

钱刘学习

資料彙編

4

中央研究院編印

戏剧学

(资料彙編) 第四期 1958年5月出版

目 录

- 角色的处理…………… 导演專家格·尼·古里也夫 (1)、
張守慎 譯
- 关于舞台行动…………… 表演專家鮑·格·庫里涅夫 (93)、
姜 麗 譯
- “雷雨”片断排演记录…………… 导演專家普·烏·列斯里 (101)
导演干部訓練班整理
- 为共同的世界觀、艺术觀而斗争…………… 田 稼 (139)、
(記叶·康·列普柯芙斯卡婭給上海戏剧
学院表演者研究的帮助)
- 舞台美术家的創作和导演的合作
…………… 舞台美术專家A·B·雷可夫 (152)
駝 鈴 譯
- 高尔基剧作“瓦莎·惹列茲諾娃”
設計實習討論…………… 舞台美术師資進修班整理 (159)、
(指導導師A·B·雷可夫專家)
- “瓦莎·惹列茲諾娃”一剧設計實習心得…………… 周承人 (181)
- 临时改变头髮顏色的几种方法…………… 李德权 (190)
——化裝常識之一——
- 我国業余話剧运动的光荣傳統…………… 沙 新 (199)
- 第五期要目預告…………… (206)

角色的处理

导演專家格·尼·古里也夫

一 准备演出阶段（行动分析）

导演構思和演員

●导演排戏的工作主要从三方面进行：制定导演構思；和演員一同实现構思；組織演出，即把所有各种舞台表现手段組織成为統一的整体。

絕不能把这三方面看作是具有严密順序、彼此隔絕的三个独立的工作阶段。在实际工作中，这三方面通常是同时进行的；而且在其中的任何一个領域里遇到了問題，都必然会牽涉到其他方面的任务。譬如，在分析剧本的过程中刚刚开始制定导演構思的时候，导演就必须考虑到許多組織工作的問題，如象排演計劃、舞台設計期限、供应演員必要的参考資料等等。另一方面，也不能把自己事先拟定的構思当作是未来演出的“模型”，不能認為和演員一同处理角色的过程只是实现这个構思而已。在每一个真正具有創造性的剧团里，这个“体现”構思的过程必然也是进一步“制定”構思的过程，換句話說，在导演和演員一同处理角色的工作中，还要把原先拟定的構思加以修正、丰富、深化和全面的發展。而解决和演出有关的一切組織工作問題，尤其是在公演以前把一台戏“組合”到一起的工作，更是絕不会不影响到导演的構思和演員的舞台生活；它們通常都会給导演構思和演員的舞台生活某些重要的修正，在頗大的程度上決定它們的最終形式

(因而也决定它們的内容)。因此,这三个工作阶段的順序只是相对的。我們只能說,导演在第一个工作阶段主要是制定导演構思,在第二个工作阶段主要是和演員一同工作,而在第三个工作阶段主要是把一台戏組織成一个思想艺术的統一体。另外还必须指出,第一部分,即制定导演構思的工作,必須包括对剧本的全面分析,因为这是“产生”構思的唯一無二的良好基础。

康·塞·斯坦尼斯拉夫斯基把导演工作的这三个領域看作是“导演学的基础”,他說:“导演学的基础是由三部分構成的:

一、和原作者一同处理剧本,如果原作者已經死去,那就单独进行研究。要对剧本进行全面而深刻的导演分析……

二、和演員一同工作……

三、和舞台設計、作曲家以及全体演出人員一同工作……”

①

斯坦尼斯拉夫斯基对领导工作过程的这种划分方式,不是以目的(制定構思、它的創作体现和組織体现)作为划分的标尺,而是以工作的“对象”(剧本、演員、整个后台工作人員)作为标尺的,这就愈發強調地表明了导演工作的三个方面是紧密地互相依存、互相滲透的,导演的全部工作都是为了一个目标:把演出的思想艺术構思在舞台上体现出来。

