

國立戲劇專科學校

校友通訊月刊

第五期

第四卷

校友通訊

(一) 耿震(第三屆畢業同學)

X 兄大哥！

……說實話，這數年來，學校在社會的地位上，已日見重要，校友們在重慶的戲劇園內，佔有二分之一以上的力量。對抗抗戰，對劇藝，有着多少的力量與貢獻！

母校是中華培植劇運工作者的搖籃，是未來劇藝建國的基石，是我們畢業生的柱子，我們要愛護，尊敬，滋養這個偉大的女性，使她發揚光大，這是我們校友的責任。在校的老大哥，只有你們教員，請把諸位火樣的热情，和鋼鐵一樣的力量拿出來，獻給這慈祥的母親吧！我就母校康健！

國立戲劇專科學校萬歲！

耿震

三七

國立戲劇專科學校校友會編印

民國三十三年三月十八日

通信地址：重慶民生路中華劇藝社

(二) 鍾鈞雲(第四屆畢業生同學)

上流者叩道鑒：近來值得稱快的，是我們大胆的在自貢市演出了「岳飛」。我們的服裝，是利用全部的京劇服裝，通過了我們自己的選擇配合來使用的，結果獲得了意外的成功。我們在這小小的都市裡，也收入了十多萬元。茲奉上說明書及廣告各一種，以答謝母校諸師友給我們的關切，還希堅不斷的佳我這脫離了母親的孩子以熱切的指示呀，專此敬祝
健康

受業鍾鈞雲再拜 三月二日

通信地址：自貢市通江官茶院

校友消息

▲首屆畢業生同學文治平，應湖南省立第三民教館之聘，已榮任該館研究輔導部主任之職，通訊處為湖南零陵省立第三民教館。

▲首屆校務主任導師張駿祥先生已加入「中電」任編導職。

▲首屆校務主任周成文先生，刻在青木園任國互音樂院訓導主任。

▲第四屆畢業生同學鍾鈞雲，近為自貢市籌募中山堂基金，業經劇人公演，導演四幕古裝劇「岳飛」。

▲首屆畢業生同學賈耀愷，現任芷江中央日報記者，通訊處為芷江耆耆街該社。

演員的創造

陳治策

一、表演是一種藝術

表演是否是一種藝術，這在過去，曾有不少的爭執。演員們為了提高他們自己的身份，當然一口咬定他們是藝術家。因為他們不能具體的說出他們是怎麼樣的藝術家，於是，一般人也就不好當面恭維，背後懷疑了。

我們稱某一種創造是一種藝術的時候，總會想到這種創造的過程，中必包含有創造者，工具，技巧，材料，內容，作品六件事物。這對於繪畫，雕刻，音樂，或建築，都無問題，對於跳舞，人們也有從寬發落，對於戲劇，也無問題，惟對於戲劇藝術中的表演，大家便懷疑其為藝術了。因為第一是表演中的創造者與作品不能分開，第二是演員必須受劇本導演與裝置的限制，於是都認演員是處于被動的地位，沒有創造的餘地。

與其你否認演員有所創造，不如你否認莎士比亞的天才，因為他所留給我們的劇本，他之取材除根據歷史，傳說外，有些還多是根據當時別人所編製的劇本加以改編而來的。不過，改編之後，這些劇本中具有了他自己的想像與處理的方法罷了。後人並不以莎士比亞有所根據便否認他的創造。正如斯坦尼斯拉夫斯基在他的表演體系（*An Actor Pre-*
paration）一書中，情緒記憶以一章裡說，比方，莎士比亞的善惡人物

如亞高是由別人的故事中取得，加上他自己的結晶的情緒記憶，使他的成為有生命的人物，因為時間已把他的印象澄清了，淨化了，就變成他的創造中之上好材料了。

也許有人說，藝術創造中的材料是可以有根根據的，但所根據的材料不應該太多了，太多便不是創造了。演員的表演材料全是根據別人的材料，如何能有有創造。一個藝術家在創造的過程中，所根據的材料絕對不能有量上的限制。他的作品之是否為藝術品端在他運用材料之是否巧妙。在一般人的手裡可以是磚頭木屑，在另一人的手裡就會是鐵或金，是一座藝術的建築。一個建築藝術家不會種樹煉鐵或燒磚和泥，可是人們並不因為他完全根據別人所製造的材料而設計的作品就不承認他是建築藝術家。那末，我們為什麼否認演員因為在創造過程中根據別人的材料而創造是藝術家呢？

