

目 录

[版权信息](#)

[版本说明](#)

[新版序言](#)

[第一章 转到体现](#)

[第二章 形体训练](#)

[第三章 练声和吐字](#)

[第四章 言语及其规则](#)

[第五章 演员和角色的远景](#)

[第六章 速度节奏](#)

[第七章 逻辑与顺序](#)

[第八章 性格化](#)

[第九章 控制与修饰](#)

[第十章 舞台魅力](#)

[第十一章 道德与纪律](#)

[第十二章 外部舞台自我感觉](#)

[第十三章 总的舞台自我感觉](#)

[第十四章 体系原理](#)

[第十五章 如何运用体系](#)

版权信息

演员自我修养·第二部

作者：（苏）斯坦尼斯拉夫斯基

译者：王辛夷等

出版人：何林夏

演员的自我修养 第二部

版本说明

众所周知，斯坦尼斯拉夫斯基的《演员自我修养》第二部没有写完。保存在莫斯科模范艺术剧院博物馆的档案有近两百份材料，它们完成的程度不同，都直接与“体现创作过程”这一问题相关。1948年，这一遗产的大部分在《莫斯科艺术剧院年鉴》（1946）刊登，并以单行本形式出版。1955年这部分内容被编入斯坦尼斯拉夫斯基文集第三卷，本次版本是依据这一版本出版的。当然，二者有很多不同之处。

在新文集的准备过程中，所有以前出版的内容均按照原稿加以校对，恢复了许多曾经被删掉的内容。斯坦尼斯拉夫斯基为《体现创作过程中的自我修养》所写的手稿再一次被仔细研究，其中的部分内容首次面世。

由于斯坦尼斯拉夫斯基没有给出该书的总体框架，这次决定给这一卷加上一个副标题：“为写书准备的材料”，并对本卷的结构作了一些调整。首先，取消了“补充材料”这一篇，因为包含在该篇的内容与其他内容的地位是相等的，都是为写书准备的材料。所以，这部分内容都分别各占一章。全书的结构严格按照斯坦尼斯拉夫斯基为《演员自我修养》第一、第二部写的总计划进行安排（参见莫斯科模范艺术剧院博物馆斯坦尼斯拉夫斯基文献档案第274号）：

15. 转到体现

16. 形体训练

17. 练声和吐字

18. 言语
19. 速度节奏
20. 性格化
21. 控制与修饰
22. 外部舞台自我感觉
23. 总的舞台自我感觉
24. 体系原理
25. 如何运用体系

（前十四章属于第二卷）

该计划制定于1935年。在生命终结之前的几年，斯坦尼斯拉夫斯基又写了四章，并确定了它们在书中的位置。因此，本次版本中的结构安排首次完全做到与作者的意图相符合。

与此前的版本相同，手稿中漏掉而根据意义又必不可少的词，用方括号括起。用此方法同样处理的，还包括我们补充上的引语和片段，在手稿中斯坦尼斯拉夫斯基为它们留出一些空白，并标明，将在何处选取这些引语。对于缩略语（如果不存在多种理解的话）和确实的笔误，我们作了未附带说明的补充和修正。

新版序言

演员为什么需要体系

请设想一下，明天白天将举行和斯坦尼斯拉夫斯基的会谈。会谈讨论关于当代戏剧、现代演员的最引人关注和最迫切的问题。谈话将是专业性极强的、不讲情面的，因而，可能对演员来说是有些令人难堪的。但它却会是带有拯救性质的谈话，因为它是公正的。

我能想象戏剧界会发生怎样的情况！各个戏剧学校会取消排练和课程，生病的演员不顾休病假从床上爬起来……所有的人都赶来参加这

个会谈。这不足为奇。每一个人都期望着这个戏剧界先知能够说出些最重要的内容，触及内心最深处的东西，揭示出成功的秘密，唤起最起码的职业良知。

离奇幻想？当然。但是同样离奇的却是这样的情形：斯坦尼斯拉夫斯基的书，那本讲述关于演员职业的最重要东西的书问世已经几十年，我们却很少翻阅了，如果说得坦诚点儿——大家简直早就忘了它了。而当代戏剧特别尖锐地折射出体系所提出的众多问题。斯坦尼斯拉夫斯基的信条——在舞台上体现“人的精神生活”——提出了全新的演员职业素养。现在演员的技术水平相当低下，即使不能说是原始。很多演员没有走出不求甚解的泥潭。经典作品很少上演，所以演员们无法汲取优秀文学中的强力养分，即便是求教于文学作品，也主要是利用其中程式化的东西，话剧院是这样，歌剧院也是这样。恢复演员技术的必需性、必要性已经成为当前的首要问题。

我们称为斯坦尼斯拉夫斯基“第三卷”^[1]的内容，是第二卷逻辑上的继续。在第二卷中讲述的是演员的创作前的准备，而在第三卷中讲述的是帮助“体验艺术”获得生动的舞台表现形式的具体途径。斯坦尼斯拉夫斯基体系的全部概念中占主导作用的是天性这一主题思想。要教会下意识来为之工作，要让创作者了解下意识，要寻找通向这种下意识的有意识的途径，许多这样的手段就存在于您手里的这本书中。

大师的教诲使命是把演员的禀赋从各种紧张状态中解放出来，并培养演员的器官适应创作活动的“惊心动魄的、令人不知所措的、突然出现的意外情况”。斯坦尼斯拉夫斯基通过“训练与练习”引导演员明白什么是“人一角色”，也就是引导演员在舞台上创造出活生生的人的形象。舞台上的出生和自然状态的出生，在他看来似乎是等同的。“体现”和“体验”是密不可分的，它们相互联系，并且这是最重要的统一体。它们被划分成不同的卷仅仅是为了方便叙述。没有想象和情感，速度节奏（“由情感到速度节奏，由速度节奏到情感”）训练就无从谈起；不理解贯串动作，就不可能掌握和运用舞台言语规律；不考虑规定情境，对造型艺术的探索也就无法进行。等等，等等。

斯坦尼斯拉夫斯基强调演员技术、各种手法、各种适应和诱饵都要传递一定的内容。他让演员的技艺充满生气。发掘自身被舞台程式化扭曲的天然禀赋，重新唤起想象力，还形体以灵活和生动，练好嗓子——这是一项多么吸引人的工作啊！能够熟练地掌握语言活动和作用

的规律对演员来说是一件多么令人高兴的事啊！演员的巨大魅力在于他能够用整个身体（而不仅仅是“心灵”）来存在，能够在心理上和形体上让自己服从于自己，服从于自己的艺术构思。舞台形象的诞生与演员如何解读隐藏在剧本中的生活过程紧密相连。但是，这一过程应该得到真实的、合体的、本性的和美妙的反映。一定要是美妙的反映！

演艺能力及其结果的不相符，是缺乏训练、不愿意真正付出辛苦的后果。只有充满热情付出辛苦，忘我的、富有牺牲精神的、顽强的和有针对性的辛苦，才能挽救演员的艺术避免业余——这就是斯坦尼斯拉夫斯基思想。

让我们老实地承认，即使不是大多数演员，那么也是很多演员，已经远离“永恒的学校”的这一思想。众所周知，西方很多知名演员会常常更新自己的演技，他们在拍摄电影和演戏的间隔时间会一次又一次地致力于训练舞台言语技巧、造型和声乐。他们总是使自己的创作器官处于完善状态，他们对待自己如同对待一件珍贵的乐器。而我们的演员在接受一次教育之后，直到生命终结都不会再记起一点，那就是演技——这不是凝固的、一次学会就能一劳永逸的技能，而是不懈的探索、不断的完善。我们的演员热衷于谈论“人的精神生活”，但这只是些空洞的高谈阔论，是无论如何不能在舞台上反映的“自在之物”。而斯坦尼斯拉夫斯基在肯定演员创作精神内容的同时，希望能在舞台上展现演员内心活动的最细微特征，使其观众明了，对其产生有说服力、有感染力的——并且一定要充满美感的影响。

我们津津乐道把“体验艺术”和“体现艺术”相区分，我们傲慢地对待演员技术和技能，我们担心，“技术”和“形式”也许会驱散心灵的细微活动。也许正因为如此，我们很多演员的戏剧艺术是形式的和毫无生气的。在这种情况下，有人试图利用斯坦尼斯拉夫斯基的威望，似乎后者非常关注演员内在技艺、关注“自己内部”情感做依据。斯坦尼斯拉夫斯基体系是某种精神分析体验，而不是借助日常帮手在具体的演员艺术中展现的 [\[2\]](#)。您即将读到的每一页都会使您确信，斯坦尼斯拉夫斯基的方法是多么不同于脱离任何实际的死板知识啊！他完全是讲求实际的，他总结各种舞台大师的经验并唤起演员的天性，这一天性对所有人都是一样的。

尽管如此，方法的实用性完全不意味着斯坦尼斯拉夫斯基提出的是简单的艺术途径。当然不是。斯坦尼斯拉夫斯基指出，戏剧艺术是高层

次的个性化的、不可复制的、独立的创作，是深入到禁区、深入到人的最复杂心理状态的创作，而其他任何一种艺术都无法做到。正因为如此，演艺工具的“调试”、演艺的技术和技能都应该充满生气。本书的内含本质正在于此，也就是我们称之为斯坦尼斯拉夫斯基体系的本质。

斯坦尼斯拉夫斯基对演员技术的全部要求与其他任何学派的演员所应具有的东西是相对照的。其独特性在于，表演手段服务于体现深刻揭示形象的内心生活，服务于创造性生活的形象。

斯坦尼斯拉夫斯基无数次地重申自己的这一思想，他一直坚持这一点。纯形式的手法是没有的，精神无处不在，无论是练习嗓音和形体，还是学习舞台相互作用的规律。作为一个实践者，我要说例如体格技巧的训练，在歌唱家的职业培养中起着重要的作用，这些练习不只反映在他的生理状态中，它们能从精神上释放演员，赋予他勇敢、果断，使他变得全神贯注。经过这样训练的演员更容易克服心理紧张造成的困难，而心理紧张会造成发声困难。同样众所周知的是，不仅仅是演员的体验能够决定其言语的速度和节奏，速度和节奏也会对体验施以决定性的影响。长期以来，斯坦尼斯拉夫斯基学说中的精神与物质基础的统一在我们这里处于分裂状态。

我记得，曾经有段时间我们不太喜欢阐释斯坦尼斯拉夫斯基理论的手法。认为这种手法像是某种“学徒”，像是一种天真的上学游戏，像是某种问答手册。把规则表给我们，我们记住它们，于是“万事大吉”——大概我们每个人都曾暗自这样想过。如今，在这种作者和读者交流的形式中我发现了教育的智慧。要学习从不同方面、在与不可预见的偶然性东西的相互联系中领悟技术的任何一个组成部分。学生为自己“发现新大陆”——戏剧的本质以及某种大家注定要走的某条路就存在于这种天真之中。斯坦尼斯拉夫斯基号召攀登高峰，又指明了条条路径，沿着它们演员能够不断超越自我，创造自我。斯坦尼斯拉夫斯基要求每一天都要辛苦努力，也许，这使人感到疲惫不堪，但这能够给人带来真正结果。

但是很可惜，我们仍然不肯让自己受这样的劳作之苦，我们在我们的艺术中寻找着舒适和轻松易得的成就。而这些应该由戏剧创作艺术家的“自我表演”，导演、舞美艺术家以及所有为演员“服务”的人的努力带来。但是，如果这个令人疲惫不堪的劳动对您来说没有变成一种快乐、一种需求，没有变成生活本身，那就意味着这样的演员没有

权利称自己为大师。斯坦尼斯拉夫斯基学说的道德方面的标准以及体系的伦理基础正在于此。这也是专业性、技巧性与肤浅性、业余性的分水岭。斯坦尼斯拉夫斯基号召演员在戏剧、戏剧家和观众面前担负起个人的创造责任。

“训练与练习”，乐于吃苦，如果愿意的话，再加上颂扬劳动——这便是演员的幸福。征服不可征服的东西，把黑暗变成光明，这便是通往完善之路，通往理想之路，并且在这不懈的完善之中，在“认识自己”中演员的艺术得以提高。这条路多么快乐！

我承认，第三卷中谈到的问题是显而易见的，能够引起一种特殊的情感：很多年来，广大的戏剧工作者并没有解决这些问题，没有把它们变成自己职业的“入门知识”，变成自己的技能所必需的最起码的基础，这是可耻和不可饶恕的。对斯坦尼斯拉夫体系采取的形式上尊敬的态度已经让我们付出代价，而且很可能在很长一段时间内，我们还将付出我们艺术的贫乏和艺术精神的贫乏的代价。

与斯坦尼斯拉夫斯基这本书的重逢，如同是一场考验戏剧和我们每一个人是否愿意解决现代艺术面临的复杂问题的考试。我们期望，作为具体的帮手、“整流器”和“程序设计员”，这本书会重新走入我们的戏剧生活，走入我们之中每一个人的创作活动。

我们在与斯坦尼斯拉夫斯基这本书的重逢中会收获什么？

我们仍将是专业肤浅之人还是最终感觉到对于真正艺术产生兴趣？

这已经取决于我们每一个人。

苏联人民演员 B. A. 波克罗夫斯基

第一章 转到体现

19××年×月

我们猜到了，今天不是普通的课，而是一个特别的课。首先，通往剧院大厅的门，就像通往舞台的门一样，是锁着的；其次，伊万·普拉托诺维奇忙得团团转，一直是进进出出剧院的大厅，且每次都是小心

翼翼地把门带上。看得出，门里面在做着什么准备。第三，在我们等待上课的走廊里，出现了一些外人的陌生面孔，这一点不同寻常。

学生之间已有传闻，说这些人是尚未开过的充满神奇的课程的新老师。

终于，神秘的门打开了，从里面走出拉赫曼诺夫 [\[3\]](#)，他请大家进去。

学校剧院的大厅在某种程度上是按照亲爱的伊万·普拉托诺维奇的喜好布置的。

有一排椅子是专门为客人准备的，椅子上装点着许多小旗子，旗子的颜色与形状同挂在左面墙上的一样。只是上面写的字不同罢了。

椅子上的小旗子上写的是：“声乐”、“练声”、“发音吐字”、“语法”、“速度节奏”、“造型”、“舞蹈”、“体操”、“剑术”、“体格技巧”。

“哎呀！”我们叫了起来，“这些都是需要掌握的！！”

很快，阿尔卡季·尼古拉耶维奇走了进来，他先向新来的老师打了招呼，之后向我们发表了简短的讲话，这段讲话我几乎能够一字不漏地复述下来。

“我们这个学校大家庭，”他说，“因为来了这些有才华的人而壮大了，他们欣然同意和你们交流经验和知识。

“不知疲倦的伊万·普拉托诺维奇为我们安排了一个全新的教学展示，为的是在你们的记忆中记住这一具有重大意义的一天。

“所有这一切都意味着，我们已经转入教学大纲的新的重要阶段。

“到目前为止我们学的一直是艺术的内在方面和心理技术。

“从今天起，我们将开始研究我们身体的体现器官及外部形体技术了。在艺术中它们被赋予很重要的意义：它们能够把演员的看不见的创作生活变为看得见的。

“外部体现之所以重要，是因为它能够传达内在的‘人的精神生活’。

“关于体验，我多次给你们讲过，但是在讲到直觉和下意识方面你们的情感所要体验的东西，我讲了还不到百分之一。

“要知道，这个你们将从中汲取材料、方法和体验技艺的领域，是无止境的，其手段也是数不胜数的。

“同时，那些用来体现下意识体验的手法也是数不胜数的。并且这些手法常常应该是下意识和直觉地来体现的。

“这项我们的意识无法做到的工作，唯有天性能够做到。天性是最好的创造者、艺术家和技师。只有天性既能熟练掌握体验和体现的内部器官，也能熟练掌握体验和体现的外部器官。只有天性本身能够〔借助于〕粗糙的物质——发音和形体体现器官，来体现极其细微的非物质情感。

“但是在这项极其艰苦的工作中要给予我们的创作天性以帮助。这种帮助体现在不是去摧残天性赋予我们的东西，而是使其达到天然的尽善尽美的状态。换句话说，应当充分发展和培养我们的形体体现器官，使其各个部分能够适应天性所赋予的任务。

“应该在天性的基础上来训练演员的声音和身体。这要求系统的和长期的工作，我从今天开始就号召你们开始做这一工作。如果不做这项工作，那么你们的形体体现器官相对于赋予它的细致的工作就会显得过于粗糙。

“肖邦作品的细微之处是不能用长号表现出来的，这就如同人的下意识情感的细微之处不能用我们身体的物质体现器官的粗糙部分来表现一样，特别是当这一体现器官如同未调好的乐器时。

“不能用未受过训练的身体来表达天性赋予的下意识创作，如同不能用调音不准的乐器演奏贝多芬的第九交响曲一样。

“演员的才华越出众、创作越精致，他就越需要探索，越需要掌握技巧。锻炼你们的身体吧，并使它服从于内在创作天性的指挥吧……”

讲完话之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇向老师们介绍全体学生，不仅仅是介绍名字、父称和姓，还把我们当作演员来介绍，也就是让我们每个人表演一个片断。

我不得不又演了一次《奥赛罗》中一场戏的一个片断。

我演得如何？不好，因为我在角色中表现了自己，就是说，我只是想着声音、身体、动作。众所周知，人在努力做出美丽的姿态时，肌肉就会紧绷，任何的紧张都会影响表演，它还会压迫声音和束缚动作。

看了学生们表演的片断后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇建议新来的老师让我们做一做该做的动作，以便更进一步地了解我们的演艺天赋和不足。

一场洋相开始了，它使我再一次对自己失去信心。

为了检查节奏感，我们按照各种不同的节拍，即按照全音、四分之一、八分之一等节拍，按照切分音、三连音等节拍走来走去。

当我们看见普辛高大而又敦厚的体态，看见他带着悲思的表情一大步、一大步地，既没有节拍又没有节奏地丈量着没有任何家具摆设的舞台时，我们无论如何控制不住自己，哈哈大笑起来。他打乱了全身肌肉平衡，走起路来像醉汉一样摇摇晃晃。

还有我们的易卜生主义者——乌姆诺维赫和德姆科娃！他们在做练习时也没有停止交流。这让人感到非常可笑。

之后，让我们依次从幕后走出来，走到一位女士跟前，向她鞠躬，并在她行完屈膝礼之后，亲吻她递过来的手。看上去这是一件很容易完成的事情，但事实上完全不是那么回事，特别是当我们看到普辛、乌姆诺维赫、维云佐夫是怎样展示自己的优雅风度时！我无论如何没有想到他们会做得那么僵硬和不体面。

不只是他们，就连注重仪表的专家维谢罗夫斯基和戈沃尔科夫也显得滑稽可笑。

我……也引来了笑声，这使我感到绝望。

令人吃惊的是，照明的脚光把人的缺点以及人身上可笑的地方都衬托出来并且加以放大。演员站在脚光照耀的舞台前沿的时候，就像被人在放大镜里观看，放大镜把生活中不易察觉的东西放大了好几倍。

这一点应该牢记。对这一点要有所准备。 [4]

阿尔卡季·尼古拉耶维奇和老师们都走了，而我和伊万·普拉托诺维奇把小旗子分挂起来。

我不准备描述当时都做了些什么，说了些什么，因为没有什么新鲜东西。

我用一张画着小旗挂法的图示结束今天的描述。

顺便说一下，有三个小旗子，看上去同挂在左半边墙上显示体验过程的小旗子一模一样，上面没有任何字，也不知是什么时候出现的。它们被挂起的时候，没有任何的仪式，也没有任何人谈起为什么要挂这几面旗子。就连伊万·普拉托诺维奇今天也未作任何解释，只是说：“这一点到时候会讲的，放心吧！” [5]

第二章 形体训练 [10]

1

今天，靠近走廊的神秘房间的门向我们打开了，这个房间之前未曾让任何人进去过。听说，那里将成为学校陈列室，同时也是我们学生的活动室。要在里面挂上世界顶级艺术作品的照片和复制品。在学校的日子里大部分时间都在这样的氛围中度过，我们将习惯于美好的东西。

还听说，除了这个展示演员所必需的美形陈列室外，作为对比，还要建一个展示丑形的小陈列室。那里，顺便说一下，将要收集一些服装、化妆及姿势都极其呆板的演员的照片，这样的服装、化妆和姿势在舞台上都是应该避免的。这些照片将陈列在旁边伊万·普拉托诺维奇办公室里。它们平时都会用帷幔蒙上，只有在特殊场合，为了教学目的才作为反面教材向学生展示。

所有这一切都是勤奋的伊万·普拉托诺维奇的新发明。

但显然，这个学校陈列室还不会马上就可以建成，因为我们发现这个神秘的小屋里一片狼藉。到处都是好东西，石膏像、雕像、画作、亚历山大和尼古拉时代的家具，还有存放着关于服装的精美的出版物的书橱。很多带框的、不带框的照片横七竖八地摆放在椅子上、窗台上、桌子上、钢琴上、地板上。有些东西已经挂到墙上去了。房间的两个角落的墙上已经挂上了击剑用的全套用品，有花剑、佩剑、短剑、面具和护胸，还有拳击手套。这说明，给我们准备了一系列体育课。

还有一个细节。墙上贴有一张布告，上面写满了参观莫斯科各种博物馆和画廊的日期和时间。我根据布告上铅笔所做的记号断定，学校是准备让我们系统地看遍这个城市的著名景点的。根据布告还可以看出，那些有经验的人将带领我们去参观，还将要根据我们艺术的要求为我们讲授一系列课程。

亲爱的伊万·普拉托诺维奇啊！他为我们做了这么多，而我们却不知道珍重他。

19××年×月

今天，阿尔卡季·尼古拉耶维奇几乎是头一次来到我们的瑞典体操课上，并给我们讲了很长时间的话。重要内容我都用速记记了下来。

下面就是他讲话的内容。

“人们总是不善于利用大自然赋予的身体器官。不仅如此，人们甚至不会保养和训练它们。松弛的肌肉、弯曲的骨骼、随意的换气，都是我们生活中常见的现象。这些都是不善于训练和利用我们的身体器官的结果。所以，它不能令人满意地完成大自然赋予的任务是毫不奇怪的。

“由于同样的原因，我们时常会遇见一些体态发展不匀称的人，这样的体态即使经过训练也已经无法变匀称了。

“前面说的这些缺点有许多是可以完全或部分地加以矫正的。但人们并不总是利用这些可能性。为什么？身体的缺陷在人们的日常生活中是不易被发现的。它们对我们来说是正常的、习惯了的现象。

“但是，一旦站到舞台上，我们的这些形体上的缺陷就变得不能容忍。在剧院里，成千的观众透过放大镜仔细观看着演员。这就要求演员的形体应该是健康、美丽的，而他的动作应该是匀称、协调的。训练了半年多的这种体操可以帮助你们改善和纠正身体外部体现器官。

“在这方面已经取得了很大成效。通过每天系统的练习，你们训练了身体肌肉系统中最重要的一部分，它们由生活本身打造而成，或者说，你们训练了身体里此前尚未获得训练的那部分。简短地说，这样的训练不仅能使最基本的运动肌肉变得灵活起来，而且能使身体里平时很少用得到的精细的运动肌肉也变得灵活起来。由于这些精细的运动肌肉很少得到应有的锻炼，它们处于僵硬和萎缩状态。随着它们逐渐变得灵活起来，你们体验到了新的感觉，获得了新的动作和新的、未曾感知过的更加细致的表现方法。

“所有这一切都会使你们的身体器官变得更灵活、更柔软、更富于表现力、更灵敏和更敏感。

“现在该是着手做另一件更重要的工作的时候了，这项工作应该在体操课上来完成。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇停顿了一下，问我们：

“你们喜不喜欢杂技团的大力士和角力士的身材？对我来说，我不知道还有比这更难看的了。那些人肩膀宽阔，满身肌肉块儿，它们看上去或是夸张，或是不成比例。你们有没有见过那些大力士，他们在表演完自己的节目后穿着燕尾服，在牵着受过专门训练的骏马的马戏团经理的陪同下走出来的那副样子呢？这些滑稽可笑的体态没有让你们联想到出殡队伍中手举火把的人吗？！如果给这样丑陋的身体穿上中世纪威尼斯式的紧身衣或是18世纪的军服短上衣，那会是什么样子呢？这些大块头穿上这样的衣服会显得多么荒唐可笑啊！”

“判断在体育领域人的身体应该达到什么程度，这不是我的事情。我的职责是要告诫你们，像这样经过后天练就的丑陋的体态在舞台上难以容忍的。我们需要的是健壮的、有力的、发育良好的、体态匀称的身体，去掉任何不自然的多余部分。让体操来矫正身体吧，而不是把身体变得丑陋。现在你们正处在十字路口。该向哪里走呢？是沿着为运动而发展肌肉的道路走呢，还是适应我们艺术的要求呢？当然，应该把你们引导到这条路上来。我今天来这儿就是为了这个目的。

“请了解这一点！我们向体操课提出雕塑的要求。就像雕塑家在创作雕像时寻求合理而又完美的比例和相互关系一样，体操教师也要在塑造活的身体时达到同样效果。理想的体格是没有的。需要把它们雕琢出来。为此，应该很好地研究人体，搞清楚人体各部分的比例。弄清楚身体存在的缺陷后，应当矫正和训练那些天生不完善的地方，同时保持那些天生完美的地方。比如，一些人的肩太过狭窄，胸部塌陷。那就应该对这些部位加以训练，使肩部和胸部的肌肉发达起来。另一些人正相反，他们的肩部很宽，胸部鼓得像个车轮似的。为什么还要通过训练来强化这些缺陷呢？不要去折腾这些部位，如果这些人腿部纤细，何不把全部的注意力转移到腿部的训练上呢？训练腿部的肌肉，可以使两腿得到应有的形态。为了达到这个目的，可以让其他体育活动来帮助体操课训练。其余的就让美术家、服装设计师、好的裁缝和鞋匠去补救吧。

“在所指出的一切工作中，重要的是正确地认清身体的比例和黄金分割。” [\[6\]](#)

19××年×月

今天，和托尔佐夫一同来给我们上体操课的还有一位莫斯科有名的马戏团小丑。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇向他表示欢迎后说：

“从今天开始，我们的教学大纲将增加体格技巧课。无论这有多么奇怪，但却是演员所需要的，且与外在需要比较而言，更多的是内在需要……为了情绪高昂的最强烈的那些瞬间，为了……创作灵感。

“这使你们感到奇怪吗？我希望体格技巧能够培养你们的果断性。

“如果一个杂技演员在做空翻动作或是其他惊险动作之前走神儿和犹豫不决，那是非常糟糕的事情。死亡在威胁着他。在这种情况下是不能犹豫不决的，而应该不假思索地行动，放手一搏，就像跳入冰冷的水中一样，爱怎么样就怎么样！”

“当演员演到角色逐渐达到高潮的情节时，他也应该达到这样的境界。比如，当演到《哈姆雷特》中《让中箭的母鹿掉泪》和《奥赛罗》中《血啊，伊阿古，血》的瞬间情节时，不要去思量、踟蹰、斟

酌、准备和检查自己。必须行动，一气呵成。然而，多数演员却拥有另一种心理。他们害怕激烈的瞬间，并且在离这些瞬间的到来还很遥远的时候，就已经开始努力地准备了。这就像夹子一样束缚演员在角色激烈的、高潮的瞬间爆发，并且游刃有余地把自己交给这些瞬间。你们会一次、两次地在自己的头上摔出青瘀或鼓包。老师会设法让这些青瘀或鼓包不至于太大。但是，为了“科学”受点儿轻伤算不得是坏事。这可以使你们在下一次进行同样的尝试时，不带多余的想法，不优柔寡断，而是坚决果断地按照人的身体的直觉与灵感去做。当你们在身体动作与行为中培养了这种意志，你们将轻而易举地把它迁移到内心世界的激烈瞬间。在这样的内心世界里，你们会学会不假思索地破釜沉舟，把全身心一下子都交给直觉和灵感去支配。这样的瞬间在任何一个激烈的角色中都会出现，那么就让体格技巧尽可能地帮助你们学会克服这些瞬间吧。

“此外，体格技巧还有一个功能：当你们在舞台上站立、弯曲身体、转身、跑步或者做其他高难度和迅速的动作时，体格技巧可以帮助你们变得更加灵活、敏捷、轻巧。你们将学会在很快的节奏与速度中做动作，但只有经过很好训练的身体才能做到这一点。祝你们成功。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇刚刚走出教室，老师就让我们在光滑的地板上翻跟头。我第一个响应，因为托尔佐夫的讲话给我留下了非常深刻的印象。除了我，还有谁会为不能克服悲剧性时刻而感到忧心忡忡呢！

我未加思索，翻了个跟头。“嘭！！！”头顶上已经起了一个大鼓包。我愤怒起来，又翻了个跟头。“嘭！！！”额头上又起了个鼓包。

19××年×月

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续他的巡视，并第一次来看我们上舞蹈课。这门课我们是从学年初开始上的。

他说，顺便说一句，这门课对形体发展来说不是主要的。和体操课一样，它的作用是辅助性的，是为其他更为重要的训练做准备的。

但这并不是说托尔佐夫否认舞蹈在形体训练中的作用。

舞蹈不仅可以矫正形体，而且还可以伸展肢体动作，使其舒展、明晰、完美。这一点十分重要，因为缩手缩脚的动作不适合舞台表演。

“我看重舞蹈课，还因为舞蹈可以很好地矫正手、脚和脊柱，并使其保持姿势正确。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释道。

“有些人由于胸部塌陷，两肩前倾，致使两手垂在前面，走起路来双手碰着肚子和大腿。另一些人由于肩膀和身子向后倾，肚子突出，双手垂在背后。无论这两种姿势中的哪一种都是不正确的，因为两手的正确姿势是在身子两侧。

“有些人的胳膊常常是肘部朝里，也就是朝向身体的一面。应当把它们翻过来，使胳膊肘朝外。但这应该适可而止，过度的话就会扭曲‘姿态’，结果适得其反。

“腿的姿势也很重要。如果腿的姿势不正确，那么整个身体都会遭殃，会变得不匀称、笨重和难看。

“女人的腿大多从大腿跟儿到膝盖是向里弯曲的。脚也是一样，常常是脚后跟儿向外而脚趾向里。

“借助扶杆进行的芭蕾舞姿训练能很好地矫正这些缺点。这样的训练可以把大腿扭过来，并使它们处于正确位置，随之而来的是大腿变得更加匀称。大腿的正确姿势会对与之相连的脚掌和脚后跟儿产生影响，脚趾尖儿也就指向腿部姿势正确时所应指向的方向了。

“不过，并不仅仅是扶杆训练对此有所帮助，其他形式的舞蹈训练也一样。这些训练以各种‘姿势’和‘舞步’为基础，它们本身就要求向外扭，要求脚掌姿势正确。

“为此，我还要推荐一种在家就可以训练的方法，供你们平常练习时使用。这种方法很简单。把你们的左脚脚尖向外，尽可能地扭转，然后把你们的右脚放在左脚的前面，紧挨着左脚，脚趾也尽可能地向外扭。这样做时，右脚趾必须碰到左脚跟儿，左脚趾必须紧挨着右脚跟儿。刚开始时，为避免跌倒，你们可能要扶着椅子，然后让膝盖和整个身子使劲儿地往下蹲。但要尽量使你们的腿和躯干保持挺直。这种挺直会使你们的双腿向外扭转。开头做的时候，脚掌会有些叉开，否则你们就无法挺直。但随着时间的推移，随着脚部的不断扭转，你们就可以做到我说的那种姿势。一旦开始这样的训练，就要每天练、常

常练——尽你们的时间、耐性和力量来做。这种姿势你们站得越久，大腿和脚掌就会越有效地、越快地被扭转过来。

“无论是对于造型，还是对于身体表现力来说，训练四肢的末端，即脚踝、手腕、手指、脚趾有很重要的意义。

“在这方面芭蕾舞和舞蹈训练也可以帮助我们。在舞蹈中，脚掌和脚趾是富有表现力和生动的。它们按照不同的‘舞步’在地板上滑动，就像笔尖儿在纸上的移动一样，勾画出十分奇妙的图画。当用脚趾尖儿‘站立’时，会给人以飞翔的感觉。它们可以减缓震动，使姿势匀称、优美，赋予舞蹈以节奏和旋律。因此，在芭蕾舞艺术中十分重视脚趾、重视脚趾的训练是不足为奇的。应当利用芭蕾舞艺术中已经创作出的手段。

“我认为，在芭蕾舞艺术中，手腕和手指的处理是略差些的。我不喜欢女舞蹈演员的手腕的造型。它显得做作、刻板和感伤；它显得华丽多于美感。很多女芭蕾舞演员在跳舞时，手腕及手指是僵硬的、迟缓的或者是肌肉紧张的。

“这一点要求教于伊莎多拉·邓肯学派了。这一学派对手腕处理得比较好。

“在芭蕾舞的训练方法中还有一点是我所看重的，它对于身体接下来的全面发展，对于造型、全身姿势以及举止都有重要意义。

“原因在于，我们的脊柱好比一个螺旋线，它能够向各个方向弯曲，它应该是牢牢地卡在骨盆里的。必须是脊柱像被螺丝拧住那样固定在脊椎骨开始的地方。如果人感觉到这想象中存在的螺丝被拧得很紧的话，那他的上半身就得到支撑，就有了重心，就能保持稳定和挺直。

“相反，如果想象中存在的螺丝没有拧紧，那么先是脊柱，接下来就会是全身，则不能保持稳定、挺直，不能保持正确的姿势，从而失去平衡，动作的美和造型也就不存在了。

“想象中存在的支撑脊柱的螺丝，这个重心，在芭蕾舞艺术中有着重要意义。在这个艺术形式中人们是善于发展和强健脊柱性能的。大家就来利用这一点，并从舞蹈中把这些发展和强健脊柱性能的方法借鉴过来用吧。

“在矫正脊柱这方面，我也有一种老办法供你们平时练习用。

“过去，法国女教师让那些驼背的孩子躺在坚硬的桌子或地板上，让他们的后脑勺和脊柱接触到桌面或地面。孩子们每天要这样躺上几个小时，而他们的有耐心的家庭女教师在旁给他们念有趣的法文书。

“还有一种简单的方法可以矫正驼背的孩子。那就是让孩子们双臂向后，半弯起胳膊肘，然后用一根木棍在臂弯和背之间穿过去。由于想要保持正常的姿势，两臂就自然而然地把木棍压向后背。在这种压迫下，木棍就迫使孩子把背挺直。孩子们在家庭女教师严格的监督下，几乎整天就这样夹着木棍走来走去，最后就养成了背部伸直的习惯了。

“同时，就像体操能够练出明晰的动作，使其重点突出，有军人般的节奏一样，舞蹈则使动作平稳、宽广，姿势优美。它们使动作舒展，赋予它以线条、形态，赋予它以明快和奔放。

“体操的动作是直线式的，而舞蹈的动作则是奇巧复杂和多种多样的。

“但芭蕾舞和舞蹈动作的宽广和其形态的优雅常常发展到夸张、做作的程度。这样不好。当女舞蹈演员或男舞蹈演员在歌舞剧中需要用手来引导人物出场、退场，或者指向物体时，他们不是简单地把手伸向需要的方向，而是首先把手指向相反的方向，以此来扩大手势的宽度和幅度。在做着这种不适当地放宽和扩大的动作时，芭蕾舞男女演员总是尽量把它做得比实际上所需要的漂亮些、富丽些、华美些。这样就造就出芭蕾舞式的矫揉造作、装模作样、多愁善感和虚假、不自然和常常是滑稽可笑的夸张。

“为了避免在话剧中出现这种情况，我必须提醒你们我一再说过的话，那就是：舞台上不需要为了手势而做手势。所以要尽量避免做这样的手势，这样，你们就会避免矫揉造作、装模作样及其他危险。

“但不幸的是，这些矫揉造作和装模作样会悄悄地溜进动作中来。为了避免出现这样的动作，你们应该注意使你们舞台上的动作永远是真实的、有效的、恰如其分的。这样的动作既不需要矫揉造作、多愁善感，也不需要芭蕾舞式的夸张。恰如其分和有效的动作自然而然地会把这些东西排挤出去。”

快下课的时候，发生了一件令人感动的事情，这件事我应该描述出来，因为它预示着一个新的课程将加到我们的大纲中。此外，这件事带有鲜明的拉赫曼诺夫性格特征，也表明了他对自己事业的无限忠诚。

事情是这样的：

在列举那些可以帮助我们训练身体和表现器官的课程和练习时，阿尔卡季·尼古拉耶维奇曾顺口说起，他缺少一个能够讲授面部表情的老师，但他马上又改口说道：

“当然，教面部表情是不可能的，因为不自然的怪相就是由此而来的。表情是自然而然地、通过来自于内心感受的直觉而形成的。不过，训练和发展面部肌肉的灵活性对面部表情会有帮助。但是……这就要对面部肌肉有很好的了解。我无法找到这样的老师。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇话刚说到此，拉赫曼诺夫就以他素有的热情加以响应，他答应尽可能在最近的时间就去学习，而且如果必要的话，他还要到解剖室去研究尸体，为的是将来能够成为目前我们还没有的表情课的老师。

“到那时将会出现一位我们所必需的老师，他可以在训练课上教你们训练和发展面部肌肉。”

19××年×月

我刚刚从舒斯托夫的叔叔家里回来，是舒斯托夫强拉我去那儿的。

事情是这样的：舒斯托夫的叔叔家里来了个老朋友，著名演员瓦……^[7]按照舒斯托夫的话说，我必须来见识并且观察一下他。舒斯托夫说得不错。我今天结识了这位出色的演员，他可以用眼睛、嘴巴、耳朵、鼻子、手指尖儿来说话，用那难以察觉的动作和转动来说话。当他描述人的外貌、物体的形状，或者在描述某一风景的时候，他能非常直观地在外形上表现出他内心里看到了什么，怎样看到。比如，在描述这个比他还要胖的朋友“家里”的陈设时，他在我们眼前忽而仿佛变成了一个矮墩墩的抽屉柜，忽而又变成一个大衣柜或者一把矮小的椅子。在这样做的时候，他不是模拟物体本身，而是表达了拥挤的情形。

当他同他的胖朋友仿佛一起挤过想象中的家具的时候，形成了一幅绝妙的双雄卧穴的图画。

为了表现这一场景，他并不需要从坐着的椅子上起身。他坐在椅子上，只是略微摇一摇身子，弯一弯腰，抬一抬自己的大肚子，就使人产生挤来挤去的错觉。

当他讲述另一件事情——某个人从行驶的有轨电车上跳下撞上一根柱子的时候，我们这些听的人齐声叫了起来，因为他让我们亲眼目睹了他所描述的可怕的事情。

更令人称奇的是，当舒斯托夫的叔叔谈起他们俩在年轻时同时追求同一个女郎的过程时，这位客人所采取的应对方法——沉默。

叔叔在讲述时十分可笑地过分表扬了自己的成就，而且更为可笑地抖落出瓦……的失败。

瓦沉默不语，但在叔叔讲到某些地方的时候，他没有反驳，只是用双眼在他的邻座和我们身上扫来扫去，似乎在说：

“多么无赖啊！他在瞪着眼说瞎话，而你们这些傻瓜，却在听他讲并且还信以为真。”

有一个时刻，这个胖子装作绝望和失去耐心的样子，闭紧了眼睛，仰着头一动不动，但两只耳朵却活动起来。看起来他好像是在用耳朵代替自己的手来驱赶他朋友的喋喋不休的胡言乱语。

当自吹自擂的叔叔讲到其他一些事情的时候，客人狡猾地扭动着鼻尖，先是向右，之后又向左。再左动一下眉毛，右动一下眉毛，蹙蹙额头，在那肥厚的嘴唇边掠过一丝微笑。这些几乎察觉不到的面部动作比话语更雄辩地使对方的攻击失去效力。

在这两个朋友的又一场滑稽可笑的争论中，他们彼此都不用言语，而只是用手指来进行。显然，他们是在相互揭穿某一次恋爱恶作剧。

开始，客人意味深长地用食指威胁对方，以示指责。舒斯托夫的叔叔对此报以回敬，但不是用食指，而是用小拇指。如果说用食指表示威胁，那么用小拇指则表示讥讽。

最后，当胖子用他那肥大的拇指来威胁叔叔的时候，我们在这个手势中感觉到了最后的警告。

随后的谈话已经是借助于手掌和手腕来完成了。它们描绘出过去生活的完整画面。一个人悄悄地溜掉并躲藏起来，另一个就来找，找到之后必是一阵痛打。之后，头一个就赶紧溜，第二个就在后面追击并把他追上。这一切最终都是以先前的那种用一个手指头表示的指责、讥讽和警告而结束。

午饭后，喝咖啡的时候，叔叔让这位来做客的朋友给年轻人和我们表演他那有名的节目“大雷雨”。他表演得极为精彩，不仅形象，而且，可以说，深刻揭示了人的心理，而表达这一切借助的仅仅是面部表情和眼睛。 [8]

19××年×月

阿尔卡季·尼古拉耶维奇来听韵律体操课。他对我们说：

“从今天开始加了造型课，克谢尼娅·彼得罗夫娜·索诺娃来担任这门课，和达尔克罗兹的韵律体操课并行进行。 [9]

“要使你们有意识地对待这门新课程。所以，在开始上课之前，让我们先聊一聊。”

沉默片刻，他继续说：

“我很看重造型课。通常认为，这门课可以由普通的工匠式舞蹈老师来担任，认为舞蹈艺术连同它的一些平庸无奇的表现手法和‘舞步’就是我们话剧演员所需要的造型。

“是这样吗？”

“例如，有不少芭蕾舞女演员，她们在跳舞的时候，挥动手臂，向观众展示自己的‘姿势’、‘手势’，外在地欣赏自己的这些姿势和手势。她们为了动作和造型本身而需要动作和造型。她们研究自己的舞蹈就像研究‘舞步’一样，脱离内在的东西，因而创造出来的东西毫无实质可言。

“话剧演员需要这样徒有其表、没有内容的造型吗？”

“此外，你们回想一下那些舞台之外、穿着便装的女舞蹈演员们。她们走路是像我们艺术中所要求的那样吗？她们那种特殊的婀娜和不自然的优美姿势适合我们的创作目的吗？”

“我们也知道这样一些话剧演员，他们需要造型，为的是要征服那些女性崇拜者的心。这些演员把身体的各种优美曲线组合成各种‘姿势’；他们用手在空中画出一些虚有其表、令人费解的线性动作。这些‘手势’是从肩膀、臂部、脊柱开始；它们沿着手、脚和全身的表面滑动一遍，之后又回到出发点，并没有完成任何有效的创造性动作，没有带来完成任务的内在追求。这样的动作就好像当差的邮递员，他们只管分发信件，对于信件的内容则不感兴趣。”

“就算这些手势富于造型美，但它们和那些女舞蹈演员单纯为了华丽而挥动着手臂相比，是同样的空虚和没有意义。我们不需要芭蕾舞中的这些手法，不需要这种沿着外在和表面的线滑动的做作的姿势和程式化的手势。这样的姿势和手势是无法表达奥赛罗、哈姆雷特、恰茨基和赫列斯达科夫等人的精神生活的。”

“我们最好努力使这些表演程式、这些姿势和手势更加适于完成某个现实任务，适于揭示内心感受。到那时，手势就不再是手势，而变成真正的、有效的和恰当的动作了。”

“我们需要的是简单的、富于表现力的、真诚的、充满内在内容的动作。到哪儿去寻找它们呢？”

“有另外一类女舞蹈演员和话剧演员，他们不同于前面谈到的那一类。他们一旦练就了造型技巧，就终生不再去关注形体动作了。”

“造型变成了他们的自然属性，变成了他们的特征和第二属性。这样的舞蹈演员和话剧演员不是在跳舞，不是在演戏，而是在动作，这样的动作不可能不优美。”

“如果他们能够仔细地体察自己的感受，那么他们就能够感受得到来自内心深处的力量。这种力量经过全身，它不是空虚的，而是充满了情感、欲望和任务的。这些情感、欲望和任务沿着内在的轨迹推动它，目的是激起这样或那样的创作动作。”

“这种注入了情感、充满欲望并受到智慧引领的力量自信而又自豪地行进着，就像负有重要使命的大使一样。这种力量在有意识的、充满”

感情的、内容丰富的和富有效果的动作中得以显现，这种动作不可能随随便便且机械地完成，而应当在与内心的动因相一致的情况下得以完成。

“当这种力量沿着肌肉系统行进并刺激着内部运动中枢的时候，它可以唤起外部动作。

“这种萌发于内心深处并且沿着内在轨迹推进的动作，是话剧、芭蕾舞和其他舞台和造型艺术形式的真正演员所必备的。

“只有这样的动作对于我们艺术地体现角色的精神生活才是有用的。

“只有通过内心对动作的感受，才能学会理解和领悟到这种活动。

“如何达到这一切呢？”

“克谢尼娅·彼得罗夫娜能够帮助你们解决这个问题。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇暂时把这门课交给她来上。

“你们看，”索诺娃对我们说，“我手里有一滴水银，现在我要非常非常小心地把它注入你们右手的食指里去。从最前边注入进去。”

她说着，就做出把想象中存在的银珠注入手指里，注入运动肌肉里去的樣子。

“现在就让它在你们的全身流淌，”她命令道，“不要急！要慢慢地！慢慢地！首先，让它沿着手指的关节流过，把关节伸直，让水银流过手腕，然后沿着前臂流到肘部。到肘部了吗？它在滚动吗？你们清楚地感觉得到吗？不要着急，要好好地去感受！好！好极了，好极了！现在整个手臂都舒展开来了，伸直了，全部关节都竖起来了。现在让水银朝相反方向滚动。不，不，完全不是这样！干吗把整个手臂像个木棍似的一下子就放下来了呢。这样一来水银就要一下子流到手指尖并流到地上去了。要让它慢慢地流，慢慢地流！先从肩部到肘部。请把肘弯起来，弯起来！对了，就这样！不过暂时不要把胳膊的其余部分放下来。无论如何也不要那样，否则水银就会溜掉了。就是这样。我们再继续下去！要小心，再小心！要慢慢地！现在要让水银从肘部流到手腕。不要太快，不要太快。要留神，留神。为什么你们把手腕放下来了呢？要向上举着它，否则水银就溜掉了！慢着，慢

着，好极了！现在要小心点儿，使它不至于溜掉，要让它由手腕依次流到手指的各个关节。就是这样，把手指往下垂，再往下垂。慢一点儿！这就对了。剩下最后一个关节了。把整个手臂都放下，水银流下来了……好极了。

“现在我把水银从你的头顶上灌进去，”她对舒斯托夫说，“你要让它往下流，流过脖子，流过所有的脊椎骨，流过骨盆，流过大腿，然后再回到骨盆来；让它继续沿着左腿流到大脚趾，之后再往上流到骨盆。从那里再往上沿着脊椎骨流到脖子，最后从脖子流过头部再到头顶。”

我们都在让想象中的水银流到脚趾和手指，流到肩膀，流到肘部、膝盖、鼻子、下巴、头顶，最后再让它流出来。

我们是否真正感觉到了这种流动通过了我们的肌肉系统，还是我们只是想象着我们感觉到了这个虚设的水银在自己身上流动呢？

索诺娃老师不给我们时间去琢磨这个问题，她不容分说地让我们做练习。

“需要你们知道的，阿尔卡季·尼古拉耶维奇本人回头会给你们讲清楚的，”索诺娃对我们说，“眼下你们要认真地练习，再认真、再认真、再认真！需要时间，需要在家多多练习，在不知不觉中习惯于这种感觉，到那时习惯就会牢牢地养成；水银是不是假想的，力量是不是动态的，反正都一样。”她安抚我们说，跟我们一起做着动作，并不时给这个学生或那个学生纠正着手、脚和身子的姿势。

“到我这里来！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇把我喊过去，“请老实地告诉我：您是否发现您的所有同学的动作较之于以前更富于造型美？”

我开始观察胖子普辛。他动作的浑圆使我感到吃惊。但我立刻认定，这是他的丰满的体态起了作用。

这个是有着尖角形的肩膀、肘和膝盖的瘦骨嶙峋的德姆科娃。她的匀整和造型美的感觉又是从何而来呢？难道是那假想的水银和它不间断的移动带来的结果吗？

接下来的课又是由阿尔卡季·尼古拉耶维奇本人来上。他对我们说：

“我们要搞清楚克谢尼娅·彼得罗夫娜刚才教的东西。

“她把你们对形体的注意力集中到沿着内在肌肉网运行的力量的移动上。为了在肌肉松弛过程中在自己身上寻找紧张部位，我们需要这样的注意力。这一点我们已经说过很多次。所谓肌肉紧张，不正是滞留在半路上的运动着的动力吗？”

“同时，你们根据光的放射现象了解到，动力不仅仅在我们身体内部活动，而且会从我们身上，会我们从情感深处出发，奔向我们的身体之外的物体。

“在上述过程中，也正像是在造型动作中，形体注意力起着很大作用。重要的是，要使这种注意力沿着动力不断地移动，因为这可以帮助我们创造出艺术中必不可少的不间断的线。

“顺便说一句，这种不间断不仅我们需要，在其他艺术中也同样需要。事实上，难道你们不认为音乐中也需要音响的不间断吗？”

“显然，如果小提琴的弓子不能在弦上拉得平稳而又不间断的话，它是奏不出旋律来的。

“如果您把画家在图画中的不间断的线去掉，那会怎么样呢？”托尔佐夫问道，“没有不间断的线他能画出图画的简单轮廓吗？”

“当然不能，而这样的线是画家绝对需要的。

“对于只能像咳嗽般发出断断续续声音，而不能唱出连续不断的响亮的调子的歌手，你们会说些什么呢？”托尔佐夫问。

“要是我的话会劝他不是走上舞台，而是去医院。”我挖苦地说。

“现在再试试把舞蹈演员动作中不间断的线去掉。没有这样的线他们能创作出舞蹈吗？”托尔佐夫问。

“当然不能。”我表示同意。

“这种不间断的线对于话剧演员来说也是必需的。或许你们认为，我们没有这种不间断的线也能行？”托尔佐夫问。

我们大家都同意他的意见：动作的不间断的线也是我们所必需的。

“可见，它是一切艺术所必需的，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇总结说，“但还远远不够。艺术本身就是音响、声音、图画、动作的不间断的、延续的线被创造出来的那一瞬间产生的。当只是存在单独的音响、叫嚷、音调和喊声的时候，当只是存在一些单独的线和点的时候，根本谈不上音乐、歌唱、绘画和舞蹈，谈不上建筑、雕塑，最后，也谈不上舞台艺术。

“我要你们亲自观察一下，动作的不间断的线是怎样产生的。

“请看着我，并照着我的样子去做，”托尔佐夫对我们说，“你们都看到了，我的这只手是垂下来的，手中有想象中存在的水银。我想在节拍器最慢的节拍速度下把手举起来……每一拍代表一个四分音。四拍构成一个4/4小节，我要在这样的小节中做完举手的动作。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇打开节拍器，说他就要开始表演了。

“这是第一下——一个四分音，在这段时间内完成一组动作：抬起上臂并让内在动力从肩膀移动到肘部。

“臂还没有举起的那部分应该放松，就像鞭子似的吊着。松弛的肌肉使手臂变得灵活，这样，当它伸直的时候，就会像天鹅的脖子那样。

“要注意手臂的举起和放下应该像它的其他动作那样，要靠近身子来进行。远离身子的手臂就如同一端翘起来的棍子。应当把手臂从自己身边伸出去，并在动作完成之后再收回到自己身边。手势从肩膀出发到手的末端，再从末端回到肩膀。

“接着往下做！”托尔佐夫过了一分钟命令自己道，“二！……这是小节中第二个四分音，在这段时间内完成了另一个动作，把手臂的另一部分举起来，并让想象中的水银从肘部流到手腕。

“继续！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释道，“三！……这是下一个动作，是小节中的第三个四分音，举起手腕，让动力的移动通过手指的关节。

“最后，四！……这是最后一个四分音，用来举起全部手指。

“现在我完全按照同样的方法放下手臂，让手臂的四个弯曲部分分别占有一个四分音。

“一！……二！……三！……四！……”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇不连贯地、嗓音尖尖而又短促地喊着口令，就像军人那样。

“一！……”接着是停顿，准备数第二下。“二！……”又是一次沉默。“三！……”又是一个停歇。“四！……”一个间歇，以此类推。

“由于速度缓慢，各个口令之间就拖得很长。各拍之间的停歇影响了动作的平稳。手臂在做动作时一高一低的，就像陷在深深的坑洼里的大车一样颠来颠去的。

“现在我们再来一次同样的练习，但这一次把速度加快一倍。让每个四分音不止包括一个‘一’，而是‘一——一’，就像音乐中的二连音；不单单是‘二’，而是‘二——二’；不单单是‘三’，而是‘三——三’；不单单是‘四’，而是‘四——四’。结果就是每一小节还保持着以前的四个四分音，只不过分出了八个部分，或者说是八个八分音。”

我们也做了这个练习。

“你们看，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“节拍之间的间歇短了些，因为小节中的拍数多了，这样做在某种程度上促进了动作的平稳。

“多么奇怪啊！难道加快数数就会影响到手臂平稳地举起和放下？当然，秘密不在于数数上，而在于关注动力移动的注意力上。动力是随着拍数而高涨的，必须不间断地数着拍数。节拍的长度越短，每一小节所容纳的拍数就越多，它们也就把小节塞得越满，动作的每一最细微动作注意力的线也就越不会间断。如果拍子划分得更细小，那么应当加以注意的部分也越多。它们完全填满小节，由此就更能形成注意和动力移动的不间断的线，也就是手臂本身不断的线。

“现在来检验一下我的话。”

接下来我们就进行了一系列的试验。在实验过程中，我们把每一个小节的四分音都分成三个（三连音）、四个（四连音）、六个（六连音）、十二个、十六个、二十四个以及更多。这样，动作的连接就达到完全不间断的程度，数节拍所形成的声音本身也达到了完全不间断的程度：

“一一一一一一一一二二二二二二二二三三三三三三三四四四四四四四四四。”

我无法再数下去，因为这需要说得非常快，快得我无法做到。

声音在鸣响，舌头在翻转，但话语却辨别不清。在这种数拍的疯狂语速下，手臂不间断地、慢慢地运动着，因为速度还是先前那样。

这样就形成了极好的匀整。手臂也伸缩自如了。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我们说：

“再把这种情形和汽车比较一下。汽车在发动时，会发出稀稀拉拉、断断续续的爆发的声音，之后这些声音就变得和运动本身一样不间断了。

“数拍的情形也是一样的；起初口令脱口而出，而后这些只言片语变成了一条音响和缓慢造型动作的连续不断的线了。这样的造型动作对艺术是合适的，因为它使动作获得了旋律和连续性。

“如果在音乐的伴奏下做动作，你们还会更好地感受到这一点，因为音乐会用美妙的和我们所说的不间断的声音的线来代替你们数拍的声音。”

伊万·普拉托诺维奇坐到钢琴旁，奏起某一缓慢的曲子，而我们在音乐的伴奏下伸直手臂和腿，弯动脊柱。

“你们感觉到没有，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“你们的动作怎样沿着无尽的内在的线庄重地行进？！”

“这样的行进造就了动作的平稳和匀整，这是我们所需要的。”

“这种内在的线是从心灵深处出发的，所以动力就能够充满情感、意志和理智的动机。

“当你们借助于系统的练习，养成习惯并且开始乐于按照内部的线，而不是按照外在的线做动作时，你们就会明白，什么是运动感和造型本身。”

我们做完练习后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇说：

“动作的连续不断的线就是我们艺术中那种用来造型的原材料。

“正如纺织机上连续不断流动的棉线或毛线在自己的行程中得到加工一样，在我们的艺术中，动作的连续的线也受到艺术的加工：有些地方可以把动作减缓，有些地方把它加强，有些地方把它加快、减慢、阻滞、中断、有节奏地加以强调，最后，使动作和速度节奏的拍子相一致。

“在所进行的动作中，哪些瞬间应该和心理默数的拍子相一致呢？”

“这些阶段性的瞬间就是动力通过手臂各个连结处和手指关节或脊椎骨的那些勉强可以感觉到的瞬间。

“我们的注意力所要察觉的正是这些瞬间。在前面的练习中，当我们让想象中的水银由一个关节流到另一个关节时，我们用自己的注意力察觉到通过肩、肘、手腕及手指关节的那些瞬间。这样的练习你们在音乐伴奏下也做过了。

哪怕那些一致性不是适时出现，而是姗姗来迟，或是漏掉了许多拍子，哪怕这些节拍从你们身边飞过并超过你们。最后，哪怕数拍的时间标准不精确，而只是近似。重要的是，就是这样一种节奏的动作也会给你们带来速度节奏，使你们一直能够感觉到节奏，并且借助注意力来赶上舌头来不及念出的、被分成很短的拍子。这样就产生了不间断的注意力线，随之而来的就是我们所追寻的不间断的线。

“把动力的内在运动和旋律相结合是多么惬意的事啊！”

在我身边卖力练习的维云佐夫说，他发现“音乐仿佛给动作上了油，由此动力的移动就像奶酪在油中游动一样”。

音乐和节奏能使动作匀整、轻盈，这样的动作使人觉得胳膊好像是自然而然从身子里飞出来似的。

这样的带着流动动力的练习，我们不单单用胳膊做，而且还用脊柱和脖子做。此时动力沿着脊椎骨移动的情形和很早以前我们练习“肌肉松弛”时一模一样。

当动力由上而下移动下去时，您会觉得坠入一个阴森的地方。当它沿着脊柱向上升的时候，您会觉得自己仿佛双脚离开了地面。

接下来也让我们练习完全遏制住动力。这也是在速度节奏中进行的。这样就出现了不动的姿势。当这种姿势找到了内心依据，它就令人相信了。这种姿势就变成了停止了的动作，复活的雕像。在速度节奏中不但能够在动作时，而且能够在静止时找到内心依据，这是令人愉悦的。

快下课的时候，阿尔卡季·尼古拉耶维奇说：

“从前，在上体操课和舞蹈课时，你们就接触了手、脚和身子动作的外在的线。今天，在造型课上，你们了解了另外一种线——活动的内在的线。

现在请你们判断一下，这两种线——内部的线或外部的线——哪一种你们认为更适合艺术地体现舞台上所创造的人的精神生活？”

我们一致认为动力活动的内在的线。

“可见，”托尔佐夫总结道，“原来，造型的基础不是看得见的动力的外在运动，而是看不见的动力的内在运动。

“必须使它和速度节奏的均匀的拍子相结合。

我们把这种内心对动力沿身体运行的感觉称为运动感。”

19××年×月

今天的造型课是在剧院的休息室进行的。托尔佐夫来给我们上课。他说：

“动作不仅仅沿着手臂、脊柱、脖子运动，也沿着腿部运动。它刺激腿部肌肉做出动作和步态。步态在舞台上有着极其重要的意义。难道舞台上的步态是特别的、与生活中的步态有所不同吗？是的，它和生活中的步态不一样，因为我们在生活中的走路姿势是不正确的，而舞台步态必须像大自然按照它的一切规律所塑造的那样。舞台步态的主要困难就在于此。

“那些生来就不具有良好的、自然的步态而又不会纠正的人，一跨上舞台，就使尽各种招数来掩饰自己的缺陷。为了达到这一目的，他们学习用一种特别的、庄重和优美得不自然的步态走路。他们不是在走路，而是在舞台上装腔作势。不过，不能把这些程式化的、做作的步态与以自然规律为基础的舞台步态混为一谈。

“让我们来讲一讲正确的舞台步态和养成这种步态的途径，为的是把目前在许多剧院常见的装腔作势的、做作的、程式化的步态从舞台上永远排除出去。

“换句话说，让我们重新学习走路吧，既学习在舞台上走路，也学习在生活中走路。”

没等阿尔卡季·尼古拉耶维奇把话讲完，威廉米诺娃就从座位上跳起并从他身旁走过，边走边炫耀着自己的步态，显然，她认为自己的步态是标准的。

“是啊！……”阿尔卡季·尼古拉耶维奇仔细地注视着她那双小脚，意味深长地说。“过去中国妇女穿小鞋，把人的脚掌变成了牛蹄似的。现代的女性又是怎样做的呢？她们把自己身体最好、最复杂、最美丽的器官——双脚（脚掌是起着重要作用的）——变得很丑。这是多么野蛮的行为啊，特别是对于妇女！对于女演员们！优美的步态是她们最迷人的魅力之一。而这一切全部葬送在愚蠢的时髦和怪模怪样的高跟鞋中了。以后，我请求我们可爱的女士们在上造型课时穿低跟鞋，能穿轻便鞋更好。我们剧院的存衣室可以为大家提供所需要的全部东西。”

在威廉米诺娃之后，维谢罗夫斯基也走了起来，边走边炫耀自己轻盈的步态。确切点儿说，他不是在看，而是在快速地移动。

“如果说威廉米诺娃的脚掌和脚趾没有履行自己职责的话，那么您的脚掌和脚趾则是太执著了，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇对他说，“不过，这倒不可怕。要让脚掌动起来是件很困难的事，要让它静止不动却容易得多。我不替您担心。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇对从他身边笨重地、一瘸一拐走过的普辛说：

“如果您的一个膝盖由于受伤或者生病而不能弯曲了，您一定会看遍所有的医生，花光全部家底，目的就是要恢复其必不可缺的运动功能。而现在，您的两个膝盖几乎都萎缩了，为什么您对于自己的缺陷如此漠不关心呢？然而，膝盖运动功能对于走路、对于步态是很重要的。不能用僵直的、无法弯曲的腿走路。”

戈沃尔科夫走路的毛病在于，脊柱不够灵活，而脊柱也参与塑造步态并起着重要作用。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇建议舒斯托夫给大腿“上点儿油”，因为他的大腿仿佛生了锈而且摆动不起来。这妨碍他正常向前迈腿，导致他步伐短促，和他的身高以及长长的腿不相称。

德姆科娃拥有一般女性与生俱来的缺陷。她的大腿是朝里弯的。必须借助扶手训练把大腿扭向外边来。

马洛列特科娃的脚掌是向内的，所以她的两个脚的脚趾几乎碰在一起。

相反，乌姆诺维赫的脚掌则过于向外。

托尔佐夫发现我的双腿走路缺乏节奏。

“您走路就像南方人讲话一样：一些话讲得很慢，另一些话却不知为什么突然说得极快，好像散落的豌豆。您走路也是这样，头几步四平八稳，后来又突然小步疾行。您的步态毫无规律可言，就像残损的心脏的跳动一样。”

检查大家的步态造成的结果是，我们在了解了自己和别人的缺点之后，全都不会走路了。

必须像小孩子那样，重新来学这一重要而困难的艺术。

为了帮助我们，托尔佐夫开始讲解人体下肢的构造和正确步态的原理。

“为了明白和充分估计我们下肢的作用和活动，与其说要成为演员，不如说要成为工程师和机械师。”他以序言的形式开了头。

“人体下肢，”他说，“从骨盆到脚掌，令我想起运行良好的普尔曼式列车。由于有大量能够伸缩的弹簧来减缓各个方向的震动，乘客所在的上部几乎可以保持不晃动，甚至在列车快速行驶而且是在震动的情况下，车厢都可以保持不晃动。人在走路或跑步的时候也应该是这样。这时候，人的上身，包括胸部、肩膀、脖子和头部都应该保持不晃动、平稳和活动的完全自由，就像头等车厢的乘客待在自己舒适的包厢里那样。这一点在很大程度上是由于有脊柱的支撑。

“脊柱的职能就如同螺旋形弹簧，它在每一个微小的运动中都可能向各个方向弯曲，来使肩膀和头部保持平衡。肩膀和头部应该尽可能地保持稳定，并不受任何震动。

“大腿、膝盖、脚踝以及脚趾的所有关节都在起着弹簧的作用。它们的职能是在我们走步、跑步的时候，特别是在身体向前、向后、向右、向左摆动时，也就是说纵摇和横摇的时候来遏制上身的摇晃。

“大腿、膝盖、脚踝等同时还履行着另一种职能，就是把它们所支撑的身体向前推动。应该使身体沿着水平线平稳移动，而不是在垂直方向上一起一落。

“谈起这样的走路姿势，我想起一件使我感到惊讶的事情来。有一次，我在观看一队行进的士兵。隔着围墙，我只能看见他们的胸部、肩膀和头。看上去他们好像不是在行走，而是用溜冰鞋或是滑雪板在十分平坦的平面上滑行。人们感觉到的是滑行，而不是步伐的起落。

“这是因为，行走的士兵的臀部、膝盖、脚踝和脚趾的相关弹簧都很好地履行了自己的职责。因此，他们的上身就像沿着水平线在围墙上方游动一样。

“为了更清楚地说明下肢及其各部分的功能，我现在就每一个部分都费几句口舌。

“先从上而，也就是从大腿和骨盆说起。它们有着双重作用：首先，像脊柱一样，在我们走步时，遏制身子左右震动和摇晃；其次，在我们迈步时把整条腿向前甩。这种动作应该做得幅度大而且自如，和人的身高、脚的长短、步子的大小、所期望的行走速度及步态本身的特征相适应。

“大腿向前甩得越好，它向后就挥动得越自如、轻快，所迈的步子也就越大，走得也就越快。像这样向前和向后挥动大腿的动作完全不应该依靠身子去做。身子却时常设法借助行进中的前倾和后仰来加强行进的惯性，以此来参加迈步的动作。而迈步的动作应该是由下肢来完成的。

“要靠一些特殊的练习来训练我们的步伐，使大腿能够自如地、大幅度地向前甩动。

“这种练习是这样的。站起来，用右肩及身体右边肋部或左肩及身体左边肋部靠紧柱子或者门框。这是为了使身体始终如一地保持直立的状态，并且不至于向前、向后、向右和向左倾斜。

“以此方法保持身体的直立状态后，用靠着柱子或者门框的那条腿站稳。稍稍踮起这只脚的脚尖，把另一只脚向前或者向后伸出并前后甩动。要尽量使动作形成直角。开始，做的时间不要过长，速度也不宜过快，之后训练的时间可以越来越长。当然，不可能一下子就达到极限，要循序渐进地、有系统地达到极限。

“当您的一条腿，比如说右腿，做完这样的练习后，请转过身来，用另一边肩膀和肋部靠紧柱子或门框，用左腿来做同样的动作。

“无论是甩左腿还是甩右腿，要注意的是，在甩腿的时候，脚掌和腿不要形成直角，而是沿着运动的方向伸直。

“前面已经说过，走路的时候，两臀是一起一落的。当右臀抬起（右腿甩出时），左臀随着左腿的向后甩动而落下。这时候，在臀部的关节处可以感觉到一种回转运动。

“骨盆以下的弹簧是膝盖。前面已经讲过，它们也具有双重功能：一方面，推动身体向前，而另一方面，在身体的重量从一条腿转向另一条腿的时候减轻震动，遏制身体摇晃。在这一瞬间，承受重量的那条腿处于略微弯曲的状态，因为只有这样才能保持肩膀和头部的平衡。

当臀部彻底履行完推动身体向前和调节平衡这一职责之后，膝盖就跟着伸直，以此把身体再往前推进。

“降低上身震动并推动身体向前的第三组弹簧是脚踝、脚掌以及脚趾的所有关节。这是一些十分复杂的、巧妙的、对走路来说十分重要的器官，对它们我要请你们特别加以关注。

“脚踝的弯曲，如同膝盖的弯曲一样，可以帮助身体向前推进。

“脚掌，特别是脚趾，不仅参与向前推进身体的运动，而且还具有其他功能。它们可以在行进时遏制上身晃动。在这两项功能中，它们所起的作用都很重大。

“运用脚掌和脚趾走步的方法有三种，由此也造就了三种不同的步态。

“第一种是脚后跟先着地。

“第二种是整个脚掌同时着地。

“第三种是所谓的伊莎多拉·邓肯式的希腊步态，即脚趾先着地，接着是脚掌，最后是脚后跟着地，然后再由脚掌到脚趾，再沿着腿部向上面移动。

“我先说一说第一种步态，这种步态是穿着高跟鞋走路的人所惯有的方式。正如前面所说的，使用这种方法走路的时候，脚后跟最先承载身体的重量，然后运动沿着整个脚掌转移到脚趾上来。此刻脚趾非但没有弯曲，相反，它们像兽爪那样勾住地面。

“当身体重心开始压到和转移到脚趾的所有关节时，它们就会伸直并从地面抬起，直到使重心达到大脚趾的尖端，全身重量在此停留一会儿，就像女舞蹈演员跳舞时用‘直立足尖’支撑全身重量一样，同时并不停止自己前行的惯性。从脚踝到大脚趾尖的这最后一组弹簧在此起了重大作用。为了说明脚趾对于加大步伐和加快行走速度所起的作用，我举一个自己的例子。

“当我往家走或者去剧院的时候，如果脚趾是充分而彻底地发挥了作用，在同样的速度下，可以比我的脚掌和脚趾没有充分参与行走时快五到七分钟。重要的是要使脚趾把步子‘孕育’到底再迈出。

“脚趾在遏制身子晃动方面也起着巨大而重要的作用。当您走路处于最困难的时刻，当您想要保持平稳的步态，而不合时宜的晃动极有可能出现的时候，也就是当身体重心从一只脚转移到另一只脚上的时候，脚趾的作用尤其重要。这是一个对于平稳的运动最危险的转移阶段。这个时候，一切全靠脚趾（特别是大脚趾），它们借助末端运动来进行调节，所以比身体其他弹簧都更能在转移身体重心时起减缓作用。

“我竭力向你们描述人体下肢各个组成部分的功能，并为此分别讲评了每一部分的作用。但事实上，所有各个部分都不是单独工作，而是同时工作，相互呼应，相互依赖。比如，当身体重心从一只脚转移到另一只脚的瞬间，正如推动身体向前的第二个瞬间，也正如重心推动并转移到另一只脚的第三个瞬间，下肢的各个运动部分都不同程度地相互协作。它们的相互关系和相互帮助是无法用笔墨来描述的。这一点应该在行动中借助自己的感觉去寻找。我能做到的只是给你们描绘出一幅我们美妙而又复杂的下肢运动器官的工作示意图。”

在阿尔卡季·尼古拉耶维奇给我们讲解完之后，所有的学生都开始走得比以前更糟糕，既不是按照老习惯走，也不是按照新方法走。不过，阿尔卡季·尼古拉耶维奇看到了我的一些成就，但马上又补充说：

“是的，您的肩膀和头部避免了震动。是的，您是在滑行，但只是在地面上滑行，而不是在空中滑行。所以您的步态更接近于爬行。您就像饭店中的侍者走路那样，非常害怕把汤或菜、菜汁从盘子里洒出来。他们护着自己的身子、手臂和托盘，使其不至于产生晃动。

“但是，步态平稳只是在一定限度内才是好的。如果超过一定的限度，就会显得过分夸张、庸俗，正如我们在饭店侍者身上看到的那样。身体的某种程度的上下晃动是需要的。要让肩膀、头和身体在空中游动，但不是沿着笔直的线，而是沿着略带波浪的线游动。

“步态不应该像爬行，而应该像飞行。”

我请求阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释一下两者之间的区别。

原来，在爬行的步态中，当身体的重心从一只脚转移到另一只脚时，比如从右脚转移到左脚时，右脚结束自己的功能和左脚开始履行自己

的功能是同时进行的。换句话说，左脚一把重心转移过去，右脚就在同一时刻把它承接过来。这样的话，在爬行式的步态中，不存在这样的瞬间——身体似乎悬空，仅仅依靠大脚趾支撑，并由它来充分完成指定给它的动作线。在飞行式步态中却有一个瞬间，在这一瞬间的某一刻，人好像离开了地面，就像女舞蹈演员跳到‘足尖直立’时那样。在这种腾空的一瞬间之后，就会出现这样的情形：平稳地、不知不觉而又不带任何晃动地把身体重心从一只脚上放下，再转移到另一只脚上。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇认为，身体腾飞和平稳地把身体重心从一只脚转移到另一只脚这两个步骤十分重要，因为正是由于它们，人的步态才具有轻盈、平稳、不间断、飘逸的感觉。

可是，在走路中飞行并不如想象中那般简单。

首先，很难捕捉到腾飞的那一瞬间。但幸运的是，我做到了。这时候，托尔佐夫却开始对我吹毛求疵，说我是在一跳一跳地走。

“但不跳怎么能‘飞’起来呢？”

“您不应该向上飞，而是要向前飞，沿着水平线飞。”

此外，阿尔卡季·尼古拉耶维奇要求我们在身体持续向前推进时不要停顿，不要降低速度。向前飞行时不要有瞬间的中断。当重心落到大脚趾尖上时，也要借助惯性以开始迈步时的速度向前运动。这样的步态是在地面上飞，但这不是沿着垂直方向突然上升，而是沿着水平方向一直向前飞，要不知不觉地离开地面，就像飞机起飞时那样，并且也像飞机降落时那样，平稳下降，而不是上蹿下跳。这种沿水平方向向前的运动形成了弧形的、波浪形的线，而垂直方向的上蹿下跳形成的却是弯曲的、曲折的、成尖角的线。

如果今天有外人来到我们的教室，他一定会以为来到了麻痹症病人的病房。所有的学生都凝神静气地走路，把注意力集中在自己的肌肉上，就好像在解决非常伤脑筋的问题似的。这个时候，我们的运动中枢仿佛全乱了。以前凭着本能机械地做出的动作，现在却要由意识来干涉，而意识却对解剖学和运动肌肉系统知之甚少。我们就像被牵错了线的木偶那样，常常做出一些意想不到的动作来。

但在这种高度关注自己动作的状态下，我们得以借助意识来体会我们下肢的精确度和复杂性。

各个部分相互联系和相互协调得多么恰当啊！

托尔佐夫要求我们把每一步都“孕育”到底。

在阿尔卡季·尼古拉耶维奇的直接监督和指导下，我们慢慢地、一步一步地走着，关注着自己的感觉。

托尔佐夫手持拐杖，指出每一个瞬间我右腿上发生肌肉紧张或者动力行进到的每一个部位。

同时，在我的另一侧，伊万·普拉托诺维奇跟在我后面做着动作，用另一根拐杖指出我左腿上肌肉紧张移动的部位。

“您看，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“当我的拐杖沿着您向前伸出并且承载着身体重量的右腿向上移动时，伊万·普拉托诺维奇的拐杖沿着您的左腿向下移动，而此时左腿正把身体的重量转移给右腿。现在拐杖的移动方向正好相反：我的拐杖向下移动，而伊万·普拉托诺维奇的拐杖向上移动。您发现了吗，拐杖从脚趾到臀部以及从臀部到脚趾的交替移动是相反的，是沿着相反的两个方向在两条腿上进行的？直立式蒸汽机车的活塞就是这样运转的。您注意到没有，在这个时候，腿部关节持续地弯曲和松开也是由上至下和由下至上相互交替进行的？”

“如果有第三根拐杖的话，那么可以用它来指出，一部分动力是怎样从腿部向上转移，并沿着脊柱向上移动，来减轻身体晃动并保持其平衡。完成自己的工作之后，动力又从脊柱向下移动，一直到出发地——脚趾。”

“你们是否注意到了这样的细节？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续说。

“当移动着的拐杖上移到臀部的时候，会有瞬间的停顿，此时，我们的拐杖在关节处转动了一下，然后再向下移。”

“是的，我们注意到了，”我们回答，“拐杖的这种转动说明了什么？”

“难道你们没有感觉到臀部那里的这种转动吗？似乎有什么东西在那里翻转了一下，然后再往下降。”

此时，我不由得想起车站上的转车台，依靠它的帮助，机车在到达终点站后兜个圈儿，再向相反方向驶去。

“我们的臀部那里也有一个这样的转向台，我可以感觉到它的活动。”

“还有一点：你们是否能够感觉得到，我们的臀部在接受到来和送出去的紧张时是怎样灵活地工作的？”

“它就像蒸汽机车的控制器那样，在危险时刻遏制震动，以此保持平衡。这时候，臀部的动作由上至下，再由下至上。这样转动的感觉是由于动力沿着腿部肌肉的内在移动而产生的。”

“如果这种移动进行得平稳和均匀，那么步态也就会是平稳而均匀的，充满造型美。如果动力移动得疙疙瘩瘩，走到半道在关节处或其他运动中枢那里停顿下来，那么步态也会是不均匀、不顺畅的。”

“既然步态是拥有不间断的运动的线的，这就是说，步态中是存在着速度和节奏的。”

“正如用手做练习时那样，此处的动作也是按照动力通过各个关节的独立的瞬间来划分的（伸脚、移动身体、蹬离地面、移动下肢、缓和震动等）。”

“所以，在你们以后做练习的时候，应该使步态的速度—节奏与动力移动的内在的线合拍，而不是与外在的线合拍，就像我们通过手和脊柱来做练习时那样。”

今天，当我往家走的时候，街上的行人大概把我当成醉汉或者精神失常的人。

我在学走步。

这是多么困难的一件事啊！

需要用怎样的注意力来监督动作的平稳而有节奏的移动啊！

哪怕是一点小小的停滞或停顿，都会引起多余的震动，动作的连续性和平稳性都会遭到破坏，节奏也会被打乱。

尤其让人感到困难的是身体重心从一只脚转移到另一只脚的那一刻。

快走到家门口的时候，也就是快走完这条路的时候，我似乎已经能够在将身体重心从一只脚转移到另一只脚，也就是从右脚大脚趾移动到左脚跟，再（在运动通过整个左脚掌以后）从左脚大脚趾移动到右脚跟的时候，使身体不晃动。此外，我根据自己的感觉明白了这样的道理，即动作的横向线的平稳和不间断是要依赖于下肢所有弹簧的共同协作的，是依赖于臀部、膝盖、踝、脚跟和脚趾的相互合作的。

像往常一样，我在果戈理纪念碑旁小憩。我坐在长椅上，观察着行人，检验着他们的步态。情况如何呢？这些过路人没有一个人把步子“孕育”到脚趾尖，没有一个人哪怕是在一秒钟的百分之一的瞬间将身体悬空停留在一个脚趾上。我只在一个小女孩儿身上看到了飞行式步态，而在其余人身上看到的无不是爬行式步态。

是的，托尔佐夫是对的，他认为，人们不善于利用自己美妙的下肢。

要学习！一切都要从头学起：学习走路，学习观察，学习做动作。

以前，当阿尔卡季·尼古拉耶维奇不厌其烦地对我们说起这一点的时候，我暗自发笑，以为他这样说是为了追求生动。现在，我已经领会了他的话的本意了，这是我们近期形体、器官训练工作的纲领。

这样的认识是事情成功的一半儿。但更重要的是，如果说我还没有明白（感觉到）动力对于造型的意义的話，那么我已经可以清楚地想象出，在做舞台动作时动力的移动以及在全身的运行，我已经可以感觉到这个内在的线，完全清楚地意识到，没有这种线就谈不上动作的平稳和优美。我蔑视自己那些没有做完全的、不完整的动作，蔑视动作的残缺不全。我还做不出把内心情感表达于外的宽阔的手势，但这种手势已经成为我所必需的。

总之，我还没有达到真正的造型，还没有运动感，但我已经切身预感到并且已经明白，外在的造型是以动力运动的内在感觉为基础的。

第三章 练声和吐字 [22]

在大房间的中央摆着一架三角钢琴。看来以后就要在这儿上发声课了。

托尔佐夫在阿纳斯塔西娅·弗拉基米罗夫娜·扎列姆博的陪伴下进入了教室，阿纳斯塔西娅·弗拉基米罗夫娜是我们很熟悉的声乐老师，她从学年初就开始给我们上课了。阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我们说：

“曾有人问伟大的意大利演员托玛佐·萨尔维尼：做一名悲剧演员需要什么条件？他回答：‘需要有嗓音，嗓音，嗓音！’现在我还不能向你们解释他这句话的深刻、实际的含义，而你们也不能充分理解。要理解（即感受）这句话的实质，只能通过实践，通过长时间的亲身经历才行。锻炼良好的嗓音能够执行自然赋予的功能，当你们感受到它为你们开启的表现潜力时，你们就会明白托玛佐·萨尔维尼这句名言的深刻含义。

“‘嗓音好！’——这不仅对歌唱家来说是无上幸福，对戏剧演员来说也是！你会感觉到自己能控制自己的嗓音，它听命于你，它洪亮而强烈地传递着创作中所有微小的细节、抑扬的音调、言语的色彩！……‘嗓音不好！’——这对歌唱家和戏剧演员来说是巨大的折磨。你会感觉到嗓音不再听命于你，它不能传遍座无虚席的大厅！你没有办法将那些由内心鲜明地、深刻地和不易察觉地创造的东西表达出来！只有演员自己才能明白这种痛苦。只有他自己清楚，在他的内心和情感的历练中得以成熟的是什么，应当通过嗓音以何种形式来表达什么。只有他自己可以将心中所想与实际上外部表现出来的东西，与通过嗓音和话语传递的东西及传递方式作比较。如果嗓音与内心不符，演员就会感到委屈，因为其内心体验在体现到外面时遭到了扭曲。

“有一些演员，他们的正常状态就是——嗓音不好。他们因此而声音沙哑，说话的声音歪曲了他们想要表达的东西。而同时他们的心灵却在美妙地歌唱。

“想象一下，如果一个哑巴想要表达自己对心爱的女人的温柔、诗意的感受，但他却用令人生厌的咿呀声代替说话声。他歪曲了他内心体

验到的美好和他珍重的东西。这种歪曲使他绝望。这种情形也发生在那些感觉敏锐但嗓音条件不好的演员身上。

“也不乏这种情况，演员天生有美妙的音色，嗓音表现力也很强，但音量很小，仅仅能达到池座的第五排。前几排的观众还勉强能够享受他迷人的音色、富于表现力的吐字和纯熟的言语。而坐得远些、后排的观众呢？这些大量的观众只会感到无聊。他们会咳嗽，不让别人听下去，也不让演员说下去。

“演员只好去强迫自己提高美好嗓音的音量，而强迫不仅破坏了音响、发音、吐字，也破坏了内心感受。

“也有一种嗓音，在演员使用音区的最高和最低的几个音讲话时，全场听得很清楚，但中音区 [11] 却完全没有。有的音往上提，由此嗓子会坚持并绷紧到尖叫的程度。有的音却在底下嗡嗡或嘎吱作响。强迫会破坏音色，而包含五个音的音区是缺乏表现力的。

“还有一种情况也让人委屈，有的演员各方面条件都很好，嗓音洪亮且富有表现力，音域宽广——这样的嗓音能表达出内心图景的所有细节和婉转——但不幸的是，他嗓音的音色不美，没有任何魅力。如果听众的心灵和耳朵不能接受，那洪亮、灵活和表现力也就没有意义了。 [12]

“所有上面所说的嗓音的缺点有时是不能纠正的。可能是天生如此，也可能是生病造成的缺陷。但大多数情况下，这些缺陷是可以通过正确的练声，消除阻碍、紧张、强迫、不正确的呼吸方法和嘴唇发音方法来矫正的，由疾病产生的问题也可以通过治疗来纠正。怎么能不是一切手段来帮助这个对演员十分重要的领域——嗓音呢？

“因此重视检查自己的嗓音和呼吸器官是必要的。

“那要什么时候开始这项工作呢？是现在，在上学期期间，还是以后，当你们已经成为演员，每天晚上都要演戏，早上都要彩排的时候呢？

“演员在舞台上出现时必须全副武装的，而嗓音是其创作手段的重要部分。而且，当你们已经是专业演员时，虚荣心也不会容许你们像小学生学字母一样去学这些。因此利用自己的青春和学生时代吧。如果你们现在不能完成这项工作，那将来，经常是在你们舞台创作生活

的所有时刻，你们都对付不了它。这个早年的缺憾将会妨碍工作。嗓音不但不会帮助你们，反而会极大地扰乱你们。‘Mein Organ ist mein Kapital’ ^[13]，——德国著名演员恩斯特·波萨尔特曾在一次宴会上边说这句话，边把一支便携温度计插到汤、酒和其他饮料里。为了保护嗓子，他会注意所吃食物的温度。他就是如此重视自己创作本性的最好的天赋之一——优美、嘹亮、富于表现力和响亮的嗓音的。”

19××年×月

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇是挽着阿纳斯塔西娅·弗拉基米罗夫娜·扎列姆博的手臂走进教室的。两人在教室中央停住，挨在一起，高兴地微笑着。

“祝贺我们吧，”托尔佐夫宣布。“我们结……盟了！”

学生们以为他说的是结婚，都感到一头雾水。

“从今往后，阿纳斯塔西娅·弗拉基米罗夫娜将指导你们发声，不仅是元音的发声，还有辅音的发声。而我或某个代替我的人将同时纠正你们的发音。

“元音不需要我插手，因为发声练习本身就能把它们调好。

“而辅音就不仅需要通过发声，而且需要通过吐字来练习了。

“可惜的是，有些声乐家对词语，尤其是对辅音字母兴趣不大。但也有些教吐字的教员并不总能清楚地了解声音和练声。因而在练发声时，常常是元音正确，辅音错误；而在吐字[练习]时，恰恰相反，元音错误而辅音正确。

“这种情况下，发声课和吐字课就有利也有弊了。

“这种状况是不正常的，而这通常是令人气恼的偏见导致的。

“问题在于，练声首先是对呼吸方法和长音 ^[14]发声的提高。人们通常认为只有元音可以被拉长，但难道辅音里就没有很多能被拉长的音吗？为什么不将它们的发声同元音一样来练习呢？

“要是教发声的老师能同时教吐字，而教吐字的老师能教发音该多好啊。但这是不可能的，所以就让两方面的专家亲密协作吧。

“我和阿纳斯塔西娅·弗拉基米罗夫娜决定进行这种实验。

“我不能忍受话剧中演员惯常的朗读腔调。只有那些不是在用嗓音唱，而是在用嗓音敲的人才会需要这种腔调。

“为了使自己的嗓音能够传出去，他们就不得不借助于‘怪腔怪调’和剧院朗读的‘花腔’，为了实现庄重，他们不得不压低嗓音几秒钟，为打破单调不得不喊几个零散的八度音，其余时间里，由于音域狭窄，他们就只能在三度、四度和五度上敲。

“如果这些演员的嗓音本身就是在歌唱，那他们难道还需要这些花招吗？！

“但在日常生活中好的嗓音是不常见的。即使碰见，它们也会在响度和音域上有缺陷。用音域只有五度宽的嗓音是表达不出‘人的心灵生活’的。

“上述所言的结论是，即使天生优美的嗓音也需要接受训练——不仅为了发声，也为了说话。

“这项工作具体包括什么呢？是像在歌剧中那样呢，还是说话剧有完全不同的要求？

“‘完全不同。’有些人断言道：日常说话必须要用开阔音。但据个人经验来讲，这种开阔会使嗓音变得庸俗、苍白、松散，而最终常常会把嗓音提高到一个不利于舞台言语的音域。

“‘无稽之谈！’另一些人反对道，‘日常说话需要浓缩和关闭声音。’

“但这种想法，据我亲身经验所知，会使说话变得结巴，音量微小，音域狭窄，发出的声音像是在桶里，直接落在说话者脚下，而不能往前飞。

“那该怎样呢？

“我给你们讲讲我在自己的演员生涯中所完成的声音和吐字方面的工作，以此来代替答案。

“年轻时我曾准备做一名歌剧演唱家，”托尔佐夫开始讲述，“因此我对声乐中的练习呼吸和发音的通常方法有所了解。但我的最终目的不是为了演唱，而是要找出训练自然、优美、动人心弦的言语的最好方法。这样的言语应当既能准确地表达词语中悲剧风格的崇高感情，又能传递话剧和喜剧中简单、亲切和高尚的话。近几年我被迫在歌剧院大量工作的经历促进了我的寻找。我和歌唱家们接触，同他们讨论声乐艺术，听到了很多训练良好的声音，认识了多种多样的音色，学会了区分喉音、头音、胸音、后脑壳音、喉头音和其他的音。这一切都留存在了我的听觉记忆里。但主要的是，我理解了被移到“面具”（就是硬腭、鼻腔、上颌窦和其他共鸣器所在的面罩最前面的部分）上的嗓音的妙处。

“歌唱家们告诉我：声音被移到‘牙齿上’或送到‘骨头上’，也就是送到脑腔，就会铿锵有力。而落到软腭上或声门里的声音会像在棉花里似的发声。

“除此之外，从我跟一个歌唱家的谈话中，我知道了另一个练声的重要秘密。在歌唱中呼气时，应当感觉到同时从嘴和鼻子里呼出的两股气流。这种情况下，就好像两股气流先在歌唱者面前汇集成了一股声浪，然后到达外界。

“另一位歌手告诉我：发声时就像闭着嘴巴呻吟的病人或睡着的人那样练习声音。用这种方式将声音移到面罩和鼻腔，然后再张开嘴，继续像先前那样含糊地说话，但这时先前的呻吟变成了声音，自由地发出并在鼻腔或面罩的其他上部共鸣器里产生共鸣。

“所有上述方法我都通过亲身经历检验过，为的是找到我所幻想的那种性质的声音。

“也有一些偶然事件引导了我的寻找方向。比方，我在国外的時候认识了一位著名的歌唱家。一天，要举行音乐会，他觉得他的嗓音发不出来，晚上不能演唱。

“这个可怜的人请求我陪他到音乐会，并要我教他遇到麻烦时怎么应对。

“这位演员双手冰凉，脸色苍白，心不在焉地走到舞台上并唱了起来，他唱得很动听。第一个节目表演完后他回到后台，高兴地手舞足蹈，同时快活地说：

“‘来了，来了，来了！’

“‘谁来了？’我一头雾水。

“‘就是它！……声音！’歌唱家边说边为下个节目整理自己的歌本。

“‘来哪儿了？’我不明白

“‘来这儿了。’歌唱家指着脸的前部，指着鼻子和牙齿说。

“还有一次，我有机会参加一位著名声乐女教师学生的音乐会，并坐在她旁边。由此我清楚地见证了她为自己的学生们所感到的激动之情。当学生们失误时，老太太就不停地抓住我的手，焦躁地拿臂肘和膝盖推我。这时可怜的老太太总是恐惧地重复道：

‘Ouchla, ouchla!’（走了，走了！）

或者，相反，高兴地小声说：

‘Prichla, prichla!’（来了，来了！）

‘谁走了？去哪儿了？’我不明白。

‘Nota ouchla v zatiloc’（声音到后脑壳去了），这位被吓坏的女教师在我耳边说，或者相反，她愉快地重复：

‘Prichla, prichla v morda.’（来了，到脸上来了。）

“这两个情境里出现了相同的话：‘来了’和‘走了’，‘到面罩来了’和‘到后脑壳去了’。我记住了这两个情境，并开始以亲身经历探究：为什么声音走时这么可怕，而它回到面罩时却这么好？

“这个问题的解决离不开对发声的研究。因为担心打扰到跟我住在一起的人，我就用四分之一的嗓音，闭着嘴巴来进行试验。这种礼貌给

我带来了很大的好处。原来，刚开始练声的时候，最好是用轻轻地哼的方法来找到嗓音的正确支点。

“开始我只是拉长中音区的一个、两个、三个音，将它们支撑在我面罩的所有共鸣点上，这些共鸣点是我心里能摸索到的。这是一项长期、艰难而引人入胜的工作。有时声音好像到了该到的地方，有时我又发觉它‘Ouchla’（走了）。

“最终，长期的练习形成了一种习惯，我学会借助于某种方法正确地确定一两个音，这几个音在我听来很新鲜——饱满、密实、铿锵，都是我以前没有发觉的。

“但这对我来说还不够。我决定将声音完全移到外面，连鼻尖都能颤动作响。

“我好像是成功了，但嗓音却变得带鼻音了。这样的结果要求新的研究，这一研究就是要去掉鼻音。在这方面我下了很大功夫，虽然秘密其实很简单。只需要把鼻子内部让我感觉到阻碍的难以察觉的紧张去掉。

“最终我去除了这种紧张。音比以前出来得多了，听上去也更有力了，但音色不像我所想的那样悦耳。剩下了一些不受欢迎的附加音的痕迹，我无法去掉。可出于固执，我不愿意把音移到后面去，不愿意往深处移，而希望逐渐克服新出现的缺点。

“在接下来的研究阶段，我试着多少放宽了我为练习确定的音域。令我惊讶的是，上下相邻的音都自然而然地变得好听了，在音质上也可以和我以前练出来的那些音相媲美。

“于是，我逐渐检查和纠正了自己音域中的自然的开阔音。接下来就要处理最难、最高的几个音，我们知道，这几个音需要人为地制造闭锁音。

“当你寻找什么东西时，不应该坐在海边，等被寻找的东西自己过来，而应该顽强地不断去寻找，寻找！

“正因为如此，我在家里一有空就哼哼，去摸索新的共鸣部位、支点，重新去适应它们。

“在寻找的过程中，我完全偶然地注意到，当我努力把音移到面罩上来时，就会低头并垂下下巴。这样的姿势帮助音尽可能远地往前送。

“许多歌唱家都认可并赞同这种方法。

“这样我练出了整个高音区。但暂时这些只是在哼唱时实现了，并不是在真正的歌唱中开口唱出来的。

“春天来了。我的家人都搬到了乡下。家里只剩我一个人，这使我可以做不仅是闭口的而且是开口的哼唱练习。家人走后的第一天，我回家吃午饭，像平时那样躺在沙发上，开始很平常地哼唱起来。我已经近一年没有唱歌了，这是第一次决定用我在哼唱中练得很好的音开口唱歌。

“当那成熟的、新的、我所不知道的音，就像我一直幻想过的、从歌唱家们那里听到过的、在自己身上长久地寻找过的那种音，不经意地突然从我鼻子和口里恰好孕育成熟并有力地飞出来的时候，我非常惊讶。

“当我把嗓音加强时，它变得更加坚固而充实。这样的音此前我在自己身上没发现过。好像在我身上发生了奇迹。我兴奋地唱了一整晚，我的嗓子不但不疲惫，反而更好听了。

“从前，在我做这些系统的练习之前，我会由于高声和长久的歌唱使嗓子很快变哑，而现在相反，这种歌唱对我的喉咙起到治疗作用，它变清新了。

“还有一个惬意的惊喜：我的音域里从前所没有过的音出现了。我嗓音里出现了新的色彩，另外一种比以前更好、更高尚、更柔和的音质。

“这都是从哪儿自己跑来的呢？！很明显，借助轻声的哼唱，不但能练好嗓子，而且能练好所有元音。这是多么重要啊！在那种混杂的声音里，A音从腹部飞出来，E音从声门发出，И音从收紧的喉咙里挤出来，O音在桶里嗡嗡作响，而У、Ы、Ю这几个音却掉到了怎么也拖不出来的地方，这种声音是多么让人难受啊！

“由于我进行了新的练声，开阔元音就都集中到同一部位上来，就在牙根附近的上硬腭里边，并在面罩前部的鼻腔的某个部位发射出来。

“在进一步的研究中发现，在向人为的闭锁音转换时，嗓音越高，音的支点就越移到上面来，就越移到面罩的前部，即鼻腔里来。此外，我注意到，天然开阔音在我的硬腭上面得到反射，在鼻腔里共鸣，而闭锁音则在鼻腔里得到支撑，在硬腭里反射出来。

“每天晚上我都在空屋子里唱，沉迷于自己新的声音。可是很快我就感到失望了。在一次歌剧排练中，我看到一位著名的指挥在批评一位歌唱家，因为他过分地把嗓音移到面罩前面来，由此使得歌唱带有吉卜赛人惯有的那种不顺耳的轻微鼻音。这件事再次使我放弃了先前坚定的立场。我自己以前也注意到这种不受欢迎的鼻音，它曾经在移到面罩最前部的那些音里出现过。

“我不得不进行新的寻找。

“我并未放弃自己已经找到的东西，我开始在自己颅骨里找新的共鸣点，在硬腭的各点上，在上颌窦里，在颅骨上部，甚至在后脑壳这个我从前被告知应当害怕的部位里。我到处寻找共鸣点。它们在这样或那样的程度上发挥着自己的作用，给声音渲染上新的色彩。

“这些试验使我明白，歌唱技术比想象的要复杂精细得多，声乐艺术的秘密不只在‘面罩’。

“我还很幸运地知道了一个秘密。

“在练声课上，我对夹杂在学生们高音中的老师经常发出的喊声产生了兴趣。

“‘打呵欠！’她提醒他们道。

“原来，为了排除唱高音时的阻碍，需要使咽喉完全像打呵欠时那样。这样喉咙就自然舒展开来，不好的紧张也就消除了。

“多亏这个秘密，我的高音练得很好，变得铿锵且摆脱了阻碍。我感到幸福。

“在所有上述努力之后，我能正确地发元音了。我用元音来练声，我的声音在各个音区都平稳、洪亮而饱满。之后，我开始唱带歌词的浪漫曲，令我惊讶的是，它们听上去像是在练声，因为我只能唱一些单

词中的元音。至于辅音，它们不但不响亮，反而因其枯燥刺耳而干扰我的歌唱。

“这时我亲身体会到了沃尔孔斯基的那句至理名言：元音是河，辅音是岸。^[15]这就是为什么我那带松散辅音的歌唱像没有岸的河一样，决堤泛滥成沼泽，使单词沉陷其中^[16]。”

19××年×月

“‘П а р ш и р к р ы д в е р с в о л ч н о й с в о б о д’。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇走进教室，出其不意地对我们说。^[17]

我们都惊讶地看着他，面面相觑。

“不理解？”他停顿了一下后问我们。

“完全不理解，”我们承认，“这句骂人的话是什么意思？”

“‘П о р а ш и р о к о о т к р ы т ь д в е р и с в о е й л и ч н о й с в о б о д е’（到了为自己的自由敞开大门的时候了）。这句话是一个演员在演某一场戏时说的，他拥有优美洪亮的嗓音，全场都能听到；但我们却不能理解他，所有人都和你们现在一样，认为他在骂我们。”托尔佐夫对我们说。

“这件无足轻重且好笑的小事对我影响很大，所以我应当对此详加叙述。

“我当时的感受如下：

“在经历了多年的演员和导演生活后，我终于彻底明白（感受到）了，每一个演员都应该掌握精湛的吐字和发音技艺，他不但应该能感觉句子、单词，而且应该能感觉每一个音节，每一个字母^[18]。真理越简单，就越需要时间去领会它——这已经是确定无疑的了。

“我还明白了，所有人无论在生活中或是在舞台上说话都很糟糕，并且对于我们每个人来说，只有一个人说得正确。这个人就是——我自己。出现这样的现象是因为，第一，我们对自己习惯了；第二，我们

听到的自己的言语和别人接受的是很不一样的。需要对它认真研究，才能真正听到自己的话。

“而我既研究自己，也研究别人，最终坚信：所有的人都应该重新上小学，从字母学起。

“我们不能感觉自己的单词、词句、音节、字母，因而容易歪曲它们：我们把字母Ш念成ПФА，把Л说成УА。С被我们发得像ПС；而Г则被有些人发成ГХА。此外，还有人把А读成О，把О读成А，把С、З的音发得像Ш，Ж，Р或Л音发不清楚，带鼻音，尖叫，吱吱，轧轧和各种发音不清。字母被换掉的单词，现在于我而言，就像用耳朵代替了嘴巴，用眼睛代替了耳朵，用手指头代替了鼻子的人一样。

“开头被匆匆带过的单词，就像一个脑袋被压扁的人。没有说完的单词使我想起断腿的人。

“个别字母和音节被遗漏的词，就是被挖掉眼睛、拔掉牙齿、扯下耳朵之类的畸形儿。

“因为一些人的无精打采或不小心的，一些单词被乱七八糟地搅在一起，这时我就想起掉进蜂蜜的苍蝇。想起秋天的泥泞，一切都融在大雾中。

“把某一些字、句的开头讲得很慢，到中间突然加快，为的是最后能出其不意地溜出去——这种说话的无节律，使我想起醉汉，而绕口令则让我想起舞蹈病。

“当然，大家有时不得不去读一些印刷质量很差的书或报纸，在其中常常会遇到字母遗漏或印刷错误。读的时候常常要停下来，去猜测，解决字谜，这难道不是很苦恼的事吗？

“还有另一种苦恼：读那些字迹模糊的信件或字条，能猜出来是谁邀请你，但时间地点却无法弄明白。上面写着：‘ВЫ—Н…Д…’。您是什么呢，——是НЕГОЛЯЙ（坏蛋）还是НЕНАГЛЯДНЫЙ（亲爱的），是ДРУГ（朋友）还是ДУРАК（傻瓜）呢？——无法弄明白。

“无论处理印得很差的字或潦草的字迹多么困难，经过一番努力总还可以弄清意思。书报或信件由你支配，你一定能找到时间回过头来琢磨那些不理解的地方。

“但要是演出了，演员们在舞台上念出的台词就像是那些印刷质量很差的字一样，漏掉一些字母、单词、句子，它们常常是全剧的基础，有着头等重要的甚至是决定性的意义，那该怎么办呢？说过的台词不可能被追回，你也不能使迅速进展的剧情停下来让人去琢磨那些不懂的地方。不好的言语会接二连三地造成误会。这些误解堆积起来，使剧本的思想、实质甚至情节变模糊，甚至使之完全被屏蔽。开始时观众集中听觉、注意力，聚精会神，以期与剧情同步；如果这样还是不行，他们就开始焦躁、生气、交谈，最后就咳嗽起来。

“你们是否理解‘咳嗽’这个对演员来说十分可怕的词的意义呢？上千人在失去了耐心，被与舞台上的剧情隔绝了的时候，就可能对演员、剧本和整个演出‘咳嗽’。这对于剧本和该剧来说就是死亡。咳嗽的观众是我们最危险的敌人。抗击他们的手段之一就是优美、明白、形象的言语。

“我那时还了解到，我们蹩脚的言语在日常生活中还勉强能应付。可是，当我们用粗俗的腔调在舞台上念出关于崇高的事物、自由、理想、纯洁的爱情等的那些响亮的诗句时，这种朗诵的粗俗性就会像小市民身上的宴会盛装一样伤害或逗笑观众。

“字母、音节、单词并不是人们编造出来的，而是由我们的本能、愿望、天性、时空以及生活本身所暗示的。

“疼痛、寒冷、高兴、恐惧等感觉在所有人、所有孩子身上都激起同样的声音表达，比方说，A A A这个音，就是由于我们沉浸于其中的恐惧或喜悦，而自己从我们心里冲出来的。

“每一个组成单词的音都有自己的灵魂、自己的天性、自己的内容，这些东西说话人都应当感觉到。如果单词和生活没有关系，而是形式地、机械地、无精打采地、冷漠地、空虚地被说出来的，那它就跟脉搏停止跳动的尸体一样。活的单词是由内而外地充实的，它们有自己固定的面貌，它应当保持原状。

“如果有人感觉不到字母的灵魂，他也不会感觉到单词的灵魂，也就感觉不到句子、思想的灵魂。

“当我认识到字母是用来拿内容填充的声音形式后，我面前就很自然地确立了一个任务，就是要研究字母的声音形式，以便更好地拿内容填充它们。

“我有意识地回到基础上来，着手研究字母，每个字母都单独研究。

“我从元音开始更轻松些，因为它们已经在发声训练中被练得很好，被纠正和调平了。”

19××年×月

“你们是否理解，通过 A A A 的清晰的音，我们内心的情感被表达出来了？这个音同某些深刻的，从心灵深处自由飞出来的感受相联系。

“但是有另一种 A A A，更喑哑、沉闷，不能自由地流露出来，呆在心里，在那儿不响地作响和共鸣着，就像在窑洞或墓穴里。也有一种阴险的 A A A，它由内而外像泥鳅一样钻出来，像钻头一样旋转到达谈话伙伴心里。还有一种高兴的 A A A，像火箭那样从心里飞出来。也有一种沉重的 A A A，它像铁秤砣一样往下落，直至井底。

“你们难道没有感觉到，我们心灵的一小部分经由声浪流露进进出出吗？所有这些元音都不是空的，而是饱含着精神内容的，它们使我有理由说：在里面，在它们的核心里有着人类心灵的一小块儿。

“我用同样的方法认识到（感觉到）其他元音字母的声音形式，然后就转向辅音的研究了。

“这些字母还没有在发声中被纠正和练好，因此研究它们就更复杂了。

“有个意大利的著名男中音马…… [\[19\]](#)在用元音练唱时嗓音微弱，只有当他把元音和辅音连起来时，音量才成倍增加。听说这件事后，我更深刻地了解到我的新任务的意义。我开始在自己身上探究这个现象，但并未取得理想的结果。不仅如此，它还使我认识到，我的辅音

无论是单独唱还是和元音连起来唱，都不响。为了找到使自己发出所有音的方法，我曾经做了大量的工作。

“从那时起，我的注意力就完全集中到辅音上面了。

“我注意自己和别人所发出的辅音的响声，我去看歌剧，听音乐会，倾听歌唱家们的演唱。结果怎样呢？原来连他们当中最优秀的人都跟我一样，由于辅音的萎靡，或者由于演唱得漫不经心而未被全部唱出来，咏叹调和浪漫曲变成了单纯的练声。

“《富于表现力的语言》一书中写道：‘如果元音是河，那辅音就是岸，所以应当巩固后者，使其避免发生泛滥。’

“但除了具有限制元音的作用以外，有些辅音还会发声。

“这种发声的辅音字母有： Б、В、Г、Д、Л、М、Н。

“我就是从研究它们开始的。

“在这些 [音] 里，可以清楚地辨识出一种经由喉咙发出的延长的音，几乎像元音一样。区别仅仅是这些音不是直接无障碍地发出来，而是在各个地方都遭遇阻碍，也获得相应的色彩。当阻碍喉音积累的障碍物爆破时，音就飞出来了。比方，在发 Б 这个音时，积累的喉音被紧闭的双唇阻碍，双唇就赋予这个音独特的色彩。当障碍物爆破时，音就自由地飞出来了。难怪这个音连同与之相似的音都被称为‘爆破音’。在发 В 这个音时，也产生了同样的过程，只不过障碍是由下唇挤压上牙造成的。

“在发字母 Г 的音时，障碍是舌根挤压上颚。

“在发上面我说过的几个辅音时，爆破发生得很快很急，而积累的喉音向外发得也直接迅速。

“在发 Л、М、Н 等辅音时，同样的过程就进行得很温和委婉，而且当双唇的组成的障碍（字母 М），舌尖抵住上部前门牙根组成的障碍（字母 Н），或者舌尖微向后卷去抵住上牙床组成的障碍（字母 Л）松开时，都带了一点拖延。这种拖延造成了加强的音响。难怪这些辅音（Л、М、Н）被称为响辅音。

“但有一些辅音，它们不但由于喉音积累而发声，同时本身还发出嗤嗤声（字母Ж）或磁磁声（字母З）。这些辅音也是在舌头中部反抵门牙（字母Ж），或是舌尖抵住上下门牙的末端并几乎使两者合而为一（字母З）所造成的挤压爆破时发出来的。

“还有一种类型的辅音，它们不爆破也不发声，但却可延长，产生某种噪声和空气的振动。我说的是Р、С、Ф、Х、Ц、Ч、Ш、Щ等字母。

“这些噪声加到元音字母的发音上，[赋予]它们色彩。

“此外，我们知道，还有一些爆破的辅音，即К、П、Т。它们不发声且急剧下落，像锤头敲在砧子上。这样它们就把后面的音带出来了。

“当字母连在一起构成音节或完整的单词、句子的时候，它们的声音形式就自然变得容量更大，然后就可以往里放更多内容。

“比方说，请读： Б у к и А з Б а .”

“我的天啊，”我心想，“又要被迫学字母了。真的，我们要再过一遍童年——演员的童年： Б у к и А з Б а !”

“Б а б а б а …”我们齐声咩咩叫起来，就像一群羊那样。

“请看，我要把你们发出的声音写在纸上。”托尔佐夫让我们停下。

他用蓝色铅笔在手边的纸上写出了“п б А”，也就是说开头的音是不清楚的，对于这个辅音字母来说也是不典型的，既不是难听的弱“п”，也不是爆破的、但完全不发声的弱“б”。人们还没有将其明确下来，它们就匆匆地沉入并消失在像野兽嘴巴那样大而开敞的、在响声上单调而空虚的、刺耳的А这个音里了。

“我要的是另一种音，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释说，“开放的、清晰的、宽阔的——Б а а ……它能够传达意外的、喜悦的心情，能传达朝气蓬勃的、能使心脏更强烈和愉悦地跳动的问候。你们自己听： Б а !你们可以感觉到，在我的内心，在我心灵的隐秘之处，那个有声辅音б是怎样产生和沸腾的；我的嘴唇是怎样勉强拦住了带着感情的声音的冲击；最后，障碍是怎样被突破了，从那打开

的、就像拥抱的双臂或好客之家的大门那样的嘴唇里迎面冲出了迎接贵宾的主人——宽阔的、好客的、充满了欢迎之情的А音。Б б——А а а!难道你们没有在这喊声中感受到那和快乐的音一起飞向你们的我心灵的一小块儿吗?

“下面是同样的音节 б а，但完全是另一种性质。

托尔佐夫沉闷、暗淡而又抑郁地发了这个音。这一次字母 б 的响声让人想起了地震前地下的轰鸣声；嘴唇并没有像好客的主人的双臂那样敞开，而是缓慢地开启，像是有所困惑。а音本身也不像第一次那样快乐地响了，而是听上去很暗淡，没有共鸣，就像陷到了心里、肚子里，得不到自由。取而代之的是从嘴唇里发出的带着轻微滋滋声的一股气流，就像巨大的敞开的餐具中冒出的热蒸汽。

“对于 б а 这个由两个字母组成的音节，还可以想出多少各式各样的读法啊！每一种读法里都有人的心灵的一小块儿。像这样的音和音节是活在舞台上的，而那些产生萎靡、无生气、机械的发音的字母和音节则像尸骸一样，让人感觉到的不是生机勃勃，而是坟墓。

“现在试着把音节扩展成三个字母： б а р， б а м， б а х， б а ц， б а щ…心情是怎样随着每个字母变化的，每一个新的和声又是怎样从心灵的不同角落将我们的这点或那点感觉吸引出来的啊！

“如果将两个音节合起来，那容纳我们感觉的容积就更多了： б а б а， б а в а， б а ж а， б а к а， б а м а， б а к и， б а л и， б а ю， б а и， б а ц б а ц， б а м б а р， б а р б у ф。”

我们跟着托尔佐夫念这些音节，并且自己还造了一些音节。或许，我是生平第一次真正地去倾听它们的发音，并明白了这些音在我们口中是多么的不完整，而在托尔佐夫口中却是多么的完整，托尔佐夫像位美食者一样陶醉在每个单词和字母的香气中。

整个教室里充满了各种各样的声音，它们互相冲突、碰撞。尽管我们热切期望，声音却达不到洪亮的效果。在我们元音的沉闷嘶哑声和辅音的撞击声中，托尔佐夫本人唱出的元音和鸣响的辅音则明快嘹亮，在教室的各个角落振动。

“多么简单又多么困难的任务啊，”我想到，“越简单自然就越难。”

我望了望阿尔卡季·尼古拉耶维奇的脸：它的脸像陶醉于美好事物的人那样闪着光。当我将目光转移到我的同学们的脸上时，就差点笑出声来，它们很僵硬，是一种近乎可笑的鬼脸。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇发出的声音给他自己和作为听众的我们都带来愉悦。而我们挤出来的刺耳嘶哑的声音则给我们自己和听到的人带来巨大的不快。

心情舒畅的阿尔卡季·尼古拉耶维奇像是骑上了自己心爱的骏马，陶醉在音节中了。他用这些音节组成我们所认识的单词和他自己组合的新词。由词他开始构建句子。他说一段独白，然后又开始发单个的音、音节和单词。

趁着阿尔卡季·尼古拉耶维奇还陶醉在那些音当中的时候，我仔细观察了他的嘴唇。它使我想起了管乐器的打磨精细的音键。张开闭合时空气都不会漏气。多亏这种数学般的精密才使声音获得了一种独特的准确和纯净。在托尔佐夫所练就的这个完美的说话器官中，嘴唇的发音动作是通过让人难以置信的轻快、迅速和准确来进行的。

而我的情形则不是那样。就像不好的工厂生产的廉价乐器的音键那样，我的嘴唇不能足够紧密地闭合。它们漏气；它们会弹回，它们没能被很好地打磨。由此，辅音达不到必要的精确和纯净。

我的嘴唇的发音功能不好，离完美还差得远。连说话快些都实现不了。音节和单词就像岸上疏松的土壤被冲散、崩塌、掉落下来，这就造成了经常性的元音泛滥，舌头也不听使唤。

“当你们对此的理解达到我现在的理解程度时，你们自己会有意识地想锻炼发展嘴唇、舌头及能清晰地释放和形成辅音的所有部位的发音功能。

“著名的歌唱家和声乐教师波林娜·维阿尔多说，应当用‘avec le bout des lèvres’（嘴角）唱歌。因此重视发展嘴唇的发音功能吧。这个过程中肌肉起到很大作用，而肌肉需要系统的锻炼和时间才能练好。

“我现在不讲这项工作的细节。你们会在‘训练与练习’课上知道的。

“现在，作为本节课的结尾，我告诉大家另一个应该预防的普遍缺点，这个缺点经常在人们发两个以上合在一起的元音或辅音时出现。

“具体错误如下。许多人的元音发自发音器官的一个位置，而辅音则发自另一个位置。所以这些人就不得不经由一个‘通道’把辅音从下面的某个位置提上来，以和元音结合构成和声。

“这时两个字母发出的就不是像 Б а , В а , Д а 等的一个音，而是完整的从不同处拿来的两个音。比如，他们不发 Б а , 而先是闭着嘴在喉咙里哼哼 Г М М М … 这个音，然后从喉咙到嘴唇，嘴唇打开，经过慢吞吞的爆破，才发出了 А а а … Г М М М — б у А 这个音。这是错误的，是难听和粗俗的。

“辅音的响声应当在元音产生的地方积累和共振。在那儿元音同辅音掺杂、融合在一起，在经过嘴唇的爆破后分成两股从口腔和鼻孔里飞出，在和元音相同的地方产生共鸣。

“就像在发音器官的不同部分产生的元音的杂乱很不好一样，从发音器官不同中心发出的辅音也不好。

“拿打字机打个比方。字母表的所有字母也都是被敲打在同一位置上，从而被印在了纸上。”

19××年×月

今天，阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续他的讲述，他说：

“在掌握了练声、吐字和发音的主要规律后，我每天晚上都哼唱不同的字母或者唱出歌词来。

“然而远不是所有辅音的训练都那么顺利。很多辅音，比方说嘘音、唏音和卷舌音，我就发不好。看来，问题在于天生的缺陷，我不得不适应这一点。

“首先应当明白，当口腔、嘴唇和舌头处于怎样的状态时能发出正确的辅音。为此我求助于‘样板儿’，就是说我招来了我的一个吐字清

晰的学生。他是个有耐心的人。这使我能够连续几个小时看他的口腔，观察他的嘴唇和舌头在发那些我发不好的辅音时的动作。

“我当然明白，不存在两种完全相同的说话方式和方法。每个人都应当按自己的方式去适应自身的条件。然而我还是试着把我从‘样板儿’身上发现的东西运用到自己身上。

“但所有忍耐都是有极限的。被我选中用来观察的学生坚持不住了。他找各种理由再也不到我这儿来了。

“我只能向有经验的吐字教员求助并同她一起研究。

“复述我在那些课上学到的内容并不属于我今天的任务。到时候吐字专家会告诉你们该知道的一切。

“暂时我只能据个人经验局限地谈几点看法。

“我那时首先明白了，要练声和矫正吐字仅仅靠课上时间是不够的。

“声乐课绝对不是要教学生仅仅在上课的时候进行练声或矫正吐字练习。课上时间应当被用来很好地掌握那些应当在‘训练与练习’课上做的事情。开始要在有经验的教练的指导下训练，然后就要自主地，在家和所有地方——在自己的日常生活中训练。

“当新的说话方式还没有融入到生活之中时，绝不能认为已经掌握了它。我们应当注意使自己在舞台上和生活里始终说得正确而优美。要加以运用，养成习惯，在生活中注入新的东西，将它变成自己的第二天性，并保持终身。只有这样才能养成习惯，习惯才能变成第二天性。我们也不用在舞台表演时把注意力分散到吐字上。如果恰茨基或哈姆雷特的扮演者在扮演角色时还要考虑自己的嗓音的所有缺陷和言语错误，那这一定不会对他主要创作目的的实现起帮助作用。所以建议你们现在，在一二年级时，就要达到吐字和声音的基本要求，并永远保持下去。至于那些可以帮助我们艺术地、优美而准确地表达难以捉摸的情感和思想的说话艺术，你们就要用一生来探索了。

“我如此沉迷于练声，以至于忘记了我寻找的主要目的——舞台言语和朗诵方法。

“但我记起了我的目的，并努力地像以前学习歌唱那样来说话。令我惊讶的是，声音跑到‘zatiloc’（后脑勺）去了，我怎么也不能把它移到‘morda’（脸）上来。当我终于成功做到这一点时，我谈话的嗓音和我的言语却变得不自然了。

“这意味着什么呢？——我迷惑地问自己。——似乎，应当用不同于唱歌的一种方式来说话？难怪一些专业歌唱家们会这样做：用和说话不同的方式唱歌！

“对于这个问题的探问和谈话表明，很多声乐家都这么做，目的是防止在说话时损坏自己歌唱声音的音色。

“但我觉得在我们这个行当里，这是一种多余的谨慎。因为我们练唱正是为了能用优美的音色说话。

“在弄清这一道理之前，我对这个问题进行了很多探究。一次偶然事件帮助了我。一位以自己的嗓音、吐字和朗读而著称的著名外国演员告诉我：‘一旦声音练好了，就要完全像唱歌那样来说话。’

“自那以后，我的工作有了明确的方向并热火朝天起来了。我把唱和说交替进行：我唱十五分钟，然后用练好的音也说这么长时间。再唱再说。这样持续了很久，但没有什么结果。

“‘没什么奇怪的！’——我认定。——几个小时的正确言语和一整天的不正确言语相比算什么，又有什么作用呢！我将时刻注意调整自己的嗓音！将我的生活变成密集的课程！通过这种方法我就不再会不正确地说话了。

“然而要适应这样的做法并不容易，但我尽我的注意力所能坚持做了。

“最终我感觉到了日常言语中的变化。开始出现正确的单音和完整的句子，我注意到，正是在这种时候，我将练声时找到的东西运用到了日常言语中。我在这种时候说话像唱歌一样。不幸的是，这样的言语在我身上持续不了很久，因为声音总是试图跑到软腭和喉咙里。

“一直到现在我也还是会出现这样的情况。我不认为我已经练好了声音，达到了时刻能像唱歌那样正确地说话的程度，并能保持下去。我必须在每次演出和彩排前，借助事先的练习将自己的嗓音调好。

“然而成就是不容置疑的。它表现在，我能随时迅速、轻松、任意地将嗓音移到面罩上来，无论是在唱歌时还是在说话时。

“我的工作的最重要的结果是我的言语里出现了声音的不间断的线，就像我在练声中练出来的一样，没有它就没有真正的语言艺术。

“这是我长久寻找的，一直都幻想的东西。它不仅将优美和音乐性赋予了简单、日常的言语，也将这些特性赋予了特别崇高的、朗诵的言语。

“现在，我在实践中了解到，只有当元音和辅音本身都像在声乐艺术中那样歌唱时，言语中才能产生这样的声音线。如果一些音——元音——很婉转，而后面的辅音却很刺耳，那就会形成裂缝、间歇、空虚，结果形成的不是无边的声音线，而是断线、碎片和喊叫。很快我还明白了，不只是有声辅音，其他辅音——噪声辅音，即唏音、嘘音、3音、L音、X音、P音——都应当以自己的声音和噪音参与到不间断的线的构造中来。

“现在我的日常言语时而是歌唱，时而是鸣响，时而是絮絮叨叨，时而是高声尖叫，通过这种方式构成了不间断的线，根据所发元音和有声及无声辅音而改变声调和色彩。

“我还没来得及为已取得的成就感到高兴，就出现了令人沮丧的事。

“问题在于，我继续在那儿工作的歌剧院里，我的几个学生遭到了声乐学家和音乐家的严厉批评，说他们为了追求无边的声音线和辅音的发音，把应该唱出洪亮的Б、В或者М、Н的音，唱出了一些类似Б б б，М м м，Н н н等的音。由此，辅音的延长占用了元音的位置。

“在这种情况下，比元音响度小的辅音占据了整个音的大部分，这种现象也反应在歌唱的旋律中。

“这种辅音对元音的吞噬遭到声乐家们严厉的批评。

“当然，这样做的歌唱家们做错了。应当在唱歌和说话时只发出一个诸如Б、В、М、Н的辅音，而不是好几个。如果可以这样的话，也仅仅限于初级阶段，在刚开始练习辅音的时候。所以无论是说话还是唱歌，我都不支持这种方式。

不应该说：‘Б б б ы т т ь и л л и н е б ы т ь’。这样黏糊的吐字让人想起牛皮糖。辅音应当发音，但不应该过度，元音也不应该为了别的音而萎缩。让它们中的每一个音都占据自己固有的位置和发音时长。

“关于我的这一工作，我给你们讲了这么久，在它快要结束时，我还没有达到我们行话中所说的单词感或句子感的地步。但可以肯定的是，我已经懂得字母和音节的发音了。

“专家们会长久地严厉批评我所走过的探索之路和我所达到的结果。随他们去吧！我的方法是从鲜活的实践和经验中得来的，它的结果是实际存在的，并随时接受检验。

“这样的批评将有助于推动解决舞台嗓音训练及其教授方法问题，对吐字的矫正和字母、音节及单词的发音也会有益。

“在听了我上节课给你们讲的内容后，我想你们已经充分准备好开始有意识地训练了。为了唱歌和读话剧中的台词，你们不仅要练声，还要练习吐字。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇结束了自己的课。

这时拉赫曼诺夫把给我们介绍过的新的吐字教员带来了。稍事休息之后，他和阿纳斯塔西娅·弗拉基米罗夫娜一起给我们上了第一堂课。

我要不要做这门两人合上的课的课堂笔记呢？我想不用。课上所讲的一切都足够明白，就像其他中学和音乐学院的普通课程一样，不用我多说也都很清楚。区别仅仅在于，对吐字的矫正是在两位教员的共同监督下进行的，并根据声乐家的指示立即引用到了练声中。相反地，在声乐方面的要求也挪用到日常言语中。

19××年×月

我今天听的是“声音”课 [\[20\]](#)，课间休息时我听见了演员们同阿尔卡季·尼古拉耶维奇在后台休息室的谈话。

托尔佐夫曾站在幕后听过其中一位演员的一场戏，他就对这位演员对角色的演绎作了评价。

遗憾的是，我是在谈话中间过去听的，因而错过了开头。

下面是阿尔卡季·尼古拉耶维奇的话：

“朗诵时，我尽量把话说得简单些，不含虚伪的激昂，没有做作的铿锵，不做夸张的抑扬顿挫，只是遵循作品的内涵和实质。这不是庸俗的简化，而是美妙的言语。句子音节所发出唱出的东西在这方面起了帮助作用，使言语具有了高尚性和音乐性。

“当我将这种说话方式带到舞台上时，我的演员同事们对嗓音和吐字中发生的变化，对新的表达情感和意义的方法感到惊讶。但其实，我还没有完全理解。应该不仅能够使自己享受到自己的言语，还要给到场的观众机会，让他们可以捕捉、理解、掌握那些值得注意的东西。应当将单词和语调不知不觉地送入听众的耳朵。这样做的时候是很容易走上歧途的，很容易向观众卖弄自己的嗓音，炫耀自己的说话方式。

“但这样做是绝对不应该的，我们需要做的仅仅是掌握一些熟悉的技能，这些技能帮助我们在大的演出场所也能使自己的言语被所有人听懂，被远处的观众轻松接受。要想这样就不得不在角色演绎的有些地方说得更清楚些，在另一些地方放慢或暂停说话，以便让观众好好消化台词，或者欣赏一会儿美丽、生动的表情，或者陷入沉思，或者评价一下恰当的例子和比喻，正确而生动的语调。

“为了实现这些，演员要熟知那些应当被放到首要位置，或者相反，应当放在次要位置的单词、句子和思想。

“演员应该把这种技能练成自己的机械性习惯，练成第二天性。

“我认识到了什么是我们行话中所谓的‘感觉单词’。

“言语是音乐。角色和剧本的台词是旋律、歌剧或者交响曲。舞台上的说话是一门难度不逊于歌唱的艺术，需要大量的训练和技巧才能达到技艺精湛。当拥有纯熟发音技艺和训练良好的嗓音〔的演员〕在场上洪亮地说自己的台词时，——他以自己的技艺感染我。当他拥有节奏感而下意识地陶醉于自己言语的节奏和语音时，——他让我兴奋。当演员洞察到字母、单词、句子、思想的灵魂时，——他将我带入诗人作品的深刻隐秘之处和他的内心。当演员通过声音鲜明地渲染、通过语调强调内心的生存之基时，他使我通过内心的目光看到那些台词所描绘的、创造性想象所构建的形象和图景。

“当掌握了自己肢体动作的演员用动作来辅助词语和声音时，我觉得，我听到了美妙歌唱的和谐伴奏曲。当优美的男声在自己对白声的应和下上场时，我仿佛听到了大提琴或双簧管。而应答它的纯净、高亢的女声则让我想起小提琴或长笛。话剧女演员〔嗓音里〕低沉的膛音让我想起中提琴或者说是viola d' amore意大利语：中提琴。——原注（下同，不另标出）演奏的序曲。高尚的父亲的深沉低音用巴松管来表达，坏蛋的声音则用长号——它因为有力而劈啪作响，而内部积存的唾沫咕嘟咕嘟地翻滚，恰好是出于怨恨。

“演员们怎么会感觉不到人的言语中含着一个完整的乐队呢？请认真倾听吧。

“这是带鼻音的单簧管拖着短促、典型的音调：

“ B … B … B … B !

