



# 演員創作中的語言



克 涅 別 爾 著

07  
8

中 国 电 影 出 版 社

# 演員創作中的語言

(苏联) M·克涅別尔著

茹 桂 芬 譯

中國電影出版社

1958·北京

М. Кнебель

## СЛОВО В ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА

«Искусство», Москва, 1954

### 内 容 说 明

本書作者克涅別爾是斯坦尼斯拉夫斯基的學生，她曾在斯氏親自指導下擔任過斯坦尼斯拉夫斯基歌劇話劇研究所藝術語言的教學工作。這本書就是根據斯氏有關這方面的見解和作者對斯氏在研究所的活動的回忆，把舞台語言的基本原理加以系統化和概括而寫成的。

由於演員在演出中掌握語言的過程和創造舞台形象的過程是一致的，所以在作者闡述語言問題時，涉及了一般美學基礎和技術基礎，從整体上闡明了斯氏體系中言語動作的概念。在這裡，作者強調指出最高任務的重要性，詳盡而生動地敘述了演員從開始接觸劇本直到能掌握活的語言這一過程中所應進行的浩繁的準備工作，涉及了語言和體系內外有關元素的聯繫，闡釋了掌握這一過程的各個步驟，從而也突出地敘述了斯坦尼斯拉夫斯基的新的排演方法。作者在闡述的時候引用了大量的事實材料，把俄羅斯古典作品“智者的痛苦”、“死魂靈”、“安娜·卡列尼娜”、“戰爭與和平”以及高爾基的“小市民”、“母親”、契訶夫的“櫻桃園”、“香櫞”等等作品中的片斷加以生動而具體的分析，使讀者很容易理解書中論點，這是演員必讀的課本，是學習斯坦尼斯拉夫斯基體系必備的參考讀物。

中国电影出版社出版

(北京西單會館寺12號)

北京市書刊出版業營業許可証出字第089號

外文印刷廠印刷 新華書店發行

\*

開本 320×1168 1/32 印張 3 1/2 • 字數 123,000

1958年6月第1版

1958年6月北京第1次印刷

印數1—2,800冊 定價(7)0.39元

統一書號: 8061·232

1936年8月，康士坦丁·塞尔格耶維奇·斯坦尼斯拉夫斯基喊我上他那兒去。

我知道那时候“演員自我修养”已經接近完成，他正在緊張地进行写作，同时他还忙着筹备以自己的名字命名的歌劇話劇研究所。他对于这个研究所抱着很大的希望，因为他指望和青年們一起进行实验，来檢驗他的体系的新原理。我也知道，虽然康士坦丁·塞尔格耶維奇的健康状况不佳，但他的創作力还極其旺盛，每天他都能帶領我們作出一些有关演員創作方面的新的发现。

当我快要走近列昂契夫斯基大街①那所我們都很熟悉的私人住宅时，我也像多年以来經常会见斯坦尼斯拉夫斯基时的心情一样，感到非常激动。

他讓我坐在一張又大又軟的搖椅里，溫和地注視我很久。

“你听說过我的研究所了嗎？”他最后这样問。

“是的，当然听說过，康士坦丁·塞尔格耶維奇。”

“願意在我們这兒担任艺术語言的教学工作嗎？”

“这一行我从来没有搞过，我也从来没有表演过朗誦。”我这样回答說。

“那太好了，”他說，“这就是說，你还没有搞出一套刻板公式来哩。这个領域还没有人好好研究过，需要在这方面多多摸索，開闢出新的道路来。你願意边教边学嗎？”

我很高兴地同意了，在康士坦丁·塞尔格耶維奇的指导下，在我的創作活动中开始了一个嶄新的、引人入胜的时期。就这种創作活动的意义來說，已經远远超出我个人經驗的範圍之外，所以我認為把它写出来貢獻給大家是我自己的义务。

现在，当我写下这几行的时候，已經有了一系列足以闡明斯坦尼斯拉夫斯基实验活动最后时期的新材料。“演員自我修养”第二部已經出版了，康士坦丁·塞尔格耶維奇的很多語录、筆記和講話都在“莫斯科艺术剧院年

① 列昂契夫斯基大街是斯坦尼斯拉夫斯基住的街道，現已改名斯坦尼斯拉夫斯基大街。——譯者

鉴”、“戏剧”杂志和他的論文演說集里发表了。而当我們在康士坦丁·塞尔格耶維奇的指导下在研究所里从事語言問題的研究时，他的最成熟的关于艺术的新思想、他的最新的創作发现，却刚刚开始定型，还在搜集例証，提炼成明确完整的公式，而且在研究所的实际工作中一再加以檢驗，逐渐精密完善起来。我們是亲眼見到这个不平凡的过程的。

