

民國文獻資料叢編

民國時期
話劇雜誌
彙編

田本相
宮寶榮
周德明
主編

國家圖書館出版社

第十八冊

民國時期 話劇雜誌彙編

田本相 宮寶榮 周德明 主編
湯逸佩 黃顯功 執行主編

國家圖書館出版社



民國時期文獻
保護計劃

• 成 果 •

第十八冊目錄

劇場藝術 松青主編 上海：劇場藝術月刊社出版

第一卷第七期	一九三九年五月		一
第一卷第八期	一九三九年六月		四五
第一卷第九期	一九三九年七月		八五
第一卷第十期	一九三九年八月		一二五
第一卷第十一期	一九三九年九月		一六五
第一卷第十二期	一九三九年十月		二〇一
第二卷第一期	一九四〇年一月		二三七
第二卷第二、三期合刊	一九四〇年三月		二八一
第二卷第四期	一九四〇年四月		三三三
第二卷第五期	一九四〇年五月		三七三
第二卷第六、七期合刊	一九四〇年七月		四一三

劇場藝術

THEATRE ARTS MONTHLY

第七期

民國二十八年五月份

莫斯科藝術劇場上演「透平時期」的舞台照





目 錄

論「此時此地」的劇運	夏 衍	1
孤島上戲劇界義賣運動		2
梅耶荷特演出之特點	Norris Houghton原著 章 杰 譯	3
却爾斯·勞頓的藝術	R. R. Williamson著 道 羣 譯	7
導演術概論(續)	顧仲彝	9
演員自我修養(續)	史達尼斯 拉夫斯基作 式 之 譯	14
孤島戲劇浪花報道	也 魯	16
舞台光(續)	吳仂之	20
昆明劇壇動態	高 原	23
閨怨(五幕喜劇續)	Rudolf Besier著 許 子 譯	27
編後		38

插 圖

熊式一「王寶川」的舞台裝置	15
戈果里「結婚」的舞台裝置	15
梅耶荷特上演「假面跳舞會」的舞台裝置	15
神話劇「Noah」的舞台裝置	16
美國演出「第十二夜」的舞台裝置二幅	16
昆明業餘劇團公演「流寇隊長」舞台照三幅	25
上海職婦劇團小公演舞台照三幅	25
法國舞蹈劇(La Création du Monde)舞台裝置二幅	26
蕭伯納「聖貞德」的舞台裝置	26
德國國家劇場演出「Die Glückliche Hand」舞台裝置	26

劇 場 藝 術 第 七 期

中華民國二十八年五月二十日出版

編 輯 人	松 青
發 行 人	胡 松 青
總 經 售	上海愚園路231號 光 明 書 局 上海福州路296 電話96420
外埠代銷處	各埠生活·新知書店

上海公共租界警務處登記證C字第三〇八號
法公部局登記證五三五號A字

本刊文字非經許可不准轉載本刊發表之劇本保留上演權

論「此時此地」的劇運

夏衍

于伶先生：

桂林和上海相距得並不遠，但是消息的傳遞是如何的困難啊！「花濺淚」已經上演，已經再版了，但是我祇從偶然看到的上海報紙上知道了有這麼一個名字，你寫在這劇本前頁的兩封「致S.Y.」的信，是四月中旬到了香港纔看見的，離這劇本的出版，已經經過了半年的時日了。這兩篇文章正像獨行中偶爾聽到曾經愛誦過的歌曲似的想起了上海，想起了上海的劇運和艱辛地在這崗位上爭鬥的友人。我從故紙堆中遍找到了有關上海劇運的材料，發表在「大公報」文藝的李健吾先生的那篇「關於上海劇運低潮」，深深地使我激動了！出於真情的文字，是永遠永遠地使人感動的，我和他同樣地難受，同樣的忿怒，可是忿怒了之後，我又覺得愉快了，一年幾個月，不算是一個悠遠的時期，可是這短短的時期已經使那些慣於在圈子外面唱高調，用術語，講冷話的人們和真實，誠懇，而永遠和青年們工作在一起的工作者相距得這樣遙遠了！「辯正」，是沒有必要的，上海文化工作在艱苦卓絕的奮鬥在國內始終是一種使人嚮往欽慰的火炬，充滿了術語的「總檢討」，是不足以減損這火炬的光輝的。

關於「一年間」和其他幾個劇本的意見，我到今天還不曾接到過你的「另函」，對於「花濺淚」，我却可以愉快地報告你讀後的感想，在你創作過程上，這是你走向更堅實更寫實的方法的一個重要的基點，也是一步重大的前進，和「夜光杯」比擬一下，已經是一個不同類性的劇本了，朋友們熱烈地期待着你從這基點出發，沿着這正確的方向，更多而更好地寫出些不僅適宜於「此時此地」的劇本。讓年輕而缺乏揀別能力的戲劇工作者在抗戰已入新階段的今天還反覆着「放下你的鞭子」，「九一八以來」和「夜光杯」，這是我們應該痛感的責任啊！在曲江舉行過一次文藝座談會上，我們曾提出過「生產運動」的口號，當然，目的並不在鼓吹濫造出粗雜的東西，我們需要更多，同時也需要更好，在這一點，我是同意於你的意見的：「自己既是愛定了演劇這迷人的武器的藝術，決心學習寫戲編劇本，失敗了可以重來，跌傷了我會支撐的」。

在你信上提到過兩次「此時此地」，那麼讓我們談談「此時此地」的問題吧。我。對於此時此地的劇運，是同意於將這階段規定做「磨鍊」的那期的，八一三以來，中國的劇運可以大致說，已經完成了普遍化的第一階段了，緊接在這一階段之後，我們的任務是在如何才能使這普遍化的戲劇能夠作一步更大的前進了，普遍，同時更要深入，這是我們的課題。在沒有緣的大眾間，過去我們已經介紹了話劇的新的形式，新的作風，這和舊有的文明戲，已經是屬於不同種類的東西了，但是，距離完整的，作為抗戰建國之最有力的武器的戲劇藝術，還隔着一個很遠的路程。在劇戰的前方，在不斷轟炸下的後方，一年來我們這年青的戲劇藝術已經有了突飛猛進的發展，在演出，演技，裝置……和八一三以前已經進步到不能比擬的程度了，但是，我們的眼光不能單注意若干個優秀的團體，一般地說，我們也還有着無數的祇機械化接受了話劇這種「形式」，而完全不知道演出和演技為何事的支流。戲劇是總合藝術，這話已經講膩了，但是有多少劇團和劇運工作者，還將這藝術的百分之八十以上的成功和失敗，單單寄託於劇本的故事和結構身上啊！不是精力白費吧！

