

目 录

[版权信息](#)

[译者序言](#)

[新版序言](#)

[序言](#)

[引言](#)

[第一章 初学表演](#)

[第二章 舞台艺术和舞台匠艺](#)

[第三章 行为、“假使”、“规定情境”](#)

[第四章 想象](#)

[第五章 舞台注意力](#)

[第六章 肌肉松弛](#)

[第七章 部分和任务](#)

[第八章 真实感和信念](#)

[第九章 情感记忆](#)

[第十章 交流](#)

[第十一章 演员的适应及其他的元素、特性、能力和才干](#)

[第十二章 心理生活动力](#)

[第十三章 心理生活动力的追求线](#)

[第十四章 内部舞台自我感觉](#)

[第十五章 最高任务，贯串行为](#)

[第十六章 演员舞台自我感觉中的下意识](#)

[附录](#)

版权信息

演员自我修养·第一部

译者：杨衍春

出版人：何林夏

演员的自我修养 第一部

译者序言

K. C. 斯坦尼斯拉夫斯基（1863—1938年）是俄罗斯和苏联著名表演艺术家、戏剧教育家、理论家，他创立了世界著名的斯坦尼斯拉夫斯基戏剧表演体系，为戏剧表演和演员培养开创了一条道路，至今在世界上仍有广泛的影响。《演员自我修养》第一部和第二部是斯坦尼斯拉夫斯基最重要的著作之一，也是斯氏体系精华所在，就如斯坦尼斯拉夫斯基在《演员自我修养》第一部序言中所说的：“书中论述的内容不是属于个别的时代和这个时代的人们，而是属于所有民族和各个时代的，属于所有拥有演员思维方式的人们的本性。”

苏联非常重视对斯坦尼斯拉夫斯基著作的编辑、整理、解读和出版。1954年和1955年，《演员自我修养》作为《斯坦尼斯拉夫斯基文集》中的两卷出版，并用长篇序言加以解读，视斯氏体系为现实主义戏剧的旗帜，是在与资产阶级戏剧的斗争中开辟的自己的道路。随着时代的推移和社会思潮的变化，苏联对斯氏体系的认识发生了重大改变，并于1989年和1990年将《演员自我修养》第一部和第二部作为《斯坦尼斯拉夫斯基文集》的第一卷和第二卷重新出版。这个版本在序言、注释、章节安排、材料选择、内容编辑上发生了引人注目的变化。

1. 序言的变化。在1989年版第一部、1990年版第二部的序言都有根本性的变化。在第一部的序言中，斯梅良斯基以《演员是一种职业》为

题，首先肯定了斯坦尼斯拉夫斯基体系在各个方面都是经过深思熟虑，而且在历史上被证明和被演员职业所证明的东西。在他看来，斯坦尼斯拉夫斯基一生“厌恶不求甚解的态度”，而这种情感促使他去创建演员的职业基础，即体系。然而，斯坦尼斯拉夫斯基却曾不止一次地重新领悟和改变这个体系组成元素的比重和意义，将其视为一种不断变化和更新的现象。因此，斯梅良斯基指出，这个体系是未填满的小格子，多年来一直都没有形成规范化的形式。他断言不存在任何详尽描述的、精雕细琢的和全面构思的斯坦尼斯拉夫斯基体系。从这一点看，他实际上更加认可斯坦尼斯拉夫斯基体系的开放性。

斯梅良斯基认为斯坦尼斯拉夫斯基非常害怕他的体系变为教科书，变为语法，因为体系不是含有答案的习题集，“体系是指南。打开读就行了，体系是手册，不是哲学”，“体系是文化，应当在此基础上长期实施自我修养”，“没有任何的体系，只有天性”，“不能死记硬背体系，可以掌握体系，理解这个体系，使它成为深入到演员血肉中的东西，成为他的第二天性，与他有机地永远融合在一起”。斯梅良斯基总结道：“斯坦尼斯拉夫斯基的指南具有民主性，它面向每一个闪烁着天才火花的演员。”

在第二部序言中，苏联人民演员波克罗夫斯基以《为什么需要体系》为题，指出了现代演员技术水平的降低和演员对待演员技术不求甚解的态度，程式化的东西充斥了话剧院和歌剧院的舞台，恢复演员技术已经迫在眉睫。他一针见血地指出了斯氏体系对于演员职业的重要性，因为斯坦尼斯拉夫斯基认为，戏剧艺术是独具特色的独立创作，是一种深入人复杂心理状态中的创作，而其他任何一种艺术都无法做到。波克罗夫斯基希望斯氏体系作为具体的助手、“整流器”和“程序设计员”，重新走入戏剧生活，走入每一个人的创作活动中，引导演员在舞台上创造出活生生的人的形象。

2. 章节的变化。在1955年版中的《演员自我修养》第二部共有十二个章节，在1990年版中，共十五个章节，其中增加了《体系原理》，即第十四章。相对于1955年版的第二章而言，标题发生了变化，原标题是《身体表现力的发展》，而在1990年版中为《形体锻炼》。而1955年版的第三章，在1990年版中拆分为第三章《练声及吐词》和第四章《言语及其规则》。在1955年版中的第十二章（结束语），在1990年版中变为第十五章《如何利用体系》。1955年的第十一章，在1990年版中拆分为第十一章《外部舞台自我感觉》和十三章《总的舞台自我感觉》。

3. 附录的变化。在1989年、1990年版的第一部分增加了两部分内容，即《论“话剧演员必备书”的目的》和《摘自〈演员自我修养〉一书的序言》，在第二部分的练习与习作中增加了凭形体动作的记忆的练习，注意力练习，想象力练习，对物品态度的练习，放松肌肉的练习，动作的练习，证实动作的练习，当众孤独练习，两人沉默练习，特征练习，多人沉默练习，音乐练习，交流练习，这些内容都是首次发表的练习和习作。在新版中缺少关于戏剧学校计划与升级考试，增加了第……号习作“形体动作练习”，第……号习作“全体学生都坐在桌子后”，第……号习作“桌子后按照思想的线朗读剧本”，第……号习作“根据思想的线‘嗒嗒的啦啦’《樱桃园》第一幕桌子后的朗读”，第……号习作“我们为什么重视创作中的即兴表演”。

4. 注释的变化。第一部注释增加了克里斯季撰写文章的节选。而且无论是第一部还是第二部，注释内容都大幅减少。

我们在翻译斯坦尼斯拉夫斯基这两部经典之作时，力求忠于斯坦尼斯拉夫斯基的思想，尊重原文的意义，全面贴切地反映作者的意图，翻译了1989年和1990年版的两部书的全部内容。第一部译文由杨衍春、石文、何丽娟完成，第二部译文由王辛夷、许世欣、吴允兵完成。

杨衍春审订校正了第一部的全部译文，对第一部全部译稿的所有问题负责；王辛夷审订校正了第二部的全部译文，对第二部全部译稿的所有问题负责。由于时间紧迫，加之斯氏体系的精深博大，尽管我们付出了艰苦努力，但翻译不准确之处肯定存在，祈请广大读者指正。

杨衍春王辛夷

2012年9月

新版序言

演员是一种职业

众所周知，还在襁褓时期，列夫·托尔斯泰就已经认识到自己在世界的存在。他记得，自己在襁褓中是如何地不舒服，多想伸出手来，向那些将他捆绑起来的人们大声呼喊，完全不需要这样做。“这是我生活中的第一个，也是最强烈的印象。我难以忘怀的并不是我的喊声，

也不是痛苦，而是错综复杂的感受。我要自由；自由不妨碍任何人。我痛苦极了”。

毫无疑问，婴儿是在用老年托尔斯泰的声音在呐喊。与其说“充满矛盾”的印象与现实精神生活的对应事实重要，不如说是艺术家意识改变的事实重要。在情感记忆的深处，作家发现了命运的原始形态。他发现了未来生活的“最高任务”，甚至生活的“贯串行为”，就像他的追随者康斯坦丁·谢尔盖维奇·斯坦尼斯拉夫斯基在评论列夫·托尔斯泰回忆录时所强调的那样。

在斯坦尼斯拉夫斯基的艺术自白中，在《我的艺术生涯》一书中的前几页，我们可以读到他对自己“襁褓”时期的回忆，以及保留在“体系”的创建者记忆中最强烈的孩提印象。斯坦尼斯拉夫斯基回忆起某一个家庭戏剧的早场戏。当3—4岁的柯斯佳·阿列克谢耶夫穿上皮袄，戴上毛皮帽，站在舞台中间的情景。小男孩需要表演冬天的情景。大胡子、小胡子是粘上去的。整个表演留下了终生的记忆：“当在舞台上茫然地无所事事时，我就已经不知不觉地感觉到一种不自在，并且从那时起至今，在舞台上我还是最怕这种感觉。”

在舞台上“茫然地无所事事”——这样的初始问题，斯坦尼斯拉夫斯基不止一次地先是自问，然后向现代和未来的戏剧提出了这个问题。体系深奥的目的，它隐秘的个人源泉就是逃避“充满矛盾”的感觉，找到有机创作的幸福，解决狄德罗提出的无尽无休的“关于演员的奇谈怪论”。在《演员自我修养》一书中的第二部分，在“最后的谈话”中，斯坦尼斯拉夫斯基写道：“我们自出生就有创作的才能，内心就有这样的一个体系。创作是我们的自然需求。但好像根据体系，我们是不应当会创作的。令人奇怪的是，当我们来到舞台上，我们却丢失了天性赋予我们的东西，我们开始装相、佯装、做作表演。”斯坦尼斯拉夫斯基称那些将演员推向匠艺、伪装和做作表演之路的原因为“程式化和谎言。这一切隐藏在戏剧表演中、戏剧总体结构中，隐藏在强加给我们的别人的话语和艺术家的影响中，导演的舞台调度、布景和美术家的服装中”。

实质上，他列举了戏剧固有的典型特征。所有这些实际上都能够引起戏剧的谎言、歪曲和“使演员艺术脱轨”“舞台口的黑洞”及面对这张吸引脆弱的演员心灵的“大嘴”而产生的恐惧，贯穿了《我的艺术生涯》一书和所有论述体系的著作中。斯坦尼斯拉夫斯基思考和揭示了演员的个人体验，将其看做是演员职业的根本矛盾。演员不仅要掌

握强加于己的或者别人建议的（诗人、剧作家、导演或艺术家）的内容，还要将其据为己有。只有在这种情况下，斯坦尼斯拉夫斯基才认为有可能认为演员艺术是有充分价值的创作；只有在这种情况下，他才认为戏剧有存在的理由。“当演员自己将强加于己的东西变为己有时，强迫和强加的东西就会消失。‘体系’帮助实现这个过程。神奇的‘假使’、规定情境、虚构、诱饵都可将别人的东西变为己有。哪里有真实和信念，哪里就有真正的、有成效的和有目的的行为，哪里就有体验、下意识、创作和艺术”。

1906年，当斯坦尼斯拉夫斯基进入了演员的成熟期，声名显赫时，他再一次体验了“儿童的恐惧”和因自己的艺术而产生的不自在。这是很多伟大艺术家熟悉的特殊的心灵上的创作危机。戏剧艺术带给他的不再是创作的喜悦。匠艺、重复和陈规俗套扼杀了他曾经投入到施托克曼医生这一挚爱角色中的纯洁和敏锐的情感。匠艺取代了艺术，机械性的，沿着压平的道路，按照不需要任何心灵上的付出的自己的老套路进行的创作取代了有机创作。畸形的演员心灵发起暴动之时，也就是体系出现之时。斯坦尼斯拉夫斯基给自己提出了一个问题：“如何防止角色退化，心灵上呆滞，防止演员被已经形成的习惯和外部注入的习惯所控制？”他在回答这个问题的时候，提出了“演员的梳妆”思想，也就是演员准备“创作的自我感觉”的过程。而这种感觉与“演员的自我感觉”，与歇斯底里的样子是对立的。它产生了职业劳动的想法，而这种劳动能够还给演员失去的创作快乐和融合了智慧与情感、灵魂与肉体热情洋溢的表演带来的快乐。

斯坦尼斯拉夫斯基构思了《话剧演员必备手册》。他打算在这本书中向演员展示控制心灵和肉体工具的有意识的途径。他坚信，演员能够并且应当掌控有机创作活生生的人物形象的过程。演员自我修养和演员创造角色首先是职业劳动，首先需要发掘和指出其组成部分。他将“有关演员的奇谈怪论”移植到了职业范围：如果说不能消除演员创作本性的双重性，那么为了演员的利益就应当利用这种双重性。就让秘密成为秘密，无意识成为无意识，直觉成为直觉，但要让通往创作的自我感觉，“演员天堂”的那一刻的路途永远是灯火通明，真正的演员正是为此而活着。

首先，斯坦尼斯拉夫斯基体系是在各个方面已经深思熟虑的，在历史上被证明了的，通过试验的，被演员职业检验过的东西。斯坦尼斯拉夫斯基体系不是凭空出世。他需要面对很多执著的和极端的反对者。如果将这个体系放置于产生时代的文化背景下，那么可以说，这是从

特殊角度研究和展示了戏剧艺术的体系。梅耶荷德（Мейерхольд）及后来许多其他的艺术家也都从导演职业的角度，理解和构建了戏剧理论。（这里理解的演员艺术就是指在舞台上创作优美的形式。）布莱希特（Брехт）首先从戏剧家的角度论证了新世纪戏剧。他将舞台的其他元素，其中包括演员艺术都置于这个形式影响之下，由此产生了“叙事剧”理论。斯坦尼斯拉夫斯基在注重其他戏剧艺术种类基础的同时，则试图研究、认识、借助于语言（传递于未来）表达演员职业的内部基础和规律。从演员的角度看，体系的完整性、矛盾性和公开性正是体现在这里，只能在这里得到解释。而公开性的目的在于研究越来越新的通往无意识的隐秘之处、通往演员——艺术家汲取思想源泉的有意识方法，这就是演员——艺术家与匠人的不同之处。

选择和认识“有意识方法”，这是训练和教育演员的方法，是话剧舞台新派演员的基础。“厌恶不求甚解的态度”是一生控制着斯坦尼斯拉夫斯基的深刻情感之一。这种情感在许多方面促使他创建演员的“乘法口诀表”及画家、歌唱家，还有音乐家（斯坦尼斯拉夫斯基特别羡慕这些人）必备的职业基础。他试图以基本组成“元素”的形式，也就是像门捷列夫元素周期表那样，展示创作中演员的心灵和肉体。完整系列的“方格”没有被填满，它已经向未来舞台的实践者敞开。斯坦尼斯拉夫斯基不止一次重新理解和重新改变这个或那个“元素”所占的比重和意义，确定“体系”的“马达”或者“灵魂”及它的高级推动因素。虽然学生和传播者不止一次建议把体系当做固定的系列“规则”，当做解答戏剧生活中所有情况的现成答案，但体系的创建者和体系本身经历了一系列大大小小的变化，体系是一种不断运动和更新的现象。

多年来，体系一直都没有形成规范化的模式。当斯坦尼斯拉夫斯基开始对自己的研究成果进行总结时，面对1930年以前保存在档案馆的数千页资料，他不堪重负。他只来得及审阅第一卷本校样，而第二卷“体现创作过程的自我修养”是由研究者根据斯坦尼斯拉夫斯基准备好的材料整理出来的。作者计划出版的其他书都没有写完。由此可见，根本不存在任何描述详尽的、精雕细琢的和全面构思的规范的“斯坦尼斯拉夫斯基体系”。我们拥有《我的艺术生涯》，特殊的体系引言，拥有《演员自我修养》的第一部，研究者根据档案的资料，复原了其他，而且是最重要的章节。他们按照斯坦尼斯拉夫斯基遗留的、多次阐述的基本精神和计划提出了相关论据。

还应当考虑一点，斯坦尼斯拉夫斯基努力、痛苦地思考过阐述自己戏剧思想的方法。经过多次动摇和质疑以后，他最终选定了学生日记的形式，即试图借助于熟悉演员职业的神秘之处的人的意识，将读者带入体系中。阐述的方法不太成功。如果说《我的艺术生涯》一书在结构上是独立的，那么《演员自我修养》一书则是被教练的制服所束缚的。在斯坦尼斯拉夫斯基的艺术自白中，导演和演员思想的大胆占据了主导地位，全面彻底地揭示了演员工作的复杂性。不断质疑、改变、恢复艺术探索的各种途径与陷入绝境构成了书的灵魂，正是以自己的无限远离某种最后的定论和获得真实性的这种公开性使人信服。在《演员自我修养》中，一些宝贵的意见和思想、丰富的演员经验，被束缚到自认为通晓一切，即了解一切真理，解决了所有问题的托尔佐夫老师的框架中。现实的斯坦尼斯拉夫斯基的面貌究竟离书中的自我改变的形象有多远？根据一种情况就可以断定，即康斯坦丁·谢尔盖维奇在有生的最后几年研究出了所谓的“身体行为方法”，这种方法重新阐述了体系的整个架构，删除了许多他的学生所青睐的内容。

斯坦尼斯拉夫斯基极其害怕自己的书变为抨击新的自由一代艺术家的问答手册。1906年，他在《话剧演员必备手册》的绪论中写道：“戏剧艺术没有教科书，没有语法，也不应当有。当我们的艺术有可能挤入到狭义的、枯燥的和缺乏灵活性的语法或者教科书中时，在那一刻我们的艺术就不再存在了。”这时，在斯坦尼斯拉夫斯基的幻想中就会出现某一个班级。在这个班级里，脸刮得光光的教授正在向学生伊万诺夫·弗拉基米尔提出关于“演员心灵本性的组成元素”的问题。伊万诺夫·弗拉基米尔“脸色通红，气喘吁吁地”在列举那些已经死死记住的毫无意义的“元素”，他说的每一个词语都好像一把匕首，刺入了体系创建者的内心。“这太可怕了。这是欺骗。这是在扼杀天才。我特别想喊，救命啊，就像我在噩梦中那样大喊。把这些书撕毁、烧掉吧，放掉学生，告诉他们，我犯了罪，我已经因此受到了惩罚，但是不要让无能的老师利用我的错误，救救我们的艺术吧，把我的书从所有的老师手中抢过来吧，告诉所有不幸的年轻演员们忘记一切从我那愚蠢的书中死记硬背的东西，让他们像原来那样学习吧”。

这些话写在上世纪初。在总结《演员自我修养》的第二部的一章节中，斯坦尼斯拉夫斯基以同样的激情警告道：

“‘体系’是指南。打开读就行了。‘体系’是手册，不是哲学。

“从哲学出现的那一刻起，‘体系’就终结了。”

“‘体系’只在家里看，在舞台上要扔掉一切。不能表演‘体系’。没有任何的‘体系’。只有天性。”

“我的全书关注的是，如何接近被称为体系的东西，即接近创作天性。”

斯坦尼斯拉夫斯基的警告没有被理解。他的书被奉为经典，每一句话语都被视为一种发现。最后导致了新一代艺术家远离了斯坦尼斯拉夫斯基以巨大的艺术生命为代价，一点一点获得的现实思想和现实艺术经验。今天不得不重新证明，体系并不是含有现成答案的习题集，而是“完整的文化。应当在此基础上长期实施自我培养”。

这个“文化”的基本特点是什么呢？

斯坦尼斯拉夫斯基在为演员而写的“指南”中使用的术语不属于严格的科学术语。实质上，他已经将教学行话、戏剧和舞台上已经形成的确定下来的词语和词组作为特殊的术语固定下来。每一个词语概念都有自己的历史，及被献身者理解的自己的荣耀。虽然斯坦尼斯拉夫斯基从来不坚持术语要有准确性，但关于“荣耀”还是经常产生一些争论。当科米萨尔热夫斯基在《演员创作和斯坦尼斯拉夫斯基的理论》一书中挑剔地和仔细地批评斯坦尼斯拉夫斯基从里波那里汲取了概念“激情记忆”时，体系的建立者在书的页边央求道：“您想怎么说都行，但是要理解实质，不要挑剔。”

当然，斯坦尼斯拉夫斯基利用了一些与心理学有关，尤其与创作心理有关的科学论著。他认真地研究了里波的著作，征求了巴甫洛夫、施佩特、拉普申的意见。他在不同时期根据自己的目的研究关于瑜伽的专题论文。人善于将身体当做“工具”，借助于这个工具使精神表现出来并且发挥作用。而为了使自己原有的关于人的创作天性思想更有说服力，他从论述瑜伽的论文中汲取了很多元素。后来，注释者指出他在阐述体系时的一些矛盾，指出他在证明基本纲领时，缺乏连续性和完整性，但体系作为文化现象正存在于这些矛盾中。否则的话，我们正好就拥有了不能给予演员任何东西的一个理论或者艺术哲学。有关这一点，斯坦尼斯拉夫斯基在书中提到了。

这并不意味着体系确实曾失去过某种哲学。相反，斯坦尼斯拉夫斯基的艺术世界观是特别的稳定和始终不渝。没有这一点很难理解体系的一般思想，分析其中一些不断变化的东西及在数十年间都不变化的内

容。体系的精神核心在于，它的创建者在内心坚定地认为，人的创作天性是丰富的，这个天性的源泉是取之不尽的，需要在自己那里发现通往这些源泉的途径。认识自己，了解通往内心的方法，“建造自我”使人变得自由。斯坦尼斯拉夫斯基亲自体验了这一人生哲学及其他体现在体系中的内容：他自己“建造”了自己，除了个人的经验，没有通向体系的途径，没有阅读此书即演员心灵“指南”的方法。

1933年他给莫斯科模范艺术剧院演员季霍米罗娃写道：

我活了很长时间。见到了很多。曾经很富有。后来又穷了。见过世面。有很好的家庭、孩子。生活使人飘零到世界各地，寻找荣誉。找到了。见识过荣耀的地位。老了。很快就会死去。

现在您问我：世上的幸福在哪里？在认识中，在艺术和工作中，在领悟幸福中。在自身认识艺术的同时，您会了解天性，世界的生活、生活的意义，了解心灵一天才！

我列举这些著名的句子，就是不想用自己的话语阐述斯坦尼斯拉夫斯基给予体系精神食粮的艺术哲学。

在20世纪戏剧文化的背景下，每一个研究体系的人都会产生一个问题：体系在多大程度上与剧团的固定类型有关，也就是与斯坦尼斯拉夫斯基在不同时期建立的艺术剧院或者其他众多实验剧团的类型有关？体系是否只是适用于那些在心理现实主义艺术怀抱里受过教育的演员手册？在过去不止一次地出现过这些问题和反对声音。就在今天也有。事实上，不是很容易解释清楚，体系存有戏剧和演员的何种理想。

比如布莱希特认为，体系确定了演员表演的崇拜性和神秘性，是建立在“暗示”和“神秘”、“将演员协会视为团体”而将演员与“痴迷的”观众相互理解视为“神圣的行为”的基础之上的。现在没有必要讨论这些具体的解释，因为还没有研究出一个共同的问题：体系与同时产生及在斯坦尼斯拉夫斯基发现之后出现的戏剧思想中“假定性戏剧”、“史诗体戏剧”、“有机造型术”及许多其他流派是如何衔接的？由于各种各样的原因，我们的戏剧学在很多年时间里都不能完全或者极端不清楚地解答这些最重要的问题，将斯坦尼斯拉夫斯基所有的论敌视为艺术中现实主义的敌人。

斯坦尼斯拉夫斯基在书的开始划分出三种演员艺术类型：“体验”、“表演”、“匠艺式演员”。但是他没有将“体验”过程与具体戏剧流派、导演的决策、体裁或者风格种类的规范联系起来。斯坦尼斯拉夫斯基认为，所有的戏剧体系，任何一种演员创作，都是以人的本性为基础的。“我的体系是面向各个民族的。”他在记事本中写道，“所有人的本性都是一个，而适应是不同的。体系不涉及适应问题。”体系是舞台上任何本性创作的基础，就像呼吸系统是人活动力的基础一样。斯坦尼斯拉夫斯基就是这样构思体系的。

应当将体系与斯坦尼斯拉夫斯基在不同话剧中采用的这样或那样具体的美学决定区分开来。体系不属于它们中任何一个，而且在数十年间，在斯坦尼斯拉夫斯基排演的不同话剧中，体系解决了不同的艺术任务。体系从艺术剧院、它的实验剧团的实践中汲取精神食粮，但却不归属于这一实践。必须特别强调这一情况，因为在斯坦尼斯拉夫斯基去世，他的学说被奉为经典之后，体系不止一次地担负起崇拜和替舞台谎言辩解的任务。而这正是莫斯科艺术剧院的创建者一生反对的。也正是那时，体系开始与一定的艺术性等同起来，首先是同描写日常的、自然主义戏剧的艺术性等同起来。此时，斯坦尼斯拉夫斯基体系失去了宏观性，变成了抽象空洞脱离了艺术最高目的练习册。

当然，体系要以特殊方式培养的演员和一定方式培养的演员集体为前提。它计划和想象理想化的演员表演，斯坦尼斯拉夫斯基不止一次地试图在自己的书中记录下这样的表演。但体系不涉及适应。在柏林剧团（Берлинер ансамбль）的戏剧中，我们可以看到布莱希特与斯坦尼斯拉夫斯基对演员、舞台行为的解释及话剧的许多其他元素的解释根本不同。但是布莱希特戏剧的演员在舞台生活的最高潮时刻，却展现了纯粹的体系，即根据内部再体现有机规律而创造的真正活的人类心灵。斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特理解演员表演的技巧是不同的，解释表演时的演员意识问题也是不同的，但对演员职业基础的理解是相似的。布莱希特说，他们之间的区别“开始于演员现实体现形象的非常高的阶段”。

战后，不同国家的导演和教育家继续细致地研究演员职业的元素，填补了斯坦尼斯拉夫斯基“手册”中的许多空格。无数的适应及诱饵杜撰出“残酷的”、“贫困的”、“象征的”戏剧。它们担负着突破演员和被知觉与行为模式束缚的观众之间的已经固化的生活经验层的使命。但“活生生的”和“僵死的”戏剧之间的差别不会被取消。（我们利用布鲁克的对比）斯坦尼斯拉夫斯基指出的目的也不会被取消：

即有意识地走向无意识的，走向创作者的有机天性，走向拥有无尽戏剧能量的那个“核心”。

据我所知，无论是在我国，还是在国外，很少有实践家使用“体验”这个术语。它的“行话”性和与生活经验的接近掩盖了事情的本质。

斯坦尼斯拉夫斯基理解的“体验”就是演员的创作过程，创作倾向和性质。而这一切是由艺术个体的整个结构、角色和剧本的规定情境、贯串行为和最高任务确定的。“体验”不是开始，而是再体现的有机过程的终结，是最高点和表白的理由。按照斯坦尼斯拉夫斯基的观点，“体验”意味着活起来。不管舞台调度将演员放在哪里，意味着以新鲜的感觉，而不是以陈规旧套为出发点，意味着是创作者，而不仅是模仿者，不是被导演、艺术家遮掩的执行他人意志的人。斯坦尼斯拉夫斯基在接受任何形式的怪诞作品、表演的不同形式和一切可能的适应时，只要求一点，即从内心来表达演员在舞台上所做的一切。这就是有机创作，就是“体验”或者“生活”，就像最近一些斯坦尼斯拉夫斯基的旧术语经常被改变一样，强调最重要的职业概念中的行为时刻，而非静态的时刻一样。

平淡乏味地解释“体验”，导致了将体系理解为演员从情感上准备创作的方法。这样一来，演员表演的积极性被掩盖，而整个体系被歪曲。斯坦尼斯拉夫斯基的从“体验艺术”到“行为艺术”的发展经常被忽略。与此同时，体系的基本发展的矛盾正是体现在这里，任何一个诠释者都必须了解这一矛盾。行为的真实性带来了情感的真实感。斯坦尼斯拉夫斯基在生命的最后几年正是在这个观点的基础上重新修改了体系。但很遗憾，在《演员自我修养》一书中已经找不到完整和彻底的体系。今天指出这一点尤其重要。

斯坦尼斯拉夫斯基认为培养演员的真实感是本性创作的根本条件之一。他对演员提出的严格和残酷的“我不信”富有传奇性。与此同时，对舞台真实感的概念解释也是多种多样。当斯坦尼斯拉夫斯基一连几个小时要求演员发出优美的音调或者强迫他们完成自己的精神作品，抛开一些习惯的公式化手段时，斯坦尼斯拉夫斯基狂热地关注什么样的真实感？他领悟了什么样的真实感？至今为止，还流行着因循守旧但非常活跃的解释，即演员的舞台真实性首先是自然的、日常生活的，与生活相似的真实性的解释属于斯坦尼斯拉夫斯基。在某种程度上，这一传奇包含了对莫斯科艺术剧院一些早期话剧的认识。这些

话剧的艺术性完全转移到了艺术剧院的艺术中。泰罗夫在《导演手迹》（20世纪初）试图将事情描写成这样的：“观众应当觉得”，他关于斯坦尼斯拉夫斯基戏剧真实性目标写道，“在他的面前是真正的生活，所以演员在舞台上发出的心灵上的颤音与生活中的颤音是一致的，他的声音应当是放低的，言语是简洁的，手势是收敛的。”斯坦尼斯拉夫斯基读完这一段以后，在书的页边只留下了一个词语：“羞耻”。

当然，泰罗夫的攻击与戏剧争论和室内剧艺术性的确立有关，也与我们的主题有关，值得再次强调一下，即将斯坦尼斯拉夫斯基体系，及他对演员存在的舞台真实性理解归结为莫斯科艺术剧院的这些或者那些话剧，这些或者那些导演决定的危险性。斯坦尼斯拉夫斯基认识到适用于演员的“心灵的自然主义”规律，研究了适用于这个演员的象征主义戏剧的可能性。他对眼见和听见的内容已经绝望，只相信感觉，然后他以激烈的情感烧毁了他在不久前还不敢触及的桥梁。他尝试了和“改变了”所有的戏剧主义，长时期探索体系中的每一元素。戏剧中的艺术真实性概念和演员的真实感觉成为关键性的内容：斯坦尼斯拉夫斯基正是在这里看到了彻底表现“人类精神生活”的基础。但他很少用生活的相似形式表现这一生活。应当看清有复杂性和意外性的人类性格隐秘的“萌芽”。有一次他写道：他非常看重这种意外的、不可预测的、“令人不知所措的”戏剧表演的真实感。最后，在这个内部的再体现中，在总结性的“我是”中隐藏着他的艺术世界观的实实在在的独创性、用于培养和教育演员的整个体系目的性。演员的真实情感和信念与想象力是不可分割的。如果没有想象，斯坦尼斯拉夫斯基认为，人不能而且是很危险地从事戏剧艺术。

斯坦尼斯拉夫斯基在世时，人们就激烈地讨论过内部再体现问题。如今这种讨论还在继续。讨论涉及体系创建者认为非常重要的思想。其本质就是建议演员“走出自己”。演员不能成为哈姆雷特、恰茨基、奥赛罗，但他可以想象自己在哈姆雷特、恰茨基、奥赛罗的环境中。斯坦尼斯拉夫斯基建议演员“走出自己”，也就是走出自己的生活，自己的精神和心灵经验、情感记忆。这些可以与他人的经验和他人的生活经验相提并论，演员有责任体现他人的生活。许多人，尤其是米哈伊尔·契诃夫积极地、激烈地和全面地批评了体系的这一宗旨。他认为，“走出自己”的建议可能会导致演员形象市侩化、自然化，忘记灵感最伟大的基础——演员的想象力。众所周知，

涅米洛维奇丹琴科也是非常小心翼翼地对待“我在规定情境”的模式，担心这个的目标会导致形象性的丧失，戏剧家创造的唯一的人类性格的丢失。斯坦尼斯拉夫斯基的反对者们担心，走出“自己”的演员们与其说是在创造独一无二的舞台形象，还不如说是在不断地向观众展现一系列表面上带有这样或那样角色的个性化的情节主题。

苏联戏剧史表明，涅米洛维奇丹琴科的担心，以及米哈伊尔·契诃夫反对的意见不是没有根据的。对演员的鄙视、丰富多彩的舞台形象的内容缺乏、暗中用令人厌烦且墨守成规的给人以某种假象、幻觉的东西替换在规定情境中的自我再体现成为了现实。犹如许多类似的现象一样，这种现实被斯坦尼斯拉夫斯基的名字遮掩了。同时，在戏剧世界观的背景下，体系创建者的思想任何时候都不只限于狭义理解的永远等同于自己的演员个性。问题在于，斯坦尼斯拉夫斯基完全以特殊的方式理解演员的个性、演员的特性。他认为，拥有情感记忆和想象力的演员艺术家应当在自己的内心“培养”与角色情感相似的感觉。他与这个角色一起完善自己的“朴素的心灵”。而米哈伊尔·契诃夫认为演员应该有这样的“朴素的心灵”。演员不是在规定发行量，而是在了解自己的个性，以每一个新角色去接近它，在从事艺术时丰富自己。金格耳曼写道，“乐观的、充满了极端民主主义的个性观点”是体系的核心。他是对的。是的，斯坦尼斯拉夫斯基已经彻底理解了演员，“从头到脚，从肠子到皮肤，从思想到精神”。他不止一次地强调狄德罗身上拥有由于“缺乏教育、贫穷和淫乱放荡的生活”莫斯科艺术剧博物馆，《斯坦尼斯拉夫斯基档案》，三卷。而“穿着悲剧和喜剧皮靴”的那些演员身上的致命特点。而且他完全相信人的创作天性，相信经过艺术能够在心灵意义上成长、完善自己和自己的“朴素的心灵”。或许，将同样的没有经过创作者想象和想象力引导的、将没有被演员了解的丰富的周围生活作为创作源泉的日常生活感觉移植到舞台、艺术中，对于他来说是最可怕的惩罚。

体系因此就是完整的文化。此外，体系还致力于无限完善从事艺术的人。增加他的精神和情感经验，向理解自己那样去理解他人。事实上，根据体系进行表演，成为按照体系培养的对象，一方面表示不断认识自己的能力，另一方面也在不断丰富自己的个性，主宰自己心灵和肉体的“活的机器”，以传达可以被称为震动人类物质的东西。在角色中没有“自己”，就没有灵魂。因为角色中没有“自己”，就没有生活，就没有活生生的感觉，无论演员如何发展自己的模仿能力，都要在自己的想象中发展“深入思考”形象。米哈伊尔·契诃夫在某种程度上的“修改”，渗透了一个天才艺术家的个人经验。对于他而

言，不需要任何“体系”，因为他本身就是“体系”。斯坦尼斯拉夫斯基的“指南”具有民主性，它面向每一个闪烁着天才火花的演员。

（对于没有天分的人而言，也不需要天才。）体系的元素不是斯坦尼斯拉夫斯基杜撰和发明的。他是在自身创作本性中发现这些元素的。他试图将不可分解的东西分解为元素，确定元素的等级，创建演员艺术的“乐谱常识”。

关于这个“乐谱常识”最不道德的解释就是工艺性的解释。正是这样的解释开始逐渐在戏剧实践尤其在教育学中确立。体系作为完整的文化变为了大学生用的习题册；整个文化的个别元素描写抛开了与构成体系灵魂——它的核心内容的任何联系和依赖。无论我们以“注意力”或者“交流”，还是以言语行为或者速度节奏为例，这一切都只有在相互关系、在相互的内部和最高任务的内部才能获得真正的意义。而最高任务主宰着创作者——活生生的人，最高任务不断成熟并且从创作个性的最深处走出来。

体系的工艺性很容易被拙劣模仿，并且从戏剧和文学的历史中已经了解了许多改变斯坦尼斯拉夫斯基思想的例子。最常见的就是在排练或者教学中过度实施某一个适应。正如我们所知，米哈伊尔·布尔加科夫在《戏剧小说》中编写了一个刻薄的讽刺性的模拟作品。只要精神任务一离开任何的练习与适应，成为纯技术性的内容，也就是为了练声而练声，为了注意而注意，为了“骑自行车而骑自行车”时，拙劣的模拟立刻出现。当斯坦尼斯拉夫斯基向经验丰富的职业演员提议从事“无物体的行为”的练习时，莫斯科艺术剧院的演员们无数次感受到了惊奇。这一点记载在莫斯科艺术剧院“前辈”的回忆录中。其他人会觉得这是任性的天才所拥有的离奇别致的现象，奇怪的现象，刁钻古怪的愿望。像小孩一样，这些天才不断地被游戏所吸引。如果抛开斯坦尼斯拉夫斯基的精神任务和艺术世界观，这样的练习或许是没有意义的。有了这样的任务，这样的练习也就成为重大构思的组成部分：斯坦尼斯拉夫斯基想使演员的神经、感觉的天性更加敏感，因为演员是能够“听到”和感觉到人物、物体和词语灵魂的。他应当向世界敞开所有自己的时刻，就像普希金诗中的预言家所做的那样。（这首诗在理解创作精神方面与斯坦尼斯拉夫斯基所遵循的接近：“И
в ня л я н е б а с о д р о г а н ь е , и г о р н и й
а н г е л о в п о л е т , и г а д м о р с к и х
п о д в о д н ы й х о д , и д о л ь н е й л о з ы
п р о з я б а н ь е ”

“我听到九霄云天的哆嗦，天使在高空傲然地飞翔，海底怪兽在水下潜行，荒谷中蔓藤生长的声音”。)在这种情况下，这已经不是约定俗成的隐喻，这是创作过程的深刻实质，与斯坦尼斯拉夫斯基的理解是一致的。或许，这就是他为什么将体系称为从中长期受益的完整文化的原因所在。“不能死记硬背体系，可以掌握体系，理解这个体系，使它成为渗入到演员血肉中的东西，成为他的第二天性，与他有机地永远地融合在一起。为了舞台体系可以彻底改变演员”。

对于体系的“完全改变的”精神重点，我们理解得还不多。

什么是“幻象”？什么又是我们和世界戏剧学校一起努力研究的“幻觉影像”？这就是帮助演员在自己经验基础上“看见”主人公的说话内容的一种心理技术手段和适应吗？从技术意义上说，是的。但从精神意义上说，这也是创作者的一种能力，即就像了解自己一样，去了解关于其他人的所有一切。丰富的内部再体现、艺术剧院如此关注的角色的生活基础，就是用承载真正的，而非游戏生活中的任意部分的规模，去“承载”舞台行为的每一秒、每一个部分的能力。这样的规模使得演员的表演变得不可预测地有趣、复杂和活跃，实现主要的东西：在自己的内心，从天性上培养舞台形象。不断出现的“幻觉影像”保证了这个过程的实现。但演员却经常看不见，听不见，感觉不到，也不实施行为。他只是在“表演”。坚决的“我不信”，也就是拒绝沮丧的、很小的“幻觉影像”的替代品具有真实性，已经回答了这个问题。而这样的替代品正是演员的没有激情的、不乐观的、没有教养的天性在舞台体现出来的。

体系首先与模拟的真实性是对立的。斯坦尼斯拉夫斯基曾试图用最具有发明性的手段毫不留情地剔除这种真实性。在舞台上最普遍的代替活人形象的方法就是表现在创作上没有改变的自我形象。我摘自斯坦尼斯拉夫斯基《札记》中与此有关的典型的一篇笔记：“今天维什涅夫斯基说他按照体系表演了万尼亚舅舅。天哪，万尼亚舅舅——多么令人厌恶的先生走出来，老态龙钟，埋怨所有人。一句话，走出的不是万尼亚舅舅，而是谢列布里亚科夫。尽管这样，非常具有生活性和朴实性。演员根据体系表演，有权利在我面前炫耀，他过上了真正的生活。是的，他是在生活，但过着什么样的生活，就是他现在所处状态下的自己独特的生活。而他自己，顺便说说，变化非常大，老了，有了老年人的所有习惯。”

在讨论演员艺术的有益源泉和米哈伊尔·契诃夫提出的反对意见时，应当考虑斯坦尼斯拉夫斯基这个观点。

体系元素的任何绝对化都可能致使体系变得无意义。“指南”不止一次地将我们带入了绝路，活生生的行动计划成为了教条和不断认识“人类精神生活”路途中的障碍。我只举一个例子。众所周知，斯坦尼斯拉夫斯基非常注重演员在舞台上的交流和相互作用。与对手不断深入的交流和老演员的“不交流”，或者当舞台只是成为展示自我的地方时，与观众之间的交流是完全不同的。斯坦尼斯拉夫斯基推翻了之前剧院的墨守成规的艺术。他研究出巧妙的适应性，目的就在于让演员与“对象的活的精神交流，而不是像演员在舞台上那样，同他的鼻子、眼睛、扣子在交流”，让演员不仅在面向对手时在交流，在“沉默区域”，即被匠艺式艺术从表演中剔除的区域内也在交流。随着时间的推移，根据体系进行的交流开始成为艺术剧院艺术的必须标准。但很快从错综复杂的体系中分离出的这个标准就成为了例行的陈规旧套。涅米洛维奇丹琴科一针见血指出这一点。厌恶面对观众的表现走向了另一个极端，走向了为了交流而交流。“我们的年轻人，”涅米洛维奇丹琴科给M. O. 克内贝尔的信中写道，“在与对象进行交流时，达到了完全融入这个手段的程度。他们的表演已经缺少戏剧性、难以理解、惹人厌烦了。在排演任何一部话剧时，怎么说呢，经常不得不将表演者的目光从对象那里转移开，使其注意其他更重要形象的心理行为。在小剧院缺乏与对象交流的现象已经非常严重，我们的手段开始极端夸大。”在那封信中，涅米洛维奇丹琴科担心简单理解的体系可能导致作者风格的丧失，他非常准确地描述了契诃夫主人公交流的性质。“……契诃夫的主人公都是些有着细腻情感的人。相互之间彬彬有礼。而相互爱戴的亲人之间不是公开直接联系的。契诃夫的大部分主人公都陷入到自我中，有自己独有的某种生活。所以，他的主人公没有多余交流。所以，这个多余性永远是通向感伤主义或者虚伪性的。”

提醒一下，这种结论是在1940年排演《三姐妹》时得出的。这里与其说是与斯坦尼斯拉夫斯基进行辩论，还不如说是跟机械性的、教条式的理解体系的“独立”元素的辩论。这些元素与某些戏剧家的“情感天性”毫无关系。

在斯坦尼斯拉夫斯基在世时，及去世后的一些年里，体系中提出的演员技艺和作者风格之间的关系问题，几乎成为了主要问题。泰罗夫在那本《导演手迹》中执著地认为，莫斯科艺术剧院的创建者创立

了“精神病学的试验所”。他的剧院正因“无形式的痼疾而痛苦”，“体系与作者风格无关”，只有在“排演现代生活剧”时才能够获得成绩，在其他方面的剧目表上永远遭遇失败。斯坦尼斯拉夫斯基在强调这个重要而非常普及的论断时，以如下的方式解释道：“比如，费奥多尔皇帝、生活的悲剧、青鸟、人的生活”就指出了与泰罗夫观点相反的事实。莫斯科艺术剧院博物馆，《斯坦尼斯拉夫斯基档案》，第三馆。经过若干年后，他可以再将《热心》和《费加罗的婚礼》这两部20世纪中期的话剧补充进去。这两部话剧以奔放的情感、高超的戏剧表演、睿智的作者风格，让莫斯科艺术剧院的演员们认识到被斯坦尼斯拉夫斯基称为“重要的真实性”的东西。

然而，因演员追求舞台生活的真实性和“分寸感”而引起的独特的刻板模式的威胁是存在的。在体系中应当制定整治措施，针对那些让演员失去活生生的、大胆的戏剧色彩的自己的陈规套路。1919年，在第一实验剧团排演斯洛瓦茨基的戏剧时，斯坦尼斯拉夫斯基注意到“单调性、白血病和无色彩。是什么使这些失去了颜色？他这样定义：这是艺术剧院的通病。……这一切的发生，是因为过于害怕陈规旧套，谎言。远离界限和远离重要的真实性，留在了微不足道的真实性中。相反，应当超越真实性的界线——认识超越的距离——据此了解界限所在之处。当了解之后，就可以在真实性领域游刃有余。”

演员、大师完美无缺地主宰自己的职业，可以在舞台上忘记已经成为血肉一部分的“语法”、忘记已经成为无意识的技能，并且“在真实性领域自由地游逛”。体系正是为此而创建。就像莫斯科温的赫雷诺夫、米哈伊尔·契诃夫的赫列斯坦科夫一样“游逛”，就像斯坦尼斯拉夫斯基自己在表演莫里哀、奥斯特罗夫斯基时一样“游逛”。斯坦尼斯拉夫斯基在阅读过的书页上留下了有关演员艺术不同的争论。但是少量的为自己所做的附注却透露出了体系的内部构思。没有华丽的辞藻，斯坦尼斯拉夫斯基却捍卫了最珍贵和考虑成熟的思想。不是部分，而是他的艺术世界观实质受到了歪曲。在答复科米萨尔热夫斯基时（在《斯坦尼斯拉夫斯基演员创作和理论》一书的页边上），体系的作者不止一次地以最刻薄的形式否定了强加于他的创作体验就是生活体验的观点，否定了为了“心灵”或者“心理自然主义”而放弃创作幻想的观点。“我的一生都献给了再体现。”斯坦尼斯拉夫斯基不客气地说出了简短的语句，再后来已经不能忍受，简直就大叫起来：“这是卑鄙行为……为了最高任务我需要自然性。”

“最高”是斯坦尼斯拉夫斯基戏剧词典中最喜爱的一个前缀。最高幻想、最高意识、最高任务，甚至最高最高任务，所有的这些“最高”都是需要的，就是为了使戏剧艺术能够解决原则上新的艺术任务，而这些任务与知名作家、音乐家和画家解决的任务是相近的。

上面谈到，斯坦尼斯拉夫斯基体系诞生于世纪初，与那时欧洲艺术的共同志向息息相关。难怪第一次有意识的尝试和研究体系正是建立在象征主义戏剧材料基础上的。“创作奇迹、心灵的秘密”斯坦尼斯拉夫斯基在《我的艺术生涯》中写到，“开始于内部和外部现实主义结束的地方。”《斯坦尼斯拉夫斯基全集》，9卷本，第一卷，“直觉和情感线”一章。这可不是应当被“原谅”的斯坦尼斯拉夫斯基的偶然失言，但这却是难以摆脱的追求“最高现实主义”、最大的真实性的行为。在最大的真实性中，演员的心灵可以自由地“游逛”——创作。体系诞生了，世纪初的艺术思想的共同努力在支持着它。这里主要论述了如何在艺术中，包括在戏剧舞台上体现人类灵魂的活生生的“秘密”。最后体系的所有矛盾，“体验”问题和“行为”问题、艺术真实性问题都集中到了这个“秘密”中。

体系并不是为了某一部话剧，也不是为了某一个体裁，更不是为了剧本展开的某一思想而构思和创建。体系的作者无数次地表述一种思想：他在寻找通往无意识创作“天性的神奇”的有意识途径。无论在哪里，他都没有定义什么是“无意识的”，无论在哪里，他都没有试图定义什么是“最高意识”或者“下意识”。相反，斯坦尼斯拉夫斯基在“最主要方面”放弃了某种理论化的东西：他只是强调作为物理学家所说现象的事实，作为观察的结论时，“无意识”是存在的。斯坦尼斯拉夫斯基感受到了激情表演的喜悦，目睹了叶尔莫洛娃、萨利维尼、沙利亚平及其他大师的表演。他清晰地记得普希金对于激情的定义，就是让心灵对活生生的接受的生活印象产生好感。他知道，演员很少产生这样的好感。他奉献生命，就是为了帮助演员找到诱饵和适应，而这些又能够“根据需要”唤起最高的创作力量。从“情感的逼真”、神奇的“假使”，规定情境、激起的幻想、善于集中注意力、确定任务和贯串行为、充分的交流和相互作用的能力，公民和人的觉醒、最高任务——到“我是”、“灵感”、“激情的真实性”。

在《演员自我修养》前言中，斯坦尼斯拉夫斯基指出了本书第十六章的重要意义。对于他而言，这一章就是创作和整个“体系”的“实质”，这一章叫做“在演员舞台自我感觉中的下意识”。但是，我们强调一下，无论在这一章，还是在其他章节中，斯坦尼斯拉夫斯基都

没有对这个重要概念进行定义。他考虑到，实际上理解他的“指南”的演员，是知道没有潜意识就没有灵感这个道理的。而对于那些没有感受到激情表演喜悦的人而言，这是解释不清楚的。体系不能生产灵感，但可以培养、唤起灵感，寻找通往灵感的间接途径。这一点斯坦尼斯拉夫斯基不止一次地重复过。然而，不仅戏剧家，就连心理学者都试图从科研角度思考斯坦尼斯拉夫斯基对实践性的观察，包括思考他坚持不懈地划分的概念，演员的“下意识”和“最高意识”。西蒙诺夫认为，斯坦尼斯拉夫斯基在这种情况下不是简单地使用同义词语，而是促使根本、彻底地区分参与创作的两种机制。学者写道，“最高意识”是特殊且没有意识到的心理意义上的东西。如果“下意识”控制着极端个人机体的适应性反应、自动的技能、情感特征和外部表现的话，那么最高意识则是参与设想和“无私的”（认知的）动机的形成，最高意识掌控了事实的范围。而这些范围的实用价值是令人质疑的、不清楚的。演员的最高意识——这是发现、发明和新事物的领域。最高意识发现未知的东西，下意识则是抛弃陈规旧套。最疯狂的创作计划、最意外的艺术设想诞生于最高意识的源头。在很大程度上，这些计划和设想与保护我们不受一切偶然的、可疑的、没有经过验证的意识的保守主义是对立的。斯坦尼斯拉夫斯基试图以间接的影响“征服”和获取这个给演员事业的原始性提供精神食粮的“核心”能量。掌握心理技术、自身创作天性的“元素”成为了在这个方面演员职业存在的条件。

或许，没有一个体系中的概念不是随着时间的流逝在贬值，就像所有与前缀“最高”有关的内容一样。那些斯坦尼斯拉夫斯基尽量不去解释的东西，变得很容易解释。尤其与常常被归类为非常简单的与思想的“最高任务”有关的内容。很遗憾，斯坦尼斯拉夫斯基自己在书中给出了若干这样的例子——很难或者完全不能转译为逻辑学语言的最高任务是用这样的词语定义的：“用自己崇高的艺术使人变得高尚纯洁、赏心悦目，用它解释天才作品深处的心灵美，启发自己的同时代人。”类似的例子使许多人感到莫名其妙。逻辑学的定义戏剧最高任务的方式，使体系和整个创作过程更直接，在很大程度上使体系和整个创作过程变得没有意义，使演员艺术变得概念化和系统化。

这样的定义抹杀了演员的激情和个人追求，即向人们传递某种关于人、关于自己、关于真实性和公正性、关于“强烈情感”、关于善恶的某种重要东西，扼杀了用这些情感感染观众，唤起他们的同感的追求。不是在第二信号系统水平上，但是在“下意识”和“最高意识”的水平上，也就是当“观众活的精神”，在舞台上天性创作

的“人类精神生活”影响下振奋起来，当观众放下了个人时间，参与到自己的、自己民族的、整个人类的情感中时，在整个体系和斯坦尼斯拉夫斯基的整个演员生活背景下，最高任务不是个别的思想，不是思维，不是思想结构。这是艺术家最深层的内部需求，走出“自己”，将最深处的东西传递给世界，最高任务不体现在创作行为之前，而是在创作中表现出来。在排演和舞台创作时，演员掌握了角色的最高任务，就像了解自己一样了解别人，在规定情境中表演，调动了意识和最高意识的经验。体验角色、生活角色的同时，他感受到特殊的情感：被刻画的人物和评价自己创作的艺术。斯坦尼斯拉夫斯基称其为“双重性”，但与布莱希特不同，他不让这个“双重性”成为着重强调的手段，不使它变得陌生，不将其置于评价的平面上。对于他而言，演员的最大快乐就是留在丰富多彩的内部再体现、即兴创作的自我感觉中。当每一次回忆起最高任务，在每次新创作角色时，在吸收今天的“平常的一天”、今天的礼堂、今天的瞬间情感的兴奋时，他非常看重和培养演员对当代戏剧的兴趣。最后几年他幻想在不同的舞台上演戏，幻想舞台不再公式化，行为的内部线索是坚定的。为了使演员有新的、新鲜的感觉并且可以“在真实性领域自由地游逛”，斯坦尼斯拉夫斯基甚至打算编排这样一部话剧，在其中“演员甚至不知道今天四面墙的哪一面向观众打开”。

在寻找体系的灵魂时，斯坦尼斯拉夫斯基发现了演员艺术的行为本性：“我努力工作，”有一次他说道，并且认为，“除了最高任务和贯串行为是艺术中主要的，再也没有什么更多的内容。”但是“行为”概念在斯坦尼斯拉夫斯基那里变得很复杂。在创建体系的早期阶段，斯坦尼斯拉夫斯基就赋予了演员的创作自我感觉特别重要的意义。正是从这种自我感觉开始和发展了“体系的纲要”。随着时间的流逝，斯坦尼斯拉夫斯基认为，“体验”和忠实创作自我感觉本身是派生的，只有通过间接途径，即能产型的，逻辑上适宜的行为才能达到。行为逻辑使演员产生忠实创作的自我感觉、“激情的真实性”。情感不再是要寻找的目的，它只是外部体现，主人公深深隐藏着的意图，他的内部动机、愿望和利益的指标。“身体行为方法”的目的是使演员和导演寻找人类行为的深层次的原因和基础，根据小的简单的和稍微复杂的行为表现形式的“标志”，小心翼翼地构建活生生的和充满矛盾的人类精神。

迄今为止，不能认为体系和“身体行为方法”之间的关系问题已经明朗化。有一种观点认为，“方法”不是对斯坦尼斯拉夫斯基在30年代之前所作的工作的补充，而是在认识演员和导演创作方面的质的改

变。还有另外一种观点，将斯坦尼斯拉夫斯基最近的试验与体系精神、寻找间接途径和演员本性创作的新的“诱饵”的深层联系考虑在内。对于我们而言，毫无疑问的一点：如果不将体系看做是手册、教科书，而是理解为“完整的文化”（斯坦尼斯拉夫斯基就是这样理解的），那么他的最后一些发现理所当然地属于这个还没有关闭，为以后的寻找敞开的文化语境。从戏剧历史中我们非常清楚，绝对化的“身体行为方法”是如何带来了教育学的经院哲学的最坏类别。斯坦尼斯拉夫斯基的执著信徒证明，最终找到了超级简单，所有人都能理解的方法。这种方法本身就是通向创作的自我感觉，前提是演员掌握了角色的整个身体的、非言语的组织系统。仿佛很容易识别人类行为一样，仿佛由于充满矛盾的动机和目的不同而不会有同一个行为一样，好像人类灵魂就是一支长笛，任何外来的经过几节课掌握了“方法”与新手段的希尔登施泰尔或者罗森科兰茨都能用这个笛子演奏。在许多解释者手中，斯坦尼斯拉夫斯基的最新发现成为了一种工艺，一种代替教育和培养职业演员完整文化的炼金术。

在某种程度上他已经预见到了这样的结局。在《札记》中我们读到：“所有人都在阐述我的体系。顺便说一句，我有两个学生——苏列尔日茨基和瓦赫坦格夫。其他一些人都根据自己的理解去改写，把自己的谬论当做我的体系。将来我只请求将那些出示我信件的人作为我的学生。”

许多人都出示过“直接来自于斯坦尼斯拉夫斯基”的信件。50年代初，掀起了关于“身体行为方法”的辩论。通过辩论，发现了可怕的戏剧思想的贫乏，这对斯坦尼斯拉夫斯基的遗产来说是致命的。体系并没有被发展，只是被不断地解释。它被封闭起来，摆脱了推动其发展的反对意见，割断了体系与鲜活的世界戏剧文化的联系。

在后斯大林时期，艺术的复兴首先涉及了斯坦尼斯拉夫斯基的遗产。新一代导演、演员和教育者纷纷从不同角度理解莫斯科艺术剧院创建者的思想。他们试图将斯坦尼斯拉夫斯基的发现和提出的问题与自己的需要、时代的艺术需要结合起来。他们试图还原体系的存在环境，在这个环境之外体系就失去了意义。诞生了新戏剧，舞台上出现了鲜活的和尖锐的戏剧，人们的精神大振。体系中许多最重要的概念的原始内容获得了回归，包括最高任务，其名誉不再受刻板的思想框框所损害。活跃的充满苦痛、坚强和忍耐的生活大门向戏剧、体系敞开了。可以说，斯坦尼斯拉夫斯基体系的“名誉的恢复”过程很艰难：

恢复了这一文化与我们这个世纪戏剧的其他文化形式中断的联系。与此同时，恢复了所有还没有完成的对话，没有结束的辩论。

曾为斯坦尼斯拉夫斯基原有论文集第二卷写序言的克里斯季在文章中多次详细阐述了体系的创建史。其中的摘录登载在本书的注释中。有必要说几句其他的，即关于体系在我们剧院的命运以及国外出版和解释《演员自我修养》一书的问题。

在实践性的掌握体系的过程中（创建者认为只有这样的掌握才是唯一正确的，担心过多的理论化），人们遇到了不小的困难。在30多年里，体系的创建经历了严肃的变化。斯坦尼斯拉夫斯基体系形成的不同阶段的不同的学生在记忆里对体系都有自己的形象。博列斯拉夫斯基是一种形象，瓦赫坦格夫是另一种形象，凯恩德洛夫或者克内贝尔是第三种形象。斯坦尼斯拉夫斯基的探索精神已经远远超越了他的“稳定”的才能。在某种意义上，可以说，他不是不断修改刚刚发现和确定的东西的跟随者。这种秉承性对学生而言是需要的，但却不是针对教师的。由于这样众所周知的条件，世界各地的学生（还在《演员自我修养》一书出版以前）不断地解释对于创建者而言是已经过去阶段的内容。学生们不止一次地试图阐释斯坦尼斯拉夫斯基的思想，“固定”这些思想，每一次老师都坚决地反对这些企图。它们中有一些很有内容。（比如，米哈伊尔·契诃夫在1919年刊登在《号角》杂志上的两篇文章转载在：M. 契诃夫，《文学遗产》，2卷本，第二卷，莫斯科，1986年。。）但就是这些严肃认真的论著，斯坦尼斯拉夫斯基都难以接受。他不认为体系是终结的，也非常害怕主要思想被歪曲或者肤浅化。他在生前与这些普及者争论，还在等待来自未来解释者更大的不愉快。斯坦尼斯拉夫斯基发现，在剧院已经出现了“体系”时髦热。“每一个脱颖而出的演员都认为，为了自己的地位、自己的仕途和出名必须创建自己的体系。为了实现体系，需要特别的实验剧院。”他担心精神上的时尚可能会把未来关于体系的书写看做世纪初广泛流传的小册子，类似于《如何成为富人》。（顺便说一下，德语版《演员自我修养》的名称就是《演员成功的奥秘》，这使布莱希特及其周围人惊讶。）

关于完成体系的论著的时间是很复杂的。也就是那时，“在伟大的转折年代”，当斯坦尼斯拉夫斯基在国外治病时，开始整理自己的所有材料和笔记。当剧院遭到毁灭性的打击时，它的艺术性、排演策略、“俄罗斯的一个文化机构”组织结构都受到了质疑。已经在《我的艺术生涯》一书中事先阐述的体系思想被认为是“主观唯心主义

的”和“神秘主义的”，而在那个年代的语言中，这些词语几乎就是反革命的同义词。不仅质疑它的技艺，还有“人类精神生活”、“最高意识”的自发性及它自身的存在。在给政府的请求书的准备材料中，他已经预言在所有舞台艺术领域，包括演员艺术方面，在“戏剧前线”这场战斗的毁灭性结局。如果我们回到30年前的污染了戏剧舞台的短暂风行一时的戏剧潮中，那么不需要“体系”，也不需要艺术剧院的历史经验。

在30年代初，艺术剧院重新获得了国家地位。莫斯科艺术剧院在上级机关的直接关照和庇护下成为戏剧艺术的研究院，就像那时的流行说法——“殿堂”，体系也得到了最优惠的制度，开始广泛普及。在与“左派”斗争中受挫的斯坦尼斯拉夫斯基没有想到，新的更恐怖的灾难在很近的拐弯处伺机等待着他。正如当时所说的，“推广莫斯科艺术剧院的体系”对新的戏剧文化构成了严重威胁。“推广”的期限和与冲击速度及“处处是集体化”的时代相称的性质，这一切可能在很多方面已经给体系带来了不可逆转的后果。

斯坦尼斯拉夫斯基不是纯粹的理论家，他习惯于在舞台上进行实践性的研究，与学生一道体验和在与反对者的辩论中完善每一个新的戏剧思想。从1934年末开始，他再也没有跨进艺术剧院的大门，并且这个剧院不再接受他的新思想。由于共同的民族悲剧和深藏着的个人悲剧，导演的最后几年变得毫无生机。离开了活的戏剧、囚禁在列昂基耶夫小巷自己的家中，他开始着手筹建新的实验剧团，竭尽全力地试图完成多卷中的第一部分。他因为写的内容与未说出的内容不吻合而痛苦。在巴赫鲁什的札记中记录了当时斯坦尼斯拉夫斯基的典型话语：“我一边写，一边在想：需要这一切吗？我的札记在《海鸥》上发表了。我反对这个。抗议过。要知道这一切都是过去的阶段，我早已经放弃了，就是这本书《演员自我修养》经过若干年以后也会陈旧，而如果我活着，我要向新的东西进军。”

斯坦尼斯拉夫斯基在出版了书的英文版之后（1936年秋在美国出版了哈普古德翻译的《演员修养》），开始校对在篇幅上几乎多出两倍的俄语版本。他沉迷于不同的版本中，不断地重写、缩减和重新补充，推敲，将一切都交付于编辑之后，自己则继续研究新方法，首先要求从根本改变实际上已经现成的书。

还在1932年，哈普古德就感觉到，斯坦尼斯拉夫斯基导演和斯坦尼斯拉夫斯基作家无论如何也不能达成协议。她在10月18日从纽约写信给

他：“你在深夜时，在一天的劳累之后，当你已经不能去工作和用新眼光看自己所做的，还在逼迫自己写书，我感到害怕。你勉强地在写你不能允许演员做的事情，你自己还像作家一样在做。”莫斯科艺术剧院博物馆，《斯坦尼斯拉夫斯基档案》，2416号。

在祖国准备出版书时，经过1937年严密的思想筛选之后，作家斯坦尼斯拉夫斯基还应当放弃一些对于他而言最珍贵的思想。那一年的2月，安夏罗夫，苏共中央委员会机构负责的工作人员坚决地警告斯坦尼斯拉夫斯基，“含混不清的术语‘直觉’，‘下意识’应当展开，展示它们的现实内容。具体向人们讲述，什么是艺术感，表现在哪里”。作者没有理会这一压力，什么也“没有展开”“没有解释”，但伟大的导演对负责官员的答复给人留下了凄惨的印象：“有创作感觉。不付出代价，这种感觉是不能从我们身上取走的。当内部的东西（下意识）控制了我们的时候，我们不清楚，自己怎么了……如果我们在这一时刻意识到了自己的行为，我们就不敢于向我们表现出的那样去复制它们。我有义务与演员和学生谈这个，但怎么做，才能不怀疑我是神秘主义？！请教会我！”

《演员自我修养》于1938年秋天出版。书的出版既没有引起“质疑”神秘主义，也没有掀起热烈的讨论。没有人去讨论。还在新世纪初，当他构思体系时，旧的折磨着斯坦尼斯拉夫斯基的恐怖完全体现出来了，而且是以幻想都不能描绘的形式体现出来的。书被奉为教堂日历，如果使用帕斯特那克的著名语句，“就像在叶卡捷琳娜时期强迫引进土豆一样，开始强迫性地引入体系”。犹如马雅可夫斯基所指的情形，这是“第二次死亡”。在其中斯坦尼斯拉夫基本人是没有过错的。为了让苏联戏剧重新回到斯坦尼斯拉夫斯基体系思想中，为了使其感受它们的现实梗概和实际内容，需要年头（什么年头！）。为了研究斯坦尼斯拉夫斯基的遗产，实践者、戏剧家和教育家共同努力做了很多。即使在今天也不得不承认，在发展体系和理解它的最复杂的元素方面，我们暂时只是处于预科阶段。

在国外，更早一些了解了斯坦尼斯拉夫斯基的思想，要早于哈普古德的译本。在不同时期由在莫斯科艺术剧院和实验剧院表演过不同戏剧的演员，还有在工作中直接与斯坦尼斯拉夫斯基有过交往的人将这些思想带到了国外。这里有些复杂。卡尔尼科承担了对比俄语和英语版本的《演员自我修养》的工作后，写道，还在书出版前，在李·史特拉拉斯伯格和斯特拉·阿德勒之间，两个斯坦尼斯拉夫斯基学说的解释者之间就出现了“不可修补的裂纹”。“这反映在整个美国戏剧

中”。虽然也有研究者指出，“如果将李·史特拉斯伯格和斯特拉·阿德勒的论著合在一起看的话，它们中的一个反映了斯坦尼斯拉夫斯基的早期思想，另一个反映了其晚期的思想，即它们代表了学说创建者观点改变的横断面”。

在炙热的围绕体系展开的辩论氛围中，戏剧界的人们等待着斯坦尼斯拉夫斯基本人站出来说话。《演员自我修养》一书满足了这个兴趣。不仅在美国，还在其他许多国家（从英语翻译成西班牙语、法语、意大利语和其他语言）的导演、演员和教育家开始介绍哈普古德译本中提供的体系。这就有一个问题。究竟在多大程度上理解了斯坦尼斯拉夫斯基在英语改编本中的思想？况且1936年只是出版了书的第一部分。第二部分《演员在创作过程中的自我体现》却是经过了30年才出版，1949年卡尔尼科认为，体系的理解是单方面的，基本上理解为培养演员表演的理论，精神心理的训练。舞台言语问题、言语行为、速度节奏、身体表现力，即在斯坦尼斯拉夫斯基学说中一切与创作演员的精神有关的内容，长时间都是一个谜。“这样一来”，卡尔尼科做出结论，“在美国不少于30年，演员的内部工作被视为斯坦尼斯拉夫斯基整个体系”。“体验”脱离了“体现”，开始了辩论，在新的土地上旧的辩论现实化。燃起了围绕着“情感记忆”和那些“非理性的”来源的激情。那些在闪亮的舞台空间施展才能的人应当从这些来源中汲取能量。关于“体系”和“身体行为方法”之间的关系，二者处于针锋相对的状态。1958年罗伯特·路易斯在纽约出版了《是方法，还是精神失常》，他试图在这本书中揭开数十年积累在体系和“方法”周围的矛盾。

最近几年，斯坦尼斯拉夫斯基的思想在世界戏剧中重新复苏。一些大牌导演振兴了它们。他们跨越了戏剧学的障碍和文本学的细节，发展了这些思想。其中一些导演在苏联戏剧学校学习过，读过斯坦尼斯拉夫斯基的俄语版本，另一些阅读了英语版，还有一些“空中之路”接受了他的思想。原来，完全不用去“推广”体系，一切都是自然地按照创建者在当年在《我的艺术生涯》一书中所写的那些原因形成。“……在世界不同的地方，由于我们不知道的一些条件的存在，不同的人，在不同的区域，从不同角度在艺术中寻找同一些例行的自然产生的创作原则。他们相遇时，惊奇于自己思想的共同性和同源性。”

世界戏剧的共同性和同源性延长了斯坦尼斯拉夫斯基思想的生命。人们开始将他的体系理解为一种文化，其中提出了与演员艺术有关的若

干最原则性的问题。叶日·格洛托夫斯基在《贫穷的戏剧》中说到，新一代艺术家直接的义务就是找到斯坦尼斯拉夫斯基提出的这些问题的答案。

这些“答案”保障了体系在戏剧史上的生命力。

斯坦尼斯拉夫斯基害怕用过于华丽的辞藻谈论艺术。只要一谈到创作，“大家立刻紧张起来，摆出矫揉造作的姿态”。他感到难为情。他认为像在年轻时谈论写作一样，科学地谈论艺术，是很无聊且没有目的性的事情。那些打算在老年阶段向他提的“辩证唯物论的要求使他陷入了更大的恐惧中”。他在完美地理解了艺术的神秘本质后，认为戏剧就是被智慧之光照亮的愉快工作。他认为，戏剧赠与了演员地球上许多人没有的东西，那就是自己的房子、自己的庙宇。而这正是他，一个演员所唾弃和玷污的。他非常看重演员身上的那些使创作者接近本性的真实感、天真、自信和想象力。犹如其他真正的诗人一样，他自己就被赋予了“某种永久的童年时代”。他在认为自己是一个典型的演员时，相信表演者的个性化最终会冲破被他体现的人的灵魂。他在想，“舞台个性——这首先是精神的个性。这是艺术家自己的视角。……是艺术的棱镜，通过这个棱镜他看世界、人和创作。”他在戏剧中寻找生活、喜欢舞台上的东西，厌恶“演戏般的做作”。他看重真正的演员，鄙视追求“诱惑”的演员、匠人、为表演而表演的人、不求甚解的人。（他把能用的全用上了。）为了使演员的劳动具有严肃职业的特点，他奉献出自己的艺术生命。他研究这个职业的基础、道德标准和技艺。他知道，如果没有演员活的灵魂参与，任何技艺都是死的。他无畏地开始了研究通往“无意识”的途径，他认为，那个使人震惊、震耳欲聋的，逆习惯的逻辑学上的无尽创作能量，正是储藏在那里。这种创作能量一笔勾销了任何的心理主义，打开了人心灵中的能够将话剧和演员的表演变为“个人生活中的事情”的源泉。

斯坦尼斯拉夫斯基在《我的艺术生涯》中讲到敦坎时，回忆起了她的关于“马达”的一些话，即如果不将其放在心中，就不能跳舞的观点。斯坦尼斯拉夫斯基一生都在为戏剧演员寻找类似的心灵的“马达”。在临去世的那一年，1937年，他同米霍埃尔斯谈话时，问道，“鸟从什么时候开始飞翔的。鸟开始展翅的时候。”“没有的事”，斯坦尼斯拉夫斯基反对道，“鸟为了飞翔首先必须有自由的呼吸，鸟将空气吸入到胸腔后，变得高傲，开始飞翔。”

他想要让演员职业变得高尚，想要让演员自由呼吸，用他的能够唤起“本性的神奇”创作“诱饵”将其装备起来。他明白，这些诱饵远比他发现的多得多。他意识到，艺术家们还不了解它们中的主要内容。他的笔下一会儿是庄严的庙宇，一会儿是庞大机构的烟囱。这些优美形象在内部与斯坦尼斯拉夫斯基对于“表演的人”认识是相呼应的。由于没有最好的话语，他将自己在艺术中的信仰称为“体系”，在最后的手稿中，他用线画出了篇章的重要片断，因为它们还不完善，他在旁边写道：“说完。”

这是写给未来的简短话语。

A. 斯梅良斯基

仅以此书献给我优秀的学生，备受喜爱的演员和在我的整个戏剧探索中忠贞不渝的助手玛丽亚·彼得罗夫娜·拉琳娜

序 言

1

我一直打算写一部多卷本著作论述演员的技巧（所谓的“斯坦尼斯拉夫斯基体系”）。

已经出版的《我的艺术生涯》是第一卷本，是这部著作的引言。

本书论述“体验”创作过程中的《演员自我修养》是第二卷本。

最近一段时间，我开始编撰第三卷。在这卷中将讲述“体现”创作过程中的《演员自我修养》。

第四卷我将专门讲述《演员创作角色》。

在撰写这本书的同时，我应当出版一本含有一整套我建议采用的练习习题集，作为本书的附篇（《训练与机械式的练习》）^[1]。

为了不分散我对这本巨著主线的注意力，我现在不去编写这个习题集。我认为这条主线更重要和更需要尽快完成。

待表达完“体系”的主要原则之后，我再开始编写辅助性的习题集。

2

无论是这本书，还是所有以后写的书，我都不追求它们的科学性。这些书的目的只是实践性的。它们只是试图表达演员、导演和教师的长期经验教会我的东西。

3

我在这本书中使用的术语，不是我妄造的，而是来自于实践、来自于学生自身和初学表演的演员。在自己的工作中他们以口头的名称定义自己的创作感觉。他们的术语有价值，因为这些术语符合初学者的兴趣，能够被他们理解。

不要试图在这些术语中寻找科学的根源。我们有自己的戏剧词汇、自己的演员行话。这些行话是生活本身决定的。确实，我们也使用科学词语，比如，“下意识”、“直觉”，但我们不是将它们用于哲学意义，而是最简单的普通的意义。科学忽视了舞台创作领域，使其成为了没有研究的领域，没有给我们提供用于实践的必需词语，这不是我们的过错。我不得不用自己的家常手段摆脱困境。

4

“体系”研究的主要问题之一就是自然地激起本性及其下意识的创作。

关于这一点，将在本书的最后一章，16章中讲述。应当特别注意这个部分，因为创作和整个“体系”的实质都在这部分中。

5

应当用浅显易懂的语言讲述和论述艺术。深奥费解的话语会让学生害怕。它们只能刺激大脑，而不是心灵。由于这个原因，在创作时人的理智压抑了演员情感及在我们的这一艺术流派中起重要作用的下意识。

但用“浅显”的语言讲述和论述复杂的创作过程是很难的。为了表达难以捕捉的下意识的感觉，文字显得过于具体和拙劣。

这些前提迫使我为这本书寻找特殊的形式。这些形式有助于读者感受在白纸黑字中讲述的东西。我试图通过形象的实例、描述学生做的练习和小品达到这一目的。

如果我的方法是成功的，那么书中的白纸黑字就会因读者自身审美感而活跃起来。那么我就可以给他们解释清楚创作作品和技术基础的实质。

6

我在书中提到的戏剧学校，书中的出场人物在事实上上都是不存在的。

还在很久以前就开始了所谓的“斯坦尼斯拉夫斯基体系”的著述工作。开始我做笔记不是为了出版，而是为了我自己，以帮助在我们这一艺术流派和心理技术学领域进行的探索。为了阐明自己的想法，我所需要的人物、话语、例证，当然都是引用于那时的、遥远的、战前时期（1907—1914年）。

这样不知不觉地、年复一年地积累了大量关于“体系”的材料。如今，本书正是由这些材料组成的。

改变书中的出场人物费时又费力。而将引自于过去的例子、个别的表达方式与新的苏联人民的生活和性格结合起来，就越加困难。必须变换例子和寻找其他的表达方式。这就更加费时和艰难。

但我在自己书中论述的内容不是属于个别时代和这个时代的人们，而是属于所有民族和各个时代的，属于所有拥有演员思维方式的人们的本性。

我故意经常地重复一些我认为重要的思想。

为此，读者会原谅我的这种喋喋不休。

7

最后，我感谢那些在不同程度上帮助我著述本书，提出建议，给予指示和材料的人们。我认为这是我愉快的义务。

在《我的艺术生涯》一书中，我谈到了我的启蒙老师：Г. H. 费多托夫和А. Ф. 梅德维杰娃、Ф. П. 科米萨尔热夫斯基，他们在我的演员生活中起到了作用。他们教会我正确地对待艺术。还有以弗拉基米尔·伊万诺维奇，涅米洛维奇

丹琴科领导的莫斯科艺术剧院的我的同事们，在共事中他们教会了我许多非常重要的东西。我永远怀着诚挚的感激之情，尤其是现在，在出版本书的时候，思念他们。

提到那些帮助我实现所谓“体系”、帮助我著述和出版此书的人们，我首先感谢我的始终如一的同伴们和我舞台生涯的忠实助手们。我与他们一道开始了我的青年时代的演员工作，直至今今天，在暮年时代，我还继续与他们一道服务于我的事业。我提到共和国的功勋演员З. С. 索科洛娃，共和国功勋演员В. С. 阿列克谢耶夫。他们曾帮助我实行所谓的“体系”。

我怀着深深的感激和敬爱之情怀念我故去的朋友Л. А. 苏列尔日茨基。他第一个认可了我关于“体系”的初始经验。在初期，他帮助我研究体系，实行体系，他在我困惑和心情沮丧时鼓励我。

在我实行“体系”和编撰此书时，以我名字命名的歌剧院导演和教员H. B. 杰米托夫给予了我很大的帮助。他给了我宝贵的指点、材料和例子；他对我说出自己对此书的意见，发现了我所犯的错误。为了这样的帮助，我特别向他表示诚挚的谢意。

衷心地感谢共和国的功勋演员，莫斯科艺术剧院的演员M. H. 肯德洛夫。他帮助我实行“体系”，在草读本书手稿时给予了指点和批评。

我还由衷地感谢共和国功勋演员，莫斯科艺术剧院的演员H. A. 波德戈尔内，他在校对本书手稿时给予了指点。

我对E. H. 谢苗诺娃表示最深厚的谢意。她承担了编辑本书的繁重工作，以精湛的业务知识和才能完成了自己重要的工作。

引言

19××年2月19日，在我供职的某城，我和我的同事（也是速记员）被邀请去记录著名演员、导演和教员阿尔卡季·尼古拉耶维奇·托尔佐

夫的公开演讲。这一次演讲决定了我以后的命运：我产生了对舞台难以抑制的向往。如今，我已经被戏剧学校录取，很快开始听阿尔卡季·尼古拉耶维奇·托尔佐夫本人和他的助手伊万·普拉东诺维奇的课了。

我无比幸运，结束了旧的生活，走上了新路。

但是过去的某些东西对于我还是有用的。比如，速记法。

如果我系统地记录所有的课程，并且尽可能速记，那又会怎样呢？要知道这样就编成了完整的一本教科书！它帮助温习旧的内容！以后，当我成为演员时，在工作遇到困难时，这些笔记将成为我的指南。

决定了，我将以学生日记的形式做笔记 ^[2]。

第一章 初学表演

19××年×月×日

我们今天忐忑不安地等待着托尔佐夫的第一堂课。但是阿尔卡季·尼古拉耶维奇·托尔佐夫来到教室只是为了做一个不可思议的声明：他指定戏剧，我们将根据自己的选择演出剧本的片断。这部戏剧将在大舞台上，当着观众、剧团和剧院艺术主管人员的面演出。阿尔卡季·尼古拉耶维奇·托尔佐夫想看看我们在戏剧环境：在舞台上、在布景中、化完妆，穿好服装，在被照亮的舞台上的表现。按照他的话，只有那样的表演才能让他清楚地了解我们的舞台感程度。 ^[3]

同学们全都在迷惑不解中愣住了。在我们剧院的舞台上表演？这简直是亵渎、庸俗地歪曲艺术！我想请求阿尔卡季·尼古拉耶维奇将戏剧演出改到其他不太受拘束的地方，但我还没来得及说出口，他已经走出了教室。

课程取消了，而空出的时间是让我们选择剧本的片断。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇的古怪念头立刻引起了热烈的讨论。开始时，只有很少一部分人赞同。一个名叫戈沃尔科夫，身材匀称的年轻人，我听说他曾经在某小剧院演过戏，还有漂亮而丰满的高个金发女

郎韦尔雅米诺娃和个头矮小好动好闹的维尤佐夫尤其热烈支持这个想法。

但逐渐其他人开始适应即将演出的想法了。舞台耀眼的灯光在想象中时隐时现。很快我们开始觉得演戏是有趣的和有益的，甚至是必需的。一想到演戏，心便跳动得更加厉害。

我、舒斯托夫和普辛先是很谦虚。我们的理想并没有远离轻松喜剧或者无聊的小喜剧。我们觉得，我们只能演这样的戏。而周围的人，却越来越频繁和自信地先是说着俄罗斯作家的名字——果戈理、奥斯特洛夫斯基、契诃夫，然后又说到世界天才的名字。不知不觉地我们已经不再谦虚，我们想表演浪漫的，着戏装的、诗体的戏剧。我被莫扎特的形象吸引住了，普辛被萨利耶里形象吸引住了，舒斯托夫时常在想唐·卡尔罗斯。然后，大家谈起了莎士比亚，最后我选择了奥赛罗的角色。我之所以选择这个角色，因为我家里没有普希金的书，但有莎士比亚的书：我是这样地充满急于工作的热情，这样的需要立刻进行工作，以至于我不能将时间浪费在找书上。舒斯托夫着手演埃古的角色。

我们当天就接到通知，明天将是第一次排练。

回到家后，我将自己锁在自己的房间里，找到《奥赛罗》，舒舒服服地坐在了沙发上，怀着敬慕的心情打开了书，读了起来。但读到第二页时，我开始想表演。我的手、脚、面部不由自主地自己动了起来。我忍不住朗诵起来。手中正好有一把裁书用的骨制大刀。我将它当做匕首插进了裤腰。毛巾代替了头巾，从窗帘上撕下的花花绿绿一块布作为带子。我用床垫和被子做一些类似于衬衫和长衫的东西。雨伞变成了土耳其大曲剑。缺少一个盾牌。但我想起，在隔壁房间里，饭厅里的柜子后面有一个大托盘。它可以给我当盾牌。不得不决定出击了。

武装完后，我感觉自己成为了一个真正的勇士，神气而英俊。但我的普通容貌还是现代的和文明的样子。而奥赛罗是一个非洲人。他身上应当有些虎性的东西。为了找到老虎的典型举止，我进行了完整系列的练习：在房间里轻轻地蹑手蹑脚地走着，敏捷地在家具之间的狭窄通道上曲折行进着；躲在柜子后面，等待着猎物。纵身一跃跳出了埋伏地，扑向想象的替代的对手——一个大枕头；我掐住它，像老虎一样将它压在身下。然后，我又把枕头变为了苔斯德梦娜。我热情地拥抱

她，吻她的手。枕套拉出的一个角假装是手。然后，我鄙视地丢开她，又重新抱起她，接着将其掐死，我在想象的尸体上哭泣。许多瞬间都表演地非常出色。

这样，不知不觉地，我已经工作了接近5个小时。强迫是不可能做到的。只有在演员情绪高涨时，数小时才能变为数分钟。这就证明了，我体验的状态是真正灵感！

在脱下戏装之前，我趁住宅里人们都睡觉时，偷偷溜到空无一人的立着一面大镜子的前厅，打开灯，端量着自己。我看见了完全不是我期待的形象。我在工作时找到的姿势和手势也并不是我想象的那样。而且，镜子暴露了我以前不知道的身上的那些不协调处和那些不美观的线条。因为这样的失望，我全身的热情一下子消失了。

19××年×月×日

我醒来时比平常晚了许多，快速地穿好衣服，向学校跑去。大家都在等我，当我走进排练间时，非常难为情。本应该说对不起，却说成了愚蠢的、刻板化的话语：

“好像，我迟到了一点。”

拉赫曼诺夫以责备的目光看了我好久，最后说道：

“大家都坐在这里等着，紧张不安、发脾气，而您觉得，您只是迟到了一点！大家来到这里，他们因即将开始的工作而兴奋。而您却这样做，我已经没有给您上课的兴致了。激发创作的愿望很艰难，而扼杀它却很轻松。您有什么权利停止全班的工作？我非常敬重我们的劳动，不允许这样的散漫行为，所以在集体工作时，我认为自己有责任按照军队的模式执行严格的纪律。演员就像士兵一样，需要铁的纪律。第一次，我只是警告，不记录到排演日记上。但您应当马上向大家道歉，以后要提前一刻钟到排演现场，而不是排演开始后才到。要将这当做一条规则。”

我赶忙道歉，保证再也不迟到。但是拉赫曼诺夫已经不想再工作了：按照他的话，第一次排演是演员生涯中的大事，应当永远保留着最美好的回忆。今天的排演由于我的过错而遭到了破坏。这样，就让明天的排演代替第一次没有进行的排演，成为对于我们具有重要意义的排演。接着拉赫曼诺夫走出了教室。

但是事情并没有就此结束，因为还有另一个“痛骂”在等着我。在戈沃尔科夫的领导下，同学们痛骂了我一顿。这次“痛骂”比第一次还厉害，现在我再也不会忘记今天没有进行的排演了^[4]。

我打算早早睡觉，因为在今天的斥责和昨天的绝望之后我害怕承担角色了。但一块长方形的巧克力进入了我的视线。我决意将它与黄油混在一起，变成褐色的糊状物。它涂在脸上还不错，我变成了摩尔人了。牙齿与黝黑的皮肤对照起来，显得白一些。坐在镜子前，我长久地欣赏着它们的亮光，学龇牙，翻白眼。

为了很好地理解和评价脸部化妆，需要穿上戏装。而当我穿上戏装，又想表演了。我没有发现任何新东西，而只是在重复着昨天所做的一切，却已经失去了自己的锋芒。但是我成功地发现了，我演的奥赛罗的外表形象应当是什么样的。这一点很重要。

19××年×月×日

今天是第一次排演，在这之前很久，我已经到场了。拉赫曼诺夫提议我们自己布置房间和摆放家具。很幸运，舒斯托夫同意了我提的所有建议，因为他对外表不感兴趣。为了能够在摆放家具的房间里找到方向感，我非常看重家具的摆放，就像在我的房间里一样。没有这一点，就不能激发我的灵感。但是没有达到理想的效果。我只是努力让自己相信，我是在自己房间里，但这并没有使我信服，反倒妨碍了表演。舒斯托夫背下了所有台词，而我不得不一会看着笔记本念台词，一会用自己的话转述我记住的内容大致的意思。很奇怪，台词妨碍了我，而不是帮助了我。我情愿不看台词或者将台词缩减一半。不仅角色的话语，还有我不熟悉诗人的思想和他指出的行为都限制了我在家里练习时享受的自由。

更不愉快的事情就是我不能识别自己的声音。除此之外，先前我在家里已经设定的无论是行为设计，还是形象都不能与莎士比亚的戏剧融合在一起。比如，如何将愤怒的龇牙咧嘴、翻白眼、“老虎”的扑跃融入到开始时的那场埃古和奥赛罗比较平静的戏中去呢？

但又不放弃这些表演野人手段和我所设计的动作，因为我没有其他别的什么东西替换。我念角色的台词是一回事，而表演野人是另一回事。二者之间没有联系。台词妨碍了表演，而表演妨碍了台词：这种一般性的不协调状态是很不愉快的。

我在家里练习时，又没有发现任何新东西，重复着旧的表演，我非常不满意。重复同一种感觉和手法，这算什么？它们属于谁——我还是野性的摩尔人？为什么昨天的表演与今天的表演，而今天的表演与明天的表演会相像呢？还是我的想象力枯竭了？还是在我的记忆里没有了表演角色所需要的材料？为什么在开始时工作进行得如此热闹，然后又在一个地方停滞不前了呢？

当我还在苦苦思索的时候，在隔壁房间里房东们已经准备喝晚茶了。为了不引起他们对我的注意，我不得不到房间的另一个角落练习，尽量小声地说着台词。出乎我的意料，这些小小变化激活了我，迫使我从新角度看待我的习作和自己的角色。

秘密被揭穿了。不能长时间地滞留在一点上，无穷尽地重复着已经习以为常的内容。

决定了。明天在排演时，我会将即兴的东西引入到行为设计、角色的处理和对角色的处理方法中。

19××年×月×日

今天排演时，在第一场戏中我就加入了即兴成分：原本应当来回走动，我却坐下来并且决定不加手势、不加行为，抛开所有野人的平时忸怩作态。结果怎么样呢？从第一句话起，我就懵了，台词、习惯的音调都忘记了，只好停下来。不得不快速回到原始的表演方式和行为设计上。看来，我已经不能摆脱已经掌握的表演野人的方法了。不是我主宰它们，而是它们在控制着我。这是什么？奴性？

19××年×月×日

排演时，一般的状态好一些了：我渐渐习惯了工作的房间、在房间里的人们。除此之外，不相容开始变得相容起来。以前我表演野人的方法无论如何也不能与莎士比亚的描写相吻合。在最初的几次排演中，当我把杜撰的非洲人的典型行为融入到角色中时，我感觉到了虚假和强制。而现在好像已经成功地将某些东西引入到了排演的戏剧中。至少，我感觉与作者之间的不协调已经没有那么尖锐了。

19××年×月×日

今天的排演是在大舞台上进行。我对能够创造奇迹和激情的舞台氛围充满了憧憬。结果怎么样呢？昏暗、寂静和空无一人的情景代替了我期待的明亮舞台、忙乱、堆满的布景。庞大的舞台原来是敞开着、空旷的。只有在舞台上摆放着几把维也纳式的椅子，勾勒出了未来布景的轮廓。右边放着一张长桌，那里亮着三盏灯。

我刚登上舞台，我的面前便出现了舞台入口的大窟窿。深邃、黑暗的空间好像无边无际。我第一次从幕后的舞台上观看观众席。空无一人。在某处，我觉得很远的地方，亮着一盏带有灯罩的灯。这盏灯照亮了放在桌子上的白纸；不知谁的一双手正准备记录下“每一个过错。”……我全身好像融化在这个空间里了。

不知谁喊了一声：“开始”。有人提议我走进由几把维也纳式的椅子勾勒出的想象的奥赛罗的房间，然后坐到自己的位置上。我坐下了，但不是坐到我设计时应当坐的椅子上。作者自己都不了解自己房间的图形。另一个人不得不给我解释，哪把椅子代表什么。很久我都不能融入这由椅子围上的狭小空间。很久我都不能对周围发生的事情集中注意力。我很难强迫自己去看就站在我身边的舒斯托夫。注意力一会飞向观众席，一会集中在舞台的旁边的房间——工作间。尽管我们还在排演，但这里的人们还是在忙于自己的生活，人们走动。搬运什么东西，锯啊、敲啊、吵闹着。

不管这些，我继续机械式地说着、动着。假如不是长久的家庭练习使我强记住了表演野人的方法、台词、音调的话，我肯定会在开始说话时就停下来的。而且，最终还是出现了这种情况。提台词者是罪魁祸首。我第一次了解到，这个“先生”是胆大包天的阴谋家，而不是演员的朋友。我认为，能够在整个晚上保持沉默，而在关键时刻提醒演员突然忘记的一个词语的提台词者才是合格的提台词者。但我们的提台词者一刻不停地地低声嘟囔着，干扰得太厉害。你不知道，如何找到安身之所，如何摆脱这个过分的提台词者，他能够穿过耳朵直逼灵魂深处。最后，他征服了我。我乱套了，停了下来，请求他不要妨碍我。

19××年×月×日

这是第二次在舞台上排演。我一大早就溜进了剧院。决定不在化妆室里独自准备工作，而是当着大家的面——在舞台上。那里正热火朝天

地工作着。正在准备我们排演的布景和摆道具。我开始了自己的准备工作。

在混乱中寻找我在家里练习时习惯的舒适是徒劳的。我应当首先习惯周围陌生的环境。所以，我走进台口，开始向舞台背景的不吉利的舞台口的黑洞看去，以习惯这样的舞台口的黑洞，以免总向观众席张望。我越尽量不去注意这一空间，就越想到它，就越想看那入口处的不吉利的黑暗。在这段时间，一个从我身边经过的工人把钉子撒落了一地。我开始帮他捡钉子。突然我觉得好一些，在大舞台上也很舒适。但当钉子收好后，我的那位认真负责的谈话人离去后，我重新又被空间压抑住，我又好像开始融化在其中。而刚才我感觉很棒呀！其实，这很容易理解：我在捡钉子时，我已经不去想入口处的舞台口的黑洞了。我急忙走下舞台，坐在了观众席里。

其他片断的表演已经开始了。我忐忑地等待着轮到自己上场。

在令人疲惫的等待中有好的一面。它能使人达到一种境界，即特别想让自己害怕的东西快点来临和结束。今天我有机会体验这样的状态。

终于轮到我上场表演我的片段了。我走到舞台上。舞台上已经用各个戏剧的室内布置的墙板、幕布、一些搬来的东西等摆好了布景。有些部分是旧的布景翻过来的。家具也是组合的。然而，在灯光的照耀下，舞台总外观还是令人愉悦的。在为我们准备的奥赛罗的房间里很舒服。在想象力高度紧张的时候，在这样的环境或许可以找到能够使我想起自己房间的东西。

当幕布一拉开，观众席呈现在我面前时，我全身完全被它控制。这时，在我心中产生了一种对于我而言新鲜的、意外的感觉。问题在于布景和天花板将演员和后面的庞大的舞台，上面巨大的黑暗空间，侧面的紧挨着舞台的房间和布景储藏室之间隔离开来。这样的隔离当然令人不愉快。舞台室内布置具有反射镜的作用，将演员的所有注意力都反射到观众席，这不是好事。这样，就像贝壳一样的音乐舞台将乐队的声音反射到听众中一样。还有一个新鲜事：正因为害怕，我需要取悦于观众，天哪！不让他们寂寞。这让我生气，妨碍了我去理解我所做和所说的话语。而且，背诵已经说过许多遍的台词、习惯的行为战胜了思想和感觉。出现了慌乱、语无伦次的情形。这样的慌乱在行为和手势中表现出来。我飞快地背着台词，喘不过气来，不能改变速度。甚至角色中一些喜欢的地方都一闪而过，就好像乘火车时看电线

杆闪过时一样。一点小停顿，悲剧就不可避免。我多次以哀求的目光看着台词提示者。但他，好像什么也不看见，一个劲地给表上弦。毫无疑问，这是对往事的报复。

19××年×月×日

我来到剧院参加总彩排要早于平时，因为我们还要化妆和着装。我被安置到一间很漂亮的化妆室，他们为我准备了古色古香的东方式的《威尼斯商人》中摩洛哥王子穿的长袍。这一切都为了保证我好好演戏。我坐到化妆台前，在桌子上准备了一些假发、头发、各种各样的化妆用品。

从哪里开始呢？……我开始拿起一支毛刷蘸褐色的油彩，但油彩很硬，我费劲地蘸了一小块，在皮肤上没有留下任何的痕迹。我把毛刷换成了化妆笔。结果还是一样。我用红色的油彩涂满了手指头，然后开始在脸上涂抹。这一次，我很容易地涂好了油彩。再用其他色彩时，我重复这样做。但只有一个蓝色的油彩好弄一些。但是好像化妆成摩尔人不需要蓝色。我尝试着用指甲油涂两颊，再将一小缕头发粘在上面。指甲油刺痛了皮肤，头发竖起来了。……我用了一个假发、另一个假发、第三个假发，没有立刻明白哪是前，哪是后。三个假发戴在未化过妆的脸上都显出了“假发性”，我想洗掉那些我费劲涂到脸上的不多的油彩。但怎么洗呢？

这时一个高个子、消瘦的，戴眼镜、穿白色长袍、长着一脸翘起的小胡子和长长的西班牙式胡子的人走进了化妆室。这位“唐·吉诃德”弯下半截身子，没说几句话就开始“加工”我的脸部。他很快用凡士林油将我涂抹的擦去，然后提前抹上油，开始重新敷上油彩。油彩很容易均匀地涂抹在油滑的皮肤上。然后，“唐·吉诃德”用黝黑的色调遮住我的脸，摩尔人应当是这样的。但我还是心仪以前的更暗的巧克力颜色，那样眼白和牙齿就更明亮。

化妆与着装完毕后，我看了看镜子中的自己，由衷地惊叹“唐·吉诃德”的艺术，自我欣赏起来。身材的不匀称完全消失在长袍的褶皱中，我所设计的野人忸怩作态与一般的外表很般配。

舒斯托夫和其他学生走进了化妆室。我的外表也让他们大吃一惊。他们异口同声地赞美我，没有丝毫的妒忌。这鼓舞了我，使我恢复了原有的自信心。在舞台上不同寻常的家具摆放令我惊奇：一把扶手椅从

墙边不自然地几乎被推到舞台中间。桌子离提台词小室太近，好像放在引人注目的显眼的地方只是为了做样子。由于激动，我在舞台上来回踱步，衣服边和土耳其曲剑不时地触碰着家具和布景的角落。但这并没有妨碍我在机械性地念叨角色台词，不停地在舞台上走动。好像，我能够勉强将片断演完。但当我演到角色高潮时，脑海中闪过了一个念头：“我马上就要停止。”我慌神了，我沉默了，眼前全是白色的圈圈。……自己都不知道，是什么，如何使我回到了机械性表演法，这一次正是它拯救了濒临死亡的人。

这之后，我不抱希望了。我只有一个念头：快点结束，卸妆，逃离剧院。

我已经在家里了。一个人。但对于我而言，现在最可怕的同伴就是我自己。心情糟糕透了。想去做客，分散一下注意力，但没有去：还是觉得，大家都知道了我的丑事，用指头在戳我。

很幸运，可爱的、感动人的普辛来了。他在观众中间发现了我。他想了解一下我对于他表演的萨里耶利的意见。但我什么也不说不出来，因为虽然我从幕后看了他的表演，但由于激动和等待自己的表演片断，舞台上发生的事情，我什么也没有看见。关于我自己，什么也没有问。害怕批评会扼杀我剩下的自信心。

普辛非常好地讲述了莎士比亚的戏剧和奥赛罗的角色。但他对于角色提出了要求，而我无法回答。他非常好地讲述了，当摩尔人相信了戴着美丽面具的苔丝德蒙娜的心里隐藏着可怕的罪恶时，他是如何痛苦、惊奇和震惊。这使她在奥赛罗的眼中变得更可怕。

普辛离开后，我尝试按照他的解释回忆了一下角色的一些部分。我流泪了：我是这样地怜悯起摩尔人了。

19××年×月×日

今天白天举行观摩演出。一切都在我预料之中：我一定早点来到剧院，坐下化妆，“唐·吉诃德”肯定会出现，并且弯下半截身子。但即使我喜欢我化妆的样子，我想表演，但还是会一事无成。在我心中对什么都一种无所谓的感觉。但是这种状态一直持续到我走进化妆间的那一刻。在这一瞬间，心脏如此剧烈地跳动，以至于呼吸都很困

难。出现了恶心和非常虚弱的感觉。我觉得，我生病了。这样也好。生病可以成为初次表演失败的理由。

在舞台上，首先不同寻常的庄严的寂静和秩序令我窒息。当我从黑暗的幕后走到被脚灯、顶灯照亮的舞台时，我顿时失去神智，眼花缭乱。光线如此明亮，在我和观众席之间形成了一道光幕。我感觉自己和人群隔离开，呼吸也顺畅了。但眼睛很快就适应了舞台，观众席的黑暗使我觉得更可怕，向往观众的心情越来越强烈。我觉得，剧院里坐满了观众，数千只眼睛和望远镜一起注视着我。他们好像要穿透自己的牺牲品。我好像是这上千人群的奴隶，变得卑躬屈节，没有原则，准备做任何妥协。我想掏尽心窝，讨好观众，我将更多地奉献曾经拥有的和我能够给予观众的一切。但内心深处却出现了从没有过的空虚。

由于过于努力挤压自己的情感、由于无力完成不可能的事情，在我身上出现了紧张，达到了痉挛的状态。痉挛束缚住了脸、手和全身，使行为和步态陷入了呆滞状态。所有的力量都耗费在了这毫无意义的、无结果的紧张中了。不得不借助于达到喊叫的程度声音帮助已经处于麻木的身体和情感。但这里多余的紧张也做出了自己的事情。喉咙发紧，呼吸急促，声音已经落到最高音上，已经不能再提高了。结果，我的声音变嘶哑了。

不得不强化外部行为和表演。我已经不能控制手脚和言语，这更加加剧了一般的紧张状况。我为说出的每一句话、我做的马上又被否定的每一个手势都感到害羞。我满脸通红，收紧脚趾和手指，用尽全身力量倒在了椅背上。因为感到无助和害羞，我突然产生了愤恨。我自己都不知道恨谁，是自己，还是观众。这时有几分钟时间我感到与周围的一切完全没有关系，成为了一个放纵的勇者。我情不自禁地喊出了“血，埃古，血！”这是一个气愤若狂的痛苦者的呼喊。怎么会这样，我自己也不知道。或许，在这些话语中我感到了一个轻信他人的人被侮辱的灵魂，真心诚意地开始可怜他。这时，我非常清晰地想起了不久前普辛对奥赛罗的解释，我的情感被激起。

我仿佛觉得，观众席瞬间警觉起来，人群中传来了窃窃私语声，就好像一阵风掠过树梢一样。

当我感到这一赞许后，我心中立即燃起了一种力量。我不知道，该把这力量用到哪里。它控制了我。我不记得，我是如何演完结尾的。我

只记得，舞台、舞台口的黑洞从我的视野中已经消失。我不再有任何恐惧，对于我而言，在舞台上营造了新的，我不知道的令人陶醉的生活。我不知道，还有比我在舞台上体验的这几分钟更高的享受吗？我发现，我的改变令巴沙·舒斯托夫吃惊。我燃起了他的激情，他也情绪高昂地表演起来。大幕拉上了，在观众席里响起了掌声。我的心里开始感到轻松和愉悦。我立刻对自己的才能增强了信心，自信起来。当我得意洋洋地从舞台回到化妆室时，我觉得，所有人都用充满激情的目光看着我。

我现在记起来，在幕间休息时，我穿着漂亮的服饰，端着架子，就像巡回演员似的，傲慢地，故意装出淡漠的样子走进了观众席。我很惊奇，那里没有喜庆的情绪，甚至没有明亮的灯光。这一切都是“真的”演戏中必需的。我在观众席中只看见了20个人左右，根本没有我在舞台上仿佛看见的上千的观众。我这是为了谁而努力呀？很快我就已经在安慰自己了。“就算今天看戏的观众很少”，我对自己说，“但他们都是艺术界的专家。托尔佐夫、拉赫曼尼诺夫、我们剧院的知名演员。是这些人在为我鼓掌！我宁可舍弃上千观众的雷鸣般的喝彩，而换取他们的稀疏的掌声。”

在观众席中选定一个能够非常清楚地看见托尔佐夫和拉赫曼诺夫的座位后，我坐下来，希望他们能叫我过去，说点夸奖的话语！

舞台上亮了起来。大幕拉开了，一个名叫马洛列特科娃的女生立刻从紧靠布景的楼梯上飞奔下来。她摔倒在地板上，开始抽搐，大喊着：“救救我！”她那撕心裂肺的喊声使我浑身发冷。然后她开始说着什么，但说得很快，什么都听不明白。后来，突然，她忘记了角色的台词，话说到半截停了下来，她双手掩面，冲向幕后，从那里传来了鼓励和劝导她的低沉的声音。大幕拉上了。但我耳边还在回荡着她的喊声：“救救我。”什么是天才！为了感受天才，这样的出场和一个词语就足够了。

我觉得，托尔佐夫十分兴奋。“是的，我和马洛列特科娃一样，都是发生一样的事情”，我认为，只有一句话：“血，埃古，血！”，观众就被我控制了。

现在，当写下这些文字时，我已经不怀疑自己的未来了。但是，这样的信心不妨使我意识到，属于我自己的巨大成就并没有。不过在内心深处的什么地方，自信心还是吹起了胜利的号角。

第二章 舞台艺术和舞台匠艺

19××年×月×日

今天我们集合起来，聆听托尔佐夫关于我们在观摩演出中表演的意见。阿尔卡季·尼古拉耶维奇说：

“在艺术中首先要善于发现、理解美好的东西。所以，首先我们回忆和指出一些观摩演出时值得肯定的瞬间。这样的瞬间只有两处：第一处，当马洛列特科娃从楼梯上飞快地跑下来，绝望地喊着‘救救我！’；第二处就是纳兹瓦诺夫在舞台上叫着：‘血，埃古，血’。在这两种情况下，无论是你们表演者，还是我们观看的人，都全神贯注地沉浸于舞台上发生的一切。我们静下来，感受这对于所有人的共同激动的时刻。”

“可以将这些单独从整个戏里拿出的成功瞬间称为体验艺术。在我们剧院推行的，在这里，在它的流派中研究的就是这种艺术。”

“什么是体验艺术呢？”我发生了兴趣。

“您可以在自身经历中认识它。请您给我们讲一下，您是如何感受真正创作状态中的这些瞬间的？”

“我什么也不知道，什么也不记得。”我说，我已经被托尔佐夫的夸奖弄得有些迷糊了，“我只知道，这是难忘的时刻。我只是想这样表演，准备为这样的艺术献出自己的一切”。……

我必须沉默了，否则，眼泪会涌出来。

“什么？！您不记得自己内心的不知所措，在寻找着什么可怕的东西？您不记得，您的手、眼和您的全身都准备扑向什么地方，准备抓住什么呢？您不记得，您是如何咬着嘴唇，强忍住眼泪的吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇追问道。

“就是现在，当您给我讲述过的这一切时，我好像开始回忆起自己的感觉了。”我坦白地说。

“我不说，您就不能明白这一点吗？”

“不，不能。”

“这就是说，您是下意识地在做某种行为？”

“不知道，或许是。这是好还是不好呢？”

“如果下意识将您带入了正道，这当然很好。如果下意识领错了路，那就不好。但是在观摩演出时，它没有让您难堪。您在这成功的几分钟内给予了我们最完美的东西。比所希望的要完美。”

“真的？”我幸福得喘不过气来，又问了一遍。

“是的。因为当演员被剧本吸引住，那是最好的。他不由自主地生活于角色生活中，感觉不到他的感受，也不去思考做什么。一切都顺其自然，下意识地。但很遗憾，我们不总是能够主宰这样的创作。”

“你要知道，这就不没有出路了吗？需要充满灵感地创作，但这只有下意识才能做得到。而我们，您已经看见，不能控制它。对不起，出路在哪里？”戈沃尔科夫困惑不解，几乎是在讥笑。

“很幸运，有出路！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇打断了他的话。“出路在于通过有意识的行为间接地，而不是直接地影响下意识行为。问题在于，在人的心灵中有若干方面是服从于意识和意志的。这些方面能够影响我们的下意识的心理过程。”

“确实，这需要非常复杂的创作工作，这项创作工作只有部分在意识的直接监控和影响下进行的。这项工作的很大一部分是下意识和无意识的。只有业务熟练的、最有才华的、最睿智的、尽善尽美的、创造奇迹的艺术家，也就是我们的有机本性才能胜任这项工作。任何的非常敏锐的演员技巧都不能与其相媲美。它是权威！这样的观点和关于我们的演员天性的理解对于体验艺术是很典型。”托尔佐夫蛮有激情地说道。

“而如果天性耍小性子呢？”有人问道。

“应当学会刺激它和引导它。为此，有一些心理技术的特殊方法，你们需要研究。它们的任务就是用有意识的、间接的方式激起并且将下意识引入到创作中。难怪‘经过演员的有意识的心理技术手段而达到的本性的下意识的创作原则成为了我们体验艺术的主要基础之

一。’（经过有意识到下意识，经过随意到不随意。）我们将一切下意识的东西呈献给天性的魔法师，而自己开始从事我们能够达到的事情——有意识地对待创作和使用有意识的心理手段。它们首先教导我们，当下意识进入工作状态时，应当不去干扰他。”

“很奇怪，下意识还需要意识的帮助！”我很惊奇。

“我认为这是正常的，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道，“需要懂行的和聪明的工程师使电、风、水和其他不由自主的力量听命于人类。我们的下意识创作力量没有这一类工程师，也就是没有有意识的心理技术是行不通的。只有当演员理解和感觉到他在舞台上的内部生活和外部生活，在周围的环境下是自然和正常地进行时，按照人类本性的所有规律，达到自然的境界时，下意识的深邃的隐秘角落谨慎地暴露出来，从中流露出不是我们总能理解的情感。这种情感短时间或者更长时间控制着我们，将我们带到了某种内心的东西所吩咐的地方去。我们不了解这种统治的力量，不去研究它，我们用演员的语言，简单地将其称为‘天性’。

“只要破坏了我们正常的本性生活，停止了在舞台上的忠实创作，微妙的下意识立刻会惧怕压力，重新隐藏到深邃的隐秘角落。为了不让这样的事情发生，首先需要忠实地创作。

“所以，为了激起下意识工作和灵感的迸发，演员内部生活的现实主义，甚至自然主义是必需的。”

“这就是说，在我们的艺术中需要不断的下意识的创作。”我得出了这样的结论。

“总是下意识地凭灵感创作是不行的。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道，“这样的天才是不存在的。所以，我们的艺术指引我们只为那样真正的下意识的创作准备基础。”

“那怎样做呢？”

“首先，应当有意识地忠实地创作。这就为下意识和灵感创造了最好的基础。”

“为什么？”我不解地问道。

“因为有意识的和忠实的东西会有真实感，而真实感唤起信心。如果天性相信了在人身上发生的一切，它就自己开始工作。紧接着下意识就会接踵而至，灵感自身可能会出现。”

“什么是忠实的‘表演’角色？”我追问道。

“这就是：当站在舞台上时，在角色的生活条件下，与角色完全一样正确地、充满逻辑地、按照顺序地、像人那样思考、希望、追求、行动。演员只要达到了这一境界，他就接近角色了，开始同角色一样去感受。

“用我们的行话说，这叫体验角色。这个过程和确定这个过程的文字在我们的艺术中具有了完全独一无二的头等重要的意义。

“体验帮助演员实现舞台艺术的主要目的。即创造角色的‘人类精神生活’，以艺术形式在舞台上传递这种生活。

“你们已经看到，我们的主要任务不是描述角色生活在外部的体现，而主要是在舞台上创造所扮演人物和整个戏剧的内部生活，使自己的个人情感适应于这个异己的生活，将自己心灵中的所有天性成分都奉献给这一生活。

“请永远记住，你们创作的方方面面和你们在舞台上生活的每一瞬间都应当遵循我们艺术的这一主要、基本的目的。这就是为什么我们首先思考角色的内部生活，也就是它的心理生活。而这种心理生活是借助于体验的内部过程形成的。它是创作的主要方面和演员首先关注的。应当体验角色，即体验与角色相类似的情感，每一次，每一次重复演出时都是如此。”

“‘每一个伟大的演员应当感受和实际感觉他自己表演的一切’，我们这个流派的优秀代表托马赞·萨尔维尼说道。‘我甚至找到了，当他研究自己的角色时，他不仅有义务一次或者两次地体验这种激情，在每一次的表演中，无论是第一次或者第一千次也都应当不同程度地体验这种激情。’”阿尔卡季·尼古拉耶维奇朗读了伊万·普拉托诺维奇递过来的托马赞·萨尔维尼写的文章（托马赞·萨尔维尼答歌格兰）^[5]中的一段然后说：

“我们剧院也是这样理解演员艺术的。”

19××年×月×日

在与巴沙·舒斯托夫长久争论的影响之后，找到了第一个合适的机会，我就对阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道：

“我不明白，怎样可以教会人正确地体验和感受，如果他本身既不会‘感受’，也不会‘体验’！”

“您怎么认为，可以教会自己或者他人对角色产生兴趣，对角色本质的东西感兴趣？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问我。

“可以吧。是的，虽然这很难。”我回答道。

“可以在角色中大致制定有趣的和重要的目的，寻找处理角色的正确途径，激起忠实的追求，完成相关的行为吗？”

“可以。”我又赞同道。

“您尝试去做这样的工作吧，只是一定要真诚、严谨、彻底，而且要表现出冷静和淡定。您肯定做不到这一点。您一定会激动，开始感觉自己已经处于剧中人物的状态，体验自己的，但与人物相似的情感。这样您去研究整个角色，这时就会觉得，您在舞台上的生活每一个瞬间都将引起相关的体验。连续不断的这样的瞬间创造了体验角色的接连不断的线，创造了‘角色人类精神的生活’。正是演员在舞台上、在真正的内部真实性气氛中的那种完全有意识的状态唤起了情感，成为了短期或者长期激活下意识行为和灵感迸发的最有益的基础。”

“从上面所说的那些内容中我明白了，研究我们的艺术就在于掌握体验的心理技术。体验帮助我们实现创作的主要目的，也就是创造角色的‘人类精神生活’。”舒斯托夫试图做出结论。

“我们艺术的目的不仅仅是在创造角色的‘人类精神生活’，还有用艺术形式从外部将这种生活表达出来，”托尔佐夫纠正了舒斯托夫的话。“所以，演员应当不仅在内部体验角色，而且在外部的体现体验的东西。而且你们注意一下，外部的表达依赖于内部的体验，这种依赖性在我们的艺术流派中表现得尤其强烈。为了反映出极其微妙的和下意识的生活，必须有反应敏感的和训练有素的声音和身体器官。声音或者身体应当以极强的灵敏性和直接性，

迅速和准确地传达微妙的几乎捕捉不到的内部情感。这就是为什么我们这一流派的演员比其他艺术流派的人应当更加关注创造体验过程的内部器官，忠实表达情感创作工作的结果的外部的身体器官，也就是它的体现的外部形式。”

“下意识对这一工作的影响非常大。并且，在体现领域，最精湛的演员技巧都不能与下意识相比较，尽管它过于自信地觊觎自己的优势。

“我在最后的两次课中，概括性地暗示过你们，我们体验艺术究竟是什么，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇结束了话语。

“我们相信并且根据经验更加确信，只有充满了人——演员活生生的本性体验的舞台艺术，才能够艺术地表达角色的所有难以察觉的特征和角色内部生活的深刻之处。只有那样的艺术可以完全抓住观众，迫使他们不是简单地理解，而更重要的是体验所有在舞台上实现的一切，丰富它的内部经验，在它那里留下时间抹不去的痕迹。除此之外，这也很重要——我们艺术所依赖的创作主要基础和天性的规律使演员不再犯错误。谁知道，您会同哪些导演，在那些剧院工作呢？不是处处，在创作时也不是所有的人都遵循本性自身的要求。在大多数情况下，这些要求总是被粗暴地强迫。而这又将演员推向了错误之路，如果你将非常了解真正的艺术的界限和创作天性的本性规律，那么就不会迷失方向，走错路，失去目标。这就是为什么我认为对于所有这个流派的演员而言，无一例外，我们体验艺术基础是必需的。每一个演员都应当从这里开始自己的学习。”

“是的，是的。这正好就是我全身心追求的东西！”我兴高采烈地高声说道。“我多么高兴，在观摩表演中我成功地实现我们体验艺术的主要目的，虽然只是部分地实现。”

“不要高兴得太早了。”托尔佐夫给我的热情泼了一瓢冷水，“否则，最后您必定体会到痛苦的绝望。不要将真正的体验艺术与您在观摩演出戏中表演的混为一谈。”

“我表演的是什么呢？”我问道，就像一个罪犯面对判决一样。

“我已经说过，您表演的整台戏中只有几个成功瞬间是真正体验，将您与我们的艺术联系起来。我利用这些为例，给您和其他的学生说明

现在我们谈论的我们艺术流派的基础。至于奥赛罗和埃古的整个戏，那么无论如何也不能认为这就是体验艺术。”

“可以认为它是什么呢？”

“所谓的‘基于灵感的表演’。”托尔佐夫给出了定义。

“这又是什么？”我问道，觉得莫名其妙。

“在这样的表演中”，托尔佐夫继续说，“个别的瞬间突然，出其不意地上升到很高的艺术高度，震惊了观众。在这些瞬间，演员在体验，以即兴的方式，根据灵感在创作。但您是否感觉自己有能力，有足够的精神和体力表演《奥赛罗》的整整五幕大戏，还是带着在观摩演出时表演一个戏中简短片段——‘血，埃古，血。’偶然迸发出的昂扬的情绪？”

“我不知道……”

“而我确实知道，演员只凭唯一的激情，加上非凡的体力是不能胜任这样的任务的。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇替我回答道。“为了帮助天性，还需要经过认真研究的心理技术的帮助。但您还没有这个东西，就像那些不认可技术的凭灵感表演的演员一样。他们，就像您一样，寄希望于一个灵感。如果没有灵感，那么它们和您在表演中就没有填补空隙的东西，填满空洞的、角色没有体验的地方。由此，在表演时就会出现长期的情绪低落现象，体现出地道的艺术无能和幼稚的不具有扎实专业知识的做作的表演。在这些瞬间，您表演的角色，犹如任何凭灵感的演员一样，变得无生命、装腔作势和不自然。这样，情绪高昂的瞬间与做作的表演轮流交替着进行。用我们演员的语言说，这种舞台表演就是做作的表演。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇批评我的缺点，给我留下了深刻的印象。这种批评不仅令我伤心，还使我感到恐惧。我陷入了沮丧中，没有听见托尔佐夫后来说的话。

19××年×月×日

我们又聆听了一次阿尔卡季·尼古拉耶维奇关于我们在观摩演出中的表演意见。

走进我们的教室后，他对巴沙·舒斯托夫说：

“您也在演出中展现了几个真正有趣的艺术瞬间。不过不是体验艺术，确实有点奇怪，却是表演艺术。”

“表演？！”舒斯托夫非常惊奇。

“这是什么艺术？”同学们问道。

“这是第二个艺术流派。至于它究竟是什么，让那位在剧中表演了几个成功瞬间的人来给你们解释吧。”

“舒斯托夫！您回忆一下，您是如何创造埃古这个角色的？”托尔佐夫向巴沙建议。

“我从叔叔那里得知了我们艺术的技巧，我就直接揣摩角色的内部内容，长时间研究它。”舒斯托夫好像在证明自己是对的。

“叔叔帮忙了？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问道。

“帮了一点。我觉得，在家里我已经达到了真正的体验。有时在排演时我也感觉到了角色的个别片断。所以，我不明白，这跟表演艺术有什么关系。”舒斯托夫继续辩解道。

“在这门艺术里也在一次或者若干次体验自己的角色，在家里或者在排演中。最主要的过程——体验过程的存在也使得第二种流派成为了真正的艺术。”

“在这个流派中又是怎样体验艺术的呢？就像在我们的艺术中一样吗？”我问道。

“完全一样，只是目的完全不同。就像在我们这里的艺术中一样，可以每一次都在体验角色。但为了发现情感的自然表现形式，可以只一次或者几次体验角色。发现这种形式后，学会借助于经过训练的肌肉机械地重复这个形式，这就是表演角色。

“所以，在这个艺术流派中体验过程不是创作的主要方面，而是演员以后工作的准备阶段之一。这个工作就是寻找舞台创作的外部形式，从而清楚地解释它的内部内容。演员在这样的探索中，首先是寻找自

己，尽量真正地感觉、体验他所饰演角色的生活。但我重复一点，他不能在演戏时，不能在创作时做到这一点，而只能在家里或者排演时做到。”

“但舒斯托夫却能在观摩演出中做到了。这就意味着，这是体验艺术。”我为他鸣不平。

有人支持我的观点，说巴沙在不正确扮演的角色中插入了一些配得上我们艺术的真正体验瞬间。

“不，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇表示了异议，“在我们的体验艺术中，每一个表演角色的瞬间，每一次都应当重新体验和重新体现。”

“在我们的艺术中，许多都是根据同一个固定下来的题目即兴创作的。这样的创作给表演带来了新鲜感和纯真感。这表现在纳兹瓦诺夫表演中的一些成功瞬间中。但我没有发现舒斯托夫表演中的新鲜感和体验角色中的即兴的东西。相反，他在一些瞬间中的准确性和高超表演技巧使我为之倾倒。但……在他的整个表演中感觉到一种冷漠。这就使我不得不怀疑，他已经有了一种不可改变的确定的表演形式，没有即兴的成分，失去了表演的新鲜感和纯真感。而且我一直觉得精巧地重复着临摹版所依据的原型是好的、很真实的，它能说明角色‘人类精神生活’的真正生活。这个曾经的体验过程的回应使表演的个别瞬间、演出成为了真正的艺术。”

“我是舒斯托夫的亲侄子，从哪学来的表演艺术呀？！”

