

表演藝術論

司達克·楊原著 章泯譯述



新演劇叢書之四

新演劇叢書之四

表演藝術論

版權所有·不准翻印

原 著 人
譯 述 人
主 編 者
發 行 人
發 行 所

Stark Young

章 泯

新 演 劇 社

張 靜 廬

上海雜誌公司

重慶·宜昌·昆明·桂林
柳州·金華·溫州·上海
香港·成都·漢中·西安

實價國幣八角

外埠另加郵費 成

中華民國廿八年十一月十日出版(A)

目錄

一	表演是怎樣一種藝術·····	一
二	性格表演·····	三五
三	表演藝術的幻覺問題·····	五三
四	表演的動作·速力·節拍·明白性與必然性·創造性·天才·····	六九
五	把握要點·····	八五
六	劇場的聲音·····	一〇三

一 表演是怎樣一種藝術

關於表演 (acting) 是不是一種藝術的那些議論，在說明表演，並使其原則更爲明顯上，是很有益處的。各種藝術都是一種演繹的形式，某種東西就被它表現於另外的條件中，正如柏拉圖 (Plato) 所說的，某種前所未有的東西就出現了。表演是把那直接從生活上或從那已由生活中創造出來的思想和動作的戲劇上得來的事實，在人本身——這種條件中演繹出。那作爲是藝術的表演之完滿是依存於那完成它自己的條件

之演釋的完滿的。

要是你想根據任何基本觀點，把表演作爲是一種藝術來討論的話，那你就不能不感到失望。一般說起來，關於這個題目實在很少論及。對於演員們的批評常常總不是關於表演的，而只是印象和相關的人品上的事情。甚至許多最好的戲劇愛好者，也不從根本上去思考表演。他們在表演中所尋求的是一種刺激。他們尋求完滿而興奮的娛樂，這是可以從舞臺上的某個漂亮的人身上獲得的。他們以爲表演是從某種漂亮的身體上發出來激動他們的一種吸引力。他們注意個人本身的特質。他們以爲有一種優秀的人的品質，其本身就似乎是創造的了。但是，要注意的是，這種特出的，光輝的個人不只是表演藝術上的一種形態。這樣的特質在表演上，比其它任何藝術，更受注意，是因爲所運用的媒介就是演員的現身。不過這樣的人並不限於表演上纔有；在各種藝術中都可以遇到的，在這種光彩的個人上的這種卓越的品質，並不就是表演藝術。它不過是藝術上的一種素材罷了，在表演中，演員個人的品質是那藝術用以工作的材料之一部分，正如聲

音，手，或心境一樣。

這樣的戲劇愛好者們所必須記着的是，表演本是一種技藝。忘壞了這樣的事實，就是尋求高闊的刺激或窗上的光的魔力，而忽視了那構造和建築學。只談那靈感的煥發，那刺激和誘惑的吸力，這不算是談論表演，這些都不過是藝術上必然的派生物。如在建築學上或別的任何藝術上一樣，表演是有某些要素形成的一種正當的基礎和它所依存的固定的原則的。在它裏面，有好些東西不過是給與便利，易於使那可能發展出的一切優美的質素提供出來。要是一個人沒有他自己的特質，在某種意義上，他可以成爲一個演員，卻總不會成爲一個藝術家。一個人具有極光彩的特質，要是他不根據表演上的那些要素的話，他在氣質上可以算是個藝術家，可就不算是個演員了。藝術上的那些要素是不變的，從那最低的工匠到那任何地方的劇場中的最顯赫的人物都是相同的；它們是一種表演藝術的基礎。各種方法，理論及卓越的品格，是可以發生出來的，可是藝術之成其爲藝術的基本原則卻是不變的。一切的藝術，在它演繹成它自己的條件，加進某

種前所未有的東西上，都像人的身體那樣，把某種東西移植進它本身，而加增上了活力。一種生活的藝術，必定首先要根據那身體的性質。一種表演藝術必定要根據表演的那些基本原則的性質。這些東西總是保持着它們自身不變的；又像身體那樣，只爲那些生理上和精神上的變化所擴張和完成。

