

# 三形、六劲儿、心已八、无意则十

## ——戏曲形体动作与塑造人物形象探究

李轶博

**摘要:**戏曲历来是以载歌载舞演绎各种故事而受到广大观众的欢迎。如何使戏曲演员具备良好的形体素质和动作修养,在运用肢体语言塑造舞台人物形象时,达到形体动作与心理动作的协调统一,是我们潜心思考与研究的问题。通过小剧场京剧《马前泼水》及其它剧目对戏曲形体动作的创作,就舞蹈与戏曲之间的关系、差别,戏曲动作的形体美以及戏曲与舞蹈的有效结合进行思考、探索,以达到“三形、六劲儿、心已八、无意则十”的表演境界。

**关键词:**戏曲形体动作 戏曲与舞蹈 戏曲形体动作创作

### 一、舞蹈与戏曲之间的关系

舞蹈,是戏曲表演中不可或缺的元素,是戏曲表演的重要手段之一。最初,舞蹈在戏曲中仅起到开场或表演一些和剧情无关的插舞的作用,随着戏曲艺术的不断成熟,表现手段的不断完备,舞蹈被融进戏曲表演,开始为塑造人物,表现戏剧情节服务。在“唱、念、做、打”戏曲四大艺术手段中,唱、念与音乐的关系最为紧密,而做、打与舞蹈之间的关系最为紧密。戏曲的舞台表演动作带有鲜明的舞蹈性,哪怕一戳一站、一指一看皆是如此。例如戏曲中的“趟马”、“走边”、“起霸”及至后来的诸如“扇组合”、“水袖组合”等等戏曲形体动作,都是因为具有鲜明的舞蹈性,而变得更加细化,肢体语言个性更加强烈,也更具艺术性了。

从宋元南戏、杂剧到明清兴起的昆曲、京剧、秦腔、梆子、川剧等剧种的盛行和成熟,戏曲舞蹈逐渐更加丰富和完备。可以说舞蹈贯穿在戏曲演员的全部动作和表情之中,从出场、亮相在到下场,举手投足,一动一静,都是舞蹈。如上文提到的戏曲中的水袖动作,不但给人以美的享受,而且能表达人物不同的感情。它与古人所说的“长袖善舞”是一脉相承的。

### 二、戏曲动作的形体美

戏曲舞台上人物的一切行动都是舞蹈化了的。戏曲舞台上人物形象,可以说是舞蹈艺术的形象。因为戏曲舞台动作都是音乐化了的。也就是说戏

曲动作是溶化在旋律、节奏、韵律之中的。如《牡丹亭·游园惊梦》,用优美柔和、情意深长、载歌载舞的形式,将紧锁深闺、渴望自由幸福与爱情生活的少女心态描摹得淋漓尽致。

戏曲的形体美贯穿在戏曲表演体系中“做”和“打”这两种功法之上。在戏曲表演艺术中,“做”是一个很奇特的理论术语,它具有非常丰富的内涵。从艺术形态方面看,“做”既包括高度变形的技艺性很强的舞蹈,又包括在一般生活动作的基础上美化夸张的形体动作;从内容方面来看,“做”既包括演员的整个形体造型以及延伸形体造型的服装造型,又包括演员的面部表情以及眼珠或肌肉的微妙变化;从动作状态来看,“做”既包括演员的静态造型又包括动态造型。从戏剧功能来看,“做”不但表情而且表景,不但表人而且表物。总之,“做”是一种内涵丰富的、具有高度表现力的形体动作,它是戏曲表演艺术区别于其他戏剧表演艺术的重要标志之一。

在现代晋剧《山村母亲》中,母亲到儿子家应聘保姆,岳母出难题让母亲擦玻璃,老太太不怕高,手脚灵活,“蹭”一下跳上了椅子,不但巧妙地运用了跳椅子功这一传统戏曲绝活,而且用舞蹈语汇展开了擦玻璃表演,先站在椅子面上擦,左擦右擦,接着跳上椅子两个扶手,前擦后擦,既有了层次,又将生活中的动作用舞蹈化的肢体语言展现了出来。

