

中國話劇理論與歷史研究會 上海戲劇學院

田本相 丁羅男 焦尚志 主編

中國
現代
戲劇理論批評書系
27

鳳凰出版社

中國話劇理論與歷史研究會 上海戲劇學院

田本相 丁羅男 焦尚志 主編

中國
現代
戲劇理論批評書系
27



鳳凰出版社

第二十七冊

演員藝術論 柯克蘭 著 吳天 譯 劇場藝術社 民國二十九年 一

劇場藝術講話 吳天 著 上海潮鋒出版社 民國三十七年 七七

抗戰與戲劇 田漢 著 商務印書館 民國二十八年 一二三

戰時戲劇論 胡紹軒 著 獨立出版社 民國二十九年 二五九

舞臺技術基礎 劉露 著 上海雜誌公司 一九四九年 三二七

演員藝術論

柯克蘭 著 吳天 譯

劇場藝術社

民國二十九年

劇場藝術
戲劇叢書之 8

演員藝術論

劇場藝術出版社

原 序

六年前，我曾寫過一本小冊子『藝術與演員』公諸於世，在那本書裏面，我主張演員和畫家、音樂家一樣，可以被稱為藝術家。到了現在民主時代，那種舊時代對於演劇藝術所有有的糾纏不清的偏見，是已證明再沒有存在的餘地了。

我的計劃果真成功了嗎？我自己雖然不能證實，可是，沒有人對我的結論提出反證，這却是事實。而我的書籍的發表，却可以說是對於演員既無名譽，又無榮耀的那種因襲的頑固習慣的最初一擊，——從此同樣的事件便接二連三地發生了。這樣下去，那種頑固的習慣被粉碎的日子，怕不會再遠了吧！這麼一想，我的勇氣便湧上來了。自從演員莫利哀授到了列接翁·德邁蘭勳章以來，天才演員莫里哀的確可以被稱做 *dignus intrare* 了。（註）

直到現在，在任何場合，我還竭力發表演員事業是藝術家的這種道理。這本拙論中的我的主旨，也正在於研究演員藝術這種東西，檢討牠的條件，並且確立關於那正確習習的法則。

這是我根據三十年悠久的歲月，從我自身經

驗推衍出來認為正確的東西。

(註) 拉丁語，意思是「有資格做成朋友」。

莫利哀作「心病者」(Le malade imaginaire) 中的文句「dignus est intrare」，是在介紹某人參加團體，社交的場合常用的語言。

原

序

一・演員的「第一自我」與 「第二自我」

我以爲凡是藝術與其說總有點兒詩的成份，不如說多少總得修飾並解明真理。

就因爲這個原因，畫家手邊有着畫布與畫筆，雕刻家有粘土與鑿刀，詩人則有語言和歌唱的才能——如節奏（Rhythm）韻律（Metre）腳韻（Rhyme）等。一切藝術以其各式各樣的媒介體而互異，而演員的媒介體便是他自己。

自己的臉孔，身體和生命就是他藝術的材料，運用這些，便產生了他的創作。

所以演員的存在不得不是二重的。一方面他是表演者，演奏者，同時另一方面，他自己又是演奏的樂器。

在實際上，由於那是作者所創造，所以與其說「第一自我」苦心創造性格，不如說理解作者所描寫的東西來得更好，將戴度甫（Tartuffe）哈夢雷特（Hamlet）阿爾奴兒夫（Arnolphe），

或是羅米奧（Romeo）（註一）這些「第二自我」，實現在他自己之中。

而可能成為演員的稟質的特徵就在於這種二重性，的確，牠存在在 anywhere，就好像我的朋友A. 都德（Daudet）（註二）在「小說家自身」之中發現了這種道理似地很為高興。

現在我所用的文句，實在是從他那兒借來的，他在「他本身」之中承認「第一自我」和「第二自我」，那就是說，一個人和一般平常人一樣，是喜怒哀樂的普通人，還有一個人，是不管在任何感動的瞬間，都能冷靜地觀察，分析，以將來的創作為目的的旁觀者。

可是，在作家方面，這種二重性却不像演員那樣活動，也不表現到外界來。「第一自我」的作家雖然追蹤着「第二自我」的行動，但這兩者是並不衝突的，可是演員的「第一自我」活動於「第二自我」時，都要終止在他想像的人物身上，並且將牠變形。換句話說，從他自身之中，產生像他所要創造的藝術品來。

畫家描繪肖像時，設置Model 在一個固定的位置上，然後用他那有訓練的觀察力，將可能把握到的一切形象的特徵，用畫筆捕捉了來，而以自己的藝術力量將牠移植在畫布上。這樣，便完成了他的作品。

可是演員却還有一件事要做，那就是他必須將「他自己」沒入到畫像裏面，而這個畫像說話，動作，來回於邊框（就是舞台）之中，却又不得不給觀眾和他本人同樣的感覺。

演員描畫人像的時候——那就是當他研究某個脚色的時候，他首先把劇本全部慎重地反覆幾次熟讀了之後，認清了作者的意旨，解剖那性格的「重要」和「真實」，在整個計劃（Plot）上理解那脚色的活動範圍，那就是說，要用那種「必須要這樣」的「形體」，才能理會其性格。求 Model 還是其次。

