

戲劇藝術資料

關於表演技巧問題

查哈瓦著

中央戲劇學院編印

目 錄

1. 表演藝術的性質.....	1
2. 舞台動作.....	27
3. 三個問題.....	66

表演藝術的性質

動作——演員藝術的基礎

查哈瓦

近二百年以多來，在兩種相互對立的關於表演藝術性質的觀點之間不斷地進行着鬥爭。有一個時期，這種觀點戰勝了那種觀點，而在另一個時期，那種觀點又戰勝了這種觀點；但是戰敗的一方從未最後承認失敗，而且，不久以前為大多數演劇工作者所摒棄的觀點，會又變成為大多數演劇工作者擁護的觀點。

這兩個派別之間的鬥爭始終是圍繞着一個問題展開的，即是：表演藝術的本性是要求演員以真正的情感生活在舞台上呢？還是依據演員的才能用一種專門的技術方法再創造出人的體驗的外在形式，人的行為的外表的一面呢？斯坦尼斯拉夫斯基稱這兩種互相鬥爭的派別為“體驗的藝術”和“表現的藝術”。斯坦尼斯拉夫斯基寫道：“‘體驗的藝術，力求演員每一次和在每一回的創造活動中感覺角色的情感，而，表現的藝術’則要求演員祇在家里體驗角色，只體驗一次，以便了解一下表達每個角色的精神實質的形式，然後再做造這種形式。”

不难看出，由於這兩個相互對立的派別的代表人物間存

在着观点上的分歧，因而就使他們在解釋表演藝術的材料問題上各執一見。

哥格蘭[●]認為演員連他所應表現的那些情感的“影子”都不應體驗。他對於這個問題的解釋很簡單。他寫道：“在演員身上存在着兩個‘自我’，兩者是不可分割的，但是作為監督者的‘第一自我’應當佔支配地位，它是‘心靈’，而第二自我是‘身體’。”

結果就得出這樣的結論：演員用以創造角色的材料就只是演員的“身體”，而他的“心靈”（即演員的心理方面），他的意識、他的理智則是完全屬於演員——創造者，屬於演劇大師本人的，因而也就不能作為創造角色的材料之用。

“體驗派”的主張恰恰相反，他們斷言不僅身體，就是連演員的心理——他的思想和感覺的能力——都應作為他創造角色的材料之用。從他們的觀點來看，演員既或不是全身心地，也至少在心理上某些部分和角色是融為一体的——按照角色的思想來思考，按照他的情感來感覺——而且還不僅在創造角色的時候如此，在每一次的表演過程中，在每次演出時，也都要這樣。

這一派人物中的極端派要求演員完全地再體現，要求演員在精神上 and 形体上完全和他所扮演的角色融為一体。斯坦尼斯拉夫斯基在為我們現在所熟知的叫做“斯坦尼斯拉夫斯

● 哥格蘭（1841—1909）法國名演員。

基体系”的这座壮丽的大厦开始奠基基礎时，正是遵循这种观点的。俄国现实主义表演藝術的創始人——史迁普金^㉔主張演員在創造角色时，“应从消滅自己本人，自己的个性，自己的一切特点开始，而变成剧作者給予他的那个人物。”

“體驗派”中的另一些人所持的观点比較適中一些，他們不要求演員完全溶解在所扮演的角色中。例如沙尔維尼^㉕在談到自己的創造时寫道：“在我表演时，我过着双重的生活，我笑着，哭着，但同时我又在分析着自己的眼淚和自己的笑声。使它們能夠更強熱地影响着那些我要打動的人的心。”

“表現派”的观点給自己找到了像“百科全書派”^㉖的丹尼·狄德罗那样不妥協的、徹底的辯護人。丹尼·狄德罗在他所寫的演員奇談中寫道：演員的天才“不在於他能深入到剧中，而是在於他能用最精巧的形式傳達出情感的表記，因而能欺騙觀眾。”他說：“極其強烈的感受性能產生平庸的演員，而祇有完全沒有感受性的時候才能產生了不起

