

9
新演劇叢書之二

演劇教程

天竺、曹葆華訳



東北文藝工作團編

大連中蘇友好協會出版

東北書店發行

演 劇 教 程

曹 天 葆 華 藍 譯

大 連 中 蘇 友 好 協 會 出 版

1 9 4 2
- 00935

01516

目 次

演員論 (Л. 拉波泊)	天 藍譯
前言——有機的注意——注意的感官與對象——筋肉緊張——注意與筋肉——筋肉自由——合理化——創造的幻想——舞台態度——公開的孤獨——身體動作的回憶——舞台動作——舞台任務——舞台任務三要素——舞台動作與反動作——舞台情緒：完成任務的結果——舞台的相互影響——擔任角色的工作——分節——劇辭與潛劇辭——性格化的主要特點——各節的重要——角色的設計（內在的與外在的）——對於人物的態度——性格化：內心與外表的特點	
導演論 (P. E. 查哈瓦)	曹葆華譯
上篇	
前言——作為導演底材料的演員——藝術與現實——創造的交互關係	
下篇	
前言——演員底創造任務——導演底解釋——導演底指示——創造的絕路	
譯後記	

論 演 員

前 言

一個演員要知道如何來排演他自己那一脚戲，最好的方法，就是仔細地回想一下所有他看過或親自演過的那些演出。讓我們來對照一下那些我們所歡喜或不歡喜的表演的標本的特點吧。

當我們看見一個木頭木腦的演員，亂亂動着，手足不知所措，同時又想掩飾他那種動作——或者由於紊亂的結果，他表情鬆懈，不能自持，雙手無目的地亂擺，這樣的一個演員說話時聲音不自然，其他演員的言語也不會聽好，他那脚戲就草率了事。或者，一般地就是他做作不自然不適當，不能像一個人在實生活裏面同樣的環境之下所行動的那樣——要是這樣，那一定可以肯定的說，這一個演員的演出是決不會得到觀眾的好感的。他要不然是一個壞演員，要不然就是沒有切實準備自己來擔任那一個脚色。

再讓我們來回想一下我們所歡喜的演員吧。可以肯定的說，他的行動一定是與那個壞演員的行動剛剛相反的。他的手足不照自己原來的動作做，不現笨相，感覺得舞臺上周圍的東西與人物只是簡單平常的神情；他聽好其他演員的言語很自然的回答，他那部份臺詞說得就好像是他自己的話一樣，不像是一句一句記出來的。我們所歡喜的演員，笑起來是很坦白、自然、真實的，不做怪相來引我們發笑，同時，他因驚駭而叫喊的時候，就好像真正的受了驚駭。總之，考查這樣一個演員的演出，我們可以得到這樣的結論：我們之所以歡喜他，就是因為我們看他聽他；我們感覺得他在臺上所遭遇的任何事物，他在實生活中也是可能遭遇得到的。

上面說過的缺點——窘促或者不必要的呆板體態，逼緊的聲

音，對於其他演員的言語不注意，機械地背誦臺詞等等——並不必然地證明這就是一個壞演員，或者做不了什麼。而常常是這樣一種事實的表現：他不曾好好地預備自己的戲，他模倣了壞演員，或者不自覺地不注意地用了錯誤的方法來準備他自己那一腳戲。

分析過缺點和發現了正當的修正方法以後，同一個演員可能演得更好些，更正確些。

現在，讓我們來好好地了解一下，我們怎樣才能避免一切妨礙舞臺上正確工作的事物，避免一切致使表演惡劣的事物。

有機的注意

當我們觀察一個實際生活着的人，我們可以看到他的行動是平常的、自由的，同時也是自然的。假如我們考查一個指定的人物的行爲或者我們自己的行爲的時候，我們一定可以看得出來，在任何時間我們的注意都必定集中在某一件事物上。我們工作的時候，我們的注意集中在我們的工作上；可是要是我們的工作習慣了呢，我們機械地做着那件工作，我們可能想着其他的事，因此，我們的注意也就一定集中在我們的思想。我們休息的時候，我們的心很顯然地是悠閒着，這好像我們的注意就不集中在任何的事物上了，但是，這僅僅是好像而已；實際上，種種不同思想的序列打我們心上過，我們想到天氣，想到過去的夏天，想到我們讀過的書，想到我們昨天沒有看完的報紙——記起這個報紙，我們又跑起來找它看（請注意：以後我們還要回轉來談這一條：我們實生活中的每一個動作——這定律也可應用到舞臺上來——都是有它的動機的，而這個動機又是由某一個原因所引起的，舉例說：前面那個例子，我們記起報紙就去找報紙看）。

因此，每一個人的注意總是在某種程度之下，集中在某一個對象上面，而這個有力的定律也必須應用到舞臺上來。

注意的感官與對象

傳達我們的注意的是：一，視覺（我們看到什麼東西）二，聽覺（我們聽到什麼東西）；三，觸覺（主要的是我們的手或手指，我們拿着或觸着什麼東西）；四，嗅覺（我們嗅着什麼東西）；五，味覺（我們吃着或喝着什麼東西）。

我們注意到的物體，人或思想，我們都叫它注意的對象。在舞臺上，正如同在實生活中一樣，我們的注意必須通過感官來集中在某一個或其它的對象上。

實生活中的與舞臺上的注意的差別如下：在實生活中，我們的注意或者是有意（譬如我們強制自己專心一意到那個對象上——我們工作，我們閱讀等等），又或者是無意的，即是我們的注意給這個或那個對象所佔有着，好像全不由我們意志似的。要在舞臺上，我們就必須有意地運用我們的意志來強制我們注意的感官針對着某些對象，那些對象是我們扮演某一腳戲時給自己所選擇下來的。

在舞臺上出演的第一個先決條件，就是要有控制我們自己的注意的能力，因而運用我們的意志力量來集中我們的注意到我們所選擇的對象上去。

筋 肉 緊 張

我們說過，觀察一個實生活中的人，我們可以看得出來，他的動作是有動機的，有目的的，是由於某些原因而引起的，同時也是針對着某一個計劃的成就的。

現在假定一種這樣的情形，一個人自己知道是在被別人察看，或者我們自己感覺到我們是在給別人仔細地察看着。在這樣

的情形之下，一個人的行爲，就要改變：他開始感覺得不好意思，他再也不是「他自己」了；他變得非常不自然。被人所注視尤其是被許多觀眾所注視的人，一定是會被他們的注意所壓倒的。在集會上講過話的人，或者注意過臺上沒有經驗的演說的人，一定知道觀眾的視線總是要打擾着那個說話的人的；他的聲音不服從他，他的動作是勉強的，他找不到適當的字眼等等。可是，假如那個說話人愈注意到他演說的對象，他也就愈加能夠集中他的注意到他的演說的內容上，他要透服聽衆的願望也就加強，因此，他的舞臺恐怖也就愈加刻服得迅速些。你無疑地注意過，這種時間是會來到的，當着一個演說家能夠隨意擺佈自己，再也不難爲情或手足無措了，他的動作得着了保證，聲音洪亮，他是「他自己」同時又能夠動人。使得演員動作不自然，因而產生體態呆板和僵硬（我們在開頭說過的）的就是在觀眾面前的舞臺恐怖這種感覺。

注 意 與 筋 肉

正如作熟練的演說家一樣，演員要避免體態、面容、聲音的緊張——我們以後就說「肌肉緊張」——只有有意識地學習把注意放到一定的對象上面去。

在未考查那一脚戲、未確定演那一個脚色之前，一個演員一定要經過一套練習，那套練習將使他在工作上能把握住上面所討論過的那種情形。

他一定要知道，如何來準備建造他那脚戲的基本材料。這些基本材料整個地包括着演員自己——他的臉孔、體態、聲音、思想與感覺，一句話，他全個的感官系統。

只有演員自己真正的能經驗到所有的感覺與情緒——即是那劇作者所寫的那個脚色的感覺與情緒——那末，那個演員的演

出才算是有了解信。

要預備掌握這種舞臺生活，演員必須從最簡單的練習開始，學會有意識地來支配自己的注意。

劇團所有的學員都應該一起坐在劇場或排演廳裏面。劇團裏面某一個人走到臺上去，拿一件東西——注意的對象——並注意這一件東西。劇團的導演和其餘的人都望着他。演員必須察看這件東西，但決不能隨便以為只要看就可以裝着察看的樣子；他必須對於這件東西發生興趣，因而他的注意才成為有識的、真實的注意，因而他才能看到這種東西所有的細微之處（以後也能很容易地記憶這些），僅僅假裝看是決不成功的。

當着他的注意實際上已集中到對象上去了以後，這個學員可以知道，他一上臺時的肌肉緊張，難為情，是消除了，或者相當地減少了。

這並不能假定說，這種練習與排一脚戲相去很遠。無論如何，任何一脚戲裏面都有這樣的地方：演員需要來察看某一件事物：唸一本書，注視他對面演員的臉子等等。如果他學會了望到臺上的東西很隨便自然，那麼，這將大大地幫助他來練習第二部。

同樣的練習，劇團裏每一個人都要重複做。

再說聽覺。做這練習的人，站到或坐到這一團人的面前，開始聽——如同前面練習視覺一樣；他不能裝着聽，而要仔細聽。他不能隨便聽一般的嘈雜的聲音，而要注意聽某些特別的事物，例如他要聽聽外街道上在找什麼，竭力抓到那最細微聲音的事物。這麼一來，只要一等他真正的對那對象有興趣了，而且集中聽覺到那對象上去，其他的人一定可以看得出，他自己也可以感覺到，他的肌肉（即體態）是自由了，同時他的注意成為有識的注意。

演員必須學會在臺上聽，同時，這種練習是有直接實際的意

義的。在舞臺上，演員要能夠聽和能夠了解他所需要聽的，是絕對重要的。

學會在臺上聽以後，他同時也就學會了演任何一腳戲，因為抓得住對面演員的話是和講自己的話同樣重要的。注意有各種程度的不同：開始是微微的興趣，最後到完全凝神為止。

演員爲了訓練自己以統制自己的注意，他必須克服安排在練習中的種種困難，以練成對某一件必須的對象的專心注意。舉例說，假如他在唸一本書，就讓那些在場的人談話來阻擾他，找他開玩笑，吵鬧等等。這個演員却必須強制自己一心唸書，不管他周圍的情形，而完全沉浸於他所閱讀的書本的內容裏面。

其次的練習，包括細微情節的記憶：某人怎樣過了他的一天，某人做什麼，某人同誰談話，談些什麼等等；同時也讓旁人來打擾他談話，而演員必須繼續回想他自己的念頭——這樣來訓練自己的注意。

分別地重複練習你的每種知覺能力。看不同的事物。聽，接觸一樣東西，使你所有的注意都集中到你的指頭上去（想一想這個感官對於階子是多麼發達，它得替代視覺），嗅集中所有的注意力到你的鼻子上——嘗試偵察這種或那種的氣味（想一想這個感官對於畜類是多麼發達：狗要依靠嗅覺尋找事物）。最後，味——嘗試集中注意到這種或那種飲食上去。循環的做着這些練習。讓其餘的人與導演在練習中來斷定你集中注意的成功程度。

當看你直接演戲的時候，你將會找到許多的機會來進行所有這些練習。舉例說，這樣或那樣知覺能力的專長，就是創造一個性格的重要因素。貪吃的看重味覺嗅過其他一切的感覺，他會集中他的注意食桌上去，或特別留心地把滿時菜的鬍子鎖起來。欺詐、好奇、刁滑的傢伙——一看就叫人想起狐狸來——嗅覺在他們也許是鬍長的感覺。因此，他的鼻子在他的行動中要流着特殊

的角色（注意這種說法，「伸着鼻子管人家的事情」）。

爲了發展觀察力，注意力以及感覺的尖銳性，有系統地來實行許多簡單的練習是同樣必須的。

這些練習當中有一個例子，就是所謂「對鏡」練習。做這練習的人面對面立着；一人做動作，其他一人學他一樣做，好像鏡中人一樣。這劇團的導演看要好，並且指出其缺點。

第二種練習也許可以叫做「導演與演員」。一人做「導演」，走上舞臺，做一套顯然簡單的動作，其他一人爲「演員」，必得很準確地記住並學樣做。導演走下台來，反過來看「演員」怎麼重複他的動作。「演員」應該再學那些面部表情、步法與「導演」所有的動作，愈相近愈好。

「導演」做完以後，「導演」應該指示並說出有一些什麼錯誤，爲什麼錯了。然後，兩者交換——「演員」做「導演」，「導演」做「演員」——重複這種練習。這種練習可以發展觀察能力；同時可以教會一個演員，在將來他擔任角色的時候，抓得住那導演所指示給他的那角色的本質。

以下的幾個練習，在發展記憶力與注意力這方面，是很有用處的。全體的人坐成一排；第一個人說一個字（隨便他想到的什麼都可以，譬如「桌子」），第二個人除重複這個字外，又加上自己的字（譬如「書」），第三個人重複前面兩個字又加上第三個，這樣一直下去。如果有十個人參加，那麼第十個人應該重複前九個字，再加上第十個字；然後，第一個人除重複這十個字外又加上另一個字等等。

總之要記住，這些練習不但在預備扮演角色的工作中需要，這些練習還可直接應用到舞臺日常的工作上來。讓我們假設在你所演的那一脚戲裏，有一個地方你集中所有的注意在對方演員的言語上。你或者聽他，或者聽臺下某聲音（那一個人來到了）；或者在另一個地方，你自己談話。可是，同時你的注意却在於你

手中所拿着的一件東西等等。

從如何集中注意這點來考查一下你現在也許正在排演的那一角色吧。分析一下，在每一規定的瞬間內，你的注意集中的程度和所集中的對象吧。

這將一開始就會幫助你所要預備演的那一角色。

在舞臺上，我們注意的對象是我們周圍的東西，連我們在內的劇情和其他的演員，那就是我們在戲中要遇到的許多角色。

我們得結論說，當着我們誠懇地以生動的有機的形態去集中我們的注意於某一對象（看或聽某一事物等等），同時那肌肉緊張也就開始減少。我們說，演員在舞臺上，一定是要肌肉自由的。

筋 肉 自 由

什麼是肌肉自由？

我們在舞臺上整個的時間內，我們做着某些動作。我們的意識就好像在那裏發命令；我們的身體就服從，執行這些命令；我們說話、走路、坐下、作手勢（即是竭力用動作來表現我們的思想或強調它們）等等。我們用我們的肌肉等來做這些動作：我們說話，用喉與口的肌肉；我們走路用我們腿上的肌肉等等。我們做任何一個動作都需要耗費一定量的能力。

實生活，是我們獲得一切的舞臺的知識的泉源。參考實生活我們很容易就會發現，平常做一個動作，需要多少能力，我們就用上多少能力，一絲一毫也不多用的。譬如，我們要舉起一磅重的東西來，我們用上能力，就用到一磅的限度。當我們站起來，我們的體重有多重，我們腿上的肌肉就出多少力。在實生活中，我們本能地這樣做，我們並不去想它。在實生活中，我們的肌肉總是自由的。

這是必要的，對於每一個規定的動作只能用上那必需的能力的量——不多也不少。這一條極重要的規律對於舞台上的演員幾乎是命令式的。演員的動作決不多用或少用肌肉的能力。假如他舉起一樣東西，實際上是很輕的，可是需在觀眾面前顯得很重，那末，他就必須用上比那件東西實際的重量還要多的能力。要不然。如果他舉起這個「很重」的東西只是很輕便的舉了起來，其結果便成了一個不能爲人所了解的動作。他必須依原狀來認識實生活中他本能地所做的事物，然後學會使它們服從於自己的意志，因而很真實地轉用到舞臺上來。

讓我們檢查一下我們訓練肌肉的辦法，進一步來學習如何把握它。開始，讓我們重新記住，要避免肌肉緊張，只有藉有機的注意的帮助才有可能，當注意集中到某對象上去後，我們在那種情況下便忘了我們的肌肉。只有強制自己用自然的興趣去注意那選擇的對象時，體態的不自然、僵硬與緊張才會消失。

一個人出現在觀眾面前所經驗到的不自然，是由過度使用肌肉能力而來的，而過度使用肌肉能力又是由衆目所視的事實而引起的。看一看，你在房間內搬動一把椅子要多少力量（肌肉能力），而你在舞臺上爲衆目所視的搬動一把椅子要多費多少過剩的力量。看一看，是否你那隻不需要出力的手出了力，或者你的頭和肩膀是否是自由的。

做以下的練習：坐到椅子上，肌肉完全自由，只要使點勁坐得端正。看你自已（讓指導這練習的人也看看）是否手臂、頭、肩、臉和腿的肌肉都是自由的。完全放鬆你的肌肉。其次，讓一隻手的肌肉使勁，其餘的不動。然後，另一隻。再你的腳、肩、頭（不一定限次序）一直到你的全身都使勁。

學會掌握肌肉緊張的程度，和把肌肉能力由身體某一部份傳到另一部份去。舉例說，整個的身體都鬆懈，可是叫腳特別使勁，或右腳右手使勁，就在這種情形下坐着或行走。檢查自己，

再看看別人——你自己做到了什麼程度。

能駕馭你的身體就直接幫助了你演戲，好比你練習一個指定角色的步法和他表情的形狀等等。自由行走，可是要挺着你的脖子像鵝一般。又讓我們假定你演一個醉漢，他的肌肉是不服從他的；他想挺着走，可是他的腿弄得他側到一邊；他想說話清楚，可是他的舌頭却結起來等等。

這樣一來，在許多排演的機會裏面，你要是意識地來駕馭你的筋肉，這將證明，對於你以後排演一個角色的動作是非常有用的。現在我們來做另外一種練習——包括練熟以前的練習——那種練習將準備我們第二部份的工作。

合 理 化

學習組每一個人，一聽到信號（拍掌）之後，立即做個姿式出來，很自然的、沒有想過的，就即使是最想不到的蠢笨的姿式也好。其次，姿式不變動，觀察一下自己：把筋肉放鬆來，只要用上那姿式所需要用的氣力就可以。