“单簧管的个性音调刚被确定下来，一组演奏着的小提琴就刚好从开着的门闯进来了：

“ 0 … 0 … 0 … 0 !

“这个加入的曲调可以和单簧管同度，或者是三度、四度、五度或八度。比第一个音调高或低。每个间隔都会有不同的和声。它们会产生不同的心情，它们每次都会在心里作不同的应答。

“两个交融在一起的音，就唱起了二重奏：

“ B … 0 … 0 … !

“可鼓又咚咚地敲起来：

“ P … p … p … !

“加入后，它同前面的音汇合到了一起。现在二重奏变三重奏了。这些音互相间移动。它们变得粗糙了：

“ B 0 0 0 p … p … p !

“乐队发出的正是责备的声音。但第二组小提琴加入了，缓和了尖锐的和声：

“В о р о о о о …——！”

“现在乐队就这样演奏。

“当突然响起了喇叭声时：

“Т … т … т …——”

“和声的性质又急剧变化，变得更粗糙。

“В о р о т …——”

“乐队这样演奏。

“И … и … и …——”

“直升式活塞急剧地参与进来。

“现在乐队绝对是凄楚地号叫起来：

“В о р о т и … и … и …”

“那儿有个什么乐器在吱吱作响，越来越远，逐渐减弱并消失在空间里。

“‘В о р о т и с ь ! …’（‘回来！……’）——”

“乐队凄楚地呻吟着。

“但这只是忧伤的唱段的开头。乐句还没结束。乐队继续往下演奏，新的乐器不断加入，组成新的和声。很快句子最终固定下来：

“‘Я б е з т е б я н е м о г у ж и т ь !’（‘离开你我不能活！’）”

“这个句子可以被多么不同又每次更新地吟唱出来啊！它之中有多少形形色色的含义，又有多少种不同的心情可以从中探求啊！试着将停

顿和重音放到不同的位置上，你会得到越来越新颖的意义。那些短暂的停顿同重音一起清晰地划分出了关键词，将这个词像菜肴一样放到托盘里并单独端上桌。无声的、更长时间的停顿可以被新的内心世界内容填充。在这方面，肢体动作、脸部表情、语调都起到帮助作用。这些变化都会构建更多新的心情，使整句话具有新的含义。

“比方说，这样的组合：‘Воротись…и…ись!’ 由于离去者不可能回归，停顿便充满了由此而生的绝望感。

“‘Я не могу’（‘我不能够’）——短暂的间隙—停顿 [\[21\]](#)，铺垫并帮助划分出了最重要的词：

“‘Жи…и…ить’（‘活’）——乐队呻吟的正是这个词。显然，它是整句话里最重要的词。为了更强烈地分化出该词，需要新的短暂的间隙—停顿，之后句子便以最后两个词‘без тебя’（没有你）结束了。

“如果在‘жить’（活）这个作为整个乐句目的的词中，由内而外地迸发出存于内心的生活的渴望，如果在这个词的帮助下，被抛弃的女人用自己最后的力气去抓她交付终身的那个人，那么被骗女人的惊慌灵魂的生存所依恃的东西就会由内而外地显露出。但在需要的情况下可将停顿和重音放在另外的地方，那就会得到如下句子：

“‘Воротись!’ [停顿] ‘Я’ [间隙—停顿] ‘не могу у у’ [间隙—停顿] ‘жить без тебя’。

“这时非常清楚地分离出了：‘не могу у…’（‘我不能’）通过这两个词向外表达了找不到继续生存的意义的女人临死前的绝望，由此，句子获得了一种命中注定的意义，仿佛是说，被抛弃的女人走到了生命的边界，在那儿将生命结束，接下来就是悬崖，坟墓。

“单词和句子中有多么大的容量啊！语言多么丰富啊！语言并非因其本身而强大，而恰恰是因其包含了人的心灵和思想！实际上，‘Воротись, я не могу жить без тебя!’ 这七个小小词汇包含了多少精神内容啊！一部人类精神生活的完整悲剧。

“但是，在完整宏大的思想、情景、幕、剧本中一句话算什么呢?!
——巨大整体中的一个小片段、时刻、极小部分！”

“ [就像] 由原子组成宇宙一样，单独的字母组成单词，单词组成句子，句子组成思想，思想组成完整的情景，情景组成幕，幕组成内容宏大的剧本，其中包含了哈姆雷特、奥赛罗、恰茨基等的悲剧性的人类精神生活。这是一部完整的交响乐！！ ”

第四章 言语及其规则 [23]

19××年×月

今天在剧院的正厅挂出了公告牌，上面写着：

舞台言语

阿尔卡季·尼卡拉耶维奇照例先祝贺我们进入了课程的新阶段，然后说：

“上一节课我已经跟你们解释过了，应该去品味字母和音节，感触它们的灵魂。

“今天我们要讲的正是整个的词和句子。你们别指望我来讲这些内容，你们会在专家的课上听到。但是我现在对你们所说的关于舞台言语艺术的知识，是我从实践中获得的，是为了引导你们去研究‘言语规则’这门新的课程。

“论述言语和词汇的好书有很多，需要认真加以研究。演员应当完全掌握自己的语言。如果用拙劣的言语在舞台上表达细致的体验，那种体验又有什么意义呢？一流的演员不应该弹奏音调不准的乐器。在这个领域我们也是需要科学的。不过需要恰到好处并且适时地使用它。不能让一个新手在还没有掌握基本的舞台技巧之前，就把他的脑袋填得满满的，然后让他去做首次登台表演。这样的话这个学生会张皇失措地完全忘了科学，或者相反地，他会只想着科学，而忘掉了舞台。只有在科学和艺术能够相互补充相得益彰的时候，科学才能给艺术带来帮助。

“在初期你们需要基础的和非常适合我们专业的教科书。我认为最适合的书是沃尔孔斯基那本《富于表现力的语言》，它既写得好，又符合演员的需要。它是根据德尔萨特、廖什博士、古特曼、斯特宾斯等人的著作编写而成的。这本书在我们学校通常是供低年级学生学习的。我会一直读它，并将从中摘取一些例子和语录，用在我们舞台言语课的开场白中。”

沉思片刻之后，托尔佐夫接着说道：

“我不止一次地提醒过你们，每一个人，当他走上舞台的时候，都应当一切从头学起：学习怎么观看，怎么走路，怎么动作，怎么交流，最后还要学习怎么说话。绝大多数人在生活中说话都比较随意而粗俗，而且还浑然不觉，因为他们已经习惯了自己，习惯了自己的毛病。我不认为你们是例外。所以在着手进行惯常的工作之前，你们必须先认识到自己言语的缺陷，以便能够永远改掉演员中普遍存在的习惯，也就是以自己平常不正确的言语为借口来为自己在舞台上更差的言语表达方式作辩护。

“舞台上的言语表达通常处在一个比实际生活中更差的状态。绝大多数情况下，在剧院里演员只能做到彬彬有礼地或者糟糕地向观众做报告似的念着剧本的台词，即使只是这样，也都做得很粗糙，很程式化。

“原因有很多，首当其冲的就是：

“在实际生活中人们为了达到某一目的，完成某一任务，达成某种必要，为了实现某一真实的、有效的、恰当的言语动作 [\[24\]](#)，基本上总能找到需要说的、想说的。甚至经常会不假思索地闲扯一通，常常是带有目的的：为了打发时间或者吸引注意力等等。

“但在舞台上就不是这样。在舞台上我们说的是作者指定给我们的台词。通常并不是我们所需要说或者想要说的。

“除此之外，在生活中我们所说的话还会受到一些影响，我们是现实地还是理想化地看待周围的世界，我们实际的感觉，真实的想法，现实中存在的东西，都会影响我们所说的话。而在舞台上我们不得不说一些不是我们自己看到、感受到、想到的东西，而要说我们所扮演的角色看到、感受到、想到的东西。

“在生活中我们懂得怎样来听，那是我们感兴趣或者是我们所需要的。而在舞台上多数情况下只是装作很认真在听的样子。在那里我们没有实际需要去深究别人的想法、理解搭档或角色所说的话。我们只是强迫自己这样做。而这种强迫的后果通常都是做作、匠艺和刻板。

“此外，还有一些很让人苦恼的、破坏人与人之间实际交流的情况。因为在经常的排练和多次的演出中，台词往往会被反复说出，其内在的内容就从词句中蒸发了，留下的只是机械的行为。为了让自己有资

格站在舞台上，总得在舞台上做点什么。在填充角色的内在空虚的各种手法中，机械地背诵台词是很重要的办法。

“由此许多演员都养成了在舞台上机械地说话的习惯，即毫无思想地背出那些已经记得烂熟的台词，而丝毫不去考虑它们的内在实质。这种习惯用得越多，机械记忆就越是得到强化，而机械记忆越是被强化，这种在舞台上背台词的习惯就会愈演愈烈。

“这样就渐渐形成一种特殊的、匠艺化的戏剧腔。

“在实际生活中也有机械的话语，例如：‘您好，过得怎么样？’‘还好，上帝保佑。’‘再见，祝您健康！’

“这种机械的话语在祷告中表现得尤为明显。比如我有个朋友，他到成年之后才明白原来‘богородица, деварадуйся’不是两个词，而是三个词（деварадуйся是дева和радуйся的合成词）[\[134\]](#)。

“当一个人说出这些机械的话语时，他在想些什么？他有怎样的感觉呢？他什么也没有想，也感觉不到这些话的实质。在这些话脱口而出的同时，我们的注意力已经转移到其他的感受和想法上了。教堂里的执事也是这样。当舌头机械地念出赞美诗时，他的思想已经转移到自己的家事上去了。在学校里也是如此：当学生嘴上回答着背得烂熟的功课时，他心里想的是老师会给他打多少分。剧院中也是这样的情形：当演员在念着角色台词的时候，心里想的却是其他事情。他嘴上在不停地说着，是为了填补角色空白和没有体验到的地方，为了拿点什么来吸引观众的注意力，让他们不至于太烦闷。这时候演员只是为了说话而说话，为了不停下来而说话，丝毫不顾及声音、不顾及话语的内在含义，只是为了让说话的过程显得生动而热情。

“对这些演员来说，角色的思想感情是妻子前夫（丈夫前妻）的儿子，台词才是他们亲生的孩子。当他们第一次读到剧本的时候，不管是对自己的台词还是搭档的台词都觉得很有意思很新鲜，觉得是自己需要的。但是当他们听惯了，在排练中也说惯了之后，台词对他们来说就失去了实质和意义，变成无意识的了，演员也变得不再用心去说这些台词，而只是停留在舌头的肌肉上面了。从这一刻起，演员对于

自己或者别人在说什么都不觉得重要了。重要的只是把台词流利地说出来，不要间断。

“当演员在舞台上还没听完别人对他说的话，或者还没听完别人问他的问题，没听完别人要对他说的主要思想，就急不可耐地把搭档的话打断了，这是多么荒唐啊。通常也有这样的情形，由于说得太急，最重要的话没有传达给听者，并由此导致整个要表达的思想都失去了意义，对方也接不上话。想再问一遍搭档，可是已经没用了，因为他自己都不明白自己要问的是什么。所有这些失误造成了程式化、呆板的表演，从而失去了对所说的话和经历本身的信任。而更坏的情形是，演员故意给角色的台词加上不正确的用意。大家都知道，我们当中很多演员都是拿台词来向听众炫耀自己好听的声音，炫耀自己的吐词、朗诵手法和发音技巧。这样的演员丝毫不关心艺术。他们对待艺术的态度不比那些乐器店的掌柜强多少，这些掌柜们能用所有的乐器利落地演奏乐曲中某些复杂的乐句，并不是为了传达出作曲家们的作品和自己对那些作品的理解，而只是为了表现自己乐器的质量很好。

“有些演员也用声音来传达各种复杂的音律技巧和形象。他们强调某些字母和音节，把它们拖长或者加强，并不是为了表达或者展示自己的情感，而是为了卖弄嗓子，惬意地刺激一下听众的耳鼓膜。”

19××年×月

“今天的课我们来讲讲潜台词。”

“什么是潜台词？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问我们，接着他自己答道：

“这是角色的并不明显的，但内心能够感受到的‘人的精神生活’，在台词的字面底下不断流动着，不断给台词提供依据和活力。在潜台词中蕴藏着角色和剧本多种多样的内在线索，这些线索是由一些奇妙的和另一些‘假使’，由各种虚构想象，设定的情境，内心的动作，注意的对象，大大小小的事实和对这些事实的信念，与之相适应的元素等等等等相互交织而成的。正是这些迫使我们说出台词来。

“所有这些线索好像纽带中一条条单独的细线错综复杂地相互交织在一起，并以这种形式贯穿整个剧本直到最终的最高任务。

“感觉像潜流一样，一旦渗透到潜台词的整条线索中去，就形成了剧本和角色的贯串动作。它不仅由肢体动作来完成，还由言语来完成：因为能够参与动作的不只是身体，还有声音和话语。

“在动作领域中被称为贯串动作的东西，在言语领域中我们称之为潜台词。

“任何一个词，如果不是发自内心地，而是单独地、零散地说出来的，那它只是简单的发声而已，这一点是无须解释的。”——阿尔卡季·尼古拉耶维奇说。

“由这种发声组成的台词，只是一连串空洞的声音。

“比如说‘ЛЮБЛЮ（我爱）’这个词。它会由于音的组合不符合外国人的习惯而令他觉得好笑。对这个外国人来说这个词是空洞无物的，因为它没法引起内心美好的联想，没法让心灵激荡。只有感觉、思想或想象才能激活这些空洞的声音，让它改头换面，成为有内涵的词汇。此时‘ЛЮБЛЮ’这个发音马上就变得能够点燃人的热情并改变他的生活。而‘ВПЕРЕД（向前）’这个词，一旦被爱国主义情感激活，就能够让成群结队的人前仆后继地冲上战场。最简单的言语，如果用来传达深刻的思想，能够改变我们整个的世界观。无怪乎言语被看作是人类思想最具体的表达者。

“言语可以唤起我们的五种感觉。事实上，只要提到音乐作品的名称，提到艺术家的名字，提到喜欢的菜、喜爱的香水的名称等等，您就会想起由这个词所带来的听觉、视觉形象，气味、味道或者触觉。

“它甚至能够唤起痛的感觉。例如《我的艺术生活》这本书里就提到这样一件事情：当一个人提到牙疼的时候，听的人觉得自己的牙也疼了起来。

“舞台上不应当出现冷漠的、没有生气的话语。舞台上不需要那种没有思想，确切地说是无所追求的话语。

“在舞台上话语应当唤起演员、演员的搭档并通过他们唤起观众一切可能的情感、欲望、思想、愿望、意象、视觉、听觉及其他五种感觉。

“所有这些都说明，话语、角色的台词，其价值并不在于它们本身，而在于它们所包含的内容和潜台词。关于这一点，我们在走上舞台时常常会忘记。

“我们也不应忘记，剧本的出版并不意味着作品的终结，在它被搬上舞台由演员表演出来，并赋予它们活的人类情感之前，它还不算完成。正好像一曲好的乐谱，在它被乐队在音乐会上演奏出来之前，它还并不是一首交响曲。

“只有当人们——交响乐的演奏者和戏剧的演出者，凭借着自己的体验从内部激活作品所要传达的潜台词时，在这部作品中，在演员心中，才展示出内心的想法和内在的本质，而这正是创作的目的所在。创作的意义就在于潜台词中。如果没有潜台词，舞台上的话语什么都表达不了。在创作的时候，话语是来源于作者的，而潜台词则来自于演员。不然的话，观众根本就不需要去剧院看演员的表演，只要坐在家里读剧本就好了。

“只有在剧院的舞台上才能够完完整整地认识到一部戏剧作品的实质所在。只有在实际演出中才能通过潜台词感受到戏剧真实的活的灵魂，而这些潜台词正是由演员通过一次又一次的演出创造并传达出来的。

“演员应当为剧本谱出自己情感的乐曲，并学会用角色的台词来演唱这首情感的乐曲。只有当我们听到生动的心灵乐章时，我们才能充分地、充分地、充分地评价剧本的价值以及其中所蕴藏的美感予以评价。

“你们通过第一学年的课程已经知道，什么是角色的内在的线，什么是贯串动作，什么是最高任务，以及由这些所构成的体验。你们也已经知道怎样在内心酝酿这些内在的线，怎样运用心理技巧来唤起体验，如果它不能自然而然地、直观地产生的话。

“整个这个过程在台词和话语领域都是必须的。不过还有一点重要的补充，还需要几节课才能讲完，所以我们下次再讲。”

19××年×月

“‘云彩’……‘战争’……‘老鹰’……‘丁香花’……”——阿尔卡季·尼古拉耶维奇不带一点感情地念出这几个词，每念一个词都停顿好久。他这样开始了今天的课。

“你们听到这种干瘪瘪的声音心里有什么感觉？以‘云彩’这个词为例，当我念出[这个]词的时候，你们想到了什么，感觉到什么，看到了什么呢？”

我仿佛看见晴朗的夏日天空中有一块很大的烟色的斑点。

马洛列特科娃看见了横跨天空的一条很长的白色云幕。

“现在来看一看，当你们听到‘我们到车站去吧！’这句话时，你们心里又有什么反应。”

我想象着自己走出家门，雇了一辆马车，驶过德米特罗夫卡街、街心花园、米亚斯尼茨卡娅街、穿过几条小巷，到了花园街，很快就到了火车站。普辛想象自己在站台上走着；而威廉米诺娃，她在自己的想象中已经坐上了去克里米亚的火车，去到雅尔塔、阿卢普卡和古尔祖夫了。我们每个人把自己内心的想象讲给托尔佐夫听了之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇又对我们说：

“由此可见，我才说出几个词，你们就已经能联想到它们所包含的内容。并且还能如此详细地对我描述我所说的那个句子在你们心里所引起的反应！”

“你们只用声音和语调描绘出了一些视觉形象，力图使我们犹如亲眼看到这些形象一样！你们费了多么大的苦心来挑选词汇和搭配色彩啊！你们是多么希望把这些句子塑造得情感鲜明啊！”

“你们也考虑到了让自己所表达的图景跟原物相似，也就是让它们与你们想象中的火车站之行所引起的视像相似。”

“如果你们在舞台上能一直坚持带着这样的爱去完成这个常规过程，在念台词的时候能如此深入地理解它们的实质，那你们很快就能成为伟大的演员了。”

稍作停顿之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇开始用几种不同的方式来重复‘云彩’这个词，并问我们他说的是什么样的云彩。我们多多少少都猜到了。云彩在我们的想象中一会儿是轻雾，一会儿是奇怪的影像，一会儿又是可怕的乌云，诸如此类。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇是怎样，借助什么来表达这些不同的形象的呢？语调？面部表情？用自己对所描绘形象的态度？还是用他那双盯着天花板去寻找那些不存在的形象的眼睛呢？

“用这样或是那样的办法，甚至还有第五种、第二十种表达方式呢！”——阿尔卡季·尼古拉耶维奇这样对我们说。“去问问天性、下意识还有直觉吧，我不知道它们还用什麼方式、是怎样向别人传达自己的视像的。我不喜欢也害怕太过详细地来讲述那些我不在行的问题。所以我们还是不要干扰下意识的工作，最好还是学会吸引我们心灵的有机天性投入到创作中去，并让我们的话语器官、发音器官和其他体现器官变得灵敏而反应迅速，借此来传达我们内心情感、思想、视像及其他。

“用话语来表达类似‘老鹰’、‘丁香’、‘云彩’这样明确的概念并不困难，难的是用话语来传达抽象的概念，例如‘公理’或者‘正义’。探究说出[这些话语]时的内心活动想必是很有意思的。”

我开始联想这些词，并让自己去深入领会它们在我心里所唤起的感受。

开始时我有点迷茫，不知道应该把注意力投向哪里，把精力投入到什么上面。也正因为如此，思想、情感、想象和其他所有的内部元素都被调动起来，忙着寻找什么。

大脑试图思考这个词所提供的话题，试图把注意力集中在这个话题上，更深入地去理解它的本质。仿佛看到了什么巨大的、重要的、光明的、崇高的东西。但这些修饰语也没有明显的轮廓。然后我想起了几个指明“公理”和“正义”这两个概念的惯用说法和通用定义。

但干瘪的惯用语既不能使我满足，也不能让我激动。我心里闪现出某种情感，又马上消失了。我想抓住它，可又没抓到。

需要由某种更能感觉得到的东西，来把这个抽象的概念固定下来。就在内心求索和探寻的关键时刻想象先于我内心的其他元素做出回应，开始给我描绘出一些视觉形象。

可是“公理”和“正义”要怎样来想象呢？借助象征、寓意或者标志物吗？我在脑海里反复搜寻着可以用来体现“公理”和“正义”这两个概念的各种既定的形象。

它们时而让我想到一个手持天平的女人的形象，时而让我想到一本翻开着的法律书，有一个手指指着书上的某一段文字。

但这也同样既无法让大脑得到满足，也无法让情感得到满足。于是想象又忙着塑造一些新的视觉形象。它仿佛让我看到一种建立在公理和正义基础上的生活。这种想象比无形的抽象概念来得更容易一些。关于实际生活的想象更为具体，更易于感触，也更易于捕捉到。这种想象更容易被看到，而看到了才能感受得到。这样的幻想比较容易激起人们的情绪，会自然而然地把他们引向体验。

我想起了一次自己亲身经历的事情，和想象所描绘的情景极为相似，于是“正义”这个[概念]就得到了[一定的]表达方式。

当我把这些自我观察告诉托尔佐夫时，他做出了这样的结论：

“当我们与别人进行言语交流时，首先是用内心的视觉来观察所谈论的事物，然后才谈到所看到的事情，这是天性使然。而如果我们是在倾听别人说话，我们首先接受的是耳朵听到的别人对我们所说的信息，然后才会用眼睛看到我们所听到的。

“听在我们的语言中意味着看见所说的，而说则意味着描绘视觉形象。

“对演员来说，言语不单单是声音，而是形象的刺激物。因此在舞台上进行言语交流时，说话与其说是对着耳朵在说，不如说是对着眼睛在说。

“这样，从今天的课上你们学到了，我们所需要的不是简单的，而是附有插图的剧本和角色的潜台词。

“那么怎样在自己身上塑造它呢？”

“这一点我们下次课再谈。”

19××年×月

今天上课的时候阿尔卡季·尼古拉耶维奇叫舒斯托夫起来朗诵点什么，但巴沙支支吾吾地拿不出什么节目来。

“既然这样，那请您到舞台上读一下这些句子或者这篇故事：

“‘我刚刚去过伊万·伊万诺维奇家里，他的心情十分糟糕：因为他妻子跑了。我不得不去找彼得·彼得罗维奇，跟他说了这件事，并且请他帮忙安慰这个可怜的人。’”

巴沙读了一个句子，读得不流利，阿尔卡季·尼古拉耶维奇对他说：

“您说的话我一个字都不相信，也感觉不到您需要并且愿意说这些别人的话。

“不过这也不足为奇。怎么可能没有想象虚构、没有神奇的‘假使’和规定情境创造出来的意象，就能真诚地说出这些话来呢？必须用自己的内心来了解和见到它们。但您现在既不了解也没有看到我所说的关于伊万·伊万诺维奇和彼得·彼得罗维奇的话所勾起的意象。您要想象到能让您有理由说出这些话的那些想象虚构、神奇的‘假使’和规定情境。而且您不仅要去了解这些，还要设法清楚地看到您的想象虚构向您生动形象地描绘出来的一切。

“当您把这一切都完成之后，您要说的这些别人的话才能变成您自己的、您所需要的、必不可少的话；到那时候您就会明白，谁是这个彼得·彼得罗维奇，他们住在哪里，怎样生活，他们和你们之间的关系是怎么样的。[当您]用自己的内心看到他们，想象他们生活在哪里，跟谁在一起，怎样在生活，伊万·伊万诺维奇和彼得·彼得罗维奇就会成为您的想象世界中对您来说活生生的人。别忘了以同样的方式、用您想象的眼光来观察他们住的房子、房间的摆设、家具、小物件和环境。您还要在想象中去到伊万·伊万诺维奇的家，再从他家去彼得·彼得罗维奇家，然后回到您应该说您需要说的地方。

“同时您还应当看到您在想象中要走过的那些街道、要走进的大门。总而言之，您必须在自己内心的视觉屏幕上塑造出并看到您的所有想象虚构、所有神奇的和其他的‘假使’、所有的规定情境、所有的外部条件，正是在这其中蕴含着您要说的关于伊万·伊万诺维奇家庭悲剧的话的潜台词。内心视像会营造出一种氛围，这种气氛会唤起相应的情感。您知道，在实际生活中这一切都是由生活本身来安排的，而在舞台上这些却是演员应该考虑好的问题。

“这样做并不是为了现实主义或者自然主义，而是因为这是我们的创作天性和下意识所必需的。它们需要真实的情境，即使是虚构的，但可以信任也可以使其变得好起来的情境。”

在找到那些逼真的想象虚构之后，巴沙重新说了一遍那句话，我觉得这一次他确实说得好一些了。

可是阿尔卡季·尼古拉耶维奇仍然不满意，他解释说，这是因为说话人在说话的时候没有一个他想要对其表达自己内心视像的对象，在这种情况下，话说出来就不可能让说话人和听话人相信有说这句话的实际必要性。

为了帮助巴沙，阿尔卡季·尼古拉耶维奇让马洛列特科娃去舞台上扮演听他说话的人，并且对巴沙说：

“要让您的说话对象不仅要听到您说的话，不仅要明白这些话本身的意思，还要从内心看到或者差不多看到您在说出那些话时所看到的内容。”

可是巴沙并不相信这一点可以做得到。

“不要去考虑这些，也不要干涉您的天性，而是要尽力去做到您该做的事情。结果本身并不重要，它并不由您决定。重要的是您想要达到这个结果的意愿，重要的是动作本身，确切地说，是想要影响马洛列特科娃、影响她内心的看法的这个企图，而这正是您这一次需要做的。重要的是内心的积极活动！”

巴沙随后向我们描述了他在试验过程中的感觉和体验。

“我要说说我的感觉中比较突出的方面。”他说。

“在与说话对象进行交流之前，我需要自己先准备好，整理好交流所需要的材料，也就是说，深入了解所要表达的内容的实质，回想一下需要说到的事情，应该想到的规定情境，在自己心里再现这些视像。

“当所有这些都准备好了，我要开始着手表现的时候，我身上的一切都被调动起来了：智力、情感、想象、适应力、面部表情、眼睛、双手还有身体都开始寻找、调整，看从哪个方面可以完成任务。它们就

像一个大的乐队急着调整乐器那样在做着准备。我开始全神贯注地关注自己。”

“是关注自己？不是关注说话对象吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问道，“看来，马洛列特科娃有没有明白您的意图，有没有感觉到您的潜台词，有没有从您的视角来看所有发生的事，看伊万·伊万诺维奇的生活，所有这些对您来说根本是无所谓的。也就是说，在交流时您没有担负起用自己的视像来感染别人这一非常自然而又必要的任务。”

“所有这些都揭示出您是缺乏积极活动的。此外，如果您真的努力去交流了，那么您就不会把台词像念独白一样滔滔不绝地说出来，既不去注视您的搭档，也不配合她，就像您刚才所做的那样，您本来是应该留一些瞬间来等待的。这些等待的瞬间对您的说话对象来说是必需的，她需要这些时间来接受您传达给她的潜台词和您的内心视像。这些东西不可能一下子就被领会到。这个过程应当分几个部分来完成：传达、停顿、领会，然后再传达、停顿，以此类推。当然，在这个过程中，您所传达的内容是一个整体。那些对于您这个潜台词的创作者来说是很明显的东西，对于您的对象而言却是全新的东西，需要加以解读和领会。这是需要一些时间的。可是您并没有给人家这些时间，所以，这些错误导致您不像在生活中那样是在跟活生生的人交谈，而像是在剧院里念独白。”

最后，阿尔卡季·尼卡拉耶维奇成功地使巴沙达到了要求，也就是向马洛列特科娃传达了他自己感觉到和看到的东西。马洛列特科娃和我们所有人都在一定程度上理解了，确切地说，是感受到了巴沙的潜台词。巴沙本人欣喜若狂，反复地说他今天不仅理解了，更切身感受到了向别人传达自己带插图的潜台词的视像其实践意义和真正的含义了。

“现在你们可以理解，什么是创作带插图的潜台词了。”下课的时候，阿尔卡季·尼卡拉耶维奇说道。

回家的路上，巴沙一路都在对我讲述今天他在表演《关于伊万·伊万诺维奇这个人》这一短剧时的感受。看来最让他感觉惊讶的是，用自己的视像感染别人这一任务让他自己在不知不觉中把那些别人的、而他却不得不说的枯燥无味的话语变成了自己的、他所需要的、必不可少的话语了。

“要知道，如果没有对伊万·伊万诺维奇妻子出走这个事实本身的叙述，也就没有故事了，”——他对我说，“而一旦没有了故事，就没法从故事中创造出它的带插图的潜台词。”

“那样的话，内心视像本身就没有存在的必要性了，也没有向其他人传达它的必要性了。

“可是毕竟伊万·伊万诺维奇的悲惨遭遇本身不可能仅仅通过视像传达出来，也不可能通过放光、动作或者面部表情传达出来。言语是必须的。

“这样一来，指定要我说的那些别人的话语对我来说成为必须的了，我爱上了它们，把它们当作我自己的话了！我贪婪地抓住它们，津津有味地欣赏它们，品味每一个发音，爱上每一个语调。这一回我需要它们并不是为了机械地像做报告那样念台词或者炫耀声音和口齿，而是为了事业，为了让听众理解我所说话语的重要性。”

“你知道吗，最让我感到吃惊的是，”——他继续兴高采烈地说，“只要话语一变成我的，我立刻就感觉到自己在舞台上就像在家里一样。我自己都不知道这种从容不迫和镇定自若是从何而来的！”

“能够控制自己，让自己处于从容不迫的状态，心安理得地让别人等着，这是一件多么享受的事情啊！”

“我把一句句话传达给说话对象的同时，也把一个个视像传达过去了。

“你应该能比别人更好地评价我今天的从容不迫和镇定自若，因为你最了解，我们俩都害怕在舞台上的停顿。”

巴沙的讲述吸引了我，我跟他一起回了家，并留在他家里吃午饭。

吃饭的时候，舒斯托夫叔叔照例又问起他的侄子，课堂上讲了些什么。巴沙把对我说的那些话又对他说了一遍。叔叔一边听一边微笑着，赞许地点了点头，还一边点头一边说：

“没错，没错，正是这样！”

后来当巴沙说到某个地方的时候，叔叔突然跳起来，激动地挥舞着餐叉，大喊起来：

“说到点子上了！就是要感染，感染你的对象！‘钻进他的灵魂里去’^[25]，与此同时你自己也会受到更强烈的感染！你自己受到感染了，才能更强烈地感染到别人。到那时候你的言语会变得更加有力量。为什么？都是因为它，我们作为演员那亲爱的天性！因为它，我们的魔术师老兄——我们的下意识！

“它们能让死沉沉的东西活动起来！而创作中的积极性，正像是机车上的蒸汽！

“积极性，真实的、有效的、恰当的动作——是创作中最主要的东西，因而也是话语中最重要的东西！

“说话就是动作。这种积极性是由要向别人传达自己的视像这一任务而产生的。别人是否看到这些视像并不重要。天性和下意识会照顾到这一点。你们的任务在于有传达的意愿，而意愿则能催生动作。

“只是走到那些最可敬的观众面前，‘得啦一哒一哒’‘得啦一哒一哒’叽里咕噜地胡扯一通就走了，这是一回事儿。而登台表演就完全是另外一回事了。

“一种是演员的言语，另一种则是人的言语。

“我们不仅要感觉到生活中的这些方面，更要用自己的内心来观察它们。”

19××年×月

“当我们想到某种现象，想象到某种事物或者动作，回忆起在实际生活或想象生活中所经历的某些时刻的时候，我们是用内心的视觉来看待这一切的。”[阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道]

“但与此同时，我们内心所有的视像都必须仅仅只与所扮演的角色的生活相关，不能与扮演者本身相关，因为演员自己的生活如果与角色的生活不相似，就不会与角色的生活达成一致。

“这就是为什么我们关心的主要问题在于，在舞台上表演的时候，要始终用内心视觉来反映那些与所扮演角色的视像相关的视像。想象虚构和规定情境赋予角色以生命，并为角色的行为、意愿、思想和情感提供依据。这种想象虚构和规定情境的内在视像，能够很好地把演员的注意力集中并锁定在角色的内心生活上。^[26]应当利用这一点来协助稳定注意力，应当使注意力投注在角色的‘影片’上，并使之按照这条线延续。

“上一次我们已经仔细研究过关于伊万·伊万诺维奇和彼得·彼得罗维奇的一小段独白，”今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇这样说道，“想象一下，假设所有的台词、所有的场景，还有整个剧本都是按照这几句话准备的，就像在创作带插图的‘假使’和‘规定情境’时应该做的那样。在这种情况下，角色的全部台词都将会伴有我们内心视觉的视像，就像演员自己所想象的那样。在我们谈到想象的时候我已经对你们讲过，这些视像犹如一部连续不断的影片，不停地在我们内心视觉的银幕上放映着，并指示着我们在舞台上说话或者做动作。

“尽可能全神贯注地看看这部影片，看看你们将会看到的東西，用角色的话语来描述一下，因为你们每一次重复扮演这个角色时，你们就会看见这些话語的插图。在舞台上应该用话语来谈论视像，而不是[死记硬背]台词。

“因此，在说话时必须深入理解所说内容的实质，必须去感受这个实质。但这个过程是困难的，而且并不总是一帆风顺的，首先是因为，作为潜台词主要元素之一的对所体验过的情感的回忆是非常不稳定的，多变的，很难捕捉到的，而且还是不易固定的；其次，为了要不断地深入了解话语和潜台词的实质，需要有受过良好训练的注意力。

“彻底把情感忘掉，把注意力集中到视像上。尽可能专注地观察它们，并且把你们所看到的、听到的和感觉到的尽可能全面、深刻、清晰地描述出来。

“当话语不是说给自己听，不是说给观众听，而是说给对象听，传达给他自己的视像的时候，这种手法在积极性和效果方面具有更高的稳定性和更大的力量。把自己的视像传达给对象这一任务要求将动作贯彻到底：它使意志[投入]到工作上，并随之推动起心理活动三动力和演员创作心灵的元素。

“怎么能不去利用视觉记忆的有利特点呢？在自己的内心把较易理解的视像的线确定下来，这样更易于把注意力集中在潜台词和贯串动作的正确线上。坚持这条线，并经常说说所看见的事情，就能准确地唤起珍藏在情感记忆中并为我们体验角色所需的那些反复出现的情感。

“由此可见，在观察内心视像的时候，我们想的是角色的潜台词，并且在感受着它。

“这种手法已经不新鲜了。在动作和行为领域我们曾经使用过类似的方法。当时为了激起不稳定的情感记忆，我们采用了更容易感觉到的、更稳定的肢体动作，并在这些动作的帮助下创作了一条连贯的‘角色的躯体生活’不间断的线。

“现在我们采用同样的办法，为了同一个目的，采用一条视像的不间断的线，并用言语把它表达出来。

“当时，肢体动作是动作领域中产生情感和体验的诱饵，而现在内心视像则成为言语和话语领域产生情感和体验的诱饵。

“要经常放映你们内心视觉的影片，像画家画画、诗人做诗那样去描绘你们在每一次今天的演出中通过内心视觉看到了什么，怎样看到的。通过这样的观察你们将会了解并懂得你们在舞台上需要说什么。

“对你们内心产生的视像和有关这些视像的讲述每一次都稍作改动。这样做是有利无害的，因为即兴和出乎意料是创作最好的刺激物。只是别忘了在用言语讲述视像之前要经常在内心中观看你的视像影片，并且要把你们所看见的传递给舞台上你们的交流对象。

“这个习惯要经过长时间的、有系统的训练才能够培养起来。在你们的注意力还不够集中，而提前准备好的潜台词的线也会很容易就中断的时候，要像抓住救生圈一样赶紧去抓住内心视觉的那些对象。

“这种手法还有一个优点。众所周知，角色的台词由于经常重复很快就会让人厌倦。而视觉形象则恰恰相反，多次的重复会让它们变得更加牢固和丰富。

“想象力是不会打瞌睡的，而且还会每一次都给视像增添一些新的细节，为内心视觉的影片补充一些更有活力的细节。这样看来，重复对视像和整个带插图的潜台词来说不仅是无害的，反而是有益的。

“现在你们不仅懂得了怎样创造并使用带插图的潜台词，还明白了我推荐给你们的这种心理手法的奥秘所在了。”

19××年×月

“言语在舞台上的使命之一就是用心所创造的角色带插图的潜台词去跟你们的搭档交流，或者让我们自己每一次都看到这些潜台词。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇在开始上课的时候这样说道。

“让我们来检验一下，维谢罗夫斯基能不能地完成言语的这项使命。

“请你到台上来，把你想念的东西念给我听听。”

“我向你发誓亲爱的，……/我能够活在世上只是……/和你一个人在一起/……我也会死去当你离开我去到那深深的/黑暗中，在那里我们/……将会相遇……/和你……”维谢罗夫斯基用他平时一贯的很快的语速朗诵着，中间夹杂着一些毫无意义的停顿，把这段散文变成蹩脚的诗，又让诗变成更蹩脚的散文。

“我简直什么都听不懂，而且如果您还像刚才这样断句的话，再念下去我也还是听不懂，”托尔佐夫对他说，“这种方法念出来的东西不仅丝毫谈不上潜台词，谈不上视像，甚至连台词本身都谈不上。它们是无意地、偶然地从您舌头上溜出来的，不带有您的意愿和意识，而是由您储存的用于呼吸的空气量决定的。

“所以在您继续往下念之前，应该调整好独白的语序，正确地分好句组、句群，或者像有些人说的叫语节。只有这样做才能分析清楚词与词之间的关系，从而弄清楚一个句子或者一个完整的意思是由哪些部分构成的。

“为了把话语分成若干节拍，需要加以停顿，确切地说，需要逻辑停顿。

“你们大概也知道，这种停顿同时具有两种截然相反的作用：把言语组合成句组（或者语节），或者把句组分隔开来。

“你们知道吗，逻辑停顿的不同排列方式能够决定一个人的命运甚至生命呢，举个例子，‘原谅不能发配到西伯利亚去’。

“在没有把这句话按照逻辑停顿断句之前，要怎么来理解这道命令呢？”

“只有加上逻辑停顿之后，这句话的真正含义才会清晰。”

“‘原谅/——不能发配到西伯利亚！’或者‘不能原谅/——发配到西伯利亚！’第一句意思是赦免，第二句意思是要发配。”

“现在把这种停顿加入到你们的独白中去，然后重新来念一下；只有这时候你们才能理解独白的内容。”

“维谢罗夫斯基在阿尔卡季·尼古拉耶维奇的帮助下把句子分成若干句组，然后重新来念独白，可是才念完第二个语节，托尔佐夫就打断了他。”

“在两个逻辑停顿之间，必须把台词念得尽量连贯、流利，像一句话一样。不能像您这样把它打断，分成好多个部分。”

“当然，有时候也有例外，必须要在语节中间加入停顿。但这种情况也有自己的规则，我之前已经跟你们讲过。”

“我们知道这些规则，”戈沃尔科夫大声说，“语节，要按照标点符号来读。不好意思，这一点我们在小学一年级就已经学过了。”

“既然你们已经知道，那么就把它读对了，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇这样回答他，“而且还要把这种正确的读法养成一种在舞台上必需的习惯。”

“要经常捧起书，拿起铅笔，读一读，把所读的内容按照语节划出来。要让你们的耳朵、眼睛和手都习惯这种阅读。按照语节阅读还有一个很重要的实际益处：它对体验的过程本身也有帮助。”

“把语节划出来并按照这种划分来阅读之所以是必要的，还因为这样做可以让你们去分析句子，深入理解句子的实质。不深入理解句子的实质，就没法正确地把它念出来。”

“按照节拍来说话的习惯不仅能让你们的话语从形式上变得整齐，容易表达，更有利于把话语的内容表达得更深刻，因为这样会让你们在舞台上经常想到自己所说的话的实质。在做到这一点之前，且不说完”

成言语的重要任务之一，即传达独白带插图的潜台词，就连塑造视像和带插图的潜台词的准备工作对你们来说都会是徒劳无功的。

“话语和言语方面的工作始终要从划分语节开始，或者换句话说，要从分配逻辑停顿开始。”

19××年×月

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇把我叫起来，让我朗诵一点东西。我选择了《奥赛罗》中的一段独白：

К а к в о л н ы л е д я н ы е
п о н т и й с к и х в о д ,
в т е ч е н и и н е у д е р ж и м о м ,
н е в е д а я
о б р а т н о г о о т л и в а , в п е
р ё д , в п е р ё д
н е с у т с я в П р о п о н т и д у
и в Г е л л е с п о н т , —
т а к з а м ы с л ы м о и
к о в а р н ы е
н е и с т о в о п о м ч а т с я , и у ж
н а з а д
н е в с т у п я т н и к о г д а ,
и к п р о ш л о м у
о н и н е в о р о т я т с я , а б у д у т

В с е н е с т и с ь

н е у д е р ж и м о , п о к а н е п о

г л о т я т с я

д и к и м в о п л е м . [\[27\]](#)

译文：

仿佛那黑海的

冰涛，

追着难以遏止的急流，

从不

后退，——向前，

向前

奔向马尔马拉海

和达达尼尔海峡——

我的流血的意向也这样

飞速奔驰，

永远

不会后退，

也不

回顾流连，

它一直会不可遏止地奔驰，

直到那野蛮的嚎叫声

把它吞食。

这段独白中没有一个句号，而句子这么长，使得我不得不急忙把它读完。我觉得，应该要不带间歇地一口气儿把它读完。当然，我并没有做到这一点。

一点都不奇怪，我是急急忙忙念完了几个小节，喘息着，由于紧张脸都涨得通红。

“为了防止以后再出现刚才出现的那种情况，首先您应该借助于逻辑上的停顿，并将独白分成若干个语节，因为，您看，所有这些不可能一下子读完。”在我读完以后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇给我提了这个建议。

这就是我标的停顿记号：

仿佛那黑海的

冰涛， |

追着难以遏止的急流， |

从不

后退， |——向前，

向前

奔向马尔马拉海

和达达尼尔海峡——

我的流血的意向也这样

飞速奔驰， |

永远

不会后退， |

也不

回顾流连， |

它一直会不可遏止地奔驰，

直到那野蛮的嚎叫声

把它吞食。

“就这样读吧。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇让我按照自己划分的语节把这少见的长句读了好几遍。

我做完这些以后，他承认，现在这段独白变得好听和好懂了一些。

“唯一遗憾的是，它还不能被人感觉到。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇补充道。

“不过造成这一点最主要的原因是您自己，您的匆忙使得您没有时间领会自己所说的话，因为您来不及彻底观察和体味隐藏在话语里面的潜台词。而如果没有潜台词，下面您没法去做。

“这就是首先要改掉自己匆忙的毛病的原因！”

“我也很想改掉这个毛病，但是怎么改呢？”我想不通。

“我来告诉您一个办法。”

稍加思索以后，他继续说：

“您已经学会了按照逻辑停顿和语节来读《奥赛罗》中的独白了。这很好！现在按照标点符号读给我听一下。

“标点符号要求的是一定的语调。句号、逗号、问号、叹号和其他标点符号都有各自特有的能说明自己特点的一定声态。没有这些语调，它们就完不成自己的使命。实际上，如果您把句号那表示结尾的下降音去掉的话，听者就无从知道句子已经结束，不再继续下去了。而要

是把问号所特有的那种上扬音去掉的话，听者也就无从知道对方是在向他提出问题，并期待他的回答。

“这些语调都能对听者起到促使其做某种事情的作用：疑问的声态促使对方回答；感叹的声态能够引起对方同情、赞同或者抗议；冒号引起对方注意以听取接下来的话等等。所有这些语调都有很大的表现力。

“词和言语本身有自己的特性，这种特性要求每个标点符号有自己相应的语调。标点符号的这种特性正好包含着能够使您平静下来，不慌张从事的作用。正因为如此，我要谈一谈这一问题。

“现在您按照这些标点符号（逗号和句号）来读一下奥赛罗的独白，读的同时注意遵守其固有的语音图形（语调）。”

当我开始读这段独白的时候，我感觉自己是在读外语。在说出每个词之前，我都不得不考虑和寻找什么，猜测和掩盖那些引起怀疑的地方，然后……我停下来了，因为我已经无法继续。

“这证明，您并不知道您所使用的语言的特性，包括标点符号的特性。不然的话，您会很容易地完成我所教给您的这一任务的。

“要记住这件事情。它又一次使您相信认真研习言语规则的必要性。

“可见，现在标点符号在妨碍您说话。我们应该努力做到使标点符号可以反过来帮助自己说话！”

“我不能〔完成〕把所有的标点符号一一拿出来加以说明的任务，”阿尔卡基·尼古拉耶维奇继续说道，“所以，我准备从中选取某一种标点作为例子进行试验。如果这一试验成功并且可以令你信服的话，我想你自己也会想用同样的方式来认识其他所有标点符号的特性了。

“我再重复一遍，我的任务不是来教您言语规则，而只是来说服您，让您自己去学习言语规则。现在我就用逗号来做试验，因为在您所选择的奥赛罗的独白中只有这一种标点符号。

“回想一下，每次您念到逗号的时候，您本能地想做什么？”

“首先，当然是停顿。不过在停顿之前，您想把最后一个字的最后一个音节的音往上扬（并不重读，除非逻辑上有必要）。这之后让这个高音在空中悬置一会儿。

“在这样上扬的时候，声音由下往上提，就像什么东西从架子的下面一层移到上面一层似的。这些上升的发音线可以形成各种各样的曲折和高度：相距三度、五度或者八度，可能提得很快很高，可能提得很和缓、舒畅、不太高，等等。

“逗号有一种奇妙的特性最引人注目。它所要求的上扬音，活像举起来表示警告的手一样，能使听者很有耐心地听着那没有说完的句子继续下去。不知道您有没有感觉到这一点的重要性，尤其是对于像您这样好冲动的人，或者像维谢罗夫斯基那样急性子的人。只要您相信在逗号的上扬音之后，听者必定会耐心地等你继续说完这个已经开始的句子，那您就没有理由去着急了。这样，您不但会变得平心静气，而且会由衷地爱上逗号和它所具有的各种特性。

“当您读着一段很长的话，或者像您刚才所讲的那种长句子时，在逗号之前把声音上扬，然后信心满满地等着，因为您确实知道，谁也不会来打断您和催促您。您可知道，这是一种多么愉快的事情！”

“其他所有标点符号也有同样的情形。就像逗号一样，它们的语调都是要求对方做些什么；比如问号要求听者回答……”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇使用了逗号之前所该有的上扬音，然后……沉默了下来。我们很有耐心地等待着……

“您的感叹号会要求听者同情……（同样的手法和我们有耐心的等待又重复了一次）……冒号会要求对方提高注意力，等待接下来要说的内容。这些做法暂时把责任和动作推卸到别人身上去，保证您在等待时心平气和，因为这时候停顿已经变成听您讲话的那个人，也就是以前催促过您的那个人所需要的了。你们同意我的观点吗？”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇用一种十分清晰的“上扬音”结束了这一问句，并等待着答复。我们思考着要跟他说什么，但是一下子想不出来，所以大家都很激动。而他却非常平静，因为不是他，而是我们造成了这种延迟。

在这沉默中，阿尔卡季·尼古拉耶维奇笑了，并且解释了其中的原因：

“不久以前，我想跟新来的打扫房间的女工解释正门的钥匙应该挂在什么地方，就对她这样说：‘昨天晚上进门的时候，看见锁孔里放着钥匙……’

“我把声音上扬以后，忘记自己还要继续说话了，就不再作声，走进书房里去了。”

“过了整整五分钟，我就听到了敲门声。那个女工把头伸进门里，她的眼睛流露出好奇的神色，脸上充满着疑问的神情，问：‘看见锁孔里放着钥匙……怎么了？’

“你们看，逗号前的上扬音所起到的作用足足保持了五分钟之久，它要求说话人把话说完，就是要求用句号前表示结束的下降音来结束句子。这种要求是不受任何障碍限制的。”

临近下课了，阿尔卡季·尼古拉耶维奇总结了一下今天上课的全部内容，他预言，我很快就将不再害怕停顿，因为我已经懂得怎样迫使别人来等待的秘诀。等到有一天，我除了懂得这一秘诀以外，还懂得怎样运用停顿来提高言语的准确性和表现力来加强交流的时候，我就不仅不再害怕停顿，相反，我将会开始爱上它，甚至开始滥用它了。

19××年×月

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇精神饱满地走进教室来，突然出人意料地、无缘无故地用一种非常平静但是又十分坚决的口吻向我们宣布：

“如果你们不注意听讲，那我不给你们讲课了。” [\[28\]](#)

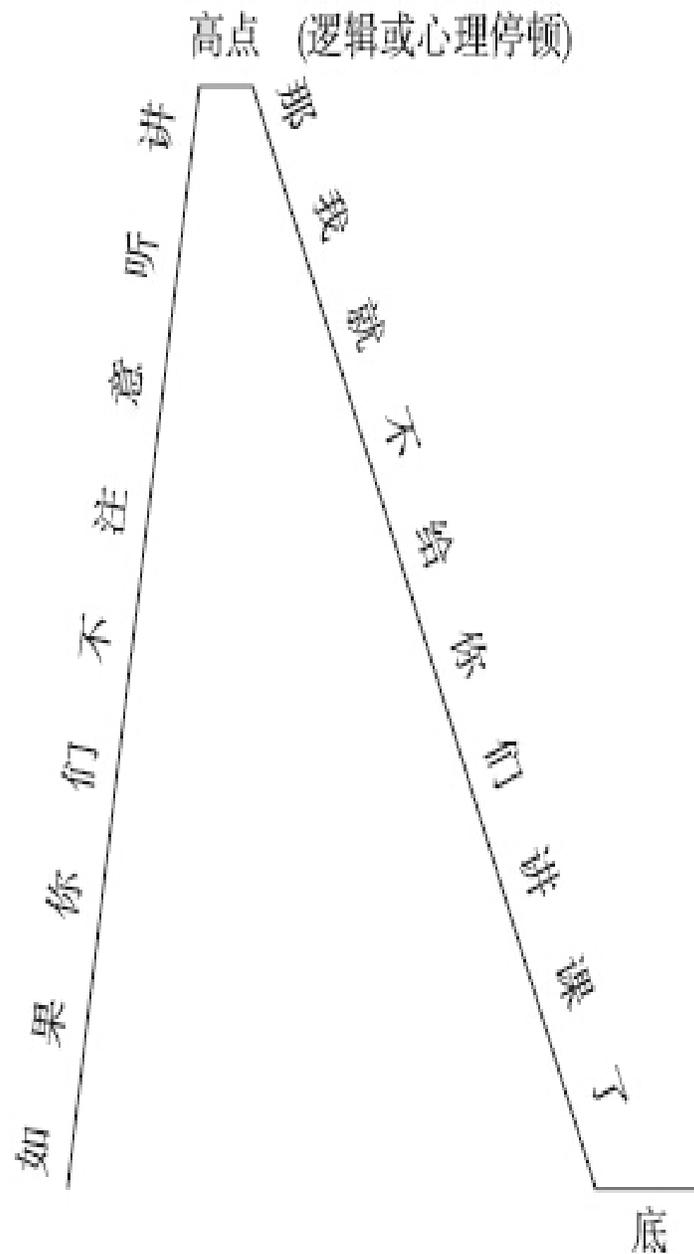
大家变得不知所措，面面相觑起来。我们已经做好准备向他保证所有在座的人都对他的课很感兴趣，而且是着迷了。但是大家还没来得及说完这些，阿尔卡季·尼古拉耶维奇已经放声大笑起来。

“你们能感觉出我的情绪是多么好吗？”他兴奋而高兴地对我们说道，“简直是好极了！因为我刚从报纸上读到我心爱的学生取得巨大成就的消息。但是这并不妨碍我做出一种声态，用来表达自己确定、

坚决和断然的心情，这种声态是语言本性所要求的。于是，在你们心目中，我就变成了一个严厉、易怒并且唠叨的老师了！

“不只是单个词语和标点符号，整个句子和句群都具有一定的语调和声态。”

“他们具有语言本性所提示的一定的形式。它们有自己的名称。例如，我刚才使用的那种声态，在《富于表现力的语言》一书中就称为‘双节句’。在这种句子中，经过上扬音和暂时的停顿之后，当声音提高到逗号和逻辑的停顿交汇处的最高点时，声音就急剧下降到最底层，就像这个图形展示的一样。”



阿尔卡季·尼古拉耶维奇把这个图画在纸上。

“这种语调是必须要有的。还有针对整个句子的许多其他语音图形，但是我不打算向你们展示这些了，因为我不是教你们这门课的，而只是和你们说说而已。”

“演员必须懂得所有这些图形，以便达到下面的目的：

“在舞台上，演员往往会由于慌乱和其他原因，音域不由自主地缩小下来，使声态失掉了自己的图形。”

“俄国演员尤其如此。”

“我们按照自己的民族特点总是倾向于说短调，这一点跟喜欢用长调的拉丁民族正好相反。在舞台上，我们的这种特点表现得更清楚。

“当法国演员愉快地呼喊时，就在句子中的重读字上加dièse [\[135\]](#)，我们俄国演员却往往按照另一种方式来安排语调的间距——尽可能加bémol [\[136\]](#)。另外，法国人为了使语调鲜明，每当说出一句话时，往往把声音扩展到自己音域的最高点，在这种地方，俄国人却要比他们的最高音低两三度。法国演员在句号之前把声音降到最低，俄国演员却从下面截去几个音，从而削弱了句号的确定性。这种偷工减料的现象，如果是在上演本国剧本时发生，不容易被察觉。但是当我们来演莫里哀或者哥尔多尼的剧本时，我们的俄国式的语调往往在应该充满着极其响亮的长调的地方，突然把斯拉夫式的忧郁和短调加了进来。在这种情况下，如果下意识帮不上忙的话，演员的语调就会违反他自己的心意，变得不正确，不够多样。

“怎样来纠正这一缺点呢？如果谁不懂得某个句子所需要的、语言本身所要求的一定的语音图形的话，那他将是毫无出路的。 [\[29\]](#)

“在这种场合下，言语规则就可以给你们帮上忙了。

“总之，如果语调背叛了您，您就要从外在的语音图形出发，给它找到依据，然后再走向自然体验的过程。”

这时，阿尔卡季·尼古拉耶维奇的那个爱嚷嚷的秘书走进教室来，把他喊了出去。

托尔佐夫临走的时候说，过十分钟他就可以回来。

在这一段休息的间歇，戈沃尔科夫照例提出了他的抗议。强制使他十分愤慨。他认为，言语规则强制演员去接受一定的语调，所以是言语规则扼杀了创作自由。

伊万·普拉托诺维奇完全真实地证明了，戈沃尔科夫所谓的强制正是我们语言的天然特性。他，拉赫曼诺夫，总是习惯于把执行天性的要求当作是最崇高的自由。他认为，戈沃尔科夫一再坚持的程式化的朗诵方法中所用的那些反自然的音调，是对天性的一种强制。戈沃尔科夫为了证实自己的见解，举了一个叫索利斯卡娅的外省女演员的例子，说她的全部魅力就在于说话说得不正确。

“这就是她的风格，懂不懂？”戈沃尔科夫想要说服拉赫曼诺夫，“要是您教会她言语规则，她就不再是索利斯卡娅了，知不知道？”

“谢天谢地，亲爱的！如果不再是了，那真的要谢天谢地了！”这回轮到拉赫曼诺夫来开导他了，“如果索利斯卡娅为了表现角色的性格特征而需要把话说得不正确的话，那就由她去吧。我要给她鼓掌。但如果拙劣的说话方式不是由于性格特征引起的话，那它对于这位女演员而言就不是优点，而是一种缺点了。用蹩脚的说话方式来卖弄风情，这是一种罪过，是一件令人乏味的事情。亲爱的，请您告诉她吧，要是她在说话正确的前提下，像现在这样去表演，那她就会变得更加迷人了。那时候，她的魅力就能更好地传达给观众。之所以能更好地传达，是因为这种魅力可以不会由于文理不通而受到糟蹋了。”

“起初人家告诉我们说，要按照生活中那样去说话，现在又说，要按照某种规则！可是，请您原谅我这样说，应该明确地告诉我们，舞台所需要的到底是什么？！是不是说，在舞台上说话跟在生活中说话应该有所不同，应该按照特别的方式呢？”戈沃尔科夫问。

“对，对，正是这样，亲爱的！”伊万·普拉托诺维奇迅速地回答了他的问题，“不是按照生活中那样，而是‘按照特别的方式’。正是这么回事！在舞台上说话绝不可以像在生活中那样说得文理不通。”

那位爱嚷嚷的秘书打断了这场争论。他走进来说，今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇不再回到课上来了。

于是就由伊万·普拉托诺维奇给我们上“训练与练习”课。

19××年×月

今天上课的时候，阿尔卡季·尼古拉耶维奇让我反复来念奥赛罗的独白，念到每个逗号前面时，都要带着清楚的上扬音。

开始的时候，这些声音的上扬都很形式化，很死板。不过到了后来，其中一个音使我回想起正确的真实的语调，顿时在我的心里浮现出了某种温暖而亲切的东西。

我受到了鼓舞，胆子逐渐大了起来，于是开始在奥赛罗的独白中做出各种各样正确或者不正确的上扬音：时弱时强，时高时低。每一次当我偶然碰上正确的语音图形时，我内心就涌上来愈来愈新的各种各样的情感回忆。

“这才是言语技术的真正而有机的基础，真实的，非杜撰出来的！语言本性就是这样从外部通过语调来影响情感记忆，来影响感觉和体验的！”我心里想。

现在我把上扬音后的停顿拖得更长一些，因为我不仅想了解，而且想彻底领悟内心活跃起来的东西。

这时候发生了一件事情，出了差错。我被所有这些感觉、思想和试验深深吸引，以至于忘了台词，独白念到中间就停了下来，所有的思想、字句都想不起来了……因而没把独白念完。然而阿尔卡季·尼古拉耶维奇却大大地夸赞我。

“您说说看！”他非常高兴，“我还没提前告诉您，您就已经能够来欣赏和品味停顿了！您不但注意到了全部逻辑停顿，而且把其中的许多变成心理停顿。这都是很好的，完全可以容许的，只不过应该在下面这样的条件下才行：第一，心理停顿一定不能影响逻辑停顿的作用，相反地，要加强它的作用；第二，心理停顿必须随时完成它应当承担的任务。

“不然的话，就必定会出现您刚才的那种情况，即舞台上的差错。

“只有在我向您说明逻辑与心理停顿的本性以后，您才能理解我的话，才能领会我的警告。这就是：逻辑停顿能机械地把语节和整个句子组织起来，从而帮助你来阐明它的意义；心理停顿则能赋予段落、句子和语节以生命，力求表达出它们的潜台词。如果说没有逻辑停顿的言语是文理不通的，那么没有心理停顿的言语就是无生命的。

“逻辑停顿是消极的，形式化的，无动作的；心理停顿总是积极的，充满内容的。

“逻辑停顿为智慧服务；心理停顿则是为情感服务。

“菲拉雷特大主教讲过：‘要使你的话说得[吝啬]，要使你的沉默表现得雄辩。’

“心理停顿正是这种雄辩的沉默。它是一种极其重要的用于交流的工具。今天您自己也已经感觉到，为了创作的目的，不能不利用这种不言自明的停顿。它用眼神、面部表情、光线、暗示、几乎不被察觉的动作以及许多别的有意识的和下意识的交流手段来代替说话。

“所有这些交流手段都能表明话语所无法表明的东西，在沉默中运用这些手段，往往比言语本身更加紧张，更加细致，更有感染力。无言的交谈可以很有趣，内容丰富，有说服力，不亚于谈话。

“停顿不仅能表达来自意识的潜台词，而且常常能表达下意识的，即具体的语言所表达不出的那一部分潜台词。

“你们知道，这种体验和这种体验的表现在我们艺术中是最可贵的。

“你们知道心理停顿有多么珍贵吗？

“它是服从任何规则，而且全部言语规则都要毫无例外地来服从它。

“在逻辑上和言语规则上看起来不能停顿的地方，可以大胆地做出这种心理停顿。试想一下，假定我们的剧院要到外国去演出。所有学生都去，只留两个不去。您焦急地问舒斯托夫：‘哪两个不去呢？’舒斯托夫回答道：‘我和……（他运用心理停顿来缓和已经酝酿好的打击，或者，相反地，来加强愤怒的情绪）……和……你！’

“大家都知道，在连接词‘和’的后面是不允许有任何停顿的。然而心理停顿有权来代替逻辑停顿，同时又不破坏它。

“逻辑停顿的时间相对固定，一般来说较短。如果时间拖长的话，那就尽快把消极的逻辑停顿转化为积极的心理停顿。心理停顿没有固定时间，不受时间限制，它可以把句子延长到它所需要的用来完成真实、高效而合理的那个动作的时候为止。它的意图是要沿着潜台词和贯串动作的线达到最高任务，因而不可能不使人感到兴趣。

“然而心理停顿带有严重的停滞的危险，这种停滞是从有效的动作停止的时候开始的。因此，在这种情形发生以前，心理停顿要赶紧让位给话语。

“忽略这一瞬间，那就变成了不幸，因为在这种情况下，心理停顿就要蜕化成简单的停顿，从而造成舞台上的差错。这种停顿就变成了艺术作品的漏洞。

“您今天遇到的就是这种情况。所以我急于指出您的错误，为的就是避免将来再犯同样的错误。

“您可以随心所欲地用心理停顿来代替逻辑停顿，但绝对不能白白地把心理停顿拖延下去。

“现在你们已经知道什么是舞台言语中的停顿了，你们也已经大体知道怎样来运用它们了。停顿是我们言语中的一个重要因素，也是它的重要法宝。”

19××年×月

阿尔卡季·尼古拉耶维奇舒服地坐在扶手椅上，双手放在大腿下，保持姿势不动，开始充满感情地朗诵一段独白，接着是几句诗。他用的是种我们不熟知的，但非常响亮的语言。朗诵抑扬顿挫，忽而在长句上拔高音调，忽而压低声音，忽而沉默不语，用眼神转述字里行间的含义。他依靠内心力量做这一切，并不借助于叫喊。有些长句他念得特别响亮、突出，绘声绘色。有些句子则念得低声细语，充满内在感情。这时候他几乎要流泪了，不得不过来个意味深长的停顿，调整内心的波动。随后他心中又生变化，声音强劲有力，精神饱满得让我们感到惊讶。不过，这一时的激动突然中断了，沉默再次取代了刚刚迸发的朝气。

这场戏和朗诵就以这个充满戏剧性的停顿而告终。

这些诗和散文是阿尔卡季·尼古拉耶维奇的自创作品，也是他自己发明了这种独特响亮的语言。

“那么，”托尔佐夫自己总结道，“我用你们不懂的语言说话，却能让你们认真听。我坐着一动不动，没有任何动作，却能让你们仔细看我。我沉默不语，却能让你们努力猜测沉默背后的含义。我把自己的

某些概念、形象、思维和感情放到声音里去，因为我觉得它们和声音有关联。当然，这种关联只是泛泛的，并不具体。显然，我给你们的印象就是这样。我之所以能做到这一点，一方面是靠声音，另一方面是靠语调和停顿。我们在外国巡回演员的演出和音乐会上欣赏听不懂的诗歌和独白时，不也是这样的吗？他们不是也给我们留下深刻印象，让我们激动了吗？而其实他们在舞台上所讲的，我们根本就不懂。

“这里再举个例子：不久前我有个熟人在音乐上听到演员 B 的朗诵，回来对这个演员赞赏有加。

“‘他朗诵了些什么呢？’有人问他。

“‘不知道！’我这个熟人回答。‘我没听懂他说话。’

“显然，演员 B 给观众留下印象，靠的不是语言，而是其他东西。

“有什么秘诀呢？有，它就是：话语的声音色彩——语调和言语背后的雄辩式沉默，同样能对听众产生作用。

除语言外，语调和停顿本身也具有影响听众的情感感染力。今天我用谁也听不懂的语言朗诵，就是一个证明。 [\[30\]](#)

19××年×月

今天，当我又念了一遍《奥赛罗》中的那段独白之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我说：

“现在这段独白不仅仅只是被聆听、理解，而是开始被感悟了，当然了，念得还不够有力。”

为了获得这种力量，接下来朗诵的时候我鼓足劲，变着花样像演员演戏一般练独白，换句话说，我这是在为了热情而热情。这样做的后果是，紧张、仓促，我念得更无力，乱了节奏。

“您在干什么？！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇拍了拍手让我停下，“一下子就把我们的全部工作都搞砸了！连句子的意思和逻辑都打乱了。”

“我想念得更生动，更有力些……”我很难为情地为自己辩解。

“难道您不知道力量蕴藏于逻辑和连贯性上吗？您把它们都破坏了！难道您没有听到过舞台上或者生活中最普通的对话：既没有特别的语气着重和高低音，又没有过大的间隔，也没有错综复杂的语音语调的那种对话吗？”

“尽管没有这些加强表现力的手法，这种最普通的说话方式常常能让人产生一种无法抗拒的印象，因为它极具说服力，思维清晰明确，合乎逻辑，表达连贯，字句搭配清楚，表达有控制力。

“逻辑停顿经常出现在这种对话中，它能够加强影响和说服力。

“所以，好好利用停顿吧，别再破坏它了。为了您正在寻找的那种力量，首先要学会说话合乎逻辑、有序，停顿正确。”

我急于想照原来的方式练独白，念得清晰准确，可是老毛病又出现了，还是念得很枯燥。我感觉自己陷入绝境，怎么也找不到出路。

“现在我们明白了，考虑力量对您来说还为时过早。待条件和机会成熟时它会自己出现的。我们还要寻找这些条件和机会的。

“上哪儿找去呢？”

“不同的演员对力量有着不同的理解。比如，有些人从身体紧张度中寻找力量。他们握紧拳头，使出全身力气，浑身麻木直到抽筋，以此加强对观众的影响。这种方法使得他们的声音从发音器官挤出来，所有的压力就好像我现在沿着水平线把您推向前所用的力量一样。

“我们的演员行话中，这种为了获得力量而挤压声音的做法叫‘高压表演’（紧张表演）。但这种方法产生的不是力量，而是狭小音域内的喊声、叫声和嘎哑声。

“您自己检验一下看，用几个相距两度或三度的音，尽最大的内在力量练习这个句子：‘我再也忍受不了了！！’”

我照他的命令做了。

“不够，不够，再用力些！”托尔佐夫命令我。

我重复了一遍，尽全力提高嗓音。

“再用力点！”托尔佐夫逼我，“不要扩大音域！”

我乖乖听从。生理紧张引起抽筋：喉咙收紧了，音域缩到三度，但还是没有力量的感觉。

我用尽了所有办法，托尔佐夫再次逼我时，我只能简单地叫喊几声了。

这时听到的是可怕的被勒死者的声音。

“这就是‘高压’的结果，单纯地为了高声而让身体紧张，沿水平线挤压声音。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇向我解释。

“现在来做一个完全相反的实验：让发音器官的肌肉完全放松，抛开‘高压’，不伪装热情，不去想什么力量，说说刚才那个句子，要用最宽的音域，掌握好音调。想象一下让您激动的场景。”

于是我想象出下面这个虚拟情景。

假设我是老师，有个学生，比如叫戈沃尔科夫的，他总是迟到，这已经是第三次晚半小时到教室了，为了将来不再有类似的散漫行为发生，我该怎么做？

在这种假设下，句子轻而易举就说出来了，我的音域自然而然扩大了。

“您看，这回句子比原来的叫喊有力多了，而且你不需要费什么力气。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说。

“现在您用更宽的音域来说这句话，不用刚才的五度音，而是用完整的八度音试试。”

我想象出一个新的情景：假如不管我怎么坚决要求，严厉责备，记名扣分和警告，戈沃尔科夫还是迟到了，而且迟了整整一个小时，而不再是之前的半小时。办法都用尽了，现在只能使出最后一招了。

“我再也忍受不了了！”话自个儿蹦出来了，不是很大声，因为我认为情感酝酿得还不够，所以有所克制。

“看吧！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇显得很高兴，“这就说得有力了。不大声，也不费劲。声音有高有低，在垂直线上变化，不带任何‘高压’，没有上个试验中那种水平线上的挤压。当您需要力量的时候，您可以用嗓音和音调从上往下画出各种不同的语音线，就好像您用粉笔在黑板上垂直画出各种图案一样。

“不要学那些只知道通过大声叫喊寻找言语力量的演员。大声并不是力量，只不过是声大，瞎叫喊而已。

“大声和不大声是‘forte’（强的）和‘piano’（弱的）。众所周知，‘强’不是‘强’本身，它只不过是‘不弱’。

“反过来，‘弱’也不是‘弱’本身，它只不过是‘不强’。

“‘强’不是‘强’本身，它只不过是‘不弱’，这话什么意思呢？这就是说，‘强’不是绝对的，永恒的，不像单位公尺或者公斤那样是个固定值。

“‘强’只是一个相对的概念。 [\[31\]](#)

“假如说，独白刚开始时您念得很小声。念了一行后您稍微大声点继续念，这就已经不是之前的“弱”了。

“下一行您念得更大声，所以相比前一行就更不‘弱’些，如此类推，直到您念到‘强’。按照这种逐渐扩大的阶度，您最终达到最大声，这种大声应该叫‘forte fortissimo’（最强）。相对大声的增长就是在这种‘piano pianissimo’（最弱）到‘最强’的声音变化中体现的。不过用这种方法练嗓子的时候就得小心谨慎，掌握分寸了。否则很容易做得过分夸张。

“有一些没品位的歌唱家以为，大小声的鲜明对照是高雅的。例如，他们唱柴可夫斯基小夜曲的第一句‘г а с н у т д а л ь н е й А л ь п у х а р ы’时用“最强”音，下一句‘з о л о т и с т ы е к р а я’却用几乎听不到的‘最弱’音。接着又用‘最强’音唱‘Н а п р и з ы в н ы й з в о н г и т а р ы’，然后又立马换成‘最

弱’唱‘ВЫЙДИ, МИЛАЯ МОЯ’。有没有觉得这种鲜明对比很庸俗、很乏味？

“话剧中也有这样的情况。演到悲情部分常常很夸张地大喊大叫，或低声细语，完全不顾内在本质和正确意义。

“我认识另外一些歌手和话剧演员，他们声音不大，也没有极高的天赋，但很擅长于在唱歌和台词中借助‘强’‘弱’对比为力量加分。

“他们中有很多人因为声音好而出名。但这些歌手自己很清楚，这种名声是靠什么样的技术和艺术争取来的。

“至于单纯的大声，在舞台上是不需要的。大多数情况下它只能用于应付对艺术一无所知的门外汉。

“所以，如果您在舞台上需要真正的言语力量，那就忘掉大声叫喊吧，多想想抑扬顿挫的语调，多想想停顿。

“只有在一段独白、一个场面或一个剧本的结尾，在用了所有的语调手法：渐进、逻辑、连贯、各种语音线和语音图之后，您才可以短时大声说出结尾的句子或单词，如果作品本意要求您这么做的话。

“有人问托马佐·萨尔维尼，说他年纪这么大了，表演的时候怎么还能喊得那么有力量，他说：“我不是叫喊。这是你们在对自己喊。我只是开开口。我的任务是慢慢将角色推向高潮，做完这些后，如果观众需要的话，就让他们替代我向自己呐喊吧。

不过舞台上也有例外，也有不得不大声喊的时候。比如，在民间舞台上或者有音乐伴奏，有歌唱、各种声音或者音响效果的时候就需要大声说话。

“不过别忘了，即使在这些情况下也需要声音的相对性和渐变性的，总把声音停在极限音或几个音上只会惹恼观众。^[32]

“我举上面这些例子来说明对言语中声音的力量力的不同理解，那么能得出什么结论呢？结论就是，力量不能从‘高压’中寻找，也不该从大声和叫喊中寻找，只能通过声音的抑扬，也就是从语调中寻找。言语的力量还可以从高低音对照或从‘弱’到‘强’的转变及其相互关系中寻找。”

19××年×月

“威廉米诺娃！到舞台上去给我们念点什么吧！”今天一上课阿尔卡季·尼古拉耶维奇就这样发令。

威廉米诺娃走到舞台上，宣布了自己准备念的作品名称：

“‘Х о р о ш и й ч е л о в е к’（‘好人’）。”

“糟透了！”托尔佐夫嚷嚷，“总共才两个词，还每个都加上重音！这样的名称什么也说明不了！”

“难道您不知道吗，每个单词都带重音的话语，就和没有任何重音的话语一样，什么都说明不了。绝对不能这样滥用重音！重音放错位置会扭曲本意，破坏句子，与此相反，重音本来是应该帮助我们创造句子的！”

“重音就像食指，能够指出句子或语节中最重要的词。被打上重音的字包含着潜台词的灵魂、内在本质和主要因素！”

“您还不知道言语中这个因素（重音）的重要性，所以这么不重视它。”

“爱它吧，就像你们中大多数人曾经爱上停顿和语调那样！重音——这是我们言语中的第三元素，第三个法宝。”

“在生活中、舞台上，您的重音常常在话语中毫无秩序地乱跑，就像牲口在草原上奔跑一样。调整一下您的重音吧。再说一遍‘ч е л о в е к’这个词！”

“ч л о в к”威廉米诺娃一字一顿地说。

“真神了！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇吃了一惊。“这下您念一个词有两个重音，一个单词掰成两半。您就不能把‘ч е л о в к’当一个词，而不是两个词念吗？把重音放在最后一个音节上，念‘ч е л о в к’。”

“ч е л о о о в к”，我们的美人念得很吃力。

“这不是打重音，而是拍腮帮子，敲后脑勺！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇开玩笑道，“为什么您理解的重音像拳击呢？您不但拿嗓子、用声音打字，还用下巴、低头的姿势将字打出来。这是个坏习惯，可惜，这也是演员当中很普遍的习惯。以为把头和鼻子伸出去，就能强调字的重要性及其含义似的！多简单啊！”

实际比这复杂得多。重音——这是把重读的音节或字强调出来！强调爱意或恶意，尊敬或轻蔑，直率或狡诈，双关或讽刺等。这是把重读的音节或词和盘托出。”

“还有，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续说，“为什么您把‘человек’掰成两部分后，前半您念得那么蔑视，几乎要把它吞了似的，而后一半简直是被推着飞出来，像炸弹一样炸开了。这可是一个词，一个概念呢！用一条总的语音线，把一堆的音、字母、音节连接起来吧！这条语音线应该是可升、可降、可曲折的！”

“您可以拿一大段铁丝，在某个地方折一下，某个地方稍微往上提一下，您就可以有一条更优美、生动的线。这线上有某个顶点像屋顶上的避雷针一样承受打击，而线的其余部分构成一幅画。这样的线是有形式、轮廓、完整性和连贯性的。这可比那些切成若干小段后又被一段段抛弃的铁丝好多啦。你们试着把‘человек’的音线折断，把它变成各种样子吧。”

教室里闹哄哄的，在这种声音里什么也分辨不出来。

“你们这是在机械地执行命令！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇让我们停下，“你们是在枯燥地、形式化地发出各种没活力的音，表面上这些音还连在一起。要赋予这些音活力才行。”

“这可怎么做？”我们一头雾水。

“首先要让这个词完成自己的任务，能转达意思、情感、观念、形象、幻觉等，而不是简单地弄出点声响来振动耳鼓膜。

“所以用词语来描绘你们所想、所说、所指的人吧，以及您用内心视觉所看到的東西。跟您的搭档说，这是漂亮的还是丑陋的，年老的还是年轻的，讨人喜欢的还是令人讨厌的，善良的还是凶恶的‘人’。

“尽量借助声音、语调和其他表达法来转达您所看到和感受到的东西。”

威廉米诺娃试着说了说，可没成功。

“您错就错在，您先说出这个词，听到它，然后才努力想知道指的是谁。您就好像是在写生，可却没有活的模特。现在试着用相反的方法做一做吧：先想想您周围某个熟人，把他摆在自己面前，就像画家对模特儿那样，然后用词来表达您从内心看到的東西。”

威廉米诺娃极其认真地设法完成这一命令。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇称赞了她，说道：

“虽然我感觉不到您说的是谁，但我已经满意了，因为您在努力地让我认识他，您倾注了精力，您需要这个词是因为它有助于情节，为了真正的交流，而不只是想把它喊出来。

“现在您再跟我说一遍‘хороший человек’这两字。

“Х о р ш и й… ч е л о в е к，”她说得很清晰。

“您又跟我说了两个概念，或者是两个人：一个叫‘хороший’（‘好’），另一个叫‘человек’（‘人’）。

“然而这两个字合起来所产生的人并不是两个，而只是一个。

“要知道‘х о р ш и й… ч е л о в е к’（‘好……人’）和连在一起写的‘х о р о ш и й ч е л о в е к’（好人）是有区别的。你听一听：我把形容词和名词连成一个不可分割的整体之后，我指的是一个概念，不是泛指‘человек’（‘人’），而是特指‘х о р о ш и й ч е л о в е к’（‘好人’）。

“形容词用来说明并修饰名词，它能够将一个‘人’和其他的所有人区别开来。

“不过您先要平心静气，把这些词的重音都去掉，然后再把重音重新放上去。

“这个任务可没有想象的那么简单。”

“就是这样！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇经过这么长的努力，终于让她做到了这一点。

“现在呢，”他继续发令，“只把重音放在最后一个音节上，念‘хороший человек’。不过不要咬牙切齿，而是热爱它，品味它，小心翼翼地把想要突出的字和重读音节送出来。少打腮帮，还得再少！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇几近哀求。

“听听，这是两个字都不带重音的‘хороший человек’。是不是觉得声音线像直棍子一般枯燥乏味？再听听连接在一起，稍微有点声音曲折的‘хороший человек’，最后一个音节ек上带有一种捉摸不透、亲切的涡形音。”

“有很多不同的方法能帮您去描绘朴实的、果断的、温和的、严厉的‘хороший человек’（‘好人’）。”

威廉米诺娃和其他学生照着托尔佐夫所说的做完之后，他让大家停下并说道：

“你们这样注意听自己的声音是没用的。自我倾听就像自我欣赏和自我展示一样。问题的关键不在于你们自己说得怎么样，而在于其他人听着怎么样，怎么理解。‘自我倾听’对演员来说不是一个正确的任务。他们更重要更积极的任务是影响别人，将自己的视像传达给别人。所以，不要对着观众的耳朵说，而是对着他们的眼睛说。这是摆脱‘自我倾听’的最好方法。‘自我倾听’对创作有害，因为它会使演员神游，偏离正确有效的方法。”

19××年×月

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇走进教室的时候，笑着问威廉米诺娃：

“您的‘好人’怎么样啦？”

威廉米诺娃回答说，“好人”过得很好，她说的时候重音完全正确。

“那么，现在还说那两个字，把重音放在第一个字上，”托尔佐夫说。“不过，做这个实验之前，我得跟您说明两条规则，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续说道，“第一条规则就是，形容词和名词连用时不带重音。它只是对名词进行说明补充，和名词融合为一体。也难怪这类词叫作形容词，它们就是用来形容名词的。”

“根据这条规则，似乎不能像我说的那样，把重音放在‘хоршійчеловек’（‘好人’）第一个字上，也就是形容词上。”

“不过还有另外一条更有力的法则，它就像心理停顿一样，能战胜所有其他的规则。这就是对比法则。根据这条法则，不管什么时候我们都应该强调那些表达思想、情感、形象、概念和动作的对比词。这在舞台言语中非常重要。不管您是否乐意，首先必须遵守这一点。让一个对比部分说得大声，一个说得小声；一个高，一个低；一个用这样的色彩、语速，另一个用那样的色彩、语速等等。这么做是为了让对比概念之间有清楚的，甚至是鲜明的区别。根据这条规则，在把重音放在形容词上说‘好人’之前，您就应该有个实际存在，或者假设的‘坏人’来和‘好人’对比。”

“为了能够很自然地念这两个字，在说之前，您心里就默想，说的不是‘坏人’，而是……”

“‘好人’。”威廉米诺娃本能地接了话。

“看吧，太棒了！”托尔佐夫夸她。

这之后她又说了一个词，两个词，三个词，然后四个、五个……直到说完一个完整的句子。

“好人来过这里，但刚好您不在家，他很失望地走了，说再也不回来了。”

随着句子变长，威廉米诺娃对重读词的要求也高了起来。很快她就糊涂了，甚至两个词都连接不起来了。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇笑她害怕和慌乱的样子，然后很严肃地说：

“您之所以慌张，是因为您想要尽可能多地点上重音，而不是尽可能取消它们。其实，重音越少，句子越清楚，当然了，这时候为数不多的重音都在那些最重要的词上。取消重音也很困难，很重要，像强调重音一样。两者你都要学。”

今晚托尔佐夫有演出，所以课下得早一些。剩下的时间由伊万·普拉托诺维奇给我们讲“训练与练习”课。[\[33\]](#)

19××年×月

阿尔卡季·尼古拉耶维奇今天说：

“我得出了一个结论，那就是在学习标上重音之前，你们应当先学会取消重音。”

“初学者总是努力想说好。他们常常滥用重音。必须要颠覆这种惯性，学会在需要重音的地方取消重音。我已经说过，这是一套完整的艺术，并且学之不易。首先，它把言语从生活中的不良习惯所带来的错误重音里解放出来。这样在肃清的基础之上，准确确立一些单词的重音就变得简单些。其次，取消重音这门艺术能在日后的实践中，也就是下面的这些情况里帮助到你们：在传达复杂的思想或者错综的事实时，为求讲述清楚，常常需要提及一些个别的细节和你所讲事情的详细情形。不过要这样来提，要使得这些细节和详情的提及不至于分散了听者对于故事主线的注意力。这些注解的插话既要讲得明白、清晰，也不要过分突显。在这种情况下，不论是运用语调还是运用重音都是非常方便的。在其他的一些场合，就是需要用到复杂的长句子时，应当只突出其中的个别关键词，而其他词语只需清楚地表达出来，轻轻带过就好。用这种方式来说话，使写得错综复杂的台词变得简单起来，而这些台词又是演员们会常常遇到的。”

“在所有这些场合里，取消重音的艺术会给你们带来很大的便利。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇把舒斯托夫叫到舞台上，让他去讲一下“好人”的那段话。但讲的时候，只能强调出其中的一个词，其他的重音都要去掉。如此有效的表达方式应当以某种虚构的想象为依据。在上一节课，威廉米诺娃并没有解决那个跟这差不多的问题。而今天舒斯托夫也不能立即解决这个问题。在舒斯托夫做了好几次不成功的试验之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇对他说：

“奇怪呀，威廉米诺娃就只想到标注重音，而您只想到取消重音。不论是偏重这一方面还是偏重另一方面，都是不可以的。当一个句子完全没有重音，抑或者句子的重音过多，言语的意义都将会全部丧失。

“威廉米诺娃所需求的重音过多了，而您所需求的重音又太少了。这样的情况之所以会发生，是因为你们两个的话语下面均没有明确、清晰的潜台词。首先你要把它创造出来，使它成为您想传达给别人的东西和您借以与别人交流的工具。

“做到了这一点，你们还要用某种虚构的想象做你们有效运用重音的依据。”

“要做到这一点真不那么容易啊！”我心里想。

但在我看来，巴沙已经成功地摆脱了窘境。他不仅找到了有效运用重音的根据，而且还找到了这样一种规定情境。在这个规定情境下，他可以依照阿尔卡季·尼古拉耶维奇对他的要求，轻而易举地把唯一可允许存在的重音从一个词转移到另一个词。巴沙的虚构是这样子的：他假设我们都坐在池座上，向他打听关于“好人”到来这件事。按照巴沙的虚构，我们打听，是由于对他所传达事实的实际情形和他关于好人已经来过这一断言的不信任引起的。巴沙给自己找根据的时候，必须坚持他所讲述的每一个词的真实性、正确性。这就是为什么他能够依次每回强调出一个单词，并把重读的单词准确地灌输到我们的脑海中。“Х о р о́ ш и й ч е л о в е к п р и ш е л с ю д а и т . д .”（好人来过这里……）“Х о р о ш и й ч е л о в е к п р и ш е л с ю д а и т . д .”（好人来过这里……）“Х о р о ш и й ч е л о в е к п р и ш л , п р и ш л с ю д а и т . д .”（好人来……来过这里……）“Х о р о ш и й ч е л о в е к п р и ш е л с ю д а , с ю д и т . д .”（好人来过这里……这里……）巴沙在努力强调出每一个新的重读词的时候，他没有偷懒，他每一次都把这个句子读完，并仔细地把所有重音通通去掉，除了他想要强调的那一个词。他之所以这样做，是为了使主要的、被重读的词不失去意义和力量。如果把这个词单独取出，和整个句子没有关联的话，那么它自然也就失去了自己的内在含义。

在巴沙做完了指定的练习之后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇对他说：

“您把重音标得很好，也去得很好。但只有一点，为什么要那么着急呢？句子的那个原本只该轻轻带过的部分，您为什么急急忙忙地就把它讲了出来呢？”

“匆忙、紧张、含糊地吐出一些词或者整个句子，并不能把这些词或者整个句子轻轻带过，反而把它们完全破坏掉了。要知道，这不是您本来的意图。说话人的焦虑只会刺激听众，发音的不清晰更会使他们恼怒，因为这迫使他们不得不用尽全力去猜测他们没听懂的部分。这一切都分散了听者的注意力，正好把台词中您想要轻轻带过的部分强调出来。焦虑感使表达变得烦冗。唯有沉着和控制才能使表达变得容易。要想把一个句子轻轻带过，需要有意用不慌不忙的、平稳的语调来表达。整句话几乎没有任何重音，要有特殊的、非凡的而不是普通的控制和信心。

“这样才能使听众保持安静。

“要清楚地强调出主要词汇，而那些只有一般意义、不应该加以强调的部分，只要轻轻地、清楚地、不慌不忙地带过。取消重音的艺术的基础正在于此。你们就在‘训练与练习’课上去培养这种言语控制吧。”

新的练习是这样的：阿尔卡季·尼古拉耶维奇吩咐我们把“好人”那段话划分成若干个片段，每一个片段都需要加以强调，并且要清晰地描述出来。

第一个片段：好人来了。

第二个片段：好人在听取影响他见到他想要见的那个人的理由。

第三个片段：好人感到不痛快，犹豫是等他呢，还是离开。

第四个片段：好人生气了，决定再也不要回来了，然后就走了。

这样就变成了四个独立的句子，有四个重读的词。即每一个语节都有一个重读词。

一开始，阿尔卡季·尼古拉耶维奇只要求我们清晰地传达出每一件事情。为了做到这一点，需要清楚地看到每一件事情讲的是是什么，需要

发挥我们的表现力，还需要正确配置它们的重音。我们必须在想象中用内心视觉去创造和探究出需要传达给对方的视像。

然后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇又要求巴沙不仅仅是描述发生的事情，还要求他让我们感觉到“好人”是怎样到来的，又是怎样离开的。

不仅仅是发生了什么，而且是如何发生的。

他想从巴沙的讲述里看到好人是带着什么样的心情离开的。他是精神饱满，很开心呢，还是恰好相反，又郁闷又忧虑呢？

为了完成这个任务，不仅需要重音本身，还需要赋予重音以某种感情色彩的语调。接着，托尔佐夫又想知道他表达的是怎样的一种不快：是强烈的，深刻的，激荡的，还是轻微的？

阿尔卡季·尼古拉耶维奇甚至还想知道，当好人决意离开、再也不回来的时候，他又是怎样的情绪：是温和的，还是带有威胁之意？要想表达出这一点，不但要渲染句子中相应需要强调的部分，还需要用语调去渲染出整个片段。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇还和其他学生一起，做过这种标重音和取消重音的类似练习。

19××年×月

我应当检验一下，在阿尔卡季·尼古拉耶维奇最近一段时间的课上所学的东西是否已经正确地掌握。他听我念了奥赛罗的独白，在重音配置和读重音的方法上找出了我的很多错误。

“正确的重音是得力的助手，而错误的重音就是一种阻碍了。”他顺便指出。

为了纠正这些错误，阿尔卡季·尼古拉耶维奇让我在教室里当场重新标注了奥赛罗独白里的重音，然后又把独白朗读了一遍。

我开始一个句节又一个句节地回想起独白里的台词，并把其中我认为需要重点强调的词标上重音。

“‘Как волны ледяные понтийских вод’（‘仿佛那黑海的冰涛’）。通常我念这一节的时候，”我解释道，“重音总是不自觉就落到‘вод’这个词上。但是现在，在我仔细斟酌之后，我把重音转移到了‘волны’这个词上，因为在这一句节想要表达的正是它。”

“大家都想想看！”托尔佐夫对学生们说，“是不是这样？”

所有人都争先恐后地喊起来，有人说是“волны”，有人说是“ледяные”，还有人说是“понтийских”。而维云佐夫则声嘶力竭地喊着要着重强调“как”这个词。

后面部分独白的词是标重音还是不标重音，我们大家也是七嘴八舌，纠结不清。结果，搞得几乎每一个词好像都应该标上重音似的。

然而阿尔卡季·尼古拉耶维奇提醒我们，一句话里面每个词都标重音是什么都表达不出来的。这样的句子也是毫无意义的。

就这样，我们研究完整篇独白之后，还是什么也不能确定。我反而变得更加混乱了，因为可以给每个词都标注上重音，也可以把重音从这些词上通通取消，怎么做都会表达出某种特定的意义。可这当中什么是最正确的呢？我就是在这个问题上混乱不清。

或许，这是由于我们固有的惯性引起的：当东西特别多的时候，我们总是眼花缭乱。在商店里，在糖果店里，在放着冷盘的桌子前，我总是很难把目光停留在某道菜、某一甜点或者某一件商品上。在奥赛罗的独白里也有很多的词和重音，我也就因此迷失了。

我们结束了争辩，什么也没有确定。可阿尔卡季·尼古拉耶维奇依然保持沉默，只是狡猾地微笑着。这种尴尬的沉默过了很长时间之后，托尔佐夫终于大笑了起来。他说：

“如果你们懂得言语规则，那就不会发生这样的事情了。它们能帮助你们确定方向，不需要过多思考，即可确定大部分必须要标注重音的词，而且标注正确。只有余下的小部分才需要你们特别斟酌。”

“那应该怎么做呢？”我们追问。

“当然首先要知道‘言语规则’，然后……”

“想象一下，您搬到了一个新公寓，您的行李散乱地堆放在各个房间里，”托尔佐夫开始形象地讲起来，“那您要怎么收拾呢？”

“首先应当把盘子放在一个地方，茶具放在另外一个地方。散落的象棋子和跳棋子统一放在一处，把大的物件按照它们的用途摆好等等。

“这么做了之后，再布置起来就比较容易理清了。

“在为台词的各个句节确立正确的重音之前，我们也可以做一番这样的预先整理工作。为了更好地向你们解释这个过程，我需要借助我在《富于表现力的语言》这本书中偶然发现的几条首要规则。你们要知道，我这样做完全不是为了教你们规则本身，而是要告诉你们这些规则为什么是必需的，以及你们日后将要如何运用这些规则。了解和估计到最终的目的之后，你们就容易自觉地来对这门课进行详细研究了。

“假定，在您所分析的台词或者独白中碰见了一长串的形容词 ‘милый, хороший, славный, чудесный человек’（‘亲爱的、善良的、可爱的、极好的人’）。

“你们知道，形容词不加重音。如果这是对比呢？那就是另外一码事了。但是难道它们每一个词都要加上重音吗？亲爱的、善良的、可爱的等等，几乎都是一样的，具有共同的特性。

“可喜的是，根据言语规则，你们可以一劳永逸地了解到，具有共同特征的形容词不加重音。有了这些知识，你们可以毫不犹豫地取消所有形容词的重音，只把最后面的形容词和重读的名词连在一起，这样一来就念成 ‘чудесный человек’。

“然后你们继续下去。这是一组新的形容词：‘добрая, красивая, молодая, талантливая, умная женщина’（‘善良的、美丽的、年轻的、有才能的、聪明的女人’）。

“所有这些词并不包含一个共同的特征，而是各自有其不同的特征。

“你们知道，要给这些没有共同特征的形容词都应该加上重音。所以，你们可以不假思索地标上重音，不过要这样标注，就是使它们不

至于掩盖了主要的重读的名词：‘умная женщина’（‘聪明的女人’）。

“看这个：‘Пётр Петрович Петров, Иван Иванович Иванов’（‘彼得·彼得罗维奇·彼得罗夫，伊万·伊万诺维奇·伊万诺夫’）；看看年月日：‘15 июля 1908 года’（‘一九零八年七月十五日’）；还有地址：‘Тула, Московская улица, дом номер двадцать’（‘图拉，莫斯科街，第二十号’）。

“这些都是‘组合名称’，这些名称要求我们只把重音标注在最后一个词上，即‘Иванов’，‘1908 года’，‘номер двадцать’。

“这就是对比。用你们所能运用的一切方法，包括重音在内，把它们突出出来吧。

“懂得了大量组词之后，要弄清个别重读词的意义也就变得容易了。

“比如说，这两个名词。你们知道，第二格形式的名词是一定要加重音的，因为第二格名词比它所限制的那个词更有力量。例如，‘книга брата, дом отца, волны ледяные понтийских вод’（‘弟弟的书，父亲的房子，黑海的冰涛’）。连想都不用想就可以把重音标在第二格名词上，然后继续念下去。

“这里有两个力量在不断增长的重叠的词。大胆地把重音标在第二个词上面吧，这样做正是为了表达力量的增长，和‘вперед, вперед несутся в Проπονтиду и в Геллеспонт’（‘向前，向前奔腾，奔进马尔马拉海和达达尼尔海峡’）这个句子所表明的完全一样。相反，如果力量在减弱，那你们就把重音标在两个叠词中的第一个词上，这样就可以表达出消退的意味，就如同诗句‘Мечты, мечты, где ваша сладость!’（‘梦想，梦想你们的甘味在哪里’）所表达的那样。

“……你们看，按照言语规则已经有那么多数量的词和重音都已经安置好了，”托尔佐夫继续解释下去。

“剩下的没有分析过的重读词已经不多了，要确定它们的重音也不难。而且在这项工作中，像潜台词以及组成潜台词的许多内在的线，还有那随时指导着演员的贯串动作和最高任务，都可以帮助你们。

“这样一来，你们只需要把标出来的重音相互调配一下就好了：有的要重读，有的就轻轻带过。

“这是一项困难而重要的工作。我们在下一节课还要详细地讲到它。”

19××年×月

在今天的课上，阿尔卡季·尼古拉耶维奇跟他之前答应的一样，讲到在单独句子中和一组句子中多重音的调配问题。

“只带一个重读词的句子最易懂，最简单，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释道，“举个例子：‘Хорошо знакомый вам человек пришел сюда’（‘您很熟悉的人来到这里’）。给这个句子中的任何一个词标上重音，意思都会有所不同。试着给这个句子标上两个重音，而不是一个重音，比如说，标在‘знакомый’（‘熟悉的’）和‘сюда’（‘这里’）这两个词上。

“这样一来不仅变得难以找到句子的内在依据，就连一下子把整个句子念出来也变得复杂了。为什么呢？这是因为句子被注入了新的含义：首先，不是随便的什么人，来到的是‘熟悉的’人；再者，他并不是随便去了什么地方，而正是来到了‘这里’。

“再给这句话的第三个词‘пришел’标上重音，那要为句子找到内在依据就变得更加困难了，口头表达也变得更加费力，因为在原有的内容的基础之上又添加了新的事实，即：这位‘熟悉的人’不是坐车来的，而是‘пришел’（‘步行’）来的。现在你们假想一个长句子，其中的每一个词都带有重音，但是毫无内在依据可言。

“通过这个句子可以看出：‘每一个词都标有重音的句子是什么也表达不出来的。’然而常有这样的情况，必须为每一个词都带有重音、

都带来新的内容的句子找到内在依据。把这样的句子划分成许多独立的句子去表达，要比在一个完整的句子里去表达容易些。

“举例来看，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇从口袋里掏出一个笔记本来，“我给你们读一读莎士比亚的《安东尼与克莉奥佩特拉》这个剧本里的一个长句：

“‘任何人的心、任何语言、任何人物、任何作家、任何歌手、任何诗人都无法理解、说出、倾吐、描绘、歌唱、估量她对安东尼的爱情。’

“‘著名学者杰文斯说过，’”托尔佐夫继续念着，“‘莎士比亚把这个句子里的六个主语和六个谓语结合了起来，严格说来，这句话里面包含着六乘六，也就是三十六句话。’ [\[34\]](#)

“试问你们当中有谁能把这个句子读成这样，把其中包含的三十六个句子都强调出来呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇转过身来问我们。

学生们都沉默不语。

“你们是对的！我也不敢按照杰文斯指定的那样去完成这个任务。我的言语技巧不足以胜任。但现在问题的关键不在于任务本身。这个任务并不使我们感兴趣，我们好奇的仅仅是，一个长句子里把多个重音加以标注和调配起来的技术手法。

“怎么把一个长句子中那个最主要的词和一系列表明句子思想所必需的次要的词强调出来呢？”

“要做到这一点，就需要一整套重音体系：强的、中等的、弱的重音都需要。

“就像在绘画中有重的半色调、浅的半色调、四分之一色调以及明暗分配一样，在言语领域里也是一样，存在着整套强度不同的重音。

“要把所有这些重音都结合起来、联合起来和调配起来。不过要这样做，就是使弱的重音不至于削弱了主要词，而是更强烈地将其突显出来，不使这些重音和主要词去竞争，而是共同去组建和传达这个复杂的长句。在个别句子和全部言语中都需要层次。

“你们都知道在绘画中是如何来表达画面的深度的，也就是借助于它的三个维度。这个维度当然不是真实存在的，在那镶着拉紧的画布的平面框里，在画家赖以创作的平面框里，当然是没有深度的。可是画面却营造出了多层次的视像效果。画上的景物都是向内的，向画布的深处延伸，而前面的景象却好像从画框中探出来，朝着赏画的人向外伸展开来。

“我们的言语里也存在着这样的维度，给整个句子以层次。要把最重要的词明确地强调出来，把它提到声音的最前景上。而对于那些次要的词则构成一系列比较远的层次。

“言语中的这种远近层次在很大程度上是借助于彼此严格调配的不同强度的重音而建造出来的。在这项工作中，重要的不只是重音强度本身，还有重音的性质。

“比如说：这重音是从上到下呢，还是反过来，从下到上呢；它是重重地落到下面，还是轻飘飘、尖锐刺耳地浮在上面呢；它是重一点的音，还是轻一点的音；它是粗糙的，还是精细得令人难以察觉的；它是一落下来马上就消失呢，还是持续比较长的一段时间呢——这些都是很重要的。

“除此之外，怎么讲呢，还存在着阳性重音和阴性重音。

“前者（阳性重音）是明确的、完备的、急剧的，就像铁锤打在铁砧上的重击一样。这样的重音一下子就中断了，不会延续下去。后者（阴性重音）也很明确，不过它并不是立刻完结，而会持续下去。为了使说明更加形象，可以打个比方：由于某种原因，哪怕只是为了能再比较容易地把锤子重新举起来，也会在锤子急剧地打到铁砧上面之后，必须马上把锤子往自己这边拖一拖。

“我们就把这种确定的、带有持续性的重音叫作‘阴性重音’。

“还有一个言语和动作方面的例子：当怒气冲冲的主人要赶走一个不讨人喜欢的客人时，他会冲他大喊一声‘滚开’，然后用坚决的手势指一下门。在这种情况下，他在言语和行动上用都是‘阳性重音’。

“如果是一个客气委婉的人也要做这样的事情，那么他逐客的喊声‘滚开’和他的手势只有在第一秒钟是坚决的、明确的，但这之

后，他的声音会立刻低下来，他的动作也会变得迟缓起来，从而使第一时间的急剧的暴怒温和下来。这种带有持续性和拖延性的重音即为‘阴性重音’。

“除了借助于重音以外，言语的另一元素——语调也可以把词突出和配合起来。^[35]它的各种声态赋予被强调的词以强大的表现力，并以此将其突出。可以把语调和重音结合起来。这样一来，重音就会染上各种各样的情感色调：可以是温存的（就像我们用这种色调来说‘人’的感觉），也可以是愤恨的、讽刺的、轻蔑的或者是尊敬的等等。

“除了把重音和语调结合起来，还存在着很多不同的方法可以把需要强调的词突显出来。比如说，在这个需要强调的词前后稍微停顿。同时，为了进一步强调这个突出的词，可以把其中一个停顿或者全部两个停顿变为心理停顿。甚至还可以通过把非主要词的重音去掉的方法，把主要的词强调出来。这样，在未被取消重音的词和取消重音词的对比之下，主要的词就变得强而有力了。

19××年×月

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续讲他昨天课上没来得及讲完的东西。他说：

“首先需要在全句里选出一个最重要的词，并给它标上重音。随后，应该把相对而言不那么重要，但仍然需要加以强调的词的重音也标出来。

“至于那些不重要的、不需要加以突显的、只在表示一般意思时用到的那些词，就把它放在背景上，轻轻带过即可。

“应该找出所有这些强调词和非强调词之间的相互关系、力度的等级次序、重音的性质，并从中创造出赋予句子动力和活力的声音远近景层次。

“当我们谈到调配问题时，指的是重音强度和各个重读词的这种协调的相互关系。^[36]

“这样一来，我们的句子就有了和谐的形式和优美的结构。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇思考了一下，继续讲道：

“正如词组成句子一样，句子组成完整的思想、叙述和独白。

“这里面需要强调的就不只是句子里的词了，而是整篇叙述或者独白里的句子。

“我们在强调和调配一个句子里的重读词方面所谈到的一切，也适用于强调整篇叙述或整个独白中的单独句子这一过程。我们可以借助于强调单独词的那些方法。要想突出一个最重要的句子，可以用重读这个句子的方法，在和其他次要句子音调的对比之下，把这个最重要的句子强调出来。相比其余未被强调句子的重读词的重音，被强调句子里的主要词的重音要更重一些。

“可以在需要强调的句子前后稍作停顿，以此将句子突显出来。要达成这个目的也可以借助于声调，即提高或降低重读句的声调，或者是引进更鲜明的语音线条，把需要强调的句子再重新渲染一遍。

“还可以改变独白或者对话中重读句子的速度和节奏，使它与其他句子的速度和节奏区分开来，从而把这个重读句子强调出来。最后，可以用平常的力度和色调说出那个被强调的句子，而这个对话或者独白里余下的全部内容都可以轻轻带过，减弱它们的重读因素。

“我不准备告诉你们强调词和句子的一切手段和其中的微妙之处，这不是我的事情。我只能使你们相信，这些手段和利用这些手段的方法是很多的。借助于它们，可以创造出各种各样重音的错综复杂的调配，把需要强调的词和句子突显出来。

“言语中的远近景及其层次就是这样形成的。

“如果这些远近景是沿着潜台词和贯串动作的线，向着作品最高任务的方向延伸，那么它们在言语中的意义就会变得十分重大，因为它们将帮助我们实现艺术中最主要、也是最基本的目的，即创造角色和剧本里人类的精神生活。

“所有这些言语手段运用效果的好坏，取决于运用的人有没有丰富的经验和知识、良好的艺术品位、敏锐的嗅觉和卓越的才能。那些对词和自己母语有良好感觉的演员，就能够高超地掌握调配，创造言语远近景及其层次的各种方法。

“这个掌握的过程，他们几乎是靠了自己的直觉和下意识。 [37]

“而那些天分不那么高的人要完成这个过程就必须更有意识地去做，需要大量的知识，去研究母语语言，言语规则，要积累经验，去实践和学习说话的艺术。

“演员所掌握的方法和手段越多，他的言语就越生动、有力，越富于表现力和感染力。

“去学习吧，学习利用言语交流的一切规则和方法，还有调配，要学习利用你们所创造的言语中的远近景层次。”

19××年×月

今天，我又一次朗诵了奥赛罗的独白。

“工夫没有白费！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇称赞了我。

“单独来看，一切都挺不错。有一些地方甚至还很精彩。但总体来讲，您的语言还是在原地踏步，没有进展：两个语节向前，两个语节向后……一直都是这样。

“因为您经常重复一些同样的语音，这些语音最后就会变得像墙壁纸上千篇一律、花里胡哨的画一样，令人厌烦。

“在舞台上应该用另外一种方式去利用我所教授给你们的表现手段；不是简简单单地，而是要明明白白地利用。

“为了说明我的想法，我最好还是亲自给你们读下一这段独白。我这样做完全不是为了展现自己的技艺，只是为了在读的时候能不断地、顺便向你们说明言语技巧的秘诀，以及演员的各种策划和想法，也就是在舞台上影响到自己和搭档的策划和想法。

“我就从弄清我现在的任务开始。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇对舒斯托夫说。

“我这个任务就在于使扮演伊阿古的您感觉到并且相信摩尔人心里会自发的渴望，也就是恐怖的复仇。为了达到这个效果，按照莎士比亚的要求，我将把黑海中巨浪向前迭起奔腾的鲜明景象和爱嫉妒的人激

荡汹涌的内心状态相比拟。要想做到这一点，最好是用自己内心的视像来感染您。这项任务很难，但还是可以做到的，尤其是我已经为这个任务准备了足够鲜明的、富有刺激力的视觉材料和其他材料。”

简单准备了一下，阿尔卡季·尼古拉耶维奇的眼睛紧紧盯住巴沙，仿佛他面前就站着变心的苔丝德梦娜本人似的。

“‘仿佛那黑海的冰涛’……”他低声地，相对平静地念道，马上又做了简单的说明。

“我不会把我内心所有的东西一下子都表现出来！我所表现出来的要比我能表现的少些！”

“要珍惜和积累情感。”

“这个句子不好懂啊！”

“这妨碍了我去感受和看到它所描绘的东西！”

“所以在自己的心里说完这句话：

“‘仿佛那黑海的冰涛……奔进马尔马拉海，直冲达达尼尔海峡……’要避免匆匆忙忙：在‘涛’这个字后面声音要弯曲上扬！但只是稍稍地转一下：提高两度，或者三度，不能再强！”

“在以下逗号（后面这种逗号会很多）上扬音的地方，我再开始把声音提高得更强些，但还没有到达最强音！”

“声音要垂直上升，绝不是水平的！”

“不要硬挤！不要马马虎虎，要有图形！”

“不能一下子就升到顶，要渐渐地上升！”

“要慢慢地，第二个语节要比第一个强，第三个比第二个强，第四个比第三个强！不要喊叫！”

“声音强并不是使劲儿喊！”

“强——是用在增强声音上！”

“‘追着难以遏止的急流……’

（‘奔进马尔马拉海，直冲达达尼尔海峡……’）

“不过要是每一个语节都提高三度，那么全句四十个词 [\[137\]](#)就需要三个八度的音域！没有这样的音域！”

“然后又有四个音往上升，两个音向下降！”

“五个音往上升，两个音向下降！”

“总共只有三度！”

“但给人的印象，却像是五度！”

“然后又有四个音往上升，两个音向下降！”

“总共只有两个音提高。不过给人的感觉却像四个！”

“一直这样进行下去。”

“这样节约的话，音域就足够这四十个词用的了！”

“还要节约，再节约！”

“不仅情感上要节约，音域上也要节约！”

“往后如果用来提高的音不够了，那就加强上扬音！要津津有味地做！这也能给人以加强的感觉！”

“不过上扬音还是出来了！”

“等等，不要着急！”

“什么也不能妨碍我引入心理停顿，用它来补充逻辑停顿！”

“上扬音激起好奇心！”

“心理停顿激起人的创作天性、直觉……想象……和下意识！”

“停顿使您和我都有时间去看清楚那些视像……用动作、面部表情、放光把它们表达出来！”

“这并没有削弱效果！恰恰相反！积极的停顿会加强这个效果，并且使你和我都兴奋！”

“怎样才能不单纯追求技巧啊！”

“我将只思考这个任务：无论如何我要使您看见我自己在心里看到的东西！”

“我要积极起来！要有效地去表现！”

“不过……停顿不能太拖！”

“继续！”

“‘……从不后退’……（‘奔进马尔马拉海，直冲达达尼尔海峡……’）”

“为什么眼睛会睁得更大了？！”

“还会炯炯发光？！”

“为什么手会慢慢地、庄严地向前伸去？！”

“为什么整个身体也要伸到前面去？！”

“是不是处在波涛翻滚的速度和节奏中？！”

“您以为这是设计好的，表演出来的效果吗？”

“不是！我向您保证！”

“这是自然而然发生的！”

“后来当我意识到这种表演的时候，它已经结束了！”

“是谁做出了这样的表演呢？”

“直觉？”

“下意识？”

“还是创作天性本身？”

“可能吧！”

“我只知道，是心理停顿帮助了它！”

“营造了情绪！”

“激起了情感！”

“致使它去工作！”

“下意识也帮了忙！”

“如果我用演员的想法、有意识去做的话，您就会感觉到不自然！”

“但这是本性做出来的……所以您什么都会相信！”

“因为这很自然！”

“因为这很真实！”

“‘……向前，向前

奔进马尔马拉海，直冲达达尼尔海峡’

“又是事后才明白，我心里产生了一股邪恶的念头！”

“我自己也不知道，到底是为什么！”

“这很好！我喜欢这样！”

“我要把心理停顿再拖延一会儿！”

“没有表达出所有的东西！

“拖延是在推动我、刺激我！

“这样一来停顿就变得富有动作了！

.....

“我再一次刺激本性！

“引发下意识去工作！

“有很多诱饵可以去引发它！

“现在我要达到最强音：‘达达尼尔海峡！’

“说完以后再把声音放低！.....

“要准备去做新的最后的滑跑！

“‘.....我的流血的意向也这样

飞速奔驰，|永远

不会后退，|也不

回顾流连，

它一直会不可遏止地奔驰.....’

“我把上扬音更强烈地表现出来。这是整篇独白的最强音。

“‘它一直会不可遏止地奔驰.....’

