



電影藝術叢書

演員創造角色

斯坦尼斯拉夫斯基著



藝術出版社



演員創造角色

K·斯坦尼斯拉夫斯基著

鄧永明 鄭雪來譯

電影藝術編譯社編

*

藝術出版社出版

〈北京市書刊出版業營業許可證出字第〇五八號〉

北京東四頭條胡同四號

北京新華印刷廠印刷

新華書店發行

*

書號：(71) 字數：175千

開本33.5"×46" 1/32 印張7¹³/₁₆ 插頁3

一九五六年四月北京第一版

一九五六年四月北京第一次印刷

印數00001—10,000

定價(7) 0.86元

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ
РАБОТА АКТЕРА НАД РОЛЬЮ

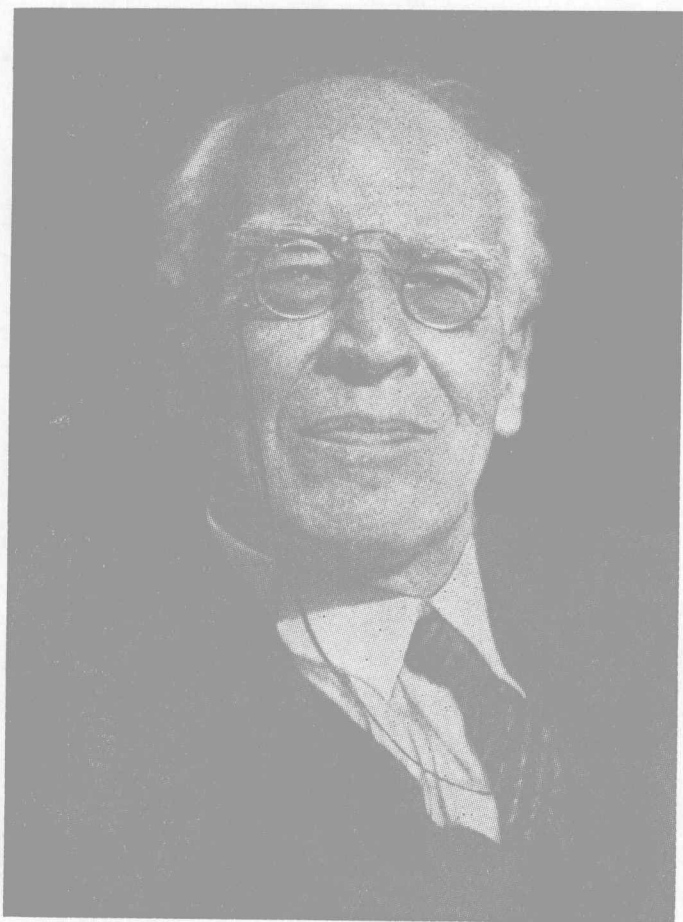
根據 ЕЖЕГОДНИКИ МОСКОВСКОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА 1945 Г. ТОМ I, 1948 Г.
ТОМ I И 1949—1950 ГГ. 譯出。

內 容 說 明

本書是斯坦尼斯拉夫斯基体系的第四卷，是斯坦尼斯拉夫斯基一系列基本理論著作中的最後一部著作，它对以前分別論述过的‘體驗’和‘体现’諸元素作了總結和綜合。在這本書裏，作者先後根據‘智慧的痛苦’、‘奧瑟羅’和‘欽差大臣’等三個劇本的材料，論述了舞台藝術的基本問題——演員和導演体现劇本和創造角色的过程。這個問題也是斯坦尼斯拉夫斯基体系的基本環節，因為在他看來，演員整個自我修養只是舞台形象創造过程中的一個準備階段。

本書表達了斯坦尼斯拉夫斯基對於演員从第一次和角色見面到上台表演這個創造角色过程的基本看法，因此，可以作為演員極有價值的指南；同時表達了他對於導演在一個戲的創作过程中所起的作用的一些看法，因此，對於導演藝術也是一個很有意義的貢獻。

