



庫文年書國中

譯里君鄭 著基斯夫拉士里波·P

講六技演

店書聯三知新 · 書讀 · 活生

025=2-2



庫文年青國中新

講 六 技 演

著基斯夫拉士里波.P

譯 里 君 鄭

知新·書讀·活生

店 書 聯 三

430 · C 53 · 36 K · P · 122 · \$3.30

版權所有 不准翻印



一九四九年三月第一版

一九五〇年五月第二版

星光印刷廠承印

北京造 5001—10000 冊

· 總 管 理 處 ·

北京西總布胡同二十九號

· 各 地 分 店 ·

北京王府井 上海南京路 瀋陽太原街 廣州永漢路

天津 濟南 西安 長沙 開封

香港 大連 哈爾濱 重慶 漢口

序

演員的表現手段是他的聲音、動作、感情——而不是寫在紙上的字。單以演員的地位來說，我是不配，而且是不必執起筆來。

傳說西頓斯夫人演『馬克白』，觀眾中往往有人暈過去；沙爾文尼演『奧賽羅』，也驚天地而泣鬼神；他們對這兩個腳色所寫下的論文却非常平凡。但有什麼關係呢？他們的演技依舊成爲莎士比亞的近代演出之有力的傳統。

有修養的天才尚且如此，何況是一些庸俗的演員？假使我夢想過從天才的著作中追尋一些演員工作的啓示，那麼我現在做到的也不過是限於搬字過紙的平庸工作而已。

自來批評家寫演技的論文比演員自身寫得多，演員在文字上的貢獻也遠遜於在舞台上。但，他們最大的貢獻已隨着時間消逝了。幸運的西頓斯夫人只在倫敦藏書館裏留下些讚美的零簡，更幸運的沙拉·貝哈特也不過在初期的電影裏留下了破碎的形象，那麼像泰爾瑪、堪姆布爾、歐文、歌格蘭之流能够把自己的造詣留在紙上讓後學者吟玩，倒不僅是他們自己，而且也是我們的幸運。

這幾位一代的名優的遺範自然值得後學者遵循。但從一般看來，與其說他們想爲後學者闡明表演技

術的法則，毋寧說想創造自己的演技的哲學。演員表演某種情感是否需要切身的經驗；他是否要用真的情感去表演；演技是否要跟生活接近或隔離——這些問題他們都已借重自己的經驗做出不同的答案了。自然我們得到了幾個寶貴的基本原則，可是並沒有接觸技巧的要素。

這本小書的目的就是，如依薩士（J.R. Isaacs）在原序裏所說的，代演員選擇一切必要的工具，再指示他應用這些工具的方法。

作者說過：演員的藝術是教不了的。他生來就得有才能；但是把他的才能襯托出來的技術是可以教的，而且非經教導不可。所謂技術，不外是指完全實際的，人人可得而有的東西。

技術的基礎是演員的形體的訓練，但這還不是作者所謂的『技術』。他把身體的訓練譬諸調整一種機件。他說：『就算調整得最完善的一架小提琴，假使沒有音樂家去演奏，牠不會自動地奏出樂聲來的。理想的演員一定要取得一個「情感製造者，或創造者的技術以後，要能够遵循循環飛遜的遺訓，內心要熱烈，頭腦要冷靜」以後，他的修養才可謂是到家。這一點辦得到嗎？自然辦得到的。不過是要我們把人生看作兩個不同的步驟所湊成的一個連貫的順序。一步是「題目」，一步是「動作」。第一步，演員先要了解他當前所接觸的題目。以後意志的火花再把他推入動力的動作之中。一個演員解決一個角色的方法，起先祇要能够在登場後的一秒鐘的百分之五的刹那，把頭腦冷靜下來，認清當前的題目；隨後在一秒或五秒，十秒鐘的百分之五的第二刹那，把自己很熱烈的投入劇情所需要的動作中，他就取得了演技的完全的技巧了。』（見原作者：演技的基礎一文。）

即知即行，這就是演技的最單純而最正確的真理。這不是太簡單了嗎？是的，真理往往是最簡單

的。讀者只要花幾小時的功夫便可以把全書讀完了，在譯者也不過是費去幾百小時的功夫。可是譯者自己覺得是談不到理解牠的，牠不是文藝作品，而我們都沒有經過長時間的實習。作者希望我們能够像書中的女孩子一樣，很用功，很有悟性。但他講了一節以後，却讓她實習一年兩年以後再來。他說這種事業要我們花上畢生的精力，同時也值得我們把畢生貢獻給牠。

