

# 舞動《蝶戀》祝英台

Interpretation of Character of Dancer in Ballet

*The Butterfly Lovers - Zhu Yingtai*

廖奕璇

Yi-Hsuan LIAO

國立台灣藝術大學舞蹈研究所表演組碩士班研究生

## 壹、舞動祝英台

大部分的舞蹈學習者，往往將學習重點著重於基本動作與舞蹈技巧，但能成功感動觀眾的舞者，必定是兼具精湛的舞技及角色詮釋之能力，尤其是舞劇表演所包含舞蹈的本質，更是少不了戲劇的成分，但此時台灣的舞蹈環境，無法讓舞者們能有許多舞劇演出的機會，少了舞劇中戲劇成分的磨練，舞者在演出時最欠缺的便是戲劇的修養。因此在此篇文章，選擇了自己親身參與演出之經驗，並具有戲劇成分之《蝶戀》<sup>2</sup>中的「祝英台」一角，期望藉此角色的分析，試著詮釋一位成熟的表演者所須擁有的條件與特質，並將研究成果提供參考。

舞劇中角色詮釋探討應結合表演心理學、舞蹈與音樂等關係，所要表達意境始能人景合一，具體詮釋舞劇中之角色，藉舞者豐富之肢體語言，將角色的獨特訊息呈現給觀眾。藉由2006年參與由前上海芭蕾舞團藝術總監林泱泱老師所編導之舞劇—《蝶戀》夢境一幕飾演祝英台一角，使自已有機會思考角色詮釋的議題，在探討過程中，深深感到舞者在舞劇演出時，除了注重舞蹈技巧的琢磨外，更要多方面深入思考角色詮釋的諸多面向，才能讓劇中人物鮮活起來。期望藉由本篇文章的撰寫，了解舞者可以運用相關方法提升自我的表現能力，在未來面臨不同的角色扮演時，期能發展出更多詮釋技巧。

筆者於2005年暑假有幸參與由前上海芭蕾舞團藝術總監林泱泱教授，為台灣藝術大學舞蹈系2006年的畢業舞展所排練之《蝶戀》選粹，並在此劇幕〈夢境〉的段落中擔任「祝英台」一角。排練過程中發現詮釋角色不只是舞蹈技巧的呈現，透過好的情感表達，才能表現出劇中角色內心變化的層次。透過戲劇表演的理論輔助舞蹈技巧的表現，探討如何將中國最凄美動人的愛情傳奇故事《梁山伯與祝英台》中，悲劇人物「祝英台」這名家喻戶曉的角色詮釋得淋漓盡致！

從自身學習過程中發現，在台灣舞蹈教育體制中，並無使用特定或非特定之角色詮釋表演方法訓練的教材作為正規課程內容。當舞者接觸到非音樂舞蹈時，也就是需要加入個人或角色的情緒在舞蹈

內時，老師或編舞者多半以口頭敘述角色情境，而舞者在沒有接受表演方法訓練的情況下，只能自我幻想或單純模仿的方式來詮釋，導致常常會有模稜兩可的情況出現。

由於自己在學習舞蹈過程未接受過專業戲劇科班之訓練，對於角色戲劇能力的表現較為欠缺，因此將藉由戲劇表演學中的表演方法之演員訓練的相關文獻來幫助自身更順利詮釋「祝英台」一角。在表演學中，演員訓練最大的目的是將表演的障礙降到最低的程度，能隨時接受各種知識，以便面對不同導演（編舞者）或劇本（舞蹈角色）時，以最佳的狀況去詮釋，是一個專業演員所具備的基本素養。通常將表演訓練方式歸納為兩種：

### 一、由內而外

由內而外的訓練，簡而言之，就是從內心的感覺出發，學習如何以外在的動作，來表達角色的內在情感。要求演員從人物的內心開始，藉由尋找角色心理動機的過程，也就是說，角色的每一個動作，所說的每一句話，都有所謂的內在動機，也就是理由。值得注意的是，當演員太過重視表演技巧，而忽略了角色內在的真實情感，是無法引起觀眾的共鳴，亦無法真正感動人心。此方法在國外發展較為完備，在國內也大多使用此一種方式。代表人物為俄國戲劇大師史坦尼斯拉夫斯基（Constantin Stanislavsky, 1863 - 1938）。（邱坤良，1997：16）

