

「演员自我修养」续篇

演员创造角色

К. С. Станиславский

Работа актера над ролью



「苏」K. C. 斯坦尼斯拉夫斯基
杨衍春 张勃诺 赵重刚 译
著

581
100

演员创造角色

К. С. Станиславский

Работа актера над ролью

〔苏〕К. С. 斯坦尼斯拉夫斯基 著

杨衍春 张勃诺 赵重刚 译

「演员自我修养」续篇

广西师范大学出版社
· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

演员创造角色 / (苏) K. C. 斯坦尼斯拉夫斯基著; 杨衍春, 张勃诺, 赵重刚译. — 桂林: 广西师范大学出版社, 2016. 9

ISBN 978 - 7 - 5495 - 8313 - 3

I. ①演… II. ①K… ②杨… ③张… ④赵… III. ①戏剧表演-表演艺术 IV. ①J812.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 139918 号

出品人: 刘广汉
责任编辑: 熊 慧
装帧设计: 赵 瑾

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
(网址: <http://www.bbtpress.com>)

出版人: 张艺兵

全国新华书店经销

销售热线: 021 - 31260822 - 882/883

山东鸿君杰文化发展有限公司印刷

(山东省淄博市桓台县寿济路 13188 号 邮政编码: 256401)

开本: 690mm × 960mm 1/16

印张: 25 字数: 300 千字

2016 年 9 月第 1 版 2016 年 9 月第 1 次印刷

定价: 62.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷单位联系调换。

译者序

在新版本《演员自我修养》(第一部和第二部)由广西师范大学出版社出版两年之后,我们再次触碰斯氏体系,将1991年新版斯坦尼斯拉夫斯基的《演员创造角色》翻译成中文呈现给读者。在《演员自我修养》中,斯坦尼斯拉夫斯基主要阐述演员如何正确理解戏剧艺术,接近创作天性,指出体系不能产生灵感,但却可以唤起灵感,找到通往灵感的间接途径,从而达到生活与艺术的完美结合,这些内容构成了斯氏体系的第一部分。而在《演员创造角色》中,斯坦尼斯拉夫斯基则进一步完善体系,思考演员“如何创造角色?如何达到与角色的完全融合?如何在每一次重复表演角色时找到创造的自我感觉?”等,这些内容构成了斯氏体系的第二部分。

1991年,俄罗斯“艺术”出版社将《演员创造角色》作为《斯坦尼斯拉夫斯基文集》第四卷重新编辑出版。相对于上世纪50年代的旧版本而言,新版《演员创造角色》无论在编排上,还是内容上都有了实质性的变化。

1. 序言的变化。在这部书的序言中,И. 维纳格拉茨卡娅详细总结了斯坦尼斯拉夫斯基在创造角色方面的感悟与认知。她尤其建议认真对待札记中有关演员体验的内容,因为这有助于理解斯坦尼斯拉夫斯基对于艺术所赋予的深刻意义,避免演员在创造形象时所犯的错误。在她看来,斯坦尼斯拉

夫斯基在上世纪 20 年代初寻找更有趣和通俗易懂的阐述创作角色的形式时,更青睐于小说文学形式。按照她的观点,斯坦尼斯拉夫斯基正是以这样直观而率真的演示法证明了,“一个扼杀演员创作意志力、独立性的独裁式导演和一个用艺术服务于演员,激发并将他的创作天性送往确定目标,与他一起按照自己天性的规律培育每一个角色的艺术家、老师、心理学家之间的区别。”(И. Виноградская:1989,7)演员与导演合作的结果产生了新的创造物,达到了“诗人与演员的精神与精神,肉体与肉体的结合”,指出一个演员的最高境界就是在每一次重复角色时善于更新角色,在每一场戏中检查和确认贯串行为及最高任务。最后,И. 维纳格拉茨卡娅肯定了斯坦尼斯拉夫斯基在戏剧探索中的伟大贡献,即发现了与创作演员艺术相关的最具体问题。