“我害怕伪饰的激情！

“我要更加坚决地把握任务！

“要去运用自己的视象！

“直觉、下意识、本性——都随您所愿地去做吧！”

“完全的自由！而我抑制也好，刺激也罢，用的都是停顿。

“抑制愈深，刺激愈烈。

“这一刻来了： 我不再吝惜任何东西！”

“我要动员所有的表现手段！”

“一切都来帮忙了！”

“有速度，有节奏！”

“还有……说起来很可怕！……甚至包括……大声音！”

“不是喊叫！”

“只是在句子的最后两个词：

“‘不可遏止地奔驰……’上，和……”

“最后的完结！结尾处！”

“‘……直到那野蛮的嚎叫声把它吞食’。

“我控制住速度！”

“为了使它有更加深长的意味！”

“我再打上句号！”

“您明白吗，这是什么意思？！”

“悲剧性独白里的句号？！”

“这是结尾！”

“这是死亡！！”

“您想感受一下我所说的话吗？”

“那您就攀上最高的悬崖！”

“站在深不可测的峭壁之上！”

“拿起一块重重的石头，并且……”

“把它向下扔去，扔到最底下！”

“你会听见，也会感觉到石头是怎样飞散成细小的碎片，飘落成沙砾！”

“我需要的就是这样的下降……音域的下降！”

“从最高音，降落到音域的最底层！”

“句号的本性要求我这样做。”

“就像这样”

“怎样？！”我喊了起来，“在这种时刻，演员们要亲历这些技巧上和职业上的设计？！”

那灵感呢？！

我大失所望，觉得满肚子委屈！

19××年×月

在上一节课，很多学生发现这种用图像来表示言语语音的方法不仅直观，并且令人信服，所以今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇也想利用图示的方法来授课，讲的是和语调相关的标点符号。

托尔佐夫以一小段讲话开始了这一部分的授课。他说：

“标点符号最直接的用途是将句子的词分组，表明言语在这里间断或者停顿。这些标点符号不但在延续性上相互区别，并且其性质也存在着差异。后者取决于言语间断时相伴而来的那个语调。换句话说，每

一个标点符号都需要有与其自身性质相符合的语调，我们对标点符号的研究也就从这一方面进行。

“正如你们所知，标点符号的双重功能致使我要分两次讲述它们——现在讲一次，将来在讲到言语的间断，或者说是停顿问题的时候再讲一次。

“别让这个把你们搞糊涂了，因为我这样讲也是有我的打算的。

“我从句号讲起吧。想象一下，一块重重的石头，急速地飞落深渊，然后猛烈地碰击到深渊的最底层。

“那么句号之前最后一个重度音节的音也是这般急速地向下坠落，击中讲话人音域的最底部。声音这样的降落和碰击就是句号的特性。音域越大，它向下降落的线路就越长，碰击就越急剧、越强烈，句号的语音图形就越典型，结果，想表述的思想也就被更完善地、更坚定地、更明确地传达出来。

“相反，音域越短，下降、速度和碰击就越弱，被传达出来的思想也就越不明确。

“‘把句子放置到底层’——这就意味着标上一个好的、表示完结的句号。你们可以自己评判一下，对于一个好的低音的宽广音域来说，是多么的重要啊。

“和句号相对立的省略号就不是用来结束句子的，正好相反，在一个句子即将完结的时候，省略号仿佛要把它推延至更广阔的空间，就像一只小鸟从笼中被放了出来，或者说，也像是一团雾被吹散到天空和大地之间的空气里那样。在这种把声音推延至更广阔空间的飞行中，我们的声音既没有向上升起，也没有向下降落。它只是消退了，消散了，没有将这个句子完结，没有把它放置到最底层，而是把它保留了下来，使其在空中飘荡。

“同样，逗号也不是用来结束句子的，而是把它向上送，就像送到上一个楼层那样，或是把它放到更高的隔板上。在音乐之中，我们把这种语音图形称之为‘portamento’（‘滑音’）。

“当有逗号存在的时候，声音的这种上扬是一定会发生的，仿佛抬起的一只手指，[它]提醒人们说，这个句子还没有结束，有待继续。

这样的提醒使得听话人等待着，这不仅没有削弱人们的注意力，反而使其更加强烈地紧张起来。

“多数情况下，演员们是害怕逗号的，因为他们想快一点跳过这个逗号，这样就可以结束整个句子，到达那个救命的句号，仿佛是要到一个大火车站，在继续前行之前，可以在那里休息一下，过过夜，吃点东西。但是，不应该害怕逗号。相反，应当去热爱逗号，它们就像是路途中短暂歇息的小站，歇息的时候你可以惬意地把头伸出窗外，呼吸一下外面的空气，让自己重新振奋起来。逗号是我喜欢的符号。

“当有逗号的时候，它所要求的滑音使言语和语调变得优美。如果不害怕停顿，而是巧妙地利用它，那么在它的帮助下，就可以从容不迫、平心静气、沉着镇静地讲话，并且相信观众会把你想表述的思想听完。要做到这一点，只需要清晰地使声音向上扬，在需要停顿、或者想要停顿的地方，做适当的拖延。掌握了这个技巧的人清楚地知道，在运用滑音时的平和、沉着和自信是讨喜的，甚至在某些情况下，即当一个演员把他的声音停在高音上，做了比需要更久时间的停顿的时候，人们还是会耐心地等待下去的。

“当你站在数千观众面前，心平气和、从容不迫地把词分成组，把错综复杂的句组和思想的各个组构部分塑造起来，并信心满满地对着屏息静气的观众时，该是多么惬意的一件事啊！

“这一切在很大程度上是在优美地做出音调上扬的逗号和与其相关的、必不可少的语调的帮助下完成的。

“分号在语调上的意义，介乎逗号和句号之间。使用分号时，句子已经结束了，但不像运用句号那样把句子一直下降到底层，并且可以隐约感觉到上扬音的存在。

“冒号要求在标点符号前的最后一个重读语节上做急剧而猝然中断的打击。这种打击从力度上讲与句号并无差异，但是后者一定要有必不可少和明显的声音的下降，而使用冒号的时候，则可以只略微下降，抑或相反，轻轻地上扬，也可以停留在句子中前几个单词所处的水平上。这个符号的主要特征是，中断的完成不是为了结束句子或者思想，恰好相反，中断正是为了使句子或者思想继续下去。从这个中断中能够感觉到对未来的展望。这样的中断为后来的表达准备着什么，

提示、推荐、展示着什么，或者仿佛用手指指出，下一步该发生什么。这种指示是通过声音并借助其特有的向前的助力传达出来的。

“问号。它的典型特征是：快速的，急促的，或者相反，慢速的，蔓延的，很大或很小的声音的上扬，以猝然中断的或者宽阔、尖锐的或者流畅的蛙叫声收尾。它是在高涨的声音的最顶部完成的。

“有时候，问号这种语音图形的高音调会停留在上部，停留在半空中。而在另外一些时候，声音在上扬之后会稍稍下降一些。

“在使用问号声调的时候，声音上扬的高度和速度，蛙叫声的语音图形的尖锐度和宽广度，使提问的程度和力度都不相同。惊奇的程度越深，语音线就向上攀升得越高。问题越小，声音的攀升就越小。疑问越是尖锐，蛙叫声也就弯曲得越是剧烈；如果这个弯曲越开阔、流畅，那么所传达出来的疑问就越深。

“疑问的蛙叫声通常是有单曲线和双曲线的。在讶异程度很深的时候，可以在疑问句中每一个词上重复这种语音图形。比如说，要强调下面这个句子：‘这一切都永远结束了吗？’可以几乎在每一个词上做出蛙叫声。

“用图形来表示你们就能更清楚地明白这一点了：

“感叹号。关于问号所讲述的一切几乎适用于感叹号。两者的不同之处在于，感叹句中并没有蛙叫声，取而代之的是在它声音预先上扬后短促的或者稍长的下降。这种音态的图形线条和打黑麦用的连枷外形相似。它的尾部是用来敲打的木棒，常见的有比较短的，也有相对较长一点的。

“可以用下面的图形来表示这个语调：

“我借助于这些直观的图形来向你们解释了运用各种标点符号时必不可少的声调。不要以为，将来有一天我们需要这些图形去一成不变地记录角色的语调。不能这样做，这对你们是无益的、危险的。永远不要去死背舞台言语的语调。它应该是自然而然地、直觉地和下意识地生发的。只有在这种情况下，语调才能准确传达角色的人的精神。

“死记硬背的音态是干枯的、形式的，毫无生命力可言。我永远都反对和批判这种做法。

“如果我的图形向你们阐释了运用各种标点符号时必不可少的发音和语调的话，那么请你们忘了这些图形吧，将它们清除出你们的脑海，或者只有在一些紧要时刻，即当直觉暗示给你们语调明显遭到歪曲，或者靠直觉不能自发形成语调的时候，你们才可以去回想这些图形。在这种情况下，对这些图形的回想可以为直觉提供正确的方向。”

为了回答有人提的问题“语调要从哪里来到我们身上呢”，阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道：

“当我们表述这样或那样的思想的时候，语言是从哪里来到并停留在我们的舌头上呢？为什么脑海里出现的偏偏是我们此时所必需的语言呢？为什么常常在我们没有参与又无意识的情况下，仅仅是跟随着内心的渴求，动作和行为会来到我们身上呢？又是为什么我们的手、脚和躯干自己会动起来做事呢？就让天性这个魔法师去解决这些问题吧。确实，某些事物的创造过程覆盖上了神秘美丽的不可知性，也不是坏事。这对于常常为我们暗自进行语调提示的直觉来讲，是极好的，有益的。

“在语调上花工夫并不是为了臆造它，也不是从自己身上硬挤出来它的。它会自然而然出现的，如果存在着它应该表达的东西的话，比如：情感、思想、内在本质，如果存在着可以用来表达它的东西的话，比如：词汇、言语、流动、敏锐、宽广、富有表现力的声音、美妙吐词。

“你们首先要去关注和培养这方面的东西，到那时候语调就会自然而然地、直觉地、条件反射地到来。

“换句话说，要学会掌控诱饵，要去训练发声和言语器官。到时候你自己就会向自己指出，促使直觉引发语调的最重要的诱饵是适应。为什么呢？因为语调本身就是用来表达看不见的情感和体验的发声上的适应。正如生理学领域中，直觉上最好的动作和行动都是通过适应创造出来一样，在心理学领域中最细致的言语行为和直觉发出的音调也是通过适应这一相同的诱饵创造出来的。

“因此，今天的和以往的课程任务就在于说服你们坚持不懈地去学习掌握诱饵，训练发声，扩大音域，完善能创造出语调的言语器官。除此以外，今天和其他的一些课程的目的就是把你们引领到新的课程，

即‘言语规则和说话艺术’，使你们感到这门课程的重要性，感到对此必须加以关注的必要性。

“你们是否听过这样简单的言语呢？那就是没有特殊的嗓音扬抑，没有宽广的音域，没有复杂的发音和图形，它们在语言领域中是如此的重要。尽管缺失所有这些因素，普通的言语往往仍给人以印象。其秘密和力量何在呢？”

“在于再现的思想清楚明白，在于表达清晰准确、在于逻辑与顺序，在于构造句子恰当，在于句子的组合和整个叙述的结构。所有这些共同对听者发生影响。”

“要利用语言的这种可能性。要学会逻辑、有顺序地说话。”

“标注重音，而且甚至是用硬挤出来的声音在每一个词上都加以重读（特别是朗诵诗歌时），是一种很常见的现象。然而，大家都知道，没有任何重音的句子和每一个词都标注重音的句子一样，什么也表达不出来，是没有意义的。”

“也有不少演员并不那么滥用重音。他们重音标注得不多，但是他们标注得却不正确，结果同样是扭曲了舞台言语。这些演员不太喜欢主语、谓语、名词、动词。他们更偏爱形容词、副词、感叹词以及各种各样可以用来‘表演’的那些词。比如说，伟大的，渺小的，美丽的，丑陋的，善良的，邪恶的，骄傲的，温和的，或者是突然间，出其不意地，特别地，过于等。这其中的每一个词都可以这样或者那样来表现和展现，可以用手势或者动作，也可以用形象的语调。当这类词落入其他更重要的、传达着事物本质的词中间的时候，那么这些‘表演’词竟成为主要的了。”

“这种偶然和重音的混乱状况，几乎已经变成了正常现象。那些在现实生活中被正确说出，由真正高效和恰当的任务的引发所形成的句子，一旦搬到舞台上，就由于不正确的‘表演’重音而扭曲。这些面目全非的言语很难令人理解，所以也就只能听听罢了。”

“和这类演员正好相反，还有一些演员（数量极少），说得过于正确。人们既无法挑剔他们语法上的错误，也无法挑剔他们逻辑上的偏差。这当然是好的。他们的讲话不仅会被倾听，而且也能够被理解，然而可惜的是，它不能被感觉，因为缺乏象征的，或者叫作艺术的重

音。只有借助这样的重音，才能把枯燥无味的具体的词变成生动的词，把没有言语规则错误但却流于形式的言语变成能传达角色的人的精神生活的真正的艺术。

“我不去探究这个有争议的问题的所有细节，暂且只能给你们提供一条来自于我自己经验的很实用的忠告：

“尽可能少打重音，只标注必不可省的重音。最好使象征的（艺术的）重音尽可能与逻辑重音相一致。当然，也会有例外，但不要把它们变成常规。为了使你们的带有必要数量重音的言语成为艺术的，那就要加强关注潜台词。当潜台词创造出来后，一切也都自然而然地调配好了。也许到那个时候，你们的言语中不止有一个重音，而是许多重音了：强的、中等的、弱的，还会有这些各式各样重音相互关系中的完整阶梯。直觉会这样来安排它们，即无论是逻辑、语法还是艺术方面都会心满意足，听者也会满意。

19××年×月

托尔佐夫提醒说，到目前为止，在我们的课上，一有机会就会讲解言语的不间断的声音线及其连贯性问题。

“当然，这并不意味着演员在舞台上就应该连续不停、喋喋不休地说话！

“这种不间断的交流方式只能说明他疯了。正常人都需要喘息，间歇和停顿不仅在言语中存在，而且在思维、想象、听、视等活动的内部和外部进程中。

“可以用交替出现的、间有大小停歇的长线和短线描绘出我们的自然状态：

与此相反，发疯的状态（*idêe fixe*）就应该用一条连续不断的线来表示：

“沃尔孔斯基在一本书的一处写道：‘没有停顿的言语，或停顿过长、过于拖延都是混乱而没有意义的。’而在另一处他感叹道：‘你简直就不知道，到底是对什么感到惊讶——是它（即停顿）运用得太少呢，还是它被滥用呢。’‘很难说，哪一种情况更糟糕：是在不需

要的地方引入了停顿呢，还是在需要的地方没有保持停顿。’（《富于表现力的语言》）

“怎样才能把这一矛盾统一呢？！事实上，一方面是声音线不间断，另一方面是必须有停顿！

“让我们从这一点开始：不能从perpetuum mobile拉丁语：永远运动着。的意义上理解不间断，而间歇和停顿不应该把言语变成支离破碎的，我们从舞台上听到的却往往是这种东西。

“在建立在延续的声音线基础之上的音乐中，与连贯性并存的是停顿，它们并不妨碍优美动听的乐音。

“在音乐中，停顿之所以必不可少，是为了把旋律划分成各个组成部分。在这些无声的间歇中，声音线停止了，但是在停顿的间隔里，声音的线在不断而连贯地延续着。

“在言语中，停顿也是把所传达的思想划分成各个组成部分，同时又不使其中的每一部分失去自己的不间断性和连贯性。

“那些在现实生活中善于把话说得很漂亮的人，能够直觉地或者是有意识地遵守这一规则，在说话时能够或多或少地正确调配言语中停顿的位置。但是，只要这些人是背熟别人的、角色的话，在舞台上将这些话背出来，那么在大多数情况下他们会发生一点改变：言语会变得支离破碎，文理不通，而停顿也被安置得不正确。

“为什么会发生这样的现象呢？

“这里有外在原因和内在原因。我从前者开始讲起吧。

“有不少演员呼吸短促且训练得很差。他们的声音持续多久，取决于他们吸入的多少，如果吸入的空气比需要的多，那么剩余的空气可能在任何地方被呼出。同样，空气也可能毫无选择地随便在什么地方被他们吸入，而不考虑这种停顿合乎规则与否。

“这样的言语无异于患了哮喘病，它不可能条理清晰和文理通畅。

“言语中还有另外一个原因也会导致重音调配得不正确。这种情况的发生，是由于演员不知道言语的力量不在于大声讲话，不在于在高压

下硬挤出来，而在于声音的上扬和下降，或者换句话说，在于语调，还在于逻辑和连贯。

“这类演员对于我们的言语表达技巧认识不多，他们在最幼稚的做戏手法中寻求那些加强言语交流的手段。为了显示更具有说服力，他们使出浑身解数来迸发激情，大喊大叫。但这种肌肉活动并不会带来什么好的结果。它只是在表面，而不是在内心进行的，它缺乏活力和体验，这些活力和体验与形体的肌肉紧缩是没有共同之处的。这种肌肉紧缩，正如与之相联系的停顿一样，常常由身体或者神经上的偶然原因所引起。

“在这种情况下，是否可以预见到言语的停顿会在哪里突然跳出来呢？显然，是会在这样的地方，当说话者想要更强烈地挤出自己‘灵感’的时刻，会出现在他想让自己看起来特别‘有才华’的时刻。这些原因不是源于思想，也不是源于角色的本质，它们是绕过这些而随意生成的，是在单纯的偶然性忽然想居于支配地位的时候。

结果，像‘Я хочу сказать вам, что ваше поведение недостойно’（‘我想告诉您，您的行为是不体面的’）这样一个最简单的句子都会变成令人折磨的痉挛的词汇：

“我（为了要迸发出灵感，这里做了很长的停顿）想告诉您您的（由于后一个句子中几个词偶然地落入前一个语节中，所以此处做了一个新的痉挛）行为是不体（新的停顿，为了表现出激情）面的（像打枪一样，抛出了剩余的空气，然后又是新的长时间的最后喘息，像得到了生产后的休息一样）。”

“这样的言语是否让你们想起了果戈理《钦差大臣》中的法官，他在说出每一句话之前，就像只老时钟一样，先要发出啾啾的声音。

“对这些导致不正确的停顿调配的外在原因，必须借助能够训练呼吸和语调的练声与之进行斗争。

“但是，引发问题的主要原因是内在的，而非外在的。它的存在是人们对语言的关注与热爱不够和不了解语言的细微之处造成的。

“要怎样同这种现象做斗争呢？”

“要更细心地对待语言，深入到语言的天性本质。在这项工作中，学习言语规则，其中包括学习我们语言中其功能仅次于语调和重音的第三个重要帮手——间歇（停顿），这对我们会有所帮助的。”

“你们到时候要同言语规则专家一道仔细研究它。我的目的只是引领你们进入这门功课的门槛，并向你们大致讲解一下它的实践意义。”

“有这样一些演员，他们认为，无论是从一个句子滑到另一个句子，还是让声音来填充停顿，都是很时尚的做法。在他们看来，他们之所以会发生这样的情形，并不是因为他们的言语不好，而是因为他们难以遏制的‘暴风雨’般的激情，好像他们没有力量对此及时加以制止。

“还有一些演员，他们觉得这样做是‘恰到好处’。目的是一口气能够讲出更多的话，多发出些声音：‘干嘛要白白浪费吸进来的空气呢。’

“但是，更常见的情况是，由于对所谈的东西不了解，对词内在本质的理解不够深入造成的停顿调配不正确。

“要如何避免所有这些演员常犯的错误呢？如何学会掌握言语中逻辑的停顿呢？要做到这些，或者需要天生的敏锐和语感，或者需要很好地研究语言，最后，还需要实践和经验。

“天生的敏感和语感并不取决于我们，而取决于自然。我们只能去做一个细心的人，并深入领会语言的本质，这正是我建议每一名演员都应该做的。要想获得知识，就要去研习语言的规则；要想获得实践经验，就需要去做练习。

“在言语间歇，或者说是停顿中，有哪些规律或规则呢，它们可以在哪些方面有所帮助呢？”

“在调配逻辑（言语）停顿的时候，我们最好的帮手就是标点符号。”

“我曾经预先对你们说过，回过头来我还要用些许时间再谈这个话题的。现在‘预言’成真了。”

“就是说，涉及语调的第一种功能，我们已经学习过了。现在我们就来讲讲第二种功能。”

“第二种功能就是调配和指明停顿，这种停顿将一些词划分开来，同时它还把其他一些彼此相关、构成语节的词连结成句群。

“标点符号所停顿的长度，取决于句号之间和逗号之间东西的重要性、意义、内容、深度、完结性、本质和思想，取决于冒号所预示的东西、问号所询问的东西、感叹号所宣告的东西、省略号所未道尽的东西和句号所终结的东西的重要性、意义、内容、深度、完结性、本质和思想。总之，停顿长度取决于，什么引起停顿、为什么会发生停顿。

“但是，停顿的长度不仅仅是受停顿的本质和目的影响，它还常常取决于其他的一些原因，比如说，取决于谈话对方领会别人的思想，取决于说话者使用潜台词来对未说出的内容做无声的传达所需要的时间；同时，还取决于内心体验的强度、激动的程度、言语交流的速度节奏。

“标点符号所标注停顿的长度是无法精确计算的，它是相对的；只能是大致算一算，把一种缓慢与相对的快速相比较，或者反过来。

“例如，使用逗号时，停顿是最短的，这个时间仅够用来把声音提高或者降低一个或几个音阶，它取决于言语的速度节奏。使用分号时，停顿比使用逗号时要长些，比使用句号时要短些。

“省略号要求与使用冒号时的停顿极为相近，它取决于未说出的思想的深度和意义。

“问号和感叹号要求与使用句号时的停顿极为相近，它取决于问题的原因和内涵或所期待的回答，或者取决于感叹所引起的情感的程度。最后，句号要求最长的停顿取决于所结束的大的整体（一幕戏、一场戏、独白、思想、词汇）结构组成部分的重要性和完结性。

“已经讲过，为了克服逻辑领域错误，还需要实践、经验和练习。

“它们都指的是什么呢？”

“把您的书给我。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇伸出手对我说。

我把那本刚从门口的书商那里买来的《谢普金札记》递给他。

“这是米哈伊尔·谢苗诺维奇写给谢·瓦·舒姆斯基的信。您来读一下这几行文字，其中谢普金写到了谢尔盖·瓦西里耶维奇 [\[138\]](#) 在敖德萨所取得的成就。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇把我的书交给了巴沙·舒斯托夫，巴沙就照着书念了起来：

“Знаю, что труда было много, но что же достается даром и что ж бы значило искусство, если бы оно доставалось без труда? (我知道，您是付出了很多劳动的，但是，靠天赋能得到什么呢？如果艺术可以不靠劳动得来，那艺术又算是什么呢？)” [\[38\]](#)

“先读到这儿！”托尔佐夫打断说，“请在您读过的这段文字上标上停顿，把相互关联的词组合，再组成语节。要怎么做呢？可以这样做：依次取出每两个词，看一下它们相互之间是否存在着直接的关系和联系。

“如果不存在联系，那么就去弄清词的本质，确定一下它们中的每一个词是与前一句子还是与后一句子的那些词汇相关。

“头两个词‘Знаю, что’是把它们放在一起还是将它们拆开呢？不过，它们不需要我们就已经被逗号隔开了，所以这里要做一个小小的停顿。

“我们就拿第一个词后面的两个词‘что труда’来进行研究。

“‘что’这个词是同前一个词‘знаю’相关联，还是与后面的‘труд а’这个词相关联呢？”

“当然是和后面的词相关了。因为像‘что’，‘кто’，‘который’这样的词永远是和跟在它们后面的词紧紧联系在一起的。

“接下来是‘труд а было’两个词。

“这两个词是相关联的，所以可以将‘что труда было’这三个词组合在一起。

“继续看：‘было много’。

“这两个词也是相关联的。它们组成一个组，形成了一个语节，在这里我们就要设一处停顿，以和后面的词分割开来。

“接下来是‘много, но’。这样的组合没有什么意义，不过不需要我们来判断，摆在‘много’后面的逗号已经帮我们决定了‘но’这个词要和随后的句子联结在一起。

“我们再转到新的一对词‘но что же’。这几个词相互联结，我们就把它们留在同一组中。

“又是新的一对‘что же достается’。这里面是有思想的，所以我们把“достается”这个新的词也放到这一组。

“还有一对‘достается даром’又给前面的一组带来一个新的家庭的成员，由此构成了一个新的语节‘но что же достается даром’。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇对从谢普金的信中摘取的文字的剩余部分的词汇，也很耐心地做了这般细致的工作。

所有的停顿全部安置好后。托尔佐夫吩咐舒斯托夫按照刚才我们所分析的那样将所有的文字再读一遍。

巴沙执行了命令：

“Знаю, / что труда было много, / но что же достается даром / и что ж бы значило искусство, / если бы оно доставалось без труда?” 舒斯托夫念道。

“还有一种同样朴实和单纯的组词和调配停顿的方法，我现在就用谢普金信中的同一段内容向你们讲解。

“首先在其中安置逻辑重音。

“ ‘Знаю, что труда было много, но что же достается даром и что ж бы значило искусство, если бы оно доставалось без труда?’ ”

“现在请深入领会每一个被标上重音的词，并努力去弄明白，它们想要吸引哪些离自己近的词。

“以 ‘знаю’ 这个词为例说明。它吸引随后的整个句子，而不是某个单独的词。正因为如此，这个词应该用停顿隔开，而它的重读瞬间提供一种特别的语调，该语调拉近了 ‘знаю’ 与后面的词的距离。

“第二个标重读词是 ‘много’。其他哪些词倾向于它呢？”

“ 是 ‘много труда’， ‘было много’， ‘что было много’ 这三组词。”

“下一个重读词是 ‘даром’。它吸引哪个词呢？”

“ ‘достается даром’ 和 ‘что же достается’ 。”

“重读词 ‘значило’ 与 ‘что ж бы значило’ 和 ‘значило искусство’ 紧密联系。

“最后的重读词 ‘труда’ 把 ‘доставалось без’， ‘если бы оно доставалось без’ 吸引到自己这边来。

“要经常拿出本书来，读一读，在心里面调配一下停顿。

“在直觉和语感暗示你们该停顿的时候，就要听从于它们。而当直觉和语感未给予暗示或者出现差错的时候，那就要遵从规则了。

“但不要走相反的路：不要为了没有内心依据的刻板规则去做停顿。这样做会使你们的舞台表演或者朗读变成形式上是正确的，但却是死板的。规则应该只起引导作用，使人想起真实，为其指明通往真实的道路。

“我推荐的练习可以使你们养成正确组词和安置停顿的习惯。要使这种习惯变为第二天性。正确地组词和正确地安置停顿，对于好的、美妙的言语来说，对于正确感觉自己语言的本质和合理地运用语言，都是必不可少的条件之一。

“心理停顿是混乱无序的。逻辑的停顿从属于业已形成而又一劳永逸的规则，心理停顿不想受到任何约束和限制。它可以安置在任何一个词的前面或后面，不管是词（名词、形容词、连接词、副词等），或者是句子的一部分（主语、谓语、定语等）。

“在上述所列出的一切情况下，有一个重要的条件是必须遵守的，那就是：停顿要有充分的内心依据。为此，必须遵照剧本作者、导演和创造了自己潜台词的演员的内心意图。

“心理停顿可以毫无例外地战胜已有规则和强迫它们改变。

“从不守法意义上讲，心理停顿像任性的‘对比’规则一样，‘对比’也要打破一切妨碍它的东西。

“为了证明心理停顿的混乱无序，我举几个例子。

“看起来，不能这样说：

“‘这把（停顿）椅子。’

“‘那张（停顿）桌子。’

“‘本（停顿）人。’

“况且，存在这样的规则，禁止把这些词与它们所限定的词分割开来。

“但是心理停顿什么都做得到，因此，我们可以这样说：

“ ‘这把（心理停顿，为了坚定地指出所选定的物体）椅子。’ ”

“ ‘那张（心理停顿，为了传达选择物体时的犹豫不决）桌子。’ ”

“ ‘本（心理停顿，带着在别人面前喜悦的表情）人。’ ”

“还有一个例子也可以说明心理停顿的任性。

“不能说：

“ ‘他躺在床（停顿）下面。’ ”

“但是心理停顿可以为此处的停顿找到合理的依据，把前置词和后面的名词分开来。

“ ‘他躺在床（心理停顿，带着由于别人的醉态行为而产生的绝望、愤怒的表情）下面。’ ”

“心理停顿可以安置在任何词的前面或后面。

“心理停顿是一把双刃剑，它可以带来好处，也可以带来坏处。如果心理停顿设置得不是地方并且找不到内心依据，那就会产生副作用，就是引诱人们离开主要的东西，扰乱思想和表现力从而造成混乱。如果心理停顿被安置得正是地方，那么它不仅有助于正确地传达思想，还可以促进语言的内部活力。

“不仅不可以滥用逻辑停顿，而且也不可以滥用心理停顿。否则，言语会变得混乱和冗长。然而，这种现象在舞台上常常遇到。演员们喜欢利用一切来‘表演一下’，包括沉默在内。这就是为什么他们准备把任何停顿都变成心理停顿的原因。

“斯摩棱斯基建议这些滥用心理停顿的演员们，要他们在下面的情况下才去利用心理停顿，就是当心理停顿和逻辑停顿相吻合的时候。按照他的观点，这样的手法可以减少停顿的数量。

“我发现，这个建议只是在一定程度上可以接受。但是，如果它完全毁掉了演员的心理停顿，那么舞台言语会变得枯燥乏味。

“滥用停顿是有害的，同样，不珍视停顿也同样有害。我们对它们的需要仅限于借助它们我们能够组织言语并使其变得生动。

“心理停顿和逻辑停顿可能吻合，也可能不吻合。但同时也要考虑的是：在有着丰富内在内容的演员那里，角色本身的潜台词既可以在心理停顿的时刻，也可以在逻辑停顿的时刻出现。在这种情况下，后者转化为前者并具有了双重功能。

“如果它能够成功地起着双重功能，使言语生动起来，那么一种停顿转化为另一种停顿就是合乎愿望的，甚至可能是最受欢迎的。

“如果这种转化损害了思想，句子变得文理不通，混乱不清，那么这种转换是不可能受到欢迎的。

“在缺乏内在东西的演员那里，常常会发生相反的现象。在他们那里，不仅仅是逻辑停顿，就连心理停顿也很少能反映出内在的潜台词。由此，他们的言语流于形式，枯燥无味，没有生气，没有色彩，当然了，也不合乎期望。

“常常有这样的情况，逻辑停顿和心理停顿并不重叠，而是彼此相邻。这种时候，心理停顿常常会超过、压倒、掩盖逻辑停顿，因此思想受到损害，陷入混乱状态。这也不可能是受欢迎的。

“要把心理停顿安置在内心真正呼求的地方，但不能让它损害逻辑和思想。

“你们知道，逻辑停顿有其相对的长度。但是心理停顿并不局限于时间的限制。它的沉默的停顿可能持续很长时间，当然，条件是用丰富和积极的无言的行动将其充实起来。”

3

“通常提到言语的“远景”时，指的是所谓的逻辑远景。但在我们的舞台实践中，我们将这个术语的含义宽泛地利用起来了。我们讲到的有：

“1）所传达思想的远景（即逻辑远景）。

“2）所体验情感的远景。

“3) 精妙地分配说明一段叙述或独白的色彩的艺术的远景。

“这种远景技巧的完成是建立在各种手法之上的，这些手法以语调（声音的上扬与下降）划分单词、句子和句群（重读）为基础，以组合、划分各个部分并使其具有层次的停顿为基础，以调配速度和节奏为基础。

“我从所传达的思想的远景（逻辑的远景）讲起。在这一方面，逻辑与顺序在思想发展和整体中各个部分之间相互关系的建立起着重要的作用。

“这种展开了的思想的远景是在一系列重读词的帮助下建立的，这些词赋予句子以意义。

“重音的性质各不相同：强的、次强的、弱的、不易察觉的、短促的、尖锐的、轻快的，或者持久的、沉重的、由上而下的、由下而上的等等。

“重音能够渲染全句。这是调配远景的层次与色彩、塑造全剧的主要手法之一。

“‘自然，逻辑的远景的全景图也将由调配的重音来补充。这些调配的重音……往往是弱于逻辑重音的。’（斯摩棱斯基）^[39]

“重读词的不同强度可以非常突出地在音乐中感受得到。比如说，穆索尔斯基的歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》的一个句子（斯摩棱斯基的例子）：

“ ‘А т а м с з ы в а т ь н а р о д н а п и р ,
в с х , о т б о я р д о н и щ е г о с л е п ц а ,
в с м в о л ь н ы й в х о д , в с г о с т и
д о р о г и е . ’

“把人们都邀请来参加宴会，所有的人，从大贵族到盲乞丐，所有的人都可以自由进入，所有的人都是至亲至爱的客人。

“被反复重复的词（‘в с х’，‘в с м’，‘в с ’）上的每一个重音，作曲家是用不断增强的音的上扬来加强的，此外，借助音的延长，也可以增强这些重音的力度。

“说者或朗诵者的艺术在于，要按照句子、一段独白、一场戏、一幕戏、剧本或者角色的整个远景，成功地调配所遇到的重音的不同强度。

“在一个词中我们突出某个音节，在一个句子中突出某个词，在完整的思想中突出最重要的句子，在长篇幅的叙述、对话和独白中突出最重要的组成部分，而在一整场、一整幕戏中突出最重要的一个个片段。

“和重读音节一起，词自然而然就突出出来了，和重读词一起，整个句子就突出出来了，和重读句子一起，整个思想就突出出来了，依此类推。这样就形成一系列重读的瞬间，它们的力度和突出的程度各不相同。”

19××年×月

攒足了勇气，我想对阿尔卡季·尼古拉耶维奇说出我在听完他最后一节课后的所有想法，告诉他我这些日子体验到的东西。

“晚了！”他打断我，转向学生们，解释道：

“我在言语领域的使命已经完成了！我什么也没有教会你们，因为我原本就没打算这么做。但是我已经引导你们有意识地去学习这一全新的、非常重要的科目。

“我通过小小的实践使你们懂得，演员自身应该具备和培养多少练声的技术手法、声音色彩、语调、各种语音图形、各种重音、逻辑和心理停顿，等等，等等，目的是为满足我们的艺术对语言和言语提出的要求。

“能讲的我已经都讲了。余下的内容将由弗拉基米尔·彼得罗维奇·谢切诺夫给你们讲完，他会讲得比我好，他是未来根据《富于表现力的语言》讲授《言语规则》的老师。”

看见弗拉基米尔·彼得罗维奇·谢切诺夫在漆黑的大厅里出现，阿尔卡季·尼古拉耶维奇向我们介绍了他。随后，他对他说了几句亲切的表示欢迎的话，同时宣布，短暂的休息之后弗拉基米尔·彼得罗维奇就会讲授他的第一节课。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇已经转身准备离开，我拦住了他：

“请您别走！求您了！您还没有给我们讲完最主要的东西，不要在这个时候丢下我们！”

巴沙支持我的做法。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇感到难为情，脸都红了，他把我们领到一边，责备我们对新来的老师的失礼，最后问道：

“怎么回事？发生什么事情了？”

“太糟糕了！我不会说话了！”我吭吭哧哧地说着，向他倾诉衷肠：

“在阅读和表达的时候，我竭力想把您教给我们的所有东西都运用到里面，但最终我还是混乱不清，无法把两个词联系在一起。我标注一个重音，而它，仿佛在嘲笑我似的，并不待在规则所要求的地方，而是跳开去了！我掌握那些标点符号所要求的必不可少的语调，可我的声音却画出那些使我莫名其妙的声音图形。只要我一开始表述什么想法，我就停止去想它了，因为我被言语规则所吞没了，我在整个句子中找寻运用它们的地方。

“最后，由于这一切，我被搞得头昏脑涨。”

“这都是因为过于急躁造成的，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我说，“不能这么着急！要按照言语规则循序渐进！”

“为了使你们两个人安心，我将不得不打破顺序，提前做一些事情。这会把这些既不像你们这样抱怨，也不像你们这样心急的学生搞糊涂。”

考虑了一会，托尔佐夫吩咐我们今晚九点到他家里去。说完，他就离开了，而弗拉基米尔·彼得罗维奇的课也开始了。

把《富于表现力的语言》这本书里都印着的东西记下来是否有意义呢？最好还是买一本吧！我决定谢切诺夫的课不记笔记了。

第五章 演员和角色的远景

19××年×月

晚上九点整，我们在阿尔卡季·尼古拉耶维奇家里。

我向他解释自己的气恼，灵感被演员的用意替代了。

“是……被它替代了，”托尔佐夫肯定地说，“演员将一半心思用于最高任务、贯串动作、潜台词、视像、自我感觉诸元素的线，而将自我内在本性的另一部分用于心理技巧上，大致就像上次课我给你们演示的那样。”

“演员在创作时是具有双重性的。对此托玛佐·萨尔维尼这样说：[‘……当我表演的时候，我过着双重的生活，我笑我哭，同时我也分析自己的眼泪和自己的笑，以使它们能够对那些我想要感动的人们的心灵产生更加强烈的影响。’]”^[40]

“看到没有，双重性并不影响灵感。恰恰相反！它们是相互促进的。

“在现实生活中我们也常常有这种双重性。但这并不妨碍我们去生活和强烈地去感受。

“记得吗，最初，在讲到任务和贯串动作时，我对你们讲到过^[41]两种平行的远景：

“一种是——角色的远景。

“另一种是——在创作时演员和他的舞台生活、他的心理技巧的远景。

“不久前我在课上向你们说明的那条路——心理技巧之路，演员本人的远景的线。它和角色的远景的线很接近，与之平行，就如同大路旁并行延伸的一条小径。但有时，在一些情况下，当演员由于某种原因被外部的、与角色不相干的东西所吸引而离开角色的线的时候，两条线就会分离。那时候他就会失去角色的远景。不过，幸运的是，我们的心理技巧正是为此而存在的，它能够借助各种诱惑的帮助常常引导我们回归到正路上来，就像小径常常引导步行者回归到大路上一样。”

我们请阿尔卡季·尼古拉耶维奇更加详细地给我们讲讲角色的远景和演员的远景，关于这些问题他以前只是顺便提及过。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇不想偏离计划，不想跳跃式地打破教学计划的连续性。

“角色和演员的远景是属于下一学年的，也就是属于‘角色研究’这一部分的。”他解释说。

但是我们将他吸引到问题和争论中来了。他入了迷，谈着谈着连他自己都没有觉察到，怎么说到了他暂时想要避而不谈的问题上来了。

“前几天我在……剧院里看了一场五幕剧，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇在今天的课上讲到。

“在第一幕演完之后，我因演出和演员们的表演而感到异常兴奋。他们塑造了鲜活的形象，充满激情，他们找到了某种特别的表演方式，使我非常感兴趣。我怀着好奇心注视着剧情和演员们的表演如何发展。

“但是第二幕展现给我们的还是我们在第一幕中看到的東西。由于这个原因观众的情绪和我对演出的兴趣都大大地降低了。第三幕的情况依然如此，但是程度更强了，因为还是那些没有被更深入揭示的、僵化的形象，还是那种炽热的、观众已经习惯了的激情，还是那种已经退化成了刻板模式的表演方式，这些钝化的东西使人生厌和气恼。演到第五幕中间的时候我已经忍无可忍了。我不再看舞台，也不再听那里在说什么，而仅仅想着一件事：怎样才能不被注意地溜出剧院。

“在好的剧本、好的表演和好的演出的情况下如何解释这种印象的衰减呢？”

“因为单调。”我说。

“一周前我去听音乐会。在那儿同样的‘单调’出现在了音乐中。一个很好的乐队演奏着非常好听的交响乐。交响乐是如何开始的，就是如何结束的，从始至终几乎没有变换过速度、音量，没有表现出细微的音调变化。对于听众而言这是一次痛苦的体验。

“然而问题在哪儿呢？为什么由好演员表演的好剧本，由好乐团演奏的好交响乐不能获得成功呢？”

“这难道不是因为演员们和音乐家们在演出时缺失一种远景吗？”

“我们所谓的‘远景’是指在整体理解剧本和角色的情况下，各部分之间的审慎而和谐的相互关系和配置。”

“各部分之间的和谐的相互关系和配置”，维云佐夫把这句话塞进了自己的脑子里。

“这就是说，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇急忙来帮助他，“任何表演、行为、动作、思想、言语、谈话、情感等等等等不能没有相应的远景。最简单的出场和退场，为进行某场演出而坐在那里，说出一句话、一个词语、一段独白等等都应该有远景和最终目的（最高任务）。

“没有它们，就连‘是’或‘不’这样最简单的词都没法说。大的形体动作、复杂思想的表达、由许多部分组成的复杂感觉和激情的感受，此外，一场戏、一幕戏、整出戏都不能没有远景和最终目的（最高任务）。

“可以把演员舞台演出中的远景比作绘画中的不同的层次。就像在绘画中一样，我们这里也存在第一、第二、第三及其他层次。

“在绘画中，它们是通过色彩、光亮、远离的和缩短的线条来表现的，在舞台上，则是通过行为、动作、发展的思想、情感、体验、演员的表演以及力量、色调、速度、鲜明程度、表现力等的相互关系来表现的。

“在绘画中，前景比其他的层次更明显，色彩也更加强烈。

“在舞台表演中，最浓烈的色彩并不依据行为本身的近或远来设置，而是依据这些色彩在整个戏剧中的内在意义来设置。

“一些重大的任务、愿望、内在行为等等呈现为前景并成为主要的部分，另一些中等和小的则成为附属的、次要的部分，被推向后部。

“只有在演员思考过、分析过、从整体上感受整个角色，并且在他面前展开远距离的、清楚的、美丽的、吸引人的远景以后，他的表演才能够成为，这样说吧，有远见的，而不是像以前那样目光短浅的。那时他所能表演的不再是个别的任务，所能说的不再是个别的句子、词语，而是完整的意思和句群。

“当我们第一次阅读一本我们不熟悉的书时，我们没有远景。这时所注意到的仅仅是最近的行为、词语和句子。这样的阅读能不能是艺术的和准确的阅读呢？当然不能。

“演员扮演一个他没有好好研究、分析过的角色，就如同读者阅读一本他并不熟悉的难懂的书一样。

“这些演员所表现出的作品的远景是模糊而黯淡的。这些演员不清楚，最终应该将自己塑造的角色引向何方。表演戏剧中的某个时刻，他们常常辨识不出或甚至完全不知道在朦胧的远处隐藏着什么。这迫使角色的扮演者在每时每刻思考着的仅仅是最近的当前的任务、行为、情感和思想，从而使它们脱离了对戏剧整体及戏剧所展现的远景的依赖。

“举个例子，一些演员扮演《底层》中的鲁卡，甚至不读戏剧的最后一幕，因为在最后一幕中鲁卡不用出场。因此他们没有准确的远景，也不能够准确地扮演自己的角色。因为角色的开端取决于它的结尾。最后一幕——是老人说教的结果。所以应该一直都瞄准戏剧的结局，并且将鲁卡影响的其他表演者们也引向这个结局。

“在另外的情况下，扮演奥赛罗的悲剧演员没有好好研究角色，预感到戏剧结尾的杀人行为，在第一幕中就翻白眼、龇牙了。

“但是托玛佐·萨利维尼在制定自己的角色计划时就考虑得非常细致。比如说，在《奥赛罗》中他始终都知道戏剧的远景之线，从第一次出场时作为恋人的炽烈而年轻的激情时刻开始到悲剧结尾时以嫉妒者和杀人者的巨大仇恨结束。他以数学的精确性和确定不移的连续性，一个时刻接着一个时刻，根据整个角色来配置在他心中完成的进展。

“伟大的悲剧演员能够做到这一点，是因为在他面前永远都有远景之线，而且不只一条，而是整整两条，这两条线始终在引导着他。”

“整整两条？是哪两条？”我凝起神来。

“角色的远景和演员本人的远景。”

“它们之间有什么区别呢？”我追问。

“剧中人对远景和自己的未来一无所知，而演员本人则应该时刻想到它，也就是说要考虑到远景。”

“如果一个角色已经扮演了一百来次，那怎么做才能忘记它的未来呢？”我困惑不解。

“这不可能也不需要，”托尔佐夫解释说，“虽然剧中人自己不应该知道未来，但是角色的远景仍然是需要的，这是为了在每一个当前的时刻都能够更好和更充分地估量最近的现在并将自己完全置身其中。”

“假设您扮演哈姆雷特，这是个内心色彩最复杂的角色之一。在这个角色中有儿子在面对母亲转瞬即逝的爱情时的困惑不解，母亲‘还没有将鞋子穿旧’，就已经忘记了心爱的丈夫。在这个角色中，也有儿子一个人在窥视到阴间生活时的神秘感受，他的父亲在那里遭受着折磨。当哈姆雷特认清了这种未来的生存秘密时，现实生活中的一切对于他而言都失去了原来的意义。在这个角色中，还有对存在的寻根究底的认知以及对人力所不能及的使命的理解，拯救在阴间的父亲与这个使命的完成休戚相关。对于这个角色还需要有儿子对母亲的情感、对一个少女的爱和拒绝、这个少女的死亡、复仇的情感、在母亲死时的惶恐、杀人以及在完成天职后的自我灭亡。试着将所有这些情感混合成杂乱无章的一堆，然后想一想，从中会得出怎样的一个大杂烩。

“但如果能够根据远景之线在有逻辑的、系统的、连贯的层次中正确地配置所有这些感受，正如这个复杂形象的心理和他在整个戏剧中不断展开的人的精神生活所要求的那样，那么就会形成一个严整的结构，一条和谐的线，在这条线中起着重要作用的是这个伟大人物的不断加深的悲剧中各个部分之间的相互关系。

“在没考虑到这个角色的远景时，能否将它的任何部分表达出来？举个例子，如果在戏剧开始时没能表现出面对母亲的轻浮行为时的深深的悲伤和惊讶，那么与母亲谈话的那场著名的戏就不会得到充分的准备。

“如果感受不到主人公对来自阴间生活的消息的震惊，就不会理解主人公尘世任务的不可完成性，不会理解他的怀疑、他对生活意义的寻根究底的探究、他和未婚妻的决裂以及所有那些使他在人们的眼中变得不正常的奇怪行为。

“通过上面的讲述，你们是否已经理解，扮演哈姆雷特的演员，越是强烈地要求自己在角色的进一步发展迸发出激情，他就越应该谨慎地对待开始的几场戏？

“这种表演用我们的话来说就是有远景的表演。

“总之，在角色展开的过程中我们似乎应该注意到两种远景：一种——属于角色，另一种——属于演员本人。事实上正是如此：哈姆雷特不应该知道自己的命运和生命的终结，而演员却必须始终看到整个远景，否则他就不能正确地配置、装饰、突出和塑造角色的各个部分。

“角色的未来就是它的最高任务。要让剧中人也追求这个最高任务。如果这时演员在一瞬间回想起角色的完整的线，这不是一件坏事。这只会加强每一个最近的那部分感受的意义并且更加强烈地将演员的注意力吸引至此。

与角色的远景相反，演员的远景应该始终关注未来。”

“我想通过实例来理解这两种远景。”我纠缠着说。

“好。我们从角色的远景开始。假设，您和舒斯托夫表演奥赛罗和伊阿古的那场戏。难道对于您而言回想起这些不重要吗，就在昨天那个摩尔人，也就是您，来到了塞浦路斯，与苔丝德蒙娜相会并和她永结同心，您在经历着一生中最美好的时光，您的夫妻的蜜月期。

“否则您从哪里获得这场戏开始时所必需的快乐情绪呢？而且这种快乐的情绪非常重要，因为戏剧中快乐的色彩很少。此外，对于您来说在一瞬间回想起这些难道不重要吗，在这场戏的开始闪烁着您命运中的幸福之星，必须要逐渐而明显地展示它的坠落。在现在和将来之间需要非常强烈的对比。前者越光明，后者就越显得黯淡。

“只有在对角色的过去和将来进行瞬息的审视以后，您才能恰如其分地评价角色的当前部分。您越好地理解当前部分在整个戏剧中的意

义，就越容易将您全部的注意力引向其中。

“这就是你们需要角色的远景的原因所在。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇结束了他的讲解。

“那为什么需要另一种远景，演员本人的远景呢？”我又纠缠着问。

“我们需要演员本人，即角色扮演者的远景，是为了在舞台上的每一个时刻都能想到未来，为了使自己的内部创造力与外部表现力相适合，为了正确地配置它们，并且合理地使用为角色所积累的材料。举个例子，在奥赛罗和伊阿古的那场戏中，在嫉妒者的心里怀疑是不知不觉地产生并逐渐增长起来的。所以演员应该记住，在戏剧结束之前他面临着要表演许多相似的、不断增长着的激情时刻。从第一场戏开始就做得过头，表现出所有的激情，不为随后不断增长的嫉妒心的逐渐增强保存储备，这是危险的。这种对自己内心力量的挥霍破坏了角色的计划。应该学会节约和精打细算，并且始终瞄准戏剧的结束和高潮时刻。演员的情感要按厘克而不是千克来消耗。

“上面所说的一切同样适用于声音、言语、动作、行为、面部表情、激情和速度节奏。在所有这些方面，一下子就做得过头，挥霍无度也是危险的。需要节约，要正确地计算自己的体力和表现手段。

“要调节它们，正如要调节自己的内心力量一样，这需要演员的远景。

“此外，不应该忘记远景中对我们的创作非常重要的一个特点。它为我们的内在感受和外部行为赋予广阔的自由度、幅度和惯性，这对于创作而言是非常重要的。

“设想一下您在赛跑，不是一下子跑出很长距离，而是一点点地，每跑二十步就停一次。在这种条件下您跑不好，也得不到惯性，而惯性在跑步中起着很大作用。

“我们也是一样的。如果在角色的每一个部分之后都停下来，为了开始下一个部分，然后又立刻将其结束，那么内在的意图、愿望、行为就无法获得惯性。然而我们需要惯性，因为它刺激、激发情感、意志、思想、想象等等。短距离是无法跑起来的。需要广阔的空间、远景、长远的和吸引人的目标。

“现在，你们已经了解了你们的新朋友——戏剧和角色的远景，思考一下然后告诉我：它有没有使你们想起你们的老朋友——贯串动作。

“当然，远景不是贯串动作，但是它和贯串动作非常接近。它是贯串动作最亲近的助手。它就是贯串动作在整个戏剧进程中不断进展时所沿着的那条路、那条线。

“最后要指出，我之所以推后来讲远景，是因为到现在你们才了解了有关最高任务和贯串动作的一切必要知识。

“一切为了它们，创造、艺术、整个‘体系’的主要意义都蕴含其中。”

第六章 速度节奏

19××年×月

今天在学校剧场的观众厅里挂出了一块通告牌：

内部和外部速度节奏

这表明我们进入了新的课程阶段。

“我本应该在很早以前，也就是在学习舞台自我感觉形成过程的时候，就向你们讲授内部速度节奏，因为内部速度节奏是舞台自我感觉的重要元素之一。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇今天这样解释说。

“推迟讲授的原因在于，我想为你们减轻一下我们今天才开始的这项工作的负担。

将内部速度节奏和外部速度节奏放在一起讲，也就是当内部速度节奏在形体动作中明显地表现出来的时候，要方便得多，重要的是，也清楚得多。这时候速度节奏成为看得见的，而不是像我们肉眼看不见的内在感受那样仅仅是感觉到的。这就是为什么以前，在速度节奏看不见的时候，我对此缄口不提，延迟了很长时间，直到现在要谈肉眼看得见的外部速度节奏了，我才提起这个问题。”

“‘速度是指在某种节拍中若干设定的相同单位时长的交替速度。’

“‘节奏是指在某种速度和节拍中实际时长（动作、声音）与设定的单位时长的数量比关系。’

“‘节拍是指若干设定的相同单位时长的重复（或计划重复）总数，其中的一个单位（动作、声音时长）被着重强调。’”阿尔卡季·尼古拉耶维奇照着伊万·普拉托诺维奇塞给他的笔记读着。

“明白了吗？”读完后他问我们。

我们很难为情地承认，一点儿都没明白。

“我绝不是批评这些科学的表述，”托尔佐夫继续说，“但是我还是认为，在目前，当你们还没有通过亲身体会了解到速度节奏在舞台上的意义和作用时，科学表述并不会给你们带来实际益处。

“这些科学表述使通往速度节奏的途径变得艰难，并将妨碍你们在舞台上轻松、自由、无忧无虑地享受它们，像摆弄一个玩具那样与它们玩耍。而对速度节奏的这种态度恰恰是必需的，特别是在最初的一段时期。

“如果你们一开始就从自身挤压出节奏，或者皱起眉头，如同解一道伤脑筋的数学题那样，计算着它那复杂的组合，这就不好了。

“所以我们暂时只是用表演节奏的游戏来代替科学表述。

“你们也看见了，为此已经给你们拿来了玩具。现在我把位子让给伊万·普拉托诺维奇。这就是他的事了！”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇和他的秘书一起向观众厅的后部走去，而伊万·普拉托诺维奇则开始在舞台上摆放看门人拿来的几个节拍机。他把最大的一个放在了舞台中央的圆桌上，将其他三台同样的、只是较小的仪器放在了旁边的几张小桌上。大的节拍机开动起来，打出清晰的节拍（节拍机上第10号速度）。

“你们听，我亲爱的同学们！”伊万·普拉托诺维奇对我们说。

“这台大的节拍机现在要敲打慢拍了。”拉赫曼诺夫解释说。

“听它敲打得多慢： 一下……一下……这是慢板！”

“这个10号可是个大家伙。

“如果将摆锤上的吊锤向下移些，就会得到一般的行板。它比慢板要快一点。

“我是说敲击声更快了！你们听： 一下……一下……一下……”

“如果把吊锤再向下移些……它就是这样敲的了： 一下一下一下……这就更快了，这是快板！”

“现在已经是急板了！”

“再快点——极快板！”

“所有这些都是速度的名称。节拍机上有多少个不同的号码，就有多少种不同的速度。”

“多么聪明的东西！”

随后拉赫曼诺夫开始敲击手铃，用铃声来提示节拍机每两拍，然后是每三拍，接着是每四拍、五拍、六拍。

“一……二……铃声。”

“一……二……铃声，”伊万·普拉托诺维奇演示着两拍子的小节。

“或者：一……二……三……铃声。一……二……三……铃声。这是三拍子的小节。”

或者：一……二……三……四。铃声。等等。这是四拍子的小节。”伊万·普拉托诺维奇饶有兴趣地解释说。

随后他将拿来的小节拍机中的一台开动起来，并使它以比大机器快一倍的速度敲打起来。当这台大节拍机敲打一下时，新开动的小节拍机来得及敲击两下。

第二台开动的小节拍机的速度是大节拍机的四倍，而第三台则是大节拍机的八倍。当大节拍机只来得及敲打一下的时候，它们却敲出了四下和八下。

“真遗憾，没有第四台和第五台小节拍机了！不然我就将它们设置成敲打出十六分音和三十二分音！那可真是好家伙！”伊万·普拉托诺维奇忧愁地说。

但是他很快就得到了安慰，因为阿尔卡季·尼古拉耶维奇回来了，他和舒斯托夫一起用钥匙在桌子上敲打出所缺少的十六分音和三十二分音。

所有小节拍机和敲打出的拍子，都正好在铃声提示出的每个小节的开始时刻与大节拍机的拍子重合。其他时间所有的拍子好像纠缠在混乱中，向四面八方分散开去，只有在每一次敲击铃声的时候，它们才会在瞬间重新聚合，整齐划一。

这形成了整整一个打击乐队。很难从这不协调的杂声中分辨出什么，它令人头昏脑涨。

然而各种拍子的重合在整个敲击声的混乱中建立起瞬间的和谐，这给人以满足感。

当偶数拍和奇数拍：两拍、四拍、八拍和三、六、九拍相混合的时候，就更加不协调了。由于这种组合，细小的部分变得更加琐碎，相互交错。形成了一种无法想象的大混乱，这使得阿尔卡季·尼古拉耶维奇异常兴奋。

“听听，这是一种怎样的混乱啊，而同时在这有组织的混乱中又有着一种怎样的秩序与和谐啊！”托尔佐夫激动地说道，“它是能显神通的速度节奏给我们创造出来的。现在我们就来研究一下这一惊人的现象。对它的每一个组成部分进行个别的分析。

“这就是速度，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇指着大节拍机说，“它在进行工作时近乎带着机械和拘泥的均匀。

“速度就是或快或慢。速度可以缩短或延长动作，加快或减缓言语。

“完成动作，说出词语是需要时间的。

“加快速度，就是给动作和言语更少的时间，迫使自己更快地行动和说话。

“减缓速度，就是为动作和言语释放出更多的时间，为更好地做完和说完重要的事情提供更大的可能性。

“这就是拍子！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇指着伊万·普拉托诺维奇刚刚敲打过的那个铃说，“它所做的事情和大节拍机完全相符，而且工作的时候也具有机械化的精确性。”

“拍子是时间的尺度。但是节拍是各不相同的。它们的时长取决于速度。既然是这样，也就是说，我们的时间尺度也是各不相同的。

拍子是一个假定的、相对的概念。它不是用来测量空间的米尺。

米尺永远相同。它不变化。但是衡量时间的拍子却完全是另一回事。

拍子不是像米尺那样的东西。

拍子也是一种时间。

时间是用时间来衡量的。

所有其他的那些小节拍机以及用手工方式敲打出所缺节拍的我和舒斯托夫，又代表着什么呢？

代表着创造出节奏的东西。

在小节拍机的帮助下，我们将节拍所占的时间间隔分解成长短各不相同的细小部分。

它们形成不计其数的组合，这些组合在相同的节拍中创造出无限多样的节奏。

在我们演员所做的工作中也发生着同样的事情。我们的动作和言语汇入时间。在行动过程中需要用那些与停顿相互交替的各种各样的行动时刻来填充流逝着的时间。在言语过程中要用发出带有间歇的不同时长的音的时刻来填充流逝着的时间。

这里有几个最简单的组合成一个节拍的公式：

$1/4+2/8+4/16+8/32=1$ 个4/4拍。

或者另一种3/4节拍的组合：

$4/16+1/4+2/8=1$ 个3/4拍。

由此可见，节奏是由具有不同时长的个别时刻组合而成的，这些个别时刻将一个节拍所占有的时间划分成不同的部分。它们构成不计其数

的组合。如果你们仔细听节拍机打出的这些节奏和拍子所形成的混乱，那么想必，你们可以从中找出你们所需的一切计数单位来构成节奏组合和最复杂多样的公式。

在集体的舞台动作和言语中，在节奏速度的整体混乱中，你们应该找到、划分、组合和驾驭自己所扮演角色的独立且特有的言语、动作及感受的速度和节奏之线。

在舞台上要习惯于在速度和节奏的有组织的整体混乱中了解清楚并找到自己的节奏。”

19××年×月

“今天我们要做速度节奏的游戏。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇走进教室，向大家宣布。

“请大家像小孩子那样来拍手。你们将看到，这对于大人来说也会是愉快的。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇随着节拍机非常缓慢的敲击声开始数起数来。

“一……二……三……四。

“再来：

“一……二……三……四。

“再来一次：

“一……二……三……四。

“就这样下去。”

随着节拍拍手持续了一两分钟。

每数到“一”的时候我们都一起重重地拍一下手掌。

然而这个游戏一点儿都不令人愉快，而是令人打瞌睡。它营造出拍子节奏那种无聊的、单调的、懒散的情绪。拍手声刚开始还是有力而响亮的，但是当大家感受到了这种低沉的情绪以后，拍手声就变得越来越小，拍手者的脸上露出越来越烦闷的神情。

“一……二……三……四。”

再来：

“一……二……三……四。”

再来：

“一……二……三……四。”

这让人昏昏欲睡。

“哎呀，我看你们可不太开心啊，眼看大家的鼾声都要发出来了！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇注意到这一点，连忙对他发起的游戏进行了改动。

“为了使大家打起精神，在同样的缓慢速度下我在每一个节拍中加重两次，”他宣布说，“大家不仅要在‘一’的时候一起拍手，还要在‘三’的时候一起拍手。”

“就这样：

“一……二……三……四。”

“再来：

“一……二……三……四。”

“再来一次：

“一……二……三……四。”

“一直这样做下去。”

大家稍稍振作起来，但是离高兴还差得远呢。

“如果这不管用，在以前那种缓慢的速度下请大家把四个拍子都加重。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇作出了这样的决定。

“一……二……三……四。”

我们稍稍活跃起来，虽然还没有变得快活，但是已经振作多了。

“现在，”托尔佐夫宣布道，“请用两个八分音来替代一个四分音，并在每对八分音的第一个部分上加强，就像这样：

“一一……二二……三三……四四。”

大家振奋了起来，拍手声越来越清晰和响亮了，脸上焕发出精神饱满的神情，眼睛里闪烁着喜悦的光芒。

我们这样拍了几分钟。

当托尔佐夫以同样的方法进行到十六分音和三十二分音，还是在每四分之一拍的第一个部分上加强时，我们的精神头儿回来了。

但是阿尔卡季·尼古拉耶维奇并没有就此结束。他逐渐加快了节拍机的速度。

我们早就已经跟不上，落后下来了。这使我们焦躁不安。

我们都想在速度和节奏上与数出来的数并驾齐驱。汗都流出来了，我们的脸涨得通红，拍着手，用脚、身体、嘴巴和发出的哼咏声来帮助自己。手上疲劳的肌肉开始抽搐。心里却很兴奋，甚至可以说是快活。

“怎么样？玩得起劲了，高兴了？”托尔佐夫笑着说。“瞧见了吧，我是一个多么高明的魔术师啊！我不但支配你们的肌肉，还掌控着你们的感受和情绪！我可以任意地或者使你们昏昏欲睡，或者使你们极度兴奋，直到大汗淋漓！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇开玩笑地说。

“但是魔术师并不是我，而是具有神效力量的速度节奏。是它对你们的内在情绪产生了影响。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇做出了这样的总

结。

“我认为从这个实验里得出的结论是一个错误的结果，”戈沃尔科夫争论道，“请原谅我这样说，但是现在我们之所以会在拍手的时候兴奋起来，这完全不是因为速度节奏，而是由于急速的运动，您知道吗，这种运动要求我们大量增加动力。严寒中的守夜人不停地踏步，用双手拍打身体的两侧，使他暖和起来的不是速度节奏，而是，要知道，仅仅是强化运动。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇没有反驳，而是提议进行另一个试验。他说道：

“我给你们一个4/4拍，其中有一个二分音，相当于2/4拍，然后是1/4拍的休止，最后是一个四分音，加在一起是4/4拍，也就是一个完整的小节。

“请你们给我将这个小节拍出来，在第一个二分音上加强。

“一二，嗯，四。

“一二，嗯，四。

“一二，嗯，四。”

“我用‘嗯’来表示四分休止。最后那个四分音要拍得不慌不忙，沉着镇定。”

我们拍了很久，然后终于认清了这营造出一种相当庄严而平静的心绪，这种心绪在我们自身内部回应起来。

随后阿尔卡季·尼古拉耶维奇重复了这个试验，仅仅将小节的最后一个四分音换成了一个休止和一个1/8拍。就像这样：

“一二（二分音），嗯（四分休止），嗯（八分休止），和1/8拍。

“一二，嗯，嗯，1/8。一二，嗯，嗯，1/8。”

“你们感觉到没有，最后那个音仿佛来迟了，几乎都要挤进下一个小节去了。它好像在用自己的急遽恫吓着紧随其后的那个平静而稳固的

二分音，使这个二分音每次都像一个神经质的女人那样颤动一下。”

甚至连戈沃尔科夫也没有争辩，这一次平静而庄严的情绪若不是被惶恐本身所代替，也是被它的预感所代替了。这是我们的内心所感受到的。接下来用两个四分音替换了二分音，随后四分音又换成了八分休止，再后来是十六分音，这样一来平静感渐渐地越来越明显地消失了，取而代之的则是时常伴随着颤动的惶恐心情。

用切分音完成了同样的实验，这更加强了我们的惶恐。

然后将几个拍手连起来，好像二连音、三连音、四连音那样。它们造成了越来越大的惶恐。同样的实验在更快的速度下重复进行，最后，速度达到了最快。这一切在我们心里营造出各种新鲜的情绪和相应的反响。

我们千方百计地使方法、力量和重音的性质多样化，把它们拍得时而生动低沉，时而乏味断续，时轻时重，时响时静。

在不同的速度和节奏下，这些变化营造出了各不相同的情绪：庄严的行板或缓慢的行板，快板，小快板，轻快活泼的快板。

我们做过的实验不胜枚举，这些实验最终使我们相信，在节奏的作用下就算不使自己感到不安和恐慌，也会使我们获得对于不安和恐慌的感悟。

在所有这些练习都做完了以后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇转向戈沃尔科夫，对他说：

“我想，您现在不会再将我们同那个在严寒中取暖的守夜人相比了，您得承认，不是行动本身，而正是速度节奏能够产生出直接的作用。”

戈沃尔科夫沉默不语，但是我们大家却异口同声地肯定阿尔卡季·尼古拉耶维奇所说的话。

“我要祝贺你们有了一个重大而且非常重要的‘发现’，你们发现了一个众所周知的，但却常常被演员们所遗忘的真理，那就是言语中的

音节和词语以及行为中的动作具有的正确和明晰的节奏对于正确的体验有着很大的意义。

“但是说到这里也不应该忘记，速度节奏是一把双刃剑。它在同样的程度上既可以害您，也可以帮您。

“如果正确地使用速度节奏，那么自然就会产生正确的情感和体验。如果使用得不正确，那么道理完全相同，同样的角色会生发出令我们感到不正确的情感和体验，这些不正确的情感和体验只有在改正了不正确的速度节奏后才能得以修正。”

19××年×月

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇为我们想出了一个新的速度节奏游戏。

“您服过兵役吗？”他突然向舒斯托夫发问。

“是的。”他回答说。

“您训过军姿并具有军人应有的姿态吗？”

“当然。”

“您在自己身上能体会到它吗？”

“大概能吧。”

“请将这种感受在您身上复活吧。”

“那要着手恢复才行。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇坐下来开始用脚打拍子，模仿士兵的齐步行进。普辛效仿着他，维云佐夫、马洛列特科娃和所有的学生也都来帮他的忙了。周围的东西在行军的节拍中被震得响了起来。

听起来好像一整团的人在屋子里行进。为了使大家产生更大的幻觉，阿尔卡季·尼古拉耶维奇开始有节奏地敲打桌子，好像急速的鼓声。

我们都来帮助他。形成了一支乐队。脚和手打出的清晰而脆生生的拍子使我们抖擞起精神，有了军姿训练的感觉。

这样，托尔佐夫在速度节奏的帮助下一下子就达到了他的目的。

在些许停顿以后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇向我们宣布：

“现在我要敲击的不再是进行曲，而是某种庄严的调子。”

“咚—咚，咚咚，咚咚咚，咚咚，咚，咚咚。”

“我知道，我知道！我猜到了！”维云佐夫大声地喊了起来，“这是个游戏！就是一个人敲出一种旋律，另一个人来猜。猜错了，就挨罚！”

我们没有猜出托尔佐夫敲打的曲调本身，只是猜出了个大概。第一次他敲的是行军曲，第二次是某种庄严的东西（后来才知道，是《唐豪塞》中香客们的合唱）。随后托尔佐夫转入了下一个实验。

这一次我们没能分辨出他敲打的是什么。这是某种焦躁的、混乱的、急速的东西。事实上，阿尔卡季·尼古拉耶维奇要表现的是特快火车的疾驰声。

我身旁的维云佐夫先给马洛列特科娃敲打出某种温情的东西，继而又敲出某种猛烈的东西。

“知道我敲的是什么吗？听： 啾啦—哒哒，啾啦哒哒—哒—哒！”

“很好！哇！真棒！”

“我不知道！亲爱的，我一点儿都不明白。您白敲了！”

“可我知道！说实话！我敲的是爱情和嫉妒！啾啦—哒—啾鸣！您该受罚了！请吧。”

当时我敲出了自己回家时的心境。我的脑海中清晰地浮现出我怎样走进房间，怎样洗手，脱下上衣，躺在沙发上，要想一想关于速度和节奏。然后猫跑过来了，和我躺在一起。宁静，休息。

我觉得我在节奏和速度中表达了自己的家庭哀诗。可是其他的人一点儿也不理解。普辛说这是永恒的寂静，舒斯托夫说这是烦闷的感觉，维谢罗夫斯基觉得这是《马尔布鲁克做好了出征的准备》中的旋律。

我击打出的东西不胜列举。里面有：海上和山上的暴风雨，狂风大作，雨水冰雹，雷鸣电闪。还有黄昏的铃声，警钟声，村子里的着火声，鸭子的叫声，洗手盆的滴水声，耗子的抓挠声，头痛，牙痛，悲伤和狂喜。大家都在各个角落里敲打着，就像在厨房里拍打肉饼。如果这时有外人进来，他们会觉得我们不是喝醉酒的人，就是一群疯子。

有几个学生的手指拍痛了，于是就开始用指挥的方式来表达自己的感受和幻想，就像乐队指挥那样。这种方法似乎最方便，很快大家也都开始指挥了。从这以后指挥这种方法在我们中间获得了普遍认可。

需要指出的是，没有任何人在任何一次猜出了敲打声代表什么意思。很明显，托尔佐夫的速度节奏游戏遭到了失败。

“怎么样，你们相信速度节奏的影响力了吧？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇带着胜利的神情问我们。

这个问题完全把我们弄糊涂了，因为我们想对他说的完全是相反的话：

“您所夸耀的速度节奏是什么呀？不管我们敲了多少，大家什么都没懂。”

我们用较委婉的说法向托尔佐夫说出了我们的困惑，他回答我们说：

“难道你们是为别人，而不是为自己而敲吗？！我让你们做这个敲打练习不是为了听者，而是为了敲击者！我首先需要你们通过敲击而被速度节奏感染自己，帮助激起自己的感情回忆，感染自己的情感。要想感染别人，首先要使自己被感染。至于听者，他们从别人的节奏中感受到大致的情绪，这就已经从某种程度上说明节奏对别人起了作用。

“就像你们所看到的，今天就连戈沃尔科夫也没有质疑速度节奏对情感的作用。”

但是戈沃尔科夫提出了异议。

“要知道，今天不是速度节奏，而是‘规定情境’起了作用。”他争论说。

“那又是谁唤出了规定情境呢？”

“速度节奏！”学生们故意和戈沃尔科夫作对似的喊了起来。

19××年×月

阿尔卡季·尼古拉耶维奇的法子真是无穷无尽。今天他又想出了一个新游戏。

“赶紧的，想一想，并将一位准备长途旅行的旅客在火车出发前，响了第一遍铃声之后的速度节奏展现给我。”

我想象着火车站的一角，售票处，人群排着长长的队，仍然关着的售票窗口。

后来窗口打开了。随着长长的无聊队列，一步一步地前移，拿票，付款。

接着想象又给我描绘出另一个售票处，柜台上堆满了行李，也排着长长的队，缓慢地前移，开收据，付款。然后我体会到了带着小件行李的令人郁闷的麻烦。在火车来临之前这段时间，我想象着在书报亭看报纸和杂志。接着去小卖部吃点东西。寻找自己的火车、车厢、座位，放好东西，坐下来，观察同行的旅伴，打开报纸，开始读报，等等。因为第二遍铃还没有打，所以需要引出规定情境：我丢了一样东西。这需要通知有关部门。托尔佐夫还是默不作声，所以我不得不想象着买香烟，发电报，寻找车厢里的熟人，等等，等等。这就形成了一条由各种各样的任务组成的不间断的长线，我从容不迫地完成着这些任务，因为离火车出发还有很多时间。

“现在请将你们做过的事给我重复一遍，但有个条件，你们不是在第一次打铃时，而是在第二次打铃时来到了火车站，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇命令说，“现在不像以前那样离开车还有一刻钟，时间更少了，所以你们需要完成同样多的在长途旅行出发前不可避免要做的各

种事情，不是在一刻钟内，而是在五分钟内。售票处那里，如同成心作对一样，排着长长的队。请给我指挥着击出你们出发的新的速度节奏。”

我们的心有理由狂跳起来，特别是我这个铁路旅行的狂热爱好者。这一切当然都在速度和节奏中体现了出来，它们失去了原来的均匀平缓，变得紧张和急促。

“现在又有一种新方案！”在短暂的间歇后托尔佐夫宣布说，“你们不是在打第二次铃时，而是直到打第三次铃时才来到了火车站！”

为了使我们的神经更加紧张起来，他敲打白铁皮灯罩来模仿铁路的铃声。

必须在距离开车不是五分钟，而是仅有一分钟的时间间隔内将出发时一切必要的事情和行为都解决好。不得不仅仅考虑到那些最必要的事情，将那些不太重要的事情抛开。焦急不安在我们心里升腾起来，我们都有些坐不住了。双手的敏捷程度根本不够敲击出内心想象出的那种速度节奏。

试验结束后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇向我们解释说，这个练习的意义在于，它证明了如果没有创造出相应的幻象，没有在心里想象出规定情境，没有感觉到任务和动作，就不可能回想起并感受到速度节奏。它们彼此联系得如此紧密，以至于一个引起另一个的产生，也就是规定情境引起速度节奏的产生，而速度节奏也会使我们想到相应的规定情境。

“是的，”舒斯托夫回想起刚刚做过的练习，证实说，“确实，我需要想到、看到出发去长途旅行的时候，发生了什么事情并且它们是怎样发生的。只在这之后我才对速度节奏有了概念。”

“可见，速度节奏不仅能激起情感记忆，正如我们前几次课上在打拍子中对这一点已经确信不疑了，而且速度节奏还有助于使我们的视觉记忆及其幻象活跃起来。这就是为什么仅从快慢和均匀方面来理解速度节奏是不正确的。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道。

“我们所需要的不是一个单独的、独立的自我和只为其自身而存在的速度节奏，而是和创造出情绪的规定情境相联系的，和它总是含有的

内在本质相联系的速度节奏。军队的行军、散步时的步伐和送葬队伍的行进可以用相同的速度节奏来进行，但是在内在内容、情绪和不易察觉的特点方面它们之间有着多大的不同啊！

总而言之，速度节奏不仅含有那些直接作用于我们的天性的外部特性，而且也含有怀有情感的内在内容。在这种形式下速度节奏保存在我们的记忆中并有益于我们的创造目的。”

19××年×月

“在前几次课上是我用游戏来使你们开心，而今天你们要做游戏来使自己开心。现在你们已经熟悉了速度节奏，不再害怕它了。因此什么都不会妨碍你们用它来表演了。

“大家到舞台上，想做什么就做什么吧。

“但是得预先弄明白，你们要用什么来表示节奏重音的加强部分。”

“用手、脚、手指和全身的动作，用头、脖子和腰部的转动，用面部表情，用字母、音节和词语的音。”同学们一一列举着，互相打断彼此的话。

“对。所有这些动作都能够创造出任何的速度节奏，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇表示同意，“我们走路、跑步、骑自行车、说话、做任何工作，都在这样或那样的速度节奏下进行。而当人们不走动，安静而沉默地坐着、躺着、休息着、等待着，什么事情都不做的时候，他们是不是就没有节奏和速度了呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇追问说。

“不是的，那时也有速度和节奏。”同学们承认说。

“但就是从外面看不见，只能在心里感觉到。”我补充说。

“确实，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇赞同说，“我们在心里思考、幻想、忧伤的时候也有某种速度节奏，因为在所有这些时刻里都表现出我们的生活。而哪里有生活，哪里就有行为，哪里有行为，哪里就有动作，哪里有动作，哪里就有速度，哪里有速度，哪里就有节奏。”

“那么放光和受光呢，难道它们就没有动作吗？”

“如果有，那也就是说，一个人观察、表达和领会印象时，同别人交往时，使别人信服时，也有某种速度节奏。

“人们时常谈及思路和想象的开阔奔放。就是说，它们也有动作，因而也就有速度和节奏。

“请大家倾听一下，情感是如何在心里颤动、跳动、辗转反侧、麻木发呆的。在它的这种看不见的动作中同样也隐藏着各种各样的时长和快慢，因而也就隐藏着速度和节奏。

“人的每一种激情、情绪、感受都有自己的速度节奏。每一个有特点的内部或外部的形象：活泼好动的人、行动迟缓的人、市长、赫列斯塔科夫、泽姆利亚妮卡——都有自己的速度节奏。

“每一个事实、每一个事件也一定在相应的速度节奏下进行着。例如，战争与和平公告的宣布、隆重的大会、接待代表团，这些同样要求有自己的速度和节奏。

“如果速度节奏与发生的事情不相符，那么就会造成滑稽可笑印象。比如说，想象一下小跑着去参加加冕礼的皇帝和皇后。

“总之，在我们存在着的每一个瞬间，在我们的内部和外部都有某种速度节奏。

“现在你们明白了在舞台上是用什么来表现速度和节奏的，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇做出结论，“我们再来商议一下，你们将怎样来表示节奏的相符部分。”

“怎样？执行任务、说话、做动作、交流啊。”同学们解释说。

“你们知道，在音乐中旋律是由节拍组成的，而节拍是由时长和强弱不同的音符组成的。他们表现出节奏。至于速度，它是看不见的，是音乐家们自己在内心里计量出来的，或者是由指挥棒敲打出来的。

“我们舞台演员的情形完全一样，行为是由不同时长和节奏的大大小小的组成动作构成的，而言语是由各种短的、长的、重读的和非重读的字母、音节和词语组成的。它们也表示节奏。

“随着我们所特有的、好像隐藏在我们内心中的‘节拍机’在心里的计数，行为在完成着，角色的台词被说出。

“要让我们所突出的重读音节和动作有意识地或下意识地创造出一条与内心计数相符的不间断的线。 [42]

“如果演员能够凭借直觉而且正确地感觉到他在舞台上所说的和所做的，那么正确的速度节奏就会自然而然地从内部产生出来并配置好言语的强弱和相符部分。如果这种情况没有发生，那我们便别无他法，只能用技术手段来引出速度节奏，也就是说，按照习惯，从外部走向内部。为此要指挥敲击出你们所需要的那种速度节奏。现在你们知道了，没有内心的视像，没有想象的虚构，没有规定情境等等所有这些以适当的方式来共同地激发出情感的东西，这是办不到的。我们再通过一个试验来检验一下速度节奏和情感的这种联系。

我们从动作的速度节奏开始，然后再转而研究言语的速度节奏。

伊万·普拉托诺维奇将大节拍机开动起来，让它打出很慢的拍子，而阿尔卡季·尼古拉耶维奇随手拿起一本大的硬皮学校记事簿，将不同的物品放在它的上面：烟灰缸、火柴盒、信笺夹等等，就像放在一个托盘上那样。托尔佐夫吩咐普辛随着大节拍机敲打出缓慢而庄严的拍子，按照4/4拍的节奏把挑出来的物品从托盘上拿下来并交给在场的人。

普辛显得毫无节奏感，他什么都没做成。只好先让他临阵磨枪，做几个辅助练习。 [43]其他同学也加入到这项工作中来。练习是这样的：让我们只用一个同样的动作或行为来填充节拍机敲击声之间的长时间的间隔。 [44]

“在音乐中一个全音用整个节拍来将自己填满。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释说。

如何为这种缓慢和单一的动作找到依据呢？

我为此找到的依据，就是在观察远处不清楚的一点时所必需的注意力的高度集中。我在大厅池座的后墙上为自己拟定好这一点。舞台上的侧灯妨碍我观察。为了使眼睛免受灯光的影响，我需要把手掌靠近太阳穴。这就是最初我让自己做的单一动作。而后，随着接下去的每一

个节拍，我都重新适应这个相同的任务。在弯曲身体的时候需要改变双手和身体的姿势，或者在向前俯身和观察远处的时候需要改变双脚的姿势。这一切动作帮助填满了一些新的节拍。

随后，小节拍机和大节拍机一起开动了起来。开始时它是每拍打两下，后来是四下、八下、十六下，就像音乐中的二分音、四分音、八分音、十六分音一样。

这一次我们要用两个、四个、八个、十六个动作来填充这些节拍。

这些有节奏的动作是时快时慢地找寻遗失在口袋中的重要字条。

速度节奏最快的动作被我解释成赶走突如其来的一窝蜜蜂。

我们渐渐地习惯了速度节奏，然后就开始和它们玩耍、顽皮起来。当动作和节拍机相符的时候大家都感到高兴，并且相信了在舞台上所做的一切。

而这种状态一旦消失，有节奏的计数和数学又卷土重来的时候，我们的眉头就皱了起来，同时也顾不上顽皮了。

19××年×月

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇回到托盘这个习作上来了。但是这一次普辛又什么都没做成，所以这个习作就交给我做了。

由于大节拍机敲打出的速度很慢，在一个全音的整个节拍中只需要做一个动作，我不得不在拍子之间的整个时间间隔内延长自己的动作。自然，从中营造出一种平缓而庄重的情绪，这种情绪在我心里起了反应，并且要求我做出相应的动作。

我仿佛觉得自己是某个体育协会的主席，正在颁发奖品或是荣誉奖。

在这种仪式结束后，我被示意慢慢地走出房间，然后用同样庄重的速度节奏走回来，收回奖品，再重新走出去。

我执行了命令，并没有思考这个新任务的理由。在速度节奏所营造出的庄严的氛围中动作本身就为我暗示出了规定情境。

我感觉自己是一个评判员，使那些不应该获奖的人退回奖品。这样就自然而然地、直觉地产生出一种对对象不友好的情感。

当我被要求在另一种速度节奏中，即每个节拍里有四个四分音的情况下，来重复这个相同的分发东西的习作时，我感觉自己是一个仆人，在盛大的庆典中恭恭敬敬地分送盛着香槟酒的酒杯。同样的动作按照八分音来进行的时候，又把我变成了火车站里火车短暂停留时的一个普通的服务员。我急匆匆地将盛着饭菜的盘子分送给所有在座的乘客。

“现在试着将具有四个四分音的节拍中的第二个和第四个四分音替换成八分音。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇吩咐说。

所有的庄重感都消失了。四分音中间那些跛脚的八分音似乎营造出一种犹豫不决、张皇失措、迟钝笨拙的情绪。这使我觉得自己是《樱桃园》中有着“二十二个不走运”的叶皮霍多夫。当这些八分音被替换成十六分音时，这种情绪就更加强烈了。

仿佛一切都要从我手中滑落。我时时刻刻都得抓紧就要掉落的器皿。

[\[45\]](#)

“我不是醉酒了吧？”我心里想。

随后让我们用切分音来做类似的练习。它们更加敏锐地表达出不安、焦躁、迟疑和忧郁。这种情绪暗示出一种为动作提供理由的新的假想，然而我相信这一假想，它就是：我仿佛觉得香槟酒里被下了毒药。这引发我做出的动作犹豫不决。这些练习维谢罗夫斯基做得比我好。他表现出了那些被阿尔卡季·尼古拉耶维奇定义为广板慢板和断音的细微差别。

我们的这位舞者获得了巨大的成功。

应该承认，今天的课使我相信，动作的速度节奏不仅可以直觉地、真实地、直接地暗示出相应的情感并且激发体验，而且也有助于创造形象。[\[46\]](#)

在音乐的伴奏下做出有节奏的动作时，这种对情感记忆和想象的影响作用就表现得更加强烈。的确，在这些时刻里我们不仅像节拍机打拍

子时那样要与速度节奏会合，而且还要与总是能够感动我们的音响、和声和旋律碰面。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇请伊万·普拉托诺维奇在钢琴上随便弹奏点什么，让我们随着音乐做动作。我们需要用自己的动作在相应的速度节奏中表达出音乐所表露出的、内在地暗示给我们的想象的东西。这是一个非常有趣的试验，它将同学们深深地吸引住了。

随着音乐在清晰的速度节奏中做动作是多么愉快啊！

它在内心中营造出一种情绪，影响着我们的情感。

我们每个人对速度节奏和音乐的理解都有自己的方式，各不相同，彼此的理解经常相反，而且与伊万·普拉托诺维奇自己在演奏时想在乐音中表达出的东西也完全不同。但是对于我们自己来说我们对音乐的理解是有说服力的。

随着伴奏中敲打出的惊慌不安的节奏我似乎觉得有一个什么人在跳跃。这是一个切尔克斯人！我在山上！我要被带走去当俘虏！我跳过家具和椅子，它们扮演着石头的角色，并且躲在它们的后面，因为我相信，骑马的人无法靠近这里。

这时旋律变得柔和而感伤了，它为我暗示出新的节奏和动作。

这是她，我的爱人！她飞奔过来和我相会！我为自己的怯懦感到多么羞愧！我的爱人那样的匆忙多么使我开心和感动！这种急速向我倾诉了她的爱。但是这时音乐又变得凶煞不祥了。在我的想象中和内心里立刻又转向了忧郁的一面！在这些转变中音乐的速度节奏起了很大的作用。

原来，速度节奏不仅能暗示出形象，而且能够暗示出整个场景？！

19××年×月

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇让同学们都到台上去，他吩咐把三台节拍机用不同的速度开动起来，提议让我们在台上根据自己的想法做动作。

大家分成了几组，确定了任务和规定情境，就开始做动作了——一些人按照全音做动作，另一些人按照四分音，还有一些人按照八分音等等。

但是别人的速度节奏把威廉米诺娃弄晕乎了，她想为所有人规定出一种速度和节奏。

“为什么您需要这种当兵的整齐划一呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇表示不解，“和在舞台上一样，生活中每个人都有自己的速度节奏。只有在偶然的情况下才为所有人创造出同一个共同的速度节奏。想象一下，您在一个演员的化妆间里，处于演出最后一幕开始前的幕间休息中。随着第一台节拍机敲击出的拍子做动作的第一组人已经完成了自己的表演，正在不紧不慢地卸着妆，准备回家。按照另一台更快的小节拍机做动作的第二组人，正在为还没有上演的那一幕换衣服和换妆。而您，威廉米诺娃，就在这一组里，并且需要在十分钟内换好发型，穿上华丽的舞会服装。”

我们的这位美人用椅子把自己围起来，兴奋地开始着手进行她所习惯和喜欢做的事情——打扮自己，忘记了别人的速度节奏。

突然阿尔卡季·尼古拉耶维奇让第三台节拍机以最快的速度开动起来，并且和伊万·普拉托诺维奇一起用疯狂而混乱的节奏表演了起来。他们为这种节奏找到的理由是非常匆忙地换衣服，因为下一幕演出从他们的场景开始。此外，所必需的服装的各个部分好像零散在房间里，要从乱七八糟地堆放着的一大堆衣服中找出它们。

与前两种速度节奏形成鲜明对照的新的速度节奏使这个场景变得复杂、五彩缤纷、紧张焦躁起来。但是，尽管节奏不一致，威廉米诺娃继续梳着她的头，对周围所发生的事毫不在意。

“为什么这一次没人妨碍到您呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇在习作结束后问她。

“不知道，怎么说好呢！”我们的美人回答说，“我无暇顾及！”

“正是这样！”托尔佐夫接过她的话茬说道，“先前您是为节奏而做出节奏，现在您是有效而合乎目的地在节奏中做动作，所以您‘无暇’为别人做的事情分心。”

关于共同的、集体的节奏阿尔卡季·尼古拉耶维奇接着说：

“当许多人，像队伍中的士兵们那样，像艺术团里的芭蕾舞群舞演员们那样，用同一种节奏在舞台上生活和行动时，就会形成一种程式化的速度节奏。它的力量就在于合群，在于共同的机械性的习惯。

“排除一群演员被一个共同的意图所支配这样的个别情况，这种对所有人一个样的速度节奏在我们现实的、需要反映现实生活中一切细微差别的艺术中是不适用的。

“我们害怕程式！它将我们引向没有内涵的舞台表演和照着葫芦画瓢的道路上。我们运用速度节奏，但不是所有的参与者都运用同样的速度节奏。我们将最不相同的各种速度和节奏混合在一起，在它们的总和中创造出一种速度节奏，它表现出鲜活的、真正的、现实的生活中的所有细微差别。

“我现在举例说明一下一般的、初级的处理节奏的方法与更加周详的处理节奏的方法之间的差别。孩子们总是用基本的颜色来给自己的画涂色：小草和树叶涂成绿色，树干用棕色，土地用黑色，天空用蓝色。这是初级的、约定俗成的。真正的画家会从基本的颜色中调配出自己的色彩。把蓝色和黄色调和在一起获得不同色调 [绿色的]。…… [47]

“他们就这样在自己的画布上获得所有色调和色彩的各种各样的色谱。

“我们处理速度节奏，就像画家处理色彩一样，要在其中将各种各样的速度和节奏组合在一起。”

接下来阿尔卡季·尼古拉耶维奇向我们解释说，不同的节奏和速度不仅会在同一场景中许多不同的扮演者们那里同时遇到，而且也会在同一时间里在同一个人身上遇到。

在做出明确的、坚定的决定时，当一个人或者是剧中的主人公没有任何矛盾和怀疑的时候，只采用一种控制他的速度节奏是可以接受的，也是必须的。但是，像哈姆雷特那样，当决定和怀疑在心里斗争的时候，就要同时把几种不同的节奏组合在一起。在这些情况下，几种不

同的速度节奏会在心里激起完全对立的元素之间的斗争。这会使体验更加强烈，增强内心活动，激起情感。

我想验证一下这一点，给自己规定出了两种不同的速度节奏：一种非常快的，另一种，相反，缓慢的。

怎样并且用什么来为这种组合找到依据呢？

这就是我当时头脑中产生出的一种简单的假想。

我是一个喝醉了酒的药剂师，在房间里无缘无故地踏着步，自己都没有意识到为什么，摇着小瓶中的药水。这个虚构给予我采用最出乎意料的速度节奏的可能性。醉酒后的两腿发软的步伐为缓慢的速度节奏提供了理由，而摇晃小瓶则需要快速而混乱的速度节奏。^[48]

我先琢磨步伐。为了使它的节奏更加缓慢，必须醉得更厉害。我感觉自己做出的动作是真实的，身心愉悦起来。

然后我开始琢磨摇匀小瓶中的药水时手的动作。为了给快速的节奏找到依据，我想要做出最荒谬而混乱的动作，它们与描述出的状态非常符合。

这样，两种彼此相反的节奏就自然而然地结合并融为一体了。现在醉酒的表演使我开心，观众们的反应更加煽动起我的兴致。

下一个练习需要随着三个敲打出三种不同节奏的节拍机将三种各不相同的速度结合在一个人身上。

为了给这些节奏找到依据，我想出了这样的虚构：

我是一个正在准备演出的演员，我用第一台节拍机的速度重复着诗句并抑扬顿挫地将它们念得很慢。我用第二台节拍机的速度在化妆间里激动地踏着步子，同时又随着第三台速度最快的节拍机匆忙地穿衣服、打领带等等。

为了将这些不同的速度节奏和动作组织到一起，我像以前那样做着，就是说先将两种动作和速度节奏——穿衣和走路——结合起来。将这

两种速度节奏做熟并达到了机械的习惯性以后，再将新的速度节奏下的第三种动作——读诗——引入进来。

下一个练习就更难了。

“假设，您扮演爱斯美拉达这个即将被处死的角色，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇向威廉米诺娃解释说 [\[49\]](#)，“行刑队伍随着不祥的击鼓声缓慢地前进着，在被判死刑的人心里感到自己的最后时刻，她的心猛烈地跳着、乱窜着。同时不幸的女罪犯在新的第三种速度节奏下说出祈求保全自己性命的祈祷文，而双手则在新的第四种速度节奏下缓慢地抚摸着胸口。

感到这个任务的困难，威廉米诺娃双手抱起头来。阿尔卡季·尼古拉耶维奇吓了一跳，赶忙来安慰她。

“会有这么一天的，在这样的时刻里您将不再抱头，而是像抱住最后希望那样抓住节奏本身。我们暂时先选取些容易点的任务吧。”

19××年×月

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇让我们重复上次课做过的所有速度节奏的练习，但是不像以前那样，这次没有节拍机的提示了，而是所谓“干做”，用自己内在的“节拍机”，或者换句话说，靠内心想象中数出的拍子来做。

每个人都要随意地为自己挑选出某种速度和节奏，在心里保持它们并按照它们来做动作，以使动作的加强部分能和凭空想象出的内心的节拍机所敲击出的拍子相符合。

问题产生了：要沿着哪一条线去找寻节奏的加强部分——沿着内在的线还是外在的线？是沿着视像和想象出的规定情境的线，还是沿着交流、放光等等的线？如何觉察出着重的时刻并且如何确定它们？在外部身体完全不做动作的时候，很难在内部动作中抓住它们。我开始留意自己的想法、愿望和意图，但是什么都没弄明白。

然后我开始倾听心跳和脉搏。可这也没能确定出任何东西。我那“凭空想象出的节拍机”在我身上的什么地方呢？速度节奏的节拍击打过程应该在我机体的哪个地方进行呢？

我忽而觉得它在头脑中的某个地方进行着，忽而又觉得是在手指上进行着。我怕手指的动作被看出来，就改用脚趾。但是脚趾的微动也引起了别人的注意，我停止了活动。这时活动就自行传到舌根的某个肌肉上去了。但是这样妨碍我说话。

于是，速度节奏待在我的身体里，从一个地方飞到另一个地方，并且通过这种或那种形体方式显现出来。我对阿尔卡季·尼古拉耶维奇说了这个。他皱起眉头，耸起肩膀说道：

“形体动作更容易被感觉和觉察出来，所以人们都愿意采用它。当直觉打盹的时候就应该叫醒它，通过这种或那种方式让形体敲击出速度节奏。如果这样有帮助，那就准许仅在个别时刻这样做一做，为的是激起和保持这一变化无常的节奏。偶尔勉强 [与此] 妥协是可以的，但是不能赞同将这种手段作为一种经常性的正当的方法。

“所以在敲击出速度节奏后要赶紧用想象的虚构和规定情境为它找到依据。

“让想象的虚构和规定情境，而不是脚和手，来保持您身体里正确的速度和节奏。有时，当您又感觉到内部的速度节奏动摇的时候，如果有必要，就从外部形体上来帮助自己。但只能允许自己这样做一小会儿。

“随着时间的推移，当您的速度节奏感日益巩固起来时，您自己就可以拒绝使用这种粗糙的手段，用更加精巧的在心里数出的节拍来代替它。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇所提到的东西是非常重要的，我应该通过自己的体验彻底理解这一手段的意义。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇听从了我的恳求，提议让我完成这样一个任务：在非常快速的混乱不安的内部速度节奏下，他命令我在外表上显出完全平静甚至是懒散的样子。

起初我给自己确定了外部和内部的速度节奏，并且时而用手指、时而用脚趾的不显眼的挤压动作来将它们固定下来。

用这种方式调整好速度和节奏以后，我赶紧用想象的虚构和规定情境来巩固它们并为之找到依据，我向自己提出这样一个问题：在怎样的情况下在我心里才能产生出最快的、最激动不安的节奏呢？

在长时间的寻觅以后，我拿定了主意，这在犯下某种骇人听闻的罪行以后可能产生，它就像一块大石头似的突然压住我的心。当我想象这种可怕的情景时，我仿佛看到一幅我出于嫉妒而杀死了马洛列特科娃的画面。她的尸体躺倒在地板上，脸色苍白，浅色衣服上突显出一大块红色斑点。这些想象使我感到恐慌，我觉得虚构和规定情境已经为内部节奏找到了依据并将其确定下来。

在转入外部平静而懒散的速度节奏时，我又一次先用手指的挤压将它清楚地表现出来，然后赶紧用新的想象的虚构为找到的速度节奏提供依据并将其确定下来。为此我向自己提出了这样一个问题：如果这可怕的虚构是一个事实，那么现在，在课堂上，在同学们中间，面对着阿尔卡季·尼古拉耶维奇和伊万·普拉托诺维奇，我该怎么做呢？不仅必须要假装出平静的样子，而且甚至是漫不经心的、懒散的样子。我没能立刻就在心里找到我所寻觅的适应，我也不知道应该如何回答出这个问题。在我心里已经产生了一种需求，那就是避开别人的眼光，并且不让别人看见自己的眼睛。由于这个任务速度节奏更加紧张起来。我越是想显得平静，内心就越是不安。因为相信了这种虚构，我开始越来越不安起来。

接下来我开始思考所有的规定情境：课后我要怎样和同学们、和阿尔卡季·尼古拉耶维奇说呢？他们知道发生了什么事吗？我该怎么回答？当大家开始和我说起这件不幸的事情时我要看着哪儿呢？课后我要去哪里？到那儿去？为了去看看棺材中的自己的受害者吗？！

我越是详细地分析不幸发生后所形成的状况，我就越感到不安，就越是要露出马脚，就越加努力地假装出漫不经心的样子。

这样就自然而然地形成了两种节奏：内部的快速节奏和外部的强迫出的缓慢节奏。在这两种极端的结合中，我感受到真实，这种真实使我更加不安起来。

现在，陷入了规定情境、贯串动作和潜台词的线，我已经不再考虑数拍子和速度节奏了，而是自然而然地在确定下来的速度节奏中进行体验感受。这一点得到了证明，阿尔卡季·尼古拉耶维奇感觉到在我的

内心发生了什么，虽然我没有将它指明出来，相反，而是将感觉到的东西隐藏了起来。

托尔佐夫明白，我故意不让别人看自己的眼睛，懂得我的眼睛泄露出来的东西，懂得我为什么总是悄悄地、在各种不同的借口下把目光从一个东西上转到另一个东西上，好像对它们感兴趣，并且专注地看着它们。

“您用那不安的平静将您的情绪和内心的激动清楚地暴露了出来，”他说，“您自己没有注意到，您眼睛的动作，头部和脖子的转动是怎样违背意志地在您内心状态的不安的速度节奏中进行的。您没有处在平静的、懒散的速度节奏中，而是处在您竭力不想让我们注意到的快速而紧张的速度节奏中，这使您暴露。但是过了一刹那您注意到了自己，害怕起来，您环视我们，为了弄明白我们是否觉察出了一件我们不应该知道的事。后来您重新调整好自己装出的平静的适应。当您掏出手帕，当您欠一欠身子，整理一下自己，仿佛为了坐得更舒服些的时候，我很清楚，您这么做是为了掩饰您内心的不安。您用这种方式掩盖了您不自觉的持久的纹丝不动的僵硬，掩盖了您的分心，您不再注意周围，而是转而注意使您内心感到不安的那个东西去了。这种不停地被内心的不安所打断的表面的不动声色首先将您暴露了出来。这是在生活中想要隐藏内心的强烈不安的时候常有的情形。这个时候，一个人也会坐着不动，在快速而紧张的速度节奏中沉湎于思考，被自己出于某种原因而需要隐藏的情感搅扰不安。^[50]您突然喊他一声，就会看到，在最初的瞬间里他猛地一抖，以快速的节奏跳起来并向您走过来，这就是他内心所具有的而隐藏起来不让别人知道的节奏。然而转瞬间他就会突然察觉，放慢动作和步伐，装出外表平静的样子。

“如果他不需要隐藏自己的不安心绪，那么他就会继续以自己的不安心绪下的快速的速度节奏走动。

“常常有整个剧本、整个角色都在几种相反的速度节奏的结合中进行的情形。契诃夫的许多剧本和角色就是在这样的基础上构建而成的：万尼亚舅舅、阿斯特罗夫、索尼娅、三姐妹及其他那些几乎总是在内心不安、惊慌时外表依然保持平静的角色。”

当我懂得了在快速的内部速度节奏中，我的缓慢的动作可以更好地表达出我所需要的心绪以后，我就开始滥用起各种动作和转向了。但是

阿尔卡季·尼古拉耶维奇阻止了我。

“我们旁观者判断另一个人的心绪时首先依据的是我们自己看到的东西。当然，不能克制的形体动作是最引人注意的。如果这些动作是平静的、缓慢的，这就是说，我们会做出判定，这个人处在一种良好的心绪中。如果我们更加仔细地观察您，观察您的眼睛，就是说，我们觉察出了您的体验，那时我们就会捕捉到您对我们所隐藏的内心的〔不安〕。这就是说，在所列举出的这些情况下，应该学会让上千的人看见自己的眼睛。这不是一件容易的事情。它要求有本领和自制力。在演出的环境中，在舞台广阔的空间里，不容易从观众大厅里看到眼睛的两个小点。为此需要被看的人具有相当出色的持久性和不动性。所以在进行以眼睛和面部表情为基础的表演时，虽然转向和动作是被容许的，但是应该运用得适度。应该这样来做动作，以使别人能够看见您的眼睛。”

在我之后戈沃尔科夫和威廉米诺娃表演了他们想出来的一个吃醋的丈夫盘问妻子的场景。在责备之前先应该揭穿。在这个情形里需要镇静，需要对内心状态进行巧妙的伪装，要让别人看到自己的眼睛。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇对戈沃尔科夫说：

“您十分平静，也没有试图隐藏内心的激动，因为您没有感到激动，因为您没有任何可以隐藏的东西。刚才纳兹瓦诺夫表演时非常激动，所以他有可以隐藏的东西。在他身上同时存在着两种速度节奏：内部的和外部的。他仅仅是坐着，什么都没有做，这样就使人不安。您也仅仅是坐着，却没能使人不安，因为在您所表现的复杂的、双重的状态中您拥有的不是两种，而只是一种速度节奏——平静的速度节奏，这种节奏赋予这个场景一种家庭的、和睦的、友好的交谈的调子，这是不正确的。

“我再重复一次，在具有多种相互矛盾的内部的线和内部流向的复杂状况里，只用一种单一的速度节奏是行不通的。必须将几种速度节奏结合起来。”

19××年×月

“到现在为止我们讲过了关于个别人群、人物、时刻、场景的速度节奏。但是整个剧本、整个演出都有自己的速度节奏。”今天阿尔卡季

• 尼古拉耶维奇解释说。

“这是不是说，一次被调整好的速度节奏应该不间断地持续整个晚上呢？当然不是！剧本和演出的速度节奏不是单一的东西，而是一系列大大小小的综合体，一系列和谐地结合在一个大的整体之中的各种各样的、不同种类的速度和节奏。

“所有的速度和节奏总合起来营造出一种或宏伟庄严、或轻松愉快的氛围。在一些演出中第一种速度节奏多些，在另一些演出中第二种速度节奏多些。较多的那种速度节奏赋予整个演出总的调子。

“速度节奏对于整个演出的意义非常重大。常常有这样的情形，就是一个排演得很好的优秀剧本没有获得成功，因为它是在过于缓慢的或者不适当的很快的速度中完成的。的确是这样的，试试看，用轻松喜剧的速度去表演悲剧，而用悲剧的速度去表演轻松喜剧！

“常常有这样的情形，就是一个排演得一般的质量中等的剧本，用强烈的、使人愉快的速度被表现出来，因而获得成功，因为它给人以精神振奋的印象。

“毋须赘言，在这种复杂而难以捉摸的过程中，为整个剧本和角色确定出正确的速度节奏的心理技术手段为我们提供了很大的帮助。

“然而，在这方面我们没有使用任何的心理技术手段，所以在现实中，在实践中，就会发生下面这样的情况。

“戏剧演出的速度节奏大多是偶然地、自然而然地形成的。如果演员由于某种原因正确地感觉到剧本和角色，如果他的心情很好，如果观众易产生共鸣，那么就会产生正确的体验，随后自然而然地产生正确的速度节奏。当这种情况没有发生时，我们就束手无策了。假如我们具有相应的心理技术，那么在它的帮助下我们就能够首先创造出外部的速度节奏并为其找到依据，然后是内部的速度节奏。借助外部和内部的速度节奏，情感本身也会活跃起来的。

“音乐家、歌唱家和舞蹈家是多么幸运啊！他们有节拍机，有乐队指挥、合唱队的领唱和合唱指挥！

“在他们那里速度节奏问题已经被深入地研究过了，它在创作中的独特意义已经被意识到了。它们的音乐表演的正确性在某种程度上是有保证的，并且在其正确的速度和节奏方面也是确定好的。这些确定好的速度节奏被记录在乐谱中，而且经常由指挥家来进行调整。

“我们的情况就不同了。只有在诗歌的形式中才会好好研究诗格。在其他方面，我们没有像在音乐中所具有的那些规则、节拍机、乐谱、印刷的总谱和指挥。这就是为什么会有同一个剧本在不同的日子里用不同的速度和节奏来表演的情况。

“我们，戏剧演员，在舞台上，在速度节奏方面，是无从获助的。而我们又是多么需要这种帮助啊！

“例如，假设一个演员在演出前得知了一个令他忐忑不安的消息，由此他当晚所表现的速度节奏就会提高。他就会在这种高涨的状态下走上舞台。在日后的某一天里，还是这个演员，他被小偷偷窃了，这使得这个可怜人陷入了完全的绝望。像在生活中一样，他在舞台上的速度节奏也会降低。 [\[51\]](#)

“可见，演出取决于当时的生活事件，而不是取决于我们的艺术的心理技术。

“接下来，假设有一个演员，他能够在出场的时候使自己平静下来，或者相反，使自己活跃起来，并且将自己的速度节奏从节拍机上的50号提到100号。这个演员对此感到满意，他想象着已经达到了所需要的速度节奏。但是事实上他离剧本所要求的正确的速度节奏，假定是200号，还差得远呢。这个错误也会对规定情境、创作任务以及任务的执行产生影响。但是最重要的在于，不正确的速度节奏会影响到情感和体验本身。

“在舞台上经常能够遇到这种演员及其角色的速度节奏不协调的情况。

“举例来说吧。

“回想一下在观摩演出中，当你们站在入口的黑洞前，站在你们以为坐满了人群的观众大厅前时的心情吧。

“把你们当时的速度节奏给我敲击出来。”

我们执行了命令，同时我双手的敏捷度几乎不够用来适当地表现出所有那些带有休止、三连音和切分音的三十二分音，它们能够表达出使我难忘的那次演出的速度节奏。

托尔佐夫判断我的敲击速度为节拍机上的200号。

随后他吩咐我们回想一下自己生活中最平静、最无聊的时刻，并且敲击出来。

我想到了下诺夫哥罗德市，并把我所感觉到的一切敲击了出来。

托尔佐夫判断我的速度为节拍机上的20号。

“现在想象一下，您扮演果戈理《婚事》中的波德科列辛这个角色，为此您需要的速度是20号，而您，作为一个演员，在拉开幕布时的速度是200号。如何将本人的状态和对角色的要求结合起来？！假设，您成功地使自己平静了一半，将内部速度降到了100号。您觉得，这已经很多了，但事实上这并不够，因为波德科列辛这个角色要求的速度仅仅是20号。如何调解这种不协调？如何在没有节拍机的情况下纠正这个错误？

“最好的出路是学会像好的音乐家和乐队指挥家们那样去感受速度节奏。向他们说出节拍机的一个速度号码，他们马上就能凭借记忆把这种速度敲击出来。要是能有这样一个剧团，它的演员们都有着十足的速度节奏感，那就好啦！这样的剧团能够取得怎样的成功啊！”托尔佐夫感叹道。

“到底是怎样的成功啊？”我们问他。

“是这样的。”他解释说。

“不久以前我排过一个歌剧，歌剧中有一个人民群众‘大合唱’的盛大场景。参加的不仅有歌唱家和合唱团员，而且还有普通的工作人员和稍微有点经验的无台词的配角。他们所有的人在速度节奏方面都经过训练。如果将每一个演员、工作人员和无台词的配角单独地和我们剧团的人员进行比较的话，那么歌剧的参加者当中没有一个人在素质

方面可以和戏剧的表演者们相竞争。前者要比后者差得多。然而应该承认，结果这些歌剧的表演者们却胜过了我们这些比他们强大的竞争者们，尽管他们排练的次数比我们在剧院中排练的次数要少得多。

“歌剧中人民群众的场景所取得的成功，就我们的戏剧演出方面，是在我们的剧院中一次都没有能够达到的，虽然这里有好得多的成员和更加细致的排练。 [52]

“秘密何在呢？”

“速度节奏掩饰并缓和了做得不够完善的场景，赋予它严整性和协调性。

速度节奏使演员们的表演具有出色的明晰性、平稳性、完整性、优美性及和谐性。

“速度节奏帮助那些在心理技术上还不是非常高超的演员们正确地去体会角色的内部生活并掌握角色的内部方面。”

我们委婉地向阿尔卡季·尼古拉耶维奇指出，关于在一个剧团里，演员们都有着绝对的速度节奏感的这个梦想未必能实现。

“好，我让步！”——托尔佐夫决定说。“如果不能指望所有人，那至少要让我们剧团里的一些人在自身培养出速度节奏感。我们在后台经常会听到这样的交谈：‘今天的演出可以不用怕，因为会有某些或某个可信赖的演员参演。’这是什么意思？这就是说一两个人就可以带动所有的表演者和整个剧本。过去曾出现过这样的情形。

“据说我们伟大的前辈谢普金、萨多夫斯基、舒姆斯基、萨马林出场前总要事先到舞台上去，为的是能够及时倾听一下演出是以什么样的速度进行。这就是他们总能够把剧本和角色的生活、真实和正确的调子带到舞台上来的原因之一。

“毫无疑问，能达到这一点，不仅仅是因为这些伟大的演员们一丝不苟地为自己的出场做准备，而且还因为他们有意识地或是直觉地对速度节奏具有一种敏感，对它有很好的理解。可见，在他们的记忆中保存着关于每一个场景和整个剧本的动机的快、慢和节奏的概念。

“或许他们每次重新寻找速度节奏时，在出场以前都要长久地坐在幕后，倾听和观察舞台上所进行的一切。或许他们用直觉，用某种自己的，我们对此——非常遗憾——还一无所知的手段，来将自己引向正确的速度节奏。

“你们要努力在速度节奏方面使自己成为这样的出众的演员。”

“创造出整个剧本和角色的速度节奏的这种心理技术究竟是什么呢？它以什么为基础呢？”我追问说。

“整个剧本的速度节奏——就是剧本的贯串动作和潜台词的速度节奏。你们知道，贯串动作需要作品的两种远景——演员的远景和角色的远景。正如画家在各种色彩之间寻找正确的对比关系，以便在自己的画作上铺染和配置色彩一样，演员也要根据剧本动作的整个贯串之线找寻速度节奏的正确配置方法。”

“没有指挥我们什么都做不成！”维云佐夫严肃地说。

“伊万·普拉托诺维奇给我们想出一个可以代替指挥的东西。”托尔佐夫开着玩笑，走出了教室。

19××年×月

今天，像往常一样，我提前来到教室。舞台已经被照亮，幕也被拉开了，电工以及没有穿外套和西装背心的伊万·普拉托诺维奇正在台上加紧准备着一个新把戏。

我自请效劳。这使得伊万·普拉托诺维奇提前向我揭开了秘密。

原来，我们这个善于出新花样的人和发明家已经想出了“戏剧的电动指挥”。这就是他的发明，它暂时还只是个雏形，形式还很粗糙。想象一下，在台词提示间里安装了一个不大的机器，观众看不见它，只有舞台上的演员可以看见，在这个机器里无声地闪烁着两个小灯，用来代替节拍机的摆锤和敲击声。这个机器是由提词员来开动的。在他的本子里记着在排练中确定下来的剧本中每一个重要部分的正确的速度和速度号码。借助于按压身旁配电板上的按钮，提词员开启“电动指挥”，它将确定下来的速度提示给演员们。在不需要的时候，提词员就把机器停下来。 [\[53\]](#)

阿尔卡季·尼古拉耶维奇对拉赫曼诺夫的发明产生了兴趣，和他一起试演了一些不同的场景，当时由电工笨拙地用手指定出一个随意的速度。这两个演员非常好地掌握着速度节奏，同时他们又具有非常好的、灵活而机敏的想象力，这种想象力能给任何节奏找到依据。一切都无可争辩，因为这两位能手以自己亲身的例子证明了在舞台上电动指挥的合理性。

在他们之后我和巴沙还有其他的同学们都做了一系列试验。我们只是偶尔能和指定的速度节奏合上拍，其余时间都是力不从心。

“结论是很自然的，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“电动指挥是演员们的好帮手，并且可以成为演出的调节器。在实践中电动指挥也是可用且适用的，但这只是在全体或部分演员在速度节奏方面已经经过很好训练的情况下才行。”

“非常遗憾，这样的演员，除了极少数的例外，在我们这门艺术中还没有呢。

“不仅如此，甚至很多人还没有意识到速度节奏在戏剧中的重要性。因此更加需要关注目前进行的速度节奏方面的课程！”

这堂课的结尾部分变成了一个大家的座谈会。许多人就我们如何替代演出中的指挥这个问题提出了自己的方案。

课上阿尔卡季·尼古拉耶维奇提出的一个意见值得注意。

他认为，在演出开始前和幕间休息时，演员们应该聚到一起，在音乐的伴奏下做一系列的练习，这些练习如果能将他们引入速度节奏中去就太好了。

“这些练习是什么呢？”我们感兴趣地问。

“不要急！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇制止了我们，“在讲到它们之前，请你们先做一系列基础练习。”

“这些基础练习是什么呢？”同学们追问说。

“下次课再讲这个！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释说，然后就走出了教室。

19××年×月

“大家好！祝你们有一个好的速度节奏！”今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇走进教室的时候向我们问好。“你们觉得有什么奇怪的吗？”他注意到我们的困惑不解，问我们说。“在我看来，说‘祝你们有一个好的速度和节奏’比说，比如，‘祝你们身体健康’要正确得多。我们的健康如何能够成为好的或者坏的？然而速度或节奏可以成为好的，而且它最能证明出我们的健康处于良好的状态。这就是为什么我祝你们今天有一个好的节奏和速度，换句话说，就是健康。”

“说真的，你们现在处于什么样的速度节奏中呢？”

“我不知道，真的。”舒斯托夫说。

“那么您呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问普辛。

“不清楚。”他嘟哝说。

“您怎么样？”托尔佐夫依次问我和其他的同学们。

没有一个人说出什么确切的东西。

“真是人以群分啊！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇非常惊讶地说，“我平生还是第一次遇到你们这样的人。没有一个人感觉到自己生活中的节奏和速度。其实，想必，每一个人都应该感觉到自己的动作、行为、感觉、思维、呼吸、血管的脉动、心跳以及总的状态的速度和某种节奏。”

“是啊！这个，当然，我们感觉得到。可是令人不解的是：应该挑选哪些时刻来观察呢？是那些我想到今晚愉快的远景，从而引起一种精神饱满的速度节奏的时刻呢？还是当我怀疑、不相信今天愉快的远景，或是心中充满此刻的烦闷情绪时，而使我的节奏速度降低的那些时刻呢？”

“将这两种速度都敲击出来给我看吧，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇提议说，“在你们身上正在形成一种变化不定的节奏。你们现在就生活在这种节奏中。你们错就错吧。这没什么不好！重要的是，你们要通过自己对速度节奏的找寻来揭开自己的内部情感。” [\[54\]](#)

“今天早上你们是在何种速度节奏中醒来的？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇又询问我们。

同学们皱起了眉头，异常严肃地沉思起这个问题来。

“为了回答我的问题，难道你们需要使自己如此紧张吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇惊讶地说，“我们对速度节奏的感觉总是，应该说，不离手的。我们总是或多或少地知道和记得有关我们所经历过的每一个时刻的一般的、大致的概念。”

我在心里想象出今天早上的规定情境，并且记得它是忙碌的。我来学校要迟到了，应当刮脸，有人给我寄来了钱，我又被叫去接了好几次电话。我敲击出由此产生的这种忙乱而快速的速度节奏，我又处于这种速度节奏中了。

在短暂的休息后，托尔佐夫想出了这样一个游戏：他给我们敲击出一种相当急速而混乱的速度节奏。

我们不止一次地为自己敲击出这种速度节奏，为了更好地倾听和理解它。

“现在，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇吩咐说，“做出判断，在什么样的规定情境和感受下在你们心里能够产生这样的节奏？”

为了完成任务，需要想出适当的想象的虚构（神奇的“假使”，规定情境）。同样，为了将自己的想象从死点上移开，就需要，通常来说，给自己提出一系列的问题：在哪儿，什么时候，为了什么，为什么我坐在这里？我周围的这些人是谁？已经弄清楚了，我在医院外科医生的接诊室里，现在就决定着我的命运：或者我病得很重，要面临一个手术，在手术以后，可能，会死；或者我是健康的，很快就可以从这里离开了，就像来的时候那样。虚构起了作用，我的由进行的这种假想所引起的不安远远多于指定给我的速度节奏所要求的激动程度。

必须使虚构缓和下来，我仿佛感到自己不是在想象中的外科医生那里，而是在一个牙医那里等着拔牙。

但是对于指定的速度节奏这个也还是太强烈了。我不得不在想象中迁移到耳科医生那里，他只要吹吹我的耳朵就行了。这个虚构最适合指定给我的速度节奏。

“总之，”托尔佐夫总结说，“在前半节课上你们倾听了自己的内心体验，并在敲击这种方式的帮助下从外部表现出它的速度节奏。现在你们是在获取别人的速度节奏，并用自己的虚构和体验来使它活跃起来。这样一来，可以从情感到速度节奏，也可以相反地，从速度节奏到情感。

“一个演员需要从技术上掌握这两种方法。

“在上一次课快结束时，你们对锻炼自身速度节奏的练习产生了兴趣。

“今天我给你们指出在选择练习时应该遵循的两条主要途径。”

“在哪儿去找这些练习呢？”我追问。

“回想一下以前做过的所有试验。在所有这些试验中都需要速度和节奏。

“这样你们就可以获得充足的素材来进行‘训练与练习’了。”

“正如所见，今天我已经回答了上次您没有得到解决的那个问题。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我说，同时走出了教室。 [\[55\]](#)

19××年×月

“按照预定计划，我们首先仔细研究了动作的速度节奏如何直接影响我们的情感。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇回忆前几次课所进行的内容说。

“现在我们要对言语的速度节奏进行同样的试验。 [\[56\]](#)

“如果在这个方面对情感的影响结果和在动作方面的影响结果同样强烈，或者前者比后者更加强烈，那么你们的心理技术就会以一种新

的、非常重要的外部影响内部的工具加以丰富，即用言语的速度节奏来影响情感。

“首先要说的是，嗓音、言语是传达和显示内在潜台词和外在台词的速度节奏的一种极好的材料。正如以前我曾说过的那样，‘在言语过程中要用各种不同时间的发音以及它们之间的间歇来填满流逝着的时间’。或者，换言之，词语的线在时间中流逝，而这段时间被字母、音节和词语的音划分成许多节奏部分和节奏群。

“一些字母、音节和词语的本性要求断续相间的发音，就好像音乐中的八分音和十六分音那样；另一些音则应该更加拉长、有力地传达出来，就像全音和二分音那样。与此同时还有一些字母和音节会获得更加强化或弱化的节奏着重；第三类，相反，完全没有着重，第四类、第五类等等是连接起来的，就像二连音、三连音等等那样。

“同样，这些语音又夹在各种不同时间的停顿和间隙停顿中间。所有这些都是言语材料和言语手段，借助它们可以形成无限多样的言语的速度节奏。借助于所有这些手段，演员可以在自身锻炼出富有节奏的言语。无论是在口头传达悲剧的崇高体验时，还是喜剧愉快、饱满的情绪时，在舞台上都需要这种富有节奏的言语。

“为了造成言语的速度节奏，不仅需要把时间划分成各个声音部分，而且也需要形成言语节拍的计数。

“在动作方面它们是由节拍机和铃声复现出来的。在语言方面我们用什麼来替代节拍机和铃声呢？台词中词语的个别时刻，这些或那些字母和音节要和什麼相符合呢？必须采用想象中的数拍子来代替节拍机，并且要经常地、下意识地倾听它的速度节奏。

“富有节奏的、洪亮的、融合的言语具有很多与唱歌和音乐相似的特性和元素。

“字母、音节和词语——这是言语中的音符，由它们形成节拍、独奏曲和整个交响曲。难怪人们将好的言语称为悦耳的言语。

“由于这种洪亮的、富有节奏的言语，词语的影响力在增强。

“在言语中，如同在音乐中一样，用全音、四分音、八分音、十六分音来说话，或者用四连音、三连音等等来说话，这远不是无所谓的。有节奏地、和缓地、平稳地用全音和二分音来说话是有很大差别的。

“‘我来过这儿（停顿），等了很久（停顿），没有等到（停顿）就走了’，或者用另一种时长和节奏来说相同的東西：用八分音、十六分音、四连音来说，并且带有各种不同长时的停顿：

“‘我……来过这儿……等了很久……没有等到……就走了……’

“第一种情况——是平静，第二种——是神经质和紧张状态。

“‘天才的’有才能的歌唱家们非常清楚这一点。他们害怕违反节奏，所以，如果在乐谱里写着三个四分音符，那么真正的歌唱家就正好唱出这样的三个时长一样的音。如果在作曲家那里是一个全音符，那么真正的歌唱家就将它唱到最后为止。当根据音乐需要三连音或切分音时，真正的歌唱家就会按照精确的节奏和音乐所要求的那样来将它们唱出来。这种精确性产生了一种强烈的作用。艺术要求有秩序性、条理性、精确性和完整性。甚至在那些需要和谐地表达出无节奏的情况下，清晰的、精确的完整性也是需要的。混乱和无秩序也有自己的速度节奏。

“以上所说的关于音乐和歌唱家们的一切，也同样和我们戏剧演员有关。然而存在着大量的伪歌唱家，他们不过只是一些有着一副好嗓子或者没有好嗓子的唱歌的人而已。他们异常随便地就把八分音替换成十六分音，把四分音替换成二分音，把三个同样的八分音合并成一个音，等等。

“因此他们的歌缺乏音乐所必需的精确性、条理性、组织性和完整性，而变成了无序的、模糊的、混乱的东西。这种歌已不再是音乐，而变成纯粹的嗓音秀了。

“同样的情形也发生在言语里。

“例如，像维谢罗夫斯基这一类型的演员，言语中就存在着混乱的节奏。节奏不仅在几个句子间变换，而且甚至在同句子里发生变换。常常是一个句子的前半部分用缓慢的速度说出来，后半部分用大大加快的速度说出来。打个比方说，假设有一个句子：‘值得尊敬

的最最显贵的各位先生’，这句话说得缓慢且庄重，而下面的话：‘以及我的仁慈的长官们’，在一个很长的停顿后突然非常快地说了出来。甚至在一些个别的词语里也可以发现这种现象。例如，‘непременно’（‘一定’）这个词的前一半说得很快，而结尾部分则被拖长了，为了使其更具有说服力：‘непре... м.. е.. нн.. оо..’ 或者 ‘нн.. е.. пре.. менно’。

“有许多演员，对语言和词语毫不在意，由于言语的无意义的急促，结尾部分的词语和句子没有完全说出或者说到中途就断了。

“在某些民族的演员那里，变化不定的速度节奏显现得更加明显。

“如果不算那些特例情况，在正确而优美的言语中不应该有所有这些现象，即为了表现角色的特性而故意允许变化不定的速度节奏。十分明显，词语中的间歇应该与言语的快慢相适应，而且要保持同样的速度节奏。在说或读得很快的时候，间歇就短些；在说或读得很慢的时候，间歇就长些。

“我们的不幸在于，许多演员都没有培养出非常重要的言语因素：一方面，是言语平稳、缓慢而洪亮的连贯性；另一方面，是急速，是词语轻快的、准确和清晰的发音。事实上，在俄国舞台上很少有机会听到缓慢的、洪亮的、连贯的或者真正快速的、轻快的言语。绝大多数是只有停顿很长，而停顿中间的词语却说得很快的情况。

“但是对于庄重的、缓慢的言语首先需要的是沉默，而是要使词语声音的优美动听的旋律连续不断地延展下去，唱下去。

“在保持词语和言语节拍的连贯性以及具有很好的内心依据的情况下，在节拍机的伴奏下非常缓慢地朗读可以帮助你们培养出缓慢而平稳的言语。

“在舞台上更少能听到速度始终如一、节奏准确、吐字发音和表达思想清楚的好的急语。我们不善于像法国和意大利的演员们那样炫耀出自己的急语。我们说出的急语是不清楚的、模糊的、不流畅的、混乱的。这不是急语，而是乱说、吐话或者把词语撒出来。应该通过非常缓慢的、准确得有些夸张的言语来培养说急语。由于长久而多次地重复一些同样的词语，说话器官被调整得如此之好，以至于习惯于在最

快的速度下完成这项工作。这需要经常练习，而且你们必须要做这些练习，因为舞台言语是离不开急语的。总之，不要以不好的歌唱家为榜样，不要破坏言语的节奏。要把真正的歌唱家作为榜样，并且要借鉴他们言语中的那种精确性、正确的节奏性以及条理性。

“要正确地表达出字母、音节和词语的时长，以及它们语音的极小部分在组合时的节奏的清晰度，要从句子中构成言语节拍，要调节句子和句子之间的节奏对比关系，要热爱正确的、精确的、对于体验到的情感和激情或者对于所创造的形象来说具有典型性的强调。

“精确的言语节奏有助于精确而富有节奏感的体验，反过来，体验的节奏也有助于精确的言语。当然，这一切都会对我们有帮助，如果这种精确性是通过规定情境或者神奇的‘假使’从内部很好地找到了依据的话。”

19××年×月

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇吩咐把大节拍机开动起来，并将它设置成缓慢的速度。伊万·普拉托诺维奇像往常一样用铃声来标示出节拍。

然后他们又开动起一台小节拍机，用来指定言语的节奏。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇让我在这两台节拍机的伴奏下说话。

“说什么呢？”我不明白。

“想说什么就说什么！”他回答说，“可以给我们讲讲您生活中的一件事，或者您昨天做了什么，或者您今天都想了什么。”

我开始回想并且讲述了昨天晚上在电影院里看的电影。这时候两台节拍机在敲击着拍子，铃声在响着，但是这些和我说的话没有任何的关系。机械装置工作它的，而我说我的。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇笑了起来，他说：

“用我们的行话说这叫‘乐声悠扬，军旗招展’^[57]。”

“这不足为怪啊，因为我不清楚应该怎样在节拍机的伴奏下说话！”我发急了，并且替自己辩解道。

“可以按照速度和节拍唱歌、读诗，尽量使诗句中间的停顿和按韵律读出的诗每个韵脚的重音音节与节拍机拍子的某些时刻相符。但是对于散文该如何做呢？我不明白在哪些地方应该发生这种相符的情形。”我抱怨说。

的确，我不是太晚就是太早地做出了强调，不是把速度延缓了，就是把它提得太快了。

在所有这些情况下发生了与节拍机的拍子不相符的情形。

但是突然间，完全偶然地，连续出现了好几次相符的情形，我由此感到非常的高兴。

但这种高兴没有持续多久。偶尔掌握的速度节奏只是由于惯性而存在了几秒钟，很快就消失了，不协调的情形又开始出现了。

我模仿着节拍机，强行调整出新的相符的情形。然而我越是不自然地这样做，就越是找不着节奏，机器的节拍就越是妨碍我。我不再明白自己在说什么了，最后停了下来。

“我做不出来！我没有速度感和节奏感！”我断定说，勉强抑制住泪水。

“不对！不要吓唬自己！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇给我打气，“您对散文中的速度节奏过于苛求了。因此它无法给予您所期待的东西。不要忘记，散文不是诗歌，这完全就像普通动作不是舞蹈一样。在散文和普通动作中，节奏的相符不可能是严格有规律的，而在诗歌和舞蹈中节奏的相符是努力地预先准备和调整好的。

“在有节奏感的人那里偶然的节拍相符的情形多一些，在节奏感弱些的人那里就少一些。仅此而已。

“我正在设法了解你们当中谁属于第一类，谁属于第二类。

“您本人可以放心，”他改口说，“因为我把您列入有节奏感的学生们里。但只是您不知道，还有一种辅助控制速度节奏的手段呢。用心

听。我现在要给你们讲一个重要的言语技巧的窍门。

“不仅在音乐和诗歌中，而且在散文中也有速度节奏。但是在平常的言语中速度节奏是未经过组织的、偶然的。散文中的速度节奏是混乱的：一个节拍用一种速度来念，下一个节拍则完全用另一种速度来念。一个句子长，另一个句子短，每一个句子都有自己独特的节奏。

“这一切最初会令人忧愁的：‘散文可能有节奏吗？！’

“我要用下面的问题来代替回答。你们是否听过不是用诗体，而是用散文体写成的歌剧、咏叹调和歌曲呢？在这些作品里音符、休止、节拍、音乐伴奏、旋律和速度节奏把言语的字母、音节、词语和句子组织起来。上述这一切共同形成了由词语作配词的严整的、富有节奏的乐音。在这个数学的和均匀节奏的王国里普通的散文听起来几乎成了诗歌并且获得了音乐的严整性。现在就让我们来尝试一下在我们的散文言语中走一条同样的路。

“我们来回想一下在音乐中发生的情形。人们用音调或嗓音唱出带歌词的旋律。在那些没有歌词的音调部分，就加入伴奏，或者插入休止来填充小节中不足的拍子部分。

“我们在散文中做着同样的事情。字母、音节和词语为我们代替音符，而休止、间隙休止和数出的拍子则填充那些在言语节拍中缺少词语的节奏部分。

“字母、音节、词语的音，此外，还有停顿，正如你们所知道的那样，是创造各种各样节奏的极好材料。

“在音节和词语与加重的节奏部分不间断地相符时，我们在舞台上的散文体的言语就可能在某种程度上接近于音乐和诗歌。

“这一点我们在那些被称为‘散文诗’的作品里，还有在最新的诗人们的那些可以被称为‘诗体散文’的作品里能够看到——它们非常接近口头语言。

“可见，散文的速度节奏是由言语的强弱部分和停顿相互交替形成的。同时，不仅需要说话，而且也需要沉默，不仅需要做动作，而且也需要速度节奏中的静止不动。

“诗体和散文体言语中的停顿和换气休止具有重大意义，这不仅因为它们节奏之线中的一部分，而且还因为它们创造了和控制节奏的技巧中被给予了重要的、积极的作用。停顿和换气休止可以把言语节奏、动作节奏和体验节奏的加重时刻与内心数拍子的时刻协调好。

“这种用停顿和换气休止来补充不足的节奏部分的过程，一些专业人士称为‘哒哒嘀啦啦’。

“我解释一下这个词的由来，这样你们就能更好地理解这个过程本身了。

“当我们哼唱一段我们忘了词的或者我们不知道词的旋律时，我们会用没有任何意义的音来代替这些词，比如‘哒一哒一嘀一啦一啦’等等。

“在心里计数节奏的停顿，来填充我们的言语节拍中所缺少的语言和动作时，我们也使用这些音。‘哒哒嘀啦啦’这个名称由此而来。

“在散文体言语中节奏相符的偶然情形曾使你们感到不安。现在你们可以放心了：有与这种偶然情形进行斗争的方法。这种方法就是‘哒哒嘀啦啦’。

在它的帮助下可以使散文体言语变得有节奏。”

19××年×月

今天一走进教室，阿尔卡季·尼古拉耶维奇就向所有的同学们提出用速度节奏说出果戈理《钦差大臣》中开头的一句话：

“诸位，我请你们来，是要告诉你们一个很不愉快的消息：钦差大臣要到我们这儿来了。”

同学们轮流说了这句话，但是都没有节奏。

“我们从句子的前半部分开始吧，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇吩咐说，“你们有没有感觉到这些词语中的节奏呢？”

答案各不相同。

“你们能不能写一首诗，把这句话作为第一行呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇提议说。

大家开始集体创作蹩脚诗，结果出现了如下“作品”：

Я п р и г л а с л в с , г о с п о д , с т е м ,
Ч т о б с о о б щ т ь в а м п о с к о р й в с е м ,
Ч т о р е в и з р к н а м д е т с а м .

