

戲劇漫談 (三)

何妨

第一章 表演 第二節 表演的三要素……(續)

(一) 造形的藝術

演員在舞台上所能給觀眾看見的一切，都屬於造形範圍以內。因為造形特別富於說明力，所以它在表演藝術裏也佔着極重要的位置。譬如一個東西多高大，如果你用手比出來了，會比你用嘴說出來更容易讓人理解，而印象也更深；假如你讓觀眾「看」着你很悲哀，那麼也比你「說」你悲哀，更使觀眾覺得你是悲哀。

細分起來，包括在造形範圍內的，有姿態和動作兩個部份。理在分開來解釋一下——

A 姿態——姿態是指演員在靜止時候的形，這種形可能給人以很深刻的印象。因為，如果是一個活的人，就不會停止他生機的活動，如果外邊不活動，就一定是心裏在活動，這種內心活動，觀眾雖然看不見，但是可以感覺到的，而且通過感覺所給觀眾的印象常比通過視覺所給的印象更深刻。姿態雖然在視覺上不如動作那樣能使觀眾感到滿足，但是在感覺上却是尤有過之。所以很多好演員，較深刻的演員，在舞台上以少動作為原則。

擺姿態實在並不是一件容易的事情，第一、你不能為擺姿態而擺姿態；第二、你應該知道你所擺的每一個姿態，都是甚麼樣的；第三、你必須擺的是「美態」，而不是「醜態」；第四、擺姿態必須把力點放正，否則會讓人覺得不「穩」，因而生不舒展的感覺。

B 動作——動作是指人體在運動時候的形。這要比姿態更複雜，更難把握的形，因為它是瞬息萬變，和人生一樣有無窮的形態的。對於這種無窮的動作，為了便於研究起見，暫且勉強區分為下列五種：

1. 反應性的——就是受了刺激以後所起的反應動作，譬如冷風吹上身，收縮一下身體，一拳打來了，伸手架開等等；都屬於這一種。這種動作是比較容易做的，因為人都有反應的本能和機智。當一個刺激逼來的時候，你該起甚麼反應，那是很快就可以尋求出來的。（但是不要忽略，它也是因人底性格不同而不同，因各種情形不同而各異的）。

2. 表情現緒的——就是可以直接表現出你心裏的情緒的動作。譬如心裏煩悶了，你捶一捶胸；心裏痛苦了，你皺一皺眉等，都屬於這一種。這種動作是比較更容易做的，因為無論怎樣麻木的人，要是做出了與自己情緒相反的動作，他自己就會感到不對勁的。

3. 有加強作用的——就是加強表演效果的動作。譬如喊「消滅共匪」口號的時候，舉起拳頭。說到「我要宰了你」的時候，一咬牙等，都屬於這一種。加上了這種「舉拳頭」和「咬牙」，就比光喊，光說的效果要強得多。關於這種動作，應該注意分量，和時間的恰到好處。稍微重一點，或稍微輕一點，稍微快一點或稍微慢一點，就會把效用完全失掉。

4. 調劑性的——這種動作很能夠調劑表演，使不陷於呆滯和平板，不過它只是泛泛的動，並

沒有甚麼明確的意義和根據；我們也很難說出為什麼要這樣動。譬如說話的時候，隨便一搖頭，隨便一聳肩，隨便一伸手，隨便一投足等都屬於這一種。這種動作是最難做的。因為它既無明確意思和根據，我們也就不容易捉摸它。並且這種動作雖然人人都有，然而却是人人都不同。甚至至於就是同一個人，同一句話，懷着同一種心情，而前次說這句話的時候，所附帶的調劑性的動作是一伸手，而後一次說的時候，所附帶的調劑性的動作，也許就是一投足了。然而也正因為這種動作沒有明確的意義和根據，所以是多變的，無定形的，那麼它所給於演員的創造範圍，也就較為廣闊。有修養的演員，在這方面最容易顯示出他們的工夫來，而且是無法模仿的。

5. 生活習慣的——就是因為生活習慣上的需要而有的動作。譬如吃飯，抽煙，抓癢，眨眼等，都屬於這一種。這種動作也很容易做的，因為人只要有生命，就差不多常在做這些動作。但不過應該注意的是，這些動作也因各人性格不同而不同，各種情況不同而彼此互異。

對於舞台上的動作，我們應該有這樣一種觀念：「凡是應用於舞台上的動作，都非得是必要的。如果沒有必要，就不應該用舞台上來」。

舞台上的動作，應該有種連續性，所謂連續性，就是前一個動作要為後一個動作的預備，後一個動作要是前一個動作的結果，或發展，不能是斷然不相關的；雖然兩個動作之間，也許會有很長時期的間隔。而且，每一個動作都得交代清楚；前一個完了，再接後一個；這樣可以使得整個戲底動作連續起來，成爲一套「戲劇底」舞蹈。

此外，凡是舞台上的動作，那怕就是極微小的，也必須有種有機性的過程。所謂有機性的過程，具體地說來就是：弱，漸強，最強，再回到漸弱。一個動作，如果在發展上不按照這個有機性的過程，一開始就是強，那麼觀眾就要感覺到陡然和刺目；如果一開始就是最弱，那麼觀眾就要感