这本书的依据一方面是康士坦丁·塞尔格耶維奇的已經发表的語录，另一方面是我个人对他当时在研究所的活动的回忆。这本书既叙述我的所见所聞，也企图把康士坦丁·塞尔格耶維奇·斯坦尼斯拉夫斯基关于舞台艺术中的語言的基本原理加以系統化和概括，虽然这不过是一种初步的工作。这不是什么純粹的科学研究，不是关于言語动作的教科書。我并不把自己的任务定得太大，我認为我可以完成这个任务，如果我对問題——我們事业的最重要的問題之一——的提法是正确的話。所以我認为在这本书里，可以不必按照我对問題的理解，去作直接的叙述，而采取回忆式地叙述材料的做法，叙述斯坦尼斯拉夫斯基在研究所中如何談論語言問題，如何教課，如何叙述并解釋他認为对发展苏联演員的心理技术有根本意义的东西。

康士坦丁·塞尔格耶維奇从来沒有把艺术朗讀中的語言問題和演出中言語动作分开过。他也很清楚地看到，兩者之間各有自己的特点；可是他首先着重的是兩者之間的言語动作的共同基础。因此，如果这一本书只限于談談艺术朗讀的規律，不打算从整体上闡明斯坦尼斯拉夫斯基体系的言語动作的概念，那是不对的。我免不了要涉及到与演員創作中的言語动作有关的一切問題。

此外，虽然斯坦尼斯拉夫斯基認为語言是演出中演員任务的起点，同时又是創作过程的頂点和終点；但他从来也沒有脫离开他在多年以来卓越的“艺术生活”中所制定的体系的其他一切原理而談論語言。根据斯坦尼斯拉夫斯基的看法，演員在演出中掌握語言的过程和創造舞台形象的过程是一致的。这就要求我不能忽視体系中的任何一个小小的論点，忽視体系中的一般美学基础和技术基础。我將按照言語动作在苏联导演艺术和戏剧教育的偉大奠基者斯坦尼斯拉夫斯基全部观点中的作用和地位，来涉及这些一般的問題。

\* \* \*

語言問題在俄罗斯戏剧的創作實踐中占有很显著的地位。

在俄罗斯戏剧的历史上，似乎还没有一个大活动家不曾考虑过语言的巨大作用问题，不曾寻觅过使舞台上的语言充满着真实、渗透着真实的情感、具有重大的社会内容的手段。俄罗斯演员们一代胜似一代地提高自己对于舞台语言艺术的要求，尽量使舞台言语具有最深刻的生活真实。

在戏剧方面正是如此，因为光荣的戏剧史是跟格里包耶多夫和果戈理、奥斯特罗夫斯基和托尔斯泰、契诃夫和高尔基的戏剧创作密不可分的。我国古典作家们的丰富的文学语言给舞台艺术家提出了复杂的创作任务。要真实地扮演果戈理、奥斯特罗夫斯基、高尔基笔下的人物，首先就是指使人物的话语听起来是真实的，要用全部的色彩使他们的精妙的台词发出灿烂的光芒。

在俄罗斯舞台的编年史上记载着很多例子，说明舞台大师们如何在深刻的、贯通一切的语言艺术的基础上创造出辉煌的舞台形象。史迁普金①和萨多夫斯基②，莫恰洛夫③和叶尔莫洛娃④，达维多夫⑤和瓦尔拉莫夫⑥，连斯基⑦和萨多夫斯卡娅⑧——他们每个人都随着个人的天赋，以不同的方式在舞台上卓越地表达了和他们同样有天才的伟大作家们的语言。

读到史迁普金的信札和笔记的时候，你就会懂得他是如何严肃而深刻地对待舞台言语问题的。

他写道：“……整个欧洲都满足于这样的朗诵，也就是号叫，我们却受不了这种腔调……我曾经听到过季米特莱夫斯基的朗诵，他把旅行全欧时所见的许多剧院的朗诵方式照搬到俄罗斯来了。这种朗诵是在每一个韵脚上都念出很高亢的、差不多是一种学究式的重音来，同时还用诗的分行办法加以

- ① 史迁普金（1788—1863）：俄罗斯的偉大演員，出身农奴，和俄罗斯进步知識界关系甚密，是俄罗斯演員艺术中现实主义派别的奠基人。——譯者
- ② 薩多夫斯基（1818—1872）：俄罗斯的偉大演員，他在小剧院中以擅长奥斯特罗夫斯基剧中角色而著名。——譯者
- ③ 莫恰洛夫（1800—1843）：俄罗斯著名的悲剧演員，別林斯基对他的表演艺术评价極高。——譯者
- ④ 叶尔莫洛娃（1853—1928）：偉大的俄罗斯女演員，在十月革命后第一个获得人民艺术家的称号（1920年）。——譯者
- ⑤ 达維多夫（1849—1925）：杰出的俄罗斯演員，苏維埃俄罗斯人民艺术家。他的演技以对形象的深刻心理分析見长。——譯者
- ⑥ 瓦尔拉莫夫（1848—1915）：优秀的俄罗斯演員，杰出的喜劇演員和多才多艺的即兴表演者。——譯者
- ⑦ 連斯基（1847—1903）：杰出的俄罗斯戏剧活动家、演員和导演。——譯者
- ⑧ 薩多夫斯卡娅（1850—1919）：偉大的俄罗斯女演員，杰出的舞台語言艺术專家，以善演奥斯特罗夫斯基的剧本著称。——譯者