“我们一起分析一下，为此您还需要继续讲述，您是如何准备埃古这个角色的。”托尔佐夫向舒斯托夫提议。

“为了验证我的体验是如何表达出来的，我求助于镜子。”巴沙回忆道。

“这很危险。但与此同时，对于演出艺术又很典型。请您记住，使用镜子时应当小心。镜子教会演员不看内心，而只看外表。”

“然而镜子帮助发现和理解，我是如何在外部表现情感的。”巴沙辩解道。

“是你自身的情感还是模仿的角色的情感呢？”

“我自己的情感，但适合于埃古的情感。”

“所以，在照镜子时，您感兴趣的不是外表本身、不是举止，主要是如何通过形态反映内心体验的情感、角色的‘人类精神生活’？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇追问道。

“就是！就是！”

“这对表演艺术也很典型。正因为它是艺术，它需要舞台形式。这种形式不仅表达角色的外表，更主要的表达它的内部线即‘人类精神生活’。”

“我记得，在一些地方，当我看到我所感受的一切都正确地表达出来时，我对自己的表演非常满意。”

巴沙继续回忆道。

“怎么，您永远记下了这些表达情感的方法吗？”

“因为经常的重复，这些方法才确定下来。”

“最后，针对角色的成功地方，您就制定出了舞台解释的固定外部形式，您很好地掌握了体现它们的技术，是吗？”

“好像是。”

“在家里和排演中，在每一次的重复创作中，您每一次都使用这个形式，是吗？”托尔佐夫简直是在逼问。

“应当是的。习惯所致。”巴沙承认。

“现在您再告诉我：这个永远固定的形式，每一次都是发自内心自然地显现出来的吗？还是出现一次后，永远停滞不前了，只是机械地重复，没有任何情感的参与？”

“我觉得，我每一次都在体验。”

“不，在观摩演出时，观众并没有感受到这一点。在表演艺术中，人们所做的一切与您做的一样：尽量唤起和在其中发现典型的表达角色

内心生活的人类特点。为它们中的每一个角色创造不可改变的最好形式，演员学会自然地机械地体现它，在当众表演时，不加入任何自己的情感。这一切需要借助于经过训练的肌肉，借助于声音、声调、所有的精湛技巧和整个艺术的方法，借助于不断的重复才能达到。这样的表演艺术流派的演员的肌肉记忆非常发达。

“演员习惯了机械性的再现角色以后，他在重复自己的表演时就不再耗费精力了。在当众创作时，耗费精力不仅被认为是不需要，甚至是有害的，因为任何的激动都会破坏演员的自控力，改变已经不可变化的固定下来的画面和形式。形式上的不清晰和在表达上的不自信都会破坏观众的印象。”

“这一切在不同程度上都和您在表演埃古时强调的地方有关。现在您回忆一下，在您后来的表演中发生了什么？”

“我对角色的其他地方，埃古本身的形象都不满意。这一点我也是借助于镜子才确信的。”

舒斯托夫回忆道，“我在自己的记忆中寻找合适的模式时，我回忆起了自己的一个熟人，他与我的角色没有关系，但我觉得，他的形象体现出狡猾、凶恶和阴险。”

“您就开始学他，使自己适合于他了？”

“是的。”

“您是怎样对待自己的回忆呢？”

“说实话，我只是简单地模仿这个熟人的外表举止，”巴沙承认道，“我在心里看见了他与我在一起。他走着、站着、坐着，而我斜眼看着他，重复着他做的一切。”

“这是一个致命的错误！在这一刻，您已经背叛了表演艺术，转向了简单的模仿、抄袭和仿效了。这一切与创作已经毫无关系。”

“而为了使偶然取自于外部的形象与埃古形象融合在一起，我应当做什么呢？”

“您应当集中表现新材料，使它通过相关的想象力的虚构活跃起来，在我们的体验艺术中就是这样做的。

“当激活的材料与您融合在一起，角色形象在心里已经形成后，您应当开始新的表演。关于这样的表演，演出艺术的杰出代表之一，著名的法国演员老哥格兰说得非常形象。

“演员在自己的想象中创造出模特。然后，‘像画家那样，他抓住它的每一个特点，将这一特点转移到自己身上，而不是画布上……’”阿尔卡季·尼古拉耶维奇朗读着伊万·普拉托诺夫递过来的哥格兰小册子。“他看见答尔丢夫

（法国莫里哀的剧作《伪君子》中的一个角色）某一件衣服，就穿在了自己身上，他看见他的步态，就模仿，发现他的面孔，就效法。他让自己的脸适合于这个角色。这样说吧，他裁减、剪切、和缝补自己的皮肤，一直到隐藏在心中的第一个‘我’的批评家感觉到满意、找到与达尔丢夫相似的地方为止。但这还没有完事。这只是外表的相像，只是与饰演的人物外形相似，而不是角色。应当还让演员迫使答尔丢夫用那种他在答尔丢夫那里听到过的声音说话。为了确定角色的整个过程，应当迫使它行动起来，走起来、做手势、倾听、思考，就像答尔丢夫那样，使答尔丢夫的灵魂注入自己的心灵。这时画像画完了，可以将其放在相框里，即走到舞台上，并且观众会说：‘这就是答尔丢夫’……或者演员表演得太差了 [\[6\]](#)。”

“这个工作非常的困难和复杂！”我激动地说。

“是的。就连哥格兰自己都承认这一点。他说：‘演员不是在生活中，而是在表演。他对自己表演的东西保持着冷静，但他的艺术应当是完美的。’”

“确实，”托尔佐夫补充道，“为了使表演艺术成为艺术，就要求完美。”

“这样信赖天性、自然创作和真正的体验岂不是太简单了吗？”我追问道。

对此，哥格兰充满自信地声明：“艺术不是现实生活，甚至不是现实生活的反映。艺术就是创造者。他创造了自己自身的生活，一种不受

时间和空间限制的因为自己的抽象性而美丽的生活。

“当然，我们不能同意这样的面向唯一的、完美的、尽善尽美的艺术家——创作天性过于自信的挑战。”

“难道他们真相信，他们的技术要强于自己的天性吗？多大的错误呀！”我不能平静。

“他们相信，在舞台上创造自己最好的生活。不是我们在现实中了解的那种现实的、人类的生活，而是另一种——为舞台而修改过的生活。”

“这就是为什么表演派演员能够在准备工作的初期，在开始时按照人的方式，正确体验任何角色的原因。但在创作的时刻，在舞台上他们又转向程式化的体验。这时，为了证明这种体验的正确性，他们列举出了理由： 剧院和它的演出都是程式化的。而舞台为了展示真正生活的幻想，手段过于贫乏；所以剧院不仅不应当逃避程式化，而且应当喜欢它们。

“这样的创作魅力并不深奥。与其说它有力量，还不如说它给人留下深刻印象。它的形式比内容更有趣。它对于听觉和视觉的影响远远大于对心灵的影响。所以，与其说这种创作使人震撼，毋宁说是令人鼓舞。

“确实，在这个艺术中可以获取很深的印象。当你接受这些印象，保留了对它们的美好回忆时，它们就会引起你的兴趣。但这不是能够温暖心灵，能够使人铭刻在心的印象。这样艺术的影响很强烈，但很短暂。你对它更多的是惊奇，而不是信任。所以，这种影响并不是万能的。只有能够以意外性和舞台美景使人震撼的东西，或者要求用这个艺术的手段体现优美的激情中的东西才有这样的影响。但为了表达深邃的情感，艺术手段显得或者过于华丽，或者过于肤浅。人类情感的微妙和深邃并不受技术手段的控制。在自然体验和体现时，这些技术方法还需要天性本身的帮助。然而，应当认为真正体验过程暗示的演出角色就是创作和艺术。”

19××年×月×日

今天在课上戈沃尔科夫兴致勃勃地保证，他是表演艺术的演员，对于他而言，这个流派的基础很合乎他的兴趣，他的演员情感需要的正是

这些基础。他崇拜这些基础，他就是这样理解创作的，而不是相反。阿尔卡季·尼古拉耶维奇很怀疑他的表白的正确性。他提醒说，在演出艺术中体验是必需的。同时，他还不相信，戈沃尔科夫能够在舞台上表演时，甚至在家里能够掌握这个过程。但是，好争论的人却说，他永远强烈地感觉和体验到在舞台上的所做的一切。

“每一个人在自己生活中的每一时刻，都能感觉到和体验到某种东西。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说。“如果他什么也没有感觉到，那么他就是一个死人。因为只有死人才什么也感觉不到。重要的一点，您在舞台上体验的是自己的，与角色生活相似的情感还是不属于这个角色生活的其他情感？”

“甚至最有经验的演员在家里经过研究编制的和呈现给舞台的东西，对角色和艺术而言却常常不是重要的东西。你们所有人都有过这样的情况。一部分人在戏剧中展现了自己的声音、给人以深刻印象的音调、表演技巧。另一部分人用充满生机的奔跑、芭蕾式的跳跃、绝望的做作表演，逗观众开心，以优美的身姿博得喝彩。一句话，将所扮演人物不需要的东西都带到了舞台上。”

“您，戈沃尔科夫，不是从内部的内容，也不是从体验角色和表演角色方面去接近自己的角色，而是完全从其他的方面接近角色。您以为，您在艺术中创造了某种东西。但是，没有感觉到自己与所扮演人物相似的活生生的情感，就不可能谈论真正的创作。”

“所以，不要欺骗自己，最好深刻地去领会与理解，真正的艺术在哪里开始，在哪里结束。那时您就会相信，您的表演与真正的艺术没有关系。”

“那它是什么？”

“匠艺。确实，不是很糟，它有相当体面的形成报告角色的方法和程式化的实例。”

“我省略了戈沃尔科夫所做的长时间的争论内容，转向托尔佐夫关于区分真正艺术和匠艺的界限的解释。”

“没有体验就没有真正的艺术。所以，它开始于情感完全充分表现出力量的时候。”

“那匠艺呢？”戈沃尔科夫问道。

“它首先开始于创作体验或者艺术表现它的结果停止时。

“与此同时，当在体验艺术和演出艺术中，体验过程必不可少时，在匠艺式的作品中这个过程完全不需要，是偶然的。这个流派的演员不会独立创造每一个角色。他们不会体验和自然地体现经历的东西。匠艺式的演员只会报告角色台词，伴随着一些一劳永逸的舞台表演方法。匠艺式作品的任务因此而大大简化了。”

“这样的简化体现在哪里呢？”我问道。

“当您得知匠艺式的表演手段从哪里产生，如何形成时，您就能很好地理解这一点了。用我们的行话说，这些手段就是演员的陈规旧套。这就是从哪里来的、如何形成的这些手段。

“为了传递角色的情感，必须认识它们。而为了认识它们，应当自己感受类似的体验。不能模仿自己的情感，只可以模仿它的外部体现的结果。匠艺式的演员不会体验角色，所以他们任何时候都不能认识这个创作过程的外部结果。

“怎么办？没有内部情感的暗示，怎样找到外部形式？怎样用声音和行为表现根本不存在的体验的外部结果呢？除了采用简单的、程式化的演员的做作表演，没有其他出路。这是非常简易的、形式的、从外部表现角色的其他情感。表演角色的演员没有经历过这些情感，所以也就不能认识它们。这是简单的模仿。

“借助于表情、声音、行为，匠艺式的演员从舞台上呈现给观众只是外部的陈规旧套。它们好像表达了内部的角色的“人类精神生活”，根本不存在的情感的死亡面具。为了这样外部的做作表演，制定了一整套的一切可能的演员表演方法。仿佛这些方法借助于外部手段表达一切可能在舞台实践中遇到的情感。在这些匠艺式的方法中，没有情感自身，只有模仿，只有和假设情感的外部结果相似的东西。没有精神内容，只有外部的，好像表现它的一些方法。

“继承于前人匠艺式的传统保留了一些一成不变的固定方法。比如将五指贴近心口表示爱情或者撕破衣领表示死亡。另一些是取自天才现代人的现成手法（比如，维拉·费奥多罗夫纳·科米萨热夫斯卡娅在

角色的悲剧性情节时做的行为，比如用手背擦拭额头），第三类方法是演员自己发明的。

“针对报告角色，即声音、发音和讲话时，有些特殊的、匠艺式的手法。（需要在角色强调的地方，用专门的演员颤音或者特殊的夸张的装饰音过分夸张声音的高低。）还有一些走路的方法。（匠艺式的演员不是在走路，而是在舞台上大摇大摆。）还有一些表示行为、造型美和外部表演的方法。（这些在匠艺式的演员那里特别突出，它们不是以行为优美和谐为基础，而是追求外表的美。）有些方法是表示各种各样的人类情感和情欲（龇牙和翻白眼是表示妒忌，就像纳兹瓦诺夫那样。闭眼和用手捂住脸表示哭泣，抓头发表示绝望。）有些方法是模仿社会不同阶层的完整形象和类型（农民随地吐痰、用衣襟擦鼻子，军人敲击马刺发出的咔嚓声，贵族摆弄单目眼镜）。还有表示时代的方法（中世纪的歌剧手势，18世纪的舞动双脚的姿势）。还有表演戏剧和角色的方法（市长，在旁白时，把手掌贴在嘴唇上，身体特别倾向观众席的方法）。所有这些演员习惯都成为了传统式了。

“这样，就永远形成了一般演员的言语、报告角色与提前预料到的效果的特殊方法、特殊的舞台步、优美的姿势和手势。

“匠艺式演员训练有素的肌肉很轻松就能够复制现成的机械式的表演方法。这些方法成为了习惯和人的第二天性，代替了舞台上的人的天性。

“这种永远固定的情感面具很快被磨损坏，失去自己极小生活中的踪影，变为了简单机械式的演员刻板模式、噱头或者程式化的外部符号。永远确定下来的长长一个系列表达每一个角色，这样的模式，构成了演员造型方法或者伴随程式化的报告台词的一种仪式。匠艺式的演员想用所有这些表演的外部方法取代活生生的、真正的、内心的体验和创作。但什么也不能与真正的感觉相媲美，这种感觉是不能用机械的、匠艺式的方法表现出来的。

“其中的一些刻板法还具有戏剧效果，但它们的绝大多数都是以粗俗的趣味在侮辱人，它们肤浅地理解人类情感、对情感缺乏灵活性的态度、或者愚蠢得令人震惊。

“但时间和长期的习惯甚至会将丑陋的或者毫无意义的东西变为可以接近和亲近的东西。（比如，因时间关系变得习以为常的滑稽演员的

忸怩作态和打扮年轻些的老太婆或者在巡回演员和戏剧主人公出场和离场时，舞台内景的门自动打开，这一切都被认为是剧院的正常现象。）

“这就是为什么那些甚至违反自然的刻板模式走进了匠艺作品，成为了演员方法的仪式了。另一些刻板模式完全退化了，以至于不能马上弄清它的来源。演员方法失去了任何能够唤起它内部本质的东西，成为了简单的舞台上的程式化，与真正的生活毫无共同之处。因此，这种方法曲解了演员的人类天性。这样的程式化刻板模式充斥了芭蕾、歌剧，尤其伪古典主义的悲剧之中。在这种悲剧之中，演员们想用永远固定的无创作精神的方法表达主人公最复杂和崇高的体验（比如，在绝望时，以外表美、过分夸张的造型将心从胸口掏出，在复仇时，抖动着双手及在祈求时，举起双臂）。

“按照匠艺式演员的说法，这样的一般演员的言语和造型（比如满载抒情的地方，声音甜美，在表达叙事诗时，声音单调乏味，在表达仇恨时，演员的话语声音刺耳，在表达痛苦时，声音中的假惺惺的哭泣腔调）的任务仿佛是为了使声音、发声和演员的行为变得高尚起来，使其变得优美，强化舞台效果和形象表现力。但很遗憾，高尚不是永远被正确理解，对于美的认识也不同，而表现力经常使人想到粗俗的趣味，而且世界上的这种粗俗的趣味远比美好的趣味多得多。这就是为什么傲慢取代了高尚、外表美取代了真正的美，剧场的效果取代了表现力。事实上，从程式化的言语、发声，到演员的步态和手势，这一切都是用于表现剧院花哨的一面，而作为艺术，这还不够质朴。

“匠艺式的言语和演员的造型只限于表面上的效果、浮夸的高尚。在这些基础上形成了特殊的、剧院的外表美。

“程式化的模式不能代替体验。

“不幸在于，任何的刻板模式都是惹人厌烦的，摆脱不掉的。它就像锈斑一样，深深印入到演员的身体中。只要找到一个暗道，它就会一直延伸下去，逐渐扩大，努力抓住角色的所有情节和演员形象器官的各个部分。刻板模式填满了角色的任何一个没有活生生情感的空白情节，并且牢固地安扎下来。而且，常常在情感被唤起之前，跳到前面，堵住了情感的去路。所以，演员必须谨慎地保护自己，防止纠缠不休的刻板模式的侵袭。

“所有所述的内容甚至与天才的演员、善于真正的本性创作的演员有关系。至于匠艺式类型的演员，可以说，他们所有的舞台活动就是灵活地选择和组合这些刻板模式。这些刻板模式的一部分具有自己的外表美和趣味性，所以没有经验的观众甚至不会发现，这就是机械性的演员表演。

“但无论演员的刻板模式如何完美，都不能使观众激动。因此，需要某些附加的刺激物，而被我们称为演员情感的特殊方法就是这样的刺激物。演员情感不是真正的情感、真正的舞台角色艺术体验。这是假装的刺激身体表面。

“比如，如果握紧拳头，使劲收紧身体肌肉或者抽搐性地呼吸，那么你可以使身体达到极度紧张状态

。观众经常认为这种状态就是由激情唤起的强烈情感。可以表面性地、机械性地跑来跑去，以一颗冷漠的心，没有任何原因地激动不已。这就形成了与身体上的急躁略微相似的状态。

“神经过敏性的演员通常用自己神经上的假装激动激起自己的演员情感。形成了特殊的舞台狂热、狂喊乱叫、病态的狂喜。在内部，它的内容是如此的贫乏，就像假装的表面上的急躁一样。无论在哪种情况下，我们都不是同艺术表演，而是同做作的表演打交道。接触的不是附着于表演角色的演员活生生的情感，而是演员情感。但是，这个情感还是达到了自己的目的，使人想起了某种生活，留下了一定的印象，因为艺术修养差的人不去研究这个印象的性质，而只是满足于粗俗的伪造品。这种类型的演员自身经常认为，他们是为真正的艺术服务，而没有意识到，他们只是在创作匠艺式的作品。”

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇在今天的课上继续分析观摩演出。

最倒霉的就是可怜的维尤佐夫。阿尔卡季·尼古拉耶维奇甚至认为他的表演连匠艺式的作品都不如。

“这是什么呢？”我插了一句。

“最可恶的矫揉造作。”

“我没有这种现象吗？”以防万一，我还是问了一句。

“有！”

“什么时候？”我毛骨悚然地大叫一声。“您说过，我的表演是基于灵感之上的！”

“我已经解释过，那样的表演由真正创作的若干瞬间组成的，与……瞬间交替进行的。”

“匠艺式的作品？”我的问题脱口而出。

“您没有机会习得匠艺式的作品，因为它是经过长期的劳动才形成的，就像戈沃尔科夫那样。而您没有时间做这样的事情。正因为如此，您用最不求甚解的刻板模式模仿了野人的形象。其中感觉不到任何的技术。而没有这一技术不仅没有艺术，连匠艺式的作品都没有。”

“既然我是第一次登台，我从哪里得知的刻板模式呢？”

“我认识两个小女孩，从没看见过剧院，也从没有看过戏，就连排演都没见过，然而她们却使用了最有瘾的和低级的刻板模式。”

“这就是说，连匠艺式作品都不是，而只是不求甚解的矫揉造作？”

“是的！很幸运，只是矫揉造作。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇证实道。

“为什么是‘很幸运’呢？”

“因为与业余的矫揉造作作斗争，总与根深蒂固的匠艺式作品作斗争要容易些。像您这样的初学者，如果他们有天分，他们可以偶尔在一瞬间非常好地感受角色，但不能以纯粹的艺术形式表达角色的全部。因此，总是在矫揉造作。在开始时，这种矫揉造作无恶意，但不应当忘记，其中隐藏着很大的危险。在开始时就应当与它们作斗争，不让它们发展成为习惯。而这些习惯摧残演员和他的本性的才能。尽量弄明白，匠艺式的作品和简单的矫揉造作从哪里开始，从哪里结束。”

“在哪里开始呢？”

“我试着以您自己，以您自身的例子给您解释一下。您是一个聪明人，但为什么在观摩演出中您所表演的，只有几个瞬间还不错？难道您真相信曾经以文明而著名的摩尔人就像在笼中跑来跑去的野兽一样吗？您扮演的野人甚至在与侍从平静地对话时，都在冲着他吼叫、龇牙和翻白眼。您这种处理角色的方法是从哪里来的？您给我们解释解释，您是通过什么途径达到这种荒诞的表演的？是不是因为，对于迷失在自己创作路途中的演员来说，任何的荒诞都有发生的可能？”

我非常详细地讲述了我在家里关于角色的练习情况。几乎是我在日记中记录的一切。有些我已经用行为形象地表现出来了。为了更有直观性，我根据我房间里的家具摆放将椅子放好。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇在看我表演一些片断时，笑了。

“最坏的匠艺式作品就是这样产生的。”他在我结束表演时说道。“这首先表现在您做了力所能及、不了解和没有感觉的事情。”

“我觉得在观摩演出中，您的任务就是使观众惊奇，震惊。但用什么方式？是真正的与表演人物一致的本性情感？但您没有这些情感。也没有完整的哪怕从外表上模仿的活生生的形象。您能做什么？抓住第一个到手的偶然闪现在脑海中的特征。就像任何人一样，您也珍藏着许多生活中的各种情况。因为每一个印象以不同的形式保留在我们的记忆里，在需要时我们再表达出来。在这些形象中，我们通常很少关注，我们的任务与现实相符合。我们满足于某一个特征，一个暗示。为了体现那样的形象，生活实践甚至确定了旧框框或者外部的形象符号。请您现在对我们中的任何一个人说：现在演一个‘一般’的野人，不需要准备。我向您保证，您在观摩演出中所做的一切，也是大部分人要做的事情，因为跑来跑去、吼叫、龇牙、翻白眼已经与关于野人的虚假认识一起融合在我们的想象力中了。

“每一个人都有这些‘一般’的表达嫉妒、愤怒、激动、喜悦、绝望及其他的情感的方法。并且使用这些方法，与在什么时候，在什么情况下如何感受这些情感无关。这样的‘表演’或者准确地说，可笑做作的表演，在舞台上是最起码的：声嘶力竭的喊叫是为了表达现实中不存在的情感力量。尽量夸张面部表情，夸张行为和行为的表现力，

抖动双手，用手抱紧头等等，所有的这些表演方法您都有，但很幸运，不是很多。所以，您在表演时利用了这些方法并不奇怪。这样做的表演方法立刻，自然地显现，但很快令人厌烦了。

“与此完全相反，真正表达角色的内部生活的艺术方法是长时间形成的，但在舞台上任何时候都不会令人厌烦。它们自己不断更新和经常补充，始终抓住演员和观众的心。这就是为什么建构在自然表演方法中的角色会膨胀，而以不求甚解的矫揉造作为基础的角色立即成为无生命和机械性的东西。

“所有这一切，可以说，是‘人类一般的刻板模式’。这些模式就好像愿意效劳的蠢人一样，非常危险。就像在任何人身上一样，在您身上也有这些刻板模式，您在舞台上运用了它们，因为您没拥有已经是现成的、由演员技术形成的刻板模式。

“正如您所知，无论是矫揉造作，还是匠艺式的作品，都开始于体验结束的地方。但匠艺式作品按照秩序用简单的做作表演来代替情感，并且使用了这些刻板模式。而矫揉造作不拥有这些模式，于是不加分析地使用初次碰到的‘一般人类’或者‘继承的’刻板模式，这些模式没有经过精心揣摩，也不是为舞台准备的。

“您的情况，对于初学者来说，是可以理解和可以原谅的。但在将来要小心。从不求甚解的矫揉造作和‘一般人类的刻板模式’中最后形成了最不好的匠艺式作品。您不要让它发展。

“为此，一方面，要和刻板模式顽强斗争，同时不仅要学习在戏剧中的个别瞬间中体验角色，就像在《奥赛罗》中一样，而且在您表达所扮演人物的生活中，您将以此帮助自己摆脱凭借灵感的表演，从而熟悉起体验艺术来。”

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇的一席话给我留下了深刻的印象。瞬间我竟得出了结论，认为我应当离开戏校。

这就是为什么今天在上课与托尔佐夫见面时，我又重提话题的原因。我想将前几次课上的内容做一个总结。最后，我得出结论，我的表演是我们这一行中最好的，也就是灵感的部分，和最坏的东西，即矫揉造作的混合物。

“这还不是最坏的情况。”托尔佐夫安慰我。“其他人做的那些更糟糕。您的不求甚解可以医好，而其他人的错误是有意识的行为准则，而这一准则不是总能改变或者可以从演员身上斩草除根的。”

“这是什么？”

“利用艺术。”

“这是指什么？”同学们问道。

“就是威廉米诺娃所表演的。”

“我？！”威廉米诺娃突然从座位上跳了起来。“我做什么了？”

“您给我们展示了自己的纤手小脚和自己的一切。因为从台上可以清晰地看见您的手和脚。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇答道。

“我？纤手和小脚？”我们可怜的美人有些发懵了。

“是的，正是：纤手和小脚。”

“太可怕了，太恐怖、太奇怪了。”威廉米诺娃反复地说。“我做了什么，我自己什么也不知道！”

“习以为常的东西就是深深牢记的东西。”

“您为什么又那样地夸奖我呢？”

“因为您的纤手、小脚。”

“有什么不好的吗？”

“不好的是，您向观众卖弄风情，而不是在表演凯萨琳娜。因为莎士比亚写《驯悍记》，并不是为了让女生威廉米诺娃从舞台上向观众展示自己的小脚，向自己的崇拜者卖俏。莎士比亚有另外一个而您所不能理解的目的，所以我们自然也就明白了。

“很遗憾，我们的艺术经常用于表达与己无关的目的。您是展示自己的美丽，其他人是为了让自己有知名度，赢得成绩或者仕途。在我们

这一行，这是常见的现象。所以我常急于要制止你们染上这种习惯。您牢记我现在对您所说的：由于戏剧是当众表演的，剧院便成为了有利有弊的武器。一方面，它担负着重要的社会使命，另一方面，却鼓励了那些想利用我们的艺术，为自己谋仕途的人。这些人利用了一部分人的不了解、利用了其他人的扭曲的兴趣，采用了庇护、阴谋和其他与艺术毫无关系的手段。剥削者是艺术的最凶恶的敌人。应当用最坚决的方式与他们作斗争。如果做不到，那么就将其赶下舞台。所以，”他重新对威廉米诺娃说道，“您就做决定吧。您是来为艺术服务，还是为艺术献身呢？或者为了自己的个人目的而利用艺术呢？”

“但是，”托尔佐夫面向大家，继续说道，“只能在理论中对艺术进行分类。在现实和实践中不考虑分类问题。它们将所有的派别混合在一起。事实上，我们经常看见，由于人类的弱点，著名演员会使自己的演技降到匠艺式的水平，而匠艺式的演员有时会升华到真正的艺术水平。

“这些在每一个角色表演、每一场话剧中都会发生。在真正体验时，也会遇到表演、匠艺式的矫揉造作和奴役艺术的时候。因此，有必要让演员了解自己艺术的界限，对于匠艺式演员而言，理解界限最重要，正是在这个界限之外开始了艺术。

“这样，在我们这一行有两个流派——体验艺术和表演艺术。好的和坏的舞台匠艺成为了它们闪烁着光芒的共同背景。还应当指出，在内部情绪高昂时，真正创作的火花可以穿过令人生厌的刻板模式和做作的表演而闪耀。

“还必须保护自己的艺术免受利用，因为罪恶是不知不觉地不期而至的。

“至于不求甚解的表演态度，可以说它的好处和坏处是同样的。取决于它选择了什么途径。”

“我们如何避免面临的危险呢？”我追问道。

“我说过，唯一的手段就是：不断地完成我们艺术的主要目的。即创造角色和戏剧的‘人类精神生活’，以美丽的舞台形式，艺术地体现这个生活。在这些话中隐藏着真正演员的理想。”

通过托尔佐夫的解释，我开始明白，在舞台上表演还是早了一些，观摩演出带给学生的弊端远远大于益处。

“它带来了您好处，”当我将自己的想法告诉阿尔卡季·尼古拉耶维奇，他不同意。“整个演出展示了，在舞台上任何时候都不应当做的事情告诉您，应当在未来努力避免的东西。”

在谈话的最后，当托尔佐夫与我们道别时宣布：“从明天起我们开始上以训练我们的声音、形体为目的的课程，也就是音乐课、发声课、体操课、节律课、造型课、舞蹈课、击剑课、技巧课。这些课每天都上，因为人体的肌肉要求系统化、持之以恒的长期训练，才能得到发展。” [\[7\]](#)

第三章 行为、“假使”、“规定情境”

19××年×月×日

今天，我们聚集在学校剧场里的一个不大，但装备齐全的房间里。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇走进来，认真地看了大家一眼，然后说道：

“马洛列特科娃，到台上去。”

我不能描述笼罩着可怜的小姑娘的那种恐惧。她急得团团转，双脚沿着光滑的地板，就像塞特种猎狗，向两边出溜。最后，马洛列特科娃被抓住，带到了托尔佐夫跟前。而托尔佐夫却哈哈大笑，像个小孩。她用双手捂住脸，不断地快速地重复着：

“亲爱的，亲爱的，我不行。亲爱的，我害怕，我害怕！”

“安静，开始表演吧。这就是我们戏剧的主要内容所在。”托尔佐夫说道，再也不去注意她的惊慌失措。“大幕徐徐拉开，您坐在舞台上。一个人。坐着，坐着，还是坐着。最后大幕徐徐拉上。这就完了。没有什么比这更容易的了。对吧？”

马洛列特科娃没有回答。这时托尔佐夫挽着她的胳膊，默默地将她带到了舞台上。同学们都哈哈大笑起来。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇快速转过身。

“我的朋友们，”他说道，“你们在上课。而马洛列特科娃正体验着自己演员生活的重要时刻。应当知道，什么时候该笑，什么事情该笑。”

马洛列特科娃和托尔佐夫一起走到舞台上。现在大家都静静地坐着，等待着。气氛非常严肃，就像戏剧开演前一样。

大幕终于徐徐拉开。在舞台中间坐着马洛列特科娃。她害怕看见观众，与刚才一样用双手捂住脸。而笼罩着寂静气氛迫使人们对坐在舞台上的女孩充满了某种特殊的期待。间歇使她有了一种责任。

或许，马洛列特科娃感到了这一点，明白了，她必须做点什么事情。她小心地将一只手从脸上拿开，接着拿开了另一只手，但这时她的头是低低地垂下，我们只能看见分开梳着头发的头顶。新一轮令人困倦的间歇又开始了。

最后，她感到了大家期待的情绪，看了一眼观众席，但立刻又转过身，好像强光照得睁不开眼。她开始坐得自然一些，挪动了一下，做了一些怪诞姿势，向后仰，向一面俯身，像另一方面俯身，使劲拉扯短裙，紧盯着地板上的

某样东西。

最后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇怜悯起她来，做了一个手势，大幕拉上了。

我冲向托尔佐夫面前，求他让我也做这样的练习。

我被放在了舞台中间。

我没有撒谎，——我没有害怕。因为这不是演戏。然而，由于要求具有双重性和不相容性，我感觉很不好：剧场环境将我暴露在舞台上，而我在舞台上寻找人的感觉又要求我独处。在我心里，一个人想让我取悦于观众，另一个人嘱咐我不要理会他们。虽然脚、手、头和身体都听我摆布，同时，却又违反我的愿望，添枝加叶，加入了一些多余的有影响的要素。你的手和脚简单地摆放在那里，而它却总是做出某种怪异行为。结果，就像照片上的姿势。

奇怪！我总共才登台表演一次，其余时间都是过着自然的普通人的生活。但我却觉得，像演员那样不自然地，而不是像人那样坐在舞台上要容易得多。对于我而言，在舞台上的谎言比天性的真实更亲近。据说，我的脸上显出了愚蠢、有过错和抱歉的神情。我不知道，将做什么，往哪里看。而托尔佐夫却一直不肯让步，令我感到很苦恼。

在我之后，其他同学也作了同样的练习。

“现在我们继续，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇宣布。“以后，我们还要做这样的练习，将在舞台上学习坐姿。”

“学习简单的坐姿？”同学们不解地问道，“我们这不是坐过了吗……？”

“不，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇坚决地说，“你们没有随随便便地坐过。”

“那需要怎样坐呢？”

托尔佐夫没有回答，迅速站起来，迈着精明能干的步态，向舞台走去。在舞台上他重重地坐在了圈椅上，就像在自己家里似的。

他根本什么也没有做，也不渴求去做，然而他的简单坐姿却吸引了我们的注意力。我们想看并且理解在他身上发生的一切：他微笑着，我们也在微笑；他沉思时，我们想明白他在思考什么；他看一个地方时，我们要了解，是什么东西吸引了他的注意力。

在生活中，你对托尔佐夫的简单坐姿不会感兴趣。但当这一切发生在舞台上，为什么你会专心致志地看，甚至会从这样的场景中得到一种满足感。当同学们坐在台上时，却不是这样的：不想看他们，对他们内心发生的一切根本不感兴趣。他们的无助状态，他们讨人们欢欣的愿望都令我们感到可笑。而托尔佐夫完全不去注意我们，但我们自己却总是在被他吸引。秘密在哪里？阿尔卡季·尼古拉耶维奇为我们揭开了这一秘密：

发生在舞台上的一切，应当是为了什么东西去这样做。坐在那里也是一样，需要为了什么目的去坐，而不是简单地坐着，为了坐着给观众看。但这并不容易，不得不学习这一点。

“您现在坐在那里是为了什么呢？”维云佐夫试问。

“为了避开你们，为了避开刚刚在剧院进行过的排演而去休息一下。”

“现在您到我这里来，表演一下新剧本。”他对马洛列特科娃说道。“我也与您一起表演。”

“您？！”小女孩大叫起来，冲向舞台。

“她又被叫到舞台中间的圈椅上坐下，她又开始尽量坐得舒服点。托尔佐夫站在她旁边，一心一意地在自己的书中寻找着什么字条。这时马洛列特科娃逐渐安静下来，终于愣住不动了，认真地盯着托尔佐夫。她害怕打扰他，耐心地等待着老师的下一步指示。她的坐姿非常地自然。舞台使她良好的演员素质彰显无遗。我开始欣赏她。

这样过去了很长时间。然后大幕拉上了。

“您感觉怎么样？”当他们两个回到观众席时，托尔佐夫问她。

“我？”她不解地问道。“难道我们表演了吗？”

“当然。”

“而我认为，我就坐在那里等着，您在书里找着字条以后，会对我说，应当做什么。我什么也没有表演呀！”

“这就是好的地方。您有目的地坐在那里，所以什么也没有表演。”托尔佐夫抓住了她的话语。“你们认为，什么比较好？”他面向我们大家问道，“像威廉米诺娃那样，坐在舞台上，展示自己的小脚？还是像戈沃尔科夫那样展示自己？还是坐在那里，做点哪怕不太重要的事情？就算不太有意思，但这却创造了舞台生活。而以这样或那样的方式展现自己的话，就是让我们脱离艺术。

“需要在舞台上动起来。行为、活跃——这就是建立戏剧艺术、演员艺术的基础。‘戏剧’一词在古希腊语中意味着‘实现的行为’。在拉丁语中对应着词语actio，这个词的词根也运用到了我们的词语中：‘活跃’‘演员’‘行为’。这样一来，舞台上的戏剧就是发生在我们面前的行为，而登场的演员成为了行为实施者。”

“对不起，”戈沃尔科夫突然说道。“您说，在舞台上需要行为。那为什么您的坐姿是行为呢？我认为，这完全是消极无为。”

“我不知道阿尔卡季·尼古拉耶维奇有没有行为，”我突然激动地说，“但他的‘消极无为’远比您的‘行为’有趣得多。”

“坐在舞台上的人不动，并不能确定他的消极。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释道。“可以保持静止的姿势，却是真正地在动，不仅是外

表的、身体上的，而且还是内部的、心理的。这还不够。身体上的静止状态常常产生于内部行为的强化，内部行为在创作中特别重要有趣。精神内容决定了其艺术价值。所以，我略微改变一下模式，这样说：在舞台上需要内部和外部的行为。

“因此，我们艺术的一个主要基础之一，即我们舞台创作艺术的积极性和感染力得以实现。”

19××年×月×日

“我们来演新话剧，”托尔佐夫对马洛列特科娃说道。“话剧内容：您的母亲失去了工作，自然也就失去了收入。她为了支付您上戏校的费用，已经没有东西可变卖了。您可能因为欠费将被学校开除。但您的朋友帮助了您，因为没有钱，带来了镶有贵重宝石的胸针，这是她能找到的唯一的珍贵物品。朋友的高尚行为使您很受感动，打动了您。但如何接受这样的赠品呢？您犹豫不决，推托着。这时，朋友将胸针别在了窗帘上，向走廊走去。您跟着她。在走廊里又出现了劝说、推辞、泪水、感谢的场景。最后您接受了赠品，朋友走了。您回到房间取胸针。但……胸针在哪里呢？难道有人进来拿走了它？在居住着很多人的住宅里，这很有可能。你开始了认真而紧张的寻找过程。

“现在您到舞台上。我将胸针别上，而您在幕布上的一个褶子中寻找它。”

马洛列特科娃来到了舞台侧幕。托尔佐夫并不打算别上胸针，一分钟后，他吩咐她出来。她跳到舞台上，好像被人从舞台侧幕后推出来似的。她跑到台上，立刻又退了回来，双手抱头，由于害怕而抽搐着……然后，冲向反方向，抓住幕布，绝望地抖动着幕布，然后将头埋进其中。这在表演寻找胸针。没有找到，她重新扑向幕布，颤抖着将双手紧贴胸前。显而易见，这是在表达这一境况下的悲伤心情。

我们大家坐在观众席里，强忍住笑。

很快马洛列特科娃以胜利者姿态，从台上飞快跑回到观众席中。她的双眼发光，两颊泛着红晕。

“您感觉如何？”托尔佐夫问道。

“亲爱的！太好了！我不知道，有多么好……我不能，再也不能……我幸福极了！”马洛列特科娃激动地叫道。她一会坐下，一会跳起来，一会紧紧抱头。“我就是这样感觉的。就是这样感觉的。”

“很好。”托尔佐夫赞许道。“那您的胸针在哪里呢？”

“啊，是的！我忘记了……”

“奇怪！”托尔佐夫说。“您这样地寻找它，结果……忘记了。”

我们还没有回过味来，马洛列特科娃重新站在了舞台上，依次循着幕布的褶子寻找起来。

“只是要清楚一点，”托尔佐夫提醒道。“如果找到了胸针，您就得救了，可以继续上学，如果没有，那么一切都将结束：您将被开除。”

立刻，马洛列特科娃的脸变得严肃起来。她紧盯着幕布，开始仔细地，循序渐进地查看着幕布的所有褶子。

这一次，寻找的速度不同，非常非常慢。大家都相信，马洛列特科娃没有白白浪费时间，她是真正在激动，在忧虑。

“我的乖乖！在哪里呢？丢了！……”她大声反复地说着。“不！”当她查看完幕布的所有褶子后，绝望地，不解地大声喊道。

在她的脸上显示出了忧虑。她惊呆了，一动不动，死盯住一个点。我们屏住呼吸看着她。

“很动人！”托尔佐夫大声地对伊万·普拉托诺维奇说道。

“您现在感觉怎样？在第二次寻找中？”他向马洛列特科娃问道。

“我如何感觉？”马洛列特科娃懒懒地反问道。“我不知道，我只是在找。”她想了一会回答道。

“这是事实。您刚才在寻找了。而您在第一次做什么了呢？”

“嗷！第一次！我激动，我体验到了恐惧！我不能！我不能！……”她欣喜，充满自豪地回忆道，脸都红了。

“两种在舞台上的状态，您更喜欢哪一种呢？是急得团团转，撕扯着幕布的褶子时，还是现在您更平静地看来看去时？”

“那当然是第一次在寻找胸针时！”

“不。您不要努力让我们相信，您在第一次是在寻找胸针。”托尔佐夫说。“您根本没想寻找胸针的事，您只是为了痛苦而去痛苦。而第二次，您是真正地寻找它。我们将这一切看得都很清楚，我们理解，相信您的疑惑和慌张失措是有根据的。所以，您的第一次寻找是毫不中用的。这就是演员通常表现出的矫揉造作。第二次寻找就非常好。”

这样的评判令马洛列特科娃大吃一惊。

“舞台上不需要毫无意义地奔走。”托尔佐夫继续说道。“不能为了奔跑而奔跑，不能为了痛苦而痛苦。在舞台上不需要‘一般’行为，为了行为而去实现行为，而应当有根据地、合理地和有成效地实现行为。

”

“并且是真正地。”我补充了自己的意见。

“真正的行为既是有根据的，也是合理的。”托尔佐夫强调。“所以，”他继续说，“因为在舞台上应当真正地实现行为，那么你们现在都到舞台上，……动起来吧。”

我们来到了舞台上，但不知道做什么。

在舞台上的行为应当给人留下印象，但我没有找到那样又有趣又值得观众注意的行为，所以，开始不断地重复奥赛罗，但很快就明白了，矫揉造作，与我在观摩演出中几乎一样，我放弃了表演。

普辛扮演一个将军，然后是一个农民。舒斯托夫以哈姆雷特的姿势坐在椅子上，表现出的不知是悲痛，还是绝望。威廉米诺娃在卖弄风

情，而戈沃尔科夫向他表白爱情，是按照传统，就像在全世界舞台上所做的一样。

当我们看了一眼舞台的远处角落时，看见了乌姆诺维赫和德姆科夫。看见了他们苍白的、紧张的面孔，目光呆滞，身体僵硬的样子时，我差点没叫出声来。原来，他们在那里表演易卜生的话剧《布朗德》里的一场“襁褓”片段。

“现在，我们来分析一下，您给我们表演的东西。”托尔佐夫说道。“从您开始吧，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我说。“还有您，还有您，”他也点了马洛列特科娃和舒斯托夫。“大家坐到椅子上，这样我可以看你们看得更清楚。开始感觉一下，你们刚才表演过的东西：您——嫉妒。您——痛苦，而您——忧伤。”

我们坐下来，试图在心中唤起指定的情感，但什么也没有成功。我在舞台上走动，想象着野人模样，在内心处于空虚状态时，我根本没有发现自己行为的怪异。但当我被安排在座位上时，我没有了表面的矫揉造作时，便开始觉得我的任务毫无意义且不可能完成。

“您怎么认为？”托尔佐夫问道。“一个人坐到椅子上，能够无缘无故地嫉妒、激动或者忧郁吗？可以让自己做出那样的‘创作行为’吗？刚才你们尝试做这样的行为，但你们没有成功。情感没有不期而至。所以，不得不做作地表演，在自己脸上表现不存在的体验，情感不是挤压出来的，不能为了嫉妒、喜欢和痛苦而去嫉妒、喜欢、痛苦。不能强迫情感，因为强制的结果导致了令人生厌的演员式的做作表演。所以，在选择行为时，不要惊动情感。它会由于前面某种引起嫉妒、喜欢和痛苦的东西的存在而自然而然地出现。你们要努力考虑的就是这前面的东西，在自己周围创造这种东西。不要关心结果。像纳兹瓦诺夫、马洛列特科娃和舒斯托夫那样做作的激情，像普辛、维云佐夫那样做作的形象，像维谢罗夫斯基、戈沃尔科夫那样机械式的表演，是我们这一行中非常常见的错误。那些习惯于在舞台上表演，像演员似的装扮，做作的人都有这样的缺点。但真正的演员应当不是在外表上模仿表现激情，不是从外表上拷贝形象，不是按照演员的仪式，机械式地做作表演，而是真正地、按照人的方式，去实现行为。不应当在激情的影响下，在形象中去实现行为。”

“如何在只摆放几把椅子的光滑的舞台上实现行为？”同学们辩解道。

“可不是，确实。如果我们在摆放着家具、壁炉和烟灰缸，其他任意东西的布景中表演的话，那一定会表演得非常棒！”维云佐夫确认道。

“好！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说完后，走出了教室。

19××年×月×日

今天的课安排在戏校的剧场里。但大厅的大门却紧闭着。不过到了规定时间后，另一个通向舞台的大门向我们敞开了。我们来到这里后，不禁有些惊愕。我们发现自己在一个前厅里。前厅后面还有一个布置得很舒适的客厅。在客厅里有两道门：一道门通向不大的饭厅和卧室，而穿过另一道门我们来到了走廊。走廊的左边是一个灯火辉煌的大厅。整个住宅，一部分是隔开的幕布，一部分是不同剧中的舞台布景。家具和道具也是从节目单的戏剧中借来的。大幕原来是闭合的，摆满了家具，所以很难明白哪是舞台，哪是舞台的入口。

“这就是给你们的完整住宅。在这里不仅可以实现行为，而且可以生活。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇告知。

没有感觉舞台的存在，我们的举止行为犹如在家里一样，就像在生活中一样。我们先参观各个房间，然后每个人都找到舒适的地方，令人惬意的伙伴，开始聊天。托尔佐夫提醒我们，我们集合在这里，并不是为了聊天，而是为了上课。

“那需要做什么呢？”我们问道。

“就像上节课做的那样。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释说。“需要真正、有根据地、合理地实现行为。”

但我们继续站着，没有动。

“我不知道，确实……怎么会这样……突然莫名其妙地合理地实现行为？”舒斯托夫说道。

“如果你们觉得无缘无故地实现行为不方便的话，那么你们就为了某种东西去实现行为吧。难道在这样充满生活气息的环境中，你们都不

会给自己的外表行为找出些理由吗？比如，如果我请求您，维云佐夫，去关那扇门，您难道会拒绝我吗？”

“关门？！非常愿意！”他回答道，与平时一样做了个鬼脸。

我们还没来得及反应，他已经将门“砰”的一声关上了，回到了自己的座位上。

“这不叫关门，”托尔佐夫指出。“这叫撞门，您是为了摆脱‘开门’‘关门’这两个词语。

‘关门’这两个字首先指内心有愿望关上门，就像现在这样，怕风吹着，或者不让位于前厅的人听见我们在这里说话。”

“关得不严。真的。没有用。”

为了证明自己的正确性，他指着已经弹开的门。

“需要更多时间和精力来完成我的请求。”

维云佐夫走过去，鼓捣了很长时间，最后终于把门关上了。

“这就是真正的行为，”托尔佐夫鼓励道。

“给我派点什么任务吧。”我向托尔佐夫请求道。

“您自己就不能想出点什么吗？这是壁炉和柴火。您去点炉子吧。”

我听完他的话后，将柴火放进炉子。但是需要火柴，我没有，壁炉上也没有。我又不得不求助于托尔佐夫。

“您为什么需要火柴呢？”他不解地问道。

“什么为了什么？为了点柴火。”我解释道。

“万分感谢！壁炉是纸质的道具。还是您想烧掉剧院？！”

“不是真点火，而是假装点火。”我解释道。

“为了‘假装点火’，您的‘假装的火柴’已经足够多了。这不是吗？拿去吧。”

他向我伸出了一只空手来。

“难道问题就在于划火柴！您需要的完全是另一种东西。您需要相信，假如您手中不是空物，而是真正的火柴，那么您就会像现在手持空物所做的一样。当您表演哈姆雷特，通过他的复杂心理到达了杀害国王的时刻时，难道所有问题都在于手中握有一把真正锋利的长剑吗？如果没有它，难道就不能完成表演吗？所以您可以不用长剑杀死国王，不用火柴生壁炉。让你的想象力代替它们燃起火光并且闪闪发亮吧。”

我走向壁炉，匆匆地听见，托尔佐夫向所有人布置了任务。他分派维云佐夫和马洛列特科娃去大厅，吩咐他们去做各种游戏。乌姆诺维赫以前是一个绘图员，他命令他画出这栋房子的图纸，用步子测量出尺寸。他从威廉米诺娃那里夺走一封信，让她在五个房间中的一个里面找出来。而对戈沃尔科夫说，他把威廉米诺娃的信给了普辛，让他将信巧妙地藏到某地：这就迫使戈沃尔科夫跟踪普辛。一句话，托尔佐夫使所有人都精神振奋，迫使我们在一段时间内真正地实现行为。

至于我，我继续假装生壁炉的样子。我想象的火柴“假装”几次都熄火了。这时我努力看见它，在手里感觉到它的存在。但我没有成功。我又使劲看见壁炉中的火苗，感受它的温暖，但这也不行。很快，我讨厌生壁炉了。我需要寻找新行为。我开始重新摆放家具和其他物品。但因为这些极度勉强想出的任务没有特殊的基础，所以我也是在机械地做着。

托尔佐夫使我注意到，在台上的那些机械性的、没有根据的行为完成得太快。比有意识的、有根据的行为快得多。

“这并不奇怪。”他解释说，“当您在机械地实现行为时，没有一定的目的，您的注意力没有停留在任何东西上。事实上，摆放这几把椅子需要那么长时间吗？但如果需要有某种考虑地，有某种目的地去摆放这些椅子——哪怕只是在房间里或者饭桌前安排一些重要和不重要的客人的排位座次，这样有时不得不在一小时内将同一些椅子从一个地方挪到另一个地方。”

我的想象力好像枯竭了。我什么办法也想不出来，全神贯注地看起一本画报来，开始看图画。

托尔佐夫发现其他人也静下来后，将我们大家召集到客厅。

“你们不觉得脸红吗！”他劝导我们。“如果你们不能激发自己的想象力，以后你们还做什么演员呀！你们给我找来十来个小孩，我告诉他们，这里是他们的新家，你们会为他们的想象力而吃惊的。他们开始的游戏永远都不会结束。你们应当像孩子一样！”

“像孩子一样，开玩笑！”舒斯托夫叹气道，“他们的天性是需要玩，想玩，而我们却是强迫自己。”

“当然，既然‘不想’，那就没什么可说的了。”托尔佐夫答道。“但如果是这样，那就不禁产生了一个问题：你们是演员吗？”

“对不起！请将大幕拉开，让观众进来，这就是我们想要的，”戈沃尔科夫说道。

“不。如果你们是演员，那么即使没有这些，你们也能实现行为。请直说吧：什么妨碍了你们表演？”托尔佐夫追问道。

我开始解释自己的状态：“可以生壁炉、摆放家具，但这些小的行为不能引起注意，它们过于短促——生完炉子，关上门，你一看，完事了。假如从第一个行为中产生了第二个行为，第二个行为引起了第三个行为，那就是另一回事。”

“这样，”托尔佐夫概括地说。“你们需要的不是简短的、外表的、半机械的行为，而是大的、深奥的、复杂的，具有遥远的和广阔前景的行为。是吗？”

“不是，这就太多、太难了。我们暂时还没有想到这个。给我们点简单的，但却很有意思的行为。”我解释说。

“这不取决于我，而是取决于你们。”托尔佐夫说。“你们自己可以将任何行为变得无聊和有趣，短暂和长久。难道问题就在于外部目的，而不是在于实现行为的内部动机、根据和情境并且为了这些而实现行为吗？就以简单的开门和关门为例，有什么能比这样机械性的任

务更无意义的呢？但你们想象一下，今天在这个宅子里庆祝马洛列特科娃的乔迁之喜。以前住过一个疯子。他被送进了精神病院……假如他从精神病院跑了出来，现在就站在门口，你们怎么办？”

这样提出问题后，我们对行为的态度——或者就像后来托尔佐夫所说的，“内心的目标”——立刻改变了：我们已经不去思考如何延长表演，不去关注，表演的外部的、表面的东西是什么样的。而是从内部，从提出的任务角度评价这样或那样行为的合理性。开始用眼睛仔细地打量着空间，寻找通往门口的安全途径。我们察看了所有的周边环境，适应它，尽量弄清楚，如果疯子冲进房间，我们往哪里跑。自我保护的本能提前预见到了危险性，提示了与这种危险作斗争的手段。

仅凭下面的小小事实就可以判断我们当时的处境：维云佐夫，故意或者当真，出乎大家的意料，迅速逃离门口，接着我们大家一起跟着他，相互拥挤。女孩子们尖叫着，冲进旁边的房间。我自己手里拿着重重的铜质烟灰缸，钻到了桌子下面。一直到门被牢牢地关上时，我们都没有停止行为。由于没有钥匙，我们用桌子、椅子堵住了门。现在只剩下用电话与精神病院联络，让他们采取一切必需的措施，抓住狂暴的病人。

我欣喜若狂。练习刚一结束，我就跑向托尔佐夫，高声说：

“请您迫使我专心致志于生壁炉吧！这件事让我忧伤。如果我们再现这个练习，我会成为‘体系’最狂热的崇拜者了。”

阿尔卡季不假思索地开始讲述，今天马洛列特科娃庆祝自己的乔迁之喜，她邀请了自己的同学和熟人。其中有一人认识莫斯科温、卡恰洛夫、列昂尼多夫，答应带他们中的一个人来参加晚会。他想让我们学校的学生高兴一下。但很不幸，房间里特别冷。御寒的玻璃窗扇还没有装上，也没有储存柴火，这不，就像故意与我作对，突然来了寒流，房间冷透了，根本不能接待贵客。怎么办呢？从邻居家里借来了柴火，在客厅里点上了壁炉，但壁炉又开始漏烟。不得不把柴火浸湿，跑去找锅炉工人。当锅炉工人修理完时，天已经完全黑了。现在可以点壁炉了，但柴火却是湿的，根本点不着。而客人马上就来了。……

“现在你们回答我：假如我的想象是现实的话，你们会怎么办呢？”

所有相互联系的条件内在扣结紧紧系在一起。为了解开这个结，摆脱窘境，必须借助我们个人的能力来帮忙。

在这种情况下，尤其令大家不安的是列昂尼多夫、卡恰洛夫和莫斯科温的即将到来。我们更加强烈地感觉到面对他们的歉意。我们清楚地意识到，“假使”这样的尴尬发生在现实中，它会使我们变得非常不愉快、不安。我们每一个人都尽量帮助解决问题，想出行动计划，提交给同学们讨论，尝试完成这个计划。

“这一次，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说。“我可以对你们说，你们是在真正地实现行为，也就是在合理地、富有成效地行为了。”

“是什么促使你们这样做的呢？一个小小的词语‘假使’。”

同学们高兴极了。

看来，“预言”为我们揭开了。借助这一“预言”艺术中的一切都可以达到，如果某一个角色或者习作没有成功的话，只要说出“假使”一词，一切问题都迎刃而解。

“由此可见，”托尔佐夫总结说，“今天这节课教会了我们‘舞台行为应当是在内部有根据的、合乎逻辑的、有逻辑联系的并且在现实中是可能的。’”

19××年×月×日

大家都喜欢“假使”一词，在每一个合适的机遇中都会谈到它，都为它唱颂歌。今天的这一课几乎完全是在赞美它。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇还没来得及走进教室，坐到自己的位子上，同学们已经将他团团围住，兴奋地表达自己的喜悦之情。

“你们明白了并且通过成功的试验，亲身体会到了，内部和外部行为是如何通过‘假使’而正常、本性地、自然而然地被创造出来的。”

“我们在这个活生生例子的基础上，一起仔细研究一下我们进行试验的每一个动力和因素的功能。”

“就从‘假使’开始吧。”

“它之所以引人注目，首先，它是任何创作的开始。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释说。“对于演员而言，‘假使’就是推动力，将我们从现实中转移到一个领域中。只有在这个领域中，才可能实现创作。

“有一些‘假使’仅仅推动了创作的循序渐进的、富有逻辑的发展。比如……”

托尔佐夫朝舒斯托夫伸出了一只手，等待着什么。两个人都莫名其妙地相互看着。

“正如您现在所见，”托尔佐夫说。“我和您没有创作任何行为。所以，我引入了‘假使’而说道：‘假使’我递给你的不是空物，而是一封信，那您会怎么办呢？”

“我会接过信，看一看，信是写给谁的。如果是我的信，那么——征得您的同意后，我会拆开信，开始读。但因为信的内容是隐秘的，因为我可以在阅读信时，流露出自己的激动心情。”

“因为为了避免这种情况，更加理智的做法就是离开。”托尔佐夫提示说。

“……那么我就走进另一个房间，在那里读这封信。”

“您要明白，一个小小的‘假使’唤起了多少个有意识的和有逻辑联系的思想、逻辑层次——如果、因为、那么——多少个不同的行为。这就是它一般性的表现。

“但有时，‘假使’是一下子、立刻完成自己的角色，不需要补充和帮助。比如……”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇一只手递给了马洛列特科娃一个金属烟灰缸，另一个手递给威廉米诺娃麂皮手套，说道：

“给您一只冷冰冰的青蛙，给您一只软绵绵的老鼠。”

他的话音还未落，两个女孩就已经厌恶地急忙闪开。

“德姆科娃，请喝下这杯水吧。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇命令说。

她刚将水杯放在嘴边。

“那里有毒药！”托尔佐夫制止了她。

德姆科娃本能地愣住了。

“你们看见了吧！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇感到了欢喜。“这一切已经不是简单，而是在瞬间、本能地激起行为的‘神奇的假使’。你们在与疯子的那场戏中，虽然没有达到那样强烈和有效的程度，但无论如何也获得了感染力极强的效果。在这场戏中关于疯子的假设立刻引起了很大的实实在在的激动和完全积极的行为。这样的‘假使’也可以认为是‘神奇的’。

“在继续研究‘假使’的性质和特征时，应当注意一点，这样说吧，有一层的‘假使’和多层的‘假使’。比如，刚才在烟灰缸和手套的试验中，我们利用了一层的‘假使’。只要一说：如果烟灰缸是一只青蛙，而手套是一只老鼠时，立刻就在行为中形成了反应。

“但在复杂的戏剧中，大量编剧的‘假使’与其他各种各样的能够证明主人公的这样或那样的行为、这样或那样举动的‘假使’交织在一起。这时，我们不是与一层的‘假使’打交道，而是与多层的‘假使’，也就是与大量巧妙地相互交织在一起的假使和补充这些假使的想象打交道。这时，编剧在创作戏剧时，会说：‘假使行为发生在某一个时代，某个国家，某个地方或者房子里；假使那里住着某些人，他们有着某种思维方式，某种思想和情感；假使他们在某种情况下，相互冲突起来’等等。

“导演在排演这部剧时，在编剧近乎情理的形象中加入了自己的‘假使’。他说：假使剧中人物之间有某种相互关系，假使他们有一些典型习性，假使他们生活在某一个环境中，等等，那么，已经处于剧中人地位的演员在这一切条件下会怎样实现行为。

“首先，表现剧情发生地点的艺术家、负责灯光照明的灯光师，及其其他的戏剧的创作者都在用自己的意识想象去补充戏剧生活条件。

“其次，你们评价一下，在词语‘假使’中隐藏着某种特性、某种你们在做疯子习作时感受到的力量。‘假使’的这些特性和力量在你们的内心唤起了瞬间的改变——发展。”

“是的，就是发展，变化！”我对这一成功体验的感的定义表示了赞同。

“正是因为它，”托尔佐夫继续解释说，就像在《青鸟》中转动神奇的钻石时所发生的事情一样，眼睛开始用另一种方式去看，耳朵用另一种方式去倾听，智慧用新的方式去评价周围的现象。结果想出的虚构自然而然地唤起了现实的行为，而这一行为是实现摆在面前的目标所必需的。

“且这一切都是不知不觉地实现的！”我兴奋地说。其实道具的壁炉与我有何关系？但是，当将它与‘假使’联系在一起时，当我假设一流的演员就要来到时，我意识到，执拗的壁炉会损害我们大家的名声，这时它对于我在舞台上的生活就具有了意义。我发自内心地憎恨这个纸质的道具，咒骂不适时袭来的寒流；我没有时间完成

汹涌澎湃的想象力从内心提示给我的东西。”

“这情形也发生在疯子那场戏中。”舒斯托夫指出。“在那场戏中，开始练习的门只是作为防卫手段。自我保护的感觉成为了使注意集中的主要目的，这一切都是自然而然发生的……”

“这又是为什么！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇激动地打断了他。因为对于危险的认识，任何时候都能令我们激动。它们就像发酵剂，在任何时候都能发作。至于门、壁炉，只有其他对于我们更重要的东西与它们发生联系时，它们才会令我们激动。

“‘假使’影响力的秘密还在于，它说的不是实际的事实，存在的东西，而只是可能存在的东西……‘假使’……这个词语什么也不证明。它只是假设，它只是提出问题来解答。演员也尽量回答问题。

“所以，没有强制和欺骗，也能实现发展与解决。事实上：我没有向你们保证，门后站着一个疯子。我没有撒谎，相反，我只是用‘假使’一词坦白地承认，我只是假设，事实上门外没有人。我只想让你们凭良心回答，假使关于疯子的想象成为现实，你们会怎样做？我不建议你们发生幻觉，不将自己的情感强加于你们，而只是给你们提供充分的自由去体验你们每个人自然‘体验过’的东西。而你们，从自己的角度，没有强迫和迫使自己将我关于疯子的想象当做实际的事

实，而只是看做假设。我不强迫你们相信关于疯子想象事件的真实性，是你们自己自愿承认在生活中存在这一类事实的可能性。”

“是的。‘假使’是坦白和真实的，它能使事情真相大白，这很好。它消灭了在舞台表演经常能感觉到的欺骗的邪味！”我兴奋地说。

“假使我不是坦白地承认想象，而是开始发誓，门后站着真正的‘真的’的疯子，那会怎样呢？”

“我不相信那样明显的欺骗，而不会行动。”我承认。“这种奇妙的‘假使’创造了能够排除任何强制性的状态，这就很好。只有在这些条件下，可以严肃地讨论现实中没有的东西和可能出现的现象。”我继续自己的赞歌。

“而这就是‘假使’的新特性。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇回忆说。“它唤起演员的内在外在积极性，这点不是通过强制来达到，而是通过自然途径来达到。‘假使’一词是我们内在创作积极性的推动者和刺激者。事实上，当您对自己说：‘假使关于疯子的想象就是事实，我会做什么，怎么行动？’这样立刻在你们心中产生了积极性。本应简单地回答提出的问题，但由于你们的演员天性的特性，在你们心中就会出现追求行为的愿望。在压力下，你们已经抑制不住它，于是开始完成摆在面前的事情。这时，真正的、人类的自我保护感觉就会像在真正的生活中那样去引导你们的行为……”

“‘假使’一词的这个特别重要的特性与我们流派的基础之一，即创作与艺术的积极性及感染力非常接近。”

“但是，好像，‘假使’不是总是自由自在地，没有阻碍地在发挥作用，”我批评道。“比如，虽然在我心中变化是突然、立刻出现的，但确定下来却需要很久。在引入奇妙的‘假使’最初时刻，我就立刻相信了它，所以内心就有了变化。但这样的状态没有坚持很久。从第二个瞬间开始，在我心中已经产生了质疑，我对自己说：你追求什么呀？因为你自己知道，任何的‘假使’都是虚构出来的东西，儿戏，而不是真正的生活。但另一个声音又不同意。它说：我不想争论，‘假使’是儿戏，是想象，但是是在现实中完全可能、可以完成的想象。而且谁也不打算强迫你。只是要求你回答：‘假使在那天晚上你是马洛列特科娃家的客人，你会怎么办？’”

“我感觉到想象的现实性之后，便以十分严肃的态度对待它，可以讨论对壁炉怎么办，对被邀请来的名流该怎样应付。”

19××年×月×日

“这样一来，‘神奇’或者简单的‘假使’开始了创作。它成为了角色创作过程继续发展的第一动力。至于这个过程如何发展，就让亚历山大·谢尔盖耶维奇·普希金告诉你们吧！”

亚历山大·谢尔盖耶维奇·普希金在自己的《论民族戏剧和M. II. 波戈金的〈玛尔法·波沙特尼察〉》札记中写道：

“在假设情境中，情感真实和情感逼真，——这就是我们的智慧要求戏剧作家做的。”

“我补充一点，我们的智慧要求戏剧演员做的，也是这些。区别在于情境的不同。对于作家而言是假设情境，而对于我们演员就是现成的——规定情境。在我们的实践工作确定下了术语‘规定情境’，我们用的就是这个术语。”

“规定情境……在……”维云佐夫开始担心起来。

“好好想想这句非凡的名言吧，之后我再给你们用形象的例子解释一下，我们可爱的‘假使’是如何帮助我们完成亚历山大·谢尔盖耶维奇·普希金的伟大遗训的。”

“‘在假设情境中情感的真实，情感的逼真’”，我用各种语调诵读了我记录下的名言。

“您乱说这样完美的句子是没有用的。”托尔佐夫制止了我。“这样不能揭示它的内在实质。当您不能成功地一下领会全部思想时，您就按照逻辑把它分成若干部分，逐渐地感受它。”

“首先，应当明白，‘规定情境’指的是什么？”舒斯托夫问道。

“这是戏剧的主题、事实、事件、时代、行为发生的时间和地点、生活条件、我们的演员和导演对于戏剧的理解、自己对戏剧的补充意见、舞台调度、演出、布景和演员服装、道具、灯光、音响等等，在演员创作时，所有需要演员注意的东西。”

“‘规定情境’就像‘假使’一样，只是一种假设，‘想象力的虚构’。它们的来源是一样的：‘规定情境’的起源就是‘假使’的起源，而‘假使’的起源就是‘规定情境’的起源。一个是假设（‘假使’）。另一个是对它的补充（‘规定情境’）永远是‘假使’开始创作，而‘规定情境’发展创作。一个不能离开另一个而存在，并且从另一个获得必要的刺激力量。但它们的功能不一样：‘假使’唤起沉睡未醒的想象力，而‘规定情境’使‘假使’具有根据。他们一起又分别帮助创造内部的变化。”

“那什么是‘情感的真实’呢？”维云佐夫发生了兴趣。

“情感的真实就是真实的情感，也就是真正的、活生生的人的激情、情感，演员自身的体验。”

“那什么是‘情感逼真’呢？”维云佐夫又问道。

“这不是真正的激情、情感和体验，而是，怎么说呢，他们的预感，他们感到亲切、亲近的一种状态，与真的情感很像，所以是逼真的。这不是直接的、下意识地表达情感，而是在情感的内部提示下表达情感。”

“至于普希金名言本身，如果您将句子的词语顺序改变一下，您就很容易理解了。您这样说：

“‘在规定的……情景里’”维云佐夫拼命想要理解。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇急忙去帮助他。

“在实践中您所面临的几乎也是这样的程序：首先您应当按照自己的方式，想象一下所有‘规定情境’。这些情境来自剧本本身、导演的排演、演员自身的幻想。所有这些材料会使您对扮演形象在他周围环境中的生活有一个总的印象。……应当非常真诚地相信这种生活在现实中的实际可能性。应当习惯于它，与这种异样的生活亲近起来。如果这一切成功了，那么在您的内心自然而然就形成了情感的真实或者情感的逼真。”

“我非常想得到某种更具体的、实践性更强的方法。”我追问不舍。

“您拿起您的可爱的‘假使’，将其放到您收集的每一个‘规定情境’中面前。这时您对自己这样说：假使冲出来的人是疯子。假使同学们聚集在了马洛列特科娃新居中。假使门坏了，关不上，假使不得不堵住它等等，那我做什么？怎么办呢？”

“这个问题立刻会在你们心中激起积极性。以行为回答这个问题，请说：‘这就是我要做的！’做您想做的，做您希望做的，在实现行为时不要犹豫不决。”

“这时无论是下意识还是有意识，您在内心都能感觉到普希金所说的‘情感真实’或者至少，‘情感逼真’。这个过程的秘密在于，完全不去强制自己的情感，听其自便，不去想‘情感真实’，因为这些‘情感’不取决于我们，而是自己自行来到的。它们既不屈服于命令，也不接受强制。”

“让演员的所有注意力都集中到‘规定情境’中吧。真诚地开始生活于这些情境之中，到那时在您的内心，自然而然就形成了‘情感真实’。”

当阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释说，在舞台上与活生生的生活相像的氛围是由各种各样的“规定情境”、编剧、演员、导演、美工、灯光师及其他创作者的“假使”形成时，戈沃尔科夫非常愤怒，开始为演员“辩护”。

“但是，对不起，”他抗议道。“如果一切都是由其他人创造的，在这种情形下演员还干什么？只是一些琐事？”

“怎么是琐事？”托尔佐夫突然冲着他说。“相信别人的想象，真诚地开始生活于其中，您认为，这是琐事？但你知道吗，用别人的题目进行创作远比用自己的想象创作要难得多？我们知道一些这样的情形，一个诗人的不好的剧本由于著名演员的再创作而获得了世界声誉。我们知道，莎士比亚重新创作了别人的短篇小说。我们重新创作戏剧家的作品，我们在其中揭示话语之外的东西；我们将自己的潜台词加进别人的台词中，确定自己对于人物与人物的环境、生活的环境的态度；我们表现从编剧和导演得来的全部材料；我们重新在内心对其进行加工，激活这些材料，补充自己的想象力。我们与之亲密起

来，从心理上和形体上融入其中；我们在内心激发‘情感的真实’；作为我们创作的最终结果，我们创造了真正的，与剧本隐秘的构思有联系的有效行为；我们在扮演人物的激情和情感中，去创作活生生的、典型的形象。这项整个庞大的工作就是琐事！不，这是巨作和真正的艺术！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇结束了话语。

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇走进教室后，宣布了课程计划。他说：

“讲完‘假使’和‘规定情境’后，今天我们将讲述内部和外部舞台行为。

“你们是否明白，内部舞台和外部舞台行为对于我们这样的艺术有何意义？按照自己的本性来说，我们的艺术是建立在活跃性基础上的。

“这种活跃性在舞台上表现在行为中，在行为中表达角色的灵魂——演员的体验和剧本的内在世界。我们根据行为和举动，判断在舞台上扮演的人物，了解他们是些什么人。

“这就是行为给予我们的东西，也是观众从行为中期待的。

“在大多数情况下，观众能够从我们这里得到什么呢？首先，徒劳无益的奔跑，大量没有分寸的手势，神经质的、机械式的运动。在剧院里我们使用这些行为，远比在实际生活中慷慨得多。

“但所有演员的这些行为与真正生活中人的行为完全不一样。我举例说明一下其中的差异：当一个人想弄清楚一些重要的、隐秘的、内心深处的思想和体验时（就像哈姆雷特中的‘生存还是死亡’），他总是独处，沉浸于自己的世界，极力在脑子里想象，用话语表现出他所想和所感觉的东西。

“在舞台上，演员以另一种方式实现行为。他们在生活的隐秘时刻走到了舞台上，面向观众大声地、动人地，富有激情地有腔有调地说着自己那些根本没有的体验。”

“对不起，什么是‘有腔有调地说着自己根本就没有的体验’？”

“这就意味着当你们想用外部的、动人的、演员的做作表演来填补自己表演中的内部心灵上的空虚时，你们所做的。

“最好将在内心感觉不到的角色，在外部、动人地，在掌声中，呈现给观众。但严肃的演员在表达珍贵的思想、情感、隐秘的心灵实质的地方时，未必想要一种剧院式的喧嚣。因为在他们内心就隐藏着自己的，与演员角色类似的情感。他不想在低级的噼里啪啦的掌声中，相反他想要在充满热诚的寂静中，在极其亲密的关系中表达这些情感。如果演员放弃了这个，不怕将庄严的时刻庸俗化，那么这就证明，他所说出角色的话语是空洞的，他没有将自己的任何宝贵的、隐秘的东西注入其中。对空洞的话语不可能有高尚的态度。需要它们，只是因为它们有声音。用这些声音展示发音、发声、言语技巧、演员的本能气质。至于思想和情感，虽然剧本为此而创作，那么在这样的表演中可以表达‘一般’的忧郁、‘一般’的快乐、‘一般’的悲惨、无望等等。这样的表达是僵死的、形式上的、匠艺式的。

“在外部行为领域的情形与在内部行为中一样，（在言语中）当作为人的演员不需要自己所做的东西，当角色和艺术不是奉献给它们所服务的对象时，这时行为就是空洞的、没有被体验过的，实际上他就没有什么可表达的。那时，除了‘一般’性地实现行为，其他没有什么了。当演员为了痛苦而痛苦，为了爱而去爱，为了嫉妒或者哀求而去嫉妒或哀求，做这一切就是因为在剧本上这样写的，而不是因为在心里体验的、在舞台上创造了的角色生活，那么演员就没处可去了，在这种情况下，对于他而言，‘一般的表演’就是唯一的出路。

“‘一般’是多么可怕的字眼！

“在这‘一般’中有多少粗枝大叶、杂乱无章、无根据、混乱的东西啊！

“你们‘一般’想什么？你们想‘一般’地说说和读读吗？你们想‘一般’地娱乐娱乐吗？

“这样的提议是多么枯燥乏味、没有内容！

“当用‘一般’评价演员的表演时，比如：某一个演员演得哈姆雷特‘一般’‘还不错’。对于表演者来说，这样的评价具有侮辱性。

“你们给我表演一下‘一般’的爱情、嫉妒、仇恨吧！”

“这是什么呀？将这些情感与它们的组成元素拼成的大杂烩表演出来吗？‘一般’演员在舞台上呈现给我们的就是它，这个由激情、情感、思想、行为逻辑、形象拼成的大杂烩。

“最有意思的就是他们在真诚地激动、强烈地感受着自己的‘一般’表演。你们不能令他们信服，那就是在他们的表演中既没有激情，也没有体验，也没有思想，只有由这些东西组成的大杂烩。这些演员也在流汗、激动、执著于表演，虽然他们并不明白，是什么让他们激动不已或者着迷。这就是我说过的那个‘演员情感’、狂喊乱叫。这就是‘一般’地激动。

“真正的艺术和‘一般’表演是不相容的。一个吞噬另一个。艺术喜欢秩序和和谐，而‘一般’则喜欢混乱和杂乱无章。

“我如何才能使你们预防我们的可恶敌人‘一般’呢？”

“与‘一般’作斗争，就是在无自制力的‘一般’表演中引入恰恰是这种表演不具有的特性，引入能够吞噬这样表演的东西。

“‘一般’是肤浅的和浅薄的。因此，在你们的表演中引入更多的计划性和对在舞台上所做的一切的严肃态度。这样一定会消灭肤浅性和浅薄性。

“‘一般’混乱不堪，毫无意义。将逻辑性和序列性引入角色中，本身就将‘一般’的粗野特性排挤在外。

“‘一般’开始做一切，而什么也没有完成。将完整性引入你们的表演中。

“这一切我们都会去做，但只是在‘体系’的全部课程中，在研究体系过程中，目的在于最终在舞台上永远形成真正、有效的和合理的人的行为，取代‘一般’的行为。

“在艺术中我只承认这样的行为，只支持和培养这种行为。

“我为什么这么严厉地对待‘一般’，这就是原因所在。

“在全世界每天有多少部戏按照真正艺术要求的内在实质在演出？几十部。

“全世界每天有多少部戏不是根据实质，而根据‘一般’原则在演出？数万部。所以不要惊奇我说的东西，如果我告诉你们，在全世界每天有数十万的演员内心处于脱轨状态，系统地在自己身上培养不正确的、有害的舞台习惯。这是很可怕的情形。一方面，剧院本身及创作条件诱导演员去养成这样的危险习惯。另一方面，演员自己，在寻找阻力最小的线路时，甘心情愿地利用匠艺式的‘一般’。

“这样，不学无术之人，从不同方面，逐渐地、系统地将演员艺术引向了灭亡之路，也就是为了不好的、程式化的‘一般’表演的外部形式，扼杀了创作的本质。

“正如你们现在所知道的一样，我们必须和全世界、当众表演的条件、培养演员的方法，包括已经确定的关于舞台行为的虚假概念作斗争。

“为了在我们面临的困难中取得成绩，首先应当有勇气意识到：由于多方面的原因，当走上舞台，面对观众群时，在当众创作的环境下，我们在剧院和舞台上完全失去了实际生活的感觉。我们忘记了一切：我们在生活中如何走路、如何坐、吃、喝水、睡觉、谈话、看、听。一句话，忘记了我们在生活中是如何从内部和外部实现行为的。我们应当在舞台上重新学习，完全像小孩子那样学走路、说话、听和看。

“在我们上课期间，我必须经常提醒你们有关这个令人意外的，但重要的结论。现在我们尽量来了解一下，在舞台上如何学会像人那样，简单、自然、在本性上正确地、游刃有余地实现行为，而不是像演员那样实现‘一般’的行为。这是活生生的有机的天性规律所要求的，而不是剧院的程式要求的。”

“一句话，你们知道吗？学习如何将剧院从剧院中赶出去。”戈沃尔科夫补充说。

“就是：如何将小写的剧院从大写的剧院中赶出去。

“你不可能一下子胜任这样的任务，只能在演员的成长和心理技术的培养过程中逐渐完成。

“现在我请求你，万尼亚，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇对拉赫曼诺夫说，“目不转睛地盯着学生，让他们在舞台上永远都是真正地、有效地、合理地实现行为，而不是看上去是动的。所以，只要你发现，他们偏离了表演，或者，更进一步，摆出矫揉造作的姿态，立刻制止他们。当你的课程准备完毕（我着急做这件事情）后，制定一套专门的练习，无论如何迫使他们在舞台上实现行为。为了循序渐进地、从方法上使他们习惯于在舞台上实现真正的、有效的、合理的行为，要经常、长时间地，天天做这些练习。让人的积极性与他们在舞台上、观众中、当众创作或者上课的环境中体验到的那种状态融合在他们的表演中。你天天都得教他们像人那样在舞台上活动，使他们拥有好的成为正常人的习惯，而不是艺术中的人体模型。”

“什么练习？哪些练习呀？”我说道，

“为了使表演者振作起来，就像在舞台上一样，营造一个更加严肃和更加严格的上课环境。这你能做到的。”

“是！”拉赫曼诺夫接受了任务。

“把学生一个一个叫到台上，给他们点事情做做。”

“什么事情？”

“哪怕是看看报纸，讲述一下其中提到的内容。”

“大课时间太长了。应当顾及所有人。”

“难道问题在于了解报纸的内容吗？重要的是达到真正的、有效的、合理的行为。当你发现，这样的行为已经完成，学生已经回到了座位上，公开课的环境不妨碍他时，就叫一下个学生，而让第一个学生到舞台的某个角落即可。让他自己在那里练习，在舞台上养成向活生生的人那样实现行为的习惯。为了培养这一习惯，使其永远生根，需要在舞台度过长期的，‘无限’多的时间，去做这些真正的、有效的、合理的行为。你就来帮助获取这‘无限’多的时间。”

在课程即将结束时，阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我们解释说：

“‘假使’、‘规定情境’、内部和外部的行为都是我们工作中很重要的因素。它们不是唯一的因素。我们还需要很多专门的、演员的创作才能、特性、天赋（想象力、注意力、真实感、任务、舞台才能等等）。

“我们为了简便起见，暂且用一个词语称谓它们：元素。”

“什么元素？”有人问。

“我暂时不回答这个问题。这个问题到时会弄清楚的。艺术主宰着这些元素，在它们中首先是‘假使’、‘规定情境’、内部和外部行为。善于将这些元素组合在一起、相互替换、相互连接要求拥有丰富的实践和经验和很多的时间。从这个意义上说，我们要有耐心。暂时我们将把我们的精力放在研究和制定每一个元素上面。这就是今年这门课程的主要的大目标。”

第四章 想象

19××年×月×日

由于托尔佐夫身体不好，今天的课程安排在他的家里。阿尔卡季·尼古拉耶维奇请我们大家在他的书房里随意就座。

“你们现在知道，”他说，“我们的舞台工作是从将神奇的‘假使’引入到剧本和角色中开始的。这个神奇的‘假使’就是将演员从日常现实中转移到想象方面的推动力。剧本、角色——这都是编剧的想象，这是一系列由编剧虚构出的神奇的和其他的‘假使’、‘规定情境’。在舞台上没有真正的‘真情实事’，实际的现实；实际的现实不是艺术。就其天性而言，艺术需要艺术想象，首先编剧的作品就是这样的想象。演员及其创作技术的任务在于将剧本的虚构变成艺术舞台上的真情实事。在这个过程中，我们的想象发挥了巨大的作用。所以，只得长时间研究它，认真研究它在创作中的功能。”

托尔佐夫指了一下挂满各种各样布景草图的墙壁。

“所有这些画都是我所敬爱的一位年轻画家所作。他已经去世了。这是一个相当古怪的人：他为还没有写出的剧本绘草图。比如，这幅草图就是为契诃夫的一部没有写出的剧本的最后一幕而画的。这部剧安

东·巴甫洛维奇在去世前不久构思：一个被冰块困住的考察队、恶劣的严寒的北方。一只大轮船被漂浮着冰块紧紧围住。熏黑了的烟囱在白色的背景下透露出不祥之感。刺骨的严寒。凛冽的寒风扬起了雪旋风。一直向上，形成了裹着白色殒衣女人的轮廓，而这里有她丈夫和他妻子的情人的身影。他们紧紧相依在一起。两个人都抛弃生活，来到了考察队，就是为了忘却自己心里的悲伤。

“谁会相信，绘制草图的人从来都没有离开过莫斯科及其周边地区！他却利用自己对我们冬天自然景色的观察，利用了从小说中、从文艺作品和科普文学的描写中、从照片资料中了解到的东西，创作了一幅极地风景。这幅画就是从他所收集的材料中诞生的。在这个作品中。想象起了主要的作用。”

托尔佐夫将我们带到另一面墙前。在那上面悬挂着一套风景画。准确地说，这是一套统一题材的画：某一个避暑胜地，但每一次都随着艺术家的想象都有所变化。同样是松树林里的一排美丽小屋，只是季节不同、昼夜区分、有的在阳光照耀下、有的在暴风雨中。再往前看，那是一幅风景画，画的是被砍伐的树林，就在这个地方挖出了很多池塘，还新种上了不同种类的树木。艺术家按照自己的方式处理自然和人们的生活，感到很开心。他在自己的草图里建造了和摧毁了房屋，城市，重新设计了地形，推倒了大山。

“请看，多么漂亮！莫斯科的克里姆林宫建筑在海岸上！”有人激动地叫道。

“这一切也是艺术家的想象创造的。”

“而这些草图，是为‘行星际生活’未问世的剧本而作的。”托尔佐夫将我们带到新的一系列素描和水彩画面前，说道。“这里描绘了一个维持行星际之间联系的仪器装置站点。看见了吧：庞大的金属箱上有一个很大的露台和某些漂亮的奇怪生物。这是车站。它悬挂在空中。在它的窗户上还能看得见人——来自于地球的乘客。在广阔无垠的空间里，这样上上下下的车站线路清晰可见：它们借助于巨大吸铁石的相互引力维持平衡。在地平线上，有若干的太阳或者月亮。它们的光形成了地球上闻所未闻的幻想性效果。为了画出这样的画，不仅需要想象，还要有美丽的幻想。

“它们之间的区别在哪里呢？”有人问道。

“想象创造了已经有的、存在的、我们所了解的事物，而幻想创造了没有的、我们在现实中没有的东西，任何时候没有，也不会有的事物。或许，将来会有的！怎么知道呢？当民间的幻想创造了童话般的飞毯时，谁能想到，人们将乘坐飞机翱翔在空中？幻想了解一切，能够做一切。幻想就想象一样，对于艺术家而言是不可或缺的。”

“对于演员呢？”舒斯托夫问道。

“您认为，演员为什么需要想象呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇反问道。

“什么为了什么？为了创造神奇的‘假使’、‘规定情境’。”舒斯托夫答道。

“即使没有我们，编剧已经将它们创造出来了。他的剧本就是想象。”

舒斯托夫不做声了。

“演员需要了解有关剧本的一切。那戏剧家能否都给他们呢？”托尔佐夫问道。“能否用一百页篇幅完全展示所有剧中人物的生活。或者还有许多没有说出来的？比如，编剧是否总能足够详细地描述剧本开始前的事情。他能否详尽无遗地描述剧本结束后的事情，描述幕后在做什么事情，剧中人物从哪里来，到哪里去？剧作家对于这样的解释是很吝啬的。他在剧本里只是标明：‘人物同前和彼得罗夫’或者‘彼得罗夫离开了。’但我们不能从一个未知的空间走出来，又走进去，不去思考这样来回移动的目的所在。‘一般’的这样的行为是不能叫人相信的。我们还知道戏剧家其他的一些舞台情景说明：‘他站起来了’、‘他激动地徘徊着’、‘他笑着’、‘他快死了’。给我们的角色特点也很简洁，比如‘一个外表很可爱的年轻人，抽烟很厉害。’

“为了创造外表形象、举止、步态和习惯，难道这些就够了吗？那台词和角色话语呢？难道只需要将它们死记硬背就够了吗？”

“剧作者的所有情景说明、导演的要求、舞台调度和全面排演呢？难道只需要记住它们，然后在舞台上走形式地完成就行吗？”

“难道这一切就能刻画出来剧中人物的性格，确定他的思想、情感、动机和行为的所有细微差别吗？”

“不，这一切都需要演员自己去补充、深化。只有这样，剧作者和戏剧的其他创作者给予我们的东西才能再现和激发舞台上的创作者和观众席里的观众不同心灵的隐秘之处。只有这样，演员自己才能生活在所扮演人物的全部内心生活中，像编剧、导演和我们的自身的活生生的情感吩咐的那样去实现行为。”

“在这项整个工作中，想象及其神奇的‘假使’和‘规定情境’就是我们的最亲近的助手。它不仅能够将编剧、导演和其他人未说出的话语说出来，而且还能再现戏剧所有创作者的工作。而他们的创作首先是通过演员自己的成就才能到达观众的心里。”

“你们现在明白了吗，演员拥有强烈和鲜明的想象是多么重要：在艺术工作和舞台生活的每一个瞬间，无论是在研究角色时，还是在再现角色时，演员都必须有想象力。”

“在创作过程中，想象就是引导演员的先锋。”

现在正在莫斯科作巡回演出的著名悲剧演员Y的突然造访打断了我们的课程。这位名人讲述了自己的成就，而阿尔卡季·尼古拉耶维奇将他的故事翻译成俄语。

这位有趣的客人走了。托尔佐夫将他送走，回来后，微笑着对我们说：

“当然，这位悲剧演员喜欢编瞎话。但是正如你们所见，他是一个很招人喜欢的人，并且真诚地相信他编撰的东西。我们演员在舞台上已经习惯了用自己想象的详情补充事实，以至于这些习惯已经被我们从舞台上搬到了生活中。当然，这些在生活中是多余的，但在舞台上却是必需的。”

“你们认为，为了让人们屏住呼吸听你们编撰的东西是一件容易的事情吗？这也是创作。这种创作是由神奇的‘假使’、‘规定情境’和非常发达的想象力创造的。”

“谈到天才时，或许，你不会说他们在撒谎。与我们不同，他们是用另一双眼睛看现实。他们不像我们平凡人那样看待生活。是否可以谴责他们，说想象给他们一会戴上粉色的眼镜，一会戴上蓝色眼镜、一会戴上灰色眼镜、一会戴上黑色眼镜？如果这些人摘下眼镜。开始用没有东西遮住的眼睛，清醒地看现实和艺术想象。看见的只是日常生活中的现象。这样对于艺术好不好呢？”

“我向你们承认，当我作为演员或者导演不得不同那些不能够完全吸引我的角色或者剧本打交道时，我也会撒谎。在这些情况下。我会沮丧萎靡不振，我的创作才能会陷于瘫痪的状态。需要进行鞭策。这时我就开始使所有人相信，我已经被工作、新剧本吸引住，我对它赞不绝口。为此，我必须杜撰出剧本没有的东西。这种必要性促进了想象。单独时，我不会这样做，但是在其他人面前，我会不由自主地，必须尽量好地为自己的谎言辩护，表示愿意接近。而后经常利用自己的虚构作为角色和演出的资料，将其带入到剧本中。”

“如果对于演员来说，想象起着重要作用，那么那些缺乏想象的人怎么办呢？”舒斯托夫胆怯地问道。

“应当发展想象或者离开舞台。否则，你们就会落入导演的手中。他们会用自己的想象替换你们缺乏的想象。对你们来说，这就意味着放弃自己的创作，成为一个随意听人指使的小卒。是不是发展自己的想象好一些呢？”

“这应当非常的困难！”我叹了一口气说。

“这要看，什么样的想象！有一种具有主动精神的想象，它是独立工作的。它的发展不需要任何力气，而且坚强地、不知疲倦地，无论在梦醒时分，还是在梦中，一直工作着。有一种想象，已经丧失了主动精神，但却很轻松地捕捉到暗示给它的东西，接着继续独立发展被暗示的东西。相比较而言，与这样的想象打交道也很容易。如果想象捕捉到所暗示的，但没有发展被暗示的东西，那么工作起来就要难一些。但有一些人，自己不创作，也不捕捉给予他们的东西。如果演员从被暗示的东西中只接受了外部的、表面的一面，——这就是缺乏想象的特征，而没有想象是不可能成为演员的。”

有主动精神的想象，还是没有主动精神的想象？

捕捉到和发展，还是没有捕捉到？

这些问题令我不安。

当喝完晚茶，万籁俱静之时，我将自己锁在了房间里，舒舒服服地坐在了沙发上，靠着枕头，闭上眼睛，尽管很疲劳，却开始了幻想。但从第一刻起，我的注意力就被光圈、五颜六色的闪动的光点吸引住了。这些光圈和光点在我紧闭着的双眼面前的黑暗中闪现着、慢慢移动着。

我将灯熄灭，以为是灯引起的这些现象。

“幻想什么呢？”我想着。但是想象力并没有在打盹。它为我描绘出了一大片松树林中的树梢。这些树梢在微风中有节奏、平稳地摇动着。

我渐渐睡着了。

“我想，当然！”我从梦中惊醒，决定了，不能抛开主动精神而去幻想。我要坐上飞机！翱翔在森林的上空。我飞过树梢、飞过田野、城市、乡村……飞过……树梢……它们在缓慢地摇动着……散发清新的空气和……松树的清香……钟表在嘀嗒嘀嗒地响。……

“谁在打呼噜？难道是我自己吗？睡着了？……睡了很久吗？……”

在餐厅里有人在扫地……挪动家具……晨光透过窗帘投射进来。

钟表敲了八下……主……动……精……神……

19××年×月×日

在家里的幻想练习失败使我很沮丧，我忍不住，就在今天的课堂上，在马洛列特科娃家的客厅里一股脑地都告诉了阿尔卡季·尼古拉耶维奇。

“您的试验没有成功，是因为您犯了一连串的错误。”他对我所述的内容做了回答。“第一个错误就是您强制了自己的想象力，而不是去吸引它。第二个错误就是您‘无帆无舵，漫无目的’地幻想，任其放任自流。就像不能为了实现行为，而去做什么一样（为行为而去实现

行为)，不能为了幻想而去幻想。在您的想象活动中，没有思想、没有创作是必需有趣的任务。您的第三个错误就是您的幻想缺乏积极作用和积极性。然而，想象的生活积极性对于演员而言具有完全不同寻常的重要意义。他的想象应当首先促进和唤起内部的行为，然后是外部的行为。”

“我采取过行为，因为我已经在思想上以疯狂的速度在森林的上空飞行过。”

“难道当您躺在急速飞驰的特别快车里时，您也是在实施行为吗？”托尔佐夫问道。“火车头、司机他们在工作，而乘客是消极的。假使在火车运行过程中，您正在进行一场引起您极大兴趣的事务性谈话、争论或者您正在写一个报告，那就是另一回事，那就可以说是您在工作和实施行为。同样您乘坐飞机飞行时也是一样。是飞行员在工作，而您是无所事事。假使您自己驾驶飞机，或者您在拍摄地形，那么可以论及积极性。我们需要积极的，而不是消极的想象。”

“如何唤起这种积极性呢？”舒斯托夫追问道。

“我给你们讲述我的6岁小侄女喜欢的一个游戏。这个游戏叫‘假使是，该有多好’。游戏的内容是这样的：‘你在做什么？’小女孩问我。‘喝茶’，我回答。‘那假使不是茶，而是蓖麻油，你怎么喝呢？’我不得不回忆起这药的味道。当我成功做到，皱着眉头，小孩的哈哈笑声就会在整个房间里回荡。然后，新的问题又提出了：‘你坐在哪里呢？’‘坐在椅子上。’我回答。‘那假使你坐在了热炉子上，你会是什么样呢？’我又不得不想自己坐在了炙热的炉子上，以非同寻常的力量去摆脱火源。当我成功地做完后，小女孩开始可怜起我来。她挥舞着一双小手，喊叫着：‘我不想玩了！’如果你还继续游戏。那么游戏就会以眼泪而告终。现在，为了练习，你们也为自己想出这样的游戏，这个游戏就会唤起你们的积极行为。”

“我觉得，这是简单至极且粗俗的方法。”我说道。“我想找到更高雅一点的方法。”

“别着急！您来得及的！暂时您有这些简单和最浅显的幻想就够了。不要着急一步登天，还是与我们，在地球上、在现实中围绕着您的人中间生活吧。让你感觉到和看见的这些家具、物品参与到您的创作中吧。比如，与疯子的那个习作。在这个习作中，想象的虚构被引入到

了当时我们面临的现实生活中。事实上：我们所在的房间、我们堵门用的家具——一句话，所有的物品世界都没有被动过。只是引入了关于事实上并不存在的疯子的想象。在其他方面，这个习作依据的就是某种现实的东西，而不是无据可循。

“我们尝试一下做类似的试验。我们现在在班里上课。这是真正的现实。让房间、房间的环境、课堂、所有学生、他们的老师都保持我们现在的样子和状态。借助于‘假使’我将自己转移到一个不存在的、想象的生活领域，为此我暂时只改变一下时间。我对自己说：‘现在不是白天的3点钟，而是夜里的3点钟。’以自己的想象来解释这节课拖这么长时间的原因。这并不难。你们假设，明天有考试，还有很多事情没有做完，所以我们就留在了剧院。由此，产生了新的情境和忧虑：你们的家人在担心，因为没有电话，所以你们不能告知他们你们滞留在剧院的原因。一个学生错过了一场别人邀请他参加的晚会，另一个学生住得离剧院很远，不知道没有了有轨电车如何回家，等等。引入的想象还滋生了很多的想法、情感和情绪。这一切都影响了一般的状态，而这种状态决定了下面将要发生的事情。这就是体验中的一个准备阶段。结果借助于这些想象，我们创造了基础、习作的规定情境。这个习作还可以加以发展，称为‘夜课’。

“我们再尝试做一个试验：我们将新的‘假使’引入到现实中，也就是这个房间，上课的课堂。让时间仍旧是白天3点钟，但让季节改变一下。不是冬天，不是零下15度的严寒，而是空气清新、温暖的春天。发现了吧，你们的情绪已经发生了变化。想到这里时，你们已经在微笑，你们在下课后要去郊游！决定吧！你们会着手做什么，用想象证明这一切都是正确的。这样就得到了发展你们想象力的新练习。

“我再给你们一个‘假使’：还是原来的时间、季节，这个房间，我们的学校、课堂，但一切都从莫斯科搬到克里米亚去。即在这个房间之外的行为地点发生了变化。在德米特洛夫卡那个地方是大海。下课后，你们将在大海里游泳。试问：我们怎么又到了南方了呢？用规定情境、用你自己的想象力虚构证明一下这个吧。或许，我们是去克里米亚作巡回演出，而且在那里也没有中断我们的系统性学校课程？根据引入的‘假使’去证明一下这个想象的生活的不同时刻，你们就会得到练习想象的一系列新的理由。

“我再引入一个新的‘假使’，将自己和你们转移到北极地带。那里正是白夜季节。如何证明这一次迁移的正确性呢？就以我们来到这里

拍摄电影为借口吧。它要求演员有丰富的生活力和质朴，因为任何的做作都会毁坏影片。你们当中并不是所有人都善于不做作地进行表演，所以我，作为导演不得不操心为你们上课的事情了。借助‘假使’接受每一个想象，相信它们，你们会问自己：在这些环境下，我会做什么呢？你们在解答这一问题时，你们就可以激发想象的行为。

“现在，在新的练习中，我们将所有的‘规定情境’变为虚构的。我们从围绕我们的实际生活中只留下了这个房间，就这还是经过我们的想象大加改造过的。假设，我们大家都是科考队的成员，我们乘坐飞机踏上远途。在飞机飞过无法通行的密林时，发生了意外的事情。马达出了故障，飞机不得不降落在山谷里。应当修一下飞机了。由于这项工作，考察队将要滞留很长时间。还好，有一些备用食品。但是，这些食品还不够多。需要去打猎

获取食物。除此之外，还需要建筑一个住处，还要煮饭，还要防范土著人或者野兽的侵袭。这样，想象中就形成了充满恐惧和危险的一种生活。在生活的每一瞬间，都需要必要的、合理的行为。在我们的想象中，这些行为都是有逻辑，按照顺序进行的。应当相信它们的必要性。否则，幻想就失去了意义和吸引力。

“但是演员的创作不是只在想象的内在行为中，还在于自己的创作幻想的外部体现中。将理想变为现实吧。请你们给我表演一下科考队员的生活片段。”

“在哪里？在这里吗？在马洛列特科娃家的客厅里吗？”我们有些困惑不解。

“不在这里，又能在哪里？我们不需要定做专门的布景，更何况，我们有应对这种情况的自己的艺术家。他能够在瞬间免费满足任何的要求。他能毫不费力地瞬间将客厅、走廊、大厅变为我们想要的样子。给他下单吧。决定吧，假使这个住宅就是山谷，这张桌子就会是一块大石头，这盏带灯罩的灯就是热带植物，水晶吊灯就是结满果实的树枝，壁炉就是被扔掉的炉缸，你们在飞机降落后能开始做什么。”

“那走廊做什么用呢？”维云佐夫感兴趣了。

“峡谷。”

“好！”激动的年轻人高兴地喊道。“那餐厅呢？”

“是洞穴。好像那里曾经居住着某些原始人。”

“那大厅呢？”

“这是一个开放的、视线很好的，且非常漂亮的小广场。你们看，房间的明亮墙壁给人一种在空中的幻觉。然后，可以乘坐飞机从这个小广场起飞。”

“那观众席呢？”维云佐夫还不能止住。

“无底的深渊。从那里，就像从露台上一样、从大海都不会有野兽和土著人侵袭。所以，应当将防卫线放在塑造峡谷的门口附近。”

“而客厅又代表什么呢？”

“需要将它当做修理飞机的地方。”

“飞机在哪里呢？”

“这就是。”托尔佐夫指着沙发。“这个坐垫就是乘客的座位。窗幔就是机翼。发挥出全部才智吧。桌子就是发动机。首先应当查看发动机。损坏得很厉害。与此同时，考察队的其他成员准备就寝。这就是被子。”

“在哪？”

“桌布就是被子。”

“这就是罐头和葡萄酒桶。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇指了一下放在书架上的厚厚一摞书，一个大花瓶。“仔细查看一下房间，你们会发现很多你们新生活中必须的物品。”

工作紧张地开展起来了。很快，我们在舒适的客厅里开始了滞留在山区里的考察队的艰苦生活。我们弄清楚以后，适应了这种生活。

不能说我相信这种变化。不，我只是不去发现，不应当看见的东西。我们没有时间去发现。我们忙于自己的事情。我们的情感真实、形体

行为的真实和相信这些情感和形体行为的真实遮住了虚构的谎言。

阿尔卡季·尼古拉耶维在我们非常成功地表演完指定的即兴创作之后说道：

“在这个习作中，想象的世界更深刻地走进了实际的现实中：想象在山谷中发生的意外情形挤进了客厅。这是借助于想象可以从内部改变物质世界的无数的例子之一。不应当放弃它。相反，应当将它列入由想象创造的生活中。

“这样的过程经常存在于我们隐秘的排演中。实际上，我们用藤椅创造了剧作者和导演的想象可能想出的一切：房屋、广场、轮船、森林。这时，我们不相信这些藤椅真的就是树木或者悬崖，但我们相信自己对这些顶替物品态度的真实性，假使它们就是树木或者悬崖。”

19××年×月×日

这节课从小小的引言开始。阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道：

“迄今为止，我们发展想象力的练习多多少少或涉及我们周围的物质世界（房间、壁炉、门）或真正的生活行为（我们的课）。现在我将工作从包围你们的物质世界中带到想象领域。在这个领域，我们将积极地实现行为，但只是想象。我们摆脱开这个地方、时间，转移到另一个我们非常熟悉的环境中，我们将按照想象力的想象提示给我们的那样去实现行为。决定吧，您打算在思想上转移到什么地方，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我说。“在哪里、什么时候将发生行为呢？”

“晚上，在我的房间里。”我声明。

“太棒了。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇赞许说。“我不知道，您会怎样，为了在想象的住宅里感受到自己，我必须首先应当想象着上楼梯、摁门铃，一句话，实现一系列连续的合乎逻辑的行为。您想想需要按的门把手。回忆一下，它是怎么转的，门是如何开的，您是如何走进房间的。您在自己的前面看见了什么？”

“面对的就是柜子和洗脸池。……”

“那左边呢？”

“是沙发、桌子……”

“试着在房间里走走，住一段时间。您为什么皱眉头？”

“我在桌子上找到了一封信，但我还没有回信。我感到很难为情。”

“好！看来，您现在已经可以说：‘我在自己的房间里’。”

“‘我在’是什么意思？”同学们问。

“‘我在’用‘我们的语言’说就是我已经将自己置于想象的环境中，我感觉自己处于这些环境中，我位于想象生活的中心，位于想象的物质世界中，开始以自己的名义开始认真地实现行为。现在告诉我，您想做什么？”

“这要看，现在是几点钟。”

“合乎逻辑。我们约定，现在是晚上11点钟。”

“这是住宅里最安静的时刻。”我说。

“您打算在这样的寂静中做什么呢？”托尔佐夫催促道。

“说服自己，我不是喜剧演员，而是悲剧演员。”

“很遗憾。你打算这样不由自主地浪费时间。您将怎样说服自己呢？”

“我自己将出演某个悲剧角色。”我敞开了自己的秘密幻想。

“什么角色？奥赛罗？”

“嗷，不。我再也不能在我的房间里演奥赛罗了。那里的每一个角落都促使我重复以前做过许多次的行为。”

“那您要演什么呢？”

我没有回答。因为自己还没有解决这个问题。

“您现在做什么呢？”

“我查看房间。看是否有什么物品可以提示我一个有意思的创作题目……比如，我回忆起，在柜子后面有一个黑暗角落。也就是说，这个角落本身并不暗，只是在夜晚灯光的照耀下显得黑暗。那里放着一个代替衣架的钩子，好像为上吊的人提供自己的服务。所以，假使我实际上想结束自己生命，我会做什么呢？”

“究竟做什么？”

“当然，首先必须寻找绳子或者一个宽腰带。所以我在架子上、箱子里翻找着东西。……”

“找到了么？”

“是的……但是钩子钉得太低，我的脚已经触地了。”

“这就不方便了。再找另一个钩子。”

“没有其他的了。”

“如果是这样，您不觉得还是活着好一些！”

“不知道。我的脑子里乱作一团。想象力枯竭了。”我承认。

“因为想象本身不符合逻辑。在自然界中，一切都是有序和合乎逻辑的（个别例外）。想象力的虚构应当也是这样的。您的想象力放弃了实现没有任何前提的事件，导致了愚蠢的结果，这很不明智。

“然而，您刚才做的幻想自杀的试验只是实现了您所期待的东西：它直观地给您展示了幻想的新类型。在这个想象的行为中，演员摆脱了他周围的现实世界（此时是离开了这个房间），在想象中已经转移到了想象的世界中（也就是您的房间）。在这个想象的环境中，这一切您都很熟悉，因为幻想的材料取自您每天的日常生活中。这就使您容易在记忆中寻找。但当幻想涉及陌生的生活时，您怎么办？这个条件创造了想象行为的新类型。

“为了理解这种陌生的生活，重新摆脱你们周围的现实，在想象上转移到另一些陌生的、现在不存在的，但可能在现实生活环境中存在。

比如：你们在座的人当中，未必有谁实现了环球旅行。但这无论在现实中，还是在想象中都是可能实现的。这些幻想不是需要‘凑合着’、不是‘一般’、不是‘大概’地完成（在艺术中不允许有任何的‘凑合’、‘一般’、‘大概’）而是详详细细地完成，任何大事情都是由这些详细的细节组成的。

“在路上，你们必须同各种各样的环境、生活以及异国和异族的风俗打交道。你们未必能在自己的记忆中找到需要的全部资料。所以，不得不从书、画片、照片和其他给人知识或者再现其他人印象的来源汲取这样的资料。你们从这些信息中可以弄清楚，你们必须在哪儿停留，在什么季节、月份。你们在哪儿乘船。在哪儿，在哪个城市做停留。在那里你们会得到有关这些或那些国家、城市等的环境和风俗信息。其他的不足以在想象中实现环球旅行的东西就让想象创造吧。所有这些重要的资料都会使工作变得更有理据性，而不是像导致演员矫揉造作和匠艺式作品的‘一般’幻想那样毫无基础。经过这样长期的准备工作，已经可以绘制路线，踏上征程了。只是不要忘记，始终要与逻辑性和连续性进行联系。这将帮助你们将模糊的、不稳定的理想接近坚定而稳定的现实。

“转而涉及新类型的幻想时，我注意到一个情况：相对于现实生活本身而言，想象从自然中获得了更多的可能性。实际上，想象描绘了现实生活中无法实现的东西。比如：在理想中，我们可以来到其他星球，从那里偷走神话中的美人；我们可以深入海底，娶水中的女王为妻。你们去尝试在现实中做这一切吧。你们未必能够找到用于这样幻想的现成材料。科学、文学、绘画和故事只能给予我们暗示、动力、出发点，以实现去想象的幻想的区域旅行的目的。所以，在这样的幻想中，主要创作工作就落在了我们的幻想身上。在这种情况下，我们还需要那些能将童话般的东西接近现实手段。正像我在上面说过的，逻辑和顺序在这个工作中占有一个主要的位置。它们帮助将不可能的东西接近可能。所以，在创建神话的和幻想的东西时，一定要有逻辑和顺序。”

“现在，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇稍加思考后继续说道，“我想给你们解释一下，那些你们已经做完了的习作，可以在不同的组合和变体中加以利用。比如，你们可以对自己说：‘让我看看，我的同学们如何在阿尔卡季·尼古拉耶维奇和伊万·普拉东诺维奇领导下在克里米亚或者北极上课的，让我看看，他们是怎样乘飞机进行考察的’。

这时，你们在思想上已经退到了一边，你们将去观察，你们的同学如何在克里米亚的阳光中曝晒，在北极挨冻的，他们如何在山谷里修理破损的飞机，或者如何准备防御野兽侵袭的。在这种情况下，你们只是见证了你们的想象为你们描绘的东西，在这个想象的生活中你们没有扮演任何角色。

“但是，你们特别想自己去参加想象的考察或者转移到克里米亚南部海岸的课程。‘在这些情境中，我会是什么样呢？’你们对自己说，重新退离到一边，在克里米亚的课堂和考察中看见自己的同学们和他们中间的自己。这一次，你们也是消极的观众。”

“最后，你们已经厌烦看自己了，你们想自己实现行为了。为此，你们转移到了自己的理想中，自己开始在克里米亚学习或者在北极接着修理飞机或者看守营地。现在，作为剧中人物，你们在想象的生活中已经不能看见自己，而是看见了你们周围的东西。在内心你们对发生的一切都有所反映，就像这种生活的真正参与者一样。在你们进行幻想中的时刻，你们就创造了我们称之为‘我在’的状态。”

19××年×月×日

“你们仔细倾听一下自己的声音，告诉我：当你们在最后一堂课，想着在克里米亚的课堂时，你们内心发生了什么变化？”在今天开始上课时，阿尔卡季·尼古拉耶维奇这样问舒斯托夫。

“我内心到底发生了什么变化？”巴沙陷入了沉思。“不知为什么我想起了旅馆里的又小又破的房间，窗户对着大海，非常拥挤。房间里有许多学生，有人在做训练想象力的练习。”

“当您想到那一群被想象转移到北极的学生时，您的内心发生了什么变化呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问德姆科娃。

“我想到了冰山、篝火、帐篷，我们大家都穿着毛皮衣服……”

“所以，”托尔佐夫得出了结论。“只要我给你们指定了幻想的主题，你们就已经开始用所谓的内部视线看见相关的视觉形象。用我们演员的行话说，这就是‘内心视像’。”

“如果根据自己的感觉去判断的话，那么想象、幻想、设想意味着首先是用内心视像看而且看见你们思考的东西。”

“当您想象着打算在您房间里的一个黑暗角落中自缢时，在您内心中发生了什么变化呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问我。

“当我在想象中看见熟悉的环境时，在我心中又出现了我已经习惯于领会的非常熟悉的疑虑。我在心里感觉到了恼人的忧郁，希望摆脱这折磨心灵的疑虑，由于不能忍受性格的软弱，我想在自杀中找一种出路。”我有些激动地解释说。

“所以，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇确切简练地说，“只要您用内心视线看见熟悉的环境，感受到它的情绪，您立刻就激发了与行为地点相联系的熟悉的思想。情感和体验从思想中诞生，接着就是实现行为的内心欲望。”

“当你们回想起疯子的那场习作时，你们透过内心视像看见了什么？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇向所有学生提出了这问题。

“我看见了马洛列特科娃住宅，很多年轻人在大厅里正在跳舞，在饭厅里正在吃晚饭。心情愉快、温馨和快乐！在那里，在台阶上，在大门口，有一个身材高大、疲惫不堪的人。他的胡子乱蓬蓬的，穿着一双病人的拖鞋，穿着病号服，饥寒交迫的样子。”舒斯托夫说。

“难道您只看见了习作的开始吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇向沉默的舒斯托夫问道。

“不，我还想到了我们搬来堵住门的柜子。我还记得，我想着如何与疯子跑出来的那个医院通电话？”

“您还看见了什么？”

“说实话，再也没有看见什么。”

“不好！因为凭借这么微小和碎片式的视像材料是不能创作出整个习作的连续不断的贯串行为的。怎么办呢？”

“应当杜撰、补充材料！当剧作者、导演和其他的创作者没有说出创作演员必须知道的东西时，永远都必须这样做。”舒斯托夫提议道。

“第一，我们需要‘规定情境’的连续不断的线。习作中的生活就是发生在这些‘规定情境’中。第二，我重复一点，我们还需要与这些规定情境有关的连续不断的一连串的行为。简言之，我们需要的连续不断的线不是由普通的，而是由有插图的规定情境构成的。所以，请你们好好地，永远记住：你们在舞台上的每一瞬间，在剧本的外部或者内部发展和情节发展的每一瞬间，演员都应当看见在他之外、在舞台上（也就是导演、艺术家和戏剧的其他创作者创作的外部的规定情境）或者看见在内心、在演员想象中发生的事情。也就是角色生活的规定情境说明的那些视像。这一切瞬间，一会在外部，一会在内心，形成视像的连续不断的一串内部和外部瞬间的特殊影片。当创作在继续时，这一连串的瞬间都会不停地延长，在我们的内部视像的屏幕上，反映出了角色的插图式的规定情境。而在舞台上，演员、角色的表演者应当认真地生活在这些情境中。

“这些视像在你们内心创造了相应的情绪，而这种情绪影响到你们的心灵，唤起相应的体验。持续不断地观看内部视像的影片，一方面会将你们限制在剧本生活的范围内，另一方面，将经常正确地给你们的创作指明方向。

“顺便说说内部视像。我们在内心感受它们，这种说法是否正确？我们有能力去发现实际不存在的，只是我们想象的东西。检验我们的这种能力并不难。这是吊灯。它在我之外。它是存在的，它存在于物质世界中。我看着，感觉着，我将‘我眼睛的触角’（如果可以这样表达的话）伸到了吊灯上。这时，我的视线离开了吊灯，我闭上眼睛，在想象中，‘根据回忆’想重新看见它。为此我必须缩回‘我眼睛的触角’，然后从内心将它们发派到某一个虚假的，用我们演员自己的行话说，‘我们内心视像的屏幕’中，而不是实际的物体中。

“这个屏幕在哪里呢？或者，准确地说，我在哪里能够感觉到，在内心还是在自己之外？根据我自己的自我感觉，它应当在我之外，在我面前空旷的空间里。而影片本身好像在我内心放映着，而我却在我之外看到它的影像。

“为了彻底弄清楚，我用另一些话语，另一种形式说说这个问题。

“我们的视像出现在我们内心、我们的想象、记忆中，然后我们为了观看，仿佛在思想上又移植到我们之外。但我们是从内心，这样说

吧，不是用外在的眼睛，而是内心的眼睛（视觉）观看这些想象的客体。

“同样，类似情形也发生在听觉领域：我们不是用外在的耳朵，而是用内心的听觉去倾听想象的声音，但大多数情况，我们不是在内心，而是在自己之外去感受这些声音的来源。

“我说同样的内容，但彻底改变一下句子：我们首先在我们之外描绘想象的客体和形象，但它们却是预先在我们内心、在我们的想象和记忆中出现的。我们用例子检验一下这一切。”

“纳兹瓦诺夫！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇冲我喊道。“您还记得，我在城里上的那堂课吗？您现在能够看见我们俩一起曾经坐的那个舞台吗？您现在是在您内心还是在您之外能感觉到这些视觉形象呢？”

“我感觉它们在我之外，就像在当时现实中一样。”我不假思索地答道。

“您现在用什么眼睛看想象的舞台呢？内心的，还是外在的？”

“内心的眼睛。”

“只是带有这样的附加说明和解释才可以接受‘内心视像’这个术语。”

“为庞大的剧本的所有瞬间创造视像！这太复杂了，太艰难了！”我感到了恐惧。

“‘复杂、艰难？’为了惩罚您说这些话，劳驾您给我讲述一下您的生活，从您记事时讲起。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇意外地给我提出这样的建议。

我开始讲述。

“我的父亲说过：‘可以用整整十年来回忆童年。按年计算青春，按月计算成年，按周计算老年。’

“我也是这样感受自己的过去的。这时，许多铭刻于心的东西都会详细地显现出来。比如，我的生活回忆是从第一时刻在花园里荡秋千开

始的。我很害怕荡秋千。同样，我清晰地看见了许多儿时的片段，在母亲、保姆的房间里、在院子里、在大街上。新的阶段——少年时期——我记得尤其清楚，因为正好与上学时期重合。从这一刻起，视像就为我描绘了短暂的，但更多的生活片段。这样，大的阶段和各个片断连绵不断地从现在飘向了过去。”

“您看见它了吗？”

“看见什么？”

“穿过您的过去，一直延伸的连绵不断的阶段和片段。”

“看见了。但是有间断。”我承认。

“你们听见了吧！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇兴奋地喊道。“在几分钟之内，纳兹瓦诺夫创作了自己的整个一生的影片，但却不能在戏剧中用于表达角色生活的三个小时中做到同样的事情。”

“难道我回忆了整个一生？只是若干片断而已。”

“您度过了整个一生，对这一生中几个最重要的瞬间留下了回忆。您去经历角色一生吧，让它最重要的、阶段的瞬间留下来。为什么您认为这项工作很难呢？”

“因为，真正的生活本身，通常以自然的形式创造了视像的影片，而在想象的角色生活中，演员应当自己去创造，这非常复杂和艰难！”

“您自己很快就能信服，这项工作现实中没有那么复杂。假使我建议您完成由您的心灵情感和体验，而不是由内心视像形成的一条连续不断的行为，那么这样的工作不仅是‘复杂的’和‘艰难的’，而且是无法完成的。”

“为什么？”同学们不解。

“因为我们的情感和体验是难以捕捉的、任性的、变化不定的、没有固定下来的。或者，我们用演员的行话说，不受‘定影或者定影液’控制。视觉较为容易说通。它的形象更为自由和坚固地铭刻在我们的视觉记忆里，重新浮现在我们的表象中。”

“除此之外，我们幻想的视觉形象尽管具有虚幻性，但与我们的情感记忆隐隐约约地暗示给我们的情感表象相比，还是要现实一些、明显一些、‘物质’一些。就让更容易达到的和更容易说通的视像帮助我们重现和强化那些不太容易达到的、不太稳定的心灵的情感。”

“就让视像的影片经常在我们的心中保持与剧本相对应的情绪吧。就让这些情绪笼罩着我们，唤起相应的体验、欲望、追求和行为吧。”

“正因为如此，在每一角色中，我们需要的不是简单的，而是带有插图的‘规定情境’。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇做出了结论。

“这就是说，”我想把话说完，“如果我在内心创作了奥赛罗生活所有瞬间的视像影片，在我内心视像的屏幕上放映这部影片的话……”

“并且如果，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇随着说起来，“您创作的插图正确地反映出剧本的规定情境和神奇的‘假使’，如果神奇的‘假使’在您的内心中唤起了与角色相类似的情绪和情感，那么您每次在内心观看影片时，或许，每一次都会被您的视像感染，从而正确地体验奥赛罗的情感。”

“当这部影片制作完毕时，放映它并不是难事。问题在于，如何创作影片！”我没有退缩。

“关于这个，下一次再讲。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇站起来，离开教室时说道。

19××年×月×日

“我们一起幻想和创作影片吧！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇提议。

“我们幻想什么呢？”同学们问道。

“我有意地挑选了一个无行为的题目。因为即使没有想象力的预先帮助，有行为的题目也能自行激起积极性。相反，少行为的题目需要想象力强化预先的工作。在此时，我感兴趣的并不是积极性，而是对于积极性的准备。这就是我为什么采用了最少行为的题目，建议你们体验一下一棵大树的树根深深扎入地下生活的原因。”

“太棒了！我是一棵百年的橡树。”舒斯托夫做出了决定。“不过，我这样说，但我有些不相信这是可能的事情。”

“在这种情况下，您就这样告诉自己：我就是我，但假使我是一棵橡树，假使在我的周围和内心形成了某种情境，那我开始做什么呢？”托尔佐夫在帮助他了。

“但是，”舒斯托夫表示怀疑地说。“如何一动不动地站在一个地方，在无行为中实现行为呢？”

“是的。当然，您不能从一地移到另一地，不能走路。但除此之外，还有其他的行为。为了唤起它们，您首先要决定，您处在什么位置？在森林里、在草地上、在山顶？什么令您最激动，您就选择什么。”

舒斯托夫仿佛看见了，他就是生长在阿尔卑斯山上附近空地的一棵橡树。在左边，远处，矗立着一座城堡。周围是辽阔的空地。远处的雪山银光闪闪，而近处则是绵延不断的丘陵。从上面看，这些丘陵好像变成了化石的浪花。处处都长满了小树。

“现在您讲一下，您在附近看见了什么？”

“我看见在自己身上的茂密树叶。在树枝摆动时，树叶发出了沙沙的响声。”

“那还用说！在您的上方经常有大风掠过。”

“我在自己的树枝上看见了某种鸟的鸟巢。”

“在您孤独时，这很有好处。”

“不，好处很少。很难与这些鸟相处。它们的翅膀总是发出响声。它们的嘴巴啄我的树干，有时还吵嘴和打架。这令我很恼火。我的旁边流淌着一条小溪——我最好的朋友和聊天的对象。它使我免受干旱的侵袭。”舒斯托夫继续幻想着。

