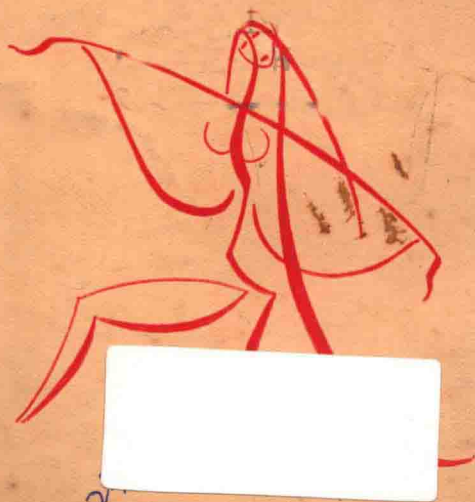


演技六講

鄧君里譯



上海友圖書印公司印行



演 技 六 講

基斯夫拉士里波·却李 者著原
里 君 鄭 者述譯

行印司公刷印書圖友夏海上

1937

一九三七·三·十五付排
一九三七·四·二十初版

一——一〇〇〇

譯述者	鄭君里
發行人	余漢生
發行所	良友圖書印刷公司
印刷所	上海北四川路 良友圖書印刷公司 八百五十一號

每冊實價四角

No. 482

序

演員的表現手段是他的聲音、動作、感情——而不是寫在紙上的字。單以演員的地位來說，我是不配、而且是不必執起筆來。

傳說西頓士夫人演馬克白，觀衆中往往有人感動得暈過去；沙爾文尼演奧賽羅，也驚天地而泣鬼神；他們對這兩個角色所寫下的論文却非常平凡。但有什麼關係呢？他們的演技依舊成爲沙士比亞的近代演出之有力的傳統。

有修養的天才尚且如此，何況是一些庸俗的演員？假使我夢想過從天才的著作中追尋一些演員工作的啟示，那末我現在做到的也不過是限於搬字過紙的平庸工作而已。

自來批評家寫演技的論文比演員自身寫得多，演員在文字上的貢獻也遠遜於在舞台

上。但，他們最大的貢獻已隨着時間消逝了。幸運的西頓士夫人只在倫敦藏書館裏留下些讚美的零簡，更幸運的沙拉·貝哈特也不過在初期的電影裏留下了破碎的形象，那麼像泰爾瑪，堪姆布爾，歐文，歌格蘭之流能夠把自己的造詣留在紙上讓後學者吟玩，倒不僅是他們自己、而且也是我們的幸運。

這幾位一代的名優的遺範自然值得後學者遵循。但從一般看來，與其說他們想爲後學者闡明表演技術的法則，毋寧說想創造自己的演技的哲學。演員表演某種情感是否需要有切身的經驗；他是否要運用真的情感去表演；演技是否要跟生活接近或隔離——這些問題他們都已借重自己的經驗做出不同的答案了。自然我們得到了幾個寶貴的基本原則，可是並沒有接觸技巧的要素。

這本小書的目的就是，如依薩士 (J. K. Isaacs) 在原序裏所說的，代演員選擇一切必要的工具，再指示他應用這些工具的方法。

作者說過：演員的藝術是教不了的。他生來就得有才能；但是把他的才能襯托出來的技術是可以教的，而且非經教導不可。所謂技術，不外是指完全實際的、人人可得而有的東西。

技術的基礎是演員的形體的訓練，但這還不是作者所謂的「技術」。他把身體的訓練譬諸調整一種機件。他說：『就算調整得最完善的一架小提琴，假使沒有音樂家去演奏，牠不會自動地奏出樂聲來的。理想的演員一定要取得一個「情感製造者」或創造者的技術以後，要能夠遵循霞飛遜的遺訓「內心要熱烈，頭腦要冷靜」以後，他的修養才可謂是到家。這一點辦得到嗎？自然辦得到的。不過是要我們把人生看作兩個不同的步驟所湊成的一個連貫的順序。一步是「題目」，一步是「動作」。第一步，演員先要了解他當前所接觸的題目。以後意志的火花再把他推入動力的動作之中。一個演員解決一個角色的方法，起先祇要能夠在登場後的一秒鐘的五百份之一的剎那，把頭腦冷靜下

來，認清當前的題目；隨後在一秒或五秒、十秒鐘的五百份之一的第二刹那，把自己很熱烈的投入劇情所需要的動作中，他也就取得了演技的完全的技巧了』（見原作者：演技的基礎一文。）

即知即行，這就是演技的最單純而最正確的真理。這不是太簡單了嗎？是的，真理往往是最簡單的。讀者只要花幾小時的功夫便可以把全書讀完了，在譯者也不過是費去幾百小時的功夫。可是譯者自己覺得是談不到解理牠的，牠不是文藝作品，而我們都沒有經過長時間的實習。作者希望我們能夠像書中的女孩子一樣，很用功，很有悟性。但他講了一節以後，却要她實習一年兩年以後再來。他說這種事業要我們花上畢生的精力，同時也值得我們把畢生貢獻給牠。

末了，我想介紹一點作者的履歷。李却·波里士拉夫斯基 (Richard Boloslavsky) 原是波蘭人，在莫斯科藝術劇場做過演員，在該劇場的第一研究院當過導演，在美國，

是實驗劇場 (Laboratory Theatre) 的導演，同時在百老匯街和好萊塢也導演過不少的戲。他的作品到過中國的有拉斯蒲丁 (Rasputin and The Empress)、忘命鴛鴦、(Fugitive Lovers) 女間諜 (Operator 13) 等作，他又當過復活 (We Live Again) 和孤星淚 (Les Misérables) 的「演技指導」(Acting Director)。

這篇序有一小部分是襲取依薩士先生的意見，譯者未便掠美。又，書中的註解是譯者加的，當初原想聊作瀏覽自修之助，現在只好拿這些未詳盡的參考，很自愧的搬到讀者面前。

一九三六年初秋後記。

目次

序	一
第一講：聚精會神	一
第二講：情緒的記憶	二一
第三講：戲劇的動作	五三
第四講：性格化	七九
第五講：觀察	一一七
第六講：節奏	一三七

第一講

聚精會神

時間是早上。地點在我的家裏。有人敲門。

我：請進來。（門是慢慢地，輕輕地開了。一個年約十八歲的漂亮的女孩子進來。）

她張大一雙畏縮的眼睛望着我，手裏很不自在地捏弄着錢袋。）

女：我……我……我聽說你是教授演劇藝術的。

我：不！對不起得很。藝術是教不了的。要成功一種藝術先得賦有才能。這玩藝兒有些人生來就有，有些人壓根兒沒有。你下苦功可以把你的才能培養起來，可是要創造出一種才能是不可能的事。我力之所及的只是幫助一些決心從事舞台工作的人們，施以培養與教育，俾能夠擔當起演劇的忠實誠懇的工作。

女：是的，自然囉。請你也幫助我一下吧，我實在喜歡演戲。

我：喜歡演戲不算什麼。誰不喜歡演戲？你先得把你自已獻給戲劇，把你整個生命貢獻給牠，連你全部的思想，全部的感情也得交給牠。爲着演戲，無論什麼也得肯犧牲，什麼苦也得吃得下。還有更重要的一點就是，你得準備把你整個生命，把什麼都交給演劇，却不奢望演劇反過來給你什麼報酬，連你一向以爲是非常美麗，非常動人的一點最小的收穫都不要打算得到。

女：我是懂得的。在學校裏我演過不少戲了。我了解演戲是免不了要吃苦頭的。我一點不在乎，只要我能夠演戲，演戲，演戲，我什麼都辦得到。

我：比方說，劇場不讓你演戲，演戲，演戲，你又怎麼呢？

女：爲什麼不讓我演？

我：因爲也許發現你不一定是有才能。

女：可是以前我在學校裏演戲的時候……

我：你演過什麼戲？

女：李亞王。●

我：你在這次熱鬧裏面湊了個什麼角色？

女：就是演李亞王的角色，我所有的親友們，我們學校裏的文科教授，連我的叔母瑪麗都異口同聲地說我演得了不起，自然我是有才能的。

我：恕我冒昧，我不是要批評你所提到的那一些高貴的人們，可是你敢斷定他們都是甄別天才的賞識者嗎？

女：我們學校的教授一向是很嚴厲的。他自己就跟我一起揣摩李亞王的角色。他是一位偉大的權威者。

● 李亞王 (King Lear)，爲沙士比亞的名劇之一。

我：哦，原來這樣。那麼瑪麗叔母又是怎麼樣的一個人呢？

女：她跟白拉士哥先生有點私交。

我：哦，那好極了。可是，你能不能告訴我，當你的教授跟你一起揣摩李亞王這角色的時候，他怎麼教你表演這幾句台辭的呢，就拿「狂風啊，吹呀，把你的兩頰吹碎吧！狂嘯呀，吹呀！」這段台辭做例子。

女：你是要我演給你看嗎？

我：不。祇要你告訴我，你過去怎麼唸這幾句台辭就得了，你打算過把牠演成怎麼樣呢？

女：我先是這樣站着的，兩條腿拚得緊緊的，身體衝前了一點點，把我的腦袋這樣的抬起來，把兩條臂膀向天舉着，拳頭抖動起來。於是我又得深深的吸一口氣，突然發

出諷嘲的笑聲——哈！哈！哈！（她笑了，是一種可愛的，稚氣可掬的笑容。也只有一個快樂的二九佳人才會這樣笑的。）於是裝出詛咒上天的樣子，吊足嗓子把這些台辭朗誦起來：「狂風啊，吹呀，把你的兩頰吹碎吧！狂嘯呀，吹呀！」

我：謝謝你。這一點已經使我充分瞭你對於李亞王這角色的理解而有餘了，你的天才也一目了然。我還可以再請教你一件事嗎？請你把這一句句子再唸兩遍，好不好？第一遍用詛咒上天的調子，第二遍用不着詛咒，你只要顧全句子裏的意義——只要顧全牠的思想便得了。（她也不及細想，詛咒上天好像是家常便飯似的。）

女：當你詛咒上天的時候，你唸成這個樣子：「ㄅ×ㄨ ㄉㄌㄨ，ㄩㄣ， ㄨ×ㄌ
ㄌ，ㄩㄣ ㄅㄩ ㄅㄨㄌㄨ ㄅㄨㄌㄨㄨ×ㄌㄨ ㄅㄩㄣ，ㄅ×ㄨㄣㄣ
ㄨ×ㄌㄨㄣ，ㄨ×ㄌㄨㄣ」。（這孩子拚命地詛咒上天，可是我望到窗外，却看見蔚藍的天似乎在暗笑這種詛咒。我也有此同感，）要是用不着詛咒，我要用別的不同

方法把牠表現出來。嚶，嚶……我不知怎麼辦好……豈不笑話？嚶，是這個樣子的：（這孩子又有點弄不清楚，嫣然一笑，把字眼囫圇地放過，急急忙忙地一口氣把牠唸出來：「ㄅ×ㄉㄥㄥㄩ，ㄨ×ㄨㄩ，ㄅㄩㄅㄩㄅㄩㄅㄩㄅㄩㄅㄩㄅㄩㄅㄩㄅㄩ，ㄅ×ㄉㄥㄥㄩ，ㄨ×ㄨㄩ。」（她簡直完全糊塗了，只好把她的錢袋亂扯一陣。靜默了一會。）

我：真奇怪！你年紀是那麼輕；一提起詛咒上天，你事先連一秒鐘都不用遲疑，可是你居然會沒辦法把這些字句簡直而明瞭地讀出來，表明牠內部的真義。你連音符都找不到便想演奏曉邦的夜曲。你污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一點最基本的技能都沒有——識字人起碼也會有一種把別人的思想，情感，言語轉達得很有條理的能力，你還有什麼權利配說你過去從事過演劇的工作

● 曉邦(Chopin, 1809—1849)爲波法的名作曲家，夜曲(Nocturne)爲其名著。

呢？你已經把「演劇」這名詞的真義完全破壞了。（靜默片刻；這孩子望着我，眼裏充滿着一個無辜的人聽見宣判死刑的神氣。她的小錢袋落到地板上。）

女：難道我一輩子都不能演戲了嗎？

我：假使我說「不能」又怎麼樣呢？（靜默片刻。這孩子的眼睛裏的神態全變了，她用一種鋒銳的追究的眼光筆直的射入我的靈魂的深處，漸漸知道我並不是跟她開玩笑，便咬緊牙關，拚命想把她心裏正感受着的痛苦遮掩過去。可是一點用都沒有。一顆豆大的珠淚從她眼眶裏滾出來，在這一剎那中這孩子引起了「我見猶憐」之感。這一來把我的心思全盤打斷了。她強自抑下了感情，咬着牙根發出顫抖的聲浪跟我說——）

女：可是我還要演戲的。此外在我這一生，什麼也不想……（在二九年華的人，他們往往是這樣說的，可是在我聽來還是依舊深深地受感動。）

我：好，算了吧。我要告訴你，就在這一剎那中間，你對於演戲的貢獻——或者不

如說是你自己在演劇方面的造就——是大大的超過了你過去所演過的一切角色的成績。此刻你受着痛苦；你深深地銘感到內心。無論在哪一個藝術部門，你不具備了這兩種要素，你是不會有什麼成就的，特別在演劇藝術是如此。只要你肯先付出這一種代價，才能夠取得「創造」的樂趣，誕生一種新的藝術價值的樂趣。讓咱們馬上一一起動手幹起來，看看咱們的結果又是如何。讓咱們就你能力所及的範圍內嘗試創造一點細微的、——而是純真的「藝術價值」吧。這是你的女伶生活的發展過程中的最初的一步。（那顆豆大的，美麗的珠淚已經被遺忘了，牠不知消失到那裏去了。現在換上一片可愛的，愉快的微笑。我做夢也沒有想到我沙啞的聲音居然會使人破涕爲笑。）你細心的聽我講，老實的回答我。你從來看見過一個人，一位專家，在從事他的工作的過程中埋頭於某種創作上的問題沒有？譬如說，你看見過一個保障幾千人的安全的舵手在郵船上工作的情形嗎？看見過一個在顯微鏡前工作的生物學者嗎？看見過一位埋頭設計一座複雜的渡橋

的工程師嗎？或者你又看見過一位偉大的演員表演他的拿手好戲時的神態嗎？

女：我有一次，舞台的邊廂裏看過約翰·巴里穆表演過哈孟雷脫。

我：你看過他的戲，他給你最深的印象是什麼呢？

女：他演得真好透了。

我：這我曉得的，此外還有什麼呢？

女：他一心一意的只管做戲，一點也沒有理會我。

我：對了，這是更要緊的關鍵；他不僅是不理會你，連在他周圍的一切東西都不會理會到。他一心一意做他的戲，正好像一個舵手，一位科學家，一位建築師埋首於各人的工作一樣——他當時正在聚精會神。把「聚精會神」這句話牢牢的記着。無論是在那

● 約翰·巴里穆(John Barrymore) 爲舞臺與銀幕上的優秀演員，舞台戲方面以演哈孟雷脫一角著稱，有聲電影初期，盛傳巴氏將該劇搬上銀幕，不果。

● 哈孟雷脫(Hamlet)爲沙士比亞四大悲劇之一，寫懷疑主義者的丹麥王子復父仇的悲劇。

一個藝術部門，特別是在演劇藝術這一部門裏，這一點是非常重要的。只要能夠聚精會神，我們便可以提起我們全部的精神的和才智的蓄力，集中於一種固定的對象之上，只要我們的工作興趣不斷，這種蓄力便可以維持到很長很長的時間——有時候居然可以長過我們體力支持得了的程度。我聽說過一次有一個漁夫在海上遇着大風浪，他足足有四十八小時之久沒有離開過他所掌着的舵，聚精會神地駕駛着他的小桅船，支持到最後的一分鐘也沒鬆懈。直至他已把船安然地駛回海港，他才吃不住，昏過去了。像這一種力量，這一個沛乎流露的不屈不挫的實力，是每一位創造的藝術家所應有的最基本的特質。你一定要在自己的內心裏發現出這種力量來，然後把牠發展到最高的限度。

女：可是，怎麼下手呢？

我：我會告訴你的。你不要着急。最要緊的關子是：要從事演劇藝術，首先少不了
一種獨特的聚精會神。舵手有的是指南針，科學家有的是顯微鏡，建築家有的是構圖

——凡此一切具形的、眼看得見的物體都是他們聚精會神與創作的對象。換句話說，他們都有一種「物質的」目標，俾他們全部精力都有所集中。無論是雕刻家，畫家，音樂家，作家都同樣有的。可是演員却根本沒有那回事了。你跟我說，演員的聚精會神的對象是什麼呢？

女：是他所擔任的角色。

我：不錯，只是他先得明瞭他的戲才談得到。演員只在經過揣摩與排演以後，才說得上是開始着手去創作。或者換一句話說，他第一步是用「摸索推敲」的態度去創作演技的，到了登台的那天晚上他才到達「綜合、構成」的創作的地步。現在且問你，演技是什麼？

女：演技嗎？演技是演員……演戲，演戲的時候……我不大清楚。

我：你打算終身聚精會神的致力于一樁事業，而你居然可以不清楚這種事業是什麼

嗎？演技是通過了藝術手段而誕生的人類精神活動的生活。在創造的演劇工作中，演員的聚精會神的對象就是人類的精神活動。在他工作的第一個期間——即從事「摸索、推敲」的時間——是以他自己的靈魂，以及在他周圍的男男女女的靈魂為聚精會神的對象。在第二個時期——即「綜合、構成」的時期——却只以他自己的精神活動為對象。這就是說，要談演劇，你就一定要知道怎麼樣聚精會神地去把握一些抽象而不具形跡的東西——去把握一些只有深入自我之中纔體會得到的，只有在人生中最偉大的情操與最殘酷的鬥爭爆發的一刹那間才會流露出來的東西。換言之，人類情操有些並沒有實質，只能從啟發或想像得之，而你對於這一種情操却非得有一種性靈的聚精會神不可。

女：可是一個人怎麼能夠把沒有實感的東西在內心裏培養起來呢？你又從何下手呢？

我：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，嗅覺，觸覺，味覺。這些都是你的創造工作的鑰匙，正好像曉邦的夜曲裏的一個音階一樣。你得用功練習怎麼樣去支配這個音階，怎麼樣把整個身心聚精會神地用在五覺上，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。

女：我希望你這番話不是指我連聽話或感覺的本領都沒有。

我：在日常生活中你也許是懂的。就是「大自然」也教過你一點點。（她的胆子大起來了，講話的神氣有點像要跟全世界的人挑戰似的。）

女：不見得吧，在舞台上我也懂得的。

我：真的嗎？咱們試試看。現在你就這樣的坐着，請你假裝聽見一隻耗子在那面牆角挖洞的聲音。

女：觀眾坐在哪一面？

我：這對你一點關係也沒有。你的觀衆還不至於忙着買票看你的戲呢。不要管這些事。乾脆照我出的題目做去吧。聽，一隻耗子在那面牆角挖洞。

女：好的。（接着她做的却是種莫明其妙的神態，用右耳不對，用左耳也不對，看起來一點也不像是在靜寂之中聽見耗子的小爪輕輕地在挖洞的微聲。）

我：好了，現在再請你假裝聽見一班交響樂隊奏着阿伊達前進曲●樂聲吧。你懂得這個前進曲嗎？

女：自然懂得。

我：那末，請吧。（又是剛才的老套——看來一點也不像是聽着一段勝利的前進曲的演奏的樣子。我笑了。這孩子才明白是出了毛病，她有點不安。她等待着我的判語。）現在我曉得你也知道你自己是多麼不中用，你連高音與低音之分都差一點鬧不清