戏曲中的“打”也是舞蹈化的,不仅要打得火爆、打得紧张,还要注重动作形态的美感。可以说,戏曲武打之舞的要求是处处见美,时时见美,使武

作者简介:李轶博,中国戏曲学院教师;主要研究方向:戏曲形体教学。

打动作成为表现人物形象的美的意象。比如,现实中的战争场面是非常血腥和脏乱的,如果把戏曲的武打场面搞成像现实中的战争场面一样,就会引起观众身心的不快,使他们产生厌烦或恐惧的情绪。如果对现实中的战争场面加以提炼,以舞蹈化的艺术形态把战争场面表现在舞台上,就会满足观众对美的视觉要求,使他们感到身心愉快。这种舞蹈化的艺术形态是对现实生活中战争场面进行变形处理的结果。在这种思维的指导下,艺术家把生活的自然形态升华为美化的技术形式,并通过技术形式表现角色的精神状态,以此给观众带来赏心悦目的艺术享受。

戏曲武打的美感不是脱离剧情的,而是既融入剧情之中又超越于剧情之外的特殊美感。在武打动作中,无论是一戳一站,还是一个筋斗一套把子,都要从人物出发,处处考虑到美的展现。例如,高宠的武打动作就有一种勇猛之美,赵云的武打动作就有一种沉稳之美,高登的武打动作就有一种轻飘之美。戏曲武打的美主要在于对生活动作进行美的提炼。把生活中打架的动作姿态和武术的形体动作提炼成戏曲的“武舞”,在很大程度上就是要加强武打的美感。如果演员只重视“武”而忽略了“舞”,这样的武打就会缺乏艺术美感。在戏曲武打中“武”与“舞”常常是结合在一起的。

### 三、戏曲形体动作与舞蹈的区别

戏曲形体动作究竟不是单纯的舞蹈,它是与剧情紧密结合,为表现戏剧中的人物、事件和场景服务的。它有许多特点:一是高度程式化和人物形象典型化,生、旦、净、丑各有成套舞姿;二是大量运用叙事与表意的舞蹈动作,举凡衣、食、住、行等一切日常活动。根据人物身份、剧情不同,运用其特有的音乐节奏将其韵律化、舞蹈化,与唱念结合,成为塑造人物的重要手段;三是善于运用衣帽服饰和道具,这既是它的特点,又是它对中国古典舞蹈和民间舞蹈的继承和发展。戏曲形体动作的重要特点在于:(一)以舞蹈化的生活动作表情、叙事、介绍人物、转换场景,与唱、念紧密结合,揭示人物性格和内心情感。(二)形体动作高度程式化。如生、旦、净、末、丑均有不同的舞姿、身段套路,即为“行当专属”。戏曲形体动作有“文舞”、“武舞”之分。文舞主要持扇、帕、伞、水袖等,武舞是十八般兵器和毯子功技巧。另外,在戏曲的表演体系中还包括翎子功、翅子功等戏曲独有的表现技巧。戏曲舞蹈还具有极高的虚拟写意的特点,以一当十,以小胜多,以无喻有,以静示动,具有丰富的表现力。

### 四、戏曲与舞蹈的结合

众所周知,随着戏曲艺术的不断推陈出新,戏曲题材日益多样化,戏曲现代戏逐渐深受大家的欢迎。要表现近现代生活,表现我们身边的人和事,单靠过去的“趟马”、“走边”,是远远不够了。我们会从现实生活中去提炼,去创造新的形体动作、新的舞蹈样式,甚至会将一些现代人所熟悉的舞蹈语汇搬到我们的戏曲中,用来表现我们熟知的现代生活。用的不好自然会遭到“戏不是舞,舞不要抢戏”等等诸如此类的说法。而事实上,“戏”和“舞”是不分家的,中国的戏曲就是以歌舞演故事而闻名于世的,我们决不能人为地将舞蹈与戏曲对立起来,关键在于如何将舞蹈语汇巧妙地和戏曲表演融为一体。