托尔佐夫迫使他在这个想象的生活中描绘出每一个细节。

接着阿尔卡季·尼古拉耶维奇对普辛提出了要求。普辛并没有动用想象的强烈帮助，而是选择了最具有生活化的、非常熟悉的、在回忆中

更容易再现的东西。他的想象力不发达。他想象了一个彼得罗夫公园中的一个花园别墅。

“您看见了什么？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问他。

“彼得罗夫公园。”

“一下子不可能把握住整个彼得罗夫公园。为自己的别墅选一处固定的地方……好，现在您在您面前看见了什么？”

“栅栏。”

“什么样的？”

普辛沉默不语。

“用什么材料做的栅栏？”

“用什么材料？……弯曲的铁条做成的。”

“什么样的图案？简单地描述一下。”

普辛的手指在桌子上来回移动了好久。而且看得出，他是第一次思考说过的东西。

“我不明白！描绘得再清楚一些。”托尔佐夫紧逼着普辛的视觉记忆。“那好！假使您看见了那个。……那么现在您告诉我，在栅栏外是什么？”

“马路。”

“什么人在马路上行走和乘车？”

“那些住别墅的人。”

“还有呢？”

“马车夫。”

“还有呢？”

“货车夫。”

“那还有什么人在公路上走？”

“骑马的人。”

“或许，还有自行车？”

“就是，就是！自行车、汽车……”

“显而易见，普辛根本就没有打算惊扰自己的想象力。既然老师代替学生在工作，这样消极的幻想又有什么益处呢？”

我对托尔佐夫说出了自己的疑惑。

“在我激发想象力的方法中，有几点需要强调，”他回答说，“当学生的想象不作为时，我就会给他提一个简单问题。既然向您提出了这个问题，您就不能不回答它。为了摆脱纠缠，学生会随口回答。我不仅不会接受这样的答案，而且要证明这个答案是没有说服力的。为了做出比较满意的答案，学生不得不立刻激起自己的想象，强迫自己用内心视像去发现问他的东西，或者以理智、从一系列的有顺序的推论为出发点，解决问题。这类有意识的理性活动常常准备和指引想象的工作。但最终，学生在自己的记忆或者想象中看见了什么。他的面前浮现出了固定的视觉形象。幻想的短暂瞬间也就形成了。之后，借助于新问题，我在重复着这个过程。这样就形成了第二个短暂的幻想瞬间，接着第三个。这样，我维持和延长着他的幻想，激起完整系列活跃的瞬间。这些瞬间一起形成了想象生活的画面。哪怕暂时这幅画面不吸引人，但是这幅画面是由学生自己的内心视像织成的。这已经是很好的事情了。一次激起了想象之后，他就可以二次、三次，很多次地看见同样的东西。由于重复的结果，画面就会越来越深地印到记忆中，学生也就习惯于它了。但是，常常有懒惰的想象。这种想象甚至对于最简单的问题都不作回应。这时，老师除了提出问题，自己去提示问题的答案，别无出路。如果学生对老师的建议满意，他在接受他人视觉形象的同时，开始按照自己的方式去看见什么东西。否则，学生会根据自己的品味修改所暗示的东西。这样就迫使他用内心视像去倾听和看见什么。结果这一次，部分由幻想者自己的材料织成的，类

似于想象生活的东西就形成了。……我看见了，你们不满意这样的结果。然而，这样的非常勉强想出的幻想还是带来了某种东西。”

“到底是什么？”

“就是在幻想前，完全没有用于创作生活的形象概念。只有一些模糊的、隐隐约约的东西。而在这样的工作之后，某种活的东西初具轮廓，确定下来。这样就创造了一片土壤，而老师和导演可以将新种子撒播上去。这就是可以在上面作画的看不见的底色。除此之外，在我的方法中，学生自己可以效仿老师的鞭策自己想象力的方法，学会用他自己智慧的行为暗示的问题激发自己的想象；这样就形成了有意识地同自己想象的消极性、懈怠进行斗争的习惯。这已经是很大的收获了。”

19××年×月×日

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续训练想象的练习。

“在上堂课，”他对舒斯托夫说道，“您给我讲述了，您是谁，在您的理想中您处于什么位置。您在您的周围看见了什么……现在请告诉我，您用自己的内心听觉在想象的这棵老橡树的生活中听见了什么？”

开始，舒斯托夫什么没有听见。托尔佐夫向他提起了在橡树树枝上栖息的鸟的喧闹声。他补充说：

“在周围，在自己山间的空地上，您听见了什么？”

现在舒斯托夫听到了绵羊的咩咩叫声，牛的哞哞声，铃铛的叮当声，牧笛声，田间的劳累工作之后坐在橡树下休息的女人的说话声。

“现在您告诉我，您在自己想象中看见和听见的事情都是什么时候发生的？在哪个历史时代？在哪个世纪？”

舒斯托夫选择了封建时期。

“好。如果这样，那么您作为老橡树，还听见了那个时代哪些典型的声音呢？”

舒斯托夫沉默了一会，说听见了去往相邻城堡过节的流浪歌手、骑士抒情时歌手的歌声：他坐在橡树下，小溪旁边休息、洗脸，换上礼服，准备去演出。他调好竖琴，最后一次排演歌颂春天、歌颂爱情、倾吐心中忧愁的新歌。深夜，橡树倾听廷臣对一个有夫之妇的爱情表白，见证他们的长吻。接着传来了两个不共戴天的敌人、对手疯狂的怒骂声。还有武器碰撞的叮当声。伤者最后的叫喊声。天亮时，听到了寻找亡者尸体的人们的惊恐的声音，接着，当他们找到了尸体时，空中充斥着嘈杂声和一些单独的尖叫声。尸体抬起后，还听见了抬尸体的人沉重的有节奏的脚步声。

我们还未来得及喘口气，阿尔卡季·尼古拉耶维奇又给舒斯托夫提出了新问题：

“为什么？”

“什么为什么？”我们疑惑地问道。

“为什么舒斯托夫是一棵橡树？为什么他生长在中世纪的大山里？”

托尔佐夫很重视这个问题。按照他的话说，可以从自己的想象中选择已经在幻想中形成的那种生活的过去情形，来回答这个问题。

“为什么您孤零零地生长在这个林间空地上？”

舒斯托夫关于老橡树的过去想出了下面的假设。曾经整个高地都被茂密的森林覆盖。不远处，在山谷的另一边有一个城堡。城堡的主人，一个男爵常常担心相邻的好战的封建主的侵袭。森林遮挡了视线看不见敌人的军队移动路线，还可能成为敌人的埋伏地。于是，这片森林就被砍掉了。只留下了一棵高大的橡树，因为在它的附近，树荫下有一眼泉水从地下冒出来。假使泉水干涸了，供男爵的耕畜饮水的小溪也就不存在了。

托尔佐夫提出了新的问题——为了什么，又一次使我们陷入了窘境。

“我理解你们的难处。因为此时谈论的是树。但总的来说，为了什么，这个问题有很大意义：它迫使我们弄清楚我们追求的目标，而这个目标勾勒出未来，促进积极性和行为的实现。当然，树不能给自己

提出目标，但它可以拥有自己的任务及与之相似的活动，服务于某种东西。”

舒斯托夫想出了这样的答案：橡树是该地的最高点。所以，它可以成为观察附近敌人的最佳瞭望台。从这个意义上说，橡树在过去立过很大功劳。所以它在城堡的居民和附近的村庄享有特别好的声誉就不足以为奇了。为了表示对它的尊敬，每一年春天都会举行特别的节日活动。封建主男爵亲自参加节日活动，喝完一大杯葡萄酒。橡树上被装饰上鲜花，大家围绕着它唱歌、跳舞。

“现在，”托尔佐夫说，“当规定情境确定下来并且在我们的想象中逐渐活跃起来时，我们可以将我们工作的开始情形与现在的情形进行比较。首先，当我们只知道，你处于山间的林间空地上，您内心的视像就像还未冲洗的胶片一样是笼统的、模糊的。现在，借助于所做的工作，它在很大程度上已经明朗化了。您开始清楚，您什么时候、在哪里、为什么、为了什么而存在。您已经辨别出某个新的您至今还不了解的生活轮廓了。您已经感觉到脚下的根基了。您在想象中开始生活。但这不够。在舞台上需要行为。必须经过任务和对于任务的追求激起行为。为此，需要新的‘规定情境’——还有神奇的‘假使’、新的激动人心的想象力的虚构。”

但舒斯托夫没有找到它们。

“试问自己，然后真诚地回答问题：哪一件事情、什么样想象的惨剧可以让您不再冷漠，使您激动、害怕和高兴？请在山间的空地感受自己，创造‘我就是’的状态，在这之后请回答。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇建议说。

舒斯托夫尽量去执行所指示给他的，但什么也想不出。

“如果是这样，我们尽量用间接的途径解决任务。但为此，您首先要回答，您生活中的什么事情最感兴趣？什么事情常常使您激动、害怕和高兴？我问您的问题，与您的幻想题目没有关系。当您理解了您本性的天生的嗜好后，就不难将创造的想象加入到其中。因此，请说出一个对于您的天性来说，本性的、最典型的特点、特性、兴趣^[8]。”

“任何的争斗都令我激动不已。这与我的温和性格不相符合。你觉得奇怪吧？”舒斯托夫略加思考后说道。

“原来如此！在这种情况下：敌人来袭击了。敌对的公爵军队已经向您的封建领地发起进攻，已经登上了您所站立的那座山上了。长矛在阳光下闪闪发光，抛石机和攻城车移动着。敌人知道，为了观察他们的行踪，经常有巡逻兵爬上您的山顶。他们要砍了你们，烧死你们！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇恐吓着。

“他们不会得逞的！”舒斯托夫精神饱满地回应道，“人们不会将我供出去的。他们需要我。我们的人并没有打瞌睡。他们已经向这里跑来，而骑兵也冲过来了。巡逻兵每时每刻都派信使为他们通风报信。……”

“现在这里正展开一场战斗。黑压压的箭一起飞向您和您的巡逻兵。有些箭被裹上燃烧着的麻屑，抹上了焦油……趁时候还早，您坚守着，决定吧，假使这些都是在现实中发生的，您在这些情境下会做什么呢？”

显然，舒斯托夫在内心正在迷茫地从托尔佐夫引入的神奇“假使”中寻找出路。

“当大树的根深深植入了土地，根本不能挪动时，大树能有什么办法自卫呢？”由于懊丧找不到出路，他大喊了一声。

“我很满意您的激动。”托尔佐夫赞许说。“不能解决任务，但这不是您的过错，因为供您幻想的题目本身就没有行为。”

“那你为什么还给他出这样的题目？”我们不解地问道。

“就让这个给你们证明，甚至在无行为的题目中，想象的虚构也能产生内部的推动力，激起和唤起活生生的内部行为的欲望。但我们所有有关幻想的练习主要应当给我们展示，如何创造角色的材料和内心视像、角色的影片，给我们展示，这项工作完全没有你们想象的那么艰难和复杂。”

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇在今天的课堂上只来得及给我们解释，演员需要想象不仅为了创作，而且为了更新已经创作的和用旧的东西。这就要借助引入新的想象或者使想象焕然一新的个别细节来达到这个目的。

“举一个实践性的例子，你们就能很好地理解这一点了。就以你们已经做过，但还没有做完的习作为例吧。我是指对付疯子那场戏。请你们用新的想象将它完全或者部分地更新一下吧。……”

我们谁也没有新的想象了。

“你们听，”托尔佐夫说，“你们怎么知道，站在门后的人就是狂暴的疯子？”

马洛列特科娃对你们说的吗？是的。她打开了通向楼梯的门，看见了这个住宅以前的住户。据说，此人是由于狂躁型精神病发作才被送进精神病院的。……但是当你们堵门时，戈沃尔科夫跑向电话与医院联络。医院答复说，这个人根本没有疯。他只是酒狂发作，因为他喝多了。但现在他恢复了健康，出院回家了。况且，谁知道，或许，信息不准确，或许，医生弄错了。

“假使一切都是现实中发生的，您会怎样做呢？”

“马洛列特科娃应当走向他，询问一下，他为什么来了。”维谢罗夫斯基说道。

“多可怕呀！我亲爱的，我不能，不能！我害怕，我害怕！”马洛列特科娃满脸恐惧地喊叫着。

“普辛与您一起去。他是一个壮实的男子汉。”托尔佐夫鼓励着她。“一、二、三开始！”他面向我们大家指挥着。“瞄准新的情境，倾听着欲望的需求，行动吧！”

我们情绪高昂地、真正激动地演完了习作。我们得到了托尔佐夫和听课的拉赫玛诺夫的赞许。想象的新形式令人振奋地影响了我们的创作。

托尔佐夫在课程结束时，对训练我们创作想象力的工作进行了总结。他在提到这个工作的个别阶段时，这样总结道：

“任何的想象虚构都应当是有准确根据，牢固固定下来的。我们给自己提出的问题：谁、什么时候、在哪里、为什么、为了什么、如何就是为了激发想象，帮助我们创作越来越多虚幻的、虚构的生活明确的画面。当然，也有一些情况，这种画面自己是形成的，没有我们有意识的智力活动的帮助，没有引导性的问题，而是直觉地形成的。但你们可以确信，即使在已经给你们提供了幻想题目的那些情况下，也不能寄希望于这种听其自便的想象的积极性。‘一般’地幻想，没有固定的和明确提出的题目，是不会有结果的。

“但是，当借助于理智的帮助，去创造想象的时候，经常在回答问题时，在我们的意识中就会产生对想象的创造的生活一种平淡的认识。但这对舞台艺术是不够的，由于虚构的原因，舞台艺术要求本性生活作为人的演员身上能够沸腾起来，希望他所有的天性都给予角色，不仅在心理上，而且在身体上。怎么办呢？现在请提出一个你们非常熟悉的问题：‘假使我创造的想象成为了现实，我开始怎么办呢？’根据经验你们已经知道，由于我们演员的天性的特点，你们会用行为回答这个问题。行为是促进想象的好的刺激者。就算暂时不能实现这个行为，还没有解决的欲望，重要的是，这个欲望被激起，我们不仅在心理上，而且在身体上能够感觉到它。这种感觉会加强想象。

“重要的是意识到，无形体的，失去了肉体 and 物质的幻想拥有机械式地唤起我们的肉体 and 物质——身体的真正行为的能力，这种能力在我们的心理技术中起着很大的作用。

“认真地倾听一下，我现在对你们所说的：我们在舞台上的每一个行为，每一句话，都应是正确想象生活的结果。

“如果你们在舞台上只是说话或者在机械地做了什么，不知道自己是谁，从哪里来，为了什么，你们需要做什么，从这里出发去哪里，你们将在那里做什么，——那么你们就是没有利用想象在实现行为。你们在舞台上的这个小小的片断，无论是长还是短，对于你们而言，都不是真实的——你们就像开动起来的机器，像自动机那样去实现行为。

“如果我现在问你们一个最简单的东西，‘今天冷还是不冷？’你们在回答‘冷’或者‘暖和’，或者‘没发现’之前，想象你们是在街上，回忆一下，你们是如何走路或者坐车的，体验一下自己的感觉。回忆一下，遇到的路人是如何裹得暖暖和和，立起衣领的。脚下的积雪如何发出吱吱的响声，只有到那时，你们才会说出你们需要的话语。

“这时所有的这些画面，或许，在你们面前很快掠过，也许，在旁人看来，你们是不假思索地回答问题的，但画面、你们的感受都是存在的，体验这些感受也是存在的。只是由于你们想象的这样复杂的工作，你们才回答了这个问题。

“可见，每一个习作，在舞台上每一行为举动都不应当机械地，没有内在基础地，也就是没有想象的参与去完成的。

“如果你们将严格遵守这个规则，你们所做的所有课堂练习，无论它们属于我们教学计划的哪个部分，都将发展和强化你们的想象。

“相反，你们在舞台上以冷漠的心（冷漠的方法）去做一切，你们就会被毁灭，因为这会使你们养成自动地、没有想象、机械地实现行为的习惯。

“创作角色的工作和将戏剧家的艺术作品变为舞台上的真情真事的创作工作，从头至尾都是在想象的参与下进行的。

“除了控制我们的想象的虚构，还有什么在内心可以使我们感到温暖，让我们激动呢？为了回答对它提出的所有要求，它必须是活泼的、积极的、敏感的和足够发达的。

“所以，特别注意发展你们的想象力。千方百计地发展它：既要用你们熟悉的练习，就是训练想象，同时，也要间接地发展它。坚守一条原则：不在舞台上机械地、走形式地做任何行为。”

第五章 舞台注意力

19××年×月×日

这节课是在“马洛列特科娃家”里进行的，或者换句话说，是在没有拉开幕布的舞台情境中进行的。

我们继续练习了《疯子》和《生壁炉》这两个片段的表演。

由于阿尔卡季·尼古拉耶维奇在旁边提醒，我们成功地完成了表演。大家都非常愉快和兴奋，甚至要求把这两个剧目都重新表演一遍。

在等候的时候，我便坐在墙边休息。

但在这时，突然发生了一件意想不到的事情，使我感到非常吃惊，两把放在我旁边的椅子莫名其妙地就倒了。谁也没有碰它们，自己就倒了。我扶起倒下的椅子，又赶忙将另外两把倾斜得很厉害的椅子扶正。这时墙上一个又细又长的缝儿进入了我的视线。这条缝变得越来越大，我眼看着它开裂到跟墙一样高了。我立刻就明白了椅子倒下的原因：用来充当房间墙面的呢子幕布被拉开了，在移动时，带动了物体，所以碰倒了椅子。有人在拉幕布。

这就是它，黑黑的洞口。其中映出两个模糊的身影，托尔佐夫和拉赫曼诺夫。

随着幕布逐渐拉开，在我内心已经完成了一个转变。

该用什么来形容这个转变呢？

想象一下，我和妻子（假设我有的话）住在宾馆的房间里。在房间里我们正在倾心地交谈，脱衣服准备睡觉，行为举止都很随便。突然，我们看到那扇平时很少留意的大门被打开了。有人，也就是我们的邻居，正从黑暗中偷窥我们。到底有多少人呢？我们也不知道。在黑暗中总是觉得有很多人。我们赶快穿好衣服整理好头发，尽量表现得很拘谨，就像在别人家做客一样。

这样，在我的内心有一种感觉，就好像突然被拧紧的调音轴、绷紧的琴弦一样。刚刚还觉得自己是在家里，而现在却只穿了一件衬衣出现在人群中了。

真是太奇怪了，这个黑门洞竟然可以破坏我们的隐秘关系。当我们还在舒适的客厅里时，并没有感觉到有什么主要或者非主要的方面。无论是你要站起来，还是要往哪边转身，都感觉很轻松自在。当第四面墙被打开后，那黑黑的门洞便自然成为一个主要方面，你就要去适应它。所有的时间你都会很在意这个舞台口的黑洞，会时不时地朝那里打量，这是因为有人会从那向房间里张望。在舞台上的交流双方是否感到舒适，说话人是否感到舒适是不重要的，重要的是要让那些不和我们在一个房间里，但却悄无声息地坐在舞台对面黑暗区域的人看得到和听得见。

刚刚托尔佐夫、拉赫曼诺夫同我们一起在客厅里时，显得那么平易近人，而现在，当他们隐藏在黑暗中的门后时，在我们的概念中，完全成为了另外一类人，严厉而苛刻。

同样的转变也发生在其他参加练习的同学身上。只有戈沃尔科夫无论幕布拉开还是拉上都一个样子，没有什么变化。无需说明，我们的练习只不过是做了样子，并没有成功。

“不，肯定地说，至今为止，只要我们还没有学会（在舞台上）忽略黑黑的门洞，就无法在演员这个行业中取得成就！”我暗下这样的判断。

我和舒斯托夫聊起了这个题目。但是，他认为，假如给我们一个全新的习作，再加上托尔佐夫那令人兴奋的解释，这样就会转移我们对观众席的注意力。

当我跟阿尔卡季·尼古拉耶维奇说起舒斯托夫的假设时，他说：

“那好，我们来尝试一下。就演一场动人的悲剧，我希望悲剧可以使你们不去注意观众。

“事情就发生在马洛列特科娃家里。她嫁给了纳兹瓦诺夫——某社团聘请的出纳。他们有一个非常漂亮的刚出生的孩子。马洛列特科娃去给宝宝洗澡。丈夫在整理票据和数钱，注意，这些都是社团的文件和

钱。因为时间太晚了，他没有来得及把这些账单和钱交还给所在单位的社团。一捆捆沾满了油渍的钱乱七八糟地堆放在桌子上。

“纳兹瓦诺夫面前站着马洛列特科娃的弟弟，是一个痴呆，驼背，傻子。他一直在看纳兹瓦诺夫如何撕掉捆钱的彩色纸条，也就是封条，然后将他们扔进壁炉，封条在壁炉中燃烧出了明亮而欢快的火焰。白痴非常喜欢看这些喷起的火焰。

“所有钱都数完了。总共有一万多。

“趁丈夫做完事情的机会，马洛列特科娃把他叫到隔壁房间，让他欣赏正在木盆里洗澡的小宝宝。纳兹瓦诺夫过去了，而白痴却模仿着他的样子也把纸扔进了火里。因为没有彩色的封条了，他便将钱扔了进去。原来，钱燃烧的火焰要比彩纸欢快得多。白痴弟弟对于这个游戏很痴迷，胡乱地把所有的钱，社团的全部资金，连同报销单据都扔进了火中。

“当最后一打钱在火中燃烧时，纳兹瓦诺夫刚好回来了。明白发生了什么事情之后，他发疯一样向驼背白痴扑过去，用尽全身力气去推他。驼背白痴摔倒了，太阳穴撞在壁炉的护栏上。失去理智的纳兹瓦托夫把已经烧着的最后一打钱从火中抽出来，绝望地大喊了起来。妻子跑过来，看到摊着双手倒在壁炉旁的弟弟。她跑过去试图扶起弟弟，但却没有成功。马洛列特科娃发现弟弟的脸上有血，她马上喊丈夫，让他去拿些水来，但纳兹瓦托夫完全没有反应。他已经完全呆住了。就在妻子自己跑去拿水时，从餐厅传来了她的喊叫声。她生命的乐趣，漂亮可爱的襁褓中的婴儿在大木盆里淹死了。

“如果这个悲剧仍然无法将你们的注意力从观众席处的舞台口的黑洞中移开，就只能说明你们是铁石心肠。”

新习作的夸张情感和意想不到的剧情使我们感到激动……但是，看来我们确实是铁石心肠，我们竟然无法表演它。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇建议我们，应该从“假使”和规定情境开始。我们开始互相随便地交谈些什么，但是这并不是要你轻松地发挥想象，而是要强迫自己进行虚构。这些虚构当然不能激起我们创作的兴趣。

观众席确实要比舞台上悲惨的情景具有更强大的吸引力。

“既然如此，”托尔佐夫决定，“我们还是同观众席隔开来，拉上幕布演这些‘惨剧’吧。”

幕布拉上了，我们可爱的客厅又变得方便舒适。托尔佐夫和拉赫曼诺夫从观众席回来，两个人又显得和蔼可亲、平易近人。我们开始表演。习作中平和的几个片断我们表演得很好，但当演到悲剧时，我对自己的表演并不满意，本想可以演得更加投入，但是却找不到感觉和激情。我不知不觉地误入歧途，走上了演员自我展示的路子。

托尔佐夫的印象更加证实了我的感觉。他说：

“在习作刚开始时您演得很正确，但到结尾时却有些做戏了。实际上，你是从内心挤压情感，或者按照哈姆雷特的说法，‘把激情撕成碎片’。所以，抱怨那舞台口的黑洞是徒劳无益的。因为幕布拉上之后结果还是一样，所以不是仅有一个‘舞台口的黑洞’在妨碍你们舞台上正确地生活。”

“如果说在幕布拉开时是观众席妨碍了我的话，”我承认道，“那么，在幕布拉上时就是您和伊万·普拉托诺维奇妨碍了我。”

“原来如此啊！”托尔佐夫极可笑地喊起来，“伊万·普拉托诺维奇！我们的工作竟引起了不良后果！我们都像舞台口的黑洞了！我们太委屈了！走吧！就让他们自己在这儿演吧。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇和伊万·普拉托诺维奇迈着令人啼笑皆非的步伐出去了。其余人都跟着出去了，就剩我们了。我们尝试着在没有旁观者，也就是没有任何干扰的情况下表演。

真奇怪，虽然只有我们自己了，但却演得更差。我的注意力转向了演对手戏的人。我仔细地观察他的表演，批评他的表演，自己不由自主地变成了观众。轮到我表演时，我的对手也在认真地观察我。我感觉自己在同一时间里既是看戏的观众又是装腔作势的演员。最后，我们很愚蠢、很无聊，而且毫无意义地互相演给对方看。

但当我偶尔往镜子里瞥了一眼后，欣喜起来，精神也为之一振，回想起了我在家里练习奥赛罗时，也像今天一样，对着镜子给自己表演。

我很高兴能够成为“自己唯一的观众”。现在我又找回了信心，所以我同意了舒斯托夫提出的把托尔佐夫和拉赫曼诺夫请回来的建议，让他们看看我们工作的成果。

原来，已经没什么可展示的了，因为，他们已经偷偷从门缝中看到了我们独自的表演。

他们说，我们刚才的表演还不如幕布拉开时。当然，拉开时表现得也不好，但却谦虚、稳重，而现在，不但很差，而且还自负和放肆。

托尔佐夫总结了今天的工作。我们明白了，在幕布拉开时，坐在舞台对面黑暗区域里的观众会影响到我们；幕布拉上时，影响我们的是坐在房间的阿尔卡季·尼古拉耶维奇和伊万·普拉托诺维奇；即使只剩我们自己时，我们的对手也会妨碍我们，因为对手已经转变成了观众。而当我自己给自己表演时，也会被作为观众的自己所影响。也就是说，无论往哪里看，观众都是障碍。与此同时，没有观众的表演也是非常枯燥无聊的。

“还不如小孩子！”托尔佐夫的话让我们感到羞辱。

“没什么好做的了，”停顿一下之后托尔佐夫决定，“只好先把习作放一放，学习一下注意力的对象。注意力的对象就是刚才事件的罪魁祸首，下节课我们就从它开始讲解。”

19××年×月×日

今天在观众席里悬挂了一幅条幅：

创作的注意力

代表舒适客厅的第四面墙壁的幕布被拉开了，通常紧靠着幕布摆放的椅子也被收了起来。让我们感到亲切的房间少了一面墙，因此，暴露在大庭广众之中，和观众席连接起来了。房间变成一个普通的布景，失去了舒适感。

在布景墙上到处悬挂着坠着小灯泡的电线，好像是彩灯似的。

我们被排成一排，紧靠舞台坐着。肃穆的沉默。

“这是谁的鞋跟掉了？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇突然问我们。

同学们开始检查自己和别人的鞋，学生所有的注意力都集中在这件事上。

托尔佐夫提出了新的问题：

“刚刚观众席里发生了什么事情？”

我们都不知道如何回答。

“怎么？你们都没有发现我的秘书，就是那个慌慌张张、吵吵闹闹的人？他拿些文件来找我签字。”

我们竟然没有看到他。

“这事太奇怪了！”托尔佐夫喊了起来，“这怎么可能呢？幕布可是拉开的。你们不是深信，观众席在无法克制地吸引着你们吗？”

“我忙着看鞋跟了。”我辩解道。

“什么！！”托尔佐夫更加惊奇，“原来微不足道的小鞋跟比巨大的黑洞口还强大！这意味着，从黑洞口那里转移注意力并不是很困难。秘诀甚至非常简单：为了将注意力从观众那里移开，就应该更加着迷于舞台上的事情。”

“要知道，事实确实如此，”我想，“只要我对舞台这边的事情感兴趣，就自然会不再想舞台那边有什么了。”

突然，我想起了那些散落在舞台上的钉子以及工人关于这些钉子的谈话。这是发生在我们观摩演出的一次彩排时的事情。当时我就被钉子和工人人们的谈话深深吸引住了，以至于完全忘记了张着大嘴的黑洞口。

“现在，我希望你们明白，”托尔佐夫总结道，“演员需要注意力的对象，只是对象不应在观众席中，而应在舞台上。这个对象越有吸引力，就越能控制住演员的注意力。

“在人生命中的每一分钟里，他的注意力都是集中在某一对象上的。

“因此，对象越有吸引力，就越能控制住演员的注意力。为了转移对观众席的注意力，应该人为地将有趣的对象塞到舞台上来。你们应该知道母亲是如何利用玩具来转移孩子的注意力的。因此，演员就应该学会设置一些能够将自己的注意力从观众席上转移的玩具。”

“但是，”我想，“为什么要给自己强迫设置对象呢，尤其是当舞台上这种对象很多的时候？”

“如果我是主体，那么，就是除了我之外，一切东西都是客体。而除我以外，就是整个世界……各种各样的对象，该有多少啊！为什么还要创造对象呢？”

但托尔佐夫却不同意这个观点。他认为生活中存在着这种情况。就是说，对象确实总是出现并自然而然地吸引着我们的注意力。在生命中的每一分钟我们都很清楚地知道应当看谁，如何看。

但是在剧院里却不是这样的。在剧院里有观众席，有常会妨碍演员正常的生活的黑洞口。

托尔佐夫认为，我学过戏剧《奥赛罗》之后，应该比其他人都更清楚地了解这一点。其实在舞台的这边，也就是在舞台上有很多比黑洞口有趣得多的对象。只是我们应该好好了解在舞台上都有什么；应该通过系统的练习学会将注意力始终保持在舞台上。应当培养一种特殊的技能，这种技能能够帮助我们紧紧抓住（注意力的）对象，最终使得这个舞台上的对象能够转移我们对除它以外的任何事物的注意力。简言之，按照托尔佐夫的观点，我们应该在舞台上学习看和看见。

托尔佐夫没有讲解生活中有哪些对象同时也是舞台上有的，他说，他将在舞台上生动形象地给我们展示这些对象。

“就让你们现在看到的这些光点和光斑去代表生活中我们很熟悉的、不同的，同时也是在剧院里必不可少的对象。”

观众席和舞台上的灯光完全暗了下来。几秒钟之后，就在我们眼前，在我们围坐的那个桌子上，突然有一个藏在盒子里的小灯亮了起来。在一片黑暗之中，亮点成了唯一明亮、显眼的诱惑。只有它自己在吸引我们的注意力。

“这个在黑暗中点亮的小灯，”托尔佐夫解释说，“为我们说明了近的对象点。当我们需要集中注意力，不让注意力分散和流向远处时，我们就可以利用它。”

开灯之后，托尔佐夫对同学们说：

“在黑暗中将注意力集中在亮点上，对于你们来说是比较容易的事情。现在我们来尝试着重复这个练习，只不过不是在黑暗中，而是在灯光下。”

托尔佐夫让一个学生仔细观察椅背，让我去观察仿珐琅的桌面，而第三个学生——一件小饰物，第四个学生——一支铅笔，第五个——一段绳子，第六个——一根火柴等等。

舒斯托夫开始解绳子，但是我制止了他，告诉他说我们不是为了练习这个行为的，而是要练习注意力，所以，我们只需要仔细观察物品，用心思考它就行了。但是，舒斯托夫不同意我的观点，固执己见。为了解决争吵，我们不得不去找托尔佐夫。他说：

“注意力对象会唤起做点事情的自然需求。行为也会使我们的注意力更加集中在这个对象上。这样，注意力和行为相互合并融合，交织在一起，从而建立起与对象的牢固联系。”

当我重新去看仿珐琅的桌面时，我很想用能够找到的带尖的东西去刻画一些花纹。

这个工作确实迫使我更加认真地观察和深入领悟花纹。同时，舒斯托夫也在集中精神地解绳结，看起来非常入迷。其他同学也都在专心致志地坐着各种行为，或者，专注地观察对象。

最终，托尔佐夫承认了：

“你们不仅能在黑暗中将注意力集中在近距离对象点上，在开灯时也同样可以办到。这真是太好了！”

然后，他分别给我们展示了在黑暗中和灯光下的中等距离和远距离对象点。就像在第一次示范近距离注意点时一样，为了能将注意力尽量

长时间地集中在对象上，我们需要用想象力的虚构为自己找到观看的理由。

在黑暗中我们很容易就完成了新练习。

灯光完全亮起来了。

“现在认真地看一看你们周围的东西，从中挑选一个中等距离或者远距离的对象点并将全部注意力都集中到它那里，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇建议我们说。

周围竟有这么多近距离、中距离和远距离的物品，以至于在最初的几分钟里大家都感觉眼花缭乱。

映入我眼帘的远不止一个对象点，而是数十件物品。如果幽默一点的话，这已经不能算是对象“点”了，而是对象“省略号”。终于，我将目光停留在了一个小塑像上，在远处的壁炉上，但我仍无法长久地把它放在注意力的中心，因为周围一切东西都在吸引着我，很快小塑像就被淹没在了众多的物品当中。

“嘿！”托尔佐夫喊了一下，“依我看，学习在灯光下创造中等距离和远距离的对象点之前，还需要先学习如何在舞台上观看和看见！”

“这还有什么好学的呢？”有人问道。

“有什么好学的？当着别人的面，在黑洞口下，做这个是很困难的。举个例子：我的一个小侄女很喜欢一边吃饭，一边淘气，还要到处跑和说话。在此之前她都在自己的儿童房里吃饭。而现在让她坐到公用餐桌上吃饭，她已经不再边吃饭，边玩，边说话了。‘为什么你不吃饭，也不说话了呢’大家问她，‘那你们为什么要看我呢？’孩子回答说。难道不需要使她重新习惯当着大家的面吃饭、聊天和玩吗？”

“你们也是一样的。在生活中，你们都会走、会坐、会说、会看，而在剧院中你们会丧失这些能力，因为你会感觉自己离观众很近，就会不停地对自己说：‘他们为什么老是盯着我？！’因此，需要在舞台上，当着人们的面重新教你们学习所有的东西。”

“请你们记住：所有行为，哪怕是最普通、最基本、在生活中我们都非常了解的行为，如果是在舞台上，在灯光的衬托下，面对成百上千的观众做出来时都会变得不自然。这就是为什么在舞台上需要重新学习走路、行动、坐和躺。关于这一点在刚开始上课时就已经跟你们说过了。今天我们主要讲的是注意力，需要补充一点的是，你们必须掌握在舞台上观看和看见，听和听到的方法。”

19××年×月×日

“瞄准一个物体！”当同学们都在拉开幕布的舞台上坐下后，托尔佐夫说，“就选这个挂在舞台上的有鲜艳图案的毛巾作为对象吧。”

所有人都开始努力地看着毛巾。

“不对！”托尔佐夫制止我们，“你们这不是看，而是瞪大眼睛盯着对象。”

我们都放松了一些，但这仍不能使阿尔卡季·尼古拉耶维奇相信，我们已经看到了眼睛看的东西。

“认真点！”托尔佐夫命令道。

所有人都向前探出了身子。

“还是缺少注意力，机械地看的成分太多了。”

我们紧皱眉头，努力地表现出认真的样子。

“集中注意力和假装注意是不一样的。你们检查一下自己：什么是假装和什么是真正地看。”

长时间的适应之后，我们开始平静舒展地坐下来，努力地放松自己，看着毛巾。

突然，阿尔卡季·尼古拉耶维奇哈哈大笑起来并对我说：

“如果现在可以给你拍张照的话，恐怕你自己都不会相信，人竟然可以由于太认真而表现出如此奇怪的样子，就像你现在的样子。要知道，您的眼睛，准确地说，眼珠儿都要从眼眶里蹦出来了。难道看还

需要如此紧张吗？放松点，放松点！尽量放松！要完全放松！有百分之九十五的紧张是没用的！再放松些……放松些……为什么如此弯着腰、探着头注意着对象呢？向后靠！不够，不够！再往后，往后！使劲往后靠！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇走到我这里命令道。

他越是在那说“不够，不够”，妨碍我“看和看见”的紧张感就变得越来越少。多余的紧张太多了，难以想象地多。当整个人都弯着腰站在舞台口的黑洞前时，你都无法想象紧张的程度有多高。托尔佐夫是对的：演员在舞台上做“看”这个行为时百分之九十五的紧张都是多余的。

“看和看见，竟然如此简单，所需要做的如此少！”我非常兴奋地喊了起来。“和我之前的做法相比较，这简直简单至极。怎么我就没有猜到呢，像这样——瞪圆眼睛再加上紧张的身体是什么也看不到的，反而一点也不紧张和无需努力，就可以看清每一个细节。但这也有些困难：等于在舞台上什么也不做。”

“对！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇接着说，“因为在这时候所有人都会想，如果我不努力地表演点什么，观众为了什么而付钱呢？应该对得起我的薪水，应该让观众开心才对！”

非常放松地坐在舞台上，平和地去看和看见，是多么惬意的感觉啊。在那门洞张开的大嘴前也可以有这样的权利。当你在舞台上感到这种权力时，你就什么也不害怕了。今天我在舞台上感受到了随便地、自然地、像人一样地观看的乐趣，回想起上第一次课时的情景，阿尔卡季·尼古拉耶维奇就是像这样随便地坐着。在生活中，我非常清楚地了解这种感觉，但并没有使我感到有什么可高兴的，因为我已经习惯了。但在舞台上，今天我还是第一次体会到，因此我要真诚地感谢阿尔卡季·尼古拉耶维奇。

“很棒！”他对我喊了一声，“这就是看和看见。通常我们是在舞台上，但却什么也没看见。还有什么能比演员空洞无神的眼神更可怕呢！这种眼神只能更加证明，角色扮演者的内心在打瞌睡，或者他的注意力已经飞出剧场，脱离了舞台所表现的生活，证明演员已经在表现与角色无关的生活了。

“不停地说着废话的舌头，机械运动的手和腿都无法代替有思想的、赋予一切生命力的眼睛。也正因此，眼睛才被称为‘心灵的镜子’。

“演员的眼睛，如果用来和看见，不但会将观众的注意力吸引到自己身上，同时，也能正确地找到他们应该看的对象。反之，空洞的眼睛只会使观众的注意力离开舞台。”

解释完这个之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续说道：

“我给你们展示了象征着近距离、中等距离和远距离对象点的小灯。这些距离对象点是每位视力良好的人，也是每一个舞台创作和表演者必须拥有的。

“至今为止给大家展示的小灯塑造的舞台上的对象就像演员本身应该看到的样子。在剧院里‘应该’

是这样的，不过，却很‘少见’。

“现在，我就让大家看一下，永远不应该出现在舞台上，很遗憾的是，绝大多数演员几乎时刻都会碰到的情形。我将给你们展示几乎永远都在吸引站在舞台上的演员注意力的对象。”

他的话音刚落，突然，有几道光束划过。这些掠过整个舞台和观众席的光束，正是代表了演员分散的注意力。

然后光束消失了，一个从观众席椅子后面亮起的一个一百瓦的灯代替了它。

“这是什么？”有人问道。

“苛刻的评论家，”托尔佐夫回答，“演员在当众表演时会将许多注意力集中在他身上。”

光束再次划过，又消失了，最后，一盏新的大灯点亮了。

“这是导演。”

这盏大灯还未熄灭，舞台上就忽隐忽现地亮起来一盏非常小又很弱的灯，几乎察觉不到它的光线。

“这是可怜的演对手戏的人，他很少受到关注。”托尔佐夫颇有讽刺意味地说道。

暗淡的灯光很快熄灭了，舞台前边上的探照灯照得我们睁不开眼。

“这是提台词者。”

然后光束重新闪过了所有地方；它们亮起来，又熄灭了。这时，我回忆起了自己在观摩演出《奥赛罗》时的情形。

“现在你们明白了吧，在舞台上演员能够学会看和看见是一件多么重要的事情，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇在这节课结束时说，“这就是你们要学习的复杂的艺术！”

19××年×月×日

所有人都很失望，因为阿尔卡季·尼古拉耶维奇没有来，只有伊万·普拉托诺维奇一个人来上课，他说，受托尔佐夫的委托，今天将由他来给大家上课。

所以，今天就是拉赫曼诺夫的第一堂课。

他是一名怎样的老师呢？

当然，伊万·普拉托诺维奇完全不同于阿尔卡季·尼古拉耶维奇。但是，我们今天了解到的伊万·普拉托诺维奇，是之前谁都没有想到的。

在生活中，当他崇拜的阿尔卡季·尼古拉耶维奇在场时，拉赫曼诺夫表现得很温和、谦虚和沉默，但当阿尔卡季·尼古拉耶维奇不在时，他就变得劲头十足、果断和严厉。

“集中所有注意力！不要放松！”他用威严而自信的语气命令道，“我们要做的练习就是：我给你们每一个人指定看的对象。你们要在我数到三十之前记住它的形状、线条、颜色、细节和特点。我强调一下，就只数到三十！这之后，我将关灯，在你们什么也看不到的情况下，强迫你们描述自己的对象。在黑暗中要将你视觉记忆记住的全部东西都描述出来。我会检查，会对比你的对象和你的描述。当然，为了对比我会再次开灯的。注意啦！我要开始了：马洛列特科娃——镜子。”

“亲爱的！”她指着镜子慌忙地问道，“是这个吗？”

“不要问多余的问题。在房间里只有一面镜子，没有另外一面。没有另外的！演员就应该机灵点！”

“普辛——那幅画。戈沃尔科夫——枝形吊灯。威廉米诺娃——画册。”

“是那个绒面的画册吗？”她嗫声嗫气地问道。

“我已经指给你看过了。不会重复第二遍。演员应该及时行动起来。纳兹瓦诺夫——地毯。”

“地毯有很多啊。哪一条呢？”

“当你感觉有疑惑时——自己作出判断。做错了没有关系，但是不要怀疑，也不要再问。演员要有随机应变的能力。要随机应变！”

“维云佐夫——花瓶。乌姆诺维赫——窗户。德姆科娃——枕头。维谢洛夫斯基——钢琴。一、二、三、四、五……”伊万·普拉托诺维奇不慌不忙地数到了三十，然后命令道：

“熄灯！”

所有的灯都熄灭了之后，他点到我，命令我说一说都看到了什么。

“您给我指定的是地毯，”我开始给他详细地解释，“我没有马上选好一个作为对象，所以耽误了一些时间。”

“简单点，说重点，”伊万·普拉托诺维奇吩咐道，“说重点！”

“这是一条波斯地毯。它的底色是红褐色。四周是花边。”我描述着，直到拉赫曼诺夫喊了起来：

“开灯！你记错对象了，我的小朋友！没有到位，漏掉了。关灯！普辛！”

“没有理解画的情节。因为站得远，看不清。只看到了在红色的背景上有黄颜色。”

“开灯！”伊万·普拉托诺维奇命令道，“在画上既没有黄色也没有红色。”

“真的是漏过了主要的，没有到位。”普辛小声说着。

“戈沃尔科夫！”拉赫曼诺夫点到。

“金色的吊灯，能明白吗？市场上卖的那种。带有用玻璃做的饰物。”

“开灯！”拉赫曼诺夫命令道，“这是真正的博物馆的吊灯，亚历山大时期的后古典主义风格。又漏掉了！”

“关灯！纳兹瓦诺夫，重新描述一下地毯。”

“对不起，我不知道还要再来一次。我没有想到。”我很抱歉，我有点不知所措。

“下次一定要记得。不断改正自己的错误，一秒钟都不要闲坐着。你们要知道，我会接二连三地重新提问你们，直到我得到准确的描述印象为止。普辛！”

“漏掉了，两次都漏掉了！”

最终，拉赫曼诺夫得到了他想要的。我们都记住了指定对象的所有微小细节，并将它们描述出来。为了做到这一点，我被叫到了五次。令人紧张不安的描述练习持续了半个小时。以至于我们都精神紧绷，眼睛疲劳。像这样高强度的课程是不能持续太长时间的。拉赫曼诺夫知道这一点，所以将自己的课分成了两个部分——每个部分半小时。

我们暂时停止了练习，去上舞蹈课。舞蹈课之后，又是拉赫曼诺夫的课，我们完成的内容同第一部分的三十分钟是一样的，只是时间缩短到了只数二十个数。

伊万·普拉托诺维奇允诺只练习三五秒钟。

“就是要这样来训练你们的注意力！”他说。

现在，当我在日记中写下伊万·普拉托诺维奇今天讲的课时，我产生了一个疑问：是否应该或值不值得这样详细地速记下伊万·普拉托诺维奇上课时讲的内容呢？或者说，可能，将这些练习单独记到一个本子上更好些呢？可以将这些笔记整理成实践练习指南，就像是一种习题集，或者叫做《教练和训练》——伊万·普拉托诺维奇就是这样称呼自己的课程。在每天的练习中这些笔记对我很有用，随着时间的流逝，可能，在我当导演和从事教学活动时也会有所帮助。

决定了，就这样做。

从今以后，我会有两个本子：其中一个（就是这本）我会继续用来写日记和记录托尔佐夫教授的艺术理论，而另外一个将记录拉赫曼诺夫给我们讲的实践练习。这将会是一个根据《教练和训练》等级编写的系统性习题集。

19××年×月×日

今天托尔佐夫继续用灯光说明舞台上注意力的对象。他说：

“至今，我们接触到的对象都是以点的形式出现的。现在我将给你们展示的所谓的注意力圈。

它并不是一个点，而是完整的一小块地方，其中包括了许多独立的对象。目光从一个点转移到另一个点上，但不会超出注意力圈所划定的界限。”

托尔佐夫说完后，就关灯了。几秒钟之后，一盏放在我旁边桌子上的大灯打开了。灯罩向下在我的头和手上投射出了一个圆形的亮圈。它将桌子中间放着各种摆件的地方照得很明亮。舞台其他的大片地方和观众席则被淹没在了可怕的黑暗之中。坐在灯下我感觉很舒服，仿佛这亮圈要把我所有的注意力都吸引进它那明亮的被黑暗隔开的亮圈中。

“桌子上的这块亮光，”托尔佐夫对我们说，“代表着注意力的小圈。你们本身，或者准确地说，你们被灯光照到的头和手，刚好就在亮光的中间。这样的圈就像是相机的小孔径，可以将对象最微小的细节都详细地呈现出来。”

托尔佐夫是对的：确实，放在桌子上处于亮光中的所有摆件，都吸引着我们的注意力。

在黑暗中只要进入这个光圈内，就会感觉自己像与世隔绝一样。在这里，在光圈之中，感觉就像在家里一样，谁也不怕，也完全不会感到害羞。在这里你会忘记在黑暗中有无数双来自四面八方的陌生眼睛在窥视你的生活。在这个小光圈内我感觉自己就像在家里，这种感觉甚至比待在自己的房子里时还要强烈。在自己的房子里可能会有好奇的女主人从钥匙孔里偷看，而现在，在这个小光圈里围绕它的黑暗的四面墙似乎是不可穿越的。在这个窄小的光圈内，当注意力集中的时候，不仅可以很容易看清物体的所有微小细节，同时，也可以将自己全部精力都放在体验最真实、隐私的感觉和想法上，完成复杂的行为，可以解决困难的问题，弄清楚个人最细腻的感觉和想法；可以和别人交流，可以去感知他人，可以反思自己最私密的想法，可以回想往事，展望未来。

托尔佐夫明白了我的感受。他走到舞台上，激动地对我说：

“快记住它：记住你现在所体会到的这种感受，用我们的行话说，这叫‘当众的孤独’。说它是‘当众的’，是因为我们所有人都和你在一起。‘孤独’是因为注意力的小圈将你和我们分隔开了。在表演的时候，面对成百上千的观众，你可以一直把自己局限在孤独之中，就像蜗牛钻进壳里一样。

“现在我给你们看中等的注意力圈。”

一片漆黑。

然后，相当大的一片空间被照亮了，里面放着一组家具：一张桌子，几把椅子，钢琴的一角，壁炉以及放在它前面的扶手椅。我刚好处在了这个圆圈的中间。

想立刻看清整个空间里的所有东西是不可能的。只能一部分一部分地去观察。这个圆圈内的每一个东西都是单独的，孤立的对象点。糟糕的是，在照亮的面积扩大后会形成一些光线昏暗的区域。这些区域就在光圈的外围，因此它的墙壁变得不太结实了。除此之外，我的孤独的空间也变得更加宽阔了。如果可以将那个小圈比作单身宿舍的话，那么，这个中等的圈就是家庭公寓了。就像一个人住在有十个房间的

冷清空旷的别墅里一样，过着孤苦伶仃的生活，感觉很不舒服。因此我想返回到自己亲切的小注意力圈中去。

不过，只有当我一个人站在这个圈中时，才是这样感觉和判断的。等舒斯托夫、普辛、马洛列特科娃、维云佐夫和其他的人都走进了我这个被照亮的圈里之后，就显得有点挤了。大家都找到了座位，分别坐在圈椅、椅子和沙发上。

大的地方给了我们更大的活动空间。在大的空间里，更适合谈论公共的问题，而不是私人的、隐秘的问题。正因如此，在中等圆圈里更容易建立起生动的、有活力的和热烈的群众场面。这种场面是不会按照我们预计的那样重复的。托尔佐夫今天给我们展示的中等圈，也像那个小圈一样，迫使我在注意力面积扩大时找到了演员的自我感觉。

顺便说一下有趣的细节：在今天上课的所有时间里，我的脑海里一次都没有出现过我憎恨的舞台上的敌人——舞台口的黑洞。这真是太令人惊奇了！

“这就是注意力的大圈！”当整个客厅都被刺眼的灯光照亮后，托尔佐夫对我们说道。其他房间暂时还处在黑暗之中，不过我们的注意力已经迷失在这个大空间里了。

突然其他所有的房间都被照亮了。“这就是最大的注意力圈！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇喊道。

我完全融化到了这个大空间中。

“最大圆圈的尺寸取决于观众的远视距离。在这里，就是在房间里，我已经尽最大可能扩大注意力的面积了。但如果我们现在不是在剧院，而是在草原上，或者在大海中，那么注意力圈的尺寸就要靠遥远的地平线来确定了。在舞台上，艺术家是将远景线画在舞台背景上的。”

“现在，”沉默了一下之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释说，“我将复习刚才这些练习。不过，不是在黑暗中，而是在灯光下。”

“现在，就在脚灯和顶灯之下，你们先给我创造一个注意力小圈及在其中的‘当众的孤独’，然后再创造一个中圈和大圈。”

为了帮助学生，托尔佐夫给我们展示了在很亮灯光下控制飘忽不定的注意力的技术手段。

为此，应该用房间里摆放的物体本身的线条来限制视觉注意力所确定的面积或范围。例如，摆满各种东西的圆桌。桌面就是灯光下被划定注意力的小圈。而地上铺着一块放满了家具的相当大的地毯，这就是灯光下的中圈。

另外，还有一块更大的地毯在灯光下清晰地勾勒出了一个圈。

在没有铺地毯的地方，托尔佐夫在画着方块的木地板上数出了他需要的方块数。事实上，用这些方块很难确定圈的轮廓，也很难将注意力集中在圈的范围之内，但方块仍然起了一定作用。

“对于你们而言，整个住宅——这就是灯光下的一个最大的注意力圈。”

随着注意力范围的不断扩大，令我感到绝望的是，舞台口的黑洞又重新出现在了舞台上，并且再次控制了我的注意力。因此，所有做过的带给了我希望的练习，都失去了意义。我再次感觉到很无助。

看到我的状态，阿尔卡季·尼古拉耶维奇说：

“我再告诉您一个有助于控制注意力的技术手段。这个手段就是：在灯光下，随着圈的变大，自己注意力集中的范围也要扩大。但这仅可以持续到你有能力控制想象中画出的圈的界限为止。只要划定界限开始晃动和变模糊时，就应该尽快地将这个圈缩小到视觉注意力可以接受的范围以内。

“不过通常在这种时候都会发生一些意外的状况：注意力脱离您的控制，消失在空间中。必须重新将注意力集中在一个地方。为了做到这一点，应该迅速地向对象点求助。比如，向桌上这盏放在盒子里重新亮起来的灯求助。虽然它不像以前在黑暗中那么亮了，不过没关系，这丝毫不影响它吸引我们的注意。

“现在，当你将注意力瞬间稳定以后，就先在灯光下以这个灯光作为圆心创造出注意力小圈。然后，标记出灯光下中等的注意力圈，并在其中确定若干个小圈。”

我们做完了所有指定的练习。当注意力的范围扩大到极限时，我的注意力再次消失在舞台的巨大空间里。

在明亮的灯光下，盒子里的小灯又突然亮了起来。

“快看这个对象点！”托尔佐夫对我们喊道。

我用眼睛盯着那盏处在亮光之下的小灯，几乎没有发现周围已经陷入了黑暗之中，也没有发现注意力的大圈变成了中圈。

接着，中圈缩小成了小圈。这样最好！小圈是我最喜欢的，我可以自如地掌控它。

这之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇又让我们在黑暗中做了大家已经熟悉的从小圈变成大圈以及反过来——从大圈变小圈，再重新从小圈变大圈和大圈变小圈的练习。

我们这样反复练习了十次，最后，我们终于有点习惯了。

在重复了十次练习之后，在最大圈的情况下，就是当整个舞台被照得通亮时，托尔佐夫喊道：

“在灯光下找到中圈，使你的目光能够自如地在它内部移动。

“停！注意力分散了！马上再去抓住那盏救命灯！正是为此这盏灯才在灯光下被打开的。对了，就是这样的！”

非常棒！

“现在让我们在灯光下找到一个小圈。这一点都不困难，因为在小圈的中央正亮着一盏灯。”

然后，我们又返回来，返回到灯光下的大圈中，如果遇到危险时刻，可以马上抓住那盏点亮的灯——对象点。在灯光下，我们多次重复了这样的过程。

“如果你在大圈里迷失了方向，”托尔佐夫一直强调着，“一定要立刻抓住对象点。控制住它，给自己创造一个小圈，然后再是中圈。”

托尔佐夫努力培养我们在不分散注意力的情况下机械地、下意识地由小圈转到大圈，以及相反的再由大圈转换成小圈的习惯。

我还没有养成这个习惯，不过我终于明白了：在不断扩大注意力圈的情况下，进入“当众的孤独”的方法可以转变成为舞台上自然而然的要求。当我把这个想法告诉托尔佐夫后，他说：

“只有你站在歌舞演出的巨大场地上时，才会完全认清这个方法的价值。在那个舞台上，演员会感到自己很无助，就像在沙漠里一样。此时你才会明白：为了拯救自己，就必须娴熟地控制注意力的中圈和小圈。

“在可怕的惊慌失措的几分钟里，你应该记住：大圈越是宽阔空旷，它里面的注意力的中圈和小圈就会越密集，当众的孤独也就越封闭。”

沉默了一会之后，托尔佐夫开始用灯光为我们展示我们之外存在的一组新的小、中、大圈。

在此之前，我们一直都是处在所有的注意力圈的中心，而现在，我们却陷入了黑暗之中——在灯光之外。

所有的灯都逐渐熄灭了，接着突然在隔壁餐厅里一盏悬挂的灯亮了起来。在桌子的白桌布上投射出了一块圆形的光影。

“这就是处于你们身外的注意力小圈。”

之后，这个小圈扩大成为了中圈，不过，依然在我们之外。它将隔壁整个房间都照亮了，随后，又将我们所在的黑暗房间以外的所有其他房间都照亮了。

“这就是在我们之外的大圈。”

从客厅最黑暗的地方很容易就可以观察到我们周围，甚至可以一直看到我们视力能够达到的最远点所发生的事情。为了便于自己观察，可以选择在我们以外的独立对象点和注意力的小、中、大圈。

在明亮的灯光下，我们做了针对处于我们之外的不同大小注意力圈的练习。这次，无论是客厅，还是其他房间都被照亮了。我们应该像以

前那样，就像我们在注意力圈的中心时一样，在想象中标记出缩小或者扩大位于我们以外的注意力圈。

19××年×月×日

在今天刚开始上课时，我兴奋地喊道：

“如果可以，永远都不跟舞台上的小圈分开该多好啊！”

“那就不要分开吧！这是您的自由。”托尔佐夫回答道。

“这倒是，但是我不能像打着一把伞那样到哪都随身带着这个带灯罩的小灯。”

“我当然是不建议您这么做的。但是，您可以随时随地都带着注意力的小圈，无论是在舞台上，还是在生活中。”

“怎么可能做到这样呢？”

“您马上就可以看到了。您去舞台上，表现得就像在家里一样：站着、走路、挪挪位置。”

我走向舞台。周围开始变黑了，突然，不知从哪打出的一道圆形的光束，开始跟着我移动。

我在房间里来回走着，光束一直跟着我。

突然，发生一件不可思议的事情：我在钢琴前坐下，弹起了唯一一首我会的曲子——《恶魔》中的一段旋律。

为了给这个不同寻常的事实作出适当的评价，是需要解释一下的。事情是这样的：我可不是什么音乐家，因此只有家里只剩我一个人时，我才敢悄悄地弹奏一下。如果有谁在我乱弹琴时听到声音，还走进了我的房间，那可就糟了。那时，我会砰的一声关上琴盖，红着脸。总之，就像是中学生抽烟被抓住时一样。但是，今天我竟然作为一名钢琴家当众演出，而且丝毫没有感到害羞，弹得非常流畅和愉快。这真是难以置信！这是个奇迹！如何才能解释它呢？！可能是，注意力圈比在生活中更加严密地保护了我们，使得演员对注意力圈的感觉要比在现实中强烈得多？或者可能，注意力圈还有一些我不知道的特性？

在上学校后这短短的时间内，我们了解了所有的创作秘密。而对于我来说，移动的注意力小圈是最重要和最有实用价值的。移动的注意力圈和当众的孤独是今后我在舞台上克服一切恶习的支柱。

为了更好地解释它们的意义，托尔佐夫给我们讲了一个印度童话。童话的主要内容是：

国君要为自己挑选一个大臣。他要求这个人可以沿着城墙走，同时要拿着一个装满牛奶的大容器，不能洒出一滴牛奶。很多人都去尝试，但是在路上会不断地有人冲他们喊，吓唬他们，诱惑他们，最后所有人都把牛奶洒了出来。

“这些人都不是我要的大臣。”国君说。

这时来了一个人。无论是喊叫、恐吓还是各种花招诡计都不能将他的目光从那快要溢出来的牛奶那里吸引开。

“开枪！”国君喊道。

开了枪，但却没有任何效果。

“这才是我要找的大臣！”国君说。

“你听到喊声了吗？”国君问他。

“没有！”

“你看见有人在吓唬你了吗？”

“没有。我一直在看牛奶。”

“你听到枪声了吗？”

“没有，国君！我只看到了牛奶！”

“这才是圈中的状态！这就是真正的注意力，而且不是在黑暗里，而是在灯光下的！”托尔佐夫讲完了故事。“你们也尝试一下，在脚灯完全打开的情况下，体验一下。”

很遗憾，我们都不能指望获得王公的大臣这个职位了。在灯光下，我完全不能把自己封闭在移动的圈中，也无法在这种情况下创造当众的孤独。

这时，伊万·普拉托诺维奇带着自己的新想象力来帮助我们了。他给我们分发了用芦苇编织的环圈，就像马戏团里骑师跳过的那个圈一样。其中有的芦苇环圈很大，而有的要小一些。如果套上这样的芦苇环圈，用手拿着它，使自己处在它的中央，就会进入注意力圈中。而且，环圈的明显边界帮助在清晰固定的界限内控制注意力圈的轮廓。带着这样的芦苇环圈在房间里走来走去，你会看到和触摸到本来只能在想象中随身带着的移动的注意力圈。

拉赫曼诺夫的想象力还是帮助了一些人的，比如，普辛。普辛这个胖子说道：

“感觉自己好像是第欧根尼……在一个大桶里。以我的腰围来看，这个芦苇环圈实在是有点小，不过，为了孤独和艺术，我只能忍受了。”

至于我呢，依我看，我已经学会了适应这个移动的圈所提出的难题了。

今天在街上我有了自己的发现。

一个很奇怪的现象：在众多行人和来往的电车、汽车之中我感觉自己比在舞台上更容易在头脑中给自己画出一个虚构的注意力圈，并带着它在马路上走。

原来，在阿尔巴特大街上，在这个处处都是人的地方我更容易做到这一点，我对自己说：

“我给自己确定的注意力圈的轮廓就是：以自己的胳膊肘和从腋下露出的皮包为界限，但不超出自己迈向前边台阶的腿。这就是界限。在它的范围内，注意力不应该延伸到界限以外。”使我惊奇的是：我成功地将注意力控制在了限定的界限之内。但是，在人多的地方进行这种练习是非常不方便的，很容易引起不体面的后果：不知道会踩了谁脚，差一点撞翻糖果小摊，没有跟熟人打招呼。这也迫使我把圈的界线扩大到中等，扩大到身体之外很远的地方。

中圈看起来更安全些，不过对于注意力来说，就有些困难了。这是因为一刻不停地总是有向我迎面走来或是超过我的人穿过这个更加宽阔的圈。准确地说，就像是穿过一个过堂的院子。要是没有注意力圈，而是在大的空间里我就不会注意到这些人，但是在规定的用于观察的窄小界限内，我不感兴趣的陌生人开始变得比我希望看到的还要多。他们吸引着我的注意力。要知道，在放大镜或者显微镜不大的镜筒内，所有细节都会映入眼帘。就像在我的移动圈中发生的事情一样。敏感的注意力会果断地把所有进入视线的东西都抓住。

我尝试地做了一下扩大和缩小注意力圈的练习，但是这个尝试不得不终止了，因为我几乎数起通向地下室的所有台阶了。

来到阿尔巴特广场，我使用了目光所能掌控的最大注意力圈，马上圈内所有的线条都融合在一起，变得模糊了。这时，我听到了绝望的鸣笛声和司机的责骂，我看到了险些撞到我的汽车前保险杠。

“如果在大圈里迷路了，就要马上缩成小圈。”我回想起了托尔佐夫的话。我也正是这样做的。

“太奇怪了，”我自己思考着，“为什么在宽阔的阿尔巴特广场和在人口稠密的大街上反而比在舞台上更容易创造孤独呢。是不是因为那里没有人跟我打交道，而在舞台上所有的人都会看着演员呢。不过，这在剧院里是不可避免的情况。演员也正是为了这个而存在，为了人们能在舞台上看到他，看到剧中人物当众的孤独。”

那天晚上，还有一件事情给了我一个重要的有益的经验教训。事情是这样的：上×教授的课时，我迟到了一会儿，当我匆忙地走进了坐满了人的大厅时，教授刚好正在用极小的声音在阐述自己课程的提纲和基本要求。

“嘘……安静！我们听不见了！”喊声从四面八方传来。

我感觉自己成了大家注意的焦点，有些不知所措，瞬间失去了所有的注意力，这种情况在我演《奥赛罗》时也出现过。不过我马上就机械地将注意力圈缩小成移动的小圈，这样它里面所有的对象点就变得清晰多了，我也因此可以寻找自己的座位。这时我感到很开心，因为我开始变得能在公众面前从容地做缩小和扩大注意力圈的练习了——由大变小，和相反的由小变大。这时，我感到自己的镇静、从容和自信

给所有人留下了深刻的印象，他们的喊声停止了。甚至连教授也停下来，喘口气。而我感到非常高兴，因为我吸引了所有人的注意力，并且可以完全掌控他们。

今天我不是在理论中，而是在实践中了解到，或者说是，体验到了移动的注意力圈的好处。

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇说：

“迄今为止，我们都在跟我们之外的注意力对象点打交道，而这些对象通常都是死气沉沉，没有活力的，规定情境、想象力的虚构以及‘假使’都不能使这些对象变得有温度。以前我们强调注意力就是为了注意力，对象就是为了对象。而现在，我们不谈那些表面的、现实的对象和注意力，而要说一说内在的生活中想象的注意力和对象。

“这究竟是什么样的对象呢？一些人认为，如果探究一下心灵深处，就会看到心灵的所有组成部分——智慧、情感、注意力本身和想象力。喂，维云佐夫，你看一看自己的心灵，在那里找到注意力和想象力。”

“在心灵的什么地方才能找到它们呢？”

“为什么没有看到伊万·普拉托诺维奇？他去哪了？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇突然问道。

所有人都开始向四处张望，然后又都思索着什么。

“你们的注意力在哪徘徊呢？”托尔佐夫问维云佐夫。

“在剧院里寻找伊万·普拉托诺维奇……还跟着他跑回家了一趟。”

“那想象力在哪里呢？”托尔佐夫问。

“就跟注意力在一起呢，一起寻找。”维云佐夫肯定地说，他很满意自己的答案。

“现在，回想一下新鲜鱼子酱的味道。”

“想起来了。”我回答道。

“那您的注意力对象在哪里？”

“首先我想到的是冷餐桌上盛着鱼子酱的大盘子。”

“也就是说，对象是您想象出来的，在您以外的东西。”

“但是，那一刻我所看到的确实是在我的嘴里激起了味觉，确切说，是在舌头上。”我回想着。

“就是说，是在你身体的内部，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇强调说，“你的注意力也就集中在那里。”

“舒斯托夫！回想一下鲑鱼的味道。”

“想到了。”

“对象在哪里？”

“起初也是在冷餐桌的盘子里。”巴沙回忆道。

“就是说在您之外。”

“接着，总是在我的嘴里，鼻子里，一句话，在我身体之内。”

“现在回忆一下肖邦的送葬进行曲。对象在哪里？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇测验道。

“最初是在我之外：在出殡的队伍里。但是，我在耳朵的深处听到了乐队的声音，也就是说在我的内心。”巴沙解释说。

“你的注意力也在那儿吗？”

“是的。”

“这样，在身体内部我们首先给自己创造了一个视觉表象：伊万·普拉托诺维奇的所在地，或者是冷餐桌，或是葬礼队伍。接着，借助这些表象，唤醒我们五种感觉中的一种内在感觉，并将注意力完全集中

在它身上。这样，在想象的生活中，注意力不是直接地转向对象，而是通过间接途径，这样说吧，就是通过辅助对象。我们的五种感觉都是这样被唤醒的。

“威廉米诺娃！您站在舞台出口有什么感受？”托尔佐夫问。

“不知道，真的，怎么说呢？”我们的美女紧张起来。

“现在您的注意力在哪里？”

“不知道，真的……好像——在我们剧院的……演员化妆室……后台……在观摩演出……开演之前。”

“那您在演员化妆室干什么呢？”

“不知道，怎么描述呢……我因为服装而感到紧张。”

“不是因为卡塔琳娜这个角色让您紧张吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇又问了一遍。

“卡塔琳娜也让我紧张。”

“您现在感觉到什么？”

“慌张，所有东西都从手里掉了下去……来不及了……打铃了……当时还不知哪里或是就在那里……有什么东西紧缩着……还有虚弱，就像是病人一样……天哪！甚至我的头真的感到眩晕了。”

威廉米诺娃靠在椅背上，用美丽的双手捂住了双眼。

“就像你们看到的，这次还是重复发生了同样的事情：在登台前，创造了幕后生活的视觉表象。这些表象会在我们内部世界引起反应，或者，换句话说，会使我们产生一种感受，如果这种感受再进一步发展，谁会知道呢，它会不会发展成真正的昏厥状态。

“我们注意力的这些对象不但在现实中经常分散在我们周围，尤其在想象的生活中更是这样。想象的生活不只会给我们描绘现实存在的世界，同时还会描绘在现实中不可能存在的幻想世界。童话在生活中是

无法实现的，但它却生活在想象中。想象中的生活所包含的对象远比客观存在的对象要丰富得多。

“你们推想一下，对于我们的内在注意力来说，材料是取之不尽的。

“困难就在于想象的生活中的对象是不固定的，经常无法捕捉。如果说在舞台上围绕我们物质的、物体的世界要求训练有素的注意力的话，那么，对于不稳定的想象中的对象来说，这些对注意力的要求则要远远高出许多倍。”

“如何在内心培养内在注意力对象的稳定性呢？”我问。

“与你们培养外在注意力的方法是完全一样的。你所学到的关于注意力的一切知识，都同样地适用于内在对象和外在对象。”

“这就是说，在内部的和想象的生活中，我们也可以利用近距离、中等距离和远距离的对象点，以及小、中、大的固定的和移动的注意力圈吗？”我追问托尔佐夫。

“要知道，你们是在自己内心感受他们的。这意味着，它们是存在的，应当利用它们。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续对比外部对象和内部对象，以及外部注意力和内部注意力，他说道：

“你们还记得吗，那时，舞台口的黑洞会经常吸引你们对舞台上发生的事情的注意力？”

“当然记得啦！”我感叹道。

“要知道，演员对自己生活的回忆会不时地使内部注意力脱离舞台上角色的生活。所以，在内部注意力的圈子内，正确注意力与错误注意力之争、对于角色有益的注意力与有害的注意力之争一直在继续。

“有害的注意力会将我们从正确的路线上吸引开，将我们吸引到舞台的对面，观众席的方向，或者吸引到剧场之外。”

“这就是说，为了培养内部注意力，我们需要在想象中再做一遍您给我们讲的那些训练外部注意力的练习吗？”

”我想弄清楚答案。

“是的，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇确认道，”就像当时一样，现在也需要那样做。第一，这是一个可以帮助我们在舞台上把自己的注意力从那些不需要注意、不需要考虑的地方拉回来的练习；第二，这个练习可以帮助我们将内部注意力牢牢地拴在角色需要注意的地方。只有这样，无论是外部的，还是内部的注意力才会变得更强、更敏锐、更集中、更固定。这需要大量的长时间的系统的训练。

“当然，在我们的工作中第一重要的还是内部注意力，因为演员大部分的舞台生活和创作过程，都是在创造的幻想和虚构中，以及想象出的规定情境内进行的。这些所有的东西都存活在演员看不见的内心中，只能通过内部注意力才能够接近。

“站在成百上千人面前，在分散的进行公开创作的环境中，是很难全身心投入到不固定的内部对象上的，也是不容易学会在舞台上用自己心灵的眼睛去看内部对象的。但是习惯和训练可以克服一切障碍。”

“显然，为了这个应该还有专门的练习吧？”我问。

“在教学和后来的舞台训练过程中这样的练习已经足够多了！犹如创作本身一样，舞台训练要求外部注意力，尤其是内部注意力几乎要一刻不停地活动。如果学生或者说演员明白了这一点，能自觉地进行练习——无论是在家里、学校，还是在舞台上，假如他能一直保持这个习惯，总是能集中内部的注意力，那么，他可以放心了：即使不需要专门的练习，他的注意力也会得到必要的训练。

“但是，这需要勤恳和每日坚持的训练，要求人们必须具有坚强的毅力，顽强的精神和坚持不懈的品质，而这些品质远远不是所有人都具有的。所以，除了舞台上的训练以外，我们还应该在私人生活中训练注意力。为了做到这一点，我们可以做一些像激发想象力练习一样的训练，这些练习对训练注意力同样是很有效果的。

“让自己养成每天熄灯睡觉前都在脑海中回想一下过去的一天所做的事情的习惯，努力地回想起每一个细节，也就是说，如果你在回忆着午饭或者是早茶，那就不仅要努力地回想起和在眼前浮现出你吃的食物，同时还要看到盛菜的餐具，以及它们在餐桌上的摆放位置。回想一下，餐间谈话引起的一些想法和内心感受，以及吃过的食物的味

道。以后就可以不只回想最近的一天，还可以回想一些生活中离现在比较远的时刻。

“还可以在脑海中仔细地回想一下你们曾经住过和去过的公寓、房间和地方，回想一些独立的东西，并在想象中使用它们。这可以使你们回归到你们非常熟悉的连续的活动上，回到日常生活的轨迹中。当然，你也要用自己的内部注意力仔细地检查他们。

“尽可能地清晰地回想起你的亲人，还在世的和已经去世的。在整个练习中要让注意力扮演重要的角色，这样，注意力就可以得到新的训练。”

19××年×月×日

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续上次没有讲完的课。他说：

“注意力和对象，正如你们所知，在艺术中是绝对的支柱。我们不需要飘在上面的不稳定的注意力。创作需要的是整个身体屏息凝神的彻底的注意力的集中。如何才能得到稳定的对象和长时间地将注意力集中在它身上呢？答案你们是知道的。所以我们来试着检查一下。纳兹瓦诺夫！去舞台上看一看那盏放在圆桌盒子里的灯。”

我走到舞台上。很快，除了唯一一盏专门留给我作为对象放置的灯之外，所有的灯都熄灭了。但是几分钟之后我便开始憎恨它了。我讨厌死它了，以至于我很想把它摔到地板上。

当我跟阿尔卡季·尼古拉耶维奇说到这一点时，他提醒我：

“您要知道，不是对象本身，也不是灯，而是脑海中那吸引人的想象力的虚构将舞台注意力吸引到了对象那里。虚构彻底改变了对象，借助规定情境的帮助，才使它具有了吸引力。你们要马上用你们幻想中那些漂亮的、令人激动的虚构包围它。那时，令人讨厌的灯就会变成你们创作的激发者了。”

开始了长时间的沉默，在这段时间里，我一直在盯着灯，但是我却不能给自己的观看想出任何理由。

最后托尔佐夫可怜起我来。

“我来帮您。让这灯作为童话中熟睡的怪物那半睁半闭的双眼。在一片漆黑之中看不见它那硕大躯干的轮廓。所以你会感觉它更可怕。您要这样对自己说：‘要是想象变成了现实，我该怎么办呢？’童话中王子在与怪物决斗之前绝对会考虑同样的问题。您要按照普通人的逻辑来解决这个问题，——既然怪物的脸对着你，而尾巴在后面很远的地方，那么从哪个角度攻击它更合适呢？就算您制订的攻击计划不是很成功，就算那童话中的英雄比您做得好，但您依然想出了一些办法，而且将注意力和思维都集中在对象那里。由此您的想象力就被唤醒了。想象力会抓住您，让您产生要有所行动的欲望。一旦您开始行动，就意味着，您接受了对象，信任它，将您和它联系在了一起。也就是说，您有了目标，您的注意力不会被舞台以外的东西吸引。但这仅仅是改造注意力对象的开始。”

我面临的任務似乎很难。但是，我回想起，“假使”是不能强迫或者挤压情感的。就像阿尔卡季·尼古拉耶维奇说的那样，它只能要求一个“符合人的逻辑”的答案。暂时只需要决定：从哪个方向攻击怪物是更适当的。这之后我便开始合乎逻辑地进行推断。“在黑暗中这个灯意味着什么？”我问自己。“这是昏睡的飞龙半睁的眼睛。如果真是这样的话，那么它正在直直地盯着我。应该躲开它。但我不敢动弹。怎么办呢？”我越是更多、更详细地思考自己所面临的问题，对于我来说注意力的对象就越显得重要。我越是过多地关注它，就越是被它深深地吸引。突然，灯闪了一下，我也吓了一跳。然后，灯变得更亮了，变得很刺眼，而且使我感到不安和害怕。我向后退了一下，这是因为我感觉怪物看见了我，还稍微动了一下。我把这些告诉了阿尔卡季·尼古拉耶维奇。

“您终于成功地确定了预先设置的对象。对象的原始样子已经不存在了，似乎消失了一样，在它的位置上出现了另外一个完全不同的，更加强烈的，可以让人更兴奋的想象对象（以前是灯，现在变成了眼睛）。这个改变了样子的对象创造了内在回应性的情感反应。这样的注意力不仅会对对象感兴趣；同时会调动演员所有的创作器官，并与它们一起继续自己的创作活动。”

“需要学会彻底改造对象，同时也要改造注意力，将冷漠、理智的、抽象的注意力改造成温暖、体贴、

情感的。‘情感的’这个术语在我们演员的行话里已经被采纳了。但是，‘情感注意力’这个名称并不属于我们，而属于心理学家И. И.

拉普辛，他首先在自己的《艺术创作》^[9]一书中使用了这一名称。

“最后我想对您说，我们尤其需要情感注意力，在创造‘角色的人类的精神生活’中，就是说，在完成我们的艺术的最基本的目的时，更应该高度重视情感注意力。你们要判断情感注意力在我们创作中的意义。”

在我之后，托尔佐夫把舒斯托夫、维谢洛夫斯基、普辛叫到了舞台上，与他们做了类似的试验。

为了不重复，就不描述它们了。

19××年×月×日

因为叔叔生病，所以我上课迟到了。在上课的时候，不断地有人叫我去接电话。最后我没有等到下课就离开了。今天的笔记记得很乱，没有条理，这是因为我一直在担心，以至于有些分心，影响了我理解托尔佐夫的讲课内容。

在他们同维谢洛夫斯基激烈地辩论时我走进了教室。显然，维谢洛夫斯基认为同时照顾到角色、采用的技术手段、观众（假如你还没能把他们从注意力中赶走）、角色的台词、对手的台词、题词的人，有时还包括几个对象，对于他来说不仅是太难了，简直就是不可能的。

“这得需要多少注意力才够呢？！”维谢洛夫斯基绝望地喊道。

“您认为自己没有能力应对这样的工作，而马戏团的特技骑术表演者却能自如地应对比这难得多的任务，有时甚至要拿自己的生命冒险。实际上，表演者的腿和身体要在奔驰的马背上保持平衡，眼睛要一直盯着放在他额头上木棍的平衡状态，而在木棍上还要不停地转动碟子，除此之外，他还要再耍三、四个球。同一时间他有多少个对象啊！但他依然可以时不时地英姿飒爽地吆喝马。特技骑师能够做到这一切，正是因为人具有多方面的注意力，而且各个方面的注意力都不会互相影响。

“只是在刚开始时会有些困难。幸运的是，我们很多习惯都可以变成机械化、下意识的。注意力也是可以变成这样的。当然，如果你们至今依然认为，演员就是有天赋，靠灵感工作的，那你们只好改变一下

自己的观点了。没有经过训练的天赋仅仅只是原料，是等待加工的材料。”

我不知道辩论的结果是什么，因为我出来接了电话之后，不得不去找医生。

返回剧院走进班里时，我碰到戈沃尔科夫，他站在台口，眼睛很不自然地向外瞪着，好像阿尔卡季·尼古拉耶维奇正在劝着他什么。

“发生什么事情了？他们在争论什么呢？”我问旁边的人。

“戈沃尔科夫说‘眼睛不能离开观众’。”旁边的人笑着说。

“我们可是在当众表演！”争论者喊道。

但是阿尔卡季·尼古拉耶维奇持相反意见，禁止往“观众”那里看。

我不想继续停留在争论上。而只是记录下托尔佐夫的观点，在哪些条件下我们可以将目光转向观众席。

“设想一下，你们正在看着想象中的应该将演员和观众席隔开的一面墙。在这种情况下，当眼睛看着想象的墙上的某个近距离的对象点时，眼睛应该处于什么样的状态呢？它们会像你在看自己鼻尖时一样，使劲斜着看。

“在大多数情况下演员会怎么做呢？他会按照一贯训练有素的习惯，看墙的同时，还会将目光投向观众席，投向导演，评论家或者和艺术爱好者所在的位置。这时，他的瞳孔并没有采取我们天生在看近距离对象时的视角。难道你认为，演员自己、演对手戏的人和观众不会发现这种生理错误？难道你们希望用这种反常现象来欺骗你们自己以及我们所拥有的经验？

“现在，我再举另外一个例子：根据角色的要求，你们需要向远处看，向最远的海上地平线望去，那里你们可以看到远去小船的孤帆。

“回想一下，当我们眺望远远处时，瞳孔是什么样子的。

“两只瞳孔是完全直视的，两条视线几乎相互平行着向前延伸。为了得到这样的瞳孔状态，应该凝视观众席后面的墙，在脑海中找到一个

最遥远的想象中的点，并将注意力集中在那里。

“本来应该这样做的，而演员是怎样做的呢？他会就像平常一样，将目光放在观众席里的导演、批评家或者是艺术爱好者那里。

“难道你们认为，在这种情况下，可以欺骗得了自己和观众吗？”

“当你们借助技术手段学会将对象设置在正确的位置，并在它那里巩固加强自己的注意力时，当你们明白了空间对于舞台视角的意义时，那么你们就可以向前看着观众，掠过他们的视线，或者刚好相反，不接触到他们的视线。不过，暂时还是避免在形体上造假的习惯吧。这在年轻的，还不太结实的人身上会使他们的注意力游离的。”

“那您认为，我们暂时应该往哪看呢？”戈沃尔科夫问道。

“暂时先看舞台的右边、左边、上面。不要害怕，观众是看得到你们的眼睛的。当需要的时候，眼睛就会自己转向仿佛处于舞台对面的想象的对象上。这一切都是自然而然，本能地、正确地做出来的。但是，如果没有这种内在的、下意识的需求，就要避免直视，避免向不存在的墙或者向远处看，直到你们学会了这一做法的必要的心理技术手段为止。”

我又被叫出去接电话，没有再回到教室。

19××年×月×日

在今天的课上阿尔卡季·尼古拉耶维奇说：

“为了更全面地汲取演员注意力在实践方面的用处，有必要将其作为获取创作材料的工具来谈一谈。

“演员不仅在舞台上，而且在生活中都应当是专心的。他应该全身心地投入到吸引他的对象上。在看注意力的对象时，他们不应像散漫的庸人那样去看，而要深入到被观察事物的实质中。

“如果做不到这一点，那么我们的创造法就只能是片面的，与生活的真谛和当代现实都会格格不入，与它们一点联系也没有。

“有一些人天生具有观察能力。他们会不由自主地去发现周围发生的一切，并铭刻在记忆中。在这种情况下，他们会从中选择出更重要的、更有意思的、最典型的、鲜明生动的东西。听这些人讲述时，你会看到和理解那些被不擅长观察的人忽略的东西，这些不善观察的人在生活中既不会看和看见，更不会生动地讲述自己所理解的内容。

“遗憾的是，远远不是所有人都拥有这个对于演员而言是必需的，而且能够发现生活中实质的和典型东西的注意力。

“但是，哪怕是面对自己最起码的兴趣，人们通常都不擅长像这样去观察。而且他们也不擅长为了了解生活的真谛，为了细心体贴地对待他人，为了真正的艺术创作而去仔细地观察和聆听。只有极少数人是善于观察的。更多的时候我们不得不面对人们盲目无知的情景，这种盲目无知有时会使本性善良的人变成无辜的折磨亲人的人，会使聪明的人变成连发生在眼前的事情都无法发现的傻瓜。

“有些人无法根据脸色、目光和嗓音来判断他们的交谈者的感受，不善于积极地去听，更不会看见复杂的生活真相，也不会认真地去听，因此也不会真正听到什么。相反，如果他们学会了这样做，创作就会变得无限丰富、细致和深刻。但是绝对不能给人们强加他们的天赋中所不具有的东西，即使他们的天赋所具有的东西不多，也只能尽量地发展和补充他们所拥有的。

“在注意力领域，这项训练需要很大努力、花费很长时间，还需要意愿和系统的练习。

“如何才能教会那些不擅长观察的人去发现和看见那些自然和生活赋予他们的东西呢？首先，应该给他们解释如何去看和看见，听和听见不好的，但更重要的，是美好的东西。美好的事物可以使心地变得高尚，唤醒心灵中最好的感觉，这种感觉会在情感和其他的记忆里留下永不消失的深刻痕迹。大自然本身就是最美好的。你们要尽可能地专注地观察它。刚开始时，可以观察花、叶子、蜘蛛网或者玻璃上的冰花等等。所有这一切都是大自然这个伟大的艺术家的艺术作品。尽可能用语言表述在这些艺术品中你们喜欢的东西。这会迫使注意力更加深入地观察对象，有意识地用评价的眼光对待它，更加深刻地了解他的本质。不要讨厌大自然中的那些昏暗面。不要忘记在负面的现象中也会隐藏正面的东西，在最丑陋的东西中也会有美丽，同样在美丽的

事物中也会有丑陋。但真正美好的事物是不会害怕丑陋的。通常后者会更加衬托出美好的事物。

“寻找一些美好和丑陋的事物，用语言描述它们，了解和掌握如何看见他们。不这样做，你们对于美好的认识就只能是片面的、甜蜜的、俊俏的、多愁善感的，而这种认识对于艺术来说是很危险的。

“然后，我们以这样的方法研究一下艺术作品——文学、音乐、博物馆的展品、漂亮的东西及其他，研究所有进入你视线范围的一切，研究有助于培养出良好的品位和对美好事物的热爱的一切。

“但是，我们不要以手拿铅笔的分析师那冷静的眼光去从事这项研究。真正的演员会热衷于周围发生的一切事情，他对生活着迷，生活成为了他研究和产生激情的对象。他贪婪地要把他所看到的一切都吞下去，努力地记录下他从外部获得的信息。不是像统计学家那样，而是要像艺术家一样，不仅记录在本子上，而且铭记在心里。要知道，他得到的东西，不是普通的，而是鲜活的充满激情的创作材料。一句话，在艺术中是不能用冷漠的方法来工作的。我们需要某种内在的热度，需要感性的注意力。这一点也适用于寻找创作材料的过程。例如，当雕塑家在寻找和观察大理石石块，准备将它塑造成维纳斯时，这是很令他激动的事情。在这样或者那样的颜色和花纹中，雕塑家预感到并且感觉到了未来创作作品的身体。对于我们舞台演员而言，兴趣是获取创作材料时每个过程的根本之所在。这当然，不能排除智慧的大量工作。但是，难道不能充满激情思考吗？非得冷漠吗？在生活中，机遇常常可以帮助自然地、强烈地唤醒注意力；这时，甚至最漫不经心的人也会变成善于观察的人。比如，我给你们讲一讲我生活中的一个小插曲。

“有一次，我去找一位喜欢的著名作家办事。当我被带进他的办公室时惊讶得直发呆：写字台上堆满了手稿、纸张、书，证明了诗人刚才还在创作，而写字台旁边摆放着一面大的土耳其鼓、定音鼓、硕大的长号和一堆交响乐队的谱架，因为隔壁客厅都已经放不下这些东西了。它们通过两扇敞开的宽阔的门一直延伸到了办公室这边。隔壁房间一片狼藉：家具乱七八糟地堆在墙边，而空闲的地方堆砌着谱架。

“‘难道诗人就在这里创作吗？在这样的环境——在鼓声、定音鼓和长号的声响中创作吗？’我想。这个意外的发现甚至可以吸引最不擅

长观察人的注意力，迫使他们去理解和弄清楚这个谜团。难怪我的注意力开始紧张，并用尽全部力量去观察。

“噢，假使演员对剧本和角色生活，像我对作家家里的环境那样产生好奇，该多好啊！如果他们能经常运用这样的观察力深入地了解自己周围的现实生活该多好啊！那么我们就能够拥有丰富的创作材料！在这种条件下，找寻的过程就应该像真正的演员理应完成的那样去实现。

“但是，不应该忘记：当我们周围的现实本身就可以牢牢吸引我们的注意力，引起我们的兴趣时，观察是不难的。那时，一切都会自然而然地实现。但是，当没有东西可以引起我们的好奇心，令我们激动，促使我们去探究、猜测和研究我们所看见的东西时，那该怎么办呢？

“例如，想象一下，在交响乐队不排练时，也就是在平时，当谱架都被搬走了，所有的家具都按原来的位置摆放时，我来到了著名作家的住宅。那么，在喜爱作家的住宅里我就只看到了最普通，几乎可以说是有些小市民化的布置了，这样的布置在第一眼没有让我产生任何感觉，也无法描绘出这个著名房主的生活特点，根本无法刺激我的注意力、好奇心和想象力，也不会促使我去探究详情、猜测和仔细观察或者进行研究。

“在这种情况下，就需要我们拥有绝对独一无二的天生的观察力和敏锐的注意力，来帮助我们发现人们生活中典型的、几乎无法被捕捉的特点和迹象，或者，需要技术的鞭策和推动力，以及促进唤醒昏昏欲睡的注意力的辅助手段。

“但是这种优秀的天赋并不取决于我们。而技术手段，又需要先找到，了解并学会掌控它。因此，就先选择你们在实践中已经感受到的，很好地了解了的方法。我指的就是推进想象力的方法。这个方法在想象力不作为时，能够及时帮助你们唤醒它。这个方法可以唤醒注意力，使你们摆脱作为别人生活的冷漠观察者的状态，激起你们创作的热情。

“就像原来一样，先自问一些问题，然后诚实地、真诚地回答这些问题：是谁，是什么，在什么时候，在哪里，什么原因，为了什么发生了你们观察到的事情？用语言来描述一下，在住宅里、房间里、在一堆东西里你找到了哪些漂亮的、典型的能吸引你们的东西，而且也是最能代表房主典型性格特点的东西。确定房间、物品的用途。然后自

问自答：为什么是这样摆放家具以及这样或那样的小东西，而不是换种方式摆放，这些暗示了主人的哪些习惯。例如，你们可以使用我刚才说的去拜访知名作家的例子，向自己提问：‘为什么琴弓、土耳其围巾、手鼓会堆放在沙发上？谁在这里跳舞和弹琴？是主人自己还是别人呢？’为了回答这些问题，你必须寻找这个未知的‘某人’。怎样才能找到他呢？借助探究、调查和猜想吗？根据掉落在地板上的女士帽子可以推测这里有女人。而写字台上的肖像画和放在墙角的在搬家之后还没来得及挂上墙的相框都可以证明这一点。还可以努力地查看堆在桌子上的相册。你们随处都可以发现很多张同一个女人的照片。在一部分照片上显得是美女，而另外一些则不怎么漂亮，但是却很有独特风韵。这时，你们就会发现秘密，房子里的生活是按照谁的奇思妙想安排的，这里谁在画画、跳舞，谁在指挥乐队。这么多东西都可以很好地印证那些想象力的猜想、探究，以及围绕这个名人形成的传闻。你们从中了解到，著名作家爱上了那个女人，他自己写的所有剧本、长篇小说和中篇小说中女主角都来源于这个女人。可能你们会被吓到，因为这些有意无意所作的猜想和虚构竟然都来自你们自己，而且它们会曲解你们从生活中收集到的材料。不要怕！个人的补充（如果你相信这些补充）只能使材料更加彰显突出。

“为了证实这种思想，我给你们举这样一个例子：有一次，我在街心花园观察行人时，看到了一个身材魁梧、肥胖的老太婆，推着一个小儿童车，小车里没有孩子，而是放了一个装黄雀的笼子。很可能，从我身边走过的这个女人只是将随身带的东西放到了小车上，以免用手提着。但是我想换另外一种思路来看这个事实，我认为，这个老太婆安葬了自己所有孩子和孙子，在这个世界上她只剩下唯一的心爱的活物——笼子里的黄雀。她带着这个黄雀来到街心花园，就像不久前推着最后一个孙子来这里一样。这样的解释比事实本身更刺激，更具有戏剧性。那么，为什么我没有在记忆里将这样的观察结果记录下来呢？要知道，我不是需要搜集信息准确性的统计学家，我是演员，对演员来说，创作情感最重要。

“刚刚描绘的这个来自生活并且经过了自已想象粉饰之后的画面，至今依然清晰地生活在我的记忆中，而且非常适合在舞台上使用。

“在你们学会了仔细观察你们周围的生活和在其中寻找创作材料之后，你们就应该去学习我们更需要的用来当做创作基础的材料。我是

指那些我们从私人的直接的，由心灵到心灵的与活的对象，也就是人的交流中获得的那些情感。

“情感材料尤其珍贵，这是因为，它构成了‘角色的人的精神生活’——就是我们艺术主要目的的创作。获得这样的材料是很困难的，因为，它是看不见摸不着的，无影无踪，只能在内心感觉到它。

“确实，很多看不见的心理体验可以通过面部表情、眼睛、声音、话语、行为和其他许多我们的生理器官上表现出来。这减轻了观察者的负担，但是在这样的情况下，很难明白人的实质，因为人们很少敞开心扉，吐露真情。在大多数情况下，他们会隐藏自己的感受，因此，外在的假象有时具有欺骗性，不能帮助观察者，使得观察者更加难以猜测隐藏的情感。

“我们的心理技术手段还没有研究出可以简化我所说的这一过程的手段，所以我只能给出几个实际的建议，这些建议在其他的情况下，会有一些帮助。我的建议并不新颖，这就是：在生活所规定的情境的影响下，如果你从他的行为、思想、激情中发现了被观察者的内心世界，那么，你就要仔细地观察这些行为，研究各种情况，并将这种和那种情况进行对比，然后问自己：‘为什么他会这样或者那样表现，他在想什么？’从中得到相应的结论，确定你们对观察对象的态度，借助你们做的所有工作努力地了解他内心的世界。

“当经过长时间的深入观察和研究成功后，演员就能够获得好的创作材料了。

“但也会有这种情况，我们的意识不能抓住被观察者的内心世界，他们的内心世界只能借助于直觉去感受。在这种情况下，不得不进入到别人心灵最深处的密室，在那里借助所谓的自己的情感的触角来找寻创作材料。

“在这个过程中，我们一直要用那些最细腻注意力和下意识的观察力。而我们通常的注意力是不能深入地到别人鲜活的心灵里找寻材料的。

“假使我向你们保证，针对这样的过程，我们演员的心理技术手段已经研究得足够好了，那么，我就是在说谎，这样的欺骗是不会给我们的事业带来实际好处的。

“在这个复杂的找寻不易被我们意识所理解的细腻情感创作材料的过程中，我们只能依靠自己日常生活的智慧、经验、敏感和直觉。我们期待科学帮助我们在实践中找到可接受的接近别人内心的方法。我们将学习情感的逻辑和连贯性，学习心理和性格。可能，这个将帮助我们不仅在围绕我们的外部世界，同时也在人的内部世界中发明找寻下意识创作材料的手段。”

第六章 肌肉松弛

19××年×月×日

这就是发生的事情：

阿尔卡季·尼古拉耶维奇走进教室，就把马洛列特科娃、维云佐夫和我叫到了舞台上，吩咐我们复习一下那个“烧钱”的习作。我们开始表演。

最初，在第一部分，一切都进行得很顺利。但是，当演到悲剧的地方时，我觉得内心有些犹豫起来，接着砰的一下，被堵住了……那里……这里……我有些恼怒。“绝不退让！”——我决定了，为了从外部帮助自己，我竭尽全力地压住了一个物体，原来是个玻璃烟灰缸。但是，我越是压紧它，我的内心就越是感到紧缩。相反地，越是感到紧缩，我就会更加用力地压烟灰缸。突然，咔嚓一声，有什么东西碎了。同时，我感到了一阵针扎似的疼痛，一股温暖的液体浸湿了我的手臂。那张放在桌子上的白纸也被染红了。袖口也变成了红色。血从我的手臂上喷涌出来。

我很害怕，感到头晕、开始恶心想吐。接着我已经不知道我是不是昏倒了。只记得当时一阵慌乱。记得拉赫曼诺夫和托尔佐夫其中的一个人紧紧地摁着我的手臂，而另一个人则用绳子将它包扎了起来。最初他们是搀着我走，后来就将我抬了起来。因为负荷很重，戈沃尔科夫在我耳边喘着粗气。他这样对待我令我很感动。我只模糊地记得医生和他带给我的疼痛。然后我越来越虚弱了……头晕……显然，是昏迷过去了。

我的戏剧生活暂时告一段落。自然而然，也就暂时不写日记了。日记里没有记录我私人生活的地方，更谈不上记录这种躺在床上的枯燥而单调的生活了。

19××年×月×日

舒斯托夫刚刚来过我这里。他绘声绘色地讲述了在学校发生的事情。

原来，我的不幸遭遇影响了教学计划，迫使他们提前讲到了身体训练这一部分。

托尔佐夫说：

“不得不打乱我们教学计划的严格系统性和理论顺序，提前给你们讲一讲演员工作的重要方面之一——肌肉松弛的过程。

“我们应该是在以后讲到外部技术，也就是身体训练时，才会讲到这个问题。但事实却再三表明，现在，也就是在教学计划开始时，涉及内部技术，或者确切地说，讲到心理方法时，讲这个问题是更正确的。

“你们是无法想象肌肉痉挛和身体紧张可以给艺术创作过程带来多大害处的。当这些痉挛和紧张在人们的发音器官内形成时，就算是那些天生有着一副好嗓子的人，声音都会开始变得嘶哑，甚至丧失说话的能力。当演员的腿处于紧张状态时，他就会像麻痹患者一样走路；如果双臂紧张——就会像冻僵了一样，变成木棍，抬起时跟道口的木栏杆完全一样。这样的紧张以及它们所引起的后果也经常会出现在演员后背、脖子和肩膀上。在任何情况下，这些痉挛和紧张都会丑化演员和干扰他们的表演。不过最坏的情况就是这种紧张发生在脸上，它会让人的脸扭曲变形，使表情变得麻木、呆板。那时，眼睛就会突出出来，痉挛的肌肉会让脸表现出令人讨厌的表情，不符合演员当时所要表达的感情。紧张可以出现在横膈膜和其他参与呼吸过程的肌肉中，破坏这些过程的正常运作，呼吸产生困难。所有这些状况必然会对

演员的体验、体验的外在表现以及演员的一般自我感觉产生不好的影响。

“你们一定想知道，身体紧张是如何使我们的所有活动和积极性变得麻木呆板的，痉挛的肌肉是如何束缚人的心理生活的？让我们来做个试验：舞台的那个地方放着一架钢琴，你们试着把它抬起来。”

同学们以强烈的身体紧张状态各自按照顺序抬起钢琴的一角。

“趁你们在抬钢琴时，要快速地做乘法，37乘以9！”托尔佐夫吩咐同学们。“做不到吗？那就回想一下我们这条街上的所有商店，就从街角上的那家开始。这个也做不到吗？那就唱一下《浮士德》里的独唱短曲吧。唱不出来？试着感觉用腰花做的汤的味道，或者回想一下触摸丝绸的感觉，或者咖喱的气味。”

为了完成托尔佐夫的任务，一个同学先将费很大力气才抬起的钢琴角放下，喘口气，回想一下所有的问题，理解了，然后开始按顺序回答，并在内心唤起回答这些问题所要求的感受。

“可见，”托尔佐夫总结道，“为了回答我的问题，你们需要放下沉重的钢琴，放松肌肉，这样做之后，你们才能陷入回忆。”

“这个难道不能证明肌肉紧张会妨碍内心活动，尤其是体验吗？只要存在身体紧张，就无从说起正确而细腻的感受和角色的正常内心世界了。所以，在创作之前，为了不让肌肉束缚行为的自由，应该让它处于平常的状态。如果我们做不到这一点，那么，我们在舞台上时就会表现得像《我的艺术生涯》一书中所描述的那样。在这本书里写道：因为紧张，演员会紧握拳头，将手指深深地攥进掌心中，或者会钩紧脚趾，把全身的重量都压在上面 [\[10\]](#)。”

“还有一个更有说服力的新例子——就是在纳兹瓦诺夫身上发生的意外！他因为违背自然规律，抑制天性而遭到了痛苦。希望这个可怜虫能尽快恢复，发生在他身上的不幸，不仅对他来说是可借鉴的实例，对于你们所有人也是一样的，这样的事情绝对不能出现在舞台上，在生活中也必须永远根除它。”

“这是可能做到的吗？——完全彻底地摆脱僵硬和身体紧张？关于这一点阿尔卡季·尼古拉耶维奇究竟是怎么说的呢？”

“阿尔卡季·尼古拉耶维奇提起了在《我的艺术生涯》一书所写的那名因极度的肌肉紧张而感到痛苦的演员。后来，这名演员养成了不断地机械地进行自我检查的习惯。他的脚刚迈上舞台，肌肉就会自动地松弛下来，从多余的紧张中释放出来。在舞台创作的最艰难时刻，所发生的事情也是这样的。”

“这真令人吃惊！”我很羡慕那个幸运儿。

“但是不仅是高度的肌肉紧张会破坏演员的正常工作，甚至最微小的，连出现在什么地方都无法立刻发现的紧张也会毁坏我们的创作，”舒斯托夫继续回想着托尔佐夫的话，“那件真实发生的事，刚好可以证实他说的话。一位女演员，很有才能和天赋，不能随时发现肌肉紧张。只有很少的时候，在极其偶然的情况下她才能成功地发现自己的紧张状态。通常她的戏剧情感会被最常见的身体紧张（或者，我们通常说‘费尽全力’）所代替。之后，对她进行了很多放松肌肉的训练，在这个意义上说，她有了很大的进步，但是，这仅仅在一定程度上帮助了她。有一次，人们偶然地意外发现，在演到角色具有戏剧性的地方时，女演员的右眉毛有些紧张。便建议她培养自己机械性的习惯，以便在表演遇到困难的时候可以消除脸上任何的紧张感，直到最终使面部完全放松。当她成功地做到这一点之后，身体所有的紧张都自然而然地松弛下来。她简直就像是重生了一样，身体变得轻盈，富有表现力，面孔也变得表情丰富了，可以充分地表现出角色内心世界的体验：内部情感找到了自由宣泄的方法，从隐秘的潜意识里流露出来，就像被从袋子里释放出来一样。掌握了这种自如的表达方法，女演员很高兴地将内心所积蓄的东西都流露出来，这激励了她。”

19××年×月×日

今天乌姆诺维赫过来看我，他讲到，好像是托尔佐夫说过，身体是不能完全从多余的肌肉紧张中松弛下来的。这样的任务不仅是不可能完成的，而且还是多余的。舒斯托夫认为，托尔佐夫也说过，无论是在舞台上，还是在现实生活中松弛肌肉都是必需的，并且要经常做。如果不这样，紧张和痉挛就会发展到极限，在创作的时候将鲜活的情感扼杀在摇篮里。

但是，又如何将不可能完全放松肌肉，但又必须放松这一对矛盾统一起来呢？

乌姆诺维赫走了之后，舒斯托夫来了，他对我说了大致下面这段话：

“在生活各个方面，那些神经质的人的肌肉不可避免地要紧张。

“既然演员也是人，那么，这些痉挛和紧张也会在他当众演出时出现。你放松后背的紧张，它们就会跑到肩膀上去，消除了肩膀上的紧张——你会忽然发现，它们又转移到了横膈膜那里。因此，肌肉紧张

总是会不断地出现在这里或者那里。所以，需要坚持不懈地同这个缺点作斗争，永远都不能停止。完全消除这种罪恶是不可能的，但同它们进行斗争却是必要的。斗争就是为了在自己的头脑意识中培养出一名观察者或监督员。

“监督员的角色是很难的：无论在生活中，还是在舞台上，为了避免处处出现多余的紧张、肌肉僵硬和痉挛，他就要一刻不停地留心观察。当紧张僵硬出现时，监督员就要去消除它们。这是一个自我检查和消除多余紧张的过程，我们必须要把这个过程培养成机械地、下意识的习惯。不仅如此。还要将它变成一种平常的习惯，不仅仅演角色平静时候的戏，更主要的是在精神和身体激扬亢奋的时候使它成为演员自然而然的要求。”

“怎么可能呢？”我不明白，“在激动的时候却不紧张？”

“不仅不紧张，相反还要尽可能地使劲地松弛肌肉。”舒斯托夫强调。

“阿尔卡季·尼古拉耶维奇说过，”舒斯托夫继续说道，“在极度亢奋的状态下，演员会付出过多的努力，也因此会加倍紧张。我们知道这是会影响创作的。所以，为了不在亢奋的时候，失去理智，偏离正轨，需要特别注意将肌肉从紧张中完全彻底地、最大限度地解放出来。不断地自我检查和同紧张作斗争的习惯应该成为演员在舞台上常态。要经过长期练习和系统训练才可以达到这一点。要使自己达到一种状态，也就是在最激扬亢奋的时刻，更习惯于肌肉松弛，而不是需要紧张。”舒斯托夫说道。

“这可能做到吗？！”

“阿尔卡季·尼古拉耶维奇断言，一定可以做到。‘就让紧张出现好了，’他说，‘如果无法避免它的话。但一定要让监督员的检查紧紧地盯着它。’”

“‘当然，在培养机械性习惯时，在开始阶段我们不得不多考虑一下那个监督员，去控制它的行为，这会使我们的注意力偏离创作。但是，在以后肌肉的放松，至少，在激动的时候，努力地使自己放松将成为习以为常的现象。这个习惯的养成需要每天系统地练习，不仅是在课堂上和做作业的时候，在舞台之外的现实生活中，也就是在你躺

下、起床、吃饭、散步、工作、休息时，总之，时时刻刻你都要培养这个习惯。必须把肌肉监督员意识灌输到自己身体的天性中，把它变成自己的第二个天性。只有在这种情况下，肌肉的监督员才会在创作的时候起到作用。如果我们仅在指定的几小时或者几分钟里来练习肌肉松弛，那么将不会得到所期望的结果，因为，这样的练习受到时间的限制，无法训练出下意识的、机械的习惯性。’ ”

当我怀疑舒斯托夫对我说的话是否可行时，他给我举了一个托尔佐夫自己的例子。原来，在他从事演员事业的最初几年，在神经高度紧张的状态下，肌肉也紧张得差点痉挛。但自从他培养了自己的肌肉监督员能力之后，在这种神经高度紧张的状态下，身体不但不会产生紧张的要求，相反地，还会要求松弛肌肉。

今天亲爱的拉赫曼诺夫也来看我了。他转达了阿尔卡季·尼古拉耶维奇的问候，并对我说，阿尔卡季·尼古拉耶维奇委托他给我讲解一下最近的练习。

“ ‘纳兹瓦诺夫还躺着，没什么能做的，’ 阿尔卡季·尼古拉耶维奇补充道，‘让他努力吧。做些对他来说最适合的练习。’ ”

“练习就是躺在平坦光滑的硬板上（比如，躺在地板上），然后观察那些不需要紧张的肌肉。

“在做练习时，为了更清楚准确地感知自己内心的感受，可以用言语来描述出现紧张的位置，然后对自己说：‘紧张出现在肩膀，在脖子，在肩胛骨，在腰部’ 。”

“发现了紧张的地方以后，就要一一地立刻让它放松，然后再去找新的紧张。”

在拉赫曼诺夫跟前，我躺下试着做了这个并不复杂的练习，但并不是躺在坚硬的地板上，而是在柔软的床上。

放松了紧张的肌肉，并只留下我认为是支撑我整个身体重量所必需的几个地方，我把它们称为：“两个肩胛骨和一个骶骨”。

但是，伊万·普拉托诺维奇反对说：

“亲爱的，印度人教导我们，应该像小孩子或者动物那样躺着。就像动物那样！”为了强调他又重复了一遍，“请您相信啊！”

接着，伊万·普拉托诺维奇解释了为什么要这么做。原来，如果把小孩子或者小猫放在沙子上，让他（它）们平静下来或者睡着，然后再小心地举起他（它）们，在沙滩上就会留下整个身体的形状。如果让成年人来做相同的实验，那么，在沙子上仅仅会留下肩胛骨和骶骨深深凹陷的痕迹。由于长年不断的、习惯性的肌肉紧张使得身体的其他部分只轻轻碰到了沙子，不会留下印记。

为了像孩子一样躺下，在松软的土地上得到身体的印记，必须把自己从所有的紧张中释放出来。这种状态可以使身体得到最好的休息。像这样休息半个小时或者一个小时，就可以完全恢复精神了，而在其他条件下即使休息一夜也达不到这种效果。难怪驼队的领队采用了这种休息方式。他们不能长时间停留在沙漠里，因此不得不最大限度地缩短自己的睡眠时间。这种把身体从肌肉紧张中完全解放出来的方法可以补偿他们睡眠时间的短暂，使得疲惫的机体恢复活力。

每天在白天的工作和晚上的工作交替的时间里，伊万·普拉托诺维奇都会用这个方法来自休。十分钟的休息之后，他就会感觉自己精神非常饱满。没有这样的休息他是不可能胜任那些他每天不得不完成的工作的。

伊万·普拉托诺维奇刚走，我就把猫叫到屋里来，把它放在了一个最软的沙发靠垫上，在这上面它可以很容易地压出自己的体形来。我决定向它学习如何放松肌肉地躺着和休息。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇说：“演员就像是吃奶的婴儿，需要从头学习一切事情，看、走、说等等。”我回想起来，“这些事情在生活中我们都会做。但不幸就在于，绝大部分事情我们都做不好，并不能将所有自然潜能都发挥出来。在舞台上，要比在生活中更好、更像平常一样地看、走和说，应该更加接近我们的自然天性：首先，由于在当众演出的舞台上，一些缺点会变得格外明显，其次，这些缺点会影响演员在舞台上的总体状态。”

这些话明显是针对我的卧床状态说的。所以，现在我同猫一起躺在沙发上。我观察着猫，看它是如何睡觉的，并尝试着模仿它。但是，像这样躺着，不让任何一块肌肉紧张，还要让身体的每一部分都碰到我

躺的地方——可不是件轻松容易的事情。我不认为发现和确定哪块肌肉紧张是很难的事情。将其从多余的紧张中放松下来也不是难事。最坏的情况是，你刚刚成功地消除了一个紧张，紧接着，几乎就在同一时间，第二个、第三个又出现了，而且没完没了。你越是注意这些紧张和肌肉痉挛，它们反而会越来越多。要习惯于在这种情况下分辨出之前没能发现的感受。这样就可以帮助我们发现越来越多的新紧张，你发现的越多，也会暴露出更多的新的紧张。只有在很短的一段时间里，我成功地放松了后背和脖子的紧张。不能说我从中体会到了机体上的复苏，但我却明白了，其实我们有不少多余的，谁也不需要的，甚至是有害的肌肉紧张，而我们自己却没有发现。一想到眉毛可能显示出你们的紧张，就开始非常担心自己的身体会紧张。虽然，我还没有达到放松所有肌肉的程度，但仍然预先体验到了当肌肉完全放松后才能体验到的喜悦和满足。

最大的不幸在于，我已经被自己肌肉的感觉弄晕了。因此，已经开始分不清，哪里是手，哪里是头了。

今天的练习真是累死我了！

像这样躺着是不能休息的！

……现在，在躺着的时候，我已经可以松弛那些最紧张的肌肉了，还可以将注意力圈集中在我的鼻子范围内。这时，我的意识开始变得模糊不清，就像头开始晕的时候一样，接着，就像我的猫科托维奇那样睡着了。原来，在我们缩小注意力圈的时候，肌肉放松是治疗失眠最好的方法。

19××年×月×日

今天，普辛来过，讲了训练和机械式训练的事情。按照托尔佐夫的嘱咐，伊万·普拉托诺维奇让同学们摆出各种各样的横竖不一的姿态，就是指坐着、半蹲、站着、跪着，单独或者三五成群地，借助于椅子、桌子和其他的家具。在所有的状态中，都应该像在躺着时一样，发现多余的紧张肌肉，并指出它们。显然，在摆各种姿势时，总会有这样或者那样的肌肉是必须紧张的。那就让这些肌肉紧张吧，但是只能允许它们紧张，而紧挨着它们的肌肉要放松。同时也应该记住，紧张是各不相同的：我们可以让肌肉紧张到刚好可以维持一个姿势程

度，但是，也可以使致肌肉紧张到痉挛、抽搐的程度。这种过分的紧张不论对姿势本身，还是创作来说都是有害的。

和蔼可亲的普辛给我详细地讲解了课堂上讲的所有内容，然后建议我同他一起做一做那些练习。尽管我还有些虚弱，也有会弄疼还在愈合的伤口的危险，但我还是欣然同意了。这时，发生了一幕值得杰罗姆杰罗姆 [\[11\]](#)描述的场景。身材高大的普辛，涨得满脸通红，满身是汗，上气不接下气地喘着粗气，躺在地板上摆出那些最不同寻常的姿势。而我就躺在他旁边，却瘦瘦高高、脸色苍白，胳膊上缠着绷带，还穿了一身医院的条纹病号服，就像是马戏团的小丑。我和这个可爱的胖子还有什么样的跟头把式没有做过啊！我们一会儿分开，一会儿一起躺着，作出打斗的角斗士的姿势；或者，先分开站着，然后又站到一起，好似是人像雕塑一般：有时是我站着，而普辛像是被打败了一样躺着，有时是普辛站着，而我则跪在那里，然后我们两个一起做出祈祷的姿势，或者像是两个禁卫军一样，站成一排。

在做所有姿势时，都要求不断地松弛这组或者那组肌肉，同时要加强对检查员的检查。为了做到这一点，经过很好训练的注意力是必不可少的，这样的注意力要能够迅速地确定、分辨出机体的感觉，并处理好它们。在摆出复杂的姿势时分辨出需要紧张和不需要紧张的肌肉远比躺着的时候要难得多。强化需要的紧张和减少多余的紧张是很困难的事情。有时你会搞不清楚究竟是什么控制了什么。

普辛刚一走，我做的第一件事就是去找猫。学习轻柔和自如地行动，不向它学又向谁学呢。

确实，在这方面它是无与伦比的，人们望尘莫及的！

我给它想出了各种各样的姿势——大头朝下，侧身，仰面！用每只爪子单独支撑着悬空，然后用四只，接着马上改用尾巴支撑着。在它做这些姿势时，我们可以观察，在第一时间它是如何用力的，同时却能用异常轻盈地放松和甩掉多余的紧张，只强化必需的紧张。明白了这些姿势的要求后，我的猫科托维奇开始摆出这些姿势，它使用的力气不多不少，刚好是这个姿势所必需的。然后，它平静下来，准备只用这个姿势要求的必要力气保持住这个姿势。多么非同寻常的适应力！在我和猫的这场戏中，突然发生了意想不到的事情……

你们猜是谁？！我真是不知道该怎么解释这样的神奇？！

戈沃尔科夫竟然来了！！！！

看到他来我是多么的高兴啊！

当我还处在半昏迷中时，正是他抱着还在流着血的我，还在我耳边喘着粗气。我依稀感到来自他内心的温暖。现在，我又再次找到了这种感觉。我看到了另一个他，完全不是我们习惯看到的样子。他完全不像平常那样评价托尔佐夫，还给我讲了课上一些有趣的细节。

当谈到放松肌肉和保持一个姿势必不可少的紧张时，阿尔卡季·尼古拉耶维奇回忆起了发生在自己生活中的一件事：在罗马的一个私人寓所里，我刚好看到一位美国女子的表演。她对古希腊罗马雕像的复原很感兴趣，这些流传至今的雕像都已经破损了——没有手，没有脚，没有头，还有的只残存了身体的一小部分。根据这些保存下来的残片，美国女子试图猜出雕像原来的姿势。为了完成这项工作，她需要学习保持身体平衡的规律，并依据自己的经验学会确定自己摆出的每种姿势的重心位置。她培养自己完全独一无二的敏感性，即瞬间确定重心的位置，不可能让她失去平衡。即使她摆出了一种大家认为不可能站稳的姿势，就算推她、拉她，绊她，都不能让她失去平衡。这样的事情很少见。她长得又瘦又小，却能轻而易举地推倒肥胖笨重的大男人。这同样要归功于她对平衡规律的了解。她能识破对手的弱点，只需要在这里推一下对手，就能毫不费力地让他失去平衡，将他打倒在地。

托尔佐夫并没有完全弄明白该女子技能的窍门。但是从她一系列的示范中，托尔佐夫明白了掌握找到保持平衡的重心的位置的意义。他看到了，身体的灵活性、柔韧性和适应性可以达到的程度。身体上的肌肉可以完成高度发达的平衡感命令它所做的工作。阿尔卡季·尼古拉耶维奇让我们学会这个技能（认识自己身体的重心）。

除了猫科托维奇外，还能向谁学习这个呢？所以，戈沃尔科夫刚走，我就对着镜子开始和猫做新的游戏：推它，拉它，把它翻过来，努力地把它推倒，但是，这些都没有成功。只有在它自己想摔倒的时候，它才会跌倒。

19××年×月×日

今天，普辛来讲述了阿尔卡季·尼古拉耶维奇检验训练和机械式训练成果的情况。原来，今天课上作了重要的补充：托尔佐夫要求每个姿势不仅要由自己的监督员检查，机械地从紧张中松弛下来，同时还要借助于想象力的虚构、规定情境以及“假使”本身来论证它。从这一刻起，姿势不再是姿势，而得到了一项积极任务，变成了行为。事实上：我们假设一下，自己向上抬起手，并对自己说：

“假使我就像这样站着，在我头上，高高的树枝上挂着桃子，那么，我应该怎样做，怎么办，才能摘到桃子呢？”

“只要相信这个想象，立刻就会为了生活的任务去摘桃子，这时死的姿势就变活了，变成了真正的行为。在做这个行为时，只要你去感受里面的真实性，人的天性马上就会来帮忙：多余的紧张就会放松，而必需的紧张则会得到强化，而且这些过程都不需要有意识的技术手段的参与。

“在舞台上，不应该出现毫无由来的姿势。在真正的创作和严肃的艺术中是没有戏剧程式的位置的。如果说戏剧程式出于某种原因是必要的，那么，就是指它应该找到自己存在的理由，就是应该服务于内在本质，而不是漂亮的外表。”

接着普辛讲了今天在课堂上做的几个有代表性的示范练习，他还一边讲一边给我演示。这个可爱的胖子很搞笑地趴在沙发上，做了第一个的姿势：他把大半个身体都从沙发上垂下来，脸贴着地板，一只手向前伸着。摆出了一个荒谬而毫无意义的姿势。感觉到他很不舒服，他不知道哪些肌肉应该紧张，哪些应该放松。他调动起自己的监督员，监督员不仅告诉了他必要紧张的肌肉，还指出了多余紧张的肌肉。但是，胖子却没能成功地找到让肌肉能够正常工作的自由、自然的姿势。

突然，他喊起来：“快看，一只巨大的蟑螂！快点打死它！”

在那一瞬间他把手往前面伸，就是向想象中的蟑螂那里伸去，想要拍死蟑螂，马上，所有的肌肉都自然而然地回到原位，开始正确地工作起来。姿势变得有理有据，一切都变得可信：向前伸着的手，垂着的身体和支在沙发靠背上的腿。普辛保持着打蟑螂的姿势，一动不动，显然，他的身体器官正确地完成了任务。

人的自然天性在掌控鲜活的机体方面远比意识和著名的演员技术来掌控要好得多。

今天托尔佐夫领同学们做过的所有练习都是为了让大家意识到，在舞台上，身体的每个姿态或者姿势中，都存在着三个阶段：

第一，多余紧张的肌肉是不可避免的，因为做每个姿势时，都会因为当众表演而紧张。

第二，在监督员的帮助下机械地松弛多余紧张的肌肉。

第三，如果某个姿势连演员自己都感觉不可信，那么，就要给这个姿势找个理由，使它看起来是理所应当的。

紧张、放松和寻找表白理由。“紧张，松弛和寻找表白理由”，普辛一边同我道别，一边嘀咕着。

他走了。借助猫的帮助我偶然检验了一下，就明白了刚刚做过的练习的意义。

事情是这样发生的：为了让我的老师“猫先生”对我产生好感，我把它放到了我旁边，开始抚摸它，捋顺它的毛。

但是，它却不乖乖躺着，从我手里蹿到了地板上，停了一下，轻柔地匍匐着，丝毫没有声音地走到房间的角落里，显然，它在那里发现了猎物。

这时不能不去欣赏它。我认真地观察它的每个行为。为了不让猫跑出我的视线，我不得不弯着腰，就像马戏团里的“人蛇”。由于受伤而缠着绷带的手使得我摆这个姿势相当费力。同时，我也利用这个机会来检查，让那位我刚刚上任的肌肉监督员进行全身查看。刚开始时，一切都好得不能再好了：只有应该紧张的肌肉在紧张。当然，这个很好理解。有了一个真实鲜活的任务，人的自然天性就会起作用了。但是，我刚一将注意力从猫身上挪到自己这里，立刻，一切就都变了。我的注意力分散了，到处都出现了肌肉紧张，而必要紧张的肌肉则过分地收缩，几乎达到了痉挛的边缘。而周围本应放松的肌肉也开始紧张起来。真实鲜活的任务和行为停止了，而习惯性的演员的（不自然

