

HarperCollins Publishers  
哈珀·柯林斯出版集团  
www.harpercollins.com

后浪出版公司

「美」迈克尔·契诃夫 著  
李浩 译

# 表演的技术

Michael Chekhov  
迈克尔·契诃夫  
表演训练法



Inspired Acting

# ON THE

Imaginary Body    Psychological Gesture    Feeling of Style    Feeling of Truth

# TECHNIQUE

Feeling of Ease    Feeling of Form    Feeling of Beauty    Radiating/Receiving

# OF ACTING

非外信



四川人民出版社

ON THE TECHNIQUE OF ACTING  
表演的技术

迈克尔·契诃夫表演训练法  
Michael Chekhov



● [美] 梅尔·戈登 编辑整理 [美] 马拉·鲍尔斯 作序推荐  
Mel Gordon  
Mala Powers



四川人民出版社

[美] 迈克尔·契诃夫 著  
李浩 译

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

表演的技术: 迈克尔·契诃夫表演训练法 / (美)  
迈克尔·契诃夫著; 李浩译. -- 成都: 四川人民出版社,  
2017.12

ISBN 978-7-220-10616-3

I. ①表… II. ①迈… ②李… III. ①戏剧表演—训  
练 IV. ①J812.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 310410 号

ON THE TECHNIQUE OF ACTING

Copyright © 1991 by Mala Powers

Published by arrangement with William Harper Perennial, an imprint of HarperCollins Publishers.

本书中文简体版权归属于银杏树下 (北京) 图书有限责任公司。

四川省版权局  
著作权合同登记号  
图字: 21-2017-698

BIAOYAN DE JISHU MAIKEER QIHEFU BIAOYAN XUNLIANFA

## 表演的技术: 迈克尔·契诃夫表演训练法

著 者  
译 者  
选题策划  
出版统筹  
编辑统筹  
特约编辑  
责任编辑  
装帧制造  
营销推广

[美] 迈克尔·契诃夫  
李 浩  
后浪出版公司  
吴兴元  
陈草心  
肖 潇 赵丽娜  
刘姣娇 周晓琴  
墨白空间·黄海 | mobai@hinabook.com  
ONEBOOK

出版发行  
网 址  
E - mail  
印 刷  
成品尺寸  
印 张  
字 数  
版 次  
印 次  
书 号  
定 价

四川人民出版社 (成都槐树街 2 号)  
<http://www.scpph.com>  
[scrmcbs@sina.com](mailto:scrmcbs@sina.com)  
北京盛通印刷股份有限公司  
165mm × 230mm  
15  
195 千  
2018 年 6 月第 1 版  
2018 年 6 月第 1 次  
978-7-220-10616-3  
46.00 元

后浪出版咨询 (北京) 有限责任公司常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 [copyright@hinabook.com](mailto:copyright@hinabook.com)  
未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容  
版权所有, 侵权必究

本书若有质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。电话: 010-64010019

## 前 言

迈克尔·契诃夫是 20 世纪最为独特的演员和表演教师之一。从 1913 年在莫斯科艺术剧院 (Moscow Art Theatre) 实验性的第一工作室的初次职业演出开始, 到四十二年后在好莱坞去世, 契诃夫先后震惊了俄语、德语、法语和英语世界的观众, 他们经常极度兴奋、满怀期待地守候在他的化妆间门口以及后台出口。在他职业生涯的早期, 批评家们还从未见到过这样一种在怪诞幻想的形象塑造中, 如此惊人又浑然天成地混合了深刻而夸张地表现情感的现实主义, 他们甚至质疑过契诃夫在舞台上所呈现的是否真的是“表演”。就好像来自莎士比亚 (William Shakespeare)、果戈理 (Nikolai Gogol)、狄更斯 (Charles Dickens)、陀思妥耶夫斯基 (Fyodor Dostoyevsky) 和斯特林堡 (August Strindberg) 作品中的真实人物神秘地降临到地球上, 随即和其他表演者互动起来, 使得那些演员看起来不过像是被困在舞台上的木头人而已。

契诃夫还拥有非同寻常的能力, 激起了欧洲各国及美国一些最为出色的舞台及电影从业者的热情和兴奋, 从叶夫根尼·瓦赫坦戈夫 (Yevgeny Vakhtangov)、马克斯·莱因哈特 (Max Reinhardt) 这样著名的导演, 到斯特拉·阿德勒<sup>①</sup>、格里高利·派克 (Gregory Peck) 这

