

## 略论戏曲程式的审美特性\*

张晓刚

(巢湖学院 中文系,安徽 巢湖 238000)

摘 要 戏曲程式从对生活形象的提炼开始,到“有意味的形式”的形成,乃至走向中国艺术共通的虚实相生、飞舞生动的最高境界,有着自己独特的反映社会生活和塑造人物形象的表现方式,不仅具有高超的艺术价值,而且具有鲜明的民族特色。

关键词 戏曲;程式;审美特性;

中图分类号 J802.6

文献标识码 A

文章编号 1008-509X(2004)02-0046-03

我国戏曲艺术在漫长的历史发展过程中,经过历代艺术家的创作实践和总结,逐渐形成了融“唱、做、念、打”为一体的最具综合性和民族性的艺术语言,并积淀在表现为行当程式、音乐程式、服装化妆程式和舞台动作程式等一整套程式体系中,从而构成了我国戏曲艺术独特的美学原则和表现方法。正因如此,人们通常将程式理解为我国戏曲塑造舞台形象的基本语汇,程式化是我国戏曲艺术的一个显著特征。

另一方面,由于西方戏剧美学观的影响以及现代社会形态已迥异于传统戏曲所赖以生长的自然经济社会环境,人们对程式在戏曲艺术中的价值和意义认识有所淡化,甚至有学者提出:“从总体上看,现代戏曲符号体系的建构以张扬个性、追新逐异、飞速发展的时代为依托,不太可能再踏上程式化的老路,而只可能继续沿着淡化程式的方向前进”<sup>[1](p.134)</sup>,基本上否定了程式对于建构现代戏曲符号体系的意义。在笔者看来,若想正确认识程式对于中国戏曲的原生性意义,必须从戏曲程式对生活形象的塑造、独特的艺术表现形式以及意境创造等多个层次来把握其审美特性,这样才有可能真正领略传统戏曲的永恒魅力,并对戏曲艺术的当代发展有所裨益。

## 一、“叠折儿”与生活形象的提炼

生活是一切文学艺术的源泉,程式当然也来

源于生活。著名美学家王朝闻说:“优美的戏曲程式,不仅是对戏曲表演艺术,而且是对生活的一种特殊提炼。”<sup>[2](p.168)</sup>如果没有对生活的敏锐观察和悉心提炼,就无法在舞台上用程式塑造具有个性化的人物形象。以走路为例,同是老年人,因身份不同,经历不同,性格差异,环境熏陶,个人的修养、素质不同,而这在表演程式上也就呈现出迥然不同的面貌:老徐策跑城是碎步轻抬,十分潇洒,极尽欢喜之情;老曹福走雪山却是缓步踏雪,抬足迟慢,极尽艰难之苦;老黄忠军帐请战,虎步生风,极尽威武之风;老汉张元秀是个卖豆腐的老百姓,台步碎小轻飘,以表现贫寒之色。

程式的这种对生活形象的高度概括和表现能力被老一辈表演艺术家郝寿臣先生形象地称之为“叠折儿”。戏曲理论家翁偶虹在《郝寿臣先生表演艺术》中曾提到:“常看郝老演戏中曹操、鲁智深、李逵……等,各有一套精细的表演设计,用他自己的话来说,叫做‘叠折儿’,折儿是由线条中透露出形象姿态的意思,叠折儿就是怎样设计安排而表现形象姿态的意思。例如他表演曹操,从脸谱勾画,穿戴选择,到面部表情,投袖台步,看出是曹操而非潘洪……他根据人物不同的性格,赋予不同的身段、步法,从造型到表演,风格是统一的。”<sup>[3]</sup>可见,在程式的创造和运用中,绝非“因循守旧”如此简单,而是靠演员从实践中反复观察,反复摸索,反复锤炼,不断修正,不断提高,呕心沥

\* 收稿日期 2004-01-05

作者简介 张晓刚(1970-)男,安徽巢湖人,巢湖学院讲师,硕士,主要研究方向:艺术理论和艺术美学。

血,费尽心机才形成的。有时一个程式的发明创造,甚至经历几代艺人的不断努力才臻完善。像著名蒲剧表演艺术家闫逢春先生的帽翅功,是从父亲闫金环帽翅闪动中受到启发,不断琢磨,坚持苦练才形成一整套帽翅表演程式,而青年新秀侯逢旺、张尚礼则在继承闫先生的基础上又有发展和创新。