我們看到,在这个过程中,导演和演員的工作占据着中心位置,这不仅是从“時間順序”的角度來說的,而主要是指这个阶段在一台戏的創造过程中所占的比重。

劇場中的主要人物是演員。观众是通过演員的表演領会一台戏的。因此,导演和演員的工作也是导演工作中最主要的部分,

① 引自尼·戈尔恰科夫:《斯坦尼斯拉夫斯基的导演課程》,俄文版154頁——原注。

而且导演的真正專業技巧实际上也是在这一部分工作中表現出来的。在實踐中，不同导演的創作个性往往有不同的表現。有的导演善于深入地閱讀和分析剧本，可是不善于帮助演員把这些細致的觀察和結論轉变成舞台形式。这是“文学家型”的导演，他們的导演說明往往比他們排出来的戏有趣得多。有的导演很善于創造舞台环境，他們的構思是建立在空間、繪画和音乐方面的强大的視觉想象力和鮮明的視象上面的。这是“演出家型”的导演，他們往往可以創造出非常有趣的演出工作的構思，^①可是对于演員却無能为力；在这种导演的手下，演員只能成为导演視象的順从的執行者。最后，还有一种导演，最擅長于和演員排戏，但他們的排演工作通常都是以导演本人的表演經驗为依据的。最理想的导演是三者皆精，三方面平衡發展。但不管怎样說，“决定性的”一面畢竟是导演和演員排戏的工作。“文学家型的”导演或“演出家型的”导演（或称“美术家”导演）还不能成为不折不扣的專業导演。他們永远需要另請一位善于給演員排戏的导演帮忙，他們的視象可能是很有天才的，但他們不善于把自己的視象具体实现出来。

◆在演剧實踐里，总是宁肯構思平淡一些，但要有机地体现在演員的表演里，而不要構思很宏偉，却不能通过演員的表演加以实现，因为这样的宏偉構思只是停留在导演的脑子里，只是这一台戏的一些死板的“物質要素”。^②

◆正因为这个緣故，所以导演的專業水平首先取决于他給演員排戏的能力。正因为这个緣故，所以这样的导演最受演員的尊

① 这里所謂演出工作的構思（Постановочный замысел），是指布景、灯光、化裝、音乐、效果、空間構圖等等，但不包括人物的創造，不同于演出構思或戏的構思（Замысел спектакля），后者的全名是导演对演出（戏）的思想艺术構思或簡称导演構思。——譯者。

重。也正是因为这个緣故，所以給演員排戏的工作是导演工作中最主要的一部分。

給演員排戏的工作是一个活的創作过程，只有在實踐中才能加以領会。沒有也不可能有任何教条式的規則、藥方或办法是可以死背下来，当作現成的套子加以使用的。無怪乎导演給演員排戏的工作往往又称作教学工作。因为教师永远是要跟具体的活人的具体表現打交道的，他必須对每个人找到創造性的新办法，导演也是如此，导演的一項經常不变的任务就是找寻具体的、独特的、恰恰适合于每个具体情况的处理方式。

导演給演員排戏的工作，永远是要“具体地分析具体的情况”。“背会”这門學問是办不到的。所謂导演的“才能”，或者說，导演的舞台艺术的形象思維能力也就表現在这里。但这絕不是說这門艺术是根本無法“学习”的。学习是可以的而且也是必要的，必須分析自己的創作實踐，对于創作过程进行批評和自我批評，熟悉大导演們的創作經驗，同时还要掌握方法學上的一些基本原則；在导演艺术的領域里，正如在其他各种創作活动的領域里一样，方法學的一些基本原則也是同样存在的。

在熟悉偉大的大师們的創作經驗方面，必須首先研究描写斯坦尼斯拉夫斯基的导演艺术的那些著作。就这个意义說来，尼·米·戈尔恰科夫的《斯坦尼斯拉夫斯基的导演課程》可說是最有价值的一本好書。这本书很清楚地表明了导演給演員排戏的工作乃是一門最复杂、最精細的“艺术”，它所要求的并不是知道一批