的) 痉挛则开始了。“放松”和“表白理由”需要同这种痉挛斗争到底。

这时，我的鞋子掉了。为了穿鞋和系鞋带，我深深地弯下腰。由于受伤的手缠着绷带，我自然又一次费劲地摆出了这个紧张的姿势。

我借助于监督员的帮助检查了这个姿势！

这是怎么回事！当我把注意力都放在行为本身时，一切都很顺利：摆这个姿势所需要的几组肌肉都非常紧张，需要放松的肌肉没有产生任何多余的紧张。但是只要我将注意力从行为上挪开，任务就消失了，只要我开始自我观察身体时，就会出现多余的紧张，而那些必要的紧张则开始加剧到痉挛了。

这就是一个很好的例子，这件事就像是有人事先故意给我安排的一样。刚才，就在我洗脸的时候，香皂从我手中滑到了洗脸池和柜子之间的地方。我不得不用那只健康的手去拿它，另外一只受伤的手就只能悬空着。又是一个很难摆的姿势。我的监督员一直保持着警惕。它主动地去检查肌肉的紧张。一切正常：只有那几组必须运动的肌肉紧张着。

“就让我按照刚才的样子再复习一下这个的姿势！”我对自己说。并开始了复习。但是……香皂已经捡起来，使得做这个姿势的现实必要性已经不存在。现实的任务已经没有了。只留下了呆板的姿势。当我检查肌肉的情况时，似乎感觉到，越是在意肌肉的状况，就越会产生更多的不需要的紧张，而且也很难辨别和找到必须紧张的肌肉。

突然，差不多就在刚才香皂滑落的位置，有一个黑色带状的东西吸引了我。我伸出手，想去碰一下，看看究竟是什么东西。原来是条地板裂缝。但这并不是重点，重要的是，我的肌肉以及肌肉自然的紧张感又恢复到了非常好的状态。经过这些尝试之后，我明白了，只要有现实的任务和真实的行为（是指进行创作的演员本身真心相信这些规定情境，并以它们为依据而作出的实际存在或者想象中的行为）自然而然地就会让人的自然天性发挥作用。只有自然天性能够完全控制肌肉，能够正确地绷紧或者松弛肌肉。

19××年×月×日

我刚刚靠在沙发上睡着了。

在半睡半醒中，一直有什么事令我感到不安。似乎本应有一件事情要完成……要不就是要去寄信？……寄给谁呢？……后来，我明白了，这是昨天做的事情，那今天呢……今天我受伤了，还要去包扎……

不，包扎是一回事……而……普辛来过，说了些什么……而我没有写到本上……非常重要的事情。对，想起来了：明天是总排演……《奥赛罗》的……而我还躺在这，我感到很过意不去……我终于明白了，一切都清楚了……

双肩用力地向上耸，这是因为有些肌肉实在是太紧张了……紧张得你都无法使它放松下来……而监督员正在全身搜寻着……唤醒了我。啊，谢天谢地，终于放松下来了。我找到了另外一个支撑点，感觉好多了，简直舒服至极……我躺在沙发上，似乎已经深深地陷入到柔软的沙发里……而突然，似乎又忘记了什么事情。刚刚还想着，不知怎么又忘了。

对……明白了，又是监督员，不对，确切地说，用检查员这个词更好。肌肉检查员……这样说，显得更有威慑力。我又一次暂时清醒了一会儿，而且，明白了，是后背在紧张。不，不仅仅是后背，还有肩膀也在紧张……左脚脚趾也紧张得向后蜷着。

……

这样，在半睡半醒时，我一直和监督员一起在寻找自己身上的紧张。这些紧张一直都有，即便是现在，在我写日记的时候也没有停止。

现在，我想起来了，这种难以理解的不安，在昨天普辛来的时候我也感觉到了。而在前天，医生来之前我因为脊椎不舒服不得不蹲下。蹲下后，疼痛就缓解了不少。

……

这是怎么了？为什么我总是有紧张的地方？而且还是不间断地？为什么以前没有这样？难道是因为以前还没有自己的监督员，还是没有发现？那么就是说，监督员已经诞生，就在我体内生活着？或者不仅如此：正是因为监督员已经起了作用，所以我才能找到越来越多的以前

都没有发现的紧张。或者说，这些都是过去就有的，长期存在的紧张，只不过我才开始有意地去感知它。谁来解决这个问题呢？

有一点可以肯定的是，在我体内产生了一些新的东西……是以前所没有的。

19××年×月×日

舒斯托夫说，托尔佐夫从静态姿势讲到了手势。接下来就是，托尔佐夫是如何将同学们引领到这一题目上来的，得出了哪些结论。

这节课是在大厅里上的。

所有学生都站成一长排，就像是接受检阅一样。托尔佐夫命令他们举起右手，所有人，就像是一个人一样，整齐一致地完成了命令。

这些手臂就像是木栅栏一样笨重地爬了上来。同时，拉赫曼诺夫去摸所有人肩膀的肌肉，他不停地说：“这样不行，要放松脖子和后背。只有整个手臂是紧张的……”等等。

“你们不会举手”，托尔佐夫说道。

给我们布置的任务看似很简单，但却没有一个人能够完成。要求同学们所做的，这样说吧，要求同学们的一组肌肉——就是控制肩膀行为的这组肌肉实施“孤立的”行为，其他地方的肌肉——脖子，后背，尤其是腰部——都应该放松，不要有任何紧张。正如我们所知，上面提到的，其他地方的肌肉，通常都会将身体拉向与行为方向相反的方向，来帮助完成正在做的行为。

这些多余混合的肌肉紧张使托尔佐夫想起了钢琴上损坏了的琴键，敲击这些琴键时它们会相互碰触。因此，在按下“1”键时，会发出“7”和“1”的混合音。用这样的乐器演奏出来的音乐那简直是好极了！如果我们就像这些坏琴键一样做刚才的行为，那我们行为构成的音乐也同样会好听。这也难怪，在这种条件下我们的行为一点都不干净利落，就像没有上油的机器。必须要把行为做得清楚明确，就像钢琴弹奏的音符一样响亮清脆。如果做不到这一点，描绘的角色行为就会显得拖泥带水，而所传达角色的内心世界和外在表现也会显得模

糊，缺乏艺术感。越细腻的情感，在通过身体表现出来时，越是要表现得更加清晰、准确和鲜明生动。

“今天的课给了我这样的印象，”舒斯托夫继续说道，“阿尔卡季·尼古拉耶维奇就像是一位机械师，拧掉我们的螺丝，把我们的每一部分，每块骨头，每个独立的关节和肌肉都拆下来，洗净，擦干，再涂上些润滑油，然后把它们放回原处重新安装起来，再拧好螺丝。上完今天的课，我感觉自己的行为更加灵活、敏捷和富有表现力了。”

“还讲了什么呢？”我问，对舒斯托夫的话我很感兴趣。

“要求我们做到，”舒斯托夫回忆着，在‘孤立的’几组肌肉——就是肩膀的，手臂的，后背或者大腿的肌肉进行单独的行为时，其他肌肉要保持着丝毫不紧张的状态。例如，在用肩膀这组肌肉做举手这个行为时，肩膀应该以适当的形式紧张，而手肘、手腕、手指以及这些地方的关节应该是向下垂着的状态，其他与之相关的几组肌肉则应该变得完全松弛、柔软、不用一点力。”

“你们成功地完成了这些要求吗？”我感兴趣地问道。

“说实话，没有，”舒斯托夫承认说。“我们只是预先想到、提前体验到了以后才会在我们身上逐渐训练出来的感觉。”

“难道让你们做的事情很难吗？”我有点不明白。

“起初看起来很容易。但是我们谁也不能按照要求完成任务。完成任务需要进行专门培训。怎么办呢！必须重新改造我们，使我们整个人，从内心到外表，从头到脚都符合我们所从事的艺术工作的要求，或者更准确地说，要将我们改造成符合人自然天性的要求。要知道艺术和自然天性是协调一致的。生活和它所灌输的坏习惯会破坏我们的自然天性。那些在日常生活中很容易被我们忽略的缺点，在灯光明亮的舞台上就会变得很明显，而且会不断地闯进观众的视线。”

显而易见，在舞台上，人的生活只能在舞台的狭小空间里进行展现，就像是在相机的光圈里一样。人们都拿着望远镜看这种被塞进戏剧中的生活；甚至有时候，就像是看微缩景观一样，是用放大镜来仔细观察这种生活的。在这种情况下，任何细节，任何微小的情节都不可能逃过观众的注意力。如果说，在生活中还能容忍像这样僵硬得像木栅

栏一样地举起的手的话，那么，在舞台上绝对是绝对不行的。像这样举起来的手会使人的体型变得死板，把人变成木头人。看来，有这样行为的演员，通常心灵也像手一样——都是木头做的。如果再加上僵直的，就像是竹竿一样挺直的脊背，那就可以称作是地地道道的“橡树”，而不是人了。这样的“树”可以表达什么呢？能有怎样的体验呢？

舒斯托夫说，就这样，在今天的课堂上，连最简单的任务——在肩上几组有关肌肉的协助下做举手这个行为——也没能完成。相同的练习，如屈肘、转腕和弯曲手指的第一、第二、第三关节等等，也都没有成功。在这次，做每个独立的行为时，整个手臂都积极地参与了进来。后来，托尔佐夫建议我们把上述的行为都做一遍，将弯曲手臂的行为分解成几个部分，按照从肩膀到手指，然后反过来——从手指到肩膀的顺序连贯地做一下，结果却更加糟糕。显然，如果这些弯曲行为中的每一个行为我们都做不好，那么，一个接一个地连贯地按照逻辑顺序做出这些行为那就更加困难了。

不过，托尔佐夫示范这些练习，并不是为了要我们立即就能完成。他只是在给拉赫曼诺夫布置任务，告诉他在课上进行训练和机械式练习时要按照顺序做练习。同样的练习还要用来训练脖子全方位的转动，当然，也要用来训练脊背、腰和腿，尤其是被托尔佐夫称为人体之眼——手腕的训练。

普辛来了。他是如此热心，舒斯托夫所有口头讲解的内容，他都给我演示了一遍。他的行为确实非常好笑。特别是后背的弯曲和伸直，沿着脊椎从最上面的后脑勺开始，一直到下面的盆骨的弯曲和伸直。在可爱的普辛那胖乎乎的身体上，脂肪也随着行为在缓缓地移动，使人感觉他的行为从容、流畅。他能够控制所有脊椎骨，而且能捉摸到每一节脊椎骨，真令我感到怀疑。因为这完全不像看上去这么简单。我只能控制三节脊椎骨，就是说只能弯曲三个地方。但是，要知道，我们一共有二十四节脊椎骨。

舒斯托夫和普辛走了。又该轮到猫科托维奇了。

我开始逗它，同时观察它那些花样百出的、最不可思议的、无法用语言形容的姿势。

像动物这样，做出如此协调的行为，拥有如此发达的身体，对于人来说都是遥不可及的！任何技术手段都不能达到如此完美的控制肌肉的效果。只有自然天性才会本能地达到如此高超的技术水平，把行为和姿势做得如此轻盈、明确、洒脱和优美。猫美人为了咬到我伸进小缝的手指，它会连蹦带跳或者直接扑过来，瞬间它就可以从完全静止的状态做出闪电般的行为，甚至都看不清楚它的行为。这样做是多么地节省力气啊！力量分配得如此恰到好处！在准备做出行为或者跳跃时，猫没有把力气白白浪费在多余的紧张上。猫没有多余的紧张。它集中力量，是为了在决定性的时刻能够将力量用在行为的关键步骤上。这就是为什么它的行为如此清晰、明确和有力。自信、轻盈、灵活、自由的肌肉造就了完美、罕见的轻盈优美的行为，猫科动物因此而闻名是名副其实的。

为了检查自己，我打算同猫先生较量一下，我模仿着老虎，就是我的奥赛罗的步态走了一走。在走第一步时，不由自主地，所有的肌肉都变得紧张，我清楚地回忆起了在观摩演出时我身体的状态，接着，立即就明白了我犯的最主要的错误。人是被整个身体的痉挛限制住了，不可能感到自由，在舞台上也不可能过正常的生活。如果在抬钢琴时由于身体肌肉紧张而很难去算乘法，那么，在扮演复杂心思细腻的奥赛罗角色时，怎么能掌控他极其细致的内心情感呢！托尔佐夫用观摩演出给了我一个如此好的令我终生受益的经验教训。他强迫我自以为是地去做那些在舞台上无论如何都禁止出现的行为。

这是多么睿智和有说服力的反证啊。

第七章 部分和任务

19××年×月×日

今天的课是在观众席里上的。刚进去，我们就看到了一幅条幅：

部分和任务

阿尔卡季·尼古拉耶维奇祝贺我们终于开始了新的且极为重要阶段的学习了，然后开始解释，什么是部分，如何将剧本或者角色分成几个组成部分。

像往常一样，他说的内容既通俗易懂，又很有趣。但是，我首先要记录的不是托尔佐夫讲课的内容，而是在下课时发生的一件事，这件事情让我更好地明白了阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释的内容。

事情是这样的，今天我第一次去著名演员舒斯托夫家里做客，他是我的朋友巴沙·舒斯托夫的叔叔。

在吃饭的时候，这位杰出的艺术家向自己的侄子询问起学校里发生的事情。他对我们的训练很感兴趣。舒斯托夫告诉他，我们已经进入到了新的阶段——“部分和任务”。

“你们知道施蓬佳吗？”老人家问道。

原来，老舒斯托夫的一个孩子在跟一位年轻的老师学习戏剧，这位老师的姓有些好笑，叫施蓬佳，他是托尔佐夫的狂热追随者。所以，所有的孩子，包括年龄小的都知道我们的专业术语。拥有神奇的“假使”，“想象力的虚构”，“真正的行为”和其他一些甚至我还不知道的术语，都已经出现在了孩子们日常生活的话语中。

“施蓬佳整天都在说教！”老艺术家幽默地说，正说着，一只大火鸡端到了他的面前。“有一次，施蓬佳来我这里，做的也同样是火鸡，而我的手指有点疼，就让他来给大家切分火鸡。

“‘孩子们！’施蓬佳向我的这些小鬼头们喊道。‘现在你们来想象一下，这不是一只火鸡，而是一部很长的五幕剧，比如《钦差大臣》。你们能立刻把它一口吃掉吗？要记住，不仅是火鸡，就像是《钦差大臣》这样的五幕剧，我们都不可能一下子把它吞下去。因此，就要把它分成几大块。’就像这样……像这样……”

在说这些话的时候，老舒斯托夫叔叔把火鸡的腿、翅膀和肉放到了盘子里。

“‘首先给你们几个大块的’，施蓬佳解释说。‘当然了，我的所有孩子都已经张着嘴，跃跃欲试地要把它吞下去了。但是，我们成功地阻止了这些馋鬼。’施蓬佳借助这个富有教育意义的例子对他们说：‘记住，这些大块，一口是吞不下去的。所以，要把他们切成小块的’。就像这样……就像这样……就像这样……”老舒斯托夫一边说着，一边根据关节把鸡腿和鸡翅切开了。

“给我个盘子，小鬼，”他对大儿子说，“这是你的一大块。这就是第一场戏。”

“先生们，我请你们来是为了告诉你们一个极为不幸的消息……”放下盘子男孩试着用低沉的嗓音不太熟练地模仿《钦差大臣》中的开场白。

“叶夫根尼·奥涅金，第二块是你的，邮政局长的那场戏，”老艺术家对小儿子热尼亚说。“伊戈尔王，沙皇费奥多尔，你们的戏是博贝钦斯基和多布钦斯基的场景，还有塔吉亚娜·列皮娜，叶卡捷琳娜·卡巴诺瓦，玛利亚·安东诺夫娜，安娜·安德烈耶夫娜的那段戏。”老舒斯托夫叔叔幽默地说着，并把每块鸡肉分发到孩子面前的盘子里。

“‘快点吃！’施蓬佳命令说。”叔叔继续往下讲，“这就是发生的事情！饿了这么长时间的孩子们，猛扑过去，想要把所有的东西都一口吞下去。

“还没等我们反应过来，他们已经把大块的肉都塞进了嘴里，有一个已经噎住了，另一个正在努力地往下咽，因而发出嘶哑的声音。不过……总算咽下去了。

“‘记住’，施蓬佳说，‘如果不能立刻一口吃下一大块，就要把它分成小块的，甚至更小的，如果需要，那就再切成非常小的’。好了！切吧，然后放进嘴里，咀嚼，”老舒斯托夫叔叔描述着当时的情况，自己也这样做着。

“妈妈！有点硬，还有点干！”老舒斯托夫突然表情痛苦地对妻子说，他完全换了一种语调，一种家庭式的语调。

“如果肉块很干，”孩子们模仿着施蓬佳的教导说，“就要在想象中把它虚构成漂亮的，使他变得鲜活。”

“爸爸，给你用有神奇的‘假使’做的调味汁，”叶夫根尼·奥涅金顽皮地说着，并把蔬菜和酱汁递给父亲。“这个是诗人给你做的：‘规定情境’。”

“爸爸，这个是导演给你的，”把佐料碗里的洋姜末倒给老舒斯托夫时，塔吉亚娜·列皮娜调皮地说。

“这个就是演员给你做的。比较辣一些的，”沙皇费奥多尔开玩笑地建议撒上点胡椒粉。

“你不想来点芥末吗？按照‘左派’艺术家的观点，这样会更有刺激性。”卡佳·卡巴诺娃向父亲提议。

老舒斯托夫叔叔用叉子把递给他的所有东西都调匀，然后把火鸡切成小块，放在调好的酱汁里洗澡。为了让鸡肉尽可能多地沾上酱汁儿，他把鸡肉在酱汁里反复按压，翻动。

“伊凡雷帝，你跟我重复一下！”叶夫根尼·奥涅金教小弟弟说道：“部分……”

“……分。”小孩子使出全身力气，所有人都很开心。

“鸡肉正在‘想象力虚构’调料汁中洗澡。”

伊凡雷帝把所有的东西都堆在一起，突然，自己忍不住地笑起来，好长时间都停不下来。

“要知道，这个‘想象力虚构’调味汁是很美味的，”老艺术家舒斯托夫一边说着，一边还在辛辣的酱汁里翻动着那些被切碎的鸡肉。“太好吃了。连这个鸡爪都可以吃了，就像肉一样好吃。”他的话令妻子很不好意思。“同样，应当用力，再用力地，多多地将角色的各个部分，就像这样，浸没在规定情境中。部分越干，调味汁就要越多；越干，就要沾更多的调味汁。

“现在我们一起尽可能多地把这个沾满了调味汁的各个部分收集成一个大的部分，然后……”

他把所有的肉块都塞进了嘴里，津津有味地嚼了很久，露出幸福，但有点可笑的表情。

“这才是‘真实的激情’！”孩子们用戏剧术语调皮地说道。

离开舒斯托夫家，我一直在思考部分这个概念。我的生活似乎已经被分割成了许多部分，碎成小块了。

注意力只要一转到这方面，就会不由自主地在生活中和正在进行的行为中寻找这些部分。例如：在离开道别的时候，我对自己说：一个部分。当我下楼的时候，在下到第五个台阶时，我产生了一个想法：如何计算我下楼的行为呢？是一个部分呢，还是每一级台阶都算作一个独立的部分呢？！那么，如果这样算的话，将得到什么结果呢？老舒斯托夫叔叔住在三楼，到他家至少有60级台阶……也就是说，60个部分？！如果这样的话，我们在人行道上走的每一步也都得算一个部分？这简直太多了！

“不行”，我决定，“下楼算一个部分，回家的路上算另一个部分，”那大门怎么办呢？我打开了它。这是什么

——一个部分还是很多部分？就算很多好了。既然我在下楼时都已经少算了那么多，这次就大方点吧。”

这样，我就开始往楼下走——

两个部分

抓住门把手——

三个部分

按下门把手——

四个部分

把门推开一半——

五个部分

跨过门槛儿——

六个部分

关门——

七个部分

放开门把手——

八个部分

开始往家走——

九个部分

撞到了一个路人……

不对，这不能算是一个部分，只是个意外。

我停在了书店的橱窗前。在这种情况下我该怎么办呢？是否需要数一数我看到的每本书的标题，把他们每个都算作一个部分，或者，把我看过的所有陈列商品都算作一个部分。

“就放在一个部分里吧。”

十个部分

……

回到家，脱下衣服，走到洗脸池前，伸手去拿香皂，我数道：

二百零七个部分

洗手——

二百零八个部分

放下香皂——

二百零九个部分

用水冲掉香皂沫——

二百一十个部分

.....

最后，我躺在床上，盖上被子——

二百一十六个部分

那接下来该怎么办呢？我的脑海中出现了各种不同的想法。难道我要把他们每个都算作是一个新的部分？我无法解决这个问题，但是，我认为：

“如果我照这个方式去数一个五幕的悲剧，就像是《奥赛罗》，那么，我大概要数成千上万个部分。难道要把它们每个部分都记住？真是要疯了！一团糟！应该有个数量限制。如何限制？用什么限制呢？”

19××年×月×日

今天，我得到机会请求阿尔卡季·尼古拉耶维奇解决一下我对于部分的庞大数量的疑惑。他这样回答我：

“有人问领航员：‘您是如何记住如此遥远路途上的所有海岸线曲折的地方、浅滩和暗礁的？’”

“‘我没有考虑这些’，领航员回答说，‘我是按照航道走的。’”

“演员在自己的角色中不应该根据各个小部分去行走，因为这些部分不计其数，而且完全不可能记住，而要根据在创作道路上出现的大部分，最重要的部分来行走。这些大部分就像是航线所经过的各个地段。

“以上述内容为基础，假使你们不得不在剧场里表演从舒斯托夫家离开的过程，那你们应该首先问自己：

“‘我将要做什么？’”

“‘回家。’”

“也就是说，回家是首位的、最大的和最重要的部分。

“但是，沿途会有停留，会看到各种橱窗。在这些时候，你已经不是在走，相反地，你是站那儿，做一些其他的事情。所以，我们认为看橱窗是一个新的独立的部分。这之后，你继续往前走，也就是说，回到了自己第一个部分。

“最后，你来到了自己的房间，开始脱衣服。这样，你这一天中新的部分又开始了。当你躺下开始幻想时，其实也是建立了新的部分。因此，我们只用了总共四个部分，就概括了你的二百多个部分，这四个部分就是我们的主航线。

“所说的几个部分放在一起形成了一个大的部分，就是回家。

“现在，我们假设一下，你表现第一个部分——回家时，如果你就一直往前走，往前走，往前走……其他任何事情都不做。在表演第二个部分时——看橱窗，你就站在那里，站在那里，站在那，就只站着。在演出第三个部分时，就是洗脸，洗脸，而第四个部分时——只是躺着，躺着，躺着。自然，这样的表演是很枯燥、单调的，所以，导演会让你们详细地、单独地展开每个部分。这就要求你们把这些部分再细分成小的组成部分，然后发展、补充它们，把每个部分都详详细细、清晰地表现出来。

“如果新分出来的部分给人的感觉依然很无聊，那么你就要再把他们分成中、小部分，你要不停地重复这个工作，直到你的行走反映出与这个行为有关的所有细节为止：遇见熟人，点头问好，观察周围的路人，碰撞到别人和一些其他的事情。排除那些多余的，将其他小部分整合成最大的部分，你们就建立了‘航线’（或者说是‘示意图’）”。

之后，托尔佐夫开始讲解老舒斯托夫叔叔在吃饭时所说的那些内容。我和舒斯托夫交换了眼神，会意地笑了一下，都回想起了老艺术家当时是如何把大块的火鸡切成许多小块，把这些小肉块都浸在“想象力虚构的盛满调味汁儿的浴缸”里，之后又用叉子把沾过调味汁的小肉块拼成一个大的，放进嘴里，津津有味地咀嚼着的情景。

“这样，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇总结说，“我们把部分从最大块分成中等大小，从中块的分成小的，再从小块的分成最小的部分，之后重新把它们归到一起，组合成之前的最大部分。

“把剧本和角色划分成细小的部分只是暂时性的办法，”托尔佐夫告诫我们说，“剧本和角色都不能一直处于这种零散、分裂的状态中。无论它们单独的碎片多么完美，被打碎的雕像和撕成碎片的画作都不是艺术作品。我们表演这些小的部分只是在做准备工作，当我们进行创作的时候，这些小部分就要合并成大部分，并且，每个大部分的容量一定要达到最大，数量要缩到最小：每个部分的容量越大，部分的数量就会越少，而部分数量越少，就越容易借助它们从整体上掌控整个剧本和角色。”

把角色分成细小部分的过程是为了分析和研究角色，这个我是知道的，但是，如何把它们重新恢复成大部分，我还不太明白。

当我跟阿尔卡季·尼古拉耶维奇说到这一点时，他解释说：

“我们假设一下，你们把一个很小的课堂的习作分成一百个部分，尽管你们可以把每个部分都表演得很棒，但面对一百个部分依然会感觉一团乱麻，毫无头绪，失去整体性。很难想象，如此简单的学生习作竟然这么复杂和深奥，以至于可以分成一百个主要的、独立的部分。显然，很多部分是重复或者类似的。深入到每个部分的内部实质，你们就会明白，假如第一个单位、第五个单位、从第十个第十五个、第二十个单位等等，都指的是同一件事；再比如，从第二个单位到第四个、从第六个到第九个、从第十一个到第十四个等等，都是有机地联系起来的。结果换掉一百个小部分，最终形成两个大的内容充实的部分，这样表演起来就很容易了。在这种情况下，困难的、找不到头绪的习作就变成了简单的、容易的、力所能及的了。简单地说，演员是很容易掌握那些经过充分研究的大部分的。这种分布在整个剧本的各个部分可以为我们导航；它可以在那些我们很容易迷路的危险的浅滩、暗礁和剧本复杂的脉络中引领我们，给我们指出正确的道路。

“遗憾的是，很多演员没有这样做。他们不会分析剧本，不会去弄明白剧本，所以，只能采用数量庞大的没有实际内容的不成体系的部分。这些部分是如此的多，以至于演员经常会陷入一团糟的窘境，丢失整体的感觉。

“不要学习这些演员，没有需要就不要随意切分剧本，就算在创作的时候也不要按照小部分去演，而一定要根据仔细准备好的、每个独立的组成部分中生动的大部分来引领整个航线。

“划分部分这一过程所用的技术手段其实是非常简单的。试问自己：‘我们所选择的剧本缺少什么就不能存在？’——然后，你就可以开始回忆这部剧中主要的部分，但是不要去考虑细节。假设一下，我们要排演果戈理的《钦差大臣》。缺少什么，这部剧就不能存在了呢？”

“缺少钦差大臣。”维云佐夫判断。

“或者，确切地说，缺少围绕赫列斯坦科夫所发生的片断。”舒斯托夫纠正道。

“我同意，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇承认道，“但是，问题不仅仅在于赫列斯坦科夫。还需要合适的氛围，以便用来展开果戈理所描写的这个让人啼笑皆非的故事。在剧本中这样的氛围是由骗子们塑造的，就像骗子市长，还有骗子泽姆利亚尼克，利亚普金·佳普金，爱搬弄是非的博贝钦斯基和多布钦斯基，等等。由此可以看出，《钦差大臣》这部剧，没有赫列斯坦科夫，没有这些‘哪怕是骑马跑三年，也到不了任何一个国家’的幼稚市民们，也是不能存在的。”

“这剧本还不能缺少什么呢？”

“不能缺少愚蠢的浪漫情怀，也不能缺少像玛丽亚·安东诺夫娜一样来自小地方的卖弄风情的姑娘，正是因为她才会有订婚仪式，才会弄得全城都人心慌慌。”有人说道。

“那还有什么不能缺少呢？”托尔佐夫询问。

“不能缺少好奇心强的邮政局长，见机行事的奥普西，不能缺少行贿，给特里亚皮奇金的信，真正钦差大臣的

到来。”同学们争先恐后地说道。

“现在你们看一下整个剧本，根据剧本里重要的事件把《钦差大臣》分成几个有机的组成部分。这些部分就是我们的主要的大部分，正是由它们组成了整个剧本。

“为了分析每个部分，我们要将合成最后大部分的每个中小部分也都这样划分成几个部分。

“经常会有这样的情况，面对一些写得很差的剧本，我们不得不在分析时加入自己个人的——导演的或者演员的——部分。这样的改动只有在必要的情况下才是可以被谅解的。但是，总有些自以为是的业余演员，喜欢对那些天才的、拥有庞大完整结构的、根本不需要任何补充的经典著作进行这样的改动。不过，要是新加入的部分多少还跟作品的实质有些有机的相似性的话，那还勉强可以。但是，通常都不是这样的。于是，就像在完美剧本那鲜活的身体上长出了浮肉，从而扼杀了这个部分或者整个剧本。”

在下课时，阿尔卡季·尼古拉耶维奇对今天在课上讲过的所有内容做了总结：

“关于部分的知识你们会在实践中逐渐了解到的。在舞台上表演那些没有被明确地划分成部分，以及深入的剖析和认真排练的角色是件多么痛苦的事情！演出这样的戏剧是多么吃力，它会令演员感到非常疲惫，而且会拖得非常长，以至于演员自己都害怕演不下去。而在表演经过仔细排练和分析的角色时，则完全是另外一种感觉。给自己化好妆，只想着即将要表演的、目前首要的部分，当然，这个部分与整个剧本和它最终的目的是有很大联系的。表演完第一个单位部分，就将注意力转移到第二个，以此类推。这样的演出要轻松容易得多。当我想到这样的表演时，一个小学生正走在放学回家路上的画面映入了我的脑海。如果回家的道路又长又远，使他感到害怕。你们知道，他会怎么办呢？小学生会捡起一块石头，向前扔去，而且会尽量扔得离自己远一些。然后就会担心：‘噢，找不到怎么办！’当他找到石头时，他会很高兴，并重新充满激情地把它扔出去，接着又会很紧张地去找它。由于把长路分成几个部分，在每段路途中，小学生都充满着回家休息的期待，所以，他不会再去想遥远的距离，也不会注意它。”

“当你们表演某一角色或片段，从一个大部分转向另一个大部分时，千万不要忘记最终的目的。这样，即使是一个从晚上八点一直演到午夜的五幕悲剧，你也会感觉它很短 [\[12\]](#)。”

19××年×月×日

“我们必须把剧本分成几个部分，不仅仅是为了分析和研究作品，还有一个更重要的原因，就是为了找到隐藏在每个部分内部的实质。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇在今天上课时给我们解释说。

“问题在于每个部分都肩负着创作任务。任务有机地产生于它所在的部分之中，或者，相反的，正是任务本身产生了部分。”

“我们已经讲过了，不能将那些不属于剧本的与它格格不入的，从外边随便拿的部分硬塞给剧本，准确地说，同样不能这样对待任务。任务，和部分一样，应该有逻辑地、按顺序地一个接一个地完成。”

“由于部分和任务之间存在着有机的联系，因此，我讲过的有关部分的内容也同样适用于任务。”

“如果是这样的话，那么就会存在大的、中等的、小的、重要的、次要的任务，这些任务也可以互相兼容并包。这就意味着，任务同样可以建立航线，”我回想起了有关部分的知识。

“这就是说，任务就是那些给我们指引航线的灯光，从而使我们在每一段路上都不迷失方向。任务就是角色的不同阶段，在创作的时候演员要遵循着这些阶段。”

“任务(原文这里有注释，说明俄语中 *з а д а ч а* 有任务的意思，也有习题的涵义。)在算术里倒是有很多习题！这里……也有很多习题，或者，叫做任务更确切！？”

维云佐夫沉思着，“怎么也弄不懂！好好演出，就是任务！”维云佐夫说道。

“对，这是重要的任务，是我们一生的任务。”托尔佐夫肯定地说，“我们要做好多事情才能完成这个任务啊？！你们只需要想一下：读完学校的一年级，二年级，三年级，四年级。难道这不是任务吗？当然，这些任务远不如要成为一名伟大的演员所要完成的任务大。”

“为了读完每个课程，我们要多少次走进学校，听多少课，还要弄懂、掌握课上的内容；要做多少练习啊！难道这些都不是任务？！当然了，还有更多比上课要小一些的任务！为了每天能够去上学，多少次我们得准时醒来，准时起床，洗漱，穿衣服，跑着去上学。这些都是任务，只不过，是些小任务。”

“如果要洗漱，我们得多少次拿起香皂洗手、洗脸啊！”维云佐夫回忆着，“更不要说我们要多少次地穿裤子、夹克和系扣子了！”

“这些都是任务，只不过是最小的任务，”托尔佐夫解释说。

“生活、人群、环境以及我们本身都在无时无刻给自己或者互相制造障碍，跨越这些障碍，就像是穿过草丛。每个障碍都会创造一个任务和一个克服它的行为。

“在生命中的每一刻人们都会有欲望，都会有追求，都会做出些成绩。但是，更常见的是，如果目标过于远大，人们甚至穷其一生可能都来不及完成自己已经开始的工作。

“那些大的、全世界的、人类共同的任务通常都不是由一个人完成的，而是一代代人经过几个世纪的努力完成的。

“在舞台上，全人类的大任务是由文学巨匠——例如，莎士比亚，还有天才演员——莫恰洛夫、托姆马扎·萨利维尼这样的演员来完成的。

“舞台创作，就是提出一些大的任务以及为了完成它们而做的真实、高效、合理的行为。至于说到结果嘛，如果准确地执行了上述内容，那么，舞台创作自然而然地产生了。

“大部分演员的错误在于，他们没有考虑行为，而只想着结果。绕过行为，他们用最直接的方法达到了目的。但却得到了做作的结果。强硬的方法只能得到死板的作品。

“要学会和习惯在舞台上不能只注重结果，只要你站在舞台上，就要一直用真实、高效、合理的行为去执行任务。必须热爱自己的任务，必须学会找到积极主动的行为来执行自己的任务。这样吧：现在你们给自己找个任务，并且完成它。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇建议说。

正当我和马洛列特科娃仔细考虑有什么可以做的事情时，舒斯托夫来到我们这里，提出了这样的方案：

“假设，我们两个都爱上了马洛列特科娃，都向她求婚了。现在我们就来表演一下，在现实生活中这样的情形是如何发生的。”

首先，我们仨给自己设定了复杂的规定情境，将情境分成几个部分和任务后，部分和任务就产生了行为。当行为的主动性开始变弱时，我们就采用新的“假使”和“规定情境”来给自己制造新的任务。接着必须对这些任务做艺术处理。由于我们不断地向前推进自己的工作，我们一直忙个不停，以至于都没有发现幕布已经打开了。在幕布后是用复杂道具布置好的没有人的舞台，这是为了今天晚上某个上演的戏剧准备的。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇建议我们走到舞台上再去尝试表演一下刚才的情节。表演完后，托尔佐夫说道：

“你们还记得，刚开始上课时，我也建议你们走到没人的舞台上亲自尝试一下吗？那时候，你们根本做不到，只能毫无办法地在舞台上走来走去，玩弄各种形象和激情。而今天，虽然你们再次来到了没有任何布景和道具、也没有家具，什么都没有的舞台上，但是，你们中的很多人都感觉自己表现得轻松自如。是什么帮助了你们？”

“能够指导行动的内部任务。”我和舒斯托夫都这样认为。

“对，”托尔佐夫肯定地说，“这样的任务会指引演员走上正确的道路。使他们的行为不再做作。任务使演员意识到上台表演是他们的权利，任务教会演员站在舞台上，过着同角色类似的生活。

“只有一点很遗憾，今天的尝试没有完全证明上述所说的。这是因为，今天一些学生的任务并不是为了行为而设计的，而是为了任务而设立的任务。因此，这些同学很快就退化到了装模作样的——耍滑头的把戏上去了。维谢洛夫斯基就是这样做的。而其他人的任务，就像威廉米诺娃一样，是一个纯粹表层肤浅的、近似于自我欣赏的任务。戈沃尔科夫，你的行为与以往一样，一直在炫耀自己的技术手段。这样做是不会有好结果的，它只能引起演员去装模作样地表演的想法，而不是激起真正行为的愿望。普辛的任务完成得很不错，但是过于理性和文学化了。文学化是很好的，但文学化并不是演员艺术的全部。”

19××年×月×日

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道：

“舞台表演的任务是多样性的。但是并不是所有任务对我们来说都是有益处的，也不是所有任务我们都需要：其中有很多对我们是有害的。所以，重要的是，为了避免不需要的任务，演员要会分辨每个任务的实质，找到并记住需要的任务。”

“根据哪些特征可以确定它们呢？”我想搞明白这一点。

“我说的‘需要的任务’指的是：

“1. 首先，任务是在我们这边的，是属于舞台上演员的任务，而不是属于坐在舞台对面观众的。换句话说，任务是属于剧本的，是针对跟你演对手戏的扮演其他角色的演员，不是针对在观众席里看戏的观众。

“2. 演员所做的任务应该和所扮演角色的任务是相近的。

“3. 创作和艺术的任务，就是能促进完成艺术最基本的目的：赋予‘角色人的精神生活’和艺术化地将角色表演出来的任务。

“4. 真实、鲜活、积极、充满人性的、可以推动角色发展的任务，而不是做作、千篇一律、死板的，跟剧中人物毫无关系的，只为了取悦观众的任务。

“5. 可以让演员自己、演对手戏的人和观众深信不疑的任务。

“6. 引人入胜、令人感到兴奋的而且可以唤醒真实体验过程的任务。

“7. 准确恰当的任务，就是指角色特有的，不是差不多，而是完全肯定地同戏剧作品实质相联系的任务。

“8. 内涵丰富的符合角色内在实质的任务，而不是肤浅的从剧本表面的现象看到的零碎任务。

“我只能提醒你们谨防那些在我们工作中遇到的非常普遍存在的，但却很危险、呆板、马达式的、做作的任务，这样的任务可以直接导致我们的表演变得毫无创造性。”

“总之，”我总结说，“你们承认有内在和外任任务，也就是，有身体上的任务和心理的任务？”

“还有简单的心理任务。”托尔佐夫补充说。

“这是什么样的任务？”我有些不明白。

“想象一下，你走进房间，打招呼，握手，点头向我致意。这就是习惯性的，机械式的任务。它与你的心理活动是没有任何关系的。”

“这怎么可能呢！这就是说，在舞台上不能打招呼？”维云佐夫惊奇地问道。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇急忙安慰他说：

“打招呼是可以的，但是机械地去爱，去痛苦，去憎恨，没有任何体验就用机械式的方法去完成鲜活的人的任务，就像你们通常喜欢做的那样，是不允许的。

“再比如，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续说道，“你们伸出手，去握住别人的手，同时，还要用眼睛传达给对方喜欢、尊敬和认同的感觉。这是我们已经习惯了的任务，在完成这些任务时，可能会有一点心理活动。这样的任务，用我们的行话就叫做简单的心理任务。

“还有一种情形。假设一下，昨天我们吵了一架。我当着大家的面伤害了你们的自尊心。而在今天见面时，我想走过去跟你握手以祈求您的原谅，我会对您说，我错了，希望您能忘记过去发生的事情。跟昨天的敌人握手，远非一件简单的事，因为在做这件事之前，不得不考虑很多事情，会有很多感触，还要战胜自己。

“可以说，这样的任务就是心理任务，而且是很复杂的心理任务。”

在后半节课阿尔卡季·尼古拉耶维奇说：

“不管我们的任务有多么正确，它最主要和重要的实质都在于‘诱惑’，在于对演员本身的吸引力。任务应该让演员喜欢上它，甚至是对它着迷，应该让演员不由自主地就想去执行它。这样的任务才是具有吸引力的，就像是磁铁一样，将演员创作的意愿吸引到自己身上。

“我们将拥有了演员所需要的必要特点的任务称为创造性的任务。除此之外，最重要的一点是，任务应该是演员力所能及、容易理解接受

和可以执行的。否则，任务就会压迫演员的自然天性。例如，在你们喜欢的戏剧《布朗德》中‘襁褓’那一幕中都有哪些任务呢？”

“拯救人类。”乌姆诺维赫回答。

“看哪！难道这样巨大的任务是随便一个人就有能力完成的吗？找些容易的任务，在最初阶段一找些身体上的，但却吸引人的任务。

“难道身体上的任务……是……有趣的？”乌姆诺维赫有些胆怯地面带友好的微笑地问阿尔卡季·尼古拉耶维奇。

“对谁来说是有趣的呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇反问道。

“观众。”我们腼腆的心理学家乌姆诺维赫回答说。

“暂时不考虑观众，想一想自己。”托尔佐夫回答说，“如果你自己感到很有趣，那么，观众就会跟着你一起感到有趣。”

“对于这个……身体上的任务……我也不感兴趣。心理任务……应该更有趣……”

“您还来得及。让您去深入心理任务和各种其他任务还太早。您会逐渐地接触到它们。现在先来做些最简单的身体上的任务。每个任务都可以做得吸引人的。”

“要知道，心灵……是无论如何也不能跟身体分离的。它们很容易就可以融合在一起……弄错……弄不好是很容易混淆的。”乌姆诺维赫不好意思地说道。

“对，对！我说的就是这个，”托尔佐夫连声称是，“在每个身体上的和心理上的任务以及在执行任务中有很多身体上的或者心理上的东西，二者是无法分割的。假设一下，您要出演普希金的《莫扎特和萨利里》中萨利里这一角色。萨利里在决定杀害莫扎特时，心理过程是很复杂的：紧张地拿起酒杯，倒进葡萄酒，掺进毒药，然后将这个酒杯递给了自己的朋友，一个以音乐令世人折服的天才。要知道，这些都是身体上的行为。但是这之中包含着多少心理活动啊！或者，确切地说，这些都是复杂的心理活动，但其中又有着多少身体上的行为啊！给你们一个最简单的身体行为：走到一个人跟前，打他一个耳

光。为了把这个行为表演得真实，需要提前经受多少复杂的心理体验啊！试着做一下递酒杯和扇耳光的一系列行为，用内心的规定情境和‘假使’来给做出这些行为找个理由，然后确定一下是在哪里停止身体上的任务而开始了内心活动的。你们就会发现，这是很容易混淆的，不是那么简单就可以判定的。但是，你们不用害怕这个，就让它们融合在一起好了。要会利用这种在身体上的和心理的任务之间界限的不确定性。在选择任务时不要过分明确身体的自然天性和心理自然天性的界限。大致地划分一下就可以了，这样说吧，用你们的感受测量一下，稍微偏向身体任务这边。我不会因为你们的错误而不高兴的。错误对你们的创作是有好处的。”

“为什么显而易见的错误可能带来益处？”我们不解地问道。

“正是因为这些错误，你们才不会使自己的情感怯弱，正是因为它们的保护，才使你们免受了内心的压迫。正确完成身体上的任务，可以帮助你们建立合理的心理状态。可以从根本上将身体上的任务变成心理任务。要知道，就像我说过的，身体上的任何任务都可以提供心理方面的依据。

“我们暂时只讨论和研究身体上的任务。这些任务更容易让人接受，也更容易执行。完成这些任务时，表演变做作的风险更小。以后我们还会具体讲到心理任务，现在我建议你们做练习，表演习作，表演一个片段或是扮演一个角色时，首先要找到的就是身体上的任务 [\[13\]](#)。

19××年×月×日

我们的当务之急就是要解决一个重要问题：如何在部分中找到任务。这个过程的心理技术手段是：为所研究的部分想出一个相应的且能够更好地描述它们内在实质的名称。

“这样的洗礼仪式有什么用啊？”戈沃尔科夫带有讽刺意味地说。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇回答他说：

“您知道吗？一个起得很好的名字，就是指从名称就能断定部分的内在实质的名字意味着什么吗？”

“这样的名字就是综合体和精华。为了想出这样的名字，必须要像榨果汁那样‘榨取’部分，或者是提纯，提取出部分的内在实质，使之结晶，然后给这种‘结晶体’找到一个恰当的名字。当演员寻找这样的词语时，就已经是在探究钻研，提取精华和总结形成部分了。在选择名称的过程中，同时也就找到了任务。

“能显示出部分内在实质的正确名称，可以揭示部分中所包含的任务。

“为了让你们在实践中来理解这个命名工作，我们就在《布朗德》的‘襁褓’这一幕中来练习一下，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“演最开始的两个部分，就是两个片段。我会告诉你们内容。

“牧师布朗德的妻子阿格涅斯失去了唯一的儿子。在忧伤的怀念中，她将儿子死后留下的遗物——尿布、衣服、玩具以及其他各种物品都翻出来。每个物品上都撒满了母亲忧伤的眼泪。回忆令她伤心欲绝。悲剧的发生是由于他们住在一个潮湿、环境脏差的地方。以前，儿子生病的时候，母亲曾祈求丈夫从教区搬出去。但是牧师布朗德是个狂热的信徒，他盲目地忠诚于自己的信仰，不想为了家庭幸福而让出牧师的职务。正因此，才要了他儿子的性命。

“再来告诉你们一下第二个部分片段的内容：布朗德来了。他自己感到很痛苦，也为妻子阿格涅斯感到难过。但是，信徒的职责使得他变得残酷，他劝说妻子把孩子死后留下的东西、玩具都送给吉普赛人，这是因为，这些东西会影响阿格涅斯忠实于上帝，影响他们实践自己的基本生活观念——帮助周围的人。

“现在，你们提取一下这两个部分实质的精华，为了做到这点，你们要给每个部分都想出一个合适的名称。”

“这没什么，想明白了吗？一切都很清楚。第一个任务的名称——母亲的爱，第二个名称，你们难道没发现吗，

是信徒的职责。”戈沃尔科夫说。

“好吧，就这样吧，”托尔佐夫同意了，“我不打算了解形成部分过程中的细节。当我们讲到角色和剧本的时候，还会非常详细地学习这个部分。

“现在，我要建议你们永远都不要用名词来给任务命名。用名词来命名部分，舞台任务一定要用动词来命名。”

“为什么？”我们感到困惑不解。

“我来帮你们回答这个问题，但是有个条件，你们要真正去试着表演一下我们刚才已经用名词命名的任务：（1）母亲的爱；（2）狂热信徒的职责。”

维云佐夫和威廉米诺娃承担了这个任务。维云佐夫表现出一副生气的面孔，眼睛突出，背挺得直直的，简直紧张到了木化的状态。他在地板上迈着稳健的步子，使劲地跺着脚，用低沉的嗓音说话，显出高傲的样子，希望这些方法可以给自己增加刚毅、力量和决心，以表现出一种‘一般’的责任。威廉米诺娃也开始装腔作势起来，努力地表现出‘一般’的温柔和爱心。

“你们没有发现吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇看了他们的表演后说，“你们用来确定任务的名词，使得其中的一个人扮演了似乎好发号施令的人，而另一个表演出强烈的感情——母爱？你们只是表演了一个掌权者和一个有爱心的人，但并没有真正成为这样的人。之所以发生这样的事情，是因为名词只能描述概念，说明确定的一种状态，描述一个形象或是一种现象。

“在说明这些事情时，名词只能在形象上，表面上确定这些概念，不能暗示出活动的积极性和行为。但同时，每个任务是一定要有行为的。”

“不过，不好意思，打断一下，名词可以用来作形象的说明、描绘和介绍，而这些难道不是行为吗？”戈沃尔科夫争辩说。

“对，是行为，不过不是我们艺术所要求的舞台上的真正有效的且合理的行为，而是一种装模作样的‘假装’行为，我们是否定这样的行为的，要极力将其赶出舞台。

“现在我们来看一下，如果我们把任务的名称由名词换成相应的动词，将会怎么样？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续说道。

“这个要怎么做呢？”我们希望他解释一下。

“有一个简单的方法就可以做到这一点，”托尔佐夫说，“这就是：在说出动词之前，先在变格的名词之前放上

‘我想’这个词：‘我想做……什么？’

“举个例子来尝试说明一下这个过程。假如，我们就以单词‘权利’为例。在它前面放置一个词组‘我想’。就会得到：‘我想要权力’。这样的愿望实在是非常笼统和不现实的。为了使它充满活力，就要给它加上一个具体的目的。如果这个目的足够吸引你，那么，在你们心里就已经形成了要完成这个行为的欲望和需求。这时，你就应该选择一个准确恰当的词汇来揭示它内在的实质。当然，这里要用动词，这个动词要能够表现鲜活的、积极的任务，而不能只是由名词创造的没有行为的概念。”

“怎样才能找到这样的词汇呢？”我有些不明白。

“你这样对自己说：‘我想做……什么……为了得到权力？’回答这个问题，你们就会知道，应该怎样做了。”

“我想成为有权利的人，”维云佐夫抑制不住地说。

“成为这个单词表现的是静止状态。它并不具备那种含有行为的任务所必须具有的主动性。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇指出。

“我想得到权力。”威廉米诺娃纠正道。

“这个有点靠近主动性了，不过还是太笼统和无法立刻实现。要不，你们就尝试一下坐在这张椅子上，看能不能得到‘一般’的权力。我们需要更加具体、贴切、现实和可以完成的任务。你们要明白，不是每个动词都是合适的、可以用的，也不是所有单词都可以促进人们做出积极主动、有效的行为。因此，应该擅长选择任务的名称。”

“我想得到权力，为了全人类的幸福。”有人说道。

“这是个漂亮的句子，但在现实中很难相信它有实现的可能。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇提出了异议。

“我想要权力，是为了享受生活，为了高兴地生活，为了得到尊重，为了实现自己的欲望，为了满足自己的虚荣心。”舒斯托夫改正说。

“这个愿望是现实的，更容易实现的，但是，为了完成它，你们之前必须要解决一系列的辅助任务。像这样的最终任务，是不能马上完成的，需要逐步地做，就像是沿着台阶一级一级地上楼一样。想要一步就跨上去是不可能的。现在，你们就去迈过通向任务的所有台阶，并逐一指出这些台阶的名称。”

“我想让自己看上去更干练、更睿智，让大家都信任我、依赖我。我想变得与众不同，希望得到赏识，希望大家都关注我，等等。”

这之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇返回到了《布朗德》中“襁褓”的这一段，为了让所有的学生都参与进来，他这样建议我们：

“就让所有男生从布朗德的角度，想出自己任务的名称。男生应该要更准确了解布朗德的心理。至于女生嘛，就让她们做阿格涅斯的代表。她们更能理解细腻的女性之爱和母爱。”

一、二、三！班级分成男女两组的论战开始了！

“我想要控制阿格涅斯，为了能够迫使她作出牺牲，也为了拯救和引导她……”

我还没来得及说完，女生们就突然激烈地冲着我抛出了一堆想法：

“我想追思一下逝去的孩子！”

“我想接近他！想跟他交往！”

“我想救治他，爱抚他，照顾他。”

“我想救活他！”“我想追随逝去的人！”“我感觉他就在旁边！”“我感觉他依然在这些物品中玩耍！”“我希望他不要躺在棺材里！”“我想让他返回到我身边！”“我想忘记他的死！”“我想减轻痛苦！”

马洛列特科娃大声喊了一句话，压过了所有人的声音：

“我想紧紧抓住，不放开！”

“如果这样的话，”男生也同样地说道，“我们要斗争！”“我希望帮助阿格涅斯，以博得她的好感！”我想安慰她！”“我要让她知道，我能理解她的痛苦！”“我想给她描绘一下完成职责后那令人向往的喜悦。”“我想给她解释作为一个人需要承担的伟大任务。”

“那要是这样的话，”女生们喊道，“我想用自己的痛苦博取丈夫的同情！”“我希望丈夫看到自己的眼泪！”

“我要更加用力地抓住，不松开！”马洛列特科娃喊道。

男生们则回答说：“我想用人类的责任来吓唬她！”“我要用惩罚和决裂来威胁她！”“我要表达自己对我们不能相互理解的失望！”

当我们在唇枪舌战的时候，产生了许多新思想和情感，这些新思想和情感都要求给它们用相应的动词命名，当然，这些动词也同样会引起内在的行为欲望和需求。

我同她们争辩的时候想要努力地说服她们，当智慧、情感和意志力给我的任务都做完后，我似乎感觉自己刚刚演完一场戏。我很满意这种状态。

“每一个被挑选出来的任务就其本身来说都是正确的，都在某种程度上唤起了行为，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“对于那些更具主动性的人来说，像这个任务‘我想追思一下逝去的孩子’所能引起的情感就太少了；主动性的人需要另一种任务：我想要抓紧，不放手。抓住什么呢？物品、回忆、对逝者的思念。如果你们让别人去做这些任务，她们可能对此反应很冷淡。记住，重要的是，要让每个任务都具有吸引力，都能够激起某种感情。

“现在，我认为，你们问我的问题：‘为什么不能用名词来给任务命名，而一定要用动词？’我已经让你们自己在实践中找到了答案。

“这就是我现在所能告诉你们的关于部分和任务的所有知识。当你们逐渐了解更多有关我们的戏剧艺术的知识时，知道更多的心理技术手段时，当你们拥有了可以划分成部分和任务的剧本和角色时，我会慢慢教给你们其他的知识。”

第八章 真实感和信念

19××年×月×日

今天上课时又出现了一幅新的条幅。上面写着：

真实感和信念

在上课之前，同学们都在忙着帮马洛列特科娃找她那经常丢的钱包。

突然，意外地传来了阿尔卡季·尼古拉耶维奇的声音。他在观众席上已经观察我们好久了。

“舞台是多么好地展示了发生在脚灯前的事情啊。你们在找钱包的时候，是在真实地体验，所有的一切都很真实，任何人都会信以为真，身体的小行为做得都很精确；这些任务都很清晰明确，你们的注意力都很敏锐。一些创作所必需的因素也都起到了正确而和谐的作用……总之，在舞台上创造了真正的艺术。”他意外地做出了结论。

“不……这哪是什么艺术？这是现实。真正的真实，就像您以前说的那样，是‘真事’。”同学们说出了不同的意见。

“那就重复一下这个‘真事’。”

我们把钱包放在之前的地方，然后开始着手找这个已经找到、再不需要寻找的钱包了。当然，我们没有得到任何结果。

“不，这次我既没有感觉到任务、行为，也没有感觉到真实性……”阿尔卡季·尼古拉耶维奇批评说，“为什么你们就不能将刚才在现实中所经历的事情重复一遍呢？看起来，做这件事根本不需要成为一名演员，而只要普通人就可以了。”

同学们开始向托尔佐夫解释说，第一次时，他们是需要寻找，而第二次，已经没有寻找的必要了，他们只是做个样子，装得像在寻找一样。第一次是真正的现实，而第二次——完全是伪造真实，是概念，是谎言。

“那你们就表演一下真实的寻找，不要假装的。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇建议道。

“但……”我们犹豫着，“这没有这么简单的。应该事先准备、排练、体验……”

“怎么体验呢？……难道你们在找钱包时没有体验过吗？”

“那时是真实发生的事情，而现在我们需要自己虚构情形和体验虚构。”

“这就是说，在舞台上体验应该和在现实生活中的不同吗？”托尔佐夫不太明白。

一句接着一句，借助于新问题和讲解，阿尔卡季·尼古拉耶维奇让我们逐渐意识到了，在现实中原来的真实性和信念会自然而然地产生。举个例子，就在刚才，当同学们在舞台上开始找遗失的东西时，就建立了真正的真实和信念。这种情况之所以会发生，是因为在舞台上的这段时间里并不是在演戏，而是现实的情况。

但是，如果舞台上这种现实不存在之后，就发生了表演行为，那就要建立真实和信念，就需要事先的准备。准备就是指在想象的生活和艺术虚构中产生真实和信念，然后再把他们移植到舞台上。

“所以，为了在内心唤起真正的真实，在舞台上重复刚才在现实中发生的找钱包的情境时，首先要让自己内部的推动力运转起来，让自己立即转移到想象的生活中，”托尔佐夫解释说，“在想象的生活中你们要建立起类似于现实的虚构。这时，神奇的‘假使’和正确领悟规定情境就会帮助你们去感受和在舞台上创造出舞台上的真实和信念。因此，生活中的真实，就是指确实有的、存在的、人类确实知道的事情。而在舞台上，现实中没有的、但却可能发生的事情，就是真实。”

“不好意思，打断一下，”戈沃尔科夫问，“在剧院里可以谈什么样的真实呢，你们知道的，剧院里到处都是虚构和杜撰，从莎士比亚的剧本开始，一直到奥赛罗用来自杀的那把假的硬纸匕首。”

“如果他那把不是钢制而是用纸板做的匕首使您感到难以接受，”阿爾卡季·尼古拉耶維奇反駁戈沃爾科夫說，“如果您認為這種粗糙的仿制道具就是舞台上的謊言，如果您因此而排斥一切藝術，不再相信舞台生活的真實性，那麼，您大可不必擔心了：在劇院里，奧賽羅的匕首究竟是紙板的還是金屬的，是不重要的，重要的是為奧賽羅自殺行為進行辯解的演員本身的內在情感是正確、真誠和真實的情感。重要的是，假使奧賽羅的生活環境和條件變成真實的，他拿來自殺的匕首也是真的話，作為演員的人是如何處理的。

“你們自己判斷一下，哪些東西對你來說是更有趣、更重要、更值得相信的：是相信在舞台和劇本中存在的事實、事件和物質世界里的客觀真實性，還是相信，由在現實生活中並不存在的舞台虛構所激發出來的演員內心真正正確的情感？”

“我們在戲劇中關注的就是這種真實情感。在演員創作的時候，需要的正是這種舞台的真實。沒有這種真實和信念，就不會有真正的藝術！舞台上的外部情境越真實，演員對角色的體驗就會越接近人的自然天性。

“但是在舞台上我們經常碰到的卻是完全另外一種情況。舞台上的布景和道具都是切合實際的，一切都真實，但是唯獨沒有注意到角色扮演者的情感和體驗的真實。這種道具的真實和情感的虛假之間的抵觸凸顯了演員在扮演角色時真實生活的缺乏。

“為了防止這種情況的發生，要盡力用自己的‘假使’和規定情境來為在舞台上實施的每個行為和動作找到根據。只有這樣進行創作，你們才能完全滿足自我的真實感，相信自己體驗的真實性。

“這樣的過程我們就把它稱為證明的過程。”

我想徹底明白托爾佐夫所講的重點，便請求他簡短地概括一下：什麼是舞台上的真實。他是這樣回答的：

“舞台上的真實就是我們所真心相信的，無論是我們自己內心的，還是演對手戲的人的靈魂里的東西。

“真實是不能同信念分離的，而信念也不能離開真實。沒有對方它們都不能單獨存在，而如果沒有它們，就不可能有體驗和創作。

“舞台上所发生的一切都应该是令人信服的，都应该使无论是演员本身，还是演对手戏的人，亦或是看戏的观众信以为真。应该令人相信在真实世界里是可能存在着类似舞台上正在创作的演员所体会到的情感的。我们在舞台上的每个瞬间都应该对所体验到的情感和所做行为的真实性充满信念。

“这就是，在舞台上演员所必须具有的内心真实和对这种真实的纯真信念。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇结束时说道。

19××年×月×日

今天，我负责剧院的音响效果。在幕间休息时，阿尔卡季·尼古拉耶维奇来到了演员休息室，在这里他和演员们交谈，也同我们——同学们说了话。顺便还跟我和舒斯托夫说：

“真是太遗憾了，你们没有看到今天在舞台上的排练！排练充分证明了，什么是舞台上真正的真实和信念。事情是这样的，我们现在在排练一个古老的法国剧本，开头是这样的：小女孩跑进房间说，她的洋娃娃肚子疼。一个剧中人物建议她给洋娃娃吃点药。小女孩跑开了，没过多久，她就回来了并告诉大家，她的病洋娃娃康复了。主要内容就是这样，后来据此又创作了悲剧《不合法的父母》。

“在剧院的道具中没有洋娃娃。他们找了一小块木头，给它裹上一块华丽柔软的布来代替娃娃。然后就把这个小木头人给了扮演女孩的小演员。小朋友立刻就喜欢上了她的木头人，欣然接受了它作为自己的女儿，给了小木头人全部的爱。但不幸的是，我们的小妈妈不同意原作中治疗肚子痛的方法：她不同意使用药物，宁愿使用灌肠剂。于是，小演员对原作进行了相应的修改：小女孩用自己的话代替了剧本原有的台词。依据自己的生活经验，小女孩认为自己这样做是有充分理由的：经验告诉她灌肠剂要比泻药有效和舒服得多。

“排练结束时，小女孩无论如何都不想和自己的‘女儿’分开。道具师傅很热心地把假洋娃娃——那块小木头送给了她，但是包裹木头的布不能送，因为晚上的表演还要用到它。接着就发生了一幕儿童悲剧——号啕大哭和眼泪横飞。直到人们说要用一块便宜的，但却暖和的呢子换小女孩那块漂亮的布时，她才停止了哭闹。小女孩感觉在拉肚子的时候，一块暖和的布远比漂亮华丽的布有用得多，所以就很乐意地同意了交换。

“这就是真实和信念！”

“就应该向她学习表演啊！”托尔佐夫赞叹道。

“我还想起另外一件事，”托尔佐夫接着说，“当时，我偶然管小侄女叫了一次小青蛙，因为她在地毯上像青蛙一样蹦，但从那以后整整一周小女孩都在扮演青蛙这个角色，一直都只用四肢跳跃着走路。好几天她一直都躲着大人和保姆，自己待在桌子下面、椅子后面和屋子的角落里。

“还有一次夸她，表扬她像大姑娘一样，端庄大方地坐在桌子后面吃东西。夸奖完后，她马上就从一个调皮的捣蛋鬼变成了十分拘谨的小姑娘，还开始模仿自己私人教师优雅的举止。对于住在家里的人来说，这真是最平静的一周了，因为完全听不到小侄女的一点声音。想想看，就为了玩游戏整整一周都自愿地克制住自己的本性，还能在这样的痛苦中找到快乐。这不就是小孩子在挑选游戏时想象力丰富、随意和不苟求的证据吗？这难道不是对真实和对自己虚构的真实信念！”

“实在是非常惊奇，小孩子是如何将自己的注意力集中在一个物品和动作上这么长时间的！他们竟然很高兴地长时间处在同样的情绪里，或者长久地装扮成自己喜欢的样子。孩子们在游戏中建立了对真实生活的幻想，这种幻想非常强烈，以至于孩子们很难逃脱它回到现实中来。小孩子们用一切手头可以找到的东西给自己创造快乐。他们只要对自己说‘好像是’，虚构就已经在他们心里开始起作用了。

“儿童的‘好像是’远比我们神奇的‘假使’要厉害得多。

“小孩子还有一个特点，也是值得我们效仿学习的：孩子们能清楚地知道，哪些是可以相信的，而哪些是不需注意的东西。就拿我现在给你说的这个小女孩举例吧，她很重视当妈妈的感觉，却能够不去注意这只是个假洋娃娃。

“要让演员在舞台上只对那些可以相信的事情感兴趣，而不去注意那些妨碍我们表演的事情。这可以帮助演员忘记舞台口的黑洞，忘记当众演出的程式化。

“当你们对艺术中真实和信念的理解以及运用达到孩子们在游戏中所达到的程度时，那么，你们就能成为伟大的演员了。”

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道：

“我已经给你们概括地讲了在创作过程中真实的意义和作用。现在我要讲一讲舞台上的不真实和虚假。

“掌握了真实感当然很好，但是，同样地也应该有虚假感。

“我将这两个概念区分开并对立起来，一定使你们感到奇怪。我这样做是因为，生活本身就是这样要求的。

“在剧场领导者、演员、观众和批评家之中的很多人都只喜欢舞台上的程式化、戏剧性和虚假。

“一些人这样做是源自不好的、扭曲的审美观，而另外一些人则可能是感到了厌烦。后者，就像美食家一样，要求在舞台上要有够刺激、够吸引人的东西。他们喜欢在上演的剧目和演员的表演中添加作料。他们需要‘特殊的’、在生活中没有的东西。他们已经厌倦了客观现实，不希望在舞台上再看见它们。‘只是不要像在生活中那样，’他们说，为了能够逃避生活，他们在舞台上寻找更多反常的东西。

“这些都被某些学术性的言论、文章、演讲以及捏造的时髦理论证实了，好像这些理论都是由他们极为精细地剖析了艺术的细节而引起的。‘在剧院中需要美的东西！’他们认为，‘我们想要在看戏的时候休息、消遣、放松一下。我们不想在剧场里受苦和流泪。’‘现实生活中的苦难已经够多了’，还有人说。

“与这些人相反，还有很多剧院领导、演员、观众和批评家喜欢和认同舞台上的生活性、自然性和现实主义——真实。这些人想要正常和健康的食物，好的‘肉’，没有刺激和有害的‘佐料’。他们不害怕剧院里强烈的、净化心灵的印象；他们要在剧院里哭泣，大笑，体验，间接地参与到剧本的生活中。他们希望舞台上能反映出真正的‘人类精神的生活’。

“补充一下，在这两种条件下，都会出现偏激情形。在这些状况下，尖锐性和反常都会导致畸形，而过分简朴和自然则会产生极端自然主义。

“无论是第一种，还是第二种极端都是与最不好的做作为伍的。”

“刚刚讲过的这些内容迫使我区分真实和谎言，单独地来讲解它们。”

“但是，无论喜欢还是讨厌它们都是一回事，……是完全另外一回事……不过……”阿尔卡季·尼古拉耶维奇突然想起了什么，沉默一下之后，没有说完开头的句子，他已经把目光转向了德姆科娃和乌姆诺维赫：

“给我们表演一下你们最喜欢的剧目《布朗德》中的‘襁褓’。”

他们执行命令的认真态度很令人感动，不过，表演依旧困难和“吃力”。

“我想问一下，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇对德姆科娃说，“为什么您刚才如此胆小，像业余演员一样不自信？”

德姆科娃没有说话，犹犹豫豫地低下了头。

“是什么妨碍了您？”

“我不知道！我不能像感觉的那样去表演……刚说一个词，就想收回所说的话。”

“为什么会这样？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇一直详细地询问她，直到最后，她承认了是虚假和做作而引起的失魂落魄落的恐惧。

“啊！”托尔佐夫终于抓住了这几个词，“您害怕虚假？”

“对。”德姆科娃承认。

“那您呢，乌姆诺维赫？为什么在您的表演中有如此之多的竭力、搪塞、压抑和痛苦的停顿？”托尔佐夫一再追问道。

“想要紧紧抓住，深入理解……抓住鲜活的情感和词语……为了塑造一个人……为了让心灵跳动，颤抖……应该相信，确信……”

“你在内心寻找真正的真实，情感，体验，潜台词？是这样的吗？”

“对！就是这样！”

“在你们面前同时有两种不同类型演员的代表，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇对同学们说，“他们两个都讨厌舞台上的虚假，但是表现方式各不相同。例如，德姆科娃慌张地害怕虚假，反而将所有注意力都放在了在这个虚假上。在舞台上她一直都只想着虚假这一件事情。而忘记了真实，她无法想起真实，是因为对虚假的恐惧状态已经完全控制了。这是彻底的征服，在这种状态下根本谈不上创作。

“而乌姆诺维赫也同样被征服了。不过，不是因为害怕虚假，相反地，是由于对真实的狂热。他完全没有考虑到虚假，是因为整个人都被真实吞没了。是否需要给你们解释一下：同虚假的斗争，就像是对于热爱真实而热爱真实，那么最后不会有别的结果，只能是做作？”

“不能只带着一个‘千万不要弄虚作假’这样纠缠不休的想法去舞台上创作。也不能只想着无论如何都要表演真实这个唯一要做的事去创作。带着这些想法，只会产生更多的虚假。”

“如何才能帮助自己摆脱这种情况呢？”可怜的德姆科娃几乎要大哭地问道。

“只需要两个问题来引导一下创作就行了，就像是用磨刀石磨砺刀片一样。当纠缠不清的关于虚假的思想控制着你时，那就站在点亮的脚灯前，问自己两个用来自我检验的问题。

“‘我是在实施行为，还是在同虚假作斗争呢？’

“我们登上舞台不是为了同自己的缺点作斗争的，而是为了做出真实、有效和合理行为的。如果行为达到了自己的目的，就说明，我们战胜了虚假。为了检查自己是否在正确地实施行为，再向自己提第二个问题：

“‘我是为了谁在实施行为：为了自己还是为了观众，亦或是为了站在我面前的活生生的人，就是指和我并排站在舞台上演对手戏的人？’

“你们要知道，在创作的时候，对自己而言，演员不是裁判。观众在看戏的时候，也不是裁判。观众的结论是在家里才得出的。裁判——

是演对手戏的人。如果演员可以影响到他，如果他能使其相信情感和交流的真实，那就意味着，创作目的达到了，战胜了虚假。

“那个能在创作的时候不展示，不做作，而是去真实，高效、合理地，并且不断实施行为的人；那个能在舞台上与演对手戏的人交流的人，而不是与观众交流的人，就是能将自己控制在剧本和角色中，控制在鲜活的生活、真实和信念以及‘我就是’的氛围中的人，就是能在舞台上过真实生活的演员。

“还有一种同虚假做斗争的方法，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇安慰哭泣的德姆科娃说，“就是剔除虚假。”

“不过，谁又能保证，刚刚剔除了虚假的地方不会出现另一个更大的不真实？”

“我们应该用另一种办法，在标示出来的虚假下面放上真正真实的种子。要让后者把前者挤出去，就像是孩子新长出来的牙慢慢挤掉乳牙一样。要让已经得到证明的‘假使’、规定情境、引人入胜的任务、正确的行为挤走演员刻板的行为、做作和虚假。

“假如你们知道，意识真实和用真实挤走虚假是多么重要和必须，这多好呀。被我们称之为剔除虚假和刻板的这个过程，应该是不知不觉地、习惯性地、经常性地发挥作用，检查舞台上的每一步。

“我刚才所说的有关培养真实感的所有内容，并不是只针对德姆科娃的，也是针对您的，乌姆诺维赫。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇转向我们的“绘图员”并强调说。

“我给您一个应该牢牢记住的忠告：在舞台上，永远都不要夸大对真实的要求和虚假的意义。如果过度偏向真实，就会导致为了真实而真实的做作。这比所有的不真实还要糟糕。至于过分害怕虚假，则会产生不自然的拘谨，这也是最主要的舞台‘不真实’之一。无论是虚假，还是舞台上的真实，都应该平静、公平、不吹毛求疵地对待。剧院之所以需要真实，是因为可以真诚地相信它，是因为它能够帮助（演员）说服自己，说服舞台上演对手戏的人，自信地完成提出的创作任务。

“如果理性地对待虚假，从虚假中也是同样可以得到好处的。

“虚假就像是音叉，可以告诉演员那些不能做的事情。

“如果我们瞬间犯了错误或做作了一下，那还不是很糟糕。重要的是，与此同时，音叉会给我们明确正确的界限，就是真实的界限。重要的是，在犯错误的时候，音叉可以给我们指出正确的道路。在这种情况下，暂时的脱轨和虚假甚至会给演员带来好处，给演员指出不能跨过的界线。

“这种自我检查的过程在创作的时候是必需的。不仅如此，它还应该是不间断、持续的过程。

“演员在当众进行创作时，由于兴奋总是想表现出比实际所拥有的更多情感。去哪里找这些情感呢？我们又没有用来调节戏剧体验的储备的情感积累。可以抑制或者夸大行为，做出比需要还多的似乎能表达情感的努力。但这些是不能强化情感的。相反地，只会消除情感。这只是表面上的做作和夸张。

“在这些时刻，真实感的抗议是最好的调节器。有时即使是演员正确地生活在角色的内心世界里，也不得屈服这些抗议。但是在这个瞬间，演员的外部造型器官时常会由于精神高度紧张而过于卖力，会不自觉地过多表现。这就不可避免地会导致虚假。”

快下课时，托尔佐夫给我们讲了一个演员的故事：当坐在观众席里评价别人的表演时，这个演员的真实感非常敏锐。但是，当他自己走上舞台，开始扮演剧中人物时，马上就丧失了真实感。

“真难以相信，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“同一个人，刚刚还以精细的理解态度评判自己同事的表演，但当自己走上舞台，竟然会犯他自己刚刚批评过的很严重的错误。

“这样的演员以及和他们类似的演员，在作为观众时所体验到的真实感和作为戏剧角色扮演者时体验到的真实感是不同的。”

19××年×月×日

在课上，阿尔卡季·尼古拉耶维奇说：

“在演员创作的时候，如果能自然而然地产生真实以及对它的信念，当然是最好不过的。

“但是，如果情况不是这样时，该怎么办呢？”

“那么就要借助心理技术手段的帮助来寻找、创造这样的真实和对这种真实的信念。

“不能创造那些连自己都不相信，都认为是不真实的东西。

“在什么地方寻找以及如何在内心中创造真实和信念呢？是不是在内心的感觉和行为中，也就是说，作为演员的人的心理生活领域寻找呢？但是，内心的情感世界是非常复杂、捉摸不透和变化无常的，是很难确定的。在内心中世界里，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活动而产生的。在身体上，从最小、最简单的身体任务和行为很容易找到和唤起真实以及信念。这种最小、最简单的身体任务和行为是容易理解的、固定的、可见的、可感觉到的、从属于意识和命令的。同时，它们是比较容易确定的。这就是为什么在最开始时，我们就要着手学习它，就要借助它们的帮助接近所创作的角色。

“让我们一起来试试吧。”

19××年×月×日

“纳兹瓦诺夫，维云佐夫！你们去舞台上表演一下你们演得最不成功的一个片段。我认为‘烧钱’那个片段就是这样的。

“你们之所以不能掌握这个片段，首先是因为你们想一下子使自己相信我所编造的可怕情节。‘一下子’导致了你们去做‘一般’的表演。尝试一下分成部分来掌握这个困难的片段，按照最简单的身体行为来进行。当然了，要完全符合这个片段的整体性。要让每个最小的辅助行为达到真实。这样，整个表演就会正确地进行，你们也会相信它的真实。

“麻烦把当道具的假钱给我们，谢谢。”我跟站在舞台侧面布景后值班的工作人员说道。

“不需要钱。你们就空着手演吧。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇阻止了我。

我开始数那些不存在的钱。

“不可信！”在我刚要伸手去拿那一捆想象中的钱时，托尔佐夫叫住了我。

“您不相信什么呢？”

“您甚至都没看一眼自己碰到过的东西。”

我向放着想象的一捆钱的地方看了看，什么也没有看到，就把伸出去的手，又缩了回来。

“您只要轻轻地捏一下，哪怕像出于礼貌那样应付一下，否则那捆钱就会掉下来了。不要去扔这捆钱，而要放下它。做完这个行为只需要一瞬间。如果您想给所做的事情找到缘由，想在身体上相信所做的行为是真的话，就不要吝啬这点力气。谁会像你这样解开捆钱的绳子？要找到捆钱的绳子头。而不是这样！这是不能立刻就解开的。在大多数情况下，绳子头都会缠在一起，塞到绳子的下面，这样是为了防止这捆钱散开。不会这么容易就把这些绳子头解开的。就应该这样，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇赞成地说，“现在数一下每捆钱。”

“天哪！看，您数得太快了！哪怕是最有经验的出纳员也不可能这么快就数完这些又旧又破的钱的。”

“看到了吧，为了让您的自然天性相信您在舞台上所做的事情，需要让每个细节达到如此现实、如此细小的真实程度。”

一个行为接着一个行为、一秒钟接着一秒钟，托尔佐夫符合逻辑地，有顺序地指导着我的身体行为。在数想象中的钱时，我逐渐回忆起，这样的过程在生活中是怎样的顺序。

托尔佐夫提示给我的符合逻辑的行为使我对空物有了完全不同的理解。空着的地方在想象中仿佛充满了钱，或者确切地说，使我们正确地把高度集中的注意力放在想象的、在现实生活中不存在的对象

上。毫无意义地摆弄手指和在脑海中想象着去数那些又脏又破的卢布，完全不是一回事。

只要一感觉到身体行为的真正的真实，在舞台上立刻就会感到很舒服。

在这种状态下，演员就会不由自主地做一些即兴行为：我把绳子整齐地缠起来，和钱并排放在桌子上。因为这个小行为的真实而使我感到真实亲切。而且，这个小行为还使我做出了一系列新的即兴行为。例如，在点钱之前，为了把钱整理好，弄得平整些，我把钱在桌子上拍打了好久。这时，我旁边的维云佐夫看懂了我的行为，笑了起来。

“笑什么？”我问他。

“真是太像了。”他解释说。

“这就是我们称为十分有根据的身体上的行为，是可以使演员本能地相信的行为！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇从观众席里喊道。

短暂地休息了一下之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇开始讲述他自己的
一段经历：

“时隔几年之后，今年夏天，我又回到了谢尔普霍夫郊区的别墅里居住。以前我连续好几年的假期都是在那里度过的。我租房子的小楼距离车站很远。但是如果走直线的话，穿过山沟、养蜂场和森林，距离就会缩短几倍。当时，因为自己喜欢从那里走，所以我已经踩出来了一条小道，但由于多年我都没有回去了，这条小道上面长满了很高的草。我不得不重新用自己的脚再把它踩出来。刚开始时是很困难的：我时常会偏离正确的方向，走到已经被压得坑坑洼洼的大道上。但是这条道路通向的却是与车站完全相反的方向。所以我不得不返回去，找到自己的足迹继续踩踏自己的小路。在这时，我就会去找寻那些熟悉的树和树桩，上坡和下坡的位置。在我的记忆中还留有它们曾经的样子，正是这些回忆帮助我寻找小路。

“终于，一条由被踩倒的草形成的长线出现了，我可以沿着它走到车站，再走回来。

“由于要经常去市里，几乎每天我都会用到这条便捷的小路，也因此很快就又踩出来了一条小路。”

停顿了一下，阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续讲道：

“今天我和纳兹瓦诺夫一起勾勒和激活了‘烧钱’这个片段里身体行为的主线。这条主线也是一类‘小路’。在生活中你对这种小路是很熟悉的，但在舞台上不得不重新将它踩踏出来。”

“除了这条正确的主线，纳兹瓦诺夫还有一个与之平行的由自己的习惯所构成的不正确的主线。这是一条由刻板和程式化构成的主线。纳兹瓦诺夫会不由自主地想要走到这条主线上来。这种不正确的主线就像是布满了高低不平的车辙印的乡间小路。这个主线不停地将纳兹瓦诺夫从正确的方向引向单调的毫无创造性的表演上来。为了摆脱这条主线，他应该像我在森林里时一样，重新寻找和开创出正确的身体行为主线。我们可以把它比作森林里被踩倒的草。现在，纳兹瓦诺夫还需要把这些草都‘踏实’，直到它们变成一条‘小路’，这条‘小路’可以永久地确定角色行为的正确主线。”

“我的方法的诀窍是显而易见的。关键不在于这些身体行为本身，而在于这些行为帮助我们唤起和感觉自己内心的真实和对真实的信念。”

“就像是存在小的、中等的、大的和最大的部分和行为一样，在我们的表演事业中也有类似的小、中、大和最大的真实和对真实的信念。如果你不能立刻透彻理解一个大行为中的所有的大真实，那么，就应该把行为分成几个部分，然后努力地相信哪怕是其中最小的一部分。”

“在山沟和森林里踩踏出小路时，我就是这样做的。当时，正是那些微小的有关正确道路的迹象和回忆（树桩、水沟、小山丘）引领着我。刚才我和纳兹瓦诺夫也不是按照大行为做的，而是遵循了最细小的身体行为，同时还在它们之中找到小的真实和瞬间的信念。一些真实和信念可以产生另外一些真实和信念，同时，它们又一起引出了第三部分、第四部分，以此类推。你们认为，这很少吗？那你们就错了，这其实是庞大的数量。你们要知道，时常由于感觉到一个小的真实和对行为真实性的瞬间信念演员就会恍然大悟，可以马上感觉自己‘入戏’了，完全相信整个剧本的大真实。生活的瞬间真实暗示了整个角色的正确基调。”

“从自己的实践经验中我可以找出多少个这样的例子啊！当演员在程式化和呆板地表演时，意外突然发生了：例如椅子倒了，或者，演员碰掉了头巾，这就应该捡起头巾，再比如，舞台背景改变了，就必须意外地重新摆放家具。这些意外偶然地从现实生活中来到舞台假定的氛围中，激活了死气沉沉、呆板的表演。就像是一股清新的空气吹进令人感到窒息的房间，使房间清爽起来一样。

“演员不得不采用即兴行为，捡起头巾，或者扶起椅子，这是因为，偶然事件并没有经过彩排。演员不是从角色扮演者的角度去做这种意外行为的，而是从人本身的角度创造了一种真正的、生活的真实，这种真实是不可能不相信的。这种真实同刻板、只追求表面效果的、做作的表演是迥然不同的。这些在舞台上发生的所有事情都可以唤起鲜活的、取材于现实生活的行为，但演员往往都会避免做出这些行为。通常，这样的瞬间足以使演员正确地指导自己，或者唤起新的创作推动力和进展。就像是一股令人精神焕发的电流滑过整个表演舞台，或许，也可以滑过整幕剧和整个剧本。是将从人类的现实生活闯入舞台的偶然瞬间归入角色的主线中，或者，否认这个瞬间，将它从角色中排除。这就要取决于演员自己了。

“换句话说，演员可以作为剧中人物对待偶然事件，可以只在这一次把它归入角色线和角色的生活中。但是，同样的，他也可以在那一瞬间脱离角色，拒绝这个不符合他心意的偶然事件（就是指捡起头巾和扶起椅子），然后再重新返回到舞台上的规定情境中，继续中断的表演。

“如果一个小的真实和瞬间的信念可以使演员进入创作状态，那么，一系列这样的瞬间，符合逻辑地、按顺序地相互交替出现，就会产生非常大的真实和一个完整的长期的真正的信念。在这种情况下，其中一部分真实和信念会支持和强化另一部分。

“不要不重视这些微小的身体行为，要为了自己在舞台上所做事情的真实和对这种真实的信念而学会利用这些身体行为。”

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇说：

“你们知道吗？在体验悲剧和正剧时，舞台上小的身体真实和瞬间的信念不仅在角色的基本部分，而且在演到最激烈的高潮时都能获得重要的意义。例如：当您表演‘烧钱’这个片段的悲剧的下半部时，您在忙着做什么？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问我。“您扑向壁炉，从火中抢出了一捆钱，然后，您努力地让那个驼背的人恢复知觉，接着跑去救婴儿，诸如此类，等等。这就是身体行为的各个阶段。您在这个悲剧片段中创造的角色身体生活就是按照这些阶段在自然地、有序地发展着。

“还有另外一个例子：

“当一个人快要死的时候，他的好朋友和妻子都在做什么呢？保持病人的安静，执行医生的指示，量体温，给病人热敷。所有这些小的行为在病人的生活中都有着决定性的意义，所以人们就像是在履行神圣的宗教仪式一样，在行为中凝结了全部的心思，难怪有人说，在同死神作斗争的时候，粗心大意就是杀死病人的罪魁祸首。

“再给你们讲第三个例子：

“在悲剧的高潮部分，麦克白夫人在干什么呢？只是在做简单的身体行为：洗掉手上的血迹。”

“对不起，打断一下，”戈沃尔科夫急忙替莎士比亚打抱不平说，“你们能理解吗，难道伟大的作家创作自己的杰作只是为了让自己所写的主人公洗手或者做一些自然的行为吗？”

“真的吗？那可真是太令人失望了！”托尔佐夫讥笑地说道，“不要想‘悲剧式’，放弃你们所喜欢的卖弄演员技术手段的表演，夸张的表演，没有所谓的‘激情’和‘灵感’！忘记观众，忘记给他们产生的印象，只局限于小的身体上的现实行为，还有用小的身体上的真实和对真实的真诚信念代替所有类似的演员魅力！！

“逐渐你们就会明白，这样做不只是为了自然，更是为了真实感，为了对真实感的信念。在真正的生活里，崇高的体验通常是在非常普通的小的自然的行为了里产生的。

“作为演员，我们应该广泛地运用这些在重要的规定情境所要求的身体行为，这些身体行为是具有很大力量的。在这些条件下，创造身体

和心灵，行为和感觉的相互作用，由此，外在行为就可以帮助内在行为，内在行为也可以引起外在行为：清洗血迹可以帮助表达麦克白夫人追求功名的意图，而追求功名又迫使她去清洗血迹。难怪，在麦克白夫人独白的时候不断地出现她对血迹的顾虑和杀死班科时的某些瞬间回忆。清洗血迹这个小的、现实的身体行为对于麦克白夫人今后的生活具有重大的意义，而强烈的内在欲望（追求功名的意图）需要小的身体行为的帮助。

“之所以在悲剧演到高潮时身体行为的真实具有重要的意义，还有一个更简单而现实的原因。因为，在令人悲恸的悲剧中演员不得不将自己的创造能力发挥到极致。但这是很难的。事实上，没有自然的欲望却要能让自己达到极度兴奋的程度，这得强迫自己付出多少啊！违心地达到这种崇高的只有对创作的狂热才能产生的体验，难道容易吗！使用这种反常手段很容易误入歧途，丧失真实感，因而出现了单一的、毫无创造性的做作表演和肌肉痉挛。做作表演是很容易做到的，最为演员所熟悉的，甚至是已经达到了机械性习惯的熟练程度。这是阻力最小的表演方式。

“为了让自己避免这样的错误，应该要紧紧抓住那些真实、固定、天性的和可感知的东西。这时，就需要那些清楚的、精确的、能够令人兴奋的，同时又容易完成的、典型的体验时所做的身体行为。这样的行为自然而机械地引导我们走上正确的道路，不让我们在创作的困难时期走上虚假的道路。

“在这些悲剧和正剧的高潮部分，正是这些简单、有根据的而且很容易做到的身体行为拥有了极其重要的意义。这些行为越是简单、易懂、容易做到，就越是容易在困难的瞬间掌握它们。正确的任务才能达到正确的目的。正确的任务可以防止演员走上阻力小的道路，就是指防止发生刻板 and 毫无创造性的表演。

“还有一个极其重要的条件，它可以使简单的小的身体行为具有巨大的力量和意义。

“这个条件就是：如果告诉演员他的角色、任务、行为都要是发自内心的、深刻的和戏剧性的，那么，演员就会开始变得不自然、夸张地表演出最大的热情，再‘把热情都撕成碎片’或者在心里翻来覆去地想，徒劳地强迫自己的情感。

“但是，当你给演员设定一个有趣的令人激动的规定情境，然后，让他来表演一个最简单的身体行为，那么，演员就会自然地完成行为，不会害怕自己，也不会去想他所做的事情中隐含的心理、悲剧或者正剧。

“真实感开始起作用的时刻是演员创作最重要的瞬间之一，这样的瞬间必须借助演员心理技术手段的帮助才能达到。运用这种方法，就可以避免压迫的感觉，而让感觉自然完全地发展。

“一些伟大的作家甚至将最小的身体行为设定在大的重要的规定情境里，这些情境通常都蕴含着能够引发情感的刺激物。

“因此，正如你们所见，在悲剧中，应该和乌姆诺维赫表现得相反，就是不要榨取自己的内在情感，应该只想着在我们周围的根据剧本提供的规定情境中正确地完成身体行为。

“不仅不能像乌姆诺维赫那样竭力和压制，也不能像德姆科娃那样痉挛和焦急不安，更不能像大多数演员那样立刻就进入悲剧的瞬间，而应该逐渐地、一步一步符合逻辑地接近悲剧瞬间，同时感受每一个无论是大的还是小的身体行为的真实并且真诚地相信它们。

“如果你们掌握了这种接近情感的技术手段，那么，你们就会养成完全不同的，正确的态度来对待戏剧和悲剧的高潮时刻。这些高潮时刻也不会再令你们感到害怕了。

“通常，正剧、悲剧、通俗笑剧和喜剧之间的差别只在于塑造人物行为所用规定情境的不同。而在其他方面身体生活都是一样进行的。无论是在轻松喜剧还是在悲剧中，人们都是要坐着、走路和吃饭。

“难道这样演就能激起我们的兴趣吗？重要的是，我们是为了什么而做的这个；重要的是规定情境和‘假使’。它们使行为变得有理有据，使行为充满了生机。当行为进入剧本的悲剧或者其他的生活条件时，就具有完全另外一种意义。在这种条件下，它变成了大事件或者壮举。当然了，这是在真实和信念许可的情况下发生的。我们喜欢大大小小的身体行为，是因为它们具有清晰和可感受的真实；它们创造了我们身体的生活，而这就是整个角色的一半生活了。

我们之所以喜欢身体行为，是因为这些行为能够让我们轻松和不知不觉地进入到角色的生活当中，进入角色的内心情感里。同时，还因为这些行为能够帮助我们将注意力控制在舞台、剧本和角色的范围之内，按照固定的、坚固的和正确确定的角色线来控制注意力。

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇命令我和维云佐夫重复一下上节课表演的“烧钱”这一片段。我立刻情绪高涨，比较快地想起了当时所做的一切，接着完成了所有的身体行为。

在舞台上不仅能用心灵去感受真实，还能用身体去感受真实是多么令人愉快的事情啊！在这种状态下，你会感觉到自己具有坚实的基础。可以坚毅地站在上面，自信任何人都不能打倒你！

“在舞台上相信自己和感觉到别人对你的信任是多么好的一件事啊！”在表演结束时我感叹道。

“是什么帮助您找到这种真实的？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问道。

“想象的对象！假想物！”

“或者，准确地说，是跟这个假想物有关的身体行为，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇纠正我说道，“这是重要的部分，应该再三强调它。只要想一想：分散在整个舞台的注意力集中在不存在的对象——假想物上。这种假想物存在于舞台之上，同样存在于剧本生活的深处，它让创作者的注意力不被观众和所有舞台之外的东西吸引。假想物将演员的注意力先是集中在自己身上，然后又集中在身体行为上，并能迫使注意力一直注视着这些行为。

“假想物帮助我们大的身体行为分解成几个组成部分，再帮助我们单独地掌握其中的每个部分。在小时候，童年的早期，当你们开始专注地学习看、听和走时，你们学着琢磨每个组成行为的小的、辅助部分。在舞台上也得完成同样的工作。在演员这个职业的童年时期，也应该从头学习一切。”

“还有什么帮助您在这个片断中达到了真实？”托尔佐夫询问道。

我没有说话，因为没有立刻找到答案。

“您所做行为的逻辑性和顺序性帮助了您，逻辑性和顺序性也正是我一直要求你们做到的。这是更重要的部分，应当长时间地来讲解这个。

“逻辑和顺序也参与到身体行为中。逻辑和顺序创造了秩序、条理性和意义，还帮忙唤起真实、高效和合理的行为。

“在现实生活中我们是不会去想这些事情的。这些都是自然而然地完成的。当我们在邮局或者银行取钱时，我们数钱的行为不会像我在剧中纠正纳兹瓦诺夫之前所做的行为一样。在银行里数钱，就应该像我与她一起工作之后所做的一样。”

“那还用说吗！在银行可能会数错一百、二百，所有人都怕数错，而面对假想物，就算出错也不可怕。在舞台上是不会有损失的。”同学们认为。

“在生活中由于经常重复一些同样的行为，才会形成身体行为和其他行为的‘机械性的’逻辑和顺序，如果可以这样表述的话，”托尔佐夫解释说，“必要注意力，下意识的警觉和本能的自我检查是自然而然地出现的，并且悄无声息地指导着我们。”

“行为的逻辑和顺……序……机械……的警……觉……自我检……查。”维云佐夫正死记硬背这些晦涩难懂的词汇。

“我给你们解释一下，‘行为的逻辑，顺序’和它们的‘机械性’，以及其他的让你们感到害怕的名称，都意味着什么。仔细听我说：

“如果需要写一封信，你们要知道，当然不能一开始就封信封。不是这样吗？你们准备好纸、笔和墨水，思考需要写的内容，在纸上陈述出自己的想法。只有在这之后，你才能买信封，写好地址邮编，最后封上它。为什么你们要这么做呢？因为在做行为的时候你们是有逻辑和先后顺序的。

“你们见过演员是如何在舞台上写信的吗？他们坐到桌前，毫无意义地在一打纸的上方转着笔杆；随意地把纸塞进信封里，用嘴唇沾一下信封，一切就都做好了。

“这样表演的演员就是在自己的行为里缺乏逻辑和顺序的。这回你们明白了吗？”

“明白了！”维云佐夫高兴地说。

“现在我们来谈一谈身体行为的逻辑和顺序的机械性。在吃饭的时候，你们本来是不注意自己的小行为的：如何拿勺子和叉子，怎样使用它们，怎么咀嚼和吞咽。以前，你们吃过无数次饭，过程中的一切事情你们都习惯到了机械的程度，所以就可以自然而然地做这些事情。你们本能地清楚，如果行为没有逻辑和顺序，你们是吃不到饭，满足不了饥饿的。那么，谁去关注行为的机械性和逻辑呢？是你们下意识的警觉的注意力和本能的自我检查。明白了吗？”

“噢！明白了！”

“在现实生活中是这样的。而在舞台上则是另一回事了。你们知道，在舞台上我们做出一些行为，并不是因为它们是在生活上和机体上需要。而是因为剧作者和导演让我们这样做的。

“在舞台上，对身体行为的本性需要，以及行为的‘机械性的’逻辑和顺序都消失了。同时，生活中下意识的自然警觉和本能的自我检查也随之消失了。

“怎样才能让你们在缺少它们存在时也能应付过去呢？”

“必须用身体行为的每个瞬间有意识的、逻辑的和有顺序的检查来代替机械性。随着频繁的重复，习惯就会自然形成于这个过程中。

“如果你们知道，尽快地习惯去感受身体行为的逻辑和顺序，习惯这些行为中的真实，习惯对真实的信念是多么重要，该有多好啊。

“你们简直无法想象，如果训练得正确，这些感觉和对这些感觉的需求将会以怎样的速度在我们内心发展啊。

“不仅如此，对逻辑和顺序的需求，对真实和信念的需求会自然而然地转移到其他所有的地方：思想、意愿和情感，总之，转移到所有的‘元素’中。逻辑和顺序使这些元素变得符合表演的要求，尤其是使注意力符合演员的要求。这些‘元素’使你们习惯于将注意力的对

象保持在舞台上，或者自己的内心里，习惯于不仅观察身体行为，而且还观察内在心灵行为的各个组成部分的完成情况。

“感受到外在和内在的真实，相信它们，就会自然而然地先产生对行为的内在需求，进而也就产生了行为。

“如果演员的天性中所有的部分都符合逻辑地、有顺序地、充满真正的真实和信念地运转起来，那么，我们的体验就是完美的了。

“培养演员有逻辑地、有顺序地、带着真正的真实和信念去看待发生在舞台上、在剧本和角色方面的一切事物，这不是一项伟大的任务吗！”

很不幸，德姆科娃突然昏厥了，我们不得不暂停课程，把她抬出教室，并叫来医生。

19××年×月×日

“透过纳兹瓦诺夫疑惑的眼神，我知道了他在等什么，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇一边走进教室，一边说着，“他想要尽快地知道，如何掌握通过小的身体行为影响情感的方法。

“在这个问题上，练习表演‘无实物的行为’在很大程度上会帮助你们的。

“你们已经看过这个练习，并且知道了这个练习对你们的帮助。

“还记得吗？最初，在表演‘烧钱’这个片段时，纳兹瓦诺夫是对着假想物，没有任何意义、漫无目的地在实施行为，完全看得出来他这是在创作什么。因为在舞台上他已经丧失了警觉性、自我检查和机械的逻辑。我自告奋勇地承担了帮纳兹瓦诺夫感受角色的任务，努力地迫使他回想和理解这个大行为（数钱）的各个小的组成部分的意义和联系，以及这些组成部分符合逻辑的和有顺序的发展过程。我使纳兹瓦诺夫习惯于有意识地建立对每个小的，辅助行为的监督。

“你们已经看到了这样做的结果。纳兹瓦诺夫回想起，领悟到而且感觉到了舞台上自己的行为中的真实和生活，便开始真实、高效和合理地实施起行为来。今天，他已经毫不费力地回想起这一切。

“如果让纳兹瓦诺夫重复一百、一千次同样已经理顺的工作，那么，就会在他符合逻辑和有顺序的舞台行为中创造机械性。”

“你们是否想到，还可能出现这种状况，我们就像这样一直练习无实物的行为，等到我们在舞台上有了实物之后，我们很可能不会摆弄它们，感到惊慌失措。”戈沃尔科夫开玩笑地说。

“其实，为什么我们不在开始就用实物练习呢？”有人问道。

“我们的想象力得需要多少实物啊！”舒斯托夫强调说。

“比如，不久之前，我们就建造了房屋，要拖拽许多方木和砖块。”我回想着说。

“还有其他更重要的原因。戈沃尔科夫用实例来给大家讲解一下，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“戈沃尔科夫！去舞台上表演一下写信，就用那些放在圆桌上的实物来表演。”

戈沃尔科夫登上舞台，表演了阿尔卡季·尼古拉耶维奇要求演的写信。他演完时，托尔佐夫问学生：

“你们能够看明白他的所有行为和相信这些行为吗？”

“不能！”同学们几乎异口同声地说道。

“你们认为他遗漏了哪些行为，而哪些行为又是不正确的呢？”

“首先，我没有发现他的纸和笔都是从哪冒出来的？”一个同学说道。

“要是你们问一问戈沃尔科夫，他写了什么，又是给谁写的？他答不上来，因为他自己也不知道。”另一个同学说。

“在这样短的时间里，甚至都来不及写一个普通的便签。”第三个同学批评说。

“而我依然记得，甚至连所有微小的细节都记得，杜泽在扮演玛格丽特·戈季耶（小仲马的《茶花女》）是如何给阿芒写信的。至今，虽

然事隔几十年，但是，当时他的身体行为——就是给心爱的人写信的每一个细节依然是历历在目。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说。

然后阿尔卡季·尼古拉耶维奇又对着戈沃尔科夫说：

“现在让我们一起再做一下这个练习，只不过要用无实物行为。”

托尔佐夫忙活了很长时间，因为要先让戈沃尔科夫一步接一步地、符合逻辑、有顺序地回想起大行为的所有小的组成部分。当戈沃尔科夫终于想起了所有行为，并依次做了这些行为之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇问学生：

“这回，你们相信他是在写信了吗？”

“相信了。”

“你们看见了并记住了他是怎样，是从哪里拿出的纸、笔和墨水吗？”

“看到了，也记住了。”

“你们感觉到了吗？写信之前戈沃尔科夫先在脑海中思考了内容，然后才符合逻辑地、按顺序地写到了纸上的？”

“感觉到了。”

“从这个例子中你们可以得出什么结论？”

我们没有说话，因为还不知道该如何回答这个问题。

“结论就是，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“应该让观众在观看舞台上演员所做的行为时，也能马上机械地感受到行为的‘机械性的’的逻辑和顺序。而我们在生活中是无意识地了解到这种机械性的。如果不这样做，观众就无法相信在舞台上所发生的一切事情的真实。要让观众在每一个行为中都感到这种逻辑和顺序。刚开始时，我们应该有意识地在行为中使用这种机械的逻辑和顺序，随着时间的推移和惯性的加强，这种行为就会慢慢变得习以为常，并最终达到机械性的程度。”

“还有一个结论，”戈沃尔科夫说，“你们知道吗，即使用实物表演，也必须事先对舞台上的每个身体行为都进行仔细的准备和排练。”

“您是对的，只是在舞台上的初期，这种使用实物的演出要比使用假想物困难得多。”

“这究竟是为为什么呢？”

“因为在使用实物表演时，会有很多下意识的、在生活中已经变成机械性的行为自然而然地迅速地一闪而过，以至于表演者根本来不及注意到它。发现这些迅速的行为是很困难的，但是如果没有它们，则会破坏身体行为的逻辑和顺序的主线。同时，这种被破坏了的主线不仅会使演员的真实感消失，同时也会使观众的真实感消失。没有真实就没有信念，就没有了体验。”

“在‘无实物表演’时，则会创造另外一些条件。在这些条件下，自觉不自觉地就会将注意力锁定在大行为的最小的组成部分上。如果不这样做，就无法回想起和做出整个行为的所有细节，同样没有这些细节就不能感知到完整的大行为。”

“首先要思考一下，然后再去做出行为。只有这样，才能在自己行为的逻辑和顺序的帮助下自然而然地达到真实，从真实达到信念，进而达到最真实的体验。”

“现在，你们应该明白了，为什么我当初建议你们先从‘无实物行为’开始练习，暂时让你们脱离实物了吧。”

“没有实物会让你们更加注意并且更加深入理解身体行为最根本的本质，从而去研究它。”

“你们要废寝忘食、充满热情地掌握我所建议的方法和练习，在它们的帮助下会使行为达到本性的真实。”

“不好意思，我有个问题，”戈沃尔科夫说，“难道可以把无实物行为也叫做身体行为甚至是本性的行为？”

舒斯托夫也支持他的观点。舒斯托夫认为针对现实的、真正的对象的行为和针对想象中的对象（假想物）的行为在本质上这是两个独立的行为。

“例如，请你们想一想，喝水这个行为。你们知道，这个行为会引发一系列有顺序的真实的身体上和真正生理上的过程：将水吸入口中，品尝一下，咽下去……”

“对，对！”托尔佐夫打断他，“所有这些微小的细节在无实物行为中都必须能够重复出来，因为没有这些微小的行为就不会有吞咽这个行为。”

“要是嘴里什么都没有，要怎么来重复呢？”

“就把唾液或者空气咽下去，无所谓，反正都一样！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇建议说，“你们一定会说，这同喝美味的红酒是完全不同的。我完全同意。它们之间是存在差别的。但还有许多相同的身体真实的瞬间，这些对于达到我们的目的已经足够了。”

“对不起，这样做会使我们脱离角色最重要的实质。要知道，在生活中喝这个行为是自然而然地完成的，不需要任何刻意的注意。”戈沃尔科夫不依不饶地说。

“不对，当你们需要细细品味所喝的东西时，就需要注意力了。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇反对说。

“但是，只要我们不仔细品味，就不需要去想这个了。”

“在做无实物行为时也会发生相同的事情。就像我已经说过的，一个行为重复一百次，理解、记住行为所有的单独的组成部分，那么，你身体的自然天性就会了解并感知这些熟悉的行为，在你重复做这些行为时自然而然地帮助你。”

课后，正当同学们告别离开时，阿尔卡季·尼古拉耶维奇给了伊万·普拉托诺维奇一些指点。我刚好听到了，因为托尔佐夫说话声音很大：

“就应该这样教同学们。在最开始，老师就要担任起学生意识的角色，指出被学生错误地忽略的行为的细小组成部分。

“从学生的角度来说，就要让他们明白，他们必须知道这些大任务的所有组成部分和他们的符合逻辑的、有顺序的发展过程。应该让学生习惯于将自己的注意力时刻去检查自然天性要求的行为是否被准确地执行；应该让学生一直都感觉到舞台上身体行为的逻辑和顺序，并将这种行为的逻辑和顺序变成他们自然天性的要求，变成他们在舞台上的一种正常状态：应该让学生热爱大行为的每个小的组成部分，就像音乐家热爱自己演奏出的每个音符一样。

“到目前为止，你们一直注重让学生真实、高效、合理地在舞台上做行为，而不是去做作地表演。做得很好！要继续在‘训练和机械式训练’课上做同样的练习。就像以前一样地去写信、摆餐桌、准备各种各样的食物、喝着想象中的茶、给自己缝裙子、盖房子，等等。只不过，从现在开始，这些行为必须是无实物的，只能使用假想物来做。要知道，我们需要通过这样的身体行为来巩固演员内心真正有机的真实和信念。

“现在，纳兹瓦诺夫知道了假想物是如何让他去深入领会数钱这个无实物的身体行为的每个组成部分。要让注意力的这种极其重要的工作成为一种高水平的完美技术手段。做到这一点之后，就把同样的身体行为放在各种各样的规定情境和神奇的‘假使’中。例如，学生熟练地掌握了穿衣服这个行为的身体行为的全过程。那就问他：‘在休息日，当你们不要急着去上学时，你们是怎么穿衣服的？’

“先让他回忆一下，然后就让他像在休息日时一样穿上衣服。

“‘在工作日，当你们还有很多时间才开始工作时，你们是如何穿衣服的？’

“同样的情形还有，在上学快要迟到时。

“在家里听到警报或者发生火灾时。

“在你们不是在自己家里，而是在别人家里做客时。

“在所有的这些情境中，人们穿衣的身体行为几乎都是一样的：基本上每次都穿裤子、打领带、系扣子等等。无论在何种情况下，所有身体行为的逻辑和顺序几乎都不会改变。应该完全掌握这种不变的逻辑和顺序，而且还要熟练地掌握每一种身体行为的逻辑和顺序。通常改变的只是这些身体行为所处的规定情境和神奇的‘假使’。当然，周围环境会对行为产生影响，但我们不需要考虑这一点。因为我们的自然天性、生活经验、习惯和潜意识已经替我们想到这一点了。它们会为我们做一切应该做的事情。我们只需要去考虑如何在规定情境中正确、符合逻辑和有顺序地完成身体行为就可以了。”

“在研究和完善行为的时候，‘无实物行为’的练习对你们是很有帮助的，通过这个练习你们将体验到真实。这就是为什么我认为这个练习具有极其重要的意义，因此再一次请您，伊万，一定要非常重视这个练习。”

“遵命！”伊万·普拉托诺维奇像水手一样回答。

19××年×月×日

身体行为的逻辑和顺序已经深深扎根在我们的意识中了。在做练习、表演习作、训练和机械式练习法的时候我的注意力就一直停留在行为的逻辑和顺序上的。在舞台和课堂上我们让自己进行各种各样的尝试。不仅如此，在现实生活中我们也会去考虑身体行为的逻辑和顺序。我们想出了一个特殊的表演游戏，这个游戏就是：时刻不停地进行互相监督，然后马上指出身体行为的不合逻辑和没有顺序的地方。

比方说，今天，因为学校舞台清理得晚了，所以，我们不得不在学校剧院外面的走廊里等着上阿尔卡季·尼古拉耶维奇的课。突然马洛列特科娃尖叫起来：

“同学们！不好了！我把钥匙丢了，怎么会出现这种事，我房间的钥匙！”

所有人都开始找丢的钥匙。

“一点逻辑都没有！”戈沃尔科夫缠着马洛列特科娃指出说，“你竟然先弯下腰，然后才开始想要去哪找钥匙！由此我认为，你的身体行为不是为了找东西，而只是为了向我们和观众卖弄风情。”

“哦，亲爱的，你真是讨厌！”马洛列特科娃有些生气。

同时，维云佐夫也紧跟在威廉米诺娃后面。

“瞧！这下好了！都不对！没有顺序！我都不相信！虽然用手在沙发里摸索着找钥匙，但眼睛却看着我。当然，是不对了！”维云佐夫故意挑剔地说道。

再加上普辛、维谢洛夫斯基和舒斯托夫的意见以及我自己的部分见解，立刻就能明白，帮忙找钥匙的人的处境是多么尴尬了。

“真是一群傻孩子！不能这样摧残自己！”突然传来了阿尔卡季·尼古拉耶维奇铿锵有力的声音。

同学们都困惑不解地呆立在那儿。

“都找个凳子坐下吧，你们，马洛列特科娃和威廉米诺娃你们俩就沿着走廊来回地走吧。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇用我们很不习惯的严厉的声音命令说。

“不是这样的！难道走路是这样的！脚跟在里面，而脚尖却朝外！为什么你们不弯曲膝盖呢？为什么大腿几乎都不动？注意你们的重心！要是没有重心，你们的行为就是毫无意义和无序的！我一点都不信！你们怎么了，走路都不会了？在你们所做的事情中真实和信念都去哪儿了？为什么你们走路摇摇晃晃，就像是喝醉了一样？要看着你们走路的方向！”

越是继续说，阿尔卡季·尼古拉耶维奇就越是挑剔，而他越是挑剔，受到他折磨的两个学生就越是失去自制力。托尔佐夫把他们逼到了已经分不清哪里是膝盖、脚跟和脚掌的程度了。在寻找阿尔卡季·尼古拉耶维奇指出的那几组行为所涉及的肌肉时，可怜的惊慌失措的女孩们牵动了那些本不应该动的肌肉。这又引来了老师新的挑剔。

直到女孩的脚步全乱了，“挑刺儿”才结束。威廉米诺娃更是张着嘴，满眼泪水地呆呆地站在走廊中间，不敢动一下。

但是当我看托尔佐夫时，竟然十分惊奇地看到，他和拉赫曼诺夫用手帕掩着嘴，已经笑得前仰后合了。

很快大家就弄白了，原来这是在开玩笑。

“难道你们不明白吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“你们愚蠢的表演完全抹杀了我教给你们的方法的意义？难道我的方法就只是为了在形式上确定大的行为中各个组成部分的逻辑和顺序？我需要的不是这些，我要的是一——演员在创作时真正的真实感和对真实感的信念。

“没有这样的真实和信念，在舞台上所做的一切，所有的符合逻辑和有顺序的身体行为都会变得空洞和程式化，也就是说，都产生了不可能相信的虚假。

“对于我的方法，对于整个‘体系’，对于心理技术手段，最后，也是对于整个艺术而言，最危险的事情就是在形式上对待我们的复杂创作，狭隘肤浅地去理解创作。将大的身体行为分成几个组成部分、在形式上确定这些部分的逻辑和顺序，编一些与之相应的练习，带领学生做这些练习，但却不去考虑最重要的东西，就是使身体行为达到真正的真实和对真实信念，这样做并不是什么难事，而且是有利可图的！”

“这对于‘体系’的使用者是多么大的诱惑啊！”

“对于艺术而言，没有比为了‘体系’而‘体系’更愚蠢和有害的了。不能让这种‘体系’变成目的，不能让其成为实质的手段。最大的虚假就在这里。

“刚才我走进教室，在你们找丢失的东西时，正是创造了这种虚假。你们挑剔每个小的身体行为，但却不是为了找到真实和建立对真实的信念，而是为了在形式上完成身体行为的逻辑和顺序而已。这就是最愚蠢和有害的、与艺术没有任何关系的表演。

“除此之外，给你们一个善意的劝告：任何时候都不要把自己的艺术、创作方法、它的心理技术及其他交给爱吹毛求疵和挑剔的人去蹂躏。这些人的批评会让演员丧失清醒的理智，使演员变得无所适从，甚至是木然呆立，不知所措。为什么你们还要借助这种愚蠢的表演在自己和其他人身上培养这种挑剔和吹毛求疵的做法呢？一定要戒掉它们，否则，在最短的时间里，多余的谨慎，吹毛求疵的批评和对虚假惊慌失措的恐惧会令你们彻底麻痹。之所以在舞台上寻找虚假，只是因为它能帮助你们找到真实。同时，不要忘记这一点，爱吹毛求疵和

喜欢挑剔的人是容易创作出虚假的，这是因为，被他们评头论足的人，会不由自主地停下自己选定的正在实施的任务，而去做作地表演真实。在这些做作的表演中隐藏了最大的虚假。让那些存在于你们身外和心里的吹毛求疵者，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吹毛求疵者去见鬼吧！爱吹毛求疵的人非常愿意进入演员充满怀疑的内心。

“要在自己身上培养出演员的好朋友——清醒的、稳重的、睿智的、善解人意的批评者。这样的批评者不会使行为变得索然无味，而是能让行为充满生机，它可以帮助我们真实地，而不是在形式上刻画行为。这样的批评者会看，也能够看见美好的东西，而那些好‘挑剔’的批评者眼中只有不好的东西，好的东西则被忽略了。

“我也同样建议你们之中那些要评价其他人表演的同学。就让那些监督别人的创作的人，局限于明镜的作用，诚实且不能带有挑剔地说出哪些所见和所闻是你相信的，而哪些是不信的，并给他们指出那些你们信以为真的瞬间。除此之外，就不要再给演员提其他的要求了。

“假使剧场的观众都像你们在生活中那样苛刻，那样挑剔舞台上的真实，那么，我们这些可怜的演员，就不可能出现在舞台上了。”

“难道观众不是苛刻地对待真实的吗？”有人问道。

“对，他们是苛刻的，但并不像你们一样，吹毛求疵。相反的！好的观众最想相信剧院中的一切，希望舞台虚构能够说服他，这个愿望有时甚至达到了可笑的天真程度。

“我给你们讲一个非同寻常的故事，就是不久之前发生在我身上的事情。

“在一次熟人举办的晚会上，老舒斯托夫为了娱乐年轻人给大家变了一个巧妙的戏法。他当着所有人的面，脱掉了一位来宾的衬衫，但在过程中却从没有碰到来宾的夹克衫和坎肩，只是解开了他的领带和衬衫的扣子。

“其实，我知道这个戏法的秘密。因为他和助手在提前准备这个节目时，刚好被我看到了，我还听到了老舒斯托夫是如何同助手约定的。

但是，在看表演时，我似乎忘记了我已经知道答案了，只顾得上赞叹老舒斯托夫引人入胜的表演。

“表演结束后，所有人都在惊叹和谈论表演这个的技巧，而我也跟他们一起讨论这个戏法，就像是忘记了，或者确切地说，是不愿意去想我所知道的。为了不让自己失去因为相信和陶醉其中而获得的愉快，我非常想忘记我知道的秘密。我无法用其他的方法来解释这种难以理解的健忘和天真。

“剧场的观众也是这样想的，为了‘能让自己被欺骗’，他们很乐意相信舞台的真实，并且努力地忘记在舞台上的只是表演，而不是真正的生活这个事实。

“用真正的真实和对你们自己在舞台上所做事情的信念去赢得观众吧。”

19××年×月×日

“今天，我们练习‘烧钱’这个片段的第二部分，我们还是用前几天在表演第一部分时所做的训练来练习今天的这个部分。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇一边走进教室，一边解释说。

“这个任务要更复杂，也许不好把握。”我说着，就站起来，跟马洛列特科娃和维云佐夫一起走到舞台上。

“还不是坏事，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇安慰我说，“我让你们表演这个片段完全不是为了让你们一定要胜任它，只是为了让你们更好地明白在面对困难的任務时，你们还有哪些不足，还应该学会什么。你们现在就尽自己最大的努力去做就可以了。如果你们不能立刻掌握整个片段，哪怕是给我演好一部分也行：要建立它的身体行为的线，在其中感受真实。

“比如，您可以暂时放下自己的工作，应妻子的召唤，走到餐厅里去看她是怎样给孩子洗澡吗？”

“我可以，这个不难！”

我站起来，开始往隔壁房间走。

“噢，不对！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇急忙叫住我，“原来，您连这个也不会正确地表演了。这样说吧，在舞台上走进房间，然后再从里面出来走进后台，这可不是件容易的事。所以您现在的行为存在着这么多的不合逻辑和无顺序的地方，也是不足为怪的。”

“自己检查一下，您遗漏了多少个小的、勉强可以觉察到的，但却是必要的身体行为以及真实。比如：在离开房间之前，您做的可不是琐碎的小事，而是重要的事情，就是整理票据和核对款项。为什么您能一下子就扔掉手头的工作，为什么您不是走出房间的，而是跑出去的，就像是害怕天花板要塌了一样？什么可怕的事情都没有发生：只是妻子在叫您。除此之外，难道在生活中您能叼着点着的烟卷去看一个小婴儿？要知道烟草的味道可能会呛得婴儿咳嗽起来。而且，一个母亲未必会让一个抽烟的人走进正在给婴儿洗澡的房间。所以，要事先在这个房间里找个地方，把烟卷放下，然后再走出去。任何一个所指出的小的辅助行为都不难完成。”

我就按照他说的做了：把烟卷放在客厅里，然后走到幕后，等待自己下一次出场。

“现在，您已经单独地做了每一个小的行为，这些小行为又构成了一个大行为：走进客厅。这个行为是很容易使人相信的。”

我返回客厅的行为也经受了同样多次的矫正，但是，在这一次，我不仅是在做行为，而且还津津有味地做着每个细节，表演完了，又重演。当然，这也造成了舞台的虚假。

终于，我们表演到了最有趣、最戏剧的瞬间。走上舞台，我返回到放着钱的桌子旁，看到维云佐夫烧了钱，面无表情地正像白痴一样为自己的游戏而开心。

感觉到这悲剧的瞬间，我就像是一匹听到进攻信号的战马，猛冲向前。激情控制了我，使我开始做作地表演，而我自己则来不及控制了。

“停！完全误入歧途了！已经偏离了轨道！正处在虚假的线上！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇制止了我，“您按照新鲜的思路，自己仔细研究一下，看看您刚才体验到了什么？”

“表演了悲剧。”我后悔地说。

“那您当时应该做什么呢？”

原来，我只需要冲到壁炉前，把一捆烧着的钱从火堆中抢出来就可以了。为了做到这一点，需要给自己清理一下道路，就是用力推开那个驼子。我就是这样做的。但是托尔佐夫却认为，像我这样轻轻地推，根本谈不上会造成什么意外的悲剧或者死亡。

“那要如何唤起更激烈的行为，并给它找到合适的理由呢？”

“就像这样，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我说，“我点燃这张纸，并把它扔进这个大烟灰缸里，而您站得远一些，刚一看到火苗，您就冲过来，为了能抢救下还没有完全烧掉的纸。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇刚开始做他刚才所说的事情，我就朝着烧着的纸猛冲了过去，在途中撞到了维云佐夫，差点没有把他的手臂撞断。

“看到了吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇抓着我问，“难道您刚才所做的事情，跟您在此之前做的行为很像吗？现在的行为是能够引发意外的，而之前的行为只不过是做作的表演。”

“当然您不应当从我的话中得出结论，也就是我建议在舞台上要撞断演员的手臂或者痛打他们。从这个例子中您应该看到，您没有注意到一个很重要的情景：钱瞬间就会烧毁，所以，为了救下这捆钱，就应该做出瞬间性的行为。这一点您没有做到，因此破坏了真实和对真实的信念。现在您接着往下演。”

“怎么？……这个片段就再也没有什么可演的了吗？”我非常吃惊地说。

“还有什么呢？您已经尽力把能抢出的东西都抢救出来了，其余的都烧光了。”

“那闹出的人命呢？”

“没出什么人命。”

“怎么会没有呢？”

“就是没有。对于您所扮演的人物来说，暂时还没有出现任何杀人的行为。您一直在因为钱都烧了而感到无比生气和绝望。但是，您并没有发现你撞倒了那个傻子。如果你知道了刚才所发生的事情，大概也就不会在那傻站着，而会马上去帮忙抢救要死的人。”

“就应该是这样的……但是，在舞台上，总得做点什么。要知道这可是悲剧性的时刻。”

“我知道！不客气地说，您就是想夸张地表演出悲剧效果。最好还是收敛一下。现在我们继续演。”

我们演到了新的对于我来说有难度的瞬间：我本来应该是被吓傻了，或者，按照阿尔卡季·尼古拉耶维奇的说法，“悲剧时刻的无作为”。

我呆立在那里，连自己都感觉是在做戏。

“这就是刻板，亲爱的同学们！从祖父母那辈起就已经熟悉的很旧、很老的东西了！至今还是这样的一成不变、因循守旧的程式化表演！”托尔佐夫逗我说。

“它们表现在什么地方呢？”