—К т о ?

И н к г н и т о п р и б д е т к н а м .

—Ч т о ?

(大意是：

诸位，我请你们来，

是为了尽快告知你们大家，

钦差大臣要亲自到我们这儿来了。

——谁？

化名到我们这儿来。

——什么？)

“瞧见了吧！”托尔佐夫高兴起来。“是一首很差的诗，不过它总算是一首诗啊！这就是说，在我们的散文体节拍中有节奏。”

“现在我们来查看一下后半句：‘是要告诉你们一个很不愉快的消息’，阿尔卡季·尼古拉耶维奇提议说。

用这些词一会儿工夫又出炉了一首不好的诗：

Ч т о б с о о б щ т ь в а м

П р е н е п р и т н о е и з в с т и е

И и з б е ж т ь н а м

Т а к в д р у г н а г р я н в ш е е б д с т в и е .

（大意是：

是要告诉你们

一个很不愉快的消息，

好让我们避免

这突然降临的灾祸。）

这个新“作品”使我们相信，在后半句中节奏也是存在的。最后一个言语节拍也很快被写出了一首诗，这就是：

К н а м д е т р е в и з р !

К а к д е т , ч т о з а в з д о р !

（大意是：

钦差大臣要到我们这儿来了！

怎么会来，简直是胡说八道！）

“现在我给你们设置一个新的任务，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇宣布说，“把这三首节奏不同的诗歌连成一首诗，并且连着读出来，不要有停顿，就像读一个完整的‘作品’那样。”

许多同学都试图解决这个任务，但是他们都没做成。

每一种被强制连在一起的诗歌节拍的不同诗格仿佛带着仇恨似的相互疏远，无论如何也不愿融合起来。托尔佐夫只好亲自完成这个工作

了。

“我来读，你们来听，如果对节奏的破坏让你们感到非常厌恶的话，就让我停下来。”他在开始读以前和我们商定好。

Я пригласил вас, господи, (嗯) с тем,
(啾啦—哒)

Чтобы сообщить вам (嗯)
prenepriятное известие.

Я расскажу вам поскорей (嗯) всем,
(啾啦—哒)

Как избежать нам (嗯) так вдруг
нагрянувшее бедствие.

Ну, слушайте меня, друзья (嗯),

Я (啾啦—哒)

Беспокоюсь с некоторых пор (嗯) —

К нам детревизор (啾啦—哒).

“尽管诗歌很混乱，但是既然你们没有让我停下，这就是说，我从一种诗格转到另一种诗格、节奏，并没有使你们感到特别厌恶。”

“我接着往下讲。我要把这些诗歌缩短，使它们接近于果戈理的原文。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇宣布说。

Я пригласил вас, господи, (嗯)

с тем, (啾啦—哒)

чтобы сообщить вам (嗯)

prenepriятное известие (哒):

к н а м д е т р е в и з р (啾啦一哒).

“没有人反对，这就是说，散文体的句子可以是有节奏的。”托尔佐夫总结说。

“全部问题在于，要善于把节奏各不相同的句子连在一起。

“我们现在可以确定，‘哒哒啾啦啦’在这项工作中是有帮助的。它所做的事情几乎与乐队和合唱团的指挥所做的事情一样，后者应该将所有的乐师、歌唱家以及其后的全体听众从交响乐的一个部分，比如说是用3/4拍写成的，引向另一个用5/4拍写成的部分。这做起来不是一蹴而就的。人们，尤其是由许多人组成的整个群体，在交响乐的一个部分中已经习惯了一种熟悉的速度和节奏，他们对交响乐中一个新的部分的另一种完全不同的速度和节奏不能一下子就适应。

“指挥常常需要帮助全体演奏者和听众转入到新的节奏波浪中去。为此需要指挥用他的指挥棒努力地预先打出一些辅助性的拍子，一种独特的‘哒哒啾啦啦’。他不是一下子就能完成这个任务，而是通过一系列连续不断引向新拍子的过渡节奏阶梯来引领演奏者和听众。

“为了从带有某种速度节奏的一个言语节拍转入到另一个带有另一种速度和节奏的言语节奏中，我们也应该这样做。我们和指挥在这项工作中的差别在于，指挥在指挥棒的帮助下明显地做着这个工作，而我们借助于在心里数拍子或者‘哒哒啾啦啦’，隐蔽地、在心里做这个工作。

“我们演员需要这些过渡，首先是为了清晰而明确地进入到一种新的速度节奏中，并且坚定地带动起交流对象，从而带动起剧院里的所有观众。

“在散文中‘哒哒啾啦啦’是一座将各种各样的句子或节奏各不相同的言语节拍连接到一起的桥梁。”

快下课的时候，我们在节拍机的伴奏下用一种简化的方式来交谈，就是说像在生活中那样，但只是努力地使词语和音节的加强部分位于和机器的拍子相符的位置。

在拍子之间的间隔里，我们放进了一些词语和句子，以便在不改变意思的情况下，合乎逻辑地、正确地使拍子顺次相符。我们也成功地用数拍子和停顿的方法补充了节拍不足的词语。当然，这样的念法也是非常随意和偶然的。然而这还是营造出一种严整性，使我心里精神振奋。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇认为速度节奏对体验的这种影响作用具有重大意义。

19××年×月

Ф м у с о в

Ч т о з а о к з и я ! М о л ч л и н , т ы , б р а т ?

М о л ч л и н

Я с .

Ф м у с о в

З а ч м ж е з д е с ь , и в э т о т ч а с ?—

（法穆索夫

真是想不到的事！莫尔恰林，是你吗，老弟？

莫尔恰林

是我。

法穆索夫

你怎么在这儿啊，还在这个时候？）

阿尔卡季·尼古拉耶维奇说出了格里鲍耶陀夫《智慧的痛苦》第一幕中的台词。然后，停顿了一会儿，他重复说：

В о т т а к о к з и я ! Э т о т ы , б р т е ц м о й ,
М о л ч л и н ?

Д а , э т о я .

К а к ж е т ы о ч у т л с я з д е с ь и в т а к е
в р м я ?

（真是想不到的事！是你吗，我的老弟，莫尔恰林？）

是的，是我。

你怎么在这个时候到这儿来了？）

阿尔卡季·尼古拉耶维奇用散文形式说出了同样的句子，使得言语既没有诗歌的节奏，也没有韵脚。

“意思和诗中的一样，却又多么的不同啊！在散文里，词语散开了，失去了简洁性、精确性、灵敏性和坚决性，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释说，“在诗歌中所有的词都是必需的，没有多余。在散文中用整个句子表达的东西，在诗歌中常常用一两个词就能表达出来。这是一种怎样的加工、怎样的打磨啊！‘散文是绵软的，诗歌是细碎的。’一个很普通的人这样断定。

“有人会说，我用来作为对比的诗歌和散文的例子之间的显著的区别在于，前者是格里鲍耶陀夫自己写的，后者是我不成功地想出来的。

“是的，这，当然，是实情。但是我断言，就算是伟大的诗人本人来写散文，他也不能将格里鲍耶陀夫诗歌中的宝贵东西，节奏的精确性和韵脚的灵敏性在散文中表达出来。比如说，在第一幕中与法穆索夫相遇时为了表现出莫尔恰林惊慌失措的惶恐，只用一个词：‘я с’。接下去是法穆索夫的问题和答话，以‘ч а с’这个词结束。

“你们是否感觉到了‘я с’和‘ч а с’这两个词节奏上的精确性和完整性，以及韵脚上的苛求性？

“在莫尔恰林的扮演者那里，他的内心情感、感受，以及隐藏在词语下面的惶恐、慌张、卑躬屈膝和歉意——一言概之，莫尔恰林内心感

受到的所有潜台词——的外部表达，也应该完全是这样完整、精确而灵敏的。

“诗歌给人的感觉不同于散文，这是因为诗歌有另外一种形式。

“但是也可以反过来说：诗歌有另一种形式，这是因为诗歌的潜台词是用另一种方式来体验的。

“言语的散文体和诗体形式之间的一个主要区别在于，它们的速度节奏不同，它们的拍子以不同的方式影响我们的情感记忆、我们的回忆、情感和感受。

“基于此我们可以确定，诗歌或散文体言语越富有节奏，它们的思想、情感和全部潜台词就越应该被精确地体验到。反过来，思想、情感和体验越是精确和富有节奏，它们就越需要口头表达的节奏性。

“在这里，一种新的速度节奏对情感的影响方式以及情感对速度节奏的影响方式显现出来了。

“还记得吗，你们是如何拍出和敲击出各种不同的心情、动作，甚至是你们的想象力描绘出的形象的速度和节奏的。那时毫无生气的敲击声以及它们的速度节奏激起了你们的感情记忆、情感和体验。

“如果借助于简单的敲击声就能做到这一点的话，那么以鲜活的人的嗓音，字母、音节和词语的速度节奏，以及隐藏在自己心里的潜台词作为中介，这一点就更容易做到了。

“然而，甚至在不完全理解词语意思的情况下，它们的音也会以自己的速度节奏对我们产生影响。例如，我回忆起托玛佐·萨尔维尼在戏剧《罪犯之家》中扮演的科拉多这一角色的独白。这段独白描述的是一个苦役犯从监狱里逃跑的情形。 [\[58\]](#)

“我不懂意大利语，不明白在说什么，但我却和演员一起强烈地感觉到他的体验中所有的细微之处。促成这一点的，在很大程度上不仅是演员极好的语调，而且还有他言语中特别精确和富有表现力的速度节奏。

“此外，请你们回想出一些诗歌，它们借助于速度节奏描绘出各种声音意象，时而是钟声，时而是马的疾驰声。例如：

В е ч р н ы й з в о н ,

В е ч р н ы й з в о н ,

К а к м н г о д у м

Н а в д и т о н !

（傍晚的钟声，

傍晚的钟声，

它勾起我

思绪缕缕！）

或者：

Wer reitet so sp t durch Nacht und Wind?

Das ist der Vater mit seinem Kind

19××年×月

“言语不仅由声音，而且还由停顿组成，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇今天解释说，“这两者都应该充满速度节奏。”

“速度节奏存在于演员身上，并且当他在舞台上的时候才显露出来，既在行为和动作中，也在静止不动的时候；既在言语中，也在沉默中。现在来仔细研究一下，在这些时刻，动作、静止、言语和沉默的速度节奏是如何结合在一起的，这是很有意思的。在言语的诗体形式中这个问题特别重要，也特别困难。现在我就开始讲讲这种形式。”

“困难在于，在诗歌中存在着言语停顿的持续限度。不能不受制约地逾越这个限度，因为过分拉长停顿就会扯断言语的速度节奏的线。由

此，说者和听者就会忘记诗句原来的速度和节奏，从速度和节奏的控制下摆脱出来。那时就需要重新走进去。

“这样会使诗歌支离破碎，造成许多裂痕。然而也有一些情况，由于剧本本身的需要，即剧本在诗句中挤入长时间的、无声的动作时，这种长时间的停顿就是不可避免的。例如，在《智慧的痛苦》第一幕第一场中，丽莎敲索菲娅的卧室门，为了终止她的小姐和莫尔恰林一直持续到黎明时分的幽会。这个场景是这样展开的：

丽莎

（在索菲娅的房门口）

…И с л ш у т , н е х о т т п о н т ь ,

Н у ч т б ы с т в н и и м о т н т ь ?

（П у а з а . В и д и т ч а с ы , с о о б р а ж а е т）

П е р е в е д ч а с , х о т ь з н ю , б д е т
Г н к а ,

З а с т в л ю и х и г р т ь .

（明明听见了，却不理会，

待我给他们拿掉护窗板？

〔停顿。看见钟表，思索着。〕

我把钟往前调调，

好让它奏乐；

明知这要挨骂，

豁出去了。〕

（停顿。丽莎走过来，打开钟盖，拧开或按一下按钮，钟发出音乐。丽莎舞动双脚。法穆索夫走进来。）

丽莎

А х ! б р и н !

（哎呀！老爷！）

法穆索夫

Б р и н , д а .

（是我，老爷。）

（停顿。法穆索夫走到钟跟前，打开钟盖，按一下按钮，中止了乐声。）

В е д ь к а я ш а л н ь я т ы , д е в ч н к а .

Н е м о г п р и д м а т ь я , ч т о э т о з а б е д !

（你这小丫头，真是个淘气精。

我可想不到，你干出这样的事！）

“你们看，在这些诗句中由于动作本身必须要有很长时间的停顿。还需要补充说一下，保持韵脚的考虑使得在诗体言语中保持停顿的困难变得更加复杂了。

“在‘挨骂’（‘гонка’）和‘小丫头’（‘девчонка’）这两个词中间或者在‘是’（‘да’）和‘事’（‘беда’）这两个词中间过长的间歇使大家忘记了这些押韵的词，从而也就消除了韵脚本身，而过短的间歇和匆匆忙忙的、草草了事的动作则会破坏真实性和对做出的动作的真实性的信念。需要将押韵词语的时间和间歇与动作的真实性结合起来。在所有这些言语、停顿和无声的动作相互交替的时

刻，‘哒哒嘀啦啦’都会支撑内在节奏。它营造出一种揭示情感的氛围，这种氛围会自然而然地渐渐深入创作之中。

“许多丽莎和法穆索夫的扮演者，因为害怕长时间沉默的言语停顿，就过于匆忙地完成根据剧本所必须做出的动作，为了尽快回到台词上，回到被破坏了的的速度节奏上。这就造成了一种忙乱，它扼杀了真实性以及对在舞台上所做动作的信念。忙乱不仅会弄糟潜台词及其体验，而且还会弄糟内部和外部的速度节奏。动作和言语的这种匆忙会成为一种简单的舞台表演的误解。在舞台上这两者都是枯燥无味的，它们不会吸引观众们的注意力，相反，它们会将注意力推开，减弱大家对舞台上所发生事情的兴趣。这就是为什么我所谈到的这些演员徒劳无益、如此匆忙地向钟奔去，如此忙乱地上紧它或使它停下来。他们这样做只会暴露出自己的束手无策，暴露出他们害怕停顿，暴露出他们毫无理由的忙乱和内在潜台词的缺失。应该用另一种方式来做，那就是：平静地、不慌不忙地做，但不拖拉言语的间歇，要完成动作，同时不停止在内心数拍子，遵循真实感和节奏感。

“在长时间停顿以后重新开始说话时，应该在一瞬间加重对诗的速度节奏的强调。对它的这种呈献不仅可以帮助表演者本身，而且还可以帮助观众回到被破坏了的，或可能被遗忘了的诗句的速度和节奏上。这时‘哒哒嘀啦啦’又会重新给我们提供非常宝贵的帮助。首先，它用心里的节奏数拍填充长时间的停顿；其次，以此使停顿活跃起来；第三，和被停顿打断了的的前边句子的速度节奏保持联系；第四，在重新开始念台词的时候，心里的‘哒哒嘀啦啦’可以将我们引到原来的速度节奏上去。

“下面就是在这个时候，在言语及其所带有的说出诗句时的停顿中所发生的情形。

丽莎走过来，

我把钟调调，

啾啦啦哒哒哒哒

啾啦啦哒哒哒哒

明知这要挨骂，豁出去了（啾啦），

打开钟盖哒哒哒哒哒

好让它奏乐。

按按钮，

钟奏起乐来。

丽莎跳舞。

啾啦哒哒哒哒哒

啾啦哒哒哒哒哒

啾啦哒哒哒哒哒

法穆索夫稍微打开门。

丽莎看见了，跑开。

丽莎 哎呀！老爷！

法穆索夫 是我，老爷。

使钟的音乐停下来 啾啦哒哒哒哒哒

啾啦哒哒哒哒哒

你这小丫头，真是个淘气精（啾啦）。

“你们可以看到，在所有这些指出的言语、动作和停顿的时刻里，速度节奏的作用是重要的。

“它和贯串动作及潜台词一起，犹如一条线，贯穿到动作、言语、停顿、体验及其体现的各条线中。”

19××年×月

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇说：

“现在是时候对我们长期的工作做一个总结了。我们一起来快速回顾一下所做过的一切。你们记得我们是如何拍手，这些拍手声营造出的氛围是如何机械式地激起了内心相应的情感吗？你们记得我们是如何把想到的事情敲击出来的吗：时而是行军，时而是冬日的森林，时而是某种谈话声？敲击声还能营造出氛围并激起体验，即使不是在听者身上，也会在敲击者自身发生这种情形。记得火车开出前的三次铃声以及作为旅客的你们的真切的焦急吗？记得你们自己是如何以速度节奏为娱乐的吗，你们如何借助于虚构的节拍机在自己心里激起各种不同的体验吗？记得托盘习作，以及你们所有的从内在到外在的转变——从体育协会的主席变成小火车站上一个喝醉了酒的服务员吗？记得在音乐的伴奏下你们的表演吗？^[59]

“在所有的这些动作方面的习作和练习中，每一次速度节奏都营造出一种氛围并激起相应的情感和体验。

“在语言方面也进行过类似的练习。你们记得按照四分音、八分音、二连音和三连音所说的言语是如何影响你们的心境的吗？

“回想一下把诗的言语和富有节奏的、有效的停顿结合起来的试验。在这些练习中‘哒哒嘀啦啦’这一手段带给你们多么大的益处啊！诗的言语和富有节奏的、精确的动作所共有的节奏将语言和动作结合得多么好啊！

“在所有这些列举出的练习中，在一定程度上，以某种形式发生了同样的情形，——产生了内心的情感和体验。

“这使我们有理由认为，速度节奏机械地、直觉地或者有意识地影响我们的内心生活，我们的情感和体验。在舞台上进行创作的时候也发生同样的情形。

“现在请你们集中注意力来听我说，因为我要讲的这个部分不仅在我们目前所进行的速度节奏方面非常重要，而且在我们的整个创作方面都非常重要。

“以下就是我们新的重要发现。”

停顿了一下，阿尔卡季·尼古拉耶维奇郑重地开始解释。

“你们关于速度节奏所知道的一切使我们得出这样一个结论，速度节奏是情感最亲密的朋友和助手，因为它常常是情感记忆的，因而也就是内心体验本身的真正的、直接的，有时甚至近乎是机械性的刺激物。

“由此，自然的，可以得出以下结论：

“首先，在不正确的、不适当的速度节奏下不可能正确地去感觉。

“ [其次，] 在没有同时体验到与速度节奏相应的情感时，不可能找到正确的速度节奏。在速度节奏和情感之间，以及，反过来，在情感和速度节奏之间，都存在着牢不可破的依存性、相互作用和联系。

“更深入地理解我说的话，你们就会彻底认识到我们这个发现的价值。这个发现特别重要。我所指的是通过外部的速度节奏对我们变幻无常的、任性的、不听话的和胆怯的情感所产生的直接的、常常是机械性的影响！所影响的情感本身，是一种不听从任何命令的情感，一种害怕最微小的强制并躲藏到隐秘的深处，在那里变得不可企及的情感，一种至今我们只能间接地、通过诱惑对其施加影响的情感本身。现在突然找到了一条真正的、直接的通向它的路径！！！”

“要知道，这是个多么伟大的发现啊！如果真是如此，那么正确地选取的剧本或角色的速度节奏就会自然而然地、直觉地、下意识地，有时是机械性地抓住演员的情感并激起正确的体验。

“这是宏大的！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇高兴地说。

“你们问一问歌唱家们和演员们，在一位能够猜透作品中正确的、敏锐的、有特色的速度节奏的天才音乐家的指挥下演唱，对于他们来说意味着什么。

“‘我们简直认不出自己了！’这些被天才指挥家的才能和敏锐所鼓舞的歌唱家、演员们会兴奋地大喊。但是想象一下相反的情形，当歌唱家正确地感觉和体验到自己的音部和角色时，却突然在舞台上出乎意料地遭遇到不正确的、和他的情感相矛盾的速度节奏。这必然会扼杀体验，扼杀情感，扼杀角色本身，也扼杀演员在创作时所必需的内在的舞台表演的自我感觉。

“在我们的事业中，当速度节奏与情感的体验及其在动作和言语中的体现不相适合的时候，就会发生完全相同的情况。

“我们最终会得出一个怎样的结论呢？”

“一个不寻常的结论，它在我们的心理技术方面为我们提供出广阔的可能性，那就是：原来，对于我们心理生活中的每一个动因，我们拥有了真正的、直接的刺激物。

“语言、台词、思想以及能够引起判断的概念直接影响智慧。最高任务、任务、贯串动作直接影响意志（愿望）。速度节奏直接影响情感。

“这对于我们的心理技术来说怎能不是一个重要的收获！”

19××年×月

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇做了一次言语的“速度节奏视察”。他首先叫了普辛，普辛朗读了萨利耶里的一段独白，就速度节奏方面来说他令人满意地展示了自己。

回想起以前的一次课上他在托盘习作中不成功的表演，阿尔卡季·尼古拉耶维奇说：

“这就是一个例子，在同一个人身上动作的无节奏和言语的节奏是如何和睦相处的，即使这种言语有点儿枯燥无味，内在内容也不够丰富。”

接下来被叫去检查的是维谢罗夫斯基，与普辛相反，他在以前那次课上的托盘习作中表现得很突出。但是关于他今天的朗读表演却不能这样评价。

“这是一个典型，在动作方面有节奏的人同时在言语方面可能是没有节奏的。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇这样说维谢罗夫斯基。

下一个朗读的是戈沃尔科夫。

关于他的表演阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道，在演员中间存在着这样一种人，他们一劳永逸地为所有的角色、动作、言语和沉默确立起一

种单一的速度节奏。

在阿尔卡季·尼古拉耶维奇看来，戈沃尔科夫在自己的速度节奏方面就属于这类千篇一律的演员。

在这类演员那里速度节奏要适应于他们的角色。

“高贵的长者”有着自己固定不变的“高贵的”速度节奏。

叽叽喳喳说话的“ingénue”^[139] 有自己的“青春的”、不安静的、急促的节奏；小丑，男、女英雄都有自己的、为所有角色确定的一劳永逸的速度节奏。

戈沃尔科夫虽然希望成为“英雄”，却做出了“好发议论的人”的速度节奏。

“很遗憾，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“因为这毫无生气。如果他在舞台上能保留自己本人的速度节奏倒还好些。这样至少不会僵化在一种速度上，而是始终鲜活的和动感的。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇今天没有听我和巴沙朗读，也没有听乌姆诺维赫和德姆科娃的。

显然，我们已经使他十分厌烦了，而且在《奥赛罗》和《布朗德》的场景表演中在言语的速度节奏方面我们已经弄得够清楚了。

由于没有节目，马洛列特科娃没有朗读。威廉米诺娃朗读的是戈沃尔科夫的alter ego^[140]。

因此，“速度节奏视察”就只占用了一会儿工夫。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇没有做出关于这次视察的结论，而是向我们讲解了如下内容：

“有许多演员，”他说，“他们只醉心于诗歌言语的外部形式本身，醉心于它的节奏和韵脚，却完全忘记了潜台词和他的情感和体验的内部速度节奏。”

“这些演员精确地完成诗歌言语的所有外部要求，精确得达到了迂腐拘泥的程度。他们竭力十分清楚地读出韵脚，清楚地读出诗的每个韵脚的重音音节，机械地划分出加强部分，并且非常害怕破坏节奏那数学般精确的均匀性。它们害怕停顿，因为在潜台词的线上他们感觉空虚。事实上他们也没有潜台词，而没有潜台词是不可能爱上台词本身的，因为不是源于内心的词语无法对心灵倾诉什么。而只能从外部对所发出的音的节奏和韵脚感兴趣。

“由此就形成了机械性的‘说诗’，它不可能被认为是诗的言语。

“这类演员在速度方面也发生着同样的情形。一旦采用了某种速度，他们在朗读时就始终不变地抓住这种速度不放，却不知道，速度应该一直连续不断地充满生气，保持颤动，应该在一定程度上发生变化，而不是僵化在一种速度上。

“对待速度的这种态度以及在速度中缺乏情感，这和手摇风琴的机器演奏或者节拍机机械性的打拍子差别不大。你们把对速度的这种理解和天才的指挥家——比如已故的尼基什——对速度的态度作一下比较吧。

“对于这些敏锐的音乐家们来说，行板不是一成不变的行板，快板对于他们也不是毫无例外的快板。在前者中刹那间会夹杂进后者，而在后者中也会夹杂进前者。这种变化产生了生命，这在节拍机机械性地计数出的拍子中是不存在的。在一个好的乐队演奏中，速度也是经常地、几乎不被察觉地变化着，流淌着，就像彩虹一样。

“上面所说的一切也都和我们的事业有关。在我们的导演们和演员们中间有手艺人，也有非常优秀的指挥家。一些人的言语速度是枯燥无味、千篇一律、流于形式的，另一些人的速度却是无限多样、生气蓬勃、富有表现力的。形式化地对待速度节奏的那些演员永远都不会掌握言语的诗的形式，这难道还需要解释吗？我们也知道舞台上的另一些朗读方法，在使用它们的时候速度节奏的均匀性被如此强烈地破坏了，以至于诗歌几乎变成了散文。

“这种情形的发生，常常是由于与台词本身的轻松形式不相符的多余的、夸张的、深化的潜台词造成的。

“心理停顿、沉重的内心任务、复杂而混乱的心理状态使这种体验变得更加沉重了。

“这一切造成了相应的沉重的内部速度节奏和混乱的心理潜台词，它们由于自身的复杂性难于容纳在诗歌的言语形式中。

“不能用瓦格纳剧目中的戏剧女高音那种浑厚、低沉的嗓音去演唱轻盈的、轻飘飘的花腔女高音的独唱曲。

“同样不能用格里鲍耶陀夫诗句中那种轻快的节奏和韵脚来表达过于深沉的感受。

“这是不是说，诗歌在内容和情感方面不可能是深入的呢？当然不是。相反，我们知道，为了表达崇高的体验和悲剧的激奋，人们喜欢采用诗的形式。

“不需要补充说明，如果演员采用过分沉重的、毫无必要地沉重化的潜台词，是很难掌握诗的形式。

“第三类演员介于前两类演员之间。他们对带有内部速度节奏和体验的潜台词，以及带有外部速度节奏、洪亮的形式、均匀性和精确性的诗的台词，是同样喜欢的。这类演员完全用另一种方式来对待诗歌。他们早在开始朗读之前就进入到速度节奏的波浪之中，一直沉浸并沐浴其中。在这种情况下不仅是朗读，还有动作、步态、放光和体验本身都一直充满着这种相同的速度节奏的波浪。他们无论是在说话的时候、沉默的时候，还是在逻辑和心理停顿的时候，无论是在做动作的时候，还是在静止不动的时候，都对这些速度节奏的波浪不离不弃。

“这类演员的内心充满着速度节奏，他们自由支配停顿，因为他们的停顿不是死的，而是活的，因为他们的停顿内部充满了速度节奏，这些停顿从内部被情感所温暖，被想象的虚构赋予了依据。

“这些演员经常不露痕迹地随身带着自己的节拍机，让它在心里为自己的每一句话语、每一个动作、每一种思想和情感进行伴奏。

“只有在这种情况下，诗的形式才不会制约演员和他的体验，而是赋予他进行内部和外部动作的充分自由。只有在这种情况下，在体验的

内在过程和外部的口头体现中，才能在诗歌的形式中形成一种共同的速度节奏以及潜台词和台词的完全融合。

“具有速度节奏感是多么的幸福啊！从年轻时就开始关心它的发展是多么的重要啊！然而遗憾的是，在演员中间有许多人的速度节奏感是未受过训练的。

“在这些演员们自然而然地正确感觉到他们所表达的东西的情况下，他们马上就会在用言语和动作表达自己的体验时变得相对有节奏。这种情形的发生也是由于同样的节奏和情感紧密联系的原因。但是在情感不能自然而然地活跃起来，因而需要借助于节奏来对待它的情况下，这些演员就变得束手无策了。

第七章 逻辑与顺序

1

“逻辑和顺序无论是在内部的还是在外部的创作工作中都有着重大的意义。正因为如此，我们的内部和外部技术的很大一部分要依靠它们。

“你们应该已经从我们现在所进行的全部课程的研究过程中注意到了这一点。在课程进度的所有时间里，我经常依靠逻辑和顺序并与它们发生关联，这其中既包括简单的实际形体动作的逻辑与顺序，也包括复杂而混乱的内在体验和行为的逻辑与顺序。

“动作和情感的逻辑与顺序是我们正在研究的创作活动的重要元素之一。

“如何在我们的艺术中运用逻辑与顺序呢？

“我要从外部动作开始，因为我现在所要讲的东西在那里表现得更加明显。

“由于多年来所形成的已经进入了我们运动肌肉系统中的机械性的习惯，在现实生活中我们的动作是特别有逻辑与顺序的。况且，我们也不能不这样行动，因为如果没有适当的逻辑和顺序，我们就不能完成许多我们在现实生活中所必须完成的行为。比如，当想要喝一杯水

时，首先需要拔出玻璃瓶塞，把水杯挪近，拿起玻璃瓶，使它倾斜，把水倒入杯中。如果我们想破坏这个顺序，不移近杯子就开始倒水，或者如果我们没有拔出玻璃瓶塞就将玻璃瓶倾斜至杯子上方，那就会发生事故，我们或者会把水倒在托盘上，倒在放玻璃瓶的桌子上，或者会用从倾斜的玻璃瓶里掉落的瓶塞砸碎杯子。

“在更加复杂的动作中更需要这种顺序。

“这一切都是太基本、太明白不过了，以至于我们在生活中不会去思考这些。逻辑与顺序会按照已经养成的习惯自行显现并对我们进行帮助。

“但奇怪的是，在舞台上最简单的动作中我们竟会失去逻辑与顺序。回想一下，歌手和演员们如何把好像已经盛满了酒的高脚杯晃来晃去。回想一下，他们是怎样一下子把大杯的酒倾倒入喉咙，却没被这一下子就灌入喉咙的大量液体给呛着。

“一个人要是在生活中也这么做的话，他要不就是会被呛着、被呛死，要不就是会把杯中四分之三的酒倒到自己的领子里和衣服上。演员们世代相承地做着这种在实际生活中不可能做的动作，却没有觉察到自己的动作没有逻辑、没有顺序。这种情况之所以会发生，是因为在舞台上我们并不会从空纸杯中真的喝酒。在舞台上我们不需要动作的逻辑与顺序。

“在生活中我们也不会去想逻辑与顺序，然而我们的动作在生活中却是符合逻辑而有顺序的。为什么呢？这是因为我们确实需要它们，我们凭借动力习惯做着为实现它们所需要做的一切，下意识地感觉到为此所必须做的一切。

“在现实生活中，在我们下意识地或机械性地进行的每一个动作中都有逻辑与顺序。它们习惯性地，或者说是下意识地参与到我们生活中所需要做的一切活动中。

“但是我们人的天性并不需要舞台动作，我们只是做出样子，好像我们需要它们。

“要做那些没有要求的事是很难的。在这种情况下人们不是按照实质去做，而是‘一般’地做，但是你们知道，在舞台上这往往会导致舞

台程式，也就是虚假。

“怎么办呢？应该从那些按照逻辑和顺序相互选出的个别的小的动作中构成大的动作。在纳兹瓦诺夫的‘数钱’和烧钱的习作中就是这种情况。

“但是当时是我在指导他，并且指引他的每一个细小的组成动作。没有我的话他是不可能完成交给他的任务的。

“为什么呢？因为他，如同大多数人一样，对生活的细枝末节观察得不够，注意得太少。他不去留意它们，他不知道我们的动作是由哪些个别的部分组成的；他对它们的逻辑与顺序不感兴趣，而是满足于他们自然而然地生成。

“但是根据经验我知道，这在舞台上是多么的需要，于是我就常常在这方面进行研究，在生活中观察。建议你们也照我这样做。到时候在舞台上你们就能很容易地回忆起那些细小的组成动作，回忆起它们的逻辑与顺序，对此进行检查并重新构成大的动作。

“只要一感觉到舞台动作的逻辑的线，只要按照正确的顺序在舞台上把它做上几次，它马上就会在你们的肌肉中和其他记忆中活跃起来。那时候你们就会感觉到你们所做动作的那种真正的真实，而真实又会激起你们对所做事情的真实性的信念。

“当演员做到了这一点，习惯了自己动作的顺序与逻辑时，当本质固有的天性认识并接受它时，正确的动作就会进入角色的生活中，它就会像在现实生活中那样被下意识地进行了。你们要努力学习形体动作的逻辑与顺序。”

“要怎样学呢？怎样？……”

“拿出纸和笔，把你们要做的东西记下来：

“1. 我要从桌子里找一张纸。

“2. 我拿起钥匙，转动锁孔，把桌子的抽屉拉出来。我把椅子向后挪一点儿，为了能把抽屉拉出来。

“3. 我检查并且回忆抽屉里的东西都放在哪儿，都有些什么东西，以及它们是按什么大体想法摆放的。我明白了在哪儿能找到纸。找到了，挑出几张合适的纸，把它们放到桌子上。把桌上的东西都整理好。

“4. 推上抽屉，我把身体靠近桌子。

“应该告诉你们，我在一些特别的本子上进行这类记录。我积累了大量的笔记，而且经常会把它们翻开查看。这些笔记很快会使我的肌肉记忆活跃起来，它们对我帮助很大。我提到这点就是为了让大家都知道一下。

“你们回想一下，在我们课程的进行过程中，在研究每一个元素时，每进行一步我都会求助于逻辑和顺序。这证明了我们不仅在动作和感觉时需要逻辑和顺序，而且在创作的其他一切时刻都需要它们：在思考、向往、幻想的过程中，在构建想象、任务和贯串动作的虚构过程中，在连续的交流和适应的过程中。在创作的所有瞬间只有通过逻辑与顺序的不间断的线，才能在演员的心里形成真实感，从而激发出对自己舞台感受真实性的诚挚信念。

“人们不可能真诚地相信那些没有顺序和逻辑的东西，当这种情况发生在现实生活中时，这种现象〔往往是〕总体规则的例外，个别〔情况〕的特性。如果这样来用，当然，无顺序和无逻辑在舞台上是可以被接受的。在其他时候，就需要特别用心且严格地注意，使一切完全地合乎逻辑和顺序，因为如果没有它们，就有使感情、形象和动作的表达陷入‘一般化’的危险。你们要知道，这种表演会促使演员做戏、做作和工匠化。”

[“如何掌握动作的逻辑和顺序，你们〕以后就会知道。现在我能介绍给你们的就是几项准备工作；我可以给你们一些指示。”

“它们是什么呢？”

“就是使自己的注意力习惯于关注自己内部和外部的创作器官的工作。

“你们就从容易点儿的，从有逻辑和顺序的外部无实物的动作开始吧，就像我们在‘烧’钱习作开始部分中的数钱练习中所做的那样。

“这样的练习会使大家学会理解组成一个大的总动作的各个细小动作的逻辑和顺序。

“必须在这些练习中使自己熟练起来，借助于随时想到的各种不同的无实物动作和场景中的经常练习来训练自己。

“当你们把它们研究明白，抓住它们的逻辑顺序的线并习惯于此的时候，你们就会感受到真实。哪里有真实，哪里就有信念，哪里有信念，哪里离‘下意识的门槛’就近了。

“在你们借助于这些练习使你们的注意力有了一些条理以后，要使自己习惯于将注意力集中到你们的心灵内部。在这方面，情感的逻辑与顺序更为我们所需要。不要被这些可怕的话吓到。我要求你们做的，比听起来的要简单得多。

“我推荐给你们的练习是这样的。

“选择一种心境、一种情绪，甚至可以是一种巨大的激情，将它转化成一系列大大小小的内部和外部的动作。这是什么意思呢？

“假设，你们选择了烦闷这种心境。一个秋天的傍晚，早早降临的黄昏，树木，雨水和泥泞，孤独，枯枝败叶发出的断折声。行动的地点是你们所熟悉的一座田庄，你们刚好在那里住过，或者在你们的想象中现在可以不知不觉地走到那里。你们可以为所选择的地点、时间和心情添加上一些尽可能典型的规定情境。”

“这怎么做呢？”我感兴趣地问。

“和您本人在很久以前的一次课上在‘数钱’的场景里所做的事情完全一样。那时候，从细小的真实和对细小的形体动作的真实性信念的单独瞬间中（从它们中形成了数钱的过程），您合乎逻辑地、有顺序并且渐渐地创作出大的形体动作，大的真实以及对在舞台上所做事情的持久的信念。

“记得吗，那时我们将这个过程比作踩踏一条杂草丛生的小路。”

“记得，但是在这个工作里我没有感觉到接近‘下意识的门槛’的瞬间。”我说。

“那么当时出现的所有即兴之作呢？它们也许就是下意识悄悄暗示出的。”

“就算是这样吧，但这都是细节！”我争论说。

“这个细节使您接近了真实并且激起了您对所做事情的信念。一个大的真实要求另一个更大的真实。”

“您指的到底是什么呢？”我不明白地问。

“您想知道一个驼背人、您的妻子和您塑造的人物的过去。需要创造出一系列关于过去的动人的虚构。这首先使您更加接近于逼真和可能性，进而更接近于真实、信念和‘下意识的门槛’本身。”

“是，我当时需要知道我为谁工作，我为什么要使这个驼背的人开心。”我回忆着说。

“虚构使您和他接近。它为您简单的形体动作创造出家庭、房子、舒适和重大目的。它在舞台上创造出了我们行话所称的‘我就是’的东西。

“难道您认为，没有‘下意识的门槛’也能达到这种状态吗？”

“您当时站在它的线上，它的波浪一刻不停地冲洗着您。这一切您都是通过微不足道的、细小的形体动作来达到的！”

2

“在情感方面我们又遇到了我们这些无处不在的元素——逻辑与顺序。

“我又不得不暂时丢下研究对象，来查看一下逻辑与顺序是如何影响情感的。

“简而言之，我将讲讲在创作体验的过程中情感的逻辑与顺序。

“情感的逻辑与顺序，这可不是闹着玩的！”

“对这个问题力所能及的只有科学！！我们这些略识门径、才疏学浅的人怎么能涉足这个问题呢？”

“宽恕我们鲁莽行为的理由是这样的。

“首先，我们没有别的办法。不管怎样都需要解决这个问题。事实上，我们建立在真实的体验基础之上的艺术，不可能回避情感的逻辑与顺序这个问题。因为如果没有它们，就没有真实，因而也就没有信念，没有‘我就是’，没有本质固有的天性及其下意识的活动，而我们的艺术、创作和体验是以这些为基础的。

“其次，我对这个问题的解决完全不是通过我们力所不能及的科学的途径，而是通过实际的途径来解决的。

“你们也许已经注意到了，在所有的情况下，当科学、技术不能给予我们帮助的时候，我们就会求助于自己本质固有的创作天性，求助于它的下意识、经验和实践。在目前这种情况下，我建议你们也这样做。让我们把问题从科学层面转向我们非常熟悉的真正的个人生活层面，后者给予我们大量的经验、实用知识，最丰富的取之不竭的情感素材、技能和习惯，等等，等等。”

“如何转呢？”维云佐夫焦急地问。

“完全和从前一样，”托尔佐夫安慰他说，“试问自己：假如我处于剧中人的规定情境中，我将如何按照人的方式来行事？”

“请不要随随便便、形式化地回答这个问题，而要十分严肃和真诚地回答。不仅要让头脑，重要的是还要让情感和意志也加入其中，给出答案。你们不要忘记，最细小的真正的形体动作能够创造出真实，并且自然地生发出情感本身的生活。

“不仅如此，我需要你们不是通过言语，而是在形体动作中给出答案。

“我再提醒一次，这些动作越是清楚、具体、明确，你们强迫自己情感的危险性就越小。 [\[60\]](#)

“总之，为了认识和明确内部心理状态及人的精神生活的逻辑与顺序，我们不是求助于不稳定的、难以确定的情感，不是求助于复杂的心理，而是求助于我们的身体，求助于明确的、我们能够做到的具体的形体动作。我们不是运用科学词汇和心理学术语，而是用简单的形体动作来认识、判明和确定它们的逻辑与顺序。

“如果它们是真实的、有效的和合理的，如果它们从内部被人的真诚的感受证明是正确的，那么在外部和内部的生活之间就会形成牢不可破的联系。我利用这种联系来达到自己的创作目的。

“看到了吧，我们多么自然、简单、实际地解决了情感的逻辑与顺序这个复杂而非我们力所能及的问题。它是通过我们完全能够做得到的、我们根据生活经验非常熟悉的形体动作的逻辑与顺序得以解决的。

“可见，我这种简单的、非科学的、实际的方法达到了预想的目的。

“我没有求助于变幻无常、捉摸不定的情感，而是求助于我们可以做到的形体动作，在我的内在欲望中找寻它们，从我所亲近的自己的人类生活经验中汲取我所必需的知识。在这些时候，我使自己沉湎于自己的回忆和天性本身之中。它很好地感知真正的本质固有的真实，并且知道可以相信什么。要做的仅仅是倾听它。你们可能已经明白，在这种方法中问题的关键不在于形体动作本身，而在于我们所创造出来的并真诚地相信的那些内在的证明理由。

“当你们需要表达某种状态、某种情感时，首先问问自己：‘在类似的情况中我会怎么做？’把它们写下来，转化为动作，然后将它们就像描在图纸上一样放到角色中。如果一个剧本是成功的，其中蕴含着真正的生活，那么即使不是全部重合，也会有部分重合。

“非常建议你们把关于新角色的这些问题和答案写下来。以下就是这样做的好处。

“为了做出书面的问题或答案，需要找到合适而精确的词语。不深入地理解问题，就做不到这一点。这有利于更深入地认识角色。这时不要马马虎虎地，而是要努力地用各种词类来很好地、精确地确定出情感。这会促进对情感的进一步分析。

“还有一个好处。对于演员来说这些笔记是非常宝贵的创作材料。

“设想一下，你们逐渐积累起有关在你们整个的演员生涯中，在角色和剧作中不得不遇到的内心所有的情绪和心情的笔记。

“事实上，如果我们拥有了构成人类激情的所有各个瞬间的目录清单，如果我们按照这个目录清单合乎逻辑和顺序地将构成激情的每一个组成部分都进行了体验，那么我们就不会像一些演员所做的那样，[追求]一下子就掌握它，而是逐渐地、一部分一部分地去掌握它。不可能一下子就掌握一个角色的巨大激情。可是要知道大多数演员正是这样做的。

“你们将你们情感记忆中的大部分心灵材料记入笔记中。这是很了不起的！因为在研究情感的逻辑问题时，这将是非常有价值的材料。

“比如说，爱情，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇开始解释说，“这种人的激情是由哪些瞬间组成的，又会引发出哪些行为呢？

“与他或她相遇。

“这对儿未来恋人的注意力立刻或渐渐地被吸引，并且越来越强烈。

“他们回忆着见面时的每一个瞬间。

“寻找再次见面的借口。

“第二次见面。希望通过共同的兴趣、共同的事情来要求更频繁的见面，好将彼此联系在一起，等等，等等。

“接下来是：

“第一次密会，这使彼此更加接近。

“提出要求经常见面和交流的亲切建议，等等，等等。

“接下来是：

“第一次争吵，指责，怀疑。

“又开始不断地见面来解释它们。

“和解。更加密切地接近，等等，等等。

“接下来是：

“见面的阻碍。

“秘密通信。

“秘密约会。

“第一份礼物。

“第一次接吻，等等，等等。

“接下来是：

“交往中亲切的无拘无束。

“彼此提出更多的要求。

“嫉妒。

“破裂。

“分手。

“再见面。原谅等等，等等。

“所有这些瞬间和行为都有其内在根据。总而言之，它们反映出我们用‘爱情’这个词来指称的内心情感、激情或心境。

“在意识中正确地、有根据地、深思熟虑地、真诚地、彻底地做出上述每一个行为，你们首先是外在地，然后是内在地接近恋人的类似心情和行为。通过这样的准备，你们更容易理解蕴含着这种人类激情的角色和剧本。

“在一个好的、细致入微的剧本中所有上述这些瞬间或者它们中的主要瞬间都会以某种形式，在某种程度上表现出来。演员会在自己的角色中找到并认出它们。它们成为了剧本和角色中的阶段性瞬间，漫长道路上的路标石。在这种情况下，我们在舞台上完成一系列任务和动作，它们的总和构成了我们称为‘爱情’的那种心境。爱情是一点儿一点儿形成的，而不是一下子‘一般地’形成的。在这种情况下，演员是在行动，而不是在做戏，他在按照人的方式进行体验，而不是按照演员的方式装模作样，他在感觉，而不是在模仿情感的结果。

“但是，对于大多数没有经过深思熟虑，也没有对其所要表现的情感的性质深入理解的演员来说，爱情被想象成了一种‘一般的’大体验。他们试图一下子就‘干完力所不能及的事情’！他们忘记了大体验是由许多单独片段和瞬间组成的。应该好好地、分别地了解、研究、理解它们，并一一完成它们。不这样的话，演员就注定会成为刻板模式和匠艺的牺牲品。

“令人遗憾的是，这个对于演员来说非常重要的情感的逻辑与顺序，还没有被用来满足舞台表演的要求。因此我们只能希望将来能够做到这一点。

“请你们完成这样的一个任务和动作：用钥匙把这扇门锁上，然后通过这扇门走到隔壁房间去，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇吩咐我们说，“做不到？那就解决这个问题：假如现在这里完全漆黑一片，你们怎么把这盏灯熄灭？……也做不到？”

“假如你们想要悄悄地告诉我你们内心的秘密，你们能扯着嗓子喊出来吗？”

“为什么在剧院里，在绝大多数情况下，他和她在五幕戏中千方百计地渴求结合，忍受住各种各样的痛苦和考验，殊死抗争各种阻碍，然而当所期望的时刻到来以及随后两人热烈地接吻的时候，彼此却一下子冷淡下来，好像一切都已经做完，戏已经演完了一样。观众们是多么希望，他们整晚都相信主要角色扮演者的情感和渴望的真诚，他们对主要角色扮演者的冷淡，对他们角色设计的这种没有顺序和缺乏逻辑又是多么的失望啊！”

“看到了吧，我们多么容易地解决了情感的逻辑和顺序这个问题。只需要问问自己：‘假如我处在剧中人的境地，我会怎么做？’你们个

人的生活经验会替你们回答这个问题，这种生活经验是你们在现实生活中经历过的，因此它同你们的内在天性有着不可分割的联系。

“当然，这并不是说，你们的经验和意图要和剧中人的经验和意图相一致。这里可能有很大的分歧。但重要的是，你们将不再作为旁观的演员来对剧中人进行评判，如同评判一个陌生人。而是将像一个人评判另一个人那样来评判他。

“最后我仅说一说你们已经非常熟悉的一点，那就是逻辑与顺序在创造的过程中是非常必要和重要的。

“特别是在实践中，在情感方面它们对我们而言尤为必要。在舞台上情感的逻辑与顺序的正确性可以使我们避免在舞台上经常遇到的很多错误。如果我们了解了情感的合乎逻辑的和有顺序的增长，我们就会了解它的各个组成部分。我们就不会试图一下子把握角色的所有大的情感，而是逐渐地、一部分一部分地有逻辑和顺序地去组成它。对各个组成部分及其逻辑顺序的了解能够使我们掌握我们的心灵生活。”

第八章 性格化

19××年×月

在课开始的时候，我对阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，我用头脑来理解体验的过程，也就是在自身培植并培养出那些塑造形象所必需的、隐藏在创作者心灵中的元素。但是对于角色的外部形体体现问题，我还是不清楚。因为如果对自己的身体、嗓音，对自己说话、走路和行为的方式什么都不做的话，如果找不到与形象相符合的特征，那就无法传达出人物的精神生活。

“是的”，托尔佐夫赞同说，“没有外部形式，无论是形象的内部特征，还是内心气质，都无法传达给观众。外部特征对角色看不见的、内在的心灵图画进行解释、说明，并由此将它们传达给观众。”

“是啊，是啊，”我和舒斯托夫连声称是。“但是如何而且从哪里得到这种外部的形体特征呢？”我问。

“情形常常是这样的，特别是那些有才华的人，他们所塑造形象的外部体现和特征，是从正确地创造出来的心灵的内在气质中自行产生的，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释说，“在《我的艺术生活》这本书里列举了不少这类例子。比如说，易卜生的斯多克芒医生这个角色。只有建立起正确的角色内心气质，只有在由与该形象相类似的元素组成正确的内在性格特征的时候，斯多克芒那神经质的冲动，不协调的步伐，向前伸出的脖子和两个手指以及这个形象的其他典型动作就不知从哪里自行出现了。”

“但如果这种幸运的偶然情形不发生呢？那时该怎么办？”我向阿尔卡季·尼古拉耶维奇询问说。

“怎么办？记得在奥斯特洛夫斯基的《森林》里阿克休莎的未婚夫彼得说过什么吗，他告诉自己的未婚妻要怎样做才能在逃跑的时候不被别人认出来：‘把一只眼睛眯起来，你瞧，这不就成了独眼龙了。’”

“从外表上伪装自己这并不困难。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续解释说。“我遇到过这样的情形。我有一个很熟的人，他说话声音低沉，留着长头发，两鬓和鼻子下面是浓密的胡子，鼻子下面的胡子翘

着。突然他就把头发剪了，胡子也剃了。于是，原来隐藏在胡子下面的那张瘦削的脸、短短的下巴和一对招风耳就露了出来。我在一个熟人家里吃午饭时遇见了他，他变了模样。我们俩面对面坐着，相互交谈。‘他使我想起了谁呢？’我问自己，没有料到他就是我的那位朋友。这位爱开玩笑的朋友伪装了自己的声音，隐藏了他的低音，用很高的声调说话。半顿饭的工夫过去了，而我还像和一个新认识的人那样和他交谈着。”

“还有另外一个情形。有一个非常漂亮的女子被蜜蜂给蜇了。她的嘴唇肿了，嘴也变歪了。这不仅使她的外表，而且使她的发音都变得令人分辨不出来了。我偶然在走廊里遇见她，和她说了几分钟话，都没有想到她就是我的那个漂亮熟人。”

当阿尔卡季·尼古拉耶维奇给我们讲着他生活中的这些例子时，他不易被察觉出地稍微眯起了一只眼睛，好像刚刚患上了针眼，而另一只眼睛则睁得异常大，将眉毛稍稍抬起。他所做的这一切，即使站在他身旁的人也几乎没有察觉到。然而从这种微小的变化中形成了某种奇怪的东西。他，当然，仍旧是阿尔卡季·尼古拉耶维奇，但是……却变成了你所不能信赖的另外一个人了。在他身上仿佛感觉到并非他所固有的狡诈、狡猾和粗俗。可是一旦他的眼部游戏停止，马上就变回了我们那个普通的，讨人喜欢的托尔佐夫了。他再稍微眯起眼睛，又显露出将他的面容改变了的那种伪装的狡猾。

“你们注意到没有，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我们解释说，“无论我的眼睛稍微眯起或睁开，无论我的眉毛稍微抬起或放下，我自己从内心里始终都是那个托尔佐夫，我始终都在以自己的方式说话。如果我真患上了针眼并因而眯起了眼睛，我的内心也不会发生变化，我会继续过着自己自然而正常的生活。为什么把眼睛稍眯缝起来，我的内心就要改变呢？无论是睁眼还是闭眼，是抬眉还是低眉，我都还是我。”

“或者假设我被蜜蜂给蜇了，就像我那位漂亮的女熟人一样，我的嘴歪了。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇凭着他那外部技术的非凡的逼真、轻松、简明和完美，把嘴往右一撇，进而他的说话和发音也随之改变了。

“难道由于这种外部的走样，不仅仅是脸，还有说话，”他用大大改变了的发音继续说，“我个人的和自然感受的内在方面就应该受到损害吗？难道我就应该不再是我自己吗？无论是蜜蜂蜇人，还是人为的嘴歪都不应该对我个人的内心生活产生影响。那么跛脚（托尔佐夫跛起脚来），或者，比如说，一只手瘫痪了（这时他的手真的像瘫痪了一样），驼背（他的背部做出相应的样子），里八字脚或外八字脚（托尔佐夫这样又那样地走了起来），或者，手的位置不对，过分向前或过分向后、在背后面（他马上将这几种情况展示了出来），又会怎样呢？难道所有这些外部的细枝末节会与体验、交流和体现有关？！”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇在刹那间不需准备地做出他在自己的讲解中所提到的那些形体缺陷，也就是跛脚、瘫痪、驼背、手脚的各种姿势时，他的那种轻松、简明和自然实在令人惊奇。

“这些不寻常的、完全改变角色扮演者的外形技巧，也可以使嗓音、说话和发音，特别是辅音的发音发生改变。诚然，在改变说话时嗓子需要很好的、正确的训练。否则就不能长久自在地用非常高或非常低的声调说话。至于要改变发音，特别是辅音字母的发音，做起来非常简单：把舌头向里缩，也就是使它变短一点儿（这时托尔佐夫做出了他所说的动作），这样你们马上就会获得一种特别的说话方式，就像英语的辅音字母发音那样；或者，相反，把舌头伸长，将它稍微伸到牙齿的前面（托尔佐夫做了这个动作），那么你们的发音就会是含混不清、平卷舌不分，经过适当的练习就适合演纨绔少年或者巴利扎米诺夫了。再或者，试着使你的嘴做出另一种不寻常的姿势，这样就会形成一种新的说话方式。比如，记得我们大家都认识的那个英国人吧——他的上唇很短，并且有很长的兔门牙。现在请你们让自己的嘴唇变短，并且更使劲地使牙露在外面。”

“这怎么做呢？”我试图在自己身上试验一下托尔佐夫所说的情形。

“怎么做？很简单！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇回答说，同时从口袋里拿出一条手帕，用它擦干上颚和上唇内侧。当他好像正在用手帕擦干嘴唇的时候，已经悄悄地将上唇稍稍抬起了，他把手从嘴上移开，我们就真的看见了兔牙和短小的向上微抬的上唇，上唇之所以能够保持住上抬的状态是因为它和牙齿上方干燥的牙龈粘到一起了。

这种外形技巧使我们认不出那个普通的、为我们所熟悉的阿尔卡季·尼古拉耶维奇了。我们觉得，在我们面前的好像是那个真正的著名的英国人了。我们觉得阿尔卡季·尼古拉耶维奇身上的一切都随着这个傻傻的短嘴唇和兔牙一起发生了变化：发音和嗓音，还有脸、眼睛，甚至是整个举止方式，步态、双手和双脚都变了样。不仅如此，甚至连他的心理和内心都好像完全变了样。然而阿尔卡季·尼古拉耶维奇在内心方面却没有对自己做什么。过了几秒钟他停止了嘴唇的技巧游戏，继续按照他自己的方式说话。

似乎连他自己都意想不到，为什么同嘴唇技巧游戏一起，他的身体、双脚、双手、脖子、眼睛甚至是嗓音都自行地在某种程度上违反了自己的惯常状态，并且具有了和短唇长牙相应的形体特征。

这是凭直觉做出来的。只在我们对这一现象进行了仔细研究和查验以后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇才意识到它。不是托尔佐夫自己发现的，而是我们向他解释的（旁观者清），所有这些凭借直觉表现出来的特征都符合并且补充了这个通过简单的外形技巧呈现出来的短唇长牙的先生的形象。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇陷入了沉思，倾听着内心发生的变化，他注意到，他的心理不由自主地发生了一种不易察觉的变化，对此他一下子也难以弄清楚。

显然，为了与所创造的外部形象相符合，内心方面也完全变了样。因为，根据我们的观察，阿尔卡季·尼古拉耶维奇所说的话已经不是他的话了，说话改变了他固有的风格，虽然他向我们解释的思想还是他原本的、真实的思想…… [\[61\]](#)

19××年×月

在今天的课上托尔佐夫清楚地向我们指出，外部特征可以凭直觉创造出来，也可以纯技术式地、机械地借助于简单的外形技巧加以创造。

在哪里可以获得这些技巧呢？就是这个问题开始引起我的好奇心并使我不安。是否需要研究它们、臆造它们？是从生活中获取，还是偶然地找到？是从书本中读出，还是从解剖学中发现呢？……

“需要这么做，也需要那么做，还有许多其他方法，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇向我们解释说。“但愿每个人都能获得这种外部特征，可以从自己身上，从别人那里，从现实的和想象的生活中，凭借直觉或是从对自己或别人的观察中，从生活经验中，从熟人那里，从油画、版画、素描画、书本、中篇小说、长篇小说或者是一件简单的事情里获得——这都无所谓。只要在进行所有这些外部的探寻时不丢掉内在的自我就好。好，我们要做的是，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇一下子想了出来，“下节课我们要举行一个假面舞会。”

? ! ……所有人都大惑不解。

“每一个学生都需要创造出一个外部形象并将自己隐藏其中。”

“假面舞会？外部形象？什么样的外部形象？”

“什么样的都行！你们自己选择的那个就行，”托尔佐夫解释说，“商人、农民、军人、西班牙人、贵族、蚊子、青蛙，想选谁、选什么都行。服装间和化妆间会事先得到通知的。你们去那里选择衣服、假发套和粘贴的小东西。”

这个倡议起初引起了困惑，而后是讨论和猜测，最后是全体的兴趣和兴奋。

每个人都在心里想着什么，思考着，写着，悄悄地画着，为选择形象、服装和化妆做着准备。

只有戈沃尔科夫一个人，像平常那样，还是那么冷淡，对什么都漠不关心。

19××年×月

今天我们全班都去了剧院大大的服装储备间，这些服装间有的在很高的地方，在休息室上面，而其他的则正好相反，在很低的地方，在观众大厅下面的地下室里。

不到一刻钟，戈沃尔科夫就选好了他所需要的一切，然后离开了。其他人也没有逗留太久。只有威廉米诺娃和我还没拿定主意。

她就像一个卖弄风情的女人那样被无数漂亮的衣服弄得眼花缭乱了。而我，我还没有搞清楚自己要装扮成谁，指望在挑选的时候能有个良机，交上好运。

我把所有供我挑选的衣服都仔细地看了又看，希望偶然发现一件能够暗示出我中意的形象的衣服。

我注意到一套普通的现代礼服。这套衣服由一种极好的、我从未见过的布料做成，土灰绿色，已经褪了色，落满了霉菌和微尘，还掺杂着灰渣。我仿佛觉得，穿着这衣服的人似乎是一个幽灵。当我注视着这套老旧的礼服时，我的心里产生了某种令人厌恶的、陈腐的、几乎觉察不出但同时又很可怕的、命中注定的东西。

如果再为这套常礼服选配上色调一致的帽子、手套、肮脏的布满灰尘的浅灰色鞋子，如果把勾脸妆和假发套也弄成和衣服料子的颜色和色调相一致的土灰绿色的、褪了色的模模糊糊的样子，那就会出现某种不祥的东西……熟悉的东西……？！但这究竟是什么，我当时还搞不清楚。

我挑好的三件套衣服被放在了一边，鞋子、手套和大礼帽，还有假发套和胡子，服装间管理员答应会给我挑选出来。但是我并未满足于此，而是继续找了起来，直到最后时刻，殷勤的服装间女管理员向我解释说，她该为晚上的演出做准备了，我才作罢。

没有办法，我只好离开，什么主意都没有打定，除了那套发霉的礼服以外。

我不安而困惑地走出了服装间，怀揣着一个谜：我穿上这套发霉的衣服会成为谁呢？

从这一刻起一直到定于三天后举行的假面舞会开始之前，我感觉自己始终发生着点儿什么事。我不是平常所感觉的那个我了，或者，更确切地说，我不是单独一个人了，而是和一个什么人在一起，我在心里找寻着他，但是没找到。不，不对劲儿！

我过着自己平常的生活，但是有种东西在妨碍着我全身心地投入生活，它冲淡了我平常的生活。好像给我端上来的不是一杯烈酒，而是有一半被某种莫名其妙的东西稀释了的〔饮料〕。这种稀释的饮料让

我想起一种我所喜欢的味道，但却只有这种味道的一半或四分之一。我仅仅感觉到自己生活中的气味和芳香，却没有感觉到生活本身。可是，不，这也不太对，因为我不仅感觉到了自己平常的生活，还感觉到了某种在我心里进行着的另一种生活，但是我还没有充分地意识到它。我分裂了。我感觉到了平常的生活，但似乎又觉得它陷入了一片雾区。虽然我看了那吸引我注意力的东西，却没有完全看到，只是大致地、“一般地”看了一下，没有探究出深入的内在本质。我想了，但没想出来；我听了，但没听完；我嗅了，但没彻底嗅到。我的精力和才能有一半不知跑到什么地方去了，而这种流失减弱和冲淡了我的能量和注意力。我做事总是虎头蛇尾。好像还有更重要的事情要我去完成似的。但是那片雾好像遮住了我的意识，我还没有了解更远处的东西，就已经走神了，分心了。

这是一种多么难受和痛苦的状态啊！这种状态整整三天都没有离开过我，然而关于我在假面舞会上装扮谁的问题却毫无进展。

今天夜里我突然醒来并明白了一切。我一直以来所过着的、和自己平常的生活并行着的第二种生活是隐秘的、下意识的。在第二种生活中我完成了找寻那个发霉人的工作，他的衣服是我偶然找到的。

然而我的清醒没持续多久就又不不知去向了，我在失眠中备受折磨，同时又因含糊不清而苦恼不堪。

我好像忘记了什么，丢失了什么，却无法回忆起来，无法找到。这令人十分难受，但同时，如果有一个魔法师愿意使我摆脱这种状态，谁知道呢，也许，我不会同意。

这就是我在自己的内心里发现的另一种奇怪的东西。

毋庸置疑，我确信我找不到自己在找寻着的那个形象。但是对他的寻觅却还在继续着。难怪这几天我没有放过街上照相馆里的任何一个橱窗，并且在它们跟前站立许久，凝视着摆放在那里的照片，我试图弄明白，照片上的这些人是谁。显然，我想在它们中间找到我所需要的那个人。可是，试问，为什么我没有走进照相馆里，没有细看那一堆堆乱扔着的照片呢？旧书商的大门旁也有成堆的脏兮兮的、落满灰尘的照片。为什么不利用这些材料呢？为什么不去翻看它们呢？然而我懒洋洋地翻看了薄薄的一小叠照片，而后就厌恶地走开了，生怕它们弄脏了手。

这究竟是怎么回事呢？如何解释这种惰性和双重性？我想，它来自在我的内心中还没被意识到，然而却已经确立起来的一种信心，我确信那位土得发霉的先生迟早会活跃起来并来搭救我。“不必找了。再也找不到比发霉的先生更好的形象了。”可能，我内心下意识的声音这样说着。这种奇怪的时刻又重复过两三次。

我走在街上，突然一下子全明白了，我停下脚步，呆然不动，想把落入我手心里来的这个东西彻彻底底地弄明白……也许再过一秒，我就能彻底地明白这一切……可是……十秒钟过去了，刚刚出现在心里的那个东西消逝了，我心里仍旧存在着一个问号。

在另一时刻我注意到自己在用一种非我所习惯的混乱的、毫无节奏的步伐走着，我一下子竟难以将它摆脱。

夜里，失眠的时候，我有点儿反常地长时间地摩搓着手掌。“谁这样摩搓手掌？”我问自己，但却想不起来。我只知道，做这个动作的人有一双瘦小的、冰冷的、汗涔涔的、掌心通红的手。握住这双软软的、没有骨头的手令人十分厌恶。他是谁呢？他是谁？

19××年×月

在这种心神分裂、恍惚不清以及不断地寻找那个还没有找到的形象的状态下，我来到了学校舞台的学生总化妆间。起先我充满了失望的情绪。原来，把我们领到总化妆间，所有的人就不得不起换装和化妆，而不像在大舞台上进行观摩演出的时候那样给每个人分别换装和化妆了。喧哗、吵闹和谈话声妨碍我集中注意力，而与此同时我感到，头一次穿上这套发霉的礼服的时刻，和戴上黄灰色的假发套、大胡子等等的时刻一样，对我来说特别重要。只有这些时刻能把我在内心里下意识地寻找的东西暗示给我。我对这一时刻寄托了自己最后的希望。

但是周围的一切都在妨碍着我。坐在我旁边的戈沃尔科夫已经装扮成摩菲斯特了。他已经穿上了一套最华丽的黑色西班牙衣服，大家瞧着他，发出赞叹声。其他的人看着维云佐夫，简直都要笑死了，他为了扮成一位老人，就在自己的娃娃脸上画上形形色色的皱纹和斑点，活像一幅地图。舒斯托夫使我在心里暗自生气，他竟满足于套如此平庸无味的衣服和美男子斯卡洛祖博那大众化的样子。不错，这里面是有出乎意料的地方，因为谁都不会料想到，在他那普普通通又肥又大

的外衣里面隐藏着匀称的身体和一双笔直的腿。普辛想要把自己装扮成贵族的意图惹我发笑。当然，这一次他也不会成功的，但是不可否认他仪表堂堂。在化妆中他还采用了修剪得很好的胡子，穿上了让他显得又高又瘦的高跟鞋，让人印象深刻。可能是由于高跟鞋的缘故，他走起路来小心翼翼，这使他具有了平常生活中所没有的一种从容稳健。维谢罗夫斯基那出人意料的大胆装扮也引来大家的笑声和赞许。他这样一个爱蹦蹦跳跳的人，芭蕾舞剧中的舞者和歌剧中的朗诵者，竟想到把自己隐藏在季特·季特奇·布鲁斯科夫 [\[62\]](#) 的长襟礼服之下，他穿着灯笼裤和色彩鲜艳的背心，挺着大肚子，留着“俄国式”的胡子和发型。

我们的学生化妆间里充满了各种叫喊声，就像在最普通的业余爱好者演出的戏剧中那样。

“啊！简直认不出来！难道真是你？太棒了！好家伙，真想不到啊！”等等。

这些叫喊声把我气疯了，而那些向我投来的怀疑和不满的话语则使我大为沮丧。

“不太对劲！不知道是怎么弄的……莫名其妙！他是谁？你装扮的是谁？”

听到所有这些议论和发问却无言以对，是多么令人难堪啊！

我装扮的是谁？我怎么能说得定？如果我能够猜得到，那我就先说出来我是谁了！

让这个化妆师小伙子见鬼去吧。当他还没过来，还没把我的脸化成一个陈腐的、脸色苍白而矫揉造作的淡黄发男子时，我感到自己正在通往洞悉秘密的道路上。当我逐次穿上这套旧衣服，戴上假发套并贴上胡须时，我轻微地颤抖了一下。要是我一个人在屋里，远离这个使我分心的环境，可能，我就能弄明白我的那个神秘的陌生人是谁了。但是嘈杂声和交谈声使我无法凝神静心，妨碍我去了解孕育在内心中的那个令人不解的东西。

最后大家都走上学校的舞台去展示给托尔佐夫看。我一个人非常沮丧地坐在化妆间里，绝望地看着镜子中自己那张平庸无味而矫揉造作的

脸。我心里认为事情已经失败了，决定不上台展示了，决定脱下衣服，用身旁那绿啦吧唧的令人生厌的油膏卸去脸上的油彩。我已经将它蘸到手指上了，我用手指在脸上蹭着，好把油彩蹭掉……蹭啊蹭啊……所有的颜色都溷了，就像被水浸湿的水彩画一样……我的脸上现出灰黄绿色，正好和衣服的色调相一致……很难分辨出鼻子在哪儿，眼睛在哪儿，嘴唇在哪儿……我先是将这种油膏涂在胡须上，而后又涂遍整个假发套……头发有些地方打上了疙瘩，结成了块……然后，就像在谵妄中，颤抖着，心脏悸动着，我把自己的眉毛彻底毁了，又在一些部位撒上香粉……用绿色的颜料涂满双手，手掌涂成鲜艳的粉红色……整理好衣服，把领带弄乱。这一切我都做得很快、很坚定，因为这一次我已经知道了……我要装扮成谁，我要变成什么样子。

我把大礼帽讲究地稍稍歪戴在头上。我感觉到了曾经很时髦的宽腿裤式样，它现在已经被磨破穿坏了，我让腿和脚跟裤子形成的皱褶相协调，把脚尖使劲儿往里倾斜。这就成了罗圈腿。你是否注意过某些人的罗圈腿？这是多么糟糕啊！我对这种人有一种厌恶的感觉。由于腿部做出的这种意想不到的姿势，我变矮了点，步态也变了样，不是我原来的样子了。整个身体不知为什么向右倾斜着。还缺一条手杖。旁边乱扔着那么一根，我拿起它，虽然它和我在幻觉中看到的那条不太相符……还缺一只别在耳朵后面或叼在嘴里的鹅毛笔。我打发那个裁缝小伙子去取，等他回来的工夫我在房间里来回走着，同时感觉到身体的各个部分和脸上的线条都自然而然地处于一种适合于自己的状态，并且确立了起来。

在屋子里用零乱而没有节奏的步伐走了两三圈以后，我猛然向镜子里一瞥，已经认不出自己了。从上一次照镜子到现在，在我自身已经完成了一次重生。

“是他，就是他！……”我喊了出来，抑制不住那快要使我窒息的快乐。“快点把笔拿过来，我就能上舞台了。”

走廊里传来了脚步声。显然，小伙子把笔给我拿来了，我跑过去迎他，在门口却和伊万·普拉托诺维奇撞了个满怀。

“吓死人了！”他看到我时不由自主地脱口而出。“亲爱的！这是谁啊？在搞什么把戏！是陀思妥耶夫斯基？还是什么永恒者？是您吗，纳兹瓦诺夫？！您装扮的是谁啊？”

“爱挑剔的评论家！”我用一种带着尖酸刻薄口气的刺耳的声音回答说。

“什么爱挑剔的评论家，我的朋友？拉赫曼诺夫询问我说，他被我无耻而锐利的眼光弄得有点儿张皇失措。我感觉自己像一个吸血鬼那样吸附在他身上。

“什么爱挑剔的批评家？”我带着一种明显想要侮辱他的欲望反问道。“爱挑剔的批评家——纳兹瓦诺夫的房客。我活着，就是为了妨碍他工作。无上快乐！我生活中最崇高的使命。”

我对自己对待拉赫曼诺夫的这种蛮横而憎恶的语气，直勾勾地盯着他看的眼神和厚颜无耻的无礼态度而感到吃惊。我的语气和自信使他发窘。伊万·普拉托诺维奇找不出该用一种什么样的新态度来对我，所以他不知该说些什么。他局促不安起来。

“我们走吧……”他迟疑地说，“那里早就已经开始了。”

“我们走吧，既然那里早就开始了。”我模仿着他的话，并没有动，而是无礼地盯着这个不知所措的交谈者。接着是令人尴尬的停顿。我们两个人都没有动。显然，伊万·普拉托诺维奇想要尽快结束这种局面，因为他不知该怎么做才好。算他有运气，这时候小伙子拿着鹅毛笔跑了进来。我把笔夺过来，把它横夹在两个嘴唇中间。这样一来我的嘴就窄成一条缝了，又直又凶，而笔的又细又尖的一端和粗的带羽毛的另一端则更加强了我整个面部表情的尖刻程度。

“我们走吧！”拉赫曼诺夫轻声而又几乎是羞怯地说。

“我们走吧！”我尖酸、蛮横地模仿他。

我们走向舞台，伊万·普拉托诺维奇尽力躲开我的目光。

走进“马洛列特科娃客厅”，我没有一下子就露面。开始我藏在灰色壁炉后面，从那里稍微露出了自己戴着礼帽的侧身轮廓。

这时候阿尔卡季·尼古拉耶维奇在看着普辛和舒斯托夫，也就是贵族和斯卡洛祖博，他们俩刚刚互相认识，在说着一些蠢话，因为仅凭他们扮演的人物的那点聪明才智，也说不出什么别的东西来。

“这是什么？这是谁？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇突然激动起来。“是我的幻觉还是有人坐在壁炉后面？搞什么鬼？这一下全看见了。这是谁啊？啊，是纳兹瓦诺夫啊……不，这不是他。”

“您是谁？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇非常好奇地问我。

“评论家。”我欠起身来自我介绍说。这时候，连我自己都感到意外，我的罗圈腿向前伸了出来，身子向右倾斜得更厉害了。我夸张地、优雅地摘下礼帽，行了一个谦恭礼。然后我坐下来，重新将半个身子藏在壁炉后面，我和壁炉的色调几乎融成一片了。

“评论家？”托尔佐夫疑惑不解地说。

“是的。知心的评论家，”我用刺耳的声音解释说，“您看这支笔……被我咬坏的……是因为气愤……我这样从中间咬紧它……它发出破裂声……颤动着……”

从我这儿冒出的是某种吱吱呀呀的尖叫声而不是哈哈大笑声，这完全出乎意料。我自己被这种出乎意料惊呆了。看得出，这也深深地影响了托尔佐夫。

“搞什么鬼？”他喊了起来，“到这儿来，离灯光近些。”

我的罗圈腿用零乱的步子走到灯跟前。

“您是谁的知心评论家？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇用眼睛盯住我，好像不认识似的，详细地问。

“和我住在一起的人。”我吱吱呀呀地说。

“哪一个和你住在一起的人？”托尔佐夫追问说。

“纳兹瓦诺夫。”我谦逊地承认说，像个小姑娘似的垂下眼睛。

“已经钻进他心里了？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇给出了我所需要的答话。

“住进去了。”

“作为谁进去的？”

尖叫声和哈哈大笑声再一次使我喘不过气来。我先镇静下来，然后说：

“作为他自己。演员们都喜欢那些将他们毁了的家伙。而评论家……”

又一阵迸发出的尖叫声和哈哈大笑声使我无法将自己的思想说完。我单腿跪下，为了从近处凝视托尔佐夫。

“您能够评论什么？要知道您就是一个无知的人。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇责骂我说。

“无知的人也评论。”我申辩说。

“您什么也不懂，什么都不会。”托尔佐夫继续辱骂我。

“就是什么都不会的人才教导别人。”我说着，装模作样地坐在灯前的地板上，阿尔卡季·尼古拉耶维奇站在灯旁。

“谎话，您不是评论家，简直就是个爱挑剔的人。像个虱子、臭虫。它们和您一样，不危险，却让人无法忍受。”

“我折磨您……慢慢地……不停地……”我吱吱呀呀地说。

“您真是个坏蛋！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇已经难掩愤恨地喊了起来。

“哎哟哟！瞧这派头！”我在灯旁躺倒下来，和托尔佐夫卖起俏来。

“蚜虫！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇几乎大喊起来。

“这很好！……非常非常好！”我已经不知羞耻地和阿尔卡季·尼古拉耶维奇挑逗起来了。“蚜虫是泡不掉的。哪里有泥潭，哪里就有蚜虫……在泥潭里栖居着魔鬼，还有我。”

现在回想起这个时刻，我对自己当时的大胆和厚颜无耻感到震惊。我竟然挑逗阿尔卡季·尼古拉耶维奇，就像挑逗一个漂亮的女人那样，甚至还攥紧掌心通红的手，把那油乎乎的手指伸到了老师的面颊和鼻

子上。我想要抚摸他，但他本能而又嫌恶地把我的手推开，并且还打了它一下，我眯缝起眼睛，从缝隙里继续用目光挑逗他。

犹豫片刻后阿尔卡季·尼古拉耶维奇突然爱护地把我的双颊捧在自己手心里，将我揽入怀中，深情地吻了我一下，低声说：

“好样的，棒极了！”

这时他发觉从我脸上滴落的油彩把他弄脏了，又说道：

“啊呀！你们看他对我做了什么。这回真是用水也泡不掉了。”

大家都赶忙冲过去帮他擦净，而我仿佛被这一吻烧着了似的，一下子跳了起来，用两腿做出一种奇怪的动作，在大家的掌声中用我纳兹瓦诺夫自己的步伐跑下台去。

我似乎觉得，我短暂地出离角色并展示出本真的自我，这更加突出了角色的性格特点和我在角色中所获得的新的形象。在走下舞台之前，我站住不动，重新片刻地进入角色，再行一个爱挑剔的评论家那装腔作势的鞠躬礼来向大家告别。

这时，转过身朝着托尔佐夫的方向，我注意到他手里拿着手帕，暂时停止了擦拭，屏息不动，从远处用爱抚的目光注视着我。

我真的感到幸福，但不是一般的幸福，而是一种新的、显然是演员所特有的创造的幸福。

这场戏在化妆间里仍在继续。同学们不断地对我提出新的即兴对白，对此我毫不打奔儿地按照所塑造人物的性格敏锐地进行了回答。我仿佛觉得自己是取之不尽的，无论处于何种状况，我都可以永远地活在这个角色里。能如此掌控一个形象是多么幸福啊！

甚至当卸去了勾脸妆，脱掉了衣服，没有了它们的帮助，我用自己本身的自然条件来描绘形象时，这种情况仍在继续。脸部的线条、身体、动作、嗓音、语气、发音、手、脚都如此地适合于角色，以至于可以替代掉假发套、胡子和灰色的短上衣。有两三次我偶然看到镜子中的自己，我确信，这不是我，而是他——发霉的爱挑剔的评论家。我开始不用勾脸妆和衣服，就用自己的脸和衣服来表演这个角色。

但是这还没完：我远不能一下子就脱离角色。在回家的路上和走进房间里的时候，我老是注意到，我或是在用角色的步态走路，或是在做着他的动作和行为。

这还不算。在吃饭的时候，在和女房东和房客们交谈的过程中，我也不像我，而像一个爱挑剔的评论家那样好吹毛求疵，好嘲弄人，好找茬儿。女房东甚至对我说：

“您今天是怎么回事，原谅我这样说，先生，纠缠不休的！”

这让我很高兴。

我感到幸福，因为我明白了怎样过别人的生活，明白了什么是再体现和性格化了。

这是演员的才能中最重要的特质。

今天在洗漱的时候，我想起，当我生活在爱挑剔的评论家这一形象中时，我并没有失去我自己，也就是纳兹瓦诺夫。

我之所以做出这样的结论，是因为在表演的时候我特别喜悦地留意着自己的再体现。

当我本性的另一部分活在和我不相干的爱挑剔的评论家的生活中时，我名副其实地成为了自己的观众。

然而，能把这种生活说成和我毫不相干吗？

要知道这个爱挑剔的评论家是出自我本人的。我好像分裂了，分成了两半。一半过着演员的生活，另一半作为观众在欣赏着。

真奇怪！这种分裂的状态不仅没有妨碍，甚至反倒有助于创作，鼓励和激发创作。

19××年×月

今天的课要来分析 and 评价我们这些学生在上一次被戏称为“假面舞会”的课上的表现。

托尔佐夫对威廉米诺娃说：

“有一些演员，特别是女演员，既不需要性格化，也不需要再体现，因为他们使一切角色都来迎合自己，异常信赖自己的个人魅力。^[63]他们把自己的成功仅仅建造在魅力之上。没有魅力他们就束手无策，就像没有了头发的参孙。

“一切使观众看不到人的天生个性的东西都会让这些演员感到害怕。

“如果他们的美能够对观众产生影响，他们就炫耀它。如果魅力显露在眼睛里、在脸上、在声音里、在举止中，他们就将其呈献给观众，比如，就像威廉米诺娃所做的那样。

“既然从再体现中你们将变得比生活中的本人更差，那你们还需要再体现做什么。你们爱角色中的自己胜过爱自己的角色。这是一个错误。你们有才能，你们不仅可以展示自己，还可以展示创造出的角色。

“有许多演员，他们指靠自己内在天性的魅力。他们也将这种内在天性展示给观众。比如，德姆科娃和乌姆诺维赫就相信他们的魅力就在于他们情感深刻，好激动。他们将每一个角色都引入其中，同时把自己最强有力的、最富有战斗性的自然本性贯穿入角色之中。

“如果说威廉米诺娃钟情于自己的外在才能，那么德姆科娃和乌姆诺维赫则偏爱自己的内部才能。

“你们为何需要服装和勾脸妆呢——这些东西只会妨碍你们。

“这也是一种应该加以避免的错误。要爱上自己的角色。你们是具有创造角色的创造力的。

“然而还有另外一类演员。不要对号入座！你们中间没有这种演员，因为你们还没来得及把自己培养成他们。

“这些演员凭借其自身特有的表演方式，自己那独特的、很好地培养出来的、唯有他们才具有的演员的刻板程式而惹人喜欢。正是为了这些表演方式和刻板程式他们才走上舞台，将它们展示给观众。再体现

对他们有什么用？性格化对他们有什么用，既然它们所能展示出的并不是这些演员的长处。

“还有第三类演员，他们也以技巧和刻板程式见长，但这些并不是演员自己为自己培养出来的，而是从别人那里模仿来的。他们的性格化和再体现也是根据高程度的规定程式创造出来的。他们知道举世闻名的剧目中的每一个角色应该如何‘表演’。这些演员所扮演的所有角色被一成不变地引进了合法的刻板公式中。否则，他们就不可能一年里差不多扮演三百六十五个角色，每个角色只排演一次，就像在某些外省的剧院里所实行的那样。

“你们中间那些有走上这条危险的、几乎毫无阻碍的道路倾向的人，还是及早提防吧。

“就比如说您吧，戈沃尔科夫。您不要以为，上次课检查勾脸妆和服装的时候您已经创造出了一个具有特色的摩菲斯特形象，您已经获得了他的形象并且隐藏在其中了。没有。这是一个错误。您还是那个漂亮的戈沃尔科夫，只不过是穿上了新的衣服，带着一种新的演员的刻板程式，正如我们用演员的行话所说的那样，这一次是具有‘哥特式的、中世纪的’特征。

“在《驯悍记》中我们看到过同样的刻板程式，只不过当时这些程式不是用来演一个悲剧的，而是一个喜剧的角色。

“我们知道，这样说吧，您对于诗歌和散文中的现代喜剧和悲剧也有一套平民式的刻板程式。但是……无论您怎样化妆，无论您穿什么样的衣服，无论您采用什么方式和习性，您在舞台上总脱离不开‘演员戈沃尔科夫’。相反，您所有的表演方式都使您和他越来越近。

“可是，不，不是这样。您的刻板程式不是将您引向‘演员戈沃尔科夫’，而是‘一般地’引向各个国家、各个时代的所有手工艺式的演员。

“您认为，您有您的姿势，您的步态，您的说话方式。不，这对于所有将艺术换成工艺的演员们来说是普遍的、一成不变的。如果您想要在舞台上用某种方式展示出我们从未见到过的东西，以生活中的本来面目出现在舞台上，就是说，不是作为‘演员’，而是作为戈沃尔科夫本人出现在舞台上。这倒会很好，因为戈沃尔科夫本人比演员戈沃

尔科夫要有趣得多，有才能得多。把戈沃尔科夫本人展现给我们吧，因为整个一生，在所有的剧院里我们看的都是演员戈沃尔科夫。

“我相信，从戈沃尔科夫本人身上将会诞生整整一代各具特色的角色。但从演员戈沃尔科夫那里却不会诞生任何新的东西，因为作为匠艺的那类刻板程式惊人地有限，而且已经陈旧到极点了。”

在点评完戈沃尔科夫以后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇开始严厉地斥责起维云佐夫来。他对维云佐夫的态度明显地越来越严厉了。想必是为了把持住这个任性的年轻人。这样很好，很有益。

“您呈献给我们的，”托尔佐夫说，“不是一个形象，而是一个令人误解的东西。这既不是一个人，不是一只猴子，也不是一个扫烟囱的人。您的脸弄得不再是脸，而是一块用来擦画笔的脏抹布。

“还有举止、动作、行为呢？这都是些什么？是舞蹈病吗？您想隐藏到一个老人的有特色的外部形象中去，但是您没有隐藏好。恰恰相反，您比任何时候都更加明显和突出地暴露了演员维云佐夫。因为您的装模作样对于您所塑造的老者来说不是典型的，只有对您自己它才是典型的。

“您的那些做作的方式只会使维云佐夫更加明显地暴露出来。它们只属于您一个人，从任何方面和您想要扮演的那个老者都没有关系。

“这样的性格化不能使您再体现，而只是使您彻底地暴露出来，为您的装模作样提供依据。

“您不喜欢性格化和再体现，您不了解它们，不需要它们，您所呈现出来的东西不值一提。这恰好是在任何时候、在任何情况下都不应该展示在舞台上的东西。

“我们希望，这次失败会使您开窍，并使您最终能够认真地思考一下您对于我所说的话以及您在学校里所做的事情的轻率态度。

“否则的话，后果就会非常不好！”

遗憾的是，后半堂课被中断了，因为阿尔卡季·尼古拉耶维奇又因急事被叫了出去，由伊万·普拉托诺维奇来接替他和我们一起上我们

的“训练与练习”课。

19××年×月

今天托尔佐夫父亲般地搂着维云佐夫一同走进了‘马洛列特科娃公寓’。维云佐夫心情沮丧，眼睛还带着泪痕，显然，他们已经说清了误会并且和解了。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续着开始了的交谈，他对维云佐夫说：

“去试试看吧。”

片刻之后维云佐夫一瘸一拐地在屋子里走了起来，整个身体蜷曲着，像麻痹症患者似的。

“不对，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇让他停下来，“这不是一个人，而是一只乌贼或者是一个幽灵。不要夸张。”

片刻以后维云佐夫变得年轻些，还是按着老人的样子一瘸一拐地走着，步子相当快。

“这样太朝气蓬勃了！”托尔佐夫又一次让他停下来，“您的错误在于您沿着几乎毫无阻力的路线行走，也就是简单的外部模仿。然而复制并不是创作。这不是一条好的道路。您最好先研究一下老人的特点。那时您就会清楚，应该在自身寻找些什么。”

“为什么年轻人不用任何预先的准备活动就可以一下子跳起来、转身、跑起来、起立、坐下，而为什么老人做不到呢？”

“他老了……就是这样！”维云佐夫回答说。

“这不足以解释这个问题。还有一些其他的原因，纯生理上的原因。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释说。

“哪一些呢？”

“由于盐的沉积，肌肉变硬以及一些随着岁月的推移而损害人的机体的其他原因，老人的关节就好像没有上油。它们咔咔作响，被卡住了，就像生了锈的铁。”

“这样就缩小了姿势的幅度，减小了关节弯曲的角度，躯干和头的转动角度，迫使他将一个大的动作拆分成许多小的组成动作，并且在做这些动作之前还要有所准备。

“如果在年轻的时候腰部可以快速并且自如地转动五六十度，那么在年老的时候它们就减小到二十度，并且还要慢慢地、一下一下地、小心地、有间隔地进行。反之，有的地方就会像针扎似的痛，紧绷起来，或者由于腰肌痛而引起痉挛。

“此外，老人的指挥中枢和运动中枢之间的信息传输和联系也进行得很慢，可以说，不是用特别快车的速度，而是用货物列车的速度，并且还带有迟疑和延误地进行着。因此，老年人行动的节奏和速度是缓慢的、毫无生气的。

“所有这些条件对于您，一个角色的扮演者来说，都是‘规定情境’和‘神奇的假使’，您必须依照它们开始动作。现在就开始吧，要持续不断地留意自己的每一个动作，掂量一下哪些动作是老人可以做到的，哪些是他力所不能及的。”

不仅是维云佐夫，就连我们大家都忍不住了，我们开始在托尔佐夫解释出的规定情境中按照老人的样子做起动作来。房间变成了养老院。

重要的是这时我感觉到，我是在老人生理条件下以一个人的方式去做动作，而不是简单地以一个演员的方式在做戏和滑稽地模仿。

然而，当我们把动作做得过大，或者把速度做得过快，或者出现其他生理方面的错误和不符合顺序时，阿尔卡季·尼古拉耶维奇和伊万·普拉托诺维奇还要不断地在这个人或那个人身上捕捉不精确和错误的地方。

最后，在注意力高度集中的情况下，我们好不容易调整好了。

“这回你们又陷入了另一种极端，”托尔佐夫纠正我们的错误，“在走路的时候你们一直不停地保持着同样缓慢的速度和节奏，在做动作的时候过于小心。老人不是这样的。为了用例子说明我的想法，我给你们讲一段我记忆中的事情。”

“我认识一位百岁老妇人。她甚至还能够沿着直线方向跑。但是在此之前，她需要先长时间地调整好自己，原地踏步，揉搓双腿，并且开始迈着小碎步。这时候，她就像一个一岁小孩那样，聚精会神地思索着学习迈出自己的第一步。

“等到老妇人的双腿揉得软了起来，活动开了筋骨，这种动作具有了惯性以后，她已经停不下来了，走动得越来越快，甚至都要跑起来了。当她接近了自己意想中的界线时，已经很难停下来了。然而她到达了界线，站立着身子，就像一台没有蒸汽的发动机。

“在开始新的、更加困难的转身任务以前，她要休息好长一会儿，然后又开始长时间表情忧虑、聚精会神、小心提防地原地踏步。

“转身是在最慢的速度下进行的，长时间才转过来，很长时间，然后又又是休息、踏步，为回程做好调整。”

在托尔佐夫的解释之后，试验开始了。

大家都开始用小碎步跑起来，跑到墙边，长时间地转过身来。

我觉得起初我没做出年老的这一规定情境的动作本身，而是简单地进行外部模仿，做作地表演出这位百岁老妇人以及阿尔卡季·尼古拉耶维奇向我们描绘出的她的各种动作。但是到了最后我调整好了，演得很起劲，甚至决定照老年人的样子坐下来，仿佛已经非常累了。

这时候阿尔卡季·尼古拉耶维奇突然斥责起我来，指出我犯了无数的错误。

“什么错误呢？”我想搞清楚。

“年轻人才会这样坐下，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇向我解释说，“想坐就坐，几乎一下子就坐了下去，没有经过思考，也没有做好准备。”

“此外，”他继续说，“检查一下，您的两膝弯成了多少度。差不多有五十度了吧？！而您作为一个老年人，膝盖的弯曲是不能超过二十度的。不，多了，太多了。再小点，还要小很多。就这样。现在坐下来吧。”

我向后一倾斜，倒在了椅子上，就像一大袋燕麦从大车上掉到了地上。

“您瞧，您这个老人已经摔伤了，或者腰部的疼痛已经刺入了身体。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇逮住了我的问题。

我开始用各种方法适应如何使膝盖稍稍弯曲一点儿就能坐下来。为此我不得不弯曲腰部，让双手来帮忙，在它们的帮助下找到支点。我用双手支撑着椅子的扶手，渐渐地弯曲肘部，在双手的帮助下小心翼翼地将自己的身体放到椅子的座位上。

“小心点儿，小心点儿，再小心点儿，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇指导我说，“不要忘记，老人的眼睛是昏花的。在把双手放到扶手上以前，他需要看清楚，弄明白要把手放到哪里，支撑在什么上面。好，就这样，慢点，不然腰肌就会痛。不要忘记，关节已经生锈了，卡住了。轻些……对，就这样！……”

“停下！停下！您是怎么搞的！不要这样一下子就坐下去。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇让我停下来，我刚垂下身体，想要一下子就依靠到椅背上去。

“应该休息一下，”托尔佐夫这样教我，“应该给出点时间。老人做这一切事情都不快。就这样。”

“现在稍稍向后靠，好！拿开一只手，另一只手，把它们放到膝盖上。休息一下。完成了。”

但是为什么现在要这么小心呢？最困难的已经做完了。您可以一下子就年轻起来，可以变得更灵活些，精神更饱满些，更有韧性些：改变一下速度和节奏，转身更勇敢些，要弯曲，几乎像个年轻人那样有力地做动作。可是……您的正常手势的活动幅度只能在十五度到二十度的范围内。绝对不要越过这个限度，如果越过了，就要非常小心，在另一种节奏下进行，否则就会抽筋。

如果老人角色的年轻扮演者能够仔细思考、理解、掌握这个大而困难的动作的所有这些组成要素，如果他能够有意识地、忠实地、始终如一地、没有压力地、没有突出地在老人自己所生活的规定情境内开始有效并合理地行动，如果他能够完成我所指点的东西，也就是按照一

个大动作的若干组成部分来做动作，那么这个年轻人就能将自己置于和老人同样的条件里，像老人那样，落入他的节奏和速度之中，这些节奏和速度在塑造老人这一形象时起着巨大的作用，具有最重要的意义。

很难了解和找到老人所处的规定情景。但是一旦找到了，在技巧的帮助下就不难将其确定出来。”

19××年×月

今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续他上次课上被打断了的关于“假面舞会”的评论。

他说：

“我已经向你们讲过了那些躲避性格化和再体现，不喜欢性格化和再体现的演员。

“今天我要向你们介绍另一类演员，他们，正相反，由于各种不同的原因而喜欢性格化和再体现，并且力图做到这些。

“在大多数情况下，他们之所以这样做是因为他们不具有美丽和迷人的外在或内在的条件。正相反，他们的自身条件是不适合舞台表演的，这就迫使他们把自己隐藏在性格化后面，并在其中找到他们所缺乏的魅力。

“要做到这一点不仅需要极其讲究的技巧，而且需要高超的表演天赋。遗憾的是，这种最出色的、也是最宝贵的天赋并不能经常遇到，而在没有天赋的情况下去追求性格化就很容易误入歧途，也就是导致虚假和做作。

“为了更好地向你们解释性格化和再体现正确的和不正确的道路，我要把在我们这个领域内我们所了解的各种演员的类型做一个简略的评述。同时我还要引用你们自己在‘假面舞会’上展示给我的东西作为佐证。

“在舞台上可以创造出‘一般地’各具特色的形象——商人、军人、贵族、农民等。通过表面观察，按照人们被划分的个别阶层，不难观

察出映入人们眼帘的他们的行为方式、举止和习性。比如说，军人‘一般地’保持身体挺直，走起路来像列队齐步行进。和其他人走路不同，他们晃动肩膀，为的是使肩章更为耀眼，两脚发出碰撞声，使马刺叮当作响，说话和咳嗽的声音很大，以此显得更加粗鲁，等等。农民随地吐痰，把鼻涕擤到地上，走路笨拙，说话拙劣，发音混淆，用皮袄的前下摆来擦脸等等。

“贵族走路时总是戴着礼帽、手套和单片眼镜，说话分不清颤音，喜欢摆弄表链和单片眼镜的小带子等等。所有这些都是‘一般的’刻板程式，它们看起来仿佛创造出了性格化。它们取自生活，在现实中会遇到它们。但是它们是没有实质内容的，它们是不典型的。

维谢罗夫斯基就是这样随便地对待自己的任务的。他给我们展示出了所有应该用来塑造季特·季特奇的东西，但是这并不是布鲁斯科夫，这也不单纯是一个商人，而是在舞台上所谓的‘商人’的‘一般的’东西。

“关于普辛也应该这么说。他所扮演的贵族不是对于生活而言的‘一般’，而是专门对于剧院来说的‘一般’。

“这是毫无生气的、墨守成规的传统。在所有的剧院里都这样‘演’商人和贵族。这不是活生生的有生命的东西，而是演员的表演程式。

“另一些演员具有更加敏锐和细心的观察力，他们能从所有的商人、军人、贵族、农民中挑选出单独的一类，也就是说他们能从所有的军人中区分出士兵，或者近卫军军人，或者骑兵，或者步兵以及其他的士兵、军官和将军。他们在商人中间能看出小铺老板、买卖人和工厂主。他们能从所有的贵族中间认出宫廷的、彼得堡的、外省的、俄国的和外国的贵族等等。他们赋予各类代表者们他们所具有的典型特征。

“从这个意义上讲，舒斯托夫在检查过程中很好地表现了自己。

“他能够从所有‘一般的’军人中挑选出士兵一类，并且赋予他们基本的典型特征。

“他所展现给我们的形象不是一个‘一般的’军人，而是一个军人士兵。

“第三类有特色的演员具有更加敏锐的观察力。这些人能够从所有的军人中，从士兵的所有类别中挑选出某一个伊万·伊万诺维奇·伊万诺夫，并把他个人所特有的、在其他士兵身上不可重复的典型特征表现出来。这样的人，毫无疑问，是一个‘一般的’军人，无疑是一个普通士兵，但是，除此之外，他还是伊万·伊万诺维奇·伊万诺夫。

“在这个意义上，也就是在创造个性和特性这个意义上讲，检查过程中只有纳兹瓦诺夫一个人很好地表现了自己。

“他所展示给我们的是一个大胆的艺术创造，所以对此应该详细地说一说。

“我请纳兹瓦诺夫向我们详细地讲述一下他的爱挑剔的评论家诞生的经过。我们很想知道，这一创造过程是如何完成的。”

我答应了托尔佐夫的请求，一步一步地回忆起在我的日记中详细地记录着的那个穿着发霉礼服的人在我心里的成熟过程。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇用心地听完了我的讲述以后，又向我提出了一个新的请求。

“现在试着回想一下，”他说，“当您在形象中强烈地感到自己的时候，您感受到了什么？”

“我感受到了一种十分特别的、什么都不能和它相比的喜悦，”我精神振奋地回答说，“这与我在观摩演出的时候在台上喊出‘血，伊阿古，血！’那一瞬间所感受到的有点相似，甚至可能比那更加强烈。这种感受在几次练习中也曾有片刻的再现。”

“这到底是什么呢？请您试着用词语定义出来。”

“首先，这是一种对于所做和所感真实性的完全的、真诚的信念，”我回忆起并且明白了当时所经历的创作感受，“由于这种信念，产生出了对我自己、对所创造出的形象的正确性，对他的动作的

真诚性的一种信心。这不是自我迷恋、自高自大的演员所有的那种过分自信，而完全是另一种东西，接近于对自己的正确性的确定。

“只要想想看，我是怎样对待您的啊！我非常强烈地喜爱、尊敬和崇拜您。在私人生活中这些情感束缚着我，使我不能充分发挥，不能彻底忘记我是和谁在一起，它们不容许我在您面前肆无忌惮或者放肆起来，不容许我毫无保留地表现出来。但是在别人而非自己的外皮下，我对您的态度就从根本上发生了变化。我有一种感觉，不是我，而是另一个什么人在和您打交道。我和您一起在看着这个人。这就是为什么在您靠近我的时候，您那直穿心灵的目光不仅没有使我发窘，反而怂恿了我。当我厚颜无耻地看着您并且不感到害怕，而是觉得我有权利这样做的时候我非常高兴。可是难道我敢于以自己的名义这样做吗？永远都不敢。但是以别人的名义——就随便了。既然和您面对面我都能够如此地感觉自己，那么对于坐在灯那一侧的观众，我就更不用拘礼了。”

“那入口处的黑洞呢？”有人问。

“我没有注意到它，因为我的注意力被将我整个笼罩其中的更有趣的东西吸引住了。”

“这样一来，”托尔佐夫总结说，“纳兹瓦诺夫确实生活在了那个令人厌恶的爱挑剔的评论家的形象中了。要知道，可以不用别人的，而用自己的感觉、情感和本能生活在形象中。就是说，纳兹瓦诺夫在爱挑剔的评论家这一形象中给我们展示出来的东西是他自己的感觉。”

“试问，如果不隐藏在创作出的形象后面，他敢不敢以自己的名义将这些感觉展示给我们？也许，在他的心里还有一些种子，从这些种子中能够生发出一个新的恶棍？现在就让他给我们展示一下这个恶棍吧，不改变自己，不化妆也不换衣服。”

“他敢不敢这么做呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇激将起我来。

“这没什么。我已经试过不化妆来表演这个爱挑剔的评论家形象了。”我回答说。

“但您是用的相符的表情、举止和步态吗？”托尔佐夫又问。

“当然。”我回答说。

“化不化妆无所谓。问题不在这里。所要隐藏在其中的这个形象不通过化妆也可以创造出来。不，您要以自己的名义把自己的特点展示给我，哪些特点都行，好的或者不好的，但是要最隐秘的、最内心的特征，不要隐藏在别人的形象里。您敢这样做吗？”托尔佐夫追问我。

“会觉得难为情。”我想了一下，承认说。

“如果隐藏在形象后面，就不会难为情吗？”

“那样我就敢了。”我确定地说。

“瞧见了吧！”托尔佐夫高兴起来，“这和在真正的假面舞会上所发生的情形一样。”

“在那里我们看到，一个非常谨慎的、在生活中害怕接近女性的青年，突然变得厚颜无耻，在面具的掩饰下显露出他在生活中害怕提及的这些隐秘而不为人知的本性和性格特点。

“这种大胆是从哪里来的呢？来自于掩饰他的假面具和服装。他不敢以自己的名义来做的事情就以别人的名义来做，这样一来就不用负责任了。

“性格化就是这个用来掩饰演员本身的一个假面具。在这种假面外表下，他可以将自己最隐秘的、最令人感兴趣的心灵细节暴露出来。

“这就是对于我们来说非常重要的性格化的一些特质。

“你们注意到没有，有一些演员，特别是女演员，他们不喜欢再体现，从来都以自己的名义来表演，他们非常喜欢在舞台上显得美丽、高贵、善良、多愁善感。相反地，你们是否也注意到了，那些有特色的演员，与此不同，他们喜欢扮演坏蛋、畸形人和丑化的角色，因为在这些角色身上有更加分明的轮廓，更加生动的外形，更加大胆和鲜明的形象塑造，而这些更加适于舞台表演，更能铭刻进观众的记忆中。

“再体现条件下的性格化——这是一个伟大的东西。

“因为每一个演员都需要在舞台上创造形象，而不是简单地向观众展示自己，所以再体现和性格化就成了我们大家必不可少的东西。

换言之，所有演员——形象的创造者，毫无例外，都应该再体现和性格化。

没有性格特征的角色是不存在的。” [64]

第九章 控制与修饰 [66]

1

19××年×月

今天课堂上有一个公告牌：“内部与外部的控制和修饰”。

这一标题曾与其他一些标题在课堂上出现过，那时它就引起了大家的注意。但当时阿尔卡季·尼古拉耶维奇并没有对这些新的创作元素做出相关解释，他想等到更合适的时候，即等到既能讲控制与修饰这两个要素的内部问题，又能讲它们的外部问题时再做解释。今天就是做出解释的时刻。

“我先来讲控制问题，因为没有控制就不可能有修饰，而且我要先讲控制的外在方面，因为与其内在方面相比，外在方面更直观，也更容易理解。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说完之后就将维云佐夫叫上台去，维云佐夫和维谢罗夫斯基一起表演了为我们所熟知的一部18世纪剧本其中的一个片断，他们分别扮演老爷和仆人。

托尔佐夫对他们说：“我不大明白你们的动作和话语。”

“啊？！可是我不断体会角色并且真正付诸表演了！”维云佐夫伤心地说。

“我相信，因为从您各个独立的话语和表演片断当中我已经体会到了，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇安慰他道，“但表演时你们的言语过于混乱，而且还在自己的眼前挥舞着手臂，我既搞不清楚你们在说什么，也不能透过眼神看到你们内心的活动。

“你们自己造成的这种无法克服的干扰使得你们不能够传达需要传达的东西，表演也就不可能富于舞台表现力了。这就像让画家在一张弄脏了的纸上画线条纤细的铅笔肖像画一样。纸上各种各样的线条和污点很可能会和图画自身的线条混成一片，而后者则可能遁形于这张纸上混乱的线条当中，以致肖像画本身也可能失去其图形。”

要想避免这种情况发生，我们就必须在作画之前将纸上的所有东西擦掉。我们的表演事业同样如此：演员过多的动作就相当于纸上多余的线条和污点，它们会弄乱角色的艺术线条，使其隐没并消失在那些没有必要的混乱动作当中。因此表演时首先要完全去除那些过多的动作，而只保留角色所需要的动作和行为。此时观众就能看到这些动作并对之进行评判了。维云佐夫，这一点对于您来说格外重要。”

“为什么？”

“因为您是一个具有代表性的演员”，托尔佐夫解释说，“您为刚扮演的这个仆人角色做了多少种具有典型意义的动作和行为呢？”托尔佐夫问维云佐夫道。

“不知道，我没数过。”

“没必要数，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇责备他道，“我发现至多也就三四种。”

“什么——三四种？那其他的呢？”这个感情外露的年轻人惊讶地问道。

“其他的——或者说是您自己的，是作为人或作为演员的那些动作、表演手法、十足的程式化和节奏等等，您赋予了它们完全的支配力，以致它们支配了您，而不是您在支配它们。结果那些过多的手势形成了一种无序和混乱的状态，而您所做出的那三四个对于角色来说很重要的、具有典型意义的动作就如同是几滴烈酒在装满水的大杯子里一样，淹没并消失在那些多余手势当中了。”

“表演时要避免做出那些对于角色来说过多的手势，这样的话，您做出的那三个具有典型意义的重要动作就能突显出来并取得应有的作用和效果了，此时这三个动作就如同没有被水稀释的烈酒一样。经验丰富的演员善于区分什么是对角色来说重要的动作，而且能够避免做出

那些不利于塑造角色的动作和行为。但像维云佐夫和维谢罗夫斯基这样经验不足的演员，常常会令那种对于塑造角色具有典型意义的必要动作沉入由他们自身大量过多手势所形成的海洋之中。此时表演者个人独特的、作为演员的面貌就会冲破他们所塑造的人物形象而完全显露出来，这样他们自身的形象就掩盖住了他们所塑造的人物的形象。如果一个演员在塑造各个角色时总犯这同一个错误，那么他所塑造的角色必然是千篇一律和枯燥乏味的。这多么可惜啊！维云佐夫既有独特的表演才能、想象力，又有塑造多样化形象的能力。有时由于某种原因他也不会做出过多手势，从而使所塑人物的内在生命突显出来，此时他的动作也能做到恰到好处、具有典型意义，一些动作做得生动鲜明、大胆果断。

“但糟糕的是，这仅仅是偶然的情况而已。不管是有意的也好，无意的也罢，应该使这种状态成为常态才行。为此，维云佐夫，还有你们所有人，以及所有演员，首先不仅要克服舞台上的过多手势，还要克服为手势而做的手势，并永远保持下去。”

“连必要的手势都不行吗？”戈沃尔科夫吃惊地问。

“舞台上是没有必要的手势的。”托尔佐夫纠正道。

“但是，请原谅”，戈沃尔科夫争论道，“您看，比如我扮演纳尔齐斯这个角色，当我对着镜子自我陶醉或者向剧中同伴进行炫耀的时候，您想，不做手势我怎么可能应付过去呢？”

“那就不要应付，因为在您所举的这个例子当中，纳尔齐斯的故作姿态、装腔作势已经成了他自然而然的动作了，此时这些也就不再是手势了。”托尔佐夫解释道。

“您看，如果是这样的话，那过多的手势也可以存在了。”戈沃尔科夫试图抓住托尔佐夫说话的漏洞。

“如果这些过多手势是作为角色的典型特征出现的，那么就可以以适当方式、选择适当时机采用了。”托尔佐夫赞同道。

“我认为……之所以需要手势是因为它能够帮助我们……体验和体现……如果这些很难实现的话。”维谢罗夫斯基胆怯地说道。

“什么？！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇突然冲他说道，“您跳芭蕾舞的手势能帮您正确地体会角色吗？！不能，它只会扼杀一切创作，只会使表演变得不自然，变成一种自我展示。我们的天性是不可能相信它们的，而不相信的话也就谈不上会有什么体验了。我坚信，这种为了手势而做的手势在舞台上不仅没用，而且还会有害！虽然正确的、具有典型意义的动作和行为能拉近演员与角色之间的距离，但不必要的手势和手势过多则正相反，它们会拉大演员与他们塑造的人物之间的距离。

“因此在舞台上要么把这种手势和过多手势变成一种独到的、具有创造性的行为，要么就完全放弃它们！”

“怎么能做到呢？用什么方法放弃它们呢？”我想进一步弄清楚。

“最好的办法是去寻找产生这种故作姿态的根源、来源和原因，并将它们铲除。这些根源是多种多样的……”

“请说出有哪些吧！”我向托尔佐夫追问道。

“激动、难为情、面对人群的和对公开表演的恐惧、对自己在舞台上的表现不自信、对于完成创作任务的力不从心，以及在完成这项任务时的束手无策、自制力的丧失、在舞台上的惊慌、向观众自我展示、自我炫耀和故作姿态、自不量力的企图，即在塑造角色时妄想一蹴而就，还有希望能比自己的实际能力做得更多的幻想，等等，等等，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇一项项地列举着，“所有这些都是产生为手势而手势和过多手势的根源。”

“战胜它们的方法何在呢？”我继续追问。

“你们很熟悉这些方法：诱饵、进行神奇的‘假使’、规定情境、最高任务以及一切能够集中创作、能够创造良好自我感觉的方法。这些方法要么能够帮助我们完全避免为手势而手势和过多手势，要么能够帮助我们把它们转化为有积极作用的、独特的、有成效而适宜的动作。

“另外一个相当重要的克服过多手势的方法你们可以在舞台控制当中去寻找。它能够帮助我们消除多余的动作，并突显出那些对于塑造角色来说必要的动作和行为。控制力能使我们养成少用和合理地使用各

种动作和行为的习惯。演员必须付出不断的努力才能在自己身上培养出这种控制力。”

“怎样的努力？”我试图搞明白。

“非常简单——在舞台上尽力不做手势和多余的动作，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道，“并给自己订立一个任务，即通过最少的动作、在完全不做任何手势的情况下来传达你所塑造角色的最细微的线条。”

“这太难了！”有人说道。

“需要经过数月乃至数年的训练才能养成这个良好习惯，才能熟悉这种外部控制力，并使其成为自己的第二天性，”托尔佐夫说道，“如果你的肢体能够遵循这一原则进行表演，那么它就会成为那张‘干净的纸’，你们可以在上面清晰地刻画出各种角色最复杂的艺术线条。

“所有出色的演员在自己的表演成长过程中都经历过这一与动作作斗争的过程。他们十分了解这一阶段将给他们带来的益处。首先，它能帮助演员将对于角色塑造不需要的过多手势自觉变换为其他对在舞台上反映角色内部生命所需的巧妙而富有表现力的表演手段。这些手段包括面部表情、眼神变化、语言、说话语气、放光和受光等。”

19××年×月

“今天我来向大家介绍一下培养舞台控制力的方法。我将给你们讲讲舞台活动的修饰问题。”今天刚一上课阿尔卡季·尼古拉耶维奇便说道，“如果说没有修饰便不会存在控制力的话，那么没有控制力也不可能有修饰。首先我来讲它的外在方面，因为它更加直观。纳兹瓦诺夫！请上台表演一下点燃‘马洛列特科娃家客厅’里壁炉的场景，就是点燃那个您曾在我们上课开始时点的那个壁炉。”

我走上舞台完成了他交代的任务，当然，表演了他所提出的那个场景。阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我说道：“在生活当中您的这种举动是可以接受的，但对于一个能坐上千观众的大型剧院来说你的表演就不够精确和完美了。”

“究竟怎样才能兼得两种效果呢？”我想弄个明白。

“非常简单，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇回答道，“您是知道的，大的片断、较大的表演任务和情节都是由中等大小的片断、任务和情节组成的，而中等大小的片断、任务和情节又是由小的片断、任务和情节组成的，以此类推。那么您就应该让我能够看出整体的各个部分，而不是像你刚才那样只给我一个‘大体’的印象，而且从头到尾都应该如此。”

我重新表演了一次。

“还是不够，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇向我说道，“要尽力使各个表演组成部分变得更加完美、精确和到位，尽力在各个组成部分之间留出几乎不能让人觉察的停顿。要让观众明白，什么时候这一个表演任务结束了，要开始新的表演任务了。”

我又表演了一次，这次尽量做到老师说的所有要求。

“这次您让我看出了各个组成部分的存在，但与此同时我却失去了整体的感觉，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道，“之所以发生这种情况，是因为您表演各个片断、任务和情节时仅是为了表演各个片断、任务和情节本身。”

“明白了！我忘记考虑规定情境和贯串动作了，即我忘了考虑马洛列特科娃的病情和自己想要保护她、不让她再患上感冒的愿望了。”我忽然醒悟过来。

再次做这个表演练习时我把这一切都考虑了进去，表演当中的缺陷自然而然地修正了。

“现在我不仅看出了，而且也感受到了整体的各个部分的存在，”托尔佐夫夸奖我道，“但愿您能认识到在舞台上为观众营造剧情的整体感时做到既不破坏其整体感，同时又不使其各个组成部分含糊不清有多重要！只有在这种情况下观众才能抓住剧情发展的红线，而不致使他们对剧情仅仅留下一个笼而统之的印象。”

为加强印象，阿尔卡季·尼古拉耶维奇允许我再表演一次这个练习。当然了，我充分地利用了这个机会，并且彻头彻尾地表演了整个剧情的各个组成部分。但很快阿尔卡季·尼古拉耶维奇就让我停下并且说道：

“修饰首先要求具有完美的真实感。而过火的举动和夸张的说法则会造成一种虚构，它会渐渐毁掉人们的信任和情感本身。所以准确性和修饰性不能过多、过度，否则它会导致表演效果的不自然。不到位的和过火的表演都是有害的。让我们走一条中间道路吧。”

我又脱离最高任务和贯串动作表演了一次，终于达到了目标。直到我改正了错误托尔佐夫才对我说：“不知您现在明白没有，表演时首先要考虑线索和最高任务的修饰问题，并且要为此把大大小小的片断和部分都表演到位。任何时候都不要为了完成任务而完成任务。”

课程结束时阿尔卡季·尼古拉耶维奇看了一下乌姆诺维赫和德姆科娃表演的常备剧目《布朗德》，他对乌姆诺维赫说道：“加紧和强迫推进各个表演片断和任务向前发展并不意味着完成了表演，也不能说表演带有控制力。被加快了的控制和修饰不但不利于表现作品主题的逻辑性、鲜明性和创作的明确性，相反地，表演的拖延则会破坏角色的艺术线条和剧作的结构。”

19××年×月

“到目前为止我们讲的一直是外部控制和修饰问题，今天我们就来看看表演的内部控制和修饰问题，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇走进教室之后说道，“舒斯托夫！请上台表演一下烧钱的那个小片断：就是那个驼背人向壁炉里丢进最后一叠钱，然后在那儿发呆的瞬间。”

巴沙上台表演了这个练习的片断。阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道：“我在您无声的停顿当中体会到您的内心世界，您的全副精神都集中在某种东西上了，而且您的内心并不平静。这很好，但您还可以做得更好，前提是您哪怕没能让我看出您的想法本身（不用语言就不能传达它），但您至少也得让我了解沉默时您内心的基本情绪，以及在沉默的各个阶段、在沉默的各个内在片断当中和在任务的逻辑和次序转换时您的精神状态。此外，我还想了解剧本和角色的内部发展线索。

“但是所有这些您都没能让我弄明白，即没能让我感受到。所以现在请用语言给我解释一下，沉默的时候您的全副精神都集中在什么上了，您的内心正经历着什么？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问道。

“首先我努力回想了各种情况，并尽力认清发生的这件事有多糟糕。”巴沙解释说。

“正是因此您才一会儿看看壁炉里即将熄灭的火焰，一会儿看看空荡荡的桌子。”托尔佐夫做出了猜测。

“是的，正是这样！”巴沙回答道，“此后我又试图在心里进行想象，我想知道如果这一悲剧发生在真实生活当中我的周围会发生些什么。”

“就是在您端详房间各个角落的时候吧？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇想求证一下。

“是的，”巴沙证实了他的猜测，“我回想了在这个房子里曾经有过的幸福生活，又为自己描绘了就在这个房子里，在这个业已损坏的家庭小窝里将要面临的可怕的未来。这些想象帮我找到了罪人的感觉，并且帮我对这个新的角色进行了体会。”

“这样一来，您暂时就有三个表演任务了：认清文件从桌子上消失的事实；确信应该在壁炉里烧掉所有钱；回忆过去并展望自己在这间房子里未来的生活。”

“对。”巴沙表示肯定。

“可惜啊，这三个清晰而明确的表演任务都混作一团了，已经不能从中分辨出谁是谁了。”

“可事实上在各个片断当中我感受到了每个元素的存在啊，”巴沙回想了一下，“它们一下子明晰起来又立刻消失了。”

“如果真是这样的话，那就意味着您身上有某些正确感受的萌芽。但是您没有很好地把它们表露出来，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释说，“想要认识清楚发生的关于钱的悲剧，其实您只要聚精会神地看一眼桌子、看一下壁炉、环顾一次房间就足够了。如果您表演得够准确、有节制并且有修饰，那我就会一下子既能看明白您的外部动作，又能看出这些动作的内部动机了。您非但没有这样做，反而把头左右转了至少十来次，与此同时仅仅是从表面上而并没有彻底完成这项表演任务。不停重复相同动作的做法削弱了动作本身的意义和表现力，

歪曲了现实，造成了虚构，让人无法相信。这就破坏了心境，并使观众摸不着头脑。结果是外部表演遮蔽了内部世界。所有这一切，当然了，都不利于唤起人们带有感情的回忆，也不利于情感本身的活跃。这就是为什么看过这个哑场前半部分之后我仅能记住其中各种各样的动作了。这些动作妨碍我进入到您的内心世界，并通过您的放光来体会您内心发生的变化。