-
- ② 莫斯科艺术剧院的导演薩赫諾夫斯基在他評論斯坦尼斯拉夫斯基的一篇文章里写道：“斯坦尼斯拉夫斯基肯定地認為，作者思想的最充分的體現者应当是演員，他应当用自己的表演压倒布景和导演的創作手法，而这一切却只能以不妨碍演員为限。”（苏联《戏剧》杂志，1957年第四期）。——原注。

“藥方”，而是要極度發揮創作的幻想，要對演員的個性具有最細致的感覺和最敏銳的分析能力，並且要有靈感、機智和大膽創作的精神。

就這個意義說來，華·奧·托波爾科夫的《斯坦尼斯拉夫斯基在排演中》也是一本同樣值得借鑒的好書，它主要是探討形體行動方法的各項問題的。^①

斯坦尼斯拉夫斯基和聶米羅維奇—丹欽科的導演腳本也提供了一些值得注意的材料，其中最主要的是《奧賽羅》和《海鷗》的導演計劃。所有這些著作都不是讀一讀就行了的，而是要用心地、有分析地進行研究。為了深入地理解這些材料，還應當參考一些講解導演學原理的著作，這會有很大的幫助，因為這些著作敘述了演員處理角色和導演給演員排戲的一些基本原則。這裡所指的是以下幾本著作中關於導演跟演員的工作的那一部分：

- 一、尼·米·戈爾恰科夫《導演對演出的處理》；
- 二、華·格·薩赫諾夫斯基《導演學及其教學法》；
- 三、華·格·薩赫諾夫斯基《導演的作品》；
- 四、華·格·薩赫諾夫斯基《斯坦尼斯拉夫斯基》；

該文載於1957年第4期蘇聯《戲劇》雜誌上。

另外在格·古里也夫和米·福明娜合寫的小冊子《業余劇團》里（原著十七至二十二、七十九至九十九頁），也可以找到關於處理角色的幾項基本原則的簡短的敘述。這裡的敘述可以作為演員和導演在創造人物形象的过程中所面臨的幾項基本任務和掌握舞台上的現實主義行為所必須遵循的若干基本原則的有益的提醒。

用心地和有系統地研究前面列舉的所有這些材料，可以幫助

① 斯坦尼斯拉夫基本人在“論形體行動”和“演員創造角色”這兩篇文章中也揭示了實際運用這個方法的情況；這兩篇文章收在《斯坦尼斯拉夫斯基論文演講談話書信集》里。——原注

导演分析他自己的实践，并且给他打下一个良好的基础，使他可以在这个基础上丰富自己的排演技巧，养成自己的创作风格，既符合于他自己的艺术个性，又符合于他所面临的具体的创作任务。

角 色

为了减轻分析和掌握前面列举的材料困难，不妨把其中所举的关于处理剧本、片断和独白的实践工作中所得出的结论加以系统的整理和归纳。

如果我们把“体系”理解为舞台行为的客观法则的总体，那么我们在处理角色的工作中所应该遵守的也正是这些客观法则。换句话说，我们必须了解人类行为的有机性是以何种方式出现在演员的舞台生活里的，并且要使这些规律为我们的创作任务服务。因此，我们必须清楚地记住，即使最巧妙、最自如地掌握了“元素”，那也还不能创造出“人物形象”。掌握元素只能保证我们获得正确的舞台自我感觉，也就是说，使我们可以在舞台上有机地行动起来。但是舞台生活的有机性，或真实的生活行为，还不能称为舞台艺术，它只是舞台艺术的必要条件而已。剧场的任务并不是展览真实的生活行为。只有当舞台上出现了“人物形象”，出现了有思想、有情感、有意向、有理想、并为这些理想奋斗的、具有一切不可重复的个性特色的活的人物，而且通过这些“活的生活”，观众可以领会现实生活中的典型现象，在演员、导演和作者所提供的主题思想的照耀下认识这些典型现象，——只有在这种情况下，才称得上剧场艺术。