巧妙的修飾。这种朗誦愈来愈高，愈来愈响，念到独白的最后一行时，几乎要把人的气力都用尽了……当我们逐渐长大，一年年聪明起来的时候，我们就懂得这是愚蠢的，马上就抛弃它了……要知道，我们有多少可以歌唱的詞啊！可是我们却只在心里歌唱它們！……”<sup>①</sup>

俄罗斯文学和作为俄罗斯文学組成部分的戏剧創作的现实主义性質，使俄罗斯演員們很快就跟这种当时在欧洲舞台上风行一时的矯揉造作的朗誦分手了。

在我们演劇史上的各个时期中，“用心灵唱出的語言”，也就是在舞台上真誠地、真实地說出来的語言，发抒人的全部丰富的思想和感情的語言，始終在俄罗斯演員的艺术中占着主导地位。果戈理說：“用語言表达的精神和心灵的声音，要比音乐的声音紛繁好多倍。”这句话常常被俄罗斯舞台大師們所引用，决不是偶然的。

既然“心灵唱出的語言”的艺术要比虛伪热情的艺术、比程式化的朗誦的艺术和詞藻华丽的艺术要复杂得多，困难得多，于是，在俄罗斯的演劇史上就充滿了对于引导演員走向真实舞台語言的道路的各种探求，思考和清洗工作。在重視和热爱語言的环境中孕育出来的俄罗斯戏剧，不止一次地提出并探討过舞台言語問題，并且把这个問題和现实主义艺术中的全部問題联系起来。

史迁普金早就認為，可以依据演員所創造的形象的實質，用现实主义的手法在舞台上表达作者的語言。史迁普金要求演員首先要把握住台詞中所包含的思想，研究那表达“劇中人的天性”的思想的过程，以便掌握这种“天性”。

“演員一定要研究各种类型的言語，不要听命于偶然，即所謂听命于天性，因为剧中人的天性和我的天性完全是兩回事，如果要賦予角色以自己本人的个性，那就会丧失掉所表演的人物的面貌。

“是的，應該研究怎样才能把思想总是表达得很好，因为如果不賦予思想以生气，整个事业就是白費的。該說天气很‘冷’的时候，就别說天气很‘坏’”。<sup>②</sup>

因此，在史迁普金看来，形象的再体现是真实地朗誦台詞的条件。只有当演員已經成为一个由作者所創造出来的人，学会了用这个人的思想来思想，用他的体验来体验时，演員才有权代表他的角色說話。用史迁普金的术

① “史迁普金札記書信集”，莫斯科艺术出版社1952年版，第236—237頁。

② “史迁普金札記書信集”，莫斯科艺术出版社1952年版，第263頁。

語來講，只有到這個時候，才不單單屬於技藝，而是有了“藝術”——舞台真實的高級形式了。

赫史迂晉金之后，俄羅斯其他一些舞台活動家一面發展了他的遺訓，同時又深入於舞台言語的奧秘，揣摩出它的規律。連斯基就有許多關於舞台語言的靈妙的見解。奧斯特洛夫斯基以畢生的精力從事語言的研究，他曾把戲劇創作中言語刻畫的技巧提高到最完善的境地。尤仁<sup>①</sup>曾經很精確地論證過，必須按照角色的性格、按照產生這個角色的時代以及作者本人的風格，把角色的言語加以個性化。他曾經說：“漢姆萊脫的言語既生動又自然，而恰茨基的言語，既不生動又不自然，不要一般地要求‘質朴’、‘自然’、‘生動’。演員應該善於代角色說話，演員的言語應該說得對於該角色講來是質朴的、生動的、自然的。”<sup>②</sup>

聽果戈理作品的時候，你會對他在演員藝術方面的見解的深刻和精闢感到驚訝，對他所看出問題的實質感到驚訝。

他反對舞台上的浮夸的語言，而提出要運用演員的創作手法說出生動自然的舞台言語這個問題。

果戈理寫道，演員們在家里背熟台詞，這是很危險的，“要讓演員們一起來學會全部東西，使角色在排演的過程中自然而然地進入每一個演員的頭腦中來，使每一個處在規定情境中的人都不由自主地由於同樣接觸到這個規定情境而聽到他所扮演的角色的正確的聲調。”

果戈理認為，只有當演員不是把角色的台詞背得爛熟的時候，他才能直接領會對手的台詞，才能由好演員的嘴里聽到自然的、音調纏綿的言語，他自己才能不知不覺地也真實而自然地說出話來。