這個譯本是根據‘莫斯科藝術劇院年鑑’上已發表的本書的幾個片斷譯出的。

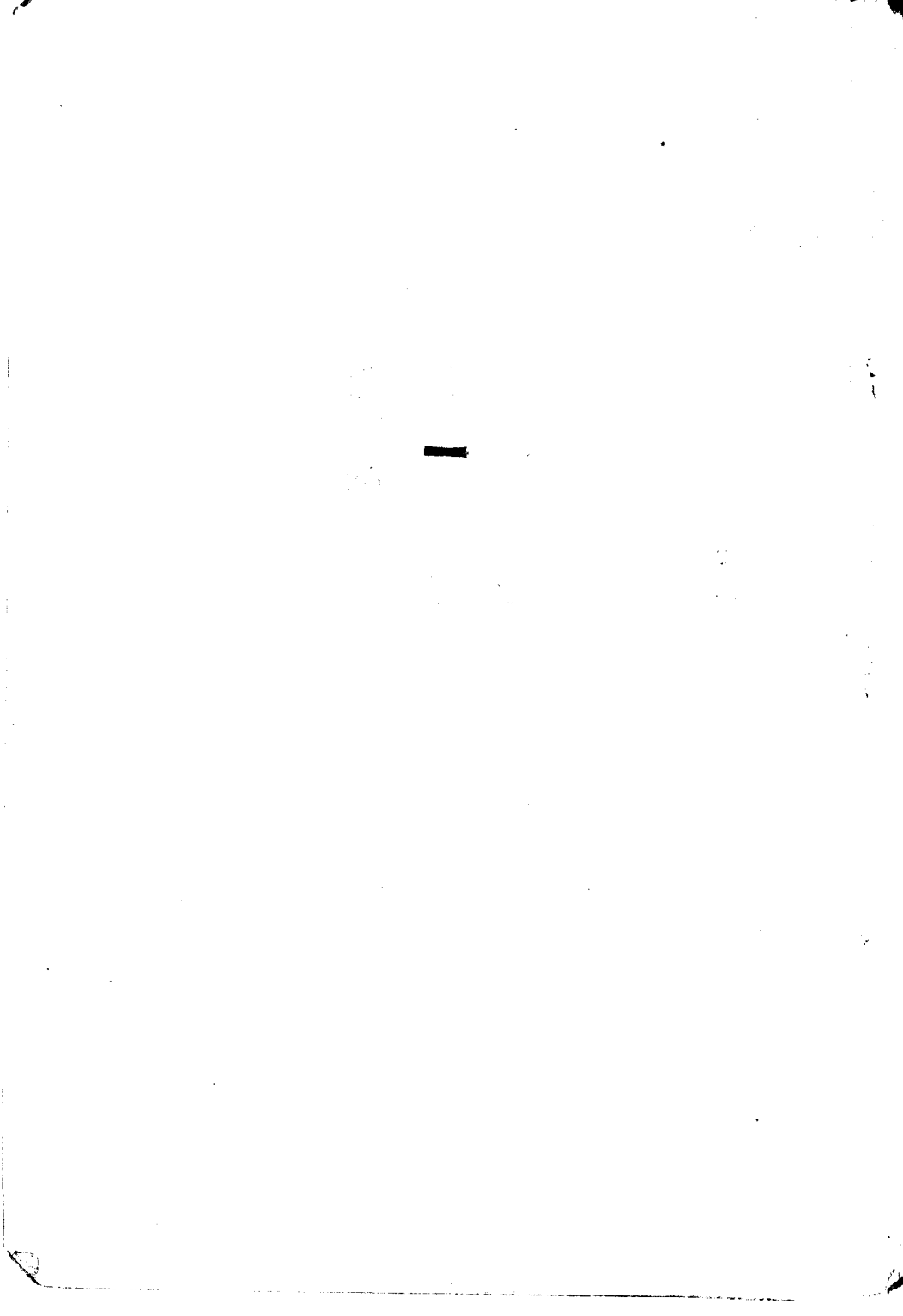


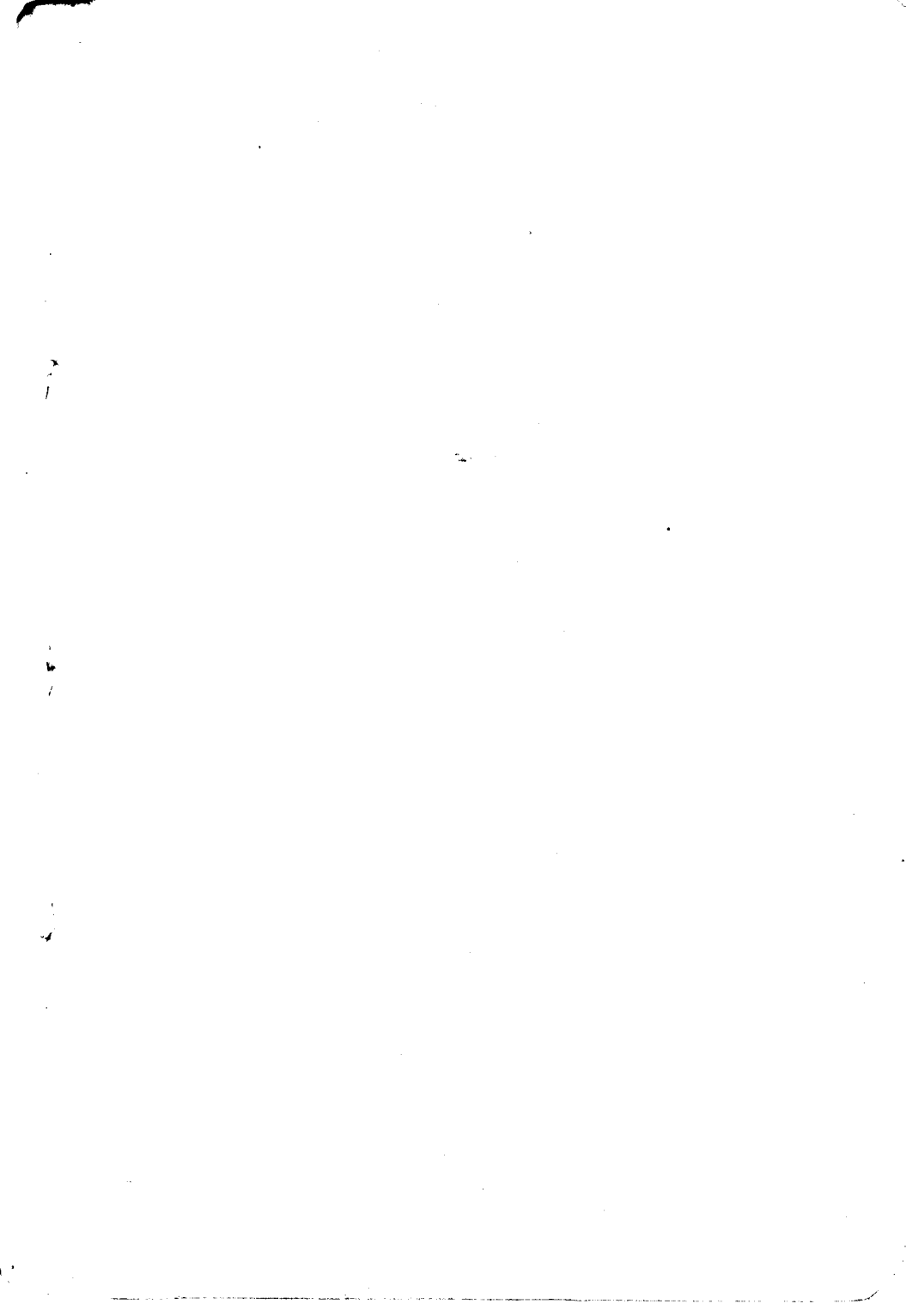
K. C. C. C. C. C.

目次

原編者說明	三
劇本与角色生活外部情境的生動化	五
二	
原編者說明	七
第一章 (同角色初次見面)	七
第二章 (創造角色的「人的身体生活」)	七
第三章 (認識劇本和角色的过程(分析))	九
第四章 (規定情境的深化)	一四
第五章 (对劇本中事实的估計)	一六
第六章 (總結)	一六
註釋	一六

原編者說明·····	一八一
對劇本與角色生活的實感·····	一八五
註釋·····	三六





原編者說明

這裏所發表的材料取自斯坦尼斯拉夫斯基的檔案，是斯坦尼斯拉夫斯基預定在他論述演員創作的著作的第三本書中採用的。這本書的標題應該是「演員創造角色」。

寫作本稿的肯定日期暫時無法查明。古列維奇^①在她那篇回憶斯坦尼斯拉夫斯基的文章中，談到一九二〇年的一些事件時寫道：「午後，我們在通向和房子毗連的花園的小涼台上坐了很久，他爲我讀了他自己的一篇新手稿——這是論述他的「體系」的，用的是半小說式的体裁，描述演員們如何逐漸進入劇本「智慧的痛苦」的各個角色。」

