

文化資料

(十三)

中央人民政府文化部辦公廳編印

一九五四年九月

目 錄

生活中主要的東西——也就是戲劇創作中主要的東西（西蒙諾夫）……………一

演員和導演的藝術（史坦尼斯拉夫斯基）……………二三

戲劇的排演（戈爾卡柯夫）……………二九

劇院的演出處（格·查亞烏林）……………七八

化裝與舞台形象（普·里夫什茨，阿·焦姆金）……………一〇〇

莫斯科各劇院一九五四年演出劇目計劃（二）……………一三三

國外文化藝術簡訊……………一二

全俄羅斯戲劇協會 俄羅斯偉大的女演員葉爾莫洛娃 拉脫維亞的戲劇 科米的戲劇……………

沃龍涅什的戲劇 羅馬尼亞民間文藝研究所 德意志民主共和國一九五三—五四年的戲劇季……………

生活中主要的東西——也就是戲劇創作中主要的東西

西蒙諾夫

如果在第二屆全蘇作家代表大會的前夕用心地環顧一下我們的文學財產，對我們戲劇創作尙不能令人滿意的狀態予以評價的話，那麼，便可以完全有理由提出這樣一個問題：正面人物形象在我們的劇本中究竟佔着什麼樣的地位。

從各種文學討論會和一般會議的講台上，特別是在全蘇作家協會理事會第十四次全體會議和「關於正面人物在現代劇本中的地位」的討論會上，都發出了這樣一種論調——懷疑是否應該把主人公分為正面的和反面的。說什麼這簡直是一種公式主義，因為在生活中我們並不把人分成正面的和反面的，在我們的周圍只是一些具有各種不同性格的人，那麼，爲什麼要把活的生活變成死的公式呢？只要按照人們原來的樣子去描寫他們，——真實便自然而然地產生了。

這些論調，乍看起來倒是頗爲動人的，而實質上却是腐朽的，其目的是企圖修改社會主義現實主義方法，使人對生活現象在藝術中典型化的必要性發生懷疑，忘記掉文學中的黨性原則。

當然囉，生活是生活，活人是活人。然而，在評價生活中的事件時，難道我們不指出某

些現象是先進的，而另一些是落後的嗎？難道我們不把某些人的活動評價為好的榜樣，另一些人的活動評價為壞的榜樣嗎？還有，難道在談優點和缺點經常在身上鬥爭着的人們，我們不說某些人正在成長、進步，正在克服他們身上的缺點嗎？難道我們不說另一些人正在變壞，有時甚至是在墮落，喪失他原來所具有的優點嗎？

同時，使我們感到興趣的，不是一個人身上的善與惡底抽象的鬥爭；我們讚揚的是他有利於共產主義建設的活動，我們要譴責的是他主觀上或客觀上對我們共同事業有損害的行為。我們就是根據這個標準，在實際生活中有意識地強調正面的榜樣和揭露反面的例子；把某一些作為讓人去摹倣的榜樣，另外一些作為讓人去揭發的對象。我們這樣做，毫無疑問，絕不會有人來指責我們，說我們是公式主義地對待生活現象，分門別類地羅列生活。

但是，一當提到文學，尤其是提到戲劇創作時，批評中就會出現一些客觀主義，無所不包的說法，說什麼人畢竟是活人，他們一方面是那樣，一方面又是這樣，因此，歸根結底，他們每一個人都有自己的處！尤其這種客觀主義常常是在爭取生活真實的鬥爭的口號掩護下出現的。近來在「新世界」雜誌上所登載的一些論文裏，就有着這一類觀點底偽裝得並不高明的說教。

當然，爭執還不在於名詞。企圖取消我們文學中正面人物這個概念，這不是專門研究名詞的幼稚的結果。不是的，這是蓄意不願承認這樣一個自明之理：在我們生活中已經取得了優勢的正面的因素和正在體現着這種因素的正面人物乃是我們文學的心臟；正面的因素取得了優勢乃是我們社會主義文學的新內容，如果撇開這種內容來談社會主義現實主義，那真是

