



## 导演帮助演员创造角色 ——《无辜的罪人》导演小记 马惠田

导演要把文学剧本变为行动着的舞台生活,需要综合表演艺术、布景道具、灯光化妆、服装效果等各个部门。但是舞台艺术的规律告诉我们:舞台艺术的各个部门都必须为演员的表演服务,否则就没有独立存在的价值。因此导演的工作尽管很庞杂,但其首要任务是帮助演员塑造鲜明、生动的舞台形象。而作为学院的教学剧目,这一点就更是我们要着重解决的重要课题。本文想就排练奥斯特洛夫斯基的剧作《无辜的罪人》谈谈我们与演员共同创作中的一些心得与体会。

一八八二年奥斯特洛夫斯基在《论话剧场在莫斯科衰微的原因》一文中曾说道:“在戏剧艺术中,除了内在的真实之外,为了造成完全的幻想,也需要外表的真实。特别是在人生剧本中……演出也需要接近真实的生活”。

奥斯特洛夫斯基对于表演艺术也有很精辟的见解。一八八一年他给戏剧学校的学员们讲话时说:“为了使观众满意,必须做到在他们面前的不是剧本,而是生活。必须做到充满幻想,使观众忘记他们是置身于剧场中。因此必须使演员表演剧本时懂得表演生活,正像在生活中,人人都能自己行动而一点也不会想到摆姿势,舞台上也应该如此。”

现实主义巨匠奥斯特洛夫斯基的美学观是和他的剧作相一致的。他的剧本就是“人生剧本”(杜勃罗留勃夫曾称他的剧本是“生活的剧本”)。

因此“内在的真实”与“外表的真实”的统一正是我们排练《无辜的罪人》要紧紧把握的演出风格。作为演员的表演,必须“懂得表演生活”来不得丝毫装腔作势、虚假做作。

十九世纪末二十世纪初俄国最著名的女演员叶尔莫洛娃在回到莫斯科小剧院时,第一个剧目就选择了《无辜的罪人》,并亲自扮演女主人公柯鲁奇宁娜。她声称她之所以选择这个戏是为现实主义的富有思想的上演剧目而斗争的一个重大行动,有其深刻意义。为了获得生活的舞台自我感觉

《无辜的罪人》所展现的是十九世纪俄罗斯一个边远省城的社会风貌,虽然剧本所揭示的生活内容不难理解、不难引起我们内心真切的感觉,但究竟是异国的人物、陌生的生活。要认识这种生活和这些人物需要有一个熟悉的过程。

创作的最初阶段,导演组金乃千、颜冈二同志和我为演员安排了熟悉剧本时代风貌的一系列作业。诸如:引导演员翻阅与剧本同时代的绘画、插图、服装式样、建筑图片等大量形象资料,学习了十九世纪俄罗斯待人接物的生活礼节、民族舞蹈。欣赏了俄罗斯的民族歌和名曲。督促阅读同时代的文艺作品和组织了有关的电影观摩……等。并且在作了一定的案头工作以后,运用“行动分析方法”对剧本、人物进行了行动分析。

先是从“讲行动故事”入手。要求演员在已经明确了的事件中,以第一人称分别讲述自己在事件中的行动线索和行为逻辑,包括对规定情境的感受和人物具体的心理活动。但是在讲述中防止只是讲干巴巴的行动术语和文学性的描绘,如“此时热血沸腾”“好象腾云驾雾”等。同时也反对把人物的一招一式、一举一动都主观的设计出来,而是紧紧的抓住人物的思想逻辑和行为逻辑。

