妨碍托尔佐夫认定舞蹈在训练身体方面能起重大的作用。

舞蹈不仅能矫正身体，而且能开展动作，使动作放得开并具有明确而完美的形态，这是十分重要的，因为短促的、残缺不全的手势不合乎舞台的要求。

“我重视舞蹈课，还因为它能够很好地矫正手、脚和脊柱的姿势，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说下去。

“有一些人由于胸脯下陷，肩膀突出来，两手就垂在前面，走起路来两手碰着肚子和大腿。另一些人由于肩膀和身子向后扩张，肚子挺出来，两手就垂在背后。这两种姿势无论哪一种都不正确，因为手的正确位置是在身子两旁。

“许多人的手，总是肘子朝里，即朝向身体这一边。应当把

它翻过来，使肘子朝外。但这必须适可而止，因为如果做得过火，就会歪曲‘姿势’，弄坏事情。

“腿的姿势同样重要。如果腿的姿势不正确，那么整个体态都会因此遭殃，变成笨拙、沉重、不匀称的样子。

“女子的腿从臀部到膝头这部分多半是朝里弯的。她们的脚也一样，常常是脚跟向外，脚趾朝里。

“芭蕾舞中所用的扶手操练能够很好地矫正这些缺点。这种操练可以把大腿扭过来，使它们处于正确的位置。这样一来大腿就显得匀称些。大腿的正确位置影响了和它相联的脚掌与脚跟，于是脚尖也指向在腿部姿势正确时所应指的方向了。

“然而，不仅是扶手操练，许多别的舞蹈练习对这也能有所帮助。这些练习以各种各样的‘姿势’与‘步子’为基础，而这些‘姿势’与‘步子’本身就要求大腿向外扭转，脚掌姿势正确。

“为了这，我还要介绍一种土法子，供你们平常练习时用。这法子挺简单。把你的左脚趾尽量向外扭。然后把你的右脚放在左脚的前面，紧挨着左脚，脚趾也是尽量向外扭。在这样做的时候，右脚趾必须碰到左脚跟，左脚趾必须紧靠右脚跟。起先，你可以扶着椅子，免得跌倒，然后让膝头和整个身子猛烈地往下蹲。但你要尽量使腿和身子挺直。这种挺直的动作会迫使你的大腿向外扭转。开头做的时候，脚掌一定会有些叉开。不这样你就没法挺直。但逐渐地，随着腿的适度扭转，你就会做到我所指出的那种姿势。一旦做到之后，就要每天来做，常常来做——尽你的时间、耐性和力量来做。这种姿势你做得愈久，大腿和脚掌就会愈有效地、愈快地被扭过来。

“训练四肢的末端，即踝、腕、脚趾和手指，对于造型，对于身体表现力也有很重要的意义。

“在这方面，芭蕾舞和舞蹈的练习也可以帮助我们。在跳舞的时候，脚掌和脚趾是极富于表现力的。它们按照各种各样的步子’在地板上滑走，就象笔尖在纸上移动似的，勾画出极其错

综复杂的图案来。脚趾在'直立'之际给人以飞翔的印象。脚趾能够缓和震动，使姿势匀调、优美，确切地表达出舞蹈的节奏和旋律。因此，无怪乎在芭蕾舞艺术中十分注意脚趾，注意脚趾的训练。应该利用这个部门中所研究出来的那些手法。

"至于手腕和手指，依我看来，在芭蕾舞艺术中是处理得比较差的。我不喜欢女舞蹈家们手腕的造型。它是不自然的、程式化的和感伤的；其中好看多于美。很多芭蕾舞演员在跳舞的时候，手腕总是僵硬的、不动的或者是肌肉紧张的。

"在这一点上，我们最好是去请教爱沙杜拉·邓肯〔2〕学派。这一学派对手腕处理得比较好。

"在芭蕾舞的训练手法中，还有一点是我所重视的，它对于身体此后的全部发展，对于它的造型，对于全身姿势，对于举止，都有重要的意义。

"事情是这样：我们的脊柱就象螺旋形铁丝一样，可以向各方面弯曲，而它必须是牢固地坐落在骨盘上的。必须使它象被螺丝拧紧在最下面的那个脊椎骨开始的地方。如果一个人感觉到这假想的螺丝旋得很紧，那他的上半身就得到支持，就有了重心，就能够稳定、挺直。

"但如果相反，这假想的螺丝松了，那么他的脊柱，随之而来的是他的全身，就不能稳定、挺直，就失去正确的姿势，失去平衡，而动作的美和造型也就跟着失去了。

"支持脊柱的这个假想的螺丝，这个中心点，在芭蕾舞艺术中有很重要的意义。在这个部门中是善于掌握和发展脊柱的性能的。你们就来利用这一点 从舞蹈方面把那些掌握和发展脊柱性能的方法借用过来吧。

"在矫正脊柱这方面，我也有一种老方法，供你们平常练习时用。

"从前，法国女家庭教师总是强制那些背有点驼的孩子躺在坚硬的桌子或地板上，使他们的后脑壳和脊柱都接触到桌子或地

板的平面。孩子们每天要这样躺上好几个钟头，而耐心的家庭教师就在旁边念些有趣的法文书给他们听。

“还有一种简单的方法，可以使背有点驼的孩子把背挺直。这就是要他们把肘弯起一半，两臂向后伸张，然后用一根手杖在臂弯和背之间穿过。由于想要恢复自己正常的姿势，两臂就自然而然把手杖压到背上来。在这种紧压下，手杖就迫使孩子把背挺直。孩子们在女家庭教师严格监督之下，几乎整天就这样挟着手杖走来走去，最后就习惯于把背伸直了。

“体操能训练出那些明确坚定、具有强有力的表情和几乎是军事式的节奏的动作；舞蹈则使动作平稳、宽广，姿势优美。舞蹈能塑造姿势，赋予它以线条、形态，使它具有轻快和飘逸的性质。

“体操的动作是直线式的；而舞蹈的动作却是错综复杂和多种多样的。

“但是在舞剧和舞蹈部门中，动作的宽广及其形态的优雅常常达到夸张、做作的程度。这是不好的。当女舞蹈家或男舞蹈家在歌舞剧中，需要用手来指着登场、出场人物或者是东西的时候，他们首先把手指着相反的方向，来扩大手势的宽度与范围。在做着这种不适当地放宽和扩大了的动作的时候，芭蕾舞的男女演员们总是努力把它做得比实际上所需要的要雅致些、华美些、绮丽些；这样就造成芭蕾舞式的矫揉造作、装模作样、感伤性、虚假、不自然和常常是可笑的夸张。

“为了避免在话剧中重复这些，我必须向你们提起我一再说过的话，就是：在舞台上不应该有为手势而做出的手势。因此，要尽力避免做出这种手势，这样，你们就会避免矫揉造作、装模作样以及其他危险。

“但不幸的是，这些东西会悄悄地钻到动作里来。为了保护动作，你们应当时刻注意，使你们在舞台上的动作永远是真实的、有效的、恰当的。这样的动作既不需要什么矫揉造作、感伤

性，也不需要芭蕾舞式的夸张。恰当和有效的动作会自然而然地把这些东西排挤出去。”

快下课的时候，发生了一件令人感动的事情。我应该把它说出来，因为它暗示着将有一个新的课目加到我们的课程表上来。此外，这件事表明了拉赫曼诺夫的性格，表明了他对自己事业的无限忠诚。

事情的经过是这样的：

阿尔卡其·尼古拉耶维奇在列举那些可以帮助我们训练身体、训练我们表现器官的各种课目和练习的时候，曾顺便说起，他缺乏一个能教授面部表情的教员，但他马上又改口说道：

“当然，去教表情是不可能的，因为不自然的怪相就是由此发展而来。表情是自然而然地、通过内心体验的直觉而形成的。不过，我们可以去训练面部肌肉的灵活性，以帮助表情。可是……这就要对面部肌肉系统有透彻的了解。我还没法找到这样的教员。”

托尔佐夫的话刚一讲完，拉赫曼诺夫就以他那素有的热情来响应，而且答应尽可能在最近就去学习，如果必要的话，他还要到解剖室里去研究尸体，以期逐渐成为未来的表情课的教员。

“到那个时候，就会出现一位我们所必需的教员，他可以在‘训练与练习’的课上教你们训练面部肌肉。”

19××年×月×日

今天苏斯托夫几乎是把我强拉到他叔叔家里去，方才我刚由那里回来。

事情是这样：苏斯托夫叔叔家里来了一位老朋友，著名演员瓦……〔3〕按苏斯托夫的说法，我是必须来见识见识这位名人的。他说得对。我今天是认识了一位出色的演员，他可以用眼睛、嘴巴、耳朵、鼻尖、手指尖，用那几乎觉察不出的活动和转动来说话。

当他描绘人的外表、物件的形状或者风景的时候，他能十分明晰地在外形上表现出他在自己心里看到了什么，怎样看到。例如，当他描写一个比他还要肥胖的朋友家里的陈设的时候，我们仿佛眼看着他本人忽而变成了一个笨重的抽屉橱，忽而变成了一个大衣柜，或者是一张又矮又大的椅子。在这样做的时候，他不是去摹拟物件本身，而是表达了拥挤的情状。

当他仿佛同他的胖朋友一起挤在这些想象的家具当中的时候，简直形成了一幅上好的“穴中双熊”的图画。

他在表现这个场面时，甚至于用不着从椅子上起身。他坐在椅子上，只是略微摇一摇身，弯一弯腰，挺一挺自己的大肚子，这就已经使人产生挤的错觉了。

当他叙述另一件事——某人从急驰着的电车上跳下而撞着一根柱子的时候，我们听的人齐声惊叫起来，因为他使我们目击到他所描绘的惨状。

还要令人称奇的，是当苏斯托夫叔叔谈起他们俩在青年时期同时追求同一位女郎的经过时，客人所采取的那些沉默的应对。

叔叔在谈话中可笑地颂扬了自己的成功，尤其可笑地表明了瓦……的失败。

客人默不作声，在叔叔谈话中的某些地方，他也不去反驳，只用目光对他的邻座，对我们大家一扫，好象在说：

“多无赖！他在扯谎，而你们这些傻瓜，却信以为真，把他的每一句话都听进去。”

有一个瞬间，这胖子装做绝望和不耐烦的神气闭紧了眼睛，仰着头动也不动，他的两只耳朵却动了起来。看起来好象他是在用耳朵代替自己的手，挥开他的朋友那种喋喋不休的胡言乱语。

当自吹自擂的苏斯托夫叔叔讲到另一些事情的时候，客人狡猾地动一动鼻尖，先是向右，然后向左。然后他挤一挤眉眼，蹙一蹙额头，在那肥厚的嘴唇边挂着微笑；这些几乎觉察不出的面部表情的活动，比话语更为雄辩地使对方的攻击失去了声势。

在这两个朋友间的又一场有趣的争论中，他们彼此都不用话语，只用手指来进行。显然，他们是在互相揭穿某一次恋爱恶作剧。

起先，客人用食指威胁对方，以表示责难。苏斯托夫叔叔来个回敬，只不过不是用食指，而是用小指头。如果第一个手势是表示恫吓的，那么第二个手势就意味着讥讽了。

最后，当胖子用他那肥大的大拇指来威胁叔叔的时候，我们在这个手势里面感觉到了最后的警告。

随后的谈话就借助于手腕来进行了。他们描绘出过去生活中的一些完整的插曲。谁偷漏和隐瞒了些什么，另一个就来搜寻、来揭发和打击谁。这一来，头一个岔开话题逃跑了，第二个就在后面穷追而且把他追上。直到最后，又以先前那种用一个手指头所表现出来的责难、讥讽和警告来结束。

餐后，在用咖啡的时候，叔叔要这位客人给我们表演他的有名的节目“大雷雨”。他表演得真是精彩极了：不仅很形象，而且很有心理深度，如果这种说法可以应用于仅仅由面部表情和眼睛所表现出来的东西的话〔4〕。

2. 造　　型

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇来到节奏体操课上。他对我们讲了这样的话：

“从今天起加了造型课，这门课将要由克舍尼亚·彼得罗芙娜·索洛娃来担任，和达里克罗兹〔1〕的节奏体操课同时进行。

“应该使你们完全自觉地来对待这个新的课目。所以在正式上课之先，要跟你们先谈一谈。”

沉默片刻以后，他继续说：

“我很重视造型这门课。一般都认为这门课可以由那普通种的匠艺式的舞蹈教员来担任，认为舞蹈艺术和它的一些平凡的手法与‘步子’就是我们话剧演员所需要的造型。

“难道是这样吗？

“例如，有不少芭蕾舞女演员，她们在跳舞的时候，挥动着手臂，向观众表现自己的‘姿势’、‘手势’，只从外部去欣赏自己的这些姿势和手势。她们需要动作和造型是为了动作和造型本身。她们把自己的舞蹈当作和内容无关的‘步子’来加以研究，因而所创造出来的形式并不含有任何实质。

“话剧演员需要这种表面的、没有内容的造型动作吗？

“此外，你们可以回想一下那些离开了舞台，穿上了便服的舞剧女演员们。她们走路是象我们艺术中所要求的那样吗？她们那种特殊的袅娜和不自然的优雅，适合于我们的创作目的吗？

“在话剧演员中间，我们也可以找到这样一些演员，他们需要造型，仅仅是为了去征服崇拜者的心。这些演员把自己身体的各种美丽的曲线凑成为‘姿势’，他们用手在空中描画出一些表面上是错综复杂的动作线。这些‘手势’是从肩膀、臀部、脊柱那里开始的；它们沿着手、脚、全身的表面运行一遍之后，又回到出发的地点，并没有完成任何有效的创造性的动作，因为这些手势并不包含想去动作的内在冲动，想去完成某种任务的渴望。这样的动作，就好象是到处奔走的差使，他们分发着信件，对于信件的内容却没有什么兴趣。

“就说这些手势是优美的吧。但它们和那些女舞蹈家单单为了好看而挥动着手臂是同样空虚和没有意义的。我们不需要芭蕾舞中的这些手法，不需要这种沿着外在的、表面的线运行的做作的姿势和剧场性的手势。它们是表达不出奥瑟罗、汉姆莱脱、恰茨基和赫列斯达可夫等人的精神生活的。

“我们最好还是设法使这些表演程式——姿势和手势——适合于执行某种任务，适合于表达内心体验。那时候，手势才不再

是单纯的手势，而变成真实的、有效的、恰当的动作了。

“我们需要简单的、富于表现力的、有内容的动作。从哪里去找到这些动作呢？

“有一些舞蹈家和话剧演员，他们跟前面所谈到的那一类型舞蹈家和话剧演员不同。他们真正掌握了造型，不必再去注意形体动作的这个方面了。造型变成了他们的自然属性，第二天性。这一种舞蹈家和话剧演员不是在跳舞，不是在演剧，而是在动作，他们的动作不可能不是优美的。

“如果他们仔细地去领会自己的感觉，那么他们就会感到一种来自心灵深处的力量。这种力量在全身运行着，它不是空虚的，而是饱含着情绪、欲望、任务的，这些东西沿着内在的线推动它，来激起某种动作。

“这种由情感所点燃、为意志所激发并受到智慧指引的力量，自信而自豪地运行着，就象负有重要使命的大使一样。这种力量是通过有目的的、有感情的、有内容的、有效果的动作显现出来的，这种动作不可能机械地来完成，它必须和内在的动机相适应。

“当这种力量沿着肌肉系统网运行，刺激着内部运动中枢的时候，它就激起了外部动作。

“这种在心灵深处萌芽、沿着内在的线运行的活动和动作，是话剧、舞剧及其他舞台造型艺术的真正演员所必须具有的。

“唯有这种活动，对于我们艺术地体现角色的人的精神生活的工作才有用处。

“唯有通过内心的活动感，才能学会理解并感觉到这种活动。

“这一切都要怎样来达到呢？

“克舍尼亚·彼得罗芙娜会来帮助你们解决这个问题的。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇暂时把课交给她来上。

“你们瞧，”索洛娃对我们说，“我手里有一滴水银，现在

我要小心地把它注入到右手的食指里去。从手指尖上注进去。”

她说着，做出了把想象的水银注入她的手指内部，注入肌肉里去的样子。

“现在就让它在你们全身流动着，”她命令道。“不要急！要慢慢地！首先通过手指的关节——把它们伸直起来让水银流过，流过手腕的关节，然后沿着前臂流到肘部。到了那里没有？它在滚动着吗？感觉得清楚不？不要急，要好好地去感觉。好了！现在不要忙，要继续留神，让它流过上臂，流到肩膀去。就这样。好极了。现在整个手臂都舒展了，伸直了，全部关节都竖起来了。现在让水银朝相反的方向流动。不，不，完全不是这样！为什么把整个手臂象干柴棍似的一下子就放下来呢？这一来水银就要流过手指尖，流到地上去了。要让它慢慢地，慢慢地流！先由肩膀流到肘上。现在要把肘弯起来，弯起来！对了！不过暂时不要把手的其余部分放下来。绝对不要那样，否则水银就会漏掉了。这才对。现在我们再继续下去。让水银由肘那里流向手腕。不要太快。要留神，要留神。为什么你们把手腕放下来呢？要让它举着！不然水银就漏掉了。慢点，慢点。好极了！现在要小心，使它不至于漏掉，而由手腕依次流过手指的各个关节。就这样，让它们往下垂，再往下垂。要慢慢地。这就对了。只剩最后一个关节了。现在整个手都空了，水银已经流出来了。

“现在我把水银给你从头顶上注进去，”她对苏斯托夫说。“你要让它往下流过脖子，流过所有的脊椎骨，流过骨盘，流过右腿，然后再回到骨盘来；让它沿左腿流到大拇趾，再往上流回到骨盘来。从那里往上沿脊椎骨流到脖子，最后，经过脖子和头流到头顶。”

我们大家都做着，让想象的水银流到脚趾和手指，流到肩膀、膝盖、鼻子、下颚，流到头顶，然后再让它流出来。

我们到底是真的感觉到这种活动通过了我们的肌肉系统呢，还是仅仅设想我们感觉到这想象的水银在自己身上流动呢？

教员不给我们时间去想这个问题，她要我们不加任何思索地做着练习。

“你们需要知道的事情，阿尔卡其·尼古拉耶维奇马上就会亲自来告诉你们，”索洛娃对我们说。“现在你们都要留心工作，还要留心点！需要时间，需要在家里多做练习，在不知不觉中习惯于这种感觉，那时候习惯也就会牢固地养成：水银是不是假的，动力是不是在活动，反正都一样，”教员安抚地说着，跟我们一起做着动作，时而给这个学生时而给那个学生纠正着手、脚和身子的姿势。

“快到这里来，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇把我喊过去。“坦白地对我说，你有没有发现你所有的同学的动作都比以前来得更有造型美些？”

我开始观察胖子普希钦。他动作的圆浑真叫我惊讶。但我立刻认定，这是靠着他丰满的体态而达到的。

可是，对于瘦骨嶙嶙的德蒙柯娃又该怎么解释呢——她的肩膀、肘和膝盖都是成尖角的。她的匀调和造型美又是从哪里来的呢？难道就是那想象的水银和它不间断的活动造成了这样的结果？

接着又由阿尔卡其·尼古拉耶维奇亲自来上课。他对我们说：

“要去领会克舍尼亚·彼得罗芙娜刚才教给你们的东西。

“她把你们形体的注意力集中到动力的运行上。这种动力是沿着内在肌肉网运行的。在肌肉松弛过程中，我们也需要这种注意力去找寻自己身上的紧张部位，这一点，我已经谈了很多。所谓肌肉紧张，本来就是由于动力滞留在半路上而产生的。

“你们也已经从放光的试验中了解到动力不仅仅在我们身上活动，而且会从我们身上，会从我们心灵深处出发，奔向我们身外的对象。

“在上述过程中，也正如在造型运动领域中，形体的注意力

起着很大的作用。使这种注意力随着动力不断地运行，是很重要的，因为这可以帮助我们创造出艺术中十分必要的不断的线。〔2〕

“顺便说一句，这种不断的线不仅我们演剧艺术中需要，在其他艺术中也同样需要。难道你们认为在音乐中不需要音响的不断的线么？

“显然，如果小提琴的弓不能在弦上拉得平稳而不间断，它是奏不出什么旋律来的。

“如果你把画家在图画上的不断的线去掉，那会怎么样呢？”托尔佐夫进一步问，“没有这不断的线，他能够画出图画的简单轮廓么？

“当然不能，这样的线是画家绝对需要的。

“对于那种只能象咳嗽般发出断断续续的声音，而不能唱出不断的动听的调子的歌唱家，你会说些什么呢？”托尔佐夫问。

“我会劝他不要上台，最好上医院去，”我挖苦地说。

“现在你试把舞蹈家动作的不断的线去掉。没有这，他能创作出舞蹈吗？”托尔佐夫问。

“当然不能，”我表示同意。

“动作的不断的线也是话剧演员必需的。或许你们还认为我们演员没有这种线也行？”托尔佐夫追问。

我们大家都赞同他的意见：动作的线也是我们所必需的。

“可见，它是一切艺术所必需的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇总结说，“但这还不是全部。艺术本身就是在音响、声音、图画、动作的不断延伸的线创造出来的那一瞬间产生出来的。当一些单独的音响、叫嚷、音调代替音乐，一些单独的线、点代替图画，或者一些单独的无谓的举动代替动作而存在的时候，根本谈不上音乐、歌唱、绘画、舞蹈、建筑、雕塑，最后，也谈不上舞台艺术。

“我要你们亲自来观察一下，动作的不断的线是怎样产生的。

“你们现在就望着我，照着我所做的做去，”托尔佐夫对我们说，“瞧，现在我的手是垂在身旁，手里藏着想象的水银。我想把手举起来，让拍节机用最慢的速度打拍子……每一拍代表一个四分音。四拍构成了一个4/4的小节，我要用这样一个小节来做举手的动作。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇开动了拍节机，说他就要开始表演了。

“这是头一下——一个四分音，在这时间内完成了一个组成动作：举起上臂，让内在的动力由肩运行到肘。

“手的还没有举起的那个部分应该毫不紧张，就象鞭子似的挂着。松弛的肌肉使手变得灵活，这样，当它伸直的时候，就会象天鹅的脖子那样伸出来。

“要注意，手的举起和放下，以及它的任何其他动作，都必须贴近身子来进行。手距离身体太远，就跟一端翘起来的手杖没有什么两样。应该把手从自己身边伸出去，在动作完毕时再收回到自己身边来。手势是由肩膀出发，走到手的末端，然后再由末端回到肩膀上来的。

“继续下去！”托尔佐夫过了一分钟命令自己说。“二！……这是小节中的第二个四分音，在这时间内完成了另一个组成动作：举起手腕，让动力通过手指的关节。

“最后，四！……这是最后一个四分音，用来举起所有手指。

“现在我完全按照这种方式把手放下，让手的四个弯曲部分的每一个部分都分到一个四分音。

“一！……二！……三！……四！……”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇照军人的样子，斩钉截铁地喊着口令：

“一！……”接着是一个停顿，准备数第二下。“二！……”，又是一次沉默。“三！……”，又是一个顿歇。“四！……”，

一个休止。余类推。

由于速度缓慢，各个口令的时隔就拖得很长。各拍之间插着无声的休止，使得动作的匀调性受到破坏。我们的手一拉一拉地动着，就象大车在很深的凹槽里颠簸。

“现在我们再来做这同样的练习，只不过把速度加快一倍。让每个四分音不单是包括一个‘一’，而是‘一——一’，就象音乐中的二连音；不单是‘二’，而是‘二——二’；不单是‘三’，而是‘三——三’；不单是‘四’，而是‘四——四’。结果每一小节还是保持着以前的四个四分音，只不过分成了八个部分或者是八个八分音。”

我们也做了这个练习。

“你们看，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，“数拍的时隔短些了，因为小节中数拍的单位比以前多了一些，这在某种程度上促进了动作的匀调。

“多奇怪！难道快速念着数目字，就会影响到手的平稳举起和放下？当然，秘密不在于数目字上，而是在于监视着动力运行的注意力上。动力是随着数拍而高涨的，因此必须不断地注意数拍。数拍的单位愈小，每一小节所容纳的这些单位就愈多，它们也就把小节塞得愈满，监视着动力每一最细微活动的注意的线也就愈不会间断。如果拍子划分得更细碎，那么应当加以注意的单位也就更多起来。这更多的单位填满了小节，所以就更能形成注意和动力运行的不断的线，在这里也就是手本身的不断的线。

“现在我们就来检验一下我刚才所说的话。”

接着，我们就进行了一系列的试验。在试验中，我们把小节的每一个四分音都分成三个（三连音）、四个（四连音）、六个（六连音）、十二个、十六个、二十四个以及更加细碎的单位。这样，动作的连接就达到了完全不间断的程度，数拍所形成的音响本身也达到了完全不间断的程度：

“一一一一一一一一二二二二二二二二三三三三三三三三四

四四四四四四四……”

我没法再数下去了，因为这需要说得非常之快，快得超出我的能力之外。

声音在鸣响，舌头在弹动，字眼却辨别不清了。在用这种飞快的速度数拍的时候，手是不停不休、很慢很慢地动作的，因为速度还是先前那样。

这样就造成了优美的匀调。我的手真的象天鹅的脖子那样在伸缩了。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我们说：

“再把它和汽车比较一下。汽车在发动时也发出断续的爆声，到后来，这些音响就和发动机的运动本身一样，变成不间断的了。

“你们数拍时的情形也是一样，起初，喊口令简直象吐痰似的，而现在，这些断断续续的数拍单位却已连成一条线，也就是音响的和缓慢造型动作的接连不断的线了。这样一种造型动作对艺术是合适的，因为它使动作具有旋律性和连续性。

“在音乐伴奏下动作，你们还会更好地感觉到这一点；因为音乐会给你们带来音响的美妙的和同样不断的线，来代替你们数拍的声音。”

伊凡·普拉托诺维奇坐到钢琴跟前来，奏起一些缓慢的长调子，我们就在音乐声中伸直手脚，弯动脊柱。

“你们有没有感觉到，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，“你们的动力怎样沿着内在的不断的线庄重地行进！？

“这样的行进造成了我们所需要的平稳而匀调的动作。

“这种内在的线是从心灵深处出发的，所以动力就充满着情感、意志和理智的动机。

“当你们借助于有系统的练习，习惯于那些不是沿着外在的线、而是沿着内在的线运行的动作，而且开始爱好这些动作的时候，你们就会理解到活动感和造型本身是怎么一回事。”

我们做完了练习以后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“动作的接连不断的线，在我们的艺术中，就是可以用来造型的那种材料。

“正如纺织机上的不断流动的棉线或毛线在通过机器时得到精制似的，在我们艺术中，动作的不断的线也受到艺术的修饰：有些地方，把动作减轻；有些地方，把它加强；再有些地方，把它加快、延缓、阻滞、打断、有节奏地加以强调；最后，使动作和速度节奏的拍子相符。

“在我做过的动作中，哪一些瞬间必须和我们心里数着的拍子相符呢？

“这种划阶段的瞬间就是动力通过各个关节（包括手指关节）和脊椎骨的那些难以捉摸的刹那间。

“我们的注意力所要觉察的正是这些瞬间。我们让想象的水银由一个关节流到另一个关节，同时靠自己的注意力觉察动力通过肩、肘、手腕、手指关节的那些瞬间。这样的练习我们在音乐伴奏下也做过了。

“就算是在动作应该和拍子相符的那一秒钟并没有发生相符的情形，而是推迟了或遗漏了好些数拍的单位；就算是这些单位从你们身旁飞了过去；最后，就算是数拍的时间标准不精确，而只是近似的，——这些都不重要。重要的是，就连这种不很均匀的动作也都使你们充满了速度节奏，使你们一直感觉到旋律性，并且用注意力赶上舌头所来不及念出的细碎的拍子，这样就产生了注意的不断的线，随之而来的就是我们所追求的动作的不断的线。”

使动力的内在活动和旋律相结合，这是多么惬意的事情啊！

维云佐夫在我身旁辛苦地工作着，他发现到“音乐仿佛给动作擦上了油，从而使动力顺畅地流动起来”。〔3〕

音乐和节奏能使动作匀调而轻快，因此看来好象手是自然而然从身子那里飞出去似的。

我们不单用手，也用脊柱和脖子做了这种练习。在做后面这种练习时，动力沿着脊椎骨运行的情形，完全和我们做“肌肉松弛”练习时一模一样。

当动力从上滑下去的时候，就好象是坠入了深坑。当它沿脊柱上升的时候，又觉得自己仿佛离开了地面。

接着，他又叫我们把动力完全遏止住。这也是在速度节奏中进行的。结果就造成了不动的姿势。当我们给这种姿势找到内心根据之后，它就能令人相信了。这样的姿势就变成中止了的动作，苏生的雕像。在速度节奏中不但能够给动作，而且能够给静止找到内心的根据，这确实是件惬意的事情。

快下课的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“从前，在上体操和舞蹈课的时候，你们探索了手、脚和身子活动的外在的线。今天，在造型课上，你们认识到了另外一种线——活动的内在的线。

“你们认为，这两种线中，哪一种更适于来艺术地体现舞台上所创造的人的精神生活呢——是内在的线还是外在的线呢？”

我们一致认为是动力活动的内在的线。

“可见，”托尔佐夫作出结论，“造型的基础必须是动力的内在活动。

“也必须使它和速度节奏的均匀的拍子相结合。

“内心对动力沿身体运行的这种感觉，我们就称之为活动感。”

19××年×月×日

今天在剧场休息室里上造型课。托尔佐夫来了，并主持这一堂课。他说：

“动力不仅沿着手、脊柱、脖子运行，也沿着腿部运行。它刺激着腿部肌肉动作和步法，而步法在舞台上是有极其重要的意义的。有人问，难道舞台步法是特别的，和生活中的步法有所不

同吗？是的，它和生活中的步法不一样，因为我们在生活中的走路方法往往不正确，而舞台步法必须象自然所安排的那样，按照它的一切规律。舞台步法的主要困难就在这里。

“那些生来就不具有良好的、自然的步法而又不知道如何来纠正的人，一跨上舞台，就设法用各种巧计来掩饰自己的缺陷。为了达到这一点，他们学习用一种特别的、庄重和优雅得不自然的步法来走路。他们不是在走路，而是在舞台上装模作样。当然不应该把这种剧场性的、做作的步法，和以自然规律为基础的舞台步法混为一谈。

“我们就来讲一讲正确的舞台步法和掌握这种步法的途径，好把目前许多剧场中常见的那种不自然的、做作的、剧场性的步法从舞台上永远排除出去。

“换句话说，你们无论在舞台上，或者在生活中都得重新去学走路……”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇还没有讲完话，威廉密诺娃就跳起来从他身旁走过，来炫耀自己的步法，显然，她认为她那种步法是标准的。

“是啊！……”阿尔卡其·尼古拉耶维奇注视着她那双纤细的脚，意味深长地说。“过去中国妇女穿小脚鞋，把人的脚掌变成了牛蹄似的。现代的姑娘们又是怎么样的呢？她们把身体的最复杂的、最美丽的器官——人体下肢（其中脚掌是起着重要作用的）——变成畸形。这是多么野蛮啊，特别是对于妇女！对于女演员们！美丽的步法是她们的魅力中最迷人的一种。而这一切全给那愚蠢的时髦，不象样子的鞋跟断送了。从现在起，我请求我们的女同学在上造型课时穿浅跟鞋，最好是〔软的〕便鞋。我们的服装管理员会供给大家所需要的全部东西的。”

在威廉密诺娃之后，维舍洛夫斯基也走起来，来炫耀他那轻快的步法。更正确地说，他不是在走，而是在飞来飞去。

“如果说，威廉密诺娃的脚掌和脚尖没有完成自己的任务，那么你的就是过于热心了，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇对他说。“不过这倒没有什么害处。要把脚掌训练得灵活是很困难的，要它安静下来却容易得多。我可以不必替你担心。”

接着普希钦从他身旁沉重地一跛一跛地走过，阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“假如由于受伤或生病，使得你的一个膝头弯不动了，你一定会找遍医生，把腿的必要的灵活性恢复过来。现在，你的两个膝头几乎全都失去机能了，为什么你对于你的缺陷还这样漠不关心呢？膝头的弯动对于步法是很要紧的。不能用僵直的、弯不动的腿来走路！”

戈伏尔柯夫的毛病在于脊柱不够灵活，而脊柱在步法中也是起着很重要的作用的。

对于苏斯托夫，阿尔卡其·尼古拉耶维奇劝他给大腿擦擦油，因为他的大腿仿佛生了锈。这妨碍他正常地向前迈步，使步伐变得很短促，和他本人的身材不相称。

德蒙柯娃突出地表现了一般妇女所具有的缺陷。她的大腿是朝里弯的。必须借助于扶手操练把大腿扭向外边来。

马洛列特柯娃的脚掌是朝里弯的，她的两边脚趾几乎碰在一起了。

相反，乌姆诺维赫的脚掌过于向外。

托尔佐夫发现我的下肢运动缺乏节奏。

“你走路就象某些南方人说话那样：有几句太慢，有几句却来得突然，说得太快，象是撒豌豆；你的步法也是这个样子，头几步从容不迫，后来却突然用小步疾行，象要跑起来似的。你的停步也跟心脏病发作时的情形没有什么两样。”

检查步法的结果，我们了解到自己和别人的缺点，大家简直不晓得该怎么走路是好了。必须象顶小的孩子，重新来学这种重要而困难的艺术。

为了帮助我们进行这项工作，托尔佐夫就开始讲解人体下肢的构造和正确步法的基础。

“我们不仅要从演员的角度，还要从工程师和机械师的角度来了解和充分估计我们下肢的作用和活动，”他以序言的形式对我们讲起来了。

“人体下肢，”他说，“从骨盘到脚掌这部分，使我想起铁路上运行良好的客车。由于它有大量弹簧可以缓和和调节各方面的震动，车的上部，即旅客们乘坐的地方，甚至在列车飞速行驶，颠簸摇晃的时候，都几乎可以保持不动。人在走路和跑步的时候也应该这样。这时候，人的上身，包括胸部、肩膀、脖子和头都应该不受震动，保持平稳，保持自己活动的完全自由，就象头等车的乘客在自己舒适的车厢里那样。这主要是由于有脊柱大力支持的缘故。

“脊柱的职能就和螺旋形铁丝相似，无论做怎样小的动作，它都会相应地向各方面弯屈，来使肩膀和头部保持平衡，而这两者是必须尽可能保持稳定，不受任何震动的。

“如同客车的弹簧一样，我们的弹簧是在我们身体的下部，是由臀部、膝盖、踝以及脚趾的所有关节来担任的。它们的职能是在我们走路或跑步的时候，在身体向前、向后、向左、向右摆动，也就是所谓纵摇和横摇的时候节制上身摇晃。

“它们全体还有一种职能，就是把它们所负荷的身子推向前去，使身子又是象客车那样，尽可能平稳地沿水平线移动，而没有什么大的起落。

“谈到这样的走路或跑步，我想起了一件曾经使我感到惊讶的事情。有一次，我看到一队兵士走过。我只看到他们的胸部、肩膀和头部，因为我和他们之间隔着一道围墙。看起来好象他们不是在行走，而是穿着溜冰鞋或是驾着滑雪板在十分平坦的地面上滑动。他们给人滑行的感觉，而不是步伐起落的感觉。

“其所以能给人这样的感觉，因为这些过路兵士的臀部、膝

盖、踝和脚趾的各有关弹簧都很好地履行了自己的职能。因此，上身就象是沿着水平线在围墙上方浮游一样，并不上下颠簸。

“为了更清楚地表明那履行着客车上弹簧职能的人体下肢及其各部分的机能，我现在对下肢的每一部分都用几句话来加以说明。

“先从上面，也就是从大腿和骨盘那里开始。它们有双重机能：第一，如同脊柱一样，在我们走路时节制身子的两侧震动，左右摇晃；第二，在我们举步时把整条腿跨到前面去。这种动作必须做得宽阔而自由，和身材、腿的长度、步子的宽度、所期望的速度以及步法的性质相适应。

“大腿向前跨得愈好，向后挥得愈自由而轻快，所迈的步子也就愈大，走得也就愈快。象这样向前和向后挥动大腿的动作，完全没有必要依靠身子去做。可是身子却往往设法倾到前面和后面，来加强前进的惯性，这样就参加了迈步的动作，虽然这种动作必须是专由下肢来进行的。

“要靠一些特殊的练习来训练我们的步伐，使大腿能够自由而宽阔地向前挥动。

“这种练习可以这样来做。站起来，把你右边的、或者是左边的肩膀和腰靠在柱子或门框上。这是为了支持身体，使它能稳定地保持直立的姿势，不至于向前、向后、向左、向右倾斜。

“用这种方法把身子的直立姿势固定下来之后，你就把重心牢固地落在靠着柱子或门的那只腿上，稍微踮起脚尖，把另一只腿笔直地伸出来，前后挥动着，膝盖一点也不要弯屈。在做这种运动的时候，无论向前或向后都要尽力使你的腿挥成直角。开头，要用缓慢的速度来做这种体操，时间也不要长，随后就可以逐渐把时间加长，来训练相应的肌肉。当然，你不可能一下子就达到标准，只能逐渐地、有系统地达到。

“当你的一边腿，就说是右腿吧，做完了这种练习之后，你就翻转身把另一边肩膀和腰靠着柱子或门，用左腿来做这同样的

练习。

“无论是在头一种或第二种场合，你都要注意：在挥腿的时候，要使脚掌沿运动的方向伸直，不要和腿成直角。

“前面已经讲过，走路的时候，两臀是一起一落的。在右臀升起（右腿跨出）的那一瞬间，左臀随着左腿的向后挥动而落下去了。这时候，你可以感觉到臀部关节那里的一种回转运动。

“骨盘以下的弹簧就是膝盖。前面已经讲过，它也有双重机能：一方面，推动身体向前；另一方面，在身体的重量从一只腿上转移到另一只腿上时，节制上身摇晃。在这个瞬间，承受重量的那只腿就做出为维持肩膀和头部平衡所需要的略微屈膝的姿势。当臀部履行了推动身体向前和调节平衡这一机能以后，膝盖就伸直起来，从而把它所负荷的身体更往前推进一步。

“节制上身摇晃和推动身体向前的第三种弹簧不是单独的，而是整组的弹簧，这就是踝、脚掌以及脚趾的所有关节。这是一种十分复杂、敏感、对走路说来十分重要的器官，我要你们特别加以注意。

“踝的弯屈，正如膝盖的弯屈一样，可以帮助身体向前推进。

“脚掌，特别是脚趾，不仅参加向前推动身体的工作，而且也有别的机能。它们可以在行进时节制身体晃动。在这两项工作中，它们所起的作用都很重大。

“运用脚掌和脚趾的方法有三种，由此产生了三种不同的步法。

“第一种是脚跟先着地。

“第二种是整个脚掌同时落地。

“第三种是所谓爱沙杜拉·邓肯式的希腊步法，就是脚趾先落地，然后活动沿着脚掌转移到脚跟，再沿着脚掌回到脚趾，再从这里沿着腿部转移到上面去。

“现在我先谈一谈第一种步法，这种步法是穿着带跟的鞋的

人所惯用的。上面已经讲过，在用这种步法走路的时候，脚跟首先承受身体的重量，然后活动沿着整个脚掌转移到脚趾上来。当时脚趾并不弯屈，相反地，却象兽爪那样贴着地。

“当身体重量开始压到和转移到脚趾的所有关节上的时候，脚趾就直起来，从地上撑开，一直使这种动作达到大趾的尖端。全身重量在它上面停留了一会儿，这时候，就象女舞蹈家跳到‘足尖直立’时那样，并不打断自己前进的惯性。从踝到大拇趾尖这最下一组弹簧在这里起了重大的作用。我现在就从自己的经验中举出一个例子，来说明脚趾对于加大步伐，加快行进速度所起的作用。

“当我走往剧场，或者走回家来的时候，如果脚趾是充分而彻底地发挥了作用，那么我用不着增加步速，都可以比当我的脚趾和脚掌没有发挥其应有的作用时快五分钟至七分钟到达目的地。可见，使脚趾把步伐‘运’到底，是很重要的。

“脚趾在节制身体耸动这方面也有很大的作用。当你想要保持平稳的步法，而不适意的耸动又极有可能出现的时候，也就是当身体重心由一只脚上转移到另一只脚上去的时候，脚趾的作用尤其重要。这是一个对于平稳的行进最为危险的转移阶段。这时候，一切全靠脚趾（尤其是大拇趾），它们可以用末端来进行调节，所以比其他弹簧都更能在转移身体重心时起缓和作用。

“我竭力想法向你们描述出人体下肢各个组成部分的机能，所以刚才分别考察了每一组成部分的作用。但实际上，所有各部分都不是单独地在工作，而是彼此呼应地，互相依赖地同时在工作。例如，当身体重心从一只脚上移到另一只脚上去的瞬间，正如推动身体向前这第二个瞬间，也正如重心推移到另一只腿上这第三个瞬间，下肢的各个运动部分都在不同程度上协同动作。它们的相互关系和相互帮助是无法用笔墨来形容的。需要在行动中借助于自己的感觉去领会。我只能给你们画出一幅我们美妙而复杂的下肢运动器官的工作草图来。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇向我们讲解完毕之后，所有学生都走起路来，走得要比以前坏得多，既不合老习惯，也不合新规律。但是，阿尔卡其·尼古拉耶维奇指出了我的一些成就，不过他马上又补充说：

“是的，你的肩膀和头是不受震动的。是的，你在滑行，不过只是在地上滑行，而不是在空中飞行。因此你的步法更接近于爬行。你就象饭店中的侍者那样在走路，他们深怕汤或调料汁从盆子里泼出来，所以就卫护着自己的身体、手臂和托盘，使其不至于晃动。

“可是，步态的平稳只有在一定限度内才是好的。如果超过这个限度，就会显得浮夸、俗气，正如我们在饭店侍者身上所看到的那样。身体的某种程度的上下摇摆是需要的。要让你的肩膀、头和身子在空中浮动，不过不是沿着笔直的线，而是沿着稍带波浪形的线浮动。

“走路不应该象爬行，应该象飞行。”

我请他解释一下这两者之间有什么不同。

原来，在爬行的步法中，当身体重心由一只脚移到另一只脚上，譬如说，由右脚移到左脚上的时候，右脚完成自己的职能和左脚开始履行自己的职能是在同一个时间内。换句话说，左脚…把重心推移过去，右脚同时就把它承受过来。因此，在爬行的步法中并没有这样一个瞬间：就是没有身体似乎悬空，仅仅停留在大拇趾上，而由大拇趾把指定给它的动作线传到末端的瞬间。在飞行的步法中，却有一个瞬间，人好象离开了地面一会儿，如同女舞蹈家跳到“足尖直立”时那样。在这种腾空的瞬间之后，就是轻快、平稳、不知不觉地把身体重心从一只脚上放下，转移到另一只脚上去。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇认为这两个步骤——飞起和轻快地转移重心——相当重要，因为正由于它们，才使人的步态具有轻快、平稳、绵续和飘逸的性质。

可是，在走路中飞行并不如设想的那样简单。

首先，很难察觉出飞起的那一瞬间。但我侥幸地做到了。这时候，托尔佐夫却开始来找我的碴儿，说我是在跳上跳下。

“但不这样做，怎能‘飞’起来呢？”

“你不应该向上飞，应该向前，沿着水平线飞。”

此外，阿尔卡其·尼古拉耶维奇要求在身体向前推进时不要有停顿和迟滞的情形。向前飞行时不应该有瞬息的间断。即使当重心落在大拇趾末端上的时候，也必须使前进运动的惯性以开步时的速度持续下去。这种步法要求在地面上飞，这不是突然沿着垂直线上升，而是沿着水平线一直向前飞，要不知不觉地离开地面，就象飞机起飞时那样，并不跳上落下。这种水平的前进运动产生了弓形的、波浪形的线；垂直的跳上落下却造成弯弯曲曲的、锯齿形的、成尖角的线。

如果今天有一个外人到我们的教室里来，他一定会认为他是来到了麻疯患者的病房里。所有学生都专心致志地在走路，集中注意自己的肌肉，好象在解决非常伤脑筋的问题似的。我们的运动中枢仿佛是弄乱了。有些动作原先是本能而机械地做出来的，现在却都要由意识来干预，然而意识对于解剖学和运动肌肉系统是茫然无知的。于是我就象在木偶的线路缠结时拉错了线似的，常常产生不预期的动作。

但同时，由于集中注意了自己的动作，我们就领会到我们下肢的各种细致和复杂的地方。

各个部分都互相联系互相配合得多么好啊！

托尔佐夫要我们把每一步都‘运’到末端。

在他的直接观察和指导下，我们慢慢地、一步一步地走着，并且体会着自己当时的感觉。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇手里拿着一根手杖，指出每一个瞬间我右腿上发生肌肉紧张的部位。

同时，伊凡·普拉托诺维奇走在我的另一边，用另一根手杖

指出我左腿上肌肉紧张的部位。

“你瞧，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，“当我的手杖沿着你那向前跨出并且承受身体重量的右腿向上移动的时候，伊凡·普拉托诺维奇的手杖就沿着你的左腿（它正在把身体重量推卸给你的右腿）向下移动。现在手杖的移动方向正好相反：我的手杖向下移动，伊凡·普拉托诺维奇的就向上移动。你有没有注意到，手杖的这种从脚趾到臀部以及从臀部到脚趾的轮流移动是相反地在两腿上进行着的，就是当伊凡·普拉托诺维奇的手杖沿左腿向下移动的时候，我的手杖就沿右腿向上移动，相反地，当我的手杖下降的时候，伊凡·普拉托诺维奇的手杖就上升。直立式蒸汽机的活塞就是这样运转着的。你有没有注意到，在这个时候，两腿上各个关节的弯屈和松开也是由上到下由下到上，依次轮流着进行的？

“如果有第三根手杖，那它就可以指出，一部分动力怎样沿着脊柱向上运行，来节制身体摇晃和保持平衡。这部分动力完成了自己的工作之后，又从脊柱那里落到臀部来，再向下运行到它所由来的脚趾。”

“你们是否还注意到一个细节，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说，“当那移动着的手杖升到臀部的时候，发生了瞬息的停顿，这时候，我的手杖在关节那里旋转了一下，然后才降下来。”

“是的，我们注意到，”我们回答。“手杖的这种旋转说明了什么呢？”

“难道你们没有感觉到臀部那里的这种旋转吗？在下降之前，是好象有什么东西在那里旋转着。

“这使我想起了铁路上的机车转盘，机车到达终站时靠着它的帮助兜了一个转，然后朝相反的方向开去。

“我们的臀部那里也有这样的转盘，我可以感觉到它的活动。

“还有一点，你们是否感觉到，我们的臀部在接送来到和离

去的紧张时是怎样灵活地在工作的？

“它们就象蒸汽机的调整器一样，在危险的关头节制震动，保持平衡。这时候，臀部是由上到下由下到上地移动着的。这转动的感觉是由于动力沿腿部肌肉的内在运行而产生的。

“要是这种运行进行得匀调而有旋律，那么步态也就显得匀调、有旋律而优美。要是动力运行得不平稳，走到半路在关节或其他运动中枢那里被阻塞住了，那么步态也就显得不匀调，显得别扭。

“既然步态有了动作的不断的线，那就是说，在那里是存在着速度和节奏的。

“正如用手做练习时那样，这里动作也是按照动力通过关节的各个瞬间来划分的（伸脚，推进身体，撑开去，挪动脚，缓和震动，等等）。

“所以你们以后做练习的时候，应当使步子的速度节奏跟动力活动的内在的线（不是外在的线）合拍，正如我们用手和用脊柱做练习时那样。”

* * *

今天，当我从街上走回家去的时候，过路的人大概都把我当作是喝醉酒的或者是神经失常的人。

我在学走路。

这真是一件难事！

需要用多么集中的注意力来观察动力的均匀而有节奏的活动啊！

动力的迟滞或停顿，哪怕时间极其短暂，都会引起不适意的震动，损害活动的不间断性和平稳性，破坏节奏。

身体重心从一只脚上转移到另一只脚上去的那个瞬间尤其复杂。

快走到家的当儿，我仿佛已经能够在身体重心从一只脚转移到另一只脚上的时候——就是说从右脚趾转到左脚跟，然后通过

整个左脚掌，又从左脚趾转移到右脚跟的时候，使身子不受震动。此外，根据自己的感觉，我理解到：匀调、平稳而不间断的行进是靠着下肢所有各组弹簧的协同动作，靠着臀部、膝盖、踝、脚跟、脚趾之间的合作。

我照例在果戈理纪念碑旁边休息了一会。我坐在长凳上观察行人，观察他们的步法。我发现了什么呢？这些过路人当中没有一个人用脚趾把步伐“运”到底，没有一个人悬空停留在一个脚拇趾上，哪怕只停留一秒的百分之一的时间。我只在一个小女孩身上看到飞行的步法，其余的人毫无例外地都是用爬行的步法走路。

真的，托尔佐夫说得对，人们确是不善于运用自己美妙的下肢。

要学习！无论是走路、说话、观看、动作，都要从头学起。

以前，阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我们谈起这一点的时候，我心里暗自好笑，以为他是为求生动起见才这样说的。现在我已经懂得他这句话简直就是最近这段时间我们形体器官训练工作的纲领。

这种认识已经是事情的一半。但更重要的是，如果说我现在还没有了解到（感觉到）动力对于造型的意义，我却已经可以清楚地想象出，在做舞台动作时它怎样活动，怎样在全身运行；我能够感觉到这种内在的不断的线，而且完全明白，没有这种线根本就谈不上动作的优美匀调。我现在打从心坎里轻蔑那些没有做完、不加修饰的动作，那些残缺不全的动作。我还不能做出把内心情感形于外表的豁达手势，但这种手势已经是我所必需的了。

总之，我还不能掌握真正的造型，还没有活动感，但我已经在心里预感到这些，而且已经懂得：外在的造型是以动力活动的内在感觉为基础的。

第三章　声音与言语

1. 练声与吐词

大房间的中央摆着一架钢琴。看来就要在这里上练声课。

托尔佐夫在我们早已熟识的练声教员安娜斯塔西雅·乌拉狄米诺芙娜·扎连波的伴随下走进教室里来。她从学年开始就给我们讲课了[1]。阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我们说了如下的话：

“有人问伟大的意大利演员托玛佐·萨尔维尼，悲剧演员必须具备什么条件，他回答说：‘要有声音，声音，声音！’暂时我还不能向你们解释这位伟大演员所说的这句话的深刻的、实际的意义，因为你们不可能充分领会到。只有通过实践，通过自己的长期试验，才可能理解（也就是感觉）到这句话的精神实质。当你们感到那练得很好的声音能够履行自然所指定给它的职务，能给你们开辟许多可能性的时候，你们才会明白萨尔维尼这句格言的深刻含义。

“‘声音好’——这对于歌唱家说来是多么幸福的事情啊！对于话剧演员说来也完全一样！感觉到你能控制自己的声音，感觉到它能听你使唤，它能有力地表达出创作的各种最精微的细节、变调和色彩，这是多么惬意的事情啊！……‘声音不好’——这对于歌唱家和话剧演员说来是多么痛苦的事情啊！感觉到声音不听你使唤，不能飞到坐满观众的场子里去，不能表达

出内部创作器官创造出来的鲜明、深刻但还是无形的东西。——这种痛苦只有演员自己才知道！只有他一个人才看得见在心里，在情感的熔炉中炼成的东西，才知道怎样用声音和话语把它表达出来。如果声音走了调，演员就会感到委屈，因为他的内心体验在体现到外面来的时候走了样。

“有一些演员，他们一向没有好的声音。他们喉咙发沙，发出的声音歪曲了他们想要表达的东西。然而他们的心灵却是美妙地在歌唱。

“想想看，一个哑巴想向他所爱的女人表达自己温柔的、诗一般的情感；他却用了令人嫌恶的咿呀声来代替正常的声音。他把心里所体验到的和他所珍重的美好的情感歪曲了。这种歪曲使他陷于悲观失望，无以自解。有些演员能够很好地生活于角色之中，而声音却很不好，他们的情况也正是这样。

“很多演员往往有自然而优美的音色，声音也很富于表情，可就是音量很小，坐在正厅第五排的人几乎都听不见。坐在前几排的人还勉勉强强能享受到他的魅人的音色，他的富于表情的吐词和训练有素的言语技术。可是坐在最后几排的人怎么办呢？这部分观众必然会闷得慌。他们会咳嗽起来，不让别人听下去。

“于是演员只好去逼迫自己的好嗓子。这种逼迫不仅破坏了嗓子、发音、吐词，还破坏了体验本身。

“也有这样的嗓子：在用音域的最高几个音或最低几个音讲话时，全场都听得很清楚，可就是完全缺乏中间音〔2〕。有的就往上提，使声音紧张得达到尖叫的地步。有的却在顶底下嗄哑地响着。任何逼迫都会破坏音色，可是只包含五个音的音域却又没有什么表现力。

“同样使人抱屈的是，有的演员在各方面都很好，他具有洪亮的、灵活的、富于表情的声音，能够表达出角色内部的各种细致和微妙的地方；然而，他有一个根本性的缺憾，就是音色不好听，不具有任何魅力。如果听众的心灵和耳朵不能加以接受，那

么洪亮、灵活、表情等等又有什么用呢[3]。

“上述的一切声音上的缺点有时是矫正不了的，可能由于它们生来就是这样，或者是由于疾病而把嗓子糟塌了。但是在绝大多数情形下，上述这些缺点可以借助于正确的练声，把阻碍、紧张、强制、不正确的呼吸方法和不正确的嘴唇发音方法排除之后而得到矫正，或者终于能得到矫治，如果这些缺点是由于疾病而造成的话。怎么能不去利用一切手段去帮助这个对演员十分重要的领域——声音呢！

“所以必须十分注意检查自己的发音和呼吸器官。

“什么时候着手这项工作呢？是在目前学习期中好呢，还是在以后，你们已经成了演员，每天晚上都要演戏、早上都要排演的时候好呢？

“演员在舞台上出现时必须是全副武装的，而声音就是他的创作手段的一个重要部分。再说，当你们成为职业演员的时候，虚伪的面子观念也不容许你们象小学生那样去学起码的知识。因此要好好地利用自己的青年时代和学习时期。如果你们现在不做好这个工作，那么在将来，在你们舞台创作生活中的所有时刻，也都会弄不好，这种学习上的缺憾将会妨碍工作。声音将只会给你们带来很大麻烦，而不会给你们帮助。“Mein Organ ist mein Kapital！”①德国著名的演员恩斯特·波萨尔特在一次宴会席上曾这样说，同时把袖珍温度计放进汤、酒和其他饮料里去。为了保护声音，他甚至注意到食物的温度。这表明他是多么重视创作天性中的一个最重要的禀赋——优美的、响亮的、富于表情的、有力的声音。”

19××年×月×日

今天，阿尔卡其·尼古拉耶维奇挽着安娜斯塔西雅·乌拉狄

① 德语：“我的声音就是我的资本！”

米诺芙娜·扎连波的手臂走进教室里来。他们俩在教室中间停了下来，挨在一起，开心地笑着。

“祝贺我们吧，”托尔佐夫说。“我们结成……同盟了。”

学生们以为他指的是结婚，都困惑莫解。

“从现在起，安娜斯塔西雅·乌拉狄米诺芙娜要来帮助你们练声，不但要练习元音，而且也要练习辅音。我，或者代替我的人，要同时和她来给你们纠正发音。

“元音不需要我的干预，因为练声这工作本身自然而然会把它们练好。

“至于辅音，那就需要在练声和吐词这两方面同时进行工作。

“很可惜，许多声乐家对语言，尤其是辅音字母很少发生兴趣。不过也有许多教吐词的教员，他们对于练嗓子的意义也并不是都很了解。其结果，在练声方面，常常是元音练得很正确，辅音就不正确；相反，在吐词〔练习〕方面，元音不正确，辅音倒是正确的。

“在这种情况下，练声课和吐词课既带来益处，也带来害处。

“这样的情形是不正常的。这常常应该归咎于那种令人气恼的偏见。

“问题在于，练声方面的工作首先是练习呼吸和练习拉长的音〔4〕。人们常常就认为只有元音才可以拉长。可是许多辅音不也是具有这种可以拉长的性质么？为什么不来把它们的音响练到与元音相等的地步呢？

“如果教练声的教员也教吐词，教吐词的教员也教练声，那该多好啊！但因为这是不可能的，所以还是让这两方面的专家携手合作吧。

“我和安娜斯塔西雅·乌拉狄米诺芙娜决定来进行这种试验。

“我不能容忍话剧中常有的那种做作的朗诵腔。他们所以需要这种腔调，是因为他们的声音不是在唱，而是在敲。

“为了使自己的声音动听起见，他们只好去采用一些花腔怪调；例如，为了造成庄严的印象，就把声音放低几秒钟，为了摆脱单调，就用八度音喊出几声，而在其余的时间，由于他们的音域是那样狭窄，就只好在三度、四度和五度上敲来敲去。

“要是这些演员的声音本身就在唱，难道他们还需要这一套诡计吗?!

“不过在说话中好的声音是很少有的。即使有，音量和音域也常常不够。靠着那种只能在五度宽的音域中来回的声音，是表达不出‘人的精神生活’的。

“从以上所说的可以得出这样的结论：即使生来就很好的声音也都应该加以训练——不仅是为了唱歌，也为了说话。

“这项工作该怎样来进行呢？它应该照歌剧中那样来进行，或者话剧有其完全不同的要求呢？

“‘完全不同，’有些人肯定说。他们认为开阔音是说话所必要的，不过根据我的经验来讲，这种开阔会使声音变得庸俗、单调、松散，除此以外，常常会把声音提高到对于在舞台上说话是不好的那种音域上。

“‘简直是胡说八道！’另一些人表示反对。‘说话时需要把声音加浓和闭锁。’

“可是这样一来，正如我自己所经历过的，说话就变得结结巴巴，音域狭小，难得听见的了，就象在桶子里作响似的，并不往前面飞去，而是落在说话的人的脚前。

“那究竟该怎么办呢？

“为了答复这个问题，我要告诉你们，在我的演员生活中练习发音和吐词的经过情形。

“年轻时候，我曾经准备做个歌剧的歌唱家，”托尔佐夫讲述起来了。“所以我对于声乐艺术中练习呼吸和发音所惯用的手

法多少有点懂得。不过我之所以需要这种手法，并不是为了歌唱本身，而是为了探索出最好的手法，来训练出自然、动人而含蓄的说话方式。这种说话方式应该能表达出悲剧格调的崇高情感，以及正剧和喜剧中质朴的、亲切的、高尚的话语。近年来我常在歌剧部门工作，这对我的探索很有帮助[5]。在那里，我同歌唱家们接触，跟他们谈论声乐艺术，我听到了很多训练有素的声音，认识了极其多种多样的音色，学会了辨别喉音、鼻音、头音、胸音、后脑壳音、喉头音和其他的音。这一切都保留在我的听觉记忆里。但主要的是，我明白了把声音引到‘面罩内’，也就是引到脸的最前面部分（硬颚、鼻腔、上颚窦和其他共鸣部位所在地）的好处。

“歌唱家们对我讲过：‘把声音引到牙齿上或者送到“骨头上”，也就是送到脑壳上去，就能铿锵有力。’落到软颚或喉头腔里去的音，却好象是在棉絮里作响。

“此外，从我跟一个歌唱家的谈话中，我知道了练声的另一个重要秘诀。在歌唱中呼气的时候，要能感觉到同时从嘴里和鼻里呼出的两股空气。这时候，看起来就好象是这两股空气在歌唱者面前汇合成一道总的声浪而冲了出来。

“另一个歌唱家对我说：‘我练声时完全象病人或睡着的人闭了嘴巴在哼叫那样。用这种方法把音引到面罩内和鼻腔里去之后，我张开口，继续象以前那样哼着。不过这一次已经把先前的哼叫变成了声音，它自由地发出来，在鼻腔里或面罩的其他上部共鸣体内共鸣着。’

“这一切手法都在我自己的试验中检查过，试验的目的是想找到我所憧憬的那种音质。

“也有过一些偶然的事情，给我的探索指出了方向。例如，当我逗留在国外的时候，我认识了一位名歌唱家。有一次，在举行音乐会的那一天，他觉得他的声音不好，晚上不能演唱。

“这个可怜的人央求我伴他去参加音乐会，还要我教他方

出了事情应该怎么办。

“他双手冰冷，脸色苍白，茫无所措地走上了舞台，接着就美妙地唱起来了。第一个节目表演过后，他回到了后台，高兴得手舞足蹈起来，开心地说：

“‘来了，来了，来了！’

“‘谁来了？’我莫名其妙。

“‘就是它……声音！’歌唱家一面说，一面收拾着自己的歌本，准备下一个节目。

“‘来到了哪儿？’我不明白。

“‘来到了这儿，’歌唱家说，用手指着脸的最前面部分，鼻子和牙齿。

“还有一次，我参加了一位有名的歌唱女教师的学生们举办的音乐会。我跟这位女教师坐在一起，因此我清楚地看到了她怎样为自己培养出来的青年男女而感到激动不安。当学生们出了差错的时候，这位老太太就抓住我的手，着急地用手肘和膝盖推我。这时候她总是带着一种恐惧的声音反复说着：

“‘Ouchla, ouchla!’ （去了，去了！）

“或者，相反，她高兴地喃喃着：

“‘Prichla, prichla!’ （来了，来了！）

“‘谁去了，到哪儿去了？’我不明白。

“‘Nota ouchla v zatiloc’（声音到后脑壳去了），这位心惊胆颤的女教师凑近我耳边说。或者就相反，她高兴地反复说着：

“‘Prichla, prichla v morda.’（来了，到鼻面上，也就是到面罩里来了）。

“我记住这两件事情和这两句同样的话：‘来了，去了，……到面罩里来了，到后脑壳去了’。我开始追究，为什么声音去了的时候令人害怕，当它到面罩里来的时候却是好的。

“为了探明此中究竟，我必须求助于练声。我害怕打扰跟我

住在一起的人，就用四分之一的声音，闭着嘴巴来进行试验。这种慎重给我带来了很大的好处。原来开头练声的时候，最好是轻轻地哼着，给声音找到正确的支撑点。

“起先，我只去哼中声区的一个、两个、三个音，把这些音支撑在我心里触摸得到的面罩内的所有共鸣部位上。这是一种长期、困难而细致的工作。有时好象音来到了该来的部位，有时我又发觉它‘ouchla’（去了）。

“最后，由于长期的练习，我就养成了一种习惯，我学会借助于某种手法把两三个音正确地定下来，这些音，在我听来好象是极其新颖的——饱满、浓密而铿锵，这是我从前没有发觉到的。

“但这还不能令我满足。我决定把音完全引到外面来，使得鼻尖都会由于震动而发出颤音。

“我仿佛是做到了这一点，只不过声音却变成难听的的鼻音了。这样的结果促使我去从事一项新的工作，就是把这鼻音去掉。在这方面我忙了很久，虽然秘诀很简单。需要做的只是把鼻内部我所感到的微小得难于觉察的紧张排除掉。

“我终于排除了这种紧张。音出来得比以前多些，听起来也更有力些，不过音色还不象我所想的那样悦耳。还留下了一些不适意的外加音的痕迹，我还不能去掉。可是由于我的固执脾气，我不愿意把音引到后面去，不愿意往深处引，而希望逐渐来克服这个新出现的缺点。

“在下一个探索阶段，我稍稍放宽了我为练习目的而定下来的音域。奇怪得很，无论是上面或者是下面的那几个邻接的音都自然而然变得很好听，在音质上也可以和我以前训练出来的那些音相比了。

“这样，我逐渐检查和矫正了自己音域中的那些自然的开阔音。随后就来训练最困难的——最高的几个音，大家知道，要发出这些音是需要用勉强的闭锁音的。

“如果要去找什么，就不应该坐在海边，等它自己跑来，应该顽强地持续地去寻找，寻找！

“因此我在家里一有空，就哼了起来，就去揣摩新的共鸣部位、新的支撑点，重新来适应它们。

“在这次探索当中，我完全偶然地觉察到，当我努力把音引到面罩上来时，我就低着头，垂下下巴。这样的姿势帮助音尽可能通到前面来。许多歌唱家都认可这种手法，都赞成运用这种手法。

“我就这样把那最高的几个音练出来了。不过当时这些只能在哼唱中做到，还不能在开口正式歌唱中做到。

“春天来了。我家里的人搬到乡下去了。屋子里只剩下我一个人，这就使我能够来做不仅是闭口的、而且是开口的哼唱练习。他们搬走后的第一天，我回家来吃午饭，就象平常那样躺在沙发上，象平常那样哼了起来。起先，由于快有一年没有开口唱，我只敢从那些哼唱中练得很好的音开始。

“当那早已成熟的、新的、我所不知道的音，仿佛就是我一直所憧憬的、我从许多歌唱家那里听到过的、我自己长久探索过的那种音，出我不意地突然从我鼻子里和口里吐出来，有力地飞出来的时候，我真是万分惊讶。

“当我把声音加强时，它就更加巩固而充实了。这样的音前此在我身上是没有过的。看来好象我身上发生了奇迹。我兴奋地唱了整整一个晚上，我的嗓子不但不累，而且愈来愈好。

“从前，当我还没有做这些有系统的练习的时候，我很快就会由于高声和长久的歌唱而嗄哑起来，现在恰恰相反，这种歌唱对于我的喉咙起了一种治疗的效用，使它变清爽了。

“还有一件想不到的愉快事情：我的音域里出现了从前所没有过的音。我声音中有了新的色彩，我觉得这种色彩要比以前的优美些，高尚些，柔润些。

“这都是从哪里来的呢?!很明显，借助于轻轻的哼唱，不但

能练好嗓子，而且能练好所有元音。这是多么重要啊！那种乱杂的声音——А音发自腹部，Е音发自声门，И音从那收紧的喉咙里挤出来，О音仿佛在桶子里鸣响，而У音、Ы音、Ю音却掉进那些再也拖不出来的部位里去，——这该是多么令人不痛快啊！

“现在由于我练声的结果，开阔元音就都被引到同一部位上来，即上硬颚里边，牙根附近，同时在面罩最前部的鼻腔的某一个部位发生共鸣。

“进一步的试验表明，在转入闭锁音的训练时，声音提得愈高，音的支撑点就愈移到上面来，就愈移到面罩的前部，即鼻腔里来。此外，我注意到，开阔音在我的硬颚上面得到支撑，在鼻腔里共鸣，而闭锁音则在鼻腔里得到支撑，在硬颚里共鸣。

“整整几晚上我都在空屋子里唱着，沉迷于自己新的声音。可是过了不久，我就感到失望了。有一次，在排演歌剧的时候，我亲眼看到一位著名的指挥批评了一位歌唱家，为的是他过于突出地把声音引到面罩前面来，结果就使得他唱歌时带着吉卜赛人惯有的那种不顺耳的轻微鼻音。这件事情又使我离开了我所坚持过的那个立场。我自己以前也觉察到这种不顺耳的鼻音，它曾经在引到面罩最前部来的那些音里出现过。

“于是我又开始进行新的探索。

“我并不抛开自己已经达到的成就，开始在自己头腔里寻找新的共鸣部位，在硬颚的各点上，在上颌窦里，在头腔上部，甚至在我从前所害怕的后脑壳上——到处我都找到了共鸣部位。这些部位起了不同程度的作用，给声音染上了新的色彩。

“从这些试验中我了解到，歌唱技术要比我所想象的复杂而细致得多，声乐艺术的秘密不单单在‘面罩’上面。

“我还很幸运地发现了一个秘诀。在练声课上，当学生们练着高音的时候，教员经常发出的喊声很使我感到兴趣。

“‘打呵欠！’她总是这样提醒他们。

“原来为了排除唱高音时所发生的紧张，就必须使喉头完全

象打呵欠时那样。这一来，喉咙就自然而然松开来，不适意的紧张也因而消失了。

“由于掌握到这种新的秘诀，我的高音就唱得很好，摆脱了紧张，显得铿锵有力了。这使我非常高兴。

“在做到上面所讲的那一切工作以后，我终于能正确发出元音了。我用元音来练声，我的声音在各个声区都是平稳、有力而饱满的。此后，我就转到抒情歌的歌词上来，但奇怪得很，我唱这些歌词就好象是在练声，因为我只能唱出单字中的元音。至于辅音，它们不但发不出声，而且以其枯燥无味的不顺耳的音响妨碍我的歌唱。

“这时候我才体会到前面提到过的伏尔康斯基的那句至理名言：元音是河，辅音是岸〔6〕。正因为这样，我那辅音松散的歌唱才象没有堤岸的河一样，泛滥成沼泽之区，使单字陷进去，拔不出来〔7〕。

19××年×月×日

“‘Пар шир кры двер свол чной свобод’，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇一走进教室里来，就突然对我们大家讲了这样一句话〔8〕。

我们都惊讶地望着他，同时大家面面相觑起来。

“不懂吗？”稍停一下，他问我们。

“一点也不懂，”我们承认。“这句骂人的话到底是什么意思呢？”

“‘Пора широко открыть двери своей личной свободе’（这该是为自己的自由而敞开大门的时候了）。这句话是由一个演员在演某一出戏时说出来的，他的声音很好，很洪亮，全场都听得见；但我们却没法听懂他的话，于是大家也和你们现在一样，以为他在骂我们了，”托尔佐夫对我们说。

“这件不关重要而且令人好笑的小事情给我的影响是很大

的，因此我必须加以说明。

“这就是我当时的感受：

“由于经历了多年的演员和导演生活，我终于彻底理解到（感觉到），每一个演员都应该具有卓越的吐词和发音技术，他不但应该能感觉字句，而且要能感觉每一个音节，每一个字母〔9〕。真理愈简单，领会它也就愈费时间，——这已经是至理名言了。

“我还了解到，所有的人无论在生活中或是在舞台上说话都很糟糕，在我们每个人看来，只有一个人说得正确。这个人就是‘我自己’。所以会发生这样的现象，首先因为我们对自己习惯了，其次因为我们听自己跟别人感受我们的言语不一样。需要仔细地去研究它，才能够真正地听见自己的话。

“于是我既研究自己，也研究别人，结果完全相信：所有的人都应该重新进学校，从字母学起。

“我们不能感觉自己的单字、词句、音节、字母，因此就容易歪曲它们：我们把字母Ш念成ПФА的音，把Л读成УА。С在我们读来，就象ЦС；而Г却被某些人变成ГХА。此外还有人把А读成О，把О读成А。发音含糊，带着难听的鼻音，还有各种各样令人听不清楚的发音。单字中的字母被换掉，在我看来就好象是一个人用耳朵代替了嘴巴，用眼睛代替了耳朵，用手指头代替了鼻子一样。

“单字的开头部分很快就给带过去，就象一个人脑袋给压扁了。没有说完的单字使我想起断腿的人。

“说漏了个别的字母和音节，就等于被挖掉眼睛、被拔掉牙齿、被扯下耳朵之类的畸形儿。

“当某些人由于没有精神或漫不经心，把一些单字不成样子地搅拌在一起的时候，我就想起掉进蜂蜜里的苍蝇。我好象觉得这是秋天的泥泞时期，什么东西都在迷蒙大雾中融成一片。

“开头把某一些字句讲得慢吞吞的，到中途突然加快，最后

就一下子溜过去——这种毫无节奏的说话，使我想起醉汉的走路，话说得太快却象圣维特的舞蹈[10]。

“当然，你们读到过一些印得很坏的书或报纸，在这些书报中往往可以遇到许多字母脱漏和误植的情况。读的时候时时刻刻要停下来，要去猜测，要去解决一些字谜，这难道不是令人苦恼的事情吗？

“还有另一种苦恼，就是去读那些笔迹模糊的书信或字条。你可以猜出谁邀请你，却无法辨清何时何地。人家写着：‘вы——н …д …’。那你是什么呢，——是негодяй（坏蛋）还是ненаглядный（亲爱的），是друг（朋友）还是дурак（傻瓜）呢？——辨不清。

“无论跟印得很坏的书或潦草的笔迹打交道是多么困难，花费一番功夫总还可以弄清字本身的意思。书报或信件是由你支配的，你可以找出时间，回来揣摩那些看不懂的地方。

“但要是在演出时，演员们在舞台上念出的台词就象那些印得很坏的书一样，脱漏了一些字母、单字、词句，而这些字句常常正由于是全剧的基础而有着头等重要的、甚至是决定性的意义，那该怎么办呢？你不可能把说过的台词追回来，你不可能使速度进展着的剧情停下，去揣摩那些听不懂的地方。蹩脚的说话方式会一而再地造成误解。这些误解堆积起来，就使剧本的思想实质，甚至于情节本身都模糊不清，或者完全给蒙蔽住了。观众起先是把听觉、注意力集中起来，聚精会神，以期不错过舞台上所发生的事情；如果这样还是懂不了，他们就要开始着急，生气，交谈，最后，就咳嗽起来了。

“你们懂不懂得‘咳嗽’这个对演员说来相当可怕的字眼的意义呢？成千的观众，在失去了耐性，在和舞台上发生的事情隔绝了的时候，就可能用‘咳嗽’来对待演员、剧本和整个演出的。这就等于宣告剧本和演出的死亡。咳嗽着的观众是我们最危险的敌人。抗御他们的手段中的一种就是优美的、清晰的、形象

的说话方式。

“当时我还了解到，我们蹩脚的说话方式在日常生活中还可以勉勉强强过得去。可是，当我们在舞台上用粗俗的腔调念出关于崇高的事物、关于自由、关于理想、关于纯洁的爱情这样一些响亮的诗句时，这种粗俗的朗诵就会象小市民穿的舞会盛装一样令人感到难受或者好笑。

“字母、音节、单字等等并不是人凭空想出来的，而是由我们的本能、动机、天性，由时间、空间以及生活本身所暗示的。

“疼痛、寒冷、喜悦、惊惧等感觉在每一个人身上，在每一个孩子身上都可以激起同样的声音表情；比方说，A－A－A这个音，就是由于我们沉浸于惊惧或欢乐中，自自然然从我们心里冲出来的。

“组成单字的每一个音都有自己的灵魂、自己的本质、自己的内容，这一切，说话的人都应当感觉到。如果单字和内心生活没有什么关连，而是形式地、机械地、无生气地、冷漠地、空虚地讲出来的，那它就跟脉搏已经停止跳动的死尸没有两样。活的字有其一定的面目，因而必须保持它原来的样子。

“要是谁感觉不到字母的音的灵魂，他也就感觉不到单字的灵魂，也就感觉不到词句、段落的灵魂。

“当我认识到字母不过是音的标志，而这些音都要具有一定的内容以后，我就自然而然给自己定出一个任务，就是要研究这些音态，以便更好地赋予它们以内容。

“我有意识地回到基础知识上面来，开始分别研究每一个字母。我发现从元音开始比较容易些，因为在歌唱中已经把它们练得很纯熟了。”

19××年×月×日

“你们懂不懂得，我们的情感是怎样通过A－A－A的清晰的音而从心里流露出来的？这个音是和某些深刻的，要求从内部、

从心灵深处自由地飞出来的内心体验相沟通的。

“但有一种A－A－A，它比较喑哑和沉闷，不能自由地流露出来，而是留在心理，不吉祥地作响和共鸣着，仿佛是在窑洞和坟墓里似的。也有一种阴险的A－A－A，它从内部急转而出，就象钻子般旋到交谈者的心里去。还有一种快乐的A－A－A，它象火箭那样从心里飞出来。最后，有一种沉重的A－A－A，它象铁秤锤般往里边沉，就象要沉到井底去似的。〔11〕

“你们难道没有感觉到，我们心灵的一小部分就是经由这些声浪流露出来的么？所有这些元音都不是空空如也，而是饱含着精神内容的，我有理由来说：在这里面，在它们中间有着人的心灵的一小部分。

“我用同样的方法认识到（感觉到）其他各种元音的音态，随后就转过来研究辅音了。

“这些音还没有在歌唱中练得纯熟，因此研究它们就更为复杂了。

“当我听说意大利的著名男中音巴……〔12〕在用元音练唱时嗓音微弱，只有在他把元音和辅音联起来的时候，音量才大大增加，——当我听说这件事以后，我更清楚地了解到我的新任务的意义。我开始来探究这个现象，可是并没有得出所期望的结果。不仅如此，它还使我认识到，我的辅音无论是单独唱或者和元音联起来唱，都听不出来。为了想了解怎样才能使我在唱所有的音时都听得出来，我下了很大一番功夫。

“从这时候起，我的注意力就完全集中在辅音上面〔13〕。

“我注意自己和别人所发出的辅音的音响，观摩歌剧，参加音乐会，倾听歌唱家们演唱。我发现了什么呢？原来连他们当中最优秀的人都跟我所经历过的完全一样，由于辅音唱得拖沓，或者由于漫不经心而没有把它们全部唱出来，咏叹调和罗曼斯就变成单纯的练声了。

“〔伏尔康斯基的〕《富于表现力的语言》这本书里写道：

‘元音是河，辅音是岸，所以应当巩固后者，使它不至于发生泛滥的现象。’

“而辅音除了具有指引元音的作用以外，有些还会发声。

“Б、В、Г、Д、Л、М、Н就是这种发声的辅音字母。

“我当时就是从这些音着手的。

“在这些音里，可以清楚地辨别出一种几乎象元音那样的乐音。所不同的只是这些音不是通行无阻地发出来的，而是在各个不同的部位遇到某种障碍物的阻碍，从而得出相应的色彩。当阻碍着声音积累的这种障碍物“爆破”时，音就冲出来了。比方说，在发Б这个音的时候，积累起来的“音响”被紧闭着的嘴唇所遏阻，嘴唇就赋予音以它所独有的色彩。当障碍物爆破时，音就自由地发出来了。无怪乎把这个音以及和它相似的一些音称为‘爆破音’〔14〕。在发В这个音时，由于下唇挤压上牙，也发生了同样的过程。

“在发字母Г的音时，由于舌头后部挤压硬颚，同样的现象又重复了。

“在发字母Д的音时，舌尖抵住上门牙的末端，造成挤压。

“在发上述的那一切辅音时，爆破发生得很急很快，积累的空气和乐音一下子就冲出来。

“在发Л、М、Н等辅音时，这个过程就进行得很和缓，而且在嘴唇的挤压松开时（字母М），在舌尖抵住上门牙的末端时（字母Н），或者在舌尖微向后卷去抵住上牙床时（字母Л），稍稍拖延一下。这种拖延造成加强的音响。无怪乎这些辅音（Л、М、Н）称为响声辅音。

“但有一些辅音，它们不但由于喉腔音响的积累而发声，同时还作嗤嗤声（字母Ж）或兹兹声（字母З）。这些辅音也是在舌头中部反抵门牙（字母Ж）或是舌尖抵住上下门牙的末端几乎使两者联而为一（字母З）所造成的挤压爆发时冲出来的。

还有一种辅音，它们不发声，却传出某种噪音和空气的振

动，而且伸延很久。我指的是Р、С、Ф、Х、Ц、Ч、Ш、Щ等字母〔15〕。

“这些噪音加到辅音字母的音响上，〔赋予〕它们以色彩。

“此外，大家都知道，还有一些爆破的辅音，即К、П、Т。它们并不发声，而是急剧地落下来，仿佛铁锤敲在铁砧子上头似的。就在这时候，它们把后面的元音推出来。

“ “当音联在一起构成音节或完整的单字、词句的时候，它们的音态自然就变得更加宽敞，因而也就可以容纳更多的内容。

“比方说，你们就来念：Буки-Аз-Ба 。”

“我的天啊，”我心里想，“要重新从字母学起。我们得经历第二童年——演员的童年：Буки-Аз-Ба !”

“Ба-ба-ба …”我们象一群绵羊似的，一齐咩咩叫了起来。

“瞧，我要把你们发音的结果写在纸上，”托尔佐夫要我们停下来。

他用蓝铅笔在纸上写了“пбА”，就是说，开头的音是不清楚的，而且对于这个辅音字母说来并不是典型的，既有那难听的弱“п”，也有那爆破的、但完全不发声的弱“б”。它们还没有让人听清楚，就匆匆地沉没到野兽嘴巴那样大而开敞的、在音响上单调而空虚的、刺耳的А这个音里而消失了。

“我需要另一种音，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，“开朗的、清晰的、豁达的Ба-а……，要这样的一种音，它能够传达出意外欢乐的情绪和那富有朝气的祝词，由于这种祝词，心就会更厉害、更快乐地跳动起来。你们听着：Ба！你们可以感觉到，在我的内部，在我的心灵深处，那个有声辅音б是怎样产生和怎样沸腾起来；我的嘴唇怎样勉勉强强遏住了音的冲击；最后，障碍怎样被突破了，从那打开的嘴唇中冲出了豁达的、豪放的、温和的А音，这就象打开那好客之家的大门，主人从门内飞奔出来，伸出两臂欢迎你，仿佛迎接贵客。Б-б——А-а-а！难道你

们没有在这声叫喊里感到我心灵的一小部分和那快乐的音一道飞到你们心里去么？

“这里是同样的ба音节，但在性质上却完全不同。”

托尔佐夫沉闷地、黯淡地、抑郁地发了这两个音。这一次б的音响令人想起了地震前地下的轰隆声；嘴唇并没有象好客的主人伸出来的两臂那样豁然大开，而是缓慢地开启，仿佛是有某种疑虑似的。а音不象第一次那样响得快乐，它听起来很没有光彩，没有共鸣，仿佛陷到心里去，得不到痛快的发泄。代替这种发泄的，是从嘴唇里发出的微作嗞声的空气，有如从那敞开着的盛菜的大盆子里冒出来的一股热气。

“对于ба这两个音所组成的音节，你还可以想出极其多种多样的念法，每一种念法都会表现出人的心灵的一小部分。象这样的音和音节在舞台上是有生命的，而发音萎靡、冷漠、机械的那些人却跟死尸一样，从他们身上感觉到的不是生命，而是坟墓。

“现在试试看把一个音节发展成包含三个音的：бар，бам，бах，бац，бащ…。情绪怎样随着每一个新的音而发生变化，每一种新的和声又是怎样从心灵的各个不同的角落把我们情感的某些片断吸引出来啊！

“如果把两个音节联起来，那么容纳我们情感的容积还要增大：баба，бава，бажа，бака，бама，баки，бали，баю，баи，бацбац，бамбар，барбуф。”

我们一起跟托尔佐夫念着这些音节，并且自己还组成了一些音节。也许，这是我有生以来第一次认真地来倾听它们的音响，并且领会到这些音响在我们口里是多么破碎，而在托尔佐夫口里却多么完整。他就象美食家那样，沉醉于每个音节和每个音的馨香之中。

整个房间里充满了各种各样的音。它们互相撞击，互相抵触着，但还是达不到悦耳动听的地步，尽管我们热望能够达到这一步。跟我们微弱而嘎哑的元音和乱杂的辅音对照之下，托尔佐夫

的那种唱出来的元音和响亮的辅音显得明朗而清脆，在房间的各个角落里振动着。

“多么简单而又多么困难的课题啊！”我心里想。“越是简单而自然，就越是困难。”

我瞧了一瞧阿尔卡其·尼古拉耶维奇的脸：他脸上闪耀着光辉，这是尝到音的滋味，陶醉于美好事物的人才能具有的。我把视线转移到我的同学们的脸上，看到他们那种近乎滑稽相的阴晦而僵硬的脸孔，我差一点笑出声来。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇发出的音使他自己和我们听着的人都感到高兴，而我们硬挤出来的嗄哑的音，却使我们自己和听着我们的人大为伤心。

神采奕奕的阿尔卡其·尼古拉耶维奇，现在是骑上自己宠爱的骏马，奔驰于音节之中了。他把这些音节组成了一些我们熟悉的单字和他自己发明的新字。他开始由单字造出句子。他念了一段独白，然后又转到个别的音、音节和单字上。

当阿尔卡其·尼古拉耶维奇沉醉在音里的时候，我注视着他的嘴唇。它使我想起了铜管乐器那安装得很精密的舌门，在启合时都不会漏气。由于这种数学般的精确，音就来得格外清晰和纯正。在托尔佐夫所锻炼出来的这种完美的发音器官中，嘴唇是以一种令人难以置信的轻快和精确，进行着发音工作的。

我的就不是那样。我的嘴唇就跟不高明的工厂所制造出来的廉价乐器的舌门一样，总是闭得不够紧密。它们会让空气跑进去；它们会岔开去，不能很好地密接。其结果，辅音就没有那种必要的清晰和纯正的性质。

我的嘴唇的发音机能没有得到很好的锻炼，它离开完美的程度还远得很，就连讲得比较快都不可能。音节和单字就象河岸上松软的土壤那样被冲坏了，塌下来，散开去，于是就经常发生元音的泛滥现象，舌头也因而转动不灵。

“当你们能象我现在所理解的那样来理解这一点的时候，”

〔阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，〕“你们自己就会自觉地想望训练和发展唇、舌以及能够精确修饰辅音的那一切部位的发音机能。

“著名的女歌唱家和教师波莉娜·维阿多讲过，应该‘avec le bout des levres’（‘用嘴角’）来唱歌。所以要加紧发展唇的发音机能。在这个过程中，肌肉起着很大的作用，这些肌肉需要长时间有系统地加以训练。

“现在我不去谈论这项工作的详情细节。在‘训练与练习’中你们将会晓得这一点。

“现在，趁着还没有下课，我再向你们指出一种应当加以提防的普遍缺点，这种缺点在人们说出由两个或两个以上的辅音和元音字母联成的音节时，常常可以遇到。

“下面所说的就是这些错误。许多人发音时，元音是从发音器官的某一个部位产生，辅音却从完全不同的部位产生。因此辅音就不得不打出一条‘通道’，从底下什么地方推到上面来，以便跟元音联成总的和声。

“结果发出来的就不是由两个音组成的一个完整的音节：Ба，Ва，Да…，而是发自不同部位的两个音。例如，他们不去直截了当地发出Ба这个音节，先是闭口发出哞哞声：гммм…。接着，那响亮的А-а-а…的音从喉咙通到嘴唇，在慢吞吞地冲开嘴唇后，飞了出来，这样就形成了гммм——буА。这是不正确的、拙劣的和粗俗的。

“辅音的音响必须在产生元音的那个地方积累和共鸣。就在那里，元音和各种辅音渗合起来，融成一片。在突破嘴唇后，这些音从嘴里吐出，在元音应该发生共鸣的那个部位发生共鸣。

“在发音器官的各个不同部位产生的那些乱杂的元音是不好的，从发音器官的各个不同部位推出辅音，也是不好的。

“和打字机作个比较。打字机上字母的排列地位虽然不同，但所有字母都是打在同一的位置上，而在纸上留下痕迹。”

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续自己的讲述。他说：

“领会了练声、吐词、发音的主要规律以后，每到晚上，我就用各种不同的音哼着，或者就联成歌词来唱。

“然而远不是所有辅音都进行得很顺利。有许多音，例如嘘音、咝音和卷舌音，我就弄不好。显然，这应该归咎于我不得不加以适应的那种生成的缺陷。

“首先应该懂得，要使嘴、唇、舌处于什么样的状况，才能产生正确的辅音。于是我就向‘模特儿’请教，就是说，从我的学生当中请了一位吐词清楚的来帮忙。

“他是一个很有耐性的人。这就使我能够一连好几个钟头看着他的嘴，观察他的唇、舌在发出我自认在我是不正确的那些元音时的形状。

“我当然知道，两种完全相同的说话方式是不会有的。每一个人无论如何总得按各自的方式去适应本身的条件。不过我还是设法把我从我的‘模特儿’那里看出来的东西搬到自己身上来。

“但任何忍耐都是有限度的：挑选出来供我观察的那个学生忍受不住了。在各种托辞下，他再也不到我这里来了。

“于是我只好去找一位有经验的吐词女教师，和她一起研究。

“复述我在这些课上所获得的东西，不属于我今天的任务之列。到时候，吐词方面的专家会告诉你们这方面所需要知道的一切的。

“暂时我只就我个人经验提供给我的东西谈谈几点看法。

“当时我首先了解到，光是用上课那几点钟时间来练声和矫正吐词是不够的。

“练声课完全不是为了让学生们仅仅利用这个时间来进行练声或矫正吐词的练习。上这门课的时间，应该完全用来领会那些

必须在‘训练与练习’课上进行的练习方法，这些练习开头要在有经验的教练监督下进行，到后来就独立地在家里和其他一切地方，即在自己日常生活中进行。

“当这种新的方法还没有在我们心里生根的时候，不能认为已经掌握了它。我们应当留心使我们在舞台上和在日常生活中时时刻刻都说得正确而美丽。只有这样，习惯才能养成，才能变成第二天性，使我们在舞台上表演时不必把注意力分散到吐词上面去。如果扮演恰茨基或汉姆莱脱的演员，在表演时都得去注意自己声音中的各种缺陷和不正确的说话方式，那他就难望实现自己创作的主要目的。所以现在我奉劝你们，在最初两个学年中，要完全达到吐词和练声的基本要求。至于那种微妙的说话艺术，那种能帮助你们艺术地、美妙地和精确地把那些难以捉摸的思想感情色调表达出来的说话艺术，就需要你们毕生去研究了。

“我是那么醉心于练声，甚至忘记了我的探索的主要目的是舞台言语和朗诵手法。

“但我一想起了这些，就极力设法象以前学唱时那样来说话。奇怪得很，音溜到‘zatiloc （后脑壳）去了，我怎么也没有办法把它拉到‘morda’（鼻面）上来。当我终于做到了这一点的时候，我的说话声音和说话方式又变得不自然了。

“‘这说明了什么呢？’我迷惑地问我自己。‘大概说话应该不同于唱歌吧。难怪职业歌唱家也是这样做法——他们唱歌是不同于说话的。’

“对这个问题的详细查问和多次谈话使我了解到，许多声乐家所以这样做，是为了使自己唱歌声音的音色不至于在说话时受到损伤。

“不过我认为，对我们演员说来，这是一种多余的谨慎；因为我们之所以练唱，正是为了说得有声有色。

“在领会这个道理之先，我曾经多方探究这些问题。在这方面，一件偶然的事情给了我启发。有一位著名的外国演员，因为

声音好、吐词和朗诵得法而受到赞誉，他对我说：‘一旦声音练得对了，就应该完全象唱歌那样来说话。’〔16〕

“从这时候起，我的探索得到了明确的方向，于是就很起劲地干起来了。唱歌和说话轮流进行：我唱了一刻钟，说了一刻钟，接着再唱，再说。就这样进行了很久，但我还是得不出什么结果来。

“‘这也并不奇怪！’后来我这样认定。‘一天到晚说话都说得不正确，只有那几个钟头说得正确，这算得了什么！我一定要时时刻刻经常注意自己，注意练声！要把生活变成连续不断的课！这样我就不再会说得不正确了。’

“养成这方面的习惯并不那么容易，但我尽我的注意力所能坚持的做了。

“最后，我感到自己的说话和以前有所不同。某些个别的音，甚至是整个句子开始说得很成功了，我觉察到，正是在这种瞬间，我把在练声中所领会到的东西，运用到谈话里来了。这时候，我说话就象唱歌那样。不妙的是这种说话方式并没有持续很久，因为声音老是要跑到软颚和喉咙里去。

“一直到现在还是有这样的情形。我并不认为我已经把自己的声音练得很好，使我在任何时候都能说得和我唱的时候一样正确了。在每一次演出或排演之先，我都得做一些练习，把声音调整好。

“然而，成就却是毫无疑义的。这就是：我学会了在任何时候都能迅速、轻易、随意地把声音引到面罩上来，在唱歌时这样，在说话时也是这样〔17〕。

“我的探索最主要的结果是：在我的说话中出现了音响的不断的线，它跟练声中所得出来的线一样，没有这种线，就不可能有真正的言语艺术。

“这正是我长久所追寻的，我时刻所憧憬的东西，它们使普通的口语，特别是崇高的、朗诵的言语具有美和音乐性。

“现在，我从自己的实践中了解到，只有当元音和辅音本身都很动听（就象它们在声乐艺术中那样）的时候，言语中这样的线才能产生。如果元音很动听，跟在后边的辅音却不顺耳，那就会形成一种裂口，形成一种真空状态，结果就不会有不断的线，而只有支离破碎的音响和叫喊声了。不久以后我还了解到，不单是有声辅音，就连其他辅音——噪音辅音，即咝音、С音、З音、Ц音、Х音、Р音——都应该以各自的声音和噪音来参加创造不断的线。

“现在我所说的话，有的时候在歌唱，有的时候在鸣响，有的时候在嗤嗤作声，有的时候在‘大声吆喝’，我就用这样的方法来创造不断的线，随着所发出的元音以及有声和无声辅音而变换声调和色彩。

“我还来不及为自己达到的成就高兴，失望又到来了。

“事情是这样：歌剧部门中（我现在继续在那里工作）我的学生们受到了某些声乐家和音乐家的严厉批评，因为他们贪求辅音的发声，不去直截了当地唱出一个Б、В或М、Н，竟唱出好几个这样的音，诸如Ббб，Ммм、Ннн之类。由于这样延长，辅音的音响就侵犯了元音的音响。

“在这种情况下，在响度上比元音为小的辅音，却占了一个音符的大部分，这也影响到歌唱中的旋律。

“那些声乐家所猛烈批评的，正是这种辅音吞食元音的现象。

“当然，歌唱者的这种做法是错误的。唱出和说出Б、В、М、Н等等字母的时候，应当只用一个音，而不是好几个音。如果这可以被容许的话，那也只能在初期，即刚开始研究辅音的时候。所以无论在唱歌方面或说话方面，我都不维护这种方式。

“不应该说‘Бббыттьиллиннебыть’。这种拖拖拉拉的吐词令人想起‘牛皮糖’。辅音应该发声，但不应该侵犯元音的地盘，元音不应该为了辅音的缘故而萎缩。要让每一个音都有它一

定的位置和发声的时值。

“关于我探索的经过，我已经对你们谈了很多，在这探索阶段快要结束的时候，我还没有达到在我们的行话中称为感觉单字或者是感觉词句的那个地步，但是无疑地，我已经懂得音和音节的发声了。

“可能在很长一个时期内，专家们会猛烈地批评我在自己探索中所走过的道路和我所达到的结果的。由他们吧！我的方法是从实践中，从经验中取得的，它的结果是存在的，随时都可以接受检验。

“这样的批评将有助于舞台声音训练及其教授问题的探讨，对于矫正吐词以及音、音节、单字的发音也将有所帮助。

“上一课我已经告诉你们各项有关的问题，我想可以认为你们已经有足够的准备，为唱歌和话剧中的说话，而自觉地开始练声和练习吐词了，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇结束了自己的课。

这时候，拉赫曼诺夫陪同那位新的吐词教员走了进来，接着把他介绍给我们。休息了一会，他就跟安娜斯塔西雅·乌拉狄米诺芙娜一起给我们上了第一课。

我要不要做这堂综合课的记录呢？我想不必。课上所讲的就跟别的学校和音乐专校通常所讲授的一样，不用我说大家也都可以知道。所不同的只是吐词的矫正是在两位教员共同监督下进行，而且按照声乐家的指示马上引用到练声里来。相反地，声乐方面的要求也立即转用到说话里去。

2. 言语及语法

19××年×月×日

今天剧场观众厅里挂着一个字牌，上面写着：

阿尔卡其·尼古拉耶维奇照例对我们达到课程的新阶段表示祝贺，然后说道：

“在上一课中，我已经对你们讲过，必须感觉到字母和音节，触摸到它们的灵魂。

“今天我们对于整个单字和词句，也应该这样来说。你们不必期待我来作这个题目的讲演。将来你们可以从专家的课上听到。不过我现在要告诉你们一些我从实践中获得的和舞台言语艺术有关的东西，以便指引你们去研究‘语法’这一新的课目。

“论述语法和语言的好书相当多，要仔细地加以研究。演员是应该完全懂得自己的语言的。在舞台上，如果细致的体验都是用拙劣的说话方式表达出来的，那么这种体验又有什么用处呢？第一流的演员不应该去演奏走调的乐器。在这个领域中，我们也是需要科学的。不过要巧妙和适时地来利用它。对于一个新手，决不能在他还没有掌握到基本的舞台技艺的时候，就先让他的脑袋塞得满满的，然后去作第一次登台表演。这样他将会茫然失措，他将会忘掉科学，或者相反地就只会想到他自己而忘掉舞台。只有在科学与艺术相辅相成的情况下，科学才能够帮助艺术。

“在初期你们需要基础的和很好地适应我们专业的教科书。我认为最合适的要算是伏尔康斯基那本《富有表现力的语言》了，这本书既写得好，又适合演员的需要，它是根据泽尔萨特、鲁兹博士、古特曼、斯特宾斯等人的书编成的[1]。这本书在我们的学校里已被采用来供低班生阅读。我将要一直以这本书为依据，而在我们开始上舞台言语课的时候，就要引用这本书里的某些例子，并且摘录一些东西。”

沉思片刻以后，托尔佐夫继续说：

“我不止一次地提醒过你们，每一个人，一走上舞台，一切

就都要从头学起，他要学习怎样观看，怎样走路，怎样动作，怎样交流，最后要学习怎样说话。大多数人在实生活中话说得拙劣而庸俗，但自己却没有觉察到这一点，因为他们已经习惯于自己的缺陷了。我并不认为你们在这方面有所例外。所以，在着手当前工作之先，你们必须认识到自己说话中的缺陷，使你们永远改掉演员中间常有的那种习惯，就是经常借口自己平时说话不正确，而为自己在舞台上更拙劣的说话方式作辩护。

“在舞台上说话总是处于一种比在实生活中更加拙劣的状态。在绝大多数的情况下，演员在剧场里只能做到相当好地或者不够好地向观众报告剧本的台词。但就连这一点，也都做得很拙劣，很程式化。

“原因很多，第一个原因是这样的：

“在生活中，人们总是为了某一种目的和任务，为了某一种必要，为了真实的、有效的和恰当的言语动作而说出所需要说的，所愿意说的〔2〕。甚至在某些场合不加思索地大讲空话，常常也有某种目的——为了消磨时间，或者为了引人注意等等。

“在舞台上就不是这样。在那里我们说着剧作者指定我们说的别人的台词。这种台词常常不是我们所需要说的，所愿意说的。

“此外，在生活中，我们说的是我们在自己周围确实见到或者在心里见到的东西，是我们真正感觉到、真正想到的东西，是存在于现实中的东西，我们在这些东西的影响下说话。在舞台上，我们却被迫来说些不是我们亲自见到、感到、想到的，而是我们所扮演的角色见到、感到、想到的东西。

“在生活中我们晓得怎样来听，因为我们有这个兴趣或者这个需要。在舞台上，在大多数场合，我们只是假装注意，做出在听的样子。在那里我们没有实际的必要去探究别人的思想，去领会别人的话语——也就是对手的和自己角色的话语。我们不得不强迫自己这样做。可是这样强迫的结果往往就是做作、匠艺和刻

板。

“此外，还有一些令人苦恼的、破坏真正活的交流的情况。这就是：由于在排演中和多次演出中经常重复某些台词，这些台词变成了顺口溜，它们的内在内容从字句中飞掉了，留下的只是机械的声音。为了使自己具有立足舞台的权利，在舞台上总得做点什么。而在填补角色的内在空虚的各种手法中，机械式地背诵台词是一个重要的手法。

“其结果，许多演员就养成在舞台上机械式地说话的习惯，也就是无思想地讲出那些背得烂熟的台词，一点也没有去思考这些台词的内在实质。这种习惯愈发展下去，机械式的记忆就愈加强；它愈是加强，在舞台上死背台词的习惯也就愈变得牢不可破了。

“这样就逐渐形成了一种特别的、匠气十足的舞台腔。

“在实际生活中也有机械式的讲话，例如：‘您好？’‘好，很好。’或者是‘再见，祝您健康！’之类。

“这种机械式的言语在祷文中表现得特别强烈。例如，我有一个朋友，他只是到了成年时期，才知道‘богородица，деварадуйся’①不只是两个字，而是三个字。

“当一个人机械地讲出这些话语的时候，他心里想着什么，感觉到什么呢？他什么也没有想，一点也没有感觉到这些话语的实质。这些话刚从他口里说出来，他就被别的思想感情引开了。教堂里的执事也完全是这样的。当舌头机械地唱着赞美诗的时候，他心里却在想着自己的家事。在学校里也可以看到这种情形：学生嘴里答着记得烂熟的功课，他心里想的却是老师会给他多少分数。在剧场里我们也可以看到同样的现象：演员嘴里讲着台词，心里却在想着旁的事情，他滔滔不绝地讲着，为的是去填

① “деварадуйся”为“дева”（贞女）和“радуйся”（你高兴吧）的复合字。

补角色中空虚的、没有体验到的部分，为的是总得用点什么来吸引观众的注意力，使他们不至于发闷。这时候演员只是为说话而说话，为了不至于停下来而说话，既不顾到声音，也不顾到话语的含意，所关心的只是怎样来使说话过程进行得生动而热烈。

“在这种演员看来，角色的思想感情等于前娘生的儿子，台词才是他们的亲生子。在初次读剧本时，他们觉得自己和对手的每句话都很新鲜有趣，都是需要的。可是在听惯了以后，在排演中说腻了以后，这些话就失去了实质和意义，不再留在说话者的意识里和心里，而只留在舌头肌肉上面了。从这时候起，这种演员对自己或别人在说什么都不觉得重要了。重要的是把台词说下去，使得不至于有间断的情形。

“还有这样一种荒谬的事情：演员在舞台上不去听完别人对他讲的话或者对他发的问题，不让别人讲完最重要的思想，就急急忙忙把对手的话打断了。也有这样的情形：由于说得太急，台词中最重要的字眼没有传到听的人的耳朵里去，于是整段话都失去意义，使对手对答不上来。他想再问对手，但这样做是徒然的，因为他自己也不理解他所要问的东西。这一切不真实就造成了程式化、刻板化的表演，从而破坏了对所说的话的信念和体验本身。更坏的是演员有意识地拿台词作不正当的用途。大家知道，我们中间有许多人利用台词来对观众炫耀自己声音的美，炫耀自己的吐词、朗诵手法和发音技术。这种演员对待艺术的态度和乐器店掌柜不相上下，他们在各种各样的乐器上灵活地弹奏着乐曲中某些复杂的、速度很快的段落，并不为了表达作曲家的作品以及自己对这些作品的理解，而是为了显示货品的质量。

“许多演员也用各种复杂的音韵来装饰自己的声音。他们渲染各个字母和音节，把它们拉长，或者是加强，都不是为了动作和表达自己的体验，而是为了卖弄嗓子，为了来搔搔观众的耳鼓膜，使他们惬意一下。”

19××年×月×日

今天的课是关于潜台词的。

“什么是潜台词？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问我们，接着他自己就回答道：

“这就是角色的并不明显的、但内心感觉得到的‘人的精神生活’，它在台词字句底下不断地流动着，随时都在给予台词以根据，赋予台词以生命。潜台词包含着角色和剧本的各种各样的内在线索，这些线索是由有魔力的和别的‘假使’，由各种各样的想象虚构、规定情境、内部动作、注意的对象、大大小小的真实和对这些真实的信念、适应及其他〔元素〕交织而成的。这就是使我们说出角色台词的那个东西。

“所有这些线就象组带中的各条细线一样错综地交织在一起。它们就以这样的形式穿过整个剧本，趋向终极的最高任务。

“情感一贯串到潜流似的潜台词的整条线索里去，剧本和角色的贯串动作就产生了。它不仅由形体动作，而且由言语表达出来，因为不仅可以用身体来动作，而且也可以用声音、话语来动作。

“在动作领域中称为贯串动作的东西，在言语领域中我们就称为潜台词。

“任何一个字眼，如果不是发自内心，而是孤立地、零散地说出来，那它只不过是简单的外加的称谓，这一点是用不着说明的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。

“由这种外加的称谓组成的台词，只是一连串空洞的声音。

“就拿‘люблю’（‘我爱’）这个字眼来作为例子。它在一个外国人听来，会由于声音结合得不合他的习惯，而使他发笑。对他说来，这个字眼是空洞无物的，因为它没有和那些激荡心灵的、美丽的内在概念融成一片。只有当情感、思想或想象使这些空洞的声音获得了生命时，对这些声音马上就会另眼相看，

而把它们看作富有内容的字眼。那时候，同样的‘люблю’这声音却能够燃起人的热情并改变他的生活。‘вперед’（‘前进’）这个字眼，如果是充满着爱国主义的感情，那它就能够使一大群战士不顾一切地冲上前去。最简单的字眼，如果传达着复杂的思想，是会改变我们整个世界观的。无怪乎语言是人的思想的最具体的表达者。

“语言能够激起我们的五觉。事实上，只要提到音乐作品的名称、画家的名字、好吃的菜或心爱的香水的名称等等，你马上就会记起这个字眼所说明的那些听象、视象、口味、香气或触觉。

“它甚至能够引起痛的感觉。例如，在《我的艺术生活》这本书里，就提到过这样一件事：有一个人谈到牙痛，而使听的人牙齿也痛起来了。

“舞台上不容有冷漠无情的话语。在那里，不需要那种无思想的——也就是无动作的话语。

“在舞台上，话语必须在演员心里、在他的对手的心里、而且通过他们在观众心里激起各种各样的情感、欲望、思想、意向、意象、视觉、听觉以及五觉的其他感觉。

“这一切都说明，语言、角色的台词之所以有价值，并不是由于它本身，而是由于它所包含的内容或潜台词。这一点正是我们走上舞台时常常忘记了的。

“我们也不应该忘记：一个已出版的剧本，当它还没有由演员们在舞台上演出，还没有由他们注入活的人的情感的时候，它还不是一部完成的作品；写好的乐谱也完全一样，当它还没有由乐队在音乐会上演奏出来的时候，它还不是一个交响曲。

“只有当人们——交响曲或剧本的表演者——借自己的体验从内部赋予所要表现的作品的潜台词以生命的时候，在这部作品里，同时也在演员自己心里，才显露出作品所要表达的精神实质。创作的意义就在潜台词上。没有它，任何台词在舞台上都不会有什么作用。在创作的时候，台词来自剧作家，而潜台词是来

自演员的。如果不是这样的话，观众就不必费力到剧场里来看演员表演，坐在家里读剧本就行了。

“只有在剧场的舞台上，才能够认识到一个戏剧作品的全部精神实质。只有在演出中，才能够通过剧本的潜台词感觉到剧本的真正的灵魂，而这种潜台词是由演员在演出中一次又一次地创造和表达出来的。

“演员应该给台词作出自己情感的乐谱，并学会用角色的话语把这种情感的乐谱唱出来。当我们听到活的心灵的曲调时，也只有在这个时候，我们才能够充分估计到台词的优点和它蕴藏的内容。

“你们已经从第一年的课程中知道什么是角色的内在的线，什么是造成体验的贯串动作与最高任务。你们已经知道怎样在自己心里创造这种内在的线，怎样借助于心理技术去激起体验，如果体验不能自然而然地、直觉地产生出来的话。

“这一切过程在言语部门中也是必须要有的。不过有一个重要的补充。必须用好几堂课才能讲完它。所以就等到下回再讲吧。”

19××年×月×日

“‘云’……‘战争’……‘老鹰’……‘紫丁香’……”阿尔卡其·尼古拉耶维奇用冷淡的语调念出了这些字眼，字与字之间都有很久的停顿。今天的课就是这样开始的。

“当你们听到这些声音的时候，心里发生了什么呢？就拿‘云’这个字眼来作例子。在我念出〔这个〕字眼以后，你们想起什么，感到什么，看到什么呢？”

我仿佛看到晴朗天空中的一朵很大的云彩。

马洛列特柯娃看到了一片很长的、横过整个天空的白色云幕。

“现在来看一看，当你们听到‘我们到车站去吧！’这句话

的时候，你们心里有什么反应。”

我想象自己离开了家，雇了一辆马车，驶过狄米特洛夫卡街、街心花园和迈斯尼茨卡街，穿过许多巷子，到了萨多瓦街，不久就在火车站里了。普希钦觉得自己在月台上走着。至于威廉密诺娃，她在想象中早已赶上开往克里米亚的火车，先后来到雅尔达、阿鲁布卡和古尔朱弗了〔3〕。我们每一个人把自己的内心视象讲给托尔佐夫听了以后，他又对我们说：

“可见我刚刚说出几个字眼，你们就已经能够在想象中做出这些字眼所说明的事情了。而且，你们把我所说的那个短句在你们心里所引起的各种反应，讲述得多么详细！

“你们是怎样利用声音和语调来描绘出一些视象，努力设法使我们也用你们的眼睛看到这些视象！你们是怎样煞费苦心地来选配色调啊！你们是多么想望把词句塑造得美丽些啊！

“同时你们也注意到，要使你们所表达出来的画面和蓝本相似，也就是和想象中的火车站之行在你们心里所引起的那些视象相似。

“如果你们在舞台上也能经常这样注意去完成这种正常的过程，在说出台词的时候也能这样透彻理解到它的精神实质，那你们很快就可以成为伟大的演员了。”

过了一会，阿尔卡其·尼古拉耶维奇开始用各种不同的方式来重复‘云’这个字眼，同时问我们，他所说的是什么样的云。我们都或多或少地猜到了。云在我们的想象中一会儿是轻烟，一会儿是怪诞的幻影，一会儿是可怕的乌云，诸如此类。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇是怎样，是用什么来表达这个形象的呢？是用语调、面部表情，用他自己对所描绘的东西所抱的态度呢，还是用他那双往天花板上去寻找和观察那些不存在的形象的眼睛呢？

“用这，也用那，甚至还用第五种，第二十种办法！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我们说。“你们去问天性、下意识和直觉

吧，我还不知道它们是怎样、是用什么来向别人传达自己的视象的。我不喜欢而且害怕过分肯定地来谈那些不是我之所长的问题。因此，我们还是不要去干涉下意识的工作，顶好还是学会吸引我们自己的有机天性去从事创作，使我们的发音器官和别的体现器官变得敏锐而易于感应，借它们的帮助来表达我们的内心情感、思想、视象及其他。

“借话语的帮助来向人表达‘老鹰’、‘紫丁香’、‘云’之类比较明确的概念，是并不困难的。如果要来表达‘公理’或‘正义’之类含有抽象概念的字眼，那就难多了。研究一下在说出〔这些字眼〕时内心所发生的变化，一定是很有趣的。”

我开始想到这两个词，让自己去领会它们在我们心里所引起的感觉。

开头我是茫然失措了，我不知道该去注意什么，该去抓些什么才好。因此，思想、情感、想象及其他内部元素就东奔西窜起来，忙着去寻找什么东西。

智慧企图来探究这两个词所提供的题目，企图把注意力集中在这个题目上面，更深入地去理解它的本质。我仿佛看到了一种巨大的、重要的、光明的、崇高的东西。但这些形容词也没有明显的轮廓。随后我又想起了表明“公理”和“正义”这两个概念的某些公式和通用定义。

可是枯燥的公式既不能使我满意，也不能使我激动。在我的心灵深处，有某种情感闪现了一下，又立即消逝了。我想抓住它，但又没有能抓到。

要有一种比较可以感觉得到的东西，把抽象概念确定下来才行。就在内心探索和奔窜的这一重要关头，想象比我内心所有其他元素都更先出来响应了，它开始给我描绘出一些视觉形象。

可是怎样来想象“公理”和“正义”呢？可不可以借助于某些象征、譬喻和标记呢？我的记忆搜寻遍了可以用来体现公理和正义的概念的各种陈腐的形象。

我忽而想到一个手里拿着天平的女人的身姿；忽而想到一本打开了的法律书，一只手指指着书上的某一段文字。

但这同样没有使智慧或情感得到满足。于是想象又连忙提供一些新的视觉形象。它使我仿佛看到一种建立在公理和正义的基础上的生活。表明这种幻想要比表明无形的抽象概念来得容易。对实际生活的幻想是比较具体，比较可以理解，比较容易捉摸的。这种幻想比较容易给你看到，而看到就等于感觉到。这种幻想比较容易使你激动，它会自然而然地把你导向体验。

我想起了自己所经历过的一件事情，它和想象所描绘的情境极为相近，于是，“正义”的〔概念〕获得了〔一定的〕表现形式。

当我把我的这些自我观察讲给托尔佐夫听了之后，他做出了这样的结论：

“我们的天性是这样安排的：当我们和别人进行言语交流的时候，我们开头是以内心视觉见到所谈的东西，然后才说出我们所见到的。如果我们在听着别人说话，那么我们就是先以耳朵来领会对我们所说的，然后才以眼睛见到我们所听到的。

“听，在我们的语言中是意味着见到所说的，而说，就等于在描绘视象。

“话语对于演员不单纯是音响，而是形象的刺激物。因为当你们在舞台上进行言语交流的时候，与其说是对耳朵说话，不如说是对眼睛说话。

“这样，你们从今天的课中已经认识到，我们需要的不是普通的、而是带插画的剧本和角色的潜台词。

“怎样在自己内心中创造它呢？

“这一点下回再谈。”

19××年×月×日

今天上课的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇把苏斯托夫叫出来，要他朗诵一点什么。可是苏斯托夫拿不出什么节目。

“那么，你就到舞台上去讲一讲下面这样几句话或者甚至是一个完整的故事：

“‘我刚才到过伊凡·伊凡诺维奇家里。他的心境非常不好，因为他的妻子离开他走了。我就到彼得·彼得罗维奇那里去，告诉他这件事情，请他帮忙去安慰这个可怜的人。’”

苏斯托夫说了这些话，但说得并不成功，于是阿尔卡其·尼古拉耶维奇对他说：

“你所说的话我连一个字也不相信，同时我感觉不出，你需要而且愿意来说这些不属于你自己的话。但这也是不足为怪的。难道不先有那些想象虚构、有魔力的‘假使’以及规定情境所创造出来的意象，就能够把这些话说得很真诚吗？必须懂得这些意象，用自己内心的视觉看到这些意象。可是你刚才既没有懂得，也没有看到我对你所说的关于伊凡·伊凡诺维奇和彼得·彼得罗维奇的话所引起的那一切。你要想出使你有理由来说出这些话的那些想象虚构、有魔力的‘假使’和规定情境。此外，你不但要知道，而且还要设法清楚地看到你的想象虚构给你显明而形象地描绘出来的那一切。

“要是你能做到这些，那么要你说的那些别人的、指定要你说的话，就会变成你自己的、你所需要的、你所必不可少的了；那时候你就会知道，谁是这个给妻子抛弃了的伊凡·伊凡诺维奇，谁是这个彼得·彼得罗维奇，他们在哪儿生活，怎样生活，他们和你的关系怎样。〔当你〕以自己内心的视觉看到他们，想象出他们在哪儿生活、怎样生活、同谁一起生活的时候，伊凡·伊凡诺维奇和彼得·彼得罗维奇对于你就变成你想象中的真人了。不要忘记用你内心的眼睛仔细打量一下他们的住宅、房间陈设、家具、细小物件和环境。你也应该在想象中走进伊凡·伊凡诺维奇的家，再由他的家走到彼得·彼得罗维奇的家，然后才走到你必须去的地方，说出指定要你说的话。

“同时你应该看到你在想象中所要走过的街道，所要走进的

大门。一句话，你必须在你的内心视觉的银幕上创造出并看到你的一切想象虚构、一切有魔力的和别的‘假使’、一切规定情境、一切外部条件，因为要你讲的那些话所说明的伊凡·伊凡诺维奇家庭悲剧的潜台词，就是在这里面发展着的。内心视象会创造出气氛，气氛会激起相应的情感。你知道，在实际生活中，生活本身会把这一切都安排好，可是在舞台上就必须由演员自己来想办法。

“这样做并不是为了现实主义或自然主义本身，而是因为这是我们的创作天性、我们的下意识所必需的。它们需要那种尽管是虚构的，却可以置信、可以使它们活跃起来的真象。”

在找到了逼真的想象虚构以后，苏斯托夫又说了一次要他说的那些话，我觉得他说得好些了。

可是阿尔卡其·尼古拉耶维奇还是不满意，他说，这是因为说话的人在表达自己内心视象时没有想到要有一个对象，而没有对象，这些话就不可能说得使自己和听的人都相信有说出的实际必要。

为了帮助苏斯托夫，阿尔卡其·尼古拉耶维奇就把马洛列特柯娃派到舞台上去做对象，同时他对苏斯托夫说：

“你要做到使你的对象不仅能听懂这几句话的意思，而且能以内心视觉看到，或者大致看到当你在说这些要你说的话时，你所看到的东西。”

可是苏斯托夫并不相信这是可能的。

“不要去考虑这一点，不要去干涉你的天性，只要尽力设法去做所要求于你的事情就够了。重要的不是结果本身。它不能由你作主。重要的是你那想要完成任务的意向，是动作本身，或者更确切地说，是想要影响马洛列特柯娃、影响她的内心视觉的这一企图，因为这一次正是需要你去影响她的内心视觉。重要的是你的内心的积极活动！”

于是苏斯托夫向我们描述了他在试验中所经历过的感觉和体

验。

“我要举出我的感觉中的那些典型的瞬间，”他说。

“在和对象进行交流之前，我自己得先准备和整顿一下所要交流的材料，就是说，得先去领会所要传达的东西的实质，回想一下应该说到的事实，应该想到的规定情境，用内心视觉来再现相应的视象。

“当一切都准备好了，我就要着手体现的时候，我身上的一切都活动起来了：智慧、情感、想象、适应、面部表情、眼睛、手、全身都在寻找解决任务的适当途径，使自己和这种任务相配合。它们就象一个大乐队急忙调着各种乐器的音那样在准备着。然后我开始来注视自己。”

“注视自己？不是注视对象吗？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问他。“显然，你并不管马洛列特柯娃是否了解你，是否感觉到你的潜台词，是否以你的眼睛看到伊凡·伊凡诺维奇那儿所发生的一切情况和他的生活本身。就是说，你在交流时还没有负起把自己的视象灌输给别人这一自然的、必要的任务。

“这一切都暴露出你是缺乏积极活动的。此外，如果你真正想望交流，那你就不会象念独白那样去念台词，既不去看看你的对手，也不去适应她，就象你刚才所做的一样，本来，你应该有一些瞬间是用在等待上面的。你的对象需要有这样一些瞬间来领会所传达给她的潜台词和你内心的视象。这些东西不可能一下子就被领会到。这个过程必须分成几个步骤来进行：传达、停顿、领会，然后又传达、停顿、领会，类推下去。当然，在这样做的时候，应该注意到你所传达的一切是一个整体。在作为潜台词作者的你看来是自然的、明显的东西，在你的对象看来却是新的东西，需要加以辨认和领会。这样做是需要时间的。可是你并没有给人时间，由于你的这些错误，所以你就不能象在实际生活中跟活生生的人谈话，倒很象在剧场里念独白。”

最后阿尔卡其·尼古拉耶维奇使苏斯托夫所做的练习达到了

要求，把所感到的和看到的一切都传达给马洛列特柯娃。马洛列特柯娃和我们大家都在某种程度上理解到，或者更确切地说，感觉到他的潜台词。苏斯托夫自己十分高兴，大家都认为他今天不但已经认识到，而且已经感觉到向别人转达自己带插画的潜台词的视象这一工作的实际意义和真正性质。

“现在你们可以明白，什么是创造插画式的潜台词了，”下课时，阿尔卡其·尼古拉耶维奇这样说。

* * *

在回家的路上，苏斯托夫一直对我讲述他今天表演“关于伊凡·伊凡诺维奇”这一习作时的体验。看来，最使他惊讶的是他竟能完成了用自己的视象来感染别人这一任务，连他自己都不知不觉地把那些别人的、强迫他接受的、乏味的话语变成他自己的、他所需要的、他所必不可少的话语了。

“要是没有伊凡·伊凡诺维奇的妻子出走的事实，也就不会有故事，”他对我说。“既然没有故事，也就无从创造出它的带插画的潜台词。

“那时候也就不需要什么内心视象，也就没有什么可以对别人传达的了。

“要知道，伊凡·伊凡诺维奇的悲惨遭遇这一事实本身，是不可能仅仅用放光、动作或面部表情来传达的。需要言语。

“这样一来，指定要我说的那些别人的话语就变成我所必需的了！我爱上了它，把它当作自己的！我贪婪地抓住它，玩味和品赏每一个音，爱上每一种语调。这一次我之所以需要这些话语，并不是为了机械式地报告台词或炫耀自己的嗓子和语音，而是为了工作，使听的人懂得我所说的事情的重要性。”

“你知道吗，顶奇怪的是，”他继续眉飞色舞地说，“这些话刚一变成我的，我马上觉得自己在舞台上就象在家里一样。不知从什么地方自然而然地出现了沉着的态度，而且能够控制起自

已来。

“能够控制自己，使自己处于从容不迫的地位，而又能沉着地迫使别人等待，这是一种多么愉快的事情啊!

“我把一个个字眼送进对象的心里去，同时把一个个视象一起送进去。

“你应该比别人都能更好地估计我今天这种沉着和控制的意义和重要性，因为你知道得很清楚，我们俩都很害怕在舞台上停顿下来。”

苏斯托夫的讲述使我大为动心。我走进他家里，留在那里吃饭。

吃饭的时候，苏斯托夫叔叔照例问起他今天上课的情形。苏斯托夫把告诉我的话都对他说了。叔叔听着，微笑着，赞许地点点头，每次点头时都加上一句：

“对啊! 对啊! ”

随后，当苏斯托夫谈到某一个地方的时候，叔叔突然跳起来，使劲地挥舞着餐叉，大声喊道：

“完全正确! 是要感染，感染你的对象! ‘钻进他的灵魂里去’〔4〕，你就会受到更强烈的感染。你自己受到感染，也就能更强烈地感染别人。那时候，你的言语就更有刺激性! 为什么？这都因为它，我们亲爱的演员天性! 都因为它，我们的老爹，奇迹创造者——我们的下意识!!!

“它们会使死的东西动作起来! 而创作中的动作等于是机车上的蒸汽!

“动作——真实的、有效的、恰当的动作，是创作中最主要的东西，因而也是言语中最主要的东西!