---

<sup>①</sup> 斯特拉·阿德勒 (Stella Adler, 1901—1992), 美国演员、表演教师, 其代表作《表演的艺术: 斯特拉·阿德勒的 22 堂表演课》(The Art of Acting) 已由后浪出版公司出版。——编注

样知名的百老汇与好莱坞演员，皆为之狂热。玛丽莲·梦露（Marilyn Monroe）曾经声称，契诃夫是继亚伯拉罕·林肯（Abraham Lincoln）之后，在她的一生中产生过最大精神影响力的人。尤尔·伯连纳（Yul Brynner）公开承认，在他学习表演的最初阶段，是契诃夫为他开启了所有戏剧艺术之门。在二三十年代，康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基（Konstantin Stanislavski）每每提及契诃夫——这个激进的斯坦尼斯拉夫斯基现代表演体系的挑战者——都称其为“他最为杰出的学生”。

像很多在 20 年代成长起来的俄国艺术家一样，契诃夫的生活遭遇了很多变革与逆转。作为剧作家和短篇小说家安东·契诃夫（Anton Chekhov）的侄子，他不仅要在剧院中对抗对其依靠裙带关系的指责，还要与承袭自父亲的酒精依赖症做斗争。他的父亲是一位哲学家，也是一名不成功的发明家。迈克尔（教名为米哈伊尔·亚历山德罗维奇）1891 年 8 月 16 日出生于圣彼得堡，在整个童年时期，他展现出一种狂野、热情的气质。在一位乡下保姆的鼓励下，小契诃夫忙于从事各种各样的戏剧游戏和角色扮演。据其 1944 年的自传记载，契诃夫清晰地记得那一时期：“我拿着无意中发现的第一件服装，穿上它并感受着：我是谁。即兴表演是严肃的还是滑稽的，取决于服装。不论我做什么，保姆的反应总是一样：她摇晃着，发出那悠长的口哨般的笑声，然后笑声被泪水淹没。”

1907 年，契诃夫进入阿列克谢·苏沃林戏剧学校（Aleksey Suvorin Theatre School），在那里，他以扮演喜剧角色见长。两年无关紧要的训练之后，他在阿列克谢·康斯坦丁诺维奇·托尔斯泰（Aleksey Konstantinovich Tolstoy）的作品《沙皇费奥多尔·伊万诺维奇》（*Tsar Fyodor Ioannovich*）中扮演了主要角色。这是献给沙皇尼古拉二世的一场特殊演出，在后台，尴尬的沙皇询问年轻的契诃夫，他的假鼻子是如何贴在脸上的，契诃夫却一不小心弄脏了沙皇的手套。根据契诃夫的描述，那天晚上，好几名演员不约而同地梦到了刺杀尼

古拉。

三年之后，21岁的契诃夫已经在著名的苏沃林小剧院（Maly Theatre）成为一个知名的性格演员。斯坦尼斯拉夫斯基私下里对安东·契诃夫的侄子充满兴趣，遂邀请他去更为著名的莫斯科艺术剧院——这所剧院当时正处于其国际声望的顶峰——参加试演。尽管经历了一场伤脑筋的朗诵，契诃夫还是被该剧院接纳了。

在莫斯科艺术剧院创新性的第一工作室，契诃夫被归入亚美尼亚天才瓦赫坦戈夫的直接指导下。两人的私人和职业关系虽然亲密，却也充满着混乱与竞争，这一点经常会以恶作剧的方式显现出来，其中一些还导致了真正的暴力冲突。例如，在1915年的春季巡演中，这两位室友发明了一个游戏：“训练有素的猿猴”。每天早晨，他们轮番在这个游戏中扮演“猿猴”的角色。“猿猴”从床上爬下来，保持四肢着地的姿势准备咖啡。在早餐准备好之前，另外一个人有权拍打“猿猴”。对于契诃夫来说——也许对于瓦赫坦戈夫来说也一样——这个游戏具有更深层次的心理含义。最终，“猿猴”契诃夫“暴动”了，一场真正的打斗爆发，导致契诃夫掉了一颗牙齿，瓦赫坦戈夫也差一点儿窒息。