徒勞無益的。

這並不是說，在過去的文學鉅著中就沒有正面人物形象。但是正面人物在蘇維埃文學中所佔的地位，就性質上說來是新的，跟我們社會本質分不開的。

黨爲某些文學家粉飾現實批評過他們，號召我們創作諷刺作品，揭露壞人和一切陳腐及垂死的東西。然而，是不是所有的文學家，特別是劇作家都從這種批評裏做出正確的結論了呢？

根據好多劇本看來，顯然還差得很遠。某些劇作家忘記了我們生活中肯定的方面和正面人物過去是而且將永遠是文學應該注意的根本對象和熱愛的目標，英勇的共產主義建設者們高尚的形象過去是而且將永遠是蘇聯優秀文學作品的中心；黨是屢次都這樣告誡我們的。

在批評我們的文學家常常離開了真實的生活描寫，避免指出它的陰暗面的同時，黨和黨報就提醒我們去注意那條會獲致成果的道路，只要沿着這條道路走，我們就可以在我們時代主人公的事業和他們跟所有妨礙建設共產主義社會事物的日常鬥爭中，凸出地表現他們的全貌。

我們常常在真空中描寫正面人物，用地毯替他們鋪路，親手把他們路上的障礙物清除。代他們把凹坑填平。我們常常把一些壞人和危險人物從正面人物走的那個寬敞大道上引開。這樣，我們便剝奪了正面人物向醜惡的和落後的現象作鬥爭的真正困難，我們只是在原則上承認醜惡的和落後的現象的存在，卻不在人身上具體地表現它。

唯其如此，我們的正面人物在這些場合，都成爲喪失掉性格和缺乏熱情的公式化的人物

了；在文學中紙糊的困難和紙糊的敵人是太多了。因而在跟他們的鬥爭中，也表現不出主人公的力量。

黨號召我們要更深入地觀察生活，瞭解生活，真實地表現生活中先進的跟落後的、新的跟舊的和垂死的事物的鬥爭和取得的勝利。但是某些劇作家却把表現陰暗方面和表現壞人的號召，誤解爲一種孤立的任務，忘記了所以要這樣做的目的。

我們所以要在藝術中描寫醜惡和陰暗，並不是爲了助長它們的聲勢，而是爲了借用藝術手段根除生活中的這種邪惡。假如我們同意在文學中描寫醜惡的唯一目的就是消滅它（這一點，我們絕不能不同意），那我們就會得出這樣的結論：最明顯不過的就是要描寫生活中和我們周圍的先進的怎樣戰勝落後的，好人和正面人物怎樣對壞人作鬥爭。難道還有什麼別的道路，能比這更有成果和更確切地符合於現實生活中正在發生的事情麼？

不久以前，我們曾過分鄭重其事地討論過一個問題：是不是讓喜劇裏只有反面人物？特別是十分熱心地討論了謝爾蓋·米哈爾科夫的通俗喜劇「蝦」，彷彿在談我們戲劇創作總路綫似的。其實這個由劇作家只把一些反面人物搬上了舞台的通俗喜劇，在我看來是離開了戲劇創作發展的主要道路的。這只是一個細節，完全沒有必要放棄認真地考慮我們戲劇創作發展的道路，而在這個細節上來作理論推究。

顯然，對這一點，一定會有一些熱心家反駁說：「那麼，對果戈理和他的著名喜劇『欽差大臣』怎麼辦呢？對果戈理的傳統怎麼辦呢？」

然而，畢竟繼承傳統是一回事兒，機械地搬運戲劇創作手法又是一回事兒。

談現代諷刺劇，是應當跟果戈理的傳統聯系起來，但是只能談這種諷刺作品的火力，而不能隨便搬用果戈理所處理的題材，這也就如同不能隨便搬用一切別的跟另一歷史時代和另一些社會關係有關的題材是一樣。

