

“形体动作方法”的多种解读

陈世雄

内容摘要: 斯坦尼斯拉夫斯基体系早在 1911 年就形成, 并开始在莫斯科艺术剧院推行, 但是他把这个体系看作是一个开放的体系, 不断地探索和吸收他人经验, 加以修正和发展, 在晚年对自己的体系成功地做了一次大幅度的修正和补充, 这就是“形体动作方法”的提出和实践。“形体动作方法”在苏联和欧美都引起了关注, 怎样准确地看待这一方法、避免片面性? 苏俄的克里斯蒂·普罗柯菲耶夫、弗拉季米罗娃、丘士金、查哈瓦, 以及波兰的格洛托夫斯基等多名戏剧家和学者的不同诠释, 可以供读者参考。

关键词: 斯坦尼斯拉夫斯基 形体动作方法 梅耶荷德 有机造型术 体验 行为动作 庸俗化 片面性

中图分类号: J80 文献标识码: A 文章编号: 0257-943X(2019)05-0116-15
DOI:10.13737/j.cnki.ta.2019.05.012

Title: Interpretations of the “Methods of Body Movement”

Author: CHEN Shixiong

Abstract: Stanislavski's system was established and began to be practised in the Moscow Theatre in 1911. However, Stanislavski considered it a system open to revisions based on explorations and learning from others. He revised the system on a large scale in his late years, which is the origin as well as application of the “methods of body movement”. The methods for body movement caught attention in the Soviet Union, the United States and Europe. How to view the method accurately and unbiasedly? The interpretations of dramatists and scholars, including Christie, Prokofyev, Vladimirovna, Chushkin, Zahawa from the Soviet Union and Grotovsky from Poland could be counsulfed.

Key words: Stanislavski; methods of body movement; Meyerhold; biomechanics; experiencing; behavior; movement; secularization; partiality

斯坦尼斯拉夫斯基体系早在1911年就成形,并开始在莫斯科艺术剧院推行,但是他把这个体系看作是一个开放的体系,不断地探索和吸收他人经验,加以修正和发展。正如梅耶荷德1939年1月在话剧导演进修班上所说:“斯坦尼斯拉夫斯基虽然由于患病而长时间没有走出自己的住宅,可是他仍旧了解国内外戏剧界的情况,‘他不论多或者少,把信息全都收集起来。在这个体系里他整合了一系列的探索,一系列其他人的发明。……他全都知道,没有一个是涉及而他不知道,或者他没有按自己的方式摆弄过的,虽然他的经验是另一种经验,可是他把这一切都吸收了。’”^①

正是这种博采众长的精神,使斯坦尼斯拉夫斯基在晚年对自己的体系成功地做了一次大幅度的修正和补充,这就是“形体动作方法”的提出和实践。在距离自己生命的终点只有一年左右的1937年,他指定克德罗夫^②担任导演,用“形体动作方法”排练莫里哀的《达尔杜弗》获得成功,在实践中证明了这一方法的价值。

“形体动作方法”在苏联和欧美都引起了关注,不同的人对这一新方法作了不同的解读。怎样准确地看待这一方法,避免片面性?本文介绍了若干不同的诠释,供读者参考。

一、戏剧史家回忆“形体动作方法”日渐成熟的过程

从1916年到1920年,斯坦尼斯拉夫斯基紧张地修改关于排演《智慧的痛苦》的手稿,提出了新的、极其重要的结论。他第一次谈到最高任务和贯穿动作的决定作用,并且把这个观念和艺术家的世界观联系起来。斯坦尼斯拉夫斯基把十月革命后头几年公民的思想和立场问题提高到首位。与此相关的是培养新型演员的问题。

在《智慧的痛苦》手稿中,他首次提出心理与形体的任务相关联的问题。20世纪20年代初,他的注意力开始被“动作”(действие)吸引,他写道“动作,积极性——正是在这一基础上建立起话剧艺术、演员艺术……”^③

维诺格拉茨卡娅在编年史式的《斯坦尼斯拉夫斯基的生平与创作》一书中记述的一系列事实,证明了斯坦尼斯拉夫斯基是怎样朝着“由外到内”的方向转化的。

^①Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 469.

^②克德罗夫(Михаил Николаевич Кедров, 1878 - 1941) 苏联导演、演员,苏联人民艺术家(1948)。1924年起在莫斯科高尔基模范剧院。1946 - 1955年任剧院总导演,导演的剧目有《达尔杜弗》(1939,自己兼演主角)、克隆的《深入钻探》(1943)、列夫托尔斯泰的《教育的果实》(1951)、包戈廷的《第三个打动人心的》(1958)。四次获苏联国家奖(1946, 1949, 1950, 1952)。

^③Станиславский К. С. Собрание сочинений. В восьми томах. М., 1955. Т. 2. С. 48.