果戈理寫道：“任何一個最普通的人也能把問題回答得有分寸，但是如果演員只是在家里背熟自己角色的台詞，從他嘴里就只能發出浮夸的、背熟了的答案，而且這個答案在他是永世不變的，其結果就是：你無論如何也不能使他轉變，他那時候就不能從好演員那兒模仿到一句話，他就聽不見他的角色周圍的環境和人物了，同樣，整個的劇本對他來說便成了發不出聲音的、格格不入的了，而他本人也終於會像一個死人一樣，只能在死人中間活動。”<sup>③</sup>

① 尤仁（1857—1927）：原姓蘇姆巴托夫，蘇維埃俄羅斯人民藝術家、杰出的演員、劇作家和戲劇活動家。他反對劇場中頹廢主義的和形式主義的流派，堅持了小劇院現實主義學派的艺术傳統。——譯者

② “尤仁回憶、筆記、論文、書信集”，莫斯科藝術出版社1951年版，第318—319頁。

③ “果戈理與戲劇”，莫斯科藝術出版社1952年版，第388頁。



可是，不論俄罗斯舞台活动家关于戏剧艺术中的語言本質問題的見解本身多么深刻，多么公正，他們之中毕竟还没有人創立过有科学根据的关于語言的学說。而做到这一点的就是莫斯科艺术剧院的偉大奠基者康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基和符·伊·蕪米罗維奇—丹欽科。他們在这方面的一項偉大的历史功績就是他們使得一些对于舞台語言的个别观察和思考具有了严整性，概括了它們，把它們納入体系之中，并且还以自己多年来的实际經驗作了补充。此外，斯坦尼斯拉夫斯基体系既作为演員創作的科学理論，就不仅為我們揭示了舞台語言的客觀規律，而且建立了一整套循序漸進的教育方法和演員技巧，使演員能有意識地掌握作者的語言，使这些語言成为積極的、富于动作的、目的明确的、有血有肉的語言。

斯坦尼斯拉夫斯基的学說和他的演員創作理論之所以偉大，是因为他的学說和理論并不是幻想，不是主觀的假設，而是鑽研創作过程的有机規律的結果。

康士坦丁·塞尔格耶維奇写道：“我們所学习的东西，一般人都称为‘斯坦尼斯拉夫斯基体系’。这是不对的。这个方法的全部力量就在于，它不是由任何人想出来，不是由任何人发明出来的。体系屬於我們心灵的和形体的有机天性本身。艺术的規律是以自然的規律为根据的。”①

斯坦尼斯拉夫斯基說，我們創作中的主要關鍵就是要具有永無止境的創作思想。而他的一生，就是他的学說不斷發展的活的体现。

斯坦尼斯拉夫斯基体系产生于本世紀初叶，而在苏維埃时期经历了复杂的創作上的發展。随着被斯坦尼斯拉夫斯基称为舞台艺术的偉大導師的现实生活本身的发展和变化，斯坦尼斯拉夫斯基的世界觀巩固了，他的体系也有了改变：它摆脱了唯心主义的杂质，牢固地建立在不可动摇的唯物主义基础上，找到了引导演員走向有意識的創作过程的更正确的道路。

我們有充分的权利說，斯坦尼斯拉夫斯基体系与唯物主义哲学、与革命民主主义者的美学有血肉相关的联系，它已經成了我們社会主义美学中的一个不可分割的部分。

斯坦尼斯拉夫斯基体系的基本原理就是：演員至高任务——艺术家的先进世界觀——是有意識的創作的必要条件。革命民主主义者們主張艺术不仅要反映生活，而且要对生活中各种現象作出判断，繼他們之后，斯坦尼斯拉夫斯基主張演員是一个公民，演員是一个先进思想的宣揚者。只有当舞台作品的全体創作者都确切地知道今天为什么从事演出时，舞台作品才能真正为

① 譯文見斯坦尼斯拉夫斯基“演員自我修养”第2部，艺术出版社1956年版，第335頁。引文中的重点是克涅別尔加的。——譯者

人民服务。至高任务能使艺术家的眼光变得特别敏锐，能帮助他在周围生活中看出根本的和主要的东西，把这些东西和琐碎的、偶然的東西区别开来。至高任务引导着演員的想像，使他們的幻想積極起来，使整个舞台形象的創造过程充滿热情，目标明确。如果当时演員本人沒有貫串的至高任务，根据斯坦尼斯拉夫斯基的看法，就必然会产生艺术中的自然主义，产生毫無生气的身边瑣事的描写，不会有真正的真实，只有“虛假的真实”，而这正是他所激烈反对的。

正是有关至高任务的学說才使得体系成为戏剧中的社会主义现实主义美学的核心。斯坦尼斯拉夫斯基所提出并研究的全部技艺問題，仅仅在这个学說的基础上才存在，仅仅是为了这个学說才存在的。就是为了使戏剧能自由而充分地向人們闡述生活的巨大真实，教育人們，把我們苏維埃当代生活中新的、进步的东西教給人們，斯坦尼斯拉夫斯基才孜孜不倦地寻找着能最深刻地在舞台上再現角色的“人的精神生活”的道路。