最後，使這個姿式「合理化」。我們現在談到我們系統的中心問題了，我們舞臺工作的本質。我們以後可以看到，舞臺上發生任何的事物，它的基本要求就是要合理化。

再談聽信號後所做的姿式，讓我們假定是雙手舉到頭上吧。這個動作是你偶然做的，不假思索的。現在呢，你得想像，在實生活中在什麼情況下你才做這個動作。就說你舉手取下掛在棍上的毛巾吧，或者你是要拿住一個籃子，不讓它從架子上掉下來。當着你的想像把意義給了這姿式以後，那末，我們說，這個姿式是已經合理化了。

現在，你再不是簡簡單單地舉着雙手站在那裏了；這個姿式是要有一定的目的的。那就是抓住那個想像的籃子。合理化了以

後，你自己會覺得那有意義的姿式與無意義的姿式是有很大的差別的。

前一個時候，那姿式顯得無意義；再過一個時候（一經找到了合理化）那姿式就顯得是有意義的，可以了解的了。每一個學生都替他所做的姿式找好合理化，再重複做那姿式，把合理化記在心裏。

現在再做以下的練習：導演令你做三個或四個動作，那麼你就連到做，不要預先去想它們，或者去想把它連貫起來。舉例：一，舉右手；二，摸到前額上；三，左手插到衣袋裏。給每一個動作找合理化，同時，將他們連貫起來，找一個總的合理化，譬如：一，你請聽衆不要講話——舉手叫大家注意；二，你記憶開頭的話——用手摸前額；三，你找筆記——手插到袋裏去。如此，你給你每一個分開的動作都找到了目的了，同時，那總的合理化也就具備了。

這一套動作可以找到許多的合理化。現在，更進一步。我們說，「想一個或找一個合理化。」怎樣才能找到這個合理化呢？用想像。或者我們將來叫它做創造的幻想。

創造的幻想

人是天賦得有創造的幻想的能力的：那種能力能夠把生活中不同的現象集攏結合成爲一種特別新的現象。人要想像不存在的東西是不可能的，但是，把不同的存在的東西結成一個新的整體——因而創造一個新的「藝術的形象」——那只要有想像或創造的幻想的幫助，却是可以辦到的。

這種創造的幻想的能力是一個藝術家必須有的特質——你和每一個藝術家一樣，必定要想種種可能的方法來發展你自己的這種能力。

你使用這能力（創造的幻想）越是便當，你刻畫一個人物的能力就越是豐富。你越有本領選擇創造一個人物所必須的適當有力的表現手段，你對於那腳戲的扮演也就越真實，越有說服性。

以姿式的合理化和前面講過的個別練習作起始，來發展你的幻想吧。你的幻想越是能夠提示細微的合理化，你的練習也就越是有利。找出一個動機來，儘可能明白地向自己解釋每一個動作；姿式可以稍稍變換點以適合合理化（但必須在基本上一致）。

讓我們再談到舉手的姿式吧。你還記得，其中得出來的一種合理化（有許許多多種）是要拿住籃子，使它不至於從火車廂內的架子上掉下來。更進而發展這個合理化：是什麼樣一個籃子，有多重，裏面是什麼，誰的籃子，為什麼在架子上，又為什麼要掉下來，事先事後怎樣等等。總之，讓你的想像照着這練習的主題造一個故事出來。這個就是用你創造的幻想使姿式合理化。只不過你的幻想要在像似真實的範圍之內（保證你描述事物的形態都是實際生活中有的），你所幻想的這個特殊的籃子或任何偶然的事情，一方面固然是想像的有趣的，但同時也要是像似真實的。

要不然，你創造一種空幻的幻想（好比說，無目的的）越出可能的真實生活的範圍之外，那末，你就會遇着危險：真正創造的幻想會被空想所代替，而空想對於演員創造一個角色是決不需要的。一個演員必須掌握一種易於引起的創造的幻想，可是同時，他一定要能夠給他創造的幻想以意義。幻想必須有一定的目標，成爲有目的幻想。

這樣，我們用幻想來幫助合理化。舞台上任何事物都必須合理化——任何舉動、動作、思想，任何一個眼色都應該有理由和目標。

舞 臺 態 度

在舞臺上，演員的周圍全都是虛構的事實；這包括佈景、服裝、道具，包括其他的演員和化裝後的自己。

演員必須要能夠認為這一切都是真的，相信舞臺上周圍的一切是活生生的現實，同時除自己之外，還要使觀眾也如此相信。這就是我們演戲工作的方法的中心特點。

對於舞臺上周圍一切的虛構要取得一個嚴肅的態度，那末你就要先取得這態度的合理化；那末你就要用你創造的幻想來尋求合理化。換句話說，就是用創造的幻想來取得合理化，用合理化來取得正確的態度。而在舞臺上，態度就是一切。

爲了出演他的戲，演員所採取的各種態度（對旁觀的人，對事件，對事物的態度）便進而組成一個舞臺腳色。演員演戲的工作，基本上在於選擇採取這些個態度，同時借助創造的幻想使這些個態度合理化。這個我們以後再講；現在讓我們來談關於態度的幾種基本的練習。

隨便拿一樣東西，譬如說：帽子，放到桌上或地板上，試把它看成一隻老鼠；就假信它是一隻老鼠，而不是一頂帽子；試用你創造的幻想把這種態度合理化：描摸這是哪一類的老鼠，有多大，又是什麼顏色的？此地你一定要了解住一件事實：就是你看到的這件實際的東西，帽子；可得把它所有的特徵：顏色、形狀等等都不看成是一頂帽子，而是一隻老鼠；把那些特徵看作老鼠的特徵。

假想這頂帽子是一頭可愛的小狗，同時對它採取相當的態度，你給你想像的小狗的合理化當是細微——斷定它哪裏是頭，哪裏是尾，又哪裏是爪，哪裏是耳朵——你要建立的正確態度也就更加便當。試坐成一排，讓每個演員輪流和這頭「小狗」玩一玩，很仔細地（或者大家公認採取的態度也可以）從一個人的手裏轉到另一個人的手裏。當着它轉給鄰近的人的時候，每人都試談他對於這頭「小狗」的態度。假如你仔細地使這態度合理

化（即是帽子之一尖端是它的口，另一尖端是它的尾巴，帽頂是它的背部等等），這麼一來，你會感覺到，對一頭「小狗」的適當的態度是已經建立了，即使你所看見的東西還不過只是一頂帽子而已。在這種情形之下，那些愛小狗的人一定會津津有味和這頭「小狗玩」，要是有人扯它的「尾巴」或亂摔它，他們也是會生氣的。

這是一個例子（要有許多，你們自己去想像好了），把假信（我們看見，知道這是一頂帽子並非小狗）看作真實（這頂帽子就好像它是一頭小狗）。我們要如此地強制我們自己，很天真地把我們眼前的某些東西當作別的東西，同時，我們要學會，強制我們的觀眾來這樣相信。

回想一下，小孩玩得多天真多嚴肅呀！他們多麼相信跨馬的竹竿就是一匹馬呀！小孩所看見的是一根竹竿（不然，是心理不正當），可是他把它當作一匹馬。你問他騎的什麼，他會不好意思說是一根竹竿，可是當他自己在玩的時候呢，他却相信他騎在一匹好馬上。這種「嚴肅性」，小孩玩時自然的天真，也應該很自然地成為演員在舞臺上工作時的「嚴肅性」。

這種「舞臺態度」是我們工作中最重要的一部份，它把我們方法中前面幾個單獨的部份連貫起來成爲一個整體。

無論如何，在舞臺上我們周圍一切的事物——舞臺氣氛，我們所捲入的事件我們所講所聽的話語，我們所碰到的其他的角色——都是虛構、假言，其所以串到一起，擺到台上來，都是爲了特殊的演出，演給觀眾看。並且同觀眾一樣，我們演員們知道，舞臺上所發生的一切事務都「不是真的」，演員只是在「演戲」（play）而演戲不是「玩耍」（Play）呀。

我們也知道，我們愈能使觀眾感覺台上的事物都是真的，我們就愈能強制他們相信我們所創造的舞臺生活，而我們的演技與演出也就愈好。

我們怎能取得觀衆中這種效果呢？我們必須把舞台上四周的虛構與假相當作真的看。

藉着「舞台信仰」，一種對虛構如同對真實一樣嚴肅的態度，演員能夠任意擺佈他的觀衆，同時由於演員在自己所擔任的那一脚戲裏面去生活和感覺，他也就能夠強制觀衆跟着他自己的情感走。

我們怎樣能獲得這種態度呢？

用合理化的方法。

沒有合理化，我們在舞台上的動作和言語就不會像真的，就會變成無意義的，同時觀衆也就不信服。

假如我對你或對一個演員說：「我在亞伯街上走」（莫斯科瓦克坦各夫戲院所在地），那末這一句話對於我是有活生生的內容的。亞伯街這個名詞會引起一串熟悉的印象。……這條街的本身，左右兩旁的街、汽車、貨車、戴着白手套的交通警察、裝置精美的商店門窗等等。如此，「亞伯」這個字就是合理化了，它像真的、人家也信服，同時也就證明我所說的都是我都知道的。同樣地，我在舞台上所說所做的每件事情都必須有特殊的內容，都必須合理化。

我所要的戲，我自己必須知道，同樣地也必須知道和我在一起的別人的戲，正如同我知道真正的自我和我生活的環境一樣。合理化着我們創造的戲打下了一個真實的基礎，而有了這個基礎之後，某一腳戲和整個演出的構造才是穩固的。

我們要使舞台上的情景合理化，就必須要研究我們在舞台上再現的現實，同時，用我們創造的幻想，從我們研究與觀察的材料裏面，把當時所需要的特徵選擇出來。將這些特徵同時連貫着就組成整個一脚戲的合理化了。

爲什麼我們把「態度」認爲是我們工作之中心點呢？

因爲每一個角色都主要地是各種不同的態度所組成的。每一

脚戲就好像是由那些態度所編織成的。有能力來正確地刻畫這些態度，同時掌握這些態度，那就是很正確地演了一脚戲。

關於「態度」的練習，隨便多少都可以想像得出來。從那最簡單的開始，如同前面所講過的。再舉例，拿一個凳子來，對它建立一種態度。一，假想它是一個蜂巢；二，假想它是一個狗窠，內中有一條烈狗，而你又得從它跟前走過；三，假想它是一籃好吃的東西等等。讓導演看好你，是否你對這件指定的東西的行為是對的。當着你自己感覺到，你已經真正是對那件假想的凳子行動了，好比對那籃好吃的東西（你覺得你的態度已經合理化了），那末再做第二練習。

公開的孤獨

對於練習舞台的態度，你必須更進一步來擴展你對它的範圍。好比做這樣一個練習：走上舞台去（當劇團人的面前）先向大家講好，這就是你自己的房間。對於這周圍的對象做一種態度，好像這裏什麼東西都是你自己的，並且是「在你自己的房間內」，你願意做什麼就做什麼，念書，復習你的那脚戲、縫衣服、寫字，設使你在你自己房間內所可能做的工作都做。這樣一種練習，我們叫做公開的孤獨。其次，假想你一個人坐在樹林子裏面。你對你四周的對象的態度就必須改變，同時要適當的合理化。那末你就認為椅子是小叢林、樹木，枯枝，認為舞台地板是松針鋪成的土地，等等。隨便你怎樣動作都可以：你可以散步，躺下，想什麼事情都可以等等。努力限制你的注意，使之只及於現在舞台所假想得到的對象範圍。同時，你要使自己覺得完全孤獨（在觀眾的面前）。

假如你假想舞臺是一座樹林子，因而採取一種嚴肅的態度對它，那末，你的思想和感覺都會變成好像你就真正地在樹林子裏

一樣。你會繞着椅子走，好像採香草一樣，你看到一個釘子會驚奇起來爲什麼在密林中有這樣一個東西，等等。經過這樣一套合理化的結果，你會對你預定好的環境取得正確的態度，你會相信，你是在樹林子裏面，而你的行爲是正確的，符合於森林景色的，同時，你也就會強迫觀眾，覺得這座舞台真正是一座樹林子。

讓每一個學員都做「公開的孤獨」這個練習（「在樹林中」、「在野地裏」、「在船上」、「在家中」等等），以後再討論，誰做得最動人，同時看他爲什麼獲得了這樣現實的效果。

依照着這練習，繼續再做其他的練習，用什麼態度對付什麼東西、什麼事情、什麼人。譬如你回到家裏來接到或好或歹的消息的信等等。做出一種態度，把手杖看成一，一枚槍；二，一條蛇；三，一種樂器，等等。再兩個人兩個人走上臺去，各以不同的態度相對待（哑劇），一，互相畏懼；二，互相愛好；三，互相厭惡，等等。記住：你合理化的地方愈細微，你的態度就愈體動人。譬如，接信的那個練習中，知道裏面說的是甚麼，誰寫來的，從那裏寄來的，等等。又如在「吵架」的練習中——爲什麼吵架，你是從那裏來的，等等。

身 體 動 作 的 回 憶

現在，讓我們來講下一個比較複雜的態度的練習：試準確地複述幾個身體動作，譬如：點燈，但是不用燈也不用洋火，而是用想像的物體。

要記着怎樣擦洋火，怎樣移動燈罩，要記着那些物體的大小；形狀、重量、構造。心裏記着這些東西，然後儘可能忠實地再做那些動作。縫紉——把一根想像的線穿入想像的針孔，縫一個想像的鈕扣。選擇最簡單普通的動作：劈柴、提壺燒水、煎魚。

讓每一個學員開始選擇幾種不很複雜的動作，在家裏練習以後，在上課的時候複述。讓在場的人糾正他，以取得最準確切實的、最能表情的【身體動作的回憶】。

此地，你要好像是在溫習一切以前的練習——你的注意必定要有機地集中在這樣或那樣對象上，你要筋肉自由，用你創造的幻想，使你每種態度都嚴肅地合理化，要把莫須有的事物看成真正存在的事物。總之一句話，所有我們表演體系的個別部分，都要在此地織成一個整體，同時，從這個特殊練習的結果，你自己也一定能判斷以前的習慣熟練到什麼程度。

下一節，我們開始講一個很重要的新的題目：舞臺動作，但是暫時還讓我們打斷這體系的繼續，來檢查一下這樣的可能性，是否你能應用學過的一切到你演戲的日常工作中去。

試研究一個劇本的材料，用你創造的幻想，來描繪一個角色的一生：他的童年，他怎樣長大，他的性格怎樣形成，他怎樣過日子，他的愛惡，他的需要，他在生命中尋求些什麼等等。在你的想像裏面，把你演的角色安排到種種不同的環境底下，然後當着你上課和排演的時候，你就按照那些環境狀況來行動，一直繼續到你自已感覺得到，旁觀者也看得出，你使自已真的能適應那環境了，同時，你的行動一如你演的那角色的行動。

在任何的系列下反復所有以前的練習——練習注意；筋肉自由；姿式的合理化；身體動作；創造的幻想的發展；態度，和對各種不同的東西、事情、其他演員的態度的變換；身體動作的回憶；【公開的孤獨】。所有這一切，都能供給你日常工作的材料，而尤其重要的，是給你一串嚴肅的工作做了，準備無論在排戲上、讀詞上和你所要演的角色的性格上。

舞 臺 動 作

當着我們讀一個劇本，不管是戲劇、喜劇、雜耍劇也好，或者是任何預備在舞臺上演出的文藝形式也好，我們立刻就遇着「多少幕」(In so many acts) 這名詞。演員這個字很顯然是說「動作的人」(he who acts)。演員的任務是在以再現人的動作來創造舞臺角色的。

試想一想當生活中人的行爲，你可以看見他在不斷地動作(acting)。但是我們必須正確地來了解這個字。動作不光是外表的，那即是說，不光是與人在空間變換位置時的運動聯繫在一起的，同時它還是內在的(心理的)，發生於人的意識，而促成他心裏狀態的變遷。

設使你思索某種動作，達到一個決定，又執行你所思索的動作。你能否斷定，你在什麼時候是最「動作的」呢？在思索時，在決定時，抑或是執行這動作時呢？不，這是不可能的，因為沒有決定(內在的動作)也就不會有行動(外表的動作)。

我們的環境，通過我們的感官(視覺、聽覺等等)以作用於我們，而且反映到我們的意識裏(思想感情)；在我們內心形成的思想與感情，引起我們作為反應的種種動作，而這動作回轉來又作用於環境。整個的生活就是由這些動作與相互作用而成的。

外表的動作是與內在的動作不可分開地聯繫在一起的。而前者是後者的結果。

在與我們的環境的相互作用中，我們的行動沒有一刻時候是失措的，就即使在那習慣上叫做「不靈活」的時候也一樣(我們把這名詞放在括符裏面，是因為那種不靈活的行動只是表面上不靈活的行動：一個人的情狀不表現到外面來而已)譬如想像一個「不靈活的」打信號的人，會使火車出軌；一個「不靈活的」的看門的人，會使公共物被人偷去。「不靈活的」行動是許多事情發生的原因。

舞臺與實生活動作的區別到底在那裏呢？第一，實生活中實

在的東西作用於我們的感官，因而引起我們的思想、感情與動作；在舞臺上呢，實在的東西是不存在的，只是虛構的。因此，爲了要引起適當的反作用，舞臺上的東西就必須用我們的想像力使它們好像是有着生命一樣。這就是一個演員爲什麼一定要能夠善於運用他的想像力和豐富的創造的幻想（記住講合理化和舞臺態度的那兩節）。第二，在實生活中，我們常常下意識地動作着，不知道決定我們行動的原因，我們所追求的目的——但是在舞臺上，我們必須知道我們要做些什麼，而且爲什麼要這樣做。

舞 臺 任 務

表次抓住一個角色同外在世界關係的環節。說明促成這個或那個行動的原因，和那行動所針對着的目的。這就是創造一個角色的方法。這是必須要認清楚的，演員不單是要做動作，講出他那部份的臺詞（外在動作），同時最重要的是：他必須強制自己具有和他所演的那個角色的同一的目的（內在的動作）。他所給自己的舞臺任務在於決定他所追求的是什麼目的，他出現在舞臺上任何時間的願望是什麼。而完成他的任務的即是舞臺動作。