通过“讲行动故事”,初步明确了在事件中自己是怎么想的,怎么做的,有了一定的心理依据,产生了走上舞台的欲望。然后就用即兴台词、以生活小品的形式开始行动起来。

在这个阶段,我们明确这不是排戏,也不要求表现人物的全貌。而是以演员自己工作为主。舞台生活的环境要演员自己来创造,一切布景、服装、大小道具都由演员自己来安排设计。在舞台上需要什么就用些什么,理解多少就做多少,想坐就坐,想走就走,愿意喝茶就可以喝茶,愿意用把折扇、用根手杖,就可以拿把折扇、拄根手杖……一切听便。当然要依据人物的行为逻辑,且要符合人物需要。舞台上的所作所为也必须是自己切身的感受。这期间我们只是从旁把握总的创作方向,帮助演员不断深化规定情境、校正人物

心理行为逻辑，一起分析讨论哪些符合人物，哪些不符合，明确以后就再次行动起来，用行动来回答已经明确的一些问题。这样一步步加深对剧本和人物的理解。

当这样做的时候，马上感到演员创作的想象很活跃，具有强烈的创作主动性，更可贵的是演员摆脱了“是在排戏”的压力，没有多余的紧张，显得很松弛，装腔作势的表演较少，获得了舞台创作的“安静感”和生活的节奏，也增强了对舞台行动的真实信念。对人物的行动，不仅在理性上明确了，而且在舞台实践中全身心的感受到了。有的演员就说：“我虽然还不能做到‘此时、此地、我就是’，但是我可以做到此时、此地就是我。”

当然也随着出现了这样和那样的问题，但这恰恰是解决表演上存在问题的好时机，因为有针对性。

在《无辜的罪人》第一幕中有这样一段戏：欧特拉蒂娜与穆洛夫在热恋中没结婚就生了孩子。为了摆脱这种难堪的处境，欧特拉蒂娜要求穆洛夫同意尽快安排结婚。而穆洛夫为了追求金钱权势已与泰依萨订了婚，并约定好马上到彼得堡去结婚。今天他为了摆脱欧特拉蒂娜，佯称奉母命远行，来向她告别。

这段本来就十来分钟的戏，两个人演了半个小时还没有结束。不管穆洛夫怎样解释，演欧特拉蒂娜的演员总是一个劲的追问：“还有呢？”“还有呢？”于是两个人越扯离题越远，最后实在没法收场了，逼得演穆洛夫的演员不得不说：“柳芭，你还要我怎么样呢？非让我给你跪下吗？”

根据这种情况，我们就坐下来一起讨论分析，发现造成这种局面有两个原因；一是只笼统记住了在这个事件中总的任务，没有抓住每一个具体的行动环节和行动契机。就象一人从甲地到乙地去，只记住了去乙地的方向，而没有找到沿途各个具体的标志。这样就必然要走冤枉路，甚至会迷失方向。二是没有抓住在这个事件中双方冲突的性质和事件的发展。一个要定下结婚日期、一个要把对方稳住尽快脱身，彼此都要达到自己的目的，这本身就给对方造成了很多的困难。依据人物关系要克服这些困难，彼此的行动就必然越来越积极，而不会总是在原地转圈子。明确了这些问题以后，再走上舞台就不一样了，人物的行动开始有了发展，戏的层次也逐渐清楚起来。

以即兴台词、通过小品形式在行动分析的过程中还促使同台演员之间建立起真实有机的相互行动。

因为既然是“即兴”，彼此间都不知对方将要说什么、做些什么。倘若不紧紧“咬住”对方，不能做到真听真看，就不可能产生相应的适应，也不可能产生新的行动。这就必须随时随地要感受对方的一言一行、一举一动，不断地组织内心独白，活跃内心生活，迅速采取相应的适应。从而激发起真切的内心体验。