不知從什麼時候起，中國話劇就留下了一個並不怎樣值得感謝的傳統，這，就是對於演出（導演）和演技的忽視。在選定上演目錄的時候，演出和演技的因素是很少放置在考慮的問題之內的，百分之八十以上的希望，寄託在劇本的身上，情節曲折和劇情的熱鬧，是決定是否可以上演的準繩，在話劇要在無緣的小市民中間「打天下」的時候，這苦心我們是可以理解的，但是將這固定化而成為一種傳統，一種偏見，一種不費力地可以獲得成功（主要是商業上的）的捷徑，那便可以成為戲劇藝術正當成長的障礙了，在八一三以前，話劇開始向大劇場發展的那一個時期，即使是作為一個試驗的演出，也不曾有過一個劇團敢於上演一個著名難演的劇本，這是如何可慨的現實啊！

我深深地確信着，這種過重地依賴劇本而過輕地估價演出和演技的傳統，是阻礙中國話劇進步的最主要的因素，也是真真正正造成今日的「劇本荒」的原因。因為現在被認為可以上演的劇本，都是「曲折奇離，緊張熱烈」，不論什麼人來演大致都可以博得觀眾歡迎，所以除出極少數的天才之外，在現階段的劇運中，導演和演員很少有真實地試驗實力和苦心磨鍊他們技能的機會。在國外往往一個劇本因為演出和演員的不同而可以得到種種不同的成果，可是在中國，却是一個劇本經過一次上演之後就成為一個定型了。無原則的「鬧劇第一主義」阻礙了演出和演技的進步，演出和演技的無風狀態使中國戲劇停留在一定的深度。——這，理由是很明顯的，沒有好的導演和演員，「平淡」而真實的劇本是「不適」於上演了，年輕的作劇家總是希望自作的劇本有上演的機會的，那麼，走「出奇」的路吧，寫曲折的情節，巧合的人生吧，而不幸的很，這條路並不是中國當前所需要的戲劇的康莊，題材的枯窘，劇情的公式化，都祇是劇作者不能正當地發展他們的才能，企圖僥倖成功而走錯了路子的表現吧了！

強調演出和演技（以及其他舞台藝術）在戲劇藝術中的身分，在這磨鍊的時期裏面建立起我們新的戲劇藝術的最合理的分工，讓無數的新的演出者和演員有一個試鍊他們才能磨鍊他們技術的機會，讓無數新的劇作者可以不必顧慮「生意」而能夠有一個放膽地自由地描破這個時代的真實的機會，這不是此時此地該做的事嗎？

十年之前，中國話劇運動的一個最真摯的拓荒者朱穰丞先生曾經提倡一次「難劇運動」，這運動並不曾得到成功，但是他的勇氣和毅力，在中國劇運史上是永遠也不會被忘記的，十年之後，話劇已經應該和非走上一個新的階段不可了，那麼，讓我們再來一次「難劇運動」，來造成一種新的，更切實，更嚴肅，也是更富於創造的氣風吧。演好一個著名的鬧劇，並不見演出者和演員的名譽的事情，讓我們來和難劇搏鬥，在難劇的上演，批評，檢討，再上演……的過程中，來使我們的戲劇作一步更深的前進吧。

我如此說，並不是表示了我們對此時此地之環境的讓步，相反，這正是我們「抗戰建劇」的必要過程，我們的工作方式應該是永遠地抵住，永遠地反撥着壓力的彈條，我們需要的是堅韌，獲得一種堅韌的性格，我以為一個比較長時期的磨鍊是必要的。（下略）

五，五，在香港

孤島上戲劇界義賣運動

在各界都在進行義賣的準備中，孤島上的戲劇界也在籌備義賣的演出，據悉規模甚大，參加的戲劇團體很多，節目已大體排定如下：上海劇藝社——人之初；互助劇團——花濺淚；銀聯劇團——緩期還債；華聯劇團——醉生夢死；夜鶯劇團——永久的朋友；保聯，精武，益友，工華四劇團聯合排演——阿Q正傳；職婦劇團——大雷雨，中法劇藝學校——舞蹈，聞尙有其他劇團亦擬加入合作，舉行日期大約在六月十五左右，若此大規模連合公演，復旦劇團——生死戀，孤島戲劇史上尙屬創舉，不啻為孤島上另一形式的盛大戲劇節云。

梅耶荷特演出之特點

Norris Houghton 原著

章 杰 譯

天才這個字要用得很謹慎。熱心者常有濫用這字的危險，而混淆了亞刺伯人的上帝和穆罕默德。另一種反對的人，他們的對立者對於任何人都否認他們的天才。我沒有機會常用這個字眼在我這篇文章裏，但當我介紹一個在蘇聯藝術界值得這樣記念的人物如梅耶荷特的時候，我想最好是從此開始，我相信，他是一個有天才的人。像大多數有天才的人一樣，他引起了激烈的批評和誤解。有部份反對他的人認為他僅是一個藝術騙子，也有一些盲目的崇拜者預料會有一個未來的劇場，裏面沒有一樣不是『純粹的梅耶荷特』，並且他的難以了解的工作會驚愕了一般批評者和學生們的。他的發展是不容易追隨的。

芙司伏洛，梅耶荷特的名字，是初次出現在莫斯科藝術劇場早期演出的『海鷗』節目上，所扮演的『脫雷潑來夫』。追溯以往，沒有其他蘇聯藝術家更恰當的說過像柴霍夫那樣優美激昂的言論：

『在我心目中，近代劇場除了傳統和因襲之外是沒有什麼了。當幕布升起，在人工燈光，三面牆的房間裏，這些偉大的天才者，神聖的藝術獻身者，穿着他們的短衣，表演人類怎樣吃，喝，戀愛和行動；從這些庸俗的辭句和畫面裏，他們表演着一種行為——容易了解和適合國情的一種片斷的行為。當在一千個不同的情境中我所看見的是同樣東西的再次回復——我跑走，像莫泊桑爲了依爾夫高樓的平庸壓抑着他的頭腦而跑走一樣……我們需要新的表現形式，假使我們不能得着它們，我們還是沒有什麼的好。』