2. 内容编排的变化。1991 年新版的《演员创造角色》较之于 1957 年旧版而言,发生了革新性的变化。新版《演员创造角色》一方面增加了很多新内容,包括《1911—1916 年间札记》、《演员在创造角色中的循序渐进》、《〈女店主〉排练日志》、《一个角色的故事(论创造萨里耶利角色)》、《贯串行为》、《第四次排练〈巴拉迪娜〉》、《1936—1937 年间札记》、《1926—1938 年间札记》等。另一方面也大量删减了 1957 年版本中的内容。正是由于这样的革新性编排,使得新版《演员创造角色》一书的页码从 1957 年版本的 552 页减少到 398 页。

3. 附录和注释的变化。1991 年新版的《演员创造角色》将 1957 年版本的附录内容编排到正文中。而注释的内容大幅减少,而且注释的形式较之前的版本更趋于简单化。

我们在翻译新版《演员创造角色》一书时,力求尊重斯坦尼斯拉夫斯基的思想和本意,真实反映作者的创作意图,秉承了《演员自我修养》的文风,翻译了该书的全部正文内容。文中的译名主要根据商务印书馆 1997 年出版的《俄语姓名译名手册》译出,在此表示感谢。

全书译文由杨衍春、张勃诺、赵重刚完成。杨衍春审订、校正了全部译文,对译文的所有问题负责。虽然我们付出了艰辛的努力,但由于斯氏体系博大精深,翻译不准确之处肯定存在,祈请广大读者予以批评指正。

序

生活的音叉。斯坦尼斯拉夫斯基论《演员创造角色》

1912年3月27日,亚历山大·勃洛克在艺术剧院观看完列夫·托尔斯泰的《活尸》之后,在日记本中记录下了斯坦尼斯拉夫斯基表演阿布列兹科夫公爵一角的情形:“所有人都是演员,独一无二、优秀无比,但也只是演员而已。只有斯坦尼斯拉夫斯基既是演员,又是一个人,是生活和艺术的完美结合体。”^①

斯坦尼斯拉夫斯基所创造的演员技巧派及其体系都是用于让自己学会表演,最主要的一点,就是教会其他人,如何达到“生活和艺术的完美结合”。

如何创造角色?如何达到与角色的完全融合?如何在每一次重复表演角色时找到创造的自我感觉?

斯坦尼斯拉夫斯基从演艺生涯的最初期就在寻找这些问题的答案。在早期记录的所谓的“艺术札记”(1877—1894)中,他就认真地思考了这些问

^① Блок, А. А., Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М. 1963. С. 138.

题。每一次饰演角色之后,他都为自己提出了任务,然后终生都在从实践和理论角度来解决这些任务。斯坦尼斯拉夫斯基在艺术和文学协会连续几次表演莫里哀的《乔治·当丹》中的索丹维尔一角之后,在1889年2月2日写道:“我开始明白,什么是演员活动中最难做到的:学会走进角色,不顾各种各样的障碍,学会让自己兴奋,不让自己讨厌角色。”在这卷为《演员创造角色》而准备的所有材料中,我们将遇到在这句话中提到的问题。

非常想再列举一段写于1898年4月20日的有代表性的札记。这段札记与表演德国作家保罗·海泽同名话剧《光荣的义务》中的古博尔特·冯·阿尔德林亨男爵的角色有关:“当然,比较接近真实、接近生活的那条路是最正确的。为了做到这一点,就应当了解,什么是真实和生活。我的任务就是:这两者都是首先需要了解的。换言之,应当培养、应当思考、应当从精神上发展和整修自己的智慧。”斯坦尼斯拉夫斯基从来都没有将这些问题与演员的纯职业素养、演员的天分分开。还应当指出,对他而言,无论是之前,还是之后,艺术中的真实都是与时代的民主倾向、公民的自我牺牲密切相关,与相信戏剧的纯洁力量,相信戏剧有义务完善人与社会密切相关。

众所周知,从1907—1910年开始,斯坦尼斯拉夫斯基的创作原则成为一个固定体系。他本人认为,1909年2月屠格涅夫《村居一月》的首演是他在研究创造角色并将其系统化方面的转折点。他在排练的同时,还为艺术剧院里愿意了解他的方法的演员讲课。