“说话就是动作。这种动作是由于要把自己的视象灌输给别人这个任务而产生的。别人是否看到这些视象，这并不重要。天性和下意识会去照顾这一点。你的工作在于想望灌输，而想望就产生了动作。

“走到那些最可敬的观众面前，‘得拉—达—达’‘得拉—达—达’地空谈一阵走了，这是一回事。登台动作，这完全是另外一回事！

“前一种言语是演员的，后一种是人的。

“我们不仅要感觉到这些生活领域，而且要用我们的内心视觉看得它们。”

19××年×月×日

“当我们想到某种现象，想象到某种事物，回忆起在实际生活中或想象生活中所体验到的某些瞬间的时候，我们用我们的内心视觉看到这一切，”〔阿尔卡其·尼古拉耶维奇说〕。

“不过在这样做的时候，我们所有的内心视象应当只和所扮演的角色的生活发生关系，而不和扮演者发生关系，因为演员本人的生活，如果不是和角色的生活相似，那就不可能和它取得一致。

“所以我们主要关心的事情，是如何使我们置身于舞台的时候，经常用内心视觉把那些和所扮演的角色的视象相近的视象反映出来。想象虚构和规定情境赋予角色以生命，使他的行为、意向、思想、情感等等有所依据，这种想象虚构和规定情境的内在视象，能够很好地把演员的注意力保持和集中在角色的内心生活上〔5〕。应当利用这一点来帮助不稳定的注意力，应当把它吸引到角色的‘影片’上来并按这条线行进。”

“上一课我们已经研究过关于伊凡·伊凡诺维奇和彼得·彼得罗维奇的那段简短的独白，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续对我们说。“假定全部台词、所有场面、整个剧本都是按照这几句话，按照创造带插画的‘假使’和‘规定情境’时所应该做的那样准备好的。在这种情况下，角色的全部台词将一直会有我们内心的视象伴随着。从前讲到想象时，我已经解释过，这些视象仿佛形成了一部接连不断的影片，不停地在我们内心视觉的银幕上

放映着，并且指引我们在舞台上说话和动作〔6〕。

“要尽可能仔细地注视这部影片，注视你将要看到的一切，要用角色的话语描绘出你每次扮演同一角色时所看到的这些话语的插画。在舞台上要用话语来传达视象，而不是〔背诵〕台词。

“为此，在说话时必须先深入领会所说明的东西的内在实质，必须感觉到这种实质。不过这是个很难的过程，不是随时都可以做到的，首先，因为作为潜台词主要因素之一的对所体验过的情绪的回忆是变幻莫测、难以捉摸、极不稳固而不易确定的，其次，因为要不断深入理解台词和潜台词的实质，就需要有受过良好训练的注意力。

“要完全忘掉情感，把你的注意力完全集中在视象上面。要尽可能仔细地去观察这些视象和你所看到的东西，尽可能完整、深刻而鲜明地把它们描绘出来。

“在动作时，当你的话语不是为自己而说，不是为观众而说，而是为对手而说的时候，这种手法就有更大的力量和稳定作用。把视象灌输给对象的任务要求你把动作贯彻到底；它会〔推动〕意志，接着把心理生活三动力和演员内部诸元素都推动了起来。

“为什么不去利用视觉记忆的这种有利的素质呢？在自己心里把那些比较可以理解的视象的线索固定下来，就比较容易把注意力一直保持在潜台词和贯串动作的正确线索上。保持住这种线索，经常说着所看到的东西，就能正确地激起保藏于情绪记忆之中而为我们体验角色所必需的那些重复的情感。

“可见，在观察内心视象的时候，我们便想到角色的潜台词，并且感觉到它。

“这种手法并不新奇。在动作领域中，我们就已经运用过类似的方法。当时，为了激发不稳固的情绪记忆，我们曾经求助于一些比较容易感觉到的、稳固的形体动作，靠着它们的帮助，创造了‘角色的人的身体生活’的不断的线。

“现在我们按照同样的方法而且为了同样的目的，来寻求视象的不断的线，同时用话语把这不断的线传达出来。

“当时，形体动作是动作领域中产生情感和体验的诱饵，而现在，内心视象则成为言语领域中产生情感和体验的诱饵。

“要经常放映你的内心视觉的影片、在每一次今天的演出中，要象诗人和画家那样去描绘你内心视觉看到了什么，怎样看到。这样，你随时都会懂得你在舞台上将要讲到的东西。

“就让你心里所产生的视象和对这些视象的讲述每次都有所变化吧。这只会有好处，因为即兴和意外的东西是创作的最好刺激物。只是不要忘记，在用话语说到视象，把你所看见到的东西灌输到在舞台上与你交流的对手心里去之先，经常要在内心观看你视象的影片。

“这种习惯要经过长期的、有系统的训练才能够养成。在你们注意力还不够集中，预先准备好的潜台词的线还容易被打断的时候，要象去抓住救生圈似的，赶快去抓住内心视觉的对象。

“这种手法还有一个好处。大家都知道，一个角色的台词，由于经常重复，很快就会令人感到腻烦。视象却恰恰相反，由于多次的重复，它们会更加巩固和丰富起来。

“想象是不会打瞌睡的，它随时都给视象增添一些新的细节，来补充内心视觉的影片，使它更加生动逼真。可见重复对于视象和全部带插画的台词是有利无害的。

“现在你们不但已经懂得怎样来创造和运用带插画的潜台词，你们还懂得我所推荐的这种心理技术手法的秘诀了。”

19××年×月×日

“舞台言语的使命之一，就是要用我们所创造的角色的内在的带插画的潜台词来和对手交流，或者让我们自己每一次都看到这种潜台词，”今天开始上课的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇这样说。

“让我们检查一下，维舍洛夫斯基能不能正确地完成言语的这个使命。

“请你到台上来，随便朗诵点什么给我听。”

“‘我向你发誓亲爱的我……只能和……你一个人在世上……｜过活当你｜……不幸离我……而去的时候我｜……也要毁掉自己到｜阴间……和你｜相会’……”维舍洛夫斯基象平常讲话那样又急又快地朗诵着，中间夹着一些毫无意义的顿歇，这些顿歇使散文变成很坏的诗，使诗变成更坏的散文。

“我简直一点也听不懂。假使你继续象刚才这样断句，再念我还是没法懂得了，”托尔佐夫对他说。“这样的读法非但谈不上什么潜台词和视象，就连台词也谈不上。它是不随意地偶然从你的舌尖上溜出来的，并不由你的意志和意识作主，作主的是你那为了呼气而贮藏的空气量。

“因此，在你说下去之先，应当把你独白中的字眼组织一下，正确地把它们联成语组、语群或者象某些人所称的语节。只有这样，才能够分析字与字之间的关系，从而来了解一个句子或一个完整的段落是由哪一些部分组成的。

“要把话语分成若干语节，就需要一些停顿，换句话说，也就是需要一些逻辑的顿歇。

“你们大概都知道，这种顿歇同时具有两种截然相反的效用：一方面把字联成语组（或语节）；另一方面把各语组分隔开来。

“你们是否知道，一个人的命运，甚至于他的生命，就是以这些逻辑的顿歇的不同摆法为转移的？举个例子，‘宽恕他不得把他流放到西伯利亚去。’

“在这句话还没有用逻辑的顿歇加以划分以前，该怎样来理解这样一个命令呢？

“只有把这种顿歇摆上去以后，这句话的真正含义才可以明白。

“‘宽恕他——不得把他流放到西伯利亚去’或者‘宽恕他不得——把他流放到西伯利亚去’。前一种场合是赦免，后一种场合是流放。

“现在就在你的独白里配置一下顿歇，然后再来读一读。也只有到这个时候，我们才能够领会它的内容。”

维舍洛夫斯基在阿尔卡其·尼古拉耶维奇的帮助下，把句子分成若干语节，然后重新来念这段独白；可是在他念完第二个语节之后，就被托尔佐夫打断了：

“在两个逻辑的顿歇之间，必须尽可能把原文念得连贯些，仿佛它就只是一个字眼。不可以把它打断，分成若干部分说出来，象你刚才所做的那样。

“当然，也有一些例外情况，使我们必须在一个语节里作一些顿歇。不过这必须按照某种规则来做，关于这种规则，将来再告诉你们。”

“我们早就知道这种规则了，”戈伏尔柯夫吵起来，“语节罗，按照标点符号朗读罗。这些东西，对不起，我们在小学一年级就学过了。”

“如果你们真的知道，那你们就会说得正确，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇回答他。“而且还会使这种正确的说话方法成为舞台上一种必要的习惯。

“要常常拿起书和铅笔，一面读着，一面用铅笔把读过的句子按照语节划出来。要使你们的耳朵、眼睛和手都熟悉这种工作。按照语节朗读还有一种更重要的实际好处：它对体验过程本身可以有所帮助。

“划出语节并按照语节朗读之所以必要，是因为这样做可以使你去分析句子，探究它的实质。不先去探究句子，就不可能把它说得正确。

“按照语节来说话的习惯，能使你说话时不仅在形式上显得严整，清楚易懂，而且可以把内容表达得深刻，因为这样会使你

经常去想到你在舞台上所要说的话的实质。如果还做不到这一点，别说来执行言语的一个最重要的任务——传达独白的带插画的潜台词，就连想从事准备工作——创造视象和带插画的潜台词，也都是枉费心机的。

“言语这方面的工作，永远应该从划分语节开始，换句话说，就是从配置逻辑的顿歇开始。”

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇把我叫出来，要我朗读一点什么。我选定《奥瑟罗》中的一段独白：

仿佛那黑海的
　寒涛，
追着不可遏止的急流，
　从不
后退，向前，
　向前
奔往博斯普鲁士
　和达达尼尔，——
我的流血的意向也这样
飞速奔驰，
　永远
不会后退，
　也不
回顾留连，
　它一直要不可遏止地奔驰，
直到那野蛮的号叫声
　把它吞食。〔7〕

这段独白中没有一个句号，句子这样长，使我不得不急忙把它讲完。我觉得，必须一口气把它说出来。当然，我并没有做

到。

这样，就无怪乎有几个语节是急急忙忙说出来的；我喘着气，而且由于紧张的缘故，脸孔涨得通红。

“为了避免将来再发生刚才那种事情，你首先应该求助于逻辑的顿歇，把这段独白分成若干语节，因为，你自己也已经知道，不可能一下子把它全部都讲出来的，”当我念完了的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇向我提了这个意见。

于是我就打上顿歇的记号：

仿佛那黑海的
　寒涛，|
追着不可遏止的急流，|
　从不
后退，——向前，|
　向前
奔往博斯普鲁士
　和达达尼尔，|——
我的流血的意向也这样
飞速奔驰，|
　永远
不会后退，|
　也不
回顾留连，|
　它一直要不可遏止地奔驰，
直到那野蛮的号叫声
　把它吞食。

“就这样念下去吧，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。他要我按照我自己划分的语节把这少有的长句重复了好几遍。

我这样做了以后，他认为，现在这段独白比较容易听得懂了

“只可惜，它还不能被感觉到，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇补充了一句。

“不过主要的阻碍却是你自己，因为你说得太匆忙，你没有给自己一些时间去领会你所说的话，所以你就来不及去彻底观察、彻底感觉那隐藏在话语里面的潜台词。而没有潜台词，你就没法往下说。

“因此你首先要来纠正你的匆忙的毛病。”

“我也很想纠正这种习惯，不过要怎么样来纠正呢？”我不明白。

“我来告诉你一个方法。”

他稍微思索一下继续说：

“你已经学会按照逻辑的顿歇和语节来念《奥瑟罗》中这段独白。这很好！现在你就按照标点符号把它念一念。

“标点符号要求的是一定的语调。句号、逗号、问号、叹号及其他都各有其独特的、可以说明其本身特点的一定声态。没有这些语调，它们就完成不了自己的任务。实际上，要是你把句号那表示结尾的下降音去掉，听的人就无从知道句子已经结束，不再继续下去了。要是把问号特有的那种上扬音去掉，听的人就无从知道对方向他提出了一个问题，而且在等待他的答复。

“这些语调都能对听的人起着某种作用，促使他去做某种事情：询问的声态促使对方回答；感叹的声态促起同情、赞成或抗议；冒号引起注意去听取以下的话等等。所有这些语调都有很大的表现力。言语有其本身的特性，它要每一种标点符号有相应的语调。标点符号的这种特性恰好包含着能够使你平静下来，不去急忙从事的东西。正因为这样，所以我才谈一下这个问题。

“现在你就按照这些标点符号（逗号和句号）来念一念奥瑟罗的独白，念的时候要保持它们的固有的语音图形（语调）。”

当我开始念这段独白的时候，我觉得自己好象在讲外国语。在说出每一个字之先，我都得考虑和寻找些什么，都得去猜度和

掩盖那引起我怀疑的东西，于是……我停了下来，因为我念不下去了。

“这证明，你还没有懂得你的语言的本性，特别是标点符号的本性。不然你就会很容易来完成交给你的任务的。

“要记住这件事。它应该又一次地使你相信有仔细研究语法的必要。

“可见，现在妨碍你说话的是标点符号。我们就设法让它们反过来帮助你。

“我不能把各种标点符号逐一加以说明，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说。所以我只准备从中挑出一种来作典型试验。如果这个试验能够成功而且能够使你信服，我想你自己也就会希望用同样的方法来认识其余的所有标点符号了。

“我再重复一句，我的任务不是来教你语法，只是来说服你，要你自己去学习语法。现在我就用逗号来作试验，因为在你所选择的奥瑟罗独白中几乎就只有这种标点符号。

“你记得每当你念到逗号的时候，你本能地想做的事情吗？

“首先，当然是停顿。不过在停顿之先，你想把最后一个字的最后一个音节的音往上扬（并不重读，除非逻辑上有此必要）。这之后让这个高音在空中悬置一会。

“在这样上扬的时候，声音由下往上提，就象什么东西从架子的底下一层移到上面一层似的。这些上升的发音线可以形成极其多种多样的曲折和高度：相距三度、五度或者是八度，可能提得很快很高；可能提得很和缓、舒畅而不太高；也可能有别的提法。

“逗号有一种奇妙的属性最值得注意。它所要求的上扬音，就象为了表示警告而举起来的手一样，能使听的人忍耐地等着那没有说完的句子的继续。你有没有感觉到这一点是多么重要，特别是对于象你这样神经质的人，或者象维舍洛夫斯基那样性急的人。只要你相信在逗号的上扬音之后，听的人必定会耐心地来等

着你继续说完已经开始说的句子，那你就没有理由匆忙了。这不但会使你平静下来，而且会使你由衷地爱上逗号和它所具有的各种属性。

“当你讲着很长的一段话，或者讲着象你刚才所讲过的那种长句的时候，在逗号的前面把声音上扬，然后有把握地等待着，因为你确实知道，谁也不会来打断你和催促你。你可晓得这是一种多么愉快的事情！

“其他一切标点符号也有同样的情形。就象逗号一样，它们的语调都责成对方做些什么；例如问号责成听的人回答……”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇用了一种逗号前面所该有的很强的上扬音，然后……沉默了下来。我们忍耐地等待着……

“你的感叹号会责成听的人同情……（同样的手法和我们忍耐的等待又重复了一次）……冒号会责成对方加紧注意，等待后面所要说的东西。这些暂时把责任和动作推卸到别人身上去的做法，保证你在等待时心境平静，因为这时停顿已经变成听你讲话的那个人，也就是以前催促过你的那个人所需要的了。你们同不同意我的看法呢？”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇用一种十分清楚的上扬音结束了这个问句，并且等着答复。我们考虑着要对他说些什么，可是一下子想不出来，因此大家都很激动。他却十分平静，因为造成这种迁延的是我们，而不是他。

在这一阵子沉默中，阿尔卡其·尼古拉耶维奇放声大笑起来，接着就来说明此中原因：

“不久以前，我想对新来的女仆说明正门的钥匙应该挂在什么地方，就这样对她说：‘昨天晚上，我走进来的时候看见锁孔里放着钥匙……’

“我把声音上扬以后，忘了我还要讲下去，就不再做声，走进书房里去了。

“整整过了五分钟，我听到了敲门声。那个女仆把头伸进门

里来，她的眼睛流露出好奇的神色，脸上充满着疑问的表情，她问：‘看见锁孔里放着钥匙……怎么啦？’

“你们看，逗号前的上扬音所发生的效力足足保持了五分钟之久，它要求说话的人把话说完，就是要求用句号前的那种结尾的下降音来结束句子。这种要求是不理睬任何障碍的。”

快下课的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇总结了今天的全部功课，他对我预言，我很快就会不再害怕顿歇，因为我已经懂得怎样迫使别人来等待自己这一秘诀。等到我除了懂得这个秘诀以外，还懂得怎样运用顿歇来加强言语的精确性和表现力，来加强交流的时候，我就不仅不会再害怕顿歇，相反的，我将会开始爱上它，甚至于去滥用它了。

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇兴高采烈地走进教室里来，突然间他出人不意地、无缘无故地用一种十分平静但又极其坚决而断然的口吻向我们宣布：

“如果你们不注意听我的课，那我就不再给你们讲下去了（8）。”

我们大吃一惊，大家都面面相觑起来。我们已经准备向他保证，说所有在座的人对他的课不但很有兴趣，而且简直是入了迷。学生们还没有说出这一点，阿尔卡其·尼古拉耶维奇就放声大笑起来。

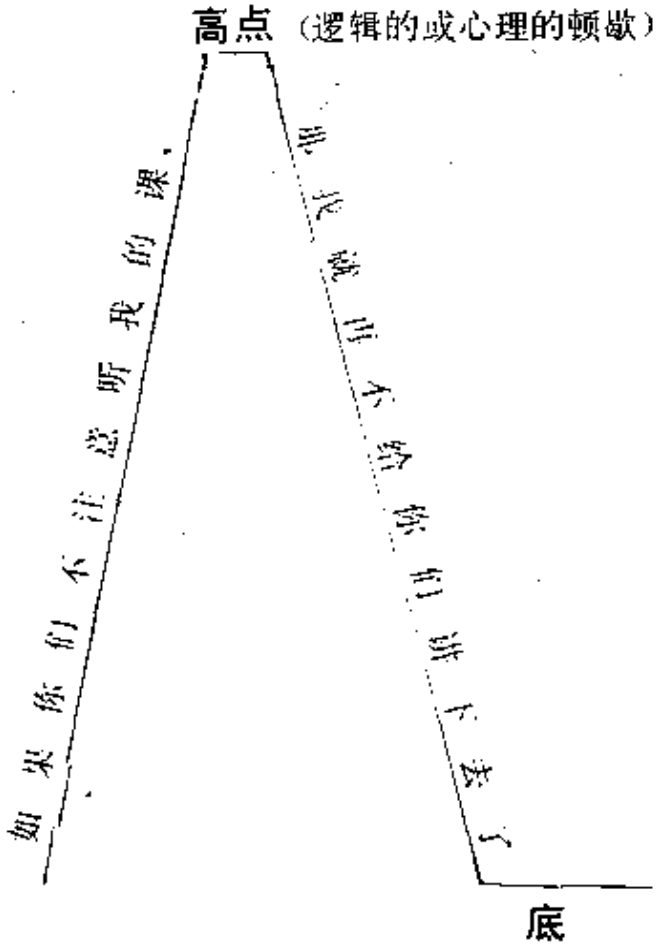
“你们感觉得出我的情绪是多么好吗？”他热烈而高兴地对我们说。“简直是好极了，因为我刚才从报上读到了我心爱的一个学生获得巨大成就的消息。但这并不妨碍我按照语言的本性所要求的那样，作出一种用来表达确定、坚决和断然心情的声态，于是，我在你们的心目中，就变成一个严厉、易怒而唠叨的教员了！

“不仅是个别字眼和标点符号，而且整个词句也都具有一定

的语调和声态。

“它们具有自然本身所指示的确定形式。它们有自己的名称。例如，我刚才所用的那种声态就称为‘双曲句’。在这种句子中，当声音提高到逗号和逻辑的顿歇相汇处的最高点，经过上扬音和暂时的休止之后，声音就急剧下降到底层来，就象这个图样所表明的。”

托尔佐夫把图样画在纸上。



“这种语调是必须有的。还有适合于各种语句的许多别的语音图形，不过我不准备向你们表明这些了，因为我不是教你们这个课目，只不过和你们谈谈而已。

“演员必须懂得所有这些图形，以便达到下面这种目的：

“在舞台上，演员往往会由于慌乱或其他原因，使他的音域不由自主地缩小下来，使声态失掉了自己的图形。

“俄国演员尤其是如此。

“我们常常喜欢用短调说话，跟喜欢用长调的拉丁民族正好相反。在舞台上，我们的这种特点表现得更清楚。

“法国演员，在作愉快的呼喊时，就把句子中的重读字加 dièse，我们俄国演员却往往按照另一种方式来安排语调的幅距——尽可能加 bémol〔9〕。此外，法国人为了使语调鲜明，在说出一句话时往往把声音扩展到自己音域的最高点，在这种地方，俄国人却要比他们的最高音低两三度。法国演员在句号前把声音降到顶底下来，俄国演员却从下面截去几个音，从而削弱了句号的明确性。这种打折扣的现象，如果是在上演本国剧本时发生，倒不容易被觉察出来。可是一等到我们演出莫里哀或哥尔多尼的剧本，我们的俄国语调往往在应该充满着极其响亮的长调的地方，蓦地把斯拉夫式的忧郁和短调带进来。在这种场合，要是下意识不能来帮助的话，演员的语调就会违反他自己的心意而显得不够多样了。

“怎样来纠正这个缺点呢？谁要是不懂得一定的句子所需要的、语言本身所创造的一定的语音图形，那他将是毫无办法的〔10〕。

“在这种场合，语法可以来给你们帮忙。

“总之，如果语调背叛了你，就要从外在语音图形出发，给它找到根据，然后再走向自然体验的过程。”

这时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇的那个爱吵爱嚷的秘书走进教室里来，把他喊出去了。托尔佐夫临走的时候说，过十分钟他就可以回来。

在这一段休息时间内，戈伏尔柯夫照例提出了他的抗议。强制的方法使他十分愤慨。他认为，语法强制演员去接受一定的语调，所以语法是扼杀了创作的自由的。

伊凡·普拉托诺维奇完全正确地证明了，戈伏尔柯夫所谓的强制正是我们语言的自然特性。他，拉赫曼诺夫，总是习惯于把执行天性的要求当作是最高的自由。他认为戈伏尔柯夫一再坚持的程式化朗诵方法中所用的那些反自然的音调，乃是对天性的一种强制。戈伏尔柯夫为了证实自己的见解，引了一个名叫索里斯卡雅的外省女演员作为例子，说她的全部魅力就在于说话说得不正确。

“这就是她的风格，懂得不！”戈伏尔柯夫想要开导拉赫曼诺夫。“要是你教会她语法，她就不再是索里斯卡雅了，知道不！”

“谢天谢地，我的亲爱的！如果不再是了，那真要谢天谢地！”这回轮到拉赫曼诺夫来开导他了。“如果索里斯卡雅为了表现角色的性格特征而需要把话说得不正确，那就让她说去吧。我要给她鼓掌。但如果拙劣的说话方式并不是由于性格特征而产生的话，那它对于这位女演员就不是一种长处，而是一种弱点了。用蹩脚的说话方式来卖弄风情，是一种罪过，是一件乏味的事情。亲爱的，请你告诉她吧，要是她在说话正确的条件下，象现在这样去表演，那她就会变得更加迷人的了。那时候，她的魅力就能更好地传达给观众。其所以能更好地传达，是因为这种魅力可以不会由于文理不通而受到糟蹋了。”

“起初人家告诉我们说，要按照生活中那样去说话，现在又说，要按照某种规则！可是，请你原谅我这样说，应该明确地告诉我们，舞台所需要的到底是什么?！ 是不是说，在舞台上说话跟在生活中说话应该有所不同，应该按照特别的方式呢？”戈伏尔柯夫问。

“对，对，正是这样！”伊凡·普拉托诺维奇迅速地回答了他的问题。“不是照生活中那样，而是‘按照特别的方式’。正是这么回事！在舞台上说话绝不可以象在生活中那样说得文理不通。”

那位爱吵爱嚷的秘书打断了这一场争论。他走进来说，今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇不再回到班上来了。

于是就由伊凡·普拉托诺维奇给我们上“训练与练习”课。

19××年×月×日

今天课上，阿尔卡其·尼古拉耶维奇要我反复来念奥瑟罗的独白，念到每一个逗号前面时，都要有清楚的上扬音。

开头，这些声音都扬得很形式，很死板。不过到了后来，其中有一个音使我回想起正确的真实的语调，于是在我的内心里立即浮现出了某种温暖而亲切的东西。

我受到鼓舞，胆子逐渐大了起来之后，就开始在奥瑟罗的独白中恰当或不恰当地做出各种各样的上扬音：有时扬得很弱，有时扬得很强，有时扬得很低，有时扬得很高。每一次当我偶然碰上正确的语音图形时，我内心就涌上愈来愈新的、极其不同的情绪回忆。

“这才是真实和有机的言语技术的真正而自然的基础！语言原来就是这样从外部通过语调来影响情绪记忆，来影响情感和体验的！”我心里想。

现在我把上扬音后的顿歇拖得更久些，因为我不仅想了解，而且想彻底感觉到在我心里活跃起来的那个东西。

这时候发生了一件很糟糕的事情，出了差错。我深深被所有这些情感、思想和试验所吸引，以致忘了台词，在独白的中途停了下来，一切思想、字句都记不起来了……因而没法把独白念完。然而阿尔卡其·尼古拉耶维奇却大为夸奖我。

“请你说说看！”他高兴地喊起来。“我还没有预先告诉你，你就已经能够来欣赏顿歇，来品赏它了！你不但做到了全部逻辑的顿歇，而且把其中许多变成为心理的顿歇。这都是很好的，完全可以容许的，只不过应该在这样的条件下才行：第一，心理的顿歇必须不破坏逻辑的顿歇的作用。相反地，要加强它的

作用；第二，心理的顿歇必须随时完成所指定给它的任务。

“不然的话，就必定会发生你刚才的那种情况，即舞台上的差错。

“只有在我向你说明逻辑的与心理的顿歇的本性以后，你才能够懂得我的话，才能够领会我的警告。这就是：逻辑的顿歇能机械地把语节和整个句子组织起来，从而帮助你来阐明它的意义；心理的顿歇则赋予这一段落、句子和语节以生命，力求表达出它们的潜台词。如果说没有逻辑顿歇的言语是文理不通的，那么，没有心理顿歇的言语就是无生命的。

“逻辑的顿歇是消极的，形式的，无动作的；心理的顿歇总是积极的，充满着内容的。

“逻辑的顿歇为智慧服务；心理的顿歇则是为情感服务。

“费拉列特大主教讲过：‘要使你的话说得〔吝啬〕，要使你的沉默是雄辩的。’

“心理的顿歇正是这种雄辩的沉默。它是一种极其重要的交流工具。今天你自己也已经感觉到，为了达到创作上的目的，是不能不利用这种无言自明的顿歇的。它用眼睛、面部表情、放光、暗示、不易觉察的动作以及许多别的有意识的和下意识的交流手段来代替话语。

“所有这些交流手段都能表明话语所无法表明的东西，在沉默中运用它们，往往比说话时更加紧张，更加细致，更有感染力。无言的交谈，其有趣，有内容，有说服力，可以不下于谈话。

“顿歇不仅能表达出自意识的潜台词，而且常常能表达出自下意识的，即具体的语言所表达不出的那一部分的潜台词。

“你们知道，这种体验和这种体验的流露在我们艺术中是最可贵的。

“你们知道心理顿歇有多么珍贵吗？

“它是不服从任何规则的，全部语法都要毫无例外地来服从

它。

“在逻辑上和文法上仿佛是不能停顿的地方，心理顿歇可以大胆地作出这种停顿。举个例子，假定我们的剧院要到外国去作旅行演出。全体学生都要一齐去，就只留下两个不去。你很焦急地问苏斯托夫：‘哪两个不去呢？’苏斯托夫回答道：‘我和……（他运用心理顿歇来缓和即将给予的打击，或者，相反地，来加强愤懑的情绪）……和……你！’

“大家都知道，在连接词‘和’后面是不允许有任何停顿的。然而心理顿歇毫不在意地打破了这个规则，非法地停顿了一下。非但如此，而且心理顿歇有权来代替逻辑顿歇，同时又并不破坏逻辑顿歇。

“逻辑顿歇的时间比较固定，一般是很短的。如果时间拖长的话，那就要赶快把消极的逻辑顿歇转化为积极的心理顿歇。心理顿歇是没有固定时间的。这种顿歇不受时间限制，它可以把语句延长到它完成真实、有效而恰当的动作所需要的那个时候为止。它的目的是要沿着潜台词和贯串动作的线达到最高任务，因而不能不使人感到兴趣。

“可是作出心理顿歇时应充分估计到停滞的危险，这种停滞是从有效的动作停止的时候开始的。因此，在这种情形发生以前，心理顿歇要赶紧让位给话语。

“如果忽略过这个瞬间，那就不好了，因为在这种场合，心理顿歇就要蜕化成一个单纯的停顿，从而造成舞台上的差错——为顿歇而顿歇。这种顿歇好象是图画上的一个窟窿。

“你今天发生的情形正是这样，所以我急于向你指出你的这种错误，免得将来再犯。

“你可以随你高兴用心理顿歇来代替逻辑顿歇，但决不可漫无目的地把心理顿歇拖下去。

“现在你们已经知道我们舞台言语中的各种顿歇，你们也已经大体知道怎样来运用它们了。顿歇是我们言语中的一个重要因

素，也是它的一张主要王牌。”

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇舒适地坐到安乐椅上，把手放在大腿底下，保持着不动的姿势，开始热烈而富于表情地朗诵起一段独白，接着又朗诵了几句诗。他是用一种谁都不知道的，但非常动听的语言来朗诵的。他以极大的热情说着一些难解的话语，忽而提高声音去说出一个长句，忽而把声音降低到极限，忽而默不作声，用眼睛表达出话语所没有说完的东西。这一切他都做得很有内心深度，绝不借助于喊叫。有一些长句他说得特别动听，特别突出，而且描绘得出神入化。有一些句子他说得几乎听不出来，他使这些句子充满了他所深深体验到并得到内在根据的情感。这时候，他几乎要掉泪了，他甚至不得不做出一个极富于表现力的顿歇，来缓和内心的激动。随后他内心又有了变化，声音坚定起来，他以自己那种蓬勃的朝气使我们感到惊讶。可是这种热潮突然中断了，它又转变成沉默的体验。这种体验使刚刚迸发出来的朝气泯灭了。

这一场戏和朗诵就以这个充满体验的戏剧性的顿歇而告终。

这些诗和散文都是我们所熟识的阿尔卡其·尼古拉耶维奇本人的作品，就是他，发明了这种动听的语言。

“可见”，托尔佐夫总结说，“我用你们听不懂的语言讲话，却能使你们注意地听我。我坐着不动，避免做任何动作，却能让你们注意地望着我。我沉默着，却能让你们急于要猜出这种沉默的意义。没有人给过我潜台词，而我却把自己的某些概念、形象、思想和情感都放到声音里去了，因为我觉得这些东西和声音有所联系。当然这种联系只是一般的，并不具体。很明显的，我给予你们的印象就是这样。我之所以能达到这一点，一方面是靠声音，另一方面是靠语调和顿歇。当我们在外国巡回演员所举行的演出中或游艺会上欣赏那用我们听不懂的语言念出来的诗句

和独白时，情形难道不是一样的吗？我们听的人所得到的印象难道不是一样的吗？难道他们没有引起我们很深的印象，没有引起我们的情绪，没有使我们激动吗？但同时，我们对于他们在舞台上所讲的话，却一点也不了解。

“这里还有一个例子：不久以前，我有一个朋友在游艺会上听到了演员巴的朗诵，他对这位演员大加赞美。

“‘他朗诵些什么呢？’有人问他。

“‘不知道！’我的这位朋友回答。‘我没有听懂他的话。’

“显然，演员巴能够不用话语，而用别的什么来使人产生印象。

“秘密在哪里呢？就在于：话语的声音色彩——语调——以及能说明那些没有说出的话语的雄辩的沉默，也能对听的人发生作用。

“离开话语，语调和顿歇本身仍然具有影响听者情绪的力量。今天我用谁都不懂的语言来朗诵，就是一个证明〔11〕。”

19××年×月×日

今天我重新念了《奥瑟罗》中的那段〔独白〕，念完了以后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我说：

“现在这段独白不但可以听懂，而且开始可以感觉得出来，固然，还不够有力量。”

为了要获得这种力量，在随后的朗诵中我简直做起戏来，换句话说，就是为热情而做作热情。这样一来，当然产生了紧张和匆促的情形，其结果就使我打断了所有语节。

“你怎么搞的？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇拍一拍手要我停下来。“一下子就把我们的全部工作弄糟了！甚至断送了句子的意义和逻辑。”

“我想说得生动些，有力量些……”我狼狈不堪地替自己辩

护。

“难道你不晓得，力量就在逻辑和顺序上吗？而你把它们破坏了。难道你没有听到过舞台或者生活中的那种极普通的说话——既不用特别的着重和高低，也不用过分扩大的幅距和错综复杂的语调的那种说话吗？

“尽管不用这些加强表现力的手法，这种极普通的说话方式却往往由于所表达出来的思想的说服力和明确性，由于字句搭配清楚，表达时合乎逻辑和顺序，以及表达时的自我控制而令人产生一种无法抗拒的印象。

“逻辑顿歇积极地参加这种言语，它会加强影响和说服的力量。

“所以应该好好地去利用它，可你却在破坏它。正是为了获得你所要寻找的那种力量，首先应该学习说得合乎逻辑，有顺序，并且还要有正确的顿歇。”

我急于要照先前的形式来念这段独白，还想保持先前那样的精确，但代之而来的却又是先前那样的枯燥。

我觉得自己仿佛置身于迷阵之中，找不到出路。

“现在我们已经看得清楚，你还是过早想到力量了。它要在许多条件和可能性凑合之下才能产生出来的。我们要把这种条件和可能性寻找出来。”

“到哪里去找呢？”

“不同的演员对于言语的力量有不同的理解。例如，有一种演员从形体的紧张中去寻找力量。他们握紧拳头，鼓起全身气力，象木头一样呆在那里，紧张得达到抽筋的地步，这样来加强对观众的影响。由于这种手法，他们的声音就从发音器官里给硬挤出来了——所用的压力就和我现在沿着水平线把你推向前去所用的压力一样。

“在我们的演员行话中，这种为了获得力量而对声音施行压力的做法就叫做‘高压表演’（紧张表演）。可是这种手法产生

不出力量，只能使你在狭小的音域内喊叫和嗄哑作声。

“现在你可以试一试，用几个相距两度或三度的音，集中你所能集中的全部内在力量讲出这个短句：‘我再不能忍受下去了！’”

我照他的命令做了。

“不够，不够，用力些！”托尔佐夫命令道。

我重复了一遍，尽可能把声音加强。

“还要用力些！”托尔佐夫逼着我。“不要扩大音域！”

我服从了。生理的紧张引起了痉挛的现象，喉咙收紧了，音域缩减到三度，但还是产生不出有力量的印象。

运用过了各种手段，在托尔佐夫又一次逼迫之下，我只得求助于单纯的叫喊了。

这样就形成了被勒死者可怕的叫声。

“这是为了单纯的大声而运用‘高压’的结果，也就是通过形体的紧张，沿着水平线去挤出声音的结果，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇向我指出。

“现在你就试来做一做另一种相反的试验，就是把发音器官的肌肉完全松弛下来，抛开‘高压’，不去做作热情，不要考虑力量，平静地对我讲出这一句话，不过讲的时候要用你最宽的音域，同时要用那具有内心根据的语调。为了这，你要设想一个使你激动的规定情境。”

我想出了下面这样一个虚构。

假定我是一个教员而有一个象戈伏尔柯夫那样的学生，他上课总是迟到半点钟，现在已经是第三次了，那么，为了使此后不再有这种散漫的行为发生，我应该做些什么呢？

一有了这样的根据，那句话就很容易地说出来了。同时我的音域也自然而然扩大了。

“你看，这一次说得要比前次叫喊时有力得多，而你却一点也不费劲，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。

“现在你就用更加扩大的音域对我讲一讲这句话，不要象刚才那样用五度音，而要用完整的、具有内心根据的八度音。”

我必须为这句话想出一种新的规定情境，就是：假定戈伏尔柯夫不管我的坚决要求、我的申斥、扣分和警告，他又迟到了，并且不只迟到半点钟，而是整整一个钟头。一切办法都用过了，现在不得不采取最后的办法。

“我再也不能忍受下去了！”这句话自然而然脱口而出，我说得并不大声，因为我认为我的情感还没有成熟，所以抑制了自己。

“你看！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇高兴地喊起来。“这就说得有力量，既不大声又不费劲。这是声音沿垂直线上下运动，不加任何‘高压’的结果，和上次试验中那种沿水平线硬挤的情况大不相同。当你需要力量的时候，你可以用声音和语调从上到下画出各种各样的语音线，就象你用粉笔在黑板上垂直画出各种各式的图案一样。

“不要学那些从单纯的大声里去寻找‘言语力量’的演员。大声并不是力量，只不过是声音大和喊得响而已。

“大声和不大声就是‘强’和‘弱’。大家都知道，‘强’并不是‘强’本身，‘强’只不过是不‘弱’。

“相反，‘弱’并不就是‘弱’，‘弱’只不过是不‘强’。

“‘强’并不就是‘强’，‘弱’并不就是‘弱’，这是什么意思呢？这就是说，‘强’并没有什么绝对的、永远固定的度量，如同公尺或公斤那样。

“‘强’是一种相对的概念[12]。

“假定说，你用很小的声音念起独白。如果念了一行，你稍为大声点继续念下去，那就已经不是从前的‘弱’了。

“下面一行你念得更大声些，所以它就比前一行更不‘弱’些，类推下去，一直到你达到‘强’的时候。按照这种逐渐扩大的阶度继续增加你的音量，你最后就达到最高度的大声，这种大

声不能不称为‘最强’。相对大声的增长就在声音的这种从‘最弱’到‘最强’的逐渐变化上。不过当你运用这样的方法来处理自己声音的时候，你必须小心谨慎，并且要很好地去掌握分寸。不然就容易落到夸张的地步。

“有一些乏味的歌唱家，他们认为大小声的尖锐对照是很高雅的。例如，他们唱柴可夫斯基小夜曲的第一句‘Гаснут дальней Альпухар-ры’时用‘最强’音，唱到下一句‘золотистые края’就用几乎听不见的‘最弱’音。然后再以‘最强’音喊出‘На призывный звон гитары’，紧接着又用‘最弱’音继续唱‘выйди, милая моя’。你们难道没有感觉出这种对照的庸俗和乏味吗？

“在话剧中也有同样的情形。演到悲剧性的部分时，就夸张地忽而大喊大叫，忽而低声私语，而不顾话语的内在实质和正确意义。

“但我知道另一种歌唱家和话剧演员，他们并没有很大的声音，也没有很高的禀赋，由于在自己歌唱或说话中借助于‘强’‘弱’的对比，却能使别人对自己的自然禀赋的幻觉增强十倍。

“他们中间有许多人甚至因为声音好而闻名。可是这些歌唱家自己很知道，这种名声是靠着什么样的技术和技巧得来的。

“至于单纯的大声，那在舞台上差不多是用不着的。这种做法，在大多数场合，除了用音量去吓唬那些不懂艺术的门外汉以外，再没有别的用处。

“所以如果你在舞台上需要真正的言语力量，就应该忘掉大声，而去想起抑扬的语调以及顿歇。

“只有在一段独白、一个场面、一个剧本的末尾，当你用了语调的各种手法和手段，即利用了渐进、逻辑、顺序、各种语音线和语音图形以后，你才可以在短时间内大声说出结尾的语句或字眼，如果作品的本意要求你这样做的话。

“有人问托玛佐·萨尔维尼，说他年纪那么大了，扮演角色

时为什么还能够那样有劲地去喊，他回答说：‘我并没有喊。是你们自己对自己喊。我只不过把嘴张开罢了。我的任务是逐渐把角色引向最强烈的瞬间，在这以后，就让观众代替我向他们自己去喊吧，如果他们有这个需要的话。’

“不过在舞台上也有一些特殊的场合，你必须大声说话。例如在群众场面，在有音乐伴奏，有唱歌、各种声音或音响的效果下谈话，就必须这样。

“可是不要忘记，即使在这种情况下，也还是要使声音相对地、逐渐地并且是互不相同地发生递变，老把声音提在音域的最高一个音或几个音上，只能使观众气恼〔13〕。

“我已经举出很多例子，说明对言语中声音的力量所持的各种不同的看法，从这些例子中，可以得出什么样的结论呢？结论是：力量不应该从‘高压’里去找，不应该从大声喊叫里去找，而应该从声音的抑扬变化，也就是语调里去找。言语的力量还应该在高音和低音的对照或从‘弱’到‘强’的逐渐增进及其相互关系里去找。”

19××年×月×日

“威廉密诺娃！到舞台上去，随便给我们念一个什么句子！”今天开始上课的时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇下了这样一个命令。

她走上了舞台，宣布了准备朗诵的作品名称：

“Хорóший человéк’（‘好人’）。”

“真糟糕！”托尔佐夫喊了起来。“两个字都加上了重音！这样的名称说明不了什么！

“难道你不懂得，每个字都加上重音的言语，就象没有任何重音的言语一样，什么也不能表明。不能这样滥用重音！重音加得不恰当会歪曲意思，损害句子，而重音本来是应该帮助我们来创造句子的！

“重音——这就象是食指，指出一个句子或一个语节中最主要的字眼！被打上重音的那个字包含着潜台词的灵魂、内在实质和主要因素！

“你还没有了解到言语的这个因素——重音的全部重要性，所以你才这样轻视它。

“要去爱上它，就象你们当中有许多人曾经爱上过顿歇和语调那样！重音——这是我们言语中的第三个要素，第三张王牌。

“在实生活中，在舞台上，你的重音往往在你所说的整句话里毫无秩序地乱跑，就象一群牲口在草原上奔窜似的。应该把你的重音整顿一下。现在你来说‘человек’这个字！”

“Чéло-вéк！”威廉密诺娃吐词很清晰。

“这回更妙了！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇吃了一惊。“如今你的一个字里有两个重音，字的本身就给分作两半了。难道你不能把‘человек’当作一个字而不是当作两个字说出来，把重音放在最后一个音节上，就是念成‘человéк’难道不成吗？”

“Челооо-вéк，”我们的美人很吃力地念着。

“这不是打重音，这是打腮帮，或者是打后脑勺！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇挖苦地说。“为什么你把打重音了解成打腮帮呢？你不仅用嗓子、用声音打出字来，还用你的下巴，用低头的姿势把字打出来。这是一种坏习惯，可惜也是演员中间很普遍的一种习惯。把头和鼻子伸到前面去，仿佛就能表示出字和它所包含的思想的重要性似的！多么简单！

“实际上，这要复杂得多！重音——这是把重读的音节或字强调出来！强调出热爱或是气愤，尊敬或是轻蔑，直率或是诡诈，以及双关、讽刺的意味等等。这是把重读的音节或字和盘托出。

“此外，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说，“为什么你把‘Чело-век’这个字分裂成两个部分以后，你对于前一部分那样轻视，几乎要把它咽下去了，而把后一部分这样猛地推出来，使得它简直就象一颗炸弹似的飞出而且爆炸起来呢？应当使它成为

一个字，成为一个概念。要有一条总的语音线，把一系列的音、字母、音节联结起来！在这条语音线上可以有提高、降低、曲折的地方！

“你可以拿一大段铁丝，在某些地方把它弯下来，在某些地方把它稍微往上提，这样你就可以造成一条多少有点优美的、意味深长的线，线上有一个顶峰，就象圆屋顶上承受着雷击的避雷针，其余部分则构成某种图形。这样的线是具有形态、轮廓、完整性和连贯性的。它要比那被切为若干小段后又被一段段随便抛掉的铁丝好些。你们就把‘человек’这个字的声音变成各种样子吧。”

教室里响起了一片闹哄哄的声音，在这种声音里什么也分辨不出。

“你们是在机械地执行命令！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇要我们停下来。“你们是在枯燥地、形式地发出一些表面上彼此联结着、其实是僵死的音。要给这些音以生气才行。”

“怎么个做法呢？”我们都莫名其妙。

“首先要这个字能完成自然交给它的任务，使得它能传达思想、情感、观念、概念、形象、幻觉，而不单是弄出一些声浪来震动耳鼓膜。

“所以你要用这个字来描绘出你所想的人，你所说的人，你所指的人；描绘出你用内心视觉所看到的东西。要对你的对手说出，这是个漂亮的还是丑陋的，是年老的还是年青的，是令人喜欢的还是令人讨厌的，是善良的还是凶恶的‘人’。

“要设法借助于声音、语调和其他表现手段，把你所看到的和感觉到的东西传达出来。”

威廉密诺娃试着说了一下，但她并没有成功。

“你的错误在于你先说出这个字，听到它，然后才设法去了解所指的是什么人。你并没有活的模特儿。现在试用相反的方法来做一做：先去想起你的一个熟人，把他摆在你的面前，就象画

家对模特儿所做的那样，然后再用话语表达出你在自己心里，在自己内心视觉的银幕上所看见的东西。”

威廉密诺娃一心一意地设法去执行命令。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇称赞了她，说道：

“虽然我还没有感觉到你所说的这个人到底是谁，但我已经很满意了：因为你极力想法使我同他相识，你正确地集中了自己的注意力，你需要这个字是为了动作，为了真正的交流，而不是单纯为了空口喊出一个字来。

“现在你来对我说‘хороший человек’这两个字。”

“Хоро́ший …челове́к，”她吐词吐得很清晰。

“你又向我说明了两个概念或人物：一个叫做‘хороший’（‘好’）另一个叫做‘человек’（‘人’）。

“然而，这两个字合起来所造成的人并不是两个，仅仅是一个。

“要知道，‘хоро́ший …челове́к’（‘好……人’）和这两个字联在一起后所形成的‘хорошийчелове́к’（‘好人’）是有所不同的。要注意：我把形容词和名词联成一个不可分割的整体之后，我就得出一个概念，不是关于一般的‘человек’（‘人’），而是关于‘хорошийчелове́к’（‘好人’）的概念。

“形容词说明了并修饰了名词，从而把这个‘人’和其他所有的人区别开来。

“但你首先要平心静气，把所有的重音都从这些字眼上取下来，然后再把它们重新放上去。”

这任务完全不如想象的那样简单。

“这才对了！”经过很久的教练以后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇终于使她做到了这一点。

“现在，”他继续命令道，“只要求你把一个重音放在最后的音节上，即念成‘хорошийчелове́к’，不过请你不要打出来，而要热爱着、玩味着、小心地把所强调的字和它的重读音节送出

来。要少打腮帮，还要少打！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇恳求她。

“你听，这就是去掉重音以后的‘хороший человек’。你听到这条象直棍子一样乏味的声音线吗？这里是同样联结在一起的两个字，不过带有一个小小的、几乎觉察不出的上扬音：‘хороший человéк’，在最后的音节‘ек’上带有一种难以捉摸的、亲切的涡形音。

“有各种各样方法，可以帮助你们去描绘出朴实的、果断的、温和的、严厉的‘хорошийчеловéк’（‘好人’）……”

当威廉密诺娃和所有学生都按照托尔佐夫所说的话去做试验的时候，他又制止他们，说道：

“你们这样注意去倾听自己的声音是徒劳无益的。‘自我倾听’同自我欣赏和自我表现相当接近。问题并不在于你自己怎样说，而是在于别人怎样听你，怎样领会你的意思。‘自我倾听’，这对演员说来不是一种正确的任务。更加重要和更加积极得多的任务是去影响别人，把自己的视象传达给别人。因此你不要说给对手的耳朵，而要说给他的眼睛。这是避免和摆脱‘自我倾听’的最好方法，‘自我倾听’对创作是有害的，因为它会使演员表演游离，离开动作的线索。”

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇一走进教室，就笑着问威廉密诺娃：

“‘好人’怎么样？”

威廉密诺娃回答道，“好人”过得很好，她回答的时候把重音放得完全正确。

“好，现在你就说一说这同样两个字，但要把重音放在第一个字上，”托尔佐夫向她建议。“不过，在做这个试验之先，我必须介绍你两个规则，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇附带地说。

“第一个规则是形容词和名词相联时，重音不应加在形容词上。形容词只是规定和补充了名词，和名词融合为一。无怪乎这种词叫做‘形容词’（它是形容名词的）。

“根据这一点，仿佛是不能象我向你建议的那样，把重音放在第一个字上，就是放在形容词上，而念成‘好人’了。

“但有另一个更强有力的法则，它就象心理顿歇一样，能战胜所有的法则和规则。这就是对比的法则。根据这个法则，我们无论在什么时候，都应该清楚地强调出那些表达思想、情感、形象、观念、概念、动作的对比的字眼。

“这在舞台言语中特别重要。首先你就随你的心意做去。让一个对比的部分说得大声，一个说得小声；一个高，一个低；一个是用这样的色彩、速度，一个是用那样的色彩、速度等等。只要这些对比的概念之间的差别是清楚的，甚至于尽可能是鲜明的就行。根据对比的法则，你要说‘好人’这两个字，说的时候把重音放在形容词上，你就应该有实际存在的、或你所想象的‘坏人’来和‘好人’相对比。

“为了要自然地、直觉地把这两个字说出来，在说之前，自己要想一想，这里所指的不是‘坏’人，而是……”

“‘好人’，”威廉密诺娃本能地接上话头。

“好极了！”托尔佐夫称赞了她。

然后他又给她补充上一个字，两个字，三个字，四个字，直到形成一个完整的叙述句：

“好人来过这里，碰到你不在家，他不痛快地回去了，并且说以后再也不来了。”

随着句子的形成，威廉密诺娃对重读字的要求也增长起来了。很快她就被这些重读字弄糊涂了，甚至于不能把两个字眼联系起来。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇看到她那种惊慌失措的样子，很是好笑，接着严肃地对她说：

“引起你慌张的原因，在于你要求尽可能多点重音而不是尽可能多取消重音。其实重音愈少，句子就愈清楚，当然，要有这样的先决条件，就是要把为数不多的，却是最重要的字强调出来。取消重音——这是一种和点重音同样困难的艺术。两者你都应该学习。”

今天晚上托尔佐夫要演戏，所以这堂课提前结束，剩下来的时间由伊凡·普拉托诺维奇给我们上“训练与练习”课〔14〕。

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“我得出了这样一个结论：在学习点重音之前，你们要先学会取消重音。

“初学者总是想卖力说得好些。他们常常滥用重音。必须把这种习惯反过来，学会在需要重音的地方取消重音。我已经说过，这是一整套艺术，是相当难掌握的。首先这使言语摆脱掉生活中的不好习惯所带来的不正确的重音。在这个清扫过的基础上，就比较容易去配置正确的重音。其次，取消重音的艺术可以在将来实践中，在下面这种场合下对你们有所帮助：在传达复杂的思想和错综的事实时，为求清楚起见，常常有必要提到一些个别的枝节，提到你所说的事情的详细情形，不过要这样来提，要使得这些枝节和详情不至于转移听的人对谈话主线的注意。这种注解性的话语既要说得清楚、明白，但又不能过于突出。在这种情形下，不论在运用语调或运用重音上都应该是简洁的。在另一种场合，就是在说出一句很长很难的句子时，应当只强调出某些个别的字眼，而其余的字眼只要说得清楚，轻轻带过就行。靠着这种说话方法，可以使写得难念的台词变得容易起来，而这种台词，演员们是要经常遇到的。

“在这一切场合，取消重音的艺术都可以给你们很大的帮助。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇叫苏斯托夫到舞台上去，要他去说

一说关于“好人”的那段话，说的时候要只强调出一个字眼，其余的都要去掉重音。这样的简洁是应当有某种想象虚构来作根据的。在前一课上，威廉密诺娃并没有能解决那个跟这差不多的课题。可是今天苏斯托夫也不能一下子解决得了。在他作了好几次不成功的试验以后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇对他说：

“威廉密诺娃只想到点重音，而你就只想到取消重音。无论偏重这方面或那方面，都是不可以的。一个句子完全没有重音，或者重音过多，言语就会完全失去意义。

“威廉密诺娃过于需要重音，你却过于不需要重音了。其所以会发生这种情形，是因为在你们两个人的话语下面，都没有清楚而明确的潜台词。你要把它创造出来，首先使它成为能传达给别人的东西和借以跟别人交流的东西。

“同时你要用某种想象虚构来作为你简洁地运用重音的根据。”

“这样做可不容易！”我心里想。

可是依我看来，苏斯托夫很成功地摆脱了困境。他不仅为简洁地运用重音找到了根据，而且找到了这样一种规定情境，在这里面，他可以依照阿尔卡其·尼古拉耶维奇的命令，轻而易举地把那句话中唯一可容许存在的重音从一个字上搬到另一个字上。苏斯托夫的虚构是这样的：我们所有坐在正厅里的人，仿佛都在盘问他关于“好人”到来的事情。这种盘问，按照他的虚构，是由于不相信他所传达的事实的实际情形，不相信他所作的“好人”已经来过这一断言的真实性而引起的。苏斯托夫在给自己找根据的时候，必须坚持他所说的每一个字都是正确的、真实的。正因为这样，所以他才能依次每回强调出一个字，确切地把重读的字灌输到我们的脑子里去：“Хороший человек пришел сюда и т.д.”(好人来过这里……),“Хороший человéк пришел сюда и т.д.”(好人来过这里……),“Хороший человек пришéл, **пришел** сюда и т.д.”(好人来……来过这里……),

Хороший человек пришел сюда, сюда и т. д. （好人来过这里……这里……）。苏斯托夫在设法强调出每一个新的重读字的时候，都没有偷懒，他每一次都把这个句子说完，同时仔细地把句子里除了他所要强调的那一个字以外的所有重音通通去掉。他这样做是为了使主要的重读的字眼不至于失去意义和力量。这些字眼如果被孤立地取出，和全句没有联系，自然会失去自己的内在涵义。

苏斯托夫做完指定的练习后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇对他说：

“你把重音点得很好，也去得很好。不过为什么要那样匆忙呢？为什么你要急急忙忙说出句子中本来只应该轻轻带过去的那个部分呢？

“匆忙、紧张、飞快地念出一些字眼或整个句子，不可能把这些字眼或句子轻轻带过，只会把它们完全破坏。当然，你并不是存心如此。说话的人神经紧张只会使听的人恼怒，不清楚的发音只会令人生气，因为这使他们不得不费劲地去猜出他们所没有懂得的东西。这一切夺去了听的人的注意力，恰好把台词中你想要轻轻带过的地方强调出来。慌张会造成说话的困难。沉着和善于控制则使说话变成容易的事情。要把一个句子轻轻带过，就需要用故意不慌不忙的、寻常的语调，就需要几乎完全不用重音，就需要有特殊的、非常的、而不是普通的控制和信心。

“这样才能使观众厅保持安静。

“要清楚地强调出主要的字眼，把那些只有一般意义而不应该加以强调的字眼轻轻地、清楚地、不慌不忙地带过。取消重音的艺术的基础就在这里。你们就在‘训练与练习’课上去培养这种说话时的控制吧。”

新的练习是这样的：阿尔卡其·尼古拉耶维奇吩咐我们把关于“好人”的那段话分成若干场面，每一个场面都需要加以强调，都需要清楚地描绘出来。

第一个场面：好人来了。

第二个场面：好人在听取见不到他所要见的那个人的理由。

第三个场面：好人觉得不痛快，不知道等一下好还是回去好。

第四个场面：好人生了气，决定以后再也不来，接着就走了。

这样就形成了四个独立句子，带有四个重读字，即每一语节中都有一个重读字。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇开头只要求我们能清楚地传达出每一个事实。为了做到这点，需要在心里清楚地看到所说的东西，需要表情，需要在每一个语节中正确地配置重音。我们必须在想象中用内心视觉去创造和观察那些需要传达给对方的视象。

然后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇就要求苏斯托夫不仅要描述所发生的事情，而且要让我们感觉到“好人”是怎样来的，怎样去的。

不单是发生了什么，而且是怎样发生的。

他想通过苏斯托夫的讲述，看出好人是怀着什么样的情绪来的。他是不是很有精神，很高兴，或者相反地，很郁闷，很忧愁。

为了执行这个任务，不仅需要重音本身，还需要有渲染重音的语调。接着托尔佐夫又想知道，这里指出的是怎样一种不痛快：是强烈的、深沉的、厉害的，还是轻微的？

阿尔卡其·尼古拉耶维奇还想知道，在他决定走，决定以后再也不来的时候是怀着什么样的心情：是温和的还是怀恨的？这样一来，就不但要用语调相应地去渲染那几个着重的部分，还要用语调相应地去渲染整个场面了。

他也和别的学生一起做了这种取消重音和点重音的练习。

19××年×月×日

我要检验一下，我对于上一课阿尔卡其·尼古拉耶维奇所讲的是否领会得正确。他听我念了奥瑟罗的独白，发现我在配置重音和读重音的方法上有许多错误。

“正确的重音是得力的助手，不正确的重音却是一种障碍，”他顺便指出。

为了纠正我的错误，阿尔卡其·尼古拉耶维奇要我在教室里当场改点奥瑟罗独白中的重音，然后再把独白朗诵一遍。

我开始一个语节又一个语节地去念出独白的原文，把其中我认为必须加以强调的那些字眼强调出来。

“‘Как волны ледяные понтийских вод’（‘仿佛那黑海的寒涛’）。通常我念这一语节的时候，”我解释道，“重音总是自然而然落在‘вод’这个字上面。现在，经过很好的思考以后，我把它移到‘волны’上，因为这一语节所要说明的正是它。”

“你们都来想想看！”托尔佐夫对学生们说，“是不是这样？”

大家都争先恐后地嚷起来：有的说是“ледяные”，有的说是“понтийских”。维云佐夫声嘶力竭地喊着要着重“как”这个字。

在念以下部分独白的重读字和非重读字上，我们也七嘴八舌，纠缠不清。结果总是弄得几乎每一个字都应该点上重音。

可是阿尔卡其·尼古拉耶维奇提醒我们，每个字都带有重音的句子是表示不出什么来的。这样的句子是毫无意义的。

就这样，我们研究了全部独白，却没有认清和找出什么肯定的东西来。相反地，我更加糊涂起来了，因为每一个字都可以点上重音和去掉重音，在这样做的时候都可以保持某种意义。这当中什么是最正确的呢？我也就在这个问题上纠缠不清。

也许这是由于我所固有的这样一种习惯所引起的：当东西太多的时候，我总是看不胜看。在铺子里，在糖食店里，在放冷菜

的桌子旁边，我总是不容易把目光停留在某一盘菜、某一种点心或某一件商品上。在奥瑟罗的这段独白中有许多字和重音，因此我也就茫然失措了。

我们研究完了独白，并没有作出任何决定，阿尔卡其·尼古拉耶维奇却继续一声不响，只是狡猾地微笑着。这种难堪的沉默经过了很长的时间，托尔佐夫终于放声大笑起来。他说：

“假使你们懂得语法，就不会发生这种事情。这些法则会帮助你们了解和不假思索地确定一大部分必要的因而也是正确的重音。只有小部分留待你们自己斟酌。”

“怎样做呢？”我们问。

“当然首先要知道‘语法’，然后……

“假定说，你搬到新寓所里去住，你的各种用品散乱地堆放在所有房间里，”托尔佐夫有声有色地讲起来。“那你该怎样来收拾呢？

“首先要把盘子放在一个地方，把茶具放在一个地方，把扔散的象棋子和跳棋子捡起来放在另一个地方，把大的物件按照它们的用途摆好，诸如此类。

“做过这样一番工作以后，就比较容易去布置了。

“在台词方面，在把重音按照它们的真正位置配好之先，也需要预先做一番整理工作。为了向你们说明这个过程，我必须提到我在伏尔康斯基《富于表现力的语言》这本书里偶而发现到的几个规则。要知道，我这样做完全不是要教你们规则本身，而只是告诉你们为什么这些规则是必需的，以及你们将来要怎样来利用这些规则。了解和估计到最终目的以后，你们就容易自觉地来对这个课目进行详细的研究了。

“假定说，在你们所分析的台词或独白中有一连串的形容词：‘милый, хороший, славный, чудесный человек’（‘亲爱的、善良的、可爱的、极好的人’）。

“你们知道，形容词不加重音。如果这是对比呢？那就是另

一回事了。但是难道需要每个形容词都打上重音吗？亲爱的，善良的，可爱的等等，几乎是同样的东西，具有共同的特征。

“幸而，根据语法，你们可以一劳永逸地认识到，具有共同特征的形容词不加重音。认识到这一点，你们就可以毫不犹豫地把所有形容词的重音通通去掉，只使最后面的那个形容词和重读的名词融合为一，念成‘чудесныйчелове́к’。

“然后你们继续下去。这里是新的一批形容词：‘добрая, красивая, молодая, талантливая, умная женщина’（善良的、美丽的、年轻的、有才能的、聪明的女人）。

“所有这些形容词并不包含一个共同的特征，而是各有其不同的特征。

“你们知道，无共同特征的形容词必须加上重音，因此你们就可以不假思索地把重音点出来，不过要这样来点，就是要使得它们不至于掩盖了那主要的重读的名词：‘умная же́нщина’（聪明的女人）。

“现在来看看‘Петр Петрович Петров, Иван Иванович Иванов’（彼得·彼得罗维奇·彼得罗夫，伊凡·伊凡诺维奇·伊凡诺夫）。看看年月日：‘15 июля 1908 года’（一九〇八年七月十五日）；看看地址：‘Тула, Московская улица, дом номер двадцать’（图拉，莫斯科街，第二十号）。

“这些都是‘复合名称’，这种名称要求我们把重音只点在最后一个字上，即‘Ивано́в’，‘Петро́в’，‘1908 го́да’，‘номер два́дцать’等字上。

“这就是对比。用你们所能够运用的一切，包括重音在内，把它们衬托出来吧。

“懂得一整批字以后，就比较容易去了解个别的重读字了。

“譬如说，这儿有两个名词。你们知道，用第二格的那个字是应该加重音的，因为第二格的名词要比它所限制的那个字更有力量。例如‘книга бра́та, дом отца́’（兄弟的书，父亲的房子），

'волны ледяные понтийских вод'（黑海的寒涛）。你可以连想也不想就把重音点在第二格的名词上而继续念下去。

"这儿有力量在继续增长的两个重叠的字，大胆地把重音点在第二个字上面吧，因为这样做正是表示力量的增长，和'вперед, вперед несутся в Пропонтиду и в Геллеспонт'（向前，向前奔往博斯普鲁士和达达尼尔）这个句子所表明的完全一样。相反，如果力量在消退，就要把重音点在重叠字的第一个字上，这就会表达出消退的意味，如同'Мечты, мечты, где ваша сладость!'（幻想，幻想，你的甘味在哪里！）这个诗句所表明的那样。

"……你们看，有多少字和重音已经由'语法'中的某些规则安排好了，"托尔佐夫继续解释下去。"剩下的没有研究过的重读字已经不多了，这些重读字是不难了解的，况且，在这项工作中，潜台词和组成潜台词的许多内在的线，以及那随时都在引导演员的贯串动作和最高任务，都会来帮助你们的。

"这之后只要把你想要标出的重音加以配合就行了：把有一些说得重些，另一些就轻轻带过。

"这是一种困难而重要的工作，在下一堂课上我们将要详细地来谈到它。

19××年×月×日

今天课上，阿尔卡其·尼古拉耶维奇照他上次所答应的那样，谈到单独句子和一整组句子中许多重音的配合问题。

"只有一个重读字的句子是最简单明了的，"阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释道。"举例来说：'Хорошо знакомый вам человек пришел сюда'（你很熟悉的人来过这里）。你把重音点在这句子里的任何字上，意思都会有所不同。试在这句子里点上两个重音，而不是一个重音，譬如说，就点在'знакомый'（熟悉的）和'сюда'（这里）这两个字眼上。

"这样，非但为这个句子找到内心根据比较困难，就连讲出

这个句子也都变得比较困难了。为什么呢？因为这里面有了新的涵义：首先，不是别的什么人，而是‘熟悉的’人来过；其次，他不是来过什么别的地方，而是来过‘这里’。

“再把第三个重音点在‘пришел’（来过）这个字上，那么这句话就更难找到内心根据，更难在口头上表达出来了，因为在它的原有内容上加添了新的事实，就是：这位‘很熟悉的人’不是‘приехал’（坐车来），而是‘пришел’（步行来）的。现在你就设想有这么一个很长的句子，其中每一个字都带有重音，但都没有内心根据。

“谈到这样的句子，只能说‘每一个组成字都带有重音的句子，是什么也表示不出的’。不过有时也会有一些场合，必须为那种每一个字都带有重音、都带有新的内容的句子找到内心的根据。把这种句子分成许多独立的语句去表达，要比用一个单独的语句去表达它的全部内容来得容易。

“举个例子，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇从口袋里拿出一本札记来，“我给你们读一读莎士比亚的《安东尼与克莉奥佩屈拉》这剧本里的一个长句：

“‘任何人的心、任何语言、任何人物、任何作家、任何歌手、任何诗人都无法理解、说出、倾吐、描绘、歌颂、估量她对安东尼的爱情。’

“‘著名学者杰文斯说过，’”托尔佐夫继续念札记，“‘莎士比亚把这个句子里的六个主语和六个谓语这样结合了起来，严格地说，在这里面，包含着六乘六，也就是三十六句。’〔15〕

“你们当中有谁能够把这个长句读成这样，就是把其中所包含的三十六句都强调出来呢？”他问我们。

学生们都默不作声。

“你们做得对，我也不敢去执行这个任务。我的言语技术还不足以担负这个任务。不过现在问题不在于任务本身。我们感到兴趣的并不是这种任务，而是把一句子里中许多重音加以标明和

配合的技术手法。

“怎样在一个长句中把那些最主要的字和一系列表明句子意思所必需的次要的字强调出来呢？

“要做到这点，是需要全套重音的：强的、中等的、弱的都需要。

“正如在绘画中色彩或明暗有着浓的调子、淡的调子、二分之一的调子、四分之一的调子似的，在言语部门中也同样有一整套强度不同的重音。

“必须把所有这些重音结合起来、联合起来和配合起来。不过做的时候应该使得小的重音不至于削弱主要的字眼，而是更强烈地衬托出它来，使得这些重音不至于和主要的字眼去竞争，而是共同去组织和表达这个难句。在个别句子和全部言语中都需要有层次。

“你们知道，在绘画中是怎样来表达画面的深度，即它的第三度的。实际上，在那镶着拉紧的画布——画家就在这上面画出自己的作品——的平面框子里，这深度是不存在的。可是画的本身却使人产生层次很多的幻觉。画上的景物仿佛都往里边，都往画布的深处引伸，而前景却好象从框子和画布里朝着看的人这方面跃出来。

“在我们的言语中也有这样一些远近景，它们使语句具有一定的层次。要把最重要的字比任何别的字都更明显地强调出来，提到声音的最前景上。次要的字就要构成一系列比较远的景。

“言语中的这种远景在很大程度上是借助于彼此严密配合的不同强度的重音而创造出来的。在这项工作中，不仅仅重音的强度是重要的，重音的性质也很重要。

“譬如说，这重音是从上到下呢，还是从下到上；它是重重地沉在下面呢，还是轻飘飘、尖锐刺耳的；它是硬音呢，还是软音；它是惹人注意的呢，还是难以觉察的；它是一落下来马上就消失了呢，还是延续了一段比较长的时间，——这些都是很重要

的。

“此外，还有所谓阳性的和阴性的重音。

“头一种（阳性重音）是明确的、完美的、急剧的，就象锤子打在铁砧上面似的。这种重音一下子就断了，并不持续下去。另一种重音（阴性重音）同样明确，不过并不是一下子就完结，它要持续下去。为了便于说明起见，可以作个譬喻：由于某种原因——哪怕只是为了比较容易把锤子重新举起来，必须在锤子急剧地打到铁砧上面以后，马上把锤子往自己身边轻轻一拖。

“我们就把这种带有持续性质的、明确的重音称为‘阴性重音’。

“再举言语和动作部门的一个例子：当怒气冲冲的主人要赶走一个不速之客的时候，他对这客人大喝一声‘出去’，同时用坚决的手势指一指门；这时，在言语和动作方面，他都是采用‘阳性重音’的。

“如果一个脆弱的人要做这种事情，那么他的吆喝声‘出去’和手势就只有在头一秒钟才是坚决而明确的，这之后，他的声音马上就会低下去，他的动作马上就会缓慢起来，从而使头一瞬间的暴怒变得温和些。这种带有持续和延缓性质的强调是和‘阴性重音’相符合的。

“除了借助重音以外，还可以借助言语的另一要素——语调——把字衬托出来和配合起来〔16〕。它的各种声态给予重读字以更大的表现力，从而加强了重读字。也可以把语调和重音结合起来。在这种情况下，重音就会染上各种各样细致的情调——温存（就象我们在说出‘人’这个字时所具有的），怨恨，轻蔑，尊敬等等。

“除了把重音和语调结合起来以外，还可以用许多别的办法把主要的字衬托出来。例如，可以把这主要的字放在两个顿歇之间。同时，为了进一步加强这着重的字眼，可以把一个顿歇或两个顿歇变为心理的顿歇。也可以用这样一种办法把主要的字衬托

出来：就是把非主要字的重音去掉。这样，未被去掉重音的字和已被去掉重音的字对照之下就成为强而有力的了。”

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续讲解上一课没有来得及讲完的东西。他说：

“首先需要在全句中选出一个最重要的字，用重音把它强调出来。这之后，就应该对于重要性较小、但仍然要加以强调的字做一番同样的工作。

“至于那些非主要的、不必强调的、只有一般意思的字，那就应该把它们放在背景上，把它们轻轻带过。

“应该找出所有这些着重的字和非着重的字之间的相互关系，认识重音的性质，从而创造出能使语句生动活泼的声音的远近景和层次。

“我们谈到配合问题时，就是指重音强度和各个重读字的这种协调的相互关系而言〔17〕。

“这样就能使我们的语句具有适当的形式和优美的结构。”

思考了一会儿，阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说：

“正如字组成句子一样，许多句子就形成了完整的思想、叙述或独白。

“其中要加以强调的就不仅是句子里的字，而是一大段叙述或独白里的句子了。

“我们在强调和配合一个句子里的重读字方面所谈到的那一切，也可以适用于强调整段话或整个独白中的单独语句这一过程。这一过程可以借助于强调各别字眼时所用的那种方法来达到。可以用重读的方法，即把重要的句子念得比次要的句子重些，从而把最重要的句子强调出来。同时，打在所要强调的句子中主要字眼上的重音，应比打在其余的不加以强调的句子中主要字眼上的重音来得强些。

“可以把重读句放在两个顿歇之间，而把这重读句强调出来。可以借语调的帮助，即提高或降低重读句的语调，或者采用能重新去渲染重读句的更鲜明语调，来达到这一点。

“可以改变独白或一段话中重读句的速度节奏，使它和其余语句的速度节奏有所不同，而把这重读句强调出来。最后，可以用平常的强度和调子说出那独白或一段话中重读的语句，只不过减弱其余部分的重读因素，把这部分轻轻带过。

“我不打算告诉你们关于强调字句的一切手段和微妙的地方，这不是我的事情。我只能使你们相信，这种手段和利用这种手段的方法是很多的。靠着它们的帮助，可以造成各种重音的极其错综复杂的配合，把我们所需要的字句强调出来。

“言语中的远近景及其层次就是这样形成的。

“如果这些远近景是沿着潜台词和贯串动作的线，朝着作品的最高任务的方向发展的，那么它们在言语中所起的作用就会变得十分重要，因为它们将有助于实现我们艺术中最主要、最基本的目的，即创造剧本与角色的人的精神生活。

“这一切言语手段运用得好不好，全要看运用的人有没有丰富的经验和知识、好的艺术趣味、敏锐的感觉和卓越的才能。那些对语言、对自己祖国语言了解得很透彻的演员，就能够巧妙地掌握配合的手法，以及创造语言中的远近景及其层次的手法。

“他们几乎是直觉地、下意识地来完成这些过程的〔18〕。

“才能差一点的人完成这些过程就比较有意识，他同时还要去着重研究祖国语言、语法，要去积累经验，要去实践，要去学习说话的艺术。

“演员所掌握的手段和方法愈多，他的言语就愈生动有力，就愈富于表现力和感染力。”

“要去学习利用言语交流特别是配合的一切规律和手法，去创造言语的远近景和层次。”

19××年×月×日

今天我重新朗诵了奥瑟罗的独白。

“工夫没有白费!”阿尔卡其·尼古拉耶维奇称赞了我。

“单独地看来，一切都很不错。有些地方甚至还很精彩。不过整个看来，你念的时候却好象是原地踏步，没有什么进展：两个语节向前，两个语节向后……一直都是这样。

“由于经常重复一些同样的语音图形，这些图形就变得和糊壁纸的千篇一律的怪花样同样令人讨厌了。

“在舞台上应该按另一种方式来利用你的表现手段：不是简单地，而是具有某种盘算地来利用它。

“为了说明我的想法，我准备亲自来念这段独白，不过我这样做，完全不是为了表现自己的技巧，而只是因为在念词时可以顺便和不断地向你们说明言语技术的秘诀，以及演员的各种盘算和考虑——有关如何在舞台上去影响本人和对手的各种盘算和考虑。

“现在我就从弄清我的当前任务开始，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇对苏斯托夫说。

“这个任务就在于使扮演埃古的你感到并且相信摩尔人心里有一种自发的企望，就是想以可怖的方式进行报复。为了这个目的，按照莎士比亚的要求，我就把黑海中巨浪汹涌奔腾的景象和嫉妒者内心的激荡情形相比拟。要达到这一点，最好是用自己内心的视象来感染你。这是一种困难的任务，不过还是可以做得到的，何况我已经为这个任务准备了相当鲜明的、富有刺激力的视觉材料和其他材料了……”

略略准备以后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇用眼睛盯住苏斯托夫，仿佛自己面前就站着那变心的苔丝德梦娜似的。

“‘仿佛那黑海的寒涛’……”他低声地，比较平静地念起来，马上又作了简洁的说明：

“我并不把内心所有的一切一下子都拿出来！我要拿得比我所能拿出来的少些！

“要爱惜和积累情绪！

“这个短句是很难懂的。

“这就妨碍我去感受并看到它所描绘的东西。

“所以在自己的想象中，我要把它说完：

“‘仿佛那黑海的寒涛……奔往博斯普鲁士和达达尼尔……’要保证自己不急不忙；在‘涛’后面要有上扬音！暂时不要转得太厉害；提高两度或三度，不能再多！

“在以下逗号（往后这种逗号很多）上扬音的地方，我才开始更进一步去提高自己的声音，暂时还没有达到最高音！

“要沿垂直线！决不能沿水平线！

“不要硬挤！不要平平淡淡地，要具有图形！

“不要一下子就上升，要逐渐地！

“注意，第二个语节要比第一个强，第三个要比第二个强，第四个要比第三个强！不要叫喊！

“大声并不是强！

“强——是在于把声音提高！

“‘追着不可遏止的急流……’

（‘……奔往博斯普鲁士和达达尼尔’）。

“不过要是每一个语节都提高三度，那么全句四十个字[1]就需要有三个八度的音域！没有这样的音域！

“那么就四个音再往上升，而有两个音往下降！

“五个音往上升，两个音往下降！

“这一来就只有三度！

“不过给人的印象是五度！

“然后再使四个音上升，两个音往下降！

---

1 指俄文的字数，中译文字数比这要多。

“这一来就只有两个音提高。不过给人的印象是四个！

“一直这样进行下去。

“这样来节约，音域就够这所有四十个字用的了！

“还要节约，还要节约！

“不但在情绪方面，也要在音域方面！

“继续下去，如果用来提高的音不够，就要尽量去掉上扬音！要做得津津有味！这样，也会令人觉得在加强！

“不过上扬音还是带出来了！

“你等一等，不要催促我！

“没有什么可以妨碍我采用心理的顿歇！用它来补充一下逻辑的顿歇！

“上扬音激起好奇心！

“心理的顿歇激起创作天性、直觉……想象……和下意识！

“顿歇使我和你有时间去看清那些视象……用动作、面部表情、放光把它们表达出来！

“这不是削弱！恰恰相反，积极的顿歇会加强，会推动我和你！

“想想怎样才不至于流为纯技术！

“我只要考虑这个任务：无论如何要使你看见我在自己心里看到的东西！

“我要积极活动！要有效地去动作！

“不过……不能把顿歇拖得太久！

“继续下去！

“‘……从不后退’……（‘……奔往博斯普鲁士和达达尼尔’）。

“为什么眼睛会睁得更大了?!

“更会炯炯发光?!

“为什么两手会慢慢地、尊严地伸到前面去?!

“为什么全身也都伸到前面去?!

“是不是处在波涛汹涌的速度节奏中?!

“你想，这是一种盘算，或者只是做作出来的效果?

“不！我向你保证!

“这是自然而然发生的!

“后来我才意识到这种表演，那时候它已经结束了!

“谁做出了这样的表演?

“直觉?

“下意识?

“创作天性本身?

“也许是!

“我只知道，是心理的顿歇帮助了它!

“造成了气氛!

“激起了情绪!

“诱导它去工作!

“下意识对这也有所帮助!

“要是我有意识地，用演员的盘算去做这一点，你就会觉得这是做作的了!

“但这是天性本身做出来的……所以一切你都相信!

“因为这很自然!

“因为这很真实!

“‘……向前，向前
奔往博斯普鲁士和达达尼尔’。

“又是事后才明白，我心里产生了一种恶毒的念头。

“连自己也不知道，到底是怎么一回事!

“这很好！这使我高兴!

“我要把心理的顿歇拖延一会!

“并不是一切都表达出来了!

“拖延在刺激和推动着我!

“于是顿歇就变得更富于动作!

……

“我又去刺激天性！

“吸引下意识去工作！

“可以用许多诱饵去吸引它！

“现在我达到最高音：‘达达尼尔’！

“说出来以后要把声音放低！

“好去作新的最后的奔驰！

“‘……我的流血的意向也这样
飞速奔驰，|永远
不会后退，|也不
回顾留连，|
它一直要不可遏止地奔驰……’”

“要更清楚地描绘出上扬音。这是全部独白的最高音。

“‘……它一直要不可遏止地奔驰……’

“我害怕虚伪的激情！

“要更牢地抱定任务！

“要去运用自己的视象！

“直觉，下意识，天性——随你的心意做去吧！

“完全自由了！我用顿歇来抑制，来刺激。

“抑制得愈厉害，刺激得就愈强烈。

“现在到了这样一个瞬间：我不惜用出一切力量了！

“所有表现手段都动员起来了！

“一切都来增援了！

“包括速度和节奏！

“甚至于……说起来很可怕！包括……大声！

“不是叫喊！

“就只是在这短句的最后两个字眼：

“‘…нестись неудержимо…’（‘不可遏止地奔驰’）上，接着……

“就是最后的结局！结尾！

“‘……直到野蛮的号叫声把它吞食’。

“我抑制住速度！

“为了使它含有更加深长的意味！

“再打上句号！

“你明白不，这意味着什么?!

“悲剧性独白中的句号？

“这是结局！

“这是死!!

“你想感受到我所说的话吗？

“那你就攀上最高的悬岩！

“站在万仞峭壁之上！

“拿起一块沉重的石头……

“把它投下去，投到底！

“你会听见，你会感觉到石头怎样砸成细小的碎片，砸成沙砾！

“我也需要这样的下降！……声音的下降！

“从最高音，降到音域的底层！

“句号的本性要求我这样做！”

就象这样①：

“怎么?!”我喊了起来。“在这种时刻，演员们要去体验这样一些技术上和业务上的盘算?!”

---

① 此处和后面所引用的图样均取自斯坦尼斯拉夫斯基的手稿。——原编者

那么灵感呢?!

我茫然若失，觉得满肚子委屈!

“是啊……演员用自己心灵的一半沉浸在最高任务、贯串动作、潜台词、视象、自我感觉诸元素的线中，用另一半体验着大致象我刚才向你们表明的那样的心理技术。”

19××年×月×日

我鼓起勇气，想对阿尔卡其·尼古拉耶维奇说出我听了他上一次讲课以来这几天里所体验到的一切。

“迟了!”他不让我说下去，接着就对学生们解释道：

“我在言语部门中所负的使命已经完成了! 我没有教给你们什么，因为我本来就没有打算这样做。不过我却已经引导你们自觉地去研究这个新的非常重要的课目。

“我使你们从初步的实践中了解到，演员们必须具备并掌握多少练声的技术手法，具备并掌握多少声音色彩、语调、各种语音图形、各种重音、逻辑顿歇和心理顿歇等等，从而来满足我们艺术对舞台言语所提出的要求。

“我所能够说的已经全都说出来了。剩下的，你们未来的讲授《富有表现力的语言》的‘语法’教师弗拉基米尔·彼得罗维奇·舍契诺夫会来告诉你们，他会说得比我好。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇向我们介绍了从漆黑的大厅里走出来的这位老师，对他讲了几句表示欢迎的话，接着宣布，休息一会以后，弗拉基米尔·彼得罗维奇就要来讲他的第一课。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇转身要走了，但我把他拦住：

“请您不要走! 我恳求您! 在还没有讲完最主要的东西以前，请不要离开我们!”

苏斯托夫支持我。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇觉得很窘，脸都红起来了，他把我们俩带到一旁，责备我们不应该对新来的教员没有礼貌，最后问

道：

“究竟是怎么一回事？发生了什么事情？”

“这很可怕！我变得不会讲话了！”我结结巴巴地说着，想把自己的话说进他的心里去。

“我极力想把您告诉我的那些东西运用到朗诵和说话里来，可是结果我给吓住了，甚至不能够把两个字联起来。我点上重音，可是它，仿佛在嘲笑我似的，不待在照规矩应该待的地方，却跳到别处去了！我找到标点符号所要求的必要的语调，而我的声音却画出了一些使我完全莫名其妙的语音图形。只要我开始去讲某种念头，我就不再去想它了，因为我完全被语法抓住，一直在整个句子中寻找运用这些法则的地方。

“结果这一切工作把我弄得头昏脑涨。”

“这都是由于没有耐性，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我说。“不能这样心急！必须按照教学计划稳步前进！

“为了让你们两个人安下心来，我大概还得破坏计划的顺序，提前去做目前还不应该做的工作。但这会使那些既不象你们这样抱怨，也不象你们这样心急的其余所有学生糊涂起来的。”

托尔佐夫考虑一会以后，吩咐我们今晚九点钟到他家里去，接着他就走了，而由弗拉基米尔·彼得罗维奇开始讲课。

要不要把《富于表现力的语言》书上印着的东西速记下来呢？顶好还是买它一本吧！我决定不去记录舍契诺夫的课。

第四章　演员与角色的远景

19××年×月×日

晚上九点正，我和苏斯托夫一道来到阿尔卡其·尼古拉耶维奇家里。

我告诉他，使我抱屈的是，灵感被演员的盘算所代替了。

“是要被它代替的，”托尔佐夫肯定地说〔1〕，“……就象上课我给你们表演的那样。

“演员在创作时是过着双重生活的。关于这一点，托玛佐·萨尔维尼曾经这样说道：〔‘……当我表演的时候，我过着双重的生活，我一面哭和笑，同时又在分析自己的笑声和眼泪，好让它们能够更强烈地影响我想要触动的人们的心。’〕〔2〕

“你们已经看到，双重性并不妨碍灵感。恰恰相反！它们是相辅相成的。

“我们在实际生活中也常常有这种双重性。但这并不妨碍我们去生活，并不妨碍我们强烈地去感受。

“记得吗，当初讲到任务和贯串动作的时候，我曾经对你们讲到〔3〕两种平行的远景。

“一种是角色的远景。

“另一种是演员和他在舞台上的生活、他在创作时的心理技术的远景。

“不久以前我在课上向你们说明的那条道路，就是心理技术

的道路，也就是演员本人远景的线。它跟角色远景的线很相近，它和角色远景的线平行，就象一条和大路平行的小径一样。但有时演员由于某种原因被一些不相干的、跟角色无关的东西吸引了去，离开了角色的线，于是这两种线便岔开去，各趋一方。那时候他就会失掉角色的远景。不过幸亏我们拥有心理技术，它能够借助于各种诱饵经常引导我们回到正路上来，就象小径经常引导步行者回到大路上似的。”

我们请求阿尔卡其·尼古拉耶维奇比较详细地对我们讲一讲角色的远景和演员的远景，这个问题他从前只是顺便提到过。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇不愿意离开教学进度，把教学计划的顺序弄乱。

“角色和演员的远景是属于下一学年的，也就是属于‘创造角色’这个范围的，”他说。

但是，我们的详细探问却引得他谈了起来。他谈得很起劲，连他自己都不觉得怎么会谈到他总想保持缄默的那个话题的。

* * *

“前些时候，我在……剧场里看到一出五幕剧，”今天上课时，阿尔卡其·尼古拉耶维奇讲述道。

“第一幕演过之后，无论是整个演出和演员们的表演都使我十分高兴。他们创造了鲜明的形象，情绪很饱满，表演手法也很独特，很使我感到兴趣。我怀着好奇心注视着剧本和演员表演的发展。

“可是在第二幕中，我们看到的却又是我们在第一幕里见到过的东西。于是观众的情绪和我对这个演出的兴趣都大大减低了。第三幕过后，情形也是一样，不过程度上更厉害一些，因为那些丝毫没有深化、使形象陷于呆滞状态的同样的东西，那些观众已经看惯了的同样的热情，那些已经蜕化成刻板的同样的表演手法，都显得笨拙不堪，令人讨厌和生气。演到第五幕中段，我简直忍无可忍了。我已经不再看舞台，也不再听那里在说些什么。

只想如何偷偷溜出剧场。

“剧本、演员表演和整个演出都很好，为什么印象会这样淡下来呢？”

“因为平板，”我说。

“上一个星期我参加过一个音乐会。那里也发生了‘平板’的情形。乐队是很好的，奏的交响乐也很好。可就是自始至终都奏得一样，速度、音量几乎都没有什么变化，细致的地方也表现不出来。这在听众算是受了一次活罪。

“为什么好演员演的好剧本，好乐队演奏的好交响乐会没有任何成就呢？

“这难道不是由于演员们和音乐家们在创作时缺乏一种远景吗？

“我们所谓的‘远景’就是指在把握整个剧本和角色这一条件下对各个部分所作的慎重而和谐的对比和配置。”

“‘对各个部分所作的和谐的对比和配置……’，”维云佐夫设法把这话硬挤进自己的脑子里去。

“这就是说，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇赶忙来帮助他。“任何表演、动作、思想、言语、情感等等都不能没有相应的远景。哪怕是最简单的上台或下台，或者只是坐在那里参加某一场戏，只讲一句话、一段独白等等，也都应该有远景和最终目的（最高任务）。如果没有这些，就是象‘是’或‘不’这样一些最简单的字眼都会说不好。大的形体动作，复杂思想的表达，许许多多部分所组成的复杂情感和热情的体验，一直到一场戏，一幕戏，整出戏，都不能没有远景和最终目的（最高任务）。

“演员的舞台表演中的远景可以同绘画中的层次相比拟。就象绘画中一样，我们这里也存在第一、第二、第三及其他层次。

“在绘画中，它们是由色彩、光、逐渐远去和缩小的线条表达出来的，在舞台上，则通过动作、行动、发展着的思想、情感、体验、演员表演以及力量、色调、速度、鲜明性、表现力等

等的对比而表达出来。

“在绘画中，前景要比那较远的景来得明确，色彩也要强烈些。

“在舞台表演中，敷上最浓烈的色彩并不是根据动作本身的远近，而是取决于这些色彩在整个剧本中的内在意义。

“有一些是大的任务、欲望、内部动作等等，应该出现在前景上，成为主要的，另一些是中、小的，也就是附带的、次要的，就要推到后边去。

“只有当演员思考了，分析了，体验了整个角色，在他面前展现出一种遥远的、美丽的、引人入胜的远景之后，他的言语才会变得所谓有远见，不象从前那样短视。那时候，他所能表演出来的就不是一些个别的任务，所能讲出的就不是一些个别的字句，而是完整的思想和复杂的长句。

“当我们头一次朗诵一本从来没有看过的书时，我们是不会有远景的。这时所看到的只是最近的情节和字句。这样的朗诵能够是艺术的和正确的吗？当然不能。

“演员扮演一个未经他很好研究和分析过的角色，就象一个朗诵者朗诵一本他从来没有看过的难懂的书一样。

“这种演员所表现的作品的远景是模糊不清的。这种演员不了解他们最终要把他们所扮演的角色引导到什么地方去。于是，在表演剧中某一段戏的时候，他们对于那朦胧的远处究竟隐藏着什么东西往往辨认不清，或者简直是懵然无知。这样，角色扮演者每时每刻所考虑的，就只是最近的当前的任务——动作、情感、思想，而不依整体为转移，不依剧本所展示的远景为转移。

“譬如说，有些演员扮演《在底层》中的鲁卡，因为最后一幕鲁卡不出场，他们对于这一幕的台词连看都不看一下。结果他们就没有正确的远景，不能正确地扮演自己的角色。因为角色的开头是以它的结尾为转移的。最后一幕是这老人说教的结果。所以要一直向剧本的结局瞄准，同时要把鲁卡所影响的其他扮演者引

到这上面来。

“有的悲剧演员扮演奥瑟罗，由于没有把角色研究好，在第一幕就预感到杀人的行为，就在怒目切齿了。

“然而托玛佐·萨尔维尼在设计自己角色时要慎重得多。例如，在演《奥瑟罗》的时候，他始终都知道剧本的远景线，从初次出场作为一个恋人时的奔放热情一直到剧终作为一个嫉妒者和杀人者时的深沉仇恨，都知道得一清二楚。他以数学的精确和严整的顺序，按照整个角色，一个单位接着一个单位，来配置他心里想好的转化过程。

“伟大的悲剧演员所以能做到这一点，是因为他面前经常有着远景的线，而且不只一条，而是整整两条，这些线一直在引导他。”

“整整两条？都是哪一些？”我警觉起来。

“角色的远景和演员本人的远景。”

“这两条有什么不同？”我追问。

“剧中人对远景、对自己的未来一无所知，而演员本人却应该随时想到它，即看到远景。”

“如果角色已经演上一百来次，怎能忘掉它的未来呢？”我不明白。

“这不可能忘掉，也不需要忘掉，”托尔佐夫解释说。“虽然剧中人自己不应该知道未来，然而角色的远景还是需要的，这是为了在每一个瞬间都能更好和更充分地估计最近的当前的任务并且把自己整个交给它。

〔“假定你扮演象汉姆莱脱这样一个内心色彩极其复杂的角色。其中既有儿子对母亲的疑惑，疑惑她那不能经久的爱情——她‘鞋子还没有穿旧’，就已经忘掉亲爱的丈夫；也有儿子看到父亲在阴间备受折磨时那种神秘的体验：当汉姆莱脱看破了这种未来生活的秘密之后，实生活中的一切对于他也就失去了先前的意义。在这角色身上，还有那种对人生孜孜不倦的探求，对人力

所不能胜任的使命的领会，要拯救在阴间的父亲，就取决于这个使命的完成。此外，还需要表达出儿子对母亲的感情；表达出对一个少女的爱和拒绝，她的死所引起的哀伤；表达出复仇的情感；表达出母亲死时的恐惧；表达出自己杀人时以及克尽天职后临死时的情感。假如把这些情感都乱七八糟地堆在一起，其混乱情形就可想而知了。

“但假如能按照角色的远景线，正确地、合乎逻辑地、有顺序地、有系统地来配置这一切情感，如同这个复杂形象的心理状态和它在剧中逐渐展现的人的精神生活所要求的那样，结果就会形成一种严整的结构，一种和谐匀称的线，在这上面，起着重要作用的，将是这个伟大心灵的逐渐加强和加深着的悲剧的各部分的对比。

“在没有看到它的远景的时候，难道能够把这个角色的某一段戏表达出来吗？举个例子，如果没有表达出汉姆莱脱由于他母亲的轻浮行为而感到的悲痛和惊讶，那么汉姆莱脱和他母亲谈话那个出色的场面就会显得缺乏充分根据了。

“如果观众没有领会到汉姆莱脱由于阴间生活的消息而感到的震惊，那么他的怀疑，他对人生意义孜孜不倦的探索，他跟自己未婚妻的破裂，他的种种奇怪的行为（由于这些行为，别人把他看作是反常的人）等等，就都会成为不可理解的了。

“从上面所讲的，你们难道不是已经懂得，扮演汉姆莱脱的演员，越是要求在自己角色进一步发展过程中强烈地去表现出角色的热情，他就越应该慎重地对待开头的几场戏吗？

“这种表演我们叫做有远景的表演。

“可见在展示角色的过程中，我们似乎应该注意到两种远景：一种是属于角色的，另一种是属于演员本人的。实际上也是如此：汉姆莱脱不应该知道自己的命运和生命的结束，而演员本人却必须随时看到远景，否则他就不可能正确地处理、涂绘、衬托和塑造它的各个部分。”〔4〕

“角色的未来就是它的最高任务。要让剧中人也趋向这最高任务。这时候如果演员有一刹那想起角色的整条线，那也不是什么坏事情。这只会加强当前所体验的每一个单位的意义，更好地把演员注意力引到它上面来。

“与角色的远景相反，演员的远景应该随时考虑到未来。”

“我很想通过实际例子来了解这两种远景，”我纠缠着他。

“好的。我们就从角色的远景讲起。假定你和苏斯托夫表演奥瑟罗跟埃古谈话的那场戏。难道去想起那个摩尔人——也就是你——昨天刚来到塞普勒斯，就跟苔丝德梦娜会面，和她永远结合在一起，你经历着一生中最美好的时刻——跟爱妻一起度蜜月，难道去想起这些，对你说来不是重要的吗？

“要不是这样，你怎么去取得这场戏开头所必须有的快乐情绪呢？由于剧中这种快乐的色彩很少，这就尤其显得重要了。此外，有一刹那想起在这场戏开头，你生命的幸福的星辰已经上升，在发射着光芒，而你必须逐渐而明显地表现出它沉没的过程，这对你难道不也是很重要的吗？必须使现在与未来成为强烈的对照。前者越是光明，后者就越会显得暗淡。

“只有对角色的过去和未来进行瞬息的检查之后，你才能恰如其分地来估计角色当前的单位。你越是清楚地领会当前的单位在全剧中的意义，你就越容易把你的全部注意力集中在它上面。

“这就是你们需要角色的远景的原因所在，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇结束了他的讲解。

“那为什么需要另一种远景，演员本人的远景呢？”我没有服输。

“我们需要人—演员即角色扮演者本人的远景，是为了使我们在舞台上的每一个瞬间都能考虑到未来，是为了调节自己的内部创作力量和外部表现手段，正确地配置这些力量和手段，合理地运用为角色而积累的材料。例如，在奥瑟罗和埃古谈话的这场戏里，怀疑的念头在嫉妒者的心灵里是不知不觉地产生，逐渐增

长起来的。所以演员应该记住，他在全剧终结以前必须表现出许多类似的、愈来愈强烈的激情。假如从头一场起就轻举妄动，把全部激情都表露出来，不去为那逐渐增长着的炉心更进一步的加强保存后备力量，那是很危险的。这样浪费自己的内心力量会使角色的动作设计遭到破坏。应当会盘算、会节约，随时向剧中的高潮瞄准。演员情感的耗费不应该以公斤计算，应该以公毫计算。

“上述的一切同样适用于声音、言语、动作、面部表情、速度节奏等方面。在所有这些方面，一下子就轻举妄动，浪费情感，也是很危险的。需要节约，需要正确地计算自己的形体力量和体现手段。

“要调节形体力量，正如去调节自己的内心力量一样，就必须有演员的远景。

“此外，不应该忘记远景的另一个对我们创作极为重要的特性。这就是它可以使内心体验和外部动作具有广阔规模、范围和惯性。这一点对创作说来是十分重要的。

“假定你参加长距离赛跑，你不是一直跑下去，而是每跑二十步一停。这样你就跑不好，就得不到惯性，而惯性在跑的时候所起的作用是极为重大的。

“我们演员也是如此。如果每演一个单位就停下来，然后再开始演下一个单位，马上又把它结束，那么内在的意向、欲望和动作就得不到惯性。我们需要惯性，是因为它能激发情感、意志、思想、想象等等。它在狭小的范围里是无法发挥的。必须有广阔的空间，远景，辽远而吸引人的目标。

“现在你们已经认识了你们的新朋友——剧本和角色的远景，你们可以想一想，再告诉我，它是不是使你们回忆起你们的老朋友——贯串动作？

“当然，远景并不等于贯串动作，但它跟贯串动作十分接近。它是贯串动作最亲密的助手。它就是贯串动作在全剧中不断

进展时所经由的那条路线。

“最后应该指出，我所以迟至今天才来谈远景，因为只是现在你们才认识到有关最高任务和贯串动作所必须知道的那一切。

“一切都是为了它们而存在，因为创作、艺术和整个‘体系’的主要意义都包含在这里面！”

第五章　速度节奏

19××年×月×日

今天学校剧场的观众厅里挂着一块字牌，上面写着：

内部与外部速度节奏

这意味着我们要开始新的学习阶段了。

“老早以前，也就是当我们研究舞台自我感觉形成过程的时候，我本来就应该向你们讲解内部速度节奏，因为内部速度节奏是舞台自我感觉的重要组成元素之一，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇今天说。

“延迟的原因是我想减轻你们学习上的困难，现在我们才达到了这一学习阶段。

“把内部速度节奏和外部速度节奏放在一起谈，也就是在它（内部速度节奏）通过形体动作明显表现出来的时候来谈，要方便得多，主要的是要清楚得多。这时候，速度节奏就变成看得见的了，不象在从事我们肉眼所看不见的内心体验时那样仅仅能感觉得到。因此在这以前，当速度节奏还看不见的时候，我一直没有谈到它，只是到现在，迁延了一段很长的时间，我们要研究看得见的外部速度节奏的时候，才开始来谈这个问题。

“‘速度是某一种拍节中作为单位的同一时值更迭的快慢。’

“‘节奏是一定的速度和拍节中实际时值（动作、声音）与

作为单位的时值之量的关系。’

“‘拍节是不断反复的（或应该不断反复的）一组被当作单位的同等的时值，其中有一个单位（声音、动作的时值）是着重的，’”阿尔卡其·尼古拉耶维奇读了伊凡·普拉托诺维奇递给他的笔记本上所记的话。

“懂吗？”读完了以后，他问我们。

我们很窘地承认：一点也不懂。

“我绝对不是要批评这些科学公式，”托尔佐夫继续说，“不过我还是认为，在目前，当你们还没有从亲身体会中认识到速度节奏在舞台上的意义和作用的时候，科学公式不会给你们带来什么实际好处。

“相反，这些公式只会妨碍你们轻松愉快、无拘无束地去享受舞台上速度节奏的乐趣，把它当做游戏似的来完成。而这一点却正是需要做到的，特别是在刚开始的时候。

“要是你们硬从自己身上挤出节奏，或者象在解答伤脑筋的数学难题时那样皱起眉头，嘴里念着数目字来解答它那复杂的排列组合，那就不好了。

“因此我们暂时就用单纯表演节奏的方法来代替那些科学公式。

“瞧，为了这个表演，已经给你们拿这些玩意儿来了。现在我把位子让给伊凡·普拉托诺维奇。这是他份内的事情！……”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇和他的秘书一起走到观众厅的后边去，伊凡·普拉托诺维奇就开始在台上安放着看门人拿来的几个拍节机。他把最大的一个摆在舞台中央的圆桌上，把较小的三个分别摆在圆桌旁边的小桌上。大拍节机开动起来了，打出了精确的拍子（拍节机上的第十号速度）。

“同学们，你们听！”伊凡·普拉托诺维奇对我们说。“现在这拍节机要打出很慢的拍子，”他解释着。

“听它动得多慢：一……一……这是‘极慢’。十分十分的

缓慢！

“当真的！这是第十号。

“如果把调整锤移下些，就会变成‘徐缓’。这比‘极慢’要来得快些。

“我说，敲的声音要快些！你们听：一……一……一……

“如果把调整锤再移下来一些……瞧它怎么动：一一一……这就更快些，已经是‘快速’了！

“现在是‘急速’了！

“现在更进一步，是‘极急速’了！

“这一切都是速度的名称。拍节机上有多少不同的号码，就有多少不同的速度。

“真是有趣的玩意儿！……”

随后拉赫曼诺夫开始打铃，用铃声来表明拍节机的每两拍，接着是每三拍，每四拍，每五拍，每六拍。

“一……二……（铃）。

“一……二……（铃）。”伊凡·普拉托诺维奇用铃声表明了两拍子的小节。

“或者是：一……二……三……（铃）。一……二……三……（铃）。这是三拍子的小节。

“或者是：一……二……三……四……（铃），照这样下去。这是四拍子的小节了。”伊凡·普拉托诺维奇津津有味地解释着。

然后他把搬到台上来的小拍节机中的一个开动起来，使它打出比大拍节机快一倍的拍子。大拍节机打一下，新开动的小拍节机却来得及打两下。

第二个和第三个小拍节机也接连开动起来了，第二个打出来的拍子比大拍节机快到四倍，第三个快到八倍。它们打了四下或八下，大拍节机才打出一下。

“可惜没有第四个和第五个小拍节机！不然我就可以让它们

打出十六分音和三十二分音来！那该多么有趣！”伊凡·普拉托诺维奇惋惜地说。

但他很快就得到满足，因为阿尔卡其·尼古拉耶维奇回到台上来，并且和苏斯托夫一起，用钥匙在桌上打出了正好是欠缺的十六分音和三十二分音。

所有拍节机和敲打出来的拍子，都恰好在打铃表示每一个小节开始那一瞬间，和大拍节机的拍子相符。其余时间，所有拍子仿佛都纠缠不清，七零八落，等到每一次打铃的时候才重新会合一刹那，整一整步调。

这就形成了一个敲敲打打的乐队。很难从这种复杂而不协调的音响里辨别出什么东西来，它只是把人搞得头昏脑胀。

但是各种拍子相符的那一瞬间却在乱成一片的敲打声中造成一刹那的严整，给人以满意的感觉。

由于双数的和单数的拍子——两拍子、四拍子、八拍子和三拍子、六拍子、九拍子混合在一起，不协调的现象就越显得厉害了。这种混合的结果，细小的部分变得更加细小，彼此交错在一起了。最后就造成一种无法想象的紊乱情形，这使阿尔卡其·尼古拉耶维奇十分高兴。

“听听看，多么混乱，同时在这种有组织的混乱中又是多么有秩序，严整！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇高声喊起来。“这是神通广大的速度节奏给我们做出来的。现在我们就来分析一下这种奇妙的现象。研究一下它的每一个组成部分。

“这就是速度，”他指着大拍节机说。“它开动的时候，带着机械而拘泥的匀调。

“速度就是快或慢。速度可以把动作缩短或延长，把言语加快或放慢。

“动作和讲话是需要时间的。

“加快速度，就是分给动作、言语的时间少些，使自己比较快地去动作和讲话。

“放慢速度，就是让动作和言语分到更多的时间，使自己有可能比较从容地去做出重要的动作，讲出重要的话语。

“这就是小节，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇指着伊凡·普托诺维奇刚才打过的铃说。“它做的工作和大拍节机完全相符合，而且也带着机械式的精确。

“小节就是时间的尺度。但小节是各不相同的。它的时值决定于速度。既然是这样，所以说我们时间的尺度也是各不相同的。

“小节——这是一种抽象的相对的概念。这不是用来衡量物质空间的公尺。

“公尺永远是一个样子。它不会改变。衡量时间的小节却完全是另一回事。

“小节不是象公尺那样的东西。

“小节也就是时间。

“时间是不能用时间来衡量的。

“所有其余的小拍节机以及用手打出原来欠缺的拍子的我和苏斯托夫，又是代表着什么呢？

“这就是节奏的创造者。

“靠着小拍节机的帮助，我们把小节所占的时间分成各种长短不同的细小部分。

“这样就形成无穷无尽的配合，使同样的小节具有无限多样的节奏。

“在我们的表演工作中，情形也是一样。我们的动作和言语要占时间。在动作过程中，必须用那些和停顿相互交替的各种各样活动来填满流逝着的时间。在言语过程中，要用各种不同时值的音以及音与音之间的休止来填满流逝着的时间。

“这里有几个最简单的公式和配合，它们都构成一个小节：

“1/4 + 2/8 + 4/16 + 8/32 = 一个4/4的小节。

“或者是三拍子配合：

“4/16 + 1/4 + 2/8 = 一个3/4的小节。

“可见，把小节所占的时间分成各种不同部分的各个不同的时值配合起来，就成了节奏。这些部分组合的形式是数不清的。要是你们聚精会神地去听这几个同时开动的拍节机发出来的杂乱的节奏和拍子，从这里面一定可以找出你们所需要的各种细小部分，来造成各种节奏的组合，造成极其复杂多样的公式。

“在集体性的舞台动作和言语中，也应该从那总的杂乱的速度节奏里，去找到、去辨明、去组合和贯彻自己所扮演的角色所独有的，也就是独立的言语、动作、体验的速度节奏的线。

“在舞台上要习惯于从那有组织而又混乱的总的速度节奏里去辨明和找出自己的节奏。”

19××年×月×日

“今天我们要来做速度节奏的游戏，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇一走进教室，就宣布说。“现在就让我们象小孩那样来拍掌。你们可以看到，就连大人也都会高兴做这种游戏的。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇随着拍节机的打拍声数起来：

“一……二……三……四。再来：

“一……二……三……四。再来：

“一……二……三……四。就这样下去。”

一连一两分钟都这样打着拍子。

每一次数到“一”的时候，我们都一齐重重地拍一下手掌。

但这种游戏毫无趣味可言，简直叫人打瞌睡。它引起了一种乏味、单调、懒洋洋的情绪。开头我们拍掌拍得很起劲，很响。可是等到感觉出大家情绪都在低落的时候，掌声就愈来愈轻，拍掌者的脸上愈来愈显出没精打采的神情。

“一……二……三……四。再来：

“一……二……三……四。再来：

“一……二……三……四。”

最后弄得大家都打瞌睡了。

“我看你们并不怎么高兴，说不定等一下子大家都会打起鼾来！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，连忙对他别出心裁的游戏进行了一些修改。

“为了叫醒你们，我要在每一个小节里着重两次，还是用同样缓慢的速度，”他宣布说。“就是说，不但数到‘一’时你们要一齐拍掌，数到‘三’的时候，你们也要一齐拍掌。

“就象这样：

“一……二……三……四。再来：

“一……二……三……四。再来：

“一……二……三……四。一直照这样下去。”

大家有点振作起来了，但离开高兴还远得很。

“如果这还不能有所帮助，那就把所有这四拍都加重，速度还是用以前那种缓慢的速度，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇作出了这样的决定。

“一……二……三……四……”

我们有点清醒了，虽然还不是兴高采烈，却已经振作得多了。

“现在，”托尔佐夫说，“把每一个四分音分成两个八分音，把重音加在小节的每个四分之一部分的头一个八分音上，象这样：

“一一，二二，三三，四四。”

大家都振奋起来了，拍掌愈来愈拍得清楚而大声，脸上愈来愈有神采，眼睛愈来愈放射出欣喜的光芒。

我们就这样拍掌拍了好几分钟。

当托尔佐夫采用同样方式把每一个四分音(小节的四分之一)分成十六分音和三十二分音，而把重音点在每个四分之一部分的头一个音上的时候，我们就都浑身是劲了。

但托尔佐夫还不以此为满足。他逐渐加快了拍节机的速度。

我们却早已赶不上它，早已落在后面了。这种情况是令人焦急的。

我们想在速度和节奏方面追上去，急得满头大汗，脸都涨红了。我们拼命拍掌，同时用脚、身子、嘴巴和呼喝声来帮助自己。大家的手都拍得麻木了，心里却很兴奋，甚至可以说是很高兴。

“怎么，你们不是已经激动起来，已经高兴起来了吗？”托尔佐夫笑着说。“你们瞧，我是一个多么高明的魔术家！我不但能掌握你们的肌肉，而且能掌握情感和情绪！我能够随意催你们入睡，或者使你们达到十分兴奋、满头大汗的地步！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇开玩笑地说。

“可我并不是魔术家，速度节奏才具有那样广大的神通。

“是它影响了你们的内心情绪。”阿尔卡其·尼古拉耶维奇作出这样的结论。

“我认为，从这个试验里得出的结论是错误的！”戈伏尔柯夫争辩起来了。“请原谅我这么说，刚才拍掌的时候，我们所以会兴奋起来，完全不是由于速度节奏，而是由于急速的活动，这种活动要求我们用出十倍的精力。譬如说，守夜人在严寒中不停地踏步，用手拍着自己的臂部。这样他所以会觉得暖和，就不是由于速度节奏，而完全是由于加速活动的缘故。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇并不跟他辩论，建议进行另一个试验。

他说：

“我给你们一个4/4的小节，其中有一个二分音，等于2/4，然后是一个四分休止，最后是一个四分音，加在一起构成4/4，也就是一个完整的小节。

“现在你们就给我拍出这样的小节来，拍的时候要着重第一个二分音。

“一——二，嗯，四。

“一——二，嗯，四。

“‘一——二，嗯，四。’

“我用‘嗯’这个音来表示四分休止。最后那个四分音是不慌不忙、很有把握地拍出来的。”

我们拍了很久手掌，终于承认这造成了一种相当庄严平静的气氛，同时在我们心里引起了反应。

接着阿尔卡其·尼古拉耶维奇又进行了这个试验，只是把小节的最后一个四分音换成一个八分音。结果小节变成这样：

“一——二（二分音），嗯（四分休止），嗯（八分休止）和八分音。”

“一——二，嗯，嗯，八分音。一——二，嗯，嗯，八分音。”

“你们是不是感觉到，最后那个音仿佛是误了时，差不多要溜到后面的小节里去呢？它仿佛要用自己的急遽性来吓唬它后面那个沉静的、庄严的二分音，使这二分音象一个神经质的女人，每一次都要颤抖一下。”

甚至戈伏尔柯夫也都不否认，这一次心平气和的情绪要不是给焦急不安的情绪所代替，那也是给这种情绪的预感所代替了。这使我们内心受到感染。接着那个二分音换成了两个四分音，后来四分音又换成带有休止的八分音，然后是十六分音，这样一来，平静的情绪愈来愈消失了，换上了经常要震颤的焦急的情绪。

接着又用切分法进行试验，这更加强了我们的焦急心情。

后来我们连着拍几下手掌，仿佛这是二连音、三连音、四连音。这些掌声使我们更加焦急。再后就在比较快的，最后，在最快的速度下进行这种试验。这样就造成愈来愈新的气氛，而且在我们心里引起相应的反响。

我们运用了各种强度、各种性质的重音，忽而把它们拍得津津有味、绵绵不绝，忽而枯燥无味、若断若续，忽而很轻松，忽而很沉重，忽而很高，忽而很低。

在不同的速度和节奏下，这些变化多端的拍法造成了各种不

同的情绪："徐缓庄严"或"徐缓广大"，"活泼快速"，"轻快"，"灵活快速"。

我们所做过的试验是不胜枚举的，这些试验终于使我们相信，靠着节奏的帮助可以使自己达到焦急和惊慌的地步，或者至少使自己对这种情绪有所感应。

这些练习都做完以后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇对戈伏尔柯夫说：

"我相信你现在不会再把我们跟那个在严寒中想法取暖的守夜人相比了，你得承认，能够对我们起直接影响的并不是动作本身，而是速度节奏。"

戈伏尔柯夫默不作声，我们大家都异口同声赞成阿尔卡其·尼古拉耶维奇讲的话。

"我应该祝贺你们有了一个伟大而极其重要的'发现'，你们发现了一个大家都知道的、但常常被演员们遗忘的真理，这就是：言语中各种音节和字眼、动作中各种举动的正确的旋律及其精确的节奏，对于正确的体验有着很大的意义。不过在这里也不应该忘记，速度节奏是祸福难测，利弊相兼的。它既能帮助你，也能危害你。速度节奏如果用得正确，就会自然而然产生正确的情感和体验；如果用得不正确，就会产生不正确的情感，这种情感也只能通过适当的速度节奏才能得到纠正。"

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇给我们想出了速度节奏方面的一种新游戏。

"你在军队里待过吗？"他突然问苏斯托夫。

"待过，"苏斯托夫回答。

"做过军事操练吗？"

"当然做过。"

"你心里感觉得到这种操练吗？"

“也许能。”

“你就把这种感觉恢复过来吧。”

“这需要逐步来达到。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇坐在那里，模仿操练步法的样子，用脚打起拍子来。普希钦学他的样。维云佐夫、马洛列特柯娃和所有学生都来帮忙。由于打拍子震动得厉害，到处都有东西嘎哒嘎哒作响。

这听起来好象有一整团人在房里走着。为了加强幻觉，阿尔卡其·尼古拉耶维奇用手在桌上打着拍子，仿佛这是军鼓的咚咚声。

我们又来帮他的忙。于是就形成了一个军乐队。手脚打出来的清晰而单调的拍子使我们振作起来，感觉到自己正在进行军事操练。

这样，托尔佐夫靠着速度节奏的帮助，一刹那间就达到了他的目的。

沉默片刻以后，他对我们说：

“现在我不再给你们拍出进行曲，要拍出一个完全不同的调子。你们听。

“‘都—都，都都，都都都，都都，都，都都。’”

“知道，知道！懂了！”维云佐夫喊了起来。“这是游戏！就是一个人拍出一种调子，让别人来猜。猜不出，就受罚……”

我们没有猜到托尔佐夫拍的调子本身，只猜到它的大致情调：头一次他拍出来的是进行曲，第二次却是某种庄严的曲调（后来才知道，这是《唐怀瑟》中香客们的合唱）。过后托尔佐夫就来进行另一个试验。

这一次阿尔卡其·尼古拉耶维奇究竟拍出什么东西来，我们一点也不明白。它是一阵一阵的，混乱而急速。其实他所要表现的是特别快车的急驰声。

站在我身旁的维云佐夫对马洛列特柯娃先是拍出一种温柔的

调子，接着又拍出一种狂暴的调子。

“知道我拍的是什么吗？听：

“‘得拉—达达、得拉达达—达—达！’

“了不起！真是妙极了！”

“我不明白！亲爱的，我一点也不明白。你白敲了一场！”

“可我明白！实在话！我拍的是爱情和嫉妒！得拉—达—都乌！你该受罚了！快过来！”

当时，我拍出了自己回家时的心境。我清楚地想象到，我怎样走进房间，怎样洗手，怎样脱下上衣，躺到沙发上去，准备去想一想速度和节奏。后来猫跑进来了，和我躺在一起。寂静，安憩。

我觉得我已经用速度和节奏表达出自己富有抒情意味的家庭生活。可是别人一点也不明白。普希钦说这是永恒的宇谧。苏斯托夫说这是烦闷的感觉。维舍洛夫斯基觉得这是《马尔布鲁克出征了》[1]里的一个旋律。

我不准备把我们用拍子表示出来的东西一一列举出来。这里面包括了海上和山中的暴风雨：刮风、下雹、打雷、闪电。还有薄暮的铃声，警钟声，鸭叫声，洗手盆注水声、老鼠啃东西声，头痛，牙痛，忧愁，狂喜。大家在各个角落里拍着，好象是在厨房里拍肉饼。如果这时候有外人走进来，他们一定会把我们当作是喝醉了酒或发了疯的人的。

有几个学生因为手指和手掌拍痛了，就学乐队队长的样，用指挥来表达自己的体验。这种方法看起来是最便当的，大家马上就都照样做去。从这时候起，指挥便成为我们大家公认的方法之一。

但必须承认，任何人一次也没有猜到这些敲打声到底表明什么。很明显，托尔佐夫的速度节奏和他的新试验是一败涂地

---

1 《马尔布鲁克出征了》是一首法国古老的歌曲。

了。

“怎么样，你们相信速度节奏影响的力量了吗？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇带着胜利的神情问。

这个问题倒把我们完全弄糊涂了，因为我们正想对他讲一句截然相反的话：“你所夸耀的速度节奏算什么呢？我们敲打了无数次，可谁也没有听懂。”

我们用比较委婉的说法向托尔佐夫讲出了我们的疑虑，他这样回答：

“难道你们是给别人，而不是给自己打拍子吗？我让你们做这种打拍子的练习，并不是为了听的人，而是为了打的人！我首先是要你们通过打拍子，用速度节奏来感染自己，帮助自己激起情绪记忆，感染你们自己的情感。要感染别人，首先就要感染自己。至于听的人，他们会从别人的节奏里感受到大致的情绪，这在影响别人方面可说是已经起了一点作用了。

“你们看，今天就连戈伏尔柯夫也都不否认速度节奏对情感的影响了……”

可是，戈伏尔柯夫提出了反对意见。

“知道不，今天不是速度节奏，而是‘规定情境’起了影响，”他争辩着。

“可是谁引起了规定情境呢？”

“速度节奏！”学生们故意要和戈伏尔柯夫为难地喊起来。

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇的想象力简直是永不枯竭的。今天他又想出了一种新的游戏。

“现在你们赶快想一想，给我拍出一个要开始长途旅行的旅客在打第一次铃前就已经到达火车站时他的速度节奏。”

我在想象中看到了火车站的某一个角落，售票处，买票人排成的长列，售票的窗口，窗口还关着。

后来它开了。我跟着那一长列人，慢慢地一步一步地走近窗口，付了票款，接了车票。

接着想象给我描绘出另一个售票处，那里柜台上堆满行李，队也排得很长，很久以后，我才缴了托运费，接到行李票。后来我还体验到随身携带小行李的麻烦。看到时间还很多，就到书摊去翻阅报纸和杂志，接着又到食堂吃了一些东西。检完票之后，我找到列车、车厢、座位，把随身携带的东西放置好，坐下来，瞧一瞧自己的旅伴，打开报纸，开始读报。因为还没有打铃，所以必须引用一个新的规定情境：丢了一件东西。这件事需要通知当局。

托尔佐夫还是不啃声，所以我又得在自己的想象中做一些动作：抽烟，发电报，在车上找熟人等等。这样就形成了一条由各种任务组合起来的不断的长线，我不慌不忙地执行着这些任务，因为离开车的时间还有很多。

“现在再来做这个练习，不过情况有些改变：你们不是在打第一次铃以前，而是在打第二次铃时才到达车站，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。“现在离开车时间，不是象从前那样还有一刻钟，而是少了许多，因此你们在出发长途旅行前免不了要做的同样多的事情，必须在五分钟内做好。但是，真气人，售票处那里队还是排得老长老长的。给我拍出你们这次来火车站的新的速度节奏吧。”

我们的心跳得厉害并不是没有理由的，尤其象我这样一个特别喜欢坐火车的人。这当然影响了速度和节奏，它们失去了以前那种从容不迫的性质，而成为焦躁和匆忙的了。

“现在又有新的变化！”托尔佐夫宣布说。“你们不是在打第二次铃时，而是在打第三次铃时来到车站！”

为了更好地激发我们，他敲打着洋铁灯罩来表示火车站的铃声。

必须在距离开车只有一分钟（不是五分钟）的时间内，把出

发前应办的事情都办妥。这时候只能考虑最必要的事情，把比较不重要的撇开。我们心里焦急万分，坐都坐不安稳。手的敏捷程度简直不能表达出内心所想象的那种速度节奏了。

试验结束后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我们说，做这些练习的目的是在于证明：没有创造出适当的视象，没有想象出规定情境，没有感觉到任务和动作，是不可能想起和感到速度节奏的。这两者紧密联系，互相牵引，就是说，规定情境会引起速度节奏，速度节奏也会使我们想到相应的规定情境。

“说得对，”苏斯托夫想起刚才做过的练习，肯定地说，“刚才我的确需要想到和看到，在出发长途旅行之先到底发生了什么事情和怎样发生的。在这以后，我对速度节奏才有了概念。”

“可见速度节奏不但能激起情绪记忆（这一点，我们在前几课上打拍子时已经深信不疑），而且还能促使我们的视觉记忆和视象活跃起来。所以仅仅从快慢和旋律的意义上去理解速度节奏，是不正确的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇指出。

“我们需要的速度节奏，并不是独立自在的速度节奏，而是和引起情绪的规定情境相联系，和它经常包含的内容相联系的速度节奏。军队的行军、散步时的步伐和送葬的行列可以用同样的速度节奏，但这些速度节奏的内在内容、情绪和细微特点是多么不同啊！

“总之，速度节奏不仅具有那种能够直接影响我们天性的外部属性，而且具有那种能够滋养我们情感的内在内容。速度节奏就以这样的形式保存在我们记忆里，它对创作是有用的。”

19××年×月×日

“前几课我教你们做了一些游戏，今天你们可以自己来做。现在你们已经懂得速度节奏，不再害怕它了。所以没有什么会妨碍你们用它来表演了。

“都到舞台上去，要做什么就做什么吧。

“不过预先要弄清楚，你们要用什么来表示节奏上着重的部分。”

“可以用手、脚、手指、全身的活动，可以用头、脖子、腰部的转动，可以用字母、音节、单字的音，”学生们七嘴八舌列举了一通。

“对。这些动作都能创造出任何速度节奏，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇同意大家的意见。“我们走路、奔跑、骑自行车、说话、做任何工作，都要某种速度节奏。可是当人们一动也不动，平平服服，一声不响地坐着、躺着、休息着、等待着，一点事情也不做的时候，他们是不是就没有速度和节奏呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇追问。

“不是的，那时候也有速度和节奏，”学生们承认。

“不过外表上看不见，只能在内心里感觉到罢了，”我补充了一句。

“说得对，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇表示同意。“我们独自冥思、幻想、忧愁的时候，也有某种速度节奏，因为在所有这些时刻里，都表现出我们的生活。哪里有生活，哪里就有动作；哪里有动作，哪里就有活动；哪里有活动，哪里就有速度；哪里有速度，哪里也就有节奏。

“就拿放光和受光来说，难道那时没有活动吗？

“既然有，那就是说，一个人在观看，传达和接受印象，同别人交流，使别人相信的时候，也有着某种速度节奏。

“人们常常谈到思想和想象的奔驰。就是说，思想和想象也是有活动的，因而也有速度和节奏。

“可以倾听一下，情感怎样在内心中震颤、跳动、奔窜、发愣。在它的这种看不见的活动中也包含着各种各样的时值、快慢，因而也就是速度和节奏。

“人的每一种激情、每一种心境、每一种体验都有自己的速

度节奏。每一个内部或外部的性格形象——多血质的人、恬静的人、市长、赫列斯达可夫、宰姆略尼卡——都有自己的速度节奏。

“每一个事实和每一个事件也一定是按着和它相适应的速度节奏来进行的。例如战争状态与和平宣言的宣布，隆重会议的举行，代表团的接待，这些也都要求有自己的速度和节奏。

“如果速度节奏和所进行着的事情不相适应，那就会造成滑稽可笑的印象。譬如说，皇帝和皇后竟会急急忙忙地跑着去参加加冕礼，岂不是荒谬之至！

“总而言之，在我们生存的每一个瞬间，我们内部和外部都有某一种速度节奏。

“现在你们已经明白，速度节奏在舞台上是用什么来表现的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇总结说。“现在再来看一看，你们将怎样来表示节奏上相符的部分。”

“怎样？执行任务罗，说话罗，动作罗，交流罗，”学生们说。

“你们知道，在音乐中，曲调是由许多小节组成的，而小节又由各种长短、强弱的音符组成。这些不同的音符表达出了节奏。至于速度，它是看不见的，是由音乐家自己在心里计算着，或是由指挥棒打出来的。

“我们舞台演员的情形完全一样：动作是由各种时值和旋律的大大小小活动组成，言语则由长、短、重读、非重读的字母、音节和单字组成。它们也表示出节奏。

“我们心里仿佛都藏着一架‘拍节机’，随着这种假想的拍节机的打拍声，做出动作，说出角色的台词。

“要让我们所着重的音节和活动，有意识地或下意识地造成一条和内心数拍相符的不断的线〔1〕。

“要是演员对自己在舞台上所说的和所做的一切都能直觉而正确地感觉到，那么正确的速度节奏就会自然而然从内部产生，

就会自然而然配置好言语中的强弱部分以及和数拍相符的部分。要是这种情形不能发生，那我们就只好利用技术手法，按照习惯，从外到内去引起速度节奏。为此要去拍出你们所需要的那种速度节奏。你们已经明白，没有内心视象，没有想象虚构，没有规定情境，这是办不到的；因为只有这些东西加在一起，才能够相应地激起情感。现在我们再来检验一下速度节奏和情感的这种联系。

“我们先从动作的速度节奏开始，然后再去研究言语的速度节奏。”

伊凡·普拉托诺维奇把拍节机开动起来，让它走得很慢很慢，阿尔卡其·尼古拉耶维奇随手拿起一本硬皮的大记事簿，把它当作托盘，把很多物件——烟灰碟、火柴盒、夹子等等放在上面。托尔佐夫吩咐普希钦随着大拍节机缓慢而庄严的打拍声，按照4/4的节拍把物件从托盘上拿下，分送给在座的人们。

普希钦缺乏节奏感，所以他什么也做不出来。托尔佐夫只好让他先做一些辅助性的练习〔2〕。其他学生也参加进来了。练习要这样来做：我们必须只用一个动作，来填满拍节机的一拍和另一拍之间冗长的时间〔3〕。

“在音乐中，一个全音就是这样填满整个小节的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释道。

怎样来给这种缓慢而简单的动作找到内心根据呢？

为了给它找到根据，我聚精会神，去观看远处不清不楚的一点。我自己假定这一点就在正厅后面的墙上。但是聚光灯妨碍我观看。我就把手遮在额角上，不让光线把眼睛眩住。这就是我最初做出的单一的动作。后来，随着每一个小节，我都按照新的方式去适应同样的任务。这使我在注视远处的那一点时有理由把身子向前倾或向后仰，改变手、脚和身子的姿势。这一切活动帮助我填满了一些新的小节。

随后，小拍节机跟大拍节机一起开动起来了。它开头是每一

小节打两下，后来就打四下、八下、十六下，就象音乐中的二分音、四分音、八分音、十六分音那样。

这一回我们必须先后用两个、四个、八个、十六个动作来填满每一个小节。

我时而缓慢时而匆忙地找着放在口袋里的重要字条，这样来使这些有节奏的动作成为有根据的。

在最快的动作速度节奏下，我设想自己是在闪避一群迎面飞来的蜜蜂。

我渐渐习惯于速度节奏了，接着就用它来表演。当动作和拍节机相符的时候，我们都很高兴，而且相信自己在舞台上所做的事。

但是，这种相符的情况一消失，又得在心里一板一眼数拍子的时候，我们就皱起眉头，觉得不好玩了。

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇回到捧托盘的习作上来。这一次普希钦又是什么都做不出来，所以这习作就交给我做了。

由于大拍节机拍出来的速度很慢，一整个小节只有一个重音，只需要一个动作，我只好把自己的动作拉得很长，使它占满一拍与另一拍之间的时间。这自自然然造成一种从容不迫、庄严的气氛，这种气氛在我心里起了反应，要求我做出相应的动作。

我觉得自己是一个体育团体的主席，正在把锦标和奖品发给优胜者。

这种仪式举行过后，我被命令走出房间，然后用同样庄严的速度节奏走回来，取回锦标和奖品，再走出去。

我执行了命令，并没有考虑怎样才能使这个新的任务变得有根据。在速度节奏造成的庄严气氛里产生的动作本身，暗示给我一个新的规定情境。

我觉得自己是一个评判员，正在申述理由，说明那些人不应

得奖。这样就自然而然地，直觉地形成了对对象不友好的情感。

当我奉命用另一种速度节奏，即每一小节有四个四分音的速度节奏，来重演这个分发东西的习作时，我觉得自己是一个仆人，正在盛大宴会上毕恭毕敬地分送盛香槟酒的酒杯。后来，按照八分音做出来的同样动作，却使我变成小火车站上的一个普通的招待员。我急急忙忙地把盛菜的碗碟分送给所有在座的人。

“现在试试看，把那具有四个四分音的小节中的第二个和第四个音，各换成两个八分音，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇命令我。

庄严的气氛全消失了。那些八分音在四分音中间显得有点别扭，所以就造成一种没有把握、慌乱而拙劣的情绪。这使我觉得自己是《樱桃园》中那个有着“二十二个不走运”的叶比多霍夫。当每个八分音又给换上两个十六分音的时候，这种〔没有把握的〕情绪就更加厉害了。

我捧着的那些物件仿佛都要从手里摔下去。我时时刻刻都得去抓稳摇摇欲坠的托盘〔4〕。

“难道我喝醉了酒吗？”我心里想。

随后我们奉命用切分法去做类似的练习。这更尖锐地表达出焦急、烦燥、没有把握、动摇不定的情绪。这种情绪暗示给我一个能够使动作成为有根据的新的虚构，这虚构虽然极其荒谬，却能使我相信：我仿佛觉得香槟酒里放了毒药。这引起我犹豫不决的动作。这个练习维舍洛夫斯基比我做得好。他先后表达出阿尔卡其·尼古拉耶维奇称之为“徐缓广大”和“断音”的微妙韵调。

我们这位舞蹈家获得了巨大的成就。

必须承认，今天的课使我相信：动作的速度节奏不但能直觉地、直接地暗示相应的情感和激起体验，而且能帮助我们创造形象〔5〕。

在音乐伴奏下做着有节奏的动作时，对情绪记忆和想象的影

响，表现得尤其明显。因为这时我们不象在拍节机打拍时那样只听到速度节奏，还听到乐音、和声、旋律，而这些总使我们深深激动。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇请伊凡·普拉托诺维奇在钢琴上随便奏些什么曲子，同时要我们随着钢琴声动作。我们必须用自己的动作，用相应的速度节奏来表达音乐所说明的、所暗示给我们想象的东西。这是一种很有趣的试验，学生们都入了迷。

在音乐伴奏下，在精确的速度节奏下动作，是多么惬意的啊！

它造成了气氛，影响了情感。

我们每一个人对于速度节奏和音乐的理解，对于伊凡·普拉托诺维奇想用音乐来表明的各种想法的理解，都各有不同，甚至常常互相矛盾。但我们各人对音乐的理解却最能使自己信服。

听到钢琴声所表现出的惊慌不安的节奏，我仿佛觉得有什么东西在飞速奔驰。这是高加索马！我在山上！他们要把我抓去当俘虏！我跳过代表着石块的桌椅，躲在它们后面，因为相信骑马的人跑不进那里来。

这时曲调变了，变成温柔而多情的，这暗示给我新的节奏和动作。

是她，我的爱人！是她跑过来赴我的约会！我为自己的畏缩感到羞耻！看到爱人那样匆匆赶来，我有说不出的高兴和感动！这说明她对我的深情。可是就在这时候，音乐又变得很不吉祥了。我想象中和内心里的一切马上又都显得很暗淡了！音乐中的速度节奏对于这种变化起了很大的作用。

原来它不但能暗示出形象，还能暗示出一整场戏?!