在莫斯科艺术剧院1912—1913年的演出季里，契诃夫在各式各样的作品中跑龙套，其中就有爱德华·戈登·克雷（Edward Gordon Craig）的《哈姆雷特》（*Hamlet*）。在一场莫里哀（Molière）的《无病呻吟》（*The Imaginary Invalid*）的演出期间，斯坦尼斯拉夫斯基斥责年轻的契诃夫给一个内科医生的龙套角色“加了太多的笑料”。契诃夫被大师的警告惊呆了。《无病呻吟》难道不是一出喜剧吗？因此难道不是需要一些搞笑的元素吗？在表明对斯坦尼斯拉夫斯基现代表演体系全然信任的同时，契诃夫发现自己从一开始就处于这一体系创造者的禁锢中。

1913年，在第一工作室的实验作品、荷兰剧作家赫尔曼·海厄

曼斯 (Herman Heijermans) 的《好望号》(The Good Hope) 中, 契诃夫从理查德·波列斯拉夫斯基<sup>①</sup>那里分配到的角色引起了相当大的轰动。他扮演的是配角科比, 一个笨蛋渔夫。契诃夫通过动作与化装, 把角色改造成了一个令人伤感的、具有强烈抒情色彩的人物, 从一个粗俗的喜剧类型化的角色变身成为一位真诚而病态的真相的探寻者。对于观众来说, 契诃夫的小角色成为该剧新的关注点。批评者则认为他对科比的想象不符合剧作家的意图, 对此契诃夫回应称, 他超越了剧作家与剧本而发现了科比的真实性格。

演员能够“超越剧作家或文本”的理念, 是理解契诃夫技术及其如何与斯坦尼斯拉夫斯基早期教学产生差异的第一要点。契诃夫声称, “超越”的冲动是早年他在苏沃林小剧院学徒时萌发的。1910年, 在一场果戈理的《钦差大臣》(The Government Inspector) 的演出中, 契诃夫看到了他的一位老师鲍里斯·格拉戈林 (Boris Glagolin) 所扮演的角色赫列斯塔科夫。突然, 一种启示, 一种“心理上的转变”降临到契诃夫身上: “我十分清楚的是, 虽然我从未见到过其他人扮演这个角色, 但是, 格拉戈林扮演的赫列斯塔科夫与其他人的不同。这种‘要和其他人不同’的感觉, 在我的身上被唤醒了。”

在一段时期内, 契诃夫的表演目标发生了转变: 在苏沃林小剧院时的“征服观众”, 和在莫斯科艺术剧院时放松的、现实主义的刻画, 都让位于追求对角色非同寻常的诠释。在某种意义上, 契诃夫已经完全改变了斯坦尼斯拉夫斯基的表演训练。在斯坦尼斯拉夫斯基体系中, 三分之二的功夫用在演员身上, 剩下三分之一用在角色身上。契诃夫取而代之的, 是把想象力和人物性格刻画作为他的主要基础。在契诃夫的技术里, 所有其他的练习都是在此基础上产生的。

---

<sup>①</sup> 理查德·波列斯拉夫斯基 (Richard Boleslavsky, 1889—1937), 波兰裔美国导演、演员、表演教师, 其代表作《演技六讲: 创造角色的灵魂》(增订纪念版, *Acting: The First Six Lessons*) 已由后浪出版公司出版。——编注

有一个流传甚广但未经证实的故事，或许可以解释斯坦尼斯拉夫斯基与契诃夫在戏剧上以及私人之间的冲突。在一次情绪记忆的练习中，契诃夫被老师要求表演一个写实的戏剧性情境，于是他再现了满怀思念地参加父亲葬礼的场景。为精致的细节及真实感所征服的斯坦尼斯拉夫斯基拥抱了契诃夫，他认为这是真正的情绪记忆对演员所产生影响力的又一个证明。不幸的是，斯坦尼斯拉夫斯基随后发现，契诃夫生病的父亲实际上还活着。契诃夫的表演不是建立在体验基础上的再体现，而是建立在对事件的一种强烈的预期上。契诃夫再一次遭到斥责，并因为“过度的想象力”而被班级除名。

随着第一工作室的每一部作品的诞生，契诃夫充满想象力的创作获得了越来越多的追随者。1913年，在瓦赫坦戈夫导演的《和平节》（*The Festival of Peace*）中，契诃夫以其一贯新颖的创作方式，准备了弗里别这个家庭中的酒鬼的角色。契诃夫的做法违背了常规的表演醉鬼的模式，而是根据一个疯子对自己身体的每一个部分都在以不同的、令人恐惧的方式死去的认知，建构了角色肢体上的特征。契诃夫相信，舞台上的死亡应该表现为人类心灵中时间的放缓与消失。他让观众感受到这种肢体上的迟缓，甚至让他们看到随着人物还在徒劳地对抗死亡，放慢的节奏完全停止的那个点。这一招大获成功。