“哑场的后半部分我一下就看懂了。这又是为什么呢？这是因为这部分的各个片断和表演任务被表现得很准确，并且它们没有被多余的动作所遮蔽。您向妻子给孩子洗澡的那扇门里看了一眼，您感到发窘，感到踌躇，我已经明白了其中的原因，您是在想：‘我杀了她的兄弟，她会原谅我吗？’您陷入思索，皱了一下眉头，然后低下头去，用两手捂住了双眼，久久地站在那儿，一动不动。而我已经体会到了您痛苦的思绪。您在想，您损坏了妻子的名誉，因为人们认为她是您的合谋者。如果说在这个哑场前半部分当中您表演时的缺乏控制和缺乏修饰干扰了我，那么后半部分则正相反，您良好的内部控制和修饰促进了我的理解。它们帮助您准确、彻底地体验角色，清晰而富有表现力地表现角色的内心世界，出色而清楚地用一个个间隔将各个表演片断和任务分开，并且帮助我们看清楚这些界限。”

“这是不由自主地、偶然地表现出来的，而且也许是不可重复的。怎样才能自觉地掌握表演时的控制力和修饰能力呢？”我如实地表明了自己新的、惯常的疑问。

“您非常熟悉达到这一目的的方法——尽可能减少外部动作和行动，以防止它们妨碍观众深入到您的内心世界。用更为细微的、与灵魂的内在生命联系更为紧密的手法，如眼神和面部表情来替换外部的动作。如果您的情感本身没有激荡起来，请不要强求，而要用内心的想象来刺激和诱发它们。内心的想象越准确，您的体验，体验的各个细节和各个任务就越准确。所以请更多地关注内心想象以及在您内心和外部舞台上发生的一切吧。表演时既不要操之过急，也不要拖拖拉拉，以防止理解线索的连贯性和逻辑性遭到破坏。夸张的表演容易造成虚构。进行内心活动时最大限度地保持其逻辑性和连贯性。而如果这个过程中自然而然地、不由自主地产生了非逻辑性，若它是由您的潜意识造成的，就请别管它。我们拙劣的理智是无法理解潜意识的逻辑和连贯性的。表演要快速而有节奏：控制和修饰离不开这个条件。要注意运用间隔，将划分表演片断和任务进行到底。”

“但是，”戈沃尔科夫反驳道，“在实际生活当中，您要知道，并没有要求我们遵守这些形形色色的规矩，也没有让我们具备任何特别的控制力和修饰力，但是所有人都明白我们的意思。”

“您想错了，我现在就给你举个例子。几周前我见了一位年迈而令人敬重的女士，她刚刚失去了一位亲人。她痛苦地哭啊，来回走啊，还一直说着什么，说啊，说啊……我一直在安慰她，虽然自己也不知道该怎么安慰她。前两天她又来到我那儿……想得到答复。想得到什么答复呢？原来我们第一次见面时她委托我在剧院里打听一下，她可不可以加入我们的剧团，以便养活她自己。当演员是她唯一不计较的工作，虽然她一次台都没上过。为什么上次见面时我没懂她的意思呢？因为一个人，当他强烈地经受着精神痛苦的煎熬时，是不可能连贯地讲述自己的痛苦的，因为此时的不安使其思绪混乱，痛哭使其呼吸困难、说话哽咽，而这个不幸者可怜的样子则会转移听者的注意力，妨碍他们对其痛苦的深入了解。但时间是抚平伤痛的良药，它能摆正人们内心失衡的状态，使其完全以另一种心态去看待发生过的事情。再谈起往事，他们就能说得连贯、严谨、镇静而完整了，因此也就能让人听明白了。此时讲述者本人还相对平静，而哭的则是听者了。

“演员同样应该在情感强烈的时候克制住自己，应该备尝角色所要经历痛苦，做到在家里和在排练的时候任由情感发泄，而此后就要克服妨碍他的那种激动心情，要获得必不可少的控制力，然后再去上台表演，只有做到这些他才能清晰、完整、热情而内心充实地向观众表述早先他的感受。在这种情况下观众就能明白一切，就能比演员本人还要激动了。

作品完成得越沉着、充分，演员的自制力越强，角色的艺术线条和面貌传达得就越清晰，角色对观众的影响就越大，演员也就越成功了。”

19××年×月

“今天我想尝试着让你们感受一下演员控制力和修饰力对演员自身和对观看他表演的观众有多大的影响力。”

“著名画家布留洛夫在教室里查看他学生的作画情况，他用画笔在一幅未完成的油画上画了一笔，这幅画就立刻活化了起来，以至那个学生再想[多一笔]也不能画了。令这个学生惊讶的是，奇迹仅仅是由教授用画笔做的‘一点点’改动而发生的。

“对此布留洛夫表示： [这‘一点点’就是艺术的全部]。

“继这位知名的画家之后我也要讲，在我们的表演事业当中同样需要一个或几个这样的‘一点点’来使角色活化起来。没有这‘一点点’我们塑造的角色就不会熠熠生辉。

“我们在舞台上看到太多这样缺少这种‘一点点’的角色了。他们的表演一切都好，该做的都做了，但总是缺点什么最重要的东西。一旦来了一位天才导演，只要他说上那么一句话，演员就会燃起激情，而他塑造的角色也就会散发出各色情感的光芒。

“说到这儿，我想起了一位军乐团的指挥，他每天都要在街心花园指挥好几场音乐会。起初您会被这位maestro [\[67\]](#)的乐音所吸引，但听着听着，也就过五分钟吧，您就会开始看，并且一直盯着看起他的动作来，他用一只手握着指挥棒不紧不慢地在空中挥舞着，有时会冷漠而按部就班地用另一只手去翻乐谱，使其一页页白纸不时在空中闪烁。其实他是一位不错的音乐家，他的乐队也很优秀，并且在当地很有名气。然而它指挥出来的音乐并不怎么样，没人喜欢听，因为音乐最重要的内在灵魂没有被揭示出来，没有传达到听众那里去。 [\[65\]](#)他所演奏的音乐的各个组成乐章就像粘到了一起一样，分不出彼此，而听众却希望听出、听明白、听彻底每一个乐章，他们希望每个乐章里都能有那种用以修饰各个音乐片断和整部作品的‘一点点’。

“在我们的舞台上同样存在着不少这样的演员，他们可以一下子‘指挥’各种角色和各种剧本，而并不理会那种能够令其表演臻于完善的、必不可少的‘一点点’。

“提起这位拿着‘魔棒’的指挥家，我脑海中浮现出了个子虽小但却很伟大的尼基什的形象，他是一个最能言善辩的人，而他的乐音比他的言辞还要善于表达。

“他的指挥棒可以让乐队发出千变万化的乐音，从而营造出各种盛大的音乐场景。

“我们忘不掉演出开始前尼基什端详所有演奏者的情态，忘不掉他等待准备欣赏音乐的观众安静下来时的表情，也忘不掉他举起指挥棒并将整个乐队和所有观众的注意力都集中到那指挥棒尖儿上去的情形。此时他的指挥棒似乎在说：‘注意！听好！我要开始了！’

“就连在这进行准备的时刻我们都可以从尼基什身上发现那种几乎觉察不到的‘一点点’，这使其每个动作都趋向完美。尼基什珍视每一个全音符、二全音符、八分音符、十六分音符、休止，珍视所有数学般精确的三连音、让人津津乐道的本位记号，以及对于和音来说典型的不谐和音。在指挥乐队完成所有这些乐音时他表现得兴趣盎然、沉着冷静，并且毫不担心会有任何乐音的延搁。对于任何一个乐句，虽然尼基什不会把它完全指挥出来，但他从来不会放过去。他用自己的指挥棒尖儿萃取出来自乐器和他自己灵魂深处的一切声响。此刻他那饱含情感的左手挥舞得多妙啊，它时而压抑、收敛着，抑或与此相反，时而又激励、提升着[乐队发出的声响]。他有着多么完美的控制力和那种令人惊叹的像数学一样不但不会妨碍灵感发挥、反而会激发灵感的精确性啊。在控制音速时他也有同样的优点。他的缓板与那位用拍节机敲击节奏的军乐团指挥家的不同，既不千篇一律、枯燥乏味，里面也没有那种倒人胃口的拖很长时间的风笛声。尼基什指挥的慢速当中暗含着各种音乐的速度。指挥时他从来都是不紧不慢。只有当一个乐句演奏到最末时尼基什才会让乐队加快或放慢速度，而这也完全是为了赶上延迟了的或是为了调整此前故意加快了的演奏速度。他时刻都在为用不同速度指挥新的乐句做着准备。马上就到这个乐句了，大家不要赶！要把所有隐藏在里面的内容都表现出来！马上就到乐句的峰值了。谁能预言，尼基什究竟会如何完成这个乐句的峰值？！他是会用新的、幅度更大的减速，还是与此相反，采用出人意料的、大胆的加速以突出其结尾呢？

“尼基什不仅如此敏锐地为我们从作品中摘取出，而且能向我们传达到、解释清楚这些作品的奥妙之处，在许多指挥家那里我们就未必能明白、能猜出或能听清楚了。

“尼基什之所以能做到这一切，是因为他在工作中不仅具有出色的控制，而且还有杰出而敏锐的修饰。

“如果你们从我的描述中明白了尼基什的特点之所在，那么你们也就知道了伟大的戏剧和朗诵演员口中的言语奥妙之所在了。跟尼基什指挥出的作品一样，伟大演员的口中也有那种出色的缓板，也有那种钢

琴所发出来的乐音的低沉，也有那种无限性、那种从容不迫，也有那种能够将话彻底讲清楚的能力，讲述时也像尼基什指挥作品一样带着完美的准确性，带着所有的八分音符、休止，带着所有像数学一样准确的三连音，并且能够有节制地、津津有味而没有任何多余的拖延〔或〕匆忙地进行讲述。这就是所谓的控制和修饰。

“举出‘反面’论据是让人信服的好办法。我在这里使用这种方法，就是让你们更好地理解 and 重视修饰在我们表演艺术中的意义。不知你们记不记得有些性子急的演员？这样的演员有很多，在演滑稽剧、轻松喜剧和轻歌剧的剧院里尤其多，在这种剧院演出是无论如何都不能寻开心、逗人乐或是表现得很兴奋的。如果一个演员内心很忧郁，那么他想表现出开心就很难。因此这些人就会对那种外部的、形式化的表演手法趋之若鹜。其中最容易的办法就是控制外部速度节奏。这类演员表演时会使观众弄不明白他所塑造的角色是怎么回事，也听不懂他说的台词是什么意思，而且一些表演动作还没让人看清呢他就做完了。这种表演就是将所有的表演元素都乱七八糟地堆到一起，使观众根本就看不出什么是什么。

“那些在艺术和技术上达到最高水平的优秀巡回演员的优点之一就是他们表演中的控制和修饰。如果您观察他们是如何让角色展开的，又是如何在观众面前呈现角色的，您就会感觉自己是在欣赏神奇表演的过程中见证一部伟大艺术作品的舞台再现和复活。这就是我在观看这种特别好的演出时所感受到的。下面我给大家举一个生动的例子，这样更容易理解。

“设想一下，您走进了一位如同雕塑之神一样的、伟大而超越常人的天才雕塑家的工作室，然后您对他说：‘请做个维纳斯让我看一看！’

“这位天才雕塑大师开始陷入沉思，他意识到此刻搞清楚应该怎么做的重要性，因此也不再理会周围的一切。他拿来一大块黏土，然后就开始平心静气而又聚精会神地对它进行揉搓。他在头脑中想象着女神玉腿的每个线条、曲线和凹陷，逐渐赋予这团无形之物以女神的身形。他的手指敏捷而有力，雕刻时的每个动作都异乎寻常地准确，没有破坏创作过程、创作活动和创作瞬间应有的庄严和匀整。他的双手很快就能塑造出一条女性的妙不可言的美腿，这将是史上所有雕塑作品当中最漂亮、最完美无缺、最经典的一条腿。我们在这条腿上做不出任何修改，因为它能永世存在，并且永远都不会从目睹过它的人的

脑海中消失。这位伟大的雕塑家一点点将其作品的这个部分呈现在您惊讶的目光之下。看着这个部分您就会开始想象将来它有多美了。但是雕塑家并不理会您是否喜欢它。他只知道，他创作的作品已经存在了，而且它不可能是别的样子。如果这是一个足够成熟的、能看懂作品的观者，那他就能领会作品的奥妙；如果他不是，那真正的美和艺术性王国的大门对他来说将永远是关闭着的。与此同时，他完全一本正经、精力更加集中、更加心平气和地继续塑造起另一条同样漂亮的腿来，接着他就塑造起塑像的躯干来。然而就在这这时他短暂地失去了平静的心态。他觉得手里这一大块坚硬的黏土逐渐变得柔软和温暖起来。他仿佛觉得这个塑像在动，在起身、在落座，仿佛觉得它在呼吸。他真的很激动，很高兴。他的嘴角挂着微笑，而双眼则放射出坠入爱河的少年才有的那种光芒。此刻这位女士漂亮的身躯显得轻盈而有力，它似乎能够妩媚地向四周扭动。你会渐渐忘掉它是由没有生命的、笨重的材料所制成的。这位雕塑大师长久而热情奋发地塑造着维纳斯的头部。他迷恋并欣赏着她的双眼，她的鼻子、嘴，还有她那天鹅般美丽的脖颈。

“现在都做好了。

“看这双腿，这双手，雕塑大家安放头颅的这躯体。看啊！维纳斯活了！您认识她，因为您见过她，虽然只是在自己的幻想当中，而不是在现实当中见过她。您甚至连想都想不到，这种美会存在于现实生活当中，这种美可以如此朴实、自然、随和和轻盈。

“这是已经用坚硬而沉重的青铜浇铸出来的维纳斯纪念像了，尽管已经被浇铸成了纪念像，她仍然处于一种人所不能触及的梦幻状态之中，虽然我们能用手感觉到、触摸到她，虽然她仍旧是那样沉重，重到我们都搬不动她。别看这种纪念像用的是粗糙而笨重的金属，可不要妄想用它随便地就能创造出完美无缺的东西来。

“像老萨尔维尼这种表演天才们的作品就类似于这种青铜纪念像。这些伟大的演员在第一幕时就逐渐在观众的眼前浇铸出[自己所塑造角色的一个部分]，而其他部分则在其他各幕演出中逐渐地、平心静气而又信心十足地创造出来。各个部分放到一起，他们就能创造出人类各种情感（激情、忌妒、爱恋、恐惧、复仇心和愤怒）不朽的纪念像。如果说雕塑家是用青铜来浇铸自己的梦想的话，那么演员就是用他们自己的身体来创造他们的梦想。天才演员的舞台创造就像法则和纪念像一样，永远都不会改变。

“我第一次看托玛佐·萨尔维尼演出是在皇家大剧院，当时他随一个意大利剧团在这里演出了差不多一个斋期。

“他们演的是《奥赛罗》。我也不知道自己是怎么了，也许是由于我对这位伟大天才演员的来访心不在焉、不够注意，也许是由于其他著名演员，比如扮演伊阿古而不是奥赛罗的波萨特的到来而使我思绪混乱——演出开始阶段我更加关注那个扮演伊阿古的演员，而且我还认为他就是萨尔维尼。

“‘的确，他有一副好嗓子，’我自言自语道，‘他自身条件不错，身形好，有着一般意大利人的表演和朗诵风格，但我看不出他有什么特别之处。扮演奥赛罗的演员也不差。他条件也不错，异常优美的嗓音、吐字清晰、风度优雅、水平不低。’那些只要萨尔维尼一开口就会安静下来的看戏行家们非常兴奋，对此我却无动于衷。

“演出开始时这位伟大的演员似乎并没想把所有观众的注意力都集中到他身上。如果他想的话，那他只需像在元老院那场戏中一样做一个完美的停顿就可以了。那场戏开始时并没有传达出什么新鲜的东西，唯一值得一提的就是我看清了萨尔维尼的面孔、服装和化妆。我不能说这一切都很出色。无论是当时还是后来我都不喜欢他的服装。化妆呢？我不认为他化了什么妆。那张脸就是他本来的面目，或许，给他化妆反而不好了。

“他长着长长的、两头尖尖的唇髭，戴着一眼就能看出的假发套，长着一张宽宽的、线条粗重而几近肥胖的脸庞，腰间挂着一把长长的东方式匕首，那匕首在他腰带上晃来晃去，使他看起来比实际更胖一些，尤其是他还穿戴着摩尔人的外套和帽子。这一切对于身为军人的奥赛罗来说都不是很典型。

“可是……

“萨尔维尼走到总督的宝座前，想了一会儿，又陷入了沉思，就这样不知不觉地他把整个大剧院里观众的情感都掌控到了自己的手里。他似乎仅用一个动作就做到了这一点，他将手一伸，并不看着观众，然后就像捉蚂蚁和苍蝇那样把我们所有人都捉住并牢牢地控制在他的手心里。他将拳头一握——我们会感觉到死亡的气息。他将拳头一打开——我们就能感觉到无比的欢乐。我们处于他的控制之下，而且我们一生乃至永远都将处于他的控制之下。此刻我们领教了这位天才演

员的真面目，领教了他的高明手段，也就知道了应该期待他能给我们带来什么。开始时他扮演的奥赛罗似乎并不是奥赛罗，而是罗密欧。他对所有人和事都视若无睹，眼中只有黛斯德莫娜；他什么都不想，一心只想着她；他对黛斯德莫娜无比信任。因此我们很诧异，伊阿古怎么会把这个罗密欧变成饱含醋意的奥赛罗。

“我该如何向你们描述萨尔维尼给我留下的这种强烈的印象呢？”

“我们著名的诗人康·德·巴尔蒙特曾有一次说道：‘要创造永恒的东西，一经创造，便千古流传！’”

“萨尔维尼便创造了这种永恒的东西，一经创造，便千古流传。”

3

“现在我来问你们：依你们看，这种创造是靠什么产生的——是靠灵感，还是靠单纯的技术和经验呢？”

“当然是灵感！”同学们答道。

“是依靠内部和外部完美的控制和修饰创造出来的吗？”托尔佐夫追问道。

“当然！”大家异口同声。

“事实上萨尔维尼还有其他一些天才演员在这种时刻并没有表现出忙乱、匆促、歇斯底里和过分紧张，也没有过快的表演速度。相反，他们聚精会神、异常镇定，而且从容不迫，从而能将一切都做到位。这是否就意味着他们并不慌张，是否就意味着他们没有在心中全力体验角色呢？当然不是。这只能说明真正灵感的表现并不是那些蹩脚的长篇大论中所描述的那样，也不是外行的评论家们或你们所认为的那样。灵感的表现方式千差万别，它可能由各种意想不到的原因所引发，经常连创造者自己都不知道灵感是从何而来的。

要想获得灵感往往是不需要‘超人的’激情的，而需要那很难察觉的‘一点点’。”

4

“你们认为只有能令人神魂颠倒的那些元素才是灵感。我并不否认，它们的确是灵感，但我坚持认为灵感的表现方式是多种多样的。灵感可以是渐渐深入事物内部的洞察力，可以是带着自己的情感所进行的轻松而自由的表演，还可以是对生活奥妙的忧郁而沉重的认知。

“既然灵感隐藏在人的潜意识当中，人的理智也不能理解它起源的奥秘，那么我还能把所有灵感的表现形态都罗列出来吗？”

“我们只能讲讲对于形成灵感有着良好基础作用的那种演员状态的问题。艺术创作中控制和修饰的意义就在于它们有利于促进这种状态的形成。明白这点很重要——此外，我们还要明白，对新表演元素的热衷并不能直接产生灵感，它仅是培养灵感的准备性元素之一。

“通过思考，你们已经懂得了控制和修饰对于培养正确的自我感觉的意义所在。现在我们的表演就取决于这种感觉。你们也应该认识到这一点。

第十章 舞台魅力

“接下来我来谈一谈舞台魅力。

“不知你们知不知道有这样一类演员：只要他们往舞台上一站，观众就已经喜欢上他们了？观众为什么喜欢他们呢？因为他们的美貌？但很多时候他们并不美。因为他们优美的嗓音？他们常常也没有优美的嗓音。因为他们的才能？可是他们的才能也不总是能让人赞赏。那观众究竟喜欢他们什么呢？观众喜欢的是他们所具有的那种令人难以觉察的特性，也就是我们称为魅力的那种东西。这种令人无法解释的魅力就是这类演员的全部，有了这种魅力他们的缺点都变成了优点，这也引来他们的崇拜者和模仿者的纷纷效仿。

“对于这类演员来说，他们怎么演都行，哪怕是演得不好都行。只要让他们更多地上台并在舞台上多待一会儿，好让观众们看到并欣赏他们就就行了。

“常常会发生这样的情况，在生活中遇到这类演员时，就连他们最热情的戏迷都会失望地说：‘唉！在台下他是一个多么无聊的人啊！’但是舞台似乎能让他们表现出那种通常为他们博得观众好感的

优点。所以这种特性被称为‘舞台’魅力而不是生活魅力是不无道理的。

“拥有舞台魅力是非常幸运的，因为它预先保证了演员在观众那里会获得成功，它能够帮助演员实现他们为其角色和演技增色的创作意图。

“但是对于演员来说，谨慎、巧妙而谦虚地利用这个天赋是非常重要的。如果他不明白这一点，而开始滥用、卖弄自己的魅力的话，就要糟糕了。人们在幕后给这种演员起了个外号，叫作‘咕咕叫的大公鸡’。他们就像妓女卖弄自己的姿色一样在舞台上卖弄自己的魅力，他们这么做本身就是为自己考虑，为自己的名和利考虑，而不是为塑造舞台形象才施展自己的魅力。

“这是一个非常危险的错误。我们知道，经常会发生这样的情况：‘魅力’这种舞台天赋有时能成为一些演员走向毁灭的原因，因为那些演员所关注的一切和所使用的演技最终都只不过是自我炫耀而已。

“这种天赋似乎因为受到此种待遇，还因为受到这类演员的滥用而无情地向他们进行报复，由于这类演员的自我陶醉和自我炫耀而使其‘魅力’本身遭到排挤、扭曲和毁灭。这类演员也便成为其自身所拥有的这种卓越天赋的牺牲品。

“‘舞台魅力’的另一个危险在于，一些天生就具有这种天赋的演员可能变得令人感到乏味，因为他们总是在进行自我炫耀。如果[一位这样的男演员]把自己隐藏到他所塑造的角色背后的话，他就会听到自己女戏迷们的惊呼：‘哎！真可恶！他为什么要自毁形象呢？’他害怕不能令自己的女戏迷们满意，这就迫使他在上台表演时很可能会利用自己的天赋来解救自己，并时刻想着要让魅力透过其所塑角色的妆容、服装和普通的外表而闪现出来，而其所塑角色通常是不需要演员自身的个性的。

“然而还有一些具备另一种‘舞台魅力’的演员。他们不能把自己的本来面目展现出来，因为他们很可能不仅没有个人魅力，甚至还可能完全没有舞台魅力。但是这类演员只要戴上假发、粘上胡子，再化上完全能够掩盖其个性的妆，那他就会变得有‘舞台魅力’了。吸引人的不是他个人本身，而是他那种演员所特有的创作魅力。

“他的表演当中隐含着某种柔和、细腻、优雅的东西，或者也许是某种新颖、多彩甚至果敢、中肯的东西，这些东西都充满了诱惑力。

“下面我来说说那种不幸的演员，他们两种舞台魅力都不具备。他们的天性当中隐藏着某种令人讨厌的东西。通常这些人在生活中可以占上风：‘他真可爱！’——当人们在生活中看到他的时候会这样评论他。‘他在台上怎么会那么令人讨厌呢？’——人们困惑不解地补充道。可是要知道在艺术和创作事业当中他们很可能比那些具有能够掩盖一切缺点的、令人无法抗拒的‘舞台魅力’的人聪明得多、能干得多、诚实得多。

“我们应该好好地去仔细观察、去适应这些在天性上很吃亏的演员。只有这样我们才能够了解他们真正的表演长处。这种仔细观察常常需要很长时间，所以对他们的天赋的认可也就受到了拖延。

“于是问题就产生了：一方面，难道就没有办法在演员身上培养出、哪怕是在某种程度上培养出那种生命所没有赋予他们的‘舞台魅力’吗？另一方面，受到命运不公待遇的演员难道就不能与他们自身那些令人生厌的特点进行抗争吗？

“不，可以，但只能是在某种程度上。而且我主要指的不是培养魅力，而是指消除那些令人讨厌的缺点。当然了，演员自己要首先弄明白，也就是认识到它们的存在，认清了它们之后再学会与之进行斗争。做到这些并不容易，它要求演员具有较强的观察力，要进行自我认识，要有巨大的耐心和根除与生俱来的缺陷及不良生活习惯的持之以恒的努力。

“至于想要在自己身上培养出那种可以吸引观众的、让人捉摸不透的魅力则更难了，也许根本做不到。

“习惯〔是〕在这方面可以帮助我们的重要助手之一。观众也是可以适应演员的一些缺陷的，此时这些缺陷反而会增强演员的魅力，因为习惯可以使一个人不再关注那些以前会令他产生反感的東西。

“我们甚至可以通过运用一些卓越的表演手法和借鉴较好的表演经验而在某种程度上制造出‘舞台魅力’来，因为那些东西本身就具有舞台魅力。

“我们常常会听到这样的说法：‘某某演员的演技真好！你都认不出他来了！而原来他多令人讨厌啊。’

“对此可以这样来做出答复：

“‘是努力和对自己所从事艺术的认识促成了这一转变。’

“艺术能使人的心灵变得美丽而高尚。而美丽和高尚的东西就是有魅力的东西。”

第十一章 道德与纪律 [68]

19××年×月

我接到一份通知，请我今天上午九点去我们的剧院。我从演员入口走进了剧院。

我在前厅里遇到的第一个人便是我们亲切而令人感动的伊万·普拉托诺维奇。

所有学生都到齐了，于是他向我们宣布说，阿尔卡季·尼古拉耶维奇决定，这节课让我们表演重新上演的奥斯特洛夫斯基剧作《炽热的心》中的群众场景。他这么做是为了检验我们内部舞台自我感觉的培养情况，并在戏剧演出和当众表演的环境当中对之加以巩固。

然而按照拉赫曼诺夫的说法，这些学生没有演出经验，对于后台的情况不了解，所以在让他们上台之前，必须要让他们熟悉一下我们演员的生活环境。应该让我们了解一下后台各房间的分布情况和各出入口的位置。为防备火灾的发生，知道这些是很有必要的。参加演出的人员必须要知道有浴盆和淋浴的演员更衣室、化妆间、戏装间、夜间存放普通道具和古董道具的库房，以及剧院众多工作间、电气技师的房间和工人休息室等都在什么地方。

同时还要向这些新手们介绍一下舞台的复杂结构，要让他们知道舞台有哪些危险的地方，比如说：舞台上一些凹陷的地方，还有舞台地板的地道口，演员在黑暗中可能会掉下去；旋转舞台巨大的地下桁架可能把人挤死或压死；沉重的顶灯和背景图的升降可能把人的头给撞

破；最后，要知道舞台上的哪些地方在演出时可以通行，或者不可以通行，以免舞台大幕拉起时演员被观众看到。

为了让我们熟悉剧院环境，伊万·普拉托诺维奇开始带领我们参观舞台和后台。他向我们介绍了舞台的各种装置和各个部门：舞台的地道口、舞台的地下室、各种工作平台、天桥、布景格架、电气设备、控制室和变电室，还有存放各种用电设备和灯具的大箱子等。

他还带我们参观了大大小小存放舞台布景、家具和各种道具的库房。我们还看了存有各种乐器的乐队排练室。

他还让我们参观了导演和剧目经理处、舞台上的导演助理室，以及消防控制室和安全出口等等。

后来他把我们带到外面去参观了制作各种剧院演出用品的厂房。

这是一个由众多车间组成的工厂，其中有舞台美术背景车间、雕塑车间、手工制品车间，还有细木工、钳工、道具、缝纫、染色和洗衣等车间。我们还去看了车库。

接着我们参观了演职人员的住所、图书室、员工宿舍、厨房、食堂和小吃部等。

看到这些我很吃惊，因为我从没想过剧院会是这样一个庞大而复杂的机构。

“这是一个‘庞然大物’，亲爱的同学们，无论是白天、半夜、冬天、春天还是秋天，它都在运作，而夏天，当演员们到各地进行巡回演出时，剧院就会开始修理旧的、生产新的演出用品。

“大家想一想，需要有什么样的体制才能让这个‘庞然大物’秩序井然、各部门通力协作地工作起来啊。否则的话就会出大乱子。

“哪怕这个‘庞然大物’上一个最小的螺丝运转不正常都会导致不幸！只要一个小小的螺丝坏了，我是说，亲爱的同学们，都能导致非常可怕的结果，乃至伤及人命的惨剧。”

“啊！惨剧！究竟是什么惨剧啊？”维云佐夫激动起来。

“比如，由于舞台工人的疏忽大意，某条旧的绳索说不定什么时候就断了，一盏悬挂式聚光灯或是一盏巨大的顶灯就可能会掉下来而砸死某个演员。就是这么回事！”

“啊！！”

“或者信号给得不及时就把地道口打开了，结果弄成了个陷阱。或者由于电工的疏忽而导致在那种让人很难发现的地方电线接触或连接不良。一旦发生火灾，惊慌之中就可能会发生观众踩踏事件。

“还可能发生〔其他〕麻烦。

“例如，过早地拉上了大幕。这会破坏掉一幕戏或一幕戏的结尾。或者相反，可能演出还没开始大幕就一下被拉开了。这个错误会将幕后演员们的活动和工作场景暴露出来，给演出蒙上一层滑稽色彩。而幕后的嘈杂和谈话声则会造成一种混乱状态，而且这种混乱还会传染给观众。

“哪怕是一个扮演最不重要角色的演员，如果他没有听从指挥演出的助理导演的铃声而立刻上台的话，演出就已经不可避免地要延迟了。要在迷宫一样的后台找到他，要令其到位准备好演出，就得花去不少时间。毫无疑问，迟到者一定会找到几百种理由为自己辩护，比如说没听到铃声啦，没来得及换衣服或者重新化妆啦，戏服破啦，等等，等等。但是这一切理由难道能够挽回演出所受到的延搁，能够弥补已经造成了的缺陷和破绽吗？！

“大家不要忘了，剧院里还有很多积极协助演出进行的参加者，如果他们每个人都不够专心的话，那谁还能保证这种延误和破绽不会在演出进行时发生呢？谁还能保证演员们能按时上台呢？这些都必然会令其他人束手无策。

“不仅是演员，舞台工人、道具师、电工等等都可能会造成这类延误和差错，他们可能会忘了把演出需要的道具放置到位，或者忘了按照信号提示完成交给他们的任务，也可能忘了调整音响或灯光效果。

“每一名成员都应时刻意识到自己是剧院这个庞大而复杂的机器上的一颗‘螺丝’。他应该清醒地认识到自己的错误和偏差可能会给整个演出带来的危害。

“同学们，你们大家也都是剧院这个庞大而复杂的机器上的小螺丝，演出成功与否、命运和结构如何都将取决于你们，这不仅是在大幕拉起时如此，在大幕放下之后幕后进行更换巨大布景壁和搭建大型板台的沉重体力劳动，而演员们在化妆室匆忙更换戏服和重新化妆时也同样如此。如果这些工作做得混乱无序、组织不力的话，观众是可以觉察到的。因为工人们在幕后混乱工作的声音是可以传到观众厅的，这会造成负面影响，增加演出获得成功的难度。

“如果再加上幕间休息可能出现的延迟的话，那么该场演出的命运就十分堪忧了。

“只有一个办法能够避免这一险象的发生——铁的纪律。任何集体创作活动都离不开它，而不管它是乐队、合唱团，还是其他什么艺术团体。

“对于复杂的舞台表演来说就更是如此了。

“在我们的集体创作活动中建立什么样的体制、什么样的极好的秩序都仅仅是为了一个目的，即保证演出的外部工作和组织工作能够正确而连贯地进行。

“内在的、创作的方面甚至要求有更好的秩序、体制和纪律。这一精细、复杂、注重细节的方面要求我们严格遵循我们自身的一切精神和生理规律来开展工作。

“如果我们注意到这项工作是在非常困难的当众创作条件下，在复杂而烦琐的幕后工作环境当中开展的，那么我们会清醒地认识到，对于总的外部 and 内部纪律的要求需要大幅提高。否则就不能成功地满足‘系统’的各种需要。它们将在那些无法克服的、逐渐毁灭台上表演者正确的舞台自我感觉的外部不利条件下瓦解。

“为了抵制这一危险，我们需要为参与这项集体工作的每个人，也就是要为剧院这个庞大机器上的每个小螺丝规定更严格的纪律，提出更[高]的要求。

“但是，亲爱的同学们，剧院不仅仅是生产布景的工厂，它还是制造人类情感的工厂。就是这么回事！”

“演员一角色生动的、充满人性的作品就是在剧院里孕育出来的。

“剧院对于演员来说就是艺术的工场和学校，而对于观众来说它就是大众讲堂。

“一个剧院会接待几十万、几百万观众！我是说，几百万！！剧院会用高贵的情感来感染他们。

“现在你们明白了剧院是一个多么庞大的机器和工厂了。为了使其外部能够正确地发挥职能，需要建立一套最严格的秩序和铁一般的纪律。可是怎么做才能保证它们不会妨碍，而是促进演员的工作呢？

“要知道，剧院不仅是各种演出的外部条件产生的地方——这里还是各种角色、活生生的人、这些人的情感，以及人类灵魂的生命诞生的地方。与建立戏剧的外部结构、安排后台的生活、制造舞台布景和道具，以及创造演出的外部条件等相比，这可要重要得多，也要难得多了。

“演出内在方面的工作需要更严格的内在纪律和更高尚的内在道德。”

19××年×月

本节课是在后台的一个休息室里上的。

应我们学生的请求，我们在排练开始很早之前就集中到这里。由于担心初次登台时出丑，我们请伊万·普拉托诺维奇给我们讲讲应该如何表现。

令我们惊讶和高兴的是，阿尔卡季·尼古拉耶维奇本人来参加了这次会议。

据说，他是被同学们对待首次登台表演的严肃态度感动了。

“如果你们仔细考虑一下什么是集体创作的话，你们是会明白自己需要做什么和怎么做的，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我们说道，“在集体创作当中所有人都在进行着创作活动，同时他们互相帮助和互相依赖。而所有人又都是由一个人即导演来控制的。

“如果工作当中有良好的秩序和正确的组织，那么集体工作就会令人愉快而富有成效，因为这会形成互相帮助。

“但是如果没有良好的秩序和正常的工作氛围的话，那么集体创作就会变成一种痛苦，人们会站在那儿指指点点，彼此妨碍。很明显，所有人都应该为建立和维护纪律而努力。”

“究竟应该如何维护它呢？”

“首先要按时到达，要在演出开始前半小时到十五分钟到场，以便集中精力寻找自我感觉。

“只要有一个人迟到就会导致混乱状态。而要是所有人都迟到那么一点儿的话，那我们的工作就不是用于工作，而是用于等待了。这只会把人气疯，让人发脾气，处在这种情绪当中是无法工作的。

“而与此相反，如果所有人都能正确对待集体义务，都能在来排练时就做好了准备的话，那么就会形成一种催人奋进、振作精神的良好氛围。此时创作工作就会顺利地展开，因为大家都在彼此帮助。”

“请大家设想一下，您来到剧院要扮演一个重要的角色。再过半个小时演出就要开始了。您迟到了，因为您的个人生活中有许多要操心的琐事和麻烦事。家里——乱七八糟。家里遭贼了。小偷不久前偷走了您的一件大衣和一套新西服。现在您也在提心吊胆，因为来到更衣室之后，您发现把桌子钥匙落在了家里，桌子的抽屉里放着些钱。唉，难道连钱也要被偷吗？！可是明天还得付房费呢。延期付款是不可能的，因为您和女房东的关系紧张到了极限。此时又赶上家里来了一封信。父亲病了，而这令您很痛苦。这首先是因为您很爱他，而其次呢，一旦父亲发生了什么不测，您就会失去物质上的帮助。而剧院的工资就那么一点儿。

“但最令人不快的是，演员们和领导对您的态度都不好。同事们时不时地会拿您取笑。演出时他们会做出一些让您意想不到的事：时而故意漏掉一段必不可少的对白，时而突然改变舞台场面设计，时而在演出时跟您低声说些什么令人不快或是不堪入耳的话。而您胆子又小，局促不安起来。而这正是他们所需要的，这正会把其他演员也都逗笑。他们喜欢由于无聊或是为了寻开心而为自己搞点令人发笑的节目来。

“大家深入体会一下我刚刚给你们描绘的情形，然后自己做出判断：在这样的条件下要想在自身培养出创作所必需的舞台自我感觉是否容易？”

当然，我们都承认，这是一项难以完成的任务，对于演出开始前所剩的这短短的一点时间来说尤其如此。上帝保佑，我们能来得及化妆和换戏服就不错了。”

“嘿，大家不要为此担心，”托尔佐夫安慰大家道，“演员是能够用习惯了的双手把假发戴到头上，把画脸颜料画上，把假眉毛、假胡子等贴到脸上的。这些都是不自觉地、不由自主地做出来的，连你们自己都不会觉察这些是怎么做好的。无论如何，最后一刻你们还是来得及跑上台的。大幕都要拉开了你们还没有把呼吸调整过来。但是你们的舌头会帮你习惯性地第一场戏的台词不假思索地说出来的。而等你们把气喘过来了，你们还能想想‘舞台自我感觉’的事。你们以为我在开玩笑、在进行讽刺？”

“不是的，很可惜，我们不得不承认，在我们的幕后生活中常常遇到这种对于自身演员义务的不正常态度。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇最后说道。

沉默了一会儿之后他重新转向我们。

“现在，”他说道，“我给你们描述另一种情况。

“您个人生活的情况，即家里发生的麻烦事、父亲的病情还有其他一些情况，仍旧不变。但是剧院里您将要面对的却完全是另外一种情形。那里所有演员家庭的成员都明白，并且相信《我的艺术生活》一书中所说的话。这本书中说道，我们，演员们——是一群幸福的人，因为在这样一个浩瀚的宇宙空间当中，命运赐予了我们剧院建筑中的这几百立方米空间，在这里我们可以为自己创造一个属于自己的独特而美好的演员生活，在这一生活环境当中我们进行创作、进行幻想，并将这幻想付诸舞台实践，我们还在与诸如莎士比亚、普希金、果戈理、莫里哀等天才的长期交流中开展共同的集体艺术活动。

“难道这些还不足以让我们在大地上开辟出一片乐土吗？”

“但除此之外，实际上很重要的一点是，你们周围的这种环境要能促进舞台自我感觉的建立。

“上面所述的两种情形我们喜欢哪一种是不言自明的。我们唯一不明白的就是如何做到这一点。

“办法很简单，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇回答道，“你们要自己保护剧院不受‘各种恶习’的侵犯，这样的话，进行创作和建立舞台自我感觉所需的有利环境就会自然而然地建立起来了。

“对此我们也有具体的建议可供参考：《我的艺术生活》一书写道，不可以拖着一双脏脚进剧院。要在外面抖落干净脚上的泥土和灰尘，把套鞋连同一切能够破坏生活和能将注意力从艺术上分散开的琐事、不愉快的事和麻烦事都抛到前厅。

“进剧院之前要把嗓子清理干净。而进去之后就不要让自己到处吐痰了。在绝大多数情况下，演员们会将生活中各式各样卑鄙龌龊的东西，如搬弄是非、阴谋诡计、流言蜚语、诬蔑诽谤、嫉妒之心、渴慕虚荣等带到自己的剧院来。结果剧院没有成为艺术的圣殿，反倒成了痰盂、垃圾桶和污水坑。”

“您知道吗，这是不可避免的，是在每个人身上都会发生的。成绩、荣誉、竞争、妒忌……”戈沃尔科夫为剧院里的风气进行辩护。

“要把这一切从心里连根拔掉。”托尔佐夫更加坚决地主张道。

“但这可能吗？”戈沃尔科夫继续争辩。

“好。就算不可能完全摆脱掉生活中那些卑鄙龌龊的东西。但是暂时不去想它们而将注意力转移到其他有趣的事情上当然是有可能的，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇断言道，“只要您肯坚定而自觉地这么做。”

“说着容易！”戈沃尔科夫表示怀疑。

“如果连这您都做不到的话，那，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续劝说道，“您就带着这些令人烦恼的家庭琐事活吧，但只要自己知道就行了，而不要去破坏别人的心情。”

“这就更难了。每个人都希望放松一下心情。”那些好争论的人并不认同。

“我不明白，为什么俄国人搞特殊，总是操心自己家里那些不愉快的事，并用自己的痛苦去破坏他们周围人的心情？！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇困惑地说道，“所有文明国家都认为这是有失体面的、没有教养的标志。而我们却想把这看作是‘认识深刻的俄国人心’的标志。真够庸俗的！”托尔佐夫坦诚而气愤地说道，“不是，不是，就不是！大家现在，而且永远要记住，当着别人的面翻弄自己的脏内衣就是没有教养。由此可以判断，这个人缺乏自制力、不尊重他人、自私自利、道德败坏、习惯恶劣，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇激动地说道，“应该彻底抵制自我悲叹和自暴自弃。与人交际时应该像美国人那样微笑。他们不喜欢紧锁的双眉。就算哭和发愁那也要在家里或是在暗地里，而在别人面前则要表现得精神饱满、快乐而无忧。大家应该在自己身上培养这种原则。”托尔佐夫坚决主张道。

“我们也愿意这样做，但是如何才能做到呢？”学生们疑惑地问。

“要多想想别人，少想想自己。要关心大家的心情和共同的事业，而不要只想着自己的事，到时你们自己也会感觉良好的。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇建议道。

“如果剧院全体这三百来号人中的每个人都把精神饱满的情绪带到剧院来，那这甚至能治好最严重的忧郁症患者，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续劝说道，“下面哪种方式更好：是反复自我反省并纠缠于各种不愉快的事更好呢，还是在剧院里借助这三百来人的帮助、通过集体的努力放弃自我悲叹并投身于自己喜爱的事业好呢？”

“哪种人更自由，是那种一直力求使自己免受压迫的人呢，还是那种忘我地关心他人自由的人呢？如果所有人都这么做的话，那么最后的结果将是全人类都会成为我个人自由的保护者。”

“怎么会是这样呢？”维云佐夫表示不理解。

“这有什么不明白的？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇惊讶地说道，“如果有一百个人，其中九十九个人都关心集体的自由，就是说也包括我的自由，那么我，也就是那第一百个人就会很好地生活在这个世界上。但如果所有那九十九个人都只考虑自己的个人自由，并且会为此

而压制他人，其中也包括我在内，那么为了维护我的个人自由，我可能就不得不独自一人与那九十九个利己主义者进行斗争了。由于只关心自己的自由，他们还可能会同时违心地压制到我的个人独立性。在我们的表演事业当中情况同样如此。但愿不只是您一个人，而是剧院这个大家庭里的所有成员都在考虑如何能令您在剧院里生活得好。那时就会形成一种有利的氛围，它能够帮助您克服掉不佳的心绪，并迫使您忘掉生活中的种种不快。在这样的环境当中您工作起来也会比较轻松。

“我用自己的话把这种对工作的准备和这种饱满的精神状态叫作工作前状态。应该始终带着这种状态来剧院。

“正如你们所知道的那样，我们需要秩序、纪律、道德等并不仅仅是为了建立一个工作的综合体系，而主要是为了实现我们的艺术和创作的审美目标。

“建立工作前状态的首要条件就是要践行一个口号，即‘要爱自己心中的艺术，不要爱艺术中的自己’。所以你们首先应该关心的是要在剧院里给你们的艺术创造一个良好的环境。”

“在剧院里建立秩序和正确合理氛围的进一步措施之一，便是巩固那些由于某种原因而可能成为工作领导的人的威信。

“在还没决定选谁当领导和还没有进行任命时，我们可以针对某位领导岗位候选人而进行争辩、斗争和表示反对。但是一旦这个人已经成了一项工作或一个部门的领导了，那么为了这项工作的利益和您个人的利益考虑，您无论如何都要去支持这位新任的领导。并且这个领导越弱，就越是需要支持。因为如果被任命的这位领导没有威信的话，那么整项工作的动力中心就会陷入瘫痪。您自己想想看，一项集体事业，如果它没有一个来推动和安排总体工作的发起人的话，那会导致什么结果？

“在这方面我们应该向德国人学习。如果他们当中没有合适的、当之无愧的人选能被任命为某项工作的领导时——他们就会想出来一个。他们会选出一个当时最合适的人选，让他坐到这个领导位置上去，而他们自己则会以集体的力量来托起这个领导的宝座，并维护坐在上面的人的权威。如果需要，他们会提示他如何行事，暗中给他提一些建议。即使完全失败了，德国人也不会因此而抛下这位辜负众望的领

导，而是会非常慎重地对待是否撤销他们错误推举的这位领导职务的问题。因为在侮辱他的同时，这些推选他的人也是在侮辱自己。但是，如果被选为领导的这个人开始自高自大起来，并且危害了工作的进行，那很快大家就会一致同意撤他的职。而谁要是突然想要固执己见、逆众人而行的话，那他就会遭殃。

“这与在我们俄罗斯所发生的情况很不一样。我们，恰恰相反，却喜欢侮辱和贬低那些我们自己推崇过的人，喜欢破坏他们的威信。要是某位有才能的人越过我们取得了一个很高的职位，或者他在某些方面超越了一般水平，那我们所有人就会共同想办法给他当头一棒，而且同时还振振有词：‘看你还敢不敢往上爬，看你还敢不敢往前钻，好出风头的家伙。’多少有才能的和我们所需要的人才就这么消失了。只有少数人能够冲破这一切而获得大家的承认和敬重。然而那些把我们控制在手里的无耻之徒却总是能走鸿运。而我们也就只能在暗地里发发牢骚，只能忍耐，因为我们很难找到志同道合的人，很难并且害怕打倒令我们胆怯的那些人。

“在许多剧院当中，除去一些个别的、为数不多的例外情况，这种现象表现得尤为明显。为了在众多男演员、女演员和导演当中占取优势地位而进行争斗，因为同事取得的成绩而产生妒忌，按照薪水多少和角色类型而将人划分成不同等级等等，这些现象在我们的表演事业当中根深蒂固，并已经成为它的一大祸害。

“我们往往使用各种漂亮的词汇，如‘良性竞争’等来掩饰我们的虚荣、忌妒和各种诡计。但是透过它们，演员幕后那种恶劣的忌妒之心和阴谋诡计总会不断地散发出恶毒的气息，毒化着剧院的环境。

“由于害怕竞争或是由于庸俗的忌妒心作怪，演员们往往极端仇视所有刚刚加入剧院这个大家庭的人。如果这些人能够经受住考验，那就是他们的运气了。但是这其中有多少人由于恐惧、失掉自信而最终在剧院里遭到毁灭啊。

“在这种情况下，演员很像是中学生，他们同样会让每个刚入学的新生通过他们的测试。

“这种心理和野兽的心理太像了。

“我曾有机会坐在一个地方城市的阳台上观察狗的生活状况。它们同样有自己的生活环境，有自己顽强护卫的地盘。如果有某个陌生的狗胆敢越过一定的界线，那它就将遭遇这个地方一群狗的挑战。如果这只闯进来的狗成功地进行了自卫，那它就会获得认可，并最终留下来。不然的话，它就会被弄得遍体鳞伤乃至残废，然后从这块不属于自己而属于那些和它一样但有权活在这个世上的生灵们的地盘逃之夭夭。

“这种野兽才有的心理演员们应该引以为耻，除了几个剧院之外，它几乎在所有剧院的演员中存在，我们应该首先祛除的正是这种心理。

“这种心理不仅在新演员中十分强烈，就是在那些老的基干演员当中也占据优势。

“例如，我曾经看到过这样一个场景：两位著名的女演员在舞台的入口前相遇，然后就开始对骂，不管是在台上还是在台下她俩都骂个不停，那骂人的话恐怕让市场上的女摊贩听了都会自叹不如。

“我还曾见过两位著名的天才演员，他们提出要求，说是不要让他们从同一个门或是同一个侧幕上场。

“我还听说有一位著名的男首席演员和一位女首席演员，他们已经很多年彼此不说话了，排练时他们不直接交谈，而是通过导演来传话。

“‘请这么告诉那个女演员，’男主演说道，‘就说她在胡说八道。’

“‘请转告那个男演员，’女主演向导演说道，‘就说他是个没有教养的家伙。’

“为什么这些有才能的人要玷污这种同样是他们自己开创的这美好的事业呢？！就为了那些他们曾遭受过的个人的琐碎而又微不足道的委屈和误解吗？！

“可见，那些不善于及时战胜自己恶劣天性的演员可以堕落和自我毒化到何种程度。

“但愿这对你们来说能成为一种警告和借鉴。”

“在剧院里常常会看到这样的现象：对导演和领导提出要求最多的往往是那些本领和知识最差的年轻人。

“他们想要和最优秀的人一起工作，却不能容忍那些不能和他们一起创造奇迹的人的缺点和弱点。

“可是，对于这些新演员来说，这种要求是多么没有理由啊。

“看起来，这些年轻演员似乎还有需要学习的东西。他们可以向任何一个稍微有点才能和经验的人学习。他们可以从每一个这样的人那里借鉴到和了解到很多东西。为此需要他们自己学会辨别和采撷那些他们所需要的和对他们来说重要的东西。

“所以不能吹毛求疵，要抛下成见，更加注意听取比您有经验的人向您传授的东西，就算是他们没什么才能。

“要善于抓住对自己有益的东西。

“缺点容易学，可是优点就难学了。

“绝大部分演员深信，只有在排练的时候才需要努力，而在家里则可以休息。

“而实际并非如此。排练时我们仅能发现一些问题，而这些问题是需要我们在家里通过进一步训练来解决的。

“因此我信不过那些排练时一直闲聊，既不做笔记，也不制定家庭训练计划的人。他们总保证说自己不用笔记就能记住一切。

“得啦！难道我还不知道吗，把所有东西都记住是不可能的。首先，因为导演会说相当多重要而琐碎的细节问题，任何大脑都不可能一下子记住；其次，因为它涉及到的不是某些确定的实例，大多数情况下排练时详细分析的都是那些保留在情绪激昂的记忆之中的感觉。要想了解、弄懂并记住这些感觉，就得找到合适的词汇、语句、例子，某种描述性的或其他某种提示性的表达法，以便我们通过它们的帮助来唤起和确定此处讲的那种感觉。在将这种感觉从内心里找到并提取出来之前，必须要在家里对之进行长时间的思考。这是一项艰巨的任

务，它需要演员具有非常集中的注意力，而且不仅在家工作时如此，排练过程中领会导演的说明时同样应该努力集中注意力。

“我们导演，比任何人都清楚那些注意力不集中的演员们的保证有多大价值。因此我们很有必要用同样的话对他们进行提醒和重复。

“个别人对集体工作所持的这种态度是集体事业发展的一个巨大障碍。少数服从多数。因此应该培养出正确的艺术道德和纪律。

“艺术道德和纪律会迫使演员在家里为每一场排练好好做准备。如果导演不得不重复已经解释过的东西，那就要让演员们在整个集体面前感到羞愧和负罪感。绝对不能忘了导演所做的那些说明。可以不马上掌握它们，可以为了学习它们再重新对之进行回顾，但是不能让它们从一只耳朵进来，马上又从另一只耳朵出去。那可就是在剧院全体工作人员面前犯罪了。

“然而，要想避免这个错误，演员就得学会独立地在家里研究角色。这不是一件容易的事，它需要你们在学习期间好好地、彻底地对之进行领会。此时我可以不慌不忙地、详详细细地给你们讲如何做这项工作，但是排练时就不可以冒着将排练变成上课的危险而去回顾它了。以后，在剧院里向你们提出的要求将与此时、与我们在学校里所提出的要求完全不同，要严格得多。大家要记住这点，并为此做好准备。”

“我还想起了一个演员常犯的错误，这种错误在我们的排练实践过程中经常可以遇到。

“问题在于，许多演员对本职工作十分不自觉，排练时他们只关注那些直接与其所扮演角色有关的意见。而那些他们没有参演的场景和幕次则会被他们完全忽视。

“不要忘记，一切东西都应该为演员所考虑和关心，这其中既包括与其自身角色有关的东西，也包括与整个剧本有关的东西。

“此外，导演讲的许多东西，包括剧本的精神实质、作者才能的特点、剧本的表现手法和它的表演风格等，与所有表演者都有关系。不可能单独为每个人把这些同样的东西都重复一遍。演员自己应该关注

所有与整个剧本有关的东西，并和所有人一起深入剧本，对整个剧本，而不仅只是对个人的一个角色，从整体上进行研究和领悟。”

“群众场景的排练要求具有非常特别的严厉制度和纪律。这样说吧，为此应该制定一个专门的‘军事条例’。而且这是可以理解的。因为一个导演往往不得管理一群人，而且很多时候一个场景里就会达到数百人。如果没有军队式的严厉制度可能有秩序吗？”

“仅仅想一下，如果导演没能把所有缰绳都抓在手里的手的话，会产生什么后果。假设只有一次迟到或者缺席，只有一条没有被记下来的导演的说明，只有一名在需要深入理解和倾听的时候闲聊的参演人员；如果再将这种自由散漫与人群的总数相乘，同时，再假设人群中的每个人每次排练期间只会犯一次威胁集体工作的危险错误，而其结果就必会造成演出进程的多次延迟，延迟之后就会重复排演同样的内容而挑战人的忍耐极限，此外，还会造成不必要的时间消耗，而这又会令所有那些忠于职守的人疲惫不堪。

“这还能让人忍受吗？”

“与此同时，不要忘了，群众场景排练本身无论是对表演者自身来说，还是对主持排练的导演来说都是非常累人的。因此大家都希望这种排练不要拖得时间太长，而要有高效率。为此需要有最为严格的纪律，演员必须提前对自己进行培养和训练才能满足它的要求。在‘军事条例’的制度下，每个过失的严重性都会被放大好几倍，对它的处分也会相应地严厉好几倍。否则的话就会发生下面的情况。

“假设正在排练一个暴动的场景，所有参演人员都得喊破嗓子、使劲卖力气、大量奔走才行，都得弄得很疲劳。一切进行得都很顺利，但是有几个曾经缺席排练、迟到或漫不经心的人把整个事情都给搞砸了。因为他们，所有人都得吃苦头。但愿不单单是导演会提出他们的要求，但愿所有参演人员都去要求那些漫不经心的人能够遵守规定、集中注意力。集体的要求比一个导演的责备和处分要有震慑力得多，也要有效得多。”

“有不少缺乏创作主动性的男女演员，他们来参加排练时会一直等着让别人把他们领上创作的道路。导演在付出巨大的努力之后有时才能够点燃这些消极演员们的创作热情。或者等别的演员都找到了剧本的正确线索，并按这一线索进行表演之后，那些懒惰的演员才开始去体

会剧本中的生活，他们也就自然会受到其他演员的感染。经过这一系列的创作推动之后，如果他们有天分，那他们就能够受别人体验的启发而燃起创作热情，开始体会并把握住他的角色。只有我们导演知道，要付出多少努力、机智、耐心、精力和时间才能把这些创作意志懒惰的演员从他们的停滞状态中给拉出来。女士在这种情况下会非常可爱而又娇媚地进行辩解：‘我有什么办法呢？体会不出角色我是不能演的。等我体会到了，到时候什么戏都能一下子就演出来。’她们说这些话的语气自豪而夸耀，因为她们坚信，这种创作方法是她们有灵感和天才的标志。

“难道还要解释吗，这些利用别人的创作、感觉和努力的不劳而食者对集体工作的阻碍是没有尽头的。由于他们的妨碍，一部戏剧常常要推迟好几周才能上演。他们常常是不但自己会使工作中断，还会把其他一些演员也都拉下水。为了把这些怠惰的演员从他们的停滞状态中给拉出来，他们的同伴确实是使出了全部力气。而这会引起这些同伴表演时的生硬和做作，以致已经找到感觉的、本已活化起来、但还没有在他们心中得到足够强化的角色遭到破坏。由于得不到所需要的台词对白，那些认真负责的演员便加紧从自己身上往外挤感情，试图激励一下那些消极演员懒惰的意志，可这会令他们失去本已在角色中找到并且活化起来了的那种东西。他们自己也会陷入无能为力的境地，不但没有推动戏剧的制作进程，反而自己会止步不前，或者将导演的注意力从集体工作上转移到自己身上，反倒妨碍了工作。现在已经不只是这一个意志懒惰的女演员了，她的同伴们也包括在内，他们给排练的剧作带来的不是活力，不是真实的情感，也不是真实，相反，他们带来的是虚假和做作。两个人可以把第三个人给拖上他们所走的歧路，而三个人一起又可以把第四个人引向歧路。最终由于一个人的缘故，刚刚走上正轨的戏剧排演工作就会脱离正轨而走下坡路。可怜的导演，可怜的演员！本应把这些创作意志不成熟、缺乏相应表演技能的演员从剧团里清除出去，可不幸的是，这类演员里面有非常多有才能的人。不那么有才能的人不敢起消极的作用，而那些有才能的人由于知道自己能够对一切应付自如，于是他们就倚仗自己的才能而放纵自己自由散漫的行为，他们坚信，他们应该而且也有资格像‘在海边等待暴风雨’一样等待灵感大潮的来临。

“这一切说完之后还需要再做解释吗，排练的时候是不应该依靠别人的，每位参加排演剧本的人员都不应该从别人那里获取，而是应该自己酝酿出那些能够使自己角色‘人类灵魂的生命’活化起来的鲜活情

感。如果每位戏剧参演人员都能这么做的话，那么大家最终不仅会促进个人工作的开展，还能促进集体工作的开展。相反，如果每位参演人员都指望别人，那么创作工作就会失去主动性。导演一个人是不可能替所有人工作的。演员不是等人摆布的木偶。

综上所述可以得出结论，每位演员都应该培养自己的创作意志和技能。在家和排练时他应该和所有人一样进行创作，排练时应该尽可能放开嗓子、面带表情。”

“通过很好、很努力的排演，大家已经能够按照一部剧作正确的内部线索来相互配合了，然而某位演员可能由于懒惰、玩忽职守或者由于疏忽大意而脱离这条线索，从而有可能将自己角色的表演变成简单而刻板的机械式表演，我们能够容许这种情况发生吗？

“他有权这么做吗？要知道剧作可不是由他一个人创作的。共同的、集体的劳动果实不是属于他一个人的。工作过程中个人要为集体负责，而集体则要为个人负责。需要有连环保，而且谁背叛了共同的事业，谁就会成为叛徒。

“尽管我很赞赏一些重要的本领，但是我反对巡回演出这种方式。我们的艺术是建立在集体创作之上的，它要求必须要有演员间的相互配合，而那些破坏这种配合的人就不只是违背自己同事的意志在犯错，而且也有违他们为之服务的艺术本身的宗旨。”

“许多演员（尤其是巡回演员）有一个令人无法忍受的习惯，即他们排练时仅用四分之一的嗓音。

“这种咕哝出来的台词勉强能让人听到，其中没有演员对它们进行的内心体验，或者甚至都没有演员对它们的理解，这种台词谁会需要呢？首先，这会损坏角色本身，形成机械阅读毫无内容的台词的不良习惯。其次，这会令角色失常，因为演员习惯了这种公式化了的表演。要知道，演员在读出角色台词的同时是会将其个人的内心感受也夹杂进去的，而这两者彼此之间是没有任何联系和关系的。而你们知道，任何角色的失常都会有损剧情的正确线索。难道与他同台演出的人会需要这种对白吗？面对这种对白他要怎么办呢？又让他如何对待对方抛给他的这种机械式的台词，还有那压制思想和偷换情感的行为呢？不正确的台词和体验会引发同样不正确的回答和不真实的情感。谁会需要这种‘免得受良心责备’才进行的排练呢？因此要知道，每

次排练时演员都应该放开嗓子、面带表情地去表演，应该正确地读台词，并且同样要正确地按照已经设定的剧作和角色线索来理解你听到的台词。

“这一规则是所有演员都必须彼此遵守的，否则排练就会失去意义。

“我所讲的内容并不排除这样一种可能性，即在需要时人们可以用同样的情感和动作来进行体验和交流，哪怕不说话也行。”

“真正的演员——美好事物的创造者、体现者和宣传者——的使命有多么崇高和高尚，那些为了金钱、仕途和名声而出卖自己的演员的行当就有多卑鄙和……

“舞台，就像一本书，就像一张白纸，它既可以为高尚的东西，也可以为卑鄙的东西服务，这要看它上面展示的是什么，谁、怎么样在它上面进行表演。什么演出、怎么样的表演方式没有在舞台照明的脚灯前出现过啊！既有萨尔维尼、叶尔莫洛娃或者杜丝等人美好而令人难忘的演出，有专演庸俗下流节目的小餐馆里演的那些有伤大雅的节目，有带有色情内容的滑稽剧，也有游艺剧场里面那种将艺术、技艺、体操、小丑节目、可恶的广告等各种东西混杂在一起的大杂烩。如何划分美和丑的界限呢？难怪王尔德说‘演员要么是教士，要么是小丑’。

“你们要终生去探寻能够区分我们艺术当中好与坏的分界线。我们当中有多少演员把自己的一生都献给了糟粕的东西，而他自己却对此一无所知，他们不善于正确地考量他们的表演所带给观众的影响。不是所有在舞台上发光的东西都是金子。无论是在我们国内，还是在国外，存在于我们艺术事业当中的这种认识的不清晰性和无原则性已经使戏剧沦落到了完全衰落的地步。这些原因还在妨碍戏剧在社会生活中占有本来应有的崇高地位和发挥应有的重要作用。

“我不是我们这门艺术中的清教徒，也不是……我不是。我襟怀非常广阔地在看待那些被引入戏剧的元素。我喜欢能让人开心的东西，喜欢滑稽短剧……”

“通常在创造演出的氛围和纪律时，人们希望能够在整个剧团、在剧院这一复杂机构的每个部门都能一下子就做到。为此人们不断颁布各种严格的规章、决议和处罚措施。最终表面的、形式上的纪律和秩序

逐渐建立起来。对于这种极为良好的秩序大家都很满意，都在交口称赞。然而剧院里面最重要的东西——艺术纪律和道德是不能够用外部手段建立起来的。[因为这从来就没有一下子就成功过，纪律的组织者会逐渐失去动力和信心]^[69]，他们会把失败归咎于其他人，或者会找到能为自己开罪，而把罪责转移到单位同事身上去的理由。‘和这些人什么事都做不成’，这种情况下他们往往会这么说。

“尝试一下完全从任务的另一端去接近它，即不要以自己工作上的同事为[开端]，而以自己为开端。

“凡是你们想要在生活中推行的东西，凡是为了建立一个有良好纪律和秩序的环境而需要做的事情（需要知道并解决这一问题），你们自己都首先要以身作则。要以你们自己的榜样来影响和说服别人。到那时你们手里就会有一张重要的王牌，别人也不会对你们说诸如：‘大夫！还是先治您自己的病吧！’——或者说：‘与其教训别人，还不如看看您自己呢！’等一类的话了。

“以身作则——获得威信的最好办法。

“以身作则——不单是给别人，其实主要是给自己做出的最好证明。当您要求别人做到您已经在生活中做到了的事情时，您就会很有把握地认为，您的要求是可以做到的。根据亲身体会您就会知道这些要求是难还是易了。

“在这种情况下，就不会发生那种当一个人向别人提出那种完成不了或极难完成的要求时常发生的事情了。如果对方深信要的要求办不到，那他就会变得十分苛刻、不耐烦、暴躁而严厉，并且为了证明自己正确，他还会劝说别人并对上帝发誓说，完成他提出的要求不会费一点力气。

“如果没有这一获得威信的最好办法的话，那您就会败坏自己的威信，别人就会这样议论您：‘连他自己都不知道，他要求的是什么。’

“简而言之，良好的环境、纪律和道德不是用对所有人的命令、规章、通告，或者将笔一挥就能立刻建立起来的，也不是用对所有人都很严厉的制度和要求就能一下子建立起来的。可以说，用‘批发’的方式，就像通常集体影响发生作用那样，是办不到的。我所谈的事情

可以说是以‘零售’的方式进行的。这不是大规模的工厂生产，而是手工劳动。

“这从来就没有像人们所期望的那样能够立刻、一下子就做成过。如此性急和不耐烦会提前注定完全失败。

“要单独接近每一个人。要与他达成谅解，而一旦谅解达成了，并且您也很清楚应该达到什么目标和需要和什么作斗争之后，您就要表现得坚定、顽强、严厉和严格一些。

“此时您要时刻记住，您就像孩子们在打雪仗一样，他们是用小雪团儿逐渐堆成大雪球和大雪块的……你们也应该拥有同样的增长进程：开始时一个人——我自己；然后两个人——我和一个志同道合的人，然后四个人、八个人、十六个人等等，即以算术级数，或者以几何级数的方式增长。

“为了使剧院转入正轨，我们只要有时间和仅有剧团里面五位因美好而有吸引力的思想而团结一致、密不可分的成员就够了。

“这样的话，如果第一年你们就能建立一个虽然仅有五六个人的小组，但是大家对完成任务的见解相同，能够全心全意为完成这项任务而献身，并且彼此在思想上密不可分，那么你们就要为此而感到走运，这已预先说明你们的事业已经有所成就了。

“也许，会在剧院的不同角落里同时建立几个这样的小组。这样的话，思想的合流就会更好、更快地进行了。只不过这不可能一下子就完成。

“在实施一个团体的或其他某种纪律的规定以及能够建立您所期望的环境的一切措施时，您首先要有耐心，要有自制力，要坚定和镇静。为此您首先要好好地了解一下您所要求的東西，并且要清楚地意识到可能发生的困难和克服这些困难需要的时间。此外，您要相信，每个人的内心深处都渴望好的东西，但是有某种东西在妨碍他去接近那种美好的东西。一旦他接近并亲身体会到了这种美好的东西，他就不会再与之分开了，因为好的事物总是能比坏的事物带给人们更多的满足。主要的困难就是要认清妨碍我们正确进入他人内心的那些障碍，并要把它们清除掉。要做到这点，完全不需要成为一位精明的心理学家，而仅要够细心，并且去了解您要接近的那个人，亲自去接近他、

观察他就行了。那时你就能清楚地看到进入他人内心通路的状况，搞清楚是什么使这些通路堵塞，它们又是如何妨碍所进行的工作的。”

“歌唱家、钢琴家和舞蹈家等都是如何开始一天的呢？”

“歌唱家起床之后洗脸、穿衣服、喝茶，然后经过一段他们为自己设定的时间之后就开始吊嗓子或唱练声曲；音乐家、钢琴家、小提琴家等则会演奏一些音阶练习曲或者其他一些能够帮助自己保持和提高演奏技巧的练习曲，舞蹈家会赶往剧院，到扶把那儿做一些规定性的基本练习等。无论冬夏，每天如此，而每耽误一天，就会被认为是一种损失，会令艺术家的艺术技巧倒退。

“斯坦尼斯拉夫斯基在他自己的书中说道，托尔斯泰、契诃夫以及其他那些真正的作家们都认为每天利用一定的时间进行写作是完全有必要的，如果不写长篇小说，不写中篇小说，也不写剧本，那就写写日记，写写自己的思想和观察感想。重要的是不能让拿笔和打字的手生疏起来，而是要每天都能在直接地、最细腻和最准确地方式描述所有难以捉摸的思想和情感的细微变化、想象、视觉幻象和直觉的激情回忆等方面进行磨炼。

“你们去问一个画家，他完全会跟你们说同样的话。

“不仅如此。我还认识一位外科医生（外科学同样是一门艺术），他所有的空闲时间都是在玩那些日本和中国的象形细小玩具 [\[141\]](#)。喝茶和聊天的时候，他会为自己把一些深藏在一大堆东西里面勉强能发现的东西抽出来，按照他的说法，这是为了‘练手’。

“只有演员，每天早上他都会匆忙地外出，去见熟人或者去其他什么地方，去办个人的私事，因为这是他仅有的空闲时间。

“就算是这样吧。可是要知道歌唱家也并不比他事少啊，舞蹈家也要排练、也有剧院里的事情啊，音乐家也要排练、要上课、要参加音乐会啊！……

“但是，那些在家里不做表演技巧工作的演员们通常的借口只有一个，那就是‘没有时间’。

“这真可悲！因为对于演员来说，他们比其他行业的艺术家们更加需要在家里做工作。

“歌唱家的职业仅与他的嗓音和气息有关，舞蹈家的职业与其自身的身体条件有关，音乐家的职业与他们自己的双手，或者如果是吹奏管乐器和铜制乐器的音乐家的话，他们的职业就与他们自己的气息和吹奏乐器的嘴子 [70] 等有关，可是演员的职业就既与双手有关，也与他们的双腿、双眼、面孔、造型、节奏、动作和所有在我们的学校里学习的长期课程有关。这种课程不是随着学业的完成而结束的。它会在演员的整个职业生涯中持续进行。并且演员越是接近年老，就越是需要精湛的表演技巧，相应地，也就越是需要对之进行系统性的培养。

“但是由于演员‘没有时间’，最好的情况就是他的表演技巧在原地踏步，而最糟的情况就是它会走下坡路，而且它只能借助于那种偶然形成的表演技巧了，那种技巧通常是在那些虚假的、不正确的、刻板的排练‘工作’中和在准备得很差的公开表演中由于必然而自动产生的。

“但是你们知道吗，演员，尤其是那种比任何人都喜欢抱怨的演员，确切地说，就是那种不是扮演头等角色，而是扮演二三等角色的普通演员，他们比任何从事其他职业的人空闲时间都多。

“就让数字来向我们证明这一点吧。让我们以参演群众场景的演员为例，哪怕以参演《沙皇费多尔》一剧中群众场景的演员为例也行。七点半之前他就得为出演第二场（鲍里斯与舒伊斯基的和解）做好准备。这场演完之后便是幕间休息。你们不要以为整个幕间休息时间他都是去改妆和换戏服了。并非如此。大部分扮演大臣的演员都不用改妆，只要脱掉外面的皮大衣就行了。因此你们可以用算盘算一下，在十五分钟正常的幕间休息时间内他有十分钟是空闲的。

“接下来是一场非常短的戏，场景为花园里，然后经过两分钟的幕间休息之后又开始了一场较长的戏，名为[‘鲍里斯退职’]。这场戏至少会持续半个小时。所以在算盘上算一下，加上幕间休息他大概有三十五分钟空闲时间，加上此前的十分钟，一共是四十五分钟。

“然后又是几场戏……（去查一下场记，然后算出这个演员的空闲时间有多少。算出总数。）

“参加群众场景演出的演员情况就是这样的。但是还有很多演员，他们扮演的是一些无足轻重的角色，如御前大臣、信使等，或者扮演一些虽然重要但仅是偶尔出现的角色。出完场演完自己的那段戏之后，他们要么整晚都没有事，要么就一直等着在最后一幕再出演一段十五分钟的戏，因此整晚都要在化妆室里闲逛和发闷。

“这就是演员们在出演诸如《沙皇费多尔》这样非常难演的剧时的时间分配情况。

“我们顺便看一下，剩下的那大部分没有参加演出的演员在做什么。他们都在闲着……在混日子。我们要记住这一点。

“演员们晚上的工作情况就是如此。

“那白天和排练时情况又是怎样的呢？”

“在一些剧院里，比如我们的剧院，大规模的排练一般在十一二点的时候开始。在这之前演员都是自由的。从种种原因和我们演员生活的特点来看，这样安排是正确的。演员一般会演出到很晚。演完戏之后他会比较激动，因此不能很快睡着。当几乎所有人都在睡觉、都在做第三个梦的时候，演员还在表演悲剧里最后一幕感染力最强的戏，他在‘渐渐死去’。

“回到家之后，他会利用这种暗夜降临之后的宁静时间，这种时候他可以集中精力、远离人群，以便研究新的、正在准备出演的角色。

“第二天，当所有人醒来并开始工作的时候，那些筋疲力尽的演员们经过一天艰苦而长时间的紧张工作之后还在睡觉，这有什么好奇怪的呢？”

“‘想必是喝醉了’——别人会这样议论我们。

“但是还有一些剧院会‘督促’演员，因为它们有‘铁的纪律和极良好的秩序’（所谓的）。这些剧院的排练一般早晨九点开始。（顺便说一下，他们排练莎士比亚的五幕悲剧常常在十一点就能结束。）

“这些以自己良好的秩序而自夸的剧院并不为演员着想，而且……它们认为自己做得对。它们的演员可以在不损害个人健康的情况下，每

天非常自如地‘死’三次，而每天上午还可以排练三个剧本。

“‘特拉拉拉姆……塔姆塔姆。特拉塔塔塔……’诸如此类，——女主角自言自语地小声嘟囔着。——‘我走向沙发，然后坐下。’

“而男主角则小声嘟囔着回答她道：‘特拉拉拉姆……塔姆塔姆……特拉塔塔塔……’诸如此类，——‘我走向沙发，然后跪下吻您的小手。’

“当您十二点去参加排练的时候，您常常会碰到另外一所剧院的某位演员，他已经排练完在街上散步呢。

“‘您去哪？’他会问。

“‘排练去。’

“‘怎么，十二点？太晚了！’——他不无恶意和讽刺地说道，并暗自想道：‘真是个睡鼠加懒汉！他们剧院的秩序成了什么样子？’

“‘我都排练完回来了！我们排练了一整部剧本！我们可是从九点就开始排练了。’——这个表演匠洋洋得意地说道，同时将刚去排练的人傲慢地打量了一番。

“对我来说这就够了。我已经知道我在和什么样的人说话，谈论的又是怎样的‘艺术’（所谓的）了。

“然而令我莫名其妙的是：

“在一些真正的剧院当中，有许多无论如何也是在尽力搞艺术的领导，可他们竟然认为那些毫无创造精神的剧院所实行的那种秩序和‘铁的纪律’（所谓的）是正确甚至是完美的！！他们以评价剧院会计、售票员和簿记员的标准来评判真正演员的劳动成果和工作条件，这样的人怎么能够管理好艺术工作，怎么能够理解艺术工作中所发生的事情，怎么能够明白这些真正的演员会给他们所喜爱的事业带来多少动力、生机和最好的内心激情呢？他们只知道那些演员‘会睡到中午十二点’，并且会给‘剧目经理处的工作安排’带来极大的混乱。

“如何才能逃脱这种小杂货店、商业企业、银行或者事务所的领导呢？何处才能找到那种能够理解，主要的是能够认识到真正演员的真正工作是什么，并且懂得如何对待他们的那种领导呢？”

“然而，不论他们扮演的角色大小，我都要向那些已经很劳累的真正演员们一再提出一些新的要求：他们要把在幕间休息、演出和排练时无需表演的场景中仅存的剩余时间用于提高自我和完善自己的表演技巧上。

“正像我用数字所证明的那样，为此是可以找到足够的时间的。

“‘然而您这是要让演员疲劳过度，您是在剥夺演员仅存的休息时间！’”

“‘并非如此，’我可以断定，‘对于我们的演员兄弟来说最令人厌倦的莫过于为了等待上场而在后台的化妆室里闲逛。’”

“剧院的任务——创造剧本和角色的内部生命，并将促使诗人和作曲家创作出作品的那种基本内核和思想在表演中体现出来。

剧院的每名工作人员，从来剧院观看演出的观众首先遇到的看门人、衣帽间服务员、领座员和售票员，到剧院的行政管理人员、办公人员和剧院经理，此外，还有诗人和作曲家的共同创作者，即人们挤满剧院要看的演员本身——所有这些都服务于，并从属于艺术的基本宗旨。毫无例外，剧院的所有工作人员都是演出的共同创作者。那种在某种程度上会损坏共同的工作、妨碍实现艺术和剧院基本宗旨的人，应该被视作是对实现这一宗旨有害的成员。如果看门人、衣帽间服务员、领座员和售票员在接待观众时不殷勤热情，那么他们就破坏了观众的心情，从而危害到整个工作和艺术任务的完成，因为观众的情绪会逐渐低落下去。如果剧院里面很冷、很脏、秩序混乱、延迟开演，演出又缺乏那种应有的热情，那么诗人、作曲家、演员和导演们的基本创作思想和情感就会因此而不能传达到观众那里去，对于观众来说他们来到剧院一无所获，演出遭到破坏，剧院也就会逐渐失去其社会、艺术和教育的意义。诗人、作曲家和演员是从我们演员这边考虑来营造必要的情绪的，而剧院行政管理人员则是在观众厅和演员为演出做准备的化妆室里面为观众和演员营造相应情绪的。

“观众和演员一样，他们也是演出的创造者。因此，观众也和表演者一样需要做好准备，需要有好的心情，否则他们就不能领会到诗人和作曲家的感受和基本思想。

“剧院的全体工作人员不仅要在演出期间，还要在排练和其他工作时间共同无条件地服从艺术的基本宗旨。如果排练由于这种或那种原因而没有成效，那么那些妨碍工作开展的人就是在危害共同的基本宗旨的实现。创作只有在相应的、必需的环境当中才能进行，因此，谁妨碍了这种环境的建立，谁就是在我们为之服务的艺术和社会面前犯罪。遭到破坏的排练会伤及角色，而遭到损伤的角色不但不会促进，反而会妨碍诗人的基本思想、即艺术的主要任务的实现。”

“剧院生活中的一个常见现象就是艺术部门与管理部门之间、舞台和经理处之间的对立。这曾在沙皇时代毁掉了剧院。在当时‘皇家剧院经理处’成了一个能够最好地为官僚主义的因循拖延、停滞不前和因循守旧等下定义的‘普通名词’。

“提到这我想起了斯坦尼斯拉夫斯基戏剧生活中的一件事，这件事可以清晰地为我们描绘出经理处官僚主义的情况及其给舞台演出造成的后果…… [\[71\]](#)

“显然，剧院经理处在剧院当中应该处在它所应该在的位置上。这个位置应该是辅助性的，因为不是经理处，而是舞台才能赋予艺术和戏剧以生命。不是经理处，而是舞台才能吸引观众，才能带来名望和荣誉。不是经理处，而是舞台才能创造出艺术。不是经理处，而是舞台才能获得社会的喜爱；不是经理处，而是舞台才能对社会产生影响，才能发挥其对社会的教育作用。不是经理处，而是舞台才能给剧院带来收入，等等。

“但是，您去把这种话向任何一个剧院老板、经理、监督，向任何一个经理处工作人员试着说说看。听到这种异端邪说他们肯定会勃然大怒——因为一种意识已经在他们身上牢牢地扎下了根，即剧院的成功取决于他们，取决于他们的管理。是由他们来批准或否决发放还是不发放工资，上演这部还是上演另外一部剧本的，是由他们确定和批准预算的，是由他们来规定工资多少的，是由他们来征收罚款的，是由他们来负责那些通常要吃掉大部分预算的招待会、报告会、建豪华办公室的费用和庞大的人员开销的。是由他们决定对演出和演员的成绩是满意还是不满意的。是由他们来分发免费入场券的。演员要向他们

进行低三下四的请求，才能让对于自己来说很重要的人物或赏识者入场。是他们才可以拒绝将免费入场券给某位演员，而转赠给自己的熟人。只有他们才可以在剧院里大摇大摆地走来走去，并傲慢地接受演员们毕恭毕敬的问候。他们才是剧院里可怕的恶魔，才是艺术的压制者和破坏者。用语言是不足以来发泄我对剧院里这种很常见的经理处要员，即那些演员劳动的剥削者们的憎恶和怨恨的。

“长久以来，经理处就一直利用我们天性当中的某些特点来压迫演员。演员总是沉浸在想象和创作的幻想之中，总是疲惫不堪，他们从早到晚把自己的全部精力都用在了排练、演出和在家里的准备工作上，他们敏感、神经质、喜怒无常、易激动、意志薄弱，并且容易气馁，所以他们在自己的个人生活和艺术之外的生活当中总是处于束手无策的状态。他们好像就是为了接受剥削而生的，尤其是他们把一切都献给了舞台，所以已经没有精力再去捍卫自己的人权了。

“剧院管理人和经理处要员当中太缺乏那种能够正确理解自己在剧院当中的作用的[人]了。经理处及其职员应该是艺术最好的朋友，是为艺术而献身者——演员——的助手。这种作用是多么可贵啊！每一个最小的职员都可以，而且应该在某种程度上投身于剧院当中的共同创作工作，促进它的发展，努力领会它的任务，并与别人共同去完成这些任务。了解、搜寻和寻获用于演出、舞台布景、服装、舞台效果和特技所必需的材料，这些工作是多么重要！在舞台上、演员化妆室里、观众厅里和剧院的工厂里建立良好的秩序、体制和整套的运作方式是多么重要啊！应该让观众、演员和每一位与剧院有关的人走进来时都能带有一种特殊的虔敬感。

“应该让观众一走进剧院的大门就满怀一种合适的情绪，这种情绪只会促进而不会妨碍他去感受演员的创作。这种情绪对于演出来说，无论是在台上还是在台下，都有着非常重大的意义。而后台的那种虔敬的情绪呢！它对于演员来说意义多么重大啊！而演员更衣室里秩序井然、平静而不忙乱又是何等重要啊！所有这些条件对于建立演员在舞台上工作的自我感觉都会产生很大的影响。

“在这一方面，剧院的管理人员与我们创作生活中最亲密、最重要的方面紧密相连，他们可以为演员提供较大的帮助和支持。的确，如果剧院里有安定、牢固的秩序，那么它就可以给我们带来很多好处：它可以很好地让演员为创作做好准备，让观众为欣赏作品做好准备。但是，如果与此相反，台上演员和台下观众周围的环境令他们生气、愤

怒、焦躁、分心的话，那么创作和欣赏要么就变得完全不可能，要么就需要他们有非凡的勇气和技巧来与阻碍他们创作和欣赏的元素作斗争。

“与此同时，世界上有多少那样的剧院啊，它们的演员在演出开始前不得不忍受一系列不幸事件的考验，他们不得不通过与裁缝、服装师、化妆师和道具师等人作斗争来为自己争取到整套服装的各个部分、合适的鞋子、干净的针织贴身衣、尺码合适的衣服、用毛发而不是用麻絮做的假发和胡子。裁缝和化妆师等没有深刻认识到他们在共同艺术事业当中的重要作用，对他们来说，演员以什么样子上场都无所谓。他们会一直待在后台，甚至都看不到他们自己工作时的粗枝大叶和漫不经心所造成的后果。可是这让那些在剧中扮演英雄、高贵的骑士、热情的恋人等角色的演员怎么办呢？他们可是一上台就会因为自己的服装、妆容、假发等而招致观众的嘲弄，引发哄堂大笑的，在那里观众本来是要欣赏演员的美和优雅的。

“常常是，演出开始前和幕间休息时演员就已经被弄得筋疲力尽了，他们是带着疲惫的精神和空虚的心灵上台的，并且他们表演得很糟糕，因为他们已经没有力气好好演了。

“要想了解后台的这些不幸事件会给演员工作的自我感觉和创作过程自身带来哪些影响，就需要成为一名演员，并亲身体验一下所有这些后台的混乱情况。如果剧院里缺乏应有的纪律和体制，那么演员就是在舞台上感觉也不会好到哪儿去。在那里，当他站在舞台上的时候，他可能遭遇到找不到表演所需道具的情况，有时整场戏就是建立在那个道具基础上的，它可能就是演员用于自杀或者消灭敌人所用的手枪、匕首等。

“多少次由于灯光师把灯光压得过暗而破坏了演员最好的一场戏。多少次由于道具师在后台搬道具时用力过猛而发出的声音完全盖过了台上演员的独白和对话。除了这些以外，一旦观众感觉到了剧院本身的这种无序状态，他们就可能陷入混乱，开始大声喧哗，表现得粗鲁无礼，以致给台上可怜的演员又造成了一个新的、表演时最难克服的障碍——与观众作斗争。最可怕和最难以克服的就是观众在演出过程中吵嚷、说话、走动，特别是咳嗽。要想让观众遵守演出进行所必不可少的纪律，要想让他们演出开始前坐在座位上、精力集中、不吵嚷、不咳嗽，首先要让剧院自身为自己赢得尊重，要让观众自己意识到在剧院中应该怎么做。如果剧院的整个环境与我们这门艺术崇高的使命

不相符合，如果它会促使人们不遵守纪律，那么一项过于繁重的任务就会落在演员身上，即战胜 [这种环境]，并使观众忘掉使他分心的那种东西。”

“考虑到在不远的将来你们就要首次登台演出，我想解释一下演员应该如何为自己上场做准备。他应该在自己身上培养舞台自我感觉。

“无论是谁，只要他破坏了我们剧院里的生活，就应该把他开除，或者要让他不再为害。而我们自己则应该注意只把好的、令人振作和愉快的心情从各个方面带到剧院来。在这儿所有人都应该微笑，因为这里正在进行的是我们所喜爱的事业。但愿不只是演员自己，还有经理处、库房等管理机构的人员都能记住这一点。他们应该明白，这里不是粮仓，不是店铺，也不是银行，在那些地方人们是可以为了获取暴利而时刻准备咬断对方的喉咙的。所有人，包括经理处职员和簿记员等都应该做演员，他们都应该理解他所为之服务的 [那种对象] 的本质。

“他们会说：‘那预算、开销、亏损和工资等怎么办啊？’

“根据我的经验，物质利益只能靠纯洁的气氛来赢取。气氛是可以感染观众的。它可以潜移默化地把观众吸引过来，净化他们的心灵，激起他们呼吸剧院艺术空气的渴望。如果你们能明白，观众是可以感受到闭合的大幕后面所发生的一切的，那该多好啊！幕间休息时的混乱、嘈杂、叫喊、碰撞声，还有工人搬道具等发出的声响，舞台上忙乱的声音等都是可以传到观众厅里去的，从而会加重演出本身的负担。相反，大幕后面良好的秩序、和谐的气氛和安静的状态等则可以使演出变得更轻松。

“那些人会继续说：那又怎么处理演员的妒忌、阴谋诡计，还有想要获取某些重要角色、取得成功和在演员当中占据首位的那种渴望呢？我会这样回答：要毫不留情地把这些好使阴谋、妒忌成性的人从剧院里给赶出去。有名无实的演员——也赶出去。如果演员对自己所分到的角色重要性不满，那就要让他们记住，没有小角色，只有小演员。

“谁不爱自己心中的剧院，而爱剧院中的自己——也要赶出去。”

“那又怎么处理那些剧院里面闹得沸沸扬扬的阴谋诡计和诬蔑诽谤呢？”

“总不能因为某个人有令人讨厌的性格，因为他妨碍别人享受平安幸福的生活，就把这个有才能的人开除出去。”

“我同意。对于天才，一切都可以原谅，但是其他演员应该使他的缺点无力为害。一旦剧院里出现了这种对于整个机体都会产生威胁的杆菌，就要给整个集体注射疫苗，以便使其产生抗菌素和免疫力，有它们在，那些天才的阴谋就不能破坏剧院安宁的生活了。”

“这样的话，您要知道，就得把所有圣徒都集合起来才能成为一个剧团，您要明白，才能建起一个您愿意提及的那种剧院来。” [戈沃尔科夫提出异议。]

“那您究竟是怎么考虑的？”托尔佐夫激动地说道，“您希望那种卑鄙庸俗、追慕虚荣之徒一上台就能向人类传播那些能够提高人的品质和使人变得高尚的情感和思想吗？您希望在后台过那种庸人的卑微生活，而一上台就一下子能够和莎士比亚并驾齐驱，就一下子能和他站到同一地位上去吗？！”

“的确，我们知道有那样一些演员，他们将自己出卖给了剧院老板和财神，可是他们一踏上舞台就会令我们刮目相看、大为赞赏。

但是要知道这些演员都是天才，只不过在生活中堕落成了庸俗之人。他们的天赋如此之高，已经达到了能让他们在进行创作时忘掉一切庸俗之物的程度。

“可是，难道所有人都能做到这一点吗？天才只要‘灵机一动’就可以做到这一点，可是我们就不得不为了达到这同一目的而花上一生的时间。这些演员是否做到了他们的天赋允许他们做和他们可以做的一切呢？”

“此外，咱们永远说定，不要以天才做自己的榜样。他们是一群特殊的人，所以一切在他们那儿都是以特殊的方式被创造出来的。

“在谈论天才的时候有很多无稽之谈。有人说，他们整天酗酒、好色，就像法国音乐剧里面的那个凯恩 [\[72\]](#) 一样，可是一到演出时他们就能把人群的注意力都吸引到自己身上……”

“但事实并非完全如此。据非常了解一些伟大演员，如谢普金、叶尔莫洛娃、杜丝、萨尔维尼、罗西等生活的人说，他们过的完全是另外一种生活，那些以他们为借口的所谓天才们不妨来向他们学习一下。莫恰洛夫……是的，据说他在个人生活中完全是另外一个人……但是为什么非要在这方面来以他为榜样呢？他有许多〔其他的〕更为重要的、极其宝贵和极为有趣的东西值得我们学习。”

“是时候给你们再讲讲一个舞台自我感觉的元素了，或者更准确地说，一个条件了”〔托尔佐夫说道〕。“是演员周围的环境，即舞台上和观众厅里的环境使它产生的，它由演员的道德、艺术的纪律和我们舞台工作中的集体感等构成。

“这一切共同生成了演员为参加共同的工作所需要的充沛精力和良好的准备状态。这种状态有利于创作。我不知道给它起个什么名字好。

“不要认为它就是舞台自我感觉本身，因为它只是舞台自我感觉的一个组成部分。它可以为舞台自我感觉的产生起到准备和促进的作用。

“由于没有合适的名称，我就把我们现在所说的这种东西叫作‘演员的道德’，它是在产生这种创作前的状态过程中发挥重要作用的元素之一。

“演员的道德和由它所产生的状态对于我们的表演事业来说是非常重要的和必要的，这是由表演事业的特点所决定的。

“作家、作曲家、画家、雕塑家等不受时间的束缚。他们可以等找到对于自己合适的时间再去工作。在自己的时间安排上他们是自由的。

“舞台演员的情况就并非如此了。他要在一个固定的时间，即海报上标明的时间为创作做好准备。人怎么可能命令自己在一个固定的时间找到灵感呢？这可不是那么简单的。” [\[73\]](#)

19××年×月

“事情是这样的，由于白天的排练拖得时间过长，排练过后学生们已经没有地方可以集合，以便听完伊万·普拉托诺维奇的讲解了。各处休息室和化妆室都已经开始打扫卫生，并为晚上的演出做准备工作。我们只好来到一间大的演员公用化妆室。

“那里已经准备好了各种演出服、假发、舞台化妆用品和小道具。

“同学们对所有这些东西都很感兴趣，现场一片混乱，他们乱拿各种东西，而且还不把它们放回原位；我对一条腰带很感兴趣，把它仔细端详了一番，还把它系到了自己身上，后来就把它扔到了一把椅子上。因为这件事，伊万·普拉托诺维奇狠狠地骂了我们一顿，他还就此给我们讲了整整一节课。

“哪怕你们只去塑造一个角色，过后你们就会明白，对于演员来说，塑造舞台形象所需的那些假发、胡子、戏服和道具等有多重要。

“一名演员要想塑造一个角色，不但需要探寻他所塑造的那个人物一角色的情感，还需要去探索他的体貌特征，他首先要幻想出这个人物的形象，然后在自己身上进行塑造，并最终用自己的身体把它体现出来，只有走过这条艰难的探索之路的人才会明白，那些在舞台上活化人物形象所需的各个特征、细节和物品有多么重大的意义。如果确实找不到那种若隐若现、能够激起演员想象力的东西的话，演员就会非常苦恼。而当幻象得到了物质的外形时，那则会是一种巨大的快乐。

“戏服和道具一旦被演员选中用于塑造舞台形象，那么对于这个演员来说，这些就不再仅是东西而已，而会成为他们心中的圣物。

“如果这种圣物遗失了，那就将是一种灾难。如果不得不把它让给另一位扮演同一角色的演员，那就将会令人痛心。

“著名演员马丁诺夫曾经说过，如果他必须要穿他来剧院时穿的那件礼服扮演角色的话，那他一进更衣室就会把它脱下来挂到衣挂上。而直到他化好妆该上台的时候，他才会穿上自己的礼服，此时对于他来说，这已经不单纯是一件礼服了，而是变成了一件戏服，也就是那个他要扮演的人所穿的衣服了。

“不能简单地称这一时刻为演员着装。这是他穿上圣衣的时刻。这是一个非常重要的心理时刻。正因为如此，我们可以根据演员理解和对待角色的服装和道具的态度，根据他对它们的喜爱和珍惜程度来轻松地认出谁是真正的演员。难怪这些东西可以永远为他所用。

“但是与此同时，我们还知道对角色的道具和服装有一种完全不同的态度。

“有许多演员刚刚表演完，在台上就会把假发和假须、假眉等都从脸上揭掉。有时他们立马就会把这些东西都扔到台上，然后面带残妆上台谢幕。他们在回化妆室的路上就把戏服都解开，一到化妆室，就把自己戏服的各个部分到处乱扔。

“可怜的服装师和道具师要在剧院里面四处寻找，才能把这些首先不是他们、而是演员自己需要的东西都收集起来并保存好。如果您去和服装师或道具师说说这种事，他们就会用一[连串]骂人话来给您评述这些演员。对这些演员脱口大骂，并不只是因为这种邋遢鬼会给他们带来很多麻烦，还因为服装师和道具师常常会亲身参与服装和道具的制作，他们了解这些东西在我们这门艺术当中的意义和价值。

“这种演员真可耻！千万别像他们那样，你们要学会珍惜和保护那些已经成为圣物的戏装、外衣、假发和道具。这里面的每件东西都应该在更衣室里面有它各自固定的存放位置，演员把它从哪儿拿来的，就还要把它放回哪儿去。

“不要忘了，这些东西当中有不少不可复制的古董。遗失或损坏这些物品都会留下一段空白，因为古物都具有一种难以表达的古韵之美，不是那么容易就能仿制好的。此外，古董还能使真正的演员和古董爱好者产生一种独特的情感。普通的道具是没有这个特点的。”

“演员应该怀着同样的甚至更多的敬意、爱和注意力来对待自己的舞台化妆。把化妆品往脸上涂的时候不应该是机械地，而应该是通过所谓心理活动去涂，要边涂边考虑角色的心灵和生活。到那时，小小的皱纹都可以从生活本身获得内在的缘由，是生活在人的脸上留下了这种人类苦难的痕迹。

“斯坦尼斯拉夫斯基在他的书中讲到了一种演员们常犯的错误。他们会非常细心地为自己化妆、穿戏服，但同时却完全忘记了心灵，心灵可是要求为创作和演出做出更多细心的准备的。

“因此，演员应该首先想着自己的心灵，并预先为它准备好工作前的状态和舞台自我感觉本身。不用说，无论是来剧院参加演出之前还是之后，都应该首先注意这个问题。

“如果晚上有演出，真正的演员从当天早上起，而且常常是从每次登台演出的前一天起就会想到这个问题，并为之而心潮起伏。”

19××年×月

我们剧院演员 Z. 由于和人打架而受到了严厉的警告处分，如果他再犯这种不能容许的错误，就会被开除，这件轰动一时的事在学校里引起了不少议论。

“对不起，”戈沃尔科夫高谈阔论起来，“要明白，经理处无权干涉演员的个人生活！”

大家请求伊万·普拉托诺维奇就这个问题给大家做出解释，下面就是他就这一问题所说的话：

“用一只手去创造，然后再用另一只手把创造出来的东西给毁掉，你们不觉得这样做很荒谬吗？”

“可是大部分演员就是这么做的。在舞台上他们竭力创造美好的艺术印象。可是一走下舞台，好像是为了嘲弄那些刚刚还在欣赏他们表演的观众似的，他们会想方设法让观众失望。我忘不了我年少时一个著名的天才巡回演员让我吃的那次苦头。我不会说出他的名字，以免破坏大家对他的印象。

“我当时看了一场令人难忘的演出。演出留给我的印象太深刻了，我不想就那样一个人回家。我必须得和人说说刚刚在剧院里体验到的东西才行。于是我就和一个朋友一起去了一家餐厅。让我们喜出望外的是，就在我们正起劲儿地回忆演出的时候，他——我们的天才走了进来。我们抑制不住，向他扑了过去，欣喜若狂地赞美他。这位著名演员请我们到包间吃晚饭，可是后来我们眼看着他渐渐喝醉并最终露出了兽形。他那个样子就把一切掩盖在光鲜之下的演员和人所具有的那种肮脏的东西全都暴露了出来，羡慕虚荣者所具有的种种特征都在他身上表现了出来：令人作呕的自吹自擂、庸俗的自高自大、喜好阴谋诡计、造谣中伤等等。更有甚者，他还拒付酒钱，那些酒可几乎都是他一个人喝光的。后来我们不得不挣了很长时间钱才把突然掉到我们身上的这份花销给挣回来。付过账之后，我们还有幸把我们这位不断打着响嗝、满嘴脏话、变得跟野兽一样的偶像送回他的酒店，看到他那副德性，连酒店都不想放他进去。

“请大家把我们从这位天才那里得到的所有好的和坏的印象都混到一起，然后尽量给得到的东西下个定义。”

“这就有点儿像是我们喝了香槟酒之后打的嗝。”舒斯托夫俏皮地说道。

“所以你们一定要小心，不能等你们成为著名演员之后也发生同样的事情。”拉赫曼诺夫最后说道。

“只有在家里闭门不出的时候，只有与最亲密的人在一起的时候，演员才可以表现得随便些。因为他的角色并没有随着大幕的落下而结束。在生活中他同样应该成为美的承载者和传播者。否则的话，他就是用一只手去创造，然后再用另一只手把创造出来的东西给毁掉。你们要从投身这项艺术的头几年起就去领会这一点，并为完成这一使命而做好准备。你们要在自己身上培养出自制力、良好的道德品质和纪律作风，这些都是那种可以为世界带来美好、崇高和高尚的东西的社会活动家所必需的。”

“从演员为之服务的这门艺术的性质本身来看，演员属于剧院剧团这一庞大而复杂的团体的一员。他每天是以剧院的名义，并在剧院的招牌下在众多观众面前进行表演的。千百万人差不多每天都会读到他在所任职机构中的工作和活动情况。他的名字和剧团的名字十分紧密地融合到了一起，要想把他们分开是不可能的，这正如我们不可能把谢普金、萨多夫斯基全家、叶尔莫洛娃与小剧院分开，也不可能把莉莉娜、莫斯克温、卡恰洛夫、列昂尼多夫与莫斯科艺术剧院分开一样。演员的名字常常会与其剧院的名称并列在一起。在人们的观念当中，无论是他的演员生活，还是他的个人生活都是与剧院密不可分的。因此，如果小剧院、莫斯科艺术剧院或者其他某个剧院的演员做出了应受指责的行为、丑事，或犯了罪，那么无论他用什么话语进行辩解，无论他在报纸上刊登什么样的反驳文章或是说明文字，他都不可能把他给自己所任职的整个剧团、整个剧院造成的污点或阴影给抹掉。这也要求演员在剧院之外应该举止庄重，不仅在舞台上，还要在个人生活中维护剧院的名誉。”

第十二章 外部舞台自我感觉 [\[74\]](#)

19××年×月

“想象一下，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇在今天的课上说道，“您睡醒了，睡眠惺忪地躺在那儿，身子懒洋洋的；您不想动，不想起床；

清晨的凉意让您打了个轻微的冷战。但是您终于战胜自己爬了起来，您做做体操，身子逐渐暖和起来，身上和脸上的肌肉也都渐渐舒展开了。血液循环也渐渐恢复正常。血液从上到下，又从下到上在您身体里向各个方向流动，从而为您的四肢，各个手指和脚趾，身体各个部分的肌肉轻松地注入了能量。

“调节好身体之后，您又开始练声和吊嗓子。您的声音逐渐找到了有力的支撑，变得结实、浑厚而铿锵；它深入到各个共鸣器官：面部、鼻甲、头腔和硬腭等。声音就从这些共鸣器官传播开来，充满了整个房间。这期间您的共鸣器官共振极好，而房间的收音效果又将您的声音有力地返还给您，就好像是为了进一步增强和激起您的能量、活力和主动性。

“您通过清晰的发音、准确的句子和生动的言语找寻他们各自的含义，以期把它们清楚、突出而有力地表达出来。

“而发自内心的、出人意料的音调则使言语更加突出和富有表现力。

“然后您投身于节奏的波浪之中，在那里以多种多样的速度冲浪。

“您的整个形体逐渐变得严整、挺拔、匀称而和谐。

“一切渐渐各得其所，按其天性各自履行职能。

“现在您身体体现器官的各个部分都已经变得柔韧而灵活、敏感而多情了，您的身体就像是一台机器，已经经过了很好的润滑和调试，里面的所有小齿轮和小滑轮都能完全谐调一致地运转了。

“待在原地不动是很难的，您想要动起来，想要采取行动，执行内心的命令，表达自己的人的精神生活。

“您感觉到整个身体都有一种想要行动起来的强烈欲望。您觉得自己‘动力十足’。您就像孩子一样，不知道把多余的劲儿往哪儿使，所以只要能把这些劲儿使出去，做什么事您都愿意。

“要把这些劲儿使出去您就需要有任务，有内心的命令、精神上的材料和人的精神生活。一旦这些东西都出现了，您的整个身体都会以毫不逊色于孩子的那种热情和力量冲向它们。

“演员应该学会在舞台上在自身唤起这种身体状态的能力，要能够把一切整理就绪，让身体体现器官的各个组成部分都活动起来。

这种状态用我们的语言就叫作外部舞台自我感觉。

与内部舞台自我感觉类似，它也由一些组成部分——要素构成，包括面部表情、嗓音、音调、言语、动作、造型、形体动作、交流和适应。

“所有这些外部舞台自我感觉的要素都应该得到充分的训练和准备，以便使演员的体现器官，即演员的身体特性变得细腻、灵活、准确、鲜明而富于表现力，这就像它所要表达的角色任性执拗的情感和他的令人难以捉摸的灵魂的生命所具有的那些特点一样。

“不仅应该让这种体现器官得到极好的训练，还要让它绝对遵从人类意志的内部命令。应该使其与人的内心之间的联系和相互配合达到那种霎时即可出现的、下意识的、本能的反射的程度。”

第十三章 总的舞台自我感觉 [75]

1

阿尔卡季·尼古拉耶维奇还没来得及结束自己的[解释]，舞台上的大幕就已经在伊万·普拉托诺维奇的信号指示下被拉开了，于是我们在舞台上的“马洛列特科娃客厅”里看见了一个大黑板，上面是一张被图钉按住的图表。图上画着演员创作过程中的心灵轨迹。这就是临摹下来的图表。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇边解释边说：

“下面（如同地基一样）摆放的是三个思想，那是我们艺术的三个主要的、不可动摇的基础。你们要经常依靠它们。

“1. 第一个基础： 戏剧演出的艺术是内部和外部行为的艺术。

“2. 第二个基础是普希金名言：‘规定情景中热烈的真实，情感的逼真……’

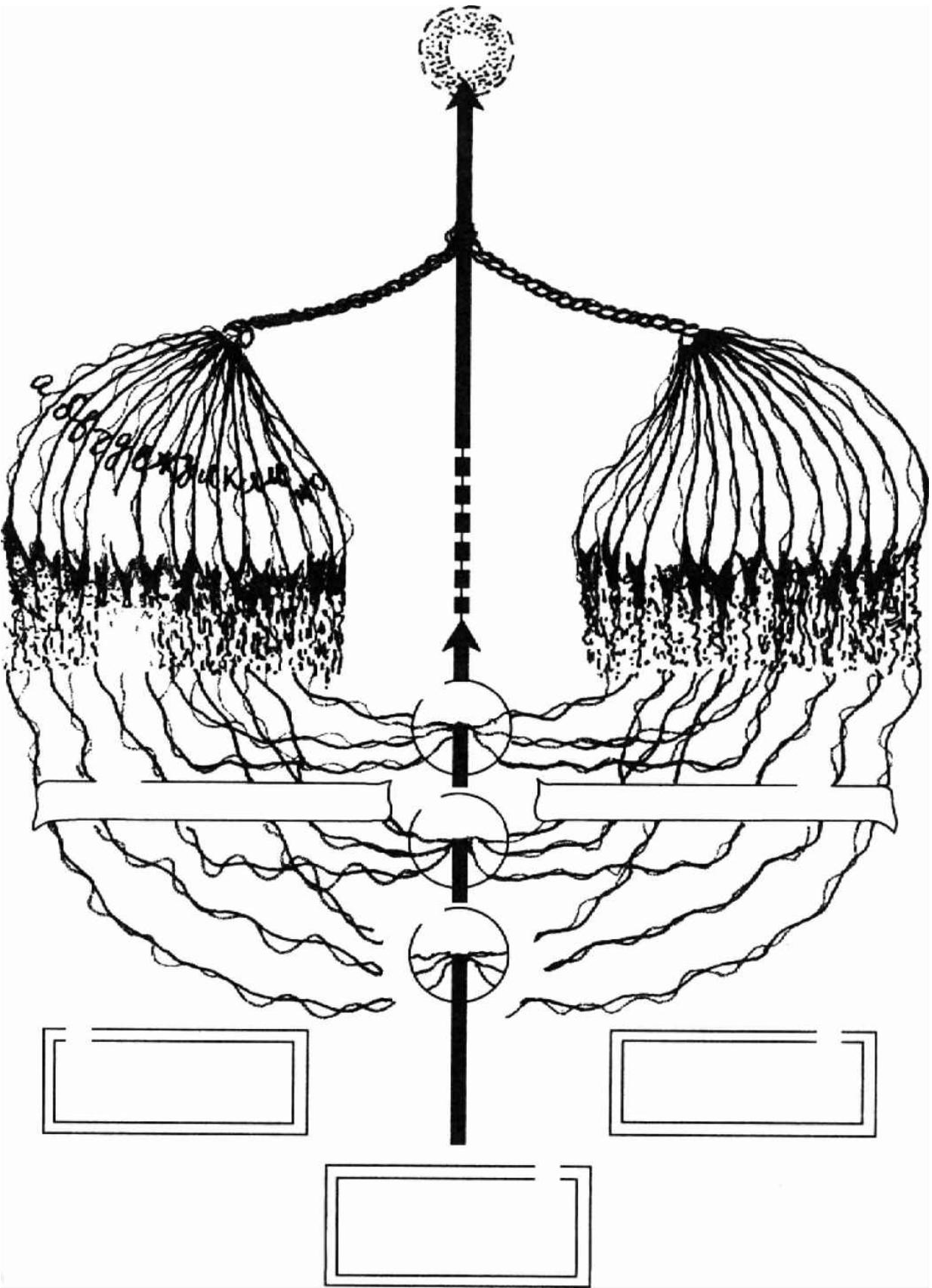
“3. 第三个基础： 天性的下意识的创作，这一创作是通过演员的有意识的心理技巧完成的。

“在我们艺术的这三个基础上建立了两个大的平台：

“4. 体验过程，我们已经初步学过了，还有——

“5. 体现过程。

“这两个平台上面，犹如三个风琴能手坐在两个大风琴面前一样，它们是——



“6、 7、 8. 心理生活三动力： 智慧、意志和情感（按照以前的科学定义），或者概念、判断和意志—情感（按照最新的科学定义）

“9. 新的剧本和角色贯穿于心理生活动力。它们在心理生活动力中播撒种子并激起创作意图。

“10. 心理生活动力意图的线，它们携带着播撒于其中的剧本和角色的种子。开始时这些意图是断断续续、支离破碎、无序和无章可循的，但是，随着创作基本目的的逐渐清晰，它们会变成连续不断、笔直和排列整齐的。

“11. 我们心灵的内部领域，我们的创作器官及其一切特性、能力、才干、天赋、表演的技能、心理技术手法，我们曾把它们称为“元素”。它们是实现体验过程所必不可少的。请注意，图表上每一个元素都有自己特殊的色彩，这就是：

“1) 想象及其虚构（‘假使’角色的规定情境）……色。 [\[76\]](#)

“2) 单位与任务……色。

“3) 注意与对象……色。

“4) 行为……色。

“5) 真实感与信念……色。

“6) 内部速度节奏……色。

“7) 情感回忆……色。

“8) 交流……色。

“9) 适应……色。

“10) 逻辑与连贯……色。

“11) 内部性格特征……色。

“12) 内部舞台魅力……色。

“13) 道德与纪律……色。

“14) 控制与修饰……色。

“所有这些元素都生活在我们心灵领域，演员心理生活动力（智慧、意志和情感）与植入它们身上的角色心灵的一部分会一起闯入这一领域。

“你们可以在图中看到，意图的线是如何穿过这一领域，可以看到它们本身是如何逐渐被演员‘元素’的色调着色的。

“12. 这仍是那些演员——角色心理生活动力意图的线，但它们已经发生了根本的变化。请比较一下它们通过心灵领域之前（见10）和之后（见11）的情况，你们一定会看到其中的差别。智慧、意志和情感意图的线不但接受剧本‘元素’，而且也接受演员本身‘元素’的基调和色彩，在这之后它们会变得难以识别（见12）。

“13. 这是那个把所有心理生活动力意图的线编制在一起的结；这是那个我们称为‘内部舞台自我感觉’的‘内心的状态’。

“14. 这是相互之间编制成麻花状的绳索，是奔向最高任务的心理生活动力意图的线。现在，在它们发生根本变化并且变得接近角色之后，我们把它们称为‘贯串动作线’^[77]。

“15. 暂时还是虚构的、没有彻底明确的‘最高任务’。”

“图右边的虚线是什么意思呢？”学生们很感兴趣地问。

“虚线指的是第二个过程：外部体现。”

2

现在，三个音乐家都坐到了自己的位置上并开始演奏，一左一右两个风琴也演奏起来。^[78]准备把各种元素的声音都集中于自己身上的共鸣器中，极其出色地工作着。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇指着画在图表上的小旗子，旗子上写着：“内部舞台自我感觉”和“外部舞台自我感觉”。

“现在要做的是把两个共鸣器合二为一。只有这样，才能达到我们行话中所说的总的舞台自我感觉那种状态。

“从图表上可以看出，这种状态既包括内部自我感觉，也包括外部自我感觉。

“在这种情况下，内心形成的情感、情绪、体验都能条件反射式地反映在外部。此时，演员能够轻松地对剧本、诗人、导演以及他本人所提出的一切任务做出回应。他的自我感觉的所有精神和机体的元素已做好准备，随时响应号召。可以像弹奏键盘或琴弦那样弹奏他们。若哪一个松了，只要拧一拧调音轴，一切又恢复正常。

“由内到外的反射域越是直接、鲜明、确切，观众就越能很好地、全面地感觉角色扮演者的人的精神生活，这一生活形成于舞台，剧本为这一生活所写，剧院为这一生活而存在。

“总的舞台自我感觉——这是工作的自我感觉。

“无论演员在创作过程中做什么，他都应该处于这种总的精神和机体状态。无论演员是第一次还是第一百次研读剧本和角色，背读还是复习它的台词，在家里练习还是参加排练，为角色寻找精神方面的材料还是机体方面的材料，考虑它的内部形象和外部形象，考虑它的热情、情感、思想和行为，考虑总的外观、服装和化妆，总之一句话，在和角色进行微小的接触的情况下，他都一定要处于内部和外部或者总的舞台自我感觉之中。

“没有这些状态就不可能接近角色。它们应该永远成为我们每一个上台表演的演员正常的、自然的、有机的东西，成为我们的第二天性。

“我们用今天的课来结束对自我修养初步的学习。我们三年课程的第一年也就此结束。

“现在，在你们已经掌握并且学会在自身创造总的舞台自我感觉之后，我们从明年起可以转到教学大纲的第二部分——角色创造上面来了。

“你们这一年所获得的知识堆积在你们的脑子里和心里，模糊不定。你们还很难把从我们自我感觉中逐一拆出来并分别加以研究的每一个元素结合起来，摆放在他们自己应有的位置。

“然而，我们在这一年所学过的东西，是人的最简单、最自然的状态。这种状态是我们现实中非常熟悉的。当我们在现实生活中体验着某种情感的时候，我们就会自然而然地产生舞台上我们称为总的舞台感觉的状态。

“这种状态在现实生活中也是一样，也是由我们站在舞台上时自身寻找的元素组成。如果没有这种状态，在现实生活中也不能体验自己的内心生活，不能在交流时把它表达出来。

“令人吃惊的是，那些我们平常熟悉的东西，那些真实生活中自然而然出现的東西，只要演员一走上舞台，就马上会消失得无影无踪，或者是扭曲变形。为了能够把这种在现实生活中对于每一个人来说都再正常不过的东西带回到舞台上，需要进行大量的努力、学习，从而养成习惯，掌握技巧。

“由各个单独元素组成的总的舞台自我感觉是人们最普通的、最正常的状态。在由舞台上的布景场面、大幕、色彩、糨糊、厚纸和道具所构成的死气沉沉的王国里，总的舞台自我感觉告诉我们真实的、活生生的人的生活，告诉我们真实。

“多么令人称奇啊！最普通的、自然的情感和体验就会变成复杂的现象，只要我们试图对它们加以分析并用言语加以表达。举个例子：

“想吃糖块吗？”他把拿在手里的盒子递给我们。“吃吧，之后用言语告诉我，你们在吃糖的时候有什么感觉和感受。

“你们瞧！做最普通的事情比做完之后描述它们要容易得多。为此要写出一整套书来。如果有意识地深入到最普通的感觉或者机械式的行为当中，您会惊讶于它们的复杂，惊讶于解释我们生活中毫不费力而且常常是无意识完成的动作的无力感。

“在研究‘体系’时，尤其是研究舞台自我感觉时，情形也是如此。

“现在，这些困难已经成为过去，你们将能够比较轻松地胜任余下的事情，比较轻松地习惯于正确的、自然的、鲜活的舞台自我感觉。”

今天，阿尔卡季·尼古拉耶维奇同一个沉默寡言的陌生人走进教室，据说，他是一位导演。这节课还是用来检验学生的舞台自我感觉的。

托尔佐夫把维云佐夫叫到台上，维云佐夫请求和普辛一同表演奥斯特洛夫斯基《森林》中的涅斯恰斯特利采夫和斯恰斯特利采夫的那场戏。也许，这是他们敷衍塞责的秘密剧目中的一个新排的作品吧。

坦白地说，我们用最厚颜无耻的方式偷听了托尔佐夫和拉赫曼诺夫的私密谈话。我们偶然地坐到了什么都能听得到的地方。我装作聚精会神地记着日记，并沉迷于这项工作，以此来掩盖偷听行为。

我听见了他们的谈话，这是不是我的过错呢？

“好样的！”托尔佐夫小声对拉赫曼诺夫说，同时为维云佐夫感到高兴，“您看！他把演出对象把握得多么稳啊！注意圈多牢固啊！这无疑就是真正的舞台自我感觉。当然，它是偶然形成的。毫无疑问，维云佐夫努力学习并掌握了舞台自我感觉技巧。喔哟，这个捣蛋的家伙！您瞧瞧，真糟糕！已经演得太过了，就像是会装腔作势的家伙！更加装腔作势了！当然啦，先前的自我感觉消失得无影无踪了。”

“怎么样啊，快来看！好样的！他纠正过来了！真实感和信念又重新出现了。连思想都体现出来了，要知道，这可是他的弱项。嘿，怎么又演偏了！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇为维云佐夫感到难过，看见他抛出一个最愚蠢的把戏，把任务偷梁换柱并且失去了“注意圈”，“请看，就是这样，对象已经在这里，在观众厅里了。接下来就是一团糟。可以恭喜他啦：所有元素都已经脱节了，真实感溜走了，整个人紧张得像块木头，嗓子也憋住了，做作的激情回忆也爬出来了，紧接着就是出洋相、噱头、刻板，还要怎样啊？当然啦，现在是怎么也改正不回来了。”

托尔佐夫没有说错。维云佐夫做作的表演简直可以说是到了我们在学校常说的“不能再看一眼”的程度。比如，为了展现斯恰斯特利采夫为了取暖而蜷缩在地毯里，到达目的地后又怎样滚着展开地毯的时候，维云佐夫竟然灵活地，甚至是可笑地沿着脚光灯在舞台的脏地板上滚来滚去。

“不知害臊的家伙，哪怕爱惜一下自己的衣服也好啊。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇由于痛心而叹了口气，把脸扭过去了。

“我们的天性是多么惊人的创作啊，”他为了不再注意舞台上的表演，对那个我们不认识的人高谈阔论起来，“天性中的一切都是相互联结、相互依赖的。就拿演员的舞台自我感觉来说吧。其中的任何一个组成部分一旦发生最轻微的脱节，就会破坏整体。只要其中的一个正确元素被偷梁换柱，其余的元素就会由此在逻辑上和顺序上开始发生重大变化。不正确的任务和对象，或者是不正确的注意圈，或者是脱节的真实感等都会使激情回忆和情感、适应等发生改变。由此，所有其他元素和自我感觉本身就会被歪曲。就像在音乐中的情形一样。只要有一个走调的音溜到有序的音里来，悦耳的音乐马上变成不悦耳的音乐，谐和音变成不谐和音了。只有纠正了走调的音，和声就又动听起来。

“我们的情形也是一样：只要剔除错误的元素，放上正确的元素，舞台自我感觉又会重新以协调的和音演奏了。

“它需要一切组成元素都毫无例外地保持正确。只有这样，才能够产生演员在舞台上的这种我们称为舞台自我感觉的状态。”

在这个片段表演结束、表演者走下舞台的时候，托尔佐夫对维云佐夫说：

“因为您开头的表演，我想吻您，而因为您结尾处的表演，我想揍您！您那开头的良好感觉堕落成什么了？最后它变成由哪些元素组成的了呢？”

“是由脚光灯那一侧的对象、被践踏了的真实感，加上做作组成，而不是由生活中的激情记忆、来自演员职业（不是来自普通人）的交流、研究、适应组成。此外，所有这些错误引起了最强烈的肌肉紧张，由此，总的状态的不正确性也就更加增长和牢固了。

“这一切走样的元素构成的不是‘舞台’自我感觉，而是特有的‘做戏’式的自我感觉，在这种情况下，既谈不上创作，也谈不上体验，而只能是出洋相或者是哄爱看热闹的人开心而已。

“这样的不正确的自我感觉不可能引导到创作和艺术上来，而只能不可避免地导致糟糕的匠艺。

“现在您是否明白，正确的舞台自我感觉对于您是何等重要啊！只有具备正确的舞台自我感觉，您才能走到舞台上，否则是不可能让您上台的。您把两个不同的演员集于一身了，他们不但不相像，而且相互打压。一个是有着良好资质和能力的演员。另一个是残缺不全和毫无希望的演员。必须从中进行选择，牺牲这个或者那个。您应该好好想一想了。要掌控好自己，并请伊万·普拉托诺维奇在每一节课上对您进行训练，请他帮助您把舞台自我感觉和其形成过程在您身上变成习以为常和正确的东西。为了达到这一点，目前您需要在‘监督’下训练。”

“难道我不明白吗，”维云佐夫忧伤地说，眼里噙着泪水，“我也愿意上天堂，但是……就是这样！我力不从心！……够不上！我不知道该怎么办才好。”

“听我说，我会教会您的。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇抚爱、鼓励而又温柔地对他说。

“首先要学会训练自我感觉元素，并使之均衡，既包括内部元素，也包括外部元素。刚开始的时候，要逐一单独训练，之后再把它们结合在一起。比如说，肌肉松弛与真实感的结合、对象与放光的结合、动作与形体任务的结合等等。在这种情况下您会发现，两个正确结合起来的元素会产生第三个元素，而第三个元素会产生第四个、第五个；五个元素会产生第六个、第十个等等。

“但是，在做这项工作时，不要忘记一个重要的条件，那就是，不要为了自我感觉而创造出自我感觉。这样的自我感觉是不会稳固的，并且很快就会被分解得支离破碎，或者演变成不正确的、做戏的自我感觉。这种情况发生得非常之快，非常之容易，几乎无法加以估计。需要有很好的习惯，目的在于通晓自我感觉的细微之处，这种良好的习惯是要通过练习和检验才能获得的。此外，在做这项工作时，也不要忘记，舞台自我感觉不能‘平白无故’地去创造，一定要建立在能创造出动作不断的线的某一任务或者某一系列任务之中。这条线好比中枢，它为了作品唯一的、基础的目的，把自我感觉的各元素都联结在一起。

“这条线以及构成这条线的全部任务不可能是僵死的、机械的。要把它们变成活的、接近现实的、真实的。为此需要有感人的想象虚构（神奇的‘假使’、规定情境）。它们反过来也要求真实与信念、注

意、愿望等。一个和另一个结合起来，并且由各单独组成部分一起共同创造一个完整的‘自我感觉’。在这个过程中逻辑与顺序并非起着最小的作用。”