楚。

女：你出的題目實在太難了。

我：你說李亞王的詛咒上天的一段戲倒是容易做嗎？不，親愛的。我得坦白的告訴你：你連怎麼樣去創造人類精神生活中最渺小的最簡易的片段還不知道呢。你不知道怎麼樣去運用性靈的聚精會神。你不僅不懂得怎麼樣去創造複雜的感覺與情緒，甚至連你自己的五覺都把持不住。凡此一切你每天都得下苦功去練習，我可以給你千百個題目。要是你肯用點腦子，你以後還會另外發現千百個題目的。

女：好的，我願意學。我願意照你告訴我的做去。這樣我夠得上做個女演員嗎？

我：你問得很對。單是這樣你還夠不上做個女演員。只能聽得清楚，看得明白，感應得忠實，是不夠的。你一定要把牠運用到各方面去。假定你此刻在演着戲。幕開了，你第一個題目就是聽着一輛車子漸漸駛向別處去的聲音。那時候劇場裏成千的觀眾都在

自己的私事上轉念頭——有的想着交易所的買賣，有的想到家庭的煩惱，有的想到政局，有的想到吃晚飯，或者有的對隔座的漂亮姑娘轉念頭——可是你一上場便得馬上把觀衆的注意力抓過來，使他們一下子就感着你的聚精會神的表演比起他們聚精會神於私事是重要得多多了，雖然你只不過是聚精會神地聽着一輛想像的汽車駛向別處的聲音。你一定要使他們感覺到在你那輛想像的汽車之前，他們連想起交易所買賣的餘裕都不應該有的！感覺到你是比他們有力得多多，感覺到在那一剎那間你是世界上最重要的人物，誰也不敢打擾你一下。一位畫家繪畫的時候，誰也不敢打擾他，假使一位演員做戲時而居然會讓觀衆妨礙了他的創造，這只能怪他自己沒本事。要是所有的演員都有了我說過這種聚精會神和本領，就一輩子不會出這種亂子。

女：可是他需要什麼東西幫助他，才可以做到這一點呢？

我：需要才能與技巧。演員的教育可分作三部分：第一部分是他身體上全部的生理

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。

女：一個新進演員在這一方面要下多少時間的苦功呢？

我：按照以下的課題，每天要練習一個半鐘頭：柔軟體操，節奏體操，古典的和表現的舞蹈，劍術，各種呼吸方法的訓練，發音訓練，演講，唱歌，默劇，化裝。每天要花上一個半鐘頭的工夫，不斷不懈的練習兩年，然後憑你這一點造詣才夠得上說做一個「看得過去」的演員。

第二部分是學識與文化的教育。你要跟一個有修養的演員談沙士比亞，莫利哀，歌德，加爾達侖，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

- 沙士比亞 (Shakespeare, 1564—1616) 爲英國戲劇之父。莫利哀 (Moliere, 1622—1673) 爲法國喜劇的正宗。歌德 (Goethe, 1749—1832) 爲德國詩人與劇作家。加爾達侖 (Calderon, 1600—1681) 爲西班牙劇作家。

過怎麼樣的成就不可。我需要的演員要通曉世界文學，要分得出德國與法國浪漫主義文藝有什麼異同。我需要的演員要通曉繪畫，雕刻，音樂的歷史，要時常指得出每一個時代的作風。每一位繪畫大師的個性，最少要不至於有大錯。我需要的演員要對於動作心理學，對於心理的分析，對於情感的表現，對於情感的原理，都有一個明確的概念。我需要的演員要懂得一點人體解剖學，也要懂得偉大的彫刻作品。凡此一切的學識對於演員都是少不了的，因為他與這些東西有密切關係，在舞台上一定用得着牠們。這種智育的訓練可以養成一個演員做各種不同角色的戲。

至於第三部分的教育——今天我告訴你的就是其中的初步——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受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稟質着手：把自己的整個的五覺在各種不同的想像的情境下緊緊的把握牢；把感應的記憶，靈感或銘感的記憶，想像的記憶，最後是視覺的記憶，充分的培養起來。

女：可是這些東西我從來是不懂的。

我：不過這也差不多就像「詛咒上天」一樣的簡單。你得培養起對想像力的信心；培養想像力的本身；培養純真的天性；培養觀察力；培養意志的支配；培養寬宏的器宇使得情緒的表現可以盡量變化；培養幽默的悟性和悲劇的悟性。此外還有許多許多呢。

女：這是辦得到的嗎？

我：只剩下有一件東西是培養不了而屬於天賦的。那就是『才能』。（這孩子嘆了

一口氣，深深的沉思起來。我也坐着一句話也不說。）

女：你把演劇說得好像一件很偉大、很重要、很……的東西……

我：不錯。在我看來，演劇是一件偉大的奇蹟，在奇蹟中間很神妙的結合了兩種亘古不朽的現象，這就是「至善」底夢境和「永恆」底夢境。只有這一種演劇才值得我們把一生都貢獻給牠。（我站起來，這孩子帶着憂鬱的眼光望着我。我了解她眉宇間的寓意。）

第二一講

情緒的記憶

你們還沒有忘記一年前來看過我，自稱『實在喜歡演戲』的那位可愛的女孩子吧？今年冬天她又來了。她儀態嫻靜地跑進我的房間裏來，露着笑容，臉上容光煥發。

女：您好！

（她的掌握沉着有力；她的眼神直透進我的眼睛裏；她的舉止十分調協；跟過去是大不相同了！）

我：您好嗎？能夠看見你，實在高興得很。雖然說你沒有來看過我，我對你的工作還是很關心的。我從來沒有想到你再會來的。我以爲上次我已經把你嚇跑了。

女：噯，沒有那回事，你並沒有嚇跑我。不過你上次要我做的事委實太多了。自從

我決心要做到聚精會神這一步以後，我過的日子委實也太苦惱了。無論誰都取笑我——有一次我差一點兒給公共汽車闖倒了，因為我當時正在『我的人生樂趣』這個題目上拚命地、聚精會神的用功夫。你瞧我全照你的話做去，我出這一類題目給自己練習。就是因為這樁事情，公司把我辭退了，而我却希望自己能夠泰然不改其樂。於是我再接再厲的做去。啊，我自己從來沒有這樣堅強過的。我一路回家，把什麼事都丟開了，只想使自己快活。我高興得好像剛剛知道自己派定了去演一段好戲似的。我是那樣的堅強。可是我並沒有留神那輛公共汽車，幸虧我在要緊關頭中跳出來了。我嚇了一大跳，我的心卜卜的在跳動，可是我依舊還記着『我的人生樂趣』。我對那開車的笑一笑，叫他開過去好了。他囉嗦我幾句，可是我不曉得他在說什麼——他是在玻璃窗後面說的。

我：我想你還是不要聽清楚他的話的好。

女：噢，我明白了。你以為他對我這樣撒野是對的嗎？

我：我以為他也沒錯。正好比他把你的聚精會神的工作統統破壞了一樣，你把他的工作也統統破壞了。就從這種地方，產生了『戲』。結果呢，動作就從他在玻璃後面說的話和你要他開車過去的說話之間表現出來。

女：唉，無論什麼事你總愛開玩笑的。

我：不，我沒有開玩笑。我以為你這件事就是一齣「具體而微」的戲。活生生的戲。

女：你是說牠增進了我演戲的能力，增進我對於戲的理解嗎？

我：是的，一點也不錯。

女：何以見得？

我：解釋起來又是一大篇。你坐下來先說明你今天的來意好不好？是不是又要談談另外的一個李亞王的劇本？

女：噢，別提起了！（有點難為情）——拿粉撲在鼻子上抹點粉——把帽脫下——理

理頭髮。她坐下來了——再在鼻上抹點粉。）

我：（帶着抽雪茄烟抽得過癮了的一副和藹的神氣）什麼事你都不必怕難爲情，上次你演李亞王的事，那更用不着說了。那時候你是很誠懇的。那是一年前的事了；當初你的希望雖是未免過奢一點，可是你馬上就按步就班的走上正路了。你做得到好處，你是自己下功夫的。你不等待人家來推動你。你也許知道從前有一個頭髮長得很漂亮的學生要跑到離家很遠的學校去讀書的故事吧。幾年來每天他心裏總是這樣打算，『啊，假使我會飛的話，我一定很快就可以到學校了。』噯，他後來的造就你總知道的吧。

女：不知道。

我：他獨個兒從紐約飛行到巴黎呢——他就叫林白。他現在是位『大佐』了。

女：唔，是的。（靜默一會）我能不能跟你說點正經話？（她現在沉入夢想中。她

● 林白 (Lindbergh)，美國著名的飛行家。

已經懂得把她所感應的一切應用起來了。無論在內心或外表，她連最輕微的一絲情感的伏線都沒有漏掉。她活像一個小提琴似的，琴絃上諧應着一切的顫動，而這些顫動始終留在她的記憶裏。我相信她已經把人生全部的寶藏都攝取了過來，而這樁事只有一些堅強的，健全的人才能辦得了的。她把自己要保存的東西選擇出來；把自己認為沒價值的東西都丟掉。她將來可以做到一個優秀的女演員。）

我：好的，不過不要太莊重了。

女：我打算把我自己的事跟你商量。（她帶着微笑。）我想談談……（有點担心的樣子）我的藝術。

我：我不喜歡你用這種態度來談『我的藝術』。爲什麼你說到這幾個字的時候，一下子便板起臉孔來呢？你自己會笑起來的。還不過幾分鐘以前你告訴過我你要把『你的人生樂趣』這題目看作你的生活唯一的動因。爲什麼人家一提到那種除了娛樂他人外別

無目的的東西的時候，就要板起臉孔來呢？

女：我不管人家是怎麼看法的，而我之要這樣認真，實在因為我認定藝術就是我的。所以我今天到這兒來，我實在想長進一點。前些日子我派定了做一個角色，已經排演過四天了。再過三天。他們也許要換人的。他們對我說得天花亂墜，可是我自己知道並沒有做對——人家想成全我也好像是無從下手。他們只叫我『聲音提高一點』，『感應得快點』，『咬準台辭的尾音』，『笑起來』，『低聲哭』，什麼什麼，可是我知道這還是不夠的。此外一定還有些什麼東西沒有提到。那又是什麼東西呢？我要到哪兒才找得到牠呢？你要我做的事，什麼我都做到了。我自信對我自己，對我的身體有相當的支配力。我訓練了整整一年了。這段戲規定我做的身段步位，一點也不難。什麼我都可以從容應付過去。我很單純地，很合理地運用我的五覺。我演戲的時候我很快活，可是我仍舊不知道怎麼演法！我不知道怎麼演法！怎麼辦呢？要是他們不要我演戲，那

我什麼都完了。而且最糟糕的是，他們以後要對我說的話，我都早就清清楚楚的想到了。他們會說，『你好是好的，可是你沒有經驗。』——這就完了。那種該咒罵的經驗又是什麼呢？談到這個角色的戲，誰也沒有跟我講過什麼道理——可是我自己全懂。這角色看來也對我的勁兒，其中每一個微妙的地方，每一次的變化，我心裏都有數。我知道我一定演得了的。而現在却來了——什麼『經驗』！唉，我真恨不得把以前那個差點闖倒我的汽車夫說過的粗話都翻出來。固然，我不知道是什麼話，可是看他臉上的神氣，我曉得不會錯到哪裏。事實上，我想我也可以體會到是些什麼話——唉，我恨不得馬上把牠都翻出來！

我：你脆乾說好了。不必忌憚我。（她說了）痛快一點嗎？

女：是的。（她微笑，接着大笑起來。）

我：好了，現在你且準備起來。現在我要跟你講個明白。咱們先談談你的角色吧。

你自己一定演得出來，並且進一步，也許你會演得不錯呢。要是你自己說的這許多工作你都一件一件的做過了，而這一個角色又不出乎你的能力以外，你是怎麼也不致於失敗的。你不要擔心。只要肯下功夫，耐着性子做去，是絕不會失敗的。

女：啊，老師……（她高興得跳起來。）

我：坐下來，我要你好好的坐着。這一年來你已經把自己當作一副活的機件似的，訓練得很完備了，各種材料也收集得差不多了。你已經觀察過人生，在裏面攝吸了不少東西。你已經把你看到的，讀過的，聽見的，感覺的一切一切，都收集到你的腦府的庫房裏來。不管你心裏有意識的或是下意識的，你都這樣做了。「聚精會神」已經成了你的第二天性。

女：我却不以爲自己無意識的去做的。我是個道地的實事求是的人。

我：我曉得你是這種人。一個演員也非得如此不可——否則他又怎麼能夠有美夢

呢？事實上只有腳踏實地的人才會有美夢的。明乎此，也就可以知道愛爾蘭的警察之所以能夠稱雄於世之道。他值班時是絕不會打瞌睡的。他做夢也瞪着眼睛的，所以一些宵小都逃不過他的眼底。

女：算了吧！我談的是角色。我要做這角色的戲，而你却扯出愛爾蘭警察的話。

我：不，我現在談的是夢底實用的問題。我談的是規例的問題，體制的問題。我談的是一些籠罩着人生的夢——有意識的或無意識的夢的問題——是一切對你有用的，必需的，受你指使的，招之即來的夢的問題。凡此一切都收集在你的天性的美麗幽境之中，這些成分也就是你所謂的『經驗』。

女：不錯。可是對於我演的角色的問題又怎麼辦呢？

我：你一定要把你內心的「自我」跟你的角色聯繫起來，融合起來，那末以後的造就自然會精彩動人的。

女：好的，咱們動手吧。

我：不過第一步，我還是堅持的說——你一定要相信我的話——你有許多許多的工作是你在下意識之中做好了一個底子。現在咱們動手吧，你全部戲中間，哪一場戲最重
要？

女：就是我告訴我媽說，我爲着一點不得已的苦衷，不得不離開她那破舊的老家那一場戲。先是一位有錢的太太對我發生了好感，她打算帶我到她家裏去，給我種種美滿的生活的享用——如教育，旅行，朋友，漂亮的環境，服飾，珍寶，地位等等——一切。這真是喜出望外。我經不住受了誘惑。我非走不可，可是我捨不得我媽，我爲她難過起來。於是我便在幸福的誘惑與母女的愛之間反覆掙扎。我始終下不了決心來，不過我對於幸福的慾望却是挺強的。

我：唔，現在，你打算怎麼演法呢？導演先生對你說些什麼呢？

女：他說我一方面很高興的只希望走，一方面又因着我媽而感着難過。這兩種情感我總沒辦法打成一片。

我：你要同時感到快活和難過。面有喜色。又帶矜恤之容。

女：對了。這兩種情感我就沒有辦法同時感覺到。

我：誰也沒辦法，不過你却可以『設身處地的做出來。』

女：連影子都感覺不到的東西，却可以『設身處地的做出來』？這怎麼辦得到呢？

我：這就要靠你的下意識的記憶——你的感覺的記憶了。

女：下意識的感覺的記憶？你意思是要我把我的感覺下意識地記憶起來？

我：沒有的事。我們在感應方面有一種特殊的記憶，在我們不知不覺之中牠單獨有自己的活動。這本來就有的。每一個藝術家都少不了。這一種記憶的活動使得「經驗」成爲我們的生活與技能的主要成分。現在我們要下功夫的就是先要曉得怎麼去運用這種

下意識的記憶。

女：可是牠在哪兒呢？怎麼樣才找得到呢！有沒有人知道牠的底細呢？

我：噢，知道的人多着呢，遠在二十多年前，法國心理學家李波●就是闡發這種學說的第一人。他名之爲『感觸的記憶』或『感觸底記憶』。

女：牠又是怎麼樣活動的呢？

我：牠是在一切人生的現象以及我們對於這些現象所引起的感應心理之間活動。

女：打個警方好不好？

我：警方說，有一對結婚已有二十五年的老夫妻住在某地。他們很年輕的時候便結了婚的。有一年夏天，是美麗的夕陽下山的時候，他們正在滿地黃瓜的阡陌間散步，男

●李波 (Theodule Ribot)，法國心理學家，著有感觸心理學的問題 (Problèmes de Psychologie Affective) 一書闡明此說。

的便向女的向女的求婚。在此情此境之中，幸福的青春的人兒往往總有點情不自禁的，他們間或停着步子，檢起個黃瓜來吃了，太陽的熱力把黃瓜曬得又香又甜又新鮮又飽滿，他們吃得津津有味。於是他們就在暢啖兩口黃瓜之中，把他最愉快的終身大事定下了。

過了一個月，他們結婚了。花燭的夜宴上擺供着一盤鮮黃瓜——他倆一看見這盤黃瓜便心花怒放的笑起來，把旁邊的人弄得莫明其妙。悠長的歲月過去了，生活的困難也接踵而來；自然養了幾個孩子又是加添了困苦的。有時候他們吵起來了，大家都負氣。有時候甚至連話都不交談一句。可是他們最小的姑娘却看得出，只要在桌子上擺供好一盤黃瓜，爹媽又會好起來的，這是百試百驗的良方。真像鬼使神差似的，他們馬上便忘了吵架這回事了，大家馬上變得又體貼又了解。這位小姑娘一向都以爲這種化嗔爲喜的道理只是因爲爹媽都喜歡吃黃瓜，可是自從媽告訴她這段求婚的故事，再經過她自己想

過一陣以後，她的結論又不同了。我想大概你也會有不同的結論吧？

女：（乾脆地）是的，外面的情境重新喚起內心的感覺。

我：我不以為是感覺。我却以為是這種情境在不知不覺中使他們重溫到許多年前的舊夢，這中間既不受時間的限制，更不受理性與心願所約束，他們祇是下意識的地走入舊夢裏。

女：不，絕不是下意識的，因為他們早就清楚黃瓜對他們過去的生活，有過什麼特殊的意義的。

我：經過二十五年以後還有特殊的意義嗎？我想不見得吧。他們是頭腦簡單的人，他們總不至於想到要分析自己感覺的根源。只要這種感覺一來，他們便不期然而然的會受牠所支配。這些感覺比什麼現成的感覺都強烈。正好像你一開口數着『一，二，三，四』的數字的時候，你要閉着口氣不往下數『五，六，七，八』會感覺着有點費力似的。

只要你把感覺的頭緒找出來，只要你一動手做起來，以後什麼都好辦了。

女：你以為我辦得到……？

我：自然囉。

女：我打算請教你，你是否以為我心中也有這一類感覺的記憶呢？

我：多着呢——眼前只等你去喚醒牠，只等他去照應牠。而且更進一步，當你做到了把牠喚醒這一步以後，你便可以支配牠，把牠活用起來，你可以把牠應用到你的『技術』裏。我覺得這個字眼比他一向愛用的『藝術』那字眼好得多了。於是你對於所謂『經驗』的全部訣門，也就了然於懷了。

女：可是這不能算是舞台經驗。

我：是舞台經驗，不過不是直接的罷了。因為，當你打算說一句話，做一件事的時候，你第一步還沒有打算好，無形中你的經驗會比你的打算先到了一百倍。而且，你

的經驗又比你一心一意在打算怎麼樣去體驗導演告訴你『聲音提高一點』，『感應得快點』，『咬準台辭的尾音』，『把牢劇中的速律』這些話時，來得還要準確而逼真得多。這種謔用來教小孩子是可以的，給技術家用是不可以的。

女：可是，這些工作你是怎麼樣着手做的呢？你是怎麼樣操縱牠們的呢？

我：這是精神上的問題。是你自己操縱牠們的，就你個人說，你在過去的生活中，有沒有體驗過悲喜交集這種矛盾的情感？

女：有的，有的，有過好多次，可是我不知道怎麼樣才可以重溫這種感情。我已經「記憶」不起發生這種情感的時候是在什麼地方，也記不清楚當時幹些什麼事。

我：在什麼地方，做着什麼事，你都可以不管。最要緊的是，你要把自己送到當時的情景之中，操縱你內心中的『自我』，隨你的本意要到什麼地方都好，到了那裏，你得保持你所感覺的情景，留連而勿去。現在姑且就你個人的經驗，把你身受過的矛盾的