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇叫所有学生都到台上去。他吩咐把三个拍节机都开动起来，按照不同的速度打拍子，同时要我

们在台上自行动作。

大家分成好几个小组，确定了任务、规定情境，就开始动作起来：有几个人按照全音动作，有几个人按着四分音，又有几个人按着八分音。

但是别人的速度节奏把威廉密诺娃搞糊涂了，她要求大家一律采用一种速度节奏。

“为什么你需要这种丘八生活呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇不明白了。“在生活中，就和在舞台上一样，每一个人都有自己的速度节奏。大家一个样的节奏只是偶尔才形成的。假定说，现在是最后一幕前的幕间休息时间，你在演员化妆室里。按着头一架拍节机动作的第一组人，已经演完了戏，正在那里不慌不忙地卸妆，准备回家。按着另一架开动得比较快的小拍节机动作的第二组人，正在改妆和换服装，好去表演还没有演完的那幕戏。你威廉密诺娃就在这一组里，你必须在十分钟内梳好头发，穿上华贵的舞服。”

我们的美人用椅子筑起围墙，热心地打扮去了——这是她一向爱做的事情，她根本忘了别人的速度节奏。

突然间，阿尔卡其·尼古拉耶维奇让第三架拍节机以最快的速度打着拍子，同时和伊凡·普拉托诺维奇一起用激烈而混乱的节奏表演起来。他们采用这种节奏的理由是：必须火速换服装，因为这最后一幕一开始便是他们的戏。此外，服装的各个必要部分散放在房间里，必须从一大堆衣服中间去找出来。

与前两种速度节奏成尖锐对照的新的速度节奏，使这个场面变得复杂、多样并且紧张起来了。但是，尽管节奏不一致，威廉密诺娃还是继续梳她的头发，不去理睬周围发生的事情。

“这一次为什么没有人妨碍你呢？”习作做完以后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇问她。

“真不知道该怎么说！……”我们的美人回答。“刚才我没有时间！”

“完全对！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇抓住她的话头。“起先你是为节奏而表演节奏，如今你是有效而恰当地在节奏中动作，所以你‘没有时间’去理睬别人在做些什么。”

关于共同的、集体的节奏，阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说了这样一段话：

“当许多人在舞台上用一种节奏生活和动作，好象士兵排成队伍，舞剧群众演员跳集体舞，这时候就产生程式化的速度节奏。它的力量就只在于那种乌合性，在于那种共同的机械的习惯上。

“除了在全体演员具有同一意向的个别的场合，这种大家一致的速度节奏，在我们这门写实的、要求具备真实生活一切微妙色调的艺术中是不适用的。

“我们害怕程式！因为它会把我们带到做作和匠艺的道路上去。我们采用速度节奏，但是不采用大家一致的速度节奏。我们把各不相同的快慢和节拍掺合在一起，使它们总合起来造成一种充满真实生活的绚烂色彩的速度节奏。

“现在我举个例子，说明一般地、粗浅地处理节奏和比较细致地处理节奏的不同之处。

“孩子们画图总是采用基本颜色的：草和树叶用绿色，树干用褐色，地用黑色，天用蓝色。这是粗浅的因袭的做法。真正的画家却要从基本颜色中去调配出自己所需要的颜色。他们把蓝和黄调成不同浓淡的〔绿色〕……〔6〕

“他们就用这样的方法使自己的画布上有着无限美丽多样的色彩。

“我们处理速度节奏，正如画家处理色彩一样，是要把各种速度和节奏结合起来的。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇接着对我们说，不仅在同一场面的许多扮演者身上可以同时有不同的速度节奏，而且同一个时间在同一个人身上也可以有不同的速度节奏。

当一个人或剧中人物下定决心，没有任何矛盾和动摇的时候，只采用一种使他全神贯注的速度节奏，这是适宜的，甚至是必要的。但是，象汉姆莱脱那样心里踌躇不决的时候，就必须同时采用好几种不同的节奏。在这种场合，几种不同的速度节奏会在内心激起对立原则之间的斗争。这会使体验加深，会加强内心活动，激起情感。

我想检验一下，于是就给自己规定两种不同的速度节奏：一种很快，一种很慢。

怎样和用什么来使这种结合成为有根据的呢？

下面就是我当时自然而然想到的一个虚构：

我是一个喝醉了酒的药剂师，在房间里晃来晃去，连自己都莫名其妙地摇着一个小药瓶里的药水。这个虚构能使我采用一种极其出人意外的速度节奏。因为喝醉酒后不稳定的步伐要用缓慢的速度节奏，摇药水要用急速而混乱的速度节奏〔7〕。

我先揣摩步法。为了使步子的节奏更加缓慢，必须加强醉意。我感到自己的动作是真实的，就高兴起来了。

接着我就揣摩摇药水时手的动作。为了使快速的节奏变得有根据，我做出了一些毫无意思的乱七八糟的动作，使之和所要表现的心境相适应。

这样，两种截然相反的节奏就自然而然结合起来，打成一片了。现在我觉得表演喝醉酒很好玩，观众的反应使我更加起劲。

随后一个练习是必须在一个人身上把三架拍节机拍出来的三种不同的速度和三种不同的节奏结合起来。

为了使这些节奏成为有根据的，我想出了这样的虚构：

我是一个演员，正准备上场，现在嘴里温习台词中的诗句，把它念得很慢，很有抑扬顿挫，用的是第一架拍节机的速度。因为心里很激动，我按照第二架拍节机的速度在化妆室里踱来踱去。同时又按照第三架拍节机的最快的速度，急急忙忙地穿衣服，打领带等等。

在组织这些不同的速度节奏和动作时，我先是照上回那样，把两种动作——穿衣和走路——及其速度节奏结合起来。对这些动作和速度节奏感到习惯，使它们达到机械式的熟练之后，我才用新的速度节奏把第三种动作——念诗——引进来。

随后一个练习是更加难做了。

“假定说，你演爱斯密腊耳达这个角色，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇对威廉密诺娃说〔8〕。“你被押出去处死刑了。队伍在森严的鼓声下缓缓移动着，你感到这是自己的最后时刻，心跳得特别厉害。同时你这个不幸的女犯用第三种速度节奏祈求上帝保全你的生命，你的手脚却又用新的、第四种速度节奏慢慢地抚着心口。”

威廉密诺娃感到课题困难，抱头寻思起来。阿尔卡其·尼古拉耶维奇倒吃了一惊，赶忙过来安慰她说：

“总有一天，在这样的时刻，你将不会去抱着头，而会象抱救生圈似地去抱住节奏的。暂时我们就把课题弄得容易些吧。”

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇要我们再来用速度和节奏做一做上一课做过的各种练习，不过不象前次那样靠着拍节机来提示，而是所谓“凭空地”，靠着自己的“拍节机”，或者换句话说，靠着在心里数拍子来进行。

每一个学生都应该随意给自己选择某种速度和节奏，在心里保持它们，并且按照它们去动作，使得动作中着重的部分能和假想的内部拍节机所打的拍子相符合。

这里出现了一个问题：要沿着哪一条线去探寻节奏上着重的部分——沿着内在的线，还是外在的线呢？是不是沿着视象的线，沿着想象的规定情境的线，沿着交流、放光等等的线呢？怎样去捉摸并确定着重的瞬间呢？在外表处于完全静止的状态下，从内部动作中去抓到这种瞬间，并不是容易的事情。我去注意自

己的思想、欲望和意向，但还是什么也没有领会到。

后来我就去听心跳和脉搏。这一次还是一无所获。我那“假想的拍节机”是在我身上的什么地方呢？速度节奏的拍打应该在我机体的哪一个部分进行呢？

我忽而觉得这应该在脑子里进行，忽而又觉得应该用手指。我害怕手指的动作看得出来，就用脚趾，但是脚趾的微动也引起了别人的注意，我就停止活动了。这种活动自然而然地转移到舌根的肌肉上来，可是这又妨碍我说话。

速度节奏就这样在我身上活跃着，从一个地方跳到另一个地方，同时通过某种方式在形体上显现出来。我对阿尔卡其·尼古拉耶维奇谈了这一点。他皱起眉头，耸了耸肩膀，说：

“形体活动比较容易捉摸得到和感觉得到，所以我们都乐于采用。当直觉打瞌睡了，而必须把它叫醒的时候，可以用某种方法在形体上把速度节奏表现出来。如果这对你有帮助，可以在个别的瞬间做一做，好去提醒一下不稳定的节奏，使它稳定下来。偶一为之是可以允许的，但如果把这种手法当作合法的手段经常加以运用，我就不能同意了。

“所以在打出速度节奏后，要赶紧用想象虚构和规定情境来使它得到根据。

“让想象虚构和规定情境（而不是手和脚）来保持你心里正确的速度和节奏吧。万一你仍然觉得内部速度节奏动摇不定，必要的话，你可以从外部，从形体方面来帮助自己。不过这只能稍微做一下。

“等到你的速度节奏感巩固下来，你自己就会抛弃这种粗笨的手法，而用比较细致的、想象中的数拍来代替它了。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇讲的这段话极为重要，我觉得自己必须彻底领会这一手法的意义。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇接受了我的请求，要我去做这样一个课题：在一种十分快速、混乱而不安的内部速度节奏下，外表

却显得十分沉着，甚至懒散。

最初我给自己规定了外部和内部的速度和节奏，用手指和脚趾的看不见的紧张把它们巩固下来。

这样调整好速度节奏之后，我赶紧用想象虚构和规定情境来加以巩固，使其成为有根据的。我向自己提出了这样的问题：在什么样的情境下，我心里才能够产生极其快速的、惊惶不安的速度节奏呢？

经过长时间的探索，我认定，这在犯过一种可怖的罪行后是可能产生的，它会象一块沉重的石头似的突然压在我心头上。当我设想这种恐怖的时候，我心里浮现出一幅由于我妒火中烧而杀死马洛列特柯娃的画面。她的尸体躺在地板上，脸如涂蜡，浅色衣服上显出一大块红斑。这些意象使我激动，我觉得，虚构和规定情境已经使内部节奏成为有根据的，并且把它巩固下来了。

在转到沉着懒散的外部速度节奏上时，我又通过手指的紧张先把它表现出来，接着就赶紧用新的想象虚构和规定情境来使那已经找到的速度节奏有所根据，并且把它巩固下来。为此我向自己提出了一个问题：假使这可怕的虚构是真实的，那么现在，在课上，在同学们中间，面对着阿尔卡其·尼古拉耶维奇和伊凡·普拉托诺维奇，我该怎么办呢？必须装出沉着的、甚至是漠不关心的、懒散的样子。我没有能一下子就在自己心里找到我所要寻找的适应，所以不晓得如何应付。但是我心里已经滋长起一种要求，想避开别人的视线，不让别人看到自己的眼睛。由于这样的任务，速度节奏就更趋急促了。我愈想装得沉着，心里就愈激动。因为相信这种虚构，我觉得自己心里开始藏着什么东西，这使我更加激动起来。

后来我就去思忖所有规定情境：上完课后，我要怎样跟同学们，跟阿尔卡其·尼古拉耶维奇去谈呢？他们晓不晓得这回事呢？怎样回答呢？他们向我问起这件不幸的事情时，眼睛要朝哪儿看呢？上哪儿去？去看牺牲者入棺吗?!

我愈是深入分析这不幸事件发生后的情况，就愈激动，就愈是问心有愧，就愈装出若无其事的样子。

这样就自然而然产生了两种节奏：内部是快速的，外部是强制缓慢的。我在这两种极端的结合中感到真实，而这种真实感使我益发激动。

现在，由于规定情境、贯串动作和潜台词已经有所根据，我就不再去想到数拍子，想到速度和节奏，而自然而然用那巩固下来的速度节奏去体验了。这一点可以从下面这个事实上得到证明：阿尔卡其·尼古拉耶维奇感觉到我有心事，虽然我没有表现出自己的情感，相反，是把它隐藏起来的。

托尔佐夫懂得我故意不让别人看到自己的眼睛，懂得我眼睛里泄露出来的东西，懂得我为什么总是悄悄地，在不同的借口下把目光从一件东西转移到另一件东西上，仿佛对它们很感兴趣似的，瞧个不停。

“你那毫不沉着的沉着最清楚不过地泄露出自己的内心状态和激动情绪，”他说。“你自己没有觉察到，你的眼睛的活动，头和脖子的转动，都违反了你的意志，是用那内心激动的速度节奏来进行的。当你取出手帕，当你站起来，整着衣服，仿佛想使自己坐得舒服些的时候，我清清楚楚地知道，你这样做是为了掩盖自己的心情。你不是用平静的、懒散的，而是用你尽量不让我们看到的快速的、紧张的速度节奏在活动，所以你泄露了自己的心事。但是过了一会，你意识到这一点，就慌了起来，望一望我们，想知道：我们是不是已经看出你想瞒着我们的事情了？后来你又采取了你那故作沉着的适应。这种时时被内在惊慌打断的若无其事的表情，却最好不过地泄露了你的心事。在实生活中，一个人内心十分激动，又想加以掩饰的时候，也常常有这样的情形。那时候，他也是坐着不动，埋头沉思，心里却由于某种必须加以隐藏的情感而深深激动着〔9〕。你突然喊他一声，你就会看到，开头几秒钟他会震颤一下，跳起来，用快速的节奏走到你跟

前来，而那种节奏正是他内心活动的节奏，是他不想让别人知道的。接着他就会忽然醒悟过来，放慢动作和步伐，外表装得很泰然。

“要是他不必隐藏自己激动的心情，那他大可以继续用他心境受到惊扰时的快速节奏去动作和走路。

“常常有这样的情形：整个剧本、整个角色都是在好几种相反的速度节奏的结合下进行的。契诃夫的许多剧本和角色，如万尼亚舅舅、阿斯特罗夫、苏尼亚、三姊妹及其他，就是这样的。剧中人内心激荡不安，外表几乎总保持着平静。”

当我懂得在快速的内部速度节奏下，用缓慢动作最能表达出我所需要的心境以后，我就滥用起各种动作来了。但是阿尔卡其·尼古拉耶维奇制止了我。

“我们旁观者判断别人的心境，首先根据的是我们自己所看到的东西。当然，不能自制的形体活动是最容易让人看到的。如果这种活动是平静的、缓慢的，那就是说——我们这样认定——这个人心境不坏。要是我们仔细去瞧你，瞧你的眼睛，也就是所谓去感觉你的体验，那时候，我们就会领会到你不让我们看到的那种内在的〔激动不安〕。所以在这种场合，要善于让成千观众看到你的眼睛。这不是简单的事情。这需要本领，需要善于控制。在演出的环境中，在庞大的舞台上，让观众从观众厅里看到两小点眼睛的确不容易。这要求被看的人在比较长的时间内保持不动。所以在进行这种以眼睛和面部表情为基础的表演时，尽管也可以容许身体的各种活动和移动，却必须运用得适当。动作的时候，要使别人能够看到你的眼睛。”

紧接在我后面，戈伏尔柯夫和威廉密诺娃演了他们自己想出来的吃醋丈夫盘问妻子的一场戏。丈夫要先把事情揭穿，才去兴师问罪。这样，就需要有沉着的态度，需要把内心状态掩饰得很巧妙，同时要让别人看到自己的眼睛。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇对戈伏尔柯夫说：

“你沉着倒是十分沉着，你不打算去隐藏内心的激动，因为你根本没有这种激动，你也就没有什么可以隐藏的了。

“刚才那兹瓦诺夫激动得厉害，所以他有东西可以隐藏。他身上同时有两种速度节奏：内部的和外部的。他随便坐着，什么也不做，但这叫人动心。你也是随便坐着，却不能叫人动心，因为在表演复杂的、两重的心境时，你使用的并不是两种，而是一种速度节奏——平静的速度节奏，这就给予那场戏以不正确的调子，仿佛两口子是在和睦的气氛中交谈。

“我再重复说一遍，在具有许多互相矛盾的内部线索和充满许多矛盾的过程的复杂情况下，只用一种速度节奏是行不通的。必须同时使用好几种速度节奏。”

19××年×月×日

“到现在为止，我们谈的还只是一个人物、一群人、一段戏、一场戏的速度节奏。而整个剧本、整个演出也有自己的速度节奏，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇今天对我们说。

“这是不是说，速度和节奏一旦调整好了，就必须把它保持一整晚呢？当然不是！剧本和演出的速度节奏，并不是一种单独的东西，而是繁复多端，由各种各样速度节奏和谐地结合成的一个巨大的整体。

“所有速度和节奏总合起来造成一种雄伟庄严和轻松愉快的气氛。有些演出中前一种速度节奏多些，有些演出中后一种多些。较多的那一种就给予整个演出以总的调子。

“速度节奏对于整个演出的意义是相当重大的。常常一个好剧本排得和演得都很好，却没有什么成就，因为在表演时用了过于缓慢或快得不适当的速度。试试看，用通俗笑剧的速度去表演悲剧，或者用悲剧的速度去表演通俗笑剧，其结果会是怎样！

“常常有这样的情形：中等质量的剧本，导演和表演也是中等水平，由于采用了适当的强有力的愉快活泼的速度来表演，却

获得成就，因为它令人振奋。

“用不着说，如果我们拥有确定整个剧本和角色的正确速度节奏的心理技术手法，那么它在这个复杂而难以捉摸的过程中就会给我们很大的帮助的。

“可是，我们在这方面不拥有任何心理技术手法，所以在我们实践中就有下面这种情形：

“我们话剧演出的速度节奏多半是偶然地、自然而然地产生的。如果演员由于某种原因正确地感觉到剧本和角色，如果他的情绪好，如果观众对这有同感，那么正确的体验以及随之而来的正确的速度节奏就会自然产生。如果没有产生上述的情况，我们就毫无办法了。要是我们有适当的心理技术，我们就能靠它的帮助先后创造出外部和内部速度节奏，并且给它们找到根据。通过外部和内部速度节奏，情感也就活跃起来了。

“音乐家、歌唱家和舞蹈家是幸运的！他们有拍节机，有乐队指挥，有领唱者，有合唱指挥！

“他们对于速度节奏问题是明确了的，对于它在创作中所起的特殊重要的作用是意识到的。他们音乐表演的正确性在某种程度上有了保证，因为它的正确的速度节奏事先已经规定好了。这些速度节奏写成了乐谱，而且经常由指挥加以调节。

“我们就不是这样，节奏只是在诗的形式中才研究得出来。其余方面，我们就没有音乐中所具备的那些规则、拍节机、乐谱、指挥等等。所以同一个剧本在不同的时日演出，其速度和节奏往往是不同的。

“我们话剧演员在舞台上表演的时候，在速度节奏方面是无处乞援的；而我们又是多么需要这种援助啊！

“例如一个演员在演出前得了一个使他激动的消息，他当晚的速度节奏就会升高。他也就会带着这种高涨的情绪走上舞台。另一个晚上，这演员被强盗洗劫一空，这使他完全绝望。他在生活中和舞台上的速度节奏就都会降低了[10]。

“可见演出的速度节奏决定于当时的生活事件，而不是决定于是我们这门艺术的心理技术。

“再举个例子：一个演员很有本领，他能够在出场前叫自己平静下来，或者相反地叫自己激动起来，他能够把自己的速度节奏从拍节机的第五十号提到第一百号。这演员称心满意了，以为他已经达到所需要的速度节奏。其实他离开剧本正确的速度节奏还远得很，这剧本要求他要有第二百号的速度节奏。这种错误影响了规定情境，影响了创作任务，影响了创作任务的执行。而最重要的是，不正确的速度节奏能影响到情感本身，影响到体验。

“象这种演员本人和角色的速度节奏不相适应的情形在舞台上是常常可以遇到的。

“举个例子：

“回想一下你们在观摩演出中，站在舞台框大黑洞前面，站在你们以为是坐满了观众的观众厅前面时的心境吧。

“把你们当时的速度节奏用手拍出来！”

我们照他的命令做了，我觉得手的敏捷程度，不足以适当地表达出所有那些带有休止、三连音和切分音的三十二分音，从而表达出我所记起的那次演出的速度节奏。

托尔佐夫认为我拍出的速度是拍节机上的第二百号。

随后他要我们把自己生活中一些最平静、最无聊的时刻，用手拍出它们的速度节奏。

我想起了尼日尼·诺夫戈罗德城，同时用手拍出我所感到的那一切。

托尔佐夫认为我这次速度是拍节机上的第二十号。

“现在假定你扮演果戈理的《结婚》中波特柯列辛这个角色，我们要求于这个角色的是第二十号速度，可是作为演员的你，在这首次演出开幕前激动的程度却不下于观摩演出时的第二百号。怎样把你本人的心境和对角色的要求结合起来呢?!假定你平静了一半，使内部速度降到第一百号。你觉得这很够了，其实这并不

够，因为波特柯列辛这个角色只需要第二十号速度。怎样来调整这种不相适应的情形呢？怎样在没有拍节机的条件下纠正这种错误呢？

“最好的出路是学会象音乐家和乐队指挥那样去感觉速度节奏。你随便向他们举出拍节机上一种速度号数，他们马上就能根据记忆把这种速度拍出来。要是能有这样一个剧团，它的演员们都具有绝对的速度节奏感，该有多好！那就可以要他们干出多了不起的事情来啊！”托尔佐夫感叹地说。

“到底是什么了不起的事情？”

“就是这样的事情，”他说了起来。

“不久以前我排过一个歌剧，歌剧中有一个群众‘大合唱’的盛大场面。参加这个场面的，不仅有歌唱家和合唱团团员，还有普通的群众演员和多少有些经验的跑龙套的。所有这些人在速度节奏方面都训练有素。假如把每一个演员、群众演员和跑龙套的跟我们剧团的人员个别地来比较，那么，就资质能力方面来说，参加歌剧的这些人当中没有一个人能同话剧扮演者相抗衡——他们要比我们差得多。但是必须承认，结果这些歌剧演员还是胜过我们这些比他们高明的竞争者，尽管他们排演的次数比我们在话剧院里进行的要少得多。

“这个歌剧的群众场面所获得的成就，就戏剧的意义来说，是我在我们剧院中从来没有达到过的，虽然我们剧院的成员要好得多，排练工作也进行得比较细致〔11〕。

“此中秘密在哪里呢？

“就在于速度节奏润饰了不够完善的场面，使它显得严整而和谐。

“就在于速度节奏赋予了演员们的表演以高度的精确性、匀称性、完美性、造型性与和谐性。

“就在于速度节奏帮助了那些在心理技术方面还没有纯熟精湛的演员们正确地去感觉和领会角色的内在方面。”

我们委婉地向阿尔卡其·尼古拉耶维奇指出，他要成立一个剧团，其中演员都具有几乎是绝对的速度节奏感的那个幻想，是难于实现的。

“好，我让步了！”托尔佐夫说。“如果不能指靠全体，就让这个团体中的某些人培养起速度节奏感也好。我们在后台常常可以听到这样的谈话：‘今天演戏可以不怕，因为有某某很吃得开的演员出场。’这是什么意思呢？这就是说，有一两个人就可以带动全体扮演者，带动全剧。过去就有过这样的情形。

“据说我们伟大的前辈——史迁普金、萨多夫斯基、舒姆斯基、萨马林——出场前总是先到台上去听一听：戏是以什么样的速度节奏进行的。这就是他们经常能把剧本和角色的生活、真实和正确调子带到舞台上来的原因之一。

“毫无疑问，所以能做到这一步，不仅是因为这些伟大演员能认真对待自己的出场，还因为他们——有意识地或直觉地——关心速度节奏，而且对它相当熟悉。显然，在他们的记忆中保持着对于快慢、对于每一个场面和全剧的节奏的概念。

“或许由于他们在出场之先长久地坐在幕后，观看和倾听台上所进行的一切，每一次都重新找到速度节奏。他们用直觉，也可能用我们现在还一点也不知道的——很遗憾——什么手法，来使自己获得正确的速度节奏。

“你们努力吧，要使自己在速度节奏方面成为这种带头的演员。”

“创造全剧和角色的速度节奏的心理技术到底是什么呢？它以什么为基础呢？”我问。

“全剧的速度节奏——这就是剧本的贯串动作和潜台词的速度节奏。你们知道，在引伸整个作品的贯串动作时需要两种远景：演员的远景和角色的远景；正如画家在整幅画上寻找各种色彩之间的正确对比，从而去调配色彩那样，演员也要去寻找出在剧本整个贯串动作线上正确配置速度节奏的方法。”

“没有指挥，我们啥也做不成！”维云佐夫认真地说。

“伊凡·普拉托诺维奇会给我们想出一个新玩意儿来代替指挥，”托尔佐夫带着开玩笑的口吻说，说完就走出课堂。

19××年×月×日

今天，象往常一样，我提早到课堂里来。舞台已经照得通亮，幕开着，伊凡·普拉托诺维奇身上没有穿上衣和坎肩，他和电气技师一起在台上忙着准备他的新把戏。

我表示愿意效劳。这就使伊凡·普拉托诺维奇提前向我揭开了秘密。

原来我们的诙谐家和发明家已经发明了“话剧的电气指挥”这玩意儿。这发明是草创性质，所以形式还很简陋。就是在提示孔里安装一个观众看不见、只有演员才能看得见的小机器，其中有两盏小电灯悄悄地闪烁着，用来代替拍节机的摆和拍打声。这机器由提词操纵。他的台词抄本里，记载着在排演中确定下来的剧本每一重要单位的正确的速度和速度号码。提词一按他身旁配电盘上的按钮，就把“电气指挥”开动起来，使演员们想起规定的速度。如有必要，提词就把机器停下来〔12〕。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇对拉赫曼诺夫的发明很感兴趣，和他一起试演了几个不同的场面，表演的速度由电气技师随便指定。这两位演员都很通晓速度节奏，同时又具有丰富、灵活和机敏的想象力，都能为指定给他们的任何节奏很好地找到根据。这两位能手以本身的例子证明了在舞台上运用电气指挥的好处，所以谁也不反对这一点。

他们演完后，我和苏斯托夫以及其他学生都做了一系列试验。我们只是偶尔和所指定的速度节奏相符，其余时间就没有什么办法了。

“结论是很自然的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。“电气指挥是演员们的最好助手，而且可以成为演出的调节者。电气指

挥可以在实践中运用，不过要在全体演员或某些演员对速度节奏已经很有素养这个条件下才行。

“可惜，除了极少数的例外，在我们这门艺术中还没有这样的演员。

“不仅如此，在话剧部门中甚至还有许多人对速度节奏的重要性没有认识。因此你们今后应当特别注意速度节奏方面的功课！”

快下课的时候，大家在一起交谈。我们很多人都提出了自己的方案，来代替演出中的指挥。

在这段时间内，阿尔卡其·尼古拉耶维奇提出了一个很值得注意的意见。

他认为，在演出开始以前和幕间休息时间，演员应该集合在一起，在音乐的伴奏下去做一些能把他们带到速度节奏的浪涛里去的练习。

“这些练习该怎样做呢？”我们很感兴趣地问。

“别忙！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇要我们平息下来。“在谈这点之先，你们还得做一些基本练习。”

“这又该怎么做呢？”学生们问。

“这一点下次再谈吧！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，接着就走出教室。

19××年×月×日

“你们好！祝你们速度节奏好！”今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇一走进教室，就向我们问好。“怎么，你们觉得奇怪吗？”他注意到我们的困惑神情，就问。“依我看来，说‘祝你们速度节奏好’，要比说‘祝你们健康好’诸如此类的话正确得多。怎么能说我们的健康是好是坏呢？速度或节奏才可能是好的，它好，就最能证明我们的健康是处于良好的状况。所以我希望你们今天有好的速度和节奏，换句话说也就是有好的健康。

“老实告诉我，你们现在是处于什么样的速度节奏呢？”

“真的，我不知道，”苏斯托夫说。

“你呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问普希钦。

“不晓得，”他咕哝着。

“你呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问我，接着又依次问了所有的学生。

没有人能够说出所以然来。

“唉呀，你们这帮人！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇大为惊奇地说。“我有生以来还是头一次遇到这样的人。一个人竟会对自己生活的节奏或速度无所感觉。其实，每一个人都应当感觉到自己的活动、动作、感受、思维、呼吸、脉搏、心脏跳动和总的心境的速度节奏，这是很明显的。”

“是啊！这些我们当然感觉得到。不明白的是：该挑出哪一些瞬间来观察呢？挑出由于想到今晚的愉快远景而引起急剧的速度节奏的那些瞬间呢？还是挑出由于怀疑、不相信今天愉快的远景，而使我们的速度节奏降低的那些瞬间呢？”

“把这两种速度都表现给我看吧，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇建议。“你们正在形成一种变化无常的节奏。现在你们就用这种节奏生活着。你们就这样错下去吧。这没有什么不好！重要的是你们要通过寻找速度节奏，发现自己的内部情感〔13〕。

“今天早上你们醒来时速度节奏是怎样的呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇又问我们。

学生们皱起眉头，异常严肃地去考虑这个问题。

“难道你们为了回答我的问题，需要把自己弄得这样紧张吗？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇感到惊讶。“我们对速度节奏的感觉，经常是可以所谓信手拈来的。我们对于自己体验过的每一个瞬间的一般的大致的概念，多少总能知道和记住。”

我想象出今早的规定情境，记起这是一个忙碌的早晨，因为我上课要迟到了，还要刮脸，偏偏别人又给我寄钱来，还被叫去

听了好几次电话。于是我便拍出忙乱、急遽的速度节奏，这使我重新活跃起来。

经过短暂的休息，托尔佐夫想出了这样的游戏：他给我们拍出一种相当急速而混乱的速度节奏。

为了更好地来谛听和领会它，我们把这种速度节奏给自己拍了好几次。

“现在你们决定吧，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇命令我们，“在什么样的规定情境和心情下，你们心里才能够产生这样的节奏呢？”

为了回答这个问题，需要去找出适当的想象虚构（有魔力的“假使”、规定情境）。为了把自己的想象从死点上推动起来，就应该向自己提出一系列的问题：为什么我在这里坐着？这是在什么地方？什么时候？为了什么？我周围这些人是谁？我假定自己是在医院里，外科医生在给我检查，现在就要决定我的命运：说不定我病情严重，需要开刀，开刀后可能会死；说不定我什么病也没有，马上可以离开这里，就象来时那样。虚构起了作用，由于这个假定，我激动起来了，激动的程度要比指定给我的速度节奏所要求的厉害得多。

必须使虚构缓和些，于是我就觉得自己不是在假想的外科医生那里，而是在牙科医生那里等着拔牙。

但这对于指定的速度节奏还是太强烈。必须在想象中转移到耳科医生那里去，他只要给我吹吹耳朵就可以了。这个虚构最接近所指定的速度节奏。

“这就是说，”托尔佐夫总结说，“上半堂课你们曾倾听自己的内心体验，并且用手打拍子，表达出它的速度节奏。现在你们是在接受别人的速度节奏，用自己的虚构和体验使它活跃起来。可见，可以从情感到速度节奏，也可以相反地，从速度节奏到情感。

“演员必须在技术上掌握这两种方法。

“上一次快下课的时候，你们曾经对那些训练速度节奏感的练习发生兴趣。

“今天我给你们指出了选择练习时必须遵循的两条主要途径。”

“从哪儿去找出练习来呢？”我问。

“回忆一下以前做过的各种试验。所有那些试验都少不了速度和节奏的。

“结果你就可以得到足够的材料来进行‘训练与练习’了。

“你看，今天我已经回答了你上次没有能得到解决的问题，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我说，说完就走出教室[14]。

19××年×月×日

“按照预定计划，我们先研究了动作的速度节奏怎样直接影响我们的情感，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇回溯了前几课上所做过的工作。

“现在我们对言语的速度节奏也来作同样的试验[15]。

“由于在这个部门中，速度节奏影响情感的结果和在动作部门中是同样显著，甚至更加显著，所以你们在心理技术方面就增添了一种新的极其重要的外部影响内部的工具，即用言语速度节奏这一工具去影响情感。

“首先应该说，声音、字母、音节、单字是传达和表现内在的潜台词和外在的台词的速度节奏的极好材料。以前我就说过：‘在言语过程中，要用各种不同时值的音以及音与音之间的休止来填满流逝着的时间。’或者，换一种说法，话语的线要占一定的时间，而这段时间被字母、音节和单字的音分成许多节奏部分和节奏群。

“有些音、音节和单字的本性要求发音急遽，就象音乐中的八分音和十六分音；另一种音必须表达得有分量些，必须拖长些，就象全音和二分音。同时有些音和音节应该得到较强或较弱

的节奏上的着重，另外一些就不应该着重，又有一些是连结起来了，就象二连音和三连音等等。

“这些语音又跟各种不同时值的顿歇和换气〔16〕互相交替。这一些都是声音材料和言语手段，靠着它们，能造成无限多样的言语速度节奏。演员运用这些材料和手段，就能使自己的言语富有节奏。这种有节奏的言语，在以台词表达悲剧的崇高体验和喜剧的轻松愉快情绪时都是需要的。

“为了造成言语的速度节奏，不仅需要把时间分给声音，而且需要数拍子，从而造成语节（言语的小节）。

“在动作部门中，小节可由拍节机和铃表示出来。在言语部门中我们用什么来代替拍节机和铃呢？节奏的个别部分，台词中的某一些音节应该跟什么合拍呢？必须采用想象的数拍来代替拍节机，而且要经常地、本能地去倾听它的速度节奏。

“有节奏的、动听的、贯连的言语，有很多特点和因素跟唱歌和奏乐很相近。

“字母、音节和单字——这是言语中的音符，可以组成小节、整首歌和完整的交响曲。难怪人们称好的言语为音乐式的言语。

“由于这种动听的、有节奏的言语，台词的影响力量就扩大了。

“在言语中，正如在音乐中，可以采用多种多样的方式：我们可以按全音说话，可以按四分音、八分音、十六分音说话，也可以按四连音、三连音等等来说话。按全音和二分音匀调而平稳地说出‘我来过这儿（停顿），等了很久（停顿），没等到（停顿），就走了’，这跟按照另一种速度和节奏——按八分音、十六分音、四连音，并且带着各种不同时值的休止——来说同一句话，是有很大差别的。

“‘我……来过这儿……等了很久……没等到……就走了……’

“头一种是平静的，第二种是焦急而愤激的。

“‘得天独厚的’有才能的歌唱家对于这一点知道得很清楚。他们唯恐违反节奏。所以，要是乐谱上写着三个四分音符，真正的歌唱家就唱出三个同一时值的音。如果作曲家写的是全音符，真正的歌唱家就把这个音唱完为止。如果按照乐谱需要的是三连音或切分音，真正的歌唱家就照精确的节奏，如曲子所要求的那样把这些表达出来。这种精确性会产生一种难以抗拒的影响。艺术是要求严整性、精确性和完美性的。甚至需要用音乐表达出节拍不调时，也必须有清晰、精确的完美性。混乱和无秩序也有自己的速度节奏。

“以上所谈到的有关音乐和歌唱家的那一切，也同样适用于我们戏剧演员。但有很多歌唱家并不是什么真正的歌唱家，只不过是嗓子好坏不同的唱歌者而已。他们非常轻快地用十六分音代替八分音，用二分音代替四分音，把三个匀称的八分音当作一个音唱出，诸如此类。

“结果他们的歌唱就不具有音乐所必不可少的精确性、严整性、和谐性、完美性，而变成含糊不清、乱七八糟的了。这种唱歌就不再是音乐，而变成单纯的声音表演。

“在说话方面也有这样的情形。

“譬如象维舍洛夫斯基这一类型的演员，说话的节奏就很混乱。这种节奏不但在几个句子里，而且在同一个句子里也都是变化不定的。往往前半句用缓慢的速度讲出来，后半句却大大加快了速度。例如‘威严无比，德高望重的各位大人’这个短句念得很慢很稳重，后面一句话‘我的尊贵贤良的主人们’却在长久的顿歇后，突然飞快地说出来。甚至在个别的字眼上也都可以看到这种现象。例如‘непременно’（‘一定’）这个字眼，头一半说得很快，后一半却由于要加强说服力而拖长了，结果就变成这样：‘непре…м…е…нн…оо…’或‘нн…е…пре…менно’。

“有许多不注意语言的演员，由于毫无意义的匆忙，往往把

话尾漏掉，结果使某些字眼和短句完全没有说出或在说到中途就断了。

“某些国籍的演员在说话时，尤其明显地表现出速度节奏变化无常的情况。

“在正确而优美的说话方式中不应该有这一切现象，除了在特殊的场合，为了表现角色的性格而故意采用变化无常的速度节奏。十分明显，话语的间歇必须和说话的快慢相适应，必须保持同样的速度节奏。说得快时，间歇要短些，说得慢，就要长些。

“我们感到不幸的是，很多演员都没有掌握到说话的重要因素：一方面是匀调、缓慢、响亮、贯连，另一方面是快速、轻巧、确切、清晰。在俄国舞台上的确很难听到缓慢、响亮、贯连或真正快速、轻巧的说话。在绝大多数场合都是顿歇长，说话快。

“但对于稳重、缓慢的说话，最要紧的是不要中断，要让那字句组成的悦耳调子绵绵不绝地延伸下去，唱下去。

“在保持各个语节中话语的贯连性以及具有很好的内心根据的条件下，随着拍节机的拍打声很慢地读词，这可以帮助你们养成缓慢而匀调地说话的习惯。

“在舞台上更难得听到速度稳定、节奏精确、在吐词咬字和表达思想方面都很清楚的好的快口说话。我们快口说话不能象法国和意大利的演员那样说得漂亮。我们一说得快，就不清楚，就变得模糊、混乱而难听。这样就不是快口说话了，这是喃喃地说梦话，象吐痰或撒豌豆似地把话吐出来，撒出来。应该通过很慢很慢的、极度精确的说话，来训练快口说话。由于长久而多次地重复同样的话，发音器官就会习惯于以最快的速度进行这项工作。这是需要经常练习的，你们必须去做这些练习，因为在舞台言语中非得有快口说话的本领不可。不要去学坏歌唱家的榜样，不要破坏言语的节奏。要去效法真正的歌唱家，使自己说话也具

备他们说话中的那种精确性，具备正确的节奏和韵律。

“要正确地表达出音、音节、单字的时值以及它们的发声部分相配合时的节奏上的鲜明性，要从短句形成语节，要调节短句之间的节奏对比，要爱上正确的、清晰的、对于所体验的情感和热情或所创造的形象说来是典型的强调。

“精确的言语节奏会有助于精确而有节奏的体验，反过来，体验的节奏也可以有助于精确的言语。当然，这种帮助只有在那精确性已经由规定情境或有魔力的‘假使’从内部提供根据的情况下，才是可能的。”

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇吩咐把大拍节机开动起来，使它以缓慢的速度打出拍子。伊凡·普拉托诺维奇象往常一样用打铃来表示每一个小节的终结。

后来他们又把一个小拍节机开动起来，让它指出言语的节奏。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇要我在这两架拍节机的伴奏下说话。

“说些什么呢？”我不明白。

“随你的便！”他回答说。“可以给我们说说你生活中的事情，说你昨晚上做的或今天想的，都可以。”

我开始回想和述说昨晚上在电影里看到的事情。同时拍节机打着拍子，伊凡·普拉托诺维奇打着铃，但这跟我说的话没有任何关系。拍节机打它的拍子，我说我的话。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇大笑起来，说道：

“在我们的行话中这叫做‘音乐悠扬，军旗招展’〔17〕。”

“这不值得奇怪，因为我还不明白该怎样随着拍节机说话！”我着恼地替自己辩解。

“可以按照速度节奏念诗，使诗句中的顿歇和分节尽量和拍

节机的某些拍子相符。可是对于散文，这又该怎么做呢？要在什么地方发生这种相符的情形呢——我不明白，”我带着抱怨的口吻说。

事实上我也是忽而过晚，忽而过早地去作出强调，忽而把速度拖得太慢，忽而又把它加得太快。

在所有这些情况下，我的说话跟拍节机打的拍子都不相符合。

突然间，十分偶然地，接连出现了好几个相符的瞬间，这使我感到非常高兴。

不过这种高兴的心情没有维持多久。偶尔掌握到的速度节奏只是不知不觉地存在几秒钟，很快就消逝了，互不相涉的现象又接踵而来。

我开始勉强去调节和拍节机拍子相符的新的瞬间。但我愈是急于这样做，在节奏方面就愈加纠缠不清，拍节机打的拍子就愈加妨碍我。我不再明白自己在说些什么，终于停下来了。

“不行！我没有什么速度感和节奏感！”我说着，几乎要哭起来。

“说得不对！不要吓唬你自己！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇鼓励我。“你对于散文中的速度节奏要求得过于严格了。因此你不可能得到你所期待于速度节奏的东西。不要忘记，散文不是押韵的诗，正如平常动作不是舞蹈一样。在散文和平常动作中，节奏上不可能调节得严格相符，而在诗和舞蹈中，这种相符的瞬间却是预先精确地安排好了的。

“节奏感较强的人遇到偶然合拍的瞬间多些，节奏感较差的人，就少些。就是这样。

“我正在想法了解你们当中谁属于第一类，谁属于第二类。

“你倒可以安心，”他改口说，“因为我把你归到有节奏感的学生里面。不过你还没有懂得能帮助你掌握速度节奏的一种手法。注意听。我要告诉你言语技术中的一个重要的秘诀。

“速度节奏不仅在音乐和诗中有，在散文中也有。不过在平常说话中只是偶尔出现罢了。在散文中，速度节奏是很混乱的：往往是这个语节用一种节奏来念，下一个语节却用完全不同的节奏。一个句子长，另一个句子短，每个句子都有它自己的节奏。

“这一切情况乍一看来是会使人发愁的：

“‘散文能有节奏吗?!’

“我要用这样一个问题来代替回答：你们有没有听到过用散文体而不是用诗写成的歌剧、咏叹调和歌曲呢？在这些作品里，音符、休止、小节、音乐伴奏、旋律、速度节奏和字母、音节、单字、句子融合在一起了。这一切加在一起就形成一种由字句表达出来的严整的、有节奏的乐音。在这种精确而匀调的节奏占统治地位的情形下，普通散文也就几乎变成诗，取得音乐的严整性了。我们现在就尝试着在我们的散文式言语中走同一条道路。

“可以回想一下音乐中的情形。我们用声音唱出带词的旋律；缺词部分，就用伴奏，或摆上休止来补足小节中不足的拍子。

“我们在散文中也是这样做的。我们用字母、音节、单字来代替音符，用顿歇、换气、数拍来补足语节中缺词的那些节奏部分。

“字母、音节、单字的音和顿歇，正如你们已经知道的，是创造各种各样节奏的良好材料。

“如果音节和单字的强调能跟节奏上的着重部分经常相符，我们在舞台上的散文式的言语就能在某种程度上接近音乐和诗。

“我们在所谓‘散文诗’中看到这点，也在最新诗人的那些可以称为‘诗体散文’的作品中看到这点，——这两者都很接近说话。

“可见散文的速度节奏是由言语的强弱部分和顿歇互相更迭而形成的。同时，不仅是说话和动作，就连沉默和静止也得有速度节奏。

“诗式和散文式言语中的顿歇和换气所以有重大的意义，不仅因为它们是节奏线的一部分，还因为它们在创造和掌握节奏的技术中起着重要、积极的作用。顿歇和换气能把言语节奏、动作节奏和体验节奏的着重部分和内部数拍相符的瞬间调节好。

“这种以顿歇和换气来补充节奏上的不足部分的过程，某些专家就称为‘达达的拉拉’。

“讲一讲这个词的由来，你们对这个过程本身就能更好地了解。

“当我们唱一种调子，但已经忘掉它的歌词或者本来就不知道它的歌词的时候，我们往往用‘达—达—的—拉—拉’之类毫无涵义的音来代替那些歌词。

“我们在心里数着节奏上的顿歇，用以补充我们语节中话语和动作之不足时，也利用这些音。‘达达的拉拉’的名称就由此而来。

“在散文式的言语中只有偶然的瞬间发生节奏相符的现象，这曾经使你惶惑不安。现在我相信你已经平静下来，懂得可以用一种手段跟那种现象作斗争了。这种手段就是‘达达的拉拉’。

“靠着它的帮助，可以使散文式的言语变得有节奏。”

19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇一走进教室，就要全体学生用速度节奏来说果戈理《钦差大臣》中开头一句话：

“诸位，我请你们来，是要告诉你们一个顶不愉快的消息：钦差大臣快要到我们这儿来了。”

学生们依次念了这个句子，可是都没有什么节奏。

“现在先研究前半句，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇命令道。“你们有没有捉摸到这几个字里的节奏呢？”

答案各有不同。

“你们能不能利用这短句写成一首诗，把它作为诗的头一行

呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇提出这样的建议。

大家开始集体编诗，结果出现了如下的“创作”：

Я пригласи́л вас, господа́, с те́м,
Чтоб сообщи́ть вам поскоре́й всем,
Что ревизор к нам едет сам.
——Кто?
Инкогнито прибудет к нам.
——Что? ①[18]

“瞧！”托尔佐夫高兴地喊起来。“这是首很坏的诗，不过到底还是诗！就是说，在我们头一个散文语节中有了节奏。

“现在来研究句子的第二部分：‘是要告诉你们一个顶不愉快的消息’，“阿尔卡其·尼古拉耶维奇提议。

根据这几个字，我们又马上编出了一首坏诗：

Чтоб сообщить вам
Пренеприятное известие
И избежать нам
Так вдруг нагрянувшее бедствие. ②

---

① 这一段以及后面几段俄文字尾都是押韵的。
大意是：
诸位，我请你们来，
是要赶快告诉你们大家，
钦差快要亲自到这儿来了。
——谁？
来我们这儿微服私访。
——什么？

② 大意是：
是要告诉你们
一个顶不愉快的消息，
好让我们
避开突如其来的不占。

这个“新作品”使我们相信后半句里也存在着节奏。最后一个语节也很快地被编成一首诗：

К нам ебет ревизор!

Как едет, что за вздор! ①

“现在我要向你们提出一个新的课题，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。“把这三首节奏不同的诗联成一首诗，接连把它读出来，不要有停顿，仿佛这就是一个完整的‘作品’。”

许多学生设法来解决这个课题，但都一无所得。

这几首勉强联在一起的诗的不同韵律，仿佛是满怀恨意地互相推来撞去，怎么也不愿意结合起来。最后只好由托尔佐夫亲自出马。

“我来念，你们听着，要是你们觉得违反节奏，听起来很不耐烦，就叫我停下来，”他在开始念以前跟我们商量好。

Я пригласи́л вас, господа, (嗯) *с те́м* (得拉—达)

Чтоб сообщи́ть вам (嗯) *пренеприятное изве́стие.*

Я расскажу вам поскоре́й (嗯) всем, (得拉—达)

Как избежа́ть нам (嗯) так вдруг нагрянувшее бедствие.

Ну, сду́шайте меня́, друзья́ (嗯),

Я ..... (达拉—达)

Беспоко́юсь с некоторых по́р (嗯) ——

К на́м е́дет ревизо́р (达拉—达)。

“既然你们没有叫我停下来，那就是说，尽管这些诗是乱七八糟的，我从一种韵律、节奏过渡到另一种韵律、节奏，却并没有太使你们觉得不耐烦。

“现在继续下去。我要把诗缩短，使它接近果戈理的原

---

① 大意是：

钦差大臣快要到我们这儿来了！

怎么会来？简直是莫名其妙！

文．”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。

Я пригласил вас，*господа*，（嗯）

с тем，（得拉—达）

чтоб сообщить вам（嗯）

пренеприятное известие（达）：

к нам едет ревизор（得拉—达）。

“没有人反对，那就是说，散文的句子是可以有节奏的，”托尔佐夫总结说。

“全部问题就是要善于把节奏不同的句子连接在一起。

“我们现在可以确定，‘达达的拉拉’对这项工作能有帮助。它所做的几乎就跟乐队与合唱的指挥一样，乐队与合唱的指挥往往应该把所有演奏者、歌唱者——随之而来是全体观众，从交响曲的某一部分引到另一部分，譬如是从用3/4拍子写成的一部分，引到用5/4拍子写成的另一部分去。这种引导不是一下子就做到的。人们，尤其是由许多人组成的一个整体，既然已经习惯于交响曲某一部分的某种速度节奏，对于交响曲另一部分完全不同的速度节奏，不可能一下子就习惯起来。

“指挥往往要帮助全体演唱者和听众转到新的节奏浪涛里去。这需要他预先用指挥棒细致地打出一些辅助性的拍子，也就是那独特的‘达达的拉拉’。他不是一下子就完成这一任务，而是通过一系列渐次转向新拍子的节奏阶梯来指引演唱者和听众的。

“我们也必须这样做，才能使带有某种速度节奏的某一个语节过渡到带有另一种速度节奏的另一个语节里去。在这项工作中，我们和指挥不同之处在于：他是公开地做，借助的是指挥棒，我们是暗地里做，借助的是想象的数拍或‘达达的拉拉’。

“我们演员需要这种过渡，首先是为了明确地找到新的速度节奏，有把握地带动交流对象，同时通过他们带动全体观众。

“‘达达的拉拉’在散文中是一座桥梁，它把各种各样的句子或节奏大有悬殊的语节结合起来。”

快下课的时候，我们按照简化了的方法，也就是象在实生活中那样随着拍节机说话，不过这次我们设法使单字和音节的着重部分尽可能跟拍节机的拍子相符。

在拍子与拍子之间，我们加进了一些字眼和短句，结果并没有更换意思，就能合乎逻辑地、正确地使拍子经常相符。我们也能用数拍和顿歇来补充语节中不足的字眼。当然，这样的念法也是任意得出，十分偶然的。不过它还是造成了严整性，使我心里大为振奋。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇认为速度节奏对体验所发生的这种影响具有重大的意义。

19××年×月×日

Фамусов

Что за оказия! Молчалин, ты, брат?

Молчалин

Я-с.

Фамусов

Зачем же здесь, и в этот час? —— ①

阿尔卡其·尼古拉耶维奇念出格里包耶多夫《智慧的痛苦》第一幕中的台词。歇了一会儿，他重复说：

"Вот так оказия! Это ты, братец мой, Молчалин?

"Да, это я.

"Как же ты очутился здесь и в такое время?" ②

---

① "法穆索夫　真是巧遇！莫尔恰林，是你呀，老弟，
莫尔恰林　是我。
法穆索夫　干吗在这儿？而且在这当儿？"
原句是押韵的，但译成中文，很难保持原韵，所以和下面的散文体很少区别

② "真是意外的遇见！是你啊，我的老弟莫尔恰林？
是的，是我。
你怎么会在这儿，而且在这种时候？"

他用散文体说出这同样的句子，说得既没有诗的节奏，也不押韵。

“意思跟原诗一样，可又是多么不同啊！在散文里，字是散的，失掉了简练、精确、突出和鲜明的性质，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释说。“在诗体中，所有的字都是必要的，没有什么多余。在散文里要用整个句子来说明的，在诗里往往用一两个字就能表达出来。多么精致，多么洗练！有一个很普通的人对我说过：‘散文是萎靡不振的，诗是珠圆玉润的。’

“有人说，我用来作为对照的那两个诗和散文的例句，其所以有本质上的差别，因为前者是由格里包耶多夫自己写的，后者是出于我不高明的杜撰。

“当然，这也是实情。不过我敢断定，即使由这位伟大的诗人亲自来写散文，他也不能表达出他在诗里所有的那种宝贵的东西——诗的精确的节奏和鲜明的韵脚。譬如说，在第一幕中莫尔恰林和法穆索夫不期而遇时，为了表现莫尔恰林的惊慌失措，他只用一个字眼：‘Я-с’（音‘雅斯’）。接着就是法穆索夫以‘час’（音‘察斯’）一字为结尾的问句。

“你们有没有感觉到‘я-с’和‘час’这两个字的精确而完美的节奏和鲜明的韵脚呢？

“莫尔恰林的扮演者的内心情感和体验，他对隐藏在字句下面的惊惧、慌乱、谄媚、歉意——总之，莫尔恰林体验到的全部潜台词——所作的外部表达，也应该是同样完美、精确和鲜明的。

“诗给人的感觉是不同于散文的，因为它有另一种形式。

“不过也可以反过来说：诗有另一种形式，因为它的潜台词要按另一种方式来体验。

“散文的和诗的言语形式的一个主要不同之点是：这两者的速度节奏是不同的，这两者的节奏对于我们情绪记忆的影响，对于我们回忆、情感、体验的影响，也各有不同。

“基于这一点，我们可以确定：诗或散文的言语愈有节奏，它们的思想、情感和全部潜台词就应该体验得愈精确。相反，思想、情感和体验愈是精确和有节奏，它们从口头上表达出来时就愈需要节奏性。

“这就是速度节奏影响情感和情感影响速度节奏的一种新的形式。

“回想一下，你们怎样用手拍出各种情绪、动作，甚至拍出由你们想象描绘出来的形象的速度和节奏的。那时候，死板的打拍声及其速度节奏曾激起了你们的情绪记忆、情感和体验。

“既然借助于单纯的打拍声能做到这点，那么借助于人的活生生的声音、字母、音节和单字的速度节奏，以及隐藏在自己心里的潜台词，就更容易达到同样的结果了。

“甚至在对字句的意义完全不了解的情况下，这些字句的音也都能以其速度节奏影响我们。举个例子，我记得托玛佐·萨尔维尼在闹剧《罪犯之家》中扮演柯拉多一角时的独白。这段独白描述了他所扮演的这个犯人越狱的情形〔19〕。

“我不懂意大利文，也不晓得演员在讲些什么，我却和他一起强烈地感觉到他的体验的各种微妙之处。所以能达到这一点，在很大程度上不仅是由于演员优美的语调，还由于他的言语所具备的那种异常精确而富于表情的速度节奏。

“此外还可以想起许多诗，在这些诗里，借助于速度节奏可以描绘出各种各样的声音：钟声、跑马声等等。例如：

Вечерний звон,
Вечерний звон,
Как много дум
Наводит он! ①

或者是：

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Das ist der Vater mit seinem Kind. 〔20〕

19××年×月×日

“你们已经知道，言语不仅由声音，而且还由休止组成，”今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释说。“这两者都应当充满着速度节奏。

“当演员在台上的时候，无论他动作或静止，说话或沉默，他身上总是有着某种速度节奏。现在来研究一下，在这些时刻，动作、静止、说话、沉默中的速度和节奏怎样结合，那一定是很有趣的。在以诗的形式说话时，这个问题特别重要，也特别困难。现在我就来谈一谈这一点。

“困难的地方就是：在诗里，说话顿歇的持续时间有一定的限度；这个限度不能随便超过，因为过分拖长顿歇就会打断言语速度节奏的线。那样，说话的人和听话的人就会忘记诗句原来的速度节奏而失掉速度节奏，随后又得重新去找。

“这就会把诗搞得七零八落，造成许多裂痕。但也有这样的情形：由于剧本诗句里嵌入一些长时间的无言的动作，这种长久的休止就是必不可少的。例如在《智慧的痛苦》第一幕第一场，丽莎敲着苏菲亚卧房的门，来终止她的小姐和莫尔恰林一直延宕到黎明的幽会。这场戏是这样进行的：

丽　莎

（在索菲亚卧房门口）

…И слышут, не хотят понять,
Ну чтобы ставни им отнять?

---

① “悠悠的晚钟，
悠悠的晚钟，
撩起我心中
愁绪重重。”
原文中的一些字和字尾如：“вон”（音“逢”）、“дум”（音“东”）、“он”（音“翁”）等都很象钟声。

（停顿。看到钟，思忖着。）

Переведу часы, хоть знаю, будет гонка,
Заставлю их и г р а т ь . ①

（停顿。丽莎走过去，打开钟盖，开动或拧旋钮，钟奏乐起来。丽莎跳舞。法穆索夫进。）

丽　莎

Ах! барин! ②

法穆索夫

Барин, д а. ③

（停顿。法穆索夫走到钟跟前，打开钟盖，拧旋钮，弄停钟声。）

Ведь экая шадунья ты, д е в ч о н к а .
Не мог придумать я, что это з а　б е д а! ③

“你们看，这些诗句里就有许多由于动作而必须要有的长时间的顿歇。还应该补充一句：因为要照顾到押韵，在诗的言语里保持顿歇的困难是大大增加了。

“‘吃排头’（‘гонка’）和‘傻丫头’（‘девчонка’）这两个字眼间，或‘是’（‘да’）或‘事’（‘беда’）这两个字眼间过长的间歇，会使演员忘掉押韵的字眼，从而破坏韵脚；而过短的间歇和匆促的动作却又会破坏演员对正在进行的动作的真实感与信念。必须把押韵字眼的念出和间歇跟动作的真实

---

① “明明听见了，却不理会。
要不要把百叶窗给他们打开？
我要拨一拨钟，虽然我也知道，这样会吃排头，
我要让它奏乐。”
原文字尾都是押韵的，下同。

② “啊！老爷！”

③ “老爷，是。
你真淘气，傻丫头。
我想不出，到底是怎么回事。”

结合起来。在所有这些说话、顿歇和无言动作互相交替的时刻，都应该由‘达达的拉拉’保持着内部节奏。它会造成揭示情感的气氛，使其自然而然地进入创作。

“有许多扮演丽莎和法穆索夫的演员，由于害怕言语中长时间的无言的顿歇，就过分匆忙地来完成剧本所规定的动作，好使自己快点回到台词和被破坏了的速度节奏上来。这就使得他们手忙脚乱，从而扼杀了正在进行着的动作的真实感与信念。手忙脚乱不仅破坏了潜台词和对潜台词的感受，而且把内外部速度节奏也都破坏了。动作和说话的这种忙乱结束会造成舞台上的差错。这两者都很乏味，不但不能吸引观众的注意，相反地，会使他们对台上所发生的事情的兴趣，大大冲淡。所以忙乱结束并不能缩短诗句中的顿歇，反会延长它，使休止显得更长。因此，我所谈到的演员那样匆忙地跑到钟跟前去，那样手忙脚乱地去把它打开或弄停，是徒劳无益的。他们这样做只能暴露出自己的毫无办法，害怕顿歇，忙碌得无谓，缺乏内在的潜台词。应该换一种方式来做，就是：安静沉着，不慌不忙，同时又不过分拖长言语的间歇，不停止内部的数拍，按照真实感和节奏感来完成动作。

“在长时间顿歇后恢复说话时，必须在某一瞬间着重强调出诗的速度节奏。这样强调会帮助扮演者和观众回到那受了破坏的、也许已经被遗忘了的诗的速度和韵律上来。这时‘达达的拉拉’又能给我们无可估价的帮助。首先，它以内部的数拍填满长久的顿歇，其次，使这顿歇具有生命，再其次，保持我们和那被顿歇打断了的词句原先的速度节奏之间的联系，又其次，在恢复念词时，想象的‘达达的拉拉’把我们引到原来的速度节奏上去。

“以下就是在这样的情况下，在念词和念词的间歇中所发生的情形：

丽莎走过去，

我要拨一拨钟，
得拉达　达一达　达一达
得拉达　达一达　达一达
虽然我也知道，这样会吃排头（得拉），

打开境匣

达达　达达　达一达
我要让它奏乐。

拧旋钮，
钟奏起乐来。
丽莎跳舞。
法穆索夫稍微打开门。
法穆索夫悄悄走进来。
丽莎看见了，跑开。

得拉达　达一达　达达　达达
得拉达　达　达达　达达　达
得拉一达　达一达　达一达　达达

丽莎　啊！老爷！

法穆索夫　老爷，是。

法穆索夫弄停钟的声音

得拉　达　达　达　达　达　达　达
得拉　达　达　达　达　达　达　达
你真淘气，傻丫头（得拉）。

“你们可以看到，在上述所有那些说话、动作和停顿的时刻，速度节奏的作用都是很重要的。

“它跟贯串动作和潜台词一起，象一条线似的把一系列动作、言语、顿歇、体验及其体现贯连起来。”

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇说：

“现在已经到了应该给我们的长时间工作做总结的时候了。我们可以简略地追溯一下所做过的一切。记得我们怎样拍掌，这些掌声造成的气氛怎样机械地引起相应的情感吗？记得我们怎样把脑子里想到的——行军声、特别快车行驶声、谈话声等等用手拍出来吗？打拍也造成了气氛，如果不是在听的人心里，至少也

在打拍的人自己心里激起了体验。记得火车开驶前的三次铃和你们作为旅客的真切的激动心情吗？记得你们怎样从速度节奏里感到愉快，怎样借助于假想的拍节机在自己心里激起各种不同的体验吗？记得捧托盘的习作，以及你们怎样在内心和外形方面从体育团体的主席变成为小火车站上喝醉酒的招待员吗？记得你们在音乐伴奏下表演的情形吗？〔21〕

“在所有这些动作方面的练习中，速度节奏每一次都造成了气氛，激起了相应的情感和体验。

“在言语方面也做过类似的练习。记得按照四分音、八分音、二连音和三连音说话，怎么影响了你们的心境吗？

“回忆一下把诗的言语和有节奏、有动作的顿歇相结合时所做过的试验吧！在这种练习中，‘达达的拉拉’的手法给我们带来多么大的益处啊！诗的言语和匀调确切的动作的共同节奏把说话和动作结合得多好啊！

“在上述这些练习中都发生了同样的事情，就是产生了内心的情感和体验，虽然程度和形式有所不同。

“这使我们有理由认为，速度节奏能机械地、直觉地或有意识地影响我们的内心生活，影响我们的情感和体验。在台上进行创作的时刻也发生同样的情形。

“现在你们要集中全部注意力来听我说，因为我要讲一件不仅在我们目前所研究的速度节奏方面，而且在我们整个创作方面都极为重要的事情。

“以下就是我们新的、重要的发现。”

沉默了一会，阿尔卡其·尼古拉耶维奇郑重地说：

“我们在速度节奏方面所认识到的那一切，都使我们相信：速度节奏是情感的最亲密的朋友和合作者，因为它往往是情绪记忆的，因而也是内心体验本身的直接的、有时甚至是机械的刺激物。

“由此自然得出一个结论：

“首先，没有正确的、适当的速度节奏，就不可能正确地去感觉。

“〔其次，〕没有同时体验到和速度节奏相适应的情感，就不可能找到正确的速度节奏。在速度节奏和情感之间，反过来，在情感和速度节奏之间，都有着不可分离的依赖关系、相互影响和联系。

“深入领会我所讲的话，你们就能彻底认识我们这一发现的意义。这个发现是极为重要的。我指的就是通过外部速度节奏，能直接地甚至往往是机械地影响我们反复无常、任性执拗、不肯听话而又怯弱畏缩的情感！影响那决不听由命令指使，最轻微的强制都会吓退它，使它躲到隐秘的角落里去，因而变得无法接近的情感，影响那到目前为止我们都只能用间接方法，通过诱饵去影响的情感。如今突然找到了直接通往它的道路！！！

“这是伟大的发现！如果真是这样，那就可以说，剧本或角色的速度节奏要是找对了，就能够自然而然地、直觉地、有时是机械地抓住演员的情感，激起正确的体验。

“这是了不起的！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇兴高采烈地说。

“可以去问一问歌唱家，在那种能够揣摸透作品的正确、鲜明和足以表明作品特点的速度节奏的天才音乐家指挥下演唱，对于他们是有多么大的意义。

“‘我们简直认不出自己来了！’这些被天才指挥家的才能和敏感所鼓舞的歌唱家，会兴奋得喊起来。试设想一下相反的情况，就是歌唱家刚刚正确地感觉到和体验到自己担任的声部和角色，突然间却在台上碰到不正确的、和他的情感相抵触的速度节奏。这就不可避免地扼杀了体验，扼杀了情感，扼杀了角色本身，也扼杀了演员在创作时必须具备的内部舞台自我感觉。

“在我们这门事业中，当速度节奏不是处于跟情感的体验及其在动作和言语方面的体现相适应的状态时，也会发生完全一样

的情形。

“我们到底得出了什么样的结论呢？

“得出一个很不平常的结论，它给我们的心理技术打开了广阔的前途，就是：看来我们已经拥有直接刺激我们每一心理生活动力的刺激物了。

“语言、台词、思想和能引起判断的概念直接影响智慧。最高任务、任务、贯串动作直接影响意志（欲望）。速度节奏直接影响情感。

“这对于我们心理技术说来，难道不是一种重要的收获！”

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇进行了言语的“速度节奏检查”。他首先叫到普希钦。普希钦朗诵了萨利耶里的一段独白，就速度节奏方面来说，他的表演是令人满意的。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇提起了他上次表演捧托盘习作时不成功的情形，说道：

“这就是一个例子，说明在同一个人身上无节奏的动作和有节奏的言语可以和睦共处，尽管这种言语有点枯燥，在内容方面也还不够饱满。”

接着维舍洛夫斯基被叫去检查。他跟普希钦相反，在上次捧托盘的习作中是有过精彩的表演的。但他今天在朗诵方面的表演，却不能这样说。

“这是一个例子，说明在动作方面有节奏的人，在言语方面可能是缺乏节奏的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇谈到维舍洛夫斯基时说。

接着由戈伏尔柯夫朗诵。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇谈到他的表演时，指出：在演员中间有这样一种人，他们为所有角色、动作、言语、沉默规定出一种一成不变的唯一的速度节奏。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇认为，戈伏尔柯夫就是这种采用千篇一律的速度节奏的演员之一。

这种人让速度节奏迁就他们的角色类型。

“高贵的”长者就用那固定的“高贵的”速度节奏。

喜欢叽叽喳喳的“ingénue”①就用那“青春的”、不安静的、急忙忙的速度节奏；小丑、英雄就用那任何小丑和英雄都用得上的一成不变的速度节奏。

戈伏尔柯夫呢，虽然很有当“英雄”的念头，但他所创造出来的却是“议论家”的速度节奏。

“真可惜，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，“因为这是死的。让他在舞台上采用自己本人的速度节奏还比较好些。这样至少不会停留在一种速度上，而会一直在活跃和变化着。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇今天没有听我和苏斯托夫的，也没有听乌姆诺维赫和德蒙柯娃的。

显然，我们已经够使他厌烦了，而且在《奥瑟罗》和《布朗德》的片断表演中，我们在言语速度节奏方面的能耐已经显示得够清楚了。

马洛列特柯娃因为缺乏节目，所以没有朗诵。威廉密诺娃是戈伏尔柯夫的 alter ego ②。

因此，“速度节奏检查”没有占多久时间。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇并不直接就这次检查作出结论，他对我们说了如下的话：

“有许多演员，只迷恋于诗的言语的外部形式、它的节奏和韵脚，而完全忘掉潜台词，忘掉情感和体验的内部速度节奏。

“这些演员精确地做到了诗的言语的一切外部要求，精确得达到迂腐的地步。他们煞费苦心地在韵脚上用功夫，把诗分节来读，机械地念出着重部分，他们很害怕破坏数学般精确的节奏。

① 法语：“天真烂漫的少女”。

② 拉丁语：第二自我。

他们也害怕顿歇，因为在潜台词的线上他们感到空空如也。他们根本就没有潜台词。而没有潜台词，就不能去爱台词；因为不具有内在生命的话语无论如何也不能动人心弦的。在这种情况下，只能在表面上对发出的音的节奏和韵脚感到兴趣。

“于是就造成了机械式的‘诗’，而这是不能被认为诗的言语的。

“这种演员在速度方面也是一样。他们采用了某一种速度以后，在朗诵过程中就一直不变地保持下去，而不知道，速度应该一直不断地活跃着，应该有某种程度的改变，不应该只停留在一种快慢上。

“这样来对待速度，在表现速度时缺乏情感，那就跟毫无情感地弹奏小风琴或拍节机的机械的打拍，很少有什么差别。你们把这种对速度的看法，和天才的指挥家如已故的尼基兹〔22〕对速度的看法比较一下吧。

“在这些音乐家看来，‘缓慢’不是始终不变的‘缓慢’，‘快速’不是完完全全的‘快速’。‘快速’往往会一下子溜到‘缓慢’里去，‘缓慢’也会一下子溜到‘快速’里去。这种起伏产生了生命，这在拍节机的机械式的打拍声中是不存在的。好的乐队演奏时，速度也总是不知不觉地变换着的，象虹的色彩那样变幻无定。

“上面所说的那一切在我们这门事业中也一样。在我们的导演和演员当中，也有匠人，也有真正的指挥家。有些人的言语速度是索然无味，千篇一律，徒具形式的；有些人的言语速度却无限多样，生动活泼，富于表现力。演员如果形式地去对待速度节奏，是永远也掌握不到诗的言语形式的，这难道还需要解释吗？我们也知道舞台上的另一种朗诵方法，其结果使速度节奏的匀调性大受破坏，几乎把诗变成散文。

“这往往是由于多余地、夸张地、与台词的轻松形式不相应地去深化潜台词的结果。

“这样一来，体验就被心理技术上的顿歇、艰难的内部任务、复杂而混乱的心理状态弄得繁复起来。

“这一切造成了与之相应的沉重的内部速度节奏和混乱的潜台词，由于过于复杂，诗的言语形式很难容纳得下它们。

“不能用演唱华格纳作品的戏剧女高音的那种浑厚低沉的声音，去演唱轻松飘忽的花腔女高音的独唱曲。

“同样不能用格里包耶多夫诗句的那种轻松的节奏和韵脚，来表达过于深沉的体验。

“这是不是说，诗在内容和情感方面不可能是深刻的呢？当然不是。相反，我们知道很多人在表达崇高的体验和悲剧的激情时，很喜欢采用诗的形式。

“用不着补充说明，演员如果采用过于深沉而又毫无必要地复杂化了的潜台词，也是永远掌握不到诗的形式的。

“第三种演员是介乎前两种之间的。他们既喜爱潜台词及其内部速度节奏和体验，也喜爱诗的台词及其外部速度节奏、动听的形式、匀调性和精确性。这种演员以完全不同的方式来处理诗。他们在朗诵开始之先就已进入到速度节奏的浪涛里去，一直浮沉于其中。这样一来，不仅是朗诵，就连动作、走路、放光和体验本身也都随时受到同一速度节奏的浪涛的浸浴。他们无论在说话时，在沉默时，在逻辑的和心理的顿歇中，在动作时，在静止时，都不离开它。

“这种演员内心充满着速度节奏，能自由支配顿歇，因为他们的顿歇不是死的，而是活的；因为这些顿歇内部也充满着速度节奏。这些顿歇由情感赋予了热力，由想象虚构提供了根据。

“这种演员经常不现形迹地带着他们自己的拍节机，让它在想象中给他们的每一句话、每一种动作、思想和情感伴奏。

“只有这样，诗的形式才不会限制演员和他的体验，才会给他内外部动作以充分的自由。只有这样，才能在诗的形式中造成一种内部体验过程和外部言语体现过程的共同的速度节奏，使台

词和潜台词完全融合。

“具有速度节奏感，是多么幸福的啊！从年青的时候起就应该注意来训练速度节奏感，这一点十分重要。可惜在演员中间，很多人在速度节奏感方面都没有受过训练。

“有时，他们能自然而然正确地感觉到他们所表达的东西，因而在以言语和动作表达自己的体验时，就马上变得相对有节奏了。所以会有这样的情形，也是因为节奏和情感有紧密的联系。但等到情感不能自然而然活跃起来，而必须借助于节奏来接近它的时候，这些人就毫无办法了。”

第六章　逻辑与顺序

1

“逻辑与顺序不论在内部或外部创作工作中都有重大的意义。正因为如此，我们内外部〔舞台〕技术的很大一部分是以它们为依据的。

“你们大概已经从我们现在研究的全部课业的进程中觉察到这一点。在课业进行的一切时刻，我往往依靠着逻辑与顺序——包括简单的实际形体动作的以及错综复杂的内部体验和动作的逻辑与顺序，时常同它们发生直接的联系。

“动作和情感的逻辑与顺序是我们目前正在研究的重要创作元素之一。

“如何在我们这门艺术中利用逻辑与顺序呢？

“我要从外部动作开始，因为我现在所谈到的东西在那里表现得比较明显。

“由于已经获得的多年的机械的习惯（它进入了我们的运动肌肉系统），我们在实生活中是动作得非常合乎逻辑和顺序的。不仅如此，我们不能不这样动作，因为如果没有必要的逻辑和顺序，我们就无法做出我们在生活中所必不可少的许多动作。举个例子，如果想喝一杯水，就得先把水瓶的瓶塞拿下来，摆好杯子，拿起水瓶，倾倒它，把水倒到杯子里。如果我们竟想破坏这

个顺序，不摆好杯子就开始倒水，或者如果我们没有拿下瓶塞，就拿起瓶子往玻璃杯里倒，那就会发生糟糕的事情——要不是把水倒到托盘上或摆着瓶子的桌上，就是瓶塞从我们正在倾倒着的瓶子上掉落下来，砸破玻璃杯。

“在做比较复杂的动作时更需要有这样的顺序。

“这一切都是很起码的和容易理解的，在实生活中我们连想都不去想这些。逻辑与顺序会按着已经养成的习惯出现并帮助我们。

“然而说来奇怪，在舞台上我们甚至做着最简单的动作的时候，都会失掉逻辑与顺序。可以回想一下，那些歌唱家和演员怎样把仿佛装满酒的高脚大酒杯晃来晃去的。也可以回想一下，他们怎样把一大杯一大杯酒往嘴里倒，而居然没有给这一下子就流进喉咙的大量液体呛住。

“一个人在生活中做着这种动作时，他包管会给呛住，会把肚子撑坏，或者就会把四分之三的酒倒到自己的衣服上。演员们世代相承地做着这种现实中不可能有的动作，而没有觉察到自己的动作不合逻辑和缺乏顺序。其所以有这样的情形，是因为在舞台上我们不打算当真从空的厚纸做的高脚酒杯里喝酒。在那里我们不需要动作的逻辑与顺序。

“在生活中我们也没有去想到这个，然而我们的动作却是合乎逻辑和顺序的。为什么呢？这是因为我们对逻辑与顺序有实际需要，我们按照机械的习惯做着为实现它们所必要的一切，下意识地感觉到为此所必需做的一切。

“在实生活中，我们下意识地或机械地做出来的每一动作都具有逻辑与顺序。它们习惯地，也可以说是下意识地参与为我们的生活所必要的一切活动。

“但是舞台动作并不为我们的人的天性所需要；我们只是做出我们好象需要这些动作的样子。

“去做那种并无此要求的动作是困难的。在这样的场合，人

们往往不是按实质去做，而是‘一般’地去做，可是你们知道，在舞台上这往往会流为演剧程式，也就是虚假。

“怎么办呢？应当使那些按逻辑和顺序选出的个别小动作构成大的动作。那兹瓦诺夫在‘数钱’和烧钱的习作中就这样做过。

“不过当时我指引着他，指引他的每一个细小的组成动作。没有我，他就不能完成指定给他的任务。

“为什么呢？因为他象大多数人一样，对生活的细节观察和注意得不够。他没有去注视这些细节，他不知道我们的动作是由哪一些个别部分组成的；他对这些个别部分的逻辑与顺序不感兴趣，而满足于让它们自然而然地形成。

“可是我根据经验知道，这在舞台上是十分必要的，因此就经常在这方面下功夫，在生活中进行观察。我建议你们也学我的榜样。那时候你们就不难在台上记起细小的组成动作及其逻辑与顺序，不难加以检查并从新去构成大的动作了。

“只要一感觉到合乎逻辑的舞台动作线，只要用正确的顺序在舞台上把它进行若干次，它马上就会在你们的肌肉记忆及其他记忆中活跃起来。那时候你们就会感觉到你们动作的真正真实，而真实将激起对你们所作所为的真实性的信念。

“当演员达到了这一点，对自己动作的顺序和逻辑性习惯了的时候，当有机天性认识并且接受了它的时候，正确的动作就会进入角色的生活，就会象在现实生活中那样下意识地进行。要努力学习形体动作的逻辑与顺序。”

“怎么去学习呢？怎么着手呢？……”

“拿来纸和笔，写下你所做的动作：

“1.我要到桌子抽屉里找纸。

“2.我拿着钥匙，转动锁孔，把桌子抽屉拉出来。把椅子往后挪一挪，好给拉出来的抽屉腾出地方。

“3.我检查并且回想，抽屉里的东西都摆在哪里，都是些什么东西，怎样摆着的。我明白了要在哪里找纸。找到、挑选出比

较合适的几张，把它们放到桌上。把桌上所有的东西统统整理好。

“4.我推上抽屉，把身子挨到桌子跟前来。

“应该向你们承认，这一类笔记我都写到特地准备的笔记本上了。我积累了这方面的大量材料，常常向它们请教。这些笔记会很快地使我的肌肉记忆活跃起来，给我以很大的帮助。我将时常提到这一点供你们参考。”

* * *

“……你们谅必记得，在我们的学习进程中，当研究每一个元素的时候，我始终求助于逻辑与顺序。这证明，我们不仅仅在动作和感觉时需要逻辑与顺序，而且在创作的其他一切瞬间——在思维、想望、想象的过程中；在创造想象虚构、任务和贯串动作的过程中，在不间断的交流和适应的过程中，也需要逻辑与顺序。只有在创作的所有时刻具备逻辑与顺序的不断的线，演员的心灵中才能够产生真实感，从而激起对自己在舞台上感受的真实性的信念。

我们不可能真诚地去相信没有顺序和不合逻辑的东西，如果这在现实生活中遇到了，那么这种现象〔往往是〕越出常规的例外，是个别〔情况〕的一些特征。如果是这样来运用，缺乏顺序和不合逻辑在舞台上当然是可以容许的。在其余时刻，就必须非常审慎而严格地注意使一切都彻底合乎逻辑和顺序，因为不然的话，就会陷入‘一般’地表现热情、形象和动作的危险。你们知道，这样的表演会把演员推上做戏、虚假、匠艺的道路。

* * *

〔“怎样去掌握动作的逻辑与顺序，你们〕〔1〕以后就会知道的。目前我只能向你们介绍几项准备性的工作；我只能给你们某些指点。”

“是哪一些呢！”

“就是使自己的注意力习惯于注视自己内部和外部创作器官

的工作。

“你们就从比较容易的，从合乎逻辑与顺序的外部无实物动作开始吧，就象在数钱的练习中，在‘烧钱’习作的开头场面中所做的那样。

“这样的练习会使你们习惯于注意构成总的大动作的各个小动作的逻辑与顺序。

“必须使自己在这些练习中做到得心应手，借助于各种各样随时想到的无实物动作和小场面的经常练习来训练自己。当你们分析这些动作或场面的时候，就会捉摸到它们的逻辑与顺序线，对这条线习惯起来，那时候也就会感觉到真实。而哪里有真实，哪里也就有了信念！哪里有信念，哪里也就接近了‘下意识的门坎’。

“当你们借助于这些练习使自己的注意力得到若干锻炼以后，就要使自己习惯于让注意力去窥察自己的心灵。在这一领域中，情感的逻辑与顺序就更为需要了。不要给这些可怕的字眼吓住。我所要求于你们的，比这个要简单得多。

“下面就是我所推荐的练习。

“随便去选择一种内心状态、情绪甚至是完整的情感，把它转化成一系列大大小小的内部和外部动作。这是什么意思呢？

“假定说，你选择的是无聊的心境。秋夜，早临的黄昏，树林，霪雨和泥泞，孤独，枯枝的吱嚓声和枯叶落地的沙沙声。地点是一所熟悉的花园，你曾经在那里住过，或者你现在可以在自己的想象中到那里去住。加上对所选择的地点、时间和心境说来尽可能是典型些的规定情境。”

“这要怎么来做呢？”我很感兴趣地问。

“完全象你自己在早先的一次课上表演‘数钱’的场面时所做的那样[2]。那时候，你从个别细小的真实和对所做出的细小形体动作的真实性的信念（数钱的过程就是由这些细小的真实和信念形成的），合乎逻辑地、有顺序地、逐渐地创造出大的形体动

作，大的真实和对台上所作所为的持久的信念。

“记得吗，那时候我们把这个过程比成踩踏一条长满野草的小道！”

“记得，不过我在这项工作中捉摸不到接近‘下意识的门坎’的瞬间，”我说。

“当时所表现的那些即兴动作呢？也许就是下意识暗示给它们的。”

“就算这样吧，这也不过是个细节！”我争辩着。

“这个细节使你接近了真实，并且激起了对你所作所为的信念。一个大的真实要求你去达到另一个更大的真实。

“到底是什么样的真实呢？”我不明白。

“你想知道驼子、你自己所扮演的人物和他的妻子的过去。于是创造出了一系列动人的关于过去的虚构。这使你更加接近逼真和或然性，从而就接近了真实、信念和‘下意识的门坎’本身。”

“是啊，我当时需要知道，我为谁工作，我为什么要让驼子开心，”我回想了起来。

“虚构使你同他亲近了。它为你创造出家庭、住所、舒适环境以及你的简单形体动作的严肃目的。它在舞台上创造出了我们在行话中称为‘我就是’的东西。

“难道你认为，没有‘下意识的门坎’能达到这种状态吗？

“你当时站在它的线上，它的波浪时时冲刷着你。而这一切你却是通过微不足道的、细小的形体动作达到的！”

2

“……在情绪领域中，我们又遇到了我们那个无所不在的元素——逻辑与顺序。

“我又得暂时离开研究对象，来探讨一下逻辑与顺序怎样影响情绪的感受。

“简短地说，我将要谈一谈创作体验过程中情感的逻辑与顺序。

“情感的逻辑与顺序，这可不是闹着玩的！

“这个问题只有科学才能为力！！我们这些浅学无知的人怎么敢去碰呢？

“然而下述的情况使我们的鲁莽可以受到原谅。

“首先，我们没有别的出路。无论如何总得解决这个问题。实际上，我们这门以真实体验为基础的艺术也不可能回避情感的逻辑与顺序的问题。要知道，没有逻辑与顺序，就没有真实，因而也就没有信念、‘我就是’、有机天性及其下意识的活动，而我们的艺术、创作、体验就是以这些为基础的。

“其次，我完全不是通过我们所达不到的科学的途径，而是通过实际的途径来解决这个问题。

“你们大概已经注意到，在科学、技术不能帮助我们的各种场合，我们总是求助于自己的有机创作天性，求助于它的下意识，求助于经验和实践。在目前情况下，我劝你们再采取同样的做法。让我们把问题从科学的领域转移到我们所熟悉的本人真实生活的领域，它会提供给我们大量经验和实际知识，以及最丰富的取之不尽的情绪材料、技能、习惯和其他种种东西的。”

“怎么来转移呢？”维云佐夫很焦急。

“完全象从前那样来进行，”托尔佐夫赶忙安慰他。“问你自己：‘假如我处在剧中人的规定情境中，我将怎样按照人的方式行动？’”

“回答这个问题时不是随随便便的，形式的，而要十分严肃和真诚。要使不仅是智慧，就连情感和意志也都能来参加和提示答案。不要忘记，最细小的真正的形体动作能有助于创造真实，并且会自然而然地引起情感本身的生活。

“不仅如此，我需要你们不是用话语，而是用形体动作来表达出答案。

“在这里我再提醒一下，这些动作愈是清楚、具体和明确，你们强制自己情感的危险性就会愈小〔3〕。

“可见，为了认识并且判明内在心理状态和人的精神生活的逻辑与顺序，我们不是求助于极不稳固、难以确定的情感，不是求助于复杂的心理，而是求助于我们的身体及其明确具体的、我们易于做到的形体动作。我们不是用科学字眼，不是用心理学名词，而是用简单的形体动作来认识、判明和确定这些动作的逻辑与顺序。

“只要它们是真实、有效和恰当的，只要它们由真诚的人的体验从内部提供了根据，在外部和内部生活之间就会形成不可分割的联系。我也就是利用这种联系来达到自己的创作目的。

“你们看，我们解决这个复杂的、我们力所不及的关于情感的逻辑与顺序的问题是多么自然、简单和实际。它是通过我们完全能够达到的、我们根据生活经验十分熟悉的形体动作的逻辑与顺序来解决的。

“就是说，我这种简单的非科学的实际手法可以导引到所期望的目的。

“我不去找变幻莫测、难以捉摸的情感，而去找我易于达到的形体动作，我在我的内在欲求中寻找它们，从我感到亲切的自己生活经验中汲取我所必需的材料。在这种时刻，我把自己完全交给自己的回忆和天性本身。它能敏锐地感觉到真正的有机的真实，并且知道什么可以相信。余下的只有听它了。你们大概已经懂得，在这种手法中关键不在于形体动作本身，而在于我们所创造的和所真诚相信的内心根据……

“当你应该去表达某一种心境、某一种情感的时候，首先要问自己：‘在类似的条件下我会做什么？’要把它写下来，转化为动作，再把这些动作安排到角色身上去，就象描在图纸上似的。如果剧本是才气焕发的，那里面有着真正的生活，那么就会发生局部的巧合，即使不是完全的巧合。

“我诚恳地劝你们把这样一些关于新角色的问题和答案写下来。这样做所以有好处，原因如下：为了写下问题或答案，必须去找出恰当的字眼。不深入领会问题，是做不到这一点的。这对于更深入地认识角色十分有利。在这样做的时候，要设法很好地、恰当地而不是随随便便地用文字来说明情感。这会推动你们更进一步去分析情感。

“此外还有一个好处。这种笔记对演员说来是极有价值的创作材料。

“设想一下，你逐渐积累了许多这样的笔记，记述你在整个演员生活中表演各种角色和剧本时必然会遇到的一切内心状态的情绪。

“实际上，假如我们拥有人的热情所由形成的所有各个瞬间的记载，假如我们能按照这些记载合乎逻辑和顺序地去体验所要创造的热情的每一个组成部分，那么我们就不会追求一下子掌握它，如同许多演员所做的那样，而会逐渐地、一部分一部分地去掌握它。角色的巨大热情不能一下子就掌握住。然而大多数演员却正是这样去做的。

“你可以把你的情绪记忆中很大一部分内心材料带到这些笔记里来。这是很了不起的！因为在研究情感逻辑问题时，这将是非常有价值的材料。

〔“拿爱情来做例子，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇开始讲解。“这种人的热情是由哪一些瞬间组成，会激起什么样的动作呢？

“譬如说，同她或同他会面了。

“这未来的恋人的注意力马上或逐渐被吸引住，而且愈来愈紧张。

“他们沉浸于回忆之中，想起会面时每一瞬间的情形。

“寻找再次见面的口实。

“第二次见面。希望通过一些要求更频繁会面的共同兴趣和

共同事务，而把彼此联系在一起，等等。

“然后是：

“第一次秘密约会，这使他们又接近了一步。

“亲密的会谈要求他们今后经常见面和交流，等等。

“然后是：

“第一次争吵，责难，怀疑。

“再次会面，来解释这些误会。

“和解。更亲密的接近，等等。

“然后是：

“会面受到了阻碍。

“秘密通信。

“秘密相会。

“第一个礼物。

“第一次接吻，等等。

“然后：

“在关系上亲密无间。

“彼此要求严格。

“嫉妒。

“决裂。

“分手。

“再次相会。饶恕，以及其他等等。

“所有这些瞬间和动作都有内心的根据。它们总合起来就反映了我们用‘爱情’这一个字眼来称呼的那种情感、热情或心境。

“在意识中正确地、有根据地、审慎地、真挚地和彻底地去执行上述每一个动作，你们就能先是在外形方面，随后在内心方面接近恋人的这种动作和心境。通过这样的准备，你们就能比较容易去领会包含有这类人的热情的角色和剧本。

“在一个描写得细致入微的好剧本里，这一切瞬间或各主要

瞬间都会以某种形式，在某种程度上表现出来。演员要在自己的角色里去寻找和认识这些瞬间。这样，我们的舞台上执行的一系列任务和动作，才能够总合起来形成爱情所引起的那种心境。这种心境是逐步形成的，而不是一下子，‘一般地’形成的。在这种场合，演员要动作，而不是做作，要象常人般去体验，而不是做戏似的去胡闹；他要去感觉，而不是去模仿情感的结果。

“但是大多数演员往往没有去考虑和领会他们所要表现的那些情感的性质，他们把爱情想象成为一种‘一般’的大体验。他们企图‘一蹴即得’！他们忘了，大体验是由许许多多单独的场面和段落组成的。必须好好地研究、认识、领会这些场面和段落，把它们一一演出来。不这样，演员就注定要流于刻板化和匠艺式的表演。

“令人遗憾的是，这个对演员说来十分重要的情感的逻辑与顺序，还没有被运用来满足舞台的要求。因此我们只有希望将来会做到这一点。

“给我执行这样一个任务和动作看看：把门锁上，然后通过这门走到隔壁房间里去，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇向我们建议。“不能吧？或者就试试来解答这样一个问题：假使现在这里是一团漆黑，你能把这盏灯再熄灭吗？……也不能吧？

“假使你想偷偷地把你的秘密告诉我，你会扯起嗓子大喊大叫吗？

“在剧场里，在绝大多数场合，总是有这样的情形：他和她在五幕戏里都千方百计想结合，忍受了各种痛苦与考验，勇敢地跟各种困难作斗争，而当那期待的时刻到来，两人拥抱接吻的时候，彼此却一下子冷淡下来，仿佛一切都已结束，戏已经演完了，这是为什么呢？观众本来一整晚都相信主角扮演者的情感和意向，现在却觉得很可惜，他们那种冷漠无情以及他们对角色的设计缺乏顺序和不合逻辑，是多么令人失望啊！〕

“正如你们所看到的，我们解决情感的逻辑与顺序问题是多

么简单。只要问自己：‘假使我处在剧中人的地位，我会怎么办？’你自己的生活经验（它是你在实生活中体验过的，因而同你的内在天性有着有机联系）就会替你回答这个问题。

“当然，这并不等于说，你的经验和意向必须与剧中人的那个经验和意向相符。这里可能有很大的分歧。重要的是，你将不是作为演员从旁来判断他，象判断一个陌生人似的。你将会象一个人判断另一个人那样来判断他。〔4〕

“最后，我只想提一提你们已经相当熟悉的一点：逻辑与顺序在创作过程中是非常需要和重要的。

“在实践中，在情感的领域中，我们特别需要逻辑与顺序。在舞台上情感的逻辑与顺序如果是正确的，那就会使我们免于发生在舞台上经常遇到的大错误。假如我们懂得情感的合乎逻辑和顺序的增长，我们就会懂得它的各个组成部分。我们就不会企图一下子去抓住角色的整个巨大的情感，而会逐渐地、一部分一部分地、合乎逻辑和顺序地去组成它。对各个组成部分的知识和这些组成部分的顺序，能使我们进而去掌握我们心灵的生活。”

第七章　性格化

19××年×月×日

今天开始上课的时候，我对阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，我能够理解体验的过程，那就是在自己心里培养出所要表现的形象必不可少的、隐藏于创造者心灵深处的各种元素；可是对于角色的外部体现问题，我还是模糊不清。如果一个演员不去训练自己的身体、声音，不去训练说话、走路和举止姿态，如果他找不到和角色相适应的外部性格特征，那他大概也表达不出角色的人的精神生活。

“是的，”托尔佐夫表示同意，“没有取得外部的形式，无论是角色的内部性格特征或者是他的内心状态，都不可能传达给观众。外部性格特征把角色的看不见的内心状态描绘出来，把这种状态传达给观众。”

“对，对，”我和苏斯托夫都连连称是。“可是怎么样而且从哪里去得到这种外部的形体的性格特征呢？”我问。

“大多数的情形是这样——特别是那些有才能的人，他们所创造的形象的外部体现和外部性格特征，总是从正确地创造出来的内心状态中自然而然地产生的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释道。“在《我的艺术生活》这本书里，就举出不少这类的例子。例如，易卜生剧本中斯多克芒医生这个角色的情形就是如此[1]。只有当角色的正确的内心状态被找到了，由与形象相类似的元素

组成的正确的内部性格特征被确定了的时候，这才自然而然地出现了斯多克芒的神经质的冲动、零乱的步态、向前伸出的脖子和两个手指头，以及这形象所特有的其他动作。”

“但如果没有发生这种侥幸的意外事情呢？那怎么办呢？”我问阿尔卡其·尼古拉耶维奇。

“怎么办？你可记得，在奥斯特罗夫斯基的《森林》这个剧本里，阿克秀莎的未婚夫彼得说应该怎么办，才使得他们俩在逃跑时不至于给人认出来，他说：‘那我马上就闭起一只眼睛，你瞧，我变成独眼龙了。’

“从外表上来掩饰自己是并不困难的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说。“我遇到过这样一件事：我有一个很熟悉的朋友，他说话的声音很低沉，留着很长的头发和浓密的胡须，胡子是翘起来的。突然，他把头发剪掉了，把胡须也剃掉了。这样便显露出了他那瘦小的脸孔、短下巴和扇风耳。我遇见变了样子的他，是在一个朋友家里吃午饭的时候。我们俩面对面坐着，谈了很多话。‘他使我想起了谁呢？’我问自己，心里没有料想到他就是我的那位朋友。这个跟我开玩笑的朋友故意改变了自己的声音，为了掩饰他的低音，他用很高的腔调说话。这样，吃了半顿饭，我都把他当作一个新认识的人交谈着。

“我再告诉你们一件事。有一个挺漂亮的女人给蜜蜂螫了。她的嘴唇肿了起来，嘴也变歪了。这不但使她的外表，而且使她的口音都改变得认不出来。我偶然在走廊上碰到她，和她谈了几分钟的话，居然没有怀疑到她就是我的一个很熟识的朋友。”

当阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我们讲着他生活中的这些实例的时候，他略微眯起一只眼睛，好象是因为生了眼疔似的，他的另一只眼睛睁得非常之大，使眉毛都竖了起来。当他做出这些动作的时候，连站在近旁的人都几乎没有觉察到。但这种轻微的变化却产生了一种奇怪的效果。当然，他仍旧是阿尔卡其·尼古拉耶维奇，可是……已经变成你所不能相信的另外一个人了。在他

身上可以感到一种和他的本性毫无共通之处的奸诈、狡猾和庸俗的气质。可是，当他停止了眼睛的这种表演之后，他又马上变成我们亲爱的老托尔佐夫了。他一眯起眼睛，却又显出那副改变了他全部面貌的卑鄙的狡猾相。

“你们是否留意到，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我们解释道，“不管我的眼睛是眯起的或者是睁开的，不管我的眉毛是竖着的或者下垂的，在心里我还是同一个托尔佐夫，还是一直在用自己的名义说话。如果我真的生个眼疔，因而使我的眼睛眯了起来，我的内心也还是不会改变，而继续过着自然的、正常的生活。为什么我的眼睛稍微眯了起来，我的心灵就应该有所改变呢？不管我的眼睛睁着或者闭着，不管我的眉毛竖起或者垂下，我还是我自己。

“或者，假定我给蜜蜂螫了，就象我的那位漂亮的女朋友一样，我的嘴歪了。”阿尔卡其·尼古拉耶维奇以其非常逼真、轻快、简练而完美的外部技术，把嘴巴往右一歪，他的说话和发音也跟着改变了。

“难道由于面容和说话变了样子，”他用大大改变了的口音继续说，“我的精神状态和内心感受就应该受到损害吗？难道我就应该不再是我自己吗？蜂螫也好，人为的歪嘴也好，都不能影响作为人的我的内心生活。就算是跛脚（托尔佐夫跛起脚来），瘫臂（一下子他的手臂好象瘫痪了似的），驼背（他的背做出相应的姿势），里八字脚或外八字脚（托尔佐夫照这样又照那样走动了一下），或者手的摆法不正确，过分向前或过分向后（他马上做出这个姿势又做出那个姿势），那又怎么样呢？难道所有这些外形上的细故末节对于体验、交流和体现都有关系吗？！”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇不加准备即时做出他所描述的那些身体缺陷——跛脚、瘫痪、驼背、手脚的各种姿势时是那样轻快、质朴和自然，真是令人惊讶。

“这种使角色扮演者完全改观的不平常的外形巧技，也可以

使声音、说话、发音，特别是辅音字母的发音发生极大的变化。固然，要改变说话的〔音域〕，嗓子是应该受到良好而正确的训练的，否则就不可能长久地随意用很高或很低的声音说话。至于改变发音，特别是改变辅音字母的发音，做起来却很简单：把你的舌头缩进去，就是说把舌头变短一些（托尔佐夫做出了他所说的那种动作），那么，你说话马上就会显出一副特别的样子，令人想起英国人的辅音字母发音法。或者，相反地，把你的舌头放长些，使它稍微伸到牙齿前面来（托尔佐夫又做出了这个动作），那你的语音就会显得迟钝而含糊。加上一番适当的训练，就会适宜于表演纨袴少年或者是巴尔扎明诺夫这类角色了。

“再不然，把你的嘴做成一种不平常的形状，那你还会显出另一副说话的样子。譬如说，记得我们大家都认识的那个英国人吗？他上唇很短，门牙长而且暴出来。现在你们就来装一装短嘴唇和暴牙齿吧。”

“这怎么装呢？”我试着照托尔佐夫所说的去做。

“怎么装吗？简单得很！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇回答着，同时从口袋里拿出一条手帕，揩干他的上牙床和上唇的里面。当他好象正在用手帕去揩嘴唇的时候，他已经悄悄把上唇掀起，所以他刚把手从嘴边放下，我们就真的看到了暴牙齿和短嘴唇，上唇掀起后之所以能维持住，是因为它和牙齿上方的干牙床粘在一起了。

这种外形把戏使我们认不出我们所熟知的平素的阿尔卡其·尼古拉耶维奇了。站在我们面前的好象就真是他所说起的那个英国人了。我们似乎觉得阿尔卡其·尼古拉耶维奇身上的一切，跟着这种愚蠢的短嘴唇和暴牙齿一起，都改变了。他的发音，他的声音，他的面容，他的眼睛，甚至于他的一切举止、步态和他的手脚都变了样子。不仅如此，连他的心理状态和灵魂好象都变质了。然而阿尔卡其·尼古拉耶维奇在内心方面并没有作任何调节。过了几秒钟，他停止了这种掀嘴唇的把戏，继续照他本来的样子来

说话。

他在做掀嘴唇把戏的同时，不知为什么他的身体、手、脚、脖子、眼睛，甚至于声音都自然而然有了某种改变，而且取得了和短嘴唇、暴牙齿相适应的形体特征，而这一点，他自己似乎也没有料想到。

这是直觉地做出来的。只有在我们探究和觉察到这个现象以后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇才意识到它。这不是托尔佐夫向我们说明，而是我们（从旁观者这一面）向他说明：所有这些直觉地显现出来的特征，都符合而且补充了这个借助于简单的外形巧技而造成的短嘴唇、暴牙齿的绅士的形象。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇沉思很久，仔细揣摩了自己的内心状态以后，指出说，他心里曾经不由自主地发生了一种觉察不到的变化，对于这种变化，他一下子也难于领会。

毫无疑问，内心方面也由于要适应他所创造的外部形象而发生了变化：因为，根据我们的观察，阿尔卡其·尼古拉耶维奇说出来的话，变成了不是他的话；他的说话样子也和他原来的样子不同——虽然他向我们表明的思想，仍然是他自己的、原来的思想……〔2〕

19×·年×月×日

在今天的课上，托尔佐夫清楚地向我们表明，外部特征是可以直觉地，也可以纯技术地，借助于简单的外形巧技创造出来的。

可是从哪儿去取得这种巧技呢？这个新的问题开始激起我的好奇心，使我不安。这种巧技是否需要去研究、去发明，从生活中去撷取，从书本中去搜寻、去发现呢？……

“需要这样，也需要那样，还需要许多办法，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我们说。“你们每一个人都应该取得这种外部性格特征，无论是从自己或从别人身上，从实际的和想象的生活

中，从自己的直觉中，从对自己或别人的观察中，从生活经验中，从熟人那里，从油画、版画、素描、书本、中篇小说、长篇小说，以至于从普通事情中去取得——反正都是一样。只是……在从事这些外形上的探索时，在内心里不要失掉自我。好吧，我们就来这样做，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇想出了一个办法，“下一课我们要开一个假面跳舞会。”

?!……全体学生都大惑不解。

“每一个学生都应该去创造一种外部形象，把自己隐藏在这形象里面。”

“假面跳舞会？外部形象？什么样的外部形象？”

“什么样都行！这个由你们自己去选择，”托尔佐夫说。“商人、农民、军人、西班牙人、贵族、蚊子、青蛙——你们爱扮谁就扮谁。我会预先通知服装间和化妆室的。你们就到那里去挑选服装、假发和粘贴物吧。”

这个提议起初引起了疑虑，大家议论和推测了一阵，都觉得有趣，就兴奋起来了。

每一个人都开始思索和考虑些什么，写着，悄悄地画着，为选择形象、服装和化妆作准备。

只有戈伏尔柯夫一个人还是象平常那样抱着淡漠的态度。

19××年×月×日

今天我们全班都到剧场的服装间里去，这些服装间有的是在休息室的顶楼上，有的是在观众厅下面的地下室里。

还不到一刻钟，戈伏尔柯夫就选择了他所需要的一切，走出去了。其他的人在那里也没有停留多久。只有威廉密诺娃和我拿不定主意。

她这个喜欢卖俏的姑娘，已经给无数漂亮的衣服弄得头昏眼花了。至于我，我自己还不知道要表现什么人，而指望在挑选时会交上好运。

我仔细察看着拿给我挑选的所有服装，它可以暗示给我一个使我迷恋的形象。

我的注意力被一套平常的现代礼服吸引住了。它是由一种我从来没有见到过的特别质料制成的，有黄、绿、灰三种颜色，这衣服已经褪色了，上面满是霉点和尘埃，还夹杂着一些灰烬。我似乎觉得，谁一穿上这样的礼服，他就会象个幽灵。当我注视着这套陈旧的礼服的时候，我心里浮现了一种令人恶心的、腐朽的、几乎觉察不出的、但同时又是恐怖的、宿命的东西。

如果配上同一色调的帽子、手套和龌龊的蒙上灰尘的浅灰色鞋子，如果把化妆油彩和假发的颜色也弄得又灰、又黄、又绿，弄成褪色而模糊不清的样子，和衣服的色调相称，那就会得出一种不祥的东西。……熟悉的东西?!……但到底是什么，当时我也搞不清楚。

服装管理员把我挑好的那套衣服放在一边，答应以后再找鞋子、手套和帽子。假发和胡须也是以后再找。但我并不满意，还要继续找下去，一直到最后，那位殷勤的女管理员对我说，这该是她准备夜间演出的时候了。

我没有办法，只好走开了，什么主意都没有打定，只有让那套发霉的礼服给我保留在那里。

我懊恼而犹豫地走出了服装间，心里带着一个谜：我穿上这套发霉的衣服之后会变成一个什么样的人呢？

从这个时候起一直到预定在一星期后举行的假面跳舞会为止，我心里老是有什么东西在酝酿着。我觉得自己变成不是平素的我了。或者更确切地说，我不是单独一个人，而是和一个什么人在一起，我正在心里寻找这个人，但又找不到他。不，不是那样！

我在过着自己平素的生活，可是又有什么东西妨碍我把自己整个交给它，有什么东西冲淡了我平素的生活。好象我饮的不是烈酒，而是掺杂着一半莫名其妙的东西的〔饮料〕。这种冲淡了的

饮料令人回想起所喜爱的滋味，但又只是这种滋味的一半或四分之一。我只感觉到自己生活的趣味、馨香，而没有感觉到生活本身。可是不，也不是那样，因为我所感觉到的不仅是自己平素的生活，而且还有在我心里进行着的另一种生活，不过我对这种生活并没有充分意识到罢了。我分裂为二了。平素的生活我是感觉到的；但又好象，它已坠入雾中。尽管我也去察看那引起我的注意的事情，却没有彻底地看到（只是大略地、“一般”地看到）、也没有去追究那事情的深刻含义。我想了，却没有彻底地去想；我听到了，却没有彻底地听到；我嗅到了，却没有彻底地嗅到。我的精力和能力有一半已经跑到什么地方去了，这削弱了我的活动力和注意力。我总是拿起一件事就又搁下了，仿佛还有某种极重要的工作等着我去完成似的。就在这个时候，我的意识似乎给雾蒙蔽住了，没法了解更远一层的东西，注意力分散了，变成恍恍惚惚的了。

这真是一种痛苦难受的心境！这种心境整整三天都没有离开过我，然而，我在假面舞会上要扮谁的问题，却没有什么进展。

*　　*　　*

今天夜里一觉醒来，突然一切全明白了。那和我自己的平素生活同时进行着的第二种生活，是秘密的、下意识的生活。我就是在这种生活中寻找那个穿着偶尔被我发现到的服装的发霉的人。

可是，我的清醒没有保持多久，又杳然不知去向了；我在失眠中翻来复去，因心神恍惚而苦恼着。

好象我是忘记了什么，失掉了什么；既无法想起，又无法找到。这是非常苦恼的，但同时，如果有一个魔法师表示愿意给我把这种心情赶走，谁知道，也许我是不会同意的。

我还觉察到自己的一种奇怪的心情。

毫无疑问，我确信自己是找不到我所要寻找的那个形象的，但我还是继续在寻找。难怪这几天我在街上走的时候，总是不放

过任何一个照相馆的橱窗。我在那些橱窗前面站了很久，凝视着陈列在那里面的照片，希望知道这是些什么样的人的面孔。显然，我想从他们中间找到我所需要的人。有人要问：为什么不跑进照相馆里去，看看那儿的一大摊照片呢？旧书铺里也有成堆凝凝的、蒙满灰尘的照片。为什么不去利用这些材料呢？为什么不去看看这些材料呢？可是对于这些照片，我只是没精打采地翻一翻顶小的一捆，就带着厌恶的心情把其余的撇开，为的是不让自己的手弄脏。

这到底是怎么回事呢？用什么来说明这种惰性和两重性呢？我想，这是由于那种不自觉的、但还在心里坚持着的确信而产生的——确信那位发霉的绅士迟早会活转来给我以帮助。“用不着去找，比那发霉的绅士再好的人是找不到的，”这大概是下意识的声音说出来的话。

也有过这么奇怪的瞬间，而且重复了两三次：

我在街上走着，突然间一切全明白了，我就停了下来，呆立不动，想要完完全全了解我心里所发生的一切……过一秒钟，也许再过一秒钟，我就会彻底明白的……可是过了十秒钟，那刚刚在我心灵中浮现出来的东西又飘逝了，我心里重新留下一个问号。

又有个瞬间，我发觉自己在用一种不是我平素所有的乱七八糟的、毫无节奏的步法在走路，而且不可能一下子把这种步法改正过来。

夜里，失眠的时候，我有点异样地摩擦了很久手掌。“谁这样摩擦手掌的呢？”我问自己，但又想不起来。我只知道做这种动作的人有一双瘦小、冰冷、汗湿、掌心通红的手。握住这种柔软、没有骨头的手是很令人恶心的。他是谁呢？他是谁呢？

19××年×月×日

在这种意识分歧、心神恍惚、继续寻找那还没有找到的形象的状态下，我走进了学校舞台的学员总化妆室。开头我是大失所

望了。我们被带进总化妆室之后，就只好大家在一起穿服装和化妆，而不能象从前在大舞台上举行观摩演出时那样分别地去穿服装和化妆了。喧哗、吵闹和谈话声妨碍我聚精会神。然而我还是感觉到，头一次穿上这件发霉的礼服的瞬间，和戴上黄灰色的假发、胡须等等的瞬间，对我说来还会是特别重要的。只有这样的瞬间才能把我在心里下意识地追寻着的东西暗示给我。我把最后的希望寄托在这个瞬间上。

可是周围的一切总是在妨碍我。戈伏尔柯夫和我坐在一起，他已经装扮成靡非斯特勒司了。他穿上一件极其豪华的黑色西班牙服装，大家望着他，都赞叹不已。另外一些人望着维云佐夫，都笑得不可开交，因为他想装扮一个老人，所以就在自己稚气的脸上涂着各种各样的线和点，简直象一幅地图。苏斯托夫真叫我生气，因为他竟满足于那种平凡的服装和美男子斯卡洛茹布的外表，固然，这里面有着令人意想不到的地方，因为谁都不会猜想到，在他那种平凡的又宽又大的衣服里面，竟隐藏着他的优美匀称的身躯和一双漂亮的笔直的腿。普希钦想要装做贵族的意图惹得我发笑。当然，这一次他也是不会成功的，不过你不能不注意他那副动人的仪表。在化妆中他采用了修饰得很整齐的胡须，并且用高跟鞋来增高自己的身材，因而就显得一表堂堂了。由于穿上高跟鞋而产生的谨慎步法，使他具有一种他平素所没有的从容不迫的神态。维舍洛夫斯基也以他那出人意外的大胆使大家发笑，并得到大家的赞许。他这样一个喜欢蹦蹦跳跳的人，舞剧中的舞蹈者和歌剧中的朗诵者，竟想到把自己隐藏在提特·提特奇·布鲁斯柯夫〔3〕的长燕尾服里面，他穿着紧脚口的宽裤和花纹背心，挺着大肚子，留着“俄国式”的胡须和头发。

我们学员化妆室里充满着一片吵嚷声，其情景和最普通的业余演出没有两样。

“啊！简直认不出！”“真是你吗？”“妙极了！”“真行！想不到！”等等。

这些吵嚷声使我生气，同时，那些对我而发的怀疑与不满的评语却使我十分沮丧。

“不大对头！不知道怎么搞的……不可理解！”“他是谁呢？”“你表现谁呢？”

听到这些评语和问题而无话可答，是多么令人难堪啊！

我所要表现的那个人是谁呢？我怎么能知道呢？假如我能够懂得，我就会首先说出我是谁！

那个管化妆的小伙子真讨厌。当他还没有来、还没有把我化妆成为一个庸俗不堪的脸色苍白、头发淡黄的男子之先，我觉得我正走上发现秘密的道路。当我依次穿上那套旧衣服，戴上假发，贴上胡须的时候，我打了一个轻微的寒颤。要是我一个人在房里，不是处在这个使我分心的环境里，我一定就会理解到，他——我心里的那神秘的陌生人究竟是谁。但嘈杂和吵闹声使我无法沉思，妨碍我去领会那在我心里酝酿着的不可理解的东西。

最后，大家都走到学校的舞台上（那里已经布置成为马洛列特柯娃客厅）去表演给托尔佐夫看。我一个人意气消沉地坐在化妆室里，绝望地凝视镜中自己那副庸俗不堪的脸。我心里已经认定自己是失败了，决定不去表演，准备就脱下服装，并且用放在身旁的绿得恶心的凡士林来抹掉油彩。我用手指蘸了一点凡士林，在脸上抹着，好把油彩抹掉……我抹着抹着……所有的颜色都搅和起来了，就象水彩画上的颜色被水化开了似的……我的脸色变得又绿、又灰、又黄，恰好和服装相配。这样一来，很难辨出哪里是鼻子，哪里是眼睛、哪里是嘴唇……我把同样的凡士林涂在胡子上，接着又涂遍全部假发……有些地方头发被搅成一团了……然后，我就象神经错乱了似的，浑身发抖，心脏蹦蹦跳动，我把眉毛完全毁掉了，在脸上某些部位撒上粉……把手涂上了绿色油彩，手掌涂成淡红色……然后整一整衣服，松一松领带。这一切我都做得很快、很有把握，因为这一次我已经知道：我所要扮的是谁，他是一个什么样的人了！

大礼帽风雅地歪戴在头上。我感觉到了一度相当时髦而现在已经穿旧磨破了的宽裤子的式样。让腿对准裤线；把脚尖尽量朝里拐去。这就形成了罗圈腿。你是否看到过某些人的罗圈腿呢？那是很可怕的！我对于这种人常有厌恶的感觉。由于腿的这种突然做出的姿势，我变矮了一些，步法也变了样，变成不是我的了。整个身体不知为什么向右倾斜着。所缺的就只是手杖。当时刚好有一根手杖摆在旁边，我就把它拿起来，虽然它并不完全合我的心意……还差一枝鹅毛笔插在耳后或咬在口里。我打发缝衣服的小伙子去取，自己在房里踱来踱去等着他回来，这时候，我觉得身体的各个部分和面部线条都自然而然变得很合适，并且确定了下来。我用零乱而无节奏的步法在房里踱了两三圈之后，莽地往镜子里看了一眼，简直认不出自己来了。从上一次照镜子到现在，我心里已经完成了改造的过程。

“就是他，就是他！……”我喊了起来，抑制不住那使我窒息的快乐。“快点把笔拿来，我就可以到舞台上去了！”

走廊里传来了脚步声。这显然是那个小伙子给我送鹅毛笔来了。我跑出去接他，在门口却和伊凡·普拉托诺维奇撞了个满怀。

“真吓人！”他一看到我，就禁不住喊了起来。“亲爱的！这是谁啊？你在开什么玩笑啊！是陀思妥耶夫斯基吗？是什么不朽的人物？这是你？那兹瓦诺夫！你扮谁呢？”

“批评家！”我用一种尖锐刺耳的声音回答。

“什么批评家，我的朋友？”拉赫曼诺夫问我，他被我的粗鲁而锐利的目光弄得有点不知所措。我觉得自己象一条水蛭似地粘着他。

“什么批评家？”我带着一种掩盖不住的想侮辱他的愿望反问。“活在那兹瓦诺夫心里的批评家。我活着就是为了妨碍他工作。这是我最大的快乐！是我一生最崇高的任务！”

我自己也奇怪为什么我会用粗暴的、敌对的声调，会用凝视

不动的目光和无礼的、冷嘲的态度来对待拉赫曼诺夫。我的声调和自信使他慌乱了。伊凡·普拉托诺维奇一下子找不出一种新的态度来对付我，所以不知道说些什么才好。他茫然失措了。

“我们走吧……”他迟疑地说。“那里已经开始了。”

“我们走吧，既然那里已经开始了，”我模仿他的话说，同时一动也不动地，粗暴地注视着这个茫然失措的交谈者。接着是一阵难堪的沉默。我们两个人都站着不动。看得出，伊凡·普拉托诺维奇很想快点结束这个场面，因为他不晓得怎么办才好。这时候，算是他的运气好，那个小伙子带着鹅毛笔跑来了。我把笔抢过来，把它塞在嘴里。这样一来我的嘴就扁得象一条裂缝，变成很刁恶的样子，笔的尖端和带羽毛的一端横在嘴的两边，更加强了面部的尖酸刻薄的表情。

“我们走吧！”拉赫曼诺夫轻轻地、几乎是害着地说。

“我们走吧！”我刻薄地、粗暴地嘲弄他。

我们向舞台走去，这时候伊凡·普拉托诺维奇尽量避免和我的目光接触。走进“马洛列特柯娃客厅”之后，我并没有一下子就露面。起初我隐藏在灰色的火炉后面，从那里稍稍露出自己带礼帽的侧面来。

这时，阿尔卡其·尼古拉耶维奇正在观察普希钦和苏斯托夫，也就是贵族和斯卡洛茹布，他们俩刚刚认识，正在谈着一些废话，因为就这些人物的才智来说，本来就谈不出别的什么。

“这是什么？这是谁？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇突然激动起来。“我好象看见谁坐在火炉后面。是什么鬼东西？这下子全看到了。这是谁啊？噢，对，是那兹瓦诺夫……不，这不是他。”

“你是谁？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇很感兴趣地问我。

“批评家，”我站起身来介绍自己。这时候，连我自己都料想不到，我的罗圈腿伸出来了，身体向右偏斜得更加厉害了，我夸张地、故作文雅地取下礼帽，行了一个恭敬的鞠躬礼。然后，

我就坐下来，重新把身子的一半隐到色调几乎和我融成一片的火炉后面去。

“批评家?!”托尔佐夫莫名其妙地问。

“对。知心的批评家，”我用刺耳的声音解释着。“请看这枝笔……给我咬得多厉害……因为我总在生气。我这样咬住它，咬在它中间……它响着……抖着……”