不過表演也同宗教和文學一樣遭受着這樣的不利：就是每個人都熟悉這事。當人們染病時，他們就去請醫生；當他們看繪畫時，他們就想到那些專門職業的判斷；當他們的配電盤失效時，他們去請電燈匠。可是，正如他信任他的宗教，信任故事定要怎樣纔是好的那樣，每個人都知道他是明白美好的表演的，在他看見它時。在劇場的生活中，表演對於普通人算是最接近的了。表演就是他在劇場中常注意的東西，甚至他常看到的本是不高明的表演，這也比其它任何東西還更使他注意。不管有許多劇場上的幻想家和改革者特別去強調燈光，佈景，裝飾，音樂，設計，可是普通人總是注意演員。他深知那使整個的東西活現在他眼前，並使其成爲是劇場的，不是別的，就是舞臺上的那些男女的出

現，他們使整個的事情活現在他們的眼前。這樣他纔下結論說他能看見表演，正如他相信他看見宗教和文學，或者如像他相信他看見他周圍的世界，雖然他很可能沒有看清早晨的雲彩的顏色是異於午後的雲彩的顏色的。不管他可以怎樣想，他總是不熟悉的。平常的人，沒有去實踐，接近或研究，他對於表演的了解是不會多於他對於建築學或音樂上的了解的。他對於表演的反應之態度雖大異於他在音樂或建築上的，可是這也沒有說明什麼。你還可以說他反應一種擁抱，證明他是了解生物學呢。那學讀一種語言，判斷一種文學作品所需要的一切方法，在表演上也是需要的。一個人必定要常常勤勉地看它，忍受那煩惱和過渡的興奮，通過經驗和重複去作比較，在一個人的心裏構成他所滿意的理想和模範。對於普通人，不管那表演在普通人看來是近似的和真實的，也沒有理由來相信，他對於表演的判斷會高於他對於其它任何藝術的。

普通人對於表演的這種隨便的習慣，使他下結論說：演員們必定要成為所扮演的每個角色。他以為演員們所必須作的一切，是要接受他們的擔任的各種性格，再現出它

們來，如它們在生活的那樣。他斷定表演的目的是在如此正確地再現出那現實，以致我們不易區別那表演與現實了。大多數的人對於一個演員的最高的稱許就依着這樣的標準。他們會說夏理亞賓不是表演波尼斯這個人物，夏理亞賓就是那波尼斯。但是他所謂的波尼斯是什麼樣的人呢，或者波尼斯是誰呢，他們卻沒有說及。

在表演上的幻覺的願望是一種幼稚的弱點。一個人是能親切地理解它的；不過這究竟太像一個猴子在一面鏡子前的喜悅了。在藝術上以欺騙爲目的，是陷我們於謬妄之中的。在這個要點的混亂上，表演就比別的任何藝術更爲遭受到不利；人們所具有的這種熱望——在藝術中尋求事實的幻覺——把演員逼迫到最後的階段了。許多人雖說已經克服了這樣的思想：繪畫要使它所表現的麥子在一種強光之下你不能說它們與實在的麥子不同，這纔能算是藝術；雖說他們知道鋼琴的低音部發出的殷殷之聲和高音部發出的聲音，以再現出雷聲和牧人的鈴聲，這不算是音樂，可是一涉及表演時，他們就完全不那樣想了。他們以爲，一個演員的最大成功，是在於使我們把他認爲是他本

身以外的另一個人們要看到完滿的「自然」完滿的幻覺。這正是那使這樣的表演批評者在藝術上顯示其爲幼稚的地方。因爲他們要把小孩子們的裝扮來代替表演上的更艱難而確定的事情——就是把它的材料轉變成另一種真理。

在表演的幻覺的事實上所引起的這種混亂已在它的目的上引起大不相同的理論。在一極端上我們已有所謂再現的表演 (Representational acting)，另一極端就是所謂表現的表演 (Presentational acting)，關於再現的表演的理論，極端地說起來，是這樣的：演員盡其可能完滿地創造一種流行的生活的幻覺，這樣的幻覺是與現象隔離開的，不過是容許觀衆觀看它的。演員並未設想爲是顧慮到觀衆的，而只是生存在他所扮演的人物的生活中，很像他所佔據的房間的第四堵牆並未移去。關於表現的表演的理論是這樣的：演員把他所必須表演的東西提供給觀衆，而與他們共有它的觀念。在他所完成的那種有效的創造中，觀衆是取着一種決定的角色的。比如格拉梭 (Grasso)，當他表演一種死的場面時，他定會立刻在客堂的地板上表現出它來。他所注意的是表現

