
鄭君里著

角
色
的
誕
生

序

保羅·牟尼 (Paul Muni) 有一次報告他在舞台上與在鏡頭前的工作經驗；他說，『你并不在表演，你在做反應。』(“You don't act, you react.”) 這個說法是科學的——符合於當代心理學者一般地認可的『刺激與反應的假設』(The Stimulus-Response Hypothesis)。「人的行為，乃是人體的對於現存的內在與外來的全部刺激的整個反應。」

這樣來理解行為 (Behavior)，那麼我們不妨說：八兩的刺激應引起半斤的反應，十二兩的刺激應有十二兩的反應，那纔可算是恰到好處。假使反應過份，例如八兩的刺激倒引起了十二兩的反應，在實生活中，此人可能是『生的門答而』，而在舞台上，不成問題是表演過火。又假使反應不及，例如十二兩的刺激祇引起了半斤的反應（這個乃是否存在的問題，而不是反應是否全部外露或發揮的問題），在實生活中，此人可能是麻木的、茫然的，而在舞台上極可能使得台下觀眾感覺到不痛快、不過癮，普通說這樣表演『平』（無高潮、無節奏）與『溫』（不賣力、不誠懇）。這裏雖用『斤』，『兩』等字眼，還意味着『質』與『量』的變方面。

刺激可以分爲兩類。一類引起那「自然人的」(Nath-man's)立刻的、比較簡單的、主要是生理方面的反應(這是一切自然人所共同的，不論黃種白種黑種棕種或混血，有時甚至馬犬猿等高等動物)，例如出汗，流淚，嘔吐，噴嚏，當風閉眼，觸火縮手，以及心跳與呼吸在劇烈動作時加速等等。又一類引起那「社會人」的(Social-man's)相當複雜的、整個的、可能是延期或歷時較長的處世反應(這却因人而異，每個人的健康，社會背景，教育，修養，尤其是各別的特殊的生活經驗，意識地或下意識地決定一切)；例如人們的反應，絕不會是嚴格的同樣的，雖然他們登同一的燃燒着的高樓，或乘坐同一的沉下着的危舟，或聽到同一的密集的槍炮聲，或身居同一的不可救治的病症，或遭遇同一的十分不公平的待遇等等。一個人的行爲，可以說是自然人的與社會人的兩類反應的交組；而人格的不同，實由於此人的與彼人的社會人的反應，大體上不相同。

社會人的反應是些什麼反應呢？它是自然人的反應的發展，磨練與修正，心理學的術語爲「制約」(Conditioning)——它沒有一個動作不是自然人原來能有的，不過經過社會生活的制約，各人的應用不同罷了。除非一個人生活在那比魯濱遜漂流記中的更是渺無人迹的孤島，他便不能不成爲一個社會人；他便不能不在他的自然人的反應上建築起并發展着他的社會人的反應。至於在舞台上，情節的發展本是人與人之間的社會關係的變動與調整，人物的發展也本是他的對人的態度與企圖的變動與調整。保羅·牟尼說的「你在做反應」，所做的百分之九十以上當爲所扮演的劇中人應

有的社會人的反應。

學習演技的與教授演技的所同感的困難，是那可以在課室內按步就班的學習與按步就班的教授的，祇能在自然人的反應方面較為有把握——這就是通常所謂「表情」。至於表情即自然人的反應如何應用到角色上——什麼樣的劇中人在什麼樣的處境中須用那些自然人的反應以恰好的做出必要的社會人的反應——却不是單靠課室中的「基訓」所能為力的。教師對學生，導演對演員，可以解說，可以暗示，可以鼓勵，可以糾正，以幫助扮演者從他自己的生活經驗中（廣義的，包括工作經驗在內）攝取與選擇那可以使用的材料，再慢慢地醞釀而成熟為一個有機體的演技。但如果扮演者的生活經驗不夠，「做反應」其實說無法下手。