一個雕刻家和他的創造品或一個繪畫家和他的創造品是可以分開的，但我們不必守住這個成見硬說歌唱家、提琴家、跳舞家、表演家因他們各个的第一自我與第二自我之分不開是他們的缺點。這正是這些種藝術的特點或優點，因為正以其不能分割性，這些種藝術在創造的過程中總是活生生的，有血有肉的，具有人性的。這些藝術家們每表演一次便是再創造一次，每次與所家或觀衆相見時是創造有其欣賞者面對面的直接相逢，彼此可以心心相印，情意交流。斯氏的「演作

系一書的第三章「表演是藝術的時候」中說：「只有這樣的藝術才能夠完全吸引住觀者，使他瞭解，也同時由心裡給台上的事，更豐富他的內心生活，而遺留一種不因事过境遷即行滅沒的一些印象。其它各種藝術創造者，其他的作品是分得開的，自然也有它們各自的優點，但正因為是分得開的，作品一經完成之後，作品本身便是死的了，一成而不可變的了，在欣賞時，就大大的需要解釋了。這不正是它們的缺點嗎？」

艾登克爾本人是一個好演員，是一位偉大的戲劇藝術家，而且他母親愛倫特鏡（Ellen Terry）也是一位偉大的女演員，然而艾氏始終不肯承認演員是藝術家。艾氏說：

「表演不是藝術，所以說演員是藝術家是不正確的。因為倘然是藝術家的仇敵……藝術只能由設計去達到。所以這是清一楚的，就是我們為了作成任何一種藝術品，我們只能依賴的，材料上去下功夫。人並非是這樣的材料之一種……演員的身體動作，他的面部表情，他的聲音，全須以他的情緒的信息為轉移。在藝術家的周圍，必須永遠流動着信息，流動着而不使他失去平衡為度。至於演員情緒佔有了他，情緒會攫住他的兩腿，教腿往哪兒去，腿就得到哪兒去。對於動作如此，對於他的面部表情也是如此。心裡在掙扎着，在運用眼睛上或運用面部肌肉上，剛有一刹那的成功，心裡剛一

使面部在一些刹那中完全受命，忽然會被那經過心上的火熱的情緒衝散。立刻像電閃似的，而且心上不及呼籲與抗議，那股熱情已統制住演員的表情，這對於他的聲音和對於動作是一樣的。情緒會把演員的聲音弄得破裂，它會使他的聲音對他的心裡起叛變。情緒攻上演員的聲音之後，他便產生情緒不和協的印象出來。情緒是上帝的精靈，也剛巧正是藝術家所求致的，這都是不需去說的事。第一，這都是不真正的，且即使這是十分真正的，然而每個散漫的情緒，每個偶然的情感，不能算是有價值的……我們已經說過了，藝術不能承認偶然事件。所以，演員所給予我們的不是一件藝術品，而是一連串的偶然的自供。（見戈登克雷著的論劇場藝術）

戈氏之不承認表演是藝術，是因為演員不能統制他的情緒，而是情緒統制演員；情緒因不受統制而有偶然性，不能在事前由理智的設計，所以表演不是藝術。但是，假如有一種可情緒技術，演員可以之操縱他的情緒，那末，演員那時當然是藝術家了。

戈氏因為演員具有人性，不受統制，不能完全受導演的支配，於是主張以傀儡代演員，因為傀儡是受支配的，是事前可以從容設計的。傀儡戲本身當然是一種藝術，但傀儡戲何以不能十分表達，而且有越來越衰弱之勢，傀儡演員的缺點是它比有人性的活演員的缺點