在《我的艺术生涯》一书中,斯坦尼斯拉夫斯基承认,上演《村居一月》给他带来的教训就是他“又认识了一个真理,也就是演员不仅应当学会自我修养,而且要学会创造角色”。“当然,我之前就知道这一点,”他补充说,“但却是另一种方式,表面的。这是一个完整领域,要求亲自研究自己特殊的技巧、手段、训练和体系。”^①

斯坦尼斯拉夫斯基在这段时间原则上已经放弃了之前表演话剧的形式,

① Наст. изд. Т. 1, С. 408.

也就是执行预先制定的导演计划、准确指出舞台调度、过于仔细地列举情境的所有细节等(确实,无法忘记,在20世纪初的表演事业中,这样一种记录在《导演总谱》中的工作方法发挥了重要作用)。随着时间的推移,他决然推翻了“将自己的个人情感强加给演员”的做法,认为导演应当与表演者一起创造角色和整部戏。

斯坦尼斯拉夫斯基还在自己的演员生涯初期,在创作改造某个角色时就已经经常将自己对角色的预先或者之后结论性思考记录在笔记中。第四卷就是以这样的章节开始的,其中有些材料就与这类思考有关。

斯坦尼斯拉夫斯基所说的“演员创造角色的逐渐变化”与创造屠格涅夫的《外省女人》中柳彬伯爵角色相关。从公开性和坦诚性角度都有些幼稚的札记中可以看出,演员在探索体现形象途径时所流露出的各种各样情感——绝望、愤怒、失望、“痛苦和疑惑”。在这几页中,作者尝试分析自己的过错,寻找克服这些过错的方法。“不能直接从外部特征走进角色。他做出了结论,也就是当还没有体验和创造未来的情感时,不能走向舞台和进行舞台调度。……每一个角色都应当是来自自己的体验。在每一个角色中找到自己。”

在没有上演的莫里哀《伪君子》相关的简短片段中,斯坦尼斯拉夫斯基发展了内部特征和外部特征的最重要思想,得出了结论:在从自身走向角色的过程中,不能只利用隐含于演员自身中的材料,从而忽略想象和想象力的重要意义。应当“将手伸入天性中,将自己带进其中,不断更新自己及自己的内部材料……演员应当不是想成为自己,而是成为他可以成为的人”。

在这个章节,大部分内容都是与哥尔多尼的《女店主》或者通常在艺术剧院所称呼的《旅店的主人》戏剧有关。在这些札记中可以清楚看到,斯坦尼斯拉夫斯基如何帮助演员,演出的合作伙伴,如何从实践角度掌握体系的元素,确定贯串行为,找到“种子”小心翼翼地摸索角色的那根不断的线。显然,在直觉上去感受已经确定的未来之路的同时,他两次在记录本中记下了他理解里巴弗拉达骑士一角的主要阶段。

在这方面,他对普希金的萨里耶利(《莫扎特与萨里耶利》)角色的思考也很有意思。我们发现,对斯坦尼斯拉夫斯基而言,不仅仅悲剧的社会历史方面重要。他抛开在舞台上扮演恶人的刻板模式,寻找促使萨里耶利实施杀害莫扎特的深刻个人动机。他的主人公都是真诚地相信,为了最高目标——拯救地球上的艺术必须消灭不公正。通过多年的辛苦准备工作,他为自己的角色选择了正是这样的贯串行为。

斯坦尼斯拉夫斯基认为,演员必须在想象中跟踪主人公“在各种现实所感受到的和接近于回忆的细节方面”的生活。所以,在这一卷中对这个主要问题更加关注。“通过有意识性达到无意识性”,这就是斯坦尼斯拉夫斯基在第一次座谈陀思妥耶夫斯基的《斯捷潘奇科沃村》时提出的口号,并作为符咒重复无数次。在30年代从理论角度得到了最完美的、和谐的解决。