接着，阿尔卡季·尼古拉耶维奇对拉赫曼诺夫提议：

“你上次看见了，我是如何引导纳兹瓦诺夫建立正确的自我感觉的，也看见了，这种感觉是如何在他身上逐渐形成的。对维云佐夫也同样要这样做。

“当然，这种情况下首先应该努力做的，是要他了解自己的状态。但是在很长一段时间内他是做不到这一点的，因为要想理顺自我感觉，需要完善的、敏锐的真实感。而这种感觉在维云佐夫身上正好是脱节的。这正是在和音中破坏整体的那个走调的音。因此，在一段时间内，你不得不通过有趣的虚构，换句话说，也就是通过规定情境来‘担负起他的真实感[职责]’这一角色来。维云佐夫是很容易激动的。他无疑就是爱激动的。但是，在唤起他的情感之前，要正确地引导他的注意力，因为如果他不是被所需要的东西激动的话，那么天晓得错误会把他带到什么相反的和错误的方向去。所以，除了真实感，还要借助正确的任务好好训练维云佐夫。

“有一些人演戏并非出自个人意愿，而是被观众吸引而来。但也有人既喜欢关注，本身也很向往到这里来。维云佐夫就是这样的人之一。所以，对于维云佐夫来说，吸引他回到舞台上来的任务就是最后的一线希望。总之，在训练维云佐夫的时候，你要同他的做戏的自我感觉作斗争，他还没有真正地把这种感觉同舞台自我感觉区分开。

“你要日复一日地引导维云佐夫走上真实的道路，以此来教会他习惯于真实，这样他就能够开始辨别真伪。这是一项困难的、费力气而又细致的、折磨人的工作。”

“而拿普辛怎么办呢？喂，拿他怎么办？他的自我感觉也不对劲儿。真的，”伊万·普拉托诺维奇向托尔佐夫求教道。

“不能根据斯洽斯特利夫采夫这一个角色来判断普辛。角色本身就是一种不真实的激情。让他扮演萨利耶里试试。”托尔佐夫说。

这话是在普辛和维云佐夫还在表演的时候，阿尔卡季·尼古拉耶维奇低声对拉赫曼诺夫说的。

“如果想使普辛达到我们所理解的真正的体验，目前是不会有有什么结果的。普辛不像马洛列特科娃和纳兹瓦诺夫那么爱激动。他是通过智慧，按照文学的线索来进行体验的。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释说。

“那舞台自我感觉怎么办呢？怎么建立自我感觉呢？”拉赫曼诺夫纠缠不休。

“对他来说，这暂时就是舞台自我感觉。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说。

“没有体验的自我感觉吗？”伊万·普拉托诺维奇疑惑不解。

“是‘来源于智慧’的体验的自我感觉。如果暂时还没有其他舞台自我感觉的话，那又到哪儿去寻找呢？以后会看到，他是否有能力达到我们需要的舞台自我感觉，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续解释道，“舞台自我感觉多种多样。有一些人那里是智慧占上风，另一些人那里是情感占上风，还有一些人是意志占上风。由此，每一种舞台自我感觉都有其各自的色彩。如果说在由各种元素组成的我们的表演乐器中由智慧担任主声部的话，会形成某一种或某一类舞台自我感觉。但也许是另外一种情形，即意志或者是情感担任主声部，这就会形成舞台自我感觉的两种新的色彩。普辛倾向于理性和文学。这也不是坏事。他的所有表演都清楚明了，内部的线也勾勒得正确。它能够正确理解和评估自己所说的话。诚然，这一切都很少由情感燃起。那有什么办法呢？情感是不可能强加进去的。你要努力通过神奇的‘假使’、规定情境来调动他。要发展他的想象，要想出有趣的任务。借助它们情感本身就会活跃起来并显现出来，到那时，也许他的表演会增加一些热度。但在这方面你还不能要求他太多。普辛是典型的‘发表议论的人物角色’，他的音质和身材都很好，当然，对他的身材还应该加紧训练，使其达到完美。这一点做好以后，我不好说他一定会成为优秀的演员，但他一定会成为一个大家需要的演员——这还是有用的。你会看到，他将来可以在所有的剧中担任角色。总之，他的这种侧重于理性的舞台自我感觉目前是可以接受的。”

“可怜的普辛，”我心里想，“仅仅就是为了这个‘有用’，还要花费多少劳动啊。但是，他并不苛求。达到这样的有用他也就满足了。”

19××年×月

今天又对学生的舞台自我感觉进行了检验。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇请戈沃尔科夫表演些什么。当然，也请了威廉米诺娃。

我们这两位工作中的马虎大王表演了一个谁都不熟悉的二流剧本中选出的节目，节目很特别，品位和质量都不高。

戈沃尔科夫扮演一个检察官，审问一个他爱上的漂亮女人，他想强迫她委身于自己。

“你听，”托尔佐夫对伊万·普拉托诺维奇小声说，“这就是那愚蠢的作家给戈沃尔科夫的台词：‘千百万饥饿而暴动的公民发自内心的炽热的内心，通过我的惩治的权利谴责您。’现在你要记着点，戈沃尔科夫怎样说出这些鄙俗的词来。”

“所有这些单独的词和句子都被重读出来，几乎每一个音节都是。但最主要的是，整个台词为之而写的那个最重要的单词却被轻轻带过，没有打上任何重音。”

“哪个词？哪一个词啊？”伊万·普拉托诺维奇打断他问。

“当然是‘您’这个词了。因为人民要谴责的正是您。”

“看来，戈沃尔科夫没有言语规则概念。老师们都干什么了……？！对[这门课]你要格外重视。它是最重要的科目之一。如果老师不适合，应该尽快换掉。不能这样说话的。”

“天啊，简直是胡说八道，”托尔佐夫替戈沃尔科夫感到痛苦。“最好不要太投入，只是听听声音罢了，”他竭力安慰自己。

“声音倒是挺好，音域也足够宽。动听、洪亮、轻松、富于表现力，总之，练得不错。”

“但是你听，他是如何发辅音的：

“ ‘П л л л а м м м н н н ы х х … н н н е д д р р р …
ч ч ч ч е р р р е з з з … м м о ю к к р р а ю щ щ у ю ю
в в в л а с с с т ь .’ [\[142\]](#)

“你以为，他这样做是为了练习辅音吗？绝对不是。他觉得把辅音增强到十倍，声音就可以更动听些。但如果在发音中把这些庸俗和装腔作势的东西摒弃掉，那么发音吐词的其他方面倒是完全不错的。

“你能拿这些问题怎么办呢？你看！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇突然精神一振，“如果我是一个不懂俄语的外国人，会为他这种把所有手指都展开的潇洒的手势而鼓掌的。为了补充这一手势，他的声音甚至和手一起降到最底端。

“如果这一手势是指飞机降落，那没得说，做得漂亮，我会原谅他的装腔作势。但这里讲的不是飞机的起降，而只是讲他从高处走向开庭的地方。他说那些话也只是要吓唬一下他那个可怜牺牲品，迫使她同意他这个冷酷无情的人的提议。

“我觉得，戈沃尔科夫在第一次接触这个愚蠢的剧本时，就已经想象到那优美的手势、两三个卖弄的朗读语调了。这些手势和语调他在自己的书房里煞费苦心地悄悄地修饰润色了很长时间。他把这个称为‘创造角色’。这个庸俗的剧本被他背会和排演，就是为了当众炫耀这些手势和语调。

“这是什么乌七八糟的东西啊！天啊！”

“你马上就会明白，他心里想的是什么。是哪些元素构成了他的自我感觉：文理不通的言语，加上降落的飞机，还有‘п п п л л л а м м м е н н н ы е н н н е д д р р р ы’。把这些东西都拼在一起吧！试试看，会是个什么东西？简直是个大杂烩。

“你去问问戈沃尔科夫，他一定会对天发誓说，这就是舞台自我感觉，并且说谁都不如他这样好地感觉到‘舞台’，会说这是崇高的表演风格，而不是庸俗的自然主义的体验。”

“那你就把他们赶走吧！两个一起赶走！真的！”伊万·普拉托诺维奇唆使他说，“此外，还有普辛和维谢罗夫斯基。我是说再加上普辛和维谢罗夫斯基。我们不需要异己！真的。”

“你认为，他们对剧院一点用也没有吗？”托尔佐夫挑衅地问拉赫曼诺夫。

“真的！”拉赫曼诺夫回答。

“我们看看去。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，接着起身，向脚光走去，因为我们的两位表演大师已经结束了自己的表演。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇让戈沃尔科夫详细地讲一讲，他是如何理解这一角色的，这场戏的内容是什么等等。

这时发生了一件不可思议的事情。无论是戈沃尔科夫，还是威廉米诺娃，都不知道这场戏的实质是什么，不明白写这场戏的目的是什么。为了讲述内容，他们不得不机械地从头开始背诵烂熟于心的台词，去领会它的思想，并用自己的话来解释它的内容。

“现在我给你们讲一讲这个剧本。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说。接着就开始描述中世纪生活中的一个美妙场景。

我大概已经说过，阿尔卡季·尼古拉耶维奇拥有叙述剧本的卓越才能。因此，他能够非常出色地补充完那些蹩脚的作者在自己作品中忘记写出来的那些最主要、最有趣的东西。

刚刚在舞台上演完戏的戈沃尔科夫第一次去深入探究这场戏的内容。它比戈沃尔科夫和威廉米诺娃在舞台上所展现的要多得多。

显然，这两个表演者都很爱听阿尔卡季·尼古拉耶维奇的讲解。他们毫无分歧地愿意按照新的内在的线纠正这场戏。

托尔佐夫并不强制他们的意志，也不谈他们的表演手法本身，尽管这些手法很做作，似乎好像首先应该对它们加以纠正。但是，他没有。阿尔卡季·尼古拉耶维奇只是关注他们如何纠正内在的线、任务、神奇的“假使”、规定情境。

“那么程式化呢？真实感和信念呢？”

“我说，真实感在哪儿呢？你为什么纠正他那程式化的表演呢？”伊万·普拉托诺维奇纠缠道。

“为了什么呀？”托尔佐夫平静地问。

“什么为了什么呀？”拉赫曼诺夫反而感到惊讶。

“是啊，为了什么呀？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇又一次问。“要知道，这样做不会带来任何结果。他们天生就是典型的装腔作势的表演者，所以就让他们至少装得正确点儿。现在能要求他们做到的只有这些。”

最后，在阿尔卡季·尼古拉耶维奇的帮助和提示下，经过长时间的排练，戈沃尔科夫和威廉米诺娃终于演出了那场戏。

应该承认，我是很喜欢的。一切都交代得明白、清楚，有思想，角色的艺术主线条也很有趣。当然，他们的表演还不是阿尔卡季·尼古拉耶维奇所说的全部。但毫无疑问，现在所表演的比起先前的水准要高得多。诚然，他们并没有把握得住，他们甚至没有唤起信念；他们的表演中一直能够感觉到做作、过度修饰、程式化、装腔作势、朗诵腔，还有其他对扮演者来说典型的缺点。但是……

“这是什么？艺术？还是匠艺？”

“暂时这还不是艺术，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇解释说，“但是，钻研体现手段，如果能剔除他们这些手段中纯粹做作的、陈腐的刻板，如果能培养出哪怕是相对真实的，但却是从天性本身汲取材料的手法，到那时，这种表演就可以到达艺术的彼岸了。”

“但这不是我们的流派。”伊万·普拉托诺维奇激动地说。

“当然，这不是体验。或者，确切点儿，可以这样说：角色的艺术主线条是抓住了，而且可能体验得正确，但体现仍然是程式化的，带有许多刻板的东西，这些东西可能逐渐会变得相当不错的。这种体现的程式化导致的结果是，他们的表演就不是真实的，甚至可以说不是逼真的，而只能和正确体验角色所得出的东西有一点点相像而已。这不是表演，而是对角色的形象化理解，这种理解是可以借助杰出的技术来传达的。难道来我们这里巡回演出的这一类外国演员还少吗？而你还给他们鼓掌呢。

“戈沃尔科夫是否适合于我们剧院，这要等毕业的时候再说。但是，只要他还在学校学习，就要把他打造成可以培养和塑造的最好的演

员。也许，他会在外省获得荣誉。这也不错啊！上帝保佑他！但还要让他懂得专业。为此，要根据他的自身条件好好打造他的表演风格和技术，使其达到一种必需的条件，没有这种条件，就不能从他的资质中形成一种所谓整体上的默契或者悦耳的和声。”

“需要做些什么呢？到底要做什么呢？”拉赫曼诺夫激动地说。

“首先，”托尔佐夫解释说，“应该帮助他培养良好的舞台自我感觉。为此，要或多或少培养出他的良好的元素。哪怕是正确的自我感觉帮助他达到的不是真正的体验（真正的体验他将只有在偶然的、极少数的情况下能够做到），哪怕在他自身创造的舞台自我感觉的帮助下，在别人的提示下他进行表演。”

“但是，要得到这样的艺术主线条，真的，我亲爱的，是需要体验的，需要体验。”伊万·普拉托诺维奇急切地说。

“我是跟你说过，没有体验是不行的。但是，在内心感觉角色、了解它的艺术主线条，这是一回事儿，在创作时体验，又是另外一回事儿。目前，你要教他正确地感觉角色的线，教他规范地，哪怕是相对而言，表达角色的这条线或者是角色的艺术主线条。要做到这一点，就要去纠正、改造和改变他的可怕的刻板的表演手法，并且用新的手法代替它们。”

“结果会是怎样呢？怎么来称呼这种‘自我感觉’呢？”伊万·普拉托诺维奇还是很着急，“称它为‘做戏的’自我感觉吗？”

“不，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇辩解说，“做戏的自我感觉是建立在机械的、匠艺的行为基础上的，而我们说的那种毕竟还是有些体验的痕迹的。”

“就是你给指点的那些东西，”拉赫曼诺夫说。

“也许吧。随它去吧，”托尔佐夫回答说，“不过，人们早就把这种小体验称为‘半做戏的自我感觉’了。”托尔佐夫想出了这样一个名称。

“那好吧。随他的便吧。半做戏就半做戏吧。好吧，我说，”伊万·普拉托诺维奇痛苦地说。

“可是你拿她——那个卖弄风情的女孩子怎么办呢？”他激动地说，“要给她培养怎样的自我感觉呢？”

“待会儿就会明白，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，并开始聚精会神地打量她。

“哎呀，这个威廉米诺娃！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇难过地说，“一直是表现、表现，表现自己。无论如何也不能把自己欣赏够。事实上，她表演这场戏是为了什么呢？很清楚，有人曾经夸奖过她，或者是她在镜子中看见过自己袅娜的姿势和美丽的线条，所以现在她的表演的全部意义就在于回忆和重复那些她看上了的动作和生动的场面。

“你瞧，她忘记了脚的姿势，正在通过视觉回忆来追忆当时她的脚是怎样摆放的……感谢上帝，她好像想起来了……没有。还不够。你看，那只放在后面的脚尖是怎么伸出来的。

“现在你听听，她念的是什么台词，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇凑近拉赫曼诺夫说，“‘我作为一个犯人站在您面前。’站，但她却是躺着！接着往下听，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续说。“‘我累了，我的脚生疼。’难道她的脚疼是躺出来的吗？她是把脚躺麻了，或者是由于她一直把脚尖踮起来的缘故吧。

“猜猜看，她的自我感觉是什么样的。如果言语和行为相矛盾的话，她内心是怎样想的呢，是一种可笑的心理状态。她的注意力完全被她的脚吸引过去，被自我欣赏吸引过去，以至于她没有时间去关注她自己讲的话。她是那么轻视台词，轻视内心的任务！这还谈得上什么舞台自我感觉啊！

“舞台自我感觉被自命不凡的卖弄风情的女人的心态代替了。她拥有自己独特的‘女人自我感觉’，她将不会脱离这种感觉的。构成这种自我感觉的那些元素也是女人出身。怎样来称呼她的这种表演呢？匠艺？表现？芭蕾舞？活生生的场面？既不是这个，也不是那个，也不是第三个，第四个。这是‘当众卖弄’。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇终于找到了称呼。

19××年×月

黑板上贴着通知，号召我们，学校的学生去参加剧本 [79] 的排演，剧院正在准备上演这个戏。

读完这个通知，我惊呆了，由于预感到将需要第一次在真正的剧院里，在真正演的戏中，同真正的演员一起登台表演，我的心咚咚直跳。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇在今天的课上给我们解释了即将登台的表演的意义和教学层面的重要性。他说：

“剧院号召学生参加演出，完全不是因为剧院需要学生，而是因为学生们自己开始需要剧院了。

“你们在群众场面中的表演只是学校教学大纲中的例行阶段。这也是课堂，但只不过是当着观众，在完全的演出环境中、在当众创作的条件下上课而已。

“对我们演员来说这是排演，对你们学生来说，只是当众表演的准备；对我们来说这是演出，对你们则是当众上课。

“在学校里，在没有观众在场的情况下，我们暗示给学生的东西，将来他们要在剧院的舞台上，在当众表演时加以体验。

“现在，这个时刻来到了，应当使你们在舞台上体验学校里讲过的东西。

“只有在这一切实现以后，在你们根据亲身感受舞台上认识到的正确的自我感觉以后，你们才能真正地评价我们在学校中交给你们的东西。

“事实上：除了剧院舞台上，除了当众创作的条件，在哪里都能够这么好地理解，能够在令人分心的演出环境中集中注意力的！‘假使’的实际意义呢？除了在成千的观众面前，在哪里能够体验到真正的‘当众的孤独’或者与对象交流的重要性呢？除了在舞台上，面对着舞台框的大黑洞，在哪里才需要创造、培养和确定自身正确的舞台自我感觉呢？如此，在为培养创作自我感觉各个元素而进行的一系列准备工作之后，我们已经开始在当众创作的条件下，在舞台上创建这种自我感觉。

“你们知道吗，我们在这一整年里所做的工作正是为了达到这一点。

“以前我不曾讲过这些，目的是不去为还没有做过的事情进行总结，不去给你们接受知识增加困难，但现在，已经是Post Factum [\[143\]](#)，我向你们宣布，教学大纲第一学年的课程完全是为了创建总的（或工作的）舞台自我感觉，为了在舞台上、在观众面前、在当众创作的条件下，使这种舞台自我感觉得到初步的巩固。

“我们之所以从这一点开始学习，是因为如果没有正确的舞台自我感觉，任何进一步的创造性的工作都是无法想象的。

“祝贺你们进入我们教学大纲的新阶段，也就是祝贺你们可以进行当众的舞台表演了，为的是在舞台上创建和巩固正确的舞台自我感觉。

“它将在你们一生的演艺生涯中逐渐地被你们所完善和纠正。

“而且，重要的是，眼下，在你们刚刚开始登上舞台进行表演的时候，当众表演的工作应该被引向正确的方向。但这要求你们要有超常的注意力和一丝不苟的态度，要求你们善于分析你们无形的内心感觉和行为。但是，我们做老师的，只能去猜测这些内心感觉和行为，而且，如果你们对我们说的将是不真实的东西，即说的不是你们感觉到的东西，那么对你们就会更加不好，因为欺骗首先害的是你们自己。它会使你们丧失正确判断你们心中所发生变化的可能性，而我和伊万·普拉托诺维奇也将不可能给你们提供有益的建议。

“所以，不要妨碍我们，而要千方百计地帮助我们弄明白那些你们表演时内心所发生的看不见的变化。

“如果你们在每一次出现在脚光前面时，都能够始终如一地聚精会神，刨根问底，一丝不苟，如果你们站在舞台上不是枯燥地、流于形式地，而是自觉地、投入地去对待你们的创作任务，把自己全部身心都交付与它，最终，如果你们在每一次登台表演时，都能完成我们在学校里教给你们的東西，那么你们会逐渐掌握正确的自我感觉。

“从我们这一方面讲，要关心的是让你们的当众表演在教学层面得到很好的组织。但要记住，这项工作不能半途而废。要把它一直做到取得彻底胜利，达到这样的理想状态，那就是使正确的舞台自我感觉变

成唯一可能的、正常的、自然的、习惯的、本性的，使不正确的东西，也就是做戏的自我感觉变成不可能的；是的，变成不可能的！

以我自己为例：在我找到正确的工作自我感觉，并且使它一劳永逸地在舞台上得以巩固下来后，我已经变得没有它就不能走上舞台了。只有在正确的工作自我感觉陪伴下，在舞台上我才能像在家里那样自如，而在做戏的自我感觉状态下在舞台上我会变成陌生的、多余的、不需要的了，这使我痛心不已。要想使我自己脱离业已习惯了的总的、工作的自我感觉，是需要做出很大努力的，这是因为，经过在群众场面中进行的巨大而正确的工作，经过长时间的演艺实践，这种感觉已经在我身上扎根了。我现在几乎不可能若无其事地把对象抛到观众坐着的脚光的那一侧，而不去同舞台上的搭档交流了。更为困难的，是没有创作任务而站在成千的观众面前。如果出现这种情况，那么我就会像个新手似的不知所措。

“要努力尽快地、一劳永逸地培养自身的正确的、总的、工作的舞台自我感觉。”

“这相当于说：‘要努力一劳永逸地在舞台上进行创作，并且成为天才。’”舒斯托夫说。

“不是这样，培养正确的自我感觉是每一个善于工作并能够把开始了的事情做到底的人都能够做得到的。

“我不否认。你们所面临的工作是困难的，但是天性本身会来帮助你们，只要它从你们在舞台上所做的事情中感觉到有机的真实。到那时，天性会掌握创作主动权，而你们是知道的，在创造性的工作领域任何东西也不能与它相提并论。

“与天性的有机需求协同一致的舞台自我感觉，是演员在舞台上最正确、稳固的状态。同天性一起按照学校所指引给你们的道路前进，你们就会惊讶于你们艺术上的迅速成长。

“噢，要是我有时间和这种可能该多好啊！”托尔佐夫神往地说，“那我将回到群众场面，回到小角色中，并热衷于以跑龙套的身份参加这些场面的演出。要知道，我在艺术心理技术中所领会到的东西，绝大部分是在群众场面中得到的。”

“为什么是在群众场面，而不是在真正的大角色中呢？”我想弄明白。

“因为主导全剧的大角色是不应该按照学生的身份去探索的。这样的角色是需要完美表演的。它们所要求的是技术精湛的大师，而不是初步登台试演的学生。

“大角色承担着整部戏的重大责任。它们使演员担当大任，并且提出你们这些知识准备不足的人力所不能及的任务。它们会在他们身上引起强迫和创作上无谓的紧张。而你们是知道的，这会导致什么样的结果。在群众场面中和小角色中，则完全是另一种情形。那里责任和创作任务相比之下要小得多；那里责任和任务是由群众场面中大批人物分担的。那里可以进行某些试验、习作练习，而对自己或者演出毫无损伤。

当然，这些试验和习作的联系都是以它们不与表达的作品的最主要任务和贯串动作相抵触为前提的。

“所有这些习作练习都可以并且最能在观众面前固定下来。正因为如此，我才赋予当众表演课这样的意义……”

“此外，课堂上所做的练习，并不总是能被接受，也并不总是能在剧场上表现出来。这也促使我们有必要进行当众授课。

“世界上有什么样的学校能够给学生提供这样的上课条件和环境呢？！想一想吧：成千的观众，完全的演出环境，布景、家具、道具、演出所必需的小物件、充足的照明、灯光和音响效果、服装、化妆、音乐、舞蹈；当众表演的激动、后台的道德、集体创作的纪律和条件，有趣和有内容的创作主题以及吸引人的最高任务、贯串动作、交流对象、导演的指示、美妙而又富有文学性的台词，利用这样的台词可以学习悦耳动听地说话；还有宽敞的演出场所——要使自己的声音和吐词适应这一切场所的音响效果；恰当的群众搭配、场面调度、场景变换、活的搭档和死的交流对象——这一切都是为了训练真实感，为了建立信念以及我目前还没有想到的其他东西……”

“所有这一切，剧院天天都提供给我们学校进行有系统的和日常的课程使用。这是多么奢侈和阔绰啊！你们要充分地和正确地给予评价。难道你们不去利用所有这一切可能，使自己成为真正的演员，难道你

们宁肯利用这些去走演员的平庸的路——那种追求首席和高工资，追求庸俗的成功和流行，追求廉价的荣誉，追求广告，追求如何满足自己那渺小、陈腐的虚荣心的钻营家、剧院‘台柱子’的道路？！

“如果是这样，那么就趁早离开剧院，因为剧院既能使人的心灵变得美好，也能损害人，毒害他的心灵。要去利用剧院为你们道德上的成长所提供的那些东西，而不是为你们道德上的堕落所提供的那些东西。演员的成长就在于不断地认识艺术，而演员的堕落则在于盘剥艺术。要利用即将进行的当众表演，为的是从中充分汲取可能汲取的一切东西，而且首先要培养自身正确的总的（工作的）舞台自我感觉。

“趁现在还有可能，还不晚，抓紧时间吧，当你们成了演员之后，再去考虑学生的功课就为时已晚了。没有正确的自我感觉，是不能扮演大角色的。那时候你们可能会处在毫无出路的境况，它使你们走上匠艺和刻板化表演的道路……

“但是，如果你们形式化地对待教学大纲的新的阶段，即群众场面中的当众表演，不给予它应有的、特别的关注的话，那你们就要倒霉了。在这种情况下，最终的结果是完全相反的、不良的、毁灭性的，而你们将以非常快的速度——学生们对这一点什么概念也没有——在自身培养出危险的、对创作有害的做戏的自我感觉。

“当众表演是一把双刃剑。它既有利，也有弊。而且后者的机会要多得多，原因如下：

“当众表演具有能把舞台上和演员自己内心所发生的一切加以巩固和确定的特性。任何带着创作的或别的激动做出来的、由观众在场而引起的任何动作和体验，都比平常小范围的或在家庭环境中的排演更强烈地铭刻于情感记忆中。所以，在演出环境中所完成的东西，无论错误还是成功，都会比较牢固地当众固定下来。匠艺比真正的艺术容易达到，而刻板化的表演也比体验更易做到。所以在当众表演时，这些东西会比较快、比较容易地在角色中固定下来。

“去抓住和固定那些隐藏在心灵深处的东西，要比去抓住和固定表层的东西困难些，换句话说，身体生活要比角色的人的精神生活容易确定。但是，当这个精神看见脚光，而且当观众利用自己的反应给演员指出正确的、强烈的、人的有机的体验的时刻，并且帮助演员找到和

相信这些时刻的时候，当众表演的定影液会永远把角色的那些成功而生动的地方在演员心里确定下来……”

19××年×月

我没弄明白，今天是什么样的排演。演员们不停地表演整个剧本，但是没有化妆，也没有穿戏服。

可是却让我们学生穿上戏服并且化上妆，就像参加正式演出似的。

布景和道具也都悉数准备妥当。

在后台可以感觉到一种隆重的气氛，也许，这种气氛和演出时完全相同：极好的秩序，绝对的肃静，甚至在幕间休息的时候，大家在舞台上和舞台附近走路都踮着脚。更换布景时听不见嘈杂声和喊叫声，都是按照手势和拍手掌进行的。

共同的虔诚引起了庄严的情绪，并且激动人心。我的心跳得厉害了。

伊万·普拉托诺维奇适时地把我们引到了台上，并让我作为外省小监狱的岗哨，长时间地按照他所规定的线路走来走去，或者在他所指定的哨位上站岗。

普辛和维谢罗夫斯基排演了好几次“囚犯提水桶走过场”，先从监狱中出来，然后再走回去的场面。他们应该做得简单、朴实，为的是不至于把观众的多余的注意力吸引到自己身上来。

“我的亲爱的，你们要记住，你们是在后景中表演。所以，不要钻到前景来，不要突出自己，我说！特别是剧中人物处在主要场景的时候。在这种时候要特别小心翼翼地行动，并且要给这种小心翼翼找到内心依据。这可不是闹着玩的！”

想要走来走去而不吸引观众注意是很困难的。这里需要匀调性。为了唤起这种匀调性，就要把所有注意力都集中在两条腿上。但只要我一开始想起自己的腿，平衡和走步的能力马上消失了。弄不好就会绊倒！我像醉汉一样，无法沿着直线走路；我东摇西晃，生怕撞到带门的栅栏上，把它撞倒。这使动作和表演变得紧张而不自然。我激动得喘不过气来，必须停止自我观察了。

自我观察刚一停止，注意力就四散开来，就寻找新的对象去了。我被后台吸引了。我紧张地注视着那里所发生的事情。

有几个化了妆的演员停下来并看着我。

“这是什么人物啊？”也许，他们之间这样议论着我。

窃窃私语一阵子，并且琢磨了我半天，其中的一个人笑了起来，把手一挥，走开了，而我却满脸通红，因为我觉得，他的笑声和轻蔑是针对我的。

伊万·普拉托诺维奇走过来，他用手势命令我沿着他指定的线路走。但我无法走动，因为我的双腿好似瘫痪了一样。我只好假装没看见他。

这时，普辛和维谢罗夫斯基以提水桶的囚犯身份从监狱中走上台来。我本来应该帮助他们走过大门的，但我把这个给忘了。而且，我还把他们挡住了，使得观众看不见他们，这样就破坏了整个场面。他们被迫从半开着的门缝挤过去。普辛几乎碰到了布景，差点拖着它走。

真丢人！

只是到演出结束时，我才明白，失败是由于我全身被紧张的肌肉束缚住造成的。

19××年×月

我参加了重新上演的《炽热的心》^[80]的第一次演出，我竭力摆脱紧张。在自己的化妆间里，在我们那场戏演出之前，我很快并且很好地做到了这一点，但是，一过渡到舞台侧幕的紧张气氛中，身处令人激动的忙乱之中的时候，我感觉到了自身的重大责任，于是全身心立刻强烈地紧张起来。尽管我比上一次进行了更多的自我控制，但这种情形还是发生了。

和紧张进行了顽强的斗争之后，我得以把注意力指向身体并且找到了有害的紧张部位。但是仅仅指向还不够，还要把注意力保持在指定给他的对象上。在平静的学校环境中，这一点是很容易做到的，但是在舞台令人激动和分神的生活条件下，这个摆脱紧张的巨大过程中第一个也是必要的阶段，就会变成进行创作的演员同不自然的演出条件之

间顽固而艰难的对决。在处于舞台上的整个时间里，这个斗争都一直延续着。不用花很多时间就会克服障碍，找到紧张部位并且释放它。但只要过渡到第三个步骤，即为所建立的自我感觉寻找依据这一起着巩固作用的步骤的时候，您就会遇到任性的想象了。大家知道，想象是应该创建规定情境和为形体状态提供依据和虚构的。但是，在紧张的当众创作环境中，很难和想象说得通。此时，它表现得尤其神经质、固执己见并且逃避工作。如果演员有足够的坚定性并能坚持己见，那倒还好。但要想随时做到这一点是非常困难的，而如果不能使想象屈从于自己，那么他就会使注意力和自我感觉的其他元素受到干扰和破坏。

如此看来，今天的演出完全是为了放松肌肉过程的第三个步骤，即为所创建的总的形体状态找到内心的依据。

在进行这项工作时，我回想起了去年和猫先生一起躺在自己的沙发里，摆出了艰难的伸展的姿势的情形。感觉到并说出身体中各个肌肉紧张的部位，我把它们放松，但做得不够彻底。为了完成和巩固这一过程，需要“寻找依据”，而要想“寻找依据”，就需要规定情境、任务、行为。我老老实实在地想出这些来了：“地板上有一个大蟑螂。快打死它！”

说着，我摁死了想象中的蟑螂，以此给艰难的姿势找到了依据，并且不由自主地使身体摆脱了多余的紧张，因为在这种多余的紧张存在的情况下，我是无法触摸到那想象的牺牲品的。那些技术和意识所不能实现的东西，天性本身及其潜意识做到了。

今天，我决定在舞台上，在成千观众面前重复这一手法，并开始寻找相应的动作。它应该是积极的。怎样从一个士兵在看守岗位上的站立和踏步中找到它呢？

我开始考虑起来。想想看吧，这可是在令人分神的舞台环境中去考虑！这样的工作对我来说是一个壮举。

1. 我可以沿着直线走，并由于感到无所事事而随着心里哼出来的曲调的拍子或者按照脑子里想出来的诗的节奏迈步，——我这样考虑着。
2. 我可以按照规定的路线行走，斜眼看着市长的台阶，一列前来求见的人正走向台阶。

3. 我可以悄悄溜掉，消失，变得不显眼，或者正相反，大摇大摆地走着，为的是让大家都看见我在怎样履行自己的职责，随时准备着把落入我手中的人“拖住不放”。

4. 我可以偷偷地在监狱栅栏的角落里抽烟斗。

5. 我可以对沿着监狱栅栏墙爬着的某一小甲虫发生兴趣；我可以逗它玩一玩，把它塞到狗爪子或者青草的下面，让它爬到上面来，把它高高举起，等待着它张开双翅飞走。

6. 不过最正确的，是我应该仅仅靠近栅栏，一动不动地站着晒太阳，心里想着自己的事情，就如同一个士兵在想着自己的村庄、房屋、耕种、收成和家庭一样。

在发自内心而又真诚地做着这些动作的时候，天性及其潜意识自然而然地就会投入到工作中。他们就会来证实并且排除妨碍真实、妨碍有效而恰当的行为的多余的紧张。

但是，不得不控制住自己并时刻记住伊万·普拉托诺维奇的指示，那就是不要用过度的活跃来吸引观众的注意力，这样做会有损于剧中的主要演员。

这正是我选择消极任务的原因：站在那里晒太阳，想着自己的事情。而且，我必须要考虑下一步该做什么。于是我就靠着栅栏，在舞台上的电太阳的光线下想起心事来了。

原来，我内心并没有为角色准备好任何精神方面的材料。

怎么会出现这样的疏忽呢？！

伊万·普拉托诺维奇怎么会让我内心空虚地走上舞台呢？真是不可思议！

如果阿尔卡季·尼古拉耶维奇在莫斯科的话，他是无论如何不会容许这种粗制滥造的。

我抓紧时间，开始在舞台上创造我那可爱士兵的过去、现在和将来。

“他是从哪儿来到这儿执勤的？”我问自己。

“从营房来。”

“这些营房在哪儿？要经过哪些街才能走到那里呢？”

根据自己熟悉的莫斯科近郊的几条街，这个问题解决了。

在想象中创造了通往这些营房的那条路之后，我就开始设想这些兵营中的生活。然后又想象出村庄、木头房子、我所要表现的士兵的家庭。回光灯热热的光线如烈日一般烘烤着我，使我睁不开眼睛。我甚至被迫把军帽的帽檐拉向眼睛。

我感觉很好，宁静而又舒适，甚至忘记了后台世界的存在，忘记了当众表演及其一切条件的存在。怎么？！我居然能当着观众的面幻想！这是至今都无法想象的事情呢！

19××年×月

所有的空闲时间都被我用来考虑士兵的角色和虚构出他生活的规定情境。

巴沙来帮我，我也帮他，因为他也在为自己的角色做着同样的准备，他在一场戏中扮演没有台词的前来求见市长的人，市长会在同一幕中出场。

沉浸于这个外省警察的生活之中，我想象着履行起他的职责来：跟在市长后面，走进商场和市场，拖着他从商人那里没收的货物；我本人也并不厌恶受贿，可以偷偷拿走零乱地摆放着的東西。

现在我有了新的、比较积极的想法，我把这定义为“拖住不放”。

但我不敢擅自改变先前的、规定好的行为。要小心翼翼地、悄悄地引入新的行为。

而且不加入多余的积极性，因为它们可能吸引观众的注意力并且把它从剧本的扮演者那里引开。

但是，我疑虑的主要原因并不在于此，而在于我的士兵角色被一分为二，变成迥然不同的两个形象：一个是可爱的农民，他很顾家，憧憬着乡村生活；另一个是抱有“拖住不放”生活目的的警察。

从他们当中选择谁呢？

如果把两个都留下来会如何呢：在监狱旁是可爱的农民，在市长台阶前是警察。这样的安排让我一箭双雕；一方面，我同时塑造两个角色，另一方面，我可以按照两个安排表演，在比较轻松的后景，我使自己习惯于正确的自我感觉，而在比较困难的前景，我将致力于消除当众表演的障碍。

我靠着监狱栅栏正这样想着的时候，一群醉汉在赫雷诺夫的带领下突然冲上舞台。他开始在市长的面前忸怩作态、借酒撒疯。

演员们的表演抓住了我，我张大嘴巴，眼睛紧盯着他们，不由自主地放声大笑起来，忘记了自己是在舞台上。我的自我感觉非常的好，根本没有去想什么肌肉。它们自己在想自己吧。

嘈杂的场面过后，恋人的平静而又抒情的表白开始了，我长时间背对着观众站在那里，由衷地欣赏着背景画布上所画的辽阔无垠的远方的景色。这时我想起了阿尔卡季·尼古拉耶维奇所钟爱的至理名言：“要把注意力集中到脚光的我们这一边，同时要转移对脚光的另一边的注意。”或者换一个版本：“要醉心于舞台上的情形，要远离舞台外的事物。”

我感到幸福，我感觉自己是个胜利者，并且心里感到高兴的是，当着观众的面，在不自然的当众表演的条件下，我竟然能够忘掉自己。

使我感到困惑的只有一点，我是以我本人的名义，而不是以我塑造的士兵的名义动作的。阿尔卡季·尼古拉耶维奇自己也是要求我们不要在角色中迷失自己的。就是说，我以自己的名义动作也不是什么坏事。

可见，全部问题都在脚光这一边的有趣的对象和有趣的任务上。

我怎么能够忘记这个重要的、我在学校就已经熟知的真理呢？！

显然，舞台是想把生活中非常熟悉的一切东西拿到舞台上，在当众创作的条件下加以重新认识、理解和考验？！

也好，我准备重新了解曾经知道的东西。就让实践本身、舞台、舞台的工作条件、坐有成百上千观众的怪物——观众厅、舞台和它的大嘴

巴黑洞——舞台框来教我吧。

这就是那个黑洞，它在远远的舞台的前沿处。

是的……就是它！为什么我以前没有发现它？我将根据被吸入那怪物深不可测嘴巴的令人生厌的感觉，根据对演员的强制性控制以及使站在舞台上的人全神贯注这一独有特性来认识这个怪物了。无论我做什么，无论我怎样把脸转过去，无论我怎样转移注意力，我时常感觉到它的存在。“我在这儿！”它时时刻刻在放肆地冲我叫喊，“不要忘记我，我也不会忘记你。”

从这一时刻开始，后台世界、后景、舞台上所发生的一切都从我的注意力中消失了。剩下来的只有最前景和怪物那张开的、露出来的、深不可测的嘴巴，于是我又想起我在观摩演出中所感受到的张皇失措。我像石头一般站在那里，看着那黑暗而遥远的深渊，我的肌肉紧张到如此程度，以至于我又无法动弹。

如果说舞台框这个怪物在后景都能对我产生如此压倒一切的影响的话，那么在那里，在前景上，在舞台框大黑洞的洞口情形又会怎样呢！！！！

演出结束后，当我走过舞台导演助理室的时候，一个陌生人冲着我就过来了，原来，他是值班检查演出的。

“我要记录下来，”他向我宣布说，“好让他们在将来所有场次《炽热的心》的演出中，都在池座的第一排给您留个位子。从观众厅您会比在舞台上，会比在后景执勤的哨位上更便于欣赏演员的表演。您最好挪到观众座位上去！”

“好啊，好！”一个样子可爱的年轻人，大概是剧团的演员，这样对我说，“您的士兵就是总的图画中一个艺术性的污斑。那是什么样的朴实和自然啊！”

“我的亲爱的，您能适应这一新环境，能够感到就像待在家里似的，这很好啊！很好，我说！”伊万·普拉托诺维奇说。“但是……神奇的‘假使’哪里去了？没有它就没有艺术。这可不是个简单的事情！要找到它，创造它，要用士兵——剧中人的眼睛，而不是纳兹瓦诺夫——看戏人的眼睛来观看舞台上所发生的一切。”

19××年×月

太可怕了。

今天，在《炽热的心》的演出中，我不得不过来救急替换一个生病的演职人员，在市长台阶旁站岗，也就是在舞台前沿处，在怪物的嘴巴——舞台框里站岗。

当人们向我宣布这一判决时，我呆住了。拒绝是不可能的。

我的庇护人伊万·普拉托诺维奇却又不在于剧院。

只好服从。

站在舞台的前沿，在怪物的嘴巴——舞台框的大黑洞里，我又一次被它压垮了。

后台的情形我什么也没看见，舞台上在进行着什么我也没有弄明白。我能做的只是站在那里，悄悄地靠着布景，使自己不至于昏倒。太可怕了！

有时我会觉得，我是坐在第一排观众的膝盖上。我的听觉变得更加敏锐，以至于我能够听见池座上观众的个别语句。我的视觉变得更加尖锐，以至于我能够看见观众厅里发生的一切。我被脚光的那一边所吸引，需要做出很大的努力，才不至于把脸转到观众那一边。我若是朝观众那边看了，就会失掉最后一点自我控制，会带着一副张皇失措的面孔和僵硬的身体站在脚光的前面，显得束手无策，并由于发窘而就要哭出来。我一次也没有朝观众那边望去，一直侧身向着他们，但我还是看见了观众厅里的一切：一个别人的每一个细小的晃动，望远镜镜片的每一次闪光。我觉得，所有的镜片都是对着我一个人的。这更加迫使我去关注我自己。集中到自己身上的注意力又束缚了动作，使我麻木。我感到自己是那总的图画上的一个可怜无助的、没有艺术性的丑陋污斑。

多么折磨人啊！这幕戏时间拖得好长啊！我好累！我费了好大努力才没有由于头晕而跌倒。

为了不使自己从战场上可耻地跑开，我决定悄悄隐退、消失，为此我耍了个滑头——开始悄悄地向幕后倒退，半躲在舞台框内第一道侧幕

后边。在那里，黑洞就不那么可怕了。

演出结束后，值班检查演出的人又在导演助理室旁叫住了我，并挖苦我说：

“从侧幕后面也看不清演员。真的，您挪到观众厅那里去吧，到池座去！”

演员们怜悯地看着我。也许，这只是我的感觉而已，实际上可能谁也没有去注意我这个可怜的龙套，这种感觉持续了一整晚，而且现在，在我写日记的时候，仍然有这种感觉。

我是一个多么渺小、多么没有才华的表演匠啊！

19××年×月

今天，我像奔赴死刑一样来到剧院，带着恐惧想着站在怪物的嘴里——舞台框大黑洞里的痛苦情形。

“防卫黑洞的手段哪里去了？”我问自己，并突然想起那个救命的“注意圈”。

我怎么能在那次当众表演时忘了它而没有首先去利用它呢！

有了这个发现，我变得轻松了；我仿佛在加入浴血战斗之前穿上了不可穿透的铠甲。在化妆、穿服装和准备上场的时候，我回忆了学校里做过的注意圈方面的练习，并且练了练。

“如果在学校十来个学生面前的当众的孤独给了我难以形容的享受，那么在剧院，在成千观众面前，这种享受将会是怎样的呢，”我对自己说。

“我会把自己封闭在圈子里，在其中找到一个点并注视着它。然后打开我那不能穿透的圈子的小窗，花一点儿时间看看舞台上的情况，也许，我还敢看一眼观众厅，然后再赶快回家，回到圈子里，回到孤独中来，”我这样怂恿自己……

但事实上一切都是另外的情形。等待我的是一件意外的事情，一方面，它是令人愉悦的，另一方面却是令人沮丧的。导演助理告诉我

说，我应该回到自己原来的地方，即后景上，监狱栅栏旁。

我不敢向他详细询问做出这一决定的原因，毫无争辩地服从了，我感到高兴的是，在那里我会舒服些和安静些，但同时又感到有些惋惜，因为我觉得，带着装甲的圈子我今天本来是可以战胜自己对舞台框大黑洞的恐惧的。

在后景，又带着圈子，我感到怡然自得，就好像待在自己家里。我一会儿把自己反锁在圈子里，沉醉于在成千观众面前的孤独感觉，一会儿又观察圈子外面发生的事情。我欣赏着演员们的表演和远方的景色，大胆地看着舞台前沿——舞台框大黑洞本身。今天，由于有了装甲的圈子，我觉得，即使在舞台前沿那里，在怪物的嘴巴里，我都能站得稳稳的。

但是，我不得不控制自己并且记住伊万·普拉托诺维奇的最新指示，那就是在舞台上应该不仅仅过着自己的、纳兹瓦诺夫的生活，而且应该以自己的、纳兹瓦诺夫的体验来生活，这种体验是通过神奇的“假使”，在角色的规定情境中得到过滤的。要不是我自身的这种新的关注，我今天一定会分神的。

怎样才能知道，我的私生活是在哪里结束，而那个也是我的，但与舞台上所塑造的人物的生活条件相适应的生活又是在哪里开始的呢？

比如说，我站在那里，欣赏着远处的景色。我是以自己的名义，在自己生活的条件下做的，还是以自己的名义，但却是在士兵的生活的条件下做的呢？

在解决这个问题之前，我想要弄明白，农民是否会按照我们概念中对这个词的理解去欣赏远处的景色。

“有什么好欣赏的！”他会这样回答，“远处就是远处呗！”

农民只是欣赏一次也就够了，就会强烈地爱上它，就像爱上整个自然界一样，爱它的各种景色和表现形式，没有多愁善感。如此说来，我所选中的动作对于士兵来说是不典型的。像看那些习以为常、非常熟悉的现象那样无动于衷地看那奇妙的景色，才是典型的。

而我的士兵会怎样观看赫雷诺夫那一群醉汉，他又会怎样看待他们的不成体统的行为呢？

“男人们总是喜欢寻欢作乐。说实话，真是奇怪！瞧他们醉成什么样儿了！？还算什么男子汉！”他会不以为然地说，只是在最可笑的时候才微笑一下。他对这种忸怩作态也不习惯。

这就是说，我的这个动作对于农民出身的士兵来说也不太典型。

我不由想起了阿尔卡季·尼古拉耶维奇的建议，他说过，表演农民的时候，要记住他们那不同寻常的朴实、自然和率真。如果他站着或者走路，那是因为他需要站着或者走路。如果他的腰部发痒，他就会去挠一挠，如果需要擤鼻涕，需要咳嗽，那他就擤鼻涕、咳嗽，而且做得非常直截了当，之后把手放下，一动不动地站在那儿，直到需要做下一个动作。

让我的农民士兵也做得直截了当吧。所以演这个角色需要高度的克制和沉稳。无动作对于我的农民出身的士兵来说是典型的。需要站着，那就站着，太阳照得睁不开眼，那就把帽子拉低。就是这些，没有任何附加动作。

但是，这种静止状态，这种完全的无动作符合舞台要求吗？剧院是需要动作的。

如果是这样，那么在表演士兵角色时，就要在无动作的站岗里面找到动作。这是很困难的。

比这更困难的，是在所扮演的士兵角色中不失去自我，而要在角色中找到自己，在自身中找到角色。

在这个层面我能做到的一切，就是在规定情境中保持自我。

我尝试创造这些规定情境，并且想象着置身于其中。

静止不动——这是角色规定的、日常生活的情境之一，我接受它，并把它纳入进来。我将尽量站在原地。

但是我是纳兹瓦诺夫，我不能什么都不去想。况且，对士兵来说，并不排除在静止状态下幻想的可能性。要知道，他是和我一样的人啊！于是出现了一个问题：士兵所具有的想法和幻想对我来说是不是必需的呢？

不。把自己限制在这一点，就等于是一种强制，它将带来虚假，破坏信念。我将幻想他幻想的东西。我只有在思想的总体上保持相似。

这些想法和幻想应该是平静的、不激动的和非常亲切的。

19××年×月

今天我的心情非常不好，并且不能够调整好自己。但是，尽管如此，我还是控制了自己的注意力，进行了一番斗争并且不使自己受到舞台框大黑洞的控制。诚然，我的注意力不是集中在角色所需要的东西上，而是集中在我自己所需要的东西上。我一直在用自己做实验，练习建立正确的内部舞台自我感觉。我在舞台上所做的事情，不是演出中的表演，而是当众上课。

然而我还是高兴的，因为尽管心情不好，但我并没有屈服于那个吓唬人的家伙——舞台框大黑洞。

这无疑是一个成就，是向前迈出的一小步。

19××年×月

“要不要放弃舞台？！我不会有什麼结果的！也许，我简直就是缺少才华。”今天不成功的演出之后我评判道。一整年的学习，一系列没有台词的小角色的演出，却几乎没什么结果！

要知道，到目前为止在舞台上我只运用了在学校掌握的一少部分东西。其余的一上台就忘了。

事实上，在《炽热的心》中我运用了什么呢？肌肉放松、注意对象、想象虚构和规定情境、任务和形体动作，最近还运用了注意圈和当众的孤独……仅此而已！

还有一个问题，我是否掌握了我在舞台上运用的这一少部分东西呢？我是否做到了借助心理技术手段把自己引导到最主要的东西上来，也就是引导有机天性和它的潜意识加入到工作这一创作时刻呢？没有这个，我的整个工作，还有整个“体系”就没有价值和意义。

如果说我做到了，那么我至今所做的也是微不足道的，相对于我们在学校所学过的东西而言，相对于我将在艰难的当众创作条件下通过实

践所掌握的东西而言，这是最基础的部分。

每当想到这一点，我就失去了动力和对自己的信心。

情感、记忆、交流、适应、心理生活动力、角色内在的线、贯串动作、最高任务、内部舞台自我感觉，都要达到吸引有机天性和潜意识加入到工作中来的程度！

这项工作要比我到目前为止所做的要困难和复杂得多。最糟糕的是，我不得不单独一个人，在没有任何帮助的情况下在舞台上迈出开头的几步。不久前，当我向伊万·普拉托诺维奇抱怨这一点时，他说：“我的任务是把你扔到水里，现在你们要自己去游，要设法自己爬上来。”

不，我抗议！这是不正确的强制手法。阿尔卡季·尼古拉耶维奇不会赞成这么做的。

还有另一种比较好的手法。其做法就是让我们学生的演出变成当众上课。这不会破坏整体演出。相反，还会对演出有所帮助，因为在老师的监督下，学生们会比实际上更好地完成自己的任务。

为什么我们的老师们这么冷淡地对待当众表演呢，为什么他们不去利用提供给我们的创办整个学校的丰富的可能性呢——也就是在成千观众面前，在剧院中，在舞台上来创办。

我们是拥有这一切可能性的。想想看，多么奢侈，多么富有：化着妆，穿着服装上课，布景、道具一应俱全，良好的演出运转，后台的秩序井然，当着成千观众的面；与优秀演员的共同创作，在优秀导演的领导和优秀老师的监督之下！我知道并且感到，只有在这样的当众“课”上才能培养自身的正确的内部舞台自我感觉。在学校的亲切环境中，在十来个甚至不能称其为观众的同学面前，是达不到正确的内部舞台自我感觉的。

我确定的是，远离那怪物张开的嘴巴——舞台框大黑洞是不能在自身培养正确的内部舞台自我感觉的。我们在家里或者在课堂上所达到的那种状态，是不能称为舞台自我感觉的。这是“家庭”或“学校”的自我感觉。

我现在明白了，为了掌握舞台自我感觉，首先需要舞台，需要舞台框大黑洞和各种艰难的当众演出条件。也需要能够帮助克服创作中不可避免的许许多多障碍的专门的心理技术。要尽可能经常地，每一天，或者一天两次地与所有这些障碍相遇，并在整幕戏中，在整出戏中，在整个晚上都处于这些障碍之中。总之，需要每一天的、持之以恒的当众课。只有当一切障碍和所有当众表演条件变成对我来说熟悉的、平常的、亲近的、可爱的和正常的时候，当我在观众面前变得相当习惯，以至于在舞台上不知道会有别种自我感觉的时候，当我没有这种正确的自我感觉就不能走到脚光前面的时候，当“困难的变成习惯的，习惯的变成轻松的，轻松的变成美丽的”的时候，我才能够说我已经掌握了“内部舞台自我感觉”，并且能够随心所欲地运用它了。

我想知道的是：当众课要重复多少次，才能够达到这样的结果，才能达到“我就是”的状态，达到吸引有机天性本身及其潜意识加入创作工作呢？

19××年×月

今天我见到了伊万·普拉托诺维奇，我是和巴沙一起去的他家里，在那里我们进行了长时间的谈话。我对他说了自己的全部想法和计划。

“值得称赞，值得称赞，我的亲爱的！”伊万·普拉托诺维奇颇为感动，“但是……”

他皱了皱眉头，做了个怪相，停顿一下说：

“伴随着好的东西，往往躲藏着坏的东西！就是这么回事！坏的东西，我说。当众的舞台表演中有很多危险的因素！”

“不必说，每天走到观众面前并把在学校学到的东西在实践中加以锻炼是有益的、重要的。如果一个自觉的、勤劳的、有才华的学生这样日复一日地按照有机天性的规律训练一整年，那么，正确的自我感觉对于他就会变成第二天性！这是多么特别的东西啊！我给它喝彩、鼓掌。在舞台上越是经常处于正确的自我感觉状态中，它就越会得到巩固和稳定。”

停顿片刻并神秘地扫了我们一眼后，伊万·普拉托诺维奇俯下身子，悄悄地、几乎耳语般地问我们：

“如果不是呢？！……如果每天晚上所建立的是不正确的自我感觉呢？那会是什么样呢！……一年的时间是可以把一个有才华的人变成令人生厌的表演匠，变成装腔作势的人的！在这种情况下，我的亲爱的，越是经常登场，就越糟糕，就越危险，就越有害！要知道，这不是在校内表演，而是当众表演！而你们知道吗，什么是当众表演？这可是个了不起的东西。

“当你们在家里人或者同学面前表演并取得成功时，是很令人愉悦的！如果相反，演砸了，那就令人难过了！成功是令人愉悦的，我说，令人愉悦的。而失败则令人难受、不愉悦。就是这么回事！你们会五六天甚至一个月都平静不下来。一个月，我说！这还是在家里或者学校，在爸爸、妈妈面前，在自己同学面前的表演！

“而你们知道吗，我的亲爱的，在成千观众面前，在剧院的演出环境中的成功和失败意味着什么吗？……一辈子都忘不掉，甚至在死后都将记得！……你们问问我吧……问问我！我是知道的……秘密在于这是多么特别的东西，在于所有的当众表演，无论是好的、带有真正体验的，还是坏的、带有刻板的装腔作势的，两者都会固定下来。固定下来，我说。情感记忆、肌肉活动、好的和坏的规定情境、好的和坏的任务、适应……这一切都会被脚光和剧院固定下来！

“坏的会比好的更快、更牢固和更有力地固定下来。坏的要简易些，容易做得到，所以它更有力些，也更牢固些。就是这么回事。好的要困难些，不太容易做到，所以要花费较长时间和较大力气才能固定下来，而且还不那么牢固。

“我是这样想的：

“今天，你们表演得好，表演得正确，因为所有的元素都工作得正确，因为你们在舞台上能够像在生活中一样使它们适用于表演。你们现在就是贷方，赶快在正号下方划一上道。

只是一道，我说！

“如果你们明天没能成功地调配这些元素，我行我素，而且技术又差，那你们就

是借方，赶快在负号下面划上十道！整整十道，我说！”

“要这么多道？！”

“要多，我的亲爱的，要这么多！因为做戏的习惯更强些。它们就会像铁锈一样浸入你们。就是这么回事！它们不去同舞台表演条件进行斗争。我说，不进行斗争，而是正相反，千方百计地去迎合这些条件。它们惯于服从刻板。这要比进行斗争、铲除它们、与我们这门艺术相向而行要容易得多。而服从于刻板是不值的，这无异于坐着游泳。这就是为什么在一次不正确的演出后，要有十次正确的演出的缘故。十次，我说，一次也不能少！就是这么回事，我的亲爱的！只有到那时，你们才能使自己的创作天性回到不幸的做戏的表演之前的状态。”

停顿了一会儿，伊万·普拉托诺维奇继续说：

“学生每一天在剧院的表演中还有一个可怕的‘但是’。”

“是什么样的呢？”

“非常糟糕的！糟糕的，我说。剧院的后台世界会使学生道德堕落。成功、喝彩、虚荣、自尊、浪荡派的生活方式、哗众取宠、自命不凡、自吹自擂、夸夸其谈、流言蜚语、钩心斗角——这些对于涉世未深的新手的年轻机体来说是危险的细菌，危险的，我的亲爱的。”

“应该在新手还没有受到我们传染之前就采取一切防范措施，使其免受伤害，抵御得住任何诱惑。应该给他接种牛痘。”

“怎么接种呢？”

“用艺术创作的指导思想来接种，培养他自身对艺术的热爱，而不是对艺术中自己的爱。用他的自觉性、坚定的信念、习惯、意志、超负荷、纪律、对集体创作条件的理解、集体感来接种。这一切都是强有力的抗毒剂。这样的抗毒剂是很有必要的，我的亲爱的！没有它们你们就会给传染上。”

“到哪里去找它们呢？”

“在学校里！要把它们纳入到培养过程中。这是很重要的……或者就在这里，在剧院，事实上，是在实践中……要教育青年们去预防危险。”

“来教吧！我们准备着！”

“需要组织，在舞台上，在演员化妆室，在休息室，有人，有老师。”

“而您暂时试一试先不用这些。我们都是很自觉的人，是我们自己到您这里来的。我们不是小孩子了，我们是成年人，我们自己领悟得到这些的。请告诉我们，需要做什么，该怎样表现，我们答应绝对执行您的每一道指令。除了舞台和自己的化妆室，其余地方我们哪儿也不去。请相信我们。”

“这很对：除了舞台和化妆室，哪儿也不去。我赞成，我鼓掌，我的亲爱的。为什么呢？现在我来说说。现在来说……”

“是这么回事。我们后台生活中最危险的时候，是长时间地等待自己的出场和表演间歇中的无所事事。离开剧院是不行的，而在等待的时候，又无事可做。就是这么回事！有的演员常常是在第一幕和最后一幕才有戏份，而且在每一幕中总共只有那么两三句台词。为了几分钟的表演要等上几个小时。那就只能坐着等吧。这样的时间在后台生活中攒起来是很多的。很多，我的亲爱的。这些时间没有东西来填充。于是就给了闲聊、散布流言、说长道短、讲笑话。就这样日复一日。多么讨厌啊！这就是后台腐败的根源。

“最可笑的是，有些无心而又不务正业的演员却时常抱怨没有时间，说他们忙得不可开交，所以不可能进行自我修养。让他们去利用后台等待的时间吧。”

“也许，在演出期间进行自我修养会把注意力从所扮演的角色身上引开。”我说。

“而散布流言蜚语和讲笑话就不会把注意力引开吗？流言蜚语和笑话，我说！”伊万·普拉托诺维奇突然冲我来了一句，“不在幕间和出场间隔这段时间来练习自己的技术，还能在哪儿练习呢？歌唱家要练嗓子，音乐家要调理乐器，而让舞台演员也做练习吧。我们的创作乐器要比小提琴更加复杂。我们又是手、脚、身体、面部表情、声音，又是意愿、情感、想象、交流、适应等等。毫不开玩笑地说，这是整个的乐队呢！乐队，我说！有的是要调理的东西的！”

“每天早晨演员没有时间做练习，就让他们在自己的化妆室里，和自己的小组成员一起或者单独地纠正自我感觉诸元素：注意、想象、真实感、交流等的练习吧。让他们钻研发音吐词和言语。让有逻辑、有顺序、真实地做无实物练习等等。让他们做练习做到使天性及其潜意识工作起来的程度吧。

“一句话，让他们复习第一学年的全部课程吧。它们应该在演员全部生涯中天天得到发展和巩固。

“还有一件事，你们出场演出是在课外时间，在课后。那你们什么时候做功课呢，我的亲爱的？！什么时候做功课呢？！”

“在出场的间隔时做。”我和巴沙齐声回答。

那样你们会很累的！这可不是闹着玩儿的！这会影影响你们功课的！”伊万·普拉托诺维奇表示怀疑。

“没关系，不会累着我们的，我们都是年轻人！”

“要知道，这可是无报酬的劳动，我的亲爱的。无报酬的！”

“倒是我们自己应该为这样的奢侈付费呢。这可真不是开玩笑：这是当众课啊！”

“值得称赞，值得称赞，我的亲爱的！”伊万·普拉托诺维奇又一次被我们的虔诚所感动。

“那其他学生会怎么说呢？”他突然想起，琢磨出这样一句话。

“如果他们想牺牲自己的时间，那么就应该为他们提供和我们一样的权利和可能。”我们回答。

“不是全体，我的亲爱的，不是全体都能被允许这样做，”拉赫曼诺夫反对说，“不是所有人对这一点都足够自觉。不是所有人！就连你们，要不是你们这样自觉地对待这件事的话，也是要禁止的。这事真叫人头疼！”

“因为你们，我会挨阿尔卡季一顿骂的，我的亲爱的！”他叹了口气……“他会说：干吗要把学生都打造成龙套？先让他们理智地、合

理地学完学校大纲规定的课程，之后再去做实践。不要把工作和学习搅在一起！开始阶段——学习是头等大事。跑龙套就不会有足够的时间好好学习学校的功课。从龙套只能培养出一知半解的实践型演员。而我们需要的却是完全、彻底的具有专业知识而又受过良好训练的演员。实践到时候会学会的。将来实践的时间多得是，有一辈子的时间，而学习的时间，亲爱的，只有四个学年。这可是件复杂的事，我的亲爱的。

“阿尔卡季就会这样对我说的。他会叫我好受的！”拉赫曼诺夫又叹了口气。

今天谈话的结果决定：

- 1) 伊万·普拉托诺维奇设法让导演同意我和舒斯托夫替换《炽热的心》演出中士兵和求见者的角色；
- 2) 伊万·普拉托诺维奇监督我们的工作，并引导我们上台；
- 3) 伊万·普拉托诺维奇设法得到许可，让我们参加这个戏的其他几幕的演出；
- 4) 我和巴沙保证在《炽热的心》演出的休息和出场间隔中，共同安排好学校指定的功课和“体系”方面的练习；
- 5) 我们保证，除了自己的化妆室和舞台，哪儿也不去。

我们的谈话就此结束。

第十四章 体系原理 [\[81\]](#)

19××年×月

我今天有事不得不去了一趟拉赫曼诺夫家。

他正忙着一些急事：又是贴、缝，又是画、涂的。房间里一片狼藉，这令他那位负责家务的夫人感到极为不快。

“您这是在准备做什么呢？”我很感兴趣地问他。

“出奇不意的事，老兄！观摩演示！‘体系’图将在盛大游行中和众多旗帜一起被展示。就这么回事！”伊万·普拉托诺维奇兴致勃勃地把他的秘密告诉了我，“这不是开玩笑，而是带有一种重要的教学目的。是的，带有教学目的，我说！明天以前我要赶出一大批旗子来，而不是一面旗子，旗子不是随便什么就行的，而一定要是漂漂亮亮的。就是这么回事！将来观看的也不是随便什么人，而正是阿尔卡季·尼古拉耶维奇·托尔佐夫本人。是的，他本人！……要能直观地解释清楚‘体系’总图。得解释个清楚！——我说。”

“要想更好地领会‘体系’图，就要亲眼去看，我亲爱的。这很重要，也很有益。通过图表和视觉，整体的组合和各部分之间的相互关系就能更好地记住。”

他指了指放在前面的一大堆布料，脸上流露出自豪的神情和孩子般的喜悦之情。

“您瞧，老兄，我这都干了些什么。就这么回事！什么也没忘。我的亲爱的，我们这一年来所学的一切都要用特殊的旗子做成标志，以示敬重。特制的！这就是你们所学到的自我修养，也即你们在整个第一学年中所学习的内容。就是它，这条横幅。记住，在自我修养的过程中，我们首先开始学习的是体验的过程。所以这里又是另一块布条，要小一半，因为体验过程只占整个自我修养工作的一半内容。就是这么回事。一切就绪，请相信！这个布条又在哪里呢？”

“随它的便吧！消失了！”他挥了挥手。“会搞定的，请放心！”他自己安慰自己。“这一整堆小旗子，都是同一颜色，同一样式。这又是怎么回事？这些都是舞台自我感觉的组成元素；这是真实感，这是激情记忆，注意范围和对象。还有些什么呢？”

“您瞧，这儿预先准备好的一切，明天我们都将隆重地带进课堂。一切都要井然有序，按照最严格的次序并有条不紊地进行。这可不是件小事！每个人都要深谙于心，这一年中都学了些什么，请相信！整个的，整个‘体系’都将在演示中得到体现。图示将以举着旗帜的队列加以展示和说明。一学年教学工作的结束应当是隆重、美满而又直观、富于教学意义的。”

喋喋不休的谈话使得拉赫曼诺夫干得更起劲了。

来了两位道具师，接着干起了活。我也禁不住怦然心动，和他们一起涂绘到深夜。

19××年×月

可怜的伊万·普拉托诺维奇！他可真被行进演示弄得出尽洋相了！

他那些鲜明体现出其作为中等学校教员的个性的自制力、坚毅、自信以及促使他人服从自己的那种能力都到哪里去了呢？

我看到了为行进演示所做的早期准备工作，所有的旗子和旗手都按照学校的教学计划各就其位。拉赫曼诺夫却把这一切都打乱了。

“快一点，快一点，亲爱的！”他徒然地来回跑动，“站到这里来！不对，还是站到那里好！自信一点！拿好图样！您往哪走？往哪儿，亲爱的？那么，就这么走吧。这样也不错。对，就这么回事。给我挪到一边去。站到一边去！”

伊万·普拉托诺维奇在我们教室隔壁的走廊上排练队列的时候，就这样毫无计划地指挥着。

响起了铜管乐器奏出的雄壮乐句，或者简单说，军号声。接着似乎也响起了咚咚的敲鼓声，但这一切音响都被后台早早响起来的钢琴声所掩盖。

门开了，一大群剧场工作人员乱哄哄地挤了进来，其中有看门人、售票员、工人和道具师等，几乎都要打起来了。这样的情形与手捧十字架的行列在复活节夜晚从人山人海的教堂里硬挤出去竟然相似。在颜色和形状上经过挑选的大旗小旗、横幅、布条上面写着：激情记忆、放松肌肉、体验过程、真实感、自我修养、“普希金名言”等，空闲的大小旗子，表示动作和任务的旗子，以及高低不等的旗杆——所有这些都混在一起，乱成一团，破坏了总‘体系’图的严整图案，而这却正好是举行行进演示最最主要目的所在。在这一切不幸发生之后，那架早早就开始弹奏并且掩盖了鼓声和军号声的钢琴，却在队伍进入房间这个节骨眼上停止演奏了。那些满怀兴奋之情闯进来的旗手突然无助地站在观众厅的正中央不动了，不知道接下来该做什么。仿佛他们搬来了一个沉重的橱柜，放倒在地板上，现在用满是疑惑的一双双眼睛在问：该往哪里放呢？在没有得到回答后，他们就怯生生地、带着过分的毕恭毕敬之情把战利品随手一放，就离开了——谦卑地蹑手

蹑脚走出去，意识到刚做完了一件重要却又令人不解的事情。这实在是极其可笑的。

但是阿尔卡季·尼古拉耶维奇看中的却不是没有成功的队列本身，而是伊万·普拉托诺维奇的想法和教学示范法。

“直观，有益而且有趣，”他夸奖了拉赫曼诺夫一番，“他们丢下一切就走了，连这一点都做得很好，”为了表示对这位陷入窘境的朋友的支持，他继续说道：“我认为，半年来我们灌输给学生们的有关‘体系’的各种知识，也是像这样杂乱无章地装满他们的大脑吧。现在就让他们自己去应付并使其各就其位吧。把旗子分挂在各处或仅仅在纸上画出它们，正是通过这样的方式他们才会更深入地去理解内在的意义、图标、结构和‘体系’图。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇突然就出声了，因为拉赫曼诺夫如离弦之箭冲出了教室，很显然，他害怕在众人面前失声痛哭。

托尔佐夫也紧跟在他后面追了出去，过了好久，他们中谁也没回来。课就这样自然而然地中断了。

19××年×月

今天来给我们上课的只有拉赫曼诺夫一个人，他替托尔佐夫上课，他今天给人的感觉是富于朝气、精力充沛，好似经历了一次重生。

他告诉我们，所有的旗帜、横幅、布条今天都将分别悬挂在我们学校剧场的观众大厅的右面墙壁上。整个右墙都将用来悬挂自我修养图。

至于对面的左墙壁，将来会逐步挂上角色塑造图，而这将是明年上的课程。

“那么，亲爱的，正厅的右边是自我修养，左边是角色塑造。为了使一切与‘体系’相符且显得美观，我们要为每一面旗子、横幅、布条都找到一个相应的位置。”

听完这些话以后，我们的注意力就转向了房间的这面右墙。按照拉赫曼诺夫的计划，整个墙面被分成两半，分别用于构成自我修养的两个部分。一部分是我们已经学过的：体验过程，另一部分则是：体现过程。

来了几位剧场的裱糊工人，并开始把几架大梯子搬进门来。

“亲爱的，艺术讲究井然有序，因此，请把这一年中我们已掌握的以及那些现今在我们大脑中还未得到整理的，在你们的记忆中分门别类放置。”

旗子被搬到右面墙壁的左侧了。维云佐夫算是参加此项工作中最积极的人，他已经脱掉上衣，并把那块写着普希金名言的最大又好看的横幅铺展开来。不安稳的小伙子已经攀上了梯子，把标语贴在了墙壁的左上角上。但伊万·普拉托诺维奇却匆忙地去阻止他。

“亲爱的！往哪挂，往哪挂？”他大声喊叫，“别随意乱挂！这样可不行！”

“天啊，说实话，正是这样！多合适！”沉不住气的小伙子愿对天起誓。

“没有意义的，亲爱的，”伊万·普拉托诺维奇想说服他，“什么时候会把地基、根基放在上面？竟有这样的事情？要明白‘普希金名言’可是这一切的基础。整个‘体系’都是建立在它之上的。请相信！可以这么说，这就是我们创作的基础。因此，我的朋友，必须把写着箴言的布条往下固定。对，就是这么回事！挂到最最显眼的地方去！不仅对左墙而言，对右墙来说也要是最显眼的。请相信！因为主要的标语与左边或右边以及体验过程和体现过程都有关。就是这么回事！哪儿才是上座呢？这里，下面，所有墙的正中间。请相信！就把‘普希金名言’挂到这里吧。”

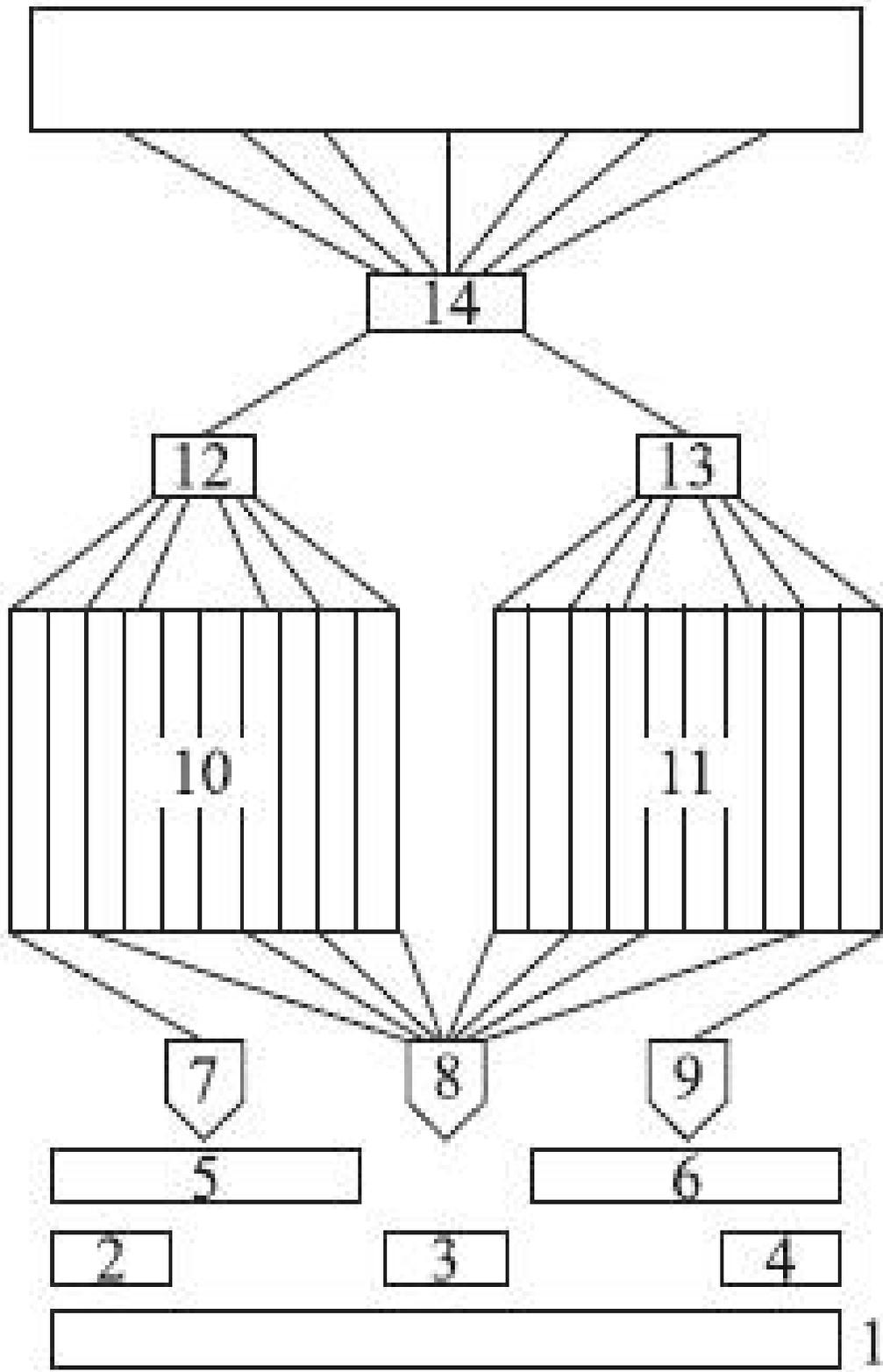
我和舒斯托夫从维云佐夫那里接过布条，开始把它挂到指定的地方，即墙的下面、紧贴地板的那一块位置。但是伊万·普拉托诺维奇对我们喊停。他解释道，最下面应该像安放护墙板那样铺上那块写着“自我修养”的深色狭长横幅。横幅要覆盖整个墙面的宽度，因为它和现在以及后来要挂在观众厅的右边的一切都会有关。

“这块条幅将把其他所有的旗帜都包含在内。就是这么回事！”

工作热火朝天地干起来了，十分钟后，一切皆已准备妥当。

“灰尘，弄起了这么多灰尘。”看门老人在收拾好以后边扫地边嘟囔了一阵，我此时正在把今天“体系”图所呈现出来的样子画下来。见

下图 [\[82\]](#):



19××年×月

今天当学生们去教室集合的时候，伊万·普拉托诺维奇和几个裱褙工人正在挂一些布条。其中一块挂在写着“舞台自我感觉”的旗子上方，占据了整个右墙的宽度。另一块同样的横幅覆盖在左面墙壁的最下方，有整个护墙板那么长。右边条幅上的文字勉强认得出来，像是一条虚线。我只好走得离它很近，为了看清上面写着的文字：“角色塑造”。

“怎么会这样？”我没看懂。“为什么‘角色塑造’这个横幅被挂在指定用于悬挂‘自我修养’的墙上？”

第一块条幅的对面，挂在最下面的护墙板上的另一块条幅，即左边条幅，我可以很容易地看清楚，因为上面的字写得很清晰。这次我看到的是：“角色塑造”。

“这是什么意思？”我又不明白了，“字幅挂在左边——这可以理解。这面墙就是专供‘角色塑造’的。但是为什么会在今年就悬挂这块横幅？要知道阿尔卡季·尼古拉耶维奇时常就重复，‘角色塑造’不是本学年的内容，而是下一学年的内容？！”

去向拉赫曼诺夫寻求解释应该是不会有什么结果的。要知道他仍然什么也不会说的。况且伊万·普拉托诺维奇在托尔佐夫到来之前还要赶着完成工作。我没事可做了，只有等待，正好也趁这段时间把满墙新添加的条幅组图画完。

托尔佐夫走进教室的时候，裱褙工人还在钉最后几颗钉子。像往常一样，他在正厅中间停了下来，向右转身，费力地去看条幅上如虚线一般的文字，问道：

“为什么这么模糊，像虚线一般？”

接着他又向左转身，去看另一条幅上的清晰的文字，又问道：

“为什么字体这么粗，还扎眼？”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇停顿了一下，在这间隙中他用满是疑问的眼光环视了我们一下，接着又喊了起来：

“这是什么谜语？！这里也是那里也是——全是‘角色塑造’？！让我们来猜猜吧。”

由于我们什么也答不上来，他过了几分钟就接着说了起来：

“谜底很简单。挂起来的条幅是在为乐谱，或者更准确地说，为你们将来要表演的剧本作解释。其实，也不全是那样，”他立马又改口了，“右边条幅上模糊的文字还没有告诉我们关于剧本自身的事，而只是提醒我们，共同的舞台自我感觉建立后的下一步就将是角色塑造。但由于后者是我们明年要细致学习的对象，那么现在我们只能很笼统地谈谈它，也就是说，很‘模糊’地讲讲，正如条幅上的字样本身。我们只需记住这一工作，而不涉及个中详情。”

“与此同时，可以看到，左面墙壁上挂着同样的条幅，但上面的字样更显眼。这是什么意思？这只是再次证实明年的‘角色塑造’部分将会认真地进行，或者说，‘粗体的’，正如条幅字样本身。”

“这样的话，今天我要说的几句话不是关于‘角色塑造’本身，而是关于这一行为所导致的最终结果。关于这点有必要交代一下，因为若不做那样的解释，即提前做出事先说明，我们在学习‘自我修养’的过程中就无法按照教学大纲进行下去。”

“总之”，他在停顿之后接着说，“现在一切准备就绪。大师们就位。”托尔佐夫指向三面写着“智慧”、“意志”和“情感”的旗子。

“乐器——调准啦！”他指向悬挂着的足有整面右墙宽度的一长排小旗子，上面是自我感觉的各种元素。

“管风琴——奏起来啦！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇指着写有“舞台自我感觉”的大旗子。

“最后，乐谱——摆好啦！”他指向刚刚挂起来的字迹模糊的“角色塑造”条幅。

托尔佐夫沉思起来，并在那儿冥思苦想般地想了好久。然后俯身拾起放在面前的用新闻纸包着的纸袋，面带严肃的神情读了很久。最后他终于开口了：

“瞧这简洁的报纸新闻，标题是‘不幸事件简讯’——‘五例自杀事件’：

‘昨天深夜在牧首湖畔发现了一具无名年轻人尸体，太阳穴上有个弹伤。手枪就在他身旁的雪地上。在死者身上还找到了一张字条，上面写着，不要因他的死怪罪任何人……’等等。

“其他的消息更加令人毛骨悚然。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇一边放下报纸一边说，“这些文字给我们留下什么样的印象呢？我想，什么印象也没有——因为我们已经对类似的悲剧习以为常了。它们每天、每小时都在重复发生。对我而言，我内心深处因这则消息而震惊，这也是为什么它给我造成了那样的印象。

“事情是这样的，两年前当我在一辆马车上坐着沉思的时候，突然——一声枪响。我吓得浑身一抖，抬眼看见，朝我走来一个胸部被射穿的年轻人，走路如醉汉一样摇摇晃晃。他无意识地撞在我的马车上。这使他倒在地上，伤者倒下后就没有了呼吸，烫热的还冒着青烟的手枪落在了马车的踏板上。这使我极度震惊，差点被吓晕过去。

“鲜血，死亡……我目睹了死者濒死前的最后抽搐。我参与了笔录过程，看着打扫院子的人把胴体一样的死尸搬上马车，往某个地方运走了。

“第二天我就读到了那种官方的简洁而又冷酷的简讯，和这份报纸里关于五个年轻生命的死亡的消息写得一模一样。现在你们应该能理解，为什么这则消息对我产生的印象比对你们更强烈。

“在上述事件发生一段时间以后，我在就此事而接受询问时认识了死者的亲人，并从他们那里了解到了这起悲剧的一些详情。如果就我所讲的写一出剧本的话，那么我相信观众将会从第一幕到最后一幕都带着极其紧张的心情注视着舞台上发生的一切。他会看见舞台上既有爱情、争吵、不和，也有重归于好、因吃醋导致的痛苦、精神失常和行将发生的罪行，还有母亲和家庭的痛苦、破产、预备自杀以及三次尝试却又及时终止的了结生命的行为，最后是我作为一个意外目击者在场的那个可怕的剧终场面。

“当我逐步开始研究这种惊人的悲剧时，在我的大脑和内心深处有没有发生什么呢？有没有因它而留下什么印迹呢？它使我在一生当中不

断增添才智，教会了我以前所不曾知道的、不曾想过的以及先前所未曾感觉过的很多东西。它使我的思想更加深刻，永远在触动我的感觉，并使我以另一种方式看待生活中的许多东西。”

因沉思而停顿一段时间以后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇接着说：

“再给你们举一个例子。理所当然，我听说过庞贝城并且想去那儿，但我未能成行。我的一个熟人知道我对这座名城感兴趣，就从那边给我带来了一些拍摄的照片。他们使我的兴趣变得更为浓厚，迫使我去买了一些书并阅读一些关于庞贝城考古发掘的材料。自这以后我愈发想去那里了。

“最终我来到了庞贝城并在那里住了几天，就在真正的罗马人曾来回走动的那片土地上；我呼吸着他们曾呼吸的空气，我仰望他们的晴朗的天空，在那里晒太阳，并在那些幸免于难的遗址和废墟上感受到了古人的真正的‘人的精神生活’。我这才明白了在‘知道’和‘感受到’之间存在的巨大差别。

“再给你们举最后一个例子，和我们的工作更相关。对我们来说它更有助于说明我的思想。在我童年的时候，有时候家人不讲童话故事给我听，而是讲莎士比亚的戏剧，我喜欢它们，尤其是《李尔王》。我以一个孩子的不高的智力、意志和情感只能抓住那些最主要的故事情节，此外，还对李尔的年长的女儿高纳里尔和里根的忘恩负义以及恶毒感到怒不可遏，而考狄丽娅的善良使我深受感动并激起了我对她的爱慕之情。我在童年时期自己读过且看过舞台上表演的莎士比亚的剧本，并尽力去理解它们，其中对我当时那个年纪来说所能理解的东西令我入迷。成年以后，我又重读莎士比亚；在深入理解他的作品的同时，认真地研究了他；我看了舞台上的莎士比亚戏剧，并逐渐能更多、更深入、更细腻地去理解诗人的思想、意图、感受和他的创作天才本身。最初相识时所理解的那些肤浅的认识，后来经过深思熟虑的、仔细的和深入的研究得到了深化。

“现在我们来把所举的例子做一个总结。

“关于‘五例死亡’的消息在很多人心中没有留下任何痕迹。关于庞贝城的讲述尽管有点进入各位内心深处，但还不够深入。关于莎士比亚的童年印象——大家则是浮光掠影。

“现在我来提炼一下上述例子中更为成熟的第二个例子。自杀时的在场所产生的震惊是身体层面的。阅读和研究庞贝城令人激动，深入到了思想之中，且丰富了知识和开阔了视野，这也正如阅读和结识莎士比亚后所产生的结果一样。

“下面转向第三个例子。对于自杀悲剧的所有最细微之处的认识深入到了内心的最深处，颠覆了对生命、生存和死亡的看法。庞贝城之行打开了一片新天地，催生了那些使人成长的感受和想法。研究莎士比亚带领你们进入这样一种隐秘的地方，只有在那里才有可能真正的认知，也即去感受‘人的精神生活’的更多层面。

“现在你们是否能感受到以下两种印象之间的区别，即来自简短的关于自杀的新闻报道的印象，以及亲眼目睹死亡的发生并意识到所有的原因和导致青年走向这一爱情惨剧的心理过程？你们是否明白了关于古代罗马人生活的普通叙述与对这个远逝的生命的个人感受之间的区别？你们是否感觉到了简略讲述天才剧作《李尔王》的内容以及深入它的精神内核和本质之间的巨大差别？

“现在让我详细说明一下我自己是如何感受这种区别的。自己在角色中的进步以及角色在自身中的进步过程迫使我去问这样的问题：难道演员身上的所有这些重要的、成熟的、深刻的情感—思想和情感—任务，正如情感—智慧和情感—意志一样，不值得将其与先前的、原初的、不高的智慧、意志和情感——这些创作的最初阶段‘我们的精神生活的动力’——区别开来吗？公平来说，它们需要被区别开来，因此，我们现在约定，将来对于那些在工作中尚未成熟的，也即还处于创作的起始阶段的智慧、意志和情感，我们将使用小写字母来书写它们，以便与近期工作中已成长的、增长了的和深化后的智慧、意志和情感区别开来。而对于后者这样的心理活动三动力，我们将用大写字母来书写，也即：智慧、意志和情感。对于‘精神生活的动力的三者同盟’这个名称同样如此，为了将其与那种仍处于初始阶段的、不深刻状态的三者同盟相区别，我们也不用小写字母，而用大写字母来书写，即：心理活动三动力。

“这样一来，小写的智慧、意志和情感就组成了相应的小写的心理活动三动力，与此同时，大写的智慧、意志和情感就组成了相应的大写的心理活动三动力。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇刚结束他的解释，门就被打开了，三位道具师搬了三面缚在长长的旗杆上的大旗子走了进来，旗子上面是硕大的字。其中一面我们可以看见上面写着“智慧”（大写），另一面上写着“意志”（大写），最后一面上写着“情感”（也是大写）。由伊万·普拉托诺维奇指挥的队列走向右墙，拾起旗杆上的旗子，就把它贴在墙上应该悬挂它们的地方了。这一次演员出场时非常整齐有序，合乎排演的预期要求，而且音乐也是准时地响起和停止。

等到钢琴停止演奏以后，托尔佐夫接着说：

“但是，在用自己的智慧、意志和情感来深入理解天才的戏剧时，不仅仅演员的精神生活动力本身得到了增多、深化和提高，而且他们的复杂的创作才能的所有其他部分也都受益。隐匿在作品中的诱饵，神奇的‘假使’，想象，规定情境，激情记忆，精神和肉体的任务，意图，行动，艺术真实性，对象，注意力，交流，发散和吸收，适应，速度节奏等等，都对舞台自我感觉的所有元素产生神奇的作用。这个领域与精神生活的动力一样进行着同样的过程。所有元素在深入天才作品的本质时都在增强并变得更加重要。

“这不仅和自我感觉的精神元素相关，也和自我感觉的肉体元素有关，而为传达更多的思想和感情所需的更多表现手段正取决于后者，即更多的细微的、有力的和美妙的嗓音，言语方式，动作和行为等。

“在这种状况下，这些元素也应该将其与自己的初始状态区别开来，即当它们还处于和诗人的作品初次接触后的初级阶段。这就是为什么我们约定不用小写字母来书写角色领域中成熟的元素，而用大写字母。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇刚说完这些话，观众厅的门就再次被打开，两面缚在长长的旗杆上的巨大旗帜被搬了进来，由众多的狭长的旗子组成，上面写着：“行为”、“想象”、“激情记忆”、“任务”、“注意力”、“真实感”等内在的舞台自我感觉的其他元素，不是用小写字母写的，而是用大写字母书写的。第一面旗帜后面紧跟着第二面旗帜，上面写着外在的舞台自我感觉元素，同样是用大写字母书写的。每一面大旗帜都被举起并放到旗杆上，贴到墙上应该悬挂它的地方。这个过程也进行得有条不紊，与排演计划相符，并且同样是在准时响起和停止的音乐的伴奏下进行的。

音乐刚一停止，阿尔卡季·尼古拉耶维奇就接着开始了自己的解释：

“能否由那些大写的重要元素来构成小写的普通的、非重要的、工作中必需的通用的舞台自我感觉呢？难道可以由大的构成小的吗？因此，演员通过智慧、意志和情感把握天才戏剧后在内心形成的那种状态，应该换一种方式来命名它。为了与普通的‘舞台自我感觉’相区别，我们给它起了另外一个名称，即：不是先前的‘舞台的’，而是大写的‘创作的自我感觉’。”

音乐又开始响起，观众厅里搬进了一块壮观的条幅，摊开在两根旗杆上，上面是大写的“创作的自我感觉”。这块条幅本来应该被举到天花板正下方，但旗杆却太短，因此，伊万·普拉托诺维奇解释说，现在只好想象着这块条幅已被挂起来了。

下面就是今天所有挂起来的旗子组成的总体图。 [\[83\]](#)

当我在画图的时候，阿尔卡季·尼古拉耶维奇正在为今天的课作总结。他说：

“那么，这些元素：行为、激情记忆、任务、规定情境、神奇的‘假使’、放光、与对象的交流、速度节奏和所有表现手法等等组成了舞台自我感觉。正是这些大写的内在和外在的自我感觉的元素形成了创作的自我感觉。”

19××年×月

阿尔卡季·尼古拉耶维奇走进了教室，像往常一样，站在正厅的中间并久久地看着右面墙壁。新的旗子都已分别挂在各自的位置，几乎挨着天花板了。写着“创作的自我感觉”的雅致的旗子位于所有其他旗子的上面。

旗子由于布料的颜色以及上面的文字的字体而显得甚为轻盈。

“清楚、易懂、直观。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道。

“就像两层楼的管风琴。”不知哪位说的。

“我却觉得有点像神奇的灯笼。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇纠正道。

“在哪儿？”某个人问道。

“这下面的一组大小旗子不就是。”他解释道。

“为什么旗子会像灯笼呢？”我们有点不明白。

“我讲的不是它的外在形式，而是它的内在意义。”托尔佐夫又有所纠正。

但我们对他的纠正还是不大明白。于是阿尔卡季·尼古拉耶维奇就发问了：

“下面一组是什么？”

“精神生活力和舞台自我感觉的元素。”我回答说。

“这就是所谓的‘我们人的内心之光’，它在演员的内心燃烧并在创作的时候发散出来。这和开场时打开神奇的灯笼中的电灯完全一样。”托尔佐夫如此解释道。

“放大镜在哪儿呢？”我们问。

“它在这儿呢——镜头。”托尔佐夫指向写着“舞台自我感觉”的旗子。

“它与镜头有什么相似之处呢？”我们不明白。

“在这个情况下我想讲的不是它们外在的相似之处，而是内在的相似之处。”托尔佐夫抢先说道。

“它们的内在相似之处到底在于何处？”学生们对此很感兴趣。

“镜头是干什么的？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇问他们。

“它把光线集中在自身并透过目标把光线投向屏幕……”我本已开始解释。

“舞台自我感觉也正是这样做的，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇打断了我的解释，“它把自己的所有元素都集中在自身，并引导精神生活的

动力（智慧、意志和情感）去融入角色，把它们的感觉反映在舞台这个屏幕上。”

“那么镜头 [\[84\]](#)在哪儿呢？”维云佐夫问道，显然没听明白阿尔卡季·尼古拉耶维奇在上次课的解释。

“我已经对你们讲过，那块字样模糊的‘角色塑造’布条就是镜头或者角色。”

“那么屏幕和投影呢？”舒斯托夫继续追问。

“这不就是，”托尔佐夫指向挂在上方的一组大旗子，“瞧见没，下面的一组在这里可是清清楚楚地得到了反映，只不过处于一种被放大的形态，正如神奇的灯笼里所发生的一样。”

“可下面的一组不是演员的自我感觉吗？”我不想错过托尔佐夫所说的每一点。

“是的，”他承认，“下面的一组旗子，或者说演员的自我感觉，如你们所见，在上面以一种被放大的形态得到了反映。”

“那么角色本身又在何处并如何得到反映的？”我继续提出了比较尖锐的问题。

“难道您没看见，最上方的旗子上的文字的颜色和字体都是取自那块‘角色塑造’的大条幅吗？这就暗示着，当演员的情感、智慧和意志去融入剧本的时候，就会被渲染上要表演的诗人作品的色调和语调，也即角色的调子在演员的感受中得到反映。

“难道在神奇的灯笼中所发生的不也正是这样吗？那里的情况是，光线穿过镜头并放大了图像，同时还被着了色的玻璃底板，即镜头的色调所渲染。结果在屏幕上就呈现出神奇的灯笼的影片——镜头的投影。那怎么去命名那种在舞台场景上的投影呢，即演员以感情之光穿透角色的那种投影？”

我们不知道如何回答，就以沉默相对。

“这不正是演员本身吗？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇想从我们这追问出点什么。

“不是。”我们吞吞吐吐地回答道。

“角色本身是不是和诗人所描写的一模一样呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续问我们。

“也不是。”我说。

“在舞台上产生的是一种新人，这一点我们已经谈过，”托尔佐夫在提醒我们，“我们当时把他称作‘人一角色’（在这种情况下，演员的天性比角色的天性显露得更强烈）或者‘角色一人’（此种情况下，出现了一种相反的现象，也即所塑造的人更多地取决于角色，而非人一演员本身）。在创作的过程中，角色在演员身上实现，而演员在角色身上实现。”

现在我们开始学习最大的也是最美观的旗子——“创作的自我感觉”。

但是阿尔卡季·尼古拉耶维奇和我们还没能来得及开始进入课程的下一重要阶段，就见手足无措的秘书跑了进来，说剧场的院子里起火了。堆放家具以及要排演的几出戏的道具的棚子着火了。还需要详细描述一下当时发生的一切吗？

我只说一点，我们学生比那些演员们更把火灾放在心上，并在救火中干得比谁都更出力。维云佐夫表现得尤为出众。学生们都诚心诚意去帮忙救火，发自内心地感到不安，奋不顾身地如同去抢救自己的东西。我马上明白了，我们对剧院已有多么依恋，而剧院对我们来说是如何珍贵。

19××年×月

托尔佐夫走了进来，在中间站住并开始全神贯注地察看右边的墙壁，墙上到处都挂满了大的群组（大写）的新旗子，加上那面“创作的自我感觉”旗子。停顿一段时间以后，他转向拉赫曼诺夫并对他说：

“瓦尼亚，你难道没把‘创作的自我感觉’这面旗子挂错吗！”

伊万·普拉托诺维奇开始警觉起来并欠了欠身。

“你把它直接钉在光秃秃的墙上，”托尔佐夫解释说，“应该先在墙上铺一层轻薄的、美观的布料，再把旗子的上部轻轻固定在布料的下部。”

“为什么？”我们都没明白。

“因为背景是‘创作的无意识领域’，它经常与创作的自我感觉彼此关联。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇停顿了一下，在这期间他环视了我们一遍，最终问道：

“关于创作的自我感觉为什么你们什么也不问我呢？关于它我其实有话要对你们说。它是我们所有至今已经学过的内容中最重要的。或者最好这样说，”他纠正道，“所有那些我们至今已学过的，都是为我们建立大写的创作的自我感觉所必需的。伊万·普拉托诺维奇为他的旗子涂色所做的辛苦工作不是白费的。”

“我觉得，创作的自我感觉也就是舞台自我感觉，只是在范围上更广。”我说这些更多的是想促使阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续为我们做出解释。而我也达到了自己的目的，因为托尔佐夫在短暂的停顿以后说，他现在要为我们描述一下两种自我感觉之间存在的巨大差别。

“想象一下，”他说，“您站在山脚下，一头钻入悬崖峭壁之间，在上面开凿出一条向上攀登的梯道。我们可以暂时把那种情形与舞台自我感觉（小写）相比。终于您凿好了一段梯道，并攀登到了第一个高度。在凿出又一段梯道后，您会攀登得更高，并越来越高。而从山上看到的美妙景色会逐渐在您的眼前变得越来越多，视野也会越来越宽广，空气会愈发清新和稀薄，太阳会更炙热。最终您到达了山顶最高处，并因所看到的一切而如痴如醉。”

“高加索山脉的景色在您面前尽收眼底，那白雪覆盖的山峰，那俯视一切的高不可攀的美男子厄尔布鲁士山，都一览无遗。您会看见脚底如飞的峭壁和深谷，您会听见溪流潺潺作响，瀑布轰鸣。山上往下一点的地方被茂密的森林覆盖，再往下一些是鲜花盛开的平地，而山的最下面则是峡谷、村落和城市。从那里，从上面看是看不到人的，可以看见的只是聚集在一起的城市群，不是人，而是人类。”

“您为这壮观的图景不能自己。现实，日常生活，生活琐事——都消失了……梦幻，神奇……您只能颂扬这创造神奇的大自然了。”

“站在山下，身处悬崖峭壁之间的时候，您能否想象什么是高加索山脉和厄尔布鲁士山峰，那上面有什么样的美景存在？”

“但是现在云朵就在您的脚下将大地遮蔽。您的眼前只剩下无边明净的视野，巨大炽热的太阳，闪闪发光的冰川，白雪皑皑的山峰，以及对您来说是奥林匹斯山的厄尔布鲁士山。现在您离阿波罗是如此之近。风儿将他的灵感的碎片带给您。不消片刻，您已经脱离大地，飞向缪斯。”

“但是您脚下的云层愈来愈厚。乌云缓缓移动。云下方开始闪电连连，雷声隆隆。大地上则是飓风肆虐，一片惨状和灾难。但您是从上向下看到它们，并仍相信未来，因为在您面前，在您的头顶上方——太阳、天空和阳光——大自然的伟力。”

“您在体验那些您不知道名称的东西，但是您却能深深感受到这种早已被长久以来的世世代代的和各民族所有人所感受到的东西。这就是演员面临的状况，当他在创作方面向上攀登并到达天才作品的高度之际所面临的状况，我称为创作的自我感觉，它与无限的无意识领域有着相似之处。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇还没来得及结束自己的比较，我自己都没怎么意识到，就失望地挥了挥手。

“您怎么了？”他问我。

“这是不适合我们的，这是针对天才的！无意识！哪里轮得上我们！”我说话时语带忧郁，声音愈来愈低。

“为了安慰你们，我给你们读一些摘录的东西。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇从侧面的口袋中掏出一个小本子，我速记下了他所读的一切。

[85]

19××年×月

和往常一样，阿尔卡季·尼古拉耶维奇走进教室以后就站在主通道的正中间，和我们打了声招呼。然后，他转身面向右墙，墙上挂着一块

巨大的蓝绿相间的浅色条幅，上面写着大写的“创作的自我感觉”。

条幅被铺开后就足足占满了整个墙面长度，并已经挨到了天花板。条幅的下部正中被“创作的自我感觉”旗子的顶端部分稍稍掩盖。

“现在这就挂对了，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇表示赞许，并接着补充说，“我觉得这块无意识领域条幅在颜色方面有点像海洋，而‘创作的自我感觉’则有点像濒临水边的别墅。”

“演员处于创作的自我感觉之际也即正紧靠着浩渺无垠的无意识海洋的岸边，如同一只脚站在陆地上，即处于意识领域，而另一只脚站在海洋中，即处于无意识领域。当风从海面徐徐吹来，演员呼吸着美妙的令人陶醉的空气。而从反向吹来的风中，他呼吸到了大地上的空气，有时候是芬芳的，有时候则是恶臭的。”

“太遗憾了，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇又接着侃侃而谈，“人无法去统治自然力和风，而演员则无力去统治创作的无意识！我们在这些领域都受限于时机和大自然。但是水手们不仅会顺风航行，他们还会逆风曲折航行，把船帆置于逆向风的下风。”

“我们——演员——也应该能够做到这一点。当无意识本身没有自动来找我们时，我们应该尝试着迎面向它走去。在诱饵或者其他有意识手段的帮助下，我们应该善于把自己的创作的自我感觉的帆置于创作的无意识所释放出来的精神流质之下。应该掌握操控那种帆的艺术。”

“我们在去年已经为此做了很多准备。在借助于我们探索出的内在技能之际，我们首先要学会不去妨碍无意识创作，当它在我们中自动产生时。我们的第二个最紧迫的目标就是为无意识创作的产生预先准备好适宜的条件。这种适宜的条件就是创作的自我感觉本身。这项工作的很多部分已经完成，只剩下把所缺少的继续做完。这不可能一蹴而就，而是循序渐进，不仅要在这学年这样做，而且要在将来的几学年中也这样做。我们的第三个关切就是认识掌控创作无意识的艺术，即使不是无意识的艺术本身，那也是借助于相应的诱饵而对其有着间接作用的影响因素。

第十五章 如何运用体系 [86]

1

“我们所学的通常被人称作‘斯坦尼斯拉夫斯基体系’。这是不正确的。这种方法的全部力量就在于，它并非由任何人臆想出来的，也非由任何人发明的。‘体系’属于我们精神和肉体的有机天性本身。”

“我们的这种创作能力是与生俱来的，这种内在于自身的‘体系’也是如此。创作乃是我们的自然需要，看起来，如果不是这样的话，无论多么正确，多么遵循‘体系’，我们大概也难以进行创作。”

但令人奇怪的是，我们一旦走上舞台，就会丧失大自然馈赠给我们的东西，我们开始矫揉造作、装模作样，而不去创作。

“到底是什么促使我们这样做的呢？”

“是当众创作的条件，以及那些强制力、习俗和不真实，它们隐藏在舞台表演和剧场建筑之中，隐藏在那些强加于我们的陌生诗人的语言和行为中，隐藏在导演的舞台调度和美术设计的舞台布景和服装设计之中。”

“在演员自身没有把强加给他的东西转变成自己个人所有之前，强制力和强加给别人东西的行为就不会消失。‘体系’在这一过程中也有所帮助。它所具有的神奇的‘假使’、规定情境、虚构和诱饵等能把别人的东西变为己有。‘体系’能使人相信不存在之物。而真实和信念存在的地方，真正的、有效的、适宜的行为就在那里，体验、下意识、创作和艺术也会在那里。”

“如今应该适应这种情况，即新东西在一开始只会造成妨碍，因为它占有了所有的注意力，并把注意力从更为重要的方面吸引开来。”托尔佐夫说。

“但耳朵和舌头会逐渐习惯于正确运用重音，你们也会说得更好并不再用考虑这些了。当新的变成熟悉的，熟悉的变成为容易的，而容易的变得优美的时，这就会发生。”

“有些幸运的人没有学着去感受自己语言的本质，却能凭直觉把话说正确。但这样的人并不多，只是极少数人。绝大多数人说得还很差。但这些天生不幸的人们有时也会凭直觉说得很得体，当然这种情况很少见。直觉可是意味着有文化呀！这种现象在他们的言语变成行动工具的时候，以及需要用话语去达到重要目的时候才会发生。那个时候天性本身会有所帮助，而对〔它〕来说还没有人为制定的规律。但就艺术来说不能单单指望天性和直觉。因而考虑如何去获得丰富的知识就显得尤为重要。语法就能为我们提供这些知识。

“当你们吸收了这些知识并已使其成为你们的第二天性时，你们就会在使用个人话语或角色的台词时避免再犯先前的错误。

“但人通常是保守的。他们不明白什么对他们来说是有益的。

“有多少人死于天花和其他病症啊，而天才们为了攻克这些病症已经发明了救命的血清、疫苗和药物！莫斯科曾有一位老人自夸说自己从未乘过火车，也从未打过电话！

“人类一直在寻找着什么。在经历了难以置信的艰辛和努力以后，他找到了伟大的真理和发现，但人们却因保守不前而不愿伸手去接受那些出于关心而拱手相送的东西。

“多么粗野！多么不文明啊！

“在言语领域中的情况也同样如此。各个民族、大自然本身、最杰出的学者和天才的诗人多少个世纪以来一直在创造着自己的语言。它不像沃拉普克语 ^[87]那样是人为发明出来的，而是产生于民族的最深处，并经过世世代代的杰出专家的研究，再由普希金这样的天才进行净化工作，可是演员却懒得去领会这些既有的东西。别人把嚼过的东西放进他的嘴里，而他都不愿吞下去。

“这是一个最文明的艺术领域中多么不文明的行为啊！

“请看看，音乐家们是如何研究自己从事的艺术的规律和理论，他们是如何去细心保管自己的乐器的：无论是小提琴、大提琴还是钢琴。为什么话剧演员不去这么做？为什么他们不去研究一下语法，不去呵护自己的嗓音、言语和身体？！这些就是他们的小提琴和大提琴，就

是他们最细腻的表现手段！它们是由最具天才的大师——神奇的天性本身——造就的。

“演员们的带引号的‘天才’会对自己造成妨碍，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇语带讽刺地说道，“演员越是平庸无才，这种‘天才’就愈为突出，并使其无法有意识地去研究自己的艺术，尤其是言语艺术。这些人效仿莫恰洛夫，活着就指望‘灵感’。他们有时也会得以凭直觉去感受或演好某一出戏或某一个场面，虽然此种情况很少见。

“演员们完全寄希望于偶然的成功，这也该适可而止了。

“这些‘天才’因自己的懒惰和愚蠢而相信，演员只要能去‘感觉’，那么一切就会自然而然地表现出来。

“但是创作禀赋、下意识和直觉并非如下单订货一般轻易到来。当它们在我们体内昏昏欲睡之际，我们该怎么办？演员在此刻没有语法尤其是重音规则的帮助能应付得了吗？

“你们从何处得出这样的结论：我在课堂上对你们所讲的一切都要求你们马上接受、掌握并能在实际中运用呢？我对你们讲的是终生受用的。你们在学校中听到的大部分，只有在经年累月的实践中才能最终完全理解。实践会引领你们回到[你们]在这里[所听到的]那些，只有在这之后你们才会想起有人早已对你们讲过这些，只是这些看法并未完全深入你们的意识之中。请在那个时候把经验教会你们的东西与在学校里老师所讲授的比较一下。那么，你们在学校期间记的笔记上的每一个字都将会焕发新的活力，发挥实际的作用，并在各个方面与你们的表演天赋相呼应。”

19××年×月

“这是C ^[88]的一篇新论文。您来读一下其中的一段吧。”今天阿尔卡季·尼古拉耶维奇走进教室的时候把手里一本已打开的书递给我，并对我这样说。

我就开始读了起来：

“我欢迎我们艺术中的任何流派和任何创作手法，只要它们有助于艺术家准确并艺术地表现‘角色的人的精神生活’，有助于完成奔向诗

人作品的最高任务推进的贯串动作。

“但是……还有一个条件，要诚心诚意地相信舞台上的一言一行，并做到令人信服。”

听完我读的这一段以后，托尔佐夫说：

“您在形式上像是作报告，而我也只是在形式上明白了作者的意思。难道这就是朗诵艺术和言语艺术吗？演员应该是一名语言雕塑家。所以，我希望你们能把所表述的思想塑造成这样，即我不仅能听到并弄懂它，而且我能看见和感觉到它。为此我们就需要把其中的一些突显出来，而另一些则靠边站；要使其中一些更加突出和美观，而另一些则一带而过。什么都应该组织和分类。

“您刚才所读的那些字句中，哪些需要突出或弱化，哪些需要渲染或一带而过呢？哪些语句理应按不同的层次加以分配或排列呢？”

我对此的回答是，部分取决于整体。所以在谈论某个片段的时候，就有必要了解整篇论文。

针对我所说的，阿尔卡季·尼古拉耶维奇指出书中的一处并建议我去熟悉一下它的内容。那里谈的是其他艺术尤其是绘画艺术中创立的众多流派，提到了画家们经历过的永不休止的一个接一个的阶段，从早期原始艺术开始，一直到印象主义、未来主义和其他各种流行的“主义”结束。为了获得最新的成就，画家们不得不在数个世纪中经受了无尽的创作意图、艰难、痴迷、失望、希望以及对它们的摒弃。

在将其他艺术走过的这条光荣的历程与曾经并将继续在戏剧（尤其是演员创作领域）中占据主要地位的停滞不前和因循守旧现象做了对比之后，论文作者不无感慨地写道：“我们在自己的艺术中甚至连‘巡回展览画派’都赶不上。我们甚至还无法在舞台上朴实、真实、令人信服和有力地说出：‘我想要！’，或者‘我能够’，或者‘您好！您最近过得怎么样？’。我们已落后于其他艺术好几个世纪了，而现在却想与它们齐头并进。这几个世纪和这一系列阶段是无法跨越的，这些阶段逐渐引领艺术前进，去获得新的创作成就和新的博大精深的內容，去改善技术和革新形式！”

“我们还没感受到它们对我们而言的必要性，还没掌握它们，我们就已经想以一种新的方式来创作了，与此相反的是，我们还只能笨手笨脚地去模仿别人的和与我们并不合拍的东西，或者在表面上伪装成它，为了给人以创新者的感觉。”

“但是假装还是不够的，应该成为创新者。”

熟悉作者的这些观点以后，我重新读了刚刚读过的第一段文字。

但是阿尔卡季·尼古拉耶维奇说道：

“结论是，C承认我们艺术中的所有新的以及与我们不合拍的流派，并认为我们还没有发展到它们的程度。”

“这与您刚刚在文中另一处了解到的东西并不一致。”

“这就意味着，我们在文中所选的几段文字有着作者完全不同的目的。要想明白这一点，就要读一下文中的另一处。”

托尔佐夫就给我指出了这一处。那里谈的是角色的人的精神生活，并称赞了贯串动作和最高任务。

与此相应的是，我在复述这一段的时候只突出了那些谈论角色的人的精神生活、贯串动作和最高任务的字句。

但是托尔佐夫打断了我，说道：

“现在的结论变成了这样：C写下您刚刚复述的那些字句，为的就是反复重申他最喜爱的贯串动作和最高任务。”

“但他有着更为重要的目的。为了使大家确信这一点，请读文中的另一处。”

阿尔卡季·尼古拉耶维奇又给我指出了这一处。那里赞美了艺术中的真实与信念。

基于这一点，我在复述这一段的时候就强调了那些有关对舞台上的言行举止的信念以及演员表演的说服力的字句。

“终于等到了！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇高兴地叫了起来，“只是到了现在你们才弄明白这些字句的真正意义。实际上，论文作者的意图是为演员的脱节行为预先提个醒。为此他给出了一个诡异的预先声明：‘去做您想做的，可以用任何手段来完成贯串动作和最高任务，只是一定要诚心诚意地相信舞台上的言行举止并做到令人信服。

为此就要使虚假的东西和假定性在说话者那里成为实实在在的真实。’我并不反对这一点。但是为了相信假定性和虚假的东西，应该使自己的心理技术达到何种完善的程度。为此可是要真正地去体验、证实和相信它。而这是何等困难啊！

“你们有没有注意到，随着你们对作者的新观点的认识逐渐深入，它们是如何对你们的阅读以及对一段文字中的某些字句的强调产生影响的？当你们熟悉了整篇论文以后，又会发生什么呢？

“只有在那个时候，你们才能够把全部的内在意义赋予你们所读段落的那些字句。到了那时，它们本来具有的令人信服、掷地有声和令人印象深刻之处才会得以体现。

“可见，一部作品中的声音和话语并不像游艺会上一位拙劣的演说者那样是自在的或只为自己而存在的，它们存在并取决于整体，取决于过去存在的以及未来将要出现的。

“为了能够用词表达出他们所能意味的一切，以及表现出它们所蕴含的东西，就要善于深入洞悉词的实质所在。越是想更好更准确地去表述思想，就越要更深入地去理解它的总体内在实质。”

“为了把僵死的字母变成能够传达出其蕴藏的深刻内容的富有生气的词，以上就是我们要做的工作。”

“请像刚才你们读完这几个段落一样去读完整个剧本。只有那样你们才能认识你们将要塑造的角色，才能不仅仅理解它的台词，还有它的潜台词。这才是我们在艺术中所谈的那种深刻的理解、那种诵读法和言语方式。”

“‘体系’好比一本指南。打开它并请读吧。‘体系’好比一本参考书，而非哲学。

“哲学开始的那一刻，‘体系’也就终结了。”

“‘体系’在家中可以一览无余，而在舞台上则要抛开这一切。”

“‘体系’是无法来表演的。”

“没有任何‘体系’存在。存在的只有天性。”

“我一生的关切就在于如何能接近那所谓的‘体系’，也即接近创作天性。”

“艺术的规律也即天性的规律。婴儿的诞生，树木的生长，形象的产生，都属于同一种现象。重建体系（也即创作天性的规律）之所以是必需的，是因为天性在舞台上由于公开表演的缘故而受到强制，其规律也遭致破坏。‘体系’可以重建这些规律，使人的天性进入正常状态。难为情、害怕人多、低级趣味和虚假传统都会毁坏天性。”

“技术一方面会促使下意识发挥作用，另一方面，当下意识开始起作用时，又能做到不去妨碍它。”

“天啊，这一切是何等困难而又复杂呀！”我不由自主地感叹道，“我们做不到这一点！”

“你们的疑虑来自年轻人所缺少的耐心，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇说，“你们今天知道了技术，明天就想完全掌握它。但‘体系’不是什么烹饪手册。需要做什么菜了，看一下目录，翻到那一页，接着就能做好。不。‘体系’不是参考书，而是一整套学问，需要对它经年累月地加以提升和培养。不能去死记硬背它，而要去领会并吸收它，这样才能使其和演员的血肉融为一体，成为他的第二天性，永远和他有机融合在一起，使演员为了舞台而重生。要对‘体系’的各个组成部分进行研究，然后再去把握它的整体，弄清楚它的总体结构和框架。当它在您的面前如同扇子般被打开时，您才能对它有一个正确的认识。这一切不可能一蹴而就，而应同在战争中一样行动。在那里占领了一小块领土，紧接着就在那里加强防御，使其与大后方连接起来，然后经年累月地去改造当地居民，使其与国内的本地居民融合并同化，为的是将他们一起变成忠诚的国民。只有通过这种两个种族的血缘融合，我们才能谈论完全的胜利和征服。”

“我们征服体系的过程也正与此完全相同。循序渐进和习惯在这项需要耐心的工作中起着重大的作用，它们使得每一种新获得的方法能达到不由自主的习惯，达到天性本身的有机转变。

“这样一来，演员对刚刚接受的东西就无须给予过于紧张的关注，得益于此，我们的一部分关切也可以随着每一种新获得的方法而减少，我们的注意力也能够为了更重要的事情而获得自由。

“这样‘体系’就逐渐为演员所容纳，并对他来说已不再是‘体系’了，而成为了他的有机的第二天性了。”

“这是多么困难，多么困难呀！”我重复了几遍，更多的是为了获取托尔佐夫的更进一步的勉励。

“一岁大的小孩在迈出最初的几步时困难重重，对他的还不稳固的脚部肌肉进行控制的复杂性也使他畏缩不前。但是一年以后，当他开始会跑、会跳和顽皮的时候，就再也不用想这些了。

“钢琴大师在一开始也面临困难，演奏某些段落的乐曲的复杂性也会令其生畏。舞蹈家在初步去弄清楚那些错综复杂的舞步时也要应对困难的考验。

“如果他们在公开演出时还要去考虑肌肉的每一次动作，并有意识地做出这种动作，那又会是什么情况呢？那么钢琴家和舞蹈家就会感到力不从心了。不可能在长时间的钢琴协奏曲的演奏会中记住每一次手指敲击琴键的动作。也不可能在一整出的芭蕾舞演出中去有意识地收缩每一块肌肉。

“沃尔孔斯基的说法很恰当：‘困难的应当成为熟悉的，熟悉的应当成为容易的。’为此就需要进行坚持不懈的系统的练习。

“这就是为什么钢琴家或舞蹈家经年累月地去重复练习某一个乐段或某一种舞步，直到它们完全为他们的肌肉所熟悉，直到这些所掌握的东西变成他们的简单的自然而然的习惯。在这以后就已无须再去考虑一开始时碰到的那些困难以及长时间未能成功做到的事。

“结束一段复杂的乐段练习之后，又接着去同样练习剩下的乐段，直到习惯了整个乐曲为止。

“演员精练技术和接受‘体系’也是同样的一个过程。

“我们在自己的全部工作中都要进行坚持不懈的系统的练习、琢磨和训练，以及我要求你们所具有的决心、时间意识和信念。

“‘习惯是第二天性’这句话没有比在我们的工作中更为适用的了。

“习惯对我们而言是如此的必不可少，因而为了取得对它的合法性的彻底承认，我要求做了一面特制的‘各种内部习惯’的旗子。

“把这面旗子挂到这面墙上，那里已经被内部舞台自我感觉的其他元素装饰得漂漂亮亮的了。”

“请相信，”伊万·普拉托诺维奇简单地回了一句就走出了教室。

“怎么？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇面带微笑地问我，“现在您踏实了吧？”

“不。这一切还是过于复杂。”我坚持己见。

“请站起来。拿起椅子上的那张纸，把它递给我。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇突然对我这样说。

我完成了他的请求。

“谢谢您，”他对我说，“现在请用自己的话描述一下您在完成我的请求时的内在感受和外在感受。”

我顿时不知所措，无法立刻弄清楚他想我做什么以及我该怎样来完成此项任务。

在停顿了一会之后，托尔佐夫说：

“您瞧，完成和感受简单的、下意识的习惯了的动作及与此相关的感觉，比起用语言来描述它要容易得多。在后一种情况下得要写完几本书才成。

“如果有意识地去深入那最习以为常的感觉以及下意识的动作，您会为我们不需费力和特别在意就能自由完成的事的复杂性和无法理解之

处而惊讶不已。

“因此借助于习惯和适应性去循序渐进地研究‘体系’，在实际中并不如在理论中那般复杂。只是不要仓促从事。

“我们要面临的新困难非常之大，但这完全是另外一回事了。”

“到底是怎么回事？”我心神不宁，预感到将有新麻烦。

“是演员们的种种顽固的偏见。”托尔佐夫回答。

“演员们不能容忍艺术中的规律、技术、理论，更别说体系了，这可以看作是不成文的规则（少数情况例外）。他们只喜欢自己带引号的‘灵感’，偶尔也有不带引号的情况。”

“他们中的大多数人觉得，创作中有意识的行为只会造成妨碍。

“当然，这种情况在一开始是常有的。随‘兴之所至’而去表演就容易得多。

“有些情况下，有才能的人因某些不可知的原因也能做得很好，这一点我不打算争辩。

“在另外一些情况下，灵感却因天性的无法解释的变幻莫测不能如期而至，于是，演员既缺少技术和诱饵，又对自己的天性无知，他就不能随‘兴之所至’去演好，而是随‘兴之所至’演砸了锅，他也就不能沿着一条坦途走下去。

“这些人不愿明白，偶然性并非艺术，因而不能将艺术寄希望于偶然性。大师必须精通自己的工具。而演员的工具则是复杂的。我们不仅和歌唱家一样与嗓音有关系，不仅和钢琴家一样与手有关系，不仅和舞蹈家一样与脚和身体有关系，而且也同时与人的精神和肉体本性的所有[元素]有关。为了掌握它们，时间和大量系统性的训练都是必要的，而所谓的‘体系’就为你们提供了这些训练的计划。

“耐心一点，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇安慰我说，“几年以后，若您再对自己走过的路做一次不间断的回顾，就会发现自我感觉的元素都已成熟并盛开了。那时您就会不再这样说了。即使您想获得不正确

的自我感觉，您也办不到了，因为正确的自我感觉及其特有的各种元素已经在您身上根深蒂固了。”

“真正的演员在没有任何元素和自我感觉的情况下凭借‘神的恩赐’也能完成精湛的表演。”我略带忧伤地说道。

“您错了，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇打断了我，“请您读一读《我的艺术生活》中关于这一点的分析。演员越是有才能，他就越对技术尤其是内在技术感兴趣。谢普金、叶尔莫洛娃、杜丝、萨利维尼，他们的内在的舞台自我感觉及其组成元素都是与生俱来的。尽管如此，他们还一直去精练自己的内在技术。对他们而言，灵感的到来几乎可以看作是正常的现象。每一次重复创作的时候，‘自上而来的灵感’总会自然而然地到来，但他们还是终生都在寻找那通向灵感之路。

“我们这些才能疏浅的人就更要关注这一点了。我们这些普通人不得不经年累月并持之以恒地去获取、发展并在自身培养内部舞台自我感觉的每一个元素。同时也不应忘记，单凭才能永远也无法成为天才，但是通过研究自己的表演天性以及创作和艺术规律，才能疏浅的人也能与天才拉近距离，也能与他们不相上下。这种接近只有通过‘体系’尤其是通过正确的内在的舞台自我感觉才会发生。”

“这样的成果并不是开玩笑。这样的例子很多很多。”

“换句话说，你们越是经常不经意地去研究‘体系’，就离那个所渴求的目标越来越远。漫不经心地运用‘体系’对激情记忆的影响尤为严重，因为我们的创作器官的这个部分是如此复杂和特殊，以至于任何错误和对有机天性的强制都会毁坏它。遭到损毁的器官只能导致失常和强制。

“但是在运用‘体系’时经常发生的那种过于热心的行为也是不好的。

“在对待我们的心理技术时的谨小慎微和一丝不苟反而会使人畏首畏尾和束缚手脚，并导致养成吹毛求疵的恶习或为技术而讲求技术。

“为了避免自己在工作中出现不合理的偏差，开始的时候请在经验丰富的人的经常而又细心的监督下做这些练习，也即在我的监督之下

——在我的课上，或在伊万·普拉托诺维奇的监督之下——在‘训练与练习’课上。

“为了更好地评价所有新认识事物的重要性，请将你们当时在示范演出中遵循的路线同我现在为你们指出的路线进行比较，这后一条路线应为那真正的创作所遵循，这种创作由来自真实生活并以激情记忆作为提示的反复出现的富有生气的人的情感所构成。