末了，我想介紹一點作者的履歷。李却·波里士拉夫斯基 (Richard Boleslavsky) 原籍是波蘭人，在莫斯科藝術劇場做個演員，在該劇場的第一研究院當過導演，在美國，是實驗劇場 (Laboratory Theatre) 的導演，同時在百老匯街和好萊塢也導演過不少戲。他的作品到過中國的有『拉斯蒲丁』 (Rasputin and The Empress)、『生命鴛鴦』 (Fugitive Lovers)、『女間諜』 (Operator 13) 等作，他又當過『復活』 (We Live Again) 和『孤星淚』 (Les Misérables) 的『演技指導』 (Acting Director)。

這篇序有一小部份是襲取依薩士先生的意見，譯者未便掠美。又，書中的註解是譯者加的，當初原想聊作瀏覽自修之助，現在只好拿這些未詳盡的參考，很自愧的搬到讀者面前。

目次

序

第一講：聚精會神·····	一
第二講：情緒的記憶·····	一三
第三講：戲劇的動作·····	三一
第四講：性格化·····	四六
第五講：觀察·····	六八
第六講：節奏·····	八〇

第一講 聚精會神

時間是早上。地點在我的家裏。有人敲門。

我：請進來。（門是慢慢地，輕輕地開了。一個年約十八歲的漂亮的女孩子進來。他張大一雙畏縮的眼睛望着我，手裏很不自在地捏弄着錢袋。）

女：我：我：我聽說你是教授演劇藝術的。

我：不！對不起的很。藝術是教不了的。要成功一種藝術先得賦有才能。這玩藝兒有些人生來就有，有些人壓根兒沒有。你下苦功可以把你的才能培養起來，可是要創造出一種才能是不可能的事。我力之所及的只是幫助一些決心從事舞台工作的人們，施以培養與教育，俾能够擔當起演劇的忠實誠懇的工作。

女：是的，自然囉。請你也幫助我一下吧，我實在喜歡演戲。

我：喜歡演戲不算什麼。誰不喜歡演戲？你先得把你自已獻給戲劇，把你整個生命貢獻給牠，連你全部的思想，全部的感情也得交給牠。爲着演戲，無論什麼也得肯犧牲，什麼苦也得吃得下。還有更重要的一點就是，你得準備把你整個生命，把什麼都交給演劇，却不可奢望演劇反過來給你什麼報

酬，連我一向以爲是非常美麗，非常動人的一點最小的收穫都不要打算得到。

女：我是懂得的。在學校裏我已經演過不少戲了。我了解演戲是免不了要吃苦頭的。我一點不在乎，只要我能够演戲，演戲，演戲，我什麼都辦得到。

我：比方說，劇場不讓你演戲，演戲，演戲，你又怎麼呢？

女：爲什麼不讓我演戲？

我：因爲也許發現你不一定是有才能。

女：可是以前我在學校裏演戲的時候……

我：你演過什麼戲？

女：『李爾王』①。

我：你在這次熱鬧裏面演了個什麼角色？

女：就是演李爾王的角色，我所有的親友們，我們學校裏的文科教授，連我的叔母瑪麗都異口同聲地說我演得了不起，自然我是有才能的。

我：恕我冒昧，我不是要批評你所提到的那一些高貴的人們，可是你敢斷定他們都是甄別天才的賞識者嗎？

女：我們學校的教授一向是很嚴厲的。他自己就跟我一起揣摩李爾王的角色。他是一位偉大的權

①『李爾王』(King Lear) 威爾士莎士比亞劇本。

威者。

我：哦，原來這樣。那麼瑪麗叔母又是怎樣的一個人呢？

女：她跟白拉士哥①先生有點私交。

我：哦，那好極了。可是，你能不能告訴我，當你的教授跟你一起揣摩李爾王這角色的時候，他怎麼教你表演這幾句台辭的呢，就拿『狂風啊，吹呀，把你的兩頰吹碎吧！狂嘯呀，吹呀！』這段台辭做例子。