我們說過了，演員必須使自己與他所演的角色同一個目的。他必須用他的意志力量來完成任務。這就是說意志力量是舞臺動作的基本。

我們曾經把在舞臺上表演比作小孩的遊戲。再借用一次這個譬喻吧，我們說，小孩玩第一必須是他們需要玩。假如這個願望沒有了，他也就不玩了。我們在舞臺上全個的時間內，必須意識地支撐着我們的願望和審慎地進行着舞臺動作。

注意，我們把小孩子玩和演員演戲相比，並不是把它們看爲同一的東西，或相等的東西。我們說這一個比喻，只是說明表演的性質，說明某些東西；可是在小孩玩的那方面是無意識地表現

着，而在演員演戲這方面則成爲有意識的形式，其中有新的素質，並在最高的一個水平上。

舞 臺 任 務 三 要 素

舞臺任務三個主要的要素是：一，動作——我做什麼；二，立意——我爲什麼做這個；三，調度——我怎樣做（行動的性質與形狀）。

頭兩種要素——動作與立意都是由演員有意識地所決定的，而第三種要素調度，却是由於前二者執行的結果而無意地出現的。譬如：一，你用拳頭打桌子；二，爲了使會場靜下來；三，相當於它們的調度也就出現（這拳擊的性質與形狀）。讓動作仍舊，意思改變，一，打桌子；二，爲了試驗桌子的牢固性（估量它）。由於工作第二個要素（立意）改變的結果於是出現一種新的調度——這個打桌子與第一種形式的打桌子便不同。再讓我們在同一動作中改變立意的要素：一，打桌子；二，爲了一個打瞌睡的朋友開玩笑（嚇他）——這個打桌子再又變得不同——立意改變，調度也就跟着改變。

這樣的練習多做幾次，同時記住：別預先想好你怎樣動作，也別預先計劃調度（就是你怎樣打桌子），可是你得集中一點：爲什麼動作（你爲甚麼打桌子），然後十分自然地，適當的調度就會出現。

做以下的練習。找一個朋友來，告訴他壞消息，或者使他愉快（送他一件禮物），或者找什麼事情罵他。在做這些練習的時候，記住我們所有以前練習過的東西，即是：對於周圍環境的態度，和因之而用的創造幻想的合理化。每一種情況中，你必須知道：一，這消息是給誰的，是從誰來的等等。二，這禮物是件什麼東西，和什麼事情有關係（生日、中了彩票等等）。三，你爲

什麼發怒，爲什麼要罵他等等。

做許多這樣的練習，從簡單的開始，不用伴侶。或者，你有伴侶，那末，試用完全不說話而能達意的合理化的形式。例如：你看一個朋友，而朋友不在房間裏，他出去了，或已經睡了一——因此，你可以置身於這樣的環境之下，你不說話，可是能夠作一個時間的動作，因之你的靜默是很自然的，有機的。此地還有其他幾個例子：一，你和一個朋友同住在一間房子裏，可是你們彼此是不談話的，就好像最近吵過架一樣。你覺得你錯了，想跟他言歸于好。二，整理房間，預備學習（了解你的隣居是怎樣的，也許他們在吵鬧，正妨礙着你的學習）；或者更複雜些：爲了希望朋友來，你整理房間，等候，穿好衣服之後，你又接到一封信，信上是壞消息，致使你不得不立即離開。三，你帶着開了彩的彩票號碼回來，知道你自己的號頭中了，這號頭筆記本子是有的，可是你却找不到彩票，之後，你又記清楚了你在什麼地方，找它找着了，然後出去領獎去。

從舞臺上的四周環境裏 找出妨礙你的工作的障礙來，即是好比上一個練習，你要學習，可是隣居却吵鬧得很，或者房內的蒼蠅打擾着你等等。障礙愈多——你對工作的完成也就更有力量，你的舞臺動作也就更有表現性，而你這個練習也就做得更正確。由於你的動作和障礙物、干涉物撞擊的結果，舞臺情緒也就發生了。決不要以情緒爲兒戲，或者用力榨出情緒來——好比你需要學習，旁人妨礙你，而你與這妨礙物鬥爭的結果，憤怒、激動等等情緒也就生出了。試驗你自己，讓導演看着你，到底動人與正確的程度如何。

我們所謂的真實感一定會大大地幫助你。切莫「描寫」任何東西，爲的要衆人面前取得效果，也切莫強作調度，但必須看重當時的環境來生動地完成你的工作任務。你定要經驗到一種有機的必然性來達到你上舞臺所抱的目的。在這樣的情況之下，真

實的舞臺情緒才會產生：喜、憂、怒、恥等是完全依靠着工作和合理化而定的。舞臺動作是與一種一定的內在情緒聯系相伴在一起的。這種內在情緒，我們名之曰真實感。它總是檢驗着舞臺動作的，告訴你什麼地方演得對（合理），你的什麼地方演錯了，如我們所說的「做作過火了」。

你必須在自己的工作中和仔細觀察別人的工作中來發展你的真實感。留心那個做練習的人，什麼地方與真實的情緒不符，什麼地方他「做作過火了」；同時為什麼不相信他的誠實，他的舞臺情緒的確實性。把這些地方指出來，加以討論，努力改正它們，用別的方法來做。讓幾個學生輪流做同一的練習，各做各的，然後看誰做得最好，可以想一想許多討論過的同樣練習。拿任何主題來（暫時不用伴侶，或者在這種情況下：同你的伴侶談話是不需要的；假如由於動作的結果，說話是自然必須的時候，停止這個練習）決定這工作的頭兩個要素，「我做什麼」（動作），之後「為什麼」（立意）。由於完成這些工作的結果，適當的調度也就會無意地產生出來。讓導演觀察你的舞臺動作是多麼動人和合理化吧。

舞 臺 動 作 與 反 動 作

舞臺任務的適當的表演只有在克服它面前障礙的時候才是可能的。舞臺任務在與障礙的鬥爭中產生、發展、以至於完成。由於鬥爭與克服障礙的結果，舞臺情緒發生了。我們說障礙是同時指反作用於我們任務的外在內在的環境而言。

譬如，我要趕火車，可是包好了預備好了的東西還在房子裏，我回來取它們，而門又鎖起來了，找不到鑰匙。這樣一種情形，我所遇到的是一種純粹的物體的障礙——那就必須要打開鎖着的門才能把東西取出來。

克服這個障礙是困難，這任務的發展也就愈生動，而由於完成這任務的結果，情緒也就愈加深刻，富表現性。我會被我自己的粗心所苦惱激怒（因為我錯放了或丟了鑰匙）等等；一句話，要是我實際的生活中真的發生了這樣一件事，那我將會經驗着因此而引起的同樣的一些情緒。

舞臺情緒：完成任務的結果

所有這些情緒，都將是我的任務與環境的反作用衝突的結果。不應該是做出來的或「榨出來的」；也不應該表現得與環境無關係；我們是置身於所指定的練習的環境之中的。

切莫尋求純然抽象的情緒狀態，切莫做如「一般的恐怖」、
「一般的悲哀」樣的練習。

尋求所謂的舞臺「條件」，常常會得着壞結果：或者是「做作過火」（或者是神經失常，歇斯特里——那是舞臺一切現象中的最有害的現象）。

唯一正確的辦法就是合理化（具體細微的環境），之後，要根據舞臺態度（對於虛構就如對於真實一般的態度），最後是動作（如同我們剛才所說的）。只有經過這種辦法我們才能達到真正舞臺情緒。

就以恐怖為例吧。什麼是一般的恐怖呢？恐怖是一種情緒，由於外界現象威脅的危險的結果，而在一個人心中所發生的。有些不可理解的東西也會引起恐怖，因為我們不知道它預示着什麼。所以原始民族也就從恐怖感當中把一些不可理解的自然現象神化。

但是這種解釋用在舞臺上是不夠的，因為這是「恐怖」的概念的定義，即是說，那是一般存在於各種恐怖情調中的東西。實生活中，舞臺上也一樣（要是真實的生活的反映），「一般的恐

怖，或者任何「一般的」情緒是不存在的。

有多少人，就有多少個別恐怖的實例。

給娘娘跳到腳上所嚇倒了的是同一回事，給一聲爆炸所嚇倒了的又是另一回事。一個年青的女孩子的驚嚇與一個壯壯男孩子的驚嚇不同。每一個人有他自己獨特的各種環境各種情緒的表情。

因此表演「一般的」情緒是不可能。我們一定要完成引起特殊情緒的任務。

你在某一環境裏出現，你就要把某一種環境具體化，弄清楚有危險性的對象，想法子規避它；只有這樣，適於當時形勢的真純的舞臺恐怖感才會產生。

再舉別種情緒的例子——悲哀。「一般的悲哀」是沒有的。每一個人有他自己獨特的不同的悲哀。在每一個一定的例子中，我們一定要找出那特殊的環境和那特定的情緒所根源的任務，這樣，在觀眾看起來才是可信的動人的。

讓我們做以下的練習：你見到一個人病的很 害。你要幫助他，減輕他的痛苦，但是你的能力却辦不到。你的任務就在此，完成它，為這個人的健康而鬥爭，用一切的誠意這樣做——那末這會引起你一種真純的舞臺情緒，相當於我們所說的悲哀的情緒。

讓我們回轉來談舞臺任務障礙的問題。

頭一個鎖門的練習是說明外在的（物體的）障礙。

在最後這個病人的例子裏，我們遇到另一種任務和反作用。想像你坐在那病着的病人的旁邊，你正在等待醫生。你望着那個病人，外表的動作是沒有的，可是在內心呢，你可動作得很 害。你的內心在向疾病作鬥爭，你滿心滿意的要幫助你的朋友好起來。但是疾病却在進攻，這你可以在病人的臉上和動作上看得出來，同時你也可以從他的呼吸中判斷得出來。在這種情形下，一樣是有衝突、鬥爭、動作、反動作的，然而它們是內在的，從你

的眼中、你的整個外狀中、你的行爲中反映出來，雖是你的外表完全不動，保持着沉默。

因此，在舞臺任務的穆念中（記住那基本的部分：動作、立意和調度），我們包括一種必然的條件——反動作。

你一定會記住我們說過的，整個的人生都是由於我們與周圍世界的相互動作而成的。那些相互動作通過我們的感官作用於我們的意識，而我們的意識反轉來影響外界的現實。障礙，反動作的泉源，可以是任何的東西——一種物體的障礙物（鎖着的門）一種外在的環境（疾病）或者是一種內在的環境。

這樣的反動作的泉源，也可以是劇中另一個角色。

舞臺的相互影響

我們現在要講到我們體系中新的一節了，這一節我們叫做舞臺的相互影響——演員與演員之間的相互影響。

讓我們照以前的老法子來研究活生生的現實，來仔細地觀察生活中的事實。

只有了解與通曉人類行爲的規律後，才能建立舞臺行爲的規律，然後，依照那些規律來建造我們所演的角色的舞臺生活，這便是創造一個角色。

舞臺的相互影響我們可以界說為演員們之間的相互影響，它是以演員間不可分離的內在關係為其條件的。一人行爲的任何細微變動都必不可免地要引起他人行爲的相應變動，反過來也是一樣。

這些變動怎樣表現出來，它們怎樣相應，我們能否預先列一個相互影響的定好了的表格呢？

我們導演一個練習，兩個人演，我們能否叫一人看旁邊，另一人看前面，之後，又叫第一人咆哮，而第二人只是平靜地回

答一聲？我們對於演員的工作能否基於這樣的動作和聲調等的表格上呢？顯然這是不可能的。這樣會把一個角色的生命去掉，會把一個演員最重要的情緒的真純性剝奪掉。

總之，我們能否在生活中預見什麼事情要來到，能否預見和我們談話的人有什麼樣的表情就會說什麼樣的話，因而對於我們行為的反作用又是什麼？自然：我們不能夠。和一個人任何特殊的遇見，即使這個人是很熟悉常見的，也決不能在下一次遇見中重複前一次的情形。

在實生活中，我們相互影響：不但是由於相互看到、聽到，而且直接由於我們的見面這個簡單的事實。假設比方說 兩個人是相愛的或相恨的，想像他們坐在同一房間內的兩個角落里沉默談話 清楚地覺得各人的存在，不可避免的，相互影響會在他們兩人間發展起來。

怎樣表現這種相互影響的勾通，對於我們目前所說的，暫時是不重要的；相反的，我們所要為重靠的事實是：人們可能直接相互影響而為眼睛所看不出來。關於相互影響，內在關係 人們間各自影響他人的這條有力的規律，必須要理解到和移到舞臺上來。

我們談到有機的注意，筋肉的自由等問題，同樣都是要從實生活中來學習的。舞臺的相互影響也是如此。不過我們必須指出來，它却是一個更加複雜的問題。

此地有一種重要的理解，戲中需要我們互相談話，互相望見，互相要求，並不是用一種規定了的方式，並不是用一種記憶好了的外在動作來表演，而是很有機的基於人們間活生生的關係來表演的。這樣，我們的相互動作才會顯得如同實生活一樣，才能打動觀眾。我們一定要這樣學習：在舞臺上注意聽 注意看並不是定型地、僅僅假裝着注意聽，注意看我們對手的動作，而是要理解到他的動作與語言的本質；我們竭力去了解的不單是動

作，而且是動作後面的東西。

爲了這些理由，我們第一個舞臺的相互影響的練習就從不說話的練習開始。

在這樣一種情況下來使相互影響合理化，好比：人們之間有一定的相互關係，可是強令不準談話。在這些條件下，我們很容易就知道那舞臺的相互影響。譬如：他坐在一間房子裏，傍着窗子唸書，你的父母哥哥都在那裏。你從漏着窗子的窗面看見你的朋友來了，他要你去散步，房間內別的人管制着你，於是你不讓他們看見，向你朋友表示你不能跟他一塊去。

或者另外一種練習：在一間房間的帷布後面，你父親病得很厲害的躺在那裏，你侍候着他。你的弟妹都在場，你在等着醫生，任何的談話或響聲對於病人都是有害的，你在帷布後面拿着開水和藥等等。臺上這三個角色中，一定要發生一種沉默的舞臺的相互影響。對於父親共同的愛，對於他的病的共同悲哀，對於那診斷病的醫生的共同期待的態度，都把你們聯繫在一起。

你的和旁觀者的真實感，將會幫助你來評判，是否這種舞臺的相互影響是有機地發生的，同時，是否你因此就能強迫你的觀眾來相信你的動作。

做過一套這樣不說話的舞臺相互影響的練習之後，再做說話的舞臺相互影響的練習。

預先決定好你的關係與環境。把它們合理化，如同做以前的練習一樣。判定好這指定的任務（你怎樣演，爲什麼演）以及你對手反對你於你的任務。

這使我們回轉到我們課程的主要問題了：——這道複雜的動作。此地作爲障礙的是你對手的舞臺任務（正如同你的任務是反對你於他一樣）。

舉例說，你要從你的朋友那裏借一本教科書，他却要用，拒絕你的要求。結果，你們吵起嘴來了，互相譴責，清算舊賬等

等。假如有一個活生生的相互關係在你們之間發生了，（相互影響）那末，你們不用思索說些什麼或怎樣說了。這個相互影響本身就可以決定你行為的和言詞表現的全程。記住這樣的任務（『我需要這本書』、『我不給你』）：試影響你的對手，勝過他的任務，不要注意那表現的手段，讓言詞自然流露出來好了。因為，在實生活裏面我們並不停下來想一想，我們的言詞是否是美麗的、緊練的、或含有文藝性的。我們知道我們需要什麼，我們就簡單地，往往任其自然而不很流暢地把我們的思想說出來。所以，不用語言相互交通的練習中，我們的思想必定要用簡單、誠懇，不會預先想好的話句表達出來。

現在，我們來講到說話的練習：——這體系中所有要素的不可分離的相互聯繫。

相互影響的說話的練習，成為你在這課程中所應該學好的一切東西的頂點。你的注意必須是有機的。你應該筋肉自由；你應該用適當的合理化的方法來取得舞臺態度（對物、對事、對你對手的態度）。你在舞臺上的表演必須與你所自覺地定下的任務一致地，而最後與你的對手衝突中你必須與他發生內心的聯繫；你們相互影響着：於是，你的舞臺相互影響才建立起來。

記着這點：要是只能掌握這體系個別的要害，那是不夠的。你必須要能夠把它們聯合起來成爲一個整體（它們必須是不可分離地相互聯繫着的），結果你就能產生真純的舞臺行爲——實生活中行爲的反映。

假如有一個要素迷失了，那末，一切的東西都塌臺了，因此也就沒有舞臺生活。

尋找誠懇動人的相互關係吧，一切都要單純而自然。觀察和研究生活，人們活生生的言語、行動和情緒的單純性吧，別在舞臺上『描寫』任何事物，可是要把激動人們去這樣或那樣行動的內心衝動和你自己一同帶上舞臺來。

常常記着，測驗你舞臺行爲的正確與否的最好方法就是我們每人原來都有的真實的感覺。因為我們在做觀眾的時候，我們有能力看得出來，好演員只是很平常的，用表演來感動我們，可是壞演員却裝腔作勢，對於生活不真實，而我們也就不相信他。

在想到說話的舞臺相互影響的練習题目的時候，你和你的對手可以處在各種程度不同的互相依靠的相異環境之下，而同時你仍舊保持你自己的性格，你自己的聲調以及你自己生活中自然的表現和習慣舉動。舉例，你們其中一人做修錶的人，另一個人到他那裏修了錶，可是結果不滿意。第二個人的任務就是要修錶的人把錶拿回去。第一人的任務却是要證明錶修理後走得很好，不願意盡義務地再修理第二遍。景便是鐘錶修理店。第二個例子——你請求船夫渡你過河，可是他不肯，因為風浪太大了。景便是過渡處。