有它的缺點，就不承認它是一種藝術。

二、二年以上的表演基本訓練

表演是一種藝術，它就有它的技術，演員就需要受技術的訓練，他自己就得下功夫。

凡能應用自己的技術訓練去實際擔任劇中一個角色區別的人，共同表演一齣戲的人才算是名正言順的一個演員。在這個階段之前，一個人開始學習着下功夫，決不能叫作演員，他只是想將來當一個演員，而現在只是一個學徒。至于他將來有沒有資格當一個演員，那是只有天知道的事。每個想當演員的人在開始作學徒的最短時間內就想登台表演一齣戲，他們以為學習駕駛飛機一定要飛上天空，學習游泳一定要跳入水中。這只是他們的「想當然耳」，其實那些學習飛機駕駛的人們至少要在陸地上學習一年，那些學習游泳的人們即使是一周頭就跳入水內，但那時他們不是在水內學「游」，而只是在水內學「爬」。你把昨天徵集來的壯丁，今天就送往前綫打鬼子，那不就是「可以不教民戰，是為棄之」嗎？把學徒當作演員用又如何，因為

……你連音符都找不到，便想演奏曉邦的夜曲，你巧蔑了糟塌了詩人的佳句和不朽的感情，而同時你連一個識字人所應有的——

點最基本的技能都沒有——識字人起碼也會有一種把別人家的思想情感，言語轉達得很有條理的能力，你還有什麼權利說你過去從事演劇的工作呢，你已經把「演劇」這名詞的真義完全破壞了。

以上是李劫·波里士拉夫斯基在所著演藝六講第一講聚精會神中所說的話，初學者應當三復斯言。

什麼叫作表演基本訓練，這是指表演藝術中的基本技術與基本功而言，凡屬一種藝術，必有它自己的特殊技術，藝術是技術的結果，技術是藝術的手段，雖然學會了技術，不一定就準會走到藝術，但決沒有一種藝術會沒有它的技術的。研究表演藝術以前，你得先學習表演的基本技術。所謂基本技術，並非教你去表演一齣多幕劇，或獨幕，甚至也非抽場排演，乃是片段的練習，練習你的身段的各方面。歌手的基本訓練並非唱歌，乃是練習他的嗓音；琴手的基本訓練並非彈奏曲譜，乃是練習他的手指，所以想當演員的人的基本訓練並非演劇，乃是練習你身段的這一套工具。正如波里士拉夫斯基在聚精會神中所說：

「從最初第一步下手。譬如弄音樂，不是從曉邦的夜曲下手，而是從最簡單的音階開始。演劇的最簡單的音階就是你的五覺：視覺、聽覺、觸覺、味覺。這些都是你的創造工作的鑰匙，正好像曉邦的夜曲裡

白一个音符，一精在法，用功，得聖志，居持去，支面，這个音階，怎麼樣，把整个身心聚精會神地用在五角上，使牠們靈活地運用起來，給牠們各種不同的練習，要牠們創造出各種不同的答案。（演技六講第十
二——十三頁）

你的五覺在日常生活是相當靈活的，可是等你到了台上，你的五覺就都不靈活了，牠們都失去作用了。你大概不相信我以上這句話。那末，請問，在台上，你為什麼只是假裝着在看東西，並不是意識的真看見東西呢？對方演員說的任何話，你為什麼只是假裝着在用耳去听，却不意識的去真聽見呢？在日常生活，向近在咫尺的人說話，你會依聲對他說話；耳語時，你會用更低更輕的聲音，向遠在十丈以外的人說話，你就會提高嗓子。可是，等你一到了台上，你却忘掉了和對方之間的距離，和對方耳語，你也一味的大聲嚷嚷起來。那樣的說話，還有什麼真實呢？運用五覺是最簡單的事情，假如你在台上連這種最簡單的事情都不會作，那還配去談創造人物的事情嗎？