這樣，像畫家似的，他攝取一切特徵，將那形象不畫上畫布而畫在自己的身體上，他控制「第二自我」，表現所需性格的一切要素，不論他描畫穿着什麼服裝的戴度甫都是採用這種道理。他給牠某種步法，某種特徵，而用牠來再現他自己。他統制自己的臉孔，自己的身體。等到他本身中的批評家「第一自我」滿意了，於是才宣告現實的戴度甫就是那麼一種姿態。他竭盡全才能雕琢，磨鍊，又修補。可是還還不是充份的，到了這時，他還祇是表面的類似，只獲得那種人的外貌，還沒有達到那性格。他一定要像聽見現實的戴度甫說話那樣地聽見他自己的戴度甫說話。當他想到那脚色的演技時，他本身就必須從戴度甫的靈魂的根底來走動，動作，做姿態，傾聽，以及思考，就這樣完成了那畫像。在邊框——就是舞台裏，任何時候都沒有妨礙。如果是這樣，那末他一上台，觀眾便絕不會輕聲咳嗽說：『喂，那出來的就是某某人，』一定要大叫：『好啊！戴度甫！』這麼一來，就成有根基的演員了。要而言之，第一，首先要對角色作徹底的深奧的研究，其次，喚起「第一自我，」使得可以表

現那個角色的性格再現於「第二自我」，這便是演員之路。

同時。要像我們的先輩莫理哀那樣，吸取一切材料。爲了完成那角色的相貌，把他本身在人生觀察中蒐集攏來的個人特徵，附加在那畫像上，這也是必要的事。於是幾千個守財奴都被溶解，鑄入了一個普遍的相似的模型，這樣一個阿爾巴共(Harpagon)便產生了。(註三)

(註一) 戴度甫 (Tartuffe) 是莫理哀 (Molière) 名著偽君子 (L'Imposteur 或 Tartuffe) 中主人公；哈夢雷特 (Hamlet) 是莎士比亞名著哈夢雷特中主人公；阿爾奴兒夫 (Arnolphe) 是莫理哀名著夫人學堂 (L'École des Femmes) 中主人公。羅米奧 (Romeo) 是莎士比亞名著「羅米奧與朱麗葉」 (Romeo and Juliet 或譯鑄情) 中男主角。

(註二) 都德 (Alphonse Daudet 1840—1897) 法小說家，著有沙弗 Sapho 等。

(註三) 阿爾巴共 (Harpagon) 是莫理哀名著守財奴 (L'avare 或譯慳吝人) 中主人公。

二・演員「型」和內心技演

演員心中同時存在的這兩樣東西是絕不能分離的，可是二者之中主要的東西却是做爲觀察者的「第一自我」，這是靈魂；而「第二自我」則是肉體，這便是「理性」。像中國聖賢所謂「最高支配者」的那種「理性」似地，「第二自我」對「第一自我」的關係，就好像詩韻之於定律一樣，只是唯命是從的僕人。

如果這種統制是健全的，那末，他便是偉大的藝術家了。

假使要說理想，那末這種可以稱爲「同身同體」的「第二自我」，要自由得像一塊柔輓的油灰（彌補玻璃窗漏縫的油灰）一樣，一切部份都可以爲了適應需要，做成任何形態。羅米奧是個漂亮的美少年；雄辯而煽動的李却三世（Richard III）（註一）是「奇醜偏僻的癩蝦蟆」，費加洛（Figaro）（註二）則是那種依賴自己的才能，滿不在乎地帶着丑角面具的白鼯鼠似的隨從。

演員一定要具有萬能的材料。如果具有能演一切「型」的材料，那末要怎麼便可以怎麼了。到了那時，這種幸福的身體，不可以和造物主來較量較量嗎？

但是不怕肉體怎樣有彈性，相貌怎樣柔輓，無論是誰，總不能完全適合藝術家的想像力。

其中，譬如有些人具備理解和表現的能力，但因肉體外貌的關係，却妨害他扮演某種腳色；又有一種人，不管怎樣矯正總不能適合某種「型」，這種人也很多。更有一種人，「第二自我」——與其說第二自我不如說他的個性，非常頑固地堅持着自己的領域，竟沒有解脫的辦法，就這麼一直投入自己的腳色之中。代替了再現那相像的容貌，反而將那腳色隸屬於他自己，給牠和本身相通的相貌。這種方法的主要缺陷，就是他只做了一種演員，並不能演任何的角色，所以斐立克斯(Félix)(註三)老是創造許多斐立克斯，蒙納·修里(Mounet-Sully)(註四)在他的造像之中，一切腳色在某一點上可以說都是「孟納化」。怕就爲了這個原因，他的所謂空前絕後的哈夢雷特才產生了出來吧。因爲他自己就是哈夢雷特。他在生活裏，便像哈夢雷特似的爲深切的憂鬱所苦惱，時常突然地粗暴，而他又和哈夢雷特同樣有着強烈的譏刺和微妙的同情，試想逃到夢想的世界裏去。所以，就是把哈夢雷特的「形象」和蒙納·修里完全切開，單是他的演技已經是傑出的了。因此他扮演哈夢雷特便成爲一生光榮的事，而實際上也顯示了偉大的成功的原故。可是，一件事