在追求现实主义的和当代的艺术、有洞察能力的和有思想性的艺术、按車尔尼雪夫斯基的話来說是善于“把将来的东西移到現在”的艺术这一点上，康士坦丁·塞尔格耶維奇并不是孤独的。給自己提出过与这相类似的目标的，还有过去和当代的很多先进的艺术家。可是只有他和他的战友羅米羅維奇—丹欽科才找到了实现这个目的的捷徑，并且以十分惊人的准确性确定了舞台艺术的特点，确定了演員創作过程的特殊条件。而这一点就使得体系成了真正的科学。

馬克思列宁主义教导我們，任何一門科学都有自己的独具的特点。斯大林在“馬克思主义与語言学問題”这本著作中說，任何科学的主要目的就是要闡明本門知識領域的專門特点。作为科学研究对象的任何一个社会現象，都具有全部社会現象所共同的东西，可是“問題是在于”，斯大林写道，“社会現象，除了这个共同的东西之外，还有着自己專門的特点，这些專門的特点使社会現象互相区别，而且这些專門特点对于科学最为重要”。①

車尔尼雪夫斯基在探討艺术的本質时，就曾經指出，艺术家要把簡單而自然的人的行为、人的动作真实地再現出来，是特別困难的。

車尔尼雪夫斯基写道：“……每一群活人都具有完全适合于自己的东西：（1）在他們之中发生的事件的实質，（2）自己本人性格的实質，（3）环境的条件。所有这些东西在现实生活中永远都是自然而然地看到的，而在艺术中要达到这一点，却特別困难。在自然界是‘永远和自然而

① 譯文見斯大林“馬克思主义与語言学問題”，人民出版社1953年版，第35頁。——譯者

然’，在艺术中却是‘罕有和赋予了巨大的紧张力量’，这差不多在各方面都说明了自然界和艺术的特征。”①

斯坦尼斯拉夫斯基也曾經考虑过那些使卓尔尼雪夫斯基对艺术感到惊讶的东西，可是他却走得更远一些，他找到了为什么一个人的普通行为在现实生活中很容易保持自然，而演員在表演这种行为时就很难保持自然的原因。这种原因就在于演員創作的条件本身，在于演員創作須面貼观众，在于舞台艺术家的創作要求人的全部精神力量的紧张，而且要当着观众的面进行表演和創作。在这种条件之下，演員由于对意志力的訓練不足，沒有具备那种毫無保留地把自己貢獻給舞台創作过程的能力，就必然会張皇失措，弄得精疲力竭，不再以角色的感情和思想作为自己的感情和思想了。这时候就必然会产生脫节、拘束和不自然的现象，这时候，用斯坦尼斯拉夫斯基的术语来说，角色扮演者所必要的創作自我感觉就会讓位于拙劣的“演員的”自我感觉。

“我們在舞台上使自己的天性脫节要比过正常的人的生活容易得多，”康士坦丁·塞尔格耶維奇曾經这样說过，而且他所想的也正是想顽强地搜尋出一种方法，好引导演員产生有机的、自然的舞台自我感觉。他看出他的体系的使命就是要消除不可避免的脫节现象，要恢复那种由于当众表演的工作条件而被破坏了的演員創作天性的規律，使演員在舞台上恢复正常的、人的自我感觉。

斯坦尼斯拉夫斯基揣摩了偉大的演員們的演技和自己的演技以后，懂得了只有在彻底奉獻給剧本的規定情境，把自己放到角色的地位上，相信所发生的一切事情的真实性之后，才能够在舞台上坦然自在。別林斯基曾經認為艺术家的想像在創作过程中起着决定性作用；卓尔尼雪夫斯基曾經說过：“詩的天才的主要之点就在于所謂創作幻想。”斯坦尼斯拉夫斯基繼他們之后，称創作开始于虛構，也就是詩人、导演、演員、画家等人的想像。

使演員和他所扮演的形象逐漸接近的第一步，就是扮演者如何激发起自己的創作天性，推动幻想，开始朝着剧本的情势、剧本的規定情境所指示的方向发展。斯坦尼斯拉夫斯基发现，做到这一点的最好的、最有效的橫杆，就是他所說的有魔力的“假使”，即虛構的、想像的真實，演員要善于同样真誠地去相信这种真實，可是要比对真正的真實更虔誠些。“假使”能立刻把演員由现实的世界引入虛構的世界，引入作家所創造的世界，这不是现实本身，而是现实的詩意的再現。

① 卓尔尼雪夫斯基：“論艺术”，苏联艺术科学院1950年莫斯科版，第54—55頁。

康士坦丁·塞爾格耶維奇說過，“假使”不是絕對的形式，不是命令。“假使”什麼也不肯定，什麼也不堅持，因此一點也不強制演員。它只不過要問：“假使……，那就怎麼樣？”可是一旦演員試着要回答“假使”所提出來的問題，他就不得不馬上激起自己的幻想。幻想一開始行動，也就產生了演員創作過程所由開始的內心變化。