斯坦尼斯拉夫斯基认为,不关注激发潜意识,就犹如抛弃了“角色人类精神生活的主要本质”。他遗憾地指出,大多数演员没有对这个过程给予应有的关注,只局限于“表面的体验”,没有达到最有价值的东西——天性本身的创造,而观众首先常常只满足于表面,纯外表的印象。“艺术的真谛和创作的主要源泉隐藏在人的心灵中”、我们心灵生活的深处、潜意识领域,也就是“我们天性的主要中心——我们内心的‘我’,灵感本身”所在的领域。但是,没有常规的训练,没有发达的有意识的内部技巧,没有自制力和意志力,演员就不会接近潜意识的门槛。斯坦尼斯拉夫斯基体系、整个理论的任务就是将演员领进门。

随着时间的流逝,斯坦尼斯拉夫斯基将潜意识与贯串行为和最高任务越来越紧密地联系在一起。他幻想演员能够“牢固掌握最高任务,深刻理解最高任务”,确定一条结实的、有意识创造的贯串行为线,而其他细小任务和确定角色的各个部分、证明规定情境、适应、与合作者交际的形式等就交给潜意识处理:机体天性就会创造。在这方面的探索一直在不断地、全面地进行着,体现在《聪明误》创造角色材料中。

斯坦尼斯拉夫斯基着手格里鲍耶多夫的戏剧是顺理成章的事情。众所

周知,1906年和1914年,他在艺术剧院演出时给观众提供了两个完全不同的法姆索夫类型,在实践中证明了戏剧包含多少深刻而出人意料的内容,证明了有取之不尽的财富蕴藏其中,从而在舞台上展示了生活的各个方面和现象。从所发表的札记中可以看出,斯坦尼斯拉夫斯基使戏剧摆脱了长期积累的刻板模式,坚决防止出现标准化的或者故意的、凭空虚构的、失真的处理形象的手段。对他而言,《聪明误》是一部充满生机的现代戏剧,不会随着时代老去,不会失去自己的社会和道德敏锐性。

从防止刻板模式和偏颇成见这个角度而言,初识角色对于斯坦尼斯拉夫斯基具有非同寻常重要的意义。应当努力创造一些条件,调整好自己,使得自己对角色和剧本的第一印象是直接的、始料未及的。演员应当拥有率真和发自内心的沉思,完全沉浸于他所要体现形象的第一印象中。斯坦尼斯拉夫斯基号召演员们学习独立将“自己的精神材料”积累起来放到角色的宝库中,学习积累具体的看待剧本和形象的能力,尤其预防在开始时出现的别人强加的,但却不是永远权威性的结论。他想让演员自己,在没有别人暗示的情形下,“找到一个以此为基点观察剧本的角度,找到诗人以此为基点观察剧本的角度”。如何使演员接近诗人?如何使角色接近演员的心灵?我们从《聪明误》中得到这些问题的答案。

斯坦尼斯拉夫斯基特别注重对剧本事实的思考。自然,演员应当精彩地展示自己主人公的过去和未来,以便正确地理解现在。这时,剧本事实就不会没有依托。评价剧本事实、事件,必须理解和构建一条主人公行为的连续有效线。而且重要的是,一定需要用演员的想象、幻想、理想点燃这个过程,没有这些过程,就没有鲜活的创作欲望、鲜活的心灵冲动。

斯坦尼斯拉夫斯基提醒演员预防干巴巴地分析剧本事实。需要显示它们的“隐含意义、心灵本质”,“在外部事实和事件中探索,在它们的底部深处找到另一个更重要的、隐藏很深的,或许是产生‘外部事实’的心灵事件”。当然,他坚持,评价事实和事件不是某种一成不变的,不需要重新评价的东西。演员应当学会利用生活中和舞台上的任何一种偶然性、任何一个细节,

便于重新审视已经熟悉的、司空见惯的东西。这种即使是勉强捕捉到的新特点也将是“今天创作的重要动力”，防止演员冷漠角色，防止多次重复表演导致的刻板模式。实际上，这就是通往演员表演时即兴创作的可靠途径，这就是斯坦尼斯拉夫斯基不断坚持的东西。