那死的觀念和它的掙扎。他努力自由而很充分地把它傳達給我們，就如它被表現於音樂中那樣。音樂是包括着一個聽者的。表演上的這兩種理論和類別雖說是大不相同的，可是事實上一點也沒有動搖那幻覺在它裏面所佔的地位。很顯然地，不管有無第四堵牆，我們對於一種角色的了解是依據演員選擇來述說於其中的東西，我們的愉快是依存於我們知道我們所追求的是藝術而不是生活。那類似，化裝，裝扮顯然就因它們裏面的選擇，設計，觀念之總的關係而成爲是重要的了。當表演感動了我們時，並不是我們被我們所看見的東西欺騙了；我們是爲演員的觀念的威力所震動了；並不是某個人的實在的死，我們悲泣了；我們是悲泣那死的痛苦。我們常聽見人們說，某種場面中的幻覺是如此地完滿，以致他們完全被感動了。比如，在萊莎侖所表演的一種苦痛的場面中，我們可以獲得一種那樣強烈的現實感，以致因它而難過。可是那使我們難過的東西，並不是我們以爲某人真在受苦，而實是那忍受和緊張的意識造出那樣威迫力量，以致我們爲它所征服了。萊莎侖 (Rejane)，當控執着了我們的心境時，並不是愚弄我們。總之，顯然一

種事情如果是生活，那它就不是藝術。表演要直到它停止其爲生活，這纔能是藝術，否則就不能算是藝術。表演要直到它把握着它所描繪的東西，而重新創造於它自己的條件中，並在它上面加上前所未有的某種東西，這纔是藝術，否則就不能成其爲藝術了。

表演的問題也就是如何在它那現實的素材中發現那有意義的範式或效果。因此在本質上它也有繪畫或雕塑所有的同一的問題，不過在某些方面它的問題是更爲困難的。畫家或雕塑家不得不與他的素材中的一種不同的直接性鬭爭。那現實並不怎樣拘束他。他可以比較容易放棄實在的東西之一切再現——只要他喜歡，而作出一種純設計來。但是演員就不得不處理一種更難約束的現實於他自己的本身的形態和別的演員中了，把這種現實很好地移植到他的藝術中，這就是他最終的和最深的問題。在着手工作時，他必定不伴爲是他本身以外的東西。他是個演員。像任何藝術中的每個藝術家一樣，他必定不否定他的媒介的。作色彩玻璃的人是通過那鉛線和顏色的那些特性來完成他的目的。一個建築師首先是通過石頭和高度來處理一個塔的；他並不逃避那

事實，且在它的條件之中工作着。喜歡一個鋼琴響起來像一種樂隊而不像一種鋼琴，這是愚蠢而不正當的。從演員方面要求那現實的幻覺，這還更見愚蠢呢。演員是在表演的條件中工作的。

正因表演不是生活而是藝術，那樣，演員就不是別的某個人而常是他自己。

直到最後，人們還可以繼續說，演員本身的這種裝扮，實在的人物的這種再現，就是他們用以判斷一個演員的。可是他們的經驗和他們對於演員們的偏愛證明這樣的情形是不確實的。偉大的演員們是保持着他們自己的。杜絲（Duse），貝娜（Bernhardt），夏理亞賓，格拉梭，尼金斯基（Nijinsky）諸人常在他們所扮演的各種角色中保持着他們自己，查理·卓別林，絕沒有一個時候失去他的統一性，就是這個要旨最顯著的例證。夏理亞賓能作了他在波尼斯這個角色中所作的事情，卻稱之為伯沙撒王了，人們還是要說同樣的話，就是他不曾表演伯沙撒王，他真是伯沙撒王。在實際上所發生的情形就不管了。夏理亞賓不是波尼斯；他是他自己。要是他是波尼斯的話，那不過是說我們應找

另一個夏理亞賓事表演波尼斯的夏理亞賓，在我們應有藝術之前；在我們——如柯克林所說的——應在自然上面加添上那使其成為藝術的那種光彩和浮雕之前。我們常聽說，像紀特萊（Guirry），或洛維尼（Novelli），這樣的一種藝術家，在每個角色上都是不同的，在每個角色中他就是他所描繪的人。可是事實上這些演員常是他們自己。只有藉一種努力，他們纔能甚至在他們自己的條件之中成為另一個人物。在表演上，如在雕塑或其它任何藝術一樣，那媒介是抗拒着那觀念的。我們所獲得的東西就是演員的自我與他企圖加上去的自我間的鬭爭的效果。那使我們信服每個角色的正確性的，就是這些偉大的演員的概念的威力和他們在他們自己的條件之下創造這種概念的才能。這些演員在他們自身中供給一種恆久的光芒照透，顯明並具體地表現出他們所扮演的這些人物的品質。