例一:1930年1月11日,塔拉索娃(А. К. Тарасова)给斯坦尼斯拉夫斯基写信,说在读完《奥赛罗》头两场导演计划后,所有的角色扮演者都到小剧场去,每个人都在记录什么,接着休息时在咖啡厅里有一场学术辩论会,题目是“形体的任务”;不是体验,而是完成一系列的形体任务,彼此间还互相做了解释……当排练开始时,我有这样的感觉,仿佛您刚才在这儿呆过。您交给他们任务的那些人,都是来自民间剧场的。他们都说“康斯坦丁·谢尔盖维奇是这么说的;这有多好!”(塔拉索娃写的一封信,原载莫斯科艺术出版社1978年出版的《阿拉·康斯坦丁诺夫娜·塔拉索娃》一书,第273页。)^①

例二:1930年3月初,斯坦尼斯拉夫斯基在《奥赛罗》导演计划中写道:

“因此需要一条比较好走的、容易踩出来的路径,让演员掌握,它不应该像演员到达情感的途径那样难。这样的途径可以是演员们最容易掌握的,可以定型下来的,这条路就是形体动作的路线。”^②

例三:斯坦尼斯拉夫斯基在他的导演计划中写道:

回想一下,飞机是怎样起飞的:它久久地在地面滑行,获得升力。空气的运动形成,它从翅膀下面托起,把机器带上天。^③

演员同样在走着,这样说吧,靠着身体动作跑起来,获得升力。这个时候,靠着规定情境和有魔力的“假使”,演员张开看不见的信念的翅膀,它们把他带上高处,到达想象的领域,这种想象他是由衷地相信的。^④

然而,如果没有夯实的土地或者机场,可以让飞机在上面起跑,但飞机能够升上天吗?当然不能。因此,我们最应该关注的是,创造和夯实这个机场,从因信念而变得坚强的身体动作中得到能量。(摘自斯坦尼斯拉夫斯基的导演计划)^⑤

例四:1934年10月8日,斯坦尼斯拉夫斯基和所有扮演者进行《三姐妹》的第一次排练。演员奥尔洛夫回忆道:

① Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. М. 2003. Т. 4. С. 100 – 101.

② 同上, С. 107.

③ 同上, С. 107.

④ 同上, С. 108.

⑤ 同上, С. 108.

“我回忆康斯坦丁·谢尔盖维奇在1934年10月第一次排练《三姐妹》。首先,斯坦尼斯拉夫斯基说,他无论如何不想重复过去演过的《三姐妹》,那是他在1901年排的。剧本的含义,作者的思想,他的基本想法,我们歪曲了。当然,我们不会再那样做,可是我们会引进什么新的、鲜活的东西,从今天的眼光来看的东西。”

我记得,康斯坦丁·谢尔盖维奇甚至用有点批评的口气谈到过去排的戏,看来是想激励和鼓舞我们去做新的宏大事业。

斯坦尼斯拉夫斯基向我们预告,在排练《三姐妹》时他将会检验和完善他和演员工作时用的新方法,即所谓的形体动作方法。

关于剧本的谈话和方法问题的指示轮流进行,不知不觉地过渡到排练。我们和康斯坦丁·谢尔盖维奇的第一次会面,是我——库尔京,来到普罗佐洛娃家参加伊琳娜的命名日。“库尔京——在普罗佐洛娃家是另一个世界来的人。他怎样走进房间,怎样在场的所有人打招呼?请开始吧”,——斯坦尼斯拉夫斯基说。于是我们开始排练了——在规定情境中行动。没有任何排练中的宴会阶段。^①

康斯坦丁·谢尔盖维奇的工作非常有趣,可是很快就中断了,很遗憾,没有再恢复起来。……(摘自康斯坦丁·谢尔盖维奇的档案中奥尔洛夫(В. А. Орлов)的回忆)^②

例五:1934年10月

斯坦尼斯拉夫斯基10月14日正在排练歌剧《卡门》第一、第二幕。

向着何兹这一角色的扮演者,斯坦尼斯拉夫斯基说:

“您的形体动作——理解,接近,注意地观察,她卡门是个怎样的人……您全部的注意力和形体的动作恰恰是集中于更好地领会、观察和理解。”

“当然,这是心理动作,其中包含着最困难的任务。这要怎样解释呢?我们需要心理动作,而我们谈论的是形体动作。如何解释每个心理动作都是形体动作?让我们举麦克白夫人为例,当她洗去血迹的时候。演员应该描写什么?悲剧或者是真地洗血迹?然而在规定情境中,如果没有洗血迹——那么一切都要完蛋。这就是说,演员的任务是寻找动作,而不是思考心理。正是在这一部分我没有寻找话语。如果重复形体动作,那么你就会由此反射

^①这是奥尔洛夫的回忆,他提到的库尔京是他扮演的角色,他上场是到普罗佐洛娃家参加伊琳娜的命名日。通常排练开始前会有一个小型的宴会,奥尔洛夫回忆说,在排练《三姐妹》时,在讨论剧本和方法后,不知不觉地过渡到排练,所以简短的宴会取消了。

^②Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. М., 2003. Т. 4. С. 300.