《无辜的罪人》这个剧本有好多大段大段叙述性的台词，而且听话的一方都是在叙述结束后，在情感的高点上给以回答，有时还要在对方叙述的过程中就激动的插起话来。像第二幕杜都金叙述聂兹那莫夫的身世时，柯鲁齐宁娜听着听着就插话说：“他叫什么名字？他今年多大了？”一直到后来突然激动地打断杜都金的话：“噢不，够了，别说了，请别开这样的玩笑吧！”等等。在这种情况下，如果不是紧紧地把握住对象、不是真实的随着对方的叙述活跃自己的想象，很容易形成丢掉对象的自我表演。由于扮演杜都金的演员说的是即兴的语言，根据台词的内容通过自己的想象对聂兹那莫夫的遭遇加以渲染和发挥，就使得扮演柯鲁齐宁娜的演员，必须全身心的去感受，并随时准备去回答对方，因而逐渐建立起有机的相互行动。

在生活中，语言是表达思想情感的工具，只有明确了自己要做什么，才会说些什么。剧作家写剧本时也总是光考虑好人物此时此刻要做什么，才会写出人物说些什么。演员掌握作家的台词也应该遵循这一法则。

先吃透剧本台词的内容，明确台词的行动性，以即兴的语言说出台词的意思，再逐渐过渡到剧本台词上去，有助于使演员的台词生活化。

行动分析强调“即兴台词”。通过实践我们认识到，这绝不是反对演员去熟悉台词，而只是反对演员一开始就去硬背台词。当演员以即兴语言表达人物的意思时，会觉得自己的语言不如剧本台词表达得准确生动，会不断地翻一翻剧本，看看剧本上是怎么说的。这样虽没有去背台词，却逐渐过渡到剧本的台词上去。这时的台词就不是“硬塞到脑子里来的”而是出于内心的需求，自然的从内心涌到嘴上来的。

《无辜的罪人》在演出期间，在一篇评论文章里曾对柯鲁齐宁娜最后母子相认的一段台词作了肯定：“……当她从昏迷中醒来，喃喃地说出：是他，是他……格黎莎，我的格黎莎，这是多么幸福呵，在人世间活着有多么好呵……”。演员此时并没有去追求强烈的戏剧效果而提高嗓门，也没有人为的安排抑扬顿挫、跌宕起伏。只是以质朴的语言，细腻地刻画出人物此时此地的内心世界……。”像这样的台词就是在行动分析中逐渐获得生活的语言节奏的。

行动分析方法，不是唯一的分析剧本分析人物的方法，也不能说是最好的分析方法，但是在实践中我们感到这对于帮助演员认识剧本、认识人物，获得生活的节奏、正确的自我感觉确有它的好处。为了揭示人物的内心世界

演员塑造人物形象是以舞台行动为核心来进行的。其中有个由简到繁、由浅入深、循序渐进的过程。在行动分析的基础上就需要进一步揭示人物的思想情感、人物的内心世界、人物的性格特征，进一步准确地确立人物之间的相互关系和探索人物的外部体现形式。这就要求在剧本提供的规定情境中不断深入人物内心世界，体验人物心灵的隐秘，在剧本提供的台词背后挖掘和组织人物特有的具体行动。

人物的外部体现形式，绝不是演员内心体验到了、感受到了、就自然而然的会产生，虽然行动本身就具有外部体现的性质，但是生动的具有表现力的体现形式必须要精心地进行选择、加工和设计。导演在这方面的主要任务就是给演员以启发和引导，和演员一起去探寻。

在第一幕里，当欧特拉蒂娜发现女友舍拉雯娜就要与之结婚的丈夫就是穆洛夫之后，舍拉雯娜下场了，这时剧本里是这样写的（穆洛夫从卧室走出） 欧：出去。 穆：柳芭，你听我讲一讲。 欧：出去，我叫你出去！

排练开始阶段，这段戏是这样的：欧特拉蒂娜出于女人的自尊，在女友面前不愿表露自己被遗弃的痛苦，她极力克制着自己把舍拉雯娜送出门去。之后她扶门框慢慢转过身来，注视着卧室的门，勉强支撑着走到舞台前面的桌子旁，用手扶住桌子。这时穆洛夫从卧室里出来，开始了上面的对话。很快穆洛夫就拿起衣服向下场门走去。