由此可見，“假使”推動着扮演者的想像。可是這種想像本身還不是自由的；它受到劇本規定情境的限制，只能在這種情境的範圍之內活動。斯坦尼斯拉夫斯基反對演員的那種盲目的、自發的、沒有方向的想像，這種想像只會引導演員脫離戲劇作品中所包含的生活材料。他這樣說：“‘假使’總是先開始創作，‘規定情境’就去發展創作。沒有另一個的幫助，單是一個是不能存在的，而且也不能具有必要的刺激力量。不過它們的職能卻有些不調：‘假使’能推動那打瞌睡的想像，而‘規定情境’就使‘假使’成為有根據的。它們在一起同時而又分別地幫助我們去引起內心的變化。”①

因此，“假使”使演員的創作嚴格地聽命於作者的意圖，聽命於舞台劇本所包含的思想和主題的範圍。斯坦尼斯拉夫斯基同時深信演員勞動的獨立性。因為“假使”只是提出問題，而演員要根據自己的生活經驗、根據自己的信仰和思想修養來回答這些問題。康士坦丁·塞爾格耶維奇分享了別林斯基的這樣一種思想：演員要拿自己的表演來補充作者的思想，他的創作就在於這種補充。在“演員自我修養”中有幾行談到演員勞動的詩藝的令人振奮的話：“相信別人的虛構並且真誠地生活於這些虛構之中，你認為這是瑣事嗎？難道你不曉得像這樣按照別人的題材去創作，往往要比自己去創造出虛構更難嗎？……我們也是再創造劇作家的作品的。我們在劇本中發掘隱藏在字句裏面的東西；我們把自己的潛台詞放進別人的台詞里去；我們確定自己對人物、對人物的生活環境的態度；我們使全部從作者和導演那裏得來的材料都通過我們自己；我們在自己心裏复制這種材料，用自己的想像補充它，使它獲得生命。我們和它融成一體，在心理和形體上都生活於其中；我們在自己心裏產生‘熱情的真實’；最後，我們創造出真正有效的、和劇本中深藏的意圖密切相關的動作；我們通過所扮演的人物的熱情和情感，創造出活生生的、典型的形象。”②

在談到“創作的最終結果就是創造出與‘深藏的意圖’密切相關的”、也就是與劇本和演出的思想密切相關的“真正有效的動作”時，斯坦尼斯拉

① 譯文見斯坦尼斯拉夫斯基“演員自我修養”第1部，藝術出版社1956年版，第84—85頁。——譯者

② 譯文見“演員自我修養”第1部，第87頁。——譯者

夫斯基就触及了舞台艺术的实质。戏剧就是动作；在舞台上进行的一切永远是动作，是思想的动作表现，是把思想对观众作出动作的、积极的传达。戏剧艺术是一种综合艺术，因为它拥有全部艺术手段。可是在演出中影响观众的有决定意义的主要手段，据斯坦尼斯拉夫斯基的看法，永远是语言。就是言语动作使得剧场成为人类艺术创作中最有力、最感人的形式之一。

斯坦尼斯拉夫斯基认为语言就是动作，当我们把这种看法和巴甫洛夫关于第二信号系统的有名学说加以比较的时候，这种看法的唯物主义性质就很明显了。

巴甫洛夫写道：“在不断发展的动物界中，在人这个阶段上，产生了一个神经活动机构的特殊附加物。语言构成了我们的第二种信号系统，也就是我们特有的信号系统，它是第一种信号的信号。语言所产生的无数的刺激，一方面使我们离开了现实界，……另一方面正是语言才使我们成为了人”<sup>①</sup>

巴甫洛夫作出了天才的发现，认为语言是“信号的信号”，语言使人能够把得自外界的并且是在极深刻的联系和关系中接受下来的直接印象加以抽象化和概括，从而证明了：正是语言才使人和动物有所区别，后者是不能越过感觉器官直接获得的印象和形象的范围的。人民千万年来的历史经验都固定在语言里，语言像一面灵敏的聚光镜，为自己汲取极其复杂的人类智慧。一经说出的语言，便在大脑中引起一系列复杂的表象和联想，视觉形象和情绪形象，而这些形象往往就像利用感官从外界取得的形象同样地完整。

“语言的信号化”是舞台艺术基础的基础。

演剧的全部工作都要依靠演员能否在语言后面看出现实生活中的活的現象，使自己形成对于有关事物的概念，反过来又以自己的视觉影响观众。斯坦尼斯拉夫斯基体系中涉及“视觉”这个概念的整个部门都是与此有关的。如果演员本人看得到他需要加以叙述的东西，或者是他需要使舞台上的对手信服的东西，那么他才能够用自己的视觉、信念、信仰和自己的感情抓住观众的注意力。剧场观众感受如何，观众在听到作者台词的时候可能产生的形象和联想如何，都完全要看语言里面含有什么，要看演员的概念中会跟着语言产生出什么，要看语言是怎样说出的而定。