1915年，第一工作室改编自狄更斯同名小说的电影《炉边蟋蟀》（*The Cricket on the Hearth*），充分确立了契诃夫作为演员的地位。契诃夫所扮演的凯里卜是一位担惊受怕却又友好慈祥的玩具匠，为此他坚持亲自发明并制作该剧所用的全部机械玩具。当他设想一位老人坐在椅子上，并开始想象角色的每一个动作时，他的角色也慢慢地向他走来。事实证明，契诃夫的凯里卜对失明的女儿混合着一种陀思妥耶夫斯基式的病态和包容一切的托尔斯泰式的爱，完全可以和瓦赫坦戈夫所扮演的邪恶、呆板的泰克尔顿相媲美。斯坦尼斯拉夫斯基也称赞契诃夫的表演“才华横溢”。



1915 年底，瓦赫坦戈夫执导了第一工作室的作品——亨宁·贝耶（Henning Berger）的《洪水》（*The Deluge*）。他和契诃夫都得到了弗雷泽这个破产的美国商人的角色，两人之间的竞争在继续。尽管剧本中没有指明角色的种族背景，但契诃夫把弗雷泽看作是一个糊涂却忠诚的犹太商人，这使得瓦赫坦戈夫极为不快。契诃夫像一个歇斯底里的女孩似的用双手在空中拍打，弯曲着膝盖在大厅的家具之间磕磕绊绊，这种过度的肢体动作和怪异的诠释使他受到了批评。的确，契诃夫是围绕着某种不同寻常的心理意象来发展他的角色的：为了使人类最为深刻的联系成为可能，弗雷泽总是不自觉地想要去撕破竞争对手的衣服和皮肤——他想要直击他们的内心。在契诃夫与瓦赫坦戈夫的两种诠释中，很明显，观众更为偏爱契诃夫的创作。很快，瓦赫坦戈夫开始模仿契诃夫的弗雷泽，随后，第一工作室的其他演员在扮演这个角色时也开始如法炮制。至此，契诃夫在俄国拥有了数千名仰慕者。

在 1913 到 1923 年间，契诃夫参演了 12 部莫斯科艺术剧院出品或独立制作的作品，通常是作为主要角色或重要的配角。在这期间，他作为演员和独立思想者的声望得到了戏剧性的提升。但是，酗酒、家庭成员的故去、战争的狂热、革命和国内战争所引起的抑郁症的发作，经常破坏着他的心理平衡和表演能力。尽管如此，布尔什维克胜利后的最初两年（1918—1919）对契诃夫的精神和艺术上的突破而言，尤其具有决定性的意义。

根据当时到访苏联的美国评论家奥利弗·塞勒（Oliver Saylor）的记载，在第一工作室的《第十二夜》（*Twelfth Night*）排演期间，契诃夫俨然是一个“由于俄罗斯的不幸而颓废的憔悴忧虑的灵魂”。契诃夫以他那一针见血、对比鲜明的典型风格进行表演，他的马孚利欧是一个非常招人喜爱的角色。契诃夫在首演之夜，使莎士比亚甜蜜、诗意的情感陷入了马孚利欧令人惊骇的色情“泥沼”。但是，就在《第十二夜》公演前的几周，契诃夫患上了一种严重的妄想症，他相信自

己能够“听见”并“看到”来自俄罗斯远方的对话。对自杀和母亲去世的恐惧，弥漫在他的日常活动中。到1918年春天，契诃夫与最亲近的家庭成员的关系也恶化了。妻子奥尔加与他离了婚，并带走了他们刚出生的女儿。斯坦尼斯拉夫斯基让一个精神科医生小组为这位过度紧张，但仍然最受欢迎的演员进行了检查。最后，契诃夫接受了一系列的催眠治疗，这缓解了他最为严重的抑郁症的发作。然而，契诃夫发现自己患上了一种无法控制的阵发性大笑症，有时候甚至会在他舞台表演期间发作。