人在剛生下來的那十个月中，根本不會使用他的五覺，或者說，他那期間只是盲目的去使用他的五覺。十个月以後，他逐漸開始意識的去學習五覺的運用。十五歲或成人以後，五覺的運用就又逐漸變為潛意識的了。我們的基本訓練就是把人類由有意識的學習已變為潛意識的

運用的五覺再學習着去使其再變為有意識的運用。這種學習五覺之運用便是基本技術之一項。

一個普通人日常生活中說話時，總是搖頭晃腦，張牙舞爪的，姿態動作中十有九都是無意義的，多餘的。假如你上台時也是這樣，那你只是一個常人，並非是一個演員。藝術並非真實的人生的描寫，而是選擇的，提煉的人生的描寫。基本技術的又一項是學習你的身體的操縱。技巧六講中說，演員的教育可分作三部分。第一部分是使他自己身體上全部的生理機能，肌肉和筋絡的教育。站在導演的地位來說，一個演員有了發育完善的身體，我可以很有辦法的支配他做戲。便是指此而言。

戈登克雷之反對表演藝術的根源理由是因為演員喜愛情緒的支配，或意志的支配，而情緒或意志常不受演員的支配。支配情緒或意志誠然不是一件容易事，但也並非是絕對辦不到的事。斯坦尼斯拉夫斯基的表演體系就是一種情緒技術（EMOTION-TECHNIQUE）（或曰意識技術）（CONSCIOUS-TECHNIQUE）（請參攷斯氏的表演體系一書）茲姑舉演技六講中的一段話以証此說。

至于第三部分的教育是精神活動的教育，這倒是戲劇的動作之最主要的因子。一個演員要是沒有一種經過充分訓練的精神活動，隨時聽從意志的指使去完成每一種必要的動作和變化，就不

成其為演員，換言之，一個演員非得有一種操縱自如的精神活動以適應劇作者所創造任何的情境不可。沒有一位偉大的演員可以缺少這種精神活動的，不幸這種修養是要用長時間的苦功，犧牲不少的時間與經驗，實驗過許多不同的角色，才可以換得來。這一方面的

工作可以從培養下面所提到的各種人類所天賦的素質著手。把自己的整個的五覺在各種不同的想像的情境下緊密的把握牢。把感應的記憶，靈感或錯覺的記憶，想像的記憶，最後是視覺的記憶，充分的培養起來。（演技六講第十八—十九頁）

總之，所謂表演的基本技術就是你要學習你自己的身心的操縱（包括身體的操縱，聲音的操縱，與精神的操縱）。

知道了技術，你還得肯下功夫。按照既定的方法與步驟，你便天天，月月，年年，的去訓練你自己。這就叫「下功夫」。據我的經驗，每天至少三小時，不斷不懈的苦練兩年（這是最有限度的）的功夫，然後才可以算是一個「看得過去」的演員。斯坦尼斯拉夫斯基說得很對：

「我們的目標不僅在創造一個人的精神生命，而且還要，用一種美麗的藝術的形體去表現它。一個演員必須內心的去體驗他的角色，而後給予他的經驗以外在形體。我要你們特別注意，身體之依賴心靈在我們這一派藝術中是特殊的重要。要想表現一種最微妙而且多

半是潛意識的生活，那就必須保有一種非常有反應的，精練了的聲音的與身體的工具。這幅工具必須是經常的準備着，而且能準確的把最微妙而不可言喻的情感作極銳敏而有力的傳達出來。這就是我們這一派演員之所以不得不在他們的內心準備上（這是要創造角色的生命）和他們的外部身體工具上（這是要用以去精確的傳達情緒方面創造的結果）要比別派的去下更多的功夫的緣故了。（參考斯氏的表演體系書中的第二章）

諾利斯霍頓在表演方法論的第三章中說：「演員必須是一切動作與感覺的主宰。就因為這一句定論，所以莫斯科在戲劇學校與養成所底課程注重於體力與聲音底訓練，運動，節奏，舞蹈，聲音，唱歌的課程。」藝術劇院有一位導演曾對我說：史坦尼即使到現在七十五歲高年，每天還要練習身體與聲音。史坦尼斯氏是一位很成功的偉大導演與演員，而且終生保持他的榮譽，就只因為他肯終生的在下功夫。如果你想做一個「看得過去」的演員，你當然要下二年的苦功夫。請听斯氏的話：「所謂天之賦，出於本心的下功夫的意思就是說你得有堅強的意志，決心，耐性。」（參考斯氏的表演體系的第五章）