藝術劇場從舊的形式跑開了，但是年青的梅耶荷特跑得更遠更快。當他一發覺如果脫離莫斯

科藝術劇場，他的更多自由的要求超過藝術劇場所能給與的時候，他獨個兒走向前去了。

此後，有一個時期我們知道他在俄國南部做導演和演戲；後來他到聖彼得堡，在那兒他主持着Komnussarzhevskaya戲院。這兒他演出了梅特林克的『姊妹皮脫拉司』，亞力山大，巴勞克的『吉普賽』，恩特亞夫的『人之生命』，努力把當時新文學的傾向運用到幾種相似的演劇形式中。後來他被聘爲皇家歌劇院，梅林司基劇院，皇家戲劇院，亞力山特林司基劇院的舞台導演。在歌劇方面他演出了“Tristan and Isolde”，和 Strauss 的“Electra”，創造了模型性的動作，構成了音樂的一部份。在亞力山特林司基戲院他演出了他那有名的「唐璜」（Don Juan），在一九一七年二月革命的晚上又演出另一名作「假面跳舞會」（Masquerade）（請參閱本期銅圖，有該劇舞台照），這是舊俄皇室時代最後最華麗的藝術表現。

在這幾年中使梅耶荷特受到最深刻影響的大概是法國象徵派，他們使他有一種信念，就是演員在舞台上必須成爲一種可以看見的詩意。這和史坦尼斯拉夫司基的一個演員必須描摹真實的人類經驗的信念相差太遠了。象徵相對表現，詩意相對人類經驗。去尋求表演象徵詩意的適當手段就是梅耶荷特的艱巨工作。他受東方及中世紀劇院，傀儡戲，希臘劇院，及意大利喜劇（Commedia dell'arte）的因襲之啓示而轉變。幾種式樣是需要的。他的全部工作似乎是在尋求一種能使他完全滿意的式樣。但他還沒有找到完善的形式。

觀察他的生活，梅耶荷特是被繪畫師及裝設者有力地影響着。正如在大戰的幾年中他是第一

個受到構成派最強烈影響的人，所以在廿世紀的前期中受到神秘及象徵派繪畫師的影響，在他們之間有 Soudeikin, Anisfeld, Bakst, Korovin 和 Golovin。大概從他們那兒，也同樣從別的地方他採納了神秘的色彩。那時候Komisarjevsky也正在聖彼得堡工作，他這樣寫着，「不論他從事於“Tristan and Isolde”或是 Pinero的劇作，或是Lermontor的「假面跳舞會」，或是一個小丑戲，一種陰沉的神秘主義籠罩着他的全部作品，並且象徵的做作之演技作風是他們重要的特點。」

梅耶荷特的第二件全神貫注的事情，使他和設計者更為接近；就是解決舞台空間問題。像那時候的許多其他藝術家一樣，他不滿意鏡框式，盒子式，想找出一個方法使活動越出這個範圍，和池子及觀眾更溶和起來。他在構成主義時期中為空間舞台不斷地工作着，它或許是解決這問題的一種方法，最後把它列在梅耶荷特劇場的計劃裏，這劇場即將按照他的詳細計劃建造起來。在這兒演員和觀眾之間將沒有建築上的障礙。這兒沒有舞台前部的拱道及邊翼的空間。舞台將設在劇場空間的中央，觀眾的長列坐椅回繞着它。等到上演時間，演員由他們等待的化裝室內直接出現在觀眾的面前。

在每個因襲的戲院，當觀眾受了集中的精神作用，他會不自主地接受一種藝人的意識的結合。藝人直接在觀眾之前表演，在他心裏總想着他是一個觀眾。觀眾看着，也總有同樣的感覺在他心裏。這很像一個馬戲團。小丑對觀眾說話。他的白色面孔和兩頰的紅圈是不能認作他的原來皮膚的。我們不能要求觀眾去幻想這是真的。所以，像這樣，因襲的戲院要你記着的，就是，這是什麼和都是什麼。

所有戲院，追溯到浪漫主義末期——實際是到安東尼時期，正確些說——都是這樣的。梅耶荷特為了研究舞台上的因襲形態，曾追溯到古代戲院，東方的，中世紀時期和文藝復興時期去尋找一種方法。他尋求一種方法從舊形式中去創造一種新形式的劇場。

梅耶荷特企圖在使觀眾僅是意識的看到藝人自覺的活動之外來改變因襲現象，達到可以使他

們情緒的接觸更為密切。史坦尼斯拉夫司基認為祇有毀滅了因襲和自覺狀態，使觀眾和藝人都忘記他們的情緒的經驗是在劇場中做作出來的才能辦到。梅耶荷特不同意這個意見，他還在尋找別的方法當它仍是需要改革的時候，他立刻熱烈地投入它激流的漩渦中。反對者在他的努力中醒悟了。他很早就是共產黨員。他似乎明瞭革命的要求，而那時沒有其他劇場藝術家是那樣的。在新成立的教育委員會內，他被聘為劇場部門的主任。

在革命的最初五年左右，梅耶荷特在蘇聯劇場有非常的勢力，雖然並不是完全沒有爭執的。學院式的劇場都被遺忘了，人們擁擠到他的劇場裏來。這是個最好的機會，梅氏可以去實驗他的藝術的革命的理論。他有一個劇場，在那兒他可以使藝人和觀眾一起投入非常情緒的壓力環境之下。他有許多對於所有一般劇院表演術並不熟悉的觀眾，所以沒有受到過去自然主義劇場的影響。他利用左派的機會給莫斯科藝術劇場一個猛烈的攻擊。

早期普羅時期的觀眾，在他們看戲之後能否極微地接受美學的革命是很可懷疑的。但在這些同樣演出裏，梅氏奠下了和內容同樣之劇場形式革命的基石。這革命毀滅了不僅是沙皇制度，而是劇場寫實主義的每個痕跡——是他好久就想努力獨自去完成它的一個毀滅。他的訴諸於觀眾是直接同時也是簡接的。他像觀眾似的自由地表演着，實際上還超過了觀眾——像創造了戲劇裏的一股生命的力量充滿着整個劇院，舞台和觀眾席。但同時，他訴諸於觀眾不是用直接的語言來真實地傳達生命的，而是情緒通過了象徵，抽象激起靈感的簡接的提供手段。

像我在「莊嚴的烏龜」(The Magnificent Cuckold)一劇裏見到的，演員穿着藍粗棉布，沒有腳光和前幕，他直對着他的飢餓而激昂的觀眾，說出那些正是他們自己唇邊的話來。在那些日子，他的戲院牆壁上貼滿了宣傳的傳單和標語，戲劇的進行不斷地被內戰前線傳來的消息所打斷。實在的，在那時候無需把他們的生活去加強情緒。但梅耶荷特抓住當時人們生活的戲劇，通過他火似的天才的燃燒，把他們自己的經驗以刻