在這兩種情況中，你都可以看出來，這種相互關係是不平常的——因你們必得以生人互相看待。你要把環境的詳細情節合理化；修錶須具備必要的工具、錶等（當然不是真工具和錶，只要代替的東西就可以）。第二個例子，客人可以着件大衣，夾一個公事皮包。

在這些相互關係和環境中，你必須十分像一個修錶的人或渡客或船夫來執行你的任務。你做船夫，那末另外一人就來勸導你在風浪中渡他過去。你做修錶的人，那末另外一人就來勸導你把剛修過的來修第二次等等。

你必須把你的行爲合理化到這樣的程度，就是那旁觀者真真相信你是一個修錶的人。你必須很靈活地使用錶（或其他代表錶的東西），使別人不要疑你是一個修錶的外行，雖然你的外貌，聲音、舉動都不會變過。

多找不同的題目，不同的環境，不同的相互關係，衝突和任務等等，那就是說你要找你熟悉的人，你不熟悉的人，你愛的

人：父親和兒子，兄和妹，丈夫，老婆和岳母等等。環境：家中的集會或車站上等等。你也可以利用你正在排演的戲裏某一場的主題。

每一個練習都要盡可能做得長點。試實際地了解察覺我們所學過的一切的東西，尤其是要了解和熟練舞台相互影響；如果不能掌握它，即使最聰明的演員的技術都會是無生命的，不動人的。

擔 任 腳 色 的 工 作

如要觀衆爲演員所感動，那末，演員自己就必須爲他那腳色所吸引，爲他所演的那個人物的情緒所感動。因而我們必須選定擔任一個腳色的工作的最好方法。讓我們假定在一個特殊的戲中我們擔任了一腳。我們了解，要演這一腳，光是背誦台詞，記住別人的結尾語是不夠的。我們必須知道把我們所學過關於演員應如何訓練自己的一切方法都應用到我們讀劇詞和自己表演的動作上來。

在考慮研究那劇本的台詞和你表演的那一脚色的時候，首先決定下列幾點：這劇本寫的是什麼，其中發生了什麼事情，你演的那腳色的動作怎樣。同時，你必須把主要的和次要的事情與動作分別清楚。

在舞台上出演的一角色的動作愈是忠實動人，那一腳色的表演也就愈好。早就已經說過了：光是人的動作之外表上的再現是不夠的，因爲外表的動作是整體地與內心的動作聯系着的。倘使你的行爲要成爲有生命的：動人的、有機的，那末，你也必須再現內心的動作（思想與情緒）。所以，研究一個角色，就必須斷定什麼是引起那一個腳色在戲中這種和那種動作的直接原因，即是什麼樣的慾望激動他這樣的動作。

我們也知道，內在的動作（思想、情緒）是作為外界現實作用的結果，而發生於我們意識中的。因此，爲了要尋找那人物的動作（他的慾望）的直接的理由，我們也就必須尋找那更深刻的原因。我們必須確定究竟在什麼樣的人和事件的影響之下，我們所說的那個人物就這樣行動而不那樣行動。換言之，我們必須確定一個人物和外在世界的關係。

就此說到第三個所要決定的基本點：一特殊人物對其餘每個人物，對戲中事件，對外在世界的一般態度是怎樣？以後我們就會知道，這是我們工作中最複雜的一部份，同時，這也即是建立一個腳色的性格的方法。

所以，演員在演這一腳或那一腳的時候，他必須表演一種有定規性的動作。爲了演員的言詞與動作能動人，那末，他必須能夠刻劃出他那腳色內心的機擘並且追求那腳色所慾求的同一的目的。

爲了使內心的世界同化起來，演員必須在劇本的可能範圍內確定他對外在世界的態度和他與外在世界的相互作用。結果：演員對於這一個腳色的思想與情緒也就明瞭了。對這一腳色表同情，過這一腳色的生活，演員也將經驗着這一腳色的情緒，傾倒他的觀衆。

分 節

劇本和它的各部分首先分成幾幕，然後又分成幾場；要麼是新腳色上場，要麼是某腳色退場等等。最後，在事件的過程中來一個急變也許是另一節（一場）的末尾或開頭的標記。

找着主要的任務——那主導的動作把一腳戲分成幾節，確定每一節的基本任務，而將其他一切次要的都放棄，因而我們就得出一個明確的任務、動作與慾望的系列。由於這，我們面前就開

始出現了，一個腳色中心的主要的動作和他在全戲中所要求達到的目標，我們將這名之曰一個腳色主導的動作。

劇辭與潛劇辭

你必須學會腳色的劇詞，如同你做著完成舞台任務的練習一樣。

你必須把那腳色的語言看成為自己的語言。這一點，只有等你不單只是懂得那人說些什麼，還要懂得為什麼說這些之後你才能達到。這樣以後，你能獲得有生命的表現力（調度適當）。

寫下的腳色的話語，組成了劇辭。可是說這些話語的目的即這些話語的內在意義我們叫它做「潛劇辭」。只有當話語是經過了它的意義（潛劇辭）去有意地影響你的對手時，說話的聲調和表情才是有生命的，令人相信的。這也是我們以前討論過的舞台相互影響的手段之一。

性格化的主要特點

在分析決定一個腳色的節目、任務以及其主導動作的時候，確定那角色與戲中別個角色的相互關係這工作便在進行中。而這工作的進行是依據對於劇本的細心的思索的研究，同樣，也是依據對於劇本中所描寫的那現實的仔細的研究。

時代的風俗習慣反過來反映社會關係當代作家的作品，報紙、雜誌、照片、圖畫、藝術作品、式樣等等，都應該給我們創造的幻想供給材料，而創造的幻想把那最具特徵最富於表現的特點選擇出來，聯系在一起，於是結果就成為我們對於這角色的說明。在選擇和聯系那些特點的時候我們在思想上、情緒上、態度上，將要受到那特定時代和特定人物在我們心裏所發生的影響。

角色的性格，他的內心世界在他的動作語言中得着表現，同樣也在他四周的人們的動作與意見中得着表現。越是好的作家——他的語言的圖畫也就越清晰和生動，而角色的形態也就越富於表現地特出在我們面前顯示出來。自然。演員外在的容貌必須與那角色的諸特性一致。

各 節 的 重 要

在把一個角色分成幾節，決定其內容，提出每節的任務和每節所包含那角色主要綫索（主^導動作）的時候，我們要決定每節重要性的差別程度。那一節的任務愈近於那角色的主^導動作，而那一節也就愈加重要。當然，這並不是說，某角色的表演在某些節中不重要。相反，每一節，即使是極不重要的，却有助於創造那整個的角色。不要有不和諧的地方，每一節應該有緩地與前一節銜接着，任何一節中錯彈了一個音符就即是損害了整個的角色。雖然如此，但決定一角色中那節最重要那節次重要（過渡的），了解什麼是本質的東西，因而估計一角色的各節，分置其「着重點」，也仍是必要的。

如果你要造一所房子，你先把那幾點最重要的設計好——臥室、廚房等等，其餘的——樓頂、屋脊、窗架等等，也都是十分必須的。可是，在全所房子上來說，都是次要的。我們知道，所有房子的各部分對於房子的形狀大小都是要相適合的。如果不依照比例——把只要小的部份造得比主要部份還大——那便創造了一所不像樣的房子。當然，一個人可以造一所沒有屋基或只有樓頂的房子，但是那却把一所建築物的性質改變了；那不是一所房子，而只是好比鴿子籠一類的東西。一個角色各節份量的比例是必須要注意的。要不然，我們了解那一個角色既不可能，而觀眾也是不會了解那個角色的。

將一個角色許多部分戲分別權其輕重，將他的標本的特點提到顯著地位或馬虎過去；便是演員、導演對一角色的態度的工作。這就叫做表演一個角色。

現在我們來嘗試說明對於一個人物的工作的技術問題，即描繪其外在諸特點的過程，等等。

讓我們再提一次觀察生活，學習生活的話吧。我們在舞台上再現一個角色所包含着的動作，我們要儘可能使這些動作真實於生活。已將台詞記熟了之後，我們必須要努力很樸實地把它們請出來，使我們的對手易於了解。因此，我們也就必須好好地聽和懂得我們對手所說的台詞的意義。

我們對一個角色所有的工作都必須以我們的真實感為依據。

角色的設計（內在的與外在的）

我們已經說過對於一角色的工作，我們必須澈底的融化了我們戲中的台詞。爲了這個目的，我們要了解台詞，把握它內在的意義，因而我們可以在任何時間決定，這句台詞爲什麼要這樣說。

這樣我們就把潛劇辭建立起來了。依照着它，表演的品質就在唸臺詞的時候產生出來了。

在界說舞臺任務三要素的時候，我們指出來過，第三個要素——調度（動作的性質與形式）是作爲頭兩個要素——動作（我做什麼）以及動作內在的目的（我爲什麼做）——的結果而出現的。我們也說過，決莫自造調度，即是說，想怎樣做一個動作。表演一個動作必須專心注意於「爲什麼我做這個」之後，動作相應的形式與性質（調度）就自己會流露出來。

一句話的意義，就在這同一的過程中說明出來。我們不要預先決定好我們的表現，我們不要用耳朵來尋求表現那語言的音

調。而相反地，在唸出臺詞的時候，我們要專心注意到，我們爲什麼說我們要努力用言語本身的意義來影響我們的對手（舞臺相互影響）。只有如此，我們才能找到適當表現。這便是導演與演員自己的任務，依據真實感來抓住那最準確的表現之後，確定它，記住它。實實在在地，以其記住許多型的表現，倒還不如多記住激起那表現的內心的情緒。

這樣，在排演的過程中，各種不同的調度都積累着，而這劇辭的表現也就建立起來了。

從選擇和聯結那適於說明一個角色的最動人的舞臺動作中，就產生了一個角色的基本的模型。在工作的過程中，我們經常應用我們的真實感與舞臺表現感來完成那選擇的工作。此後，我們便完成了並且要熟記着我們已經決定的計劃。

如果，「記憶」這個字是指不了解意義的陪背，那我們是不用這個字的。演員必須用他全個的人來有機地記憶那角色的模型，思想與情感整個不連續，以後由於我們在排演過程中主宰那角色的創造工作裏面建立起來的相當的外在動作，都必須深深地印在演員的心裏。

對於人物的態度

如此，我們熟習了一個角色的言詞與動作。我們熟習了他的思想與情緒，然後我們便將自己來代替他，再現他的行爲。我們創造一個舞臺人物，同時要努力引起觀眾對於這人物這種或那種的態度。假如我們同情這人物，贊成這人物的動作，那末，我們的目的便是要引起觀眾對這人物同樣的態度。假如我們覺得，我們臺上演的那角色的悲哀賺得了看客的同情之淚，或那角色的快樂也叫看客快樂，那我們對於我們的演出就十分滿意了。倒過來也一樣，假如我們對於角色的態度是否定的，要和那角色開玩

笑，而我們從觀眾那裏得着了相當的反應，他們對我們所創造的性格發笑，那末我們的目的也就算是達到了。某場合，笑可能是諷刺；另一場合，笑也可能是好意的，觀眾笑的性質全視演員對那人物的態度如何。在這種情形下，也即是在所有的情形下，我們都必須活在這人物裏面，感覺着他的感情。可是，當着我們已把那角色的設計固定好了，調度也選好了——即所謂角色的「色彩」——之後，我們就必須以我們對這角色的態度爲主導，而這便組成我們對於這角色的概念和說明。

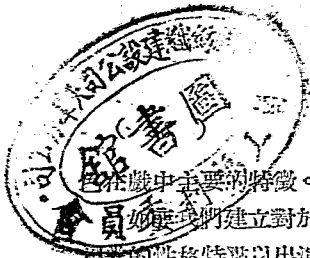
我們對於我們所表演的角色的態度是由於研究劇本材料和它所反映的現實的結果而形成的。在許多的實例中：我們對於角色的態度可能與作者的態度和諧。作者所呈現於角色的概念是我們熟悉的——那末我們只需要澈底充分地來研究那人物，而表演着作者的概念。但是，有時也可能發生這種事情，在研究過時代之後，作者所描寫的現實與我們所要取的態度不同，這樣一來，對這人物新的概念便產生了，而我們自己的概念就成了作者的概念的糾正與補充。

這是很明顯的，作者的材料與角色愈靠近於我們所熟悉的現實，那我們對於材料熟練的處理以及我們在說明時糾正的補充也就更容易。

性格化：內心與外表的特點

讓我們重說一遍，你要做些什麼才能取得上述的效果呢？研究那腳色的材料，分析那角色在劇中所做的是一些什麼，那激起他的動作的目的與慾望。

通過你所決定了一個角色在各節中的舞臺任務的連續，通過主要動作及那動作所針對着主要目的，一個角色的主導動作就像一根紅綫一樣，在其中貫穿起來，主導動作大部分決定一個角



色在戲中主要的特徵。

如要我們建立對於一個角色的態度，或者就此選擇與那角色相當的性格特點以出演他那一角戲，那末光有一個角色的主導動作的決定是不能夠作為我們建立對於他的態度充分足夠的基礎的。我們還必須要了解一個角色與他周圍現實的關係如何。我們必須要研究那種現實，因而斷定，那決定他的行為的原因何在，他所追求的目的何在。我們要這樣地來做戲中的和那角色的社會的分析；同時也只有在這點上，我們才能夠最後決定作為我們尋求與創造一人物基礎的態度。

不同的社會環境要求不同的態度。我們同情一個因飢餓而偷竊的雇農，我們在不取笑他。但我們却取笑一個欺騙存款人而自罹法網的銀行家。這樣的取笑，其中是有惡意的；我們一點也不同情他。

因此，決定角色的主導動作，同時決定他的社會價值，這是構造一定人物的基礎。之後，我們將這構造用外在的特徵裝飾起來。

在研究劇本和那一脚戲的時候，我們要確定那角色的年齡、體格、職業、主要性格以及和其他角色的關係。我們試向自己把他儘可能地描寫得充分和清晰。用我們創造的想像力，把關於那角色的任何事物都合理化，想像他應該如何走路、說話、如何作手勢，他的性格是如何形成的，他怎樣消磨時間的，我們必須把他的過去與將來都在我們的幻想中描寫出來，描寫出他在具體環境中的行為，而不只是戲中的行為，我們必須衷心地與他們共同生活，過他的全部生活，這麼一來，我們在戲上所再現的動作將成爲一幅像我們對自己一樣熟悉的一個生活畫圖。我們就這樣用我的幻想來描寫那角色內心與外表的特點，並且努力儘可能動人地誠實地表演出來。

演一個肥笨窮苦的銀行家需要相當的體態適應。學一個胖子

走路，胖子轉頭是很困難的，他怎樣轉法？胖子坐下與站起也是很困難的，他怎樣坐法與站法？他怎樣吃喝？照這樣來再現一個胖子的體態行爲，那末，將沒有人會懷疑你不是真正的胖子——，可不要假裝，不要作過火——[好像你是一個胖子]。觀察實生活中的胖子，同時，盡可能正確地將他們在舞台上再現出來。在掌握一脚戲外表的特點時，別種情形也可以同樣地應用這種方法。假如你演一個老頭子，學會了適當的步法，使任何人在背後一看都以爲你是一個老頭子。你說話的聲音與用字眼，一定要這樣的改造過，倘使你在幕後講話，人都以爲是一個老頭子在說話，選擇特殊的能和你的本來面目混合起來，而給人家一個老年印象的化裝。表現那些特點定要自然，不要做作，這些特點必須與你自己所固有的特點結合起來，使其結果得出一個我們所指望的印象。

可要記住，這一切中最重要 的便是舞台態度，它是建造一個角色的基礎。而尤其不要忘記，角色的本質是出現於一個演員眼光中的。

讓我們假設你演一個愉快的角色；任何事物都叫他快樂，他所見的任何事物也都有意思。他的眼中有著愉快的光芒。試用這樣快樂人的眼光看周圍的世界，而你的眼中也將會有著愉快的光芒。這便是一個脚色內心的本質。或者相反地，你演一個急躁的人，易怒的人，尋求並表現他對於世界的態度，從你脚色的眼光中來看世界。這是演員擔任一個脚色最重要的必備條件。前面所談過的關於外表的特點（步法、聲調）的任何事物，一部分是內心特點的結果，而另一部份是其補充。內心的特點主要地是從眼光中表現出來的。

在積累了許多組成一個人物的特質與特徵，又在排演中多次再現之後，你將會達到一點，那時你覺得你已經找到了它的本質了，而你主宰了這一個脚色。其中你覺得很自然。那個性格有定

彩了，變成了有生命的東西。無論從那個角度看，你都有着完全的了解與情緒，你抓住了他的節奏，他已經變為有生命的東西了。

「節奏」這個字雖很難界說，但在一個演員的實踐中却是很熟習的一個字。演員知道，任何一個腳色，只要好好地演，都有着他自己特別的節奏。一個人思想與情緒的狀態他自己的表現情緒的方法，他走的樣子，看東西、說話，總之，他全個的行為都表現在那個人獨特的一定的節奏裏。

我們用下面的例子來說明這個概念：一隻貓能跑，弓着背，晃着尾巴，很快的跑，或慢慢的走，可是這一切都是它在它那經柔發詐的節奏中來動作的。比如：再看象，它能慢慢的走，或跑，或舞，或彈彈耳朵——一切都帶着很合於象的節奏。

在排演一個角色的工作中，一定有一個時候是會來到的，那時候會把一個腳色行為的個別部分聯系起來成爲一個整體。動作運環的兩端會相遇。那時，這一角色的工作便完成了，他的節奏也建立起來了。

當然，在這篇文章範圍裏，要把演員工作的各方面和這工作各方面必要的準備都說到是很困難的。其他部門經驗的傳授決不像我們這樣，要全靠長時間與學員們直接接觸，要全靠與舞台上兩演出對照說明的可能，而這種事實就更加使我們在這一方面的任務複雜起來。要利用所謂函授法是十分困難的。倘若現在這篇文章還不能充分說明演員技術的問題，我們至少希望它能引起讀者相當的興趣，對於一般的舞台藝術，特別是演員工作來作一次嚴謹的深造。