演员的表演很真实，情感也比较饱满，但人物的思想情感没能得到充分的揭示，过于简单化了，我们和演员都感到很不满足。虽然剧本台词只是短短十七个字，但却包含着作者极大的爱怜与憎恶，是作者体现剧本思想的点睛之处，也是人物命运的重大转折，应该加以渲染和强调。我们和演员一起进行了分析和探索：

穆洛夫在卧室里听到了舍拉雯娜和欧特拉蒂娜的谈话时，心境是复杂的。一方面他感到最害怕发生的事情果然发生了。身败名裂的可怕后果在等着他，他咒骂自己，也咒骂命运的捉弄。另一方面他确曾真诚的热恋过欧特拉蒂娜，就是现在也似乎还在爱着她。只是她太穷了；而舍拉雯娜则是巨富。他非常了解欧特拉蒂娜，这样的打击她很难承受，可能会发生意外，甚至会自寻绝路……。他自知在她的面前，他在道义上甚至在物质上都是欠了债的，此刻只有哀求她予以谅解，……。

欧特拉蒂娜痛心自己被无耻地欺骗。她不顾一切热爱着的人原来是个无耻的伪君子，她不甘心忍受这样的屈辱，就是死也要死个明白，她此刻有一种强烈的冲动：她要看一看这个刚才还是甜言蜜语的入，这个自己曾经把一切都交付给他的人，这个给自己带来奇耻大辱的人，这个杀人犯，这个刽子手……。她要看一看他的灵魂和他卑鄙的嘴脸……。

演员感受到了人物的心境，并通过对细节的充实和丰富，对这段戏作了新的处理：

欧特拉蒂娜勉强地送走舍拉雯娜以后，先是把头伏在墙上，然后慢慢转过身来，注视着卧室的门，挣扎着向卧室走了几步，突然感到一阵恶心，顺势扶住舞台前面的桌子。她的眼睛落在刚刚缝制的准备和穆洛夫结婚时用的衣服上，再也克制不住了，一下子抓住衣服扑坐在桌旁的椅子上失声痛哭起来，一个无依无靠、生过私生子的少女，虽不甘心忍受这耻辱，也只有饮恨痛哭，……。

这时卧室的门开了，穆洛夫头发散乱、衣领敞开地出现了，他紧张地向欧特拉蒂娜走了几步，突然叫着“柳芭”扑跪在欧特拉蒂娜的身边。由于裙子的扯动，欧特拉蒂娜收住哭声，像见到可怕的恶魔似的迅速躲到舞台右侧墙壁旁，眼睛町视着穆洛夫。穆洛夫依然跪在柳芭刚刚坐过的椅子旁边，垂着头用手扶着椅子。为了衬托场上的气氛，也为了加强人物此刻心境的感受，安排了从窗外传来开幕不久时曾出现过的在八音琴伴奏下的悠扬的俄罗斯民歌和一阵少女的欢笑声。在歌声中，欧特拉蒂娜从舞台右侧围绕着跪在地上的穆洛夫一直转到舞台的左侧，她要看一看，看一看……。开始她还是背靠着墙不无恐惧的微拱着身子，逐渐身子直了起来。当她在舞台左侧站定时，目光才从穆洛夫身上移开，指着门命令似的说：“出去！”穆洛夫从地上站起来，急速的要冲向欧特拉蒂娜，同时大声的哀求着“柳芭，你听我讲一讲。”她再也不能忍受这种侮辱了，也同样大声的：“出去！我叫你出去！”一个小小的停顿后，穆洛

