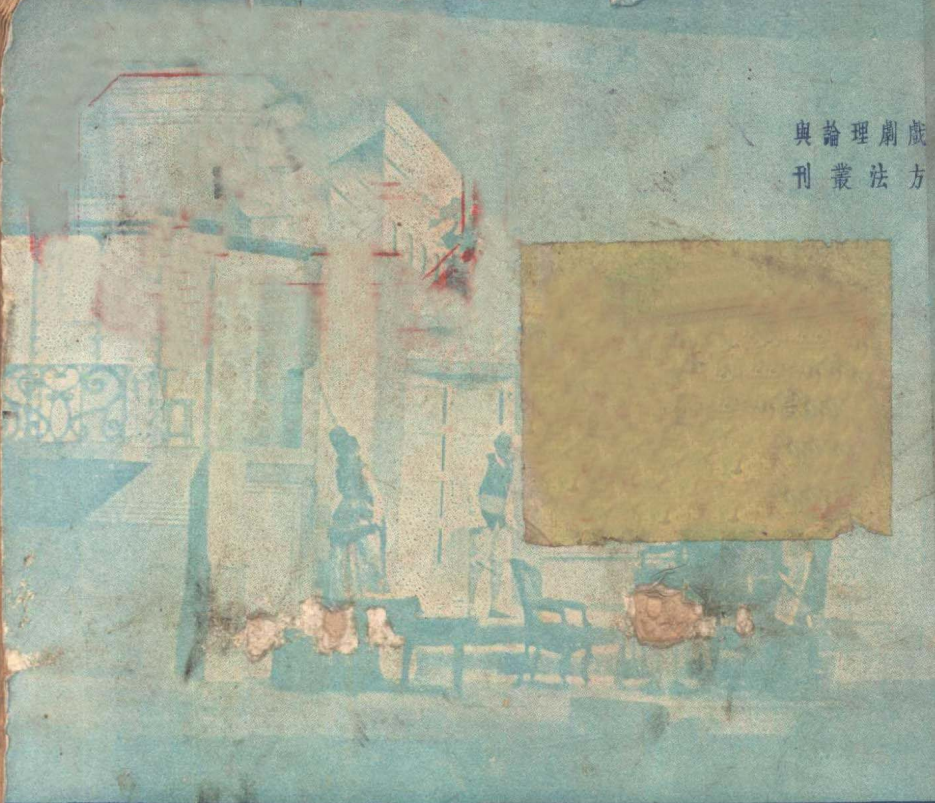


與論理劇戲
刊叢法方



蘇聯演劇方法論

譯斧孟賀 著頓霍·斯利諾

行刊司公誌雜海上

刊叢法方與論理劇戲

論法方劇演聯蘇

著頓霍·斯利諾
譯谷子賀

行刊司公誌雜海上

中華民國三十八年七月一版

蘇聯演劇方法論

原著者 諾利斯·霍頓

譯述者 賀孟斧

發行者 張靜廬

發行所 上海雜誌公司

上海 中正東路九號
漢口 交通路
昆明 武成路
長沙 府正街

前言

「對於藝術家，曾經一度以羅馬爲表率，昨日則以巴黎爲儀型，而今日，戲劇藝術家，不論導演，演員或裝飾家都以莫斯科及蘇聯底劇場爲規範。」美國當代名舞台裝飾家李西姆森（Leo Simon）在介紹本書的序文中，有過這樣的話。——蘇聯戲劇，已成爲全世界劇藝研究底中心，它對於全世界戲劇藝術的影響，是巨大無與倫比的。

但蘇聯戲劇底偉大，不僅在數目字底增加，不僅在發揚社會主義底效能，也在於其技術上底卓越的成就。可是，從來研究蘇聯戲劇的書，多半着重於統計數字底紀錄，至於從純技術底立場，研究蘇聯劇壇巨匠底工作體系的，還是以本書爲第一部。本書底作者，是美國名舞台裝飾家兼演出家，這是他在莫斯科以半年底時間與主要劇院，主要演出者接觸研究的結果，作者精通舞台技術，於技術底理解上，自然是深切而透澈的。