斯坦尼斯拉夫斯基把全部材料分爲四部分；現在保存下來的只有三部分——第二、第三及第四部分——的手稿抄本。這裏所刊載的是第二部分。另外兩部分的標題是：「第二階段——體驗」和「第三階段——體現」。

① 古列維奇 (Леонов Станиславский) 譯者，一八六六—一九四〇)：苏联著名的戲劇理論家、批評家，生前與莫斯科藝術劇院，尤其是與斯坦尼斯拉夫斯基有密切聯繫。——譯者

手稿原本沒有保存下來。顯然，斯坦尼斯拉夫斯基放棄了這裏所闡述的創造角色的方法後，曾對手稿進行修改，並且，如他慣常所做的那樣，將他所需要的材料寫入新的稿本，而把其餘不需要的銷毀。

據他的學生們說，本稿中所闡述的創造角色的方法，他採用到二十年代末三十年代初為止。

劇本与角色生活外部情境的生動化

要使理智所獲得的枯燥材料生動化，這是要靠我們藝術中最主要的創造者之一——演員的想像來實現的。這樣，就要把工作從理性分析的領域轉移到想像的領域中，轉移到演員幻想的氛圍中去進行。

每一個人可以遇着實際的、原來的生活，但他也可以遇着自己的想像的生活。對演員說來，想像的生活要比實際的、原來的生活更愜意和更有趣得多。演員的想像具有一種屬性，就是能使別人的生活成爲自己所感到親切的，而且在別人的生活找到自己相近的特點。想像生活是由演員通過他的意志的努力，通過他那種緊張的創造工作，用那些保藏在他自己心裏，因而永遠是親切的，使他激動的，美麗的，充滿着內容的精神材料創造出來的。這種生活是由演員自己按照他的願望和動機（不是違背他的願望和動機，任憑命運和機會的支配，像在現實生活中經常發生的那樣）所安排的事實和情境形成的。

所以難怪演員覺得他自己所創造的想像生活要比原來生活可愛得多；也難怪演員的幻想會激起創作迷戀的熱烈反應。

演員應該熱愛幻想並且善於幻想。這是最重要的創作能力之一。沒有想像就沒有創作。只有藉

助於想像，或演員的幻想，才能够激起那來自心靈的隱秘深處的創作激情。

一個角色如果沒有通過演員的想像，就不可能具有引誘力。演員應該善於根據各種題材去幻想，他應該善於根據任何規定材料在想像中創造出活生生的生活。演員應該像小孩子那樣，能够去玩任何一種創作玩具，並且從這種玩耍中找到樂趣。既然這種玩具是演員根據他自己的口味和敏銳，由劇本中他自己所喜愛的一些地方挑選出來的，那麼它自然應該得到他的喜歡，吸引他的創作意志。演員在自己的幻想中是完全自由的，只要這種幻想在創作的基本意圖和主題方面不跟劇本作者發生分歧就行。

演員創作想像的工作是什麼呢，演員要怎樣才能先是根據隨便什麼題材，然後根據劇本和角色的題材去幻想呢？

演員想像的形式有消極的和積極的。

可以用內心視覺創造出並看到各種生物、人、風景和環境。可以用內心听觉聽到各種音響、曲調、聲音、語調等等。可以消極地來接受所有這些視覺和听觉形象，彷彿從旁來欣賞它們似的，不表現出任何想要積極動作的企圖；總之，可以作為自己幻想的消極觀眾。可以用自己本來的樣子或者以改變了的、化了粧的樣子把自己置身在想像所創造的這個環境中；可以用自己的內心視覺來看自己，用內心听觉來听听自己和別人，憐惜自己，為自己激動，想看到自己能處在另一種更好的情況下。在演員作為本人的觀眾這一場合，他的幻想是消極的。

但也可以有另一種幻想形式：可以站在想像所創造的外部 and 內部生活條件和情境的中心，不看

自己，只看到自己周圍的事物。可以使自己在這種情況下成爲自己幻想的主要登場人物，在內心裏動作起來，想望什麼，追求什麼，獲得什麼。

我們之所以需要消極的幻想，只是爲了把它當作走向積極幻想的準備階段。換句話說，先要創造生活環境，消極地生活在那裏面，對它先習慣習慣，然後才在所創造出的想像生活環境中開始動作。先要學會消極地幻想劇本和角色，在這以後，才可以去進行積極的幻想。