这时候，完全出我意料之外，我本来是要哈哈大笑起来的，却发出了一种尖脆的干笑声。我自己由于这种意外的情形而感到茫然。显然，这也对托尔佐夫发生了很大的影响。

“什么鬼东西？”他喊了起来。“走到这边来，靠近灯光一些。”

我拖着罗圈腿，用纷乱的步法走近脚光。

“你是谁的知心批评家？”托尔佐夫问，他用眼睛盯住我，好象是不认识似的。

“同居的，”我尖声地说。

“哪一个同居？”托尔佐夫追问。

“那兹瓦诺夫，”我谦逊地承认，象少女似地把眼睛低下来。

“你已经住到他心里去了吗？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇给了我所需要的台词。

“住进去了。”

“谁让你住进去的？”

这时候尖锐刺耳的笑声又使我透不过气来。我镇定下来以后，才说：

“是他自己。演员们喜欢那些使他们堕落的人。而批评家……”

又是一阵尖锐刺耳的笑声使我说不下去。我跪下一只腿，凝视着托尔佐夫。

“你能够批评什么呢？你不过是一个无知之徒，”他骂起我

来。

“无知之徒才懂得批评，”我辩护着。

“你什么也不懂，什么也不会，”托尔佐夫继续辱骂我。

“什么也不会的人，才会教训人，”我说，同时大模大样地坐到脚光前面的地板上来，阿尔卡其·尼古拉耶维奇就站在脚光旁边。

“不对，你不是批评家，只不过是一个挑剔家。象个虱子，臭虫。它们和你都是一样，并不危险，可就是使人受不了。”

“我要折磨你……慢慢地……不停地……”我尖声说。

“你这害虫！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇已经带着掩盖不住的愤怒叫起来了。

“哟！这是什么态度！”我靠近脚光，逗弄他。

“你这蚂蝗！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇几乎吆喝起来。

“这很好！……非常非常的好！……”我已经一点也不觉得害臊地在逗弄他了。“蚂蝗你是怎么也去不掉的。哪里有泥潭，哪里就有蚂蝗……魔鬼总是住在泥潭里。我也住在那里。”

现在回想起这个瞬间，我自己对于当时那种大胆和无礼都感到惊讶。我竟戏弄起托尔佐夫来了，就象戏弄一个漂亮的女人似的，我甚至捏紧那掌心通红的手，把那油腻的手指伸到老师的面颊和鼻子上去。我想抚摸他，但他本能地、嫌恶地把我的手甩开去，还打了它一下，我就眯起眼睛，从眼缝里继续用目光来逗弄他。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇踌躇片刻之后，突然亲切地用手捧住我的脸，把我搂到他的怀里，充满感情地吻我一下，低声说：

“你真是好样的，真行！”

这时候，他发觉从我脸上滴下来的油彩把他弄脏了，就加上一句：

“噢！你们瞧，他把我弄成这样。这下子真的用水也去不掉了。”

大家都跑过来给他揩，而我却仿佛被这一吻烧热了似的，跳起来，用足跟叩了几下，接着就在大家鼓掌声中用我本来的、那兹瓦诺夫的步法从舞台上跑下来了。

我似乎觉得，在我从角色中走出而恢复自己原来面目的那一瞬间，更加强调了角色的性格特征以及我在这角色中的再体现。在走下舞台之先，我停了下来，重又走进角色一刹那，再行一个挑剔家的假情假意的鞠躬礼，以示告别。

这时候，我掉转头来往托尔佐夫那边一望，看到他手里拿着手帕，暂时停止揩脸，一动也不动地站在那里，远远地用爱抚的目光注视着我。

我真正感到幸福，但这不是平常的幸福，而是一种新的、大概是做演员所特有的一种创造的幸福。

这出戏在化妆室里还继续进行了一阵。同学们接连不断地给我许多台词，对于这些台词，我都能按照所扮演的人物的性格流畅而机敏地来对答。我似乎觉得，我简直能取之不竭，无论处在哪一种情况下，我都可以永远生活于角色之中。能这样来掌握形象，真是莫大的幸福！

这种情形甚至当我卸了装，用我自己本来的面目，也就是不靠化妆与服装的帮助来描绘形象的时候，都还继续着。面容、身体、动作、声音、语调、发音、手脚都这样和角色相适应，就好象我是带着假发、胡子，穿着那灰色的短氅似的。有两三次我偶尔在镜子里看到自己，我断定，这不是我，而是他——那个发霉的挑剔家。我就这样不用化妆和戏装，用自己的本来面目，穿着自己的衣服来表演这个角色。

但这还不是全部：我远不能一下子就离开角色。在回家的路上和走进房间的时候，我不时发现自己在重复着角色留下的步法和动作。

不止于此。在吃饭的时候，在跟女房东和房客们谈话中，我都是爱找碴儿，爱嘲弄人，喜欢挑剔——不象我自己，而象那个

挑剔家。女房东甚至还向我指出：

“您今天怎么啦，老是喜欢吹毛求疵……”

这使我高兴。

我真开心，因为我已经懂得应该怎样来过别人的生活，而且也懂得什么是再体现和性格化了。

这是演员才能中最重要的资质。

* * *

今天洗脸的时候，我想起，当我生活于挑剔家的形象里的时候，我并没有失掉我自己——那兹瓦诺夫。

我之所以会得出这样的结论，是因为在表演的时候我特别喜欢去注意自己的再体现。

当我的天性的另一部分过着和我不相干的挑剔家的生活的时候，我的确是我自己的观众。

可是，能够认为这种生活是和我不相干的吗？

那个挑剔家就是由我自己身上取出来的。我仿佛发生了分化，分成两半了。一半过着演员的生活，另一半作为观众在欣赏着。

真奇怪！这种分化的状态不但没有妨碍创作，反而帮助了创作、反而鼓舞和激励了创作。

19××年×月×日

今天的课是批评和分析我们在上一堂所谓“假面跳舞会”课上的表演。

托尔佐夫对威廉密诺娃说：

“有一些演员，特别是女演员，既不需要性格化，也不需要再体现，因为他们使一切角色都来迁就自己，并且完全依靠自己本人的魅力〔4〕。他们把自己的成就完全建筑在这种魅力上面。如果没有这个，他们就一筹莫展，就象没有头发的参孙一样。

“凡是会使观众看不见他们的天生特点的那一切都使这些演

员害怕。

“如果他们的美能吸引观众，他们就加以炫耀。如果他们的魅力是表现在眼睛中，脸上，声音中，姿态中，他们就把这些部分显示给观众看。举个例子，威廉密诺娃就是这样做的。

“如果再体现之后，要比你原来更坏些，那你何必需要再体现呢？你爱角色中的自己甚过爱自己心中的角色。这是一种错误。你是有才能的，你不但能表现你自己，也能表现你所创造的角色。

“有许多演员，他们相信而且依靠自己内部禀赋的魅力。他们向观众显示这种内部禀赋。例如，德蒙柯娃和乌姆诺维赫就相信他们的魅力就在于情感深刻和易于激动。他们把每一个角色都建筑在这个基础上，同时把自己那些最强有力的、最主要的天赋资质都塞到它身上去。

“如果说，威廉密诺娃醉心于自己的外部条件，那么德蒙柯娃和乌姆诺维赫就是对于内部条件有所偏爱。

“你们又何必需要服装和化妆呢，这些东西只会妨碍你们。

“这也是一种应当加以避免的错误。要爱自己心中的角色。你们是有创造角色的创作才能的。

“还有一种演员。用不着去找！你们中间还没有这种人，因为你们还没有能够发展到这一步。

“这种演员以其独创的表演手法，以其颇为别致的、精雕细琢的、唯有他们才具备的演员刻板法来引起观众的兴趣。他们就是为了这些手法和刻板法才上舞台的；他们表现给观众看的也就是这些东西。既然再体现和性格化不能让这些演员去显示他们的长处，他们何必需要再体现，需要性格化呢？！

“还有一种演员，他们也以技术和刻板法见长，只不过这些刻板法不是由他们自己制定出来的，而是从各时代和各国的演员那里抄袭来的。他们的性格化和再体现也都是按照完全规定好了的格式来进行的。他们知道，要怎样来‘表演’世界性的剧目中

的每一个角色。这种演员扮演的一切角色永远都是建筑在一成不变的刻板公式上。要不是这样，他们就不可能象某些地方剧场里所实行的那样，一年扮演近三百六十五个角色，每一个角色都只经过一次排演。

“你们中间有走上这条危险的、阻力最小的道路的倾向的那些人，应当及早提防。

“就拿你戈伏尔柯夫来作个例子吧。你不要以为，在上一课检阅化妆和服装的时候，你已经创造了足以说明靡非斯特匪勒司性格的形象，已经变成这个形象，把自己隐藏在它里面了。不。这样想就错了。你还是那个漂亮的戈伏尔柯夫，只不过是穿上了新的服装，表现了一些新的演员刻板法而已，这一次所表现的刻板法，正如我们演员行话中所称呼的那样，带有‘哥特式、中世纪式’的性质。

“在演《驯悍记》时，我们就已经看到过你的这种刻板法，不过那次不是用来演悲剧的角色，而是用来演喜剧的角色罢了。

“我们知道，你对于表演现代诗体和散文体的喜剧和悲剧也有一套所谓现成的刻板法。可是……无论你怎样化妆，无论你穿什么服装，无论你装出什么样的风度和习气，你在舞台上总离不开‘演员戈伏尔柯夫’。相反地，你的一切表演手法只有使你更接近他。

“可是，不，不是这样。你的刻板法不是使你去接近‘演员戈伏尔柯夫’，而是使你‘一般’地去接近所有演员——各国各时代的手艺匠式的演员。

“你以为，你的姿势、你的步态、你说话的样子是你自己的吗？不，这是所有那些用匠艺来代替艺术的演员们所具有的普遍的、一成不变的格式。假如你竟会想到在舞台上表现我们从来没有见到过的东西，假如你以自己本来面目出现在舞台上，就是说，你不是以演员戈伏尔柯夫的身份，而是以作为人的戈伏尔柯夫的身份出现在舞台上，——那倒不错，因为作为人的戈伏尔柯

夫到底要比演员戈伏尔柯夫有趣得多，有本事得多。让我们看到作为人的戈伏尔柯夫吧，因为演员戈伏尔柯夫我们已经在所有剧场里看了一辈子了。

“我相信，从作为人的戈伏尔柯夫身上将要产生出许许多多性格角色。可是从演员戈伏尔柯夫身上，什么都产生不出来，因为那一套匠艺的刻板法，作用是非常有限的，而且已经陈旧不堪了。”

在分析了戈伏尔柯夫之后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇就开始来叱责维云佐夫。他显然对他愈来愈严厉起来。这大概是为了要彻底纠正这个年青人的荒唐。这样做是有好处的，有益的。

“你表现给我们看的，”他说，“不是形象，而是四不象。这既不是人，又不是猴子，也不是扫烟囱的人。你的脸不象脸，简直就象一块揩画笔用的肮脏抹布。

“再说你的举止动作。这是什么？是圣维特的舞蹈吗？你想隐藏到一个老年人的外部形象里去，可你并没有隐藏好。相反地，你却比任何时候都更明显地暴露了演员维云佐夫，因为你的装模作样，对你所扮演的那个老人说来并不是典型的，对于你自己才是典型的。

“你的过火表演手法只是更厉害地暴露了维云佐夫，这些东西是属于你一个人的，在任何方面都和你所要表演的那个老人没有关系。

“这样的性格化并不能使你再体现，只能彻底暴露你自己，让你乘机装模作样一通。

“你不爱性格化和再体现，你不懂得它们，你不需要它们，因此你表演给我们看的东西就不可能得到重视。而这些东西正是在任何时候，在任何情况下都不应该在舞台上出现的。

“我们希望，这次失败会给你启发，使你终于能认真地去思考你对于我的话、对于你在学校里的作业所抱的轻率态度。

“不然的话，结果就会很不好的！”

可惜，下半堂课被打断了，因为阿尔卡其·尼古拉耶维奇又被喊出去处理临时事情，接着就由伊凡·普拉托诺维奇给我们上“训练与练习”课。

19××年×月×日〔5〕

今天托尔佐夫慈父般地搂着维云佐夫，和他一道走进“马洛列特柯娃寓所”里来。维云佐夫心神不安，眼睛哭得又红又肿——显然，他们已经和解了。

托尔佐夫继续着他们之间早已开始了的谈话，对他说：

“你就去试一试吧。”

过了一会，维云佐夫在房间里一跛一跛地走起来，全身痉挛，好象得了麻痹症似的。

“不，”托尔佐夫要他停下来，“这不是人的样子，这是一只乌贼的，或者是一个妖怪的样子。不要夸张。”

维云佐夫还是依照老年人的样子跛行着，不过装得年轻些，走得相当快。

“这下子就太健壮了！”托尔佐夫又要他停下来。“你的错误在于走了阻力最小的路，就是去作简单的外形上的摹拟。然而摹拟并不是创作，这是一条很坏的路。你最好还是先去研究老年人的特点。那时候你就会明白，必须在自己身上探索些什么。

“为什么青年人能够一下子跳起、转身、跑动、站起、坐下而不需要事先预备，为什么老年人就没有这种可能呢？”

“因为他老了……”维云佐夫说。

“这不足以解释。还有一些别的纯生理上的原因。”

“哪一些呢？”

“由于盐类沉淀，肌肉松散以及年复一年地破坏着人的生理组织的其他原因，老年人的关节就象没有上油似的。它们象生了锈的铁一样格格作响。

“这就缩小了手势的宽度，缩小了关节的弯曲度，身子和头

的转动度，使他不得不把大的动作分成许多小的部分，而且在做这些动作之先要有所准备。

“如果一个人在年青的时候能够迅速而随便地使他的腰部转到五六十度，那么到了老年，就要缩减到二十度，而且不能一下子就做出来，要分为好几个步骤，谨慎地、带有间歇地去做。不然的话，就会弄得腰酸背痛。

“此外，老年人的神经中枢与运动中枢之间的联系也进行得很慢，可以说，它不是用特别快车的速度，而是用货车的速度来进行的，有迟疑和停滞的情形。因此，老年人动作的速度节奏是慢吞吞的，萎靡不振的。

“这一切条件对于扮演角色的你说来，都是‘规定情境’和有魔力的‘假使’，你必须依照它们来动作。现在就开始吧，不过你要注意你的每一个动作，要去了解哪一些动作老年人能做到，哪一些他做不到。”

接着，不单是维云佐夫，连我们大家都忍不住在托尔佐夫所指明的“规定情境”中按照老年人的样子动作起来了。课堂立时变成了一所养老院。

重要的是，在这样做的时候，我觉得我是按照老年人一定的生理条件，象活生生的人那样去动作，而不是简单地、做戏般地去做作和摹拟的。

可是，阿尔卡其·尼古拉耶维奇和伊凡·普拉托诺维奇还是时常在我们每一个人身上发现到不确切和错误的地方，因为我们老是做出过大的动作，采取过快的速度，或者有别的错误和不合顺序的情形。

最后，靠着注意力的高度集中，我们才勉勉强强调节好了。

“这一下子你们可又陷入另一极端了，”托尔佐夫纠正了我们。“你们在走路的时候老是保持同样缓慢的速度和节奏，在动作的时候老是过于谨慎。其实老年人并不是这样的。为了说明我的想法，我要告诉你们我所回忆到的一件事。

“我认识一位一百岁的老太太。她甚至还能够沿直线跑步。不过在起跑之先，她要调节好一会儿，踏一踏步，揉一揉腿，然后开始用短步走。这时候，她就象一个刚学走路的一岁小孩那样聚精会神，要先想好半天才迈出第一步。

“等到老太太的腿舒展了，开始活动起来了，等到这种活动得到了惯性之后，她已经停不住了，动得愈来愈快，就跑将起来。当她接近自己目的地的时候，她就很难于停下来了。接着，她到达了目的地，精疲力竭地站在那里，就象没有蒸汽的发动机似的。

“在开始新的、最艰难的任务——转身——之先，她要休息好一会儿，然后又聚精会神地、审慎地在原地踏步。

“老太太在转身时速度很慢，转了很久才转过来，转过来之后又是休息、踏步和调节。”

托尔佐夫解释过后，我们又开始进行试验。

大家都用短步跑着，到达墙边的时候，转了很久才转过身来。

我觉得，起初我没有能够做出老年这一“规定情境”中的动作本身，只是简单地在外形上摹拟一位一百岁的老太太，摹拟托尔佐夫告诉我们的她的各种动作。但到最后，我却表演起来了，甚至决定按照老年人的样子，仿佛由于极度疲倦了似地坐下来。

正在这时候，阿尔卡其·尼古拉耶维奇赶快走到我这边来，说我犯了无数的错误。

“什么错误？”我很想知道。

“年青人才会这样坐下，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇向我解释，“你一想坐下，几乎马上就坐下了，既没有经过思考，也没有作任何准备。”

“此外，”他继续说，“检查一下你坐下来的时候膝头弯屈的角度吧。不是快有五十度了吗?！可是你既然作为一个老年人，就不可以弯得超过二十度。不，多了，太多了。还要少些……还要

少些。这一下对了。现在坐下去吧。”

我往后一仰，倒在椅子上，就象一包燕麦从车上摔落到地上似的。

“你看，这样一来你的老人可就摔伤了，或者就给弄得腰酸背痛了！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇找到了我的漏洞。

我开始用各种方法去适应，使我几乎不弯膝头就能够坐下来。为了做到这一点，我不得不弯着腰，用手找到支点。我扶着椅子的扶手，逐渐把肘弯下来，小心地让我的身子落到椅子上。

“慢些，慢些，还要小心点！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇指引着我。“不要忘记，老年人的眼睛是昏花的。当他把手放到扶手上去之先，他必须看清楚，他的手要放在哪里，要靠在什么上面。这样对了，慢些，不然就会弄痛啦。不要忘记，你的关节已经生了锈，已经不灵活了。还要慢一些……这就对了！

“停住，停住！你怎么搞的！不能这么快。”阿尔卡其·尼古拉耶维奇制止了我，因为我一坐下就想靠到椅背上去。

“要歇一歇，”他教我，“要有时间给〔肌肉重新调节和适应一下〕。所有这些动作，老年人都不可能做得快。这一下对了！现在慢慢地往后靠。好！举起一只手，举起另一只手，放到膝头上去。再歇一口气。成了。

“可是现在你为什么要这样小心呢？最困难的动作已经做过了。你可以马上年青起来。可以变得活跃些，刚强些，灵巧些：改变你的速度和节奏，转动得更勇敢些，弯一弯身子，几乎就象年青人那样使劲去动作。可是……你手势的宽度平常只能以十五度到二十度为限。决不要超过这个限度，如果要超过，就要十分小心，否则就会抽筋的。

“如果扮演老人角色的年青人能够想到，能够懂得，能够掌握困难的大动作的这一切组成因素，如果他能自觉地、正确地、坚定地，不带多余紧张和强调，在老年人所处的‘规定情境’中有效而恰当地动作起来，如果他能把大动作分成若干组成部分，

履行我所指示的一切，那么这个年青人就能使自己置身于和老年人相同的情况、和他相象，进入他的速度节奏之中。这种速度节奏在扮演老人时是起着巨大的作用，具有头等重要的意义的。

“要认识和找到老人所处的‘规定情境’是很难的。可是，一旦找到了，就不难借助技术把它确定下来。”

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续进行前一课上被打断了的对“假面跳舞会”的批评分析。

他说：

“我已经向你们谈到那些回避性格化和再体现，不爱性格化和再体现的演员。

“今天我要向你们介绍另一类型的演员。这些演员，由于各种不同的原因，都喜爱性格化和再体现，并且在大多数情况下为取得这些而努力。他们之所以这样做，是因为他们不具有特别美丽而诱人的外部和内部条件。相反地，他们的条件是不合乎舞台要求的，这就使他们不得不把自己隐藏在性格化的后面，在性格化中找到他们所缺乏的魅力。

“要做到这一点，不仅要有完善的技术，而且需要很高的演员天赋。可惜，这种最优秀和最可贵的天赋是不容易遇到的，但没有这种天赋而去追求性格化，就容易走上不正确的道路，也就是容易去作程式化和过火的表演。

“为了更好地向你们解释什么是性格化和再体现的正确道路与不正确道路，我要把我们所知道的各式各样的演员作一番简单的分析。同时，我要引用你们在‘假面跳舞会’中表演给我看的东西作为例证。

“在舞台上是可以创造出具有‘一般’商人、军人、贵族、农民等等外部特征的形象的。即使靠最皮相的观察，都不难辨别出各个不同阶层的人们所具有的典型的举止、风度和习气。譬如

说：‘一般’军人总是挺直身子，走起路来就象在操练步法一样，和普通人不同；微微动着肩膀，使人清楚地看到他的肩章；碰着脚跟，使马刺叮叮作响；说话和咳嗽都很大声，以便显得粗鲁些等等。农民就随地吐痰，甩鼻涕，走路莽撞，说话不连贯，用皮袄的衣角来揩嘴巴等等。贵族走路时总是戴着礼帽和手套，戴上单眼镜，说话力求悦耳动人，爱弄表链和单眼镜饰钮等等。这一切都是‘一般’的刻板法，看起来仿佛也创造出了性格特征。这些刻板法都是从生活中取来的，实际上也存在着。但它们没有内容，它们不是典型的。

“维舍洛夫斯基就是这样简单化地来对待自己的任务的。他表演给我们看的，原应该是描绘布鲁斯柯夫的，然而这不是什么布鲁斯柯夫，也不是一个普通商人，而只是在舞台上被称为‘商人’的那种‘一般’的东西。

“对于普希钦，也可以这样来说。他所扮演的‘一般’贵族在生活中并不存在，而是特地为剧场准备的。

“这是一种无生气的、匠艺式的传统。在所有剧场里，都是这样‘表演’着商人和贵族的。这不是活生生的人，只是演员的表演程式。

“另外一些演员具有比较敏锐而细致的观察力，他们能够从所有商人、军人、贵族、农民当中找出某一类人来，就是说他们能够辨别军人中的普通军人和近卫军人，骑兵和步兵，士兵、军官和将军。他们能够看出商人中间的小铺掌柜、商店老板和工厂主。他们能够鉴别贵族——京城的和外省的，俄国的和外国的贵族等等。他们赋予各类的代表者以他们所共有的特征。

“在这方面，苏斯托夫在检验中表现了他的才能。

“他能够从所有‘一般’军人当中选出普通军人一类，赋予他们以基本的典型特征。因此他所创造的形象不是‘一般’军人，而是一个普通军人。

“第三种演员，也就是性格演员，具有更加敏锐的观察力。

他们能够从所有军人当中，从所有普通军人当中找出一个伊凡·伊凡诺维奇·伊凡诺夫，把他一个人所独有的、在其他普通军人身上不再重复的典型特征表现出来。这样的人无疑是一个‘一般’军人，无疑是一个普通军人，但此外，他又是伊凡·伊凡诺维奇·伊凡诺夫。

“在这方面，也就是在创造个性这方面，在检验中只有那兹瓦诺夫一个人是成功的。

“他所表现的是大胆的艺术创造，因此应当加以详细说明。

“我要请那兹瓦诺夫对我们讲一讲他的挑剔家诞生的经过。我们很想知道，他是怎样完成〔再体现〕的创作过程的。”

我答应了托尔佐夫的要求，有条不紊地追述了我在日记里详细记载的关于那个穿着发霉礼服的人在我心里成熟的过程。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇注意听完了我这一段话之后，又向我提出一个要求：

“现在你试去回想一下，当你觉得你是牢靠地生活在形象里的时候，你感受到什么。”

“我感受到一种很特别的满足，什么都不能和它相比，”我兴奋地回答。“这种心情有点象那次观摩演出中，我在喊出‘血啊，埃古，血！’这场戏里瞬息间所感受到的，甚至可能更强烈些。在有几次练习中，我也经历过这样的瞬间。”

“到底是什么呢？请你用话语表达出来。”

“首先，这就是完全而且真诚地相信我所做的和所感到的那一切的真实性，”我记起并且意识到了当时所经历的创作感觉。“由于这种信念、对自己、对所创造的形象的正确性和他的动作的真实性就有了信心。这不是自我欣赏、自高自大的演员的那种自信，而是一种性质完全不同的心情，和深信自己是正确的这种心情很接近。

“只要想一想，我是怎样和您谈话的！我一向都十分敬爱和尊重您。在日常生活中，这种感情钳制住我，不让我放纵到完全

忘记我在同谁说话，不容我在您面前放荡不羁，大放厥词。但我一钻进别人的皮肤，我对您的态度就压根儿改变了。我有这么一种感觉：那不是我，而是别的什么人在和您谈话。我和您一起在看着这个人。因此您靠近我，您那洞察肺腑的目光不但没有使我慌乱，反而怂恿了我。我很高兴当我无礼地瞅着您的时候不但不觉得害怕，反而觉得我有权利这样做。可是，难道我敢于用自己的名义来这样做吗？决不可能。但一用起别人的名义，我就得心应手了。既然我敢和您这样面对面地周旋，那么对于坐在脚光那一边的观众，我更可以不讲客气了。”

“舞台框外的黑洞没有使你惊慌吗？”有一个学生问。

“我根本就没有注意到它，因为我被一种更有趣的、使我全神贯注的东西抓住了。”

“这样说来，”托尔佐夫作出总结，“那兹瓦诺夫的确曾经生活于那个令人讨厌的挑剔家的形象之中。要知道，可以不用别人的，而是用自己的感觉、情感和本能来生活于形象中的。

“这就是说，那兹瓦诺夫在这个形象中所表现出来的是他本人的情感。

“我们要问：如果他不躲藏在他所创造的形象里面，他敢不敢用自己的名义把这种情感表现出来呢？也许他的心灵里还有一些什么种子，从而可以长成一个新的坏蛋吧？让他不改变自己，不化妆，不穿服装，马上就把这个坏蛋演给我们看看。他敢这样做吗？”托尔佐夫带着挑逗的口吻说。

“那有什么。我已经试过不用化妆来表演这个挑剔家了，”我回答。

“你是用和形象相符的面部表情、风度和步态吗？”托尔佐夫又问。

“当然是，”我回答。

“这和化了妆还是一样。问题不在这里。你曾经躲在它里面的那个形象，没有化妆也是可以创造出来的。不，你要用自己的

名义表现出你自己的特征，不管是哪一些特征——好的还是坏的，反正都一样，只不过要表现出你最深藏的、最隐秘的特征，做的时候不能躲在别人的形象之内。你敢这样做吗？”托尔佐夫缠着我。

“那会觉得难为情，”我想了一想后这样承认。

“但如果你躲藏到形象里去，那时候你还会觉得难为情吗？”

“不，那时候我就不会了，”我肯定地说。

“你们瞧！”托尔佐夫高兴起来。“这和真的假面跳舞会上的情形完全一样。

“在那里我们可以看到，一个在实生活中害怕接近女性的、朴实的青年会突然变成一个无礼的家伙，在假面掩盖之下把他深藏的、隐秘的天性和性格特征暴露出来，而这些东西在实生活中他是连提都怕提起的。

“这种大胆是由哪里来的呢？是由于有了把他隐蔽起来的假面和服装。他是不敢用自己的名义去做那用别人的名义时所做的事情的，用起别人的名义来，他就可以不负责任了。

“性格化就是拿来隐蔽作为人的演员本身的那种假面。在这种假面之下，他能够把心里的一切最深藏的最有趣的细节都暴露出来。

“这就是性格化的特质，这种特质对我们说来是很重要的。

“你们是否看到有些演员，特别是女演员，他们不喜欢再体现，却始终用自己的名义去表演，永远喜欢在舞台上显得美丽、高贵、善良和多情呢？相反地，你们是否看到那些性格演员，他们喜欢表演坏蛋、畸形儿和怪物，因为他们可以在这些人物身上找到更突出的外形，可以用更丰富的色彩去描绘形象，可以更大胆、更鲜明地去刻划形象，而这些都更适合舞台要求，都更容易使观众牢记不忘。

“在再体现的条件下的性格化是一件了不起的东西。

“由于每一个演员都应该在舞台上创造形象，而不单是向观众表现自己，所以再体现和性格化对于我们大家都是必要的。

“换句话说，一切演员——形象的创造者，毫无例外地应该再体现和性格化。

“没有性格特征的角色是不存在的。”〔6〕

第八章　控制与修饰

“当一个人强烈地感受着内心悲痛的时候，他不可能很连贯地把这种悲痛说出来，因为这时眼泪窒息了他、使他泣不成声，激动也使他思想混乱；同时这不幸的人的可怜的外表分散了听的人的注意力，妨碍他们去领会痛苦的实质。但时间是最好的治疗者，它会缓和一个人的内心纷扰，使他能比较平静地去对待过去的事情，能有条不紊，不慌不忙，一清二楚地谈起过去。而当谈话者本人比较平静的时候，听的人就落泪了。

“我们的艺术也就是要达到这样的结果，它要求演员在家里和在排演中一再为角色而痛苦哭泣之后，先是从多余的、妨碍着他的激动中平静下来，再走上舞台，以便用自己的情感鲜明、饱满、深刻、易懂而优美地向观众述说所体验的东西〔1〕。那时候观众就会比演员更为激动，而演员就可以保存自己的力量，以便把它用在为了表达角色的‘人的精神生活’而最需要这种力量的地方去。

“创作愈是有控制地进行，演员的自制力愈大，角色的设计和形式就会表达得愈鲜明，它对观众的影响就会愈强烈，演员的成就就会愈大，而通过他，作者所获得的成就也就会愈大，因为在我们这门艺术中，诗人的作品是通过演员、导演和演出的所有集体创造者的成就而达到观众中间的。”〔2〕

*　　*

“设想一下有这么一张被弄上许多道笔迹、散满斑点的白

纸。再设想你必须在这样一张纸上用铅笔画出精致的风景画或肖像画。你首先得擦去纸上多余的笔道和斑点，要是把它们保留下来，就会损害图画，使它面目全非。画这种画是需要干净的白纸的。

“在我们这门事业中，情形也是如此。多余的手势就是垃圾、脏东西、斑点。

“演员的表演，要是手势太多了，就会象在一张弄污了的纸上画出来的图画，所以在着手创造角色的外形，把它的内心生活和外部形象在形体上表达出来之先，要清除一切多余的东西。唯有这样，外形上的表达才能具有必要的精确性。属于演员本人的无节制的乱动只会歪曲角色的动作设计，使表演模糊不清，单调乏味，不相连贯。

“让每一个演员首先尽量节制自己的手势，使得不是手势控制住自己，而是自己控制住手势。

“演员们在舞台上用许多讨厌的、多余的手势掩盖了自己正确的、美好的、为角色所需要的动作，这是多么常见的事啊！有些演员有很好的面部表情，却不能让观众看清楚他的脸，因为他随时都用那些小手势把脸遮住了。这种演员是自作自受，因为正是他自己，妨碍了别人看到他的长处。

“手势过多就象美酒被水冲淡了。把少量红色的好酒斟到大玻璃杯底去，其余部分倒满水，就会形成一种淡红色的液体。正确的动作处在过多的手势中间，同样是难以觉察出来的。

“我认为，为手势而作出的手势，也就是为了活动本身而不是为了完成角色的某种动作去进行的活动，在舞台上是不需要的，除了一些稀有的例外，例如所演的是某种性格角色。借助于〔程式化的〕手势是表达不出角色的内心生活和贯串动作的。要做到这一点，必须要有能产生形体动作的活动，这种活动会在舞台上表达出角色的内心生活。

“多余的手势只有那些想要摆样子，装姿势，向观众卖弄自

己的演员才需要。

“除了手势以外，匠艺演员还有很多不随意的活动，企图在困难时刻帮助他去体验和表演，一方面帮助他引起表面的做戏的情绪，另一方面帮助他把自己所欠缺的情感体现到外部来。这样的活动是一种痉挛，是毫无结果的努力，是多余而有害的紧张，只能帮助演员造成做戏的情绪。它们不仅使角色的色彩显得杂乱，破坏演员外部的控制，而且妨碍体验，扰乱演员在舞台上的正确而自然的状态。

“在舞台上看到那种善于控制自己而没有痉挛动作的演员，是多么令人高兴啊！具有这样的外部控制，角色的动作设计就能表现得多么清楚啊！剧中人物的行为，如果没有蒙上演员多余的手势，就会鲜明得多，有意义得多；相反，如果手势用得很多，它就会被那些与角色无关的多余的东西掩盖掉，被弄得模糊不清。

“也不应该忘记，多余的手势会浪费掉许多精力，而这种精力最好是用在对角色更为重要的东西上，也就是用在体验上，用在表现剧中人物的基本任务和贯串动作上。

“当你们从实践中认识到现在所谈的控制手势到底是怎么一回事的时候，你们就会领会到并且觉得你们对内心体验所作的外部表达变得更加突出、尽致、确切而显明了。这时代替那些缩减掉的手势和动作的，将是语调、面部表情、放光，也就是最适于表达微妙情感和内心生活的比较细致的交流手段。

“控制手势在性格化方面具有特别重要的意义。在扮演每一个新的角色时，要改换自己的面目，在外形上不重复自己，就必须控制手势。属于演员本人的每一种多余的活动，都会使他脱离所扮演的形象，想起他自己。往往有这样的情形，演员总共只找到三四个可以说明角色性格、对角色说来是典型的手势。为了使这些手势够全剧用，在动作方面就必须十分节约。控制对这很有帮助。如果这三四个典型的手势消失在好几百个演员本人的手势

之中，那么扮演者就等于拿掉角色的假面具，而以自己遮住他所扮演的人物。要是在他所扮演的每一个角色里都重复这些，这演员在舞台上就会显得十分平淡乏味，因为他总是在表现他自己。

“此外，不应该忘记，足以表征性格的动作能使演员接近角色，而属于演员本人的动作却使他远离所扮演的人物，把他推进本人的体验和情感的圈子里去。这对于剧本和角色很难会有什么好处，因为演员和角色的情感需要相似。

“要是在角色中过于经常重复那同样的典型手势，这种手势就会很快地失去力量，而令人感到厌腻。”

* * *

“著名画家〔布留洛夫〕有一次在课堂上查看学生的作品时，他用画笔在一幅未完成的画上改动一下，那幅画便出神入化。学生大为惊异，不明白为什么教授用画笔把那幅画改动‘一点点儿’，就能产生出奇迹来。

“关于这一点，布留洛夫回答说：〔‘那“一点点儿”就是艺术中的一切。’〕〔3〕

“我要跟在这位名画家后面说，在我们这门事业中也必须有一个或几个这样的‘一点点儿’，使角色活起来，臻于完善。没有这‘一点点儿’，角色就没有光彩。

“我们在舞台上看到多少个没有这‘一点点儿’的角色啊！一切都满不错，一切都做出来了，就是缺少最重要的东西。天才导演一来，只要说出一句话，演员就会燃烧起来，他所扮演的角色就会发出他的内心调色板上调配好的各种绚烂的色彩。

“讲到这里，我想起一位军乐队的指挥，他每天都要在街心花园‘指挥’好几个交响曲。开头人们为音乐所吸引，仔细倾听，可是过不了五分钟，就注意起指挥棒，注意起被这位maestro [1] 不时用另一只手冷漠而有节奏地翻过来的指挥总谱的一页页白纸

---

1 意大利语：“大师”、“名家”。

怎样均匀地在空中闪动了。他是一个很不错的音乐家，他的乐队也很好，在城里颇有名声。然而他的音乐却很差、不为人们所需要。因为主要的东西——它的内在内容——没有表现出来，没有传到听众耳朵里去[4]。所演奏的作品的各个组成部分仿佛都混起来了。它们彼此都很相象，而听众却希望彻底了解、领会、听清楚其中每一个部分，希望有那么‘一点点儿’来修饰每一个单位和整个作品。

“在我们舞台上也有很多演员，他们把手一挥就‘指挥’出角色和整出戏来，对于起着修饰作用的必要的‘一点点儿’，却并不注意。

“在回忆这位手拿‘魔杖’的指挥的同时，我想起了小个子、然而伟大的尼基兹，他是个最雄辩的人，他用乐音说明的东西比话语都更淋漓尽致。

“他以指挥棒的尖端从乐队里引出许许多多音来，使这些音构成巨幅音乐图画。

“不要忘记，尼基兹在演奏之先是怎样察看所有的演奏者，怎样等待听众肃静下来，怎样举起指挥棒，使所有演奏者和所有听众的注意力全都集中在它的尖端上。这时候他的指挥棒仿佛在说：‘注意！听着！我要开始了！’

“甚至在这准备的时刻，他就有那种微妙的‘一点点儿’来修饰他的每一个动作了。尼基兹珍视每一个全音符，每一个二分音符、四分音符、十六分音符，每一个休止符，他珍视数学般精确的三连音，饶有兴味的还原记号和对于和声说来是典型的不协和音。所有这些都由这位指挥表达出来了，表达时兴趣盎然，沉着，不害怕迁延。尼基兹不放过任何一个音，一定使它演奏满了为止。他用自己指挥棒的尖端，把能从乐器和演奏者心灵里引出来的那一切，全都引了出来。这时候他那富于表现力的左手动得多么美啊！它在缓和和节制[乐队的音响]，或者相反，起着振奋和加强的作用。他那完美的控制和数学般的精确性是多么动人啊！

这种控制和精确性并不妨碍灵感，反而能帮助灵感。在速度方面，他也有同样的长处：他的‘缓慢’不象那位按照拍节机打出速度的军乐指挥那样千篇一律、干涩乏味、拖延迟滞。尼基兹的慢速度中包含所有的快速度。他从不匆忙，也从不作无意义的延缓。只是等到一切全都彻底表达出来之后，尼基兹才去加快或放慢速度。他这样做恰好为了赶上延缓的速度，或者收回从前故意加快的速度。他以新的速度说出乐句。就是它！不要匆忙！把它所包含的全部表达出来！如今他接近这乐句的顶峰了。谁会预先知道，尼基兹要怎样来结束它——是用新的更久的延缓，或者相反地，用那出人意外的大胆的加速，来突出表现乐句的结尾呢？

“尼基兹不仅善于极其敏感地从作品中选出各种微妙的地方，而且善于加以表达和阐明；难道我们可能从许多指挥那里领会到、猜测出并且听清楚这一切微妙的地方吗？尼基兹所以能达到这一切，是因为他在创造中不仅有卓越的控制，而且有光辉的、完美的修饰〔5〕。

“举出反证是进行说服的好方法。现在我就用这个方法来使你们更好地理解和估计修饰在我们艺术中的意义。你们记不记得有种毛躁的演员呢？这种演员是很多的，特别是在那些上演趣剧、通俗笑剧、小歌剧的剧场里；因为在这一类型剧场里，无论如何总得叫人开心，引人发笑，总要显得生动活泼。但在心里发愁的时候，想要叫人开心是很困难的。所以他们就去采用表面的形式的手法。其中最便当的就是外部速度节奏。这种演员用那快得叫人无法想象的速度念着台词，做着动作。结果一切全都搅成一团了，观众一点也不明白〔6〕。

“那些在艺术和技术上达到了一定高度的大演员，他们的优点之一就是有控制和修饰的表演。注视着他们的角色怎样展开，怎样在观众眼前成长，你就会觉得你目击到伟大艺术作品在舞台上复活的奇迹。我在观摩卓越的演出时，在这种时刻就有如此感觉。我要用形象的例子来说明。这样做比较容易些。

“假定你来到一位伟大的、超人的天才——几乎象神明般的雕塑家的工作室里，对他说道：‘做个维纳斯给我看看！’

“天才的大师意识到当前工作的重要性，凝神静思，不再去注意周围的事物了。他拿来一大块粘土，沉着地、聚精会神地揉起来。伟大的雕塑家以内心的视线看到女神腿部的每一个线条、弯处和凹处，使那一团本来没有什么形态的粘土逐渐具有形态。他那灵活而有力的手指异常精确地工作着，一点也没有破坏创作过程、行动和瞬间的应有比例和匀调性。他的双手很快地就创造出了一只美妙的女人的腿，那是旷古以来所有的这类作品中最最美丽、最最完善、最最精彩的。不可能对它作任何修改，因为这个创造将世世代代流传下去，永远不会在目睹过它的人的记忆中磨灭。伟大的雕塑家把自己未来塑像的已经创造出来的部分摆在你那表露出惊异神情的眼睛跟前。看着它，你开始感觉到它的未来的美。但是雕塑家并不理会你喜不喜欢他的工作。他知道，他所创造的东西已经存在，它不可能是别的样子。如果看的人成熟到足以懂得此中奥妙，那他就能领会，如果不，真正的美和美学的王国大门对他就仍然是关闭着的。这时候，伟大的雕塑家继续一本正经地，以更集中的注意力和更大的沉着塑造另一只同样美妙的腿，接着他创造躯干。可是忽然间他不再平静沉着了。他感觉到，他手中的硬冷的一团粘土愈来愈变得柔软和温暖。他仿佛觉得，它在活动，在站起和坐下，它在呼吸。大师真诚地激动和兴高采烈了。他嘴边浮现出微笑，眼里闪露出年轻人含情脉脉的目光。现在那美丽的女人躯干显得十分轻盈，能够优雅地向各个方向弯屈。你忘记了它是由无生命的沉甸甸的材料造成的。大师充满灵感地对维纳斯的头部工作了许久。他热爱并已欣赏着她的眼睛，鼻子，嘴，天鹅般的脖子。

“‘现在作好了。’

“这就是手，脚，躯干，大师把头摆到那上面去。你瞧！维纳斯活了！你知道她，因为在自己的想象中见过她，虽然在现实

中没有见过。你甚至都不怀疑，这种美可以在现实生活中存在，它可以是如此质朴、自然、柔和和轻盈

“如今它已经被浇铸成牢固的、沉重的纪念铜像，看起来巍峨宏伟，却仍然象从前那样具有超人的幻想，尽管我们可以用手触摸到它，尽管它是那样沉重，无法举起来。在看着那粗笨的金属的时候，不要以为，可以那么轻易就把它造成完美的东西……

“象老萨尔维尼这样一些舞台天才的创造，就是青铜纪念像。这些伟大演员当着观众的面在第一幕中塑造着〔自己角色的一部分〕，其余部分在其他各幕中逐渐地、沉着而有把握地创造出来。这些部分组合在一起就构成了人的各种情感——嫉妒、爱情、恐惧、虚伪、愤怒——的不朽的纪念碑。雕塑家用青铜来浇铸幻想，演员则用自己的身体来创造它。天才演员的舞台创造是颠扑不破的法则，是流传永世的纪念碑〔7〕。

“我初次见到托玛佐·萨尔维尼是在皇家大剧院，几乎在整个大斋节期间他和他的意大利剧团都在那里表演。

“当时上演《奥瑟罗》。我不知道自己到底发生了什么事情，可是由于我的漫不经心，或者由于对伟大天才的到来注意不够，或者由于其他名演员的到来（例如波萨特，他扮演的不是奥瑟罗，而是埃古）把我搞糊涂了，我在戏的开头更多注意的却是扮演埃古的演员，以为这就是萨尔维尼。

“‘是啊，他有一副好嗓子，’我暗自思忖着。‘他是块好材料，有很好的身段，采用通常的意大利式表演和朗诵方式，可是我看不出有什么特别的东西。表演奥瑟罗的演员并不比他坏。这也是块好材料，有惊人的嗓子、吐词、举止和总的水平。’我对于那些准备好在萨尔维尼说出头一句话时就鸦雀无声的专家们的狂喜，抱着冷漠的态度。

“看来，表演刚开始的时候，伟大的演员并不想把观众的注意力全部吸引到自己身上来。如果他想要这样，他只要用一个天才的停顿就达到这一点，后来在元老院那场戏里，他就这样做

了。这场戏开头并没有表现出什么新的东西，我只是看清楚了萨尔维尼的面部、服装和化妆。我不能说，这里面有什么值得注意的东西。无论在当时或以后，我都不喜欢他的服装。化妆呢？我不认为他有什么化妆。根本就是他本人的脸，也许化妆了反而没有好处吧。

“漫开的突出的唇髭，过于露骨的假发，十分宽阔、沉郁、几乎是肥胖的脸，东方式的大弯刀挂在腰间，使他更加显得粗壮，他实际上就是如此，特别是披戴了摩尔人的宽氅和头巾。这一切对于作为军人的奥瑟罗都是很典型的。

“可是……

“萨尔维尼走近了公爵的宝座，沉思了一会，集中起注意力，在我们不知不觉中把大剧院全体观众都掌握到自己手里了。看起来好象他仅仅用一个手势就做得了这一点，他伸出手，连看都不看着观众，就把我们大家抓到手心里了，而且简直就象抓蚂蚁或抓苍蝇那样抓住我们。他一握紧拳头，我们就感到死之将至。他一松开拳头，我们就感到快乐无边。我们处在他的权力之下，而且一辈子都将这样。现在我们知道了，这位天才是谁，他是什么样的，需要期待于他的是什么。看来开头他的奥瑟罗并不是奥瑟罗，而是罗密欧。除了苔丝德梦娜，他谁也没有看见，除了苔丝德梦娜，他什么都没有想到，他无限相信她，所以我们感到十分奇怪：埃古怎么能把这个罗密欧变成充满嫉妒的奥瑟罗的。

“我怎样来向你们表达萨尔维尼在我心中所留下的强烈印象呢？

“我们著名的诗人巴里蒙特曾说过：‘要创造永恒的东西，一经创造，就亘古流传！’

“萨尔维尼正是创造了永恒的东西，一经创造，就亘古流传。”〔8〕

* * *

“现在我问你们，依你们看来，这种创造是怎么产生的，是

靠灵感还是靠单纯的技术和经验？”

“当然是灵感罗！”学生们承认。

“在理想的外部和内部控制与修饰的条件下吧？”托尔佐夫追问。

“当然！”大家异口同声承认。

“萨尔维尼和其他天才在这种时刻没有无谓的忙碌和匆促，没有什么歇斯底里，过分的紧张或过快的速度。相反，他们表现出全神贯注的、庄严的沉着，不慌不忙，这就使得每一件事都能做到底。这是不是说，他们并没有激动，在内心中并没有全力去体验呢？当然不是。这只是说，真正灵感的表现并不象蹩脚的小说中所描写的那样，也不象蹩脚的批评家所认为的那样，也不象你们所设想的那样。灵感往往是由于连创造者本人都不明白的极其突然的原因，通过极其多样的形式而表现出来的。

“为了获得灵感，通常并不需要‘超人的’激情，而需要那几乎觉察不出的‘一点点儿’。”〔9〕

第九章　舞台魅力

“现在我来谈一谈舞台魅力。

“你们知不知道有这样一些演员呢？他们一出台，就受到观众的喜爱。那是为什么呢？为了他们的美？但他们往往并不美。为了他们的声音？他们的声音往往并不好。为了他们的才能？他们的才能往往也不是值得赞美的。到底为了什么呢？为了我们称力魅力的那种难以捉摸的资质。为了演员整个人的那种无法解释的吸引力，这种吸引力使他们的缺陷变为优点，并为他们的崇拜者和模仿者所仿效。

“这种演员一切缺点都可以得到原谅，甚至是不好的表演。让他们经常在舞台上出现，尽可能在那里待得久些，使观众尽情欣赏自己心爱的人吧！

“在实生活中遇到这种演员时，就连他们最热心的崇拜者也往往会带着失望的口气说：‘哎呀！他在实生活里是多么乏味啊！’但是脚光恰恰只照出他那始终令人神往的长处。无怪乎这种资质被称为舞台魅力，而不称为生活魅力。

“具备这种魅力是幸运的，因为它预先保证演员博得观众的好评，能帮助演员去实现自己的创作意图，给他的角色和艺术添上光彩。

“但演员必须谨慎地、巧妙地、质朴地利用自己的天赋，这是十分重要的！如果他不懂得这一点，而去滥用、去卖弄自己的魅力，那就不好了。象这种演员，在后台就管他叫做‘卖俏的女

人’。他们就象妓女那样出卖自己的美貌，一走上舞台，就为了个人，为了个人的收入和成功而卖弄自己的魅力，并不把这种魅力用在他们所创造的形象上。

“这是一种很危险的错误。我们知道很多这样的事情：天生的舞台魅力成为演员遭到毁灭的原因，因为他所关心的一切，他的全部技术归根到底都只是为了自我表现。

“他的天赋仿佛就为了这一点，为了他不善于利用它自己，而无情地向他进行报复，因为自我欣赏和自我表现掩盖了、歪曲了并破坏了‘魅力’本身。于是演员就成为自己美妙天赋的牺牲者。

“‘舞台魅力’的另一种危险是，演员具备这种魅力之后，往往会变得很单调，因为他总是要炫耀自己。要是〔这种演员〕躲到形象后面去，就会听到自己崇拜者的叹息声：‘唉，多丑啊！他干吗把自己糟蹋了！’由于害怕不合异性崇拜者的心意，这种演员一走上舞台，便赶紧去抓住救命的资质，一心一意使它通过角色的化妆和服装显露出来，而这种角色往往并不需要演员本人的这一资质。

“但是也有一些具备另一种舞台魅力的演员。他们，相反地，不需要表现自己的本来面目，因为他们正好缺乏个人魅力，甚至完全没有这种魅力。但是，这种演员只要一戴上假发、胡须，敷上使他本人完全改观的油彩，他就变得很有舞台魅力了。吸引人的并不是他本人，而是他的艺术上、创作上的魅力。

“他的创作包含着某种柔和、细致、美丽的东西，可能还包含着某种果敢、华丽，甚至于大胆、敏锐的东西，这些都令人心向神往。

“现在我要就那些既没有这种又没有那种舞台魅力的可怜演员说几句话。他们的天性里隐藏着某种令人讨厌的东西。这种人在实生活中却常常占到便宜。‘他多么可爱啊！’人们在舞台外看到他时，会这样谈起他；‘为什么他在台上那样讨厌呢？’同

时会大惑不解地加上一句。其实这种演员在自己的艺术和创作方面，往往要比那些天生具有不可抗拒的‘舞台魅力’，因而一切都能得到原谅的演员聪明得多，有本事得多，诚实得多。

“对于这种不公正地受到委屈的演员，应该仔细地来观察，应该对他们习惯起来。只有这样，才能够认识到他们艺术上的真正长处。这种观察往往要历时很久，因此对他们才能的承认也就来得慢些。

“这里出现了一个问题：难道没有办法一方面在演员身上培养起（哪怕是在某种程度上培养起）生来就欠缺的舞台魅力，另一方面排除掉命运给演员带来的那些令人讨厌的缺点吗？

“能够的，不过只是在某种程度上。并且与其说在培养魅力方面，倒不如说在消灭令人讨厌的缺点方面。当然，演员本人首先应该知道也就是感觉到这些缺点，有了认识以后，再学会跟它们作斗争。这不是容易的事情，需要长期的观察，需要彻底认识自己，需要耐性，需要在纠正生来的缺陷和生活习惯方面做一番有系统的工作。

“至于在自己身上培养起能吸引观众的那种难以领会的东西，这工作就更加困难，看来也许是更少有可能的了。

“不过，在这方面，习惯是重要的助手之一。观众能习惯于演员那些可以获得魅力的缺陷，由于习惯的结果，就再也看不见以前那种怪不顺眼的东西了。

“再通过卓越的表演手法，通过良好的训练，甚至可以在某种程度上造成‘舞台魅力’，因为它们本身就是具备舞台魅力的。

“我们往往听到这样的话：‘这个演员表演得多么好啊！简直认不出来！从前他却是叫人看了就讨厌。’

“对于这一点，可以这样来回答：

“‘劳动和对自己艺术的认识促成了这种转变。’

“艺术使人美丽，使人崇高。凡是美丽和崇高的东西也就是具有魅力的东西。”

第十章　道德与纪律

19××年×月×日

我接到一份通知，邀请我今天上午九点钟到我们剧场去。我从剧场大门进入。

在穿堂里我第一个碰到的，就是我们亲爱的和令人感动的伊凡·普拉托诺维奇。

全体学生聚齐以后，他向我们宣布说，阿尔卡其·尼古拉耶维奇已经决定让大家参加重新上演的奥斯特罗夫斯基《炽热的心》中的群众场面〔1〕。他需要这样做，是为了检查我们所建立起来的内部舞台自我感觉并且在演出和当众表演的环境中巩固它。

不过，在把那些没有经验的、对后台生活毫无概念的学生放到台上去之先，按拉赫曼诺夫的说法，有必要让他们熟悉一下我们演员的生活条件。应该让我们知道舞台后面建筑物的分布情况，以及各个便门的分布情况。万一剧场着火，这是很有必要的。演出的参加者必须知道，带有澡盆和淋浴的演员更衣室、化妆间、服装间、摆放道具和博物馆珍品的夜间库房、剧场里的各种作坊、灯光管理室，装景工人休息室等等，都设在什么地方。

也必须向新手们介绍舞台的复杂构造，使他们知道它的危险的地方，例如：地板门，在黑暗中可能跌下去；带有巨大地下桁架的转台，那桁架可能把人压扁；沉重的聚光灯和景片的升降，可能把头碰伤；最后，还有舞台上的地段，在演出进行中有些可

以通行，有些不可以通行，以免给台下的观众看到。

抱着这种介绍的目的，伊凡·普拉托诺维奇带领我们对舞台和后台进行了一番周详的参观，把它的一切秘密和部分都指给我们看了，包括地板门、地下室、工场、天桥、布景架、电气设施、调度和变电室、放置电气配件和电灯的大橱等等。

他带我们走遍大大小小的放置布景、家具、道具的仓库。我们也参观了带有乐器储藏库的乐队室。

他指给我们看导演办事处、剧目管理处、台上助理导演室、消防队驻在地、太平门等等。

然后我们被带进厂房，走遍那制造剧场演出装置的各个场所。

这是一个完整的工厂，有画景、雕塑、手工活、细木工、钳工、道具制造、缝纫、油漆等工作间和洗衣房。我们还来到了汽车房。

接着我们参观了演职员宿舍、图书馆、工人宿舍、厨房、餐厅、茶点部等等。

亲眼看到了这些，我大为震惊，因为从来没有想到，剧场有这么庞大，组织有这么复杂。

“亲爱的，这个‘庞然大物’不分昼夜，不分春夏秋冬地在工作，当演员们出外巡回演出，剧场这里也还是要修理旧的布景和准备新的。

“你们判断一下，需要有什么样的组织，才能使这个‘庞然大物’有条不紊地工作，才能使它的各个部门密切配合。不然的话一定要糟糕。

“这个‘庞然大物’若是有个最小的螺丝钉活动得不对头了，那都是很不幸的！我要说，亲爱的，仅仅这么一个不合用的小螺丝钉，就可能引起可怕的后果，造成人命伤亡的惨剧。

“啊，惨剧！什么样的惨剧？”维云佐夫激动起来。

“譬如说，由于舞台工人没有注意检查，钢索断了，吊挂

着的巨型聚光灯或顶灯掉下来，把某一个演员砸死。正是这么回事！”

“啊！！”

“或者没有及时发出信号，就把地板门放下，结果形成了陷坑。或者由于灯火管理的粗枝大叶，在不易发觉的地方发生了搭线现象。于是引起火灾，人们惊慌逃命，互相踩踏。

“还可能发生〔其他〕不愉快的事情。

“例如过早把幕闭上。这会使一幕戏或它的结尾中断。或者相反，在开演前把幕拉开。这种疏忽会暴露后台生活及其工作，给演出带来滑稽可笑的调子。后台的嘈杂和谈话声会破坏秩序，使观众情绪涣散〔2〕。

“哪怕是最小的角色扮演者没有按照掌握演出的助理导演的铃声立即上场，就已经不可避免地要延迟开演了。等到在迷宫似的后台世界里把这个疏忽大意的演员找到，等到把他安顿到相当的地方，不少时间已经过去了。当然，迟到者能找出几百种原因给自己辩解：没有听见铃声罗，来不及换服装或改妆罗，衣服扯破了罗，诸如此类。但是，难道这一切辩解能把晚上不必要拖延掉的时间追回，难道它们能把已经造成的缺陷和裂缝弥补起来吗?!

“不要忘记，剧场里有很多积极前来帮忙的演出参加者，如果他们每一个人都不够注意，那么谁敢担保这样的拖延和裂缝不会在剧情进行中发生，〔例如，〕演员没有及时上场，从而使自己的对手处于走投无路的境地。

“这些拖延和差错可能不仅由演员们引起，也由舞台工人、道具员、电气技师等引起，他们忘记把表演所必需的物件放置在相当的地方，或者忘记按信号执行所委托给他们的工作，做出音响或灯光效果。

“剧场团体的每一个成员在任何时刻都应该感觉到自己是庞大复杂机器的‘螺丝钉’。他应该清楚地意识到，他的不正确的行动和脱离开指定给他的路线的现象可能使整个事业遭受何等损

害。

“你们这些学生也是剧场这一庞大复杂机器的小小的螺丝钉，演出的成就、命运和制度是取决于你们的——不仅仅在幕升起来以后是如此，而且在它闭着的时候，在幕后进行着搬动布景的巨大墙壁、装置巨大的平台这一繁重的体力工作，以及在演员化妆室里进行着急急忙忙的换服装和改妆的时候，也都是如此。当这一切工作无秩序地无组织地进行着的时候，观众是会感觉到的。工人们在幕后用力过猛也会传到观众厅中去，从而使演出难于进行。

“如果再加上幕间休息时的可能的拖延，那么演出的命运简直就岌岌可危了。

“要避免这种危险性，只有一个手段，那就是铁的纪律。它是任何集体创作中所必不可少的。不论是管弦乐队，合唱队，或是别的什么表演团体。

“复杂的舞台演出更是这样。

“在我们的集体创作中，仅仅为了使演出的外在的、组织的方面能正确而不间断地运转，就应该有什么样的组织，什么样的模范秩序啊！

“内在的、创作的方面更要求有秩序、组织和纪律。在这个细致复杂、不能苟且从事的领域中，工作应该按照我们心灵和有机天性的一切严格规律进行。

“如果注意到，这项工作是在十分困难的当众创作条件下，在错综复杂的后台工作环境中进行的，那就可以明白，对于总的、即包括内部和外部的纪律的要求是应该大大提高的。否则就不可能在舞台上实现‘体系’的一切要求。它们将会由于那些摧残演员正确的舞台自我感觉的不可克服的外部条件而遭到破灭。

“为了同这种危险性作斗争，必须有更加严格的纪律，对于庞大剧场机构的每一个最小的螺丝钉的集体工作，必须有更〔高〕的要求。

“可是，亲爱的，剧场不只是布景的工厂，它还是人类心灵的工厂。正是这么回事！

“演员—角色的活生生的、合乎人情的创造物就是在剧场里孕育出来的。

“剧场对演员来说是艺术工场和学校，对观众说来是大众性的课堂。

“剧场栽培着几十万，几百万人！我说，几百万！！剧场以崇高的激情感染着他们。

“现在你们懂得，剧场是个多么庞大的机器和工厂。为了使它正确地在外部发挥职能，需要有最严格的秩序和铁的纪律。但要怎样做，才能使这种秩序和纪律不至于压制而是帮助演员呢？

“要知道，在剧场里不仅仅制造外部装置，那里还创造着角色、活生生的人们、他们的心灵和人的精神生活。这跟创造演出的外部结构和后台生活、制造布景装置、建立外部制度等等比起来，更重要而困难得多。

“内心工作要求更高度的内在纪律和道德。”〔3〕

* * *

“现在已经到了时候，可以对你们说一说舞台自我感觉的另一个元素，或者更确切地说，另一个〔条件，”托尔佐夫说〕。

“它是由舞台上和观众厅里围绕着演员的气氛所产生的，是由演员的道德、艺术的纪律和我们舞台工作中的集体感所产生的。

“这一切加在一起就使演员产生一种蓬勃的朝气和共同行动的意向。这种状态有利于创作。我还不能够为它想出名称来。

“这不能认为是舞台自我感觉本身，因为这只是它的一个组成部分。它促使舞台自我感觉的产生并为它作准备。

“因为没有适当的名称，现在我所说的，暂称它为‘演员的道德’。它在建立创作前的状态上起着一种主要的作用。

“演员的道德以及它所创作的状态，由于我们事业的特点，在我们的事业中是十分重要和必需的。

“作家、作曲家、画家、雕塑家不受时间上的限制，他们可以在自己方便的时间内工作。他们在时间上可以随自己的兴致。

“舞台演员就不能那样。他必须按照印在海报上的一定时间准备好创作。如何在一定的时间命令灵感来临呢？这不是那么简单的事情。”〔4〕

* * *

“现在请设想一下，你到剧场是来扮演一个重要的角色。过半个钟头，演出就要开始〔5〕。你迟到了，因为你的私生活中有许多琐屑的牵挂和不愉快的事情。住所里乱七八糟。出现了家贼。他不久以前偷去了你的大衣和一套新衣服。现在你还在提心吊胆，因为当你走进化妆室的时候，发觉桌子抽屉的钥匙留在家里，抽屉里却放着一些钱。真的，要是把钱偷去该怎么办？明天又是该付房钱的日期。过期付是不行的，因为你和女房东的关系已经到了最紧张的地步。加上接到家里来信，说父亲病了，这使你很苦恼。首先，因为你是爱父亲的；其次，如果他有三长两短，你将要失去物质上的支持。而你在剧场里的薪金是很微薄的。

“但顶不愉快的，是演员们和领导人对你的态度不好。同事们时常捉弄你，在演出的时候使你发生意外的事：他们故意遗漏必要的台词，或突然改变动作设计，或当你表演的时候低声对你说些侮辱或猥亵的话。而你是个脆弱的人，结果就手脚无措了。这恰巧是他们所需要的，这恰巧叫别的演员们笑话你。他们由于无聊总是喜欢想出一些好笑的节目来开开心的。

“深入地领会一下我刚才向你们描述的规定情境，自己再来解答：在这种条件下，容易不容易在自己身上准备好创作所必须的舞台自我感觉呢？”

当然，我们大家都认为这是一个很困难的课题，特别是距离开演的时间是那么短促。天呀！连化妆和换服装都来不及。

“对于这一点，你们不用担心，”托尔佐夫安慰我们说。“演员能用习惯了的手在头上戴头套，在脸上涂油彩和黏贴东西。这

是自然而然地、机械地进行着的，连你们自己也不会觉得这一切是怎样准备好的。无论如何，在最后的一分钟，你是来得及跑上舞台的。幕正在拉开，你的喘息还没有定下来。不过第一场戏的台词总能顺口溜出。在那里，喘息稍定以后，就可以想一想‘舞台自我感觉’了。你们以为我在开玩笑和嘲弄人吧？

“不，遗憾得很，我们必须承认：以这种不正常的态度来对待自己的演员责任，在我们的后台生活中是经常遇见的，”托尔佐夫结束了他的话。

顷刻沉默之后，他又继续对我们说：

“现在我再给你们描述另一种情景：你私生活的情况，就是家庭的烦恼、父亲有病和其他等等，仍然和以前一样，但在剧场里等待你的却完全是另一种情况，在那里，演员家庭的所有成员，都相信《我的艺术生活》一书中所说的那样。这本书里说，我们演员是幸福的人，因为在广阔无边的世界里，命运给了我们好几百立方公尺的地方——我们的剧场，在那里面，我们能够给自己创造特殊的、美好的演员生活，这种生活〔大部分〕是在创作、幻想以及通过集体的艺术劳动，使幻想在舞台上体现的气氛中，在和莎士比亚、普希金、果戈理、莫里哀及其他天才经常交往的情形下度过的。

“难道这些还不足以给自己建立起一个世上乐园吗？

“除此以外，最为重要的是，你们周围的这种气氛能促成舞台自我感觉的产生。

“这两种方案哪一种值得我们珍重，自然是很清楚的。不清楚的只是达到它的手段。

“这些手段是很简单的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇回答说。“保护你们的剧场，使它不受任何恶习的侵袭，那样，有利于创作和产生舞台自我感觉的良好条件便会自然而然地建立起来。

“对于这种情况，我们也是有实际建议可资借鉴的：《我的艺术生活》一书里写道，不能带着肮脏的脚走进剧场里去。污泥

和尘垢在进门时要去干净，把套鞋和那一切破坏生活、分散对艺术注意的各种琐屑的牵挂、无谓的争闹、不愉快的事情一起搁在穿堂里。

“在走进剧场之前要唾吐干净。因为进去之后，已经不容许你们随处吐痰了。然而在绝大多数情形下，演员们把日常生活中的各种卑鄙龌龊的东西如造谣诽谤、钩心斗角、闲话是非、诬蔑中伤、追求虚荣等等都带进自己的剧场。结果，它就不成其为艺术的圣殿，而成为痰盂、垃圾箱、脏水桶了。”

“您不知道追求名望和荣誉、竞争、嫉妒等等是人所不可避免的吗！”戈伏尔柯夫为剧场的习气辩护。

“所有这些都应该从心灵里连根铲除掉，”托尔佐夫更加坚决地说。

“难道这是可能的吗？”戈伏尔柯夫继续争辩着。

“好。就假定完全去掉生活上的琐屑是不可能的。但暂时不去想它，而转向更有意义的事情，那当然是可能的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇认定，“应该坚强地、自觉地想望做到这一点。”

“说说倒是容易！”戈伏尔柯夫表示怀疑。

“如果这一点你也不能办到，那么，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续开导他，“就请随着你家庭的无谓烦恼而生活下去吧，但是只限于你自己，可不要破坏别人的情绪。”

“这更困难。每一个人都想减轻自己心里的负担，”辩论者不同意地说。

“〔……〕应该永远记住：在人们面前翻抖自己的肮脏衬衣是缺乏教养的行为。这表明缺乏自制，不尊重别人，自私自利，道德败坏，习惯恶劣，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇情绪激昂起来。“应该断然去掉悲观失望、自暴自弃。在团体中应该微笑〔……〕。在家里或独个儿的时候可以有悲伤和苦恼，但在人们面前应该是奋发、快乐和高兴的。应该在这方面训练自己，”托尔佐夫坚决

地说。

“我们也想高兴，但怎样去达到这一点呢？”学生们不明白。

“要多想到别人，少想到自己。关心大家的情绪和共同的事业，而不是关心自己个人的，那时候你自己也就会觉得愉快，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇这样建议。

“如果一个剧团里有三百个人，每一个人都是带着奋发的心情到剧场里来，那么这甚至能够治好最严重的忧郁病患者，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说服我们。“自己去钻牛角尖好呢，还是靠三百个人帮助，用共同的力量去掉悲观失望而献身于所喜爱的事业好呢？

“是谁更自由些：是经常卫护个人自由的人呢，还是忘记自己，关心别人自由的人呢？如果所有的人都关心全体，那么，归根到底，全人类也都成为我个人自由的卫护者了。”

“那是为什么？”维云佐夫不明白。

“这有什么不好懂的？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇感到惊讶。“如果一百个人中有九十九个人都关心全体的自由，就是说包括我的自由在内，那么，作第一百个人的我，在世界上一定会生活得很好。但如果所有九十九个人都只想到自己个人的自由，并且因此而压迫别人，连我也在内，那么为了捍卫自己的自由，我就要一个人去同这所有九十九个利己主义者作斗争，他们只关心到自己的自由，因此他们就不由己地蹂躏了我的独立性。在我们的事业中，情形也是一样，让你不是一个人，而是剧场家庭的所有成员都想望你在剧场里过得很好吧。那时，才能建立起那种能够克服不好情绪和使你忘掉生活烦恼的气氛。在这样的情况下，你工作起来就容易些。

“这种准备工作的意向，这种奋发的心情，以我自己的话来说，我就称之为工作前的状态。需要随时把它带到剧场里来。

“你们可以看到，我们需要秩序、纪律、道德及其他等等，

不仅是为了我们事业的共同制度，而主要的是为了达到我们艺术和创作的艺术上的目的。

“建立工作前的状态的第一个条件，是履行这句格言：‘爱自己心中的艺术，而不是爱艺术中的自己。’因此首先关心的，应该是使你们的艺术在剧场中成为卓越的艺术。”

* * *

“建立剧场里的秩序和良好气氛的条件之一，是巩固那些由于这种或那种原因而居于领导地位的人的威信。

“当领导人没有被选出或没有被任命的时候，大家可以辩论，斗争，抗议这个或那个候选人到领导岗位上去。若是某人已经在领导事业，或者管辖它的一部分，那你为了事业的利益和自己的利益，就要尽力去支持这领导者。他越是薄弱，就越是需要支持。要知道，如果领导人没有威信，那么整个事业的主要推动中心便会瘫痪。想想看，如果集体的事业没有一个领导者来推动和引导总的工作，那会变成什么样子？

“〔……〕我们总是喜欢非议、污蔑、贬抑那些我们自己曾经加以颂扬的人。如果一个有才能的人并不因为我们的毁誉而升上高位，或者在某一点上超出一般的水平，我们大家总是共同想法给他当头一棒，同时还说：‘你这个钻营家，看你还敢不敢向上爬。’多少有才能而又是我们所需要的人就这样给毁了。只有少数人突破这一切而得到大家的承认和崇敬。然而那些能把我们抓在手里的无耻之徒往往大走鸿运。在这种情况下，我们虽然牢骚满腹，也只能忍受着，因为我们并没有团结一心，所以就很难打倒那恫吓我们的人，而且害怕这样去做。

“在许多剧场里，除了个别情况以外，这种现象表现得特别明显。演员们、导演们的争夺首席，嫉妒同事们的成绩，根据薪金和地位来估量人，所有这些在我们事业中都是根深蒂固的，都是我们事业中的大祸害。我们往往利用各种漂亮的言词，如‘高尚的竞争’之类，来掩盖自己的虚荣、嫉妒心和钩心斗角。但是

在这种言词里面总是渗透着演员在后台的那种恶劣的嫉妒和勾心斗角的毒素，它是毒害剧场气氛的。

“由于害怕竞争或由于庸俗的妒忌心，演员们总是极端敌视所有新到他们剧场家庭里来的人。如果新来的人经受得住考验，那是他们的幸运。但有多少这样的人给吓住了，失掉自信因而毁了自己。

“在这种情况下，演员好象中学生，他们也要经过每一个新生入学时被捉弄的过程。

“这种心理是多么近乎野兽的心理呀！

“我曾经坐在一个外省城市的阳台上观察狗的生活。它们也有自己的伴侣，也有由它们牢牢守住的界线！如果陌生的狗胆敢越过一定的界线，那它就会遇上该地段的全体狗群。如果这条跑过来的狗能招架得住，它就会得到承认，终于留了下来。否则它就得遍体鳞伤地逃走，逃出这个陌生的、属于有权活在世界上的它的同类生物的地段。

“这种野兽的心理，演员们应该引为羞耻，除了少数剧场之外，它是普遍存在于演员中间的。首先应该把它消灭。

“这种心理不仅强烈地存在于新的演员之中，而且也笼罩着老的基干演员。

“例如，我就看见过有两个有名的女演员，她们不仅在后台，而且在台上互相谩骂，那种骂人的话连市场上的小贩都自愧莫如。

“我看见过两个著名的天才演员，他们要求不经过同一的门或同一的侧幕上场。

“我还知道有一个著名的首席男演员和一个首席女演员好几年不互相交谈，在排演中也不直接谈话，而是通过导演。

“‘请告诉那个女演员，’首席男演员说，‘她是在那里胡说八道。’

“‘请转告那个男演员，’首席女演员对导演说，‘他是个

毫不懂礼貌的野汉子。’

“为什么这些有才能的人要污损他们自己所创造出来的极为美好的事业?!就为了他们一些个人的、细微得不值一提的委屈和误解?!

“没有及时和自己恶劣的演员本能作斗争的那些演员，最后就会沦到这种堕落和自戕的地步。

“让这成为对你们的一种警告和有所教益的例证。”

* * *

“在剧场里常常可以看到这种现象：年轻人当中最没有本领和知识的人，对导演和领导人的要求比谁都多。

“他们想和最优秀的人在一起工作，对于那些不能和他们一起做出奇迹的人的缺点和弱点，他们是不能原谅的。

“可是，初学者的这种要求是多么没有根据啊。

“据我看来，年轻的演员从别人那里是有东西可学的。从任何一个只有一点点天赋才能但却有着丰富经验的人那里，都可以得到一些什么。可以从每一个这样的人那里借来和知道许多东西。为了做到这一点，自己就应学会判别和撷取那需要的和重要的东西。

“所以不能挑三拣四，要去掉吹毛求疵的态度，更细心地注意比你有经验的人所给予你的东西，尽管他们并不是天才。

“应该善于去取得有益的东西。

“学到缺点是容易的，要学到优点却很困难。”

19××年·五×日

这一课是在后台的一间休息室里进行的。

由于我们学生的请求，在开始排演之前很久，就把我们都集中在那里了。我们害怕初次上台闹笑话，所以请求伊凡·普拉托诺维奇来给大家解释，应该怎样来处理自己。

使我们感到意外和高兴的，是阿尔卡其·尼古拉耶维奇亲自

来参加这个会议。

据说，学生们对自己第一次上台所抱的严肃态度，很使他感动。

“如果你们想到集体创作是什么，那你们就会明白自己需要做些什么和怎样来处理自己，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我们说。“大家都在创作，同时都是互相帮助，互相依靠的。大家都由一个人来指挥，这就是导演。

“如果有秩序和正确的工作制度，集体的工作就能令人愉快而有效果，因为产生了互助。

“但如果没有秩序和正确的工作气氛，集体创作将变为一种痛苦，许多人挤在一起，互相妨碍。显然，大家都应该去建立纪律并遵守纪律。”

“怎样来遵守呢？”

“首先是按时到场，在排演开始前半小时或一刻钟就应该来到，以便检查自己的自我感觉诸元素。

“只要有一个人迟到，就会带来麻烦。如果所有的人都迟到，那么工作的时间就不是用在正事上，而用在等待上了。这会把人气坏，造成不好的心境，而处在这种心境之下是无法工作的。

“如果相反地，大家都正确地对待自己对集体的责任，有准备地来参加排演，那么推动和鼓舞工作的良好气氛就会建立起来。那时候创作工作就会来得有劲，因为大家都在互相帮助。

“可见，重要的是确立自己对排演的正确态度，并且懂得可能要求于它的是什么……

“大多数演员都认为，只有在排演的时候才应该工作，在家里就可以休息。

“然而事情并不是这样。在排演中只能弄清那些回家后必须加以研究的东西。

“因此我并不相信那种既不做笔记也不制订自己在家里工作

的计划，但在排演时却大讲空话的演员。他们保证不用做笔记就能完全记得住。〔6〕

“够了，难道我不知道，要完全记住是不可能的，第一，因为导演所说的那样多的重要而零碎的细节，任何好记性也都不可能完全记住的；第二，因为所涉及的不是什么明确的事实——在排演中，大多数场合要去分析保持于激情记忆中的那些感觉。为了了解、领悟和记住这些，就得找到适当的话语、说法、例子，描写性的或别的什么诱饵，以便借它的帮助来激起并确定所谈到的那种感觉。在找到这种感觉并从心灵中把它汲取出来之先，在家里应该长时间地去想到它。这是一件巨大的工作，它要求演员不仅在家里工作的时候，而且在排演的工作中，在领会导演意见的时候都要高度地聚精会神。

“我们导演，比任何人都更知道那些漫不经心的演员所作的保证的价值。因此我们必须向他们提醒，向他们重复同样的话。

“个别的人对集体工作所抱的这种态度，是共同事业中的重大障碍。七个人是不能等待一个人的。所以应该定出正确的艺术道德和纪律。

“它们会责成演员在每次排演之先在家里做好准备。当导演不得不一再重复那已经说过的话时，必须认为这是一种耻辱，自己在整个集体面前是有罪过的。不能忘记导演的意见。可以不立刻就领会这些意见，也可以为了研究这些意见而反复地去问导演，但不可以这个耳朵进去那个耳朵出来。这是在剧场的全体工作者面前犯罪。

“但是，要避免这种错误，就应该学会独立地在家里研究角色。这不是容易的事情，你们在学习期间应该很好地而且彻底地来加以掌握。在这里我可以慢慢地、详细地向你们谈到这种工作，但在排演中，如果回到这上面去，就有把排演变成上课的危险。在剧场里，人们将向你们提出一些完全不同的、比在学校里要严格得多的要求。要注意到这一点，对它要有所准备。”

* * *

“我还想起了演员们的一种很普遍的错误，这种错误常常可以在我们的排演实践中遇到。

“事情是这样：有许多演员对待自己的工作竟不自觉到了这样的程度，他们在排演中只注意到和他们的角色直接有关的意见。对于他们不参加的那几场和那几幕，他们是完全漠视的。

“不要忘记，演员应该考虑和关心的，不仅是和自己角色有关的那一切，而且是和全剧有关的那一切。

“此外，导演关于剧本的精神实质、作者才能的特点、剧本的体现方法及其表演风格的讲述，有很多对于全体扮演者都是一样有关系的。不可能分别对每一个人重复同样的东西。演员自己应该注意到和整个剧本有关的一切，应该和大家一道深入下去，研究、了解整个剧本，而不单是自己的那一个角色。”

* * *

“群众场面的排演需要有异乎寻常的严格性和纪律。为此，应该建立一种特殊的所谓‘军事条例’。这是可以理解的。一个导演往往要指挥数达几百人的群众。没有军队式的严格性能有秩序吗？

“只要想一想，如果导演不能把所有的缰绳都抓在自己手里，那就会怎么样。假定只有一次迟到或旷课，一次不记取导演的意见，一次在应该注意听的时候却去随便讲话；若是把这些任意行动的次数来乘群众演员的数目，假定他们每一个人在排演过程中所犯的有害于集体工作的过失仅有一次，其结果，由于重复排演而引起的令人难以忍受的拖延，次数必然很多，不仅是时间浪费了，而且所有认真工作的人也因此而疲惫不堪。

“这难道可以容忍吗？

“同时不要忘记，群众场面的排演本身，无论对扮演者来说，或者对指挥他们的导演人员来说，都是非常累人的。因此排演时间顶好不要太长而又有效果。为此，需要有最严格的纪律，应该

使自己在这方面预先有所准备并受到训练。每一个触犯‘军事条例’的人，若是他触犯的次数增多，对他的处分就要一次比一次地严格。不然就会发生如下的结果。

“假定排演骚动的场面，全体参加者都得大声喊叫、流汗、奔忙，都得疲倦。一切都进行得很好，但是有少数人逃避排演、迟到或不注意，因而破坏了整个工作。由于这些人的缘故，全体群众都得受罪。让不仅是导演一个人提出自己的要求，让全体参加者都要求这些粗心浮气的人遵守秩序和留心注意。集体的要求要比导演一个人的申斥和处分严厉而有效得多。”

*　　*　　*

“不少缺乏创作主动性的男女演员，他们来排演时是在等待着，让别人把他们带上创作的道路。这些被动的演员，有时要在导演作了很大的努力之后才能激动起来。或者是在别的演员找到了剧本的正确线索之后，这些懒人才去追随这个线索，感觉到剧本中的生活，自自然然地从别人那里受到感染。在这样一系列的创作推动之后，如果他们有才能的话，他们就能由于别人的体验而激动起来，感觉到角色并掌握住它。只有我们导演知道，对于这种创作意志懒惰的演员，需要什么样的努力、办法、忍耐、精神和时间，才能够把他们从死点上推动起来。女人们在这种场合总是可爱而撒娇地嘟哝着：‘我有什么办法呢！当我没有感觉到角色的时候，我是没法表演的。当我感觉到，立刻就能出戏了。’她们是带着骄傲和夸耀的心情说这句话的，因为她们认定，这种创作方法是灵感和天才的标志。

“无需说明，这些利用别人的创作、情感和劳动的寄生虫是在无止境地妨碍共同的工作。由于他们的缘故，常常使演出迟延好几个星期。他们常常不仅是自己停止工作，还使别的演员也发生了同样的情形。事实上，为了把这种懒惰演员从死点上推动起来，就得用尽最后的气力。这就引起强制和做作，从而使已经找到的、已经有了生命的、但在他们的心灵中还没有十分牢固地确

定下来的角色受到损害。认真的演员由于得不到必要的台词，同时，为了推动那些被动的演员的懒惰意志而加紧地在自己身上挤出情感，就丧失了他们角色中已经找到的和已经具有生命的东西。他们自己也陷于毫无办法的境地，不是使戏发展下去，而是停顿下来或者阻碍工作，使导演的注意力从总的工作转移到自己身上来。这时候已经不只一个意志懒惰的女演员，而且还有她的对手们，他们给正在排演的剧本带来的不是生活、真正的体验与真实，相反地，是虚假和做作。两个人能够把第三个人带上不正确的道路，三个人又会拖上第四个。最后，由于一个演员的缘故，就使刚刚调理好的整出戏越出了轨道而滚下坡去。可怜的导演，可怜的演员！这种创作意志不开展而又缺乏适当技术的演员，本应从剧团中驱逐出去，不幸的是，在这一类演员当中有不少是有才能的。才干较差的人不敢起消极的作用，而有才干的人认为他们无论对什么事都能应付裕如，因此就任性地去指靠自己的才能，坚信他们应该而且有权利象‘坐在海边等天气’似的等待灵感的来临。

“说明了这一切之后，就用不着再来解释：在排演中是不应该依赖别人的，每一个参加排戏的人都应该不是从别人那里去获取，而要亲自带来活生生的情感，使自己角色的‘人的精神生活’活跃起来。如果参加演出的每一个演员都是这样做，其结果，所有的人就不仅能有助于自己的工作，而且也能有助于共同的工作。相反地，如果每一个参加者都指靠别人，创作工作就会失去主动性。导演一个人不可能替大家包办一切。演员不是傀儡。

“由上述的一切可以得出结论，每一个演员都必须发展自己的创作意志和技术。他必须在家里、在排演中和大家一起去创作，在排演的时候，要尽可能认真地去表演。”

* * *

“许多演员（特别是外来的名角）在排演中有一种不可容忍

的习惯，就是只用四分之一的声音念词。

“谁需要这种用几乎听不见的声音、缺乏内心体验甚至是缺乏内在意义地来念角色的台词呢？首先这会损害角色本身，形成机械地毫无意思地背诵台词。其次这会使角色游离，因为演员是习惯于匠艺式的表演的。这时念出来的角色话语跟彼此间毫无联系和关系的演员内心体验结合了起来。而你们知道，任何的游离都会破坏动作的正确线索。难道对手需要这样的台词吗？他拿它怎么办？对于这种针对着他来做的机械地死背台词、抹煞思想和偷换情感的行为该作什么样的表示呢？不正确的台词和体验引起同样不正确的回答和不真实的感觉。谁需要这种‘为了安慰一下良心’的排演呢？因此要知道，演员在每次排演中都应该认真地去表演，给予正确的台词，而且同样正确地按照剧本和角色的既定线索来接受台词。

“这个规则是全体演员必须彼此遵守的，不然排演就会失去意义。

“现在我所说的并不排斥这样一种可能性，就是在需要的时候，只以情感和动作来体验和交流，甚至于一句台词都不说。”

19××年×月×日

今天白天的排演时间拖得很长，排演过后学生们找不到地方集合，以便听取伊凡·普拉托诺维奇的意见。休息室和各个化妆间里都已经开始准备夜间的演出。于是只好到群众演员用的大化妆室里来。

“那里已经准备了服装、头套、化妆品和小道具。学生们对于这一切东西很感兴趣，大家随便乱拿乱放，结果搞得乱七八糟。当时我对一条腰带很感兴趣，仔细察看它，拿它扎在自己身上，以后忘了把它放回原处，而放到一张椅子上了。为了这，我们给伊凡·普拉托诺维奇狠狠地挨了一顿，他就这个问题对我们发表了长篇的讲演。

“你们只要创造出一个角色之后，就会明白，舞台形象所需要的头套、胡须、服装、道具对于演员意味着什么。

“唯有那不仅在探索所要表现的人——角色（它是在演员的幻想中萌芽，从他自己心里产生并体现于他自己身上的）的心灵上走过艰苦行程，而且在探索所要表现的人——角色的身体形态上也走过艰苦行程的人，才能够领会与活在舞台上的人有关的每一个特征、细节和物体的意义。演员没有真正找到他所幻觉到的和刺激他的想象的东西，他是多么痛苦啊！当幻想获得了物质的外形，他就感到莫大的喜悦。

“为形象而找到的服装或道具，不再单纯是物件，它在演员的心目中已经变成圣物了。

“如果它失落了，那是很不幸的。当演员不得不把它让给代演这个角色的另一个扮演者的时候，他会感到痛心的。

“著名的演员马尔蒂诺夫说过，当他必须穿着他来剧场所穿的那件大礼服来演戏时，一走进化妆室，他就把它脱下挂在衣架上。化妆完毕，该他上场的时候，他才把自己的大礼服穿上，现在这对他说来不再单纯是大礼服，而变为服装，也就是他所扮演的那个人所穿的衣服了。

“这个瞬间，不能简单地称为演员穿上服装。这是他穿上法衣的瞬间。一个非常重要的心理瞬间。正因为如此，所以真正的演员就很懂得如何去对待角色的服装和道具，如何去爱护它们。无怪乎这些东西能永远为他服务。

“但与此同时，我们还识道对于角色的服装和道具所抱的完全另一种的态度。

“有许多演员刚一演完戏，就在舞台上撕下自己的假发和黏贴物，有时把这些东西随手丢在台上，抹过油彩的脸上留着化妆的痕迹，就走出台来鞠躬答谢。他们在走往化妆室去的路上，尽可能随走随脱下自己的服装，而走到化妆室后，就把服装的各部分随处乱丢。

"可怜的服装员和道具员要跑遍整个剧场，才能把这些首先不是他们所需要的、而是演员自己所需要的东西捡起来并加以整理。你跟服装员或道具员去谈谈吧。他们就会用一〔连串〕骂人的话给你把这种演员描述一番的。他们说出这些骂人话，不仅是因为那种邋遢的演员给他们添了许多麻烦，还因为常常亲自参加服装和道具制作的服装员和道具员，了解这些东西在我们艺术事业中的意义和价值。

"这种演员是多么可耻！千万不要去效法他们。要学会爱护和珍惜那成为圣物的剧场服装、大衣、头套和道具。在化妆室里，每一件东西都应该有它一定的放置的地方，演员从什么地方拿起它，就要把它放回到什么地方去。

"不要忘记，这些东西中有不少是博物馆的物品，是不可能加以复制的。失掉或弄坏它们就会留下漏洞，因为要把这种具有难以表达的古老风味的古物赝造得很好，并不是那样容易。此外，对于真正的演员和古物鉴赏者，这种物品能引起特有的情绪。普通的道具是不具备这种特点的。"

*　　*　　*

"演员应该以同样甚至是更大的虔敬、爱心和注意力来对待自己的化妆。在往脸上涂抹黏贴的时候不应该是机械地，而应该是所谓心理地去进行，即想到角色的心灵和生活。那时候，极微细的皱纹也都会从生活本身取得自己的内在根据，是生活把这种人的劳苦痕迹遗留在脸上的。

"斯坦尼斯拉夫斯基在他的书中谈到了演员们经常犯的的误。他们很细心地去装扮自己的身体，但同时却完全忘记了心灵，而心灵在从事创作和演出之前却是需要更仔细得多的准备的。

"所以演员首先应该记住自己的心灵，并为它准备工作前的状态以及舞台自我感觉本身。用不着说，这一点无论在来到剧场参加演出之前或来到之后，都是应该首先关心到的。

“一个真正的演员，如果晚上参加演出，那么他从当天早晨起，常常甚至从每次演出的前一天起，就已经想到这一点，并且为它而激动了。”

*　　*　　*

“演员在参加整体演出——经过很好和很努力的排练并且按照正确的内在线索进行的整体演出时，由于自己的疏懒、倦怠或漫不经心而脱离了这种线索，使自己对角色的扮演变为简单的匠艺式的机械的表演，这是可以容许的吗？

“他有权利这样做吗？要知道戏不是由他一个人去创造的。共同的集体的工作不是属于他一个人的。在这种工作中，个人要对全体负责，全体要对个人负责。相互保证是必要的，谁背叛了共同的事业，谁就是叛徒。

“尽管我也称赞个别巨大的天才，但我却不认可那种客串的制度。作为我们艺术的基础的集体创作必须要有整体性，所以那些破坏整体性的人，不仅对自己的同事们犯罪，而且对他们所服务的艺术本身犯罪。”

19××年×月×日

我们剧场演员Z做出的一件丑事传开来了，当局在严加申斥之余，警告他如果再做出这种不能容许的事情，就要把他开除。这个问题在学校里引起了许多议论。

“对不起，”戈伏尔柯夫高谈阔论起来，“当局没有权利干涉演员的私生活！”

大家请伊凡·普拉托诺维奇来解释这个问题，于是他说了这样一段话：

“一只手去创造，另一只手去破坏创造出来的东西，这在你们看来不是很荒谬的吗？

“然而大多数演员正是这样做了。

“他们在舞台上努力创造出美的、艺术的印象。可是，一走

下舞台，就仿佛去嘲笑刚刚欣赏过他们的观众似的，煞费苦心地要使他们失望。我不能忘记，在我年青时期一个有才能的著名的外来演员使我受到的一次痛苦的委屈。为了不至于使我们对他的忆念蒙上阴影，我不说出他的名字。

“我看了一次难忘的演出。它给我的印象是那样的深，使我不能独自一个人回家去。我必须说出我刚才在剧场里体验到的一切。我和我的朋友一起到餐馆里去。当我们的回忆达到顶点的时候，使我们十分高兴的，他——我们的天才走进来了。我们情不自禁地向他那里奔去，竭力表示内心的喜悦。这位名人请我们同他一起在单房间里吃饭，之后，我们眼看着他逐渐醉得象一只野兽。原先掩盖在光彩之下的人的和演员的肮脏东西现在暴露出来了，并且通过那令人作呕的自吹自擂、自命不凡、钩心斗角、挑拨是非以及玩票者的其他表征而散发出来。最不象话的是，他拒绝付酒账，而酒几乎是他一个人喝掉的。很久以后，我们才挣得够多的钱来敷偿这一笔突如其来地落到我们身上的开支。我们还得很乐意地把这个不停在打响嗝和骂街、已经变成和野兽没有两样的我们的偶像送回到他的旅馆，旅馆里的人甚至都不愿意放他这样一个不成体统的人进来。

“把我们从这位天才那里得来的所有好的和坏的印象掺合起来，再设法给所得出的东西下个定义吧。”

“有点象喝香槟酒打出来的嗝，”苏斯托夫俏皮地说。

“因此，你们就要小心，好让你们成为著名演员的时候，不至于发生这样的事情，”拉赫曼诺夫作出结论。

“只有当索居在自己家里，和最亲密的人在一起的时候，演员才可以随便些。因为他的角色不是在闭幕之后就算完结了。在生活中他也应该成为美的代表者和传达者。不然的话，他就是一只手去创造，另一只手去破坏创造出来的东西。从你们开始献身艺术的头几年起，就要去领会这一点，并且为这个使命做好准备。要在自己心里培养自制力、道德和纪律，这些都是把美好

的、崇高的、高贵的东西带到世界上来的社会活动家所必不可少的。”

* * *

“演员，按照他所服务的艺术的性质本身来说，是庞大而复杂的团体——剧团、剧场——的一员。在剧团、剧场的名义和称号之下，他每天出现在成千观众的面前。几乎每天都有几百万人读到关于他在他所服务的团体中工作和活动的情形。他的名字和剧场的名字紧密地连结在一起，要把它们分开是不可能的，正如不可能把史迁普金、萨多夫斯基父子、叶尔莫洛娃同小剧院分开，不可能把李琳娜、莫斯克文、卡恰洛夫、列昂尼多夫同艺术剧院分开似的。演员经常把自己剧场的名称和自己的姓名列在一起。在人们的观念中，无论是他的演员生活或是他的私生活，都是和剧场不可分地连在一起的。因此，如果小剧院、艺术剧院或其他剧院的演员有了不体面的行为，做出了丑事，犯了罪，那他无论用什么样的言词来推诿，无论他在报上做什么样的反驳或解释，他是无法去掉给他所服务的整个剧团、整个剧场带来的污点或阴影的。这就责成演员在剧场外面必须自重，不仅要在舞台上，还要在自己的私生活中爱护剧场的名字。”

* * *

“因为你们在不久的将来就要在舞台上首次演出，所以我想说一说演员应当怎样来准备自己的出场。他应当在自己心里造成舞台自我感觉。

“无论是哪一个人，若是他破坏我们的剧场生活，就应该叫他离开，或是使他无能为害。我们自己应该设法只把好的、令人振奋和愉快的感情从各方面带到剧场里来。在这里大家都应该微笑，因为这里所从事的是可爱的事业。不仅是演员要记住这一点，就连管理部门及其属下的经理处、仓库等单位的人员也应该记住这一点。他们应该记住，这里不是谷仓，不是店铺，不是银行，不是人们为了争夺横财而准备彼此咬断喉咙的地方。就连最

小的办事员或会计也应该象演员一样，了解他所服务的事业的本质。

“有人说：‘那么预算、开支、亏损、薪资等怎么办呢？’

“我根据自己的经验来说，物质方面只有由于气氛的纯洁才能赢得。气氛是会传达给观众的。它会在不知不觉中吸引他们，净化他们，唤起他们呼吸剧场艺术空气的要求。你们该知道，观众对于幕后所进行的一切是怎样在感受的。幕间休息时的无秩序、喧哗、叫喊、敲打声，装景工人们的奔忙，舞台上的杂乱，都会传达到观众厅里去，使演出发生困难。相反，在幕后如果是秩序井然，严肃静穆，就会使演出容易进行。

“有人问我：对于演员的嫉妒和钩心斗角，渴望演主要角色，渴望一举成名，渴望占居首席等等该怎么办呢？我回答说：要无情地把钩心斗角者、嫉妒者从剧场里赶出去。挂名演员也是同样。不满意他们角色的分量的人应该记住：没有小角色，只有小演员。

“谁要不爱自己心中的剧场，而爱剧场中的自己，也要赶他出去。”

“不过，剧场不就是以钩心斗角和造谣中伤而出名的吗？”

“不能把有天才的人排除出去，就因为他性格不好，就因为他妨碍别人享受安宁。”

“我同意。对于天才，一切都可以原谅，但其他演员必须使他的缺点无能为害。当剧场里出现了这种危害整个机体的细菌时，就要给全体人员施行注射，以便获得抗毒素和免疫性，使那种天才家的阴谋破坏不了剧场的安宁生活。”

“这样，要组织一个剧团和建立象您所说的那种剧场，就得把通天下的圣人都集中在一块儿了。”戈伏尔柯夫提出异议。

“那你是怎么想的呢？”托尔佐夫激动地说，“你想让那些卑鄙庸俗和渴慕虚荣的人，把可以使人提高、使人变得高尚的思想感情，从舞台传布给人类吗？你想在后台过着小市民的琐屑的

生活，而一走上舞台，就立刻和莎士比亚媲美吗?!

“不错，我们知道这种情形：有一些把自己出卖给剧场老板和马蒙〔8〕的演员，一走上了舞台，就使我们激动和欢喜。但要知道，这些演员都是天才——在生活中已经降到普通小市民水平的天才。他们的才能是这样大，在创作时刻能使他们忘掉一切琐屑的东西。

“可是，难道任何人都能做到这一点吗？天才是靠‘天赐灵机’达到这一点的，而我们为了达到同一目的就得献出自己的一生。这些演员是不是做了交给他们所能做的一切呢？

“此外，让我们说定不要去拿天才们做榜样。他们是特殊人物，他们是按照特殊的方式进行创造的。

“关于天才，有不少流言蜚语。据说，他们整天都是花天酒地，有如法国闹剧中的凯恩〔9〕，到了晚上就吸引住一大群人……

“然而不完全是这样。据熟识史迁普金、叶尔莫洛娃、杜丝、萨尔维尼、罗西等等伟大演员的人说，他们过的完全是另一种生活，以他们为借口的那些所谓天才不妨来学习学习这种生活。莫恰洛夫……固然，据说在私生活中是另外一个样子……但为什么单单在这方面去效法他呢？他有许多〔别的〕更加重要的、极为宝贵的和极为有趣的东西。”

*　　*　　*

“真正的演员——美的创造者、代表者和宣扬者——的使命是多么崇高和高贵，那种为金钱而出卖自己的演员、钻营者和玩票者的匠艺，是多么卑鄙和〔下贱〕。

“舞台，象一本书，象一张白纸，可以作高尚的用途，也可以作卑贱的用途，全要看舞台上所表现的是什么，是什么人和怎么样在舞台上表演。什么东西和怎么样的表演没有在照明的脚光前面出现过呢！有美好的、令人不能忘怀的萨尔维尼、杜丝或叶尔莫洛娃的演出，有专演下流节目的咖啡馆剧场，有各种淫秽的笑剧，也有把变戏法、耍武艺、说笑话、做恶俗广告等混杂在一

起的五花八门的游艺场。如何去划分美和丑之间的界线呢？无怪乎王尔德说：‘演员可以是个教士，也可以是个小丑。’

“你们要终生去探索那区别我们艺术中好坏的分界线。有多少演员不明白这个道理，把自己的一生去为坏的服务，因为他们没有能够正确地估计到他们的表演所给予观众的影响。在舞台上闪耀着的不一定是黄金。不管是在我国，或者是在外国，我们艺术中的这种不严格的态度和无原则性都会使戏剧走向完全衰落的地步。同样的原因会妨碍戏剧在社会生活中占据应有的崇高地位和取得应有的重要意义。

“我不是我们这门艺术中的清教徒和〔学究〕。不是的。我很豁达地去看戏剧发展的远景。我喜欢快乐，喜欢诙谐……〔10〕”

* * *

“通常在建立创作气氛和纪律时，人们总想在整个剧团中，在剧场这一复杂机构的各部门中一下子就做到。为此就颁布出严格的规则、决议，给违者以处罚。结果，表面的、形式的纪律和秩序倒是达到了。大家都心满意足，都夸耀有了模范的秩序。然而剧场里最重要的东西——艺术纪律和道德，不是能用表面的手段建立得起来的。〔所以，很快地，〕秩序的组织者们就失去耐性和信心，把失败硬加在别人身上，或者去找到能证明自己正确、能把过失转嫁给合作者的一些原因。‘对这些人，你简直没有办法，’在这种场合，他们往往是这样说的。

“试从另一端去处理这个问题吧，就是说不从你的同事们开始，而从自己开始。

“凡是你想要推行的一切，凡是为建立纪律和秩序的气氛而需要的一切，首先要通过自己来实现。要以身作则去影响和说服别人。那时候你手里就会握有一张很大的王牌，别人就不会对你说：‘医生，先治你自己吧！’或者说：‘别老是教训别人，先瞧瞧自己吧！’

“以身作则——是获得威信的最好方法。

“以身作则——不仅对于别人是最好的证明，而主要的还是对于自己。当你所要求于别人的，自己已经做到了．你就会相信，你的要求是可以执行的，你可以根据自己的经验知道你的要求是困难的还是容易的。

“在这种情况下，一个人向别人提出完全无法执行的或过于困难的要求时所经常发生的事情，也就不会有了。在那时候，由于深信不疑，他变成一个过分苛求的、急躁的、好发怒的、严厉的人，在认定自己是正确的这种心情下，相信并且断定，执行他的要求是不算一回事的。

“这是损害自己威信的最好方法，还会使人们这样来谈起你：‘连他自己也不知道，他要求的是什么。’”

“简单说来〔11〕，气氛、纪律和道德不是通过一下子就针对全体的严格要求，用命令、规则、通告，用笔一挥就建立得起来的。这不是靠通常进行集体教育时所用的那种所谓‘批发’的方法能够做得到的。我所说的这一点，要用所谓‘零售’的方法来进行。这不是一种大规模的工厂式的工作，而是一种手工业式的工作。

“要个别地去接近每一个人，和他谈话，而在谈话过后，很好地了解到需要要求他什么和给他去掉什么的时候，就要坚决、顽强、严格和严厉。

“在这样做的时候，随时都要记住，小孩子玩雪球总是从小的雪团滚成大的雪球或雪堆的……你们也应该有这样的成长过程……起初是一个——我自己；然后是两个——我和志同道合者，然后是四个，八个，十六个等等，以算术的也许是几何的级数增加。

“为了使剧场转入正轨，除了需要时间之外，只要有五个由于美妙动人的理想而团结一心和休戚与共的剧团成员，也就可以了。

“所以，如果在第一年中你们所建立的小组只有五、六个

人，但这些人都同样了解任务，对它都抱着一片诚心，彼此间思想上的联系都很密切，那么你们就是幸运的了，就可以看出你们的事业有所成就了。

“可能在剧场的不同角落同时出现这样的几个小组。那样更好，思想上的汇流就能更快地产生。不过一下子是达不到这一步的。

“在执行剧团的或其他的纪律要求以及为建立所期望的气氛而采取一切措施时，首先要能忍耐、自制、坚决和镇定。要做到这点，首先必须很好地去了解你所要求的是什么，明确意识到所有一切困难，同时意识到克服这些困难是需要时间的。此外，应该相信每一个人在心灵深处总是向往好的，但又有什么东西在阻碍他接近这个好的。一旦接近好的，他就不会离开它了，因为好的事物永远要比坏的事物更能令人满意。主要的困难在于认清有什么障碍阻挠着我们正确地去接近别人的心灵，并且清除这些障碍。要达到这点，完全不需要去做一个练达的心理学家，只要留心和了解你所要接近的人，亲自去接近他，观察他。那时候我们便能清楚地看出深入别人心灵的进路，看出是什么东西阻碍着这些进路，是什么东西妨碍着所进行的工作。”

* * *

“歌唱家、钢琴家、舞蹈家是怎样开始自己的一天的呢？

“他们起床、洗脸、穿衣、喝茶，在自己所规定的时间里开始〔做练习。歌唱家开始〕练唱或练习发声；音乐家、钢琴家、小提琴家等等练习音阶或做其他保持和提高技术的练习；舞蹈家赶忙到剧场的健身房里去，用扶手做各种姿势的操练，诸如此类。这是每天都要进行的，不论在冬季或夏季，荒废一天，就会被认为是一种损失，使艺术家的艺术倒退。

“斯坦尼斯拉夫斯基在他的书中谈到，托尔斯泰、契诃夫及其他真正的作家都认为完全有必要每天在一定的时间内进行写作，如果不写长篇小说，不写中篇小说，不写剧本，就写日记，

记下自己的思想、自己的观察。主要的，是使拿笔的手或打字的手不至于生疏起来，每天都能在直接地、最细致地、最准确地表达那一切难以捉摸的曲折的思想情感、想象、视觉幻象和直觉的激情回忆等等方面受到磨练。

“你去问画家，他也会给你完全一样的回答。

“不仅如此。我认识一个外科医生（外科医术也是一种艺术），他在空闲的时间，就玩着极精致的日本式或中国式的木雕象形玩具[1]。在喝茶的时候，在谈话的时候，他老是把深藏在一大堆东西里的一些几乎看不见的物件抽出来，正如他所说的，这样做是为了达到‘得心应手’。

“只有演员，每天早上穿好衣服、吃完早饭以后，就急忙要上街，去找朋友或到别的地方去办自己的私事，因为这是他唯一的自由时间。

“就说是这样吧。然而歌唱家的事情也并不少呀，舞蹈家有排演和剧场生活，音乐家有排演、上课和演奏会！……

“但是，所有那些不把在家的时间用在自己艺术的技术修养上的演员，他们通常的借口就是一句话：‘没有时间。’

“这是多么可悲！要知道演员是比其他专业的艺术家们更需要在家里做工作的。

“歌唱家仅仅和自己的声音与呼吸有关，舞蹈家仅仅和自己的形体器官有关，音乐家仅仅和自己的手有关，或者，吹奏铜管乐器的，仅仅和呼吸与气孔〔12〕有关，而演员却和手、脚、眼睛、面部、造型、节奏、动作以及我们学校里所进行的一切复杂的课程都有关系。这种课程不是毕业之后就算学完了。它要在演员一生中进行。越是接近老年，就越需要精湛的技术，因此也就需要有系统的磨炼。

---

① 这用于一种游戏，是从一堆木雕象形玩具中，用小钩子把它们一个个地勾出来，而不碰及其余的。

“但因为演员‘没有时间’，所以他的艺术在好的情况下是停留在原来地方，在坏的情况下便滚下坡去，而去借重偶然的技术了，这种偶然的技术多半是在虚假的、不正确的、匠艺式的排演‘工作’中，在准备得很差的、做戏式的公开表演中，由于必要而自然而然地形成的。

“你们是否知道，演员，特别是那些比谁都更喜欢发牢骚的演员，也就是没有演头等角色、而是演二三等角色的普通演员，他们比其他职业中的任何一个工作者都有更多的空闲时间。

“让数目字向我们证明这一点。就拿在《沙皇费多尔》一剧中参加群众场面的演员作为例子吧。他应该在七时半以前准备好，以便在第二场（‘鲍利斯与隋斯基言归于好’的那一场）出演。此后是幕间休息时间。不要以为他把全部时间都用去改妆和换服装。不是的。大多数扮演贵族的仍然是原来的化妆，只是脱掉短皮袄而已。所以在十五分钟正常的休息时间内，你可以算他还有十分钟闲着。

“〔演完〕花园的短短的一场，经过两分钟的幕间休息，便开始了很长的一场称为〔‘鲍利斯的退职’〕的戏。这场戏不会少于半小时。所以连幕间休息的时间在内可以算他有三十五分钟，再加以前的十分钟，一共是四十五分钟。

“这之后是〔其他的〕场面……（可以检查一下场记，算一算群众演员闲着的时间。再算出总数。）

“参加群众场面的演员的情形是如此。有不少演员是扮演御前大臣、急使之类的小角色，或比较重要的、然而是穿插性的角色。演完有自己出场的那段戏以后，角色扮演者要不是整晚都闲着了，便是等待着最后一幕中另一次的五分钟的出场，于是整晚在化妆室里闲逛和发闷。

“这就是在演出象《沙皇费多尔》这样一个相当难演的剧本中，演员时间分配的情形。

“让我们再来看一看，大多数没有上戏的剧团成员当时是在

做些什么。他们是闲着的……在那里混日子。我们要记住这一点。

“演员们的夜间工作情形就是如此。

“那么，在白天排演中又是怎样的呢？

“有些剧场，例如我们的剧场，是在十一——十二点钟开始排戏的。在这以前演员的时间可以自由支配。由于种种的原因和我们生活的特点，这是正确的。演员演完戏已经是很晚了。由于兴奋，他们不可能立刻就睡着。当几乎所有的人都已睡去并且已经在做着第三个梦的时候，演员却正在表演悲剧的最后的、最强烈的一幕，而且在‘死去’。

“回家之后，他利用夜间的宁静，避开人们，以便集中注意力来研究正在准备中的新角色。

“第二天，当人们都醒来并且开始工作的时候，疲惫不堪的演员们，在自己一天艰苦而长久的紧张工作之后还在睡觉，这有什么可奇怪的呢？

“‘一定是喝醉了，’邻里们会这样议论着我们。

“但有一些剧场里却要‘督促’演员，因为他们有着‘铁的纪律和模范的秩序’。他们的排演是从早上九点钟开始。（顺便说一句，他们排演莎士比亚的五幕悲剧，常常在十一点钟就排完了。）

“这些夸耀自己的秩序的剧场，并不替演员设想，而且……他们是对的。他们的演员在一天中能够完全自由地‘死去’三次，每天上午能够排演三个剧本，而一点儿也不损害健康。

“‘得拉拉拉姆……达姆……达姆……得拉—达—达—达……如此这般，’扮演主角的女演员低声嘟哝着，‘我转到沙发那边坐下。’

“男主角也低声嘟哝着回答她：‘得拉拉拉姆……达姆—达姆……得拉—达—达—达……如此这般。我走近沙发那边，跪下来吻你的手。’

“常常在十二点钟去排戏的时候，你可以遇见那些已经排完戏的别的剧场的演员们在街上闲逛。

“‘您上哪儿去？’他问。

“‘去排戏。’

“‘什么？在十二点钟排戏！太晚了！’他不无讽刺地说，同时心里想：‘是什么瞌睡虫和懒汉呀！他们剧场的秩序是怎么搞的！’

“‘我可已经排过戏了。整个剧本都排完了！我们是从九点钟开始排的，’这位表演匠自鸣得意地说着，傲慢地望望去迟了的人。

“但这对我已经够了。我已经知道，我是同什么人谈话并且谈的是什么样的‘艺术’。

“然而使我百思而不得其解的是：

“在真正的剧场里有许多总算是搞艺术的领导人物，他们竟也认为那些匠气十足的剧场的秩序和‘铁的纪律’是正确的甚至于是模范的！！这些人是以对他们的簿记员、出纳员、会计员的尺度来判断真正演员的劳动和工作条件的，他们怎么能够领导艺术事业，怎么能够了解其中的情形，怎么能够了解真正的演员，这些‘一觉睡到中午十二点钟’把‘剧目管理处的作业安排’搞得一塌糊涂的人，为了心爱的事业贡献了多少精力、时间和最美好的内心激情？

“往什么地方去躲开这些从杂货铺、商店、银行或事务所来的老板们呢？从什么地方去找到那些能了解、而且主要是能感觉得到真正演员的真正工作是什么，并且知道怎样来对待他们的人呢？

“然而，我要对那些劳累的、不论扮演大角色或小角色的真正演员，一再提出这样的要求：把他们在幕间休息中，在演出和排演中不上场时剩下来的时间，尽可能都用于自我修养和锻炼自己的技术。

“从事这项工作，正如我已经用数目字表明的，时间是足够的。”

“可是，您要求的是过度劳累，您把演员的最后休息时间都剥夺去了！”

“不，我敢肯定地说，最使我们演员弟兄劳累的，是在后台化妆室里闲逛，等待着自己的上场。”

* * *

“剧场的任务是创造剧本和角色的内在生活并在舞台上体现诗人和作曲家作品本身所由产生的那一基本核心和思想。〔13〕

“剧场的每一个工作者，从最先同来到我们剧场的观众见面的看门人、管衣人、售票员、查票员起，到管理员、办事员、经理，最后到为诗人、作曲家的共同创作者，剧场为之满座的演员本身为止，都应该为艺术的基本目的服务，并完全服从这种目的。剧场的所有工作者都是演出的共同创造者。谁在某种程度上损害了共同的工作和妨碍了艺术与剧场的基本目的的实现，就应该被认为是它的有害成员。如果看门人、管衣人、售票员、查票员不殷勤接待观众，从而破坏观众的情绪，他们就是损害了共同的事业和艺术的任务，因为观众的情绪低落了。如果剧场里寒冷，肮脏，无秩序，延迟开演，演出中缺乏应有的热情，诗人、作曲家、演员和导演的基本思想情感因此也就无法传达给观众，观众到剧场来也就一无所得，演出被破坏了，剧场也就会失掉自己社会的、艺术的教育意义。诗人、作曲家和演员是在脚光的我们演员这一边创造演出所必要的情绪，剧场的管理部门要在观众厅和演员准备演出的化妆室为观众和演员创造出相应的情绪。

“观众如同演员一样，是演出的创造者。他们象扮演者一样，需要准备，也需要良好的情绪，不然，就不能感受诗人和作曲家的基本思想。

“剧场的全体工作人员不仅要在演出时间，而且也要在排演及其他时间，共同无条件地服从艺术的基本目的。如果排演由于

某种原因而没有产生效果，那些妨碍了工作的人就是有害于共同的、基本的目的。创作只有在适当的、必要的环境里才能够进行，谁妨碍这种环境的建立，他就是对艺术和我们所服务的社会犯罪。被破坏的排演会伤害角色，被伤害的角色就不能帮助而只能妨碍诗人的基本思想也就是艺术的主要任务的实现。”

*　　*　　*

“艺术部门与管理部门之间、舞台与经理处之间的对立，是剧场生活中常见的现象。在沙皇时代，这种情形使剧场趋于毁灭。‘皇家剧院经理处’在当时成了说明官僚主义的拖延、停滞不前、墨守陈规等等的再好不过的‘通用词’。

“在这里我想起了斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧生活中的一个事例，它非常鲜明地描绘出经理处的官僚主义及其在舞台上的结果……〔14〕

“显然，剧场的经理处应该处于它在剧场里应处的地位。这个地位是服务性的，因为不是经理处，而是舞台给予艺术和剧场以生命。不是经理处，而是舞台吸引观众并创造出声望和荣誉。不是经理处，而是舞台在创造艺术。不是经理处，而是舞台为社会所喜爱。不是经理处，而是舞台使观众产生印象，对社会起教育作用。不是经理处，而是舞台给剧场带来收入，等等。

“但是，你试把这些话对任何一个舞台老板、剧场经理、监督、经理处人员说说看。他们必定会因这种异端邪说而大发雷霆，因为认为剧场的成功是由于他们，由于他们的管理的这种念头，在他们心里已经是根深蒂固了。他们决定付款或不付款，上演这个或那个剧本，他们批准和决定预算，他们决定薪资，抽取罚金，他们举办招待会、报告会，他们有华丽的办公室和庞大的编制，这往往吃掉大部分的预算。他们可以满意或不满意演出和演员表演的成绩。他们可以奉送赠券。演员却要低声下气地向他们请求，让演员所需要的人或鉴赏家进场。就是他们，拒绝给演员赠券而把那些赠券送给自己的熟人。就是他们，在剧场里大摇

大摆，心安理得地接受演员们毕恭毕敬的鞠躬礼。就是他们，成为剧场里可怕的祸害，成为艺术的压迫者和破坏者。我没有足够的话语来发泄我对这种在剧场里极为普遍的经理处大员——演员劳动的无耻的剥削者——的全部怨恨和憎恶。

“长久以来，经理处就利用我们天性的某些特点来压迫演员们。由于演员们总是被吸引在想象和创作幻想的领域中，过度疲劳，从早到晚极度紧张地生活在排演、演出中，以及在家里进行的准备工作中，他们是敏感的，神经质的，喜怒无常的，容易激动，也容易沮丧，他们在自己私人的和艺术以外的生活中往往是无能为力的。他们好象是为了供人剥削而存在的，尤其是在把一切都交给舞台之后，他们已经没有精力来保卫自己的人权了。

“剧场的管理人和经理处的大员们中间，能正确地了解自己在剧场中的作用的人实在太少了。经理处和它的职员应该是艺术的最好朋友，是艺术的祭司——演员——的助手。这种作用是多么可贵！每一个最小的职员都可能而且应该在某种程度上参与剧场的共同创作事业，促进它的发展，努力去了解它的主要任务，并且同别人一起去完成这些任务。去了解、寻找和找到为演出、布景、服装、效果、特技所必需的材料，这工作是多么重要！在舞台上，在演员化妆室里，在观众厅里，在剧场工作室里的秩序和全部生活方式是多么重要！应该使观众、演员和每一个同剧场有关系的人带着特别虔敬的心情走进剧场。

“应该使观众在推开剧场的门时，就充满着能够帮助他们而不是妨碍他们去感受演员创作的那种相应的情绪。后台上和观众厅中的情绪对于演出该具有何等重大的意义！后台上的虔敬的情绪，对于演员又该具有何等重大的意义！还有演员化妆室里的秩序，肃静和不忙不乱。这一切条件对于演员在舞台上工作的自我感觉的建立都能起强烈的影响。

“在这一领域中，剧场的管理人员和我们创作生活中的最亲密和最重要的方面有着紧密的联系，他们能够给予演员很大的帮

助和支持。事实上，如果在剧场里有安静、稳定的秩序，它就能起很大的作用：使演员很好地去准备创作，同时使观众很好地准备去感受这种创作。相反地，如果在舞台上围绕着演员的环境和在观众厅里围绕着观众的环境是令人生气、愤怒、焦急和烦躁的，那么创作和对创作的感受，或者成为完全不可能，或者就需要有非凡的勇气和技术去和妨碍创作及其感受的那些东西作斗争。

“世界上有多少这样的剧场：演员在开演之前，为了获得每一部分的服装，合适的鞋子，干净的围巾，合身的衣衫，头套和胡子（是毛发做的而不是麻屑做的），都得跟裁缝师、服装管理员、化妆师、道具员进行一番斗争和扮演悲剧。裁缝师和化妆师在没有认识到自己在共同艺术事业中的重要作用之前，对于演员将以什么样子出现在观众面前，是漠不关心的。他们待在后台，甚至连看都没有看见自己粗枝大叶和漫不经心的结果。可是扮演正剧英雄、高贵骑士或热情恋人之类的演员，登场之后，却由于自己的服装、化妆、假发而引起哄堂的笑声，因为在那里应该让观众欣赏的是演员的美和典雅。

“由于在开演前和幕间休息时间已经精疲力尽了，演员往往是有气无力和心灵空虚地走上舞台，表演得很坏，因为他已经没有力量去很好地表演了。

“为了了解后台的这一切不幸情况怎样影响到演员工作的自我感觉和创作过程本身，应该来当一下演员，亲身体验后台的这一切紊乱情况。如果剧场里没有必要的纪律和制度，那么演员就是在舞台上也不会觉得好些。他会碰上找不到为表演所必需的道具的危险，有时整场戏就是建立在道具上面的，如用来自杀或杀死对手的手枪、短剑之类。

“灯光管理把灯光弄得过暗因而破坏了演员最好的场面，这是多么常见的啊！道具员移动道具用力过猛，使幕后发生的骚音完全掩盖了演员在舞台上的独白和对话，这又是多么常见的啊！除此种种以外，当观众感觉到了剧场里毫无秩序，自己也不守规

则，也那样喧闹和无教养起来的时候，可怜的演员在创作中就更增添了新的、最困难的障碍——同观众作斗争。最可怕的和无法克服的，是观众喧闹、交谈、走动，特别是在剧情进行中咳嗽。要使观众遵守为演出所必要的纪律，要使他们在开演前就坐在位子上，聚精会神，不吵闹，不咳嗽，首先应该使剧场本身值得人们尊重，这样观众才会感到他们在剧场里该怎样举动了。如果剧场的整个环境与我们艺术的崇高任务不相称，如果它使人觉得不必去守纪律，那么一种力不能胜的工作就会落到演员身上，那就是去胜过〔这种环境〕，迫使观众忘掉那导致他们分心的东西。”

第十一章　舞台自我感觉

1．　外部舞台自我感觉

19××年×月×日

“设想一下，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇在今天的课上说，“你睡醒了，摊开身子，昏昏沉沉地躺在那里；你不想动，不想起身；你觉得早上很冷，打了一个轻微的寒战。但你终于战胜了自己，起身做体操，结果暖了起来，身上和面部的肌肉都舒展了。在四肢、在每一个手指和脚趾——从头到脚各部分肌肉里，血液的流通都恢复了正常。

“把身体调节好了以后，你就去练声和歌唱。声音找到了牢固的支撑点，变得结实、浑厚而铿锵；它充满在各个共鸣器官里，包括面罩前部、鼻腔、头腔、硬颚。声音无拘无束地从那里飞出来，充满整个房间。这时候共鸣器官很好地起着共鸣作用，室内的反响装置传给你响亮的回声，仿佛是为了更有力地鼓舞你，唤起你的精力、生气和积极性似的。

“清晰的吐词，精确的句子，优美的言语把思想表达得鲜明、突出而有力。

“还有来自内心的意想不到的语调，使言语变得鲜明，具有表现力。

“然后你卷到节奏的浪涛里去，在各种各样的速度下随着浪涛起伏浮沉。

“你的全部形体天性已经显得严整有序、匀调和谐了。

“一切都各就各位，准备履行天性所指定的职能。

“现在你的体现器官的各个部分都变得很灵活机敏，易于感应，富有表现力了，仿佛是一部擦过油和调整好的机器，其中所有的小齿轮都运转得很好，彼此都能密切配合。

“待在原位不动是很难的，你想有所活动，有所动作，想执行内心的命令，表达自己的人的精神生活。

“全身都感到一种想要动作的痒劲。你觉得自己精力充沛。就象小孩那样，不知道把这充沛的精力往哪儿去使，所以不管三七二十一，就想把它白白消耗掉。

“这时需要有任务、内心的命令、精神上的材料、人的精神生活来体现。如果有这些，整个机体都会尽力以赴，其热烈的程度决不亚于小孩。

“演员必须学会整顿和调节自己的体现器官的各个组成部分，使它们运转起来，以便随时能在舞台上引起这种形体状态。

“这种状态在我们行话中称为外部舞台自我感觉。

“它就象内部舞台自我感觉那样，是由自己的各个组成部分或元素——面部表情、声音、语调、言语、活动、造型、形体动作、交流和适应等构成的。

“外部舞台自我感觉的这一切元素都应该很好地受到训练，以使体现器官也就是演员的形体天性变得细致、灵活、确切、鲜明、优美，正如它所应该表达的任性执拗的情感和难以捉摸的角色精神生活一样。

“这样的体现器官不仅应该受到很好的训练，而且要服服贴贴地遵从意志的内在命令。它跟内心方面的联系和相互影响，应该达到能够进行即时的、无意识的、本能的反射的地步。”

2. 总的舞台自我感觉

……“现在所有三位音乐家都坐上了自己的位子，开始演奏，左边和右边那两架风琴都响起来了〔1〕。把各个元素的声音汇聚在自己身上的共鸣器官，工作得很好。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇指着画在图表上的小旗和写的字样：“内部舞台自我感觉”和“外部舞台自我感觉”。

“还得把两个共鸣器联合为一。那时候就形成我们在自己的行话中称为总的舞台自我感觉的那种状态。

“从图表上可以看出，它是包含着内部和外部自我感觉的〔2〕。

“有了它，内心形成的任何感情、情绪、体验都能反射式地反映出来。在这种状态下，演员很容易对剧本、诗人、导演以及他本人所提出的一切任务发生兴趣。他的自我感觉的一切内外部元素都随时准备响应号召。它们就象键或弦那样，可以供人弹奏。有一个松了，只要把木栓拧紧，一切又会变得很妥贴。

“从内到外的反射愈是自然、鲜明和确切，观众就愈能清楚、广泛而完整地感觉到在舞台上形成的、剧本为之而写的、剧场为之而存在的角色的人的精神生活。

“总的舞台自我感觉是工作的自我感觉。

“演员在创作过程中无论做什么，他都应该处于这种总的内心和形体状态。不管演员是第一次或是第一百次研究剧本和角色，初读或复习它的台词，在家里练习或参加排演，为角色寻找心灵方面或形体方面的材料，考虑它的内部形象或外部形象，考虑它的热情、情感、思想和动作，考虑总的外观，考虑服装和化妆——总之，无论和角色进行多么微小的接触，他一定都要处于内部和外部的或总的舞台自我感觉的状态。

“没有这种状态，就不可能接近角色。这种状态应该永远成

为我们每一个人正常的、自然的、有机的东西，成为我们的第二天性。

“今天我们要结束对自我修养的初步研究了。

“我们三年课程的第一年就此结束。

“现在由于你们已经领会到并且能在自己身上造成总的舞台自我感觉，从明年起我们可以转到课程的第二部分，即创造角色上面来了。

“你们一年来获得的知识都拥塞在脑子里，头绪很不清楚。你们很难把那从自我感觉中单独取出而分别加以研究的每一个元素结合起来，把它摆在适当的位置上。

“然而我们在这整整一年当中所仔细研究的，就是最普通的、自然的人的状态，是我们在现实中相当熟识的。在实际生活中，当我们体验着某种情感的时候，我们心里自自然然会产生我们在舞台上称为总的舞台自我感觉的那种状态。

“在实际生活中，这种状态也是与我们站在脚光前面时一样，由我们可以在自己身上找到的那些元素组成的。在实际生活中，如果没有这种状态，也照样不能体验自己的内心生活，不能在交流时把它表达出来。

“奇怪得很，只要演员一走上舞台，我们那样熟悉的、在实际生活中总是自然而然产生出来的那种状态，就马上会消失得无影无踪，要不就走了样子。需要长期的劳动，需要进行研究、养成习惯、掌握技术，才能够把这种在实生活中对于每一个人都是那么正常的东西带回到舞台上来。

“由各个元素组成的总的舞台自我感觉，就是最普通的、正常的人的状态。在舞台上的景片、幕布、颜色、浆糊、厚纸和道具等等所构成的死气沉沉的王国里，总的舞台自我感觉却告诉我们真正的、活生生的人的生活，告诉我们真实。

“多么奇怪！最最普通的、自然的情感和体验，只要我们一企图加以分析并用话语加以表达，就会变成复杂的现象。举个例

了：

“想吃糖果吗？”他把手里拿着的盒子递给我们。“吃吧，然后告诉我，你们在这样做的时候，都有些什么感觉和情感。

“你们瞧！做最平常的动作要比描述它容易得多。为此需要写出整整一本书来。如果有意识地去深入领会最习惯的感觉或机械动作，你就会因为它们的复杂性和难于做到（我们在实际生活中本来是毫不费力地而且往往是毫不在意地就能做到的）而大为惊讶。

“在研究‘体系’时，特别是在研究舞台自我感觉时，情况也是如此。我们所挑选的状态本身是自然的和熟悉的，然而去分析它就很复杂了。

“现在，这项困难的工作已经成为过去了，你们将能比较容易地来处理其余的一切，而习惯于正确的、自然的、活生生的舞台自我感觉。

“这需要时间和长期的实践。

“这样，‘体系’就逐步进入人—演员心中，对他就不再是‘体系’，而变成他的第二有机天性了〔3〕。”

3. 〔舞台自我感觉的检查〕

1

19××年×月×日

今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇同一个我们不认识的沉默寡言的人走进课堂里来，据说那是一位导演。这堂课又是用来检查学生们的舞台自我感觉的。

托尔佐夫把维云佐夫叫到舞台上去，维云佐夫要求让他跟普希钦一起表演奥斯特罗夫斯基《森林》中尼夏斯里夫采夫和夏斯里

夫采夫的那场戏。这大概是他们粗制滥造的秘密剧目中的一个最新作品吧。

我得坦白承认，我用最不体面的方式偷听了托尔佐夫和拉赫曼诺夫的密谈。我偶然坐到的地方，什么话都听得见。我却装做聚精会神在写日记的草稿并且简直迷在这项工作中，以此掩饰自己的偷听行为。

我听见了他们的谈话，这算不算是一种过错呢？

“真是好样的！”托尔佐夫为维云佐夫感到高兴，他用很低的声音对拉赫曼诺夫说。“请看！他把对象掌握得多么稳，注意圈定得多么牢固！毫无疑问，这就是真正的舞台自我感觉。当然，这只是偶然产生的。用不着怀疑，他已经勤勤恳恳地研究过舞台自我感觉的技术，并且掌握了它。唷！这淘气家伙！你瞧瞧看！已经做作起来了，就象个顶会装腔作势的家伙！再瞧一瞧！当然罗，以前的自我感觉是无影无踪了。

“怎么的，快来瞧！好家伙！他纠正过来了！又有了真实感和信念。连思想都表达出来了，要知道，这本来是他的弱点哩。哎呀，怎么又岔开了！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇为维云佐夫感到难过，因为他做出了最愚蠢的把戏，把任务偷偷替换了，“注意圈”也失去了。“请看，事实上对象已经跑到观众厅这里来了。现在简直是一团糟。可以给他道喜啦：所有元素都脱节了，真实感跑掉了，全身紧张得象块木头，喉咙收紧了，做戏的激情回忆爬出来了，跟着来的是四不象、噱头和刻板，而且还是最最糟糕的！当然，现在无论如何也纠正不过来了！”

托尔佐夫没有说错。维云佐夫的做作简直达到了我们学校里常说的“不敢再看一眼”的地步。例如，为了表现夏斯里夫采夫怎样为求暖和点而给卷在地毯里，到达目的地的时候又给滚着解开来，维云佐夫居然敏捷地，甚至装出可笑的样子，沿着脚光灯在舞台脏地板上打起滚来。

“哪怕能爱惜一下衣服也好，不知害臊的家伙，”阿尔卡

其·尼古拉耶维奇痛心地叹了一口气，把头扭过去了。

“我们天性的创作是多么惊人，”他为了使自己不再注意舞台，就对那陌生人谈论起来。“那里面的一切都是互相连结，彼此依赖的。就拿演员的舞台自我感觉来做例子。某一个组成部分有了最轻微的脱节，都会使整体遭到破坏。只要把一个正确的元素偷换掉，其余的元素也会以它为转移，合乎逻辑和顺序地蜕化起来了。不正确的任务或对象，或者不正确的注意圈，或者游离了的真实感等等，都会使激情回忆、情感、适应等完全变样。由此，所有其余元素和自我感觉本身也被歪曲了。这和音乐中的情形一模一样。只要有一个走调的音溜到严整的和声里来，悦耳的音乐马上变成难听的嘈杂声，‘协和音’马上变成‘不协和音’。纠正了走调的音，和声就又悦耳动听了。

“我们的情形也是这样：挖掉不正确的元素，给补上正确的元素，舞台自我感觉又会以完全协调的和音来演奏了。

“它需要一切组成元素都是正确的，不能有所例外。只有具备这一切正确的元素，才能够产生我们称为舞台自我感觉的那一演员在舞台上的状态。”

当这个片断表演完毕，扮演者回到正厅里来的时候，托尔佐夫对维云佐夫说：

“开头我想吻你，煞尾我想打你！你那好的自我感觉蜕化成了什么呢？最后它是由哪一些元素组成的呢？

“脚光那一边的对象，加上被糟蹋了的真实感，加上剧场性的而不是生活中的激情回忆，加上来自演员职业性而不是来自常人的交流、研究、适应。此外，这一切不正确性引起了最厉害的肌肉紧张，总的状态的不正确性因而也就更加增长和巩固了。

“从这一切走调的元素组成的不是‘舞台的’自我感觉，而是特有的‘做戏的’自我感觉，在这种状态下，不能创作，不能体验，只能瞎演和给爱看热闹的人开心。

“这样不正确的自我感觉不可能导致艺术和创作，不可避免

地会导致最坏的匠艺。

“现在你是否理解到，正确的舞台自我感觉对于你是何等重要。只有具备了它，你才能够走出台来，否则是不能放你出来的。你身上包含两个不同的演员，他们不但不相象，而且互相排斥。一个有着好的资质和能力。另一个却残缺不全，毫无希望。必须有所抉择，牺牲这个或是那个。你得好好考虑一下。要克制自己，同时请伊凡·普拉托诺维奇教你每一课的练习，请他帮助你，使舞台自我感觉和舞台自我感觉形成过程在你身上成为习惯的、正常的现象。为了达到这一点，目前一定要在有人监督下进行‘训练’。”

“我难道不明白！”维云佐夫眼里含着泪水，伤心地说。“我也高兴上天堂，可是……没有本钱！……够不上！真不知道怎么办才好。”

“听我说，我来教你，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇用抚爱、温和的口吻鼓励他说。

“首先你要学会训练自我感觉的内外部元素。开头可以分别训练其中的每一个，过后再把它们结合起来训练。例如，把肌肉松弛和真实感结合起来，把对象和放光结合起来，把动作和形体任务结合起来，诸如此类。这样做的时候，你可以觉察到，两个元素正确地结合在一起，会产生第三个元素，三个会激起第四个和第五个，五个会产生第六个、第十个，余类推。

“但是，在做这项工作时，不应该忘记一个重要的条件，那就是不能为自我感觉而造成自我感觉。这样的自我感觉不会稳固，很快就会支离破碎，或者蜕化成为不正确的做戏的自我感觉。这种情形发生得非常之快，非常之容易，几乎无法估计到。要有能够领会自我感觉微妙之处的良好习惯，这种习惯是通过练习和经验而获得的。此外，在做这项工作时，也不应该忘记，舞台自我感觉不能‘凭空’地去建立，一定要以能产生动作的不断的线的某一个任务或一系列任务为依据。这种线仿佛是枢轴，为

了作品的基本目的而把自我感觉的各种元素都连接在一起。

“这条线及其所由形成的各种任务不可能是僵死的、机械的。必须使它们成为活的、有生活味的、真实的。为此需要有动人的想象虚构（有魔力的‘假使’、规定情境）。它们反过来也要求真实与信念、注意、想望等等。一个和另一个结合在一起，就使每个零散的元素构成一个完整的‘自我感觉’。在这一过程中，逻辑与顺序所扮演的并非是最小的角色。”

接着阿尔卡其·尼古拉耶维奇对拉赫曼诺夫提出了这样的建议：

“上次你已经看到，我怎样引导那兹瓦诺夫建立起正确的自我感觉，和这种自我感觉是怎样在他身上逐渐形成的。对维云佐夫，你也要这样来做。

“当然，首先应该设法使他了解自己的状况。不过在很长一段时间内他是做不到这一点的，因为要把自我感觉弄对头，必须具备发达的、敏锐的真实感。在维云佐夫身上，真实感却正好出现差错。这就是在总的和声中破坏整体的那个走调的音。因此在某一段时间内，你应该通过有趣的虚构，换句话说，也就是通过规定情境来担任‘履行他的真实感的〔职责〕’这一角色。他是易于激动的。维云佐夫无疑是这样的。不过在激起他的情感之先，要正确地引导他的注意力，因为如果他被那种完全不需要的东西所激动，其结果，错误就会把他带到天晓得的地方去，把他导向相反的、不正确的方面。所以除了真实感之外，还应该通过正确的任务来训练维云佐夫。

“有些人被观众吸引了去，是违反自己意愿的。有些人却喜爱观众厅，乐于受它的吸引。维云佐夫就是这种人当中的一个。所以，吸引他回到舞台上来的任务对他说来就是一种救生圈。总之，在训练维云佐夫的时候，你要跟他的做戏的自我感觉作斗争，直到现在，他还不能把这种自我感觉同真正的舞台自我感觉区别开来。

“要天天指引维云佐夫走上真实的道路，通过这种指引使他习惯于真实，从而去区别真伪。这是一项困难的、麻烦的、费心的工作。”

“拿普希钦怎么办呢？我说，拿他怎么办？他的自我感觉也不是那么回事，请您相信，”伊凡·普拉托诺维奇向托尔佐夫请示。

“不能根据尼夏斯里夫采夫来判断。这角色本身就有一种虚假的激情。找个时间让他演演萨利耶里看，”托尔佐夫说。

这时普希钦和维云佐夫还在表演，阿尔卡其·尼古拉耶维奇用很轻的声音对拉赫曼诺夫说。

“如果你想要求普希钦去进行我们所理解的那种真正的体验，暂时是不会有什么结果的。普希钦不象马洛列特柯娃和那兹瓦诺夫那样容易动感情。他是从智慧出发，按照文学的线索来进行体验的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释说。

“舞台自我感觉怎么样呢？怎么去建立那种舞台自我感觉呢？”拉赫曼诺夫问个不停。

“对他说来，这暂时也是舞台自我感觉，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。

“没有体验的舞台自我感觉？”伊凡·普拉托诺维奇不明白了。

“‘从智慧出发’来体验的舞台自我感觉。如果暂时还没有别种舞台自我感觉，又到哪儿去找呢？往后就可以看到，他能不能来进行我们所需要的那种舞台体验，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说。“舞台自我感觉各有不同。有一种是智慧占优势，另一种是情感占优势，又有一种是意志占优势，由于这样，就各有其独特的色调。

“如果由智慧在各种元素组成的我们表演乐器上担任主声部，就形成某一种或某一类型的舞台自我感觉。但如果由意志或情感担任主声部，就可能是另一个样子。这就会给同一的舞台自

我感觉造成两种新的色调。普希钦是倾向于理性和文学的。这也不坏。他表演的一切都很清楚明白，内在的线也设计得正确。他能很好地理解和估计自己所说的话。固然，这一切都很少由情感赋予热力。那有什么办法呢！情感是加不进来的。要设法用有魔力的‘假使’、规定情境来推动它。要发展想象，要想出有趣的任务。通过这些，情感本身自然而然会活跃起来或者流露出来，那时候，他的表演也许会增加一点热力。但你在这方面不能要求他很多。普希钦是典型的‘发表议论的角色’，音质美好，身材也还不错，这种身材当然应该加紧训练，使它达到完美的地步。这一点做到以后，且不说他一定会成为非常优秀的演员，他无疑是可以成为一个为大家所需要的、有用的演员的。你会看到，他将来可以在各种剧本中担任角色。总而言之，这种偏重理性方面的舞台自我感觉，对他说来暂时还是合适的。”

“可怜的普希钦！”我心里想。“要花费多少劳动，才只能做到‘有用’！不过他要求并不苛。就这样他已经可以满足了。”

19××年×月×日

今天又对学生们进行了舞台自我感觉的检查。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇请戈伏尔柯夫表演一点什么。当然也请了威廉密诺娃。

我们这两位粗制滥造的专家，从那些趣味和质量都不高的第二流剧本当中，选出了一个很特别的谁都不知道的节目。

戈伏尔柯夫扮演检察官，讯问一个他爱上了的而且想强迫她同意跟他发生关系的漂亮的女犯人。

“你听，”托尔佐夫对伊凡·普拉托诺维奇低声说，“这就是那位愚蠢的作者指定给戈伏尔柯夫的台词：“打从人民炽热的内心，通过我的惩治罪人的权力，千百万饥饿的和暴动起来的公民都要来诅咒您。’现在你记住，他怎样念着这些庸俗地堆砌起

来的字眼。

“所有这些毫无内容的单字和短句都被强调出来了，几乎每一个音节都打上重音。但是整个冗长的句子为之而写的那个最重要的单字，却没有打上任何重音，而被轻轻带过去了。”

“哪一个字？哪一个？”伊凡·普拉托诺维奇问。

“当然是‘您’这个字。因为人民要诅咒的正是您。

“看起来，戈伏尔柯夫对于语法是没有什么概念的。教员在干些什么呢……?!你要严重注意这门〔课〕。这是一门极其重要的课目。要是教员不合适，应该赶快把他换掉。总之不能这样说话!

