

與論理劇戲
刊叢法方



新演員手冊

華盛頓大學戲劇系教授饒生史亭等著
上海雜誌公司刊行
禽譯
田

刊叢法方與論理劇戲

新演員手冊

鏡生史亭等著

田禽譯述



上海雜誌公司刊行

一九四八年九月一版
一九四九年七月二版

新演員手冊



原著者 錢生史亭等

譯述者 田 禽

發行者 張 靜 廬

發行所 上海雜誌公司

上海 中正東路
漢口 交通路
長沙 府正街
昆明 武成路

No. 313 A. 75

S. 1001—2000

目次

一	引言	一
二	論感覺	五
三	論觀察	二一
四	怎樣訓練想像力	二六
五	怎樣訓練聚精會神	六七

六	論性格化·····	八九
七	演員的媒介·····	一〇九
八	發音與語言·····	一一九
九	即興表演 (Improvisation) 問題·····	一二五
十	性格化問題·····	一三七
十一	演出問題·····	一四七
十二	結論·····	一六三

一 引 言

我們時常說學習表演的方法就是表演。如果真是這樣的話，那末學習演奏貝多芬的長曲的方法，就是坐在鋼琴那兒演奏貝多芬的長曲了。事實上，無論如何音樂家并不是以貝多芬起始的，而是先從音符的研究和最簡單的音階入手的。藝術家第一個任務就是支配他的工具。例如鋼琴家，他的工具是鋼琴；演員的工具却是他自己。只有他的自我支配有了成就以後，這個演員才可以解釋劇中的角色，因為戲劇比較長曲有着複雜的形式。

演員的動作是在觀衆面前；顯然的呈現許多行爲的模倣，這些都包括於情緒之中。問題是在每個戲劇的情境把它們表現出來，所以他們要適合那一專屬的情境和人物。一個普通的初學者遇到演出這些行爲模倣的任務；他好像整個的無辦

法處理似的：因為每一個人物都含有一種複雜的面部表情，姿勢和發音的性能。主要的問題，學生要克服它們本身，或由教員指示他們，誘導這種複雜的來完成一切進程中的假裝。有一個方法是分析一切的面部和身體，以及聲音表情注入情緒中的習慣上的表示。對於初學者的訓練必須把這些部份的運動（Part-Move ment）和表情；希望他們逐一練習，最後他在整個的模倣當中，即能把完整的格式表現出來。比如一個訓練游泳者游泳的方法，首先要告訴初學者怎樣漂浮，第二步是拿着木棒學習，以便使兩腿活動，然後站起來，學習手與臂的運動。他希望知道如何經過一次的游泳就能精通這些部份的運動。這一方法的結果豈不能證明它會滿意的。

我們反對類似這樣的演技，第一：已經發現這種教授法的不妥處；第二：即使經過長久時間達到成功的目的，也不過是引到高度的習慣化和拙劣的模倣格式罷了。交替法（Alternative method）我們相信是最成功的教授法，它能指導成爲更個性化，可塑性和自然性，原因是學生實踐過去經驗的恢復。這里包括着主觀情緒的表情，戲劇的情境和人物所要求的類似的情感。當然，因爲過去的個

人經驗有限，所以時常需要文學，繪畫，雕刻，以及其他知識的傳遞者的源泉里吸收多方面的經驗，最好留心觀察別個的特徵的行爲。

在下列的章節里無疑有不少的段落，對於職業化的心理學家完全是特殊的，但是，我們相信這個特殊不過是術語的事件。我們所選擇的術語，從尊重科學的觀點來說，它們是少於了戲劇學生的刺激價值的。這裏我們所描寫的這些實際程序，乃是經過長時間的艱苦試驗的過程和在戲劇課室里實驗教授法錯誤的情境中得來的。這正與訓練動物的教授法相同。雖然這些方法的描寫，初讀起來時常覺得有點奇怪，然而心理學家已經發現很多實驗上的方法，因為它有健全的科學根據；所以都能做出來。

表演一個角色並不是說僅是學對話，尾白，舞台事務，和構造感應。它的意思是說創造劇作家所描畫的人物的內在生活。這包括思想，感覺，知覺，以及在流動狀態中不斷起伏的情緒。只有演員進入這種內在生活時——別個生活的意識傾向——他才能說是創造的演技呢。所以下列的章節及表演的方法，它加強內外表演的重要性，或從內在的情感到外在的表示。

無論如何，世界上沒有一種方法，它本身能使一個人變為演員的。一個演員必須有才能。所謂才能在特殊媒介中就是一種超等的表情才能。這種優越性是天賦的；那并不僅是人工所能獲得的。

一個有才能的演員，在他自己的範圍內他能表演別個的內在生活。他必須有一切其他藝術家的資格，例如高度的感覺，活潑的想像力，並且能通過媒介熟練的註解人生。

一個有訓練的演員必須是有素養；除了這些天賦的以外，充分的聚精會神，敏捷的觀察，一個可塑的身體，適合的發音與語勢，以及文學，歷史，科學，和藝術的實際的知識。

當演員具備了以上這些知識的時候，他才可以说有了技術。雖說能不能在課室里教會，然而這些要素所包括的技術是能夠教會的。這一手冊的目的：乃是將學習和教授這種技術的方法，寫成了簡單項目的綱要。它包含着有規律的練習，說明和實用的表演藝術。

一一 論感覺

每一個正常的人都有看、聽、聞、嘗、和感覺的能力。然而在演員之中，這五項感覺必須發展到敏銳的程度。一個演員要有充足的感覺性，只要他的感覺印象是敏捷的，他們才可以回憶任何時間的感覺。他昨天的感覺很快的過去了，然而今天在回想之中他們可以再造。

例如：一個演員在一年前切過手指，而現在他所扮演的角色，正是表演這樣一種動作，所以他必須把切手指的刺激召回。這個角色要想表演的適當，他應當將最初的偶然之事，再經驗一次感覺。如果這種感覺充足的話，他們可以在兩方面再造出來：一、由於情緒感應的回憶；二、由於表面身體的感應的回憶。換言之，「我感覺和思想什麼？」或「我做什麼？」對於再造有大的幫助的，莫如聯

合。就是「我感覺，思想，和做什麼？」。

對於牢記切手指的感應比較簡單；因為他包括着這樣多的感覺：如視覺、聽覺、感覺、甚至或許還有味覺和嗅覺。假定一個人切麵包把手指切了，我們把他
的姿態重演如下：

- 一、他感覺到刀子切到肉裏去，起了顫動的感覺。
- 二、他很快的把刀子丟開，踏了它一下，同時看着他的手指。
- 三、他看着刀傷口，鮮血流在手指和麵包上。
- 四、他把手指放在他的嘴裏。
- 五、他嚐着鮮血。
- 六、他感覺手指疼痛，卽而麻木，卽而跳動。
- 七、他害怕傷口太重。
- 八、他看着手指，認清傷口太重。
- 九、增加恐懼，他求助，同時將他的手指放在冷水裏。
- 十、他感覺水刺痛了傷處。

十二、他聽到水在突擊和幫助到來。

十三、他看到他的母親，她答應他的請求，他看見了幫助，於是他這些經驗轉瞬減輕，立刻又來了怕耽擱時間的恐懼。

十四、他看着他母親從碗櫥裏取出碘酒。

十五、他預先料到碘酒的痛苦。

十六、他聽到拔去了瓶塞。

十七、他聞到了碘酒味。

十八、他感覺到碘酒抹在傷口上的痛苦。

十九、他踴躍着一直到痛苦減輕和碘酒乾了。

二十、痛苦停止，緊張減低；由於經驗的激動他感覺到疲勞。

於是個人有了以下的感覺經驗：

一、從麻木到跳動痛苦變化的感覺。

二、刀、傷、血、碘酒和環境的視覺。

三、血的味覺。

四、血，礦酒的嗅覺。

五、刀子落地，水的突擊，和幫助來臨的聽覺。

現在，演員面對着刺激發生的問題他的思想是什麼？第一，追憶他統治的感覺，如果血的味覺使他能很快的反應，他就可以首先追索它。由於這一指示說明他可以改造以前的和其次的感覺。有時整個的經驗是再造的。他可以把他的思想進程組織在創造的次序裏。

甚至無關重要的一些經驗，也包括着一個感覺的感應，如高大建築的視覺，捕耗子的聽覺；或落雨的嗅覺，都記憶留下不可泯滅的印象。經過我們的最初接觸後，我們俯首接受了這些較小的感應；如同當然之事似的。無論如何，演員必須把精神上所認識的它們記錄起來；並且把它們囤積着為將來使用。一個演員必須記着習慣的接受他週圍的世界，如果它的知覺力遲鈍，那是他極大的敵人。

下列的練習乃是提供發展這些感覺的。

練習一

演員需要一個日記；在那裏他可以把他每天優越的感覺反應紀錄下來。

例如：猛力關閉門即震動，蘋果包子的嗅覺，嚴寒街陌的感覺，化學實驗室裏的硫磺烟的味覺，以及從窗口射進在書頁上的陽光的視覺。

練習二

教員拿出一個物體，例如一個小的土花瓶叫學生拿一分鐘。（意思是說班上每一個人都拿一分鐘，但是，這個人不能注意別的；因為他個人要考驗物件。）當一個學生把分派觀察的時間完畢的時候，於是，他把拿着的物體加以描寫。這個寫作的時間最少要三分鐘到四分鐘。如果他僅看外表，只註解色調、形狀、和重量，那末，他的知覺力是有缺點的，如果花瓶在感覺中，他沒有新的經驗，他的觸覺是沒有發展的，因為少數的物體是相似的。

這一練習乃是重複新的物體，一直到每個物體獲得完全的和正確的描寫。例如一個描寫必須包括形狀、比例、色調、組織、構造、構成的性質、功用、缺點以及通過其他物體和經驗的比較與對照的聯合。

例如：這個花瓶是黏土做的，比例比它的寬度稍高些，有綠棕色的題詞和橘色，平滑的構造上畫着沙漠般的斑點，粗糙的構成，注意它的用途；好像乳酪瓶子代茶壺服務似的，並且邊緣上稍微有點破碎，在可能的聯合中就是形狀和豆壺的著色，農民自造的如像墨西哥××盛冷水用的，壺把像是在它的平面寬波紋上的一條蜜錢。一個人在擦壺時，驚奇光滑與粗糙之聯合由於光面蓋着粗點，並且感覺到泥土製的陶器物體易於破碎。

練習二

當第二個練習完成的時候，學生把從花瓶方面找到的性質；即與表演一個人物。

例如：花瓶可以暗示一個矮胖子的農婦，她的肩膀上抗着一捆點火的樹枝，色調暗示着服裝和氣質的項目，依據學生們的經驗和想像力來演奏它們；當然有着不同的解釋，但是，他們必須描畫花瓶的精華。即與表演並不包含真物件的用法。

練習四

教員說：「把下列的具象化：你第一次看見海洋，一個高大的建築物，你可愛的圈椅。」

他可以允許任何其他物體的名稱。

在供給這一練習之中，教員必須用真實的而非想像的一些實例，因為他們是指導學生的經驗，當心注視着身體與面部表情的變化，因為學生已浸入回想之中。

練習五

兩個調子的聲音。學生要區別出那一個是高音，這一練習在舉行時必須重複多次，並且在練習期的次數一直到學生迅速而正確的回答爲止。

練習六

一個軍用飛機，如同星子或綢條子似的不斷的表演，學生們應該描寫他們的反應，如對它滿意或不滿意，如對表演的性質，如節奏、速度和個人的聯想。

例如：學生們不喜歡這種音調，把他不調和處指示出來，他自己發現打仗的趨勢，並且把軍隊前進具象化了。

練習七

由於軍隊前進的暗示即興表演一個人物，這個人物像是夏令營中的紀律家，他邁着規律的短步，同時用粗大的聲音講話。

練習八

一、追憶飛機在屋頂經過的聲音；描寫它的細目。第二次飛機再過的時候，你注意傾聽，藉以試驗你的描寫。

二、追憶汽車剛開的聲音；描寫它的細目。下次汽車開動時，你注意傾聽，藉以試驗你的描寫。

三、追憶跳舞音樂的聲音，在這練習之中，教員應該極小心的注意，學生身體和面部的反應。

四、追憶貓叫的聲音。這也需要教員注意面部和身體的感應，教員一方面觀察，一方面將身體的反應指示給全班，因為他們可以注意其他每一個人的關係，以致全班得以改進。

練習九

帶到班上一朵有強烈氣味的花，拿着花繞一圈；於是全班描寫它。然後比較他們的描寫，給這個氣味一個適當的回答；比如是愉快的或非愉快的；美麗的或芬芳的，停留的或急馳的，味淡的和味重的，由於這個氣味帶來了聯想。

例如：肉色的氣味是愉快的，芬芳的，停留的，和味重的。他們的聯想，是可用之於靈堂和畢業會。

練習十

由於肉色的暗示即興表演一個人物。

例如：一個愚蠢的中層階級的主婦；就仗着她跑得快，清潔，整理房間，這個人物的肉色的色調；無疑的要有幾分改變的。

練習十一

彼此相互傳遞一袋檸檬果；然後全班描寫果的味道，適當的描寫可以告訴我們它是愉快或非愉快的，甜的或酸的，柔軟的或堅硬的，並供給它們一些聯想。例如：檸檬果是愉快的，去了皮是甜的，然而酸質的十分堅硬，可能的聯想到初級學校隔壁的一個囤積糖果的商店。

練習十二

由於檸檬果的暗示即興表演一個人物。

例如：一個拘謹的面貌，不值一看的紡織女工，她有一種固定的嗅覺，並且走起路來很有力的。

下列練習的設計，主要的是加強感覺印象，他們也稱這種練習為聚精會神，如果學生在長時間的實踐當中，以正確的或徹底的來學習視或聽，那就沒有一個細目會逃避的，無疑的他的這種發展，我們就稱為聚精會神，沒有聚精會神它就不可能不妨礙注意力去分析一切事物。無論如何，我們不能把聚精會神當做單獨的問題來處理，我們假定它是必需的，因為不自覺的伴助勤勞的分析，我們十分關心所觀察和感覺的事物。

我們加重感覺印象的重要性；因為感覺與事實有着密切的關係，它易於召回伴隨着的情緒，瑞卡·色立司雷瓦斯基說：「我們有一個關於感覺的特別記憶，這種感覺它本身不自覺的爲了它本身工作着。」它對於我們最熟習的，就如同「情況的感應」(Conditioned response)。

例如：如果首先注意到 Junion Preen 這個姑娘，舞蹈開始用風流寡婦，那很像風流寡婦的音樂，當聽到生命結束時，引起了黃昏的環境和情緒，因為記憶模糊，只有音樂可以追回她滿意的一個模糊的情感，嚴格的環境和一起消滅，但是，永遠不自覺的愉快的反應還遺留著。

如果在我們現在表演問題當中，我們是努力於某種固定的情緒，我們如何正確的召回一個全部事件所包容的情緒？

假定一個女演員必須表演下列的場面。佈景是公園，時間是仲夏之夜，她和她的未婚夫坐在公園的長椅上，他們計劃着結婚，她的情感是愉快，預料和滿意的一個混合體，女演員尋求她過去的經驗中的相似的情感。於是她追憶 *Junion Prom*。回想是模糊的一直到她記起固定的感覺的感應，在這種情形之中，聽到了風流寡婦的音樂，然後她不自覺的加緊追思腦海中的片段，由於回想起她面帶的夥伴來了一個暗示的就是衣服の色調，一切伴隨着的情感和動作的事件逐一召回，促使她自己在想像中傾聽風流寡婦，她從新經驗屬於她以先經驗的 *Junion Prom* 的情緒，現在有一個最大問題就是傳遞這些情緒，再造通過記憶力，給予坐在公園裏正在快樂中的女子，照說傳遞這些情緒，她所運用的應該比感覺還多些。她越能召回想像力越好，因為它對於記憶最重要，它曾經是她首先依賴的感覺印象，關於加緊想像力和擴大最初的感覺和情緒，在後面的章節裏我們能獲得更多的結果。

如果女演員能聽到風流寡婦的真實音樂，並且從聽音樂中尋求她的思想，召回她早先的經驗，那她是遭受了一個「情況的感應」。不幸的是在劇場中沒有這種便利的可能。所以演員必須想像音樂，並對假裝的強迫予以感應。她必須用堅強的感覺的難觸知的記憶如同感應起始的刺激似的，所以越是堅強的感覺越容易召回整個的情緒，感覺就是情緒的鑰匙。

在情緒的記憶通過直接回想的方法之中，教員不能只是遷強附會早先的感覺，必須是追憶，而且是所有身體上的細目也該如此，以及伴隨着這一件事的所有的動作。

例如：追憶跳舞，女演員聞到她的舞伴的氣味，當他們片刻停止的時候，她用他的右手擦汗水，於是用左手跨着，通過這一動作可能引起情緒的反應。的確地，有時一個演員開始他的回想進程以身體的運動來代替感覺。也許女演員有下列的經驗：無論何時她看見別人用一隻手擦汗水，在舞廳中轉瞬間通過她的思想，當她需要召回這轉瞬間的情緒的感應的時候，她就這樣通過了表演，於是感覺隨着身體感應而來，完成比較可靠的回想事件，演員起始用一個回想的感覺或

用一個回想的動作，這對於完成他整個的畫面是很有利的，然而它包括的身體上的感應必須與情緒上的感應同樣的洽到好處。

問題又來了，是不是一個演員無論什麼情感都必須通過這個精緻的進程，它包括的角色才能通過戲劇呢，如果是個新演員擔任這樣的一個角色，他一定回答說是的，的確地，技巧熟練的演員至少他自覺的追憶他早先的情緒，現在的情感與早先的情感聯合之間需要採取小部份自覺的努力。然而在第一次排演之中，即便是有訓練的演員也必須回想特別經驗使動作明晰，以及描畫新角色的情感，因為在排演進程中，他必須尋求適當的情緒：對現在的戲劇特殊的環境，在目前所表現的感應中予以適度的加強，很少的最初經驗的細目需要召回。

這也是實在的，這些回想的感覺和情緒，在它充分的實現中，並不是它們本身足夠創造新情緒的，而且情緒的記憶必須以想像力來補充。

練習十三

學生提出下列的一些問題，利用課室裝置成舞台，並且他自己就是其中的角

色，爲了每一個陳述他追憶早先的經驗，這不但需要高聲去說話，而且還要有細目。

例如：學生說兩個字「真熱」。她追思她的過去，選擇熱的特別經驗，並且描寫它，用語言高聲說出「去年六月間我隨全家到歐洲去的時候，我坐在郵船的甲板椅上，正在下午三點鐘的光景，我穿着一件白藤製的網球衣，外帶一件短外套，一個芭蕉手巾繞在我的頭上，我沒有穿襪子，但是我却穿着草鞋。我瞌睡了十五分鐘到二十分鐘的樣子。當我醒來的時候週身都是汗。我的衣服都被汗水泡軟；並且緊貼在我的身上。我感覺全身疲倦，眼睛也被日光晒痛。我把芭蕉葉拿掉，又慢慢的坐下，我脫掉我的短外套。我正在作這些事的時候回轉頭來一看，有一個女人在我旁邊，於是我對她說，我沒有想到熱了這樣久還能站起來。」

在這個口頭扼要的述說以後，學生再從靜中追回整個的進程，如果她仍然不可能召回她的感覺；她可以把口頭的敘述再背誦一次，這個靜的程序反覆進行；一直到它能徹底實現爲止。現在，爲了感覺更清楚的領悟，她再追憶一次靜的經驗，並且在適當的時間高聲說出「真熱」。