除了斯坦尼斯拉夫斯基的内科医生先进的心理治疗外，对契诃夫影响更大的是他与印度哲学，尤其是与鲁道夫·斯坦纳（Rudolf Steiner）的人智学的邂逅——这改变了契诃夫的精神状态。实际上，契诃夫对斯坦纳的“精神科学”充满热情的研究，填补了其创造性世界里的一个危险的空白，疏通了其令人窒息的情感生活。契诃夫逐渐明白了，他那令人恼火的意志力不足是精神危机产生的负作用，而不是演员工作过度导致的身体疲劳。契诃夫据此推断，在他名望巅峰时期不合时宜地发作的崩溃，实际上是他的灵魂在无声地抗议他作为一名演员的堕落：“血管里流淌着醉醺醺的唯我主义的毒液”。在很多方面，1918年的契诃夫与1905年的斯坦尼斯拉夫斯基很相似：作为表演者受到盛赞，但是，作为一个具有个性的人和一名艺术家，却感到非常不快乐。他们都渴望更为完善的演员训练体系，但是，契诃夫还在寻求一种更加完美的与观众交流的方式。他向往一种包含着更为宏大、更加深入的组成部分的新的表演模式——那更接近于古希腊人心醉神迷的宗教虔诚，而不是当时的俄罗斯戏剧中琐碎的商业化和政治化。

在战争年代，人智学家斯坦纳的门徒们曾经在莫斯科进行音语舞或称为“可视言语的科学”的示范演出。这种试图把声音和颜色转化

为动作的精神舞蹈，给契诃夫留下了极其深刻的印象。与曼怛罗<sup>①</sup>和东南亚地区各式各样的瑜伽类似，斯坦纳的声音与动作练习为其追随者提供了一种精致且被清晰描绘的艺术表达方式。在德国与瑞士的人智学中心，利用音语舞进行的表演吸引了大批的追随者。在斯坦纳自己的神秘戏剧中，它们或是作为一种新的舞蹈形式，或是作为动作的基础而出现。尽管直到1922年，契诃夫才在一次中欧旅行期间与斯坦纳会面，但他与俄国本土的人智学团体的接触却是频繁而富有成效的。更为重要的是，他们激发了契诃夫创建一家理想剧院的想法。把斯坦尼斯拉夫斯基体系中内心的真实和情感的深度，与斯坦纳作品中的优美和精神上的影响结合在一起，成为契诃夫执着的追求。

1918年，契诃夫在他位于莫斯科阿尔巴特剧院区的家中开办了自己的工作室。那是他的第一个工作室，为了传播他奇特的表演形式，他先后做过几次类似的尝试。在1918到1922年之间，每年秋季都有好几百人参加面试，但每个学期只有30个人被选中。通常，到了12月份，也就有3个人被留下来。契诃夫很少备课，工作室的工作着重于他在角色性格发展方面的实验。

在他的私人公寓中，契诃夫首先研究了转世轮回的概念和印度瑜伽的技巧，有一种新奇的练习甚至涉及深度的药物治疗。学生们通过发觉头脑中的集体或种族的无意识，设法以角色的身份转世重生。举例来说，如果某个表演者扮演哈姆雷特，他可能会以某种方式在精神上使自己化身为真实的哈姆雷特——契诃夫感到，一页演员训练的全新篇章可能就要被谱写出来了。

诚然，工作室里很少有学生能在精神上分享到他的个人信念与热忱，但契诃夫发明了一套词汇，能够更为直接地对应表演者的思维过

---

<sup>①</sup> 曼怛罗，一种宗教的咒语，一种超自然的声音，可以是梵语中的一个音节、一个词或几个音位、一组词，不一定有语法结构或字面意义，而被认为具有心理和精神力量。（若无特别说明，本书注释皆为译注）

程和想象力。斯坦尼斯拉夫体系和契诃夫体系都是以抽象的术语向演员们提出他们的要求，比如“集中注意力”“天真地去表演”“感受热度”。这会导致表演者依据自己头脑与身体的工作方式，重新解读每一项指令。比如导演们经常提出“放松”的要求，而在演员的肢体放松下来之前，这项指令常常会在他们的头脑中产生许多二次反应。演员也许会这么想：“尽管我感到放松了，但导演说我还没有。所以，我身体的某些部位一定还是紧张的。首先我必须确定它们在哪儿。我会从双肩开始……”