劃得更深刻更生動的筆觸來歸還給羣衆。在這一刻那生活和戲院溶成一片；觀衆就是演員——因為這是他們自己的戲劇。

梅耶荷特說：在這爲了新的羣衆的新劇院，讓我們把舊制度時代劇院所遺給我們的一切都拋去吧。藝術劇場要求他的布爾喬亞的觀衆去忘記他們是在劇場裏，而去幻想他們是和藝人生活在經驗之中。我們請你永遠記着你是劇場裏。我們從沒有一個時間幻想過我們是生活在舞台上表演的那些經驗中，也沒有理由使你們去那樣幻想。請看：這是舞台上後面的磚牆；這是我們變換佈景的方法——因為這祇是佈景，無論什麼時候，不要去想這是真的。我們已經廢棄前幕，專爲要你們看見它，這樣我們可以感覺到你們是更接近我們——這裏沒有界限了。我們演員沒有跟別人特殊的地方，我們是像你們自己一樣。我們穿着像你們穿的衣服。我們的生活正和你們走出這大廈之後的生活一樣。當我們聽到從撒馬拉（Samara）或是奧特賽（Odessa）來的任何新鮮消息，我們將會使你們知道。現在讓我們繼續談論戲劇，因為我們有幾樁興奮的事情告訴你們。你知道，我們生活着完全是爲了要告訴你們和幫助你們去面對着我們共同分有的新生命。再說，照耀着我們舞台的不是太陽光；你們像我們同樣地知道外面是黑夜，而那光明祇是電光。所以你們知道麼？這是從那兒來的。這裏沒有隱蔽和假借的地方，這兒有麼？

在一個打擊下，梅氏摧毀了藝術劇場的自然主義，採用樣式形態，創造了那似乎是無產者的劇場。這是他久已想做的，架起了溝通演員和觀衆之間的橋樑。

有人說過，梅氏的每個演出創造了一個新的劇場，這是真的，所以若不停留在他所從事的成功的戲上去考察，是難以探尋他的蹤跡的。但時間不容許我們這樣做，我可以總括一句來說，自革命以來，梅氏的角色是破壞舊俄戲劇的元首。不祇是舊戲院的因襲在他鐮刀下低首，即是舊社會，在他也是出色的批評家和嚴勵的譴責者。一九二〇年後看他從早期煽動的戲劇進步了，通過了詩意的變革的悲劇的狀態，到了一種世情畫的

演出，這使他成爲蘇維埃聯邦劇壇上的伏爾泰（Voltaire）。他的可驚的喜劇天才把舊俄最可笑及荒謬的事情，用他詩意的和社會的非幻想的利器給以嚴酷和無情的打擊。他那摧毀的力量，在他有名的演出『知慧的悲哀』和『欽差大臣』裏，投以重大的諷刺，而表現了他的藝術之形式主義的美麗。

很難劃分梅耶荷特工作的時期，但假若可能，那麼我們說革命後的第一期，自從一九二一年演出 Verhaeren 的『晨曦』（Dawn）起是表示構成主義的發展，力學的動作和活動簡單化。這三個名稱的唯一作用是提起梅耶荷特不斷地從事於抽象工作；到是真的。構成主義是舞台上抽象的主要成份，實際上在革命之前曾在劇場試驗過。一九一四年梅耶荷特演出 Alexander Blok 的『不相識者』（The unknown）的置景已含有這種種子。不過是革命使它更顯著起來。有人以爲梅耶荷特是它的創始者，但這是不正確的，因為構成主義在劇場採用之前已存在於其他藝術中。但無論如何，是他介紹到舞台上來的，因為他知道必有一種形式可以完全破壞以前所採用的置景。

這樣的佈景是用梯子和建築架，斜面踏步和滑台，沒有顏色的背景，基於抽象的形式它可以提供本身的意義（抽象在感覺上是和呈現相反的），企圖在演員和他們的動作上創造同樣的藝術。他很明白祇有這樣的佈景可以幫助他的演員。雖然構成主義不能接受沒有功能的純粹形式；它必須是活動的一部份。一個滑台，假使被應用，必須在舞台上爲了幫助演員表示一種特殊意義，像在『莊嚴的烏龜』（The Magnificent Cuckold）裏的滑台。自梅耶荷特久已努力於演員和裝置之間的統一，他很高興又發現了新藝術上的力學的構成，它和他的生活機械化理論是非常和諧，因為生活機械是和功能的活動有極密切的關係的。

有幾個作家認爲構成主義是企圖在舞台形式上描述機械時代的。這或許部份正確的——特別在德國劇場是正確的——但我不相信在梅耶荷特腦子裏有過這個意思。他運用它像在奧司托洛夫斯基的森林（The Forest）裏，而並沒有關於機械時代的，我所知道，他最初運用構成主義是因

爲它的反呈現的功能，僅在後來他纔用來表現社會的機械狀態，或近代蘇維埃物質觀念的象徵而已。

構成主義的發展，使它愈益包含在物質的功能裏。這是個明顯的先例，一個國家的藝術是經過這樣一個物質現象的。構成主義尋求對於各種金屬，木料，玻璃的新的用法，成爲一種形式可以表現它們的作用。俄國劇場以前從未用過這些東西。梅耶荷特對於某種物質可能引起的情緒上的效果漸感興趣，我們可以考察這一運動的趨向從他最初運用光白建築架起直到採用這些不同的原料在他的戲劇裝置中。它們全是木料或竹子等做成的，直到『欽差大臣』，那時期的梅耶荷特誠如 Komisarjevsky 所說：「差不多放棄了構成的觀念，而部份的跟隨了德國表現派的方法，和部份的其他大戰前和近代演出家的舊的圖景及自然主義的方法」。在這戲裏穿短衣的沒有了，他們都穿着合乎時代的衣服；一些棹椅也運用了，但在舞台上依然沒有前幕和台前拱道，祇有一種帶半圓形而有十二扇門的固定裝置。在這演出裏他還用一個可以移動的小舞台凸向着觀眾，照得很光亮地，可以看見上面的支柱和演員。