是的，果戈理是沒能創造出具有真正力量的、在當時可以跟市長及慈善院長之流對立的形象來。應該補充說，這正是他作爲一個藝術家美中不足的地方。

但是請問，是不是生活在我們時代的真正的蘇聯藝術家和劇作家，也還會發生這一類的問題呢？難道他們還應該爲尋求能够全力反對虛偽人們的主人公感到痛苦麼？難道在我們的周圍，先進的和美好的人物還少麼？對生活中那些不得不躲藏起來、偽裝起來、處處碰壁的人們，官僚主義者和只圖升官發財的個人主義者予以無情鞭撻的，不正就是先進的和美好的人們麼？對這一點，未必會有什麼人反對吧。那麼，我要請問了：可不可以只用反面人物寫喜劇這種毫無根據的理論問題還怎麼會產生呢？把這個完全不是什麼了不起的問題竟會當做一個十分了不起的問題提出來的那股子熱情，究竟是怎麼回事兒呢？

高爾基在「論社會主義現實主義」一文中，曾懷着對蘇維埃人極大的尊敬和自豪的心情說：「我們生活在一個幸福的國家裏，那兒有的是讓我們熱愛和尊敬的人。」

真可惜，還常常使人有這樣的感覺：我們的某些劇作家不但不知道高爾基的這些話，更糟糕的是他們連高爾基談的那個他們生活在其中的國家也不知道。

談到高爾基戲劇創作的傳統，真是在文學史中很難找到第二個劇作家，能像他那樣全副身心地去愛那些强有力的、鮮明的、健康的人們，極端地鄙視各種各樣的敗類的。遠在上世

紀末本世紀初，高爾基在當時的俄羅斯就不僅把自己的尼爾●和小市民的世界對立起來，並且還使他成了那個世界的控訴者和審判者。

有些劇作家，在莫名其妙地嘮叨着說，他們也是在遵循着高爾基的遺訓，揭露小市民習氣的，而實際上呢，在自己劇本裏又不善於全面的表現正在大力摧毀着我們現實生活的小市民習氣和資本主義各種下流行爲的人們，關於這些劇作家，怎樣說他們才好呢？

這些劇作家中的某些人，並不把馬雅可夫斯基說過的話好好想一下，也居然大胆地宣稱自己是除穢者和運水人，可是他們把最主要的東西給忘了——馬雅可夫斯基知道，他爲什麼把自己叫做清除穢者和運水人：這是因爲他以巨大的力量創造了蘇聯護照持有者，用大寫字母書寫的蘇聯公民的形象，而且，他也正就是站在這個公民的立場去抨擊醜惡和壞人的。

馬雅可夫斯基的諷刺劇「澡堂」在今天上演還獲得巨大的成功，並不是偶然的，他好多年前就在這個劇本裏無情地譴責官僚主義者和隨波逐流的人們，站在一個具有遠大眼光的人的立場來消滅他們。

關於劇本中，特別是喜劇中正面人物和反面人物的數量問題，這並不是什麼了不起的重要問題。比方說，我深信當柯涅楚克寫他的諷刺劇「前線」時，究竟該使用多少正面人物和多少反面人物，事先他一定沒計算過。使他注意的只是事情的本質——根除我們軍隊中的「高洛夫精神」，他把這個劇本寫得恰好足以實現他的創作構思，所以他得到了勝利。

問題的本質並不在於這種人物或那一種人物的數量，而是在於作者爲什麼要創作劇本；

他是真的仇視反面人物，還是只做出一付仇視他們的樣子，而實際上是姑息、甚至是在欣賞他們呢？還是他真的全心全意愛自己的正面人物，爲了人爲的平衡，冷冷淡淡把他們搬上舞台的呢？