導 演 論

上 篇

前 言

要充分闡明演員與導演間的關係，我們必須了解演劇藝術底兩種特質。第一，戲劇演出底基礎是集體的；第二，戲劇演出底基礎是演員，是具有生命的人——雖然可以被導演用作實踐他的藝術的材料，然而在自己權利上却是一個創造者。

上演戲劇，不是像其他藝術只要求運用單個的一個藝術手段，而是要求許多藝術形式綜合的運用。劇作家、導演、舞台設計者、音樂家、服裝設計者和演員們——每個人都把自己所有的一部份藝術力量呈獻在整個演出上。所以演劇藝術本是作為個人底表現而出現，而是作為集體底表現而出現；集體是完全的戲劇成果——即演出本身——底創造者。

如果從事演出的許多組成部份中有任何一部份把其創造者底職務據為己有，那它就會損害其他組成部份底創造力，而戲劇就會失掉流利、圓熟和自由。與此密切相關的，就會失掉克服底力量——任何較大藝術成就中的不可缺少的一種因素。只有當參加藝術過程的每個成員在演劇藝術底規律所限定的條件中自由而不拘束地從事創造，並且得到其他藝人底積極的合作，戲劇才會獲得一種結構上的和諧的一致。出現在演劇中的不應是單個的個人或任何特別的技術，而應是那作為一個集體藝術家的全體成員——這個集體藝術家在演出底錯綜複雜中始終保持着戲劇底真實性。

我們很熟悉演劇史上一些這樣的時期：演劇底專門藝術中的某一種藝術強佔了與戲劇演出底集體性非常抵觸的一種地位。

因此，在當時很享大名的梭羅格布 (Solcub) 相信演劇是劇作家獨有的財產。一九〇八年他寫過下列的話：「第一個必須排除的障礙便是演員……演員愈有才能，他對於創作家的專制慾

更厲害，而對於他所扮演的戲劇愈更不利。↑依照梭羅格布底意思，戲劇底演出應當照這樣的方式進行：↓演員應當被一個讀者代替，或者更好些，演員就是讀者本人，並且讀者應當靜靜地，耐心地坐在靠近舞台的靜靜的角落裏。他可以有一張桌子在上面放着那即將上演的劇本底原稿。這一切安排好了，他就開始：他首先就讀劇本底題名。作者底姓名，人物表，劇作家底舞台指示。接着他就讀這個劇本，包括一切非常瑣細的舞台說明。在這中間，台上幕便開啓，並且顯出那些根據台本所要求的動作而表演的演員們。

這樣，演員便變成一種傀儡了。然而這絲足以驚赫↓單一意志↓底演劇底創造者。↓究竟這有什麼差別呢，如果演員是一個傀儡？↓梭羅格布問。

除了降底演出與一般戲劇底水準，這種被一種藝術篡奪而引起的結果將是什麼呢：劇本之清晰的朗誦決不是戲劇的演出。只有劇本底文學價值才能在朗誦中實現出來。要實現劇本底戲劇價值，就必須把它表演。在戲劇寫作底範圍之外可以看到促進這種↓單一意志↓底原理的類似的嘗試。我們在導演中間常常發現一種相似的機會主義。譬如，以與莫斯科藝術劇院出演↓哈孟雷特↓而名聞俄國的高爾登·克拉格（Gordok Craig）就是一個例子。在出演底期間他主張：演劇既不需要劇作家，也不需要演員。克拉格之反對劇作家乃是對於劇作家把演劇文學化的這種傾向的一個美學的反響。可是克拉格也出而反對演員。他在當時寫道：表演不是藝術。他結論又說：演員必須走開：代替他的是一種叫作超傀儡的無生命的人物。

所以我們常常看出劇作家和導演各自堅持着自己得意的↓單一意志↓底信念。上面所舉的例子中每個都夢想着無生命的傀儡來代替有生命的演員，希望這樣獨自創造而把一切功績歸於自己。

演員也往往是集體工作底違犯者。『明星』擊斷了戲劇，在他或她的特殊才能不能很好地顯現出來的地方，他們就把劇本中這些地方無情地給犧牲了。這樣的明星從未真正地表現出一個典型，他們只是表現出他們自己。這樣的明星通常是被任何一種角色包圍着。他的需要變成滲透了整個演出的『單一意志』，結果是觀衆在演出中瞧不出整個的劇本，譬如說『哈孟雷特』或『奧塞羅』。在這樣的演出中，觀衆只注視着明星，忽略了其餘的角色。爲了演出中這一因素，其他的許多因素都給犧牲了，結果觀衆不能真正了解這種歪曲的表現。如果普婁尼阿斯 (Polonius) 羅桑克蘭茲 (Rosencrantz) 及其他所謂二等角色底性格化的工作做得不好的話，那末了解『哈孟雷特』，乃是不可能的。

在創造的權利被某個藝人給強佔了的每個例子中，演出總是給破壞了，不論是因爲把戲劇機械地適應於導演個人的意念，或是因爲劇作家不願接受導演擬定的計劃而阻礙演員底發展以滿足他的自我的意念。這些事實底結果是：人變成了自動機械，活潑的藝術變成了無味的勞役。此外，演劇底本質需要它的組織中的每條綫索都交織在鼓動的生命底精神中。這種精神孕育着演員底每一句話，每一個動作，以及每一個舞臺效果。這一切組成了完整的人生底表現，人類情感底有機的和諧，由此將產生演劇的集體的創造意志。

我們在上面所敘述的有害的傾向，乃是資本主義制度沒落時期資產階級社會中的『畸形個人主義』底產物。不論是梭羅格布或克拉格，他們能夠了解一群藝術創造者怎樣可以把藝術發展到一致底最高點嗎？不，他們是絕對不可能的。對於他們，除了誇大的、偽善的『我』，世界上並不存在着什麼。在他們看來，沒有『我』，那就會是一片空虛——宇宙和整個人類底滅亡。這些都是主觀個人主義底教授們底幻想。如我們所理解的，演劇藝術底永久性是不容許有這些幻想存在的。

在戲劇上異常重要的演出，並不是一個單純的創造家底主觀慾望的成果。同樣，它也不能被任何一個藝術家的【單一意志】給統治着。參加演出的藝術創造家不應有意志，只能有集體底聯合意志。

因此，每個有價值的演出都需要着那為單一的創造意志所支配的集體底表現。如果全體人員在一般的展望上，在政治和社會的信念上，是密切聯合着的，如果他們給自己創造了一個藝術製作底共同方法。那末這個集體底表現才成爲可能。集體主義的基礎就是在彼此幫助與互相合作上。真正的表現自由乃是早經公認的權利與義務。在戲劇上演底建設過程中，參加者底創造自由，乃是這個集體對於這種關係的需要底實現底結果。這樣，每個參加者都完成了他自己的特殊的任務。他的創造的自由只是被他的專門工作和其他參加者底專門工作之界線給限制着——即演員表演，導演家導演等等。

在開始執行任務的時候，從這演劇的集體底絕對平等中，我們看到了演劇的一種新的特質——它的綜合性，在演劇裏，不僅有着許多的藝術家，而且有着互相混合的許多藝術。有文學，表演術，美術，音樂，跳舞等等。論到這些，我們注意到只有一種藝術，即表演術，是演劇獨有的東西，至於其他的藝術都是在演劇之外。所以問題是在把這些藝術組織起來，綜合起來，完成一個戲劇效果，而不讓任何單獨的一個藝術有過多的表現。每個藝術必須變成演劇的條件，執行一種戲劇的職務。在完成這種任務的當中，每個藝術具有一種新的性質，一種負有演劇目的的性質。舞台音樂之不像其它的音樂，猶之舞台美術之不像其他美術，其餘的藝術也莫不如此。

把這些專門工作分派給戲劇創造底參加者們究竟是什麼目的呢？是什麼東西給了他們以這種演劇的性質呢？首先，我們決定這整個集體必須注目的焦點吧。大家立刻便會明白，演員的

地位就是這個焦點。

表演的藝術只存在於演劇方面，演員只能在演劇中把自己顯露出來，至於劇作家可以寫出東西出版，美術家可以塗繪壁畫等等。

讓我這樣說吧：一個演員能夠踏上講臺以他在舞臺上表演的同一姿態向他的朋友敘說一樁故事。然而究竟什麼是演劇呢？是那表演戲劇的建築物嗎？你難道不曉得演劇起源於演員當衆表演的地方嗎？一個寫出而未上演過的演本並不是演劇；一間掛有圖畫的屋子——的確不是劇場。但是一個簡單的故事，藉助於演員底自覺的技巧、姿勢、聲調、動作、而聰明地敘述或表現出來——這就是演劇，至少是演劇底胚胎。演員不能執行任務於演劇之外，因為，可以這樣說，他伴同演劇在一起，或者說得更好些，演劇是在他本人裏面。他是演劇，他不能同演劇分開，而且演劇也不能同他分開。所以我們說，演員是演劇中最重要基本因素。

我們可以把演劇底各個組成部份逐次除去而來考核這點。我們看出，如果把其中任何一部份除去便會減少了演劇底趣味；那末除去演員一定會引起演劇底整個破壞。

我們且問，在最後分析中，演劇是否沒有劇作家能存在。它是能存在的，因為演劇的形式、戲劇、是存在着的。因為演員能負起戲劇家寫作對話的任務，猶之乎整個集團能擔任起導演的演出計劃的設計。這種辦法必然缺乏鍛鍊，然而它曾經是，而且能夠是發生效果的。演員並不要求劇作家底幫助，因為沒有他也能表演，可是他出自好心地情願放棄他的一個基本任務以求其他任務如言詞，動作等底專門化。在這種自由底感興中，他犧牲了他的作戲劇家的可能性，而為他的演劇的天才尋求新的深度。

這個問題的歷史的處理，便可完全證實這點。演劇不是由戲劇而產生的，然而戲劇却是演劇底產物。演劇產生於人民底祭典

——他們的社會的與宗教的典禮和儀式。在演劇發展底某個階段上，產生了一種分工，寫劇底任務便落到了專門家底手裏。這些最初的劇作家並不是純粹的文學家，他們是積極的戲劇工作者，一個演出對於他們具有着戲劇的意義，而非文學的意義。只是到了近代，隨着演劇底衰落，劇本才開始當作文學作品而出版。這樣，劇作家便同演劇分開了。

這種情形不能不引起許多戲劇工作者底抗議。最初的劇作家是演劇底小孩子，而現在的却不是了，這使高爾登·克拉格十分難過。而且他的態度是很有理由的。但是，他不僅要驅逼戲劇家回到他們真正的戲劇地位上去，而且要完全除去他們。他要把演劇底發展倒轉回去，我們不難看出，他之對於演劇底過去的光榮的戀慕，與那為沒落時期資產階級制度辯護的許多理論家沒有兩樣。要掉轉歷史車輪而回到原始野蠻主義底「快樂幸福」裏，這簡直是一種無稽的夢想。

我們的反應是不同的。在擔任指定的任務的專門演劇工作者中間的關於演劇的爭論，並不如克拉格所認為的是一種情感底標記。它是戲劇文化底一種進步底標記，而且是戲劇文化底美學發展上的一種成果。只有通過專門化，才可能達到參加創造過程的每個成員所必須具備的優美技術的水準。但是演劇中的專門化，像其他任何地方，也許由度它的本質而變成否定。產生相反的結果。帶着個人主義的專門化，是被破壞演劇的。在我們社會主義文化裏的專門化，伴同着對於集體精神的進一步的深入，是會建設演劇的。所以根據我們的邏輯，要把演劇回轉到原始的階段，或者要否認那些成為演劇歷史發展底問題的種種現實，這是絕對沒有用處的。

劇作和劇作家顯然是不應該被排斥開的。不過劇作家一定得明白：演員是演劇中最重要的因素。在演劇中，戲劇家，導演，舞臺設計者，音樂家等等都不是直接地，而是通過演員，向觀眾

說話。所以演員不僅是演劇中最基本的要素，他並且是演劇藝術中的中心人物。他獨自走進劇場在觀眾與藝術之間建立起那種活生生的溝通。他們只有通過他才能談話。每種技術都把它們的思想交給他，以便他把它們實現出來，否則這些思想將永遠是沒有生氣的。演員接受別人所給他的東西，估定它的價值，把麥子和皮鼓分開，讓它滲透着他的藝術的生命，然後跨過腳燈把這些精神的寶藏投射出來。劇作家底那些話語，如果演員不賦與他們以生命，如果不使它們成爲他自己的語言，將依舊是死的東西；一個美麗的支柱或一幅美麗的佈景片擺在舞臺上，如果沒有經演員肉體地和感官地接觸過，將依舊是死的東西，而且應當從舞臺上搬開。舞臺上每個戲劇思想底戲劇意義都是由演員傳達出來的。所有的因素和觀念。因爲在舞臺上被賦予了生命，這才具有着戲劇性。凡是要求自我滿足的權利的事物，都不是具有演劇性的。依據這個標準，我們可以區分一個劇本不同於一首詩或一個故事，一幅舞臺面不同於一幅繪畫，一個舞臺裝置不同於一個建築工程。

組成演劇藝術的種種東西，只有在作爲演員創造活動的材料的時候，才是極端重要的。凡是對於演員是否定的東西，對於演劇也是否定的，因爲演員是演劇底焦點和基礎。既然這個根本的基礎是對於觀眾有着人類關係的人，那末後者就成爲演劇底一種特殊的因素，把演劇藝術和其他藝術判然分開了。

作爲導演底材料的演員

直到現在，我們只談論了下列幾個前提：第一，演劇藝術是一種集體藝術；第二，演劇藝術底基本材料是演員；第三，導演應當在整個演出中以平等的地位而出現；第四，他應當是這個集體底意見底代言人。

但是，既然我們已證明了演員是演劇藝術底基本材料而且導演是這個藝術表現底技師，所以演員對於導演就具有着一個新的立足點了。

演員是一個人，在他裏面包含着頭腦，身體，情感與知覺。總之，他不僅僅是導演用作試驗自己創造力的材料，而且他本人就是一個創造者。他同時（對於他自己和導演）是創造底主體，又是創造底對象。我們可以說，演員底什麼東西是導演底創造力底工具呢——他的身體嗎，靈魂嗎，或者他的個性嗎？

上述的演員底一些品質中，那個是導演用作開發藝術的基本工具呢？對於這個問題的回答是極端重要的。

許多導演認為演員底身體是他們使用的唯一工具。他們感覺演員底肉體活動底處理是他們的主要問題。他們強迫演員變成那很難有創造的表現的機械的模型。

他們的工作方法是怎樣的呢？我們在他們細心設計的舞臺計劃中看到了一個例子。如果演員把計劃實行得愈精密，如果他們把導演底指示做做得愈完整，那導演就愈更喜歡了。我們很容易看出，這樣的方法將引起演員底機械化。在這樣待遇下，演員不再是有創造才能的人，而是變成克拉格式傀儡了。

對於導演的材料問題，還有一個同樣錯誤的回答。他們認為導演注意的主要對象，不是演員底身體，而是演員底靈魂。所以導演不再關心在既定的時刻裏演員底身體將取怎樣的位置，他只關心在那個特別的瞬間演員必須有怎樣的感覺。導演深信，只要演員感到正確的情感，他的身體一定會落到與此適合的位置上。所以他進而向演員灌輸在他認為是某一特殊角色所必需的那些情感。在這種情形下，演員成為導演操縱的對象，而非一種創造力量了；真的，這一次他是更有生氣，更活動的傀儡，然而仍然是導演手中的傀儡。在前一種情形下，導演利用演員底身體作工具以表現他的聯和；在後一種情形下，導演利用演員底靈魂。不論

在那種情形下，都不存在着創造的才能。

但是導演工作可能有第三個方法。這個方法否認這種理由只是演員底身體或靈魂是導演底唯一材料；它主張演員底創造性是導演主要底材料。導演底創造性底材料乃是演員底創造性。不僅演員底身體，或他喚起各種情感的能力，是導演藝術底材料；而且演員底內在的思想和夢幻，他的藝術的觀念和原則，他的感覺，情緒和想像，他的生活中的社會和個人的經驗，他的教育，嗜好，氣質和幽默，都是導演藝術底材料。

這種材料既不是固定的，也不是靜止的。表演乃是一種過程——而過程就包含着變化。接受了這個因素——爲了要管理它和領導它——導演必須努力克服對於它的生長的一切障礙，努力撫育它，培養它，像園丁培養幼芽一般。經常的流動，迅速的轉變，不斷的前進——這些都是導演自己必須習以爲常的東西。

藝術與現實

發現了導演底生產性與演員底創造性是密切相關的，我們就充分理解演員底內在力量之喚起是如何的重要。如果導演不能引出演員方面的自足的創造性，那他手中將沒有那種唯一可以構成有價值的戲劇演出的材料了。否則他的材料也將是次等的；代替演員底活動的生命力，導演只有着演員底沒有創造力量的身體，易受影響的屈服的意志，沒有靈魂的木偶，克拉格式傀儡。

那末，把演員放在自足的創造性底正軌上，導演得作什麼呢？

回答這個問題，絕對必須把【創造性】這個名詞加以界說，並且指出藝術的創造性與工匠的手藝有什麼不同。

藝術領域裏的各種理論家，美學上的各種導師，通常都拒絕承認演劇是一種藝術。他們堅持舞臺設計者，導演和演員等底工

作都不適合於藝術底界說，因此演劇不是一種藝術。例如，在當時很聞名的一位文學批評家愛欽瓦爾得 (U. Eichenwald)，在一篇論文中（在一九一三年出版的一本論文集『關於演劇的論爭』裏）堅決主張：既然表演不過是站在臺上，朗誦一些爲別人而寫的，對於朗誦者完全生疏的話，所以它完全不能叫作創作，因此不能算是藝術。愛欽瓦爾得又說：對於一個有修養的人，演劇乃是多餘的事，因爲一個爲人所愛的劇本最好是在自己幽靜的家中欣賞，不必在喧囂的庸俗的劇院中賞鑒，在劇院裏一切沉思底可能性都給破壞了。他覺得有修養的讀者底想像力要豐富得多，比起用虛假的裝飾與粗俗的唯物主義所加於劇本的任何解說。如果演劇是有用的，那是因爲它迎合着觀衆中不識字的或半識字的那些人底趣味。很好，就讓這些不能閱讀劇本的觀衆去看演劇吧；至於有修養的讀者，在他自己的想像中能創造一個比那極有才能的劇團所能辦到的還更特出的表演。

