



您的位置：学人论戏 - 刘小梅专栏 - 正文 [\[返回\]](#)

论戏曲表演程式的审美心理建构

4 | 151

作者:刘小梅 来源:《戏曲艺术》1999年第3期 时间:2010-11-19 21:56:14 浏览:74次

子栏目导航

- ▶ 刘小梅专栏
- ▶ 王萍专栏
- ▶ 邓琪瑛专栏
- ▶ 谢伯淳专栏
- ▶ 厉震林专栏
- ▶ 杨孟衡专栏
- ▶ 苏琼专栏
- ▶ 刘祯专栏
- ▶ 胡开奇专栏
- ▶ 高益荣专栏
- ▶ 李时学专栏
- ▶ 刘家思专栏
- ▶ 陈吉德专栏
- ▶ 夏写时专栏
- ▶ 桂迎专栏
- ▶ 杨伟民专栏
- ▶ 陈友峰专栏
- ▶ 黄振林专栏
- ▶ 元鹏飞专栏
- ▶ 顾聆森专栏
- ▶ 吴敢专栏
- ▶ 李祥林专栏
- ▶ 车锡伦专栏
- ▶ 阎立峰专栏
- ▶ 马建华专栏
- ▶ 王晓华专栏
- ▶ 孙柏专栏

我们知道，力求用接近生活的形式来反映生活的艺术，属再现性艺术；不拘泥于生活的自然形态来反映生活的艺术，属表现性艺术。不论对于哪一种艺术，它们都有自己所遵循的规范法式。正是它们各自不同的规范性，标示出了它们与众不同的自我存在。从广义上来讲，任何艺术都离不开对意象的创设，但相对再现性艺术来说，表现性艺术更是完全倚重意象的艺术。意象自身的模糊性导致对其语汇要求的明确性，因而再现性艺术的规范法式力求使人不易觉察，表现性艺术的规范法式却比较严格鲜明。戏曲的程式就属于这种严格而鲜明的规范法式中的一种。

我国著名戏剧导演金山评价戏曲时说：“中国传统艺术的精髓是提炼，高度的提炼；夸张，强烈的夸张；节奏，鲜明的节奏。”其实这正是程式的三个鲜明特征。作为戏曲艺术的一种单位形式，程式是戏曲赖以实现自身审美价值的重要手段和组成部分，它是戏曲反映生活的表现形式，是具有严谨的规范性、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。作为戏曲基本单位的表演程式，当它们以一对或一组的方式独立存在时，尚不能构成独立的舞台形象；只有根据人物性格和规定情境的要求，把若干程式按生活逻辑和舞台逻辑组合起来，方能塑造出某种独立的、具有某种具体思想感情的舞台形象，最终完成对戏曲的某种审美客体的塑造。也正是表演程式把诗歌、舞蹈、音乐、剧情完美地统一起来，在一种综合的、水乳交融的条件下创造了一种涵虚、模糊的审美状态，从而使得戏曲最适合于抒情写意。

从戏曲和表演程式的关系出发，我们可能会对程式的审美特质有一个更全面的认识。正如前面所提到的，表演程式是戏曲的一个重要组成部分，这里要着重指出的是，程式对于戏曲来说具有相对的规律性和规范性，戏曲在