### 二、由外而內

另一種由外而內的方法，是先由身體訓練開始，當演員能自由運用身體時，才進一步尋找角色的情緒起伏。例如傳統戲曲，從練功開始，有所謂「手、眼、身、法、步」等肢體訓練，演員經過長時間的肢體磨練，一方面學習動作上的程式，一方面也使演員得以靈活使用身體的每一部分。代表人物為果陀夫斯基（Jerzy Grotowski, 1933-1999），主張利用身體記憶來喚醒情感記憶，認為一味要求演員搜尋情感記憶，反而會抓不到頭緒，應由容易掌握的身體記憶去引導出內在的情感，角色發展較有跡可循，不再只是空洞、不著邊際的指令。（邱坤

良，1997：17）

從所選取之演員訓練方法，當然只是提供途徑，不是唯一的幫助，在藉由此文獻探討，更能幫助筆者及提供他人日後接觸詮釋不同角色。

## 貳、自身詮釋歷程

### 一、角色分析與詮釋

詮釋角色過程中，學習到許多不同於平日在

教室裡所攝取的經驗。在此段落中，筆者以「祝英台」為討論中心，分別從劇中角色本身、舞蹈動作編排與運用、音樂給予想像的，影響情緒的催化之範疇加以討論，並以筆者個人所詮釋「祝英台」的過程、學習經歷與自我省思做統整。

#### （一）「祝英台」人物分析

為了能更深入角色，筆者利用的表演手冊中提出的「演員的七大作業」作為進入角色的思考與練習的方向。

表1 演員七大作業（本文章整理）

演員七大作業	《蝶戀》夢境中之祝英台
角 色	筆者欲詮釋之角色名為祝英台，16歲的少女，上虞祝家莊祝員外之女，出生於富有家庭，舉止優雅、眉清目秀，有著絕好的容貌，反抗傳統社會對女子的不平等待遇和束縛，爭取與男孩子一樣讀書受教育的機會，男扮女裝到書院唸書。
情 境	了解角色中的世界，時代背景，故事發生在東晉時期的浙江。了解情境後，使筆者更能掌握劇本中角色的定位。
關 係	了解與劇本中其他角色的關係，是極為重要的。關係不是存在腦海的，而是取決於最直接的感受。筆者整理出有同窗三年的同學關係、與祝英台結拜的義兄弟關係、還有至死不渝的愛情關係。
目 標	為自己定好詮釋的目標，當排練到中後期時，筆者為更進入角色，時常幻想自己就是祝英台，也和舞伴以劇中人物相稱，筆者認為，此舉動可增進舞伴間的默契。
障 礙	在練習過程難免會發生障礙，筆者學習到此時更應做好情緒管理，和舞伴做好溝通、協商，並一同討論要如何破解障礙。
行 動	為此演出，筆者時常利用排完的時間，與舞伴繼續工作至晚上十一、二點，並且幾乎每天一同排練，因此在行動力的表現上，筆者相當感謝舞伴的細心與耐心。
角色自傳	此作業較適用於純戲劇演出，由於舞蹈是運用身體來表現演員要說的話、表現出情境為主。而在戲劇作品中，必須由演員的聲音及誇張的臉部表情來表達，所以角色自傳十分重要。筆者較不建議舞者利用此工具。

此外，從整個故事連貫上下劇情內容，試著推敲出祝英台角色的心理狀態：

1. 對同窗三年的梁山伯產生感情，情竇初開，是童真、忠實、純樸的愛情。
2. 面對自己單相思的人，有著強烈的愛慕之意，卻必須壓抑內心的情感。
3. 壓抑情感所累積的思念、古代女子愛情的道德觀，相互矛盾的內心狀態。
4. 想著與梁山伯相戀，心中充滿了甜蜜的喜悅，沉浸在幻想的愛情當中。

藉由角色的七大作業以及文獻的整理，幫助筆者抓住了角色之整體印象，在角色揣摩的部分，筆者觀看不同演出形式的《梁山伯與祝英台》，幫助了在詮釋夢境之段落，透過觀賞各種版本所呈現祝