般地感觉到心理的动作。

“……在‘塔维尔纳’一场戏中，斯坦尼斯拉夫斯基教导扮演卡门的女演员逐渐地从一种状态过渡到另一种状态。在暴风雨夜晚的狂欢那一场，您带着无限的抑郁过渡到无限的喜悦。开始时活动一个指头，然后是另一个，然后是第三个，整个手掌，然后是胳膊肘，双肩，脑袋。这应该用数学方法计算……并且应该和乐队相配合，和那段将要到来的渐强的音乐相配合。”（排练速记记录，康斯坦丁·谢尔盖维奇的档案）^①

例六：1935年2月21日之前，斯坦尼斯拉夫斯基在住宅里和参加外省剧院导演和院长进修班的人员座谈。据2月23日《苏维埃艺术》报道：

“外省导演在莫斯科艺术剧院里的课程是以共和国人民演员斯坦尼斯拉夫斯基和他们的会见结束的。康斯坦丁·谢尔盖维奇详细地谈到自己的戏剧体系的本质和基础，谈到导演的工作和演员的工作。座谈在茶桌持续了好几个小时。”

在歌剧《卡门》排练速记记录中（见康斯坦丁·谢尔盖维奇档案）第一页记录着“任务的言语与形体动作的定义——这是创作心理中巨大的课题。”^②

例七：1935年3月3日排练歌剧《卡门》，第一次和第二批演员一起。在斯坦尼斯拉夫斯基的排练速记记录中有以下一段话：

斯坦尼斯拉夫斯基提醒大家，把角色分解成较小的任务、片断，把它们转化为普通的形体动作，演员只是做工作的一部分。渐渐地所有这些任务的数量，随着它们的溶合、串连成贯穿动作，将会减少，可是“一个任务往往只有在天才那里才会有，例如，萨文尼，他在一个任务里就包括了奥赛罗角色的一切。而我们所能做到的是，你们在每一场戏里有两个或四个任务。……要善于把每一个已经开始了的行动做到底，永远不要放弃，做得快些，紧凑些，配合着音乐，既然已经开始，就把它做到底。应该有您的行动、您的动作的精确图画……”^③

例八：1935年4月4日，歌剧《卡门》上演。梅耶荷德写评论说“斯坦尼斯拉夫斯基排的《卡门》挨骂了，骂是因为我不想观看，甚至相信了评论，而后我来观看了演出，却看到年轻的导演们应该来向这位大师康斯坦丁·谢尔盖维奇·斯坦尼斯拉夫斯基学习。

①Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. М. 2003. Т. 4. С. 303.

②同上，С. 315.

③同上，С. 317.

有那么多令人惊讶的睿智的舞台调度,用来体现这部歌剧中需要闪光的亮点!”^①

例九:1935年4月10日,在斯坦尼斯拉夫斯基档案第1332号中有格列勃夫(В. В. Глебов)的记录:排练话剧《莫里哀》第一幕。(斯坦尼斯拉夫斯基)要求演员寻找真实。同时提醒说,寻找真实应该“不是在情感里,而是在形体动作和言语中。当人们说按照生活的模样时,那就是用来预测未来的音叉。”^②

例十:1935年5月11日,排练《莫里哀》。……女演员科列涅娃(Л. М. Коренева)最近几年没有在排练场和斯坦尼斯拉夫斯基见过面,她说,她准备自己的角色按另一种方式,并不是像斯坦尼斯拉夫斯基现在要求的这样。她说“过去您对我们说:把子弹放进去,拿出来,再放进去另一颗。”斯坦尼斯拉夫斯基回答说“这一切都是错误的,所有的子弹都扔掉……子弹现在是规定情境。过去寻找的是情感,现在寻找的是形体动作。”(见排练速记记录)^③

例十一:1935年5月30日,斯坦尼斯拉夫斯基会见歌剧—话剧工作室助教班。^④观看助教们排好的片断,和他们座谈形体动作方法。^⑤

“需要的是真正的动作,而不是展示。任何形体的任务都应该完成得完全真实。用这种方法完成的一系列任务就构成形体动作线,它使人相信演员在舞台上做的事情是真实的。而只要演员感觉外部动作是真实的,他就一定会感觉到内在的线。如果将某种事情逼真地做到位,那么就不可能有异样的感觉。

……演员艺术在于,认识剧中所有形体动作的逻辑,并且善于把它们编织成线。开始时演员说自己的话语,可是在一定场合就有个界限,在这个界限之后就要给作者写的台词,否则自己的话语就会变成比作者的话语还要近。不应该错过这个时刻。

必须研究任何状态的天性。例如寂寞。什么是寂寞?研究状态的天性,这意味着探寻

①Мейерхольд В. Э., Статьи, письма, речи, беседы, В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 334.

②Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. М., 2003. Т. 4. С. 325.

③同上, С. 315.

④В группу ассистентов – педагогов Оперно – драматической студии входили: Г. В. Кристи, Л. П. Новицкая, И. А. Мазур, В. А. Выхирева, В. Г. Батюшкова, Ю. Н. Мальковский, А. Я. Зиньковский, А. Д. Скаловская, Е. В. Зверева, Е. А. Соколова, А. В. Боголепова. Большинство из них ранее были учениками З. С. Соколовой, которая и привлекла их к работе в студии.

⑤Подробно о работе С. с ассистентами и учениками Оперно – драматической студии по методу физических действий можно ознакомиться в очерках В. Н. Прокофьева (см. «Театр», 1948, № 1, 3, 10; 1950, № 12; 1951, № 1).