情感的情形說一說。

女：好的。去年夏天我破題兒第一遭到外國去。我的兄弟動不了身。他眼看着我走了。我心裏很高興，一方面我又爲他而難過。可是我當時幹了些什麼，早就忘得乾淨了。

我：不要緊，把這件事從頭到尾的告訴我。從你離開家的時候說起。那怕就是很瑣碎的事情都不要漏掉。送你上船的汽車夫的神氣是怎麼樣，你滿肚的難過和興奮又是怎麼樣，都要你清清楚楚的對我說。你不妨回憶起當日的天氣，天空的雲彩，船塢的煤煙氣，脚夫和水手的嘈雜的聲音；同船的人的音容面貌。你把自己的主觀丟在一旁，從頭到尾的把這件事當作一個新聞材料似的講給我聽。要說得有聲有色。先從那天你和你兄弟穿的服裝講起。好，就講吧。

（她開始講了，她在聚精會神這方面受過很好的訓練，她把全副精神都集中到這題

目裏。這末精細的精神可以給偵探家做榜樣。她很冷靜，沉着，準確，而且很有條理，——那怕很瑣碎的事也不漏掉，意義含糊的話也一句沒有——只是把必要的事實的真相說出來。起先她的精神有點機械，有點像一架完善的機器的樣子。接着當她講到她的汽車開得太快，警官要車夫停下車子，把車夫痛罵一頓的時候，她大聲說『噢，對不起，警官，再就擱點我們便趕不上船了，』那時她的眼睛第一次充滿着真的感情。她開始『設身處地』——她開始表演了。這種真感情並不是那麼容易流露的。前前後後足足有七次這種感情中斷了，她重新把話題轉到乾燥的事實上來，可是漸漸這些事實的敘述一點一點又變得無足輕重。後來當她講到她怎麼樣奔上艙面跳上甲板的時候，她的臉她那双眼睛都冒上一片興奮的光彩，她身子不自主的真的跳一下。接着她突然轉過頭來，似乎離開不遠就看見她兄弟站在碼頭邊上。她雙眼含着珠淚。她假裝沒哭過的樣子。她喊道『不要難過，不要難過呵！我以後會把什麼事情都告訴你的。替我問好各位。哎，我

是真不高興離開紐約的。我甯願老跟你待在一起，但現在已經來不及了。而且你也不願我離開你的。唉，許多事情真是不可思議……」

我：住嘴。現在馬上把劇本裏你演的角色的台辭唸出來。千萬不要把你已經得到的感情失掉。你要演得恰好像你此刻跟你的兄弟說話的神情一模一樣。你現在的神情正是你演這角色應該有的神情。

女：可是在戲裏跟我講話是我媽媽。

我：她真的是你媽媽？

女：不是。

我：那麼有什麼分別呢？劇場所表現的東西實際上並不是真的。假使你在舞台上談戀愛，你是否會有真愛情呢？你得分得清楚。你是根據了真實的東西產生你的創造的。創造本身一定要真實的，可是演劇所需要的唯一的真實的東西也不過是這一點。你這

種矛盾情感的經驗可以說是一種幸運。你運用你意志的能力跟你技巧的修養把牠組織起來，重新給「牠」生命。現在牠完全把握在你手裏了。從你的藝術的鑑別力看來，只要你認為牠是跟你創作的題目有關係，而且又可以創造出『像真的』生命的，你就可以用牠。單會模倣是不對的，要創造才對。

女：可是你一面在說話的時候，我已經把我自己所抓到的一點『再創造』的主要程序的心得都忘掉了。是不是我得再把這段故事從頭再說一遍呢？是不是我得把自己再送到那種矛盾情感的情境中呢？

我：假如你想記着一個音調時，你怎麼下手呢？假如你想畫肌肉輪廓時，你怎麼下手呢？假使你繪畫用得着調合的色彩時，你又怎麼下手呢？你一定要經過了反覆不斷的練習才抵於完成。也許你學起來是麻煩的，別的人可就省力點。

有些人只要把調子聽過一次就记住了，——有些人要聽許多次才記得住。吐斯堪內

納●讀過一遍樂譜，全篇的音節都記得牢。你要多練習。我已經給你一個例子。你可以在你的環境和你的內心之中找出無數的機會來。抓着這種機會下功夫，從而體會到怎麼樣把自己遺忘了的感情引回來。你明白了把你的感情很真實地引回來之後，便要把牠很好的活用起來。這件事最初做起來是要花上不少的時間，機智和努力的。這本來就是件很微妙的玩藝兒。你一定會有許多次很費力的把頭緒找到了，可是往往又會隨手失去的。你千萬不要灰心。你要記牢，把自己心裏規定要做到的東西能夠恰到好處的設身處地做出來——這一點就是演員的基本的工作。

女：就我現在這種特殊情形而言，你有什麼法子教我把剛才隨得隨失的情感抓回來呢？

我：首要的，你得一個人靜靜的去下功夫。在我這方面，我可以按照剛才試驗給你

● 吐斯堪內納 (Arturo Toscanini, 1867—?) 爲當代意大利最著名的音樂指揮。

有的辦法指點你，可是你的真正的工作是在孤寂的情景中——是整個的在你內心中間做的。現在你懂得運用『聚精會神』的方法了。你要花點腦筋想一想，怎麼樣利用這方法才可以一步一步地回復到以前發生這種真的矛盾情感之真實情景中。你接觸到這種情感時，你自然會知道的。你會感覺這種情感的溫暖，會感覺得滿意。

實際上每一個好的演員戲做得好，自鳴得意的時候，他們都會在不知不覺中下意識的地做到了這一點。就是在你，你也會一步一步地感覺到不甚費力。你會覺得簡直像回憶一個調子一樣的簡單。最後，只要心裏一想到，便會觸景生情。你會撇掉瑣碎的東西。你會在你的內心之中根據某種既定的目的，把全部的事實經過細加分析，再經過一度練習之後，只要有一點點的暗示，你就可以把你想做的東西『設身處地的做出來』。此後再談到讀原作者的辭句，要是你所選擇的情調是對的，這些台辭會唸得非常清新，活躍而有生氣。你簡直用不着去演的。差不多你也不必再費氣力把牠組織好，牠就會非

常自然的流露出來。你非有不可的一點本錢就是一副完善無缺的運用身體的技巧，使得無論哪種你想要表現的情緒，都能夠傳達出來。

女：假使我自己所選擇的情感是錯了，那又怎麼樣呢？

我：你看過華格納^①音樂的草譜嗎？要是你上拜壘特城^②去，你不妨去看看。你去看看華格納想找到一個他喜歡用的音符、旋律、和音，他先後要經過多少次的修改與竄抹。在華格納，他還要改竄這許多次，自然你也是少不了的。

女：假定在我的人生經驗中間，我找不到一種相仿的感情，那又怎麼辦呢？

我：沒有的事！假使你是一個敏銳的、常態的人，人生什麼東西對你都是取之無禁，用之不竭的。就是詩人和劇作家也不過是人而已。假使他們在生活中找到可以應用

① 華格納 (Wagner) 十九世紀德國著名作曲家。

② 拜壘特 (Bayreuth) 在德國。第一次華格納祭的交響樂舉行於此。

的經驗，爲什麼你會找不到呢？不過你一定要運用你的想像，有時候你真預料不到你會
在什麼地方找到了你所追尋的東西的。

女：好的，現在假定我要演謀殺一個人的戲。我從來沒有謀殺過人。我怎麼樣找得
到這種可以應用的經驗呢？

我：唉，爲什麼演員老要問我謀殺人的情景呢？他們年紀愈輕，愈是想演謀殺的
戲。不錯，你從來沒有殺過人。喂，你在野外露過營沒有？

女：露過的。

我：你有沒有在太陽下山後，在湖濱的森林裏閒坐過？

女：有的。

我：周圍有蚊子嗎？

女：有的，在新澤稷●那邊就有過。

我：這些蚊子鬧得你怎麼樣？在一大堆蚊子中間，你有沒有耳目並用的老釘着一個蚊子，直到這討厭的小畜生靠落在你的臂膀上？你是不是窮兇極惡把臂膀打了一巴掌，甚至連自己打痛了也不管——一心一意只想結果了……！

女：（難爲情起來）只想打死這討厭的畜生。

我：這就對了。一位優秀的敏感的藝術家單憑這一點點的觸機便可以演奧賽羅和狄斯鄧蒙娜的最後一場戲了。剩下來的祇是把這種感情加以擴大，想像，信任的工作。

戈登·克雷有一片奇妙的書籤子，真是好玩，樣子又新奇又美麗——可說是世不經

● 新澤禮 (New Jerrev) 在美國東部。

● 奧賽羅 (Othello) 和 狄斯鄧蒙娜 (Desdemona) 爲沙翁名著奧賽羅的男女主人公。奧爲居留於威尼斯的黑人，狄愛他的勳功偉業，便不顧種族問題跟他結婚了。後受第三者的離間，奧疑狄不貞，便把她殺了。

● 戈登·克雷 (Gorden Craik) 爲近代舞衣裝置改進運動的先驅。

見的奇貨。你說不出牠究竟是什麼，一看見牠你就會引起種幽沉的感覺，一種鑽研不息的感覺，一種沉着持久、力求進拓的感覺。這書籤子是照着一個書蠹的樣子做的，不過比尋常的書蠹放大數倍而已。一個藝術家無論在什麼地方都可以找到他的思源。造物所賜給你的還不及牠的無盡藏的百分之一，其餘是取之不禁，用之不竭，你自己去找吧。

在舞台上有一位最討人歡喜的怪傑叫愛特·文恩。有一段戲他要表演吃柚子，他異想天開的找塊抹布當作避風罩來遮着眼睛，免得酸液射進眼去，你曉得這件玩藝兒從哪來的？你曉不曉得他駕着一部裝好了避風玻璃框的汽車的時候，眼見得泥濘飛舞，一點也沾不着他，因而揚揚自得的事？也許有一次他吃午飯的時候，眼睛給柚子液濺痛了，吃過點虧，於是他把這兩種念頭聯想想來，結果就想出——這一段皆大歡喜的妙事。

女：我不大相信他是這樣的想出來的。

● 愛特·文恩 (Ed. Wynn) 著名的舞台小丑，亦在銀幕現身過。

我：自然不是囉。不過他總要在下意識之中經過這全部的過程的。要是你對於人家既成的造就不加以分析，你怎麼希望會學得到你的技術呢？分析過後馬上再把牠去開，依然照着你自己原來的造就做下去。

女：假使在你演的角色之中，發現到有些地方不能夠適用你的『設身處地』的辦法時，你又怎麼樣辦？

我：你一定要到處努力的把牠找出來，可是千萬不要苛求，不要過份。你覺得應該要用設計的『動作』來表現的地方，你就不能單憑直覺用『設身處地』的方法去演。而且你不要忘記，當你一心一意做個演員的時候，你就要把你這種熱誠提到完全忘記了『自我』的程度，只要你的技巧是充分發展，什麼劇本裏的角色你差不多都可以演得了。這正像是哼吟一個調子一樣。困難的地方也就是你應該留神、應該下功夫的地方。每個劇本大都是爲着一個、多至幾個的『最緊張的場面』寫的。觀眾也不是爲着想看完

兩個鐘頭的戲而掏腰包買票，他們是爲想看演得最精彩的十秒鐘的戲——使他們感到最大歡樂或緊張之十秒鐘的戲——而來的。別放過這要緊關頭，你一定要把你全部的能力和修養貫注到這幾秒鐘之中。

女：謝謝你指教，我演的角色也有這種最緊張的場面。我現在曉得我的毛病出在那裏——有三段要緊的戲我並沒有強調起來——我之所以演得那樣乾燥單調，也就是這個道理。我現在希望把這幾個地方『設身處地』的做出來。你敢斷定這些地方會有效果嗎？

我：我敢斷定，同時我還敢斷定你不久又會拿着別的問題來問我的。

女：噯，我不馬上回來請教你，那我簡直是傻瓜。

我：一點也不傻。要把你的技巧的基礎打好，起碼要一年。你現在的造就已經夠得上做個演員了，是以，你一點也不吃虧。假使我在一年前就跟你說這一派話，你是不會

了解的，你再也不會回來請教我的了。現在你已經來了，但我還看得出你不久以後又會再來的。我甚至想到你什麼時候會來——大概當你所演的角色不合你的個性的時候——當你感覺得不能不把自己的個性改變一點點的時候——當你從一個普通平凡的典型一變而爲一個勇敢的藝術家的時候，你自然會來的。

女：我明天可以來嗎？

我：不，你不演完這個戲，你不必來。我希望你演得好。同時我不希望你得到很好的恭維。處在一個青年藝術家的地位，再沒有比恭維話更壞事的了。只要一聽見恭維話，你還沒有把人家的話分清，便先學會偷懶，就誤排戲時間這一套了。

女：你這番話提醒我不少。

我：我曉得的。我之所以說這番話，其原因也在此。去排演去吧。像平常一樣高興，一樣有力。你已經有了美麗的工作可做了。同時，你不要把那段吃黃瓜的故事忘掉

才好。

在你周圍無論什麼東西你都要注意——對自己也要很愉快的刻刻留神着。把人生一切富源和充實都收集起來，儲藏在你的精神活動之中。把這些記憶很有條理的安排好。你從來想不到什麼時候用得着牠們，而牠們就是你的技術上唯一的益友與導師了。牠們也就是你繪畫時所用的僅有的油彩和畫筆。而牠們以後會給你帶來豐富的收獲。牠們是屬於你的——是你自己的財產。牠們不是模倣，牠們會給你經驗，精確，簡潔，力量。

女：不錯，多謝你指教。

我：下次你到我這來的時候，我希望你把自己平時『設身處地』隨心所欲的做出來的題目都記下來，這種紀錄我至少要你帶來一百種。

女：噢，你不必擔心。下次我來，我一定懂得我的……黃瓜的。

(她走了，樣子是很有力，活潑，而美麗；我獨個兒在那兒抽雪茄烟。) 人家說得好：『教育的目標不在知，而在「生活」。』

演 技 六 講

第三講

戲劇的動作

這孩子跟我在花園裏散步。她發着脾氣。她最近在有聲電影裏担任着一個角色。

女……於是他們把工作停下來。我們足足等了一個半鐘頭。我們動手拍戲了。這一次是從一大場戲裏抽出三句台辭出來攝；僅是三句台辭——別的什麼都沒有了。攝完之後再等一個鐘頭。真吃不消——實在吃不消。機器，電光，鏡頭，收音筒，道具，這些東西人家倒看得挺重要的。至於演員，真是管他媽！所謂演技也者，不過是濫充姿數的東西而已。

我：可是有些演員居然能夠從此設立了演劇藝術之高超水準。

女：有時候有的——光景不過是五分鐘左右——真像黑珍珠似的難得碰到。

我：假使你肯去找的話，也不致於是那麼難得碰到的。

女：噫，你怎麼可以說這種話？你徹頭徹尾是個擁護那偉大的，流暢的，活生生的演劇藝術的人。你怎麼能夠在「有聲電影」裏找得到這一種難得碰到的美的瞬間呢？就算給你找到了，這種美已經是破碎支離的，若斷若續的，不勻稱的。像這一種的美的瞬間，你怎麼反而起來代牠申辯呢？

我：你先說，我從前跟你講的話對你有好處嗎？

女：有的。

我：你願不願意一句話都不打岔，靜心聽我講呢？

女：自然願意。

我：那麼好。你看看這座大理石的噴水池。牠是柯蓮氏●在一九〇二那一年建造

的。

女：何以見得？

我：石基上註明的。你答應過你不打岔的。

女：對不起。

我：你以為柯蓮氏先生的作品如何？

女：真不壞。形式又單純又簡潔。牠跟這一帶的風景調和起來；壯觀得很。說是一九〇二年建的，是還依稀可以看得出牠有近代風格的踪跡呢。柯蓮氏還有些什麼作品？

我：這就是他手做的最後的一個作品。他三十五歲就死了。他是個極有希望的彫刻家。年紀雖然輕，可是他對於近代許多彫刻大師却有不少的影響。

女：我明白了。他死了把作品留下來給我們欣賞，我們從這作品裏可以看出藝術傳統之嬗進的踪痕，從而了解我們同時代的藝術家的心得，這也是件大快事。

我：這實在是件大快事。就說現在，你難道不想看西頓氏夫人的戲嗎？人家老說，下面這段戲她演得精彩百出：

『這裏依舊有血的腥味；就把所有亞拉伯的香料拿來，都不能把這一隻帶着血腥的小手熏香了。噯！噯！噯！』

假使西頓氏夫人演『噯！噯！噯！』這一段戲的本領給你學到了，你會出什麼犧牲的代價呢？人家說她演這段戲時，往往有些觀衆感動得暈過去；可是我們却沒眼福看到。再說你難道不想聽到茄利克演李却王三世時罵卡提士貝這一段話嗎——

① 西頓氏夫人 (Sarah Kemble Siddons, 1755—1831) 英國著名女優，以演沙翁名劇馬克白 (Macbeth) 一劇著稱。

② 見馬克白五幕二場。

③ 茄利克 (David Garrick, 1717—1779) 英國著名的演員與詩人，劇作家。

④ 李却王三世 (Richard III) 爲沙翁名劇，卡提士貝 (a. esby) 爲李却侍臣。

『奴才！我已經把我的生命置之度外了。就是赴湯蹈火以死我亦不辭。』
如今這段戲也成了絕響。你難道不想看到霞飛遜，或波夫，或愛蓮黛麗的戲嗎？
至今我記得我看到依亞高說：

『可是那個暗竊我的英名的傢伙，從我手裏搶去了的東西對他自己却一點好處也沒有，只是把我弄得更苦。……』

這幾句話的時候，沙爾文尼的反抗的神氣歷歷如在目前。有時候我想把牠記述下來。可是沒有辦法。牠早已消逝得乾淨了。現在這一座噴水池兀然不動，處處流露一件藝術

① 見李中王三世五幕四場。

② 霞飛遜 (Joseph Jefferson, 1829—1905)，爲著名的喜劇演員，波夫 (Edwin Booth, 1833—1893) 爲美國名優，愛蓮黛麗 (Ellen Terry, 1818—1928) 爲英國名優，舞衣裝置家戈登 克雷之母。

③ 依亞高 (Iago) 爲奧賽羅中的要角，亦即離間奧氏夫婦之奸人。劇辭見該劇三幕三場。參看四五頁註解。

④ 沙爾文尼 (Tommaso Salvini, 1829—1916) 意大利名優，以演奧賽羅一劇著稱。此節寫奧賽羅與依亞高爲着狄斯蒙娜的貞德事相爭辯。

品的原有精神。可是沙爾文尼的精神已經沒有東西可以寄托了。

女：真的，這是可惜的……（她默然，沈吟了一會，略帶沉思地說——）唔，看起來我的話又引起了你的闊論了。

我：你常常引起我的闊論的。我不會自作聰明唱什麼高調。我只是就我觀察所得的，把事物的真相說出來；你自己去做結論，有什麼好處也是你自己得到。在藝術方面，我們自己找出來的定律才是唯一的真確的定律。

女：就我現在所見到的來說，我覺得沒有法子把以前的偉大演員的音容保存下來讓後代的人欣賞參考，這太可惜了。現在我下了這個結論；可是，是不是爲着這個原因，我就非得忍受有聲電影的機械方式和淺薄無聊的苦不可嗎？