“由于恐惧而过分突出的眼睛，悲痛地拍额头，用手紧紧地抱住头，手不停地抓头发，把手放在胸口上。这些刻板、程式化的表现手法三百年前就有了。

“现在让我们来把这些没有用的东西都清除掉！”他命令说，“扫除一切刻板！拍额头、压胸口、抓头发的表演滚到一边去吧！给我表演出、哪怕是最小的，但却真实、高效和合理的行为，真实和信念！”

“在悲剧的无作为时刻，我还能做什么行为呢？”我不明白地问。

“您是怎么认为的呢，在悲剧的无作为中到底有没有行为？如果有，那就说一下，都是什么行为。”

我反复搜索着记忆中的所有片段，试图回忆起在悲剧的无作为瞬间里人们都是怎么做的。阿尔卡季·尼古拉耶维奇给我们讲了下面这件事情：

“需要告诉一个不幸的女人她丈夫已经去世了的噩耗。在经过长时间的、谨慎的准备后，忧伤的送信人终于说出了不幸的话。可怜的女人呆住了。但是她的脸上没有表现出任何悲剧的表情（并不像在舞台上，演员最喜欢这样表现的时刻）。在没有任何表情的时候，麻木才是最令人感到胆战心惊的。为了不妨碍她的内心思绪，送信人必须要站在那里几分钟都一动不动。当然应该做点什么行为，使她离开麻木状态。最终，送信人动了一下，女人从震惊中清醒过来，然后……就晕倒了。

“过了很长时间，直到可以跟她谈过去发生的事时，有人问她：在‘悲剧的无作为’的瞬间，您在想什么？”

“原来，在知道丈夫去世之前五分钟她正准备去给丈夫买各种各样的东西……但是现在丈夫竟突然去世了，那她就应该做点其他的事情。做点什么呢？建立新生活？同以前的生活告别？一瞬间她想起了以前全部的生活，面对今后的生活，她根本无法看清未来的道路，她找不到生活下去所必需的平静心态，然后……因为感到孤立无助她就失去了知觉。在悲剧时刻不作为的这几分钟内，人的内心绝对是在积极活动的，这一点您一定同意。实际上，在这短暂的时间里，你会体验到自己漫长的过去，并去评价它们！难道这不是行为吗？”

“当然了，这些行为并不是身体的，而完全是心理的。”

“很好，我同意。就算这不是身体行为，而是其他的某种行为好了。我们不用费尽心思去研究它并给它确切地命名。在每个身体行为中多多少少都有些心理行为。同样的，在心理行为中也有身体行为。

“一位著名的学者说过，如果尝试着将自己情感描绘出来，那写出来的就是一篇关于身体行为的短篇小说了。

“我认为，行为越是接近身体，强迫情感的风险就越少。

“不过……好吧，就这样吧：就让我们谈一谈心理行为，就让我们研究一下不是外部的，而是内在的，不是身体行为的，而是情感的逻辑

和顺序。不过，这样就更难以理解什么是应该做的行为了。不能去做你们自己都不明白的行为，否则一定会落入‘一般的’表演。因此，必须要有明确的内心行为的计划和线。要做出这种计划和线，就必须清楚地了解情感的自然天性、逻辑和顺序。到目前为止，我们所学习的都是可感知的、能看得见的、我们容易理解的身体行为。而现在，我们要来学习看不见、摸不着、难以理解和善变的内心情感的逻辑和顺序。这个领域和我们所面临的新任务都要更加复杂一些。

“情感的自然天性、逻辑和顺序，这可是非同小可的事情！这都是最复杂的心理问题，这方面的科学研究还很少，所以也不能给我们提供任何实践性的指导和基本原理。

“除了借助自己所谓的家常手段找到脱离困境的出路外，就没有其他的办法了。我们会在下一节课讲这些家常手段。”

19××年×月×日

“没有‘情感的逻辑和顺序’的帮助，我们就无法令‘悲剧的无作为’这个停顿的部分真实再现，那我们如何才能解决最复杂的‘情感的逻辑和顺序’这个问题呢？”

“我们是演员，不是学者。我们的领域是活动和行为。我们遵循的是实践、人类共同的经验、生活的回忆、逻辑、顺序、真实和对舞台上所做事情的信念。我们将从这个方面着手来解决问题。”

停顿了几下之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续说道：

“这个方法我是从实践中学会的，它已经简单到了可笑的地步。这个方法就是：问自己一个问题：‘如果在现实生活中我遇到了悲剧的无作为这样的瞬间，我会怎么做？’你们只要真诚、人性化地回答自己这个问题就可以了。”

“正如你们所见，在情感领域内也需要借助简单身体行为的帮助。”

“很抱歉，我不能赞同这一点，因为，您知道，在情感领域里是不存在身体行为的。这个领域里只有心理的行为。”

“不对，您错了。在做出决定之前，人们都积极地在自己心里或者想象中做着激烈的活动：人们会用自己的内心去感受会发生什么和怎样发生，然后想象着完成设想的行为。而且，当演员在身体上感觉到自己所想的内容时，勉强才能控制住自己在内心对行为的欲望，即追求在外部体现内心生活的欲望。

“在想象中认识行为可以帮助唤起最主要的内在积极性和实施外在行为的欲望，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇坚持着自己的观点，“这时，你们就会发现，整个过程都是发生在我们正常和自然创作范围中的。要知道，演员的全部工作不是发生在实际的、现实的、‘真正的’生活中，而是在想象的、当前没有的，但却可能存在的生活中进行的。这种想象的生活对于我们，也就是演员来说，就算是真正的现实了。

“所以我确定，我们，也就是演员，在说到想象中的生活和行为时，是完全有权力把它当做真正现实的身体行为一样对待的。所以，这种通过身体行为的逻辑和顺序去感知情感的逻辑和顺序的方法是完全可行的。

“像往常一样，在解决复杂问题时，我们的头脑里都是一片混乱。需要逐一地回想、整理和评估每个事实、每个剧本中的规定情境：富足安康、家庭、对家庭和我所从事的社会工作的义务；出纳员的责任，票据的重要性；爱，对妻儿的爱；总是在我面前晃的傻驼子；将要进行的调查和全体会议；意外，钱和文件燃烧时的可怕情景；去抢救钱的本能冲动；呆立，发疯，沮丧。这一切都只是在我的想象和幻觉中产生，进而引起情感上的反应。把这些事实都整理好，就会明白了，这些事实可以产生什么样的结果，前面会有什么事情等着我，会提出哪些针对我的罪证。”

第一个罪证——很好的大房子。它暗示着我的财力所不及的生活，这种生活一定会使我去盗用公款。没有一分钱的保险柜和烧得只剩下一半的票据；唯一的证人——傻子死了——没有任何证人可以证明我的无辜；儿子淹死了。淹死的儿子这个新的罪证更有力地证明了我在做逃跑的准备，因为婴儿和傻子是逃跑时最大的麻烦。法官会说：“这就是为什么歹徒首先弄死了婴儿和傻子。”

儿子的死不仅使我，同时也将妻子拖入到这桩罪案中。除此之外，因为我杀害了她的弟弟，不可避免地会导致我们之间的关系变得复杂。所以，她不可能为我说情。

所有事实、“假使”和规定情境全都交织在一起，我的脑中一片混乱，以至于我在第一时间里除了逃跑和躲藏起来之外，找不到别的出路。

但是，几秒钟之后，这个轻率的决定就遭到了质疑。

“逃到哪去呢？”我对自己说，“难道逃亡者的生活比监狱里的生活还要好，我逃跑的行为本身难道不会变成我犯罪的最有力的罪证吗？不行，不能逃避审判，就把发生的一切都说出来。我有什么好怕的？我没有犯罪。没犯罪吗？……好，那就证明一下吧。”

当我跟阿尔卡季·尼古拉耶维奇说出了自己的想法和疑问后，他说：

“把您所有的推测都写在纸上，然后把它们都付诸行动，因为只有它们才能引起您对下面这个问题的兴趣：假设一下，我在现实生活中遇到了‘悲剧的无作为’的瞬间，我会做些什么呢？”

“如何把自己的推测都变成行为呢？”我不太明白。

“非常简单。假设，在您面前就放着您想法的清单。读一下它。大房子、空的保险柜、烧毁的文件、两个死人，等等。

“当您在写这个清单，然后读这个清单的过程中，您在做什么呢？您一定在回想、挑选、评估所发生的每个可能成为您的罪证的事实。这就是您最开始的已经转化为行为的想法。继续读清单：您得出了结论，自己的处境是毫无出路的，所以，您决定逃跑。您的行为体现在哪里呢？”

“改变之前的想法，做一个新的计划。”我断定。

“这就是您的第二行为。接着读。”

“接着我又一次批评和否定了刚想出来的计划。”

“这是您的第三个行为。继续。”

“接着我打定主意要坦率地解释所发生的一切事情。”

“这是您的第四个行为。现在只剩下去执行所有的设想了。如果您可以不做作地表演，也就是不去程式化地、‘一般’地表演，而是人性化地表演，也就是真实、高效、合理地表演，那么，不只在您的头脑中，同时，在您的身体里，以及身体的所有内在‘元素’中都产生了鲜活的、真正的人的状态，这个状态跟您所扮演人物的状态是相似的。

“在每次排练‘悲剧的无作为’这个时刻，以及在舞台上真正地表演‘悲剧的无作为’时，都要再一次仔细审查您的想法。在每次审查后，这些想法都会使您感觉跟上次的不一样。重要的不是变得更好或者更坏了，重要的是，这些想法是当前的想法，是焕然一新的想法。正是在这种情况下，您才不会重复那些习惯的老套的行为，才不会使自己刻板地表演，才会让自己更好、更深刻、更全面、更有逻辑和顺序地用另一种方式完成相同的任务。只有在这些条件下，您才能成功地一直在舞台上体会到鲜活的、真正的真实和信念，做出高效合理的行为。这是从人的角度、真诚地去体验，而不是做作地、程式化地去做戏。

“因此，回答自己‘假如我真的陷入了悲剧的无作为状态，也就是，当您处于最复杂的心理状态时，您会怎么做？’这一问题时，您没有使用科学术语，而是用一个完整的符合逻辑和有顺序的行为清单来回答的。

“正如您所见，我们用家常手段，不知不觉地、但却很实际地解决了情感的逻辑和顺序的问题，当然，由于工作需要，目前只是小范围的情感逻辑和顺序。

“这个方法的诀窍就是，因为我们不可能弄清楚情感的逻辑这一复杂的心理问题，所以，我们先把它放在一边，不直接研究，而改用其他方法，去研究我们更容易接近的领域——行为的逻辑。

“这种方法并不是科学的方法，而是一条实践性的解决途径，也就是生活化的方法，同时要借助我们人的自然天性、生活经验、本能、敏感、逻辑、顺序和潜意识的帮助。

“在创造身体行为的逻辑和顺序的外在线时，如果我们去认真领会，就会知道在我们内心还会产生一条与之平行的我们情感的逻辑和顺序

的线。这是很容易理解的：要知道内心情感是在我们毫无觉察的时候产生行为的，内心情感同这些行为是紧密连在一起、不可分割的。

“这就是一个很有说服力的例子，有理有据的身体和心理行为的逻辑和顺序会产生情感的真实和对情感的信念。”

19××年×月×日

今天，阿尔卡季·尼古拉耶维奇又让我、维云佐夫和马洛列特科娃表演一下“烧钱”这个片段。

开始时，就是数钱的那一幕，不知为什么我表演得很糟糕，行为不协调，所以，阿尔卡季·尼古拉耶维奇不得不像上次那样一步一步地指导我表演。当感到了身体行为的真实和相信它真实后，我激动起来：在舞台上开始感到轻松和愉快，想象力也开始努力地发挥作用了。

在数钱的时候，我偶然看了一眼驼子，就是维云佐夫所扮演的人，突然，在我眼前第一次冒出了一个问题：这个驼子是什么人，为什么他一直在我的眼前晃？在没有弄清楚我和驼子之间的相互关系之前，我是无法演下去了。

“看见了吧！”当我把想法告诉阿尔卡季·尼古拉耶维奇之后，他郑重地说，“小的真实要求更大的真实了。”

为了给我和跟我演对手戏的人相互关系找到依据，在阿尔卡季·尼古拉耶维奇的帮助下我想出了这样的虚构：

我妻子的美丽和健康都是用这个傻子弟弟的畸形换来的。因为他们是双胞胎。在他们降临到这个世界上的时候，他们妈妈的情况却很危险；产科大夫不得不给她做了手术，但是为了保住产妇和一个孩子，手术可能会牺牲另一个孩子。虽然结果是三个人都活下来了，但是男孩却留下了终身残疾：他是个白痴，而且是个驼背。因此，健康的人总是感觉：某种罪过降临到了家庭，经常为自己鸣不平。

这个虚构起了作用，改变了我对这个不幸的白痴的看法。我开始用充满真诚的温情对待他，用另外一种眼光去看他，甚至感到自己因为过去所做的事情而受到良心的谴责。

正是因为这个白痴的存在，因为他烧钱取乐，才使得数钱这个片段能够变得鲜活生动。因为我很同情他，所以决定用一些愚蠢的举动来逗他开心：我先把钱在桌子上撞一撞，然后再用滑稽的行为、表情和可笑的手势把钱扔进火里，又开了一些其他的我能想到的玩笑。维云佐夫对我的尝试做出了回应，很好地配合了我。他的敏感促使我想出了更多的主意。我们创造了完全另外一种场面：一种舒适、鲜活、温馨、快乐的场面。这种场面不断地引起了观众的回应。当然也鼓励和督促着我。但是，突然，我又感到了走进餐厅的那个瞬间。我是在去找谁？是去找妻子吗？妻子是谁呢？新问题自然而然地在我面前产生了。

这次也一样，要是弄不明白这个问题——我的妻子是谁，我就无法继续演下去。我想出了一个过于温情的虚构。我甚至都难以把它写出来。然而这个虚构仍使我激动，还迫使我相信假如一切都如我的想象力所描绘的那样，那么，妻儿对我而言就是最珍贵的。我一定会很高兴地、孜孜不倦地为了他们而工作。

在这个已经充满活力的片段中，之前的那些演员特有的表演手法就显得非常不合时宜。

我是如此轻松愉快地去看儿子洗澡。这次根本不用特意去想要把烟卷放在客厅里的事。对儿子的关爱和呵护使我自然而然地就这样做了。

因此，返回到放着钱的桌子这件事就变得可以理解和必要的了。要知道，我可是在为了妻子、儿子和驼子弟弟在工作！

在我认识了自己的过去之后，烧掉公款这件事就有了迥然不同的意义。只要我现在对自己说：“如果这一切都是在现实生活中发生的，你会怎么做”，心脏立刻就会因为感到无助而跳得更加剧烈。我想象着不久的将来我将面临怎样可怕的事情。我必须要知道我将面临怎样的未来。

为了做到这一点，静止成了我必须要做的事情，而“悲剧的无作为”实际上是充满行为的瞬间。当然，为了把所有精力都集中在想象和思想上，静止和行为都是必要的。

接着，自然而然地就会出现试图抢救已经死了的驼子的那一幕。在驼子已经成为了我的亲人后，我使用新的温柔的态度对待他，所以出现

这一幕是很好理解的。

“一个在逻辑和顺序上的真实会自己去寻找和产生其他的真实，”当我给他解释我的体验时，阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“最开始，您会在‘数钱’这个行为中寻找小的真实，当您成功地回想起了在现实生活中数钱这个行为全部过程中的每个细节时，您就会感到非常高兴。在舞台上如果您在数钱这个行为中感觉到了真实，那么，在同其他剧中人物演对手戏时您也会想要达到同样的效果，比如：在遇到妻子和驼子的时候。您还需要知道，为什么驼子一直在您眼前晃来晃去。因此，在实际生活的逻辑和顺序的帮助下，您给自己设立了一个逼真的很容易让人相信的虚构。这一切才使您可以在舞台上逼真地、符合自然规律地生活。”

现在我开始用这种全新的方法来对待这个我已经厌烦的片段，果然使我的情感产生了积极的响应。不得不承认托尔佐夫的方法非常棒。但是我认为，这个方法之所以成功是建立在神奇的“假使”和规定情境基础之上的。正是这些“假使”和规定情境对我产生了作用，而完全不是身体和想象的行为在帮助我进行创作。所以，一开始就直接使用“假使”和规定情景，不是更简单些吗？为什么还要在身体行为上浪费时间呢？

我对阿尔卡季·尼古拉耶维奇说了我的想法。

“当然可以！”他很赞同我，“我就是建议从‘假使’和规定情境开始……好久，几个月之前，当你们第一次开始表演时，我就是这样建议的。”

“当时我还难以调动自己的想象力。它还在沉睡着。”我回忆着说。

“而现在，它已经苏醒了，所以您不仅能够用想象力轻松地进行虚构，同时还可以在内心体验这些虚构，感受真实并相信这些真实。为什么会发生这种变化呢？因为以前您是将想象力的种子撒在石质土壤上的，所以这些想象力都死了。您已经感觉到了真实，但却又不相信您所做的事情。外在忸怩作态、身体的紧张和身体不正确的生活——这些对于塑造真实和体验来说都是不良的土壤。而现在，您不但拥有了正确的内心生活，还有了正确的身体生活。这些生活都是真实的。您并不是以智慧去相信这些生活，而是用自己个人的、有机的身体自然天性的感觉来相信它。因此，在这些条件下，想象力的虚构会生

根、发芽、结出果实，也就不足为怪了。现在，您并不是像以前一样在毫无根据、漫无目的地、‘一般’地幻想，而是有理有据得多了。现在，我们的幻想并不只有抽象意义，而是具有现实意义的。这些幻想在内心里给我们的外在行为提供了缘由。身体行为的真实和对真实的信念激起了我们的心理生活。

“但是，在您今天所学到的知识中主要的，也是最重要的一点：刚才您并不是在舞台上，而是在马洛列特科娃家里，您也不是在演戏，而是在真正地生活。在那里您是真的生活在自己想象的家庭中。舞台上的这种状态用我们的行话说，就叫做‘我就是’。身体行为和情感的逻辑和顺序可以将我们引向真实，而真实又可以产生信念，之后，这些所有的东西又一起创造了‘我就是’——这就是诀窍。什么是‘我就是’呢？它的意思就是：我存在、我生活、我像角色一样地去感受和思考。

“换种说法就是，‘我就是’引起了情绪、情感和体验。

“‘我就是’——是舞台上浓缩的几乎绝对的真实。

“今天的表演很出色，就是因为：它再一次极其明显地表现出了真实的重要的新特点。这个特点就是：小的真实可以产生大的真实，大的真实还可以产生更大的，而更大的还可以产生最大的，以此类推。

“只要您安排好小的身体行为和去感受行为本身真正的真实，您就会感到只是正确地数钱是远远不够的，您还想明白，这样做是为了谁，您是在哄谁，等等这类问题。

“在舞台上创造出‘我就是’的状态就是想要更大的真实，直到得到绝对的真实，这就是结果。

“哪里有真实、信念和‘我就是’，哪里就一定会存在必然的、真正的、人的（不是演员演戏式的）的体验。对于我们的情感来说这才是最具有吸引力的‘诱惑’。”

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇走进教室后，宣布说：

“现在你们知道什么是舞台上的真实和信念了。只剩下去检查一下你们中的每个人是不是都有这种真实和信念。所以，我要检查一下所有人的真实感和对真实感的信念。”

第一个被叫上舞台的是戈沃尔科夫。阿尔卡季·尼古拉耶维奇让他随便表演点什么。

当然了，这位技术表现派大师是必须要让自己的老搭档威廉米诺娃来帮忙的。

跟往常一样，他们很投入地表演了一些很无聊的东西。

在表演结束的时候，阿尔卡季·尼古拉耶维奇对戈沃尔科夫说：

“从您——灵巧的机械师——的观点来看，只有舞台表演的外部技术手段能够引起您的兴趣，您一定感觉在今天的表演中自己所做的一切都是正确的，您很欣赏自己的技巧。

“但是我并不支持您，我在自然本性创作的艺术中寻找的是自然天性。这种自然天性可以赋予死的角色真正的人的生命。

“您虚假的真实帮助您表演出了‘形象和激情’。而我的真实是帮我创造形象本身，帮我激起真的激情。在您和我艺术之间的差别就是，‘好像’和‘就是’这两个词的差别。我要求的是真正的真实，而您只满足于逼真。我要求的是信念——而您却仅限于观众对您的信任。在观看您在舞台上的表演时，观众都很安静，因为您所做的一切，都是一成不变地按照表演规定的方法来做的。观众相信您的技巧，就像信任体操运动员不会从吊杠上摔下来一样。在您的艺术中，观众就是观众。在我的艺术中，观众会不由自主地成为创作的见证者和参与者；他会深入到舞台所表演的生活的深处，因而也会相信它。”

戈沃尔科夫没有回答阿尔卡季·尼古拉耶维奇的解释，而是冷冷地说，普希金对待艺术的真实的看法，可是同托尔佐夫完全不同呢。为了证明自己的说法，戈沃尔科夫引用了诗人的话，通常也就只有在这样的情况下人们才会想起这些诗句：

对于我们而言，许许多多卑微的真理

倒不如鼓舞我们的谎言来得可贵

“我同意您的观点……当然，也同意普希金。你引用的这首诗就证明这一点，就是有时我们会相信诗中所描写的这种谎言。正是由于我们的信念，谎言才会使我们感到鼓舞。如果没有这种信念，难道谎言还会对我们产生有利的作用，使我们得到鼓舞吗？想象一下，四月一日很快就要到了，那时大家通常都会互相开玩笑，如果，有人努力让您相信，政府为您树立了一座纪念碑以表彰您在表演方面的成就。您是否会因为这种谎言而感到鼓舞呢？”

“我可不是傻瓜，您要知道，我是不会相信这种愚蠢的玩笑的！”戈沃尔科夫回答说。

“但是，为了感到鼓舞，你必须‘相信愚蠢的笑话’，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇抓住他的话茬。“因为普希金在其他的诗中肯定了几乎相同的观点：

有时，我也会为虚构的故事而泪流满面。 [\[14\]](#)

“我们是不可能为了自己不相信的东西而流眼泪的。那些让我们相信的虚构和欺骗万岁！因为它们能够使得不论是演员，还是观众都受到鼓舞。这种谎言对于相信它的人来说就是真实。这一点也更加有力地证明了，舞台上发生的一切事情在演员想象的生活中都应当成为真正的真实。但是，我在您的表演中并没有发现这一点。”

后半堂课，阿尔卡季·尼古拉耶维奇纠正了戈沃尔科夫和威廉米诺娃刚才在舞台上的表演。托尔佐夫检查了他们表演的每个小的身体行为，给这些行为增添了真实和信念，就像在“烧钱”这个片段里指导我时所做的那样。

但是……却发生了一件遭到了托尔佐夫驳斥的不愉快的事情。对我来说，这个批驳是很值得引以为戒的，所以，我要把它记下来。事情是这样的：

突然，戈沃尔科夫中止了表演，意外地打断了我们的课程，他一言不发地站在那里，看起来怒气冲天，手和嘴唇都在不停地颤抖。

“我不能再沉默下去了！我要说出自己的想法，”他跟自己的激动心情做了一会斗争，终于开始说，“或许是我自己学不明白，那么，我就应该离开剧院，但是，不客气地说，我们现在学习的这些东西，都是些有害的东西，我们必须抗议学习这些有害的东西。

“已经整整半年了，我们却一直在这里被迫地学习挪桌子、关门、生炉子取火。估计很快就会为了现实主义和大的、小的各种身体行为而让我们去挖鼻孔啦。但是，说句不好听的，在舞台上搬椅子根本不能创造出艺术。同样的，真实的意义也不是指表演任何的自然主义的东西。让这种真实见鬼去吧！这样的真实着实令我感到恶心！”

“‘身体行为’？不，算了吧！剧院不是马戏团。在马戏团，你们知道的，抓住吊杠或者灵活地跳上马的那些身体行为，当然是极其重要的，因为杂技演员就是要依靠着这些身体行为来表演呢。

“但是，您可一定要知道，闻名世界的作家去创作自己天才的作品，可不是为了让自己的主人公去练习身体行为的！而我们却一直被迫在这里练习这些身体行为。我们实在是受够了。

“不要把我们赶到地面上！不要束缚我们的翅膀！让我们展翅高飞，飞到那永恒的……远离地面的……全世界的……飞往那更高的领域！艺术是自由的！艺术需要的是辽阔的空间，而不是微小的真实。需要的是恢弘的气魄，是为了实现远大的飞行，而不是像小虫子一样在地上爬！我们需要美丽、高尚和崇高的东西！不要封闭我们梦想的太空！”

“不让戈沃尔科夫在云端翱翔，托尔佐夫可是做对了。他是没有能力做到这一点的。”我自己在心里想着，“怎么回事？戈沃尔科夫，我们的头号代言人想飞向天空？！不去做练习，而去‘做艺术’！？”

等戈沃尔科夫说完了之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道：

“您的抗议令我很吃惊。至今，我一直认为您是一个外部技术手段的演员，因为在这个领域您以前有过很好的表现。但是，怎么也没想到，原来您真正的志向是脱离现实的领域，您想要永恒的世界级的领域，但是，很遗憾，到目前为止，您绝对没有表现出这方面的才能。

“归根到底，您在演艺方面的追求会飞向哪里呢：是飞向我们这里，飞向您经常为之表演、为之表现自己的观众席，还是，飞向脚灯的另一面——就是飞向舞台，就是飞向作家、飞向演员、飞向所服务的艺术，飞向您所体验的‘角色的人的精神生活中’呢？按照您的说法，您是想飞向后者的。这就更好了！那就快点表现出您内心的本质，抛弃您所挚爱的表演手段和粗俗趣味的观众才需要的所谓的崇高风格吧。

“外部的程式化表演和虚假是没有翅膀的。身体本身是飞不起来的。好点的情况也就是可以向上跳起来差不多一米高，或者用力地向上踮起脚尖。

“能飞的是想象力、情感和思想。它们不是由物质构成的，也没有躯体，但却被赋予了隐形的翅膀；只有它们才能到达我们所梦想的‘远离地面’的地方。它们蕴含了我们的鲜活记忆、‘人的精神生活’和我们的梦想。

“它们所能飞向的不仅仅是‘高空’，而是要比这远得多的地方。它们能飞向那些大自然还没有创造出来的，但却生活在演员无限的想象中的世界。但是您所拥有的情感、思想、想象力却飞不出观众席，您只能成为观众席的奴隶。所以，您的情感、思想和想象力才应该向您喊出您刚才的话：‘不要把我们赶到地面上！我们受够了。不要束缚我们的翅膀！让我们展翅高飞，飞向永恒的全世界的领域！给我们高尚的东西，而不是陈旧过时的刻板的演员表演套路！’”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇说话时，故意模仿着演员做作的慷慨陈词时的行为，学着戈沃尔科夫那振振有词的说话方式。

“如果灵感的风暴都不能吹动您的翅膀，也不能急速地将您卷走，那么，为了奔跑起来您比任何人都需要身体行为的线，以及它们的真实和信念 [\[15\]](#)。

“但是，您害怕这样做，您感到做这些培养演员所必需的练习是有损尊严的。您为什么要将自己排除在普遍的规则之外呢？

“女芭蕾舞演员为了能在晚上表演出轻舞飞扬的‘足尖舞’，每天早晨在训练舞蹈基本功的时间里都要非常努力地去练习，都会累得汗流浹背。为了能在晚上演出的歌声中注入自己内心的情感，歌手每天

早晨也要吊嗓子、发长音，锻炼他的横膈膜，练习在头部和鼻腔的共鸣。不同艺术的表演者都不会轻视自己的身体器官和为了掌握技术手段所做的身体练习。

“为什么您想成为一个特例呢？为了让自然天性能够一个接着一个地引起下一个，我们努力地把身体的自然天性和心理的自然天性之间的联系变得更加紧密而直接，然而，您却在力求将它们割裂开。不仅如此，您甚至抛弃（当然只是口头上的）自己的半个自然天性——身体的自然天性。但是，自然天性跟您开了个玩笑，它没有将您最珍视的东西给您：崇高的情感和体验，只把自我表现和装模作样的身体技术手段留给了您。

“您比其他人更沉迷于外在的毫无创造性的表演方法，虚伪的夸夸其谈的激昂和各种各样的习惯性的刻板。

“我们中谁最接近崇高的领域呢，是每天踮着脚尖，把‘飞向蓝天’挂在嘴边，而整个身体却还在观众席的您，还是在信念和真实的帮助下，用身体行为的技术手段表演出复杂的人的感应的我呢？你自己判断吧：我们之中谁更接近地面？”

戈沃尔科夫没有说话。

“真是难以理解，”停顿了一下之后，托尔佐夫大声说道，“那些自己本身就缺少崇高，也没有飞行所用的隐形的翅膀的人，才会总是不停地提到崇高。这些人总是用虚假的激情去谈论艺术和创作，结果当然是解释不通和令人感到费解的。相反地，真正的演员在谈到自己的艺术时，总是通俗易懂的。

“你不属于第一种人吗？”

“仔细地想一想我所说的，当然，也同样要想到，在天性为您设置的角色中，您有可能成为优秀演员和有用的艺术工作者。”

在戈沃尔科夫之后，威廉米诺娃进行表演。使我惊讶的是，她非常出色地做完了所有的简单练习，并用自己的方法使这些行为都变得有理有据。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇表扬了她，然后，让她从桌上拿起裁纸刀，用它来刺死自己。

刚一演到悲剧的地方，威廉米诺娃立刻变得装腔作势，开始气急败坏地“把热情撕成了碎片”，而当演到高潮部分时，她竟突然意外地拼命地喊叫起来，以至于我们实在忍不住，都笑了出来。

托尔佐夫说道：

“以前，我有一个姑母，她嫁给了一个贵族之后就成了一名优秀的‘上流社会太太’。她有一种特殊的交际艺术，就像是能在刀刃上保持平衡一样，正是借助这种交际艺术姑母十分出色地表现了自己上流社会的‘礼节’，在任何时候她都获得了成功。所有人都很信任她。但是，有一次，她为了讨好一个有名望死者的家属，必须去参加这名死者的安魂弥撒，当时，教堂里已经挤满了来为死者送行的人。我的姑母走近棺材，看了看死者的脸，摆出一副要唱歌剧的姿势，为了引起大家的注意，她故意停顿了一下，才朗诵般地对整个教堂的人说：‘永别了，朋友！感谢你曾带给我们的一切！’但是，真实感却背叛了她：她失策了，没有人相信她的悲伤。类似的情形刚才就发生在您身上。在演喜剧的时候，您可以编造一些角色的小行为，在这时候我是可以相信的；但是，在最紧张的悲剧性时刻如果您还这样做，那就会搞砸了。显然，您的真实感是片面的，在表演喜剧时比较敏感，而在悲剧时则比较迟钝。所以，您和戈沃尔科夫都应该去寻找自己在戏剧中真正的位置，及时知道自己的‘角色类型’——在我们的艺术中这是最重要的事情。 [\[16\]](#)”

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续检查我们的真实感和对真实感的信念，第一个上台表演的是维云佐夫。

他和我还有马洛列特科娃一起表演了“烧钱”这个片段。

我可以很肯定地说，在前半部分维云佐夫表演得前所未有的出色。他这次所表现出的分寸感着实令我吃惊，使我重新确信了他有真正的才华。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇对他赞不绝口，但马上又做了些补充说明：

“但是，为什么在死亡那一幕时您将那些我们永远都不想在舞台上看到的‘真实’表现了出来：垂死地挣扎，呕吐，打嗝，可怕的神情，全身抽搐……”

“在这个地方您是在为了追求自然主义才去表现出自然主义的。您需要的只是为了真正死亡的真实而表现出死亡的真实。您并没有表现出‘人的精神生活’的最后几分钟，而仅仅表演出了人体在死亡时的外在视觉效果。”

“这是不对的。”

“在豪普特曼的剧本《汉娜莉》中自然主义就是被允许的。但是，这只是为了更加明显衬托出整个剧本的基本实质。这种方法是可以使用的。但是，既然根本不需要，为什么还要从现实生活中回收那些本应丢弃的没有用的垃圾呢？这样的真实和信念是缺乏艺术性的，它们给人的印象也将会是同样缺乏艺术性的。极丑恶的东西是不能产生美好的东西的，就像乌鸦生不出白鸽，荨麻开不出玫瑰花一样。”

“可见，对于戏剧来说，并不是我们在生活中了解的所有真实都是有益处的。”

“舞台真实应该是原始的、没有经过粉饰的，但又必须去除了多余的生活细节的东西。它应该是合乎现实的真实，但是又必须经过创作虚构的美化。”

“舞台上的真实必须是现实存在的，但同时也要是艺术的，要让它能够激励我们。”

“这种艺术的真实到底体现在哪里呢？”戈沃尔科夫冷嘲热讽地问道。

“我知道您想要什么答案：您想让我说一说高层次的艺术话题。可以，比如，我可以给您讲艺术的真实和非艺术的真实之间的差别就像是画作和照片之间的差别：照片展示出所有的东西，而画作——只表达本质的重要的东西；为了把这些本质记录在画布上，需要艺术家的天赋。或者，就维云佐夫在“烧钱”这个片段中的表演而言，不难发现，对于观众来说，重要的是驼子就要死了这件事，而不是快要死时的某种生理现象；这些生理现象就是照片中的细节，但对于画作来说”

是有害的。只要一个、两个描述出死亡的本质特点就行了，绝对不需要描述死亡的所有特点。否则，主要内容——死亡，亲人的离去——就会退到次要地位，从而突出了次要的特点，这会让观众在他们本来应该哭的地方反倒感觉恶心、想吐。

“瞧瞧吧，我虽然清楚地知道，在这种场合下我应该说些什么，但是，我就是不说！为什么？因为某些要求不严格的人已经感到满足了：在简短的讲解之后，他们就感觉自己已经完全知道了创作范围内的艺术真实。我肯定，这样的认识是有害的。它对我们没有任何帮助，同时，还会麻痹我们的好奇心、钻研精神，而演员正是极其需要这种好奇心和钻研精神的。

“虽然我坚决地拒绝回答您的问题，反而，刚好可以刺激您，引起您的好奇心，使您感到激动，迫使您变得敏锐起来，自己去仔细研究，去寻找未解决问题的答案。

“所以我要告诉您：我不打算用言语来给艺术的真实下定义。我是实践者，能够不用语言，而是用实践来帮助您认识，也就是说，让您去体验什么是艺术的真实。但是，为了做到这一点，您必须具备极大的耐性，因为我可能要在整个课程中都让您去体验，或者，确切地说，在您学完了完整的‘体系’，在内心观察了简单的生活化的人的真实经过提炼、净化和浓缩变为艺术的真实的过程后，您自然而然就会明白的。当然，这个是不能立刻就完成的，是在角色形成和成长整个过程中慢慢完成的。我们要去感受艺术真实的主要实质，赋予它们相应的、华丽的舞台外形和表达形式，抛弃那些多余的没有用的东西，同时，在潜意识、表演技巧、才能、敏感性和兴趣的帮助下，我们要把角色塑造得充满诗意、美丽、和谐、简单和通俗易懂，要让观众得到鼓舞和净化。这些所有的特点使得舞台创作不仅是可信的、充满真实的，而且还是艺术的。

“这些极其重要的对美和艺术的感受是不可能用枯燥的公式确定下来的。这些感受需要情感、实践经验和个人的钻研精神，还有时间的共同作用才会产生。”

在维云佐夫之后，马洛列特科娃表演了“弃婴”这个片段。这个片段的主要内容是：马洛列特科娃回到家，在门口发现了一个弃婴。很快极度虚弱的婴儿就在她怀抱中死去了。起初，她因为发现了这个弃婴而感到异常由衷的高兴，就像对待一个活的娃娃那样对待婴儿。她抱

着婴儿跳、跑，抱着她、亲她，仔细地欣赏她，似乎都忘记了自己面对的不过是个用桌布裹着的木块。

但是，突然，小婴儿不再对她的表演有任何反应。马洛列特科娃为了弄明白原因，仔细地看了婴儿好长时间。就在这时，马洛列特科娃的表情变了。越是表现出惊讶和恐惧的神态，她就越是集中精神地去看。她小心地把弃婴放到沙发上，躲开她，向后退去。退了一段距离之后，马洛列特科娃在万分悲痛和困惑中呆呆地站在那里。就是这些。没有别的了。但是，在这之中包含了多少真实、信念、纯真、青春、魅力、女性美、趣味和真正的戏剧性啊。她将新生儿的死和女人对生命的渴求做了多鲜明的对比啊！她是多么细致地感受到了一个幼小的生命第一次遭遇死亡，第一次看到已经没有生命的人的时候的心境啊。

“这就是艺术的真实！”当马洛列特科娃走到幕后时，托尔佐夫激动地喊道，“她演的一切都是值得相信的，因为这一切都是体验和来自真实的、鲜活的生活，但并不是不加区分地从生活中全部都搬来的，而是经过了选择的，选择的刚好是需要的。不多也不少。马洛列特科娃善于看和看见美丽的东西，而且知道分寸。这都是重要的品质。

“一个如此年轻毫无经验的学生是从哪里获得这样完美的品质呢？”几个满怀嫉妒的人疑惑地问道。

“来自天赋，当然，重要的是——来自绝对出色的真实感。那些细腻、正确的东西，必定是有高度艺术感的东西。还有什么能比真实的不加粉饰、不被破坏的自然天性更好呢！”

在快下课的时候阿尔卡季·尼古拉耶维奇给我们解释说：

“我认为，我已经把目前能够给你们讲的有关舞台上的真实感、虚假和信念的一切都告诉你们了。

“现在我们应该想一想，如何发展和训练这个重要的天赋了。

“发展和训练这个重要的天赋的机会和理由有很多，这是因为真实感和信念时时刻刻都会出现：创作的任何时候，在家里、在舞台上、在排练的时候，或在正式演出的时候。在剧院里演员所做的一切和观众看到的一切都应该是充满真实感和被真实感所认同的。

“任何一个，即同内在行为线有联系，又同外在行为线有联系的最微小的练习，都要求有真实感的检查和认同。

“如上述所说，我们可以清楚地知道，我们在学校里、家里和剧场里所做的每一个练习都可以用来训练这个天赋。

“我们只需要关注一个问题：要让这些练习对我们是有所帮助的，而不是有害的。要让这些练习帮助我们发展和巩固的是真实感，而绝不是谎言、虚假和做作。

“这是一项艰巨的任务。因为撒谎和做假远比如实地说和实施行为要容易得多。

“为了让学生树立正确和坚固的真实感，需要教师花费更多的注意力、凝聚更多的心思和经常不断地检查。

“要避免那些我们暂时不能胜任的，以及跟我们的自然天性、逻辑、明智的思想背道而驰的事情！这些都会使你们出现反常、紧张、做作和虚假的表演。它们在舞台上出现的次数越多，对你们的真实感就是越有害，虚假会破坏真实感、使真实感脱离正轨。

“要抛弃舞台上做作和虚假的习惯，不要让虚假和做作的坏种子在你们那里生根，要毫不留情地拔除它们。否则，这些杂草就会疯长，妨碍你们最珍贵的、最急需的真实幼苗的成长。”

第九章 情感记忆

19××年×月×日

今天的课程一开始，托尔佐夫就建议我们重新进行很久没有复习过的针对疯子的习作和针对壁炉的习作。同学们很乐意接受这个建议，因为他们很希望进行这种练习。除此之外，同学们也很乐意重复那种自己有信心做好，也能从中获取成就感的习作。

我们演得兴致勃勃。这毫不奇怪：每个人都知道，自己应该做什么，也知道应该怎样做；由于太过自信，我们甚至表现出些许傲慢。和原来一样，在维云佐夫的惊恐中，我们向四面跑开。

只不过今天惊吓对我们来说并没有让我们感到太突然，我们有时间准备接受惊吓，而且还有时间考虑，谁应该向哪个方向跑。因此，一个本应繁杂的场面比以前变得更加清晰、紧凑和更加有力。我们甚至用尽嗓子大喊起来。

至于我，我和前几次一样，在桌子底下摸索，只不过没有找到烟灰缸，所以就抓住了一本大相册。其他人也是这样。比如威廉米诺娃。在第一次的时候，她撞倒了德姆科娃，不小心将枕头弄掉了；而今天没有发生相撞，可是为了像上次那样把枕头捡起来，她还是把枕头弄掉了。

当练习结束时，托尔佐夫和拉赫曼诺夫都说，我们之前的表演是直接的、真诚的、新鲜的和真实的，而今天的表演确是伪装的、不真诚的、装模作样的。这使我们非常惊讶，我们只能摊开双手，表示惋惜。

“但是，要知道我们可是感受了，也体验了！”同学们说。

“每一个人在自己生命中的每一时刻都不可避免地感受某些东西，”托尔佐夫回答。“假如他什么都没有感觉，什么也没有体验，那么他就不是一个活人，而是一个死人。要知道只有死人才没有任何感觉。而问题在于，现在在舞台上，在创作的时候你们‘感受’和‘体验’到了什么。”

“让我们一起来分析一下，将你们之前的表演和今天的重复性练习对比一下。”

“毋庸置疑，所有的舞台调度，位置转换，外部行为，出场顺序，分组过程中的小细节，你们都十分准确地保持下来。来看一看，就连用来堵门的这些家具的摆放也和原来一样。别人会认为，你们为这些布置好的东西拍了相片，或者是画下了东西摆放的图样，而你们就按照这个图样重新设置了障碍物。”

“所以，这次练习的整个外部的、事实的方面都做到了非常准确的重复，准确得令人感到惊奇，这证明了你们在舞台调度、人员分组、身体行为、活动、位置转换等方面都拥有很精确的记忆。外在方面的情况是这样的。但是，难道这些诸如怎么站立，怎么分组的问题就这么重要吗？我，作为一个普通观众，更想了解你们的心理活动是怎样

的，你们感觉到了什么。要知道你们的来自现实并移植到角色中的个人体验，在舞台上塑造出角色的生命。而你们并没有将这些情感传达给我。外部行为、舞台调度、分组都是形式上的，缺乏内心根据的。这些我们在舞台上是不需要的。这就是今天的练习和上一次练习之间的区别。

“第一次，当我设想一个不速之客的疯狂行为时，所有人都像一个人一样，紧紧地凝聚在一起，专心思考着自我拯救这一重要问题。所有人都去揣摩创造的情境。之后，才开始行动。这是合乎逻辑的、正确的途径，真正的体验和体现。

“而今天则相反，你们很快醉心于自己喜欢的表演中，在没有思考，没有揣摩规定情境的情况下，你们就复制了在上一次表演中你们已经熟悉了的外部行为。所有人都忙着准备东西：威廉米诺娃在准备枕头，维云佐夫在准备灯罩，纳兹瓦诺夫打算用相册替换烟灰缸。”

“道具员忘记摆放烟灰缸了。”我辩解说。

“难道在第一次您是把它提前准备好的吗？难道您提前知道维云佐夫会大喊起来，会吓唬您吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇嘲讽地说。“太奇怪了！您怎么能够预见到今天需要用到相册？！很明显，它应该是偶然间出现在您的手下面的。多么的可惜，这样或者那样的意外事件并没有在今天重复。这里还有一个细节：在第一次，你们总是眼睛一眨也不眨地盯着门，而门外面就是想象的疯子。而今天你们并没有忙着做这件事情，而是被我们，就是你们的观众们吸引了：伊万·普拉托诺维奇和我。你们非常想了解，你们的表演给我们留下了怎样的印象。你们没有躲避那个疯子，取而代之的是你们向我们展现了自己。如果说在第一次，你们是按照感觉、直觉、生活经验的内在引导而行事的，那么今天你们就是盲目的，几乎机械地沿着已经开辟的道路前行。你们重复了第一次成功的彩排，而没有创造一个新的真实的今天的生活。你们不是从生活中汲取材料，而是从戏剧和演员的记忆中得到材料。在第一次，那些从心里油然而生的东西会很自然地反映在行为中，而今天，你们为了给观众留下更深刻的印象，你们刻意地夸大了这些东西。总之，从前有一个年轻人曾经去找过B. B. 萨莫伊洛夫 [\[17\]](#)，希望他可以对自己的舞台表演提出一些建议，而你们现在的情况和那个年轻人一样。

“‘出去，然后再重新进来，告诉我，您刚才对我说了什么’，这位著名的演员这样要求道。

“年轻人表面上重复了自己第一次进门的情形，但是他却不能还原自己在第一次进门时经历的体验。他没能为自己的外部行为找到内心的根据，没能在内心激活自己外部行为。

“但是，你们不应该因为我把你们和那个年轻人相比较而感到羞涩，也不应该为今天的失败而难为情，因为这一切都是自然的。现在我就告诉你为什么。这是因为创作主题的创新性和意外性往往是创作最好的刺激体。当你们第一次表演习作时，这种意外性是存在的。我所提出的门外有个疯子的假设以其原本的形象刺激了你们。而今天这种意外性却消失了，因为一切对你们来说都是熟悉的、了解的、清楚的，甚至包括了外部形式表现出的外部行为。在这种情况下，是否还有必要重新弄清楚，是否值得驾驭自己的生活经验和在现实生活中所体验的那种感觉呢？如果说一切都已经做好，并且得到了我和伊万·普拉托诺维奇的肯定，那么为什么还要进行这个工作呢？现成的外部形式对于演员来说是多么大的诱惑啊！像你们这些差不多第一次登上舞台的演员，会被这种现成的外部形式诱惑，还表现出了对外部行为的良好记忆，这不足为怪。但是说到感觉记忆，你们今天并没有把感觉的记忆表现出来。”

“感觉的记忆？”我很想弄明白。

“是的。或者说，我们可以叫它为‘情感记忆’。从前按照里波的说法，我们称它为‘激情记忆’^[18]。现在这个词已经弃用，还没有新的术语来替代它。但是我们需要某个词语来界定它，所以现在我们将感觉的记忆叫做情感记忆。”

同学们要求托尔佐夫讲得更加清楚一些，讲清楚这些词汇的含义。

“你们可以通过里波所举的一个例子来明白这些。

“有两个旅行者在悬崖边上遇到了海水涨潮。他们成功获救后，向别人转述他们当时的印象。其中一个旅行者记得自己的每一个行为：他们是怎么去的，去到哪里，为什么要去，在什么地方往下走，怎么向下走，向哪里跳等。而另一个旅行者对于这些行为几乎一点都记不起

来，他记得只有那个时候所经历的情感：最初是兴奋，然后是小心翼翼、紧张、希望、怀疑，最后就是惊恐的状态。

“就是这些情感被保留在了情感记忆中。

“假使今天，你们一想到疯子那场习作，就会像第二个旅行者那样，回想起所有第一次经历的情感；假使你们可以唤起这些情感，开始按照新的、真实的、有成效的和恰当的方式实施行为；假使一切都是自然发生的，不受你们的意志控制，那么我肯定就会说，你们拥有顶级的、非同寻常的情感记忆。

“但是非常遗憾，这种现象是很少出现的。所以我才会降低自己的要求而对你们说：让你们仅仅遵循外部的舞台调度来开始这个习作，而这些外部的行为会使你们回忆起你们所体验的情感，你们会完全投入到这种情感的回忆中，并且在情感记忆的帮助下进行练习。如果是这种情况，虽然你们没有非同寻常的、神奇的情感记忆，但却是很好的情感记忆。

“我已经做好再降低要求的准备，允许你们从外表上、形式上开始你们的练习，也就是允许你们不把熟知的舞台调度、身体行为与情感联系起来，甚至你们不会揣摩创造的规定情境的要求，尽管像第一次那样，你们需要在这些情境中实施行为。在这样的情况下，你们可以运用心理技术来帮助自己，就是说进行新的‘假使’和规定情境，重新对它们进行评价，唤醒正在沉睡的注意力、想象力、真实感、信念、思想，通过它们唤起感觉。

“如果你们成功地完成这一切，那么我会承认你们拥有情感记忆。

“但是今天，你们没有表现出任何一种我所指出的可能性。今天你们就像第一个旅游者一样，非常准确地重复了外部行为，而没有用内在的体验使它们变得亲切感人。今天你们只关心结果。这就是为什么我会说：你们没有展现出自己的情感记忆。”

“这就是说，我们没有情感记忆？”我绝望地叫喊着。

“不是这样的。您得出的结论是不正确的。我们下节课会继续检查这方面的内容。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇平静地回答。

19××年×月×日

今天的课从检查我们的情感记忆开始。

“你们是否记得，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“你们在演员休息室向我讲述过，当莫斯克温在某地巡演的时候你们留下了深刻的印象？难道现在你们还可以清楚地记得他的戏剧，只要想到他的戏剧，那些五六年你们所体验的兴奋就会笼罩着你们？”

“或许，这样的兴奋会重现，只是不会有以前那么强烈了，但是这些回忆依然可以使我感到兴奋。”

“当您想起这些印象的时候，您会兴奋到心跳加速吗？”

“是的，如果我完全沉浸其中的话。”

“曾经在演员休息室里，您和我讲述过，您朋友死得很惨，当您想起他惨死的时候，心灵和身体上有什么样的感觉呢？”

“我会逃避这沉重的回忆，因为这些回忆直到现在依然可以使我痛苦。”

“像这种记忆，它帮助您重复所有您所熟悉的，之前所体验的情感，比如在莫斯克温巡回演出时和您朋友去世时的经历，这些记忆都是情感记忆。

“就像是视觉记忆中早已经被遗忘的东西、风景或者人的样子会在你们内部的视线前复活一样，在情感记忆中也可以使之前经历过的情感复活。看似彻底被遗忘的东西，但是突然出现某种暗示、思想或者熟悉的样子，使你重新感受到那种体验，有的时候像第一次感受那样强烈，有的时候又微弱一些，它们可能和过去一模一样，可能已经改变了原本的样子。

“既然你们在回想之前的经历过的事情时会脸色苍白，会脸红，既然你们害怕回忆起曾经经历的那些不幸，那你们就拥有感觉的记忆，或者说是情感记忆。只不过，你们的情感记忆还没有发展成熟，还无法独自与当众创作时所产生的困难作斗争。”

“现在您告诉我，”托尔佐夫转向舒斯托夫，问道，“您喜欢铃兰的味道吗？”

“我喜欢。”帕沙说。

“那您喜欢芥末味吗？”

“单有芥末我不喜欢，但是如果将芥末和牛肉放在一起，我就喜欢。”

“您喜欢抚摸柔软的猫皮或者上好的天鹅绒吗？”

“是的，我喜欢。”

“您还记得这些感觉吗？”

“我还记得。”

“您喜欢音乐吗？”

“我很喜欢音乐。”

“有没有您喜欢的旋律？”

“当然有。”

“哪些旋律是您喜欢的？举个例子！”

“柴可夫斯基、格里加、穆索尔斯基的很多抒情曲。”

“你还记得那些曲子吗？”

“记得，我的听觉还挺好的。”

“听觉和听觉记忆，”托尔佐夫补充说，“好像，您还喜欢油画？”

“很喜欢。”

“有没有您非常喜欢的画？”

“有。”

“您还记得那些画吗？”

“我记得很清楚。”

“您喜欢大自然吗？”

“有谁不喜欢大自然呢！”

“您能够很清楚地记得房间的样子和陈设，东西的形状吗？”

“我能记住。”

“人的面孔您也可以记得很清楚吗？”

“是的，那些给我留下印象的面孔我都记得。”

“比如呢，您清楚记着谁的脸呢？”

“比如，卡恰洛夫。我最近才见过他，他给我留下了很深刻的印象。”

“这就是说，你拥有视觉记忆。”

“这一切也是重复的感觉，但是它们是由五种感觉的记忆引起的。它们不属于情感记忆所暗示的那些体验，而是独立于情感记忆之外的特别感觉。”

“但是，有的时候我也会将五种感觉和情感记忆并列讲解。这样做比较方便。”

“演员们在舞台上是否需要回忆五种感觉呢？需要到什么程度呢？”

“为了解决这个问题，让我们来逐步研究每一种感觉。”

“在所有的五种感觉之中，视觉是最容易接受印象的。”

“而听觉也是很敏感的。”

“这就是为什么外界事物通过眼睛和耳朵影响我们的感觉比较容易。

“众所周知，一些画家的内心视觉非常敏锐和清晰，它们能够画出不存在人物的肖像画。

“一些音乐家的内心听觉也是非常完美的，他们可以在想象中听到刚刚在他们面前演奏过的交响乐，记住所有的演奏细节和一些与乐谱不相符的地方。舞台上的演员就像是画家和音乐家一样，掌握了内心视觉和内心听觉的记忆。借助它们的帮助，演员可以在心里记下并且再现已有的回忆，这其中包括视觉和听觉的形象、人的面容、人的表情、身体的线条、步伐、举止、行为、嗓音、在生活中常常遇到的那些人的语调、他们的服装、生活和其他方面的细节、大自然、风景等等。除此之外，人，尤其是演员能够记住并且再现的不仅仅有他们在现实生活中看见的和听见的，还有那些在想象中构建的那些看不见，也听不见的东西。视觉型的演员希望在行为中给他们展示角色需要的东西，这样，他们就会更加容易感受到之前所说到的感觉。而听觉型的演员则恰好相反，他们希望更快地听到他们所扮演角色的嗓音、言语和声调。对于他们而言，第一个用来引起情感的刺激物就来源于听觉记忆。”

“那五种感觉中的其他感觉呢？难道它们也是舞台上所需要的吗？”我好奇地问。

“当然啦！”

“如果这些感觉是需要的，那么需要这些感觉做什么呢？在舞台创作的过程中应该怎样利用这些感觉呢？”

“想象一下，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释说，“你们正在演契诃夫的《伊万诺夫》第三幕的最开始那场戏。或者想象一下，你们中的某人将演戈利多尼的剧本《女店主》中的骑士季·里帕夫拉达这个角色，他会因为米兰多琳娜用纸及其非凡的厨艺所做出的道具‘辣汁焖肉丁’而欣喜若狂。这场戏应该演得不仅使自己，就连所有的观众也要看得流口水。为此，必须在表演的时候能够想象出这种味道，哪怕是相似的味道，如果想象不出真的辣汁焖肉丁的味道，至少也要是其他的可口的食物的味道。否则，你就不得不装模作样地表演，而不是体会那种食物带来的味觉上的满足感。”

“那触觉呢？在哪个剧本中用到了触觉？”

“比如在《俄狄浦斯》这个剧本中，当被刺瞎双眼的俄狄浦斯去摸索着找寻他们的孩子的那场戏里，就需要用到触觉。

“在这样的情况下，非常发达的触觉对你们是非常有益的。

“但是，对不起，您要知道，一个好的演员在表现这些的时候，并不需要去惊动感觉，而是借助于技术的帮助来表现的。”戈沃尔科夫说。

“不要去相信这种过于自信的说法。那些不可思议的、难以达到的、极尽细致的本性艺术是任何完美的演技都无法比拟的。在我的一生中，我阅人无数，看到过很多流派、很多国家的演技高超的著名演员。我可以确定，他们中间没有任何一个人可以达到那种高度，也就是真正的演员的下意识达到的高度。这种下意识是本性在自身看不见的提示下发挥作用的。不要忘记，我们复杂的本性有很多较重要方面都不接受意识的控制。一种本性就可以掌握我们无法达到的很多方面。缺少本性的帮助，我们甚至只能部分地，无法彻底地掌握体验和体现的最复杂的创作器官。

“尽管在我们的艺术中对味觉、触觉、嗅觉的记忆使用较少，但是有时仍然具有很大的意义，在这种情况下，它们所起到的作用往往是辅助性的、次要的。”

“是什么作用呢？”我追问道。

“我用一个例子来解释给你们听，”托尔佐夫说，“我给你们讲一讲前不久我所遇到的一件事：两个年轻人在一夜狂饮之后，回忆起了连他们自己都不知道在哪里听见过的鄙俗的波兰舞曲。

“‘这是在……这是在什么地方听到的呢？……我们坐在一个杆子旁边或者是一个柱子旁边……’他们中的一个人苦苦地回忆着。

“‘在那里怎么会有柱子呢？’另一个发火了。

“‘你坐在左边，而右边……谁坐在右边呢？’第一个酒鬼企图在自己的视觉记忆中找到一丁点儿信息。

“‘没有什么人坐在那里，那里也没有什么柱子。而是我们吃了犹太人的梭鱼，是这样的，还有……’

“‘散发出了让人作呕的香水味和花露水的味道。’第一个人提醒他说。

“‘是的，是的，’第二个酒鬼确定。‘香水味和犹太梭鱼的味道造成了令人厌恶的难以忘记的情感。’

“这些印象帮助他们回忆起了坐在他们旁边的那个吃虾的女人。

“然后他们看见了桌子，桌上的餐具，还有柱子，看来，他们真的在柱子旁边坐过。这时，其中一个酒鬼意外地哼起了长笛的曲子来，并且还表演出了当时音乐家在演奏这个曲子的样子。他还想起了乐队指挥。

“在记忆中的味觉、嗅觉、触觉的记忆这样不断地重现，而通过这些感觉，在那天晚上所感受到的视觉和听觉的记忆也被唤醒了。

“终于其中一个酒鬼回忆起了鄙俗的波兰舞曲中的几个节拍。而另一个酒鬼也补充了几个节拍，然后他们两个不约而同地唱起他们记忆中修复了的曲调，他们还学着乐队指挥的样子指挥了一阵。

“但是事情并没有到此结束：酒鬼们回忆起了之前某次喝醉时不开心的事情，非常激烈地吵了起来，最终他们再一次大吵起来。

“通过这个例子可以看到五种感觉之间的密切联系，甚至是它们对情感记忆的影响。由此可见，对于演员来说，不是只有情感记忆是必不可少的，五种感觉的记忆也是不可或缺的。”

19××年×月×日

因为托尔佐夫离开莫斯科去各地巡回演出了，所以我们的课程暂时停止。在此期间我们不得不进行“训练与机械式练习”，学习舞蹈、体操、击剑、练嗓子、矫正发音、学习一些文化课程。因为课程停止了，所以日记也暂时中断。

但是这几天在我的私生活中却发生了一些事情，这些事情迫使我认识到某些东西对于我们的艺术是非常重要的，特别是对我们的情感记忆

非常重要。这就是发生的事情。

不久前我和舒斯托夫一起回家。在阿尔巴特广场上，一大群人阻挡了我们的去路。我很喜欢在街上看热闹，所以我挤进人群中到了第一排。在那里一幅可怕的画面映入了我的眼帘。在我眼前一个年老的乞丐躺在了一洼血水中，他的颌骨被压碎，两只手臂断了，脚也只剩下一半。死者的脸可怕极了，他那粉碎的下颌骨和老年人腐烂的牙齿从嘴里龇了出来，露在被鲜血染红的胡须前面。他的手臂和身体分开了。看起来，他的手臂被拉长了，向前伸着，好像正在乞求宽恕。一根手指向上翘着，好像正在威胁谁。一支血肉模糊的靴尖也离开身体乱扔着。而这辆电车，站在自己的牺牲品上面，显得巨大而可怕。它像一头野兽，面对死者龇着牙，咿咿地低吼着。有轨电车司机在汽车里修理着什么，大概是想表明电车确实有损坏，以此为自已开脱罪责。在尸体旁边站着一个人，弯着腰若有所思地注视着死者的脸，把一条肮脏的手帕塞进了死者鼻孔里。而旁边的孩子们正玩着血和水。当雪些许融化了，流下来与红色的血液汇成了一股粉红色的小流，孩子们喜欢玩这些。有一个女人哭了，而其他的人则是带着好奇，带着恐惧，带着厌恶在看热闹。大家等待着政府，等待着医生，等待着救护车和其他一些什么。

这一幅现实自然的图画令我震惊，给我留下了惊心动魄的印象，而这一切与晴朗的天气，蔚蓝明媚、万里无云的天空形成了鲜明的对比。

我离开了事故现场，但是我久久不能将自己从那惊心动魄的印象中抽离出来。那唤起我心底沉重情绪的景象的回忆一整天都在纠缠我。

晚上我醒来了，又回忆起白天看到的画面，我还是会害怕得战栗，我开始害怕活着。我回忆中的这场事故比现实更加可怕，也许因为现在是在晚上，在黑暗中一些显得更加可怕。但是我却认为现在的状况是由情感记忆造成的，情感记忆会使印象更加深刻。我甚至为我的恐惧而感到高兴，因为恐惧见证了在我身上存在着很好的情感记忆。

当这个事件发生了一两天后，我又一次走在阿尔巴特广场上，路过了事故发生的地方，我想到不久前发生在这里的事情便会不自觉地停住脚步。可怕的事情已经全都过去了，只是少了一个人的生命。清洁工安静地清扫着马路，好像要清除事故最后的痕迹，而有轨电车快乐地从这曾经发生过惨剧洒下人类鲜血的地方疾驰而过。今天电车没有像

当时一样齜着牙，咿咿地低吼，相反，它精力充沛地响着铃铛，快乐地行驶着。

由于我认为生命是有限的，所以我对不久前那场可怕事故的回忆也完全变了样。那些都是粗俗的自然东西——脱落的下颌骨，断掉的双臂，残缺的脚，翘起的手指，孩子们玩血水的游戏，即便是今天，它们对我的震惊并不比当时少，但是震惊的性质完全不同了。厌恶的感觉消失了，取而代之的则是愤愤不平。我可以这样说，这是发生在我心里和我的记忆中的进化：在事故当天，我可以根据视觉印象写出一篇街头记者所写的那种尖锐的新闻报道；而在我所说的这一天，我却可以写出一篇反对残酷行为的慷慨激昂的小品文。记忆中那些事故的画面，让我激动的已经不是那些自然细节，而是对死者的同情和怜悯，今天我回忆起那个哭泣女人的脸庞感到特别温暖。

太奇怪了，时间对于我们情感回忆的转变有如此大的影响。

今天早上，也就是事故发生后的一星期，我去上学的时候，又一次路过了发生惨剧的地方，回忆起了这里发生的一切。想起了像今天一样洁白的雪。这就是生命。我想起了黑色躯体在向某处延伸，这就是死。我想起了流淌出来的血。这就是人身上所散发出的热情。周围的一切，像是鲜明的对比，又是天空、太阳、光和大自然。这就是永恒。在我看来，重新满载乘客疾驰而过的电车，像是奔向永恒人类的世代。这一切景象在不久前还是令人厌恶的，后来是残酷的，而现在变成了宏伟壮丽的。如果说第一天我想写一篇新闻报道，如果说后来我想写一篇哲理性质的作品，那么今天我却倾向于写一首诗，写一首庄严的抒情诗。

在感情与情感回忆演变的影响下，我想起了普辛前不久给我讲述的他所经历的事情。事情是这样的，我们这位亲切的好心人曾经与一位普通的农村女孩结过婚。他们生活得很幸福，但是这位姑娘有三个令人难以忍受的缺点：首先，她说的很多话让人难以忍受，因为她没有受过多少教育，所以她的谈话总是很粗俗；其次，在她的嘴里总是散发着一股不好闻的气味；再次，晚上她有很严重的打鼾的毛病。普辛与她离了婚，姑娘的缺点在他们婚姻的破裂中起了一定的作用。

过了很久以后，他又重新开始梦想自己的杜利其涅娅。她的缺点于他而言已经不复存在了，这些缺点随着时间淡化了，而优点则变得突

出。他们之间发生了一次偶然的相遇。杜利其涅娅在一个家庭里做女佣人，于是普辛特意搬去那里住。很快，一切都恢复了原样。

而现在，当他的情感回忆变成现实生活的时候，普辛又再度想要离婚了。

19××年×月×日

太奇怪了。经过一段时间以后，现在当我回忆起阿尔巴特广场上发生的事故时，在我们视觉记忆中最先浮现的却是一辆电车。但是，并不是当时看到的那一辆，而是在更早以前所发生的一件事情以后，一直保存在我回忆中的一辆电车。

在今年秋天的一个深夜里，我乘坐最后一班电车从斯特列图涅夫回到莫斯科的家。电车刚一行驶到一个没有人的旷地就脱轨了。我们这些为数不多的乘客只能用自己的力量将电车搬回轨道上。在那个时候，那辆电车对我来说是多么的庞大有力，与之相比，人又是多么渺小卑微。

我想解决一个问题：为什么这个很久以前的感觉留在我情感记忆中的印象会比不久前在阿尔巴特广场上经历的事情更加强烈和深刻？……

还有一个同一类型的奇怪的事情：当我回忆起躺在地上被拉长的乞丐和那个弯着腰看着他的人的时候，我所想到的不是阿尔巴特广场上的事故，而是想到了另一件事情：很久以前我碰见了一个塞尔维亚人，他俯身看着一只猴子，这只猴子躺在人行道上，已经死了。这个可怜的塞尔维亚人，眼睛充满了泪水，将一颗很脏的咬剩下的水果软糖放进了猴子的嘴里。看起来，这一幕比乞丐的死更加使我动容。这一幕深深地刻在了我的记忆中。这就是为什么当我想起街头发生的事情的时候，我回忆起的是死了的猴子，而不是乞丐，回忆起的是塞尔维亚人，而不是那个不知名的人。如果我不得不将这一幕搬上舞台，我从自己的记忆中汲取的不是和记忆相对应的情感材料，而是另外一种，很久以前在另外一种情景下获得的情感材料，那个情景有着完全不同的出场人物，就是塞尔维亚人和猴子。为什么会这样呢？

19××年×月×日

托尔佐夫出差回来了，今天有他的课。我向他讲述了在那场事故后发生在我身上的演变过程。阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我的观察力表示赞许。

“您所经历的事情，”他说，“很好地描述了在情感记忆中所完成的回忆与情感的积聚过程。每个人在自己的一生中都会遇到不止一次这样的事件。关于这些事件的回忆会保存在记忆中，不过不是所有的细节都能够记住，我们能够回忆起的只有那些个别的能够让我们震惊的特征。这些体验过的东西留下的痕迹形成了一个大的、浓缩的、扩展的和深入的针对同类情感的回忆。在这种回忆中没有任何多余的东西，只有最本质的东西。这就是所有同一类情感的综合。它涉及的不是小的、个别的、局部的事件，它囊括了所有相类似的事件。这是来自广泛范围的回忆。这种回忆比现实本身更加清楚、更加集中、更加严密、更加丰富、更加尖锐。

“比如说：将我这次去巡回演出中所得到的印象与以前的印象相比较，我发现，虽然已经结束的这次巡回演出给我留下了很好的印象，但是仍然有一些小的遗憾的不愉快让我很扫兴，这些不愉快缩小了原本的快乐，使快乐变得暗淡。

“关于更久以前的巡回演出已经没有留下这样的回忆了。情感记忆清空了在时间熔炉中的回忆。这很好。如果不是这样，那么偶然的细节就会遏制记忆中主要的东西，使主要的东西消失在细节里。时间是最好的过滤器，它是回忆体验过的情感的出色净化器。并且，时间还是一个卓越的艺术师。它不仅能够过滤回忆，还可以使回忆更富有诗意。

“由于记忆的这种特性，即便是忧郁的、现实的、粗俗的自然体验也都随着时间的流逝变得更加美丽而富有艺术感。这赋予了这种体验以诱惑力和感染力。

“但是大家都会说，伟大的诗人和画家所描绘的都是来自自然的东西。

“虽说是这样，但是这些诗人和画家并不是像照相一样来描绘它们，而是从它们身上得到灵感，自行对这些模特进行加工，用个人情感记忆的活材料来充实它们。

“假使不是这样，诗人用照相的方法描绘自己的反面角色，完全按照自然情况，描写出所有他在鲜活的模特身上看到和感受到的真实细节，那么，这样的创作将会使人反感。”

随后，我向托尔佐夫讲述了在我记忆中所发生的变幻的情况：对于乞丐的回忆变成了对猴子的记忆，还有对一辆电车的回忆换成了对另一辆电车之间的记忆。

“这没有什么奇怪的，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说。“我可以用一个比较通俗的比喻，我认为，我们无法像管理自己图书馆的书一样去管理我们的情感回忆。

“您知道，什么叫做情感记忆吗？想象一下，现在有很多的楼房，楼房里有很多房间，在这些房间当中有无数个柜子和箱子，里面有大大小小的盒子，在这些盒子中间有一个最小的盒子，里面有一个小珍珠。楼房、房间、柜子和隔板可以很容易找到，但是想要找到大大小小的盒子就稍微难一些；但是哪里有这样敏锐的眼睛，可以找到今天掉下来的这颗闪烁一瞬就永远消失了的小珍珠呢？只有偶然的情况才能使你重新发现它。

“我们记忆的档案馆也是一样的。在记忆的档案馆中也有很多自己的柜子、箱子和大大小小的盒子。它们中有一些很容易找到，有一些却较难找到。怎样在其中找到那颗闪现一下就永远消失，像流星一样瞬间闪耀后就永远消失了的情感回忆的那颗珍珠呢？当这些小珍珠（比如塞尔维亚人和猴子的形象）出现并在我们心中闪耀的时候，你们应该感谢阿波罗，感谢他赐予我们这些视像，但是不要梦想着唤回那些永远消失的感觉。明天，您所回忆起的塞尔维亚人就会被其他东西所代替。不要期待昨天的东西，要满足于今天的东西。应该善于接受那些复活过来的新的回忆。那时，您的心灵会有新的能量来应付剧本中那些因为经常重复而不再让您紧张兴奋的东西。当您激动起来的时候，灵感可能就会出现。

“但是，不要去追逐旧的小珍珠。它就像昨天，像童年的快乐和初恋一样无法挽回。每一次要努力在您的内心中唤起新颖的、新鲜的对于当下有用的灵感。即使这种灵感比昨天的弱一些也没有关系。好处就在于，这个灵感是今天的，是自然的灵感，它出现的一瞬间是为了点燃您的创作。况且，谁又能够在真实的灵感迸发的一瞬间确定哪一个

好一些，哪一个坏一些？他们本身各有卓越之处，因为它们是灵感。”

19××年×月×日

刚开始上课的时候，我请阿尔卡季·尼古拉耶维奇帮我解释我的疑惑。

“这就是说，”我说，“灵感的小珍珠保存在我们自己心里，它不是从外部进入我们的心灵，也不是从天上，从阿波罗那里飞下来的，也就是说，它们是重复产生的，而不是最初产生的？”

“不知道！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇没有回答这个问题。“下意识的问题不是我的智商能够解决的。除此之外，不要破坏那些我们习惯在灵感出现时周围所营造出的神秘感。这种神秘感是很美丽的，可以激起创作的欲望。”

“可是，我们在舞台上所经历的一切并不都是重复产生的啊！要知道我们第一次表演的时候不是在体验吗？我还想知道：当我们在生活中还从来没有经历过的情感，初次在舞台上闯入我们心里的时候，是好还是坏呢？”我追问道。

“这要看具体情况，”托尔佐夫说，“比如，您扮演的是哈姆雷特，在最后一幕中您持剑冲向扮演国王的同学舒斯托夫，您在生命中第一次体会到这种无法抑制的对血的渴望。请允许我继续假设，剑是道具，非常钝，而整件事情都没有和血扯上关系，但是却发生了令人厌恶的斗殴，使您不得不提前闭幕，并且这次斗殴也被记录下来。如果演员完全投入到这种第一次的感觉中，‘而得到这样的灵感’，这对演出有益处吗？”

“这就是说，初次的情感不是我们所需要的吗？”我想弄明白。

“恰恰相反，我们非常需要。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇安慰我说。“初次的情感是直接的、强烈的、鲜明的。只是在舞台上的时候，初次的情感所表现出的东西和我们想象的不相同，就是说，它们在一幕剧中不能很持久地出现。初次的情感只能瞬间闪现，利用个别契机穿插到角色中。如果是这样的话，舞台上在很大程度需要这些初次的情感，我非常欢迎这样的情感。让它们经常在我们这里出现，使

我们在创作中最珍视的热情的真实性更加突出。隐藏在初次情感的不确定性，对于演员来说是一种演员无法抗拒的强大刺激力。

“有一点非常可惜，不是我们控制着初次情感的瞬间，而是初次情感控制着我们；因此我们对它们束手无策，只能顺其自然，告诉自己：如果初次的情感可以产生，在我们需要的时候就让它自己产生吧，只要不和剧本、角色相背离就可以了。”

“这就是说，我们在下意识和灵感的问题上是无能为力的！”我压低嗓音沮丧地说。

“是的，难道说我们的艺术和技术仅仅表现在初次的情感上？初次的情感不仅在舞台上罕见的，在真实的生活中也是很少见的。”托尔佐夫安慰我说。“还有情感记忆给我们暗示的那些重复的情感！首先要学会利用它们。对我们来说，掌握重复的情感还是相对容易的。”

“当然，出乎意料的下意识的‘灵感’是有诱惑力的！这样的灵感是我们的梦想，是我们最喜爱的创作方式。但是不能因此就得出结论：应该降低情感记忆的有意识的、重复的回忆。相反，你们应该喜爱这些重复性的情感，因为只有通过它们，才可以在某种程度上影响灵感。”

“应该回想一下这一艺术流派的原则：‘通过意识达到下意识’。”

“应当喜爱重复的回忆，因为演员所赋予角色的不是遇到什么就用什么，而必然会将那些经过选择的，更加珍贵的，接近的和有吸引力的亲身体会过的情感的回忆赋予角色。经过筛选的情感记忆的材料所塑造的形象的生活，对于创作者来说，经常比每一天人的日常生活更加珍贵。这难道不是激发灵感的基础吗！演员应该选择他个人最好的东西搬上舞台。在这种情况下，虽然形式和环境都会随着剧本的需求而改变，与角色情感相似的演员的人类的情感应该始终保持鲜活。不可以伪造这些情感，也不能以演员的畸形演绎来替换这些情感。”

“怎么？”戈沃尔科夫不解。“在所有的角色中，您知道吗？比如哈姆雷特、阿尔卡须卡和尼夏斯里夫采夫和《青鸟》中的面包和糖——我们都应该利用个人的情感吗？！”

“不这样又怎么样呢？”这时候阿尔卡季·尼古拉耶维奇不解地问。“演员能够经历的只有自己个人的情感。或者您希望，为了扮演每一个角色，演员都需要从其他地方得到新的他人的情感和心灵？难道这是可能的吗？那他需要将多少个心灵放到自己身上呢？从自己身上抽出自己的心灵，去租一个适合自己角色的心灵来替代它是不可以的。从哪里去借这样的心灵呢？难道从死的，没有重生的角色身上借吗？但是角色本身也在等待，等待有人赋予它心灵。可以租用裙子、手表，但是从别人那里或者从角色身上借用情感是不可能的。请告诉我，这是怎么做的！我的情感绝对属于我，而你的情感则是属于你。可以了解、感受角色，将自己放在角色的位置上，开始按照所扮演角色的方式行动。这种创作的行为激发了演员身上与角色相似的体验。但是这些情感并不属于剧作家所创造的角色，而是属于演员本身。”

“无论你的梦想是什么，无论你在现实中或者想象中体验过什么，你永远都是你自己。在舞台上无论任何时候都不要迷失自己。随时都要以人——演员的名义实施行为。离开了自己哪里都去不了。如果背弃了自己的那个‘我’，那么你们就失去了基础，这是最可怕的事情。当你们失去了自我，在舞台上马上就会停止体验，矫揉造作的表演立刻开始。所以，无论你们演过多少戏，无论你们塑造过多少角色，你们应该一直使用自己的情感，无一例外！违反了 this 规则就等于扼杀了演员表演的形象，就等于剥夺了形象的活生生的人的心灵，只有这样的心灵才能够赋予死的角色以生命。”

“怎么，您认为，我们的一生都在表演自己！”戈沃尔科夫很惊讶。

“就是这样的，”托尔佐夫接着说，“在舞台上永远都只是在表演自己，但在不同任务的搭配、组合中，在为了角色而在内心培育的，在自身情感回忆的熔炉里锻造出来的规定情境中。它们对于内部创作来说是最好的也是唯一的材料。要利用它们，不要指望从别人那里借用。”

“但是，请原谅，”戈沃尔科夫问，“要知道，在我身上无法容纳世界上剧目中所有角色的所有情感。”

“那些无法容纳的角色，您是永远都表演不好的。它们不属于您的剧目中的内容。不应该按照角色的类型来区分演员，而是应该按照它们内在的本质来区分。”

“一个人怎能既是阿尔卡须卡又是哈姆雷特呢？”我们不解。

“首先，演员既不是这个，也不是那个。他本身是一个拥有表现明显或者不明显的外部 and 内部个性化的人。在这样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哈姆雷特的高贵，但是，在他的身上积存了几乎所有人类的品质和缺点的种子、萌芽。

“演员艺术和内心技术的目的在于，善于用自然的途径在自己身上寻找人类自然的品质和缺点的种子，接着为了某个所表演的角色培养和发展这些种子。

“因此，在舞台上演员用活生生的自身心灵的人类元素、自己的情感记忆组合和形成了塑造形象的心灵。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇给我揭示的东西，我还没有能够完全吸收弄懂，我向他承认了这一点。

“在音乐中有多少个音符？”他问我。“只有七个，”他立刻回答，“而其中，用这七个音符衍生的新的组合却是无穷的。而人又有多少个心灵元素、状态、情绪、情感呢？我个人没有计算过，但是毋庸置疑，它们比音乐中的音符要多。所以，您可以放心，它们足够您一生的演员生涯使用。但是您要关注的是，首先是从自己的心灵中提取情感材料的方法和手段，其次，用这些情感材料来创造的角色的心灵、性格、情感和魅力的无尽组合的方法和手段。”

“这些手段和方法到底是什么呢？”我追问。

“首先，这些手段和方法使您学会怎样复活情感记忆。”托尔佐夫解释。

“怎么使情感记忆复活呢？”我继续追问。

“正如您所知，这需要借助很多内在手段和刺激物的帮助。但是也有一些外部刺激物和手段。关于这些我下节课再进行详细地讲解，因为这个问题比较复杂。”

19××年×月×日

今天的课程在拉上大幕的舞台上进行，就是在被我们称作“马洛列特科娃公寓”的地方。但是我们已经认不出来它了。原来是客厅的地方，现在是一个餐厅，而原来的餐厅现在变成了卧室，大厅被一些柜子隔成了一些小房间。到处都摆放着廉价的，粗糙的家具。看来，屋子里搬进来一个精明的女人，将这个之前很豪华的住宅变成了廉价，但能赚钱的、有家具的房间。

“恭贺乔迁之喜！”伊万·普拉托诺夫欢迎我们。

当同学们从意外中恢复常态后，他们开始集体请求恢复原来舒适的“马洛列特科娃公寓”，因为在新房子里面感觉很不好，无法好好工作。

“没有办法，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇拒绝了，“现在剧院里正在上演一个剧目，以前那些东西正好是现有剧目所需要的。作为交换，他们给了所有能给我们的家具，还尽可能地把这些家具摆放好。如果你们不喜欢，就自己把这些家具重新布置，只要你们觉得舒适就可以。”

接下来是一阵忙乱，大家都热火朝天地工作着。房间很快就被弄得乱七八糟。

“停！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇大喊。“现在这样杂乱无章的环境在你们内心引起了什么样的情感记忆和什么样的重复情感呢？”

“在阿尔马维尔……在地震的时候……家具也都是像这样震得乱七八糟……”我们的绘图员兼测量员乌姆诺维赫低声说。

“不知道怎么说。节日之前，擦地板的工人……”威廉米诺夫回忆说。

“太可怜了，亲爱的！心里很难过！”马洛列特科娃悲伤地说。

在之后摆放家具的过程中还发生了一场争吵，一些人在寻找一种情绪，另一些人在寻找另一种情绪，取决于家具的摆法在他们内心内所产生的心理状态和情感记忆。终于家具被摆放得相当好。我们都对这种布置很满意。但是我们还要求将灯光调得更亮一些。于是开始展示灯光和音响效果。

起初我们用明亮的太阳光，这使我们心里非常快乐。同时，在舞台后面响起了各种声音：汽车、电车的铃声、工厂的汽笛声、远处蒸汽火车的汽笛声，这一切都印证了白天工作的热烈和忙碌。

然后灯光逐渐变为半明半暗。我们在昏暗中闲坐着。觉得很惬意，很安静，略带一点忧伤。于是我们开始幻想，眼皮发沉抬不起来。之后刮起了大风，几乎就是风暴。窗框上的玻璃哗哗啦啦地响着，风发出低沉的吼声。有些东西打在窗户上面，不知是雨，还是雪。随着灯光渐渐变暗，周围变得愈加寂静……马路上的声音全部停止了。隔壁房间的钟敲了几下。后来有人弹起了钢琴，起初很大声，后来弹得很轻很忧郁。烟囱里的呼呼响声在心里也愈加愁苦。夜幕已经降临，房间里的灯亮了，钢琴的声音也停止了。窗户外面很远的地方钟楼上的钟敲了12下。半夜了，万籁俱静。老鼠在地下室里面抓挠。汽车时不时发出的低沉喇叭声和蒸汽火车的短促汽笛声相互呼应。最终都变成死一般的沉寂，坟墓般的寂静，黑暗来临了。过了一会儿，出现了黎明的灰暗色调。当第一缕阳光射入房间的时候，我觉得我又重生了。

维云佐夫比谁都兴奋。

“比在现实生活中好多了！”他说服我们。

“在生活中，一个昼夜的时间，我都不会发现灯光的影响，”舒斯托夫讲述自己的印象，“但是，在这样的几分钟里，就像现在，所有的白天和黑夜的各种色调的变换使我们感受到了它们给予我的力量。

“随着灯光和声音变化，情感也在变化：一会儿忧愁，一会儿激动，一会儿又兴奋……”我表述了自己的印象。“一会儿仿佛觉得房间里有个病人，他要求讲话声音低一些，一会儿觉得所有人生活得很和睦，活在这个世界上的确不错。这时我感觉自己精力充沛，想要大声说话。

“就像你们看到的，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇赶紧指出，“我们周围的环境影响了我们的情感。这不仅仅发生在生活中，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、村庄、宫殿和地下室。它们活在画家的画布上。在有天赋的导演手中，所有排演手段和效果看起来都不像是伪造品，而变成了艺术创作。当它们在内心与剧本中的人物相联系时，外部环境在舞台上常常拥有比现实中更加重要的意义。如果它所调动起来的情感适

合剧本的要求，那么它就会关注演员的内心生活，影响表演者的心理和体验。因此，外部的舞台环境和它所营造的氛围是我们情感的刺激物。所以，如果演员塑造念祈祷文的且受到靡菲斯特诱惑的玛加利塔，那么导演就会为她营造一种相应的宗教气氛。这样的气氛会帮助女演员感受角色。

“如果一个男演员演埃格蒙特在牢里那场戏，导演需要营造一种恰当的强制孤独的气氛。

“演员很喜欢这样的气氛，因为这样的气氛可以引导情感。

“让其他演出的幕后创作者用这种他们能够做到的舞台手段来帮助我们吧。在他们的手段和艺术中存在着我们情感记忆和重复的情感的刺激物。”

“如果导演营造出一个很棒的外部环境，但是却不适合剧本的内在本质，那会怎么样呢？”舒斯托夫问。

“非常遗憾，这是经常发生的，而且总是造成很不好的效果，因为导演的错误往往会将演员推到一个错误的方向上，并在他们和他们的角色之间造成屏障。”

“如果导演设计的外部环境确实不好，这时候怎么办呢？”有人问了一句。

“那会更糟糕！导演的工作和幕后创作者的工作会造成完全相反的结果：本应将演员的注意力吸引到舞台和角色上，但糟糕的环境会将演员的注意力从舞台上推开，使他们受制于舞台对面台下的成千观众。”

“如果导演向外部环境中注入了很多低俗、不真实、乏味的元素，就像是昨天在某剧院看见的那样，那会怎么样呢？”我问。

“在这种情况下，庸俗是会毒害演员的，演员会一直跟随着导演的指挥。但是对于一些人来说，在舞台上的庸俗气氛中隐藏着极其强烈的‘刺激物’。所以，演出的外部环境是导演手中的一把双刃剑。它能带来多少益处，就能带来多少坏处。

“首先，演员应该学会看、看见和接受舞台上存在于他们周围的一切事物，直接投入到舞台幻觉所营造的气氛中。拥有了这样的能力和才能，演员就可以利用所有隐藏在舞台的外部环境中的刺激物了。

“现在我提一个问题，”托尔佐夫继续说：“任何好的布景都可以帮助演员唤起他们的情感记忆吗？想象一幅著名画家画的伟大油画，这个画家对于色彩、线条和远近的配置运用得出神入化。当从观众席欣赏这幅画时，你们很想走上舞台去看它。当你们自己走上舞台，你们就会失望，就想远离。其中的奥秘是什么呢？其中的奥秘就在于，如果布景只考虑了油画的需求，而忘记了演员的需求，在舞台上它们就是不能用的。在这样的舞台油画中，就像在画中一样，画家所描述的是二维平面，即长和宽，而不是三维空间。那么涉及深度，或者换一种方法说，舞台面，它却是空旷的，死气沉沉的。

“你们根据以往的经验知道，对于演员来说，在光滑、平坦、空旷的舞台面上集中精力是很难的事情，甚至是在一个小的练习和一个普通习作中都是很困难的。

“你们尝试站立在这种像是音乐会舞台的地板上，走到舞台的前部，将所有的‘人的精神生活’传达给哈姆雷特、奥赛罗、麦克白这些角色。没有导演的帮助，没有舞台调度，没有那些可以靠着，可以坐着，可以在旁边围绕的东西和家具的帮助，要做到这些是非常困难的。因为这其中的每一件东西都可以帮助演员在舞台上生活，表达出自己的内在情感。在很丰富的舞台调度下，表达自己的心情比像根棍子似的站在脚光灯前面更加容易。我们需要第三个量度，就是我们需要能在上面移动、生活、实施行为的舞台面。第三个量度对于我们来说比第一个和第二个更加必要。当我们在身后悬挂天才的画作作为美妙的布景时，对演员有什么样的好处呢？我们经常看不见它，因为这幅画放在我们身后。它只是要求我们好好表演，使我们与自己的这个背景相称；它也无法帮助我们，因为画家在这幅画的创作过程中只考虑了布景，只是表现他自己，而忘记了演员。

“哪里会有这样的天才，哪里会有技术这么高超的演员，没有别人的帮助，没有舞台调度，没有演员和画家，他们就可以站在题台词者前面，表达出剧本和角色所有的内在本质。

“只要我们的艺术在心理技术领域还没有达到完美的水平，还没有达到可以赋予一个演员在没有外界帮助的情况下胜任创作任务的能力的

程度，我们就需要导演和参与演出的其他幕后创作者的帮助，他们手中掌握了布景的、场面调度的、灯光的、音响的还有其他的舞台上的刺激物。”

19××年×月×日

“您钻进角落里做什么了？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问马洛列特科娃。

“我……要离远一点。我不行了，我不行了！”她很紧张，她直往角落里钻，想躲避慌张的维云佐夫。

“为什么你们一起这么舒服地坐在这里？”托尔佐夫问一群学生，这群学生坐在最舒服的角落里面的沙发上面，等待着阿尔卡季·尼古拉耶维奇回来。

“我们正在听笑话呢！”绘图员乌姆诺维赫回答。

“你和戈沃尔科夫在脚灯旁边做什么呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问威廉米诺娃。

“我……我……我不知道怎么说……”她很难为情。“我们在读信，因为……我真的不知道为什么。”

“那您为什么和舒斯托夫走来走去的呢？”托尔佐夫继续问我。

“我们在考虑一件事情。”我回答。

“一句话，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇总结说，“你们每一个人都按照自己的心情、体验和事情，选择了最舒适的位置，构成了恰当的舞台调度，利用这样的舞台调度来达到自己的目的，或者相反，舞台调度暗示给他事情和任务。”

托尔佐夫坐在壁炉旁，我们面向他。有些人把凳子搬到离托尔佐夫更近的地方，为了听得更加清楚；而我坐在一个放着灯的桌子旁边，以便更舒服地记笔记。戈沃尔科夫和威廉米诺娃两个人坐地相对较远，以便可以低声说话。

“你们现在为什么坐在现有的位置上呢？您在那里，而您在桌子旁边？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇再次要求我们解释。

我们又向他解释了我们的行为。阿尔卡季·尼古拉耶维奇这一次根据我们的解释总结说，我们每一个人都按照环境、时间、心情和体验利用了舞台调度。

然后阿尔卡季·尼古拉耶维奇带我们去了房间各个不同的角落——每个角落都摆放着家具，但是摆法各不相同。他要求我们确定：这些家具在我们的心灵里唤起了哪些心情，哪些情感记忆，哪些重复的情感？我们应该要确定：在什么样的环境中，我们怎么利用已有的舞台调度。

之后，托尔佐夫按照自己的观察，给我们设计了一系列的舞台调度，而我们应该回忆起并且确定，在什么样的内心状况下，在什么样的条件下，在什么样的气氛，或者在什么样的环境下，我们会感觉到按照他命令的那样坐着是舒服的。换句话说：如果之前我们按照自己的心情和行为任务的感觉来自己进行舞台调度，那么现在阿尔卡季·尼古拉耶维奇替我们完成了这些，而我们只需要为别人的舞台调度提出理由，就是说我们要找到相适应的体验和行为，从中找到相关的情感。

按照托尔佐夫的说法，无论是前两种情况——建立自己的舞台调度，还是第三种情况——解释他人的舞台调度——这都是演员在实践中经常遇到的。所以必须要善于利用。

接下来我们做了“反证”的实验。阿尔卡季·尼古拉耶维奇和伊万·普拉托诺维奇坐下，好像要开始上课的样子。我们按照“事件与情感”也调整好了状态。但是不知道为什么，托尔佐夫彻底改变了我们已经选择好的舞台调度。他故意让同学们坐得很不舒服，与他们的情感和他们应有的坐法相悖。一些人坐到很远的地方去，而另一些人又坐得离老师很近，但是所有人都背对着老师而坐。

舞台调度和心理状态与事件的不相符合使情感变得混乱，并且导致了内在的脱轨。

这个例子形象地表明，舞台调度与演员的精神状态之间的联系是多么的必要，破坏这样的联系多么可怕。

然后阿尔卡季·尼古拉耶维奇吩咐我们将家具都摆在墙根儿，安排所有的学生都靠墙坐下，在光秃秃的地板中间只有一把椅子。

然后，他按顺序叫起每一个学生到椅子上坐一坐，他要求用这把椅子穷尽想象力想出来各种状态。当然，所有的状态都应该有内心的基础，也就是想象力的虚构、规定情境或者自己的情感作为依据。我们轮流进行了这样的练习，确定每一种场面调度、每一次分组、每一种姿势都可以激发我们怎样的体验，或者相反，在什么样的内心状态下会自然地产生相对应的姿势。所有的这些练习都让我们更加重视好的、适当的、丰富的舞台调度，不是因为舞台调度本身，而是因为这些舞台调度所激起和定型的那些情感。

“总之，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇总结说，“一方面，演员们按照自己所体验到的心情，根据自己完成的事情和任务，为自己寻找舞台调度，另一方面，心情、任务和事件也在为我们塑造舞台调度。它们也是我们情感记忆的刺激物之一。

“大家通常认为，我们希望运用舞台上细致的环境设置、灯光、音响和其他的一些导演设置的诱饵，首先会让坐在观众席的观众感到惊奇。不是的，我们采用这种刺激物不仅仅是为了观众，更加是为了演员自己^[19]。我们尽力帮助他们将注意力转移到舞台上的事物，而不要去注意那些舞台以外的事物。如果在舞台上所营造的情感是符合剧本的，那么就会形成对创作有益的氛围，从而正确地激起情感记忆和经历。

“现在，在经历了一系列的试验和演示之后，你们是否相信，在舞台上塑造情感的那些上演的、布景的、设计的、灯光的、音响的及其他的一些手段与效果，都是我们情感的优秀外部刺激物？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问。

除了科沃尔科夫以外，所有学生都承认这一原理。

“但是有不少的演员，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续说，“他们在舞台上不会观察，也看不见什么东西。无论这些人的周围摆着什么样的布景，无论往这些布景上面打出什么样的光亮，无论舞台上响起什么样的声音，无论在舞台上制造了什么样的幻觉，这些演员感兴趣的始终不是舞台上方的东西，而是在舞台对面观众席里面的事物。不仅环境无法吸引他们的注意，甚至剧本本身和剧本中所蕴含的实质都无

法吸引这些演员的注意。他们使自己失去了重要的舞台上的外部刺激物，导演和演出的幕后创作者本来会借助这些刺激物来帮助他们。

“为了不让这些情况发生在你们的身上，你们要学会观察并看见舞台上的东西，善于给予并回应你们周围的事物。总之，要善于利用所有给予你们的刺激物。”

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇在今天的课上说：

“到现在为止，我们都是从刺激物走向情感。但是我们时常需要采取相反的路径：从情感走向刺激物。当我们需要将偶然产生的内部体验固定下来的时候，我们就会采取这样的路径。下面我举一个例子解释一下：

“这是我初次演出高尔基的剧本《在底层》的某一场戏的时候所发生的事情。

“对于我而言，沙金这个角色比较容易驾驭。但是最后一幕‘关于人’的独白却是一次例外。他们要求我做一些不可能完成的任务：为了使独白成为整个剧本的中心和谜底，我不仅要表现出这个场面具有的社会性，甚至是世界性的意义，还要表达出无限深化的潜台词的意义。每当快要表演到这个危险地方的时候，我的心理就会出现障碍，我会警觉起来，使出全身力气，就像一匹负载很重的马面对一座陡峭的高山。在我角色中的这座‘大山’影响了我自由地奔驰，破坏了创作的快乐。在独白之后我总是觉得自己像一个在唱高音走音的歌手。

“但是，令我感到意外的是，我的角色中这个麻烦的地方在第三次或者第四次演出中，顺利通过了。

“为了更好地了解我偶然成功的原因，我开始回忆我在昨天演出之前发生的一切。首先要回忆一整天的经过，从清早开始。

“第一件事情，我从裁缝那里拿到了一大笔账单，这些账单打乱了我的预算，破坏了我的心情。随后，我把写字台抽屉的钥匙弄丢了。你们知道，这是多么的扫兴。在这样糟糕的心情下，我读了一篇关于我们演出的《在底层》的评论。这篇评论把我们演得很失败的地方赞扬

了一番，但是却批评了我们演得成功的地方。这篇评论使我更加苦恼。一整天我都在想剧本的事情。我上百次重新从剧本中分析和寻找重要的内在实质，我回忆起自己所体验到的任何时刻，我完全被这项任务吸引了，以至于那个晚上我对成功的问题不再感兴趣，在出场之前我也没有因为成功与否而紧张，没有考虑观众的问题，我很平静地对待演出的结果，这其中也包括我平静地对待自己的表演。这个时候我并不是在表演，而是语言、动作、行为符合逻辑地、依次地完成角色的任务。逻辑和顺序一起带领我们沿着正确的道路走，角色自然而然就可以演得很成功。那些让人头疼的地方好像自然而然地通过了，以至于我甚至还没有来得及发现它。

“结果，我的表演即使没有获得‘世界级’的意义，但对于剧本来说还是有很重要的意义，尽管我没有考虑过这些。

“这是怎么回事呢？是什么帮助我摆脱那影响我沿着正确方向走的羁绊？又是什么将我领上正途，带领我达到期望的目标？

“当然，问题不在于裁缝给了我一大笔账单，不在于我丢了钥匙和读了一篇评论。这一切加在一起，生活条件和偶然事情的综合在我的心里营造了一种状态。在这种状态下，那篇评论对我的影响比我预想的还要强烈。这篇评论颠覆了我对角色全貌的固定的既定看法，强迫我重新审视。这样的观察审视使我走向成功。

“我去请教一位有经验的演员和优秀的心理学家，请求他帮助我确定那个晚上我所找到的体验。他对我说：

“‘重复在舞台上偶然经历的情感，就像是企图使一朵凋零的花复活。你最好关注其他的东西：不去复活已经死掉的花，而是重新培育一朵新的花来代替这支凋零的花。为此我们要做些什么呢？首先，不要考虑花本身，而是给它的根部浇水，或者往地里播撒新的种子，培育新的花朵。’

“但是，演员在很多情况下的做法都是相反的。如果他们偶然把角色中的某个地方演绎得很成功，他们想重复这样的表演，那么他们就会直接求助于情感，企图重新体验一次这样的情感。而这就像是在没有大自然的参与下创造出一朵花一样难。这样的任务是无法完成的，所以除了用道具伪造一朵花以外，没有什么别的方法。

“那怎么办？”

“不要考虑情感本身，而是应该关注怎样培养这样的情感，关注那些激起体验的条件。它们就是需要浇水和施肥才可以培育出情感的沃土。这时，自然本身可以创造出和曾经的体验相似的新的情感。”

“你们也是这样。任何时候都不要从结果出发。结果是不可以自己产生的，它是过去发生的事情合乎逻辑的结局。”

“我按照那位聪明的谋士告诉我的方法去做。为此我只能从花开始沿着茎到达根部，或者，换个说法，我需要沿着从‘关于人’的独白出发一直到剧本创作的基本思想的途径前进。给这种想法起个什么名字呢？自由？人类的自我意识？事实上，朝圣者卢卡从剧本一开始就一直在说这些。”

“只是现在，当我探寻到我的角色根部的时候，我明白这些根的周围有各种多余有害的做戏似的任务，就像在根的周围滋生的霉菌和蘑菇。”

“我明白了，我那具有‘世界意义’的独白和高尔基所写的‘关于人’的独白没有什么关系。前一种独白是我演员式的做作表演的巅峰时刻，而第二种独白应该说剧本的主要思想，是剧本的最高点，是作者和演员所体验的创作高峰。曾经我考虑的只是如何能够更有效果地朗诵出别人的角色的语言，而不是考虑怎样将与自己所扮演的角色的思想和体验相类似的思想 and 经历鲜明地传达给对手。我只是一味追求表演结果，而不是有逻辑地按照顺序实施行为，自然使自己靠近结果，即使自己靠近剧本和我们演员的创作的的主要思想。我犯下的全部错误就像是一面石墙将我和主要思想分割开来。”

“是什么帮助我拆掉了这堵墙呢？”

“被破坏了的角色设计。”

“是谁破坏了它呢？”

“是那篇评论。”

“是什么给了它这么大的力量？”

“裁缝的账单，丢失的钥匙和其他的偶然事件，这一切营造了我烦躁的精神状态，这样的状态迫使我刨根问底地重新审视当天发生的事情。

“我想通过我举的这个例子来讲解我今天所说的第二条途径——从复活的情感到它的刺激物。

“了解这种途径之后，演员在任何情况下都能够按照自己的意愿去唤起所需要的重复体验。”

“可见，从偶然建立的情感走到刺激物这个途径，是为了之后可以重新从刺激物走向情感。”托尔佐夫总结说。

19××年×月×日

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇说：

“情感记忆越宽泛，用于内部创作的材料就越多，演员的创作就越丰富越充分。我认为这是很明白的事情，不需要过多的解释。

“但是除了考虑情感记忆是否丰富外，还应该了解情感记忆中所保存的材料的数量、稳定性和性质。

“情感记忆的力量在我们的事业中有着很大的意义。情感记忆的力量愈强大、愈尖锐、愈清晰，那么创作体验就愈鲜明、愈充实。微弱的情感记忆勉强只能唤起感觉中模糊的情感。这样的情感对于舞台表演来说是没有用的，因为这样的情感欠缺感染力，不明显，不太容易传达到观众席。”

在之后关于情感记忆的谈话中，我们明白，情感记忆的强度、持续性和影响是非常不同的。关于这点，阿尔卡季·尼古拉耶维奇说：

“想象一下，你们当众受了侮辱或者挨了一个耳光，之后，在你们的人生中，一想起这件事你们的面颊就会红得发烫。这个场景所引起的内心震撼是多么强烈，以至于它遮蔽了这一个粗暴事件的所有细节和外部环境。

“只因为很小的原因，甚至没有任何理由，你们所体验过的侮辱就会立刻在情感记忆中爆发，并且以加倍的力量复活。这时你们的脸会变

得通红或者死一般苍白，你们的心紧缩了，无法遏制地狂跳。

“拥有了尖锐的，容易被激发的情感材料之后，演员在舞台上不需费力气，就能够体验到类似那次在生活中经历的震撼而后铭刻在情感记忆中的情景。在这种情况下，不需要技术的帮助。一切都是自然而然地完成。天性本身会帮助演员。

“这就是一种最强烈、最尖锐、最清楚和最具生命力的情感回忆和重复情感。

“我举个例子。我的朋友是一个非常漫不经心的人，他在一个一年都没有见过的朋友家里做客，吃饭的时候，他说了一句祝酒词，祝主人最疼爱的儿子身体健康。

“这句祈祷健康的祝酒词迎来了死一般的沉默，之后女主人——孩子的妈妈就晕倒了。原来，我那个可怜的朋友忘记了，他所祝福健康的那个孩子已经去世一年了。‘我那时所体验到的东西，我一生都不会忘记！’我的朋友后来承认。

“但是这一次，情感没有像刚才挨耳光的例子那样遮蔽周围发生的一切，所以清晰地铭刻在我朋友记忆中的不仅仅是体验本身，还有这次事件个别鲜明的瞬间和情境。他清楚地记得坐在对面的客人那惊恐的表情，他旁边的女士垂下的双眼，以及在桌子另一端发出的喊声。

“现在，这件事情过了很长的时间，但是午饭时的荒唐事件所引发的情感突然在他心里复活了。但是有时候他又无法立刻获得这种情感，所以不得不回忆伴随着这件不幸事件的情境。那样情感就会忽然或者逐渐复活。

“这个例子所说到的情感记忆的力量和生命力是比较微弱的，或者这样说，程度不是很强烈，比较一般。这样的情感记忆经常需要心理技术的帮助。

“现在我给你们讲第三个例子，和前两个例子是同一类型的。这件事情也发生在我那个漫不经心的朋友身上，但是这次不是公开的，而是发生在一次面对面的亲切谈话中。

“事情是这样的，他的表姐在其母亲去世后来到他家里做客，感谢他在母亲棺木上敬献了花环。表姐还没有来得及表达自己的谢意，我那个漫不经心的朋友就赶忙殷勤的询问‘亲爱的姑妈（死者）的健康情况’。

“当时经历的这个尴尬的事情，当然会铭刻在他的记忆中。但是，这个记忆的力量很小，比之前祝酒词的例子中的力量还要小。所以，如果我的朋友为了创作目的，想要使用这个情感材料，他就得预先完成很多内部的心理工作。这是因为在他情感记忆中回忆的痕迹不够深刻和突出，在没有外界帮助的情况下，不能独自复活。

“这就是情感回忆和重复情感的力量比较微弱的例子。

“在这种情况下，心理技术承担了大量复杂的工作。”

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续分析不同类型的性质和情感记忆的力量。

他说：

“一些体验的情感回忆呈弱性留存在我们身上，但是也有另一些是强化性的，虽然这一类比较少。

“经常感受到的印象根植在我们的记忆中，并且在那里生长和深化。它们会变成新过程的刺激物。一方面，这些新过程会提示发生事件的中断的细节，另一方面能够激发想象力，通过这种想象力能够重建这些被遗忘的细节。这些现象经常会在我们演员中间出现。回忆一下你们在我那里遇到的那位正在巡回演出的意大利演员，你们就明白了。

“下面这个很明显的例子，是我姐姐在现实生活中经历过的。在从城市回到农村的路上，她随身带了一个书包，书包里面有她已故丈夫的信，她非常珍惜这些信。在火车进站的时候她急忙从车厢里面跳出来，她踩到了车厢楼梯的最后一级台阶。这级台阶结了一层冰。不小心脚滑了一下，让所有周围的人害怕的是，姐姐陷入从她旁边开过的车厢和站台柱子之间的缝隙里。可怜的姐姐绝望地呼喊，但她不是为自己害怕，而是因为掉落了珍贵的东西——装有信的书包，那些信

可能会掉到车轮底下。一阵忙乱，很多人大喊，一个女人跑到车厢底下，而乘务员没有帮忙反而有失体面地把姐姐痛骂一顿。如此粗俗、令人厌恶的情景。我可怜的姐姐为此感到气愤，她一整天都无法平静，一直向家人倾诉她在乘务员那里受的委屈，完全忘记了她摔倒了，差一点发生不幸的事故。

“深夜来临了。在黑暗中姐姐回忆起了所发生的一切，她的精神紧张得快要爆炸了。

“这件事情之后，她没有办法回到那个她差一点发生不幸的车站。姐姐害怕，在那里她的回忆会加剧，会变得尖锐。她宁愿选择多坐5公里的马车到另一个比较远的车站。

“可见，人在最危险的时刻保持冷静，而在回忆的时候却会晕眩。这是一个关于情感记忆力量的例子，说明了重复的情感比第一次的情感更加强烈，因为情感在我们的回忆中继续发展了。

“但是你们除了能够区分情感记忆的力量和强度，还能区分它们的特点和性质。比如：想象一下，在我所讲述的有关扇耳光、有关祝酒词、有关表姐的事件中，你们不是事件的当事人，而只是一个普通的目击者。

“自己受了侮辱或者经历很尴尬的事情是一回事。观察事件的发展，为他们而气愤，不负责任地辱骂犯错的人的行为，这就是另外一回事。

“当然，不排除目击者也可能有强烈的体验。在个别的情况下，目击者的体验甚至比事件当事人还要多。但是现在我对这个没有兴趣。现在我只是想强调目击者所体验的回忆的性质和当事人所体验到的是不一样的。

“但是也会发生这样的情况，就是一个人不是当事人，也不是事件的目击者，他只是听说或者读到了这件事情。

“这既不会妨碍影响力，也不会妨碍情感记忆的深度。它们取决于笔者或者说话者的说服力，同时也取决于读者和听众的敏感度。

“任何时候我都不会忘记一个目击者向我讲述的一个承载着青年学员的汽艇遇难的事情，在风暴袭来时船长意外地牺牲了。只有一个幸运儿获救。他形象地向我讲述了这个海上悲剧的所有细节，让我非常震撼，直到现在还让我不安。

“当然，当事人、目击者、听众和读者的情感记忆在性质上是不相同的。

“演员必须考虑这种情感材料的所有类型，把这些材料运用在角色中，并且按照角色的需要进行相应的加工。

“比如：假设一下，你们不是我们上节课说到的挨耳光的场面的当事人，而仅仅是一个目击者。

“假设，当这一幕发生在你们眼前时，你们所得到的印象深深地牢记在你们的情感记忆中。在舞台上你们就很容易在合适的时候为了这个角色重复这样的体验。再假设，还是这样的情景，但是你们要演的不是挨耳光这一情景的目击者，而是要演被侮辱的人。怎样在自己身上将目击者的情感记忆加工为出场人物的体验呢？

“后者在感受，而目击者在同情。所以你们应该将同情变为感受。

“这是一个由目击者的同情向当事人真实情感转化的例子。

“假设，您来到您的朋友那里，正好碰到他状态不好：他总是嘟囔着什么，走来走去，哭着，表现出一副绝望的样子。但是，您没有弄明白事情的实质，虽然您很真诚地为他的状态而感到不安。在这个时候您体验到了什么？同情。但是您的朋友把您带进另一个房间，在那里您看到了他的妻子，他的妻子伸开双手躺在血泊中。

“看到这样的景象，丈夫无法自我控制，他呼吸困难，大哭着，他大喊着一些您不明白的话，虽然您可以感受到痛苦的实质。

“这个时候您体会到了什么？

“您更加同情您的朋友了。

“但是您成功地使这个可怜人平静下来，于是他开始说能让人听懂的话。

“原来，丈夫杀掉了妻子，是因为他在吃您的醋……”

“了解了这些之后您的内心一切都会发生变化。之前目击者的同情立刻转变为这个悲剧当事人的情感，事实上，您就是那个当事人。”

“在我们的艺术中，在塑造角色时常会发生类似情况。在演员的内心发生了相似变化的那一刻起，从他感觉自己是剧本生活中一个积极人物的那一刻起，在他的心中就产生了真正的人的情感。从作为演员的人的同情向剧中人物的情感的转变通常是自然而然完成的。”

“前者（即作为演员的人）可以非常深刻地领会后者（即剧中人物）的处境，并且能够站在他的立场上感受自己的处境。^[20]在这样的场景下他很自然地就会用受侮辱的人的眼光来看待这个事件。他想实施行为，想卷入这个事件，想对侮辱者的行为表示抗议，好像事情涉及他个人的荣誉，使他自己受了委屈似的。”

“在这种情况下目击者的体验会自然地将同情变为情感，就是说这种体验在性质和力量上都变得和剧中人物差不多一样。”

“但是如果在创作中没有出现这个过程，那该怎么办呢？这时就应该求助于心理技术，规定情境或者神奇的‘假使’，或者求助于一些其他的刺激物来激发情感记忆中的回应。”

“因此，在寻找内心材料的时候不仅应该利用你自己在生活中经历的情感，还应该利用那些我们从别人那里得知的使我们真心同情的情感。”

“类似的过程也会发生在通过阅读或者别人讲述而获取的那些回忆中。”

“你们也应该将这些印象在自己的内心加工改造一下，就是说将读者或者听众的同情转变为与故事中当事人的情感相类似的真正的自己的情感。”

“难道你们不熟悉这个将读者的同情转变为当事人的情感的过程吗？难道在研究每一个新角色时你们心里没有经历这样的过程吗？我们都是通过阅读剧本来认识新角色的，而剧本就是剧作家对于事件的讲

述，而我们演员既不是这事件的目击者，也不是当事人，我们通过阅读了解这个事件。

“当我们第一次看到剧作家的作品时，除了极少数的情况外，我们内心产生的仅仅是对剧中人物的同情。而在研究这剧本的过程中，我们必须将这种同情转变为‘作为演员的人’的个人真正的情感。”

19××年×月×日

“你们还记得疯子或者坠落的飞机的习作吗？”今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇问我们。“你们还记得这些‘假使’，规定情境，想象和其他的刺激物吗？在这些刺激物的帮助下，在情感记忆中找到了用于创作的内部材料。你们就是借助于外部的刺激物得到这样的结果。”

“你们还记得《布朗德》这场戏吗？还记得你们把这场戏分解为很多部分与任务，这些引起了班里男女同学之间的激烈争吵吗？这是一种新的内部刺激物。”

“你们还记得用电灯来表示注意力的对象吗？一会儿在那里亮，一会儿在这里亮——在舞台上和在观众席。现在你们知道了，鲜活的对象也可以成为我们的刺激物。”

“你们还记得身体的行为，行为的逻辑和顺序，真实和对真实的信念吗？这也是重要的情感刺激物。”

“以后，你们将会了解一系列新的内部刺激物。最强烈的刺激物隐藏在剧本的言语和剧本的思想中，隐藏在作者的台词情感中，隐藏在剧中人物的相互关系中。”

“你们还了解了一系列的外部刺激物，对于我们来说，外部刺激物就是布景、环境、灯光、音响以及舞台调度的效果。这些效果创造了真实生活的幻觉和它在舞台上的真实情感。”

“如果要总结你们知道的所有刺激物，并且往里面补充一些你们即将知道的，那么它就会达到一个相当大的数量。这就是你们的心理技术储备。应该善于利用这些刺激物。”

“但是要怎么利用呢？我执著地想要学会怎样能够按照预先的想法唤起重复的情感，激起情感记忆！”我说服着托尔佐夫。

“你们对待情感记忆和重复的情感，就要像猎人对待野禽一样，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释说。“如果鸟自己不往猎人的方向飞，那么用任何方法都无法在茂密的阔叶林中找到它。这时没有其他的办法，只能借助于一种被称为‘诱饵’的特殊哨子，将鸟从森林中引诱出来。

“我们演员的情感像森林里的鸟一样胆小，它隐藏在我们心灵的神秘角落。如果情感没有从那里回应，无论怎样都无法在它隐藏的地方找到它。在这种情况下只能依靠诱饵。

“诱饵就是我一直给你们讲到的情感记忆和重复情感的刺激物。

“我们讲过课程的每一个阶段都带来了新的情感记忆和重复的情感诱饵（或者刺激物）。实际上，神奇的‘假使’、规定情境、想象、部分和任务、注意的对象、内心和外在行为的真实和信念，这些都给了我们相应的诱饵（刺激物）。

“可见，至今为止我们所完成的所有练习工作都是为了得到诱饵，我们需要这些诱饵激起情感记忆和重复的情感。

“诱饵是我们心理技术工作范围的重要手段。

“应当广泛地利用诱饵与情感的联系，而且这种联系是自然的、正常的。

“演员应该善于直接对诱饵（刺激物）做出反应，并且像琴艺高超的人掌握琴键那样，去掌握诱饵。只要你们有一个富有吸引力的构想，或者是关于疯子的任务，或者是关于坠落飞机的任务，或者是关于烧钱的任务，那么在内心就会立刻迸发出某种情感。而当你们想到另一个虚构时，它又完全激起了不同的体验。应该知道，什么样的虚构激起什么样的体验，什么样的鱼饵可以钓到什么样的鱼。可以这么说，演员应该做自己心灵的园丁，就像园丁知道什么样的种子可以生长出什么植物一样。不应该轻视舞台上的任何一个物品，任何一个情感记忆的刺激物。”

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇在今天的课上说：

“从我们所说的关于情感记忆和重复情感的所有内容可以清楚地看出它们在创作过程起着多么大的作用。

“现在说一说我们的情感记忆的储备问题。这些储备应该一直不间断地充实。怎么做到呢？在哪里找必需的创作材料呢？

“你们知道，排在第一位的这类创作材料就是我们个人的印象、情感和体验。我们从现实生活中获得它们，就像我们从想象中、从回忆中、从书中、从艺术中、从科学和知识中、从旅行中、从博物馆中、还有最重要的，从人与人的交流中获得它们一样。

“演员从生活中汲取材料，其性质的改变取决于剧场如何理解艺术的使命，如何理解自己对于观众的艺术使命。曾经有过这样的时期，那时只有少数游手好闲的人能够享受我们的艺术，这些人在艺术中寻找娱乐，而艺术也尽量满足自己观众的要求。曾经还有过另一个时代，演员周围活生生的生活等就是创作的材料。

“在不同的时代，不同种类的材料进入了戏剧的创作中。对于独幕轻松喜剧，表面的观察就足够了。对于奥杰洛夫的象征性悲剧来说，演员只要有激情和外部技术，再多读一些英雄风格的书 [\[21\]](#)，这就足够了。为了从心理上激活19世纪60年代至90年代平庸的俄罗斯戏剧（如果不考虑奥斯特洛夫斯基的作品的話），演员只需要从自己的圈子、从与他们相近的社会阶层中获得经验也就足够了。但是，当契诃夫写了《海鸥》，新时期思潮的影响已经深入到这部作品时，单靠之前的材料是不够的，它要求更加深入地理解已经产生了更加复杂和微妙思潮的社会和人类生活。

“个人和全人类越发展，生活变得越复杂，演员应该愈加深刻地理解这种生活的复杂现象。

“为此，必须扩大生活的视野。在充满世界级事件的时代，生活视野需要扩大、扩展到极限。

“单纯扩大注意力的范围是不够的，尽管这个范围包括了生活的不同领域，仅仅是观察也是不够的。还需要明白所观察到的现象的意义，应该在自己心中加工那些铭刻在情感记忆中的情感，应当洞察我们身边所发生事情的真正意义。为了创造艺术和在舞台上表现‘人的精神生活’，不仅需要研究这样的生活，还要在一切可能的时间、地点，使用一切可能的方式与这样的生活直接接触。没有这些，我们的创作会变得干涩，退化为模式化的作品。一个演员能够从侧面观察生活，体会周围现象的快乐与苦痛，但是无法深入理解其复杂的原因，无法看到它们背后充满戏剧性、充满最伟大英雄事迹的波澜壮阔的生活中的事件，——这样的演员会为了真正的创作而死。为了艺术而生存，他应该无论如何也要理解周围生活的意义，集中自己的智慧，用欠缺的知识去充实它，重新审视自己的观点。如果一个演员不想让自己的创作停止，他就不应该用庸俗的眼光来观察生活。庸俗的人无法成为名副其实的艺术家的。而绝大多数演员都是在舞台上博取名利的庸俗之人。

“在寻找情感材料的时候，还应该考虑到，我们俄罗斯人喜欢首先看到自己和别人的缺点。

“所以，在我们的情感记忆中反面的情感和回忆的储备量非常大。要知道我们的文学也是反面的形象比较多，而正面的形象却很少。

“当然，在表现劣根性的方面有很多艺术创作（如赫列斯卡科夫、市长），而在表现人的忧郁性格方面有很多大人物的激情（伊万雷帝），但是表达美丽的‘人的精神生活’的艺术的实质并不仅仅在于这两点。我们还需要另外一些材料。在我们内心世界的明亮角落里寻找它们吧，在那里有对喜悦、对美的爱恋。让我们将情感记忆中美丽的、优雅的情感的储备库充实起来。

“现在你们明白了吗？一个真正演员要完成对他的一切要求，他必须过着丰富有趣美好多样能够使他激情并且不断提高的生活。他不仅要了解大城市的人们都在做什么，还要了解各省市、农村、工厂和世界的艺术中心里面的人们都在做什么。演员要观察和研究所有国家人民的生活。

“我们需要无限宽广的视野，因为我们要演出我们这个时代的各个国家的剧本，因为传达地球上所有人的‘人的精神生活’是我们的使命。

“这还不够。演员在舞台上塑造的不仅仅是自己时代的生活，还有以前或者未来人们的生活。

“任务变得愈发复杂起来。在塑造现代化时代的时候，演员可以观察现有的东西，可以观察周围发生的事情。而在塑造过去、未来或者不存在的生活的时候，首先应当在自己的想象中修正或者重新创立这种生活，正如你们看到的，我们的工作是很复杂的。

“在艺术中永恒的作品，永远不会衰老不会死亡，永远年轻、被人们珍贵的作品，在任何时代都是我们创作的理想。

“我所说的对我们来说已经成为了经典的形象，理想的创作成就的顶峰，我们永远都会追寻。

“我们需要研究这些经典形象，为他们寻找鲜活的、富有情感的创作材料来表现。

“演员从现实生活中或者从想象的生活中得到一切他能够给予人们的东西。但是他需要把别人生活中的印象、激情、快乐变成自己的创作材料。

“他用个人的转瞬即逝的东西创造出完整系列的诗意形象和光辉的理想。而这些形象和理想将永远活在全所有人的心中。

“我给你们讲述了在情感记忆方面所有能够给初学者讲的知识。剩下的部分你们在今后的课程中可以学习。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇总结了今天的课程。

第十章 交流

19××年×月×日

在大厅挂着一幅横幅：

交流

阿尔卡季·尼古拉耶维奇进来，祝贺我们步入新阶段的学习，然后他转向维谢洛夫斯基：

“您现在正在和谁交流，或者和什么交流呢？”他问维谢洛夫斯基。

维谢洛夫斯基正在想自己的事情，所以他没有立刻明白，阿尔卡季·尼古拉耶维奇在问什么。

“我？没有和谁交流，也没有和什么交流呀！”他几乎机械地回答。

“您简直就是‘大自然的怪物’！如果您不和任何事物交流还可以生存的话，那真的应该把您送到收藏馆！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇开玩笑地说。

维谢洛夫斯基开始为自己辩解，他确信没有人看他，也没有人来找他。所以他不可能与任何人进行交流。

“难道需要有谁看您或者有谁与您聊天，才能进行交流吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇不解地问。“现在闭上眼睛，捂住耳朵，不要说话，关注一下，您在思想上和谁或者和什么东西在进行交流。哪怕体会一下没有交流对象的一瞬间。”