史坦尼斯拉夫斯基，梅伊荷德，華克坦戈夫是足以代表今日世界劇壇底三種流派的；最近，史坦尼斯拉夫斯基雖然死了，但他底心理的真實性底表演體系與演員訓練方法，仍然是永垂不朽

的規範；梅伊荷德雖因陷於形式主義與個人主義底錯誤；而被剔除，但他機械動力底理論，以及導演底方法之考求，還是值得研究和接受的；華克坦戈夫雖然死了多年，他底「演員與導演共同創造」底體系，個人覺得正是今日我國劇壇所應採取的排演方法，——這些理論與方法，正有其不朽的價值，是不因其逝世或剔除而有其時間性的。

本書原有十一章，但其餘都是寫述演劇情形，觀眾狀態，藝人生活以及討論美國劇壇底路線的，覺得都無補於實際，因之摘要譯述了六章。

譯者

目錄

前言

第一章 演劇人才之養成……………一

第二章 演員中心論……………一九

——史坦尼斯拉夫斯基

第三章 導演中心論……………四二

——梅伊荷德——泰伊洛夫

第四章 導演與演員之合作……………七八

——華克坦戈夫——阿克洛可夫

第五章 舞台裝飾家……………一〇六

第六章 劇作家……………一二七

第一章 演劇人才之養成

「演員與劇場工作人員，是求過於供」。

我坐在莫斯科寂靜街邊一座大樓中一間裝飾富麗的房間裏，那大樓，當年無疑是一位商業巨子底住宅。在它底商業巨子底時代，這間房當然是沒有我和弗民諾華對坐着的平面桃花心木桌子，它當然也沒有弗民諾華；她是中央劇場協會養成所所長，一位高大而有力的婦人，在她底黑色服裝與大桌子底威嚴下，帶着一副和藹的笑容與可愛的風度。除了她在這學校中底地位之外，她也是一位著名人物，因為她是弗民諾夫底寡妻；弗民諾夫便是會與查帕也夫合作，並爲他作傳記的人；他們兩位都是革命初期的英雄。這句可注意的話便是弗民諾華說的。

「演員與劇場工作人員，是求過於供。」對於一個剛從紐約劇壇來的人，這是一個可驚的消息。在美國，都勸青年從事戲劇以外底任何職業，據說戲劇界除了特別有能爲的人之外，是無法插足的，在沒有證明有特殊才幹之前，他甚至於一年一年地在街頭，在演員介紹所中奔波。我會用了三年功夫設法要便全紐約知道我設計佈景，但是管理那一藝術部門的協會拒絕我加入，只是因爲「供過於求」。而現在弗民諾華卻說：「求過於供」。我如果不把這句話作爲本書底主

題，（我是很可以如此的，因為在這一句話裏，包括了足以影響今日俄國劇場的大勢力之一——有一種「需求」。）至少可以作為本章底主題，而我所要討論的，正是劇場如何應付這種多要演員與藝入底需求——如何養成更多的演員。

一位美國劇人有一天曾對我說：「我離開了莫斯科三四年再去時，便看見了許許多多從前不曾看見過的年輕演員，但是他們演來是那樣老練，似乎至少會演過十年一樣。你到莫斯科去探聽一下，他們是從哪兒來的，如何會訓練得那樣快。」

俄國人是訓練舞蹈人才著名的。多年來，傳遍了讚嘆莫斯科與聖彼得堡底舞蹈學校之聲，每個人都知道俄國人訓練他們將來的「舞蹈者」，是在七八歲早年，便予以密切注意，然後才能上舞台表演。在俄國藝術中，戲劇既然也佔有這樣重要的地位，如果對於訓練劇人不予以同樣重要的注意，是頗足驚異的。其注意力並不相上下，但其方法卻不怎樣的特別，因為它底重心不是放在幼童身上，而是放在較大的青年身上，原因是智力訓練重於體力訓練，所以必須如此。