如果機械地來講，演技不外這樣的三步：第一步曉得劇中人在台上的某一時刻所遭遇到的的是些什麼刺激；第二步曉得劇中人此一刻應有些什麼反應；第三步曉得怎樣把這些應有的反應，清楚的有力的美觀的恰到好處的在台上做出來。如果一個演員真這樣機械的去從事，那結果不免也是機械的，無血肉無生命無靈魂的，不有趣不感動不可信的，甚至破碎凌亂的。因為台上所須有的反應，每一劇中人應該是整個的；不是理智，態度，公關，情感，情緒，情操，姿態，行動與小動作等

等，各自爲謀，而是一氣呵成，打成一片——猶如千枝萬葉，萬綠千紅，祇是構成一株樹的。所以有時像有第三步，而真正的創作，我一向覺得，一切會是一起來的。前面所說第一第二步，我以爲做到還比較容易；難就是難在這個「怎樣」。「曉得」「怎樣」，仍是不够的；更重要的，乃是「會得」「怎樣」。

「怎樣」，「怎樣」！H——O——W！

如何便「會得」「怎樣」，每次「會得」「怎樣」！這是學習演戲者所關心的，也是職業演員所關心的。

中國的舊說法，扮演者應能「設身處地」。改用心理學的術語，扮演者不僅須有豐富的生活經驗，更須有「強盛的想像力」；在真實刺激并不存在的時候，扮演者能自主地便利地準確地想像即假定它們的存在，以引起在台上那一刻應有的反應。但這又是一個「怎樣」的問題。

中國的舊說法，「大匠能與人規矩，不能使人巧」；這個「怎樣」是祇可「意會」而不能「言傳」的。但是史坦尼斯拉夫斯基記錄了自己的以及別人的工作經驗，勇敢地努力於「言傳」這個「怎樣」。鄭君里也記錄了別人的以及自己的工作經驗，也勇敢地努力於「言傳」這個「怎樣」。我以爲後者受前者的影響頗大，後者也是前者的延長。如果鄭君里不翻譯演員自我修養，也許他不會

想到，甚至寫不出他的角色的誕生；但後書確有它自己的貢獻，有很多話確是未經前書道出的。這兩本書我都用心的讀完，我學習了不少東西。更因目前中國的戲劇工作者忙於實際工作，能够從事「戲劇文藝理論」的研討的，數已不多，而從事「舞台技術的理論」的探討的，幾乎絕無僅有。因此我特別珍視這冊富有創見創說的角色的誕生。我相信其他讀者也會和我一樣的珍視它的。

洪深三十六年十二月三日

目次

洪深序

第一章 演員與角色……………(一)

一 體驗與模擬……………(一)

二 一般化的模倣……………(二)

三 刻板化的模倣……………(三)

四 性格化的模倣……………(六)

五 本色的體驗……………(三)

六 類型的體驗……………(七)

七 性格的體驗……………(三)

八 兩種表演流派底比較……………(四)

第二章 演員如何準備角色……………(五)

一 角色底胚胎……………(五)

二 角色底「規定的情境」……………(六)

三 意象與形象……………(七)

四 愛角色……………(九)

五 感性的與理性的解釋·····	(九)
六 形象底基調·····	(一〇)
七 心理的線索·····	(二六)
第三章 演員如何排演角色·····	(一三)
一 強制的與自發的動作·····	(一三)
二 整體的與個人的排演·····	(一四)
三 形象底資源·····	(一五)
四 角色底精神的生活·····	(一六)
五 角色底形體的生活·····	(一八)
六 角色底誕生·····	(二〇)
第四章 演員如何演出角色·····	(二〇五)
一 形體的化裝·····	(二〇五)
二 精神的化裝·····	(二三)
三 演員與觀眾·····	(二三)
四 辨證的創造·····	(二四)
五 演員底個性、氣質、風格·····	(二五)
後記·····	(二六)