我：不。現在你首先要顧到的是跟着時代和環境一起邁進，按照藝術家本分，把你全部力量都拿出來。

女：沒有的事。

我：不過是絕對不能避免的事。

女：這是學時髦——是流行症。

我：這才是目光如豆的看法。

女：就我做演員的本性與修養來講，我反對那種機械的怪物。

我：那你簡直不是個演員。

女：難道我想使我的靈感和創作得着一種自由的，一氣呵成的出路，就不成其爲演員嗎？

我：不。是因爲你對於演劇之偉大而究極的表現工具的發現抱着消極的態度；這種工具從古以來，便爲其他一切藝術所固有，而演劇這種最古遠的藝術直到今日以前獨付闕如；這種工具把一切藝術所固有的精確的格局和科學化的簡明引到演劇的園地裏來；

這種工具要求演員運用他的技術要像繪畫的調色，彫刻的形象，音樂的絲竹木石金，建築的數學，詩歌的詞句一樣的準確。

女：不過，你去看看每個星期放映的幾百張惡劣不堪的有聲電影吧——演技是壞得可憐，動作是一無可取，節奏是錯誤百出。

我：你也不妨去看看自古以來產生的千百萬種惡劣不堪的繪畫，歌曲，演劇，建築物，文學作品吧，這些東西久已湮沒無聞，於人無忤，而好的作品却會一直保傳到今日。

女：一部好的有聲電影抵得過幾百部壞的片子嗎？

我：別那末心眼小。從原則上講是抵得過的。牠是演員藝術——亦即演劇藝術的保庫。舞台上的戲劇跟書本上的戲劇從此相等了。你知不知道各種藝術之間的聯繫正差這最後的一隻環，如今自從演員的影像、動作和聲音——概言之即演員的人格和性

靈——可以隨意紀錄起來的工具發明了之後，這種現象已經除去了，演劇從此不是一陣過眼的雲烟，而是一種不朽的紀錄了。你知不知道一個演員的內心創造工作，再也不必在觀眾的眼前做出來，是以再也不必累得觀眾滿頭大汗，要他們辛辛苦苦的看你做戲了。演員在創作的瞬間又可以不受觀眾的拘束，自由自在的做他的工作，祇要把他工作的結果交他們評判就完了。

女：演員在機械面前工作又何嘗是自由？他的工作分割成一段一段的——他戲裏的每一句台辭差不多都是上氣不接下氣的。

我：詩人所用的每個詞句也是一個字一個字分開的。要緊的是把牠們結合成一個整體。

女：可是在有聲電影方面，怎麼樣才抓得到你戲裏的一氣呵成線索呢？怎麼樣才可以逐漸醞釀起一種情感，在不知不覺中把牠發展到戲裏所需要的真情流露的『頂點』呢？

我：就照你在舞台上所用的方法去做。因為你在舞台上演過一兩個成功的戲，你就以為什麼也不必再學習，也不必在技巧方面下功夫，求建樹了。

女：你明知道不是這樣。我時時刻刻都想學習。不然的話，我根本就不會跟你繞着這一個無可留連的湖濱，兜上第二個圈子。

我：唔，我們的散步是平穩的，連續的，流暢的，逐漸朝着一個『頂點』邁進。

女：當我卒然斷了氣倒在這草地上的時候，那又怎麼樣呢？

我：對了，這就像你演你的角色時所要採用的辦法——抱着破釜沉舟的態度深入你的角色的內心，醞釀起你的情感，追尋劇情的『頂點』，一直到你演完戲之後，倒在批評家的膝前，才能夠屏息的換過一口氣。其實他們給你換氣的機會也不多呢。

女：唔，我看得出你的話是有所指的。究竟是什麼呢？

我：我先問你，你演有聲電影時感覺得主要的困難是什麼？

女：欠缺一種運用自如的彈性，演員不得不在半當中動手拍一個鏡頭，攝好四五句台辭便完了，等上一個鐘頭再動手拍另一場戲（而在劇情的發展上，這場戲應是放在初拍的一場之前的），於是再攝四五句話，又等上個把鐘頭。我告訴你，這種幹法是不合情法的，使人感到寒心的——

我：總而言之，不過是欠缺技巧而已。

女：什麼技巧？

我：組織動作的技巧。

女：你是說舞台的動作嗎？

我：是戲劇的動作。作者用文字把戲劇的動作表現出來，把這種動作看作他的文字的具體目標，讓演員把牠做出來，或者說是演出來——像『演員』這個字眼所含的原義一樣。

女：這一點正是有聲電影所辦不到的。我演過一場談戀愛的戲，在劇本裏佔了兩頁半的篇幅，我演的時候，足足給他們打岔了十一次。花了一整天的功夫。這段劇情是寫一個男的很愛我，可是他的父親很討厭我，我心裏雖是不安，我還是要他相信我對他的愛。

我：這一點東西要佔兩頁半的篇幅嗎？——你只要說一句台辭，就可以使他相信了。其餘的二頁半的篇幅你做些什麼呢？

女：做來做去還不是這一套。

我：要做兩頁半嗎？怪不得他們跟你打岔了十一次。

女：劇本裏的動作是這樣的。你還有什麼法子呢？

我：你瞧這棵樹。牠是一切藝術的主體。牠是一個動作底理想的組織。縱的上伸，橫的襯托，整個是平衡而茂盛。

女：一點也不錯。

我：你瞧樹幹，——筆直的，調整的，跟樹的其他部分很調和，同時也支持着各部分。牠就是主腦；也就是音樂中的『導旋律』●；是導演用以處置劇本的動作之基本概念；建築家的基礎；詩人在短歌中的構思。

女：導演要演出一個劇本時，怎麼樣把這種動作表現出來呢？

我：揣摩劇本真義之所在，從說明此種真意之許多細小的，次要的，或補充的動作底靈活的結構之中找出總的主線來。

女：請你舉個例子說明一下。

我：好的。訓悍記●這個劇本寫兩位個性積不相容的男女彼此都存着愛慕之心，後

● 導旋律 (Leitmotif) 卽一首音樂中的一節基本旋律。

● 訓悍記 (The Taming of Shrew) 爲沙翁名劇。

來有情人終成眷屬。這個劇本可以說是寫一個男子用粗暴的手段去征服一個女子。又可以說寫一個女子蹂躪了男子的生活。這種不同的地方你把握到嗎？

女：把握到的。

我：在上面說的第一種看法，戲劇的動作是相愛；第二是好作威福；第三是潑婦的煩腦。

女：你的意思是不是說，（我們就拿第一種看法來做譬喻吧），假使動作是相愛的時候，你就要這兩位演員隨時隨地保持着戀愛的心境嗎？

我：我要他們隨時隨地都不要忘記。就在每一句咒罵，每一次吵鬧，每一回衝突之中，我都要他們帶着打情罵俏的愛的成分。

女：你希望一個演員怎麼幹嗎？

我：我希望他遵守動作的自然律，就是他從那棵樹上所看到的三重定律。第一是樹

幹，也就是作品中的意念，和思想。在舞台上，牠是由導演負責的。第二是旁枝，也就是構成總的意念之各要素，構成思想的各分子。這是由演員負責的。第三是樹葉，這是樹幹與旁枝兩方面的產物，也就是作品中的意念最後得到了精彩的表現，思想得到了明確的結論

女：那麼劇作者在戲裏又處在什麼地位呢？

我：他就是暢流樹身、營養全樹的樹液。

女：（她眼光閃了一閃）做演員的倒弄到英雄無用武之地了。

我：（我的眼光也閃了一閃）不錯，假使他不懂設計他的動作在……

女：得了，我恭候指教就是了。

我：……在攝影機跟收音機前面做戲，打岔了十一次便寒心起來的話，那就什麼也談

不上……

女：（她住了口，腳頓了一下）算了，算了。（她很不耐煩）請你告訴我怎麼可以不寒心吧。

我：我要有一段寫好了的戲或是什麼現成的劇本才可以把我的組織動作的要旨明明白白的告訴你。可是我手邊沒有劇本。

女：過去半小時內我們一面在散步，也一面在演着一個有趣的小劇本。我們談什麼就說什麼，一點也不假。爲什你不用我們談過的話做個劇本呢？

我：好的。我做導演。你是年輕的女演員，跟一個頹唐的老頭子演一齣獨幕劇。我兼任男主角。

女：至於性格描寫回頭再談好了，索性下次談吧。

我：聽隨尊意。現在導演說：我的好友（他是指我跟你），你們小劇本的軀幹或者說主線——就是研究戲劇的動作的真理，你們不是在漆黑的舞台上研究，也不是在課堂

裏，書本上，或在一位生氣得打算把你開除了的導演之前研究，而是在大自然之中，天朗氣清，步履優遊，雅興勃勃之中去研究。

女：這是指咱們有的是敏捷的思想，鑽研的魄力，明快的精神，確信真理而不疑，孜孜求知而不倦，有的是清脆的聲音，快速的節奏，欣然辯論，取長補短的精神。

我：妙極了，妙極了！導演的事我做完了。靠你幫忙，我們已把軀幹或主線樹立起來了。現在，咱們再看看樹液如何？

女：你是指原作者嗎……？

我：對了。你看好不好？

女：（從我身邊溜走了，帶着非常天真的，高興的神氣鼓着掌，大笑起來。我追着她後面，一把抓着她的手。）

我：咱們是平輩的。咱們繼續下去吧，就動作的原義去分析我們的詞句。咱們先談

你的角色吧。劇本開頭的地方，你在幹什麼？

女：我把滿肚子牢騷發出來……

我：……像啞巴吃黃連似的說不出的苦，可是又有點言過其實……

女：……我什麼也看不起，什麼也不放在眼裏……

我：……帶着一派可愛的少年氣盛的朝氣。

女：……我援引各種證例來補充我的意見。

我：……這些證例雖然不大可靠，可是相當有力量的。

女：我不相信你的話……我還責難你。

我：像一個剛愎自用的小夥子似的責難我。你又忘記了你同時在散着步，有時你贊成我的意見，你欣賞過、研究過柯達氏的噴水池，你身體感覺得有點疲倦，你欣賞了沙士比亞的詩句，不過，結果你並沒有理會這些，你大概一共發了九段議論。

女：（不安起來）我一口氣幹得了這許多事？

我：不，誰也幹不了。不過只要你心裏有了一根總樞或動作的主線，你便可以把次要的、或補充的動作穿到這根主線上來，像穿珠子似的，一顆又一顆，有時候也許兩顆珠子之間會重疊起來，可是彼此還是分得很清楚的。

女：是不是就像音節一樣，有抑揚頓挫的交替嗎？

我：假使沒有動作的成果，又那裏會產生這種頓挫呢？

女：一點也不錯。

我：把你的動作敘述出來，祇許用「動詞」，——這樣做是有道理的。一個動詞本身就是一種動作。第一步，你想到了隨便一件什麼東西，這是你的藝術的意志；接着你用一個「動詞」去解釋牠，這是你的藝術的技巧；隨後你把想做的事真的做出來，那就是你的藝術的表現。你通了台辭的媒介做出來——這些話是一位……

女：可是這一次用的是我自己的話。

我：這倒是毫無關係的，也許有些聰明的作者的用語比你還要高明得多多。

女：（她默然的點點頭——年青的人真是倔強得可以。）

我：劇作者會跟你把台辭寫好的，於是你可以拿一管鉛筆在每一個字或每一句話下面把『動作的音樂』寫出來。正好像你把一首歌辭譜上音樂一樣；於是在舞台上你就去演奏這種『動作的音樂』。你得把你的動作記憶起來，像你記憶一首音樂一樣。你得清楚地懂得『我發牢騷』跟『我瞧不起』之間有什麼分別，雖然這兩種動作彼此是連接成一起的，可是在你現身說法時，你得像一位歌唱家處理「C調」或「變C調」一樣，把牠們分得清楚。

而且，假使你從內心出發去理解動作的整體以後，無論有人打岔或是把動作的程序

前後顛倒都攪不亂你的。要是你肯把你的動作用一個單字歸納起來，你又十分明瞭這動作的真意，不到半秒鐘你便可以把他提到內心裏來，那麼你現身說法用得到牠的時候，又怎麼會攪不清楚呢？你登場演的戲，或是你的角色，是一串很長的珠子——動作的珠子。你演出這些動作正像你捻弄一串念珠一樣。要是你把這串珠子把握得很牢的話，無論你打算在什麼時間，什麼地方開始捻都可以的，你想捻到哪裏是哪裏。

女：可是，一種同樣的動作演上幾頁都演不完，或者最少是在一場戲裏拖得很長很長，難道這種情形沒有嗎？

我：當然有的，不過演員要演得一點也不單調，那就更難了——『活着的好呢，還是不活的好呢？』●這段戲就有九句話是寫單獨一種動作的……

●「活着的好呢，還是不活的好呢？」(“To be or not to be”)是哈孟雷脫第三幕一場的劇辭，此語為哈孟雷脫的懷疑主義之表徵，歷為批評家所引用。

女：什麼？

我：這就要看能不能夠設身處地的做出來。沙士比亞對演員從不存微倖之心。他第一步就把他要演員怎麼樣演的意見告訴他們。因為這段戲的含義甚深，同時這場面本身又很長，所以也就是最難演不過。單把牠朗誦一遍倒一點也不吃力。

女：我明白了。朗誦就像沒有樹幹和樹枝的葉子一般。

我：真是這樣——這不過是賣弄抑揚的聲調和不自然的頓挫而已。就情形好一點的來說，訓練有素的聲音也還是不甚高的音樂。從戲劇的觀點看，可說是等於零。

女：你剛才把好些演員的名字跟他們演過的角色在台辭列舉出來的時候，你的動作又是什麼呢？我看你滿臉不高興。難道你忘記了我們商量好的『主線』嗎？我們決定好這主線要『有力量，明快的精神，敏捷的思想』等等……

我：不，我無非是想引起你說『這是很可惜的』這句話。我祇能用一個辦法，就是

使你對我的感情引起同情心這一個辦法。這麼一來，你便會反過來考慮我的話，而你又會把我想要下的結論自己先歸納起來了。

女：換言之，你表演很難過的樣子想引起我的沉思嗎？

我：是的，這個動作我演得『很有力，充滿着明快的精神，和敏捷的思想。』

女：你能夠用同樣的詞句演別種不同的動作，得到同樣的效果嗎？

我：可以。不過我的動作是受你推動的、提示的。

女：受我推動？

我：不錯，也可以說是受你的情感推動。要使你相信一件東西，一定要從情感方面感動你。乾燥的理論打不動你這一型人的心靈——因為藝術家的心靈多數只能跟自己的想像或別人的想像接觸。假使我的對手不是你，而是換了一位鬍子很長的歷史教授，我就一點也用不着難過的表情了。我就會非常熱心的拿一幅過去的畫來引起他的性子——

凡是研究歷史的人都不免有這種「痲癖」的——那他也就會聽我大發議論了。

女：我明白了。因此做演員的，一定要根據他的對手所演角色的性格去選擇自己的動作。

我：不外是如此。不過你不僅留意角色的性格，同時還得留神演這個角色的演員的個性。

女：我怎麼樣把動作記憶起來呢？

我：你在『感觸的記憶』中把你的感情找出來以後，你就記得住了。你還記得我們上次的談話嗎？

女：全記得。

我：你要準備好動作，多排演就達到這種目的。你把動作反覆練過好幾次便記得了。動作是很容易記憶的——比字句容易得多。現在你且告訴我，在我們的劇本（我們

剛演過的劇本)的前面九句台辭之中，你是怎麼演法的？

女：(她一口氣把精力都提出來。她全副精神都放到裏面去)我發牢騷，什麼也看不起，瞧不順眼。我責難你，我不相信你……

我：現在你當着我面把這許多討厭我的「動詞」聲色俱厲的搬出來，你的動作又是什麼呢？

女：我……我……

我：說啊——你的動作表示什麼呢？

女：我回你表示我相信你的話。

我：我也相信你，因為你已用動作表示過了。

演 技 六 講

第四講

性格化

我在戲院門口等着這孩子。新近她加入一個戲班子排練一部重頭戲。她約我排演過後到院子來，送她回家去。她想跟我商量她所演的角色的問題。

我等了不久。門開了。她匆匆忙忙跑出來。她很累。眼睛發亮。她的秀髮蓬亂了，頰上帶着一片興奮的紅艷色。

女：對不起，我很掃你的興。我不能跟你一塊走。我不回家了。我得待在這兒排戲。

我：我看見許多演員都走了——你打算獨個兒排嗎？

女：（黯然點頭）唔——唔——

我：有什麼難題嗎？

女：多着呢。

我：我可以進來看你排嗎？

女：謝謝你，我有點不敢勞駕。

我：爲什麼呢？

女：（蹣起脚尖，靠着我耳邊低聲說，眼露不豫之色——）我實在是糟透了，哎，糟透了。

我：我甯願聽見你說這種話，却不願聽你說：「來瞧瞧我的吧，我實在是好極了。」

女：唔，我要說我不行，因爲這都是你的錯。我這次演的新角色，你要我怎麼做，

我就怎麼做，可是我仍舊是不行。

我：好的，咱們看了再說。

（我們經過一個年紀很老的司關者的身邊，他沒有穿外衣，抽着烟斗。他用濃眉之下的一雙深凹進去的黑眼睛望着我。他的剃得很乾淨的臉孔屹然不動。無論誰都不讓進門。他這副神情就像把門口堵着似的。他演這個角色，可謂勝任愉快。他不懂是個司關者——他委實是佛蘭西斯科，伯納多，馬崱拉斯站崗時的光榮的替身。他用一種莊嚴的姿勢舉高他的手。）

女：沒有什麼，老爹，這位先生跟我一起來的。

（老人寂然的點點頭，我從他的摩挲老眼中看出允許我進去的神氣。我自己心裏想『一個演員才會有這種簡練的，大方的儀態。也許他是個演員吧？』我走進舞台的時候，脫下了帽子。裏面黑暗得很。黑暗中只有一盞電燈蝕鏤出一個光圈。這孩子用手拖着，領我下了台階，到池座裏的坐位前。）

● 佛蘭西斯科(Francisco)，伯納多(Bernardo)，馬崱拉斯(Marcellus)都是哈孟雷脫中的禁衛軍

女：請坐；一句話都不要說；不要打岔我。讓我在你跟前連續的演幾場戲，然後告訴我什麼地方不對。

（她回到舞台上。我一個人坐在那裏，靠近着一個個包廂的漆黑的凹坑，一行行闕無人聲的蓋着帆布的椅子，耳邊依稀聽見外面的微弱的喧鬧。黑暗的陰影很奇怪，像凝固了似的。幽靜的空氣到處瀾漫奔騰。我與這種幽靜的空氣相酬答。我的神經開始浮動起來，對這一個希望無窮的黑謎，這個空的舞台，抱着無限的同情與企望。一種異樣的平靜的感覺潛入我內心中，我好像覺得半個身子已經化爲烏有，別人的性靈代替了我的自己的性靈，盤據着我的身心。我願意我自己長逝了吧，讓外在的世界爲我長存。我願意在想像的世界裏，欣賞一切，共享一切。我願意喚醒我的心靈，讓牠充滿着美夢。這一座空的劇場，空的舞台，單獨一個演員在那裏排戲的舞台，真是些甜蜜的鳩毒。