6 剧场艺术就是行动。表演艺术的本质就是“规定情境下的行动”。

那么“角色”是什么呢？

从前面所說的这些根本原理出發，角色就可以說是剧本的規定情境中的連續不断的行动綫。从演剧技术的观点來說，这个定义是完全正确的。然而我們知道，角色首先是作者的台詞。演員接到剧本，里面有一条作者台詞的“綫”規定着他的舞台生活。演員正是应当把这个台詞变成行动。这个台詞規定了行动的內容，并且規定了应当“納入”行动的思想、情感和意向的邏輯和順序，簡言之，即規定了演員的舞台行为所不可缺少的一切；如果缺少了这些东西，演員在舞台上的行为就会仅仅是机械执行作者或导演的指示，缺乏人的真正的行动性了。

所以說，角色的行动包括在台詞里，并且是从台詞当中产生出来的。

但是台詞在戏里也沒有独立的意义。台詞之所以存在，只是为了从它里面产生出舞台上的活生生的实在的人，产生出“人物形象”。台詞只是演員“再体现”的材料。整个“体系”就是为了完成再体现的任务的。角色就是演員应当再体现的“人物形象”。

但是我們之所以重視人物形象，重視它那不可重复的个性，重視它的生活真实性和艺术鮮明性，也并不是因为形象本身有什么价值，而是因为它能給我們揭示现实生活現象的深刻的本質，因为它体现着重大的主題思想。所以每一个角色首先就是一种主旨，但主旨是由活的人提出来的。①

所以說，台詞——行动——形象——主旨——这就是“角色”的內容，也是角色的舞台生命形成的过程。体系就是帮助演員走完这条道路的創作方法。斯坦尼斯拉夫斯基說：“体系是现实主义地体现剧作家的主題思想的方法，而不是目的本身。”

这和对于体系的教条主义的理解真是相距万里。根据教条主义的理解，体系只是元素的总体，而这些元素也只是为了保証舞

台行为的自然主义的真实性。这就叫作：用“小写的体系”来局限自己；斯坦尼斯拉夫斯基本人一向是激烈反对这种倾向的。

“‘体系’只是演員自我修养的道路，演員必須終生沿着这条道路前进才能达到既定目标。”“它没有任何扮演角色的藥方。”

“絕不能把我称之为体系、称之为發展演員內部技术的方法的东西，变成一种扮演一切剧本中的一切片断或一切角色的万灵妙方。除去‘体系’之外，演員还必須具有構成每一个艺术家的本質的一切条件：灵感、智慧、艺术趣味、感染力、魅力、氣質、舞台性的言語和动作、容易激發的情感和富于表現力的良好的外表。單靠‘体系’也是不会有大的成就的。要是單單依靠从‘体系’中抽取出来的練習手法，那就更不必說了。那只能惹人訕笑而已。”^②

斯坦尼斯拉夫斯基的所有这些言論以及其他許多言論都是針對一点而發的，那就是反对教条主义地、“藥方式地”理解体系和运用体系。演員在形象（角色）中的舞台生活首先是一种艺术。正象一切的艺术一样，它也要求整个的人、整个的艺术家以

① 主題思想（Идея），通常簡譯為思想，但是它和思想錢的所謂“思想”（Мысль）在含意上是有区别的；在談到思想錢的時候，我們所指的是由人物的具体的思想活动（想法）所形成的一条連續的錢，而主題思想却是指总的宗旨、主旨或主張。在談到作品的時候，我們通常使用“主題思想”这个術語，而在談到人物的時候，我們却經常簡稱人物的“思想”，这就容易和人物的思想活动（Мысль）混淆起来。为了便于同志們区别这两个概念，我在最近的譯稿中嘗試着使用了“人物的主旨”这个術語，它可能有兩種涵義：（1）作者通过这个人物的生活所要体现的主題思想（即作者的主張），（2）这个人物本身的生活宗旨或奋斗目标。这就是說，人物的每一个行动都包含着一定的思想活动（Мысль），而人物的全部行动又都是为了实现他的主旨（Идея）的。——譯者