近來有某些劇作家和批評家提出了一種奇怪的「二者擇一」論：究竟是完全沒有正面人物的喜劇好呢，還是也帶上幾個差一點的正面人物的喜劇好？同時，反面人物在喜劇中被表現爲生動的，而正面人物倒被表現爲公式化的，竟幾乎被認爲是理所當然的了。爲了維護這種謬論，甚至還舉出一些經典性的範例來：「克利欽斯基的婚姻」中的涅爾金就是當作喜劇中正面人物的「永久類型」予以突出表現的，正面人物在過去、現在將來都是這樣的。

老實說，假如蘇霍夫——科貝林是由於當時的條件和限於自己的觀點，沒能使他喜劇中真正的正面人物去對抗那個有本事的壞蛋克利欽斯基，那麼，爲什麼也要使蘇聯喜劇陷於這種境地呢？

難道我們有才能的和富於機智的人還少嗎？他們不是在揭露我們現實生活中的壞人嗎？他們不僅在對事物的一般正確看法上，就是在品格、能力和吸引人方面，也遠比那些壞人強得多。這樣的人在我們周圍很多，爲什麼他們就不可以表現在我們的喜劇中呢？這真叫人不解！

我來舉一個初看起來似乎是跟上述意見相抵觸的例子。在明科的喜劇「姑隱其名」中，反面人物就比正面人物描寫的出色得多。但這個喜劇就總的方面說來是成功的。那麼，由此應當得出什麼結論呢？這個喜劇所以成功，第一，反面人物不是用別人口裏的一些大道理，

而是用生活進程的本身把他們予以揭露，並讓他們在那些儘管還寫得不够熱心，但觀眾還是同情的正面人物面前失敗的。

第二，假如明科是以更大的本領、才華和幽默（我要特別強調幽默這個字）描寫他的正面人物，那我們就不是和一個簡單的成功喜劇，而是和一個優秀的喜劇打交道了。

每一個藝術家，只要他願意寫生活的真實，不逃避尖銳的衝突和陰暗的方面，他都有某種程度的揭露反面事物的使命。藝術家對揭露反面事物注意的程度不能用法令來規定：藝術家的個性和他觀察到的生活現象的特徵，在好多方面都使他受到限制。但是有一點却不容置疑：藝術家正面榜樣的力量在任何作品裏都應當表現得非常充分。我們應當感覺到：藝術家由於他憎恨和鄙視某種壞事物而不得不（是的，正是因為不得不，）把它從陰暗中拖出來，在全身都發抖；他所以要把它拖出來，是為了消滅它，而不是為了羅列它。

只是表現壞人而不揭露他；或者即使揭露也只是形式的，不能引起觀眾的厭惡和憎恨，這在文學中是非常不好的。只把反面事物用一種羅列的形式表現出來，這不啻給社會上做了一樁有害的事情。而那些在號召鞭撻我們生活中陰暗方面時，只為自己尋找這種方便藉口的人，就常常幹這種事情，在盡社會義務的掩護之下，把他們自己多年來所累積起的內心的庸俗拖了出來讓大家欣賞。

在讀阿·馬里延戈夫的「皇太子」一類的劇本時，你就絕不會感覺到，作者是為了要消滅那種發霉和無用的東西，不得不把它們搬出來。恰恰相反，倒常常使人感覺到，萬一這種發霉和無用的東西真的被消滅了，作者也許就會不知道嘲笑什麼、寫什麼才好了，因為他對

別的東西都不大有興趣。

像這一類已經受到公正指責的劇本，正是無衝突戲劇創作的例子，因為雖然抽象的正義感在這些劇本裏似乎是勝利了，但它畢竟只是在舞台以外獲得了勝利的。在舞台以外某處，某人在決定要把那些只想升官發財的個人主義者和官僚主義者撤職，在舞台以外有某人在揭露壞蛋們，在舞台以外的某地方閃爍着一種能對付被搬在舞台上壞蛋們的力量，然而在舞台上却沒有發生真正的鬥爭。在舞台上我們看到的，只是作者如何有聲有色地、更有興趣和更加注意地去努力表現那些壞蛋，而他們的敵人，也就是說，好人們呢，却被表現得馬馬虎虎，軟弱無力，一個個幾乎都成了骨頭架子，於是我們的現實被歪曲得粗魯不堪了。像佐林的劇本「客人」所描寫的情形，就正是這樣，好多文學家，包括這個劇本的作者在內，都能一下子就把這個劇本的有害的本質弄清楚。