運用抽象節奏中的力學之動作來激起情緒和傳達意念是自有藝術以來已有的。在古代劇場的原始的舞蹈和記念儀式裏，動作是象徵的，但是能够直接訴諸於觀眾的也就在此。生活機械是部份的回復到這種藝術，而是根據 Taylorism 的近代表演法和從 Pavlov 動作反應的理論加以修正的。想用動作上的心靈或神經的激發來代替情緒的激發，在劇場裏還是新奇的方法。藝術劇場的演員說：『我做這些動作是因為我的情感逼迫着我。』一個生活機械化的演員說：『我做這些動作，是因為我知道唯有這樣做才能使我要做的更容易，更直接地完成。』

這種動作理論的實驗，很明顯地，使它趨於單純化，是梅耶荷特早期革命的第三特徵。他所認為的情緒之規則動作的迷信崇拜者都摒棄了。最後他採用了簡單的動作，這和傳統的，情緒之表達的動作是沒有關係的。它完全是理知的和生理的。當一個人刺痛了手指，或坐着尖釘，他跳起來了。他這樣做並不是用他的情緒來表示。這僅是一種神經的反應而已。一只老虎的跳躍並不是爲了牠的情緒，而是因爲牠本能的知道，它的跳躍，能使它馬上得到牠要捕獲的東西。觀察這些行爲的事實，使梅耶荷特走向他的新制度。

爲了採納這一種理論，梅耶荷特進入所謂藝

術上的抽象的馬克思主義——以理知，功能，實利的創造代替了情緒的，直覺的過程，就在這一點上，梅耶荷特更接近這字的兩重意義，他將成爲革命的領袖。而我不相信他是這樣——這理由我將在後面論及——是因爲他所以這樣，完全是他美學上的經驗的結果，而不是運用它爲了發展的目的。假如在應用馬克思主義到藝術上的進行中，他發現了他的生活機械化的論理，那我許是錯了，但在他以前研究抽象中，我們所得的經驗使我們相信他的目的是去發現一個美學的集中，所以他最初發現了他的生活機械學，然後才發覺它和馬克思態度是相符的。

和他第一時期專心於動作的對比，梅耶荷特的第二時期是靜止。現在他的工作是以姿態的習慣來代替動作的習慣。他的偉大的演出『欽差大臣』，可以做爲這時期的高峯的表現，設計成一連串的姿態，一個連合着一個，但整個結構實在靜止的。當用生活機械學的原理來支配動作的時候，受到最大影響的是意大利喜劇了。因此梅耶荷特又回到一種象徵主義。在裝置上又採用了實際的東西來替代構成主義，而特別注意於各種物質及對象所引起的感官上的效果，但它們之被應用是爲了一種理知上的目的。用物體結合的力量來引起情緒的反應，同時用他們官感上的效果來刺激理知的反應。一支雪茄或一把扇子演員的手中不僅是雪茄和扇子了，而是各種實質的一個象徵，從這兒觀眾能聯想到那些物體和應用者。莫斯科藝術劇場，全力注意於他們演技的潛意識，而訴諸於觀眾的意識上去。梅耶荷特是用全力來強調理知，直接訴諸潛意識的。

梅耶荷特的人物處理也是象徵的。雖然穿着現代的真實服裝，但用着全部誇張，和一定的誇張的化裝，依舊用着自革命後那種全部加強人物典型性的表現。除了他們在化裝固定的顯明外，他丟棄了他們面部所有的表情。他們沒有面具的機械性，這在蘇維埃化的意大利喜劇是最顯著的。

當早期的破壞時代過去了，舊的制度已被『清算』，不必再過慮那死鼠了。但革命陣列的進展，梅耶荷特好像是跟隨不上。在他上演劇目上沒有表現新的社會主義的寫實作品。在一九三四和一九三五年，他仍舊向着過去的仲馬，柴霍夫及普希金的作品。好的共產黨員說梅耶荷特時代已經過去了。革命時期所需要的梅耶荷特是所掌理着的一把簸揚的大刀，但是現在所要求的是犁刀和修割的鐮鉤了，他們悲悼地預言，梅耶荷特仍在揮舞的長矛，最後會刺中他自己的。

（本節完，全文未完）

却爾斯·勞頓的藝術

R. R. Williamson 著
道 羣 譯



却爾斯·勞頓飾「閨怨」中的愛德華·巴勒

十幾年前，倫敦西南郊的幾個熱心的居民觀看却爾斯·勞頓（Charles Laughton）在巴恩斯劇場（Barnes Theatre）初次的演出。劇本是戈果里的古典喜劇「巡按」，勞頓是扮演了醉漢一角。現在，他已扮演過各式各樣驚人的角色，如「叛艦喋血記」中的勃雷（Bligh），以及尼羅皇（Nero），亨利八世（Henry VIII），督尼·比勒利（Tony Pirelli），「紅峽」（Red Gap）中的羅格爾斯等（Ruggles），獲得了全世界數百萬觀眾的崇拜，在這極短的十幾年中，他能得這麼許多的成就，這似乎是不可能的。

勞頓看來是無所不擅長的。他非但在廣大的電影界獲得了勝利，並且因為他在法蘭西劇院（Comedie Francaise）串演莫里哀（Moliere）的劇本，而被藝術的嚴正的鑑賞者所認識了。他在一張容貌獨特與個性堅強得不能化裝而改變其真面目的臉上，表演出了這麼許多不同的角色。這種容貌獨特與個性堅強的臉相，在演員不免是一種妨礙。例如像茄烈克（ Garrick）這樣相貌生

得最平常的人，在舞台上扮演任何角色，就要容易得多了。勞頓的真正偉大的顯露，再沒有比他運用他的演戲的資質來克復他的個性的約束，這一點上更顯露得明晰了。他似乎無論扮演什麼角色，沒有力所不逮的。

此後十年他有什麼把握呢？他本人是很藐視這點的。關於觀眾的，尤其電影觀眾的，愛好無常，他並無什麼幻想；榮譽來得這樣快，使他接受他的榮譽不能無疑。這種大眾愛好的短促性是他片刻也不能忘懷的。他在街頭行走或進入酒店時，每每引起人們的注視，而歡呼喧嚷着，這在勞頓聽來，覺得並不比一種不吉的呼聲說『不要忘記你是要死的』好一些。『多少時候，』他自問道，『他們還寬容我多少時候呢？』

這並非勞頓缺乏自信。他怎會缺乏自信呢？他自知他的能力，並且比他同時代的任何舞台演員和電影演員更努力於培養他的能力。他很知道他的世界，而不讓他自己在他的世界裏碰壁。這最主要的一部份原因，是因為他並非一個電影明星，却是一個劇場的人物。他愛為演戲而演戲，雖則他遠離了巴恩斯劇場，他的精神從未失去當初的那種對於戲劇的熱忱和忠實。