可以说,不论诉诸听觉的唱、念和音乐伴奏方面的程式,还是诉诸视觉的动作、造型程式,都不是凭空地任意设计,而是由历代艺术家创造,经过实践的凝炼和历史的筛选长期积累而成的,积淀着长期积累的生活体验。正因为从生活中来而又表现着生活,具有鲜活的生活气息,所以程式在看似束缚演员“有才不得展”的苛繁法式背后,可以像郝寿臣先生那样根据人物的不同性格和具体情境,融入演员自己的生活体验,“叠”出不同的“折儿”来,实现“旧形式”与“新生活”的统一。

## 二、“人同此心,心同此理”与“有意味的形式”

程式虽然来自于生活,但显然不是对生活原型的简单摹拟和再现。就像张庚先生早就指出的,“许多程式,大都是个别演员为了塑造人物的需要而模拟特定的生活动作并把它节奏化、舞蹈化所进行的创造。这套动作很美,很准确地刻画出人物的某种精神状态,大家看了觉得很好,把它用到其他戏中,同类人物身上也很合适,于是这套动作就被普遍采用。昆剧《千斤记》中有一场戏写霸王半夜听见军情,赶快起来披甲上马,为此设计了一套动作,大家看了都来学。以后凡是武将出场都用它,并干脆把这套动作称为‘起霸’。可见程式本来是特定的动作,后来才逐渐变成公用的带规范性的表现手段”<sup>[4][p.1-2]</sup>。

其实追溯戏曲舞台上许多精美的程式符号形成和发展的历史,都类似于“起霸”。这样是在几经转换、变异中相对稳定下来的。骑马、坐轿、行船,都有个从实到虚、由繁到简、从单纯的动作模仿到虚拟性舞蹈的演化过程。这种通过诗化、音乐化、舞蹈化、装饰化等艺术手段对生活素材的提炼、加工,使得戏曲程式固然具有一定的因袭性和规范性,但在固定中实现着变化,单纯中蕴涵着丰富,在某种意义上更是赋予了中国戏曲在世界戏剧舞台上独具的形式美内涵。

以著名京剧大师梅兰芳的表演为例,在《贵妃

万方数据

醉酒》中,梅兰芳精心设计了“下腰”、“卧鱼”、“醉步”、“扇舞”等各种做功十分繁重的身段和步法,对每个动作做得非常准确,造型极美,把杨贵妃演得既美艳娇柔,又仪态端庄,使观众享受到美的艺术。而《霸王别姬》中虞姬的舞剑是一段重头戏,梅兰芳的舞剑,既不是狂舞,也不是卖弄功夫,而是充分展现优美的造型,整个艺术表演中贯穿着节奏、韵律、对称、均衡、和谐、多样化统一等形式美法则,给人的感官带来很强的愉悦感。

德国大文豪歌德曾说过,文艺作品的题材人人可以看见,内容意义经过一番努力才能把握,至于形式对大多数人则是一个秘密。随着人们对艺术本质认识的深入,形式的美学价值也越来越受到重视。美学家李泽厚先生曾这样精辟地分析过形式美的作用:“这种不是来自内容而是来自形式结构的‘气’(其静态则称作‘势’),……能直接影响人的心理,甚至比来自内容的东西更具有力量,它不需要具体的理解、想象和具体情感的中介,而直接唤起、调动人的感受、情感和力量”<sup>[5][p.167]</sup>。

现代格式塔美学更是力图通过试验证明,外部物理世界、艺术式样、人的知觉乃至内在情感之间存在着根本的统一,即力的作用模式,当外在的物理力和人的生理力、心理力在力的方向、强度上达到一致时(异质同形),就有可能激起主体的审美体验。比如阿恩海姆曾作过这样的试验:让一组舞蹈学院的学生用某些动作把“悲哀”的感情表现出来,所有被试演员的动作“看上去都是缓慢的,每一种动作的幅度都很小,每一个舞蹈动作的造型也大都是呈曲线形式,呈现出来的张力也都比较小”<sup>[6][p.609]</sup>。在阿恩海姆看来,悲哀情感的与上述舞蹈动作之间具有同构性或结构上的相似性,所以借助于外在的身体动作就可以表现内在的心理体验。

这对于我们理解戏曲程式的情感内涵不无启发。程式正是在严谨的规范性、强烈的节奏性、鲜明的夸张性、高度的技巧性、审美的装饰性的意象化、格律化的戏曲语汇中,把这种“人同此心,心同此理”的情感体验发掘、创造、组织并凝固起来,使感知形式本身具有艺术力量和审美意义,成为“有意味的形式”。