“天啊，简直是胡说八道！”托尔佐夫替戈伏尔柯夫难过。“顶好是听不懂话，只听到声音，”他想法安慰自己。

“声音倒很好，音域也够。开豁，优美，响亮，富于表现力，总之，练得很不坏。

“可是你听，他怎么念辅音来着：

“‘Плламммнныхх …ннеддррр …ччччерррезззз …ммою ккрражшшщуюю ввласссть’①。

“你以为，他这样做是练习辅音吗？绝对不是。他认为把辅音增强十倍，声音就可以变得美些。但是要把发音中这种庸俗做作的东西丢开去，其余语音倒一定会满不错的。

“你能拿这种材料怎么办呢？你瞧！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇突然精神一振。“如果我是一个一点也不懂得俄语的外国人，我一定会为他这种把所有手指头都伸开的豁达手势而向他鼓掌。为了补充手势，他的声音甚至和手一道从上面降到顶底下来。

“没有说的，做得实在好看。如果这里指的是飞机降落，我就会原谅他的矫揉造作。可是这里跟飞机和降落无关，事情只是

① 正确念法应为“Пламенных недр …через мою карающую власть.”

他从高处走下来，出庭开审。他说那些话只是为了恐吓他那可怜的牺牲者，迫使她同意他的提议。

“我觉得，戈伏尔柯夫在初次接触这个拙劣的剧本时，就已经想象到那美丽的手势和两三个夸张的朗诵语调了。他在自己寂静的书房里煞费苦心地把这些手势和语调修饰了好一些时候。他就把这叫做‘创造角色’。他研究和排练这个庸俗的剧本，就为了当众炫耀一下这些手势和语调。

“真是胡闹！我的天！

“你马上就会明白，他心里想的是什么，他的自我感觉是由哪一些元素构成的：文理不通的言语，加上降落的飞机，再加上‘ппплламмменнные ннедрррры’。把这些都加在一起吧！试试看，会成个什么东西。简直是杂拌儿！

“你去问戈伏尔柯夫，他一定会赌咒说这就是舞台自我感觉，说谁都不能比他更好地感觉到‘舞台’，说这是崇高的表演风格，而不是庸俗的自然主义的体验。”

“那你就把他们赶走吧！两个一起赶！用不着犹豫！”伊凡·普拉托诺维奇沉不住气地说。“再加上普希钦和维舍洛夫斯基。我们不需要异己分子！请相信！”

“你认为他们在剧场里一点用处都没有吗？”托尔佐夫挑衅地问拉赫曼诺夫。

“请相信！”拉赫曼诺夫回答。

“我们瞧瞧去，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，接着就站起来，向脚光走去，因为我们那两位表现大师已经演完了戏。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇要戈伏尔柯夫详细地谈一谈他如何理解他的角色，这场戏的内容是什么等等。

这时候发生了一件料想不到的事情。

因为无论是戈伏尔柯夫或是威廉密诺娃都不明白这场戏的精神实质是什么，都不明白写这样一场戏的目的是什么。为了讲述一下内容，他们还得从头机械地念一念已经背得烂熟的台词，捉

摸它的涵义，再用自己的话来解释它的内容。

“现在我给你们讲一讲这个故事，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。接着他就描绘出中世纪生活中的一个美妙的场面。

我好象已经提到过，他在叙述剧本内容方面是有非常卓越的才能的。他能够很高妙地用想象来补充不高明的作者忘记在自己的作品中写出来的那种最主要、最有趣的东西。

刚才演完戏的戈伏尔柯夫头一次去注意这场戏的内容。它比戈伏尔柯夫和威廉密诺娃在舞台上所表现出来的，要丰富得多。

这两个扮演者显然都很喜欢阿尔卡其·尼古拉耶维奇的解释。他们乐意而且协调地按照新的内在的线去纠正这一场戏。

托尔佐夫在自己这方面并不强制他们的意志，也不去接触他们的表演手法本身，尽管这些手法都那么不自然，看起来是应该首先加以纠正的。可是不。阿尔卡其·尼古拉耶维奇所注意的只是如何纠正内在的线、任务、有魔力的‘假使’、规定情境。

“还有刻板呢？真实感呢？信念呢？

“我说，真实在哪儿呢？干吗你不纠正他那一套表演程式？”伊凡·普拉托诺维奇絮絮不休地说。

“为了什么？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇平静地问他一句。

“什么为了什么？”伊凡·普拉托诺维奇反而感到惊讶。

“是啊，为了什么？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇又一次问。“要知道，这样做是毫无结果的。他们本来就是典型的装腔作势者，所以就让他们最低限度装得正确点。暂时只能这样要求他们。”

最后，在阿尔卡其·尼古拉耶维奇的帮助和启发下，经过很久的练习，戈伏尔柯夫和威廉密诺娃终于演出了自己那场戏。

必须承认，我心里是很高兴的。因为一切都可以理解，都清楚明白，有意思，角色的动作设计也很有趣。固然，他们所表演的还不是阿尔卡其·尼古拉耶维奇谈到过的那些。但毫无疑问，现在所表演的比起先前所表演的要高明许多。固然，他们并没有

把握得住，甚至于没有能激起信念；从他们身上随时都感到做作、虚饰的东西，感觉到崇尚程式，追求效果，有朗诵腔和其他对扮演者说来是典型的缺点。但是……

“这是什么？艺术呢？匠艺呢？”

“暂时这还不是艺术，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释说。“但如果能研究体现的手法，如果能把他们这些手法中纯粹做作的、陈旧不堪的刻板清除出去，如果能训练出一些尽管是相对真实的、但却是从天性本身吸取材料的表演手法，那么，这种表演就可以成为艺术了。”

“不过这可不是我们这一派的艺术，”伊凡·普拉托诺维奇激动地说。

“当然，这不是体验。或者，为了更求确切起见，可以这样说：角色的线是抓到了而且可能体验得正确，但体现还是程式化的，带有许多刻板化的东西，这些东西逐渐会取得满不错的形式。其结果，他们的表演就不是真实的，甚至于不是逼真的，而只能跟正确体验角色所得出的东西稍微有点相象罢了。这不是表演角色，而是形象化地解释角色，这种解释是可以借助卓越的技术来表达的。到我们这里来旅行演出的这一类外国演员难道还算少吗？你不是也向他们鼓掌吗？

“戈伏尔柯夫对于我们的剧场到底有没有用处，这要等到毕业的时候再说。只要他还在学校里，就应该把他造就成一个可以培养和造就的最好演员。也许他会在地方上获得荣誉。那样也很好啊，基督保佑他！但是还得要让他有学问。所以必须根据他的条件给他培养出好的表演风格和技术，给他培养出最必要的资质，没有这些，他的各项条件就不能形成一种所谓整体或大体上不错的和声。”

“需要做些什么呢？到底需要怎么做呢？”拉赫曼诺夫很焦急。

“首先，”托尔佐夫说，“要帮助他养成正确的舞台自我感

觉。为了达到这一点，你要给他培养一些大致还不错的元素。让正确的自我感觉帮助他体验，尽管不是真正的体验（这种体验他将来可以在偶然的稀有瞬间做到），让他心里形成的自我感觉帮助他在别人提示下进行表演吧。”

“不过要得到动作设计，请你相信，是需要体验的，需要体验，”伊凡·普拉托诺维奇着急地说。

“我早已跟你讲过，没有体验是行不通的。但是，在内心感觉角色，认识它的动作设计，这是一回事；在创作时体验，这又是一回事。目前你要教他去感觉角色的线，教他有条不紊地——哪怕是相对真实地——把角色的这条线或动作设计表达出来。要做到这点，当然应该去纠正、去改善和改变他那一套恶劣的刻板化表演手法，同时要用新东西来代替它们。”

“结果会是怎样的呢？怎么来称呼这种‘自我感觉’呢？”伊凡·普拉托诺维奇还是很激动。“叫它‘做戏的’吗？”

“不行，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇替戈伏尔柯夫辩护。“做戏的自我感觉是以机械的、匠艺的动作为基础的，而在他这里，毕竟还有一些体验的痕迹。”

“那是你指点给他的，”拉赫曼诺夫指出。

“也许是。就算这样吧，”托尔佐夫回答。“不过人们老早就把这种小体验叫做‘半做戏的自我感觉’了，”托尔佐夫发明了一个名称。

“那好。由它去吧！半做戏的就半做戏的。好的，我说，”伊凡·普拉托诺维奇忍受下来了。

“可是你拿她——那个卖弄风情的女孩子怎么办呢？”他激动地说。“要给她培养什么样的自我感觉呢？”

“等会儿就可以明白，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说，接着就聚精会神地去瞧她。

“哎呀，这个威廉密诺娃！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇无限感叹地说。“全是在表现，表现，表现自己。怎么也不能把自己

欣赏个够。她表演这场戏实际上是为了什么呢？十分明显，为了有人来夸赞她，为了在镜子里看看自己扭扭捏捏的姿态和美丽的线条，现在她的表演的全部意义就在于去回想起那些她爱上了的动作和生动的场面，再把它们重复一下。

“你瞧，她忘了脚的姿势，现在正设法通过视觉回忆想起当时她的脚是怎样摆的。天啊，好象是想起来了……没有。还没有完全想起。你瞧，那只搁在后边的脚尖怎么伸出来的。

“现在你听听，她念的是什么台词，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇几乎是凑到伊凡·普拉托诺维奇耳边说。“‘我以犯人的身分站在您面前。’‘站’，可她却是躺着！再听下去，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说。“‘我疲倦了，脚痛得很。’难道她能把脚躺得痛起来吗？她躺麻了，也许是由于她老是把脚尖踮起来吧。

“猜猜看，她的自我感觉是什么样的。既然说话和动作这样相抵触，她心里想的究竟是什么呢？简直是一种莫名其妙的心理状态。她那样注意自己的脚，一股劲儿地自我欣赏，甚至都没有时间去注意自己讲的是什么话了。她是多么轻视台词，多么轻视内心的任务啊！这还谈得上什么舞台自我感觉?!

“舞台自我感觉被妄自尊大的卖弄风情的女人的心境所代替了。她有一种独特的‘女人自我感觉’，这种自我感觉一直没有离开过她。构成这种自我感觉的那些元素也是女人出身。怎样来给她的表演取个名目呢？匠艺？表现？芭蕾舞？生动的场面？既不是这个，又不是那个，也不是第三个，更不是第四个。这是‘当众调情’，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇终于找到了名称。

19××年×月×日

“现在你们既然懂得了什么是舞台自我感觉，懂得了没有它就不能从事创作，也不能进行准备工作，尤其不能去研究艺术的本质和规律，我可以向你们提出这样的要求：今后我来上课的时

候，你们都应该具备和那一堂课相适应的、为那一堂课所必需的内部舞台自我感觉。

“开头让伊凡·普拉托诺维奇来关照这件事。让他在上课前一刻钟就把你们大家集合起来，帮助你们去做各种练习，好让你们造成必要的自我感觉。”〔1〕

拉赫曼诺夫只用这样几个字来回答：

“请相信。”

我们懂得了，以后上托尔佐夫的每一次课时，等待着我们的是什么。

“就从今天开始吧，万尼亚。我过一刻钟回来，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说完就走了出去。

似乎没有必要去描写他不在场时所发生的情形。我只有承认，伊凡·普拉托诺维奇完全证实了他的“请相信”这句话，我们大家都带着内部舞台自我感觉来迎接阿尔卡其·尼古拉耶维奇了。

2

19××年×月×日

黑板上挂着通知，要我们学生去参加剧本〔《炽热的心》〕〔2〕的排演，剧场里正在准备这个戏。

读了这份通知，我简直发呆了，由于预感到第一次在真正的剧场里，在真正的演出中，同真正的演员一道登台表演，我的心砰砰直跳。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇在今天的课上，向我们说明了当前的登台表演的意义和教学上的作用。他说：

“剧场叫学生们去，完全不是因为剧场需要学生，而是由于学生本身开始需要剧场了。

“你们参加群众场面的演出只是学校课程中一个当前的阶

段。这也是一堂课，只不过当着观众，在完全的演出环境中和当众创作条件下进行而已。

“对我们演员说来是排演，对你们学生说来只是当众表演的准备；对我们说来是演出，对你们说来是当众上课。

“我们在学校内部没有旁观者在场的情况下暗示给学生的东西，他们应当在剧场的舞台上当众表演时加以体验。

“现在这个时刻到来了，应该使你们到舞台上体验学校里所讲到的东西。

“只有这样做了以后，你们才会根据亲身体会在舞台上认识到正确的自我感觉，你们才能够真正估价我们在学校里所教给你们的东西。

“事实上，如果不是在剧场的舞台上，不是在当众创作的条件下，在什么地方才能够最清楚地了解‘假使’（它能使处身舞台上的演员在令人分心的演出环境中集中起注意力）的实际作用呢？如果不是在成千的观众面前，在什么地方才能够体验到真正的‘当众的孤独’或者与对象交流的重要性呢？如果不是在舞台上，面对着舞台框的大黑洞，在什么地方才需要去创造、培养和确立正确的舞台自我感觉呢？可见，经过了一系列为培养创作自我感觉诸元素而进行的准备工作，我们现在需要在当众创作的条件下，在舞台上建立这种自我感觉了。

“你们是否知道，我们这一整年所做过的工作正是为了达到这一点。

“我从前没有谈到这一点，为的是不去给还没有做的事情作出总结，给你们的感受增加困难，可是现在，有了post factum[1]，我可以向你们宣布：第一年学程完全是为了建立总的（或工作的）舞台自我感觉，并且使它在舞台上，在观众厅面前，在当众创作的条件下得到初步的巩固。

---

[1] 拉丁语：“既成事实”。

“我们从这一点开始，因为没有正确的舞台自我感觉，任何进一步的创作工作都是无法想象的。

“我祝贺你们进入了我们课程的新阶段，也就是当众的舞台表演，以便在舞台上建立和巩固正确的自我感觉。

“它将在你们的整个艺术生涯中由你们经常不断地加以改善和纠正。

“尤其重要的，在目前，你们刚开始登台的时候，当众表演的工作应该受到正确的指引。但是，这要求你们有特殊的注意力和认真态度，有善于分析你们看不见的内心感觉和动作的本领。我们做教员的只能够去猜测这些，如果你们对我们说了不真实的东西，也就是说的并不是你们所感觉到的，那么对你们就更不好，因为欺骗为害的首先是你们自己。它会使你们无从正确地判断你们心中发生的变化，而我和伊凡·普拉托诺维奇也将无法给你们提供有益的建议。

“所以不要妨碍，而要千方百计地帮助我们了解：在当众表演的时刻，你们内心发生了哪一些看不见的变化。

“如果你们每一次出现在脚光前面时，始终都聚精会神，寻根究底，严肃认真，如果你们在舞台上不是枯燥地、形式地，而是自觉地、入迷地去对待你们的创作任务，把自己全身心都交付给它，最后，如果你们在每一次表演中，都能在舞台上实现我们在学校里教给你们的东西，那么，你们就会逐渐掌握到正确的自我感觉。

“我们从自己这方面也要随时关心，使你们的当众表演在教学方面得到很好的组织。不过要记住，在这项工作中不能停留在半路上。必须使它达到胜利的结局，达到这样一个境界，也就是使正确的舞台自我感觉变成唯一可能的、正常的、自然的、习惯的、有机的，使不正确的做戏的自我感觉变成不可能的；是的，变成不可能！举我自己做例子：在我找到了正确的工作自我感觉并且使它永远在舞台上巩固下来以后，我已经不可能没有它而走

出台来了。只有具备了它，我在舞台上才感到象在家里那样自由自在；如果出现了做戏的自我感觉，我在舞台上就变成陌生的、多余的、不需要的了，这将使我十分痛心。必须作出很大的努力，才能够使我脱离开现在已经习惯了的总的、工作的自我感觉。由于在群众场面中进行过巨大而正确的工作，由于长时期的表演实践，这种自我感觉已经深入我的内心了。我现在几乎不可能毫不在乎地把对象扔到观众坐着的脚光那一边去，而不去同舞台上的对手进行交流了。没有创作任务而站在成千观众面前，这更加困难。如果遇到这种情形，我就会象新手似的不知所措了。

“要设法尽快地，一劳永逸地培养起正确的总的（工作的）舞台自我感觉。”

“这等于说：‘要设法一劳永逸地在舞台上创造并且成为天才’，”苏斯托夫指出。

“不，养成正确的自我感觉是任何人都做得到的，只要他能工作并把开始了的事情进行到底。

“我不争辩。你们当前要做的工作是困难的，然而天性本身会来帮助你们，只要它从你们在舞台上所作所为中感到了有机的真实。那时候它会亲自把创作主动权掌握在自己手中，而你们知道，在创造工作领域中任何东西也不能同它相比的。

“与天性的有机要求取得一致的舞台自我感觉，是演员在舞台上最正确而稳定的状态。同天性一道沿着学校所指点给你们的道路前进，你们就会为你们艺术上成长的迅速而感到惊讶的。

“噢，要是我有时间和这种可能就好了！”托尔佐夫憧憬着说，“我将回到群众场面，回到小角色上来，满怀热情地以跑龙套的身分参加这些场面的演出。

“要知道，我在艺术的心理技术领域所领会到的东西，大部分都是在群众场面里得到的。”

“为什么正是在群众场面里，而不是在真正的大角色上呢？”我想了解。

“因为在剧本中起主导作用的大角色，是不能按照学生的方式去处理的。这样的角色需要完善地来表演。这样的角色所要求的是技术精炼的大师，而不是初次登台试演的学生子。

“大角色对整个演出负着重大的责任。它们使人承担相当义务，对于你们这样修养不足的人提出的将是力不能胜的任务。它们会在修养不足的人身上引起强制和创作上的无谓紧张。这会导致什么样的结果，你们是知道的。在群众场面和小角色中，情形就完全两样了。那里责任和创作任务要小得多；那里责任和创作任务是分担在参加群众场面的大批人物身上的。那里可以去进行某些试验、习作而不致使自己和演出受到损害，当然，这些试验和习作必须不跟所表达的作品的最高任务和贯串动作发生抵触。

“所有这些习作都是可能做到的，并且最能在观众面前固定下来。所以我才赋予当众表演课以这样的意义……

“此外，在课堂上所进行的作业并不是永远都能达到成熟的程度，并不是永远都能在剧场舞台上表现出来的。这也使得当众进行我们的课业有其必要性。

“世界上有什么学校能给自己的学生以这样的上课条件和环境呢?!只要想一想：成千的观众，完整的演出环境，布景，家具，道具，小道具，充足的照明，灯光和音响效果，服装，化妆，音乐，舞蹈；当众表演的激动，后台的道德、纪律和集体创作条件，有趣和富有内容的创作主题以及引人入胜的最高任务，贯串动作，交流对象，导演的指示，美妙的富于文学性的台词（可以利用它来学习美丽地说话）；宽敞的场所（应该使声音和吐词适应它的传音装置）；合适的群众配置、场面调度、位置变换，活的对手和死的交流对象，——这一切都是以训练真实感，创造信念以及我现在还没有想到的其他种种东西……

“剧场天天都把这一切提供给我们学校使用，以便它进行有系统的和日常的课业。多么阔绰和丰富啊！要彻底和正确地给予评价。难道你们不去利用这一切可能性，使自己成为真正的演

员，难道你们宁肯利用这一切去走演员的平凡庸俗的道路——那种追求首席和高额工资，只想一举成名和得到廉价的荣誉，只想到广告，只想到如何去满足自己庸俗渺小的虚荣心的钻营家、剧场‘台柱’的道路?!

“如果是这样的话，趁早离开剧场，因为剧场既能使人崇高起来，也能作践人，毒害他的灵魂。所以要去利用剧场为了使你们在道德上成长、而不是使你们堕落而给你们提供的那些。演员的成长就在于不断地认识艺术，他的堕落就在于奴役艺术。要利用即将进行的当众表演，充分地从中吸取可能吸取的一切东西，而首先要尽快在自己心里培养起正确的总的（工作的）舞台自我感觉。

“趁着现在还有可能，为时还不晚，赶快进行吧，到以后，当你们成了演员的时候再去考虑学生的作业，那就迟了。扮演大角色不可能没有正确的自我感觉。那时候你们可能处于毫无出路的境地，从而走上匠艺和刻板化表演的道路……

“不过如果你们只是形式地来对待学校教学进程中的新阶段，即群众场面中的当众表演，而不给予应有的、特殊的注意，那你们就要吃苦头了。在这种场合，所得到的结果将是完全相反的，不合期望的，毁灭性的，你们将以非常快的速度（学生对这点也是没有什么概念的）在自己心里养成危险的、对创作有害的做戏的自我感觉。

“当众表演是一把两面有刃的利剑。它既能带来益处，也会带来害处。而且后者的机会要多得多，其原因如下：

“当众表演具有一种能把舞台上和演员自身中所发生的一切加以巩固和确定的特质。任何动作或体验，如果是带着创作的或别的激动做出来的，如果是由观众的在场而引起的，就会比进行平常小型排演或在家工作时更强烈地铭刻于情绪记忆之中。所以在舞台演出环境中所完成的东西，不管是错误或是成就，会比较牢固地当着观众固定下来。匠艺比真正的艺术容易达到，刻板化

表演比体验容易做到。所以这些东西在当众表演时会比较快和比较容易在角色中固定下来。

“去抓住和固定深深隐藏在心灵中的东西，要比去抓住和固定浮在表面的东西来得困难，或者，换句话说，身体生活要比角色的人的精神生活易于确定。然而当这种精神生活看到脚光，当观众通过自己的反应向演员指出正确的、强烈的、人的有机的体验瞬间，帮助演员找到这些瞬间并相信这些瞬间，那时候，当众表演的定影液就会使角色的那些成功的生动的地方在演员心里永远肯定下来……”

3

19×× 年× 月× 日

我不明白今天的排演是什么样的排演。演员们不间断地表演整个剧本，不过没有化妆，也没有穿服装。

我们学生呢，却被命令穿上服装和化上妆，好象参加正式演出似的。

布景和各种道具也准备得相当齐全。

后台可以感觉到一种隆重的气氛，也许，跟演出时一模一样：秩序井然，肃静，大家在舞台上和舞台附近走路都蹑着脚，甚至在幕间休息时都是如此。更换布景的时候听不见嘈杂声和叫喊声，都按着手势和拍手的信号来进行。

总的虔敬的气氛引起了庄严的情绪，令人激动。心跳动得比前厉害了。

伊凡·普拉托诺维奇预先把我们带到舞台上来，他要我作为外省小监牢的岗哨长时间地按照他所规定的路线走来走去，或者在他所指定的位置上站岗[3]。

普希钦和维舍洛夫斯基好几次排演了犯人提水桶走出监牢然后又走回去的场面。这应该做得单纯朴实，才不至于把观众的多

余的注意力吸引到自己身上来。

“要记住，我的亲爱的，你是在后景表演。所以不要爬到前景上来，不要突出自己，我说！尤其当剧中人物正在表演主要场面的时候。在这种时刻要特别谨慎地动作，并且要给这种谨慎找到内心根据。这可不是闹着玩的！”

这样走来走去而不吸引人注意，是十分困难的。这里需要匀调性。为了造成这种匀调性，我把全部注意力都摆在两腿上了。但我一开始想到自己的腿，平衡和走动的能力马上消失了。一不留心就会绊倒！我象喝醉了酒的人，不能够沿直线走路；我摇摇摆摆，生怕撞到带门的围墙上，把它撞倒。这使活动和表演本身变成紧张的、不自然的。我异常激动，甚至都喘起气来，必须停止表演了。

自我观察刚一停止，注意力就四散开去，去寻找新的对象了。我向往着后台。我紧张地注视那里所发生的情况。

有几个化了妆的演员站在那里瞧着我。

“这是个什么人物？”或许，他们这样互相议论着我。

叽叽咕咕地把我议论了一阵子，其中有一个笑了，挥了挥手，就走开了。我满脸通红，因为我觉得，他的笑声和轻蔑是针对着我的。

伊凡·普拉托诺维奇走近来，用手势命令我按照他所指定的路线走路。可是我没法子走动，因为我的两腿仿佛麻木了。我只好假装没有看见拉赫曼诺夫。

这时候，普希钦和维舍洛夫斯基以提水桶的犯人的身分，从监牢里走出到台上来。本来应该帮助他们通过大门的，我却把这点给忘了。不仅如此，我还把他们挡住了，使观众看不见他们，从而破坏了整个场面。他们只得从半开着的门的缝缝里挤过去。普希钦差点没有把布景撞倒，差点没有拖着它走。

真丢脸！

只是快表演完的时候，我才想到，失败的原因是由于我整个

地被肌肉紧张束缚住了。

19××年×月×日

今天参加了重新上演的《炽热的心》的第一次演出[4]，我千方百计去摆脱紧张。

在我们那一场戏开始以前，坐在自己化妆室里的时候，我很快而且很好地就达到了这一步，可是一过渡到舞台的紧张气氛中，处在令人焦心的忙乱情况下，我感到自己有着重大的责任，于是全身心马上强烈地紧张起来了。尽管我进行了比上一次更多的自我观察，这种情形还是发生了。

对紧张进行了坚持不懈的斗争之后，我把注意力引导到身体上并且找到了那些有害的紧张部位。但是仅仅引导是不够的，还必须把注意力保持在所指示给它的对象上。在学校的平静环境中，这一点容易达到，可是在舞台令人激动和分心的生活条件下，这种摆脱紧张的巨大过程的第一个和必要的阶段，就变成从事创作的演员同不自然的演出条件之间的困难的决斗了。这个斗争在舞台生活的全部期间都延续着。克服障碍，找到紧张，排除它，这些所花的时间并不长。但只要过渡到第三个步骤，即为已形成的自我感觉找根据这一起巩固作用的步骤，你就遇到任性执拗的想象。大家知道，想象是应该创造规定情境及其他为形体状态提供根据的虚构的。但是，在紧张的当众创作环境中，跟想象很难说得通。在这种时刻，它特别神经质，特别不好说话，而且往往要躲避工作。如果演员有足够的坚决性，能坚持己见，那是好的。但这一点远远不是随时都能做到，而如果不使想象来服从自己，它就会扰乱、会败坏注意和自我感觉的其他所有元素。

可见，今天的演出完全是为了肌肉松弛过程的第三个步骤，即为已形成的总的形体状态找到内心根据。

做着这项工作的时候，我不禁回想起，去年我和猫先生一起躺在自己的沙发上，做出了困难的伸直姿势的情形。感觉到并且

喊出了身上各个肌肉紧张的部位，我就去松弛它们，不过没有能做得彻底。为了完成和巩固这一过程，需要“找根据”，而为了“找根据”，就需要规定情境、任务、动作。当时，我老老实实地想出这些来了：

“看，有一个大蟑螂！赶快打死它！”

说着我就伸手去打假想的蟑螂，通过这个动作给困难的姿势找到了根据，不知不觉中使身体摆脱了多余的紧张，因为如果存在这种多余的紧张，我就不能够伸到假想的牺牲品那里了。技术和意识所不能实现的东西，天性本身及其下意识却做到了。

今天我决定在舞台上当着成千观众重复一下这个手法，就开始去找相应的动作了。

它应该是积极的。怎样才能从兵士在岗位上无动作的站立和踏步中找到它呢？

我思考起来。想想看，在令人分心的舞台环境中进行思考！对我说来，这是一种了不起的事情。

1.我可以沿着直线走来走去，按照自己哼出来的曲调的拍子或者在想象中念着的诗的节奏举步，——我这样思考着。

2.我可以沿着规定的路线行走，斜着看市长的台阶，一长列前来求见的人正走到台阶跟前。

3.我可以悄悄走开，变得不显眼，或者相反地，大模大样地走着，使大家都看见我怎样在执行自己的职务，每一分钟都准备把落入我手中的人“拖住不放”。

4.我可以偷偷地在监牢围墙的角落里抽烟斗。

5.我可以对那在监牢围墙上爬动着的小甲虫发生兴趣；我可以跟它玩，把它塞到树皮或青草底下，让它爬到那上面来，把它高高举起，等待它张开翅膀飞走。

6.不过最正确的倒是，我就挨着围墙，一动也不动地站在那里，在太阳光底下取暖，心里想着自己的事情，就象兵士在想着自己的故乡、房子、耕种、收成和家庭。

在直接而真诚地执行这一切动作的时候，天性及其下意识自然而然地会活动起来。它们将会来证实并且排除对真实、有效而恰当的动作有碍的那种多余的紧张。

但是必须抑制自己，记住伊凡·普拉托诺维奇的指示——不要由于过度的活动把观众的注意力吸引到自己身上来，使剧本的主要扮演者蒙受损害。

所以我就选择了消极的任务：站在太阳光底下取暖，想着自己的事情。而且，我必须考虑自己下一步怎么办。于是我就靠着围墙，在温暖的电气太阳的光线下想起来了。

这时我发现，自己内心并没有为角色准备好任何心灵材料。

怎么会有这样的疏忽呢?!

伊凡·普拉托诺维奇怎么可以让我内心空虚地走上舞台呢？真是不可理解!

要是阿尔卡其·尼古拉耶维奇在莫斯科，他无论如何不会容许这种粗制滥造的现象的。

为了不浪费时间，我在舞台上当场就创造起我那可爱兵士的过去、现在和未来。

“他从哪儿来值班的？”我问自己。

“从兵营来。”

“这兵营在哪儿？走到那里要经过哪几条街？”

想起莫斯科近郊我所熟悉的几条街，这个问题便得到解答了。

在自己的想象中创造了通往兵营的路以后，我开始想着这些兵营中的生活。随后又想象到乡村，小木屋，我所要表现的兵士的家庭。回光灯的热光线象太阳般照得我暖烘烘的，使我睁不开眼。我甚至都不得不把鸭舌帽提到眼睛上来。

我心情畅快，安静而又舒适，我忘记了后台世界，当众表演及其一切条件的存在。怎么?!我居然能当着成千观众的面幻想!直到如今，我连想都还没有想到这一点呢!

19××年×月×日

全部业余时间都拿来思考兵士的角色和编造他的生活的规定情境。

巴沙前来帮助我，我也帮助他，因为他也在为他那个求见者的哑角（在同一幕中先于市长出场）做着同样的事情。

钻进了外省警察的生活之后，我就在想象中履行起他的职责：跟随市长走进客栈和市场，搬动从商人那里没收来的货物；我自己也并不嫌弃受贿的机会，而且能够把胡乱摆在那里的东西偷偷摸走。

现在我有了另一些比较积极的想望，我称之为“拖住不放”。

但我害怕擅自改变先前规定好的动作。应该谨慎地、悄悄地引进新的动作，而不加多余的积极性，这种积极性可能吸引住观众的注意力，使它从剧本的扮演者那里引开去。

不过引起我疑虑的主要原因不在这上面，而在于我的兵士角色分化成了两个彼此截然不同的形象：关怀家庭、憧憬乡村的和悦可爱的农民，和生活目的是“拖住不放”的警察。

从这两者当中选择谁呢？

如果把两者都留下来，即在监牢旁是和悦可爱的农民，在市长台阶旁是警察，那又如何呢？由于这样的结合，我可以一箭双雕：一方面，可以创造出两个角色，另一方面，可以按两个案表演——在比较容易的后景上，使自己习惯于正确的自我感觉；在比较困难的前景上则努力设法排除当众表演的障碍。

我靠在监牢围墙上，这样思考着的时候，一群醉汉在赫雷诺夫率领下突然冲到舞台上来了。他开始在市长面前做出各种可笑的歪扭姿态和醉汉的胡闹举动。

演员们的表演抓住了我，我张开嘴巴，眼睛紧盯住他们，打从心里放声大笑起来，忘了自己是在舞台上。我觉得非常之好，根本没有想到什么肌肉。那些肌肉自己去想自己了。

吵吵闹闹的场面过后，开始了恋人们的平静抒情的表白，我长时间背对着观众厅站在那里，真诚地欣赏背景画布上所表现的辽远的景物。这时我想起了阿尔卡其·尼古拉耶维奇的名言："要集中注意脚光的我们这一边，而转移开对脚光另一边的事物的注意。"或者那另一种说法："要迷恋于舞台上的事物，而转移开对舞台以外事物的注意。"

我感到幸福，感到自己是个胜利者，心里十分高兴，因为我在当众表演的不自然的条件下，在成千观众的眼前，竟然能忘记了自己。

使我困惑不安的只是，我是以自己的名义在动作，而不是以我所扮演的兵士名义动作。不过阿尔卡其·尼古拉耶维奇不是要求不要在角色中失掉自己吗？那么说，我以自己的名义动作，并不是什么不幸了。

可见，全部关键就在脚光这一边的有趣的对象、有趣的任务上。

我怎么能忘记这个重要的、我在学校里就已经熟悉的真理呢?!

看来，舞台要求在生活中已经熟悉了的一切东西，都要在舞台上，在当众创作的条件下，从新加以认识、理解和考验?!

好吧，我准备从新了解一切已经认识到的东西。让实践本身，舞台，它的工作条件，千头怪物——观众、舞台和它的大嘴巴即舞台框的大黑洞，都来教我吧。

那只大嘴巴如今远远地在舞台前缘露出来了。

是的……就是它！我从前为什么没有觉察到它呢？现在我根据自己被吸进那怪物的深不见底的嘴巴这一令人呕心的感觉，根据那对演员们的强制性的奴役，以及使站在舞台上的人全神贯注这一特质认识到这个怪物了。不管我做什么，不管我怎样转过脸去，怎样转开念头，我愈是不断地感到它的存在，"我在这里！"它时时刻刻横蛮无礼地对我这样喊着。"不要忘记我，正

如我也不会把你忘掉。”

从这一瞬间开始，后台世界、后景、舞台上所发生的一切都从我的注意领域中消失了。剩下的只是最前景和怪物的张开着的、露出来的、深不见底的嘴巴，我又回想起我在初次观摩演出中经历过的恐慌心情。我象石头般呆立不动了，眼睛望着黑暗边远的深渊，我的肌肉紧张到极点，以至于又动弹不得了。

如果舞台框这怪物在后景上都以压倒的姿态对我起作用，那么在前景上，即恰恰就在舞台框大黑洞的洞口，情况会是怎样的呢!!!

表演完毕，我从台上的助理导演室走过的时候，有个陌生的男人（后来才知道他是在那里值班检查演出的）说了我一顿。

“我要记录下来，”他向我宣布道，“好在将来每次演《炽热的心》的时候，都在正厅的头一排给您留个位子。您从观众厅里要比从舞台上，从后景的哨位上更便于欣赏演员们的表演。顶好是挪到观众厅里去！”

“好啊，好啊！”有一个和悦的年轻人，大概是剧团的演员，对我说。“您的兵士是总的图画上一个富于艺术性的斑点。多么质朴和自然！”

“这很好呀，我的亲爱的，您能习惯于新环境，感到自己就在家里似的。很好，我说！”伊凡·普拉托诺维奇这样对我说。“可是……有魔力的‘假使’在哪儿呢？没有它就没有艺术。这可不是闹着玩的！要找到它，把它创造出来，要用兵士——剧中人的眼睛，而不是用那兹瓦诺夫——看戏的人的眼睛来观看舞台上所发生的一切。”

？……

19××年×月×日

真可怕！

今天在《炽热的心》的演出中，我临时被叫去代替生病的群众

演员，在市长台阶旁站岗，也就是站在舞台前缘，怪物的嘴巴——舞台框里。

当人们向我宣布导演的这个判决的时候，我目瞪口呆了。拒绝是不可能的。我的庇护人伊凡·普拉托诺维奇却又不在剧场里。

只好服从。

站到舞台前缘，置身于怪物的嘴巴——舞台框的大黑洞里以后，我又一次被它压倒了。

我一点也没有看见后台的情形，也不明白舞台上在进行什么。我只能够站在那里、悄悄地贴着布景，使自己不至于昏倒。可怕！！

我时时刻刻觉得自己好象是坐在第一排观众的膝头上。我的听觉更敏锐了。我听得见坐在正厅里的人的个别语句。我的视力大为紧张起来，正厅里的种种情形我都看得见。我向往着脚光的那一边，需要作出很大的努力，才能够不把脸转到观众那一边去。但如果我这样做，我就会失掉最后的一点自我控制，而带着一副惊慌万状的面孔，僵化的身体，站在脚光的前面，束手无策，窘得都准备要哭开来。我一次也没有朝观众那边望，一直以侧脸向着他们，然而我还是看到了观众厅里的一切情形：个别人的每一次微动，望远镜玻璃的每一次闪光。我觉得所有的望远镜都对着我一个人。这更迫使我去注意自己。注意力集中到自己身上以后又束缚了动作，引起了麻木的状态。我感到自己是总的美妙的图画中的一个可怜的、无力的、可笑的、毫无艺术性的、不成样子的斑点。

这是多么折磨人啊！这一幕戏拖得多么久啊！我简直精疲力竭了！好容易才没有由于头昏眼花而跌倒。

为了使自己最后不至于丢脸地从战场上跑开，我决定悄悄隐退，为此采用了一种狡猾的手法——开始悄悄地朝侧幕的方向倒退，半躲到舞台框内第一道侧幕后边去。在那里，黑洞就不显得

那么可怕了。

表演完毕，当值观察演出的又在助理导演室附近叫我停住脚步，挖苦了我一顿：

“从侧幕后边也看不清演员。的确，您最好挪到正厅去，跟观众一道！”

在舞台上，人们都带着怜悯的神情瞧着我。也许，这只是我神经过敏，实际上谁也没有去注意我这样一个可怜的龙套，但一整个晚上，我都感到我自己是这样的，现在，在日记上写这几行字的时候，我仍然这样觉得。

我是个多么微不足道、多么缺乏才能的表演匠啊！

19×× 年× 月× 日

今天我象赴刑般来到剧场，一想到要站在怪物的嘴巴——舞台框大黑洞里，心里就十分惧怕。

“防卫的手段在哪里呢？”我问自己，突然间回想起救命的“圈子”。

要是我在那次当众表演中忘了它，没有首先去利用它，就可能发生严重的情况！

有了这个发现，我心中如释重负；仿佛我在进入流血的战斗之前穿上了不可穿透的铠甲。在化妆、穿服装和准备上场的时刻，我回想起在学校里做过的注意圈方面的练习，又做了一番。

“如果在学校里好几十个学生面前的当众的孤独给了我难以言喻的享受，那么，在剧场里，当着成千观众的面，这种享受又将是怎样的呢？”我对自己说。

“我要把自己封闭在圈子里，在其中找到一个点，长久地注视它。然后打开我那不可穿透的圈子的小窗，有那么一会儿瞧瞧舞台上的情况，也许，我还敢于瞧瞧观众厅，赶快再回到圈子里，回到孤独状态中来，”我这样忿恿自己。

但实际上一切都不是按这样子进行的。等待着我的是一件意

外的事情，它既有惬意的一面，也有苦恼的一面。助理导演向我宣布，我应该回到自己从前的位置，即后景上，监牢围墙旁边。

我不敢盘问他采取这种决定的原因，毫不抗辩地服从了。我一方面感到高兴，因为在那里可以舒服些和安静些，但同时我又有惋惜之感，因为我觉得，带着装甲的圈子，我今天本来可以战胜自己对舞台框大黑洞的惧怕心理的。

在后景上，带着圈子，我感到怡然自得，好象就在自己家里。我时而索居在圈子里，陶醉于在成千观众面前的孤独的感觉，时而观察圈子以外发生的事情。我欣赏着演员们的表演和远方的景物，大胆地瞧着舞台前缘——舞台框大黑洞本身。今天由于有了装甲的圈子，我觉得，我甚至于在舞台前缘，在怪物的嘴巴里都站得住脚了。

然而必须抑制自己，记住伊凡·普拉托诺维奇最近的指示：在舞台上应该不是简单地过着自己的、那兹瓦诺夫的生活，而要用自己的、那兹瓦诺夫的体验（通过有魔力的“假使”、在角色的规定情境中得到过滤的体验）来生活。要不是我心里有着这种新的关注，我今天一定会完全分心了。

怎么样才知道我的私生活结束的地方，以及也是我的、然而与剧中人生活条件相适应的生活开始的地方呢？

举个例子，我站在那儿欣赏远处的景物。我是用自己的名义，在自己的生活条件下做这个呢，还是用自己的名义，然而在兵士的生活条件下做这个呢？

在解决这问题之先，我想知道，农民会不会按我们对这个字义的理解去欣赏远处的景物？

“欣赏它个什么啊！”他会这样回答。“远处就是远处嘛！”

农民是只此一次就把它欣赏够了，牢牢地爱上它，就象爱上整个自然界一样，爱它的各种景色和现象，而不带有感伤的情调。可见，我所挑选的动作本身对于大兵说来并不是典型的。象

观看习惯的、熟悉的现象般无动于衷地观看着奇妙的景物，这样才是典型的。

我的大兵会怎样观看赫雷诺夫那一伙醉汉，他对他们的不成体统的行为会抱什么态度呢？

“老爷们总是要寻欢取乐的。真怪！瞧他们醉成什么样子！还是老爷们咧！”他会不以为然地这样说着，只是在最可笑的地方才略微地笑一下。

这样说来，我的这个动作对于农民出身的兵士说来也是不够典型的了。

我想起了阿尔卡其·尼古拉耶维奇的建议，他说过：表演农民的时候，要记住他们那种非同寻常的质朴、自然和纯真。如果他站在那儿或者在走路，那是因为他需要站在那儿或者走路。如果农民的腰部发痒了，他就会去搔它，如果需要擤鼻涕，需要咳嗽，那他也就这样或那样做了，而且做得恰如其分，然后放下手，一动不动地站在那儿，直到做他所需要的下一个动作。

让我的农民出身的大兵也做得恰如其分。所以演这个角色必须有高度的沉着和自制。无动作对于我们农民出身的大兵是典型的。需要站着，他就站在那儿，阳光照得睁不开眼，他就把帽檐拉低。此外不加任何其他补充。

但是，难道这种静止状态，这种完全缺乏动作合乎舞台要求吗？戏剧是需要动作的。

既然如此，那么目下表演兵士角色，就必须在无动作的站岗里找到动作。这很困难。

更困难的是，不失掉所扮演的兵士角色中的自我，而找到角色中的自己和自己心中的角色。

在这方面我所能做的一切，就只有由自己在规定情境中去做。

我尝试着创造这些规定情境，并且在想象中使自己置身其中。

静止不动——这是角色的规定的日常生活情境之一，我也承受下来，准备纳入我的表演。我将尽可能站在原位。

但我是那兹瓦诺夫，我不习惯于并且不能什么也不想。何况对兵士说来，并不排斥在静止状态下幻想的可能性。要知道，他是跟我一样的人呀。于是出现一个问题：兵士所具有的那些思想和幻想对于我是不是必要的？

不。把自己限制在这一点上，就等于是一种强制，那样将会带来虚假，破坏信念。我将去幻想他所幻想的东西。我只要在思想的一般性质上保持相似之处。这种幻想和思想应该是平静的，不激动的和十分亲切的。

19××年×月×日

今天我心情很不好，不能够掌握自己。尽管如此，我还是控制了自己的注意力，进行了一番斗争，不让自己受制于舞台框大黑洞。固然，我的注意力不是集中在角色所需要的东西上，而是集中在我自己所需要的东西上。我一直自己做实验，去练习建立正确的内部舞台自我感觉。我在舞台上所做的，不是演出中的表演，而是当众上课。

不过我还是很高兴，因为尽管心境不好，我并没有屈从于那吓唬人的舞台框大黑洞。

这无疑是一种成就，是前进一步了。

19××年×月×日

"真该放弃舞台了吧?!我什么也没有搞出来！大概，我根本没有什么才能，"由于我今天演出不成功，我心里就这样嘀咕着。"学习了整整一年，在一系列演出里演没有词的小角色，却几乎没有得出任何结果！"

原来到目前为止，我在舞台上只运用了在学校里学到的一小部分东西。其余的一上台就忘了。

实际上我在《炽热的心》里运用了什么呢？肌肉松弛，注意对象，想象虚构和规定情境，任务和形体动作，最近还加上了注意圈和当众的孤独……仅此而已！

还有个问题：我是否掌握了在舞台上所实行的这一切为数不多的东西呢？我是否能够借助心理技术手法把自己引导到最主要的一点，即推动有机天性及其下意识加入工作这一创作瞬间呢？没有这个，我的全部工作，以及整个“体系”，都将没有价值和意义。

如果我在这一点上有所成就的话，那么我至今所做的也还是微不足道的，对于我们在学校里所学过的以及有待于我在实践中、在困难的当众创作条件下去掌握的，只是最起码的部分。

当我想到这一点，我就失去毅力和自信了。

情绪记忆，交流，适应，心理生活动力，角色内在的线，贯串动作，最高任务，内部舞台自我感觉，都要达到能把有机天性和下意识推动起来的地步！

这一切要比前此所做的困难和复杂得多。最坏的是，我得单独一个人而没有任何助力地在舞台上迈出最初的几步。前不久，当我就这一点向伊凡·普拉托诺维奇发牢骚的时候，他对我说：“我的任务是把你们推下水，现在你们自己去游泳，再设法爬上来吧。”

不，我抗议！这是一种不正确的强制的方法。阿尔卡其·尼古拉耶维奇是不会赞同的。

有另一种比较好的方法。就是使演出对于我们学生说来变成当众上课。这不会损害整体演出。相反地会帮助它，因为学生们在教员的监督下将比本来所能做到的更好地完成自己的工作。

为什么我们的教员这样冷漠地对待当众表演呢，为什么他们不去利用提供给我们的在剧场的演出中，在成千观众的面前创办完整的学校这一丰富的可能性呢？

在这一点上，我们是具备一切条件的。想想看，是何等丰

裕，何等富饶：上课的时候化了妆，穿了服装，布景道具一概齐备，演出组织合乎理想，后台秩序井然；又是与优秀演员合作，在优秀导演的领导之下和优秀教员的监督之下！我知道并且感觉到，只有在这种当众“课”上，才能够在自己心里培养起正确的内部舞台自我感觉。它不是在亲密的学校环境里，在几十个甚至都不认为是观众的同学面前所能达到的。

我还肯定一点：远离那怪物的张开的嘴巴——舞台框大黑洞，就不能建立起正确的内部舞台自我感觉。我们在自己宿舍里或课堂上所达到的那种状态，是不能称为舞台自我感觉的。这是“家庭”或“学校”自我感觉。

我现在明白，为了掌握舞台自我感觉，首先需要舞台，需要舞台框大黑洞和各种困难的当众创作条件。也需要专门的心理技术，以帮助克服创作时不可避免的许许多多障碍。必须尽可能经常地，每天或一天两次碰到这一切障碍，一整幕、一整出戏、一整晚都处在这些障碍之中。一句话，需要日常的持续不断的当众课。当一切障碍和一切当众表演条件对我变成熟悉的、平常的、可亲的、可爱的和正常的时候，当我在观众面前变得相当习惯，在舞台上不会有别种自我感觉的时候，当我不带有这种正确的自我感觉就不能走出到脚光前面的时候，当“困难的变为习惯的，习惯的变为容易的，容易的变为美丽的”的时候，只有到这时候我才能说，我已经掌握了“内部舞台自我感觉”，并且能够随心所欲地运用它了。

现在我就只想知道：当众课应当重复多少次，才能够获得这样的结果，才能够达到“我就是”的状态，使有机天性本身及其下意识加入创作工作？

19××年×月×日

今天见到了伊凡·肯拉托诺维奇，我是和巴沙一道去他家里的，我们在那里进行了长时间的谈话。我把自己的想法和计划全

对他说了。

“值得夸奖，值得夸奖，我的亲爱的！”伊凡·普拉托诺维奇颇受感动。“但是……”

他皱起眉头，做了个怪脸，沉默了一会，说道：

“同好的东西一道，往往也躲藏着坏的东西！正是这么回事！坏的东西，我说。在当众的舞台表演中有很多危险的因素！

“用不着说，每天走出到观众面前，把学校里所学到的东西作一番实际锻炼，这是有益的，重要的。如果一个自觉、认真、有才能的学生这样日复一日地工作了一整年，正确的内部舞台自我感觉对于他就会成为第二天性！这是了不起的玩艺儿！我将要给他喝彩和鼓掌。在舞台上愈经常带有正确的自我感觉，它就愈会巩固和稳定下来。”

沉默片刻，用神秘的目光扫了我们俩一眼以后，伊凡·普拉托诺维奇俯下身子，轻悄悄地几乎是耳语般地问我们：

“如果不是呢?!……如果每天晚上所建立的都是不正确的自我感觉呢?!那就会落到这么一种地步！……过了一年，有才能的人会变成令人讨厌的表演匠，惯于装腔作势的家伙！在这种情形下，我的亲爱的，愈经常出场，就愈坏，愈危险，愈有害！因为这不是在校内表演，而是当众表演！你们知不知道，什么是当众表演吗？这可不是闹着玩的。

“当你在自己家里人或同学面前表演而得到成功的时候，那是很惬意的！如果相反，失败了，那就会感到难受！成功是惬意的，我说，是惬意的。失败就难受，不惬意。正是这样！五天、六天甚至一个月都平静不下来。我说，一个月！这是在家里或学校里，在爸爸妈妈面前，在自己同学面前表演的情形!!

“你们知不知道，我的亲爱的，在剧场里，在演出环境中，在成千观众面前取得成功或遭到成败是怎么一回事！……一辈子都忘不了，甚至死后都还会记得！……你们问我吧……问我吧！我知道……秘密就在于这是个顶妙的玩艺儿，就在于任何当众表

演，不管是好的、具有真正的体验的，还是坏的、就只有刻板化的装腔作势的，都会固定下来。我说，固定下来。情绪回忆，肌肉活动，好和不好的规定情境，好和不好的任务，适应……这一切都会被脚光和剧场固定下来！

“不好的会比好的更快、更牢固、更有力地固定下来。不好的比较容易做得到，所以更有力些，所以更牢固些。好的要困难些，不容易做到些，所以要费较长的时间和较大的功夫才能固定下来，而且不那么牢固。

“我是这样估计的：

“今天你表演得好，表演得正确，因为所有元素都活动得对头，因为你在舞台上能够象在生活中那样利用它们。你就赶快写个正号，在贷方内记一道。我说，仅仅是一道！

“明天没有能够成功地支配各个元素了，变得任性执拗，技术差劲，那你就赶快写个负号，在借方内记十道！我说，整整十道！”

“要这许多？！”

“要多，我的亲爱的，是要这许多！因为做戏的习惯更有力些。这些习惯会象铁锈那样侵蚀你的。正是这样！它们不去跟舞台表演条件作斗争。我说，不会作斗争，而是相反，千方百计去支持那些条件。它们惯于向刻板法屈服。这要比进行斗争，铲除它们，反对我们这门艺术中的不良倾向来得容易些。然而屈从于刻板法是毫无意思的，这等于坐着游水。因此在一次这样不正确的演出后，必须有十次正确的演出。我说，要有十次，一次也不能少！正是这么回事，我的亲爱的！只有那时候，你才能够使自己的创作天性回到不走运的表演以前所处的状态。”

停顿了一会，伊凡·普拉托诺维奇继续说：

“学生在剧场的日常表演中还有一个可怕的‘但是’。”

“到底是什么样的呢？”

“很不好的！我说，不好。剧场的后台世界会使学生道德败

坏。成功，喝彩，虚荣，自高自大，名士派生活，玩票作风，自以为是，说大话，扯闲天，造谣中伤，钩心斗角——这些对于缺乏经验的新手的年轻机体都是危险的细菌，我说，危险的！

“在他还没有受我们的传染之先，就应该采取各种预防手段，使他具有免疫力，抵挡得住任何诱惑。应该给他种牛痘。”

“怎么个种法呢？”

“用艺术创作的指导思想来种，培养他爱自己心中的艺术，而不是艺术中的自己。用自觉性，坚定的信念，习惯，意志力，锻炼，纪律，对集体创作条件的理解，同志感的培养。这一切都是有力的抗毒素，都是很需要的，我的亲爱的！没有这些就会给传染上。”

“到哪里去取得这些呢？”

“就在学校里！要把这一切纳入培养过程。这是十分重要的……或者就在这里，在剧场里，通过工作，通过实践……教青年们自己去预防危险。”

“让他们来教吧！我们准备着！”

“在舞台上，在演员化妆室里，在休息室里，都需要有组织，有人，有教员。”

“您就试试看，暂时不用这些吧。我们都是有自觉性的人，自个儿会达到您的要求。我们不是小孩，是大人了，会用自个儿的脑筋想到这些的。只要您对我们说，需要做什么，怎样掌握自己，我们答应绝对遵行您的每一个命令。舞台和自个儿的化妆室，此外哪儿也不去。请信任我们吧。”

“说得很对：舞台和自个儿的化妆室，此外哪儿也不去。我很赞成，并且还要鼓掌，我的亲爱的。为什么呢？让我来说说此中道理。我就来说……

“是这么回事：

“我们后台生活中最危险的时刻，是长时间地等待自己的出场和在表演间歇中无所事事。离开剧场是不行的，而在等待的时

候又没有事情可做。正是这样！有的演员往往在第一幕和最后一幕才有戏，而且每一幕总共就只说两句半台词。为了几分钟的表演要等上几个钟头。那就坐着等吧。这样的钟头在后台生活中是相当多的。相当多，我的亲爱的。这个时间没有东西来填。于是就被用去闲聊天，散布谣言，谈论是非，讲笑话。就这样一天天过下去。多么糟糕！这就是后台道德腐败的根源。

“最奇怪的是，这些无心的不务正业者却经常抱怨他们没有时间，说他们忙得要命，所以不可能进行自我修养。让他们利用在后台等待的时间吧。”

“也许，在演出时间进行自我修养，会把注意力从所扮演的角色身上引开吧，”我指出。

“难道散布谣言和讲笑话不会把注意力引开吗？我说，散布谣言和讲笑话！”伊凡·普拉托诺维奇顶我一句。“要不是在幕间和出场间隔中练习自己的技术，那还要到什么地方去练习呢？歌唱家要唱音阶，演奏家要调理乐器，让舞台演员也做练习吧。我们的创作乐器要比小提琴更复杂。我们有手、脚、身体、面部表情、声音、想望、情感、想象、交流、适应等等。这岂不是个完整的乐队！我说，乐队！是有东西来调理的！

“演员早上没有时间做练习，那就让他在自己的化妆室里，和自己那一组人一起，或者单独地进行纠正自我感觉诸元素——注意、想象、真实感、交流等等的练习吧。让他们研究吐词和言语。让他们合乎逻辑、有顺序、真实地做着无实物动作等等。让这些作业做到使天性及其下意识都能推动起来的地步。

“一句话，让他们复习一下第一学年的全部课程。〔舞台技术〕在演员的全部活动过程中应该天天得到发展和巩固。

“还有，你们的出场是在课外时间，上课以后。那你们什么时候做功课呢，我的亲爱的?! 什么时候做功课呢?!”

“在出场的间隔中做，”我和巴沙同声回答。

“那样会累坏人！这不是闹着玩的！会在上课时反映出

来！”伊凡·普拉托诺维奇表示怀疑。

“没什么，不会累坏、我们都是年轻人！”

“要知道，这是无报酬的劳动，我的亲爱的。无报酬的。”

“我们自己倒应该为这样的奢侈享受付出报酬。当众课，这是非同小可的！”

“值得夸奖，值得夸奖、我的亲爱的！”伊凡·普拉托诺维奇又一次为我们的热心而感动了。

“其他学生会怎么说呢？”他突然想起，这样说了一句。

“如果他们想贡献自己的时间，那就应当向他们提供象提供给我们的同样的权利和可能，”我们回答。

“不是所有的人，不是所有的人、我的亲爱的，都能得到这种许可，”拉赫曼诺夫提出抗议了。“不是所有的人对这一点都有足够的自觉性。不是所有的人！就连你们，如果不是自觉地来对待工作的话，也都要禁止的。这事真够叫人恼火！

“因为你们，我会挨阿尔卡须一顿好骂，我的亲爱的！”他叹了一口气……“他会说，我干吗要把学生造就成龙套？开头让他们专心专意、正正经经去学习学校里的各种功课好了，以后才去实践。不可以把服务和学习搅在一起！开头首先是学习。当了龙套就没有足够的时间正正经经地去学习学校里的功课。从龙套出来的只是半通不通的演员实践家。而我们却需要完全而彻底地受过训练而精通文理的表演艺术家。实践到时候可以学会。将来这方面的时间多的是，一辈子都可以进行，可是学习的时间，亲爱的，就只有四学年。这可真是件复杂的事儿呢，我的亲爱的。

“阿尔卡须就会这样对我说话的。他会给我一顿好受的！”拉赫曼诺夫又叹了一口气。

今天谈话结果决定。

1）伊凡·普拉托诺维奇设法从导演那里取得许可，让我和苏斯托夫去替换《炽热的心》演出中兵士和求见者的角色；

2）伊凡·普拉托诺维奇监督我们的工作，送我们上台；

3）伊凡·普拉托诺维奇设法取得许可，让我们也参加这个戏的其他几幕的演出；

4）我和巴沙保证在《炽热的心》演出的幕间休息时间和出场间隔中，共同努力做好学校指定给我们的功课和“体系”方面的练习；

5）我们保证除自己的化妆室和舞台以外，什么地方也不去。

我们的谈话就此结束了。

第十二章 〔结 束 语〕

“我们所学习的东西，一般人都称为‘斯坦尼斯拉夫斯基体系’。这是不对的。这个方法的全部力量就在于，它不是由任何人想出来，不是由任何人发明出来的。体系属于我们心灵的和形体的有机天性本身。

“我们生来就有这种创作的能力，就有这种‘体系’。创作是我们的自然要求，同时，看来不按照规律，不按照‘体系’，我们大概也就不会创作。但奇怪的是，一走上舞台，我们就失去自然所赋予我们的东西，我们不去从事自然的创作，却去胡闹、装假、做作和表现起来了。

“什么东西促使我们这样做的呢？

“是当众创作的条件。隐藏在舞台演出和剧场建筑中，隐藏在硬加给我们的陌生的诗人的言词和动作、导演的舞台调度、美术设计的布景和服装中的那种强制、程式和不真实。

“强制和强求陌生事物的情况不会消失，除非演员已经把硬加于他的东西变成了自己本人的东西。‘体系’能有助于这一过程。它的有魔力的‘假使’、规定情境、虚构、诱饵等可以把别人的东西变成自己的。‘体系’能使人相信不存在的事物。而哪里有真实和信念，哪里也就有了真实、有效、恰当的动作，哪里也就有了体验、下意识、创作和艺术。”

* * *

…… “现在该去习惯于那种开头只会妨碍我们的新东西了，

所以会妨碍我们，因为它把全部注意力都吸引过去了，使注意力离开了更加重要的东西，”托尔佐夫说〔1〕。

“但久而久之，当耳朵和舌头对正确运用重音习惯起来，你们将会说得很好，而且连想都不想到这一点了。这种情形发生在新的变成习惯的，习惯的变成容易的，容易的变成优美的时候。

“有一些幸运的人，他们不学习自己语言的本质，也能直觉地把话说得正确。但这样的人究竟是很少的，是个别的。绝大多数的人都说得很坏。然而这些命运不佳者有时（固然这种情形很少）也能按直觉说得满不错。原来，直觉本身是精通文理的！这种情形发生在他们的言语变成动作工具的时候。发生在有必要用话语去达到重要目的的时候。那时候天性本身会来帮助，而人们并没有为〔它〕写出什么规律来。但是在艺术中不能单指靠天性和直觉。所以考虑一下如何去取得丰富的知识是颇为重要的。语法就提供了这些知识。当你们吸取了这些知识，把它们变为自己的第二天性的时候，你们就可以得到保证，不至于在运用自己的话语或角色的台词时重犯以前的错误了。

“但很多人都因循守旧。他们不懂得什么东西对自己会有好处。

“有多少人因为不去利用天才科学家所发明的拯救人命的血清、牛痘、药品而死于天花和其他病症啊！在莫斯科有这样一个老年人，他夸耀自己从来没有坐过火车，从来没有打过电话！

“人类一直在进行探索。它经历了不可言喻的痛苦和紧张的劳动，才找到许多伟大的真理和发现，而人们却由于因循守旧，不愿意伸手去接受那些出于关心而交给他们的东西。

“多么野蛮！多么不开化！

“在言语方面也有同样情形。人民和他们的智慧的学者、天才的诗人经历了多少世纪才创造出语言。它不是象‘沃拉比克’〔2〕那样凭空构想出来的，而是由实生活中产生，由许多世纪和许多代的大专家研究过，再由象普希金这样的天才清理过的，可是演

员却懒得去研究现成的东西。人们把嚼烂的东西放到他口里，他却不愿意咽下去！

“在一个最文明的艺术领域中，这是多么不文明的现象！

“你们看看，音乐家是怎样研究自己这门艺术的规律和理论，怎样照拂自己的乐器的——不管是小提琴、大提琴或大钢琴。为什么话剧演员不这样做呢？为什么他们不去研究语法，不去照拂自己的声音、发音器官和身体呢?！这些就是他们的小提琴、大提琴，就是他们最细致的表现手段呀！这些都是由神通广大的天性这个最有天才的大师创造出来的。

“妨碍演员们的，往往是他们带括号的‘天才’，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇讽刺地说。“演员愈是庸碌无能，他的这种‘天才’就愈大，这使他不能自觉地去研究自己的艺术，特别是研究言语。这些人模仿莫恰洛夫，指靠‘灵感’。他们有时（虽然这种情形很少）也能直觉地体验到某一出戏，某一个场面，而且表演得不坏。

“为了把自己的全部表演盘算建筑在偶然的成功上，这就够了。

“由于懒惰和愚蠢，这些‘天才’使自己相信演员能够‘感觉’到角色就已经够了，一切都会自然而然表演出来。

“然而创作天性、下意识和直觉并不是一呼即来的。如果它们在我们心里打瞌睡了，那怎么办呢？如果不懂得语法，特别是重音的规则，演员在这种时刻能过得去吗？

“你们从哪里得出这样的结论：我在课堂上对你们讲的那一切，你们都应该马上接受，马上领会，马上运用到工作中去呢？我对你们所谈的是你们一生的事情。你们在学校里听到的那些，有很多要通过多年的实践才能够彻底领会到。实践会引导你们达到〔你们〕在这里〔所听到的〕一切，只有到那时候，你们才能够记起长久以前就已经对你们讲过，不过当时并没有深入你们意识的种种东西。那时候，你们就能够把经验所教给你们的跟你们

在学校里所听到的相比较，那时候，你们笔记本上的每一个字都会开始过着真正的生活，起着真正的作用。”〔3〕

19××年×月×日

“这是C的一篇新论文。你来念一念其中的随便一段吧，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇今天走进教室的时候，把他手里拿着的一本打开的书递给我，这样说道。

我念了起来：

“我可以向我们艺术中的任何派别和任何创作手法致敬，只要它们能有助于正确而艺术地表达‘角色的人的精神生活’，实现那向诗人作品的最高任务推进的贯串动作。

“但是……有一个条件：要真诚地相信在舞台上所说或所做的东西，而且要做到令人信服。”

听了我的朗诵以后，托尔佐夫说：

“你刚才形式地报告了一番，我也形式地懂得了作者的意思。但这难道能算是朗诵和言语艺术吗？演员应该是语言雕塑家。所以我要你们这样来向我塑造所叙述的思想，使我不仅能听到和懂得它，而且还能看到和感觉到它。为此就必须把某种东西衬托到前景上来，把别的挪到后边去；使某种东西变得突出鲜明些，把别的轻轻带过。什么东西都应该加以组织和分类的。

“刚才你所念的字眼中，哪一些应当加以突出或者挪到后边，加以渲染或者轻轻带过呢？哪一些短句应当划出来，按远近景和层次加以配置呢？”

对于这一点，我回答说：局部取决于整体。所以，要去判断某一片断，就必须知道全篇论文。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇听了我说的话以后，指了指书中的某一处，建议我去了解一下它的内容。那里谈到了别的艺术特别是绘画中所出现的许许多多派别；提到了画家们所走过的无穷无尽的阶段，从初期艺术作品，直到印象主义、未来主义和其他各

种时髦的“主义”。画家们在许多世纪的过程中体验了无数的创作意向、痛苦、迷恋、失望、希望、对这些意向的摒弃，才获得了最后的成就。

把其他艺术中所走过的这条光荣道路跟曾经笼罩并且继续笼罩在剧场中，特别是演员创作中的那种停滞不前、墨守成规的现象作了比较之后，论文作者无限感叹地写道：“我们甚至都还没有达到我们艺术中的‘流动画展派’阶段！我们甚至都还不能够在舞台上质朴、真实、可信和有力地说出：‘我要！’或是‘我能够’，或是‘您好，您过得怎么样？’我们落后于其他艺术好几个世纪，而现在我们想要和它们齐步前进。然而，逐渐引导艺术前进，使其达到新的创作成就，获得新的博大深湛的内容，获得技术的改善和形式的革新的那一系列阶段，是不可能一跃而过，好几世纪的时间是不可能一下子就跳过的！

“我们还没有感觉到对上述种种东西的需要，还没有掌握到这些东西，就已经想按照新的方式进行创作了，结果我们还是笨拙地在抄袭陌生的、对我们格格不入的东西，或者在表面上模仿它，以装作革新的。

“然而，装是不够的，应当成为革新者。”

知道作者的这些想法以后，我从新朗读了论文的第一段文字。

但是阿尔卡其·尼古拉耶维奇说道：

“这样一来，就变成C承认我们艺术中的一切对我们格格不入的新流派，照他的意见，我们还没有达到那种流派的高度。

“这和你刚才从论文中的另一个地方所知道的不一致。

“就是说，我们选择出来的作者那几行文字有着完全不同的目的。要了解它，就必须读一读论文中的另一个地方。”

接着托尔佐夫向我指出了这个地方。那里谈到了角色的人的精神生活，对最高任务和贯串动作大加颂扬。

因此，在又一次诵读那个片断的时候，我只去强调出那些说

到人的精神生活、贯串动作和最高任务的字句〔4〕。

但是托尔佐夫制止了我，说道：

“现在变成这个样子，仿佛C写出你刚才重读的那几行字，就为了反复申说他所喜爱的贯串动作和最高任务。

“可是他有更重要的目的。为了使自己相信这一点，你可以来读一读论文中的另一个地方。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇又向我指出了这新的一段文字。那里赞颂了艺术中的真实与信念。

根据这一点，在再一次重读那个片断的时候，我强调了关于对舞台上所说所为的信念、关于演员表演的说服力的字句。

“好啊，终于做到了！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇高兴地喊起来。“只是现在你才领会到了这几行话的真正含义。其实论文作者的目的是要演员们预防脱节现象。为此他作了一个颇为诡谲的附带说明：‘可以随自己的心意做去，可以用各种手段来实现贯串动作和最高任务，不过一定要真诚地相信在舞台上所说和所做的东西，而且要做到令人信服。为此必须使虚假和程式在说话者的心目中变成真正的真实。’我也不反对这一点。可是，为了能相信程式和虚假，就应当使自己的心理技术达到多么完善的地步。因为这是需要真实地体验，找到内心根据，然后才能相信它们。而这点是很难做到的！

“你是否注意到，作者的新的想法怎样随着你对它的认识而影响到你的诵读，影响到你对该片断中不同字句的强调的？当你认识了整篇论文，情形将是怎样呢？

“只有到那时候，你才能够赋予你所读的那一片断的字眼以属于它们的全部内在意义。那时候，它们才会表现出它们所有的说服力、力量和令人景仰之处。

“你知道，在一部作品中，声音、字句并不是为它们本身而存在，如同游艺会上蹩脚的朗诵者所表演的那样，它们是由于整体、由于从前有过和随后会有的事情而存在，并且是以这些为转

移的。

“应当善于深刻领会字句的实质，才能够用这些字句来表达它们所意味的一切，传达出它们所包含的东西。愈是想要更好更准确地叙述思想，就愈应该深刻领会它的总的内在实质。

“这就是为了把死的字母变成能表达其所蕴藏的深刻含义的话语所需要做的工作。

“要象你刚才读那几行字那样去读整个剧本。只有这样，你才能够认识你准备创造的角色，不仅懂得它的台词，而且也领会到它的潜台词。这就是我们在我们艺术中所说的那一种深刻的理解，那一种朗诵，那一种言语……”[5]

* * *

“‘体系’是一本指南。把它打开来念吧。‘体系’是参考手册，不是哲学。

“哲学一开始，‘体系’就完结了。

“‘体系’可以在家里浏览，到了舞台上这一切通通都要丢开。

“‘体系’是不能表演的。

“不存在任何的‘体系’。存在的只是天性。

“我一生所关注的就是如何尽可能去接近人们称为‘体系’的东西，也就是去接近创作天性。

“艺术的规律就是天性的规律。

“小孩的出生，树木的成长，形象的诞生，都属于同一类现象。恢复‘体系’，也就是恢复创作天性的规律之所以有必要，是因为在舞台上，由于当众工作的条件，天性受到强制，它的规律遭到破坏。‘体系’可以恢复这些规律，使人的天性处于正常状态。慌乱、害怕观众、低级趣味、虚假传统都会使天性遭到歪曲的。

“技术一方面促使下意识工作。另一方面，当下意识开始工作的时候，要能不使它受到妨碍。”

* * *

“我的天，这一切真是困难而又复杂！〔6〕”我情不自禁地喊道。“我们没办法做到！”

“你之所以产生疑虑，是因为年轻，缺乏耐性，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。“今天懂得了技术，明天就想把它掌握得十全十美。但‘体系’不是烹饪指南。高兴弄什么菜，只要看看目录，翻到那一页，问题就解决了。不是的。‘体系’不是有问必答，而是一整套学问，需要经年累月加以研究和探讨。这是不能死背的，只能领会，使其进入演员的血肉，成为他的第二天性，永远和他有机地融成一片，使演员为了舞台而根本变样。‘体系’应该一部分一部分地来研究，然后才去掌握它的整体，理解它的总的结构和骨架。只有当它象扇子那样在你们面前打开来的时候，你们对它才能有一个正确的概念。这一切都不能一下子做到〔……〕。

“在这整个需要耐心进行的工作中，能使每一个新获得的手法成为机械的习惯、能使天性本身发生有机变化的那种渐进和习惯，起着重大的作用。

“在这种情况下，新接受的东西就不要求演员比较紧张的注意力，由于这一点以及每一个新获得的手法，我们就可以少记挂一些，而把注意力转移到更重要的事情上去。

“这样，‘体系’就逐步进入人—演员的内心，对他说来它就不再是‘体系’，而成为他的第二有机天性了。”

“这太难了，太难了！”我反复说着，更多是为了去引起托尔佐夫进一步的勉励。

“刚满周岁的小孩要迈出最初几步也是困难的，控制那还没有强固的小脚的肌肉的工作复杂得叫他害怕。但是过了一年，当他开始跑、跳、玩的时候，他就不会再想到这个了。

“钢琴家在开头也会感到困难，他也会被乐曲中复杂的段落吓住。舞蹈家在初期研究那些错综复杂的步子时，也是要感到困

难的。

“要是他们在当众表演时，还得想到肌肉的动作，还得有意识地做出这种动作，那会怎么样呢？那钢琴家和舞蹈家就会力不胜任了。不可能在漫长的钢琴协奏曲演奏过程中记住每一个按琴键的动作。不可能在整个舞剧演出过程中每一次都有意识地去收缩肌肉。

“伏尔康斯基说得好：‘应当把困难的变成习惯的，把习惯的变成容易的，〔把容易的变成优美的〕。’要达到这一地步，需要进行不断的、有系统的练习。

“正因为如此，钢琴家和舞蹈家才经年累月反复练习同一段落或步子，一直到这些段落或步子完全为他们的肌肉所掌握，一直到所掌握的东西变为简单的机械的习惯为止。这以后，就不需要去想起那些开头是那样困难而且化了那样长的时间都没有达到的东西了。

“结束了一个复杂的段落后，他们对其余的也进行同样的工作，一直到习惯把整体都掌握了为止。

“演员锻炼技术和接受‘体系’，情形也是如此。

“在我们的全部工作中，也必须进行不间断的有系统的训练、练习和钻研，必须有耐性、时间和信心，我正是号召你们这样去做的。

“‘习惯是第二天性’这句话再没有比在我们这门事业中更加适用的了。

“习惯对我们是十分必要的，所以我要求用一面写着‘内部习惯’字样的小旗使它合法化，以取得彻底的承认。

“让这面小旗挂到这边墙上，这里已经被内部舞台自我感觉的其他元素装饰得漂漂亮亮的了。”

“请你相信，”伊凡·普拉托诺维奇简洁地回答一句，就走出教室。〔7〕

“怎么样？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇带着亲切的微笑问

我。“现在你放心了吧?”

“不。这一切太复杂了,”我顽固地说。

“请站起来,把摆在椅子上的那张纸拿给我,”阿尔卡其·尼古拉耶维奇突然这样请求我。

我执行了他的请求。

“谢谢你,”他对我说。“现在把你刚才执行我的请求时,在内心和形体上所感觉到的用话描述出来。”

我茫然了,一下子不知道他想要我做的是什么,以及怎样来执行这个任务。

在这一阵子停顿以后,托尔佐夫指出:

“你瞧,执行和感觉简单的、机械地习惯了的动作以及与之相联系的情感,要比用话语叙述它容易得多。在后一种场合,是需要写出整整一本书来的。

“要是有意识地深入领会最习惯的感觉和机械的动作,你将会由于我们可以自由地、毫不费力和毫不在意地完成着的事情的复杂性和难以理解,而大为惊讶。

“所以借助习惯逐渐研究‘体系’,其实并不如从理论上看来那样复杂。只是不要匆促从事。

“在我们面前出现的新困难要坏得多,不过这完全是另一回事了。”

“到底是什么呢?”我预见到新的麻烦事儿,心里很恐慌。

“就是演员的种种落后的偏见,”托尔佐夫回答。

“演员们不容许自己这门艺术中的规律、技术、理论,尤其是体系,除了个别的情况以外,这可算是常规了。他们只爱自己的‘灵感’——带括号的或不带括号的。

“他们中间的大多数人认为,创作中有意识的东西只会碍事。

“固然,在初期有时是这样的。凭‘兴之所至’去表演要容易得多。

“我不争辩，在某些场合，有才能的人正是很好地做到了这一点。

“然而在另一些场合，由于无法解释的原因和天性的反复无常，‘灵感’偏偏不来了，那时候，由于缺乏技术，缺乏诱饵，缺乏对自己天性的认识，演员不能很好地凭‘兴之所至’表演，只能蹩脚地凭‘兴之所至’表演，他无法把自己引上正确的道路。

“这种人不想明白，偶然的东西并不是艺术，不能把艺术建筑在这上面。大师必须掌握自己的乐器。而演员的乐器是很复杂的。我们不仅象歌唱家那样同声音有关，不仅象钢琴家那样同手有关，不仅象舞蹈家那样同脚和身体有关，而且同我们的一切内外部〔元素〕都有关系。要掌握这些元素，需要时间，需要进行紧张的有系统的训练，所谓‘体系’就提出了供给你们这种训练的计划。

“你们要有耐性，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说，“再过若干年，要是你们回过头来注意看看自己，就可以看到，自我感觉的各个元素是成熟稳固了。那时候，就是你们想获得不正确的自我感觉，也都得不到，因为正确的自我感觉和它所固有的各个元素在你们身上已经深深扎根了。”

“真正的天才演员没有什么元素和自我感觉，表演得却都很好，”我郁郁地说。

“你错了，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇止住了我。“你去读一读《我的艺术生活》里关于这一点所写的吧。演员愈有才能，他就愈注意技术，尤其是内部技术。史迁普金、叶尔莫诺娃、杜丝、萨尔维尼，他们的正确的舞台自我感觉及其组成元素是与生俱来的。但他们还是经常研究自己的内部技术。灵感在他们身上几乎是正常的现象。每一次初演或重演自己的角色时，那‘上天降临的灵感’几乎总是自自然然来到他们身上，然而他们还是毕生探索通向灵感之路。

“我们这些才能比较小的人尤其应该注意这点。我们这些平凡的人，应该用很长的时间和坚持的劳动，去取得、去训练和培养舞台自我感觉的每一个元素。同时不应该忘记，单单有本事永远成不了天才，可是，经常研究自己的创作天性，研究创作和艺术的规律，庸才却可以接近天才，可以和他们并驾齐驱。这种接近是通过‘体系’，特别是通过正确的内部舞台自我感觉来达到的。

“这样的结果不是小事情。它是极为重大的事情。

“换句话说，你们愈是经常不带着应有的注意来研究‘体系’，你们就会愈是远离所奔赴的目标。粗心浮气地运用‘体系’对情绪记忆的影响特别强烈，因为我们创作器官的这一部分是如此复杂而毫不苟且，任何不正确的东西和对有机天性的强制都会使它受到歪曲。被损害了的器官只能产生脱节和强制的现象。

“但是，在运用‘体系’上常常表现出来的那种过分热心，也是不好的。

“对待心理技术过于小心翼翼、瞻前顾后，会使自己受到惊吓、束缚，会使自己养成挑剔的习惯，造成为技术而讲求技术。

“要使自己在这项工作中不至于有不正确的倾向，开头只能在有经验的人经常而仔细的监督下进行练习，在我的课上，就在我的监督下，在伊凡·普拉托诺维奇的‘训练与练习’课上，就在他的监督下进行练习。

“为了更好地来估计新认识的这一切东西的重要性，可以把你当时在观摩演出中所遵循的路线同我现在向你指出的路线（取自真实的生活，由情绪记忆暗示给我们的不可重复的活生生的人的情感所形成的真正的创作，应该沿这条路线行进）来比较一下。

“在比较这两条路线时，你将会明白，从前在观摩演出中，你是处于另一个境界，在那里不可能从事创作和产生艺术，只能产生匠艺，表现死气沉沉的、凭空构想的、没有经过体验的形象

和拙劣地伪造出来的热情。现在，你既然认识到了这样一个沸腾着我们情感的潜流，角色的人的精神生活在其中发展，保藏着有关体验过的情感的经验和回忆的无穷储备的境界，你心里就会形成完全不同的内在创作线，在你此后的工作中你也就会沿着这条路线行进了。”

* * *

“今天这堂课〔8〕我要拿来歌颂最伟大的、无可代替的、无法模仿的、不可企及的、天才的艺术家。

“谁是这个艺术家呢？

“演员的有机创作天性。它隐藏在什么地方呢？我们的赞美和颂歌该往什么地方送，才能送到它那里呢？

“我所赞美的东西，人们用各种难懂的名字来称呼，如天才、才能、灵感、超意识、下意识、直觉等。

“但它究竟在我们身上的什么地方，我不知道；我只是在别人身上，有时也在自己身上感觉到它。到底是什么地方呢？内心还是外表呢？我也不知道。

“据说，这种玄妙莫测、神通广大的灵感是由阿坡罗或上帝赐予的。但我不是神秘主义者，我不相信这个，尽管在创作的时候，为了使自己受到激励，倒很想相信这个。另外一些人说，我所探求的东西是在我们的心脏里。我能感觉到自己的心脏，但那只是当它跳得很厉害或者当它扩大和发痛的时候。这是很不惬意的，而我现在所谈的却正好相反，它是能令人惬意的，引人入胜的。还有一些人认为，天才或灵感是在我们的脑子里，认为超意识和下意识实际上是有意识的。他们把意识比作灯光，它照射着我们脑子的某一部分，把我们集中注意的那一思想照亮。这时候，脑细胞组织的其余部分都处在黑暗中，或者只受到〔微弱的〕反光。但有几个瞬间，大脑皮质的全部表面被意识的光线照亮了一下，那时候，全部意识和下意识的场地在短时间内被灯光照耀着，从前懵然处在暗影中的那一切都领会到了。这是天才焕发的

瞬间。

“有一些学者，他们非常轻易而随便地玩弄着‘超意识’和‘下意识’的字眼。有一部分人带着它走进神秘论的迷宫，讲出一大套相当漂亮但完全莫名其妙和不能令人信服的话来。

“另一部分人恰恰相反，他们大骂前一种人，对他们加以嘲笑，而自己却过于自负地把一切都解释得十分简单、具体，几乎就象我们讲到胃、肺和心脏的机能时那样。

“所有这些解释都是十分简单和可能的，可惜的是，它们并没有在我的脑子里或心里引起任何反应，并没有使我感到喜悦。

“另一种学者更加简单明确地谈到他们自己认真考虑过的极其复杂的假设。但却得出结论：这些科学假设还怎么也不能得到证实。所以他们关于天才、才能、超意识和下意识并没有认识任何明确的东西。他们只是希望将来科学会使大家达到目前还只能憧憬的那些认识。

“这种基于深刻认识的不认识，这种坦率的态度，是认识了不可能事物的真知灼见的结果。这种直言不讳激发我的信心，使我感觉到人的探索的伟大之处，感觉到孜孜探求的思想的威力和力量。它在敏感的心帮助之下，正力求达到还没有达到的境界。

“这在将来是一定可以达到的。在等待科学新胜利的期间，我没有别的，只有去进行这方面的研究：不是研究灵感、下意识和超意识本身，而只是研究接近它们的途径和方法。回想一下我在课堂上对你们所谈过的东西，我们在整个学期中所探索过的那一切。难道我们的规则是以关于下意识的靠不住的假设为依据的吗？恰恰相反，我们作业中以及我们有意识地建立起来的规则中的那一切，都已经在自己和别人身上成百次地受到检验。唯有那些不可推翻的规律才成了我们知识、实践、经验的基础。唯有这些才给了我们帮助，把我们引向那有时会在内心闪现一刹那的不可知的下意识世界。

“尽管对于下意识一无所知，我们还是在寻找与它的联系，

去摸索通向它的间接途径，去引起我们还不知道的下意识世界的反响。现在，在这难以领会的东西还没有被理解到之先，能不能指望得到更多的呢？

“我不能拿出更多的了，我只能拿出我力所能及的。

“Feci quod potui, faciant meliora potentes. ①

“我的建议的好处就在于，这些建议都切实可行，适用于事业，在舞台上得到了证实，受过几十年工作的检验并且收到一定的效果。

“但是这一切受到了我的反对者们的猛烈批评，他们过分急于要达到其他艺术所已经达到的理想境界，而我自己对这种境界的憧憬可能并不下于他们。

“但我知道要达到这种成就是困难的。我根据经验知道，不可以直接去达到它，否则必然会有脱节和离开正轨的危险。尽管其他艺术的〔成就〕已经大大超过了我们，我的反对者们所憧憬的东西只有通过一定的顺序和时间来达到，要绕道而过或加以缩短都是不可能的。缺乏耐性和匆促从事只会妨碍发展的过程和预定要达到的成就。

“在夺取远处的堡垒之先，应该把已经占领的地区好好地巩固一下。可是在我们艺术中，都往往是不先整顿好前沿地带，就企图马上奔赴遥远的阵地。”

* * *

“心理技术应该来帮助组织下意识的材料，因为只有组织好的下意识材料才能够承受艺术形式。神通广大的有机天性是善于创造这种形式的。它掌握并操纵我们创作器官的最重要的中心。这些中心不是人的意识所能知晓，我们的感觉在其中也找不到门路，而没有感觉就不可能有真正的创作。”

* * *

① 拉丁语：“我已尽我所能去做了，谁能做得更好，让他做去。”

“技术〔能帮助演员表演得〕合乎情理，合乎逻辑和顺序。你可以看到并且欣赏，一个动作怎样从另一个动作中引伸出来。清楚，明白，合理。

“而且还是美丽的，因为无论是手势、姿势、动作，全都预先盘算好了。

“言语也和角色相适应了。训练有素的声音和发音，悦耳动听。词句塑造得美丽。语调富于音乐性，仿佛是从乐谱上学会的。一切都具有了内心根据。还需要什么呢？看这种演员动作，听这种演员说话，是一种很好的享受。多么卓越的艺术！多么完善！可惜这种演员是太少了。

“人们在自己的记忆里会对他们，对他们的表演保持着美妙的、完整的、细腻的、美丽的回忆，把它当作在控制和修饰方面都已经臻于至善的表演牢记在心里。这种卓越的艺术光靠训练和技术能达得到吗？不能的。这是真正的创作，是由活生生的人的情感（不是做戏的情感）赋予了生命的。这是我们应该追求的东西。

“但是……在这种表演中，我觉得有一点还不够，就是还缺乏那种眩目震耳、撼人心魄的突然性！它会使观众仿佛离开脚下的实地，上升到他们从来没有到过，不过靠着他们的敏感、预感和猜测却能清楚地意识到的另一个境界。现在他们是亲眼看到这种突然性，破天荒第一次跟它见面了。这使他们深深激动，完完全全做了俘虏。……这是无可议论和批评的。这是无可怀疑的，因为这种突然性是从有机天性的最深处突然流露出来的，演员自己由于这种突然性而深为激动，完全受其掌握。他连自己都不知道他会被带到什么地方去。这种迸发出来的内在的激情有时使演员离开角色的正确线索。这会令人懊恼，然而激情终究还是激情。他震撼了心灵的各个最深邃的角落。不能忘掉它。这是一生中的大事。

“如果激情能按照角色的线索奔驰，那么结果就可以达到理

想的境界。在你面前将出现你到剧场来观看的那个活了起来的创造物。这不单纯是一个形象，而是同一类型的所有形象的总和。这是人的热情。演员从哪里取得言语和动作的技术呢？他平常是笨手笨脚的，如今举止却无限优美。他平常说话总是懒洋洋、拖泥带水的，如今却精神百倍、娓娓动听，他的声音就象音乐。

“头一种演员是好的，他的技术是光辉的、卓越的，但难道能跟这种表演相比吗？

“这种表演所以美妙，就因为它能大胆轻视平常的美。这种表演是有力量的，但完全不是由于有了我们在头一种场合所欣赏的那种逻辑和顺序。它由于大胆地破坏逻辑而显得美丽，由于无节奏而富于节奏，由于否定平常的、通用的心理刻划手法而富于心理内容。它由于激情的突然迸发而有力量。它打破一切常规，正因为这样，它才好，才有力量。

“要重复它是不可能的。下一回就会是完全另一个样子，虽然力量和感人程度并不稍减。观众很想对演员喊一声：‘记住它！别忘了，再让我享受一次！’可是演员自己也把握不住。因为不是他在创作。是他的天性在创作，他只不过是天性手中的小提琴或其他乐器而已。

“人们不会去说这种创作如何如何好。不会去说‘为什么它是这样，而不是那样。’它是这样就因为它是这样，不可能是别样。人们会去批评雷电、海上风暴、狂风骤雨、日出日落吗？”〔9〕

* * *

“我们对于天性能做出什么和如何进行创作，已经知道一些了。这种收获已经很不小，而且很有价值。但是我们不知道而且永远不能替天性去创作，不知道它自己怎么能做到这一点的。

“但有一种意见认为，天性往往创作得并不好，我们的微不足道的演员技术在这方面做得会更好些，更有趣味些。就假定是更有趣味些，却不是更真实些。创作中有一些瞬间，在某些唯美

主义者看来，趣味比真实更为重要。然而，我们要提出这样一个问题：尽管某些伟大的男演员和女演员并不美，甚至于还很丑，在一刹那间成千观众却深为震动，而且完全受其支配，难道这是由于趣味、意识、技术吗？还是由于某一种象莫恰洛夫这样的演员本人都无法掌握的、隐藏在天才身上的力量呢？这时他们会支吾搪塞地说：‘是啊，不过在这种时刻，畸形儿也会变成美男子的。’当然，说得完全正确。那么就让他随着自己的心意，光靠技术，而不去借助于使他美化的那种不可捉摸的力量，经常把自己变成美男子看看。但是，这种无所不知的〔唯美主义者〕是做不到这一点的，他甚至于不能承认自己的无知，而继续去夸耀自己那微不足道的表演技术和那仿佛能纠正天性本身的刻板手法。

“我认为这种人要不是狂人，便是蠢汉，便是自以为是的不学无术者，连自己的无知都认识不到。

“最大的智慧就是认识自己的无知。

“我获得了这种智慧，所以我承认，在这个不外乎源始于生理过程的〔直觉〕和下意识的领域中，人们对我所谈的那一切，都不能使我有所动心。我只知道一点：天性这位大艺术家晓得这些秘密。正因为如此，我才对它唱颂歌。正因为如此，我把自己的劳动和工作几乎完全用来研究创作天性——不是为了代替它去创作，而只是为了找到通向它的间接途径，即我们现在称为‘诱饵’的东西。我找到的还很少。我知道，这些途径要多得多，最重要的不可能一下子就被发现。不过我在自己的长期工作中还是获得了一些，并且企图和你们分享这为数不多的东西。但是，如果我不承认自己的无能和无法了解创作天性的伟大，我就会象一个瞎子似的在死胡同里转来转去，却以为这就是向我展示的广阔无边的境界。不，我宁愿站在山岗上，从那里眺望浩渺无际的空间，宁愿象坐飞机那样飞起几十里高，想法飞到我们的意识所达不到的、我的智慧甚至于都无法在想象中了解到的那个空间里

去，就象那个沙皇，〔他〕

能够怡然自得从高处眺望
那白色帐幕星罗棋布的原野，
和那艟艟巨舰往来游弋的海洋[10]。

附　录

I. 第三卷补充材料

1. 〔论言语的音乐性〕

19××年×月×日

今天我在剧场里担任“音响”〔1〕，间歇中听到了一些演员和阿尔卡其·尼古拉耶维奇在后台休息室里的谈话。

托尔佐夫向一位演员发表了他对于这位演员所表演的某一场戏的意见，这场戏他是站在幕后听到的。

很可惜，我错过了他的谈话的开头部分，只从半中间听起。

以下就是阿尔卡其·尼古拉耶维奇所说的话。

“在朗诵时，我总是想法尽可能质朴些，不带虚假的激情，不用做作的腔调，不用夸张的分节，而是按照作品的内在意义，按照它的实质来朗诵。这并不是庸俗的简单化，言语还是很美的。所以能引起这种印象，是因为词句中每一个字都很响亮动听，这就使言语具有高尚性和音乐性。

“当我把这样的说话方式带到舞台上的时候，我的演员同事们都对我的嗓子和语言中所发生的变化，都对我的那些表达思想感情的新手法表示惊讶。可是我并没有掌握到一切。一个演员不但要善于使自己陶醉于说话之中，而且要善于使在座的观众捉摸到、了解到和领会到值得他们注意的那些东西。要不知不觉地把

话语和语调送到他们的耳朵里去。在这样做的时候，很容易走上虚假的道路，开始向观众表现自己的声音，卖弄它，炫耀自己的说话风度。

“但决不应该这样做，应该去掌握一定的技巧，使得自己的言语在大庭广众间为所有的人所理解，在很远的距离内都容易被人领会。为此，在角色的某些地方，应该说得清楚点，在另一些地方，应该把话延续或停止下来，好让听的人有时间去好好掌握所说的东西，或者去欣赏美丽的词句，或者去深入领会深遂的思想，或者去估价恰当的例子和譬喻以及正确的语调。

“要做到这一切，演员应该很好地知道，哪一些字眼、句子、段落需要提到前景上来，哪一些需要挪到后边去。

“应该使自己的这种技巧达到成为机械习惯、成为第二天性的地步。

“我认识到了在我们行话中称为语感的那种东西。

“言语就等于音乐。角色和剧本的台词就等于曲调、歌剧或交响乐。在舞台上的发音是一种困难并不下于歌唱的艺术，要求有高度的修养和纯熟的技术。当一个具有受过良好训练的嗓子和巧妙的发音技术〔的演员〕，在舞台上动听地说出角色台词的时候，他就能以他的技巧抓住我的心。当他有了节奏，而且不由自主地醉心于自己言语的节奏和发音的时候，他就能使我激动。当他理解到字母、单字、词句、段落的灵魂时，他就能引导我和他一道走进诗人作品的深邃隐秘的角落，走进他自己的心灵。当他用声音和语调来绘声绘色地描绘那些活在他心里的东西时，他就能使我以内心的视觉见到话语所叙述的和他的创作想象所创造的那些形象和图画。

“当演员能够控制自己的动作，并用动作来补充话语和声音所说明的东西时，我就觉得这好象是对优美歌声的一种和谐的伴奏。好的男声在舞台上说话，在我听来好象是大提琴或双簧管。清亮的女声在答话时使我回想起小提琴和长笛。悲剧女演员低沉

的胸音使我想起女低音的演唱或者是 violad'amore〔2〕的演奏。长者的浓浊的低音就等于大管，恶棍的声音却象使劲呜呜呜叫的长号，里面还有唾液积蓄在一起，呼噜呼噜地响着，仿佛在生气似的。

“演员怎能不在人的言语中感觉到整个管弦乐队呢！现在你注意听着。

“这里不怎么悦耳的单簧管奏出了短促的、但却是它所特有的音：

B …B …B …B！

“它那独有的音色刚被判别出来，整组悦耳的小提琴的音就象穿过敞开的大门似的闯进来了：

O …o …o …o！

“这些闯进来的音可以和单簧管同度，或者和它相差三度、四度、五度或八度。可以比单簧管的音高些或低些。在每一种音程上都可以形成各种不同的和声。这些和声造成各种不同的气氛，每一次在心里引起的响应都不一样。

“两种音联在一起已经是二重奏了：

B …o …o …！

“这时候小鼓咚咚地响起来：

P …p …p …！

“这个音加进来之后就和先前的那些音汇合了。现在不再是二重奏，而是三重奏了。各种音响互相交错起来，形成一种森严的气势。

B o o o p …p …p！

“乐队仿佛是表示责难似的在奏着。但是第二小提琴加进来了，它把刺耳的和声柔化了：

B o p o o o …

乐队现在这样在奏。

“这时候，小号突然吹起来了：

Т …т …т …

和声的性质又急遽地改变了，它比以前显得硬些。

Ворот …

乐队呜呜地奏鸣着。

И …и …и …

短号刺耳地加进来了。

“现在乐队仿佛在悲伤地号哭：

Вороти …и …и …

“正在这时候，不知是哪一种乐器奏了起来，接着又逐渐消逝，沉寂下来了。

“…Воротись! …”①

乐队凄恻地呻吟着。

“但这只是一句悲伤歌词的开头。乐句并没有结束。随着许多新的乐器的渐次加入，随着许多新的和声的构成，乐队继续奏下去。不久，句子终于形成了：

“Я не могу жить без тебя!”②

“每一次都可以按照多么不同的方式，重新来唱出这句句子啊！这里面含有多少不同的意义，从这里面可以得出多么不同的情绪啊！试把顿歇和重音重新加以配置，就会得到愈来愈新的意义。短促的顿歇与重音结合起来，会清楚地强调出主要的字眼，使它和别的字眼截然不同。无声的、较长的顿歇使你有可能用新的内容来充实它们。动作、表情和语调对这一点也能有所帮助。由于这些变化，就造成许多新的情绪，产生全句的新的内容。

“比方说，象这样的组合：‘Вороти …и …ись!’。那顿歇就充满着由于出走者不可能再回来而引起的绝望。

“‘Я не могу’——接着是短促的换气，准备并帮助强调下面那个最重要的字眼。

---

1 “回来吧！”

2 “我没有你不能活！”

“‘…ж и …и …ить’——这是重读字，仿佛是乐队的呻吟声。显然，这是全句中最重要的。为了更有力地把它强调出来，需要再来一次短促的换气，这之后，句子就以最后的两个字‘без тебя!’为结束。

“如果在整个乐句都为之而存在的‘жить’（‘生活’）这个字眼里，冲出了活在心灵中的生之渴望，如果这个被抛弃的女人是借助于这个字眼，用尽最后的力量来抓住她永远献身的那个男人，那就会显示出这个受骗的女人的激荡不安的精神状态。不过，必要时可以按照完全不同的方式来配置顿歇和重读字，结果便变成这样：

“‘Воротить!’（顿歇）‘я’（换气）‘не могу—у—у’（换气）‘жить без тебя’。

“这一次却极其清楚地强调出‘ие могуу…’（‘不能……’）这两个字。这两个字表现出那失掉继续生存意义的女人临死前的绝望。整个句子因此得到了预示凶兆的意义，使我们似乎觉得：这个被抛弃的女人已经走近最后的界线，在那里生命即将结束，悬崖、坟墓就在等待着她。

“一个字眼和一个句子该有多么大的容量啊！语言是多么丰富的啊！它之所以有力，并不是由于它本身，而是因为它包含着人的灵魂和思想。事实上，在‘回来吧！我没有你不能生活！’这短短的一句话里容纳了多少精神的内容。这里面包含着人的精神生活的完整的悲剧。

“但是这样的一个句子，在一整段话里，在一整场，一整幕，在整个剧本里又算得了什么呢?!只不过是一个小小的枝节，一个因素，是巨大整体的一个微不足道的部分罢了！

“〔正如〕原子组成了宇宙一样，字母组成单字，单字组成词句，词句组成段落，段落组成场，场组成幕，幕组成具有丰富内容的剧本，其中包含着汉姆莱脱、奥瑟罗、恰茨基和其他人物的悲剧性的人的精神生活。这是一部完整的交响曲！”

2. 摘自《语法》手稿

……可见，演员在舞台上用言语来动作时要借助于语调（抑扬）、重音（强度）和顿歇（休止）。

我们首先要注意的正是这些东西。

先从语调开始，因为语调是“情感、内部器官的主要表达者”，没有它，“言语就是缺乏感性的”〔1〕。

“你想不想完全掌握它呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问威廉密诺娃。

“当然想罗！”她回答。

“你这是认真说的吗？”托尔佐夫追问。

“当然是认真的罗。”

“非常非常认真？”

“是的，非常非常认真！”她坚定地说。

“瞧，随着我每一次盘问，你的声音愈来愈降低了。这表明你的决心的明确性和坚定性。

“可是问题在于，你能做到这一点吗？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇表示怀疑。

“我不知道！”她犹豫不决地回答，耸了耸肩膀。

“现在，你有没有觉察到，你的声音在这个表示疑惑的句子上提高了？”托尔佐夫抓住她。“可见，下面这样一个纲领说得对：‘语调是声音提高和降低这一能力的结果’，‘如同在动作中一样，在言语中下降的趋向与明确性（各种‘一定’）结合在一起，上升的趋向与不明确性（各种‘或许’）结合在一起’。

“这就是全部！你已经掌握了所需要的东西了！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇高兴地喊道。

“怎么掌握了？！”威廉密诺娃感到惊异。

“你有没有注意到，你的声音几乎提高到了音域的最高音？

在深深感到惊奇的时候往往是这样的，”托尔佐夫又把她捉弄一番。

“现在我们认识到了你的最低音，它是在你刚才用‘是’来肯定的时候表现出来的，也认识到了你的最高音，你刚才就用这种最高音说出了‘怎么掌握了?!’这个惊叹句。

“正是说出‘是’和‘怎么’时所用的这两种音调，或者，换句话说，句号和问号，或者，更确切地说，最低音和最高音之间的间隔，是你首先要加以扩大、发展并且确定下来的。练声课对你从事这项工作会有所帮助，而结果到时候也自然会显示出来，那时候，你的语调将有宽广的音域。要是你能明白，这在舞台言语中何等重要，那就好了！音域愈宽广，所能用它表达的东西也就愈多。”

* * *

“……焦急不安，不相信所说的东西，缺乏真正的任务，做作，拼命卖劲，强制情感——这一切都会使舞台言语的音域缩小。除了这些条件以外再加上缺乏训练的嗓子，你就可以明白，为什么许多演员在舞台上只是用二度、三度和五度音程来说话了……”

19××年×月×日

由于前一课上，许多学生发现用图样表示发音这一手法清楚明确而且很有说服力，阿尔卡其·尼古拉耶维奇今天就把它应用到与语调相联系的标点符号的研究工作上。

功课的这一部分开始时，托尔佐夫来了个简短的开场白。他说：

“标点符号的直接职能是划分语句和指出言语休止或顿歇。它们不仅在持续性上，而且在性质上也是各不相同的。后者取决于伴随着言语顿歇的那个语调。换句话说，每一种标点符号都要求与它相适应的、能说明它的特点的语调，我们现在正要从这个

方面来研究标点符号。

“你们看到，标点符号职能的两重性使我不得不把它们分两次来讲，现在一次，以后讲到言语休止或顿歇时还要再来一次。

“你们可不要被这个弄糊涂了，因为我是故意这样做的。

“先从句号开始。可以想象一下一块沉重的石头，它急速地飞下深坑，击中它的底层。

“句号前面最后一个重读语节的音也是这样急速地飞下来，击中说话者音域的底层的。这种声音的下降和打击很能说明句号的特点。音域愈大，下降运动的线就愈长，打击就愈急速而有力，句号的语音图形就愈典型，最后，所表达的思想也就愈完善、愈稳定和明确。

“反之，音域愈短，下降、速度和打击愈弱，所表达的思想就愈不明确。

“‘把句子送到底层’——这在我们的语言中是意味着要打上良好的、表示终结的句号。你们自己来判断一下吧，具有良好的低音的宽广音域对于这一点是何等重要。

“删节号与句号相对立，它并不结束句子，恰恰相反，它仿佛要把句子推入广阔无边的空间，使它象一只从笼中放出来的鸟儿，或者象一缕轻烟似的飘浮于天地之间。在这种遨游长空的时刻，我们的声音既不升高也不下降。它渐渐地隐退和消逝，并不结束句子，并不把它送到底层，而让它悬置空中。

“逗号也不结束句子，而是把它往上送，仿佛把它送往上一层楼或者转移到上一层搁板似的。这样的语音图形在音乐中称为‘portamento’（滑音）。

“这种声音的上扬在运用逗号时是必须有的，就象举起的食指，〔它〕预告成千观众：句子并没有结束，正等待着继续。这种预告会迫使听的人等待下去，不但不会减弱注意力，反而使它更加紧张起来。

“在大多数场合，演员们往往害怕逗号，所以急于要跳越过它，以便赶快结束全句，达到救命的句号，就好象想到达一个大站，可以在那里稍事休息，过过夜，吃点东西，然后再往前走似的。但是不应该害怕逗号。相反，应该爱上它，把它当作旅途上的短憩，在这时候可以愉快地把头探出窗外，吸一口新鲜空气，使自己精神倍爽。逗号是我心爱的符号。

“逗号所要求的 portamento 音使言语和语调显得优雅。如果不害怕顿歇，而是巧妙地去运用它，那么靠它的帮助，说起话来就可以从容不迫，平静沉着，相信剧场里的观众会把所要表达的思想听完。为此，只要清晰地做出上扬音，然后把这种音按照所需要的或者所想望的时间长度滞留在那里。掌握了这种技术的人都很清楚地知道，运用 portamento 时的平静、沉着和自信会给观众很深的印象，甚至当演员比所需要的更长久地把声音滞留在最高音上，把顿歇延续下去了，也都会迫使他们耐心等待着。

“站在成千观众的面前，从容不迫地配备单字，塑造复杂的长句和思想的各个构成部分，同时相信鸦雀无声的观众会耐心地听着你，这该是多么惬意的啊。

“这一切在很大程度上是由上扬音很好地勾划出来的逗号以及与之相联系的必须要有的语调助成的。

“分号在语调方面是一种介乎句号和逗号之间的东西。运用这种符号时，句子已经告终，但并没有象在运用句号时那样一直下降到底层，而是同时带有一种几乎觉察不出的上扬音。

“冒号要求在标点符号前的最后一个重读语节上作斩钉截铁的打击。就力量来说这种打击几乎不亚于句号所作出的，但是句号要求必不可少的而且幅度极大的声音的下降，而运用冒号时则

可以只降低一些，或者相反，提高一些，也可以保留在句子中前几个单字所处的水平上。这个符号的主要特点在于，急遽的截断不是为了结束句子或思想，相反地是为了延续它。在这个休止上应该感觉得出未来的远景。这个休止在准备、传达、推荐、提供着什么，仿佛用手指头指出以后应该怎么样。这种指示是由音调借助于它那特有的敦促表达出来的。

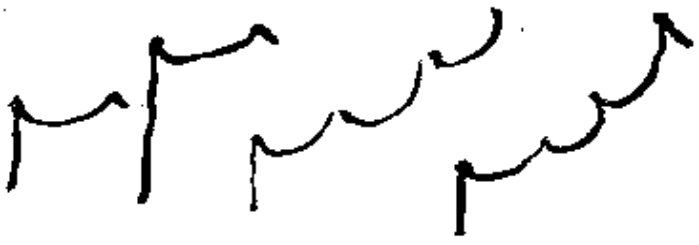
“问号，它的典型标志是迅速的、急遽的，或者相反，缓慢的、爬行式的或大或小的声音的上扬，而以猝然中断的或徐缓宽广的、尖锐的或圆润的蛙叫声为结束。它是在最高音上完成的。

“有时候，这种询问的语音图形的高音调留在上头，留在半空中，有时候在上升后就微微降下来。

“运用询问语调时声音上扬的高度和速度，蛙叫声的语音图形的锐度或广度，使问题具有不同的程度和力量。惊讶的心情愈强烈，语音线就升得愈高。问题愈小，声音上扬就愈低。惊异的心情愈强烈，蛙叫声的曲折度就愈尖锐；这种曲折愈宽广而圆润，它所表达的惊异心情就愈大。

“询问的蛙叫声有单曲式和双曲式的。在极度惊讶时可以在问句的每一个单字上重复这种语音图形。例如，为了加强‘这一切难道永远过去了？’这个句子，可以在几乎所有的单字上作出蛙叫声。

“从图形上你们会更加清楚地理解到这一点：



“感叹号。关于问号所谈到的一切几乎都适用于感叹号。所不同的只在于后者没有蛙叫声，而代之以声音先行提高后的短促

的或比较持久的下降。这种音态的图形有点象打黑麦的链枷。它也有用来敲打的棍端，有时短些，有时长些。

“运用这种语调时，声音提得愈高，它在上升后落得愈低，感叹就显得愈强或者愈弱。

“这种语调可以用图形表达如下：

“我借助显而易见的图样向你们说明了运用各种标点符号时必须要有的语调。不要以为，我们将来会需要这种图样去记录一成不变的角色语调。不能这样做，〔这〕是有害的，危险的。所以永远不要去死背舞台言语的发音。唯有在这个条件下，语调才能够细致地表达出角色的人的精神生活。

“死背出来的音态是枯燥的，形式的，无生命的。我永远要反对和谴责它。

“如果我的图形向你们说明了运用各种标点符号时必须要有的发音和语调，那就请你们忘掉这些图形吧，把它们从脑子里抛出去，或者只是在直觉地暗示出来的语调显然遭到歪曲或不能自行来到的这样一些严重关头，才回想一下子。在这种场合，回想图形可以给直觉提供正确的方向。”

* * *

……为了回答谁提出的“语调打从哪里来到我们身上的”这一问题，阿尔卡其·尼古拉耶维奇说道：

“当我们表达这个或那个想法的时候，语言打从哪里来到我们舌头上的呢？为什么到来的正是我们此刻所必需的那种语言

呢？为什么活动和动作会随着内心的欲求，往往在没有我们情感和意识的参加下来到我们身上呢？为什么手、脚、身躯自己会活动起来呢？我们只好把这些问题提请神通广大的天性去解答。的确，如果在创作过程中有些东西复盖上了神秘美丽的不可知性，那也不是什么坏事情。这对于直觉只会有好处，而直觉往往能暗示语调本身。

“在语调上下功夫并不是为了去凭空捏造它，或者从自己身上硬挤出它来。如果存在着它应该加以表达的什么，即情感、思想、内在实质，如果有着可以用来表达它的什么，即语句，言词，灵活、敏锐、宽广、富于表现力的声音，良好的吐词，它自然而然就会出现。

“正是这些东西，你们应该加以关心，应该首先加以培养，那时候语调就会自然而然地、直觉地、反射式地来到。

“换句话说，要学会掌握诱饵，训练发音和言语器官。在这一点上，你们可以向自己指出，直觉地引起语调的最重要的诱饵是适应。为什么呢？因为语调本身就是对于看不见的情感和体验的表达作声音上的适应。正如在生理部门中最直觉的活动和动作是经由适应而创造出来，在心理部门中最细致的言语动作和直觉的音调也是经由同一诱饵——适应而创造出来的。

“因此，今天和前几次课的任务在于说服你们去顽强地学习掌握诱饵，训练嗓音，扩充音域，改善那产生语调的言语器官。此外，今天和前几次课都是要把你们引导到‘语法和说话艺术’这一新的课目，使你们感到这一课目的重要性，感到有必要对它全神贯注。”

* * *

“你们有没有听到过那种没有特殊的抑扬、没有宽广的音域、没有复杂的发音图形（这些因素在言语领域中是如此重要）的普通的言语呢？尽管缺乏所有这些因素，普通的言语却往往给人印象至深。其秘密和力量在哪里呢？

“在于所表达的思想清楚明白，在于用语清晰确切，在于逻辑性和顺序，在于句子造得恰当，在于句子的搭配和整个叙述的结构。这一切加在一起就对听者发生了影响。

“要利用话语的这种可能性。学习合乎逻辑和有顺序地说话。

“你们往后可以看到，在这样的言语中，重音起着重要的作用。所以现在我就转到这上面来。

“这本《活的语法和朗诵规则纲要》里写道：

“‘重音——这是言语中生命的体现者。没有重音的言语是没有生命的。重音——这是言语中精确性的因素。正确地运用重音不仅在于把重音摆置在需要它的字眼上，还在于从不需要重音的那些字眼上取消重音。’

“重读字眼上的重音象是食指，它指出应该特别加以注意的东西。言语中的重读字眼就等于出版物上的斜体字。

“重音往往是猜测深藏的意思的一把钥匙。如果说，没有任何重音的词句说明不了什么，那末所有字眼都带上重音的词句也是同样没有意思的。

“多余的重音只会使句子模糊起来。让句子里就有一个最主要的重读的字眼，由它揭示出灵魂、中心和基本意义。

“要是不能没有其他重音，那也要使这些重音不与主要的重音相抗衡，使这些重音在强度和性质上，在节奏上，都有别于它，否则就无法阐明思想，反而只会使所表达的思想变得模糊起来。主要的重音必须永远是思想和情感的峰巅。

“不应该从直接字义上去理解打重音的含义，仿佛这是往背上重重一打，推向前去。这也不是强制性的压挤或压迫，从而机械地标出所强调的字眼，也不是甩下巴和偏脑袋的动作。这也不是单纯的叫喊。

“重音——这是对于某一单字，或者更确切地说，是对于单字里面所隐藏的东西的特别看待和热爱的表示。这是对情感或思

想的玩味，这是按说话者本人所想象和所感觉的那样在言语上形象地描绘出情感或思想。

“简单地、粗暴地、形体地、表面地、机械地硬挤出所要强调的字眼，不会有什么结果，目的也不可能达到，因此任何强制只会把句子本身歪曲到无法辨认的地步。不相称的重音会破坏句子的全部比例以及各部分间的关系，而这一点就会使意思遭到歪曲和变得模糊。如果我们取下构成维纳丝塑像的某一个美妙部分，譬如说是她的手臂、手指头或鼻子，然后把所选出的部分不相称地扩大了，其结果所得出的就会是一个带有长鼻子，或者带有五俄寸长的手指头，或者带有一公尺半长的手臂的古典塑像。”

* * *

“重音的任务不是去丑化而是去阐明句子的内在意义。正确的重音是不用形体的痉挛和强制的。对于重读语节，只要稍微提高声音，或者用难以觉察的停顿把它衬托出来就行。”

* * *

……“要经常拿起书来读，并且象我目前所做的那样，记下重音的规则，”托尔佐夫建议道。“在实生活中，当我们说出自己的话语时，重音是自然而然地多少正确地安排好了。直觉比我们更通晓文理。它不用什么规律有时却说得几乎完全正确。但是，当我们运用不属于自己而属于别人的话语时，就得去注意重音了，因为在别人写的台词中，我们是不通文理的。必须使自己开头是有意识地，然后是下意识地习惯于正确的重音。当耳朵对它习惯了，你们在舞台上就可以得到保证，不至于在用逻辑重音强调字眼时犯下通常会犯的错误。”

* * *

“由于有关重音的规律不明确和不确切，在舞台上滥用这些规律的现象达到了极端的地步。

“在每一个单字上（特别是在朗诵诗时）都摆上重音，而且用的是硬挤出来的声音——这种打重音的方式是常见的现象。然

而大家知道，所有单字都打上重音的句子，正如没有任何重音的句子一样，是表达不出什么东西的，是毫无意义的。

“有不少演员在运用重音方面比较不那么滥。可是他们虽然摆得不那么多，却摆得不对头，结果至少是丑化了舞台言语。这种演员不大喜欢主语，谓语，名词，动词。更喜欢的却是形容词，副词，感叹词，以及可以用来‘表演’的任何字眼。例如：伟大的，渺小的，美丽的，丑陋的，善良的，凶恶的，骄傲的，温和的或者是突然间，出其不意地，特别，太等等。每一个这样的字眼可以这样或那样来表现，或是用手势和动作，或是用形象的语调。当这样的字眼落到其他比较重要的、表达着精神实质的字眼里去的时候，这种‘表演’的字眼竟然变成主要的了。

“这种兴之所至和乱七八糟地打重音，几乎成了正常的现象。在实生活中原来说得很正确的，由真实、有效和恰当的任务所引起的句子，搬到舞台上以后，却由于不正确的‘表演的’重音而面目全非了。被歪曲了的言语很难理解，所以就只能去听听它。

“与这种演员相反，也可以遇见（情形要少得多）说得过于正确的演员。无论在文法方面，或是在逻辑重音方面，对他们都无可挑剔。这当然很好。他们的言语不仅能听得见，而且能理解到，但可惜不能感觉到，因为缺乏象征的或艺术的重音。只有借助于这样的重音，才能够把枯燥的具体的字眼变为生动的字眼，把合乎文理然而却是徒具形式的言语变为能表达角色的人的精神生活的真正的艺术。

“我现在不去详述这个有待争论的问题，暂时只能给你们提供一个取自我个人经验的实际忠告：

“要尽可能设法少打重音，只去采用最必要的重音。最好让象征的（艺术的）重音尽可能与逻辑的重音相符。当然，例外情况是会有的，但不能使之变为常规。为了使你们的言语同最低数量的必要重音成为艺术的，应该更多地注意潜台词。当潜台词创

造出来了，一切就自然而然地会调节好的。也许，那时候你们不止有一种重音，而是有了许多种重音，包括强的、中间的、弱的、以及由这些重音的各种各样的对比所组成的整个阶梯。直觉会这样来安排它们，使得不论逻辑、文法或艺术方面都心满意足，听的人也深为满意。”

19××年×月×日

……托尔佐夫提醒说，到目前为止，在我们的课堂上，一有机会就谈到的是言语的不断的声音线及其连贯性的问题。

“当然，这不等于说，演员应该不停不休地在舞台上说话！

“这种不间断的交流只能说明他疯了。正常的人必须有喘息，休止，顿歇，——不仅在说话的时候，而且在思维、想象、视、听等等活动的各种内外部过程中。

“我们的自然的状态可以用长短交替的、间有大小顿歇的线表示如下：

“与此相反，发疯的状态(ide'e fixe)就应当用一条连续不断的线表示如下：

“‘没有顿歇的言语或顿歇拖得过长的言语都是含糊不清、没有意义的。’伏尔康斯基在书的一处写道。在另一处，他颇为感叹地说：‘你简直就不知道，到底哪一点更使人感到惊异——它（即顿歇）运用得太少呢，还是滥用了它。’‘很难说，到底哪一点更坏些：在不需要的地方采用了顿歇呢，还是没有在需要的地方保持顿歇’（《富有表现力的语言》）。

“如何把这一切结合起来呢?！实际情况是：一方面，声音线不间断；另一方面，必须有停顿！

“让我们从这一点开始：对于不间断，不应当从 perpetuum

mobile[1]的意义上去理解；而间断和顿歇则不应该把言语变成七零八碎的东西，我们从舞台上听到的却往往是这种东西〔2〕。”

* * *

“在以延续的声音线为基础的音乐中，与连贯性同时，也存在着顿歇，它并不妨碍咏叹调的绵续的乐音。

“那里需要休止，是为了把旋律分成各个组成部分。在这些默然间断的时刻，声音线停止了，然而在各个顿歇之间它是不断而连贯地延续着的。

“在言语中也要让顿歇把所叙述的思想分成各个组成部分，不过要使每一个部分都不失掉自己的不间断性和连贯性。

“善于在实生活中把话说得有条有理的人，能够直觉或有意识地遵守这个规则，多少能正确地配置言语中的顿歇。但只要这些人去背熟别人的、角色的话语，从舞台上把这些话语说出来，他们多半就会发生这样的变化：他们的言语变成了七零八碎、不合文理的，他们把顿歇摆置得不正确了。

“为什么会发生这种现象呢？

“此中有外在的和内在的原因。我从前者谈起。

“有不少演员呼吸短促而且训练得很差。他们的声音拖得多长，取决于所吸进的空气多少，如果吸进的空气比所需要的为多，那说不定会在什么地方把多余的空气呼出来。同样，他们也随便在什么地方不分青红皂白地吸进空气，而不考虑这种顿歇是否合乎情理。

“这样的言语有如患气喘症。它不可能是清楚明白而又合乎文理的。

“言语中的顿歇配置得不正确，还有另一种原因。这是由于不认识言语的力量不是在大声喊叫上，不是在高压表演上，而是在声音的抑扬上，换句话说，在语调上，并且在言语的逻辑和顺序上。

---

1) 拉丁语：“永远运动着”。

“这些对我们的言语技术所知无多的人，往往到最天真的做戏手法中去寻找那些加强言语交流的手段。为了显得有说服力些，他们拚命使劲，表现得慷慨激昂，甚至借助于喊叫。但这种肌肉活动不会得出什么效果。它是在表面进行，不是在内部进行的，缺乏生气和体验，而形体的痉挛跟这些东西是毫无共通之处的。这种肌肉活动正如与之相联系的顿歇一样，往往由于某些生理上或神经上的偶然原因所引起。

“在这种情况下可不可以预见到，言语顿歇会在什么地方蹦出来呢？显然是在这样一些地方，即当说话者打算更使劲去挤出自己的所谓‘灵感’，当他想表现得特别‘有天才’的时候。这些原因不是出于角色的内涵和精神实质，而是不经由这些，往往在单纯的偶然性想占居支配地位的时候产生的。

“结果，象这么一句最普通的句子：‘Я хочу сказать вам，что ваше поведение недостойно’（‘我想告诉您，您的行为是不体面的’），都会变成一堆令人难受的痉挛性的词汇：

“‘Я（大的停顿，为了挤出灵感）х о ч у́ с к а з а́ т ь в а́ м ч т о в а́ ш е́（新的痉挛，由于后面语句的某些字眼偶然地跑到前面语节中去）п о в е д е́ н и е н е д о́ с -（新的停顿，为了表现得慷慨激昂）- т о́ й н о ’（象放出一枪，抛出了剩余的空气，然后是新的长时间的最后喘气，仿佛为了获得产后休息）。

“这样的言语难道不使你想起果戈理《钦差大臣》中的法官，他象只老式座钟，每说出一个字，就先要嗞嗞作响〔3〕。

“对这些引起不正确的顿歇配置的外在原因，应该借助练声（它会使呼吸和语调受到训练）与之进行斗争。

“但最主要的原因并非外在的，而是内在的。这就是人们对言语的关心和喜爱不够，不了解自己语言的微妙之处。

“如何同这种现象作斗争呢？

“要更细心地对待言语，深入领会它的实质。在这项工作

上，研究语法特别是研究我们言语交流中仅次于语调和重音的第三个重要帮手——停顿（顿歇），对我们会有所帮助。

“你们到时候将要同语法专家们一道详细研究它。我的目的只是促使你们注意，同时大略向你们说明它的实际意义。”

* * *

“有些演员，他们认为从一个句子溜到另一个句子里去，或者用声音来填满顿歇，是很时髦的做法。他们以为，他们之所以会发生这样的情形，并不是出于不好的说话方式，而是由于他们‘暴风雨般’的热情的奔放，他们没有力量及时加以制止。

“另一些演员认为这种做法是‘来得正巧’，一口气可以尽量多说些话语，多发出声音：‘干吗要白白浪费吸进来的空气呢？’

“但更常见的是，不正确地配置顿歇是由于对所说的东西了解得不清楚、对话语的内在实质缺乏深入的体会。

“如何避免这一切普遍存在的演员错误，如何学会掌握言语中的逻辑顿歇呢？要做到这一点，或者需要天生的敏感和语感，或者需要很好地认识和研究语言，最后，还需要实践和经验。

“天生的敏感和语感不能由我们自己作主，而取决于自然。我们所能够做的只是细心注意和深入领会语言的实质，我建议每一位演员去做的也正是这一点。为了获得知识，必须研究语法，为了实践，必须做练习。

“在言语顿歇方面有哪一些规则或规律，它们能提供什么帮助呢？

“在配置逻辑的（文法的）顿歇时我们最好的助手就是标点符号。

“我曾经预先告诉过你们，在短时间内我就要回过来谈这个问题的。现在‘诺言’可以实现了。

“标点符号有双重机能。第一种机能是涉及语调的，我们已经谈过了。现在来谈第二种机能。

“这就是配置并指明顿歇——这种顿歇使一些字眼划分开来，同时也使另一些互有关联的、组成语节的字眼结成语群。

“标点符号所引起的顿歇的长度，取决于摆在句号之间或逗号之间的东西，冒号所预示的东西，问号所问询的东西，感叹号所宣告的东西，删节号所没有说完的东西以及句号所完成的东西的重要性、意义、内容、深度、完整性和精神实质。一句话，顿歇的长度取决于引起休止的东西和顿歇为之而发生的东西。

“但是不仅实质和目的影响着顿歇的长度，它往往也取决于其他原因，例如：取决于谈话对方为领会别人的思想以及说话者为使用潜台词对未说完的话语作无声的表达所必需有的时间；取决于内心体验的强度，激动的程度，言语交流的速度节奏等。

“标点符号所指示的顿歇的长度无法精确计算。它是相对的；只能够大致地谈到它，把某一种缓慢与相对的快速相比，或者反过来。例如，采用逗号时，顿歇是最为短促的，仅够用来使声音提高或降低一个或几个音阶，它取决于言语的速度节奏。采用分号时，顿歇就比采用逗号时长些，而比采用句号时为短。

“采用冒号时，顿歇的长度取决于符号所预示、所准备或所要阐明的东西的意义的大小。

“删节号要求大致与采用冒号时相似的停顿，它也取决于未说出的思想的深度和意义。

“问号和感叹号要求大致与采用句号时相似的停顿，取决于问题的原由和意义或所期待的答复，或者取决于感叹所引起的情绪的程度。最后，句号要求最长的顿歇，取决于它所结束的大的整体（一幕戏、一场戏、整篇独白、一段话、一句句子、一个字眼）的组成部分的重要性和完整性。”

* * *

“我已经讲过，为了跟逻辑领域中的各种错误作斗争，还需要实践、经验、练习。

“这都是哪些呢？

“把您的书给我，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇向我伸出手来。

我把那本刚由大门口贩卖旧书的那里卖来的《史迁普金札记》交给他。

“这是米哈依尔·谢缅诺维奇写给谢·瓦·舒姆斯基的信。您来念一念这几行，其中史迁普金写到谢尔盖·瓦西里耶维奇在敖德萨的成功情形。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇把我的书递给巴沙·苏斯托夫，巴沙就念起来：

“Знаю, что труда было много, но что же достается даром и что ж бы значило искусство, если бы оно доставалось без труда?（我知道，您是化费了许多劳动的，可是靠天赋究竟能得到什么，如果艺术可以不费劳动得来，这艺术又算什么呢？）”〔4〕

“暂时够了！”托尔佐夫止住他。“您就在这段读过的文字里配置顿歇，把互有关联的字眼加以结合，组成语节。怎么个做法呢？可以这样来做：依次取出每两个字，瞧瞧它们彼此有没有直接的关系和联系。

“如果没有，那就深入领会它们的实质，决定其中每一个该归到什么地方去，与句子中前面的字还是与后面的字有关。

“头两个字是‘Знаю, что’——把它们放在一起还是分开呢？不过，它们不用我们操心就已经由逗号隔开了，这逗号要求作小小的停顿。

“我们就拿头一个字后面的两个字‘что труда’来研究。

“‘что’，这个字与前面的‘Знаю’有关呢，还是与后面的‘труда’有关呢？

“当然，是与后面的有关。因为‘что’，‘кто’，‘который’等等字眼总是与随后的东西联在一起的。

“接着是‘труда было’这两个字。

“这些字互有关联，因而汇合成‘что труда было’这一语组。

“接下去：‘было много’。

“这两个字也溶汇为一了。它们形成一个语组，一个语节，我们也要用顿歇把它跟随后的语句划分开来。

“接着是‘много, но’——这样的结合没有什么意思，不过摆在‘много’后边的逗号，已经不用我们劳神地解决了‘но’字是要加入随后的语句的问题。

“我们再往下看：‘но что же’，这些字打成一片，我们也就把它们留在一个语组里了。

“这是新的两个字：‘что же достается’。这里面是有意思的，所以我们把‘достается’这新的字留在上述的语组里。

“还有‘достается даром’这一对字，也给上述的语组带来又一个家庭成员，由此就构成了这样的语节：‘но что же достается даром’。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇对于选自史迁普金书信的片断中的其余字眼，也耐心地作了同样的工作。

在所有的顿歇都摆置好以后，托尔佐夫要苏斯托夫从新来念一念经我们研究过的那整段文字。

巴沙执行了命令：

“Знаю,/что труда было много,/но что же достается даром/и что ж бы значило искусство,/если бы оно доставалось без труда?”苏斯托夫念着。

“还有一种同样单纯的编组字句和配置顿歇的手法，我可以用摘自米·谢·史迁普金书信的同一个片断向你们说明。

“首先在其中摆置逻辑的重音。

“‘Зна́ю, что труда было мно́го, но что же достается да́ром и что ж бы значило искус-

ство, если бы оно доставалось без т р у д а́ ?'