契诃夫的技术主要和视像有关，特别是那些内心深处的视像，它们会使复杂和次要的心理过程得到简化。契诃夫不会告诉演员要“放松”，而是要求他“以一种轻松的感觉行走（或坐，或站）”。“轻松感”的概念取代了斯坦尼斯拉夫斯基的“放松”的导演指令，为演员提供了一种外向的、积极的视像。另一个例子是：契诃夫并不要求一个扮演骄傲贵族的懒散的表演者“坐直”，而是告诉他要让自己的身体“想着‘向上’”。虽然契诃夫的语言教学法和他的老师们的方法之间的差异，在非职业演员看来微乎其微，但对契诃夫而言，它们却是重要的线索，展示出了一种对演员如何思考、如何反应的深刻理解。

契诃夫与斯坦尼斯拉夫斯基都坚信，必须要给予演员们一些方法，使其超越从老一代知名的表演者那里继承而来的表演套路和戏剧化的陈词滥调。对于斯坦尼斯拉夫斯基来说，这意味着演员必须在真实的人类行为或人类心理逻辑中寻找“真实”。对于契诃夫来说，秘密则存在于戏剧与生活之外的某些地方，存在于表演者想象深处的某个地点。根据契诃夫的教义，正是这些舞台上难以形容的神奇元素，真正把演员与观众连在了一起：演员的创造性工作所发散出的能量场或活力，他那深刻而惊人的角色性格选择，由完美执行的肢体动作和声音而产生的动觉——所有这一切创造出一种特殊而强大的氛围，即纯粹的舞台气氛。莫斯科艺术剧院那令人厌倦的自然主义能够在大街

上的任何地方、在日常生活中找到，戏剧没有必要与它们竞争。相反，契诃夫对斯坦尼斯拉夫斯基的挑战预示着一种新的演出风格，把表演作为一种充满情感的或超凡脱俗的人类交流方式。

最为重要的是，契诃夫的工作与想象力的能量联系起来。因为戏剧的优势正在于它通过感官意象而非文学理念进行交流的能力，契诃夫力图发现适当的演员训练手段，来提升学生们丰富自己想象力的意识。他的即兴创作——这些创作构成了其早期教学的大部分内容——提出了一个概念，即舞台空间可能有一种特殊的、近乎迷人的气场，充满着稍纵即逝的或令人陶醉的气氛。斯坦尼斯拉夫斯基与瓦赫坦戈夫的情绪记忆练习建立在演员对生活中真实事件的感官记忆的基础上，契诃夫则培养学生们从个人经历之外去发现可以点燃他们情感与想象力的虚构的外部刺激。

在列宁限制资本主义的新经济政策实施期间（1921—1927），契诃夫工作室陷入了财政困难。契诃夫和他的学生们根据神话故事和文学作品改编的创作，只能吸引有限的观众。因此，为了生存下去，契诃夫被迫回到职业舞台进行表演。不过，在其工作室于1921年关闭前，契诃夫总算“捉弄”了斯坦尼斯拉夫斯基一把。自从其“体系”创立以来，斯坦尼斯拉夫斯基就警告他的所有学生和教师同僚，绝不要泄露关于他们工作的任何细节。尽管在莫斯科艺术剧院之外有许多斯坦尼斯拉夫斯基的批评者，却没有一个人可以明确指出他的训练中的任何一个特征，因为人们对其知之甚少。能够被报道、被评论的仅是传闻，而没有细节。但是1919年，契诃夫在两期无产阶级文化刊物《熔炉》（*Gorn*）上发表了详细分析斯坦尼斯拉夫斯基工作的文章。斯坦尼斯拉夫斯基与第一工作室的成员极为愤怒，原因有二：首先，契诃夫打破了斯坦尼斯拉夫斯基极为严格的禁令；其次，契诃夫恶意地把自己的一些偏激的想法归咎到大师身上。

不过，两年以后，斯坦尼斯拉夫斯基和瓦赫坦戈夫都原谅了契诃

夫。1921年初，契诃夫主演了瓦赫坦戈夫阴郁的表现主义作品——斯特林堡的《埃里克十四世》(Erik XIV)。契诃夫扮演腐败的瑞典朝廷中社交无能的年轻国王，通过在排练中不断地思考一个惊人的视像，他发现了角色的内在本性：埃里克被困在一个圈子里。他的双臂伸出圈子，试图去够什么东西。但是，埃里克什么也没有找到，他绝望地摇晃着空空的双手。受到音语舞课程的启发，契诃夫通过寻找角色动作的造型与特征，通过重新塑造他的身材与外形，“找到”了他的角色。只有当他“看到”角色的姿势时，契诃夫才开始进行他对角色的化身或者说吸收。契诃夫运用纯粹的外部形象而非情绪记忆，以一种引人注目的非斯坦尼斯拉夫斯基的方式，创造了埃里克这个角色。