三、三年以上的舞台經驗

既從朋友那裡學得技術，但祇能從實際的舞台生活中獲得經驗。經驗就是磨練，你祇想辦法去磨練你自己。

經過了二年以上的苦功夫之後，你才算是一個演員，你才可以登台試其技，你已下海了。下海，這是戲劇界中指一個學徒或一個愛好演戲的人開始當正式的角色，而要以演戲為職業的。再沒有比這個名詞來形容初當演員的人的心理為更恰當了。他好比那學習飛機駕駛的人第一次「搜密」(Solo) (離開老師，自己把握) 如駕駛桿作第一次的單人飛行。目迷五色，眼花瞭亂，有一喜一懼之感。除了不熟悉舞台要求之外，第一，他還不熟悉觀眾所能給予他的魔力與壓力；第二，他還沒有試出他的能力以擔任那一類型的角色為最合適。

在日常生活中，你走哇，坐啊，說啊，看哪，都能作，可是到了台上，你却失掉了這些機能了。你感覺觀眾的咄咄逼人，你會對自己說：「他們為什麼老向我看呢？」反之，你可願意對着空場子演戲，不會的。表演而沒有觀眾，就好像在一個沒有共鳴的地方唱歌似的，對着一個廣大而同情的觀眾去演戲，就像在一間音响完善的室內唱歌似的。觀眾對於我們是一種精神上的音响傳導物，他們把從我們所接受的活的人的情緒又送回給我們。(參考斯氏的表演体系的第十一章) 斯氏在本章第

一章中又说：

台上最惹我不安的是那種嚴肅、安靜秩序的空氣。從黑暗の後台走入脚光頂光和聚光的區域，我感覺着眼都被弄瞎了。強大的光亮像是在我與台下部之間形成了一道幕。最初尚感自由，可是不久習慣了，能看見台下的黑暗區域，反越覺觀眾的吸引力之強而可怕。好像我自己的內心翻了出來，一齊拿給他們去看似的，然而也越覺我內心的空虛。尽力多壓榨點情緒出來，而又覺無能為力，直害怕得我的臉和手都變成了僵石。喉嚨緊縮，聲音尖高。我的手腳姿態和說話都亂起來。一舉一動全不對勁。我的臉羞紅了，擔任拳頭，手緊靠椅背，失敗了。

為什麼失敗了呢？因為在你與正式觀眾在正式劇場內相見以前，你沒有把擁有滿場觀眾的那種劇場式的音響（Acoustics）因素計算在你的準備以內。而這種音響（這是因劇場建築和觀眾態度而不同的）的魔力與威力只有你的經驗會告訴你，絕無捷徑。

其次，讓我們談論你擔任那一類型人物為最合適的問題。舊劇是根據類型人物寫成的，如老生、小生、老旦、或青衣等。那未免太呆板了。但話劇在無形之中也不免有類型人物之跡可尋。但一個初當演員的，根本不必考慮這個問題。你要小試其技，以不擔任主角為宜，因為這時你的

精力和精氣神不能勝任愉快，而且以多試為宜，絕不輕之，放過角色。在
其多的磨練中，你才會慢之找到你的場。容。

約翰巴里模是否能任丑角，賈波林是否能任悲角，我答曰：不能。因為
久之習慣的關係，他們兩人的肌肉，情緒與聲音等因素已早分道揚鑿
了。朱光潛在文藝心理學的第十四章中說：

寫到究竟藝術的創造都不過讓所欣賞的意象支配肌肉
的活動，使肌肉所發動作，恰能把意象畫在紙上，譜在樂調裏或走刻
在石上。這種肌肉活動像走路游泳一樣，都從習慣得來，不是天生的。
習慣的養成都需要人力。：：：畫家能做我所不能做的事，就因為他
的肌肉已養成一種意到筆隨的習慣，這種肌肉習慣就是畫藝中
的特殊技巧。