"现在深入领会每一个重读字，想法子了解，它们所要吸引到自己身边来的是哪一些最接近的字眼。

"拿'З н а ю'一字作例子。它对随后的整个句子都有吸引力，而不仅限于个别字眼。正因为如此，这个字必须用顿歇衬托出来，而它的重读瞬间是提供一种使'Знаю'与随后的字眼相接近的特殊语调。

"第二个重读字是'м н о г о'。哪一些其他字眼倾向于它呢?

"'М н о г о труда','было м н о г о','что было м н о г о'。

"接下去的重读字是'д а р о м'。它所要吸引的是什么字眼呢?

"'достается д а р о м','что же достается'。

"重读字'з н а ч и л о'与'что ж бы з н а ч и л о','з н а ч и л о искусство'等字密切相关。

"最后的重读字'т р у д а'吸引了'доставалось без','если бы оно доставалось без'等字。

"要经常拿起书来，读它，同时在想象中摆置顿歇。

"若是直觉和语感能给你们以暗示，就听从它们好了，若是它们默不作声或者出了差错，你们就去遵循规则。

"只不过不要走相反的道路：不要为了未经内心提供根据的枯燥规则而去作出顿歇。这会使你们的舞台表演或诵读变成形式上虽然正确，却是缺乏生命的。规则应该只起指引作用，使人记起真实，指示通向真实的道路。

"我所推荐的练习会有助于养成正确的编组字句和配置顿歇的习惯。

"要使这种习惯变成第二天性。正确地编组字句和配置顿歇，这对于良好、优美的言语，对于正确地感觉自己语言的本质

并巧妙地加以运用，都是必要的条件之一。”

* * *

“心理顿歇是无政府状态的。逻辑顿歇从属于一成不变的规则，心理顿歇则不想知道任何限制。它可能摆在任何字眼的前面和后面，不管这是品词（名词、形容词、连接词、副词等等），或者这是句子（主语、谓语、定语等等）的一部分。

“在上述一切情况下都必须遵守一个重要的条件，这就是：顿歇要有充分的内心根据。为此，就必须以剧本作者、导演以及创造了自己潜台词的演员本身的内在意图为指南。

“心理顿歇可以无例外地战胜、破坏现存的任何规则。

“在无视法则方面，它正象那一意孤行的‘对比’的规则，‘对比’也是要破坏一切妨碍它的东西的。

“为了证明心理顿歇的无政府状态，我来举几个例子。

“假定有一个人问道：

“‘她选择谁做她的旅伴呢？’

“另外一个回答：

“‘你和我。’

“由于连接词‘和’从来不跟它所连接的字眼分开，在它后面做个停顿，看起来好象是不能容许的。

“但对于心理顿歇并没有规定过什么法则，所以可以这样来回答前面提出的问题：

“‘你和……（心理顿歇，带着某种揶揄的样子，带着某种足以激起妒意的举动姿态、面部表情和其他表演）……我！’

“如果在这停顿期间无言的动作具有足够的内心根据和表现力，那么连接词‘和’后面的顿歇就不仅是可以接受的，而且是正合期望的，因为它会赋予句子以生命。

“下面又是说明心理顿歇一意孤行的一个例子。

“看起来不可以这样说：

“‘这张（顿歇）椅子’。

“‘那张（顿歇）桌子’。

“‘本（顿歇）人’。

“况且有一条规则，禁止让这些字跟它们所规定的字分开。

“然而心理顿歇不顾任何禁令，所以我们可以这样说：

“‘这个（心理顿歇，为了坚定地指出所选择的对象）椅子’。

“‘那个（心理顿歇，为了表达选择对象时的犹豫不决）桌子’。

“‘本（心理顿歇，带着在别人面前欣喜的表情）人’。

“还可以举出一个例子，说明心理顿歇的一意孤行。

“不可以说：

“‘Он лежит под（顿歇）кроватью’（他躺在床下）。

“但是心理顿歇可以使这种停顿成为合理的，而让前置词与随后的名词分开来。

“‘Он лежит под（心理顿歇，带着一种由于别人的昏聩行为而产生的绝望和愤懑的表情）кроватью’。

“心理顿歇可以摆在任何字的前面和后面。

“心理顿歇是一把两面有刃的利剑，它可能带来好处，也可能带来害处。如果它摆得不是地方，缺乏足够的内心根据，那就会产生反作用，就是使人脱离开主要的东西，妨碍意思的表达和表现力的发挥，造成混乱。如果它摆得是地方，那就会有助于不仅正确地表达思想，而且使话语具有内在生命。

“不仅逻辑顿歇，就连心理顿歇，也是不可以滥用的。因为那样一来，言语就会变得混乱和拖沓。然而这种现象在舞台上经常遇到。演员们往往喜欢利用一切可能的东西去‘表演’，包括沉默在内。因此他们总是准备把任何停顿变为心理顿歇。

“斯莫连斯基建议这种滥用心理顿歇的演员们，要他们只是当心理顿歇与逻辑顿歇相符的时刻，才去利用心理顿歇。按照他

的意见，这样的手法可以减缩停顿的数量。

“我认为，这个建议只是在一定程度上可以被接受。如果它完全破坏了演员的心理顿歇，其结果必然使舞台言语变得枯燥乏味。

“滥用心理顿歇和不珍视心理顿歇同样有害。我们需要心理顿歇，应该以能帮助我们组织言语并使言语生动为度。

“心理顿歇和逻辑顿歇可能相符，也可能不相符。但同时需要估计到：在具备丰富的内在内容的演员那里，角色的潜台词不仅会在心理顿歇的时刻，而且也会在逻辑顿歇的时刻显现。这时后者会转化为前者，而履行两种机能。

“如果它能成功地起着双重作用，言语因而生动起来，那么一种顿歇转化为另一种顿歇的现象就会是合乎期望的，可能还是受欢迎的。

“如果由于这种变化，语意蒙受损害，句子变得文理不通，含糊不清，那么就不能去欢迎这种变化了。

“在内在方面比较欠缺的演员身上，往往会发生相反的现象。在他们那里，不仅仅是心理顿歇，就连逻辑顿歇也很少能反映出内在的潜台词。因此他们的言语是徒具形式，枯燥乏味，没有生气，没有色彩的，这当然就不合乎期望了。

“有些场合，逻辑顿歇和心理顿歇并不相符，而是接踵出现。这时候后者就会超过、压倒、掩盖前者，使语意受到损害，并且带来了混乱。这也是不可能受到欢迎的。

“要让心理顿歇摆在内心有此要求的地方，要让它不至于破坏逻辑和意义。

“你们知道，逻辑顿歇有其相对的长度。可是心理顿歇就不受时间的限制。它的无言的休止可能持续得很久，当然，这要在用内容和积极的无言的动作来填满它的条件下。”

3. 〔论言语的远景〕

“通常人们谈到言语的远景时，只是指所谓逻辑的远景而言。但在我们的舞台实践中，我们所运用的这个术语涵义却更为广泛。我们谈到的有：

“（1）所表达的思想的远景（也就是逻辑的远景）；

“（2）所表达的情感的远景；

“（3）巧妙地配置色彩、清楚地表明一段叙述或独白的艺术的远景。

“实现这样一些远景的技术，是奠基于各种各样的手法的，这些手法以语调（声音的抑扬）、个别字眼、短语和全句的强调（重读），嵌在各个部分中间并使其成组和分开的顿歇，以及速度和节奏的配合等等为基础。

“我从所表达的思想的远景（逻辑的远景）谈起。在这一领域中，逻辑与顺序在展开思想和建立整体中各部分的对比上起着重要的作用。

“这种发展中的思想的远景，可以借助于那些赋予句子以一定意义的一系列重读字来造成。

“重音有各种不同性质的：强的、次强的，弱的，难于觉察的，短促的，尖锐的，轻快的或持久的，沉重的，由上而下的，由下而上的等等。

“重音会渲染整个句子，这是在配置远景的层次和色彩以及塑造全剧时的主要手段之一。

“‘自然，逻辑的远景的总图也将要由配置的远景来补充，后者……往往是逻辑性较差的。’（斯莫连斯基语）〔1〕。

“重读字的重音的不同程度在音乐中可以特别突出地感觉到。例如，穆索尔斯基歌剧《鲍利斯·戈都诺夫》中有一个短句（斯莫连斯基的例子）：

“‘把大家都召集来参加宴会，所有的人（原文为*всéх*），从大贵族到盲叫化子，让所有的人（原文为*в с é м*）自由进来，所有的人（原文为в с é）都是亲爱的客人。’

“这些被一再重复着的字眼（‘всех’、‘всем’，‘все’）中的每一个重音，作曲家是用逐渐增长的音的上扬来加强的，此外还借助于音的延长，这也使各该重音的力量增大〔2〕。

“说话者和朗诵者的艺术就在于：按照一个短句、一段独白、一场戏、一幕戏、一个剧本或角色的整个远景，恰当地配置这一切可以遇到的重音的程度。

“在一个单字里我们强调出某一个音节，在一个短句里强调出某一个字，在一个完整的句子里强调出某一个短句，在长篇的叙述、对话、独白里强调出其中最重要的组成部分，在一整场、一整幕里强调出其中最重要的几段戏。

“和重读音节一起，单字自然就强调出来了；和单字一起，整个短句自然就强调出来了；和短句一起，整个句子自然就强调出来了；依此类推。这样就形成一系列强调的瞬间，它们在力量的强弱和突出的程度上各不相同。”

4. 〔论演员的道德〕

19××年×月×日

今天学校里宣布评选结果，我战战兢兢地上那儿去，紧张地等待着决定自己的命运。

参加考试的许多人中间只有十个被录取，这就是：

我（多好的运气！）；苏斯托夫，我们剧场一位著名演员的侄子；戈伏尔柯夫，体态匀称、风度翩翩的青年人，我听说他曾在一个小剧场里演过戏；威廉密诺娃，一个非常美丽、高个子、丰满、浅黄发的姑娘；维云佐夫，一个身材不高、活泼伶俐、爱

吵爱闹的小伙子；马洛列特柯娃，几乎是个女孩，长得非常迷人；普希钦，是个大胖子，温厚，有一付浓重的低音，从神学院来的；德蒙柯娃，高高瘦瘦的，脸色苍白，很不健康；乌姆诺维赫，有一双鞑靼人的眼睛，从前是绘图员或土地测量员，从远方来的；维舍洛夫斯基，一个文雅、机灵的年轻人。

被录取者给请到剧场休息室里。

过不久，托尔佐夫的助手——伊凡·普拉托诺维奇·拉赫曼诺夫走进来，他又高又瘦，严厉而机警，长得不怎么讨人喜欢，然而人非常好，脸上挂着善意的微笑。他正式地和大家结识，问我们每一个人叫什么名字，从哪儿来，从前做过什么，为什么改变职业，等等。

最后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇·托尔佐夫亲自来了。他那种平易可亲的态度，马上使我们对他发生好感。我们觉得自己早就跟他认识了。我把他同我们的谈话记了一些下来，可惜我只记了一部分。他说：

“演员这行职业，对于那些热爱它而又能正确地了解它的人说来，是美好的。”

“如果不了解它呢？”谁问了一句。

“那就不好了，它就会败坏这个人。如果剧场不能使一个人崇高起来，使他变得好些，顶好还是让他离开剧场，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇指出。

“为什么呢？”我们问。

“因为剧场里有各种各样的细菌，有好的，也有很坏的。好的那些会激发你们对于美好崇高事物、对于高尚思想感情的热爱，使你们向往普希金、莎士比亚、果戈理、契诃夫、歌德、席勒、莫里哀和其他天才。他们这些人都通过自己的创作和传统，跟我们生活在一起。你们在剧场里也会遇到当代作家，艺术和科学的各个部门、各种社会团体、各种政治思想的代表者。他们都需要剧场的教育作用。你们可以看到，在我们的房顶下聚集了多

么有趣的--群人。跟他们接触，你们当然就会学到许多东西。

“可是剧场里有其他诱惑物，也有其他的细菌，危险的、有害的、令人腐化的细菌。

“这不值得奇怪！在我们这门事业中诱惑人的东西是太多了！演员每天从这个钟点到那个钟点都处在隆重的演出环境中，以堂皇的舞台装置为背景，穿着华丽的服装，出现在成千观众的面前。我们念着天才作者出色的台词，我们做出美丽的手势，以优美的造型引诱观众，使观众眼睛发花。而这种美多半是人为地制造出来的。经常处在大庭广众间，表现自己，使自己显得好看，接受掌声，接受礼物、夸赞，阅读赞美的评论文章等等的习惯---这一切都是大诱惑物，〔它〕会使我们习惯于受人崇拜，会把我们宠坏。于是会出现一种经常去抚弄自己渺小的演员自尊心，使它酥痒的要求。怀着这种兴趣并且只满足于这种兴趣，心地就要变得十分卑鄙龌龊。这样的生活不会使态度认真的人高兴多久，然而舞台的诱惑物却会使肤浅的人沦为奴隶，腐化以至于毁灭。所以在我们这个部门中，比在其他任何部门中都更要善于经常掌握住自己。演员需要有军人的纪律。这一点，我的朋友和助手伊凡·普拉托诺维奇·拉赫曼诺夫会来关照，我自己是演不好这样的角色的。”

* * *

“优秀的人们和他们的一伙人可以教你们了解艺术，而你们也就会认识到它的内在实质。这是艺术中最主要的、最美妙的东西。”

“到底是什么呢？”我忍不住问。

“就是学习和工作，研究自己的艺术，研究它的各项原理、创作手法和创作技术，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释说。

“对于被邀来参加这项工作的演员来说，在世上再没有什么更高的喜悦了。”

“那么成功呢？”我胆怯地问。

“成功只能使人开心一下子，只是昙花一现，很快就过去的，”托尔佐夫说。“真正的喜悦是在孜孜不倦地去探求创作的各种细致微妙的地方。

“我们是多么幸福的人，而我们又是多么低估了自然和生活所赋予我们的东西啊！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续说下去。

“以共同努力从事集体创作的演员同事们、艺术家们、作家们，这都是怀有共同的、高尚的创作兴趣的亲人。这都不是普通的人，都是有才华的人。他们都给我们共同的家带来活在他们心灵中的最纯洁和美好的东西，也只有这种东西才能产生集体的和别的艺术的作品。应该怎样来热爱和评价这些人和他们的合作者啊！

“还有也是由我们集体地体验到的创作上的痛苦和喜悦！这样的互相帮助可以带来多么轻松愉快的心情啊！

“还有由于创作成功而感受到的喜悦，它鼓舞我们，使我们充满着朝气！

“甚至于疑惑和失败，其中也有多少刺激力量，推动我们去进行新的斗争、工作，从事创作上的探讨！

“还有美感上的满足，这永远不会得到，只会不断激起新的创造力！

“在这一切里面包含着多少生机啊！”

“可是，请原谅，世界上没有这样的剧场，”戈伏尔柯夫指出。

“是啊，很可惜，你说得对，”托尔佐夫表示同意。“许多人竟是这样愚蠢和缺乏趣味，他们宁肯把那些日常生活中的无谓争闹、闲话是非、钩心斗角带到创作和艺术的场所里来。他们不能把所有脏东西唾吐在剧场门外，却要直接唾吐在干净的地方。真是不可理解！所以你们应该成为懂得剧场及其艺术的正确和崇高使命的演员。一开始为它们服务，就要使自己习惯于带着干净的身子走进这里来。请相信我的话，为了做到这一步，应该从起

始就使自己习惯于唾吐在门外。

“我们杰出的前辈，伟大的俄国戏剧演员说过：真正的教士在他置身教堂的任何一个时刻都感觉到祭坛的存在。真正的演员在剧场里也应该经常感觉到自己就在舞台近旁。不能养成这种感觉的人，永远也成不了真正的演员！”

5. 〔“体系”图〕

1

19××年×月×日

今天我有事到拉赫曼诺夫家里去。

他正在急急忙忙地贴啊，缝啊，画啊，涂的。房间里乱七八糟，使他那位喜欢整洁的夫人大大不痛快。

“你这是准备什么呀？”我很感兴趣地问。

“是你猜不到的事，老弟！要举行示范游行！‘体系’图要在庄严的行列中前进，举着许多面旗。就这么回事！”伊凡·普拉托诺维奇兴高采烈地把他的秘密告诉我。“这不是闹着玩的，是为了一种重要的教学上的目的，我说！明天以前，我必须做出一大批旗子来，旗子不是马马虎虎的，一定得漂漂亮亮，好挂到教室的墙上去。就这么回事！来检查的不是随便什么人，而是阿尔卡其·尼古拉耶维奇·托尔佐夫自己。他自己！……要把‘体系’总图解释个清楚。解释个清楚！我说。

“要想更好地领会它，就需要亲眼见到，我的亲爱的。这很重要，很有益。通过图表和视觉，整个的组合和各部分的关系就能更好地记住了。”

接着伊凡·普拉托诺维奇告诉我这个图的意义。原来我们已

经接近我们学年进度表上的一个十分重要的阶段——结束对体验过程的研究了〔1〕。

“应当给演员自我修养的前一半打上所谓句号。当然罗，这一切我们都还只是研究了一个大略，好象走马看花，”伊凡·普拉托诺维奇连忙声明。“今后，我们在一生中将要成百次地反复来研究体验的过程。一定要研究的，我说。不过‘终结是任何事情的圆满结局’。既然没有圆满结局就没有终结，所以我明天就给你们带来这个圆满结局。请相信！”

他带着自豪的神情和孩子般的喜悦指了一指放在他面前的一大堆材料。

“你瞧，老弟，我这儿都搞了些什么！这不是闹着玩的！一件也不能忘记。我们这一年来学过的一切，都要用特别的旗子标明，以表示郑重，我的亲爱的！特制的！那就是你在整个第一学年中所研究的自我修养。哪，就是这条横幅。你该记得，在自我修养方面，我们首先着手研究的是体验过程。所以，那里另外有条布条，小了一半，因为体验过程只是整个自我修养的一半。就这么回事！一切都是规定好的，请相信！这个布条跑到哪儿去了？

“上帝保佑它！失踪了！”他挥了挥手。“会弄好的，请放心！”他自己安慰自己。“哪，这是一整簇小旗。都是一个颜色，一个式样的。怎么回事呢？这都是舞台自我感觉的元素；那是真实感，那是激情记忆，注意圈和对象。那儿都还有些什么呢？……

“这儿一切的一切，都不能忘记掉，我的亲爱的！这是什么？”他拿起三面没有写字的中等大小的旗子。“到底是什么玩艺儿！啊，对了……我明白了！这是秘密！暂时的！相当期间内。秘密，我说！所以才没有写什么字，我的亲爱的！不是马上什么都写出来，要按部就班。到时候我们就会写出重要的，最最重要的字眼，眼下不可能，还早呢。这些没有写字的空布条都要

挂起来。让他们占个受人尊敬的位置。暂时你就相信口头上的话吧[2]。”

伊凡·普拉托诺维奇特别郑重地把三面旗子放在一边，仿佛生怕忘掉它们似的。

“你瞧，这儿所准备的一切，我们明天都要隆重地搬进课堂。一切都该有条不紊，按照最严格的顺序和系统来安排。是件大事情咧！大家都会知道，这一年来到底学了些什么，请相信！整个‘体系’都要体现在庄严的游行中。图表上是些排成队列的旗子。隆重，美丽，清楚，合乎教学目的，这是一个学年应当有的庄严结尾。”

不停不休的谈话使拉赫曼诺夫干得更有劲了。

后来有两个道具员来参加工作。我也兴致勃勃地和他们一起涂绘到深夜。

19××年×月×日

可怜的伊凡·普拉托诺维奇！他可真叫他的游行弄得出尽洋相了！

他的控制力、坚决性、自信心和使别人服从自己的那种本领（这些鲜明地表现了作为学校教员的他的个性），都到哪儿去了呢？

我见到过游行准备工作的开头情形，那时候，所有旗子和旗手都按学校的教学进度计划分别站好自己的位置。可是拉赫曼诺夫把这些全搞乱了。

“快点，快点，同学们，”他奔来窜去。“站到这儿来！不，顶好还是站在那儿！请相信！拿好图样！你往哪儿走？往哪儿走，我的亲爱的?!好好，就请走吧。这样也不坏。正是！完全应该这样。到某一个地方停住！”

在我们教室隔壁的走廊上准备行列时，伊凡·普拉托诺维奇就这样毫无计划地下着命令。

我替他难为情，就走进教室了。托尔佐夫正在那里给我们学过的自我修养的头一半——体验过程作总结。

“三个基础中的第一个，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释说，“大家都知道，就是活动和动作的原则，它说明：不可以表演形象和热情，而应该在角色的形象和热情里动作。

“三个基础中的第二个是普希金的名言，它说明：演员的工作并不是创造情感本身，只是创造出能自然而直觉地产生热情的真实的那种规定情境。”

第三个基础是玄秘的，暂时还没有名称〔3〕。关于它，阿尔卡其·尼古拉耶维奇要保持缄默，一直到我们自己对它发生兴趣，并要求把它当作可以依靠的坚实基础时为止。托尔佐夫不喜欢把那些对于学生们说来还没有成为必要的东西，硬塞进他们的脑子里去，所以他不急于进行解释。

托尔佐夫没有来得及说完自己的想法，走廊上就传出铜管乐吹奏的雄壮乐句，或者，简短地说，军号声。接着好象鼓也咚咚地响起来了，可是这一切音响都被后台过早地弹奏起来的钢琴声掩盖住了。

门开了，一大群剧场职员，包括看门人、售票员、工人、道具员等等，乱哄哄地挤进来，几乎都快打起架来了。这情景就象复活节夜晚，手捧十字架的行列穿过人群充塞的教堂硬挤出去。颜色和形式经过挑选的大旗、小旗、横幅、布条、上面写着激情记忆、肌肉松弛、体验过程、真实感、自我修养、“普希金名言”等等字样，以及表示动作和任务的普通旗子，高高低低的旗杆——什么东西都搅到一块儿，破坏了“体系”总图的严整图案，破坏了恰恰为之而举行这次游行的最主要的东西。这一切不幸情况之外，再加上过早地开始演奏、并把军号声和鼓声压倒的钢琴，在行列进入房间这一最需要的时刻，却停止弹奏了。怀着无限昂奋的心情冲进来的旗手们突然莫名其妙地在观众厅正中间停住了，不知道他们往后该做些什么。仿佛他们搬来一个沉重的

柜橱，把它放到地板上，现在用目光询问：该把它往哪儿搬？没有得到回答，他们就胆怯地、带着夸张的毕恭毕敬的神情把胜利品随手摆在各个地方，然后走出去了——谦逊地蹑着脚，意识到刚才做了重要的、然而不可理解的事情。这是非常可笑的。

但是，使得阿尔卡其·尼古拉耶维奇喜欢的，不是那个没有成功的行列本身，而是伊凡·普拉托诺维奇的想法和教学示范方法。

“清楚，有益而且有趣，”他大大夸赞了拉赫曼诺夫。“他们把什么都丢下走了，就连这也是很好的，”他继续说，为了支持这位处境狼狈的朋友。“我想，半年来我们灌输给学生们的有关‘体系’的各种知识，大概也象这样一团糟地堆在他们脑子里的。让他们现在自己去收拾，将它整理就绪吧。在把旗子分别挂起来或者画在纸上的时候，他们就会被迫深入一步去了解和领会‘体系’的内在意义、轮廓、结构和图样。”

阿尔卡其·尼古拉耶维奇突然不作声了，因为这时拉赫曼诺夫象子弹出膛一般跑出了课堂，显然，他害怕会当着大家的面哭起来。

托尔佐夫连忙追出去，这以后，他们谁也没有回转来。这样，课就自然而然地中断了。〔4〕

19××年×月×日

今天只有拉赫曼诺夫一个人来，他代替托尔佐夫来上课，他朝气蓬勃，情绪饱满，仿佛是再一次诞生了似的。

他对我们说，所有旗子、横幅、布条都要分别挂到我们剧场观众厅右边的墙上去。这边墙全部拿来挂自我修养图。

至于左边那面墙，将来要挂上创造角色图，这是明年的功课。

“同学们，正厅的右面是自我修养，左面是创造角色。我们要给每一面旗子、每一幅横幅、每一条布条找到适当的位置，使全部布置都很恰当，既符合‘体系’，又显得漂亮。”

话一说完，我们的注意力全都集中到右边的墙上来。按照拉赫曼诺夫的计划，这面墙要分成两半，分给构成自我修养的两个部分：一是我们已经学过的体验过程，一是我们将来要去研究的体现过程。

剧场裱糊工人来了，开始把大梯子塞进门来。

“艺术是喜欢条理的，同学们，所以要根据你们的记忆，把这两年来你们所领会到的和你们现在还不明白的分别开来。”

旗子搬到右边墙下来了。维云佐夫参加这个工作要算最积极了，他已经脱掉上衣，把那块写着普希金名言的最大最漂亮的横幅摊开来。这个精力充沛的小伙子爬上楼梯，把这标语挂在墙的左上角。但是伊凡·普拉托诺维奇连忙制止他。

“喂！挂到哪儿去，挂到哪儿去？”他喊。“不要随便乱挂！这样不行！”

“呃，上帝，瞧！多漂亮！”这个感情不能控制的小伙子请上帝作证。

“没有意思，亲爱的，”伊凡·普拉托诺维奇设法说服他。“有谁把地基、基础放在上头的？难道会有这样的事吗！要知道，‘普希金名言’是一切的基础。全部‘体系’都建筑在它上面。请相信！这就是所谓我们的创作基础。所以，亲爱的朋友，一定要把写着名言的横幅移到下面来。正是这样！挂在最最明显的位置上。跨越墙的左右两半。请相信！因为这句主要标语跟左半的体验过程和右半的体现过程同样有关系。正是这么回事！哪儿是最受人敬重的位置呢？这儿，墙下面正中间。请相信！把‘普希金名言’挂在这儿。”

我和苏斯托夫一起把那横幅从维云佐夫手里拿过来，挂到指定的位置，也就是墙下面正中间，紧挨着地板。但是伊凡·普拉托诺维奇制止了我们。他说，最下面该铺上那块写着“自我修养”字样的暗色的狭长横幅，仿佛等于护壁板。这横幅应该横跨整面墙，因为它跟现在和以后要挂在观众厅右面的那一切，都有

关系。

“这幅横幅要把所有的旗子都包括在内。就是这么回事！”

当裱糊工人和维云佐夫一起按指定的做去的时候，我和伊凡·普拉托诺维奇就去察看那位最出色的绘图员乌姆诺维赫怎样在绘制那规定旗子悬挂位置和艺术组合的图案。

“唉呀，我的朋友，写着‘活动，动作’字样的布条居然飞到上面去了，那是一切都建筑在其上的地基和基础！真是开玩笑！要把它移下来，让它跟‘体系’以依据的另一个基础，也就是‘普希金名言’挂在一排，因为，亲爱的，这是和亚历山大·谢尔盖维奇的名言同样重要的一句座右铭。”

“瞧……这儿还有一块！一样颜色，一点也分辨不出来！”维云佐夫把另一幅颜色和先前那两幅一样的横幅摊开，喊着说。“什么字也没有，”他说着，把它当作多余的东西丢在一旁。

“你怎么搞的，亲爱的！”伊凡·普拉托诺维奇赶忙向他冲来。“这也是一句座右铭！不能这样！可不是闹着玩的！”

“不是什么字也没有写着吗？”维云佐夫不明白了。

“不需要，我的朋友，暂时可以不写什么字。到时候我们会给描上重要的字眼，‘体系’也建筑在这上面的。这也是地基、根本、座右铭，所谓第三个基础。请相信！”伊凡·普拉托诺维奇强调地说，同时把它糊到下面，紧挨着护壁板，在“普希金名言”的右边。

“正是这样，亲爱的。这一来就牢靠了。现在既为左半墙也为右半墙铺好地基和基础了。这是了不起的事！”拉赫曼诺夫反复说着，一直到那幅没有写字的布条钉上墙壁为止。“停住，停住！亲爱的！”伊凡·普拉托诺维奇又着急起来。“漏掉了！这样不行！要一步一步走！”

“我们漏掉了什么？”学生们都不明白。

“很重要，很重要的因素，亲爱的。肌肉松弛。

“那面又小又离得远的旗子。请相信！”伊凡·普拉托诺维

奇快活地打诨说。“应该给它找个荣誉席。正是这样。搁到这儿，‘普希金名言’的正上方，墙的正中间，亲爱的，因为它对于体验过程（左半）和体现过程（右半）同等重要。请相信〔5〕。”

当远远的那面小旗子被钉到他所指定的荣誉位置的时候，伊凡·普拉托诺维奇宣布说，“我们应该在左半边墙上给‘体验的庙堂’划出地段，在右半边墙上给‘体现的庙堂’划出地段。后面那个以后再挂上。”

“什么地段？”我们很感兴趣地问。

“这儿，左半边墙上，是‘体验的庙堂’，也就是我们从这一学年开始以来所经历过的一切。那儿，右半边墙上，我们以后要给‘体现的庙堂’划出地段〔6〕。请相信！一切都预见到了，什么也没有忘掉！

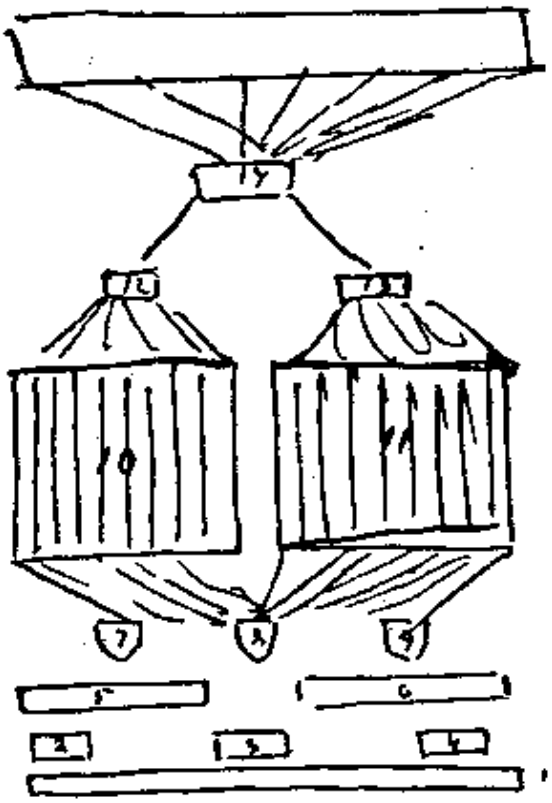
“现在我可以秘密地告诉你们，亲爱的，‘体验的庙堂’的地基就是这三面没有写字的旗子。它们跟左半墙和右半墙，跟体验过程和体现过程也都有关系。这是重要的旗子，是值得敬重的。过后我们再来评价，暂时就相信我的话吧。不能马上把什么都说出来，把什么都解释清楚，一切都有自己的时候，亲爱的，请放心吧，”伊凡·普拉托诺维奇不停地说着，这时候裱糊工人已经把那三面神秘的旗子用别针别在写着“体验过程”字样的横幅上方了。

这以后，只剩下那些小旗没有挂起了。

“亲爱的！这是庙堂的柱廊或台阶、通道，所以要把它们并排挂着，一个挨着一个，”伊凡·普拉托诺维奇命令道。

工作热火朝天地干起来，过了十分钟，一切都已准备就绪。

“嗨，你们扬起了多少灰尘，”看门老头在把东西收拾过后扫地时唠叨了一阵子。这时我正在把今天编出来的那个图描下来。下面就是这个图〔7〕。



19××年×月×日

阿尔卡其·尼古拉耶维奇在得意扬扬的伊凡·普拉托诺维奇陪同下走进课堂，他看到挂起来的旗子，就说：

“真行，万尼亚！好得很！清楚，明白！就连胡涂人也能看懂。这是一幅完整的图画，画出了我们这一年来所学过的东西。这儿既有活动，动作，又有想象虚构，单位和任务，激情记忆，对象，真实感。真是洋洋大观！你们准备拿它怎么办呢？”

“怎么办？应该把我们领会到的这一切东西创造成内部和外部技术，”苏斯托夫自豪地说。

“怎样运用它呢？”

“分心的时候，有注意圈，形体任务，小真实。紧张的时候，有肌肉松弛，”苏斯托夫这样来解释掌握技术的手法。

“不，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇热烈地为“体系”辩护。“你们在理论上领会到的创作过程的各阶段及其技术，并不是什

么普通的、实用的、演戏的‘手法’，而是重要得多的、对你们极为必要的东西。

“这一切在每一个创作瞬间都应该不是零散地去运用，而要一齐运用。无论是动作，任务，对象，规定情境，真实感，注意圈，激情回忆——都是同时在互相影响，互相补充。这一切都是演员进行创作时所不可缺少的总的演员自我感觉的基本的、有机的、不可分割的组成部分或元素。

“怎么？”我感到惊讶。“把所有元素一下子就结合为一个整体，来组成总的自我感觉？这可是个非常复杂的过程！”

“照你看来，没有单位、任务和对象，或者没有真实感和信念，动作起来就容易些吗？难道正确的想望，想达到明确的诱人目标的意向，以及具有内心根据的有魔力的‘假使’和规定情境会妨碍你，而刻板、虚假和做作反而会帮助你，所以你舍不得和它们分开吗？

“不！把所有元素一下子结合为一是更容易和自然的，因为这些元素本身就有这样的嗜好。

“我们生来就同时需要手、脚、心、肾、胃等等。当我们的某一个器官给拿掉，而换上假东西，诸如玻璃眼睛、假鼻子、假耳朵，或者用假手假腿来代替手或脚的时候，我们一定会感到很不舒服。

“为什么你不认为在内部创作天性方面是同样的呢？它也需要一切有机的组成元素，而那些假手假腿——刻板手法只能妨碍它。让自我感觉的所有各个部分能够在充分的相互影响下齐心协力地工作吧。

“谁需要孤立自在的注意对象呢？它应该生活于吸引人的想象虚构中间。但是，哪里有虚构的现实，那里就不可避免会有它的组成部分或单位。而哪里有单位，那里也就有任务。引人入胜的任务自然会激起欲求、想望、意向，其结果则是动作。谁需要虚假的动作呢？必须要有真实。而哪里有真实，那里也就有信

念。一切元素总合起来就会揭开激情记忆，使重复的情感得以自由流露，或热情的真实得以产生。但是如果没有注意对象，没有想象虚构，没有任务，没有诸如此类的东西，难道这是可能的吗？

“孤立的元素不具有那种在与自我感觉的其他组成元素协同动作时所取得的力量和意义。

“天性联合起来的东西，你不应该把它分开。恰恰相反。不要违反自然，不要加以歪曲。创作天性有其本身的要求、条件和规律，破坏它们是不行的，应该好好地研究、了解和珍重它们。

“我设法来向你描绘一下演员进入我们称为内部舞台自我感觉的那一状态的过程。那时候你就会亲眼看到，使各元素汇流的工作并不如设想的那样复杂。

“大多数演员在开演前给自己的脸化妆，给自己的身体穿服装，使自己的外表接近所扮演的形象。可是他们忘了那主要的一点——为自己的心灵进行准备，也就是所谓给自己的心灵化妆和穿服装，以建立起他们每次演出中都应当加以体验的角色的人的精神生活。这种心灵的化妆或角色的内心准备是这样进行的：

“来化妆室的时间不是在最后一刻，如同大多数演员所做的那样，（演大角色时）要在开演前两小时就到，来后，演员就要开始准备出场。

“雕塑家在塑像前要把黏土揉匀；歌唱家在演唱前要吊嗓子；我们呢，就要先表演一番，以便上紧和调节好我们心灵的弦，检查内在的‘琴键、踏板、按钮’，检查各个元素，借它们的帮助把我们的创作器官推动起来。

“这个过程要从‘肌肉松弛’开始，没有它，进一步的工作是不可能的。随后把每一个元素分别揉匀。不过由于‘训练与练习’课，你们对这项工作已经很熟悉了。演员命令着自己：‘对象——是一幅画。它表现什么？有多大？有哪些色彩？取一个远距离的对象！小圈，不要越过化妆桌！还要〔小些〕，就以自己的胸廓为度！想出一个形体任务！先用一个然后再用另一个小的真实为它

提供根据！想出有魔力的“假使”和规定情境！不要做作！’

“你知道得并不比我差，这项工作可能会做得很表面，徒具形式，也可能会真正地、按照实质来做。后一种做法是重要的，前一种做法就只有使演员脱节。实际上，如果你给自己指定一个对象，看着它，但视而不见，你的机械的观看就达不到意识那里，你就会自己骗自己，自己对自己做作。这样一来，你的注意力不会集中，反而会分散了。想象方面的情况也是如此。想象着你不相信的东西，你就会产生虚假、自我欺骗，从而使自我感觉失调，而不是使它得到调节。其他一切元素也完全如此。所以在从事这项工作时，不能做假，要注意使它能正确地、按实质而不是徒具形式地来进行。

“但是不能建立所谓光杆子的自我感觉，即为自我感觉而自我感觉。在这样的形式下它是不稳固的，很快就会解体或蜕化。所以，把所有元素揉匀之后，应当使它们融为一体。这不是用强制或命令所能做到的。应当使所有的元素都迷恋于一个共同的创作目的。花束是由一朵朵花组成，用缎带绑在一起的。这条缎带在我们的事业中体现为共同的、起粘合作用的任务，它把创作自我感觉的所有各个部分导向一个共同的目的。

“到哪儿去找这种任务呢？最好到演员准备表演的剧本里去找。在剧本的总谱中，各个任务都是经过挑选和精心制定的。好好利用它们吧。

“这是不是说，你在开演前都得把整个习作或整出戏表演出来呢？不是的，接触它们的某些基本的瞬间、主要的阶段和它们的轮廓就够了，同时问自己：今天我能不能够相信我对角色的这样一个地方，对活动和动作所抱的态度呢？这一次我要用什么给它们找到内心根据呢？也许，需要把想象虚构中某一个微不足道的细节改变一下？〔8〕

“在作这样的试笔，在这样检查自己的器官和角色的主要瞬间的时节，共同的任务和目的形成了，它们把自我感觉的一切组

或部分联合起来，以便协同动作。

“有时这种汇流很容易实现，但更多的时候它不是一下子就达到的。

“在这种场合，最好是去运用自我感觉的一个元素，认真、彻底地把它引入工作。其余元素会由于对协同动作的天生迷恋随着它而被带动起来。

“你随便去提起链条的一个环节，其余的所有环节就会跟着被提起来，因为它们也正如自我感觉的各个元素一样，是不可分割地联结在一起的。

“我们天性的创造物是何等美妙！其中的一切都彼此联结，融成一片，互相依赖。一个正确的自我感觉元素会带动其余的所有元素，造成舞台的自我感觉。可是，一个不正确的元素会挤掉一切正确的，而把一系列不正确的元素都带来了。那时候就会形成不正确的自我感觉。在音乐中情形完全如此：只要有一个走调的音溜进严整的和声里来，悦耳的音乐马上变成难听的嘈杂声，‘协和音’马上变成‘不协和音’。纠正了走调的音，和声就又演奏得正确了。

“请相信我的话。

“你可以先给自己建立一种正确的自我感觉，其中一切组成部分，就象阵容严整的乐队似的，和谐地同时在工作。然后扔掉其中之一，代之以别的、偶然的、不正确的元素。例如，把对象从舞台上挪到观众厅里去，或者以演员的无生命的任务来代替角色的活生生的任务，也就是向观众表现自己，或者利用角色来夸耀自己气质的力量，或者把想象虚构撇开去而对自己说：‘一切全是假的，真的就在于我是演员，从这个钟点到那个钟点在台上演戏挣钱。’

“当你把任何一个不正确的元素引入已经形成的正确的自我感觉时，其余一切元素也都将蜕化变质：真实将变成程式，变成做戏的机械手法；对自己体验和动作真实性的信念将变成对自己

的匠艺和对习惯的机械动作的做戏的信念；人的任务、想望和意向将变成演员的；想象虚构将消逝得无影无踪，被现实所代替，而想象生活则被表现、表演所代替。

“脚光那一边的对象，加上被糟蹋了的真实感，加上剧场性的而不是生活中的激情回忆，加上僵死的任务，这一切都不是处在艺术虚构的气氛中，而是处在匠艺式的实际现实中，再加上在这种情况下不可避免的最强烈的肌肉紧张。从这一切不正确的元素组成的不是舞台的自我感觉，而是专业性的——做戏的自我感觉，在这种状态下，不能创作，不能体验，只能瞎演和娱悦爱好热闹的人。

“这样不正确的自我感觉不可能导致艺术和创作，只能导致拙劣的匠艺。

“这种变换实现得非常之快而且容易，甚至都没法估计到。需要养成巩固的习惯，以便领会自我感觉的各种微妙之处，这种习惯是要通过练习和经验取得的。

“所以，正确的内部舞台自我感觉会蜕化成不正确的、做戏的自我感觉。只要有一个元素脱落就发生这种情况，因为它会把所有其余的元素都带上。填补空出来的位子的将是偶然的、不正确的〔元素〕，从而造成各种不同的做戏的自我感觉。

“你们已经知道，舞台自我感觉是不稳固的。它经常摇摆不定，好象是一架设法在空中保持平衡的飞机。那里，驾驶员用习惯的手调节平衡，他的工作达到了几乎可以本能地、机械地来进行的地步，不要求他过于紧张的注意。在调节舞台自我感觉的各个元素时，情况几乎也是如此。这项工作应该达到机械式熟练的地步，达到本能地进行活动的地步。

“如果比较仔细地对它进行观察，就可以得出大致如下的图景。

“演员很好地在感受。他完善地掌握了舞台，不走出角色就能检查自己的自我感觉，把它分解成各个组成元素。所有这些元

素都活动得正确，都在互相帮助。突然间发生了轻微的脱节现象，于是演员马上把视线转向心灵内部，以便了解舞台自我感觉中哪一个元素活动得不对头了。认识到错误所在，他就把它纠正过来。这样做的时候，他可以毫不费力地把自己分裂为二：一方面纠正不正确的元素，另一方面按照正确的任务生活于角色，更着力地去抓住这些任务，以消灭脱节现象。这种把注意力分散到技术上的做法并不妨碍按角色内在的线进行体验和建立正确的内部舞台自我感觉。”

* * *

阿尔卡其·尼古拉耶维奇站起来，准备走了。我们也起立，站着听完他的结束语。他说：

“今天的课，我们要用来结束我们教学计划中的一个巨大的和非常重要的部分：体验过程。

“它在我们工作中所以有那么重大的意义，是因为创作时，每一个步伐、每一种活动和动作都应该由我们的情感赋予生命并使其具有内心根据。任何没有被它体验过的东西都是死的，都会损害演员的工作。

“没有体验就没有艺术。

“因此我们才从这个最重要的因素开始来研究‘体系’。但是，这是不是说，现在既然经历了课程的第一部分，你们就已经完全认识到体验过程，已经掌握住它，能够在实践中运用它了呢？

“不是的。这样的结论是不正确的。我们只能在自己一生的艺术活动中逐渐认识它。但为此必须有相应的体验的内部技术，以便为过程本身的发展准备土壤。我们经过长时间的研究后现在所认识到的正是这种土壤。剩下的就是通过实践去掌握你们在理论上已经获得的东西。

“‘训练与练习’对这会有所帮助。其余的就要由创造角色的工作和舞台经验本身给予你们了。”[V]

2

阿尔卡其·尼古拉耶维奇还没有来得及结束自己的〔讲解〕，舞台上的帷幕就已经按着伊凡·普拉托诺维奇的信号拉开了，于是我们看到摆在“马洛列特柯娃客厅”中间的大黑板，上面用图钉按住一张图表。它表现着创作过程中演员心灵里的情况。这就是临摹下来的图表。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇在解释它的时候说道：

“下面（仿佛是三个地基）摆着三个理想，三个主要的、不可动摇的我们艺术的基础。你们应该随时依靠它们。

“1.其中的第一个说明：戏剧演员的艺术是内部和外部动作的艺术。

“2.第二个基础是亚·谢·普希金的名言：‘规定情境中热情的真实，情感的逼真……’〔10〕。

“3.第三个基础：通过演员的有意识的心理技术达到天性本身的下意识的创作。

“在我们艺术的这三个主要基础〔11〕上建立着两个大的平台：

“4.体验过程，这个我们已经大略研究过了，以及——

“5.体现过程。

“坐在这些平台上的，正如三个风琴能手坐在两架大风琴前面，是——

“6、7、8.心理生活三动力：智慧、意志和情感（按照先前的科学定义），或概念、判断和意志—情感（按照新近的科学定义）。

“9.新的剧本和角色被心理生活动力贯穿起来。它们在其中散播种子，激起创作意向。

“10.心理生活动力意向的线，带有抛散于其中的剧本和角色的种子。开头这些意向是断断续续、零零碎碎、漫无秩序和杂

乱无章的，但随着创作基本目的的弄清就变得绵续不断、严整有序了。

“11.我们心灵的内部领域，我们的创作器官及其一切资质、能力、才干、禀赋、表演技艺、心理技术手法，即我们先前称为‘元素’的那些东西。它们是实现体验过程所必要的。请注意，图上每一个元素都被赋予了各自的颜色，这就是：

“а ）想象及其虚构（‘假使’、角色的规定情境）……色〔12〕。

“б ）单位与任务……色。

“в ）注意与对象……色。

“г ）动作……色。

“д ）真实感与信念……色。

“е ）内部速度节奏……色。

“ж ）情绪回忆……色。

“з ）交流……色。

“и ）适应……色。

“к ）逻辑与顺序……色。

“л ）内部性格特征……色。

“м ）内部舞台魅力……色。

“н ）道德与纪律……色。

“о ）控制与修饰……色。

“所有这些都生活于心灵领域中，演员心理生活动力（智慧、意志和情感）连同移植于它们身上的角色心灵的小部分正闯进这一领域里来。

“你们可以在图上看到，意向的线如何穿过这个领域，它们本身如何受到演员‘元素’的色调的浸染。

“12.这是先前延续下来的、但已经发生根本变化的演员—角色的心理生活动力意向的线。比较一下它们通过心灵领域以前（见10）和以后（见11）的情况，你们就可以看到此中的不同。现在，由于不仅逐渐接受了剧本的‘元素’，而且还接受了演员

本人‘元素’的色调，智慧、意志和情感意向的线变得认不出来了（见12）。

“13.这是把所有心理生活动力意向的线系住的那个结子，这是我们称为‘内部舞台自我感觉’的那个状态。

“14.这是交织成缆索一般、奔向最高任务的心理生活动力意向的线。现在，由于它们发生了根本变化并向角色接近了，我们称之为‘贯串动作线’〔13〕。

“15.暂时还是游移不定、没有彻底得到明确的‘最高任务’。”

“图右面的虚线代表什么呢？”学生们很感兴趣地问。

“虚线代表第二个过程：外部体现过程。我们暂时还没有去探讨它，它在你们看来是不清楚的。所以右面只是描出轮廓，而没有象左面那样画出明确的线，图的左面是代表你们现在已经熟悉的内部体验过程的。”

这张图清晰而有说服力，对我很有帮助。它把我在第一学期中所学到的一切都分类整理出来了。

* * *

“现在请集中注意听我的话，因为我要谈到的是最主要的事情。

“从我们学业开始以来所经历的一切学习阶段，在这一年的学习期间对各个元素所进行的一切探讨，都是为了建立创作过程中的三个主要因素：

“1）内部舞台自我感觉，

“2）贯串动作，

“3）最高任务。

“这就是我们工作了一整个冬季所要达到的目的。这就是要求你们现在和今后随时都要大力注意的东西。”

在作了一个庄严的停顿以后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇这样结束了今天的课：

“这张图说明并且总结了我们这一年的课程。我们学完了它，进行了粗略的探讨。现在你们已经知道，所谓‘体系’究竟是怎么一回事了。”

19××年×月×日

前半堂课用了很多时间来讨论我们学校生活的问题。只是讨论会结束以后，才开始上课。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇没有来得及说出很多话。他说：

“你们知道，演出不是由一个人，而是由它的许多集体创造者来实现的。我们的创作依靠诗人、演员、导演、美术家、音乐家、舞蹈家、化妆师、服装师、电气技师、道具员、音响效果管理员、全体舞台工人等等的通力合作。

“所有他们这些人都应该有一个共同的、大家必须遵循的目的——最高任务和相应的贯串动作线。但无论前者或后者，都要由演出的每一个创造者按各自的方式、依靠他们专业的可能性和手段来实现：美术家力求用自己的画笔、色彩及其所创造的‘情绪’，来帮助达到共同的目的。音乐家用音响来做同样的事情，化妆师用假发和油彩，电气技师用灯光，舞台工人用音响效果，诸如此类。

“他们所有的人都应该有自己的单位、任务，自己的独立的线以及大家共有的贯串动作和最高任务。

“所有这些看不见的幕后的演出创造者，都是总的舞台管弦乐队的参加者，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释说。

“我懂得，剧本和角色的单位、任务、贯串动作、最高任务同演员有关。可是这些怎么能扯到服装员、电气技师、布景员身上去呢！”我不明白。

“设想一下《布朗德》剧中牧师和他妻子住在峡谷的那场戏里，美术家鲜明地表现出潮湿的环境、电气技师巧妙地打射灯光，使你可以感觉到烟雾和使牧师的婴儿致死的瘴气。这难道不

是与'不能全有，宁可全无'这一最高任务相对抗的一种很好的反贯串动作？〔14〕

"如果能够把演出的集体创造者中每一个人的每一个创作瞬间都记录下来，那就会形成一种独特的剧本管弦乐总谱。其中每一个合作者都有自己的音部，自己的谱子。所有演出的参加者合在一起，和谐地相互补充，唱出诗人的最高任务。没有共同的总谱就不可能有管弦乐，在我们就不可能有演出。

"这就是在最高任务、贯串动作和反贯串动作方面，我所能告诉你们的和你们暂时所能理解的一切。"〔15〕.

II. “体系”讲授材料

1. 训练与练习

19××年×月×日

已经取得了“训练与练习”这一名称的拉赫曼诺夫的课[1]，今天又在学校舞台上进行。课又是分成一天三次，每次半小时。所有这些课都是用来重复旧的练习……

19××年×月×日

今天又是进行三次间断的半小时“训练与练习”的日子，是练习唱歌和舞蹈的。

在重复旧的练习时，我感觉到，我的想象和注意变得更加温顺听话了。

如果真是这样的话，那么，拉赫曼诺夫的格言——“种行动，得习惯”——算是得到了证实。

在最后半小时里，我们初次尝试着在明亮的灯光下确定对象点并延长注意力，不过不是象以前那样跟一盏小电灯打交道，而是撇开它跟“马洛列特柯娃客厅”里的物件打交道。

拉赫曼诺夫指给我们某一种物件，例如枝形挂灯。于是大家都把视线引向它，设法把注意力集中在它上面。如果对象没有能

把我们整个抓住，那么，象在这种情况下必然会发生的那样，我们就开始去察看和研究它的形状、条纹、颜色。但因为这样的作业确是很难引人入胜并且不能持久，我们便只好求助于智慧、想象和虚构了。

我对自己说：

“这盏枝形挂灯经历过亚历山大一世和拿破仑的时代。也许，在盛大的庆典、舞会或者具有历史意义的国事谈判中，它照耀过其中的某一位。就算它的命没有那么好，它没有服侍过皇帝，只服侍过高官显贵。那它也是见识过多少漂亮的绅士淑女啊！听到过多少词藻华丽的言谈，缠绵悱恻的诗篇，以及由翼琴或旧式钢琴伴奏的委婉动人的浪漫曲啊！目击过多少恋人的会见，参与过多少富于刺激性的场面啊！

“接着，严酷的亚历山大一世时代到来了。谁知道，也许这盏挂灯曾经在秘密会议上照耀过十二月党人，随后它就长久地挂在空荡荡的屋子里无人过问，因为它的主人们已经带上了脚镣手铐，被流放到遥远的北方，在雪地上或矿层底下受着折磨。

“时光流逝，谁知道，也许这盏挂灯从小贩手里转卖给了一个暴富的笨头笨脑的商人。他把它挂在自己的店铺里。这可怜的精致的贵族式挂灯，对它新来到的庸俗的社会感到很难为情。

“难道这商人有偷窃行为？难道这美妙的挂灯要长久地挂在古董铺里？它那贵族式的质朴没有得到赏识。它在等待着行家。不久托尔佐夫来了，毕恭毕敬地把它带到自己的剧院里去……

“但在这里，它并不是掌握在他手里，而是掌握在鲁布列夫、波鲁兹金和剧场道具员手里。瞧瞧看，他们把它搞成了什么样子！这儿压出来一道小伤痕！这儿烛台给弄弯了！还有那黯淡的古铜色调！难道它不是证明了，一位温柔的贵族女人在剧场的那种乱纷纷的名士派式的生活中会遭到什么样沉重的命运吗？

“可怜的精致的古老的挂灯！前面在等待着你的是什么呢？

“难道你要当作破铜烂铁给卖出去吗？难道你要给丢进火炉

里熔化，最后铸成门环或大肚茶炊吗?!”

我一心一意在冥想，所以没有注意到已经指定了新的对象。

大家已经转移了注意力，就那本庸俗不堪的、带有金属角和金属板片的天鹅绒面纪念册幻想起来了。

你就试着把纪念册打开吧。你准会给道具员胡乱地贴上去的那一堆照片弄得大吃一惊。上头是罗果兹大街来的某一位志愿兵的肖像。这位年青的商人头一回穿上军服，急急忙忙地为后代拍出这张照片。如何表现自己的勇敢呢？他抓住军刀，把它从鞘里拔出一半，那副猪脸迎向照相机，仿佛准备当场杀死一个看不见的敌人似的。和这位罗果兹大街来的英雄并列的，是摆出傲慢姿态的奥地利皇帝法朗茨—约瑟夫的照片。他下面是一条游在水中的美人鱼，在养鱼缸里令人不快地翻着白眼。和这条鱼并列的，是一位可敬的老修女——女修道院院长的肖像。这位圣徒处在一堆多么乱七八糟的人群中啊！

在舞台上，类似亚历山大时代的挂灯这样的博物馆珍品，和类似天鹅绒面的纪念册这样的市场劣货，怎么能和睦共处呢?!再从观众厅里看看！我不敢担保，你们中间象戈伏尔柯夫这样的人不会说出这样的话：

“打倒挂灯，它看起来象劣等货；纪念册应该占头一把交椅，因为它样子美观。”

舞台的特性本来就是这样的：在脚光前面闪耀着的，并不都是黄金。

这一次我又忽略了把注意力转移到新对象上去的指示。

“这很好，”我想。“我身上如果不是培养起了咬住的本领，那至少也是培养起了把握的本领。”

在指定了第三个对象以后，拉赫曼诺夫要求大家对他讲一讲我们所创造出来的自由自在的不负责任的幻想（如托尔佐夫所称呼的）的内容。

一般说来，拉赫曼诺夫对我们想象的创造表示了赞许，只是

指出观察者必须确定，他为了什么，也就是由于什么样的内在动机，去观察一个对象。换句话说，需要有内在任务和为其提供心理根据的某种“假使”。而我们还没有这些东西。

* * *

今天又是拉赫曼诺夫的“训练与练习”课。

他说：“今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇要给你们一个意外的愉快。你们将要在音乐声中做着所有旧的练习，而且这音乐将是非常美妙，因为费先生亲自来弹钢琴……”

全体起立！应该感谢他赐给我们这些艺术中的贵口孺子以这样大的荣誉。

大家都站起来，怀着至诚之情深深地鞠了一个躬。

我感动极了，决定要问一声为何给予我们这个荣誉。我想了解此中情况，以便更自觉地对待就要进行的练习，更好地利用这些机会。

对于我的疑问，拉赫曼诺夫简短地回答说：“我没有被授权亲自向您解释这个。我的工作只是执行派遣我来的人的命令。”

这时出乎我们意料之外的，在幕后有人弹起贝多芬的月光奏鸣曲。房间中央的天花板上，一盏浅蓝色的电灯透过半圆形毛玻璃亮了起来。可以想见，这是要造成月亮的幻觉。优美的音乐和幽暗的灯光起了作用，惹起了我们忧郁的幻想和思绪……

19××年×月×日〔2〕

“咱们上教堂去，”托尔佐夫走进教室的时候，向我们提议。

“上教堂?! 为什么？”我们都感到莫名其妙。“课怎么办呢?”

“这也就是上课：我先带你们上教堂，然后上家具铺，然后去某一个机关，火车站，市场。”

维云佐夫已经站起来，显然是准备出发了，但是托尔佐夫制

止了他：

“我们当演员的要走遍这些地方，完全不需要雇什么马车。安静地坐着，让你们的想象去旅行好了。属于我们演员的范围的是想象的领域，而不是实际生活。”

过不了几秒钟，我们大多数人都已经在想象中漫游教堂了。

“在哪一个教堂里？”托尔佐夫问威廉密诺娃，她早已在那里画十字，祈祷，用眉眼向奇迹创造者尼古拉传情，对他的手亲吻了。

我们的美人儿不能确定，她上的是哪一个教堂：

“一般地上教堂。”

“不。‘一般’在艺术中是不受承认的，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇对她说。“你进教堂为的是礼拜某一个神，不能是一般地上教堂。”

“我可不知道这该怎么做呀，”威廉密诺娃撒娇起来了。

“咱们现在就来研究一下，”托尔佐夫安慰她。“请把手伸给我，”他温存地对她说。她赶紧履行他的请求，把自己美丽的小手伸给阿尔卡其·尼古拉耶维奇。可是托尔佐夫把它放回到她那丰满的膝头上，同时说：

“只是在想象中……在想象中把你的手伸给我，我牵住了它，咱们就一道走了。在哪条街上？”托尔佐夫问威廉密诺娃。

“在波克罗夫卡街，”她回答。

“咱们走吧，”托尔佐夫满不在乎地说，在原位上一动也不动。“你到达的时候，别忘了告诉我。”

19××年×月×日〔3〕

“你们现在是在莫斯科，在我们的学校里。

“我要引用有魔力的‘假使’，问你们：假使你们不是在这里，而是坐大轮船冒着最厉害的风暴在美国的河流上航行，那你们该怎么办？”

“我该怎么办吗？”苏斯托夫考虑着。

“首先应该注意到，这整个房间摇晃得很厉害。”阿尔卡其·尼古拉耶维奇推动了我们的想象。“坐在这些轻飘飘的椅子上根本不行……它们会给摇得从这一头滚到那一头的……站着也不可能，因为地板一会儿变得竖起来，一会儿又朝相反的方向往下倾斜……”

“在这种情况下，最好是赶快钻进自己的舱里躺下，”苏斯托夫这样认定……

“可是我的舱在哪儿？”苏斯托夫继续思考着。

“就假定它是在最下面，要走到那里需要穿过这扇门，然后走下那个通往更衣室的楼梯，”托尔佐夫提示说。

“这时候地板正朝着门这边往下倾斜，”苏斯托夫思考着。“就是说……我滚到这面墙旁边来了。”

“怎么样在它旁边站稳？抓住什么呢？抓住沙发？”托尔佐夫问。

“不，在轮船往那边倾的时候，它跟我一块儿滚下去了……顶好还是坐在地板上，”苏斯托夫认定。“应该认识到，轮船上的生活并不是由那些惬意的条件造成，而是充满了相当令人不安的气氛的。”

“你刚才做的，叫做什么呢？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续问。

“考虑我走到自己舱里去所应该有的条件，”苏斯托夫回答……

19××年×月×日

托尔佐夫刚一走进教室，就转身问我：

“现在你在哪里？”

“在教室里，”我回答。

“假使你在家里，”他又向我提出一个问题，“那你要做什

么呢？”

在回答之先，必须感觉到自己是在自己的房里，想起早上是什么情况，晚上又是什么情况，都有哪一些事情堆在那里要做，必须去考虑考虑自己的动机和愿望；注意到其他条件，最后才决定我应该做的事情，那就是现在要去拜访叔叔和堂兄弟柯库。

“你们瞧！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇从背心的口袋里掏出一张戏票，说道：“这是小剧院今晚彩排的包厢票。假定我把它给你们了……你们全班都可以到那里去。可是很不幸，那兹瓦诺夫必须去看他的叔叔。假使这一切都是真的，那你将怎么办呢?!”他又问我。

“很简单！我要上剧院去，”我承认。

“如果是这样，我就给你引进一个新的有魔力的‘假使’，”托尔佐夫说。“叔叔有十分急迫的事情要你去。他写条子来说，你要是不马上去，对你会很不利的。”

“无所谓！这是危言耸听，”我拒绝了。

“就算实际生活中是如此，可是在表演中所发生的完全是另一种情况。

“引进来的那些‘假使’是你必须执行的，所以毫无疑问地存在着危险性。”

“唉，这个叔叔！”我从内心深处发出了一声叹息。

“我满意了，”托尔佐夫说。“这声叹息比任何的表白都更好地证明了有魔力的‘假使’对你所产生的力量和影响。

“不过我还要引进一个有魔力的‘假使’，悄悄地告诉你说：今天的彩排很偶然地要有一位彼得堡的著名演员来参加。他就只演这么一场戏，所有的戏票都卖光了。这一来，见到他的唯一可能就在今天晚上，否则就永远见不着了。赶快决定吧，已经七点一刻了，过一刻钟戏就要开演。”

“这太残酷了！”我象上一次那样真诚地叹了一口气。

“可你知道，刚才叔叔打来了第二次电话。他请你尽可能快

点到他那里去。”

“我拒绝表演这样的戏，”我坚决地说。“这太伤脑筋了。”

“你以这个拒绝承认了有魔力的‘假使’对我们的心灵和情感所产生的力量和影响，”托尔佐夫说。

我应该承认，这在我看来已经是毫无疑问的了。

* * *

快下课时〔4〕，托尔佐夫观察了我们在训练与练习方面所做的工作。检查了肌肉松弛的练习以后，他说：

“现在你们要开始赋予偶然做出的姿势以意义，并给它们找到根据。那样，这些姿势就会变成你们的实际动作了。举个例子，维云佐夫现在就是这样的。开头他象往常一样装腔作势，不无四不象的味道，但到了后来，就开始摘起想象中的葡萄或者别的什么东西来了。

“这就是用动作使姿势具有意义和根据。”

19××年×月×日

今天托尔佐夫把我们移交给拉赫曼诺夫。他做了培养形体真实感的示范练习，从今以后这种练习也归到我们的“训练与练习”里来了。

首先，阿尔卡其·尼古拉耶维奇让我们特别注意到，他是十分重视这种练习的。正如最近上的一些课所表明的，我们的内心世界往往直觉地被真实感与信念所照亮。如果这种情况没有发生，那它就要反射式地从外界接受某种东西、如正确的、很好地找到根据的形体动作，逼真的有魔力的“假使”所暗示的合乎逻辑和顺序的任务，等等。

通过形体任务对我们的内心世界发生影响，这是最简便的方法，但是不应该忘记，没有很好地找到根据的形体任务和动作，也同样容易而且必然会带来不好的后果，而且力量更大……

19××年×月×习

……阿尔卡其·尼古拉耶维奇给我们指定了一系列练习，这些练习拉赫曼诺夫将要在“训练与练习”课上跟我们一起来做。同时他解释说，不可以有为真实感而真实感(an und für sich[1])的练习。真实与信念并不是为了它们本身而存在，而不以它们所要证实的东西为转移的。它们毫无例外地参加一切创作体验和动作。活动，步态，外部动作，声音，言语，思想，任务，想象虚构，有魔力的“假使”，外在物质世界——布景画布，假匕首，这一切都应该充满着真实和对所作所为的信念。

正因为如此，指定的练习重复了我们不止做过一次的习作，只有一点不同，那就是从前对于为这些练习找根据，不论是内部的或外部的根据，都没有象现在这样严格。过火的表演虽然到今天还存在，但决不可以在那些新的练习中表现出来。这一次最大的注意力是放到动作的外部形式上。形体动作感觉的真实必须是绝对的。

根据托尔佐夫的说法，可以认为，每一个形体动作在舞台上做出来的时候，都带有多余的努力和做作。所以必须消灭一切活动和动作中的这种多余的东西。

托尔佐夫今天做出来的一切，我们都要成百次地同拉赫曼诺夫一起去加以重复。我将在《训练与练习》部分详细谈到这些练习。

不过我今天要记述一点，这不是关于习作本身，而是与进行这些习作时托尔佐夫所作的解释有关系的。

开始时，阿尔卡其·尼古拉耶维奇让我们在舞台上，在“马洛列特柯娃客厅”里摆置家具。我们乱搞了一气。这一个学生刚把椅子摆在一个地方，另外一个就凭自己的高兴把它搬到别的地

1 德语：“对自己和为自己”。

方去了。

自然，为了搬椅子，每一个人都合乎逻辑和顺序地做出了非此就不可能在形体上把物件从一个地方搬到另一个地方的动作，就是说，每一个人都伸出手，捏紧手指，紧张必要的肌肉，以便把东西抬起并且搬走，等等。一句话，动作做得很正常，而不是象上几课以前，我做无实物练习时，在相应的习作中数钱那样[5]。可是在仔细检查之下，我们的舞台动作中也还是有大量不需要的多余的东西，这些东西破坏着情绪和自我感觉。

19××年×月×日[6]

“看来，关于真实感暂时所能谈到的那一切，我都给你们谈了。

“现在该是来考虑如何加以发展和调节的时候了。

“为这项工作提供的机会和前提是很多的。我们每时每刻都可以遇到它们，因为真实感在创作的任何时刻都有所表现，不管创作是在家里，在舞台上，在排演中或是在演出中进行。演员所做的一切和观众在剧场中所见到的一切都应该是充满真实感，为真实感所认可的。

“任何与内部或外部线索相联系的练习，哪怕它是最微不足道的，都需要受到真实感的检查和批准。从以上所说的可以明白，为了发展真实感，我们在学校中、在剧场中和在家里工作的每一时刻都可以为我们服务的。只要经常注意使所有这些时刻给我们带来益处，而不是害处，使它们能有助于发展和巩固真实感本身，而决不是说谎、虚假和做作。

“这是一项困难的任务，因为说谎和做假要比真实地说话和动作容易得多。需要有高度集中的注意力，需要聚精会神，需要教员们的经常检查，以使真实感能在学生身上成长和巩固。

“要避免任何的说谎，要避免去做你们还没有力量做到的事情，要避免那种违反你们天性、违反逻辑、违反常理的东西。这

一切都会引起游离、强制、做作和说谎。

“这些东西愈经常在舞台上出现，对于真实感就愈不好。它会萎靡颓丧，被不真实所排挤掉。

“不应该使做假和说谎的习惯在演员身上养成，以致使真实蒙受其害。”

由于担心会把学生推上虚假的道路，托尔佐夫在指定我们应该在拉赫曼诺夫班上——“训练与练习”课上做的练习时是十分慎重的。在初期，阿尔卡其·尼古拉耶维奇认为只要完成我们从生活经验和先前练习中所熟悉的那些最简单和基本的形体任务就可以了。例如，他要我们一动也不动地坐着，用步子来量房间的长度和宽度，寻找某一件东西，整理房间，注视糊壁纸、天花板、物件，整整自己的服装和仪容，看看自己的手，互相走近来并且问候等等。同时，每一个指定的最简单的任务必须由为它提供根据的虚构赋予生命。这个过程象往常一样是通过无一处不出头露面的有魔力的“假使”来实现的。

在所有这些练习中，阿尔卡其·尼古拉耶维奇对于小的和大的真实要求都非常严格（但不是吹毛求疵）。每一秒钟、每一个动作的暗示都应该是有内心根据的。阿尔卡其·尼古拉耶维奇注视着，在执行形体任务时是否保持了最严格的顺序和逻辑性。

他也要求我们精确地执行较大的形体任务的各个小的组成部分，而不能马虎了结。但是，当我一清二楚地做出自己的动作、做得过分讲究的时候，托尔佐夫就制止住我，说道：马虎了结和过分讲究在舞台上是同样有害和不适意的，因为都会造成不真实。

开头所有这些练习都在远处的房间里，饭厅里，大厅里，过道里，也就是在有四面墙围住我们的地方进行。显然，在这种情况下，任务执行起来是简单而自然的，不带做作的味道，因为我们不感觉到旁观者的在场。但是，当我们不得不在第四面墙朝观众开着的那个客厅里重复同样的练习时，就感觉到了虚假和舞台

程式，就出现了那种很难割舍的自我表现和做作的要求了。

许多练习是带实物来做的，有许多不带实物。阿尔卡其·尼古拉耶维奇极为重视后一种做法。

进一步培养真实感的工作转由拉赫曼诺夫在“训练与练习”课上进行。

19××年×月×日

今天，阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续向我们做出示范练习，以便给拉赫曼诺夫的培养和巩固真实感的“训练与练习”提供材料。

开始时，他把我们带进“马洛列特柯娃寓所”的餐厅，命令我们在那里给五个人摆席。一切需用的东西——台布、餐具、餐巾等等都放在橱子里。必须把这些东西找到，拿出来，铺好和摆好。我们做的时候步调不一致，因此互相妨碍。然而出了许多差错以后，桌子总算铺好了。随后，我们奉命把所有东西都从桌上拿走，把餐具放回到橱子里，摆好。

所有这些动作都不能说有虚假和做作的味道，因为我们并不是为谁而卖劲；我们所在的房间里，并没有那种为了把演员动作显示给观众看而打开的第四面墙。简短地说，我们就好象在实生活中那样举止行动，在实生活中，一切都是真实的。

可是，能不能够把为摆桌子而摆桌子叫做真实呢？在实生活中，一切动作都有一定的目的，而我们现在的动作却是缺乏根据和动机的。阿尔卡其·尼古拉耶维奇急于来弥补这个缺陷，所以接下去的一个练习是：我们在重复摆桌子的时候，用虚构或有魔力的“假使”给它提供根据。

这虚构就是有许多亲人会集到马洛列特柯娃的寓所里来了。这位莫须有的女主人只有一个女仆，没法子应付这么些客人，所以我们只好自己照顾自己。这说明了为什么要大伙儿一起来摆桌子。

包藏虚构的任务比起从前只为了做练习而摆桌子要复杂些。它要求预先作准备。需要弄清楚，谁扮演谁，谁并且从哪一方面跟马洛列特柯娃亲；女主人的这些莫须有的亲人之间的相互关系是怎样的；亲人们什么时候、因为什么、为了达到什么目的而聚集在一起，等等。我不去描写我们表演的详细情形了。那样就等于重复早已熟悉了的有关演员感觉的描写，关于这些感觉，我曾经在叙述于幕闭和幕启的情况下进行的生炉子、关门躲疯狗等习作时，已详细地谈到了。所不同的只在于，这一次托尔佐夫在真实感方面要比从前做练习时严格得多。不过他并没有经常让我们停下来，因为——我再重复一句——我们在四面墙中间不为谁做戏。我们是在动作。

这以后，同样的习作搬到“客厅”里，也就是有一面墙为观众开着的房间里来了。这个任务更要困难些，况且这一次阿尔卡其·尼古拉耶维奇对于我们在台上动作的每一个瞬间是否都获得根据，要求是非常严格的。他时时刻刻要我们停下来，叫我们摆脱掉那种非出乎本意而溜到我们动作中来的虚假和做作。

“我不相信你，”托尔佐夫对维舍洛夫斯基说。“你摆刀叉的时候带着一种缺乏内心根据的匆促，同时还表现出一种虚夸的修饰和恭维神气。这些都不是针对着舞台上的人，而是针对着在观众厅里看戏的人的。此外，我不认为你在生活中对待由威廉密诺娃扮演的你自己的妹妹，会象这样彬彬有礼。如果你踩了她的脚，你决不会象现在这样陪小心的。如果她在路上遇见了你，你也决不会象现在这样殷勤地给她让路。”

随后的练习是重复在“餐厅”和“客厅”里的同一个习作，只有一点不同：摆桌子时完全不用什么物件。无实物代替了实物。

阿尔卡其·尼古拉耶维奇要求我们达到象他在空手数钱时所达到的那种精确性、逻辑性和顺序。我们没有能令人满意地做好练习，胜任愉快地为托尔佐夫指定给我们的一切形体动作找到根

据。不过，他也不指望这一点，只是指明了我们在拉赫曼诺夫课上长时期的训练与练习过程中应该达到的东西。阿尔卡其·尼古拉耶维奇把我们移交给他，并且多次提醒我们说，他认为教给我们的小的和最简单的形体动作和真实是非常重要的，如果我们将要“彻底而充分地”为它们找到根据的话。应该完善地掌握形体动作和小的真实，经常通过自然而简单的形式来加以练习。

在做练习的最初时刻，这项工作显得有点愚蠢。此外，对自己的强制在我内心引起了反动作。不过这不是我在那里反抗，而是某一个演员出身的陌生人，他没有得到我的邀请就住进我的心灵中了。我本人是真心想望并且努力设法做练习的。可是那位住户却不由得我做主，执拗地摆出缓冲器，不让我去接近对象，去抓住它。

那个执拗的人以坏人所固有的恶意妨碍我工作。就象戈伏尔柯夫一样，他批评一切，令人不能天真而诚挚地相信所做的事情的重要性。他破坏了工作。因此，我的疑虑和信念的秤盘就在互相对立的两极——相信和不相信——之间上下摆动。

有时候，相信肯定地重量较大了，可是那讨厌的挑剔家马上在我不知不觉中跳到另一个秤盘上，于是我的相信的秤盘又往上升起。

最后总算有了一个相对的平衡。但这完全不是由于我真诚地相信了自己的动作，而是因为我已经习惯于相信与不相信的斗争本身了。这种斗争使我厌腻。它并没有移开我的注意力。

顺便说一句，阿尔卡其·尼古拉耶维奇还建议我们去做这样的有关真实的练习：

“就假定，”他说，“你跟一个同学一起乘电车回家。车里很挤，你们四周围都是陌生人。你们开始当着大伙儿的面，相当大声地对台词，要把话说得朴素而自然，使它不至于引起周围人的怀疑，使你们的对话在他们听来就象是一场平常的谈话。”

今天下课以后，我和苏斯托夫在电车上进行了这个试验，几

乎成功了。可是有几个地方我们没有能找到内心根据，所以近旁的人就带着惊奇的神情注视我们。这把我们弄得很难堪，这时候正是需要“彻底而充分地”给言语和动作提供根据。

在现实生活中按照剧场性的习惯去做作是多么可怕啊。程式化的表演其实就是装模作样或失常行为。为了不至于给当成疯子而传开去，就必须是极度自然的。

真实就等于不由自己。

* * *

“我们再来做一个形体动作的真实影响情感的试验，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇提议。“你们现在不想哭，可是我们要做到这一步，就是回想起一种心境，很容易就能落下泪来。为此，我要给你们一个这样的课题，向你们提供一个这样的假使：

“请回答我，假使你的眼泪流出来，而你又不好意思让在场的人看到你的心境，那你将怎么办呢？”

我开始使劲地擦额头，仿佛全部问题是出在额头上，而不是出在眼睛里似的。这个动作使我能够用巴掌把眼睛遮住了。

但是这种姿势不可能长此延续下去而不冒着暴露自己的危险。

需要找到一种新的伪装。我把肘靠在椅背上，用巴掌支住脸颊，这样就半遮住脸，使坐在右边的人看不见了。我用另一只手掏出手帕，开始擤鼻涕，使得坐在左边的人也看不见我的脸了。同时我悄悄地把眼泪从眼睛里和脸颊上擦掉。但这个动作也不能延续多久。所以必须想出新的。

这新的动作就是：我从口袋里掏出一张纸，聚精会神地读了起来。这使我有可能挡住所有在场的人，以专心读信来给自己的沉默提供根据。

还做了其他一些属于这类的动作，不过没有必要加以赘述，何况有另外一种东西使我感到兴趣。

事情是这样的：那些帮助我把脸躲过好奇的目光的外部适

应，（由于相似或者相近的缘故）使我回想起了与所提出的任务有关联的更细致的生活动作。这些动作自然而然地出来帮我的忙。我开始眨眼睛，不停地咽口水，神经质地动着舌头，张开嘴深深地呵气，就象我们正常呼吸受到破坏和鼻子发肿时所做的那样。这些自然而然地出现的小动作和真实，引起了许多其他小的以及较大的真实和动作，从而使我感觉到真实的生活和熟悉的感觉。我试图理解我心中已经造成的状态，于是便问自己：

“在什么样的规定情境中才能够接受我所体验的感觉呢？”

想象到处窜奔起来，去寻找合适的虚构。它忽而试试这个根据，忽而又试试那个根据。

开头我设想，那封我用来遮脸并且仿佛在读着的信，通知我一位好朋友死了。这使我回想起了人们在这种时刻所体验到的精神激荡。

在已经形成的内心状态的背景上，我的想象继续描绘出愈来愈多的虚构。例如，它向我断言，马洛列特柯娃曾对谁说过，我那种“父亲般的”关怀使她很苦恼。这个虚构等于是火上加油。

更使我焦虑的是，托尔佐夫仿佛把奥瑟罗一角派给了苏斯托夫，把埃古一角派给了戈伏尔柯夫，这样就把我撇在悲剧剧目外边了。

我开始可怜自己。我并没有因为这一切临到我头上的虚构的不幸而哭起来。然而，这些不幸还是起了一定影响，巩固了真实以及对我所做的形体动作的正确性的信念。我相信了：假使一切果然象虚构所表明的那样发生了，那么我一定会照我当时采取的动作行事，这种信念真诚地激动了我。

对另外一些情感、心境、体验也做了同样的习作，就是掩藏笑、欢乐、忧虑、爱恋、冷淡。这需要有各种各样的适应，如装出一本正经、漠不关心、满不在乎、无限兴奋等等样子。

最后，阿尔卡其·尼古拉耶维奇做出了这样的结论：

“激起这种或那种体验的最好方法就是向别人掩藏自己的不

存在的情感。掩藏时适应和形体动作本身的真实，会令人想起由于这种回忆自然而然活跃起来的不存在的情感。

“但是，演员们在舞台上的作为大多数与此完全不同。他们，恰恰相反，努力去表现不存在的体验本身，而不是去做出为这种体验提供条件的形体动作。这种无法实现的任务会把演员推上虚假的道路，会强制情感，导向匠艺，在危急关头就召请刻板法来救援了。”

19××年×月×日〔7〕

……我们在“训练与练习”课上做“无实物动作”。

在“马洛列特柯娃寓所”的一间房间里，巴沙在检查我所做的练习，并纠正我的错误；在另一间房间里，戈伏尔柯夫对德蒙柯娃在做同样的工作；在又一个地方，马洛列特柯娃检查着乌姆诺维赫。

至于伊凡·普拉托诺维奇，他象往常一样走来走去，轮流观察大家的工作。“教别人的时候，自己也就学到了东西，”伊凡·普拉托诺维奇说。所以他要学生们习惯于互相指点。

我“无实物地”凭记忆画出了我叔叔的肖像，画在臆想的纸和画布上，用的是臆想的铅笔、炭精条和油彩。

“你连找也没找，就拿到了铅笔，”巴沙又在找碴儿了。“拿得太快了。手指头捏得太紧。还要松些……还要。画以前没有先把袖子卷起。没有先瞧瞧铅笔，没有把它削尖，等等，”巴沙对我说着……

19××年×月×日〔8〕

在今天托尔佐夫的课上，我又是没有什么成就。失败的原因是由于那习作已经使我感到厌腻了。

“你演过多少次了？”托尔佐夫颇为惊异。

“二十次，也许更要多！”我抱怨着。

“是啊，可真是多啊！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇带着讽刺的口吻说。“萨尔维尼演过第二百场以后说，他现在才开始懂得怎样来演奥瑟罗。你在十次的排演中不仅来得及创造出自己的角色，而且已经演腻了。”

我脸红起来，不再作声了。

“要去学那些难的和不易掌握的东西，而不是容易的和自然而然就能出来的东西，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇作出了结论。

2. 练习与习作

练习一〔1〕

1)坐着。2)进门。3)向大家问好。4)站住。5)走来走去。6)起立和坐下。7)瞧着窗户。8)躺下和起身。9)躺着。10)走近门，把门打开。11)走近门，把门关上。12)走近门，瞧瞧门后有什么东西，回来，坐下。13)进门，坐下，坐一会儿，出门。14)走近桌子，拿起书，把它带来，坐下。15)坐着，站起身，走近桌子，把书放下，回来，坐下。16)把这张椅子搬到那边，把那张搬到这边。17)走近学生X，Y，Z，在后一个附近站一会或坐一会（一分钟），回来。18)跟学生X换个位子。19)和他在一起坐五分钟，谈谈自己的事情。20)去倒一杯水，喝完，回来，坐下。21)同样，不过是把杯子递给学生Y，放回杯子，坐下。22)用手帕揩脸，把手帕放回去。23)掏出表，看看几点钟了，把表放回去。24)把这支铅笔藏到随便一个什么地方，让别人找到它……

结论：*为动作本身而作动。*

练习二〔2〕

为了某种目的而动作

1.坐着 а)为了休息一会，б)为了躲藏起来，为了不被人找到，в)为了听听隔壁房里在做什么，г)为了瞧瞧对面窗子里在做些什么，或者为了瞧瞧天上的云怎样在奔驰，д)为了在候诊室里

等大夫轮到给自己看病，с）为了守护病人或睡着的婴孩，ж）为了抽一支好雪茄或烟卷，з）为了看书，读报或剔指甲，и）为了观察周围的情况，к）为了把375乘以15，或者为了回想起已经忘掉的曲调，或者为了在想象中说出和回想起诗、台词。

2.进门　а）为了看看亲人和朋友，б）为了同陌生人认识，в）为了离群索居，г）为了躲避开不愉快的会见，д）为了对出乎意外的到达表示惊异和欢快，е）为了吓唬别人，ж）为了偷看房间里的情形，з）为了接近心爱的女人或朋友，и）为了放进讨厌的或危险的人（正在敲门的仇人、坏蛋、陌生人），к）为了知道门后有没有人。

3.向大家问候　а）为了表示欢迎，б）为了表现自己的优越，в）为了表白自己的委屈心情，г）为了博得欢心，为了拍马屁，д）为了尽可能不受到注意，е）恰恰相反，为了向所有的人显示自己，使自己受到注意，ж）为了表示亲近、亲密、亲切，з）为了以自己的出现使大家发笑、开心、活跃，и）为了表示自己默默的哀悼之情，к）为了赶快转入正题。

4.站住　а）为了隐蔽自己，不受人注意，б）为了等待轮到自己，в）为了表现自己，г）为了谁也不让放过（站岗），д）为了更清楚地看到，е）为了让别人给自己照相，ж）为了监视，з）为了让位子给朋友，и）为了不让职衔比你低的人坐下，к）为了表示自己的抗议或委屈。

5.走来走去　а）为了思考或回忆某一件事，б）为了消磨时间，в）为了车停时自己能在火车站上活动活动，г）为了数脚步或衡量距离、衡量房间的面积等等，д）为了守卫（站岗），е）为了妨碍楼下的邻居和房客安眠，ж）为了消除急躁、愤怒、激动心情，试图使自己平静下来，з）为了使自己暖和起来，и）为了振作精神，不至于睡着，к）为了学习操练。

6.起立和坐下　а）为了向走进来的可敬的人或女士致意，б）为了引起别人的注意，в）为了在表决时投票，г）为了走开，接着

改变主意留下来了，д）为了表现自己的轻盈和优雅，е）为了表现自己的懒惰和冷漠，ж）为了以夸张的尊敬来讨好别人，з）为了以此来做出预先约定的记号，и）为了表示抗议，к）为了向客人或主人提醒时间已经不早，该走了。

〔对物件的态度〕

我对物件的态度随着我所置身和放置该物件的情境而改变。由此而来的动作。

白衬衣：1）我病了；把衬衣放在近旁，以便在出汗时更换；2）这件白衬衣，我要穿它去参加舞会或者上戏院；3）在婚礼前穿上它，好去上教堂；4）挂在墙上；我把它当作幽灵（《黑桃皇后》中的格尔曼）；5）魔衬衣：谁穿上它，就能转移到任何一个时代去（就象安徒生的《幸福的套鞋》）；6）克莉奥佩屈拉死时穿的衬衣；7）普希金在决斗时穿的衬衣。

镜子：1）仔细打量；为角色想出化妆；2）竭力打扮好，以便上某一个地方去；3）用镜子占卦；瞧着镜子，它应该映出等待着我的东西；4）打量并且断定，我已经变得很老了，或者相反，变得年轻漂亮了；5）是件古董，我想买它或卖它；6）祖传下来的；偷来的；在庞贝挖掘出来的；7）《白雪公主》中的魔镜；《浮士德》中的魔镜；8）客厅里的大镜子，我是仆人，在收拾房间；9）很古老的镜子，那上面用某种化学方法并且用中文写着暗语，指出某些中国官吏的大批财宝埋藏的地方。关于这一点，我是从中国古书上得知的，那上面还说明了镜子的标志。这面镜子我是从一位收藏家那里找到的，他并不知道镜子的秘密，但也不愿意把它卖给我，因为它是件稀有的古董。如果把镜子烤热，写的字就会显出来；10）这镜子是传真电报〔3〕的受光镜。映在它里面的一切东西可以传到世界各地。

刀子：1）厨刀，餐刀，切纸刀，外科用刀，猎刀；2）杀死过亲人，或过去的伟大人物，或许许多多的人的匕首，这种匕首摆

在我桌上，变成切纸刀了；我从古董店里把它买来；在凶杀发生后，我把它捡起；3)这把匕首，我准备在现在，明天，过几天，万一（阴谋、爱情、投机倒把、初演或其他）遭到失败，或者当自己的事情安排完毕（写完回忆录，偿还欠债，清理好财务，处理完遗产）的时候拿来自杀（切腹）；4)使它闪闪发光，涂上毒药，磨尖，拿着乱舞。

信：我是丈夫，情人，间谍，骗子手；信是情书，匿名信，催债的信，寄钱的信，送来了大笔遗产的信，告密信，报丧信，恐吓信，等等。

简单的、单层的动作和心境

我在等待。等待妻子、朋友、孩子，这意味着什么呢？他们回晚了：没有发生什么事情吧？在城里，在乡下（得穿过一片杳无人迹的树林），要乘火车，从汽车竞赛中，从决斗中，从暴风雨的海上回来。

我在刷晚礼服：1)这是我唯一的一件；我穷，这晚礼服虽然很旧了，可是对于我还是宝贝。我准备穿着它去看隆重的演出。我用自己的储蓄买了一张很贵的戏票，因为我心爱的姑娘将出席这次演出。也许，我能够在她的包厢里同她结识。但是，晚礼服满是斑点（要解释，为什么；我记起，斑点从何而来）。白衬衣很脏，或者根本没有。今天是例假日，所有铺子都关门了，诸如此类；2)刷晚礼服，是为了去举行婚礼。我没有领扣或者白领结；3)刷晚礼服，是为了要卖它。它是我参加音乐演奏时所必不可少的，可是我一个钱也没有，又没有什么别的东西可卖了，我这时候很需要钱用；4)刷完礼服并且穿上，自己心里思量着，怎么才能够从大使或陆军部长（我就要去参加他举办的舞会）那里偷来对我的政府甚为重要的文件；或者，我怎样使那位好客的主人的女儿、妻子或情妇爱上我，通过她们来取得这些文件。

〔我脱下和穿上外衣〕：1)脱下外衣，因为刚才丢掉了位子，

或者2)穿上外衣，为了去找位子；3)在我上司的前厅里脱下外衣；4)前来参加我爱人的命名日并带来花束；5)前来邀请名人参加音乐会，或者在托尔斯泰家的前厅里；6)脱下和穿上外衣；我是阿卡其·阿卡其耶维奇；7)穿上了外衣；伸手到口袋里找香烟盒，没有找到；那里面却有一张报纸。伸进另一个口袋，找到了钱包、信，这些全不是我的东西。打量一下外衣——不是我的。开始思索，到底在什么地方我把它调换了；8)脱下外衣，寻找挂它的地方。这外衣是很贵重的，我早想给自己缝制一件这样子的，可是在我来到的朋友家的脏房间里没有地方可挂，到处都是灰尘；9)我要离开会场；许多外衣和皮大衣挂在那里，找不到我自己的；谁突然间把它穿走了?!我在寻找。

〔与前面的例子相类似，在不同的规定情境中〕

喝咖啡。
找钱包。
找房里的什么东西。
收拾房间。
穿衣服。
研究文件。
铺床。
摆手提箱。
打扫。
躺床。
修整指甲。
修理什么东西。
缝补衣服。
擦去墨水迹。
绘画，写生，作轮廓。
搬家具。
刷外衣，刷鞋。

吹口哨或哼唱。
想起并记下开支。
修铅笔。
用汽油来洗手套或带子。
写信。
仔细打量我就要拍摄的房间。
把酒精冲淡或做混合酒。
摆温度表。
粉刷墙壁或漆家具。
擦地板。
生炉子或壁炉。
把钳子烧热。
点着煤油炉。
把茶或食物暖热。
挂画或窗帘。
收拾房间准备消毒。
做体操，练姿势，练唱，练吐词。
读书。
准备角色。
为了场面调度而隔开房间。
看清楚某一个斑点。
想出汽车、飞机等等新的设计。
关门，关窗户；锁上，用东西堵住。
找跳蚤、臭虫、蟑螂、老鼠。
细看要买的东西。
等待房主人。
在房间或口袋里找到别人的东西。
准备功课。
准备讲课或演说。

浇花。
扎花束。
弹吉他。
逗猫狗玩，跟小孩玩。
照看小孩，给他打包、洗澡、喂奶。
瞧着窗户、门。
偷听，细听。
躲起来。
乱翻箱子，偷东西。
看画。
读信。
用纸牌占卦。
从杂志上挖下图画。
想出菜单。
去乘一些难乘的数目。
去抄录什么东西。
做物品清单。
核算自己的收支。
画房间、剧场、街道的图样。
画出布置房间的设计图，考虑到它的不同用途：旅馆、咖啡厅、铺子、藏书室、卧室等等。
坐着。
沿着墙壁走几步路。
搬椅子。
读报上的声明。
猜字谜、画谜。
我住在一个由古堡改建的旅馆里。屋里有鬼魂出现。
来到一个旅馆：陌生的还是熟悉的（一定要给自己确定，是什么样的）城市；来有事还是休息；在白天还是夜里，等等。

来到自己家里：在城市还是乡村，来工作还是休息，等等。

来作客：在城市、在乡村、在国外，等等。（在最后三个练习中动作相同——都是要打量打量，把东西摊开，但情绪不同。）

在偏僻的地方，在树林里散步——突然间听到沙沙声：是熊，可疑的人物，一对情侣。站住不动。

在森林里探求财宝。

小偷通过窗户或阳台钻进屋里来。他不明究竟。他不知道他在哪一间房间里。

去拿一本剧本、童话或小说，
划分成若干最简单的动作

《睡美人》。

年轻的公主请求凶恶的小仙人教她隐身。各种游戏都使她厌烦了，她悄悄地在自己的宫里行走。在一间偏僻而幽暗的房间里找到了小仙人。开头吓了一跳。那小仙人亲热地讲起话来。开始交谈了。公主信任地走到她身边，请求教她隐身。央求着。给刺伤了。手指头出血，小仙人消失不见了。公主恐惧万分，又哭又喊地飞跑开去。跑进自己的房间，就昏倒在地上了。

王子准备出猎。王子和他的猎仆来到森林的深处，迷路了。王子看见某一种长着常春藤和灌木丛的岩石，就走向前去，原来这是一堵年代久远的墙。找到了大门，把入口的地方挖开了；碰见一个军人站在那里睡着，他身上也缠满了常春藤，覆盖着霉和菌茸。再往前走，等等。

（《睡美人》是供肌肉松弛的练习用的。）〔4〕

《蓝胡子》。

《青蛙公主》。

小 场 面

1. 搭错了火车。

2.要到国外去，但挤不进车厢。

3.小偷在夜里钻进来。主人们都睡着了；早上醒来，发现什么东西也不见，都给偷走了。

4.形影不离的伴侣。

5.法老王的木乃伊享受着永恒的宁静；突然间传来叩门声，门扉的辗轧声，光线猛然射入。走进来了一些人，等等。

6.水灾（剧本《洪水》）〔5〕。

7.英国有一个铁匠铺。它的老板由于袭传下来的风俗有权主持婚礼，他所主持的婚姻具有法律效力。铁砧上摆着蜡烛，十字架，福音书，新郎新娘给带领着围绕铁砧行走，旁人念着祷文，高唱圣歌。

8.取自莫泊桑的作品。有一个老太婆快要死了。找来一个助理护士照看她，说定的价钱很低，因为老太婆已经不久于人世。一天天过去，那老太婆还是活着。助理护士很焦急，觉得要的价钱低了，家里又有事情等她。于是决定把老太婆吓死。她装扮鬼的模样。老太婆就归天了。〔6〕

9.《黑桃皇后》。

动作（以自己的名义）〔7〕

1.把椅子、桌子、各种物件从一个地方搬到另一个地方。

2.去找到这个我在你没有看见时藏起来的小玩艺儿。

3.数一数家具或小物件的数目。

4.拭去所有的桌子和物件上的灰尘，使得一丝灰尘也都没有。

5.把物件和家具完全摆好，按照原来的样子，按照新的样子，按照你的趣味，也按照房间既定的用途看看怎么摆才便于做事。

6.画出房间的设计图，以步子来量面积。

7.倒水，把杯子递给女士。

8.浇花并摘掉枯叶。

9.打球。把一件东西掷给别人，或者自己来接住它。

10.给女士挪椅子。给别人安排座位或者自己坐得更舒服些。

11.进来，向每一个人问好。向每一个人和向全体告别，然后走出。

12.有人敲门。去把门打开，如果那里没有人，就设法了解为什么会有这种误会。如果有人，就让他进来，再把门关上。

13.把窗帘放下，要做到不透一点光，不留下一点缝。

14.闭起眼睛，转圈儿，使自己转昏了，然后去找到房门或坐过的椅子。

15.喊出你听到的声音和闻到的气味。

16.绑起〔对手的〕眼睛，递给他各种不同的东西，让他根据触觉来猜，并喊出它们的名字。

去做上述的一切练习，不过不是真的做，而是在想象中做。为此，要在想象中把动作地点搬到另外一个你所熟悉的房间，不管这是你自己的或你朋友的房间。

去做这些练习，完全是为了去实现向你们提出的所谓纯粹的形体任务。

你们走出台时会感觉到，有一些别的不相干的任务不由你做主地来妨碍你，这就是向老师讨好和想执行他的命令，想自我表现、自我炫耀一番。想执行任务的愿望是特别好的，恰当的，美妙的，机敏的。也许，这时候你会开始过分严厉地去监督自己，不让束缚你自己的东西出现，而使得一切都变成强制的、做作的了。或者，相反地，你会觉得你今天完成任务特别好，因此你欣赏起自己来了。

所有这些不相干的偶然的任务都是多余的、不需要的。应该使你的形体动作摆脱掉这些东西，如果你想使动作显得纯粹的话……

不。不是这样。你刚才搬开椅子，没有让不相干的偶然的情感出现，但是做的形体动作却是为了摆脱我的纠缠。这是为动作而动作。这不是真正的动作。如果把椅子摆到另外一个地方，是为了使你便于起立，或者是为了空出地方。如果拉上窗帘，是为了不让有缝缝。这就不是为动作而动作，而是为了某种目的而做出的动作了。这〔就会〕是真正的动作，固然，只属于细小的、不很吸引人的、不很有趣的动作。

这样的动作吸引人不会很久，做了一回就厌了。所以为了点缀它，就要给动作裹上想象虚构，引用“假使”，随之而来的是规定情境。

在如下的“假使”和从中合乎逻辑地引伸出来的规定情境里，做这一切动作：

什么时候？

1.假使事情发生在白天（晴天，阴天），夜间（黑夜，月夜），拂晓，早晨（同样），晚上，黄昏（同样）。

2.假使事情发生在冬天（严寒，中度寒冷），春天（寒冷，暖和），夏天（晴朗，有雨），秋天（晴朗，有雨）。

3.假使事情发生在我们的时代，上一世纪二十至六十〔年代〕，十八世纪，中世纪，古代，史前时期。

（附注：不了解的、知道不清楚的可以略去。全部练习都是以自己的名义，按照自己的想象来做。）

什么地方？

1.假使事情发生在海上，湖上，河上（北方的，极地的，南方的，热带的）。船上，甲板上，舱里，船长室里。大船上，小船上，军舰上，客船上，货船上，游艇上，潜水艇上，帆船上，木筏上。

2.假使事情发生在空中（军用飞机上，客机上，气艇上）。

3.假使事情发生在陆地上，在俄国，德国，法国，英国，意大利及其他国家，在城市里，乡村里，在各种房屋里，木屋里，草棚里，地下室里，自己家里，亲戚家里，朋友家里，陌生人家里，旅馆里，剧院里（舞台上，观众厅里，化妆室里），监狱里，商店里，法院里，工厂里，兵营里，民警局里，公共食堂里，展览会上，画廊上，街上，广场上，街心花园里，森林里，田地上，打谷场上，花园里，山上，山下，峡谷里，洞穴里，岩石上，冰峰上，车站上，火车上，海关里，飞机上。

为了什么目的？

假使我需要吓唬人，叫自己喜欢，叫人怜惜，引诱人，逗弄人，生气，勃然大怒，弄倒东西，打破东西，赞美，喜爱，引起同情，获得友谊、同感、宽容、和解，抓到自己手中，加以掌握，达到销魂状态，发生兴趣，予以注意，引起谈话，使对方接近，向对方接近，挑动其好奇心，使其失却兴致，推开去，摆到原位，得到尊敬，使之茫然，教训人，指点人，影响人，安慰人，叫人开心，叫人发笑，叫人快乐，叫人惊讶，复仇，解释，威胁，破坏，叫人难堪，使人害羞，引起解释，避开解释，隐藏，伪装，做作，设法理解，达到真理。

为什么（过去）？

假使过去我负有过责任，保持过良好的感激的回忆，寄托过希望，失去过希望，同情过，相信过，劝阻过，有过恶感，中伤过，爱过，恨过。

关门，因为有风。

关门，因为外边有个讨厌的家伙，我不想跟他见面。

关门，为了防范强盗。

关门，为了独处室内。

1.走进房间，问好，走出房间，告别（在不同的规定情境中）。

2.递给小棒或无实物，说道："这是匕首，拿去自杀吧。"

刺杀的过程由哪一些动作和任务组成的？

а）把匕首按到不同的部位。（磨磨蹭蹭，因为我还决不定；考虑着，怎样挨到匕首上去，"不管愿意不愿意地"刺死自己。）б）想象着，老婆和孩子看见我死了的时候会怎么样。в）看到自己躺在棺材里。

我们假定，每一个〔动作〕都相信了。这一切加在一起造成了逼真。

如何进一步达到真实呢？借助于有魔力的"假使"和规定情境。它们会给逼真以生命和充分的根据。

从许多形体动作组成一天形体生活的完整的线，这样就形成了各场戏，再从场形成了幕。

什么是舞台真实？

1.闭起眼睛。我暗中把一个钱币放进一个口袋里。找去吧！找到了。现在当面又把同一个硬币放进同一个衣袋里。找去吧，仿佛你并不知道钱币摆的地方。使第二回的动作跟头一回的一样。为此，应该找到新的有魔力的"假使"和规定情境。

2.来了，问过好，坐了下来，开始同今天来到班上的那个人象以前那样谈起来（萨莫依洛夫）〔8〕。

3.〔重复〕刚才在实生活中偶尔做过的动作：抬头，瞧窗户，等等。

我想同某一个人讲话。为此需要做多少事情：

1.谈话前使对方注意自己。为此要使自己摆到对象的注意圈内，即他的视线和视野内。

2.使他惊讶，引起好感，问好，向他表达自己的同情，温存（这一切取决于所问候的对方是谁，债权人还是孙女），感谢，惊异，欢喜，同感，爱情，惋惜，遗憾，警告，关怀，抚爱，忠诚，朝气，承认，赞同，兴奋，狂喜，迷恋。吸引，取悦，阻止，推动，顺应，教导，恳求，酬谢，尊重，崇敬，低首下心，博取欢心，蔑视，咒骂，诽谤，憎恨，复仇，折磨，培养，揭示秘密，开导，使其尴尬，出言不逊，凌辱，贬抑，挑拨，引入邪途，诱惑，卖弄风情，使其爱上自己，嫉妒，羡慕，犹疑不决，扰乱，抚慰，嘲笑，赶忙，恐怕，胆怯，缄默，使事情弄乱，装做无所谓，瞒骗，隐藏，央求，自我唾弃，自我颂扬，自我毁灭，吹嘘，撒谎，客气，使其惭愧，使其困惑，诅咒，挖苦，造谣，出卖，谴责，辩护，保卫，进攻。

〔速度与节奏的练习〕〔9〕

开动拍节机，按照速度节奏脱去衣服。

а）快速的拍节机速度——内部速度节奏。

但是动作却按全音、半音、1 4音等来做。

反过来：

б）体验速度慢，动作速度快（即按 1/8、1/16、1/32）。

в）速度节奏不固定（忽而这样，忽而那样）。

生活在非常快的内部节奏中。生活在顿歇中，静坐的姿势中，缓慢的外部动作中（不想暴露自己），同样缓慢的谈话中（《怀愁》的前奏曲）。

学习保持两个手指头或脚拇趾暗地里摆动的节奏。临时编出一段台词，按照〔内部紧张的〕节奏动作，然后回醒过来，在外部过渡到缓慢的节奏。

在想象中开动自己内部拍节机，使其按不同速度号码运转。

在拍节机开动下表演。以虚构来给拍节机的每种速度号码提

供根据。

坐得不舒服了——伸伸身子，但是按着节奏。

写信，拆开信，封上信，也是按着节奏。

喝茶。

钓鱼。

吃东西。

梳头发，问好。

俯首行礼。

一切都是按着节奏，由音乐伴奏。

〔舞台群像和场面调度的练习〕

在舞台上走动。怎么样转身，什么时候转身，不加多余的压力，也不围着自个儿的轴心转。

使群众分散到舞台各处。〔按照〕信号，停下来。按象棋的布局分别站好，相隔一个手臂长。

保持伸臂的距离。在保持这一距离的情况下，做出各种各样的移动。学习配置舞台群像和填补空位。

“粘贴”在地板上〔10〕，不“脱落”地做出从最小到最大的各种各样的造型动作。

1.眼睛。向右，向左，向上，向下，向前（要找到根据）。

2.脖子。帮助眼睛看：向右，向左，向前（向远处），向上，向下。

3.耳朵。眼睛和脖子之外加上耳朵。

这一切练习都按全音、1/2、1/4、1/8、1/16〔进行〕。

4.手指。做出小手势，指明看和听的方向，以补充眼睛、耳朵和脖子。

5.下臂——同样。增加下臂的动作以帮助前者。

6. 上臂——同样，到肩膀为止。

7. 脊柱。加上以帮助前者。开头是它的上半部（以帮助脖子），随后也包括下半部。

8. 脚。按上述的方向伸出，以帮助前者。

这一切都按全音、1/2、1/4、1/8来做。

此外，这一切做的时候还带着各种不同的情绪：严厉、绝望、抚爱、欢乐、爱、恨、央求、惧怕（要找到根据）。

两人唱二重唱或演话剧。让他们自己给自己当导演，并且这样来配置和设计场面调度，使得声音能自然而然地飞向观众，眼睛和面部表情能自然而然地让观众看到。

演唱各个宣叙调、咏叹调或台词（话剧中）时，要这样来设计场面调度，使得演唱者自然地朝向观众，当他不再演唱的时候，开始演唱的另一个人也能自然地把面部朝向观众〔11〕。

* * *

1. 写出在不同瞬间、气氛、心境、情感下的形体动作及其他动作〔12〕。这样一些情绪状态的本质。

2. 根据一定的角色、剧本、导演总谱而做出的动作。

3. 以极其多种多样的方法执行每一动作，通过这来分析每一瞬间、单位或任务。

4. 若干相联的、偶然的、形体的动作。了解它们的本质，分析其中的每一个，然后用总的贯串动作串连起来，导向最高任务。

5. 象棋布局〔13〕。

6. 群像。群像的结构

7. 大理石像〔14〕。

8. 成功的场面调度设计图展览。

9. 按各个角色读〔剧本〕（文学史）〔15〕。

10. 各个时代的服装图案。亲自来加以选择（〔并分挂〕）在墙

上）。

11. 对建筑图案也这样做。

12. а）现代式的（招待会）。

б）战前〔时期〕的（1905〔年〕以后的）。

в）1905年以前的。

г）60年代的。

д）40—50年代的。

е）20—30年代的。

ж）Incroyable[1]。拿破仑一世时代的。

з）十八世纪的。彼得一世时代的夜舞会。

и）十七世纪的。

к）十六世纪的。

л）十五世纪的。

м）十四、十三、十二、十一〔世纪〕的。

н）十世纪的等等。

13. 场面、角色、剧本和“旁门”〔16〕的草图。

14. 按各个（形体的，实际上是心理的）动作写出各种各样的心境、情感和热情。情感的逻辑和顺序。

15. 对各个形体任务和动作也这样做。由哪一些小的形体动作组成一个大的。形体动作的逻辑和顺序。

16. 性格化。内部的，外部的（行动，行动的逻辑，目的与任务）。

老年。老年的本质。特点及其原因（动作范围缩小，速度节奏放慢，此中原因）。合乎逻辑地得出来的动作和行动。

青年（同样）。

---

[1] Incroyable —— 直译为“不可思议的”（法语），乃是法国大革命执政时期纨袴青年的诨称。斯坦尼斯拉夫斯基在这里向学员们提出再现一定时代和一定社会阶层的气习的任务。——原编者

童年（同样）。

民族（同样）。

内部的线——作为人不失掉自“我”。

外部的〔线〕——表演怎样变换步态，手势，语调，声音，臂、手、腿、躯干的姿势，速度节奏。冷淡的人。热情的人。[17]

3. 戏剧学校教学计划及有关演员培养的札记

〔关于创办戏剧艺术学院的问题〕〔1〕

我们——导演、“体系”的讲授者——要对演员的内心状态下一番功夫，使他能在舞台上进行实际的真诚的“体验”，而不是去进行那种在表演时刻实际上并不存在的情感的“表现”。

但是仅仅体验真诚的情感还不够，应该把它表露、体现出来。为此，整个形体器官都应该受到培养和锻炼。必须使它达到极度敏感的地步，对各种下意识的体验都能有所反应，传达出它们的一切微妙之处，使演员所体验到的一切都成为看得见和听得到的。

我们所指的形体器官就是受过很好训练的嗓子，受过很好训练的语调和言词，反应灵敏的身体，富于表现力的动作和面部表情。

正如不能用走调的乐器美妙地演奏和表达巴哈、贝多芬的作品一样，话剧和歌剧的演员如果形体器官失调了或者没有准备好的话，也不能鲜明地表达和体现情绪。整个形体器官必须是非常灵敏的，调和的，能听从人的意志的。

意志、智慧、情感、想象、下意识在人的内部活动和工作，而身体就象最灵敏的晴雨表似的反映它们的创造。为此，所有最细微的肌肉都必须是受到过锻炼和“精工栽培”的。应该这样来锻炼身体、动作以及能表露演员体验的那一切，使得它们本能

地、迅速地、鲜明地体现情绪。达到这一步的首先条件，是在身体和声音中不应该有不随意的紧张，不可以使身体和动作显得“粗鲁”（网球运动员在舞台上是粗鲁的）〔2〕。体育家在舞台上也是不自然的，不灵敏的，他们的身体不能很好地听命于内心生活，那种内心生活的表达是粗糙的，缺乏艺术性的。拳击是过于激烈了。〔运动员〕只是在他们的运动专业所必需的某些动作上才是高明的。不能赋予杂技以太大的意义，不过我们也不反对它。如果在某一个戏里演员必须来耍杂技，而他也做得很高明，那当然更好。但是在这上面不可能花费很多时间，有更必需的课目应该在四年的学习过程中进行。

有助于克服天生缺陷的体育练习是理想的。如果肩膀宽了，而人的个子又很小，就不应该去发展肩膀。如果腰身粗了，就应该去做一些练习使腰身瘦下来（发展某一部位，消除某一部位）。这种塑造人体和动作的例子，〔我〕在国外的时节，在巴登维勒曾见到过。

演员应该能感觉自己的动作、意志、情绪和思想，使得意志能叫他做出这种或那种动作（普拉纳〔3〕），使得所做出的动作不至于是没有意义的。

大演员们通过动作来表达自己的意志时特别吸引人和动人心魄（萨尔维尼，杜丝，甚至于柔吉克——她能用最细小的动作表达自己的体验〔4〕）。外部动作应该与情绪的内部动作有联系。

邓肯。她的学生们动作松懈，〔可是〕她自己并不是这样。

最理想的是练习时使动作尽可能具有一定的意义。

例子。我站起来了，应当去压水，砍柴火，把砍下来的树木从路上搬走，把它锯成若干小块。应当去打桩（靠这挣钱），挖坑（也是为了挣钱）。然后被雇去割草，播种。贯串动作——想赚到钱以维持家庭生活。最高任务——我要家庭幸福和经济富裕。

也有“马达式”的动作，即无意识地做出来的动作。让这些

动作也在课业中存在吧。这可以使想象得到休息，因为整天生活在想象中也是够累人的。

在歌唱时装饰音必须赋有灵性：忽而是卖俏，忽而是淘气，忽而是激奋，逗弄，诸如此类；此外在舞蹈和节奏练习中也应该有所企求，即外部必须与内部相联系。

还应该学会感觉，在什么样的情况下肌肉必须是紧张的或松弛的，以及必须达到什么样的程度。例如，互相传递二十磅重的包裹或两普特的砝码。摇动挂在绳上的一普特或两普特的砝码（或将其举向天花板）。这种练习会使人习惯于把注意力集中在动作的感觉上，赋予动作以意义并消除多余的紧张（这种紧张会损害动作的自然性和演员的表演），使演员习惯于注意自己的肌肉和动作，一直到学会本能地需要多少紧张就拿出多少紧张，并不过分，随时能找到重心和支点为止。有些演员往往显得笨手笨脚，因为不善于找到重心。

* * * *

学生的员额是根据角色类型、估计到未来的剧团（或集体）而定出的。

练习和习作尽可能从未来的上演剧目中选取，不要触动台词，只取其形体动作线，借助它逐步实现贯串动作线。

各个剧本的最高任务，教员要在暗中拟定，因为公然这样做是不可以的，至少在学习的初期，学员们还未能理解和感受最高任务时，必须如此。

这个方法中重要的是，每个小练习或习作永远有自己的最高任务和贯串动作，从而避免了主要的一点——学校习作中的不正确和困难之处。

习作本身上不可能有什么意义或生命。在所建议的方法中，一切习作，甚至于最小的，都将由最高任务和贯串动作从内部一劳永逸地赋予生命。

在教学的进程中不仅会培养出未来剧团的演员，还会培养出

它的导演甚至于他们未来的经理，他和学员们一道学习，同时又是全体学员的管理者。为了研究戏剧事业的一切部门，他应该派归莫斯科艺术剧院各处室指挥，可能的话，还要派到其他剧院去。

由于现时代的青年缺乏教养和缺乏纪律性，要给他们开办道德和纪律方面的课程或讲座，使他们理解这些学科的性质和目的，及其在社会生活中、特别是对于我们事业的实际意义。

从学院出来的不是单一的学生，而是一个整体，有自己的导演、经理、行政管理人员、主要工人、电气技师、服装管理员、化妆师。

这集体中的每一个学生都热心百倍地工作，生怕落在自己同学的后面，置身于集体之外，成为孤独的人。

服装史课程。通常有些枯燥乏味的教授来了，有气无力地读着服装史方面的著作。有这么个学生记载下来，按照教授的指示把它编成讲义，卖给学生们，而学生们就把它死背熟，以便考试时作答，毕业后，这些讲义纸便拿去包各种玩艺儿了。

我建议把事情换个样子：每一个学生在校期间都应该亲手缝衣服，按教授所指定的（在他的指导下，同时也在剧场剪裁师的照看下），照博物馆中的型样缝制两件服装。

假定，一件是十一世纪的法国服装，另一件是十八世纪的法国服装。另外一些人在这时候缝制十二世纪的意大利服装和十五世纪的德国服装，诸如此类。如果象这样在五十或一百个学生中分配服装作业，那么可能把所有的时代和国家都包罗无遗。

学生们在一起工作，经常聚在一堂听取历史学家和剪裁师的意见，看着每一件服装怎样制出来和它制成后的样子，他们就不仅能了解自己所做的东西，而且也能知道班里做出来的其他作品；由于做出来的服装几乎是什么时代的都有，学生们实际上就知道了全部服装史。

但这还不够。不仅要缝制服装，还要穿上它，而且要善于穿

戴。应该知道当时的风俗、礼仪、致敬方式，晓得怎样使用扇子、剑、手杖、帽子、围巾。要有一门专门课程为此而设。

在毕业考试时，每一个学生都将拿出自己的作品（缝制好的服装），表现一下穿戴它的本领，以及使用它的附属物的本领，这些附属物不仅限于自己这一时代的，而且也包括其余学生所研究的其他一切时代的。这会促使他们在整个学习的过程中互相关心。

在研究不同时代的建筑风格时也采用这样的方法。每一个学生应该粘制两个（不同时代的）房间、大厦、公园之类的模型，在考试时来讲解自己的模型，并作一番历史的评述。

〔关于戏剧学校教学计划与升级考试〕〔5〕

"……在第一学年结束时，必须举行升级考试。所以我决定再来一次去年开学时举行过的观摩演出。我们可以来比较一下，你们从前是什么样子，现在又变成了什么样子，可以实际检验一下你们这一年所学到的东西，检验一下你们怎样在实践中运用那些在理论上已经懂得的东西。"

"其他的考试难道没有吗？"有一个学生问。

"也会有的，不过不象你们所期待的那样。"

"到底是什么样的呢？什么样的呢？"学生们纠缠不休地问。

"在服装史方面，你们要交出你们每一个人这一年来缝制的服装，并且要来讲解某一个同学缝制的一件服装，谈一谈自己对于它的时代的认识。"

"我们缝是缝出来了，不过都缝得很不好，而且我们每一个人不是都只缝出一件服装，都只研究过一个时代吗？"学生们说

"这已经够了！"阿尔卡其·尼古拉耶维奇说。"九个学生每人讲解一种服装，加上一番评述，就等于研究了九个时代。这在头一年已经够了。"

“不过每一个人不是都只研究过自己的时代吗？”学生们焦急起来了。

“可同时还听了大家关于所有九个时代所作的讲解呀，”托尔佐夫补充了一句。

“怎么？这一切我们全需要知道？”我们吃了一惊。

“否则又该怎么样呢？以前对你们讲解这些为的是什么呢？难道没有对你们讲过吗？”阿尔卡其·尼古拉耶维奇问。

“讲过……可是……我们想……”学生们听了托尔佐夫的话急得说不成句。

“还有什么考试呢？”

“建筑方面的。就象交出服装似的，你们要交出粘制的模型，也要谈一谈你们每一个人对自己的时代〔以及〕关于其他同学的作业所知道的一切，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇解释说。

“可我们大多数人都不会做模型，”学生们预先替自己找借口。

“慢慢就可以学会的。目前重要的是检查一下你们在实际工作中所获得的知识，”阿尔卡其·尼古拉耶维奇平静地解释说。

“还有什么考试呢？吐词、练声方面有吗？”学生们追问。

“这些要在考试演出中来检查。”

“舞蹈、体操、剑术方面呢？”学生们又问。

“这些在演出中也都可以弄清楚。真正的检查要在研究体现过程的来年开头进行。因此应该加紧锻炼身体。

“今年几乎完全是用来研究体验的内部过程的，身体训练的课业只是部分地涉及到。”

*　　*　　*

“理解等于感觉，感觉等于做或能做。把你们所能做的都做出来吧。这样，我们就可以考虑下一步该怎样来指引你们了。

“〔‘体系’的〕理论我们暂时不需要。等到实际经验取得以后，再来谈理论。否则就会发生我们经常看到的情形，就是学

生们精通一切理论的字句，但一等到把这些字句付诸实践，却什么也搞不出来。

“最好是让学生首先学会在舞台上很好地表演和感觉，然后我们才去采用术语和理论，来说明心理技术的各种实际手法。”

〔有关戏剧学校教学计划的札记〕〔6〕

动作。
体操。剑术。角力〔7〕。轻捷武术。
杂技。
个人的缺陷〔8〕。
舞蹈、节奏，步态。造型。
解剖学和生理学的因素（呼吸）。

言语。
练声，吐词，歌唱，正音法〔9〕，重读，方言（土语）。

富有表现力的言语。
语法。逻辑的〔和〕情绪的语调。
散文和诗的理论（文体论，修辞学）（舍尔文斯基)〔10〕。

演员的技巧（按“体系”）（同心圆)〔11〕。
心理学与性格学（到四年级）。
训练与练习。

音乐教育〔与〕教养方面。
听音乐，音乐初步（音乐理论）。
音乐课。
看绘画与雕塑。
绘画课。

音乐晚会。

参观画展。

上剧院。

参观博物馆（莫斯科艺术剧院及其他）。

谁想学音乐——让他去。

绘画——也一样。

化妆。

Maincien〔12〕。

电气技术。

舞台活动〔13〕。

摘自《关于歌剧话剧研究所的教学计划》札记〔14〕

第一学年考试

扼要〔叙述〕一篇小说、一段话的内容，然后读它们。讲述思想，然后读。（读同一作品。）

无实物动作的习作，〔用〕自己的话语，做形体动作。

节奏性和组织群像。在音乐或拍节机伴奏下空手做个别简单的动作（穿衣，脱衣）。

群众场面：按不同的节奏动作——有一些按1/4，另一些按1/8、1/16等等。

按同样的方式说话，不用动作。

然后，合在一起进行。

舞蹈（现代的）。舞会。

体操和造型。马戏〔15〕。

第二学年考试

游艺会。朗读短篇小说。按视象。讲述视象。

朗诵诗。先是简短地、连贯地〔转述〕内容。同样要按视象。用拍节机，随后不用〔16〕。在案头按各个角色来朗读某一幕、某

场戏。用自己的话语，按形体动作〔17〕。

去年的习作，在最高任务和贯串动作方面予以深化。

确定台词〔18〕。

商店〔19〕，贯串动作：（内在的）人的情感的斗争或米森科的习作——青年时期的第一次失望〔20〕。

无实物的形体动作。罗密欧，汉姆莱脱——按形体动作（“旁门”，人的身体和精神生活的线）〔21〕。

群众场面。房屋的结构。从国外、火车站或市场前来，或者前来参加正式宴会。要彻底探讨。

有话语和动作。

用拍节机，不用拍节机。

同样，在音乐伴奏下，不用话语

节奏体操。小插曲——场面。芭蕾舞（《跳蚤》），个别习作（表演过的），转为音乐（《商店》）。

在各个场面中力求插入舞蹈。

乐队（无实物地）。

“日本天皇”〔22〕——舞蹈。哈萨克斯坦的〔舞蹈〕。

与节奏体操和舞蹈相结合的maintien和tenue。

前来参加舞会。世态风俗。八十年代的礼仪及舞蹈。古老的华尔兹，波尔卡，马祖卡，四组舞。法国四组舞，苏格兰舞及其他二十至八十年代的舞蹈。在音乐声中组织群像。停顿。生动的画面。

与造型相联系的体操。

改善了的“马戏”。

增加“大理石人”〔23〕。

场面调度。旧的习作：从各个不同方向改变〔它们〕或变换观众的位子。运用场面调度〔的知识〕〔24〕。

述说并用形体动作表演新剧本（《顽固者》）的第一幕或若干场面

同样，摘自歌剧（《克朗姆德耶》中的集市或《彗星》）〔25〕。

舞台性。如何进来，转身，与对象交流。脚掌贴在地板上，角力。

本周字牌……〔26〕

歌剧〔27〕。按形体动作进行的习作、小场面，带有歌唱。

用自己的话语进行的习作。

〔关于舞台言语的教学计划〕〔28〕

朗读，散文。

不是朗读，而是为某一对象、某一目的而动作（舞台上或观众厅中的活的对象）。为此，先用自己的话语，沿着内在的线，简短、连贯、保持逻辑和顺序地述说一篇短篇小说、一篇中篇小说、一段话、一种复杂的哲学思想的内容，记录下这条必须遵行的内在的线。

用言语动作（而不是用报告和空谈）来执行这条线，也就是说，按拟定好的线朗读。

按视象的线同样来做。

按场面描绘视象，这样做的时候，如果需要的话，不仅讲述而且也绘出设计图或草图，以使视象变得更加具体。

把场面分成各个组成动作。

按场面、视象、想象的动作给某一个人或某一件东西朗读（动作）。

同样——按书本、按场面、视象、想象的动作朗读（讲述）。

同样——在拍节机声中讲述，读散文（言语节奏）。

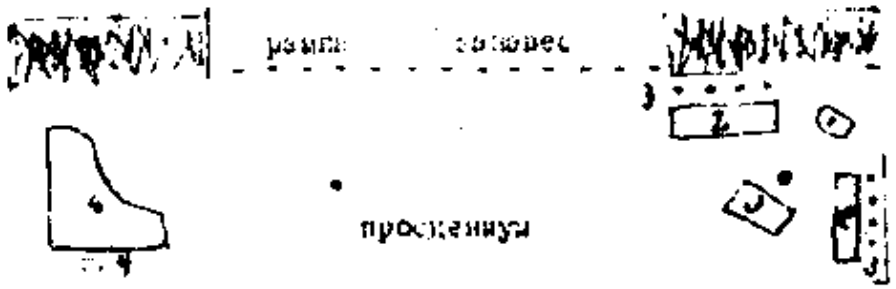
同样——读角色台词。按札记、按书本解释内在的线，垫着手坐〔29〕（只用言语——动作）。

歌剧话剧研究所教学计划的搬演〔30〕

字牌上的题字：

“在我们艺术的语言中，知道就意味着会。”〔31〕

. . . . . .