在莫斯科，演員與其它技術人員，是由兩個機關間接培植的。第一，有學校或「養成所」，是直接與各劇院相聯繫的。在一九三四年，大約有八個這樣的學校，每一個劇院統轄管理它自己的，把畢業生收留到它經常的劇團裏，因為它能任意增添人數，因之能發展它底工作。馬利，凱麥尼，華克坦戈夫，梅伊荷德，第二莫斯科藝術，吉普西，猶太與革命等劇院，當我在莫斯科時，都自設有養成所；其次，有在人民教育委員會直接指導下所組織管理的學校，一九三四年，

只有這樣一家，就是中央劇場聯合會，這是國立戲劇人才養成所與國立戲劇研究院連合組織的，正如它底名稱所暗示的一樣。第三種訓練所，是工廠中與集體農場中底團體，在某種限度內，也就是前兩者底人才供應處。這些團體都是業餘的，但它們並不是直接幫助劇團造就新演員，有如養成所與劇場聯合會一樣，但許多正式戲劇學校也從這些團體中物色它們底學生。

二

人們普遍的參與劇場的意念，不論是作為觀眾俳優，其原因，我想，是每一家大工廠與農場，都有他底戲劇團體與經常工作程序。

他們所謂的「煽動隊」開始成立，是在五年計劃的第一年，在這復興運動的初期，他們底目的，要藉不同的方法，表現當時種種問題的批判，以及產生對於眼前底工作的熱忱；他們實在是具有一舉兩得的目的：戲劇表現與宣傳，而兩者之中，我想在參與者的心裏，尤以後者為重。他們底材料是粗淺而有限的，宣傳語比什麼都多，對於形式是不注意的，一家工廠劇團一年會出演十二個戲，在這種環境下，除了藉戲劇演出更明顯地表達意識這一初步的表現外，它們是與劇場藝術並無關係的。

一九三二年，曾開了一次這種「煽動隊」底比賽會。會後政府會頒令，要求多注意藝術原則，有興味的是：政府在同時還告訴新職業劇場要多實行自決，此後便感覺藝術中底宣傳因素減

少了，在「煽動隊」之外，開展了多注意演員而少注意社會標語戲劇化的劇團，每年只演出四五十個價值較高的戲，而不是十二個戲了。重心偏置於說白動作底技術，研究劇場史與提高這些團體底教化水準。為幫助這種工作，並派有曾任莫斯科藝術與華克坦戈夫等劇院的演員作導師，莫斯科各工廠的工人，便熟悉一些大劇場的工作意念了。這國家裏，火車司機會組織劇團，團員在空閒時討論戲劇協會與集團劇場底工作方法，試想一想吧！

自然，不是每一個工人都參加當演員，在工廠中大約不到百分之六，是活躍於劇團的；而大多數是青年工人，他們在工廠中作工到三點半或四點，於是在晚間他們到俱樂部去，其中劇團另闢專室，而且有的還有舞台。在這裏，差不多要有二十晚在一個職業演員底導演下排戲，如果演出特別精彩，便在較大的俱樂部中表演幾次，甚或在莫斯科市區作小小的旅行公演。

一九三四年舉行第二次比賽會，許多演劇的「煽動隊」呈現了很大的進步。一直到這年，這些劇團底「保留節目」(Repertory)中。主要的還是包含俱樂部所演的戲，為業餘而用的，而且還不能離開社會宣傳底相當幼稚的表演。但現在這些劇團却能演出許多與大劇院相同的戲，而古典與蘇聯底戲劇，也同樣佔地位了。莫里哀似乎普遍於這些不敢嘗試莎翁劇的業餘劇團間，每年兩個現代劇與一齣古典劇，是一般「煽動」劇團的「保留節目」。

