

文藝學習叢書

王 嘯 平 著

表演藝術問題

華益出版社出版

文藝學習叢書
表演藝術問題

(修正本)

王嘯平著



羣益出版社出版

一九五〇年三月第一版 上海印 0001—3000 冊

一九五一年六月第二版 上海印 3001—6000 冊

版權所有·不准翻印

華益出版社

上海中央路二四號二——室

(161) [LL 1] 5,300 元

光緒印刷廠承印

目錄

第一章 演戲有沒有方法

前言

一、噱頭主義

二、表演自己

三、習慣成自然

四、維妙維肖

五、技術萬能論者

六、「自然主義」的演法

七、兩大派別

第二章

關於「化身角色」

第三章

關於「體驗」的問題

- 一、先從何着手……………二
- 二、「知彼」與「知己」……………三
- 三、江山易改本性難移……………七
- 四、養育角色、從何開始……………三
- 五、關於對「反角」的「愛」……………六
- 六、創造新時代的舞台形象……………七
- 七、提高表演藝術的思想性……………五
- 關於「體驗」的問題……………五
- 一、為什麼要體驗……………五
- 二、體驗並不神秘……………六
- 三、「意識」與「潛意識」……………七
- 四、內心的視覺——想像……………八
- 五、「設身處地」的處在戲劇環境中……………八

第四章 舞台的法律——注意……………九三

一、注意的對象……………九三

二、相互的影嚮……………九七

三、注意的交流……………九九

四、表演的靈魂——眼睛……………一〇六

五、「注意力」是一種「意志」……………一二〇

第五章 角色的外形……………一二三

一、外形的意義……………一二三

二、角色的「型」……………一二五

三、屬於表達思想感情的動作……………一二二

四、屬於生活現象的動作……………一三四

8 後記……………一三九

第一章 演戲有沒有方法

前言

提起演戲，各人有各人的一套看法。

有的人認為演戲只是劇團或文工團同志的專門事業，不是門外漢幹得來的。有的人認為要學演戲，只要多看戲，便可以從舞台上，或從銀幕上學得來的。有的人認為要學演戲，或者要提高演戲的水平，只要從技術着手，如像京戲一樣，吊嗓子，練做工等等的技術鍛鍊便可以。有人認為……這各一套的看法，便有意識的或無意識的產生了各一套表演方法。

演戲的門道是可以摸得着的。演戲是一個人（不管是劇團團員，戲劇專家，或機關人員，部隊幹部，戰士，或泥腿子的農民等等）把實際生活，通過他主觀的研究，設計，加工，而用他的身體，思想，感情，在舞台上（或在廣場上）和戲劇中各角色，經過排演後而在觀眾面前表演出來。因此，它只要有實際生活，有一副並不殘廢的身體，精神，他都可以參加到這門事業的。也因此，像京戲裏的技術鍛鍊，或向舞台上，銀幕上去向演員學

習……自然都是應該注意的功課；但是，最基本的問題，可以說最有決定意義的問題，却不是在這裏，而是在於我們先必須有一個正確的演戲觀點，有一種正確的表演生活的方法，掌握到一種如何「從實際中來，又回到實際中去」的表演方法。如果你技術的鍛鍊，對別人的觀摩或學來的一套，都不是，或不能表現實際的生活，那它又有什麼意義呢？！

爲了討論怎樣才是我們所要求的正確的演戲觀點與方法，在第一章裏，不得不先把我們現在所常見到的缺點與毛病檢討出來，然後下面才一步一步談到克服的辦法來。我這樣的寫法，是要學習「提出問題，解決問題」的方法，到底對不對，還得請大家指正。

不論是新演員，或是老演員，當我們問他：「你上台演戲是採取什麼方法的？」我相信大都回答不出來，或回答得不清楚，甚至比較老油條的演員，反會碰給你一鼻子灰說：「什麼叫表演方法，我不懂得這一套，也演十幾年戲了。」不管你懂不懂得這一套，也不管你講究不講究這一套，你既然要上台與觀眾見面，總無法擺脫你一定的表演方法的，而你如果方法不正確，那即便是演過十幾年戲，扮演過成百個角色，也必然演不好，或者演來演去總見不到進步。