練習十四

- 一、真熱。
- 二、真冷。
- 三、我受驚了。
- 四、我疲倦。
- 五、我病了。
- 六、我很厭煩。
- 七、我快樂。
- 八、我有神經病。
- 九、我恨他們。
- 十、怎麼這樣的靜啊！
- 十一、有什麼安慰。
- 十二、單單把我自己留下了。

三 論觀察

所謂觀察就是認識與注意的一種技能。意思是說演員應當接觸和分析他們週圍的世界。這些通過意識感應的觀察更重要的；乃是可能的情緒上的和智力的感應。

例如：我們看一朵玫瑰，那就是我們視覺促成我們接觸的。如果因為這朵玫瑰花聯想起多樣的記憶，如結婚，茶會，或畢業，這些都可以刺激起一個情緒上的反應。如果我們擴大的來分析這朵玫瑰花，如色調，性質，結構，或樣式，這我們就有了一個智力的評論。

觀察的進程可分為三部：意識的感應，情緒的感應，和智力的感應。

因為我們在前一章已經討論了意識的感覺和他的發展；所以我們在這里只能

用很少的時間貢獻一點。現在以我們自己的情緒的感應；來討論那一個題目更適合些：如感覺，想像力，演員的媒介，和聚精會神。這裡，我們特別着重於觀察的要素，即是我們所說的智力的感應。

我們如何才能描寫出正確的觀察進程呢？

例如：我們坐在一個擠滿人羣的飯店裏，一閃之間我們並沒有注意的這個房間。我們的耳，眼睛，鼻子，味覺和觸覺所接觸的任何事件；無疑地，我們把我們所遇到一些事件都會記錄起的。然而我們沒有把注意力放在任何特殊事物上，一直到鄰近桌子傍邊的一張有趣的臉。注意我們臉上的快樂乃是由於一定的表情和笑的表示。情緒的感應是通過完全不自覺的視覺傳遞給我們的。現在，我們逼着自己研究面龐吧，我們分析它，我們做一個智力的批評。我們發現了眼睛是深陷的，鼻子是球莖形的，奇怪角度的面龐，牙齒伸展在口外。通過概念的聯想，我們把臉面的主人就看為一個典型。

以下的練習設計是爲了加強分析的力量或智力的感應。

第一要正確的處理一切，演員必須把他觀察的細目，正確的保留在他的腦海

里，同時爲了觀衆他正確的使它們重生。

例如：學生要默演修鉛筆，而他沒有用真鉛筆，教員和學生們注意他的程序和他的精練。然後給他一支鉛筆和一把刀子，真實的修鉛筆。在這兩種方法之間作一比較。他默演的正確性是相符的。這一方法在下組的練習繼續實行。

練習一

- 一、打電話
- 二、擦鞋
- 三、端茶杯
- 四、開門，關門。
- 五、脫大衣
- 六、寫信，蓋印，付郵。
- 七、梳，刷頭髮。
- 八、擦黑板

- 九、唸，疊報紙。
- 十、兜風車
- 十一、上錶，放錢。
- 十二、打僕克牌
- 十三、洗牌與分牌
- 十四、補襪子
- 十五、打蛋
- 十六、擦手
- 十七、點煙，吸煙。
- 十八、拿書，把新書的連頁割開。
- 十九、拿克達像機攝一快像
- 二十、試帽子

第二組的練習包括場面的重演，和正確的試驗。在前些日子學生們已經指定了特殊的動作，他們正式的去，並且在上班之前加以分析。現在就談在演藝進

程中的重演。

例如：學生被指定在房里安置一張桌子，現在在班上重演，這個場面。學生們與教員根據他們的過去經驗注意他，同時看他是否合乎正確性。

練習二一

- 一、重演裝箱子
- 二、重演清潔房間
- 三、重演移床
- 四、重演切西瓜或其他季節的水菓
- 五、重演在壁爐里點火
- 六、重演吃早點
- 七、重演在圖書館里選書
- 八、重演寫購買單
- 九、重演洗頭

- 十、重演熨衣服
- 十一、重演打一封信
- 十二、重演佈置開晚餐的桌子
- 十三、重演打野獸
- 十四、重演佈置舞台
- 十五、重演掛畫
- 十六、重演調整房間里的傢具
- 十七、重演檢查空舞台
- 十八、重演參觀博物館
- 十九、重演逛公園
- 二十、重演看戲

以前這觀察已經指導了我們自己，現在，我們把注意力轉向其他一些行為的格式了。

例如：我們注意一個人喝湯吧，第二天在班上我們重演他的正確運動。註解

人物乃是藉着他重演的動作，然而並不是着重性格化，而是在於細目上（按即小動作），比方拿匙子的時候；那些手指高舉着，他用匙盛湯是如何的快，以及他怎樣拿手巾（吃飯時用的）。

練習二

- 一、注意插花瓶
- 二、注意一個不乾淨的房間
- 三、注意開車
- 四、注意傭貨員的傾聽
- 五、注意做購貨單
- 六、注意理髮匠理髮
- 七、注意吃午餐
- 八、注意上車和把他自己靠在汽車長凳椅上
- 九、注意上課

- 十、注意做飯
- 十一、注意鞋匠修理鞋
- 十二、注意音樂師表演音樂器具
- 十三、注意音樂會藝術家出場
- 十四、注意兒童玩耍
- 十五、注意工廠里的工人
- 十六、注意做工的機器匠
- 十七、注意工作着的看護
- 十八、注意工作着的理髮師
- 十九、注意街頭乞丐
- 二十、注意飯店看門人

下面的練習計劃着教給學生們；把他們所遇到的一切材料的細目都正確地紀錄下來。無論如何，這還不夠，因為他所紀錄逐次增加的數目難免沒有胡亂的印象。他的一切感覺如同在外觀的世界到內在的意識的先鋒（或說報信者），然而

這先鋒的任務尤須指導選最豐富的，以及對演員最有價值的材料。

例如：通過他的視覺，在廣大的訓練以後，很快的發展着，如同前章所指示的，他觀察了一個不常見的起居室，他把這房間里的細目的數字紀錄下來了，如黃牆，淺綠毯子，和棕色錦緞遮蓋着的小書桌。如果他的感覺不加重的話，他看不出什麼東西了，最多也不過有一個佈置很好的起居室的普通印象。我們假定；他把這房間里每件東西都記盡了，現在我們的問題是從這些東西當中選出那些東西對演員是特別重要的。他用最大注意力所選擇的事物；必然對他的經驗囤積有着非常的價值。例如，在這個房間里有古代的 Crispendale（按：係英十八世紀傢具製造家）鏡子，它在設計和含蓄當中；是具有歷史的和美學的價值的一件東西。它能告訴我們其他時代，追索其他時代的思想中的男女；甚至它可以供給特別的場面。因為這種東西對演員有着非常的意義，所以應該增加注意力；雖然粗略的檢驗了它表面的細目。

第一個具體階段在選擇的發展中；就是發現週圍世界是什麼構成的，那樣對演員利用着最有效。

有一個固定的方法，應該合格的練習判斷。當然，他必須讀多方面的書，並且在教育與文化的分野里有着廣博的知識。有固定的練習使演員立刻利用人生與文學的重大的要素；因為那已經成爲他經驗中的一部份了。

以下的練習是計劃着激動去觀察對演員特別有價值的材料。

例如：學生們到公共市場去就等於上課；他們走路時注意通過市場地帶；觀察他們週圍的人物和活動。在下次班會時每個學生重演人物，這樣使他們的印象更爲深入，這並不是再注意性格化，然而着重於姿勢和運動的正確性；以及其他一切可見的表示。如果學生追憶一個賣鮮水菓者，他站在街上兩手叉在腰間的帷裙以下，他就可以扮演這個人物的姿勢和運動。

練習四

- 一、到軍需庫去
- 二、到水閘去
- 三、到工場去

- 四、到護士學校去
- 五、到醫院去
- 六、到監獄去
- 七、到法院去
- 八、到演講會去
- 九、到音樂會去
- 十、到麵包列去（按：美國貧民站成行列接受施捨之麵包。）
- 十一、到娛樂園去
- 十二、看結婚的去
- 十三、參加出葬禮去
- 十四、到政治會去
- 十五、到宗教街頭會去
- 十六、到跳舞場去
- 十七、到劇場去

六、到禮拜堂去

七、到城市中的外國區域去

八、到藝術博物院去

以下的練習進程是相反的。學生們選擇一個人物；乃是因為他看到他有更特別習性或姿態。所以他到處去找類似的人物。在下次班會時，他把選擇的人物配合上那些習性或姿態，如果一個學生對於慈善人物有興趣的話，他就去拜訪幾個禮拜堂，再從幾個牧師身上選擇行為；那些合乎他思想中特殊人物的特徵。

練習五

一、選擇一個大夫

二、選擇一個律師

三、選擇一個寫字匠

四、選擇一個零售商店的巡視人

五、選擇一個侍者

- 六、選擇一個擦皮鞋者
- 七、選擇一個機器匠
- 八、選擇一個工場的工人
- 九、選擇一個汽車司機
- 十、選擇一個保險公司推銷員
- 十一、選擇一個藝術家
- 十二、選擇一個報童
- 十三、選擇一個打字員
- 十四、選擇一個乞丐
- 十五、選擇一個小販
- 十六、選擇一個政治機關支持者
- 十七、選擇一個音樂會歌手
- 十八、選擇一個警察
- 十九、選擇一個學校教員

- 一、選擇一個跳舞樂隊指導
- 二、選擇一個火炬歌手
- 三、選擇一個賣汽水者
- 四、選擇一個游手好閒者
- 五、選擇一個煙店職員
- 六、選擇一個銀行出納員
- 七、選擇一個門丁
- 八、選擇一個役長
- 九、選擇一個男理髮師
- 十、選擇一個沒有職業的工人
- 十一、選擇一個賣肥皂的宣講者

問題又來了，以上的練習能不能指導純粹的模倣呢？如果教員或學生把他所觀察的細目適宜的重新演出，就認為他的研究可以結束和滿意了，那他就沒有注意到他們為什麼這樣做，以及什麼是他們個人所包括的情緒和精神的正確關係，

因此，我們可以證明這不過是一種摹擬的交換。防止單純的模倣是很重要的，教員和學生應該發掘他們所觀察的每個人的習性或姿態的可能的動機。學生不能認為把他所觀察的身體上的細目和他們的動機巧妙的聯接起來就夠了，而且必須正確的把這些動作傳達給觀衆；他把它們蓄積起來，當他能夠創造一個整個人物的時候，就把所紀錄的傳遞出來了。它保留在腦海里是沒有重演的，也說不出怎樣正確，一直到內在的意識得到直接表現，才能稱為再造呢。

關於觀察材料的所有意見，都認為從人生當中去觀察；要比從其他演員身上去觀察重要得多了。我們感覺演員直接到他的精神的和知識的源泉去觀察是有着基本重要性的，那比較其他的演員已經做過的；即是第二個人曾經把它使用過的要好多了。其他演員的建議是有幫助的，但是，這種接受必須像書目提要專家從其他學者接受一樣的。

四 怎樣訓練想像力？

所有的理論家都認為想像力是演員的基礎。想像力這個字包含着創造力的意思，這一種力量驅使着我們創造理想的經驗。在這種情形之下，理想指示精神以真實為對向。這裡我們所想像的經驗並不是真實的遭遇，然而也不是說這種經驗完全是虛構的。追思這些精神的想像對於早先的反應時常是不可能的。

例如：兒童想像着在雲彩里可以看見駱駝，於是他在那裏尋找。因為他曾經玩過的駱駝玩具上有着雲彩的形像；所以他把駱駝與雲彩給連結在一起了。

有時追索這些聯想是最困難的事；因為基本的原素可以存在於我們的潛意識中。在這種景象之中，我們不能認識原素，所以有些人跟過去的經驗叫做幻象 (Fantasy)。無論如何，我們相信這種幻象是可以追索的，往後我們將充分地討

論這方面的問題。

人生當中任何經驗在人類的存在中都有紀錄。沒有一件事是整個的遺漏的。的確地，有許多經驗過於忽略了；我們要想把他重新召回猶如兒童玩弄駱駝那樣容易。然而在某種時期，即是說在我們以後的生活中，它們可以成爲表演的重要的部份。

例如：一個演員表演一個染匠的角色。顯然地，他從前沒有這種真實經驗做根據，然而他可以用他的情感作爲真憑實據。他說他依據他的想像力。然而那並不確實；因爲他的想像力所依靠的乃是完全放出去的以往的經驗，把握住他的呼吸，發昏，睡覺，或喪失感覺不是很感棘手的嗎？如果演員不用這些反應而自覺的去練習，雖說在他們創造的活動中是一個新的概念，然而這些反應在這個新的景象中能變爲原素，因而他可以說服想像的虛構。

如果演員表演一個染匠，他並不是靠賴純粹的想像力。而是靠情緒的記憶。但是，假如他表演一個特殊的染匠，比方說一個最老的人，在特殊環境之下，例如在沙漠底荒島上因爲水源缺乏而亡，於是對新環境極力傳達情緒的記憶。在這

一幕之中，就是傳達想像力來表演它的角色。

例如：女演員有以下問題。她担任表演Peer Gyn里阿西這一角色；有一個是她死亡的場面。特殊的環境是：阿西老了，爲了Peer的安全而煩惱，在痛苦中她很幸運的能跟他在一起，拘束的坐在小床的一角挨着Peer；如同小孩子似的。轉瞬之間她被引入夢境；因爲Peer爲她創造了一個騎馬到聖彼得的故事。她注意力消失，無論如何現在的痛苦和恐怖接近了死亡。最後一刻，由於情緒的緊張她衰弱了；她的背靠着柔軟的床榻，於是對Peer說，「我要仰臥着，我相信你，我的孩子。」讓我們來說明這個場面的問題吧。

從她自己的記憶里引出：

- 一、女演員追憶她最嚴重的疾病，和她最脆弱的片刻。
- 二、她追憶起看護在場就安慰。
- 三、她追憶着她的母親若在她傍邊就滿意了。
- 四、她追憶着別的時間，當她坐在公共汽車的時候。
- 五、她記起有一次被熱火漆燙了的痛苦。

六、她追憶由於她的疾病而恐怕使她母親的健康受危險。

七、她追憶她的童年被神仙的故事的吸入。

從她的觀察她引出：

一、古代的繪畫。

二、挪威的特徵。

三、房間的裝飾。

無論如何她必須有想像力：

一、伴着疾病，衰弱，和痛苦加劇情感，她便能真實的追憶。

二、使這一可見的人物，情感和環境成爲統一體。

三、把一切經驗傳遞給劇中人。

四、相信結果如同真理一樣。

這種進程，乃是把加劇，可是，同化，和說服成爲一體，那就是想像力。

顯然地，活潑的想像力便能加劇情緒，並且能把這種情緒注入一個模型里，

能夠得見於身體的外貌，並且相信這種組合。

想像力是怎樣發展的？

在以前的章節里我們已經說明試以真實的經驗引起情緒的聯合的重要性。有時我們追憶以前的情緒，我們必須保持相當長的時間；才把它移置給新的情境。如果想到適當的地步，對於伴着真實經驗的環境，不可思慮過久。在偶然的實際遭遇上，追憶往昔的情緒；我們的回想對於我們並沒有什麼用處。我們需要這些動作能幫助我們恢復片刻的感覺或情緒，現在我們再經驗這些感覺；我們只希望它們配合新的情境。按心理學家的說法，我們是交替新刺激來引起同樣的反應。分配這些追憶的細目不是一件容易事。試驗它們侵入新的景象是很困難的。只有不斷的練習，才能使其深入意志，只有保持情緒他們才能適當的回憶。

例如：有一個學生在班上發生了這樣的問題；就是描畫在牢獄里等着處決的一個人的恐怖情形。許多恐怖臨頭的實例，他可能從他兒童時代所發生的事情去追憶。學生重新經驗恐怖並不困難，但是，當他企圖着把它傳達給牢獄情境的時候，他所尋求的細目，就如同他童年在自己的房間里似的，並且他父親的幻象侵入他的意識里。於是發生了這樣的事情：

一、他追憶的節目如次——

1. 聽到他父親在隔壁房間里正預備工作，
2. 他的口發乾，
3. 從門口看到父親來了。

二、由此他能再造恐怖的情緒。

三、他必須集中他的注意力在恐怖的情感上，並且顯示出在這一範圍里情緒支配着他的程度，於是幫助他追憶的細目由於片刻之間新的壓力加劇就把它忘記了。

四、現在以情感繼續加強學生在牢獄里的動作當他經驗恐怖的時候在片刻之間繼續新的動作，比在片刻之間機械的再造恐怖還要重要。

以下的練習所注意的乃是訓練加重想像力。所有在這一章里的練習節目必須經過長時間的重複。形勢的保持，需要教員和對於想像熟練的發展介紹新的材料。

這是關於演藝(Pantomime)的問題；全班都應該參加。教員分配時間的時

候；把每一練習分爲兩個時間。第一期學生們追憶特殊的個人經驗；包括着一般情緒反應的壓力。第二期對於新的環境應用一般的反應。劃分並不困難，當教員感覺學生完成了機械的和再經驗的感覺或情緒的時候，於是使用鉛筆畫一個標記；作爲第一期的結尾。

例如：「疲勞」(Fatigue)作爲上班的一個問題。這一個情感適用於工場的工人；他的工作是縫男人背心的鈕扣要比另一個縫衣服的人加快。正在晚六點的時候。第一期的學生，每個人都靜靜的在追憶個人疲勞的經驗。當感覺手指，背，腿的筋痛的時候，精神不振的情感便佔了優勢，於是學生便在想像的背心上縫想像的鈕扣直接的注入動作。無論何時他不離開他的座位，或許他把所佯裝的從緩和中和改變地位，忍受着回憶使它完成他的課業的描畫。