夫从长榻上拉下衣服，无望的向下场的门走去……。

还比如在第三幕中，柯鲁齐宁娜(即第一幕中的欧特拉蒂娜)十七年后与穆洛夫重逢，穆洛夫要求与她重修旧好。开始演柯鲁齐宁娜的演员过多的表现了对穆洛夫的憎恶与反感，对他的话不愿意听下去。走动的调度比较多，人物的思想情感反而被淹没了。后来我们和演员明确下来，柯鲁齐宁娜对穆洛夫的话不是不愿听，而要听下去，要听一听这个给她带来终生痛苦的穆洛夫今天究竟要说些什么。在穆洛夫提到：“因为我使您受了许多痛苦……”也不只是简单的厌恶，而是促使自己回忆起十七年前的情境，那一桩桩、一件件不堪回首的往事……。

于是在穆洛夫要求重修旧好的台词中，柯鲁齐宁娜坐在长榻上始终一动不动静静地听着，为了克制自己的激动，偶而把眼睛闭起使眼泪不致夺眶而出，扶在长榻上的手从轻扶到紧握。穆洛夫则始终在长榻的后面，只是为了感受柯鲁齐宁娜对她的话的反映才缓缓地有所移动。穆洛夫把话讲完后，柯鲁齐宁娜也没有马上回击，而是在一个短暂的心理顿歇以后含着热泪酸楚的冷笑起来……。

演员的表演使这段戏的气氛紧张而宁静，可清楚地看到人物思想情感的发展和内心节奏的变化。“少一些就是好一些”这句话是有一定道理的。

怎样在矛盾冲突中寻求准确的体现形式，而不仅仅是对情节、事件简单地作出交待，简单地“报告”角色，要使人物的思想情感、人物的内心世界得到充分展现，这个问题演员在整个创作过程的始终都应给予高度注意，这也是导演帮助演员随时都要着意解决的课题。唤起激情和掌握激情

《无辜的罪人》是一部情感非常浓烈的剧作，很多场面都充满着巨大的激情，有时人物情感的爆发简直如决堤之水，汹涌奔腾势不可挡。因此如何唤起演员的激情和掌握好激情，是我们从开始排练就谨慎对待的一个问题。因为从接触剧本时就会感到人物情感的状态和对自我的情感要求。有经验的演员能够正确对待，而一些年轻的缺乏舞台实践经验的演员往往会直接去表演某种情感状态，去挤情绪、表演情绪。这就必然带来表演上的虚假、造作、装腔作势，破坏表演的真实性。而真实是现实主义表演艺术的灵魂，没有真实就一切都谈不到了。

调动起演员的激情，其途径是多种多样的，可以活跃和深化规定情境，可以引发表演的情绪记忆，可以诱导演员从直接和间接的生活中获取剧作素材，以加强对人物内心生活的体验、对舞台事件切身的感受……。但是这一切都集中体现于一点，那就是要找到此时此地人物恰当有效的舞台行动。而且愈是情感幅度比较大的时候行动愈要具体，愈要容易为演员所掌握。

剧中第一幕，正当欧特拉蒂娜被穆洛夫遗弃的时候，阿尔希波夫娜又跑上来告诉她孩子要死了，“连一个钟头也活不了啦！”一个打击紧接着又一个打击，这对一个单纯的、没有经过生活磨炼的少女来说，其情感震动之强烈，足以使她达到发狂的程度。

在排练这段戏时，我们从不提情感的要求，相反极力解除演员对情感的压力，防上哭哭啼啼自我怜悯。只是要求演员按照人物的行为逻辑赶快向阿尔希波夫娜了解发生了什么事情，孩子究竟病到什么程度，还有没有一线希望。当清楚孩子已经垂危的时候，什么都可以忘掉，而要一心去抢救孩子，一秒钟也不要耽搁地去抢救孩子，赶快到孩子身边去，那怕是在孩子死前只能见上一面……。