下面一些表演方法的例子，我相信，不論新演員老演員，多多少少的，會從裏面找到合

乎自己的位置。

一 噱頭主義

盡量弄些怪相，或者在動作上，聲調上……給予不適當的誇張以取笑觀眾，或企圖以激起觀眾的叫好，鼓掌。這種演法，在一些特殊的藝術形式，如什要，民間藝人的演唱，「騷搭子」「丑角」等之中，我們當然不能一概反對。但是，在談到真正創造角色，換句戲劇術語，就是創造「舞台形象」時，我們却非反對不可。

有類似這種演法的演員，會反駁說：「我們完全沒有像「騷搭子」那樣的胡鬧，我們的表演也用了感情，而且還感動了觀眾，收到了效果。」不錯，像「騷搭子」那樣脫離實生活的地步，當然是不會的。同時，我們也承認在你全部的表演中，也可能在某一片斷上，或某一點上，收到了感動觀眾的效果的，但這效果一定有缺憾，不完滿，不夠深刻。我們試問一下有類似這種演法的演員；難道你們沒有過把自己所喜愛的，所設想的，與角色的生活無關或抵觸的動作與感情來發揮嗎？由於你們對劇本所提供的生活不熟悉，對你所扮演的角色不夠深入了解，因此損心收不到效果，而企圖以一些能收到「劇場效果」的「表演」，以引起

觀眾的注意，這種表演的心理，難道沒有過嗎？我不止一次看到這樣的情形；當演員某一個不合理的，或過火的動作與表情得到了觀眾的叫好與鼓掌時，他便更起勁的「再來一個」！甚至他們還認為這種非表達了角色實生活所惹起的叫好，鼓掌，笑聲，就是演出「效果」，這是不對的。劇場不是馬戲團。演員所担负的任務，絕不同於毫無思想、生活內容的馬，虎，小丑……。阿Q在酒店裏，用手捻了小尼姑的下巴，惹起了酒店裏的看客哈哈大笑，大叫：「阿Q，再來一個！」而阿Q也更得意的滿意於自己的「創作」。我們的演員，是必須研究一下觀眾的心理的。

有人說，在歌劇，廣場歌劇之類的形式裏，不妨多注重引起觀眾趣味與笑聲的「表演」。其實，無論那種藝術形式，表現方法與特點，雖有種種不同，可是，要求合理、真實、深刻、正確的表现生活，這個基本原則却是共同的。我們且來聽聽解放區優秀演員王大化同志的話：

「提到觀眾的反應，有人就說在這種廣場上，在這種羣衆之前，得有「噱頭」才吃得開，而這種「噱頭」是粗獷的。這次經驗告訴我，這種說法是不妥當的，還不僅把藝術市侩化了，另外也是極不尊重我們的觀眾的。」

首先講，「噱頭」這兩個字就不對，說這話的人是把趣味和噱頭並列的（他們的含義也是不正確的）這些人認為只有噱頭可引起觀眾的笑，觀眾的笑便代替了歡喜，也就是表演時追求的東西。但他們却忘了，有名的戲，小說，詩歌也是會叫人笑，哭，但那是由於噱頭嗎……？

難道你非得以外合實際的玩笑取得觀眾的樂嗎？否則便不是演技？同志們！那種過火的，誇大的，不合實際的東西，正是我們從事新演劇的演員應該去掉的。

作為一個新的，走向新方向的演員，應當老老實實，平平凡凡，要和江湖習氣，和從「噱頭」出發做鬥爭。如果你不這樣做，仍舊想在創作上投機取巧，作為遊戲，趣味出發，那是使新戲劇走向潰滅之路，同時也潰滅了自己的藝術創造。」（參閱：從兄妹開荒的演出談起）

上面這段話說明了「噱頭主義」的害處及其流行症；同時也說明了什麼是有真正藝術意義的「笑」，如果是合於實際生活的，有內容價值的「笑」當然就是真正的效果，我們不能一概以「噱頭」而論。