我們應當認清愛欽瓦爾得辯論底邏輯。這些辯論只適用於把劇本機械地搬上舞臺的那種演劇。對於把戲劇當作生活底代替或生活底逃避的一種演劇，這也是真確的。這樣的演劇很難有權利把自己列入藝術。凡是照像一般的演劇，或把文學作品重述一遍的演劇，對於有修養的觀衆，的確是多餘的事情。

那末，依據什麼標準，導演與演員底工作才能變成創作呢？導演與演員都根據戲劇家給與他們的材料而工作；後者本來也絲毫沒有減少他們的創造的權利。沒有一種藝術是藝術家從虛空中創造出來的。每個藝術家都利用那積聚在他的特別領域裏的文化遺產。他一定從他的藝術裏的這種遺產獲取利益。除此以外，我們知道在藝術史上，偉大藝術家都利用前人底作品以創造他的最好傑作。例如，誰都知道莎士比亞是依據那保存於丹麥學者賽克梭·格萊馬提克斯 (Saxo Grammaticus) 底儲藏室中而在莎士比亞以前被拜來弗里斯特 (Belleforest) 和湯瑪斯·基特 (Tho

mas Kyd) 訂正過的斯堪的納維亞的故事而寫他的「哈孟雷特」。奧斯託從創斯基常常從法國喜劇中借用情節，這也不是新奇的事情。這絲毫不會減少我們對於莎士比亞或奧斯託洛夫斯基的讚仰。藝術家是否利用他人底作品以完成自己創作的目的。這是毫不重要的。可是，另外有重要的事情。這重要的事情是我們應當知道劇作家怎樣利用這個材料。他也許是機械地利用了它，或者他也許是創造地利用了它。創造地利用，是指利用一定的材料以表現自己對於生活的反應。如果藝術家昧於生活，他就辦不到這點。了解生活，乃是任何領域中的真正藝術之先決的條件。如果一個藝術家把其他藝術家底材料併合起來以完成他的作品，這並不是什麼損失。如果他對於生活現象了解得更深刻，更真確，那末他的產品來比較他所借用的原來的材料更有價值，更有意義。

與「哈孟雷特」連在一起的莎士比亞底名字，是全世界底文人所十分熟習的；至於賽克梭，格萊馬提克斯，拜萊弗里斯特與基特等底名字，却只有幾個學究和文學學生知道。

因此，我們不能只是因為導演與演員利用劇作家底作品就認為他們是沒有創造性的人了。

真的，如果導演和演員對於生活與現實採取被動的態度，如果他們始終通過劇作家底眼睛去看劇本，絲毫不覺得有觀察和吸取生活（與劇作家對於生活的說明完全不同）的必要，那末他們就沒有權利自稱為藝術創作家了——他們不過是技術家而已。但是，如果他們的工作基礎建立在對於生活的正確的和嚴肅的理解上，那他們就是真正的藝術家——真實的創造者。

如果一個演劇集團機械地接受劇本底思想與劇作家底一切經驗和解釋，好像是自己的東西一般，那末這種演劇將建立在虛假的榮譽上面。這種演劇之沒有創造性，是絲毫不成問題的。關於這樣的演劇，愛欽瓦爾得是不錯的。在這樣的演劇中，導演與演

員都隸屬於劇作家，而且這樣的演劇藝術決不能超出一般或好或壞的照像似的實例之上。

如果演劇的工作者——導演，演員等等——不依賴劇作家而達到他們被要求去描繪的種種現實，那末情形就完全不同了。如果他們經過相似的經驗，作過相似的觀察，有過相似的訓練，那末這種演劇就有權利向劇作家伸出手，而且邀請他（或者接受他的邀請）合作，因為只有這樣的劇作家與演劇之聯合工作才有可能。

我們當前的問題不是劇作家與演劇之間的關係，而是演員與導演之間的關係。不過了解前者關係之基本原則是能幫助我們了解演員與導演底藝術標準所憑藉的那些因素以及演劇當中的其他一切創造活動。

因此我們說明了：爲了導演與演員底真實的創造性，必須建立一些基本的原則，這樣一來，他們之間的創造的交互關係當然就有着一種適合的和諧。沒有這種諧合，演員與導演都會墮入劇作家底觸角中，而變成演劇的匠人了。

創造的交互關係

現在讓我們來決定演員與導演間的關係之種種可能的類別吧。

（一）如果導演是一個社會和個人經驗很豐富的人，具有很好的文化和教育的背景，對於那將演出的劇本所反映的某些方面的生活抱有正確的意見和信念；另一方面，如果演員只有極少的經驗，有限的背景，而且他的教育也不足以擔任這個特別的演出；那末，演員與導演間的這種合作將有什麼結果呢？

導演底工作在這裏是具有創造性的。至於演員底工作在這裏却絲毫沒有創造性。這很明白，導演與演員間的創造的交互關係

在這裏是不可能的。這樣的合作是不平衡的。

在這樣的情形下，演員無論如何不能影響導演（如果我們不管藝術家底手段如何，只把他的材料所給與他的困難當作影響）。在這種情形下，導演所開發的並不是演員底創造性，而是演員底身體，這被用作以表現劇作家與導演底思想和經驗的工具。換句話說，導演把一個神經和骨骼的系統架在演員身上（這個系統完全機械地反應着它的主人）以完成他的目的。

（二）現在讓我們想一想另外一種情形吧。在這種情形下，演員具有根本解答當前問題所必需的極豐富的經驗，學識和判斷。另一方面，導演缺乏對於劇作家所提供的那一特別方面的生活的洞察力。這樣會發生什麼結果呢？憑藉他的創造力量，演員會支配着導演，演員經常會意識到導演底缺點，感覺導演並不了解他的主題，因而不能談論他的主題：總之，他並不了解他正致力描繪的生活。不了解生活或研究過生活，我們是不能有什麼創造的，因為生活是一切創造藝術底根源。如果演員底個人的生活經歷比導演的更豐富些，那末後者自然而然的會失却他的創造的特權以及他對於演員的領導力量。如果演員從導演手中得不到任何教益，或者這些教益是模糊的，游移的，矛盾的，那末演員本能地會傾向於隨意行動，以表現他的各人的思想。因此，不論從內容，形式和風格底觀點去看，他們的演出一定會缺乏一致性。

導演無須對於各種舞臺技巧都非熟習不可，他之不必作一個演員，猶之乎他之不必作一個劇作家，美術家或音樂家。但是，對於戲劇所反映的那幾方面的生活，他必須具有一種更深入，更廣博知識，比較劇團當中的任何成員。假如他不具有這些品質，他不可避免地會失掉他的領導地位。他將不僅在劇作家而且在演員底壓迫之下曳着腳步在其他的成員當中前進着。

我們已經提到那因其他部份把導演底創造性壓抑着而產生的不良的結果；至於導演在演出中在失掉領導地位而產生的結果也

是同樣很壞的。在這兩種情形下，最後的結局都是同樣的：導演底基本的組織任務——組合各個部份爲一和諧的整體——完全沒有實踐。

(三) 最後，演員與導演間的關係可能有同樣更重要的第三類。我們無須說，這是發生在導演與演員對於劇本所反映的現實具有真正理解的時候。從這樣的創造的關係中，才可以發展出一種真正的合作。

讓我們更詳細地考查這種合作底過程吧。

導演起始寫作草本。他決定它的主題。他依據草本所提供的主题而開始研究。他聚集他的一切感覺，記憶和個人與社會的經驗以從事這個。他利用各種材料，文學，印刷物，電影等等。他努力吸取極大量限量的觀察，而且總注意着從實際生活裏吸取新的具體印像。他把這種收集的豐富材料付以細心的分析，以確定現實所有的活動的現象與不變的真實之間的種種差別。這種研究底結果，他達到了他自己對於這個主題的概念。這個概念或思想存在於他的意識中；他收集的豐富材料所環繞着的意識中。現在他又重行接近草本。這次他對於既定的現實有他自己的觀念，他轉而考究作者底思想，於是與作者進行一種創造性的合作——他開始寫作他的演出計劃。

當這個演出計劃預備好了，導演就把它交給演員。他要求每個演員依據整個劇本和他的中心思想以理解他所擔任的腳色。

但是，如果演員是真正的創造家，那他接收了導演給他的草本以後，在開始工作之前會把他的各人的經驗，觀察和思想動員起來；他會開始注視當時引起他的興趣的那幾方面的生活以豐富他的這些經驗，而且依據草本把它們加以考察。把自己的思想和導演的思想擺在一起，作一個比較，發現自己與導演互相一致之後，他就開始研究他的腳色，構成他自己的創造說明以與導演合作。

但是，你們要問，如果演員與導演間沒有這種一致，那將怎樣呢？假設他們在同一主題上意見不同，那將怎樣呢？對於這點只有一個回答：合作的工作是不可能的。這兒只敞開着兩條路：或者集體討論導演底證明以解決這些差異，或者個別的演員把他的腳色讓與別人。我們已經確定了這個前提：演戲是一種集體藝術，因此每個參加者必須遵守集體底意志。所以演員與導演間的這一切個別的差異必須與以弄清，以保證集體底單一意志底統一的力量。

那末，我們且假定他們之間沒有顯著底差異，或者這些差異給相互的勸導消除了，而且戲劇本底社會的觀念多態的證明與人物底描繪而言，演員與導演都傾向着同一的方向。這樣一來，排演開始了。導演給與演員以關於特殊動作，一定的瞬間，某句言辭或某種聲調的命令。這種命令也許採用解釋或指示的方式——這在目前是不重要的。演員接受了這個指導，依據他對於現實的理解把它加以思考。如果演員對於生活十分熟習，這個指導就不能不在他裏面引起一整串聯想，他的實際生活的觀察，他的各種書籍閱讀以及他的與一般人民的談話，結果，這個指導和這些經驗融合起來，綜合起來，於是一種完全的互相透徹便產生了。完成導演所指派的工作，演員明白了這種綜合作用底本質。他不是僅僅機械地實踐了導演的要求；他向他自己證實了他的創造的個性。給了演員以他的定則，導演又把牠收了轉來，然而上面增加了演員底舞臺技巧。雖然它的意義消化在演員底創造的個性中，可是却因演員增加的種種技術而變豐富了。這樣一來，導演從演員手裏收回的比他給與演員的還多一些。因為實踐導演的指導，演員影響了導演。這對於導演將是一種刺激，使他以後在給予另外指示中不再重復他自己。這樣一來，這些指示就總有着一種新鮮的品質；可是如果演員表現不出自己的創造性，只是機械地執行導演所要求的工作，這種品質就不會有的。新的指示將在演員

底意識裏經過同樣的週期而又用以刺激導演。換句話說，發展當中的每一個新階段都是依賴先前的一個階段的。這樣，而且只有這樣，演員與導演間才有着真正的交互影響。在這種方式下，導演底創造性才植根於演員底創造性當中，才不僅僅是對於演員底肉體存在的一種嚴格的控制。在一次排演裏，瓦赫唐哥夫責難他的學生們沒有創造地反應他的指示。他說，「你們總高興死守着給我與你們的材料。這是不夠的。如果你們這樣繼續下去，凡是看到上演的人都會說『這些演員沒有一點個性。』」

那末，瓦赫唐哥夫把什麼介紹給他的學生以幫助他們對於他們的腳色得到一種創造的處理呢？他首先要求他們在家裏扮演他們的腳色，然後把結果帶到排演上去。「養成反省你的腳色的習慣吧，」瓦赫唐哥夫說。關於「反省」，他意思是讓想像自由活動。所謂在家裏預備腳色，就是指的這點。

但是，人類的想像，是否以足代替活生生的經驗來作工作資料，這是一個問題。了解人生，乃是想像力底生產力所必具的先決條件。例如，我們試看一看這個極其空想的東西——美人魚吧。究竟美人魚是什麼呢？一個女臉魚尾的生物。這樣的東西當然在實際生活中並不存在。然而構成美人魚的這些原素却是十分真實的。女臉和魚尾對於我們是異常熟悉的。不過你如果要藉助你的想像，創造一個在人類經驗以外的東西，便立刻會看到這簡直是一件不可能的事情。

因此，想像底功能完全根據於生活底經驗、生活底知識。想像的窮困與貧乏大半是與缺乏廣大的生活背景和沒有很好發展的觀察力密切地關聯着的。

如果藝術家熟悉多方面的生活，那他就有着想像的食糧了。剩下的事情就是學習把這種知識聯結起來以達到自我指定的目的而趨向於藝術問題底和諧的解決。這使我們回到這個論旨：要能夠「反省」他的腳色，演員必須熟悉作為這個腳色的主要因素的那些

現實。只有依據同樣的方法，導演才能保證一個創造的而非機械的演出。

導 演 論

下 篇

前 言

在任何藝術的努力和表現中，我們必須感到藝術家對於抽象的與具體的一切組成的細節有着完全的統治。如果具體的與抽象的要素在藝術家底頭腦中不會闡明清楚，那我們怎樣能完成它們的適當的結合呢？

假設我自己與演員之間發生一個顯明的差異。如果我們對於一個人物的觀點因了許多理由而大不相同，那我們怎樣能達到對於這個人物的單一的概念呢？

在在預備上演高爾基底「多斯提卡夫及其他」的當中，這種情形發生了。青年演員，生在沙皇時代之後，想像不到劇中的人物是活的人，他們只看出是過去死亡時代底殘餘的木乃伊。要使這些演員熟習這個時代和在這時代裏生活過的人，我催促他們閱讀戰前的文學與詩歌，以及這個時代底雜誌與報章，並且研究那些人民底照片和探索其他相似的歷史脈絡。不斷研究這些材料的結果，每個演員開始感覺他自己也可以生活在這個時代裏。我的導演底草本經過一串漫長的聯想而開始具有意義。自己加增了新的能力，演員就不能不反省這些變化了。他的眼前閃出一種新的火花，他的動作具有一種新的力量；他獲得了的均衡與信念。這種處置底後果是演員方面發展了更大的獨立性與創造性。也不再機械地聽從導演底命令，——他與導演已進入一種創造的合作，恰如他之與劇作家一般。

我們不能過甚地強調這些地方。導演在演劇裏的功用之重要，近些年來已逐漸被承認了。無疑地這是很有意義的。不過這種構成的要素很容易就給破毀了，如果演員把他自己的寶貴的創造權利委棄給了導演。在這種情形下，不僅演員遭受損失，就是導演和整個演劇也沒有好處。於是演員像笨重的東西吊在了導

演底頸上，他不得不慣養他，領他四處瞎跑。

我常常看到演員對於導演採取這樣的關係而發生的可憐的情況。例如，我們假定導演向演員解釋了他的腳色的某一方面。不滿意只是口頭的解釋，導演於是登上舞臺，用地位、動作、聲調底各個細節以說明他的要點。演員實行這些指示。他是馴服而且樂意的。但是，到了導演的解釋與說明遽然停頓的地方，他將怎樣辦呢？這會發生什麼情形呢？演員手垂兩腰，面貌和藹，只得說，「現在我怎麼辦呢？」他像一個機械的木偶，簧絲跑完了，須得重行絞上。這樣的演員敢於叫自己作藝術家、創造家或技術家嗎？

加強導演在演劇裏的地位，只有在演員與導演根據創造的交互作用底原則而實行合作的地方才能辦到。加強導演底地位並不是指演員屈服於導演底個人意志之下，如果演員被逼而放棄他的藝術的特權，這就成爲不可能的事情了。

演員底創造任務

因此，導演對於演員的第一個問題是他對於演員底創造性的充分的開發。演員底力量之正確的導引將決定排演底整個過程。導演底職守是在留心他的指示總得在演員理解底範圍之內。導演不應要求演員姑且承認任何事物。演員在整個工作過程中必須保持着完全的創造的伸縮性。導演不僅一定要避免機械的支配演員，而且一定要經常竭力保持演員底創造的自由，留心不讓它在排演過程中受任何的擾亂。

什麼是演員底創造情況呢？演員底創造情況存在於這樣的地方：他對於早已料到的刺激的反應與他對於不期而來的刺激的反應是同樣自然的、同樣真實的。

我們且把這點加以分析吧。演員底創造任務是在反應底完全

自由。這是指演員底不受外力拘束或限制的自由聯想之表現。這是在他的說話底自然的、有特性的方式裏。他之不作一件事情。並不是因為導演告訴了他不要作，也不是因為在他腦筋裏思索過不要作。一個反應是臨時忽然出現的，是完全沒有預料的。如果演員在排演中感到導演方面經常的壓迫，他的創造性一定會給拘束着的。但是，在我們的創造情形底界說中，我們不但要求自由；而且要求真實。演員會立即以解那既定的舞臺指示，如果他覺得它在既定的劇情裏和整個排演中是合乎邏輯的。於是，這個特殊的手勢，那個特殊的聲調，以及這個特殊的動作，將顯得是不可避免的，而且他將不再摸索其他的了。

但是把這個原則加以實踐却是很艱難的。導演可以向演員說，「你應當這樣反應；」演員依據自己對於他的腳色的分析，看出這個提供的反應合乎邏輯，於是同意了。然而，在他竭力實現這個反應的時候，它顯得是造作的、有意的、勉強的。於是導演會說，「我解除你的一切責任，作你自己要作的吧。」演員作他自己要作的，然而這顯得是乖戾的，不適合於劇本底情節或劇本一般計劃。只有在完全自由地把事情作正確了，這件事情底邏輯和執行這件事情的自由才併合起來使它顯得非常合式。