演员抓住了具体的行动，又通过自己的想象和相互间有机地适应，丰富了行动的细节，排练进行得很顺利，演员的激情也随之产生。

当阿尔希波夫娜跌跌撞撞跑上来，上气不接下气地说：“……太太，孩子……”欧特拉蒂娜感到孩子出了问题，她不顾一切地拉过阿尔希波夫娜，安顿她坐下来，急切地询问究竟发生了什么事情。当终于弄清楚孩子病得要死了，她突然大叫一声跑动着寻找安奴什卡。因为当时只有安奴什卡能帮助她了。她大声的呼喊：“安奴什卡——”（当时我们要求演员一变刚才柔和圆润的音色而为低哑充满真情的声音。）安奴什卡很快跑上来，她感受到了欧特拉蒂娜的全部痛苦，不由得抓住她的手跪下来失声痛哭，欧特拉蒂娜像是根本没有感觉她的哭声，只是招呼着：“头巾、头巾。”当安奴什卡跑去拿头巾时？她又制止她：“不，快去叫马车。”接着又跑向阿尔希波夫娜，责问她为什么不请医生，阿尔希波夫娜告诉她已经请过医生，“医生说一个钟头也活不了啦！”阿尔希波夫娜也哭了，她仍没有理会，只是感到自己难以支持，她扶住桌子，扬起一只手来催促她们：“快走、快走啊——”阿尔希波夫娜和安奴什卡赶紧跑下场，她自己却难以起步，艰难地挣扎着，想借助椅子的支撑，又把椅子带倒了，在走到门口的时候，穆洛夫叫了声“柳芭”。她好象才发现穆洛夫的存在，回过身来看看穆洛夫，仍然克制着自己，安静的说了句“你现在完全自由了。”当时为了不致放声大哭，用披肩的一角塞住自己的嘴转身急速下场。



同样在剧中第三幕，十七年以后，柯鲁齐宁娜得知儿子还活着的时候，也是一段需要演员巨大激情的戏。由于演员紧紧抓住了追问儿子的下落这一核心，并在矛盾冲突中组织了一系列形体动作，还在行动分析阶段演员就获得了激情，获得了人物的内心节奏。这段戏的情势也基本上体现出来了。只是在排练阶段去掉了一些多余的东西，使戏的节奏更为准确。

柯鲁齐宁娜开始听到当年带孩子的老婆婆阿尔希波夫娜说：“他好啦”时，还以为她是在说糊涂话，边站起走开边说：“你说些什么呀。”老婆婆又肯定了一句：“病好了，病好了，他的病真的好了。”这时她异常严肃地望着她的眼睛，刹那间她证实了这是确实的。这巨大的意外使她不由得往后退，从沙发背后一直退到舞台的右侧。接着从沙发的前面蓦然向她冲去，快到跟前时，文迟疑了，她感到透不过气来，喘息着喃喃说：“你说些什么呀！你可怜可怜我吧！”这时老婆婆又肯定了一句：“他的病是好了呀，”她立刻扑上去抓住她的双臂急切地追问儿子的下落。而老婆婆并不关心孩子的事，只是需要钱。柯鲁齐宁娜在追问当中意识到了。她拿起钱包把所有的钞票硬币叮当地全部倒在桌子上。老婆婆惊呆了，紧张地盯着钱在胸前划着十字叫着“上帝。”她又跑过去一面说着：“这些钱全给你，全给你！”一面一把、一把将钱塞在她的手里。而老婆婆只顾看手中钱，像是根本没有听到她的追问。柯鲁齐宁娜再也忍耐不住了，她大声的叫着：“我请你，我哀求你啦——”一下子跪在了老婆婆的面前……。

演员获得激情并不是目的，激情只是行动过程的产物，是行动的一个重要属性，它包含于行动之中。演员还必须善于掌握激情，使其成为激发自己新的行动的推动力，绝不能中止行动而去展览激情，或是一味的在“情感的浴炉里沸腾”。