要說明這些劇團與職業劇團的聯繫，只須講一個青年的故事就明白了。這個人是莫斯科邊境一家以史太林為名的汽車工廠劇團團員，他對於表演極感興趣，而且其能力還足以担任這劇團某

一齣戲的主角。工廠的經理偶然到場——也許是他的習慣，我並不知道——他極爲這青年機械師兼演員底才幹所折服，第二天，他打電話給第一藝術劇院，他說：「我這兒有一個青年，他的演技我想是很好的，我希望你們從劇院派一個人來，看這個劇團下一次表演，看看究竟你們能否收他爲藝術劇院學生，工廠願出他底費用。」藝術劇院派了一個導師去，他同意工廠經理的話。而這青年便被收爲學生。

三

要獲得莫斯科各大戲劇院訓練工作底概念，讓我們跟這位青年技師接觸以下四年間底生活。收留他的莫斯科藝術劇院，在目前是沒有正式的養成所的，近年來，它每年也收留三四個特別有希望的人，不是上正式的課程，而是從有同化性的方法中，在理論與實際上，學習史坦尼斯拉夫斯基底表演體系。於是這些青年們便得以更密切地接觸劇場底實際演出工作。他們最初至少都要在三四齣戲裏作「跑龍套」，他們要參與排演和練習班（這些劇團團員也都要繼續參與的），他們的訓練，與其它劇院底較大而有組織的學校同樣嚴格，而且，就小部份學生單獨私人教授這一點看來，或者還要更嚴格些。在藝術劇院底計劃中，並沒有學生得以完成學科的一定終點——沒有畢業。通常學習時期是從三年到四年，但天份稍次的青年，在從事實際表演前，要作一較長時期底試驗，極有能幹的人，即使還是一個小孩，也可以担任一兩個好的小角色。

假如這位機械師是送到凱麥尼劇院底養成所，我們更能深一層了解莫斯科劇院底訓練方法。這個養成所所在莫斯科是與獨立的劇院相聯繫的最老的一家，它成立已有十一年，在一九三四年到三五年底一季中，它有六十九個學生，這位青年技師要進那學校，也得和要求入學的其它一百五十餘人同樣受這技術院底入學必需試驗，他必須經過初級學校的訓練，而且要經過念戲劇台詞底試驗；這一試驗底初步，是作為一種團體比賽來舉行的。第一步過之後，他最後還要經院長泰伊洛夫親自評判，院長認可後，便能收留他了。如果他是一九三四年加入的，他便得與其他從一百五十人中挑選出的二十七人，共同上第一年級，他們底年紀大約都是十八歲。

第一年，他每天在養成所只就一部份時間，他在史太林汽車廠工作時，既然是住在莫斯科，他當然有一間臥室，因之，那座專為容納集體農場或莫斯科市外各區來的學生而設的寄宿舍，他是不能住的。事實上，他或者白天還能在工廠繼續工作，因為一年級學生底工作，只是一部份時間的。

俄國早秋時節底薄暮時，他便到劇場了，因為在五點鐘時，他底課程開始。從旁門進去，他爬上樓梯，到泰伊洛夫底房子上面底第二層，在這戲院頂上，有三四間空的刷白的房間，一間公事房，幾間沐浴室，他這天下午底第一課——課程每天更換——是舞蹈（自然是舞蹈不是跳舞）因之，他穿着練習衣服，拿着兩隻箱子，便走進練習室了。半個鐘頭練習箱子，另半個鐘頭練習初步的步法與旋轉。他這樣勤勉地工作，外來參觀者到這房間來看，也許會以為他進的是正

式舞蹈學校。正如俄國舞蹈教師相信學生應有若干戲劇訓練一樣，劇院的養成所也以爲演員們最好有舞蹈底基礎。自然學生們不能深入於舞蹈，因爲他只是在十八歲開始的，但是，每星期幾個鐘頭，四年後，會給予他的體格以柔性與平衡的。看一看四年級的舞蹈班，再與第一年級底相比較，便可以證明這句話了。