女：你是要我演給你看看嗎？

我：不。祇要你告訴我，你過去怎麼唸這幾句台辭就得了，你打算過把牠演成怎麼樣呢？

女：我先是這樣站着的，兩條腿拚得緊緊的，身體衝前了一點點，把我的腦袋這樣的抬起來，把兩條臂膀向天舉着，拳頭抖動起來。於是我又得深深的吸一口氣，突然發出諷嘲的笑聲——哈！哈！哈！她笑了，是一種可愛的，稚氣可掬的笑容。也只有一个快樂的十八歲的女孩子才會這樣笑的。於是裝出詛咒上天的樣子，吊足嗓子把這些台辭朗誦出來：『狂風呀，吹呀，把你的兩頰吹碎吧！狂嘯呀，吹呀！』

我：謝謝你。這一點已經使我充分明瞭你對於李爾王這角色的理解而有餘了，你的天才也一目了然。我還可以再請教你一件事嗎？請你把這一句句子再唸兩遍。好不好？第一遍用詛咒上天的調子；第

「遍用不着詛咒，你只要顧全句子裏的意義，只要顧全牠的思想便得了。」（她也不及細想，詛咒上天好像是家常便飯似的。）

女：當你詛咒上天的時候，你唸成這個樣子：『Kuang feng + a — ,chui — ia — ,ba nidiliang gia chui — sui — ba — i Kuang — xiao — ia — ,chui — ia — i 』（這孩子拚命地詛咒上天，可是我望到窗外，却看見蔚藍的天似乎在暗笑這種詛咒。我也有同感。）要是用不着詛咒，我要用別的方法把牠表現出來。呃，呃……我不知道怎樣辦好……豈不笑話？呃，是這個樣子的，（這孩子又有點弄不清楚，嫣然一笑，把字眼囫圇的放過。急急忙忙地一口氣把牠唸出來：『Kuangfeng, chuiia, banidiliang, giachuisui, Kuangxiao, chuiia 』（她簡直完全糊塗了，只好把她的錢袋亂扯一陣。靜默了一會。）

我：真奇怪！你年紀那麼輕，一提起詛咒上天，你事先連一秒鐘都不用遲疑，可是你居然會沒辦法把這些字句簡直而明瞭地讀出來，表明牠內部的真意。你連音符都找不到便想演奏蕭邦的夜曲①。你污蔑了糟塌了詩人的佳句和不朽的感情，而同時你連一個識字人所應有的一點最基本的技能都沒有——識字人起碼也會有一種把別人的思想，情感，言語轉達得很有條理的能力，你還有什麼權利配說你過去從事過演劇的工作呢？你已經把『演劇』這名詞的真義完全破壞了。〔靜默片刻：這孩子望着我，眼裏充滿着一個無辜的人聽見宣判死刑的神氣。她的小錢袋落在地板上。〕

① 蕭邦 (Chopin 1809—1849) 爲波法的作曲家。夜曲 (Nocturne) 爲其名著。

女：難道我一輩子都不能演劇了嗎？

我：假使我說『不能』又怎麼樣呢？〔靜默片刻。這孩子的眼睛裏的神態全變了，她用一種鋒銳的追究的眼光筆直射入我的靈魂的深處，漸漸知道我並不是和她開玩笑，便咬緊牙關，拚命想把她心裏正感受着的痛苦遮掩過去。可是一點用都沒有。一顆豆大的珠淚從她眼眶裏滾出來，在這一剎那中這孩子引起了『我見猶憐』之感。這一來把我的心思全盤打斷了。她強自抑下了感情，咬着牙根發出顫抖的聲音跟我說——〕

女：可是我還要演戲的。此外在我這一生，什麼也不想要了……〔在王九儀安駭呆，他們往往是這樣說的，可是在我聽來依舊是深深地受感動。〕

我：好，算了吧。我要告訴你，就在這一剎那中間，你對於演戲的貢獻——或者不如說是你自己，在演劇方面的造就——是大大的超過了你過去所演過的一切角色的成績。此刻你受着痛苦；你深深的銘感到內心。無論在那一個藝術部門，你不具備了這兩種要素，你是不會有什麼成就的，特別在演劇藝術是如此。只要你首先付出這一種代價，才能够取得『創造』的樂趣，誕生一種新的藝術價值的樂趣。讓咱們馬上一一起動手幹起來，看看咱們的結果又是如何。讓咱們就你能力所及範圍內嘗試創造一點細微的，——而是純真的『藝術價值』吧。這是你的女伶生活的發展過程中的最初一步。〔那顆豆大的，美麗的珠淚已經被遺忘了，牠不知消失到那裏去了。現在換上一片可愛的，愉快的微笑。我做夢也沒想到我沙啞的聲音居然會使人破涕為笑。〕你細心的聽我講，老實的回答我。你從來看見過一個人，一位專門家，在從事他的工作的過程中埋頭於某種創作上的問題沒有？譬如說，你看見過一個