各種藝術都有它的特殊的肌肉技巧。：：：要想學一門藝術，就
要學習它的特殊的肌肉技巧。天才也逃不脫這一關。：：：

創造都基於模倣，而模倣的目的大半是養成肌肉的技巧，我們
可以舉寫字為例。：：：逐漸養成手腕肌肉的習慣，字有骨力，有姿態，
骨力和姿態都是肌肉運動的結果。肌肉作某一種活動則得柳公權
的勁拔，作另一種則得趙孟頫的秀媚。（參考原書第二三二頁，二二
三頁，二三四頁）

初嘗演員的人在最初只是暗中摸索，多方嘗試，最後你走上了對於
你合適的一種類型，你也就安分守己的作下去，不必妄想非分的
要任一切類型的人物，因為你的肌肉習慣不會朝三暮四的作萬能的
適應。

斯氏在表演藝術的第十二章內，心動力中說，有些演員的情感強
於理智，可以扮演羅密歐或奧賽羅，有些演員的意志最強盛，可以扮演
馬克白或勃蘭德，富於理智的演員可以扮演哈姆雷特或司鐸克曼。這
都可以證明以心所說的話。

天下事是，敏捷則不達，提徑多是死路。我所說的三年以上的舞台
經驗乃是最低限度的要求。裝模作樣，嘗試應用，至少三年，你的功夫才
可以說到「嫻熟」，「熟」才可以生巧，才庶幾可以觸及藝術之境。

四、藝術上的創造

有了二年以上的表演基礎和五年以上的舞台經驗，這時的演員無
論表演得多末巧妙與嫻熟，還只停留在技術家或技匠的階段，他還
不是藝術家。一個藝術家是必須在作品中有其創造的。

厄丁為文惠君解牛，手之所觸，肩之所倚，足之所履，膝之所
踴，砉然騞然，奏刀騞然，莫不中音，合于桑林之舞，乃中經首
之會。文惠君曰：「請，善哉！技蓋至此乎？」厄丁釋刀對曰：「臣之所

好者道也，進乎技矣。始臣之解牛之時，所見無非牛者。三年之後，未嘗見全牛也。方今之時，臣以神遇而不以目視，官知止而神欲行。依乎天理，批大郤，導大窾，因其固然。技經肯綮之未嘗，而況大軱乎？良庖，宗庖，刀割也，族庖，月更刀折也。今臣之刀十九年矣，所解數千牛矣，而刀刃若新發於硎。彼節者有間，而刀刃者無厚，以無厚入有間，恢乎其于游刃必有余地矣。是以十九年而刀刃若新發於硎。雖然，每至于族，吾見其難為，怵然為戒，視為止，行為遲。動刀甚微，謦然已解，如土委地。提刀而立，為之四顧，為之躊躇滿志，善刀而藏之。（莊子
的，養生至也）

像那樣的庖丁的解牛技術是多末的嫻熟哇！但他能算是一個「解牛藝術家」嗎？不，他只是「一個」解牛匠。因為儘管他有嫻熟的技術，却無所創造呢。

「我劇家可曾把演員們所需知道的事情都寫在劇本上，在一百頁的篇幅內，你會把劇中人的全部生活都寫出來嗎？比方，作者可曾把劇本開始以前所發生的事件之原委都充分的寫出來，他會讓你知道戲劇結束後所發生的事情，或者幕後的

事情。戲劇家在理解上是一個各畫者。在本子上，他只寫出……
 「張某下場……」他站起……他不安的在走着……他笑了……這
 都是些籠統的動作。即使把特性寫出，如「一個容顏相當好
 的青年，喜歡吸紙煙」。但為要創造一個全副外觀，態度，步法，也
 還是不夠用的。至於劇中人物的品性，思想，情感，衝動，行為等
 各細微方面，都不曾由作家寫出。而這些都必須由演員來補充
 刻劃。在這種創造過程上，領導演員的是想像。」（表演體系第
 四章）