我也进行了这样的尝试，就是闭上眼睛捂住耳朵，开始留意在我身上发生的事情。

我脑海中浮现出在剧院进行的晚会。在晚会上表演了著名的弦乐四重奏，我开始在思想上一步一步地回忆所有与我有关的事情。我进入了休息室，和大家打了招呼，坐下后开始观察正在准备演出的音乐家们。

不久他们的演出开始了，我在听。但是我完全做不到去深入领会、聆听、感受他们的表演。

“这就是没有交流的空白时刻！”我确定后，然后赶紧把这告诉了托尔佐夫。

“什么？”他惊呼起来。“您认为欣赏艺术作品就是没有任何交流的空白时刻？”

“是的。因为我在听，但是我没有听进去，我试图理解，但是没有领会。所以我认为那一刻没有交流，那一刻是空白的。”我坚持地说道。

“与音乐的交流和理解音乐的行为还没有开始，因为之前的过程还没有结束，分散了您的注意力。只有当这个过程结束后，您才可以开始欣赏音乐或者对其他事情发生兴趣。所以在交流中没有任何的停歇。

“可能是吧。”我表示赞同，然后开始继续回忆。

我心不在焉，一直在动，而且动得很厉害。我觉得，这吸引了在场人们的注意力。应当安静地坐一会儿，装成一个听音乐的听众，但是实际上我没有在听，而是在注意周围都发生了什么事情。

悄悄地瞟了一眼托尔佐夫，我发现，他没有注意我刚才的躁动。然后，我的目光开始寻找舒斯托夫叔叔，但是他不在，其他演员也没有在场。接着我扫视了在场的每一个人，而后来我的注意力分散到各个方面，我已经不能控制它，无法去注意我想注意的事物。这时，还有什么东西是我想象不到和思考不到的呢！音乐帮助我的思维和想象力在翱翔。我想到了住在其他一些遥远城市的我的家人和亲人，想到了我已故的朋友。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，我的这些想象不是平白无故出现的，因为我需要将我的思想、情感及其他给予对象，或者吸取源自对象的其他思想和情感。最后，一盏枝形吊灯吸引了我的注意力，我长时间地观察它那奇特的形状。

“就是它，这一定就是那没有交流的空白时刻，”我肯定地说，“只是盯着一盏无聊的灯看，这不能认为是一种交流。”

当我把这一新的发现告诉托尔佐夫的时候，他是这样解释的：

“您尽力地想弄明白：这个物品是由什么制造的，是怎么制造的。它将自己的形状、外观、所有可能的细节展现给您。您从中汲取了这些印象，并且记在自己的脑海中，思考所感受到的东西。这就意味着，您从对象中汲取了一些什么，因此，交流的过程对于我们演员来说是必需的。这个物品的无生命性让您困惑。但是要知道无论是一幅画、一座雕像、朋友的肖像画，或者博物馆的藏品也都是无生命的，但是他们却包含着创作者的生命。哪怕是一盏灯，由于我们投入了更多兴趣，对我们来说在一定程度上也可以重生。”

“如果是这样，”我争辩道，“那么我们在和每一个进入我们视线的东西交流吗？”

“您未必来得及从您瞬间看见的每一个事物上汲取些什么，或者给予它们一些什么。但是没有这些吸收或者给予的时刻，在舞台上也就不存在交流。只有当您来得及给予那些对象一些什么或者从那些对象中得到一些什么的时候，这样才能和那些对象建立短暂的交流。”

“我已经不止一次地讲过，在舞台上可以看着并且看见，也可以看着但是什么都没有看见。或者，更确切地说，在舞台上可以看着，看见并且感觉到那里所发生的一切，但是可能是看着在舞台上发生的事情，而感觉或者关心的却是在观众席或者剧院外面发生的事情。”

“除此之外，可能是看着，看见并且感受到您所看见的东西，但是也可能看着，看见舞台上发生的事情，但是并没有从中感受到什么。”

“总而言之，看着可以是真正地看，可以是表面上看着，可以是形式上地看着，或者，用我们的行话来说是‘用空洞的眼睛呆滞地看着’。”

“有些人会使用匠艺式的手法来掩盖内在的空虚，但是这样只能使眼神更加空洞。”

“不用说，这样的看行为在舞台上是不需要的，是有害的。眼睛是心灵的镜子。空洞的眼睛是空虚的心灵的镜子。这一点一定要记住！”

“演员的眼睛、目光、视线在舞台上要表现出创作心灵的丰富而深刻的内涵，这是非常重要的。为了做到这一点，演员应该积累与角色的‘人类精神生活’相类似的丰富的内涵；扮演者在舞台上需要始终用这种内涵与剧本中的对手进行交流。

“但是演员也是人，具有人类共同的弱点。一走上舞台，演员会很自然地把自己在现实生活中形成的生活观念、个人感情和想法带上来。所以即使在剧院中，他日常生活的线也不会停止，只要有可能，他就会将这条线夹杂进其所塑造人物的体验中。当角色将演员俘虏的瞬间，演员才能将自己完全奉献给角色。这时他与形象融合到一起，从创作上再现角色的新形象。但是当他离开角色，他就会重新被原有的个人生活的线所占据。这样的生活线将他带出舞台，带到观众席，或者带到远离剧院的地方。他在那里为自己寻找想象中的交流对象。在这些瞬间只是从表面上、机械地表达角色。由于注意力经常分散，演员的生活线和交流线会时不时地中断，而演员个人生活中那些与塑造角色无关的东西就会将这空白的位置占满。

“想象一下，有一条贵重的链子，每隔三个金环就用一个普通的锡环将它们串在一起，后两个金环却是用绳子系在一起的。

“这样的链子能用来做什么呢？谁会需要这种不连贯的交流线？角色生活线持续间断就是不断地糟蹋和扼杀角色。

“如果说生活中正确而连续的交流过程是必须的，那么舞台上这样的必要性就增加了十倍。这是由剧院及其艺术性决定，因为它的艺术性就是建立在剧中角色不断的互相交流和自我交流基础上的。其实，可以想象一下，如果剧本作者想要展示给观众主角是处于睡眠或者昏迷状态，也就是当剧中人物的精神生活无论如何都无法表现出来的时刻，会怎样呢？

“或者想象一下，剧作家将两个相互完全不认识的人物搬上舞台，他们不想互相介绍自己，相互不去交流情感和思想，相反，他们会隐藏自己的思想和情感，沉默地各自坐在舞台的一端。

“在这样的情况下，观众在剧院里将无事可做，因为他们来剧院的目的没有达到：他感受不到剧中人物的感情，也无法了解剧中人物的思想。

“如果他们在舞台上相遇，其中一个人将自己的情感告诉另外一个人，或者说服他相信自己的思想，这时另一个人也会尽力地接受说话者的情感和思想，那就是另外一回事。

“观众看到这样两个或者多个角色互相给予并接受情感与思想的过程中，他会像一个谈话场景的偶然见证者，不知不觉地想要理解他们的语言和动作。这样他就悄悄地参与到他们的交流中，看见，了解，被他人的体验所感染。

“由此可见，当剧中人物在舞台上完成交流过程时，在剧院观看的观众才能理解并且间接地参与到舞台上发生的事情中。

“如果演员们不想放弃控制坐在观众席内成千观众的注意力，他们就必须重视自己与对手间的交流过程，用与自己角色相似的情感、思想、行为与对手进行不间断的交流。当然，对于听众和观众而言，用于交流的内在材料也应该是生动有趣的。舞台上交流过程具有的独一无二的重要性迫使我们不得不特别重视它。最近我们会仔细地研究我们必定会遇到的几种较为重要的交流形式。”

19××年×月×日

“我从独自交流，或者说自我交流开始讲起，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇一走进教室就说道，“在现实生活中，我们什么时候会大声地自己与自己说话，也就是自我交流呢？”

“那就是当我们愤怒、激动得无法控制自己情绪的时候，或者当我们强迫自己明白一种意识无法支配难以理解的思想的时候，当我们死记硬背，需要用声音的途径帮助自己记住所学知识的时候，当我们哪怕是为了减轻精神压力而独自宣泄心中忧愁或者快乐感情的时候。

“我们在现实生活中都很少遇见这些自我交流的情况，但是这些在舞台上却常常出现。

“当我在舞台上不得不默默与自己进行交流的时候，我感觉好极了，我甚至喜欢上了这样的自我交流方式。我在现实生活中对这样的方式很熟悉，所以我可以很自然地就做到了。但是，如果我不得不独自站在舞台上，朗诵一段长长的辞藻华丽的诗体独白时，我会慌乱，不知道该怎么办。

“怎样才能舞台上证明那些在现实生活中无法证明的东西呢？”

“在自我交流的时候，到哪里才能找到这个充当交流对象的我呢？人是很大的。应该和哪部分进行交流呢？和大脑，心灵，想象力，手，还是和脚交流呢？……这股交流的潜流应该在自己的身体里从哪里流向哪儿呢？”

“对于这个过程来说，固定的主体和对象是必需的。它们在我们身体的什么地方呢？如果缺少了内部的这两个交流中心，我就无法控制分散的、失去方向的注意力。注意力飞到了观众席，这并不奇怪，因为那里永远有‘观众’——这一无法抵挡的对象在窥伺着我们。

“但是我学会了怎样走出这样的处境。问题在于，除了普遍都知道的精神心理生活的中心——大脑之外，我还了解到，在心脏旁边的太阳神经丛中还有另一个中心。

“为了进行对话，我尝试着将刚才提到的两个中心联系在一起。

“我好像感觉到它们不仅在我体内存在，而且已经开始互相对话了。

“我感觉，大脑这一中心是意识的代表，而太阳神经丛这一中心是情感的代表。

“这样，我感觉，智慧已经与情感在交流了。

“‘就这样吧，’我对自己说，‘让它们交流吧！这说明我发现了我需要的主体和对象。’”

“从所描述的那一刻起，在舞台上进行自我交流时，我的自我感觉不仅是在哑场时，就连大声说话时，都变得很稳定。

“我并不想弄清楚，我所感受到的是不是正确的，是否会得到科学的承认。

“我遵循的就是个人的自我感觉。哪怕我的感觉是个性化的，哪怕它是幻想的结果，但它对我有帮助，我就会利用它。

“如果我的这一非科学、实践性的方法可以帮助你们的话，那就太好了。但是我并不坚持什么，也不肯定什么。”

短暂停顿后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续讲：

“在舞台上与对手的互相交流是比较容易掌握和完成的。但是这里我们也经常会遇到困难，我们必须认识到这些困难，并且与这些困难斗争。比如：我和你们同时在舞台上，而你们和我要进行直接的交流。但是，我体积这么大。看，我是多么的庞大！我有鼻子、嘴巴、脚、手和躯干。难道你们立刻就可以和组成我身体的每一部分进行交流吗？”托尔佐夫追问我。“如果可能的话，选择我身上的一部分或者一个点进行交流。”

“眼睛！”有人建议。“它们是心灵的镜子。”

“就是这样，在与人交流的时候，首先就是要找寻他的心灵，他的内心世界。那你们就在我的身上找一找鲜活的心灵和鲜活的自我吧！”

“这应该怎么找呢？”同学们都摸不着头脑。

“难道生活没有教会你们这个吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇很吃惊。“难道你们从来都没有感受过他人的内心，没有将你们感觉的触角深入到别人的内心吗？这没有什么可以学习的。认真看着我，尽量去了解 and 体会我内心的状态。就这样，你们觉得，现在的我是什么样子的？”

“善良，有亲和力，温柔，充满生气，有趣。”我努力感受着他的状态。

“那现在呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇接着问。

我已经准备好继续研究，但却意外地看见了法穆索夫，而不是阿尔卡季·尼古拉耶维奇。法穆索夫面部习惯性地抽搐着，他有一双天真的眼睛，肥厚的嘴唇，毛茸茸的手，还有娇生惯养的人的老年人似软弱无力的手势。

“那您现在和谁交流呢？”托尔佐夫用法穆索夫的声音和刚才与莫尔恰里内交谈时轻蔑的语调问我。

“当然在和法穆索夫交流。”我回答。

“托尔佐夫究竟变成了什么样子呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇瞬间变回了自己，又重新问我。“如果您不是和法穆索夫的鼻子、手交流，——它们是我根据形成的角色特点而变出的，——而是和我鲜活的心灵在交流，那么您可以发现这个活的心灵还是属于我的。我无法将它从我的身体里驱逐出去，也不能从别人那里借一个其他人的内心。这就是说，您这次失算了，您没有和鲜活的心灵交流，而是和其他的一些什么东西在交流？究竟是和什么东西在交流呢？”

事实上我是在和什么东西交流的呢？

当然是和鲜活的心灵。我记得，托尔佐夫是怎样在我面前变为法穆索夫的，就是说，对象发生了变化，自己的感觉也会随之改变：从对阿尔卡季·尼古拉耶维奇的尊敬变为对由托尔佐夫饰演的法穆索夫形象的嘲讽和善意的嘲笑。所以我没有弄清楚那时我在和谁交流，我向阿尔卡季·尼古拉耶维奇承认了这一点 [\[22\]](#)。

“您在和一个新的人物交流，他的名字叫做法穆索夫托尔佐夫，或者托尔佐夫法穆索夫。到时您就会明白创作演员的这种神奇的变形。暂时可以这样理解，人们总是努力地与对象的鲜活心灵交流。而不是像一些演员在舞台上所做的那样，和他的鼻子、眼睛、面孔进行交流。

“所以，正如你们所见，只有两个人物互相接触，才会立刻在他们之间自然地产生相互交流。

“比如，现在我们有了接触，在我们之间已经建立起了那样的交流。

“我尽量将我的思想转达给你们，而你们认真地听我讲，并且努力地吸收我的知识和经验。”

“知道吗？这其实不是互相交流，”戈沃尔科夫参与进来，“因为感情给予的过程是由作为主体的您，也就是说话人来完成的，而接受情感的过程是由作为对象的我们，也就是听您说话的人来完成的。请问，在这种情况下，哪里存在双方的交流？哪里有情感的交汇？”

“那您现在正在做什么呢？”托尔佐夫问他。“您在反驳我，想要说服我，这就是您在向我传达您的怀疑，而我接受了它们。这就是您所说的情感交汇的地方。”

“现在是，但是之前您一个人说话的时候也是吗？”戈沃尔科夫争辩。

“我没有看到有什么不同，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇反对说，“那个时候我们在交流，而现在我们在继续交流。要明白，在交流的时候，给予和接收是相互交替进行的。但是，当我一个人在说，而您在听的时候，我已经感受到在您心里产生的怀疑。您的不耐烦，您的惊奇，您的激动都已经传达给我。

“为什么那时我能感觉到它们，也就是您的不耐烦和激动？因为您无法控制自己，因为在您的心中不自觉地发生了吸收和给予过程的融合。这就是说，在您沉默的时候，已经存在刚才说到的那种情感交汇。但是它最终还是在刚才您反驳我的时候流露出来了。难道这不是一个连续不断进行相互交流的例子吗？！”

“在舞台上这种相互的，同时又不断的交流特别需要，且尤为重要，因为作者的作品，演员的表演基本都是由两个或者多个剧中人物之间的相互交流的对话组成的。

“很可惜的是，在剧院中这种连续不断的相互交流很少遇到。大多数的演员只在陈述自己角色的台词时，才会利用这种相互的交流。但是在沉默或者其他角色念台词的时候却很少出现。他们没有听，也没有吸收对手的思想，直到轮到自己念下一段台词的之前，他们都是停止表演的。演员的这种表演方式毁灭了相互交流的连续性。而这种连续地相互交流不仅要求我们在说话或者听话的时候有情感的交流，就连沉默的时候，也需要用眼神继续对话。

“有间断的交流是不正确的，所以应该学习将自己的思想告诉别人，转达自己的思想以后，要留意对方是否理解和感受到您的思想，为此需要一个小小的停顿。只有确信对手理解且接受了您的思想，用眼睛补充说明那些无法用语言表达的内容之后，您才能开始下一部分的对白。对于自己而言，要善于重新接受对手每一次的语言和思想。应该深刻地理解其他人台词中的思想和语言，尽管那些台词在彩排和多次演出的时候您已经听到过很多次。但是在每一次重复创作中，都应该完成不间断地相互吸收和给予感情和思想的过程。这需要高度的注意力，高超的表演技巧和演员的纪律。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇没有来得及讲解完，就下课了。

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续评论上次课开始讲的各种不同的交流形式。他说：

“下面我来研究一种新的交流形式——和想象的、虚拟的、不存在的对象（比如：哈姆雷特父亲的鬼魂）进行交流。舞台上的演员和在观众席观看的观众都无法看到他。

“没有经验的人们面对这样的对象总是尽力幻想，希望可以真的看到不存在的所谓对象。为此他们在舞台上付出了所有的激情和注意力。

“但是有经验的演员都会明白，问题不在于‘幻影’本身，而在于内心对待它的态度，所以他们会将自己有魔力的‘假使’放在不存在的对象（鬼魂）的位置上，他们会努力诚恳问自己：假使‘幻影’真的出现在他面前的空间中，他该怎么办？”

“有些演员，特别是初学者，在做这样练习的时候，因为没有活的对象，他们也会采用这种想象对象的方法。他们想象这个对象出现在自己面前，然后企图看见并且与这块空地交流。而在这种情况下，他们的很多精力和注意力就没有投入到内心的任务上面（这是体验过程所需要的），而仅仅是投入到想尽一切办法看见，但实际上不存在的对象上。演员和学生习惯了这样错误的交流方式后，他们就会不自觉地将这种表演方式带上舞台，最终忘掉了活的对象，习惯于在自己和对手之间放置一个假想的死的对象。这个可怕的习惯很容易就会深入，以至于跟随你们一生。

“那些演员虽然看着你们，但是他们同时也看着另一个对象，他们努力地适应另一个对象，而不是适应你们，和这样的演员一起演戏是多么的痛苦。这样的对手会用一堵墙将那些需要和他们直接交流的人分隔开来，他们不接受对方的台词和语调，不吸收任何交流方式。他们那双蒙眬的眼睛总是看着前面的空间，幻想着。这种可怕的死气沉沉的脱轨式的表演方式实在令人发指。这很容易成为习惯，并且很难改正。”

“但是，当没有活的交流对象的时候，我们应该怎么做呢？”我问。

“非常简单，在对象没有出现之前完全不需要交流，”托尔佐夫回答，“我们有‘训练与练习’课。这个课程可以为大家创造一个可以两个人或者一群人在一起练习的机会，而不是单独一个人练习。我再重申一遍，我强烈坚持，学生不可以和空壳交流，应该在有经验的老师的教导下，去和活的对象作交流的练习。

“和集体对象交流，或者说和一个坐满成千上万个‘观众’的观众席交流，也不是一件简单的事情。

“和观众交流是不可能的！无论如何也不行！”维云佐夫赶忙警告我们。

“是的，您是对的：在演出时直接的交流是不可能的，但是间接的交流却是必不可少的。我们在舞台进行交流的难点和特色就在于我们跟对手以及我们和观众之间的交流是同时发生的。和对手之间是直接有意识的交流，而和观众之间的交流则是间接的，借助于对手的帮助，是无意识的交流。但是无论是和对手之间的交流，还是和观众之间的交流，这种行为都是相互的。”

但是舒斯托夫反驳说：

“我明白，可以将演员和其他角色的表演者在舞台上的交流叫做相互交流。但是是否可以认为演员与观众之间的关系也是相互交流呢？为了做到相互交流，观众需要给予我们某些东西，传递到舞台上。但是实际上，我们又能从他们那里得到了什么呢？掌声和鲜花，但是这些掌声和鲜花不是在创作的那一刻，不是在表演的时刻，而是幕间休息的时候才能得到。”

“那么笑声，泪水，演出进行时的掌声或者嘘声，激动和其他的什么！！这些您都不算吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇吃惊地问。

“我来给你们讲述一个事情，它很好地阐释了观众与舞台交流的联系和互动性，”他继续说：“有一天上演了儿童戏剧《青鸟》，当演到树木和野兽审讯孩子们这场戏的时候，我感觉到黑暗中有谁在推我。这是一个十岁左右的小男孩。

“‘请您告诉他们，猫在偷听。看，那就是他——藏在那里，我看见了！’”他非常激动，但还是悄悄地说，为泰尔和曼苔尔的命运担心

着。

“我没能够稳住他，所以这个小观众就悄悄从观众席溜到了舞台前，翻到舞台上，低声告诉那两个扮演孩子的演员他们所面临的危险。

“难道这不是来自观众席中观众的反馈吗？”

“为了更好地评价你们从观众那里得到的东西，你们试试把观众都撵走，在一个完全空旷的大厅里面表演。你们愿意吗？”

我用一分钟的时间想象了一下，面对空旷的大厅表演的可怜的演员的处境。我感觉这样的戏剧是无法演到最后的。

“为什么呢？”我说完后，托尔佐夫问道。“因为在那样的条件下没有演员和观众的相互交流，而没有这种相互的交流，就不可能有当众的创作。

“没有观众观看的表演就像是在一间摆满了软家具，铺着地毯的房间里面唱歌一样，不会产生共鸣。而面对坐满了具有感受力的观众的观众席表演，就像是在一间拥有顶级音响效果的房间里面唱歌一样。

“可以这么说，观众创造出了心灵的音响效果。他从我们这里接受了思想情感，他们又像共鸣器一样，将我们鲜活的人类情感反馈给我们。

“在程式化的表演艺术中，在匠艺式的表演中，很容易解决这种同集体对象的交流问题：剧本、表演和整部戏剧的风格经常会体现在手段的程式化中。比如，在一些老的法国喜剧和通俗笑剧作品中，演员经常和观众对话。剧中人物走到舞台的前沿，简单地与观众交流一小段台词或者冗长的独白，交代一下剧本的内容。这一切做得很有信心，很勇敢，很自信，给观众留下了深刻的印象。而实际上，如果要与观众交流，那么就应该能够驾驭及主宰观众。

“在集体交流的新形式中，也就是在群众舞台上，我们常常会遇到一群人，只是他们不是坐在观众席，而是在舞台上。我们和这些大众对象之间发生了不是间接，而是直接的交流。在这样的情况下，有时不得不和人群中个别的对象进行交流。在另外一些瞬间，必须控制住大众的注意力。这就是所谓扩展性的相互交流。

“在群众舞台上的大多数人，按照其本性来分，他们完全不同。他们相互交换着不同的情感和思想，而这一切使整个过程变得紧张起来。而交流的集体性会将每一个人和所有人的激情都燃烧起来。这不仅会使演员激动，还会给每一个观众都留下深刻的印象。”

之后阿尔卡季·尼古拉耶维奇开始讲另一种新的交流形式——即演员式的、匠艺式的交流。

“这种形式的交流直接将交流的重心从舞台上直接转移到了观众席，完全摆脱了对手——剧中人物。这是一种障碍最小的交流途径。你们知道，这样的交流方式只不过是演员简单地自我表现和做作地表演而已。我们在此就不展开讲这个问题了，因为在以前的课上我已经讲过很多关于匠艺式做戏表演的话题了。应该了解一点，在交流领域中，你们不要将演员简单自我表现与那些真正追求向对手传达和接受对手鲜活的人的体验混为一谈。这种高尚的创作和演员普通而机械的行为之间有着天壤之别。这是两种完全对立的交流方式。

“除了演员式的、匠艺式的交流，我们的艺术承认上述所有的交流方式，但是我们应该了解、研究它，哪怕仅仅是为了学会与他们斗争。

“最后我要讲几句关于交流过程的行为性与积极性问题。

“很多人认为，表面的，用肉眼可以看到的手、脚、身体的动作是积极性的表现，那么内在的用肉眼看不到的心理交流行为和行动则不是。

“这是多么令人遗憾的错误，艺术创造了‘人的精神生活’。一切内心行为的表现形式都是非常重要而有价值的。

“请珍惜内部的交流，要明白，内部的交流是舞台上和创作中最重要的积极行为之一。它在创造和转达‘人的精神生活’的过程中是非常必要的。”

19××年×月×日

“为了交流，就应该拥有可以用于交流的材料，就是说，首先应该拥有自己体验过的情感经历和思想。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇在今天的课上说。

“在现实生活中，生活本身创造了这些情感经历和思想。在这里这些用于交流的材料在我们内心是自然而然产生的，与我们的周围环境有关。

“在剧院中的情况就不是这样。这就是遇到的新困难。在剧院中，为我们提供了其他的情感和角色的思想。这些都是剧作者创作出来的，用死的文字记录在剧本中的。要体验这些内心的材料是很难的。而像演员那样，做戏似地表演出那种在角色中并不存在的表面效果就简单多了。

“在交流的领域内也是如此：真正地对手交流很难，而装作与对手交流就容易得多。这种交流方式的障碍最小。很多演员都喜欢这种方式，所以愿意在舞台上积极地用简单的做作表演来替换真正的交流过程。

“这个问题是值得思考的。我认为重要的是，你们不仅要通过自己的智慧来了解它们，要感受它们，还需要用眼睛看见那些被我们带到舞台上，只是为了和观众交流的东西。为了让你们看到，最简单的方法就是自己亲自到舞台上，用各种形象的例子来阐释那些你们需要了解、感受和看到的東西。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇在舞台上给我们表演了整个剧目，这场剧无论在天赋、技巧，还是在演员技术方面都是很卓越的。他从念一首诗开始，念得很快且富有感情，但是我们并不明白其中的思想——所以我们什么也没有明白。

“我现在用什么和你们交流呢？”他问我们。

同学们非常难为情，没有想好怎么回答。

“好像没有用任何东西！”他代替我们回答。“我，随便地、像连珠炮似的念了几句，自己都不理解对谁说，说什么。

“这就是演员和观众交流时经常使用的那些空洞的材料，随便念着角色的台词，不去关心它们的意义，它们的潜台词，而只是看重它们的效果。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇沉思了一会儿说，他将要朗诵《费加罗的婚礼》最后一幕中费加罗的独白。

这一次，他表演的是一连串惊人的动作，变化的语调，走动，有感染力的大笑，细腻的发音，伶俐的口齿，优美的发音，美妙而柔和的音色。表演实在太精彩了，我们差一点就抑制不住而欢呼起来。至于内在的内容，我们也没有领会，我们甚至不知道独白中都说了些什么。

“我现在和你们用什么在交流？”托尔佐夫又一次问我们，我们还是不能回答他，但是这一次是因为他给予我们的东西实在是太多了，我们没有办法一下子弄明白我们看到了什么，听到了什么。

“刚才我给你们展现的是角色中的自己，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇代替我们回答，“我利用费加罗的独白，他的台词，他的舞台，他的动作，他的行为和其他的一切，不是为了展现给你们这个角色本身，而是在角色中展现自己，就是自己所有的才能：身材，面容，姿势，体态，风度，动作，步态，声音，吐词，言语，声调，气质，技术，总之，表现了一切，除了自己的情感和体验。

“对于那些外部器官训练有素的人而言，这样的任务并不难。只要注意发音，无论是字母、音节、词汇、句子都要字正腔圆，姿势和动作表现得优雅，使这一切都让观众们喜欢。此时，应该注意的不仅仅是自己，还应该观察坐在舞台对面的观众。我就像咖啡馆里的歌女一样，将自己的一部分或者全部呈现给你们。我在不停地打量：我的展示是否已经达到目的？我感觉自己是一件商品，而你们是买主。

“这就是给你们的一个例子。这个例子说明演员在舞台上无论怎样都不可以像刚才那样演，即使那样的表演能够赢得观众的好评。”

接着，他又进行了第三个实验。

“现在我给你们展现的就是角色中的自己，”他说，“现在我将在自己身上展示角色自身，这个角色由作者塑造，而我自己进行了细致的揣摩。这并不意味着，我将体验这个角色。问题不在于体验，而在于角色的艺术特点、台词、面部表情、行为和舞台设计及其他。我不是角色的创造者，而仅仅是它形式上的报告者。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇为我们表演了非常熟悉的剧本中的一场戏。这场戏中，一个身居要职的将军，偶然间独自在家，就不知道应该做些什么了。因为无聊，他将椅子摆得很整齐，就像阅兵式中的士兵那样。然后他又去整理桌子上的东西，想着开心的事情，然后厌恶地瞟了一眼那些公文，有些他还没有读就在上面签了字，打个呵欠，伸个懒腰，然后再一次去做那些之前做过的无意义的工作。

在这次表演的过程中，托尔佐夫非常清晰地念了一段独白，即只有身居要职的人才是真的高尚，而其余的人都是没有教养的。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇冷漠地念着角色的台词，展示着角色的动作设计，在形式上表现着它的外部线条和艺术特点，却从来没有试图激活和深化角色。在一些地方，他以精湛的技术清楚地说出台词，而在另一些地方，他会做出各种动作，就是说，一会儿强调姿势、动作、表演、手势，一会儿又关注形象的性格方面的细节。他总是斜瞄着观众席，只是为了检验一下，观众是否理解了角色的艺术特点。需要的时候，他会刻意地停顿一下。演员表演一个已经让人厌恶，但却运转很好的角色。但是当演第500场时，演员就会感觉到自己不仅是留声机，而且是一部电影放映机，没完没了地放映着同一部影片。

“尽管这让人奇怪和郁闷，但就连这样形式上的表演及已经雕琢好的角色形象也不是在每一个剧院里面都能看到。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇强调说。

“现在，”他继续说，“我不得不展示给你们看，在舞台上需要怎样交流，需要什么来交流，也就是给你们展现表演者很好体验和体现的，且与角色相类似的演员活生生地充满激情的情感。

“你们在舞台上不止一次看过了这样的表演，在舞台上或好或坏我都能成功地完成交流的过程。你们知道，在这些戏剧中，我总是尽力与对手打交道，为了将与我所扮演角色的情感相似的个人情感给予对手，我总是尽量考虑对手。而其他的事情，就是演员与角色的完全融合，新的创作‘演员一角色’的产生，这些都是下意识完成的。在这样的戏剧中，我觉得舞台上的自己是处于剧本、导演、自己和戏剧创作者规定情境中的自我。

“这是一种罕见的舞台交流形式，可惜，这种交流形式的追随者却很少见。

“是否需要解释一下，”托尔佐夫总结说，“我们的艺术只承认最后一种与对手交流的形式，就是用自己亲身体会的情感来交流。我们不会接受其余类型的交流形式，或者违心地忍耐着这些交流形式。但是每个演员都应该知道这些交流方式，以便和它们进行斗争。

“那么现在，我们来检验一下，你们自己在舞台上是用什么交流，怎样交流的。这次由你们表演，而我借助于铃声，强调交流的不正确瞬间。这些不正确的交流瞬间包括你们偏离了对象，也就是对手，或者在自己中展现了角色，在角色中展现了自己，或者只是在报告角色。

“只有三种交流形式将得到默许：

“一、 在舞台上与对象的直接交流，通过对象间接地与观众交流；

“二、 自我交流 [\[23\]](#)；

“三、 与不存在的虚拟对象进行交流。”

之后，表演开始。

我和舒斯托夫尽可能地演得完美，但是让我十分惊讶的是，铃声不断响起。

其他所有的学生也都进行了这样的尝试。最后，戈沃尔科夫和威廉米诺娃被叫到舞台上。

我们期望着，阿尔卡季·尼古拉耶维奇能够在他们表演的时候不停地按铃。但是，让我们吃惊的是，虽说也有很多的铃声，但是比我们想要听到的铃声次数要少很多。这意味着什么，从所进行的实验中应该得出什么样的结论？

“这就是说，”我们说出了自己的疑问后，托尔佐夫总结说，“许多自诩能够正确交流的人们，实际上总是经常犯错误，而他们严厉指责的那些人却往往表现出了进行正确交流的能力。而这两种人之间的差别表现在百分比上：对一部分人来说，不正确的交流瞬间会多一些，而在另外一些人那里，正确的交流瞬间占大多数。”

“从这些试验中你们可以得到这样的结论，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇在课程快要结束的时候说：“没有完全正确或者完全不正确的交流。在舞台上，演员的舞台生活充满了正确和不正确的交流瞬间，所以正确的交流和不正确的交流是相互交替的。

“假使可以对交流行为进行分析，那就必须强调：跟对手交流占百分之几，和观众交流占百分之几，展现角色的艺术特点占百分之几，报告占百分之几，自我表现占百分之几，等等。所以这些比例关系的组合决定了交流正确性的程度。那些与对手、与想象的对象、与自己的交流所占的比重越高的人，他们的表演越接近完美。相反，这样的交流瞬间越少的人，就越会偏离正确的交流。

“除此之外，在我们认为不正确的对象中及与这些对象的交流中，不正确性有好坏之分。例如，虽然没有体验角色，但是在自己身上表演角色和表现角色心理艺术特点，这样的表演总是比那些只顾在角色中表现自己，或者匠艺式地报告角色要好得多。

“这种组合是无限多的，很难全都考虑到。

“每个演员的任务就是要避开上文所指的花花绿绿的东西，而始终正确地表演。

“为了完成这个任务，最好这样做：一方面，要学会在舞台上确定对象——对手，与他们进行有效的交流；另一方面，则是要很好地认识不正确的对象及与他们的交流，学习与这些在舞台上创作的时候所产生的错误作斗争。也要格外注意你们用来交流的内心材料的质量。”

19××年×月×日

“今天我想检验一下你们在进行外部交流时所用的工具和手段。我需知道，你们对这些交流工具和手段是否足够重视！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说。“所有人都走到舞台上，两个人为一组坐下，开始争论点什么。”

“和我们的首席争论家戈沃尔科夫来做这个练习一定是最容易的。”我暗自想。

所以我坐到了他的身边。很快，我就达到了目的。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇发现，我在向戈沃尔科夫表达自己的思想时，总是在使用自己的手腕和手指。所以他命令我用餐巾把它们绑起来。

“您为什么要这样做呢？”我不解。

“为了做一个反例：为了让你们明白，我们经常不珍惜自己所拥有的东西，‘一旦失去，后悔莫及’。还为了让你们相信，如果说眼睛是心灵的镜子，那么指尖就是我们身体的眼睛。”当我手指被绑后，托尔佐夫说。

我在缺少了交流用的手腕和手指之后，只能加强了语调。但是阿尔卡季·尼古拉耶维奇建议我抑制自己的热情，小声说话，说话的时候不要有多余的声音起伏和色彩。

作为代替品，我需要利用眼睛、表情、眉毛的动作、脖子、头和身体。它们在全力以赴地弥补我的被夺走的工具。我的手、脚、身体、脖子都被捆在椅子上，我能够支配的只剩下嘴巴、耳朵、表情和眼睛。

不久我的嘴被勒起来，我的脸也用一块手帕遮住了。我开始发出含混不清的声音，但是这丝毫没有帮助。

从那一刻起，对我来说外部世界就消失了，而受我支配的只剩下内心视觉、内心听觉、想象和我的“人的精神生活”。

我很长一段时间保持这样的状态。终于，我听到从外面传来一个声音，好像是从另一个世界传来的似的。

“您想要恢复一个被夺走的交流器官吗？选择一下，哪一个？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇竭尽全力地喊着。

我努力用我的动作回答，我的动作的意思是“好，我想想！”

当我在选择最重要、最不可或缺的交流器官时，我的心里都完成了什么样的活动？

首先，在我的身上位列第一的两个候选者——视觉器官和言语器官——争吵起来。按照传统来说，前者是情感的表现者和传达者，而后

者是思想的表现者和传达者。

如果是这样，那谁是他们的战友呢？

这个问题在我们中激起了争论、吵闹、反抗和混乱。

情感在呼喊，言语器官是属于它的，因为语言本身并不重要，语调则是表达了内心对于谈话内容所持的态度。

而由于听觉器官的原因，甚至爆发了一场战争。情感认为，听觉——是情感最好的刺激物，而言语却坚持说，听觉对它来说是非常重要的附属品，没有了听觉，它无法和任何人交流。之后，它们又为了争夺表情和手腕争吵起来。

表情和手腕无论如何也不属于言语，因为它们不说话。要把它们归到哪儿去呢？还有身体和脚要归到哪儿去呢？

“见鬼！”简直是一团混乱，我生气了。“演员不是残疾人！把我的一切还给我！不做任何让步！”

我被松绑后，向托尔佐夫说出了自己“叛逆”的口号：“宁为玉碎，不为瓦全”。他表扬了我：

“您终于像一个真正的演员在说话了，终于明白了每一种交流器官的意义。希望今天的试验可以帮助您正确评价它们的意义，真正地重视它们。

“但愿演员的那种空洞的眼神，呆板的面孔，干涩的嗓音，没有音调起伏的语言，难看的身体，僵硬的脊椎和脖子，枯树一样的手，手腕，手指，脚，难看的步态和粗俗的举止风度永远从舞台上消失。

“希望我们的演员可以更多地关注自己的创作器官，就像是小提琴手对待自己心爱的斯特拉第发里或者阿玛提所制造的乐器那样。”

不得不提前结束我们的课程，因为阿尔卡季·尼古拉耶维奇晚上还有话剧演出。

19××年×月×日

“到现在为止，在舞台上我们考虑的只是外部的、可以看见的肢体交流，”托尔佐夫在今天的课上说，“但是，还存在着另一种较为重要的交流方式，内部的看不见的心灵的交流。这就是我们今天要讲的内容。

“而这一任务的困难在于，我必须告诉你们我所感受到的东西，但是是什么，我也不知道。我只能在实践中体会，我既没有关于这个东西的理论，也没有明晰的词汇描述这个东西。我只能用暗示的方式讲解给你们听，尽量使你们自己体会到我所说的感受。

他握住我的手腕，握得好紧呐，
然后他伸直手背退了一退，
又用另一只手遮住眉头，
他细细地打量我的脸好像要画它，
他看了半天，临了，轻轻地摇下我的手臂，
把头这样子上下点了三次，
发出一声怪沉痛的叹息，
好像震得他全身都碎了，
生命也完了，
然后他放了我，他还转过头来朝向我，
似乎不用看也能找着路，
他就这样走出了房门，
他的眼睛，自始至终地看着我 [\[24\]](#)。

“你们能否感觉到，在这些语句中哈姆雷特与奥菲莉娅之间的那种缄默的交流？在生活中或者在舞台上，在你们相互交流的过程中，你们

是否感觉到来源于你们自身的意志潜流，这股潜流好像穿过你们的眼睛、指甲和毛孔而流淌出来？

“应该怎样定义这种看不见的相互交流的途径和手段呢？放光和受光呢？还是发光和收光呢？因为没有其他的术语，所以我们暂且借助这些词语来形象地解释我必须要给你们讲述的过程 [\[25\]](#)。

“不久以后，科学就会研究我们所感兴趣的这种看不见的潜流，到那时就会出现更加契合的术语。那么现在我们就暂且使用演员行话中的名称来称呼它好了。

“现在借助自己的感觉，我们试着研究上文所说的这种看不见的交流途径，我们一定会在自己的身上找到并发现它。

“在平静的状态下，这种所谓的放光和受光的过程几乎是感觉不到的。但是在强烈的体验、极度兴奋、情绪激昂的时候，这样的发光和收光的过程无论对于给予者还是对于接受者都变得明确而且易于感受到。

“也许在你们中间有人在演出的某些成功瞬间感觉到了它们，比如，马洛列特科娃，第一次冲上舞台大喊：‘救命啊’的时候，或者您，纳兹瓦诺夫在说出独白：‘血，埃古，血！’的时候，或者在疯狂练习的时候，或者在真实的生活中，我们都可以在自己的身体中时时刻刻感受到所说的这股潜流。

“就在昨天，我在亲戚家里观看了一场年轻的未婚夫妇演的一场戏。他们吵了一架，谁也不理谁，彼此坐得很远。未婚妻装着没有发现未婚夫的样子，但是她的假装只是为了更多地吸引未婚夫的注意力而已。（很多人都会使用这种方法：为了交流而不交流。）但是，未婚夫像是做错事情的兔子，一动也不动，央求地看着未婚妻，用自己的视线窥探她的内心。他从远处捕捉她的目光，希望通过这目光可以感受并且了解她心中的想法。他瞄准了她。他用视觉来感受她活的心灵。他将自己眼睛的无形触角深入到未婚妻的内心里面。但是，生气的未婚妻躲避了这样的交流。最终，他成功地捕捉到她那只闪烁了一瞬间的目光。

“但是这位可怜的年轻人并没有因此而快乐，相反，他反而变得更加惆怅。这时，他好像是偶然间移换了一个位置。在这里他可以轻松地

直视她的眼睛。他很想抓住她的手，希望可以通过这样的碰触传达给她自己的感觉，但是他没有成功，因为未婚妻坚定地不愿意和他进行交流。

“没有语言，没有呼喊，没有一声叹息，表情、活动和动作也都不存在。但是有眼睛和眼神。这就是用最单纯的方式而进行的直接交流，从一个心灵到另一个心灵，从一双眼睛到另一双眼睛，或者从指尖到指尖，从身体到身体，没有任何可以看得见的肢体行为。

“希望科学家们可以给我们解释这种看不见的过程的性质，而我只能说说我是怎样在自己身体中感觉到它以及我是如何在自己艺术中利用这种感受的。”

非常遗憾，今天的课又要告一段落了，因为阿尔卡季·尼古拉耶维奇被紧急地叫去演戏了。

19××年×月×日

“现在，我们一起在自己身上找一找交流时出现的放光和受光过程中的潜流，让我们可以通过亲身的试验来认识它们。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇建议道。

我们按照两个人一组分开坐下，我又不知不觉跟戈沃尔科夫坐在了一起。

我们没有作任何思考与准备，从座位上立刻开始进行外部的、物理的、机械的收光和发光，没有任何的意义和理由。

托尔佐夫立即制止了我们。

“这就是强制了，放光和受光是细致而严谨的过程，在这样的过程中需要特别避免‘强制’。在肌肉紧张的时候，就谈不上什么收光和发光。

“你们看，德姆科夫和乌姆诺夫刚才互相凝视着对方，慢慢互相靠近，好像是为了接吻，而不是为了看不见的发光和收光。

“让我们开始消灭任何形式的紧张，无论它们在哪里出现。

“往后仰！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇指挥道，“再往后！再往后！还要往后仰！尽可能坐得舒服和随便些！不够！还不够！要真正地休息。现在看着彼此。难道这也可以叫做看？因为紧张，你们的眼球都快要从小窝里爆出来了。放松！还要放松点！在瞳孔里面不能有任何的紧张。”

“您在接收什么光呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问戈沃尔科夫。

“看见了吗？我想要我们继续争论艺术。”

“您不是打算用眼睛来放射出思想和语言吗？您这样是不会成功的，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇指出，“用声音和语言来传递思想，而让你的眼睛来帮助补充言语所没有表达出来的那些东西吧！”

“也许，在争论中你们可以感受到每次交流中创造的放光和受光过程。”

我们又开始了争论。

“现在，在间歇的时候，我可以感觉到您的放光过程。”

托尔佐夫指着我说。

“而您，戈沃尔科夫，正在进行放光的准备。回忆一下，在这等待的沉默中都发生了什么事。”

“失败了！”我解释道，“证明我的思想的例子，并没有说服我的对手。所以我准备了新例子，打算说服我的对手。”

“而您，维云佐夫，”托尔佐夫急忙向他走去，“您感受到马洛特列科娃的最后一个眼神了吗？这就是真正的发光。”

“这叫什么发光呀！！您看！我已经整整一个星期都在感受这样的发光了，可是什么都没有感受到！我的天啊！”维云佐夫抱怨道。

“现在您不只是在听，您还在尽力想要吸收说话对象的生活资料。”托尔佐夫转向我。

“您是否可以感觉到，除了口头上的、有意识的争论及从智慧角度交流思想之外，同时在您身上还进行着另一种相互碰触的过程，一股潜流被吸到眼睛，又从眼睛里释放出来。

“这就是通过收光和发光进行的看不见的交流过程。它好像一股水下的潜流，在话语下面和沉默中流动，形成了对象之间看不见的联系，从而创造了内部的连接器。

“你们还记得吗？在一节课上我曾经给你们讲过，可以看，看见，却不吸收也不给予任何东西。但是也可以看，看见，并且吸收和给予交流中的光和潜流。

“现在我要做一个新的尝试唤起你们的放光。你们将会和我进行交流。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇坐在戈沃尔科夫的位置上说。

“随意点，不要神经质，不要着急，也不要强迫自己。在把某种东西传达给别人之前，自己应该准备好想要转达的东西，不要转达那些连自己都没有的东西。现在你们就去准备用于内部交流的材料吧。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇向我们建议。

“不久以前，你们还觉得你们所有的工作和心理技术都很复杂。而现在我们可以很轻易地做到它们。放光和受光的过程对于你们来说也将是这样的。”我们在准备时，阿尔卡季·尼古拉耶维奇这样说。

“不要用语言，仅仅用您的眼睛把您的感觉传达给我。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇命令我。

“仅仅使用眼睛不可以传达出我感受到的所有细节。”

“那好吧，就让这些细节的东西消失吧。”

“那还能剩下什么呢？”我不解地问。

“好感、尊重的感觉。可以在沉默的时候传达出来。但是不可以在不说话的情况下，就强迫别人明白，我喜欢他是因为他聪明、能干、干练、高尚。”

“那么，您知道我现在想传达给您什么呢？”我用眼睛盯着阿尔卡季·尼古拉耶维奇。

“不知道，也没有兴趣知道。”托尔佐夫回答。

“为什么呢？”我惊奇地问。

“因为您直勾勾地瞪着眼睛，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“为了让我感受到您体验的情感的一般调子，您必须要深刻地领会它的内部实质。”

“那现在呢？您明白我是用什么交流的吧？我已经不能更清楚地表达我所感受的东西了。”我说。

“您因某种原因而鄙视我，但是因为什么原因呢，不说话您是无法了解的。但问题不在于此。重要的是：您有没有感觉到有来自于您身上的一股意志的潜流？”托尔佐夫感兴趣地问。

“好像有，在眼睛里面。”我回答，然后开始重新检验那好像出现了的感受。

“不对，现在您所考虑的事情仅仅是怎样把潜流送出去。您的肌肉很紧张。下巴和脖子伸得很长，眼睛外突……我从您那里得到的东西，传达起来要简单，轻松，自然得多了。要把自己愿望的光传达给别人，是不需要肌肉工作的。来自我们身上的潜流的身体感受是难以捕捉的。像您刚才所体会到的那种紧张，会使您的心脏爆裂。”

“就是说，我没理解您的意思！”我失去了忍耐。

“休息一下吧，我尽量用这段时间来使您回想起那种我们正在寻找的、而在您的生活中十分熟悉的那种感觉。

“我的一个女学生把这种感觉与花的芳香相比较。而另一个女学生则是认为，‘光彩夺目的钻石是可以体会这种放光的感受的’。您能否想象出那散发着香气的花朵的感受，或者是放出光芒的钻石的感受呢？”

“我自己回忆起了这种意志的潜流从身上流出来的感觉，”托尔佐夫继续说，“那就是当我在黑暗中看见奇妙的灯笼把明亮的光束投射在屏幕上的时候，还有当我站在喷发着热气的火山口旁边。在这一刻，

我会感受到从地心喷出的巨大的内部热量，回忆起在这紧张交流的时刻从我们身上流出的心灵的潜流。

“这些比喻没有促使您得到我们正在寻求的感觉吗？”

“没有，这些例子完全没有让我领会到什么。”我固执地说。

“这样的话，我再试着从另一角度给您解释，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇耐着性子对我说，“您听我说。

“当我在听音乐会时，音乐无法使我心动。于是我想出别的办法解闷。比如，我从观众中随便找出一个人，开始用目光对他进行催眠术。如果这是个有魅力的女人，我就尽量传达给她我的兴奋；如果是张丑陋的脸，我就传达给他我的厌恶。

“在这些时候，我和被选出的牺牲品交流，把从自己身上流出的潜流的光投射给她。当我这样做的时候，我体验到的就是我们一直在寻找的那种身体上的感觉，也许您也熟悉这种感觉。”

“当您对别人进行催眠的时候，您也可以体会到这样的感觉？”舒斯托夫问道。

“当然，如果你们正在进行催眠，那么你们就一定会很好地明白我们正在寻找的东西！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇很高兴地说。

“这是一种简单的，我们很熟悉的感觉！”我也开心地说。

“难道我说过，这种感觉是不平常的吗？”托尔佐夫惊奇地问。

“但是，我一直在自己身上寻找的——特殊的東西。”

“这是常有的事情，”托尔佐夫说：“一说起创作，所有的人就会立刻紧张起来，就像踩着高跷走路。”

“让我们再来重复一遍我们的实验！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇命令我们。

“我在释放什么光？”我问。

“又是轻视。”

“那现在呢？”

“现在您对我们很亲切。”

“那现在又是什么样子的呢？”

“这也是一种善良的感觉，但是夹杂着讽刺的意味。”

“几乎完全正确！”我很高兴，他猜中了。

“你们已经明白了我们所说的流出潜流的感觉了吧？”

“好像是明白了。”我犹豫地说。

“就是这个过程，我们的行话中称它为放光。

“这个名称很准确地描述了这种感觉。

“事实上：就是我们的内在感觉和愿望在放出光芒，它们穿透了眼睛和身体，将自己的光束投射在别人的身上。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇兴奋地讲解着。

“受光——这是一种相反的过程，就是说吸收他人的感觉和感受。而这一名称所界定的是我们现在所说的这一过程。您来体会一下。”

我和阿尔卡季·尼古拉耶维奇交换了角色：他开始释放自己的情感，而我——相当准确地猜到了他释放的东西。

“您试着用语言来定义受光的感觉。”当实验结束的时候，阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我说。

“像您谈到的那个女学生那样，我用一个例子来说明它，”我向他建议，“就像磁铁吸引铁屑的时候，它就可以体会到这种受光的感觉。”

“明白了。”托尔佐夫称赞我。

不得不结束这节有趣的课了，因为我们还要上击剑课。

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续上次中断了的讲解。

“我希望你们可以在言语交流和非言语交流之间感受所形成的内在的连接器。”他说。

“好像，我感觉到了。”我说。

“这是一种内在的连接器。这种连接器是由很多偶然和独立的瞬间组成的。但是，如果利用在逻辑上和顺序上都有联系的体验和感觉组成的长链的话，那么这种连接器就能够得到巩固和发展，最终会形成一种交流的力量，我们把这种力量称作‘抓住’，在这种力量的作用下，放光和收光的过程会得到巩固，变得更加显著，很有效果。”

“什么叫抓住呢？”学生们好奇地问。

“就像是狗（比如斗犬）的嘴里咬住了什么东西似的，”托尔佐夫讲解道，“而我们在舞台上也应该有这样的抓住——在眼睛里，在耳朵里，在五觉所有的器官里。如果听，就认真地听，并且要听见。如果要嗅，就要嗅到。如果看，就专注地看，并且要看见，而不是用眼睛在对象身上扫过，不要用你们的视线触及一下对象，完全没有抓住他。必须用你们那所谓的牙齿紧紧地咬住对象。但是这并不意味着要过度紧张。”

“那我在演《奥赛罗》的时候有没有哪怕一瞬间那样的抓住？”我检查自己的感觉。

“还是有的——一两个瞬间。但是这实在是太少了。奥赛罗的整个角色——都是一连串的抓住。不仅如此，如果对于其他剧本来说只是需要抓住，那么对于莎士比亚的这部悲剧来说。则需要僵死的抓住。但是在您的演出中没有这样的抓住。

“在生活中不是所有时候都需要连续不断地抓住，但是在舞台上，尤其是在悲剧中，抓住就是必不可少的。事实上，生活是怎么度过的呢？很大一部分时间是在日常生活琐事中进行的。起床，睡觉，总是

在履行着这样或者那样的义务。而这些都是机械地发生着，不需要什么抓住。但是这样的一些瞬间并不适合于舞台表演。生活中也存在着另外一些瞬间，强烈的恐惧、极度的喜悦、高涨的热情，还有其他的体验都闯入了日常生活中。这些瞬间引起了为自由、为理想、为生存、为权力的斗争。就是这些瞬间才是我们在舞台上所需要的。为了体现这些瞬间，不仅需要外在抓住，还需要内在的抓住。这样，需要从现实生活中扔掉那百分之九十五的不需要抓住的部分，而将那需要把抓住的百分之五的生活搬上舞台。这就是为什么生活中可以不需要抓住，但是在舞台上却需要连续地、不断地抓住，甚至在崇高的创作的每一分钟都需要抓住。在这里不要忘记，把握绝对不是过度的身体紧张，而是大范围的、积极的内在活动。

“除此之外，你们不要忘记，演员当众工作的条件是非常艰苦的，需要稳定的精力与这些困难斗争。事实上：在生活中没有舞台口的黑洞，没有成千上万的观众，没有明亮的舞台，也不需要必须成功，也不需要想尽办法取悦观众。对于一个正常人来说，应当认为所有这些条件都是不自然的。应该善于战胜这些条件，或者根本不把它们当回事。用有趣的创作任务来转移对这些条件的注意力。让这样的任务来吸引自己所有的注意力和人的所有创作能力，就是说要创造抓住。

“当我想到抓住的时候，我想起一个故事：一个训练猴子的驯兽师去非洲找寻他所需要的猴子。在那里，人们为他准备了上百只猴子供他选择。为了从这些猴子中间找到他认为最合适的训练对象，他都做了一些什么呢？驯兽师将每一只猴子都单独分开，并且尽力用一些物品来吸引猴子的注意力：比如他会在猴子眼前挥舞一块鲜艳颜色的手帕，或者拿一个小玩具，利用玩具的亮光或者声响来逗猴子开心。当猴子对这个东西感兴趣以后，驯兽师会试图用另外一些东西，比如烟卷、坚果等，来分散猴子的注意力。如果他成功了，那么猴子会很轻易地将自己的注意力从鲜艳的手帕转移到新的诱饵上面，这样的话，驯兽师就会认为这只猴子是废品，不是他想要的。如果情况是相反的，当驯兽师看到，无论新的对象怎样分分秒秒都在分散猴子的注意力，但是猴子的注意力始终坚持回到原来的诱饵上，就是那个手帕，就是说猴子总是在寻找手帕，并且总是试图从口袋中得到那只手帕，那么这时候，驯兽师的选择对象就确定了。他就会买着这只认真的猴子，购买的原因是什么呢，因为这只猴子发现了连接器或者有抓住的能力。

“同样，根据抓住的力度和持续时间，我们来判定学生的舞台注意力和交流能力。在自己的身上培养这种抓住的能力吧。”

过了一分钟，阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续自己的讲解：

“我曾经在一些书里读到过这样的内容，说凶手的面孔有时会映刻在被害者的眼睛里，当然这些书的科学性我不敢保证。如果真的是这样，你们就可以自己判定，收光过程的力量是多么的强大了。”

“假使借助某些仪器的帮助，我们成功看到了在创作高峰时舞台与观众席相互交流收光和发光的过程，我们肯定就会惊叹，我们的神经是怎样忍受住那一股我们演员传递给观众席，又从成千上万坐在台下的观众那里吸收回来的这股暗流的冲击的。”

“为了让自己的发光覆盖住像大剧院那样大的场所，得需要多少演员呀！真是不可思议！可怜的演员！为了掌控整个观众席，他需要用自己无法看见的自身感受和意志的潜流来覆盖它……”

“为什么在广阔的空间中表演是如此的困难？这绝对不是因为需要绷紧嗓子和更加卖力地演出。不！这是完全没有作用的。对于那些很好地掌握了台词的演员来说，这一点并不可怕。困难的是发光。”

我想，今天我从学校回家的时候，我在路上碰到的人们一定把我当做不正常的人来看待。事情是这样的，当我在走路的时候，我一直都在做收光和发光的练习。我不敢用我路上偶遇的活人进行试验，所以我只好局限于那些没有生命的对象中。在我练习的过程中，大型皮革商店橱窗里的各种动物标本成为了我最好的练习对象。这里就像一个完整的动物园：有在熊掌中托着盘子的大熊，有狐狸，有狼，有松鼠。我很友好地去和这些动物结识，试图穿越兽皮进入想象中的内心，企图从中吸取某种东西，为自己吸收光源。我努力想从这些标本中抽出我想象的东西，我的脖子、头、和身体都往后仰，——有时不得不挤到站在后面那些围观的人们；但是在这时我忽然想起了，阿尔卡季·尼古拉耶维奇在课上告诉过我们：不要太刻意。然后我就像一个驯兽师一样，对那些野兽进行催眠，然后自言自语地说：假如这只野兽站起向我扑来，我是否能够释放我意志的光芒，穿过它的眼睛和大嘴传达给它，从而使它停住呢？在我发光的时候，我尽量探身靠近对象，

鼻子都撞到大窗户的脏玻璃上面了。我尽量给予对象足够多的东西，以至于我感觉到与在开始晕船一样的那种感觉。而眼珠，就像在这种情况下常有的那样，要从眼窝里面蹦出来了。

“不对！”我批评自己，“准确地说，这样繁重的工作应称作吐气和吸气，而不是收光和发光。”

“放松！放松点！”托尔佐夫好像在说。“为什么那么紧张呢？”

但是当我开始将自己的发光和收光做得轻松一点的时候，任何身体上的感觉，无论是来自自身的感觉，还是流入自身的感觉就都消失了。我不得不马上停止我的试验，因为我已经引来了很多的观众。在这家商店里面有五个人，很明显是店员和顾客，他们都在看着我并且对我微笑。可能是因为他们发现了我那让他们觉得很搞笑的试验。但是，这并没有影响我在另一家商店里面继续我的这种实验。

这一次，我将托尔斯泰的雕像看做我的对象。

我坐在果戈里的纪念碑前面，开始尝试抓住。我想用眼睛去征服这个青铜制成的纪念碑，用目光吸引它靠近自己，目的是使他从座椅上站起来。

但是很快，我的眼睛因为长时间用力而疼了起来。除此之外，在最紧要的关头，我的目光与一个路过的熟人相遇了。

“您不舒服吗？”他关心地问我。

“是的，可怕的偏头疼。”我说，脸红到头发根，不知道如何摆脱这样的处境。

“任何时候都不能让自己这样紧张！”我暗自决定。

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇在今天的课上说：

“如果放光和受光的过程在舞台交流中起到了重要作用，那么就出现了一个问题：是否可以通过技术手段掌握这些过程？能不能随心所欲地在自己身上唤起这个过程呢？在这个方面，有没有某种方法或者诱

饵，可以在我们身上唤起看不见的放光和受光的过程，并且可以通过这个过程来加强自身的体验？

“如果不可以从内部到外部，那就从外部到内部也可以。在这种情况下，我们要利用身体与心灵之间的有机联系。这种联系的力量非常大，它几乎可以让死人复活。在现实生活中，对于一个淹死的人，就算没有脉搏和生命迹象，只要按照科学已经确定的原理，强行按压他的呼吸器官并且对其进行人工呼吸。这样就足以唤起他机体的血液循环，接着他身体的各个部分就恢复了惯常的活动。同时，由于与身体有着不可分割的联系，几乎已经淹死的这个人的‘人的精神生活’也就复活了。

“在舞台上人为地刺激放光和受光过程的时候，都会使用这样的原则：如果内部的交流无法自己唤醒，那就从外部开始着手，”托尔佐夫继续讲，“这种从外部出现的帮助就是诱饵，首先用来唤醒发光和收光的过程，然后就是唤起自身的体验。

“幸运的是，你们很快就可以看到，这种新的诱饵是可以通过技术的手法来得到的。

“现在我就展示给你们看，应该怎么利用这种诱饵。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇首先正对着我坐下，并且要求我想出一个任务，这个任务可以是虚构的，需要用过去所有的体验来进行交流。为此，他允许我借助话语、表情和手势的帮助，以及一切可以协助交流的方法。这时，阿尔卡季·尼古拉耶维奇要求我倾听发光和收光过程中潜流流出和流入的身体上的感觉。

因为不能成功地理解托尔佐夫要求我做什么，我的准备工作持续了很久。

当我明白了阿尔卡季·尼古拉耶维奇的意思后，交流就顺利了。阿尔卡季·尼古拉耶维奇迫使我用言语和行动进行强化的交流，同时还要留意身体上的感觉。这之后，他剥夺了我的言语和行为，并且要求我只使用发光来继续交流。

但是，在调整自己的发光和收光的过程，使其能够顺利地进行之前，还必须磨蹭一会。当发光和收光的过程顺利地完成后，阿尔卡季·

尼古拉耶维奇问我有什么样的感觉。

“我觉得像是一个水泵，从空水池中抽出了一些空气，”我巧妙地说，“我感觉到了那股暗流从瞳孔中流出，或者也可以是从对着您的那个方向的那部分身体中流出来的。”我解释道。

“请继续对我进行身体上和机械性地发光，直到您不能再做为止。”他命令道。

但是这并没有持续多久，我很快就放弃了这种我称之为“毫无意义的练习”。

“难道您不想思考这样的练习吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问我。“难道说内部感觉没有去帮助您吗？难道情感记忆没有设法把某种偶然的体验塞给您，让您好好地利用那些身体发光的潜流吗？”托尔佐夫追问。

“如果有人强迫我无论如何都要机械地延长这种身体的发光状态，又没有帮助我赋予这些行为意义，那是很难做到的。换言之，我需要的就是发光和收光的材料。但是，到哪里得到他们呢？”我不解地问。

“把您的感觉转达给我，哪怕是您现在感觉到的困惑和无助，或者在您自己身上找寻另外一种感觉。”托尔佐夫建议。

我按照他说的做了。当我无法继续进行这没有意义的身体发光练习时，我努力地向托尔佐夫转达我的懊丧和气愤。

“饶了我吧！不要总是缠着我！您为什么总是使我痛苦！”我的眼睛似乎在这样说。

“您自己感觉怎么样？”托尔佐夫又问。

“我感觉像一个水泵，抽出了一整桶的水，而不是像上次那样抽出了空气。”我又巧妙地回答。

“这样，你所谓的毫无意义的身体发光变成了有意义和有目的的了。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇指出。

重复这些练习之后，他又进行了受光的练习。受光是和放光一样的过程，只不过方向是相反的。所以我不用描述它，只是我要重点说一说我在试验过程中形成的一个新的瞬间。

问题在于，收光之前，我必须用那看不见的眼睛触角来触摸托尔佐夫的心灵，并且在他的心灵中找寻，我可以通过收光汲取的东西。

为此，我需要认真地观察，也就是感受阿尔卡季·尼古拉耶维奇当时所体验的状态，然后再努力地与它建立联系。

“就像你们看到的这样，当放光与受光不是像生活中那样自觉地、自然地产生的时候，在舞台上用技术的途径去唤起放光和受光的过程时也是不容易的，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“不过，我可以安慰你们一下，在舞台上扮演角色的时候，这个放光和受光的过程远比在课堂上我们的练习容易得多。

“为什么会这样呢？现在我们需要尽快地找寻那种偶然的感受，以便利用这种感觉来掌握发光和收光的过程。但在舞台上这个过程就会变得简单而轻松。临近当众表演的时刻，所有的规定情境都会一目了然，所有任务都会被找到，而角色的感觉也会成熟，需要的只是等待机会，展现自己。只需要轻轻地推动一下，为角色所准备的那些情感就会如同泉涌一样倾泻出来。

“当我们借助于橡皮管的帮助从玻璃缸里面抽出水的时候，我们只需要吸出橡皮管中的空气，然后水就会自动流出来。在发光的过程中情况也是这样的，给一点推动力，为放光打开出口，感觉就会自己从里面流出来。”

“那么，通过什么样的练习来训练放光和受光的过程呢？”同学们问。

“就是通过你们现在所进行的两种练习来学会放光和受光的过程。

“第一个练习：借助于诱饵在自己身上唤起某种情感（感觉），并把这种情感转达给其他人。这时，应该注意倾听自己身体上的感受。通过这种方法就可以让自己习惯放光的感受，在与别人交流的过程中自然地唤起和发现它。

“第二个练习：在没有情感体验的情况下，尽量在自己身上唤起放光或者受光的感觉。在这个练习中，需要高度的注意力。否则就会把普通的肌肉紧张当做是发光和收光的感受。当身体的过程理顺时，一定要从内部为发光或者收光提供某种感觉。但是，我要再重复一遍，一定要避免在这个过程中的强制用力和身体上的紧张。发光和收光的过程一定要轻松、自由、自然、没有任何体力消耗。顺便说一句，新的方法可以帮助你们将注意力放在对象上面并且固定住这个对象，因为没有固定的对象，放光也是不可能发生的。

“只是不要独自进行或者与一个想象出来的人物进行这样的练习。必须要找一个活的，在生活中切实存在的对象。这个对象要真实地站在你们的旁边，真正愿意接受你们的感觉。交流需要相互性。伊万·普拉托诺维奇不在的时候，你们也不要进行练习。需要有经验的眼睛，这样才会使你们不出现大的偏差，不至于将普通的肌肉紧张当做是发光和收光的感受。这和任何的脱轨现象一样，是很危险的。”

“我的天啊，这太难了！”我喊了起来。

“做一件对我们天性来说自然和普通的事情困难吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇惊奇地说。“你们错了。普通的事情很容易做到。更大的困难在于让自己习惯脱离自己的天性。所以你们要了解天性的规律，去寻找那些对于天性来说是自然的东西。我可以向你们预言，现在你们觉得很难的东西，比如内部交流的暗流、连接器或者抓住，如果你们不将这些元素与你们的对手联系起来，那么当你们和对手一起站在舞台上的时候，你们将会不在状态。

“肌肉放松、注意力、规定情境等这些你们原来认为很困难的元素，但是现在他们却成为了不可缺少的了。

“所以你们应该非常满意，因为你们在激起交流时拥有了新的非常重要的诱饵——就是放光和受光，而这丰富了你们的技术。”

第十一章 演员的适应及其他的元素、特性、能力和才干

特性、能力和才干

19××年×月

阿尔卡季·尼古拉耶维奇走进教室，读完拉赫曼诺夫悬挂的横幅“适应”后，对我们进入新阶段的学习表示了祝贺。接着他叫维云佐夫，给他提出了一个任务：

“您需要去一趟城里拜访熟人。您希望在那里愉快地度过时间。火车是两点开，现在是一点钟。如何提前从学校溜走？难就难在，您不仅需要欺骗我，还要骗过其他同学。怎么办呢？”

“伪装成忧郁、若有所思和绝望、一副病恹恹的样子。”我建议道。“就让大家去询问：‘你怎么了？’你可以讲述一个令人难以置信的故事，一定要大家相信你编造的故事。此时，就不得不允许病人告假了。”

“呵！这我明白！我理解得棒极了！”维云佐夫立刻兴奋起来，甚至因为兴奋两脚开始做些奇怪的动作。那种兴奋劲简直难以描述。

但是……第三次、第四次之后，他突然绊倒了，高声喊痛，一只脚抬起，面部扭曲，一动不动。

在第一瞬间，我们认为他是在骗我们，以为这就是他的伎俩。但他真正痛苦的样子使我相信了他。我站起来想去帮助这个可怜虫，但……又感到可疑。其他人已经冲向舞台。维云佐夫不让大家碰他的脚，他试着站起，但大声喊痛，我和阿尔卡季·尼古拉耶维奇彼此对看一眼，试图用眼睛相互询问：在舞台上发生的事情是真实的，还是骗局？大家小心翼翼地将维云佐夫搀扶到出口。大家搀着他的两只胳膊，而他用那只没有受伤的脚一跳地一跳走着。步伐缓慢、凝重、静寂无声。

突然，维云佐夫跳起了卡马林舞，大声笑起来。

“嗨，我体验得太棒了！太棒了！……妙极了！完全与真的一样！一点都看不出来！”他一边哈哈大笑，一边说着。

维云佐夫赢得了掌声，作为奖励。而我再一次感觉到了他的才能。

“你们是否知道，你们为什么给他鼓掌？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问完这个问题后，马上回答道：“因为他找到了很好的适应感觉，并且成功地完成了这种适应。”

今后，我们将内心的和外在的巧招称为适应。借助这些巧计，人们在交际时相互适应，对自己的对象产生影响。

“什么是‘适应’呢？”同学们又问。

“维云佐夫刚刚所做的事情就是适应。为了提前离开课堂，他借助巧招去适应。”托尔佐夫解释道。

“我认为，他只不过是耍我们！”有人反对。

“难道他不耍伎俩，你们会相信他吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问。“为了达到从学校溜走的目的，必须耍伎俩。维云佐夫之所以敢于这样做，敢于欺骗，是因为他适应了条件，适应了妨碍他溜走的规定情境。”

“这就是说，适应就是欺骗？”戈沃尔科夫追问道。

“在一些情况下，适应就是欺骗。在另一些情况下，适应就是直观展示内部情感和思想。有时适应帮助人们吸引交际对方的注意力，使其对自己产生好感。有时，适应就是将不能用话语表达的，看不见的，但能够意会的东西传达出来等等。正如你们现在所知道的这样，适应的能力和功​​能多种多样，且数量众多。

“比如，假设一下，纳兹瓦诺夫，您的地位很高，而我只是一个向您寻求帮助的人。我需要您的帮助。但您并不认识我。所以，我为了达到自己的目的，应当想方设法使自己在众多的请求者中突出出来。

“但如何吸引和控制您的注意力？如何强化刚刚产生的联系和交流呢？如何才能影响到您，使您最有利于我呢？借助哪些手段去影响您的智慧、情感、注意力及想象呢？如何能打动您这位有影响力的人呢？”

“如果他能用内心视觉看见我可怜的生活条件，如果他在自己的想象中创造了一幅哪怕与现实生活接近的凄惨画面，那么他就会对我感兴趣，敞开自己的心扉与我进行相互交流。这时我就得救了！但为了有助于深入他人的心灵，感觉到他的生活，就需要适应。

“借助于适应，我们尽可能追求清楚地突出自己的内心情感和一般的心情。

“但在另外一些情况下，借助于适应，我们可以隐藏和伪装自己的情感和一般的心情。自尊的、高傲的人尽量装成彬彬有礼的样子，从而掩饰自己的委屈心情。一个侦察员在审讯时，会巧妙地用适应掩盖自己对被审问罪犯的真实态度。

“适应是任何交流，甚至是独立交流的重要手段之一，因为为了说服自己，必须适应自己和自己的心理状态。任务和表达的情感越复杂，适应本身就应当越富有表现力、巧妙，适应的功能和类型就越是多种多样。”

“对不起，”戈沃尔科夫争论起来，“用话语可以表达这一切。”

“您认为，话语会详尽地表达情感的所有细节吗？不，在交流时，只有话语是不够的。它们只是如实照录，毫无生机可言。为了激发词语的生命力，还需要情感，而为了揭示情感和将其传达给交流的对象，就需要适应。适应补充词语的内容，说出词语未表达出的内容。”

“这就是说，适应越多，交流就越强烈和完美。是吗？”有人问道。

“问题不在于适应的数量多少，而在于性质。”

“哪些性质是舞台上所需要的呢？”我试图弄清楚。

“它们是各种各样的。每一个演员都有自己独创的、独有的适应，其来源不同，长处也是各有千秋。因为在生活中，就是这样的。男人、女人、老人、儿童，高傲的、谦虚的、暴躁的、慈祥的、易生气的、平和的人等都拥有自己特殊的适应类别。

“每一个新生活条件、环境、行为的地点、时间都能引起适应的相应变化：夜深人静时，当所有人都进入了梦乡时，你们适应的方式与白天在人群中是不一样的。当你们来到异国他乡时，你们会寻找合适的方式，适应当地的条件。

“每一个体验的情感，在表达时都要求在适应中有自己难于捕捉的特点。

“交流的所有形式——相互交流、群体交流、有想象的对象、或者没有对象的交流等等，都要求在适应中有相关的特点。

“人们借助于自己的五个器官，借助于看得见和看不见的交流途径进行交流，也就是，借助于眼睛、面部表情、声音、手、手指、身体行为，还有借助于放光和受光的方式进行交流。为此，在每一种情况下，人们需要相应的适应。

“有些演员在悲剧体验领域拥有非常好的适应，但在演喜剧时却完全失去了它们，或者相反，在演喜剧时有很好的适应，但在演悲剧时却变得很不成功。

“往往有一些这样的演员，在很好和正确的适应中，能够非常成功地体验人情感的各个方面。但这些演员经常只能在私密的排演中，也就是当导演和观众坐得很近时，才能给人留下深刻的印象。只要转移到能够给人留下深刻印象的舞台上时，这些适应就会显得苍白无力，不能飞到舞台上，即使能够飞跃到舞台上，舞台效果和舞台形式也不够。

“我们还知道一些具有鲜明的适应，但形式却不多的演员。但由于单调性，这些演员很快失去自己的力度和激烈性，变得有点迟钝。

“但有不少演员，命运不济，虽然有正确的适应，却很糟糕，过于单调，不够鲜明。这些人任何时候都不会成为一流的舞台艺术家。”

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续上一堂课未讲完的内容：

“假如在生活中人们需要无限多的适应，那么在舞台上，演员还需要更多的适应，因为在舞台上我们不断地交流，所以也在不断地适应。这时，适应的性质，也就是鲜明性、生动性、果断性、细微性、柔和性、优美、品味起着非常大的作用。

“比如，在上一堂课，维云佐夫的适应就很鲜明，甚至达到了大胆的程度。但也可以相反。威廉米诺娃、戈沃尔科夫、维谢洛夫斯基你们上台给我们表演一下习作‘烧钱’。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇吩咐道。

威廉米诺娃懒洋洋地从座位上站起来，满脸忧愁地站着。她在等待着对手学她的样子站起来。但他们坐着没有动。

令人尴尬的沉默局面出现了。

威廉米诺娃忍受不了这样沉默的苦闷，自己说起来。为了让自己的话语显得很温柔，她动用了女人的忸怩作态。因为根据经验，她知道，这样做对男人会起作用的。她垂下目光，使劲地抠剧院椅子上号牌，以掩饰自己的心情。威廉米诺娃用手绢遮住了面孔，希望能够掩饰满脸的红晕。

沉默无休止地延续着。为了填补沉默，为了缓和形成状况的尴尬，为了赋予这种场面滑稽的色彩，威廉米诺娃努力地挤出笑声，但这笑声听起来却有些不快活。

“我们觉得无聊！真的，我们觉得非常无聊！”美人坚定地说。“我真是不知道，如何说才好。请您再给我们一些新的习作吧……那时，我们就会那样表演……那样表演……真是……好极了！”

“好！好样的！太棒了！我现在不需要看您表演烧钱的习作了。即使没有烧钱的习作，您已经给我们表演了所需要的一切。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇坚决地说。

“她到底给我们表演什么了？”我们问道。

“这就是：如果维云佐夫给我们展示了果敢的、鲜明的外部适应，那么威廉米诺娃则发现了比较优美的、微妙的、内部的适应。她耐心地想方设法说服我，引起我的怜悯。她很好地运用了自己的窘态，甚至眼泪。她在一切可能的地方搔首弄姿，以期达到目的和完成任务。她不断地变换自己的适应，希望将她体验的情感细节传递于我，并迫使我接受。

“一种适应不合适或者乏味了，她就会尝试另一种适应，第三种适应，最终希望得到最有说服力的，深入到对象灵魂的适应。

“应当善于适应环境，时间，适应每一个独立的个体。

“如果你们同蠢人打交道，就应当适应于他的思维，寻找蠢人的智商和理解力能够接受的更加简洁的话语形式和适应。

“相反，如果你们的交流对象是一个机敏的人，那就不得不小心行事，寻找更加细致的适应，不让他明白你们的巧计，从而逃避交流等等。

“在创作中适应的作用到底有多重要，可以根据一个事实就可以断定：许多演员虽然体验不深，但具有鲜明的适应力，相对于那些感受力很强很深，但适应能力较弱的演员而言，他们在舞台上能够更多地感受自己内部的‘人类精神生活’。

“最好在儿童身上观察适应。他们表现的适应要强于成年人。

“比如，我有两个侄女：小侄女本身性格外向，灵气十足。她觉得接吻还不足以表达自己的高兴劲儿，还不能完全表达她的幸福。于是为了增强表现力，她还需要咬一口。这就是她自己都浑然不知的适应。这种适应是不以她的意志为转移，从内心迸发出来的。这就是为什么，当她表达高兴的对象因为疼痛喊叫起来时，小女孩非常吃惊，自言自语道：我什么时候‘咬了一口’呢？

“这就是下意识适应的例证。

“相反，大侄女完全是有意识的，思量着选择自己的适应。她会根据对他人尊重的程度和他人给予她帮助的大小，针对不同的人表达自己的敬意和感激。但这样的适应也不能认为是完全有意识的。因为，在创造适应的过程中，我强调两点：（1）选择适应；（2）完成适应。我同意，大侄女是有意识地选择自己的适应。但她却像大多数人一样，在很大程度上是在下意识地完成它。我把这样的适应叫做下意识的。”

“有完全是有意意识的适应吗？”我非常感兴趣。

“当然有。不过……您想象一下，在现实生活中我还没有捕捉到这样的适应，选择和完成适应的过程完全是有意意识的。

“只有在好像为下意识的交流打开了广阔的空间舞台上，我才时不时地遇见完全有意意识的适应。

“演员的刻板模式就是这样的适应。”

“为什么您说，在舞台上下意识的交流具有广阔的空间呢？”我追问道。

“因为在当众创作时，需要强烈的、令人倾倒的感染手段。而大部分本性的、下意识的适应就属于这样的手段。它们鲜明、具有说服力、自然且富有感染力。除此之外，只有借助于这样的本性适应才可能将情感中难以捕捉的细节从舞台上传递给上千的观众。在伟大的古典形象的生活中，由于他们的心理复杂，这样的适应就具有了头等重要的意义。只有我们的有机天性和下意识，才能创作和表达这样的适应。无论是借助于智慧，还是借助于演员技术都不能创造出这样的适应。它们是自生的、下意识的、出现在情感的自然高潮的时刻。

“下意识的适应在舞台上是多么的耀眼！它们控制了交流者，使观众铭刻在心！它们的力量就在于出乎意料、大胆、果敢。

“观看演员的表演，他的行为、在舞台上的行为，您会期待，他在角色的某一重要之处大声、清晰、严肃地说出自己的台词。但突然，完全相反，出乎意料，他却以幽默、轻松、勉强听得到的声音说出了台词，以此来表达自己情感的奇特性。这种意外性是如此强烈地赢得了好感，令人震惊，以至于觉得如此解释角色的这个地方是唯一正确的。‘我怎么没有想到，这里隐藏着就是这样的意义？！’观众在欣赏这突如其来的适应时，会发出这样的感叹。

“我们在大多数天才那里都会遇到这样出人意料的适应。这种适应即使在这些独一无二的天才身上也不是常有，只是在激起灵感的时刻才会有。至于半意识的适应，我们在舞台上见得更多一些。

“我不打算去分析确定每一个半意识适应中下意识的程度。

“我只说一点，在舞台上表现和表达情感时，甚至这样的下意识的最小部分都会带来生命和激动。”

“这就是说，”我尽量得出结论，“您完全不认可舞台上的有意识的适应？”

“只有当导演、演员同事、一些请来的和不请自来的参谋者从旁边给我暗示的情况下，我认为才有这样的适应。但……应当谨慎和明智地利用这些有意识的适应。

“休想直接按照他们所提示的那样接受这些适应。不要允许自己简单地复制这些适应！应当学会获取别人的适应，将它们变为自己的、亲切的、亲近的适应。为此，还需要艰辛的工作、需要新的规定情境、诱饵和其他。

“当演员在现实生活中偶然发现对于角色典型的适应时，当他想将其据为己有，引种到创作的形象中时，在这些情况下，他也应当这样做。在这种情况下，不要简单地模仿，因为这会将演员推向做作的和匠艺式的表演上去。

“如果你们自己为自己想出了有意识的适应，那么就去借助心理技术激活它，因为心理技术会帮助你们将下意识的成分注入其中。”

19××年×月×日

“维云佐夫，跟我到台上来，我们一起表演一下您已经表演过的这个习作。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇吩咐说。

灵巧的年轻人奔跑上舞台，而托尔佐夫慢慢腾腾地跟在他的后面。在上台之前，他对我们低声说道：

“我现在要向维云佐夫挑衅！”接着就对维云佐夫说：“这样，您要想设法必须提前离开课堂！这是主要的，基本的任务。去完成吧。”

托尔佐夫坐到了桌子旁边，在做自己的事情：拿出一封信。全神贯注地读了起来。他的对手正集中注意力地站在旁边，想着更巧妙的适应，借助于这些适应去影响阿尔卡季·尼古拉耶维奇或者欺骗他。

维云佐夫使出了各种各样的巧计，但托尔佐夫好像故意不去注意他。为了从课堂里溜走，我们的年轻人坐立不安，使尽所有的办法。他静静地坐了很久，一副痛苦不堪的样子（假如阿尔卡季·尼古拉耶维奇看他一眼的话，那么一定会怜悯他的。）。接着他突然站起来，急匆匆地向幕后走去。他在那里待了一会，迈着病人般的迟疑步态又返回

来，一边用手绢擦着冷汗，一边沉重地坐到阿尔卡季·尼古拉耶维奇身边的椅子上，但阿尔卡季·尼古拉耶维奇还是不理睬他。

维云佐夫表演得太真实了，我们从观众席发出了对他的赞叹。

后来，他几乎疲倦得快死了。他全身抽搐，出现了惊厥。他甚至从椅子上摔到地板上，他演得有点过火，我们都笑了起来。

但阿尔卡季·尼古拉耶维奇没有反应。

维云佐夫想出了新的适应，我们笑得更厉害了。但这一次托尔佐夫还是沉默不语，根本不理睬表演者。

维云佐夫表演得越强烈，我们在观众席里笑的声音就越大。这就越促使年轻人去做新的、滑稽的适应，最后达到了逗笑的地步，在观众席里引起了哄堂大笑。

托尔佐夫等待的就是这一刻。

“你们现在是否明白，现在发生了什么事情？”等大家都安静下来以后，他给我们提出了这个问题。

“维云佐夫的主要任务就是从课堂溜走。他的所有行为、话语、装病都是为了吸引我的注意力，唤起我的同情，这些都只不过是用于完成主要任务的适应。开始，维云佐夫按照惯例去表演，他的这些行为是合理的。后来很糟糕：他听见了观众席里的笑声之后，立刻变换了对象，不再来适应不注意他的我，而是去适应鼓励他去做一些小把戏的你们。

“他有了完全新的任务：取悦观众。但如何去证明这个新任务的正确性呢？在哪可以找到规定情境呢？如何相信和体验它们呢？维云佐夫所做的这一切只能是演员式的做作。这就是为什么形成了失误。

“当这样的情形发生以后，真正的人类体验立刻中断，演员的匠艺式作品立刻登场。主要任务分解为一系列把戏和噱头，而这正是维云佐夫喜欢的东西。

“从这一刻起，适应就成了目的本身，它们所起的作用，不再是属于自己的辅助作用，而变成了主要的作用（为了适应而适应）。

“这样的失误在舞台上是有现象。我知道不少演员拥有很好的、鲜明的适应，但他们利用这些适应不是为了帮助交流的过程，而是为了在舞台上展示这些适应自身，以此取悦观众。他们就像维云佐夫一样，将适应变成了独立的噱头，变成了幕间的歌舞节目。个别瞬间的成功冲昏了演员的头脑。他们不惜为了哄堂大笑、为了掌声和个别瞬间的成功、话语和行为去牺牲角色本身。后者甚至常常与剧本没有关系，这样的使用适应情况致使后者失去了意义，成为多余的东西。

“正如你们所见，对于演员而言，好的适应可能成为危险的诱惑物。为此，有很多的理由。甚至有一些角色总是将演员推向诱惑物中去。比如，在奥斯特洛夫斯基的话剧《智者千虑，必有一失》中，有一个马马耶夫老头的角色。他由于无所事事，对所有人进行说教。在整个戏中，他能做的就是劝告所有他所遇见的人。在五幕戏中，只完成一个任务：除了说教，还是说教，始终用同一种情感和思想与对手进行交流，其实是一件很难的事情。在这样的条件下，很容易陷入千篇一律。为了避免这样的情形，许多马马耶夫角色的表演者将自己的注意力转移到适应上，在完成同一个任务（说教，还是说教）时不断地变换适应。经常无休止地变换适应带来了多样化。这当然很好。但对于演员来说，适应会不知不觉地成为主要和唯一关心的事情。这就很不好。

“如果认真分析这类演员在这些瞬间的内部行为，那么就会发现，他们的角色的总谱是由以下任务构成的：我想成为严厉的人（而不是借助于严厉的适应达到自己的目的。）或者我想成为温柔的人、果断的人、不顾情面的人（而不是借助于温柔的、果断的、不顾情面的适应达到解决任务的目的）。

“但你们知道，不能为了严厉而严厉，为了温柔而温柔，为了果断和不顾情面而去果断和不顾情面。

“在所有的这些情况下，适应会悄悄地变为独立的目的。这一目的将马马耶夫角色的主要的、基本的任务排挤在外（说教，还是说教）。

“这样的方法会导致适应自身的做作，远离任务，甚至对象本身。这时，活生生的人类情感和真正的行为会消失，而演员的情感和行为会发生效力。众所周知，演员行为的典型特点首先在于舞台上对象——对手，需要根据角色与其进行交流，而演员往往在观众席里给自己创作另一个对象，并去适应这个对象。

“这样在表面上与一个对象交流，而实际上却去适应于另一个对象，这样的方式会导致荒谬状态。

“我举例解释一下自己的观点。

“你们想象一下，你们住在楼房的高层，而在对面，经过一条相当宽阔的街道，住着您恋爱的对象。该怎样对她表达自己的情感呢？送去飞吻、将手紧贴胸前、描绘自己的狂喜、装出忧郁、忧伤的样子，借助于芭蕾舞的手势努力向她询问，是否可以去找她等等。你们必须将所有这些外部的适应做得剧烈和明显，否则在对面的人什么也不会明白。

“但出现了一个独有的成功机遇：在街上一个人都没有，她一个人站在窗前，楼房的其他窗户都紧闭……没有什么妨碍你们向她喊出爱情的话语。由于将你们隔离开来的距离遥远，您必须提高嗓音。

“在这次表白之后，当您下楼时，碰到了她。她走路时，还挽着严厉的妈妈的手。如何利用这次机会，在近距离内对她表白爱情或者请求她来约会？

“考虑这次见面的情况，必须采用很难发现的，但却富有表现力的手的行为或者只用眼睛的行为。如果需要说几句话，就必须用不易察觉的、勉强听得见的声音，对她耳语。

“当您打算实施这一切时，突然您的情敌出现在街道的对面。您大为恼火，失去了控制。您想在情敌面前炫耀自己胜利的愿望是如此强烈，以至于您都忘记了她的妈妈在旁边，竟然大声地喊出了爱情话语，还动用了不久前在远距离交流时使用过的芭蕾舞剧中的手势。这一切都是针对情敌而做的。可怜的姑娘！因为您这样的荒谬举动，她将受到妈妈的责备！

“大多数演员在舞台上经常胆大妄为地做一些对于正常人而言无法解释的荒谬行为。

“按照剧本的内容，他们与对手站在一起，要用面部表情、声音和行为去适应演员之间和观众席最后一排之间的空间，而不是去适应将舞台上进行交流的演员分隔开的近距离。简言之，演员与对手站在一起

时，不是去适应对手，而是适应观众席的观众。这样就出现了不真实的情形，无论是表演者自己，还是观众都不会相信这种不真实。”

“但对不起，”戈沃尔科夫提出了反对意见。“您明白吗，我应当考虑那些买不起观众席第一排的观众。在第一排什么都能听见。”

“首先，你们应当考虑对手，适应他，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇答道。“至于观众席的最后几排观众，针对他们，我们在舞台上特殊的说话方式。要声音清晰，元音，尤其辅音要清晰。使用这样的发声法，你们可以小声说，就像在房间里一样，这样比你们大声喊听得清楚，尤其当你们的说话内容引起了观众的兴趣时，你们就会迫使观众深刻领会你们所说的话语。演员在大喊时，那些要求小声说出内心深处的话语就失去了自己的内在意义，也就不容易让观众理解这些荒谬的东西。

“但，对不起，您明白吗，观众需要看到在舞台上发生的一切。”戈沃尔科夫并没有让步。

“为此，要有镇静的、清晰的、连续的、有逻辑的行为。尤其如果你们想引起观众对它的兴趣，如果你们迫使他们深入理解你们在舞台上所实施行为的话。但如果一个演员背离了他的内心意义，无节制、无条理地挥动着手臂，做各种姿势，哪怕这些姿势很优美，你也不会长时间看这些东西。首先，因为无论是观众，还是塑造的戏中人物都不需要这个。其次，因为这样的滥打手势，滥实施行为，不断重复它们，很快令人生厌。无休止地看同一个东西很无聊。我说这一切，就是解释舞台和演出的公众性是如何使演员脱离自然的、真正的、人类的适应，促使演员去做程式化的、不自然的、演员式的适应。但应当用所有的手段，毫不留情地将这样的适应赶出舞台和剧院。”

19××年×月×日

“现在将谈论适应的产生和显现的技术方法问题。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇走进教室后，宣布说。

他立刻将此定为今天课程的题目。

“我从下意识的适应开始讲起。

“很遗憾，我们没有直接走进下意识领域的途径，因此，我们应当利用间接途径。在运用间接途径时，我们有许多能够激发体验过程的诱饵。哪里有体验，哪里就必然形成交流和有意识的或者下意识的适应。

“我们还可以在我们的意识还没有深入的领域里做什么呢？不要妨碍天性、不要违反天性，不要强迫天性的自然欲望。当我们成功地达到了这种正常人的状态时，最细腻深深蕴藏着情感就会流露出来，创作过程就会自然而然地完成。这是灵感迸发的时刻，在这一时刻适应就会下意识地出现，不断地表现出来，它用自己的光芒令观众目眩。这就是我目前就这个问题所能说的一切。

“在半意识适应领域，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。我只是说‘一点事情’，因为我们并没有很大的潜力，适应产生的技术手段也并不丰富。

“我有一个寻找适应的实践方法。用一个例子就很容易解释清楚。威廉米诺娃！您还记得吗？在几课前您曾请求我取消‘烧钱’的习作，在各种各样的适应中，重复着同一些话语吗？

“现在您就尝试一下以习作的形式表演一下那个场面吧，但这时不要利用那些陈旧的，已经使用过的且失去了力量的适应，而是有意识地或者下意识地在自我中发现新的、鲜明的适应。”

威廉米诺娃做不到这一点，如果不算两三个没有使用过的适应，她也只不过是在重复一些陈旧的已经过时的适应。

“从哪里获取越来越新的适应呢？”当托尔佐夫指责威廉米诺娃的表演得千篇一律时，我们不解地问。

托尔佐夫没有回答，而是对我说：

“您是速记员和我们的记录员。我口述，您记下我所说的内容。

“平静、激动、温厚、嘲讽、讥笑、吹毛求疵、责备、任性、藐视、绝望、恐吓、喜悦、宽容、怀疑、惊奇、警告……”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇还说出了很多与人有关的状态、情感、感觉等，形成了长长一串名单。

“用手指在这名单上指一下，”他对威廉米诺娃说道，“读出您随便指的那个词语。就让这个词语表示的心情成为您新的适应。”

威廉米诺娃完成命令后，读道： 宽容。

“引入这个新的适应代替您那已经使用过的适应，证明所做变化的正确性。这种适应会使您的表演耳目一新。”托尔佐夫向她建议说。

威廉米诺娃非常轻松地找到了证据和表演宽容时的风格。但普辛破坏了她的成绩。他用自己低沉的声音说起话来非常地流畅。而且他的肥胖身材和面孔都荡漾着无限的宽容。

大家笑了起来。

“这就为您证明了新适应也是适合于同样的任务——说服的。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇指出。

威廉米诺娃重新用手指指了一下名单，读到： 吹毛求疵。她以女性特有的纠缠不休开始表演，但这一次戈沃尔科夫破坏了他的成绩。在吹毛求疵方面，没有人能与他较量。

“这又给您重新证明了我的手段是有效的。”托尔佐夫总结说。

之后，其他学生也做了同样的练习。

“只要在内心有根据，无论你们在这张名单中补充什么样的新的与人有关的状态、情绪，它们都适合于适应的新的表现力和情调。在表达心理状态时，在适应领域的强烈对比和出人意料性只能帮助你们影响其他人。事实上，假使您刚看完戏回来，这部戏给您留下了震撼的印象……演员演得太好了、妙极了、无与伦比、不可企及，您都觉得还不够。所有的这些修饰语都不能表达您所感受的东西。您应当装成沮丧的、崩溃的、疲惫不堪的、愤怒的、绝望到极点的样子，想用这些出人意料的适应表现力表达出最高程度的喜悦和兴奋。在这样的瞬间，您会自言自语地说：

“‘见鬼！他们这些坏蛋演得太好了！’或者：‘根本不可能抑制这种喜悦！’

“在正剧、悲剧和其他的体验领域中，这个手段非常有效。事实上，为了增强适应的表现力，您可以在最悲痛的时刻突然大笑，就像对自己说：‘真是可笑，命运会如此令我烦恼和让我受到如此打击！’或者，‘在这样绝望的时刻，不能哭，而只能笑。！’

“现在想一想：既然面部、身体和发音器官必须对演员在舞台上的下意识生活中勉强表达出的细节作出反应，那么灵活性、表现力、敏感性、纪律性应是什么样的呢？

“在交流时，适应对演员使用富有表现力的手段提出了更高的要求。

“这样你们有责任以相应的方式训练自己的身体、面部表情和声音。关于这一点，由于与研究适应有关，我暂时只是顺便提一下。就让这去强化你们自觉继续进行体操、舞蹈、击剑、练声等练习吧。”

这堂课结束了。阿尔卡季·尼古拉耶维奇本已经打算离去，突然幕布被拉开了，这时我们在舞台上看见了我们可爱的装饰得像过节日似的“马洛列特科娃客厅”。那里四处都悬挂着尺度不一的条幅：

1. 内部的速度节奏。
2. 内心的特点。
3. 耐力和完整性。
4. 内部的道德标准与纪律。
5. 舞台的魅力和诱惑。
6. 逻辑与顺序。

“标语很多，不过暂时我并不能说很多。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇一边看着可爱的伊万·普拉东诺维奇的新想法，一边说。“问题在于，我们还没有分析完内部创作过程必需的所有元素、能力、才能、演员的条件。还有一些问题。比如：我现在能否不违反我的基本方法，即从实践、直观的例子或自身对理论和创作规律的感受，去谈论

这些呢？真的：现在如何说明看不见的内部速度节奏或看不见的内部特征呢？如何直观地用行为作为例证来解释呢？

“当我们将开始研究看得见的外部速度节奏和看得见的外部特征时，再来研究大纲规定的这个阶段，是不是要简单些呢？”

“那时可以用直观的外部行为研究它们，同时在内心感受它们。”

“还有。当在舞台上我们既没有剧本，也没有角色要求表演时具备忍耐力，我还能否谈论忍耐力？当我们没有东西可以完善时，我还能否谈论完整性？”

“首先，当你们当中的许多人只是有一次在观摩演出中站在了舞台上时，我如何向你们说明在舞台上、在创作中的艺术及其他道德标准和纪律性呢？”

“最后，如果你们还没有体验到舞台魅力和诱惑的力量以及它们对于上千观众的影响，我又如何解释舞台魅力和诱惑呢？”

“剩下的就是逻辑和顺序了。”

“但我觉得，在过去上课期间，我多次谈到过这些，也许你们已经厌烦了。根据全部大纲的要求，我经常提到关于逻辑和顺序的一些观点，我已经讲了许多，以后我还要讲许多。”

“您什么时候讲过这些呀？”维云佐夫问道。

“怎么叫什么时候？！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇非常惊奇。“我经常讲，在每一个合适的场合都讲过。当我们学习神奇的‘假使’和规定情境时，我就要求在想象中要有逻辑性和顺序，在完成身体行为时，比如在没有实物空手数钱时，我也要求在行为中有严格的逻辑和顺序，还有当我们不断地替换注意力的对象，当将《布朗德》的某场戏划分为一个个小部分时，当从这些小部分中获取任务并对其进行命名时，我都要求最严格的逻辑和顺序。在使用各种诱饵时也重复过，等等。”

“现在，我觉得，我已经讲完了你们在基础阶段需要了解的有关逻辑和顺序的内容。剩下的内容将分部分，根据课程的进度情况进行补

充。既然都讲完了，那现在是否还需要制定一份针对逻辑和顺序的独立阶段的大纲呢？我担心这样会偏离实践的轨道，我们的课程会因为理论性而变得枯燥。

“这就是迫使我现在顺便提起创作必需的还没有学习的元素、能力、才能、条件。伊万·普拉东诺维奇提醒我们，将遗漏的元素补充到由这些元素组成的花束中。随着时间的推移，事情本身就会使我们接触到所有没有论及的问题，我们首先在实践中体验和感受，然后在理论上认识每一个暂时遗漏的元素。

“这就是我暂时能够告诉你们的一切。

“在此，研究我们在舞台行为中必需的内部元素、能力、才能和演员条件的长久工作告一段落 [\[26\]](#)。

第十二章 心理生活动力

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇说：

“现在，我们在分析完自己的元素、能力、特性、心理技术手段以后，可以认为我们的内部创作器官已经准备完毕。这就是我们的军队，它可以开始军事行动了。

“这支军队去作战需要统帅。谁将是这些统帅呢？”

“我们自己。”同学们回答说。

“这个‘我们’是谁呀？这个神秘不解的东西在哪里呢？”

“这是我们的想象力、注意力、情感。”同学们一一列举。

“情感！这是最最主要的。”维云佐夫坚定地说。

“我同意你们的观点。当你们去感受角色时，所有的精神力量立刻都会进入备战状态。

“这样，就找到了第一个和最重要的统帅、创作的倡议者和动力。这就是情感，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，但他又接着指出：“不幸在于，情感是固执己见的，不肯服从于命令的。根据经验你们已经知道了这一点。因此，如果情感不是自然而然地被激发去创作，你们就不能开始工作，而应当求助于另一个统帅。这‘另一个’他是谁呢？”

“想象力！没有想象力，什么都谈不上！”维云佐夫坚定地说。

“在这种情况下，你们就想象点什么，让你们的所有创作器官都动起来。”

“想象些什么呢？”

“我不知道。”

“需要任务、神奇的‘假使’，什么……能让……”维云佐夫说着。

“从什么地方获取这些东西呢？”

“您知道吗？智慧会暗示的。”戈沃尔科夫说。

“如果智慧会暗示的话，那么它就成为我们寻找的那个统帅、倡议者和动力。它就能开始和引导创作。”

“这就是说，想象力不能成为统帅是吗？”我追问道。

“正如你们所见，想象本身还需要主动精神和领导呢。”

“注意力。”维云佐夫坚定地说。

“我们再来分析一下注意力。它有什么功能？”

“它帮助情感、智慧和想象力、意志。”同学们一一列举着。

“注意力就像反光镜，将自己的光线反射到选定的对象上，使思想、情感和欲望对它发生兴趣。”我解释说。

“那谁指出了这个对象呢？”托尔佐夫问道。

“智慧。”

“想象力。”

“规定情境。”

“任务。”我们一一回忆着。

“这就是说，他们是开始工作的统帅、倡议者、动力。它们指出了对象，而注意力如果不能做这种事情，那就只局限于辅助作用了。”

“好，注意力不是统帅。在这种情况下，谁是谁呢？”我问道。

“请你们表演一下疯子那个习作吧。你们就会明白，谁是倡议者、动力和统帅。”

同学们面面相觑，沉默不语，不愿意站起来。最后，大家一个跟着一个站了起来，不情愿地向舞台走去。但阿尔卡季·尼古拉耶维奇却拦住了他们。

“好，你们战胜了自己。这就证明，你们有某种意志。但……”

“这就意味着，它就是统帅！”维云佐夫突然说道。

“但……你们在向舞台走去时，就像被判死刑似的，不是听从意志，而是违反意志。这样不会有创作。内心的冷漠不能唤起情感，而没有情感，也就没有体验和艺术。假使你们刚才满怀演员的激情，像一个人似的，涌向舞台，那样才可以谈论意志，谈论创作意志。”

“您知道吗？您光指望那令人厌恶的疯子习作是无论如何也达不到目的的。”戈沃尔科夫嘟囔着。

“然而，我还是要试试！你们知道吗？当你们在等待疯子从大门闯入时，这个疯子已经悄悄地溜到了后台阶上，现在正要破门而入呢。而那扇门已经旧了。勉强用门环闪着。如果他拽掉门闩，你们可就要倒霉了！在新的规定情境中，你们要采取什么措施呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇给我们提出了问题。

同学们集中注意力，思索起来，所有人都在想办法，打算采取某种行动。最后，决定构筑第二道防栅。

一片混乱，嘈杂声。年轻的人们很兴奋，目光中流露出愉快的神色，心脏跳得很厉害。一句话，发生的情形几乎与我们第一次表演已经令我们厌烦的疯子习作时的情形一样。

“这样，我建议你们重复疯子的那场戏。你们试图强迫自己，违反意志，走向舞台，在内心唤起人的意志，但强迫是不能让你们为角色感动的。

“这时，我给你们暗示了新的‘假使’和规定情境。在这个基础上，你们给自己提出了新任务，唤起了新的欲望（意志），但这一次，不是普通的，而是创作的欲望。大家都兴致勃勃地开始工作起来。试问，谁是统帅——第一个冲向战斗中，领导全军前进的？”

“是您！”同学们说。

“对，是我的智慧！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇纠正说。“但你们的智慧也能做这件事情，成为创作过程中的统帅。如果是这样，那么第二个统帅就找到了。这就是智慧（理智）。

“现在我们来找一下，有没有第三个统帅。现在我们逐一回忆一下所有的元素。

“或许，这是真实感和信心？如果是，那就相信吧，就像在激发情感时那样，让你们的所有创作器官都立刻行动起来吧。”

“相信什么呀？”同学们问。

“我怎么知道？……这是你们的事情。”

“首先需要创造‘人的精神生活’，之后再相信它。”巴沙指出。

“这就意味着，真实感和信心不是我们要寻找的统帅。那么，有可能是交流和适应？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问道。

“为了达到交流的目的，首先应当有可以给予他人的情感和思想。”

“对。这就是说，它们也不是统帅！”

“部分和任务！”

“问题不在于它们，而在于创造任务的活生生的欲望和意向。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释说。“如果这些欲望和意向可以激起演员所有的创作器官，控制他在舞台上的心理生活，那么……”

“当然，可以！”

“如果是这样，那就意味着找到了第三个统帅。这就是意志。”

“由此可见，我们拥有三个统帅，那就是——”阿尔卡季·尼古拉耶维奇指着悬挂在我们面前的横幅，读出了第一行字：

智慧、意志和情感

“它们是‘我们心理生活动力’。”

这节课结束了。同学们渐渐散去，但戈沃尔科夫却争论起来：

“对不起，为什么至今为止，我们还有涉及智慧和意志在创作中的作用，关于情感，您让我们的耳朵都听厌了！”

“按照您的意思，对每一个心理生活动力，我都应当详细地做同样的说明。是吗？”托尔佐夫不解地问道。

“不，为什么是同样的呢？”戈沃尔科夫不同意。

“那是怎么样呢？三头政治的成员是分不开的。所以，提到其中一个时，无意中就会涉及第二个、第三个。说到第二个，就会提到第一个和第三个。说到第三个，就会涉及前两个。难道您愿意听不断重复的内容吗？”

“事实上，假设我对你们说创作任务，它们的划分、选择、命名等，难道情感没有参与这项工作吗？”

“当然，参与了！”留下的同学们肯定地说。

“难道意志与任务无关？”阿尔卡季·尼古拉耶维又问道。

“不，不是无关，正相反，意志与任务有直接关系。”我们坚定地说。

“如果是这样，在谈论任务时，我就不得不重复我在讲情感时涉及的几乎同样的内容。”

“难道智慧没有参与任务的创作？”

“既参与任务的划分，也参与任务的命名过程。”同学们坚定地说。

“既然这样，那么我在讲任务时，又不得不第三次重复同样的内容。所以你们要感谢我，因为我保存了你们的耐心，珍惜了你们的时间。

“不过，在戈沃尔科夫的指责中有对的成分。是的，我偏爱情感创作，所做这一切也确实是有意的，因为许多其他艺术流派经常忘记情感。我们有太多的理智型及以智慧为出发点的舞台创作！同时我们却很少见到真正的、活生生的情感创作。这一切迫使我加倍地关注情感，稍微忽视了智慧。

“我们在长期的戏剧创作中，已经习惯认为智慧、意志和情感就是心理生活动力。这在我的意识中已经根深蒂固。我们的心理技术手段适应了这种情形。但新科学对心理生活动力的定义作了重要的改动。我们，舞台上的演员如何看待这种情况？这将给我们的心理技术带来什么变化呢？”

“关于这一点我今天来不及给你们讲了。所以，下一次课见。”

19××年×月×日

今天，阿尔卡季·尼古拉耶维奇谈到了心理生活动力的新定义。

概念，判断和意志—情感

他读出了条幅上的第二行字。

“这个定义的内在本质与原来的旧定义即智慧、意志和情感是一样的。新定义比原来的定义更加准确。将二者进行比较时，你们首先会

发现，概念、判断加在一起正好完成旧定义中智慧（理智）完成的内部功能。

“进一步深入理解心理生活动力的新定义，你们会发现，‘意志’和‘情感’合并为一个词——‘意志—情感’。我用一些例子解释一下这两类变化的意义。

“假设，你们现在没有课，你们想将这一天过得有意思一些。为了达到这样的目的，你们会怎样做呢？”

“如果情感保持沉默，意志也保持沉默，那么你们除了求助于智慧以外别无选择。在这些情况下，就让它去给你们提供答案吧。我来充当智慧的角色，向你们提出建议：

“你们想不想到街上逛逛，或者到郊外活动活动，呼吸一下新鲜空气呢？”

“我们的五觉中 fastest、最敏感的就是视觉。这时它已经借助想象力和视像，描绘出了在即将到来的散步中等待你们的、可能吸引你们的事物了。你们已经在自己的内心‘屏幕’上看见了一部展现各种各样的风景、熟悉的街道与郊外的长长影片。这样即将成型的散步概念在你们内心就形成了。

“‘今天这对我没有诱惑力。’你们说。‘在城里逛没意思。在恶劣的天气里，大自然也不吸引人。再说，我已经累了。’”

“这样，您就形成了对概念的判断。那么，晚上去看一场戏吧。智慧提出了建议。

“在这个建议下，想象力开始描绘，而内心视像瞬间就会非常清晰地强烈地复现您所熟悉的剧院的一系列画面。您在想象中从售票处来到了观众席。看到了戏的几个片断，形成了一个概念，接着形成了对一天新计划的判断。这一次，无论是意志，还是情感都立刻被燃起，对智慧的建议做出了反应。（即对概念和判断做出反应）您警觉起来，唤醒了内部元素。这样，”托尔佐夫总结说，“您从智慧（从概念和判断）开始，使意志和情感本身参与到工作中。”

他沉默了好一会继续说道：

“我们的研究得出了什么结论呢？它们为我们说明了智慧的工作。它们展示了智慧两个方面的功能：一个是最初的动力，它唤起了概念的形成过程；另一个由前一个发展而来，即判断的形成。

“我的解释使你们明白了心理生活动力新定义第一部分的实质。

“在研究第二部分时，我们发现，就像我以前说过的，在新定义中意志和情感合并为一个词语‘意志—情感’。为什么要这样做呢？我再用例子回答这个问题。请你们想象一个意外巧合的场景。你们深深地相爱着。她住得很远。您在这里备受煎熬，不知道如何平静被爱情激起的惊惶不安的心情。这时，您收到了她的来信。原来，她也是因为孤独而痛苦不堪，她在信中央求您快速到她身边去。

“但您读完心爱的人的邀请信后，您的情感沸腾了。这时正好剧院给您分派了一个新的角色——罗密欧。由于您的情感与饰演人物的情感很相似，角色的许多地方就都很容易和立刻在您心中被激发出来。在这种情况下，谁是引导创作的统帅？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问道。

“当然是情感！”我回答说。

“那意志呢？难道意志不是同时、与情感密不可分地在东奔西走、在希望、在奔向情人吗？而在舞台上奔向朱丽叶吗？”

“是这样的。”我不得不承认。

“这就是说，在这种情况下，它们两者都是心理生活的领袖、动力，在共同的工作中走到了一起。您试着将它们相互分离开看。在空闲时，您不妨试着想一想，找到意志和情感相互分开的情况，确定它们之间的界限，指出意志在哪里结束，情感在哪里开始。我想，您做不到这一点，就像我也没有做到一样。这就是为什么最新的科学定义将它们连接成一个词语意志—情感的原因。

“我们是舞台艺术工作者，我们意识到这个新定义中的真实性，预见它在未来将带给我们的实际的好处，但只是我们还不会认真细致地领会它。为此还需要时间。由于我们需要在实践中认识它，所以我们将部分地利用新的定义，而在其他方面，我们将暂时使用已经经过考验的旧定义。

“暂时我还没有看到其他出路。所以，我必须利用心理生活动力的新旧两个定义。这取决于在每一个个别的情况下，我觉得哪一个定义更容易掌握。在某一时刻，如果我觉得同旧的定义打交道方便些，也就是不将智慧的功能一分为二，不将意志和情感合二为一的话，我就会这样做。

“就让科学界的人们原谅我的这种放肆。在与你们的教学工作中，指导我的纯粹的实践想法证明了这种放肆的正确性。”

19××年×月×日

“所以，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道，“智慧、意志和情感或者按照新定义，概念、判断和意志—情感在创作过程中起着主导性的作用。

“由于心理生活的每一个动力互为诱饵，每一个都能激起三头政治的其他的成员去创作，这种作用还会增强。

“除此之外，智慧、意志和情感不能独立存在，必须相互支持。所以，它们总是一起，同时，相互紧密依赖地实施行为（智慧—意志—情感，情感—意志—智慧，意志—情感—智慧）。在很大程度上，这也扩大了心理生活动力的意义和主导作用。

“我们让智慧工作时，也将意志和情感吸引到创作中。或者，用新的语言说：有关某种事物的概念自然而然地引起对于它的判断。

“两者将意志—情感吸引到工作中。

“只有心理生活的所有动力协同作战时，我们才能自由、真诚、自然、有机地创作。不是以他人的名义，而是以自己个人的名义认真地在角色生活规定情境中进行创作。

“事实上，当真正的演员在说着哈姆雷特的独白‘生存还是死亡’时，难道他这时只是在形式上传达别的作者的思想，完成导演示意给他的外部行为吗？不，他给予的远比这要多得多，在角色的台词中加入自己的东西：自己自身的对于生活的概念、自己的灵魂、自己活生生的情感和意志。在这些瞬间，演员真诚地激动着，因为他们回忆起了与角色生活、思想和情感相类似的亲身经历。

“在舞台上这样的演员不是以不存在的哈姆雷特的名义，而是以置身于戏剧规定情境中的自己本人的名义在说台词。这时，别人的思想、情感、概念、判断都变成了他个人的了。他说话，不是为了让其他人听到角色的台词，并理解台词，演员需要让观众感受到他对所说话语的内心的态度，让他们想要自身创作意志向往的东西。

“在这个时刻，心理生活的所有动力都联合起来，相互依赖。这种依赖性、相互作用和一种创作力量与另一些创作力量之间的紧密联系在我们的事业中非常重要。假如不去利用这些达到我们的实践目的，那就是一种错误。

“由此需要相应的心理技术。

“它的基础在于，通过三头政治成员之间的相互影响，自然、有机地唤起三头政治的每一成员、演员创作器官的所有元素来实现行为。

“有时，心理生活动力会一下子、自然地、意外地、下意识地一起投入到工作中。在这些偶然成功的瞬间，应当沉醉于心理生活动力产生的自然的创作意图。但当智慧、意志和情感没有对演员的创作号召进行反应时，该怎么办呢？

“在这些情况下，应当启用诱饵。它们不仅存在于每一个元素中，而且存在于心理生活每一个动力中。

“不要一下子唤起它们。瞄定其中的一个，假设是智慧。智慧比其他的动力更容易被说服。更顺从一些。它会心甘情愿地服从命令的。在这种情况下，演员就会从台词的形式思想中得到相关的概念，开始发现台词的内容。

“首先，概念引起自己相应的判断，它们二者创造了思想。这不是枯燥的、形式上的，而是由概念唤起的能够自然激起意志—情感的思想。

“在你们短暂的实践中，有很多说明这个过程例子。哪怕回忆一下，你们是如何重新唤起令你们已经厌烦的‘疯子’习作的。智慧想出了虚构：‘假使’和规定情境。它们创造了新的、令人激动的概念、判断，接着二者一起激起了意志—情感。结果，你们非常成功地

演完了习作。这件事情就是很好的例子，说明智慧在激起创作过程时的主动性。

“但可以通过其他途径，也就是从情感角度走进戏剧、习作和角色中。尽管情感变化莫测和不稳定。

“如果情感立刻答应了要求，那就是最大的幸福。那么一切都会自然就绪：概念一出现，对于概念的判断也就形成了。而这一切激起了意志。换言之，通过情感、心理生活的所有动力立刻开始运行起来。但如果这一切不能自然产生，如果情感不答应要求，仍旧处于消极怠慢的状态，那又怎么办呢？这时需要求助于三头政治最近的成员——意志。

“采用什么样的诱饵去唤醒没有发挥作用的情感呢？”

“随着时间的推移，你们就会明白，速度一节奏正是这样的诱饵和刺激物。

“还有一个问题要解决：如何激起还没有发挥作用的意志去进行创作呢？”

“如何激起它实现创作行为呢？”

“通过任务，”我提醒说，“它直接影响创作欲望，也就是意志。”

“这要看什么任务。不太诱人的任务就不会产生影响。必须通过人工的途径让这种任务走进演员的心灵。必须突出强调这一任务，使它活跃起来，变得更有趣和更激动人心。相反，诱人的任务就会拥有直接的影响力。但……却不是影响意志。令人迷恋的首先是情感方面，而不是欲望。所以，它直接影响了情感。应当在创作中全神贯注感受，然后再去想。这就是为什么，任务对意志的影响不是直接的而是间接的原因。”

“您说过，根据新定义，意志与情感是不可分离的。这就说，如果任务影响到后者，那么自然而然地它就会同时激起前者。”戈沃尔科夫抓住了托尔佐夫话语中的漏洞。

“正是。意志—情感是一把双刃剑。在一些情况下，在意志—情感中情感是凌驾于欲望之上的。而在另外一些情况下，欲望则在情感之上，尽管这种欲望是强制进行的。所以，一部分任务对于意志的影响要多于对情感的影响，相反，另一部分任务则靠意志而强化了情感。

“但……无论是这样还是那样，无论是间接的还是直接的途径，任务都在影响着我们的意志，它对于我们来说就是创作欲望的诱饵、刺激物，我们在忠诚地运用它。

“这就是说，我们将像以前一样，继续利用任务，来达到间接影响意志—情感的目的。”

沉默一会儿后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续说道：

“承认智慧（概念、判断）意志、情感是心理生活动力这一正确的观点已经由天性本身所证实，演员的个性往往生来就有情感型、意志型或者理智型的。

“第一种类型的演员相对于意志和智慧而言，情感占优势。他们在表演罗密欧或者朱丽叶时，突出上述角色的情感方面。

“第二种类型的演员，在他们的创作中，意志凌驾于情感和意志之上。他们在饰演麦克白或者布朗德时，强调了他们的功名心和宗教意志。

“第三种类型的演员，在他们的创作天性中，相比较情感和意志而言，智慧占据了优势。他们在饰演哈姆雷特或者哲人纳丹时 [\[27\]](#)，情不自禁地赋予了角色比实际需要的更多的理智的色调。

“但是，无论是第一种、第二种，还是第三种，心理生活动力都不应当完全压服三头政治的其他成员。必须使我们心理的动力具有一种和谐的相互关系。

“正如你们所见，艺术同时承认情感、意志和理智的创作。在其中情感、意志或者智慧担当着领导者的角色。

“我们只是不认可那种以枯燥的演员的用意为出发点的作品。我们将这种表演称为缺乏热情的、偏重理性的表演。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇郑重地停顿了一下，以一段长长的话语结束了我们的课。

“你们现在很富有，因为你们掌握着大量的元素。借助于这些元素你们可以去体验角色的‘人类精神生活’。这是你们的内部武器，你们用于创作表演坚定勇敢的军队。况且，你们在自己的内心已经找到了三个能够率领自己连队进行作战的统帅。

“这是非常大的成就。我祝贺你们！”

第十三章 心理生活动力的追求线

19××年×月×日

“连队准备战斗！统帅上岗！可以出发了！”

“怎么出发呀？”

“你们想象着，我们决定上演一部优秀话剧。在这部戏中，你们每一个人都要承担一个杰出的角色。你们第一次读完剧本，从剧院回家后，你们将做些什么呢？”

“表演！”维云佐夫声明说。

普辛说，他会认真思考角色。马洛列特科娃会坐在角落，尽量去“感受”角色。而我因为有了观摩演出的痛苦经验，我会放弃这些危险的诱惑，而从神奇的或者其他的“假使”，从规定情境中，从任何其他的幻想中开始。舒斯托夫开始将角色划分为各个部分。

“一句话，”托尔佐夫说，“你们每一个人都在努力通过不同途径深入到角色的大脑、心理、欲望中，都尽量在自身的情感记忆中激起与角色相类似的回忆，形成概念和对于所饰演形象的生活的自我判断，吸引意志—情感。你们会用自己心灵的触角伸展到角色的心理中，以自己的心理生活动力去追求角色。

“在很少的情况下，演员的智慧、意志和情感能立刻领悟到新作品的主要实质，因而而兴奋，在情绪高昂时创造了创作必需的内心状态。

“通常情况下，台词只是在一定程度上被理智（智慧）所领会，也只是部分地被情感所控制，唤起了不确定的、断断续续的欲望（意志）。

“或者，按照新的定义，在开始接触剧作家的作品时，形成了模糊的概念和非常浅显的对于剧本的判断。意志—情感也只是部分地、不自信地反映了第一印象。这时，形成的角色生活的内部感觉只是‘一般性’的。

“如果演员只是一般地理解角色生活的真正意义，暂时还不能期待别样的结果。在大多数情况下，只有经过长期工作、研究作品、走过剧作者走过的创作之路以后，才能深刻理解其内部实质。

“但也有这样的情况，在第一次读完剧本之后，演员的智慧无论如何也不能理解台词，没有得到意志和情感的任何回馈，没有形成任何概念及对被读过的书的判断。第一次阅读印象派或者象征派作品时，常常是这样的 [\[28\]](#)。

“这时，必须借助其他的判断，在他人的帮助之下，理解台词，勉强理解其意义。在努力工作之后，形成了某种浅薄的概念与缺乏独立性的判断。这个概念和判断后来逐渐得到了发展。结果，在某种程度上，成功地将意志—情感和心理生活的所有动力吸引到创作中。

“起初，当目的还不是很明确，这些心理生活动力的无形的激情只是处于萌芽状态。而当演员第一次接触剧本，却能抓住角色生活中的能够唤起心理生活动力的强烈激情的个别瞬间。

“思想、欲望是时隐时现的。它们一会儿出现、一会儿断裂，一会儿又出现，一会儿又消失。

“如果将这些以心理生活动力为根据的线条描绘下来的话，就会得到某些片断、碎片和线。

“随着不断地熟悉角色和更深刻地理解角色的主要目的，这些线逐渐被拉直。

“这时，就有可能谈论创作的起源。”