在柯鲁齐宁娜知道了孩子病好以后“伸着小手叫着妈妈”被残忍的送了人时，一直到阿尔希波夫娜下场以后的大段独白中，始终要求演员极力克制着自己，只是在最后闭幕时才强烈的爆发出来，她控诉着哭嚎着：“这是多么残忍哪，多么残忍哪——”在教堂沉重的钟声中昏倒下去。

不能设想每次演出演员的表演都能保持新鲜的充沛的情感。但是掌握住具体行动就会使演员的表演具有一定的准绳。

运用一切舞台手段为演员的表演创造条件

导演为了帮助演员塑造舞台形象，除了直接挖掘人物的内心世界，人物的舞台行动，获得和揭示人物的思想情感，寻求准确的外部体现形式外，也可以而且必须运用各种舞台手段来为演员的创造服务。所有布景、道具、灯光、服装、化妆、音响效果都必须和演员的表演有机地结合起来，成为激发演员创造舞台生活之所必需，包括导演有时故意运用一些与人物心境不一致的手法以达到对比的效果。比如人物此刻的心境是悲痛的，而外面却传来欢乐的笑声……等等。是从另一角度来衬托人物的心境，与演员剧作融为一体。否则就会成为演员创作的障碍。可以这样讲，导演运用一切舞台手段其目的就是为演员的创造提供条件，或是说为演员揭示人物思想情感之流开渠，为演员获得舞台生活铺路搭桥。当然也是为了体现剧本的思想与导演的构思。

第二幕中，杜都金对柯鲁齐宁娜讲述了聂兹那莫夫的悲惨身世，引起了她对自己孩子的思念，之后就转到了她对过去的回忆并不住向杜都金讲起了自己的身世。这里演员明显需要有一个心理的过渡。于是我们加进了在第一幕中曾两次出现过的歌声。

杜：唉哟，我惹您伤心了，对不起。

柯：没有关系。

杜还要说下去，这时从窗外传来那首在八音琴伴奏下的古老的俄罗斯民歌。柯鲁齐宁娜立时被这乡情乡音所吸引，她扬起手来止住杜都金的谈话，站起来走近窗子，深情地凝视着窗外，往事依稀涌上心头。歌声渐渐远去，她才如梦初醒似地回过身来向站在一旁感到迷惑不解的杜都金歉意的淡淡一笑，长呼了一口气，调整了一下情绪，开始说：“昨天我到你们的城里跑了一遍，往日的许多事物，好的坏的，都回忆起来了……”。这乡音乡情推动了演员内心节奏、唤起了对往事的回忆，加强了向才结识不久的杜都金追述往事的冲动，也起到了与往事前后呼应的效果。

第三幕的中心事件是克林金娜与米洛夫佐洛夫设计陷害柯鲁齐宁娜。从聂兹那莫夫下手，败坏他对柯鲁齐宁娜的崇敬，挑动他对她进行报复。因此在这幕戏中尽管柯鲁齐宁娜大部分时间都不在场，但几乎无时无刻不提到她。

在开始排这场戏时，虽然演员尽量抓住柯鲁齐宁娜的视象，但是在有些地方，特别是聂兹那莫夫的报复的火焰被煽动起来，决定要向柯鲁齐宁娜“算帐”时，总感到演员的行动色彩不够鲜明强烈。为了解决这个问题，我们在这间化妆室的后墙上贴上了——张演出