- ▶ 苏子裕专栏
- ▶ 胡德才专栏
- ▶ 伏涤修专栏
- ▶ 林婷专栏
- ▶ 陈军专栏
- ▶ 吴保和专栏
- ▶ 叶志良专栏
- ▶ 叶明生专栏
- ▶ 吴新雷专栏
- ▶ 康保成专栏
- ▶ 徐大军专栏
- ▶ 谢柏梁专栏
- ▶ 陈维昭专栏
- ▶ 苗怀明专栏
- ▶ 袁国兴专栏
- ▶ 赵晓红专栏
- ▶ 孙书磊专栏
- ▶ 朱恒夫专栏
- ▶ 徐子方专栏
- ▶ 陆林专栏
- ▶ 陈美林专栏
- ▶ 范丽敏专栏
- ▶ 刘水云专栏
- ▶ 苏涵专栏
- ▶ 车文明专栏
- ▶ 周宪专栏
- ▶ 李伟专栏
- ▶ 俞为民专栏
- ▶ 陈多专栏
- ▶ 孙惠柱专栏
- ▶ 刘淑丽专栏
- ▶ 吕效平专栏
- ▶ 黄仕忠专栏
- ▶ 王宁专栏
- ▶ 解玉峰专栏
- ▶ 田本相专栏
- ▶ 廖奔专栏
- ▶ 吴戈专栏
- ▶ 周宁专栏
- ▶ 周安华专栏
- ▶ 赵山林专栏
- ▶ 黄鸣奋专栏
- ▶ 陈世雄专栏
- ▶ 彭万荣专栏
- ▶ 周靖波专栏
- ▶ 施旭升专栏

表现生活时就要照顾到它们对表演的要求，否则，程式这种“戏曲语汇”的内涵就会遭到破坏，就会给舞台上下的交流造成困难。所以，戏曲和表演程式的关系正象我国古代诗歌和格律的关系一样，后者一方面从属于前者，另一方面又束缚前者，而这种“束缚”又成为前者的存在特征，二者辩证统一。也许确实是因为古代诗歌和戏曲一脉相承的血亲关系，从先秦的四言国风，到汉魏的五言乐府，到唐代的五七律，到两宋的长短句，再到金元的南北曲，我国传统文学都在格律的束缚下协同音乐创造了自己无限广阔的意境空间。伴随着戏曲的形成，伴随着戏曲对“诗歌、舞蹈、音乐、剧情”的综合，程式比格律也相应更为综合和复杂——增加了舞台表演因素，把音乐、格律、行当、身段、脸谱、服饰等诸多因素纳而化之，形成对戏曲的既服务又要求的更高层次上的“格律”形式。同时，也把古代文学抒发主观、追求意境的审美传统一脉相承地遗传到了戏曲身上，并以之作为戏曲的最高审美境界。

一切艺术都需要对生活加以变形，戏曲程式就是对生活的一种夸饰化的变形。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。”也就是说，程式化是戏曲提炼生活进行变形的艺术逻辑，也是它反映生活的表达方式。因此，作为表现性艺术的戏曲与再现性艺术在审美上就存在着方式之别：再现性艺术近似生活实态，变形程度小，审美主体可凭生活经验直接进行艺术品评和审美判断。戏曲表演程式则距实态生活距离较大，审美主体只有熟知和掌握它变形的逻辑和特殊的表达方式，才能达到自己的审美目的。进一步说，表演程式作为戏曲的一种语汇，在舞台上下的交流中，它的意义依靠演员和观众之间达成的默契而存在，而这种“默契”是建立在“心理真实”的基础上的。

“心理真实”在戏曲的审美过程中占有举足轻重的地位，它是戏曲程式所含的各项内容中的首要追求目标。其中对于表演程式来说，通过虚拟表演取象写意以达到最终的心理真实，正是表演的最高追求。意境是创作主体通过审美客体（作品）向审美主体传达心象空间，其中两个主体间有相互作用相互补充。抒情性作品尤其如此。审美主体的想象力及生活经验极大地影响着另一半。梅兰芳先生讲过这样一个著名的例子：他向一位老妇人了解《秋江》的观后感，这位老戏曲观众回答：“很好，就是有点头晕，因为我有晕船的毛病，我看出了神，不知不觉头晕起来。”舞台上虽然既无真水亦无真船，可是通过演员的虚拟程式，观众获得了一种异常贴切的心理真实。因此说，正是心理真实衔接、贯通了艺术上的再现和表现，维系了表演程式和生活真实的关系，开拓了意象和意境的天地，使戏曲获得了不拘泥于物理真实而获取艺术真实的自由。