結果使這一類捏造的劇本喧賓奪主了：反面人物都有血有肉地真實地存在着，而正面人物呢，只是存在而已，因為他們都不能用自己的力量去戰勝邪惡，只好指望着外援。

這不正是跟我們過去向它作鬥爭、將來也還要向它作鬥爭的那種無衝突的劇作法的舊樣翻新嗎？

蘇維埃政權和蘇聯人民什麼時候都能成功地對付各種各樣的異己分子、資本主義各種殘餘的活動的代表人物、以及資本主義餘毒的傳播者，這自然是事實，但是一般說來，這種事實即使沒有劇作家們的幫助，也是衆人皆知的。而觀衆們想在舞台上看到的，乃是我們生活中那些壞蛋和異己分子，究竟怎樣具體地被揭露和被消滅的！

在現實生活中，一切的優勢都是站在真正蘇維埃人這方面的。他們所以是大多數，是因為他們在人民中根本就佔壓倒的多數。他們更聰明和強有力，因此他們常常獲勝，一點也不是只靠着中央報紙上登載的諷刺小品或者省委會的決議，正相反，中央報紙上登載的諷刺小品或是揭露壞人的有關決議，才正是蘇維埃愛國主義者們活動和鬥爭的結果，正是那些具有高度共產主義道德和能堅持原則人們的活動和鬥爭的結果，他們把自己的這種鬥爭，在某些場合，導致了鞭笞壞人和危害行為的諷刺小品的出現，在另一些場合，使玷污了共產主義者稱號的人們受到輿論界罪有應得的譴責。

如果不用這樣看問題——那就不管認為我們的人只是一些能力薄弱的個體工作者，他們雖然為各種惡毒所苦，但是好像不能對付它們。這也就是對我們那些：名字是人民的兒子、數目是以千百萬計的正面人物的力量、他們的積極性、堅持原則的精神和毅力，有了一種不正確的看法。

因此，當批評界大聲疾呼地責難那些沒完全了解黨向文學所提出的任務的文學家時，一點也不應當批評他們表現了壞人；壞人是應該表現的。一點也不應該批評他把醜惡搬上了舞台；醜惡是應該揭穿，不應該隱諱不談的。應該批評他們的是：他們沒有把那些正在建設新世界，掌握着重要的批評與自我批評的武器，用自己的政權徹底地把敵人從社會中清除，並把醜惡從道路上肅清的蘇聯人，實際上是怎樣用他們的手去揭露生活中的醜惡的。

假如不是這樣，那我們就不可能建成新的共產主義社會了，而我們却是在勝利地建設着，建設着！

這裏談的不是配藥方的問題——好的多少，壞的多少。談的是：作家是真正熟悉我們社會的生活，深刻地了解它，看到了社會發展的前途，還是不熟悉、不了解、看不到這個前途；是他只在口頭上相信我們的制度和我們的思想勝利呢，還是他在具體的活人身上看到了爲什麼這個制度和思想會勝利。