他的劇場智識，劇場史和劇場傳統的智識，是非常豐富的。關於劇場的一切典籍，他實在是什麼都讀過了。他是常常讀書的，慢慢地，用心地讀，而記在心中。他頗得意於他的學問。無疑的，他的博學是形成勞頓非常崇拜傳統，尤其是崇拜劇場傳統的重要因素。他是一個正統派者，一個英國古典派演藝的忠實信徒。但這並非說他蔑視銀幕。他承認這新興的媒介是自有其優越性的。『舞台』他說，『是無可與銀幕的特寫及其所給與演員的表現的機會相比的。在舞台上，要為後座純化一個強調的場面，是只好為其他的座位而刪割這場面的。要把場面擴大到使後座同樣獲得強烈的印象，這在舞台上是無論怎樣巧妙也

辦不到的。我聽許多半吊子的劇場演員們說銀幕不如舞台，這真是一句蠢話。』

他所演的一切角色，都是他費了數日的光陰，集中心力於研究他所揣摩的人物的心理組織而得的結果。他常常是通宵不眠，研究那表現性格時的種種特徵，尤其在那細微瑣節之處。倘若他可能，他便直接研究那角色的原本。當勞頓在「On the spot」一劇中預備扮演那角色時，他探悉了他所要扮演的督尼比勒利一角的原人——那個芝加哥的砲兵，已經離開美國，而退居在意大利，勞頓便到意大利去，尋着了牠，這個主要的罪犯還毫不覺察，便在他自己的環境內研究牠了。這便是他要獲得絕對忠實的劇中人物的性格的一個艱苦的例子。

當然古裝劇是不這麼容易了。但他却有一種極大的信心，深信地點與環境對於一個人的性格的影響是很大的。例如他要演「亨利八世的私生活」(The Private Life of Henry VIII)時，他便終日徘徊於都特爾皇宮(Tudor Courts)和哈潑頓皇宮(Hampton Court)的小巧而嵌着花板的房屋附近，使梅紅色的磚和古雅的嵌板，房屋的配合的法度，以及都特爾皇宮平坦的拱廊的形狀，都深入他的腦中。他自問道，當初居住在這裏的是一個什麼樣的人，把這種寶貴的暗影遺留給四世紀以後的我，幫助我分析他的真正的性格。所以勞頓所扮演的亨利是用他敏感的精神所考察的結果。

在他主演「畫聖郎勃倫脫」(Rembrandt)之前，他便到荷蘭去使他自己沉浸在亞姆斯脫頓市的氛圍裏。這古雅而富於水景的市鎮中間，有一種超越時間性的感情，一種怎麼也分割不開過去和現在的永久的感覺。『我有過一個奇特的時期，』勞頓說。他和這影片佈景的設計者雲蓀·郭爾達(Vincent Korda)在「郎勃倫脫」的都市內消磨了幾星期，郭爾達盡其所能地收集一切照片的材料(他似乎要把這整個的市鎮與這市鎮的一切傢具完全攝入照片)，同時勞頓則在郎勃倫脫的老屋裏深思默考，在運河畔，徘徊思索，觀覽那平坦的荷蘭的風景，企圖獲得那當初偉大的畫家的性格所受到的那種感應。

當他費了無限的辛苦，一旦決定了一個角色的輪廓之後，便怎麼也不能迫使變更他的決定了

。在羅宮春色(The Sign of the Cross)一劇中，他扮演尼羅皇，曾經因為準確的揣摩這皇帝，而和這影片的導演西席地密爾(Cecil De Mille)發生了衝突。地密爾以為這皇帝是一個暴虐的人物，而勞頓是研究過這皇帝的歷史的，以為這皇帝是一個愛美的人物。他倆在這一點上爭執了一個禮拜。終於勞頓獲勝了，並且結果是空前地加強了這角色的陰鬱性。

勞頓演戲時，是有着一種成見，譬如當他在演「亨利」或「郎勃倫脫」，或不論什麼他所担任的角色時，他是全神灌注得把別的一切都不感興趣了。甚至他昔日所演出的角色，他也不大感覺興味了。從前所做的事情，他是不耐煩提起的。他演戲甚至要演二十四小時。當他正在演一部影片時，要他談昔日的生活，簡直是不可能的——崇拜者的的好奇心總是愛探聽偉人們昔日的生活，而偉人們對於訪問者再三的追問，疲倦地背誦他們昔日的生活，一定是一件最苦惱的事吧。

勞頓昔日的事蹟，却很少，很簡單。他生於一八九九年，是斯卡鮑洛市(Scarborough)的一個旅館主人的兒子，曾被送往斯朵尼赫斯脫(Stonyhurst)的約瑟哀脫(Jesuit)學校讀書，此後便決定他學習旅館業。他曾被遣往倫敦，在克拉烈琪處(Claridge)做夥計。此後兩年，歐戰爆發了，他便離開他的主人克拉烈琪，參加北安潑頓郡第七軍出征到法國。後來他的父親開設在約克郡(Yorkshire)的旅館需用着他。他便像一個孝順的兒子似地服從父命，在約克郡的父親的旅館裏服務了四年半光陰，據他說，『在那裏，每一個月愈來愈麻煩死人。』

但他在經營旅館的時候，雖然煩勞，却有種種意想不到的人物典型展開在他面前，足供他那對不會錯失的敏銳的眼睛去觀察。他的無限豐富的人性的智識，大概從這些不幸的時日中獲得的，比他從別處體驗得來的還要多哩。旅館生涯的時期並非白費的。其時所獲得的人性的智識，即如他後來演羅格爾斯一角時也裨益不少。可是後來勞頓終於得救了——因為他一個兄弟要經營旅館——他便離此而到倫敦，在皇家劇場藝術學院(Royal Academy of Dramatic Art)訓練了一年，於是又經過了一個照規矩的扮演小角色的學

(續第22頁)

導演術概論

顧仲彝

第二章 摹倣的衝動

我們的「自動反應」大部分是摹倣的，雖然許多心理學家爭論在我們的行為裏，尤其在學習的進程裏，那一部分是用摹倣的。兒童學習時當然是用摹倣的，用摹倣加強他們已得的印象，他們的遊戲大部分是摹倣。大人的行為比之兒童看起來好像少有摹倣性，那是因為大人的行為比較複雜，所以就不容易分析；並且他們學習如何抑制他們的自動反應以求得好的禮貌。但是那摹倣的衝動却依然存在，並且外面看不出來的衝動在美的欣賞上極其重要。