请看一下，法姆索夫家及其居住者们的角色是如何被有趣地、鲜活地、别出心裁地研究与创造出来的，看一下，斯坦尼斯拉夫斯基提供了哪些方法，使得演员可以撇开成见，撇开积累的刻板模式，利用“数不胜数的偶然性”达到接近角色的目的。他提示了各种各样舞台创作的诱因！他将摆脱了任何质层的创作工作原则与演出中的匠艺式传统和规则进行对比，就是为了深入全面地掌握剧本内容和体现在剧本中的具体—历史条件。

为了正确评价剧本事实和事件，演员不仅要有职业习惯，而且还要有深厚的文化底蕴、视野、精神和发达的智慧。否则，可能出现观众比演员更清楚而准确发现作者所展开事实的画面。根据自己对艺术的要求，斯坦尼斯拉夫斯基追求使演员达到作者的层次，学会理解厚重的生活。

斯坦尼斯拉夫斯基逐渐让演员进入到理解作品的不同层次—研究时代、生活现实、历史和剧中人物及其心理存在的历史社会条件。对他而言，在实践中，在排练过程中，当然没有这样的划分。这种划分必须源于从理论角度进行的思考，从而不断阐述演员创作的所有阶段。因此，在其他一些著作中，他将非常确定地阐明剧本的美学层面、社会层面、心理层面及其他层面，它们与戏剧的贯串行为、最高任务之间的联系。

应当认真阅读札记中有关演员体验的内容。它们有助于弄清楚斯坦尼斯拉夫斯基对其所信奉的艺术所赋予的深刻意义，避免演员在创造形象时所犯的错误。首先，他注重表演者有积极作用的体验实质，不能容忍不适合舞台的内部懈怠和消极。“实际上，”斯坦尼斯拉夫斯基写道，“演员常常在真诚地体验角色。在内心他感到了温暖，在舞台上他感到自己游刃有余。他仿佛在无为中怡然自得，沐浴在自己的情感中。被舞台上良好自我感觉所欺骗的演员在这一刻思考着，他创作了什么，真正体验了什么。但是，这种体验无

论多么真实、率真、具有说服力,在它无所事事之前,也就是不活跃,不推动剧本人类精神的内部生活,它都不是创作,都不能走进观众的内心。”犹如在生活中一样,在舞台上体验就是欲望、向往行为、产生的愿望、针对角色行为和发展的情感爆发。自然,演员的愿望和意向都应当是接近于他的机体天性的,它们不能从外部强加进去,不能屈服于别人的意志力,因为这将堵住通往体验,通往真正情感的路径。再后来,尤其在《钦差大臣》的材料中,这些问题都会得到更全面而论据充分的解决。

在创造正确的舞台自我感觉时,更多关注了身体和初级—心理任务。斯坦尼斯拉夫斯基在分析《聪明误》的个别场戏时,展示了如何将对于理解角色的初级阶段必要的细小部分组合起来,形成更大的任务,记录下情境和主人公性格中的新进步。首先应当尽量将这些大任务合并到引导演员走向角色贯串行为的各个阶段时刻,仿佛进入到戏剧的动脉中。部分任务、小的身体真实随着演员与形象的合体可能丧失自己的独立意义,转变成为适应。这样的适应无论在排练中,还是在演出时都不应是固定的,而应是在生活中意外出现的。应当固定角色的主要部分,它的贯串线,根据这些元素,演员开始检查自己,弄清楚自己行为的追求方向。

可以说,正是在《聪明误》的札记中,斯坦尼斯拉夫斯基第一次清晰地阐述了舞台艺术的贯串行为和最高任务意义的理论。

我们只是涉及体系中一些原则上很重要的部分。这些理论是斯坦尼斯拉夫斯基在格里鲍耶多夫喜剧材料基础上经过研究得出的,展现了之后发展的主要方向。角色的内部和外部生活、精神和身体生活、人—演员中的心理和身体因素之间的相互制约问题在这里还没有形成最终的轮廓。大部分札记未完稿并非偶然。斯坦尼斯拉夫斯基的实践经验和创作思想的发展要比他在自己的理论著作中记录下的内容要快一些。