人在寂寞时产生的所有动作。当然,没有规定情境这是做不到的。找到的动作把我们产生的感觉定型下来。这样当您经过10年再来检验这些动作的清单,那您就会出现类似的感觉。最好的分析——这是在规定情境中行动。”

斯坦尼斯拉夫斯基和助教们按照节拍器做完各种节奏的练习,他说“演员在舞台上由于激动而失去需要的节奏。例如,他应该扮演波得科列辛,而演员的内在节奏二百下,那时按照角色的总谱在这里应该有二十下的节拍。如果演员把节奏减少到十八下,他会感觉到,他达到了真正的节奏。在歌剧中,这是不可能的。那时指挥就会纠正演员。”(摘自康斯坦丁·谢尔盖维奇的速记记录)^①

例十二:1935年12月,在写给阿列克谢耶夫的信中,斯坦尼斯拉夫斯基把自己的新方法称为“形体动作线”。

他说:这种手法就是

“今天朗读过剧本,明天就可以上舞台排练。可以演什么呢?有许许多多。行动中的人物走进来,问个好,坐下来,介绍发生的事件,说出一连串想法。每个人都能够凭借自己的生活经验扮演自己。就让他们这样演下去。就这样——用被拆解成形体动作片断的东西按顺序把全剧呈现出来。当这样准确地、正确地做好之后,你就会感觉到真实,并且会相信舞台上的一切,那时可以说,人生活的线索已经创造出来了。这不是琐碎的东西,而是角色的一半。没有精神的线索会不会有形体的线索存在?不会。这就是说,体验的内在线索已经预先画出标识了。”^②

这种没有预先的文本分析和惯常的“案头工作”阶段,没有对剧中人心理的细微变化进行详尽的揣摩,也没有通常的导演示范的排练方法,确实是令人意想不到,它不光在实验剧场里,而且在保守的莫艺里都激起了人们的好奇心。人物形体行为与心理行为的互相关系可以找到情感的支点,外部的形体动作本身就可以给予演员一把用以唤醒隐秘的内心动机的钥匙,以揭示人物内心潜意识的内在动作。

由此可见,到了1935年底,斯坦尼斯拉夫斯基的形体动作方法已经全面成熟,和早年取消演员外部形体动作的方法截然不同,进入了一个全新的阶段。

^①Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись. М. 2003. Т. 4. С. 333 - 334.

^②Из письма И. К. Алексееву, декабрь 1935 г. — Собр. соч., т. 8, стр. 421.

二、苏联权威专家论述“形体动作方法”的提出

斯坦尼斯拉夫斯基是在《奥赛罗》导演计划之中第一次描述“形体动作方法”的,当时他正在国外养病,^①莫斯科艺术剧院在上演《奥赛罗》时(1930)这一新方法“采用得很少”。^②

也许和卫国战争爆发有关,《奥赛罗》导演计划过了15年才出版,这就是说,人们只有在斯坦尼斯拉夫斯基去世多年后才真正注意到他在戏剧思想上这一“最后阶段的开端”。

斯坦尼斯拉夫斯基后来在《奥赛罗》导演计划基础上写了《创造角色》^③一文,这篇文章在他论述创作方法的著作中占有特殊的位置。正如克里斯蒂和普罗柯菲耶夫所说,“它是从斯坦尼斯拉夫斯基在前革命时期形成的老方法到他在苏维埃时期创立的新方法的过渡阶梯。”

“形体动作方法”传播开后,引起了种种不同的反响,有误解,也有庸俗化的诠释。特别是有人以为这种方法中所说的“形体动作”与人物内心生活无关,等等。有鉴于此,苏联戏剧理论家们发表了许多有针对性的论述。下面列举的是其中几种。

1. 克里斯蒂和普罗柯菲耶夫论述“形体动作方法”提出的经过

苏联时代最权威的斯坦尼斯拉夫斯基研究者——克里斯蒂^④和普罗柯菲耶夫^⑤在他们写的《斯坦尼斯拉夫斯基论演员创造角色》一文中指出,“形体动作方法”的提出和应用在发展戏剧思想上的意义是“十分巨大”的,“它标志着斯坦尼斯拉夫斯基有关舞台工作方法的观点一个新的亦即最后发展阶段的开端。”^⑥

克里斯蒂和普罗柯菲耶夫在文章中写道,“形体动作方法”最初的理论表述见于1929-1930年间他写成的《奥赛罗》导演计划之中,在该计划中,“斯坦尼斯拉夫斯基向

① 斯坦尼斯拉夫斯基于1929年初患心脏病,数月后到法国濒临地中海的城市尼斯疗养,在这里他大部分时间都用来撰写《奥赛罗》导演计划,1930年秋天回到莫斯科。

② 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第4卷,郑雪来译,北京:中国电影出版社,1979年版,第38页。