我們這位機師變成的演員，繼續他的課程，每種一小時，直到大約十一點鐘。晚間休息在劇院餐室吃不化錢的晚飯。舞蹈並不是他唯一的課程，他還得有一小時（每天不是這種同一課程）底課程表上所列的「體操，節奏」，一小時的跳躍，一小時的劍術，在凱麥尼戲院，時間用之於使身體合乎舞台的訓練的，較之其它養成所爲多，因爲洛伊泰夫底方注是綜合的，而他底演員，無論任何演出底基本動作形式是什麼，都必須能實行，如果洛伊泰夫下次要演小歌劇，他們便得能舞蹈，能演默劇；他底著名音樂劇“Girolle-Girolle”：要演員能演馬戲班滑稽戲劇，便是跳躍課程底用途。

第二年開始，這位學生便得放棄機師底職務，因爲現在整天都得用在作演員底職務上了。他現在得到一些小薪水，是人民教育委員會在第一年級完畢後，給予所有學生的。他繼續在養成所學習，功課便必須有進步，因爲四年中有甄別的，當他到第三年時，全班人便大約只有初進來時底一半了。在第三年，他要在大戲中的羣衆場面裏登台，也許在第二年他便得這樣，第四年他就要作預備員或演一些小角色，因此，最後兩年中便多半用在大舞台上的實際排演上。

在他這四年之間，他將研討許多不同科目，人民教育委員會規定幾種最低限度的必需條件，各劇院底養成所必需實行。因之我們一檢討凱麥尼養成所的課程，大半也可以認為是其它各學校的課程。政府將一個大責任放在藝術家們的肩上，希望他們儘量同樣廣大地受教育，課程包含政治經濟，西洋劇場史，俄國劇場史，俄文，俄國文學，西洋文學，心理學，藝術史，凱麥尼劇場方法學史，發言，合唱，獨唱，還有化裝，舞台技術，前面說過的一切體操節奏，舞蹈跳躍等訓練，而最重要的自然是演技。歷史，文學，政治，經濟與藝術學科，都是人民教育委員會所必需的，對於音樂與體格操練之注意，因各養成所而各異，而表演一道，則各劇院按它自己底法則及創造者底意念而教授。從最初起，每一個將成為團員的人，對於他將來要創造的特性與風格都建立一個基礎，正因為這個，每家戲院能建立了解自己的術語及目的底本質基礎。

為較明晰地了解這種表演入門，讓我們到馬利劇院底養成所去。馬利劇院之著名，既然是基于表演，因之我們對於這一科，是應較別處多研究一些的。

在第一年是一句話不說——一切都是啞劇，這是史坦尼斯拉夫斯基底培植人才原素之一；實際上，史坦尼底表演體系，對於馬利底學生，對於莫斯科多數劇院底養成所是一種訓練基礎。第二年動作底控制已經學會，說白的需要，便不能再約束了。但對白之增加，是直接地，單純地作為動作之結果而發出的。二年級學生，差不多都立刻涉獵莎士比亞與莫里哀，並不是希望他把握

角色的細微之處，只是覺得到了運用對話的時候，就得用好的，而養成斯底所長，相信莎翁與莫里哀底人物，較之俄國古典劇底人物描摹更清晰更尖銳。因之，研究奧斯托洛夫斯基便延到第三年與易卜生及霍普曼同時學習。此後，便開始集中於人物底心理研究了。到第四年學生從事兩個演出：一個俄國劇，與一個外國古典劇。他們於是再回到莎翁莫里哀，或其他古典作品，這一次便設法刻劃人物化；換句話說，他們在初期研究時，他們只注意到戲底台詞與個性底外形，現在他們要深入戲底意義，設法給予劇中人以心理的現實性。（這是史坦尼表演體系底一部份，下章將詳細闡明）。

