

京剧要把握行当的本体特征

常立胜

行当的性格化

戏曲行当的划分不是想当然,而是多少代艺术家在不断地舞台实践过程中,把一些性格相近的艺术形象和表演程式、表现技巧逐渐积累、稳定而形成的。戏曲理论家陈幼韩先生在《戏曲表演概论》中曾引用《大众医学》1988年第12期第23至36页中的一段话,大意为:现代科学中的精神学科,把全人类的性格都分了行,叫做人的“性格倾向”或“性格定势”。一种是把人的性格分为抑郁质(内向、不稳)、胆汁质(外向、不稳)、粘液质(内向、稳定)、多血质(外向、稳定)、和中间质五种类型,抑郁质和胆汁质又属于神经质类型。另一种是把人的性格分为思维外倾型、内倾型,情感外倾型、内倾型,感觉外倾型、内倾型和直觉外倾型、内倾型八类。也就是说每一个自然人都有他的性格属性,而作为源于生活而又高于生活的艺术典型人物(角色)属于某个性格类型则自成定评。

京剧行当从来不是单纯以角色的年龄、身份、地位来划分而是以人物性格来界定。以花脸行而言,既有耄耋老人姜子牙、也有少年秦英、姚刚,既有帝王殷纣(辛)和姬僚、又有草民专诸和程咬金,既有老将姚期 and 廉颇、又有猛将典韦和张飞,既有奸雄曹操、又有忠正的包拯,既有耿直慷慨的尉迟恭和黄盖,又有绿林英雄窦尔墩和青面虎……他们共同的性格特征是粗犷、雄浑和豪迈。

京剧有自己的行当体制,任何演员都有自己的行当属性。生、旦、净、丑四大行当中,是行内有行、行内有支。以生行论,它又分老生、红生、小生、武生、娃娃生五行。而老生中又分安工老生(王帽老生)、衰派老生(做工老生)、靠把老生等三个分支。而旦行又分青衣、花旦、花衫、武旦、刀马旦、老旦等行。总之,京剧演员在台上一戳一站、一走一看,生旦净丑各有本行当的规范,都有它既定的性格属性。

每个行当都有自己的形象系统

京剧讲究程式、规范化。“四功”“五法”既是京剧演员的基本功,又是对本行当的一种规范,生、旦、净、丑对“五法”有着不同的内在理解和表现形式。“老生弓、花脸撑、武生在当中、小生紧、旦角松”这是《京剧身段谱口诀》中关于“起霸”的一条口诀,这条口诀对各行当设置了规范标准。实际上每个行当的“起霸”

都是本行当形象系统的反映。一个完整的“起霸”，包括上百个动作，手、眼、身、步、腿、腰、膀、肩、无处不用，而每个行当在使用肢体语言时的标准都规范在这条口诀中了。

什么是行当的形象系统呢？就是他的本体特征。具体行当有具体标准，下面仅以老生、旦角、花脸中的几个主要支行进行表述：

安工老生，都是文人，扮演的大都是皇帝和有身份有地位的人物。安工老生的代表角色有《上天台》的刘秀、《大登殿》的薛平贵、《捉放曹》的陈宫、《御碑亭》的王有道、《清官册》的寇准等等。这些角色在舞台上的表像要安闲、宁静、雍容华贵。这种艺术特征就规范着这一行演员的表演。

衰派老生，扮演的大都是穷愁潦倒或精神受到刺激有些失常的人物。衰派老生的代表角色有《当铜卖马》的秦琼、《琼林宴》的范仲禹、《乌龙院》的宋江、《义责王魁》之王忠等等。这些角色的共同特征是精神处在一个非正常状态中，或萎靡、或亢奋、或失常等，故脸上戏多、身段繁杂。

靠把老生，扮演的都是武将。靠把老生的代表角色有《战太平》的花云、《宁武关》的周遇吉、《镇潭州》的岳飞、《定军山》的黄忠等等。这些角色的共同特征是扎大靠、手持刀枪把子，有有别于武生的小开打。

当然，这三种类型也在互相转换，《上天台》的刘秀到了《打金砖》就由安工转为衰派，同样《法场换子》的徐策到了《跑城》也是由安工转为衰派。而《鱼肠剑》的伍子胥到了《鞭击五将》时则由安工转为了靠把。

青衣，即正旦。这一行的角色包括已嫁妇女和未嫁少女。青衣的代表角色有《武家坡》的王宝钏、《法门寺》的宋巧娇、《三娘教子》的王春娥、《二进宫》的李艳妃、《金水桥》的银屏公主等多种不同身份、地位、年龄的女性。这些角色的共同性格特征是“幽娴贞静、端庄凝重”。以歌唱为主要表演手段，必需念韵白。

花旦，这一行的角色比较宽泛。因为花旦行中又分闺门旦、玩笑旦、泼辣旦等几个分支。闺门旦的代表角色有《拾玉镯》的孙玉姣、《豆汁记》的金玉奴、《柜中缘》的刘玉莲等等。玩笑旦的代表角色有《打面缸》的周腊梅、《打刀》的铁匠妻、《下河南》的媒婆等等。泼辣旦的代表角色有《乌龙院》的阎惜姣、《大劈棺》的田氏、《巴骆和》的巴九奶等等。闺门旦、玩笑旦、泼辣旦的角色性格各异，但她们在舞台上的表像却有共同点，即以念、做、表为主，且念的多为京白。