㉔ 史迁普金（1788—1863）天才的俄罗斯演員，整整一代演員的教育者。他主張劇場應接近生活，反對墨守成規。論到演技，他說：“應該俾時間所容許的範圍參加社會生活，研究羣眾中的個人，任何一件逸聞都應該加以注意。”

㉕ 沙尔維尼（1829—1916）意大利名演員，歐洲名演員之一。

㉖ 十八世紀末狄德罗与达拉姆貝爾編輯法蘭西百科全書，此書對歐洲文化之改革影響甚大，當時團結在“百科全書”周圍的進步人士被稱為“百科全書派”。

的演員。”

A·Π·連斯基^①辯駁狄德羅的論點時寫道：“我認為狄德羅對於舞台藝術的觀點的所有錯誤，是由於他把演員所具有的鉅大的自制力當作演員缺乏刻深的感受力了。假使他把自制力作為他的觀點的根據，那麼我覺得他所說的關於產生偉大演員的定義應該是另一樣的，那就是：完全缺乏情感，正像感受力過強而缺乏自制力一樣，使得一個人非常不適合作演員：適中的感受力加上自制力能夠產生好的演員，而只有極其強烈的感受力加上充分的自制力才能產生偉大的演員。”

假如我們把這兩派的最極端的代表者的意見仔細地加以分析，我們就不難發現他們之中沒有一個人能夠始終保持毫不妥協的立場，每個人都是最後陷入不可避免的自相矛盾之中，而不得不尋找這樣或那樣的妥協辦法。也許狄德羅是能夠始終保持他的絕對的不妥協性和無可指摘的一貫性的唯一的人，但是狄德羅不是一個舞台實踐者，而只是一個空頭理論家。在當前這個問題上，這一點是有很大大關係的。至於舞台實踐者，就譬如哥格蘭吧，儘管他自稱為狄德羅的擁護者，而且主張演員連他所應表現的情感的“影子”都不應體驗；但同時他卻又完全正確地肯定說：為了變成泰篤夫^②，演

① 連斯基（1847—1908）著名的俄羅斯演員、導演和教育家，曾在1907—1908年間領導小劇院。

② 莫里哀“偽君子”劇中的主角，

員應使自己“像泰篤夫那樣動，走，作手勢，听和思索，即是說，把泰篤夫的心靈放到演員的身體里去。”

我們也很容易在“體驗派”的人物中找出相似的矛盾。例如史迁普金，原來他是要求演員的个性和角色的个性完全融为一体的，但在後來他又這樣寫道：“無論真正的生活和激動的情緒是怎樣的真實，但在藝術中應該表現得清醒明白，而且真正的情感只能像作者的思想所要求的那么多；因為無論情感多么真實，只要它超過了總的思想的界綫，那就會失去協調，而協調是一切藝術的總的法則。”

這樣，史迁普金就是承認了監督者和自制力的必要性，因而他的觀點又和沙爾維尼及連斯基的觀點相接近了。

1911年斯坦尼斯拉夫斯基在一次講演中說過：真正的藝術“不能容許沙爾維尼的那種不徹底的體驗”。他要求演員完全地——精神地和形体地——再體現為劇中人物。而在他所著的“演員自我修養”一書中，他又通過代表作者思想的那茲瓦諾夫的口里發表了以下的意見（正在談論一個演得很成功的練習片斷，那茲瓦諾夫在其中扮演一個吹毛求疵者）：

“今天在洗臉的時候，我想起來，當我生活在吹毛求疵者這個角色的時候，我並沒有失去自己，也就是說，沒有失去我那茲瓦諾夫本人。我所以作出這個結論來，是因為在表演時，我曾非常快樂地觀察着我自己的再體現。當我的有機自然的另一部分過着原非屬我的吹毛求疵者的生活時，我的