在寻找更有趣和通俗易懂的阐述创造角色的形式时,斯坦尼斯拉夫斯基在20年代初就决定以小说文学的形式、教育长篇小说的体裁写一部书。他

试图在《聪明误》基础上理清他所面临的与准备戏剧有关的问题。

撰写《一次演出的故事》(他的书名就是这样,副标题是《教育长篇小说》)是与《我的艺术生涯》同时进行的,当时艺术剧院正在美国巡回演出。这对未完成手稿的性质产生了影响。其中有不少事实是来自斯坦尼斯拉夫斯基的生平、他所领导剧院的日常生活,有关这些在回忆录中却是以另一种形式讲述的。

作者以轻松、自由、诙谐,有时是讥讽的方式描述了剧院的幕后生活,而且是作为斯坦尼斯拉夫斯基思想传播者身份的著名导演托尔佐夫(我们记得,在前两卷中他化身为托尔佐夫)所领导的知名度高的、创新的、先进的剧院生活。为了排演格里鲍耶多夫戏剧,剧院邀请了外省著名导演列麦斯洛夫(姓氏在这里都富有含义)。托尔佐夫寄希望列麦斯洛夫能够活跃剧院的创作氛围,无论如何,也可以唤醒这个集体。但很快,导演生疏的,对演员而言纯刻板模式的创造戏剧和角色的方法受到了剧团大部分演员的反对,甚至导致激烈的情景出现:在剧院里开始了争论、讨论,尖锐的,但又有些混乱的唇枪舌战。读者以这样的简单方法去探索真相,针对舞台创作的最重要问题得出必要的结论。在遇到对立的观点和立场时,斯坦尼斯拉夫斯基揭示匠艺、表演艺术、体验艺术等概念的本质。

斯坦尼斯拉夫斯基以率真的直观演示法证明了,一个扼杀演员创作意志力、独立性的独裁式导演和一个用艺术服务于演员,激发并将他的创作天性送往确定的目标,与他一起按照自己天性的规律培育每一个角色的艺术家、老师、心理学家之间的区别。演员与导演这样合作的结果产生了新的造物——“诗人与演员的精神与精神,肉体与肉体的结合”,不是准确的复制,不是盲目的模仿戏剧家所写的东西,而是继承了作家和人—演员所灌入的特点的一个新的鲜活生命。

演员创造角色需要一个漫长过程,需要数十次,甚至上百次排练,以自身为出发点,全面地与角色融合为一体,重新作为“演员—角色”在舞台上进行体验。对于一个为了创作而利用与其天资相配的东西,利用“自然而然紧贴

在身上”的东西,利用他耳熟能详东西的演员而言,只要与列麦斯洛夫这样的导演在一起排练几次就足够了。没有能力或者不追求创作,只满足于程式化和刻板模式、固定的“演员行为仪式”的人在很大程度上简化了演员的任务。匠艺者忧虑饰演角色的多少和演出次数,真正的创作者首先关心演出和角色的质量,艺术本身的发展。

即使是奉行体验艺术的演员,也不可能保证在多次重复表演角色之后不出现精神上的麻木状态。通过《一次演出的故事》的情节,连续讲述了演员方塔索夫经历的创作危机。这种危机在很多方面都是斯坦尼斯拉夫斯基所经历过的。他自己信奉类似的东西,在《我的艺术生涯》中描述了这一点。他不吝惜笔墨,展示了在一次例行演出时丢失了角色意义、内部发展线、贯串行为的演员所处的可怕惊恐状态。原因就在于他没有正确评价职业技巧、缺乏演员应有的自制力。“不存在缺乏娴熟、缺乏训练、缺乏技巧的艺术。越有天分的人,就越需要它们。”——斯坦尼斯拉夫斯基坚持不懈地重复着这句话。但是技艺、技巧并不是本身需要,它们是有助于演员探索通往真正体验、灵感的途径。《一次演出的故事》清晰地强调了两个过程:演员自我修养和创造角色之间的不可分割性。