教員，通過他面部上的改變和身體上的小運動的觀察，很快的發覺了從這一時期到另一時期標示改變的正確的瞬間。

練習一

一、熱——追憶一個熱的經驗。即與表演這樣一個場景，你坐在羣衆音樂會當中，火炎似的陽光籠罩着你，音樂暫時停止了。你用秩序單替你自己扇着，同時喝着微溫的汽水。

二、冷——追憶一個冷一經驗。即與表演你在房間里正在鋼琴上定音階，忽然所有的熱力都斷絕，氣候變爲零度。

三、痛苦——追憶一個痛苦的經驗。即與表演你正與全家在桌子上吃飯的時候，整個時間從眼到頭都在跳動，你企圖把這種不舒適的痛苦瞞過你的全家。

四、無聊——追憶無聊的經驗。即與表演你在監獄里，你坐在板凳上釘鞋後跟。這是你終年每日的工作。

五、愉快——追憶一個愉快的經驗。即與表演你打開盒子里面裝着你昨天午後買的錢。

六、悔恨——追憶一個悔恨的經驗。即與表演打開盒子里面裝着你作下午買的錢。你在路上另一家看到一個錢；當你買過之後，你覺得這家的錢好，於是你考察。

七、休息——追憶一個休息的經驗。即興表演在紐約忙季以後，你坐船到歐洲去旅行。他舒展的坐在甲板椅子上，無憂無慮的在晒太陽，並且有一個快活的假期在你的面前。

八、復仇——追憶一個復仇的經驗。即興表演你在公事房里寫信辭退一個職員，因為他曾經欺騙了你和你的職員。

九、害怕——追憶一個害怕的經驗。即興表演你在大夫的候診室坐着。你正檢查了肺結核在等着下診斷。

十、疲勞——追憶一個疲勞的經驗。即興表演你在百貨商店里貨攤上包冬至節的禮物。在聖誕節以前整個的一天，商店一直開到晚間為止。

第二步的練習，仍然注意加劇情緒，需要更多的動作。班上每個人都要單獨的表演。教員必須用同樣的計時方法。

練習二

一、熱——追憶一個熱的經驗。即興表演夏天最熱的天氣你在房里打字。你走

到窗口傍去乘涼，想不到外面的氣候比屋裏還熱。你喝了一玻璃杯水，又轉回去打字。

二、冷——追憶一個冷的經驗。即興表演你在最冷的天氣開車。車停了，於是你檢查輻射器，才知道它已結凍了。你試着招呼路過的一些車子，同時你想保持活動而與寒冷鬥爭。

三、痛苦——追憶痛苦的經驗。即興表演你在半夜的時候患牙痛。你下了床，到藥箱里去找藥，然而並沒有治牙痛的藥，於是你痛苦的在地板上爬來爬去。

四、無聊——追憶無聊的經驗。即興表演你練習了一點鐘的鋼琴。拿起錢來看，你還有十五分多鐘要練習。

五、愉快——追憶愉快的經驗。即興表演你拿着衣服離開海濱。

六、悔恨——追憶悔恨的經驗。即興表演拿着你的衣服以後，覺得一個禮拜的時間太短了。

七、休息——追憶休息的經驗。即興表演你整個的晚上都在桌子上研究。你起來後，到另一個房間，打開無線電，並且你做一切所熟習的事情以資休息。

八、復仇——追憶復仇的經驗。即與表演你研究并發現了毀滅你手稿的人，表示出他是你一生的仇敵。

九、害怕——追憶害怕的經驗。即與表演你在一個房間裏得到一位太太的進丙室的允許。

十、疲勞——追憶疲勞的經驗。即與表演你在擦地板和洗窗戶。

前面的練習和討論是強迫演員內在情感的改變。情緒和感覺對人生有幻想（Vision）的幫助。我們具象的機械動作幫助靈魂的反應。當靈魂的反應或情緒的感應最強烈的時候，我們可以利用它按排一個新環境。創造這種新環境我們叫幻想再現一次；這時我們可以看到新環境，而且在我們的直接記憶里並沒有實際的真實。這種新環境可與劇作家所規定的佈景的特殊需要比擬。它是比較容易看見的環境，它的週圍首先引出真實經驗，因為我們之所以有記憶是依賴它的。現在，無論如何，我們必須建立一個景象而是沒有這種限定的根據的。

例如：在牢獄里的問題或它的效果，學生回想他在屋裏走的很快。並看到他父親。這一個回想比較容易；因為它在事實存在中是一個時間。當情緒充滿的

起初便把它保持在腦海里；並且在同一時間保持着它看到牢獄的佈景。現在，第一個時間他想召回幻想就困難了，因為現在他沒有事實作為引線。他必須表示出不愉快的姿態，宛如牢獄的場景即在眼前似的。

這種具象的所包括的進程我們稱為想像力。演員需要把它迅速和確實的組成具象。

他的準確性依賴他觀察的能力，他的迅速性要靠他的經驗總匯。觀察與經驗都能統治；觀察能在許多方面發展，這我們已經說明了。熟練和速度在幻想中能夠獲得的。發展它們的一個自覺的方法就是練習。

以下的練習是學生提出一個字，並且說出這個字來，利用視覺與它聯合起來。在他說出這個字；隨着給它一個可見的特殊聯想後。然後他重複的把這個字在他腦海里發生特殊的聯合。每個學生必須表演一個規定的姿態。

例如：叫學生念一個燈字。學生重複了許多次而在他腦海並無特殊的燈，然後他告訴了我們一個具象的真燈。少頃他又重複這個字。如果他想像一個如意燈，那末這個字的朗誦和表情當然和他所給我們一個具象的普通讀書的燈不同。

練習三

- 一、嬰孩
- 二、學生
- 三、情人
- 四、兵
- 五、中年的裁判官
- 六、老年人
- 七、玫瑰
- 八、日落
- 九、大海洋
- 十、山
- 十一、飛機
- 十二、路傍小店

十五、無線電

十六、禮拜堂

十七、演員

十八、小船

十九、塑像

二十、島嶼

二十一、動物

二十二、王

下面的練習必須規定時間；三分鐘製造景象，四分鐘筆記所描寫的。全班必須參加而且需要高聲朗誦和討論。

例如：描寫出 Kublai Khan 的宮廳堂裏的寶座的房間。經過三分鐘的間隔學生就寫，他自己以四分鐘把印象記在紙上。當高聲朗誦的時候，他所描寫的就如同這樣：「我看見一個長而且狹的房子，叫牆把它包圍得很小，塗着許多的顏色，如同 Claisonne 花瓶上的色調似的。大部份的顏色是金的，綠的，和藍的，

並有寬而且淺的紅線條。在黃金色的地板上鋪着奢侈的翠綠地毯。天花板的形狀如同中國廟宇。寶座的左手有三個大窗戶好像是到寶塔去的通路。由此可以看到閃爍的陽光散射在開滿花朵的樹叢。Kerr坐在陰沉的藍色錦緞罩着寶座上，他兩膝張開，雙手藏在手套里。他留着很長的鬚鬚。頭上戴着黑色的小帽，上面有清朝官吏的所謂帽花。寶座裝設在三階以上的高處；那兒照舊鋪滿地毯。階下站着從各地來的大使，穿戴並不鮮豔，但，大都是有趣味的黃，紅，綠三色。他們所有的注意力並不集中在Kerr身上，而是在對面房間盡頭的青銅打的兩扇厚門上。這門正在開着，他們在這房里期望的愉悅預料那是女王出入的所在。」

雖說以上的描寫大部份靠觀察，然而學生並不直接和單獨的靠賴它呢。也許他從來沒有在舞台上或實際人生當中看見過這樣的房間。不過，他可以從讀書和看到的許多要素里熟習了它，所以經過正確的聯合就是新的東西。然而這種練習乃是擴展觀察的試驗（或說趣味），這，在迅速的具象中是一個基礎問題。

練習四

一、描畫埃及王墳墓底景象。

二、描畫英王飯廳底景象。

三、描畫亞諾 (Noah) 箱底景象 (譯者按：洪水時 Noah 與其眷屬作為避難之所。亞諾係希伯來人之族長。)

四、描畫但以理獅子洞底景象。

五、描畫燄火舖底景象。

六、描畫土耳其市場底景象。

七、描畫卡利奧伯楚 (Cleopatra) 遊艇底景象。

八、描畫海穴里底景象。

九、描畫亞非利加森林中一個本地茅舍底景象。

十、描畫凱撒大將營盤底景象。

以下的問題乃是設計要保持寫實的細目，然而要改變正確的比例。無論何時他們要担任比以前的練習的想像力稍遠大些，那末，他們仍然有着一些所熟習的真實作為根據的。在這種練習當中學生在場面的週圍走着就可以創造的，指示出

並且明瞭的描畫出他所遭遇的每個對象。無論如何。並不是把握住這些對象。在起始三分鐘以前，學生必須自己靜靜的組成這個場景。

練習五

- 一、一個Lillipution廚房
- 二、一個極小的海洋郵船
- 三、一個大會客室
- 四、一個大汽車
- 五、一個有壞鏡子的房間

在前章論觀察里，學生以日常生活熟習的事物，供給把握對象簡單的問題。現在是看和運用這種對象底形態，所以不能像平常那樣運用了。

例如：切西瓜。這時他要用一個匙子切西瓜。在這種練習之中他增加了與動作不熟習，環境不合宜的問題了，並且效果成爲他自己的兩難問題。

練習六

- 一、用你的左手縫鈕扣
 - 二、用漏水吊桶淘船中之水
 - 三、從後門走過
 - 四、用牙簽梳頭髮
 - 五、用燃過的火柴寫一封信
 - 六、在點着的雪茄煙上烤手
 - 七、用剪刀削蘋果
 - 八、用斧頭開罐桶
 - 九、用掃帚掃地
 - 十、用小鐵鎚掘戰壕
- 下面所練習的對象，完全可以在房間里把握到；宛如小貓捕鼠似的。

練習七

- 一、以木板假當 Pekingese
- 二、以木板假當小孩
- 三、以木板假當西瓜
- 四、以木板假當一個盛湯的碗
- 五、以木板假當一塊冰

我們所說的熟練和速度能在具象中發展的。關於發展的方法我們已經提供了時間的練習。第二個方法是增加代替的經驗 (Vicarious Experience)。我們所說的代替經驗可在公演中洞見，而且由於其他表演者的動作獲得你自己非自覺的聯想的反應。任何知識都從讀書中，其他觀察中得來，以及在傳聞的範疇中包括着。

例如：演員遇到担任表演船隻遇難的人疏落在荒島上的問題時，可從他經驗中追索當他讀魯濱遜漂流記的情感。

當我們讀書或在劇場里看戲的時候；就把我們自己的特性消失了。脫離暫時的吸引馬上可得到有價值的材料。我們在不知不覺中，我們已經小心的，深入的追隨着其他人類生活的思想，情感，和動作。於是有限定智慧從這種進程中趕出來！我們必須把我們參加到一切人的生活中去，與他們長時間的生活在一起；才能了解他們的動作，和經驗，以及他們的感覺。的確我們的情感所給予它們的並不如我們自己的情緒反應來得強些。無論如何，當我們離開他們的生活時——如丟開書本，看完了戲，讀過一篇小說——我們反轉來：我們自己有了新的看法與啓發，如像演員們有了新材料似的。

在獲得這種新材料的特別進程中就是加強我們的容納性（Receptivity）。我們為劇中人預備這種情感，我們無論表演或閱讀都要超過同情心；它所包括的並不是與某人相同的情感，而是與某人相似的情感。那就是情緒的歸向。

例如：我正在看摩登時代電影片的時候，發現賈波林在沒有欄杆的洋台的邊上滑冰。每逢他接觸邊沿上的時候，我有一種如同我自己接觸那個洋台邊沿的感覺，隨時有掉下這個崖的危險。我發現我自己害怕和激動的驚奇叫喊；乃是因為

在那片刻之間；我與劇中人有共同生活和情感。這種情感即是情緒歸向（Impat-
 ity）。

再；我剛進課堂。一個學生站着背誦，他想起他的答案。雖說這個問題與我無關，我也有他那種難受之感。我更超過於同情心，因為我想起自己曾經有這種痛苦生活和不曉得答案的經驗。這，也是……

代替的經驗和在姿態之中有着密切關係的，它們不能整個的分離。我們想前者是客觀的而後者是主觀的。換句話說，代替的經驗包括着知識獲得的技能，憑着熟習的冒險嘗試其他的，情緒歸向包含的是你自己與其他的視為同一（Identification）。

代替的經驗底價值已經明白了。現在提供發展它的練習。

練習八

戲劇書目介紹；（按：原文所介紹者大都不適用我國一般演員，故改介紹部份的中國戲劇書物，但，原文所介紹的書乃是與訓練想像力有關者，故仍把原文

附後。)

一、洪深：包得行

二、馬彥祥：國賊汪精衛

三、章泯：我們的故鄉

四、陳白塵：太平天國

五、陳白塵：秋收

六、曹禺：三部曲（雷雨，日出，原野）

七、夏衍：心防

八、王震之：流寇隊長

九、宋之的：武則天

十、老舍：國家至上

十一、鄭君里：演技六講

十二、洪深：電影戲劇表演術

十三、賀孟斧：蘇聯演劇方法論

上海雜誌公司

青年劇社

一般書店

生活書店

上海雜誌公司

文化社

新知書店

戲劇書店

生活書店

上海雜誌公司

生活書店

生活書店

上海雜誌公司

二、田禽：戲劇演出教程

十五、瞿白音：編劇技術教程

十六、陳白塵：戲劇創作講話

十七、田禽：劇場藝術講座

十八、閻哲吾：劇場生活

上海雜誌公司

上海雜誌公司

上海雜誌公司

狼烟社

中華

1. Green mansions

by W.H. Hudson

2. Ethan Frome

by Edith Wharton

3. David Copperfield

by Charles Dickens

4. Vanity Fair

by W. M. Thackeray

5. At the Bay

by K. Mansfield

6. One More Spring

by Robert Nathan

7. Man of Property

by J. Galsworthy

8. "The Almond Tree"

by Walter de la Mare, in the Riddle

9. Jane Eyre by Charlotte Bronte
10. Crime and Punishment by Dostoevsky
11. Queen Victoria by Strachey
12. Of Human Bondage by Maugham
13. The Stars Look Down by A. J. Cronin
14. Hunger by Knut Hamsun
15. Wuthering Heights by Emily Bronte
16. King of Elfland's Daughter by Lord Dunsany

二、常看這些藝術家的電影，如Van Gogh, G. Greco Rembrandt

三、藉着看畫或影片的提示，把你自己安置在新環境里，從你接受的知識即興表演一個場景顯示你所表演的人物，情境，或心境，藉以試驗你反應的深度。

例如：「Arrowsmith」里有一個場面是 Arrowsmith 作東道請兩位女人午餐。一位是他的未婚妻，他想撕毀訂婚婚約，而與另一位姑娘結婚。學生爲了適應他自己這種行爲的情境：他同樣做了進退兩難的青年。他同與自己經驗有關

係的兩個想像的人物；走進離城不遠的飯廳去。他對她們和侍者以即興編製的對話談着；表演作者講述的大綱。

例如：Van Cogh的「青年圖」里學生看到一位對於生活有興味，而且沒有什麼害怕悟性的青年。他擁有克服缺點的毅力和熱情。有一個人可以說具有最早加利弗尼亞洲的拓荒者的精神，其他即是帝王假裝農夫的羅曼司。他甚至於犧牲暑假居住在酷熱的南方，他是一位溫良的流浪者，根據他以前的經驗；這種聯想是與個我不同的。任何故事都是由於觀察來的感應，然而表演這個畫面必須按照學生所思索的格式。

關於接連想像學生們已經練習過「加強」情緒和幻想的發展。另外在想像力討論之中值得注意的就是幻象。我們已經闡明了幻象的定義。當演員不能直接接連他過去的經驗的時候，他便使用幻象把景象的要素幻術化。換言之，當眼前的景象與真實經驗之間的關聯相去太遠；他不能認識它們的話。他便使用幻象。

例如：演員在「The Princess Who Wouldn't Say Die」里表演月中人這個角色。這個場景是在他的家里在做綠乾酪。他正喝綠雉鳩湯的時候，從窗子射進

一支箭在牆上戰慄着。

演員可以用聯想尋索過去的真實經驗，如在Horsel and Gretel的烹飪室里的綠湯，以及所看到的箭。但是人的真實表演，由於他的偏頗習守誇大的環境，所以箭與月是不調和的，這一切都是從他的自然存在移置來的。顯然地，幻象起始於真實經驗的記憶(Memory of experience)它保留在腦海里，這種經驗。仍可爲了某種目的而服務，雖然是不自覺的。假如把它加以分析就可能發現它是偏頗的習守和誇大的環境構成的。

在戲劇的幻象表演中；這種重要的角色大多時候需要它的貢獻，它需要狂想，神祕，夢幻的表演形式使所有的戲劇與想像力的奔放連接起來。

請把以下的字接連成一個故事，同時以演技把這一故事表演出來。即與表演本身至少需要十分五分鐘。在這種練習中，學生自己的性格必須保持。聯想越遠大越好。

例如：橘子，門和聖誕樹這幾個字吧。學生在一大塊浮腫子上走路，企圖在一顆大聖誕樹上得到正長着的像汽球那樣大的橘子。他只要一觸橘子，但是他剛

挨到那個橘子的時候，門忽然關上了，致使不能接近。於是他又走到其他的橘子前，這裏的門又給了他一個閉門羹，並不是迎頭的。最後，他終於得到了一個橘子，那是他爬到樹尖上摘下來的。他離開了樹，橘子在他前面滾着。當他在溼藤子上滑跌下來的時候，他感到劇烈的痛苦。

練習九

- | | | |
|----------|--------|----------|
| 一、海…… | 梵亞鈴…… | 手槍…… |
| 二、茅舍…… | 昇降機…… | 街車…… |
| 三、公爵夫人…… | 鉛匠…… | 雪鞋…… |
| 四、槐木盤…… | 電球…… | 海鷗…… |
| 五、飛機…… | 碗…… | 禮拜堂的尖閣…… |
| 六、窻戶…… | 亞非利加…… | 香煙…… |
| 七、一種糖果…… | 雌人魚…… | 手套…… |
| 八、臘燭…… | 紙牌…… | 屋頂花園…… |

九、沙定魚……………聖經……………小書桌

十、梳子……………酒杯……………雜誌

十一、領帶……………燈罩……………墨西哥

十二、爆竹……………金礦……………傘

十三、搖椅……………咳嗽……………斑馬

十四、松樹……………寶塔……………氣球

十五、駝鳥……………手鐲……………雨衣

用下面的字接連成故事，並用你自己的對話表演出這個故事。這是一個集體的練習。藉全班集體休息時間用十分鐘把動作的方法計劃出來。在一個簡單的問題連用當中；最多不能超過三個人。即與表演的本身需要十五分鐘。學生的性格是不改變的。然而聯想要完全的奇特。

練習十

一、鯨魚……………天使……………鞋

- | | | |
|---------|-------|------|
| 二、水仙 | 百葉窗 | 中國 |
| 三、鯨魚 | 車輪 | 煙葉 |
| 四、地毯 | 字典 | 花條布 |
| 五、牙籤 | 花園 | 劇場 |
| 六、汽車間 | 山 | 海洋郵船 |
| 七、野鼠 | 棒球棍 | 橘子 |
| 八、蘭花 | 低音梵亞鈴 | 飛機 |
| 九、無線電 | 檸檬 | 煙囪 |
| 十、假期 | 荷蘭片 | 發電機 |
| 二、景緻 | 挪威 | 紅頭髮 |
| 三、花園 | 畫筆 | 外科 |
| 一三、黨派 | 獵狗 | 巴黎 |
| 一四、打拳手套 | 牛乳瓶 | 宮殿 |
| 一五、假髮 | 澳大利亞 | 四絃小琴 |

也許這許多的原素在想像力上是需要的，所以我相信藉此可創造出可聞可見的想像。這種迅速的欣然從事，相信就是兒童照樣可以明白的表演出來。

例如：當兒童表演學校生活的時候他就變為教員了，他的布娃娃或遊戲的同伴就變為學生，同時他的周圍就變為學校的房間，他的即興表演是沒有限制的。時間與空間毫無阻礙。

如果演員像接受劇作家的模型那樣純樸，他模倣真實便稍有困難。無論如何這是很不幸的，教育和經驗計劃的毀滅了幻覺，而引起了問題。因為兒童到了成年時期就不承認夢幻世界是真實的，而且無條件的要求事實了。甚至於建立他自己與犬儒主義（Cynicism）之間難得的保衛。

最重要的是演員要想打倒這種幻想的駁辯，必須以他自己的才能使觀衆承認他所供給的情境是真實的，如果他想得到兒童時代所接受的世界，他必須以意念來追思它們，那末，他就找到爲他們自己和他的觀衆建立真實之路了。

他怎樣回復他的天真呢？這種復舊要靠想像力和聚精會神，關於角色聚精會神的表演當在下章討論，但是想像力與情緒的緊張，神色的具象化，以及環境

轉化的組合，而是從他那里發出的源泉。換言之，「我是相信的，因為我想像堅強。」所以更能發展我加強情感的能力。使這種情感更真實，更能發達我的幻想，新的自然的形態更能真實。所有以前的練習都間接近它們的復舊（回復）。

在結論之際，讓我們重複情緒加劇的進程，具象，同化，確信。這都需要在想像力上促成，準備使它感應。

五 怎樣訓練聚精會神？

在演技當中必須做到沒有什麼東西侵入演員與他的工作之間的地步。也必須沒有片刻的轉向而擾亂了他正在進行的動作和存在，因為作者已經為他注意到了。只需要把他自己的能力應用在担任的工作上；並且要保持吸引力通過他們整個的表演，這，必須依賴我們所說的聚精會神的發展。