英台之個性與角色精神，融合自我特質，創造出屬於自我的新角色。

在眾多改編自梁祝故事的藝術演出中，筆者選擇了1963年邵氏經典電影《梁山伯與祝英台》，導演為李翰祥，由凌波飾演梁山伯，樂蒂飾演祝英台，於2003年上映的《蝴蝶夢 — 梁山伯與祝英台》，由台灣中央電影公司和上海美術電影製片廠聯合製作，以及2005年台灣藝術大學50週年慶由大風音樂劇場推出的《梁祝》音樂劇，王柏森飾演梁山伯，洪瑞襄飾演祝英台。以下為筆者進行分析各種演出形式所詮釋出祝英台之角色精神，並透過觀摩其表現方法，取其接近想傳達之特質，融合自我表現的方法，創造出新的角色。

表2 各種演出形式所詮釋之祝英台（本文章整理）

筆者自身分析 角色精神	
不同版本之《梁祝》	角色祝英台，16歲的少女，上虞祝家莊祝員外之女，出生於富有家庭。
邵氏經典電影《梁山伯與祝英台》	由樂蒂飾演之祝英台，外型典雅，氣質清秀。影片中，英台被書僮發現心中難捨山伯之情時，行動上立刻表現出姑娘嬌羞的肢體，嬉鬧般的追打銀心，從此動作及神態中發現小女孩初談戀愛的羞澀以及心中甜蜜的喜悅，最後更勇敢的將滿腹難以啟齒的心事，告訴書院的師母取出白玉環，交與梁兄為信物，期望替自己成全好姻緣。
大風音樂劇場《梁祝》音樂劇	在劇中，由洪瑞襄飾演的祝英台才華橫溢，喜愛讀書，機智伶俐、辯才無礙，有自己的主見和思想，也有現實與情感無奈的掙扎，唱功與演技感人，傾心梁山伯時，讓人感受到小女人戀愛的甜蜜。
動畫作品《蝴蝶夢 — 梁山伯與祝英台》	動畫中的祝英台個性好動活潑，對外面的世界充滿了好奇，在外型及行動上比起電影及歌劇版本之祝英台，較接近十六歲的年紀，具童心未泯的一面。
筆者於《蝶戀》詮釋之祝英台	外型清新脫俗，個性溫雅，內心思慮成熟，卻又具童心未泯的一面。在面對初戀時，仍有一般人對於愛情的迷惘、喜悅、昏頭、憂慮等反應。

#### （二）舞蹈動作特徵

《蝶戀》中，「祝英台」的動作設計運用了許多中國舞蹈身段的元素，結合芭蕾舞的技巧，在某些手指姿勢，採用了「蝶姿式」（圖1），在「夢境」一開始，「祝英台」獨舞部分，運用了腕手裡的「左右下擺手式」（圖2），此動作用於表現女子之嬌美，「左右下擺手式」搭配胴體的屈身俯仰，也就是腰的曲伸變化，表現了女子內心情感的交疊。另外藉由提、壓腕，帶動手臂上舉，加上身體配合呼吸做提、沉，動作特色在於身體的鬆、緊與高、低之間質感與對比的呈現（圖3、4），表示內心的憂慮和甜蜜參半的心情。接著與「梁山伯」的

雙人舞，兩人一同以「抱臂式」做相擁，在三次的擁抱，各賦予不同的意義，第一次，「祝英台」是羞澀的（圖5），第二次，拒絕與渴望的情感同時存在（圖6），到了第三次開心的接受，並且沉浸在甜蜜中（圖7）。兩人追逐嬉戲時，開始運用芭蕾舞技巧，從容、靈活舒展的 Arabesque作輕飄的移動（圖8），表現英台俏皮、活潑的一面。接著一連串質地乾淨、清脆的雙人舞動作組合（圖9、10），說明了沉醉在熱戀中雀躍的心，另外在這段舞的雙人裡，也出現了手腕連接臂部手肘，柔軟如流水般的飄動，感覺像在飛翔，表示兩人就像成雙成對的彩蝶，空中自由的飛翔起舞（圖11、12）。



在這一段舞裡，採用了許多國舞中身段的舞蹈語彙，融合芭蕾舞的腳尖技術，而由於整段舞情緒的改變，舞蹈的動作質感以及代表的動作涵意也會有所不同。

透過此段舞蹈動作的分析，讓筆者更清楚整個舞蹈編排，也從中發現動作的特徵，只要藉由想像並賦予意義，都是可以幫助表達角色內在的情感。「舞劇」，顧名思義就是利用舞動的肢體語言，敘述一個故事。換言之，每個舞步，就如同我們說的每一句話，因此在學習舞步時，也要清楚知道每個動作所代表的意義，把每個動作都「說」清楚，令觀眾明白其意義。此外除了把動作的骨架吞下肚，更須確定表演的每個細節，如動作角度的精確、動作間環節的連貫、眼神的方向等等，並且將其幻化如同美麗的詩句，才可能感動觀眾。