表演自己

這種演員，對他們所扮演的角色，一點也不了解，或者僅僅一知半解。而他又不去進行

分析與鑽研，不去從現實生活中去調查劇本中所提供的生活，或者是由於他們根本就不懂得應怎樣去進行這些工作。因此，他們就完全以自己的感情和動作來代替角色，演來演去也總像他自己。

然而，這種演法有時也獲得感動觀衆的效果的，這常常是因為演員的某點感情正結合了角色的感情。比如一個內心有某種情緒，某種個性的演員，而一個具有和他相同的某種情緒，某一點與他個性有共同處的角色要他扮演，於是，燃起了他演戲的熱情，使他創造了角色。在這樣的場合，某種程度上，他的表演是能真實動人的。但這種成功，常常是片斷的，零碎的，如以藝術所要求的「完整性」「統一性」的最高要求來評判，這是否可以稱為成功，還有商榷的餘地。而它的「成功」也是帶着偶然性的。任何藝術，都必須經過有意識的創造，都必須是有一種完成任務的方法與技術。一個演員，如僅僅依靠以「自我」一點與角色類似的性格來創造，他將怎樣從事演劇的事業呢？他將怎樣使用演劇藝術的武器呢？

而且，這種演員，無論演什麼角色，都會像他自己，老一套。

再說，這種創造也是不會完整的。世界上絕不會有兩個在感情上，個性上，都完全相同的人，因此也絕不會一個感情，性格都能與角色完全一致的演員。無論如何，在這種演員的

表演中，必定有些違反角色所需要，而角色所需要的，他却無法給予。

這種着重演員的「自我」與角色類同的觀點，是很普遍存在着的。我們的導演與演出組織者，在分配角色的時候，喜歡說：「某某同志很天真，可以演某某角色。」「某某同志的個性與那角色不相同，他一定演不來……。」我們的演員也常常皺着眉頭說：「這角色不適合我的個性，我不喜歡演。」由於這種「非創造」的觀點，使我們產生了不少只會演「反角」，或只會演老頭子，而演來演去總是老一套的「反角」與老頭子的演員。

當然，我們並不否認一個演員生理、氣質上的條件對創造角色有其一定的限制。

三 習慣成自然

舊戲裏的角色，奸臣是白面，忠臣是紅面……他們把角色分為生，旦，丑……等等，而各類都有其一定的表現法。這種「面譜主義」的表演法，竟也表現在我們担負表現千變萬化，複雜無比的現實生活的新演劇藝術裏。你看，演地主，所謂「反角」，必定是捋八字鬚，蹣八字步，講話的時候，腦袋便不住的打圈子。演小姑娘，必定是忸忸怩怩，睜眼珠，敲鼻子。演潑婦，必定是兩手插腰，罵人的時候，總是左手插在腰間，右手指天劃地，臉上

也總忘不了畫上一顆大黑斑。演老頭兒，唸起詞來，必定是「嗟嗟……呢呢……」的拖泥帶水……。在抗日期間，我們的演劇陣地，已「創造」了無數「哈哈……花姑娘……」的日本鬼子。這些萬古不變的老八股，不是還常常出現於我們的戲劇演出中嗎？

這種演法的病源，在新演員（甚至老演員）常常是由於「學戲」而來的。

爲了上台演戲，他們就把別人演的「現成貨」搬來用。我們要知道，任何藝術都一樣，要學別人一點形式，摹倣一些外形，並不是一件難事。要學一個蹣跚的步伐，學一個兩手插腰的動作……只要練習一下，大致也可以學得來的。要學一下怎樣哭出聲，怎樣哽咽，怎樣發出顫音……只要鍛鍊一下也是可以達到的。但是要把一個角色，演到合理於現實生活的真實感情，常常叫一個演了十幾年戲的老演員（如果他的表演方法是不正確的話）還是「老鼠鑽鴨蛋，不知從何下手」。因此，也難怪沒有正確表演觀點與方法的演員，要選上那條輕易的「學戲」的道路。

這類演員，當分配他演一個地主時，他腦筋便出現這樣的問題：「怎樣演？」純粹從「演」出發，那末他離從別人所「演」的「現成貨」去抄襲。他不知道，地主是存在於現實之中，他的感情，外形……都是生動，具體，細膩，真實的。他不了解應該去思索假如一個