覺到壓迫和難耐；而動作中間如果缺乏了最強，那麼觀眾就要感覺到病萎和無力；最後如果忘記了回復到弱，一下就結束了，那麼觀眾就會感覺到沒有尾巴，和不完整了。而且一個動作如果在最強的時候，就轉變到別一個動作上去，那是不合理，也不可能的。因為動作是表現心理的，而心理底變遷，無論怎樣快也須得有一種心理結束了才能有後一種心理產生，決沒有一種心理正在發展得極端強烈的時候，忽然就轉變到別種心理上去，因此，動作也自然不能從正在極端強烈的時候，忽然就轉變到別個動作上去，除非那是不由心的動作；所不由心的動作，是沒有表現性的，沒有戲劇性，也就沒有藝術價值的。

再，我們來談談主動作與副動作。一般地說來動作總有主副之分，主動作如果沒有副動作陪伴，則這種動作必使人覺得像是傀儡底機械性的活動，而不像有機性組織的人體底動作了。究竟甚麼才是主動作？甚麼才是副動作？我們却很難從動作本身來下判斷；因為任何一個動作都可以成爲主動作，也都可以成爲副動作，我們只能很原則地說：「主動作是最接近目的，或企圖的動作。副動作是陪伴着主動作同時來的，和目的，企圖不太接近的動作。事實上不論甚麼時候，在同一個目的之下我們同時都會有幾個動作，那麼在這個動作之中和目的或企圖最接近的那個就是主動作，其餘的都是副動作。主動作只有一個，副動作數目不定。」

(關於動作和朗誦的配合問題，前面已經談過，這兒不再提到了。)

(三) 思維的藝術

朗誦，造形，都是用來表現人底思維的，一個人如果思維能力很差，是比一個身體殘廢，或聲音極壞的人，更不能演戲的；因為思維能力是一個人底靈魂，而思維的藝術也是整個藝術中的靈魂。

思維的藝術，就是演員底思維運用在表演上

的方法。這種方法是複雜，抽象，而又難於捉摸的。好演員和壞演員的分別，取決於聲音的好壞和造形的優劣的少，取決於思維能力之強弱的多，因為思維是決定聲音和造形的機樞。

思維包括機能和智能兩種能力，屬於機能的，譬如反應力，視覺，聽覺，和味覺；屬於智能的，譬如理解力，智慧，想像力，和觀察力等等。這些，都在表演上直接起着很大作用。所以一個演員，如果沒有很健全的思維能力，是不會成功的。

關於思維在表演藝術上的價值，我們可以這樣說——

A 思維是決定聲音和動作的，人類因為思維複雜，而聲音和動作的變化也複雜。

B 因為思維是決定聲音和動作的，所以你要你所表現的一切，必須先存在於思維裏古云：「發諸內而後形諸外」，是一點也不錯的。

C 思維本身是空幻的，抽象的，既無形也無聲；別人根本無法自動地理解你思維裏的一切；要讓別人理解，必須你把它用聲和具形象化出來。所以你底思維應該能完全控制支配你底聲和形。

D 但，存在你思維裏的一些慾望，思想，觀念，常識，想像等，都是不能完全照樣表現出來，所以把思維裏的一切，「形諸於外」的時候，必須經過淨化作用以後可表現的自能表現出來。有很多不能表現，不可能表現的東西，只有讓他永遠成爲你心中的秘密的。

E 演劇就是以生活的形式來表現生活，所以我們可以說：「沒有生活，就沒有戲劇」。一個演員如果對生活沒有深刻的理解，不僅沒有東西可表演，而且也不知道怎麼表演；那麼就是有好好的聲音和形體，也一點沒有用處。所以在思維裏要有對於生活的深刻理解和認識。

F 英國名戲劇家巴爾克 (Granville Barker 1877) 說：「把材料通過自己，用相當的構想，

把它復活起來。等復活了的材料和你融合，在「意識」(即思維)上，形象造成了之後，再着手去做新工作——演員先，創造一個模型，然後依自己底想像，給自己(要扮演的劇中人——群「便寫生者似地，抓住這模型底每一根線條，畫在自己身上，而不是畫在畫布上……。」) (上面雙引號內是法國戲劇家小仲馬 (Alexandre Dumas Fils 1824) 的話，爲巴爾克所引用) 從上面這一段話裏，我們可以得到兩個啓示，就是：

1. 演員是先利用思維把劇中人創造成一個完整的性格，然後才動員身體去模擬自己想像上的產物。

2. 身體是思維底工具，像畫布是畫家底工具一樣。

由上面兩個啓示，可以看出思維在演員創造自己底藝術上，是佔着多麼優先而重要的位置。

G 僅僅只有劇中人底聲音，語調，措詞，和儼貌，動作，步法……是不會讓觀眾感覺到你就是劇中人的；必須要有和劇中人同樣的思維——同樣地去想像，去追求……，然後才能讓觀眾感覺到你是劇中人。

上面這七項，不能算是很完全，不過也可以說是有一個大概了。

總之，我們應該這樣理解，僅僅只有一個很好的聲音和身體，不一定能成爲一個好演員，要成爲一個好演員，最重要的必須有很好的思維能力。(當然單只有好的思維能力，沒有好的聲音和身體也是不能成爲好演員的)

加強對於思維的注重，是現代演劇的趨勢，請你仔細研究一下，越是往古去，演劇越注重形與聲的完美，而不注重心底活動(思維)；但時至今日除了已不合時宜的歌劇和舞劇以及歌舞劇，還是在專門講究形與聲的完美而外，一切戲底演出方法，都已轉變方向去注重心底活動了。

(待續)