Ь 1 - Кафедра конферирующего.

Ь 2 - Столы преподавателей и аспирантов.

Ь 3 - Стол преподавателя, ведущего урок.

Ь 4 - Рояль и стул пианиста.

引　言

报告员：我们的学校不是一般类型的学校。它所培养出来的不是一些单独的个人，而是组成剧团的一整批一整批人。

生活和实践本身促使我们采取了这样的方式。

问题在于，我们学习课程所依据的所谓斯坦尼斯拉夫斯基体系，远远不是经常都能被正确地理解，它的主要原理也远远不是经常都能得到承认。例如，在某些剧院里，体验竟被认为是某些个别人物和首都剧院的“特权”。

如果我们的学生来到这样一些传染了对“体系”的偏见的剧院，那么他们在那里就会听到：“不要照艺术剧院那样表演。”

这一来，我们在多年的过程中按照我们的教学计划所教导的那些人，他们的处境会怎么样啊?!如果不是单独毕业，而是组成了剧团成批毕业，这种危险的误解的可能性就会消失了。

当你们知道了我们学校的教学计划及其基础以后，可以更清楚地看到我们的担心是有道理的。

我们的艺术不能以讲课的形式来说明。

这时放下了一块字牌，上面写着①：

AGO, ACTION
АКТЕР, АКТ
ДЕЙСТВИЕ
ΔΡΑΩ--ДЕЙСТВУЮ
ДРАМА, ДРАМАТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

① 下面外文字依次直译为：动作（拉丁文）动作（英文）演员（俄文）行动（俄文）动作（俄文）动作（希腊文）动作着的（俄文）戏剧（俄文）戏剧艺术（俄文）。

这一切题字都证明，我们这门艺术是动作性的，最好用动作来说明。

因此，今天的谈话才叫做“教学计划的搬演”。只要可能，我们都将采取这个形式。

入学考试

报告员：戏剧学校与普通教育机构比较起来，其优越性在于，到我们这里来的许多青年人都是生来就热爱这里所讲授的舞台艺术的。进戏剧学校，这对其中许多人说来就是实现梦寐以求的理想，反之，遭到拒绝和考试失败将给他们带来深重的创伤，一辈子都难以忘怀。这种人能从事伟大的工作和牺牲。这一点我们应该经常记住。

但是也不能忘记，同他们一起来我们这里的，也还有那些想到剧院中寻找轻松的劳动和愉快惬意的生活，寻找挣钱和飞黄腾达机会的人。所以在招收学生时，重要的是不要放过第一种即寻求艺术的人，同时要避免收进第二种即寻求轻松劳动的人。

这些条件使主持考试者负有巨大的责任。因此他们在入学考试中与青年人初次会见时就应该更加慎重地行动。

在前来应试的三千人当中一眼要看出真正的天才，那是很难的。要知道，天才很少会马上表现出来。在考试的一本正经的气氛中，天才往往会显得黯然无光，表现不出自己。天才在其最初显现时是害羞的、胆怯的。此外，天才往往是深深隐藏着的，要善于激起它。

与此完全相反，平庸和无才能的人却是相当大胆而莽撞的。他们不会被考试的隆重气氛所吓唬住。因此平庸和无才能的人在考试中往往比真正的天才获得更大的成功。

打倒那种在青年人初次表演时吓唬他们的一本正经的气氛！打倒铺绿呢的桌子！打倒主试者的枯燥严厉的面孔，他们的表示宽厚的微笑，吹毛求疵的问题，以及使青年人惶惑不安、妨碍他

们表现自己才能的那一切！打倒那种在几个钟头之内就通过好几十个人的急急忙忙的做法。

正确挑选活的材料不是一两天就能做到的。需要进行一番艰巨的、有系统的工作。这是从一般检查和淘汰开始。在第一阶段中，要分辨出那些在形体上显然不适合、具有无可纠正的缺陷或者十分不好的资质的人，这些资质妨碍他们献身于我们这门事业并从事艺术。这种人在投考者当中为数很多。

在以后各个阶段，是查明应试者的明显的内部缺陷，这使不适合的材料进一步淘汰的范围大为扩大了。

剩下的人分成若干小组。每一小组配备一个研究生。他们将在主要教师的一般指导下开一系列的课。

在这一工作阶段，进行新的淘汰，查明不适于入学的学生。

我们学校初次招生时，进行过这样一番艰巨工作的有功勋演员季娜依达·塞尔格耶芙娜·索柯洛娃，以及现在在场的她的男女学生，学校研究生……〔32〕。

他们考查了前来应试的三千个人。

有人会对我们说：多么浪费啊！难道可以花费那许多时日、力量和金钱在普通的考试上?!

不仅可以，而且应该，首先这是为了使以后不至于白白浪费许多年月去对付不合适的材料，其次，为了不至于把青年人引入迷途，把他推到并不需要他的地方去，再其次，也是最重要的，为了不至于把杂在一大群平庸的人当中的真正的天才放过。

我们继续进行下去，要求不仅在考试中，而且在演出中，在舞台上，在观众面前对入学者进行缜密的考查。

我们不惜再用几天或者几个星期的时间，来组织这样的考查，就让它是半公开的（由教员、研究所工作人员、学生亲属参加）。

重要的是在舞台上，在脚光和观众面前看到入学者。往往只是在这个地方，才弄清楚他们的舞台资质、魅力、才能、感染力

以及当众创作所必需的其他品质和条件，或者相反，弄清他们的欠缺和不足之处。

在这些当众表演中，必须让受考查的演员化妆和穿戏装。看看他的脸和身材是否适合这些。需要听清楚在大场所中他的声音、吐词和言语。看看它是响亮动听，还是相形见绌。

让受考查者自己挑选供这种表演的节目。这将显示出他们的艺术趣味、文化程度、文学修养和创作主动性。

在学生初次演出时不要使他受到惊吓，这也很重要，因此要让他表演他所能做到的并且觉得有把握的东西。

方　　案

可是，对于从来没有表演过的人怎么办呢？就让他们表现他们在自己家里互相表演的东西：戏法，马戏，芭蕾舞，业余演出场面。

现在我们要向你们提供这种表演的范例，不过不是照它的原样，而是修改过的。

习作。马戏团和动物园〔33〕。

这样的当众考查不仅是为了熟悉所挑选的学生，还为了另一个更加重要的原因。其内容如下。

应该十分珍重、支持、发展和正确利用青年人的热情以及对心爱事业的热烈迷恋，他们就是为了这种事业而进入我们学校的。

我们害怕那种常常在戏剧教育机构中看到的东西：枯燥乏味的教授法，这会使青年人的热情冷却，由于所期待的没有得到兑现而引起了失望；我们害怕单调和无聊代替了节日和欢快，而这种欢快的情绪即使在最困难的艺术工作中都应该表现出来。

如何避免这一切错误，保持青年人最可贵的天赋和能力．饱满的热情，纯真和迷恋的本领呢？

不论在进入学校的最初阶段，或是在以后，都应该给予青年们以他们为之而来的那一切。

那样，学生们就会充分表现出自己的热情和工作能力，去做出本来不可能做的事情。

青年人需要的是什么呢？他们为了什么奔到我们这里来呢？

这最好问问他们自己。

习作第……

幕启开来，在它后面，学生们成排坐着。或者用另一个方案来进行集体动作的练习。

灯光熄灭，其间：

1）幕移动着；

2）在幕后准备好了的学生们迅速地、无声无息地、有组织地带着各自的椅子走出到前台来，在那里成排坐好；

3）这以后，幕启开了；

4）教员走近来；大家起立；然后按照信号坐下。

教员（向学生们）：伊凡诺夫！您为什么上我们学校来？

学生：为了学习表演。

教员：您呢，彼得洛夫？

学生：也是为了在台上表演。

教员：您呢，西多罗夫？

学生：为了当演员。

教员：回忆一下，第一次进行这样的询问时对你们都说过些什么？

学生：对我们说过："你们来这里表演，好极了！就去表演吧！""可是表演什么呢？"我们问。"表演你们能够做的，你们会的，你们想望的，你们在家里或者暗地里表演过的东西。""我们在家里没有演过戏，只是闹着玩，演了些马戏、芭蕾舞、想出一些自编的小场面，"我回答。"那就把这个在台上表演出

来吧，”人们对我说。

彼得洛夫：我可是参加过业余演出的。

西多罗夫：我在剧团里做过事。

教员：当时在询问中对您说过什么？

〔学生〕：说过：“表演在那里演过的东西吧，”“在那里表演的是什么：捧托盘吗？”我说

习作第……（不用台词）

现在我们来向你们介绍另一种习作：不用台词，不用音乐，名称为：

木偶和人体模型商店〔34〕

为了循序渐进，这里需要不用音乐的习作。如果觉得这个习作不用音乐来表现很可惜，那就换一个别的，而把这个习作移到另一个地方，以后再做。

报告员：我们向你们表演了经过修改的学生习作。在教员检查以前，这些作为他们独立创作的作品，你们是不难想象出来的。每一个出席者在这里都有自己的家人、亲戚、孩子。他们的闲暇时刻不会不在这种家庭游戏和表演中度过的。

“我喜爱这种儿童般的、天真的、不做作的表演，”康·塞·〔斯坦尼斯拉夫斯基〕说，“只要这些表演是真挚的，纯真的，发自内心深处的。未来演员的这种最初的‘试笔’将显示出自然所赋予青年人的那种真正的、有才华的东西。”

这就是不容许我们忽视新入学者最初的、天真的独立创作的原因之一。

最初的粗浅的作品很少走着正确的道路：从内部到外部创作，从偶然显现的或从别人所暗示的思想、形象，到它们的形体和声音体现。

工作往往是朝相反的方向进行：从形式到内容，从故事情节

到主题思想，从形体体现到内心体验。

在这种情况下，他们最初只是表演情节和所创造的习作本身，而这种习作无非是普通的插画性质的趣闻而已。为了充实它的内容，我们对学生们说："把某种有趣的思想塞进你们想出的简单情节中；用更加复杂的生活条件和情境来围绕剧中人物。这将在你们心里激起更加深刻、重要而有内容的对自己生活观察的回忆，使更复杂的情感得以显现。"

从这一切内心材料可以形成许多为人们所熟悉的生活现象，产生习作的最高任务。那时候，没有什么意义的趣闻就变成有内容的、动人的、有教益的了。

外部情节逐渐地、愈来愈多地被精神内容所充实，并且借助于整个习作的终极的内部任务的扩展而深化了。

我们，教员，从自己这方面要保持注意，使得在这一工作中绝对不发生形式主义或冷漠的杜撰，使学生们不至于去遵循自己那幼稚、粗浅、虚假的技术，在创作时能去运用自己本人的手法、本人的生活经验。

为了把自己转移到这个在现实中获得的生活回忆的领域中去，我们建议学生们来问一下自己："假使我今天、此时、此地、处在所扮演的人物的地位，我将要做些什么？"

你们是否感觉到，从引用假使的时刻开始，你们心里仿佛有一种内在杠杆转动起来，把你们转移到本人的现实感觉的领域中去？

在这一瞬间，借助于想象虚构（"假使"和规定情境），在舞台上围绕着演员的现实环境（布景，陈设）就会去适应角色的生活并取得内在的根据。

"假使"唤醒了想象之后，推动它去工作。

这样一来，就发生了双重的过程。

一方面，在舞台上围绕着创造者的现实环境，借助于想象虚构而取得了根据，得到了补充，并且与角色的生活相适应了。

另一方面，也是借助于想象（规定情境），在内心产生的对于实际体验过的现实生活的回忆，取得了根据，得到了运用，并且与角色的生活相适应了。

如果这两个过程都完成得正确，那么演员自然而然就会产生对合乎逻辑和顺序的形体动作的内在欲求。这时真实感不仅得到内在的满足，而且得到外在的满足。〔35〕

可见，想象与现实的完整幻象相联系，可以为演员创造出真正的、真实的和逼真的舞台生活；可以真诚地相信它的真正真实；可以信赖它的逼真，如果不是相信舞台生活本身的话，那也是相信它在真正现实中实现的必然性和可能性。

由于这一瞬间十分重要，我将用形象的例子来加以说明〔36〕。

你们今天、此时、此地面对着观众坐在舞台上，参加我们学校教学计划的搬演。就让它继续下去吧，象在现实生活中一样。

突然间，魔杖一挥，有一面墙打开来，透过已经形成的拱门，我们看到一群观众，他们正在注视着这里发生的事情。

这是什么，艺术还是现实？这是实际生活，是现实。

但是我引用了一个“假使”，说道：“假使这个带表演的报告不是在这里进行，而是在一艘开往新世界的美国远洋轮船上进行，那你们将做些什么呢？”

为了解答这个问题，需要有一系列补充的虚构。它们必须与航海的条件完全符合。这样的虚构是不难加以证实的。

先从这里开始：每一艘巨轮上有个剧场，按照惯例，船上的演员们要组织游艺会或演出，为在海洋中罹难的水手的家属募捐。

你们还没有自己的上演剧目。所以我们进行学校的教学计划搬演以作为示范。

至于这次旅行的目的，我们大可以定为到美国去宣传我们的教学方法，因为那里对俄国艺术感到兴趣。

你们应该借助于想象虚构编造你们的过去，以及你们在轮船

上生活的未来远景。

那就是，你们怎样从莫斯科动身，怎样坐上了轮船，在你们表演后人家将怎样安排晚宴，怎样祝贺和感谢你们，个别观众将怎样来弄清楚报告中难懂的地方，以及轮船上生活的其他最近的场面。

至于现在，你们可以向自己提出问题并且忠实地回答："假使真的是在远洋轮船上，那我在今天、此时、此地并且在最近的未来要做些什么？"

能给予已创造出来的角色内心生活以补充的那种虚构，我们称之为"规定情境"。

这个术语取自普希金的《论戏剧》这篇未完成的论文。其中写道："在假定（规定）情境中的热情的真实和情感的逼真——这便是我们的智慧所要求于戏剧作家的东西。"

我们从自己这方面也要肯定地说，我们的智慧所要求于戏剧演员的也是同样的东西。

普希金的名言成了我们艺术的主要基础之一。它在演员创造角色和上演剧本的工作中，因而也在教导学生从事习作的工作中指引我们。

角色的内心生活创造出来以后，它要通过从事创造的演员的身体和言语器官来体现，要转移到舞台上去。

两年的实践向我们表明，处理自撰习作的工作首先会很好地发展想象力。

学生们在习作中受了纯熟的训练，以后当他们需要虚构时，就能不费力地根据剧本去幻想。

正因为如此，你们要尽最大可能来利用自撰的习作。

关键不在所创造的习作的数量上，而是在质量上。

在这里我要附带作个重要的说明。有些教员过分醉心于所表演的习作的数量，而不是它们的质量。必须记住，只有后者，也就是这一工作的质量（而非所做出的习作的数量），才是重要

的。让他们只做一个习作，把它踏踏实实地进行到底，这要比浮面地做几百个习作来得好。踏实进行到底的习作能导致真正的创造，而浮面的工作却只会教人粗制滥造和匠艺。

这些习作在内容上必须是十分简单，为初学者所能体现的。

然而在处理习作时往往可以看到这样的情况：那就是让学生们表演情节复杂而吸引人的、带有死亡和恐怖的习作。为了表演这样的习作，需要有演一个大角色所需要的那么多的时间。而他们用两、三课处理了这样的习作以后，就把它摔到一边，着手进行新的、更加复杂而困难的习作了。

这样一来，学生就学会把角色搞得半生不熟，不由己地去运用各种虚假的手法和匠艺刻板。

但是创造和修改自撰习作的工作除了发展想象力以外，还会带来另一种同样重要的益处。在从事这项工作的时候，在实践中，自然而然而且不知不觉地会对有机天性的创作规律和心理技术手法进行一番研究。

我们成功地达到这样的结果之后，就可以着手研究所谓的体系本身。学生们由于已经被引到这项工作跟前并且对它有了准备，是乐于把自己全部心力献给它的。

习作第……

捕　鱼〔37〕

习作第……

习作的批评

教员：现在请走过来坐下。

参加者们在教员桌子左边坐下。

教员：应该承认，刚才你们表演的两个习作，比平常在班上表演的都坏。这怎么解释？

学生：环境不习惯。

教员：到底是什么妨碍了你们？

学生甲：当众表演。

学生乙：在场的观众叫人分心，引人去注意他们。这真使我着急。

学生丙：他们使我们感到难为情，这一切造成了不愉快的舞台心境。

教员：噢，这是可以理解的。缺乏技术、给当众创作的不习惯的环境搞得心慌意乱的人们，在走上舞台时，为了执行与角色相类似的任务，为了真实地动作，往往会由于恐惧和慌张而开始讨好观众，设法使他们高兴，在他们面前掩饰自己的恐惧和慌张或者炫耀自己。处在这种演出环境中的心神错乱的新演员，他内心所产生的想法其实是很不少的。

学生丁：当然，当着观众会起妨碍作用，但这还是能有所帮助的。例如，今天就有过很愉快的瞬间。

教员：表现在什么上面？

学生：很难确定。突然间，有好一会儿我在台上感到很好；我所表演的东西对我并不显得奇怪和不习惯，所有其他的人都聚精会神地看我的业余式的表演。好象这是正常的，就需要如此，我有权利站在这里，并做我所做的事情。

教员：这是演员在舞台上的自我感觉中十分重要的瞬间。它甚至有自己特殊的名称。在演员行话中我们称这种舞台状态为“我就是”，也就是说，我今天、此时、此地是生活并存在于剧本生活中和舞台上。

这种状态是通向另一个更加重要的创作瞬间的门径，在那个瞬间，有机天性及其下意识将自然而然地开始活动。

这是演员在舞台上创作时所能幻想到的最理想的境界。

正如你们所看到的，接近这一境界要通过一系列准备性的瞬间来实现，而最简易可行的途径是从合乎逻辑和顺序的形体和心

理动作出发。它们会在不知不觉中带动起其他的“元素”。这样就造成了动作和体验的真实。对这种真实的感觉自然就造成对动作和体验的真实性的信念。这一切加在一起就形成你刚才有一会儿经历过、我们称之为“我就是”的那种状态。只要这种状态确立起来，有机天性及其下意识本身就将开始活动。那时候演员会兴高采烈地宣布说，灵感已经降临到他身上。

可见，为了纠正自撰的习作，一方面应该同妨碍你们舞台创作的东西进行斗争，也就是在自身中造成有利于创作的自我感觉。另一方面应该学会激起有机天性及其下意识去从事创作工作。正如你们所看到的，一种将促进和帮助另一种：正确的自我感觉将促进和帮助有机天性和下意识的工作，而天性和下意识的工作也将促进和帮助正确的自我感觉。

报告员：我们不可能详细地讲述正确的舞台自我感觉是怎样造成的。这需要开办一系列的讲座。

但是可以向你们说明一下我们行话中所谓的“演员的梳洗”。这是为了发展和巩固内部创作技术而在家里和学校作业开始前做的日常练习。这些练习是培养正确的舞台自我感觉的那些手法中的精华。

舞台自我感觉的一切组成部分，即我们称为“元素”的，每天在进行“演员的梳洗”时都要受到检查和校正。等一会儿，在进行这些练习时，你们就会懂得，正确的舞台自我感觉是由哪一些部分组成的。你们也将会看到那些帮助正确的舞台自我感觉得到发展的技术手法。

为了避免讲课，我们将用实例向你们说明，我们的创作过程是在什么时候和怎样开始的。

习作第……

教员：伊林斯基和〔杜基柯夫〕〔38〕。你们两人一起从你们坐的地方，也就是从后幕那里走到舞台前缘这里来。

他们走过来，在舞台前缘停住，不知道往后做些什么，只是茫然地望着教员。

“刚才这是什么？是艺术，是创作？”

“那里有什么创作？我们不过象在实生活中那样走过来了。”

教员：好。你们回去，重复一下走过来的动作，不过我要给你们引用一个“假使”，说道：“假使今天、此时、此地不是舞台地板，而是一条小溪，那你们该怎样行动呢？”

两个人，按照无实物动作的原则，装作卷起了裤子，脱下了鞋子、袜子，从侧幕跨过寒冷的水流走到舞台前缘来。到了那里，他们用想象的手帕擦干湿淋淋的脚，然后穿上鞋子。

习作第……

梳　洗

肌肉松弛〔39〕

肌肉松弛到衰颓的限度。经常的叫喊：“打倒百分之九十五〔的紧张〕！”

所有学生都带着椅子出场（无声无息地），坐好，就象在自己家里一样。坐得要使观众想望到舞台上来〔40〕。

这一切都在舞台深处进行，而在舞台前缘进行着——

三个步骤（由研究生解释）：

а）紧张。〔学生〕躺着，说出紧张的地方。

研究生摸触并检查。

б）松弛。（姿势，动作。）研究生检查。

в）证实。（姿势，动作。）研究生检查〔41〕。

动作中的肌肉松弛：

а）角斗士。б）摘桃枝〔42〕。

〔动作中的肌肉紧张〕

举起（无实物地）一普特重的东西，二十磅重的东西，一杯水，一架钢琴。

表演不使劲的并且不触及对手的斗殴〔43〕。

报告员：还有一种很好的练习。它不仅能培养集体感，而且能为某些群众场面的瞬间作准备，这些瞬间也要求有独特的技术，以预防演员在一阵子舞台狂热中发生肢体挫伤的危险。

斗殴的群众场面。

我们在这一练习中所运用的技术的秘诀在于：表现斗殴的演员们只有权利用一个手指〔触及〕他们打架的对方，以暗示他们所采取的进攻动作。对手应该接受这一暗示并加以发展，也就是表现出，如果对方强有力的手压到他身上某一部位，他将怎么办。

但是失败者也可以突然把主动性掌握到自己手里，开始以同样的方式去进攻和挤压对方。

为了培养集体创作感和使未来演员对群众场面有所准备，我们采用了这种练习：

常常需要用为数不多的人造成人数众多的幻觉。在大多数情况下，却形成这个样子：

大家挤成一小群，互相遮住。
人数很少的印象。

现在来造成人数较多的印象。

变成跳棋子〔44〕。
人数众多的印象。

这种人数较多的印象是由于跳棋式的布局而形成的；因为那样谁都不遮蔽谁。

这要求每个演员集中注意力并感觉到自己是在总的图景中。

为了锻炼集体创作感，同时也为了使未来演员对群众场面有所准备，我们还要来做一种练习，以便在组成人数众多的造型群像时不仅能很好地感觉到群像中的自己、也能很好地感觉到群像的整体。

我的想法可以用实例来说明。

奏起音乐。让所有参加群众场面的人按节奏行动。音乐声停止时，让他们按指定的信号，和着最后三个小节的开头三个音，以三下子的动作做好准备，然后停住，组成生动的图景。现在用实例来说明我所讲的。

音乐声起，大家动作。

第一个、第二个信号作准备，第三个信号停住。

生动的图景。按造型规律组成的群像。……

这个练习需要加以解释。

造型群像有其本身的规律和要求。必须把这些规律教给学生们。

大体说来这些规律是要追求下述的目的：

舞台群众或合唱队的参加者如果象菜园里的木架子似的在脚光前呆立不动，那是不好的。需要有某种造型的线条、图案。

群众可以分成几个互相配合的小组。

群众也可以组成一个完整的大群像，其中有一条美丽的线条，从峰巅以下分成几路下降到最低点，其间并有新的起伏，以形成某一种图案。

只是不要有孤立的“菜园里的木架子”，不要有象护壁板似的单调乏味的线条。

这种具有优美群像的群众场面的参加者，应该注视形成中的群像的总的图案，并按照他们所知道的组织群像的规律，在最后三个音节中找到自己在总的〔结构中〕的位置。随着第一个信号，

上述〔图案〕的上部和下部就铺开来了〔45〕。

培养集体感

后台制度要求严格的纪律和很好的控制。没有这些就不可能有我们艺术所要求的集体创作。在剧院的庞大机构中，由于它的工作的复杂性，不论是为了演出的艺术方面，或是为了它的整个制度，为了整齐，为了同可能在观众和人数众多的演出参加者中间引起惊慌的各种差错和偶然事件进行斗争，都必须有最严格的、近乎军队式的秩序。火灾，祸事，布景、顶灯和个别聚光灯的掉落，空中飞人，陷坑，舞台效果，音响效果，集体的、管弦乐队的、合唱队的、舞蹈的表演，群众场面，幕、场之间布景的迅速更换，最后，演出的顺利进行，这一切都取决于后台和整个剧院中的纪律、秩序和共同制度。

这些东西都不是一下子能够获得和培养出来的，而是需要长年的熟悉和训练。需要在学习期间就灌输给学生们这种东西。应该使他们习惯于集体工作的一切条件。

画家、雕塑家、文学家、作曲家是单独地在自己的工作室或书房里工作的，不受地点、时间和其他创作同事的任何制约；舞台演员就不一样，他们在自己的一切工作领域和条件方面，从地点和时间一直到创作的主题，都要依系于舞台上以及后台和观众厅中的其他集体创作者。我们认为重要的是从一开始，从在校学习期间起就使他们习惯于集体的、复杂的工作，而不是单独的、简单的工作。我们将用一切可行手段使学生们对这种集体工作做好准备。我们要向他们说明这种工作的条件，并培养集体感。

下面举一些这种练习的例子。后台必须完全肃静。同时，在这些时刻要迅速地把出场群众作一番重新配置。

肃静。灯灭。

所有学生带着椅子消失在黑暗中。

灯亮。
肃静。灯灭。
所有学生带着椅子回到自己先前的位置。
同样处在明亮的灯光下。

可能有这样的情况：在场与场之间短暂的休息时间，需要给一个或几个桌子摆好餐具。仅仅靠道具管理员不可能做到这点，而所有参加者合在一起，在具有良好的纪律和必要的准备的情况下，很容易就能完成。

肃静。灯灭。
搬来桌子。带来椅子、烛台、盘碟、刀叉等等。坐下。
同样的程序。带走。
同样处在明亮的灯光下。

在今晚的不同时间里将要示范的其他各种练习，也都是为了同样的目的——培养集体创作感。

为了休息一下，〔我们现在引进〕另一种培养集体创作感的练习：

军事操练，或乐队，或角力。

这样的练习不仅是为了培养集体创作感，而且为了预先教会学生们去创造演奏各种不同乐器的幻觉。这在舞台上，当音乐在幕后演奏时，是经常要产生的。很少看到对这些瞬间的良好的试演——这样的试演应能造成真正音乐家在舞台上真正进行演奏的幻觉。

乐队（用留声机）。

每一个学生应该学会〔掌握〕歌剧和话剧演员在舞台上常会碰到的各种最流行的乐器。

这个工作刚刚开始，还没有由全体学生参加，只是由几个学生进行。

下面又是一个仿效室内乐演奏的例子。

四重奏：钢琴，大提琴，两把小提琴。

军事操练能使人受到良好的纪律锻炼。我们就用这种练习来培养集体感。

军事练习。

动作。（堵门。引用我的书。）〔46〕

呼喊："打倒百分之九十五〔的紧张〕！"

逻辑与顺序

教员：内部舞台自我感觉的最重要元素之一是逻辑与顺序。

是什么的逻辑与顺序呢？

一切的：思想的，感觉的，动作的（内部及外部的），欲望的，任务的，意向的，想象的，想象虚构的，以及其他等等。

除了个别情况以外，生活中因而也是舞台上的一切，都应该是合乎逻辑和有顺序的。

怎样来激起学生们对舞台上的这种逻辑性和顺序的要求呢？

我们靠形体动作达到这一点。为什么正是靠形体动作，而不是靠心理动作以及其他内部元素呢？

你们是否觉察到，我们判明我们所感觉到的，要比判明在同样规定情境中所做的来得困难些呢？为什么是这样的呢？

因为形体动作比心理动作容易抓住，它较之那不可捉摸的内心感觉要容易接近些；因为形体动作比较便于固定下来，它是物质的，看得见的；因为形体动作同其他一切元素都有联系。实际上，没有什么形体动作不带有欲望、意向和任务，不由情感为其提供内在根据的；没有什么想象虚构不带有这种或那种想象中的

动作；而在创作中也根本不应该有这样的形体动作——不应该有对其真实性缺乏信念因而在其中感觉不到真实的形体动作。

这一切都证明，形体动作与自我感觉的所有内部元素有着密切的联系。

在形体动作的领域里，我们要比在不可捉摸的情感的领域里更有“在自己家里”的感觉。我们在那里要比在难以捉摸和固定的内部元素的领域中更能辨清方向，更能随机应变和有把握些。

形体动作的这种平易可亲促使我们在目前，在培养学生们对逻辑和顺序的要求的阶段，就来运用它了。

你们过一会儿可以通过具体例子，看到我们怎样利用形体动作来达到我们的目的，这些例子能比话语更好地向你们说明我们的方法。

习作第……

无实物动作

……〔47〕

教员：你们刚才是顺着形体动作线进行的。你们这样做的时候感觉到了什么东西吗？

“当然，甚至有些地方我们还真的激动了。”

“因为什么？”

“因为应该做的事情。”

“那么说来，你们的注意是不断地奔向一系列对象和任务了。你们的想象是怎样工作的呢？”

“它也推动我去做后来做出的所有动作。”

“您相信您所做的吗？”

“当然。不这样我就不能够动作了。”

“您感觉到同舞台上您所交谈的人的联系吗？根据适应的情形来判断，交流是真实的。”

“是的，我感觉到了联系。”

“瞧，这就是逻辑和顺序做出来的事情”

“为什么是它们，而不是形体动作本身呢？”

“因为只有合乎逻辑和顺序的动作才会激起对于真实性，对于舞台上所作所为的真实的信念。真实和信念带动了所有其他元素。如果把工作进行到底，那就会造成我们称为‘我就是’的那种状态，也就是我存在、生活在舞台上，有权利在舞台上。具备了这种状态，天性及其下意识就开始活动了。

“可见，从我们完全能做到的形体动作开始，我们就自然而然地把自己引导到我们的意识所达不到的有机天性及其下意识的创作工作上来了。

“这样的结果是借助于形体动作的逻辑和顺序而达到的。”

注意，对象

电灯，对象（取自书内）[48]

呼喊：“〔打倒〕百分之九十五〔的紧张〕！”

真实感与信念

所有前此的元素的活动都导向真实和信念。

哪里产生了真实的、合乎逻辑的、有顺序的、受到真实感赞许的形体动作，那里就必定会形成对这一动作的真实性或其在实生活中的可能性的信念。

真实和信念是情感的最好刺激物。而哪里有情感，那里也就有转移到舞台〔环境〕条件下的体验[49]。

情绪记忆

情绪记忆的最好刺激物是真实和信念。

相信了，就会感觉到。感觉到了，〔就会达到〕“我就是”。

“我就是”导引到下意识；下意识推动天性的工作。

报告员：你们在字牌上看到了，我们最为重视艺术中创作有

机天性及其下意识的工作。

我们艺术的基础之一就说明了这一点："通过演员的有意识的心理技术达到天性的下意识的创作"（通过意识达到下意识）。

因此，在锻炼心理技术的一切练习中，我们要经常考虑到吸引我们的天性及其下意识去从事创作工作。

目前，在为培养自我感觉诸元素、为建立这种自我感觉而进行"演员的梳洗"时，我们同样不应该忘掉我们艺术的基础。

所以应该把每一种练习都做得十分合乎逻辑而有顺序，以使可以从中感觉到真实。真实会造成信念；两者结合起来最能激起情绪记忆。"我就是"的状态就这样通过共同的努力建立了起来。处在这种状态下，演员可以感觉到他是真正存在于舞台上，他有权利和理由在那里生活和动作。

处在这种"我就是"的状态下，我们的天性及其下意识在舞台上最能感觉到自己。在这种时刻，它们最易于显露出来和进入工作。

所以不要形式地去做练习，要使它们达到合乎逻辑而有顺序的地步，达到真正的真实和信念，达到"我就是"的状态。

我要随时提醒你们关于这个"打倒百分之九十五的紧张"的口号，因为任何多余的东西、由过分卖力和热心而引起的做作，都会造成虚假，使真实遭到破坏，因而使我们脱离开信念，脱离开"我就是"的状态，脱离开天性及其下意识。

交流（放光和感受）

……

呼喊："打倒百分之九十五〔的紧张〕！"

适　应

……

造　型

活动感(прана)

速度节奏

报告员：大家知道，速度节奏有内部的和外部的。在研究时最容易的途径是从外部走向内部。

现在我们先做一些初步的、最简单的练习给你们看，然后你们将会看到比较困难的。

练习。

内部速度节奏具有比外部速度节奏更大的意义。做这方面的练习要复杂得多。

这就是训练内部速度节奏的几个例子。

开头这一工作是借助于拍节机来进行的。

〔练　习〕

（以内部速度节奏在想象生活中动作。

同样做注意方面的练习：按1/4、1/8以及其他等等拍子去细瞧物件。想到〔应该〕邀请来出席考试或表演的熟人。

同样做肌肉松弛方面的练习。

同样做交流、放光、适应方面的练习。）

具有内心根据的速度节奏会激起情绪，激发各种动力——智慧、意志和情感。思想对智慧起作用，任务对意志起作用，速度节奏直接影响情感……〔50〕

速度节奏与音乐和歌唱有直接的联系。因此在歌剧系里应该特别注意这方面的训练。

为了达到这个目的，为了在实践中掌握它，我们也求助于习作。开头动作是在音乐伴奏下，在节奏中进行，不用词。现在就把这种节奏哑剧的最简单的例子做给你们看。

习作第……

和涅日达诺娃的学生们一起进行〔51〕。

报告员：这以后，我们要过渡到比较复杂的节奏哑剧习作。

习作第……

这就是一个不用词，但有音乐伴奏的习作，称为：

牧　女〔52〕

当节奏哑剧已在某种程度上被学生们所掌握了，我们就要过渡到歌剧习作，也就是带有音乐、歌唱和台词的舞台节奏动作。这些习作的情节，就象话剧的一样，由学生们自己想出来并用简单的动作和词来加以表演。台词确定了，就根据创造出来的词和动作写音乐，这以后，这个习作就以新的、歌剧的形式来表演了，也就是成为带有词、歌唱和音乐的节奏动作了。

习作第……

（带有音乐、歌唱和词）

这就是一个歌剧习作的例子。学生们是在教师们的推动下把它创造出来的。开头习作不带音乐，随后音乐也由我们的教师写出来而添加上去了〔53〕。

报告员：经过琢磨的、准备用于创作的、但没有由总的动作联系起来的内部舞台自我感觉诸元素，就好象是抛散在桌上的珍珠一样。要用细线把它们串起来，再在细线的末端加上一个饰钮，那时候才会形成一副项链。

在我们的创作和舞台自我感觉方面，情形也一样。所有的元

素（珍珠）都应该联成一个整体，用一条总的创作线（细线）串起来，这条线我们在自己的行话中称为“贯串动作”，并且应该巩固主要的、最终的目的（饰钮），这种目的我们称为“剧本和角色的最高任务”。

当这一点做到以后，内心就会形成那种我们称之为“内部舞台自我感觉”的状态。

没有贯串动作和最高任务就不会有舞台自我感觉和创造性的动作，正如没有细线和饰钮就不会有项链一样。〔54〕

〔习作第……〕

〔在森林中〕

日沃托娃和那夫罗茨基，你们在今天所表演的习作中没有能建立起真正的、真实的舞台自我感觉，因为你们“项链”的细线（贯串动作）是乏味的、薄弱的，“饰钮”（最高任务）缺乏吸引力而且显得苍白。

这在年轻人里是常见的现象。开始时他们对艺术的要求是不高的，想象力又不够发达。因此使他们感到兴趣的几乎完全是外部情节，他们在它的表面上滑行，深入不下去。他们那种卖弄风情和谈情说爱的情节是没有什么可发展的。初学者总认为〔习作方面的〕工作“量多质低”是有成效的。我们所要求的却恰好相反：“量少质高”。

还有一个情况必须估计到，那就是：“深化”这个字眼会使学生们马上变得十分“有智慧”，于是我们便碰上了在创作中是非常不适意的纯理性的表现。学生们在这种场合老是谈论、谈论，谈论……一个演员不去表演，开始空发议论，这是不好的。这意味着，他在“支吾搪塞”，以躲避开创作，不准备惊动正在沉默的懒惰的情感。议论要比感觉来得容易。

当然，这一点是无论如何不能容许的，所以我们在坚持地避开“深化”这一狡滑的字眼的同时，要设法用必须加以深化的习

作的最终任务来吸引学生们。

今天我就要这样做，让你们来决定，你们将挑选什么样的任务，以推动自己走向更有趣、更吸引人的动作及其最终目的。

教员：你们刚才表现给我们看的是些奇闻逸事。为了这个值不得去惊动观众，叫他们上剧院来。把已经做出来的一切保留住，不过要给习作塞进某一种思想和有趣的任务——足以揭示人的本质的特征所暗示的任务。男性和女性原则之间的斗争是永恒的，不会熄灭的。

可以表现一下你们所属的性别对我们的影响力量。

这个主题要比单纯的调情有趣和动人些。也许，你们对社会政治性的主题和阶级斗争问题感到兴趣。那么可以对我们表现一下，你怎样教训那贵族子弟，使他明白他自己是个鄙夫，而你是正直的〔劳动的〕妇女。

要善于把这一点表现得不象普通宣传剧那样偏颇，而是艺术的，富于生活味的，真实的。

表演者们争论：苏联妇女有力在什么地方？打男人特别是打前贵族子弟怎样才能够打得最痛？

他们找到最高任务和贯串动作。

报告员：现在把所有创作元素集中起来，用贯串动作把它们串连在一起，引向最高任务，那样你们心里就会建立起正确的内部舞台自我感觉。（转向观众。）假使不是怕麻烦你们的注意力和耐性，我们原可以来重复一下已经表演过的习作，你们会看到，它已经变得更深刻、更含蓄、更有心理内容、更有生活味和更艺术了，它更能符合艺术的任务了。

构成内部舞台自我感觉的我们内部创作器官的一切元素，我们称为这一自我感觉的精神元素。

如果说内部舞台自我感觉是由精神元素组成的，那末所谓总的舞台自我感觉就不仅由内部而且也由外部形体状态形成。

所以在这一领域也应该同妨碍演员工作的那一切进行斗争。在演员的形体器官方面，可以找到比在内部精神器官方面更多的缺点。〔55〕

不要忘记，这整个工作都是为了能更好地表演自编的习作。学习具有了实际的而且是有趣的目的，就比较容易使学生们信服和影响他们了。

所以，我们要这样来开始学习，即需要由学生亲自来改善自己创造的习作。

随着学生们亲眼看到并亲身体会到导向下意识创造的创作规律的伟大意义，他们便会爱上心理技术，完全自觉地来对待它。

那时候，学生们就不至于再想离开天性规律、不受下意识帮助而出台进行创作了。那时候，心理技术对于他们将成为必不可少的，他们会爱上它，把它当作自己最好的朋友和助手。

好的教员应该在不知不觉中使学生达到这样的结果。

许多人认为应该换一种做法，就直接从理论、从教练、从科学课、从读六脚韵诗等等开始。

这样的手法在我们看来是不实际的，会使可贵的青春的热情在它正炽烈旺盛的时节冷却下来。

字牌及其在学校实践中的运用

报告员：具备无可指摘的舞台资质，具备十全十美的创作心理和形体器官，因而能适应天性本身对剧场和当众表演的一切要求——象这样的演员是不存在的。

我们每一个人都有这样或那样的缺陷，这些在舞台上进行创作时必须考虑到。

有些缺陷是在体验角色的过程中表现出来的，起因于内部创作元素：如注意，它不够稳定，不能一直掌握住舞台上的对象；

懒惰的想象，必须经常去刺激和推动它；游离了的真实感；对舞台上所发生的事情的薄弱信念；缺乏感染力的交流及其他；不够形象的适应等等。绝大多数演员的任务是乏味的，很难激起创作意向，而舞台动作又是不够积极的。

在体现的外部形体器官方面可以碰到更大的缺陷：如表现在言语、元音字母的发音上；这些元音往往是稀薄的，缺乏内容和力量。辅音也不够动听，由于嘴唇调节得不好因而磨练不足，显得不典型。

许多人练声方法不对头，不善于呼吸，不善于利用共鸣器官，身体上存很多缺陷，例如：内八字脚，手臂摆的部位不对，驼背，躯干过于向前倾，强烈的肌肉紧张，面部抽搐，等等。

难道还要去列举所有内外部的演员资质吗？

这一切训练身体、声音、言语等等的工作，在我们的艺术中特别重要，形体体现器官在这里预定好要担负一个极其复杂的角色——传达演员所扮演的形象的那种最细致的下意识的人的精神生活。

我们怎样处理训练身体和动作方面的困难任务，这将要用几个例子来表明〔56〕。

靠什么样的方法和练习的帮助，才能够根除身体的生成缺陷呢？

首先，有些缺陷需要通过矫正外形的体操来治疗，这种课程将由有关专家主持。

我们也利用普通的体操来矫正身体。

体操家们出场做了若干精彩的练习。

我们也利用轻捷武术的动作来发展身体。

轻捷武术演员们出场。

我们利用芭蕾舞的扶手操练。

芭蕾舞练习和扶手操练。

我们也利用舞蹈课。

（某种集体舞）

我们既利用过去承袭下来的手法，也利用我们自己发明的手法。

例如：

躺在木板上或桌上，或铺了地毡的地板上，以纠正驼背或矛直脊柱。

学生们躺着并谈话。

（想出一个习作）

我们要利用脚趾朝外站立的姿势。

学生们起立，把脚尖朝外翻。

（想出一个习作）

我们也要利用橡皮球夹在腋下来纠正手臂的不正确摆法，即肘部拐向身子里边的姿势。

有几个男女学生带着球出场。

我们要同胳臂肘的尖角作斗争。

有人用尺打着肘骨。

由于害怕打到最易于感应的部位，不知不觉中就会习惯于本能地注意自己的缺点。

当然，这种残酷的手术不能委托给每一个人。需要谨慎而且比较委婉地来做。

习作第……

体育的场面

身体训练。　　乐音。

扶手体操。

出场者：体操家、轻捷武术演员、击剑家、舞蹈家、拳斗家。（每一种代表人物分别或同时出场。）

顺便说一句，我们需要轻捷武术不仅是为了培养身体的灵活性，而且为了迎接内心体验的最高潮的瞬间。达到这种瞬间时，演员往往给它吓住，因而在这个正如游泳家就要钻进冷水的决定性的关头甘拜下风了。在轻捷武术中，这种犹疑的时刻不会白白过去。谁若是在表演“高空飞人”时犹疑一下，他一定会摔得满身伤痕或者摔坏脑袋。这样的时刻要求果断行事。轻捷武术有助于培养果断性，而果断性在创作的高潮时刻是十分需要的。

习作第……

〔学生们在休息时间的自我控制。〕

下课前铃响

躺在地板上。

不是盘腿坐着。

盘腿坐着，脚趾朝下。

腋下夹球。

脚尖朝外站着。

许多人反对大腿部分朝外翻，他们肯定说，两只脚掌成平行的下肢应该认为是正常的。我们不准备辩论这个题目，而从另一方面来看问题，这就是：

每一个演员都得扮演不是某一个时代、而是各个不同时代的角色，不是一种，而是许多种民族、年龄、阶层及其他等等的角

色。去找到可笑的、具有某种特点的手脚姿势，并在扮演典型的小丑角色或世态剧角色的过程中加以保持，这比矫正自己的手脚姿势以适应十八世纪的伯爵或公爵角色，或十九世纪的贵族角色，要来得容易。后者要求对全身的姿态作一番认真、艰巨的矫正工作。这是需要时间的。而演员在剧院工作中却找不到这种时间。因此我们把它转移到学校里来了。我们把最困难的、需要长时间来进行的课题作为身体锻炼的基础。这种课题处理过后，其他一切课题就显得容易了。

用尺打
手（只用它来说话）。
检查脊柱的垂直程度。
为走步而作的体操。

报告员：现在你们可以想一想，演员在他舞台创作和当众表演的时刻有多少事需要操心。他应该随时考虑到自我感觉的一切内部元素：注意、想象、真实感与信念、情绪记忆、交流、适应。与此同时，他应该注意自己的身体，注意手臂的动作，注意脚、躯干、头的活动，注意步态及造型。

在调节呼吸、练声、吐词、言语过程等方面也需要劳多少神啊。

还有角色的内部线索，角色的总谱，以及诗人为之而创作、戏为之而创造的全剧和整个创作的主要思想呢？

还有作者、导演的要求呢？

还有保持演出的其他创造者的一切辅助细节呢？这一点也必须考虑到。还有念词呢？这是要求逐字加以表达的。

在这一切牵挂之外还要加上对艰难的创作条件的斗争。

还有对传音设备的适应，对剧院建筑的各种不完善的构造的适应呢？这些构造是会妨碍人们听见和看见台上所进行的剧情的。这一切在创作时也都应该考虑和关心到。

还有灯光，后台和观众厅中的喧哗声呢？也应该跟这些进行斗争。否则演员可能在恰好需要使观众看见他的脸时，却反而躲在舞台上的暗处，或者在他恰好说出最重要的台词时，后台的嘈杂声或观众厅中的咳嗽声却使他的话听不见了。

把演员所要关心的这一切事情摆在一起，你们就会明白，必须给他的注意力卸除负担，使它不至于为琐碎的事务所侵占，而能整个儿集中在作品的主要思想，在创作和演出的基本目的上。

很多演员都不是只存在以上所述的某一个缺点，而是存在着许多必须经常加以注意的缺点。把这一切摆在一起，加上经常观察总谱、观察角色的内部和外部线索以及由于观众在场所引起的分心情况，那时候你们就会明白，可怜的注意力在创作时刻是担负着怎样一种力不胜任的工作了。

它是无力担负这样一种重担的，因此必须使它卸除负担。

可是怎样来卸除呢？

应该达到使“困难的成为习惯的，习惯的成为容易的，容易的成为美丽的”，正如《富于表现力的语言》一书中所说的那样。

要让最初有意识地来做的工作中有许多由于经常的重复而转化成自动的习惯——就这个词的好的意义来说，而不是就它的表面意思来说。

在把困难的变成为习惯的、容易的、美丽的这一项工作中，应该从学生一进学校开始就加紧和不断地帮助他们，使他们在学习期间能养成必要的习惯，并使这种习惯逐渐变为第二天性，达到能自动反应的程度。

幸好，在列举的那些使注意力担负过重的操心的事情中，有一些会由于时间和实践而自然消失。例如，对传音条件、对剧场和舞台建筑的不完善情况、对妨碍言语的噪音等等的适应，就会由于实践和当众表演的习惯自然而然地、本能地养成。

但是也存在着需要心理技术帮助的其他创作瞬间，而这种心理技术是需要进行专门的研究的。它的各种手法应该从在校学习

初期起就向学生们解释清楚，以便养成使“困难的成为习惯的，习惯的成为容易的，容易的成为美丽的”这一习惯，从而转化为第二天性。

尽管我们对创作中的任何机械的东西抱有反感，在某些场合却不能不容许它，因为它可以减轻注意力的工作，使注意力得到解放，以便集中在创作过程中比较重要的瞬间上。

但是机械的习惯得来不易并且需要有很长的时间。应当在这项工作上帮助学生们；应当使他们在学习期间把这弄好。以后，开始在剧院服务时，他们就找不到足够的时间来进行这项工作了。

怎样和用什么来帮助学生获得足以消除他们天生缺陷的习惯呢？

早先家庭教师关照青年的身体训练，帮助他们根除坏习惯和养成好习惯。他们时刻向自己的学生提醒所应该养成的习惯。

你们的条件更要好些，因为关照你们每个人的，不是一个，而是一百个学生中的九十九个“家庭教师”（你们的同学）。他们会提醒你们自己难于随时记住的事情。

至于你们的“家庭教师”，他们在教别人的时候，自己也就能了解和领会使创作的个别瞬间达到自动反应的意义。怀疑论者会说，“人多反碍事”，然而经验指明了另一种情况，即经常的提醒能起很大的作用。这种提醒会把演员在创作时刻的许多操心改为机械的习惯，从而在很大程度上减轻了注意力的工作。

除了执行“家庭教师”职务的你们九十九个同学以外，我们还有相当积极的助手。他们在学校的各个角落也会经常提醒学生们为减轻注意力负担而使创作的个别瞬间达到自动反应的工作。

这就是你们这样的新助手之一。

一块字牌放下来，上面写着

即将到来的五日周

字母З与С
矫正大腿
扶手体操
脚尖朝外站立

报告员：每块字牌要挂五天，提醒学生们在获得机械的习惯方面，以及在矫正身体、发音、动作等等的缺陷方面所必须注意的若干当前工作。

我们将在表现学校生活的小场面里向你们指明，我们的自我教育的方法是怎样来进行的。

习作第……

有人带来墙报并把它挂起。

铃声。下课，休息。

学生们群集在墙报周围。读着对某一个学生的不正确行为的批评。

讨论的场面，愤怒。

不断地矫正З和С音，或互相提醒外八字脚。

有几个学生开始在指点，应该如何说话和站立。

你不要去教人，而要去提醒。你不是教员，而是告示牌，诸如“勿践踏草地，勿携狗入内”、“请肃静”之类。你是供提醒用的字牌。所以你只要提醒。其他九十九个人也提醒你。如果大家都教起别人来，那就没有意思了。

〔新的〕字牌放下来

报告员：我应该来说明字牌的意义及其教学目的。事情是这样的：

每一个五日周所挂出的字牌都象现在你们看到的一样。它会提醒学生们在把精神或形体器官创作的某些部分机械化方面的当

前任务〔57〕。

一般认为，为此需要上吐词、体操、舞蹈等等方面的课。在通常情况下，每一个学生每星期上两次这样的个人课，每次一刻钟，也就是说，七天中有半小时他说得正确，一周的其余时间他都说得不正确。用不着说明，半小时是无法与一星期相比的。

有人可能会反对我的意见，认为并不是所有学生都懒惰，其中也会有勤勉的，他们可以在家里做这方面的工作。可是，如果不是由有经验的人来加以检查，谁能保证这些作业都进行得正确而有利呢？

为了矫正天生的毛病，不论属于言语、发音、吐词方面的，或是属于身体缺陷方面的，都必须不是只用若干小时，而要在一生中整天地始终不停不休地同这些毛病进行斗争，一直到所获得的东西变成第二天性。

把自己的全部注意力和时间都花在这上面是不可能的。让注意力下意识地、自动地、经常地进行检查，岂不是更好些？这样一来，矫正缺陷的工作就可能随时来做，而不限于上课的个别几个钟头了。

这是一项困难的任务，不是光靠教员的力量所能实现的。所以我们要吸引全体学生来参加工作。

只有习惯才能够安排好不间断的下意识的、自动的自我观察，而习惯是要靠多年经常的提醒来养成的。

我们找不到其他途径，除了吸引学校全体人员，以及尽可能地也吸引学生家属来参加这项工作。这样，一百个学生中的每一个学生将不止得到一个观察者，而是九十九个，再加上他家庭的成员〔58〕。

我们的这些新助手担当得了托付给他们的事情吗？

当然！他们的任务并不复杂。这决不在于教导，而在于提醒。已经犯了的错误将由学生自己和他们的吐词教员来纠正。这样，通过习惯，我们的第二天性就逐渐形成，减轻注意力的工作

也跟着实现，此后注意力就可以集中在创作过程中比较复杂的事情上了。

在这里人们不禁会想起“人多反碍事”那个说法。

但这不适用于我们的情况，如果学生自己是自觉而谨慎地来对待这样一种培养习惯的方法，即通过共同的努力，养成演员所必需的机械习惯，以减轻注意力在创作时刻无力担负的工作。如果互助是以温和、委婉、关切和自觉的态度进行的，而没有那种多余的纠缠，那么马上可以得到两方面的结果。一方面，变习惯为第二天性这种对演员说来是困难而重要的任务，很快地就完成了；另一方面，将逐渐锻炼成对我们这门事业说来是十分重要的资质：正确而理智地对待别人的和彼此间的批评。这可以在很大程度上制止自命不凡的心理的成长，自命不凡的心理可以说是演员的通病。

应该注意到，每星期要挂出好几块字牌，而不止是一块。这样，一星期就可以不仅矫正若干辅音，还可以矫正其他某种缺陷，例如脚、手、躯干的矫正。

言语和形体器官，这对于注意是两个不同的方面。但它们在矫正缺点的工作上可以结合起来。

起先要调节好身体的正确姿势，然后把全部注意力转移到吐词上来。

在这样做的时候可以放心，因为许许多多的观察者不会放过你的错误，如果这种错误出现了，他们就会提醒你自己没有看清楚的东西。那时候可以再把注意力转移到身体上来，纠正错误，然后再一心一意地去观察言语和吐词。

但是也可以同时观察身体的不同方面。这样的工作对于演员也是大有益处的，因为这可以训练和培养在创作过程中极为重要的多面的注意，这种注意也应该达到能下意识地活动，达到机械式的熟练的程度。

在这一切工作中，对每个学生说来重要的是清楚地了解和知道自己的缺陷，以及如何与之进行斗争，在自己身上要培养什么样自动的习惯。

这要由专家确定。可见，不论为了这个目的，或是为了有系统地检查他不在场时所做的工作，他的课都是需要的。

一星期过去以后，用过的字牌取下来，新的挂上去。例如，写着如下的字样。

吐词：爆破辅音Б，В。
身体：不要跷起腿坐着，
腋下夹球（手臂成圆形，
消灭胳臂肘的尖角）。

所有这些练习都要定期地进行“梳洗”。它们永远会来检查并巩固字牌所灌输的习惯的。

习作第……

写着各种字样、供各星期练习用的不同字牌放下来了。有一块字牌上写着：脚尖朝外站立（说话和身体的脱节可能兼有）。

报告员：我还应当指出利用字牌以及集体对付缺点的方法带给学生们的另一个重要的好处。经常地相互提意见会使学生们从年轻时候起就习惯于平静而自觉地对待批评和自我批评。要是你们知道这一点对于演员是何等重要，那就好了[59]。

这个方法会帮助我们通过经常听取别人意见的习惯，逐渐学会以正确、平静的态度对待别人的批评。同时，我们的互相教导和促进的方法能教会我们温和地、正确地、按实际情况批评别人，而没有任何多余的和有害的挑剔、纠缠和噜苏。演员应该善于温和地、委婉地，不带偏见地发表对艺术同事的批评意见，并且以自己的公正在他所了解的和所能鉴识的部门赢得威信。

在我们这门事业中，正确地对待批评和自我批评的态度是特

别珍贵的。

批评对我们说来应该比普通的恭维话有价值，而演员是十分容易养成听恭维话的习惯的。

如果有个痴心的崇拜者偷偷跑到后台来，对演员大说一顿恭维话，那没有什么可奇怪的。谁都高兴来到后台，瞧一瞧处在这个环境中的自己的偶像。

但是如果年高德劭的老人出于对演员创造的敬重，张罗着取得去后台的机会，不顾任何困难障碍终于钻进了某一个扮演者的化妆室，而且来此不是为了说一番恭维话，而是提出严格的批评，那么这样的行动就应该受到我们多得多的重视，因为它更为重要，说明了内行人对演员创作工作的尊重。

习作第……

阅兵式

学生们〔带着想象的乐器〕、表现军乐队（用留声机）。

举着旗帜：

а）概念（智慧），

б）判断（智慧），

в）意志—情感，

г）贯串动作，

д）最高任务〔60〕。

说明：为了什么需要演奏各种各样的乐器和了解所演奏的音符与音部。

演员必须在隐藏在幕后的乐队的伴奏下，表现各种各样的（当作道具的）乐器的演奏。

习作第……

芭蕾舞

所有元素分开动作。各自舞蹈。东奔西窜，寻找创作主题。抱住最高任务的剧作家带着剧本出现了。他留下蕴藏在书中的最高任务。各个元素全都激动起来。到处乱跑。心理生活动力来了。整顿秩序，排成队列。走去，读书。不能领会。

看见了最高任务的幽灵。它消失了。心理生活动力时刻核对着书，在每一个元素上面寻找。把各个元素引领到书跟前。一起寻找。

大家排成队，沿整个舞台寻找最高任务。最高任务的幽灵忽而在这儿忽而在那儿闪现。

排成队，拿着带有“贯串动作”字样的旗子。整队行进。

找到最高任务。凯旋地举着它。进行曲。生动的场面。

（教员始终按照我的书进行解释。）

〔一 般 文 化〕

〔报告员〕：有一个从前在戏剧学校学习的我所熟悉的演员，他房里挂了一大捆纸。这是他的艺术史、服装史和文学史方面的旧讲义。有好些纸给撕下来了，用来包装各种各样的家庭用品。这就是研究那种还没有深入到演员的心灵及其艺术秘库的科学所得到的结果。

我还知道别的一些能说明同样问题的事实。例如，在学生和演员中间有不少收藏家，喜欢收集布景、服装、化妆的设计图和草图，戏剧史方面的材料等等。这些人也喜欢书本和知识；他们了解科学对于我们这门艺术的意义。可是为什么在他们藏书室中我一次也没有看见学校讲义呢？也许，那些讲义的内容没有什么趣味？但我们知道，在戏剧学校里教课的有不少优秀的教授。学生们对科学课不注意，其原因何在呢？

在于演员们最想望表演、动作，凡是能直接帮助他创造此刻正在准备中的角色的那一切东西，他都满腔热情地去抓住。

科学知识、学校讲义不能即时提供实际的帮助；它们往往是

为知识而提供知识，这样的知识只有少数的个人才需要，而这些人在艺术方面远非经常都有才能的。

所有这些及其他现象使我们在学校中不得不采取一种异乎寻常的教授科学课的方法。我们设法不在理论知识中，而在处理角色的实际工作中，不在上课时，而在为此而安排的排演中把这些科学课传授给学生们。在这种时刻，学生、演员、导演和所有科学课教员都为了创造出一出戏这一共同的目的而结合起来并互相帮助。在这种实际的集体工作中，学生们往往会贪婪地去攫取理论科学知识，马上运用到实践中来，同时，这些知识不但会永远铭刻在他们的记忆和意识中，而且会永远铭刻在他们的情感中。

头一次戴上假发或者看见自己穿上佩剑披斗篷的角色服装，这对于一个学生说来是多惬意的事情。学生们往往怀着极大兴趣观看为他们的未来角色设计的服装草图。年轻人是怀着激动和热情来体验这些时刻的。应当利用这样的热忱来传授演员们所必需的科学知识。

接下去是实际运用这种方法的问题。我将设法通过实例来说明它，但首先应该说好，我们不是向科学课要求不可能的东西，不是把演员造就成教授和学者。让戏剧学校所授予他们的东西只是为创作工作所实际必需的，其他属于普通教育方面的知识，所传授的应该只是以一个有文化的人所需要的为度。在这以外学生想要知道的一切，就让他在自己一生的过程中独立去取得。戏剧学校的教学计划，无论在人的创作天性的有机规律的研究方面，或是在演员心理技术方面，都是十分广泛的，这就使其无法兼顾到一般高等学校的任务了。

有关文学、历史、服装、建筑、风格及其他方面的知识，都是创作剧本、创造角色和演出所必不可少的。

就让这些知识在创作剧本、创造角色和演出的过程中去取得吧。

在这个时刻，所有各种各样的科学知识都是创造者所需要

的，并且将融合为一。因此，讲授这些课目时，在自己的教学计划中也应该有紧密的联系和统一性。是什么在学校研究过程中可以把它们结合起来呢？

假定向学生们宣布，规定要朗读和表演某一个古代喜剧：阿里斯多芬的，柏拉图的或其他人的。为了研究所宣布的剧本和角色，就需要有关于时代、服装、艺术史方面的知识（为了创造场面调度、舞台面和服装，为了掌握举止风度、该国习俗等等）。所有这一切知识都是演员们在表演或朗读古代喜剧时所需要的。这些知识会给学生们以很大的帮助，因此一定会被他们热情地承受下来。为了使这样一种处理教学计划中科学课程的方法得到实现，需要教员之间的互相配合，需要他们在排戏这一共同事业中融合为一。需要有由他们共同拟订出来的、适合于实际的艺术目的的科学的教学计划。

戏能不能搞得出来，它是进行到底还是以朗读剧本而告终，这并不重要。重要的是在案头准备它。这一切准备工作会有一天为观众服务，古代喜剧将在未来年轻剧院的上演剧目中见到脚光。但暂时这项工作还只是在另一方面为我们效劳：丰富学生们的知识并在准备工作过程中巩固地掌握这些知识。

这是创造掌握科学知识所实际需要的条件的一个途径。还有另一个达到同样目的的途径：学校的一间房间应该用描下来的各个不同时代和民族的服装的图样装饰起来。这个服装史房间要由学生们合力来建成。每个学生接受一个或大或小的框子，视时代的重要性而定，学生应该在其中展出委托给他的那一时代和国家（十五世纪西班牙、十五世纪法国、十五世纪德国等等，十六世纪西班牙、十六世纪法国、十六世纪德国）的一系列最典型的服装。为了能够在比较小的框子空间中表达出所委托的时代，必须先研究一下各该国家和世纪的一整代服装，以便从研究过的大量服装中挑选出最典型的来。为了促进这项工作，可以举行学生之间的竞赛。给他们看有关材料，向他们指点可以在不同的图书馆

里找到这些材料的地方，发给他们所必需的描摹工具和材料。在学年的进程中，学生把他们所获得的材料带到服装讨论会上来，它将受到学生们的评价、批评或维护，或则被搁置起来，或则被嵌入各该时代和国家的框子中去。这种检查是在有全体学生出席的专门讨论会上进行的，参加者必须注意，谈的时候不仅限于所委托的每个个别的时代，而且要涉及所有其他学生所研究的一切时代。举行学年考试时，学生们应该以导游者的身分，向被邀请来参观学校展览会的各个〔业余剧团的〕成员、别的学校的学生以及集体农庄庄员们，讲说他们所获得的有关一切时代和国家的知识。教员们在这些参观中也要到场，这样就可以对于听他们讲课的学生们的知识有所了解。

但是考试并不以此而告终，学生应该在裁缝的帮助下自行定夺，缝制自己所担任的那一时代最典型的服装，挑选假发，表演该时代最典型的舞蹈、举止和鞠躬的方式等等，如果可能的话，还要唱一曲符合该时代的歌。〔61〕

在第四学年中，应该完全按照服装室那样，布置一个有关不同时代各民族的建筑和世态风俗的房间。顶好是按照戏剧史定制或由学校自己制造古代剧场的模特儿（模型），包括集市剧场、宗教剧场、街头剧场及其他种类的剧场。

研究文学的实际目的，是向学生们提出创造一切时代和民族的古典剧目演出的任务，同时为他们的未来剧场提供此后二十年的上演剧目。为此必须选择作者：莎士比亚、席勒、歌德、果戈理、格里包耶多夫等等。每个学生接受一定数量供朗读的剧本，还有相应数量的卡片，以便按照那上面指明的问题进行填注：剧本内容，评价，对我们剧院是否合适，剧团内部角色分配，贯串动作，最高任务，主要的、基本的单位和场面（没有他们剧本就不能成立），以及其他等等。

交出来的卡片在学生和教员共同参加的文学讨论会上讨论，

那上面写的东西由大家加以分析批评，卡片或则得到肯定，放到学校和未来剧院的图书馆里去，或则退给学生修改。采用这样的方法，一方面可以在为未来剧场提供上演剧目时给它准备十分重要的材料，另一方面可以通过实际课业迫使学生亲自读到或听到别人对世界戏剧名作的意见。这些意见必须很好地去领会，因为整个集体都得讨论剧院二十年间上演剧目的问题。〔62〕

结　语

图解课程对我们教员和学生都是一种考试。

你们明白，为了实现这项编排工作并表现我们的所谓“体系”的结构，每一个参加者都必须很好地了解和懂得〔它的〕基础。

不仅如此。他还必须指出——也就是能够做出——什么是应该的，什么是不应该的。

我们容许讽刺性地摹拟那种不应该做的事情。这也是有益的。这会使学生们在技术上懂得并且掌握不需要的，不好的、错误的东西，能够激起它，然后把它消灭。

匠艺曾为此发明出各种各样的刻板法，使演员能够不惊动自己，无所感觉，而同时用程式化的匠气十足的语调背着台词。

〔教学计划的搬演。第二部分〕

语言，言语〔63〕

〔报告员：〕到目前为止，学生们在习作中是用自己的话语表达他们所扮演的人物的思想和情感的。这些话语在表演过程中自然而然地到来。表演者就是这些话语的作者，这些话语是通过其本身的潜台词，即内心体验的线，指示给他们的。这样的过程在实生活中常常发生。在舞台上本来也应该如此。

但那里的情况却不是这样。

在剧场中，演员所表演的不是自己的作品，如同表演习作时那样，他们在其中所讲的不是自己的话语，而是别人的——剧本作者的话语。

但即使在表演习作上，学生们也只是在开头被容许采用偶然的话语。

到了一定时候，就必须消灭即兴的话语，而把角色台词永远固定下来。

那时候习作的台词将被记录下来，获得纠正，得到确定并被铭记在心。

这时候可就发生了意外的事情。对于学生，这时自己的习作、自己的话语却变成了几乎是别人的了，并且开始以程式化的演员的语调，而不是以活生生的人的语调把它念出来。

这种变化的原因何在呢？

首先，由于必须逐字逐句地念出确定的话语，其次，由于重复勉强背熟的字句时记忆力的紧张。这两者都使注意力脱离开角色的内在的创作线，而没有这种线，话语说出来就会为话语本身和它的声音而说。这种说话方式将破坏言语过程的正常运行，造成脱节现象。

但是演员们很快就习惯于台词和潜台词的分离，甚至把潜台词干脆给忘了。

由于时间和习惯，确定的话语开始机械地说出，并落入舌头肌肉的控制之下。这样的话语落到肌肉上以后，不通过意识就说出来了。这时发生了台词和潜台词分离的现象，从而使话语变成空虚的，没有灵魂的，冷漠的，没有由内心赋予热力的，没有思想根据的，形式的。这样就造成脱节和不随意的说话，它们赶在思想、情感、意志和一切内部元素的活动的前面。而思想、情感、意志和一切内部元素则跟在机械地说出来的话语后面跑，就象步行者跟着火车跑似的，永远没有赶到前面去的希望。如果脱节现象甚至在台词由创作者自己固定下来的习作中都产生了，那么这

样的脱节在使用别人（即剧作者）话语的角色中更有可能产生。这些话语往往是由扮演者在仓卒中勉强背熟的，而没有预先创造出内在的潜台词。

机械记忆愈发达，这个过程就愈是有力地控制住演员，而它愈是有力地控制住演员，过程的机械方面就愈加发展和敏锐了。最后将达到这样的地步：演员失去按照常人的样子在台上说话的能力，而由演员匠艺所制造出来的程式化的言语将得到确立。这种言语由于经常的重复自然而然就能自动反应了。

我们过会儿就把这种言语的例子拿给你们看。

学生们不仅应该知道、了解不正确的东西，而且应该再现它。这是研究错误的最彻底的方法。应该善于掌握各种错误。如果不仅能彻底抓住正确的东西，也能彻底抓住不正确的东西，那正确的东西就能更好地得到评价。

因此我们容许学生们去模仿不正确的朗读。

习作第……

教员：伊凡诺夫！按照原来禁止你去朗诵的那种方式来朗诵一下“德涅泊河景象万千”〔64〕。

学生象教堂助祭般念起诗来。在这样做的时候，赤裸裸的、外部的激情代替了情感，热情的做作代替了真实的、有效的和恰当的动作。

教员：你刚才遵循着什么样的线？

学生：什么也没有。我机械地念着台词。

报告员：促成破坏自然的、人的言语的条件，往往是植根于内心的脱节，植根于在舞台表演过程中可能去遵循的不正确的线。这些线有许多是诱惑人的，因为容易加以掌握。例如，场面调度的线。它容易被记住：走进台上的某一个门，向某某问好，把帽子和手套放到某个地方，同时说出某一句台词，说了以后，走到

窗前，在那儿闻闻花香，再说出几句台词，诸如此类。

这样，在从一个地方走到另一个地方并且机械地念着背得烂熟的角色台词时，演员是在执行与剧本和角色的内在实质、与它的台词和潜台词、与创作的过程毫无共通之处的“表演”仪式。

在这种情况下能够指望有正确的言语吗？

当然不能。

我们现在就把这种表演的例子给你们看，而由电影向我们说明角色扮演者的内心视象〔65〕。

习作第……

按照场面调度的线表演某一个小场面，完全不顾及台词、思想、潜台词，如〔上面〕所描述的。

在朗读的同时，电影放映出演员的后台生活和私生活的画面（例如：研究所学员的共同生活的画面。让这些画面表现出学员生活的日常方面。报告员可以来解释电影画面所显示的东西）。

也有演员们乐于保持的更加轻易和诱人的线。这就是舞台噱头的线。

在每一个角色中，观众以笑声和掌声表示反应的那些地方很容易就会弄清楚。演员们知道并且喜爱角色中这些给他们创造“成功”的地方。我们中间有些人把自己的全部注意力都集中在这些表演瞬间上，不惜损害剧本的主题思想，损害逻辑，违反常理。

有时事情竟达到这样的地步：为了噱头和习惯的背诵，把角色的思想甚至于情节都忘记了。一切都为做戏式的“噱头”做了牺牲。

这种线也是容易固定下来的。于是就创造出了一种自演自的角色，一面说着台词，一面按照肌肉的习惯，按照演员的匠艺式的技能，机械地做着动作。

在这样的助手的帮忙下，作为人的演员就去听凭自己了。他在舞台上表演时可以去思考自己个人的事情，在内心过着自己庸俗的私生活。

我们设法也用图解向你们表明这种线。

习作第……

有人按照噱头的线表演某一个小场面，既不顾及台词，也不顾及它的含意。

在诵读的同时，电影放映出如下的画面：演员本人、他的朋友的后台生活或家庭生活，某一些爱情场面，陌生人物，风景画，街道，最意想不到的视象和物件。

设法表现在这种机械表演的时刻钻进匠艺演员脑海的各种无谓琐事。

这一切都是以表面的、职业的、做戏的技艺为基础的不正确的创作线的例子。

但是我们需要另一种正确的创作线，唯有它才能够在舞台上激起正确的人的言语。这种线是按照有机天性规律创造出来的，是出自演员心灵的诸元素，而这些元素又是由支配我们动作和言语的真实的人的想望和意向赋予生命的。我指的是潜台词的线。

遗憾得很，这种线是不稳定的，难于捉摸的，因而也是难于加以确定的，特别在使人分心和令人焦急的当众创作的环境下。

为了探索那巩固不稳定的潜台词线的手段，我们要去研究各个不同的方面和领域：1)内心视象，2)思想，3)内部动作。

其余的元素，如想象，真实感与信念，逻辑与顺序，交流与适应，当然也会强烈地影响潜台词线的巩固，但它们在这个过程中并不起主导的作用。实际上，想象只是有助于构成内心视象的线，而真实感与信念、逻辑与顺序则把潜台词线的其余一切部分打成一片，融合为一。交流和适应、贯串动作则激起潜台词等等

的积极活动。

为了避免讲课，我设法用形象的例子来向你们表明，潜台词线是怎样创造和编织出来的。

我从内心视象开始——我们在自己的行话中是这样称呼这条线的。

习作第……

电影胶片

（让学生们挑选电影胶片）

银幕上出现一系列德涅泊河的照片。照片一张接着一张闪过。

学生们念着："德涅泊河景象万千"及其他。

又出现了画面。

又是朗读，依此类推下去。

〔报告员〕：可是只要表演者一把注意力引离开潜台词线并且让舌头的肌肉自由行动，那时候……

学生就以难以置信的速度背诵着台词。

可怜的电影就要忙着去追赶台词，各个画面，或者更确切点说，它们的片断，一个跟着一个闪过，乱成一团，与毫不相干的朗诵者的日常生活、个人生活的画面交织在一起了（这种画面是与德涅泊河的美妙景色截然对立的），同时把演员的内心视象完全掌握住了。

视象的混乱

〔报告员〕：我来解释刚才所表现的过程。这就是一个人怎样在他内心中对他想说的东西形成概念。

学生：唉，这真难呀！

教员：自然的东西不可能是困难的。走在言语过程之先的潜台词的内在视觉插画，是实生活中普通和正常的现象。回想一下，它是怎样在你们心里发生的。

在人的内心视觉的银幕上，总是会形成某一种概念，它或是自然而然地、下意识地到来，或是由一些有意识的原因引起。

这些概念马上会反映在我们内心视觉（视象）的银幕上。现在来举个例子，伊凡诺夫。在你自己心里引起随便什么一种概念。想一想某一种东西。

银幕上放映着菠萝的画面

学生：菠萝。

教员：为什么正是菠萝，而不是在自己周围看到别的什么东西呢？

学生：不知道。

教员：我也不知道。谁都不知道这回事。只有你的下意识才能够解释，这种概念是由哪里来的。

现在设法来回忆和觉察此后你心里所发生的事情吧。

学生：我开始回想，菠萝是怎样长着的：长在地里，象是小红萝卜，或者别的什么。

银幕上出现棕榈树，枝头长着菠萝

学生（笑了）：有那么一会儿我忽然想到，菠萝是长在棕榈树上。

教员（也笑了）：为什么正是在棕榈树上呢？

学生：可能因为菠萝跟它相象。菠萝既有象树皮那样的表皮，也有象棕榈那样的叶子。

教员：你刚才所说的这些，都属于言语过程的第二个瞬间，即对概念的判断。在这个瞬间，我们心理生活动力中的第一个，即智慧，开始了活动。而哪儿造成了概念，那儿就不可避免地会

产生对概念的这种或那种态度——对概念的判断，还有想望，也就是意志，以及情绪，也就是情感。

这样，代替心理生活动力的旧公式——智慧、意志和情感，就出现了一个新的公式：概念、判断……和意志—情感。

人总是设法按他自己所看见的，按他自己对〔对象〕的判断，把自己的这些内在的、看不见的体验，把智慧、意志和情感的态度和评价（判断）传达给其他人。

为此动用了我们的一切外部表现手段（面部表情、动作、声音、语调、言语）。这时候，言语不再是单纯的讲话，而变成了真实的、有效的、恰当的人的动作。

可见，与机械式、做戏式的背诵角色台词作斗争的最好手段，乃是真实的想望，意向，任务，想把自己的内心视象传达给别人的内在和外在意向。

在实生活中，在言语交流过程的每一个瞬间，情况就是这样的。在舞台上，在当众表演的时刻，也应该是这样的情形。但遗憾的是，在剧场中内心视象远远不是经常都能自然而然产生的。在绝大多数场合，必须人工地在自己心里去引起这些视象，去引起和刚才借助于电影机在这里的银幕上表现出来的那些图景相似的东西。

在这个内心过程中我们会遇到某些困难，这包括以下几点。

事情是这样的：我们内心视觉的“影片”所反映的，并不是现实生活所创造的东西，而是实际上并不存在、仅仅由我们的创作想象构想出来、与我们所表现的角色生活的要求相适应的那种虚构。应该使这种虚构在自己的心目中变为现实。这种虚构在其本质上对我们往往是格格不入的，但因为它是由我们自己的视觉和其他回忆组成，所以构想出来的角色生活中还是有个别的部分或元素为我们感到亲切。

创造出来的视象的“影片”不间断地被我们观看着。同时我们用话语说出或者用动作描绘出“影片”在每一次，在每一回今

天的演出中，在每一时刻里向我们所表现出来的东西。

我之所以如此特别重视我们内心视象的“影片”，因为正是这些视象给角色创造着它的一切规定情境。

我们应该随时考虑到它们，在谈到角色的过去或预定的未来，在我们上台或下台的时候，都应该看见到它们。需要知道并且看到，你从哪里来，在台上要走向何方[66]。

在这一切场合，内心视象的“影片”都会在我们心里引起视觉回忆，有如记忆在实生活中所引起的。

不要忘记，在每一次重演中，在念出每一句台词时，都要预先在内心中放映准备好的角色生活视象的“影片”。

要知道，它是角色的重要的内在潜台词，没有这种潜台词，台词和言语本身都将是僵死的，毫无生气的。

简短地说，内心视象的“影片”是角色生活的一切“规定情境”（演员为了给剧中人的言语及其他动作提供内心根据所必需的规定情境）的插画。

这些今天的、刷新过的视象，影响着演员在每一次的、今天的演出中新的语调。我特别强调影响语调，这是因为内心“影片”决不应该固定语调本身，它只应该自然地激起它，并为它提供根据。

也应该估计到，“视象的影片”向我们表现的只是舞台以外发生的事情，而决不是舞台上发生的事情，不是表演者本人在那上面看到的东西。

舞台对演员们说来就是真正的、实际的生活，是现实，我们应该就其本身来对待它。

这个生活是我们在每次演出中，在同样的最高任务、贯串动作和规定情境下重新创造出来的，而且，规定情境的证实和实现，是取决于演员在每一个今天能否真诚地来这样做的，当然，还要与角色的要求和演员的总的自我感觉相适应。

由内心视象织成的第一条比较稳固的角色潜台词线就是这样

创造出来的。

“这是自然主义！”唯美派会这样说。

让他们放心吧。这不是自然主义，而是对自然的追求；这是一种维护天性规律的斗争，反对让演员匠艺的程式来破坏它。

内心视象以及把它们传达给同台者的手法，不仅在形象创造工作的开头指引着创作，指点它的路线。这个手法在纠正演坏了或演腻了的角色上，也是同样有效的。

当演员在舞台上对那机械地调节好的工作重复得正起劲的时候，让他问问自己并且回答：他是不是真实地、有效地和恰当地在动作？如果他弄清楚自己是在做作，那末可以让他利用自己作为人的经验，马上决定：在实生活中，处在与角色相类似的规定情境下，他今天、此时、此地将如何行动。

这样的过程将帮助演员找到角色中的自己和自己心中的角色。一旦做到了这一点，正确的内在动作和潜台词线就会自行调节好。

思想的线是更加稳定的潜台词。它的创造过程，我也设法用实例向你们表明。〔67〕

习作第……

教员：说说看，你是怎样理解阿斯特罗夫在《万尼亚舅舅》第一幕里关于森林的那段独白的思想的线的。只是不要受台词本身的支配，而要追溯思想内在实质的线。

学生：人总是疏忽大意，漫不经心的。他不能理解，要烧炉子有的是泥炭，要盖普通的谷仓有的是粘土和砖瓦。

教员：独白里说着：“……懒惰的人想不到只要把腰稍微弯弯，就可以从地上拾起燃料来。”如果你的内心概念（关于造成森林毁灭的原因的概念）同阿斯特罗夫和作者本人的思想没有分歧，那就更理想了。正确的概念会暗示出正确的角色台词。不然在这种地方你就会经常发生停顿的情形。

学生：可是您说过，不应该受台词的支配，而现在您却强迫我随时来回顾它。

教员：啊不，我决不是强迫做这个。回顾和想起台词，这是一回事，一劳永逸地把关于所要表达的思想的正确概念确定下来，这是另一回事。我并不建议你去采用前面那种做法，而是主张后面那种做法。

学生：就算砍伐森林是必要的吧，他们也应该“出于需要”才这样做。不能把森林完全毁掉。不然俄国的森林都要倒在斧头下面了。

教员：你是否发现，作者台词中所说的“给斧头砍得咯嚓直响”这一概念更要形象些和美丽些？这样的内心概念也会使你自然而然地接近台词。

学生：好，我同意。“俄国的森林给斧头砍得咯嚓直响。”几千棵的树木毁啦……

教员：几十万万棵！这更接近真实，也更接近台词。

学生：是的，很对。这样更惨痛些。几十万万棵的树木毁啦。鸟兽住的地方，鸟窝和兽穴，也给毁啦。野兽跑散了，鸟儿飞走了。

人是有理性的，有创造力的，可他在破坏……森林，鸟兽，气候，土地……全给毁坏了，消灭了，一切都变得贫乏和不象样子了。

一定是无知无识，才会继续把这种美给烧掉，把我们自己所不能创造出来的东西尽情毁掉。

当然，你尽可以满脸冷笑地望着我。可是，当我看到被我拯救的森林，听见它们的沙沙声，我就会感到自豪，意识到气候、人们的幸福是有点被我控制住了。

我把某些个别部分打乱，重新配置了一下。

教员：这没有什么不好。重要的是要使概念清楚而正确，使它们的顺序会由于重复自然而然地确定下来。提词员用一个字就

能把顺序提示给您。是啊，最后，这个提示的字眼由于对台词的机械记忆会自然而然地出现。

学生：的确是这样。一个脱口而出的字眼会马上启示整个场景，那时候你就看到作者本人在表达自己的思想时所看到的一切。

教员：可见，你是懂得，思想能看得见。实际上也是如此：我们用内心的视觉看到思想。我们看到的不仅仅是具体的形象，还有抽象的思想。这样，思想和视象就交织在一起了。

逻辑和顺序是明确而清晰的。它在思想领域中表现得最为鲜明。因此这条线是最稳固的，能够加以明确并且便于确定的。

但是有些演员难于记住个别思想的更迭及其顺序。能够在某种程度上减轻这种困难的，仍然是内心的视象。

我们不仅在谈到具体事物（风景、人物外表、物件等等）的时候，而且在谈到抽象的概念和思想时，会以内心的眼睛看到某种东西。例如，当我们谈到爱的时候，我们会模模糊糊地仿佛看到某一个漂亮的女人或可爱的老太婆之类。当我们谈到恨的时候，在我们的想象中会闪过某一个坏蛋或鄙夫之类的形象。

每一个人在生活中的因而也是演员们在舞台上的思想的线，在个别场面中或者在全剧中，都有内心视象的插画伴随着。

我们现在就借助电影，运用阿斯特罗夫关于森林的独白向你们表明这一点。

习作第……

用事先放映的电影插画
揭示思想的内在的线

电影　砍伐森林。火炉生着了，树木倒在地上，鸟儿飞走，野兽跑散。完全破坏状态。石头筑成的谷仓。工地，人们在泥炭田上干活。

朗诵　“你大可以拿煤炭烧炉子，用石头造谷仓呀。我当然

也并不反对你出于需要地砍伐森林，但是，为什么一定要把这些森林毁掉呢？俄国的森林给斧头砍得吱嚓直响，千千万万的树木毁啦，野兽和野鸟的家都变成了一片荒芜……这都是因为懒惰的人想不到只要把腰稍微弯弯，就可以从地上拾起燃料来……”

电影　异常幽美，枝叶繁茂的松树林和厨房里熊熊的大火炉。

朗诵　“把这种美送到火炉里烧掉，把自己所不能创造的东西尽情毁掉，那简直就是无知无识的野蛮。”

电影　肖像画……

朗诵　“人是有理性的，有创造力的，他应该在天赋的事物以外再创造新的；但是，直到此刻为止，他不独没有创造，反而只有毁灭。”

电影　荒漠，干旱时期。秋季，雨雪泥泞的天气。

朗诵　“森林快完啦，河流快干啦，野禽快绝迹啦，气候快反常啦，土地是一天比一天变得更贫乏，更不象样啦。”

电影　种树。小林子。一大片一大片幽美的森林。

朗诵　“……可是，当我走过那些由我挽救回来的农民的森林，或者当我听着那些我亲手种植的小树沙沙地响着，我可意识到气候是有点被我控制了……”

电影　幸福的人类：森林，伏尔加—莫斯科运河，休养所。

朗诵　“……而千百年以后，如果人类真能更幸福一点，那么，我自己也总算不无微劳吧。当我栽了那一棵小白杨，看着它长得那么青青翠翠，迎风飘舞，我心里真有说不出来的骄傲，而我……”

教员：可见，表达着心和智慧的生活的思想的线，在舞台表演中是和视象的线紧密交织在一起的。思想最害怕机械性。如果角色台词陷到舌头的肌肉上了，话语就会不由自主地打从说话者的言语器官跳出来，并且以难以置信的速度奔向前去。潜台词不能跟上这样的快口说话，所以它总是远远落在后头。

创作者的注意力，以及随之而来的所有内部元素，也都落在后头了。

在这种时刻，话语就象豌豆般撒出来，或者就象战鼓似的咚咚地响着，因为它是空洞的，不具备任何内在内容。

如何抑制这种快速的言语，如何赋予它以内容和生命呢？

为了达到这一目的，我们求助于意识、逻辑和顺序。它们会创造出巩固的、比内心视象更为稳定的潜台词。理智——这是使所有组成元素得到内在结合的美妙的土敏土。一个思想会产生另一个、第三个，这一切合起来就形成最高任务。奔向最高任务的理智的意向所创造出来的一条线，与其他元素一起交织成角色和剧本的贯串动作。

在有些场合，思想的线（理智的线）可以成为言语中基本的东西，不给别的线留出位置。

在另一些场合，占据主导地位的思想的线，把所有其他元素的所有其他的线都带动起来，那时候，言语就变得生动而富有内容。但是，视象的线也可能起到主导作用。这时候，言语就变为内在形象、视象、情感、思想的传达者和表现者了。这样的言语以色调鲜明和富于形象性而显得有力。最理想的是，这两条思想和视象的线融合为一，互相补充，把所有其他元素的线都带动起来。那时候就会产生一种十分重要的内部动作，即形象地把自己的思想传达给别人。

在这种场合，言语就变成能够表达说话者的思想、情感、内心生活视象的动作，他可以使别人以他的眼睛看到、感到和想到他自己所看到、感到和想到的那一切[68]。这是我们艺术中的一个非常重要的瞬间，我现在要用实例来向你们说明为什么。

习作第……

第三条线——动作

教员：伊凡诺夫！假定你已经创造了视象和思想的线。现在到这儿来：沉默而且不动地去回想一下阿斯特罗夫关于森林独白的整个思想和视象的线。

你，西多罗夫，也走到脚光跟前来，沉默地、不动地去想自己的事情。

两个人坐着，默不作声、也不做动作。

长时间的沉闷的停顿。

报告员：你们高兴吗？

观众说了什么，大概是“不”。

报告员：这就是演员在舞台上进行自我交流的结果。遇到这种情况，观众在剧场里就没事可做了。

教员：现在，伊凡诺夫，你试用话语把你确实想着的事情传达给西多罗夫！要使他完全象你自己所思考和看到的那样去思考和看到。

伊凡诺夫念着关于森林的独白，用面部表情、语调和动作帮助自己传达出不仅是他所思考的而且是他所看到的东西。

报告员：现在你们在剧场里有事可做了吧？

观众大概是故意抬杠地说：“对呀”。

报告员：这就是当舞台上开始有了内部和外部动作，也就是有了两个剧中人的相互交流的时候，在剧场里所发生的情形。

可见，为说话而说话，为视象而得出的视象，在剧场里是不需要的。那里需要思想和视象是为了动作，即为了演员之间的相互交流。

这两条线在交流过程中更加紧密地交织在一起了。因为这时有了动作，就是向别人传达自己所看到和所想到的东西。使交流

对象以说话者的眼睛看见所传达的形象，或者使交流对象完全如作者本人所理解的那样来接受所传达的思想，这样一种愿望会激起十分重要而复杂的动作——内部和外部交流。

内心的视象〔会促使人〕动作，而这种动作就表现为以自己的视象感染别人。言语也应该动作，也就是促使别人象说话者本人那样理解、看到和思考。

言语动作是什么意思呢？

这是言语过程中的一个瞬间，能把普通的快口说话变成真实、有效和恰当的动作。

如果说，在实生活中交流过程有着头等重要的意义，那么它在舞台上就更为重要和必要了，因为如果演员之间停止交流，观众将无法理解他们心灵里的东西，那时候观众到剧场来就无事可做了……〔69〕

如果说这个过程在实生活中是重要的，那么在舞台上它就更为必要了，因为我们的动作艺术是以相互交流为基础的。

这样就产生了第三条线——言语动作的线。

我们今后正是要利用这三条线——思想的线、视象的线和言语动作的线，来使一成不变的角色台词中固定的因而是僵死的字眼活跃起来。

教员：我们在言语领域中还有一个忠实的助手。这助手就是语法。不过应当很谨慎地运用它，因为它是利弊相兼的，既会帮助你，也会危害你。

我记得，有一位莫名其妙的导演曾经非常热心地在新角色的诗体台词中，把所有重音、顿歇、抑扬音和按语法必须要有的各种各样语调都给我标了出来。我没有背熟规则，倒是把音调本身背得烂熟了。这些音调吞没了我的全部注意力，使它无法分到更为重要的、台词下面所隐藏的东西上。由于“语法”，我把角色演糟了。

很明显，这种运用语法的方法是有害的，不可以去死背规则

的结果。需要使规则一劳永逸地灌输到我们脑子里，并活在我们心中，有如乘法表、文法或句法规则。我们不仅需要理解这些，还需要感觉到这些。

应当永远能感觉到自己的语言、词句和语法，当它们成了我们的第二天性，那时候运用起来就不必去考虑什么规则了。那时候，言语自然而然会说得正确了。

为了把乍一看来如此复杂难解的语法灌输到人的天性，灌输到学生们的意识和下意识中去，我们在自己这方面该做些什么呢？

首先我们要使青年们学会把困难的变成习惯的。我们将有系统地把语法的各个规则挂到五天一换的标语牌上，好让大家读到，好让眼睛和耳朵对它们习惯起来。

报告员：现在举个例子。

习作第……

学生们一个接着一个捧出语法的标语牌，念着它们，解释并且整理成明显的例子。

报告员：为了更好地推广某些最重要和受人喜爱的规则，有些学生把它们写成了诗。

捧出诗体标语牌，由作者朗诵。

有些爱开玩笑的人不仅写出了心爱的语法规则，还把它们谱成音乐。

捧出标语牌，有一个学生走出来，唱着也许是以开玩笑的、但却是充满机智的讽刺歌形式写成的规则。学生们在音乐声中一一走出台来，以讽刺歌形式唱着某些最重要的语法规则，例如关于必须带有重音的单字。

不过你们大概也知道，如果是严格地遵守语法，我们所找到

的那些按照思想、视象、动作的线，使已经固定的属于自己或别人（作者）的话语活跃起来的种种手段，是不足的。甚至这些为我们所熟悉的手段也远远不是经常都能确保角色的台词免于顺口溜出，使台词和潜台词免于分家，使言语不至于流为空洞的无内容的快口说话和机械地背诵角色的台词。

困难和阻碍在哪里呢？

去念出属于别人的、还没有所谓连根进入人—演员的心灵的角色台词，这一过程包含着某种秘密和特质，我们还没有能彻底猜透。

例如，我们不知道，为什么在说出角色台词时音域会趋向于缩减，从八度缩到三或五度。不仅仅“有气没力”是不好的，把声音胶着在五度上，也就是说，在整个演出过程中老是叨念着五个同样的令人讨厌的音调——“得拉—达—达—达—达”，又一个“得拉—达—达—达—达”，然后又是同一音域的同样五个音，这也是很不好的。也许有两三个高音从这样的音域中跳出来，马上跨到八度。心里一下子变轻松了些，但不会很久。过一会儿又是那叫人受不了的“得拉—达—达—达—达”，又是那五个令人讨厌的音。这样就形成了单调、平板、乏味的言语。为了要加强它或者使它变得活跃，你就开始人为地、强制地给字母、音节、单字、句子染上色彩。这就产生虚假的做戏的言语手法，程式化的语调，人为的花腔，做作的激情以及其他朗诵腔和刻板化的说话方式，这些东西终将扼杀活生生的人的语调。

除了已经指出的跟这种恶习作斗争的手段（即思想的线、视象的线、交流时动作的线）以外，我们还要利用一种简单的、然而是动作的手段，即（按照斯莫连斯基的说法）“达达的拉拉”。这个字眼的涵义和手法的内容是这样的。

对于作者的台词或学生们自己确定了的话语，我们代之以随意的、不表达什么意思的音节，正如我们在表达一首音乐旋律为我们所熟悉但其中歌词并不熟悉的歌曲时所运用的那样。那时

候，我们口里唱着“达—达—的，的—拉—达—的，达拉—达—达”，诸如此类。“达达的拉拉”这一手法的名称就是由此而来。

我不能够向你们解释，为什么顺口溜出的角色台词会扼杀语调并使音域缩小，而“达达的拉拉”却相反地会使语调活跃，扩大说话的音域，使它摆脱束缚和程式。

我只能根据实践使你们相信，实际上的确会发生这种神奇的变化。

正因为如此，在角色潜台词的内在的线巩固而清晰地确定下来之后，我们还是不让学生们去念角色的台词，而是把言语变为“达达的拉拉”，或者，换句话说，我们在确定了潜台词线以后，不用话语来表达这条线，而只用那摆脱掉任何刻板公式的自然的、人的音调。

开始时，这要用现成的、按形体动作调节好的、自己本人的词来进行，而由“达达的拉拉”来代替这些词。

习作第……

重复已经熟悉的“捕鱼”习作。在想象中回忆着台词，让情感体验着潜台词，台词的字句则由“达达的拉拉”即语调来代替。唯有通过这种途径才能够传达出正在从事创作的演员的内心情感。

当你认识到角色中的活生生的人的语调并爱上这些语调以后，在自己心里就不仅能对真正的、活生生的、自然的人的言语形成概念，而且还能感觉到它。为什么呢？因为在“达达的拉拉”的时候，话语本身被排除了，刻板化的语调以及言语领域中一切足以扼杀舞台言语的演员习惯也随着被排除出去。由于这样清除了语调方面的危险诱惑物，就为内心情感的直接的下意识的流露打开了广阔的空间。话语是思想的表达者，语调是情感的表

达者。在“达达的拉拉”的时候，话语是在想象中表达，情感则是公然地表达出来的。

习作用“达达的拉拉”表演了许多次以后，正确的语调就会确定下来。这使演员在角色中的感觉和角色在演员心中的状态都接近于正常的人的生活。

在这种生活中确定下来以后，就可以走向下一个创作阶段。那就是：

习作第……

案头“达达的拉拉”

灯光熄灭。幕启。台上摆一张铺着呢绒的大桌子。学生们和教员围桌而坐。

教员：你们都把手垫到自己臀部底下，好剥夺掉它们的动作。采取静坐姿势的身体也应该是拘谨的。

这样很好！你们就用“达达的拉拉”来代替台词。

现在按思想、视象和动作的线给我表演一下“捕鱼”习作。不过一定不要漏掉任何一个规定好的任务，任何一个按角色总谱确定下来的细节。要设法只用声调来表达这一切。有关你们内心将要发生的一切变化，都要借助于声调说给对手听。唯有语调才具备广阔的空间，所以应该让它充分施展自己的本领。让语调去找到体现和以声音表达内心情感的新途径和新手法。

表演完毕，报告员宣布说：

这样的表演要进行许多次，以使演员的人的语调（它摆脱了妨碍和束缚它的那一切）不仅能够表现，而且能在从事创作的演员心中得到某种程度的确定。

应该使表演者在角色的生活中习惯于这些自己的语调，使他们爱上这些语调以及当时在他们心里形成的总的创作自我感觉。

这一阶段通过了以后，可以停止“达达的拉拉”而回到角色的台词上来。

习作第……

案头诵读

在案头重复“捕鱼”的同一习作，用台词，不用“达达的拉拉”，但也不用手和其他动作。

生活的语调应该也用话语表现出来。它应该由于重复而确定下来并受到表演者的喜爱。

等到这个阶段也通过了，就可以过渡到下一个瞬间。

习作第……

案头表演

表演者们继续坐在案头。他们让手和动作获得自由，不再受先前的束缚。如果表演者们从自己的位子上站起身，甚至如果他们由于对角色的迷恋而从自己的位子走到对手身旁来，这都并不是什么坏事情。〔70〕

注　　释

第一章　转向体现

这是根据打字稿排印的，上有康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基亲手所作的修改（莫斯科艺术剧院博物馆斯坦尼斯拉夫斯基档案，第251号[1]）。

这一章的原文与《性格化》一章的原文同见于一个笔记本内。笔记本的卷首页上有斯坦尼斯拉夫斯基的秘书尔·克·塔曼采娃作的附记："1933年春"。斯坦尼斯拉夫斯基修改原文的工作，显然是在晚些时候进行的。

〔1〕在原稿上，托尔佐夫的助手不叫拉赫曼诺夫，而叫做拉苏多夫，在《演员自我修养》一书的所有草稿上也都如此。1933—1938年间，由斯坦尼斯拉夫斯基写成或校阅过的大多数手稿上，旧的姓名——特沃尔佐夫、拉苏多夫、楚夫斯特沃夫、尤恩佐夫等等，都被换成了新的姓名，即托尔佐夫、拉赫曼诺夫、苏斯托夫、维云佐夫等等。《演员自我修养》第一部准备付印时，斯坦尼斯拉夫斯基曾委托编辑将旧的姓名一律改成新的，后来也就这样做了。

由于本书和论述"体系"的所有著作一样，出现的是同一戏剧学校的教师和学生，所以我们也遵照作者的意愿，把旧的姓名一律换成了新的。

〔2〕本来打算在学校大厅的墙上挂起许多小旗和标语，那上面写有已经学过的内部舞台自我感觉诸元素（按照《演员自我修养》第一部）、也就是：想象、单位与任务，注意、动作，真实感与信念，情绪记忆及其他。

〔3〕应该着重指出，从学生们来到托尔佐夫戏剧学校（也正如来到斯坦尼斯拉夫斯基领导的戏剧研究所）的最初时日起，体验诸元素和体现诸元素的实际研究就同时并进，《演员自我修养》第一部中谈到了这一点。例如，在《舞台艺术与舞台匠艺》一章的结尾几行中写道："课上完了，托尔佐夫和我们告别的时候，宣布道：从明天起，我们就要开始来上那些以训练我们的声音和身体为目的的课目，也就是练声、吐词、体操、节奏、造型、舞蹈、剑术、轻捷武术等功课。这些功课每天都要进行，因

---

[1] 以后引用莫斯科艺术剧院博物馆康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基文献档案室所保存的材料时，将只指明文件的编号。

为人体的肌肉要经过有系统的、坚持的和长期的训练才能够得到发展”（全集第2卷第44页，中译本第51页）。关于这些课目，在阐述演员创作自我感觉内部诸元素时经常提到。例如：“我们不得不把这一堂有趣的课停下来，因为有人等着我们去上剑术课”（同书第272页，中译本第335页）；“希望你们会自觉地去进行体操、舞蹈、剑术、练声等方面的练习”（同书第293页，中译本359—360页）。

因此，斯坦尼斯拉夫斯基把课程按两个学年来划分，第一学年研究体验过程，第二学年研究体现过程，这是一种姑且假定的做法。他这样做只是为了便于论述“体系”的材料，决不是为了反映他的教学实践。在这方面，刊载在附录部分的材料是很有意思的，这些材料揭示了斯坦尼斯拉夫斯基对于如何在戏剧学校中组织演员培养过程的看法。

〔4〕我们删去了一部分原文，这本来是《转向体现》手稿的结尾，但与随后的叙述没有直接关联。现在我们把这一段删掉的原文登载在这里。

“阿尔卡其·尼古拉耶维奇和教员们走了，我跟伊凡·普拉托诺维奇一道把小旗分别挂起来。

我不去描写这段时间所做的和所说的那些了，因为这种描写不会带来什么新的东西。

我要把小旗挂法的图样作为今天笔记的结尾。

顺便提一下：三面没有写上任何字样的旗，同挂在属于体验过程的左半边墙上的一模一样，当时还不知道是些什么。挂起这些旗子的时候没有什么盛大的排场，人们也都没有谈到这个。就连伊凡·普拉托诺维奇今天也没有作什么解释，只是说道：‘这一点到时候就会明白，请放心好了！’”

舞台自我感觉诸元素的分布图已收入本卷附录部分，插在第360—361页（本译本第428—429页）之间。

三面没有写字的旗指的是智慧、意志和情感。

第二章　身体表现力的发展

这个名称在《演员自我修养》第二部的好几个提纲中都作为该书相应一章的标题出现（第68、73-1和663号）。在这一章里我们编入斯坦尼斯拉夫斯基论述这个题目的两篇手稿。

1.〔体操，轻捷武术，舞蹈及其他〕

根据以《体育》为标题的手稿排印（第376号）。里封上，在这一总的名称下列举了必须在这一章内得到阐述的课题：体操；舞蹈；轻捷武术；剑术，长剑，练习剑，匕首（即以匕首战斗）；角力，拳术；maimien（即在上流社会举止的方式和能力）。这个提纲只是部分地在手稿的本文中实现。显然，《体育》一章并没有写完。

可见，斯坦尼斯拉夫斯基所指的“体育”是他打算论述的一系列学科的综合。所以这未完成的一章暂且采用了与其中阐述的问题（体操，轻捷武术，舞蹈及其他）相适应的名称。

手稿的卷首页上有斯坦尼斯拉夫斯基亲手写的数目字——ＸＶ１，这是与《演员自我修养》第一部和第二部的最后出现的提纲中这一章的顺序编号相符合的（第274号）。这表明，斯坦尼斯拉夫斯基审阅过作为第三卷第二章材料的本手稿。

《体育》手稿本来包含有描述托尔佐夫练声课的文字。我们把这段文字编入了《声音与言语》一章。

〔１〕手稿上，这句话后面有斯坦尼斯拉夫斯基还未完成的一段文字。我们现在把它刊载在这里。

“在这个问题上，这架机器可以给你们帮忙。

“阿尔卡其·尼古拉耶维奇指了指刚刚搬进来的一个大框架，它比人高些，框内横竖都扯着电线，形成了许多正方形。电线的交叉处挂着号码……”

这一段文字后面有斯坦尼斯拉夫斯基的附记：“其余的待我获得我所必需的关于巴登威勒体操女教师斯威列尔的材料后，再来续完。”

〔２〕爱沙杜拉·邓肯（1878—1927），著名的舞蹈家和教师。曾数度来到俄国。伟大的十月社会主义革命后，在苏联居住了好几年，并创办了一个研究所（1921年）。为了力求恢复人体动作的自然美，邓肯否定芭蕾舞的古典定则，企图创立自己的舞蹈学派。斯坦尼斯拉夫斯基给予邓肯的独特的艺术以很高的评价，在《我的艺术生活》一书中曾用好几页的篇幅谈到她（见《邓肯与克雷》一章）

〔３〕有根据认为，斯坦尼斯拉夫斯基这里指的是彼得堡亚历山大剧院著名演员瓦尔拉莫夫，他是以富于表现力的面部表情而著称的。

〔４〕这个“有名的节目”，斯坦尼斯拉夫斯基自己曾用来作为练习面部表情的一个例子：借助于面部表情，它仿佛说明了明朗的晴天如何过渡到阴天，阴天又如何过渡到雷雨的来临，也就是说，在面部表情中表达了从高兴到生气，从和善到狂怒的逐渐转化。

2. 造　型

根据打字稿排印，那上面有斯坦尼斯拉夫斯基亲手所作的一系列修改，卷首页上并有他的签名（第382号）。属于修改过的地方，例如，从印度瑜伽派哲学中借用来的“普兰纳”（prana）这一术语被换成了较为易懂的科学的术语——“肌肉动力”或者干脆是“动力”。

在保存下来的第三卷各章编排方案中缺《造型》一章，就内容看来，它是比较接近《身体表现力的发展》这一部分的。

〔１〕艾米尔·查克—达尔克罗兹（1865—1950），瑞士著名的音乐家——教师和作曲家，节奏体操体系的创造者，曾在日内瓦音乐院和特地在赫列拉乌（德累斯登

附近）创设的研究所内教授这个体系。他的节奏教育体系流行甚广，斯坦尼斯拉夫斯基也曾研究过。二十年代和三十年代，在斯坦尼斯拉夫斯基所领导的各个研究所中，达里克罗兹体系由他的哥哥符·塞·阿列克赛耶夫讲授。斯坦尼斯拉夫斯基并没有把具有某种机械性的达里克罗兹体系就其原来的形式向演员们推荐。他对这个体系作了一些重大的修改，要求在音乐伴奏下做出来的每个动作都具有内在的根据和意义。

〔2〕随后的一段文字，直到“我要你们亲自来观察一下，动作的不断的线是怎样产生的”为止，是增补的文句，写在单另的一页纸上，后来由斯坦尼斯拉夫斯基归到《造型》手稿中来的（第381号）。该页纸上方有他亲手写的字：“造型。转移到第一次谈它的地方。”按照这个指示，我们把这段增补的文句插进本章的基本原文中，接在第一次提到动作的不断的线的地方。

〔3〕这里在手稿的页边空白处有一个问号，显然，这表明斯坦尼斯拉夫斯基对这段文字不完全满意。

第三章　声音与言语

这个章名在保存于斯坦尼斯拉夫斯基文献档案室的《演员自我修养》的一系列提纲中都出现过（第68，73-1和863号）。在提纲的所有草稿中，《声音与言语》都是接在《身体表现力的发展》后面的。

1. 练声与吐词

《练声与吐词》一节由两个部分组成：开头（托尔佐夫的第一次谈话）是我们从《身体表现力的发展》一章转移来的《体育》手稿的一部分，那里接触到了练声的问题（第376号）。

所有其余的原文（从“今天，阿尔卡其·尼古拉耶维奇挽着安娜斯塔西雅·乌拉狄米诺芙娜·扎连波的手臂走进教室里来”一句开始），都按以《练声与吐词》为标题、其上有斯坦尼斯拉夫斯基的批改和签名的打字稿排印（第385-1号）。卷首页上由他亲手写的数目字——XVII，确定了这一章在本卷中的位置。

根据斯坦尼斯拉夫斯基在原文页边空白处所作的许许多多附记来判断，《声音与言语》手稿应该改写过。这些附记中的某些地方我们深信，关于材料叙述顺序的问题，斯坦尼斯拉夫斯基并没有最后解决。

〔1〕这里和《演员自我修养》第一部中提到的有些不一致，那里提到：第一学年里研究体验过程，第二学年将要研究体现过程。

例如，在第一学年结束，放暑假前向学生们道别的时候，托尔佐夫说，体现过程“在下一学年将分出大部分时间来研究”（全集第2卷第374页，中译本第458页）。而练声课实际上在学生们到校的最初几天就已开始（同书第44页，中译本第51页）。

〔2〕即唱歌声音音域的中段。

〔3〕这里有斯坦尼斯拉夫斯基用铅笔作的附记："在性格角色中"；显然是指在性格角色中可以利用这一类演员的。

〔4〕在手稿页边空白处有斯坦尼斯拉夫斯基的附注："矫正音阶。旋律性。"

〔5〕青年时期，斯坦尼斯拉夫斯基曾在著名的歌剧歌唱家和教师费·彼·柯米萨尔日夫斯基那里学唱。斯坦尼斯拉夫斯基在歌剧的独唱部分试验了自己的力量，成功地扮演了若干喜歌剧的角色。1918年，斯坦尼斯拉夫斯基主持了大剧院附设的歌剧研究所，这个研究所后来改组为以他名字命名的歌剧院。

〔6〕在伏尔康斯基的《富于表现力的语言。生活语言和舞台语言的力学、心理学、哲学和美学方面的研究和教学经验》一书（圣彼得堡，1913年，第57页）中写道："辅音……这是让住元音流质的堤岸"。

〔7〕手稿中此处插入一页，原文如下："一切生物都要呼吸。人也要呼吸，这是他出世后所做的第一件事。但并不是这一点使周围那些'接纳'他的人知道了他。他不是以呼吸，而是以叫喊来向他们宣布自己的存在的。什么是叫喊？——响亮的，与声音相结合的呼气……就是说，在表现手段方面，第二个瞬间比第一个瞬间更为重要。吸气（在言语过程中）是准备，呼气才是执行。第三个瞬间是休止……"

这段文字被圈了出来（加上框框），这通常表明斯坦尼斯拉夫斯基打算在书中别的地方回到各该问题上来。

在斯坦尼斯拉夫斯基的文献档案中保存有一段以《练声》为标题的草稿性质的文字，其中也接触到了训练呼吸的问题（第387号）。现把这一整段文字引述如下：

"在呼吸方面还有一些重要的手法，我暂时只能感觉到，还没有来得及加以掌握。这些手法对于歌唱和说话的重要性，我目前也只能预先体会。我说的是腰部和胸部的呼吸及其支撑点，还有喉咙里的紧张。关于在吸进空气时起着风箱作用的横隔膜，我暂且不去提它，因为所有的人，包括我在内，对它的作用都很熟悉。

"我懂得歌唱时呼吸的支撑点和支柱。有时候——固然，还是很偶然地——我能够感觉到它们在我身上的正确活动。当这种情况发生了的时候，呼吸的一切部门、呼吸的支撑点、各共鸣体就协同一致地工作。在这种时刻，歌唱对于我变成了非常轻松和惬意的事情。我相信，将来我是能掌握这样的呼吸技术、并且能随心所欲地加以运用的。

"可是有一个问题，我还没有完全明白，就是：上述的支撑点在言语领域中到底需要到什么程度？

"固然，前些日子在家里朗诵着《汉姆莱脱》的独白，触摸着言语中不断的声音线的时候，我感觉到了曾在歌唱中偶然触摸到好几回的同一些呼吸支撑点。靠着它们的帮助，我说起话来十分轻松、动听而有内容，并且具有很好的、自然而然形成的音乐旋律性。

"这件偶然事情使我了解到，如果说在喜剧中和在素朴亲密的正剧中，这样的呼吸并不是随时都必需，那么在悲剧中，在以崇高风格的旋律性进行朗诵的时候，这种

带有许多支撑点和支柱的复杂的呼吸方法可能是十分有益的。所以应该很好地加以研究。”

〔8〕这段原文开头部分的前面，有用铅笔写的字：“在这里或者在《言语》一节的开头谈一谈不好的说话艺术。”

〔9〕在原稿上“字母”一词用铅笔标了出来，并被拉到手稿的页边空白处。旁边有用铅笔写的附记：“不要把字母和音混同（活的言语和书写的文字是大不相同的）。有一种特殊的语音纪录（假定的）。语音的研究法记录的不是字母，而是音。发音器官一碰到机会就能抓住元音的纪录（有三十六个元音）。”在斯坦尼斯拉夫斯基的档案（第542号）中，保存有三十六个元音的一览表，这是他从德·尼·乌沙阔夫的著作《语言学简论》（莫斯科，1913年，第29页）中抄录来的。

根据斯坦尼斯拉夫斯基的这一批语，在许多地方我们都把“字母”换成了“音”，并用六角括号括上。

〔10〕圣维特的舞蹈——一种神经病症，表现为动作的痉挛性失调。

〔11〕这里手稿页边空白处，有斯坦尼斯拉夫斯基亲手作的附注：“乌沙阔夫。第27—31页”。在乌沙阔夫的《语言学简论》一书（莫斯科，1929年）中，第27—31页是分析元音的。斯坦尼斯拉夫斯基在摘引乌沙阔夫书中文句的同时，对他的关于元音形成的一系列论点表示异议，并且说出了自己的想法。例如，关于第28页——那里提到在发出元音时通向鼻腔的通道是闭着的，斯坦尼斯拉夫斯基写道：“注：我不同意。不是闭着，而是发生共鸣，并且，是要通到鼻腔去的”（第542号）。

〔12〕显然，这里指的是米·巴替斯提尼（1856—1928），斯坦尼斯拉夫斯基曾和他见过面。关于他的吐词的美和清晰，斯坦尼斯拉夫斯基在和学生们的谈话中提到过不止一次。斯坦尼斯拉夫斯基认为费·伊·夏里亚宾的歌唱艺术是联音和发音的典范，所以经常就声音和吐词问题向他征求意见。

〔13〕手稿页边空白处有斯坦尼斯拉夫斯基的附注：“乌沙阔夫。第18—25页”。乌沙阔夫书中的这些段落构成了《言语器官及其机能》一节的内容。

〔14〕和这段文字相对的手稿上附有一小张纸，上有斯坦尼斯拉夫斯基写的字：“字母Б来自П。在闭紧嘴唇时，要让喉头来参加，换句话说，要使你的П具有响度，把它‘元音化’，这样你就得出Б了”。

〔15〕手稿页边空白处，有斯坦尼斯拉夫斯基的附注：“乌沙阔夫。第36—39页”。在乌沙阔夫的《语言学简论》一书中，这些段落是论述辅音的。

〔16〕对学生们讲课时，斯坦尼斯拉夫斯基曾援引夏里亚宾的一种见解：“应该象你说话那样去唱歌，而说话就应该象你唱歌那样”（在调音和发音方面）。

〔17〕斯坦尼斯拉夫斯基毕生都具有响亮、有力而柔韧的男低音。他从来没有停止过声音和吐词方面的练习。在大剧院歌剧研究所工作（1918—1922年）和到国外巡回演出（1922—1924年）期间，他在这一领域中获得了新的成就。

2. 言语及语法

根据斯坦尼斯拉夫斯基在1937年3月间作过修改的打字稿排印（第401号）。手稿的卷首页上标明这一章的两个名称：《言语及语法》和《说话艺术》。那里也指出了，这打字稿是抄录“尼斯”的第二次稿本（1934年）的，斯坦尼斯拉夫斯基亲手写了批注：“已阅——3月27日（到达巴尔维哈后）”。可见，这里发表的原文是《言语及语法》一章的最后一个稿本。它是1934年写成的同一章的较早稿本（第399和398号）的修改本。此外，在斯坦尼斯拉夫斯基的文献档案中，保存有另外一些为时更早的探讨舞台言语问题的手稿（第392、409、393/1、408等号）。也保存有斯坦尼斯拉夫斯基对如下作者有关语言学和言语表现力的不同著作的摘录：乌沙阔夫、斯莫连斯基、伏尔康斯基、奥查罗夫斯基、柯罗维科夫及其他。

这里发表的《言语及语法》手稿的原文并未由作者彻底修订过。手稿页边空白处的许许多多批注和按语表明，斯坦尼斯拉夫斯基打算继续来修改这一章。某些批注表明了他对自己所写的东西不满意（“不明确”，“重复”，“在原地踏步”，“多余，碍事”，“有重复”，“困难，难懂”，“容易些，简短些”，“混乱”，“重复的语句”等等），另一些附注指出了应当在原文中修改或补充的地方。写在页边空白处的最重要的批语，都编到注释中来了。

《言语及语法》手稿（第401号）的最后三页是新的一章——《演员与角色的远景》的开头部分，这是从原文中弄清楚的，所以这几页被挪到下一章的开头去了。

〔1〕在《富有表现力的语言》一书的序言中，伏尔康斯基指出，编著该书时他依据了如下的著作：Dr. Rush, Philosophy of the human Voice; Oscar Gutmann, Gymnastics of the Voice; G. Stebbins, Dinamic Breathing and harmonic Gymnastics.

