

[首页](#) >> [艺术学](#) >> [原创文章](#)

【文萃】戏曲美学与表演特点

2020年06月29日 10:18 来源:《民族艺术研究》2019年第4期 作者:安葵

字号

[打印](#) [推荐](#)

戏曲美学是中国民族美学的一个分支,具有民族美学共同的特点,与西方戏剧美学有相通处,更有显著的不同处。具体表现在它的范畴不同于西方戏剧美学的范畴。戏曲美学范畴是怎样形成的?作为观念形态,它受中国哲学的统领;但哲学观念太形而上,如“道”“气”等范畴没有直接进入戏曲美学。而比戏曲艺术成熟得更早的姊妹艺术如音乐、诗歌、绘画、书法等艺术的美学范畴却有很多为戏曲美学所吸收和借鉴。近代以来,西方戏剧的美学观念输入中国,也为戏曲美学所吸收,西方戏剧美学的一些范畴、概念也为戏曲美学所使用。在使用的过程中,一些西方戏剧美学范畴逐步中国化了,一些美学范畴结合中国戏曲的特点做出了新的解释。而戏曲美学观念的确立,一些重要戏曲美学范畴的确立,最终是由戏曲表演的特点决定的。

虚实相生

虚实是戏曲美学的一对最重要的范畴。虚拟性是戏曲的一个主要特点。舞台时空不固定,一桌二椅可以代表不同的场所,演员的一个圆场就可以表示从甲地走到相距遥远的乙地。这种虚拟性与中国古代的哲学观念是相通的。中国哲学乃至整个东方哲学都重视“虚”。除了哲学观念之外,戏曲虚拟性产生的具体原因是什么呢?一种观点认为,是由于古代物质条件匮乏,演出场所简陋,于是就用一桌二椅代表各种不同的室内设施等等,这有一定的道理,但更主要的是由于演员的歌舞表演所决定的。由近代一些剧种的形成状况推断,戏曲表演特点的形成有两个途径。一个是由歌舞向“演故事”发展,用歌舞作为演故事的手段,歌舞表演不同于生活动作,自然产生虚拟性;一种是说唱艺术向“现身说法”的方向发展,演出中就把说唱中的虚拟性的表演(如“用手推开门两扇”“一个箭步冲上前去”)变成歌舞性的表演。虚拟的表演多了,在演员和观众之间形成了一种默契,就形成了戏曲表演的“程式性”。

虚拟性、程式性的形成,给戏曲带来很大的好处。以鞭代马,不仅是把骑马上台的困难变为可能,而且可以表现出人物的不同性格和各种精神状态,表现出戏曲所特有的美来。演员的表演可以出景出情。如《夜奔》,优秀的武生演员在空无一物的舞台上,凭借着精彩的身段表演,不仅刻画出云迷雾罩、风吹叶落、虎啸猿叫的环境,更能够把林冲夜投梁山时的悲愤、激越、惆怅、苍凉的情感生动地表现出来。

人的隐秘的内心感情是不易被察觉的,但戏曲艺术要求演员通过表演能使观众了解人物的内心活动。翎子功、帽翅功都可以起到这样的作用。蒲剧演员闫逢春在《杀驿》中表演人物拿不定主意时,左右两个帽翅,一个固定,一个摆动;两个交替摆动,表示其“左思右想”;最后一起定住,表示拿定主意了。帽翅的“实”生动地表现了情感的“虚”,这是又一种“虚实相生”。

形神兼备

形与神是另一对戏曲美学的重要范畴。戏曲表演要求做到“形神兼备”。形神与虚实紧密相连。形实,神虚。中国美学认为神似重于形似。中国古代哲学认为,形是会被消灭的,但神不灭,它能够流传下来,如同火尽薪传。现在人们仍经常用“薪火相传”来比喻戏曲的传承。

在中国的艺术美学中,从画论到诗论再到剧论,都重视神似。顾恺之有著名的“传神写照”论(《世说新语·巧艺》)。后来出现的“气韵”“神韵”等概念皆与传神相通。谢赫《绘画六法》中把“气韵生动”放在六法的第一位。到宋代,苏轼论画诗说:“论画以形似,见与儿童邻。”(《东坡题跋·书鄢陵王主簿所画折枝》)表明了文人画以传神

为主的强烈主张。在诗歌创作中，强调作品要有意境、境界，就是说要有景有情，情景交融。要有言外之意，言有尽而意无穷。这种观念传到戏曲创作中，则强调要“意趣神色”兼有（汤显祖）。