“为什么是这样呢？”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇没有回答，却突然抖动着双手和头和全身，然后问我们：

“可以称我的行为为舞蹈吗？”

我们回答说不是。

之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇坐着开始做各种各样的一环扣一环的行为，形成了一条连绵不断的线。

“可以称这些为舞蹈吗？”他问道。

“可以。”我们齐声答道。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇开始用心地哼出了一些独立的调子，其间有长长的停顿。

“可以称这些为唱歌吗？”他问道。

“不能。”

“那这个呢？”他唱出了几个婉转起伏的音调。

“可以！”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇开始在一张纸上乱画一些单独的、随机的长线、短线、小圆点、小钩形状，向我们问道：

“你们能够将这些线叫做图画吗？”

“不能。”

“而这些线是一幅画吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇画出了几条长长的漂亮曲线。

“可以！”

“所以，你们看见了吗？任何艺术首先都需要连续不断的线？！”

“我们看见了！”

“我们的艺术也一样需要连续不断的线。这就是为什么我强调，当动力中追求的线被拉直时，也就是开始连续不断时，才可以开始谈论创作。

“对不起，难道在生活中，尤其在舞台上可能有连续不断的线吗？而且这条线一分钟也不中断。”戈沃尔科夫挑剔地问道。

“有这样的线，只是并不在正常人身上，而是在疯子身上。这根线被称为*idée fixe*（法语：“固定观念。”——译者注）。对于健全的人而言，有一些中断是正常的和必要的。至少，我们是这样认为的。但是在中断的瞬间，人并没有死亡，而是继续活着，所以，生活中的某根线在他身上还继续延伸。”托尔佐夫解释说。

“这究竟是什么线？”

“关于这一点，你们自己请教学者们吧。我们认定，对于人而言，以后那个一定会有中断的线就是正常的、连续不断的线。”

快下课时，阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释说，我们不仅需要一条这样的线，而且需要一系列这样的线。也就是想象力虚构、注意力、对象、逻辑和顺序、部分与任务、欲望、追求和行为、真实的连续瞬间、信念、情感回忆、交流、适应及创作时必需的其他元素。

“如果在舞台上行为线中断，这就意味着角色、剧本、戏剧都会停止。如果心理生活动力的线，比如思想（智慧）也出现了这种情况，那么作为演员的人就不能对台词的内容形成概念和判断。这就是说，他没有理解在舞台上扮演角色时所作行为和所说的话语。如果意志—情感的线停止了，作为演员的人和他的角色就会停止思考和体验。

“作为演员的人和作为角色的人在舞台上几乎是毫不间断地依靠着这些线生活着。这些线使得演员所扮演的人物具有了生命力和行为。只要这些线一中断，角色的生命也就随之停止，便会发生瘫痪或者死亡的现象。随着角色的线的出现，角色又会重新恢复朝气。

“这样的死活交替是不正常的，角色要求永恒的生命和几乎连续不断的生活线。”

19××年×月×日

“在上一次课上，你们已经认识到，在戏剧中，就像在任何艺术中一样，首先需要连续不断的、无间隙的线，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道，“你们想让我来告诉你们，这条线是如何形成的吗？”

“当然想了！”一个同学请求道。

“那您告诉我，从醒来的那一刻开始，您是如何度过今天的晨间时光的？”他问维云佐夫。

为了回答这问题，这个好吵闹的年轻人可笑地聚精会神地思考起来。可是他不能将注意力倒转到今天已经做完的事情上。为了帮助维云佐夫，阿尔卡季·尼古拉耶维奇给出了这样的建议：

“当您在回忆过去时，不要从过去往前想，想到现在。而要相反，要后退，从现在追溯到您所回忆的过去。倒退很容易，尤其当涉及最近的往事时。”

维云佐夫不能立刻明白，该如何做。所以，阿尔卡季·尼古拉耶维奇走过来帮他。他说：

“现在，我与您在这个教室里进行谈话。而这之前您做了什么事情？”

“换衣服了。”

“换衣服是一个简单的独立过程。其中隐藏着欲望、追求、行为个别细小的瞬间等。没有这些，就不可能完成目前首要的任务。换衣服在您的记忆里留下了关于您生活中的一条短线的回忆。比如：

“在换衣服之前发生了什么事情？”

“我在练击剑和体操。”

“再之前呢？”

“在小卖部抽烟。”

“再之前呢？”

“我在唱歌。”

“这一切都是您的生活中的短线，在您的记忆里留下了痕迹。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道。

就这样，维云佐夫往后倒退，一直到今天醒来，开始了一天生活的时刻。

“从今天醒来开始，到现在结束，您在今天上午经历的生活中的长长一个系列的短线就形成了。在您的记忆里留下了有关它们的回忆。

“为了更好地记住这些线，就要按照已有的顺序将刚刚做完的工作重复若干次。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇提出了建议。

当维云佐夫完成这项命令后，托尔佐夫认为维云佐夫不仅感觉到了今天所经历的事情，而且记住了这些事情。

“现在请您根据对最近往事的回忆，将这项工作再重复几次。只是要相反，也就是从醒来时开始，到您现在所体验的这一刻。”

维云佐夫也完成了这个命令，而且不是一次，而是很多次。

“现在，请您告诉我，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问他，“您是否感觉到，所有这些回忆和您所做的工作都在您的内心留下了某种痕迹，使您对今天的生活的相当长的线有一个同思维活动有关的、感觉的或者其他的概念？回忆您在最近的过去所做的个别动作和行为，及一系列您所体验的情感、思想、感觉等等，二者共同编织了这条长线。”

维云佐夫长时间没有明白过来，问他是怎么一回事。同学们，还有我都给他解释：

“你怎么还不明白呢？如果你回头看，你就会回忆起完整的系列的非常熟悉的、每天的、例行的、按照习惯顺序交替进行的事情。如果你使劲集中注意力回忆最近的过去，你不仅会回忆起生活中外部的线，

而且还会回忆起内部的线。这根线留下了模糊的痕迹，就像水上的波纹，在我们的身后散开。”

维云佐夫沉默不语。看来，他完全糊涂了。阿尔卡季·尼古拉耶维奇没有再去打扰他，对我说：

“您明白了，如何可以激活今天生活的线的第一段，那您就将它的第二段，也就是今天没有经历的那一段创造出来吧。”他向我提议。

“我怎么会知道，在不远的将来会发生什么事情？”我懵了。

“怎么？您不知道，您上完我的课后，还要去上其他的课。然后，您要回家吃午饭？难道您在晚上没有其他的计划吗？比如，拜访熟人、看戏、看电影、听讲演？您不知道您的计划是否会实现，但您可以设想。”

“当然。”我同意说。

“如果是这样，那么就意味着您对今天后半天已经有了某些设想！您是否感觉到，在这半天里有一条未来的延伸很远的连绵不断的线，其中包括杂事、义务、愉快的事情和不愉快的事情，而且只要想到这些，您现在的情绪就会随之起落呢？”

“在预见未来时，也会有变化。哪里有变化，哪里就会出现生活的线。当您想到前面有什么在等着您时，您是否感觉到它的存在？”

“当然，我感觉到了您所说的那条线。”

“将这条线与原来的那条线连接起来，注意一下现在，您就会得到长长的、无间隙的、将今天的过去、现在、未来贯穿起的一条线。这条线不断延伸，从醒来那一刻起一直到晚上入睡。您现在是否明白，您的生活中的个别的短线是如何形成长长的、无间隙的完整一天的生活线的？”

“您现在想象一下，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续解释说，“让您在一周之内准备好奥赛罗的角色。您是否感到，在这段时间内，您的所有生活都好像集中在一件事上，即光荣地完成这个艰难的任务上面

呢？在整整七天里，这个任务完全抓住了您的注意力。在这期间，您只关心一件事，那就是如何交出这个让人担心的戏剧。”

“当然。”我说。

“那您是否还感觉到，在我指定的这段生活中，还隐藏着一条比上面例子中提到的更长的连续不断的生活线，也就是用于准备奥赛罗角色的完整的一周的生活线？”托尔佐夫追问说。“如果有一天、一周的生活线，那为什么就没有一个月、一年、还有一生的生活线呢？”

“这些长长的线也是由许多短线组成的。

“在每个剧本和角色中，也发生了同样的情形。那里许多的短线汇成了无数条长线。在舞台上，这些线可能包括了不同的时间间隔——一天、一个星期、一个月、一年、整个一生等等。

“在现实生活中，这条线是由生活本身编织而成。而在剧本中，则是艺术家接近真实的艺术虚构创造了这条线。

“但对于角色的全部生活而言，艺术家所确定的线不是连贯的、不是持续不断的，而是部分的、有很大间隔的。”

“为什么？”我不明白。

“我们已经说到，戏剧家给予我们的不是剧本和角色的全部生活，而只是被搬到舞台上、发生在舞台上的瞬间。戏剧家没有描写出发生在代表剧情发生地点的布景之外的许多事情。戏剧家常常故意不说发生在幕后的事情，也就是那些引起剧中人物的行为的事情，而演员却需要在舞台上完成这些行为。我们自己必须用想象力的虚构去创作完成剧作家在发表的剧本中没有创作完的内容。没有这个，扮演角色的演员在舞台上就得不到连续的‘人的精神生活’，也只能有一些角色的个别片段。

“为了体验，需要一条连续不断的（相对而言）角色和剧本生活的线。

“不仅在舞台上，就是在幕后，都不允许角色生活的线中有中断和脱落的现象出现。这些中断和脱落会毁坏所扮演人物的生活，形成空白

的、对生活无用的地方。后者会被演员其他的与所演的内容无关的思想和情感填满。这样就将他推向了错误的方面，走进了他个人生活的领域。

“假设，您在表演烧钱的习作，您很好地引领了角色生活的线，您应妻子的呼唤，正往餐厅走，准备看儿子洗澡。但到了后台，您遇见了刚从远方来的一个熟人，这个人是在托人说了好话才溜进后台的。您从他那里得知了发生在您的亲人身上的一件很有趣的事情。您勉强止住笑，登上台表演烧钱的场面和‘悲剧的无作为’片段。

“您自己明白，角色的线的这些插曲是不会带给角色益处的，对您也没有帮助。这就是说，即使在幕后，也不能中断角色的线。但很多演员却不能在幕后为自己表演角色。就让他们这样，让他们想一想，假如今天他们是处于所扮演人物的环境中，他们会怎么做？在每一场戏中，每一个演员都必须解决这个问题，就像解决其他与角色有关的问题一样。演员正是为此而来到剧院，站在观众面前的。如果演员今天没有解决这个对于他而言非常必要的问题就离开了剧院，那么应当认为他没有尽到自己的职责。”

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇一开始上课就吩咐我们走到台上，舒舒服服地坐在“马洛列特科娃的客厅”里，每个人想说什么就说什么。

同学们有的坐在圆桌边，有的坐在墙边，有的坐在挂在墙上的小电灯下面。拉赫玛诺夫比所有人都显得忙碌。由此我们推断，他又要表演新的虚构的东西了。

当我们在舞台上各个角落里交谈时，小灯泡忽明忽暗。而且，我还注意到，它们总是在说话人的旁边，或者在被提到的人旁边亮起来，比如，当拉赫玛诺夫说话时，他身旁的灯就亮起来。当他回忆起放到桌子上的某样东西时，在桌子上方的灯就亮起来。

有一点我不能解释，这就是在我们房间之外——在餐厅、观众席和旁边的其他的房间，灯光也是突然闪烁起来。原来，这个灯光代表客厅之外的东西。比如，在回忆往事时，走廊里的灯会亮。当我们谈到现在发生在我们房间之外的事情时，餐厅里的灯就会亮起来。当我们在幻想未来时，“马洛列特科娃住宅”的大厅里的灯也会亮起来。我还

发现，灯管总是不间断地闪烁着：一个灯还未灭，另一个灯就亮起来。托尔佐夫给我们解释说，闪烁的灯光说明对象是不断变换的。这种变换总是不停地、合乎逻辑地、连续地或者偶然地出现在我们的生活中。

“同样，在戏中，在表演角色时也应当是这样进行的。”托尔佐夫说，“在舞台上要不断变换对象，形成一条连贯的线，这是很重要的一点。这条线应当在这里，舞台上，在舞台的这一边延伸，而不应当延伸到舞台的另一边——观众席中。

“人或者角色的生活就是不断变换对象和注意的范围。这种变换时而在我们周围的实际生活中出现，时而在舞台上进行，时而在想象现实的方面，时而在回忆往事方面，时而在幻想未来方面发生，但却不能在剧院的观众席中进行。线的这种连续性对于演员来说非常重要。你们应当牢牢记住。

“我现在借助于灯光的说明向你们展示，应当如何将生活的线连续不断地延伸到演员的整个角色中。

“到观众席来。”他招呼着我们。“让伊万·普拉东诺维奇到发电间，帮我一下忙。

“我要演的剧情是这样的。今天这里举行拍卖会。拍卖两幅伦勃朗的画。在等待买主时，我和一位油画鉴赏家坐在圆桌旁，商议这两幅画的价格。为此，我必须一会儿看这幅，一会儿看那幅。

（房间两边的灯光不断轮流一会儿亮，一会儿灭。而这时托尔佐夫手中的灯却灭了。）

“还必须在思想上将这里的画与珍藏在我们博物馆和国外博物馆里的伦勃朗的其他稀世珍品进行比较。

（在前厅中代表想象的博物馆的藏画的灯一会儿亮，一会儿灭，与代表客厅里的想象的画作的两盏壁灯互相交替着。）

“你们看见门口附近突然亮起来的那些黯淡的小灯了吗？这就是一些不重要的买家。他们吸引了我的注意力。我迎接他们，但不热情。

“‘如果只来一些这样的买家，我是不能达到抬高价格的目的的！’我暗想。我就这样沉浸于自己的思想中，没有看到任何人和物。

（所有以前的灯都灭了。一个代表注意力小圈的流动灯光照到了托尔佐夫身上。当阿尔卡季·尼古拉耶维奇焦急地在房间里走来走去时，灯光与托尔佐夫一起在动。）

“请看，请看：整个舞台和后面的房间都是新亮起来的灯，而且这次都是大灯。

“这是外国博物馆的代表。显然，我会怀着特别敬意去欢迎他们。”

之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇向我们描述了迎接的场面和拍卖的过程。当重要买家之间开始激烈地竞买时，他的注意力尤其集中。这场竞买竟然以吵闹而结束，而胡乱闪射的灯光则是表示吵闹的情形。……大灯立刻分别亮起来，又灭掉，形成了一幅美丽的画面，就像烟花的壮丽尾声一样，令人目不暇接。

“我是否成功地给你们演示了，在舞台上生活的连续不断的线是如何形成的？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说。

戈沃尔科夫认为，托尔佐夫没有成功地证明他想要证明的事情。

“请原谅，您向我们证明了完全相反的内容。灯光的演示向我们说明了没有间歇的跳跃，而不是连续不断的线。您知道吗？”

“我没有发现这一点。演员的注意力不停地从一个对象移向另一个对象。这个不断变换注意力的对象也就形成了连续不断的线。如果演员只是注意到一个对象，整幕或者整出戏都将拽住他，不间断的话，那么就不会有任何的行为线。即使这条行为线形成了，这条线也只是一条精神疾病患者的线。我在之前将这条线叫做‘*idée fixe*’。”

同学们都赞成阿尔卡季·尼古拉耶维奇的观点，都认为，他成功地用直观的方式解释了自己的观点。

“这就好！”他说道，“我给你们展示了，在舞台上始终应当是这样的情形。为了进行比较，你们回忆一下，在大多数情况下，演员在舞

台上还是会发生一些不该发生的情形。我当时用那些小灯向你们说明了这一情形。这些小灯在舞台上只是偶尔亮一下，那么在观众席中这些灯会不断地亮着。

“演员的生活和注意力在舞台上只是瞬间充满活力，随后就长时间地停顿下来，转移到观众席或者剧院外了。你们认为这正常吗？接着它们又重新回来，又重新从舞台上消失。

“在这样的表演中，演员生活中只有少数几个瞬间属于角色，其他时间它们都与角色无关。艺术不需要这样不同类别情感的混合。

“要学习在舞台上为每一个心理生活动力和每一个元素创造连续不断（相对而言）的线 [\[29\]](#)。”

第十四章 内部舞台自我感觉

19××年×月×日

今天的课非同寻常，需要挂着条幅。阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道：

“已经形成的心理生活动力线要冲向哪里呢？一个钢琴家在创作的激情时刻，为了倾吐自己的情感，能够更加豪放地进行创作，他要冲向哪里呢？冲向钢琴，冲向自己的乐器。艺术家在这样的时刻冲向哪里呢？冲向画布，冲向画笔和色彩，也就是冲向自己创作的工具。一个演员，准确地说，他的心理生活动力会冲向哪里呢？要冲向这些动力所支配的东西那里，也就是冲向演员的心灵的和身体的天性，冲向他的心灵元素。智慧、意志和感觉已经敲响了警钟，以它们固有的力量、气质和说服力将所有的内部创作力量动员起来。

“就像进入梦乡的营地突然被进攻的报警信号惊醒一样，我们演员的心灵力量迅速激发起来，快速准备好向创作进军。

“无限的想象力的虚构、注意力的对象、交流、任务、欲望和行为、真实和信念的因素、情感回忆、适应都排成了长长的队列。

“心理生活动力穿过这些队列，刺激这些元素，而心理生活动力自身因此受到创作热情更加强烈的感染。

“除此之外，心理生活动力从这些元素中接受了其部分天性的东西。由此，智慧、意志和情感变得更积极，更有成效。它们由于想象力虚构的原因受到了更加强烈的刺激。而想象力虚构使得剧本更接近真实，而任务更有根据。这有利于动力和元素更好地感受角色中的生活真实，帮助它们相信在舞台上发生的一切的现实可能性。这一切加在一起激发了体验和与剧中人物交流的需求，而为此就需要适应。

“一句话，心理生活动力接受了这些元素的所有风格、色彩、情调、情绪，穿过了这些元素的队列。它们浸透了精神内容。

“心理生活动力也同样地以自己自身的能量、力量、意志、情感、思想感染了元素队列，而且它们还将角色和剧本的某些部分传递给元素。这些部分是心理生活动力自身带来的。演员在初次接触到艺术家的作品时，这些部分使心理生活动力叹服，激发它们去创作。它们使角色心灵中的这些最初的萌芽习惯于各种元素。

“在表演者的心灵中，由这些萌芽逐渐形成了演员一角色的情感。它们以这样的形式，就像阵容整齐的连接队一样，在心理生活动力的率领下，冲向前方。”

“它们冲向哪里呢？”同学们问道。

“冲向遥远的地方。……冲向戏剧中的想象虚构、规定情境和神奇的‘假使’的幻象的暗示召唤他们去的地方。它们冲向创作任务吸引它们去的地方，冲向内部欲望、追求和角色行为推动它们去的地方。它们被与之进行交流的对象，也就是剧中人物所吸引。它们向往舞台和剧作家作品容易相信的东西，也就是追求艺术上的真实。请注意，所有这些诱惑都在舞台上，也就是在我们舞台的这边，而不是在观众席中。

“元素的队列越是向远冲去，它们追求的线结合得就越紧密，最终好像拧成了一个总的扣结 [\[30\]](#)。在共同追求基础上，演员一角色元素的这种汇合，形成了演员在舞台上那种特别重要的内部状态。用我们的话说，这种状态就叫做……”阿尔卡季·尼古拉耶维奇指了指悬挂在我们前面的条幅：

内部舞台自我感觉

“怎么是这样！”维云佐夫大吃一惊。

“非常简单，”为了验证一下自己的理解，我开始给他解释，“心理生活动力与这些元素在演员一角色这个共同目标的基础上结合到一起。是这样吗？”

“是这样，但有两点需要纠正。第一，一个主要的共同目标还远得很。心理生活动力与这些元素的结合只是为了用共同的力量寻找这一目标。

“第二点与术语有关。问题在于，由于条件所限，至今为止我们还将演员的才能、特性、天赋、天生的禀赋，甚至心理技术的一些手段都简单地叫做‘元素’。这只是暂时的名称。我们之所以这样做，因为当时谈自我感觉还早。如今，当我们谈到这个词语时，我现在就向你们宣布它们真正名称：

内部自我感觉的元素

“元素……舞台的……自我感觉……内部的……舞台的……自我感觉……”维云佐夫竭力想弄明白这些充满智慧的话语。“无论如何也搞不明白！”他终于肯定地说，深深地叹了口气，他彻底放弃了，开始绝望地抓头发。

“没有什么需要理解的！内部舞台自我感觉——几乎完全是正常人的状态。”

“‘几乎’？！”

“它要好于正常的状态，同时也要坏于正常的状态。”

“为什么要坏于正常的状态？”

“因为当众创作的非自然性的原因，舞台自我感觉暗含一部分剧院和舞台的风格，含有自我表现的成分，而这种状态在正常的自我感觉中是没有的。因此，我们不是将演员在舞台上的那种状态简单地称为自我感觉，还要加上舞台这个词语。”

“那与正常人的自我感觉相比，舞台的内部感觉好在哪里呢？”

“好在它包含了当众创作的感觉。而这种感觉是我们在实际生活中感受不到的。这是一种美好的感觉。你们记得吗？当时你们觉得长时间在空旷的剧院或者家里、房间里，与对手面对面地表演很枯燥。我们当时将那样的表演比作在铺着地毯和堆满软家具的房间里唱歌。而这些东西是会破坏音响效果的。但在坐满观众的剧院里，数千颗心与演员的心一起为我们的情感创造了美好共鸣和音响效果。从观众席反馈回来的响应、兴趣、同情，来自上千个活生生的兴奋的、与我们一起创作的观众中的看不见的激情，回报了舞台上真正体验的每一个瞬间。观众不仅能使演员苦恼和恐惧，而且还能唤起演员的真正创作力量。这种力量使得演员获得热情，对自己和演员的创作充满信心。

“感受来自坐满的观众席中的上千个人的回馈，给我们带来了人间能够感受的极大快乐。

“所以，一方面，当众创作会妨碍演员，另一方面，也会帮助演员。

“很遗憾，这样正常的、几乎完全是自然的人的自我感觉很少在舞台上自然而然地出现。如果在极其例外的情况下，整出戏或者戏中的某些片断表演得很成功的话，演员回到化妆间时就会说：‘我今天是真正地演戏了！’

“这就意味着，他在舞台上偶然找到了几乎正常人的状态。

“在这些极其例外的瞬间，演员的全部创作器官，它的各个独立部分，它的所有的内部‘弹簧’、‘按钮’，‘踏板’都运转得很好，几乎就像在生活中运转的那样好。

“我们在舞台上极其需要这样的内部舞台自我感觉，因为只有在这种自我感觉中才能实现真正的创作。这就是为什么我们绝对高度评价内部自我感觉的原因。这就是创作过程中的主要方面之一，为此才研究各种元素。

“我们非常幸福，我们拥有能够根据我们意愿和愿望创造内部舞台自我感觉的心理技术。而在以前，这种自我感觉仿佛就是‘上天的恩赐’只是偶尔降临。这就是我为什么在课程结束时祝贺你们：你们今天了解了我们学校作业中的重要阶段，你们了解了

内部舞台自我感觉。”

19××年×月×日

“很遗憾，在那些非常常见的情况下，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道，“如果演员在舞台上没有创造正确的内部舞台自我感觉，他回到化妆间后就会抱怨：‘我不在状态，今天我不能演了！’

“这就意味着，演员的心灵创作器官运转不正常，或者完全没有发挥作用，只有机械的习惯、程式化的做作表演、陈规旧套和匠艺式的表演行使了自己的权利。什么导致了这样的状态呢？或许，演员害怕舞台口的黑洞，是这个原因搞乱了自我感觉诸元素？或者他给观众展现了不成熟的角色，在这样的角色中他既不相信说出的台词，也不相信做出的行为。因此在他的内心产生了动摇和犹豫的自我感觉？

“或许，演员只是懒于好好准备创作，不去翻新已经定型的角色。事实上，这是每一次在每场戏之间必须完成的步骤。他不这样做，只是走到舞台上，表面地展示一下角色的形式。如果是根据严格确定的总谱，展现完美的表演艺术的技艺，那当然很好。这样的工作可以称为创作，哪怕它并不属于我们的艺术流派。

“但或许，演员由于身体欠佳或者由于懒惰、疏忽大意、私事和不愉快的情绪分散了注意力，没有准备好演出。或许，他就属于习惯于空谈角色，装腔作势取悦于观众的那种演员，因为他不会做别的。在上面所列举的所有情况中，自我感觉元素组成、选择和性质都是不正确的，只是方式不同而已。没有必要单独研究每一种情形。做出一个总的结论就足矣。

“你们知道吗，当做为演员的人走到舞台上，面对着上千的观众时，他会由于恐惧、害羞、腼腆、责任心、各种困难的出现而失去自我控制。在这些瞬间，他不能像正常人那样说话，观看、倾听、思考、去想、感受、行走、行动。他有了一种冲动式需求，那就是要讨好观众、展现自己，以装腔作势取悦观众的表演掩饰自己状态。

“在这些瞬间，演员的元素仿佛已经瓦解，相互分开而存在了：为了注意力而去注意，为了对象而去寻找对象，为了真实而真实，为了适应而适应。这种现象当然不正常。作为演员的人就像在实际生活中一样，他的构成人的自我感觉的诸元素是不分离的。这才是正常的情况。

“在创作时，这些元素的不分离性也应当体现在正确的内部舞台自我感觉中，这种自我感觉几乎与生活中的自我感觉是一样的。演员在舞台上处于这样正确的状态时也应是这样的。但不幸就在于，由于创作条件的异常性导致了舞台自我感觉是不稳定的。只要它遭到了破坏，所有的元素立刻就失去了总的联系，开始相互分离而独立存在。这时演员哪怕在舞台上表演，但也不是按照角色需要的方向，也只是为了‘表演’而表演。演员是在交流，但不是与剧本中的人物在交流。而是……与观众，为了娱乐他们。或者演员在适应，但并不是为了向对手表达与角色相类似的自己的内心思想或者情感，而是为了炫耀自己演技的精湛之处，等等。这时，演员所扮演的人物在舞台上走来走去，开始时缺乏这样或那样的特性，后来就没有了任何的心灵特性，而这些对于角色而言是必需的。一部分没有创作好的人物失去了真实感，他们不相信他们所做的事情。另一部分却缺乏人所需要的对于自己所述内容的注意力，或者这些没有创作好的人物失去了对象，而没有对象，就失去了真正交流的意义和可能。

“这就是为什么舞台上创作的那些畸形儿的行为是僵死的，在其中既感受不到任何的活生生的人的表演，也感受不到内心幻想、欲望和追求，而没有这些，在演员的心灵中就不可能产生意志一情感。

“假如在我们外在的身体上有缺陷，假如用肉眼就能看出这些缺陷，创造的形象都是没有耳朵、手指、牙齿，他们在舞台上走来走去时，那会怎样呢？我们未必能够很轻松地容忍这些畸形。但是内在天性的缺陷却不是用肉眼就能看到的。观众意识不到它们，只是无意识地感觉到它们的存在。只有我们行内的明眼专家才能看得出。

“这就是为什么一般的观众常说：‘一切都好像很好，却不吸引人！’这就是为什么观众对演员这样的表演不做回应、没有掌声，不想再来看戏的原因所在。所有这些，以及比这更坏的脱轨现象经常威胁着舞台上的我们，使得舞台自我感觉处于不稳定的状态。

“而且，因为不正确的自我感觉非常容易产生，且速度非常之快，使人无法预计，所以危险就进一步加深了。只要有一个不正确的元素进入正确形成的内部舞台感觉中时，这个元素立刻就会带动所有其他的与它一样的不正确元素，破坏了可以进行创作的内心状态。

“请你们检验一下我说的话：在舞台上创作一种状态。其中所有的组成元素就像排列整齐的乐队一样协调地工作，用另外一个不正确的元

素替换其中一个正确的元素，请看，会出现什么样的走调现象。

“比如，想象一下，角色的表演者为自己想出了连自己都不能相信的想象力的虚构。这时，不可避免就会形成破坏正确自我感觉的自我欺骗、谎言。其他元素也是一样的。

“或者，我们假设，演员在舞台上观看对象，但却没有看到。由此他的注意力也就没有注意到剧本和角色要求注意的东西上。相反，他在摆脱强加于他的正确舞台对象，向往另一个不正确的，但对于他而言更有趣的和更令人激动的对象——观众席中的黑压压的观众，或者舞台之外的想象的生活。在这些瞬间，演员形成了机械式‘观看’，从而导致了做作式的表演，这时所有的自我感觉都会脱轨。或者尝试以演员的无生机的任务取代作为角色的人活生生的任务，或者向观众展示自己，或者利用角色炫耀自己的气质力。当你们将任何一个不正确的元素带到了舞台上正确状态中时，所有其他元素立刻或者逐渐发生改变：真实性变成了程式化，变成了演员的技术手段，而对自己体验和行为真实性的信念变为相信自己匠艺式作品和习惯性的机械式的行为。人的任务、欲望和追求具有了演员性和职业性。想象力的虚构消失，被现实的日常性，也就是程式化的表演、演出、戏剧、坏的意义上的‘剧院’所取代。

“现在我们总结一下所有的这些脱轨现象：舞台对面的注意力对象、强制的真实感、戏剧式的而非生活式的情感回忆、无生机的任务，这一切都不属于艺术构思氛围，而是进入演员日常现实中，进入了戏剧不正常的演出条件中。还有肌肉的最厉害的紧张在这些情况下也是不可避免的。

“不正确的舞台状态正是由所有这些‘元素’组成的。在这种状态下，既不能体验，也不能创作，只能按照俗匠的方式去表演、出洋相、取悦观众、伪造和模仿形象。

“在音乐中不也是这样的一种情形吗？只要有一个音走调，就会破坏谐调的和弦，破坏悦耳的调子，变和谐和音为不和谐和音，从而迫使所有的音调都走调。纠正这个不正确的音调，整个和弦就会重新和谐一起来。

“在我今天所列举的各种情形中，开始时必然会有脱轨现象，接着就是演员在舞台上的不正常状态。用我们的语言说，这种状态叫做匠艺

式的（演员式的）自我感觉。

“像你们一样，初学表演的人和学生缺乏经验和技巧，在舞台上经常会被这样不正常的状态所控制。这种状态促使他们去做程式化的表演。而如果他们有正确的、正常人的自我感觉，那也是偶尔出现，并不是他们的意志体现。”

“我们怎么会有俗匠之作呢？我们总共才登台一次。”我和其他同学提出了异议。

“我来回答这个问题。如果我没有记错，用您的话说，”他指着我说，“您记得吗，在上第一堂课时，当我让您只是面对您的同学们坐在舞台上，而您却开始做作起来，那时您说了类似的一句话：‘真奇怪！我只登台一次，其他时间我都过着正常的生活。但相对于自然生活而言，我在舞台上的表演却异常轻松自如。’秘密就在于，在舞台上，在当众创作的环境中，隐藏着谎言。不能向它妥协，而应当经常与之斗争，善于躲避、忽略它。舞台上的谎言在舞台上与真实感不断地进行斗争。如何使自己免受前者的威胁，巩固后者呢？我们将在下一次课来分析这个问题。”

19××年×月×日

“我们一起来解决这些重复出现的问题：一方面，如何使自己在舞台上避免俗匠之作式的（演员式的）自我感觉？在这种状态下，只能做作地表演、装腔作势。另一方面，如何在内心创造人的内部舞台自我感觉？在这种状态下可以真正地创作。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇大致定出了今天的教学计划。

“这两个问题可以同时解决，因为二者是相互排斥的：在创造正确的自我感觉时，也在消灭另一个不正确的自我感觉。相反也是如此。其中第一个问题更重要一些，我们现在就来谈论这个问题。”

“在生活中，每一个心理状态都是通过自然途径自然形成的。如果注意到内部和外部生活的条件，这种状态永远都是正确的。”

“在舞台上则相反。在当众创作的这样非自然的条件影响下，几乎永远都是在创造不正确的演员自我感觉。只是偶尔会有自然的、与正常人的状态接近的状态出现。”

“如果正确的自我感觉没有在舞台上自然出现，该怎么办呢？”

“这时，必须人为地创作自然的、人的状态，就像我们在实际经常感受到的那种状态。

“为此需要心理技术。

“心理技术帮助创造正确的自我感觉，消灭不正确的自我感觉。它有助于在角色的氛围中抑制住演员的情感，使其避开舞台口的黑洞，不至于被观众席所吸引。

“如何完成这个过程呢？”

“所有演员在戏开场之前都要化妆和着装，使自己的外表与表演的形象接近。但他们忘记了重要的一点：准备好自己的心灵，也就是为它‘化妆和着装’，以创作出角色的‘人的精神生活’。在每场戏中他们首先需要体验的就是这一生活。

“为什么这些演员如此关注身体？难道身体是舞台的主要创作者吗？为什么演员的心灵既‘不化妆’，也不‘着装’？”

“如何化妆呢？”同学们问道。

“这样给心灵化妆，从内心准备角色：演员要在戏开演前两个小时（重要的角色）来到化妆间，准备上台 [\[31\]](#)，而不是像大多数人一样，在最后一刻才来。为什么要这样呢？”

“雕塑家在塑像前将黏土揉匀，歌唱家在唱歌之前要吊嗓子，我们在表演时，也需要调试我们心灵的弦，检测内在的‘键’、‘踏板’、‘按钮’、所有独立的元素和诱饵，借助这些因素，我们的创作器官才能运转。

“你们在‘训练和机械式的练习’课上已经了解到这项工作了。

“从练习肌肉放松开始，因为没有这项练习很难进行下一步的工作。

“那之后……请记住：

“对象就是一幅画！它上面画的是什麼？尺寸多大？色彩如何？请取一个远距离的对象！定一个小圈，不要超过自己的脚或者超过自己胸。想一个身体任务！先用一个想象力的虚构，再用另一个想象力虚构来证明这个任务的正确性，激活这个任务！使行为逼近真实和令人置信的程度。想出一个神奇的‘假使’，规定情境和其他元素。

“当所有的元素都集中起来后，找到其中的一个。”

“哪一个？”

“任何一个，只要你们觉得在创作时感到亲切的：任务、‘假使’、想象力的虚构、注意力的对象、行为、小的真实和信念等。

“如果你们成功地将它们其中的一个吸引到创作中（不是‘一般’，不是几乎，也不是形式上，而是完全正确、彻底地），那么所有其他元素也就随着这个恢复朝气的元素一同前往。这是因为心理生活动力和元素自然趋向于共同创作的结果。

“在演员自我感觉中也完全是这样，一个不正确的元素拉动了其他元素。在这种情况下也是如此：一个完全已经重现生命力的正确元素会激发所有其他的创造真实的内心舞台自我感觉的正确元素去参与创作。

“无论你提起链条的哪一个环节，其他环节都会随之被提起。自我感觉的元素也一样。

“如果我们的创作天性没有被强制，就会有非常令人惊奇的创作出现！它的各个部分是相互联系，相互依赖的！”

“应当小心翼翼地利用这个特性。所以，在进入到正确的舞台自我感觉状态时，每一次，在每一重复创作时，无论在排演，还是在演戏时，都应当认真地准备：集中所有的元素，创造正确的自我感觉。”

“每一次？！”维云佐夫大吃一惊。

“这很难！”同学附和着维云佐夫。

“按照你们的意思，与被强制的各种元素打交道要轻松一些？难道不需要各个部分、任务和对象、真实感和信念吗？难道正确的欲望、追

求明确的诱人的目的、适宜而神奇的‘假使’及令人信服的规定情境会妨碍你们吗？刻板的模式、做作的表演和谎言反而会帮助你们，因此你们就与它们难舍难分吗？

“不！将所有的元素结合在一起要容易自然得多。况且，它们本身也有这样的天赋。

“我们有手和脚、心脏、肾和胃，这些都是同时存在的。我们就是这样被造出来的。如果拿掉我们其中的一个器官，放上一个人造器官代替手脚和牙齿，类似于玻璃眼、假鼻子、假耳朵、或者假牙等，我们会很不舒服。

“为什么你们在演员的内部创作天性和角色中就没有这样的感觉呢？它们也需要所有的有机组成元素，而刻板的模式是妨碍它们的。请让创造正确自我感觉的所有部分和谐、协同地工作吧。

“谁需要独立的孤独的注意力的对象呢？它只能生活在具有吸引力的想象力的虚构中。哪里有生活，哪里就有它的组成部分，或者部分，哪里有部分，哪里就有任务。有诱惑力的任务自然会唤起欲望、追求，其结果就是行为。

“但谁也不需要不正确的、虚假的行为，所以必须要真实。哪里有真实，哪里就有信念。所有这些元素一起共同揭开情感记忆，使情感自由地产生，创造‘情感真实’的目的。

“难道没有注意力的对象，没有想象力的虚构，没有部分和任务，没有欲望、追求和行为、没有真实和信念这一切能做到吗？难道又从头开始，说个没完？

“你们不应当分开由天性连接在一起的东西。不要与自然作对，不要丑化自己。天性有自己的要求、规律、条件。而这些是不能违反的，应当好好研究、理解和保护。

“所以，每一次重复创作时，都不要忘记做完所有的练习。”

“但是，请问，”戈沃尔科夫争论起来，“在这种情形下，一个晚上必须表演整整两台戏，而不是一台戏！您看见了，第一台戏是为自己表演，在准备时，在化妆间，而第二台戏是给观众在舞台上表演。”

“不，您不需要这样做，”托尔佐夫安慰他说，“在准备演戏时，只触及角色或者习作的个别的主要方面，剧本的主要阶段就足矣，不需要将剧本的所有任务和所有部分从头发展到尾。

“只需尝试性地问问自己：我今天、现在能否相信自己对于角色的某个地方的态度？我是否感觉到某种行为？我是否需要在想象力的虚构中改变或者补充某些细节，所有这些准备性的演戏的练习只是‘写几个字试笔’、检查自己的表现器官、调试内部的创作工具、查看演员心灵的总谱和组成元素而已。

“如果角色已经成熟到可以进行所描述的创作时，那么每一次的准备过程，每一次重复创作就会很轻松，且速度也相对快一些。但问题在于，并不是演员节目单中的所有角色都能达到这样完美成熟的程度，也就是成为总谱的真正主人、心理技术的大师、自己艺术的创造者。

“在这些情况下，准备演戏的过程就会非常艰难。但是这个过程是必需的，每一次都需要更多的时间和注意力。演员不仅在创作时，在创作之前，不仅在演出时，在排演和做家庭作业时，都必须不知疲倦地去调整正确的自我感觉。正确的内部舞台自我感觉，不论在起初角色还没有巩固时，还是在最后当角色已经失色和失去刺激性时，都是不稳定的。

“正确的内部舞台自我感觉常常是摇摆不定的，处于飞机在空中保持平衡的状态，需要不断地确定方向。经验丰富的飞行员可以自动地操作，不需要高度集中注意力。

“在我们这一行也是一样。自我感觉的元素需要经常地调控，最后也应当学会自动地完成这项工作。

“我们举例说明一下这个过程。

“假设演员在舞台上，在创作时游刃有余。他完全控制了自己，可以不离角色检验自己的自我感觉，将它分解为各个元素。所有的这些元素都相互帮助，认真地工作。但这时出现了一个小小的脱轨现象，演员立刻‘注意到内心深处’，试图弄清楚自我感觉中的哪一个元素在不正常地工作。意识到错误之后，他又在纠正这个错误。这时，他很轻松地将自己分为两半，也就是一方面，纠正不正确的地方，另一方面继续生活在角色中。

“‘演员在舞台上生活，在舞台上哭和笑。但在哭和笑时，他在观察自己的笑和眼泪。艺术就在这种双重性的生活中，在生活与表演的平衡中。’ [\[32\]](#)”

19××年×月

“你们现在知道了什么是内部舞台的自我感觉，也知道了心理生活的独立动力和元素是如何形成这种自我感觉的。

“我们尝试着在演员心灵中形成自我感觉的那一刻去深入演员的心灵中。我们尽量去跟踪演员在创作角色过程中心里会发生什么现象。

“假设，你们开始创作最难最复杂的形象，也就是莎士比亚的哈姆雷特。

“将他与什么相比呢？与一座大山相比。为了评估它的丰富的地下矿藏，应当探明所蕴藏的贵重金属、宝石、大理石、燃料，应当了解山中矿泉的成分，应当评估自然美景。一个人是不能完成这个任务的。需要其他人的帮助，需要复杂的组织、资金、时间等。

“首先，从山脚下仰视这座高不可攀的山峰，围绕着这座山转一转，研究一下它的外貌。然后，在岩石上开凿台阶，沿着台阶登上去。

“修路、凿隧道、打眼、钻井、挖矿、安装机器、招募工人，经过研究，他们根据不同的特征确认这座高不可攀的山峰蕴藏着极其宝贵的财富。

“越往深山走，可供开采的矿藏就越多。越往高处登，宽阔的地平线和自然美景就越令人惊奇。

“站在峭壁处，望着无底深渊，依稀能够区分出山下远处开满鲜花的山谷，五彩缤纷的色彩令人叹为观止。一条溪流从高山上流淌下来，好像一条水蛇。它在山谷中蜿蜒前行，在太阳的照耀下闪闪发光。再往前，就是长满丛林的大山。山的上方覆盖着青草。再往上，就形成了白色的陡峭山崖。阳光和太阳的反光在山崖上嬉戏玩耍，漂浮在天空的云影时不时地切断它们。

“再往上，就是雪山。它们永远隐藏在云雾中，你们不知道在那里，在远离地面的上空发生了什么。

“突然，在山上的人们开始忙碌起来。所有人都向一个方向跑去。他们欢呼着，高喊着：‘金子，金子！发现了金矿脉！’工作热火朝天地沸腾起来。人们从四面开始开凿岩石。但过了些时候，敲击声停止了，万籁俱静。工人们默默地散开，垂头丧气地向远处另一个地方出发了。

“原来，金矿脉不见了，白白付出了劳动，希望也落空了。没有了力气，专家研究者们也茫然失措，不知道下一步该做什么。

“但一段时间过去了，又从高处传来了欢呼声。人们都又向山上爬去，开凿起来，唱着闹着。

“这一次，人的激情又白白浪费了。没有找到金子。

“从深山传来了敲击声和欢呼声，就像地下的轰隆声。接着，慢慢沉寂下来。

“但是，大山没能阻止寻根问底的执著的人们去探寻深藏的宝藏。人们的劳动有了成绩：金矿脉找到了。又传来了敲击声，工人们欢乐的歌声响彻云霄。人们兴奋地向大山的某个地方奔跑着。过了一会，找到了蕴藏丰富的最贵重金属的矿层。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇停顿了一下，继续说道：

“在天才（莎士比亚）刻画哈姆雷特的最伟大的作品里，就像在蕴藏着金子的大山一样，深藏着数不清的宝藏（心灵的元素）和矿石。这些珍贵的东西非常地精巧、复杂、不可捉摸。挖掘角色和演员中的这些东西，要比挖掘地下的矿物难得多。首先，从外部欣赏剧作家的作品，就像欣赏金山一样，先研究它的形式。接着寻找深入藏着精神财富幽处的途径和方法。为此，需要‘钻井’、‘隧道’、‘矿井’（任务、欲望、逻辑、连续性等等），需要‘工人’（创作力量、元素），需要‘工程师’（心理生活动力），需要相关的‘情绪’（内部舞台自我感觉）。

“创作过程在演员内心中进行了数年。白天、黑夜、在家里、在演出时和演戏时都在进行。用‘创作的快乐与痛苦’这样的话语形容这项

创作的性质是最好不过了。

“而且当我们演员在角色中和我们内心发现金矿、矿石时，在我们的心灵中也会出现‘兴高采烈’的情形。

“在创作角色的每一瞬间，在创作者的心中形成了深刻复杂的、可信赖的、持续的、稳定的内部自我感觉。只有在这样的状态下，才能谈得上真正的创作和艺术。

“但是，很遗憾，这样深入细致的自我感觉非常少见，只有著名的演员才有这样的状态。

“演员常常是在浅薄的、一点也不深入的心理状态下创作角色，也只能停留在角色表面上。在这种状态下，创作者就像在山上散步一样，在剧本中无忧无虑地闲逛。对于深藏在内部的无数宝藏不感兴趣。

“在这样浅薄、肤浅的自我感觉中，根本不能发现剧作家作品的深刻精神，只能了解表面的美景。

“很遗憾，我们经常在舞台上的创作者身上看到这样不够深入的舞台自我感觉。

“如果我请你们上台找一张根本就不存在的纸币，你们就不得不创造规定情境、‘假使’、想象力的虚构，你们应当激发内部舞台自我感觉的所有元素。只有借助于这些元素的帮助，你们才能重新回忆起、重新认识（感觉）在生活中是如何完成找钱这样简单任务的。

“这样一个渺小的目的只要求渺小的、浅薄的、短暂的舞台自我感觉。具有精湛技术的人在完成行为时瞬间内会有这样的感觉，但立刻就会消失。

“有什么样的任务和行为，就会有什么样的内部自我感觉。

“由此得出一个自然的结论，内部舞台自我感觉的性质、力量、坚固性、深入性、持续性、观察力、组成和类型都是各种各样的。如果注意到，每一种内部舞台自我感觉中这样或那样的元素、心理生活动力和创作者的个性占据了上风的话，就可以看到内部舞台自我感觉的类型是极其多样化的。

“在另外一些条件下，偶尔自发形成的内部舞台自我感觉会去寻找创作行为的题目。

“但有时也会有相反的情况：有趣的任务、角色、剧本会激发演员去创作，唤起他的内部舞台自我感觉。

“这就是演员在创作时和准备创作时发生在演员内心的事情。”

第十五章 最高任务，贯串行为

19××年×月×日

“演员一角色的内部舞台自我感觉形成了！”

“不仅仅一个枯燥的理智（智慧），而且还有欲望（意志）、情感（感觉）及所有的元素都研究过剧本！创作的大军战斗队形更强大！”

“可以进军了！”

“指挥军队向哪里进军呢？”

“向主要中心，向首都，向剧本的心脏，向主要目标剧进军，为此作家创作了作品，为此演员创作了其中的一个角色。”

“到哪里去寻找这个目标呢？”维云佐夫不解地问道。

“在剧作家的作品和演员一角色的心灵中。”

“那如何做呢？”

“在回答这个问题之前，必须讲一下创作过程中的一些重要方面。请听我说。

“就像种子长成了植物一样，剧作家的作品也是由独立的思想 and 情感成长起来的。

“剧作家的这些独立思想、情感、生活的幻想犹如一条红线贯穿了他的整个一生，在他进行创作时支配着他。他将这些作为剧本的基础，从这个种子中培养出自己的文学作品。剧作家的所有这些思想、情感、生活幻想、永恒的痛苦与快乐都会成为剧本的基础：正是为了这些，他才拿起了笔。在舞台上表达剧作家的情感和思想、他的幻想、痛苦与欢乐都是戏剧的主要任务。

“我们约定在未来将这个基本的、主要的、包罗万象的目标称为剧作家作品的最高任务。这个目标吸引了所有任务，无一例外，唤起了心

理生活动力和演员一角色自我感觉元素的创作追求。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇指了指悬挂在我们前面的条幅上的内容。

“剧作家作品的最高任务？！”维云佐夫一脸凄惨的样子沉思起来。

“我给你们解释一下，”托尔佐夫急忙来帮助他，“陀思妥耶夫斯基一生都在人间寻找上帝和鬼神。这促使他创作了《卡拉马佐夫兄弟》。这就是为什么寻找上帝成为了这部作品的最高任务。

“列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰一生都在追求完善自我。他的许多作品都是由作品最高任务这颗种子成长起来的。

“安东·巴甫洛维奇·契诃夫不断同鄙俗行为、市侩习气作斗争，憧憬美好的生活。这种为美好生活进行的斗争及追求这样生活的愿望成为了他许多作品的最高任务。

“你们是否感觉到了天才们的这些伟大生活目标能成为演员进行创作的令人激动、吸引人的任务可以吸引剧本和角色的所有独立部分。

“在剧本中发生的一切，所有独立的大小任务，所有与角色类似的演员的创作想法和行为都是为了完成剧本的最高任务。演戏时所做的一切与最高任务都是相互联系和依赖的。这种一般性的联系非常明显，以至于与最高任务没有联系的最微不足道的细节都可能是有害的、多余的，可能分散观众对作品主要内容的注意力。

“追求最高任务应当是从一而终，贯穿整个剧本和角色的。

“除了连续性之外，应当区分这种追求的不同性质和源头。

“这种追求可能是演员的、形式的，只能提供一个大致正确的一般方向。这种追求不会激活整个作品，不会激发真正的、有成效的和合理行为的积极性。舞台不需要这样的创作追求。

“但或许为了达到主要目的，还有其他真正的、人类的、起积极作用的追求。这种不断的追求就像主动脉一样为演员和所扮演人物的机体提供营养，赋予他们和整个剧本生命力。

“这样真正的、活生生的追求正是由最高任务的性质本身、它的诱人人性激发出来的。

“如果最高任务很完美，它的吸引力就非常强。如果最高任务不太完美时，那么它的吸引力就很弱。”

“那最高任务很糟糕时呢？”维云佐夫问道。

“如果最高任务非常糟糕，演员自己就不得不关心一下，如何使最高任务突出而深入。”

“我们需要最高任务的哪一性质呢？”我试图弄清楚。

“尽管演员认为最高任务很有意思，但与剧作者创作思路不相符合。我们是否需要这种不正确的最高任务呢？”托尔佐夫问道。

“不需要！我们不需要这样的最高任务。况且，这种最高任务很危险。不正确的最高任务越有吸引力，它就越是能使演员靠近自己，接着就是远离剧作者、剧本和角色。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇自己回答了这个问题。

“我们是否需要偏重理性的最高任务呢？我们也不需要枯燥的、偏理性的最高任务。但是我们需要有意识的来自于智慧和有意思的创作思想的最高任务。

“我们是否需要情感性，激发我们全部天性的最高任务呢？当然，就像急需空气和阳光一样，我们急需这样的最高任务。

“我们是否需要吸引了我们全部身心的意志性的最高任务呢？特别需要。

“那么我们如何看待能够激发创作想象，吸引所有全部的注意力，符合真实感，激起信念和自我感觉其他元素的最高任务呢？我们需要任何的推动心理生活动力、演员自身的诸元素的最高任务，就像需要面包和饮食一样。

“因此，我们需要与剧作家的立意相类似的最高任务，但一定要在创作演员本人的心灵中激起反映。这样才能唤起真正的、活生生的人的直接体验，而不是形式的、偏理性的体验。

“或者，换句话说，不仅应当在角色中，更要在演员的内心中寻找最高任务。

“虽然同一个角色的同一个最高任务对于所有的表演者都是必需的，但在每一个表演者的心灵中却是各有不同。这样一来，相同的任务却又不相同。比如：以人的实际追求‘我想快乐地生活’为例。在这种欲望本身、在获得欲望的途径上、在对快乐的认识上，都有着各种各样的、难以捕捉的特征。在这里有许多个性化的、个体的，不总是受意识控制的东西。如果你们能够说出一个更加复杂的最高任务，那么每一个作为演员的人个性化特点表现得会更加明显。

“所有这些个性化特点在不同表演者心灵中的反映，对最高任务来说，都具有重要的意义。没有创作者主观的体验，最高任务就会枯燥乏味，没有生气。为了使最高任务、角色变得有生命力、充满激情、闪耀着真正人的生活绚丽色彩，必须在演员心灵中寻找反应。

“重要的是让演员对待角色的态度既不失去情感的个性化，同时又不脱离剧作家的立意。如果表演者在角色中没有表现出人的天性，那么他的创作就是僵死无用的。

“演员应当自己去找到最高任务，喜欢它。如果是其他人给他指出了最高任务，那也必须经由自己，从情感上让自身的情感和人物兴奋。换句话说，应当善于将最高任务变为自己个人的任务。这就意味着，在其中找到与自己心灵有同源关系的内部实质。

“是什么赋予了最高任务特殊的、难以捕捉的、根据自己的方式激起同一个角色的每一个表演者的吸引力？在大多数情况下，正是我们无意识地在自己内心感受到的隐藏在下意识领域的东西，才赋予了最高任务这样的特点。

“最高任务应当与这个领域是一脉相承的。

“你们现在已经明白，应当长时间孜孜不倦地寻找伟大的、激动人心的、深刻的最高任务。

“你们意识到，在寻找最高任务时，重要的是在剧作家的作品中推测出最高任务，在自己的内心中找到反映。

“有多少各种各样的最高任务需要淘汰和重新树立。在达到目的之前，需要进行多少次瞄准和失败的射击。 [33]”

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇今天说道：

“在寻找和确认最高任务的艰难过程中，选择最高任务的名称起着很大的作用。

“你们已经知道，在简单的部分和任务中，准确的名称会使它们获得力量，具有意义。当时，你们还说，用动词替换名词提高了创作意向的积极性和感染力。

“这些条件在更大程度上体现在最高任务的名称中。

“外行说：‘什么样的名称都一样！’但是，事实上，作品的导向和对作品的处理常常取决于准确的名称、隐藏在这个名称中的感染力。假设，我们表演格里鲍耶多夫的《智慧的痛苦》，可以用下列话语定义作品的最高任务，即‘我想追求索菲亚’。在剧本中有许多情节都可以证明这个名称是正确的。

“不好的是，这样的解释使得剧本中主要揭露社会的一面具有了偶然性和无足轻重的意义。但可以用这样的话语确定《智慧的痛苦》的最高任务，即‘我想追求’，但不是索菲亚，而是自己的祖国。在这种情况下，恰茨基对俄罗斯、自己的民族、自己的人民的爱占据了主要地位。

“这时，剧本中揭露社会的一面在剧本中将会很有分量，整个作品也就具有了更重要的内在意义。

“但还可以使剧本更加深刻，用‘我想往自由！’这样的话语定义最高任务的名称。剧本中的主人公有了这样的一种追求后，他对施暴者的揭露就更加犀利，整个作品就不会像在第一种情形——表达对索菲亚的爱那样，只具有个人的、个别的意义。也不像在第二种方案中那样只有狭隘的民族意义，而是具有广泛的全人类的意义。

“如果变换哈姆雷特悲剧的最高任务的名称也会发生类似的变化。如果将悲剧称为‘我要缅怀我的父亲’，那么悲剧就成为了家庭悲剧了。如果是‘我想了解生命的秘密’这样的名称，那么就会变为充满神秘主义色彩的悲剧。在这部悲剧中，已经看到阴间的人在没有解决生命问题之前是不能存活下去的。一些人想在哈姆雷特身上看到第二个救世主。他应当手持利剑消灭人间一切肮脏的东西。最高任务‘我想拯救人类’就会更加扩大和加深了悲剧的意义。

“我从个人的演员实践中举出几种情况，能够比所举的例子更清楚地向你们解释最高任务名称的意义。

“我演过莫里哀《心病者》中的阿尔冈。起初我们对于剧本的理解很肤浅，将它的最高任务确定为‘我想当一个病人’，我越拼命当一个病人，我越觉得演得成功，我就越觉得快乐的讽刺喜剧变成了生病的悲剧，变成了病理学的悲剧了。

“但很快我们意识到了错误，将刚愎自用的人最高任务叫做‘我想让别人将我当做病人’。

“这时，剧本喜剧性的一面立刻流露出来，江湖医生骗子利用傻子行骗的场面有了基础。而这些人也是莫里哀剧本中欲嘲笑的对象，这时悲剧立刻变成了轻松讽刺市侩行为的喜剧。

“在演出另一个剧本——哥尔多尼的《女店主》时，我们最初将最高任务定为：‘我想躲避女人’（厌恶女人），但这时剧本并没有表现出自己的幽默和感染力。之后，当我明白了主人公其实是一个爱女人的人，他希望自己不是一个厌恶女人的人，只是希望被别人视为是厌恶女人的人的时候，我就将最高任务确定为‘我想偷偷地去讨女人的欢心’（在厌恶女人的掩饰下）。剧本立刻就活了。

“但这样的任务主要针对我的角色，与整个剧本无关。当工作很长时间后，我们意识到‘女店主’，或者换句话说，‘我们生活的主人’就是女人（米拉多琳娜），并且根据这种理解，确定了有效的最高任务，剧本的整个内在实质自然就显现出来。

“我举的这些例子说明，在我们的创作中和它的技术中，选择最高任务的名称是非常重要的环节，决定了创作的意义和方向。

“经常在演完戏之后，采取确定最高任务。观众常常自己帮助演员找到正确的最高任务的名称 [34]。

“你们现在是否清楚了，最高任务与剧本之间紧密联系是本性所固有的。最高任务来自于剧本的深处，来自于它最深的隐秘的一面。

“让最高任务尽可能扎实地深入创作演员的心灵中，深入他的想象中、思想、情感和各个元素中。让最高任务不断地提醒表演者关于角色的内心生活和创作目的。演员应当在演戏的全部时间内注意这个最高任务。让它帮助将情感注意力抑制在角色生活范围内。当做到这一点后，体验过程就能正常地进行。如果在舞台上角色的内部目的与作为演员的人的追求发生分离时，就会形成毁灭性的脱轨现象。

“因此，演员的首要任务就是不能忽视最高任务。忘记最高任务就意味着扯断表演的剧本的生活线。无论对于角色，还是对于演员自身，还是对于整场戏这都是灾难。在这种情况下，表演者的注意力瞬间会偏离到不正确的方向，角色的心灵就会变得空虚，生命也就随之停止。学会在舞台上正常地、从本性出发创造现实生活中很容易和自然发生的东西。

“剧作家作品诞生于最高任务。演员的创作也应当奔向这个最高任务。”

19××年×月×日

“所以，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道，“心理生活动力追求的线产生于演员的理智（智慧）、欲望（意志）和情感（情感），吸收了角色的各个部分，渗透了作为演员的人的内部创作元素，就像缠在一起生长的枝藤一样，这些线相互连接，交织在一起，形成了一幅幅奇妙的图画，形成一个牢固的结子。所有这些追求的线一道创造了内部舞台自我感觉。只有在这种状态中可以开始研究角色心灵生活以及在舞台上创作时演员自身的生活中的所有部分、所有复杂的曲折变化。

“全面研究角色之后，最高任务就清楚了。为了这个最高任务创作了剧本和剧中人物。

“弄清楚创作追求的真正目的之后，所有的动力和元素都会冲向剧作家圈定的路途，奔向共同的最终的主要目的地——也就是最高任务。

“用我们的语言来说，这个具有感染力的，渗透了整个剧本的演员——角色的心理生活动力的内在追求……”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇指了一下挂在我们前面的条幅，读道：

演员一角色的贯串行为

“因此，对语言来说，贯串行为是心理生活动力追求线的直接继续，起源于创作演员的智慧、意志和情感。

“如果没有贯串行为，剧本的所有部分和任务，所有的规定情境、交流、适应、真实和信念等都会萎靡不振地相互分离，没有任何复活希望。

“但贯串行为的线是连接在一起的，就像串在一起的零散珠子一样。所有元素都将它们派往共同的最高任务的方向。

“从这一刻起，一切都服务于最高任务。

“如何向你们解释贯串行为和最高任务在我们创作中的实践意义呢？”

“现实生活中的事件能够更好地让你们信服。我来讲述一下其中的一件事情。

“一个很有知名度且深受观众欢迎的演员Z对‘体系’发生了兴趣。她决定从头重新学起，带着这样的目的她暂时别离了舞台。在几年里，Z按照新方法向不同的老师学习，学完了全部课程，之后重新回到了舞台上。

“令人吃惊的是，她未能再现往日的辉煌。人们发现，曾经享有知名度的演员失去了她生命中最宝贵的东西：自然、激情、灵感因素。取而代之的是枯燥、自然主义的细节、形式主义的表演手段及其他固定的东西。不难想象这位可怜的女演员的处境。对于她而言，每一次新的登台都变成一次考试。这就妨碍了她的表演，使她更紧张、迷茫，以至于绝望。她在不同的城市检验自己，她认为在首都，‘体系’的敌人对新方法有偏见。但是就算在外省也是同样的结果。可怜的演员已经在诅咒‘体系’并且试图放弃体系，她试图回到旧方法中，但她没有成功。一方面，她已经失去了俗匠的演员的熟练手法和对旧东西

的信心；另一方面，她已经意识到与喜欢的新方法相比，旧的表演方法是很荒谬的。放弃旧方法之后，她并没有接受新方法，在新旧方法之间徘徊。据说，演员Z已经决定离开舞台去嫁人。接着又传说，她想自杀。

“这时，我有机会观看了演员Z的演出。演出结束后，她请我去化妆间，她见到我之后，就像犯错误的学生。演出早已结束，参演人员和剧院的工作人员早已散去，而她既没卸妆，也没有换衣服，不让我离开化妆间。她非常激动，夹杂着绝望，她要弄清楚她身上发生变化的原因。我们分析了她演的角色的各个方面，准备角色的细节，她所掌握的‘体系’中的所有技术手段。一切都是正确的。这位演员能够理解每一个独立的部分，但去没有抓住‘体系’的创作基础。

“‘而贯串行为，最高任务呢？！’我问她。

“演员Z只是听说了一些东西，只是大概懂一点，但这仅仅是理论，还没有在实践中使用过。

“‘如果您在表演时不考虑贯串行为，这就意味着，您在有规定情境和神奇假使的舞台上就不能实施行为，这就是说，您不能将天性和下意识吸引到创作中来，您就不能像我们艺术流派的主要目标和基础要求的那样，去创造角色的‘人的精神生活’。没有这些，就谈不上‘体系’。这就意味着，您不能在舞台上创作，而只能按照‘体系’做一些相互没有联系的练习。这些练习对于课堂很适合，但却不适合演出。您忘记了，这些练习和所有‘体系’中存在的东西首先需要服务于贯串行为和最高任务。因此，您角色中的精彩部分就不会给人留下印象，不能从整体上令人满意。去将阿波罗塑像打碎，展示其中的每一个碎片，未必能够吸引参观者。’

“第二天，排练定在家里进行。我给这位演员解释，如何用贯串行为将她已经准备好的各个部分和任务串联起来，如何将它们引向最高任务上去。

“演员Z非常热衷于这项工作，请我给她几天时间来掌握这项工作。我经常去检查当我不在时她做什么。最后，去剧院观看新的修改后的演出。简直难以描述那天晚上发生的情形。这位天才演员的所有痛苦和质疑都得到了补偿。她取得了令人振奋的成就。这就是奇迹般的、卓越的具有生命力的贯串行为和最高任务所能做到的。

“难道这不是我们的艺术流派中具有重大意义的令人信服的例证吗！”

“我还继续讲！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇停顿了一下，大声说，“想象一个理想化的作为演员的人，这个人将自己献身于一个伟大的生活目标：‘用自己的高雅艺术使人变得崇高和高兴。向他们解释天才剧作家们作品中秘而不宣的心灵美。’”

“这样的作为演员的人登台就是为了向聚集的观众展示和解释自己对天才的剧本和角色的新阐释。而按照创作者的观点，这种阐释方法能够更好地传达作品的实质。这样的作为演员的人可以奉献自己的一生，承担起崇高的教育同代人的文化使命。借助于个人的成就，他可以将与自己智慧、心灵等接近的思想和情感带到观众中。著名人物的崇高目标是各种各样的！”

“我们约定将来就将演员一角色这样的生活目标称为最高一最高任务和最高一贯串行为。”

“这是什么？”

“作为答案，我给你们讲述一件我在生活中亲历的事情。这件事情让我理解了（也就是感觉到了）现在所谈论的内容。”

“还是在很久之前，我们剧院在彼得堡进行巡回演出。演出前，我因为排练准备得不成功，在剧院耽搁到很晚。我带着恼怒、暴躁的心情，非常疲劳地离开了剧院。突然，我看到了意外的画面。我看见了剧院前面的整个广场上都是人。处处燃烧着篝火，数千人坐在那里，有的在打盹，有的睡在雪地里，有的睡在随身带来的板凳上。这一大群人在等待早晨售票处开门，就是为了在卖票时买到一张座位比较靠前的戏票。”

“我非常震惊，为了评价这些人伟大的英勇行为，我不得不给自己提出问题：什么样的事件，什么样的诱惑人的前景，什么样的非凡现象，什么样的世界性的天才能够迫使我连着数个夜晚，而不是一个夜晚在严寒中发抖？这种牺牲就是为了得到一张小纸片，获得接近售票处的权利，而且还不能保证一定能够买到票。”

“我不能回答这个问题，想象不出什么能够强迫我拿身体，甚至生命去冒险的事情。”

“戏剧对于人们具有如此伟大的意义！我们应当多么深刻地去理解这一点。能够将快乐带给数千名愿以生命为代价换取快乐的观众们，是多么的荣幸和幸运！我想创造这样崇高的目标，将这一目标称为最高—最高任务，而将完成这一任务称作最高—贯串行为。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇稍加停顿后，继续说道：

“但是，如果在追求最终目标的途中，如果剧本和角色的最高任务或者一生创作了很多作品的演员的最高—最高任务只注意到微小的、个别的任务，那就很可悲了。”

“那样会出现什么事情呢？”

“你们回忆一下，小孩在游戏时，将绑在长绳上的重物或者石头在头上绕来绕去的情景。随着转动，绳子缠到了另一端的木棍上，由此转动起来。带有重物快速转动的绳子形成一个圆圈，逐渐缠绕到儿童手中拿的木棍上。最后，重物越来越近，与木棍连在一起，碰到了木棍。

“现在，你们想象一下，当绳子猛烈转动时，有人把手杖伸进来。这时，带有重物的绳子遇到手杖后，由于运动的惯性，没有缠绕到产生运动的木棍上，而是手杖上。结果，重物没有落到它的真正主人，也就是小男孩的手里，而是落到了用手杖截住绳子的他人手里。这时，小男孩自然就不能控制自己的游戏，只好躲在一边。

“在我们这一行中也是这样。经常在追求终极的最高任务时，途中会遇到次要的、不太重要的演员任务。创作演员会将全部精力都用于完成这个任务。用不着解释，这样以小目标替换大目标的行为是危险的现象，会歪曲演员的全部创作。”

19××年×月×日

“为了迫使你们更看重最高任务和贯串行为的意义，我用图式来说明一下。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇走进一块大黑板前，拿起粉笔说道。“正常情况下，所有的任务，无一例外，它们的角色生活短线都会向着一个确定的，对所有人一样的共同方向——也就是最高任务前进。就是这样。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇在黑板上画出了一个图式：

“角色生活中的一系列长长短短的线都是朝着一个方向——最高任务前进的。角色生活的短线及其他他们的任务在逻辑上是不断相互交替、相互连接的。正是因为如此，这些线才形成了一条连续的贯穿整个剧本的线。

“现在给你们一分钟时间，假设一下，演员没有最高任务，他所扮演的角色生活的每一条短线都是奔不同方向而去的情形。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇又随即画出了描述一条被扯断的贯串行为的线草图。

“这就是奔向不同方向的一系列大大小小的任务和角色生活的小的部分。它们可以形成一条连续不断的直线吗？”

我们大家都认为，不可能。

“在这些条件下，贯串行为被破坏，剧本被撕成了碎片，散落到各个方向，每一部分都不得不独立存在，与整体无关。无论这些独立部分如何地完美，它们都不是剧本所需要的。

“我再举出第三种情况，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续解释说。“就像我曾经说过的，在每一个好剧本中，它的最高任务和贯串行为都是本能地发源于作品的内在本质。如果没有扼杀作品本身，这是不能被随意破坏的。

“设想一下，剧本中出现了其他与剧本无关的目标或者倾向。

“在这种情况下，与剧本本能地联系在一起的最高任务和自然形成的贯串行为有一部分就会被留下，但是它们一定会不断地被吸引到加入进来的倾向中：

倾向

“这种脊柱已经被折断的剧本是没有生命力的。”

戈沃尔科夫以自己全部的戏剧热情对这种说法提出了异议。

“对不起，您剥夺了导演和演员的一切个性化的主动权、深藏着自我的个性创作，及振兴旧艺术，使其接近现代的可能性！”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇平静地解释说：

“您，还有许多与您的观点一致的人，经常混淆和错误地理解三个词语：永恒性、现代性和简单的轰动一时。”

“如果现代的东西表现了重要的问题，深刻的思想，那么它可以成为永恒的。如果剧作家需要现代性，我并不反对这样的现代性。”

“与现代性完全不同，狭义的轰动一时的东西永远都不会成为永恒的。它只是活在今天，明天它就可能被忘记。因此，永恒的艺术作品任何时候都不会与简单的轰动一时本能地联系在一起，无论导演、演员，包括你们自己想出什么样的花招。”

“当轰动一时或者与剧本无关的目标被强制移植到旧的完整独立古典作品中时，它就成为美丽匀称身体上的一块息肉，使身体变得丑陋以至到认不出来的程度。被摧残的作品的最高任务没有了吸引力和感召力，只是令人生气和精神失常。”

“强制是创作的卑劣手段。因此，对于剧本和角色而言，借助于轰动一时的效应而‘焕然一新’的最高任务只能会扼杀剧本和角色。”

“确实，有倾向和最高任务融为一体的情形存在。我们知道，柚子树上可以嫁接柠檬树枝，长出的新果在美国被称为‘葡萄柚’。”

“在剧本中也可以作这样的嫁接。有时，使整个剧本充满生机的现代思想可以自然地嫁接到旧的古典作品中。在这种情况下，倾向不再独立存在，而变为最高任务了。”

“这可以用下面的草图表示：贯串行为的线延伸到最高任务与倾向中。”

最高任务

倾向

“在这种情况下，创作过程是正常进行的，作品的固有天性没有受到破坏。

“综上所述：

“加倍爱护最高任务和贯串行为。小心翼翼地对待强加进来的倾向和其他与剧本无关的追求和目标。

“如果我今天成功地使你们明白了最高任务和贯串行为在创作中完全特有的最重要的作用，那么我就会感到很幸福，我将认为解决了一项最重要的任务，也就是给你们解释清楚了‘体系’中的主要一个方面。”

经过很长时间的停顿后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续说道：

“任何行为都会遇到逆反行为。而且后者能够唤起和强化前者。所以，在每一部剧本中，与贯串行为同时存在的，还有来自于反方向的，与贯串行为对立的反贯串行为。

“这很好，我们应当欢迎这样的现象，因为逆反行为自然会引出一系列的新行为。我们需要这种经常性的碰撞：它会导致斗争、争吵、争论、完整系列的相关任务及解决问题的方法。它会激起成为我们艺术流派基础的积极性、有效性。

“假使在剧本中没有任何反贯串行为，一切都是自然形成的，那么表演者和他们所扮演的人物在舞台上就无事可做。而剧本本身也就变得没有行为，因此也就不适合于在舞台上表演。

“实际上，假使埃古没有实行自己的阴谋诡计，那么奥赛罗也就不会去嫉妒苔斯德蒙娜，杀死她，但因为摩尔人全身心地追求自己所爱之人，而埃古又以自己的反贯串行为夹在他们中间，才创造了非常有感染力的具有悲惨结局的五幕悲剧。

“毋庸补充，反贯串行为的线是由演员一角色生活的个别方面和细小的线组成的。我现在试着用布朗德的例子说明我上述所说的内容。

“假设，我们将布朗德的口号：‘不能全有，宁可全无’确定为最高任务（这是否正确，对于这个例子而言不重要。），狂热者的这一——

基本原则是非常可怕的。在完成生活的理想目标时，这个原则不会做出任何妥协、让步和偏离。

“现在你们试着将整个剧本的最高任务与‘襁褓’片断中的独立部分联系在一起，哪怕是我们曾经分析过的那些部分。

“我开始在思想上远离‘婴儿的襁褓’，瞄准了最高任务‘不能全有，宁可全无’。当然，借助于想象力和虚构可以使得二者产生依赖关系，但这将很勉强，具有强制性，从而毁坏了剧本。

“如果从母亲方面表现出反行为来代替联合行动的话，那就自然得多。因此，在这个部分，阿格尼丝不是按照贯串行为而是反贯串行为的线，不是通向最高任务而是向反方向行进的。

“当我为了布朗德这个角色开始做一些类似的工作、探询任务‘为了举行祭礼仪式，说服妻子交出襁褓’和整个剧本的最高任务‘不能全有，宁可全无’之间的联系时，我立刻成功地找到了这个联系。自然，这个狂热者为了自己的人生理想要求一切。阿格尼丝的反行为激起了布朗德更强烈的行为。由此，可以看出两个不同方法之间的斗争。

“布朗德的责任感与母爱在斗争。理智与情感在斗争。狂热的牧师与痛苦的母亲在斗争，男性的方法与女性的方法在斗争。

“所以，在这个舞台上，贯串行为的线掌握在布朗德的手中，而反贯串行为引导着阿格尼丝。”

最后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇用简短的话语，扼要地提醒我们，他在整个学年所讲过的东西。

这个简短的回顾帮助我将第一学年所掌握的东西分类排放好。

“现在，你们认真地听我说，因为我要告诉你们非常重要的东西，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“从开学以来的所有学习阶段，在一年内进行的所有的有关各个元素的研究，我都是为了创造舞台内部感觉。

“这就是我们工作了一个冬天的意义所在。这是现在、而且将来永远要求你们特别注意的东西。

“而且，在发展的这个阶段，舞台内部感觉还不能细致深入地探寻最高任务和贯串行为。已经形成的自我感觉要求一点重要的补充。其中隐藏着‘体系’的主要秘密，证明了我们艺术流派的主要基础是正确的：‘通过有意识行为达到下意识的行为。’我们从下节课开始学习这个补充和基础。

这样一来，有关“体系”的第一学年课程已经结束。而“在我的内心中”，就像果戈理说的那样，“是如此的模糊，如此的叫人郁闷 [\[35\]](#)。”我本打算，我们几乎一年的工作能够使我产生“灵感”，但很遗憾，从这个意义上说，“体系”辜负了我们的愿望。

我站在剧院的前厅，思考着，机械地穿上外套。懒洋洋地将围巾围在脖子上。突然，有人对我说了一些挑衅的话语。我大叫一声，转过身去，看见了笑容满面的阿尔卡季·尼古拉耶维奇。

他发现我的状态后，想知道我情绪低落的原因所在。我支支吾吾地回应着，而他却刨根问底：

“您站在舞台上时感觉到了什么？”他希望弄清楚我对体系的疑惑。

“问题就在这里。我什么特殊的東西都没有感觉到。我在舞台上感到很舒服，我知道需要做什么。我并不是胸无点墨地白白站在那里。我相信一切，我意识到自己有权站在舞台上。”

“那您还需要什么？！在舞台上不撒谎，相信一切，感觉自己是舞台的主人。难道这是坏事吗？这已经够了！”托尔佐夫说服我。

这时，我向他坦白了有关“灵感”的问题。

“原来如此！”他大声说，“关于这个部分，您不应当问我。‘体系’是不生产灵感的。它只是为灵感准备优质的土壤。至于灵感是否产生的问题，您去问阿波罗，或者请教您的天性或者机遇。我不是魔法师，只能给您指出新的诱饵、激发情感、体验的手段。

“我奉劝您以后不要去追求灵感的幻影。将这个问题交给魔法师也就是天性去解决。自己还是去研究人类意识能够达到事情吧。

“米哈伊尔·谢苗诺维奇·谢普金曾经写信给自己的学生谢尔盖·瓦西里耶维奇·舒姆斯基：‘你有时可能演得差些，有时好一些，（这取决于心态），但应正确地去表演。’

“这就是您作为演员追求和关心的事情。

“处于正确轨道上的角色会一直前进，发展和深入，最终达到灵感。

“这一切暂时还没有出现，但您要牢牢记住：谎言、做作的表演、刻板的模式、装腔作势任何时候都不会滋生灵感的。所以，努力正确地演出，学习为‘忽然悟出的灵感’准备优质的土壤，相信只有这样，灵感才会更多地与您和睦相处。

“而且在下一堂课，我们还要讲关于‘灵感’的问题。我们来分析灵感。”托尔佐夫一边走一边说。

“分析灵感？！……要去推理和从哲学角度探讨灵感？难道这可能做到吗？难道我在观摩演出时说‘血，埃古，血！’这句台词的时候，我还在推理了吗？难道马洛列特科娃在呼喊出了了不起的‘救命啊！’时，也在推理吗？难道要像身体行为，像它们的细小的真实和信念方面那样，我们将一点一点地、一部分一部分地，在个别的爆发中去聚集从而形成灵感吗？”我边想着，边走出了剧院。

第十六章 演员舞台自我感觉中的下意识

19××年×月×日

“纳兹瓦诺夫和维云佐夫，你们走到舞台上，为我们表演‘烧钱’习作开头的那场戏。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇一走进教室，就吩咐说。

“你们知道，创作工作永远都要从肌肉松弛开始。所以，首先要坐得舒服点，休息一下，就像在家里一样。”

我们走上舞台，执行了命令。

“不够！再自由一点，再放松一点！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇从观众席里喊。“抛掉百分之九十五的紧张！”

“你们可能会觉得，我夸大了紧张的部分？不是的，在成千的观众面前，演员的努力很快就会呈双曲线状扩大。最糟糕的是，努力和强制不是按照演员理智和意志的需要而形成的，而是在无形中形成的。所以要勇敢地抛弃多余的紧张，能抛弃多少就抛弃多少。”

“你们在舞台上的时候要像在自己家里一样，甚至比真在自己的屋子里还要舒服。在舞台上要比在现实生活中感觉还要开心，因为在舞台上我们不是和普通的孤独感打交道，而是面对着‘当众的孤独’。这种孤独感会带给我们极大的享受。”

但是看起来，我因为过分卖力，使自己陷入沮丧中，让自己陷入了强制性的静止状态，并且在这种状态下变得僵硬起来。这也是一种最糟糕的紧张形式。我必须与它作斗争。为此，我改变我的姿势，移动位置，借助行为来帮助消除这种静止状态，最终使自己陷入另一个极端——手忙脚乱。我变得心绪不宁。为了摆脱这种状态，我不得不改变我快速的、神经质的节奏，添入了比较慢的，几乎是懒洋洋的节奏。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我的方法不仅给予了认可，而且还表示了赞许：

“当演员过分努力的时候，采用漫不经心、更加放松的处事态度反而会对克服过分紧张有益。对于过分紧张、努力、做作，这是很好的解药。”

但是，很遗憾，这并没有带给我在现实生活中所体验到的那种像在家里沙发上的平静和悠闲。

原来，我忘记了肌肉松弛过程的三个步骤：紧张，松弛，证明正确。必须尽快改正错误。当我这样做的时候，我感觉到在我的内心有一些多余的东西被释放了，像是掉落下来，陷入了什么地方。我感觉到自己的身体陷入到地下的深度，感觉到身体的重量。它仿佛陷进了我半卧着的沙发。这时，我内心肌肉的紧张消失了大半。但是，这并没有给我带来我所期望的在现实生活中所了解的那种自由。这是为什么呢？

当我弄清楚自己的状态，我就明白了，因为肌肉紧张导致了我的精神紧张。注意力紧随着身体，影响了平静的休息。

我将自己观察到的现象告诉阿尔卡季·尼古拉耶维奇。

“您是正确的。在内部元素的方面也有很多多余的紧张。应该使用一种与对待粗糙肌肉不同的方式来对待内心的紧张。内部诸元素和肌肉比较，正如蜘蛛网之于缆索。单独的蜘蛛网非常容易撕破，但是如果你把蜘蛛网编织成一根带子、绳子和缆索，那么您即使用斧子也砍不断它。但是在它们刚刚产生的时候，你们要细心地对待它们。”

“怎样和‘蜘蛛网’打交道呢？”同学们问。

“在和内心的紧张进行斗争的过程中，应该指出那三个步骤，即紧张、松弛和证明正确。

“在前两个步骤中您要寻找内心的紧张本身，了解它出现的原因，并且尽力消灭它。在第三个步骤要使用相应的规定情境解释新的内心状态。

“在这样的情况下，应当利用你们的重要元素之一（注意力），使它不要被分散到舞台和观众席的所有空间中，而是将其集中于你们内心中肌肉的感觉上面。然后给予这已经集中起来的注意力一个更有趣的，对习作更需要的对象。将集中的注意力引向一个可以激发你们的工作并且能够吸引你们的有趣目标或者行为上。”

我开始回忆习作的任务，以及它的规定情境；我想象绕着所有的房子走了一圈。在我散步的这段时间里，在我想象的生活中发生了意外的情况：我缓步走进一个到现在我还不熟悉的房间里，看见了房间里有一对年迈的老人——他们是妻子的父母。看样子，他们已经退休了。这个出乎意料的发现让我心软了，同时也让我焦虑不安，因为随着家庭成员数量的增加，我对他们的责任也增加了。应该努力地工作，来养活五口人，还不包括自己！在这样的情况下，我的工作，早间核对，一般性的会议，和我现在要进行的整理单据、核对账目的工作，在我当时的生活中，在舞台上都具有重要的意义。我坐在椅子上，神经质地拿起落到我手里的绳子缠绕在手指上。

“太棒了！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇在观众席里夸奖我。“看，这就是真正的肌肉松弛。现在我相信所有的事情：相信您做的事情，相信您想的事情，虽然我并不知道，您在想什么。”

当我检查自己身体的时候，发现我的肌肉是完全放松的，从我这方面，没有紧张，没有任何的使劲，没有强迫。显而易见，我所忘记的第三个步骤已经自然而然地形成，即确定我坐下这个行为的步骤是正确的。

“只是不要着急，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇低声对我说，“用您的内心视线将一切看透彻。如果需要，可以引入新的‘假使’。”

“啊，那，如果现金算错了怎么办？”这个问题在我的脑海中闪现了一下。“那时就需要查阅账目，检查单据。太可怕了！难道要一个人在深夜处理这件事情吗？”

我机械性地看了看表。已经四点了。什么时候的四点？下午四点还是凌晨四点？我想了一分钟，确定是凌晨四点，因为时间太晚了我开始焦虑，我本能地跳向桌子，忘乎所以，疯狂地开始工作。

“非常好！”我仿佛听见了阿尔卡季·尼古拉耶维奇的称赞。

但是我已经不关注鼓励的话语了。我已经不需要这种鼓励。我生活、存在在舞台上，获得了在那里做一切想做的事情的权利。

但是这对我来说还不够。我想加大我目前处境的难度，使我的体验更加敏感。为此不得不引入新的规定情境，那就是现金缺少了很多。

“那怎么办呢？”我焦急地问自己，“去办公室！”我决定了，便向前厅跑去。“但是办公室关着门”，我回忆起来，然后回到了客厅。我走来走去，走了很长时间，想让自己的头脑清醒一些。我抽了一支香烟，坐到房间一个黑暗角落里，我要好好想想。

一群严肃的人出现在我的面前。他们在审查账目、单据和现金。他们问我问题，而我不知道应该回答些什么，说话颠三倒四。绝望的固执妨碍了我坦率地承认我的疏忽。

然后他们去写决定我命运的决议。他们一帮人在角落里面低声交谈着。我一个人遭受着侮辱，独自站在一边。接着就是讯问、审判、解雇、清算财产、赶出住宅。

“你们看，纳兹瓦诺夫什么都没有做，而我们却感受到他内心的一切在沸腾！”托尔佐夫轻轻地对学生说。

这时候，我的头晕眩起来。我在角色中失去了自我，不知道我在哪里，也不知道我扮演的角色在哪里。双手停止了绕绳子，我一动不动地停下来，不知道应该做什么。

我不记得接下来是什么情形。我只记得，我很愉快轻松地完成了各种各样的即兴表演。

一会儿我决定去检察官那里，就跑到前厅，一会儿翻遍了所有的柜子寻找可以证明我无罪的证据，等等，但是这些事情我自己都不记得了，只是之后从观众的叙述中了解到的。就好像是童话中的一样，在我心中发生了奇迹般的变化。以前，我只是摸索着习作中的生活，没有彻底了解在习作中和在自己身上所发生的事情。现在，“我心灵的眼睛”的确是睁开了，我彻底明白了一切。在舞台上和角色中的每一个细节，对我来说都具有了另外一种意义。我不仅认识到角色本身，而且还认识到了自身的情感、观念、看法和视像。好像，我演了一部新剧。

“这就意味着，您在角色中找到了自己，在自己身上找到了角色。”当我向托尔佐夫讲述自己状态的时候，他说道。

以前，我是用另一种方法看、听和理解。那个时候是“情感的逼真”，而现在出现了“真实的激情”。以前是贫乏幻想的质朴，而现在则是丰富幻想的质朴。以前，在舞台上我的自由是由明确的边界和规定的程式确定的，而现在，我的自由是随意的，大胆的。

我感觉，从今以后，在每一次重复“烧钱”的习作时，我的创作每一次都会不一样。

“这不就是您为此而活着并且为之而成为演员的东西吗？这是灵感吗？”

“我不知道。您去请教心理学家吧。科学不是我的专业。我是一个实践者，我只能向您解释，我自己在这个时候在内心是如何感受创作工作的。”

“您是怎么感受它的？”同学们问。

“我很高兴给你们讲，只是不是今天。因为今天要下课了。你们还要上其他课。”

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇没有忘记自己的承诺，以下面的话语开始了今天的讲课：

“很久以前，在一个朋友家里的晚会上，他们给我做了一次玩笑式的‘手术’。

“他们搬进来两张大桌子：一张桌子上面放了一些外科用具，另一张是空的，是作为‘手术台’用的。在地板上铺了个床单，他们拿进来了很多绷带、盘子和一些器皿。‘医生们’穿上大白褂，而我穿着一件衬衫。他们把我抬上作为‘手术台’的桌子，给我缠上绷带，或者简单地说，他们把我的眼睛蒙起来了。最让我慌乱不安的，这群‘医生们’装作很温柔的样子和我交谈，好像把我当做一个重症患者似的，他们非常认真非常煞有介事地对待这个玩笑，对待周围发生的一切。

“这把我弄糊涂了，我不知道应该怎么做，哭笑不得。我的脑海中甚至闪过了愚蠢的想法：‘难道他们真的开始切了？’毫无所知与焦急的期待让我非常紧张。我的听力变得更加警觉，我不放过任何一个声响。有很多这种声音：周围人的低语声，倒水声，外科手术的工具和器皿碰撞出的叮当声，有时还会传来大盆发出的低沉的声音，像丧钟似的。

“‘开始吧’，有人悄悄地说，就是让我听见。

“一只有力的大手使劲捏起我的皮肤，我先是感觉一阵钝痛，后来就是给我打了三针……我受不了了，于是颤抖起来。他们用一种又尖又

硬的东西在我手臂上划着，很不舒服。用绷带绑住我的手，忙乱不堪，东西掉落在地上。

“终于，很长时间的停顿之后……他们开始大声谈笑，他们向我祝贺，他们把我眼睛上的纱布拆掉，然后……我看见在我左臂上躺着一个用我缠满纱布的右手做成的婴儿。在我手臂上画着一个呆头呆脑的孩童的小脸。

“现在出现了一个问题：我那个时候的体验是否是真正的信念伴随着的真正的真实感，或者，把我体会到的叫做‘情感的逼真’更确切。

“当然，这不是真正的真实感或者真正的信念，这是‘相信’和‘不相信’、真正的体验和幻想，真实与逼真的交替。同时我明白了，假使他们真的给我做手术，那么现实中在我身上所发生的事情基本上和我在玩笑中的某些时刻所体会到的差不多。这种幻想在很大程度上是非常逼真的。

“在当时的那些感觉中间，完全体验的时刻消失了，这时我觉得自己就在真实生活中。我甚至有过要进入昏迷状态的预感，当然，只是几秒钟。它们很快就过去了，就像它们出现时候那样快。但是这样的幻想仍然留下了痕迹。现在我觉得，当时我体会的东西在现实生活中可能都会发生。这就是我第一次感受到某种状态的模糊踪影，在这种状态中许多东西是来自下意识，现在在舞台上我已经很了解这种状态了。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇结束了他的讲解。

“是的，但是这不是生活的线，而是某些碎片、片段。

“也许你们觉得，下意识创作的线是不间断的，或者演员在舞台上所体验到的东西和现实生活中是一样的？”

“假使真的是这样，那么人的精神和肉体将无法忍受艺术要求它完成的工作。

“正如你们所知，我们在舞台上依靠真正的、现实生活的情感回忆而生存。有时它们会有种错觉，认为这就是现实生活。完全持续不断地忘记在角色中的自己，完全不动摇地相信舞台上所发生的事情，这样的情形是会出现的，但是很少。我们只是知道个别的、或长期或短期

会出现这样的状态。而所塑造的角色在其他时间里都是真实和逼真、坚信和可能性都是交替出现的。

“无论是我在做搞笑的手术时，还是纳兹瓦诺夫在最后一次表演‘烧钱’的习作时，都有过头晕眩的时刻。在这些时候，我们人的生活与情感回忆，还有我们所扮演角色的生活，紧紧地互相交织在一起，让人无法弄明白一种生活在哪里开始的，另一种生活又是在哪里结束。”

“这就是灵感！”我坚持说。

“是的，在这个过程中很多东西都是来自下意识。”托尔佐夫更正说。

“哪里有下意识，哪里就有灵感！”

“您为什么这么想呢？”托尔佐夫很惊奇，接着就冲着坐在他旁边的普辛说：

“不要想，立刻说出这里没有的东西！”

“车辕！”

“为什么您直接就说出了‘车辕’？”

“我不清楚！”

“我也不清楚，谁都不明白。只是下意识知道，为什么它直接把这个概念塞给了您。”

“而您，维谢洛夫斯基，快点说出一个您的视像。”

“菠萝！”

“为什么是‘菠萝’？！”

原来，不久前的一个晚上，维谢洛夫斯基走在一条路上，忽然他无缘无故地就想起了菠萝。他仿佛觉得，菠萝这种水果是生长在棕榈树上

的。菠萝和棕榈树确实有相似之处。菠萝叶子的形状的确会让人想起棕榈树的叶子，而菠萝鳞状的表皮也很像棕榈树的皮。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇试图知道，为什么维谢洛夫斯基会有这样的想法。

“可能，您在之前吃了菠萝？”

“没有。”维谢洛夫斯基回答。

“也许您想过它？”

“也没有。”

“那就是说，只能在下意识中寻找答案。您想起了什么？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问维云佐夫。

在回答问题之前，我们的怪人先深思了一会儿。当他准备答案的时候，他不知不觉地用手掌机械地摩擦他的裤子。然后，他继续使劲儿地想，他从兜里掏出一张纸，努力把这张纸叠起来，然后又展开。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇大笑起来，他说：

“尝试一下有意识地重复维云佐夫在回答我的问题之前所做出的行为。他所做的这一切是为了什么呢？只有下意识才知道这些荒唐行为的意义。”

“您看见了吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问我。“普辛和维谢洛夫斯基所说的一切和维云佐夫所做的事情，都是在没有灵感的情况下产生的，但是在他们的言语和行为中都有下意识参与的时候。这就是说，下意识不仅会出现在创作的过程，还会出现在欲望、交流、适应、行为等最普通的时刻。

“我们和下意识是很好的朋友。在现实生活中，下意识会在每一步出现。每一个在我们心里产生的概念、每一个内心的视像在某种程度上都需要下意识。这些概念和视像产生于下意识。在内心生活的每一个身体表现中，在每一种适应中完全或者部分隐藏着看不见的下意识的暗示。”

“无论如何也不明白！”维云佐夫焦急地说。

“这是非常简单的：谁悄悄告诉普辛‘车辕’这个词，谁使他产生这个概念的呢？又是谁悄悄暗示维谢洛夫斯基手部的奇怪行为，他的表情和语调，总之，暗示他的所有适应，使他用这些表达自己对长在棕榈树上的菠萝的疑惑？谁能够有意识地做出维云佐夫在回答我的问题前所完成的那些出人意料的身体行为呢？还是下意识暗示了它们。”

“这就是说，”我想搞明白，“每一种概念、每一种适应在某种程度上都是来源于下意识吗？”

“它们中的大部分是这样的，”托尔佐夫连忙确认，“这就是我会认为，在生活中我们和下意识是很好的朋友的原因。

“然而，让人懊丧的是，正好在那些最需要下意识的地方，就是剧院里、舞台上，我们却很少能够找到它。你们在那些井井有条、死记硬背，说得流畅、演得娴熟的戏剧中寻找下意识吧。在其中，一切都不可更改地被演员的意图固定。缺少了我们心灵的天性和机体本性的下意识的创作，演员的表演就会理性化、虚伪、程式化、干瘪没有生气、形式化。

“要尽量在舞台上开辟广阔的通往创作的下意识的道路！将一切阻碍下意识出现的东西都铲除掉，让那些可以帮助下意识出现的东西变得更加坚固。因此，心理技术的基本任务就是：将演员领到自我感觉跟前。在自我感觉中，在演员的心中能够产生有机天性的下意识的创作过程。

“怎样有意识地接近那就其本质来说好像并不受意识控制的接近下意识的东西呢？对于我们来说，幸好在有意识的体验与下意识的体验之间没有明显的界限。

“不仅如此，意识经常会为下意识的活动继续工作指明方向。我们在心理技术中已经广泛地利用了天性的这一特点。意识使我们有可能完成我们这一派艺术的主要基础之一：通过有意识的心理技术来建立演员的下意识创作。

“因此，该提出演员的心理技术问题了，它能够激起精神、机体天性的下意识的创作。但是关于这个问题我们下节课再讲。”

19××年×月×日

“今天，我们要讲的是，如何通过有意识的心理技术来唤起自己心中的有机本性的下意识创作。

“关于这些，纳兹瓦诺夫可以给你们讲。上节课他在复习‘烧钱’这个习作的时候，在自己身上已经体会过这一过程。”

“我只能说，在我身上不知从哪里冒出了灵感，我自己也不知道我是怎么演的。”

“您没有正确地评价上次课程的结果。当时发生了比您所认为的重要得多的事情。您总是指望着‘灵感’的来临，而这只是简单的偶然事件。不可以寄希望于这样的偶然事件。在我们所说的那堂课上，出现了可以指望的东西。那时灵感不是偶然来找你，因为那是您自己叫它来的，您为它准备好了一切必要的土壤。对我们表演艺术、对演员的心理技术和实践本身而言，这个结果要重要得多。”

“我没有准备任何土壤，我也不会这样做。”我反驳说。

“就是说，您在没有意识支配的情况下，给它准备了必要的土壤。”

“怎么？什么时候？一切都像平常一样有序进行：摆脱肌肉紧张，观察规定情境，提出并完成一系列的任务等等。”

“完全正确。在这一部分没有什么新的内容。但是您没有发现一个非常重要的细节，这是一个很大、很重要的新闻。它包含在一个最不起眼的补充内容里，这个补充内容就是：我要求您完成和做完所有的创作行为，直到最后彻底完成。这就是所有的内容。”

“这怎么讲呢？”维云佐夫思索着。

“非常简单。将具有内心自我感觉的所有元素、心理生活动力元素和贯穿行为元素的工作带到正常的、人类的，而不是那些演戏般的、程式化的活动中。那时，在舞台上、在角色中您就会体会到您的心灵和机体天性的真正生活。您也会在自己身上了解到所扮演角色生活的真正真实。不可以不相信真实。有真实和信念的地方，就会自然创造舞台上的‘我就是’的状态。”

“您是否发现，每一次当它们产生于内心，不受演员意志控制时，机体的天性和下意识就会加入到工作中来了？”

“之前，纳兹瓦诺夫也遇到过这种情况，你们还记得吗？在进行‘烧钱’的习作时发生过，在上节课上也发生过。”

“可见，通过演员极致的有意识的心理技术，为我们的机体天性本身的下意识的创作过程的产生创造了土壤。这种穷尽而彻底地完成心理技术的手段，对于你们在创作领域已经知道的内容就是一个非常重要的补充。”

“如果你们知道这个新东西有多么的重要，那就好了！”

“通常认为，创作的每一个瞬间必然应该是伟大的、复杂的和崇高的。但是你们从前面的那些课程中了解到，如果在舞台上、在创作时最小的行为或情感、最小的技术手段已经到了极限，开始了生活性的、人类的真实、信念和‘我是’的状态，那么它们都可以具有重大的意义。当这一切发生时，演员精神和身体的器官在舞台上都是正常运转，按照人类天性的一切法则，不顾当众创作的不正常条件，完全像在现实生活中一样工作着。”

“在现实生活中自然而然地建立并且发生的事情，在舞台上需要借助心理技术来准备它。”

“只要想一想：一个最微小的身体行为或者是精神行为，创造了真正的真实和信念，把我们引导到‘我就是’的状态的时刻，它能够将演员的精神及机体的天性与下意识一起吸引到工作中！难道这不是新的事物，不是对你们所知道的内容的补充吗？”

“和一些教师的观点完全相反，我认为应该尽量让初学者，和你们一样初登舞台的人，尽快地达到下意识的境界。应该在第一时间，即在研究各种元素，研究内部舞台自我感觉的时期，在所有练习和研究习作 [\[36\]](#) 的任务中就应该达到这种下意识的境界。”

“让初学者很快就体会到在正常的创作中演员的幸福状态，哪怕只是在个别的瞬间。让他们不是在某些令初学者恐惧的名称上、名字上、在死板枯燥的术语中，而是在个人情感中认识这种状态。让他们在事业中爱上这种创作状态，并且在舞台上不断地追求这种状态。”

“我明白您今天给我们讲的补充内容的重要性，”我对阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“但是这对我们来说是不够的。应当了解相应的心理技术方法，并且善于加以利用。所以请您教我们相应的心理技术，并且告诉我们更加具体的方法。”

“对不起。但是你们从我这里是听不到什么新内容的。我只是必须强调一下你们已经知道的内容。给你们第一个建议：只有当你们在自己心中建立起正确的内部舞台自我感觉，并且感觉到，在心理技术的帮助下你们心里的一切都已准备好去从事正确创作的时候，你们的天性只等着投入工作的推动力时，这时你们就给它这样的推动力吧。”

“怎么给呢？”

“在化学中两种溶液呈慢性或者弱性反应时，会加入少量的第三种固定的物质，这种物质就是该反应的催化剂。这是特殊的调味品，能够立刻使反应达到极限。你们可以以出乎意料的即兴创作、细节、行为、真正真实的，无论是心灵上还是身体上的瞬间形式引入这样的催化剂。这出乎意料的瞬间会使你们激动，于是天性本身就投入战斗。”

“这在上次复习‘烧钱’的习作时就发生过。纳兹瓦诺夫感觉自己拥有正确的舞台自我感觉，就像他后来讲的那样，为了让自己的创作状态更加强烈，他引入了一些出乎意料的，也就是以即兴表演的方式创造的关于算错钱的规定情境。对于他而言，这种虚构就是‘催化剂’、‘调味品’立刻使反应发挥到极致，就是说到达精神天性和有机天性下意识创作的境界。”

“在哪里找‘催化剂’呢？”同学们追问。

“到处都要找：在概念里、在视像里、在判断中、在情感里、在欲望里、在最细小的心灵和身体行为里、在想象力虚构的最新的微小细节中、在与之进行交流的对象中、在舞台上你们周围环境的难以捉摸的细节中、在舞台调度中。到处都可以找到细小的、真正的人类生活的真实，这种真实唤起信念、创造‘我就是’的状态。”

“那时候又会是怎样呢？”

“您所塑造的角色生活和你们个人的生活在舞台上发生了意想不到的完全融合，因你们感觉到了头晕。这时你们在角色中会感觉到自己的

部分，在自己中又感觉到了角色的部分。”

“之后呢？”

“之后就是我已经给你们讲过的：真实、信念、‘我就是’将会把您交给机体天性和它的下意识来支配。

“从‘舞台自我感觉’的任何一个元素开始，可以重复类似纳兹瓦诺夫在上一节课进行的那种表演。不用像纳兹瓦诺夫那样从放松肌肉开始，我们可以寻求想象、规定情境、欲望和任务（如果任务已经明晰），情感（如果情感自然而然地迸发出来）、概念和判断的帮助；在作家的作品中可以下意识地感觉到真实，这时信念和‘我就是’状态就会自然而然地产生。在所有这些情况下您都不要忘记使第一次产生并且活跃起来的自我感觉元素达到彻底的、极限的活跃，这是非常重要的。你们知道，只要你们与其中一个元素开始做这项创作工作，剩下的元素由于相互之间联系紧密，都会尾随其后。

“刚才我所讲的有意识地激发我们机体天性的下意识创作方法并不是唯一的。还有其他方法，但是今天我来不及向你们演示了。所以留到下次再讲。”

19××年×月×日

“舒斯托夫和纳兹瓦诺夫，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇走进教室，对我们说，“表演一下埃古和奥赛罗那场戏开始那部分，只演开头的几句话就可以了。”

我们准备好了，表演了开头的部分，好像我们不是随便演演，而是精神集中，在正确的内心舞台自我感觉中表演的。

“你们现在在忙什么？”托尔佐夫问我们。

“目前的任务就是要将纳兹瓦诺夫的注意力吸引到我身上。”帕沙回答。

“而我忙于理解帕沙的话，同时希望能用内心视像看见他对我说的那些事情。”我说。

“如果是这样，你们一个人为了吸引别人的注意力而让别人注意自己，而另一个人为了理解和看见别人对他说了些什么，而尽力理解和看见别人对他说了什么事情。”

“不是的！为什么呢……”我们表示抗议。

“因为在缺乏剧本、角色贯串行为和最高任务的情况下，也只能发生这样的事情。没有它们，就只能为了吸引注意而吸引注意，或者为了理解和看见而去理解和看见。

“现在重复你们刚才的表演，再表演下面一场戏，就是奥赛罗和埃古开玩笑的那场戏。”

“你们的任务是什么呢？”当我们表演结束后，托尔佐夫又问。

“在dolce far niente（意大利语：愉快的无所事事）。”我回答。

“那你们之前的任务‘尽力理解交谈者’跑到哪儿去了？”

“它跑到一个新的更加重要的任务中，和新的任务融为一体了。”

“趁记忆犹新，你们回想一下，你们是怎样完成这两个任务的，在表演这两个部分的时候你们是怎样讲出角色台词的。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇建议。

“在第一个部分中我是怎样完成任务，又说了一些什么，这些我记得，而第二个部分我已经不记得了。”

“就是说，这个部分是自然而然表演出来的，而台词也是自然而然地说出来的。”托尔佐夫判断。

“好像是这样的。”

“现在把刚才表演的重复一遍，并把下一部分，也就是未来的嫉妒者最初的疑惑表演一下。”

我们完成了命令，笨拙地用“嘲笑埃古诽谤别人的荒谬”的话语确定了我们的任务。

“以前的那些任务‘理解谈话者的谈话内容’和‘愉快的无所事事’都消失到哪里去了？”

我本来想说，这些任务融合于新的更大的任务中了，但是我陷入沉思，什么都没有回答。

“怎么了？是什么使您犹豫不决？”

“在这个地方，角色的一条线——幸福线断开了，开始了另一条嫉妒线。”

“它没有断，”托尔佐夫纠正我，“而是随着规定情境的改变，幸福线逐渐地彻底蜕变。首先，这条线穿过了新婚的奥赛罗幸福的短暂时期，穿过了他和埃古开的玩笑时期，然后开始了惊奇、不解、怀疑、抵触不断接近的不幸；随后这位嫉妒者自我安慰，然后回到了之前的怡然自得和幸福状态。

“我们知道在现实生活中也存在这样的情绪转变。在那里也是一样——生活过得很幸福，然后怀疑、失望、痛苦突如其来地闯入，之后一切又重新舒畅起来。

“不要害怕这样的转变，相反，应该喜欢这样的转变，通过对比证明这些转变的正确性，计划它们。在这个例子中不难做到这一点。只要回忆之前在奥赛罗和苔丝德梦娜的浪漫爱情开始时所发生的事情，只要在想象中去体验这对爱人幸福的过去，然后在思想上将相爱的人这段幸福的过去与埃古向摩尔人预言的恐惧及毒药进行比较就可以了。”

“回忆过去的什么事情？”维云佐夫又一次不知所措。

“两个相爱的人在勃拉班旭家里的美妙的初次相遇、奥赛罗动人的讲述、秘密的约会、偷走未婚妻、婚礼、新婚之夜的分别、在塞浦路斯的南方阳光下的重逢、难忘的蜜月。而之后就是在未来……您自己思考一下，在未来有什么在等待着奥赛罗。”

“在未来有什么？”

“就是因为埃古恶毒的诡计，在第五幕中发生的那一切。”

“在过去与未来两个极端的对比下，警惕起来的摩尔人的预感与疑惑就变得清晰了。创作演员对于所扮演人物命运的态度也就明朗化了。愈加鲜明地展现摩尔人生活的幸福时期，就愈加强烈地表达了之后摩尔人的忧郁结局。现在我们继续表演！”托尔佐夫命令道。

于是，我们表演了整场戏，直到埃古对上天和星星立下那著名的誓言：“我愿意将我的智慧、意志、情感都奉献给被侮辱的奥赛罗，用我的一切为他效劳。”

“如果是根据整个角色进行这样的工作，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释说，“那么小的任务会互相融合起来，形成一系列大任务。大任务的数量其实不多。这些分布在全剧本中的任务，就像航线上的浮标一样，将会指示贯串行为线。对于我们而言，现在重要的就是理解，就是感受下意识地实现大任务吸收小任务的过程。”

说到为第一个大任务命名的问题，我们中的任何人，就连阿尔卡季·尼古拉耶维奇自己也不能立刻解决这个问题。其实，这并不奇怪：正确的、鲜活的、有吸引力的任务（而不仅是理智的、形式的任务）是不会自行到来的。这样的任务是在舞台上，在研究角色的过程中通过创作生活而建立的，我们还不了解这样的生活，所以我不能正确地确定其内在的实质。更何况已经有人给它起了一个笨拙的名字，因为没有更好的名称，我们只能接受这个名称。即“我想将苔丝德梦娜这个妇女的典范崇奉为神；想要为她效劳并为其奉献终生”。

当我思考这个重大任务，并按照自己的方法使这个任务复活的时候，我明白了，这个任务帮助我为整场戏和角色的个别部分找到了内在依据。当我在表演的某个瞬间瞄准了提出来最终目标：“将妇女的典范苔丝德梦娜崇奉为神”时，我感觉到了这一点。

从之前的小任务出发，向着最终目标进军的过程中，我感觉到，之前给小任务的命名都失去了自己的意义。就拿第一个任务来说吧。“尽量理解埃古所讲的事情”，为什么需要这个任务呢？不明白。

当一切都明了，还有什么需要努力的：奥赛罗坠入了爱河，想的只有苔丝德梦娜，只想谈论她。所以涉及亲爱的她的任何询问和个人的回忆他都非常需要，并且能够令他愉快。为什么呢？因为“他将苔丝德梦娜这个妇女的典范崇奉为神”，因为“他想为她效劳，为她献出一生”。

再看第二个任务“愉快的无所事事”。这个任务是不需要的，而且这个任务是不正确的：摩尔人在谈到他的爱人时，他做了对他而言是非常必要、非常重要的事情。为什么呢？因为“他将苔丝德梦娜这个妇女的典范崇奉为神”，因为“他想为她效劳，为她献出一生”。

我记得，我们的奥赛罗在听到埃古的第一次诽谤之后，就哈哈大笑起来。他认识到，任何卑劣的行为都不能中伤他的女神晶莹的纯洁。这种信念使摩尔人心情舒畅，并且加深了对她的爱慕。为什么呢？因为“他将苔丝德梦娜这个妇女的典范崇奉为神”。我明白了，嫉妒是怎样在他心中逐渐产生，怎样不知不觉地削弱了他对这个妇女典范的信任，他认为在亲爱的妻子那天使般的面孔下面包藏着阴险、堕落、蛇蝎心肠，我明白了这样的意识是怎样产生，怎样巩固的。

“那之前的任务都跑到哪里去了？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇追问。

“它们被典范灭亡的忧虑吞噬掉了。”

“今天的试验可以得到什么样的结论呢？今天课程的结果怎么样呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问。

“结果就是，我使奥赛罗和埃古这场戏的表演者在实践中了解到把小任务融入大任务的过程。

“这里面没有任何新东西。我重复的只是当讲到部分与任务，最高任务和贯串行为的时所说的那些。

“另一件事情是重要的和新鲜的，就是：纳兹瓦诺夫和舒斯托夫在自己的身上了解到创作的主要的、最终的目的，如何将注意力从当前的注意力上移开，小的任务如何从注意力的层面消失的。原来，这些任务都下意识地，并且自然而然地从独立任务变为带领我们找到大任务的辅助性任务。纳兹瓦诺夫和舒斯托夫现在知道，确定的最终目标越深刻、越宽泛、越大，那么这样的任务就能够吸引更多的注意力，将注意力分给当前的、辅助的、小的任务的可能性就越小。给自己规定的这些小任务，自然而然地就受控于机体天性和它的下意识。”

“您是怎么说的？”维云佐夫着急地问。

“我说：当演员投入到确定的大任务中时，他就会全身心地投入其中。这时，没有任何事物可以影响机体天性按照自己的考虑，按照自己机体要求和追求去自由地实施行为。天性支配所有无人监督的小任务，借助这些小任务的帮助，演员可以找到创作者的注意力和意识齐聚的最终大任务。”

“我们今天的课程可以得出这样的结论，大任务就是我们寻找的能够间接影响心灵和机体天性及其下意识的最好心理技术手段之一。”

经过很长时间的思索之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续讲：

“你们刚才在小任务上观察到的变化，在大任务上也会发生完全相同的转变，不同的是包罗万象的剧本的最高任务就是大任务的领导。在为最高任务服务的时候，大任务也会变为辅助性任务。大任务自己也同样变为引领我们找到包罗万象的最终目标的阶梯。当演员的注意力完全被最高任务所吸引，那么大任务的完成在很大程度上也是下意识的。”

“你们知道，贯串行为是由一系列大任务组成的。在每一个大任务中都有很多下意识完成的小任务。”

“现在试问：在从头至尾贯穿整个剧本的贯串行为中包含多少个下意识创作的瞬间？”

“这些瞬间是很多的。贯串行为是我们所探寻的影响下意识的强大的刺激手段。”

托尔佐夫想了想，继续讲：

“但是贯串行为并不是自己形成的。它的创作追求的力量直接取决于最高任务的吸引力。”

“最高任务也包含着刺激下意识创作瞬间产生的特性。”

“把这一特性加入到已经产生并且隐藏在贯串行为的东西当中，您就会明白，对于激发机体天性的下意识创作，最高任务和贯串行为是最强有力的诱饵。”

“从最深刻最广泛的意义角度，在每一次的舞台创作中，就让能完全地支配它们这一行为成为每一个从事创作的演员的最主要的梦想。

“如果能做到这一点，那么剩下的任务都会由奇迹般的天性下意识地完成。

“在这样的条件下，每一出戏剧，每一次重复的创作都将直接、真诚、真实地完成。而重要的一点，就是它们出人意料地变化多端。只有那时候，才能够在艺术中摆脱匠艺手法、刻板、花招、摆脱令人厌恶的装模作样。只有那时候，在舞台上才会出现活生生的人，在他们周围才有真正的生活，才会出现摆脱了有害东西的清洁艺术。这样的生活在每一次重复创作时几乎都会重新出现。

“我只能建议你们不断地利用最高任务，将其作为指路的星辰。这时，剧本和角色的所有贯串行为都将轻松、自然地，在很大程度上说是下意识地完成的。”

又停顿了一会儿，托尔佐夫继续说：

“就像最高任务和贯串行为吞噬所有的大任务，将其作为辅助性任务一样，作为演员的人整个一生的最高一最高任务和贯串行为也是吞噬着剧本和剧目中的角色的最高任务。在完成生活重要的目标时，它们就成为了辅助性手段和阶梯。”

“对于戏剧来说这样好不好呢？”舒斯托夫感到怀疑。

“如果理智的方面占据了上风，就是不好的，但是借助艺术手段的帮助而产生的影响则是好的。

“现在你们已经知道，什么是有意识的心理技术。它能够为天性和下意识的创作工作创造各种方法和适宜的条件。

“要思考一下，是什么东西刺激着我们心理生活动力，思考一下内部舞台自我感觉，最高任务和贯串行为。总之，要思考意识可及的一切。在它们的帮助下，学习为我们演员的天性的下意识创作创造适宜土壤。但是，任何时候都不要考虑，不要为了灵感而直接追求灵感。这样只能带来身体的肌肉紧张和相反效果。”

19××年×月×日

“除了为下意识创作准备适宜土壤的有意识的心理技术之外，在舞台表演的时候我们经常遇到纯粹的偶然事件。我们也需要善于利用这样的偶然事件，为此，相应的心理技术是非常必要的。

“比如：马洛列特科娃，回忆一下您在观摩演出时的‘救命！’，讲一讲，您在情绪爆发的这几秒中体会到了什么？”

马洛列特科娃沉默了，大概因为关于第一次表演的回忆是混乱的。

“让我试着帮您回忆当时都发生了什么事情，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇走过来帮她，“您演的小孤儿被抛弃在空旷的大街上，与此同时，您，学生马洛列特科娃，被推到空旷舞台上的一大块空地上，一个人面对着舞台口那个可怕的黑洞。空旷的环境所引起的恐惧、孤儿的孤独、一个初次登台的学生，它们因其相似性和毗连性互相混合在一起。您把空旷的舞台看成是空旷的大街，自己的孤独看做是被家人抛弃了的孤儿的孤独，所以您才带着这种我们在现实生活中了解到的直接的、真诚的恐惧，喊出‘救命啊！’。这是偶然的，但却是由于条件的相似性和毗连性而形成的幸运巧合。

“有经验的且具有相应心理技术的演员会利用这种对于自己艺术有益的幸运的偶然性。他能够将演员这个人的恐惧加工成角色这个人的恐惧。但是在您的身上，由于没有经验而且缺乏心理技术，人战胜了演员。您背叛了创作，中断了表演，躲藏到幕后去了。”

然后阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我说：

“您体会过我说的这种状态吗？由于相似性和毗邻性的原因，您在舞台上有没有过这种和角色偶然的吻合？”

“我觉得，在表演‘血啊，埃古，血！’的时候有过。”

“是的，”托尔佐夫表示同意，“我们来回忆一下，当时发生了什么事。”

“开始的时候，我不是以奥赛罗的名义，而是以我本身名义喊出角色的台词，”我回忆说。“但这是一个失败演员绝望的呼喊。我冲自己

大声呼喊，但是这呼喊声迫使我想起奥赛罗，想起普辛感人的讲述，想起摩尔人对苔丝德梦娜的爱情。我将自己作为演员这个人的绝望看做是角色这个人（就是奥赛罗）的绝望。它们在我的表演中纠缠在一起，我说出了台词，却不明白，我是以谁的名义在说台词。”

“很有可能，这一次出现了由于相似性和毗连性而出现的巧合。”托尔佐夫判断。

沉默了一会儿，阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续说：

“在实践中，我们不仅仅会和这种偶然的事情打交道。一些普通的外在的事情经常会从真正的现实生活中跑到舞台上程式化的生活中，而这种事情往往和剧本、角色和戏剧没有任何共性。”

“什么是外在的事情呢？”同学们问。

“比如，我之前给你们讲过的不小心掉下的手帕或者撞倒的桌子。

“如果在舞台上的演员非常敏感，如果他们不会因为这些事件而害怕和转过脸去，相反，他们将这个事情放入剧本中，那么这件事情对于他们来说就是音叉。在舞台上这个程式化的、演员式的谎言中，它能够给予正确的生活音符，它提醒你想起真正的真实，引出剧本的整条线索，迫使我们在舞台上相信并且感受到我们称为‘我就是’的状态。这一切共同引领演员到达天性的下意识创作。

“无论是偶然的巧合，还是外在的事情，都应该在舞台上英明地加以利用，不要放过它们，喜欢它们，但是不能将自己的创作意图建立在它们身上。

“这就是我可以给你们讲述的关于有意识的心理技术和激发下意识创作的偶然事件的全部内容。要知道，我们现在所掌握的相应的有意识的方法还不丰富。在这个领域我们还需要做很多工作并且不断追寻。当然更应该珍惜那些已经找到的方法。”

19××年×月×日

在今天的课上，我彻底看清了，我理解了一切，成为了“体系”最狂热的崇拜者。我看到了，有意识的技术是怎样创造下意识创作的，使

灵感自己被激发出来，事情是这样的：

德姆科娃表演了马洛列特科娃曾经出色表演过的“弃婴”的习作。

要知道，为什么德姆科娃如此喜欢类似《布朗德》中“襁褓”那场戏和这个新的习作的儿童戏：因为不久前，她失去了唯一珍贵的儿子。这个消息是别人悄悄告诉我的。但是今天，看了她表演的习作，我明白了这是真实的。

在表演的时候，泪水不断地从她的眼睛里往下流，而对我们观众来说，德姆科娃用她那母亲般的温柔将代替婴儿的一段圆木头变成了有生命的活物。我们在那块充当襁褓的台布中感受到了他的存在。当剧情发展到婴儿去世的那个时刻，为了不发生意外，不得不停止习作：因为德姆科娃的体验是那样的强烈。

所有人都震惊了。阿尔卡季·尼古拉耶维奇哭了，我们所有人也哭了。

当真正生活存在的时候，还需要谈什么诱饵、线、部分、任务、身体行为吗？

“这就是一个例子，告诉你们，天性和下意识是怎样创作的！”托尔佐夫兴奋地说。“它们严格按照我们的艺术规则进行创作，因为这些规则不是空想出来的，而是天性本身给我们的。

“但是这样天赐的灵感和天意并不是每天都可以得到。可能下次它们就不来了，那个时候……”

“不，它们会来的！”德姆科娃偶然间听到我们的谈话，突然兴奋得喊出来。

好像她害怕灵感会离她而去，她立刻去重复刚才表演的习作。

出于爱惜年轻人神经的目的，阿尔卡季·尼古拉耶维奇想要劝阻她，但是很快她自己就停下来了，因为她什么都演不出来了。

“怎么办呢？”托尔佐夫问她。“要知道未来需要您，需要您不仅仅在第一次表演的时候很出色，需要您在今后的表演中都表现地很

出色。否则，在首次演出中获得成功的剧本，在之后的演出中就会失败，不再叫座了。”

“不是的！我只需要感受，我就可以表演。”德姆科娃辩解。

“‘当我能够感受到的时候，我就可以表演’！”托尔佐夫笑了。“难道这不就等于说‘我学会游泳，我再开始游泳’吗？”

“我明白，您想立刻接近情感。当然，这是最好的。如果一次就能够永远地掌握用于重复成功的体验的相应技术，那该有多好。但是情感是不能固定下来的。它像水一样会从指缝间流走……所以无论情愿与否，我们不得不探寻更加稳固的方法来影响情感，并且使它确定下来。

“选择任何的方法！最容易得手和做到的是身体行为、细小的真实、信念的细小瞬间。”

但是我们这位易卜生主义者却厌恶地回避创作中一切身体方面的东西。

我们逐一思考演员可以走的所有途径：部分、内在任务、想象力的虚构。但是，它们都不够有吸引力，不够稳定，也不容易做到。

无论德姆科娃怎么转来转去，无论她怎么回避身体行为，她最终还是不得不停在身体行为上，因为她无法提出更好的建议。托尔佐夫立刻帮她改正错误。在指导的时候，他没有去找新的身体行为。而是尽力促使她重复那些她刚才凭直觉找到并且出色做出的行为。