這孩子出來了。她手上拿着一本書。她想唸，可是她的心亂得很。顯然她是等着

人。而且這個人一定是挺要緊的。她有點發抖。她四面望了一下，像是向一個看不見的朋友徵求意見或請教。好像有人鼓勵了她；我聽得見她的低微的嘆氣。

突然，她看見有人從遠處跑來。她堅定起來，氣喘得很急。她一定很怕。她裝做看書的樣子。可是我看得出她連一個字也看不進去。一句話也沒有說。我很緊張地看着她做，我心裏依稀的在說「演得好極了，孩子，現在你說的每一個字我都在洗耳恭聽。」

這孩子聽見有人聲。她的身體弛懈了，拿着書的手柔弱地垂下來。她的頭輕輕的移到一面，似乎聽見有人講了幾句打進她的心坎的話，她無意中把耳朵湊過去，點點

● 是哈孟雷脫第三幕一場的戲，她演的是奧菲麗亞(Onelia)一角，亦即哈孟雷脫的情人。哈欲報父仇而陷於極度的苦悶中。國王與奧父欲探其究竟，思利用奧作傀儡求得真相，他們故意要奧在留院中等候暗來，已則躲到場後，「做一對法律上許可的偵探」，去「審判」他們。

頭。)

女：『賢明的殿下，這些日子貴體可好？』

（她的聲音有一種溫暖的，誠摯的感情和謙順。她似乎是跟一位哥哥說話似的。然後她帶着一副惶恐不安的神色期待着一句想像的答語。有人回答了：）

「承小姐垂念；我很好，很好。很好。」

此節是對手（即哈孟脫雷的答語，作者以爲與女的排演無關，故將別人的台詞刪去，今特從劇本原著查出補進，俾易明瞭。下做此。）

（她眼睛閉上一會）

『殿下，我拜領過你不少的紀念品，我很久就希望奉還給您，現在我求您收下吧。』

● 她這段表情與爲聽見哈的懷疑主義的獨白的反應。（參看註七十三頁●）。

（怎麼回事？聽她說話的調子，好像她講的不是實話。她的聲音隱約有種豫期的恐怖。她像化石似的站着。她四面再望一下，似乎想得到一位目不能見的朋友的援手。突然她好像聽見一句刺耳的答語，身上連忙退後。）

「不，我不收，我從來沒有給過你什麼東西。」（補）

（這一定是句刺心的話，刺進她的心。她的書掉下來，她的手指發抖得捏緊。她自己辯白。）

『尊榮的殿下，您做的事您自己知道很清楚的；並且，您送我時還說了許多甜蜜的，把這些禮物襯得格外貴重；這些餘香雖然消逝了，請您仍舊收下吧；因爲在胸懷莊重的人看來，投贈的人，既然是自忘恩澤，貴重的禮物也就變成菲薄的了。』

（她的聲音嘹亮起來，突然高亢得自由而有力，爲着自己受傷了的自尊心和愛情出

一口氣。)

『都在這裏了，殿下。』

(她似乎比從前長得高大了。這是她的筋肉與情感之間交相爲用的結果，她這種表現就是一位訓練有素的演員之第一個標記：情緒愈是熱烈，聲音便愈自由，筋肉也愈形靈活。)

「哈，哈！你是一個貞節女子嗎？」(補)

『殿下說什麼？』

(她那脆弱的身體差不多像有男性的威力。)

「你是個美人嗎？」(補)

『殿下，這是什麼意思？』

(她忘記了恐怖，現在像跟個平輩的人說話。她並不想回頭找誰幫忙，或者找誰贊

同她的舉動。她朝着黑暗的空間盛氣地說話，像答話也不要聽似的。）

「我是說假使你又貞節又美麗的時候，還是別讓你的貞節跟美麗往來應接的好。」（補）

「殿下，美麗不跟貞節往來應接，難道還有更好的對象嗎？」

「是，有的；因為變貞節爲邪淫之美的威力，比較使美與牠同化之貞節的威力還要大些；這句話有時候不過是一種反話，但是現在可以證明牠不錯了。我從前也曾愛過你啊。」（補）

（她聽着這段話，臉上慢慢地變色。痛苦，和靄，難過，敬愛，這一切表情都從她的眼睛裏，她的發抖的嘴唇邊看得出來。我明白了；她的對手就是她所愛的人。她輕微的說了一句話——像陣淒風似的——

『不錯，殿下，您使我相信有這麼回事。』

「你還是不給我的好；因為像我們這樣的壞胚子就怎樣想高攀道義，也脫不了老脾氣的；我不愛你了。」（補）

（她顯得更安靜，更難過。）

『那末我是受了別人的騙了。』

「她的對手勸她到尼姑庵去，……他一向自命不凡，可是沒作惡的勇氣，……他覺得連他自己都是不可信賴。……他問她的爸爸在那兒？（補）」

（靜默了許久。許多憤怒，羞慚，非難的無聲的語言打進了她的心。這些話把她拖回到塵俗的世界裏來，她的純真的心早已忘記了的一個人，現在又重新給提起來了，這個人隨時都有左右、支配她的權力，她的行動也要受他的指使。現在她想起他來了。她自己不能有主見，她是個在家從父的女兒。她是父親手裏的一件工具。她突然戰慄起來。她聽見對方提出一個意料中的問題，有連帶關係的問題，她又只好撒個謊，傷心

的謊去回答他了。）

『他在家裏，殿卜。』

〔他說希望她父親不要出來多幹蠢事，他說少陪了。（補）〕

（她受着恐怖的鞭撻；失望的悲哀使她從心坎的深處啜泣起來，好像她整個的身心都在哀慟號泣，唉，我幹了些什麼事呢？她現在只好禱告上天去保佑他了。）

『啊，蒼天，保佑他！』

〔他說：假使她以後要結婚，最好是跟傻子結婚，聰明人是弄不好的，……他要她進尼姑庵去。（補）〕

（可是天與地都默然無語。只有她所信賴的，她所愛的人的聲音在那裏響動。這些話沒有一點諒解的成分，沒有一點和藹的成分——沒有一點寬和的音調。只有憎惡，非難和痛斥。整個世界完了。因為我們所處的是我們所愛的世界。他完了，世界也就完

了。世界完了，我們也就完了。所以，在一分鐘以前我們所認為是非常重要的、非常有力的人和物，事到如今却只有平靜，空虛，淡漠之感。這孩子整個身心都感着孤獨。我從她頹縮的身體和張大的眼睛看出這一點。就算現在她身後有一羣神父伴着她，她還是孤獨的。一秒鐘前發生的一切，已經是在無可奈何之中證定的了，她這一番傷心的話，這幾句一息尚存的餘言，只好向她自己一個人吐露。誰也不信真會這樣痛苦的。正好比一個人的靈魂漸漸離開了軀殼。一個字還沒有脫口，第二個字又湧上來，她用種愈說愈快的節奏開口說話了。聲音是空的。含淚的嚙聲已經襯不出她的最後的告別的話來；她的台詞就像一塊隕石，沉落，沉落到無涯的深淵裏面。）

『啊；可憐把一位高貴的殿下糟塌了！廷臣的明銳的眼光，學者的談吐生風的舌頭，勇士的莫邪寶劍；以至於聖朝的希望和儀表，雅俗的寶鑑，體制的典模，以及一切觀瞻者的對象，現在都完完全全的破壞了。而我這個薄命的女子，從前嚐過他的山盟海

誓的蜜味的女子，現在却眼見着他那高貴的自尊的性理，像是從清悠悅耳的鈴兒搖出來的聲音，變成不入調的燥音了；他那舉世無匹的儀態，青春的麗質，都給一陣狂奮的心緒摧殘欲盡了。唉，昔日之情依然在目，今日之事目擊神傷，我是多末不幸啊！』

（她慢慢地屈膝跪下來，通身乏力，眼瞪瞪的朝着空屋子的黑暗中望到我身上來，什麼也看不見，對什麼也木然無動於中。情緒的狂昏自然而然的也在內心裏引起一種相應的昏狂，連她自己心中的一片小天地也淪沒了。）

（她卒然擺脫了這些情感，從地上一躍而起，她用手摩摩她的頭，擺擺她金黃色的頭髮，迷離的望望四周，用她的青春的聲音說話。）

女：這就算是我最好的成績，用戈登·克雷的話說就是『最好的還是這樣不行，那真是太不行了。』

（她傻笑。這又是訓練有素的演員的第二個標記。不管表演時感情用得多麼深，只要她一回到實生活裏來，他就可以把牠擺脫在一旁，略無不適之感。）

我：請下來。

（她跨過「脚光」，跑到我旁邊的椅子坐下，腿子疊起來。）

我：他們對你有什麼意見？

女：……他們說演得過火。說我把『熱情糟塌了。』說誰也不會相信我的。說這不是演技，是病理的催眠症，對我自己和我的健康都有損害的。說這一類的演技絕不能給觀眾一絲吟味的想像，說這一種求全的真誠對觀眾祇會引起反感。正好比在衣冠楚楚的一羣人中間，突然發現一個一絲不掛的人。你看有沒有道理？

我：不僅是有道理，而且是對的，親愛的。

女：噫，連你也是這樣說嗎？你太講不過去了。你教我怎麼做，我就怎麼做的……

我：而且我要說，你做得很好。

女：那我就懂，你的話有點矛盾——

我：一點也不。我教你做的事，你都很忠實的做去。到這個程度為止，我殊以爲榮。不過，也就是到這個程度爲止而已。現在你一定得走進一步。他們說你像衣冠楚楚的人羣中之一個一絲不掛的人，這話並不過份，你真是這樣。對我是不要緊的。因爲事情的原原本本我都知道——可是對觀衆却不行。他們只配看一件完成了的作品的。

女：這是不是說要我更求深造，更多受訓練呢？

我：是的。

女：我不幹了。不過你說你的好了。

我：不要說不幹。假使我不把我打算以後再告訴你的話，馬上先告訴你，你還是會幹下去的，一直到你自己發現個中的道理爲止。這要花上你幾年的工夫，也許還不止

呢。不過你仍舊會幹下去，總有一天你完成了這第二步的工作。甚至在那個時候，你也不會就此罷手的。新的難關又來了，你又會針對着這種難關去謀解決之道了。

女：一輩子不會完的嗎？

我：一輩子都不會完，而且要力行不息。這就是一個藝術家跟一個做鞋匠不同的地方。鞋匠做好了一雙靴子後，工作算完了，他從此以後再也記不起那雙靴子了。藝術家完成一件作品以後，工作並沒有完。他不過是又走了一步。一切的步驟都是犬牙交錯互相接榫的。

女：你未免太死守成規了；真像個迂腐的數學家一樣，老記得一，二，三，四。討厭極了。這並不是藝術，只是手工藝品。說你是個精製器具的名手，一點也不會錯。

我：你是說精製情緒的名手嗎？謝謝你，過獎得很。你現在要我搖身一變為一位裁縫師傅，給你的情感做套衣服嗎？因為，據我跟你的導演的意見，我們都認為你的感情

確是一絲不掛的。好孩子。事實上的的確確是如此。）

女：（狂笑得有點挑戰的意味）我一點也不在乎。

我：不過我倒是很在乎的。我不希望人家說我的菲薄的德行是不德的。說我寡德也可以，但是不是不德。

女：（依舊是笑）我不會想到這一套。給我一套衣服穿吧。我的耳，目，鼻，情感以及其他的一切——都是一絲不掛的。

我：假使你願意的話，我只就情感這方面來說。我先用些褒獎的話把牠披蓋起來。你在創造角色時所下的許多工夫，我都小心的注意到了——你對身體的支配，你的聚精會神，你把情感的輪廓很明確的規定好，你把這些情感傳達得很有力量。這一切都很了不起。我個人也沾光不少。可是牠還少了一樣東西。

女：是什麼？

我：是性格化。

女：噢，這很簡單。只要我穿上了戲服，化好了裝，便沒有問題了。

我：沒有的事，親愛的。

女：你不能這樣說的。當我什麼都化裝好，穿上了戲服的時候，我覺得我就像我要表現的人。那時候我已經不是我自己了。我從來不担心什麼性格化，牠自己自然會來的。

（我一定要用一種強有力的媒介把她從揚揚自詡的謬見中拉回來才好。我伸手到口袋裏摸出一本很小的古書，掀開第一頁。）

我：你讀出來。

女：又玩什麼把戲了嗎？

我：（擦燃打火機）你讀出來。

女：（讀）『演員：表演藝術論集。倫敦。出版者，R·格雷菲士，印刷者，聖保羅教堂前院鄧雪特書舖，M D C C L 』

我：（我掀了幾頁）別忘了這位 M D C C L——差不多是兩百年前的事了，你該會牢記不忘吧。現在從這裏讀起。

女：（佞屈聳牙的古字讀起來有點費力）『演員所宣訴於吾人者，爲獨特之情操及其效能，而必本真誠之意，扮演角色，庶幾近之；其所用之情感，不僅取自人類所共有的情操，且應——』

我：（打岔）現在大聲點唸，把話記下來——

女：（照我的話做了）『就其所繪影圖形之人物，察其中心醞釀之原有情感，而賦以獨特之外形——』

（略停一下。這個可愛的孩子慢慢地抬起她的美麗的眼睛，掏出一枝紙烟來，從我

的打火機那裏點燃了，很生氣的把火吹熄了。我曉得她現在會聽話了。）

女：唔，這位兩百歲的無名氏先生，他這番話的意思是說什麼？

我：（略帶得意之色）他是說你沒有穿上了戲服，化好了裝的時候就該先把你的性格化的問題研究好。

女：（拿手臂牽着我，很和藹的地）告訴我怎麼樣好不好？（你想發脾氣也發不出來。）假使你想抽枝烟捲，我給你一枝好了。

我：（好像講一段記得不大清楚的神話似的）事情是這樣的，孩子。一個演員每一次創造一個角色，他也就是在舞台上創造一個人的精神生活的全部。這一種人類精神活動一定要在各方面，在肉體的，內心的，情感的各方面都可以看得到。而且，還一定要純一的。這就是人物的靈魂。無論劇作者所構思的，導演向你解釋的，你從你的心坎裏搬到外表的，都是同一個靈魂，沒有第二個。

而在舞台上佔有這一種創造的靈魂的角色，也是純一的，跟其他的角色絕不雷同。哈孟雷脫就是哈孟雷脫，與別人無關。奧斐麗亞就是奧斐麗亞，也與別人無關。固然他們都是人，相同的地方亦僅此而已。我們都是人，我們的手足四肢的數目是相同的，各人的鼻子長在同樣的部位，也是相同的。不過，正好比沒有兩片橡樹的葉子是雷同的一樣，人類也沒有兩個是雷同的。是以一個演員要在一個角色的形象里創造出一個人的靈魂，他一定得遵守造物者的同一聰明的成規，使這個靈魂成爲純一的，個人的。

女：（自辯）我難道不是這樣做過的嗎？

我：你是用普通的方法做的。你用你自己的身體，心靈和情感創造了一個形象，說牠無論是哪一個少女的形象都可以。這個形象很真誠，很有力，也很使人信服，不過牠是抽象的。說牠是張三李四的形象都可以。身材自然是少女的身材，不過不是奧斐麗亞的身材。心靈自然是少女的心靈，不過不是奧斐麗亞的心靈。牠是……

女：全盤都錯了。那麼現在我怎麼辦呢？

我：別灰心。過去更大的難關你都克服了，這一個倒是比較容易的。

女：（略帶矜持之色）好的。奧斐麗亞的身材又是怎麼樣的呢？

我：我怎麼曉得？你告訴我好了，她是誰？

女：王公大臣的女兒。

我：怎麼講？

女：是不是受過好教育，好家教，生活很優裕……？

我：你別擔心後來那些東西，不過可別忘了歷史的要素。這種身材有的是一個特權人物所應有的風度，有的是她的同輩引為最高表率的气派和尊嚴。把你的頭部的姿勢仔細地分析一下，到陳列館去看看，或者找本書來參考。不妨看看文·德克和梭諾爾特士的名畫。固然你的臂膀和手是自然而真摯的。不過，老實說這種手用來拍拍網球，開

開汽車，或者用得着時，煎煎肉排倒是勝任愉快的。你要研究一下波提賽里，里安納杜，拉飛爾等大師所畫的織手。此外你走路的樣子——又頗有男性之風。

女：唔，不錯，畫是不會走的。

我：在復活節的晚上，你不妨跑到教堂那裏，看看許多尼姑排着隊走。也許你看得
到一點東西來。

女：我知道了。不過，我怎麼把這些東西觀摩過來，歸併到我的角色裏呢？

我：很簡單。你要研究牠，把牠變爲你自己的東西。你要深入到牠的精神裏去。你要研究各種不同的手。你得理解牠的弱不禁風的體質，像花兒一般的柔軟，像牠的織細

●文·德克(Van Dyck, 1599—1641)·梭諾爾特士(Reynolds 1723—1792)俱爲英國名畫師。

●波提賽里(Boticelli, 1447—1515)·里安納杜(Leonardo da Vinci, 1452—1519)·拉飛爾(Raphael, 1483—1520)俱爲意大利畫家。

與動靜多姿。試把你的手腕從縱的方面縮起來。你瞧，不是纖細得多了嗎？只要練習兩天，你就一點也用不着担心了，什麼時候你用得着牠，牠就原封不變的隨你用到什麼時候。假使你用這一種的手按在你的心頭上，就和你剛才所用的姿勢大大的不同了。這正是奧翡麗亞的手按着奧翡麗亞的心頭，而不是某某小姐的手按着某某小姐的心頭了。

女：我只是對一幅畫研究。觀摩呢，或者我可以採用許多不同的畫呢？

我：不僅是可以採用各種不同的畫，而且可以研究當代活生生的人物，把他們全部或一部分的好處採用過來。你可以從波提賽里的畫裏借來一個頭，從文·德克的畫裏借來一個姿勢，或者是把你姐妹的手臂，把恩泰絲（現在我只把她看作普通的一個人，而不看作舞蹈家）的腕關節都搬過來。大風追逐着飛雲，可以引起你想到走路的儀態。凡此一切都可以構成一個綜合的人物，正好比套版的印刷可以用許多不同的照片構成一

個人或一件物的一張綜合的照片一樣。

女：這一步手續要什麼時候做好呢？

我：按一般的成規說，是在排戲時間最後的兩三天，正像你現在這樣情形一樣。你還沒有把你的角色全部戲弄妥，明瞭其中組織的時候，不必顧到這一點。不過也有例外，有些演員却情願先從性格化入手。這條路除了較艱難一點以外，沒有別的什麼兩樣。假使你以為先從角色的裏面的線索入手，將來的結果便會踏實一點，選擇素材也可以方便一點，其實也未必是盡然的。這正好像連尺寸都還沒有量清楚，便忙着去買衣服了。

女：你怎麼樣使這些東西與你自己的本性相調協呢？你怎麼樣把這兩方面綜合在一起呢！你有什麼辦法使牠們表現一個真實的，絕無破綻的人物呢？

我：讓我拿幾句反問你的話回答你吧。你吃東西時要用刀叉，身體要坐得直，手要用得溫文，這一套玩意你怎麼學來的呢？去年冬天你穿短裙子，今冬你換上長的，你怎

麼會隨風氣而應變的呢！你怎麼會曉得在高而夫球場走路是可以這樣走法，而在舞場的地板上應換了別種走法呢？你怎麼會知道在自己的房裏談話可以用這種音調，而在公共汽車裏應該換了別種音調呢？從你的形體的品賦這方面說，這一切千百種的小的變化使你變成現在這麼的一個人。你會從你周圍的生活環境中，找出各種活生生的例證，使你完成這些任務。現在我要提出來講的，也就是這麼回事，把牠當作一回事去做去。這就是說將一切必需的素材用努力不懈的練習加以有組織的研究，把牠變為自己的東西，這樣你便可以在自己的角色中完成了一個獨特而純一的有血肉的人格。