的確確又是我自己本人的觀眾。不過，我又怎麼可以說這個生活不是屬於我的呢？事實上，吹毛求疵者是我自己裡面產生出來的。妙極啦！這種化分成兩個人的狀況不但不妨礙創造，而且有助於它，起了鼓舞和激發的作用。”這樣，就連斯坦尼斯拉夫斯基也發表了和沙爾維尼及連斯基相近的意見。

但是，在舞台實踐者的口中，這些不可避免地矛盾是由什麼造成的呢？

問題在於表演藝術天生就是矛盾的，因此就不能強使它去適合任何一種片面的理論。每一個演員都能從本身的經驗中体会到表演藝術的複雜性質和它的一切矛盾。常常有這樣的情況，演員一上了舞台，就把他自己原有的理論觀點扔在一邊了，不但完全不按照這些觀點來進行創造，而且有時甚至與這些觀點完全相反——然而，卻完全符合了表演藝術的客觀上所固有的法則。正是因為這個緣故，所以任何一個派別的擁護者都不可能始終保持毫不妥協的立場，貫徹到底地堅持自己這一派的觀點。活的實踐者不可避免地把他們從無可指摘的，然而却是片面的山峰上推下來，使他們開始在自己的理論上加上種種補充和修正。

我們來試着研究一下表演藝術所固有的矛盾，並根據它來把這兩種論理之中的真理部分和錯誤部分揭示出來。

大家都知道，演員是用自己在舞台上的行為表現他所創造的角色的。演員以創造完整的舞台形象為目的去再創造人

的行为（人的行动）这也就是舞台表演的实质。

人的行为有两方面——形体方面和心理方面。两者絕不可分隔开来，但又絕不能合併在一起。人的行为的每一个动作都是一个統一的、完整的心理——形体动作。

因此說了解一个人的行为——他的行动，却不了解他的思想和情感。是不可能的；但是，如果說了解他的思想和情感，却不了解他和周圍环境的客觀的联系和关系（在階級社会中是階級的联系关系），同样也是不可能的，因为决定人們心理和思想意識的正是这些关系。

在莫斯科藝術剧院的活动中达到了十分完善的地步的“體驗派”藝術要求演員不僅在舞台上再創造人的情感的外在形式，而且要再創造相应的內在的體驗。顯然，这是完全正確的。如果演員僅僅机械地再創造人的行为的外在形式，那他就是从人的行为的完整的行动中剔除了中心的環節——角色的內心状态，他的思想和情感——企圖不要內心活动而進行再創造，他想僅僅再創造出人的行为中客觀的一切，这样就把人的有意識的动作降低为最簡單的反射性的动作，即是一种因刺激而引起的机械的反应。在这种情况下，演員的表演不可避免地是机械的，結果演員也不能用高度的完整性与說服力把外在的表达形式——藝術本身的目的——再創造出來。譬如說，难道人真的能夠不體驗到一点憤怒的情感“影子”（哥格蘭），就把这种情感的外在形式準確地、有說服性地再創造出來嗎？假定說，他看到过，而且按自己親

身的經驗知道人在憤怒的時候，是緊握着拳頭，兩條眉毛皺在一起的，那麼，在這個時候，他的眼睛、嘴、肩膀、腳、軀體應該怎麼樣呢？實際上每一塊肌肉都是參加到每一種情感里去的。只有在演員的腳掌也正確地生活在憤怒的情感里的情況下，演員才能夠真實而正確地（按着自然的要求）用拳頭敲棹子，並用這種手勢來表現憤怒的情感；如果他的腳是虛偽的，那末觀眾連他的手也不相信。但是，難道人能把表現各種情感的，所有器官的大大小小的活動①所構成的整個無限複雜的活動系統都記住，並且在舞台上機械地再創造出來嗎？當然，這是不可能的。為了真實地再創造這個活動系統，就必須在整個心理——形體的活動系統中抓住其反應，即在內在和外在，心理和形體，主觀和客觀一致的，完整的活動系統中抓住其反應，不是機械地而是有機地再創造這個活動系統。