第一章 演員與角色

一 體驗與模擬

演技的基本目的祇有一個，就是，演員根據了角色的性格在舞台上創造出一個有血肉的人。

這中間存在着兩個對立的，矛盾的因素：演員和角色。

為什麼說演員和角色是矛盾的，對立的呢？

因為演員原來是一個社會人，而角色是劇作者所創造出的另一個社會人。無論這兩個人是怎麼樣相似，他們總有些差異，兩個人格多少是不同的。最後，這兩個不同的人格仍舊要統一為一個人格。

在演員創造過程中，演員先是與角色對立的，後來才慢慢與角色統一起來，這差不多是大家共通的經驗。

然而，在表演方法上，事實上的確存在着兩種流派——一派是重視演員與角色之間的不同和對立，另一派是重視兩者之間的統一。

前一個流派是從角色的外形底模倣着手。

後一個流派是從演員的內心底體驗着手。

前一個流派的演員們，因為使用不同的手段和方法來模倣角色的外形，產生了三種不同的模倣的方法：

(一)一般化的模倣

(二)刻板化的模倣

(三)性格化的模倣

後一個流派的演員們，因為是在不同的方式之下運用自己的內心去體驗角色，也產生了三種不同的方式：

(一)本色的體驗

(二)類型的體驗

(三)性格的體驗

我們要把這六種不同的演技，在後面加以分別的討論。

二 一般化的模倣

入題之前，我們想先說明：在演技的領域中，什麼是模倣(imitate)

模倣是一種機械性的複習。

要表現角色的思想和情感，演員可以機械地複習一般人用以表現思想和情感底共通的方法（這是一般化和刻板化的模倣的根源），也可以機械地複習從自己的體驗中所得的成果（這是性格化的模倣的根源）。

所謂『一般化的模倣』是指什麼呢？

我打算借用一些實際上的例子來說明。

假定有一個未受過演技訓練，毫無演技認識的人打算登台演戲，可不可以呢？

自然可以的。離現在二十年前後，在我們這圈子裏，真正從科班出身，練好了一套本事才登台表演的，很難找出一兩個人來。在現在或以後，這種情形還是有的。這種本領可以是無師自通的。為什麼演戲有這樣的便宜呢？

因為一個劇作者無論把某一角色的性格寫得多麼複雜，這種複雜的性格都不過是由那角色許多個別的，簡單的行為所表現出來的。而人類行為底構成，在生理和心理的基礎上，大家都是同樣的。人類受了一定的刺激便發生一定的反應，這種反應在神經系統上促起了情緒的（心理的）變化，在人身內促起內臟和體體的變化，在身外促起了面部表情，聲音，動作的變化（以上是生理的變化）。『這許多動作中最可以說明心理的，當然是那最容易看得見的動作了』，於是動作和姿勢竟成為心理

的符號標記，說明招牌。『（見洪深先生作表演術圖解）這些標記人人都認得出，人人都會使用的。

試把一個角色的最複雜的心理狀態分解為個別的行為，則其表現亦不出乎行、坐、交談、沉思、喜、怒、哀、樂等而已，有什麼了不起呢？這些本事誰都有的。

不錯，舞台上的表演跟日常生活究竟有點不同，於是祇要有一位行家指點他：『你得把動作聲音放大點，觀眾才看得清，聽得見，』就行了。

所以泰依洛夫●說：『有人問什麼是最容易的藝術，我將回答是演員的藝術。』

我最初登舞台時就有過這樣經驗：

十多年之前，導演在排演時告訴演員的僅限於在台上怎麼走動走動（大地位和大動作），其餘的一切都可以聽演員自由發揮。我們拖着天生的身體上台，自信祇要心定胆大，未嘗不能像在日常生括裏一樣的喜怒哀樂。因為要準備也無從準備起，唯一的擔心就是怕忘詞。