女：我們當初談話時，你就要我對全身每一部分肌肉都得有絕對的支配能力，才能夠把這許多東西很敏捷的學過來，馬上記牢，你的原意就在這一點嗎？

我：一點也不錯。「敏捷地的學過來，馬上記牢」，因為你想養成一派優美的風儀，你要花一輩子的工夫；你要從形體方面創造你的角色，不過是幾天工夫而已。

女：內心方面又怎麼樣呢？

我：舞台上角色之內心的性格化，大半是節奏的問題。我又應該說，是思想的節奏。這種思想的節奏跟你所演的角色的關係，反不若牠跟原作者（亦即劇作者）的關係來得深。

女：你是說奧斐麗亞不應該有思想的嗎？

我：我絕不致於這樣混且，我是說沙士比亞早就跟她什麼都想好了的。你要演奧斐麗亞，或伸言之，演任何沙士比亞的角色的時候，你應該把沙士比亞內心的思想性格化起來。無論哪個劇作家都各有自己的見地，我們也只有同樣的幹法。

女：我從來就想不到這一層。我常常總是照着我自己以為這個角色怎麼想的路子想下去。

我：這一點差不多是一般演員的通病。他是天才，懂得比作者多——那就不用提

了。一個劇作者的最有力的武器就是他的心靈。牠的本質是神速，活躍，深湛，燦爛。無論他寫的是加力賓的台辭也好，俠女貞德的台辭也好，奧士華爾特的台辭也好，最重要的還是這些本質。說一位好的劇作家愚笨，其實他再愚不過的表現也就是他的一顆創作者的心靈，但假使有人能夠接受先知的啟示，那先知的智慧也不會比那人高出多少。你記得雷夢歐與朱麗葉這劇本嗎？卡飄烈太太說朱麗葉『她年齡不到十四歲』。幾頁以後，朱麗葉自己說：

「我的恩澤像海似的無邊，我的愛像海似的深；我佈施給你的更多，我所有的也更多，因為兩方面都是無涯無限的。」

●加力賓(Caliban)出處未詳，俠女貞德(Jeanne d'Arc)，法國女英雄，蕭伯納曾採其史跡寫為劇本，奧士華爾特(Oswald)為易卜生的羣鬼中的主角。

●見沙翁名劇雷夢歐與朱麗葉(Romeo and Juliet)二幕二場雷朱二人初訂情時的誓言。又，卡飄烈夫人(Lady Capulet)為朱母，朱的年齡的交代在原劇一幕三場。

孔子說過這類話，釋教或聖·法蘭士●也說過這類話。假使你演朱麗葉的角色，想把她這種心理演成一位十四歲少女的心理，你會摸不着頭緒的。要是你想把她演得年紀大點，你便會糟塌沙士比亞的之演劇的意像——一位天才的意像。要是你想把牠解釋為意大利少女的早熟，解釋為意大利文藝復興期的智慧等等，你會完全糾纏在泥古與歷史之中，你的靈感會跑掉了。你全部的工作就是把握沙士比亞的心靈的性格化，毫不放鬆一步。

女：你可否把他的心靈的本質形容出來呢？

我：他的心靈有閃電般的速度。甚至在懷疑的瞬間依舊是極端的聚精會神的，威嚴不墮的。什麼都是自然流露，第一個思想往往也就是最後的思想。牠一點也不兜圈子，始終是秉筆直言。你千萬不要誤會我，我絕不想形容或解釋沙士比亞的心靈。什麼字

●聖·法蘭士(St. Francis)十三世紀時天主教義的創建者。

也形容不了。我不過是想告訴你，無論你要演沙士比亞作品中哪一個角色，牠的心靈（不是指你的心靈而是指角色的心靈）一定會流露這些本質來。你不必學沙士比亞一樣的去思索，可是你的思想的外在的本質一定要以他所固有的為依歸。這正好像你扮演一個江湖賣藝者一樣。你可以不必懂得頭頂着地，兩脚朝天的把戲，可是你全身的一切動靜都一定要向觀衆表示出這樣的信念，就是只要你高興，你隨時都可以翻幾個筋斗來的。

女：假使我演的是蕭伯納的劇本，你說我也要這樣嗎？

我：一點不錯。而且以蕭的情形言，尤其要這樣。他筆下的農夫，小書記，少女等角色都像學者似的思索。他所寫的聖徒，國王和主教却像瘋子和怪物。你要扮演蕭的角色，你一定要看準了這些角色的心靈所流露的本相，把他們內心中不斷的醞釀的襲擊與防禦，層出不窮的正與反的論爭這些本質表現出來，要不然，你的表演不能算是完滿

的。

女：這正是愛爾蘭心情的本質。

我：你說對了，你解釋得比我還高明。

女：你怎麼把這些東西很實際的應用到一個角色裏去呢？

我：就像從前我告訴過你的一樣，這不外是你把作者的字句傳達出來時所用的節奏或組織的能力。你研究過你的角色，把牠排演到一個相當時期以後，你就應該要知道作者思想的動向。這種思想一定會影響你。你也一定會喜歡牠。牠的節奏一定會同化了你的節奏。你要努力了解原作者，至於其餘的事，你所受的訓練和你的本性自會對付得了。

女：你可不可以就把這條性格化的定律，應用到一個角色的情感上來呢？

我：哦，不可以的。角色的情感就是劇作者應該顧全演員的要求，把他的作品湊合

演員的見解之唯一的一片小天地。或者是，演員用他演戲時所擬定自身情感的輪廓，去湊合作者的作品，取得最好的效果，也說得過去。

女：這種話不要說得太響了。一切的劇作者都會跟你過不去的。

我：聰明的作者却不會的。情感是一個角色中的天然的氣息。通過了情感以後，作者的人物才會活着有生命。聰明的作者總是竭力把他這一部分創造工作盡可能的跟劇場和諧起來，分毫不損及劇本的信念和目的，愛曼萊●告訴過我說他瑕玷 (Tarnish) 這個劇本本來有一大場戲預備給安·哈婷跟包華氏●演的，結果他把這場戲刪掉了兩頁半的篇幅。他覺得與其要安·哈婷用一句一句很重要的台辭答包華氏的話，倒不如乾脆讓安·哈婷靜靜的聽他說，結果會引得觀眾跟着她一起暗自垂淚，因此他就毅然的割愛

●愛曼萊 (Gilbert Emery)，現代美國劇作家。

●安哈婷 (Ann Harding)、包華氏 (Tom Powers) 是美國的舞台演員，兼演電影。

了。愛曼萊對於演員的情感與自己的作品之間，深知選擇之道。克藍能·丹^①寫過花崗石 (Granite) 這麼一個劇本，他允許我搬上舞台的時候，可以刪掉每一個浮泛的字句。不，作家們不會跟我們過不去的。他們知道你，我，以及一切像我們的人，在劇場裏幫助他們建設。

女：不過，身體與內心既然要性格化，那末情感方面自然也逃不了。有什麼正當的路徑去做到這一步呢？

我：當你在角色中把握到普通人的情感（如像在奧翡麗亞這角色裏所把握到的）的時候，當你知道喜怒哀傷，懇求，失望這種種情感什麼時候來、為什麼要來的時候，無論環境要你怎麼做，你都了然於懷的時候，就要開始去追尋一種基本的本質：你表現你的情感的自由。絕對的，毫無限制的自由與舒適。這種自由馬上就變為你的情感的性格

①克藍能·丹 (Olemence Dane) 為美國劇作家。花崗石長四幕，寫百年前一歷史的悲劇。

化。當你的角色的內部組織已經安排妥當的時候，當你已經把握好角色的外表的時候，當你的角色的思想的流露完全與作者的思路相合致的時候，你就要在排戲時留心觀察你的情感一起一騰，在什麼時候，有什麼地方會感到不大如意。把理由找出來。理由也許有很多很多。也許是你的基礎不穩固，也許是你不理解動作。也許你滿身感着不舒服，字句的質與量會使你應付不過來，動靜舉止又使你不知所措，也許你覺得找不到適當的表現工具。替你自己把原因找出來，設法消滅了牠。讓我找個例子給你看。你演奧翡麗亞的戲，覺得那一場演得最不舒服呢？

女：第三幕，做戲那一場。●

我：好的。動作是什麼？

●即原劇三幕二場，即哈孟雷脫召集優伶表演國王與其母謀殺其父的戲那一場。奧翡麗亞亦與盛會，哈
裝瘋侮辱她。

女：是當衆受辱。

我：錯了。是保持你的尊嚴。奧斐麗亞是個王公大臣的女兒。聖朝的殿下當衆對她說了許多不堪入耳的話。他是她生命的主宰，此外因為她還愛他。他喜歡怎麼做就可以怎麼做。甚至假使他以為殺了她可以高興起來的，她一定會以不辱門楣的尊嚴精神自持而死。你的主要的動作並不是把氣派頹萎下來，並不是示弱，而是「公開掬獻你的親蜜的情感」。你不要忘了，整個庭子的人都在看着奧斐麗亞。現在就把這些特點當作你的動作吧。你自己覺得這樣會舒服一點嗎？

女：不錯。

我：其餘的也沒有什麼問題了吧？你現在處境覺得安適點嗎？每個字句浮進你的心頭，是不是也覺得毫不費力呢？你滿身的活力是不是也蓬勃起來，跟沙士比亞的大胆思想共鳴嗎？

女：不錯。不錯。都給我得到了。讓我做給你看。

（突然，我們背後起了一段聲音。是一種老年的，震顫的，但訓練有素而豐富的聲音，若斷若續的吐露出一種偉大的，斷然的，又好像不能實現的希望。）

「小姐，我要睡在你的膝上……」

（我回轉身。那年老司閻就站在我們後面。）

女：（像一個封了凍的海一樣。平靜而倔強得可怕。）「不，殿下。」

司閻：（仍然充滿希望，不過我感覺得出他心裏對這個可愛的人兒還抱着一片難過和同情。）「我的意思是，我要把我的頭睡在你的膝上。」

女：（你是我的主宰。你有權這樣做。）「噯，殿下。」

司閻：（現在他的聲音裏面隱藏着痛苦。他一定要裝瘋。他現在對於這一個絕不願

使她傷心的人也不能不忍着心使她傷心了，因為只有這樣，別的人家才會相信他真是瘋了。」『你以為我是談國家大事嗎？』

女：（像神似的尊嚴。就是我要死，我什麼也不會想到，殿下。）『我什麼也沒有想，殿下。』

（再對幾句辭，這場戲完了。很快，很可怕，很緊張。完全對了。這孩子從椅子跳起來，在座前的甬道上旋舞。）

女：我明白了，現在我明白了！原來是那樣簡單。我覺得比從前省力得多了。真不算一回事。

司關：（他的摩挲老眼望她一眼）真不算一回事，——小姐，當你懂了的時候。

女：噢，老爹，你好得很。你怎麼會懂得這一切的台辭的？

司關：四十年來，我跟過多少大演員演過戲了。一切偉大劇本裏差不多每個角色我

都演過。我研究過這一切的角色，我下過苦功，不過我沒有機會成全我自己，也沒有機會思考到這位先生所告訴你的一切。現在，等我有思考的時間，回顧我逝去的歲月，我知道我全部錯誤，我知道牠的原因，和改進的方法。不過這些東西已經沒有地方應用了；現在我只能拚我的老命好好的守着門口。當我看着、聽着年青的演員在掙扎的時候，我常常這樣想……唉，假使年青時就懂得了，假使歲月可以待我，現在又成了一個多麼不可思議的世界啊。先生，你這番話使我長進不少。每一句話都對極了，對極了。

我：老先生，是你誇獎得好。

司關：現在我請求您原諒我，先生，請您先走一步好不好？馬上要排戲了。

（在他滿臉皺紋的衰老的臉上罩上一層機譎的，夢一般的微笑，把話打住了。）

『殿下，演員們到這兒來了——』

『是世界上最優秀的演員……』

第五講

觀察

我們在用茶，只有這孩子的叔母（就是「跟白拉士哥先生有點私交的」那位太太）和我兩個人。我們希望這孩子馬上就來。茶的味好極了。

叔母：你對我的姪女兒這樣關心，我真覺得有趣。這孩子對演戲簡直是入了迷了。尤其現在她成功了。你知不知道，她現在正式拿「包銀」了。我從來沒有想到演戲還會有這一天的。

我：這不過是「供」與「求」的公例而已。

叔母：不揣冒昧的說，我不明白她還要你幫她什麼忙。她已經「下海」了。她得過很好的批評。演又演得不壞。她還要什麼呢？我絕不是說，我不歡喜您常常來跟我們作

伴。我敢說我的姪女兒是跟我一樣的。我們倆對於演戲，對於幹戲的朋友都是敬重不置的。有一次，當我考慮好不好在故白拉士哥先生的演出中擔任一個角色的時候——哼，他這個人真有趣——他對我說『太太，你是看開場戲的人。你假使肯賞光坐在最前一排看咱們的戲，也就好像我自己所有的演員演過一場最精采的戲一樣，使劇本的成功生色不少了。』他就是這樣俏皮的。這個人是個天才。你信不信，只要有一個成功的劇本上演，我從來不肯錯過了看開場戲的機會的？

我：太太，你真是盛意殷勤。

叔母：絕不是這樣。我總想處處提倡演劇的（她差不多像要唱歌的樣子……茶熱得受不了。）美……美……美……美麗的藝術。像沙士比亞……諾爾·考華特●等偉大的劇作家……還有，烏爾戈脫●在演技上的造就又是多麼了不起啊。

●諾爾·考華特(Noel Coward)，現代美國詩人，舞台與電影的編劇家，演員。

●烏爾戈脫(Alexander Woolcott) 美國舞台演員。

我：太太，他是下過苦功研究的。

叔母：那不成問題。而且走的路很對。他觀察人家演戲已經好多年了。他記得他們的玩藝兒。然後他才找個角色，着手演起來。現在，只要他能夠演戲，而且每天盡可能的多演點戲，他大概可以成名了。

（我一口氣喝了一杯茶，不知爲什麼，只覺得一陣比一陣熱起來。我正預備再要一杯的時候，這孩子進來了。她站在屋子中間望望我們。她有點摸不着頭緒的神氣。）

女：我可以請問你們兩位在談些什麼嗎？

叔母：談演戲，親愛的，談（她要唱歌了，眼珠又飄了一下）美……美……麗的演戲。

女：（略帶冷酷的幽默）那麼我希望你們的意見是一致的。

我：我們正打算辯駁的時候，你却進來了。親愛的，令叔母剛才說過這麼一句話，

她以爲養成一個演員之一切必要的條件，就是演戲，演戲，第三個還是演戲。我沒有說錯吧？

叔母：我知道我是對的。我絕不相信我姪女兒告訴過我的什麼理論與大文章，心理的分析，腦子的記憶的訓練。你一定要原諒我，我是個直腸直肚的人。而我敬重演劇。我的理論就是：要做演員就得演戲。你能演什麼就演什麼——有一天好處你就演一天。沒有好處的時候——你就不演。就這樣。假使人家有天才，像這孩子一樣……

女：叔母你……

叔母：一點也不錯，親愛的。天才也正像其他的東西一樣，少不了廣告的。假使人家有天才，好處也就一輩子都受用不盡。

我：我很高興，太太，你把天才抬得那末高。可是，恕我冒昧的請問一聲，你難道不以爲天才需要培養，只有經過培養，才能夠發現天才的真相嗎？

女：（很熱心地接受了我的思想）叔母，親愛的，這正好比一顆野蘋果和一顆種植的蘋果。兩個都是蘋果，可是一個是青的，硬而酸的，第二顆是紅的，軟的，香甜的。

叔母：拿詩意的比較來辯駁是沒道理的，親愛的。蘋果總是蘋果……

我：（很快的接下去）而天才却不同。你說得很對。咱們不要比較了。讓咱們高高興興的用茶吧。我可以再添一杯嗎？多謝你。（我杯子裏裝滿了一杯香茶，加上了奶油和糖，於是我再說下去。）太太，我要冒昧問一聲，你從前聽說在德國幼稚園裏流行着一種新式的好玩的遊戲叫 *Achtungsspiele* 的沒有？

叔母：不，到底是什麼呢？

我：一種很簡單的遊戲，教員要小孩子把他們活動底片段，今天、昨天、或幾天前做過的事，重複再做一遍。牠的目的在於發展學生的記憶，分析他的動作，養成他敏銳

●意爲「記憶的遊戲」。

的觀察力。有時候先生允許小孩子有自己選擇的自由，然後教員才下結論，斷定孩子的興趣往那方面發展，她或者會讓他發展下去，或者就警告孩子的家長和別的先生提防這種傾向。比方說，孩子自己想回憶搗壞一個鳥窩的事並不受罰的，不過大人們就要努力設法把他的興趣移到別的方面去。

叔母：（像條封了凍的河似的）有趣得很。

我：噫，這種遊戲行之於成人間的時候，還要有趣呢。因為這可以顯出我們成人方面連用一種奇妙的自然稟賦的地方是多末的不夠，所以說有趣。你信不信，我們成人間能夠記得起自己在最近二十四小時內所做的事的，沒有幾個人嗎？

叔母：我不信。我這二十四年來所做過的事情都能夠完全告訴你。

我：哦，不錯，我確信你能夠「告訴」我。不過這種遊戲不是要人告訴，而是要人靜默地去做，去重演。靜默就有助於聚精會神，把隱約的情感帶出來。

叔母：我要靜默的做，就可以靜默的做。雖然我不敢斷定我自己願意這樣做，我是個直腸直肚的，有什麼說什麼的人。

我：爲什麼不試試看呢？這不過是小孩子的遊戲而已。你願意嗎？

叔母：哼，什麼我都願意試試。

我：了不得。我們大家都試試看。讓我們從比較容易的地方下手吧。比方說……比方說，我可否請你把幾分鐘前你將一杯香茶遞到我手裏的情形重演一番呢——

叔母：豈不笑話。（她笑得很厲害。）這種想法太俏皮了，你當真打算要我回到幼稚園去嗎？

我：一點也不，太太。不過是鬧着玩的。以下的試驗就輪到我和天才的令姪女了。
女：啊，請吧，叔母，我實在想見識見識。

叔母：好的。今天下午總算倒了楣了。現在，瞧我的。（她像個女道士或馬克白的

巫婆似的動起手來，袖子差不多捲到後面。）茶杯在這裏……（我打岔了）。

我：請守靜默。不要說話，只用動作。

叔母：哦，是的，我忘了。靜默底神祕。（她是個冷嘲的老太婆。但是她已經下了決心，她要做給我們瞧——她動手了。她的額頭縐起來。她用思想了。她右手拿起杯子，左手伸去拿茶壺。知道弄得不對勁，乾脆的喊了聲『啊，天啊』，放下茶杯，右手去拿茶壺，高高地舉到半天。剛倒了兩滴茶，我低聲說——）

我：請你什麼都不要動，只用動作做下去……

叔母：我正是這樣做。

我：那末勞駕放下茶壺。

叔母：噢，好的。（她把牠放下來，兩手擱在桌上。突然把手收回去，用瘋狂似的速度表示出拿杯子把茶倒進去的動作。茶壺沒有放回桌上，便從裝着奶油和檸檬的攪器

具裏面添上假的奶油和檸檬，拿着杯柄把杯子遞給我，什麼茶盤子和白糖顯然是早就忘了。這孩子禁不住笑出聲來，把手臂圍着她叔母的頸子，吻了她好多次。我喝完這杯茶。）

叔母：做了一次傻瓜就是了。

我：不，太太，這是沒有受過磨練的觀察力之所賜。你肯不肯讓令姪女把你做這件事的動作重演一番？你看得出，我當初要選擇這一樁事來做，她預先是看不到的。所以她一定要盡她的力把毫無準備的事做得好好的，現在請吧。