### (三) 音樂的影響

當觀眾欣賞舞者的舞姿時，透過肢體動作基本的反應，只能掌握舞者欲表達的一部分，但加上音樂之後，觀眾的情緒便能隨著音樂起變化，並接收到舞者肢體所傳達的訊息，因此音樂無疑是舞者與觀眾另一座無形的橋樑（林春香，1989：55）。此外音樂在舞劇裡所扮演的腳色是多樣性的，例如氣氛的營造、節奏的變化，影響舞步的變化和外貌，並且輔助動作的連貫性和韻律感，而音樂的創作理念更能引領舞蹈進入另一重心的領域（平珩，1995：55）。由以上文獻論述可理解到，舞劇中的音樂不僅是舞步的配樂，對於想像力及情緒也有極大的影響，可透過音樂的傳達及催化，洞悉舞蹈中的意念。

編舞家安東尼圖得（Antony Tudor）認為：「舞蹈藝術真正能吸引觀眾並非編舞本身，而是音樂與舞蹈兼容的震撼力。（林春香，1989：56）」另一舞蹈家法納奧霍爾（Fernau Hall），亦有相同論點，他認為：「觀眾結合了舞者的動作及聽到的音樂而衍生出新的影像。（林春香，1989：56）」。

在《蝶戀》中所詮釋舞蹈段落之音樂，為大陸作曲家何占豪、陳鋼所編創「梁祝小提琴協奏曲」中的第一主題，國內多稱之為「愛情主題」，是最令人耳熟能詳的一段旋律，此樂句取自越劇《梁山伯與祝英台》中的一段曲調，樂曲中用小提琴獨奏代表祝英台，大提琴來代表梁山伯，大提琴與小提琴間的相互對映，纏綿悱惻的對話，細膩的表現梁、祝之間純潔、真摯相互的愛慕之情。此段樂曲的感染力極為深刻，對於筆者在詮釋夢境一段舞蹈時，給予很多情節與畫面的想像，以下是藉由所蒐集之資料，對此樂曲的情節描述，加上筆者細聽音

樂所獲得的想像、感受，做了如「表3」的統整。

透過對音樂每個樂句細部的分析，幫助表演者在表現舞作時，給與豐富的情緒及畫面的想像，而樂句也如同戲劇中的台詞、語調，具有情緒及所要傳達的意義，音樂所製造出來的氛圍，更是牽動著觀眾的情感起伏，所以每個動作、甚至一個簡單步伐都必須與音樂相互呼應，認真的去感受音樂、用心的聆聽每個樂句的呼吸，才能使觀眾在視聽合一的情況下產生一種心理上的共享。因此舞者在表演時，對樂曲需要有一定的了解與掌握。

表3 樂曲給予跳舞時畫面與情節的想像（資料來源：本文章整理）

小提琴 祝英台	大提琴 梁山伯	
音樂主要段落	舞蹈段落	情境與畫面的想像
序	進入夢境	小提琴悠遠綿長展開，夢中回復女兒身景象由模糊慢慢變得清楚。
小提琴獨奏	女主角獨舞	主旋律奏起，深情舒緩內省的音色表示英台內心的百感交集，甜蜜與痛苦交織。
大提琴獨奏	男主角獨舞	瀟灑的音調、低沉的主旋律，表現山伯被英台深深吸引，心裡交雜千百種滋味。
大小提琴齊奏	男女雙人舞	大提琴撥奏傾訴愛意，小提琴逸旁隨和如兩人春遊、追逐嬉戲的歡愉情景。
合奏	尾聲	如大浪湧來的管弦樂，與大小提琴齊奏氣氛到達最高點，揭了永不分離的愛情。

### (四) 祝英台角色之詮釋

在初期由林泱泱教授指導時，提到「夢境」一幕雖然不像此舞劇其他段落舞蹈，充滿高技巧性之雙人舞，但也因為少了炫技部分，觀賞者觀賞的重心便很容易轉移到表演者在情感上的表達。老師也曾說明，祝英台在此段舞蹈，是在夢中實現愛慕梁山伯之情，在獨舞時表現出的是對梁山伯的掛念、內心百感交集，痛苦與甜蜜相互交織，但當遇見梁山伯並與其對舞的部分，都應該盡情的釋放出愛意，由一開始看見梁山伯時，隱藏不住心中喜悅而顯現於臉上驚喜的神情，進而相互吸引，由羞澀漸漸傾訴彼此愛意，甜蜜的沉浸在戀愛中。因此在夢