很顯然，機械派（可以這樣稱呼“表現派”）的演員由於不能完整有機地（心理——形體地）再創造人的行為，因而也就不可能以必要的完整性、準確性和巨大的說服力創造出表現任何一種情感的外在形式，也就不得不把人的情感的外在表現加以簡化，用公式化的、人為的風格化的形式再創造這些情感，這樣就產生了形式主義的藝術。而為了替舞台

① 活動（Движение）——通常譯作“動作”，但為了表示它不同於表演術語中的“動作”（Действие），而僅僅是其中的要素之一，故譯作“活動”以示區別。

动作的这种人为的风格化的作法或程式化的性质找理由，为了替演员的舞台腔找辩解，这一派的拥护者又特地杜撰了所谓“程式化演剧”的“原则”。

这一派最大的错误正是庸俗的唯物论者所持有的错误，即是把人的有理智的动作降低到最简单的反射作用。

“程式化的演剧派”抛弃了角色内心生活的再创造，正因为如此，所以他们也就不能达到他们自己所宣称的艺术的目的，不能从社会的、政治的角度评价他所扮演的人物。在演员的表演中缺乏逼真的东西，这就扼杀了观众对于虚构的真实性的信任，因此演出的社会思想教育的任务也就不能完成。为了戏剧能够完成自己的社会思想教育的使命，就必须要求演员在某种程度上和剧中人物融为一体，体验他们的情感和思想，否则要在演员的表演中达到现实主义的说服力是不可能的。

但是，如果把体验的过程本身当作戏剧的目的，如果演员认为体验自己的角色的情感就是艺术的全部意义和使命，那也是不正确的。而这样的危险是在威胁着心理学派的演员的。因为他们过低估计人的行为的客观方面的意义和艺术的社会思想教育的任务的意义了。直到如今演剧界还有不少业余演员（特别是业余女演员）在舞台上“经受着痛苦”：因爱情和嫉妒而死去，因愤怒而面红耳赤，因绝望而面如死灰，因恐懼而颤抖，因悲伤而痛哭流涕，——有多少男演员女演员认为这不仅是有力的工具，而且是艺术本身的目的！

在千百个羣众面前生活在自己的角色的情感之中——他們为了这个目的來到舞台上，他們認為这是最高的創造的喜悅。對他們來說：角色是表現自己丰富情感的机会。他們認為用自己的情感感染观众（他們永远只談到情感，而几乎不提什么思想。）是他們創造的使命，職業的驕傲，表演的成功。这一种演員在人的行为的所有状态中首先重視的是冲动的行动。而在人的情感的种种表現中首先重視的是奋激。

不难看出，如果这样对待創造任务的話，就把角色的主觀方面——剧中人物的内心體驗——当成表現的主要的对象，而把剧中人物与他的周圍环境的客觀联系与关系（以及内心體驗的外在形式）放到第二位。

实际上，一切先進的，真正现实主义的演剧派別，由於意識到自己的社会思想教育的任务，因此总是要对舞台上所表現的生活現象予以評價，要对它們表示自己的社会的道德的和政治的看法。这派演員不可避免地不僅要按着角色的思想來思考，按着角色的情感來感受；而且同时还要把角色的思想和情感作为思考和感受的对象，对角色本身加以思考。他們認為藝術的意义不只是为了在千百个观众面前生活在自己的角色的情感之中，而首先是創造帶有一定思想的藝術形象，以求通过这种思想为人们顯示出重要的客觀真理。