那么，在戏曲审美过程中，审美主体具体是如何实现自己对程式的审美、进而获取心理真实的呢？

众所周知，任何艺术的审美都需要想象，但表现性艺术和再现性艺术唤

- ▶ 宋宝珍专栏
- ▶ 王兆乾专栏
- ▶ 胡星亮专栏
- ▶ 马俊山专栏
- ▶ 董健专栏
- ▶ 郑传寅专栏
- ▶ 郑尚宪专栏
- ▶ 邹元江专栏
- ▶ 刘平专栏
- ▶ 胡志毅专栏
- ▶ 陆炜专栏
- ▶ 朱栋霖专栏

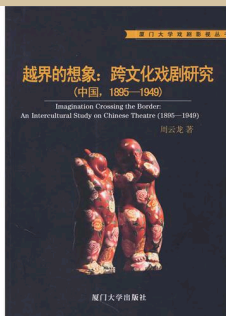
热门图文



苏州评弹《雷雨》 ..



高雅艺术进校园 评 ..



《越界的想象：跨 ..

站内搜索

按关键字

立即搜索

相关专题

- 论戏曲表演程式的审 ..
- 理学的“穷理尽性” ..
- 王国维“戏曲意境说” ..
- 论马致远的乐府文化 ..

起的想象互有差别：对于再现性艺术，作为欣赏对象本身越是生动、丰富、具体，所唤起的再造想象就越强；而戏曲因为是表现性艺术，其程式的象征性、含糊性使得创造想象的活动空间更广，留给观众的接受域就更宽。即是说一旦掌握了程式语汇的逻辑，戏曲审美主体就会把各种更为广阔复杂的审美对象纳入自己的审美辐射范围。具体讲，是程式本身具有的虚拟、写意的含糊特征，使得每一个主体会从自己的心理图式范围内取得为自己所接纳的东西。我国传统意境美学一直主张的“妙悟”、“言有尽而意无穷”的实质，就是留给审美主体以更广阔的心理空间，使他们更能在自己的心理图式下观看自己“愿意”看到的東西。当然，摹象的戏剧审美也会发挥主体情志的作用，不过，主体情志的作用范围就小多了。在想象域上，已经十分具体真实的客体物象留下的作用范围相对太有限了。

戏曲程式的这种审美特点自有它深刻的心理学依据。从心理学角度看，程式的审美过程是审美主体与艺术形象邂逅与契合的过程，即审美知觉的形成过程，其中主要包括两项内容：其一是感觉的输入；其二是借助以往的经验对感觉到的信息予以综合和解释，也就是进行“审美统觉”。在现代心理学中，统觉是指由当前事物引起的心理活动同已有的知识经验、心理品质相联系相融合，从而更清晰理解事物意义的心理现象。在表演程式审美的心理内化过程中，主体把舞台信息同以往贮存的信息（包括对生活的感悟、对程式语汇的理解两方面）联系起来，去完成主体经验世界作用下的审美建构。在这一过程中，审美主体所知觉的已不是自然状态下的某一程式，而是融有主体经验心理在内的这一程式的映象，即主体以自己对生活的理解为背景，在特定的戏剧情境中，在熟知程式语汇的基础上对程式的独特理解。在这个过程中，审美客体的一些次要的、枝节的、非本质的信息被忽略掉了，能够直接与审美主体心理状态相融合的信息被强化了。表演程式中一些隐蔽的、微妙的、在一般情况下不易被接受的信息此时却明朗起来，强烈起来。由此产生了一种似真似幻的审美状态，也就是创造想象已经极大地发挥了自已的作用。

程式在自己的艺术表现过程中，略物理真实而重心理真实，略实态的再现而重心理的表现，这实际上是忽略了心理学上的感觉阶段，突出了统觉阶段，也就是表演程式虽然离实态生活较远，但它把自己的力量重点使用在对观众情绪、情感、感觉、气氛的把握上，借此从心理频率上牢牢抓住审美主体。在这一点上，美国著名符号论学者苏珊·朗格的观点被引用来作为诠释再恰当不过，她认为艺术符号的表现性就是“将情感呈现出来供人观赏的、是由情感转化成可见的或可听的形式。它是运用符号的方式把情感转变成诉诸人的知觉的东西”。