如果有一個走路的姿態非常古怪，正在遊戲的小孩子們看見了，一定會跟在後面摹倣。這種摹倣衝動實際上跟演戲的基本衝動是相去不遠的。大人和小孩子都有這摹倣的天性，但大人能抑制，因為文化教訓他們這樣做。他甚至於會不覺到那衝動，但那是因為抑制的教訓學得太好了，在衝動還沒有發動之前，抑制的反動先起來了。

在欣賞美的時候，我們通常都抱摹倣的態度，在我們的身體裏體會到那美的對象的輪廓。譬如我們看到美的大海或大山，我們便不自覺地挺起我們的胸，擴張我們的肺部，好像在我們身體裏面也感到同樣的偉大和莊嚴。我們看人跳舞，我們在想像中也在跟着他跳，覺得那跳動的優美和輕鬆姿態也就是我們自己的。我們聽到好的音樂，我們本能地會代牠拍板，用身體的搖擺或擊掌踏足來表示。我們看見人在危險痛苦的境地時——譬如看見一個人快要從高屋子上翻下來——我們自己也會感覺到同樣的痛苦或危險。如果刺激很快，控制很弱，我們一定會在行動上顯示出這些摹倣反應來；不過我們常常把牠們隱藏起來，並且變為自動反應，連牠們的性質如何都不甚注意。

摹倣的反應不一定是美感的，但是，反過來說，一切美感的反應却是摹倣的。本身有快感的才能引起快感的摹倣；痛苦的摹倣反應不會是快感的，因為在我們的態度上只有痛苦的感覺。這正足以證明藝術的重要限制，而一般現實派作家都忽略了這一點。不過一部分的痛苦摹倣，並不會損害整個的美的欣賞，譬如，音樂裏放一點不和諧的聲音，戲裏放些悲哀的情調。在這種情形之下，非快感的摹倣正所以用對照的方法來調和整個的美感，不過當然快感的摹倣還得要佔主要部分；所以有人說最高的美的欣賞是在各種摹倣的均衡和調和之中。這與希臘人所說的「從紛亂裏去找出和諧來」是一樣的意思，不過現在所說的更具體一點更容易試驗罷了。

所以有人以為整個的美的快感是在完全的靜止（Perfect repose）中（見 Puffer 所著美的心理一書）；而這靜止就在摹倣反應的完全均衡中，這均衡就等於中和。這理論可以解釋美的均衡和調和兩種原則，和音樂中的和諧和文學中的「詩的公平」（Poetic justice）是一致的。並且和另一美的原則——美感的隔離（aesthetic distance）也配合得起來的。

劇場中的摹倣反應

摹倣反應在一切藝術裏都佔同樣重要的地位，不過有的藝術裏不容易看得出。譬如天主教的教堂裏，當然也有摹倣的衝動，那向上的高柱高窗是直線的摹倣。牠當然不能直接摹倣人類的筋肉，而只能摹倣各種抽象的線條。木器家具的美全在各式各樣的線條上。

但劇場的藝術完全是人的活動，行動，說話和表達感情；其應用摹倣反應比任何其他藝術來得活躍和完整。所以劇場的藝術較其他藝術來得

深刻和普遍：深刻，因為我們的摹倣反應既深且廣；普遍，因為一切的人都會對牠起反應。雕刻，建築或詩所引起的摹倣反應，我們必須先有相當藝術經驗，訓練和修養；可是對於人的摹倣反應却人人都能感覺到，人人都能欣賞領會到。

差不多每一個人都喜歡分享別人的經驗。這是人人的天性。並且，差不多每一個人多有渴求某種經驗的慾望，這種經驗他不但未曾有過，並且他也不會有，在理智的判斷裏也並不希望有。在戲院裏他可以用代替的方法滿足這些慾望，並且可避免真有這些經驗時候的責任和難堪。譬如觀看足球比賽，他也能覺得筋肉的緊張和努力的興奮，但他可以不受踢壞撞傷的痛苦。這是運動之所以受人喜歡觀看，也是文學小說所以受人愛閱；戲劇是更活躍的小說罷了。

因此，導演者決不能輕視摹倣的原則和它在劇場藝術裏的應用。我們須記得每一個反應都會含有兩個因素：一是刺激的性質，一是觀眾的已有的經驗；所以導演的人須追問每一個人物，每一個景，每一個動作能引起何種樣的摹倣反應，而這些摹倣反應是不是快感的。當然還有許多其他應該考慮的事，但導演必須養成預知摹倣反應的能力，這樣許多演出上的嚴重問題，都可以迎刃而解了。

摹倣反應與指派演員

有許多戲因指派定戲員的錯誤而遭遇失敗，可是他的錯誤並不在指派的演員沒有演戲的能力，而在那演員不能引起觀眾同情的興趣。譬如有一位女演員很美麗很會演戲，但她演那指派的腳色却引不起觀眾的同情興趣。批評家說她缺少「個性」，或者說她的「個性」不適合那個腳色。但這些話都是很空洞的。正確一點應該說，他沒有引起觀眾方面恰當的摹倣反應的能力。

以一般而論女的觀眾對於女主角的摹倣反應特別強，男的觀眾對於主角的摹倣反應特別強。一個女演員能使觀眾在自己的身體裏用想像力體會到女主角的經驗，他們的摹倣反應自然而然會強烈而深刻。這就是Ethel Barrymore成功秘訣，她最能吸引感動女的觀眾。有一個女觀眾看了她的戲之後，告訴人家說：『我一生所有感覺到的心跳都給她引起來了。』她的深沉的音調和許

多靈動的小動作，使觀眾和那女主角融合而為一，不管那戲的本身是如何樣的拙劣。往往一齣戲裏的女主角，演得使男子們覺得好笑，但使女子們感動得涕泗橫流。又有許多女演員，生得很漂亮，演得也不錯，男人們都覺得她很可愛，但在女子觀眾方面對她却一點好的反應也沒有。反過來說，也有許多男演員長得很不錯，穿得很時髦，女觀眾很喜歡他，但男的觀眾一見了他就會起厭惡的反應。這種例子在電影明星中非常的多。