戲劇創作中如果沒有爲人們所熱愛的十分健全的、精神上美好的正面人物，就會顯得空虛和無味，正如，生活中沒有好人，就會空虛和無味一樣，甚至是不可能的！

因此，當我們想到近來上演的一些劇本時，便要以親切激動的心情去想那些在鬥爭和運動中被表現的真正蘇聯人的性格。我們會想到阿·阿爾布佐夫的劇本「漂泊的年頭」中那個永不氣餒的熱心家巴甫里克·圖奇科夫和那個纖弱多感的，但同時又怎樣也不屈伏的柳霞·維德尼科娃。我們會想到阿·沙倫斯基的劇本「危險的旅伴」中那個雖然肉體是死亡了，但在鬥爭中還是得到了勝利的堅忍不拔的謝里霍夫。我們會想到索弗羅諾夫的劇本「心裏不原諒」中的那個葉卡捷琳娜·托比琳娜，她用自己的精神力量，勇氣和原則對付了個人的最悲慘的命運。

在談我們劇作中正面人物的地位和反面現象及人物的描寫原則時，一定要堅決地強調指出，我們絕不是號召緩和批評，正是要加強批評。

對我們文學中正面事物和反面事物的描寫問題採取孤立的看法，這是不正確和有害的；如果對一方面缺乏正確的了解，對另一方面也就不可能有正確的了解。

如果良莠不分，把人都籠統地「只看做是一個活人」，像這樣把正面人物和反面人物全

都溶解在客觀主義的概念裏，根本忽視這些問題，那也同樣是不正確和有害的。

我們的文學使命是服從於建設共產主義社會使命的。學習了第十九次黨代表大會的文件和中央全會的決議，我們的藝術家就會看到這些文件所包含的那種批評的力量及其不妥協性。要是我們中間有一個看不到這種批評是以我們的力量和對我們遠景的正確估價為根據的，是以提拔成千上萬的具體的正面榜樣為根據的，是以我們已經取得的一切歷史性的勝利底客觀而全面的統計為根據的，是以深深相信我們的制度和人民為根據的，那他便是瞎子。

要是了解所有這一切對文學使命有着什麼樣的直接的關係，那他便是瞎子和聾子。因為如果不把那種有決定意義的能推動他前進的正面事物做為描寫的中心，而想寫出我們的社會真實那簡直是不可思議的，而且也正是這種強大的力量，才使我們不怕坦率而堅決地把生活中和文學中的缺點和弱點全都提出來。

（蔡時濟譯自一九五四年七月四日蘇聯「真理報」）

● 高爾基劇本「小市民」中的人物。

● 偉大的俄國劇作家蘇霍沃——科貝休（一八一七—一九〇三年）的名劇。

演員和導演的藝術。

史坦尼斯拉夫斯基

戲劇藝術在任何時代都是集體的藝術，而且它只有在詩人——劇作家的天才與演員們的天才能够結合起來共同發揮作用的場合下才能產生。每一次戲劇演出，總有某一個戲劇概念作它的基礎，這個戲劇概念把演員的創造統一起來，而且賦予舞台動作以總的藝術含意。因此演員的創造過程是以深入劇本開始的。演員首先必須獨立地或者在導演幫助下發掘所排演的劇本中的基本動機，也就是說，作者的創作主旨，這種創作主旨是他的作品的「種子」，而作品也就是從這個「種子」裏面有機地生長出來的。戲劇的內容，永遠含有「在觀眾眼前展開的動作」的性質，劇中的全部人物，就在這個動作中各人按照他的性格發揮他的作用，而動作一貫地向着一一定的方向發展，就像是在努力趨向作者所定的那個最終的目的。揣摩劇本的種子，探索貫串着全劇的各個片斷因而我稱之為「貫串動作」的那條基本的動作線索，這就是演員和導演工作中的第一階段。這裏應該指出，與某些把任何劇本都看成只是舞台改編的原料的戲劇家相反，我認為導演和演員們在排演任何一個有價值的藝術作品時，都應該力求更準確而且更深入地瞭解劇作者的精神與他的意圖，而不應該用自己的意圖來代替它^e。對劇本的解釋以及劇本的舞台體現的性質，總是不可避免地帶有一定程度的主觀性，並且染有導演和演員的個人的和民族的特色。但是必須深入注意作者的藝術個性，注意他的成為