演员既然给自己提出了一定的目标，或者说，像别林斯基曾经讲过的，用自己的表演来补充作者的思想，那么他在这一方面就应该用语言来动作，把观众吸引过来。

<sup>①</sup> “巴甫洛夫全集”，苏联科学院1943年莫斯科、列宁格勒版，第3卷，第568页。

正因为如此，所以观察事物的能力、生活经验、情绪记忆、联想思维的能力，对于舞台艺术家就有着极其重大的意义。

演员对于生活观察愈敏锐，在生活中看到的、摄取的东西愈多，他的观察就愈鲜明，他也就能够把更多的内容放到作者所提供的语言中去。

斯坦尼斯拉夫斯基和森米罗维奇—丹钦科研究了舞台艺术中的语言问题，认为语言是思想艺术感染的强大武器，因此就教导我们要发掘隐藏在语言后面的、构成深深的一层层潜台词的丰富的内容。

斯坦尼斯拉夫斯基和森米罗维奇—丹钦科在莫斯科艺术剧院的实践中所运用的细致的、大量的、各式各样的潜台词，是作为综合而复杂的刺激物在演出时来影响观众的。

戏剧艺术是一种综合艺术。其思想是用综合的手段表达出来的，但语言却是感染观众的基本的、主导的手段，造型的表现力只能补充语言的感染力。在戏剧演出时一旦把重点由语言挪到造型上面，我们就一定会遇到这样或那样的形式主义。斯坦尼斯拉夫斯基肯定言动作在演剧艺术中的首要作用这一原理，这是非常接近于马克思列宁主义关于语言作用问题的提法的。

虽然语言在戏剧艺术中的作用是人人都明白的，可是还需要谈一谈忽视这个问题的情形，谈一谈与舞台语言有关的各种问题研究得不够的情形，谈一谈把许多技术问题和语言平等看待的问题。

民族语言是很多世纪以来人民在认识上的经验的宝库，是人民对于自然现象和社会现象的观察和概括的总结。

——大家知道，“思想是不能脱离语言而存在的”。（马克思语）

唯心主义的论点却认为语言是思想的桎梏，承认不通过语言的抽象思维的可能性和优越性，这些论点已经被彻底击破了；而苏维埃导演和演员的任务就是要极其认真地来理解戏剧艺术中的语言问题。

需要记住，根据约·维·斯大林的定义，只有语言才是“……人们用来互相交际、交流思想、达到互相了解的工具和武器”。①

斯坦尼斯拉夫斯基体系的目的就是使人们在舞台上的言语交流过程也要像在生活中一样，成为一个富于动作的、积极的过程，要使舞台语言永远是自的、有成效、有力量、有意志的，要使语言永远是动作。

\* \* \*

① 译文见斯大林“马克思主义与语言学问题”，第20页。——译者

斯坦尼斯拉夫斯基的最高任务和貫串动作的学說，是演員再体现戏剧形象的过程中的关键。“作家的作品是根据最高任务而产生的，所以演員的創作也应该奔向这个目标。”① 斯坦尼斯拉夫斯基这样說。

可是仅仅决定作者的最高任务是不够的。要使演員本人产生一种与作家的構思相似的最高任务，“……但它一定要能在从事創作的演員本人心中引起反应。这样才可以激起真正的、活的、人的、自然的体验，而不是形式的、純理性的体验。

“或者，用另外一种說法，最高任务不仅要在角色中去找，还要在演員本人的心灵中去找。”②

斯坦尼斯拉夫斯基認為演員再体现戏剧形象的創作过程有其辯証的基础，同时又以两种远景——演員远景和角色远景——的学說来闡明这个原理。

我是一个演員，我知道剧本中我的那个主人公所要遇到的事情，而剧中人是不知道他自己的未来的。

只有掌握了剧中人全部的心理形体行为，演員才有权說角色是“我”。

同时，演員本人必然要经常出現一种支配感，去引导他的創作过程。这种支配感是不能讓我們发展自己的心理技术的，而“……我們拥有心理技术，它能借助于各种誘餌……引导步行者回到大路上来。……”③ 斯坦尼斯拉夫斯基这样写道。

斯坦尼斯拉夫斯基所写的“大路”是什么呢？这条“大路”就是通向作者最高任务的道路。

斯坦尼斯拉夫斯基認為角色远景和演員远景是两个不同的概念，同时他又把角色的远景确定为在把握整个剧本和角色这一条件下对各个部分所作的慎重而和諧的对比和配置。

远景的学說首先給我們開出一条在思想上领会作品和角色的道路。这一学說是和康士坦丁·塞尔格耶維奇有关演員至高任务的見解有着有机的联系的。

这一学說教我們要完整地来把握形象，要善于使形象的所有个别的、多样的特点服从于一个指导思想；这一学說要我們謹防脱离与全部規定情境和戏剧作品思想的有机联系，不致对角色及剧本的个别現象作出有害于艺术的估計。