② 轉引自尼·戈爾恰科夫的《斯坦尼斯拉夫斯基的導演課程》，俄文版82頁。

——原注

及他所具有的一切才能、智慧和心理素質。

“体系”只是培养这种艺术家的方法而已，这种方法可以帮助演員实际解决各种極不相同的創作任务。

那么“体系”究竟是用什么东西帮助解决我們称作角色的这种創作任务呢？什么叫作“在自己身上培养真正的艺术家”呢？什么叫作“自我修养，把自己培养成艺术大师”呢？斯坦尼斯拉夫斯基給这些問題提出了一个十分明确的答案，在他的答案里不仅“体系”的“培养”性質变得十分清楚了，而且它在处理角色中的实际意义也变得十分清楚了。

“我的‘体系’有哪些基本原理呢？”

“第一：它并不提供如何成为偉大演員或扮演某个角色的任何藥方。体系是演員在舞台上获得正确的自我感觉的道路。舞台上的正确的自我感觉，就是人在生活中的普通的正常的自我感觉……”

“然而要想在舞台上給自己造成正确的、即象生活中一样正常的自我感觉。那是一件十分困难的事情。

、“要想做到这一点，那就必須首先具备以下几个条件：

“形体松弛——掌握肌肉的自由。

“無限的注意力。

“在舞台上善于象生活里一样地真看真听，換言之，即善于和同台者交流。

“相信剧本情节中所發生的一切事情。

“‘体系’的第二条原理：

、“正确的舞台自我感觉可以使演員完成他在剧本进行中所需要的那些行动，包括內在的心理行动和外在的形体行动。我的这种分法只是相对而言的，目的是为了在排戏的时候便于講解。事实上在每一个形体行动里都包含着內在的心理行动，作为外部行

动的契机。而在每一个内在的心理行动里也都包含着形体行动，作为心理本质的表现。

“这两种行动的統一就是舞台上的有机行动。”

“它是由剧本的情节、剧本的主题思想、登场人物的性格和作者所规定的情境决定的。

“要想便于在舞台上行动起来，演员就必须首先把自己摆到作者给登场人物规定的情境里。

“要对自己说：假使我遇到了我的人物在剧中所遇到的那些事情，那么我会怎么办，我把这个‘假使’戏称为‘有魔力的’，因为我觉得它可以帮助演员开始行动。在学会由自我出发地行动以后，还要确定你的行动和剧中人的行动有什么区别，要为剧中人的行动找到全部合理的根据，然后你就行动起来，不要再去考虑‘你的’行动到哪里结束，‘他的’行动从哪里开始了。只要在此以前你按照我所指出的道路整个地做了一遍，这两种行动就会自己结合起来的。

“‘体系’的第三条原理：

“正确的有机的（即内在加外在、心理加形体的）行动必然会引起和产生正确的纯真的情感。”如果演员还找到了良好的情感的‘诱饵’，如我们在排演时所见到的那样，那就更会如此了。

“结论：

““舞台上的正确的自我感觉、行动和情感会使你进入舞台上的登场人物形象中的有机生活，”①换言之，即达到所谓的再体现。斯坦尼斯拉夫斯基在这里十分清楚地说明了演员为了创造出足以正确揭示作者主旨的人物形象所必须经历的基本步骤：正确的自我感觉——行动——情感——舞台有机性——再体现。