海报，海报上醒目的印着柯鲁齐宁娜的形象，旁边还衬托着已经剥落的旧海报。

这张海报使这场戏活多了，演员有了具体的针对性的对象，人物的思想，行动准备鲜明起来。当米洛夫佐洛夫极力煽动说：“要知道，她是个演员，好演员！”聂兹那莫夫开始压抑地说：“演员，演员，那就在舞台上演戏好了，舞台上装象装得好可以赚钱，在生活中玩弄别人坦白诚实的心灵，玩弄别人弃假求真的心灵……真该杀……，”接着他转身扬起手怒指着海报上的柯鲁齐宁娜：“演员——”无限痛苦的大哭起来……。在最后即将闭幕时，当聂兹那莫夫又听到外面传来嘲弄他的哭声，并诡秘的提到他和柯鲁齐宁娜的名字时，再也忍受不了这种屈辱，他象是头被激怒的狮子，“这帮野蛮的东西，他们干嘛要蹂躏我这颗心哪，等着吧，我的痛苦是要有人来赔偿的，不是他们，就是她！”说着他把他身边拉他去喝酒的施马加猛地一推，急步跑向海报，一把将海报扯下来，愤极地要撕掉它，而就在这一刹那，他的手停了下来，垂下头看着这张海报，又闪现出柯鲁齐宁娜母亲般的形象，揭示了聂兹那莫夫内心激烈的矛盾冲突。

也是在第三幕，柯鲁齐宁娜与穆洛夫十七年后重逢了。对于这个会见，作者的舞台指示是这样的：“克林金娜下，柯鲁齐宁娜坐到桌旁，取出剧本读台词，穆洛夫上，她回过头看见穆洛夫，站起身来，只默默点头回答穆洛夫的鞠躬。”接着开始了下面的对话。

穆：我是穆洛夫·格黎果里·列伏维奇，今天得见非常荣幸。

柯：您有什么事情？

穆：从前我有一位相识的女士，和您的面貌非常相像，我想知道，我是否认错了人，舞台上的灯光、化妆——这一切都能改变人的面容。

柯：现在我没有化妆您看怎么样？……

开始排练时，我们感到按照这样的处理，人物复杂的心理状态很难展示。穆洛夫到这里来开始并不能肯定这位大演员就是当年的欧特拉蒂娜。如果真的是她，那他面临的局面就很难应付，因此他是怀着狐疑的、谨慎的，试探性的心理来的。而对柯鲁齐宁娜来说，穆洛夫的到来是个极大的意外，她感到震惊，一时很难冷静下来以决定怎样对待他。这样，两个人在这个会见中都需要一个心理调整和准备的过程。为了给演员揭示人物心理活动创造条件，搭个桥，我们在这间化妆室的一角安排了一架钢琴。柯鲁齐宁娜在克林娜下场后，缓缓地环视着房间，她发现了钢琴，于是像看见老朋友似的带着欣喜的心情，轻轻地活动手指走向钢琴坐下弹了起来。

在琴声中穆洛夫出现了，他握着手杖停在门前，一动不动的凝视着柯鲁齐宁娜的背影，要从这背影上证实自己的猜测。

琴声由抒情幽怨转为激越昂扬，就在这个时候，她意识到门前站着一个人，不由得停止了弹琴，回过身慢慢站了起来。在停顿中两个人都紧张地辨认着。穆洛夫开始摘下礼帽说：“我是穆洛夫……”说着礼貌地鞠了一躬。穆洛夫这个名字一出现，像是有人推了她一把似的，很快转过身去，她想扶住钢琴来支撑自己，却失手按在琴键上，混浊低沉的琴声突然强烈地响了起来。少顷，她象是感到身上有些发冷，双手拉住披肩紧紧裹住身子，轻轻地走了几步，站定以后仍然背对穆洛夫，凝重的说：“您有什么事情？”穆洛夫这才起步走上前来，很礼貌地说：“……我想知道，我是否认错了人，舞台上的灯光，化妆——这一切都能改变人的面容。”只是这时，柯鲁齐宁娜才开始镇静下来，有所准备地回过身，正面对着穆洛夫说：“现在我没有化妆，您看怎么样？”……。

这样一些处理，虽然还值得进一步研究，但是我们感到为演员的表演创造了条件。

导演在帮助演员创造舞台形象的过程中，演员也必然会丰富、补充以至校正导演的想象与构思。导演和演员的创作永远是相辅相成、既矛盾又统一的整体。通过《无辜的罪人》的教学实践，在这方面也有了较为深切的体会。