① 譯文見“演員自我修养”第1部，第496頁。——譯者

② 譯文見“演員自我修养”第1部，第491頁。——譯者

③ 譯文見“演員自我修养”第2部，第209頁。——譯者

演員的远景的學說，也闡明了我們技術設備方面的許多重大問題，可是首要之點是向我們提出了創作構思的問題。如果對這個原理估計不足，就會犯極其嚴重的錯誤。作為藝術家的斯坦尼斯拉夫斯基是以導演和演員無限豐富的幻想使得和他一起工作的人感到驚訝的，他認為創作沖動的基礎是想像，因此他並沒有對構思過程估計不足，他要我們防止使這個過程流於形式以及公式化刻板的危險。他認為，如果演員對劇本研究得不够而隨便加以判斷，就會切斷自己真正闡發作者構思的道路。這時候他的想像就減默了，他雖然一點都還不懂得作品，可是却“知道”如何來表演他所擔任的角色。這種輕率的“構思”，斯坦尼斯拉夫斯基是要我們謹防的。

作者台詞中的每一個詞，每一個事件，劇中人的每一個行為，都應該成為分析的對象，來豐富演員的想像，引導他走上作品的最高任務所指引的康莊大道。

為了達到這一點，斯坦尼斯拉夫斯基主張激發演員的想像，他不准導演過早地向演員解釋演員根據自己的經驗應該理解到的東西；他主張動員演員的全部創作力，……“使得最高任務和角色能變成活生生的具有生命的脈搏、充滿着人生的一切絢爛的色彩”。①

康士坦丁·塞爾格耶維奇教導我們說，創作的構思首先是一個過程，而不是某種現成的東西。這個過程是複雜的，它有許多不同的階段，它受到藝術家的全部創作能力的滋養。

創作構思不能截然分為幾個確定的時期。我們常常見到這種情形：在第一次朗讀的時候，演員就產生了某些可以作為創造形象時的指針的構思要素，後來這些要素就逐漸深化，逐步確切，逐漸產生新的特點。構思也可以由於頑強的、堅持不懈的勞動而產生。如果演員在舞台上表演的是人，而不是劇場人物，那麼創作構思是一定得產生的。

如果演員沒有把作者所賦予劇中人的以及作者在劇本中所規定的劇中人的某一行動的全部特征萃集於一身，那麼在舞台上就不可能產生人。演員應該理解被體現的人，並且應該從自己個性中的有機天性出發；在作者所提供的材料的基礎上來創造活生生的人。

斯坦尼斯拉夫斯基寫道：“我的用意是想使你們把自己重新創造成活生生的人。這活生生的人的心灵所需要的材料，應該不是從外界去汲取，而應該從你們自己身上，從你們在現實中體驗過的本人的情緒回憶和別的回憶中，從你們和所扮演的人物相類似的情緒、想望和其他‘元素’中去汲

① 譯文見“演員自我修養”第1卷，第492頁。——譯者



取。”<sup>①</sup>

这样的一条道路是复杂的。被理解得不正确的角色和不正确的构思，会有破坏全部演出内容、歪曲作者最高任务的危险。

经过不断地探求创作自我感觉——这时候一定要产生真正的创作构思，并发生体现这种构思的过程——康士坦丁·塞尔格耶维奇在他活动的最后几年建议我们重新审查过去规定的排演实践。

这首先指的是最初阶段，这个阶段对以后的全部工作起着决定性作用。

康士坦丁·塞尔格耶维奇撇开了一系列重要原理，专门分析了演员创造角色的第一个时期。

其中最主要之点是：

(1) 为了充分发挥演员作为艺术家的作用，他在创作过程中应该是独立的；

(2) 机械地背熟台词会妨碍并有益于以后全部的工作过程；

(3) 在再体现的创作过程中，没有心理和形体的统一，角色的创作就会是不完善的。

\* \* \*

康士坦丁·塞尔格耶维奇有一次跟我说：“创作中有一条规律，这就是不能有任何强制！破坏这一条规律是不行的，艺术经受不了强制。”

他还举出一个例子，有一次他跟依·米·莫斯克文<sup>②</sup>谈话，莫斯克文对他说：“我站在角色面前，就是鑽不进角色里面去，可是导演却把我拉进了这个洞。”

康士坦丁·塞尔格耶维奇说，莫斯克文的话使他产生了深刻的印象，因为这些话很形象地说明了一个真正的演员在创造角色的第一时期，对于剧本和角色的一切还感到十分陌生时的那种不满意的感觉。

在这个时期，导演和演员的力量，照例不是均等的，因为导演对于剧本的修养当然要比演员深刻得多，全面得多，他可以看出工作的未来结果，他明白剧本的内部结构，他在自己的想像中已经明白了使演员个性接近戏剧形象的途径。

① 譯文見斯坦尼斯拉夫斯基“演員創造角色”，艺术出版社1956年版，第223頁。着重点是克涅別爾加的。——譯者

② 依·米·莫斯克文（1874—1946）：莫斯科艺术剧院的优秀演員，从演沙皇費多尔一劇开始，接連創造过許多成功的演出。——譯者