“在对两条路线进行比较的时候，你们会明白，以前你们在示范演出中处于另一个层面上，即在那个层面上你们不可能从事创作或艺术活动，而只能做做手艺活，展示一些僵死的、臆想的、没有亲身体验的形象和拙劣地伪装出来的激情。如今，当你们已经认识到了这样一个层面，那里我们情感的潜流正在激昂不止，角色的人的精神生活也在发展，那里也保留着无穷无尽的经验和对已体验的感情的回忆，那么你们在创作中就会形成一种完全不同的内在路线，你们在今后的工作中就会沿着它向前发展了。”

2

“今天这节课我用来颂扬我们艺术中的最伟大的、不可代替的、无人能比的、不可企及的天才艺术家。”

“这指的是谁呢？”

“演员的有机创作天性。它又躲在什么地方呢？去哪儿找它呢？我们的欢喜和颂歌又该送往何方呢？”

“那些我欢喜的东西被冠以各种难懂的名称：天才、才能、灵感、超意识或下意识，以及直觉。

“但是它们在我们身上处于何地——我不知道，只是在别人身上，偶尔也在自身感受到它们。内心还是外表？我也不知道。

“一些人说，这种神秘而又奇妙的灵感来自阿波罗或者神灵。但我不是神秘主义者，也不相信这一点，虽然在创作的时候为了激励自己也很想去相信这一点。另外一些人说，我所孜孜以求的东西就在我们的心中。我能感觉到自己的那颗心，但只是在它剧烈跳动或者当其增大并疼痛的时候。这是令人不快的，而我们现在所谈的却恰恰相反，它

令人愉快并引人入胜。还有人说，天才或灵感就在我们的大脑中，超意识和下意识实际上是可以感知的。他们把意识比作灯笼，它的灯光投射向我们大脑中的某一点，我们的所有注意力也集中于此。大脑细胞组织的其他部分还处于黑暗之中，或者只受到反光的照射。但在某些瞬间，大脑皮层的整个表面刹那间被意识的灯光照亮，于是，意识和下意识的整个区域也都被光线照亮，那些以前处于背光地方的一切都能得以理解。这就是天才显现的瞬间。

“有的学者非常轻松而随意地玩弄‘超意识’和‘下意识’等字眼。也有一些人与它们一起陷入神秘主义的密林，空谈一些漂亮的但却完全令人费解的和无法令人信服的词藻。

“另外一些人与此恰恰相反，他们批评前一类人，并嘲笑他们，而自己却十分自信地把一切解释得过于简单、现实，似乎就如同我们正在谈论我们的胃、肺和心脏的功能。

“所有这些解释都过于简单，也是可能的，遗憾的是，它们既没有在我的脑中引起回应，也没有在我的心中造成喜悦。

“另外一些学者则更为简单明确地谈到他们曾细心考虑过的最为复杂的假使。但最终得出的结论却是，这些科学的假使还无法得到任何证实。所以他们不管是对天才、才能，还是对超意识和下意识都没有任何确定的认识。他们只会指望将来科学能使人们获得在目前还只能向往的那些知识。

“这种基于丰富知识的无知，这一番坦率之言——以智慧去理解不可能理解之事的结果。这种坦白获得了我的信任，并迫使我感受到了人的探索对象的伟大以及孜孜以求的思想的强大和力量。它借助于一颗敏感的心去理解那还未被认知的事物。

“它将会被理解的。在等待科学的新成果之时，我没有其他事可做，除了去进行研究，但不是研究灵感、超意识或下意识，而只是去研究通向它们的路径和方法。请回忆一下我在课堂上对你们所讲的那些，以及整整一学期以来我们都在探索的东西。难道我们的规则是建立在不可靠的、不稳定的关于下意识的假使之上的吗？与此相反，在我们的课堂中以及我们有意识地制定出来的规则中的一切，都已在自己和其他人身上经受了千百次的检验。只有那颠扑不破的规律才被我们作

为我们知识、实践和经验的基础。只有它们为我们效劳，并引领我们去往那在内心中瞬间出现的未知的下意识世界。

“虽然我们对下意识知之甚少，但是我们还在寻找与它之间的联系，并去探索通向它的间接途径，去获取还未被我们认知的下意识世界的反响。如今在不可认知之物尚未被理解之前，还能有更多指望吗？”

“我已束手无策，只好尽我所能。”

“Feci quod potui, faciant meliora potentes.” [\[144\]](#)

“我的建议的优点在于，它们合乎实际、切实可行，在舞台上经过证实，也经受了几十年工作的考验，并有一定的成效。”

“但是这一切受到了我的对手们的激烈批评，他们太急于想达到其他艺术已达到的理想境界，可能我本人对这一理想的向往也并不亚于他们。”

“但我深知获得那些成就的困难所在。凭经验我也深知，想做到这一点不可能一蹴而就，也不可能避免犯错和偏离正途的风险。正如那些已远远超过我们的其他艺术，我的对手们的理想也只有经过始终如一的坚持和时间投入才得以实现，这些是无法绕过或缩减的。缺少耐心和急于求成都会阻碍进步和预定目标的实现。”

“在夺取更远的堡垒之前，得先好好加强已占领堡垒的防御。但在我们的艺术中，往往是还未守好前沿阵地，就试图立马去奔赴更远的阵地。”

“心理技术应该帮助组织潜意识材料，因为只有经过组织的潜意识材料才能接受艺术形式。神奇的有机天性最善于创造这种形式。我们创作器官的最重要的核心都是由它掌控和支配。这些核心不为人的意识所管辖，我们的知觉在其中也无法弄清情况，而离开了这些知觉也不可能出现真正的创作。”

“天性的创作和心理技术之间的区别。技术——使创作合理、有序且合乎逻辑。你能看到并欣赏到，一个步骤如何由另一个步骤引发出来。一切都清楚、明了、合理。”

“此外，一切都是优美的，因为事先一切都经过细心周到的考虑——手势、姿势和动作。

“言语也要和角色对号入座。久练出来的声音和发音使人悦耳。遣词造句也很优美。语调富于音乐性，就像已经把乐谱背熟了。内心中的一切都被激活并有了根据。还需要什么呢？去观看和聆听这样的演员的表演是一种很好的享受。这才是艺术！多么完美！令人遗憾的是，这样的演员少之又少。

“关于他们以及他们的表演，请保留下那些美妙的、完整的、富于美感的、细腻的、美丽的回忆，就像是记住某种已经完全经受过考验并臻于善境的东西。这种卓越的艺术并不能仅凭训练和技术就能达到。不能。这是真正的创作，是由人的内心感受而非演员的感受所激发出来的。这才是我们应该力争获得的东西。

“但是……有一点在这样的表演中对我而言还显得不足：即那种使人吃惊的、令人眩晕的、出其不意的偶然性。它会抽出观众脚下的土地并突然放上另外的土地，观众在新的土地上从未站立过，但却可以凭辨别力、预感和猜测去很好地认识它。但他还是第一次面对面地碰见这种偶然性。这使他大为震惊并被征服，最后整个人都被它俘虏了……这是无可争辩和不容批评的。这是无可置疑的，因为这种偶然性来自有机天性的最深处，连演员本人也被偶然性所震惊和征服。演员被它引向某处，但他自己却不知道将会去往何处。有时候，这种突然迸发的内在的激情并没有将演员引向与角色相适应的路线。这是令人沮丧的，虽然激情还仍是激情。它使心灵的最深处都受到震惊。无法忘记这一点。这在生命中是一件大事。

“如果激情能沿着角色的路线前进，那么就能达到理想的结果。在你们面前的正是你们来剧场才能看到的那种活力焕发的创作。这不仅仅只是一个形象，而是同一类型同种来源的所有形象之和。这是人的激情。演员从哪里获取技术、嗓音、言语和动作呢？平常他行为笨拙，但现在却是举止优雅的化身。他平时说话含糊不清、颠三倒四，但现在他说起话来却娓娓动听、激情洋溢，嗓音也如音乐般动人。”

“第一类演员是好的，他的技术出色而又优美，但它能和这种表演相比吗？

“这种表演好就好在它勇于轻视普通的美。这种表演很有力，但靠的不是我们在第一种情况下欣赏的逻辑和合情顺序。它好就好在自身勇于不合逻辑。因无节奏反而呈现节奏性，因拒斥通常的心理描写手法而独具心理特征。这种表演因激情洋溢而有力。它打破一切常规，也正因如此它才好而有力。

“这是无可复制的。下一次将完全是另外一回事了，虽然在力度和鼓舞人心方面并不逊色。只想对演员大喊一声：‘记住这点，别忘了，让我们再享受一次吧！’但是演员自己也无力掌控自己。不是他在从事创作。从事创作的是他的天性，而他只是天性手中的小提琴或其他乐器。

“对于这种表演，用不着去说它好。也用不着去问它为什么是这样，而不是那样。它这样因为它就是这样，不可能是别的样子。人们会去批评雷和闪电、海上风暴、狂风暴雨和日升日落吗？”

“我们对天性能够做什么和创作什么，对天性如何去做和如何创作已经有所了解。这种了解已经不少并且很有价值。但是我们还不了解并且永远也不可能代替天性去创作，也不知道它是如何做到这一点的。

“但是有些观点认为，天性时常创作得并不好，我们的卑微的表演技术在这方面却做得更好，带有更多的趣味。就假定带有更多的趣味吧，但却没有更多的真实。对于某些唯美主义者来说，在创作中的某些瞬间，趣味比真实更重要。但我要提出这样一个问题：尽管一些伟大的男女演员相貌平平，甚至难看，但却能在一瞬间震动数千观众，当一切都因这震动而焕发生气，难道这是在于趣味、意识和技术吗？或者在于某种藏于天才身上的、连莫恰洛夫本人都无法掌控的力量呢？他们马上就会狡辩：‘是的，不过这些瞬间丑八怪也会变成美男子的。’当然，完全正确。那就让他时常把自己变成美男子吧，既随心所欲，又无需借助于使其美化的那种未知的力量。但是这些博学之士却做不到这一点，甚至还不能承认自己的无知，然而还继续去吹捧那仿佛能改造天性本身的卑微的表演技术和老一套。

“我认为这些人要么是疯子，要么是蠢货，要么就是过于自大的无知之徒，甚至连自己的无知都意识不到。

“最大的智慧在于认识到自己的无知。

“我领悟到了这种智慧并且承认，在这个不外乎有着生理来源的直觉和下意识领域中，人们对我所讲的一切都不会使我动摇。我除了下面一点，其他什么也不知道：天性这位艺术家知晓这些秘密。也正是为此我才去颂扬它。这也是为什么我要把自己的著作和劳动完全用于研究创作天性，并不是为了代替它去创作，而只是为了寻找通向它的间接路径，也即我们现在称为‘诱饵’的东西。我已找到的还不多。我知道它们还有很多，而且最重要的那些也不是立马就能发现的。尽管如此，我在自己长期的工作中还是有所收获，我试图与你们分享的也正是这为数不多的收获。但是，假如我不承认自己的无能为力和无法理解创作天性的伟大之处，我就会像一个瞎子一样在死胡同里迷路，还错把它们当作展现在我面前的无边无际的视野。不，我更愿站在山冈上，从那里环视这无边无际的广阔空间，可以尝试像坐飞机那样飞到几十里高的空间去，这个空间一望无际且不为我们的意识所理解，甚至我的才智也无法在想象中去容纳它，——正如那位沙皇

‘能从高处怡然自得地环视

那白色帐篷掩映的山谷

和船只穿梭游弋的大海。’” [\[89\]](#)

附录

训练与练习 [\[90\]](#)

19××年×月×日

今天又被指定进行三次间断性的“训练与练习”，每次半个小时，又是唱歌和跳舞。

在重复旧的练习时，我感到自己的想象力和注意力都变得顺从听话了。

如果真是这样的话，那么就证实了拉赫曼诺夫的格言：“种下行动，收获习惯。”

在最后的半个小时，我们初次尝试了在充足的亮光下确定对象并延长注意力，但不是像以前用一盏小灯，而是撇开它用“马洛列特科娃客

厅”里的物件。

拉赫曼诺夫指给我们随便一个物件，比如枝形挂灯。于是所有人都把视线转向它并设法把注意力集中在它上面。如果对象不能吸引住我们，那么像在这种情况下理应发生的一样，我们就会开始观察和研究它的形状、线条和颜色。但这样的事情是很难引人入胜且不能持久的，因此我们只能求助于智慧、想象和虚构了。

我对自己说：

“这盏枝形挂灯经历过亚历山大一世和拿破仑的时代。说不定在豪华的庆祝会、舞会或者具有历史意义的国事谈判中，它照耀过其中的某一位。即使它的命运没那么好，它没有服侍过皇帝，只服侍了普通的达官贵人。那它也见识过多少美丽的贵夫人和绅士啊！听到过多少词藻华丽的话语、多愁善感的诗歌，以及由击弦古钢琴或老旧钢琴伴奏的感人至深的浪漫曲啊！见证过多少恋人的约会，参与过多少引人入胜的场面啊！

接着，严酷的尼古拉一世时代到来了。谁知道呢，也许这盏枝形挂灯在十二月党人秘密集会时照亮过，随后，它就长久地挂在空荡荡的屋子里无人过问，因为它的主人已被流放到遥远的北方，在雪地上或在地下的矿中，戴着手铐脚镣受尽折磨。

时光飞逝，谁知道呢，也许这盏挂灯从集市转卖给了一个暴富愚笨的商人。他把它挂在自己的店铺里。这可怜的精致的贵族式的挂灯，对自己陷入那样新的庸俗的社会该感到多么窘迫啊！

难道这商人犯事了？难道就让这美妙的挂灯长久地挂在古董店里？它那贵族式的质朴得不到重视。它等待着伯乐。托尔佐夫出现了，毕恭毕敬地把它带到自己的剧院里去……

但是在这里它并不是掌握在自己的手里，而是在鲁布廖夫、波卢什金和剧场道具员的手里。看看，他们都对它做了什么！这儿压开了一个裂口！这儿烛台给压弯了！还有那毫无光泽的古铜色调！难道它不是证明了一位温柔的贵妇人在剧院的纷杂和名士派的生活中遭受怎样沉重的命运？！

可怜的精致的古老的挂灯！前面等待你的是什么呢？

难道把你当作破铜烂铁卖出去吗？难道要把你丢进火炉里融化，然后铸成门环或是大肚的茶炊吗？！”

我如此沉入幻想之中，以至于没有发现已经指定了新的对象。

大家已经转移了注意力，开始对那庸俗不堪的、带有金属角和镂空金属片的天鹅绒封面的画册幻想起来了。

可您试着打开画册吧。您准会给道具员胡乱塞进去的一堆照片搞得大吃一惊。上面是罗戈日大街的某一位志愿军的肖像。年轻的商人头一次穿上制服就急急忙忙地为后代拍出这张照片。如何表现自己的勇敢呢？他抓住军刀，把它从鞘里拔出一半，一副凶狠的脸对着相机，仿佛准备当场杀死一个看不见的敌人似的。在这位来自罗戈日大街英雄的旁边，是摆出一副傲慢姿态的奥地利皇帝弗朗茨约瑟夫的照片。他下面是一条在水中的美人鱼，在鱼缸里不悦地翻着白眼。这条鱼旁边是一位可敬的老修女——女修道院院长的肖像。这位圣女处在多么乱七八糟的人群中啊！

在舞台上，类似亚历山大时代枝形挂灯这样的博物馆珍品和类似天鹅绒画册这样的地摊货怎么能够和睦相处呢？！再从观众厅里看看！我不敢担保，你们中间像戈沃尔科夫那样的人不会说出：

“打倒挂灯，它看起来像劣等货，而画册——排第一位，因为它有美丽的外观。”

这就是舞台的特性：在剧场的脚灯下，闪光的并不都是金子。

我又一次错过了将注意力转移到新的对象上的指令。

“这很好，”我想，“我若不是练就了咬住的本领，那么至少也培养起了把握的本领！”

在指定了第三个对象之后，拉赫曼诺夫要求我们讲一讲自己所创造的自由的不负责任的幻想（托尔佐夫如此称呼）的内容。

拉赫曼诺夫对我们想象的创造一般都表示了赞许，只是指出观察者应该清楚，他为了什么，也就是出于什么样的内在动机，去观察这个对

象。换句话说，需要一项内在任务和能证明其正确无误的某种“假如”。而我们没有这些东西。

今天又是拉赫曼诺夫的“训练与练习”课。

“今天，”他说，“阿尔卡季·尼古拉耶维奇为大家准备了一个惊喜。你们将要在音乐伴奏下做所有旧的练习，而且是非常美妙的音乐，因为费先生将亲自弹奏钢琴……”

全体起立！感谢他赐给我们这些艺术上的初生牛犊如此的荣誉。

我感动极了，决定要问问为何要给我们这样的荣誉。我想知道个中缘由，以便更有意识地对待当前的练习，更好地利用这个机会。

对于我的疑问，拉赫曼诺夫简短地回答说：“我没有被授权亲自向您解释这个。我的工作只是执行派遣给我的命令。”

出乎我们的意料，这时在后台有人很好地弹奏贝多芬的月光奏鸣曲，房间中央的天花板上的一盏蓝色的灯透过半圆形的毛玻璃亮了起来。可以想到，这是要造成月亮的幻觉。美妙的音乐和幽暗的灯光发挥了作用，惹出了我们忧郁的幻想和思绪……

19××年×月×日

“咱们去教堂吧。”托尔佐夫走进了教室，向我们提议。

“去教堂？！为什么呢？”我们感到莫名其妙，“那课怎么办？”

“这就是上课：我先带你们上教堂，然后去家具店，然后去随便一个机关，火车站，市场。”

维云佐夫已经站起来，显然是准备出发了，托尔佐夫制止了他。

“我们当演员的，要走遍这些地方，完全不需要雇什么马车。静静地坐着，让你们的想象去旅行好了。它的范围才是我们演员的领域，而不是现实的生活。”

过了不到几秒钟，我们大多数人都已经在想象中漫游教堂了。

“在哪个教堂？”托尔佐夫问威廉米诺娃，她已经在那儿画十字，祈祷，并且和臆想的奇迹创造者尼古拉眉目传情，亲吻他的手了。

我们的美女不能确定，她上了哪个教堂。

“一般地——上教堂。”

“不。‘一般’在艺术中是不被承认的，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇对她说，“您上教堂为的是敬拜某一位圣徒，不能是一般地上教堂。”

“我可不知道这该怎么做啊！”威廉米诺娃撒起娇来。

“我们现在来研究一下，”托尔佐夫安慰她。“请把手给我。”他客气地对她说。她急忙完成他的请求，把自己美丽的手伸给阿尔卡季·尼古拉耶维奇。可是托尔佐夫把它放回她丰满的膝上，同时说：

“只是在想象中……在想象中把您的手伸给我，我牵着它，咱们一起走。哪条大街？”托尔佐夫问威廉米诺娃。

“在波克罗夫卡街。”她回答。

“走吧，”托尔佐夫果敢地说，在原地上一动不动，“当您到达的时候，别忘了告诉我。”

19××年×月×日

“你们现在在莫斯科，在我们的学校里。

我引用神奇的“假使”问你们：假如你们不是在这里，而是在美国坐在一艘大轮船上经受狂风暴雨，你们该怎么办？”

“我会做什么呢？”舒斯托夫考虑着。

“首先应该注意到的是，整个房间都在摇晃，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇推动了我们的想象，“坐在这些轻飘飘的椅子上根本不行……它们会给摇得从这头滚到那头……站着也不可能，因为地板会变得一会儿竖起来，一会儿又朝反方向往下倾斜……”

“在这种情况下，最好是赶紧钻进自己的舱内躺下。”舒斯托夫这样决定。

“我的舱在哪儿呢？”舒斯托夫继续考虑着。

“假使它是在最下面，要走到那里需要穿过这扇门，然后走下那个通往衣帽室的楼梯。”托尔佐夫提示说。

“就在这时候地板正朝着门这边往下倾斜，”舒斯托夫考虑着，“就是说……我朝这面墙滚了过来。”

“怎样在它旁边站稳？能抓住什么呢？沙发吗？”托尔佐夫问。

“不，船在往那边倾斜的时候，它和我一块儿滚落下去了……最好还是坐在地板上，”舒斯托夫决定，“应当承认，船上的生活条件并不那么惬意，而是充满了令人相当不安的气氛。”

“您刚才做的，叫作什么呢？”阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续问。

“思考我走到自己舱里去所需的条件，”舒斯托夫回答……

19××年×月×日

托尔佐夫刚一走进教室，就转身问我：

“您现在在哪儿？”

“在教室里。”我回答。

“那假如您在家里，”他又向我提出一个问题，“那您要做什么呢？”

在回答之前，必须感觉是在自己的房间里，回想早上是什么情况，晚上又是什么情况，都累积了哪些事情等待着解决，必须考虑自己的动机和愿望；注意到其他条件，最后决定我该做的事，也就是现在要去拜访叔叔和堂兄科卡。

“你们瞧！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇从西装背心的口袋里掏出一张戏票，说道，“这是今天小剧院彩排的包厢票。假定，我把它给你们

了……那么你们全班都可以去那里。但不幸的是纳兹瓦诺夫要去叔叔那里。如果这一切都是真的，那您将怎么办呢？”他再一次问我。

“很简单！我要去剧院。”我承认。

“如果是这样的话，那么我就再给您引进一个新的神奇的‘假使’。”托尔佐夫说，“叔叔有件紧急事情要求您去做。他写到，如果您不马上赶去的话，对您会很不利。”

“无所谓！这是危言耸听。”我推辞道。

“在现实中就算是这样，但在表演中事情就全然不同了。

“你们必须执行被引入的‘假使’，因此毫无疑问是有风险的。”

“唉，这个叔叔！”我由衷地感叹道。

“我已经满意了，”托尔佐夫说，“这一声感叹就是神奇的‘假使’对您产生力量和影响的最好证明。

不过我还要再引进一个新的神奇的‘假使’，悄悄地告诉您，彼得堡著名的B演员偶然地要来参加今天的彩排……他就只演这么一场，所以票都卖光了。这样一来，能见到他的唯一的机会——要么今晚，要么就永远见不到了。赶快决定吧，已经七点一刻了，再过一刻钟就要开演了。”

“这太残酷了！”我像上一次那样真诚地叹了一口气。

“您要注意，叔叔打第二次电话来了。他请您尽快去他那里。”

“我拒绝这样的表演，”我坚决地说，“这太伤脑筋了。”

“这样您就拒绝了承认神奇的‘假使’对我们心灵和情感所产生的力量和影响。”托尔佐夫说。

我应当承认，这在我看来已经是毫无疑问的了。

快下课时，托尔佐夫察看了我们“训练与练习”的作业。检查了肌肉松弛的练习后，他说：

“现在你们要开始理解偶然做出的姿势的意义，并为其证明。这些姿势就会变成你们的实际行动了。这样，举个例子，现在维云佐夫就是这样。一开始他像平常一样装腔作势，不无四不像的味道，但到了后来，就开始摘想象的葡萄或别的什么东西了。

这就是用动作使姿势有意义和根据。

19××年×月×日

今天托尔佐夫把我们移交给拉赫曼诺夫。他给我们示范了培养实物真实感的练习，从今以后这一项练习加入到我们的“训练与练习”课里来了。

首先，阿尔季卡·尼古拉耶维奇让我们特别注意到，他认为这项练习具有十分特殊的意义。正如在最近的课上所表明的，我们的内心世界直觉上被真实感和对其的信念照亮了。如果没有出现这种情况，那么他就要从外界间接地获取某种东西，如正确的、被很好证实的形体动作，或是被逼真的神奇的“假使”所暗示的合乎逻辑和顺序的任务等等。

通过形体任务对我们的内心世界产生影响，这是最简单的方法，但是也不应当忘记，没有被很好证实的形体任务和动作，也容易且必然会以巨大的力量引起不良的结果……

19××年×月×日

阿尔季卡·尼古拉耶维奇给我们指定了一系列练习，这些练习拉赫曼诺夫将要在“训练与练习”课上和我们一起做。同时他解释，不能有为了真实感而真实感（an und für sich）^[145]的练习。真实和信念都不是为了它们本身而存在，不以它们要证实的东西为转移。它们毫无例外地参与一切创作体验和行为。内心的情感活动、步态、外在动作、声音、言语、思想、任务、想象虚构、神奇的“假使”、外部的物质世界——布景的画面、纸质匕首——这一切都应该被真实和对所作所为的信念所渗透。

这就是为何指定的练习重复着我们不只一次演练过的情节片段，只有一点不同，那就是之前要证实这些练习，无论是从内部还是从外部，都没有现在这样严格。虽然夸张的表演至今仍存在，但是达不到在新

的练习中表现出的程度。这一次最大的注意力是放在动作的外部形式上。形体动作的感觉的真实必须是绝对的。

根据托尔佐夫的说法，可以认为，每一个形体动作在舞台上做出来的时候都带有一些多余的努力和做作。因此，在一切内心活动和动作中必须消灭这些多余的东西。

今天和托尔佐夫所做的一切，我们将与拉赫曼诺夫重复上百次。我将在“训练与练习”部分再详细谈这些练习。

但是今天我要记述一点，不是为了练习，而是为了在进行练习时托尔佐夫所作的解释。

从阿尔卡季·尼古拉耶维奇让我们在舞台上，在“马洛列特科娃客厅”，摆放家具开始。我们胡乱完成了任务。一个学生刚把一张椅子摆在一个地方，另一个就来把它移到随意的一个地方。

事实上，为了挪动椅子每个人都得遵循常理——不用体力是不可能把一个物体从一个地方转挪到另外一个地方的。也就是说，人们得伸出双手，握紧手指，绷紧肌肉，以抬起并挪动物体，如此等等。总之一句话，动作做到位了，就不会像前几节课那样在相应的练习中我凭空将钱一一清点。然而，即便如此，在我们的舞台活动中，细心检查一下就会发现大量多余的能够破坏心境和自我感受的东西存在。

19××年×月×日

“有关真实感所能说的我基本上都给你们讲了。

现在是时候考虑该怎样自我培养和调节了。

就这项工作来说，偶然性和假定的情况是很多的。在每一阶段我们都会遇到，因为在创作的每一分钟真实感都会展露，不论这一创作是在家中，在舞台，在排练还是在演出完成后。在剧场中演员们所做的一切和观众们所看到的所有，都应该是充满真实感，并被真实感所认可的。

所有和内在或外在有关联的练习，即便是微不足道的，都需要真实感的检验和审视。综上所述可以看出，在学校、在剧场、在家里工作

的每一刻都可以拿来为我们真实感的发展服务。仍需要注意的是，这些时刻是使我们获得益处，而不是带来损害的，更绝不是撒谎、虚假和造作。

这是一项艰巨的任务，因为说谎和虚假总比说真话做真事来得容易。教员们应该多加注意，集中精力并常常检查，以使学生们的真实感得到增长和巩固。

远离所有的谎言，远离您所无能为力的东西，远离与您的天性、逻辑、健全的思维相违背的东西。所有这些都将会引发游离、暴力、做作和撒谎。

它们获得越多在舞台上表现的机会，就会对真实感越不利。它们会被不真实感弄散和排挤掉。

不应该使演员习惯于做作和说谎，以至于使真实感遭受损害。

由于担心把学生们往撒谎的道路上推，托尔佐夫在指定形体练习上表现得谨慎，这些练习我们应该在拉赫曼诺夫的课——“训练与练习”中进行。在初期，阿尔卡季·尼古拉耶维奇认为，完成我们从生活经验和先前练习中所熟知的最简单和最基本的形体任务就可以了。比如，他让我们一动不动在房间坐着，用步子丈量房间的长度和宽度，寻找某样东西，整理房间，观察壁纸、天花板和物件，整理自己的穿着和仪容，端详自己的双手，互相走近，互致问候等等。同时，每一个被提出的最简单的任务都必须由有力的假定来激活。通常，这个过程要借助于神奇的“假使”来完成。

在所有练习中，阿尔卡季·尼古拉耶维奇对大大小小的准确性都严格要求（但也不是吹毛求疵）。每一秒钟，每一个动作和行为的暗示都应该是有依据的。阿尔卡季·尼古拉耶维奇留意着，在执行形体任务时是否遵循了最严格的次序性和逻辑性。

他也要求我们精确地完成较大的形体任务中小的组成部分，而不能含混不清。然而，当我把自己的动作和行为做得夸张的时候，托尔佐夫制止了我，并说道，胡乱发挥和画蛇添足在舞台上同样是有害的和不适的，因为这都会造成不真实。

一开始所有这些练习都在远处的房间里，餐厅里，大厅里，走廊里，也就是在四周都有墙壁围绕的地方进行。可以理解，在这种情况下，由于没有外人在场，任务能完成得更简洁，更自然、不做作。然而，当我们在—面墙打开供观众就座的大厅里做同样的练习时，就会感觉到虚假、舞台程式的局限，就会出现难以避免的自我表现和做作了。

很多练习是借助实物来进行的，而很多并不借助实物。阿尔卡季·尼古拉耶维奇对后面这种做法很是推崇。

培养真实感的进一步工作交由拉赫曼诺夫在“训练与练习”课上进行。

19××年×月×日

今天，阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续为拉赫曼诺夫的以发展和巩固真实感的“训练与练习”的课程向我们做示范练习。

首先他把我们带到“马洛列特科娃公寓”的餐厅，并让我们布置一个五人座的餐桌。所有必需的东西——桌布、餐具、餐巾都在橱子里备好了。我们所要做的就是把这些东西找到，拿出来并摆放到位。由于步调不一致，我们互相妨碍。即便如此，在出现许多差错之后，桌子总算布置好了。随后我们奉命把所有东西从餐桌上收走并把餐具按原来位置摆放在餐具橱里。

所有这些行为都跟说谎和做作无关，这是因为我们不是为了某个人而卖力。我们所处的房间里，并没有为观众展示演员的动作而打开的墙。简而言之，我们就像在处处是真实的现实生活中行为处事。

然而，能不能把为摆桌子而摆桌子称作是真实呢？在现实生活中，人们的行为都是有目的性的，而我们现在的行为缺少依据和动机。阿尔卡季·尼古拉耶维奇急于来弥补这个缺陷，所以接下来的练习我们要用虚构或神奇的“假使”来做支撑，重新布置桌子。

这个“假使”就是：有很多亲戚到马洛列特科娃公寓里来了，然而这个假定的女主人却只有一个女佣，没办法应付这么多客人，因此我们只能自己照顾自己。这样就得大家一起来布置桌子。

虚构的任务要比从前仅仅为了练习而布置桌子来得复杂。这要求做预先准备。那就要弄个清楚，谁扮演谁，谁在哪方面和马洛列特科娃亲近；女主人这些虚构的亲戚之间是什么关系；亲戚们什么时候，为了什么，出于什么目的聚在一起，如此等等。但我不去描述我们表演的细节。那样就等于再重复我们都已经熟悉的有关演员感触的描写，有关这些感触，我已在幕闭和幕启时生炉子、关上门防备疯狗的练习中详细讲过。区别只是在于，这次托尔佐夫在对待真实感方面比以前要严格得多。不过他很少让我们停下来，因为，我再重复一遍，在四面墙壁中间我们并不为谁表演。我们只是在练习。

接着我们移步到“客厅”里，也就是一面墙是为观众敞开的房间里练习。这次任务难度更大，尤其是阿尔卡季·尼古拉耶维奇严格要求我们在舞台上每一个动作的瞬间都要有根据。他随时让我们停下来，以摆脱那种阻碍我们无拘无束做动作的谎言和做作。

“我不相信您，”托尔佐夫对维谢罗夫斯基说，“您摆刀叉的时候带着一种说不过去的急促和一种装出来的完整性与谄媚，并且这些都是针对大厅里的观众而不是舞台上的人的。此外，我不认为在生活中您会对您的妹妹——由威廉米诺娃扮演，如此彬彬有礼。如果您踩到她的脚，或许您不会并足致礼道歉。如果她在路上遇见了您，您也许不会如此谦恭地给她让路。”

之后是重复在“餐厅”和“客厅”里的练习，但不同在于，布置桌子时不再使用任何实物，而是用不存在的东西。

阿尔卡季·尼古拉耶维奇要求我们达到像他空手数钱时所达到的那种精确性、逻辑性和次序性。我们没能完满地完成这项练习，没能为托尔佐夫给我们指定的形体动作找到足够的依据。不过，他也没指望我们能圆满完成任务，他只是指出我们在拉赫曼诺夫课上经过长时间的练习和演练应达到的东西。阿尔卡季·尼古拉耶维奇把我们交给拉赫曼诺夫，并多次提醒我们说，他认为，如果我们能够“彻底而充分地”为其提供依据，那么在练习中展示给我们最小的和最简单的形体动作和真实是非常重要的。应该完善地掌握形体动作和细节的准确性，并坚持自然而简洁地加以练习。

练习刚开始的时候，这种工作显得有点愚蠢。另外，对自己的强制引发了内心的抵触。不过，这不是我在抗议，而是某个演员出身的陌生人不经我的同意就走进了我的内心。我个人真心想尽力做练习。但最

终那位陌生住户却由不得我做主，执拗地搬出防御缓冲器不准我接近对象，为的是和这个对象结为一体。

那个顽固的人以固有的恶意妨碍着我的工作。就像戈沃尔科夫一样，他批判一切，且不给人天真而诚挚地相信所做事情重要性的机会。他贬低了工作。因此，我的怀疑和信任的天平的秤盘，在对立的两极——信任或是不信任之间摇摆。

有时，信任占了较大分量，但那个令人生厌的批评家又马上悄悄地从我这里跳到了另一个秤盘中，于是我的信任的秤盘又升了起来。

最终总算达到了相对平衡。但这完全不是因为我真心相信自己的行为，而是因为我已经习惯了自身信任与不信任的争斗。这种争斗让我厌烦。它已经不能吸引我的任何注意了。

顺便说一句，阿尔卡季·尼古拉耶维奇建议我们做这样有关真实的练习：

“假如，”他说，“您和一个朋友坐电车回家。车里很挤，你们周围都是陌生人。你们开始当着众人的面很大声地对着台词，并且说得是如此简洁和自然，不会让周围人觉得莫名其妙，甚至使他们都觉得你们是在正常讲话。”

今天放学后我和舒斯托夫在电车上进行了这个实验，差一点就成功了。但在个别地方我们没能收放自如，以致旁人投来怪异的目光。这把我们弄得有点尴尬。这个时候就需要“彻底而充分地”为言语和行为提供支撑。

在现实生活中要像话剧中一样去做作是多么的可怕啊！演员程式化的表演就是装模作样或者行为失常。为了不被视作疯子，就只有去做到最最自然。

真实就是不由自己。

“我们再来尝试做一个形体动作的真实感影响情感的练习，”阿尔卡季·尼古拉耶维奇提议，“你们现在不想哭，但是只要你们回想起很容易让人落泪的情景，就很容易落泪。为此，我给你们一项任务，并给你们这样的假使：

请回答我，假使您满含泪水，而又不好意思让在场的人看到，您会怎么办呢？”

我开始使劲揉搓额头，就好像问题出在额头上，而不是在眼睛里。这个动作使我能够用手掌遮住眼睛。

但是这种姿势不可能长期持续下去而不会露出马脚。

需要找到一种新的伪装。我把胳膊靠在椅子背上，用手掌托住脸颊，这样半边脸被遮住了，右边的人就看不见了。我用另一只手掏出手帕揩鼻涕，这样坐在我左边的人也看不见我了。同时我悄悄地擦去眼睛里和面颊上的眼泪。但是这一动作也不能持续太久。因此必须想出新的。

这个新的动作就是：我从口袋里掏出一张纸，开始认真地读起来。这使我避开了在场的所有人，并以专心读信来解释自己的沉默。

还做了另一些这类的动作，不过没有必要就此展开，况且还有另外让我感兴趣的东西。

事情是这样的：那些帮我挡住好奇目光的外部适应，（由于相似或者相近的缘故）令我想起与所提出的任务有关的更细致的生活动作。它们自然而然地跳出来帮我的忙。我开始眨眼睛，不停地咽口水，神经质地微微动着舌头，张开嘴深深地吸气，就像我们正常的呼吸受阻碍和鼻子发肿时所做的那样。这些自然而然地出现的小动作和真实，引起了许多其他小的以及较大的真实和动作，使我感觉到真实的生活和熟悉的感觉。我试着了解自己所处的状态，于是便问自己：“要在什么样的情景中才能够得到我所体验到的感觉？”

想象四处乱窜，在寻找合适的虚构。它一会儿试试这个根据，一会儿又试试另一个。

一开始我设想，那封我用来遮住脸和好像在读的信，通知我一位好朋友死了。这使我想起了大家在这一刻所能体验到的震动。

在内心造成的背景下，我的想象继续描绘出更多新的虚构。比如，它向我断言，马洛列特科娃曾对谁说过，我那种“父亲般的”关心令她苦恼。这个构想简直是火上浇油。

更让我担心的是，托尔佐夫好像把奥赛罗的角色派给了舒斯托夫，而把埃古一角派给了戈沃尔科夫，这样就把我抛到悲剧剧目之外了。

我开始可怜起自己。但我并没有为这一切降临到我头上的虚构的不幸而哭泣。然而，它们还是产生了影响，并且巩固了真实和对我所做的形体动作的真实性的信念。我相信，假使一切都如同虚构的那样发生了，那么我只能照我当时采取的动作行事，这一信念真诚地使我激动。

这些练习是与别的情感、心境以及体验一起完成的，也就是：与掩藏笑、高兴、忧虑、爱恋、冷漠一起完成的。为此需要一切可能的变化，比如假装的严肃、漠不关心、满不在乎、兴奋不已等等。

最后，阿尔卡季·尼古拉耶维奇做出了这样的结论：

“激起这种或那种体验的最好方法就是向别人隐藏自己不存在的情感。隐藏时适应本身和形体动作本身的真实，会令人想起由于这种回忆自然而然活跃起来的不存在的感情。”

但是大多数情况下演员们在舞台上表现得全然不同。他们，恰恰相反，努力去表现不存在的感受本身，而不是为这种感受提供条件的形体动作。这一无法完成的任务会把演员推向虚假的道路，强制情感，导向匠艺，并且在危急关头就请刻板程式来帮忙了。

19××年×月×日

今天简直是一片混乱。可怜的伊万·普拉托诺维奇甚至哭了。我从来都没有料到，阿尔卡季·尼古拉耶维奇会如此严厉！事情是这样的。我们在“训练与练习”课上练习“无实体的动作”这一题目。

在“马洛列特科娃公寓”的一间房里，巴沙在检查我所做的练习，并纠正我的错误，在另一间房里戈沃尔科夫和德姆科娃在做同样的事，在又一个地方马洛列特科娃在检查乌姆诺维赫。

至于伊万·普拉托诺维奇，他像往常一样走来走去，轮流观察大家的工作。“教别人的时候，自己也就学到东西了，”伊万·普拉托诺维奇说。因此他要求学生习惯互相学习。

我“无实物地”凭记忆画出了我叔叔的肖像，在假想的纸和画布上，用假想的铅笔、炭笔和颜料。

“你连找也没找，就用了铅笔，”巴沙又找茬儿，“拿得太快了。手指握得太紧。还要松些……还要。在画前，没有把袖子挽起来。没有先看看铅笔，把它削尖等等。”巴沙对我说。 [\[91\]](#)

19××年×月×日

在今天托尔佐夫的课上，我又是没有什么成就。失败的原因在于我对这种练习已经极度厌烦了。

“您演过多少次了？”托尔佐夫惊讶地问道。

“二十次左右，可能更多！”我抱怨。

“是的，的确很多！”阿尔卡季·尼古拉耶维奇带讽刺地说，“萨利维尼在演过两百场戏后说，他刚刚开始懂得怎样来演奥赛罗。而您在第十次的排演中不仅仅能创造出自己的角色，并且已经演腻了。”

我脸红了，不再作声。

“要去学习那些难的和不易掌握的东西，而不是那些简单的和自然而然就能做出来的。”阿尔卡季·尼古拉耶维奇做出结论。

练习与习作 [\[92\]](#)

凭形体动作记忆的练习

1. 擦亮地板
2. 用脚踏缝纫机缝纫
3. 整理花园
4. 清洁地板
5. 在守卫哨值班

6. 准备去别墅
7. 涮衣服
8. 收拾房间
9. 从冰窟窿里取水
10. 驯山羊
11. 钓鱼
12. 绘图——并更换烧坏的灯泡
13. 浇花和画画
14. 夏天的森林
15. 收割黑麦
16. 吃午饭，喝治肚子痛的药
17. 洗衣服
18. 喝早茶
19. 爬过围墙——摇苹果树，偷苹果
20. 演奏小提琴
21. 看守瓜地，升起篝火，做午饭
22. 在机床前工作
23. 在林子里捉鸟
24. 熨衣服
25. 打扫地板

26. 写信
27. 生炉子
28. 刷靴子
29. 擦窗户
30. 劈木柴
31. 糊窗户缝儿过冬
32. 夏天在花园里采花、读书，天很热，蜜蜂飞舞
33. 喂小鸡
34. 洗脸
35. 和猫咪玩耍
36. 收拾东西准备上路
37. 给狗洗澡，和它玩耍
38. 弹钢琴
39. 从井里汲水
40. 在菜园里劳作
41. 服用泻药
42. 赤脚在水边走
43. 放好茶炊，清洗餐具
44. 移栽花
45. 剪裁连衣裙

46. 磨快并擦净小刀

47. 粘贴海报

48. 用野花编织花环

49. 两人一起打网球

50. 十人的乐队

注意力练习

视觉

1. 我仔细观察物品并讲述它。

2. 我把一组物品展示给学生，再遮住它们，请求讲述物品顺序。

3. 我请学生记住物品在房间的位置；请他们不要看。我改变物品顺序，请学生们指出。

4. 我观察两个物品，寻找它们的相同和不同之处，等等。

5. 我观察两个人，也寻找他们的相同和不同之处，等等。

6. 仔细端看一个人，想捕捉他的角色性格。

听觉

1. 我只听这个房间的声音。

2. 我只听墙外或门外的声音，等等。

3. 两个人同时大声朗读，一些人只听其中的一个人读，而另一些人听另外一个人读。

触觉

1. 专心触摸一个物品。

2. 触摸着对照两个物品，比较它们。

味觉

1. 确定嘴里的味道。
2. 回忆柠檬的味道，等等。

嗅觉

1. 感觉房间的味道。
2. 感觉某个物品的味道，比较一下，味道在不同地点是否一样。
3. 比较两个物品的味道。

1. 把注意力集中在某个思绪上，解决问题。
2. 陷入思考。 [\[93\]](#)
3. 镜子： 重复搭档的动作、表情等等。

想象力练习

1. 授课人说出几个单词，大家把它们组合成一个和谐的图画，并展开想象补充它。
2. 给出几个物品，并根据它们想象一个画面和事件。
3. 在已有的条件下想象： 设定时间、地点和出场人数。
4. 根据已知的物品想象画面，重放或改变画面，相应地改变想象。

对物品态度练习

（使物品具有舞台效果）

1. 我们拿一把椅子并把它当作一个重物。

2. 按照授课人的要求改变对物品的态度： 例如，我的书、耶尔莫洛娃的书等等。

3. 改变对房间的态度： 我的房间、博物馆、机器轰鸣的工厂、俱乐部、森林和其他。

4. 我们买钢琴、沙发床或者另一个物品，使它具有舞台效果，将它定格在对这个任务来说最鲜明的姿势。

放松肌肉练习

1. 逐渐使身体紧张，例如，从脚底到膝盖，然后再放松。

2. 使手立刻紧张并立刻放松等等。

3. 按信号改变身体的状态，检查紧张度，尝试放松并找出依据。

4. 使身体的某一部位紧张，抛开紧张，尝试仔细看和听。

5. 将所有的能量集中在拳头上，努力击打站在旁边的人。

动作练习

1. 用弹簧腿走路的步态。

2. 用弹簧腿坐下和起立。

3. 将身体从一种状态转向另一种状态，慢慢地和快速地。

4. 拟定一系列动作，例如： 起立，通过，取某个东西，转换过程要轻松和干净利落。

动作依据练习

1. 按授课人的信号快速改变姿势并为它们找到依据。

2. 这个姿势在习作中找到依据。

3. 这个动作在习作中找到依据。

当众独单一人练习

1. 收到母亲死亡的电报。
2. 考试后等待哥哥。
3. 为戏剧小组准备服装。
4. 学习功课，有电话铃声和敲门声干扰。
5. 偷食甜食。
6. 在姐姐到来之前给她摆放礼物。
7. 醒来，闻到烟味，发现火灾。
8. 背诵角色，窗外有居民在打扰。
9. 赢得公债《五年计划四年完成》。
10. 在缝衣服，从机关收到一封关于丈夫在出差途中生病的信。
11. 照顾生病的同志。
12. 单位裁员后回到家中。
13. 在街心花园吃早餐，等待心爱的人。
14. 很快结束工作并把她带到办公室。
15. 寻找一张写有非常有用的电话号码的纸条。
16. 偷听谈话。
17. 在报纸上读到关于一位同志死亡的消息。
18. 在家等一位同志去看剧。
19. 寻找火车票，快要赶不上火车了。

20. 寻找剧票。
21. 与过去决断。
22. 回家： 被工作室开除了。
23. 写信，封上，忘记了写上最重要的东西。
24. 在等有轨点车，零下40度。
25. 正在解决对自己而言最重要也是最紧迫的问题。
26. 收拾房间，等待客人。
27. 在极度劳累之后回家，发现等待已久的信件。
28. 走进同事的房间，等他，看到一封意外出现在书中的信。
29. 一个人在自己房间里，回想起角色的一首歌。
30. 一个人在房间里，学习跳舞。
31. 周末的晚上，读着有趣的书，吃着可口的东西，老鼠吱吱咬，我吓它。
32. 寂寞，找事干，什么事都干不好。
33. 很快假期来临，我在考虑出行计划和财力的事情。
34. 经过窗户钻进他人的住宅偷东西。
35. 想把金链子送到外宾商店，可是找不到它。
36. 假装有心脏病跑去看医生，需要一天的假期。
37. 准备去看戏，在那儿能见到亲爱的人。
38. 在工作，但非常想睡觉。
39. 在等一个很久没见的人，但是他迟到很长时间。

40. 走进童年住过的房间，在那儿现在住着女友。
41. 等着丈夫下班回来，焦急不安，打电话。
42. 逃离追赶我的兄弟，以门掩之，藏起来，然后坐下工作。
43. 买了一件针织短袖，试穿，去给女邻居看。
44. 读书入迷，上课要迟到了。
45. 在等汽车，我要去基斯洛沃茨克。
46. 1905年，等待着搜查。
47. 迷路了，敲值班室的门，那里没人，留下过夜。
48. 音乐会后穿衣服想要回家时，发现钱包和手套被偷了。
49. 回到家，发现皮包里的食品券和钱不见了。
50. 回到家，意外地在裤袋里发现到别人的东西：原来，匆忙中穿了别人的裤子。
51. 从裁缝那儿拿到了新衣服，可它却是破的。
52. 被派去出席一个盛大的晚餐，整理自己唯一的一件旧西服。
53. 敲住宅门，想要转交一个急着要的公文袋，我很急，但没人开门，我把它塞进门里，才发现这不是那个住宅的门牌号。

两人沉默形体练习

1. 两个人站在报亭旁，A仔细端详B并努力回忆，在哪里见过他。
2. A应该对B说一件对B来说非常沉重的事，但犹豫不决。B看见A有些什么事，但也没有拿定主意开始交谈。
3. 盲人在自己家里，一个贼爬到她这儿来。

4. 一个共产党员的葬礼。墙外唱着或是演奏着进行曲。A跑进来取黑色的旗子，B和C在整理房间。——共产党员的妻子——沉浸在对丈夫的思念之中。
5. 在医生的门诊室A和B相遇了，他们原来就认识，但每个人都不想做出认出对方的样子，并且害怕对方会认出自己。
6. 在阅览室。A误把B认当作是一位知名作家，想要和他认识。B非常惊讶，认为A在打扰他。
7. A刚刚得知一件关于B的非常糟糕的事，B明白这一点，在想，怎样解释，所以，他们都等着对方开口。
8. 在激烈的争吵后： A 有错，但不想和好，B想和解。
9. A坐在街心花园，天气很好，B是个女贼，想要偷A的东西。
10. B坐在文化休息公园里，他应该在这里和A见面，A坐到了长椅上，看报纸，B想让他快点走。
11. 两个室友，一个在准备数学考试，一个在准备唱歌考试，这很妨碍前者。
12. 在车厢内。A去莫斯科学习，B想要和她认识。
13. 两个人求职于一个工作，并知道，只能录取一个人，他们在等待着答复。

性格化练习

1. 大家都是野兽。
2. 大家都是法国人、英国人等等。
3. 大家都是花坛里的花。
4. 大家都是鸟。
5. 大家都是雕像，例如，是古希腊博物馆里的雕像。

6. 回忆起熟悉面孔的鲜明特点并描述它。

多人沉默形体练习

1. 在牙医的诊室里。

2. 在医生的诊室里。

3. 在火车站等待火车的到来，夏天。

4. 在火车站等待火车的离去，冬天。

5. 有轨电车站，冬天，春天，秋天，夏天。

6. 海上轮船的帆。剧烈的晃动。

7. 人们来做客，吃东西。每个人都知道，在他们中间有一个精神病人，每个人都想知道，这个人到底是谁。

8. 大家都第一次来戏剧学校上课，互相都不认识，刚刚进行了考试，大家都等着公布结果。

9. 第二阶段的书面作业。

10. 近郊火车的车厢。

11. 公园里有一些长椅的操场。

12. 在寄卖商店。

音乐练习

1. 邓肯艺术体操（手，脚）。

2. 培养轻盈的步伐。

3. 坐下，走来走去。

4. 拿一些物品，摆弄它们。

5. 围着圈轻松地传递物品，扔它们等等。
6. 证实音乐的出处，是不是会议上的音乐，电影里的音乐，邻居房间里的音乐，接受任务。
7. 穿过整个房间，努力不发出任何一点噪音，把门外发生的事情作为注意的客体。
8. 跑过整个房间，把一件东西藏起来，不让别人知道。
9. 在快速的节奏下把所有的家具搬到房间的一个角落，并开始堆积的物品中尽可能轻巧而快速地移动。
10. 人群，在人群中移动，不触碰到彼此。

交流练习

（给出规定情境，参加者挑选合适的任务）

1. 女子宿舍：女共青团员、女服务员、女挤奶员，每个人都为自己找到任务。
2. 两姊妹，姐姐和妹妹学习政治常识课。
3. 制帽师在家里，订购人来提出相应的任务。
4. 1905年逮捕工人。
5. 腾出房间，另一个人拿来住房证。
6. 摄影师。每个人都带着自己的任务过来。
7. 在街心花园的会面，过路人从旁边快速走过。
8. 1933年丈夫和妻子的争吵，作为和1910年的对比。
9. 列宁图书馆阅览室。
10. 全体大会——讨论今天的议题。

11. 今日的有轨电车。
12. 敲别人的门，在打架，不开门。
13. 画展。所有的参观者，一个领队。
14. 受雇当保姆或上班。
15. 1902年，一个贵族中学的男生等着和一个女生约会。
16. A等着B到自己这儿来，C来了，来得不是时候。
17. 两个人没有收到身份证，卖掉家具，买主到他们这儿来。
18. 问讯处，这里能解答公民所有的问题。
19. 同事之间的剧烈争吵。
20. 家里丢失东西，主人怪罪保姆。
21. 女裁缝，有客户来到她这儿。
22. B来到A处，给他一封信并等待答复，他们不认识。
23. A是著名的演员，他被邀请到工人俱乐部参加音乐会。
24. A找B来借钱。B拒绝。
25. 参观者过来。根据报纸上《出租床位》的启事。
26. A看报纸，看见适合自己换房的条件，打电话，达成一致。
27. （工会的）基层委员会，桌子后面坐着秘书，不同的人打来电话。
28. 农庄市场： 售货员、买主、警察等。
29. 在机关的一天： 领导、打字员、清洁工等。
30. 工厂厂长办公室，A被裁员，B被派去做另一项工作。

31. A通知B关于一个意外死亡的亲人的死讯。
32. A走错了同事的房间，进入了旁边的房间。自在地留下来，房间的女主人走进来。
33. 大学生把自己的作业带给教授，却发现，由于粗心带来了还没有完成的另一个作业。
34. A在街上走，B和C意外地从后面抓住他，他想——是强盗，原来——是他的同事。
35. 排队买剧票。
36. 排队去餐厅。
37. 著名的作家在外省，一些人到他这儿来：A是关于文学晚会的事，还有评论家B，年轻的作家C和E等。
38. 女儿病得很严重，家人围在周围。
39. A来找B，毛遂自荐做她的丈夫，她拒绝。
40. 同事请忙得不可开交的电报员帮忙加塞儿发送一封公家的电报，那人拒绝，发生了冲突。
41. 男厨师和女厨师在厨房里匆忙工作时充满激情的情感表白。
42. A因B与C交往而吃醋，因为C拿到了B的针织衫等。
43. 在工厂工人被电话告知，他有了儿子，他请假，跑回去。
44. 两个人在诽谤居民。
45. 在写报告，几次有人敲门：电报、报纸、乞丐、送奶员。
46. 内部（凭票）供应商店。
47. 重病人，管片医生来到他这。

48. 开始排练：有迟到的，有没来的，有讲笑话和睡觉的。
49. 讨论奖励。
50. 剧院休息室，几个人迟到了。
51. 把金子和银子换成外宾商店用的流通券。
52. 和送报纸人争吵，因为他送来的不是自家订的报纸，或者什么也没送来。
53. 准备过三八节。
54. 政治学习课。
55. 工人俱乐部——准备十月（革命节）欢庆。
56. 扫盲课。

练习 1

1) 坐着。2) 进门。3) 跟大家打招呼。4) 站着。5) 走动。6) 起立及坐下。7) 向窗外眺望。8) 躺下及起身。9) 躺着。10) 朝门走去，将门打开。11) 朝门走去，将门关上。12) 朝门走去，看门后有什么，返回并坐下。13) 进门，坐下，坐一会儿，出门。14) 走近桌子，拿起书，把书带来并坐下。15) 坐着，起身，走近桌子，把书放下，回来，坐下。16) 把这把椅子挪到那边，把那把挪到这边。17) 走向学生X、Y、Z，在最后一个学生旁边站一会儿或者坐一会儿（一分钟），返回。18) 与学生X交换位子。19) 与他一起坐五分钟并谈谈自己。20) 去倒一杯水，喝掉，回来，坐下。21) 去倒一杯水，将杯子递给学生Y，放回杯子，坐下。22) 用手帕揩脸并将手帕放回去。23) 掏出表，看看时间再将表放回去。24) 将这支铅笔藏到某个地方，让别人去找它……

结论：为动作本身而动作。

练习

为了某一目的而动作

1. 坐着： 1) 为了休息一会儿； 2) 为了躲藏起来，不被找到； 3) 为了听隔壁房间里在做些什么； 4) 为了看看对面窗子里在做些什么，或者看云是怎样快速地移动； 5) 为了在候诊室里排队等候医生给自己看病； 6) 为了守护病人或者睡着的小孩； 7) 为了抽支上好的雪茄或烟； 8) 为了看书，看报或剔指甲； 9) 为了观察四周的状况； 10) 为了用375乘以15，为了回想起忘记的旋律，或者为了在心中念出、回想起诗、台词。

2. 进门： 1) 为了见见亲人和朋友； 2) 为了与陌生人相识并向他介绍自己； 3) 为了独处； 4) 为了躲避不愉快的见面； 5) 为了以出乎意料的出现使人惊喜； 6) 为了吓唬人； 7) 为了悄悄偷看房间里的情况； 8) 为了迎接心爱的女人或朋友； 9) 为了让讨厌或危险的人物进来（正在敲门的敌人、歹徒、陌生人）； 10) 为了弄清楚门后面有没有人。

3. 与大家打招呼： 1) 为了表示热忱的欢迎； 2) 为了体现自己的优越性； 3) 为了让别人明白自己的委屈； 4) 为了得到赏识，为了阿谀奉承； 5) 为了尽可能地不被注意； 6) 相反，为了向大家显示自己，受到关注； 7) 为了表示亲近、亲密、随和； 8) 为了以自己的出现逗大家笑，让人开心，活跃气氛； 9) 为了表沉默哀悼； 10) 为了尽快转入正题。

4. 站立： 1) 为了隐蔽起来，不被注意； 2) 为了等候轮到自己； 3) 为了表现自己； 4) 为了不放任何人过去（站岗）； 5) 为了更清楚地看见； 6) 为了让别人给自己拍照； 7) 为了观察； 8) 为了让座位给别人； 9) 为了不让其他职衔或身份比自己低的人坐下； 10) 为了表示抗议或委屈。

5. 走动： 1) 为了思考或回忆起什么； 2) 为了打发时间； 3) 为了火车停站时让自己在车站上活动一下； 4) 为了数步伐或测量距离、房屋面积等； 5) 为了看守（站岗）； 6) 为了打扰楼下邻居和居民睡觉； 7) 为了缓解焦急、愤怒、不安的心情，试图让自己冷静下来； 8) 为了使身体暖和起来； 9) 为了振奋精神以免睡着； 10) 为了操练行进。

6. 发起立及坐下： 1) 为了向进来的尊敬的人或女士致敬； 2) 为了使自己受到关注； 3) 为了在选举时投上自己的一票； 4) 为了想走开，然而改变主意留了下来； 5) 为了表现自己的轻盈和优雅； 6) 为了表现自己的怠惰和冷漠； 7) 为了以夸张的敬意阿谀奉承； 8) 为了以此

作为了预先约定好的信号；9) 为了表示抗议；10) 为了提醒客人或主人时间已晚，该离开了。

我对物体态度的变化取决于我和此物体所处的情境。取决于来源于此的动作。

白衬衫： 1) 我病了；将衬衫放在近处，以便出汗时更换；2) 白衬衫，我应该穿着它去参加舞会或者去剧院；3) 婚礼前穿上它，去教堂；4) 挂在墙上；我将其当成幽灵（《黑桃皇后》里的格尔曼）；5) 有魔力的衬衫：穿上它，就能够穿越到任何一个时代（犹如安徒生的《幸福的套鞋》）；6) 克里奥佩特拉临死时穿的衬衫；7) 普希金决斗时穿的衬衫。

镜子： 1) 仔细打量；为角色想出妆容；2) 为去某个地方而精心打扮；3) 用镜子占卜；看镜子里面，它会映出将来发生在我身上的事情；4) 仔细打量，判定我已变得很老，或者相反，我年轻貌美；5) 一件古董，我想要买下或者卖掉它；6) 作为遗产继承的；偷得的；在庞贝挖掘出来的；7) 《白雪公主》里的魔镜；《浮士德》中的魔镜；8) 客厅里的大镜子，我是佣人，正在收拾房间；9) 非常古老的镜子，上面有利用某种化学手段写上的中文暗语，提示中国古代官吏藏匿巨额宝藏的地点；这是我从一本讲解镜子标记及特征的中国古书上了解到的；这面镜子是我在一位收藏家那里找到的，他虽然不知道镜子的秘密，但也不愿意将其卖给我，因为它非常古老；如果高温加热镜子，字迹就会显现出来；10) 这面镜子是传真电报 [\[94\]](#) 的接收器，它映出的东西被传送到世界各地。

刀： 1) 厨刀，餐刀，切割刀，外科用刀，猎刀；2) 匕首，这把匕首被用来杀死过亲人，或某个过去的伟人，或者杀死过很多人，——这把匕首就在我的桌上并且成了一把切割刀；我从古董店将其买来；我在杀戮发生之后拾得；3) 匕首，现在，明天，几天后，若（阴谋，恋情，投机倒把，初次登台表演等）遭遇失败，或者当自己把一切事务安排妥当（写完回忆录，还清债款，理清财务，处理好遗产）的时候，我准备用它自杀（切腹）；4) 使其发亮，抹上毒药，打磨锋利，练习投掷。

信： 我是丈夫，情人，间谍，骗子；信是情书，匿名信，欠条，寄钱的信，带来大笔遗产的信，告密信，丧信，恐吓信等等。

简单、简练的动作及状态

我在等待。等待妻子，朋友，孩子——这意味着什么呢？他们回家晚了：没发生什么事情吧？在城市，在农村（要穿越荒芜人至的森林），下火车回来，从汽车比赛中回来，从决斗中回来，从海上暴风雨中回来。

我在洗燕尾服。1) 这是我唯一的一件；我很穷，燕尾服虽然很旧，但对我来说是非常珍贵的；我打算穿着它去观看盛大的戏剧演出；我用自己的积蓄买了这张极其昂贵的戏票，因我爱上一个姑娘，她会来看这场演出；说不定我能在她的包厢与她结识；但燕尾服满是污点（解释为什么；我记得污点是怎么弄上去的）；白衬衫很脏或者根本没有白衬衫；今天是假日，所有商店都不营业，诸如此类；2) 洗燕尾服为举行结婚仪式；我没有领扣或没有白领结；3) 洗燕尾服是为卖掉它；我参加音乐会演出时这件燕尾服必不可少，可是我身无分文，也没有别的什么可以卖了，而我又需要钱；4) 洗好燕尾服并穿上，盘算着，我去大使（或陆军部长）那里参加舞会的时候，如何从他那里窃取对我国政府重要的文件；或者如何让这位好客的主人的女儿、夫人或情人爱上我，借助她们取得这些文件。

[我脱下及穿上外套。] 1) 我脱下外套：刚刚失去了座位，或者2) 穿上外套，去找座位；3) 我在领导的前厅脱下外套；4) 来出席我恋人的命名日并带来一束花；5) 来邀请名人参加音乐会，或在托尔斯泰家的前厅；6) 脱下和穿上外套：我是阿尔卡季·尼古拉耶维奇；7) 穿上外套；伸手到衣袋里掏烟盒，找不到；取而代之在口袋里的是一张报纸；伸手到另一个衣袋，找到了钱包、信——都不是我的东西；仔细看看外套——不是我的；开始想，我究竟是在什么地方把它拿错了；8) 脱下外套，寻找挂外套的地方；外套很昂贵，我很早以前就想着给自己缝制这件外套了，但是来到朋友家，她的房间很脏，我的外套没地方可挂，到处都是灰尘；9) 我离开会场；挂着很多外套和皮袄，我找不到自己的；要是别人突然把他穿走了呢？！我在寻找。

[与上面的例子类似，在各种各样的规定情境中]

喝咖啡。

找钱包。

在房间里找什么东西。

收拾房间。

穿衣服。

整理文件。

铺床。

装行李箱。

打扫。

躺在床上。

修指甲。

修理什么东西。

缝补，织补。

洗濯墨水污迹。

绘画，写生，画草图。

挪家具。

洗衣服，刷鞋。

用口哨吹曲子或唱歌。

回想并记录支出。

把铅笔削尖。

用汽油洗手套或带子。

写信。

察看我要拍摄的房间。

稀释酒精或调制混合果香酒。

量体温。

涂墙壁或漆家具。

擦地。

生炉子或生壁炉。

将钳子烧热。

点上煤油炉。

加热茶或食物。

挂画或挂窗帘。

收拾房间以便消毒。

做体操，造型，练唱，练吐词。

读书。

准备角色。

为场面调度隔开房间。

仔细看某个斑点。

发明汽车、飞机等的新型构造。

关闭门、窗；锁上，堆东西堵上。

抓跳蚤，逮臭虫，捉蟑螂，捉老鼠。

查看买的東西。

等待房间主人。

在房间或者口袋里找到别人的东西。

准备功课。

准备上课或演讲。

浇花。

扎花束。

弹奏吉他。

逗猫，逗狗，和小孩玩。

照看孩子，给孩子打襁褓，给孩子洗澡，喂孩子吃饭。

朝窗外看，朝门外看。

偷听，仔细聆听。

藏起来。

在箱子里翻寻，偷盗。

看图画。

读信。

用纸牌占卜。

从杂志上剪下图画。

想出菜单。

去用很难的数字作乘法。

去抄什么东西。

列物品清单。

计算收入和支出。

给房间、剧院、街道画图样。

画出布置房间的设计图，根据其不同用途： 旅馆、咖啡厅、小店、图书馆、卧室等等。

坐着。

沿着舞台走上几步。

挪椅子。

读报纸上的通知。

猜字谜，猜话谜。

住在一座由古老城堡改建的宾馆。房子里有鬼出没。

来到一个宾馆： 在陌生或是熟悉的城市（务必给自己界定——是什么样的城市）； 来出差还是来休息，在白天或是在夜里，等等。

来到我家： 在城市或是在农村，来工作或是来休息，等等。

来做客： 来到城市、村庄、国外，等等。

（在最后三个练习中动作相同： 环顾四周，安顿物品，只是心境不同。）

在僻静的地方散步，在森林里——突然传来沙沙声： 是一头熊，是可疑的人，是一对情侣。

站住，不动。

在森林里寻找宝藏。

小偷从窗户或者阳台溜进屋里。他一无所知。不知道他进入了哪个房间。

拿一个剧本、童话故事或者短篇小说，将其分解成最简单的动作。

《睡美人》

年轻的公主请求邪恶的女巫师教她纺纱。各种玩具她都玩腻了，她在自己的王宫里悄悄行走。在一处偏远昏暗的房间里发现了仙女。一开始她很害怕。仙女亲热地说起话来。两人便开始交谈。公主满怀信任地走到仙女身旁，请求她教自己纺纱。求得同意。被扎伤了。手指流出血来，女巫师消失了。公主惊恐万分，哭喊着飞奔出去。跑回自己房间便昏厥过去。

王子准备去打猎。王子和他的马夫来到森林深处，迷了路。王子看到一些灌木丛生、爬满常春藤的山岩，走近一点，原来是一面古老的城墙。找到城门，掘开入口；意外发现一个沉睡的士兵站在那里，他的身上也爬满了常春藤，覆盖着霉菌。继续往前走，等等。

（《睡美人》——用于肌肉松弛的练习 [\[95\]](#)。

《蓝胡子》

《青蛙公主》

一些小场景

1. 上错了火车。
2. 要乘火车去国外，却上不去车厢。
3. 小偷在夜里潜入。房主都睡着了；早上醒来——什么东西都没有了，全被小偷偷走了。
4. 两个形影不离的朋友。
5. 法老的木乃伊享受着永恒的安宁；突然传来嘎吱声，敲击声，光线透入。一些人走了进来，等等。

6. 水灾（剧本《诺亚洪水》）[\[96\]](#)。

7. 英国有一家铁匠铺。由于旧时确立的风俗铺老板有权主持婚礼，由他缔结的婚姻关系具有法律效力。铁砧上摆放着蜡烛、十字架和福音书，人们念着祈祷文，唱着圣歌，带领新人绕铁砧行走。

8. 摘自莫泊桑的作品。老太婆就要死了。请来一个护理员照顾她，商定的价钱很便宜，因为老太婆应该已不久于人世。日子一天天过去，老太婆仍然活着。护理员焦急不安，觉得价钱开低了，家里又等着她干活。她决定吓死老太婆。于是扮鬼。老太太就归西了[\[97\]](#)。

9. 《黑桃皇后》。

动作

（以自己的名义）

1. 把椅子、桌子、各种物品从一个地方搬到另外一个地方。
2. 去找这个背着您悄悄藏起来的小饰物。
3. 清点家具或小件物品的数量。
4. 拂去所有桌子及物品上的尘埃，使其一尘不染。
5. 井然有序地摆放物品和家具，按原来的方式，按新的方式，按你自己的风格，以使房间便于按照既定用途使用。
6. 画出房间平面图，用步子丈量面积。
7. 倒一杯水，将其递给女士。
8. 浇花，剪去枯叶。
9. 玩球。把某样东西抛给别人或者自己接住。
10. 把椅子递给女士。请别人入座或者让自己坐得更舒服些。

11. 进来，跟每个人打招呼。跟每个人单独道别和向大家告别，然后离开。

12. 有人敲门。去开门，如果那里没有人，力求弄清楚怎么会误以为有人敲门。如果那里有人，放他进来，重新把门关上。

13. 放下窗帘，不让一丝光线透进来，不留一点缝隙。

14. 闭上眼睛，转几圈，把自己弄晕，然后去找房门或者自己坐过的椅子。

15. 说出您听到的声音或闻到的气味。

16. 蒙上 [搭档的] 眼睛，给他拿来各种物品，让他靠触觉猜测，并说出物品的名称。

去做完所有上述练习，但不是真的做，而是在想象中。为此，请在想象中把动作发生的地点转移到别的一个您很熟悉的房间，不管这是您自己的房间还是您朋友的房间。

进行所有这些练习都只是 [为了] 完成布置给你们的形体任务，即纯粹的形体任务。

登上舞台的瞬间，你们会感到自己不由自主地受到某些不相干任务的干扰：迎合老师并想要执行他的指令，想要表现自己，想要与众不同。期望自己特别精彩、准确、漂亮、灵活地完成任务。也许因此你们会开始过分严格地控制自己，以至于束缚了你们的自由，而使一切变得牵强、做作。或者相反，你们感觉你今天完成任务似乎特别顺利，而因此欣赏起自己来了。

所有这些无关的、附带的任务都是多余的、不必要的。如果你们想要保持自己形体动作的纯粹，就必须摆脱它们的干扰……

不，并非如此。您刚刚挪动椅子，没有让无关的、附带的情绪掺杂进来，但是所做的形体动作却是为了摆脱我的纠缠。这是为了动作而做出的动作。它并非真正的动作。如果把椅子放到别的地方，是为了让它立得更稳，或是为了腾出地方。合上窗帘，是为了不让它留有缝

隙。这些便不是为了动作而动作，而是为了某种目的而动作。这诚然是真正的形体动作，却显得微小、无趣、不具吸引力。

这样的动作不会吸引人太久，做一次便会厌倦。因此，想要点缀它，就要用虚构给它披上想象的外衣，采用《假使》，接着再采用规定情境。

在下列“假使”及合理引申出来的规定情境中，做以下所有动作：

何时？

1. 假使事情发生在白天（晴天，阴天），夜晚（黑夜，月夜），黎明，早晨（同样），晚上，黄昏（同样）。
2. 假使事情发生在冬天（酷寒，中寒），春天（寒冷，温暖），夏天（晴朗，雨天），秋天（晴朗，雨天）。
3. 假使事情发生在我们的时代，上个世纪20—60年代，18世纪，中世纪，古时候，史前时期。

（注： 不了解的或了解甚少的可以略过。一切都从自己的角度出发，按照自己本身的想象。）

何地？

1. 假使事情发生在海上，在湖中，在河上（北方的，极地的，南方的，热带的）。在船上，甲板上，船舱里，船长驾驶室里。在大船上，小船上，军舰上，客船上，货船上，快艇上，潜艇里，帆船上，木筏上。
2. 假使事情发生在空中（军用机上，客机上，飞艇上）。
3. 假使事情发生在陆地，在俄国，德国，法国，英国，意大利等等，在城市，农村，房子里，不同的房间里，小木屋里，棚子里，地窖里，自己家里，亲戚家里，朋友家里，别人家里，旅馆里，剧院里（舞台上，观众厅里，化妆室里），监狱里，商店里，法庭上，工厂里，兵营中，派出所里，公共食堂里，展览会上，画廊里，街上，广场上，街心花园里，森林里，原野上，打谷场上，花园里，山上，山

下，峡谷里，洞穴里，悬崖上，在冰封的山巅，在车站，车厢里，在海关，在飞机场。

为何目的？

假使我需要吓唬人，喜欢上什么，招来怜悯，诱惑谁，逗弄谁，激怒谁，使谁勃然大怒，要谁的命，打死谁，使谁钦佩，使谁爱上，唤起同情，获得友谊，博得同情，得到宽恕，达成和解，迫使服从，掌握支配谁，使谁神魂颠倒，引起兴趣，加以注意，找谁谈话，使谁接近，向谁接近，激发好奇心，变冷淡，使疏远，放回原位，博得尊敬，使茫然，教训谁，指点谁，影响谁，安慰谁，引人发笑，让谁快乐，使谁惊讶，复仇，解释，威胁，消灭，让人发窘，使人害臊，要求解释，避开他，隐瞒，假装，假扮，设法理解，问出真相。

为何原因（往事）？

假使从前我曾负有责任，保存着美好的、充满感激的回忆，期望过，丧失希望，同情过，相信过，不再相信，原谅过，忘记过，曾心怀恶意，中伤过，爱过，恨过。

关上门，因为在刮风。

关上门，因为门外有讨厌的人，我不愿意与他见面。

关上门，以防范强盗。

关上门，是为了与她独处。

1. 走进房间，问好，离开房间，道别（在不同的规定情境中）。
2. 给一根小棍或无实物，说：“匕首在这儿——刺死自己吧。”

刺杀的过程是由哪些动作及任务构成的？

1)将匕首放于不同地方。（磨磨蹭蹭，因还未下定决心；思索着，怎样才能跌倒在匕首上，那样就可以“不管想或不想”都刺死了自己。）2)想象一下，妻儿若看到我死了会怎么样。3)看见自己躺在棺材里。

假使每一个〔动作〕都被信以为真，所有动作叠加起来便造成了逼真。

如何进一步达到真实的效果呢？借助于神奇的“假使”以及规定情境。它们能使逼真变得鲜活，得到充分的依据。

将许多形体动作连成一条完整的日常形体生活的线——就形成了各种场，而场景则构成幕。

什么是舞台真实？

1. 闭上眼睛。悄悄地将一枚硬币放入一个口袋里。去找吧！找到了。再一次，将同一枚硬币公开地放入同样的口袋。去找吧，装作你并不知道硬币放在哪里。把第二次的动作当作第一次的来完成。为此需要找到新的神奇的“假使”以及规定情境。

2. 抵达，问好，坐下，开始与今天早先上课时交谈过的人聊了起来（萨莫伊洛夫）^[98]。

3. 〔重复〕在现实生活中刚刚偶尔做过的动作：或是抬起头，或是朝窗外看等等。

我想和某个人讲话。为此要做多少事情：

1. 在开始说话之前取得对方关注。为此要将自己放进目标对象的注意范围之内，他的视线或视野之中。

2. 使他惊讶，博得好感，致意，向他传达自己的好感及内心的温存（一切都取决于你致意的对象，债主还是孙女），谢意，惊讶，欣喜，同情，爱意，怜悯，惋惜，警告，关心，好感，忠诚，精力充沛，表扬，赞许，激动，狂喜，迷恋。诱惑，取悦，制止，推开，使和解，教导，恳求，奖赏，尊敬，崇拜，卑躬屈膝，献媚，蔑视，斥责，诽谤，憎恨，报复，折磨，教育，揭露秘密，引导，使陷入尴尬境地，粗鲁无礼，侮辱，教唆，诲淫，怂恿，卖弄风情，使爱上自己，妒忌，羡慕，使困惑不解，打搅，安慰，嘲笑，急忙，害怕，胆怯，缄默，迷惑，装作漠不关心，欺骗，隐瞒，乞求，自取其辱，自我推崇，低三下四，自夸，撒谎，过分谦虚，使其羞愧，使其难为情，斥责，挖苦，搬弄是非，背叛，谴责，为其辩护，保护，袭击。

放置一个节拍器并按其节奏速度脱下衣服。

1) 节拍器的快速度——内部节奏速度。

但是按照全音、半音、1/4音等来完成动作。

反之：

2) 体验的慢速度，动作的快速度（即按1/8音、1/16音、1/32音）。

3) 变换不定的节奏速度（一会儿这样，一会儿那样）。

身处于非常快的内部节奏中，处于休止中，处于静坐中，处于迟缓的外部行动中（不愿暴露自己），处于同样缓慢的交谈中（《唐怀瑟》的前奏曲）。

学会保持两手指或两脚趾暗自抖动的节奏。即兴说一段台词，以〔内部紧张的〕节奏说出，然后镇静下来，从外部过渡到缓慢的节奏。

在脑海中启动自己身体内部的节拍器，打出不同的速度号码及拍子点数。随着节拍器表演。以虚构来给节拍器的每一个速度号码提供依据。

坐得不舒服——改变姿势，但是按照节奏做。

同样按照节奏写信，拆封，封上信。

喝茶。

钓鱼。

吃东西。

梳头，打招呼。

鞠躬。

一切动作都随着节奏、伴着音乐完成。

在舞台上走动。在什么时候以怎样的方式转身，不附加多余的压力，也不原地围绕自己的轴心旋转。

人群分散到舞台各处。〔根据〕信号——停下来。每人相隔一个手臂的距离，按照象棋的布局分散站好。

保持伸开一个手臂长度的距离。在保持距离不变的情况下，做出各种移动。学习配置舞台群像及填补空位。

“粘贴”在地板 [\[99\]](#)上，保持不“离地”地做出各种造型动作，从最小的到最大的。

1. 眼睛。向右，向左，向上，向下，直视（要找到依据）。
2. 脖子。辅助眼睛看的动作： 向右，向左，向前（向远方），向上，向下。
3. 耳朵。眼睛和脖子之外加上耳朵。

所有这些练习都按照全音，半音，1/4音，1/8音，1/16音〔进行〕。

4. 手指。手指做出的小手势，指出看和听的方向，作为眼睛、耳朵和脖子的补充。
5. 手臂——同上。增加下臂的动作以辅助上述动作。
6. 手臂——同上。增加上臂的动作。
7. 脊柱。增加进来以辅助上述动作。先是上半部分（以辅助脖子），然后下半部分也加入。
8. 双脚。按上述方向伸出，辅助上述动作。

所有动作皆按全音，半音，1/4音，1/8音完成。

此外，做所有这些动作的时候还要带着不同的情绪色彩： 严厉的情绪，绝望，爱抚，喜悦，爱，恨，哀求，恐惧（要找到依据）。

两人唱二重唱或演话剧。让他们自己做导演，进行舞台配置及场面调度，以使声音自然而然地传到观众耳中，使眼睛及面部表情自然而然地展现在观众眼前。

对各个宣叙调、咏叹调或台词（在戏剧中）进行场面调度时，要使说话人自然地朝向观众，而当其停止说话或演唱时，则要让开始说话或演唱的另一人自然地面朝观众。

1. 写出不同瞬间、不同心境、不同状态、不同情感中的形体及其他动作。这些状况的本质。
2. 按一定的角色、剧本、总谱做出的动作。
3. 用最多样化的方式完成每一个动作，并分析以上每一个瞬间、单元或任务。
4. 一些相通的、偶然的、形体的动作。理解它们的本质，分析每一个动作，然后用总的贯串动作串在一起，引向最高任务。
5. 象棋布局 [\[100\]](#)。
6. 群像。群像结构。
7. 大理石雕像 [\[101\]](#)。
8. 成功的场面调度图展览。
9. 根据角色朗读 [剧本]（文学史） [\[102\]](#)。
10. 各时代服装设计图。自己选择（[并分别挂]在墙上）。
11. 建筑设计图也这样做。
12. 1) 现代的晚会（招待会）；2) 同上，战前 [时期] 的（1905 [年] 以后）；
3) 同上，1905年以前的；
4) 同上，60年代的；

- 5) 同上，40—50年代的；
- 6) 同上，20—30年代的；
- 7) Incroyable [\[146\]](#)。帝国式的；
- 8) 18世纪的。彼得大帝时代的宫廷舞会；
- 9) 17世纪的；
- 10) 16世纪的；
- 11) 15世纪的；
- 12) 14、13、12、11 [世纪] 的；
- 13) 10世纪的等等；
- 14) 场景、角色、剧本、“便门” [\[103\]](#)示意图。

14. 根据动作（形体的，而实际上是心理的）写出各种状态、感受、情感。情感的逻辑与顺序。

15. 同上，对形体任务及形体动作做同样的处理。哪些小的形体动作可以组成一个大的动作。形体动作的逻辑与顺序。

16. 性格化。内部的，外部的（行为，行为的逻辑、目的及任务）。

老年。老年的本质。特征及其原因（行动幅度缩小，节奏速度放缓及个中原因）。合乎逻辑地得出来的动作与行为。

青年（同上）。

童年（同上）。

民族（同上）。

内部的线——作为人不丧失自“我”。

外部的〔线〕——展示如何变换步态，变换手势、言语、声音、手臂、手、腿、躯干的动作，改变节奏速度。萎靡不振的人。活泼好动的人。

戏剧学校教学计划及大纲 [\[104\]](#)

〔创办戏剧艺术学院的相关问题〕 [\[105\]](#)

我们导演是“体系”的讲授者，致力于塑造演员的内心状态，使其在舞台上得到真实的、真诚的“体验”，而非进行舞台表演中实际上并不存在的情感“表演”。

但是仅仅体验真诚的情感是不够的，要善于将其显露、体现出来。为此应该训练和发展整个形体器官。必须使其变得极度敏感，对各种下意识的体验都有所反应，并能传达这些体验的所有细微之处，以使演员所体验到的一切能被看见和听见。

我们所说的形体器官是指受过良好训练的嗓音，受过良好训练的语调、语句、灵敏的身体、富有表现力的动作和面部表情。

如同没有调好的乐器无法美妙地演奏和表现出巴赫、贝多芬的作品一样，话剧和歌剧演员若没有协调好且训练有素的形体器官，也无法鲜明地表现、体现及传达情绪。整套形体器官都应该极度灵敏，协调好并听从人的意志。

意志、智慧、情感、想象和潜意识存在于人的体内并发生作用，而身体就如最灵敏的晴雨计一样，反映出它们的创造。为此，应该增强并“精练”每一块最微小的肌肉。应该训练身体、动作以及所有可能表现演员体验的事物，让它们本能地、迅速地、鲜明地表现情绪。实现这一点的先决条件，是身体和声音中不应该有不由自主的紧张感，不要使身体和动作显得“粗鲁”（网球运动员在舞台上粗鲁的）。运动员在舞台上也是不自然、不灵敏的，他们的身体无法很好地听从他们的内心生活，对内心生活的表达粗糙且无艺术修养。拳击——太粗暴。〔运动员〕只有在他们运动专业所必需的某些动作上面才显得灵巧。不应该赋予杂技以很大意义，但我们也不去反对它。如果在某个剧里演员不得不耍杂技，他也做得很灵巧，那就更好。但是不应该在这上面耗费太多时间，还有更多必不可少的科目应该在四年内学完。

有助于克服天生缺陷的形体训练是理想的。若人的肩膀宽，而个子不高，就不要训练肩膀。若腰部粗胖，就应该做一些使腰部变瘦的练习（增强某些部位，使某些部位变平）。这类塑造人体及动作的例子曾在外国，在巴登维勒看到过。

演员应该感受自己的动作、意志、情绪和思想，以便意志能够让他们做出这样或那样的动作（普拉纳 [\[106\]](#)），为的是让所做的动作富有意义。

大牌演员在通过动作表达自己意志时，往往能够掳获人心，给人以强烈印象（萨尔维尼、杜丝，甚至是茹季科 [\[107\]](#)——她能够用最细小的动作表现自己的体验）。外部动作应该与情绪的内部动作紧密相连。

邓肯。她的学生们动作松弛，而她的动作却不是这样。

非常理想的是，在做练习时要尽量使动作富有意义。

例子。我站起来，应该去压水、劈木材，把砍倒的树从路边搬开，把它们锯成几小段。应该去打桩（靠此来赚钱），去挖坑（也是为了赚钱）。然后受雇去割草、播种。贯串动作——想攒钱以维持家用。最高任务——家庭幸福、经济富足。

还有一种“马达式”的动作，也就是无意识的动作，也让这些动作在课堂上存在吧，这可以让想象得到休息，因为整天生活在想象中也是够让人感到疲惫的。

在歌唱时装饰音被赋予了灵性：它一会儿卖弄，一会儿调皮，一会儿又是激昂、挑逗等等，此外，在舞蹈和节奏练习中也要有所追求，那就是外部要与内部相联系。

还应该学会感觉到，在什么情况下，在多大程度上肌肉或应该紧张，或应该放松。比如，互相传递20磅重的一包东西或者两普特的哑铃。摆动绳子上的一普特或两普特的哑铃（或把它举向天花板）。这样的练习会培养演员习惯于把注意力集中在对动作的感觉上，领会动作的意义，消除肌肉的紧张，这种紧张会损害动作的自然性和演员的表演，在学会本能地把握好紧张——需要多少紧张就给多少紧张，而不是过分地给——之前，在学会能随时找到重心和支撑点之前，要习惯

于关注自己的肌肉和动作。有些演员之所以常常表现得笨手笨脚，是因为不善于寻找重心。

学生的名额是根据角色要求，考虑到未来剧团（或团体）的需求确定的。

练习与习作尽可能地从将要上演的剧目中选取，而且不要更改台词，只选取形体动作线，在此基础上逐渐实现贯串动作线。

每个剧本的最高任务由老师暗中指定，因为公开进行是不应该的，至少在课程刚开始的时候不能公开指定，因为这时学生们还没为理解和接受最高任务做好准备。

在这个方法中重点是，每个小的练习或者习作总要有自己的最高任务和贯串动作，以此来避免学校习作中的错误和困难之处。

习作本身不具有任何意义或生命。在所建议的方法中，所有的习作，甚至是最小的，都将通过最高任务和贯串动作由内部赋予永久的生命。

在课程进行的过程中培养的不仅是未来剧团的演员，还有剧团导演，甚至是经理。经理与学生们一同学习，同时管理全体学生。为了学习剧院工作的所有方面他应被派往莫斯科艺术剧院的各个部门，可能的话，还要派往其他剧院。

由于现代青年缺乏教养和纪律性，应给他们安排有关道德和纪律的课程或讲座，使他们理解这些学科的性质、目的以及在生活中，包括在我们事业中的实际意义。

学院培养出的不是一个学生，而是一个配合默契的剧团，有自己的导演、经理、行政管理人员、场工、电气技师、服装师、化妆师。

集体中的每一个学生都将勤勤恳恳地工作，担心落在自己同学的后面，孤立于集体之外，成为孤家寡人。

服装史课程。通常的情况是，乏味的教授来上课了，死气沉沉地读着关于“服装史”的教科书。其中某个学生写下笔记，按照教授的指示整理成讲义，将它们卖给同学，这些学生就死记硬背，在考试的时候

照此回答，而到毕业的时候这些讲义就被他们用来包裹各种小玩意了。

我建议换成另一种方式：每一个学生在校期间都必须亲手缝制衣服，按照教授的指示（在他的指导下，就像在剧场剪裁师指导的那样），按照博物馆中的样式缝制两件衣服。

比如，一件衣服是法国11世纪的，另一件是法国18世纪的。其他学生这时缝制意大利12世纪的，德国15世纪的，诸如此类。如果像这样在50或100个学生中分配制作服装，那就能囊括所有时代和国家的服装。

学生们在同一个班级一起工作，经常听取历史学家和剪裁师的意见，亲眼看着每件衣服是如何缝制的，制成的衣服是怎样的，他们了解到的不仅是自己的作品，还有班里制作的其他作品；因为制作出的服装几乎包括了所有的时代，这样的话，学生们对服装史就有了实际的了解。

但是这还不够，不仅要缝制服装，还要将它穿在身上，要会穿服装。应该知道不同时代的风俗、礼节、问候方式，知道怎么用扇子、剑、手杖、帽子、围巾。有专门的课程讲授这些知识。

在毕业考试的时候，每个学生都展示自己的作品（缝制的服装），表演一下穿戴服装和配饰的技能，不仅是属于自己服装那个时代的配饰，还包括属于其余学生所研究时代的配饰。这就促使他们在学习期间互相关注。

在研究不同时代的建筑风格时也可以采用这种教学方法。每一个学生都要制作两个（不同时代的）房间、建筑、公园或其他建筑的模型，并且考试时在介绍自己模型的同时带有自己的历史评论。

[关于戏剧学校教学计划的札记]

动作

体操。击剑。角力。体格技巧。

杂技。

个体缺陷。

舞蹈，节奏，步态。造型。

解剖学和生理学的因素（呼吸）。

言语

练声，吐词，歌唱，正音，重音，方言（土话）。

富于表现力的言语

言语规则。逻辑语调 [和] 情感语调。

散文体和诗歌体的理论（修辞学，演讲术）（舍尔温斯基） [\[108\]](#)。

演员技能（按照“体系”）（同心圆） [\[109\]](#)

心理学和性格学（上到四年级）。

训练和练习。

音乐教学 [和] 教养方面

听音乐，音乐常识（音乐理论）。

音乐课。

欣赏绘画和雕刻艺术。

绘画课。

演出晚会。

参观画展。

参观剧院。

参观博物馆（莫斯科艺术剧院和其他）。

谁想学音乐——为他提供。

绘画——也一样。

化妆。

Maintien [\[110\]](#)。

电气技术。

舞台活动 [\[111\]](#)。

摘自《关于歌剧戏剧学校的教学大纲》札记

第一学年考试

按惯例，阅读后简要 [叙述] 一篇小说，一段话的内容。讲述思想，然后读。（读相同的作品。）

无实物动作的习作，[用] 自己的话，配合形体动作。

节奏性和集体群像。在音乐或节拍器伴奏下空手做个别简单动作（穿衣，脱衣）。

群众场景：按照不同的节奏动作：一些按照1/4，另外按照1/8，1/16等。

按照同样的方式说话，不做动作。

然后——所有的合在一起进行。

舞蹈（现代的）。舞会芭蕾。

体操和造型。马戏。

第二学年考试

演出。朗读短篇小说。按照视像。讲述视像。

朗诵诗歌。先是简短地、紧凑地 [转述] 内容。同样要按照视像。先是在节拍器的伴奏下，然后不使用节拍器。在桌子后面分角色朗读某

一幕、某一场戏。用自己的话语，按照形体动作表达。

去年的习作，在最高任务和贯串动作方面加以深化。

固定台词 [\[112\]](#)。

商店 [\[113\]](#)，贯串动作：（内在的）人的情感的斗争或者米先科习作：青年时期的第一次失望 [\[114\]](#)。

无实物的形体动作。罗密欧，哈姆雷特——按照形体语言（“便门”，人的身体和精神生活的线）。

群众场景。建筑房屋。从国外来，车站或市场，或者从盛大的宴会来。彻底的研究。

带有台词和动作。

使用或不使用节拍器。

同样，在音乐伴奏下，不用台词。

节奏体操。小片断——场景。芭蕾舞（《跳蚤》），自创习作（已表演过的），转为音乐（《商店》）。

在场景中尽量插入舞蹈。

乐队（无实物的）。

《日本天皇》 [\[115\]](#)——舞蹈。哈萨克族的[舞蹈]。

与节奏和舞蹈相结合的Maintien 和 tenue。

前来参加舞会。日常生活。80年代的仪式、礼节和舞蹈。古老的华尔兹，波尔卡，玛祖卡，四组舞。法国四组舞，苏格兰舞以及其他20到80年代的舞蹈。音乐伴奏下的集体表演。停顿。生动的画面。

与造型相关的体操。

完善了的《马戏》。

添加——《大理石人》。

场面调度。旧的习作：从不同的角度旋转或者改变观众的位置。采取舞台场面设计 [\[116\]](#)。

叙述并通过形体动作表演新剧本（《顽固者》）中的第一幕或若干场景。

同样，选取歌剧（《克朗姆德耶》中的集市或者《彗星》） [\[117\]](#)。

舞台表演性。如何进场，转身，如何与搭档交流。脚掌贴在地面上，角力。

本周字牌…… [\[118\]](#)

歌剧 [\[119\]](#)。按照带有歌唱表演的形体行动进行的习作，场景。

用自己的话语表述的习作。

[关于舞台言语的教学大纲]

朗读。散文。

不是朗读，而是为了某个对象，某个目的（舞台上或者观众席中活的对象）而动作。为此，先要用自己的话语，简短紧凑地，有自身逻辑和顺序地，沿着内部的线叙述一篇小说，一篇中篇小说、一段话、一种复杂的哲学思想，记录下这条必须遵守的内部的线。

通过言语行为（而不是通过报告或空谈）执行这条线，也就是说按拟定好的线来朗读。

按照视像的线同样进行。

按照场面描绘视像，与此同时，如果需要的话，不只是讲述，而且画出设计图或者草图，使视像变得更加具体。

将片段分割为组成动作。

为了某个人、某个东西，按照场面、视像、想象的动作朗读（动作）。

同样——按照书本、场面、视像、想象的动作朗读（叙述）。

同样——伴随着节拍声（言语节奏）讲述，朗读散文。

同样——分角色朗读剧本。按照笔记和书本解释内部的线，垫着手坐 [\[120\]](#)（只用言语——动作）

歌剧话剧学校教学大纲的搬演 [\[121\]](#)

引言

讲解员：我们学校不是一般类型的学校。它培养的不是单个人，而是组成剧团的整批的人。

生活和实践本身促使我们采取了这种方式。

问题在于，构建我们的教学大纲时所依据的所谓的斯坦尼斯拉夫斯基体系，并不是经常能被正确理解的，它的主要原理也并非总是被承认。例如，在一些剧院中，体验被认为是个别人或者是首都剧院的“特权”。

如果我们的学生进入了那些对《体系》有成见的剧院，那么在那里他们就会听到：“不要按艺术剧院那样表演。”

在这样的情况下，我们这么多年按教学计划培养的那些人所处的情况是怎样的啊？！如果毕业的不是一个人，而是一个能组成剧团的完整集体，那么出现这种危险误会的机会就消失了。

当你们了解了我们学校的教学大纲和基础后，就能更清楚地认识到我们的担心是不无道理的。

我们的艺术不能以讲课的形式来说明。

放下了一块标语牌，上面写着：

动作，行动

演员，行动

动作

动作——我行动

戏剧，戏剧 [\[147\]](#)

所有这些标语都证明了，我们的艺术是动作性的，最好是通过动作说明它。

这就是为什么今天的对话被称为“教学大纲的搬演”。可能的地方，我们都将采取这个形式。

入学考试

讲解员： 戏剧学校与普通教育机构相比的优越性在于，很多对艺术有与生俱来的热情的年轻人到我们这里来学习舞台艺术。进入戏剧学校对于这些年轻人中的很多人来说就是朝思暮想的理想，相反，被拒绝和考试失利将给他们带来一生都难以忘怀的重创。这些人能胜任重要的工作，富有牺牲精神。关于这点我们应该一直记住。

但也不能忘记，同他们一起来我们这里的，也有寻找剧院中轻松的工作，愉快轻松地生活，寻求金钱和飞黄腾达的人。所以在招收学生时不能错失第一类人，也就是追求艺术的人，而且要剔除第二类即寻求轻松工作的人。

这些条件使主考官负有巨大的责任。在入学考试与考生第一次见面时他们就应该更加慎重地行动。

在前来参加考试的三千人中，马上猜出谁是真正有才华的人是很难的。因为他们很少马上表现出来。在正式的考试氛围中，天才变得黯然失色并且无法展现自己。天才在自己的第一次出场时会害羞、胆怯。除此之外，天才常常隐藏得很深，要善于唤醒它。

与此相反，平庸的人和没有才华的人则是大胆且鲁莽的。考试现场庄重的气氛吓不倒他们。这就是为何平庸的人和没有才华的人与真正有才华的人相比常在入学考试中取得更好的成绩的原因。

打倒那些在年轻人初次登场时吓住他们的正式气氛！丢掉铺绿呢子的桌子！抛开考官枯燥严厉的脸孔，打倒他们故作高姿态的微笑、吹毛求疵的问题和使年轻人窘迫的、阻碍他们表现自己才能的一切！取消那种在几小时内考查几十个人的匆忙做法。

正确挑选活生生的人，不能在一两天内完成。需要进行艰巨的、系统的工作。这项工作首先要从一般的检查和淘汰开始。第一阶段淘汰那些在形体上明显不合适、有无法弥补的缺陷或者拥有资质非常不好的人，这些资质妨碍他们投身我们这行或从事艺术。这类人在考生中有很多。

在接下来的阶段要发现考生明显的内在缺陷，这将在很大程度上进一步扩大被淘汰的范围。

把剩下的人分组。每一组配备一名研究生。他们将在主讲老师的监督下上一系列课程。

在进行这项工作的过程中将又有新的淘汰发生，从而发现适合进入学校的学生。

这样一项艰巨的工作，在进入我们学校的初次选拔时是由功勋演员季娜伊达·谢尔盖耶芙娜·索科洛娃以及在场的她的学生们、学校的助教主持进行的。

他们考查了前来参加考试的三千人。

有人会对我们说，这是多大的浪费啊！难道可以为普通的考试投入如此多的时间、人力和财力吗？！

不仅可以，而且是应该的，首先，这样做是为了以后不会白白浪费几年时间去培养不适合的材料；其次，这是为了不把青年人引入歧途，不把他们推到不需要他们的地方去；第三，[这]也是最重要的，为了不错过混在一堆平凡人中真正有天赋的人。

我们做进一步的考查，不仅要在考试和测验课堂中仔细地考查入学者，还要在演出中，在舞台上，在观众面前仔细地考查他们。

我们不吝惜再用几天时间甚至是几周时间，来进行这样的考查。就让这种考查半公开地进行（由老师、学院的工作人员、学生的家属参加）。

重要的是要在舞台上，在脚光和观众面前看到入学者。通常只有在这种时候才能弄清楚他们的舞台感、魅力、能力、感染力和当众创作所必备的其他品质和才能，或者相反，弄清楚他们的缺陷和不足之处。

在这些当众表演中，要带妆考查他们。看看他的服装和化妆与脸和身材是否适合。需要听他在大场所里的声音、吐词和言语。他的声音在那里是响亮的还是喑哑的。

让考生自己挑选供这种表演的节目。这将展现出他们的品位、文化程度、文学素养和创作的主动性。

重要的是不要在考生第一次表演时吓住他们，所以要让他表演他力所能及的和他觉得有信心的节目。

方案

对于那些从未表演过的人怎么办呢？让他们表演他们在家中彼此之间相互展示的东西：戏法、马戏、芭蕾、业余演出的小场景。

我们现在向你们展示这种表演的范例。不过不是它的原样，而是修改过的版本。

马戏团和动物园 [\[122\]](#)

进行这样的当众考查不只是为了熟悉已被挑选的考生，而且还为了另一个更加重要的原因。内容如下。

应当非常珍惜、支持、发展和正确地利用年轻人的热情，以及他们对所热爱的事业的强烈迷恋，这些年轻人就是为了所热爱的事业才来到我们学校的。

我们害怕那种经常在戏剧教育机构看到的现象：枯燥的教学法冷却了学生的热情，他们因为期望没有实现而感到失望；我们害怕单调的生

活和无聊取代了节日和欢乐，即使是最繁重的艺术工作也应该能带来欢快的气氛。

怎样避免这些错误，并且保留青年最宝贵的天赋和能力、热情、直率和吸引人的魅力呢？

应该在刚入学的阶段，以及在以后的阶段，给予年轻人他们来我们这里为之追求的一切。

那样学生就会充分地表现出自己的热情和工作能力，做出本来是不可能完成的事情。

青年人需要什么？为了什么他们来到我们这里？

这最好问他们自己。

第…号习作

幕布开启，在它的后面坐着成排的学生。或者用另一种方案指导集体活动。

灯光熄灭，这期间：

- 1) 幕布移动；
- 2) 幕布后面准备好的学生快速地、无声地、有组织地各自带着椅子走到台前，并在那里成排坐好；
- 3) 在这之后幕布拉合；
- 4) 老师走过来；所有人起立；然后按照信号坐下。

老师（向学生）：伊万诺夫！您为什么来我们学校？

学生：为了学习表演。

老师：那您呢，彼得罗夫？

学生：也是为了在舞台上表演。

老师： 那您呢，西多罗夫？

学生： 为了成为演员。

老师： 回忆一下，第一次进行这样的询问时对你们都说了些什么？

学生： 对我们说：“你们来这里表演，好极了！就去表演吧。”“可是表演什么呢？”我们这样问。“表演你们能够做到的，会做的，想做的，在家或在别处表演过的东西。”“我们在家中没有表演过，只是玩耍，演些马戏、芭蕾，自己编些场景。”我如此回答。“那就在舞台上表现这些吧，”他们这样对我说。

彼得罗夫： 我参加过业余演出。

西多罗夫： 我在剧团里做过事。

老师： 他们在询问时对您说过什么？

[学生：]他们说：“请您表演一下在那里表演过的吧。”“在那里表演过的： 举托盘吗？”我说。

现在我们向你们介绍另一类习作： 不用台词和音乐，名称为：

木偶和人体模型商店 [\[123\]](#)

（为了循序渐进这里需要不带音乐的习作。如果觉得习作不伴随音乐表演很可惜，那就换另外一个，把这个习作挪到以后再做。）

讲解员： 我们向你们表演了修改后的学生习作。老师检查之前，他们的这些独立创作的作品，你们不难想象会是什么样子的。这里的每一位出席者都有自己的家庭、亲戚、孩子。他们在休闲时间不会不进行这种家庭游戏和表演的。

“我喜欢，”康·谢·[斯坦尼斯拉夫斯基]说，“这些孩子般的、幼稚的、不做作的尝试，如果这些表演是真诚的、纯真的、发自内心的。未来演员的这种‘处女作’开启了真正的、完美的、与生俱来的才华。”

这就是我们不能忽视刚入学的学生幼稚的、初次的独立创作的原因之一。

最初的业余的表演很少沿着正确的道路进行：从内部到外部创作，从偶然想到或者由别人提示的思想、形象到它们形体和声音的体现。

表演往往走向相反的方向：从形式到内容，从情节到思想，从形体体现到内心体验。

在这种情况下他们首先表演的只是情节和所创作的习作本身，而这些习作不过是普通的插图性质的笑话。为了填充它的内容，我们对学生说：

“把某种有意思的想法填充到你们想出来的简单的情节中；用更加复杂的生活条件和环境来环绕剧中人物。这将在你们心中激起更加深刻的、重要的和富有内容的关于自己观察生活的回忆，这将产生更为复杂的情感。”

通过这一切内心素材可以创造出一个由人们熟悉的很多生活现象所组成的统一体，由此产生习作的最高任务。这样的话，没有意思的笑话就会变成富有内容的、能打动人的，有教育意义的。

外部情节逐渐地、越来越多地被心灵内容充实，而且借助整个习作最高任务的终极的内部任务的拓展而变得更加深化。

从老师这一角度讲，我们应该关注的是，要让这项工作中绝对不会出现形式主义或者冷漠的虚构，使学生不被自己粗浅的专业知识、虚假的技术所指导，而是在创作中运用自己的方法，本人的生活经验。

为了把自己转移到这个由自身经验获取的生活回忆所组成的情境当中，我们建议学生问自己：“假使我今天，此时此刻身处此地，处在所要扮演的角色当中，我要做些什么？”

你们能否感觉到，从说出假使的一刻开始，你们体内某个内在的杠杆开始转动，把你们带入到个人现实感觉的情境中？

在这一时刻，借助于想象虚构（“假使”和规定情境），舞台上环绕在演员周围的现实环境（布景，道具）会去适应角色的生活并在内心

找到依据。“假使”唤醒了想象后，驱使它融入演出中。

这样，完成了双重的过程。

一方面，舞台上环绕着演员的现实环境，借助想象力的虚构被证实、补充，适应角色的生活。

另一方面，同样是借助想象（规定情境），由内部产生的对真实体验过的现实生活的回忆，找到了依据，得到了运用，并且适应了角色的生活。

如果这两个过程都被正确地完成，那么演员自然而然就会产生对于符合逻辑和顺序的形体活动的内在欲望。这时真实感不仅得到内在的满足，而且得到外在的满足。

如此，想象与对现实的完整幻象联系在一起，为演员创造出真正的、真实的和逼真的舞台生活；可以真诚地相信它的真实性，可以信赖它的逼真，就算是不相信舞台生活本身的话，那么也可以相信它在真正现实中实现的可能性。

鉴于这一时刻非常重要，我将用形象的例子来说明。

你们今天，此时此地，面对着观众坐在舞台上，参与到我们学校教学大纲的排演中。就当这次排演和现实生活一样。

突然，魔杖一挥，有一面墙打开，透过形成的拱门我们看到一群观众，他们正在注视这里发生了什么。

这是什么，艺术还是现实？这是实际生活，是现实。

但是我引用一个“假使”，问道：“假使这个表演性质的报告不是在这里进行，而是在前往新世界路上的美国远洋轮船上进行，你们将会做什么呢？”

为了回答这个问题，需要一系列补充的虚构内容。它们应该完全符合海上航行的情况。这样的虚构不难被证实。

从这一点开始：每一艘巨型轮船上都有一个剧场，在这个剧场中，按照惯例，船上的演员要安排歌舞演出或者表演剧目，来为在海洋中遇

难的海员家属筹款。

我们还没有自己的表演剧目。所以我们来展示教学大纲排演内容的搬演。

说到这次旅行的目的，为什么不把它设定为我们去美国宣传自己的教学方法？况且那里对俄国的艺术很感兴趣。

你们要做的就是借助想象虚构编造你们的过去，以及你们在未来船上生活的前景。

这就是，你们是怎样从莫斯科出发的，怎样坐上的轮船，在你们表演结束后别人将怎样招待你们吃晚餐，怎样向你们表示敬意和谢意，个别观众要怎样弄清楚报告中不明白的地方，以及轮船上的生活中其他相近的场景。

至于说到现在，问问自己并忠实地回答这个问题：“假使真的身处远洋轮船上，我今天，此时此地，以及在不远的未来，会做些什么呢？”

能够补充被创造角色的内心生活的虚构，我们称为“规定情境”。

这个术语取自普希金没有完成的论文《论戏剧》。文中写道：“在假定（规定）情境中热情的真相和情感的真实性——这就是我们的智慧对于剧作家的要求。”

从我们自己的角度讲，我们确定，我们的智慧对于戏剧演员的要求也是如此。

普希金的名言成为了我们艺术的主要基础之一。它在我们与演员研究角色和剧本的过程中指导我们的工作，并且，也在我们与学生研究习作的过程中指导我们。

角色的内心生活被创造出来之后，它要通过进行创造的演员的形体和语言器官来表现出来，再搬到舞台上去。

两年的实践向我们表明，在自创习作的工作中首先得到很好发展的是想象力。

在习作中得到充分锻炼的学生，当他们以后需要虚构时，就可以不费力地根据剧本去幻想。

正因为如此，我们会尽一切可能来利用自创习作。

关键不在于所创造的习作的数量，而是它们的质量。

在这里我要做一个重要的补充说明。一些老师过度关注所表演习作的数量，而不是质量。必须记住，只有后者，也就是表演的质量，而不是所进行的习作的数量，才是重要的。哪怕只做一个习作，把它认真真做到底，也比只停留在表面上做几百个习作要好。进行到底的习作才能引发出真正的创作，而浮于表面的工作只能导致粗制滥造和匠艺。

这些习作的内容应该非常简单，使初学者有能力将它体现出来。

然而在处理习作的过程中经常能看到这样的情况：让学生表演情节复杂、吸引人眼球伴有死亡和恐怖的习作。为了表演这样的习作，需要有演一个重大角色所需要的那么多的时间。他们用两三节课的时间完成这样的习作后，就把它抛到一边，去着手进行新的、更加复杂和困难的习作。

学生由此学会的是将角色研究得半生不熟，而且不自觉地运用各种虚假的方法和匠艺式的刻板。

创作和修改自创习作的工作，除了能发展想象力以外，还有另一个也很重要的好处。在进行这项工作的时候，在实践中，自然而然且不知不觉地对有机天性的创作规律和心理技术手法进行了研究。

在我们成功地取得这样的效果后，就可以着手研究所谓的体系本身了。学生们已经被引领到这项工作门前，并对研究工作做好了准备，所以愿意把全部精力花在这项工作上。

这样我们逐步进入了学生们自己创作的、带台词习作的练习阶段。下面是这种戏剧模式下的独立创作的例子。

第…号习作

钓鱼 [\[124\]](#)

第…号习作

习作的批评

老师： 请大家走过来坐下。

参与者在老师桌子左边坐下。

老师： 必须承认，你们刚才表演的两个习作，比平时在班上表演的要差。你们怎么解释？

学生： 对环境不习惯。

老师： 具体是什么影响了你们？

学生甲： 当众表演。

学生乙： 在场的观众让人分神，吸引了我们的注意力。这个让我感到不安。

学生丙： 他们让我们觉得害羞，这引发了舞台上不愉快的情绪。

老师： 这是可以理解的。缺乏技术、被不习惯的当众创作的环境而搞得心慌意乱的人，当他走上舞台时，为了完成与角色相类似的任务，为了真实的表演，通常会因为恐惧和尴尬而开始讨好观众，努力让他们喜欢自己的表演，在他们面前掩饰自己的恐惧和尴尬，或者是炫耀自己。处在这种演出情况中的新演员，心慌意乱的同时，他内心产生的想法肯定也不少。

学生丁： 当然，当众表演会妨碍到我们，但是它还是有帮助的。比如，今天也曾有过愉快的时刻。

老师： 表现在哪方面？

学生： 很难确定。有那么一刻，我突然在舞台上感觉很好；我并不觉得我所表演的东西显得奇怪和不习惯，所有的人都认真地观看我不太

专业的表演。好像这一切都很正常，就应该如此，我有权利站在这里，做我现在所做的事情。

老师：这是演员在舞台上的自我感觉中非常重要的一刻。它甚至拥有自己专有的名称。在演员的行话中这种舞台状态我们称为“我就是”，也就是说，今天，此时此地，我存在于剧本生活中，存在于舞台上。

这种状态是通向另一个更为重要的创作时刻的道路，在那个时刻，有机天性连同它的下意识自然而然地会进入工作状态。

这是演员在舞台上进行创作时所梦想的最佳状态。

如同你们看到的，走近这个境界需要经过一系列预备性的时刻来实现，而最简单可行的途径是从合乎逻辑和顺序的形体和心理动作出发。它们会不自觉地带动起其他“元素”。这样就创造了动作和体验的真实。对这种真实的感觉自然地营造了对动作和体验的真实性的信任。所有这一切就创造了刚才那一刻您所体会到的，我们称为“我就是”的那种状态。只要这种状态确立起来，有机天性和下意识就会进入工作状态。那时演员就会高兴地宣布说，灵感降临到他身上了。

由此，为了纠正自创习作，一方面应该与妨碍你们在舞台进行创作的因素作斗争，也就是在自身中创造出利于创作的自我感觉，另一方面应该学会激起有机天性和下意识去从事创作工作。你们看到了，一方面将促进和帮助另一方面：正确的自我感觉将促进和帮助有机天性和下意识的工作，而天性和下意识的工作也将促进和帮助正确的自我感觉。

讲解员：我们不可能详细地表述正确的舞台自我感觉是怎样形成的。这需要开办一系列的讲座。

但是可以向你们介绍一下我们行话中的“演员的梳妆”，这是为了发展和巩固内部创作技术而在家中或者在学校课程开始之前进行的每日练习。这些练习是培养正确舞台自我感觉的手法中的精华。

舞台自我感觉的所有组成部分，我们称为“元素”，这些“元素”每天在进行“演员的梳妆”的过程中都要被检查和校正。现在，在表演

这些练习时，你们就会了解和明白，正确的舞台自我感觉是由哪几部分组成的。你们也将看到那些帮助其发展的技术手法。

为了避免夸夸其谈，我们以举例的形式向你们说明，我们的创作过程是何时以及如何开始的。

第…号习作

老师： 伊林斯基和 [图济科夫]。你们两个人一起从你们坐的幕后走到舞台前缘这里来。

他们走过来，停在舞台前缘，不知道接下来做什么，诧异地看着老师。

“刚才那是什么？是艺术，是创作？”

“哪里有什么创作？我们不过是走过来，和平时生活中一样。”

老师： 好。请你们走回去，重复一下刚才走过来的动作，但是我要给你们引入一个“假使”，“假使今天，此地，此刻不是舞台的地板，而是小溪，你们要怎么做？”

两个人，按照无实物动作的原则，装作卷起了裤腿，脱下了鞋子、袜子，穿过冰冷的溪水从幕后走到舞台前缘。到了那儿，他们用想象出的手帕擦干脚并穿上鞋子。

第…号习作

梳妆

把肌肉松弛到极限。经常性的叫喊：“打败百分之九十五的 [紧张]！”

所有的学生带着椅子出场（无声地），坐好，就像在自己家里一样。要这样坐着，使得观众都想要到舞台上来。 [\[125\]](#)

这些都是在舞台深处进行，而在舞台前缘有三个步骤（由一名研究生来解释）：

1) 紧张。（〔学生〕躺着，说出紧张的地方。研究生触摸，检查。）

2) 松弛。（姿势。动作。研究生检查。）

3) 判断。（姿势。动作。研究生检查。）

动作中肌肉松弛：

1) 斗士。2) 摘桃 [\[126\]](#)

举起（无实物地）一普特重的东西，二十磅重的东西，一杯水，一架钢琴。

表演不使劲儿并且不触碰对手的打斗……

讲解员： 还有一种练习的范例。它不仅能培养出集体感，而且能为一些群众场面的时刻做准备，这些时刻也要求有独特的技术，以防止演员因为舞台表演的狂热而受伤。

打斗的群众场面

我们在这个练习中所采取的技术的秘诀在于，表演打斗的演员只有权使用一根手指〔触碰〕他们打架的对象，以暗示他们所要采取的进攻动作。对手必须接受这一指示、暗示并将其进一步发展，也就是展现出，如果当对方有力的手打压到他身上某个部位时，他要怎么做。

但是失败者也可以突然获得主动权并开始以同样的方式攻击和逼迫对方。

为了培养集体创作感并且使未来演员为群众场景做好准备，我们进行这样的练习。

经常需要为数不多的人来营造庞大人群的错觉。这是在大多数情况下形成的效果：

所有人挤成一小群，互相遮住。人数很少的印象。

现在是人数较多的印象。

变成棋子。人数很多的印象。

这种人数较多的印象是由棋子的布局形成的，在这种布局下没有相互遮挡。

这需要每个演员都集中注意力，感受自己处在整个画面中。

为了培养集体创作感，同时为了使未来演员为群众场景做好准备，我们还要进行一种练习，目的在于使未来演员在组成人数众多的造型群像时不仅能够很好地感觉到群像中的自己，也能很好地感觉到群像的整体。

我的想法通过实例来加以说明。

播放音乐。所有参加群众场面的人按节奏行动。音乐停止时让他们按照指定的信号，和着最后三小节开始的三个音，以三下动作准备好并停住，组成生动的画面。下面用实例解释我所讲的内容。

音乐响起，所有人都做动作。第一、二个信号是为了做准备，第三个信号——停住。生动的画面。按照造型规律组成的群像……

这个练习需要解释。

造型群像有其自身的规律和要求。要把这些规律教给学生。总体说来这些规律追求以下目的：群众演员或者合唱团成员在脚光前呆立不动，就像菜园里的架子一样，是很不好的。需要有某种造型的线条、图案。群众可以分成协调一致的几个独立的组。群众可以组成一个完整的大群像，在这个群像中有一条美丽的线从顶端分几路延伸至底端，中间有新的起伏，形成某种图案。只是不要形成孤立的“菜园里的架子”，不要有像人行道一样单调枯燥的线条。

这种带有造型群像的群众场面中的参与者，应该关注组成群像的整体图案，并按照他们所熟知的组织群像的规律，在最后三个音节中找到自己在整体〔结构〕中的位置。伴随着第一个信号，上面提到的〔图案〕的上部和下部就成型了……

培养集体感

后台制度要求严格的纪律和强大的自制力。没有这些就无法完成我们的艺术所要求的集体创作。在剧院的庞大机构中，再加上工作的复杂性，不论是为了演出的艺术方面，还是为了它的整个制度，为了整齐，为了杜绝可能在观众和众多演出者中引起慌乱的各种争执、事故，都必须建立最为严格的，几乎是军队式的秩序。火灾，事故，布景、顶灯、个别照明灯的掉落，空中飞人，陷坑，舞台效果，音响，集体的、管弦乐队的、合唱团的、芭蕾的表演，群众场景，幕、场之间布景的迅速更换，最后，演出的顺利进行，这一切都取决于幕后以及整个剧院的纪律、秩序和整体制度。

这些不是一下子就能获得和培养出来的，而是需要多年习惯的养成和训练。在学校期间就需要向学生灌输这些思想。应该让他们习惯于集体工作的所有条件。

与演员不同，画家、雕刻家、文学家、作曲家是在自己的工作室或者书房中独自工作的，他们的工作不受地点、时间和其他创作伙伴的限制，舞台演员在自己工作的所有领域和条件方面，从地点和时间到创作的主题，都依赖于舞台上、幕后以及观众厅中的其他集体创作者。我们认为重要的是从第一步开始，从在校期间开始培养他们习惯于集体的、复杂的工作，而不是简单的、单独的工作。我们用一切可行手段培养学生适应集体工作。我们向他们说明这类工作的条件，培养他们的集体感。

下面是这种练习的例子。幕后必须完全肃静。除此之外，在这段时间必须快速地把出场群体重新进行配置。

肃静。熄灯。所有学生带着椅子消失在黑暗中。

亮灯。

肃静。熄灯。所有学生带着椅子回到自己原来的位置。

同样在灯光下进行。

可能出现这样的情况，在各场之间短暂的休息期间，需要在一张或几张桌子上摆上餐具。只靠道具管理员不能将这个做好，而所有的参与者一起，在遵循纪律并做好相应准备的情况下，很容易就能完成。

肃静。熄灯。搬来桌子。带来椅子、木烛台、盘子、餐具等。坐下。

同样的程序。撤走。

同样在灯光下进行。

在今晚的不同时间里将要展示其他不同的练习，这些练习带有同样的目的：培养集体创作感。

为了休息一下，再举一个培养集体创作感的练习：

军事操练，或者乐队，或者打斗。

这种练习不仅是为了培养集体创作感，也是为了预先教会学生去创造出演奏各种不同乐器的错觉。当幕后演奏音乐时，这种错觉经常发生在舞台上。很少看到对这种时刻很好的排演——好的排演能够造成真的音乐家在舞台上真正进行演奏的错觉。

乐队（使用留声机）。

每个学生都应该学会〔掌握〕歌剧和话剧演员在舞台上经常会碰到的每一种最流行的乐器。这项工作刚刚开始，还没有让全体学生参加，只是几个学生在进行。

下面是模仿室内演奏的例子。

四重奏：钢琴，大提琴，两把小提琴。

军事训练能培养良好的纪律性。我们利用这种练习来培养集体感。

军事练习。

动作。（堵门。引自我的书。）

呼喊：“打倒百分之九十五！”

逻辑与顺序

老师：内部自我感觉的主要元素之一是逻辑和顺序。

什么的逻辑和顺序？

一切的：思想的，感觉的，动作的（内部和外部的），愿望的，任务的，意向的，想象虚构的，以及其他等等。除了个别情况外，生活中的一切，因而也是舞台上的一切，都应该符合逻辑和顺序。

怎样唤起学生对于舞台上逻辑和顺序的渴望呢？

我们靠形体动作达到这一点。为什么是依靠形体动作，而非心理动作或者其他内部元素呢？

你们是否注意到，明确我们所感受到的，要比明确在某一规定情境中所做出来的困难得多？为什么会这样呢？

因为形体动作比心理动作更容易被捕捉，与难以捉摸的内心感觉相比，它更容易接近；因为形体动作更容易被固定，它是物质的，可见的；因为形体动作同所有其他元素相联系。事实上，没有不带有愿望、意向和任务的形体动作，没有不以情感为内在支撑的形体动作；没有不带有某种想象动作的想象虚构；在形体动作的创作中，不应该缺乏对它的真实性的信任，进而，不应该缺乏对它真实的感觉。

所有这一切证明了形体动作与自我感觉的所有内部元素之间存在密切联系。

与无法捕捉的情感领域相比，在形体动作领域我们更有“在自己家里”的感觉。与在难以捕捉和固定的内部元素领域相比，在这个领域我们更能辨清方向，更机智，更自信。

形体动作的可触摸性驱使我们在培养学生对逻辑和顺序的渴望的过程中运用它。

你们现在将通过明显的例子来了解我们的方法，我们如何利用形体动作达到目的，例子比话语有更好的说明效果。

第…号习作

无实物动作

老师：你们刚才沿着形体动作的线进行的。你们在这个过程中感受到了什么吗？

“当然，甚至有些地方我们还真的激动了。”

“因为什么？”

“因为应该做的事情。”

“就是说，你们的注意力不断地集中在一系列对象和不断的任务上了。你们的想象力是如何工作的？”

“它也推动我做出所有的动作。”

“您相信您所做的吗？”

“当然。如果不是这样我就不能做了。”

“您感觉到您与舞台上同您说话的人之间的联系了吗？根据适应的情况来判断，交流是真实的。”

“是的，我感觉到了联系。”

“看到了吧，这就是逻辑和顺序做出的结果。”

“为什么是它们，而不是形体动作？”

“因为只有符合逻辑和顺序的动作才能使你们对舞台上进行的动作的真实性产生信念。真实和信念带动所有其他元素。如果把工作进行到底，那么就能创造出我们所说的“我就是”的状态，也就是我存在、生活在舞台上，我有权利站在舞台上。在这种状态下天性和下意识被拉入工作状态。