女：我怎麼說得出來呢？我興奮得那麼厲害——只顧看你跟叔母談得津津有味，我要靜下來也不可能。

我：是的，你說得出來的，因為這是別人的動作。假使是你自己的動作，我自然不得不要你在靜默中重演，觀察的秉賦不僅是在你的視覺與記憶方面受過磨練，就在你全

身各部分也是訓練有素的。

女：叔母，波君問你要杯茶的時候，你對他笑笑。隨後你望一下茶壺，看看裏面到底還有茶沒有，於是你望我一下，再帶着微笑，似乎是說『這傢伙好不俏皮？』

叔母：（大聲嚷起來）沒有這回事！

我：有的，太太。我記現很清楚。使我敢不揣冒昧勞您駕的，就是您對我這點慇懃厚意。

女：於是你再望一下波君，似乎是等他把杯子遞給你。可是他沒有遞。

我：真對不起。

女：於是你用左手掀起右手的袖子，伸到盤子裏拿一個乾淨的杯子。拿到了，擺到茶盤上，放在你的跟前。於是，你仍舊掀着袖子去拿茶壺。壺子很重，所以你放牠下去，在茶壺柄上抓得牢一點。差不多拿到杯子跟前，你放下了袖子，去拿濾茶器——擺

在杯子上面。於是你用左手的手指扶着壺蓋，開始倒茶了。蓋子很熱，你一隻指頭炙痛了又換上第二隻。杯子裏的茶倒滿四分之三的時候，你把茶壺擺得更靠你身邊，再笑了笑，這一次並不是特別要對哪一個人笑的。於是你用右手去倒奶油，左手拿着鉗子，放了兩塊糖。你把杯子遞給波君，把鉗子放在檸檬盤子上頭，你現在看見牠就在那兒。

叔母：（惹起火來。）人家真當你在演戲呢，你一定偵探過我的。

我：不，不要發脾氣。我向你擔保，我們並沒有預先安排好圈套。（我對這孩子說）你還忘了提到令叔母一時找不到奶油，滿桌子的找了一會兒呢。

女：是的，而你在那時候却始終在玩着手絹兒。

叔母：（笑得很厲害。她真是個隨人擺佈的人）啊哈！你也是逃不了檢查的啊。

我：我也不想逃掉，太太。我那時候一心只想看着令姪女兒練習她的觀察的稟賦。

叔母：你只爲着想看她的惡作劇才教她這種小孩子遊戲的。

我：太太，我什麼都沒有教她。我們兩人只知爲演劇而工作。而劇場這種地方是絕對要避免教授與說教的。實習，只有實習，是要緊的。

叔母：這也就是我說的話。演戲！演戲！你就可以成爲一個演員了。

我：不。演戲是一種長的努力過程之最後的結果，太太。無論什麼可以引導你達到這一種結果的東西，你都要實習。等到你演戲時再來臨時抱佛脚，未免是太晚了。

叔母：（嘲諷地）假使你不怪我冒昧的話，我倒想問一聲，觀察的稟賦與演技又有什麼關係呢？

我：多着呢。牠幫助演戲的學生在平庸的日常生活中注意到一切不平凡的東西。牠養成他的記憶，他的記憶的寶庫，以儲藏人類精神活動之一切可以看得見的現象。牠使他辨別出真誠與浮誇。牠發展他觀感的和肌肉的記憶，使他對於一個角色所要做的任何任務，都能夠不很費力地擔當下來。牠盡量擴大他的眼界，使他鑒別出人物和藝術作品

之間的各種不同的人格與價值。而最後，太太，牠以外在生活之一切豐富而廣泛的消費去充實他內心生活。

印度瑜伽●的信徒每天祇以一隻香蕉和一把米爲食糧，其情形亦有類此。祇要食用消費得當，這一點少得可憐的「維他命」可以產生出最大限度的精力，這種印度的信徒也就靠這點貧弱食品發揚起他的無限的毅力，精神和生命。我們吃點心時消費了一塊肉排，想到吃中飯時就要餓了。我們處世都是同抱這種態度的。我們自以爲什麼東西都看見，其實我們並沒有跟哪一件東西相滲透。可是，在舞台上我們是要重新創造生活的，我們便沒有應付的本領。是以我們沒有辦法不去注意我們工作所需用的材料。

叔母：哦，因此你就叫我的姪女兒注意她叔母倒茶的樣子，而你們却合起來取笑

●瑜伽(Yoga)爲印度哲學之一派流，默坐思維，刻苦修行，俾得超自然之偉力，人類靈魂於以解脫，而與宇宙之靈復合爲一。

她。（我看見她眼睛帶笑意的霎一下，她真是個任人擺佈的好人。）

女：唉，叔母，親愛的，沒有這回事。剛纔他是跟你開玩笑。

叔母：開玩笑我總看得出的。他是怪認真的，我也是認真的。

我：不，你不認真。否則我絕不會從你眼睛裏看出你希望談下去之意。你滿有興味。我看得出來。我不會教人的，不過我願意引起你的興緻。你的觀察的稟賦自會發展起來。

叔母：（慇懃地）假使你再要喝茶，你自己倒好了。

我：謝謝你。（我倒茶，叔母像隻鷹似的看着我。倒了之後——）太太，現在我第一次看見你把全部的注意力放在我身上。我要把你的注意力訓練得有用。你是敬重演戲的。我們，令姪女跟我，是為演劇而工作，埋首做着演劇的工作。當你第一夜來看開場戲的時候，你要上店子去選擇最配身的衣服。我們每天在生活中走來走去，也要把我們

每晚演戲時最合用的東西選擇出來。在我們看來，每晚演的都是開場戲。每晚都逼着我們要把最好的工作拿出來。一個演員的觀察的稟賦假使是遲鈍而不夠活潑的，也就好像穿着破的衣服去參加一個衣冠楚楚的盛會一樣。照理說，我相信靈感是苦心工作的結果，可是可以激起演員的靈感之唯一的東西，就是在他的每日生活中的持久而敏銳的觀察。

叔母：你是不是說偉大的演員出入於生活之間，隨時都對他所有的熟人，親屬，萍水相逢的人偵查呢？

我：恐怕免不了是這樣的，太太。此外他們還偵查自己呢。

女：要不然我們怎麼會知道什麼自己幹得了，什麼幹不了呢？

叔母：我們現在談的是「偉大的」演員，孩子。

女：唉，真要命。多沒趣啊。（她幽默地努着嘴。）叔母，你把我宣傳得夠了嗎？

叔母：你是個不受抬舉的傢伙。

我：她是個了不起的傢伙。允許我跟她宣傳一下，我一點也不誇張。我只告訴你我們倆怎麼樣進行、怎樣造成我們技術中的重要的觀察。令姪女在電上的蟋蟀 (The Cricket on the Hearth) 的劇本裏要演一個盲女的角色。她排演得很好，可是誰也不相信她是盲的！她跑到我這兒來，我們一起去找一個瞎子。我們在博愛里●找到一個。他坐在牆角。他足足有四個鐘頭沒有走動過。我們等他起來，因為我們想看見他走路——摸索的樣子。我們要他走動是不好的。這樣一來，他就會有自覺了。我們爲着藝術不得不忍受饑餓，重傷風（那天天氣很冷），和時間的損失。

最後這個乞丐站起來回家了。我們跟着他，又跟了一個鐘頭，給了他一塊錢酬謝他

●博愛里 (BOWERY) 爲美國小說與電影常提到的一個五方雜處之區，與上海的城隍廟，北平的天橋差

無意中幫了我們忙，帶着寶貴而豐富的經驗離開他了。就是不算這塊錢，這種代價也是太大了。在舞台上，人家絕不能夠花四個鐘頭等叫化子的。他一定要隨時隨地把各種經驗收集起來，儲藏起來以備不時之需。是以他一定要從開始的時候就去觀察……

女：叔母，我擬定了一個計劃，波君也很贊成。

我：不錯。你就說出來吧，這是你的貢獻。

女：我擬定的計劃是這樣的，用三個月的時間，每天從十二點到一點這一小時內，無論我是在什麼地方，做的是什麼事情，我要觀察周圍的一切東西一切人物。再從一點到兩點，我吃飯的時候，我要重憶上一天的觀察。假使碰巧只有我一個人的時候，我要像德國的兒童一樣，重演我自己過去的動作。

除了偶然的機會以外，我只做這麼一點點便夠了，可是過了三個月的時間，我的經驗像克里薩^所所藏的黃金一樣的豐富。最初我還要把牠記錄下來的，現在甚至連這一

●克里底斯王(Chrestus)爲紀前五六〇年呂底亞之王。

點也可以免了。什麼東西都自動地烙印在我腦筋中，再經過重憶與重演的實習，我比以前靈活得十倍了。而人生又覺得比以前神妙得多了。你真不知道人生是多麼豐富而神妙啊。

叔母：你應該要改行了，孩子。你應該去做偵探。

我：太太，每一個上演的劇本，每一個扮演的角色不就是把湮沒的價值和寶庫發現出來嗎？不就是把德性與罪惡揭示出來，把情操加以控制嗎？不就是把屋子裏的「第四面牆」●移去嗎？不就是把爭鬥的場面暴露出來嗎？不就是把「不幸的約力克」●的墓底的沉寃掘起嗎？

叔母：好了，好了，好了，（仍舊不十分相信）不過，我還覺得不一定是真的。理

●「第四面牆」(The Fourth Wall)，寫實主義的演劇以爲舞台上初觀衆的一面爲「第四面牆」。

●「不幸的約力克」("poor Yorick")，出處不詳。

論味太深，書本氣太重，據我看來，演劇之道——亦即一切藝術之道——應該要自然的，我們在生活中絕不會做到你所說的那一套。

我：請你原諒我，咱們不談這問題了，令姪女告訴我說，令姐剛從外國回來。你在碼頭上遇見她的時候，你覺得她累不累，神色容貌好不好？

叔母：哦，是的，多謝你垂注。她一點也不累，不過最好是別提她的容貌！這位太太真把我氣死了！她的服裝之惡劣難看可以說是紐約的冠軍。簡直連想都不敢想；她戴着一頂土色的「友俊式」（Eugene）的帽子，帽上插着一根難看的醬色的羽毛。繫着很窄的一根銀點子的紫色的絹帶。旁邊還有銀絲的金屬鑲着。身上穿着一套方格紋的棉天鵝絨料子的旅行裝——是小方格的，深咖啡色底子，上面繙着一條棕色的紋路，第二條是灰的，第三條是紫的……

我：（冒然打岔）太太，你現在所說的一番話，就表示了你有的一種觀察的稟賦，受

過啟發，而且在實生活常中應用得非常自然，我們在演劇方面做的也不外是這一類事，把我們觀察的範圍開拓至最廣的限度。每件物體，每個人我們都用爲對象，所不同的就是我們從來不講，我們只把牠演出來。

叔母：（很溫輕的嘆口氣，把話題轉到馬達生公園演的馬戲。我們在和平與互相默契的空氣中用完了茶。這孩子默然不言地在深思。）

第六講

節奏

這孩子卒然來找我。

女：假使你對於「美」有什麼憧憬的時候，你跟我一起去看看好了。

我：我吟玩「美」的憧憬的時候只在早上七時至八時之間……

女：（更卒然地）明天早上七點十五分我到府上來找你。

*

*

*

*

*

今天七點四十分的光景，這孩子跟我已經佇立在「帝國大廈」之巔。遠望下面，數不盡的崢嶸的怪石高聳入天際。在遠遠的地方，這片天色又很溫靄地瀾漫到碧綠的田野，到微波動盪的海面。可是，這些田野，這片海却沒有衝天凌雲的壯志。這孩子跟我都深感靜趣。過了一會，我們坐下來。

我：我實在很感謝你。

女：我知道你喜歡這種地方的……（突然，很機警地）……我又知道你會解釋給我聽的。反正你一定要向你自己解釋的；這就是說，說不定你會像我那樣情感的地把這一切景色銘記在心頭。

我：假定說我解釋不了呢？假定說我把這一切景色銘記在心頭的情感，完全跟你不一樣，那又怎麼辦呢？

女：我相信我對你這一點的期望，一定會如願以償的。

我：我可以請教是什麼道理嗎？

女：你會對我解釋的。第一，因為你假使解釋不了一件東西，你常常會借重我去找出論據或闡說。我是你的「第一號的試驗品」。這一點使我自視甚重，且以聰明自負。這是種很奇妙的感覺，差不多像收到一封「戲迷」的恭維信一樣。我相信我能夠幫助你的

——這一次又何獨不然呢？（在她盼視之中，我感到矜持和感激之意。同時在她那種少年氣壯的辯辭的後面又想把這種氣趾掩飾下來。）第二，假使你對一件東西有不同的觀感，我們馬上就會辯論起來——而我又以為你從我的辯論中獲益不少。照事實上說，假使沒有我的辯論，我真想不出你還有什麼辦法。（自然她快活囉。她今天正面挑戰了。）

我：說不定我會發明辯論的。

女：這是一種極端困難而危險的辦法。你沒有辦法發明的，就算你發明了，這些辯論也不會是真的，不會使人信服的。一個人對於自己的辯論抱着偏見，這是人之常情。

我：一個人對於攻擊自己的辯論抱着偏見，這也是人之常情。

女：不錯，不過這種偏見是激發自己的力量與辯證的，可不是嗎？

我：在生活中是「不錯」。在藝術方面——特別在演劇方面，最爽快而最實際的答語也是「不錯」。

女：是不是因爲在舞台上，動作的對抗與衝突就是戲劇生命的主要元素呢？

我：正是。假定說在威尼斯商人的第一幕戲裏，安東尼要付出一筆辦裝奩的錢，不信奉基督教，跟夏惜凱求婚……你不要見笑。我講正經話。不過這個例子誇張了一點。這裏我又找到一個適當的：

『隨時隨地都有人責備我，到處都鼓起我匹夫復仇之念！……所謂大丈夫，自然不到雄辯豪論的關頭就不力爭，可是一逢到信義攸關時，那怕爲着草芥之微絕不相讓，也不失大丈夫本色。』

這是哈孟雷脫第四幕第四場的台辭。在沙士比亞全部作品裏，你不難看得到他隨時把這些特點提示給演員注意。這些意思都是很聰明地包藏在劇本的主文裏——並不是用

● 安東尼 (Antonio) 爲寬厚的商人，疏財仗義，爲友人白山奴的婚事特向貪污的猶太人夏洛克借債。

● 安本 基督徒，而夏惜凱 基督教。

● 夏凱 (Jessica) 爲夏洛克的女兒，深恨其父的貪吝，後從羅倫助私奔，改信基督教。

各種各色誇炫的方法去賣弄的。在這兩節台辭裏，你心裏首先感到的，他給了你一個最爽直的忠告：沒有衝突便沒有動作。

女：這種動作底衝突的要素就是一個成功的劇本或演技之唯一的關鍵嗎？

我：哦，不是的。這不過是理論的起點。就像初讀ABC這一課似的。在演劇方面我叫牠做「什麼先生」(Mr. What)——假使離開了他的配偶「怎麼」(How)的時候，不過是一個了無生意的人物而已。只有等到「怎麼」登台以後，一切才開始進展。動作的衝突固然可以在舞台上「表示」出來，不過只到這一步就沒有後文了，以後就需要解答「劇本的主題是什麼」的問題。單就此種情形言，這不是演劇。可是同是這一種衝突又可以用意料所不及的自然流露性，用預想不到推動力去「創造」出來，把觀衆設身處地的引起一種熱狂的情景之中，使他們對這方面或那方面抱着同感。牠逼着他們在衝突中間追尋自身生活的踪跡，要他們提出答案。這才算是演劇。是以演劇的關鍵並不在

於「劇本的主題是什麼」的問題，而是在於「主題怎麼樣的渡過了無限的難關，才能堅持到底或者不能到底」的這種伸述之中。

女：你提到「意料所不及的自然流露性和預想不到的推動力」的時候，自然是指演出本身的情形。你一定不是指準備劇本和練習排演的時候而言的。因為你常常對我說過，靈感和自然流露性是思考和實習的結果。

我：我仍舊相信是這樣。我談的是出演本身的問題。

女：好的。現在我要你解釋給我聽。我們站在「帝國大廈」的頂上（我不知道站了多久了），為什麼會靜默下來，懾然不動，心曠神怡，感奮不已呢？這裏的景色固然不凡，可是並非意料所不及的。我沒有親眼看到的時候，我就知道了——我是從千百種照片與新聞片中見到的。我曾經坐過飛機飛過漫哈潭[●]，而且，我住在二十四層樓的廂房

間。我以前就看見過的。爲什麼這種印象又是這樣偉大呢？

我：因爲這又與這個奇妙的「怎麼」有一點關係。

女：你口口聲聲都離不開「怎麼」。我真有點嫉妒。

我：你嫉妒好了。讓我把「怎麼」之與「什麼」相對的道理和用處講給你聽。「什麼先生」會把你從紐約的鼎沸的，叫囂的，嘈雜的，爭吵的街頭的地平綫上，帶到「帝國大廈」第二層樓的窗前來。他會推開窗子跟你說「好孩子，這就是這一座一百零三層大廈的第二層樓」。你看得出，這層樓跟地平綫（普通稱作街頭的地平綫）之間，只有一點點的差別。相距不過二十尺。你聽見的同是嘈雜的聲音。你看見的差不多是同樣的景物。你看見下面蠕動的人羣也不覺得離得遠。咱們上第三層吧。

女：（駭然）什麼？

我：「什麼先生」會回答你，「到第三層樓去，好孩子」說完馬上就上去了。現在

你到了三樓了。高度既然略有不同，景物的觀感隨之略變。於是「什麼」便給你相當的解釋，把你領到四樓，五樓，一直到一百零三層樓……

女：哦，不是的。請你原諒我。他不會帶我到五樓，也不會再帶我上去了。

我：「什麼」是要堅持到底的，我絕不哄你。

女：這倒沒有關係。一到了四樓，我就輕輕地抓着他的頸子，把他的頭推出窗檻，去望望「普通稱作街頭地平線」的地平線。這就完了。

我：不過，假定你願意跟着他走完了這一百零二層樓呢？那時候在這一種美景之前，你設想當時的情感又是如何？

女：我推想當時什麼情感也不會有。

我：爲什麼？又有什麼兩樣呢？咱們不妨看看究竟有什麼地方不同。你會按步就班地一步步爬上去。你隨時會知道你到了那裏，到了多高。你認清楚景物之漸進的變動。

事實上，你對於這麼特殊的建築的每個細部必會了然明懷。爲什麼我倒以爲什麼情感也不會有的呢？

女：我實在自己也不曉得，我只是不高興作如是想。

我：我可否談談「怎麼」把我們帶到這兒來的經過嗎？

女：請說吧。

我：我們到了街頭了。全城的人都爲工作而奔波。不，不僅是如此。人們都奔竄着謀噉飯之地，追尋有「工作」可做的地方。「工作」可以使城內的每一個人有飯吃，有屋住，白天懷着希望，晚上可以安眠。衣食之對於他們，正好像水底的取珠人探到黑珍珠一樣的珍貴。人人心裏都怕耽誤時間，把飯碗打破了。無論是在他們的步履、舉止、表情、談吐之間，都有種怕人的緊張。幾分鐘要趕幾里路，一點不能差池的。人家想停步一秒鐘，偷空把自己的狂亂的速度跟太陽或風或海的穩靜的速度比一比，都不可以。