這是演員在藝術創造中的第一步功夫。即運用他的想像力去
 補充刻劃。但是他拿什麼去補充，刻劃，他要：

「……從他的記憶中加以審慎的選擇，從他的活經驗中摘
 出那些最動人的出來。要從他的情緒中提出較寶貴的去織進
 他要扮演的人物之靈魂中……一個藝術家從他自己身上取出
 最好的去在台上傳送過去。形式是會因戲劇之需要而變的，但
 藝術家的人性的情緒是永遠活着的，而且是不能用任何另一
 物件來代替的。」（前書第九章）

這是演員在創造中的第二步功夫。即從他的記憶中，從他的

活經驗中去審慎的選擇那最動人的東西向他所扮演的人物上
銜進。所以演員要在日常生活中作搜集，儲蓄的工作而且要大
量的搜集，儲蓄。假使你平日不搜集，不儲蓄，你將來或者是在學識
方面不能瞭解你所扮演的人物，或者因為你沒有材料去銜進你
的人物中，因而你所表現出來的那個人物就會是個貧乏，淺薄，編
枯的可憐的瘦子。演技六講在聚精會神一講中說第二部份
是學識與文化的教育。你要跟一個有修養的演員談莎士比亞，
莫利哀，歌德，加爾達倫，那他就非得清楚知道這班人的地位，他
們的劇本在全世界的舞台上，有過怎樣的成就不可。我需要的
演員要通曉世界文學：：：繪畫，雕刻，音樂的歷史：：：要對於動
作心理學：：：心理的分析：：：情況的表現：：：要懂得一點人
體解剖學：：：這種智育的訓練可以養成一個演員做各種不同
角色的戲。便是指的這第二步功夫的一部分。

單有了以上這兩步功夫，你還沒有作到真正的創造，你這時所創
造出來的人物也許還只是行屍走肉，一個傀儡而已，你還得再進一
步，作到第三步功夫。那就是：

一個真正的演員在台上演戲的時候，他不僅是執行導演者

行指示給他的動作，把劇作者的思想放在我們面前，而是把他自己的
的人生觀放進對話中。那時他不是立在一个想像的人物的立場，
而是把他放在劇本的情景中，是他自己在說話。作者的思想、情感、觀
點、理論，已轉變成為他自己的了。他不僅只使別人听懂了他的劇詞，
他還得使觀者感覺到他的內心關係。（表演體系第十二章）
比方，你要担任的角色是哈姆雷特，你当然要接受莎士比亞解釋的
哈姆雷特，你也要接受導演者解釋的哈姆雷特，但是你必须加上大部
分你自己解釋的哈姆雷特。

斯氏在表演體系最末一章的最後說過：「劇作者是一劇的父親，演員是
一劇的母親，（他愛上了一个劇中人就是愛了胎），而導演者是他的媒人。
又說：演員表演一个角色應該是有血有肉有靈魂的一个新生命，一个
新人。所以当演員在創造的時候，一不小心，也許創造出來一个沒有靈
魂的人，也許創造出來一个大傻瓜。在創造的三步功夫中，以第三步功
夫為最難，但不是必需的。偉大的藝術家是都能作到這一步的。