境段落詮釋最難的地方，在於如何能以肢體以及靈活的表情勾劃出男女之間的愛慕之情。筆者以自身詮釋之過程簡要整理如下：

#### 1. 連貫劇情

詹竹莘的《表演技術與表演教程》一書提到：「劇本中人物之間關係的發展變化過程，事件、情結、矛盾衝突等，都應具體的掌握」。雖然自己僅參與整個舞劇中「夢境」一幕的演出，但必須連貫整個故事前後的劇情，幫助醞釀心裡的情緒，將其內心細微的轉變、起伏，以及與梁山伯之間的對話，藉由身體、面部表情做清楚的呈現。

#### 2. 角色情感與舞蹈動作之結合

除了整個劇情的連貫上，必須合情合理、前後一致，甚至要求舞者在演出當下必須流露出自然真實的情感，例如：在「夢境」中，筆者所詮釋「祝英台」與「梁山伯」的相戀，必須將情感更深刻的投入，如同自己真實生活的經驗一般。因此筆者排練的過程以及日常生活上，甚至時常以劇中角色的名字與舞伴相稱呼，讓彼此從平時的生活，幻想著自己就是劇中的角色，也藉此培養默契。

由於林泱泱老師在台時間有限，所以在舞蹈的表現還尚未到達熟練的狀態，也較無表演性。教授離台後，此舞蹈段落的練習則由學校的杜玉玲老師及蘇威嘉學長指導，另外也透過和舞伴不斷的溝通與試煉，產生以下之練習方法：

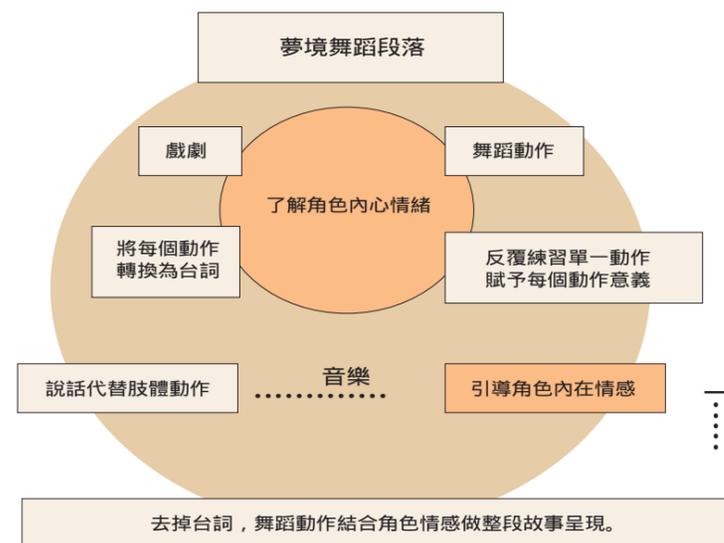


圖13 舞蹈段落練習方法（本文章整理）

- (1) 將所有戲劇部分與舞蹈動作抽離。
- (2) 將舞蹈動作段落拆解成單一動作。
- (3) 兩者抽離同時，仍然同步細聽音樂，並進行了解角色內心情緒之工作。
- (4) 反覆練習單一動作，練習同時以角色之內心情緒賦予每個動作意義，如同演員說的每一句話。
- (5) 和舞伴各自賦予動作意義後，在一開始可用講話對戲的方式代替肢體動作，引導自身進入故事的情境。
- (6) 最後保留與舞伴對話、演戲時，所引導出的情緒、狀態及反應，去掉說話的部分，回歸到最初由舞蹈動作連結做整段故事呈現。

#### 3. 芭蕾舞技巧與中國舞蹈文化特質的相互運用

在「祝英台」的表演方面，值得一提的是，此民族式芭蕾舞<sup>3</sup>舞劇之編排特色，將芭蕾舞技巧與中國文化特質做相互運用，因此除了不斷的練習，讓自己習慣兩種舞蹈語彙的結合，也分別了解各自在於動作以及情感上表達之特點，例如：西方的古典芭蕾舞，在動作的線條上比中國身段來得舒展及挺拔，因此在情緒上的表現可較為奔放，而中國身段以身體的曲線為其特色，展現女子婀娜多姿的體態及內心的含蓄，對應以上兩者特點，在「夢境」中表現的是「祝英台」羞澀、思慮的內在情感，即使情緒由開始的內斂轉變為活潑，到最後激昂的勇敢追求