我們这个时代的一切先進的演員，如果在創造活动中遵循社会主义现实主义的原則和方法，他就一定会通过表現人的社会存在怎样决定人的心理來揭露剧中人物的内心世界

(他的思想和情感)，而且也会通过揭露他的内心世界來表現人和周圍环境的一切外在联系和关系。同时，所有先進的蘇維埃演員都很懂得：如果他沒有在自己的意識中，沒有在自己的心理上再現他所創造的角色的內心生活的过程，如果他沒有在某種程度上體驗角色的思想和情感，即是說內心上沒有和角色融為一體，那麼他就決不能解決這些任務。

哥格蘭認為僅僅演員的形体方面或“身體”是創造角色的材料，而把心理——演員的“心靈”和“理智”——完全留給主動的創造的“自我”，即進行創造、監督和控制的“自我”來支配，這是完全錯誤的。他的觀點從各方面來看都不正確。第一：演員的身體不僅屬於演員——角色，也屬於演員——創造者。（因為身體的每一個活動不僅是表現角色生活底每一個片斷，並且要服從於舞台技巧方面的許多要求：演員身體的每一動必須是準確的、有塑造性的、有節奏感的、合乎舞台演出的、極其富於表現力的——這些要求不是由角色的身體實現的，而是由演員——大師的身體實現的）。第二：正如我們在前所闡明的，演員的心理不僅屬於演員——創造者，而且也屬於演員——角色，它正像身體一樣是作為演員創造自己角色的材料用的。因而演員的心理和身體統一地形成創造的體現者，同時又是演員創造的材料。

但是，這又怎麼能作得到呢？角色的情感和演員本人的內心生活怎能同時存在在演員心理上呢？

舞台表演的體驗問題長久未得到解決。因為兩派的擁護

者都是从形式邏輯的立場來研究這個問題，而這個問題却必須辯証地解決的。他們這樣來提出問題：或者如此，或者如彼——舞台表演中或者應有情感，或者不應有情感。他們把情感當作物體那樣來談，然而情感不是物體，而是一個過程，因此它可能有各種不同的發展階段，各種不同的強度，各種不同的性質和無數細緻的差別。最後，情感是能夠和同時在人的意識之中進行着的其他過程起相互作用的。這就使我們有根據來假定說：這樣一種特殊形式的人的內心生活是可能存在的，這種內心生活既為演員本人所固有，又主要地存在於舞台表演中。如果我們的假定是正確的，那末對於演員在舞台上應否體驗角色的情感的這個問題，我們也可以回答“是”，也可以回答“不”。如果指的是生活體驗，我們就回答“不”，如果指的是特殊的、與生活不同的舞台情感的話，我們就回答“是”。

每一個演員從自己的經驗都可以体会到生活體驗和舞台體驗之間存在着差別，在舞台上表演而又不覺察到這種差別，是不可能的。

然而，既或不是演員也不難了解，如果演員在舞台上生活在和真實生活完全一樣的情感之中，那麼，譬如，他演一場“決鬥”的戲，他就該真把自己的同演者刺死或打成殘廢了。而如果在这场戲的結尾時，主人公發瘋了，那麼演員在每次演完后就都得送到精神病院去。如果演員在舞台上生活在和真實生活完全一樣的情感之中，那麼在一閉幕時，他

就能那么快控制住自己的情感而安靜下來嗎？如果演員在每次演出時都一定要真正地體驗，那麼表演悲劇的、激情的角色的演員每次都要真正地體驗那種極其強烈的神經的激動，他還能活到老年嗎？難道在舞台表演時，能不使人感到既或是一点点的滿足嗎？而實際上大多數演員都證明在舞台上的真摯的痛苦（作為劇中人物的痛苦）是使他們感到非凡的享受的。