演員必須這樣反應他在舞臺環境裏所接受的每個刺激，使得他的反應是新鮮的、不費力的；這是說他之在這種特殊方式下反應是因為他不能在另外的方式下反應。同時這個反應必須與那自覺地建立的計劃（導演的或是演員的）是一致的。這個要求是很苛刻的，然而是絕對必要的。

那末，演員怎樣非把這個預定的計劃加以實踐不可呢？我們且假設演員必須表演導演所要求的某一段。他必須在每次排演中表演這一段，而且最後在每次出演中也得如此。他之必須表演它，是因為它的出現決不是偶然的，而是有着一種預定的效果的；它十分適合於戲劇底其餘部份，幫助性格化戲劇裏面的人

物，或略微指示出他們的活動。這一切證明着：只有演員能給與一種預定的說明，如果真如我們所說的他是在創造的話。如果他把他的自由用作一種自我的、主觀的表現的工具，或者如果他只是機械地經過他自己或導演事前發明的一串舞臺技巧，那末他是沒有創造的。不論在那種情形下，都沒有任何真正的創造性。

那末什麼是實際的解決呢？導演應當使用他的一切武器讓演員信服他的導演底正確性。我們已分析過我們對於舞臺上演員方面的聯想與反應底自由的要求。導演又必須把這些反應底邏輯過程加以闡明。

然而還有第三個必要的條件存在着，即是，演員對於早已預料的刺激的反應必須與他對於不期而來的刺激的反應是相似的。這是說；即使演員預先知道戲劇裏的每一樁事件，然而他必須把它當作完全出乎意外的新的事件而接受。只有在他這樣接受而且這樣反應的時候，他才能表現出永無窮盡的創造底新鮮性。

什麼因素發展演員底創造情況呢？而且什麼因素阻礙着它呢？

導演底解釋

在排演的開始時候就專橫地要求演員有即時的效果，這乃是一切導演原則中最有害的一個。不幸地，這種情形却常常發生。

所謂「效果」，我們是特別指那表現在舞臺模型，聲調和動作中的「感動成分」。如果導演在最初幾次排演中就要求演員有完滿的演作（一種表現在特殊形式裏的特殊情感），那他就像於向他要求一種不可能的事情。「這兒你應當笑一笑」，導演說；於是演員忸怩不安，勉強笑了起來。不可避免地，這個演作是造作的、牽強的、不真實的。「這兒你應當哭了。」於是演員用畫方法裝出一種悲哀底表示。然而這分明是虛假的、過火的。

情感的真實形式，乃是一個長長的過程底結果。要表現內心的情況，演員必須遵守一個井然有條的過程。根本沒有其他的捷徑；只要循着這條路前進，演員一定會達到他的真正的目的地。

我們必須怎樣發展這個過程呢？每個情感，以及它所採取的真實形式，乃是個人與他的環境衝突的結果。任何人類要求都引起一種滿足這個要求的企圖。如果個人滿足了這個要求，結果就有一種愉快的感覺。相反地，如果滿足要求遭遇了困難，結果也許會發生苦痛，此外，與企圖滿足這些要求的活動並列着的，是那預料可以成功的愉快的感覺，或者是那猜想可能失敗的悲慘的心情。

因此我們看出，每個感覺之愉快或悲苦，是以個人慾望之能否得到滿足為轉移。首先我們有着意志或慾望，於是個人底活動趨向於滿足這個慾望。在這個過程當中，由於環境的結果，以及不管個人怎樣，而情感發生了（我不要哭，然而我禁不住）。

演員必須首先考察他（作為戲裏面的腳色）需要的是什麼，於是再考察他要怎樣去做。在他企圖滿足他的某種特殊的慾望當中，他的情感，以及這些情感底表現方法，自然而然就出現了。

「你不能表演情感」，斯坦尼斯拉夫斯基說，「演員不應該擔心感情。情感會自然出現的。」演員企圖描繪情感，這必然使他成爲一個橡皮圖章，或者給與觀眾以真實情感之一種虛偽的庸俗的代替。這使我們得出結論：演員不應該在腳燈後面去感受，而應該去動作。只有這樣，他才能是有生命的，才能有感覺，「別等待情感，開始做下去呢」，斯坦尼斯拉夫斯基又說。「演員不是舞臺的一種裝飾，他是一個職員」。如果導演立即向演員要求情感，那他是推他到泥沼中，不讓他踏上那走向創造的正路了。這是大多數導演底極明顯的錯誤。

導演不應該要求演員摹倣情感，而應該要求他執行特殊的動

作。他必須告訴演員作些什麼，不必告訴他怎樣感覺。

動作與感覺的不同，主要是由於動作的裏面所有的意志；勸導、安靜、請求、欺騙、道別、等待、驅走、忍住眼淚；這些都是包含有意志力的動詞（我願勸導而我就勸導，我願安靜而我就安靜）。演員就能在既定的時間執行這些動作，設若他了解這些動作背後的動機。導演可以而且應該利用這些動詞指導演員表演他的腳色。其他的動詞：興奮、憐憫、喜笑、發怒、忍耐、輕視、戀愛等等；這一切都是表現情感的（我不要興奮，然而我興奮了；我不要憐憫，然而我憐憫了），因此不應當用作舞台的指示。

下等演員時常作出恰與自然動作相反的動作。他使用一雙「空手」抓着一種情感，「把他所有的一切都給了它」。他總是在末尾開始，即是，從他的藝術底總結上，斯坦尼斯拉夫斯基說。導演必須知道怎樣把排演問題呈給演員，同時暗示關於劇情與人物的兩個基本問題的回答：

- (一) 人物在作什麼，以及
- (二) 他爲了誰，或爲什麼，正在作這個？（換句話說，他在那個時候是需要什麼？）

讓我們首先回答第二個問題。這個人物怎樣期望獲得他所要的東西呢？演員自己必須與劇團其餘的人員合作起來求得這個問題底解答。

於是我們依據三個原素去觀察表演的問題。

- (一) 活動（我作什麼）。
- (二) 慾望（我要什麼，而且爲什麼要）。
- (三) 解答（我怎樣作）。

前兩個問題，在把腳色討論和分析以後，就顯得十分了然，第三個（解答），像情感一般，是劇團各個分子間交互作用與交相活動底結果。我們試舉一個例吧。假定演員須得扮演一個曾經囚禁在孤獨的、黑暗的小土牢裏的人。研究了這個人底心境之後，導

演得出結論：這是一種極端絕望底心境，但是，如果導演當即要求演員表演絕望，他就會犯重大的錯誤，絕望是一種情感，而我們已會同意不應企圖表演情感。我們必須表演舞臺問題，於是情感隨之而至。如果導演提出絕望底問題，演員必然會採取服從的途徑，變成一個橡皮圖章。他會抓他的腦袋，拖他的頭髮，悲泣、哭號等等。這一切都是不會令人心服的。代替那活動的、新鮮的藝術解答，觀眾會獲得演員技術底庸俗的、平凡的例證。

避免這個，導演必須指出演員能用以引起真正的絕望情感的方法。他必須向演員提供兩個問題：在當前情況下這個人物在做什麼？他為什麼這樣做？

如果導演向演員說，「你在尋找從獄中逃走的出路。你將考奎門門有多硬。地上可能有疏鬆的石頭……」，演員就會有機會立刻忙碌起來。在這件事務的進行中，導演就警告演員獄中的牆壁很結實，門門很堅硬，地上石頭沒法搗壞，因此演員既然真心誠意地執行了這些提供的指示，自然而然就開始感到他的囚禁他的地位之沒有希望。如果現在導演告訴演員找些事情來佔據着他的注意，來幫助他忘記自己悲苦的處境，那麼演員在執行這些指示的當中會明白任何一種逃走都是不可能的，而且在心裏會感到一種絕望。提供一串與此密切相關的臨時的動作，出乎演員理解之外，導演能把他提升到差不多任何一種情感的狀態中。演員的注意力將不斷地被他的正從事的動作給佔據着。他不會想到他應當有怎樣的情感，或者他的情感應當採取什麼形式。這樣，藝術的效果，情感和他的表現。將是這個活動過程的一種副產物了。

我們從舞台人物較近的關係裏也看出這點。譬如，草本要求兩個人物間的爭吵，一個是攻擊者，另一個是防禦者，導演要那個扮演攻擊者的演員表示震怒，要那個受欺負者表示可憐到快要落淚。如果導演向一個不斷地重複着，「你在生氣，你顯出憤怒吧！」，再向另一個，「你感覺羞恥，你該起來！」，那就不會達到

任何真實的東西。但是，如果導演細心研究草本，他就能把潛藏隱藏在仇恨後面的動機，而且向演員闡明清楚，如果導演把這些解釋明白了，那所渴望的情感就會從演員間的交互活裏產生出來。

只有在導演斷定了演員能夠用舞台技巧把他的指示轉述出來的時候，只有導演看出演員是在創造的心境中而且能以極大的伸縮性接收他的指示（不管是怎樣陳述出來）的時候，導演才可以直捷了當地要求表現情感。

導 演 底 指 示

導演底命令可以用兩種方式表達出來：一種是解釋，另一種是指示。第一種方式要好些，因為不管導演怎樣說出他的解釋，它總要求着演員底積極的參加。因此，不論導演在什麼時候需要借助指示，他不應當企圖指出任何特殊的內心狀況，他只應該指出一個特別的舞臺問題。

如果我們承認指示是導演技巧底一種，那我們必須考查它的價值，以及那些利用它而能收到最大效果的環境。在這個方法裏有着一些危險。它也許使演員成爲導演底人格底複寫本，把他完全屈服於導演底意志之下。毫不奇怪，這個方法實際流行於一切顯示着機械化和形式主義的演劇中。但是，我們不能完全忽視這個方法。這種迴避將奪去導演一個最能刺激演員底創造力的方法。經常只有藉助指示，導演才能有力地表示他的思想，因為只有通過指示，他才能看出語言與動作他們的有機的一致。在漫長的解釋成爲無效的時候，這個方法常常有着鼓勵和刺激演員的効力。最後，然而須從寬一說，他可以節省我們很多的時間。凡是解釋須得經過一兩點鐘才能全效的地方，指示只要兩三分鐘就可以成功，顯然地，指示的方法對於導演是有着用處的。既然我們不能棄業

它，我們就必須規定一些原則以領導我們使用這個有價值然而危險的工具。

這個原則是什麼呢？

在規定這些原則之前，我們必須澈底明白這方法不能被當作導演工作的基本方法。基本方法不是指示。而是解釋、說明。指示底方法只有在某些條件下可以用作最後的手段。

一個最主要的條件是演員底得到了發展的創造情況。這將保證演員不去機械地抄襲導演底指示底各個細節。如果這種創造情況是存在着的，導演底一切力量可以用來推動它，而且指示可以像解釋一樣務任地完成這個。只有在他看出演員有着獨立的創造性的時候，導演才有權力憑藉指示以充實和擴大演員底視野。如果演員是在發動的狀況中，指示不但不能幫助他，而且會引起無數的損害。這起着反比例的作用：導演底指示愈精闢，愈透澈，就會使演員感到驚駭，或者一比較導演底顯赫的才能與他自己的微小的努力就會爬回自己的老巢；或者他竭力機械地摹倣導演底表現。這兩種反應都是同樣很壞的。

但是，即是導演使用這個方法，他也必須把他的指示適合於特殊的情境。例如，重要的是導演應當讓他的指示包含着一個一般的情境以描寫一個特殊的情境，包含着一個特殊的事件以說明一個一般的狀態。這意思是說：導演不必指出一個特殊的說白裏所需用的正確的聲調的姿勢，他可以給一個各種不同的處理方法的觀念。不使用草本而臨時提供一些意義相似的說白，不運用特殊動作於所討論的人物底刻畫上而運用其他可以刻畫和表現這個人物的模型，這對於導演是更聰明的。導演底最駭人的錯誤是他在脚色裏一個特別的地方窺究似地堅持着一種特別的聲調和特別的動作。

非常善於使用指示方法的是已經逝世的瓦克赫唐哥夫。他的指示有着一種大方氣。他從未企圖定下言語與動作底任何獨斷的

方法：他反而臨時在草本上加上許多說明，讓演員可以自由選擇。依據演員底反應，他能說出那一個是最恰當的，於是給與演員最大的鼓勵去擴大它。

導演必須指出一般的狀態，決不要指出特殊的動作。然而甚至這也是一個不精確的說明。在指示一個動作時，導演決不能給以一個完成的動作，一個表演底小小的傑作。他只能向演員建議，向正確方向給他以親善的一推，暗示他以幾個腳色種種可能性。在指示中作了這些暗示，他應當讓演員去尋找那所需要的藝術材料來加以琢磨。演員自己會發展和完成他從導演手裏所得到的簡略的東西。那用以從事這個的創造力會從他的個人經驗與生活觀察中顯現出來。

我們知道導演往往從前是一個演員。對於這個工作賦有才能，他現在向他導演的演員指示：如果他被派作演員，他自己會如何表演這個腳色。這是一個嚴重的錯誤。既然要他自己將怎樣扮演這個腳色，導演就必然地利用他的個人特質，他的氣質、他的身材、他的表情、聲音等等。這正是一個演員接觸他的腳色時候所當作的事情。然而對於作指示的導演，却不是這樣了。導演不但應當忘記他自己個人的表演材料，而且還應當忘記他所指導的演員底表演材料。

在與演員進入工作關係以前，導演應當讓自己處在演員底地位上，而且應當能當把自己適應於演員底表現力。他應當把這個表現力的程度當作他給與演員的指示中的一種衡量器。只有這樣。導演才能安全地說出：不僅他自己會怎樣表演某個腳色，而且這些演員應當怎樣扮演這個腳色。一個高明的導演決不給與任何兩個演員以完全相同的指示，即使這兩人排演的是同一個腳色。只有評價了他的能力之後，導演才能在他自己與演員之間建立一種真正的交互關係。

一個名副其實的導演總是想法擴展演員底創造的個性。他發

現這些個別的財產，保護它們、擴張他們。相反地，一個忽視演員裏面這種創造材料和阻塞這種個性的導演，會毀壞演員這種最富生產性的創造泉源。他獨斷地和投機地使用演員。不管這位導演是怎樣的偉大和漂亮，不管他使參觀他的導演的特別的觀眾怎樣大喜大樂，大多數的演員却依然是平庸之輩，沒有感興，呆滯得像鉛板一般。他們的工作顯得是這個漂亮的導演計劃底慘白的影子，而且引起對於這個獨創的完整著作的親切的懷想。在這樣的導演面前，演員不會創造地成長起來，他們停滯着，而且在分手的時候，他們依然像原來一般是依靠導演而存在的可憐的寄生蟲。

如果導演不願在自己與演員之間建立創造的交互關係，他至少應當高興使演員底創造力自由活動。他必須能夠在一堆非現實的，混亂的材料中發現一些有價值的，適當的東西，以便可以領導演員一步一步地前進。於是這些寶貴的細節就不會失落，反而可以保存起來幫助整個工作底開展。在這樣的情形下，演員自己會發現應作的事務，而且導演會以批評家底資格勸告他保存什麼，拋棄什麼。

然而這是不夠的。導演應當能夠幫助演員分娩那些在他裏面盲目地尋找出路和表現的未成形的思想。這些思想來到演員靈魂底門限上，要求進門；然而他不能使它們結晶化，把它們從晦暗中提升起來。就在這裏導演必須幫助演員看出什麼東西存在他裏面，而且這些東西沒法找出一條藝術的出路。導演必須把他的觸角深深地投入演員底心理組織，也必須能夠經常地把自己擺在演員底地位上。只有這樣，他才能不用強迫或壓制去調整和組織演員。

我又不能不記起瓦赫唐哥夫了。我不知道那個導演比他更精密地觀察到演員底內心生活。我常常翻看他所導演的公演或排演，在這兒瓦赫唐哥夫看過了演員表演之後，就向這個演員詳細

敘述他（這個演員）作為一個人而出現於舞台上的過程中所經歷的每一個經驗而使這個演員大為驚嚇。他說：

【在某個地方你大吃一驚，你就集中力量改良了。於是高興作得不壞，你就想作得更好些，你就作得太過火，不滿意自己，於是你就機械地作，從此就是一套老規矩。】

瓦赫唐哥夫對於他的一些學生作出了這樣的批評，而且這些批評往往是當場立刻說出來的。我們很難了解一個人能在這樣多的集中點上依然這樣容觀。這是每個導演應當盡力爭取的一種才能。

瓦赫唐哥夫在他的日記裏寫道，【斯坦尼斯拉夫斯基對於演員有着完全的了解。他從頭到腳，從心腸到皮膚，從思想到精神都了解他。】瓦赫唐哥夫從斯坦尼斯拉夫斯基那裏吸收的就是這個知識，而且這是每個導演所必須具備的一個知識。沒有這個知識，演員與導演間的真正的交互關係就決不會實現。

直到現在。在論導演底指示當中，我們只定下了演些落在導演肩上的責任。然而，不僅對於導演，而且對於演員也有着一些義務，即是，演員必須了解怎樣利用導演底指示。

如果演員只存心機械地摹倣而去接近導演計劃，那末導演用以激起他的創造的一切努力就白費了。演員必須接近導演所提出的問題，而且用一種富於激變的方式去把握它。他必須能夠抓着這個特殊指示，固有的內在意義或【本質】，而且能夠用舞台技巧獨立地把這個思想表達出來。演員用活動去分析導演底指示，這是最好不過的了。他在做什麼？他需要什麼？這為什麼？回答了這些問題，演員憑藉活動，毫不掛慮怎樣表情或談話，必然會把工作完成得令導演滿意。一個好的導演不是一個斤斤計較的人，他唯一留意的是工作底現實性和意義。一個誠實的導演決不接受演員底膚淺，機械，即使沒有疵病的表情。演員很輕易地摹倣的聲調或動作，對於誠實的導演是討厭的，而且他竭盡力量要