圖14 梁祝兩人嬉戲遊玩的段落練習，先以各自假設的台詞對戲，從對話演戲的方式引導出內在快樂嬉鬧的情緒，最後再結合舞蹈技巧呈現舞劇的內容。

自我的愛情，在此過程還是必須符合中國古代女子特有的內斂風格，因此表演者必須消化這些情緒，將其應用融合於西方芭蕾舞技巧以及中國舞身韻動作。總觀來說就是，必須在「內斂情感」與「外放的肢體動作」兩者缺一不可的情況下，找到其平衡點，做最好的詮釋與表現。綜合上述論點，飾演「祝英台」一角，最基本的條件是具備純熟的芭蕾舞技巧及中國舞蹈細膩的身段，藉由兩種風格舞蹈特點之結合，表現出角色豐富的情感。但要適切的傳達劇中人物精神，更重要的則是表演者對於人生的揣摩了。

## 二、詮釋「祝英台」所遭遇之困難

當筆者詮釋「祝英台」時，無論在「舞蹈技巧」的展現，或是如何「表演劇中角色」等，都曾碰到難以克服的癥結以及不易掌握的部分。既然是存在於舞劇裡，那麼「技巧」與「表演」兩者的存在，必定是缺一不可，因此必須找出兩者間的平衡點，這也是身為舞者最艱難的課題。將舞蹈的一切，完全吸收進入肢體動作，在更進一步全心的投入劇中人物，將兩者融合演出，這樣才稱得上是一位完整的舞者。筆者試著以學習過程的資料，將「舞蹈技巧」及「內心層面」分別敘述之：

### (一)「舞蹈技巧」方面

#### 1. 中國身段與芭蕾舞技巧的結合

在學期間固然受過芭蕾舞技巧及中國民間舞、身段的訓練，但皆是分門別類的以不同課程做學習，而在《蝶戀》中，身穿東方色彩的服飾，音樂、故事背景也都具有濃厚的中國特色，但腳上卻穿著西方芭蕾舞的硬鞋，做許多腳尖的技巧，「東方內斂」的民族特質以及「西方外放」的文化風格，顯然已經說明了這是兩種截然不同的肢體語彙。芭蕾舞技巧的關鍵在於身體需要「直」，但角色的表演卻需要身段的柔軟、彎曲的曲線和中國身段裡頭部傾斜的特定角度，在「中、西合併」之下，筆者在初學階段，有了下半身的基本芭蕾舞技巧，但卻做不出上半身中國身段的韻味，這是在一開始時最難掌控的部分。

#### 2. 跑步動作

在這一段舞中，有許多的跑步，看似生活化的動作，對筆者來卻是最大的挑戰，在所有的跑步中，自身容易出現的問題例是步子不夠細碎、容易忽略腳尖、速度過慢、後背沒有拔高挺直等等，



15



17

表4 芭蕾舞技巧與中國舞蹈文化特質的相互運用

舞蹈語彙	中國身段	芭蕾
特點	身體曲線 細膩神情	線條舒展 上身挺拔
表現情感	女子婀娜多姿的 曲線與內斂情感	情緒表現較 為奔放熱情
祝英台情緒	憂慮與甜蜜百感 交集的內心狀態	情緒高漲揭示兩 人不分離的愛情
藉由兩種風格舞蹈特點之結合，表現出角色豐富的情感。		

而所有跑步動作的設計應該是要做到像置身於夢境裡，輕飄快速移動的質地，這是筆者一直無法克服的困難。在劇中，全部的跑步甚至是走路步伐，都應該要隨著角色當下散發之特質，而有所改變其質感和節奏。

#### 3. 動作設計與音樂的搭配

此段舞蹈中，大提琴以撥弦方式演奏的段落，一連串動作設計，與音樂「輕、跳」的質地，並不是完全的相融，以觀眾的角度很難在視聽合一的情



16



18



19

圖15至圖19 演出劇照 (蘇威嘉攝)