現在我們要在想像中創造法穆索夫人的生活環境和外部情境。用演員的想像來使理智初步探索到的材料生動化，這工作是逐步來進行的。最好是最容易的，即從意識、內心听觉和視覺所能達到的方面來開始想像的工作。

每一個人，只要他具有觀察力和對他所感受到的印象的記憶力（演員如果沒有這種能力，那是很不幸的），每一個人，只要他見識過、研究過、讀過很多東西，旅行過很多地方（演員如果沒有這樣做過，那也是很不幸的），他總能夠想像出法穆索夫人和它的擺設的。我們是俄羅斯人，更何況還是莫斯科人，我們是知道這種人家的，固然不知道全部，但總可以知道它的某些部分，也就是知道那些由我們會祖父和祖父保留下來的那一時代的零星遺跡的。實際上，莫斯科的某些府第裏保留下帶有前樓梯的典型前廳，在另一些府第裏保留下圓柱，又在有一些府第裏保留下很有趣的中國式書架子。我們很多人都能記得起某種描繪前世紀二十年代「內室」的版畫，都可以回想起曾經在什麼地方看見過的一把安樂椅，彷彿巴維爾·阿法那西耶維奇·法穆索夫本人就坐在這上面坐過。許多人都保存有某種古老的手藝品——用小玻璃珠織成的刺繡，因而也就不止一次地想起索菲亞，

她，在薩拉托夫的什麼窮鄉僻壤，也許就會經對着這種刺繡

……苦苦愁眉，

在刺繡架後面坐着，

對着教曆打呵欠。

總之，在不同時間和不同地點積累的回憶（這些回憶愈多愈好）彷彿是响应演員的号召似的都匯集攏來，各就各位，在想像中去再現那個被遺忘了的貴族之家。

像這樣重複了幾次之後，就可以在想像中蓋起整幢房子並且在那裏面閒逛了。可以打量它，欣賞它的建築，研究房間的配置。漸漸地，一切都會變得很親切，很熟悉；一切都會獲得內在的意義。如果有什麼地方顯得不合適的話，還可以馬上重新把房子蓋過，把它改建或修理一番。

想像生活之所以美好，就因為其中沒有什麼障礙，沒有什麼阻攔，沒有什麼不可能的事情。演員所喜歡的一切都可以做到，他所期望的一切都可以馬上實現。

演員每天從旁欣賞着法穆索夫的房子時，總是詳盡地在研究它的一切。

不過，沒有人居住的房子是很乏味的。能在那裏面看到一些人才好。於是想像的環境本身產生了特定的人。因為事物世界往往是反映着這個世界的創造者即房屋的居住者的靈魂的。起初想像只描繪出他們的服裝和髮式。演員以內心視覺看到這些沒有人臉的服裝怎樣在移動和生活着。他看到，代替人臉的只是模模糊糊的一團。這些還沒有顯現出來的人物暫時是缺乏個性的。在他們身上只是大概地反映出他們的社會地位，他們的家庭名分——父親、母親、女兒、兒子、女主人、家庭