總之，所謂聚精會神就是保持注意力集中在一個特殊的主旨上。的確地，對任何事務我們都自覺的我們永遠在注意着。當我們被疏忽的存在或不聚精會神告發的時候，我們僅能注意到不正確的事物。聚精會神當中第一個問題便是引導注意力到興趣的真實點（Right point of interest）上去。

例如：學生的興趣的真實點即是教員的演講。我們曉得在演講的時候，學生

的腦海易於逍遙自在。換句話說，他的注意力可以在教員與他自己的事物之間分開。對於引導他的注意力，必須使他認為教員的演講能拒絕一切其他事物而支配着他的興趣似的。

只是善於引導的注意力，無論如何，我們也不能稱它為完整的聚精會神。這里還有一個遠大的問題，就是注意力維繫的問題。

例如：學生聽教員演講中的話語略有困難，但是，在通過它經久的演講中，他可以尋求真實問題來維繫興趣。

聚精會神的主要問題是雙重的——引導注意力和保持注意力——所以必須運用方法發展它的造詣。這就是說好的聚精會神的實踐即在日常生活當中，它可以幫助演員在劇場里裝飾出好的聚精會神來。聚精會神表演在演員的生活中是多種的。

- 一、發揮經驗一直到最後的結果，同時他必須學習用全部的注意力接受經驗。
- 二、確切的觀察他所遇到的事物，他必須目不轉睛的詳細觀察。
- 三、加強記憶的情緒，使特殊的場景具象化，並且使假的環境，轉化成真實的。

的，這需要他的思想釘牢他所擔負的任務上。

我們第一個練習就是貢獻對於引導注意力的問題。我們知道引導注意力到有興趣的主旨上去多少是有些困難的。

例如：在談話之中我們自己很容易被吸引着。關於涉及我們個人的討論；比較一般性質的更容易注意。

我們已經把什麼是更興趣的或更惹人注意的主旨寫了出來。上面說過，個人對於討論或主旨的欣賞永遠是增加着重要性的。我們也曉得當情緒結合的時候興趣來得敏捷。

例如：在激昂的辯論，口角，或在高度快樂的環境中，注意力最易於集中。豐富知識對主旨的吸引也有關係。

例如：如果我們有一個收集郵票的背景，當然喜歡聽增加這類知識的題目，我們會自動的關心它。假如我們不喜歡收集郵票，當然就討厭這種題目。

在另一方面好奇心乃是一個有貢獻的要素。

例如：我們去聽剛剛發現的行星的演講，如果那行星在某方面與我們的生活

有關聯，或是行星的知識與我們已經知道的有幫助，或者這一新發現是談話的重要資料，爲了適應我們的好奇心，當然會關心它的。

我們也明白個人對於主旨的感應是最適宜的；當個人的心身注意的時候。

例如：心理試驗告訴我們說，坐在直的椅子上讀書比在太舒適的椅子上更來得滿意些。再，休息過的腦子比疲勞的更容易集中注意力。

簡括的說來，在引導我們的注意力方面發現了這些小困難：

一、個人興趣的主旨。

二、與情緒結合的主旨。

三、給我們增加知識的主旨。

四、由於特殊的背景減低好奇心的主旨。

五、我們精神上 and 身體上相互注意的主旨。

如果我們的問題是關於引導演員的注意力，那末，我們的職責就是強迫以上的材料方面的限制合乎我們假定的集中注意力。在普通環境之下賦予主旨來引動我們；不但乏味而且要遭到失敗，有了這樣的限制，就是供給了主旨的效用。

例如：我們去看「挪威旅行談」，我們說，佈景對於我們的興趣永遠居於次要地位。我們發現我們自己看到房間里一閃就知道是在銀幕之前。這是什麼效用充分地引動我們到銀幕上去呢？如果我們腦海里想着將來我們有表演易卜生的可能性，並利用推演的知識，我們一定能集中注意力於正確地帶，因而減少困難。再，在我們看旅行談之前如果談一篇易於感動的電影內容的故事。我們的興趣是興奮的。事前把挪威許多談話或寫作的材料蒐集起來也是有助的。再者，情感特別相宜和自動的預料一個新經驗；也可以幫助我們選擇興趣的真實點。

我們斷定集中注意力的方法在特殊主旨上，可供給你自己一個明確的效用或集中注意力的理由。下面練習的課題，在工作時候不要忽略事實的觀察，這樣你的工作就可獲得特殊效用。每個課題練習後，教員與學生應該討論聚精會神所包括的困難或容易的問題。

例如：一個學生教別個玩遊戲，他用十五分鐘教會基本原則，他很希望他的學生很快的學會了，並且把他所學的做出一個樣子來。時間與語言是重要的。學生不能允許注意力或興趣轉向的。

練習一

一、一個學生懂得教授遊戲的訣竅，另一個學生連一些基本原則都不懂得，前一位學生必須用二十分鐘給他解釋，教授問題的這位學生，乃是把他吸收的知識又教給別人。

二、一個學生願意把他所會的跳房子的遊戲教給另一個同學，他必須遵守以上的程序。

五、一個學生會耍傀儡戲，他必須教給別個如何操縱帶線索的傀儡。

四、一個懂得如何教授畫透視畫的學生，應該教別個先畫簡單舞台裝飾的透視畫。

五、一個學生告訴別個如何做吃的飯食。其他學生反覆着傳授。

六、一個學生教給別個五個會話的外國表情要用在晚餐時。

七、一個學生正確的指示給別個到軍需庫去的路，學生逐字的說給他聽。

八、一個學生擔任舞台管理指示另一個學生擔任副手幫助管理舞台佈景。課

室變為臨時舞台，副手實行舞台管理所指示的工作。

九、一個學生對另一個學生說明如何開車，如何使車倒退，另一個學生照他所說的表演出來。

十、一個學生供給別個書信里的內容，他沒有筆記下來，第二個學生把信里的內容結聯起；然後把它寫出來。

第二班學生的練習照樣做，就是說整個教室都這樣做。

例如：教員在黑板上寫出合衆國十個城市的名字，全班馬上把注意力集中在目錄上。分派了時間以後，目錄擦掉了。然後學生們根據記憶把它們寫出來。

練習二

教員設計表：

- 一、十個普通名詞，如箱子，汽車等。
- 二、十個無意義的音節如 Og, Ort, Onk。
- 三、十個汽車。

- 四、十個花名字。
- 五、十種食品。
- 六、十五個國家。
- 七、十五個真姓名。
- 八、十五個字母的信。
- 九、十五個書名字。
- 十、十五個劇作家。

練習三

在這一練習之中，教員必須把數目寫在黑板上，告訴學生們用一分鐘的工夫記住它們，然後把數目擦去，於是學生們照着所指示的背誦出來。

- 一、把每兩個號碼的數目字寫出十個來如 32, 71。
- 二、把每四個號碼的數目字寫出五個來如 3464, 8196。
- 三、把每三個號碼的數目字寫出五個來如 317, 010。

四、說出三個數目，一個是三個數目字的，兩個是四個數目字的，如 998，1776，和 1500。關於記憶數目字的時間分派以後，學生們遵從指示的一切程序去做，比如把第一和第三加起來，然後從總數里口頭上扣除第二個數目字。這個練習必須聯合的背誦。

五、說出一個六個數目字的號碼來。如 685,165，限定學生們記憶的時間以後，倒退着複誦 685,165，就把它念成 561,586。這一個練習就是複誦兩個六個數目字的號碼，每個學生都應當進行到熟練地步。

下面的練習，實際上與在前一題目之下所提供的課題相同，學生們已有限定的時間發揮他們的材料。

練習四

一、教員帶到課堂里幾個物體，如一個小的木頭雕刻或蝕刻。學生們以三分鐘工夫考察教員留在房間前面的物體；然後學生們又以三分鐘工夫把他們集中注意力的主旨加以描寫。

這種練習必須反覆一週的時間，一直到教員覺得在整個注意工作的發展中有顯著的進步為止。

二、三分鐘的深入觀察後，一個學生由他同伴工作者供給整個的口頭描寫。關於這一練習，全班可以分為兩組。

練習五

西門說：這個簡單遊戲是精神警覺與聚精會神的最好的試驗。表演這種遊戲必須推選一位領袖。領袖的職務乃是指示團體動作的，他們必須遵循即刻和準確的動作。指示需要變化，如西門所說的「舉起拇指」，西門說，「放下拇指」，西門說，「用一隻腳站着」。命令的變化依據領袖的想像力。當他開頭用「西門說」的話而遭到失敗，無疑的是沒有實行這些命令。指示要供給而執行要準備。學生們應該很快的消除他們遊戲的失敗。遊戲必須繼續着一直到所有的學生們消除了失敗；而成爲一體。

前面的練習注意幫助學生在學習之中；集中注意力在一個特殊的主旨上。他

曾經學習引導他的注意力到興趣的真實點上去，他有一個更遠大的問題就是維繫注意力。我們已經學習了使效用與主旨發生關聯幫助吸引我們到主旨上去。如果我們要把效用的成就清楚的保留在腦海里，那我們維繫興趣便略有困難。

例如：如果我們站在馬路上求別人指示給到附近城市的路，我們一定注意聽着；一直到我們知道怎樣走為止。我們的目的是要得到必需的知識，當整個知識獲得的時候；也就是我們的目的（效用）成就的時候。

注意它，然後把效用清楚的保留在腦海里，不只能幫助我們引導注意力而且能使得我們維繫注意力。況且在任何時間效用或工作的成就必須有一種機動力。例如：在聽挪威旅行談的時候，如果我們像演員材料那樣重要的記在腦海里，我們也必須成就我們的工作如像每次不忽略聽取演員的知識似的。最後兩段可以說比前面兩段更重要些。

這是關於戲劇正式演出的問題。我們常說某個場面的演員過於注意乏味的材料，這里有一個戲或許是很顯然的說明。易卜生的傀儡家庭第一幕里有柯瑞斯丁與娜拉這樣一個場面。如果扮演柯瑞斯丁的女演員把這一事實保留在腦海里，就

是說，她到娜拉家裏來主要目的就是獲得謀生的機會，因為她曉得她的友人的幸運，如果這個目的滲透她整個的存在，她是不會得到幫助的，但是，通過這個很長的場面；對於每個問題和回答是可以供給渲染和興趣的。在另一方面，如果每個詢問和回答都離開了實在，不與完成的機動力連接，那末，這個場面就變為乏味的，拘泥慣例的詢問，而且回答的運用只是說明情節罷了。

這一切我們已經說過了對於事實的聚精會神的要點就是正面的 (Positive) 進行。并不是以薄弱的干涉，增進聚精會神；相反時，而是以堅強興趣的要點。一個鞋匠，如果想把一雙鞋做得好的話，他自己必須熱心他的工作。如果他做了很多雙不倫不類的鞋子，那當然是因為他沒有太注意他的工作。一個演員他要明瞭他扮演的角色為什麼是這樣的性格，那末，他在舞台上特殊場面當中，必能把自己專心貢獻於他的工作。我們要知道時常舞台驚駭的減少并不是因為反面的意見，如「這沒有什麼可怕的」馬上就減少了。「然而是由於劇中人正面的職責所逼迫 讓我們舉個例子吧，驚駭的起始者必須由另一個劇中人在舞台上傳遞一個消息。在這一方面他必須幫助他自己明確的注意事實，因為他目前職務就如同

劇中人似的；在一切人的面前傳遞消息。他自己說：「我必須模倣，」或說，「我正在聚精會神着」，意思是說演員并不完全聚精會神，但是願意轉向聚精會神。如果它包括的個人意志而多於他劇中人的意志，那他的效用就錯誤了。

以下的練習完全離開機械的利用，而直接的即時應用於演技上。第一個可以說與演技無關，但是，我們必須記着這些練習都是以在生活中增強聚精會神來增強劇場中的聚精會神的。

練習六

一、半班人用沒有詞句的高音調歌唱着，其他半班人他們自己用口笛吹着另一種柔和的音調。這個練習必須做到兩組都能保持他們各自的音調完成為止。

二、全班分為兩組。一個學生在一個學高聲朗誦其他的書的時候，同時他安靜的在讀着一頁書，並且全篇都能澈底瞭解。安靜讀書的學生必須在練習停止時將書的內容報告給全班。

下面的團體練習，學生們要在一起工作。他們用他們自己的劇中人，並創造

對話和舞台動作，它所應用的情境如同場面的發展似的。他們在場面開始之前用三分鐘的工夫討論他們應該遵守的全部計劃。但是，他們並不創造對話和記憶它們。這一即興場面最低限度要用十分鐘，然而最多也不能超過二十五分鐘。注意力並不是引導優越的對話向前，而是引導每個學生的才能在這一場面里保留他的效用向前。

練習七

一、兩個姑娘在裝飾着她們的房間。一個姑娘等候客人有半點鐘之久，并關心房間的次序。另一個姑娘怨恨客人們到這里來，并且企圖延長工作。

二、四個人居留荒蕪的孤島上，每個人都願意順從他愛人的管理和生活的方法。

三、兩個孩子沒有工作；所以沒有飯吃，這時發現了偷盜第三個小孩子的機會，這個小孩子猶豫不決，同時反對這種行爲，第二個小孩子反對餓死，結果以辯論的結果爲依據。

四、一個青年想認識坐在公園長椅上的年輕少女。這個女孩子因為沒有人，所以不大喜歡同他們談話。

五、一個青年迷戀戰爭精神，並且他要登記應徵的職務。他的兩位朋友（男的或女的）勸阻他。結果引起了劇烈的辯論。

六、三個女孩子在汽車上發生不測之事，其中有一個女孩子患了危急之症，於是送到醫院里去。其他的兩個女孩子在醫院的走廊里等候得到關於病人情況的通知。她們把一切的事都為病人弄得很舒適，並且給她們的朋友報告新聞。

七、一個青年在六點鐘的時候回家，把他失業的消息報告給他的妻子。他們有很少的錢，然而有無限的奢望，所以報告這個大難的消息，是很難堪的。

八、兩個女孩子獨自住在別墅的樓上，當她們聽到一些說要搶劫她們這裏的時候。她們計劃出一個動作的方式，並且保持着很忙的樣子藉以減少她們的恐懼。

九、三個人很和諧的一同工作着，忽然在公事房里有一位國家服裝局的代表高呼着他們三個人之中有一個人得了兩萬五千塊錢的獎。於是得獎者答應請其他

的人去遊歷。

十、兩個青年演員彼此有三年之久沒有見過面，一天忽然在飯店裏遇到，彼此都不願告訴他或她在一個新片子里擔任角色，因為怕惹起沒有工作的那個人的煩惱。終於他們在談話之中洩露出他們原來都在一個新片子里擔任角色。

關於聚精會神的正面方法的正確性，有經驗的演員能計劃出很多個人的策略。時常有的演員用這一種方法就是廓清他的思想；似乎與其他演員完全相反。有些演員在上場之前要靜一個時間，他不同在佈景之後的任何人說話。其他的演員在談一些不相干的題目一直到上場的最後一刻。任何作品都能使個性滲入舞台上的劇中人，一個特殊的演員能正確的在場上保持着劇中人的態度。我們相信一個演員在上場之前能夠保持安靜，那是許多方法之中最能使人滿意的一個。因為安靜可以使他正面的構成思想。他必須感覺和思想劇中人進場的一些事情。這樣可以幫助清楚他的地位，和他上場後所遭遇的事件；以及預備他下場的環境。

演員最適宜安靜的思想，而且可以對他自己說，「我正在上樓梯我就感覺悲哀，我討厭到房間里去」，在他進場之前他已經聚精會神的集中在正確的材料上

了。無論如何，這并不是死板的，因為他還可以轉向到他願意聚精會神的地方去。

例如：易卜生寫的海姐，劇中人倭勒特在書房等候着，他有着奇怪和興奮的混合情感。他并不這樣說「我是多麼興奮哪！一，或「我是多麼奇怪哪！」，但是，他因為海姐的觀念而驚訝。他在想她是如何的歡迎他，鄧斯曼對於他的書說些什麼話，并追憶以前對海姐迷戀的情境。他藉着他自己正面的無言對話表演出這些事情，但是，這些對話必須像他在舞台上所說的對話那樣真實和具有吸引力。他們必須充滿着情緒和思想，但是，在無言之中必須註解出「我是如何的驚奇！」他們的對話必須隨着思想模型（Thought Pattern），正如對話的一致。在舞台上，好的對話并不是每夜不同的。同樣思想模型也必須保持着永恆不變。例如，倭勒特告訴女僕通知海姐說他到這裡的時候，緊跟着思想一閃通過他的腦海：「我帶着我的原稿沒有呢？」他感覺到它於是在口袋里尋找。他聽到起居室里的聲音。「那就是鄧斯曼和海姐的聲音。我驚奇是誰在談話。海姐還能像往常那樣動人嗎？」有了這番思想，當然他之所以到這兒來，乃是由於海姐的吸引力，少頃，他願馬上離開這裡。「如果現在僅我一個人離開！但是我為什麼

呢？鄧斯曼他自己送我。」女僕進來對倭勒特點頭示意。他不高興的對她說了句「謝謝」，然後走進房里去。同時他看見海姬來了，鄧斯曼，還有第三個人，他認明是巴瑞克。他的眼睛無精打彩的看着鄧斯曼，並且對他說，「謝謝你的信，鄧斯曼。」

這種無聲的對話對於幫助演員預備上場是很重要的，等於在舞台上一樣的重要。當兩個劇中人以上在舞台上的時候，有時劇中人要保持一個時間的寂靜，他的注意力徘徊的等候他的尾白。爲了預防興趣的消失，在場上他必須供給他自己一種正面的作用。因爲在實際人生當中，當他聽到兩個人談話的時候，他的精神聚集，並且評論他所聽到的材料，所以在舞台上他也必須通過同樣的進程。如果他把談話置之不理，那末這個進程也是正面的。他必須想出那些思想能夠使他不關心其他的事件。這樣他就易於把他的注意力集中在這個特殊場面之中，如果他計劃出明確的反應的適宜的思想模型，他必然要嚴格的忍受着，如像他依附於作者所寫的對話似的。

這種無聲對話的景象，思想，或片斷的對話和思想的應用，時常發生在兩個

之間的對話，甚至沒有暫停的表示。

例如：兩個人在黑暗的舞台上，這代表街頭之夜，他們看到有亮的窗子，通過窗子可能看到餐桌。作者寫的對話如下：

甲、這房間看着很舒適。

乙、真像現在的法蘭西一樣的美麗。

假若不是前者追隨「乙」的思想模型，這種對話好像沒有什麼關係似的。看有亮的窗子最有効的乃是提醒他以往所看過的有光的窗子。另一個人曾經坐海船到歐洲去。於是歐洲的概念與他喜愛的國家——法蘭西聯接來，由於懷鄉病促使着他說出好像沒有關係的對話來，「真像現在的法蘭西一樣的美麗呀！」