保障幾千人的安全的舵手在郵船上工作的情形嗎？看見過一個在顯微鏡前工作的生物學者嗎？看見過一位埋頭設計一座複雜的渡橋的工程師嗎？或者你又看見過一位偉大的演員表演他拿手好戲時的神態嗎？

女：我有一次在舞台的邊廂裏看過約翰·巴里穆①表演過『哈孟雷脫』②。

我：你看過他的戲，他給你最深的印象是什麼呢？

女：他演得真好透了。

我：這我曉得的，此外還有什麼呢？

女：他一心一意的只管做戲，一點也沒有理會我。

我：對了，這是更要緊的關鍵，他不僅是不理會你，連在他週圍的一切東西都不會理會到。他一心一意做他的戲，正好像一個舵手，一位科學家，一位建築師埋首於各人的工作一樣——他當時正在聚精會神。把『聚精會神』這句話牢牢的記着。無論是在那一個藝術部門，特別是在演劇藝術這一部門裏，這一點是非常重要的。只要能够聚精會神，我們便可以提起我們全部的精神的和才智的蓄力，集中於一種固定的對象之上。只要我們的工作興趣不斷，這種蓄力便可以維持到很長很長的時間——有時候居然可以長過我們體力支持得了的程度。我聽說過一次有一個漁夫在海上遇着大風浪，

① 約翰·巴里穆 (John Barrymore) 為舞台與銀幕上的優秀演員，舞台戲方面以演哈孟雷脫一角最有聲望。

初期，盛傳巴氏將該劇搬上銀幕，不果。

② 哈孟雷脫 (Hamlet) 為莎士比亞四大悲劇之一，寫懷疑主義者的丹麥王子復父仇的悲劇。

他足足有四十八小時之久沒有離開過他所掌着的舵，聚精會神的駕駛着他的小桅船，支持到最後的一分鐘也沒鬆懈。直至他已把船安然地駛回海港，他才吃不住，昏過去了。像這一種力量，這一個沛乎流露的不屈不撓的實力，是每一位創造的藝術家所應有的最基本的特質。你一定要自己的內心裏發現出這種力量來，然後把牠發展到最高限度。

女：可是，怎麼下手呢？

我：我會告訴你的。你不要着急。最緊要的關子是：要從事演劇藝術，首先少不了一種獨特的聚精會神。舵手有的是指南針，科學家有的是顯微鏡，建築家有的是構圖——凡此一切具形的，眼看得見的物體都是他們聚精會神與創作的對象。換句話說，他們都有一種『物質的』目標，俾他們全部精力都有所集中。無論是雕刻家，畫家，音樂家，作家都同樣有的。可是演員却根本沒有那回事了。你跟我說，演員，聚精會神的對象是什麼呢？

女：是他所担任的角色。

我：不錯，只是他先得明瞭他的戲才談得到。演員祇在經過揣摩與排演以後，才說得上開始着手去創作。或者換一句話說，他第一步是用『摸索、推敲』的態度去創作演技的，到了登台那天晚上他才到達『綜合、構成』的創作的地步。現在且問你，演技是什麼。

女：演技嗎？演技是演員……演戲，演戲的時候……我不大清楚。

我：你打算終身聚精會神的致力於一樁事業，而你居然可以不清楚這種事業是什麼嗎？演技是通過了藝術手段而誕生的人類精神活動的生活。在創造的演劇工作中，演員的聚精會神的對象就是人類

的精神活動。在他工作的第一個期間——即從事『摸索、推敲』的時間——是以他自己的靈魂，以及在他周圍的男男女女的靈魂爲聚精會神的對象。在第二個時期即『綜合、構成』的時期——却只以他自己的精神活動爲對象。這就是說，要談演劇，你就一定要知道怎麼樣聚精會神地去把握一些抽象而不具形跡的東西——去把握一些只有深入自我之中纔體會得到的，只有在人生中最偉大的清操與最殘酷的鬭爭爆發的一刹那間才會流露出來的東西。換言之，人類清操有些並沒有實質，只能從啓發或想像得之。而你對於這一種清操却非得有一種性靈的聚精會神不可。