## 三、“无景处都成妙境”的意境营构

程式作为一种独特的戏曲表演语汇,本身固然具有很强的审美意味,但在戏曲艺术中并非“为

程式而程式”，沦为纯粹的形式主义，而是融叙事与抒情于一体、虚拟与意会相统一，最大程度地调动起观众的积极性、主动性和想象力，使其进入虚实相生、以实入虚、高度自由的艺术境界。

如戏曲艺术中虚拟空间的营造，跟西方戏剧强调布景的逼真写实不同的是，中国戏曲的空间随动产生，随动发展。“十八相送”十八个景，都是由动作表现出来的。在舞台上，演员一推，产生了门，又产生了门内门外的两个空间。川剧《刁窗》中，不用真窗，而是用手势配合音乐的节奏来表演，虚拟的动作既突出了表演的“真”，又同时显示了手势的“美”，因“虚”得“实”。《秋江》剧里船翁一支桨和陈妙常的摇曳的舞姿可令观众“神游”江上。豫剧《抬花轿》中演员表演的抬和坐，动作都是虚拟的，却能给人以过桥的真实感。越剧《盘夫》，运用符号性的虚拟动作，把一个平面舞台空间，营造成楼上楼下、门里门外多空间，虽无若有，一清二楚，并且在虚空的门里门外，把一对小夫妻爱、恨、情、仇表现得妙趣横生，别具风味。无形景物通过演员有形的虚拟动作表现为“有”，达到了意会的戏剧效果。

对此著名美学家宗白华先生分析得极为透彻：“演员结合剧情的发展，灵活地运用表演程式和手法，使得‘真境逼而神境生’。演员集中精神

用程式手法、舞蹈行动；逼真地‘表达出人物的内心情感和行动，就会使人忘掉对于剧中环境布景的要求，不需要布景环境阻碍表演的集中和灵活，‘实景清而空景现’留出空虚来让人物充分地表现剧情，剧中人和观众精神交流，深入艺术创作的最深意趣，这就是‘真境逼而神境生’。<sup>[7] (p.390)</sup>通过程式，中国戏曲很早就突破了自然主义和形式主义的片面性，创造了民族的现实主义的表达形式，化景物为情思，成就了一种似与不似之间、虚实相生；“无景处都成妙境”的独特魅力。

这就如王国维所说的：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”“演故事”，要贴近生活，求似；“歌舞”，又拉开了与生活的距离，不似。两相化合，虚拟和意会达到完美的统一。虚拟，即舞台上的表演动作失去了生活动作“实”的品格，成为假戏真做舞蹈化的审美行为，意会，不是生活的和盘托出，而是选择具有典型特征、能够传递特定信息的动作，技术化地组织表演语汇。

由此可见，戏曲程式从对生活形象的提炼开始，到“有意味的形式”的形成，乃至走向中国艺术共通的虚实相生、飞舞生动的最高境界，有着自己独特的反映社会生活和塑造人物形象的表现方式，不仅具有高超的艺术价值，而且具有鲜明的民族特色。

参考文献：

[1] 郑传寅. 戏曲程式的文化蕴涵与历史命运——兼论现代戏曲符号体系的建构[J]. 北京大学学报(哲学社会科学版), 2001(1):134-138.

[2] 王朝闻. 王朝闻文艺论集(第二集)[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1979.

[3] 翁偶虹. 郝寿臣先生表演艺术[N]. 戏剧报, 1962-01-01(1).

[4] 张庚. 张庚戏剧论文集(1949-1958)[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1981.

[5] 李泽厚. 美学四讲[M]. 上海: 三联书店, 1999.

[6] 鲁道夫·阿恩海姆. 艺术与视知觉[M]. 滕守尧译. 北京: 中国社会科学院出版社, 1984.

[7] 宗白华. 宗白华全集(第三卷)[M]. 合肥: 安徽教育出版社, 1994.

On the Aesthetic Nature of the Formula of Traditional Chinese Operas

ZHANG Xiao-gang  
( Chinese Department of Chaohu College , Anhui Chaohu 238000 , China )

**Abstract** :The formula of traditional Chinese operas starts from the crystallization of the life prototypes , then “ the meaningful pattern ” forms and eventually the acme of perfection arrives . Its unique methods the reflect the social life and to portray the characters not only have the superb artistic value but also the distinct national feature .

**Keywords** :Traditional Chinese opera ; Formula ; Aesthetic Nature