德姆科娃表演得很好，很真实，有信念。但是，难道这样的表演可以和第一次相提并论吗？

阿尔卡季·尼古拉耶维奇这样对她说：

“您表演得很出色，但您所表演的习作并不是给您指定的这个。你暗中替换了对象。我请您表演手里抱着活生生弃婴的那一场戏，而您却给我表演了桌布里面裹着一个没有生命的木头而已。您在使自己的身体行为适应它：你用灵巧的手熟练地将这块木头裹起来。但是照顾一个活的小孩需要很多细节，而您现在把这些细节全部抛弃了。比如，

第一次您在将这个想象的婴儿裹在襁褓里之前，您会先将他的小手和小脚放好，您感受到它们的存在，你会充满爱意地吻他的小手小脚，您微笑着，温柔地对他说了一些话，眼眶里噙着泪水。这是非常动人的。但是现在这些细节全都不见了。当然大家也会明白，这个木头没有小手小脚。

“第一次当您给想象的婴儿包上头的时候，您非常担心会挤到他的面颊，尽量把襁褓弄平。把婴儿裹好后，您在他旁边站了很久，因为母亲的兴奋与骄傲，两行眼泪不住地往下流。

“让我们一起来改正错误吧。给我重复一遍抱婴儿的习作，而不是抱着一个木头。”

德姆科娃和托尔佐夫研究了很久那些细小的身体行为。德姆科娃最终明白并且有意识地回忆起了那些在第一次表演时下意识所做的一切……她感受到了孩子的存在，眼泪不住地往下流。

“这就是一个心理技术和身体行为影响情感的例证！”当德姆科娃表演完毕以后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇感叹。

“就是这样啊，”我有点失望地说，“但是这一次德姆科娃并没有激动，所以无论是我，还是您都没有因为感动而流泪。”

“不是坏事！”托尔佐夫说。“既然土壤已经准备好了，演员的情感也点燃了，震撼会来到的，只是要帮它找到一种方法：动人的任务、神奇的‘假使’或者其他的‘催化剂’、我不想去刺激德姆科娃年轻的神经。况且……”他稍微思考了一会儿，然后对德姆科娃说：

“如果我给您这个神奇的‘假使’，那么您会用这个裹在桌布里的木头做些什么呢？想象一下，您生了孩子，是个惹人喜爱的男孩。您执著地将自己的全部投入在他身上……但是他几个月后突然死了。您在世界上没有找到自己的位置。但是命运怜悯了你。又赐给你一个婴儿、也是一个男孩，而且比第一个更加惹人喜爱。

“正中要害！”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇刚一结束自己的想象，德姆科娃就趴在裹在桌布里的木块上面痛哭起来，于是，震撼更加强烈地重复了。

我跑向阿尔卡季·尼古拉耶维奇，想给他解释发生过的事情的一个秘密：要知道他确实猜测到了德姆科娃的现实悲剧。

托尔佐夫害怕起来，跑到舞台上，想要劝阻可怜的母亲，但是他却看她在舞台上的表演看得入迷了，他不打算去中断她的表演。

在习作结束后，当所有人都平静下来，擦干眼泪，我靠近阿尔卡季·尼古拉耶维奇，问道：

“您是否发现，德姆科娃现在所体会的不是想象力的虚构，而是现实生活，也就是她个人的、人的、生活的痛苦？所以，我认为现在在舞台上发生的一切，应该承认是偶然性和巧合的结果，而不是演员技术的胜利，不是创作，不是艺术。”

“她在第一次做的事情是艺术吗？”托尔佐夫反过来问我。

“是的，”我承认，“那个是艺术。”

“为什么呢？”

“因为她自己下意识地回忆起自己个人的痛苦，因为这种痛苦而激发了情感。”

“就是说，所有的不幸都在于我提醒了那些保存在情感记忆中的东西，而不是像上次那样，她在自己身上找到东西。我没有看出演员使自己生活的回忆复活和借助第三者的提醒做到这一点有什么区别。最重要的是，使记忆保存住所体验到的情感，并且在这样的推动力下能使体验过的东西复活。不能不在机体上、全身心相信保存在你自己的记忆中的东西。”

“好，就算是这样。但是您应该承认，德姆科娃能够恢复原有的情感，不是因为身体的任务，不是因为真实和信念，而是因为您提示她的神奇‘假使’。”

“难道我会否认这个吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇打断我，“所有的问题几乎都在于想象力的虚构、神奇的‘假使’。只是应该及时引入‘催化剂’。”

“要在什么时候引用呢？”

“什么时候！您去问问德姆科娃，如果我过早引入神奇的‘假使’，就是说在她第二次表演时，她冷漠地将木块包在桌布里的时候，在她还没有感到被抛弃的孩子的小手小脚的时候；在她还没有亲吻他的小手小脚的时候；在她还没有将裹在襁褓里面的畸形木块想象成有生命的活物时，我就引入了神奇的‘假使’，她是否还会因为我的神奇‘假使’而激动起来呢？我坚信在发生这些转变之前，我将一块丑陋的木块比作她那讨人喜欢的孩子，这无疑对她是一种侮辱。当然，因为我的想象和她在生活中体会过的痛苦偶然地吻合，她可能会痛哭起来。这也可能使她想到了儿子的死。但是这样的哭泣是哀悼死者的哭泣，那么对于弃儿这场戏来说，我们期望的对亡者的哭泣是与对生命的喜爱混合在一起的。

“而且，我相信，德姆科娃在思想上还没有将僵死的木头变为有生命的活物之前，她会充满厌恶地推开木头，尽量离它远一些。在一旁，独自沉寂在自己亲切的回忆中，她会悲伤地流出委屈的泪水。但这是哀悼死者的眼泪，而不是那些我们所需要的，她在第一次表演习作的时候所流出的那些眼泪。而当她又一次看见了并且在思想上感受到孩子的小手小脚之后，当她的泪水浸湿了婴儿之后，德姆科娃才像习作所需要的那样哭泣起来，才像她第一次表演时那样，流淌出了混合着对生命的喜爱的泪水。

“我猜中了这个瞬间，及时抛出一个火花，提示她神奇的‘假使’，这正好与她最深刻的和隐秘的回忆相吻合。这时出现了真正的震撼，我希望，这完全可以满足你们的愿望。”

“这一切是否可以认为，德姆科娃在表演的时候产生了幻觉？”

“不！”托尔佐夫摆手，“秘密就在于，她相信不是木块变成了有生命的活物这个事实，而是在习作中所塑造的一个事件可能在生活中发生，而这件事情让她感觉到救命般的轻松。她相信在舞台上自己行为的真实性、连续性、逻辑性、真实；正是因为它们，德姆科娃才感受到了‘我就是’的状态，激发了天性创作和它的下意识。

“正如你们所看到的，通过真实和对身体行为和‘我就是’的信念来接近情感的方法不仅在塑造角色的时候非常适用，而且在复活所创造的东西时也是很有用的。

“拥有这些激发之前所创造的情感方法，是非常幸福的。如果没有这种方法，偶尔击中演员的灵感只能是昙花一现，之后就会永远的消失了。”

我感到非常幸福，所以下课以后我找到德姆科娃想感谢她向我讲述了在艺术中最重要的，也是我没有弄明白的东西。

19××年×月×日

“让我们做一次测试！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇一走进教室，就提出这样的建议。

“什么样的测试呢？”同学们不明白。

“现在，经过一年的学习之后，你们每个人对于舞台创作过程都有了概念。

“让我们尝试把这些新的概念和之前的，也就是关于戏剧做作表演的概念进行一下比较。因为这种概念保留了你们对喜欢的戏剧或者在考学时进行的当众表演时的回忆。比如：

“马洛列特科娃！您还记得在第一节课上，您从幕布的褶皱里面寻找那枚珍贵胸针的情形吗？那枚胸针决定着您的命运，决定您是否可以继续留在学校里面。您还记得吗？当时您是多么慌乱，跑来跑去，不知所措，您尽力装出绝望的样子，而且还从中找到了作为演员的快乐。现在那样的‘表演’和那样舞台上的自我感觉还能满足您吗？”

马洛列特科娃深思了一会儿，当她回忆过去的时候，她的脸逐渐显出嘲讽的微笑。最终她否定地摇摇头，默默地笑起来，看样子，她是在嘲笑自己曾经幼稚的做作的表演。

“看，您笑了。您笑什么呢？您在笑您之前‘一般’的表演，直接追求结果。不奇怪，在这种情况下就会造成扮演角色的脱轨、形象和激情的做作情况。

“现在回忆一下，您是怎样体验‘弃婴’这个习作的，您是怎么和一个木块一起表演，而不是和一个活的孩子。将舞台上真正的生活、在

创作时您的自我感觉和您之前的表演对比一下，说一说： 在学校的这一段时间里，您所学到的能够让您满足吗？”

马洛列特科娃沉思了一会，她的脸变得严肃了，之后变得阴沉了，她的眼睛里闪烁着不安的神情，她什么都没有说，只是意味深长地、满腹思绪地、肯定地点了点头。

“看，”托尔佐夫说，“现在您已经不笑了，回忆的时候想哭。为什么会这样呢？”

“因为在创作习作时，您走的完全是另一条路。您不是直接去追求最终结果，也就是没有让观众吃惊，使观众震撼，而尽可能卖劲表演习作。这一次，您在自己身上播下了种子，从根部开始，逐渐地培养出果实。您按照机体天性本身的创作规则进行创作。

“永远都要记住这两种途径，其中之一不可避免地导致匠艺式的表演，而另一种则会将您带到真正的创作和艺术中。

“在‘疯子’的习作中我们也体会过这样的状态！”同学们想要得到赞许。

“我同意。”托尔佐夫承认。

“而您，德姆科娃，在您出色表演‘弃婴’的习作中，您也体会到了这种状态。

“说到维云佐夫，他在跳舞的时候，假装腿断了，欺骗了我们。他自己真诚地相信自己所虚构的适应，他在某些时刻完全陷入到幻觉中。而现在你们已经知道，创作不是像你们很多人以前认为的那样，创作不是某种演员式的技术巧妙手段，不是形象、激情的外部做作。

“我们的创作到底是什么呢？”

“这是一个新生命，也就是作为角色的人的诞生与成熟。

“就像人的出生一样，这是自然的创作行为。

“如果您仔细地观察，在演员熟悉角色的时期，在他心中所发生的事情，那么您就会承认我的比喻是正确的。

“每一个舞台艺术形象，就像大自然中所有东西一样，是唯一的不可复制的创作。

“与人的出生类似，舞台艺术形象在形成的时期也经历着相似的阶段。

“在创作的过程中有‘他’，就是‘丈夫’（作者）。

“有‘她’，也就是‘妻子’（孕育着角色的，从作者那里接受了作品的精液、种子的男女演员）。

“有果实——孩子（所塑造的角色）。

“有‘她’和‘他’初识的阶段（演员和角色）。有他们相互接近、互相爱慕、争吵、分歧、和解、结合、受精、孕育的阶段。

“在这些阶段中，导演作为媒婆帮助整个过程。

“就像怀孕那样，创作过程也有各种阶段，或好或坏地反映在演员的个人生活中。比如：大家都知道，母亲在怀孕的各个阶段都有自己特别的怪癖和任性。对于从事创作的演员也是一样的。角色的孕育和成熟的不同阶段，都会在演员个人生活中影响他的性格和心境。

“我认为，对于角色的有机成长来说，所需要的时间不比创造和培养一个新生命少，有些情况下甚至需要更长的时间。

“在这个时期，导演像是接生婆或者像是一个妇产科医生一样，参与到创作过程中。

“在正常怀孕和分娩的过程中，演员的内心创作会自然而然地在身体上形成，然后由‘母亲’（正在创作的演员）来进行呵护和培养。

“但是在我们的事业中也有早产、堕胎和流产的现象。这时候所创造的就是未长成的，没有活下来的舞台上的畸形儿。

“分析这个过程使我们相信一定的规律性。当机体的天性创造一个现象时，无论它是生理现象，还是人幻想的产物，机体的天性都是按照这个规律在实施行为。

“总之，舞台上生命（或者说是角色）的出生是演员机体的创作天性的自然行为 [\[37\]](#)。

“那些不明白这个真理的人，那些还在苦想自己的‘原则’、‘基础’和自己的‘新艺术’的人们，那些不信任创作天性的人们，真是大错特错了。

“当自己的规律已经存在，当它们已经被天性本身创造出来，为什么还要发明这些规律？机体的天性规律对于所有的舞台艺术创作者都是必须遵行的，毫无例外，那些破坏规律的人就会遭殃。这样暴徒一样的演员不是创作者，而是伪造者、盗版者、模仿者。

“当你们深入研究，洞悉了创作天性所有的规律，不仅在生活中，甚至在舞台上都习惯了自由地服从于这种规律之后，那么你们就能按照自己的想法创作，但是，当然，需要具备一定的条件，那就是要必须严格遵守机体天性的创作规律，没有例外。

“我认为，能够在我们的天性的基础上完成很多违反自然、杜撰的、时髦的新事物和各种‘学说’那样的天才、那样的优秀的技术人员还没有出现呢。”

“对不起！这就是说，您是否定艺术中的新东西的？”

“恰恰相反。我认为，人类的生活非常微妙、复杂和多元化，为了自己的充分表达，人类的生活需要大量的还没有被我们认识的新‘学说’。与此同时，我感到非常遗憾：我们的技术水平较低而且简易，所以我们没有力量很快达到认真的创新者所提出的有趣且公平的要求。后者犯了个大错误：他们忘记了，任何理想、原则和新的原理，与把它们付诸实施之间还有很大一段距离。为了更加接近它们，必须更多、更长地研究我们艺术中的技术，这种技术还处于原始状态。

“直到现在，我们的心理技术还处于不完美状态，要避免强制自己创作的机体天性和它自然的不容破坏的规律。

“正如你们所知，在我们的艺术中，有一个绝对的要求，就是每一个想要成为演员的学生首先要周详地、不仅在理论上还要在实践中仔细地研究机体天性的创作规律。他也有义务研究，并且在实践中掌握我们心理技术的所有方法。否则，任何人都没有权利走上舞台。否则，

我们的艺术中就无法创造出真正的大师，只能产生出一些爱好者或者没有学成的人。这样的工作者无法发扬和繁荣我们的戏剧。相反，它们还会衰落。”

课程的最后是道别，因为今天是一个学年中“体系”课程的最后一节堂课。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇是以这样几句话结束自己对同学们的祝愿：

“现在你们拥有了心理技术。在它的帮助下你们可以激发体验。现在你们已经善于培养可以体现出来的情感。

“但是，想要在外表现出我们机体天性微妙的、经常是下意识的生活，必须要拥有特殊的敏感的训练有素的发声器官和身体器官。应该使它们极其敏感、直接、瞬间、准确地表达微妙的，甚至是捉摸不透的内在体验。

“换句话说：在舞台上演员的身体生活依赖于精神生活，这种依赖性在我们这一艺术流派中是特别重要的。这就是为什么，我们这一派的演员比其他艺术流派的演员更需要关心创造体验过程的内在器官，除此之外，我们还要更加注意正确表达情感创作结果的外部器官，也就是体现情感外部形式的器官。我们的机体天性和它的下意识对这项工作影响很大，在体现这个领域中，最高明的演员技巧也无法与它们比拟，尽管后者总是过于自信，想占得优势。

“体现过程现在已经自然提上日程。下个学年大部分时间都用来讲解这个问题。

“不仅如此。你们都储备了一些用于今后‘创造角色’的知识：你们学会创造内部自我感觉，只有通过内部自我感觉才能接近‘创造角色’这一过程。对于未来这也是一张强有力的王牌，当我们开始研究‘创造角色’的时候，那时候我将会广泛地利用内部自我感觉。

“那么，再见啦！好好休息。几个月以后我们会重新相聚，一起继续研究‘自我修养’，其中包括一体现过程。”

我感到非常幸福，非常兴奋，我终于从实践中彻底明白了这句话的意义：

“通过演员有意识的心理技术来达到机体天性的下意识创作！！”

现在对于我来说：付出多年的生命来培养心理技术，你们才能学会为灵感创造土壤。这时灵感就会自然而然来到你面前。

多么奇妙的前景啊！多么伟大的幸福！

这就是我为之生存和工作的目标！

在前厅，我一边往脖子上戴了一条围巾，一边这么想着。

突然间，像上次一样，阿尔卡季·尼古拉耶维奇不知道从哪里冒出来。但是今天他没有说挑衅的话语。相反，我跑过去抱着他的脖子，热烈亲吻他。他大吃一惊，一直问我为什么有这样的举动。

“您让我明白了我们这门艺术的秘密，”我对他说，“就是严格遵守机体天性的规律。我郑重地承诺，我一定会认真透彻地学习这些规律！我承诺我严格服从于它们，因为只有它们可以为我指明通向创作和艺术的正确道路。我承诺我会在自己身上锻炼心理技术，耐心、系统地、坚持不懈地进行！总之，我要将我的一切投入到学习为下意识准备土壤，希望灵感能出现在我面前！”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇非常感动，他把我叫到一边，紧紧握住我的手，很长时间都没有松开，他说：

“您的承诺让我感到非常高兴，但是又很害怕。”

“为什么害怕呢？”我不解地问。

“因为有太多的失望。我很久以前就已经在戏剧界工作了，我培养出了几百名学生，但是我能称之为是我的继承者，懂得我付出一生所追寻的事业的实质的学生只有几个。”

“为什么这么少呢？”

“因为远远不是所有人都有毅力来坚持找到真正的艺术的。仅仅懂得‘体系’这是不够的。应当善于并且有能力运用它。为此，就必须在整个演艺生涯中每天持续地训练和练习。

“歌手需要练声，舞者需要练习基本功，而舞台演员就需要按照‘体系’的指示来锻炼和练习。要有坚定的愿望，要一生从事这样的事业，了解自己的天性，遵守它，那么，如果有天赋，您一定会成为一个伟大的演员。”

附录

论“话剧演员必备书”的目的 [\[38\]](#)

本书在戏剧艺术的演员和导演的固定活动领域内只追求实践目标。这本书并不是为那些已经成型的戏剧演员而写，他们已经拥有通过经验形成的自己的艺术观和创作方法。本书的对象首先是戏剧学校的学生和那些在舞台上刚刚迈出不自信的第一步的年轻演员。对于那些赞同我的艺术和教学见解的老师而言，本书主要作为必备书，在制定一般体系和教学大纲时可以给予一些帮助。

鉴于本书的形式，在本书中阐述的所有基础知识、实践性的建议都具有了教科书或者戏剧语法学的性质。另一方面，由于我无法避免书中引用的心理学、生理学和人类解剖学的内容，可以认为，本书具有科学性。我最担心对我拙作的两点错误看法。

不可能是，也不应该是教科书和戏剧艺术语法学。

当我们能够将艺术勉强塞进狭窄的、枯燥的、直线的语法学或者教科书框架中的时候，在那一刻就不得不承认，我们的艺术也就不复存在了。

被虎钳夹住，服从于数百个虚构规则的艺术是没有趣味没有生气的，所以这样的艺术是人们不需要的，至少对于那些没有熄灭心中那鲜活的、永不停息、不断向前追求的火焰的演员来说，是这样的。

司空见惯的沉着镇定和庄严的静止对艺术危害极大，可以说它们是虚构语法的狭隘庸俗的框架。在这个问题上，我的担心非常强烈，以至

于在此书出版前很长一段时间我都摇摆不定，因为涌起的担心，我不止一次地放弃了已经开始的写作。

只要想到使用这本书可能会束缚且扼制自由的创作，我就打寒战，不得不放下笔。一群年轻的、在创作中自由的人们坐在课桌前，这种班级的画面像噩梦一样一直萦绕在我的心头。在他们某个人的心灵中，也许刚刚产生的天赋的纯洁火苗已经微微燃起。所有的这些年轻人都捧着一些书，就像这本，他们在从头到尾地死记硬背。一个严厉的教授，他和其他最庸俗的老师唯一的区别就是他有一张像演员一样刮净的面孔，他坐在教室，提出问题：“伊万诺夫·乌拉基米尔，请列举一下演员心灵天性的组成元素。”

伊万诺夫·乌拉基米尔站起来，脸色通红，气喘吁吁地，重要的是，他不相信他研究的内容是真正的艺术，列举着死记硬背下来没有意义的内容，他说的每一个单词都好像一把匕首刺入了我的心脏。这太可怕了，这是欺骗，这是在扼杀天才。“救命啊！”就像我在噩梦中那样大喊。“毁掉这一切，把书烧掉，放掉学生，告诉他们，我犯了罪，我已经因此受到了惩罚，但是不要让无能的老师利用我的错误，救救我们的艺术，从所有的老师手里抢过我的书，告诉所有不幸的年轻演员忘掉一切从我那愚蠢的书上死记硬背的东西，让他们像原来那样学习”。

尽管很糟糕，但是不识字的演员总比死记硬背的演员、一堆规则里的演员、丢失了艺术中的精神和生活的演员好得多。

摘自《演员自我修养》一书的序言 [\[39\]](#)

我的书不觊觎任何的科学性。虽然我承认，艺术应该和科学建立友好的关系，但是我担心，在本书主要阐述的直觉的创作时刻，演员会卖弄其科学性。而我们的创作首先是依靠直觉的，因为它是建立在无意识创作情感和演员本能的基础上。当然，这并不意味着演员应该是一个无知的人，不需要知识。相反，演员像任何人一样，都需要知识，因为知识能够给予他创作用的材料。但是万事各有其时。在现实生活中，演员会启发自己，积累知识、信息、印象和经验，但在舞台上创作的瞬间，就让演员忘记科学，以创作的直觉去表演吧。

直觉应该成为演员舞台创作的基础，因为我们的艺术始终在与活着的灵魂打交道，与鲜活的人类心灵生活打交道。你无法用智慧来创造和

认识活的灵魂，首先要用情感来认识灵魂，用演员活的心灵来创造和感受灵魂。

在我们的艺术中，认识就意味着感受。情感在创作工作中是占第一位的。

如果我的书属于后者，并且引起了注意，那么它就会受到科学和非科学的严厉批评。这是我十分希望的，因为有经验的和了解我们行业的人所提出的理智的批评，能够搞清楚很多疑惑，还能填补创作技术中及我们艺术中的空白。这样的批评发现并解释了我书中的不足之处。我会感到自豪和满足，因为我成功地激起了针对我们创作的主要实质的一些争论和研究，而不是像最近所发生的事情一样，针对幻觉的东西大发议论。毫无疑问，关于我提出的问题，会有不少的意见出现，还有不懂我们这门艺术、不懂适用于它的科学方法和论点的人发表自己的意见。或许，发表见解的那些人错误地以为自己是我们这一行中的行家，那些发表见解的人害怕剧院中真正的艺术，他们混入其中，只是出于利用的目的。他们总是以冠冕堂皇的话语、学术报告和学术性词汇来掩饰自己。这些东西没有任何的意义，反而对我们艺术的实践有害，因为演员和观众的头脑中都是这样的东西。

在我们的实践中，为了挡住所有这些对艺术有危害的门外汉，我急于提前告诉演员和我们这一行的专家们，在一系列对我的书所做的科学的批评和非科学的批评中，他们应当遵循的原则，关于这本书的意见我都将心存感激地接受，并且给予关注，总之，就是能够期望从我的作品中得到什么。

需要期待实践性的益处。需要期待从我在书中试图给予的建议中得到实际的帮助。如果不存在实践性的益处，那么我的著作就无意义可言。

除了这些实践性的益处和建议之外，我的书没有任何的意思和意义。所以在任何情况下，说到创作和艺术的时候，我都遵循一点：就是去理解它，即感受它；我将会以自身的感受和在实际活动中所学到的东西为基础，来谈论艺术和创作。在参与实践活动的过程中，我会像创作中的演员那样敏锐地聆听自己，就像导演、老师那样机警地倾听别人。

只有这本书中的资料和我从经验、研究、观察和实践中得出的个人结论，才能引起我们这一行专家，即演员、导演和艺术界其他人士的兴趣。科学领域的人们，如果为了自己的有助于我们实践性事业的科学研究，想要从实践和生活中得到活材料的话，对此或许也有兴趣。总之，尽管努力将我的书当做科学的书，但它还是只有实践性的意义。

在研究各种各样的体系、方法、实践指南时，我发现了一个现象。每一个着手研究体系的人都非常地急躁。他希望在阅读此书时，很快得到实践性的益处。所以他执著地去看阐述各种体系的书籍，但是很快他就失望了，最后把这些书都扔在一边。我在书中提出的实践方面的建议比其他的建议更容易遭到这样的命运。人们可能会立刻被这些建议吸引，但是因为在最初的一段时间里它们不能带来好处，更确切地说，还会带来短暂的坏处，所以，就好像当初他们很快被我希望分享给大家的实践性的建议所吸引一样，很多人就这样很快地失望了。

我非常害怕演员（但是这不是真正的演员）固有的急躁，所以我允许自己提醒一些容易忘记的简单道理。就是说，首先要熟知每一个体系，以至于完全不需要考虑它，只有当这个体系深入您的躯体、血液、心灵以后，您才开始利用它，并且从中得到实际的好处。

每一个体系都应该经过自己的加工，使它成为自己个人的东西，抓住其主要的实质，因为这正是体系的基础。其他细节每个人都会按照自己的意愿进行加工。

我这本书最重要的实质——通过有意识的创作来达到超意识的创作。我试图借助演员工作中有意识的方法来学会激发自己的超意识创作，也就是灵感本身。我在长期实践基础上得出结论，这是有可能的，当然，需要遵循唯一的条件，就是创作的所有主动性都要交给天性。天性是唯一创造者，能够创造和建立真正卓越的、不可思议的任何意识都无法企及的、活生生的、也就是隐藏于内心的活的灵魂的东西。

我的体系是为那些拥有创作天性的人而建立的。我的体系是为那些有天赋的人建立的。

有人说，天才不需要任何体系，他是无意识地进行创作的。很多人都这么说。但是奇怪的是，那些非常有天赋的天才却不这么认为……但是我不止一次地从真正的天才，比如从叶尔莫诺娃、费多托娃、沙利

亚平、萨多夫斯基、瓦尔拉莫夫、杜泽、萨利维尼、罗西、巴尔娜和很多当今的天才那里听到了相反的见解。

首先，我们的创作是内在的、心灵的、下意识的创作。这个领域只有一个神奇的魔法师可以做到，这就是演员的天性。意识可以帮助它。当创作自然而然地，依靠直觉和灵感完成，这样才是最好的。

但是，如果这种情况并没有发生，那要怎么办？

这时，除了使用内部与外部技术的有意识手段来激发下意识的创作之外，没有其他的办法。

下意识的创作是通过有意识的创作完成的。这就是“斯坦尼斯拉夫斯基体系”的座右铭。这句座右铭迫使我研究演员技术的有意识途径和经常地聚焦创作的下意识。

但是在达到有吸引力的创作高度之前，必须与带领我们靠近下意识的有意识的技术，而不是与下意识本身打交道。

在这个领域中，我们不仅会接触到作为人的演员看不见的创作心灵，而且我们还会遇见可以看见、触摸的身体。身体是从现实、物质角度要求自己加工任何艺术都必需的“厨房”。

这样讲求实际的劳累的工作是我们必须做的，就好像歌手必须要练嗓子和练气息，钢琴家必须要进行手和手指的训练练习，而舞蹈演员则需要进行腿的练习一样。区别仅仅在于，这项准备工作对于舞台演员来说更加需要。其实，歌手只与嗓子、呼吸和言语打交道，钢琴家只与手打交道，而我们则同时要与腿、身体、脸以及所有我们的心灵和机体的天性打交道。

准备创作的器官的劳累工作从开始被有趣的最终目标——下意识的，同时是充满灵感性的创作所证实时，我们才会认为它是需要的、轻松且愉快的。

很少有人写关于自身创作过程的感受的书。应该留下那些会读这本书的人。我一定尽力地培养他们。但是应该认识到，现在有很多，将来还会有更多的伪继承人……像怕火一样远离这些人吧。这些人很危险，因为他们总是在细微、形式和表面上理解体系并且非常浅显地理

解体系。肤浅性在这个领域是非常危险的。它产生于人类内心和内心生活最复杂的过程之一理解力的狭隘、平庸和愚钝。愚钝的人经常做所有的外部练习，但是他们忘记了，问题不在于这些练习，而在于这些练习所激发出的内在东西。但是内在的东西并不属于愚蠢的人，因为愚蠢的人会将它丢弃。这个时候整个体系是为了什么呢？体系是为了争名夺利，为了收入，为了这些附着在艺术上的平庸之人的地位。他们会冒充我的学生。不要相信他们。他们是艺术最可怕的敌人，所以我认为他们是我个人的敌人。

在戏剧中出现了各种体系的“时髦热”。每一个著名的演员都认为，建立自己的体系和为此而建立的特别的工作室对自己的地位、事业和知名度是非常必要的。但是远远不是所有“体系”都会对艺术有所“贡献”，那么还需要它们吗？在现实生活中存在唯一的“体系”，这就是著名的艺术家，奇妙的作为演员的人的机体天性的体系。她，这出色的天性是为创作而建立的，应该全面地对天性进行研究，并且只应该在天性的基础上建立我们的原理和规律。但是在这种情况下必须要谨慎。可以使天性的这些创作规律变得复杂化，以至于它们在实践中变得不能使用。另一方面，也可以将这些规律简化到肤浅的程度，这个时候它们就失去了意义。

我们时常可以读到一些难以理解的文章和关于戏剧艺术以及演员表演的评论。这些文章和评论无不显示了其作者的博学及哲学才能。但是他们给予了艺术实践一些什么呢？什么都没有，或者非常少，在很多情况下他们带来的是混乱和不安。

我认识一些无法理解的导演，他们会把作品往这样的结果上引领。

我还认识一些与这些导演有异曲同工之处的显要的导演、“肤浅的教育家”。这些人对待艺术和创作的态度非常轻浮。还没有来得及说完某个有趣的尝试和试验的结果，这些不求甚解的人已经记录了他们所需要的内容，第二天他就在他教书处和在很多机构宣传心理技术的最新成果，要知道这些新成果还没有经过新方法的实验者的最终检验。

……他们能够非常轻易地躲避艺术中重要、却很难的东西，而坚定地抓住那些简单容易做到的，但是却不重要的东西。比如：做各种各样的练习是非常简单的，但是借助于这些练习，系统性地建立适合于真正创作的心理学技术就是非常难的……

演员列昂尼多夫说：“存在即是真实，存在即是真相。”我现在所提及的这些学生带给世界很多的“真相”，他们用真相冒充“系统”，但是他们从来不谈论这些“真相”的真实性，但是于我而言，真实性是非常珍贵的……

这些不求甚解的人完成了自己的课程，刚刚了解了“体系”，就立刻画上一个句号。而这里恰巧是“系统”刚刚开始真正地展现自己实质的地方，就是创作最重要的部分——机体天性和它的下意识工作的地方。

他们对这复杂而且较难的部分通常不够重视，与此同时他们会非常看重更加简单更加容易掌握——初始的预备部分。如此肤浅地接近艺术的人是“体系”最危险的敌人。比我们这一派的“不可理解”的信徒更加危险。在很多情况下，这些可敬的人们都是来自科学、文学和理论界的。他们无法感受从事创作演员的心理、舞台艺术和我们的心理技术的人的本质。

有这样一群“崇拜者”，他们只考虑戏剧的结果，戏剧的处理和排演工作。他们将所有的注意力都放在这些东西上面，因此忘记了唯一可以赋予戏剧生命（灵魂）的演员们。

我写在这本书中的每一个词语都经历了实践的检验。书中没有任何一处是我凭空想象的。我选取的全是我个人经验中的事实，只是为了方便隐姓埋名为“托尔佐夫”^[40]。

这种我的所谓的“斯坦尼斯拉夫斯基体系”与作为演员的人的创作机体天性直接接近是一个重要的条件，尤其是现在，当人们在现代艺术中千方百计寻找新的东西，却又远离这种接近的时刻。

我不否认与时俱进的必然性，但是我认为对于我们细致、变幻莫测的复杂的创作天性施以任何形式的强制都是十分可怕的。天性会残酷地报复，因为我们在现代艺术中只看到了演员。目前我们所面临的任任务、它们的形式是不断变化的，而创作天性本身以及它的规律都是坚定不变的。

在本书中我将讨论的不是现代艺术的新任务，不是其舞台体现的持续变化形式，而是永恒不变的演员天性的创作规律，这对于发展我们精神和身体器官的、规避可能发生的脱轨现象是必需的。

让我们作品的内容、任务、形式不断地改变吧，但是不要让这种改变破坏了天性的规律，不要引进任何的强制。强制出现的地方，就是创作终结的地方。所以，对于艺术本身来说，强制是最危险的敌人。

在我们的艺术中有一个领域是每个演员都必须遵循的，而它不属于任何一个派别。现实主义者、自然主义者、印象主义者、立体主义者都是通过嘴送进精神食粮，用牙齿咀嚼它，吞咽，然后通过嗓子到达胃。理解创作主题也是如此，对主题的掌握、加工、体现都是通过天性所确定的途径来完成的，这些途径在任何条件下都不应当发生变化。

所以就让演员和舞台活动家按照自己所想的那样进行创作，但是需要具备一个必要条件：他们的创作不能与天性本身以及它的规律相背离。为了唱好共产主义的《国际歌》或者沙皇颂歌，必须要有一副好嗓子和技巧。本书特别指出我们艺术领域中的练习和技巧。本书的创作是为了保护天性的规律。

《行为、“假使”、“规定情境”》一章的补充 [\[41\]](#)

19××年×月×日

“在上次课上重演‘对付疯子’的习作并不成功。这不仅仅是因为你们没有为当天准备新的任务，也不仅因为你们重复了旧的表演方法。你们犯了另一个错误。你们的错误就在于，你们的行为没有顺序并且不合逻辑。

“为了弄明白这一点，请你们回忆一下，是怎样搭建障碍物的。

“在第一次表演这个习作的时候，你们将一个很大的书柜推到门边，死死地顶住了门。甚至都不能挪开一个门缝，以便插进一根棍子来推开柜子。

“而今天在表演这个习作的时候，你们的表现就不同了。书柜并不是紧紧顶着门，而是与门之间有一点距离。没有什么可以阻止疯子打开

门，从宽大的缝隙中挤出去。

“其余家具也没有紧紧地摆放在一起，而是有一定间隙。这就削弱了障碍物的坚固程度。

“在这样的条件下，你们自己都不会相信你们的工作和行为的合理性。没有信念，就不能体验你们在舞台上所做的一切。

“威廉米诺娃为我们提供了另一个说明行为不合理、不符合逻辑的例子。她为什么需要这个灯罩？难道只是为了保护自己免受疯子的袭击吗？她为什么弄掉了这个招致灾祸的灯罩呢？她拣起这个灯罩又有什么意义吗？

“而您，纳兹瓦诺夫，为什么需要那个柔软的绒毛封面的画册呢？它同样不是理想的防御工具。所以您的行为是不合理的，不符合逻辑的，不可信的。

“在你们第二次表演‘对付疯子’习作时，我可以回忆起很多没有顺序的行为。这些地方也是不能相信的：在表演时它们也不会促使正确情感的产生。相反，它们妨碍了体验的自然性。”

“什么也不明白！”维云佐夫叹了一口气。

“其实这是很简单的。想象一下，您想喝水，于是将玻璃瓶中的水倒入杯子中。您拿起水瓶，往杯子里倒。这时，沉重的玻璃塞子从玻璃瓶上掉下来，砸碎了杯子，您没有喝到一滴水，水洒了一桌子。这就是您的行为缺乏顺序的结果。”

“哦！”维云佐夫沉思起来。

“现在再举另一个例子：您来到一个仇人那里，想要和他讲和，但是你们又开始争吵，甚至大打出手，以至于有人受了伤。

“这就是您的行为不符合逻辑的结果。”

“明白了！彻底明白了！”维云佐夫很高兴。

“因此，我们现在来讨论一些关于内心和身体行为过程中的逻辑和顺序的作用问题。

“由于逻辑和顺序[不]是创作过程中独立的元素，这个问题就更加重要了。

“这些元素每时每刻都与所有其他元素在发生联系。

“在每一次的练习中，我都非常轻松地谈论逻辑和顺序。这迫使我在研究演员创作心灵组成部分的全部工作期间，将整个教学计划中有关研究逻辑和顺序对每一个创作元素的影响问题分成几个部分。现在在研究行为的过程中，我们第一次接触到了逻辑和顺序，那么就让我们在此停下来，仔细地分析它。

“在实际日常生活中，人们通常会有意识或习惯性地在自己的外部、内部行为中遵守顺序性和逻辑性。在那里，在大部分情况下，我们都会遵循生活的目标、迫切的必要性和人类的需求。在那里，人们习惯了出于本能，不假思索地对付它们。但是在舞台上、在角色中，生活不是由真正的现实创造而成的，而是由想象力的虚构建立的。在舞台上，在创作的初始阶段，在演员的心中并没有与其所扮演角色的目标相类似的自己的人类需求和生活目标。角色的需求和目标不是立刻形成的，而是通过长时间的创作工作逐渐培养起来的。

“应当善于将想象的目标转变为真正的、有意义的目标。没有掌握相应心理技术的演员只能用幼稚而简易的方式摆脱困境。他们只是做出竭尽全力的追求剧本的崇高目标，并且为之实施行为的样子。实际上，他们只是‘做作地表演角色的激情’。不能‘好像’是在实施行为或者感觉，也不能真诚地相信这种自我欺骗。

“演员缺少了对于自己舞台追求真实性的信念时，他们就会对自己人的生活技能、习惯、经验、机体天性的下意识的行为，人的欲望、追求和行为的逻辑性和顺序性完全失去控制。

“取而代之，在舞台上创造了一种特别的、专业的、演员的，与现实生活没有任何共同之处的状态。

“没有人类需求的控制，人们在舞台上就会脱轨，走上阻碍最小的道路，受控于刻板而匠艺式的表演。

“幸运的是还有一些心理技术的方法，帮助与上文提到的危险作斗争，可以使创作走上一个正确的、生活的本性道路。

“这些心理技术方法之一正是以建立在心灵和身体行为的逻辑性和顺序性为基础的。为了掌握这个方法，既要自己身上，也要在其他人身上研究这些行为的实质。”

“就是说，按照您的意思，在生活中演员应该随时都随身携带记事本，每刻都记录一些观察到的自己和别人的有逻辑和顺序的行为？！”戈沃尔科夫挑剔地说。

“不是，我建议你们采用一个更简单更实际的方法，这个方法可以让你们认为敏锐地观察自己和别人行为的逻辑和顺序是必要的。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说。

“那要怎么样呢？”维云佐夫焦急地问。

“别着急。我用一个形象的例子来给你们讲解这一点，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“纳兹瓦诺夫和维云佐夫，走到舞台上，在那里随便做一些身体行为。”

“什么样的行为呢？”我不明白。

“数钱，整理文件。将不需要的东西扔到壁炉里，将需要的东西放在一边。”

“那我要做什么呢？”维云佐夫不解地问。

“观察纳兹瓦诺夫的工作，对他的工作产生好奇，尽量在某种程度上参与到工作中去。”托尔佐夫讲。

我们走上舞台，蹲在壁炉旁边的桌子旁边。

“请把当做道具的钱给我。”我向站在幕布后面的工作人员要求道。

“不需要道具。您就做无实物的表演。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇制止我。

于是我开始数不存在的钱。

“我不相信！”当我伸手去拿想象出来的一叠钱，托尔佐夫制止了我。

“您不相信什么呢？”

“你甚至没有看一眼您碰到的东西。”

我看了一下那里，看了看那想象出来的一叠钱。什么都没有看到，伸出手，又缩回来。

“您哪怕出于礼貌也要攥紧手指，否则钱就会掉了。不要扔它，而是放下它。这只需要一秒钟。如果您想要证实并且从身体上相信您在做的事情，您就不要舍不得这一秒钟。谁这样解绳子？赶紧找到用于捆钱绳子的末端。不是这样！不是一下子就能找到的。在大多数情况下，为了不让钱散开，应将绳子的头儿搓成一股，塞到其他绳子底下。这些绳子的头儿不是那么容易捋顺的。就是这样，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇赞许道，“现在数一数每一捆钞票。

“嗨！您这么快就把所有的钱数完了。就算是一个最有经验的收银员也不能这么快数清楚这种旧的软塌塌的纸币。

“您看到了吧，需要达到什么样的现实细节，达到什么样的细微的真实，才能使天性在身体上相信您在舞台上所做的一切。”

一个行为接着一个行为，一秒钟接着一秒钟，托尔佐夫按照逻辑和顺序指引我的身体工作。在数那些想象的钱时，我逐渐回忆起，在现实生活中这个过程是怎样进行的，是以什么样的顺序进行的。

由于托尔佐夫对我暗示了所有合乎逻辑的行为，所以今天我对空手表演的态度完全不同了。这双空着的手好像被想象的纸币塞满了，或者更确切地说，它使我们正确地注意想象的、实际上不存在的对象。胡乱摆弄手指，或者清点我在想象中考虑的那些又脏又破的卢布，这是完全不一样的事情。

只有当我感觉到自己身体行为的真实性时，在舞台上我就会变得舒展。

在这种情况下，即兴的表演会自然而然地出现，不受意志控制：我很认真地把绳子卷起来，把它放在旁边的桌子上。这件小事情以它的真实感打动了我。不仅如此，这个小行为引起了一系列的新的即兴之作。

比如：在数这一叠钱之前，我用它们轻敲了几下桌子，就是为了让钞票整齐一些。这时站在旁边的维云佐夫明白了我的行为，随即大笑起来。

“您刚才笑什么？”我问他。

“做得已经很像了。”他解释。

“这就是那个我们可以称为彻底、完全具有根据的身体行为。演员可以有机的相信的身体行为！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇从观众席中喊道。

“可见，”他总结说，“你们是从拙劣的做作表演开始的。为了摆脱做作表演，不得不认真地检查所有做出行为的顺序。

“当你们在无数次重复这些身体行为时，你们逐渐地回忆起现实生活的感受，你们了解这种感受，你们相信这些感受，相信你们在舞台上的行为的正确性。

“在真正的生活中，所有这些感觉对我来说都是自然的、易得到的、简单的、熟悉的。但是在这舞台上，在当众表演的条件下，这些感觉就完全变了样，变成了陌生的、不可企及的复杂感觉。

“甚至我们习以为常的人类最简单的身体行为的逻辑和顺序在舞台上都会背叛我们，离我们而去。

“应当永远承认演员在舞台上如此令人遗憾的改变是悲惨的必然性。必须要和这种必然性作斗争。

“为此，我们需要心理技术的帮助，需要一些我们身体行为和其他行为天性的基础知识。这就需要我们细致地研究它们的组成部分。

“在行为没有产生或者没有自然而然复活的情况下，我们会遵循由外到内的原则，我们按照逻辑和顺序来排列各个组成部分，并且通过它们创造行为本身。每个部分交替的逻辑和顺序使我们想起生活的真实。熟悉的动作感觉巩固了这种真实，唤起了对我们所做出行为的正确性的信念。

“只有当演员相信他所做出的行为时，行为才会自然而然地复活。

“今天，你们有机会在研究‘数钱’的习作中观察到这一全过程。

“我要特别强调的是，在从外部技术到鲜活的生活的真实工作中，构成行为的各个组成部分的交替的逻辑和顺序具有很大的意义。

“必须研究这些行为的组成部分，不仅如此，在未来我们必须广泛地利用我所建议的通过排列行为组成部分来激活整个过程的方法。”

“应该怎么研究呢？”维云佐夫担心地问。

“很简单：使自己进入状态，在这种状态中，这样的‘研究’就成为了必然。”

“这是什么样的状态呢？”我追问。

“这就是刚才在‘数钱’的习作中，您不知不觉进入的那种状态。空着的手（就是想象手中有东西）的表演创造了这样的状态。

“在我们的行话中我们称它为无实物行为。

“为了能使你们完全自觉地对待无实物行为，我尽量用直观的例子来为你们讲解隐藏在这项工作中的秘密或者实际意义。

“为此我必须使用一个反例来证明。

“纳兹瓦诺夫和维云佐夫！请重复一下‘数钱’的习作，只不过这次不要像上次表演那样用‘空着的手’表演，而是用现在道具员给你们拿来的实际物品表演。”

我们重演了这个习作。

当我们的表演结束后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇就问观众席观看的同学们：

“纳兹瓦诺夫是怎样一摞接一摞地拿起桌子上的钞票，他是怎样解开绳子，怎样数钱，怎样把钞票摆好的等等，你们还记得这些吗？”

“差不多记得。”同学们懒洋洋地回答。

“只是差不多？很多都忘了吗？”托尔佐夫追问。

“与其说我们忘了，不如说必须费很大劲儿才能回忆起这些细节。”一些人解释道。

“我们没有好好观察。”另外一些人说。

“那你们表演者自己是否清晰地记得刚才用实物表演时所做行为的各个细节？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问我和维云佐夫。

“不得不承认，我们没有考虑什么身体行为，什么各个部分，它们都是自然而然机械地完成的。”

然后阿尔卡季·尼古拉耶维奇又问所有在观众席观看表演的同学们。

“现在你们回想一下，并且请告诉我：你们关于上次这个‘数钱’的习作所保存下来的回忆是什么样子的？就是那次没有实物，和‘假想物’的表演，或者换一种说法，就是那次空着手的表演。”

现在弄明白了，“无实物表演”给观众的印象更加深刻，并且更加清晰、明确被观众所记住。

“而你们这些表演者有什么要说的吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇又重新问我和维云佐夫。“在你们心中所保留下来关于数钱的‘无实物行为’的回忆是什么样的？”

原来，对在身体行为的练习中创造的注意力线的回忆以更清晰、更符合逻辑和顺序的方式保留在我们心中。

“通过这个有实物行为和无实物行为的试验可以得出什么结论呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问我们。

我们不知道应该怎样回答。

“结论是这样的，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇讲，“在用实物做练习的时候，很多行为的组成部分就会不知不觉地溜过去，脱离创作者的注意力线。而这些组成部分的完成都是机械的、习惯性、自然而然、不知不觉地。这样跳过的行为妨碍了我们去认识所研究行为的本质，使我们没有可能从逻辑和顺序上观察构成我们所研究行为的组成部

分。这也使创造注意力线的工作更加困难，而演员应该不断地关注这条线，应该一直遵循注意力线。

“在‘无实物行为’中观察到的是完全另一些现象。在这里完全排除了因注意不到的跳过去的地方。”

“哦！那为什么呢？”

“因为机械行为、习惯和技能与实物有着紧密的联系。随着实际物品的取消，那么在注意力线上引起的不希望出现的跳过现象的机械性的行为、习惯、技能都会随之自然而然地消失。摆脱这样的跳过现象，我们就有可能创造一条连续的、逻辑和顺序上完整的线。这条线充满了对构成行为本身的各个组成部分的回忆。

“换句话说，假想物迫使我们彻底认识到那些生活中机械完成的行为。

“‘无实物行为’这一方法的秘密到底在哪里呢？”

“就在它的组成部分的逻辑和顺序上。当你们回忆起这些组成部分，并且将它们排列起来的时候，你们就会创造正确的行为。与此同时，也会产生熟悉的感觉。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，根据熟悉的身体感觉，你就可以认出它们。这一切会激活按照部分创造的行为。”

在这节课的最后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇竭力说服我们要足够重视“无实物行为”的练习。他委托伊万·普拉托诺维奇监督我们做这些练习，并且完成练习的进程。

“你们要知道，这个练习对于戏剧演员的意义，就像练声对于歌手的意义一样重要。后者给了声音正确的方向，而‘无实物行为’则给了演员注意力正确的方向。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说服我们。

“我已经有了多年舞台生活的阅历，但是直到现在，我每天还会进行十五至二十分钟的‘无实物行为’的练习，我很了解它的本质和其组成部分。我在各种不同的规定情境中都可以做出这样的无实物行为。

“你们自己来判断一下我在这方面所掌握技术的情况吧。如果你们知道，演员有多么需要它，它能够帮助演员很多忙，就好了。”

“现在给你们讲述这种帮助的性质还太早了。现在你们是通过智慧来领会我的话，而这样的理解往往会让你们晕晕乎乎的。让我们一起期待你们可以用自己心灵和身体来领会我的讲解的那一天。”

“就请你们暂时相信我，进行‘无实物行为的练习’，不过要在伊万·普拉托诺维奇的亲自监督下进行。”

19××年×月×日

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇说：

“在上节无实物行为和有实物行为的课上所进行的实验中，你们自己也发现，空着手的行为比同样的有实物的行为更加清晰、完整、更加合乎逻辑和顺序。”

“在大部分情况下，现实生活中行为的各个组成部分是杂乱而且模糊的。根据这一点，我们是否应该作出结论，我们所说的清晰跟实际生活中的情况有矛盾吗？”

“我先不回答，我想和你们分享一个我最珍贵的美好回忆，我已经将它在我心中保存了四十多年。”

“事情是这样的，当埃列奥诺拉·杜斯第一次来到莫斯科的时候，我就在《茶花女》中看到了她的表演。在一个长时间的哑场中，她给阿芒写了一封信。我并不是‘一般’记住这精彩的表演，而是记住了它所有的组成部分。它们非常清晰、明确而且完整的保存在我的记忆中；我欣赏了这场戏的整体和部分，就好像在欣赏一件非常华丽的珍宝一样。”

“这样来品味一部天才的艺术作品是一种莫大的享受。但是要知道在现实生活中，这样的事情是不存在的。戈沃尔科夫一定会这样挑剔地说。”

“不对，这样的事情虽然很少但的确是存在的。我不止一次地欣赏田野里的农妇是怎样精确地完成自己的农活的。我也欣赏过，工人是怎

样完整地自己工厂里的工作的，美国的黑人女仆是怎样打扫房间的…… [42]”

《交流》一章的补充 [43]

19××年×月×日

阿尔卡季·尼古拉耶维奇说：

“当狗走进房间时，它总是会观察屋里的人们，想了解他们的心情。当它嗅出人们的心情之后，它就会为自己的交流对象做上记号，然后靠近这个对象，擦擦他的脚或者把爪子放在他的膝盖上。狗做的这一切都是为了将交流对象的注意力吸引到自己的身上。当目的达到以后，狗就会面对它选中的人坐下，凝视着对象的眼睛，开始同他交流。

“我再说另一个领域。在昆虫和两栖动物的世界中也有类似的过程。在那里，生物从自己的藏身之处爬出来的时候，它们也会长时间地研究周围的环境。他们用自己的触角来判断在路上与其相遇的东西和生物。只有在仔细地研究以后，它们才会开始进行这样或者那样的行为。

“难道人不是这样做的吗？一个人走进房间的时候，他会观察一下房间里的人，尽量了解他们的心情；他会选择一个对象，走近他，吸引他的注意力，放出自己眼睛的无形的触角，想要了解对象的状态。通过放光和受光，走入房间的主体开始和他选择的对象建立交流。

“在另一些情况下，这些生物——狗、两栖动物、人会立刻钻进来，吸引在场人的注意，然后与他们进行某种交流。

“可见，在这个过程中存在着对于所有活生物而言必须经历的一系列阶段。这些阶段是由一些同样的瞬间组成的，而这些瞬间是按照同样的逻辑和顺序进行的。

“在舞台上只有演员是例外。他们通常不想知道对于生物所必需的天性的有机规律。他们在进入舞台的时候，对周围人的心情不感兴趣；他们不会为自己选择一个交流对象；他们不寻找他的眼睛，不感受他们的心灵，感觉不到对象与自己的亲近感。

“这些匠艺式演员总是认为，他们的交流对象是坐在观众席中的观众；他们已经提前知道，在舞台上他们应该站在哪里，他们应该在那里做些什么，说些什么。匠艺式演员不是按照他们个人的需求做这一切的，而是按照剧本作者和戏剧导演的吩咐，强制去做的。他们不善于将别人的情感、动机、思想、语言和行为转变成为自己的。

“这就是为什么匠艺式演员不是走近设立在舞台上的那个房间，而是在戏剧舞台上进行‘表演’，从舞台的高度向成千的观众展现自己。

“到底应该怎样避免在全世界各个剧院中普遍存在的歪曲人类天性的现象呢？怎样远离那些粗劣的伪造、匠艺式和刻板的模式呢？人们甚至企图用这些粗劣的伪造、匠艺式和刻板的模式来代替舞台上按照天性的规律自然而然地下意识创造出的东西。

“我们拥有一种手段——心理技术。

“那些在生活中自然而然发生的事情，在舞台上却经常需要心理技术的帮助。心理技术教会你们有意识地、合乎逻辑地完成有机过程每个阶段的所有瞬间，这其中也包括交流的过程。在这种情况下，当这一过程不是自然而然下意识地形成时，就不得不有意识地按照我们天性的规律，合乎逻辑和顺序地排列这些个别的瞬间。如果这些工作不是在形式上的、表面的，而是借助于内心的暗示、放光和受光进行的，那么演员就能使自己接近真实。

“但是，如果这一切都是违背所有的自然规律而进行的，那就是不幸的。这个时候，你们会不可避免地走上谎言、做作和匠艺式的道路。让我们继续勤奋地研究天性的规律，并且有意识地关注其完成情况。当交流过程不是自然而然、下意识地形成时，这一号召是属于交流过程的。

“直到现在，我们还在进行交流过程中个别瞬间的研究工作。现在，我们所关注的是，如何从这些瞬间形成一系列的阶段，而一系列的阶段又怎样构成交流的有机过程。

“演员走进舞台房间的那一瞬间，观察所有在场的人，判断周围情况选择对象这一切构成了交流有机过程的第一阶段。

“接近对象，借助引起对象注意的行为，或者借助惊讶的语气来吸引对象的注意等等，这一切组成了我们所感兴趣的有机过程的第二阶段。

“用眼睛的触角探测对象的心灵，使这个陌生人的心灵准备好更加轻松和自由地接受思想、情感和见解。而这些瞬间构成了有机交流的第三个阶段。

“借助于放光、声音、语言、语调、适应，将自己的视像转达给对象；希望并且试图促使对象不仅听见、明白，还要用内心的视像看见交流主体转达的东西是什么，也要看到交流主体是怎样转达那些东西的，而这些瞬间构成了交流有机过程的第四阶段。

“对象的回应，双方内心潜流的放光和受光的交替，这些瞬间构成了交流有机过程的第五阶段。

“每一次在舞台交流中都应该遵循这五个阶段。”

“这个任务很难。”我说。

“我会向你们证明，这并不难。首先，发生在交流之前的有机过程是合乎逻辑和顺序的。正如你们所知道的，逻辑和顺序带领我们接近真实，而真实则带领我们接近信念，这一切一起构成‘我就是’，激起创作、机体的天性和下意识。”

“有机过程的五个阶段说起来很容易，但是您尝试掌握看看！”同学们说。

“让我们一起试试吧！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇建议。“纳兹瓦诺夫，去走廊里，过一分钟再回来，猜一猜那时您所看到的我们都处于什么状态。”

之后有人告诉我，我刚一出去，托尔佐夫就悄悄地和所有人说：

“可怜的纳兹瓦诺夫！他现在还不知道，他就要离开学校了，因为有人会叫他离开莫斯科。”

“什么？纳兹瓦诺夫要离开学校？”同学们都涌向阿尔卡季·尼古拉耶维奇。

但是他还没有来得及回答，我就已经回到了观众席。

一阵沉默，在这段沉默的时间里，那些相信了这段虚构的消息的人避免目光与我相遇，而另一些人了解这是托尔佐夫的伎俩，他们微笑着，看着我。

“真见鬼！发生了什么事，真让人无法理解。”我盯着每一个在场的人说。

“太好了！吸引对象注意、寻找交流对象的瞬间自然而然地出现了，并且构成了交流过程的第一阶段。您尽量想要用眼睛的触角穿过所有在场的人，希望了解他们的状态。您是否了解我们现在的状态这并不重要，而重要的是，您想方设法想要感受它。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释了自己这一计策的意义。

“而说到第二阶段：吸引对象注意，现在我来帮您完成它。我是您的对象，我的注意力已经被您吸引了。所以走近我，看着我的眼睛，尽力弄明白我的状态。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇命令我 [\[44\]](#)。我轻松地完成了他的命令。

“太好了！第三阶段：试探对象的心灵也完成了！”当我的目光盯住他的眼睛时，阿尔卡季·尼古拉耶维奇高声说。

“没有完全完成，因为我还无法确定您内在的状态。”我说。

“这并不重要，重要的是，您按照个人的意愿唤起了和我内在的联系，并且为交流准备好了基础。

“但是，看起来这些任务并没有之前想象的那么难，您不用费力气就激发了交流前的探索。这就意味着，您完全可以胜任这个任务。”托尔佐夫确定地说。

“在演出舞台上，面对着舞台口的黑洞和成千的观众，这个任务对我来说就力不从心了。”

“这是实践、时间和注意力的问题。它们可以帮助您在当众创作的情景中胜任这个工作。当您养成了适当的习惯，您站在成千观众面前就会像我一样，既拥有舞台上的对象，也拥有在您身上正确发展的交

流、见解、放光和受光的有机过程。这样，借助于心理技术，激发正常的、必需的交流有机过程是有可能的。”

“那请问，第四阶段和第五阶段是怎么完成的呢？”我打断了阿尔卡季·尼古拉耶维奇的话。

“至于将自己的视像转达给对象和建立相互交流的问题，关于这些内容我们下节课进行讲解。”

19××年×月×日

刚一上课，戈沃尔科夫就开始找茬儿，很奇怪，这一次他的找茬儿变得非常适宜，因为他所提出的问题正好将我们引入今天课程的主题。

“对不起，”戈沃尔科夫批评说，“您说，应当通过交流的合乎逻辑和顺序的各个阶段来接近角色。但是，对不起！在交流之前，应当有能够用于交流的内容！您知道，首先要开始这个过程，然后在自己心中建立用于转达给别人的精神材料，这是不可能的。”

“也许，这是可能的。让我们在实践中检验这个问题。为此，让我们一起走上舞台，去‘马洛列特科娃的客厅’。”

我们完成了命令。

“我们要表演什么习作？让我们在这里，在‘马洛列特科娃的客厅’里面，上一堂我们在现实生活中进行的戏剧艺术课程。变化仅仅在于，在这堂课上出乎意料地来了一位‘检察员’。这个角色是由戈沃尔科夫扮演的。让他到后台去，其余人随便做一些练习。然后检查员进来。让角色的扮演者直接按照天性的所有规律开始进行交流的所有阶段，此时，没有任何确定的任务，没有用于交流的储备材料。”

戈沃尔科夫到后台去了。阿尔卡季·尼古拉耶维奇悄悄下来，走到剧场的观众席中，藏在一个黑暗的角落里，而我们，学生们开始了放松肌肉的练习。

经过了很长一段时间，作为检查员的戈沃尔科夫进来了。他按照天性规律所要求的那样，站在了门口，观察所有人（吸引对象注意），用眼睛寻找着阿尔卡季·尼古拉耶维奇。因为没有找到他，所以他在思

索着到底应该走向谁，他用了很长时间选择对象。最终，他走向了维云佐夫（选择对象）。

“我应该和学校校长谈一谈。”戈沃尔科夫告诉他。

“绝对不可以！他现在不在。他很忙。”

因为维云佐夫不客气的语调，戈沃尔科夫慌乱了一阵，但是之后他迅速地改变了语调，这使维云佐夫开始注意他（吸引对象的注意。第二阶段）。

而这次是维云佐夫慌乱起来。之后是很长时间的沉默。在这期间他们两个人互相望着（试探对象的内心。第三阶段）。

“应该转告校长，”戈沃尔科夫坚持着，“我是受正在召开的代表大会的委托来到这里。请告诉他，我发现了你们学校的秩序很混乱。”

“检查员”尽可能形象地描述，在想象的会议上所发生的一切，大会还责骂阿尔卡季·尼古拉耶维奇，说他的教学方法是强制学生的意志（转达视像。第四阶段）。

维云佐夫没有平静下来，他还是继续固执己见。于是他们开始争吵（双方交流的过程。第五阶段）。

学生这样的行为激怒了“检查员”，他开始质问维云佐夫：他是谁，怎么来到学校，有什么权利可以这样无礼地与领导谈话，他的父母是谁？

这时阿尔卡季·尼古拉耶维奇冲戈沃尔科夫喊道：

“维云佐夫是您的儿子。他在青年时代因为父亲的压迫从家里跑了出来。”

在一阵忙乱之后，戈沃尔科夫继续质问，同时为这个新的强加给他的虚构情节做准备。

他出色地表演了这个虚构的情节。因为他预见到和儿子的意外相遇，戈沃尔科夫用华丽的词藻宣布了对青年和孩子的关心。他用虚假的激情讲述着父母的义务。当人们清楚了他就是一个专制父亲，而维云佐

夫就是他压迫的牺牲品，他那浮夸的演说愈高尚，他的处境便会愈加糟糕。

“检查员”很可笑地摆脱了自己的困难处境，在所有人的笑声中他跑出了教室，离开了他刚才还建议要疼爱 and 呵护的自己的孩子。

习作演完之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇说：

“你们应当承认，戈沃尔科夫和他的对手是按照有机天性的规律来产生和完成交流的过程的，而这个工作进行的时候，他们事先没有准备好用于交流必不可少的内在的心灵材料。

“当这个交流过程得到了充分发挥之后，戈沃尔科夫在最后开始寻找这个材料。你们回忆一下，实际上，检查员的扮演者带着唯一的念头走上舞台，那就是和舞台上的某个人进行交流。如果不算‘假使’这个检查员的称号和功能，那么我们没有交给他任何情节和任何任务。

“当他选择了维云佐夫作为自己的交流对象后，戈沃尔科夫开始和他交流。只是建立了联系后，很自然还需要内在的和其他的材料来延长所出现的交流过程。

“在这个关键时刻，我停下来，是为了弄明白创作者内心所发生的变化。

“你们知道吗？交流过程的产生有力地推动了演员所有的创作天性。这时，演员的创作天性会寻求自己内在元素的帮助，按照顺序或者立刻将它们吸引到工作中。”

“为什么呢？”维云佐夫焦急地问。

“因为没有所有元素的参加就没有交流的存在。事实上：如果没有内部行为和外部行为，没有想象和规定情境，没有视像，没有方向正确的注意力，没有舞台上的对象；没有逻辑和顺序；没有真实的感受；没有对真实的信念；没有‘我就是’的状态，没有情感回忆等，难道可以和活生生的人进行交流吗？”

“舞台交流、联系和把握需要所有演员内部和外部的所有创作器官的参与。

“在戈沃尔科夫身上就发生了这样的情况。他激发了交流过程的创作器官，自然而然地开始工作。想象提示他新的材料、新的规定情境、任务和情感记忆；行为的欲望自然而然就出现了。所有这一切的进行都是合乎逻辑和顺序的。在创作惯性的基础上，自然而然产生了舞台上检查员和维云佐夫的争吵、检查员对维云佐夫的质问。而这个场面有助于习作情节的发展。

“这一切是否证明了，演员可以直接从交流开始自己的创作，而不用预先准备对于这一有机过程必不可少的内在材料？”

“如果创作者合乎逻辑和顺序地成功完成了所有准备好的交流瞬间；如果他是按照有机天性创作的所有规律来完成这项工作的；如果他感受到了生存所必需的真实感；如果他感受到了对所完成行为的真实性信念；如果他成功地在自己心中建立起‘我就是’的状态，那么演员的创作天性本身和它的下意识就会开始工作。按照创作惯性，合乎逻辑和顺序就会建立起新的规定情境、任务和行为，而通过这所有的规定情境、任务和行为等又产生了所表演的习作本身的情节 [\[45\]](#)。

“这不是全部：我们通过实验证明，演员可以直接从交流开始自己的创作，而且没有确定的主题，那么不仅可以自己创作出主题，还可以使别人提醒的主题变得有根据而且更加生动。

“这个在戈沃尔科夫身上也出现过。

“在已有的创作高潮时刻，当戈沃尔科夫为了延续交流，自己想出要质询维云佐夫的时候，我悄悄告诉他一个可以促使事件发展的说法。他很感激地抓住我的提示，就是那个关于儿子从家中跑出来的提示。我虚构的情节帮助戈沃尔科夫更加广泛地发展了已经开始的交流的有机过程。

“我以剧作者的身份向他提示方案时，正好是由于所有的内在元素都投入了工作，他的心灵的创作器官对任何新任务和任何规定情境都非常敏感的时候。

“这就再次证明了，可以先从交流过程开始创作，然后在自己心中建立用于传达给别人的精神材料。”

19××年×月×日

今天戈沃尔科夫的发言没有扰乱课堂秩序，相反，他发言中所提出来的问题，阿尔卡季·尼古拉耶维奇都给予了详细的解释。

事情是这样的。

戈沃尔科夫没有安静下来，而是继续挑刺儿。

“您知道，作者本身在剧本往往没有留下余地让演员去准备交流的过程，您是否注意到，他总是一下子就着手准备交流过程的最后一个阶段。”他解释说。

“显然，你说的是不好的作者。但是这些作者是不值得一提的。”

“不是，您知道，格里包耶多夫是一个不错的剧作家，但是他也犯了这一类的错误。比如：在《智慧的痛苦》第一幕中恰茨基的出场。亚历山大·安德烈耶维奇一进来就开始交流，没有预先吸引对象注意，也没有用眼睛的触角去试探。”

“是的。不好的演员是这样做的。他们走上舞台，就像是牛进入了演技场；不看索菲亚，也不吸引对象的注意，只是按照芭蕾舞演员的方式单膝下跪，带着浮夸的激情朗诵起来：

天刚刚亮我就起身！现在跪在你的脚下。

“但是好演员就是另一种表演方式了。他们停留在门边，瞬间吸引对象注意，立刻瞄准对象，就是索菲亚，快步走近她，为了能够吸引自己心爱的姑娘的注意力，他单膝下跪，用自己眼睛的触角盯住她的眼睛。

“这之后他们就开始进行交流过程的各个阶段，并且每一个瞬间都有台词作依据。比如：

您高兴吗？不高兴？请看我的脸。

您惊奇吗？仅仅如此？这就是接待！

好像还没有过一星期，

好像昨天我们两个还在一起

彼此都充满厌烦心理，

没有一丝爱意！您可好啊！

“这几句台词就是为了让恰茨基来试探索菲亚内心的。

但是，我神志恍惚，已经回忆不起来，

我已经45个小时没眨一下眼睛，

跑了七百多俄里，狂风，暴雨扑面而来，

我不知所措，无数次摔倒在地上一

却得到了如此的奖赏！

“这些台词刻画了恰茨基传达给索菲亚的内心视像。

“之后，台词中就出现了交流的过程。

“可见，您指责优秀的诗人破坏有机天性的规律，尤其是破坏了交流的有机过程，这是毫无根据的。

“所有的大诗人、剧作家、文学家都像格里包耶多夫一样，非常重视人的有机天性的需求。”

“但是，对不起。我能够给您列举出很多好的剧本，这些剧本在大幕拉开的时候所展现的并不是处于准备阶段的交流过程，而是正处于成熟发展期的交流过程。”戈沃尔科夫不肯罢休。

“因为准备工作在幕后已经进行了。”托尔佐夫说。

“您看，在作者的剧本中并没有指出这一点。”

“但是作为演员的人的有机天性、规律、逻辑和顺序、我们的心理技术都需要这个准备的过程。没有准备的过程不能拉开幕布，演员也不可能开始表演。”

“那请问，涅米洛维奇丹琴科的《生命的价值》，是从结尾开始的，也就是从自杀开始的，这又怎么解释呢？”戈沃尔科夫又问。

“在这个剧本中演员在拉开幕布之前不仅要准备好交流的过程，还必须自己写下并且体验整个剧本。”

今天必须提前下课，因为阿尔卡季·尼古拉耶维奇晚上有演出任务。

论演员和观众的相互影响 [\[46\]](#)

1

幕间休息时在化妆间里

演员： 这是什么意思？我哭了，但是观众却无动于衷？

导演： 在舞台上站在您旁边的其他演员哭了吗？

演员： 不记得了。我没有注意。

导演： 难道您没有感觉到，您的体验是否转达给了他们？

演员： 我非常紧张，一直关注着观众，以至于我没有注意到其他演员。可以这样和您说，我在表演的时候，除了自己和观众之外，我不记得任何事情！

导演： 您也不记得来到舞台上是为了什么呢？

演员： 您是问我为什么来到舞台上？

导演： 您来到舞台上，是为了和那些剧作者给您指定的剧中人物进行交流。一个上台表演的演员怎么可能有其他目的呢？

演员： 那观众呢？

导演： 如果您的情感传达给了您的交流对象，并且使他们激动，那么您就可以放心，观众会被您吸引，他不会错过您体验中的任何一个精彩。但是如果您的情感甚至都没有传达给站在您旁边的对象，您怎么

能够希望坐在观众席中，离您还有二十排远的散乱喧闹的观众感受到您的情感呢？少想一些观众，更多地感受站在您旁边的剧中人物。

演员： 我认为，演员首先是为了观众而表演，而不是为了自己在排练中已经腻烦了的演员同事。作者将其作品交给我们，是为了我们可以将这些作品传达给观众。

导演： 不要贬低我们的艺术。难道我们是代理人吗？难道我们只是作者和观众之间的中间人吗？

我们自己也是创作者。

难道创作就是将角色报告给观众，同他们谈话吗？

我们生活在舞台上首先是为了自己，因为我们善于在舞台上体验角色的情感，善于将这些情感转达给和我们一同生活在舞台上的伙伴，而观众只是偶然的目击者。为了让他们可以听到您说话，你要大声讲话，为了让他们能够看到您，您要在舞台上选择一个合适位置站在那里，而其他时候，就请您永远忘记观众，只记住剧中人物。

不是演员应该对观众感兴趣，相反，是观众要对演员感兴趣。

和观众交流的最好途径就是通过与剧中人物的交流来达到与观众的交流。

2活的对象

“对不起，您是知道的，不可以完全地藐视观众！”戈沃尔科夫提出抗议。

“您是从哪里得出我藐视观众的结论？”托尔佐夫不解地问。

“您不是要求我们不看，也不去注意观众吗？这样，最终演员会忘记他们还在舞台上，说出完全不合适的话，或者做出不体面的事情，就是那些只有自己一个人在屋里时才允许自己做出的事情。对不起，这样做是不可以的。”

“您相信这是可能的吗？”托尔佐夫没有回答，却问了他一个问题。

“什么——可能？”

“站在上千观众面前，却要完全忘记这些观众，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释说，“要知道这完全是那些专业知识肤浅的人和没有责任感的理论家的无稽之谈。不用白白担心了。您是不会忘记上千的观众的。观众会提醒您想起他们。您和观众席是分不开的。观众席是一块强力的磁铁石。无论您多么努力想要转移自己对它的注意，可是您始终会牢固的记住它。比您应该记住的牢固得多。

“您知道，您的担心让我想起谁了吗？我八岁的侄女，她是很多玩偶玩具的妈妈。她也会很担心，家庭女教师上课会让她无暇顾及她作为玩偶妈妈所应负的责任。

“还有一件别人告诉我的事情，有一个人发疯了，他害怕会飞到天上去，所以他就用绳子把自己系在地上。

“您如此害怕投入角色，害怕进入创作领域，所以您尽力加强和观众之间的关系。不要担心，你们之间的关系无论如何都是牢固的。万有引力定律不会使您飞到天上去，它会将您拉回地面，而观众也不会放开您，使您离开他们的控制，无论您多想摆脱观众的控制而全身心地投入角色中，观众还是永远都在召唤您。

“为什么您如此担心无论如何都不可避免的事情呢。

“最好用芭蕾舞演员或者杂技演员来举例。他们不害怕飞到天上去，相反，他们很了解万有引力定律，他们的一生都在学习一门哪怕只是一瞬间脱离地面在空中飞翔的艺术。而你们也要学习脱离观众，哪怕只是个别的一瞬间。经过顽强的拼搏之后，可能，您能够成功地投入角色，但是，我再说一遍，只是短暂的几秒钟和几分钟。

“把对像万有引力定律那样必然的事件的无谓担心抛开吧！”

“为了能够控制观众，使观众产生兴趣，斯坦尼斯拉夫斯基在自己的《我的艺术生活》一书中介绍了一种完全不同的，和您的手法恰恰相反的方法，他说：

“演员对观众注意的越少，观众就越是对演员感兴趣。

“而相反，演员越是讨好观众，观众越是不理会演员。

“当演员将注意力离开观众而投入到角色生活上，这样的做法会使观众更加关注舞台。”

论演员的天真 [\[47\]](#)

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇叫了舒斯托夫，要他表演些什么。

巴莎想检验一下自己的天真，为此他请求允许他表演抱孩子的戏，就像以前在托尔佐夫导演的一出戏中一个群众女演员所演过的那样。

“我喜欢您的勇敢。”托尔佐夫说着，并且允许巴莎进行这个试验。

他跑进舞台，从桌子上把那块呢子桌布拿下来，桌布扬起了一片尘土，他用这块桌布将随手拿起的像劈柴似的一块木头包起来，开始摇晃这个想象的婴儿，哄他入睡。

“为什么您悬空式抱着他，而不是让他靠近您的身体呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问。

“为了不揉搓这块桌布，不把它弄皱，”巴莎说，“再说了，台布上面满是灰尘！”他补充说。

“嘿！”托尔佐夫喊了一声。“你的天真还是经过深思熟虑的。为了在创作的时候像要孩子一样天真，您还不够‘傻’”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说。

“‘傻’？”我们不解。“难道演员应该是傻呵呵的吗？”

“是的，如果你们认为小孩子和童话中的小傻瓜伊万的天真、单纯和高尚都是傻里傻气的话。

“成为我们所熟悉童话中的伊万那样高尚、值得信任、聪明、无私、无畏、奋不顾身的傻瓜，是一件很伟大的事情。他为自己赢得‘傻瓜’这个绰号，不是因为他不聪明，而是因为他天真。

“你们要成为这样的傻瓜。如果不是在现实生活中，那么就是在舞台上。这个特性对于演员来说是非常珍贵的。

“难怪连普希金自己都说：‘诗，我的上帝请饶恕我这么说，本来就应当有点傻气’。[\[48\]](#)” “怎样才能变天真呢？”我不解地问。

“这是不可能做到的，因为那样就会变成假装的天真，这可是演员最坏的缺点之一。因此就让您的天真只限于您与生俱来的那样的天真。每一个演员的天真都有一个明确的限度。但是在生活中他会因为天真而感到羞愧，会隐藏自己的天性。但是至少在舞台上不能这样做。”

“我不会因为天真而难为情。相反，我会千方百计唤起天真，但是我不知道，怎样才能做到这一点。”舒斯托夫抱怨说。

“想要天真出现，应该考虑的不是天真本身，而是什么东西一方面妨碍了它，另一方面又帮助它。

“妨碍天真的最凶恶的敌人，也在我们身上。它的名字叫做挑剔家。想要天真，就不能对想象力虚构挑剔、过分求全责备。

“而真实和信念是能够帮助天真的最好朋友。所以，首先您要驱逐挑剔家的挑剔，然后借助于有趣的虚构建立真实和信念。

“当你们做到这一点的时候，不要吓唬自己，认为自己必须要创作些什么，扮演些什么。这些是不需要的。从另一个角度提出问题：你们不需要创造些什么，需要的只是完全真诚的暗自判断并且回答这样一个问题：如果想象力的虚构变成了现实，那么你们将如何做。当你们相信自己决定的时候，天真就自然而然产生了。

“可见，首先要寻找那些你们相信的东西，剔除那些你们无法相信的东西，不要让自己像之前对待那块桌布那样太过挑剔：一会儿觉得桌布灰尘太多，一会儿担心把它弄皱。其实如果桌布上面有灰尘，你们可以将其抖落，如果桌布不能揉搓，你们可以找另外一块来替代它。”

“如果我本性就不属于天真型呢？”舒斯托夫提出一个问题。

“在舞台上，在创作过程中，生活中不天真的人，也能够成为天真的人。应该把天性中的天真与舞台上的天真加以区分，顺便说一句，虽然它们能够和平共处。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇顺便讲道。

“那么，”他停了一会儿后，对舒斯托夫说，“将您的注意力光线引向您的内心，仔细研究一下，然后坦白地告诉我，在刚才，在您所表演的那场戏中，您的内心相信的是什么。”

“我什么都不相信，什么都没有感受到，我只不过是装模作样罢了。”巴莎不假思索就承认了。

“如果是这样，那么您就证明您能做什么，相信那些可能相信的东西，相信您有能力做到的东西，相信您能够轻松建立或者寻找到真实的东西。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇建议。

“我不知道我应该从哪个方面开始。”舒斯托夫开始思考。

“当然，最好是从内心开始，”托尔佐夫不假思索地说，“不过，如果不能通过直接方式激起情感，那么就利用间接方式。为达到这一目的，您拥有虚构情节的诱饵、任务和对象。永远都需要从这里开始。”

巴莎开始在自己的内心寻找些什么，探索那些看起来他自己也不清楚的东西。当然，这就引起了强制，之后就是做作和虚假表演。

“既然借助诱饵引起情感的方法没有产生结果，不要强迫自己。您知道的，这样做的最终结果就是匠艺式的刻板式的表演，”托尔佐夫没有让他继续说下去，“因此，除了通过其他途径来唤起情感，没有任何办法。

“先从认真观察我们周围的事物开始，要尽力理解（感受），哪些可以相信，哪些不能相信，应该将注意力投向哪里，应该对什么视而不见，就像在黑影中一样。

“比如，您是否相信‘马洛列特科娃寓所’是您的房子？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问。

“哦，是的！我们已经在里面待熟了，就像是在自己的房间里似的。”舒斯托夫立刻回答。

“非常好！”托尔佐夫称赞道。“继续。您有必要使自己相信，这块木头是一个活人吗？是否可以故意使自己产生这样的幻觉？是否需要

这么刻意呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问。

“当然不需要。”他不假思索地回答。

“非常好，”托尔佐夫赞同，“为了不再想到劈柴，那您就去用包裹住神奇的‘假使’来代替包劈柴吧。

“这时您要对自己说：假使里面不是劈柴，而是一个活的婴儿，那我要做些什么。

“继续。您是否相信桌布就是被子呢？您是否在现实生活中也将孩子包在桌布里面呢？”

“当然可以。”舒斯托夫承认。

“非常好，”托尔佐夫赞许说，“那您就相信吧。变成被子的桌布，主要是在包裹孩子时正确完成的行为，这是可以相信的真实。”

巴沙开始用桌布包裹劈柴，但是他没有成功。

“我不相信，”托尔佐夫对他说，“假使这是一个活生生的孩子，您的行为会更有目的性。虽然您包裹得不算很好，但是也不至于像现在这样四面漏风，容易让小孩着凉，光线也会影响他睡觉。”

舒斯托夫一阵忙乱之后，最终还是包成了一个不像样子的包袱。

这时，阿尔卡季·尼古拉耶维奇像以前对我所做的那样，注意着舒斯托夫身体行为上的各种细小错误，努力在这些行为中得到真正的有机真实和信念。

最后，舒斯托夫开始抱着婴儿摇晃起来。

“为什么您这么努力地用桌布的一角遮住婴儿的脸呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问他。

“一方面是为了不去看能够破坏我的幻觉的木头，而另一方面，是为了不让光线‘几乎’刺到婴儿的眼睛。”巴沙回答。

“非常好，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇赞许地说，“您用真实掩盖了虚假；您用对孩子眼睛的关心，转移了对不该关心东西的注意力。

“换句话说，你将注意力从妨碍您的东西上面转移到帮助您的东西上面了。

“这是正确的，并且非常好。

“但是有一点我不明白，”过了一分钟阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续说，“您这么大声地哄孩子，并且还拼命地摇晃孩子，这未必能帮助孩子睡着。相反，这样做您还会把他弄醒。

“在各种各样真实的行为中都有严格的顺序和逻辑及充分的理解。试着这样做一下吧。这样会使您更加靠近真实，并且您在舞台上所做的一切产生信念，而那些不合逻辑的行为会使你远离真实和信念。

“现在，孩子睡着了，您应该把他放在小床上，或者就抱着他安静地坐在沙发上。”

舒斯托夫抱着劈柴坐在沙发上，样子非常严肃，尽力不动。这一切做得非常真实，所以没有使观众发笑。

“为什么您板着一副不满意的面孔？”托尔佐夫问。“您认为您所做的太少吗？这样想没有用。不要因为这个而难为情。就算您做的不多，但是两个‘不多’加起来就已经多了；而十个‘不多’就很好了；而一百个‘不多’就已经很棒了。

“在舞台上，当您用全部的真实去完成最简单的行为，真诚地相信行为的真实性时，那么您就会体会到快乐。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说。

“快乐……到底……在哪里？”乌姆诺维赫急于了解这个问题，着急得有些结巴。

“快乐源自于真实的身体感受，演员可以在舞台上，而观众在观众席体会到这种真实。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇讲。

“如果您希望让自己、让我感到满意，那请您做出最简单的具有充分依据的身体行为。这比演员激情的做作表演和强行挤出的情感要有趣

得多。

“我从观众席感受到，您在舞台上的感觉很好。您既感觉人的身体生活线，也体会到了人的精神生活线。您觉得这对于开头已经够多了吗？”

“我同意，可是这并没能让我激动。”舒斯托夫耍起了性子。

“那有什么奇怪的，您甚至都没有想了解，您把谁裹在襁褓中，为了什么将其裹起，为什么摇晃，”托尔佐夫说，“现在您为了不吵醒孩子，怀抱孩子静静坐着，悄悄地说：他是谁，他从哪里来到您这里。没有这些想象力的虚构，您的身体行为就是没有根据、没有生命的，因而不能在创作上激发您。

“这是一个弃婴，”巴沙立刻醒悟了，“您刚刚从‘马洛列特科娃寓所’的大门旁捡来的。”

“您看到了吧，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇高兴地说，“您以前做不到的东西，现在会自然而然地产生。那时您不能想出想象力的虚构，而现在您却毫不费力地就可以为所塑造角色的‘人身体的生活’提供依据，这种生活不仅是真实存在的，而且是可以感受到的。

“可见，您确定了两个神奇的假使。

“第一个：假使劈柴不是木头，而是一个活的孩子。

“第二个：假使这个孩子是您捡到的。

“也许有什么条件或者什么情况会使您的处境很为难吧？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问。

“是的，”巴沙恍然若悟，“问题在于，我的妻子不在家。妻子不在家时，我不能决定孩子的命运。真的，我的脑海中闪过一个念头，我要不要把这个小偷偷放在邻居家门口，但是，一方面我好像舍不得，另一方面我好像又很害怕。要是被别人撞见我在做这种犯罪的事情，我该怎么办。那时候，我应该怎么证明我不是小孩的父亲，不是我抛弃新生儿，而是我捡到了孩子。”

“是的，”托尔佐夫表示同意，“所有这些重要的情况，都能够使您提出的神奇的假使变得复杂。您还有没有新的困难呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续问。

“当然有，而且是很重要的困难，”巴沙不断地陷入所创造的情景中去了。“问题在于，”他解释说，“我从来没有抱过新生儿，坦白地说，我很害怕他们。他们像鳕鱼一样，会从您的手里滑下去。真的，我下了很大决心，才把他抱起来。现在我已经在发抖，生怕他会醒过来，怕他会乱动哭闹。邻居听见了会怎么想呢？”

“家里出现了新生儿，这会传出怎样的谣言呢？”

“但是最烦的是，如果小孩拉屎拉尿怎么办。要知道，没有人告诉过我在这种情况下我要怎么办，我去哪里找干净的尿布和换洗的衣服呀。”

“是的，是的，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇称赞说，“这一切都是很严肃的，但与此同时也是很可笑的情况。必须考虑到这些。”

“但这些仍然是小事情。有一个情况比这些可严重得多。”

“是什么呢？”舒斯托夫警觉起来。

“你是否知道，”托尔佐夫郑重地说，“当您尽量想用桌布的一角遮住孩子的脸，当您摇晃他时，他已经喘不过气来，死了。”

甚至是我，作为一个旁观者和一个观众，我的心灵都因为这个突如其来的事件而撼动了，发生了内心的变化。所以，毫无惊奇，对于舞台上发生的这个事件的参与者巴沙来说，这个突如其来的悲剧影响会更大。

这时候，戏剧性的场面自然而然地形成了。一个人偶然间发现自己抱着一个陌生孩子的尸体，这个情景太戏剧化了。他有可能会吃官司。

“啊！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇抓住这一点。“当您得知，这个劈柴在桌布中窒息而死的时候，您的脸变得苍白。您相信了这个荒谬、谎言。您还需要什么样的天真呢？！”

“事实上，我认为，一个成年人尽力包裹住一个劈柴，摇晃它，长久地一动不动地坐着，不敢动。而当他得知木块窒息了的时候，他的脸变得苍白，他相信了这荒诞的真实性，并没有感觉到这是虚构的，难道他不天真吗？这一切都是非常严肃地完成的，他意识到他所做事情的重要性。

“可见，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇总结说，“这个偶然创造的习作可以叫做‘无辜的罪人’或者‘包裹在桌布中的劈柴’，它应该能够证明您具备了足够的演员的天真。

“此外，您在实践中已经证实，当天真就像今天这样，不能自然而然地形成时，可以逐渐唤起它、按照各个部分去组成它。当想象力的种子落入‘人的身体生活’中准备好的土壤里时，这个工作就会变得非常轻松。

“可见，”托尔佐夫总结说，“上节课，纳兹瓦诺夫为播种而准备好了内部和外部土壤，但是他忘记储备神奇的假使和规定情境的种子。

“今天您不仅耕耘了土壤，细小的身体行为、真实和信念为土壤施了肥，而且还播下了种子。这些种子带给了您丰收的果实，即体验的创造性的瞬间闪现。”

在前言中，斯坦尼斯拉夫斯基提到，他还在1907年时就已经开始创建体系。这就是说，该书是在30年间写成的，但即使这么长的时间也不能涵盖创作这本书的全过程，因为在1907年以前，斯坦尼斯拉夫斯基已经在收集和撰写演员艺术著作的准备材料了。

还在自己的“演员青春”时期，斯坦尼斯拉夫斯基就已经感觉到需要依赖于某些固定的创作理论基础，依赖于演员自我培养的固定体系。他在1899年撰写的札记中就提出，演员必须掌握自己艺术的基础，或者语法。“如果不掌握这些对于演员而言必要的条件，……就不能献身于角色，就不能为舞台奉献生命。”

从那时起，斯坦尼斯拉夫斯基就萌生了必须创建“戏剧艺术的语法”的思想。这种思想不是以描写演员表演的外部手段为基础，而是强调舞台创作的规律。他永远随身携带着笔记本，上面有一些关于舞台调度、莫斯科艺术剧院的例行演出的角色分配草图，还有一些用铅笔匆忙记录的有关演员道德、戏剧实质和演员天赋、戏剧教育等方面

的问题。在这些笔记本中还记录了剧院工作实践和自我反思的例子，这些对于阐释创作过程的规律性具有原则性的意义。认真研究斯坦尼斯拉夫斯基在1899—1902年所作的笔记，可以确定这些笔记与他在较晚期的文学创作有直接的关系。

“我想写一本书，但由于我没有文学的天赋，写这本书的速度非常慢。……”斯坦尼斯拉夫斯基在给B. 普什卡廖娃—科特利亚列夫斯卡娅的信中写道，“我想尝试为初学表演的人编写类似于指南之类的书。我似乎觉得有戏剧艺术的语法、基础实践课的习题集。我会在教学实践中进行检验。当然，这一切就像艺术本身一样，将非常地抽象，这样一来，任务本身会更加复杂、更加有趣。我担心，我胜任不了这项工作。”

看来，这本书的撰写历史应当从这封写自1901年6月20日的信算起。

从斯坦尼斯拉夫斯基的书信中，可以清楚地看出，他已经在1904年写出了未来体系的第一个版本。后来又对体系进行了多次修改。但是，体系的真正诞生还要晚一些，在1906年至1909年。

他认为1906年夏天是自己艺术生活的“演员青春期”和“演员成熟期”的分水岭。当时，斯坦尼斯拉夫斯基经历的演员危机不只是体现在一部戏剧或者一个角色。他曾经喜爱的许多角色都失去了“创作的日常快乐”。他惊奇而忐忑地发现，作为演员的他开始滑落到自己一贯反对的，即在形式上表演角色的立场上。

斯坦尼斯拉夫斯基痛苦地探索和思考舞台创作规律性，这一切使他得出了必须认真研究演员创作天性的结论。而这在大多数实践者和理论者看来是不可认识的问题，也是不能分析的问题。

1907年底，在《俄罗斯演员》杂志上，开始刊登斯坦尼斯拉夫斯基撰写的纪实，标题为《季节之初》。其中涉及了一系列戏剧艺术和演员创作的主要问题。这些纪实的一部分涵盖了在后来关于体系著作中得到发展的思想。

1907年以后，斯坦尼斯拉夫斯基开始扎扎实实地实现自己的宏大构思——撰写一系列有关演员艺术各个方面问题的研究成果。

在斯坦尼斯拉夫斯基的档案中保留了一些不同标题的手迹，《戏剧演员必备书：针对戏剧艺术中的初学表演者和学生的实践资料和忠告》，《戏剧艺术语法》，《戏剧艺术通用教科书初探》。在所构思的教科书《演员天性》第一部分的不同版本中，斯坦尼斯拉夫斯基指出，“创作力量的萌芽隐藏在每一个人中”，在一定的条件下，经长久的努力，这个创作力量可以发展和完善。他还强调，在创作需要的方向中去开拓创作意志、天分、幻想和禀赋的实践途径。在这部论著中，清楚地提出了演员必须掌握自己艺术的内部技术的问题，不要寄希望于偶然的灵感迸发。

从1908年起，斯坦尼斯拉夫斯基根据章节的内容，对笔记进行了系统化整理：肌肉放松、注意力、信念、舞台上的天真、激动的情感等等。

斯坦尼斯拉夫斯基在1908年10月14日所作的关于艺术剧院十年活动的报告中，谈到了剧院在新时期的任务将主要用于创作。而且这种创作是建立在心理学和生理学简单和自然的基础之上的。他在年底写给布洛克的信中也谈到了这一点。

斯坦尼斯拉夫斯基正是将自己生活的这个时期称为演员成熟期的开始和体系诞生的时刻。从这一刻起，他的理论和实践相互滋养、相互巩固。斯坦尼斯拉夫斯基在排演《钦差大臣》（1908年）和《村居一月》（1909年）时使用了自己在体系领域的发现。

为了弄清体系进一步发展问题，有三个材料会引起特别的兴趣。其中一个材料就是《论文的提纲：我的体系》，标明的日期是1909年6月（这里第一次出现“体系”这个术语）。

在这个文献中有一点非常新颖，也就是研究演员正确的自我感觉，将其作为舞台创作和掌握舞台创作的基础。这个问题是体系重要的内容^[49]（而不是像1909年之前提到的天赋和禀赋）。

在序言部分分析了不同的戏剧流派之后，提出了一些创作正确的自我感觉的一些元素：肌肉的放松与紧张、激情的体验和记忆、创作的集中或者集中圈、交流、思想和言语、分解和分析情感和思想（将来的各个部分和任务）、复杂思想的各个组成部分的清晰的逻辑表达（将来的言语逻辑）、口头表达情感（将来的口头行为）、在表达形象性时（未来的幻象）适应谈话人的性格、为了表达感受他人情感的愿望

去适应（未来的接受与影响）、培养创作习惯等等。即几乎是演员创作自我感觉的未来元素的完整清单。

斯坦尼斯拉夫斯基在当年的3月8日举办的戏剧活动家大会上的发言中就已经提出了这个问题。“演员—创作者最关心的就是创作的自我感觉。——他说。 [50]”

他在那次会议上宣读的手稿大概也引起了很大的反响。其中斯坦尼斯拉夫斯基提出，演员的创作由六个过程组成。

“在第一个‘意志’的准备过程中，演员准备眼前的创作。”斯坦尼斯拉夫斯基写道。“他需要熟悉剧作家的作品，被它所吸引，或者强迫自己被它吸引，从而激起创作才能，也就是在内心激发创作的愿望。

“在第二个过程‘寻找’中……他在内心和外部寻找创作的精神材料。

“在第三个过程‘体验’中，演员不知不觉地为自己创作。

“他在自己的理想中创作所扮演人物的内部和外部的形象……他应当与这个自己不熟悉的生活是融为一体的，就像与自身的情感连在一起一样。

“在第四个过程‘体现’中，演员直观地为自己创作。

“他为自己看不见的理想创作了显而易见的外壳。……

“在第五个过程‘融合’中，演员应当在融合之前将‘体验’过程和‘体现’过程结合在一起。

“这两个过程应当同时进行的，它们应当相互激发、相互支持和相互发展”。

斯坦尼斯拉夫斯基将演员影响观众的过程称为第六个过程。 [51]

这个乍一看复杂的舞台形象的创作过程的概念，就像创作的自我感觉分解为许多组成元素一样，完全能够说明体系形成早期的特点。可以

认为这个时期是分析时期，不同于结束期和综合期，也就是当复杂的创作过程的所有环节联合为一个完整的整体的时期。斯坦尼斯拉夫斯基是分部分研究这些环节的。

斯坦尼斯拉夫斯基重新认识的创作过程是由六个连续的阶段组成。新的认识迫使他放弃整个著作原有的架构，采用了与所拟定的各个时期相对应的计划。

很快，他就准备好了《第三部：体验》^[52]的书稿。在它的书名页上有这样的一行字：“献给我的第一个学生，充满献身精神的助手和朋友——玛丽亚·彼得罗夫纳·李琳娜。”（这份书稿的另外几份赠送给了И. М. 莫斯科温和Е. П. 穆拉托娃）。在书稿的开头之处，斯坦尼斯拉夫斯基做出了下列重要的批示：“创作是建立在情感之上的，因此，不能只依靠理智去理解创作，而应当首先感受它。这就是为什么描述艺术很难，需要很长时间的原因。”

最后需要将未来著作的大量草稿、半成品、润色完的部分或者章节组织成一个整体，使其从属于同一的构思，并进行整理。斯坦尼斯拉夫斯基在1901年也提出了类似的任务。他打算像往年一样，用自己的暑期来写作这部他凝聚了心血的著作。

在1910年12月初之前，由于斯坦尼斯拉夫斯基得了重病，他不得不滞留在了基斯洛沃茨克，而这彻底打乱了他的计划。以后的几年里，他不断精力充沛地写这本论著，不断提出戏剧艺术和创作中的新问题。1910年对于斯坦尼斯拉夫斯基而言是转折时期，而正是在这一时期他确定了体系中的主要问题。他在这一年谈到的体系已经不仅是研究透彻，而且是“非常仔细”检查过的体系。他已经可以将这个体系传授给学生，并且付诸于戏剧实践中。

尽管出版者一再坚持，但斯坦尼斯拉夫斯基并不急于出版自己的著作，虽然他也非常愿意将自己的研究成果与寻求帮助和建议的每一个人分享。他认为，他的理论应当首先是在实践中认真检验过的。而且，只有由于使用体系而得到的毋庸置疑的创作成果，才能使他有权力将体系公布于众。他创造的理论开创了通往创作灵感的秘密通道。从他的观点来看，这个理论还需要长时间、认真地在实验室进行检验。

首先，斯坦尼斯拉夫斯基在自己身上体验体系，他用自己的个人演员成就证明了体系的创造力。斯坦尼斯拉夫斯基使用体系，在自己的导演实践中，他将自己艺术界的同仁、艺术剧院的演员和导演吸引到研究工作中来。从1911年开始，体系实际上变成了莫斯科艺术剧院的理论平台，决定了他工作的创作方法。

但斯坦尼斯拉夫斯基检验和继续发展体系的实验活动的主要范围，还是集中在教学工作中，从1911年3月，他开始给莫斯科艺术剧院的年轻演员和同学们开设体系课。很快这些演员和学生组成了艺术剧院的第一艺术学校。

斯坦尼斯拉夫斯基在第一艺术学校、第二艺术学校、格里博耶多夫戏校、歌剧学校、歌剧—话剧学校的教学工作是他进一步丰富和发展体系的主要源泉。

从1910年开始，斯坦尼斯拉夫斯基开始按照几条轨道同时进行试验和文学活动：逐渐积累了《演员自我修养》第二部分的材料（身体行为、节奏、发音、言语问题）。出现了与演员创作角色一书有关的《教育小说》的草稿。开始了系统准备戏剧艺术本质和不同艺术流派一书的工作。

在创作体系过程中，斯坦尼斯拉夫斯基加紧扩充自己在科学和艺术领域方面的知识。斯坦尼斯拉夫斯基在学习创作的心理学和生理学时，没有放过任何一个在这个领域中的引人注目的成果。

在研究戏剧史时，斯坦尼斯拉夫斯基以特殊注意力对待著名舞台人士的创作遗训，对待同时代人关于工作的方法和表演手法的记载。斯坦尼斯拉夫斯基认为普希金、果戈理、谢普金、奥斯特洛夫斯基留下的传统是戏剧史上最珍贵遗产。他深刻而认真地研究了莎士比亚、莫里哀及西方戏剧界其他著名代表。

随着体系逐渐发展和完善，要求斯坦尼斯拉夫斯基不断进行修改已经形成的东西，因为他的理论不断发展和深入带来了创作工作手段的变化，需要创建新的学生队伍，以及在实践中检验工作的新手段。

这个过程一直持续到斯坦尼斯拉夫斯基生命的尽头。但是，在20年代已经形成的阐述理论的一般计划中并没有实质性的变化。

1925年，斯坦尼斯拉夫斯基写完《我的艺术生涯》一书后，开始了《演员自我修养》一书的创作。从这一刻起，斯坦尼斯拉夫斯基以戏校学生日记的形式阐述了体系。1930年底，休假结束后，因病返回莫斯科的斯坦尼斯拉夫斯基随身携带了新书的完整版本。

在这部书里，已经没有了早期版本中存在的戏校学生的许多生活细节，比如考入戏校的历史、填特殊的表格、其中显示出的文化程度、初次接触戏剧及幕后的生活。

在写书的这个阶段，斯坦尼斯拉夫斯基逐渐看淡体验和体现的元素之间的界限、演员内部感觉和外部感觉之间的界限。这些只是需要在程式上和理论上分开研究而已。斯坦尼斯拉夫斯基得出结论，即必须在一卷中将所有与演员自我修养有关的内容结合到一起。1930年，他在给Л. Я. 古列维奇，也就是斯坦尼斯拉夫斯基委托编辑自己著作的人信中写道：“《演员自我修养》一书‘分为体验和体现’，我先是打算将它们放在一卷中。后来，在国外，我数了一下页数，共有1200页。我感到害怕，决定变成两本（《体验》和《体现》）。现在，在大幅缩减之后，好像还能将体验和体现合在一起，做成第二卷本《演员自我修养》。但是，这个决定没有实现。”

最后加工完早已准备完毕的书稿的过程是很痛苦的。在了解了同一个题目的许多相互替换的手稿版本之后（就第三章一个章节，就已经多于20个版本），您就会得出结论，不仅仅是病魔妨碍了著书工作的完成。

分析斯坦尼斯拉夫斯基在30年代撰写的创作和理论著作之后，我们认为，体系在这个最后时期进入了新的、更加成熟的发展阶段。斯坦尼斯拉夫斯基在修改这一卷时所作的反映出这一新内容的尝试，并没有令他彻底感到满意，因为对于他而言，在这一卷中阐述体系的原则本身越来越成为了过去阶段。他不能对这一卷进行彻底的修改。因为这需要很长时期间，可能会影响出版。

这本书很长时间没有一个固定的名称。在斯坦尼斯拉夫斯基笔记中，可以发现这个标题的很多形式，比如，“学生日记”、“演员艺术和心理技术”、“演员创作的天性”、“斯坦尼斯拉夫斯基体系”。

一直到写完这本书，斯坦尼斯拉夫斯基都在为选择材料的叙述形式而烦恼。而这种形式并不是总能得到本书的第一批读者的认可。他停止

了下一卷，也就是第三卷的撰写，一直到弄清楚读者对本书的反映为止。

斯坦尼斯拉夫斯基最终没有等到此书的出版：很快，就在他去世后不久，此书出版了，1938年两次出版了此书。但是他在等待书出版时，还在继续研究它，准备为以后的出版进行确认和补充。

《体验创作过程中的自我修养》是斯坦尼斯拉夫斯基关于体系的主要著作。在这部著作中，集中了所有最重要的创作方法原则和艺术世界观。但这本书作为教学参考书和演员艺术的理论著作具有重大的、显而易见的价值。同时，他也有一些矛盾的地方和结构上的缺陷。正如已经提到的，其根源在于创造体系的历史。

在书中反映出了斯坦尼斯拉夫斯基创作探索的进步，保留了在体系诞生时期创造的，但对成熟时期不太典型的例子和解释。非常遗憾，在他去世那一年出版的书，没有全面清晰地反映出斯坦尼斯拉夫斯基关于演员创作的最后结论。这些结论被记录在他的导演和教学活动中的文献及他在最后几年的文学著作中。斯坦尼斯拉夫斯基体系经历了发展的长时间的的分析时期。他是分部分研究分解为组成元素的演员创作自我感觉的，这一点也体现在该书中。在最后几年的教学活动实践中，斯坦尼斯拉夫斯基不同于托尔佐夫培养演员的方法，因为在最后一些年里，体系已经被确定为更加简单清晰，在应用于实践中能够达到的形式。

而且，《演员自我修养》的第一部是有关体系唯一一部完整的著作。斯坦尼斯拉夫斯基亲自为出版此书作了准备，使得这本书获得了特殊的价值。

[1] 第三卷和第四卷没有写完。保留下来的有关这些书的资料发表在以后的卷本中。斯坦尼斯拉夫斯基构思的体系实践练习集也没有完成（《训练和训练方法》）。在他的档案中发现的个别练习的笔记刊登在第三卷的附录中。

[2] 在斯坦尼斯拉夫斯基工作实践中，学生在课堂上和排演中的笔记成为形成体系相关部分的补充材料。在斯坦尼斯拉夫斯基的档案中，保留了Л. А. 苏列尔日茨基、В. М. 别布托夫、О. В. 格佐夫斯基、В. В. 格烈博夫、П. Ф. 沙洛夫、Г. В. 克里斯基及其他人的课堂速记记录和排演记录。这些材料的大部分登载在此书中：《斯坦尼斯拉夫斯基在排演：排演记录和速记记录》，莫斯科，1987年出版。

[3] 斯坦尼斯拉夫斯基非常看重检验考入戏校青年人的舞台天赋的方法。这个原则展开的基础包含在《歌剧学校教学大纲中的改编戏剧》中。这个大纲刊登在第三卷附录中。

[4] 在书的早期不同版本中，学生迟到成为托尔佐夫专门谈论演员道德和纪律的理由。在编辑过程中，斯坦尼斯拉夫斯基放弃了这一个片断，因为他打算在独立的书中全面阐述这个最重要的问题。第三卷的专门章节和刊登在以后卷本中的一系列材料都是谈演员道德和纪律问题的。

[5] 请看：托·萨利维尼《关于舞台艺术的若干想法》，《演员》，1891年，第14期，58页。

[6] 引自：大科克林的《演员艺术》一书，基辅，1909年，8—9页。

[7] 从这个段落中可以看出，教学大纲分为体验元素的研究（第一学年）和体现元素的研究（第二学年）是附有条件的。就像斯坦尼斯拉夫斯基领导的戏校的学生一样，托尔佐夫戏校的学生同时掌握了内部自我感觉元素和外部、身体的自我感觉诸元素（也就是练声、发声、体操、舞蹈等等）。在斯坦尼斯拉夫斯基最后几年教学工作实践中，大纲中的这两个部分之间的界限越来越模糊。

[8] 这里发现了斯坦尼斯拉夫斯基教学和导演方法很重要的特点，它指的是善于将角色移植到演员中，有机地将外部注入的构思（来自于戏剧家、导演）与演员自己的个性化的爱好结合在一起。根据斯坦尼斯拉夫斯基的观点，这样的工作方法能够创造出独一无二的活生生的形象。这种形象是融合戏剧家创作和演员创作的结果。

[9] 请看：И. И. 拉普申《艺术创作》，1923年。

[10] 请看：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》，9卷本，第一卷，“自制力”部分。

[11] 杰罗姆·克拉普卡·杰罗姆(1859—1927年)，英国的讽刺作家，著名中篇小说《船上的三个人》的作者。

[12] 斯坦尼斯拉夫斯基写于1929—1930年的“奥赛罗导演计划”可以当做五幕悲剧分解为各个部分的例子。“奥赛罗导演计划”可以称为斯坦尼斯拉夫斯基的第一部文学作品。其中体现了他对待剧本和角色的新原则。这些原则后来形成了所谓的“身体行为的方法”。在斯坦尼斯拉夫斯基活动的后期，从行为上分析剧本的这个新原则对于斯坦尼斯拉夫斯基关于戏剧作品的导演—教学观点是很典型的。斯坦尼斯拉夫斯基以舞台上发生的剧情为出发点，在使用术语“部分”的同时，有时还使用另一个术语“场面”，后来，行为场面作为术语更加准确地表达剧本分析原则，越来越在戏剧实践中巩固下来。

[13] 斯坦尼斯拉夫斯基的这个教学建议逐渐在实践中变为与演员进行创作工作的方法。在分析剧本和角色时保留了大型的任务，放弃了将角色预先、详细分解为无数系列的欲望，从而确定了小任务的做法。斯坦尼斯拉夫斯基没有详细分析欲望和确定的小任务，而是转向认真研究正在实现的行为。这种行为不仅取决于欲望，而且还与具体的在此刻演员的处境具有直接的依赖关系。以前，演员创作角色阶段划分为排演工作的分析阶段、案头阶段和创造性阶段。在导演—教学活动的最后阶段，斯坦尼斯拉夫斯基忽略了分析与综合之间的这些界限，认为必须立刻开始研究正在实现的行为本身（瞄准了大的终结目标。）

[14] 引自普希金的诗《英雄》、《哀歌》（疯狂年代的消失了的快乐）。

[15] 在“奥赛罗导演计划”的附录中，可以在标题“身体行为”中找到这里所阐述思想的发展和更确切的说明。“请回忆一下，飞机是如何起飞的：飞机长时间地在跑道上滑行，获得惯性。形成了气流。气流托起机翼，飞机冲向天空。“演员也是在身体行为上起飞滑跑，获得惯性。这时，借助于规定情境、神奇的‘假使’演员打开看不见的信念翅膀。翅膀将演员送向高空。送到他深信不疑的想象力的领域。但如果没有夯实的土壤或者可以滑行的机场，飞机能否飞向空中？当然，不能。所以，我们首要关心的事情，就是建造和夯实这个由身体行为、忠实于真实性铺砌的机场。”

[16] 斯坦尼斯拉夫斯基永远反对先前将演员划分为程式化的“角色”的做法（第一个情人、第二个情人、穿衬衫和燕尾服的主人公、好说教的人和天真少女的角色），认为这种划分是匠艺式剧院的典型的属性。斯坦尼斯拉夫斯基在谈到必须理解自己“角色”时，使用了广义的词语，指的是与演员内部素质和舞台魅力相一致的角色范围。

[17] B. B. 萨莫伊洛夫（1812—1887），彼得堡亚历山大剧院的著名演员。拥有从外部实现再体现的卓越才能，精通化妆术。

[18] 戴·里波（Т. Р и б о），法国学者。实验心理学的代表人物。在斯坦尼斯拉夫斯基工作图书馆里珍藏了里波的著作：《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》。这些书中的许多页上都是斯坦尼斯拉夫斯基所作的标记。

[19] 斯坦尼斯拉夫斯基在莫斯科艺术剧院的备忘录中的一些记录证明了，他作为演员能够敏锐地感受到周围舞台环境中的变化。他赋予这个因素非常重要意义，这对于他的创作方法非常典型。与此同时，斯坦尼斯拉夫斯基承认，在艺术剧院早期的演出中，他有些滥用舞台效果，但这经常是出自创作的必要。“我们还

能准确地确定深入到作品内部的神秘的途径，”斯坦尼斯拉夫斯基在《我的艺术生涯的》‘樱桃园’一章中写道，“为了帮助演员激活他们的情绪激昂的记忆，唤起他们内心的创作的天命，我们试图以布景、灯光和声音为他们去创造幻想。有时，这样做很有效，我习惯于滥用舞台上灯光和音响手段。”

[20] 这里指出的创作角色的途径（从同情到真正的情感）使得演员逐步从观察者角色过渡到剧中人物的角色。这种途径对于创作舞台形象的手段是非常典型的。斯坦尼斯拉夫斯基一直到20年代中期之前，都在使用这些手段。最后，斯坦尼斯拉夫斯基在寻找更直接和更完善的对待角色的途径，在这些途径中，演员能够立刻进入剧中人物的状态。

[21] B. A. 奥杰洛夫（1769—1816），戏剧家，悲剧《俄狄浦斯在雅典》、《芬噶尔》、《德米特里·东斯科伊》、《鲍里克森纳》的作者。在奥杰洛夫德创作中，集合了18世纪末至19世纪初俄罗斯文学感伤主义流派和古典主义的传统的典型特点。

[22] 许多同时代人回忆说，那一天，当斯坦尼斯拉夫斯基表演法穆索夫 或者克鲁季茨基时，演员们都避免向他提出某种请求，因为在准备演出时，他保留了所扮演的人物固有的对于周围事件的态度，相反，他在饰演有些角色时，比如阿斯特罗夫、斯多克曼时，与他的交流非常轻松。古列维奇在这方面的材料证明了这一点。

[23] 斯坦尼斯拉夫斯基在最后数年的导演—教学实践中避免了与自己进行交流的手段。这一点他在上面已经提到。他在寻找更具体的对待独白的途径。他提醒演员们不要在舞台上进行自我交流。按照他的观点，这种交流容易导致“孤芳自赏”的现象。他总是极力将演员的独白转移到演员具体的行为方法上。他理解这种行为就是主体（演员）与客体（现实的或者想象的）之间的相互行为。

[24] 莎士比亚的《哈姆雷特》。А. И. 克罗涅贝尔格译本。

[25] 斯坦尼斯拉夫斯基的“放光”这一术语来自于里波的《注意的心理过程》一书。在体系发展的一定阶段，在交流时追求调整“放光”和“受光”具有一定的实践性意义。这种追求交流的双方在舞台上某个片段中更加相互专注，相互关系更加巩固。但是，试图将练习纳入教学工作实践中的做法并不永远带来正面的效果，因为这些练习建立在直接“渗透到对方心灵”基础之上的，与具体的行为无关。类似的练习在斯坦尼斯拉夫斯基最后几年的教学活动中并不典型。

[26] 上面提到的六个元素中的每一个的内容和意义在下一卷，第三卷的相关章节中展开。

[27] 哲人纳丹是莱辛的同名话剧主人公。

[28] 斯坦尼斯拉夫斯基的演员和导演的实践鲜明地证明了，他通过吸引演员的理智、情感和意志途径而提供的深入角色生活的方法，只能在一种情况下，那就是当戏剧材料反映现实并且符合生活逻辑时，才能产生有价值的结果。

[29] 斯坦尼斯拉夫斯基在阐述演员塑造角色的最后的一个版本中，最终将全部注意力集中到创作一条主线上，也就是演员在舞台上的行为逻辑。如果行为逻辑是按照追求最高任务的贯串行为的线而正确建构的话，它就包括了所有其他元素和心理生活动力。

[30] 在该书的这些草稿中，保留了斯坦尼斯拉夫斯基绘制的草图。其中他试图用图示描述在这里阐述的创作演员内部舞台自我感觉的过程，若干种这些草图的版本发表在第三卷中。

[31] 《演员的服装》已经成为了斯坦尼斯拉夫斯基教学和导演实践中的内容。在歌剧一戏剧学校推行过。在后来阐述的实施《演员的服装》的计划与斯坦尼斯拉夫斯基在课上实施的内容是一致的。斯坦尼斯拉夫斯基认为，在剧院生活中贯彻“演员的装束”以及“训练和练习”是最重要的事情。这是实践性地掌握和利用体系的结果，有利于促进演员技艺的提高。

[32] 转述萨利维尼的思想，不是确切的原文，是大概意思的转述（请看《演员》，1891年，14期）。斯坦尼斯拉夫斯基还在第三卷中“演员和角色的前景”一章中论述了演员在创作时表现出的双重性问题。

[33] 斯坦尼斯拉夫斯基的创作生涯为我们提供了许多深入探寻隐藏在剧作家作品中的最高任务范例。在一些个别场合，斯坦尼斯拉夫斯基连着数年都在逐渐深化剧本的最高任务，这反映在对角色的处理上愈加准确，因此也体现在内心理思维方式的变化，甚至所体现形象的外表变化中。斯坦尼斯拉夫斯基在1906年、1914年、1925年在艺术剧院的演出中对于法穆索夫形象的不同处理上的进步就是很典型的。

[34] 斯坦尼斯拉夫斯基认为，观众能够修正演员的思想构思，促进他更深刻地阐释角色。斯坦尼斯拉夫基本人的演员实践已经证明了这一观点。斯坦尼斯拉夫斯基在讲述如何表演施托克曼医生角色时，得出这样的结论：即在观众高昂情绪的影响下，根据直觉和情感的线构思的角色，与整个话剧一道具有了社会政治意义。无论是导演，还是演员在之前都没有在话剧中找到这一点。

[35] “《钦差大臣》表演完了，但在我的心中却是如此的模糊，如此的别扭。”果戈理这样开始了信中的一个段落。这封信是作者在首演《钦差大臣》时写给一位文学家的。

[36] 斯坦尼斯拉夫斯基要求自己的学生在所有的练习和习作中都要达到完全的真实和完美。这时他说，一年级和四年级的区别就在于任务的复杂程度。这个任务摆在了学生面前，但完成任何一个任务都应当达到真实和完美的程度。按照斯坦尼斯拉夫斯基的观点。这就是戏剧学校培养真正大师的前提。

[37] 斯坦尼斯拉夫斯基在这里阐述的有关演员创作天性的观点基础上，给导演艺术提出了确定的要求。他将那些立刻追求在舞台上建立创作的结果，藐视角色在演员内心的孕育过程的导演称为“结果的导演”或者俗匠之作式的导演。“我们需要根源的导演”。他指的是能够根据天性规律培养角色的导演。他能够从找到根部或者种子开始，不断地将其贯穿到成长的所有必要阶段。（请看： 斯坦尼斯拉夫斯基《文章、讲演、谈话、书信》，莫斯科，1953年，654页）

[38] 第一次刊登在斯坦尼斯拉夫斯基著的《札记》中，第一卷，208—210页。

[39] 在斯坦尼斯拉夫斯基的档案中保留了他在不同时期创作的许多序言的草稿和各种形式（莫斯科艺术剧院博物馆，斯坦尼斯拉夫斯基档案74—82）。这些材料的大部分写于30年代，也就是本书撰写完毕，准备出版时期。第一次发表了一系列的片段。从一般性的评价体系内容和意义角度看，这些片断非常有意思。刊登的五个片段并不是按照年代顺序排列的（因为日期很复杂），而是按照斯坦尼斯拉夫斯基提出观点的逻辑性编排的。一系列重复的地方纯粹是从修辞上进行了一些变动，没有特别的说明。有些片断是根据后来的手稿材料发表的：74期，4—17页，77期，1—2页，第78期，12—14页，第79期，12—13页，第77期，17—18页。

[40] 在手稿中戏校领导的姓名还是托尔佐夫，与在书稿的其他原始形式中一样。

[41] 根据斯坦尼斯拉夫斯基的《下一版中对于行为一章的补充与修改。》手稿，对“行为”一章的补充是建立在分析学生不成功地重复“疯子”那场习作基础上的，在“情感记忆”那一章的开头对这场戏继续了描述。看来，“情感记忆”的开头应当挪到“行为”一章中。斯坦尼斯拉夫斯基在手稿第七页中指出，“留下一页空页，将数钱的那场戏从……章挪到这里。”在这个意见基础上，将“真实感与信念”的一部分放到附录中。

[42] 手稿在这里中断。

[43] 根据打印稿刊登的（莫斯科艺术剧院博物馆，斯坦尼斯拉夫斯基档案，649页）。斯坦尼斯拉夫斯基在卷头页写道：“有关交流一章在新版的补充和修改”。看来，斯坦尼斯拉夫斯基试图将这一章放到“交流”一章中，这可能会导致第一版中章节的缩减和重新修改。

[44] 在与该段相对的手稿的边缘处还有一个斯坦尼斯拉夫斯基用手写的注释：“没有说服力”。

[45] 斯坦尼斯拉夫斯基在歌剧—戏剧学校中的教学活动实践中（在时间上与本文写作的时间吻合）正是以此种方式对待学生的习作创作的。习作情节在各个方面的细节不是提前考虑好的，而是在创作中采取了即兴的方式，在演员们之间活生生的相互影响中创作了情节。在处理演员创作角色时，斯坦尼斯拉夫斯基以实验的方式不止一次地进行了类似的尝试（以莎士比亚的悲剧为材）。比如，有一次，在排演《罗密欧与朱丽叶》时，他指出，一个最重要的阶段，即确定剧中人物之间的有机性的交流被忽略了。应当从这个阶段开始研究演员在角色中的行为逻辑。之后，斯坦尼斯拉夫斯基在认真分析了一些剧情之后，证明了目标阶段或者交流与客体的联系阶段有时会延伸到整场戏中，或者囊括大部分对话。同时，在开始分析剧本时，演员给自己在那场戏或者对白中拟定一系列的行为，不需要考虑构建与对手交流的必要的准备过程。

[46] 连续刊登了两个相互补充的文本。第一篇材料的标题是：“在幕间休息时，在化妆间”，附在了手稿“表现典型性格”后面（莫斯科艺术剧院博物馆，斯坦尼斯拉夫斯基档案，第211期，79—93页）。其中斯坦尼斯拉夫斯基在上面写道：“挪到哪里合适呢？”第二个文本“活的对象”（莫斯科艺术剧院，266页）是一部手稿，斯坦尼斯拉夫斯基在上面写道：“真实还是交流”。

[47] 这个文本是《第九章舞台真实性、信念、天真》的一部分，是后来被称为《真实感和信念》的原始形式（莫斯科艺术剧院，斯坦尼斯拉夫斯基档案，第211期，79—93页）。这里登载的关于演员的天真的部分手稿是从这章中分离出来的，斯坦尼斯拉夫斯基在上面写道：“或者放弃，或者挪到其他地方。挪到哪里呢？我还不知道。”这里提到的一个怀抱小孩的跑龙套的小女演员，与“真实感和信念”章节中描述这场戏是呼应的。

[48] A. C. 普希金十卷本文集，第十卷，莫斯科，1966年，207页。

[49] 莫斯科模范艺术剧院博物馆，斯坦尼斯拉夫斯基档案，628期。

[50] 《舞台》，1909年，11期。

[51] 莫斯科艺术剧院博物馆，斯坦尼斯拉夫斯基档案，257期。

[52] 莫斯科模范艺术剧院，斯坦尼斯拉夫斯基档案，260期。