把它改成更新鮮一些。他願意改了又改，免得演員有任何平滑的或膚淺的舞台技巧。

總之，我們可以去像其他任何方法一樣，指示不過是趨向這個目的（正確導引演員底創造力）的許多手段之一。導演與演員只有這樣對付指示，才能在他們之間產生一種有價值的藝術合作。

創造的絕路

現在我們可以考查導演在解決他與演員的關係問題當中所碰到的一些阻礙了。我們往往看見導演經過了把演員擺在獨立創造底正途上所需要的一切步驟：他已經盡力發展了演員底創造的想像力，他已經闡明了演員與劇團其他份子的交互關係，他已經小心避免了舞台指示中任何武斷的命令，但是仍然沒有發生什麼。演員仍然沒有達到一種創造的地位。在這種情況下，導演將怎麼辦呢？讓演員離開這個腳色嗎？在這並不很好。我們認為演員是有才能的，適合於這個腳色。那末怎樣辦呢？

首先，導演必須在演員底內心狀態中尋得或猜出那限制他的創造表現的條件。他必須尋得這種不產底原因。只要原因發現了，那就很容易把它消除。

在假定這個對於創作阻礙是在演員身上之前，導演把自己澈底檢查一番，看一看這種阻礙是否由於他自己的過錯，這倒是很有好處的。

這類的錯誤大致由於下列兩個原因之一：一個是阻礙演員底心理的，另一個是阻礙導演底心理的。往往導演因希求不可能的效果而磨折演員。受過訓練的演員好意地執行舞台指示。然而，有充分的理由說，這不會有什麼結果，如果這些指示不是真正有效果的。那時候不論演員也好，導演也好，都瞧不出這個失敗；他們愈加深入地擠進這藝術的虛空。讓我們說導演把他給與演員

的問題陳述得不正確。也許它與前後的東西沒有邏輯的聯繫，簡直沒有溶入全部的模型。顯然地，演員不能如他高興地執行這些指示，因為這個問題在那正被描繪的有機的生命裏是一個完全不相稱的東西。

也許導演曾經向演員要求過對於劇中另外的人物或情境的一種非現實的觀點。不管怎樣努力，他總不能實現導演底要求。這是一個絕路。最後，導演向演員提出一個出乎他的經驗和理解之外的問題。如果這個問題與他的背景和了解毫無關係，演員一定不能產生所期望的結果，這是無須討論的了。

因此，在責備演員身上這種創造絕路之前，導演應當檢查和再檢查他的舞台指示可能有無錯誤。這是富有經驗的導演底工作方式。他們是小心的，他們試了又試，小心地摸索他們的道路。出乎意外地，缺乏經驗的年青導演，尤其是那些夜郎自大的導演，往往規避他們對於演員的責任。這樣的導演總是纏着演員給與一個確切的動作或說白；看見他這種值得用以從事其他更好的工作的堅忍力，確是令人難過。每個突現在他的腦中的活潑的觀念，他認作是一種靈感，而且一直固執到底。

但是，難道他這樣珍視他的一切思想，不可能是因為它們實際上稀少可貴，而且又遠不可及嗎？這種導演底一個典型的特點是對於演員缺乏信心。對於他每個演員都似乎缺乏才能。他對於演員不希求什麼，他是急躁的、逼人的。他不了解創造是一種並列的過程，整個演出和每個個別份子都是我們必須加以保護的胚胎。這種導演在起始的幾次排演裏就要求結果；如果得不到，他就加上他自己的足堪懷疑的獨斷的指示；如果演員拒絕接受這些指示或者他們執行得不成功，他就怒形於色。不論在那個情形下，這種導演總是責備演員，而不責備自己。

了解表演和演員（他的藝術材料）底本質的導演，對於他所喜愛和重視的演員，舉動却是十分不同。這種導演，在責備演員

之前，總是在他自己的錯誤中尋找失敗的理由。他是他自己的最苛刻的批評家。他竭力使他的指示對於演員不但真實，而且明白、簡單、易於了解。他知道凡是包含模糊凌亂的思想的指示都是沒有效力的。他竭力用簡單的話語和表現來闡明一個特殊關係或一個特殊舞台問題底意義。他不用過甚的理論來疲勞演員。他說話很少，然而鼓勵演員盡量地討論他們的腳色。他對於演員是留心的。他在必要時是嚴厲的，而同時在必要時也是和藹可親的。他讓自己適應於演員，當他向演員提出要求的時候。他決不忘記他的藝術材料（演員）是世界上最柔弱的、最易傷、最敏覺、最銳感、最複雜的機械，即是一個具有生命的人。

現在我們且假定導演已經細心地考查了他向演員提出的一切要求。在一度相當嚴肅和廣泛的研究之後，他發現自己身上並找不出什麼錯誤，於是他就必須向演員身上追尋這個絕路底原因了。他必須怎樣才能消除這個障礙呢？

我們且檢討演員有着什麼普通的障礙。

（一）注意力底缺乏。舞台行動主要的規則之一是：在舞台上的每一分鐘，演員必須把他的注意力固定在某個對象上。首先，他必須注視着與他一同表演的人，不是伴爲注視，而是實在注視；他必須傾聽着他的對手所說的一切，不是伴爲傾聽，而是實在傾聽；而且不僅傾聽，還要了解對方向他說的是些什麼。只有專注着給與他的一切，演員才能對於他同伴們有着很恰當的動作。

往往有些演員，既不傾聽、也不注視舞台上當時發生的一切。看起來這種演員是在昏迷狀態中，像一個夢遊病人。這樣，創造地完成舞台指示，就變成不可能的了。他不能引起人們的情感。他的表演變成很像蹣跚高蹺似的。因此發生一種創造的絕路。

【如果演員在離開舞台的時候，】斯坦尼斯拉夫斯基說，

「只記得他表演得怎樣好，這就等於他表演得很壞。相反地，如果他不記得他自己是怎樣表演的，而只記得他的同伴表演得怎樣漂亮，那他是表演得很好的。」

這是容易了解的，如果演員記得他的同伴是怎樣表演的，這意思是指後者是他的經常注意的對象。他注視着和傾聽着；他觀察他的面貌，他的姿勢，他的擬態，他的聲調。觀察了他的同伴，演員能把自己更適應於後者，影響後者，以及被後者影響。他既非爲他自己也非爲觀眾而存在和動作，而是爲了他的同伴。他是在創造。

集中注意是演員創造狀態中基本因素之一。沒有這種因素，結果對於創造性將有嚴重的損害。往往因爲集中注意；可能消除困難，而且不留一點創造絕路底痕跡。有時候導演只需要稍微提醒演員經常傾聽，經常積極地而非消極地傾聽；或者積極地注視着他在舞台上處置的對象。這樣一來，演員能夠使他先前所不能把握的舞台問題變得生動起來。許多被抑制着的創造衝動經過集中注意之有系統的方法而最後得到表現。

演員排演他的腳色，他竭力壓出他所有的一切情感；他吹毆他的頭上的屋頂；他令人難受地表演過分；同時他感到他的表演底乖戾和虛偽。他對自己 and 導演都很生氣。他不高興地停止了，接着他又開始這整個令人苦惱的工作。在場面上的一個動人的地方停止着這個演員，而且提議他仔細考查他的同伴底衣扣。要他注意衣扣底顏色和形式。要他觀察這個人梳理頭髮的方式。在演員完全專注在這些觀察上面的時候，就向他說，「你可以在我們剛才停止的地方恢復表演。」你將十分驚異於演員底立刻的改變。他會活潑起來。煥發起來，而且顯出敏銳的真摯的情感。這是一個消除絕路的方法，然而不是總發生作用的。自由創造力的阻礙不是總發生於注意力底不集中。顯然，還有棍制演員的另外的障礙。

(二) 筋肉的緊張。演員創造工作最基本的條件之一，是他的肌肉系統之自由伸縮。這意思是指：對於他的身體底每一動作和每一位置，他必須使用恰當數量的精力，不可過多亦不可過少。

身體的精力之這種適當的分配，在日常生活裏不自覺地就辦到了的，當演員走上了舞台，就弄得完全不見了。他發見自己充滿着筋肉的緊張。因為神經系統與肌肉系統十分密切，所以這種緊張就引起很大的神經的不安，往往在開演時因惱演員，或在表演過程中麻煩演員。最後的結果是演員底呆板以及由於肌肉底過度縮緊而有底動作底節奏或塑性性之喪失。

如果演員集中注意在各種人物和對象上，他就失掉很多他的最初的膽怯和恐懼。這漸漸地就解放了筋肉的緊張。

然而，相反的過程也是可能的。如果演員去掉了筋肉的緊張，那他更容易克服他的膽怯，這轉而幫助他集中注意在整個舞台問題上。導演應當立刻向演員指出浪費動作的危險，而且在看到有肌肉緊張的時候，導演應向演員警告，「鬆弛你的面孔吧，你的額頭吧，你的頸項吧。」於是演員從壓迫中解脫，同時覺得擺脫了創造工作底障礙。

(三) 合理化底缺乏。只有在他的舞臺環境（包括劇本和它的發展）對於演員有着現實性的時候，演員底創造活動才是可能的。舞臺上的一切東西必須具有一種確定的意義；每一段落，每一支柱，每一姿勢，每一主要或次要的人物刻畫，每一說白，每一動作，每一聲音，每一事實，每一意外的事件，每一零碎的細節，都必須具有它的存在的理由。

什麼是這種舞臺底真實性呢？而且怎樣去理解它呢？這種品質主要奠基於理由底闡明上，在動機底激發上。每個舞臺動作必須發生於一個合乎邏輯的動機。這種動機底激發必須與人物劇情完全一致。一個既定的動機必須「飼養」演員就必須使他以達

到更新鮮的、更明晰的創造底形象的機會。扮演同一腳色的各個不同的演員以各種不同的道路達到這個演劇的意義。一個扮演哈孟雷特的演員會用一種理由說明他對於奧非麗亞的愛情，另外一個演員會用另外一種理由。也許一切合理化都是莎士比亞劇本裏所固有的，不過演員傾向是在選擇那最接近於他的個性和氣質的一個。使用他自己的思想，他能把舞臺活動變成個人的信念。這些信念是觀衆所要求的最基本的特質。

因此，如果舞臺任務裏真有爲演員所不明瞭的東西，例如，爲什麼他必須向他的同伴說某些話，爲什麼他必須採取某一個姿勢等等，導演就必須把這個任務底動機闡明清晰，否則演員就不能創造了。在極微末的細節中缺乏信念。會使演員失掉平衡，危險地威脅着他的創造的活動。這是說明爲什麼導演必需保證演員對於一切都十分明瞭，即使是一點極瑣細的東西。

(四) 創造的「食糧」底缺乏也可能是一種絕路的原因。適合於舞臺問題的許多觀察和事實往往在過去幾次排演中就給消耗了。工作還沒有完成，然而材料彷彿是用盡了。重複昨天的思想將是不可以的。那些言詞與思想不再具有新鮮性或刺激性。排演沒有進步。演員走到了一種絕路。顯然地，如果演員停止前進，他就會迅速地向後倒退，甚至失掉自己已經獲得的據點。

導演將怎麼辦呢？最好是完全停止排演，爲演員向四周尋求新的「滋養」的材料。要作這個，他又必須鼓勵演員去與他們的人物有關的個別方面的生活裏作研究工作。在這種與他的人物底背景有關的知識的誠實的探討當中，演員決不會找不到任何新的真實的東西。同演員一起，導演應當討論和思索這個新得到的知識。這些新的思想將以舞臺技巧供給他們繼續排演的材料。

(五) 演員造作情感的企圖。導演只要開始猜疑演員有摹擬矯揉造作的情感之企圖，這就等於警告他立刻演員這種表演。最好是他給與演員一個特殊的任務去完成。

(六) 在虛偽混入的時候。演員方面未被導演注意到的似乎不重要的虛偽混入的結果，往往可以引起創造的絕路。如果讓虛偽表現在某種瑣碎的細節中，如一個身段中，那會招致許多有害的結果。一個虛偽將讓許多虛偽隨之而至。甚至絲毫虛偽的存在就徵兆着演員沒有一種真正的信念。如果缺乏這種信念，演員是不能創造的。

這是爲什麼我們再三說導演必須排除演員心上的可能的疑團了。這是爲什麼斯坦尼斯拉夫斯基在執行最細微的肉體的工作上附以這樣的意義了。實際上，經過這些簡單工作底完成，才能有最堅強的信念。對於這些簡單任務有了控制能力，演員才能把握複雜的心理問題。導演輕視這些簡單的任務，至少可以說是很有害的。

有時候演員在某個小小的細節上顯出虛偽。導演躊躇着不去停止他，心裏以爲，「我以後提醒他吧。」他知道他們立刻會遇到一個需要很好的表演的場面。他是在爲着這個寶貴的場面節省時間呀！這是不正確的。他要在將來的場面裏保存的藝術真實性正在目前的場面裏給遏抑着。當他到了將來那個場面的時候，他就發現必須回轉去糾正起初的錯誤。去掉那個虛偽底原因。

這是導演底一個基本原則。在既定地方未達到表演之真正的誠實性以前，絕對值不得繼續下去。消耗兩三次排演在某個閃爍的詞句上，這不應當使導演生厭。時間的損失將得到更多的賠償。在似乎瑣碎的細節上費了兩次排演，導演將驚異於演員在以下的場面中表演時的輕易。理解了這個特別的藝術必需性，演員會敏捷地把握着每個新的指示，真實而且有力地給以施行。

導演把草本略看一遍，讓許多虛偽混入表演當中，希望在渺茫的將來改正目前的錯誤——這樣的方式我們總得避免。試想這是多麼可憐的差誤！要點是一個虛偽將如一個真理一般堅實地增強自己。一種虛偽，發生於演員意識的疑團中而在重複裏增加了力

量的，要把它根本拔除，乃是特別困難的。總之，你只重複實的東西吧。它們即使還沒有完全明白和透徹，那也不用焦慮。只要基本動作不成問題，生動、漂亮與完整，都是在排演裏可以鍛鍊出來的。

我們已經達到關於演員創造情況的一些基本原則了；違反這些原則將引起一種智慧和藝術的絕路。演員注意力一貫的集中，肌肉的鬆弛，動機的考查，實際生活的知識和由此而有的想像力底自由，實際舞臺問題底執行和因而發生的演員們中間的諧合的關係，以及藝術信念底必要，這一切乃是演員創造情況底系論。這些因素缺少一個，立刻會引起其他許多因素的損失，它們都是密切相關的。沒有集中的注意，就沒有肌肉底自由，沒有信念的感受。只要容許絲毫虛偽，就會損毀集中注意的能力以及舞臺任務底完成。

在每種例子中，導演必須決定確切需要加強什麼以保存演員底創造情況。他必須除去那對於整個計劃最危險的缺點。有時候必需不斷提醒演員留心他的集中注意的對象；有時候警告他提防可能的肌肉的緊張；有時候進一步闡明戲劇的動機底激發；有時候阻止他努力造作情感，轉而讓他從事於舞臺計劃；有時候必須艱苦工作以消除那些走入了演員底下意識裏的誤解和虛偽。在每種情形下，導演必須給以正確的診斷。他必須找到顯著的錯誤，創造的絕路底基本原因。他必須能夠指出最弱的一環，如果他想修補這條鐵鍊。

從這一切上，我們十分明白導演必須怎樣細心地把演員當作藝術材料儲存起來：他必須應用什麼理解力，什麼感覺力、什麼判斷力於他身上。這一切品質自然而然會發展出來的，如果他愛護和尊重演員，如果他不機械地硬造出戲劇場面，如果他非到演員達到了內在的與藝術的真實的最完美的表現便不滿意。

譯 後 記

上面兩篇論文，均譯自美國新戲劇聯盟 (The New Theatre League) 之機關雜誌「戲劇工場」(The Art Workshop)。新戲劇聯盟為美國戲劇界的左翼集團，「戲劇工場」為美國戲劇界最進步的刊物。

這兩篇文章，是他們請蘇聯名戲劇家為他們所設的新戲劇學校 (New Theatre sch) 所作的講義。這學校對於蘇聯戲劇理論的介紹，有着很大的功績。

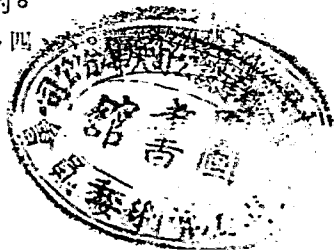
「演員論」(The work of the Actor) 底作者為蘇聯拉波泊 (T. Rapoport)，他在瓦克赫唐哥夫劇院 (Vakhtangov Theatre) 擔任工作很久，這篇論文即是他根據許多年工作經驗而寫成的。

「導演論」(Principles of Directing) 係蘇聯 B. E. 查哈瓦 (B. E. Zakhava) 所作。查氏是斯唐尼斯拉夫斯基 (Stisnislavsky) 嫡派之一，在斯氏學說上發揮光大了很多。他也曾做瓦克赫唐哥夫劇院底導演，在蘇聯和世界有着很高的地位和感動的影響。

國內介紹斯氏及瓦氏演劇體系的書，本來就不多，因此在這體系的實驗教練上，這書可算是第一本了。希望它能給國內戲劇界有一點幫助。

最後，這兩篇譯文，(天藍譯了第一篇，曹葆華譯了第二篇) 曾經張庚同志仔細校閱過，在許多專門術語上，給了我們很多的幫助，這是要鄭重致謝的；同時，周揚同志也在百忙中抽空看過我們的譯文，這也是要特別致謝的。

一九四〇、四



演 劇 教 程

譯 者 曹 天 葆 華 藍

出 版 者 東 北 書 店
發 行 延 吉 富 錦 勃 利 鶴 立
綏 化 湯 原 依 蘭 樺 川
肇 東 安 海 集 賢 拜 泉
克 山 倫 奎 奎 密 山

印 刷 者 東 北 日 報 第 三 廠

每 冊 定 價 元

民 國 三 十 六 年 九 月 版 東 安 五 〇 〇 〇



演劇教程

一九四七年九月 東安 5000

定價

特294