斯坦尼斯拉夫斯基通过详细描述方塔索夫创作的痛苦,从一个新的角度将我们引向了我们已经熟悉的结论:体验艺术的主要构成部分之一就是在每一次重复角色时善于更新角色,在每一场戏中检查和确认贯串行为及最高任务。

这里很难找到斯坦尼斯拉夫斯基完全没有涉及的戏剧生活和日常生活圈子。我们面对的是一个对演员创作天性一无所知的匠艺式导演和一个借着揭示现代社会意义而丑化古典作品的庸俗社会学观点表达者,一个用更新艺术的口号掩盖自己,实际上是为了自我肯定而愚笨地嘲笑艺术的不太年轻的放荡艺术家……

评判不负责任的导演和艺术家们的庸俗创新,斯坦尼斯拉夫斯基坚决反对被奉为经典的手段、僵化的传统,为我们提供了开启古典作品大门的钥匙:

“与其回头看,与过时的传统携手前进,还不如拉住格里鲍耶多夫,用自己的眼睛认真地,摘下旧眼镜去透视天才的心灵,大胆地反对所有传统,表现永久隐含在剧本中,但却从来没有展示给我们,隐藏在虚假传统破旧制服下面的东西。这将是期待从我们这儿得到的最意外消息。”

《一次演出的故事》手稿没有写完。按照斯坦尼斯拉夫斯基的构思,在所有争论和混乱之后,托尔佐夫应当着手演出《聪明误》的工作,按照心理现实主义艺术,“体验流派”的原则达到一个圆满结局。可以很自信地认为,斯坦尼斯拉夫斯基有意在这里利用前面提到的已经准备好的格里鲍耶多夫喜剧资料。

正如我们所知,1930年斯坦尼斯拉夫斯基因患严重的心脏病之后在尼斯治病时,将一份有关《奥赛罗》几场戏的最详细的导演计划寄往莫斯科。苏达科夫在艺术剧院曾经排演过《奥赛罗》。这份计划由于种种原因没有在舞台上得到体现,后来作为演出技艺的经典之作公开发表。显然,因着迷于莎士比亚悲剧世界,斯坦尼斯拉夫斯基产生了将自己喜爱的作品用于教学目的的想法。他采用了《演员自我修养》中选择利用材料的形式,也就是一个教育家—导演为自己不懂事的学生们上课的形式。但是在阐述材料的目的和方法改变的情况下,丧失了使导演计划鲜活的率真、激情和与众不同的说服力。在1930—1933年记录的札记一直未完稿。

我们将诸多草稿中的第一部分手稿(稍有缩减)和得出某些理论性总结的最后片段,还有《奥赛罗》导演计划的某些片段编入这一版本中。

我们从前几部分已经了解到,斯坦尼斯拉夫斯基非常重视演员与角色的第一次接触。在这里,他又回到了这个问题上,将其定义为需要深入研究的“第一个创作阶段”,因为在后面的很多东西都取决于它。他试图帮助演员解除进退两难的处境:保持对角色和剧本的新鲜印象,从个人角度明确地接受它,同时扩大和加深自己对它的了解。就像斯坦尼斯拉夫斯基曾经多次阐释过的,这种博学多识、总的修养可以帮助演员“获得独立性、预防偏见”,

“在任何他人的观点中找到自己”，而这一点对于在自己的创作中永远保持自由也是必不可少的。他认为，教育家的任务就在于教会自己的继承者正确阅读剧本，在其中准确地定位。他相信，第一次正确阅读剧本可以帮助演员“在角色的心灵中立刻找到自己的一部分，自己心灵的一部分”。