### 五、戏曲形体动作的创作

一、生活是戏曲舞台动作的源泉。无论是戏曲动作还是舞蹈动作,其源头都来自于生活,不论是传统戏还是现代戏,都需要生活的积淀,都需要细细体验生活。古代生活虽然与我们今天的生活不一样,但也有许多相通之处。就拿《秋江》来说吧,人一上船,船就要摇,那么人在摇晃的船上是什么状况呢?当然江水和江水是不一样的,江浙一带的江水相对平稳,而川江就大大不同了,江流湍急。《秋江》的动作表演是根据现实中的重庆川江上的行船感觉,再经过艺术的加工,而形成的一系列划船、坐船动作。今天,我们想要演好《秋江》这出戏,不妨去到重庆朝天门去看看那里的江水和行船,甚至可以坐一坐小船亲身感受一番,只有这样凭着真感受,才能把程式用活,加以现代形体动作,演好角色。例如“起霸”,今天生活中肯定是不会有的,但是如果仔细观察一下军人整装,也会发现很多和起霸动作相似之处,他们也有束带、紧扣的动作。而起霸最主要的动作其实也就是一紧、二紧和中间一扣,那些抬腿、转身、云手等便是加入了的艺术元素,使得在舞台上更加好看,更加威风。在一部现代戏中,我们同样可以运用程式加之对现在生活中领导、军人的生活细节的理解设计出适合现代欣赏美学的形体动作来。

在创作小剧场京剧《马前泼水》时,有一段朱买臣挑着沉甸甸的柴禾行进在归家路上的动作,对于一个从来没有挑过柴禾的演员来说,只靠模仿戏曲传统戏中程式化的挑柴动作,我认为是远远不够的。柴禾有轻有重,有长有短,在演员心目中,自己挑得到底是什么样的柴禾,应该是做到心中有数。因此,我要求演员先体验生活,到老农家找来真实

的柴禾让他挑着细细感受柴禾的分量、体积,再根据剧中朱买臣的人物性格,设计挑柴行路的形体动作。朱买臣这样一个文弱书生,挑起柴来都流露出他斯文的一面,行路中缓慢而小心,每个动作都很清晰而又不夸张。

二、根据潜台词设计动作。在戏曲舞台上,有很多需要用动作交代的情节我们把这类动作称为有实际内容的形体动作,也可以称它为表达性动作,设计起来相对容易。例如《坐楼杀惜》,宋江丢了招文袋,回想是如何丢失的一段戏,虽然没有一句台词,但他的内心是一直在说话的,通过他的每一个动作观众可以清楚的知道他内心的一系列活动过程。(1)迷迷糊糊醒来,揉眼,看窗外(潜台词是“天亮了,我该走了”)。(2)走到衣架前,拿起招文袋,看信在不在,黄金在不在,然后把袋子小心翼翼缠好(这时潜台词是要确认“我当时把袋子缠紧了吗?”)。(3)绕紧招文袋,揣在大衿里,双手拍上身(潜台词是“是绕起来了,也许当时往后塞了”)。(4)两手一摊,告诉观众也没有,眼珠迅速转动,想起来了。是被肋下了(潜台词“对,很确定,就是被肋下了!”)。这一系列动作都是有依据的,演员在表演形体动作时,内心是满满的内容,否则他做出来的动作是生硬的,死板的。

在小剧场京剧《马前泼水》中,崔嫂向朱买臣要聘礼,朱买臣灵机一动做了以下动作:先指着挑来的柴禾做赠送状,接着拿起笔做夸张写字状以表示费力且费心,最后指着柴禾和婚书笑着对崔嫂做交换状。其潜台词为:一,大嫂你买了我一担干柴未曾付钱;二,我替你写了婚书,你也未付润笔费;三,如今这两笔钱就当做聘礼,你也不用付,我也不给,咱们两清了。本来在剧本中是以文字形式出现的,在排练过程中,考虑到朱买臣唱腔念白过多,而形体动作又欠缺,将上面这段话改为动作,既从形式上有了变化,也突出了朱买臣当时的哑口无言与人物性格,一举两得。