況下產生心理上的共享，另外對於舞者本身，此段音樂也失去了協助舞者帶動情緒以完成動作的助力，在動作與音樂相互的配合，極難以表現。

### (二)「角色表演」方面

#### 1. 情緒的掌握與拿捏

筆者在2006年畢業舞展所參與的《蝶戀》，僅是選粹中的其中一段落，因此筆者並不是一開始就是以跳舞的方式隨著故事的情節，醞釀心理的情緒，因此詮釋「夢境」時，忽略了連貫前後故事情節的發展，少了情緒的起伏，使得整段舞在此舞劇中，看起來平淡沒有變化。演出時，必須要隨著整個劇情的發展走向，傳達此段情節所要表現的情緒反應，並且以適切的肢體、表情，表現出細微又豐富的氣氛轉變。

#### 2. 角色個性情感的表現

在求學過程中，筆者並未接受過戲劇方面之訓練課程。對於內心情緒每個細小的轉變，透過面部表情顯現其細微的變化，未能做足，達其戲劇張力，傳達至每位觀眾的心中。另外在角色個性的詮釋上，缺乏細想如何將角色之特質融合動作，有時容易單方面陷入舞蹈動作與技巧的完成，因而無法全面的將劇中人物的情感清楚、深刻的表現出來。

#### 3. 舞台心理

表演者也就是生活在自己房間裡一樣，在台上自由自在的玩、唱，過「劇中人」的生活，這就是

「當眾孤獨」。(崔小萍，1996：40)在「夢境」裡，更是要忘掉自我，深刻的與「梁山伯」相戀，不能因此感到害羞，必須完全投入劇中，不要認為自己是在「演戲」，因為自己已成為劇中人物。

## 參、以舞敘情，舞出角色

在飾演「祝英台」角色當下，未曾有時間沉思劇中角色詮釋的歷程，透過本文之撰寫，試以不同的面向重新思考將其整合。過程中，清楚體會「祝英台」舞劇的編排和結構、肢體動作技巧、內在情緒的鋪陳與展現，體認出身為一位舞蹈工作者所須具備的條件與素養，舞蹈的表現絕非僅僅字面上的手舞足蹈地扮演劇中角色。應該要瞭解原創者的動機，角色性格、融入劇情、由微而顯地表達情感，其中就需要結合戲劇、舞台、音樂、美術、文學等藝術形式而成，就像是積木，以不同小方塊，合出大型的創作一樣。自己也相信除了在此論文對於角色詮釋所提及到的細節之外，一定還有更多的部分是筆者尚未察覺或研究到的，也唯有藉由不斷的累積舞台經驗，從中發現更多的可能性；不停的思考研究、才能持續提升自我的能力，以達到最高的藝術展現。自己體認出角色詮釋應具備：

### 一、觀察能力的培養

藝術家不可缺少的素質之一，就是善於觀察生活（詹竹華，1997：32）。除了多方面深入閱讀，也可從平時對周遭生活細節的觀察，包括觀摩周遭人物所表現出的行為、姿態等等，每天給予自我不同的課題，將所觀察的事物記錄下來，同時思考角色人物的內心世界，力求理解角色當時的心情變化，經過內化後再表現出來。

### 二、激發想像力

想像力是演員藝術創造的升降機，不能使它生鏽，得時時去操作，用生活經驗的油去滑潤它（崔小萍，1994：101）。在角色個性的詮釋、每個舞蹈動作的表現，甚至舞作氣氛情境的傳達，都需要藉由自我豐富的想像力，賦予每個行動具有意義，如此一來，角色情感與舞蹈動作的表現才會生動，並且具說服力。

### 三、舞蹈技巧與角色情感相互結合

在舞劇中角色的動作編排，都是經由角色的個性、特質所設計，彼此有相互影響的關係，因此在練習的階段，兩者同等重要，缺一不可，必須深入琢磨各自的細節，找尋彼此能夠相互牽引的特點，幫助達到角色最深層的表現。

### 四、創造屬於自我風格之角色

從劇中角色本身，以及透過模仿而表現出的劇中人物之外，應該從現實生活中，思索自身的外在條件或是內在的個性，從中發現自我的特質，融合前者所敘述的兩個角色，幫助創造出第三個屬於自我獨特風格的角色。