實生活的地主，他處在戲劇中的那情況下，他會怎樣的說話，怎樣的動作。總之他不是從演「人」着手，而是從演「戲」着眼。他們對實生活的人和生計，沒有愛憎，沒有研究的熱情，反而去迷戀那些在舞台上，人家已經演膩了，千篇一律的「戲」。

「你們要搬演自己，不要演警察，要設身處地的想像怎樣做警察，作者要角色做的事情，在這種情形下，你將要怎樣做，當你要把這一點領悟了的時候，你然後再尋找步調，化裝，服裝。」

這是偉大戲劇家史坦尼斯拉夫斯基說的話，它是很有意義的。

這種演員，演一個戲，兩個戲，三個戲，四個戲……，演一年，兩年，三年……五年……十年……還是在那幾套「表演術」裏翻斛斗，翻來翻去總翻不出那一定的圈子。而且，他那幾套「老花樣」已經變成了他的「吃飯傢伙」，一離開了它，就無法上台了，事實上，現在已經有不少老演員，正走到無法再提高一步的絕路了。

同時，由於長期的反覆那一套，演員在生理上，在心理上，便養成了一種「習慣成自然」的「表演術」。他一拿劇本，接觸了角色，吟起詞，一上舞台，總自然而然的擺脫不了他那一套的語調，動作，外形……。熟悉他的觀眾總會這樣感覺：「哈！這傢伙又來了，我早摸熟了他的脾氣。」凡是這種脫離實際生活，不合乎正常人性的演技的演員，他演戲的摩

史增長，苦悶也會跟着加重，因為他的演技已經束縛在一個難衝破的牢籠裏，如不加速的改造，這牢籠不僅沒有衝破的一天，而且會一天比一天變得更無情，更牢固。

這種「習慣成自然」的外形，不但難傳達角色的深刻的、具體的、細膩的思想與感情，而且常常反變成束縛它們的致命枷鎖。相傳有這樣一個故事：有一個專事打渾以取笑觀眾的小丑，有一次，後台失火，他很着慌與緊張的跑到台前向觀眾報告，但是觀眾回答他的竟是哄堂的大笑。這小丑越着急，他們笑得越利害。這多少是因為小丑那套已經「習慣成自然」的外形，已經束縛了他傳達後台失火這真實的情緒。

這種演法的病源，並不完全是來源於舞台上的傳統，也並非全部都是「學戲」的緣故。我們演員也懂得從現實生活中去吸收角色的養料，可是他們所吸收到的只是「一般化」的外形，這也是造成「面譜主義」的一個原因。

然而，有人要問了：「既然這種演法要不得，為什麼它反會這樣流傳四方與永垂不朽呢？」不錯，這是由於它也能收到一點效果的緣故。如果說這樣的演員在演地主時，只學會了地主的蹣跚方步，撇八字鬚……的外形，沒有用感情，那確實是太冤枉了！不，他們也是用了感情的。但是，他們只用着老一套的悲哀，老一套的憤怒，老一套的冷笑，老一套的痛苦

等等，這些傳達給觀眾的感情是抽象的，浮淺的，容易給觀眾忘得乾乾淨淨的。

這種毛病，在我們戲劇中一句術語叫做「定型」。

定型就是演員的死刑啊！

老演員應該發奮起來，堅決的打毀這種表演的牢籠！新演員應該接受經驗教訓，不要替已築起藝術前途的絞架！

四 維妙維肖

看戲的觀眾，喜歡這樣的讚美：「啊！演得真像，真是維妙維肖。」我們一些演員也總以為「演得像」便滿足，因此他們也就走着另一條表演路線——摹擬法。

不錯，他們比那些學戲的，那些向舞台或銀幕上去搬「現成貨」的演員是進了一步，因為他們已從生活出發，他們接觸到現實了。比如下鄉，下部隊。當要扮演農民的時候，就去訪問農民，學習他們的動作、姿態、表情等，非只學那些老一套的外形，而是很細心的學習他們一舉一動。

有一次，我們一位文工團同志，因為要演戰士，所以很熱情的下部隊去，和戰士生活在