情是有兩面的，爲了明瞭我說話的意義，且引用一件事實來證明，蒙納表現「荷拉司」(Horace) (註五)時，我是那時的值日監督。在第二幕有名的場面演完了後，我把他找到旁邊來：

『蒙納，這既不是什麼教訓，也不是什麼忠告，你對角色的解釋是你自己的東西！你就那樣地把牠放在觀眾之前，觀眾不是立刻喝采歡迎了嗎？還有一點，我注意到了，當你說那句有名的台詞：“Alba vous a nommé; je ne vous connais plus,” (「阿爾貝既已選中了你，我再不認識你了。」)的時候，眼淚滾滾地滴落了下來，你不以爲破壞了荷拉斯和周里亞斯(註六)的對照嗎？也不想到建築在對照上的，那場面的全體要點會因此失掉嗎？』

『這很有理由，』蒙納老實地回答：『可是，沒有法子呢。無論如何，我總覺得郭乃意(Corneille) (註七)所寫的荷拉斯的性格，對自己不够人性似的。』

就在這兒，演員的自我把他正在表演的脚色奪去了。我們是明顯地看到了。因爲蒙納是個詩人，所以他比誰更理解詩人些，他非常瞭解郭乃意的意旨，可是因爲他那富有同情心的性格，不忍心把作者的意旨就那樣的表演出來，當他表演那個脚色的時候，就不得不把牠修正得適合於他自己本來的性格了。

這種解釋方法，一定會得到另一種結果，那便是：遠離了根深掘發性格描寫的內部研究——我認爲那是最重要的研究——而只是將有力的部

份放在外部表面的枝葉上。

當然，外貌是不能輕視的，可是，只努力於這種工作却是錯誤的。總之，我們不能把假定的正常的外觀上的特徵做為根據，用來做為創造角色的出發點。性格才是演技的一切基礎。

如果在自己的深處把握了角色的性格，外面的東西是自然而然會產生的，繪畫的效果也自然會隨之而來。

糜非時特非迺斯（Mephistopheles）（註八）是醜的，他的靈魂是怪異的，我曾經在維也納看見林斯基巧妙地表演糜非時特非迺斯，他給這腳色的性格以適當的外觀——跛足，佝僂的姿態。可是，糜非時特非迺斯有這種繪畫的姿態果真是適當的嗎？而每一行詩句的朗誦（Declamation）就好像站在照相機前面似的那種姿態果真是正確的嗎？傀儡把活的演員驅逐出舞台是好的嗎？不，絕不，「自然」絕不是那樣的修飾。這種方法，動不動就限於誇張，逐漸墮落到「固定的型」的傾向裏而去。

不但如此，就是從直接成功這一點看來，這種方法也是錯誤的，只用繪畫的外貌造成「形」的印象，是不易洗刷的東西。演員下場，一切便都被觀眾忘記了。就是補足了台詞，性格描寫，甚至於風格，在效果上也會立刻消失掉；進一步說，演員只把有力的部份傾向於外面的性格描寫，在姿體上，只用指頭的技巧來表現動作，在容貌上，只用特異的花樣獲得成功。噫，那末，在那時就不得不加以注意，演員怕不是娛樂觀眾，反

激怒了他們。如果笑過一次之後，第二次再回到這種效果，那一定會惹起了憤懣，這麼一來，恐怕演員就不得不抱最不愉快的感覺陷於陷阱裏了吧。

(註一) 李却三世 (Richard III) 是沙士比亞名劇李却三世的一生 (The Life and Death of King Richard III) 中的主人公。

(註二) 費加洛 (Figaro) 是法國大革命時代名劇作家博馬舍 (Beaumarchais 1732—1799) 著費加洛的結婚 (Mariage de Figaro) 中主人公。

(註三) 斐立克斯 (Elisa-Rachel Felix 1820—1858) 法國著名悲劇女演員。

(註四) 蒙納·修里 (Mounet-Sully 1845—1916) 法國著名悲劇演員。

(註五) 荷拉司 (Horace) 是法國古典戲劇家郭乃意 (P. Corneille) 著名劇。

(註六) 荷拉司，周理亞斯，都是荷拉司中主人公。

(註七) 郭乃意 (P. Corneille 1606—1684) 法國古典悲劇家，著有希德 (Lacid)，荷拉司等劇。

(註八) 靡非時特非迺斯是歌德的浮士德 (Faust) 中的魔鬼。