在這一實例當中，演員並沒有把對話在腦海里形成公式化，「我記得我曾經看過的海船，」但是他讓海船的景象一恍通過他的腦海。還有一個例子是真正公式化的對話：

甲、你今天不能走。

乙、隨便你說什麼。

在「乙」說「隨便你說什麼」之前，一恍通過他的思想的是以下的對話，以及伴隨着它的情感。

乙、我恨你——你把我所要做的事情都破壞了——但是我不跟你鬧氣；我要快樂的把你關閉起來。

我們所聽到最高的聲音，就是「隨便你說什麼」。

如果演員把我們提供的正面的意念；用在表演方面，很快的就可以把他的嗜好轉向，而保險獲得聚精會神。

以下的練習，乃是供給學生實踐以前的建議。學生們可以保持他們自己的性格，只有情境是虛構的。

練習八

一、一個青年或婦女要到職業登記處去，學生應當把急迫的思想做出來。當學生進了門的時候；這練習就宣告結束。

二、離家五年的青年或婦女；回家以後，當他走到家門口要進門之前的時

候，我們可以聽到他的高度思想。

三、一個青年走進少女之家，他要向她求婚。

四、青年或婦女走進他或她的母親的病房，他或她隱瞞事實，不敢說出母親危急的情況。

五、青年或婦女進入舞台，這是在分發畢業文憑和獎品的所在。他或她曉得他得了最高的獎賞。

六、重複即興表演第七節的練習課題，增加一個人，他靜靜的在場上，但是他場面上的角色。讓學生追憶他思想中的對話，越接近越好，而且在練習完畢的時候，對全班複誦。

七、讓兩個學生說下列的對話，並創造和說明環境，以及與思想有關的思想模型。

甲、我想知道 Dillinger 是什麼樣的人。

乙、昨天夜里我看到彼得福森林。

甲、這對於陪審官很有興趣。

八、依據以上的說明學生們供給以下的對話。

甲、在我們的後院里滿牆上長着春藤。

乙、隔壁有一個很好看的捲毛狗。

甲、不必太接近。

九、甲、聽火車汽笛聲。

乙、皮貨太貴了。

甲、旅行船最乾淨。

十、甲、我頭痛得不得了。

乙、最近你讀過 Consumer's Research 嗎？

甲、我們的確需要醫學大眾化。

六 論性格化

當演員能夠實現他所担任的角色如同作者所料想的角色一樣的時候，當他表演的角色能使得觀衆相信那是真實的和個性的時候，然後就能說他具有性格化了。

所謂供給角色性格，意思就是說他把精神的能力，情緒，人格的特性，身體的形態，個人的習慣，賦予角色；這些都是一個特殊人類生活的主要部份。演員應該表現這一個特殊人物，乃是作者所想出的一個新的個性，雖說他有着許多熟悉的特性，但是，這些呈現着的特性是與任何其他個性有着不同的比例與程度。

例如：首先考察哈墨雷特這個角色吧，有的演員發現了一般的特徵。這些顯然是哈墨雷特青年時代的特性，如他的感覺過敏，非凡的智慧，貴族的背景，不

健全的思想，以及他意識的陰謀。演員在發展他的角色當中，發現與以前性格中的這些特性發生聯繫。也許有一個時期表演過 Student Prince，這一個劇中人就與哈墨雷特有着相同的年齡和背景。也許他在 Berkeley Square 里表演過彼得司譚迪史，這個劇中人也與哈墨雷特有着相像的銳感性和內省性。在這方面我們可以發現許多相似的其他角色。在哈墨雷特這一特殊實例中，這些性質表現在一個新的聯合里。無論哈墨雷特的年輕、Student Prince 的皇家的血統，彼得司譚迪史的銳感性和內省性，還有很多的特殊的特徵；他也增加在哈墨雷特個人的身上。換言之，無論在其他方面獲得一個或兩個原素，然而整個的聯合并不是二重的。

不只是聯合 (Combination) 不同，而且他所有的特性，在加強程度中也有變化。比方說，哈墨雷特和彼得司譚迪史都有智識，然而哈墨雷特的智慧顯示出更敏銳，更發達些。又如哈墨雷特與 Student Prince 都有皇家的背景，然而 Student Prince 的家屬并不太狠狽，哈墨雷特却是悲劇和死亡。總之，雖說這三個人物有着許多相同的性質，不過，這些性質無論在比例，等級，和環境方面

都不相同。有一個最易於比較的要素，例如處理一個新的性格就如同手中的紙牌似的，紙牌是一樣的，因為每個人有每個人的新的處理方法，所以不能盡同。

在這種關係之中演員創造性格有兩個問題。第一要發掘這個人物與他自己和其他人的生活相同處何在以及他自己和其他人的不同點何在。第二就是同化一切材料，并在戲劇的境界中鑄成合理的真實。性格化就是分析和綜合的一個事件。

演員如何把這初步的工作完成；就是說如何把握他企圖創造和其他一切人物個性之間的相似點與不同點。

首先，他運用自己的情緒和經驗觀察自己和別人，并且擴充他的想像範圍，作為比較的根據。這些，他已經從以前的練習中學習到了。照說學生理解性格化最簡單的原則，莫如最初由教員即時建議，這比較從劇本中所寫的角色去了解要得來好些。這種辦法在以前的練習中已經展開了。在觀察中描摹最簡單的問題，那即是我們把握性格化的第一階段。比如我們在橫台後面觀察一個寫字匠，我們就曉得她和其他的人有什麼不同點。

例如：演員即與表演一個青年劇中人，他是眼睛將瞎的環境，因而決定去自

殺。這裏有一個比較簡單的問題；就是沒有正式的對話，關係，或限制學生的環境。他表演他自己的思想，情緒，和行爲，他利用以上的大綱作爲他的指針。

他首先努力的是尋求他自己經驗過的害怕，忍耐，痛苦，煩惱的情緒，以及任何其他伴隨着的情感。將他自己生活中的事件與他所觀察的事件通過有限定的比較，並且把追溯的情感的想像擴大；來創造劇中人的情緒。他重新構成情緒以後；必須由他的劇中人反應出來，我們稱它爲注意的思想模型。所謂思想模型就是思想的大綱，它接受的是劇中人思想的分析，以及劇中人對於本分的環境的反應。現在了解了劇中人的知覺，年輕，身體上的痛苦和煩惱，在這種事實當中，再用思想模型指導動作，他按排的程序如同計劃或場景的提示似的。通過聚精會神他才能保持不妨害思想和感覺的奔流。假設他決定最容易的方法；那一定會失敗的。他把房間具象化，經驗情緒，想念與思想一致，同時他必須注意他所決定的進行動作。在這種實例中的動作；乃是到碗櫃里摸索毒藥，他自己坐下喝一服藥劑。當然他的動作必須與他担任的角色的時代，服制，以及時代的物質環境調和。

以下的練習是幫助學生理解劇中人的需要的。交給學生一個角色，翌日預備在班上高聲描畫出思想，情感，以及與其他人物的個性、行為的區別。藉着在家里的實驗和注意的分析獲得決斷。他並不是在班上表演這個角色，不過，僅僅說明而已。

練習一

一、一個誠懇的青年在尋常的公事房里工作了五年之久，他發明一個怪鉛筆的刀子；預料一定成功。

二、一個詭辯的青年最近剛從大學畢業，在一個小村鎮里得到教書的位置，他感覺到那裏的生活標準太壞，不舒適。

三、百貨商店里的一個疲倦的青年；經理室叫他去清算貨賬，因為他或她剛受了小偷的欺騙，所以只好虛構賬目。

四、一個憤怒的女店主到寓客家里來收費，因為不能付租金，於是找出一個很寶貴的鑽石戒指來。

五、一個跨大的汽車售貨員，他預先的說明這個車子，將來買主一定會發現它不能開動。

六、一個職業化組織的紙牌遊戲在船上被船主發覺了。

七、一個著名的電影明星發現她的合同不能繼續了，於是她恐嚇演出者說要去控告他。

八、一個難管理的高等學年的孩子，因為救他的小弟弟毀壞了窗子而遭受譴責。

九、一個成功的藝術家發現直立的公共建築是政府機關不允許的。

十、一個在社會上聞名的婦女，計劃着名聞異國，不意在十一點鐘接到一個電報，通知她對於此事他們無能為力。

十一、一個大夫的太太，計劃與她的丈夫一同去歇夏，忽然又不能去了，因為有一個緊急的手術必須她丈夫去作。

十二、一個罷工糾察員在飯店前面假裝向警察告狀；借機打毀附近的窗子。

十三、一個士兵由於在火燄之下非常勇敢，以致斷掉一條胳膊，因而獲得勳

章。他是在醫院里的時候接受這種榮譽的。

十四、一個著名的歌劇家假扮蘇俄的流犯，被 Brooklyn 的梅·史密司發現了。

十五，一個熱帶的探險者在婦女俱樂部談話之中，忽然在人羣中有一個人插嘴控告他犯了重婚罪。

下面的練習是有計劃的教給學生表演角色的相似處與不同點。情緒的追憶學生必須與任何情感，以及思想對於真實的經驗發生關係。在第一次的十個練習中必須高聲做出。第二次的十個練習學生應當靜靜的忍受追憶的進程。唯一的法令就是祇允許全班學生和教員傍觀。現在實行全班批評；鼓勵關於效用的討論和明細化。

例如：一個學生即與表演一個瞎子，他必須用十分鐘把這一角色的行為在腦海里先有一個大綱。他受了大夫診斷以後，決定進門再到他的小起居室去。他在這個房間里正確的動作，就是要離開這里之前由瞬間的視線引起的靈感。這種靈感根源很多——也許是窗子，玻璃衣櫥，或任何其他種類的東西。在這種事實之

中他想像碗櫃里可以有毒藥的。在即興表演開始前必須想出些個動作來，但是他的可以照他表演的去做。他曉得他的情緒首先是失望，繼而痛苦，然後自憐，最後憤恨他的命運，因而堅決的自殺了。這些情緒之中，每個情緒，必須高聲的重複他自己的經驗，不是真實的即是代替的。他追憶他先前的行為中那些經驗，並且在場面里有一部份的動作是與它聯結起來的。這些都是由他觀察中情緒的記憶引出來的。這些經驗有很多不適當的，然而他可以藉着想像力來加強它們。如果他的想像力發達，再加上不斷的練習和訓練，加強它們是沒有困難的。

現在學生們通過真實的動作與場面的完成發生關聯。當練習課題全班完成的時候，教員必須根據他們的批評；列舉以下的問題：

- 一、演員把劇中人的年齡建立起來了嗎？
- 二、他的動作清楚，合理嗎？
- 三、他的動作的大小和房間里的佈置有關係嗎？
- 四、情緒是否真實？
- 五、動作是由思想模型發射出來的嗎？

六、這一人物與其他人物的行為有區別嗎？

七、傍觀者看學生扮演能看出劇中人表現與行為之間的差別嗎？

第一個問題必須做默演。這，並不是說因為沒有對話可說，思想模型是必要的。思想的進程應當計劃的，因為有了這樣的規定；那末，動作或舞台事件就可以促使其達到正確地步。

練習二

一、一個十八歲的女孩子，由孤兒教養院撫育成，現在在工廠里做工，外面有一個將死的婦人在招呼她。這個婦人曾經告訴她說是她的姊姊，她曉得這個女孩子的鬥爭的過程，但是，她怕承認以後使她的社會聲望受到危險，所以仍然叫她留在院裡。女孩子進門後，對於躺在醫院病床上的婦人表示憤恨，這時她已經與世長辭了。她走到衣服的面前，同時檢查出婦人的丈夫的照片，在檢查之中她才曉得為什麼她姊姊很久不說出實情了。她回到自己的床上，掩面而哭。

二、一個易於感動的十六歲的女孩子，她去年讀完高等學校，預料着投考一

切的大學都有把握，於是溫習了一個鐘頭的功課。這是灰色的天氣。正是一月的中旬。她無精打彩的坐在那里打鋼琴。終於停止了，她走到窗子那里向外瞭望，希圖看到外面所發生的一些事情。少頃，有一個載重汽車衝入街心，不幸將正在那里玩耍的一個小孩撞傷了。

三、一個紐約女孩子，生長在舒適的環境中，後來弄到赤貧地步，她並沒有受到什麼特別訓練，然而正在經濟破產之際她却找到了工作。她在侃撒司初級小學找到了一個好事情。我們看見她住在讀書時代從未住過的傾斜的房間里。這個房間是廚房與臥室相聯的。桌子上擺的都不是開胃的飲食，味道也不好，而且有許多髒碟子在水槽子里泡着。一個做粗活的女人站在那里；看着水槽子。不修飾的兒童們出現於每個角落。她恐嚇了，但是，她試着將厭惡的顏面掩飾起來，對於這個女人做友誼的接近。一個粗魯的人在叫門，她首先把他請進來；然後再接受這個女人。

四、一個二十五歲的女子，害了兩年病。所以全部時間化在休息所，她的大夫保證她可以復原，但是她不知道需要多少日期。今天是春季的第一個好天氣，

這是兩年以來第一次允許打開這個房間里的法蘭西式的窗子，並且步行到花園里。她在花園的小路上的花叢中散步，快樂與悔恨混合在一起，或許還有一部份自憐。飛機從頭上飛過，小鳥也在身傍叫噪，鮮紅的太陽被烏雲遮掩，忽然氣候變冷，於是她急促的回到房里去。

五、一個非職業化的賊，由於飢寒所迫搶劫東西，走進二層樓的臥室，檢查這個房間，這一房間在這家可以說是最寬大的。他的注意力被物體所吸引，而沒有聽到樓底下的聲音，忽然他驚懼的聽到開門，同時與一位極驚嚇的少婦遭遇。

六、一個律師又成立了一個家庭和他已經離過婚的太太同居。他檢查起居室時發現許多信件，於是他追憶他早先結婚的情形。

七、一個最怕羞的孩子在講台上等候對畢業班說臨別贈言，他背着臉等候着，最後走到演講者站的地方去講話。

八、一個沒有工作的工人他要對他的伙伴和僱主說明他自己的苦境，進了公事房以後，他發現這位僱主是他年輕時代的朋友，他感覺到他現任的地位和情形一定會遭到僱主輕視的。

九、一個失業的人站在泊船所看着生產公司的僱員們；把壞香菸一包一包的從船上扔到港口里去。物主渴望提高市價。

十、一個未婚的教書先生；爲了迎春特在公園里舉行公開音樂會。聽音樂的一對青年男女坐在她旁邊批評她有怪癖。她知道他們是在談她。她的工作時間完了以後，站起來就回家了。

以下的練習都要默演，雖然學生決定在練習中要說一句話。所有在這些練習中增加的人物只有默演。

練習二

一、一個女孩子到一個婦人家裏，她要求一個交際幹事的位置。聽差的把她引進來，她在起居室內等候這位太太。少頃，太太走進來，女孩子說，「您好哇？」

二、一個青年來到維尼司歌唱教師的技術室，他畢生的願望實現了。教師太太請他到技術室，留他在這裏等候教師。這個青年人興奮的觀察這個房間，這時

歌唱教師來了，他一進門就同青年握手。他試着隱藏他的驚奇。

三、一個青年希望演出者給他來電話，他故意做得很忙的樣子；爲的是不叫廬子總想着電話。後來電鈴一響，他從容不迫的用尋常的音調答話。

四、在大學里有一個青年因與他的女友口角而沮喪；他回到自己的房間，悲傷的在打行李，電鈴響了，原來是他的女友打電話向他道歉。

五、一位擁有五個家庭的母親在康尼島郊遊歸來；正在清除岩澤和許多沙子。天氣非常熱，她感到精疲力盡，她丈夫提議下禮拜另外到一個地方郊遊。她回答了他一大段話。

六、一個成功的女演員去參觀巴黎藝術展覽會，她非常讚賞她所看的繪畫。管理員看到她歎賞不已，於是把這位藝術家的姓名告訴給她，使她異常驚奇這位青年就是她所心愛的。她更對着管理員稱讚這些繪畫。

七、一個化學家在實驗室里做實驗，忽然把他許多次的實驗完成了，於是打電話通知總教授。

八、一個犯人在監獄里沒有探監者或守衛者跟他談話。一日他的母親來到監

門；自從他在兩個禮拜以前入監以來，這是第一次有人來看他。

九、一個有無限政治傾向的工人期待着五一檢閱，並注視工人羣的進程，興奮的聯合他們，他注意他們就如同接近他們的行列似的。

十、一個青年寫了一封準備離開家庭的信，信封剛打好戳記，他的母親進來了，於是問起信的內容，他很簡略的回答了他的母親。

以下的練習動作與必需的語言兼而有之。然而所有的道具和其他的劇中人仍然是想像的。

練習四

一、一個青年人在長官面前拒絕作戰。

二、一個老婦人在紐約街上向看完戲的人們賣蘋果。她向過路的客人們談着話。

三、一個商店的女子，控告偷盜；她站在證人席證明。

四、一個中等的美國旅行家在意大利福樂瑞司蘇織工場里。

五、一個有四個孩子的母親，住在租典的房間裏，她對房東說明爲什麼不能付租金的理由。

六、在電影院裏一個賣票的女子和買票者談話，因爲有些人差不多都認識。

七、一個有名無實的自負成功的作家；在最時髦的飯店裏吃點心。

八、在傢具店裏最老的僱員；叫他到經理室裏來，當時就辭退了他。

九、一個老婦人在一個老人家裏講她的故事，那完全是謊話。

十、一個高等的證券經紀人；當他商議什麼事的時候，完全利用電話。忽然警察局叫他去，原來通知他關於他兒子行騙遭逮捕的事。

在論觀察這一章裏，曾引起了這樣的問題，就是觀察其他人的個人習性應用在性格化當中可以不用模倣來指揮。我們已經指示出如果這些習性或性質的傳遞而了解他們的動機，他們仍然要保留模倣或加上特徵。我們重複的說一句，複製是沒有什麼事情會怎樣正確的，一直到它內在意識的直接表現都可以稱爲再造 (Re-creation)。

以下的練習所建議的：乃是使學生組合材料要注意人物的主要部份，就是他

企圖創造的部份。在這些練習之中，學生首先要說明特殊的動作或注意的性質，然後他再說明爲什麼發生這種動作。再，他再遣人物，試着把思想，身材的性質，和實行在特殊動作中的情形組合起來。

例如：學生在注意教員指示的情形之中，他繼續把他的手指慢慢的通過他的頭髮；從前額一直到他的腦蓋。我們所表演的並不是重複教員這種動作。我們必須尋求思想的層次，以及情感引起的動作。這些，我們應當按照自己的經驗證實我們自己的動作。在這種事實當中，學生由於學習了解誰是特殊人物，乃是從慢慢思想中實驗出來的，他自己開始思想的時候，就如同摸着自己的前額似的，及至完成以後，他的手就離開他的脖頸。

這是很重要的，就是說，學生瞭解再造思想中的個性的節奏；比再造姿勢重要的多了。如果從現在起，不斷的實踐，那末，他就可以把握住思想進程，并且能把這種姿勢伴隨的很自然，如此，他便把它保持在性格化之中了。否則，這種姿勢是無意義的，是表面的。

以下的題目，已經在論觀察這一章里用過了，現在再把它們提出來。無論如

何，現在動作必須注意他們精神的源泉，以及性格促成的情緒的直接關係。因為這樣性格化的結果才能完成。他們可以或可以不用語言。然而他們必須直接的來自人生。有些固定的限制；如同這次年齡的增加，就是一個很大的問題。

練習五

- 一、注意一個廿與卅歲之間的大夫。
- 二、注意一個六十與七十歲之間的大夫。
- 三、注意一個有經驗的律師。
- 四、注意一個得到比較新工作的職員。
- 五、注意一個最能幹的督察員。
- 六、注意一個喜歡他的工作的侍者。
- 七、注意一個技術純熟的機械師。
- 八、注意一個不喜歡工場工作的工人。
- 九、注意一個疲倦的電車司機者。

- 十、注意一個企圖作藝術家的學生。
- 十一、注意一個得到第一版晚報的報童。
- 十二、注意一個廿到卅歲之間的打字員。
- 十三、注意一個在街上賣幻術方法的沿街叫賣者。
- 十四、注意一個四十到五十歲之間的打字員。
- 十五、注意一個早晨賣鞋的售貨員。
- 十六、注意一個午後賣鞋的同一售貨員。
- 十七、注意一個舞蹈樂隊的指揮者。
- 十八、注意曾經工作了很多年的一個火炬歌手。
- 十九、注意一個相信他的工作有效的哨兵。
- 二十、注意一個理髮匠。