“这样，从我们完全可以达到的形体动作开始，我们通过自然的路径使自己进入到我们意识所不能达到的有机天性和下意识的创作工作中来了。

“这样的结果是借助于形体动作的逻辑和顺序达到的。”

注意力，对象

电灯，对象（引自书中）。呼喊：“[打倒]百分之九十五的[紧张]！”

真实感和信念

所有之前的元素的工作都引向真实和信念。

哪里产生了正确的、符合逻辑和顺序的形体动作，并获得真实感的认同，那里一定会产生对这个活动发生在现实生活中的真实性或者可能性的真诚信念。

真实和信念是最好的情感刺激物。有情感的地方一定有被带到[舞台]情境中的体验。

情感记忆

情感记忆最好的刺激物是真实和信念。

相信了，就会感觉得到。感觉到了——就达到了“我就是”。

“我就是”引导到下意识；下意识将天性拉入工作状态。

讲解员：你们已经在标语牌上看到了，我们在艺术中更重视有机天性和它的下意识的创作工作。

我们艺术的基础之一说明的正是这点：“通过演员有意识的心理技术达到天性的下意识的创作”（通过意识创作达到下意识创作）。

因此，在所有培养心理技术的练习中，我们要不断思考如何引导我们的天性和下意识进入创作工作。

现在，为了发展自我感觉的元素，为了建立自我感觉而设定了“演员的梳妆”，在这个过程中我们不应该忘记我们艺术的基础。

因此每一个练习都应该做得符合逻辑和顺序，并在这一过程中感受到真实。真实创造出信念；两者一起最能唤起情感记忆。全部的条件一起确立了“我就是”的状态。在这种状态下，演员感觉他真正存在于舞台上，他拥有权利和依据在舞台上表演。

处在“我就是”的状态下，我们的天性及其下意识在舞台上能最好地感觉到自己。在这一刻它们最容易显露出来并进入工作状态。

因此不允许只在形式上完成习题，要把它们符合逻辑和顺序地进行到实现真正的真实和信念，进行到“我就是”的状态。

我会一直提醒你们“打败百分之九十五的紧张”这句口号的，因为所有由于过分害怕和过分尽心尽力而导致的多余表演和做作都会造成虚假、抹杀真实，进而，使你们远离信念和“我就是”的状态，远离天性及其下意识。

交流

(放光和接受)

叫喊：“打倒百分之九十五！”

适应

其他元素

造型

活动感（普拉纳）

速度节奏

讲解员：大家知道，速度节奏有内部和外部之分。研究时最简便的方法是由外而内。

现在我们先向大家展示最初步、最简单的练习，然后再展示比较困难的。

练习

比外部速度节奏更重要的，是内部的速度节奏。内部速度节奏的练习要复杂得多。

下面是发展内部速度节奏的几个例子。

开始时这项工作是借助节拍器进行的。

（在幻想的生活中以内部速度节奏活动。

也做注意力方面的练习：以1/4、1/8等节拍去观察物品。考虑那些[应该]邀请来参加考试或示范的熟人。

也做肌肉松弛方面的练习。

也做交流、放光、适应方面的练习。）

具有内心依据的速度节奏能唤起各种情绪和各种动力：智慧、意志和情感。唤醒智慧的是思想，唤醒意志的是任务，唤醒情感的是速度节奏的直接作用……

速度节奏同音乐和歌唱有直接的联系。所以在歌剧部应该特别加强这方面的训练。

以此为目的，为了能在实践中掌握速度节奏，我们也求助于习作。开始时动作是在音乐、节奏的伴随下进行的，没有词。我们向大家展示这种节奏哑剧的最简单一种的例子。

第…号习作

（同涅日丹诺娃的学生们一起进行） [\[128\]](#)

讲解员：此后我们会过渡到更复杂的节奏哑剧习作。

这是一个没有词，但带音乐伴奏的习作的例子。名为：

牧女 [\[129\]](#)

当学生们已在某种程度上掌握了节奏哑剧，我们就过渡到歌剧习作，就是带音乐、歌唱和台词的舞台节奏动作。这些习作的情节，像话剧

的一样，是由学生们自己想出来并用简单的动作和词表演出来的。台词被定下来了，然后根据创作出来的词和动作谱曲，此后这个习作就会以新的、歌剧的形式被表演出来，就成为带歌词、歌唱和音乐的有节奏的动作了。

第…号习作

（带音乐、歌唱和词）

这是个歌剧习作的例子。它是在老师们的推动下由学生创造出来的。开始习作是不带音乐的，后来我们的老师为它谱了曲。

讲解员：那些精炼的、用于创作的、但未被共同动作联系起来的内心舞台自我感觉诸元素，就像抛洒在桌上的珍珠。请用线绳把它们串起来，在末端加一个饰扣，然后就会形成一串项链。

在我们的创作和舞台自我感觉中也是如此。所有元素（珍珠）都应该联结成一个整体，用一条总的创作线条（线绳）串起来，这条线我们在行话中叫作“贯串动作”，并且应当加强主要的、最终的目的（饰扣），这一目的我们叫作“剧本和角色的最高任务”。

当这些都做到以后，我们的内心就会形成这样一种状态，我们称为“内部舞台自我感觉”。

就像没线绳和饰扣就没有项链一样，没有贯串动作和最高任务就没有舞台自我感觉和创造性的动作。

[在森林中] [\[130\]](#)

日沃托娃和[纳夫罗茨基]，你们在今天的习作表演中没能建立真实、真正的舞台自我感觉，因为你们的“项链”的线绳（贯串动作）是贫乏的、薄弱的，“饰扣”（最高任务）也显得苍白，没有吸引力。

这是年轻表演者中常有的现象。一开始他们对艺术的要求并不高，想象力也没有得到充分发展。因此，他们几乎完全对外部情节特别地感兴趣，并且在情节的表面滑行，达不到深处。他们那些调情和情爱的情节是发展不下去的。初学者认为[对习作的]“量多质低”的练习是有效的。而我们的要求则恰恰相反：要“量少质高”。

还有一个必须估计到的情况，那就是：“深化”这个词能使学生们立即变得非常“有智慧”，于是我们就碰上了在创作中是很不合时宜的理智。学生们在这些情况下开始说，说，说……如果一个演员不去表演而开始空发议论，这是不好的。这意味着，他在“支吾搪塞”，以此来逃避创作，不去打扰沉默的懒惰的情感。议论比感觉要来得容易。

当然，这样是绝对不能允许的，因此我们要坚决地避免“深化”这个狡猾的词，同时努力用应当深化的习作的最高任务来吸引学生。

今天我们就这样做，并让你们来决定，你们要挑选什么样的任务来推动自己实现更有趣、更吸引人的动作及其最终目的。

老师：你们刚才为我们表演了些轶事、笑话。为了这个是不值得去惊扰观众，让他们来剧院的。要保留已经做到的一切，但要在习作中加入某种思想，加入能揭示人的本性的特征所发掘的有趣的任务。男性和女性间的斗争是永恒的、无尽的。

这种情况下可以表现你们自己的性别对另一性别的力量。

这个主题比简单的调情更有趣和动人。或许你们对社会政治性的主题和阶级斗争问题感兴趣。在这种情况下可以向我们表现一下，你怎样教训那个贵族子弟，让他明白自己是个鄙俗的人，而你是个正直的女人。

要善于艺术地、生活地、真实地表现出这一点，而不是像一般宣传画那样具有倾向性。

表演者们争论：苏联女性在哪方面强大？鞭打男人，尤其是前贵族子弟，怎样才能打得最痛？她们一定会找到最高任务和贯串动作。

讲解员：现在收拾起所有的创作元素，将它们用贯串动作联结起来，使其指向最高任务，那时你们就会建立起正确的内部舞台自我感觉。（转向观众。）如果不是怕浪费你们的注意力和耐心，我们本可以重复已经表演过的习作，你们就会发现，它已经变得更深刻、更丰富、更注重心理、更生活化、更艺术化，并且更符合艺术的任务了。

我们将构成内部舞台自我感觉的我们内部创作器官的所有部分，叫作这一自我感觉的精神元素。如果内部舞台自我感觉是由精神元素构成的，那所谓的总的舞台自我感觉就不仅是由内部状态，而且是由外部，由形体状态构成的了。所以在这一领域应当同干扰演员工作的一切作斗争。在演员的形体器官方面可能会有比内部的精神器官更多的缺陷。

请不要忘记，所有这些工作的目的都是为了更好地表演自创的习作。当学习有了实际且有趣的目的，学生们就较容易被说服和受到影响了。

这样，我们就从学生们需要的东西开始学习，从而完善自己创作的习作。

随着学生们在实践中看到并在亲身体验中感受到引向下意识创作的创作规律的重大意义，他们就会爱上心理技术，并完全有意识地对待它。那时候，学生们就不再会抛开天性规律、抛开下意识的帮助而走上舞台进行创作了。那时候，心理技术对他们来说就变得不可或缺，他们像爱自己最好的朋友和助手那样热爱心理技术。好的老师应当在不知不觉中将学生引向这种结果。

很多人认为，应当采取另一种方式，直接从理论、从学习、从各种学科、从六音步长短格诗的阅读等等开始。这种方式我们认为是不实用的，会使宝贵的青春的激情在其旺盛时冷却下来。

标语牌及其在学校实践中的运用

讲解员：具备无懈可击的舞台资质，有理想的适合创作的精神和形体器官，能以自身的天性适应剧院和当众表演的一切要求，这样的演员是不存在的。

我们每个人都有这样或那样的缺陷，这些缺陷我们在舞台上进行创作时不得不考虑到。

有些缺陷是在角色体验过程中表现出来并植根于内部创作元素中的：比如，注意力不够稳定，不能一直掌控舞台上的对象；懒惰的想象，需要一直去刺激它、激励它；错位的真实感；对舞台上发生的事情的不够坚定的信念；缺乏感染力的交流；缺乏形象性的适应等等。在绝

大多数演员那里，任务是苍白的，很少激起创作渴望，而舞台动作也不够活跃。

更多的缺陷表现在内部形体表现器官方面：在言语中，在元音字母的发音中；它们的声音是微弱的，缺乏内容和力量。辅音也不够响亮，由于嘴唇发音动作消极因而训练得不够，所以音显得不够典型。

很多人的练声方法有误，呼吸方法不好，不善于利用声音共鸣器官，身体上存在很多缺陷，如：内八字脚、手臂摆放位置不对、驼背、身体过分前倾、肌肉过分紧张、面部抽搐等等。

难道要列举所有表演的内部和外部缺陷吗？

所有这些关于形体、声音、言语等的工作都在我们的艺术中尤其重要。形体体现器官在我们的艺术中注定要担负一个极其复杂的角色，那就是传达演员所塑造形象的最细微的下意识的人类的精神生活。

我们怎样完成训练身体和动作方面的困难任务，这要用几个例子来说明。

要借助什么手段、练习才能根除身体的生理缺陷呢？

首先，一些生理缺陷要通过体操在矫形外科中加以治疗，这种课程将由专家主持。

为了矫正体形，我们也借助普通体操。

体操家们出场并做了几个令人印象深刻的练习。

我们也利用体格技巧来发展身体和动作。

体格技巧演员们出场。

我们利用芭蕾舞的扶手操练。

芭蕾舞练习和扶手操练。

我们也利用舞蹈课。

（某些集体舞蹈）

我们既利用过去承袭下来的手法，也利用我们新创出来的手法。

例如：躺在木板上或桌子上，或铺了地毯的地板上，来矫正驼背和弄直脊柱。

学生们躺着并交谈（想出一个习作）。

我们利用脚趾朝外站立的姿势。

学生们起身并脚趾朝外（想出一个习作）。

我们还利用将橡胶球夹在腋下的方法来矫正手臂摆放的不正确姿势，肘部向内、向身体这边拐。

几个男女学生带球出场。

我们同肘部的尖角斗争。

有人用尺子打着肘部的骨头。

因为害怕被打到最敏感的部位，因而就会下意识地、本能地注意自己的缺陷。

当然，这种严厉的惩罚不是每个人都可以执行的。应当小心且较为和气地操作。

第…号习作

体育场面

身体训练。音乐。扶手体操。出场者：体操家、体格技巧演员、击剑运动员、舞蹈家、拳击运动员。（每一类代表人物分别出场或同时出场。）

顺便说一下，我们需要体格技巧不仅是为了发展形体的灵活性，也是为了实现精神体验最高潮的时刻。当这些时刻临近时，演员们经常被吓住，因而在关键时刻屈服，就像游泳者在潜入冷水前屈服一样。在

体格技巧中，这种疑虑的时刻不会毫无代价地过去。要是谁在表演“空中飞人”时有一丝疑虑，那他必定会受重伤或者摔坏脑袋。这些时刻需要的是果敢，而果敢在创作的高峰时刻是非常需要的。

第…号习作

下课前响起铃声。躺在地板上。不盘腿坐着。盘腿坐着，脚趾朝下。腋下夹球。脚趾向外站立。

很多人反对大腿朝外翻的姿势并确信，脚掌平行的双腿应当被认为是正常的。我们不打算在这个问题上争论，我们从另一个方面看问题，那就是：

每个演员要扮演的不是某一个时代，而是不同时代的角色，不是某一个，而是很多民族、年龄和阶层等的角色。找到一个腿脚和手臂摆放难看、具有某种特点的姿势，并在扮演喜剧角色或日常角色的过程中一直保持这种姿势，这比矫正自己的手脚摆放姿势来饰演18世纪的伯爵、公爵角色或19世纪的贵族角色要来得容易。这里需要对全身进行一番巨大、认真、艰巨的矫正工作。这是需要时间的。而在剧院工作中演员是没有这种时间的。因此我们将训练工作转移到学校中来了。现在我们把它作为最困难和最耗时的任务列为身体培养的基本。一旦这点做好了——其余的矫正任务就变得容易了。

用直尺击打。手（仅用它来说话）。检查脊柱的笔直程度。为走步而做的体操。

讲解员：现在请你们想一想，演员在他的舞台创作和当众表演时有多少事情需要关心。要知道，他应当一直考虑自我感觉的一些内部元素：如注意、想象、真实感和信念、情感记忆、交际、适应。与此同时，他应当注意自己的身体，注意手、臂的动作，注意手，注意脚、躯干、头部的动作，注意步态，注意造型。

而调节呼吸、练声、吐词、言语过程等等又要占用多少注意力啊。

还有角色的内部的线，角色的总谱，以及全剧和整个创作的主要思想，诗人的作品和戏剧的创造不都是为它们而做吗？

还有作者和导演的要求呢？

还有保持戏剧其他创作者提出的辅助性的细节呢？这一点也需要考虑到。还有念台词呢，这不也是要逐字逐句加以传达的吗？

所有这些需要操心的地方之外，还要加上同艰苦的创作条件的斗争。

还有对音响效果的适应，对那些妨碍观众听到和看到舞台上剧情发展的剧院建筑的各种不完善方面的适应呢？所有这些也是需要在创作时加以考虑和关注的。

还有灯光、后台和观众厅中的喧哗呢？也需要同这些作斗争。否则当需要使观众看到演员的脸时，演员可能正好在舞台的阴影处，或者当演员正在讲最重要的台词时，后台的喧哗或观众厅里的咳嗽正好湮没了他的声音。

将所有这些演员需要关心的问题放在一起，你们就会明白，他必须为他的注意力减轻负担，以使其不会被小事损耗并能完整地服务于作品的主要思想、创作和演戏的基本目的。

很多演员身上不止存在一个，而是同时存在上述的很多个缺陷，对这些缺陷应当始终加以注意。将它们放在一起，再加上要对某些动作程式、对角色内外线索进行经常的观察以及由于观众在场而引起的分神等情况，你们就会明白，在创作时可怜的注意力在承担着它力所不能及的工作。注意力是无力承受这么大的负担的，因而不得不为其减负。

那怎么减呢？

应当实现这样一种状态：“使困难的变成习惯的，习惯的变成容易的，容易的变成美丽的”，就像《富于表现力的语言》一书中所说的那样。

要让开始时有意识地做的工作中的很多事情，在经过不断的重复之后蜕变成自动的习惯，但是，这里是就这个词的褒义而言，而不是指这个词的表面意思。

在这项使困难的变成习惯的、容易的和美丽的工作中，需要从学生入校一开始就加紧和不断地帮助他们，使他们在校期间能养成必要的习惯，并使这些习惯达到自动的程度，逐渐变成第二天性。

幸运的是，在列举的使注意力超负荷运转的事情当中，有一些会随着时间的流逝和进行实践而自行消失。比如，对音响效果条件，对剧院建筑和舞台的不完善的地方，对妨碍说话的噪音等等的适应，就会由于实践，由于对当众表演的习惯而自行地、本能地养成。

但是，也存在着这样的创作时刻，它们需要心理技术的帮助，而这种心理技术是需要专门学习的。其手法需要在学生在校初期就对他们讲清楚，以使他们养成那种可以变为第二天性的习惯，这种习惯可以使“困难的变成习惯的，习惯的变成容易的，容易的变成美丽的”。

尽管在创作中我们反感一切机械性的东西，却不得不在某些情况下使用它，因为它可以给注意力减负并让它获得解放，使它能够集中在创作过程中更重要的时刻上。

但机械性的习惯的养成是长久和困难的。在这项工作中应当帮助学生；应当使他们在学校期间就胜任这项工作。以后，他们开始在剧院工作时，就没有足够的时间来做这项工作了。

怎样和用什么来帮助学生们获得可以消除他们天性中那些缺陷的习惯呢？

以前，有家庭教师来照管年轻人的身体训练，使学生们去除坏习惯并培养好习惯。他们时刻提醒自己的学生注意所养成的习惯。

但是你们要更富有，因为关注你们每一个人的，不是一个人，而是一百个学生中的九十九个“家庭教师”，也就是你们的同学们。他们会提醒你们自己难以时时刻刻记住的事情。

至于你们的“家庭教师”，他们在教别人的同时，自己也学会了理解和评价使创作的个别时刻机械化的意义。怀疑论者会说，“和尚多了没水吃”，但经验告诉我们不是这样，而是，经常性的提醒很管用。这些提醒使演员的很多要关心的东西变成机械的习惯，而由此在很大程度上减轻了注意力的负担。

除了你们的九十九个同学来完成“家庭教师”的职责外，我们还有足够积极的助手。他们也会经常在校园的各个角落提醒学生们那项为了减轻注意力负担而将创作的个别时刻机械化的工作。

下面就是你们的新助手之一。

一张标语放下来,上面写着:

“即将到来的五天

字母 3 和 C。

矫正大腿。

扶手体操。

脚尖朝外站立。”

讲解员: 每块标语牌挂五天,提醒学生们要获得机械性习惯或矫正身体、发音、动作等缺陷方面当前所必须要做的几项工作。

在反映学校生活的小场景里我们将会向大家展示,我们的自我教育方法是怎样进行的。

第…号习作

墙报被搬来并被挂起。铃声。下课,课间休息。学生们聚集在墙报周围。读着对某个学生不正确行为的批评。讨论的场面,愤怒。时而纠正字母 3 和 C 的发音或互相提醒脚尖朝外。有些学生开始演示,应该怎样说话或站立:

——你别在这儿教,而是要去提醒。你不是教育者,而是诸如“勿践踏草坪,勿携狗入内”,“请勿喧哗”之类的告示牌。你是起提醒作用的告示。那你就只管提醒。你们有九十九位提醒者。如果所有人都开始教别人,那就没意义了。

标语放下来。

讲解员: 我应当解释一下标语的意思及其教育目的。它们是这样的:

每五天就会有一块标语牌挂出来,就像你们现在眼前的这块一样。它提醒学生们为把精神或形体器官创作的某些部分机械化当前需要完成的任务。

一般认为，为此需要上吐字、体操、舞蹈等课程。通常情况下，每个学生每周上两节这样的课，每节课一刻钟，也就是说七天中他有半个小时是说得正确的，而其余时间都是不正确的。显然，半小时是不能与一周相比的。

但是，有人会反驳我说，并非所有的学生都懒惰，也有勤奋的，他们在家也会练习。但是，没有有经验的人帮助矫正，谁能保证这些练习是进展正确且有益的呢？

为了能矫正天生的毛病，不管是在言语、发音和吐词方面，还是在形体缺陷方面，都不能只用几小时，而必须在演员的一生中整天地、时刻地同它们做斗争，直至把所掌握的东西变成自己的第二天性为止。

但不可能将自己所有的注意力和时间都放到这上面。最好能使注意力本身习惯于下意识、自动地、经常地进行矫正。在这种情况下，改正缺点的工作就会在生活中时刻进行，而不仅是在课上的个别几个小时里了。

这是一项艰难的工作，不是光靠老师的力量可以完成的。这就是为什么我们将所有学生都吸引到这项工作中的缘故。

只有习惯能建立起不间断的下意识的、自动的自我观察，而习惯需要多年经常性的提醒才能养成。

除了将学校所有师生，可能的话，还有学生的家人，都吸引到这项工作中来之外，我们没有其他的方法。这样，一百个学生里的每一个人都不仅有一个监督员，而是有九十九个，再加上他的家人。[\[131\]](#)

这些新的助手们能胜任委托给他们的任务吗？

当然！这个任务对他们来说不难。这项任务不在于去教，而在于去提醒。纠正已经犯了的错误将是学生自己和他们吐词课的老师。这样，通过习惯我们就逐渐养成第二天性，借此我们实现注意力的减负，以使其能解放出来并专注于创作过程中更重要的事。

这不由得让人想起那句谚语：“和尚多了没水吃。”

但是，这句谚语对我们的情况是不适用的，如果学生能够自己有意识地、谨慎地对待这种培养手法，即通过共同的努力来培养演员们不可或缺的习惯，以减轻注意力在创作时无力胜任的工作的话。如果互相帮助是在温和、得体、关切和有意识的情况下进行的，而没有多余的纠缠，那么会立即实现一举两得的情况。一方面，能很快地完成将习惯变成第二天性这项对演员来说困难且重要的工作，另一方面，会逐渐培养出在我们这项事业里很重要的资质：正确和理智地对待别人的批评，对待彼此的批评。这在很大程度上能抑制自负心理的生长，自负是演员的通病。

应当注意的是，每周挂出的不止是一块标语牌，而是好几块。这样，一周内不仅可以矫正几个辅音，而且还可以矫正其他某种缺陷，比如，矫正腿、手臂或躯干的姿势。

言语和形体器官对于注意力来说是两个不同的方面。但是在矫正缺陷的工作里可以将两方面结合起来。

要先调整好身体的正确姿势，然后将注意力都转移到吐词上。

这样做是可以安心的：一旦你们犯错，那么多的监督员是不会放过的，如果这种错误出现了，他们就会提醒您那些您自己未能看清的东西。那时候可以将注意力再次转移到身体上来，改正错误，然后再转移到对言语和吐词的观察。

但也可以同时观察自己的不同方面。这样的工作对演员来说也是大有裨益的，因为它能训练和培养在创作过程中很重要的多面的注意力，这种注意力也应当达到能够下意识地工作、达到机械性的熟练程度。

在整个这项工作中，对每个学生来说都很重要的是，要清楚地了解和知道自己的缺陷以及应如何与其进行斗争，知道要在自己身上培养怎样的自动的习惯。

这是由专家来确定的。这样，不管是为了这个目的，还是为了系统地检查专家不在时工作的进展情况，他的课都是需要的。

一周过去后，用过的标语牌要取下来，挂上新的。比如，如下一系列字样：

“吐词： 爆破辅音 B、 B ”。

“身体： 勿盘腿而坐，

腋下夹球（手臂呈圆形，同肘部尖角作斗争）。”

所有这些练习要定期进行“梳妆”。它们会在一生中都要来检查并巩固标语牌上所提示的习惯。

第…号习作

供每周练习使用的带有不同字样的不同标语牌被放下来。一张标语牌上写着： 脚尖朝外（言语和身体的脱节的训练可以结合起来）。

讲解员： 我还应当指出利用标语牌和集体矫正缺陷的方法给学生带来的另一个重要的益处。经常的、相互的批评教会学生们从小就能平静而自觉地对待批评和自我批评。要是你们能知道这对演员是多么重要该多好！

这个方法帮助我们借助经常倾听别人意见的习惯，逐步学会培养自己正确、平静地对待别人批评的态度。同时，我们的相互教育和完善的方法教导我们温和、正确和实事求是地批评别人，不带任何多余的和有害的吹毛求疵、纠缠和死乞白赖。演员应当善于温和、得体、不带成见地表达自己对艺术上的同伴的批评，并以自己的公正在那些他所了解和能给出评价的领域赢得威信。

在我们这一行业，正确对待批评和自我批评尤其被珍重。

对我们来说，批评应当比恭维更珍贵，而演员是能迅速而又轻易地习惯于听恭维话的。

如果有个痴迷的崇拜者溜到后台，带来鲜花并对演员说上一大堆恭维话，这并不稀奇。每个人都有兴趣来到后台，看看处在这个环境中的自己的偶像。

但是，如果有位德高望重的老人出于对演员创作的尊重，设法得到后台的通行证，不顾任何困难和阻碍，终于混入某个扮演者的化妆室，不是为了恭维，而是为了提出严厉的批评，那么这样的行为应当受到

我们极大的重视，因为它更重要，也证明了懂行的人士对演员创作工作的尊重。

第…号习作

阅兵式

学生们表现军乐队（借助留声机）。

举着旗帜：

- 1) 概念（智慧），
- 2) 判断（智慧），
- 3) 意志情感，
- 4) 贯串动作，
- 5) 最高任务。

解释： 为什么需要演奏各种各样的乐器并了解所演奏的那些音符与音部。

演员们必须在隐藏在幕后的乐队的伴奏下，表现各种各样的乐器（道具）的演奏。

第…号习作

芭蕾舞

所有元素都分开动作。各自舞蹈。乱跑，寻找创作主题。怀抱最高任务的剧作家带着剧本出现了。他留下了隐藏在书里的最高任务。元素的共同激动。到处乱跑。心理生活动力到来了。整顿秩序并排成队列。行进，读书。不能深入理解。

最高任务的幽灵出现。消失。心理生活动力时刻核对着书本，在每个元素里寻找。把它们引到书本前。一起寻找。

所有人排成队并在整个舞台上寻找最高任务。最高任务的幽灵时而在这儿，时而在那儿地闪现。

排成队，举着写有“贯串动作”的旗帜。整队行进。

找到最高任务。隆重地举着。进行曲。生动的画面。（老师时刻根据我的书讲解。）

[一般文化]

[讲解员：] 在一位我所熟识的曾经在剧院学校学习过的演员家里，挂着一大捆纸。这是他早年关于艺术史、服装史和文学史的讲义。有些纸被从捆里撕下来，用来包裹各种各样的日常家用物品。这就是没有深入到演员内心及其艺术内心深处的科学研究的下场。

我还知道一些其他能说明这一点的事实。比如，在学生和演员们中间有不少收藏家，他们喜爱收集布景、服装和化妆的设计图和草图，戏剧史方面的材料等等。这些人也热爱书籍和知识；他们明白科学对于我们艺术的意义。但为什么在他们的收藏里我从未见到过学校的讲义呢？也许是因为那些讲义的内容不太有趣？但我们知道，在戏剧学校里教课的都是最好的教授。学生们不重视科学知识的原因何在呢？

原因在于，演员们首先想要表演、动作，所以一切能直接帮助他塑造当下他所准备的角色的一切东西，他都怀着热情抓住不放。

科学知识、学校讲义不能立即产生实际的帮助；它们是为了知识而提供知识，这些知识只被少数的个人所需要，而这些人在艺术领域远非都是有才能的。

所有这些和其他现象都迫使我们在学校使用一种特殊的讲授科学课程的方法。我们努力不在理论知识中，而在对角色的实际研究中，不在学校课堂上，而在为此安排的排练中向学生们传授这些知识。在这种时刻，学生、演员、导演、所有科学课程的老师都为了构建一出戏这一共同目的团结在一起并互相帮助。

在这种实际的集体创作中，学生们会贪婪地掌握理论科学知识，立即运用到实践中来，而这些知识会永久地为学生们所铭记，不仅是在他们的记忆和意识中，而且还在他们的情感中。

第一次戴上假发，或者看到自己穿上所塑造角色的服装——带佩剑的斗篷，这对学生来说是多大的喜悦啊。学生们是带着多大的兴趣观看为他们未来的角色所画的服装设计图的啊。年轻人是带着激动和热情来体验这些时刻的。这样的热情应该被利用来传授对演员来说必不可少的科学知识。

接下来是实际运用这种方法的问题。我设法通过例子来说明它。但首先要讲好，我们不是向科学课程要求不可能的东西，不要求把演员培养成教授和学者。就让戏剧学校只讲授给他们那些创作工作所必须的实际东西吧，其余的普通教育方面的知识，所传授的应该以能够使学生成为一个有文化的人所需要的为标准。一切超出这个范围的学生想知道的东西，让他在一生中独立地去获取吧。戏剧学校的教学计划，无论是在人的创作天性的有机规律研究方面，还是在演员的心理技术方面，都是如此广泛，以致无法兼顾一般高等学校的任务。

文学、历史、服装、建筑、风格方面的知识，是创作剧本、创造角色和演出所必需的。

就让这些知识在创作剧本、创造角色和演出的过程中获取吧。

此时，各种各样的科学知识都为创作者所需要并融合为一体。因此，这些科目的讲授也应该在教学大纲中有紧密的联系和一致性。什么才能在学校学习过程中将它们结合起来呢？

假定，向学生们宣布要求朗读并表演某个古代喜剧：阿里斯托芬的或柏拉图的或其他人的。为了研究上述剧本和角色，需要关于时代、服装、艺术史方面的知识（为了构建场面调度、台面和服装，为了掌握行为方式和该国习俗等等）。所有这些知识对演员的表演和古代喜剧的朗读都是需要的。它们会给学生以巨大的帮助，因此也会被学生们带着极大的热情来接受。为了实现教学大纲中科学课程部分讲授的这一方法，需要老师间的协调，需要他们在排戏这一共同事业中的融合。需要由他们共同制定出的、适应于实际的艺术目的的、科学的教学大纲。

演出能否搞得起来，是把它进行到底还是以朗读剧本的形式结束，都不重要。重要的是对戏剧的案头准备工作本身。总有一天，所有这些准备工作都会被用来服务于观众，而古代喜剧会在未来的年轻剧院的

上演剧目中见到脚光。暂时这项工作还只能以另一种方式为我们服务：丰富学生的知识并在准备工作过程中巩固对知识的掌握。

这是创造掌握科学知识实际上必需条件的途径之一。为实现这一目的还有另一种途径：学校应当有一个房间，拿来被不同时代和民族的服装的绘图装饰起来。这个服装史的房间应当由学生们共同来建成。每个学生都会得到一个或大或小的框子，这要根据时代的重要性而定，学生应当往里放入他所负责的时代和国家（15世纪西班牙，15世纪法国，15世纪德国等，16世纪西班牙，16世纪法国，16世纪德国）的一系列最典型的服装。为了能在不大的框子空间内表达每一个所负责的时代，必须事先研究该国家和该世纪服装的各个时期，以便能从所研究的大量服装中选出最典型的。为了加强这项工作，可以在学生中开展竞赛。要告诉学生们相关的材料，告诉他们这些材料在不同图书馆中存放的位置，分发给他们描图所必须的工具和材料。在学年期间，学生们把他们所获得的材料带到服装会议上。它将受到学生的评价、批评或者捍卫，或者是被搁置起来，或者被固定到某时代和某国家的框子里。这种检查是在所有学生都出席的专门会议上进行的，学生们应当认真遵循一条，讲的时候，不止单独讲每个人所负责的时代，也讲所有学生研究的所有时代。每年的考试要这样来进行，学生应该以导游的身份向将被邀请来参观学校展览的不同〔团体〕的成员、其他学校的学生、集体农庄庄员讲述自己所获得的关于所有时代和不同国家的知识。讲授这门课的老师也将在场，以对学生们掌握所授知识的情况有所了解。

但考试并不以此为结束，学生们应该在裁缝的帮助下，根据自己的斟酌，缝制出自己那个时代最典型的服装，挑选假发，展示那个时代最典型的舞蹈、举止和鞠躬的方式等等，如果可能，还可唱一首符合那个时代的歌。

在四个学年过程中，应当布置一间与服装室完全一样的反映不同时期的建筑和民俗的房间。最好是按戏剧史来定制，或者由学校制作古代剧院，如集市剧院、宗教剧院、街边剧院等的模型。

研究文学的实际目的，是向学生们提出创造所有时代和民族的古典剧目，为他们未来的剧院提供此后二十年的上演剧目。为此可以选择这些作者：莎士比亚、席勒、歌德、果戈理、格里鲍耶多夫等等，分配给每位学生一定数量的供朗读的剧本，还有相应数量的卡片，以便根据卡片上标明的问题进行填写：剧本内容，评价，是否适合我们剧

院，剧团角色分配，贯串动作，最高任务，主要基本的组成片断和场面，以及其他。

交上来的卡片要在师生文学讨论会上讨论，卡片上填写的东西要由大家进行评价或者批评，而卡片或被肯定继而放入学校或未来剧院的图书馆，或被退还给学生进行修改。这样做，一方面，可以为未来剧院在建立剧目方面提供非常重要的参考；另一方面，可以通过实际操作迫使学生本人阅读或听取别人对世界文学戏剧作品的评论。他们要充分地去理解这些东西，因为整个集体都要讨论关于剧院二十年间上演剧目的问题。

结语

图解课程对于我们，老师和学生，都是一种考试。

你们会明白，为了完成这一编排并展示我们所谓的“体系”的构造，每一个参加者都必须很好地理解和知道[它的]基础。不仅如此。他必须展示，也就是能够做那些能做的，也能够做那些不能做的。我们允许滑稽地模仿那些不能做的事。这也是有益的。这迫使学生们从技术层面理解和把握不需要的、不好的和错误的东西，能够激起它并消灭它。为了这个目的匠艺发明了各种各样的刻板法，使演员们能够不惊扰自己，什么都不去感觉，同时用程式化的、匠艺的语调说着台词。

[教学大纲的搬演。第二部分]

语言，言语

[讲解员：] 到目前为止，学生们在习作中是用他们自己的话语来表达所扮演的任务的思想 and 情感的。这些话语是在表演过程中自然而然地来到的。表演者就是这些话语的作者，这些话语是借助自身的潜台词，也就是内心体验的线指示给他们的。这样的过程是在生活中时常发生的。舞台上本来也应该是这样的。

但是那里的情形却是不然。

在剧院里不像在习作中，演员们表演的不是自己的作品，所说的话也不是自己的，而是剧本作者的话语。但就是在习作练习中，学生们也

仅仅是在开始的时候才允许使用即兴的话语。到了一定的时候，就必须结束这种即兴的话语，并且把角色的台词永远固定下来。那时候，习作的话语就会被记录下来，会得到纠正、确定，会熟记于心。

但是这个时候就会常常发生意外的事情。自己的习作、自己的话语变成对学生来说几乎是别人的了，并且开始以程式化的演员的语调，而不是以活生生的人的语调被念出。

这种变化的原因何在呢？

首先，是因为必须要逐字逐句地念出被确定下来的话语，其次，是因为重复已经熟记的话语时记忆的紧张。无论是前者，还是后者，都会把注意力引离开角色的内在的创作线，而一旦没有了这条线，话语只是为了它们本身和它们的声音而被说出来。这种讲话会破坏言语过程的正常流向，并造成脱节。

但是，演员们很快就会习惯于台词和潜台词的脱节，甚至会忘记潜台词。由于时间和习惯的原因，固定下来的话语开始被机械地说出，并陷在舌头肌肉的控制之下。这些处在舌头肌肉控制下的话语就会不经过意识而被说出来。这种情况下就会发生台词和潜台词的割裂，话语也由此变成了空虚的、毫无生气的、冷漠的、未注入内心情感的、没有思想依据的、形式化的话语。这样就造成脱节和无意识的话语，它们超越了思想、情感、意志和一切内部元素的活动。这些思想、情感、意志和一切内部元素跟在被机械化地说出的话语后面艰难地挪动着步子，就像步行者跟在火车后面走路一样，没有任何超过去的希望。如果说在习作中，即在创作者自己的台词已经固定下来的习作中脱节现象甚至都可能固定下来的话，那么在使用剧作者话语的角色中，这样的脱节则更有可能产生。这些话语常常是被表演者在没有预先创造出内在的潜台词的情况下迫不得已而又仓促地背下来。

机械记忆越发达，这个过程就越加强烈地控制着演员，过程的机械性一面也就越加发展和越发敏锐了。最后导致这样的结果：演员丧失掉像普通人那样在台上说话的能力，此时，由演员匠艺所培养出来的程式化言语就得以确立。由于经常得到重复，这种言语自然而然就变得机械化了。

我们下面就把这种言语的例子展示给你们看。

学生们不仅应该知道、了解不正确的东西，而且应该再现它们。这是研究错误的最彻底的方法。应当善于掌控错误。在不仅能够完全抓住正确的东西，而且也能够完全抓住错误的东西的时候，正确的东西能够更好地得到评价。

这就是我们为什么允许学生去蹩脚地模仿不正确的朗读的原因。

第…号习作

老师：伊万诺夫！请朗读一下《第聂伯河妖娆美丽》，要按照曾经禁止你们朗读的方式来读。

学生像教堂诵经员般地来读起诗来。此时，干巴巴的外部的激情代替了情感，而热情的做作代替了真实的、有效的和恰当的动作。

老师：您刚才遵循的是一条什么样的线？

学生：什么线也没有遵循。我只是机械地念这些词。

讲解员：那些有助于破坏人的自然言语的条件，常常源于内心的脱节，源于舞台表演过程中可能遵循的不正确的线。许多这样的线因为易于掌握而充满诱惑力。比如，场面调度的线。它很容易被记住：走到舞台上，走进某一个门，同某人问好，把帽子和手套放到某个地方，说出某句台词，说完之后走到窗前，闻闻花香，再说出几句台词等等。

这样，在从一个地方走到另一个地方，并且机械地念出背得滚瓜烂熟的角色的台词时，演员是在履行一种“表演”仪式，它与剧本和角色的内在实质、与角色的台词和潜台词、与创作过程没有任何共同之处。

在这种条件下能够指望有正确的言语吗？

当然不能。

我们下面就来给你们演示这样表演的例子，而电影则向我们说明角色表演者的内在视像。

第…号习作

按照场面调度的线来表演某一个小场面，就像〔上面〕所描述的那样，完全不去理会台词、思想、潜台词。

在电影放映的时候，伴随着朗读播映演员后台生活和私生活的画面。（比如，戏剧学校学生宿舍的场景。让这些画面展示出戏剧学校学生日常生活的一面。讲解员可以解释电影画面的内容。）

还有一条演员们保持的线，它更加容易、诱人。这就是舞台噱头的线。

每一个角色中都会有很容易搞清楚的地方，在这些地方观众会报以笑声和掌声。演员们知道并且喜欢这些能够给他们创造“成功”的地方。我们中的一些人会把自己的全部的注意力都集中到这些地方的表演时刻上，损害了剧本的主题思想和逻辑，违背了常理。

事情常常会达到这种程度：为了追求噱头和习惯了的干巴巴话语，把角色的思想，甚至是情节都忘掉了。一切都成了做戏式的“噱头”的牺牲品。

这样的线也容易固定下来。这样就创造出了一种自顾自的角色，这样的角色虽然念着台词，可却按照肌肉的习惯，按照演员匠艺式的技能机械地表演着。

在这样的助手的帮助下，作为人的演员就听凭自己的摆布了。他可以在舞台表演时去思考自己个人的事情，过着自己内心的庸俗的私生活。

我们设法向你们举例说明这种线。

第…号习作

某人按照噱头的线表演某一小场面，既不理睬台词，也不理会其含义。

在电影放映的时候，伴随着朗读播映出如下画面：演员本人、演员的朋友的后台生活或者家庭私生活，某些爱情场面，陌生人物，风景画和街道，最意想不到的视像和物品。

尽量表现出在演员机械式表演时钻入匠艺演员脑子里的一切微不足道的小事。

所以这一切都是建立在外部的、职业的和做戏的技能基础上的不正确的创作线的例子。

但是，我们需要的是另一种线，一种正确的创作线，只有它才能引起舞台上人的正确的言语。这种线是按照有机天性创造出来的，它出自演员心灵的诸元素，这些元素由支配我们动作和言语的真实的人的意愿和向往赋予活力。我这里说的是潜台词的线。

非常遗憾的是，这种线很不稳定，也难以捕捉，所以也就难以确定，特别是在使人分神和令人不安的当众创作环境下。

为了探寻能够巩固不稳定的潜台词的线的手段，我们在不同的方面和领域进行了研究：1) 内心视像；2) 思想；3) 内部动作。

其他元素，比如想象、真实感和信念、逻辑与顺序、交流与适应，当然也会强烈地影响潜台词的线的巩固，但它们在这个过程中并不起主导作用。实际上，想象只是有助于养成内心视像的线，而真实感和信任、逻辑与顺序则是把潜台词各独立部分的线联结起来，使之融为一体。交流与适应、贯串动作则引起潜台词的线的积极活动等等。

为了避免空谈，我设法用形象的例子向你们说明，潜台词的线是怎样被创造和编织出来的。我从内心视像开始，我们在自己的行话中是这样称呼这种线的。

第…号习作

电影画面（让学生们挑选影片）：

银幕上出现一系列第聂伯河的照片。它们一张接一张地闪过。一名学生在解说：“第聂伯河妖娆美丽”等等。又是画面。又是朗读等等。

[讲解员：] 但是，一旦表演者把注意力引离开潜台词的线，并且让舌头的肌肉我行我素，那么……

学生以不同寻常的速度地蹦着干巴巴的台词。

可怜影片忙着追赶台词，画面，确切点说，是它们的片断，一个接一个地闪过，搅在一起，与毫不相干的朗读者的日常生活、私生活的画面，与同第聂伯河美丽景色截然相反的画面交织在一起，同时完全控制住了演员的内心视像。

视像的混乱。

[讲解员：] 现在我来解释刚才放映的过程。这就是一个人在他的内心怎样就他想说的东西建立概念。

学生： 噢，这是多么困难的事啊！

老师： 自然的东西不可能是困难的。走在言语过程前面的潜台词的内在视觉图画，是现实生活中平常和正常的现象。请回忆一下，这一现象在你们自身是如何发生的。

在人的内心视觉的银幕上会形成一些概念，它们或者自然而然、下意识地到来，或者由有意识的原因引起。

这些概念会立刻在我们的内心视觉（视像）的银幕上得到反映。比如，伊万诺夫。请在您心里随便引起某种概念。想一想某一种东西。

银幕上出现了菠萝的画面。

学生： 一个菠萝。

老师： 为什么是菠萝，而不是您在自己周围看到的别的什么东西？

学生： 不知道。

老师： 我也不知道。谁都不知道这回事。只有您的潜意识才能解释您的这种概念从何而来。

现在，请努力回忆一下并明了接下来您心里所发生的事情吧。

学生： 我开始回忆，菠萝是怎么生长的： 它长在地里，就像水萝卜一样，或者是别的样子。

银幕上出现一棵棕榈树，它的树枝上长着菠萝。

学生（笑）：有一个瞬间我眼前出现了这样的情形，那就是菠萝长在棕榈树上了。

老师：为什么是长在棕榈树上呢？

学生：可能是因为菠萝树和棕榈树很相像吧。菠萝树有着树皮一样的表皮，也有着棕榈树一样的叶子。

老师：您刚才所说的，都是言语过程的第二个瞬间，也就是对概念的判断。在这个时刻，我们心理生活的第一个动力，也就是智慧开始活动了。哪里形成了概念，那里就不可避免地会产生对概念的这样或者那样的态度，即对概念的判断，会产生意愿，即意志，会产生情绪，即情感。

这样，代替心理生活动力的旧公式：智慧、意志和情感，形成了一个新的公式：概念、判断……和意志情感。

人总是竭力按照他自己是如何看见的样子、按照他自己对〔客体〕的判断，把自己内在的、看不见的体验，把智慧、意志和情感的态度及其评价（判断）传达给别人。

为了这个目的，他会在进程中加入我们所有的外部表达手段（面部表情、动作、声音、语调、言语）。此时，言语已经不再是单纯的讲话，它变成了真实的、有效的、恰当的人的动作。

如此说来，真实的意愿、想往、任务以及要把自己的内心视像传达给别人的内部和外部的渴望，是与机械式、做戏式的蹦出角色台词的方法进行斗争的最好手段。

在生活中，在言语交流过程的每一个时刻的情形就是这样。在舞台上当众表演时的情形也应该是这样的。但遗憾的是，在剧院里，内心视像远远不总是能够自然而然产生的。在绝大多数情况下，不得不人为地在自身去引起这些视像，就像借助电影放映机刚刚在银幕上播放的那些画面一样。

在这个内心过程中我们会遇到某些困难，这主要体现在以下方面。

事情是这样的，我们内心视觉的“影片”所反映的，并不是现实本身和现实生活所创造的东西，而是事实上并不存在的那种虚构，它只是由我们的创作想象臆想出来的，符合我们所表现的角色生活的要求。要让自己把这一虚构变成现实。这个虚构就其本质而言与我们是格格不入的，但是，因为这个虚构是由我们自己的视觉和其他会议组成，那么，虚构出来的角色的生活还是有个别地方或元素与我们接近。

所创造的视像的“影片”被我们连续不断地观看着。此时，我们用话语说出或者用行为表现出“影片”在每一时刻、每一次、每一个今天的演出中展现给我们的东西。

我之所以这样特别重视我们内心视像的“影片”，是因为正是这些视像为角色创造了它的全部规定情境。

在谈到角色的过去或者预定的未来时，在我们走上或者走下舞台的时候，我们都应该随时考虑到它们，应该看见它们。须要知道和看到，您在舞台上从何处来，往何处去。 [\[132\]](#)

在所有这些情况下，内心视像的“影片”在我们自身激起回忆，就像现实生活中记忆所做的那样。

在每一次的重复创作中，在念出每一句台词时，都不要忘记预先在心里放映那些准备好了的角色生活视像的“影片”。

应该知道，这种“影片”是角色重要的、内在的潜台词，没有它，台词和言语本身就是僵死的和呆板的。

简短地说，内心视像的“影片”是角色生活的全部“规定情境”的插图，这种规定情境是演员为了给舞台上所表现的人物的言语和其他动作提供内心依据所必需的。

这些今天的、被更新的视像，对演员在每一次的、今天的演出中新的细微不同和语调产生影响。我特别强调影响这个词，因为内心“影片”绝不应该固定言语语调本身，它只应该自然地激起它并为它提供依据。

还应该考虑到，“视像的影片”向我们展示出的只是舞台以外发生的事情，而绝不是舞台上发生的事情，不是表演者自己在舞台上所看到

的东西。

舞台对于演员来说，是真正的、实际的生活，是现实，我们应该就其本身来对待它。

这个生活在每一次演出中，在同一个最高任务、同一个贯串动作和同一种规定情境中被我们重新创造出来，而且，规定情境能否被创作者证实和实现，是要看演员在每一个今天能否真诚地来证实和实现它们，当然，还要与角色的要求和创作者的总的舞台自我感觉相适应。

由内心视像的瞬间编织成的第一条一定程度上稳固下来的角色潜台词的线，就是这样创造出来的。

“这是自然主义！”唯美主义者会喊叫起来。

请他们放心。这不是自然主义，而是对自然的追求；这是一场为维护天性规律、反对用演员匠艺的程式化来践踏它们而进行的斗争。

内心视像的手法以及把它们传达给同台搭档的手法，不仅仅在形象创作之初引导着创作，引导着它的路线。该手法在纠正演坏了的和演腻了的角色时也能发挥着同样的效用。

当演员在舞台上对于通过机械式手段调整好的工作的重复处于最高潮的时候，让他问问自己并且真诚地做出回答：他是在做戏还是在真实、有效和恰当地动作？如果他清楚自己是在做作，那么，就让他利用自己作为人的经验马上决定，假如在现实生活中，在与角色处于相似的规定情境中的时候，他今天、此地、此时将如何行动。

这样的过程能够帮助演员找到角色中的自己和自身中的角色。而一旦做到这一点，那么正确的内在动作和潜台词的线就会自然而然地调节好。思想的线是更加稳固的潜台词。它的建立过程我也将尽量用例子加以说明。

第…号习作

老师：请讲一讲，您是怎样理解《万尼亚舅舅》第一幕中阿斯特罗夫的那段关于森林的对白的思想的线的。只是不要受台词本身的支配，而要留意思想内在本质的线。

学生：这是个粗心大意、漫不经心的人。他搞不明白，烧炉子难道不是有泥煤吗，盖房子不也是有黏土和砖瓦的吗。

老师：独白中说道：“……懒惰的人不能想得到，只要弯一下腰就能在地上拾起燃料。”最好能让您的内心概念——关于造成森林毁灭的原因的概念，与阿斯特罗夫和作者本人的思想相一致。正确的概念会暗示出正确的角色台词。反之，您在这种地方就会经常发生停顿的情形。

继续。

学生：但是您刚才说了，不要受台词的支配，而现在，您却迫使我时不时来光顾它。

老师：噢，不，我不迫使您做这个。光顾和记起台词，这是一回事，而一劳永逸地确定所传达思想的正确的概念，这完全是另一回事。我不主张您采用第一种做法，而是坚持第二种做法。

继续。

学生：就算砍伐森林是必须的，人们也应该“出于需要”来做这件事。不能把森林伐尽。俄国的森林会倒在斧头之下的。

老师：您是否发现，作者台词中所说的“斧头的咔嚓声”的概念要形象些、生动些？这样的内心概念也会自然而然地拉近您与台词的距离。

学生：好，我同意。“俄国的森林在斧头的砍伐下咔嚓作响。”几千棵树木被毁……

老师：是千百万棵！这更接近事实，也更接近台词。

学生：是的，是这样。这样显得更具灾难性。千百万棵树在毁灭。鸟兽的家——鸟巢和兽穴，也遭到毁灭。野兽跑了，鸟也飞走了。

但是，要知道，人是被赋予了智慧和创造才能的，可是他却在破坏……森林、野禽野兽、气候、土地……所有这一切都在遭到破坏，遭到毁灭，一切都变得贫乏，变得不成样子。

若要继续烧掉和毁灭这种美丽的景色，烧掉和毁灭我们自己不能创造的东西，那一定是因为愚昧无知。

当然，你可以望着我，嘲笑我。而我，当我看见被我拯救的森林，听到它的沙沙声，我自豪，我会感到，气候以及人们的幸福多少是在我的掌控中了。

某些部分被我打乱并且重新安置了。

老师：这不是什么坏事。重要的是要有清晰和正确的概念，要让它们的顺序在重复中自然而然地确定下来。以便使提词员用一个词就能把顺序提示给您。是的，最后，这个提示的词会由于对台词的机械记忆而自然而然地出现。

学生：是的。一个被提示出来的词一下子就能开启整个画面，那时候就会看见作者本人在表达自己思想时所看见的一切。

老师：如此说来，您懂得，思想是可以看见的。事实也是如此：我们通过内心视觉看到思想。我们看到的不仅是具体的形象，还有抽象的思想。这样，思想和视像就交织在一起了。

逻辑和顺序是明确的、清晰的。它们在思想领域里显得最为鲜明。这也正是这条线最为稳固、最容易明确、最利于确定的原因。

但是，有一些演员难于记住个别独立思想的交替及顺序。此时，仍然是内心视像能够在某种程度上减轻这种困难。

我们不仅在谈到某些具体事物（自然景色、人物外貌、物体等）时能够通过内心的眼睛看到某种东西，而在谈到抽象的概念和思想时，也能如此。比如，当我们说到爱情时，我们仿佛依稀看见一个非常漂亮的女人或者可爱的老太太等。当我们谈到憎恨的时候，我们的脑海中会闪过某一个身着黑衣的坏蛋或者一个鄙俗的人的形象。

每个人在生活中，因而也是演员在舞台上，其在各个独立场面或者在全剧中思想的线都伴随着内心视像的插图。

我们还是以阿斯特罗夫关于森林的独白的影片向你们加以说明。

第…号习作

用预先放映的电影插图来揭示思想的内在的线。

电影画面： 砍伐森林。一个炉子被点着了，树木倒在地上，鸟儿飞走了，野兽跑开了。坍塌。石头砌的房子。工地，人们在泥煤田里劳作。

朗读：“你可以用泥煤来烧炉子，你可以用石头来砌房子。我也允许你出于需要而砍伐森林，但是为什么要把它们砍光呢？俄国的森林在斧头的砍伐下咔嚓作响，千百万棵树木被毁，野兽和飞禽的家变得荒芜一片……这一切都是因为，懒惰的人不能想到，只要弯一下腰就能在地上拾起燃料。”

电影画面： 奇异茂密的松林和一个吐着熊熊火焰的厨房用的大炉子。

朗读： 把这种美丽的景色放在火炉子里烧掉，把我们自己不能创造的东西毁掉，这简直就是一种轻率和野蛮。

电影画面： 肖像画……

朗读：“人是被赋予了理智和创造力的，他应该把赋予他的东西增多，而到目前为止，人不但没有去创造，反而是在摧毁。”

电影画面： 荒漠，炎热干旱。秋天，雨雪泥泞的天气。

朗读：“森林越来越少，河流就要干枯，动物绝迹了，气候异常，土地一天比一天变得贫瘠，变得越发不像样子。”

电影画面： 植树。小树林。奇异的大森林。

朗读：“……但是，当我走过我从砍伐中拯救的农民的森林的时候，或者当我听着那些我亲手栽种的小树作响的时候，我意识到，气候有点多多少少在我的掌控中了……”

电影画面： 幸福的人类： 森林，伏尔加莫斯科运河，疗养院。

朗读：“……而如果千年以后人类能够幸福的话，那么这里也算有我的绵薄之力吧。当我栽种一棵小白桦树，之后看着它绿叶满枝、迎风摇曳的时候，我心里充满了自豪，并且我……”

老师：这样一来，在舞台表演中传达心灵和智慧的思想的线和视像的线紧密交织在一起。思想最怕的是机械性。当角色台词陷入舌头肌肉上时，话语会不由自主地从说话者的言语器官中跃出来，并以异乎寻常的速度先前奔去。潜台词无法跟上这样的快言快语，所以总是远远地落在后面。创作者的注意力，以及随之而来的所有内部元素也都落在后面了。

在这种时刻，话语就像豌豆一样散落开来，而言语也像擂鼓一样咚咚作响，因为它是空洞的，没有任何内在的东西。

怎样才能控制言语的这种急切，怎样才能使其丰满和富有活力呢？

为了达到这一目的，我们求助于意识、逻辑和顺序。它们能够创造出巩固的，比内心视像更为稳定的潜台词。智力——这是所有组成元素内在结合的胶合剂。一个思想会产生第二个、第三个思想，它们共同形成最高任务。渴望最高任务的智力的意向所创造出的这条线，与其他元素交织成角色和剧本的贯串动作。

在另一些场合，思想的线（智力的线）能够成为言语中基本的东西，并且不给其他的线留出位置。

在其他场合，思想的线在取得主导地位以后，吸引全部其他元素的全部其他的线，此时，言语就变得生动、丰满了。但是，视像的线也可能起到主导作用。此时，语言和言语就变成内在形象、视像、情感和思想的传递者和表达者。这样的言语就富有表现力和形象性。最好的情形是，思想的线和视像的线融合起来，相互补充，并引领全部其他元素的线。此时，就会形成一种非常重要的内部动作，即形象地向别人传达自己的思想。

在这种情况下，言语就变成了能够传达说话者思想、情感、内心视像的行为，说话者希望别人就像以他的眼睛看到的那样，就像他感觉到和想到的那样。这是我们艺术中十分重要的时刻，我现在就给你们说明这是为什么。

第…号习作

老师：伊万诺夫！假定您已经创造了视像的线和思想的线。请到这里来，默不作声并且一动不动地回想一下阿斯特罗夫关于森林的独白的

整个思想和视像的线。而您，西多罗夫，也走到脚光跟前来，默不作声、一动不动地去想自己的事情。

两个人坐下，默不作声，也没有动作。长时间的、干燥无味的停顿。

讲解员：你们感到愉快吗？

观众说了什么，似乎是“不”。

讲解员：这就是舞台上演员自我交流所导致的结果。在这个时候，观众在剧院里无所事事。

老师：现在，伊万诺夫，试着用自己的话语向西多罗夫传达您确实想着的事情。要让他完全向您自己所想的和所看到的那样去想、去看。

伊万诺夫念着关于森林的独白，并通过面部表情、语调和动作来帮助自己传达不仅是他所想的，而且是他所看到的東西。

讲解员：现在你们在剧院里有事可做了吗？

观众像是争论似的说“是啊”。

讲解员：这就是当舞台上开始有了内部和外部的动作，也就是有了两个剧中人相互交流的时候剧院里所发生的情形。

如此说来，为了说话而说话，为了视像而得到视像在剧院里是不需要的。剧院里是为了动作而需要思想和视像的，也就是为了演员之间的相互交流。

这两条线在交流的过程中更加交织在一起，向别人传达自己所看到的和所想到的东西的动作也加入进来。希望交流对象以说话者的眼睛看见所传达的形象，或者希望交流对象完全接受作者所理解的将被传达的思想，会引起非常重要和非常复杂的动作——内部和外部交流。

内心的视像〔会迫使人〕动作，这一动作以自己的视像感染别人。语言和言语也应该有所作为，也就是要让别人像说话者那样去理解、去看、去想。

什么是言语动作呢？

这是言语过程的一个瞬间，它能把普通的快言快语变成真实、有效和恰当的动作。

如果说交流过程在现实生活中有着重要的意义，那么它在舞台上就更为重要和必需，因为如果演员之间停止了交流，那么观众就将无从知晓，他们的心里发生了什么，那时候观众在剧院里也就无所事事了……

如果说这个过程在现实生活中是重要的，那么在舞台上它就更为需要了，因为我们的动作艺术是建立在相互交流基础上的。

这样就形成了第三条线——言语动作的线。

这三条线：1) 思想的线，2) 视像的线，3) 言语动作的线，正是我们今后要运用的，来赋予一成不变的角色台词中固定下来的因而是僵死的词以活力。

老师：在言语方面，我们还有一个可靠的助手。这就是言语规则。但是，要谨慎地利用这些言语规则，因为它们是一把双刃剑，既会帮助您，也会危害您。

我记得一位让人无法理解的导演，他很卖力气地在新角色的诗体台词中标出了所有的重音、间歇、扬抑音，还按照言语规则标出了应有的语调。我死记硬背的不是这些言语规则，而是语调本身。它们吞没了我全部的注意力，使我没有精力再去关注更重要的、台词下面所隐藏的东西。由于“言语规则”我把角色演砸了。

显然，这样运用言语规则是有害的，不应该去死记硬背根据言语规则总结的结果。要让言语规则本身永远扎根并活在我们的脑海中，就像乘法口诀、语法或者句法规则那样。我们不仅仅是能够理解它们。我们能够感觉到它们。应该永远能够感觉到自己的语言、词汇、语句和言语规则，而当它们成为我们的第二天性时，再运用它们就不用去考虑那些规则本身了。那时候，言语自然而然就说得正确了。

为了把看上去深奥难懂的言语规则灌输到人的天性，灌输到学生的意识和潜意识中去，从我们自己的角度讲应该做些什么呢？

首先，我们要培养青年人学会把困难的变成习惯的。我们将系统地把这些言语规则挂到标语牌上去，牌子每隔五天更换一次，为的是让大家读到，让耳朵和眼睛习惯于它们。

讲解员：瞧，给你们举个例子。

第…号习作

学生们一个接一个抬出写有言语规则的标语牌，读着它们，解释着并举着明显的例子。

讲解员：为了更加普及一些非常的和心爱的规则，有些同学把它们写成了诗。

诗体标语牌被抬出来，由作者朗读。

有些爱开玩笑的不仅写出了心爱的言语规则，还把它们谱成曲子。

一个标语牌被抬出来，走出一个学生，唱着也许是以滑稽可笑的、但却妙趣横生的讽刺歌曲的形式写成的规则。学生们在音乐的伴奏下走出来，以讽刺歌曲的形式唱着那些最重要的言语规则，例如，那些必须带有重音的词。

但是，你们知道吗，在严格遵守言语规则的情况下，仅仅用被我们寻找到的那些按照思想、视像、动作的线赋予已经固定下来的自己的线或者作者的线以活力的手段是不够的。甚至这些我们所熟悉的手段也远非能够经常使角色的台词免于被干巴巴地蹦出，阻止台词与潜台词的离散，防止言语变成空洞无物的快言快语，变成被蹦着说出的台词。

障碍在哪里呢？

念出尚未完全进入人演员心灵的角色的台词这一过程，蕴藏着某种还未被彻底认清的秘密和特性。

例如，我们不知道，为什么在念出角色台词的时候，音域趋于缩小，从八度缩到三度或者五度。不光是“把鼻子挂在五度上”^[148]是不好的，把声音挂在五度上也是不好的，那样的话，在整个演出过程中总

是念叨着五个同样令人厌恶的音：“得啦一哒一哒一哒一哒”，又一个“得啦一哒一哒一哒一哒”，然后又是同一音域的相同的五个音。有时总算有两三个高音从这样的音域中跳出，一下子跳到八度。心里立刻变得轻松起来，但时间很短促。过一小会儿，就又是那令人难以忍受的“得啦一哒一哒一哒一哒”，又是那五个令人厌恶的音。这样就形成了单调、平淡无味、无聊的言语。为了加强它并使其富有活力，你就开始人为地给字母、音节、单词、句子强加上各种色彩。这就产生了虚假的、做戏的言语手段、程式化的语调、人为的装饰音、过分的激昂和其他朗诵腔和刻板的东西，它们终将扼杀生动的人的语调。

除了已经指出的与这些恶习进行斗争的手段（也就是思想、视像和交流的线）以外，我们还可以运用一种简单的，然而却是行之有效的手段，那就是（按照斯摩棱斯基的说法）“哒哒一的一啦啦”。这个词的含义和手法是这样的。

作者的台词或者学生的已经确定下来的话语，我们用随意的、不表达任何意思的音节来代替，就像人们在传达一首熟悉的音乐旋律、但不知其歌词所采用的音节那样。这时候，我们唱着“哒一哒一的，的一啦一哒一的，哒啦一哒一哒”等等。“哒哒的啦啦”这个名称由此而来。

我无法向你们解释清楚，为什么蹦着说出来的角色的台词会扼杀语调并缩小音域，而相反，“哒哒的啦啦”却使语调富有活力，扩大言语的音域，并使它摆脱束缚和程式化。

我只能根据实践经验使你们确信，实际上会发生的正是这种转变。

正因为如此，在角色潜台词的内在的线很牢固地确定并清晰地固定下来后，我们还是不允许学生念角色的台词，而是把言语转换为“哒哒的啦啦”，或者，换句话说，在潜台词的线确定以后，我们不是用言语来表达这条线，而是用摆脱一切刻板的人的自然语调来表达。

开始的时候，这要在现成的、已经根据形体动作调整好的自己的台词上进行，而这一台词要用“哒哒的啦啦”来替代。

第…号习作

重复已经熟悉的习作“钓鱼”。做的时候，要在脑海里回忆台词，要通过情感来体验潜台词，而台词的话语要用“哒哒的啦啦”，即语调来替代。进行创作的演员的内心情感只能通过这一方法传达出来。

在了解了角色的生动的人的语调并喜欢上它们之后，在自己心里不仅能够形成对人的真正的、生动的自然言语的概念，而且还能亲自感觉到它。为什么？因为在做“哒哒的啦啦”的时候，言语本身消失了，和它一起消失的还有语调的刻板，有言语领域中扼杀舞台言语的演员的习惯。在清理掉语调方面危险的诱惑以后，就为内心情感的直接的下意识的表露打开了广阔的空间。言语是思想的表达者，而语调是情感的表达者。在做“哒哒的啦啦”的时候，言语只是在脑海中传达，而情感则是公然地表达。

习作通过“哒哒的啦啦”多次表演以后，言语的正确语调就会固定下来。这既可以使角色中的演员的感觉，也可以使演员中角色的状态接近正常人的生活。

在这种生活确定下来后，就可以进行下一个创作阶段了。它就是下面的内容。

第…号习作

桌子后的“哒哒的啦啦”

灯光熄灭。大幕开启。舞台上摆放着一张桌子，桌子上铺着呢子桌布。

桌旁坐着学生们和老师。

老师：请你们把双手放在臀部下面，让它们动弹不得。保持坐姿，身体一动不动。

就是这样，很好！请用“哒哒的啦啦”替代台词。

现在，请按照思想、视像、动作的线扮演一下“钓鱼”的习作。但是一定不要漏掉任何一项规定要完成的任务，不要漏掉任何一个按角色总谱确定了细节。要努力使这一切都只通过音调来传达。要借助音调来给搭档讲述你们内心发生的一切。因为只有语调被赋予了空间，

所以它应该充分展示自己。让语调去寻找体现的新途径、新手段，去寻找通过声音表达的内心情感的新途径、新手段。

表演结束时，讲解员宣布说：

这样的表演需要进行多次，目的是让演员的人的自由语调，这个摆脱了妨碍它和束缚它的一切的语调，不仅能够表现出来，而且能够在进行创作的演员身上在一定程度上确定下来。

要让表演者习惯角色生活中自己的这些语调，让他们喜欢上它们，喜欢上此时在他们自身形成的总的创作自我感觉。

这一阶段通过以后，可以结束“哒哒的啦啦”，转而回到角色台词上来。

第…号习作

桌子后的朗读

在桌子后重复“钓鱼”的习作，用角色的台词，不用“哒哒的啦啦”，但也不用手势，不做动作。

生活的语调也应该用言语表现出来。它应该由于被重复而确定下来，并受到表演者的喜爱。

当这个阶段也通过之后，可以进入下一个阶段。

第…号习作

桌子后的表演

表演者仍然坐在那张桌子后。他们摆脱了先前的束缚，让手和动作都获得了自由。

如果表演者从自己的座位上站起来，甚至于因受到角色的吸引而从自己的座位上走到搭档的跟前，也没有什么不好。

我们把到目前为止所学过的一切应用到剧本中去。 [\[133\]](#)

第…号习作

（形体动作练习）

《樱桃园》（随意的动作，随意的台词）

1. 情节为已经过去的事情的习作

1) 去巴黎（阿尼亚和沙尔洛塔）。

2) 与母亲在巴黎相见。

3) 到莫斯科旅行。

乘车来到庄园。

4) 在小车站相遇。

5) 到达，查看周围情况。

2. 情节为正在发生的事情的习作

第一幕的某一场。动作、台词、场面调度均随意。

灯光熄灭。一张会议桌。灯光。

第…号习作

全体学生都坐在桌子后。

你们已经以习作的形式通过了形体动作的考查。

在《樱桃园》（第一幕）这一剧本中，在找到依据的规定情境中，你们创造了你们角色所必需的往事（到巴黎去旅行，在那里相遇，返回，到达）。

你们按照形体动作、按照视像的线（规定情境），用随意的台词表演了剧本中正在发生的情形，即第一幕。

现在来实现思想的线。为此，下一次你们要记住所有的思想，记住它们是如何与形体动作相互交替的。我现在来给你们口述这条线。

我从第一场开始。

洛帕欣跑上来。他因睡过头而错过了火车。要想知道他该怎么办，必须搞清楚：1) 现在几点了；2) 可见，睡过头了；3) 为什么不叫醒我（反应：对自己很懊恼）。

（思想的线与视像的线并肩行走。每条线都使另一条线的记忆变得容易）。

如何才能停止机械式的快言快语？要让台词和言语服从于创作的主要目的，也就是剧本的角色的最高任务和贯串动作。要使演员的舞台言语变成动作，而不是要它成为演员的附庸。要为这一简单而自然的任务付出巨大的劳动和长时间的心理生理上的工作。

第…号习作

桌子后按照思想的线朗读剧本

老师：为了巩固思想的线，请在桌子后完整表演一遍《樱桃园》第一幕。你们要把自己的双手放在臀部下面坐着，只能〔使用〕台词、音调、面部表情、脖子、身体等等这些在坐姿状态下可以利用的东西。

不，你们没有传达出作者台词中隐含的东西，没有传达出你们自己在潜台词中发掘出的东西，没有传达出你们全身心赋予这个潜台词的东西。

原因在于，你们的言语和语调都是不自由的，被程式化所束缚和压制。而程式化之所以出现，是因为你们过于关注自身，过于关注说什么和怎么说了。

在机械式快言快语的时候，不仅仅是台词本身会陷入舌头的肌肉，语调也会变得完全依赖于发声器官，并被机械地、千篇一律地重复。台词和语调的这样的结合是如此强大，以至于任何技术上的努力都无法使其分开。

糟糕的是，在这种强迫下音域缩小到五度的边缘。“把鼻子挂在五度上”是不好的，但在说话时把音域弄到五度上则更加糟糕。

在这种情况下，台词被困在狭小的空间里，就像野兽被困在铁笼子里一样，找不到理想的出路。偶尔在独立的音节上声音会跳出狭小音域的界线，就像野兽那伸出笼外、渴望自由的爪子那样。但是，过一小会儿，这个音又返了回去，回到狭小的五度那里，台词又被困在束缚与压迫之中，无法出来。

怎样使台词摆脱纠缠不清的语调并使它们各自都获得自由？

在这个过程中，被称为“哒哒的啦啦”的手法会来帮助我们。

解释“哒哒的啦啦”比实际表现它要困难些。所以，彼得罗夫和西多罗娃，请你们给我们“哒哒的啦啦”《樱桃园》第一幕中洛帕欣和杜尼亚莎的第一个对话。

第…号习作

根据思想的线“哒哒的啦啦”《樱桃园》第一幕桌子后的朗读

当我从你们手里拿掉台词，你们发现了吗，音调是多么富有朝气啊？它是怎样为自己和台词而工作的呀！它获得了怎样的自由啊！它又是怎样地扩大自己的音域的啊！它在每一个瞬间都找到了怎样出人意料、细微而又神奇的细节啊！请你们按照思想的线，在桌子后分角色几十次地就这样“哒哒的啦啦”剧本吧，那样的话你们就会忘掉先前的程式化的、装模作样的和做作的语调。一旦嗅到宽广的音域，你们不要再容忍狭小的音域；当把台词还给你们的时候，在细微的和重要的思想寻找到正确的语调之后，不要试图压迫它们并把它们缩小。忘记并痛恨那些旧的语调吧，新的语调会把你们带领到真实和生活的道路上来。到那时，你们的言语和台词就不是被念出，而是开始工作了。

你们看，不脱节地掌握角色的台词是我们创作中的一项重要而又困难的任务，要极其谨慎地对待它。否则，我们会面临毁坏存在于内心的情感、思想和它们的言语体现之间的天然联系的危险。

怎样才能避免台词被肌肉器官所奴化呢？怎样保持潜台词的内部的线呢？怎样把这条线变成所有创作瞬间的基本的、起主导作用的线呢？我们现在给你们表演一下，在实践中思想、视像和言语动作的线是如何创造的。

为了这一目的，学生们现在给你们表演《樱桃园》第一幕中的一场。

我要提醒一下，表演者还没有读过剧本，所以，他们不知道台词，他们将进行即兴表演。

此外，你们还应该知道，按照形体动作的线表演他们已经通过了，而且，按照这一幕中所表现的思想的线的表演、按照内心视像的线的表演也已经通过了。

根据上面所说的已经清楚，在即将进行表演的学生那里，已经具备了舞台外附带插图进行说明的规定情境的必要的知识，至于说到情节本身的展开地点——舞台和布景，对表演者来说，它们应该成为现实本身。

如何建造《樱桃园》第一幕房间的布景，我不知道，因为无论是固定的布景方案，还是场面调度，都故意不去确定。它们都是随机的。表演者应该把自己这些随机的场面调度当作现实。

角色的过去和将来他们已经塑造出。剩下的是塑造角色现在的生活。在这项工作中将会有很多的、我们特别重视的即兴表演。

第…号习作

我们为什么重视创作中的即兴表演

要说的是：最可怕的事情是——陷入并坚持依赖于外部场面调度的线，或者依赖于噱头的线，依赖于刻板的场面调度等。

当这些不正确的线得以确立的时候，正确的，即视像的线（刻板公式是看不见的），正确的思想的线（在刻板公式中是不可能思想的）、正确的形体和言语动作的线（刻板公式是不可能成为动作的），会自然而然地离我们而去。在刻板公式中也不可能有最高任务和贯串动作。为了避免这些错误的途径，一方面，应当消除它们并使

其丧失发展的可能，另一方面，必须尽可能坚决和坚强地坚持正确的方法。

为了消除依赖于场面调度这一做法，首先应该消除场面调度本身。为此，可以在四面都有墙的环境下排练。表演者在走向舞台表演每一部戏时，不知道会是哪一面墙转过去，使其面向观众。这消除了把角色建立在场面调度的线上和习惯于按照场面调度走台的可能性。每一次都要考虑今天的新的场面调度，并每一次都重新确立每一部戏中的指导演员表演的线。这样的做法和所创建的线吸引了演员的几乎全部的注意力。噱头的线也由此消失。当演员应该思考怎样才能表演中不出错、不停顿的时候，根本无暇顾及这些。机械的快言快语也是不适用的。在蹦出来的台词中是没有思想的，而思想的线，正如我们所说的，是最经久不衰的手法之一。要完全像采用更经久不衰的形体动作的线那样采用这一方法。在此基础上创建出每一部戏中自己的起主导作用的线。但是，形体动作和角色的思想的线是离不开规定情境的，而同样地，规定情境也是离不开内心视像的线。

在预定的视像、思想、形体和言语动作的线通过贯串动作和最高任务而合为一体，并由于有了对调整好的《樱桃园》剧本和角色反复的重复而交织在一起后，就可以开始给学生朗读作者版本的戏剧台词了。

由于有了这些为接受言语——这些言语反映演员一角色内部的线——而准备的潜台词，其台词能够接近形象扮演者的心灵。

如果你们能够看见学生们是带着怎样的喜悦、迫切的心情和高昂的情绪努力地去朗读，开始是单个的词，单个的句子，接下来是整段的思想 and 内容，那该多好啊！学生们恳求允许他们把这些令他们印象深刻的或者他们用得着的词汇抄下来。这当然是可以的。

在下次排练的时候，这些抄下来的词汇、句子和大段的内容就会进入表演者即兴、随意的台词中了。

还要经过一系列的排练，这之后是不断地朗读剧本。学生记下新的词汇、新的句子、新的片断，它们也同样地会进入表演者自己发挥的、随意的台词。

就这样，慢慢地语言的即兴发挥就会被挤掉，并由那些好的、更富有表现力的、表演者所喜爱的词汇所替代。

很快，作者的话语就开始占上风了。也会给表演者的话语留有一些空当儿。这些空当儿能够轻而易举地用作者没有说出的话语来填充，它们待在事先为它们准备好的地方。对句子的感觉和对作者风格的感受力对此会有所帮助。

[1] 所谓“第三卷”指的是《演员自我修养》第二部分，即本书。第一部分分为第一卷、第二卷。——译者注（下同，不另标出）

[2] 非常具体的演员艺术中的日常帮手。

[3] 在原手稿中，如同在《演员自我修养》全书的所有手稿中一样，托尔佐夫的助理叫拉苏多夫。在准备出版第一部时，斯坦尼斯拉夫斯基把原来的姓氏——特沃尔措夫、凡塔索夫、丘弗斯特沃夫等——换成了托尔佐夫、纳兹瓦诺夫、舒斯托夫等。在此后的内容中根据作家的意图原来的姓氏全部换成了新的，不再附带说明。

[4] 接下来恢复了作者一段文字的结尾，该结尾在上一版本中被放在《附注》里。

[5] 三面没有写字的旗子分别表示智慧、意志和情感。参见页277图。

[6] 接下来是手稿中在此处未完成的一段文字：“在这个问题上，这个装置可以帮助你们。“阿尔卡季·尼古拉耶维奇指了指刚搬进来的、一人多高的一个大框架，框架内横向、竖向都拉着一些电线，这些电线组合成许多正方形。电线的交汇处挂着一些小号牌。”这段文字之后是斯坦尼斯拉夫斯基的附注：“其余内容待我获得我所需要的关于巴登韦勒体操女教师什维奥列尔的材料后，再续写完。”

[7] 这里，斯坦尼斯拉夫斯基指的应该是亚历山德林剧院的著名演员K. A. 瓦尔拉莫夫。

[8] 这个“著名的节目”被斯坦尼斯拉夫斯基本人用来作为面部表情练习的一个例子：它仿佛是用面部表情来说明阳光明媚的晴天如何过渡到阴天，阴天又如何过渡到雷雨的来临，也就是在面部表情中表现了从愉快到愤怒，从和善到盛怒的转变。

[9] 埃米尔·雅克·达尔克罗兹（1856—1950），瑞士音乐家、教育家和作曲家，舞蹈韵律操的创造者。二三十年代，在斯坦尼斯拉夫斯

基领导的各研究所中，他的哥哥B. C. 阿列克谢耶夫曾经讲授达尔克罗兹体系。

[10] 此章恢复了斯坦尼斯拉夫斯基计划中的名称。根据《形体训练》这一章第一节手稿的扉页上的内容，本章列举了所要讲述的内容：“体操；舞蹈；体格技巧；剑术、花剑、佩剑、匕首；摔跤、拳击；maintien（上流社会的行为举止能力）。”

[11] 唱歌声音音域的中段。

[12] 手稿页边注：“在性格角色中。”

[13] 德语： 我的声音就是我的资本。

[14] 手稿页边注：“矫正音阶。悦耳旋律。”

[15] 参见C. M. 沃尔孔斯基《富于表现力的语言。生活言语和舞台言语的力学、心理学、哲学及美学教程和研究经验》（圣彼得堡，1913年）一书，页57。

[16] 手稿中此处插入一页，原文如下：“一切生物都要呼吸。人也要呼吸，这是他来到这个世界上以后所做的第一件事。但周围那些‘接纳’他的人并不是因此而知道他的。他不是用呼吸，而是用叫喊来向他们宣告自己的存在的。什么是叫喊？——叫喊是响亮的、与声音相结合的呼气……就是说，在表现手段方面，呼吸的第二个瞬间比第一个瞬间更为重要。吸气（在言语过程中）是准备，而执行则是在呼气中完成。第三个瞬间是休止……”这段文字被圈起，说明斯坦尼斯拉夫斯基准备在书中其他地方再回到该问题上来。在此我们全文引述以“练声”为标题的草稿文稿（第387期），其中也谈及呼吸训练问题：“在呼吸方面还有一些重要的手法，这些手法我到目前为止只能感觉得到，还没有掌握它们，其对于唱歌和说话的重要性，我也只是预先体会到而已。我说的是腰部和胸部的呼吸及其支撑点，同时还有喉咙的紧张。关于在吸入空气时起着风箱作用的横膈膜，我暂时不讲，因为所有的人，包括我在内，对它的作用都很熟悉。“我了解唱歌时呼吸的各个支撑点的情况，虽然我还没有掌握它们。有时，的确，这是很偶然的情况，我能够感觉到它们在我体内合乎规律的工作状态。当这种情况发生时，呼吸的所有部位、呼吸支撑点、共振腔处于紧密、协调一致的工作状态。我相信，随着时间的推移，我一定能

够掌握这种呼吸技巧，并且运用自如。“但是有个问题我还没有完全弄明白，那就是：上面所提到的支撑点在说话时到底需要运用到何种程度？”的确，前些日子在家里朗诵着《哈姆雷特》的一段独白，感受着言语中不间断的声音线的时候，我感觉到了在唱歌时曾经偶尔感受到过几回的那些呼吸支撑点。借助它们的帮助，我说起话来十分轻松、动听和有内涵，并且具有很好的、自然而然形成的优美旋律。“这使我明白，如果说在喜剧和单纯的情感戏中，这样的呼吸并不是随时都必需的话，那么在悲剧中，在以崇高风格的优美旋律进行朗读的时候，这种带有许多支撑点的复杂呼吸方法可能是十分有益的，所以应该很好地加以研究。”

[17] 这段文字开头部分的前面是以下附注：“在这里或者在《言语》一节的开头谈关于不好的说话艺术。”

[18] 手稿页边注：“不要把字母和声音混淆（活的言语和书写的文字是大不相同的）。有一种特殊的语音记录（假设的）。语音研究手段记录下的不是字母，而是声音。发音器抓住了元音的录音（有36个元音）。”斯坦尼斯拉夫斯基此处及后面的内容依据的是Д. Н. 乌沙科夫的《简明语言学概论》（莫斯科，1913年）一书。根据斯坦尼斯拉夫斯基的批语，我们把许多地方的“字母”换成了“声音”，并用方括号括起来。

[19] 大概，这里指的是马提亚·马提斯提尼。

[20] 这里所指的是，艺术学校的学生为了戏剧的音响和声响的幕后工作被吸引过来。

[21] 停顿，唱歌或说话时在此停顿处进行呼吸。我们转引斯坦尼斯拉夫斯基在一处草稿中（第406期，页39）对这一术语做的解释：“还有一种停顿，在发声训练术语中被称为间隙一停顿。尽管叫作间隙一停顿，但它并不要求以呼吸一次的时间来补充呼吸。这是最短暂的停顿。它所需要的时间不多于两个手指互弹一下所需要的时间。经常的情况是这间隙一停顿甚至不能叫作停顿，而只是唱歌或说话时一秒钟的延迟，并不中断声音的线。”

[22] 此章恢复了斯坦尼斯拉夫斯基为本章取的名称。其中包括补充材料中的第一部分内容；原版本中“声音与言语”一章中的第二部分内容根据斯坦尼斯拉夫斯基的意图单列为一章。

[23] 本章的第一、第四部分（它们构成原来《声音与言语》一章的第二部分），同时还包括第五章作者的一份完整的手稿（第401期）。为了叙述具有连续性，补充材料中的第一、第二部分内容几乎被全盘挪到此章。第一部分的最后一段内容被删除，因为它与被恢复的第五章开头的內容完全重复。第二部分缩减了一些同第一部分重复的片段。

[24] 在本页的背面，针对弗拉基米尔·谢尔盖耶维奇·阿列克谢耶夫的意见做出的答复，斯坦尼斯拉夫斯基写道：“这已经不是言语规则，而是表演艺术。我认为，正音法也属于言语规则，它可能只在剧院中才得以保存。莫斯科语在生活中逐渐消失，法语在米哈伊洛夫剧院，在法国喜剧院。“言语规则有两个方面：1）外部的，即正确、机械地念出词、句；2）内部的。“音乐中，音乐家应该正确掌握乐器，使之奏出准确的音（在应有的高度，不走音）。然后，他应该知道各种演奏手法，即什么是断奏、连奏、强、弱、渐强，什么是休止、延长。这一切都应该在进行创作、传达作品灵魂之前加以了解和掌握。“言语中也是如此。应该学会正确地发音，正确地念出词和句子。要学习到这样的程度，就是使这一切都成为习惯，之后就可以创作了。”

[25] 这里有斯坦尼斯拉夫斯基的注解：“米·谢·谢普金的说法。（参见1848年3月27日谢普金致舒姆斯基的信，《米·谢·谢普金。生活与创作》两卷本，第一卷，莫斯科，1984年，页197）”

[26] 手稿页边注：“形体动作也能巩固注意力。”

[27] 此处采用韦恩别尔格的译本，斯坦尼斯拉夫斯基做过修改。

[28] 手稿页边注：“这些话本身就吓人。”

[29] 在页边处，又是针对弗拉基米尔·谢尔盖耶维奇·阿列克谢耶夫的意见做出的答复：“这难道是真的吗？如果存在句子的必不可少的语音图形，那么这些图形无论是对法国作者，还是对俄国作者，无论是对莫里哀，还是对哥尔多尼，都同样是必不可少的；但是，只不过幅度高低是不同的，例如：图形是相同的，不过是扩大了……在这种场合下，下意识没有来帮助演员，那你就应该回想起保存在其听觉或视觉记忆中的图形，并大胆地扩大这个图形的音域。这有助于他发展（找到）所要求的激情，而且正像该角色所要求的那样熟记它。”

[30] 在这段文字下面，作者写道：“这一章中似乎很多地方都是重复已经说过的内容。看来，停滞发生了，我是在原地踏步。”

[31] 手稿页边注：“弗·谢·阿列克谢耶夫建议把这一切都删掉，因为它令人不解。而我却觉得可惜。”

[32] 手稿页边注：“瓦·瓦·萨莫伊洛夫对米丘林娜萨莫伊洛娃说：不是喊叫，而是吐字清晰的言语。”

[33] 手稿页边处是例句和重音的种类，其中包括下面的见解：“一般来说，我不知道，说‘词重音或词上的重音’是否正确。因为这里问题不在于重音，而在于它们的突出、强调，在于它们的表达。”

[34] 引自斯摩棱斯基《朗诵研究参考资料。关于逻辑重音》（敖德萨，1907年，页76）一书，斯摩棱斯基则引自威廉·斯坦利·杰文斯（《逻辑教科书》，圣彼得堡，1881年，页97）。

[35] 手稿页边注：“语调方面有不满意的感觉。关于这方面说得太少。”

[36] 手稿页边注：“调配、远近景、层次——讲得混乱”。

[37] 手稿页边注：“懒惰之人的托辞是：不需研究言语。”

[38] 这里有斯坦尼斯拉夫斯基的注解：“米·谢·谢普金的说法。（参见1848年3月27日谢普金致舒姆斯基的信，《米·谢·谢普金。生活与创作》两卷本，第一卷，莫斯科，1984年，页197）”

[39] 调配重音——是起补充的、分配作用的重音，在语句组成部分中确定句子的数量。（参见斯摩棱斯基，页58）

[40] 参见托·萨利维尼：《关于舞台艺术的几点思考》，《演员》，1891年第14期，页60。

[41] 手稿页边注：“还没有讲过。”

[42] 手稿页边注：“整个一章显得混乱无头绪。”

[43] 手稿页边注：“这个练习开始以后还没有什么可以结束它。将它结束或者将其转入其他部分。”

[44] 手稿页边注：“两个不同的练习。”

[45] 手稿页边注：“他们可以无实物地做出这个动作。”

[46] 手稿页边注：“关于想象是不是言之尚早？”

[47] 这句话没有写完。手稿页边注：“要说明，在人民大众的场景中需要这种不同节奏的结合。”

[48] 手稿页边注：“这个和前面的那个——是不同的东西。”

[49] 手稿页边注：“威廉米诺娃做不成。马洛列特科娃能做吗？”

[50] 手稿页边注：“需要说明，露出马脚对于舞台表演是好的。”

[51] 手稿页边注：“多余。下面要重复的是，必须降低节奏。”

[52] 显然，此处所指的是在大剧院的歌剧工作室里排练的彼·伊·柴可夫斯基的歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》中的拉林家的舞会一场（1922年）。

[53] 这台机器是按照斯坦尼斯拉夫斯基指示在莫斯科艺术剧院的修配间里制造的，斯坦尼斯拉夫斯基于1935—1936年间曾在歌剧—戏剧艺术学校做过与下面的描述相类似的练习。他还把闪烁的节拍机练习纳入了艺术学校教学大纲的戏剧改编部分（参见附录第三部分）。

[54] 手稿页边注：“不明白。”

[55] 这段原文下面有作者的附笔：“……应该说完，在演出前需要做哪些练习。”

[56] 手稿页边注：“要更成功地过渡到言语上来。”

[57] 引自尼·瓦·果戈理的《钦差大臣》（第一幕第二场）。

[58] 这里指的是贾科梅蒂的戏剧La morte civile（《公民之死》）第二幕中的一段独白，该剧由奥斯特洛夫斯基以“罪犯之家”为名译成了俄文。

[59] 手稿页边注：“在音乐伴奏下的哪个表演？”令人遗憾的是，斯坦尼斯拉夫斯基教学实践中的音乐练习和习作并没有在这里得到充分的说明。

[60] 手稿页边注：“解释。”

[61] 在原稿中此处有遗漏，旁注：“外部的东西对内部的东西产生影响。”在斯坦尼斯拉夫斯基的档案资料中保存着一篇关于性格化问题的补充说明文稿，它似乎是表演“我们大家都认识的那个英国人”习作的异稿。（第253期，页257—258）：“今天当托尔佐夫走进教室的时候，他那异乎寻常的步态、举止和面孔引起了我们的注意。他以某种奇怪的方式和我们打招呼，就像和不认识的人打招呼那样，目不转睛地盯着我们看。不知是阿尔卡季·尼古拉耶维奇生气了，还是在他身上发生了什么不好的事情。“最后他转向马洛列特科娃并开始就某种‘形式’的问题向她发问，然后说到了‘房檐’（？），说到了地球对物体的引力，以及人与人之间的引力。他还讲到了‘夸张法’并称其为词语的放大镜。正如夸张法夸大词语一样，放大镜放大物体。托尔佐夫的言语毫无头绪，无论是马洛列特科娃还是我们，什么都没弄明白……“没有从马洛列特科娃那里得到答案，阿尔卡季·尼古拉耶维奇转向了舒斯托夫、戈沃尔科夫、维谢罗夫斯基和我。“他那种严肃而干练的口吻，注意力的高度集中以及从内心反映出来的对我们的关注，都表明了所说的事情对于他来说是非常重要的。这一切都使我们相信阿尔卡季·尼古拉耶维奇对我们说话时的严肃认真。我们越是努力地设法理解他对我们所讲的事情的实质，越是集中注意力来设法分析清楚他的话语的意思，我们就越是好奇地探索他的心灵，更加努力地适应他，仔细观察他，盯着他并促使自己去研究他的意愿。“托尔佐夫突然剧烈地改变了，他从自己身上摘掉了戴着的面具，抛弃了做出的面目，也就是又恢复成了他自己。“‘刚刚发生在我们之间的场景，有没有使你们回想起你们同一个真正的英国人那次很有意义的会面？’托尔佐夫问我们。“‘确实，我想到了那次会面。’我承认说。“‘您在什么上找到了相似处呢？’阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续追问我。“‘显然，在误解方面，在相互不了解方面。’我分析着自己的感觉。“‘您认为，哪一个场景更能反映出和

那个真正的英国人的会面呢：是现在发生在我们之间的这个场景，还是上一次课上您和维云佐夫——比尔明加姆一起做的那个习作呢？’阿尔卡季·尼古拉耶维奇继续追问。“我感觉到，今天这个有着误解和适应的场景同那个原本的场景，也就是几天前我们和那个英国怪人认识的时候所经历的那件真事，有着更多的相似成分。“‘就是说，’托尔佐夫接过话题说，‘关键不在于精确的模仿，不在于给原本照相，而在于别的什么东西上。究竟在什么上呢？在于要表达出再现场景的最内在的特有的风趣，而不仅仅在于要表达出外部的相似情况。在重复同比尔明加姆见面的这个习作时您首先应该创造出这种特有的风趣。在上次课上的见面习作中，您本应该去适应比尔明加姆——维云佐夫，完全就像您今天现在对待我这样。同时我没有像维云佐夫那样装模作样，没有硬把自己假装成一个外国人。然而实质不在这儿，而在于我今天成功地创造出的误解本身。’‘正如在基督受难日遇险一样，全部的意义在于死亡之悲剧性的突然性和不可避免性，与英国人见面的实质在于喜剧性的误解。这是首先应该表达出的东西。’”

[62] 季特·季特奇·布鲁斯科夫，亚·尼·奥斯特洛夫斯基的喜剧《他人喝酒自己醉》和《艰苦的日子》中的人物。

[63] 原稿页边注：“在自己心里找寻并从中选定和角色相类似的感觉（或者）保持自己本身的样子，这与改变角色，使角色来迎合自己，有着很大的差别。”

[64] 在《性格化》一章提纲（第485期）的结尾处写着：“补充：关于自己创造出的角色已经说过了，而当这些角色不是由你们自己创造出来，而是由作者为你们选定的时候，怎么办呢？暂时我只能大略地讲讲这一点。更详细的东西你们在研究角色的创造时就会了解到。”此外，在档案资料中保存着一页手稿，显然，这是斯坦尼斯拉夫斯基在进一步修改补充这一章的时候想要利用的材料。“众所周知，有一些演员在想象中为自己创造出规定情境，并使其达到无微不至的程度。他们在想象中能够看到在他们想象的生活中所发生的一切。“但是另有一类创造性的演员，他们能够看到的不是在他们之外的东西，不是环境和规定情境，而是他们所塑造的，处于相应的环境和规定情境中的那个形象。他们在自身之外看到这个形象，观察他，并且从外部模仿这个想象出来的形象所做的事情。“但是还有一些演员，对于他们来说他们通过想象创造出来的形象成为了他们的alter

ego, 他们的同貌人, 他们的第二‘自我’。他孜孜不倦地同他们生活在一起, 他们一起不分离。演员持久地观察着他, 但不是为了从外部进行模仿, 而是因为处在他的催眠和权力之下, 演员之所以这样或那样行动, 是因为他和那个在自身之外创造出来的形象过着同一种生活。有些演员对这种创造状态持一种神秘的态度, 并且准备从似乎是在自身之外创造出的形象中看到与非尘世的物体或星体相类似的东西。“如果模仿外部的、在自身之外所创造出来的形象是一种简单的模拟、模仿和表演, 那么, 演员和形象所共同的、相互而紧密地联系着的生活就是一种特别的感受过程, 是这些创造性演员所固有的特性。”这篇笔记, 总的看来, 似乎是始于20年代末的与米·亚·契诃夫的争论的继续。(参见: 《米·亚·契诃夫》, 《文学遗产》(两卷本), 第1卷, 莫斯科, 1986年, 页184—185, 352—353。)

[65] 原稿页边注: “拉赫曼诺夫在圆白菜文娱晚会上的例子”在第463期手稿(该手稿是第456期手稿的异本之一)中有一段被完全划掉了的解释这条记录的文字: “我想起了在一次滑稽节目表演晚会, 或所谓‘卡巴莱酒吧间’歌舞表演晚会上那位拿着‘魔棒’的指挥家。他非常认真地指挥着所有曲子。其中一首曲子受到了巨大欢迎, 当人们在观众当中发现了谢·瓦·拉赫曼诺夫之后, 大家便请他本人指挥乐队演奏这首他们喜欢的曲子。这位天才指挥家彬彬有礼地接受了邀请, 他没有进行排练, 也不十分熟悉他要即兴指挥的这首曲子的旋律, 但指挥时他下意识地赋予了这首曲子那种十分出色的‘一点点’, 一首咖啡馆里表演的曲子就变成了一首名副其实的音乐作品。在我们的舞台上有着不少这样的演员, 他们可以一下子搞定各种角色和各种剧作, 而并不理会那种能够令其表演臻于完善的、必不可少的‘一点点’。”

[66] 本章由四个部分组成。第一部分是根据题为“内部和外部的控制与修饰”(第456期)的手稿整理后首次发表的, 该手稿是自制的活页本, 其扉页上标注着: “誊清稿”, “在‘性格化’一章之后”。本书省略了该活页本中开始的两个部分, 那两个部分是对这部分内容的简要概述。这次所印的第二部分(与上述活页本中的第三个部分相对应)是比第456期手稿结尾部分更全的一个异本。本章的第三部分与前一版本的最后一部分内容相对, 而第四部分则曾在前一版本的附录中部分地发表过。

[67] (意大利语: 大师)

[68] 本章第一部分（第453期）与前一版本中的第一部分相对应；第二部分与题为《道德》（第452期）的手稿相对应，但其内容和逻辑顺序与原稿不同，这是出于对三个方面元素的考虑：装订好的本子中内容的顺序；各页原来的编号与它们所在位置不符；手稿里面的提纲。斯坦尼斯拉夫斯基认为，道德与纪律是其理论体系最重要的组成部分之一，他甚至还考虑过将这部分内容挑出来单独成书的可能性。我们提到的那个提纲可以在某种程度上为我们展现斯坦尼斯拉夫斯基当初打算在这本书中说明的问题的范围：“提纲（道德）。为了让所有人都能在剧院里感觉良好，应该做到：1. 支持，而不是破坏上级、管理人员、导演及其助手们的权威。这些领导的能力越弱，就越是需要更多的支持。而在我们的剧院里则恰恰相反。2. 学生或者青年演员可以从每个有经验的剧院工作人员那里学到很多东西，但是我们的学生和青年人比任何人都要喜欢吹毛求疵。要善于抓住对自己有益的东西。缺点容易学，可是有益的东西就难学了。3. 为什么在集体工作当中不能迟到和破坏集体的制度。排练时，尤其是演出期间上台和幕间休息时都同样不应该迟到。哪怕是为了怜悯一下可怜的导演助理也好。某些演员刚一溜进化妆室，就说他很早就到这儿了。去找找他看！4. 为了集体的事业不得不把自己的性格变好，使其与共同的工作相适应。这样说吧，要培养出适合集体生活的性格。5. 剧院里的歇斯底里……愚蠢和自以为是。自我欣赏……脑子里只考虑自己。装真诚。令人讨厌的性格……追求演员名声。6. 在家里工作的重要性。排练时应该认清需要在家做什么。7. 演员只关心、听取和记录与自己角色有关的意见。而整个剧作不关他的事。8. 必须记录相关意见。首先，了解角色的所有经历，这能令您更容易使角色或剧本恢复原貌。其次，如果记录得少——就应该在家里对这些记录进行仔细思考并得出自己的见解。9. 不了解自己这门艺术的一般原则就会将排练变成上课——浪费时间。10. 群众场景的排练——要有军事条例，因为导演只有一个人，而参演人员有上百个。在军事条例下每个破坏秩序的行为都要受到更为严厉的处罚。九十九个人不会等[一个人]。11. 导演应该体谅参加群众场景排练人员的处境和演员们的困难，而演员也应该体谅导演。要相互体谅。12. 不允许在排练结束以前请假。难道导演能够提前预料到和知道排练进展的情况吗？这是破坏排练并且会令导演发火的。13. 不允许导演为了大显身手而对演员进行严酷的训练；不允许演员为了大显身手而使导演精疲力竭。14. 经理处一直要求演员按期排戏，而不明白这么做会把演员逼上绝路，会怂恿演员走上刻板的表演道路，会破坏演出，并且只会将正确的工作进程向后拖延或完全中断。常常是，只要经理处干涉演出事务，就会发生一些荒唐的事

情。可是在涉及资金等问题时经理处就应该介入了。为了避免这一情况的发生，需要演员自己来考虑和关心剧院自身的命运和所需。15. 演员应该为他人激情饱满地去表演。但是与他同台演出的人应该明白，如果一个演员为了拉一把那种懒惰、工作得很差而愚钝的演员，而破坏了自己的角色，这同样也是不应该发生的。16. [不要] 仅仅在排练的时候，在别人的催促下（依靠别人）才去 [学习] 研究角色。共同排练时死背台词是一种犯罪。17. 阴谋诡计和自高自大。抵制它们的最好办法就是要让他们明白，无论是真诚的，还是粗俗的态度，在舞台上都会立即传染给观众。此外，要向他们说明演员的荣誉是易逝的。艺术当中独特的趣味就在于对它的研究和本身。18. 从第三场演出开始就转向匠艺的表演——这是在集体创作中犯罪。这会毁掉演出。19. 巴结媒体——这是非同志式的行为。20. 剧院里行为轻浮的男女。21. 在舞台上要创造幻觉，而在生活中则要毁掉幻觉，这么做的意义。22. 演员即使是在生活当中也会被以剧院的名字相称，也可以为剧院建立良好的名声。所以在生活中应该爱护剧院。23. 演员 [对于] 诗人和导演的责任。24. 生病和交给导演和经理处的迟到通知书。25. 追求角色——不是坏事。人都喜欢做自己喜欢的工作。指出其他某个领域人们对工作的这种渴望。不好的是一个演员想要做那种他做不到的，或是剧团当中有人可以比他做得更好的工作。需要有正确的自我评价。26. 有演员说：没有时间去系统性的工作。那就让他们来算一下，他们有多少空闲的时间是白白地在幕间休息时（或者演出期间）（只演第一和第四幕）流失掉的。这样在后台将会是一种什么样的情绪？人们说，那种情绪可以把人同他在演出中所塑造的角色给脱离开。请为你们所要扮演的角色做些训练吧。这样您就可以表演得更好。27. 要想融为一体，就要有融为一体的基础。28. 与自负心理的斗争（在舞台上形成它的多种原因）。不要让虚荣心滋长。不能让这两者超越演员的真正价值和意义。克服自己的自负和虚荣心。做一些训练，故意让自己体验一下虚荣心可以带来的伤害，并且要勇敢而适度地经受这些伤害。正确的自我评价。在某个辩论会上我要挨骂——我要去，而且不光要听完骂我的话，还要让自己承认骂得对。29. 垂头丧气。在家里可以随便垂头丧气，但在剧院里则要微笑。让更坚强的人帮助做到这一点。30. 要善于让步。可以问为了事业需要做什么，但是在会上不要争辩。在家里您再骂吧。31. 值得为了共同的事业和目标而改掉自负、任性、娇气、固执、爱抱怨、庸俗和放荡等坏毛病。”

[69] 在手稿里这句话被勾掉了，此处为保持叙述的逻辑性而将之还原。

[70] Амбюшюр，（管乐器的）吹嘴，吹奏管乐器时通过它往里面吹气。这个词也表示将嘴唇贴到乐器的吹嘴上吹奏乐器使之发出乐音的方法。

[71] 接下来在手稿中有一条标注：‘克利缅托娃的演出’，这表明斯坦尼斯拉夫斯基打算在此处引入他与皇家剧院经理处之间发生的一次冲突作为例子，该冲突发生于1898年，当时他和玛·尼·克利缅托娃穆罗姆采娃的学生等人正在大剧院表演一些歌剧片断（参见本书第一卷附录）。

[72] 此处指的是根据亚·大仲马的作品《凯恩或混世魔王》而改编的音乐剧。

[73] 在这些话之后有一段没有写完的草稿：“任何一位集体创作者都可能曲解作品的思想和本质。演员、导演和美工人员等都可能曲解、增补和改变诗人写作时设定的主要本质。“演员和导演的创作工作有点特殊。诗人在创作主题的选择、创作过程本身，以及语言和文学的形式等方面都是自由的。演员、导演和其他戏剧创作者的处境则有所不同。他们从诗人那里得到的是现成的主题、内部本质和语言形式，甚至还有诗人提出的一些要求演员应该塑造什么样的形象的规定。“看来，演员完全受到了事先交代给他的这些规定的束缚……”

[74] 此处文字材料在前一版本中为“舞台自我感觉”一章的第一部分，本书根据斯坦尼斯拉夫斯基的提纲将之分离出来独立成章。

[75] 斯坦尼斯拉夫斯基计划中的这一章由五部分组成。第一部分是从前一版本中的补充材料（第五部分，第二小部分）中移过来的，讲述的内容是体系图。其根据是作者在手稿上（第370期）所做的标注，其中包括一些没有被收入第二卷的片断。这是这部分讲述关于体系图的内容，斯坦尼斯拉夫斯基认为应该放在第三卷中。本章的第二部分内容是前一版本中第十一章第二部分；其中的最后一段被删除，因为它和本次版本中第十五章最后片断中的内容完全重复（原稿为档案第657期）。其余三部分与前一版本中第十一章第三部分相符。出版时删除了第三部分关于最后那节课的内容，因为在最后的手稿中，斯坦尼斯拉夫斯基拿掉了这部分内容。

[76] 手稿页边注：画虚线的地方，要写上准备好的草图中的颜色的名称。斯坦尼斯拉夫斯基曾打算在第三卷结尾处插入为《演员自我修养》全部课程进行总结的一个体系图图样，在图上，体系中的每一个元素都有相应的颜色。这里采用的图样是绘制者根据斯坦尼斯拉夫斯基的指示完成的，也包括他本人保留的部分草图。

[77] 这段文字的另一说法（档案第473期）中托尔佐夫说：“要尽量深入、巩固地体会角色、剧本或者习作的贯串动作，并以此把您的人的心灵的所有‘集中起来的元素’、角色内心动作程式的各个组成部分和任务像线穿针一样贯串起来，并把它们引导到您所表演的作品的最高任务。要把所有串起来的东西拧成一股绳。总之，要像图样上所指出那样去做。”在未被收入第二卷的材料中，有斯坦尼斯拉夫斯基标出来的一段文字，附注上写着：归到贯串动作（第250期）：“到目前为止，我们都做了什么呢？我举一个形象的例子来回答。“要想熬出美味的汤，就要准备好肉、各种根菜、胡萝卜，倒上水，把锅放到炉子上，把所有这些东西都好好地熬，再撒些盐，这样，油汪汪的好汤就做出来了。“但是，不能只准备肉、根菜，把锅放到炉子上而不去点火。那样的话，所有备好的东西，比如肉、根菜、水等，就只能单独地生吃生喝了。“最高任务和贯穿动作就是能把食物炒熟、煮熟，能熬出好汤的火。”

[78] 在一些体系草图中，斯坦尼斯拉夫斯基把体系诸元素画成垂直柱子的形状，就像管风琴的管子。坐在两个管风琴——内部和外部自我感觉——前面的三位音乐家，象征着演员的智慧、意志和情感。

[79] 此处及后面提到的是A. H. 奥斯特洛夫斯基的喜剧《炽热的心》的第三幕，这里作者做了如下说明：“城门口的广场。观众左边是带有台阶的市长官邸；右边是囚室，带有铁栅栏的小窗；大门口是一个身有残疾的士兵；正前方是一条河和不大的船码头，河的后面是乡村的景象。”该剧于1926年在莫斯科模范艺术剧院舞台上演，布景设计是画家克雷莫夫。

[80] 手稿页边注：“只一次排演怎么能参加演出呢？……粗制滥造。”

[81] 被斯坦尼斯拉夫斯基列入写作计划的这一章包括两部分。第一部分内容取自于前一版本的补充材料（第五部分的第一小部分），这部分内容在第二卷中未被采用，斯坦尼斯拉夫斯基准备修改之后将其放

入第三卷。对那些在题材方面应当归属于《演员自我修养》第一部的一些内容做了删减。本章第二部分的文字是根据手稿《第四卷。角色修养。精神生活动力的三者同盟。创作的自我感觉元素和大写的创作的自我感觉元素》（第459期）整理的。该部分材料在书中的位置是根据其内容确定的。此外，在装订好的手稿《第三卷。自我修养。精神生活动力的三者同盟和舞台自我感觉元素》（第659期）中，该段内容排在《总的舞台自我感觉》之后。被排在上一版本该章的第470期的内容与《总的舞台自我感觉》内容相符。第二部分的内容属首次面世。

[82] 这段话之后有说明：“草图”。接下来是斯坦尼斯拉夫斯基自己完成的示意图。图上的数字分别表示：1. 底端长条——《自我修养》；2, 3, 4. ——体系的三个基本原理：“活动与动作”、普希金名言、“通过意识到潜意识”；5. 体验；6. 体现。7, 8, 9. 智慧、意志、情感；10. 体验诸元素；11. 体现诸元素。12, 13, 14. 内部、外部及总的舞台自我感觉；最上面的长方形内容的意义将在正文接下来的内容中弄清楚。

[83] 手稿中此处为草图留有一块空地方。

[84] 斯坦尼斯拉夫斯基把透视目标——带有图画玻璃片——称为镜头。

[85] 手稿中此处后面是空行。

[86] 根据斯坦尼斯拉夫斯基写作计划恢复名称的这一章，其内容与前一版的第十二章相符。《如何运用体系》的手稿构成该章的第一部分，第二部分由四份草稿构成，作者为其取名为《颂扬天性》。

[87] 沃拉普克语，一种人工语言，19世纪80年代由德国约翰·马丁·施莱尔发明。

[88] 纳兹瓦诺夫所读的那篇论文，在文字上与已知的斯坦尼斯拉夫斯基的任何一篇论文都不相符，但在内容上却与他的许多文章相似。在手稿页边上有许多注释，指明该文应该写完。

[89] 引自普希金的悲剧《吝骑士》。

[90] 这一部分收集了斯坦尼斯拉夫斯基准备编入体系练习集的材料，这些材料由托尔佐夫的学生们在“训练与练习”课上来完成。这些根据斯坦尼斯拉夫斯基的指示和注释从不同的手稿中整理出来的片断的编排顺序是随意的。斯坦尼斯拉夫斯基在自己的教学实践中，在训练演员舞台自我感觉诸元素时，并未严格遵循某一顺序。在“演员的梳妆”中，他采用了最不同的各种方式把诸元素结合起来，并且始终不渝地返回到关于动作中心的问题上。这一版中删除了（因为重复）第一个片断的第一小段，并恢复了倒数第二个片断的开头。

[91] 根据开头可以推断，快下课时到来的托尔佐夫痛批了拉赫曼诺夫，因为这样的练习会使学生过于吹毛求疵。

[92] 这一部分发表了斯坦尼斯拉夫斯基的一些札记，这些札记说明他推荐给“训练与练习”课的练习和习作的性质（取自斯坦尼斯拉夫斯基为没有完成的《体系研究实用教材》——即《习题集》——一书所写的准备材料）。一部分练习和习作是他为歌剧戏剧学校的实习课而写的，它们多半带有纲要的性质。在这一部分的开头（练习1之前的内容）首次发表了所选择的练习和习作，根据手稿“训练与练习。发展情感记忆练习”（第527/12）。

[93] 举出第531期手稿中的一个片断，作为对这类练习的补充。

“激情记忆（发展）。

“回忆夏日清晨大海的气味。

“回忆轮船发出的声音，清晨和傍晚的鸟鸣声。

“回忆〔熟人的〕脸、动作、行为方式、手势。窗外的乡村景色。

“回忆草莓加牛奶的味道。

“回忆触摸青蛙、蛇、老鼠的感觉。

“生病——回忆偏头痛。

“高兴——回忆〔自己〕通过中学〔毕业〕考试后的心情。

“悲伤——回忆对马海战。

“宗教狂欢——复活节。

“全体狂欢——十月十七日宣言。”

[94] 过时的对电视机的称呼。

[95] 公主被纺锤扎伤的时刻，对于习作的全体扮演者（公主的侍从和仆役们）来说都是慢慢放松肌肉，直到完全放松的信号。

[96] 指的是贝尔格的剧本。

[97] 居伊·德·莫泊桑的短篇小说《魔鬼》（Le diable）。

[98] 这里指的是B. B. 萨莫伊洛夫即兴表演的习作，在本版本第二卷第一章《情感记忆》中有所描述。

[99] “粘贴在地板上”，这是指脚掌不离开地面而进行的活动。

[100] 指的是在舞台群众场面或群像场面按照象棋（跳棋）布局配置人物。

[101] 从第531期手稿中举出这些练习的更详尽的描述：

“雕塑复活”。房间里的群像。讲解，什么是群像配制及其规则。什么是舞台布局。为了所有演员都能被看见。为自己寻找地方。“菜园里的架子”。线绳游戏。依据。善于安置好并找到依据。

按照各种画和照片为古典姿势和雕像找到依据。纪念碑。

在做所有这些练习时，要通过真实感来进行检验，而想象——要通过依据来检验。

[102] 斯坦尼斯拉夫斯基认为可以这样研究戏剧史。

[103] 斯坦尼斯拉夫斯基把角色中这种引导演员从一个大的动作到另一个大的动作的转折性的、阶段性的瞬间称作“便门”。表演“角色示意图”就是指演员要能够从一个单元或片断转到另一个单元或片断时“打开便门”，把自己引导到新的状态。

[104] 这一节中发表了展示斯坦尼斯拉夫斯基关于戏剧学校工作内容、演员培养方法和教学大纲编写原则观点的材料。完整地加入了歌剧—话剧艺术学校教学计划的搬演内容，其后半部分是前一版本中第四卷附录中的内容。此外，由于内容重复，本节删除了两个小片段的内容，题为“关于戏剧学校教学计划及升级考试”。

[105] 在这一假定的标题下顺序刊登有两份材料，稿子上注的日期是1933年5月13日。显然，这里所发表的文字内容是斯坦尼斯拉夫斯基关于提出创建戏剧艺术学校问题的一些设想。

[106] 普拉纳（梵文），意为风，呼吸，生命。根据布罗克豪斯叶夫龙词典的解释，“在印度哲学中，这个术语用来表示人体中活的、生命的开端，也就是心灵”。斯坦尼斯拉夫斯基使用“普拉纳”这一概念，指的是进行创作的演员的活力。

[107] 安娜·茹季科（1850—1911），法国著名音乐喜剧女演员。

[108] 指利用舍尔温斯基关于诗体理论的著作。

[109] 指为了深化已经获得的知识而对先前学过的材料进行定期回炉复习。

[110] 斯坦尼斯拉夫斯基指的是在日常生活中、在社会和历史条件下设立一门举止、姿势和行为的专门课程(maintien и tenue)。关于该课程的大致内容斯坦尼斯拉夫斯基写在《体育》（第376期）手稿卷首页的计划草案中。

“Maintien课。1) 走进了，打量所有人，找出女主人，问好并鞠躬；2) 向老妇、女士、小姐鞠躬。向老者、中年[人]年轻人、同龄人鞠躬。向职位比自己低的人——仆人、农民鞠躬；3) 不表露自己的情感。不允许冒犯自己（保持尊严）。——我什么都行，什么事情都能做。不贬低自己，也不贬低别人。用整个手来命令仆人不礼貌的，用一个指头就够了；4) 真正的、高尚的maintien的基础是尊重人的个性（我尊敬你，你也要尊敬我）；5) 不高尚的伪贵族传统的基础（暴发户）；6) maintien式的鞠躬——18世纪、15世纪。递出手鞠躬。铠甲和铠甲片的链接。骑士的习气；7) 怎样坐在桌前优雅地用餐；8) 怎样、何时穿（燕尾服、常礼服）。”

[111] 斯坦尼斯拉夫斯基的“舞台活动”指的是舞台技术的一系列手法，这些手法要经过特殊的训练，比如打架、摔跤、跃进、摔倒等。在一份戏剧学校教学大纲草案中有一个这类练习的清单（第263期，第32—35小节）：

“形成幻觉，一个人在打另一个人，打耳光，倒下，绊倒，丢失手帕，丢失信，从口袋里偷走烟盒。

“刺剑的种种手法（拿着剑，坐下，拔出剑来）。怎样握剑。

“不同样式斗篷的各种用途。罗马式斗篷。”

[112] 开头阶段，习作要用即兴台词来表演。接下来，清除掉台词中一些多余的东西并固定下来，这是掌握作者台词的第一步。

[113] “木偶商店”，这是一个戏剧学校一年级所表演的习作。该习作的内容很像德里布的芭蕾舞剧《葛佩利亚》的情节。

[114] 米先科戏剧学校的一个女学生在一年级时表演了一个题为“在河边”的习作。一个挑着水桶（假想的）的姑娘来到河边，把桶装满了水，然后就注视着想象中的那条小船，仿佛坐在船上的她所心仪的人从旁驶过。她使出浑身解数去吸引他，但却发现，他专心致志于另一个姑娘。她很伤心，挑起水桶回家去了。

[115] 指的是亚瑟·沙利文的轻歌剧《日本天皇》，在阿列克赛耶夫剧团排演这部轻歌剧的过程中，参加排练者掌握了日本的造型和舞蹈（参见本全集第一卷，《阿列克赛耶夫剧团》一章。）

[116] 为了巩固角色的内心的线，防止同机械地执行一次记住就永不改变的场面调度，斯坦尼斯拉夫斯基要求更改已经排练好的习作的场面调度，或者把导演的座椅搬到排演大厅的不同地方，使得演员重新适应家具的摆放和周围的环境。“转动”场面调度表示利用舞台上转盘来改变演员相对于观众厅所处的位置。

《公牛》是他提供的剧本，主题是一个地主家庭是如何接受革命的。
《彗星》是一部幻想题材的戏剧。在彗星与地球碰撞之后，只有几个人活了下来，他们开始在地球上重新建立生活。《老科罗姆德耶》是

法国作家儒勒·罗曼的剧本，斯坦尼斯拉夫斯基建议利用它来创造一个歌剧脚本。

[117] 学校里挂着许多标语牌，提醒大家当前在纠正言语、步态等方面必须做的练习。

[118] 在为歌剧—戏剧学校所写的《体系教学大纲》（第540期）中，斯坦尼斯拉夫斯基为歌剧部学生规定了一整套课程。其中，他写道：

“……3) 此外，歌剧部开设听音乐和确定内心、形体动作的专门课程，这些动作，按照听者的揣测，仿佛应该能够被感觉得到，并指导（作曲者）的创作。

4) 音乐所提示的动作的线得以确定和巩固。”

[119] “垫着手坐”指的是不借助手势。

[120] 这份材料是学校工作公开演示的草稿。斯坦尼斯拉夫斯基定期审查学校的练习和习作，并从中挑选出优秀的编入这个演员培养图解教程。同时还建议，呈献给观众的练习和习作的范例将要有所改变，因为学校教学大纲的展演也是定期更新的。“教学大纲”的演出是在斯坦尼斯拉夫斯基逝世后完成的，在1938年秋季。

[121] 《马戏团》这一习作包括了模仿各种马戏表演的一系列节目：“训练”动物（动物由学生来扮演）；丑角表演；带着想象中的物品的“手技”；木马“骑手”；“走钢丝者”等等。这一切都要打造成马戏表演的统一整体——马术师、演技场服务员、音乐伴奏等一应俱全。

“动物园”是一个习作，表演时每个学生都扮演成动物园里的某种动物。

[122] 参见注释9。

[123] 这个习作是从假想物（鱼竿、水桶等）动作的练习中产生的。两个钓鱼爱好者之间因为挑选钓鱼地点而发生争执。

[124] 就是要学生们达到这样的安静而从容的状态，使观众神往于舞台。

[125] “斗士”这一练习意在培养舞台上不使用体力而进行角力的本领。应当这样来摘想象中的桃子，使得能够在手上为此找到所必需的紧张，当桃子摘下来以后，再消除这种紧张。

[126] 省略号表示文中有几行空白，是斯坦尼斯拉夫斯基留下的，准备用来列举和描述各种练习的。

[127] 指的是歌剧部学生（A. B. 涅日丹诺娃声乐班的），他们曾表演过舒曼作曲的《狂欢节》这一训练节奏的习作。

[128] 一个姑娘在草地上放牧着想象中存在的牛群；晴天变成雨天，她不得不把牛群赶回家。

[129] 这个习作讲的是，一个在乡间别墅休息的年轻人散步时，在林中空地发现一个熟睡的农家姑娘。他们相识了。姑娘拒绝了年轻人对她献殷勤的企图，使他出尽了洋相。

[130] 在手稿空白处有斯坦尼斯拉夫斯基如下批注：“啊，如果能把这些标语牌挂在每个学生的房间里该有多好！啊，要是你们的丈夫、妻子、父亲、母亲、孩子能成为我们的帮手该有多好！”

[131] 斯坦尼斯拉夫斯基曾想在此处插入一个习作：“母亲快要死了，女儿在哭泣，丈夫却已喝醉”，但最终感到不满意。我们把被划掉的一段原文抄录如下：

“某一个角色的插图，类似于：

“电影画面： 电影片断闪过公寓、前厅、楼梯（没有剧中人出场）、街道、有轨电车、与路人相遇，伊万·伊万诺维奇家的门栋入口。前厅。

学生甲（扮演伊万·伊万诺维奇）： 坐着，读报。

学生乙： 我来您这儿，是想告诉您……

电影画面： 生病的老妇、哭泣的女儿、醉酒的丈夫、受到惊吓的孩子。

学生乙： ……您的婶婶快要死了，她孤立无援。

学生甲： 怎么会孤立无援？她女儿呢？丈夫呢？

学生乙： 她在那里嚎啕大哭，而丈夫醉得不成样子……

[132] 接下来转述的研究《樱桃园》方法的依据是歌剧—戏剧学校排演这部戏的实践课，该部戏于1936至1938年期间在由М. П. 利林娜在斯坦尼斯拉夫斯基直接指导下主持排练的。

[133]

[134] б о г о р о д и ц а——圣母； д е в а——圣女；
р а д у й с я——你高兴吧。

[135] （音乐中的升半音）

[136] （音乐中的降半音）

[137] （指俄文单词）

[138] （即舒姆斯基）

[139] （法语： 天真少女的角色）

[140] （拉丁语： 第二自我）

[141] 用木头或金属刻成各种器具形状的小玩具，玩的时候将它们堆在一起，用小钩子一个一个地钩出来，不得碰及其余的玩具。

[142] 正确念法应该是 П л а м е н н ы х х н е д р …
ч е р е з м о ю к а р а ю щ у ю в л а с т ь 。

[143] 拉丁语： 既成事实。

[144] 拉丁语： 我已尽我所能，谁做得更好，让他去做吧。

[145] 德语： 对自己和为自己。

[146] 法语, 直译为： 不可思议的；法国大革命执政内阁时期纨绔子弟的译名。

[\[147\]](#) 艺术这些文字依次用几种不同文字写成：动作（拉丁文），行动（英文），演员（俄文），行动（俄文），动作（俄文），动作（希腊文），我行动（俄文），戏剧（俄文），戏剧艺术（俄文）。

[\[148\]](#) 这是一句成语，意为“闷闷不乐，垂头丧气”。