女：可是一個人怎麼能够把沒有實感的東西在內心裏培養起來呢？你又從何下手呢？

我：從最初第一步下手。譬如弄音樂，不是從蕭邦的『夜曲』下手，而是從最簡單的音階開始。演劇的最簡單的音階就是你的五覺：視覺，聽覺，嗅覺，觸覺，味覺。這些都是你的創造工作的鑰匙，正好像蕭邦的夜曲裏的一個音階一樣。你得用功練習怎麼樣去支配這個音階，怎麼樣把整個身心聚精會神的用在五覺上，使他們靈活的運用起來，給牠們各種不同的練習，要他們創造出各種不同的答案。

女：我希望你這番話不是指我連聽話或感覺的本領都沒有。

我：在日常生活中你也許是懂的。就是『大自然』也教過你一點點。（她的胆子大起來了，講話的神氣有點像要跟全世界的人挑戰似的。）

女：不見得吧，在舞台上我也懂得的。

我：真的嗎？咱們試試看。現在你就這樣的坐着，請你假裝聽見一隻耗子在那面牆角挖洞的聲音。

女：觀眾坐在那一面？

我：這對你一點關係也沒有。你的觀眾還不至於忙着買票看你的戲呢。不要管這些事。乾脆照我出的題目做去。聽，一隻耗子在那面牆角挖洞。

女：好的。（接着她做的却是種莫明其妙的神態，用右耳不對，用左耳也不對，看起來一點也不像，是在靜寂之中聽見耗子的小爪輕輕的在挖洞的微聲。）

我：好了，現在再請你假裝聽見一班交響樂隊奏着阿伊達前進曲①樂聲吧。你懂得這個前進曲嗎？

女：自然懂得。

我：那末，請吧。（又是剛才的老套——看來一點也不像是聽着一段勝利的前進曲的演奏的樣子。我笑了。這孩子才明白是出了毛病，她有點不安。她等待着我的判語。）現在我曉得你也知道你是多麼不中用，你連高音與低音之分都差一點鬧不清楚。

女：你出的題目實在太難了。

我：你說李爾王的詛咒上天的一段戲倒是容易作嗎？不，親愛的。我得坦白的告訴你：你連怎麼樣去創造人類精神生活中最渺小的最簡易的片段還不知道呢。你不知道怎麼樣去運用性靈的衆精會神。你不僅不懂得怎麼樣去創造複雜的感覺與情緒，甚至連你自己的五覺都把持不住。凡此一切你每

① 阿伊達 (Aida) 爲意大利歌劇家凡爾第 (Verdi) 的作品。

天都得下苦功去練習，我可以給你千百個題目。要是你肯用點腦子，你以後還會另外發現千百個題目的。

女：好的，我願意學。我願意照你告訴我的做去。這樣我够得上做個女演員嗎？

我：你問得很對。單是這樣你還够不上做個女演員。只能聽得清楚，看得明白，感應得忠實，是不够的。你一定要把牠運用到各方面去。假定你此刻在演着戲。幕開了，你第一個題目就是聽着一輛車子漸漸駛向別處去的聲音。那時候劇場裏成千的觀眾都在自己的私事上轉念頭——有的想着交易所的買賣，有的想到家庭的煩惱，有的想到政局，有的想到吃晚飯，或者有的對隔壁的漂亮姑娘轉念頭——可是你一上場便得馬上把觀眾的注意力抓過來，使他們一下子就感着你的聚精會神的表演比起他們聚精會神於私事是重要得多了，雖然你只不過是聚精會神的聽着一輛想像的汽車駛向別處的聲音。你一定要使他們感覺到在你那輛想像的汽車之前，他們連想起交易所買賣的餘裕都不應該有的！感覺到你是比他們有力得多，感覺到在這一刻那間你是世界上最重要的人物，誰也不敢打擾你一下。一位畫家繪畫的時候，誰也不敢打擾他，假使一位演員做戲時而居然會讓觀眾妨礙了他的創造，這只能怪他自己沒本事。要是所有的演員都有了我說過這種聚精會神和本領，就一輩子不會出這種亂子。

女：可是他需要什麼東西幫助他，才可以做到這一點呢？

我：需要才能與技巧。演員的教育可分作三部分：第一部份是他身體上全部的生理機能，肌肉和筋絡的教育。站在導演的地位上說，一個演員有了發育完善的身體，我可以很有辦法的支配他做戲。

女：一個新進演員在這一方面要下多少時間的苦功呢？