③ 奥赛罗。

④ 克里斯蒂(Кристи Григолий Владимирович, 1908-1973) 戏剧导演,斯坦尼斯拉夫斯基的亲密合作伙伴。1933年起任斯坦尼斯拉夫斯基歌剧院导演,1935年起任斯坦尼斯拉夫斯基歌剧-话剧工作室教师。参与编辑整理斯坦尼斯拉夫斯基著作。

⑤ 普罗柯菲耶夫(Прокофьев Владимир Николаевич, 生卒年月不详)《斯坦尼斯拉夫斯基在论争中》(1976)一书作者,长期参与整理出版斯坦尼斯拉夫斯基与聂米罗维奇-丹钦科著作。

⑥ 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第4卷,郑雪来译,北京:中国电影出版社,1979年版,第39页。

扮演者们推荐了一些接近角色的新手法。如果他以前要求演员开头先体验情感,然后在这些情感的影响下动作,那么这里所指出的就往往是相反的途径:从动作到体验。动作变成了创作的始点、出发点,而不仅仅是它的终点。”^①斯坦尼斯拉夫斯基指出,在明确了角色的舞台情境之后,演员必须回答的一个问题是“在这种情境下他将要形体上做些什么,也就是将怎样动作(绝不是体验,在这个时刻千万不要想到情感)?……当这些形体动作清楚地确定下来了,给演员剩下的就只是在形体上加以执行。(注意:我说在形体上执行,而不是体验,因为有了正确的形体动作,体验就会自然而然地产生。要是采取相反的途径,开始想到情感并从自己身上硬挤出情感来,那么马上就会由于强制而发生脱节现象,体验就会变成一种匠艺式的东西,而动作也就会退化为做作了。)”^②

在这段话中,斯坦尼斯拉夫斯基描述了演员必须遵循的行动线:明确角色所处的舞台情境;确定角色在这种情境中在形体上做什么;执行这些确定下来的动作。在这三个环节中,并没有体验的位置。斯坦尼斯拉夫斯基用近乎警告的口吻强调说:绝不是体验,在这个时刻千万不要想到情感!

斯坦尼斯拉夫斯基将这种新的表演技巧交给克德罗夫等为数不多的演员进行实验,所选择的剧目是他自己推荐的莫里哀作品《达尔杜弗》,结果获得了成功。

斯坦尼斯拉夫斯基是在去世前一年着手排演《达尔杜弗》的。1937年4月,斯坦尼斯拉夫斯基把“莫艺”一批演员召到自己家里,建议他们着手进行莫里哀的《达尔杜弗》一剧的试验性排演。当时他已经病得很重,来日无多,排演这个剧目的目的,主要是要把自己耗尽毕生精力获得的最宝贵的遗产传给剧院中他的学生们。后来这个剧目被称为他留给苏联戏剧界的一篇遗言。而克德罗夫就是斯坦尼斯拉夫斯基精选的人员当中的一位。克德罗夫是莫斯科艺术剧院第二代当中最出色的演员之一,非常向往成为一个导演。从1939年起,克德罗夫就成为剧院的主要导演,后来又担任剧院领导人数年之久,在国内外都被看作斯坦尼斯拉夫斯基创作思想最主要的继承者和传播者。在斯坦尼斯拉夫斯基看来,克德罗夫是最有探索精神的演员之一。在《达尔杜弗》一剧中,克德罗夫担任主要角色,在排练过程中,他成是斯坦尼斯拉夫斯基的直接助手,和演员们一道将老师的创新手段巩固下来,加以定型。《达尔杜弗》成为克德罗夫排演的第一部大型剧目,使他的地位骤然上升。

斯坦尼斯拉夫斯基的创新使克德罗夫和他在“莫艺”的同仁感到惊讶,然而他们认

^①《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第4卷,郑雪来译,北京:中国电影出版社,1979年版,第38页。

^②同上。

为斯坦尼斯拉夫斯基这一次在生命终结之前跃进式的创新,正好说明,对他来说,任何令人意外的创新都是可能发生的。形体动作方法恰恰是斯坦尼斯拉夫斯基体系这一整体中的有机组成部分。

如何通过有意识的心理技术走向下意识的创作,如何学会管理演员的创作过程?斯坦尼斯拉夫斯基最终找到了通向使演员振奋起来、在舞台上产生创作的自我感觉的道路,这条道路存在于构成戏剧基础中最基础的东西,即周密构思的、有效的和合理的动作。

2. 弗拉季米罗娃论述形体动作方法与巴甫洛夫学说的关系

苏联戏剧学家弗拉季米罗娃^①在一篇介绍克德罗夫的论文中写道,斯坦尼斯拉夫斯基在创造形体动作方法时依据的是俄罗斯生理学家巴甫洛夫(诺贝尔奖获得者)的唯物主义学说“巴甫洛夫率先确定,在人的动作、行为与人的心理表现的整个范围中存在着牢固的闪电般地起作用的联系(又称“条件反射”学说——引者)。这一联系有两个方面:当人忧伤或者喜悦时,他会从困难的处境中突围,或者被个人的戏剧所吸引——这会立即在他的形体变化中,或者在他所做的动作中反应出来。另一方面:在做出这样或那样的动作时,人会表露出自己的性格、热情、思维方式,表现出他自己的一切。罗密欧的爱情,万尼亚舅舅的备受压迫,奥赛罗的妒忌心,女政委(《乐观的悲剧》主人公——引者)由于强烈的党性而产生的激情,等等,都会从数十种动作中体现出来,这些动作或者是重要的,或者是不重要的,可见的或者未被发觉的,经过深思熟虑的或者是主人公不由自主地做出来的。”^②