所以，導演派定演員時，應注意兩件事：一是注意那派定的演員對於摹倣反應最強烈的觀眾有怎樣的直接效果，二是注意那派定的演員對於向別的角色起摹倣反應的觀眾有怎樣的間接效果。一個要使人同情的女演員，先得使女的觀眾在她們自己身體裏體會到那腳色的經驗，同時她也能使對男主角起摹倣反應的男觀眾也並不起任何反感。換句話說，她如果做女主角一定要使女觀眾都有女主角同樣的感情經驗，而使男觀眾都對她發生替代的戀愛。男觀眾都覺得去擁抱她並不困難，於是，男主角真的擁抱她的時候便不會使男觀眾引起反感。

還有反派的角色，應該引起反感的角色，因為腳色分派的錯誤，引起了觀眾的同情，使全劇的均衡失去，而損壞了整個劇情。

演員的體格對於摹倣反應非常重要，在派定腳色時必須加以考慮——他的漂亮，儀態，身材，發音等等。但是比一切都重要的是想像力，有活潑的和伸展自如的想像力的演員，能創造適當的摹倣反應的效果。在體格中以發音與想像力的關係最為密切，至少發音在適當的控制的情形之下。許多導演都說演員最重要的是發音，牠是想像輸送的利器，最需要訓練才能利用的工具。其重要的原因就是因為發音最富於摹倣反應的能力不但是想像的輸送利器，並且是想像的索引。導演指派腳色的時候，必須察看他的想像力和能引起適當摹倣反應的體格；但他的發音能把上面兩點都明白地告訴出來。

摹倣反應與自然

演員在台上用許多巧妙的小動作和方法，使他的演出留一個自然的印象與觀眾。這自然的印象大半在摹倣反應裏完成的。譬如在林肯一劇裏，

一場林肯坐在格蘭司令部的交椅上睡熟了，醒過來的時候，兩腿硬幫幫的站不起來，這，雖是極小的動作，但在觀眾裏立刻起摹倣的反應。又如演員在台上表現傷風的情態，要打噴嚏而又打不出來的那種難過情形，鼻涕眼淚流得滿面，這種表演立刻會引人發笑；這種自然的表演立刻會引起摹倣的反應；因為這種現實的動作，在觀眾過去的經驗裏都可以找得出來。

舞台上一切像真動作的作用大半是爲了摹倣反應。有的不主張用像真動作，尤其是在詩劇；他們以爲像真動作是無價值的，感情的美應由發音和想像裏表達出來。所以他們以爲純粹讀劇本實在比演戲要高貴而難能。不過我們是談「演戲」，不是談「讀戲」。舞台動作太多會使觀眾分心的，就是最現實的戲劇也是如此；並且舞台動作本身是沒有價值的。但爲造成適當的摹倣反應，舞台動作不但有存在的價值，並且有時比發音還要易收效果，因為舞台動作比較容易弄得好。發音是精微的，甚至於有時很不可靠的，只有極少數的演員能控制他們的發音；可是舞台動作可由導演隨便的想出來，可由演員穩定可靠地表演出來。

劇作家有時也感覺到這一點，所以把重要的場面用啞劇來演出；導演者遇到這種場面也用啞劇的方法增強牠的情調。名女演員Bernhardt演最動人的場面是寂靜的場面，用單純一個手勢來表達情感——雖然她也有非常動人的發音。

滑稽的場面用啞劇方法來演出是最有趣味。譬如戈哥里的結婚，開場時那男主角趟在床上，坐起來伸伸懶腰，慢吞吞的走路，坐在沙發椅內又伸懶腰。在沒有開口以前那男主角的性格已很清楚的傳達給觀眾，又如教授的戀愛故事（The Professor's Love Story）一劇，開幕時候不聲不響的坐在桌上想寫東西，觀眾看了，對於整個的情境已有趣的清楚明瞭了。又如Boomerang一劇，名演員Arthur Byron扮演賽滿醫生，在先沒有戀愛的時候和後來，發生了戀愛，兩種性格的表演完全用啞劇的方法，並且最注重在足的動作。他發生了戀愛之後他的脚步紊亂，富於熱情和被感情所困擾的情境非常明顯；他不用一句話來說明，但他的心境觀眾看得清清楚楚，不自禁地好笑出來。

有時戲的重要場面是在寂靜中傳達出來，譬如契珂夫的櫻桃園的最後一場，他們把老僕忘記了，遺留他一個人在老屋子裏慢慢的死去。有時寂靜比聲音還要來得清楚動人。這並不是否認發音的魔力；但在寂靜中雖沒有猛烈的同情的聲音來激發適當的情緒，至少沒有控制欠佳和劇情相反的發音來擾亂寂靜使那寂靜成爲空虛。如果導演者把舞台動作很有效果的計劃好，並且演員也富有想像力，那末當時的摹倣反應一定會很强。通常二十個女演員中間沒有一個哭得像，哭得使人相信；一百個演員中間沒有一個能笑得像，能笑得使人相信。可是做笑做哭在戲院裏不論那一個人在摹倣反應上都覺得是最不愉快的。很少導演明白這層道理，就是明白也不知道怎樣可以糾正。要是發音的確無法補救的時候，啞劇是發音有效的代替。如果一個女演員哭起來的時候使觀眾原有的情緒反而冷下去了，不如叫她轉身背向觀眾，用手捧着臉，不時的聳肩，好像真在那裏哭泣似的。

如果劇作家把大場面的戲預備得好，那末觀眾只要演員們給他們極簡單的暗示就能引起適當的摹倣反應。

有的演員只拿發音來演戲，有的拿頭臉和手來演戲，有的拿整個身體來演戲。以一般而論，最後一種演戲方法的效果最大，因為它能引起最多的摹倣反應。在現在話劇的舞台上，大半是拿發音來演戲的，拿整個身體來演戲的真是百不得一。譬如走路罷，有幾位演員能把性格在走路裏表達出來？身子的扭動，手臂的揮動，頭的高抬及低首，頭頸的扭轉，能有幾個導演和演員注意到這些小動作？

能整個身體演戲的，女演員比較男演員多。同時女演員比男演員更需要整個身體的演戲，因為女子一般而論在動作上不像男子那樣謹嚴的。不能使身體上各部的動作與感情一致的男女演員就不能激起適當的摹倣反應，因為他們好像不能從頭至踵體會到那感情。也有許多演員做許多毫無意義毫無關連的動作，不能引起摹倣反應，而僅表示他演技的不穩定和做作。每個演員應當努力使整個身體反應他的想像力，導演們應該以能否有此訓練來作派選角色的標準。