正是因為如此，所以不能在生活中的情感和舞台上類似的情感之間打一個等號。顯然，舞台的情感總有些什麼東西是不同於生活的情感的。那麼，請問，是什麼呢？

首先是來源不同。舞台體驗不像生活體驗是由於真正的刺激的影响而產生的。（誰都知道，在舞台上這種能夠真正引起必要的內心狀態的刺激是不存在的。）

只有當演員對某一種心情很熟悉，從自己的生活經驗中懂得這種心情，（曾經在生活中不止一次地體驗過）因而記得很清楚，他才能在自己的心理引起這種必要的內心狀態。在這種情況下，演員好像早已有了這種情感，他祇要在必要的時刻，從自己情緒記憶的深處喚起這種情感，使之與假定的舞台刺激結合起來就可以了。情緒記憶是一個儲藏室，從這個儲藏室裡演員可以引出自己所需要的情感體驗。正是這個儲藏室才是舞台情感的發源地，因為舞台情感產生的唯一方式就是情緒的回憶。因此，如果我們要了解舞台情感的性質，我們就應該研究情緒記憶所具有的一些特點。

問題是，對於我們神經系統來說，沒有一種體驗是不留痕跡的。它使得參與這一反應的神經中樞對於這種刺激更容易感受一些。從心理——生理的觀點來看，情緒記憶也不外是過去體驗的痕跡的復活，因此，情緒記憶就不是第一性的體驗，而是第二性的體驗。它是情感的再現，而不是情感本身，它好像是情感的反映，或者是情感的痕跡。它和第一性的情感不同之點主要是它不使整個人都沉浸在情感之中，因為在情緒記憶的時候，和過去體驗的痕跡復活的过程同時，在人的意識中總還有一種別的為當時影響他的刺激所引起的心理——生理过程在進行着。這樣，在我們回憶過去時，並沒有忘記現在。在這個時候，這兩種过程絕不是彼此孤立地進行着的，而是互相影響，互相競爭，互相均衡，與互相滲透的。

當我們讀任何一本極其吸引人的小說時，也有類似的體驗。我們為受苦的主人公止不住地流着同情的眼淚。我們和小說中的主人公一起痛苦，一起歡樂，生活在他的生活之中和他的利害關係之中；而同時又清楚地知道，無論是主人公本身，無論是他的一切痛苦——祇不過是作者的虛構，他的詩意的幻想的產品而已。這種體驗的基礎也是情緒記憶，即是過去體驗的痕跡的復活，雖然引起讀者的體驗的原因可能和小說的主人公的體驗的原因是完全不同的。

連劇場觀眾也能感受到這種類似的體驗。觀眾由於同情劇中人物而“忘記”自己是在劇場里，但同時他又可能非常

热烈地讚賞演員的表演，在情緒最激动的地方因感到狂喜而向演員大鼓其掌。那么这就是說，实际上他非常清楚地記得在他面前發生的事不是真实的生活而是藝術，但实际情况並不是他先“忘記”了，然后又“記得”了。不是的，在他來說，“記得”和“忘記”是同时的，他記得却又忘記，忘記却又記得。这是兩個对立的體驗的統一。

观众的这种复雜的內心生活的辯証的統一是与演員的類似的內心生活的統一相符合的。演員真摯地生活在剧中人物的內心生活中（相信这个生活的真实性），而同时又沒有忘記，他是个演員，他是在舞台上。

但是有这样一个問題：当角色要求演員某种情感，而演員在实际生活中从未體驗过这样情感的时候，演員應該怎么办呢？

問題是我們很难找出多少种情感是任何一个成年人从未感受过的。演員可能从未和剧本中所規定的情境相联系着感受过这种或那种情感，但这种或那种情感的本身他多多少少总是熟悉的——他曾經不止一次地由於各种各样的原因體驗过这种或那种情感。假如，与某个角色相联系的这些情感的體驗，演員虽然知道，但是却没有达到能夠很容易地回憶起來，並使之复活的程度，那么顯然这位演員是根本不應該担任这个角色，因为这个角色超过了他的創造的范围。

瓦赫坦戈夫^①給舞台情感的性質下了一个很好的定义。他在某一次講演中說：“大多數的情感，我們根据自己的