戏曲的表演程式就是一种有别于有声语言的艺术语言符号。从其负载效应来看，表演程式的审美感觉阶段，就是舞台信息的输入阶段，实现的是由物理到生理的转化，主要依赖主体的生理机制和本能；审美统觉阶段则实现

生理到心理的转化，更多地依赖主体已有的生活经验、艺术素养和个性特征等，所以即使同时面对同一审美对象，不同主体心目中的审美映象也会各具差异、各有偏重，甚至大不相同。

表演程式本身具有双重品格，它是从生活中提炼而来并成为一种规范，但在创造具体舞台形象时，又必须从生活出发根据人物性格和特定情境对之加以发展和变化，以求取得规范性和人物性格的统一。它既是演员体验生活、塑造形象的结果，又是演员进行形象再创造的结果。所以，不同的演员，对同一剧情下的同一程式作不同的理解。即使是同一演员，也会对同一剧情做前后不同的演绎。拿中国现代京剧演员李少春演《闹天宫》来看，以往他演齐天大圣进瑶池一场，总是力图从眼神中闪烁出惊羨以至垂涎的意态，后来在演出这一场时，则尽量表达诧异和愤懑的神情。剧本还是原来的《闹天宫》，但前后演出的不同，明显地体现了演员对于剧本的主动性。尤其在中国传统戏曲中，剧本为演员留出的创造余地是相当空阔的，不同的演员会给观众带来互有差别甚至截然不同的舞台形象和戏剧情景，而谁也没有逾越剧本之矩。同样对于审美来说，“一千个观众有一千个哈姆雷特”是绝对事实。其中奥妙，尽在于程式作为一种艺术符号，是一种模糊语汇，不论给戏曲的表演创作还是审美都留下了广阔的主观生发和创造驰骋的余地。它既相对定型，但面对不同的戏剧情境时又可以相应变化；它所负载的内涵既相对同一，在不同审美主体眼里又千差万别。即使面对同一剧情，不同的演员有不同的程度表现，不同的观众有不同的审美要求。

正是程式的存在，形成了戏曲对技巧极其关注、对形式美高度追求，在同一行当上流派纷呈的特色，极大地满足了人们极为矛盾、无限广阔的内心审美需求。“戏曲不但好看而且耐看”，戏曲不是以情节之奇给人以悬念，而是以形式之美令人回味不已。观众对它不迷则已，迷则百看不厌，其奥秘大抵在此。

阿甲先生有言：“戏曲是伴随形式美来认识生活的。”作为戏曲构成的基本单位，表演程式本身是一种意象语汇的符号，是一种形式表现，所以更进一步说，戏曲是通过程式美来表现生活的。程式依靠舞蹈与音乐这对孪生姊妹，运用旋律、节奏、美的造型等艺术手段，将戏剧矛盾诗意化、舞台化。以举手投足的细腻表演传情，以绚丽特异的服饰刺激观众的想象，求得舞台上下一种精神的契合，利用意象审美来完成自己对诗意的追求。正如美国语义学美学家苏珊·朗格所说的：“戏剧不仅是一种独特的文学形式，而且也是一种独特的诗的表现形式。”

(戏剧研究——国内第一家戏剧研究学术网站)

相关信息

- 《民间的力量——从〈乡村戏曲表演与中国现代民众〉说起》
- 浅谈戏曲表演体现的美学思想
- 《南强雅韵》厦门大学学生戏曲表演专场

Copyright © 2002-2003 [中国戏剧网] Finish All Rights Reserved

地址：厦门市海韵园科研楼（2）201

联系电话：0592- 传真：： Email：

页面执行：125.000毫秒

xx[xx.Net]网络技术支持

闽ICP闽备06011007