与《埃里克十四世》同一时期，契诃夫还在斯坦尼斯拉夫斯基为莫斯科艺术剧院导演的果戈理的《钦差大臣》中扮演主要角色。导演大师掌控着年轻的表演者们，经常在某句台词当中打断他们的排练，随后示范他个人会怎么表演这一段。但是，契诃夫对赫列斯塔科夫这个角色的个人解释是如此与众不同，他的肢体刻画是如此地大胆，简直是“一个来自于另一个世界的小恶魔”，以至于他在第一工作室的同事们也吃惊不已。斯坦尼斯拉夫斯基这次倒没有试图去纠正契诃夫的表演。

在《钦差大臣》的首演之夜，被惊呆了的瓦赫坦戈夫对斯坦尼斯拉夫斯基低声说：“这和我们每天早上在工作室里看到的那个人，是同一个人吗？”曾经与契诃夫合作《埃里克十四世》的瓦赫坦戈夫，此时几乎没有认出果戈理剧中的这个角色就是他。有些观众评论道，契诃夫为该角色平添了一抹细致入微而又奇怪陌生的亮色。赫列斯塔科夫那令人不舒服的、病态而轻率的特质，被非常完美地编织进一种新鲜的解释。毫无疑问，斯坦尼斯拉夫斯基和其他人都很欣赏契诃夫的完成效果。莫斯科艺术剧院这伙人关注的是契诃夫创造角色的古怪手段。每天晚上，他的表演都给人一种全然不同的感受。他的舞台动

作是每晚即兴创作的。不仅如此，从一次表演到另一次表演，契诃夫的角色性格在不断地变化和重新调整，就好像果戈理的赫列斯塔科夫一旦在舞台上被赋予了生命，就开始指挥起演员契诃夫一样。

在瓦赫坦戈夫英年早逝以及莫斯科艺术剧院著名的西欧和美国巡演之后，1923年，斯坦尼斯拉夫斯基把他自己的剧院，即莫斯科第二艺术剧院的管理者的职位授予了契诃夫。免除了财政上的烦恼，契诃夫开始认真地进行实验：节律运动和心灵感应交流练习填满了演员们繁忙的训练和排练日程表。在为他那有争议的《哈姆雷特》做最后准备时，契诃夫教授演员们要像对待实物一样使用莎士比亚的语言，他让他们边说自己的台词边颠球。契诃夫对全体演员宣称：“如果说斯坦尼斯拉夫斯基体系是高中，那么我的练习就是艺术大学。”不论是演员自己的个性，还是导演或剧作家关于舞台的陈词滥调，都不能成为塑造任何角色的基础。契诃夫声称，他的哈姆雷特在每次表演时都有所变化，有时候为了应对观众的无意识需求，角色甚至不受他自己指令的支配。有些人把莫斯科第二艺术剧院的这部实验作品看作是俄国知识分子在当时工人阶级的领导下政治窘境象征。

在《哈姆雷特》之后的创作中，契诃夫展示了他那传说中的把自己从一种身体类型转换成另一种身体类型的能力。1925年，莫斯科第二艺术剧院的作品《彼得堡》（*Petersburg*）在安德烈·别雷（Andrei Bely）的象征主义小说的基础上营造出了末世氛围。契诃夫在剧中扮演阿勃列乌霍夫，一个拒绝相信古老的帝国秩序即将坍塌的老参议员。契诃夫曾谈到他是在“孤独”的动作与声音中，找到这个角色的原型或者说“恰当的”形象的。虽然他在莫斯科第二艺术剧院更多的是作为主演而不是艺术指导，他的方法却很快成为政府严厉批评的对象。1927年，在亚历山大·苏霍沃-科贝林（Aleksandr Sukhovo-Kobylin）的《案件》（*The Case*）中，他开始把动物和超自然现象的方方面面，吸收进自己所扮演的角色穆罗姆斯基的肢体体现中。在准备