斯坦尼斯拉夫斯基认真地观察演员在初次接触角色时的内心状态。在开始时，演员在内心只能模糊地感觉到剧本的个别瞬间，逐渐地，随着认识的加深，这些“感受到的瞬间”就好像黑暗中的光亮一样，“扩大、增大、相互连接，最后填满整个剧本和角色”，这个过程进行得快慢、成功与否，在很多方面都取决于所体现作品的优势，也就是成为“点燃演员灵感”的有效“可燃烧材料”。这个过程进行总是特别个性化，而且各种各样意外的，有时是非常偶然的因素都可以成为“可燃烧材料”状态。斯坦尼斯拉夫斯基顽强地以不同方式体现他的重要思想：“演员的兴奋和着迷所激发的演员创作情感毫无意识地、孜孜以求地，沿着整个角色去探索往眼睛看不到，耳朵听不着，理智发现不了，只有激动的演员情感无意识地认识到的心灵深处的直接途径。”

斯坦尼斯拉夫斯基认为在演员与角色融合的这条充满荆棘的路上，导演—教育家的使命就是善于指出对于所有剧中人物而言必须的“剧本正确线”。为了确定这条线，他提供了一个非常具体的方法：“缺少什么，缺少哪些条件、现象体验等剧本就不存在？”演员在寻找答案的过程中，获得了类似于路标的定向标，将他的创作发往所需要的地方，有机地形成角色总谱。

还在1910年代初，在斯坦尼斯拉夫斯基记录的札记中就有这样的理论：“……可以立刻将自己放到剧中人物的位置和地位上……开始完成自己的任务，也就是开始下意识地根据生活经验去行动，这是通往体验角色中的路径。”^①

在掌握角色的过程中，斯坦尼斯拉夫斯基从来都不会放弃思考有关外部行为和内部行为的意义，尤其在近几年的生活中他将主要注意力集中在这方

^① Станиславский, К. С., Из записных книжек. В 2-х т. М., 1986. С. 115.

面。自然,所谓的身体行为方法在体系中都没有确定任何界限。他发展体系,推翻了体系中的某些重要方面,还发现了一条通往人和演员的机体天性创作路径。

在最后一次与学生的座谈中,斯坦尼斯拉夫斯基就《奥赛罗》的第一场戏首先讲述了身体任务是演员达到潜意识、灵感本身的最简单和最容易的方法。事实上,新方法应当保证心理物理行为的统一。换言之,将“人类精神生活”与角色人类身体生活联系起来。在这方面,斯坦尼斯拉夫斯基最后的尝试与发现紧密地交织在一起,成为20世纪俄罗斯导演艺术最重要方法论探索,当然也包括斯坦尼斯拉夫斯基的论敌梅耶荷德所从事的探索。在梅耶荷德剧院关闭之后,莫斯科艺术剧院的领导邀请失宠的导演到自己的歌剧院,完全不是偶然的。这不仅是一个充满崇高使命感的公民行为,还是非常具有原则性的戏剧举动:斯坦尼斯拉夫斯基认为,梅耶荷德将传授给他的演员有机造型术,他们可以共同寻找解决演员创作主要问题的答案。

身体行为方法重新焕发生机,强调演员艺术的独立性、原生性,包括对文学也是如此。在30年代(在有关莎士比亚剧本的座谈会上可以发现这一点),斯坦尼斯拉夫斯基寻找一种特殊的接近角色台词的方法。他得出结论,除了创造角色的一般过程,不需要提前背诵剧本的台词。不能将作者的文本与演员思想与行为的逻辑性和连续性分开。在总谱没有形成之前,在行为和思想线还没有产生之前,不能机械地背台词。按照斯坦尼斯拉夫斯基的观点,自然的,没有任何强制的通往作者文本的途径使得舞台上的言语更活跃,使得演员有可能通过角色的台词而行动。在这一点上斯坦尼斯拉夫斯基的最后发现与梅耶荷德将演员艺术视为舞台空间的形体创作结合起来也是很有趣的,很有意义的。可以说,在理解演员表演的天性方面,“体验技巧”和有机造型术的创造者们的出发点完全不同,就犹如从相反的两端冲破隧道一般。

作为一流演员,斯坦尼斯拉夫斯基知道,“不能潜进人类情感的潜意识口袋中,像翻钱包一样去翻它,只可以小心地诱骗它们”。为此,一个强大的辅助