一上場迎頭碰到一陣上台量，像初次掉在水裏的人一樣，眼祇見濃濃的一片，呼吸被窒息，手足

● 包括面部表情。

● 泰依洛夫（Tairov）為蘇聯名導演。

沒有依憑，導演教好的地位和動作不知該用在什麼地方，一個動作剛做出來馬上就覺得不對，邁前一步馬上就退回來，自己完全陷入矛盾的，無意識的亂動中。好容易把自己強自鎮定下來，記起了角色的情感和動作，也記起了在日常生活我們表情感底習慣的樣子，我便順手拈來幾個現成的動作（自然其中還滲雜許多無意識的亂動），於是漸漸覺着心沒有那麼慌，動作和情感的味道似乎有點相近；再也不像初時那樣心是這樣想，手足是那樣動了。

當我發現這訣竅的時候，我在以後登台便曉得該在什麼地方用功夫了，我感到這些表情和動作不夠有力，我一定要把全身的氣力用在每一個表情和動作上面。賣力恐怕就是把戲演好的法門，一舉一動要『做足』（意思是演到過火），一出場聲音就『高八度』，手舞足蹈，搖頭擺尾，怒則咬牙切齒，全身發抖，悲則大聲哀號，縐眉擠淚。因為每個表情都要『做足』，上下的表情都很難聯成一氣。於是在觀眾看來，祇感到喜怒哀常，裝腔作勢，而我當時自以為是鞠躬盡瘁，極痛快淋漓之至。

上過幾次台，便感到一雙手是最難對付的，垂着不對，插在口袋也祇能是暫時的，一定要好好的運用它們，於是台詞便成為動作的課本。所謂動作主要的是指兩隻手怎樣要法。如說數目字，必屈指計算，言大小，必伸臂作比，說『今天天氣很好』，則以食指指天，說『你這個傢伙真不好』，則唸到『你』字時用手指你，唸到『不好』搖手示意。一切動作惟恐表現得不顯明，一切意思惟恐交代得不露骨，把觀眾看作聾子和近視眼似的，非如此不足以使他們領會。

像我這樣經驗，我相信大多數朋友都可能有的。我當時是使用人們通用的一般化的標誌和符號從皮相上來模擬一個角色，在這些標誌中，使用得最多的是說明性的動作。

這一種演技，據我後來從書本上所知，是稱為『票友式的過火表演』（見史坦尼斯拉夫斯基的

演員自我修養第二章。）

為什麼說牠是『票友式』的呢？

因為這種演技是原生的，自能的，是沒有演劇修養的人們所能使用的唯一的東西。

有人問史坦尼斯拉夫斯基（後簡稱史氏）：一個毫無經驗的演員表演時所使用的是一些什麼材料？史氏反問他：

『用與你所描寫的人物相符的，真實的有機的情感嗎？這些情感你是一點也沒有的。你甚至連從外表抄襲得來的一個完整的活生生的形象，都不能有。這麼一來，你怎麼辦呢？你就把那偶然閃在你的心中的第一個觸機抓住。你的心中儲滿了這些東西，準備在生活中隨時應用。形形色色的每一種印象，都留存在我們的記憶中，祇要需要時就可以用。在這種匆促或一般化的描寫的場合，我們不大留

● 史坦尼斯拉夫斯基（Constantin Stanislavsky）爲莫斯科藝術劇場創辦人，名導演與演員，創立現實主

義的表演方法，該項方法詳見演員自我修養與我的藝術生活等書，均有中譯本。

神我們所傳達的東西是否與現實相符。爲着把各種形象活現起來，日常的習慣已經替我們產生許多刻板的格式或外表的描寫標誌，這些東西得感謝悠長的習俗，使我們每個人都認識。」