① 轉引自尼·戈爾恰科夫《斯坦尼斯拉夫斯基的導演課程》，俄文版 152—153 頁。——原注

而为了做到这一点，又必須遵守两个基本条件：

- 一、正确地理解剧本：主题思想、情节和結構；
- 二、在自己身上培养登場人物的性格。

斯坦尼斯拉夫斯基的这段話詳尽地說明了演員和导演在处理角色的过程中所遇到的各項任务，以及掌握这些任务所要經歷的基本阶段。

处理角色的几个基本阶段

前面已經說过，所有这些任务都是由作者台詞規定的。所以处理角色也应当从台詞入手，但不是机械地背会台詞，而是要思考台詞的含意，分析作者的台詞。

斯坦尼斯拉夫斯基給处理角色的工作規定了三个基本阶段；沿着这些阶段前进就可以使你逐步解决主要的創作任务——“成从生活中来的真正人物”。

① 理解剧本。

② 體驗自己所理解到的东西。

③ 把自己體驗到的东西体现在極度正确的舞台形象里（“为了做到这一点，就必须把作者的主题思想变成自己的”）。

演員所体现出来的形象，在观众眼前，是生活在連續不断的行动綫里的，然而，不难理解，整个的体现过程，从最初的准备起到最后的結果为止，都是从台詞开始，以台詞結束的。

④ 要想理解剧本，就“必須首先研究台詞”。据斯坦尼斯拉夫斯基的解釋，所謂研究台詞，就是要理解剧本的主题思想、事件、冲突、乃至作者台詞中的全部具体的含意①。这是处理剧本的第一个阶段（显然，也是处理角色的第一个阶段）。

⑤ “理解了作者的言語、主旨、思想、以及在這些言語中所叙

② 述出来的剧本的事件和冲突、在登場人物互相交談的言語中所刻划出来的人物形象以后，我們——演員和導演們——就要努力把作者的言語變成舞台行动。这是我們处理剧本工作的第二个阶段。”

③ 最后，“在找到規定情境中的舞台行动以后，我們又要重新回到作者的言語上来，仿佛把我們所找到的行动裹进言語的材料里。”开始用言語来行动。这是第三个也是最后一个阶段。

所謂把行动裹进言語的材料里，就是要把人物所素有一切思想、情感和意向，以及他的全部內心的潜台詞裝进人物所說出的台詞里。这需要在台詞的內心体验方面下很大的功夫，而要想使台詞的內心体验呈現出来，又必需在念詞方面进行精細的加工。

只有在这种情况下，演員的舞台生活才不仅包括外部行动的赤裸裸的骨架，而且也具有真正的有机的行动，为角色的內心生活的全部財富所充实的行动。

那么在实际的排演过程中这件工作是怎样进行的呢？

直到目前为止，还有许多参考書是按照“地理”原則来划分排演过程的，即桌边排演、代用景中排演和舞台上排演。同时还往往認為理解剧本和研究台詞的工作应当在桌边完成，“体验自己所理解到的东西”这个任务应当在一个密不通風的空間里，在演員的思想意識內部加以解决，只有“体现”的过程才是直接在舞台上完成的。

对于創作工作的这种划分本来是非常相对的。事实上戏的舞台体现和角色的創造本是一个統一的創作过程。这个过程自然要分作前面所說的几个依次漸进的阶段。而在每一个阶段里，又可

① Мысли автора——通常譯作“作者的思想”，其实就是指原作的台詞中所包含的每一个具体的思想，換言之，即人物說每一段話的实际意思。——譯者。

以按照具体的任务排出一定的解决的顺序。至于“地理”，也就是进行某一件工作的地点，在这里只是起着从属的作用。

处理剧本的工作，無論在任何情況下，都必須从閱讀剧本开始。

在熟悉了剧本以后，可以根据具体情况、举行一次到几次的座談。这种座談的程序是不能一成不变地制定出来的。每一次座談的内容都要由具体的剧本和剧团的专业水平来决定。最好是大家自由交談，每个人說出自己對剧本的初步印象。那样就必然会談到剧本在思想方面和艺术方面的优缺点，談到它对现实的作用和价值，談到上演这个剧本的目的，談到它的冲突、性格、問題，——簡言之，这种談話会涉及到剧本的各个方面，不知不觉地立刻就会导入研究剧本的过程。很可能在这场談話中，就已經初步确定了剧本的主要的主题、基本冲突、貫串行动和最高任务了。

导演必須善于掌握这种討論（同时又要保持自由論爭的空气）；在討論的过程中，他可以把自己的許多想法，甚至把自己的創作構思全部介紹給演員們。但是介紹構思只有在下述情況下才是适宜的；那就是說，导演必須确实有把握他的这种介紹不会束縛演員的創作主动性，而会啓發他們的創作構思。很显然，在导演建議演員行动以前，必須要首先进行剧本的閱讀和討論。在开始行动之前，必須先給自己做好行动前的准备工作。而行动前的“智力的偵察”也就是为了这个目的的，它可以給行动找到某些出發点。