3. 叶弗列莫夫在九卷本斯坦尼全集序言中的论述

关于这一段史实,莫斯科艺术剧院总导演、苏联人民演员叶弗列莫夫生前在为九卷本的新版《斯坦尼斯拉夫斯基全集》写的题为《道路的探索》的序言中写道“斯坦尼斯拉夫斯基体系并不是什么凝固的东西,不是什么必然导致成功的法则或者技术手段的汇编。斯坦尼斯拉夫斯基体系是建立在大量的演出经验之上,并且在他的一生中不断地修正,一直到他生命最后的日子。当他在自己的家中排练莫里哀的《达尔杜弗》一剧时,开发了‘形体动作方法’,作为演员在舞台上走向真实的另一条道路。”^③

^①弗拉季米罗娃(Зоя Владимировна Владимирова, 1917 - 1991) 苏联戏剧理论家、批评家。

^②Владимирова З. В. Портреты режиссеров: Кедров, Акимов, Товстоногов, Плучек, Ефремов. М., 1972. С. 8.

^③Станиславский К. С. Собрание сочинений. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. С. 6.

4. 丘士金反对把“形体动作方法”庸俗化

丘士金^①是莫斯科艺术剧院资深研究人员。他在《斯坦尼斯拉夫斯基在排练中》一书序言中针对那些将“形体动作方法”庸俗化倾向,强调指出“形体动作方法”决不是单纯的技术方面的练习,实际上是心理形体动作。他引用克德罗夫的话说:

这种方法使演员的工作具有高度的具体性。它是以人的形体生活和精神生活的完全统一为根据的,它的基础就是演员在舞台上的形体生活的正确组织。它的目的在于通过正确的形体动作、通过形体动作的逻辑,使演员深入到因创造某一舞台形象而需要在自身激起的那些最复杂、最深刻的情感和体验中去。^②

丘士金写道“庸俗化地解释斯坦尼斯拉夫斯基学说的人们,总是试图把‘形体动作方法’和他其他一些导演和教育的方法都当成偶像来加以崇拜。斯坦尼斯拉夫斯基却和这些人不同,他认为这种方法决不是目的本身,而只是一种辅助手段,它能帮助演员从简单到复杂,从简单的形体动作达到复杂的心理体验,从而创造出形象和揭示出作品中的思想冲突。”^③

上面列举的几位苏联理论家从不同角度诠释了“形体动作方法”的意义、价值,批判了将这一方法庸俗化的曲解,特别是强调了斯坦尼斯拉夫斯基一贯的思想,即形体动作和演员自我感觉的一切内心元素是密切联系着的。

三、查哈瓦认为不能因为新方法的提出而看不到 斯坦尼与梅耶荷德之间的区别

1969年,莫斯科艺术出版社出版了查哈瓦^④的一部书,题目是《同时代人》,书中回忆了瓦赫坦戈夫与梅耶荷德两位大导演。其中,谈到能不能因为“形体动作方法”的提出就否认斯坦尼斯拉夫斯基与梅耶荷德两个体系的差异这一问题。

①丘士金(Николай Николаевич Чушкин, 1906 - 1977) 苏联戏剧理论家,戏剧史家,莫斯科大学毕业,1937 - 1941年任莫斯科艺术剧院博物馆斯坦尼斯拉夫斯基办公室主任、研究员,1942 - 1951年任剧院总管理局监察员,1951年起任斯坦尼斯拉夫斯基与聂米罗维奇-丹钦科著作整理与出版委员会研究员。与马尔科夫合著《莫斯科艺术剧院》一书(1950)。

②(苏)托波尔科夫《斯坦尼斯拉夫斯基在排练中》,文骏译,富澜校,北京:中国电影出版社,1981年版,第6-7页。

③同上,第8页。

④查哈瓦(Борис Евгеньевич Захава, 1896 - 1976) 俄罗斯苏联戏剧导演、演员、教育家、戏剧学者,苏联人民演员(1967),斯大林二等奖金获得者(1952),艺术学博士(1964)。

查哈瓦回忆,他有一次参加梅耶荷德主持的国家高级导演进修班,在一次课堂发言时,有个学员发表他的论文提要,内容是论述梅耶荷德有机造型术的基本原理,此后有一场不太长的争论。梅耶荷德本人就坐在一旁听着,可是没有参加讨论。查哈瓦说:

从那篇报告中,我头一次听说有机造型术的基础是著名的美国心理学家詹姆斯的学说,其要点可以用一个公式来表达“我跑了起来,我害怕了。”这条公式被解读为:我不是因为害怕而跑了起来,而是因为跑了起来而害怕了。这就意味着,反应动作和人们通常认为的那样相反,是在感觉之前,而不是感觉的后果。