這一些十七歲到廿五歲的青年演員，其中有百分之二十是從集體農場來的，他們僅略受過文學教育，有的甚至不識字。對於這些人，這似乎是頗為高深的工作，但是從這裏卻可以看出，俄國大的古典劇場，是如何地處理這為後代保存古典遺產，以及養成能直接地練達地應付古典材料的演員種種問題。此外，還可以看出各劇院所著重的不同點：在馬利劇院是儘量要在早年熟悉莎翁作品，並了解其名句，而在凱麥尼劇院却是注意身體充分控制與柔性。

如果我們到梅伊荷德劇場，也可以看到是同樣注意體力發展的。在那裏並不稱為養成所，因為它並沒有正式養成所所必修的完全課程，那是一羣學生底更大而有組織的團體，學生底大部份時間，從第一天起，是用在梅伊荷德親自指導的排演上。在梅伊荷德劇場，這是特別主要的，其原因我以後再舉出。每天早上有一門「機械動力」課程，這是梅伊荷德底革命工作底基本原理。

梅伊荷德劇院底首席導演柯崙列夫所規定而經梅伊荷德審定底「機械力學」之正式定義，說明了這種方式是可以應用於演員之養成的。

柯崙列夫說：「機械動力是梅伊荷德爲他自己創造的訓練演員方法而起的名字，演員爲他底事業，應從研究人與動物底動作，獲得必需的技巧。」

機械動力學底目的，是要爲舞台鏡框裏的演員動作，找出有動力的律條。梅伊荷德抱着這種目的會作種種試驗；繪製表演動作與風格底統系，它底準確的定義與規律，考慮演員底種種可能的需要。

有訓練的身體，健全的神經系統，準確的「動力」，反應底靈敏與正確，身體底控制——換言之，對於空間與時間底一般感覺，以及動作之互相呼應——這些都是應用機械動力底結果，同時，再加以相當音樂才能與相當悟性，正是梅伊荷德所要求於演員的基本成就。」

有一天早晨，我用了一個鐘頭看梅伊荷德底學生工作。在他底劇場中，並沒有教室，因爲在這時候，他底新建築尚未完成，暫設在一刷新的影戲院，所有課程都在劇院穿廳教授，在一些幕布之後，二十五個青年男女都在實習。這是一課根據門拳的音樂練習，進與退，攻與守，都細心地觀察到，而且用有規則的註釋記下來。「演員爲他底事業，應從研究人與動物底動作，獲得其必需的技巧」。這一課經過無數次練習後，坐墊都拿出去，學生們再練半個鐘頭底翻斛頭。

在機械動力課程之外，我聽說學生還必須研究史坦尼斯拉夫斯基底表演體系，深感興味，我想，凡是知道梅伊荷德是如何激烈地反對藝術劇院底藝術的人，聽了誰都要驚奇。但這却可以有力地看出，俄國人是如何地認為史坦尼底訓練方法之基本性，我可以說莫斯科劇壇每個人都懂得那個體系底重要點，即使他非難那體系。

四

每一本關於蘇聯的書，都有一些統計，弗民諾華既然給了我這部門唯一有興趣的戲劇統計，我覺得最適於在這裏轉載下來，雖然讀者在看到時，也許這統計是不適用了。弗民諾華是人民教育委員會委派調查統計的委員會委員之一，據她說：革命以前，全俄國共有二百五十家劇場，現在有五百六十；革命前約有八千演員，其中有一千人是常年失業的，而現在有將近兩萬五千人，沒有一個失業，在兩萬五千演員之外，有一千五百個導演人指導他們，此外還有五千個其它專家——經理，指導員，文藝顧問等等來幫助他們，指點他們。

弗民諾華還給了我們以與本章主題更有關聯的統計。蘇聯全境，現在共有四六八七家俱樂部，其中有的是專幹戲劇，或者是裏面有戲劇團體，前面所說的工廠與集團農場中底俱樂部也在內。現在有一六八所戲劇學校，而一九一七年以前，全國不過三十所，今日這一六八所學校，共有兩千六百學生。