很显然，这个工作最好是在桌边进行。

行动分析

当演員們在几次座談的基础上做好了行动的准备之后，行动

就立刻成了分析剧本和角色的主要手段。

① 要想正确地行动起来，那就必須对台詞进行細致的邏輯分析和心理分析。这就是說，演員必須了解台詞中所包含的全部思想活动，并且要弄清楚他为什么偏偏用这些話說出这些想法，这些話的动机是什么，目的是什么。

对台詞的邏輯分析和心理分析本是一个統一的过程。無法把“邏輯”和“心理”分割开来，——这是一个不可分割的統一体。

斯坦尼斯拉夫斯基肯定地認為，“善于合乎邏輯地構造一句話或說出一句話，这是一門很大的學問。这种學問絕不限于句子形式的表面的通順，而是可以帮助演員深入台詞的本質，理解这个登場人物的性格和心理，同时还可以使演員的念白变得清楚、明确、响亮。因此斯坦尼斯拉夫斯基从来不把台詞的邏輯分析和心理分析分別开来，因为这不是做練習，而是整个角色的处理。他要求演員在說出每一句話的时候要切实遵守标点符号的規則，但同时他也坚决要求演員要領会每一个逗点的意义（‘为什么它要打在这里！’）并且要从全部規定情境、以及这个人物的性格和行为中，为每一个逗点找到心理根据。

“他認為每一个人物的規定情境、行动、情感和性格特点是角色的非常重要的元素，剧本台詞的心理分析就是以这些元素为轉移的。

“时常有人向斯坦尼斯拉夫斯基提出这样的問題：演員应当在处理角色工作的哪一个阶段中背熟台詞，他通常总是这样回答的：

〇//“在分析剧本的时候，要記住剧本的事件，記住自己在这些事件中的行动，記住自己的人物的思想活动，記住自己的同台者在剧本中的思想活动和行动。角色的言語或台詞是跟他的思想

活动和行动分不开的。记住了他的思想活动和行动之后，你必然会想要把它们变成“自己的”（这样才能“鑽进他的軀壳里”，才能扮演角色）。要想做到这一点，你必须下很大的功夫，了解你的人物的許多情况，其中有一些甚至在角色和剧本的台詞里都无法找到。只有深刻地研究了你的人物的全部生活情况，你才能够明白他为什么偏偏用作家給他的那些話来表达他自己的行动、思想和情感。我相信，如果你真的下了这样大的功夫，那你就已經可以把你的角色差不多記熟了。我是故意說“差不多”的，因为在排演时期顛倒了字句是完全可以允許的。导演、同台者和提詞人都可以更正你的錯誤，在排演的时候，有提詞的人是沒有害处的。”^①

以前，所有这些分析工作都是純理性地进行的，因此也是坐在桌边进行。但是到了斯坦尼斯拉夫斯基的晚年，他放棄了这种消極冥想的方法，开始采用了所謂的行动分析。行动分析这个名称已經說明，它是直接在行动中进行的了。因此，“桌子”在这种分析里自然只有極其次要的作用，只是有时在开始行动之前，为了把某些东西弄准确，才进行一些桌边分析。

这就是說，在行动分析的过程里，可以一会儿在桌边工作，一会儿又搬到舞台上工作，一会儿坐着分析，一会儿在行动中分析，工作地点可以自由变換，工作方式也可以自由轉移。显然，过去的划分方式在这种条件下就失去了自己的意义，而“桌边工作”这个术语也大大地減低了它的应用范围。

斯坦尼斯拉夫斯基認為創作过程中的这种变动是非常恰当的，他热烈地坚持这个道理說：“……这些老套子的标籤簡直使我厭煩死了，什么‘桌边’……‘桌前’……也許还有‘桌下’吧，排戏永

^① 引自尼·戈尔恰科夫《导演对演出的处理》，俄文版364—365頁。——原注