人人都想壯壯自己的膽，所以彼此都懷着鬼胎，虛張聲勢，強作歡笑。

好像這許多表現還嫌不夠似的，一切人工的發聲的工具都充塞人們的耳膜。鉸釘，號角，鈴聲，齒輪的磨札，節動機的雷鳴，號笛，銅鑼與汽角——這許多聲音都似乎是帶着沉着的節奏在吶喊，「做工去——馬上就去。做工去——馬上就去。」牠像音樂中的四分之一拍似的反覆地鬧個不停——而且音量愈來愈響。我們就是這節奏中的一部分。我們走得更快。我們呼吸得也更快。無論你對我說什麼話，你會說得像無線電碼似的一剎便過去了。我也用同樣的速度回答你。後來我們到了「帝國大廈」的門首，我們覺得自己差點換不過氣來。我們要擺脫街頭湧動的人海中的臂膀、腿子、面孔、跑到屋子去，是不大容易的。這不免要費點氣力，可以是我們總算辦到了。

剎那間我們已經到了電梯的小廂裏，好像是用刀子切斷了似的，離開後世的塵世了。我把這種感覺譬諸於一段交響樂的「最強音」●為一個指揮者的高明的手勢所切斷，換

上小提琴的溫雅的「漫長音」^①。這種感覺延長到什麼時候，我們都不知道。我們是孤獨的。我們從空間中隔絕了。我們再換電梯。我們又隔絕了。這一百零三層樓之昇騰的剎那簡直像眼睛閃爍了兩下。差不多有兩秒鐘的光景，什麼聲息都沒有——一切都很快靜。門開了。我們就到了這裏，賴人類的天才浮動於半空——賴人力勞動的成果得以與塵世隔離了。

順目力之所及，只見空間在流動，頗有遊目騁懷之樂。我們毫不受什麼指示命令、範圍所拘束。我們像是從斯克里亞平的序曲^②的調子裏脫身出來，從他那八分之十五拍的沉鬱的迷惑的調子裏突然跳上一片闊的、浮動的飛氈上，漸漸飛入空中接觸到和風的節奏，聽着他接着協調的間距吟唱着「空間」這個字。我們的精神在昇騰的一剎那中離

① 漫長音 (Sostenuto)

② 斯克里亞平 (Scriabine, 1892-1915)、俄國音樂家、序曲 (Prolade) 爲其名作。

去苦惱，飄飄然羽化而登仙。

女：而眼睛轉瞬間的昇騰的「剎那」之所以能夠產生這種驚人的效果，就是全靠了「怎麼」。

我：你不應該感謝嗎？難道你還看不出「怎麼」的重要性嗎？

女：是的。（慢慢的想）對什麼重要呢？

我：對我們的事業。

女：你當真是這個意思嗎？

我：像我跟你講笑話時一樣的當真。

女：我怎麼曉得呢——也許是真的。總而言之，「怎麼」——真像是開玩笑。

我：你不想跟「怎麼」定一個學術的，陳套的，通俗的名字呢？

女：自然高興。

我。「節奏」。

女：（她流露可愛而有風趣的本色。）我在什麼地方聽見過這個名字的——可是從來沒有這樣感到興趣。

我：我又何嘗不是呢。達爾克樂茲●告訴過我許多節奏與音樂、舞蹈之關係的話，這些藝術都是以節奏爲主要而中心的元素。我有本書是談建築的節奏的；英文並沒有譯本。研究這一種一切藝術所共有的偉大要素的，就祇有這兩條可靠而實際的途徑。批評家也偶然在繪畫與彫刻方面提到節奏，可是我從來就沒有聽見牠解釋得清楚。在演劇方面，是用「速律」(Tempo)這個術語來替代的，可是牠跟節奏並無關係。要是沙士比亞碰到了這兩個傢伙，他說不定會這樣寫：

● 達爾克樂茲 (Jaques Dalcroze) 法國著名美學家，專研究節奏藝術，近代舞臺裝置的先進亞費阿受其影響至深。

節奏是——一切藝術的驕子。

速律是——他私生兄弟。

女：了不起。現在我很想要知道牠們兩方面全部的真相。

我：我花了很多的時間努力想給「節奏」下一個定義，使牠能夠應用到一切藝術方面，說來也許你是不會相信的。

女：你成功了沒有？

我：還沒有。我現在擬定好的最相近的解釋就是，「節奏是一件藝術品中所包含的一切不同的要素之有次序的，有節度的變化——而這一切變化一步一步地激起欣賞者的注意，一貫的引導他們接觸藝術家的最後的目的。」

女：未免嚴酷了一點。

我：因為這不過是一個思想的開端而已。我並沒有講定說是最後的定義。我請你思

考一下，再找一個好一點的。也不妨跟你的朋友討論討論。我很感激你的。我們大家都會感激的。同時，我倒希望你指謫我的見解。這可以使我有機會爲自己的見解辯證。

女：好的。首先你就說「有次序而有節度的」——可是假定我現在創造的是「渾沌無涯」，又怎麼辦呢？「渾沌無涯」又怎麼能夠「有次序而有節度的」呢？

我：你把「變化」這兩個字忘了。假使你的藝術品，「渾沌無涯」，真是這樣的，那末牠裏面一定包含着許多衝突的動作。憑你的蓬勃的天才之所至，這些動作無論怎麼樣沒有次序，也只好隨你自己去支配。但是從一個動作到第二個之間的「變化」一定要有次序的。而這一點真是只有天才纔能夠做得到。假使你沒有忘記米開蘭基羅●在西斯汀教堂的壁上所畫的壁畫，你總記得從地板一直望上去，牠給你的是「渾沌無涯」的整個印象，是創造的模範。你又不妨拿這些畫的翻版攤在桌上看看。只看一眼你就會相

●米開蘭基爾(Michelangelo, 1475—1564)意大利畫家兼雕塑家建築。

信，這片「渾沌無涯」是由這張畫本身所包含的一切要素之最「有次序而有節度的」變化構成的。

女：我記得。你說得不錯。不過我還有點猶豫。「變化」又作何解呢？是指變動嗎？

我：不，不是變動。乾脆就是變化。也許我可以用別的例子把我的意思說得明白一點。你還記得起里女納杜的最後的晚餐●這張畫嗎？

女：記得。實在是好。我把畫面上的所有的手的動作都研究過了。我由衷的理解這些動作，而且能夠把全部的手的姿勢很自由而自然的運用起來。

我：那末好極了。我們要談的要素也就是手。畫上的手一共有二十六個部位的變化。有二十三隻手是看見的，三隻看不見的。要是你能夠由衷的理解這一切的部位，又能夠很自由地從一個部位變化到別個，把每一次變化所含有的意義傳達出來，你可以說

●最後的晚餐爲里氏名畫，哥耶蘇爲猶太所出賣，與其十二門徒作別。

是把握到這一幅特出的傑作的節奏了。

女：過去鄧肯●所致力研究的，現在恩泰絲繼續努力，以求貫徹的，不就是這一點嗎？

我：正是。

女：我明白了。不過還有一個問題要請教。在最後的晚餐的畫布上，手是變化的，但同時也是靜止的。你怎麼可以把「節奏」應用到靜止的東西上呢？「節奏」不是指動態的嗎？

我：這倒是沒有限度的。冰川在一個世紀內不過移動兩英寸，而燕子在一分鐘內可以飛兩英里——牠們都同樣有節奏。你要把這個信念從冰川推展到理論上的靜態，從燕子推展到理論上的飛躍。節奏都把牠們包括在一起，寄托在牠的範圍內。換言之，「存

● 鄧肯(Isadora Duncan)，為美國最大的舞蹈家，志願建立新古典的舞蹈。

在」就有節奏。

女：所謂「要素」又作何解呢？

我：這很簡單。就是音調，動靜，形式，字句，動作，色調——也就是形成一件藝術品的一切素材。

女：假使你是在畫布上用顏色，你又怎麼樣去運用「有次序的，有節度的變化」呢？

我：就拿加恩士波洛的藍孩子●這幅畫做例子。畫的主色是藍色。牠改變了不知多少次。每一次變化都很簡潔，差不多一點痕跡都不露出來。牠是有次序的。有許多許多的摹倣者都想把藍色彩料的用量忖度出來。他們總是失敗了，但這絕不是說畫的用色是沒有節度的，因為作者早就把這點做到了。

●加恩士波洛(Gainsborough, 1727—1788)，為英國畫家，藍孩子(Blue Boy)為其名畫。

意」呢？

女：就拿這個例子說下去吧。藍色的變化怎麼能夠「一步一步地激起欣賞者的注意」呢？

我：就是想引起欣賞者的好奇心，去注意畫裏「不用藍色」的景物。

女：你是指……

我：……指藍孩子的蒼白的，纖細的灰黃色的面孔。

女：不錯。同時也就從這一個孩子的臉上「接觸到術藝家的最後的目的」。

我：你倒跑到我的前面先下結論嗎？

女：假使我不喜歡搶着說收尾話，那我簡直不算是個女人。

我：我只好讓你相信你是勝利了。

女：你說「讓我相信」，是什麼意思？

我：我還沒有把「節奏」的道理完全告訴你啦。

女：哦，沒有什麼。這不過說，我還有許多許多的收尾話可說罷了。

我：我們希望的不外是如此。

女：我確信一定是如此。要使你相信我不吹牛，我甚至還有幾句「開場」話要說呢，這裏就有一句。當我在班子裏和百老匯街●演戲——你要留神，是正式的演戲——的時候，我覺得「速度」這種老套的成規很有用處。你剛才說過牠虛濫不當。不過事實上，當我沒有辦法的時候，有好多次還虧得牠把我救回來的。

我：（哦，我真高興！）是的——的確是這樣——當你沒有辦法的時候，你不過想把難關蹉跎過去，直到你想到辦法為止。真希奇。我在演出裏幾次看到有些演員心目中絕不抱着一定的見解去演戲，因為我從他們演的三幕戲所見到的一切的要素就祇有「速律」和「抑揚頓挫」——這也是渡他們過難關的第二個救星。（我很幽默地拍拍她的

肩。親愛的好友，別忘了後面幾句話。

女：你真刻薄。在班子裏，那些可憐的演員哪裏有什麼時間或機會去想辦法呢？

我：別聽他撒謊。你要他把劇中情節輕描淡寫的摘錄下來。要他用很忠實的態度逐漸揣摩牠——只要時機一到，他便會觸機想出怎麼樣演的辦法。這種事在人生中也常常碰得到的。你會遇着一位你明知不在本地的朋友，你會遇見一個你不願意看見的人，在那個時候，你便會自然而地一顯身手了。那時你會受了暗示，把自己的答案也找出來了。總而言之，這就是劇作者向你所要的東西。他要你對他的暗示提出自然流露的答案。

女：可是這種自然流露性又往哪兒去找呢？

我：是用節奏底靈活的官覺去找。可是絕不是用「速律」，因為牠只限於慢、中和、快這三種，未免是太狹窄了。從另一方面言，節奏有一種無窮的，永恆的韻調。一切創造的東西都是賴「節奏」而生存，以有限而轉化為無窮的演進而生存。試拿這段台

辭做例子：

「你的確是撒謊；因為人家都叫你做爽直的凱，快活的凱，有時候又叫做該詛咒的凱；不過，凱啊，基督國度中最好看的凱，凱家的凱，我高貴嫺雅的凱，因為珍饈盡是可口的；是以，凱啊，慰藉我的凱，就收容了我吧；——我在每個城裏都聽見人家讚美你的溫柔，傳誦你的德性，稱道你的美麗，——不過還沒有你本人所有的那麼的動人——我忍不住要求你做我的妻子。」

你知道，這一段是訓悍記第二幕第一場的戲。假使一個演員沒有「節奏」的感官，這段台辭可以說得非常呆板，非常單調。什麼速度或「速律」都無法補救。他唸得愈快

● 凱 (Kate) 為訓悍記的女主人公。凱為凱塞琳娜的簡稱。本節為男主人公帕脫魯秋奧初次與凱會見的讚辭。帕問她是否名凱，她否認，是以帕說她撒謊。

● 「嫺靜 (dainty) 的複數意為「珍饈」(dainties)，凱與「可口」的語音相近。此句劇辭的意義是因字音而變的。

，也愈顯得笨拙。不過我以前聽過有一個懂得節奏變化的價值的演員唸這過段台辭，他從「爽直的」變到「快活的」；從「該詛咒的」變到「最好看的」；從「凱家」變到「高貴嫵雅」；這樣的一直變下去。我敢說我生平從來沒有聽見過唸得這些簡練的台辭。牠簡直像一片變化千萬的崩雪；又像是一服恭維的良劑——從演技方面講可說是簡練而節度到極點。還有，哈孟雷脫的劇本裏，國王克魯底亞士的第一段獨白，也是鑑別「速律」與「節奏」的不同之最顯明的例子。原文是：

「啊，我的罪惡是定了，連上天也嗅到我的罪惡的氣息；這種弑兄的大罪，要受原始時代長老的詛咒——我的祈禱的心願雖然跟意志一樣的敏銳，可是我又不
能祈禱：我的堅強的意念敵不過我的更堅強的罪孽；於是，我就像一個人同時幹
兩樁事一樣，只好呆呆站着不知道要從哪一樁先下手，結果兩方面都弄得一無所

● 本段見該劇三幕三場。聖經上說該隱弑兄受詛咒。

成。……」

你花些功夫研究牠一下。現在你明白了嗎？

女：有一點我看到了。我的匆忙的時間又要添上許多實習的工作了。

我：唔，你喜歡講收尾話的——該怎麼說呢？

女：無論什麼東西，只要使能夠「一步一步地激起我的欣賞者的注意」的，都不要放過。

我：了不起。你真是一個欣然就範的稚子。既是這樣，事情是很簡單的。就演員的地位而言，所謂養成一種節奏的感官的工作，不外是指無論他在生活中突然碰到哪一種節奏，他都能自由地盡量地湊合牠。換言之；不要與你所接近的一切節奏相隔膜。

女：不過要做到這一步，非得先把節奏究竟是什麼這一點弄清楚不可。假定我是個「節奏聾」的人，或者照你說，是感不到節奏的人，便怎麼樣呢？我又有什麼辦法呢？

我：『你到尼姑菴去吧，走；快點。再會吧。』●

女：哦，別這樣說——我自己覺得的確沒有節奏的感官。

我：你錯了。宇宙間沒有一塊石子會欠缺節奏的感官的。也許有少數演員是這樣，不過是太少了。每種正常的生物都有的。有時候留在一種潛伏狀態中沒有發展，這是事實。不過只要花一點功夫就可以把牠引導出來。

女：現在不要跟我爲難了。乾脆告訴我怎麼辦。

我：不要催我。因爲這樁事是太簡易而通俗了，要解釋起來倒是最大的難題之一。嬰兒養下來了便流露節奏。牠呼吸了。這是「大自然」賦與萬物的一個公平的開端。繼着這開端的，是發展。第一是走路，第二是言語，第三是情感。每一步路，每一句話，每種情感都是生生不息的變化下去，每一方面都有同樣的歸依，都有一個最後的目標。

● 哈孟雷脫三幕三場。哈馬與翡麗亞語。

這就是節奏（自覺的節奏）的第一水準。當外力把牠們的節奏反映到你身上來，也就有了第二個水準。這是指當你跟別的人一起或是爲着別的人去走路，舉動，應接的時候。當你照着規矩走路；跑上幾步去迎一個朋友；或者跟你的敵人握手的時候。當你的話回答別人的話；深深的打動了你，或者是你依然不爲所動的時候。當你的情感成爲別人情感的直接反應和結果的時候。

女：第三個水準又怎麼樣呢？

我：就是當你能夠操縱、能夠創造自己節奏跟別人的節奏的時候。這是至善。這是究極。不要忙着想到這一點。初學的一定要從第二步動手。在開始的時候，一定不能任他做得過多，他份內要做的就是隨時留意在實生活中的一切節奏的流露，把牠們儲藏在腦府裏。至於各種不同的節奏所產生的不同的結果，應該加以特別的注意。最好是從音樂方面下手，因爲這裏的節奏是最鮮明的。到音樂會去；只要你高興，就是街邊的小

風琴，也是一樣見效的。不過你得用全副精神去聽，把心懷放開，任隨音樂的明確的節度支配着你。音樂給你帶來了情感，你就把你自己整個的貢獻給情感。讓情感跟着音樂的變化而變化，總而言之，要凝神以應變，你要跟別的藝術合致，追隨着音樂；你要跟一切日常的事遇合致，追隨着節奏的流露。

女：（聽得出神了，當她發現二加二等於四的時候，老是這樣的。）現在我明白了。你說的就是我在這裏，在這高巔上所經過的情景。我把自己完全交給了千變萬化的節奏，牠變得這樣的迅速，這樣的神妙。

我：變得這樣的動人心魄。就是一頭象受了這種變化的影響，也會站不穩腳呢。對你却沒有多大的關係。

女：親愛的先生，謝謝你的厚意，這還不見得是你的收尾話吧。假使我有一個時間受過音樂的陶養以後，我又往哪兒跑呢？我又應該拿什麼東西做我第二個感應的對象

呢？

我：噢，你連拔地數千尺「挾飛仙以遨遊」都已經感應到了。

女：噢，請你不要這樣說！

我：你感應着紐約街頭的節奏。你帶我跑得上氣不接下氣。

女：不過，我却感應不到你的話的幽默。你的話反而把我弄糊塗了。

我：對不起，我又使你失望了。（我猜她是一本正經的。）你感應了我的幽默的，因為你把你的聲音的力量，你的發言的速度，你的懇求的內容都改變了。你把你的節奏變化了。

女：以後也許我夠得上跟你辯論。現在請你告訴我：假使我對於音樂方面能夠很自由而毫不費力地處理過去的時候，我又要留意什麼呢？

我：（她求得這樣懇切，因此我也脫不了自己說過的窠臼，把我的節奏改變了，我

拖着她的手，把她帶到欄邊。現在不要看我，我至愛的朋友，你望着太空，用你內在的聽覺去聽。音樂，以及繼此而生的其他的藝術，將是把你接引到整個宇宙去之唯一的一條大路。裏面無論有什麼東西你都不要放過。聽聽海濤的聲音吧。用你的身體，腦子和靈魂，把他們的汹涌變化的瞬間都攝收過來。你要像狄摩西典尼●似的對着怒潮說話。第一步做過了以後絕不要軟弱下去。把你的說話的意義和節奏造成海濤永恆之共鳴。吸收牠們的精神，跟牠合致爲一，那怕只有一剎那也好。在將來，我願意使你有表演宇宙文學的一切不朽的人物的能力。你可以用同樣的經驗去接觸森林，田野，河流，頭上的青天——然後再轉到都市裏，把你的精神移到牠的聲響方面；像你剛才聽到牠的活躍的騷音一樣。不要忘記一些恬靜的，夢一般的小城市——最要緊的，不要忘記你的同胞。他們生活過程中無論有什麼的變化，你都要關心留意。常常用你自己的節奏的一種新

● 狄摩西典尼(Demosthenes)希臘雄辯家

的，更高的水準去反映這些變化。這就是生存。亘續和活動底關鍵，這就是宇宙——從一塊石子起到人類的性靈——全部的真相，戲劇與演員在這一幅大畫裏面祇不過是演一個角色而已，不過，假使演員不變成其中的一個角色的時候，他就沒有辦法表現全部。

女：（深思且帶戚容）我真是苦。

我：爲什麼？

女：以後幾個月不知又要忙到什麼樣子了。

我：是的，不過你以後就會知道「第二步怎麼辦」了。這不是聊可自慰嗎？

女：當然囉。我真是多虧了「怎麼」！我們走了好不好？

（我們走了，電梯很輕快的載我們下去。街頭吞沒了我們——而我們也改變了節奏了。）