教師、管家、僕人、奴婢及其他。這些還沒有活躍起來的人，這些人的影子，雖然還只是總的場面中的一些細節，却仍然有助於創造整個房子的氣氛。

爲了來偷瞧一下這家人的生活情況，可以把某一個房間的門輕輕打開，由此鑽進房子的某部分，譬如說，鑽進飯廳以及和它毗連的走廊、儲藏室、廚房，跑上樓梯，等等。在開飯的時候，房子裏這一部分的生活令人想起亂紛紛的螞蟻窩。可以看到，婢女們爲了避免弄髒老爺房間的地板，怎樣脫掉了鞋子，端着盤碗急急忙忙地走着。可以看到那個管廚的，他怎樣煞有介事地接過菜，在送去給主人之先，一邊用盡各種方法調味一邊嘗着。可以看到僕人們和廚子們沿着走廊和樓梯來去奔忙。其中有一個人爲了開玩笑，竟把迎面走來的婢女一把抱住。餐後，全都安靜下來，所有的人都躡着腳走路，因爲老爺已經睡着了，睡得很熟，在走廊上都听得見他那壯士般的打鼾聲。隨后你看到客人們——貧苦的親戚帶着教子們來到。這些孩子被引領到書房裏去向那教父兼恩人行禮，吻他的手。孩子們朗誦着專門學會的詩篇。隨後大家都到客廳裏喝茶。接着，又都散開去，屋裏重新寂靜，重新顯得空蕩。可以看到，管燈的僕人怎樣用大托盤捧着油燈到处分送，怎樣把燈上滿油，架好梯子，爬上去，把燈掛到燈架上，或者就擺到桌上。天黑時，可以看到那一長排房間的一端出現了一個光點，它就像鬼火般從一個地方移到另一個地方，——這是僕人在點燈。油燈微弱的光在所有的房間裏亮了起來，造成一種愜意的幽暗氣氛。孩子們還沒有去睡，他們跑來跑去在玩着，一直玩到把他們帶進育兒室時爲止。這以後就變得安靜些了。在遠處的房間裏，有一個女人在風琴伴奏下帶着誇張的情感在唱歌。老人們在打牌。有誰在單調地唸着法文書，另外一個人在燈下

編織着什麼東西。

然後你聽到走廊上响着脚步声。最後，誰閃現一下，又消失了，寂靜籠罩着一切。只是從很遠的地方，從街上傳來守夜人的打更聲，誤點馬車的軋軋聲，以及哨兵們無精打采的傳呼聲：「你……聽……着！注……意！听……着！」

總之，這幢房子總的氣氛和總的形態——這幢房子裏一般的（不包含它的各個居住者的細小生活特徵的）生活是形成了。演員就是這些在想像中創造出來的遙遠時代的生活場面的唯一觀眾，他從旁欣賞着這些場面。他感覺到某些人的存在，感覺到他們的生活以及這種生活的基礎和形態，但却看不清他們每一個人。

只有那個管廚的不知爲什麼在想像中顯得特別生動。演員以內心視覺清楚地看到他的臉，他的眼睛，他的舉止。這不就是彼特魯契卡？啊！這是演員從諾沃羅西斯克坐船來時曾經和他同路的那個快活的水手……他怎麼會跑到法穆索夫家裏來的呢？奇怪……可是，話又說回來，演員的想像會有什麼樣的奇蹟創造不出來呢！

對法穆索夫一家生活的創造暫時還僅限於它的外觀。但是這些由詩人「規定」的並由演員自己加以補充的情境，演員不僅已經認識到，而且已經在一定程度上感覺到。這就使得以後進行的分析過程的第三個步驟——探索劇本與角色生活的內部情境這一工作大爲容易起來。

創造出並且感覺到劇本與角色生活的外部情境以後，演員就可以轉過來探索和創造內部情境——開頭是意識所能達到的那些內部情境。內部情境要重要得多，它們的作用和影响也要深刻

些。

詩人所「規定」的劇本與角色精神生活的內部情境是隱藏在台詞裏，隱藏在我們意識得到的說明劇中人情感和精神生活的那一部分文字裏的。心靈和情感的領域中所蘊藏着的創作刺激物，要在劇本生活的外部形態中展露在我們面前的那些刺激物更有吸引力和更有生命力得多。劇本精神生活的刺激物並不对演員內心視覺和聽覺起作用，而是直接对演員心靈的深邃角落起作用的。開頭在劇本台詞裏尋找的，應該不是情感本身，而是角色內在精神生活的「規定情境」，這些情境會激起自我交流和跟外界的交流。

劇本與角色精神生活的內部情境是由每一個劇中人物個人的內部生活條件形成的，而這種條件在很大程度上又決定於外部情境以及這個人物和其他人物之間的相互關係。心靈的這些組成元素和影響這些組成元素的條件是密切聯系着的，因此不能把它們分開來探討，而一定要從它們相互之間的直接關係上去探討。

怎樣來從事這種精神方面的探討呢？

必須再讓智慧、理智去探索，以便從台詞裏找出直接或間接說明劇中人的個人生活和所有劇中人的相互關係的那一切。

到哪裏去找出一把鑰匙，來揭開人物的個人生活和他們彼此間相互關係的秘密呢？

互相衝突的人物之間每一個人物追求的基本生活目標就是這樣一把鑰匙。這種目標就是人的欲望和意向的永久源泉，就是他的動作的主要原因。