其次，爲什麼說這種演技是『過火』的呢？

我們說過，一種行爲的構成，人的感官所接受的刺激是『因』，促起了生理和心理的反應是『果』。這種演技祇模倣一件事或一個人的一般化的外壳，他不僅是脫離了最重要的『因』，而且自然也把形體的反應來代替內心的（情緒的）反應。情緒和形體的活動是一致的，離開了情緒的活動，形體上的活動（如動作，姿勢）自然是造作出來的。拿我當初演悲哀的經驗做例吧，爲什麼這個角色要悲哀呢？他是在怎麼樣的一種情境之下悲哀呢？這些問題並沒有打進我的心，我最初祇想到一個問題，就是，在這個地方我要悲傷！老實說，在當時，我實在沒有辦法叫自己悲傷起來，但是我不得不悲傷給觀眾看，於是我不得不『大聲悲號，絢眉擠淚！』史氏說得好：『在舞台上不要爲奔跑而奔跑，爲難過而難過。在舞台不要『一般的』動作，爲動作而動作，要常常抱着一個目的去動作。』假使撇開奔跑或難過的原因和目的勉強去奔跑或難過，結果祇有出諸於做作，模倣。演員的一切努力祇好在這模倣的外壳上用功夫。演員愈是賣氣力，其誇張的程度就愈大，角色的較深邃的心理活動全被損殺，所以才說這種演技是過火。

這種演技雖然通常流行於業餘的『票友』或新進的演員之間，但是當一個有經驗的演員表演一種

他不知道的，不了解的，無法體會的事情或人物的時候，也容易沾染這種毛病。他既然對他所要描寫的東西無法表現，他就不能不從一般化的概念中抓取一些皮相的，似是而非的標誌加在他身上，聊以塞責。

我自己就有過這種經驗：我演過大雷雨中的波里斯。憑我的知識和經驗，我還能瞭解他是個帝俄時代受封建地主壓迫的小商人，他的懦弱的性格正反映出那當時的黑暗勢力底猖獗。但，帝俄時代的這種小商人究竟是怎麼樣的呢？說實話，我真想不出，既沒有看見過，找也無處找。可是，波里斯底另一種處境却無形中誘發我：他是卡特琳娜底『情人』。夫所謂『情人』者，不外乎年紀青青，漂漂亮亮，瀟灑洒洒之謂也。於是不管作者答不答應，我便順手把波里斯牽到天下有情人底一夥裏去。從此用功也有門路了：該溫存處極力溫存，該軟弱處便拚命軟弱，該難過處便儘量難過，反正這些地方都在劇本裏有案可查的。又如阿芒，方達生，周平以及邊戲不可少的年青小夥子之流，都不外是『小生』，而小生底特點又不外乎是風流爾雅。普天下的少女角色不外乎是『旦』角，而旦角底要領又不外是動人愛憐。人人如此，個個角色如此。無怪有人說中國難得有真本事的『小生』，而吃『小生』飯者又不能不自嘆『小生最難演』了。

從演員底心理去考查這種演技底根源，最顯明的特點就是，他表演時內心空虛，了無一物。他一方面從角色身上抓不住一點東西，一方面是全身氣力不知道使在哪裏好。於是他祇能把角色底行為情感拆開來，逐件去捉摸，按照祖傳的方式，使出吃奶的氣力去喜怒哀樂。既然是『無病呻吟』，自然就『言之無物』。你不能說他不用功——他拚命在枝節皮毛底標誌上用功。你不能說他不求好——他拚命賣力來討好。

此外，還有一種現象。

年來頗受人家恭維的一種所謂『生活化』的演技，有一部份在本質上也是一般化的產物，所不同者是：演員使用的是較熟練的技術。他們最講究表演得自然而隨便，要圓滑而沒有稜角，而很少去關心所表演的是什麼。他們把對角色性格（內容）底注意移到技術（形式）上。他們憑自己對角色底一般化的認識，而把軸演得一般化，這形象因為得着熟練的演技底渲染，未嘗沒有人味，但却缺乏真實的，有性格深度的生命，——在技術上他們取法於質樸的自然主義，而在內容上却徘徊於貧乏的一般化。

他們表演時內心模稜而空虛，祇是順手拈來一些自然生活底表象。這病根在於他們居恆對現實底冷淡，對創造底怠工，他們很少睜開眼睛，豎起耳朵對現實攝吸創造的資料，而往往憑一些概念或『想當然』的想法就去演任何角色了。