在戏曲表演中，形神是不可分离的，要做到“形神兼备”。戏谚说：“装龙像龙，装虎像虎”，就包含着形神兼备的意思。首先“形”要到位。唱念做打，手眼身法步，指事、化身，都必须准确、生动。准确，主要是形要准确；而生动则要求要传神。不同的行当，各有自己独特的神韵。不太熟悉戏曲的人常常认为画脸谱是一种类型化的表现方式，实际上脸谱是共性与个性的统一，形的夸张使人物的“神”得到突显。不同的剧种，也有不同的样态和不同的神韵。梅兰芳主张“移步不换形”，这个“形”应是包含京剧特有的“样态”和“神韵”两方面的内容。

戏曲剧本的神韵主要表现在文词的诗意上，而戏曲表演的神韵则表现在演员在剧本文学的基础上演唱和表演的韵味。有影响的流派演员甚至会形成个人特有的表演韵味。他们的一举手一投足，一腔一调，都可能“未成曲调先有情”。

内外结合

中国的画论、诗论都强调创作是内外结合的产物。张庚先生提出戏曲是“剧诗”，强调剧作家写作时，要像诗人一样，热情地拥抱生活，在生活中产生强烈的感情，情不可遏而作，这样的作品才有可能感人。

西方戏剧有体验派和表现派之分。斯坦尼斯拉夫斯基强调体验。他主张演员演戏时要与扮演的角色达到“我就是”的程度。他反对事先准备好的表现，甚至喊出“打倒表现！”的口号。而狄德罗、布莱希特等戏剧家则强调“表现”。

因为戏曲具有程式性，每一个人物的表演运用何种手段，唱念做打，手眼身法步，都要经过事先的设计，所以人们很容易认为戏曲的表演属于体验派。然而，戏曲表演重表现，但同样重体验。年轻的演员在学戏时先要按老师的表演“刻模子”，但在努力提高表演水平的过程中，就要深入到人物的内心去进行体验了。优秀的演员一定要做到表现与体验的结合，即内外结合。

川剧演员周慕莲在前辈艺术家康芷林的启发下得出这样的经验：

演员演戏要做到忘我——钻进去，钻到剧情中去，钻进角色，攻心为上；又要做到有我——跳出来，演员表演角色。进进出出，出出进进，真真假假，假假真真——这就是演员的本领。

体验——演员学角色，钻进去。

体现——演员演角色，跳出来。

体现出体验的东西，这就是演员的艺术。

中国戏曲在培养演员表现能力方面积累了丰富的经验。“四功五法”的训练就是这方面的结晶。唱念做打，手眼身法步，各个方面的训练都有严格的程序，都要求演员达到很高的标准。比如手势，就有许多的变化。当年齐如山曾从梅兰芳的手势中提炼出53式兰花指造型，梅兰芳的手势可以表现情感、生活、礼仪等方方面面。仅情感方面，运用不同的手势即可表现出喜悦、赞美、惊讶、气愤、拒绝、惧怕、伤心、无可奈何等复杂的内心状态。更重要的是这些手势都是美的。每一种情感都要以美的姿态来表达。

相比之下，在如何进行体验方面，中国戏曲还没有成套的经验，在这方面，斯坦尼体系是优于我们的（张庚先生曾指出这一点）。我们可以向斯坦尼学习借鉴，但不能照搬。我们需要从历史与现实的实践中认真总结戏曲表演的体验与表现相结合的经验并提升到规律，从而提高戏曲表演水平和戏曲理论水平。

中国古代哲学对技与道的关系有辩证的理解，如《庄子》，通过《庖丁解牛》的典故论述了“技进于道”需要有长期的修养。戏曲表演的技艺性很强，戏曲演员必须下功夫学习技艺，但如要在表演水平上提高，就必须不满足于技艺高超的层面，而要对生活、对人物有深刻的体验，演出生活和人物的神韵。我们在评论演员的表演时，需要看他的技艺水平，进一步则要看他对生活、对人物体验的深度以及体验与表现结合的程度。

戏曲美学还有其他一些独特的美学范畴，如雅俗、悲喜、新陈、美丑等，使戏曲具有雅俗共赏、悲喜相乘、推陈出新并以尽善尽美为追求目标的美学特点。戏曲美学是理论研究的成果，但这种成果是以戏曲创作和表演的实践为基础的，是无数前辈艺术家表演创作实践的理论提升。因此，从理论研究的视角，我们研究戏曲美学必须重视优秀演员的表演经验，而年轻的演员则应该认真学习戏曲美学。

（作者单位：中国艺术研究院戏曲研究所。原题《戏曲美学与演员的创造》，
《民族艺术研究》2019年第4期，中国社会科学网 胡子轩/摘）

作者简介

姓名：安葵 工作单位：

分享到：

转载请注明来源：[中国社会科学网](#)（责编：田粉红）

相关文章