三、培养演员形体表现意识。作为戏曲导演应该着重启发和培养演员形体的创造能力和形体表现意识。形体表现意识,第一层面是指演员应具有充分开掘和拓展自身形体表现力的强烈愿望;另一层面是指演员要牢牢地把握角色在规定情境中,形体的自我感觉。也就是说演员应具备心理、形体的感应能力、形体动作的自我设计能力以及与同台对手和台下观众交流时的形体反应能力。这种形体动作的内部感觉及形体动作表现能力的培养,一是要在平时的排练中养成,二是要通过专门的形体训练才能得以提升的。

以简单的头部动作为例,在赣剧折子戏《投江》中钱玉莲因被继母逼嫁逃至荒郊,面对滔滔江水准

备投江时先将右脚抬起,身体前倾眼望滚滚江水,不寒而颤,头部慢慢后仰并向右后方扭去,身体随之右转,以头部带动整个身体的动作过程来表现她内心的恐惧,挣扎的心情。头部看似简单的前倾后仰表现了人物因为惧怕而退缩的全部过程。

四、外部动作和内心情感相结合。一个戏曲导演,有责任引导演员,使之外形与内心都能掌握,而且做到内外结合。斯坦尼斯拉夫斯基在《演员自我修养》中指出:“不能用没有受过训练的身体,来表达人的内在精神生活的最细致的过程,正如不能用一些走调的乐器来演奏贝多芬的《第九交响曲》一样。”形体动作,看似是演员的外部动作技巧,实质上对其内在的艺术气质、形体动作修养发挥着重要的作用。戏曲表演艺术是舞台行动的艺术,是演员运用自身的形体、动作、表情和语言创造人物形象的综合性艺术。其中演员的形体表现,则是塑造人物个性的重要手段。演员上部部位,即髋部、胸部、肩部、头部和手的动作,常常是表达感情,体现角色的内心世界与外部形态的重要的部位。

戏曲演员在舞台上的一招一式,一起一落,都必须赋予情感和情绪,做到动则有情,静则有意。头部在需要的时候动,不需要的时候千万不能乱动,如果在舞台上头部总是不停的活动,反之会干扰了演员表现人物,例如赣剧折子戏《投江》中,钱玉莲逃到荒郊时唱到“万籁俱寂夜雾障”,大部分演员也许都会将头部从舞台的左前方慢慢移至右前方,以表示荒郊的空旷,再者认为在舞台上要夸大动作才能让观众看出来钱玉莲此时的害怕,实际上却恰恰相反,此时演员在舞台上的头部运动并不能准确的诠释和表现人物内心活动,在伸手不见五指的漆黑夜晚,身为一个小姐是不可能有那么大胆量放眼望向四周的,因此,她必定是只敢动眼睛,而不敢动头部,她此时非常害怕,甚至怕一转头旁边会出现个什么东西,此时的她是屏着呼吸大气也不敢出一口的。我们千万不要错误的理解观众看不到演员的眼睛,演员在舞台上的一举一动观众都是看的很清楚的,她的头不动也正是为了衬托眼睛在动。所以,头部动作该用则用,不该用时千万不能乱用。用巧了能服务演员塑造人物,用不好是画蛇添足,分不清主次。契科夫有句话“在我看来写作的最高技巧是删去多余的部分。”那么戏曲舞台上的动作也是一样。

五、在程式的基础上再创造。戏曲表现思考、判断时常会用很多程式,比如转眼珠、揉肚子、弹纱帽、捻髯口等,但有的演员只想着把程式动作做好而没有真正去思考,就不能准确地表达人物的思考过程,看起来很假,观众也不会有所感受了。只有外部动作和内心情感融为一体,观众才能准确的从