劇中人的動作，情感，和思想成長巨大的時候，演員自己的個人的特徵和成見就離開它們的統治了。當他自己的人格安心於次要地位時，新的個性就創造出來了，然後他可以說具有了性格化。除非他的情緒是真實的，他的思想是有限定

的，以及忠實於他的人物，他的動作才能清楚的促發出來，假若不以他的聚精會神來維繫，那末他的劇中人的性格仍然是表面的。

當演員瞭解劇中人要素的性質的時候，那牠已經使牠們同化了。梅瑞理曉得什麼是不能構成性格化的。演員事先必須了解它們。意思就是說當我們說演員已「感覺」到這個角色的時候。當角色理會的時候，它就從生活里通過演員的專注引收在這個角色身上。換言之，演員並不是同化劇中人，而是使它深入的同化。實現人物性格的階梯就是理解，知覺性，和同化性。

在這一章以前已經貢獻過理解人物性格的方法。練習與討論可以在這本書任何章節里都可以分別找到；能使一個演員在任何情形之下獲得比較容易的知覺。當他的身體自由的時候，知覺性就可以發生，他的理解就可以清楚，他的注意力可以整個的集中在他所描畫的人生上，而且他的信心完成了他在進行中的真實。同化就是演員的知覺性敏捷發生的一種形態的時候，他自己的意識的傾向讓劇中人的意識的傾向趕了出去。他並沒有失掉他自己的思想和情感，但是，它們整個的屬於劇中人的次要地位。換言之，時間使演員變了性格，然而仍有他自己

的意識。

如果演員把這書里的主要練習都豁然貫通的話，他一定能成爲一個容易採取性格的總匯。現在他的發展要靠應用性格化中固定問題的這些原則。他現在已經能夠在更複雜的情境中；表現更複雜的性格的工作了。這需要即興練習和從作品中研究性格化同時并進。

各別的等級；是以演員能把握住劇中人的意識傾向作爲他的才能的尺度。這種夙好因爲採取個別的內在的生活，所以可稱爲表演的技能。

七 演員的媒介

在創作的作品分野里，藝術家時常獲得有利的工具，就是說，它本身具有美點與價值。比方說，提琴的音調有利於音樂家，繪畫的色調有利於畫家。在一方面，演員是沒有客觀工具的，結果他的存在就增加了創造者和利用手段創造實體化的兩種責任。

演員的身體就是他表現的媒介。如果真是這樣的話，那末，身體上有沒有什麼體格的限制呢？

平均的比例對於演員最有利，然而很多有名的演員却沒有這樣的幸運。有些演員甚至有身體上的障礙。即使他身材很美也不是一個演員成功的決定因素。演員身體的柔韌性（Pliability）比美更需要，他的肌肉必須發達；而且要有變

動性。他的運動必須調和與便利。他的姿勢必須隨意和自然。他必須發展容積的能力，它一鬆懈，整個身體可以充足的解放，使感應特別來得快些，而且對於任何可能動作的需要也來得容易些。

演員的身體訓練必須從兒童時代開始。這一訓練包括着體操術，身體用力，姿勢妥適的遊戲和舞蹈。兒童的身體是塑象性的，演員的基本的重要性就是保持這一塑象性。它在童年到成年時期的時候，這種自由是最易受到危險的。由於循例的人生成見，必須去獲得生活，所以身體成長中的自覺以及其他要素的注意，減少了身體上的活動，妨礙了青春早期的發展。如果是一個懷抱大志的演員，那末，他在十一歲到十八歲之間便自覺到需要有機織的練習，這樣，他就可以補救他以後在事業中的許多失敗，無論如何，在一般的戲劇學校里，學生們進了這個構成的舞台以後，就染上了許多壞習氣，以及許多必然的忽略。我們必須補救這種情境。

因此，教表演的教員一遇到學生他就堅決主張從身體訓練開始。在表演上對於身體的相當訓練，沒有充分的時間不會達到熟練的目的。這種工作必須在健身

房，遊戲場，姿勢訓練班，和跳舞場中進行。一個演員每天最少要練習一個至兩個鐘頭。在大學里，這種研究的機會很多，表演教員的職務就是主持學生們參加這些工作。在高等學校里有類似的利益。在公共劇場里永遠可利用體操和舞蹈教員，而且他們也願意合作。

有些時在表演班里當然要貢獻走路，坐下，動，和姿勢，但是，表演教員只能描畫形式，美，和這些運動的性質。教員用一小部時間訓練學生們真正的肌肉控制。

大多的語勢不必放在重要的身體訓練上。現代舞蹈的一切形態必須用一個時間來研究。歌舞可以貢獻形式和調和。解釋舞蹈可以貢獻自由與和緩的方法。學校中的舞蹈對於地位加重有效的關係。其他方面對於劇中人和演藝也很重要。這一切都是教給我們集中力量，利用地位，相稱，和優美性。

姿勢訓練的教員利用這些種類是最有效的，他們可以發展適應性，節奏的感覺，以及思想與身體之間的絕對調和。劍術也是演員所必需的，因為它可以發展和緩，均衡，和集中。

表演教員能使大多數學生注意和緩（Relaxation）。關於採用的方法我們已經敘述過；爲了使學生專注意在目的上，他在舞台上的態度；我們已經找到一個解釋的方法。演員浸入他担任的工作上，當然就不會發生這樣的問題，如「我的這隻手怎麼辦哪？」因爲兩隻手如同發音一樣的工作。神經過敏的演員一定變爲不自然的，而且他自己感覺到神經過敏是可靠的。如果這樣，教員或導演可以表示給學生如何把自己居於次要地位，就是告訴他們在戲劇中特殊情境中所需要的條件就是和緩。

關於注意和緩這一問題時常在課室中提出討論，「如果我扮演的人物是緊張的和興奮的，我就可以不緊張不興奮嗎？」回答這一問題而在劇中人的緊張與演員所描畫的劇中人的緊張是不同的，特殊的不同點就是演員能趨向興奮和離開興奮。當他必須使目的和緩的時候，他可以做得很快和簡便。就是說在相當時間他也能扼要的使劇中人緊張。青年演員的錯誤即在於失去控制，而讓緊張的形態反而「支配他們」。

控制問題也歸入姿態問題里了。比方說一個年青的女演員試着表演「雨」里

的陶柏森，她垂頭喪氣的姿勢與她所担任的角色正合適，對於女演員表演這一角色壞處要比好處多些。因為在這個戲里陶柏森時常在轉瞬之間把她那固定的姿態予以改換。如果這個姿態是女演員個人的特徵，她就很難把它改變得合適了。這包括着一個習慣破除的一切擾亂。這指示出一個演員必須把他自己個人的姿態放棄，那末，他才很容易而且適當的表現出劇中人的姿態，否則，他就有把他自己加在劇中人身上的趨向，而且超過了把他自己居於次要地位來描畫劇中個人性的需要了。演員之所以保留一個創造的藝術家的頭銜；就在於他能控制他的媒介。

演員對於他自己和戲劇保持身體的適度乃是應盡的義務。健康就是他的產業。世界上沒有比表演再勞動的了，所以需要活潑的思想和健全的身體。這只有靠賴正當的習慣，和小心的防範疾病。

我們所提供以下的練習在學生們上課與排演之前，可以幫助獲得自由與和緩的。在這一章里所提供的并不能代表一切身體上的活動，它們僅予以較小的幫助罷了。

練習一

位置：兩腿橫跨站定，膝成直線。

練習：向前彎曲，鬆弛軀幹，胳膊和脖頸。軀幹合乎節奏的上下反跳，除了腿部肌肉外，一切都是鬆和的。

練習二

位置：仰臥，胳膊伸開，兩腿直立。

練習：使全身肌肉緊張。吸氣，鬆氣，呼氣。

練習三

位置：坐在地板上，雙膝彎曲，用手緊握兩踝，兩踝緊握通過練習時間。

練習：仰臥旋轉，兩腿直向天空，兩膝彎曲向前轉動。脚跟挨着地板滑轉；兩腿成直線。重複練習。

練習四

位置：仰臥，兩膝對準胸膛。兩腿向上伸，同時高抬臀部。兩肘挨地板，用手使臀部成括弧形。

練習：兩腿在空中活動如同足踏自行車一樣。

練習五

位置：立。

練習：數一向左方擺動右腿，同時背着右胳膊。用左胳膊向前擺動。數二向左後方擺動右腿，同時再把左胳膊背着，右胳膊向前擺動。數三，右腿向前擺動，右臂向後，右臂向前。兩腿輪流複習。在進行運動之中，這個練習必須有一個休息。

練習六

位置：仰臥，兩臂向外張，手掌向下，兩腿伸直。

練習：兩膝成直線。脚尖伸直，向空中輪流踢腿，腳跟不着地。

練習七

位置：右脚尖向右，右手放在臀部，左臂在頭上成曲線。軀幹和頭部向右傾斜。

練習：用右手推臀部，軀幹向右傾斜數一，二，三，四。數四將軀幹伸直。輪流向兩邊複習。

練習八

位置：兩腿橫跨，左手握緊右肩，軀幹向右旋轉。

練習：兩手向左腿交叉環繞身體如同砍柴似的。運動必須有力，重複輪流在各邊練習。

練習九

位置：兩腿舒適的橫跨站立，用肩抬起兩臂，兩肘彎曲，兩手在胸膛前面。前臂和兩手必須鬆懈。

練習：數一兩肘盡可能的向後急動，前臂和手仍然鬆懈。數二兩臂向空中用力揮動。反覆練習。

練習十

位置：仰腹而臥，兩臂同時伸過頭，腿要和緩。

練習：弓背，伸臂，腿，頭部盡可能抬高離開地板，和緩，複習。

練習十一

位置：站姿；兩臂從臀部向前彎曲，脖頸鬆緩。

練習：軀幹有節奏的向各方擺動。

練習十二

位置：坐在地板上，腿向前伸，兩膝成直線。兩腿離開。

練習：在數一，二，三，四，的時候，軀幹向下彎，越挨着地板近越好。在數四的時候又回復原來位置。複習。

練習十三

位置：立。兩臂靠攏。

練習：數一跳着邁邁大踏步。同時兩手在頭上拍掌。數二回復原來位置。複習。

練習十四

位置：兩手靠近臀部。

練習：旋轉全身成一個整個的圓形。數一，軀幹向前；數二，向左；數三，後仰；數四，向右。複習。

八 發音與語言

這在舊式學校演員們要當做一門課程學習的，這一課程對於好的發音和清楚的語法（*Diction*）是很重要的。現代演員的傾向，乃是努力於「自然主義」，甚至以不加修飾的發音而認為滿意。新演員開頭必須承認音調與語言是他們工作中最必要的兩個工具。他們必須嚴肅的研究和注意，以期使其發展。在演員的媒介之中，它們是最顯著的特徵，因此，時常以此作為演員的批判，音調的發展是一件事，語法的教化又是一件事。然二者是具有密切關係的，但是，二者最重要的乃是充分地接受個別的语言和研究。

發音的工作關係矯正呼吸的缺點，以及缺點在咽喉的和喉頭的反應。關於呼吸最普遍的缺點，第一就是缺乏適合雄壯的，怯懦的節奏，低聲的誦讀或思想，

或缺之自信。這里有許多補救的方法。這類的人應該休息，選擇最有興趣的工作；更小心的分析並對解釋的材料予以研究，對於極度強壯者請由體育家或心理學家予以診察。第二個缺點是軟弱和吸氣緩慢的。原因是疲乏，不健康，懶惰或有垂頭的習慣。我們所提供的補救方法就是休息和體操，以及從戲劇或其他讀物中做摘錄工作；特別是興奮的。還有幾種原因是腺腫，或其他某些身體的收縮，習慣或自信缺乏。關於矯正建議如發音練習；它的設計不單能使這些缺點減輕和調整，請體育家診察，練習可以改善健康的一般情況，並且要接受教育的忠告發展自信。呼吸可以聽見對於演員也有妨害。它可以收縮在咽喉的絕頂，或在軟顎的柱狀物的中間，在空氣經過中遇到意外的阻礙，或太集中鼻子或嘴的呼吸。由於醫藥的診治和口頭工作的調整的幫助，能使喉嚨鬆懈。要知道呼吸太難也是一種危險。這，易於發生印象不夠深入、誦讀太倉促和膚淺的毛病。因為有了這種不幸的根源，所以他無力緊張。對於它的補救方法，要利用聚精會神的發展，鬆懈情況的建立，以及通過口頭朗誦的概念中最從容的個性化。最鎮靜的說白；這種選擇對於這一缺點最有幫助。還有一種其他的缺點就是鎖骨呼吸。原因就是慌

佳·歌斯·里的腦子，沒有訓練或自覺。了解呼吸的過程是醫治這一缺點的最好方法。在其他練習之中；分成段落的慢慢的說，使節奏自然也是很有幫助的。煞費苦心的呼吸適於沒有訓練的，強迫呼吸集中的太慢又是另一種的危險。它的補救方法與鎖骨呼吸相同。簡而言之；好的呼吸就是說供給適當的空氣通過無阻礙的孔道，表演易感同情的時候要富於彈性的，或者隔膜的部位在身體中部活動，同時喉嚨或發音孔道要有忍受性或張開性。

咽喉的缺點，第一是咽喉入口太緊，舌頭底下和最低喉道隣近都是收縮的，而且缺乏集中的呼吸。補救辦法；循環的練習呼吸，減輕工作，和休息。鼻音是咽喉有缺點的現象。這裡有兩種鼻音。一個是異外情況生長的，這可以用醫藥除根。其他是發展的鼻音，原因軟顎太弱，牙床太緊，或收縮在舌下和軟顎的柱狀物中間。再，集中呼吸和練習鬆緩是可以醫治的。低半音或硬音是咽喉的缺點。它緊接着就是牙床太緊，軟顎柱狀物的收縮，舌道邊緣的收縮，循常的思想狀態沒有情緒，或者無力支持呼吸。補救辦法，再找新的興趣，選擇有情緒內容的工作，集中呼吸，鬆緩練習。

喉頭的缺點第一是隔膜不活動；結果被動的適合貧乏的姿勢，患肺病，和呼吸太困難，提議用醫藥診治以資補救，呼吸的正常發展，發音練習包括呼喊，笑，和強烈情緒的感應。第二個最普通的缺點是聲音粗烈。這種聲帶的膨脹乃是因為感冒；或因為疲勞或聲音過道膜上黏液有了異外的分泌。使音體休息對於它是有幫助的。而且需要練習深呼吸，慢呼吸以及呼吸停滯的練習。另外有一個缺點就是聲音發啞。這原因是因為有時強迫着聲音唱太高的調子，於是壓迫着呼吸一直到音帶非常吃力，所以聲音不會調和的。過度的呼吸，不顧感冒，不注意咽喉的痛苦，也會得到這樣的結果。補救辦法，醫治，休息，適度的和輕鬆自然的練習，音調啓蒙的練習，以及鬆緩和調整的工作。最後呼吸的人喉頭發生困難，這是因為缺乏集中呼吸，缺乏呼吸的控制，以及音調的開始太弱和緩慢的動作。根絕的辦法只有用適度的呼吸習慣正確的技能。

我們這里並不包括着矯正聲音的缺點。發音乃是專門家們的事務。在很多戲劇課程里；都有口頭表情的適當課程。我們建議演員必須研究可靠教員的歌唱，演員確有此需要，因為演員發音與歌詠家唱歌相似。時常教員所講的發音並不激

底，而且教員的歌唱太劇烈。

語法的問題與語言的器官，或與模造音調和主音僕音有關係。這些語言的器官就是唇，齒，牙肉，硬顎，軟顎，小舌和舌頭。關於主音與僕音的構成，必須仰賴這一切語言器官的調整，職業的演說者和演員都了解的很清楚。如何以及爲什麼發音清晰和發音法的適當知識，對於這些有了理解就能使演員控制和發展他的語言。語言聲音的科學的分析；最好的方法就是從事語音學的研究，因爲那里的符號乃是客觀的描寫說話的任何聲音。世界語音學會所發現的就是這種教育的根據，會里在教學方面的重要貢獻者，如維廉提累，但以理瓊斯，馬克林，戴葛提。有這類資格的教員逐漸增加着，這類課程也逐漸增加着，並且在教育制度當中也很有聲望了。

他的責任是發音清晰和發音準確，此外，演員也感到美國舞台的發音規程問題。英美舞台上存在的發音是自由的方言，各種的方言，和人工的發音。這種發音語言專家發現在許多通過英語世界最注意演說者羣中都是承認的。這是演員工作精練的關係，並不只是因爲它是標準英語，而且在許多戲劇里他必須說方言。

斷音學的意義，就是演員要能很準確的說任何語言的方法。同時在留聲機片中也可以聽到確實的方言，訪問城市中的外國居留地也有很大的價值。教員以外國語言諮詢也很重要。

這本書里沒有把語音學的詳細課程放在裏面。無論如何，我們願意加重一句，在演員的教育當中確實需要研究語音學。在很多戲劇學校，專門學校，和大的社會集團里都有這種課程。

語法的園地包括有樂旨設計，音階發音法，語勢，樂節，拍子，和變化。這些也需要加緊專攻語言課程。我們只能再重複一句，它們能矯正習慣；所以對於演員是少不得的一門課程。

九 即興表演 (Improvisation) 問題

演員最合適的技能就是自由，自發，自制。對這幾項發展有貢獻的即是即興表演。在即興表演當中，演員必需的條件，而是創造他自己的故事，他自己的動作，和他自己的語言，他所獲得的成就如下：

一、思想，運動的自由，和適合於動作的事實，它沒有已經計劃好的動作和對話。換言之，沒有指示他們如何動作，在什麼時間說什麼話的草本。

例如：兩個兒童分演大夫和看護；同時照顧一個洋囡囡病人。他們的思想，他們的意念，他們的談話很容易的流露出來，他們的動作並不受供給的語言和情境所拘束。

二、自發的表情適合於他所說的事實，他所表演的比較舞台說明更能引起真

實的衝動。從即興表演中追溯經驗來教給演員在他們創造的瞬間感覺喜歡說什麼和做什麼動作。這是情感問題，演員必須學習維繫；就是說保持「首次的幻覺，」雖然他連夜必須表演同樣的角色。

三、控制他的情感，動作，和語言；把他創造的故事，同時表演出來。換言之，演員應學習思想他的特殊人物所包容的限制。

這一即興表演的全部進程顯然是創造的。這是教給演員離開想像固定反應的一個方法。它注意自然調和與思想之間的發展；以及身體表現出來自真實情感的身體上的反應。

關於即興表演在本書表演技能的發展方面已經用過了，如在聚精會神，觀察和性格化各章里所提及的。現在我們所預備的情境是比較複雜的，而且要完成個別重要地方的許多原則。

第一組練習要全班參加，教員首先供給情境，情節大綱，以及它實行的說明。他指示情節變換的時間；乃是利用某些聲音，例如拍桌子，同時利用忽然落雨或影響他們的動作，這應該是全組實行的。也許教員喜歡指示心境的變換。例

如，他可以在任何自由暢談談話的地方；要逐一指示這一組的談話暫時停止。

例如：這是從紐約到倫敦去的郵船上一個客室的場景。這是航海最後的一夜，正在舉行時裝跳舞會。請二三等的船客來參加盛會，頭等客人變為他們的慰勉招待者，二三等客人變為他們的熱心階級。在灰色的空氣中樂隊在演奏着。忽然發動機停止了，客人們陷於恐慌之中，船主進來說，沒有迫切的太危險，不幸要發生八個鐘頭的障礙。有一部份客人在船發生障礙時，充滿了煩惱，不滿意的。情成。例如，一個重要會議的銀行行員，或一個要準時到達結婚的青年女子。個性的人物可由教員提供；或學生們自己決定。教員指示變換的要點：（一）停船，（二）船主進來，（三）即興表演完畢。即興表演至少要有十五分到廿分鐘的時間。當即興表演結束時，全班必須討論以下問題。