伏尔康斯基曾经是泽尔萨特（1811—1871）的舞台动作和朗诵教学体系的热烈拥护者。

斯坦尼斯拉夫斯基对于伏尔康斯基及其美学著作的态度曾发生过一定的演变，这一点在本卷的序文中已有所说明。

〔2〕与这段文字相对，斯坦尼斯拉夫斯基在本页的背面，依据符·塞·阿（即符拉基米尔·塞尔格耶维奇·阿列克赛耶夫，曾在言语和发音领域中工作过）的意见写道：“这已经不是语法，而是表演艺术了。我想，正音法也属于语法范围，它可能只保持在剧院里了。莫斯科语在生活中渐渐衰微了（法语在米哈依洛夫剧院，在法国喜剧院）。

“语法有两方面：（1）外在的，也就是正确地机械地念出词句；（2）内在的。

“在音乐中，音乐家应该很好地掌握自己的乐器，使音奏得准确（达到应有的高度，不走调）。然后他应该知道各种表演手法，亦即什么是断奏、滑音、强、弱、渐强；什么是休止、延长。这一切在从事创作、在传达作品的灵魂之前都应该知道，都

应该会。

“在言语中也是如此。应该善于正确地念出音和字句。把这一切学到成为习惯，就可以去创作了。”

〔3〕从这里直到“如果你们在舞台上也能经常这样”一句，是把最后稿本上用铅笔勾掉的一段文字恢复过来了，因为不然就会失掉叙述的逻辑联系。

〔4〕这里有斯坦尼斯拉夫斯基的脚注：“米·谢·史迁普金的说法”（见1848年3月27日史迁普金致舒姆斯基的信，《史迁普金札记、书信集》，艺术出版社，莫斯科，1952年，第250页）。

〔5〕这段文字对面写着“形体动作也能固定注意力”。

〔6〕这里和其他谈到视象的地方，都可以看到一些写在页边空白处的批注，这些批注表明视象这一术语并没有使斯坦尼斯拉夫斯基完全满意。他记下了符·塞·阿列克赛耶夫所表示的一些希望，阿列克赛耶夫建议在提到视象的一切地方都加上：“及其他感觉”（也就是听觉、触觉等等）。斯坦尼斯拉夫斯基在原稿（第399号）第16页背面所写的语句是很有意思的。原文中视象一词的对面写着：“视觉表象”，再往下是：“可以断定说……其他表象——听觉、触觉表象是与视象结合在一起的。”

同一页还写了另一句话：“书里关于说话时的听觉交流，一点儿也没有提到。”

在自己的实际创作工作中，斯坦尼斯拉夫斯基采用视象这一术语，是指我们对事物和由一切感官铭记下来的感觉的一切概念的综合。

〔7〕取自莎士比亚悲剧第三幕的奥瑟罗独白原文，这里采用的是文伯格的译本，而由斯坦尼斯拉夫斯基亲自修改过的。斯坦尼斯拉夫斯基经常为了教学上的目的而在课堂上和排演中表演这段独白。

〔8〕显然，斯坦尼斯拉夫斯基对这个例子不满意，因为在初稿页边空白处作了附注：“这话本身就吓人”。

〔9〕在音乐中diese和bemol是升半音和降半音。

〔10〕手稿上，与这段文字相对，有斯坦尼斯拉夫斯基依据符·塞·阿列克赛耶夫的意见所作的如下附记：“这难道是真的吗？如果语句存在着必须有的语音图形，那么这种图形无论对法国的或是俄国的作者，无论对莫里哀或是哥尔多尼都是同样必须有的；只不过声幅高低有所不同而已，例如：

图形是同样的，不过扩大了而已……在这种场合，如果下意识不来帮助演员，那就应该回想起保存在他的听觉或视觉记忆中的图形，大胆地扩大这个图形的音域。这会帮助他发展（找到）所要求的热情，而且正好如该角色所需要的那样把它熟记在心。”

〔11〕在这段文字下边，斯坦尼斯拉夫斯基用铅笔写道："这一章里好象有许多地方都是重复已说过的话，看来发生了停滞现象，我是在原地踏步。"

〔12〕与这段文字相对，有斯坦尼斯拉夫斯基的一个有趣的脚注："符·塞·阿建议把这一切都删掉，因为它不清不楚。我却觉得可惜。"

手稿中附有一页原文，它是手稿基本原文中所叙述的那些段落的草案。现把全文发表如下。

"在言语中也正如音乐中一样，'强'和'弱'是相对的概念。对它们并不存在什么明确的，固定的度量，如同公尺或公分那样。'强''弱'有各种不同的阶度，取决于所表演的作品的先前部分或后续部分的音量。全部问题在于对照。在某一个作品中是'弱'的东西，对另一个作品可能是'强'的，如果这一作品要求弱音调的话。言语中从'弱'到'强'的过渡和从'强'到'弱'的过渡，也如同音乐中一样，可以是迅速的、立时的或者是渐次的。在表演一个音乐作品或文学作品的时候，表演者应该在自己面前看到他即将表演的东西的远景，在运用声音的力量上应该很会盘算。开始时过于'弱'，他可能剥夺掉达到'最弱'的可能性，相反，开始时过于'强'，他可能剥夺掉使音响达到'最强'的可能性，如果该作品这样要求的话……要怎么做，才不至于陷入这一种或那一种极端呢？我认为，表演者应该很好地知道自己的声音在表现'弱'和'强'时所可能达到的响度，在大多数场合——特别是表演开始时——谨守中庸之道，以便在随后的表演中从而造成各种不同的音响程度（伏尔康斯基建议这样做，看来他是正确的），也就是'强'和'弱'……表演者应该知道，该作品中音响的线是怎样进行的，在什么地方提高，在什么地方降低，提高多少，降低多少。这样的升降可能有好几种，但主要的是某个地方要有顶峰、高潮。应该记住这个高潮和下降，配置音量，以便造成这两者。"

〔13〕这一段文字后面，斯坦尼斯拉夫斯基打算插进他用铅笔初步写下来的一句话："瓦·瓦·萨莫依洛夫对米丘林娜-萨莫依洛娃讲过：〔需要的〕不是叫喊，而是段落分明的言语。"

〔14〕与这段文字相对，有斯坦尼斯拉夫斯基依据符·塞·阿列克赛耶夫的意见写的附记。一开头就注明，这个附记"几乎与整章"都有关系。现在我们摘登这个附记的一段："一般说来，我不知道说'字眼或字眼上的重音'是否正确。这里问题不在于重音，而在于配置字眼，在于它们的强调和表达上。重音，每一个字眼都应该有（当然，除开那些不接受重音以及与先前或后续的字连成一片的字眼。例如：'ты, орал, трус', 'он де не знает', 'по-твоему', 'по-моему'。不过名词也可能失去重音："на море', 'на руки', 'во поле', 'из лесу'……）"。

在自己的实际工作中，斯坦尼斯拉夫斯基避免重音这一术语，按照他的说法，这个术语应当从演员语汇中勾销。他说，重音这一术语会导向声音的打击和压击，然而一个句子中的主要字眼，与其说是由声音的加强而衬托出来，不如说是由语调、节奏的变化和顿歇的配置而衬托出来的。它不是打出来，而是衬托出来，"象捧托盘·

般”热爱地送给听的人的。

〔15〕这里斯坦尼斯拉夫斯基摘引了斯莫连斯基的《朗诵研究参考材料。关于逻辑重音》一书（放德萨，1907年版，第76页）。斯莫连斯基也引用了英国资产阶级哲学家和经济学家杰文斯在他的《逻辑教科书》一书中所举的例子（俄译本，圣彼得堡1881年版，第97页）。这个包含三十六句的句子取自莎士比亚的悲剧《安东尼与克莉奥佩屈拉》（第三幕，第二场）。

〔16〕旁边有斯坦尼斯拉夫斯基亲手作的附注：“语调方面有不满足之感。对它谈得太少了。”

〔17〕旁边有一个附注，表明斯坦尼斯拉夫斯基对他所写的感到不满：“配合，远近景，层次——讲得不清不楚。”

〔18〕与这一段相对有斯坦尼斯拉夫斯基的附笔：“懒惰的人的托辞是：不必研究言语。”

第四章　演员与角色的远景

显然，斯坦尼斯拉夫斯基在他工作末期才产生了把《演员与角色的远景》一章归入《演员自我修养》书中的想法。

在保存下来的《演员自我修养》第一部和第二部的任何一个提纲内，都没有关于远景这一章。《演员与角色的远景》一章并没有由斯坦尼斯拉夫斯基最后完成，只是保留下来几篇手稿，这些手稿应当归入他所构思的论述言语远景和演员与角色远景问题的补充章节。

这些手稿中没有一篇是由斯坦尼斯拉夫斯基注明了日期的。《演员与角色的远景》一章的编写工作显然是从1934年夏季开始，因为这一年8月间，他就已经在《恐惧》一剧的排演中向莫斯科艺术剧院的演员们诵读其中的片断了（见《斯坦尼斯拉夫斯基论文、演说、谈话、书信集》，艺术出版社，莫斯科，1953年版，第514页）。

《演员与角色的远景》一章的第一部分（至“总想保持缄默的那个话题的”止）是《言语及语法》手稿的结尾（第401号）。显然，斯坦尼斯拉夫斯基本想在这两章之间建立直接的情节联系。在《言语及语法》最初手稿上，与我们挪来作为《远景》一章开头部分的那一段文字相对，有斯坦尼斯拉夫斯基的附注：“谈远景为时尚早，以后写它整整一章”。根据这个批注以及内容本身，《言语及语法》手稿的结尾就挪到新的一章——《演员与角色的远景》里来了。

本章原文的基本部分，即从“前些时候，我在……剧场里”起直到章末，是按照《演员与角色的远景》手稿（第422号）排印的。根据手稿每一页上所作的“С Л”注号来判断，斯坦尼斯拉夫斯基最初是为《贯串动作与最高任务》准备这一部分原文的，但后来他标明作为《演员与角色的远景》一章的材料。

〔1〕这里我们删去一段原文，因为它逐字地重复了《言语及语法》一节的结尾部

分。

〔2〕括在六角括弧内的话出自杰出的意大利悲剧演员托玛佐·萨尔维尼（1826—1916），斯坦尼斯拉夫斯基经常引用他的话。手稿上这里给引文留出了位置（见托·萨尔维尼《对舞台艺术的几点意见》，1891年第14期《演员》杂志，第60页）。

〔3〕手稿页边空白处，与这些字句相对，有斯坦尼斯拉夫斯基作的一个附记："还没有讲过呢"（第401号）。

〔4〕括在六角括弧内的原文，我们引自《远景》手稿（第408号），这篇手稿是现在发表的本章的草案之一。

第五章　速度节奏

按照打字稿刊印，上有斯坦尼斯拉夫斯基亲手作的修改和批注（第438号）。原稿卷首页上写着："尼斯，1934年5月"，并有斯坦尼斯拉夫斯基的附记："1937年3月（赴巴尔维哈后）重读"。在一系列有关速度节奏问题的准备性材料和手稿当中，这篇原稿在时间上是最晚的，也是最完整的一篇，不过，根据原稿页边空白处的批注来判断，斯坦尼斯拉夫斯基并没有认为这一章的编写工作已经完成。

〔1〕与这段文字相对，斯坦尼斯拉夫斯基写着："整章显得混乱不堪。"

〔2〕原稿页边空白处有斯坦尼斯拉夫斯基的附记："这个练习开始后没法结束。要结束它或者加以转移。"

〔3〕原稿页边空白处，斯坦尼斯拉夫斯基写着："两个不同的练习。"

〔4〕原稿页边空白处有斯坦尼斯拉夫斯基的附注："他们可以来做这个练习——无实物地。"

〔5〕原稿页边空白处，斯坦尼斯拉夫斯基写着："谈到形象岂不是为时尚早？"

〔6〕句子没有写完。页边空白处有斯坦尼斯拉夫斯基的附笔："要说明，在群众场面中需要这种不同节奏的结合。"

〔7〕原稿页边空白处，斯坦尼斯拉夫斯基写着："这个主题和上述主题是不同的主题。"

实际上，关于正在克服踌躇不决心理的汉姆莱脱的例子，与后面这个例子（喝醉了酒的药剂师）没有什么联系，后者只不过是两种不同节奏机械结合的练习而已。

〔8〕原稿页边空白处，斯坦尼斯拉夫斯基写着："威廉密诺娃做不成。马洛列特柯娃能行吗？"

〔9〕原稿页边空白处，斯坦尼斯拉夫斯基写着："要说明，这种露马脚对于舞台说来是好的。"

〔10〕原稿页边空白处，与这段原文相对，斯坦尼斯拉夫斯基写着："多余。往下是重复同样的话，也就是必须降低节奏。"不过在进行编辑的时候，这段原文还是

保留下来了，因为没有它，同后文的意思上的联系就会失掉。

〔11〕显然，斯坦尼斯拉夫斯基这里指的是在大剧院歌剧研究所（1922年）进行的柴可夫斯基歌剧《叶夫盖尼·奥涅金》中拉林家舞会一场的排练工作。他把这场戏的排练算作是自己在群众场面处理方面最出色的导演成就之一。

〔12〕这个机器是按照斯坦尼斯拉夫斯基的指示在莫斯科艺术剧院的工场里制成的。他在1935—1936年间曾同歌剧—话剧研究所的一批助手做过类似下面所描写的练习。他还把对游移不定的拍节机所做的练习包括到研究所教学计划撰演工作中去（见本卷第421页，即译本第500页）。

〔13〕页边空白处有斯坦尼斯拉夫斯基的批注："莫名其妙"。

〔14〕这段原文下面有斯坦尼斯拉夫斯基的附笔："……要讲清楚，演出之前需要做哪一些练习。"

〔15〕斯坦尼斯拉夫斯基在页边空白处注明："要更恰当地过渡到言语上来。"开头他是把言语的速度节奏当作《言语》一章的一个部分或独立的一章来探讨的。在最后的也就是我们现在所发表的稿本里，斯坦尼斯拉夫斯基把动作的速度节奏和言语的速度节奏合成了《速度节奏》一章。

〔16〕Дробь-пауза，指唱歌或说话时为了吸进空气而在声音上的极其短暂的休止。

〔17〕引号内是《钦差大臣》的一句台词（第一幕第二场）。

〔18〕这里和后面对《钦差大臣》开头一句话进行节奏上的分析时，在同一原文的初稿（《言语的速度节奏》，第429号，第24—26页）的基础上有所修改，初稿上比较确切地引用了果戈理的台词。

〔19〕斯坦尼斯拉夫斯基这里指的是萨尔维尼表演的查柯梅蒂剧本"La morte civile"（《公民之死》）第二幕中的一段独白，该剧由阿·奥斯特罗夫斯基译成了俄文，并改名为《罪犯之家》。

〔20〕歌德诗作《魔王》的开头几行。弗·阿·茹可夫斯基译成：

Кто скачет, кто мчится поздно в ночной тишине?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой ……

（译者按：原文大意是"谁在这黑漆漆的夜里迎风驰骋？是父亲和他的儿子"。德文原文中有许多"t"（音"特"）和"d"（音"德"），联读起来很象马蹄声。）

〔21〕页边空白处有斯坦尼斯拉夫斯基的附注："在音乐伴奏下的什么表演呢？"斯坦尼斯拉夫斯基在自己的教学实践中经常涉及的音乐练习和习作，很可惜，并没有在《速度节奏》一章中得到充分的阐述。

〔22〕阿杜尔·尼基兹（1855—1922），杰出的匈牙利指挥家。曾来俄国巡回演出。关于尼基兹的指挥艺术，斯坦尼斯拉夫斯基在《控制与修饰》一章中述说得更为详细。

第六章　逻辑与顺序

在斯坦尼斯拉夫斯基的档案中保存有三篇内容互有联系的手稿，这就是《逻辑与顺序》一章的草稿。

其中的第一篇——由斯坦尼斯拉夫斯基加上了“逻辑与顺序”标题的手稿，他搁下来准备在1938年夏季和第三卷的其他材料一起修改（第445号）。手稿各页订成了一个本子，大部分都没有顺序编号，而只是所构思的一章原文的零散的片断。这篇手稿的原文首先以摘录的形式发表，以便不至于与斯坦尼斯拉夫斯基在随后一篇手稿中更为详细而广泛地叙述的思想相重复。

第二篇手稿——由斯坦尼斯拉夫斯基修改过的一篇打字稿（第447号），他加上了“情感的逻辑”这一标题，卷首页上注着“1937年11月”。正如第一篇手稿一样，原文并不是连贯的叙述。其中也有一些重复的地方，我们发表时删去了。手稿是初次发表。

第三篇手稿也是论述情感的逻辑的，它是题名为“其余元素”的本子的一个组成部分（按照斯坦尼斯拉夫斯基最初的想法，逻辑与顺序应该归入“其余元素”之列）。由于第三篇手稿（第489号）中分析了第二篇（第447号）中所欠缺的例子，而第二篇中的文句又时而中断，必须加以增补，我们就把第489号的手稿完整地编入第二篇（即第447号）中了。我们这样做是出于一种假设：斯坦尼斯拉夫斯基写出第三篇手稿，是把它作为第二篇的直接继续。

第489号手稿的原文初次见于《体现创作过程中的自我修养》一书，《体系图》一章（1948年版，第279—282页）。

第一篇和第二篇手稿现在是依序发表。由我们编到第二篇原文里去的第三篇手稿，用六角括号括了起来。

在1935年所拟的《演员自我修养》一书章名表中，并没有提到《逻辑与顺序》一章，因为斯坦尼斯拉夫斯基在稍晚一些时候才把它写出来。斯坦尼斯拉夫斯基认为“体系”的这一元素具有头等重要的意义（特别在他活动的末期）。

〔1〕以下的原文没有开头，因为手稿这一页的上角撕掉了。六角括号内是我们设想的一句原文。

〔2〕见全集第2卷第175—176页（中译本第214—216页）。

〔3〕手稿页边空白处，有斯坦尼斯拉夫斯基的附注：“要解释”，然后打上一个问号。

〔4〕手稿上紧接着是斯坦尼斯拉夫斯基采用的《演员自我修养》第一部中的一段文字（全集第2卷，第294—295页，中译本第360—361页）。

这段文字与前此的叙述没有什么联系，所以就删去了。第446号的手稿中，在这个地方有斯坦尼斯拉夫斯基的附注，指明材料已经利用。

第七章　性　格　化

根据打字稿排印，那上面由斯坦尼斯拉夫斯基修改过，并且作了附注，说明他还想对原稿进行一番修订（第251号）。在斯坦尼斯拉夫斯基这份最为完备的关于性格化的原稿的卷首页上，注明“1933年春”，并写着数目字ＸＶ，这是与1933年春制订的各章编排方案（第68号），以及别的一些方案（第73/1和663号）中《性格化》一章的顺序编号相符合的。

还保存下来了《性格化》一章的另一篇打字稿，那上面斯坦尼斯拉夫斯基也作过某些修改（第485号）。在整理本章的原文时，遇到个别有争论的场合，我们也把这第二篇原稿估计在内。这篇原稿的卷首页上斯坦尼斯拉夫斯基写了数目ＸＸ，这是与1935年的方案中《性格化》一章的顺序编号相符合的。

〔1〕斯坦尼斯拉夫斯基在易卜生的同名剧本中扮演斯多克芒医生一角的情形，他在《我的艺术生活》一书中有所描述（全集第1卷，第247页，中译本第291页）。

〔2〕原文上此处有遗漏，斯坦尼斯拉夫斯基注明他那没有写完的思想的内容是：“外部的东西能作用于内部”（第485号）。

在斯坦尼斯拉夫斯基的档案中保存有一篇文字，它是对性格化问题的一个有趣的补充，并且仿佛是那装扮英国人的习作的继续。

现把这篇文字（第253号，第257—258页）刊载如下：

“今天托尔佐夫一走进教室，我们就看到他的不平常的步态、举止、面容。他有点异乎寻常地向我们问好，好象是跟不相识的人打交道似的，两眼直瞪着我们。不知是阿尔卡其·尼古拉耶维奇生气了，还是他发生了什么不愉快的事情？！

“最后，他转向马洛列特柯娃，问起她关于什么‘形式’的事情，然后讲到‘飞檐’（？），讲到地球对物体的引力，以及人们相互之间的引力。他还讲到‘夸张法’，说出夸大的言词。正如夸张法能夸大言词一样，放大镜可以放大物件。托尔佐夫的话语是混乱的。不论马洛列特柯娃或是我们，都不知所云……

“没有从马洛列特柯娃那里得到回答，阿尔卡其·尼古拉耶维奇就转向苏斯托夫，然后又转向戈伏尔柯夫、维舍洛夫斯基和我。

“他那种严肃认真的腔调，注意力的高度集中，对我们全神贯注的样子，都证明了所谈的事情对他说来是极为重要的。一切都使我们相信，阿尔卡其·尼古拉耶维奇对我们的态度是认真的。于是我们以更大的努力想法领会他对我们所谈的事情的实质；我们以更大的注意力想法理解他话语的意思，我们更加好奇地去触摸他的心灵，更加用心地去适应他，仔细察看他，向他瞄准，促使自己去研究他的意向。

“突然间托尔佐夫完全改变了，他抛掉了原先戴上的假面具，假装出来的样子，也就是又恢复自己的本来面目了。

“‘刚才在我们之间发生的场面，不使你们回想起你们同真正英国人的那次很有

意义的会见吗？’托尔佐夫问我们。

“‘的确，我想起了那次会见，’我承认。

“‘在什么上面你找到了相似的地方呢？’阿尔卡其·尼古拉耶维奇追问我。

“‘很显然，是在误解上，在相互不了解上，’我分析着自己的感觉。

“‘依你看，哪一个场面更能反映同真正英国人的会见，是刚才我们之间发生的那个场面呢，还是前一课上你同维云佐夫——比尔明加姆一起做的那个习作？’阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续追问。

“我发现，在今天这个带有误解和适应的场面中，与原本，也就是与我们几天前同英国怪人见面时所经历的那个往事，相似的元素比较多些。

“‘就是说，’托尔佐夫抓住了这一点，‘关键不在于精确的模仿，不在于给原本照相，而在别的什么东西上面。到底在什么东西上面呢？在于表达所要再现的场面的内在情趣，而不仅仅限于外在的相似情境，你在重复同比尔明加姆见面的那个习作时，首先正是应当创造出这种情趣来。完全象你今天对待我那样，你在前一课的会见习作中本来应当去适应比尔明加姆——维云佐夫的。今天我使你违反你的意志来适应我，来注意并且体验你前一课在对待比尔明加姆时没有能够在自己心里引起的那些你所熟悉的情感。同时我并没有象维云佐夫那样去瞎演一通，并没有硬装成外国人的样子。因为关键不在这里，而在误解上面，今天我把这一点成功地表现出来了。

“‘正如在基督受难日遇险一样，全部意义在于死亡的悲剧式的突然性和不可避免性，同英国人见面那场戏的实质是在喜剧性的误解上。正是这一点首先应该加以表达。’”

〔3〕提特·提特奇·布鲁斯柯夫是奥斯特罗夫斯基的喜剧《他人喝酒自己醉》和《艰苦的日子》里的人物。

〔4〕原稿页边空白处，与这段文字相对，斯坦尼斯拉夫斯基写着：“在自己心里寻找和角色相类似的情感，把这种情感从自己心里撷取出来，〔或者〕就只保留自己原来样子，这跟改变角色，使角色迁就自己，是有很大差别的。”

〔5〕原稿上随后应当是刊在章末的那段原文，即从“今天阿尔卡其·尼古拉耶维奇继续进行前一课上被打断了的对‘假面跳舞会’的批评分析”这一句开始。把《性格化》一章最后两小节的位置加以调换，依据的是斯坦尼斯拉夫斯基在原稿（第485号）页边空白处所作的相应指示，在“没有性格特征的角色是不存在的”等字后面，有斯坦尼斯拉夫斯基的附笔：“就这样来结束本章”。在“今天托尔佐夫慈父般搂住维云佐夫，和他一道走进‘马洛列特柯娃寓所’里来”这一句前面，写着如下的字样：“以挑剔家来结束本章”，“跟假面跳舞会联系起来”。

〔6〕在《性格化》一章提纲（第485号）的结尾写着：“补充：关于你们自己创造的角色，已经谈过了，而当那些角色不由你们自己创造，而由作者指定给你们的时候，那会怎么样呢？

“暂时我只能概略地谈谈这一点。

“更详细的在研究角色创造工作时就会知道的。”

此外，在斯坦尼斯拉夫斯基的档案中保存有一页手稿，它显然应该成为进一步修订本章时的材料。现把这页手稿完整地刊载如下：

“大家知道，有些演员在想象中给自己创造出规定情境并使其达到尽致入微的程度。他们在内心里看到他们想象生活中所发生的那一切。

“但也有一种有创造性的演员，他们看到的不是他们身外的事物，不是环境和规定情境，而是处在相应的环境和规定情境中的他们所扮演的形象。他们在自己身外看到它，注视着它，同时在外表上抄袭这个想象出来的形象所做的动作。

“还有一些演员，他们所创造的想象中的形象对他们说来已成他们的alter ego，他们的孪生弟兄，他们的第二个‘我’。它不停不休地同他们在一起生活，他们也不〔与它〕分离。演员经常注视着它，但不是为了要在外表上抄袭，而是因为处在它的魔力、权力之下，他这样或那样地动作，也是由于他跟那个在自己身外创造的形象过着同一的生活。有些演员对这种创作状态抱着神秘的态度，准备从似乎在自己身外创造出来的形象中，看到与自己的非尘世的或轻飘飘的身体相似的东西。

“如果说抄袭外部的、在自己身外创造的形象是一种单纯的模仿、模拟、表现，那么，演员与形象的共同的、相互而紧密地联系着的生活就是一种独特的体验过程，是某些具备创造性的演员所固有的……”（原稿中断。）

第八章　控制与修饰

在这一部分顺序地发表了：

（1）以《控制与修饰》为标题的打字稿，上面有斯坦尼斯拉夫斯基所作的修改。原文和其他材料一起写在一本笔记本上。笔记本题名《其余元素》（第489号）。

（2）这一章的结尾部分（自“现在我请你们”一句开始），是用墨水写在订成拍纸簿样子的零散稿纸上的（第463号，自第6页开始）。写在拍纸簿上的全部原文是《控制与修饰》基本手稿的补充材料或异文。

在斯坦尼斯拉夫斯基的文献档案中还保存着本章的初稿（第488/1号），斯坦尼斯拉夫斯基在那上面所作的附注有助于确定手稿原文的顺序，这一点在进行原文的出版准备工作时也估计到了。

《其余元素》这一标题和笔记本首页上的XII数目字都证明，他最初是把《其余元素》当作《演员自我修养》第一部的第十二章的；这一点也可以从1935年的提纲中得到证实（第274号）。但是在写作本书的过程中，斯坦尼斯拉夫斯基放弃了自己原先的打算，只在《演员自我修养》第一部第十一章里利用了《其余元素》手稿的一小部分。对于所以要这样处理的原因，斯坦尼斯拉夫斯基作了如下的解释：“现在我们手头还没有一个剧本或角色，要求我们在表演时具有持久的控制，我怎么去说明这种控制呢？同样，当我们还没有修饰的对象时，我怎么去说明这种修饰呢？”

“将来，当我们自然而然接触到各种现在还没有提到的问题时，我们可以先从实践中去体验和感受，然后从理论上去认识现在被遗漏的每一个元素”（第2卷第294、295页，中译本第360、361页）。

《控制与修饰》一章在《演员自我修养》第二部里的位置，斯坦尼斯拉夫斯基亲自在1935年的提纲中规定好了。《控制与修饰》在这个提纲里被列为独立的一章，处于演员自我感觉诸元素的末位。

〔1〕 在原稿页边空白处，这里有斯坦尼斯拉夫斯基的旁注：“表现艺术”。显然，他担心读者可能得出错误的结论，以为真实的体验不应当在演员的艺术中占有位置。如果以自己的最大理论家狄德罗和老哥格兰为代表的表现艺术是反对舞台表演时的体验过程，那么斯坦尼斯拉夫斯基，正如托玛佐·萨尔维尼一样，只是谈到创作时对自己情绪的控制，同时肯定体验的必要性。斯坦尼斯拉夫斯基认为，演员走上舞台以后应该向观众述说“自己本人的情感”所体验过的东西。就是说，这里指的不是反对演员在舞台上的真实的、真诚的体验，而只是说明典型特征的艺术选择和舍弃那些偶然的、自然主义的细节。这样的要求是创造真正现实主义形象的必不可少的条件。

〔2〕 原稿中这一段文字后面的一页没有写完。原稿页边空白处，有斯坦尼斯拉夫斯基的旁注：“谈谈无手势”。显然，往下应该是关于无手势的文字，这篇文字斯坦尼斯拉夫斯基写在五页纸上，后来订到《其余元素》笔记本的开头。

根据这一点，我们就把从“设想一下有这么一张……白纸”一句开始到“要是在角色中过于经常重复那同样的手势，这种手势就会很快地失去力量，而令人感到厌腻”一句止的补充文字包括到本章之内，并刊载在这里。

〔3〕 原稿此处布留洛夫的话是删去的，现根据便条本上的笔记（第463号）恢复过来，括在六角括号内。这段关于布留洛夫的叙述以不同说法见于某些回忆录和批评著作中。例如，列·尼·托尔斯泰曾以如下的措词引述布留洛夫的话：“艺术是在开始有了一点点儿的地方开始的”（《托尔斯泰全集》第30卷，莫斯科，1951年，第127页）。

〔4〕 原稿页边空白处，有斯坦尼斯拉夫斯基的附记：“拉赫曼尼诺夫在演员晚会上的例子”。在便条本（第463号）上有一段能解释这个附记的文字：“我想起一个戏谑晚会或所谓‘夜酒店’上手拿‘魔棒’的指挥。他十分认真地指挥了所有的节目。其中的一个节目获得了如此巨大的成功，以至使出席的人们在发现了拉赫曼尼诺夫也在观众当中以后，要求他亲自来指挥乐队，以便给那个深受欢迎的节目伴奏。

“大才欣然允诺了，他并不清楚地知道他就要来指挥的乐曲的旋律，就随着节目指挥起来，连自己都没有意识到地给它加进自己的‘一点点儿’，于是一个平平常常的咖啡馆节目变成了音乐作品。

“在我们舞台上，有很多演员都是用手一挥就挥出了整个角色和整出戏，而并没有去注意那起着修饰作用的必要的‘一点点儿’。”

在便条本上斯坦尼斯拉夫斯基把这段原文整个勾掉，没有让它包含到本章之内。

显然，它必须从新写过。

〔5〕 原稿这一页没有完。[现在我们刊出关于尼基兹表演艺术的最后一段，这段文字显然是在打印手稿（第 488/1 号）时被打字员漏掉，或者是在打印后由斯坦尼斯拉夫斯基加进稿中的。

“如果你们从我的话里明白了尼基兹是怎么一回事，你们也就会懂得，从一位伟大的舞台演员或朗诵者口中说出来的话语是怎么一回事。他也有和尼基兹同样卓越的‘缓慢’，同样的浑厚和‘弱’音，同样的绵绵不绝，同样的不慌不忙和把话说到底，并且带有完美的精确性，带有各种各样的八分音、符点、机械般匀调的三连音，又能进行控制，玩味，而没有丝毫多余的迁延〔或〕匆忙。这就是控制和修饰。”

〔6〕 此处我们删去了原稿上未完的一个句子。

〔7〕 随后的带有《老托玛佐·萨尔维尼》这一独立标题的一段文字，和关于萨尔维尼扮演奥瑟罗一角的描写有一部分相符，斯坦尼斯拉夫斯基有意把这段描写包括到《我的艺术生活》一书里去了（见全集第 1 卷附录）。

〔8〕 在《其余元素》笔记本末尾有《控制与修饰》一章开头部分的异文，由于许许多多地方出现文字上的重复并且缺乏作者关于这方面的确切指示，不可能包括到本章基本原文之内。所以我们把它作为一种异文刊载如下，其中读者已经熟悉的材料是以另一种形式来阐述的：

“19××年×月×日

“今天的课不是普通的，而是带字牌的，上面写着‘控制与修饰’。

“阿尔卡其·尼古拉耶维奇要我们首先重复对付疯子的习作。学生们兴高采烈，因为都渴望表演，所以就全力以赴。托尔佐夫虽也夸赞我们，然而并不怎么热情，语调是抑制的。看来他对什么事情感到不满意。的确，阿尔卡其·尼古拉耶维奇本来是期待我们在表演中有更多的控制与修饰的。我们辩解说，由于久已不表演这个习作，所以把它忘了。在重演时结果也是同样。

“‘问题在什么地方？您要求于我们的又是什么呢？’我们想要弄清楚。

“按照自己的老习惯，托尔佐夫用形象的例子来回答我们的问题。他说：

“‘设想一下你们必须在一张被弄上许多道笔迹、散满斑点的纸上画铅笔画。如果不擦去所有多余的笔道和斑点，它们就会和图画本身混杂在一起，从而损害图画。需要有一张干净的白纸，在着手工作之先，必须取消纸上所有多余的笔道和斑点，〔所有〕把纸弄脏的东西。

“‘演员在舞台上也完全应该这样做。在我们这门事业中，那些繁琐的、角色所不需要的、使表演变得芜杂和拖沓的我们自己的动作，就是这种多余的损害图画的笔道。往往有这样的情形，演员有很好的面部表情，却不能让观众看清楚他的脸，因为他随时都用那些小手势把脸遮住了。在另一些场合，具有很好造型的演员却由于运用了多余的、与所扮演的人物无关的自己本人的动作，而使它支离破碎，遭到损害。这些东西都是从哪里来到我们身上的呢？舞台上不需要的动作往往是机械的，不随意

的。它们违反演员的愿望，在表演的困难时刻自行来到。借助于外在的‘做戏的情绪’去体现不存在的情感是不容易的。这时候，手和身体的其他部分会象‘过分热心的糊涂人’，想方设法帮助我们去做这种困难的、力不能胜的工作。

“‘你们当中许多人都有这个毛病，尤其是维云佐夫。’”

〔9〕 我们把便条本（第463号）上这段结尾原文的异文刊载如下：

“现在来弄清楚你们叫做灵感的到底是什么。这要不是蹩脚小说里甜腻腻地写到的那个东西，就是坚定性较多而歇斯底里较少的一种状态。

“在研究真实感的时候，我已经对你们谈到这一点，并且举了给我行手术的那次玩笑作为例子。它向你们说明了演员在舞台上最容易产生‘灵感’的那种状态。谈到正确的内部舞台感觉的时候，我又设法向你们暗示了演员是怎样感觉到它的。

“现在，讲到了控制与修饰，同样的事情又得重复，你们又得去创造一种关于在自己心里感觉到它的不正确的概念。

“你们只是把精神极度恍惚的瞬间当作灵感。我并不反对，但我要坚持说，灵感是多种多样的。平静的深入领会也可能是灵感。带有情感的轻松自由的表演也可能变成有灵感的。忧郁而沉重地去领悟生之秘密也可能成为一种灵感。

“既然灵感的源泉隐藏在下意识里，不是人的理智所能及的，我怎么能把它的所有形式都列举出来呢？

“我们所能谈论的只是作为灵感的良好土壤的演员的状态。创作中的控制与修饰正是能对这种状态的形成起到一定的作用。在理解和喜爱这两个新元素的时候，不应该把它们当作灵感的直接传导者，而只能把它们看成培养灵感的准备性〔因素〕之一，这一点相当重要。

“我们也需要这样的‘一点点儿’，以便修饰各个部分和整个角色。没有那‘一点点儿’，它们就不会有光彩。

“我们在舞台上看到多少个没有这‘一点点儿’的角色啊！一切都不错，一切都做出来了，但就是缺乏某种最最重要的东西。天才导演一来，只要说出一句话，演员就会燃烧起来，他的角色就会发出他的内心调色板上调配好的各种绚烂的色彩。”

在斯坦尼斯拉夫斯基的文献档案中，还保存有一份为《控制与修饰》一章而准备的材料，那是取自史迁普金的创作传记的。史迁普金听从果戈理的指示，终于克服了自己表演艺术中的那种多余的匆忙和过分的敏感，达到了“高度的沉着”和控制。

第九章　舞台魅力

根据斯坦尼斯拉夫斯基亲手修改过的打字稿排印，这份打字稿是《其余元素》原稿的一部分（第489号）。

在某一些场合，斯坦尼斯拉夫斯基谈到，舞台魅力作为演员自我感觉的元素是需要专门加以探讨的（全集第2卷第293页，中译本第360页，并见于第263号），然而

在保存下来的第三卷提纲中，都没有论述这一元素的专门一章。

但是，在《其余元素》原稿里有三处出现了元素表，斯坦尼斯拉夫斯基都把这个“其余的”或“其他的”演员自我感觉元素列在表内。在所有这三个场合，“舞台魅力”都是随在“控制与修饰”后面，这就使我们得以确定这一章在本卷中的位置。

第十章　道德与纪律

这里顺序地发表了斯坦尼斯拉夫斯基未完成的两篇手稿。第一篇手稿，即从“我接到一份通知”一句开始，曾作为《舞台初步》的一个组成部分刊载于1947年《莫斯科艺术剧院年鉴》内。它的写作时间大约是在1937年（与《舞台自我感觉的检查》一章有联系）。

第二篇手稿标题为《道德》，原是订成一个本子的关于道德和纪律问题的一系列独立的草稿（第452号），初次发表于1944年《莫斯科艺术剧院年鉴》。

我们把这两篇手稿从其他许多关于道德和纪律的材料和手记中划分出来并在本卷内发表，是基于这样的理由：它们在叙述形式上同斯坦尼斯拉夫斯基关于演员自我修养和创造角色的所有著作都有联系。

从“体系”刚一诞生的时候起，道德与纪律就被斯坦尼斯拉夫斯基看作是演员创作的最重要的元素和必要的条件。他原先打算在关于演员自我修养的书中用专门一章来谈这个问题，到了晚年，他甚至打算为此写一本专书，使其成为他论述演员艺术的多卷著作的一个部分（见斯坦尼斯拉夫斯基编制的他的著作卷目表，第75号）。

由于没有拥有足够的材料来刊印关于道德和纪律问题的独立的一卷，所以我们就回到斯坦尼斯拉夫斯基的最初意图上，把上述材料构成本卷的独立的一章。

在《演员自我修养》第一部《适应及其他元素》一章里，斯坦尼斯拉夫斯基谈到研究“体系”诸元素的顺序时，把“道德与纪律”排在“控制与修饰”和“舞台魅力”之间。与此相应，在《其余元素》手稿里，紧接在《控制与修饰》一节后面的是《道德与纪律》一节的开头部分。斯坦尼斯拉夫斯基在这里写道：

“现在我要转到道德与纪律上来。

“设想一下，你们来剧场演戏，脱下大衣，却不知道把它挂到什么地方，因为服务员没有在演员衣帽间值勤。

“过几分钟，你们得去寻找失掉的大衣，好把它穿上，因为剧场里冷得要命，烧炉工人没有把炉子生起来。所有演职员都给无秩序的情况弄得心情不佳，气恼不已。该化妆了，灯光却没有。头套和油彩由于照明的拖延也没有准备好。可是第一次铃却已经响过了，因为助理导演是个严厉的人，他除了自己的职责以外，无论什么都不去考虑。后台一片忙乱，大家都急匆匆的，骂声不绝。

“你们怎么想的，难道这样的气氛对于开演和创作前的演员自我感觉是有益的吗？”

原文在此处中断。接下去的是论述“舞台魅力”这一元素的文字。这就使我们有理由设想，斯坦尼斯拉夫斯基是打算把《道德与纪律》一章放在《控制与修饰》和《舞台魅力》这两章中间的。然而，《其余元素》笔记本上三次重复出现的这些元素的一览表（这是斯坦尼斯拉夫斯基亲手写的，而且在时间上显然比那打字的原文为晚），指明了另一种章序。在所有这三个场合，《控制与修饰》和《舞台魅力》都是彼此相接的。此外，《道德与纪律》一章在情节上与《舞台自我感觉》一章有联系，那里也谈到了戏剧学校的学生们初次在剧院舞台上参加《炽热的心》的演出。这两种情况确定了本章在这一卷中的位置。

斯坦尼斯拉夫斯基是在许多年的过程中做出有关演员道德与纪律问题的札记的。所以大多数例子他都取自革命前的剧场生活。斯坦尼斯拉夫斯基在《演员自我修养》第一部序言中所作的说明，完全可以适用于《道德与纪律》一章的原文。在这里，人物性格描写、例子和言词往往也是取自过去的时代，而不能机械地搬用于当代剧场和新的苏维埃人的。但是，斯坦尼斯拉夫斯基的许多观察和结论，跟我们这一时代的剧场生活也有直接的联系。

《道德》手稿没有注明日期。按照一系列标志（叙述中的人物姓名，笔触，写法等等）可以推测，斯坦尼斯拉夫斯基根据早些时候积累的材料和事实，在靠近1930年写了它，并于1933年校阅过。关于剧场任务的最后一个片断，显然是在比其余材料都要晚些的时候写成的。

斯坦尼斯拉夫斯基有意大大扩充和修改关于道德的一章，这一点可以从摆在有关道德的其他材料中的一份提纲的草稿判断出来。现将这份提纲刊载如下。

“提纲（道德）。要使剧场中一切都好，就必须：

1．1．支持，而不是破坏领导人、管理人、导演及其助理人员的威信。他们越是薄弱，就越是需要大力的支持。但在我们的剧场里——恰恰相反。

2．学生或青年演员从每一个有经验的剧场工作人员那里都可以学到许多东西。而我们的学生和青年人却比任何人都更喜欢挑三拣四。应当善于去吸取有益的东西。学会缺点是容易的，学会有益的东西却很困难。

3．在集体事业中为什么不可以迟到和破坏共同的制度。在排演中出场或幕间休息时也有迟到的，尤其是演出中。哪怕怜悯一下可怜的助理导演也好。演员明明躲在化妆室里，却硬说他早来这里了。你试去找找他看。

4．为了集体事业必须改正自己的性格，使之适合于共同的工作。就是说，要养成一种合群的性格。

5．剧场里的敬斯底里……愚蠢和自以为是。自我欣赏……唯我独尊。玩弄真诚。恶劣性格……玩票作风。

6．在家里工作的重要性。

7．演员只是去注意、听取和记录关于自己角色的意见。而整个剧本〔仿佛〕跟他是没有关系的。

8. 一定要记录意见。首先，记下整个角色的历史，根据它去排演或温习剧本就比较容易。其次，记录得少，就应该在家里去思考并记下自己所觉察到的东西。

9. 不了解自己艺术的一般原则，就会使排演变成上课——浪费时间。

10. 群众场面的排演，要采用军事条例，因为导演只有一人，而群众演员却有好几百。根据军事条例，每一个破坏秩序的人都应该受到严厉惩罚。九十九个人不能等待〔一个人〕。

11. 导演应该了解群众场面参加者的情况和演员们的困难，而演员们也应该了解导演的。彼此体谅。

12. 在排演没有结束以前请假是不容许的。难道导演能事先计算出和知道排演是如何进展的。这是妨碍排演，使导演的神经不得安静。

13. 不容许导演为了表现自己而对演员实行强迫教练。也不容许演员为了表现自己而让导演大伤脑筋。

14. 经理处要求按期把戏排好，他们不了解，这样做是把演员置于走投无路的境地，把他推上匠艺的轨道，损害演出，并且只会拖长或者完全打断正确的工作。经理处来干预舞台的时候，总是会发生一些乱七八糟的事情。但是经理处可以由于钱财和其他方面的原因而来干预。要避免这一点，就应该让演员自己想到，并关心到剧场本身的命运和需要。

15. 演员应该为了别人而全力地去表演。但是对手应该了解，如果这位演员为了要带动懒惰的、工作得很坏、愚钝的演员而把角色演腻，这也不是办法。

16.〔不是〕仅仅在排演中，在推动别人时（为了别人）去学习创造角色。在共同的排演中死背台词是一种犯罪。

17. 勾心斗角和自高自大。对付这些东西的最好方法就是让他们了解：在舞台上，无论是真诚的态度，或是恶劣的态度，都会立刻传达给观众的。此外，对他们说明演员的声誉难免有泯灭的一天。艺术中唯一有趣的东西是对它的研究和工作本身。

18. 从第三次排演起就蜕化为匠艺——这是在集体事业中犯罪。这是破坏演出。

19. 向报界阿谀奉承——非同志式的举动。

20. 剧场里行为轻浮的男女。

21. 在舞台上创造幻觉，在生活中又去破坏它，这有什么意义。

22. 演员在生活中带有自己剧场的称号，并为它创造好名声。在生活中也要爱护剧场。

23. 演员〔对〕诗人和导演的责任。

24. 生病和迟到的声明书——给导演，经理处。

25. 追求角色——是不坏的。人总想从事他所喜爱的事业。指出在别的部门对工作的这种渴望。不好的是演员想做他自己不能做到的，或是在剧团中别人会比他做得更好的工作。要有正确的自我评价。

26. 演员说：没有时间去研究‘体系’。就让他们计算一下，他们在幕间休息中

（或者在戏进行中）（只是参加第一幕和第四幕）白白浪费了多少空闲时间。这样，在后台产生的会是什么情绪。都说，这种情绪会使他们脱离开在演出中所扮演的角色。为你们所要表演的角色做些练习吧。这样就可以表演得好些。

27．要打成一片，就应该有打成一片的基础。

28．与自负心理作斗争（许多原因使它能够在舞台上发展）。不让面子观念滋长。要使这两者不超过演员的真正价值和意义。〔克服〕自己的自负心理和面子观念。做些练习，迫使自己故意来刺痛面子观念，并勇敢而明智地改掉它。正确的自我评价。在某个辩论会上我将要挨骂——我不仅去听，而且要使自己承认骂得对。

29．灰心丧气。就让他们在家里灰心丧气，但在剧场里就要微笑。让比较坚强的人帮助他们这样做。

30．善于让步。要从事业的需要出发，在会上不要争吵。回到家里骂去吧。

31．为了共同的事业和目的，应该去掉自命不凡、任性妄为、娇生惯养、固执脾气、暴躁性情、庸俗习气和放荡不羁。”

本提纲并未确定材料的编排顺序和各章结构，它只是就斯坦尼斯拉夫斯基准备在自己著作中阐述的问题的范围，提供一个概念。

〔1〕《炽热的心》这出戏，斯坦尼斯拉夫斯基是于1926年在莫斯科艺术剧院的舞台上演出的。现在发表的手稿中所谈到的某些人物性格刻划和场面调度，与斯坦尼斯拉夫斯基在莫斯科艺术剧院的演出中所实现的导演构思相呼应。

〔2〕在这些字眼后面的原文中，我们根据斯坦尼斯拉夫斯基所作的批注，把某些片断重新安排过，以使整个原文便于理解。

〔3〕下面删去了一段原文，因为它与随后的叙述大部分重复。

本章往后的全部原文是按《道德》手稿（第452号）排印的，但在顺序上和过去所发表的有所不同。第452号手稿第72和73页上显示出来的本章纲要草案，使我们有根据不按那些订成了一个笔记本的手稿各个片断所借以保存的偶然的顺序，而是按作者所指明的顺序来刊印这些片断。有必要提醒一句，《道德与纪律》一章正如第三卷的其它许多章那样，是远未完成的。

〔4〕手稿中这些字眼后面有如下一段未完成的文字的初稿：

“任何集体创作者都有可能歪曲作品的思想实质。演员、导演、美术设计及其他人都可能提供、补充、改变诗人作品所为之而写的主要实质。

“演员和导演的创作工作是有些特殊的。诗人无论在创作主题的选择上，或是在创作本身及其语言和文学的形式上都是自由的。演员、导演及演出的其他创作者则处于另一种情况。他们从诗人那里接受现成的主题、内在实质、语言形式，甚至于某些指示——指示演员所创造的形象应该是怎样的。

“看来，演员是完全受制于这些预先委托给他的东西的……”

显然，斯坦尼斯拉夫斯基打算在这里阐述剧场对剧作家的责任问题，剧作家的思想意图是应该珍重地予以保持并在演出中体现的。由于这个片断显然没有完成，我们

就把它从本章的基本原文中取掉。

〔5〕 手稿中从此处到段末，原文都被铅笔勾掉。为了保持与随后原文的逻辑联系，我们不得不把它恢复过来。

〔6〕 这些字眼后面，我们恢复了手稿中原被勾掉的一段，以便保持与随后的叙述在意思上的联系。

〔7〕 手稿中随后一段原被删去。为了保持与后续原文的意思上的联系，我们把它恢复过来。

〔8〕 在某些古代民族中对财神的称呼。

〔9〕 指的是大仲马于1836年写成的闹剧《凯恩，或放荡的天才》。

〔10〕 句子没有写完。

〔11〕 在这个片断里，根据斯坦尼斯拉夫斯基用铅笔在手稿上所作的批注，对某些段落的位置重新进行了调整。

〔12〕 Амбушюр，即吹奏铜管乐器时空气所经由进入的吹口。贴好嘴唇以便从乐器中吸出音来的方法也是这样称呼。

〔13〕 这一节的原文还以另一种、显然为时较晚的稿本（第543号）保存于斯坦尼斯拉夫斯基的文献档案中。现把这个异文完整地刊印如下：

“我们艺术的基本目的在于创造剧中人的人的精神生活并在舞台上艺术地体现这种生活。

“每一个剧场工作人员都应该毫无例外地有助于艺术和演出的这个基本目的。

“但是如果在舞台上，在演员化妆室里，在后台，在观众厅里以及在剧场的其余所有场所没有适当的条件，演出的集体创造者就不可能完成自己的使命。

“如果在脚光的我们这一边笼罩着无秩序的气氛，如果演员们表现得不好，迟到，没有慎重地去准备演出，没有按照自己艺术的传统表演，如果演出管理员、化妆员、服装员、舞台工作人员及其他人员对事业缺乏热爱和理解，后台的情绪就会低落，参加者就不可能带着应有的热情从事创造。而没有这种热情，是无法实现艺术的基本任务的。同时，如果在脚光的另一边没有演出所必需的条件和秩序，观众厅的情绪就会涣散，观众就不可能以应有的效果接受得自舞台的印象。要知道，观众也是演出的创造者之一，他们在脚光的那一边创造着演出所必需的气氛。

“请设想一下，如果首先与观众见面的看门人、管衣人、售票员和验票员，对观众态度粗暴，不讲礼貌。其结果，来到剧场的人必然会生气，情绪受到破坏，他们也就不能象应有的那样来接受演出所给予的印象了。如果剧场里乱七八糟，肮脏，潮湿，寒冷，如果迟迟不开演，观众的心情也会那样。在这种情况下，观众就无从在观众厅里创造演出所必需的气氛了。

“在这一切条件下，演出的创造者不可能以应有的方式实现自己的工作，艺术无法完成自己的使命，而剧场也将失去自己的社会的和文化艺术的教育意义。从事创造并实现我们的基本任务，只能在相应的环境下，谁要是妨碍这种环境的建立，谁就是对

艺术，对社会，对政府，对剧场的整个集体犯罪。

“正因为如此，最严格的道德和纪律在我们的事业中是极为必要的。”

〔14〕 原文在此处中断，这一页并未写完。括号内写着“克里门托娃的演出”，这表明斯坦尼斯拉夫斯基打算在这里引述1898年和克里门托娃一穆罗姆采娃的学生们一起在大剧院的舞台上排演某些歌剧片断的例子，来说明他和皇家剧院经理处的冲突（见全集第1卷附录，第423页，中译本第494页）。

第十一章　舞台自我感觉

这一部分收集了斯坦尼斯拉夫斯基为《外部舞台自我感觉》和《总的舞台自我感觉》这两章（在1935年的提纲中指明的顺序编号为22和23）而写的材料，以及阐述在舞台上即在当众创作条件下检查和巩固舞台自我感觉问题的原稿。斯坦尼斯拉夫斯基题名为《外部舞台自我感觉》和《总的舞台自我感觉》的原稿，只是他所构思的两章的未完成的片断。阐述舞台自我感觉的检查和确立的在内容上互有联系的三篇原稿比较接近完成些，我们在《舞台自我感觉的检查》这一假定的标题下将它们联在一起了。

1. 外部舞台自我感觉

根据斯坦尼斯拉夫斯基作过修改的三页打字稿（第475号）排印。卷首页上注明的号码XXII，确定了这一章在本卷中的位置，标题底下括号内写着：“整个体现领域的最后的、结尾的部分”，再往下一些写着：“这以后应该是关于心理生活三动力的一章”。

2. 总的舞台自我感觉

根据斯坦尼斯拉夫斯基作过修改的打字稿（第274号）排印。卷首页上注明的号码XXIII，确定了这一章在本卷中的位置，此外还写着：“《心理生活三动力》一章的最后的、结尾的部分和本书的末尾”。

正如从第475号和第274号原稿卷首页上写明的字样所看到的那样，在关于外部和总的舞台自我感觉的原文中间本应是关于心理生活三动力（智慧、意志和情感）的文字。但是这个问题在《演员自我修养》第一部里已经有专章论述。必须指出，在斯坦尼斯拉夫斯基的文献档案中也保存有关于《三动力》一章新方案的草稿（第459号），可是由于这些草稿完全属于原始性质，我们就没有在本卷内予以发表。况且在1935年的提纲中，《总的舞台自我感觉》一章是紧接在《外部舞台自我感觉》一章后面的。

作为《总的舞台自我感觉》一章本文的原稿，斯坦尼斯拉夫斯基是从另一篇内容更为丰富的手稿里划出来的，在那篇原稿中对“体系”诸元素相互影响的图样进行了分析（见附录部分的《“体系”图》）。

〔1〕 在保存下来的图样草稿中，斯坦尼斯拉夫斯基把“体系”诸元素描画成垂

直柱子的形状，有如管风琴的管子。坐在那两架管风琴——内部和外部舞台自我感觉——面前的三位音乐家，就是演员的智慧、意志和情感的化身。

〔2〕 这里描出来的图样，斯坦尼斯拉夫斯基是画在《总的舞台自我感觉》原稿的方案之一的卷首页上的（见本卷第 273 页即译本第 321 页前面所刊的作者亲笔画）。

〔3〕 这些字句后面删去了斯坦尼斯拉夫斯基移到结尾一章《如何运用"体系"》一节里去的一段原文，也删去了很大程度上是重复托尔佐夫在《舞台自我感觉的检查》一章中的谈话的那段原文。

3.〔舞台自我感觉的检查〕

这里按顺序发表论述这个问题的三篇原稿。

第一篇保存在斯坦尼斯拉夫斯基的文献档案中，共有两份，一份是打字稿，卷首页上写着：《第三卷。总的舞台自我感觉》（第 498/1 号），另一份也是打字稿，上面有斯坦尼斯拉夫斯基所作的修改，并由他标明"未写完的一课"字样（第 437号）。在这两份打字稿中，原文编排的顺序是不同的。

现在是按照第一份打字稿排印原文，并估计到斯坦尼斯拉夫斯基在第二份上所作的修改，在那里，例如，特沃尔佐夫和拉苏多夫已改成为托尔佐夫和拉赫曼诺夫，这就使我们有可能判别这篇原稿是在1932年以后写成的。

《第三卷。总的舞台自我感觉》等字样证明，斯坦尼斯拉夫斯基有意把这个起先为全集第二卷《内部舞台自我感觉》一章而写的原文，移到第三卷的相应一章里去。

这个片断最初发表（文词稍稍有些不同）在《演员自我修养》第二部的附录里（1948年版）。

第二篇原文，即从"黑板上挂着一份通知，邀请我们这些学生去参加剧本的排演"等字开始，是根据一份纸张规格很小、订成拍纸簿样子的手稿（第 476号）排印的。这是第一次发表。

第三篇原文在情节上与第二篇相联系，是从"我不明白，今天的排演是怎样的"等字开始的。手稿是一些订起来的普通规格的纸张（第 478 号）。手稿与其他材料一起在《舞台初步》这一总标题下，初次发表于1947年《莫斯科艺术剧院年鉴》。

第二篇和第三篇手稿是在斯坦尼斯拉夫斯基为第三卷而准备的材料中找到的。根据这些手稿的内容可以推测，它们是属于斯坦尼斯拉夫斯基写作活动的末期的。（关于在舞台工作条件下培养青年演员的可能性的想法，他在晚年时期不止一次地谈到过，而且在发表于1937年 5 月 8 日《消息报》的《技巧的道路》一文中得到了反映，第478号手稿的打字抄本之一注明1937年11月27日。）

在我们已知的第三卷各章编排方案中，作者并未把现在所发表的这个原文算作独立的一章，然而在本卷的最后几章中列有《总的舞台自我感觉》一章，这是与发表于本章内的三篇原稿之一的标题相符合的。

在所发表的这些材料中，正如托尔佐夫同学生们谈话时所确认的那样，对已经学

过的“演员自我修养”的全部课程作出总结，并且与随后的课程——“演员创造角色”——建立联系。

〔1〕 类似的使演员们准备好开始排演和演出的为时十五分钟的练习，曾由斯坦尼斯拉夫斯基本人或他的助手们在以他的名字命名的歌剧话剧研究所（1935—1938年）内推行过。

斯坦尼斯拉夫斯基力求把这种“调整性的梳洗”运用到戏剧工作实践中。

〔2〕 手稿上缺剧本的名称——《炽热的心》，而代之以删节号。我们根据它同《道德与纪律》一章以及本手稿结尾部分的情节上的联系，姑且添写上这个名称。

〔3〕 此处和后面都提到奥斯特罗夫斯基的喜剧《炽热的心》的第三幕，那是由斯坦尼斯拉夫斯基于1926年在艺术剧院的舞台上演出的，设计布景的是画家克雷莫夫。

在剧本原文中作者提供了如下的情景说明：广场位于出城的地方。观众左边是市长的带有台阶的官邸；右边是监狱，铁窗，门旁站着一个残废的兵士；正面是一条河和泊船的小码头；河那边是乡村的景色。

〔4〕 斯坦尼斯拉夫斯基审阅这篇手稿的打字抄本的时候，在这里作了一个富有特色的旁注：“经过一次排演怎么就能演出呢？……粗制滥造。”

第十二章 〔结束语〕

这一章发表了斯坦尼斯拉夫斯基为全集第三卷结尾部分而准备的材料。作为本章基本内容的是一篇题名《如何运用“体系”》的手稿。在这篇手稿的原文中，依照斯坦尼斯拉夫斯基的指示，采用了原先为《远景》一章而准备的材料的几页（第410号。打字稿，有斯坦尼斯拉夫斯基作的修改）。这一章还编入了写在规格不同的零散纸张上的四篇草稿，这些纸张订在一起，有着共同的、使它们合而为一的标题《天性颂》（第483号）。

在注明1935年的第三卷各章编排方案中（第274号），第三卷的结尾一章题名为《如何运用“体系”》。头两篇手稿是为这结尾一章而准备的材料。

第三篇手稿——《天性颂》——写成时间比其余所有的都要晚些（显然，在1938年），就其内容看来也是属于为“演员自我修养”全部课程作总结的本书最后一章的。很可能，斯坦尼斯拉夫斯基打算用编排方案中未曾提到的专门一章来论述“赞颂天性”这一主题。但由于在这方面缺乏斯坦尼斯拉夫斯基的直接指示，材料又纯属草稿性质，就没有理由把这份材料划为独立的一章。

这三篇手稿的原文是按照它们保存在斯坦尼斯拉夫斯基文献档案中的顺序排印的。《结束语》这一假定的标题系编者所拟。

〔1〕 句子开头的删节号表明，这个片断的开头部分没有写完。手稿上勾去了如下的字句：“阿尔卡其·尼古拉耶维奇听了我讲的故事笑得很厉害。可我却不觉得好笑。”显然，在论述言语技术的这个片断的前面，按照作者的意图，应该有一段文字

来说明言语中重音的技术规则在初期会束缚学生们，妨碍他们自由地表现自己的创作意向。

〔2〕 沃拉比克是许勒尔（德国）在十九世纪八十年代发明的一种人工国际语言的名称。

〔3〕 这以后的一段文字，即到“这就是我们在我们的艺术中所说的那一种深刻的理解，那一种朗诵，那一种言语”为止，是根据斯坦尼斯拉夫斯基如下的批注而取自《远景》手稿（第408号）的：“往下看一看关于远景的一章。那里有斯坦尼斯拉夫斯基的一篇论文仿佛值得一读。——选择出所需要的，把它单独放着，因为这种朗诵（在关于远景的一章中）是要删去一些东西的”（第482号）。

学生那兹瓦诺夫所读的那篇论文，在文字上和已知的斯坦尼斯拉夫斯基的任何一篇论文都并无相符之处，然而在内容上却与他的许多论文相似。

从这个片断可以看出斯坦尼斯拉夫斯基对于各种时髦的“主义”的真正态度，他实际上是一概不予承认的。但是出于实践的考虑，斯坦尼斯拉夫斯基说他准备承认任何的艺术派别，只要它能以真正的生活真实挤掉舞台虚假。换句话说，斯坦尼斯拉夫斯基对每一个派别都提出作为现实主义艺术的基本标志的那些要求。

〔4〕 此处和下面提到进一步诵读论文的地方，斯坦尼斯拉夫斯基都在手稿页边作了批注，指明“C……”的文章全文应该写完。

〔5〕 往下又是第一篇手稿（第482号）的原文。这段文字的开头部分前面有斯坦尼斯拉夫斯基的批注：“如何运用‘体系’”。

〔6〕 随后的原文是斯坦尼斯拉夫斯基作了修改的一篇打字稿。原先这份材料预定编入其他章节（《舞台自我感觉》，《情绪记忆》），然而斯坦尼斯拉夫斯基把它从这几章中抽出来，和那些有着共同标题——《如何运用“体系”》——的散页手稿订在一起。

〔7〕 草稿中这段情节是这样继续下去的：“课上完了，阿尔卡其·尼古拉耶维奇向我们告别，转身就要走了。可是这时候观众厅的大门忽然打开，天真得叫人感动的伊凡·普拉托诺维奇以庄严的步伐走了进来。他手里拿着一幅不带字的狭长布条，显然，这是为新的小旗（元素）——内部习惯而准备的，托尔佐夫刚刚才谈到这个元素”（第495/1号，第475—475页）。

〔8〕 从此处到章末发表了题名《天性颂》的四篇手稿（第483号）。手稿别在一起，然而是独立的片断。它们的顺序斯坦尼斯拉夫斯基并未加以确定，所以现在是按照它们的内容和意思上的相互联系而确定的顺序发表的。

〔9〕 下面删去了一部分原文，它是叙述作者想法的最原始的草稿，而这种想法在有关“赞颂天性”的四篇手稿的第一篇里阐述得更为确切。但是，在这一部分删掉的原文里有不少有趣的、值得注意的表述。现把它完整地刊载如下。

“他们用这样的话来替自己辩白：灵感、直觉、下意识、超意识是‘上天降临’到我们身上的。但是，什么叫做‘上天降临’，谁也不知道，谁也没有思考过这些

问题。

“另外一些人恰恰相反，他们什么都知道，什么都能解释。可是当必须动作，必须使下意识活动起来的时候，他们那一切学术性的词句在实践中就以最最厉害和最最古老的刻板法而告终。

“那些把什么都看得既清楚又简单的人说：意识等于是灯光，它把我们集中注意的那一思想照亮，而其余的则处在黑暗中。在灵感来临的时刻，灯光照亮大脑的全部皮质表面，那时候我们什么都看得清清楚楚。

“这当然很好。如果就那么简单，你就经常去照亮吧。然而不幸的是，还没有出现一个善于运用这种灯光的灯光管理，所以它在为人们所需要的时刻却继续处于静止状态，只是当它愿意的时候才闪亮一下。我准备相信，这个例子是恰当的，实际情形也正如这个例子所说明的那样。但这难道有助于解决实际问题，难道有谁能掌握这种下意识的，或称灵感的，或称直觉的灯光吗？我要继续往前走。很快地这样的时刻就要来到：那时候科学将证明，所有这些在我们看来是玄妙莫测的过程都能用简单的唯物论的和唯理论的原因来加以解释。

“你们是不是认为，这可以教会我们掌握灵感，教会我们如何掌握……〔句子没有写完〕

“不。这甚至都不能把简单的、演员可以达到的实际手法交给我们。这不能教会他感觉，并掌握形体天性的最重要的中枢，而在需要的时候可能会象按某种机械的按钮那样去挤压形体天性，以便使其行动起来。

“解剖学知道许多东西……心理学也有了某些发现。但是难道它们能教会我们掌握或运用那些反射，哪怕象我们运用意识、注意、意志、节奏那样去运用（……用电来引起肌肉反射）。”

〔10〕 普希金的悲剧《吝骑士》中的诗句。

附　录

I．第三卷补充材料

附录的这一部分包括了按其内容属于第三卷各章，但由于缺乏作者的确切指示所以没有编入相应各章的那些文字。某些补充文字是从新来阐明有些章节中所叙述的材料的。

1.〔论言语的音乐性〕

根据和《速度节奏》一章的材料一起写在同一个笔记本上（第427号，第94页）的手稿排印。

现在发表的这个原文斯坦尼斯拉夫斯基并未编入《速度节奏》一章。在《演员自

我修养》一书的一个早期稿本里，它同《练声与吐词》一章摆在一起。按内容看来这个原文是倾向于《练声与吐词》一章的，这为初次出版《演员自我修养》第二部的材料时把它编入该章提供了根据。

但是斯坦尼斯拉夫斯基关于这份材料在他的书中的位置究应如何安排，并没有保存下他的直接指示。

〔1〕 指的是戏剧学校的学生们被吸收去参加后台为剧场演出的音响装饰而从事的工作。

〔2〕 Viola d'amore（意大利语）是一种古老的中音提琴。

2. 摘自《语法手稿》

《语法》手稿的这些摘录，斯坦尼斯拉夫斯基原先是预备作为独立的一章收入本书原文之内的，现在是第一次发表。

斯坦尼斯拉夫斯基打算随后再回过来从事这方面的著述，写出有关言语技术的专门课本。他很重视作为辅助课目的语法，因为它能帮助演员去掌握言语动作。

斯坦尼斯拉夫斯基给语法教学的理论和方法都带来了许多新的东西。这也在他未完成的著作《语法》（第391与406号）的摘录中得到了反映。

〔1〕 斯坦尼斯拉夫斯基在这里和后面都摘引了根据伏尔康斯基的书《活的语法和朗诵规则》（МПРК城区戏剧班出版）而编制的教学大纲。这教学大纲的一份贴在斯坦尼斯拉夫斯基《语法》手稿的早期方案之一（第388号）内。

〔2〕 往后直到本附录未发表了第406号手稿中有关言语顿歇（停顿）问题的摘录。这个手稿是第391号手稿的直接继续。

〔3〕 在《钦差大臣》剧中人性格说明中，果戈理这样写到略普金－宰普金："他说话带着拉长的低音，嘶哑声和呼噜声，就象一只老钟，先咝咝响一阵子，然后才打点。"

〔4〕 这句话出自1848年3月27日米·谢·史迁普金致谢·瓦·舒姆斯基的信（见史迁普金《札记和书信集》，1952年，第250页）。

3.〔论言语的远景〕

根据斯坦尼斯拉夫斯基作了修改的打字稿（第410号）排印。原稿第一页上有斯坦尼斯拉夫斯基写的字样：《言语》和《远景》。

显然，斯坦尼斯拉夫斯基是把这篇原文当作他所构思的《演员与角色的远景》这独立一章的组成部分的。但是所发表的片断与该章的基本原文没有直接联系，在某些表述中和该章中所谈的并不相符。

〔1〕 伊·勒·斯莫连斯基，《朗诵研究参考材料》，敖德萨，1907年，第85页。

配置性重音——是斯坦尼斯拉夫斯基为表明语句中的补充重音而运用的术语，这种重音用来规定语句所由构成的句子的数量（出自拉丁语distributio —— 分配）。

〔2〕 例子采自斯莫连斯基的同一本书，第86页。

这是穆索尔斯基歌剧《鲍利斯·戈都诺夫》序幕第二场中鲍利斯·戈都诺夫独白的最后一句。

4.〔论演员的道德〕

这里发表的手稿摘录，取自《演员自我修养》一书引言的初稿（第245号）。托尔佐夫对学生们的这个谈话令人回想起斯坦尼斯拉夫斯基自己的一些谈话（例如，他在歌剧话剧研究所的谈话，见《斯坦尼斯拉夫斯基论文、演说、谈话、书信集》，第26页），但他并没有把这个谈话收进我们在本卷《道德与纪律》一章所发表的有关道德的材料之内；所以我们在附录中发表它。这篇原文曾于第一次刊印《演员自我修养》第二部的材料时（1948年），在《体系图》一章内发表了一部分。

5.〔“体系”图〕

这里依次发表了两篇手稿的原文：

1.由斯坦尼斯拉夫斯基作了修改的一篇打字的原文，他最初题名为《内部舞台自我感觉》（后来出现了《体验图》的标题。见第659号打字稿）。

这个材料斯坦尼斯拉夫斯基并没有在《内部舞台自我感觉》一章（《演员自我修养》第一部）中加以利用，而被他搁在一边，以便联系《演员自我修养》第二部的内容作进一步的修订（第495号）。

2.题名《内在的线》、《最高任务》、《贯串动作》和《远景》的笔记本结尾部分的手稿和由斯坦尼斯拉夫斯基修改过的打字原文（第370号）。卷首页上注明1935年1月，并有斯坦尼斯拉夫斯基的附记：“1935年7月20日阅”。那上面还有指明这次稿本系完成稿的批注，以及斯坦尼斯拉夫斯基的签名。不过在后来修改《演员自我修养》第一部的时候，斯坦尼斯拉夫斯基只利用了上述手稿原文的一部分。与“体系”图的描画联系在一起，斯坦尼斯拉夫斯基把它的定稿工作搁置下来，以便进行修改。很显然，准备以后列入第三卷的专门一章。

在1935年的提纲中，接在第二十二章《总的舞台自我感觉》后面的是第二十四章《“体系”图》。这里发表的材料，斯坦尼斯拉夫斯基显然是把它当作第三卷结尾一章——《体系”的基础》——的材料的。

这个假设有如下的资料作为依据：

第495号和第370号的手稿原在第三卷的材料中间，斯坦尼斯拉夫斯基在逝世前不久曾经把它们挑选出来，以便在巴尔维哈继续撰写。

本卷编者知道斯坦尼斯拉夫斯基有意把那给“演员自我修养”全部课程做总结的图样（这个按照斯坦尼斯拉夫斯基的指示而准备的图样刊在第428页和第429页之间），摆在第三卷的最后。现在发表的材料是分析这个图样的，《总的舞台自我感觉》一章的开头也提到了它（见第567页注〔1〕）。《演员自我修养》第一部的编辑叶·尼·谢缅诺夫斯卡雅在自己的回忆录中写道，1937年夏季斯坦尼斯拉夫斯基从《演员自我修养》第一部里取消了这个图样，因为注意到，它和下一部书的主题即“体现创作过程中的自我修养”也有关系（见《回忆斯坦尼斯拉夫斯基》文集，全俄戏剧协会，1948年，第503页）。与此相联系，斯坦尼斯拉夫斯基改写了该书的结尾部分，并且把《内部舞台自我感觉》和《最高任务与贯串动作》这两章中涉及“体系”图的未利用的原文，作为材料保存下来供第三卷——显然供《“体系”的基础》一章使用。

由于第495号和第370号手稿的原文没有经斯坦尼斯拉夫斯基重新修改过，其中实际上又仅仅是为“自我修养”上半部（体验过程）做总结，因此本卷编者就不认为把这个材料编入第三卷的基本原文是可能的。

《“体系”图》这一名称是假定的，它取自手稿的原文。编者认为，《“体系”的基础》这一责任非常重大的标题，唯有在作者亲自提到它，唯有在作者来得及把所有搁置下来的材料联成有顺序的严整的叙述的情况下，才可能予以保持。

〔1〕 这一节的原文有一些矛盾：在许多场合都提到，总结只是为研究体验诸元素的第一学年而进行的，体现诸元素要到后来才去研究；在另外一些场合，提到体现诸元素的时候，却又把它们当作课程中已经经过的阶段，而为演员自我修养的全部学程进行总结。

〔2〕 三面没有写字的小旗，从随后的原文中可以看到，是指心理生活动力即智慧、意志和情感的。这里没有提到它们，因为这篇原文原先是结束对体验诸元素的研究的《内部舞台自我感觉》一章的组成部分，那时候斯坦尼斯拉夫斯基打算把关于心理生活动力的一章放在整部《演员自我修养》的最后。

〔3〕 这里指的是有意识地接近创作中的下意识领域的原则，由于在《演员自我修养》第一部中关于下意识的一章是接在《内部舞台自我感觉》一章的后面，这篇原文原先又是为该章而写的，所以这里没有提到这种原则。

〔4〕 手稿上紧接着是被我们删去了的对“体系”图的描写，这个图是由学生们画在纸上的。这里发表的是对图样描写的第二个方案，这次图样是由学生们用在学校大厅墙上挂小旗的方法而创造出来的。两个方案在手稿上接连着出现，并且在第二个

方案最后一页稿纸的背面，斯坦尼斯拉夫斯基写着："供选择的方案"。我们选择了第二个方案，因为随后的原文谈的就是挂在学校大厅墙上的图样。

〔5〕指的是"肌肉松弛"这一元素，《演员自我修养》第一部中有专门一章谈到了它，然而它对体现诸元素也有同样的关系。

〔6〕在斯坦尼斯拉夫斯基文献档案所保存的图样的某些方案中，都绘有古希腊罗马风味的殿堂，它的柱子就是"体系"诸元素。在另一些方案中，各个元素被绘成风琴管的形状，有时则被绘成纽带中细绳的形状。

〔7〕这些字眼后面有斯坦尼斯拉夫斯基的指示："草图"。我们在这里刊载了斯坦尼斯拉夫斯基亲手绘制的图样。草图上注明的数目字意味着如下的东西：1——底下的扁条，即"自我修养"；2、3、4——"体系"的三个基础，即"活动与动作"、普希金名言，"通过意识达到下意识"；5——体验；6——体现；7、8、9——智慧，意志，情感；10——体验诸元素；11——体现诸元素；12、13、14——内部、外部及总的舞台自我感觉；最上面的长方形，据后来了解，是下意识领域。

〔8〕与这里所说的相符，斯坦尼斯拉夫斯基在自己晚年的教学实践中运用了两种类型的"训练与练习"或"演员的梳洗"。第一种是日常训练，目的在于巩固和发展演员自我感觉诸元素，其结合方式和顺序可以各有不同。第二种训练，即"调整性的梳洗"，乃是在排演或演出开始前进行的，这是用来发动、"集聚"演员的创作器官，把它导致为开始排演或演出所必需的自我感觉。供"调整性的梳洗"用的材料取自剧本本身。

〔9〕所发表的第一篇手稿的原文在此处结束。斯坦尼斯拉夫斯基所作的"不足以结束"这一批注表明，原文应该继续下去。随后发表的是第370号手稿的原文。

〔10〕斯坦尼斯拉夫斯基在这里用自己的话表达了普希金的想法。在《论人民戏剧和波哥亭的剧本〈玛尔法·波沙特尼察〉》一文中，普希金写道："在假定情境中的热情的真实和情感的逼真——这便是我们的智慧所要求于戏剧作家的东西。"

〔11〕在本书写作末期的某些材料中，斯坦尼斯拉夫斯基所举的创作基础不是三个，而是四个。第四个基础是"艺术的目的：创造人的精神生活"（第445号）。

〔12〕手稿页边空白处有斯坦尼斯拉夫斯基的附记："打虚线的地方，要按准备中的草图写上颜色的名称。"这里原先绘制的图样涂着各种颜色。为了更大的精确性，这次版本中只保留了两种颜色：绿色表明与角色有关的东西，黑色表明与演员有关的东西。

在自我感觉元素表的某些方案中占居首位的是场面、事件的线，由此构成剧本的情节（第263号）。

〔13〕在保存于斯坦尼斯拉夫斯基文献档案的一篇手稿（第473号）中，托尔佐夫在解释"体系"图的时候对学生们说："要尽可能深入而巩固地去感受角色、剧本或习作的贯串动作，如线穿针似的用它来贯串你的人的心灵的所有'集中起来的元素'，来贯串角色内心总谱中准备好的单位与任务，把它们导向所表演的作品的最高

任务。要把所有贯串起来的线索拧成一股总的细绳。总之，要象图样上所指出的那样去做。”

〔14〕关于易卜生的剧本《布朗德》，全集第2卷第162—165页(中译本第195—210页）上曾提到。

〔15〕在一篇草稿（第250号）中，有斯坦尼斯拉夫斯基标出来的一段文字，并加上附注：“属于贯串动作”。现把这段文字刊载如下：

“到目前为止，我们都做了些什么呢？我要借一个譬喻来回答。

“要做出美味的肉汤，就要把肉、各种菜根、红萝卜准备好，要倒好水，把锅子放到炉子上，把所有东西都煮熟，再放上盐，这样就做出浮着一层油的好汤来了。

“但是不能光准备肉、菜汤、水，把锅子放到炉子上，而不去点燃火。那样，所有准备好的东西——肉、菜根、水等等就只好单独地拿去生吃生喝。

“最高任务和贯串动作就是能把饭菜煮熟或炒熟，能做出好汤来的火。”

Ⅱ．“体系”讲授材料

1．训练与练习

这一部分集中了预定编入“体系”练习集子的材料，这些练习由托尔佐夫的学生们在拉赫曼诺夫主持的“训练与练习”课上进行。

这些为《训练与练习》一书而准备的材料的编排顺序，斯坦尼斯拉夫斯基并没有确定下来。它们是按照各个片断间的意思上的联系所暗示的顺序来排印的。

斯坦尼斯拉夫斯基在自己的教学实践中，对于训练演员自我感觉的各个元素，并没有遵循什么严格的顺序。在“演员的梳洗”中，他用极其不同的方式把各个元素结合了起来，而且始终不变地回到关于动作这一中心问题上。

“训练与练习”方面的材料是第一次发表。

〔1〕这里顺序发表了描述训练与练习课的手稿（第528号）的三个片断，斯坦尼斯拉夫斯基原来打算把这些片断编入练习集子（所谓《习题集》，或《训练与练习》）。

〔2〕这里发表的是一篇手稿（第529号）的摘录，其中包含着涉及《演员自我修养》书中许多不同主题的材料。

现在发表的原文，斯坦尼斯拉夫斯基曾冠以《训练与练习。想象方面的练习》的标题，这就证明斯坦尼斯拉夫斯基有意在预定的练习集子中来利用它。

〔3〕随后的两个片断是按打字稿排印的，打字稿上有斯坦尼斯拉夫斯基作的修改，并由他写上《习题集。训练与练习。练习》的标题（第529号）。

〔4〕随后的三个片断按那个集中了“体系”方面各种手记的笔记本排印（第491号，第136—138页）。

所发表的原文斯坦尼斯拉夫斯基曾冠以《训练与练习》的标题。

〔5〕关于“数钱”习作的描写，见全集第2卷第175—176页（中译本第214—216页）。

〔6〕以下三个片断按斯坦尼斯拉夫斯基在1932年修改过的《IX．舞台真实、信念、天真》手稿排印（第211号）。斯坦尼斯拉夫斯基在卷首页上的附记指明，除了为第二卷《真实感与信念》一章而准备的原文外，这篇手稿还包含着有关“训练与练习”的材料。

所发表的第一个片断（手稿第433—435页）在意思上是与第二个片断（手稿第436—439页）相联系的，这一点有斯坦尼斯拉夫斯基在手稿页边的附注可以证实；第二个片断开始前有墨水写的字样：“移入‘训练与练习’”。由斯坦尼斯拉夫斯基从手稿原文中标出来的第三个片断，我们推想也属于“训练与练习”这一部分（第1—3页，嵌入第357页后的手稿中）。

〔7〕这里发表的原文是包括动作一章的补充在内的手稿（第129号）的一部分。手稿上这段原文开始前写道：“今天简直搞得乱七八糟。可怜的伊凡·普拉托诺维奇甚至都哭了。我从来没有想到，阿尔卡其·尼古拉耶维奇会如此严厉！事情的经过是这样的……”根据这个开头来判断，可以推想，快下课时来到教室的托尔佐夫，批评了拉赫曼诺夫对学生们的多余的吹毛求疵，因为这会使他们养成过分挑剔的习惯。

〔8〕根据斯坦尼斯拉夫斯基作了修改的打字稿（第508号）排印。这段原文斯坦尼斯拉夫斯基曾从《演员自我修养》第一部的材料里挑选出来，并保存于他的文献档案中。

2．练习与习作

第二部分发表了斯坦尼斯拉夫斯基的一些札记，这些札记说明他为“训练与练习”课而推荐的练习和习作的性质（取自斯坦尼斯拉夫斯基未实现的《研究“体系”的实用教材》亦即所谓的《习题集》一书的准备性材料）。练习和习作中有一部分他是为歌剧话剧研究所的实习课而写的。

这些札记中有一些带有纲要的性质，显然，斯坦尼斯拉夫斯基打算随后加以扩充。

〔1〕头三节（到《动作》这一标题为止）练习和习作的札记，是根据斯坦尼斯拉夫斯基题名为《训练与练习》的手稿（第527号）排印的。原文的一部分由斯坦尼斯拉夫斯基亲自写成，有一部分是在他口述下由伊·康·阿列克赛耶夫（斯坦尼斯拉夫斯基的儿子）写成的，时间显然是在1930年左右。

所发表的最简单动作的练习（随着给它们提供内心根据而加深和复杂化），对于斯坦尼斯拉夫斯基晚年的教学实践说来是典型的。

在这些练习中对“体系”的所有元素作了综合，然而这并没有排除单独地研究和训练每个元素的必要性。

〔2〕斯坦尼斯拉夫斯基给安上《练习一》和《练习二》标题的段落，更确切些应该称为同一练习的第一和第二部分。它们的教学意义在于，不可以“为了动作本身”而做动作（从题名《练习一》的例子一览表中可能会得出那样错误的结论），而一定要“为了某种目的”而做（正如练习二副标题中所揭示的那样）。

〔3〕先前的对电视的称呼。

〔4〕老战士给公主别上别针的瞬间，对于习作的全体扮演者（公主的侍从和仆役们）都是逐渐松弛肌肉以达到完全放松的信号。

〔5〕贝尔格的剧本《洪水》，莫斯科艺术剧院第一研究所曾于1915年上演过。

〔6〕莫泊桑的短篇小说《魔鬼》（“Le diable”）。

〔7〕随后三节的练习是根据三十年代初期写成的手稿排印的（第544号）。这些练习带有《训练与练习》或《习题集》的标题，斯坦尼斯拉夫斯基原是为他所构思的研究“体系”的实用教材而准备的。

〔8〕指的是萨莫依洛夫对前来找他的学生的真实感进行考验时所采用的手法（见全集第2卷《情绪记忆》一章，第214页——中译本第263页）。

〔9〕这里发表的有关节奏的练习是三篇独立的札记（第544号）。与随后一节同样有关。

〔10〕“粘贴在地板上”——这是指脚掌不离开地板（不踏步）而进行活动。在第一段里谈到了在身子、头部甚至面部肌肉完全不动的情况下眼睛的活动。活动的半径是逐渐扩大的。

〔11〕为了培养造型能力和场面调度感，斯坦尼斯拉夫斯基也借助于使雕像和图画（塑造的或仿自古典范例的）“活化”的手法。关于这些练习在许多手稿中都提到，例如，在一篇手稿（第531号）里斯坦尼斯拉夫斯基写道：

“雕像的活化。各组人布满整个房间（也就是布满整个舞台空间。——克里斯蒂注）。解释一下，组织群众是怎么回事，它的规律又是怎样。什么叫做舞台配置。为了让大家都看得见（也就是使全体演员从舞台上都看得见观众厅。——克里斯蒂注），给自己寻找位置。‘菜园子里的栅栏’。线的表演（‘菜园子里的栅栏’是指舞台上在造型方面索然乏味的垂直的体态。这是与‘线的表演’相对立的，后者是指处在舞台上的演员们的线条、活动和姿势的交叉。——克里斯蒂注）。找根据。要善于找位置（在群像中）和找根据（自己的走动或姿势变换）。

“按照图画和照片给古典姿态和塑像找根据。纪念碑。

“在做所有的练习时，毫无例外地要使〔它们〕通过真实感的监督；想象——通过找内心根据。”

在某些场合，斯坦尼斯拉夫斯基把活动划分为小的（臂、腿、手、手指、脚掌、头的活动），中的（有躯干参加的活动）和大的（变换整个身体姿态的活动）（见第544号，第12页）。

〔12〕这一节引用了《供歌剧话剧学校用的练习》，也就是供歌剧话剧研究所用

的练习（第263号；注明1935年4月28日）。

〔13〕指的是在群众的或群像的场面按象棋布局配置人物。

第5、6、7、和9各项，斯坦尼斯拉夫斯基加上了框框，并且整个勾掉，显然这表明作者打算把这些项目移到别的地方。

〔14〕让学生们模仿塑像的姿势，然后给它找根据，使铭刻于塑像上的动作持续下去（或者找到先于塑像上所表达的动作的那种动作）。

〔15〕斯坦尼斯拉夫斯基曾打算这样去研究剧作史。

〔16〕斯坦尼斯拉夫斯基把角色中引导演员们从一个大动作过渡到另一个大动作的转折性的，划阶段的瞬间称为“篱笆门”。表演“角色草图”也就是要善于“打开”从一个单位或场面通往另一个单位或场面的“篱笆门”，把自己导入新的状态。

〔17〕这个一览表远远不是斯坦尼斯拉夫斯基推荐给学生们的全部练习，然而其中却包括了他打算引用到训练演员的体系中的新东西。例如，无实物动作（它有助于发展学生们的逻辑与顺序感、注意、想象、真实感以及其他一系列元素），就在斯坦尼斯拉夫斯基在歌剧话剧研究所所采用的练习中占有重要的地位。斯坦尼斯拉夫斯基建议去表演“完全不带物件”的动作，或者“只带部分物件”的动作，例如，不给笔，只给纸（第544号，第12页）。

发展和调整演员的感官（视觉、听觉、触觉等等）或者把他的注意力引到对先前所体验的感觉的回忆上去的练习，也是演员训练的一个必不可少的组成部分。为了便于说明起见，我们从第531号的手稿中摘出如下的一段。

“激情记忆（发展）

回忆大海、夏天清晨的芬香。

回忆轮船的轰鸣声，清晨和黄昏鸟儿的啾啾声。

回忆（熟人的）面孔、动作、姿态、手势，窗外的乡间景色。

回忆藏放牛奶的土窖的气味。

回忆触摸蛤蟆、蛇、老鼠时的感觉。

生病——回忆偏头痛。

高兴——回忆〔自己〕在通过中学〔毕业〕考试以后的心情。

悲伤——回忆‘对马’（也就是重温1905年俄国舰队在对马海峡覆灭的回忆。——克里斯蒂注）”。

同时，斯坦尼斯拉夫斯基强调指出，应该“寻找的不是情感本身，而是激起所期望的情感的规定情境”，并且开始在这些情境中动作。

3. 戏剧学校教学计划及有关演员培养的札记

这一部分发表了阐示斯坦尼斯拉夫斯基对戏剧学校工作内容、演员培养方法和课程编排原则的观点的材料。所发表的手稿有许多都不是《演员自我修养》一书的材料，然而反映了斯坦尼斯拉夫斯基在讲授表演技巧及演员所必需的其他相近课目和辅助性

课日方面的教学实践和观点。

〔1〕在《关于创办戏剧艺术学院的问题》这一假定的标题下顺序发表了两篇互有联系的打字稿，稿上有斯坦尼斯拉夫斯基的签名，并由他注明日期——1933年5月13日（第547/1和546/1号）。第一篇稿上有斯坦尼斯拉夫斯基作过的改动。

1933年，创办戏剧艺术学院的问题提出来了。斯坦尼斯拉夫斯基和聂米罗维奇—丹钦科被邀请去参加讨论。所发表的原文显然是斯坦尼斯拉夫斯基论述这个问题的文章的草案。材料是第一次发表。

〔2〕斯坦尼斯拉夫斯基不止一次地谈到了这样的想法：不是任何体育锻炼对于演员都有益处，然而在大多数场合，他并不否认田径练习以及类似打网球这样的运动的好处。这里提到打网球显得有些突然。

〔3〕普拉纳(прана)——是斯坦尼斯拉夫斯基从印度瑜伽派哲学中借用来的一个术语。在“体系”发展的早期，斯坦尼斯拉夫斯基把“普拉纳”一词当作工作中的术语加以利用，而没有赋予它任何哲学的或神秘的内容（如某些批评“体系”的人所认为的那样）。

〔4〕安娜·柔吉克（1846—1911）是著名的法国音乐喜剧女演员。

〔5〕《关于戏剧学校教学计划与升级考试》。顺序发表了《材料。“体系”（心理技术）和下意识的门槛》手稿的两个片断（第250号）。这份材料斯坦尼斯拉夫斯基原先是准备给《演员自我修养》第一部最后一章用的。因此与一定的学校课程（“体验过程”）的结束相联系，托尔佐夫还提出了关于升级考试内容的问题。后来斯坦尼斯拉夫斯基写了该书的另一个结尾，而把这份材料保留给另一卷使用。

这份材料初次发表于《演员自我修养》第二部的附录（1948年版）。

写作时间是三十年代中期。

〔6〕《有关戏剧学校教学计划的札记》是根据编入以《训练与练习》为标题的笔记本（第527号）的一篇手稿排印的。这是第一次发表。

〔7〕手稿上“角力”一词斯坦尼斯拉夫斯基用墨水圈上了。显然，把角力引入动作方面的课目，这是需要从他的观点来进行相应的解释并加上附带说明的。大家都知道，斯坦尼斯拉夫斯基只认可那种使身体获得全面发展的轻竞技运动方面的练习。

〔8〕指的是矫正学生们个别形体缺陷（驼背、走路姿势不对、头摆得不对等等）的一套练习。

〔9〕正音法即标准发音规则。

〔10〕指利用舍尔文斯基教授有关诗法论方面的著作。

〔11〕指定期温习早先研究过的材料，使所获得的知识深化。

〔12〕斯坦尼斯拉夫斯基指的是设立一门在不同生活、社会和历史条件下举止、姿态、行为的专门课目(maintien和tenue)。斯坦尼斯拉夫斯基在《体育》手稿卷首页上所写的教学计划草稿，给这门课目的内容提供了一个轮廓。

“Maintien课。1）走进来，环顾所有的人，找到主人，问候和鞠躬。2）向老太婆、太太、小姐鞠躬。向老头子，中年〔人〕，年青人，同年人。向职位比自己低的人，仆人，农民。3）不表露自己的情感。不让自己踩在别人的脚上（保持尊严）。——我什么都会，什么事情都能做，怎么做。不贬低自己，也不贬低别人。〔不苛求。〕用整个手来下命令是不礼貌的。用一个手指头就够了。4）真正的高贵的 maintien 的基础是对人格的尊重（我尊重你，你也尊重我）。5）非高贵的、伪贵族的传统的基础（暴发户的）。6）Maintien式的鞠躬——十八世纪，十五世纪。伸出手的鞠躬。甲胄及其铰链。骑士的习气。7）怎样坐在桌旁，高雅地用餐。8）怎样和在什么时候穿（大礼服，常礼服）。”

〔13〕斯坦尼斯拉夫斯基所说的“舞台活动”是指一系列的舞台技术手法，这些手法需要有特殊的训练，例如：打架、角力、跑越、跌倒等等。在一份戏剧学校教学计划草案中可以找到某些这类练习的一览表（第263，第32—35段）：“造成幻觉：一个人打另一个人，打耳光，倒下，绊得要跌倒，丢掉手帕，丢掉信，从口袋里偷走烟盒。

“刺剑的各种用法（拿着，放下，拔出来）。怎样握长剑。

“不同式样的斗篷的各种用法。罗马式的斗篷。”

〔14〕根据笔记本（第263号）上的札记初次排印。标题系斯坦尼斯拉夫斯基所加。写作时间是1936年。

〔15〕学生们在舞蹈、节奏体操、轻捷武术 体操和 maintien 课上所获得的技能，按照斯坦尼斯拉夫斯基的意图，应该在排练舞会和马戏题材的习作时加以利用。关于“马戏”表演的性质和教学意义，在《图解化的教学计划》中有较详细的论述。

〔16〕与言语节奏的研究相联系，斯坦尼斯拉夫斯基建议随着拍节机的拍打声念诗和读散文。

〔17〕为了避免在研究角色时机械地背诵作者的台词，斯坦尼斯拉夫斯基建议不从台词，而从剧本中所包含的场面和动作来开始剧本的研究工作。领会了动作以后，演员才转向作者的思想，在初期用自己的话语表达出这种思想。斯坦尼斯拉夫斯基确信，演员做了这样的创造角色的准备工作，就比较容易去掌握作者的台词，因为话语对于他变成为实现已经理解和领会的动作所必要的了。

〔18〕最初习作是用即兴的台词来表演的。随后在修改和深化习作的过程中，从这些习作的台词中清除掉一切多余的东西，并把它作为掌握作者台词的第一个步骤而确定下来了。

〔19〕“木偶商店”是研究所第一学年中所表演的习作，它也被斯坦尼斯拉夫斯基包括到《图解化的教学计划》里去了。这个习作的内容很象德里布的舞剧《柯别里亚》的情节。

〔20〕米森科研究所的女学生在第一学年表演了题名《河边上》的习作。一个姑娘挑着一担（想象的）水桶走近河边，装满了水，就去观看一只想象的小船，她所爱恋

的人仿佛就乘着那小船从旁边驶过。她竭力要去吸引他的注意力，可是忽然发现，他正全神贯注在另一个姑娘身上。一气之下，她挑起水桶回家去了。

〔21〕斯坦尼斯拉夫斯基把对古典角色的研究包括在戏剧学校的工作计划之内，此处指的是对莎士比亚剧目的研究。他要求学生对所选择的角色的“线”（所要实现的行动的逻辑）有牢靠的知识，并且善于按“草图”去表演角色，引导自己去执行各个动作。

〔22〕在阿列克赛耶夫剧团排演喜歌剧《日本天皇》的时期，斯坦尼斯拉夫斯基研究了日本的造型和舞蹈。此处“日本天皇”这一假定的名称指的是对各个不同民族的造型和舞蹈的研究。

〔23〕“大理石人”和“活化了的雕像”是同样的意思（见第578 页注〔11〕）。

〔24〕为了加强角色的内心的线，防止机械地去执行一次背熟而永不变更的场面调度，斯坦尼斯拉夫斯基要求变换已准备好的习作的场面调度，或者就把自己坐的导演椅在排演厅里搬来搬去，让演员们从新去适应家具的摆法和环境。

“转动”场面调度意味着利用舞台上的转圈来变换演员对观众厅所站的位置（圈内的扶手和家具的摆法不变）。

〔25〕在研究所里有过演员亲自创作剧本和梗概的尝试，创作的时候或者是依据现有的文学材料，或者是把班上创造出来的习作加以深化和发展。斯坦尼斯拉夫斯基自己也为一些未来的剧本编过故事情节。《公牛》是他所提供的一个剧本梗概，题材是一个地主家庭如何感受革命。

《彗星》是个幻想的情节。彗星与地球相碰后，只剩下了几个人活着，他们在地球上开始从新安排生活。

《老克罗姆德耶》是日·罗门的剧本，斯坦尼斯拉夫斯基曾提议利用它来创造一个歌剧梗概。

〔26〕研究所里到处挂着标语牌，提醒当前在纠正言语、步法等等方面大家都必须要做的练习。《图解化的教学计划》中对这一点谈得更为详细。

〔27〕除此以外，在为歌剧话剧研究所而写的“体系”教学计划（第540号）里，斯坦尼斯拉夫斯基还为歌剧系学员预先订出一套专门的作业。他写道：

“1）上述一切内心和形体方面的工作，无论话剧系学生或歌剧系学生都需要进行。

“2）除了上述工作以外，在歌剧系里还要加紧地进行纠正嗓子缺陷及其训练、独唱、熟悉音乐基础、钢琴、理论等方面的专门作业。

“3）此外，歌剧系要开设听音乐和确定内心和形体动作的专门课目。这些动作，按照听者的猜测，应该能感觉得出来，并指引（作曲者的）创作工作。

“4）音乐所提示的动作线，要加以确定和巩固。”

〔28〕《关于舞台言语的教学计划》这篇札记是根据同一拍纸簿（第265号）上的笔记排印的。

〔29〕“垫着手坐”指不用手势的帮助。

〔30〕歌剧话剧研究所课程的搬演是根据如下几篇手稿排印的：1）由斯坦尼斯拉夫斯基作了修改的一份打字稿，标题为《材料。斯坦尼斯拉夫斯基音乐话剧研究所附属学校第一学年和第二学年教学计划的搬演和图解。第一学年》（第538号。据第537号手稿打印）。2）补充第一篇的，是题名《搬演》的手稿（第541号），以及3）题名为《语言，言语》的手稿，它是前两篇手稿的直接继续（第411号）。

所发表的文字的第一部分，是根据斯坦尼斯拉夫斯基在第一篇和第二篇（第538号和第541号）手稿原文中所作的指示整理的。作为这里所发表材料的基础的是第一篇手稿，其中指出了第二篇手稿中的文句嵌入的地方（指明页码）。

由于这两篇手稿纯属草稿性质，其中的原文并没有按明确的顺序编排（只是一些零散的片断）。在大多数场合，原文编排的顺序是根据手稿上斯坦尼斯拉夫斯基所作的页数记号和原文中的指示确定的。个别场合，在确定原文片断的顺序时，只好去参考保存于第二篇手稿中的搬演的总计划。在每一个场合，我们都在注释里指明确定原文顺序的根据。编辑时把原文中明显的重复都删掉了。

尽管原文不够完善，这些手稿还是令人感到特殊的兴趣，因为这是由斯坦尼斯拉夫斯基在晚年时期写成的。这些手稿是他构思的公开展览学校作业的一个草案。其中习作的名称是假定的（估计到展给观众的练习和习作的范例将有所改变，因为学校课程的展览本身就应该定期地从新开始）。

斯坦尼斯拉夫斯基对于创立这种“图解化的教学计划”，或者，更确切些说，关于培养演员的图解化的讲演，作了实际准备。他定期审查学校的习作和练习，从中挑选出优秀的，编入“教学计划”之内。

“教学计划”的演出是在斯坦尼斯拉夫斯基逝世后，于1938年秋由米·尼·凯德洛夫领导在舞台上实现的。（关于这次演出的详细情形，参见克里斯蒂的文章《斯坦尼斯拉夫斯基论演员的培养》，载于1947年《莫斯科艺术剧院年鉴》。）

《图解化的教学计划》的原文完全是初次发表。

〔31〕在上演“教学计划”时，按照斯坦尼斯拉夫斯基的意图，舞台框不仅装饰了这个标语牌，而且还装饰了别的标语牌，例如：“应当使困难的成为习惯的，习惯的成为容易的，容易的成为美丽的。”

下面复制了带有斯坦尼斯拉夫斯基的设计的原稿第一页。

〔32〕删节号的地方应该列上研究所十一位助教的名字。

〔33〕“马戏团”题材的习作包括了再现各种马戏表演的一系列节目：“训练”动物（动物也由学生来扮）；丑角表演；空手“变戏法”；木马“骑手”；“踩绳者”等等。所有这一切都具有马戏表演的统一结构的外形——司马员、服务员、音乐伴奏等一应俱全。

“动物园”是一个习作；表演时，每个学生都得扮成动物园里的某种动物。

〔34〕习作中表现了一位玩具师傅的梦：他制作的所有玩具都活了起来，并且彼

此发生交流。这个习作在研究所里是在音乐伴奏下表演的。斯坦尼斯拉夫斯基在下面指出，为了说明习作编构的渐进性，在这里应该提供一个别的、不用音乐的习作。

〔35〕以下删去了四段原文，因为在这些段落的对面，斯坦尼斯拉夫斯基作了批注："移到'真实'"（即《真实感与信念》一章）和"删掉"。

〔36〕这里删去了一段未写完的原文，其中有一部分斯坦尼斯拉夫斯基已经整个勾掉。

〔37〕《捕鱼》这一习作是从假想物（钓鱼竿、水桶等等）动作的练习中产生的。两个捕鱼爱好者（西多尔金和里方诺夫扮演）走出台来，他们之间发生了由于选择捕鱼地点所引起的冲突。冲突以一场争吵而告终。

在教学计划搬演的计划（第541号）中，这里还提到了另外一个习作——《在森林中》，斯坦尼斯拉夫斯基随后从贯串动作的观点上对它作了分析。注〔54〕里对此有所描述。

〔38〕在选来公演的习作中有一个称为《过河》的习作，由歌剧系学员伊林斯基和杜基柯夫表演。它是作为对如下问题的答复而产生的："假使河拦住了你们的去路，你们将怎么办？"

〔39〕根据基本手稿（第538号）上对这几页的引用，这里引进了第二篇手稿中的原文（第541号，第211及219—234页），直到《动作》这一副标题为止。

〔40〕即要学生们达到这样宁静而从容的状态，使观众倾心于舞台。

〔41〕这个练习在原文中也叫做"日本式的坐椅法"，就是学生按口令在椅上采取随意的姿势，然后确定重心，摆脱掉多余的肌肉紧张，最后，给自己的姿势找到内心根据，转向动作。"打倒百分之九十五"的呼喊声是用以提醒，在任何舞台动作中，按照斯坦尼斯拉夫斯基的论断，照例会产生过分的肌肉紧张。

〔42〕"角斗士"这一练习是要培养出在舞台上不用体力进行搏斗的本领。撇下想象的桃树树枝，应该在手上找到为此所必需的紧张，当树枝撇下来以后，又马上取消这种紧张。

〔43〕这里放松和紧张肌肉的练习是与场面调度和组织群像的练习（"集体感"）结合在一起的，斯坦尼斯拉夫斯基对这一点始终给予很多的注意。

〔44〕即跳棋子或象棋子的摆法，相互之间保持一定距离。

〔45〕这里删去了原文中未写完的几页，因为斯坦尼斯拉夫斯基已经把这几页以修改后的形式移到基本手稿里了。

〔46〕塔门对付疯子的习作在全集第二卷中有所描述（第55—56页，见中译本第65—66页）。

〔47〕删节号表示原文中有几行空白，斯坦尼斯拉夫斯基在这里是留供列举和描写各个练习用的。

〔48〕即取自《演员自我修养》第一部，《舞台注意》一章。

〔49〕最后两段是按照斯坦尼斯拉夫斯基的指示，从手稿的其他部分移到这里来

的。

〔50〕以下文字发表的顺序没有依照手稿的页码，而是根据斯坦尼斯拉夫斯基在手稿第53页上所指示的“教学计划”中各个习作的编排顺序。

〔51〕指的是歌剧系学员勒·奥·格里岑珂和弗·弗·别拉诺夫斯基（阿·弗·涅日达诺娃的声乐班），他们曾表演过题名《狂欢节》（舒曼的音乐）的节奏习作。

〔52〕歌剧系学员阿·彼·格里哥利耶娃表演的习作：一个农女在草地上放牧想象的牛群；忽然大晴天变成下雨天，使她不得不把牛群赶回家去。研究所乐队指挥弗·伊·拉赫曼尼诺夫特地为这个习作写了曲子。

〔53〕《河边上》这一歌剧场面，是由研究所学员弗·德·安德里耶夫斯基和玛·阿·索柯洛娃表演的。音乐为拉赫曼尼诺夫所写，导演教师是克里斯蒂。

〔54〕以下分析《在森林中》习作的原文，是从补充手稿（第541号）中引到这里来的，补充手稿上也采用了基本手稿第59页上的引文，此外，在写于同一手稿上的“教学计划”提纲中，第一次提到最高任务和贯串动作之后，紧接着写道：“习作者……分析《在森林中》的表演（第57—75页）”。话剧系学员娜·玛·日沃托娃和弗·格·那夫罗茨基表演的习作是：一个来乡间别墅度假的年青人，出来散步的时候，在林中旷地上发现一个正在熟睡的农家姑娘。他们认识了。姑娘拒绝了那个年青人对她献殷勤的企图，并且使他闹出许多笑话。

〔55〕此处到“这样的手法在我们看来是不实际的，会使可贵的青春的热情在它正炽烈旺盛的时节冷却下来”为止，是根据原文中的指示从补充手稿上引来的。

〔56〕此处到“需要谨慎而且比较委婉地来做”为止，是根据原文中的指示从补充手稿上引来的。

〔57〕以下删去了手稿中未完成的一段原文，因为它重复早已说过的话，并且破坏了与随后原文的意思上的联系。现把它完整地刊载如下：“为什么需要这样的机械化呢？到目前为止，从我们做过和说过的看来，已经可以弄清楚，我们最怕的是演员们形式的机械的表演，这种表演会导致动作缺乏内心根据的匠艺和外表的做作……”

随后的原文直到“所有这些练习都要定期地进行梳洗”为止，我们是根据基本手稿第66页上的指示，按照补充手稿排印的。

〔58〕基本手稿页边空白处，写有如下的批注：“啊，如果能把同样的标语牌挂到每个学生的住所里，那就好了！如果你们的丈夫、妻子、父亲、母亲、孩子能成为我们的帮手，那就好了！”

〔59〕以下根据基本手稿原文中的指示，从补充手稿上引来两页。

〔60〕以下删去一段原文，因与早先说过的重复。

〔61〕补充手稿（第225页）上写道：

“学生们带来黑板和各该时代的服装并且讲解自己的黑板。他们穿着自己那一时代的服装出场，表演舞蹈、鞠躬、习俗等。”

〔62〕在补充手稿（第225号）上对这一部分提供了如下的图解：

“文学。

“在黑暗中搬出来了桌子和椅子。开会。作关于几张卡片的报告并加以讨论，以便为今后二十年的上演节目作准备。”

在他所发表的一切有关戏剧学校中艺术学和普通教育课目的言论中，斯坦尼斯拉夫斯基总是主张用实践的、实物教学的方法来讲授这些课目，使它们之间保持最密切的相互联系，同时也与演员们的创作工作保持联系。

我们再引一段斯坦尼斯拉夫斯基有关这个问题的言论（第671号）：

“早从年青的时候开始，我就去死记文学史、服装史等等。怎么做才能够使这个课对未来演员们有用？他们是必须懂得文学，各种各样的风格和其他许多东西的。应该引导他们从单纯的死背过渡到某种实际的作业。要让他们在完成这种作业的过程中学到东西。这是一种什么作业呢？我要给全体学生这样的课题：

“在从学校里毕业的时候，劳驾给我表演一下你们未来〔剧场〕今后二十年的剧目。对于这个剧目，文学专家们将按他们自己的线索进行毫不容情的辩论，导演们将按正确分配角色这条线索，演出部门将按演出的成本和开销这条线索，而财务部门则按赢利和票房收入这条线索来进行考虑。当然，这个剧目将会一再变更，这样的研究和储备剧本在剧场的实践中还是合适的。但最重要的是，为了编制这个剧目，不是只阅读某些个剧本，而是要研究全世界的剧目。”

最后，在为歌剧话剧研究所而编制的教学计划（1937年，第540号）中，斯坦尼斯拉夫斯基写道：

“文学和历史方面的学科，还有政治课目，必须从生活本身出发，也就是必须与剧场，与我们这门艺术及舞台的实践要求紧密联系。

“此外，不应当忘记，我们演员得去表达一切时代，一切民族、在实际现实中以及我们想象生活中现存的和可能存在的角色的人的精神生活。

“要做到这一点，需要有各个方面的丰富知识。在这些条件下，可以说，世界上并不存在演员不应该知道的东西，因为世界上所存在的一切都可能在某种程度上以某种形式反映在舞台上。”

〔63〕以下的原文按照斯坦尼斯拉夫斯基题名为《语言，言语》的手稿（第411号）排印。此外，在原文开头部分的前面，有如下的标题：《语言。第二夜》，接着是《舞台课——习作》。所用的页码（从第77页开始）表明，斯坦尼斯拉夫斯基把这篇手稿看作前面一篇的直接继续。

这篇手稿是斯坦尼斯拉夫斯基教学活动末期的产物（据第85页背面所作的关于《蝴蝶夫人》一剧排演的附记来判断，这个排演工作是在1937—1938年间进行的），可说是表达了他对舞台言语本质的最后看法。

手稿原文是第一次发表。

〔64〕果戈理中篇小说《可怕的复仇》的一个片断。

〔65〕斯坦尼斯拉夫斯基建议运用电影和唱片来给“体系”方面的一系列练习做

插图。在《演员自我修养》序言的早期方案（第75号）中，他谈到了这一点："我希望出版一种读本或习题集之类的东西，作为第二卷和第三卷的附录。

"这本书将在《训练与练习》的标题下把所有的实际练习收集拢来，借助于这些练习，学生们将能实际领会他们在理论课上所学到的东西。

"此外，作为第二卷、第三卷和《训练与练习》的具体可见的插图，我建议拍摄电影片和灌制一系列唱片。

"拍摄时将要通过有关'自我修养和创造角色'的动作作出示范性的练习，而唱片则用来表达同声音、练声、语调和言语有关的一切"。

〔66〕写在手稿页边的附注指明，这里要插进这么一个习作："母亲快要死去，女儿痛哭失声，丈夫却喝得醉醺醺的，第98页"。现把从第98页起删去的一段原文全部刊载如下：

"某一个角色的插图，类如：

"电影　闪过住所、前厅、楼梯的一小部分（没有剧中人出场）、街道，电车，遇见过路人，伊凡·伊凡诺维奇家的大门。

"学生甲（扮伊凡·伊凡诺维奇）坐着，读报。

"学生乙　我上您这里，是来通知……

"影片上是生病的老太婆，哭泣着的女儿，喝醉酒的丈夫，给吓坏了的婴儿。

"学生乙　……您的伯母快要死了，她没有人照顾。

"学生甲　怎么没有人照顾？女儿呢？兄弟呢？

"学生乙　她在那儿大叫大嚎，他却醉得不象话……"

这个例子被删去了，因为显然斯坦尼斯拉夫斯基对它并不满意。我们在这里引用这个例子，是为了说明斯坦尼斯拉夫斯基怎样尝试着在银幕上为那些在动作时应该出现于演员意识中的视象提供插图。

〔67〕手稿上这以后是以朗诵莱蒙托夫的诗《诗人之死》为基础的例子。但是这个例子的原文没有最后完成，斯坦尼斯拉夫斯基把它删去了。

〔68〕这里删去了手稿原文的一部分，因它几乎逐字逐句和前两段文字重复。

〔69〕这里删去原文的一部分，因它重复了前五段文字。

〔70〕论述言语动作的手稿原文在此处中断。以下在同一个笔记本上记下了演员创造角色的教学计划纲要，我们将把这份纲要列入全集第四卷的附录。

在为歌剧话剧研究所而写的教学计划中，有关于言语动作的部分，它很可能是在编写这里发表的"搬演"手稿时作为提纲用的。现把这个教学计划（第540号）摘录如下：

"应当十分认真而审慎地对待背诵角色台词的时刻。不然的话，很可能使所扮演的人物的话语变成僵死的、机械的、做戏般的讲话。

"为了避免这个错误，应该记住，台词的灵魂是隐藏在潜台词中的。必须首先到习作或角色的台词中和自己的心里去寻找这种潜台词。只有在这以后，才可以转而来

处理固定的台词。

“这个寻找潜台词的过程是怎样实现的，它究竟是怎样一种过程呢？

“它是由造成内部舞台自我感觉的我们所有内心元素的线不现形迹地编织而成的。所有这些线都奔向一个共同的、基本的、最终的目标，即最高任务。换句话说，在角色台词底下流动的它的潜台词，就是正在创造的演员本人的贯串动作。

“由此可见，与角色的舞台动作相同，角色的话语也必须是富于动作性的。演员在舞台上不仅应该善于用手脚动作，而且要善于用舌头，即话语、言语、语调来动作。为此必须有能够自然而然激起自己本人的和别人的（作者的）话语的内在欲求。这些欲求跟形体动作中的一样，所不同的只在于，言语中的欲求是沿着思想的线精确而清晰地表现出来的。

“如果这个过程是借助于简单机械地背诵角色的台词或习作的固定台词来实现的，那么，关于潜在欲求和潜台词的问题自然就不存在了。在这种场合，所产生的不是活生生的、人的言语，而是僵死的、做戏般的讲话。

“为了使这种情形不致于发生，就应该通过另一种途径来接近台词，也就是：从相互交流过程出发，从要向别人传达思想、情感、想象中的形象、自己的内心视象这一愿望出发，而且是按说话者自己在交流时所感觉到的、所想到的和所看到的那样去传达。

“换句话说，应该从对于相互交流的愿望和要求出发去接近台词。为了向别人传达自己的思想，也就是合乎逻辑和顺序的判断，话语就有了。为了向别人传达自己的视象，形象的言语就有了，为了传达自己的看不见的情感，我们就去利用各种语调了。

“因此首先应该创造出这些潜台词线，也就是思想和视象的线；至于情感的线，它会由于别的线而自然地产生的。

“许多演员都走直接的途径：他们努力要深入角色的和自己的心灵，以便在那里找到思想和视象，触摸到他们自己的和他们所扮演的人物的情感。按角色台词的线追随它的思想的线是最容易不过的。视象的线就比较困难些。至于情感的线，它是难以捉摸，无法确定，容易游离的……”

插图说明

康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基。1937年。

《演员自我修养》一书提纲。康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基手迹。1935年。

康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基所作的伊·米·谢契诺夫《大脑反射》一书摘录。1935—1936年。

歌剧话剧研究所中的轻捷武术练习。

歌剧话剧研究所中的练习：角斗手法。

康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基。1933年。

歌剧话剧研究所中的节奏体操练习。

“演员的梳洗”（在想象中检查角色的线）。歌剧话剧研究所。

歌剧话剧研究所中的肌肉松弛练习。

康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基。1937年。

《总的舞台自我感觉》原稿的卷首页。康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基手迹。

“体系”诸元素相互作用图。

报告员在“教学计划的搬演”中的发言（附于第479页）。

“动物园”习作中的“骆驼”。“教学计划的搬演”（附于第482页）。

“木偶商店”。“教学计划的搬演”（附于第484页）。

“一周的字牌”。“教学计划的搬演”（附于第510—514页）。