我的信條如下：

表演藝術二十年以上的基礎
三十年以上的舞台經驗
藝術上的創造
表演藝術

劇壇情報

▲重慶十八師某部，近擬組織劇團，已請自第四屆畢業同學會，備打泡戲，已定「少奶」的廟子。

▲重慶買我影劇院，定本月上演「寄生草」，劇本係德也。

▲江安青年劇社，於江安上演「野玫瑰」兩場後，復赴瀘州演出，聞票價提高至普遍一百元云。

▲重慶中青楊村彬先生編導之「光緒皇帝」，已更名「清宮外史」，定本月十一日假抗建堂演出。

▲川滇東路運輸局，為慶祝締結平等新約，特演出「勝利日報」刊說，由第三屆畢業同學李乃忱編劇，第五屆同學李榮劍導演。

▲據重慶中央電影場，長羅摩濤先生二月廿七日函記者稱，該場劇團（中劇團）旅蓉公演已畢，將於日內返渝，成績尚好，惟重慶演出，仍不易耳云々。

▲「中藝」之「風雲夜歸人」，係吳祖光先生編劇，賀孟斧先生導演，校友李恩杰設計，項登奎主演，於上月廿五日起假抗建堂演出。

▲「中藝」之「石達開」（即「大渡河」），由張駿祥先生導演，第三屆畢業同學耿震主演。

▲中國藝術劇社自三月十日起上演「北京人」。

▲傳中國藝術劇社擬與中青同時上演「家」。

▲「中電」演員顧而已，傳將偕白雲留蓉辦沙利文小劇場。

▲由第五屆畢業同學馮慕堯領導之青木國民教館藝術部，曾演出「求婚」何必呢」十五年」正式結婚」烏夜啼」及「世界公敵」等劇，刻正籌排，重慶三四小時及「國家至上」云。

▲重慶中央大學附中高中部，為賑濟皖災籌演王進珊之「柳暗花明」，由校友周良沅導演。

▲重慶中央大學附中高中女生部，定三八婦女節上演陳詮之「金指環」，由校友夏文導演。

▲重慶中央大學附中高中女生部，定三八婦女節上演陳詮之「金指環」，由校友夏文導演。

▲重慶中央大學附中高中女生部，定三八婦女節上演陳詮之「金指環」，由校友夏文導演。

▲重慶中央大學附中高中女生部，定三八婦女節上演陳詮之「金指環」，由校友夏文導演。

母校動態

▲母校劇團由副團長蔡松齡同學領導，於本月六日離江作旅宜公演，劇目原定「寄生草」，嗣因宜賓蜀戎影劇院諸劇組已先開排該劇，乃改改為「異字二十八」，定於下月二日起假蜀戎影劇院演出。

▲母校首屆社教公演「故鄉」已於二月二十、二十一日兩晚演出，導演為劉靜沅先生，演員均為高職科二年級同學。

▲母校第二屆社教公演，即利用話三架三下鄉宣傳隊之劇目，於二月二

▲母校第二屆社教公演，即利用話三架三下鄉宣傳隊之劇目，於二月二

▲母校第二屆社教公演，即利用話三架三下鄉宣傳隊之劇目，於二月二

▲母校第二屆社教公演，即利用話三架三下鄉宣傳隊之劇目，於二月二

十七二十八日公演。中華民族之子孫。兩場。係集體導演。執行導演為諸三同學。丁青微。演員均為諸三樂三同學。

▲第五屆畢業同學程華魂。本學期未江返校工作。

▲第二屆畢業同學郭藍田最近將返校任教。

▲第一屆畢業同學鳳飛有參加本校劇團之說。

▲訓導主任張秉鈞先生前因事赴渝。已於本月初由渝返江。並為本校購到教具多種。據稱校長於廿一日出園後即返校。

▲瀘州銀行界為籌募中心小學基金。特託由張秉鈞先生商請本校劇團赴江公演。旅宜公演完畢後。即將籌備前往。劇目俟決定後續報。

▲由劉靜沈先生導演之「沈淵」(林珮編劇)。定本月廿六日起在本校劇團演出。演員大部份為高二同學。

▲由第一屆畢業同學余帥執導演之「大地回春」(陳白塵編劇)定四月三日起演出。演員為高二高三同學。

▲訓導主任張秉鈞先生及樂劇科教師葉懷德姜希兩先生均于本年内有弄璋弄瓦之喜。(按張主任已有五公子。此次甚夥得一千金也。)

國立戲劇專科學校出版

戲劇輔導小叢書

表演提要

余上沅著

導演提要

余上沅著

聲音技術

洪深著

演員的創造

陳滄策著

舞台設計提要

余上沅著

毛邊紙石印本 全冊定價叁元

郵購郵票十足必用各附寄費一角五分

校友們投稿 歡迎