工作中，契诃夫试图与自己所幻想的穆罗姆斯基保持“联系”，向其提问，并模仿其反应。

1927年，契诃夫正式被指控为“唯心主义者”和神秘主义者，因为他所使用的音语舞和他所感兴趣的斯坦纳，在当时的苏维埃文化中已经完全被禁止了。有17名表演者为了抵制契诃夫的技术，离开了莫斯科第二艺术剧院。紧随着这次分裂的是，莫斯科最重要的报纸把契诃夫称为“病态的艺术家”，称其作品是“异类的和反动的”。就在那一年，他成了“清除”的对象。但是契诃夫的名望与运气承受住了考验。他在电影方面的贡献和他自传的出版，甚至在政府和国家政治保卫局内部也形成了对他的声援。1928年8月，在接到奥地利导演莱因哈特请他去德国表演的邀约后，契诃夫及其家人获准移居国外。他立即动身去了柏林。在那里，契诃夫开始了他职业生涯的第二个阶段，即他的漫游时代或“流浪岁月”，一个混杂着事业和个人成功的时期。

1928年夏末抵达柏林后，契诃夫开启了职业生涯的第二个阶段，一次跨越中欧、西欧和东欧的自我放逐。在充斥着沮丧的七年间，契诃夫在苏联以外的地方继续着他要创立自己的剧团和演员训练法的毕生追求。但是，尽管他的表演在他居留过的每一个国家都受到高度赞扬，契诃夫创办戏剧工作室或学校的宏图大略却停滞不前，甚至事与愿违，越发遥不可及。除了俄罗斯母亲以外，没有一个国家能够完全接纳并理解他们——这个困扰着其他俄国流亡艺术家的古老咒语，也在顽固地追逐着契诃夫，无论他走到哪里。

与莱因哈特在柏林的会面是契诃夫在海外的首次职业性邂逅，却令他甚为沮丧与困惑。契诃夫本来希望在德国的舞台上单独表演哈姆雷特，但是却被安排在阿瑟·霍普金斯（Arthur Hopkins）和乔治·曼克·沃特斯（George Manker Watters）的爵士乐时代作品《滑稽戏》（*Burlesque*）中扮演一个心碎的丈夫斯基德——他的妻子是一个崭露头



角的百老汇新星。这出戏在欧洲上演时更名为《艺术家》(Artists)，此前已经在柏林获得成功，莱因哈特安排契诃夫出演的第二版将在维也纳上演。1928年11月，在维也纳最大的剧院的一个类似马戏演出场地的舞台上，《艺术家》拉开了帷幕。有关这出戏的每一件事都使契诃夫心烦意乱：排练过程短暂而草率，缺乏总体上的指导；最糟糕的是，他自己对人物性格的刻画没有灵感。然而，在该剧令人绞心的首演期间，契诃夫看到了一个奇怪的幻象：角色斯基德在召唤他以某种方式坐下，用一种新的音高讲话，更为缓慢地移动，更加有力地看着自己的妻子。契诃夫以一种个人化的、神秘的方式解读这种启示：“疲劳与平静把我变成了自己表演的旁观者……我的意识分裂了：我在观众席里，在靠近我自己的地方，在我的每一个搭档中间。”他在《艺术家》中的表演受到热烈的欢迎，这为契诃夫在德语世界中新的职业生涯提供了保障。一年之内，他出演了三部重要的德国电影。

契诃夫把这次异象目击称为分裂的意识，因为它引发了一种双重认识：表演在遵循角色引导的同时，也是在观众面前进行的。他在离开苏联前的最后一部作品《案件》中，就曾经尝试召唤出穆罗姆斯基的形象。但是直到他到了维也纳，角色才是自然而充分地自己显现出来的。遵从高层次自我，或者说跳出自己去遵从角色的要求，成为契诃夫的新信条。那年春天，当契诃夫在柏林的一家咖啡馆里向斯坦尼斯拉夫斯基阐释这一概念的时候，大师感到震惊而困惑。此外，契诃夫还责备斯坦尼斯拉夫斯基建立了一套有害的演员训练体系，并声称后者对情绪记忆手段的过分依赖会导致演员们进入失控的歇斯底里状态。突然之间，从前的学生与老师的角色颠倒了。契诃夫建议斯坦尼斯拉夫斯基用纯粹的想象代替情绪记忆。契诃夫为斯坦尼斯拉夫斯基讲解道，在头脑的三个活跃阶段（做梦、思考/记忆、想象）中，只有想象在艺术创造中是真正有效的。面对契诃夫热情高涨的主张，斯坦尼斯拉夫斯基只能表示无法认同。