- 一、動作與談話流露的自然嗎？
- 二、是不是個人的性格太明顯；在這一組里的學生能否描畫其他性格嗎？
- 三、故事表演的夠長，夠清楚或太表面化嗎？
- 四、動作配合嗎？

五、思想模型忠實嗎？

六、情緒真實嗎？

七、這個團體表演完全像一個整個的嗎？每個人物的性格清楚而且附屬於場景的動作嗎？

練習一

一、政府官吏給法國農民集團曾經發散宣言，於是他們討論這一時事，注意宣言並按照這一集團的流行情感重演，這個故事可隨演員的意欲成爲任何姿態。

二、學生領袖向學生團報告學校當局因爲懷疑他們可愛的教授有過激黨的傾向；所以這位教授被辭退了。

三、從挪威小城市來的一羣人，站在海邊沙灘上注視着捕魚的小帆船在暴風雨的海洋中掙扎，努力的試着去予以幫助，正在希望與失望的瞬間，結果發現了許多學生在動作中。

四、一個攻擊戰爭價值的演講者，遭到不同聽衆的反對，於是演講會很快的

騷動起來了。

五、美國各方面的旅行家組織了一個團體，告訴引導者他們所要看的是什麼，他們這個遊歷的組織，根據往日的經驗完全適合他們自己。

六、工場里的工人在罷工之際，忽然接到僱主答應他們一半的條件。他們接受或拒絕條件，他們討論，以及他們的動作；完全靠着演員。

七、一個擁有許多弟兄，姊妹，表兄弟，姑母的大家庭舉行郊遊懇親會，所有以往的齟齬完全消失了。

八、一個政治的集團住在大都市的飯店里；期待着不準知道是否成功的選舉結果。

九、一個科學家集團正在監視着發掘古埃及墓，他們驚奇裏面的東西，這個發現正是這個集團所需要的。

十、一個很富的集團，被羣青年人擄到荒僻的孤島上，於是過着艱苦和窮困的生活。

下面的練習按以上的形式做，但是，情境必須取自印好的細目。在這一事實

之中；教員不提供故事或指示變換；他僅是念或申述一種供給的事件。注意故事的表演必須有戲劇的價值，清楚而固定的情節，一個焦點，和一個解答。這些即與表演可以分場；如果情節需要的話。時間必須派定；以便使學生們計劃情節大綱，即與表演最少從十五分鐘到三刻鐘。有時也可以長些。

練習二

一、從每天的報紙上選題目。

二、從雜誌上選論文，如時報，讀者文摘，新羣衆，民族，幸運，紐約人……。

三、從短篇小說中的情節，小說，和自傳里選事件。

四、從你工作的範圍里選擇歷史材料。

以下的練習，教員供給人物，讓學生們計劃情節。這里所建議的乃是使學生們把他們的情節的發展分成所需要的幕數。

例如：教員說，「這有一個專制的母親，她的女兒拒絕接受她的統治，一個

懦弱的兒子反對，做父親的忽然曉得家庭中這種景况了。這個家庭里的親友們；在情節中的人物就是母親的妹妹，女兒的未婚夫，一個和藹的鄰人，他是這家的老朋友，也就是他父親經商的伙伴。」這個集體所包括的一切，以動作決定其結果。他們預先可以不決定整個的細節，但是，情節怎樣發展到焦點，以及每個人物的作用和目的必須弄清楚，這樣，就能引起衝突了。

練習三

一、馬戲班的招待，演馬戲者，胖太太，普通人，還有兩個小丑，他們停留在一個小城市里。他們只找到一個人肯幫助他們，於是提供意見懇勸招待鐵道代理人，飯店主人，報館訪員，以及在本地電影場售票的年輕女人。

二、一個小城市的大學與當地銀行行員發生了難堪情境，這方面是學士會的兩位老會員，一位是大學校長，一位是 W.C.T.U. 的會長，另一方面是學士會的兩位年輕的男會員，有一位年輕女會員是行員的女兒，和一位青年記者。

三、一個瘋狂的富翁渴望創辦一個新的政黨，於是請了許多人幫助他，實現

他的幻夢。這許多人之中有牧師，大夫，磨麵廠的工作者，女家主，作家，政治家，社交工作者，舞蹈家，速記員。

四、以下這羣人住在舊金山一個飯店里，這個飯店里有一個房間發生了兇殺案，他們是一羣嫌疑犯。這些人物是寫字員，臥室使女，專做中國入口貨的白髮主人，音樂喜劇明星，經紀人，到飯店圖書館借書的年輕女人，開昇降機者，查房間的偵探。

五、一個野心的軍事首領冒充保守黨，企圖絕對統治政府，他的計劃就是暗殺整個的內閣，他自己也假裝自殺，為的是叫別人稱他為烈士，然後再作政府的頭腦。有些人物與他競爭一個與政府有關係的富婦，他的秘書關心人民，他的女兒很快的就曉得他父親的陰謀，一個令人可疑的關員，兩個青年軍官，一個妖婦，一個侍者。

以下的練習教員提供正式的劇本，但是，用手抄草本代替，全班一點一點的把情節寫一個概要的大綱。教員允許學生們用他們的語言，但是動作的總綱領要按照劇本實行。這時劇本中的概念像人物一樣的重要。

例如：把比漢曼的第二個人按現代的樣式演出，女演員扮演有錢的寡婦，在第一場已經知道她正熱愛着一個英雄呢，雖然她把她所愛的人保留在腦海里，在第一場里她也要作以下的事情：打電話侮辱她的追逐者，因為她在等候着英雄，斥責他的遲緩，企圖離開，嘲笑他的信口雌黃，笑他的幽默，質問他的愛情，并申述他的罪狀。這些在情感中的變化是由於打擊（Beats）招致的，我們稱它們謂之要素，它們的確是場面中的要素。再，它們不只是情感而且是動作，因為它們是正面的發展，所以決定了演員的進程。無論何如，必須保留在腦海里，女演員在這一實例當中要做很多的事，如斥責和笑罵，主力（Integrating Force）渲染了她的程序，在她愛英雄的全部時間里。這種促進的力量有許多名子，如刺（Spine），我們必須涉及主力。在這個特殊的實例中，教員說，「這個場面乃是一個女人等候她所愛的男人。有這些要素，羞辱，忿怒，擔心唾去，嘲笑，娛樂，懷疑，和服罪。主力是她愛那個男人」，同樣的方法解釋在這個場面的其他人物。沒有對話，然而只說要素。場面輪流多少次演員都能運用相似的對話，那末，這個場面就算控制住。

這個練習不單需要很長的時間，而且要極其小心。從當代的戲劇里選擇一些場面。

下面的練習設計，乃是爲了維繫主力通過場面中許多要素的特別訓練。

例如：以下場面的主力是劇中人與其他人競爭。這個場面的情境是在一個大飯店里午餐。這場面里的兩個女角色企圖得到社會聲望。場面的要素是：（一）彼此以服裝誇耀，（二）她們彼此嘲笑以爲娛樂，（三）失望於空單，（四）彼此閒談的很有趣，（五）爲了允許一個新會員加入他們的俱樂部而辯論，（六）他們以虛偽的謙恭對待別人。這許多要素在他們自己必須是真實的。就是說，他們的娛樂必須真實，但是，所有的要素必須以主力來渲染；那一點是他們與別個競爭的。

練習四

一、主力：願意理解與和平。

人物：一個意大利兵和德國兵，而且他們倆都受了重傷。

要素：痛苦的自覺，怕別人認識，怕別人憤恨，在可能死亡之前他們兩個之間的意見一致了。

二、主力：尋求真理。

人物：人與其妻。

情境：他們家的起居室，她接到無名氏給她打的電話以後。

要素：懷疑，精細的質問，罪狀，口角，解釋，重立自信。

三、主力：喜歡權力。

人物：兩個店員和東家的女兒。

情境：在女兒房里舉行茶話會。

要素：在這個環境非常愉快，欽仰這個女孩子，用談話的能力相互妒忌，喜歡另一個人的聰明，朋友敵對，嚴重的爭論，忿怒。

四、主力：不滿意被動的生存。

人物：一對已婚的青年夫婦。

情境：住在亭子間，而且收入也不多。

要素：爲氣候所疲倦，易於着怒他人，也易於對別人有好意，害怕可能的疏遠，以及決心的行動。

五、主力：復仇。

人物：一個青年，因作戰受傷，一個軍火工人，和他的妻子。

情境：在工廠的房間里，有一個僕人模樣的男孩子正在工作着。

要素：呼求正義，受了僱主拒絕的挫折，忿怒他，怨恨他。

十 性格化問題

演員接近一個角色有很多方法，但是沒有什麼方法在細目方面有着差別的，世界上是有着一定的原則的。所有的演員，必須了解個性描畫的組合，他們應當感覺和思想如同角色所要求的似的，他們更應當了解戲劇的性質，在這個故事當中；這一人物與其他人物的關係，以及這個戲劇里的人物性格的發展。

我們盼望下面的意見能更改和變化的適合於不同的性格。他們貢獻的這個總的計劃，能使演員明確的通過他要接近的性格。

第一步演員必須以沒有表演任何角色的思想；留心的去讀劇本。他讀劇本就如同一個人在讀小說似的；隨着他的想像力可使動作展開，並且在他面前好像有了一個形式。在這種情形下，戲劇的中心意念爲他澄清了，他所看到的爭論或衝

突是沒有黨派性的，同時他獲得了一個透視的畫面，這很可以幫助他了解故事當中每個動作的原因。它所供給的智慧和觀點，乃是在人生當中一個發育完全的人經過長時期的客觀的觀察；所獲得他週圍人羣生活中的根據和結果。

它就是人類行為的鳥瞰，只是曇花一現并不能深入他們所需要的真實感，因此，最後引起了角色的研究。

任何知識只要能研究人生就把它蒐集起來。例如，如果演出易卜生的作品，可靠的源泉是不能忽略的。早期的作品，他的劇本最初的草稿在公共圖書館很容易找到。學者們如何爾曼、J·衛甘德貢獻了無價的批評。這一切都需要演員自己去發掘。

時常有些導演在排演之前，喜歡討論戲劇的成績與缺點，性質的區別，以及戲劇意義的討論。這種實驗很多實行的，而且幾乎成爲慣例了。在這個討論會里演員必須保持客觀的觀念，試着理解劇中所有的人物，戲劇佈景的時間與地點，歷史的背景，時代的風俗和習慣，一切的主題與作者的目的。

第二步是決定戲劇的處理。作者的企圖是喜劇，趣劇，悲劇，或是鬧劇呢？

演員應該與導演的決定作一比較，如果認為是鬧劇，就把戲劇主題中的逗笑的因素；保留在演員的腦海中。知道這是一個喜劇，並不是說演員扮演的角色是爲了觀衆笑的感應，而是暗示他扮演的人物所採取的情境不要比現實的結果還嚴肅。常演員了解戲劇處理的時候，他就獲得作者故事中的事件願意使他怎樣進行的態度了。

第三步就是通過首次誦讀準備真實的背景使戲劇具象化；然而并不準備舞台佈景。這步讀小說的工作是有點小困難的，因爲演員時常一開始就想到油彩和畫布這些名詞上去了。關於情境的真實的重要意見，我們已在怎樣訓練想像力那一章里討論過了，這里，在戲劇首次誦讀中找到了接受真理的根據。如果把一個起居室具象化，就好像看見四面有牆似的；如果四面是山，那末你的經驗就能供給你完成四面是山。服裝也是這樣，所謂服裝乃是日常生活中的衣服，并不是各種樣式的陳灰。

第四步演員要認清特殊界限的形態；這一人物與其他人物的關係。例如，傀儡家庭中的娜拉吧，可以說她很愛她的丈夫，但是，仍然在他的庇護中接受他的

專制行爲，當她的丈夫郝爾茂不愛她的時候；還要求她服從，而且不關心她單獨的興趣。郝爾茂的態度，對克瑞斯丁是一種動作，對醫病的阮克大夫又是一種態度。爲什麼每個人物接受其他人物的態度是一件重要的事呢？因爲他對別人的態度；時常是解釋他自己的性格的一種方法，這在首次讀劇本時，這些關係都能清楚的注意到，這正如它外部的情境那樣的容易了解的。有時一個特別歪曲的人物反而得到我們的同情，於是這種同樣的關係就變爲牽強附會的了。

現在我們已經來到第五個步驟了，我們再讀一遍劇本，這時認明我們自己所表演的人物。不久一律起了交感作用，於是我們從外邊看到裏邊去。我們看到通過我們表演的人物的情況，和人羣的注視。現在我們要經驗新的反應，熱烈的情感，敏捷的思想，因爲我們已經集中在特殊人物的內在生活上去了。

我們必須讓意識的感應和情緒自然的流露出來。我們並沒有企圖推論我們一定感覺什麼，然而我們是讓我們自己去經驗實現在戲劇中不可避免的特殊環境的反應。如果我們已經發展了強大的感覺，情緒的記憶，活潑的想像力，我完善的聚精會神，那我們就不會有困難的。這一切都不是發生在讀劇本的時候，而是經

過幾次排演的發展。我們應當記在腦海里，這并不僅是說通過分析的情感才能證明，而是說它必須真實的經驗這些情感。

第二個階段是要充分理解每個場面的內容。經過首次讀劇和討論後；要找出戲劇的主力來。例如，「海姐」這個劇，它的主力是女人的毀滅的欲望被她所接觸的命運所操縱，并且她的環境的勢力阻撓了她的欲望之間的衝突。無論如何，在每一場面里，他還有着較少的效用。而這些情感也必須清楚，例如，她和阿勒特在第一場里，她對他的情感很難決定正確的態度，因為她已經結了婚。這個場面里有一大部份是進入了要素。雖然海姐在第一場有試驗阿勒特的效用，可是，她對他到這里來經驗了片刻的煩惱，他的敗退使她感到愉快。這些要素的實例，任何演員表演這一角色必須能把握得住；并且要經驗它。無論男女演員有兩種方法可以在這個戲里找到要素，效用，和主力。第一、分析原文，第二、經驗人物的情緒。這并不是選擇一個或另一個方法的事情，但是，必須二者兼用。二者所接觸的任何事件必須是特殊的。這些要素如悲哀，快樂，恐懼，不該是一般的，而且悲哀，快樂，或恐懼必須適合特殊的環境；或在故事中其他人物的關係。

思想模型是由作者所規定的，但是必須由演員用嘴把它說出來。一個人物思想節奏，是決定於作者的。蕭伯納的聖江安並沒有想到與同一模型的 Joan of Arc of History 還是同樣的步驟，或許蕭伯納有他的思想。而且蕭伯納的 Cleopatra 並沒有想到與莎士比亞的 Cleopatra 有着相同的節奏。雪萊的蘇格蘭的聖母也沒有想到與安德森的蘇格蘭的聖母有着同樣節奏。表演這些角色中的任何一個角色；演員必須接受作者的模型，而且沒有方法拋棄作者的概念。

演員必須規定內在的情感和思想；這在作者的特殊對話里可以表示出來。如果他了解通過他分析的一些要素，就會明白所說的每句話是為什麼，如果他記着所說的這些話底理由，他對於記憶對話就稍微有點困難。關於這，我們願意貢獻一個方法，就是即興表演戲劇中的每個場面，腦子里所記的並不是對話，而是會話傾向的道理。即興表演並不是一個目的，而是存心達到一個目的；最後演員再產生戲劇中的正式對話。

更大的注意點，在孤獨的性格化中間；任何工作必須用舞台事務。這種聯合的事務用對話是有限定的。在真正的創造作品寫成之前，在聚精會神能完成以

前，一切對話和事務必須是附屬的性質。對話與事務二者有着相互關聯的。某種對話即是某種事務的根源，同樣地，某種對話也是某種事務的結果。這決定於場面的要素的分析。例如，在海妲第一場里，海妲說房間關閉着是很悶氣的，結果就有一個劇中人開窗子。事務催促對話的例子，如海妲在第一幕中發現女僕拿着花進來；附帶着還有一個拜訪的名片。海妲注視着女僕，并且從她看到片子上的姓名產生了結果。

另外一個重要點保留在腦海里的就是：劇中人的高聲談話；不過是他所經驗全劇中思想的一小部份。這已在聚精會神那一章里討論過了。這是很重要的，無聲的思想和口述的思想一樣的和有意義和準確。因為你的性格化要在上場之前；和下場之後所發生的要素必須確實地表現出來。同時也要記着其他人物不等尾白就跟你說話，因為下面有固定的思想程序。

最後，還有一個重要點演員應該保留在腦海里，比方他在第三幕里扮演的人物乃是與第一幕里他所扮演的那一個人物有一個相當距離。例如，羅米歐與朱麗葉；在第一幕里朱麗葉有了深入的情感的潛勢力，然而比較說來她仍然還像一個

孩子似的；到了第三幕，在時間方面說，不過幾天以後的事情，她已經有了豐富的經驗，而成爲一位發育完全的婦女了。如果劇中人在最後一幕有恨的經驗，在第一幕里也有恨的經驗，那末，第二幕的恨，無疑的是被聚集在介乎之間的經驗渲染的了。

試驗角色確實性的方法，把劇中的人物搬出來，即興表演一個場面，而且這一人物在其他環境的人生當中曾經發生過的。

例如：我們以櫻桃園中的阮尼維斯基夫人這一角色打比吧，就是說，即興表演這一個戲的結尾；她坐着火車旅行回到巴黎的這一場景。

很久以前接近性格化就是以現實主義作根據的。戲劇包含着選擇與加重。當人物的正確觀念已經創造出來的時候，必然遇到劇場的一些條件，如像聲音的投射與事務。在場所中的某些界限都設置妥當，就合乎劇場建築的條件了。在人生當中耳語要靜若無聲；但在劇場中的擴大範圍里耳語必須使人聽見。一個人尋找一個很小的東西如戒指，在實際人生當中這種事情的發生差不多是不覺得的。但在舞台上一定要叫觀衆曉得這件事。在劇場中這種「指示的動作」必須誇張的做

出。無論如何，動作與運動應當簡單。并不只是爲了裝能效用才那樣做的，換言之，不是爲了使觀衆分心或迷惑；而是使情境更加明晰。

關於性格化的課室練習問題，我們建議從當代戲劇中選擇角色，并且用以前所建議的方法予以創造。要採取一個人物少的場面。如果教員最初願意讓學生單獨去工作，學生除扮演他的角色還可以假裝舞台上的其他人物，但必須留一個相當時間讓其他人物答話。如果這樣做的話，學生必須注意其他人物適當的感應，這樣，他的回答才能達到真實地步。當性格化問題在班上舉行的時候，在討論當中解答下列的問題。

- 一、人物的觀念對於作者忠實嗎？
- 二、人物的情感真實嗎？
- 三、觀衆相信實生活中有這樣的人物嗎？
- 四、思想模型清楚嗎？
- 五、思想模型有相當激動性嗎？
- 六、作者的格式在人物的思想節奏中表現的適當嗎？

- 七、時代的習慣和風俗在人物的運動中反映的清楚嗎？
- 八、舞台事務適當，徹底，清楚嗎？
- 九、這一人物對所有其他人物的關係真實和清楚嗎？
- 十、戲劇的主力明顯嗎？
- 十一、在班上所表演的特殊場面的效用明顯嗎？
- 十二、場面中的一切要素清楚，混合的恰當嗎？
- 十三、性格化能充分地說出嗎？在劇場中所表現的性格化觀衆看得出嗎？
- 十四、人物的性格能支持整個的場面嗎？