身為舞者在舞蹈表演的過程中，一定要充分思考作品的每一個環節，這樣才能使自己在浩瀚藝術的領域上作更深的探索。自己在以往學習舞劇的過程，往往將學習重點放在每個舞蹈段落技巧的磨練，當接觸《蝶戀》後，飾演具戲劇成分之「祝英台」一角，引發自己對《梁山伯與祝英台》故事內容之興趣，瞭解梁祝深刻動人的故事情節，但在排練過程，發現自己仍僅是單純的在跳舞，難以表達出角色的特質以及舞作的情境，因此冀望對角色詮釋之研究，來增進情感表達方面之能力。另外，運用表演藝術方法中，如何運用表演心理學和觀眾心理學之理論，思考主要角色在舞劇中，將所要表現

之意境，烘托出角色之獨特性。

探討舞劇《蝶戀》中祝英台一角情感詮釋與內心層次轉變，不僅有助於舞蹈技巧的嫻熟外，從舞者的角度融入角色性格，將原創者所欲表達的氛圍適時傳遞，也可增進自我及日後詮釋不同角色時做參考。本研究中，「祝英台」角色詮釋之部分，僅限於《蝶戀·夢境》一幕中的「祝英台」，並非涵蓋全幕舞劇「祝英台」之詮釋。由於舞蹈角色詮釋之探討之文獻資料缺乏，故筆者試著以舞劇中角色扮演並結合戲劇表演之資料互為探討，內容不盡成熟，謹藉此拋磚引玉，就教先進，祈使精益求精。

#### 注釋

- 1 舞劇（dance-drama）是一種以舞蹈為主要表現，綜合音樂、美術、文學等藝術形式，表現特定的人物和一定的戲劇情感的舞台表演藝術。根據劇目題材和體裁的不同，可以以某一類舞蹈為主，而其他舞蹈則作為陪襯，也可以各類舞蹈兼而有之，競相爭豔。（姜椿芳，1989：704）
- 2 《蝶戀》是以中國民間傳說故事《梁山伯與祝英台》為素材編創，由「上海芭蕾舞團」所編創之民族式芭蕾舞劇之一，是一齣四幕的舞劇，曹路生編劇；林泱泱、辛麗麗、杜紅玲、林培興編導；賈達群作曲，首演時間為1999年。
- 3 以中國題材所編創之芭蕾舞劇，1954年開始，蘇聯式的芭蕾舞有系統且大規模的進入中國，經歷西方芭蕾及性格舞，以及中國戲曲和民俗舞的影響，中國編導以芭蕾形式反映中國生活，從文學名著和民間傳說中選擇眾所熟悉的題材進行再創作，把外來形式和民族形式相結合，採用俄羅斯戲劇芭蕾以文學為題材的創作方法，先後推出了《紅色娘子軍》、《白毛女》、《草原兒女》等中國題材的芭蕾。

#### 參考書目

##### 中文書籍

- 伍曼麗主編（1998）：舞蹈欣賞。台北：五南圖書。  
姚一葦（1992）：戲劇原理。台北：書林。  
詹竹華（1997）：表演技術與表演教程。台北：書林。  
平珩主編（1998）：舞蹈欣賞。台北：三民。  
于平（2002）：舞蹈欣賞。台北：五南。  
李天民、余國芳（2001）：世界舞蹈史。台北：大卷文化。  
林春香（1989）：西洋舞蹈與音樂的關係研究。台北：全音樂譜。  
崔小萍（1996）：表演藝術與方法。台北：叢林。  
柳營（2005）：梁山伯與祝英台。杭州：浙江人民。  
劉玉華（1997）：中國芭蕾舞速寫。香港：樂文。  
劉青弋主編（2004）：中外芭蕾舞作品賞析。上海：上海音樂。  
李天民（1982）：中國舞譜。國立編譯館。  
余秋雨（2005）：觀眾心理學。上海：上海教育。  
劉青弋主編（2004）：中外芭蕾舞作品賞析。上海：上海音樂。  
王士達、邱振聲、李洪明、陳培仲（2001）：文藝學常識。湖南：湖南文藝。  
梁倫主編（2000）：舞蹈研究。廣州：舞蹈研究編輯部。  
邱坤良主編（1997）：台灣劇場資訊與工作方法之表演手冊。台北：行政院文化建設委員會。  
姜椿芳總編（1989）：中國大百科全書——音樂舞蹈。北京：中國大百科全書。

##### 網站資料

上海芭蕾舞團 <http://www.shanghaiaballet.com/main.htm>

##### 圖片資料來源

台灣藝術大學2006年日間部畢業班排練錄影帶。（羅奧隆攝影）