演員們之保持其為藝術家，是以他們保持着他們自己並將所要創造的東西移植進他們自己的條件中之程度而定的。他們是固定在中心的。他們總保持着他們自己，甚

至雖不是他們的直接的自我，因此他們的藝術就完全是依存於他們的這些自我的情形了。一個人的表演的偉大是會依存於那些生活成分爲某種原因集合在他身上，趨於明白的啓示，趨於更豐富的生活之程度。藝術是那在別的條件中——可不是在生活本身中——的一種生活的永恆的產物。演員的個別的品質必定常決定着他那特殊的藝術在其中表現生活的那種條件的特質。一個演員的敏感性和理解力，他的天資，他的心靈，他的音樂，他那天才的奇跡，都是測度他的成功的東西，這自然是無可爭論的。雖然這些東西部分可以是生就的，部分是可以求得的，可是它們絕不能受忽視。要是你什麼也够不上，那你的藝術結果就什麼效驗也沒有。演員的事務是在永遠保持着他自己；但是可要使其在他本身中產生出那樣的身體上的韌性，流動性和靈活的吸引力，及那樣的想像上的同情，足以其變成人的性格和生活的不可避免的表現。只有經過這將性格變成他自身，一個演員纔能算是一個藝術家，算是所謂「另一人的靈魂之主」。

可是不管演員的這種自我是如何的偉大，他要是不發展出一種適當的技術，

他是不能表現它的。舞臺上有很多很多的人都隨便相信，幾乎任何人都能表演，只要他自己感覺到他的角色的情緒而有意志去作它。這就是所謂意志論，那些真實的思想家，清教徒及其他的人都固執着這樣的見解；他們是一點不了解藝術的，總愛相信着：你所深願的，你就能完成它，雖無一種技巧上的外形的必需物。但是，單只意志顯然只是意志而已，其中是什麼也沒有的。這意志論，當你接觸到藝術時，就覺得是謬妄的了，它驅走一切的智慧和要旨而成爲令人瞋睡的讚頌上帝的歌詞。「自然」絕不是藝術；只是感覺到那角色，是絕不能使演員表演的。一個演員要是沒有爲他自己找到技術上的機構作用，就像一個人沒有舌頭一樣；他雖可以作各樣的聲音，可是在別人聽了絕不了解他所說的是什麼意思。

要是沒有技術，演員怎麼會知道從許多可能有的計策和表象中去找那些真適合於他自己的形體情形，同時適合爲一般人明白的計策和表象？沒有技術，他怎麼會定準他的聲音，確定他的最動人的部分？他怎麼會知道去調整那音調，使它沈重或使它明

快；怎麼知道那節奏的緩慢和急速；怎麼知道那導演出來的速度效果上之實在的速度？要是演員不會研究音樂，或簡直沒有一點音樂氣質的話，他怎麼會支持一種節奏——不僅是在他的說話上並且還在他的動作上；他怎麼會使他在舞臺上的臺詞有一種流暢而統一的效果，一種連貫的設計？他又怎麼會知道他的藝術上的貧弱與經濟之間的區別；怎麼在他的素材中發現那些既真實而又重要的成分呢？演員，只要他喜歡，可以由他的靈感，由他提高他所受到的某種情緒，來獲得某種效果的。不過，要是沒有技術，他怎麼能使那可以巧妙地啓示出來而卻是不連貫的事情成為確實？常能理解的？他怎麼能使他的心境豐富起來作為靈感的園地？沒有技術，他怎麼會有方法去完成表演上的那種最終的標準——全劇中的無癡可指的表現程序？總之，他怎麼能保持一個角色的全部，支持着那在目的未達到和整個的模型未展示出之前不會發放出來的一種素質上的堅實性？根據所有這些情形，演員怎麼能確定出他那重述這種成就——這是他每夜必定要作的——的才能呢？沒有技術和實踐，演員的藝術上的這些問題不僅不會解