十一 演出問題

幾個導演處理一個原稿都用同一的方法，因為演出有一定的條件，這是一切名導演都曉得的，導演成功的戲劇；乃是清楚的再陳述作者的意志；在有效的戲劇項目之中，就是說表演和舞台的有利的技術，有了好的技術；那麼戲劇為觀衆所創造的幻覺，便決沒有讓毀滅侵入的時間了。

的確地，作者所安排的是一些限制和戲劇的一般情調，而導演的工作是把瀾注的人生摘記在草本里。通過他的草本的分析，導演便認識了作者所選擇的特殊人物，設計，和使用的會話是爲什麼了。換言之，他發現了作者的意志；他的工作要憑着人物真實的表現，不可避免的設計，和自然的會話來表現作者的意志。當供給的這一切達到了解最高點的時候，觀衆就有情緒上的感應，也就是它們已

經在有效的戲劇項目中再度陳述了作者的意志。

戲劇技術的完成，乃是由於表演和舞台的觀點所致，當二者表現到最高的技能，想像力的時候，導演的勞力和其他創造的藝術家便與演出發生關聯。

在劇場中的幻覺是一種狀態，它是由於觀眾與戲劇完成的交誼引起的。它表示在這個材料的範圍內觀眾的專心注意；將它們面前的景象一切其他的興趣歸諸次要的。觀眾的興趣和注意無論何時不能被故事的制定而轉向，表演燈光，或運動的任何特殊部份，因為它們本身吸引注意力，所以在公演時，隨時可以毀滅觀眾的聚精會神，於是擾亂了給予觀眾的戲劇內容的幻覺。

演出的單位，它們的無匹，明晰，和輝煌完全靠導演。這些個的效力要靠他個人的特質。所以導演好戲劇就好，它可以反映他的幻想和能力，同樣，也可以反映他平凡和無經驗。

下列的建議乃是使在戲劇演出慣例中的必要步驟明朗化，這種方法所有的導演都能用，然沒有方法說多久時間或發展的程度，他們的表演羣才可以獲得。

導演的第一個責任就是徹底的讀完他的原稿，他必須曉得作者在牠的中心主

題中說的是什麼。他是怎樣的運用對照，以及怎樣用故事中的較少的線索補加這個。

例如：易卜生的「海上夫人」中心的主题是婦女的欲望對她家里的秘密的衝突，以及異鄉人的性格所顯示的海洋中可怕的魔力。易卜生利用這個婦女的義女逃避開她以前的保護人的環境的故事加以補充，還有一個附屬的情節，一個不正當的賣家，無論誰家的婦女他都誘惑。故事的線索雖少，然而必須有興趣，在主要的情節之中缺乏了興趣，便不能加重中心點。

他應當知道適當的動作在何處起何處止。必須認清焦點與其他附屬的在重要點中的程度。

例如：蒲瑞斯特的「危險角」，這戲里的動作開始是起於一個香煙盒，它達到興趣的最高點乃是第二幕結尾時歐立文的談話。這故事中餘下的興趣到了第三幕，可惜沒有保持住同樣刺激程度。在這個戲里有很多的行爲的瞬間，但是，當歐立文說：「馬亭不是他自戕的」時候並沒有達到緊張程度。

導演必須瞭解任何時刻劇中人的精神上和情緒上的關係，在其他人物供給任

何刺激的時候，這一個人物怎樣感覺？

例如：在危險角中，羅拔提對舉體改變態度，是由愛到恨。

而且在他草本中的分析，他必須領悟作者的風格，如果作者只對要點採用寫實的方法，然後又利用其他的形式。

例如：易來莫瑞斯的「加數淺」的表現主義。導演尤須明白作者的出發點所提供的心理學。如果作者運用特別的方法，例如：歐尼爾的棕色大帝中的面具，導演必須把握住作者為什麼採取這種方法，而且知道怎樣才可以把這種方法表現的最有效，只有對戲劇有了這樣的了解，他才能把他所做的給它一個合理化的注入，導演利用戲劇知識的增長；發展他的分析的能力，並且運用研究的習慣，使任何學生都能寫出很多材料。

第二步工作是決定戲劇的處理。一個好戲包容着一個趣劇、喜劇、鬧劇和悲劇的要素。它們最後的分類完全靠作者採用的要素；以及導演的加強，在許多實例當中作者所指示的必須遵守，但是，時常導演在最初的時候以實驗作根據。

例如：如果太加重莎士比亞的第十二夜中的粗暴遊戲，這個戲就會變為道地

的趣劇，反之，如果強迫着性格嚴肅，就能變為道地的喜劇了。

導演可以運用他自己的想像力，無論如何我們相信，導演是以他所思想的目的作為指針的，雖然導演們可以隨心所欲的去實驗，但是，他們沒有權力拋棄作者的同樣性以及他的故事，所謂實驗乃是增強戲劇的要點，並不是拋棄它們，意思就是說必須保持戲劇的靈魂。

還有與戲劇有關聯的值得研究的問題，如時代風俗的關係，以及故事中採取的地點的時代習性。有時以作者的觀點去做，例如：易卜生，在這個實例當中，時常需要讀他的其他作品。了解作者的個人歷史是很重要的，因為你更可以明白在這個特殊戲劇發展中的思想路線。的確，政治的與經濟的歷史所形成的任何戲劇的背景必須加以考究。

例如：溫斯羅易的「着制服的姑娘們」，從這個戲里可以曉得德國的政治狀態，藉着學校的首腦可以了解王黨的觀念。

而且，有些戲劇的傳統的公演也是很重要的。

例如：有人演沙爾登的「批評」有很多的舞台事務可採用英格蘭許多次公

演所實行的，而且合衆國從十八世紀起就演過這個戲

有許多事務在讀演員生活和演出者參加工作的年代里能夠找到。其他的材料可在導演專爲某些歷史的戲劇表演而寫的文章里獲得。再，劇場的物質細節，如最初劇場的歷史的戲劇演出，對導演也有影響的。伊利沙白時代所演出的莎士比亞的形態；當然與現代演出的方法有極大的不同，每個戲無論是現代的或歷史的，他都有研究的義務。導演第一個工作，就是探討所有的根源，來補充他自己的知識。

時常筆記的草本對於表演戲劇的團體適應了特殊的需要。時常固定的對話一旦被去消，因爲大家可以再造，這無會如何是一個遺憾，因爲作者每一句對話都有它的效用，然而站在演出的立場上，導演是可以那樣做的。有時爲了許多理由古代的戲劇着現代的服裝，改編的戲常是這樣；例如：王爾德的 *The Importance of Being Earnest* 改變對話就可以改變了時代的結果。

例如：如果王爾德這個戲改善着現代的服裝，那末，原劇中的馬車必須改爲汽車。

再，改譯必須這樣做。如果這個戲有好幾種譯本，就該把所有的譯本找來，誦讀和比較，然後選最好的應用。

例如：契克夫的戲劇就有許多譯本，但是研究的結果證明開洛爾改編的「萬亞舅舅」最好。

例如：易卜生傀儡家庭第一幕，把娜拉和克瑞斯丁之間的一個場面刪去，也是很使得注意的。

所有這些必須改編的劇本，已經好久受到歡迎了，因為它們都合乎作者底目的所指示的。

其他改變也常遇到的，如爲了迎合特殊劇場的物質的需要。

例如：在一個小舞台上演出着制服的姑娘們，最聰明的辦法，就是取消一兩個不重要的角色，他們的對話可由其他角色代說。

如果佈景儲藏所，沒有存幾套佈景的地方，可以採取少換佈景的辦法，這並不妨害情境的合理化。

例如：在易卜生的海上夫人里的舞台指示，說明需要好幾套佈景。無論如何

這樣做是可以的，在一個場面里裝置着瓦吉爾住宅的走廊，和一個很好的花園。

背景工作弄好以後，導演必須計劃演出的細節，關於這有許多工作的方法。有些導演寧願在開始排演之前把舞台事務詳細寫出。這裏面包括着整個戲劇的運動計劃，這意思就是說在第一次排演之前所寫下的戲中每個角色的運動，其他導演把整個的戲劇加以構思，然後讓舞台事務去發展排演，現代導演們的趨勢似乎都傾向於後者，特別是應用即興表演的時候。在排演的時候，導演應當鼓勵表演事務的自由，然而他必須小心的防止混亂，在某些戲劇當中必須遵守作者所規定的動作。

例如：喬治開雷的 *The Show-off* 這戲里有一個場面，是母親預備到醫院里去，作者又規定了其他人物的同時發生的動作；來幫助建立這個場面。

像這種典型的劇作家的指示最好遵守，他才能引起舞台效果；使戲劇成爲一個活東西。這並不是說任何原稿都該這樣，因爲有很多戲劇根本就沒有具體的動作。在這種實例當中它就變爲導演的工作了，一個計劃動作的確實規律，便是使動作簡單化，並且要附屬情節的需要。無論什麼戲，如果只讓觀眾注意動作的本

身，而這種劇場的効果是危險的。如果動作破壞了戲劇的幻覺，因而會引起觀衆如此的批評「她爲什麼在舞台上走來走去？」於是它毀滅了觀衆在情境中的注意力，以之使他們不能滿意。

在準備戲劇的第一階段中，導演必須和他一同工作的職員開一個聯席會議，這些職員當中包括着副導演，佈景師，服裝設計者，舞台管理，道具人，電汽師和提示者。當然，這些職員應按照情境而改變，應當鼓勵這些人提供一切的意見，並加以討論，但是，最後的決定必須取決於導演。因爲戲劇的觀念是屬於他的，而且戲劇必須統一表現。

現在，我們談一談導演支配演員的問題。在高等學校，社會團體，專門學校和職業劇場里，當然是不同的。職業劇場的導演，因爲演員多的關係，他的選擇範圍比較寬大，所以他能選擇最適合角色的演員，學校里選擇演員更受限制，戲劇的成功大部份靠支配演員，學校中的表演最好的辦法就是事先試讀，藉以甄別支配角色，當然參加甄別試驗者必須加以限制以免浪費時間，導演從他自己教過的學生當中選擇角色，那當然很便利，民衆戲劇的問題與學校頗相似，有時候不

的角色條件不夠也必須選上，這完全爲了適應團體的需要。

典型支配的問題，在美國劇場中是最活躍的，由於典型支配濫用在職業劇場中因而損害了表演。特別是在電影圈里。無論什麼地方，一羣演員在一起工作超過了時間的期限典型支配就會發生危險的。他們需要經驗不同的角色。就是他們表演某些角色達到優越的境地，然而發展他們的多才多藝尤其重要。如果他們繼續表演同樣的角色，當然不能發展他們的多才多藝。防避典型支配並不是說拋棄支配。很多演員曉得創造性格。並且能表演許多角色。凡是他們不能表演的角色都是因爲他們身體的限制。戲劇中的人物，極少數是同一的，有時人們歸罪於典型支配，其實演員把握住新作者爲了需要而運用以前用過的性格代替的創造新人物，然而並不是同一的。演員創造新角色失敗，因而就成了前一角色的代替者。舉例，女演員 Zascz Pitts 雖在典型支配之下；她有使性格不同的能力。她的導演們要求她的性格在很多影片里成爲單獨的，就是說她在早期的影片里所創造的性格，所以觀衆都非常喜歡她。另外有一個男演員保羅莫尼極力避開典型支配，結果他在美國舞台上成了一個多才多藝的演員。這是教員導演的責任，他應該鼓

勵演員們試驗不同的角色。這些角色之中那一角色對於他們身體不合適，他可以在課室里實驗；但是演員在公演中表演的時候；他必須以早年的經驗來試驗一切的角色。

根據他的研究工作，角色選擇，導演給他注入動作。有些導演開始工作先從戲中最重要的場面起；也有先從簡單的場面入手的，而且更有一種最習慣的方法；就是先從第一幕起。其實從那一個場面開始並沒有死板的規定的，但是導演必須分析每一個動作的和要素的觀點。一個最好的概念就是使演員們用他們自己的語言和動作學習動作的格式。在這種方法之中，他們曉得每一件事為什麼要這樣做，怎樣自由的表現他們自然的語言，以及不可避免的動作。關於這種即興表演的方法已在前面敘述過了。當然，演員需要真實的對話與動作。而且最後必須用規定的動作和規定的對話；同時即興表演要與規定的一樣或相符。

戲劇要想在演出方面獲得成功，排演時間是非常重要的，導演們大都希望時間越長越好，我們曉得在蘇聯的劇場里一個戲要排幾個月，甚至於幾年，但在美國因為售票處不允許，同時政府對小的戲劇團體也沒有補助費；所以沒有這樣便

利的環境。一般學校或公共劇場差不多都規定四週到六週的排演時間。因此時間是非常寶貴的，必須小心的分配。下列的意見，對於一個新導演在實踐上是很有助的。

我們假定在排演開始之前在草本上寫準備工作吧，第一週為讀劇排演和討論。一個有經驗的團體在第三次排演當中就有開始即興表演的可能。其他的團體把性格與主題的研究完全放在第一週，在第二和第三週當中加緊即興表演性格的發展。第三週的末尾動作必須完成，而且必須以真正的對話為主。用道具排演如果可能的話，最好從剛一開始排演的時候，如果有不習見之服裝，更應該在排演期中提前著用。如果四週能排演純熟，最好在末一週舉行一次化妝排演。假如導演有五週到六週的排演時間，他可以利用第四和第五週進行我們通常所說的修飾排演（Polishirg Rehearsals），那末，他還有第六週作為化妝排演，在修飾排演進程中，導演注意檢查人物的真實性，速度的規律，場與場的關係，並且試著統一整個的演出。

在第一次化妝排演的時候，因為應用舞台裝置和服裝是第一次的緣故，往往

演員不能聚精會神，以之表演不能得到圓滿的結果，照理說，演員回復疲勞以後應該多來幾次化裝排演，藉資熟習新的環境，不幸的是，一般愛美劇團在禮堂里舉行化裝排演至多不能超過兩次，我們最恨道具和服裝的實習沒有佈景，一個戲最低限度應舉行四次化裝排演，如果可能再多一點更好。

還有幾件事應該早注意，比如化裝問題必須提前計劃出來，因為這對於演員發展他的性格化是有利的，舞台限界應該立刻表明，在寬度方面舞台分為右，中，左。這是指着演員的右左說的，而不是指着觀衆的右左，在深度方面說，分為台下與台上，劃分的界線應當在舞台額線與後牆之間的中心點，一切舞台指示都在這界線內提供出來；當排演期中佈景的上下場可以用粉筆畫出線來或是用傢具佈置起來，如果在演出當中需要樓梯之類的東西，必須使它提前加入排演，調整外貌的一些東西，如面具之類，應當事先做好，並且越早用越好。提示本必須預備，而且要在首次排演中就當利用。把兩個同樣的劇本，每頁都剪下來，然後用漿糊黏貼在一張大紙上，把它裝訂在一起就形成了一個完整的記事本。所有台下必需的音響，燈光變換，演員上下場，道具與服裝的更換以及音樂等所有的

暗記，必須標明，並且要用色鉛筆畫上符號，有些導演寧願把他們的舞台指示寫在對話旁邊，藉資參考。這種記事本可以幫助提示者和舞台管理保證公演順利進行，有的導演願意把他寫的記錄保留起，並且予以變化的編製。提示者是與演出有關聯最重要的一個人物，他的職務不僅是提示，而且指示角色，說明整個的公演，在所有的排演中他必須到場注視，因此他才可以知道一切動作和一切節奏。

無論什麼戲劇在劇場里公演的次數越多越好，然而導演必須注意不可避免的修改，並且告訴演員那些地方應該修改，即是說何處要保留何處要根本去消。在輪演當中必然發生不同的節奏和表演。導演應該預防戲劇改變了格式。這需要性格化的新討論，動作方面的小更動，甚至在表演後再來一次額外的排演。

一個戲劇能夠表演得很好必須有一個速率的特質，並且在它的範圍內包括着多樣的節奏。某些場面需要比其他場面所包括的材料應該更快些，但是一個戲具有它整個的速率，而且是與其他戲劇不同的。節奏的設計是由於戲的性質而定。無論如何，導演應時常指出節奏變換的機會。這種意見，應該在最初排演當中提供出來。抽象的說明「快」或「慢」，這是沒有什麼價值的。如果想獲得你所希

望的快慢的節奏，最好的方法就是說明場面的效用，以及爲什麼必須快和慢。

一個好的演出乃是成功於一個有規定的節奏。這種節奏是由準確的時間，以及每句對話和每一情境所給予觀衆不可避免的情感構成的。節奏的情感乃是由於觀衆看戲的經驗促成的，然而在演出方面必須做到適當的變化統一的成就。如果節奏，思想，情感，動作，色調，地位，和燈光的變換，能夠在整個公演當中，做到確實和符合的地步，如果他們能把主要的意念，單獨的表現構成統一體；我們就稱之爲節奏，節奏並不是由於它本身客觀的努力所能獲得的，而且它包含着戲劇演出中所有其他努力的結果。

現在有幾個實際的意見，貢獻給導演：

- 一、支配演員必須了解對方具有擔任所支配的角色的能力。
- 二、反覆閱讀劇本。
- 三、務必使你的工作組織化和規律化。這里包括着排演時間表，舞台指示，以及一切與戲劇有關係的任何事件。
- 四、領導你的演員，嚴厲的表現你的效用。（或說目的。）

- 五、從禮堂里每個角落里試驗是否看得清，聽得清。
- 六、修正表演、動作，和佈景的所有錯誤。
- 七、導演工作要有「勇氣，活力，和持久力。」
- 八、導演的指示必須保持清楚，那末，你的演員才不致於發生混亂呢。
- 九、對戲劇的意志必須忠實。
- 十、必須確切了解你所希望的是什麼。

十二 結論

表演的題目是無窮盡的。它有着一切藝術的魔力和一切科學的複雜。因為個性的不同，表演的題目就包括着可辯論的和不斷增長的材料，供給我們討論。

關於工作的方法已經敘述過了，我們所倡導的是沒有困難和捷徑的規則。某些演員用離開正規的方法得到同樣的結果，也有些演員只需要部份的建議，其他一些演員仍然需要更多的說明，我們已經扼要的提供了訓練演員的可靠的方法，它嘗試着使演員具有誠懇的，保證的，和吸入的（Inspired）表演。

今日的劇場成爲純粹的娛樂並沒有多久，它包含着令人滿足的一種麻醉劑，避開存在的真實。現在已成爲智識的源泉，意思是說個人與集團之間的交通。我們怨恨過去劇場定期的荒蕪和浪費，它的工作從來沒有現在這樣的輝煌。關於

這，我們只以蘇聯爲例吧。在美國同樣的精神；它本身已表現在新演劇運動之中，並且在過去的幾個季節里紐約舞台上已經發現許多最高等才幹的戲劇。

今日的戲劇負着雙重責任，每個人都和它有關係，所以，必須努力貢獻他最好的自我。游於藝者是沒有份兒的。無誠意的參與這個藝術範圍里就是要演。最大的敵人就是美國那些沒有什麼價值的戲劇，美國人民接受低級的戲劇，不適當的引導，以及不勝任的表演太久了。當他沒有實現他的理想的時候；藝術家也沒有譴責他們。當他沒有實現理想時只有他應當譴責。

企圖將戲劇置於科學的基礎上；反而最容易遭到嘲笑，演員也時常把書本子里的建議加以嘲笑。導演們在他園地裏也不關心其他工作者。不整潔的工作是以接受實驗作根據的。無論何時戲劇是需要自由和藝術目的地，它在技術上之成功完全要靠勤勞和艱苦的努力！

如果這本書在某些方面能啓迪讀者的思想，使他了解演員的工作中的錯誤，并肯謙遜的應用它，那末，它就可以供給一些方法，達到創造底目的。