由此可以得出结论,演员应该设计好自己的动作,训练好自己的神经和运动器官,而不是从自己本身获得“体验”,正如斯坦尼斯拉夫斯基体系所要求的那样。出乎意料的是,当查哈瓦要求报告人解释为什么是这样的时候,他看到梅耶荷德“跑走”了,而且甚至是“害怕”了。^①

查哈瓦认为,梅耶荷德与斯坦尼斯拉夫斯基的差别并不在“要不要体验”这个问题上。他说:

梅耶荷德从来没有反对舞台上活生生的情感,正如我从前所认为的。也就是说,对情感,体验的要求是存在的。因此,争论并不在于舞台上需要还是不需要体验,而只是在于两个阶段的次序,在于是情感在前,还是动作在前。可是梅耶荷德没有怀疑过,当他禁止自己的学生思考体验并从自身获得情感的时候,他已经在何等程度上接近了斯坦尼斯拉夫斯基。当他知道这种对体验的禁止是斯坦尼斯拉夫斯基流派的基本原理之一的时候,他会有多么的惊讶。^②

与此同时,斯坦尼斯拉夫斯基不知疲倦地告诉自己的学生:不要有任何的体验,不要表演它们,而是只要动作,不要等待情感,——动作起来,并且相信:情感会自己到来!

动作——这就是体系的基本原理、基本要求和主题。谁要是不明白这一点,他就不会有懂得体系。

在斯坦尼斯拉夫斯基生命与创作的最后几年,这个原理开始发出这样的声音:首先在形体上动作起来,用自己的身体动作起来。“人的身体生活”——这就是通向“人的精神生活”的道路。看上去,这是完全和梅耶荷德靠拢了!自然而然地产生了问题:斯坦尼

^①См: Захава Б. Е. Современники. М., 1969. С. 348.

^②同上, С. 350.

斯拉夫斯基在创造自己著名的“普通形体动作”方法的时候,他完全没有感到自己身上有某些梅耶荷德的影响吗?

梅耶荷德最出色的学生之一伊戈尔·伊里因斯基——看到了“在梅耶荷德的有机造型术与斯坦尼斯拉夫斯基的形体动作方法之间有一个著名的接口”。^①

我想,实际上并没有什么“接口”!有的只是某些立场的接近——不是“接口”不是溶合,不是类似,不是等同。区别在哪里呢?初看起来它们的区别微不足道,几乎看得出来!可是如果认真地想一想,区别就变得很大了。原来,这区别在于“行动”(движение)与“动作”(действие)两个概念之间^②。梅耶荷德认为,行动带动了情感(“跑起来和害怕了”),而斯坦尼斯拉夫斯基说的是另一回事:形体动作是激发情感的因素。在斯坦尼斯拉夫斯基看来,詹姆斯的公式“我跑起来了因此害怕了”最好改为“我逃跑了所以害怕了”。

在梅耶荷德与斯坦尼斯拉夫斯基的立场之间就可以归结为动词“跑”和“逃跑”在内容上的区别。跑——这是形体的行动,而逃跑——这是形体动作。在说“跑”这个动词时,我们不会去考虑它包含着某种目的,也没有考虑它的原因,没有考虑它的情境。和这个动词相联系的只是肌肉运动的特定系统。因为跑可以为了多种多样的目的:可以是为了躲避,也可以是为了驱赶,也可以是急救某人,还可以是为了报警,为了锻炼,或者为了不迟到,等等。而当我们说动词“逃跑”时,我们指的是有明确目的行为,在我们的想象中自然而然地会感到某种危险,它就是这个行动的原因。^③

如果你命令一个演员在舞台上跑,他会完成这个指令而不会提出疑问,可是如果你命令他逃跑,他一定会问跑去哪里,要躲避谁,是什么原因。……现在我觉得,梅耶荷德的与斯坦尼斯拉夫斯基在演员创造问题上的立场变得比较清晰了:梅耶荷德的方法是机械的,他使人的生活的形体方面脱离心理的方面,脱离在人的意识中发生的过程;而斯坦尼斯拉夫斯基体系是从形体方面与心理方面不可分割的统一体这一意识出发,他依据的是人的个性是个有机整体的原理。

正像我们现在看到的,区别是非常具有实质性的。

然而,假如不是把梅耶荷德的有机造型术看作一种创作方法,而只把它看作训练演

①И. Ильинский, Сам о себе. — 《Театр》, 1958, № 9, стр. 131.

②在俄语中,行动(движение)与动作(действие)是有区别的,前者指的是人或物体在空间中的位移,而后者指的是人的身体动作。

③См: Захава Б. Е. Современники. М., 1969. С. 351.