形体动作中看到人物,感同身受,产生共鸣。

《马前泼水》中,崔巧凤要求朱买臣休了自己,朱买臣再说央求,催巧凤仍一意孤行,无奈何,朱买臣在唱完“大丈夫穷志不短,无妻室也能够立地顶天”后奋笔疾书,写毕休书,抛笔,将修书扔在巧凤脚下,仰面痛哭。通常,戏曲舞台上表现写书也有相对程式的写意虚拟动作,但我在处理这段戏时,在继承程式动作的基础上,不仅仅要从面部表情上显示出愤怒,还要求演员写书由慢到快,下笔由沉重、难以下笔到书写铿锵有力,并在抛笔的动作上加大了力度,颤抖着将笔欲抛开,又轻轻收回,放下,此时朱买臣心中苦不堪言,此时朱买臣眼中一片茫然,但他仍然不忘自己的志向,他轻轻将笔放下,笔是他唯一相伴的物件,他视笔如命啊!扔掉休书,他仰面痛哭,展示了这个心中藏着梦想饿书生内心深处的脆弱,这样一来,朱买臣这个人物便活了起来,通过简单的几个动作,使观众对他顿生同情、怜悯的情感。

六、戏舞结合,风格统一。戏曲虽以歌舞演故事,但这种歌舞已经有了早被人们认可的风格和衡量的标准。戏曲的形体动作有着自己的风格和个性,这种风格和个性成为了戏曲的一种标志。要将现时的各种舞蹈全封不动搬入戏曲之中是不可取的。当我们在一个戏中运用舞蹈这一手段时,必然在风格上首先考虑到它与整个戏在风格上的融合

性,在整体创意上更要注意到它与整个戏在表现手法上的一致性,更主要的是要以角色为中心,形体动作是为更好的塑造人物、塑造角色服务的,只要符合人物身份,符合剧情规定情境,符合剧中人物性格、内心情感的动作都是我们所提倡的。

## 六、结语

话剧导演陈新伊经常对话剧演员们说:戏曲行对表演有一句很精彩的话:如果把表演打十分,那么就是“三形、六劲儿、心已八、无意则十”。什么意思呢?有模有样,外形像角色了,三分;相亮住,动作准、台词对了,有劲儿了,这才是六分;走心动情只是达到八分。不经意、从容、洒脱拿得起放得下,在审美上达到收放自如了,叫无意,叫没有表演的表演,这才到了满分。这是很有哲理的表演方法论。这段话让著名演员濮存昕受益匪浅,不论从戏曲的形体动作上,还是表演上,话剧界都在细心琢磨、认真学习。我们自己更应该不断思考不断出新,在形体动作上,做到舞蹈戏曲化、戏曲舞蹈化。让演员在演好人物的基础上展现出最美的形体动作,让形体动作更好的帮助演员刻画和塑造好人物。

(责任编辑 陈友峰)

(上接第25页)戏曲音乐发展中普遍存在的问题。这些问题的解决,需要从上到下、各方面共同努力。有些问题也许需要一个漫长的过程,有些问题可以在短期内得到解决。解决问题的关键在于观念和认识。在戏曲界,作曲家是一个相对脆弱的群体,他们在各种困难和压力下苦苦探索,不时还会引来争议。但他们坚信,戏曲音乐摆脱困境之时,也是戏曲艺术走向辉煌之日。

注释:

① 样板戏,指一批创作于中华人民共和国建国以后,主要反映传统政治立场的作品,其政治意义远超过文化价值。样板戏的

影响力在文革达到顶峰,是国家当时唯一允许出现的文艺作品。因为这样的历史背景,其具有相当的争议性,同时由于其时代的象征,在老一辈人中仍具有生命力。被确定为样板戏的文艺作品只有8个,它们是京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《海港》、《奇袭白虎团》,芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》,交响音乐《沙家浜》。

② 《戏曲作曲教学改革初探》戏曲作曲科研课题组著,2007年北京市高等学校教育教学改革立项项目。

③ 在传统京剧的伴奏中,主奏乐器京胡定弦为纯五度。但由于受气候、乐器、琴码、皮子(通常用蛇皮蒙制的发音体)、以及琴弦等因素的影响,定纯五度时,往往会产生噪音,因此,琴师通常把外弦定得略高一些,或把内弦定得略低一些,以减少噪音。由此形成了非纯无度的定弦,业内俗称“阴阳弦”。

(责任编辑 李 锋)