劇本的創作核心的那些思想和情緒，劇院才有可能發掘劇本的全部藝術深度，並且傳達出它跟詩的作品同樣所具有的那種結構的嚴整及和諧性。未來的演出的全體參予者在找到了劇本的貫串動作所由之而發展的那個真正的全劇的「種子」之後，就能够因此而在自己的創作工作中聯合一致：每一個人盡他自己的能力來力求實現同一個共同的目的，這就是曾經擺在劇作家的面前，而且已經由他在文字和詩的藝術的範圍內加以實現的那個目的。

總之，演員的工作始於對劇本的藝術「種子」的尋求。他把這顆「種子」移植到自己的心靈中去，而從這時候起，在他的身上就應當開始展開創造的過程——與自然界中一切創造過程相同的有機過程。「種子」落在演員的心靈中以後，就應當孕育、發芽、長出根和幼苗來，然後引取着它被移植在上面的那塊土壤的汁液而長成一棵生氣勃勃、繁榮滋長的植物。這種創造過程在某些特殊情況下也可能發展得很快，但是通常如果要使它能够保存真正的有機過程的性質，並且能够引向產生生動、鮮明、富有真正藝術性的舞台形象，而不是產生工匠式的庸品，那麼它實際上所需要的時間，就要遠比歐洲那些最優秀的劇院中一般化在它上面的時間為多。這就說明何以在我們的劇院中，每一個戲的演出不是像在德國那樣只經過八次至九次排演（根據著名的德國導演和理論家克·哈格曼所說），而是經過幾十次排演，有時需要費時好幾個月。可是即使這樣的情況下，演員的創造還是不像作家的創造那樣自由的：演員對他的團體負有一定的責任，只要他的身體和精神一天還有助於創造事業，他就一天不能拋棄工作。而同時他的演員工作的本性就是要求嚴格而又非常任性的，因此當那種在他處於內心高潮狀態時短短的傾刻間就可以通過藝術的直覺而知道的東西，如果是在缺乏

創造狀態的情況下，無論化多少意志力也不能獲得。在這一點上外部技術——掌握自己的身體和語言、發聲器官的能力——絲毫也不能幫他的忙。外部技術不能代替「靈感」，就是說，不能替代那種直覺和創造想像力特別活躍時的創造狀態，而要想強使自己進入創造狀態，這是不可能的。

可是真是絕對地不可能嗎？是否還是存在着一些手段、方法，可以幫助我們自覺地、有意識地使自己進入那種對於天才來說是天生的、絲毫用不着他們強求的創造狀態呢？假如不可能一下子、用某一種方法立刻養成這種能力，那麼，是否可以逐步地掌握它，用一系列的練習來形成那些構成創造狀態的、而同時又是我們的意志可以加以支配的因素呢？當然，普通的演員不會因此就成為天才；不過，也許這樣做，至少也還是會幫助他們在某種程度上獲得天才所特有的東西吧？這就是大約二十年前，當我思索着阻礙我們的演員的創造、並且迫使我們以笨拙的工匠式的刻板表演來代替演員的創造成果底那些內在的障礙時，發生在我腦子裏的一些問題^⑤。這些問題促使我開始去尋求一些「內部技術」的方法，也就是說，去找從「意識」過渡到「下意識」去的道路，因為任何真正的創造過程十九都是在後者的領域內進行的。對我自己，對我領導排演的別的演員、以及主要地對俄國和外國的一些最優秀的天才演員所進行的觀察，使我做出了一些結論，這些結論後來我曾在實踐中加以檢驗。第一個結論是：創造狀態的一個很重要的因素是身體的完全鬆弛，這就是說，使身體解脫那種肌肉的緊張，這種緊張不僅在舞台上，而且在生活中，在我們自己不知不覺之下控制了我們的身體，就好像是拘束着它，阻礙它成為我們心理活動的聽話的傳達者。這種筋肉的緊張常