员舞台动作的体系,那么就不能不承认,在这个层次上,它是能够带来实质性的好处的。^①

四、格洛托夫斯基谈斯坦尼斯拉夫斯基提出“形体动作方法”的原因

斯坦尼斯拉夫斯基观念上的转折,以及这一转折的时间点,都出乎人的意料之外。因此,关于“形体动作方法”提出的原因,有过各种不同说法,也引起过质疑。下面介绍一下波兰大导演格洛托夫斯基在他的名著《从贫困戏剧到带路人的艺术》一书中的一段话。其语言简洁,并且有说服力。

格洛托夫斯基说:

形体动作方法——这是新的、同时又是最后阶段,在这个阶段,斯坦尼斯拉夫斯基对自己过去的许多发现产生了怀疑。毫无疑问,没有从前的工作,他不可能找到形体动作方法。可是只有在这一工作时期,他才终于有所发现,我认为这一发现是一种终极式的:情感是不服从我们的意志的。在此前的阶段,他对这一点还没有完全明白。他寻找着那个著名的“情感的记忆”。

他仍然想,回头去回忆各种情感在实质上有可能恢复情感本身。这是一个错误——以为情感会服从意志。而在生活中,很容易检验并且断定,情感是独立于意志的。我们不想爱某个人,可是却爱了。或者相反:真心地想爱上某人,却做不到。情感独立于意志,所以斯坦尼斯拉夫斯基在自己戏剧生涯的最后阶段,宁愿把自己的工作集中于一点,就是服从意志。例如,在最初的阶段,他问演员,在各种不同的舞台上哪些情感支配着他。他还问起所谓的欲望。可是要知道,虽然我们原本想要“想”什么,结果却事与愿违。在第二阶段他宁可做那些可以“做到”的事情,因为正在做的事情,才是服从于意志的。

然而,什么才是正在做的事情,什么是动作?那些只从字面上去理解形体动作方法的人们认为,动作就是,譬如,散步,抽雪茄,或者诸如此类的东西。也就是说,对于他们来说,形体动作是日常生活中那些琐碎的行为和动作。还有更加幼稚的,有一些人,就是喜欢早期的斯坦尼斯拉夫斯基的人们,总是重复着他有关激情的术语范围内关于形体动作的结论,譬如“而现在他完全不爱他了,这意味着,他对他是反感的。情况变得紧张了。应该做什么?”然而这并非形体动作。

就是有过这样的人,他们把形体动作和表演混淆起来了。

按照斯坦尼斯拉夫斯基的理解,形体动作就是行为的元素,这是一些短小的细微的形体动作,是与对他人的反应联系着的。“我望着,并且望着他的眼睛,同时试图控制住自己。我注视着,谁在那儿,——而谁在对面。”而现在——“不看,因为我无法给自己找到证据。”

^①См: Захава В. Е. Современники. М., 1969. С. 352.

所有分布全身的细微力量,都指向某个人或者指向自身:听、看,拿着物体行动,寻找支点——所有这些都是形体动作。如果你看,就会看到,而不像那些蹩脚的演员在蹩脚的演出中那样:看而看不见。他对他人,对自己演出中的伙伴是盲而且聋的,他只是拥有所有的“小玩意儿”和“小技巧”,用来将这些缺点掩盖起来。^①

格洛托夫斯基这段话给人一种印象,就是斯坦尼斯拉夫斯基过去一直热衷于寻找“情感的记忆”是错误的,他终于在生命结束前发现了自己的错误。情感是独立于意志的,正在做的事情,才是服从于意志的。与其通过体验寻找情感的记忆,然后外化为动作,不如直接诉诸形体动作,因为意志可以支配正在做的事情。

五、小结

苏联、波兰的戏剧家和学者对“形体动作方法”的多种解读形成了鲜明对比,给我们新的启发。按上述几位,特别是波兰导演格洛托夫斯基的说法,至少在《奥赛罗》之前,斯坦尼斯拉夫斯基走过的道路是存在错误的,《奥赛罗》是一个转折点,他由此走上正确的道路,最后在生命终结前一年形成正确的方法,即“形体动作方法”,并且付诸实践,完整地体现于克德罗夫导演的《达尔杜弗》一剧。

格洛托夫斯基声称自己是斯坦尼斯拉夫斯基的学生^②,实际上他对自己的老师走过的道路采取了批判和具体分析的态度,把它分为前期的错误与后期的转折两大阶段。

苏联导演查哈瓦的文章将斯坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德作了对比,认为梅耶荷德的“有机造型术”只是在演员具体的创作方法这一层面上能够带来实质性的好处,显然认为梅耶荷德比斯坦尼斯拉夫斯基低了一个层次。我们必须看到,斯坦尼斯拉夫斯基的“形体动作方法”与梅耶荷德的“有机造型术”之间的异同,是一个比较复杂的问题,苏联戏剧界在不同的历史阶段,对两位大师的评价存在明显区别,因此需要联系具体的时代背景来看这个问题,细心地加以讨论。但是有一点是没有疑问的,这就是“形体动作方法”的提出大大地缩短了斯坦尼斯拉夫斯基与梅耶荷德之间的距离,使两位大师在重视形体动作方面有了更多的共同语言,这也是他们最后能走到一起的重要原因。

(作者单位:中央戏剧学院研究所、厦门大学人文学院)

^①ГроговскийБЕ. От Бедного театра к Искусству – проводнику. М., 2003. С. 175 – 176.

^②格洛托夫斯基曾在莫斯科卢那察尔斯基戏剧学院(ГИТИС)进修过一年(1955 – 1956),学习了斯坦尼斯拉夫斯基体系,导师是著名导演扎瓦茨基。