花衫，这是介于青衣和花旦之间的一个行当。这一行饰演的多为已婚妇女，如

《四郎探母》中的铁镜公主、《万里缘》中的胡阿云、《樊江关》中的樊梨花等等。这类角色的性格特征或“刚健婀娜”或“柔媚娇憨”。艺术表现融唱、念、做于一体，且在念中常出现“风搅雪”，即韵白中夹京白的现象。

文净（铜锤、黑头），这一行的代表角色有《龙凤阁》的徐延昭、《草桥关》的姚期、《铡美案》的包拯、《御果园》的尉迟敬德、《锁五龙》的单雄信等等。这一行中的角色武将多于文官，但舞台表像却以唱为主，“沉稳、雄浑、豪迈”是他们的共性。

架子花（又称副净），这一行的角色宽泛。代表性的有《连环套》的窦尔墩、《取洛阳》的马武、《战宛城》的曹操、《开山府》的严嵩、《回荆州》的张飞、《黑旋风》的李逵、《九江口》的张定边、《法门寺》的刘瑾、《问樵闹府》的煞神、《搜孤救孤》的屠岸贾等等。真是文臣、武将、豪杰、神怪、太监……适应面很广，这些角色舞台表像的共性是以做、表、念为主，在唱念中要强化炸音，念中夹杂京白。

武花脸（含摔打花），这一行的代表角色有《收关胜》的关胜、《两将军》的张飞、《战宛城》的典韦、《白水滩》的青面虎、《嘉兴府》的鲍自安、《竹林记》的余洪、《打瓜园》的郑子明、《春秋配》的侯尚官等等。这一行角色的性格特征是直率、暴躁，舞台表像以武打、翻摔为主。

从以上例证中可以看出这样一个结论：每个行当都有既定的表演规范，它的“四功”“五法”受本行当形象系统的制约。脱离本行系统就会失之偏颇。对行当的含义，戏曲理论家黄克保说：“它既是形象系统，又是程式系统，两者相互联系，又有区别。每个行当都是一个形象系统，同时也是一个相应的表演程式系统。”（见《戏曲表演研究》第101页）

京剧表演中的确是“行当规范形象、形象规范演员”。不是吗？安工老生的行当规范着刘秀和陈宫的形象，这两个人物就规范着余叔岩和言菊朋的表演；青衣的行当规范着王宝钏和王春娥的形象，而这两个人物就规范着程砚秋、黄桂秋的表演；架子花的行当规范着窦尔墩和马武的形象，而这两个人物就规范着侯喜瑞和郝寿臣的表演；长靠武生行当规范着高宠和赵云的形象，而这两个人物就规范着杨小楼和尚和玉的表演……尽管余叔岩与言菊朋、程砚秋与黄桂秋、侯喜瑞与郝寿臣、杨小楼与尚和玉的表演风格不同，但他们的表演手段、技法都遵循着本行当的表演程式系统，分别坚守在老生行、青衣行、架子花行与大武生行的规范之内。

行当之间的同化是本行当特征的异化

哲学家告诉我们：“事物的性质，主要地是由取得支配地位的矛盾的主要方面所规定的。”（引自毛泽东《矛盾论》）在京剧各行中，他的本体特征就是矛盾的主要方面。

在现今的京剧舞台上，某些行当出现了脱离本体特征的现象，有的是在某一艺术力表现方面与其他行同化，有的则在某个方面出现了异化。

《现代汉语辞典》中对“同化”和“异化”这两个词汇的注解如下：

同化：1、不相同的事物逐渐变得相近或相同。2、语言学上指一个音变得和邻近的音相同或相似。

异化：1、相似或相同的事物逐渐变得不相似或不相同。2、哲学上指把自己的素质或力量转化为跟自己对立、支配自己的东西。3、语音学上指连发几个相似或相同的音，其中一个变得和其他的音不相似或不相同。

那么现今的京剧舞台上又有出现了哪些偏离本行当特征的现象呢？

一、武生行的唱念在与老生行同化

前辈萧长华讲：“武生的唱念，在韵味、腔调、念法的劲头儿等等方面，都独具特色，而异于老生，武生的唱念最讲‘刚口儿’，声音要甜润清爽、脆亮着实，刚多于柔、柔蕴于刚。做到这些，嗓子好是个条件，重要的还在于运用嗓子的技巧。尽有嗓子，若无诀窍，势必成为‘喊’或‘嚷’。”（见《高盛麟表演艺术》第318页）

按照萧老谈的标准，我们听一段当年杨小楼《连环套》的唱片：“谢过大人恩海量，忠臣孝子不寻常。此去不能够擒贼党，尽忠一死又何妨，万载名扬。”杨小楼在唱这四句〔流水〕时张嘴而出如金泉喷涌，没使一句花腔，但每句的末一个字“量”“常”“党”“妨”唱的非常响堂，特别是“万载名扬”顺字滑腔、爽朗动听。随后的几句念白“报！镇守海下漕标副将虚职总兵黄天霸告进！”其中的“漕”“虚”“天”三个字向上扬起，铿锵有韵气势磅礴充满了阳刚魅力。

无庸讳言，当今京剧舞台上的武生演员们已经没有这种神韵了。以近年来中央电视台举办的多次京剧比赛为例，参赛演员的表现基本分为三类：1、多数人的唱念已向老生行靠拢；2、一部份人是在“喊”与“嚷”；3、更有少数人凭空添了不少媚气。在他们身上已经看不到武生行阳刚美的本体特征了。

出现这种局面当然是功力不够所致，他们还不懂得在“‘气儿’上‘劲儿’上

找”。唱与念是武生行刻画人物性格的一个重要手段，且莫等闲视之。

二、花脸行中偏离“雄浑、豪迈”本体特征的现象日趋严重

花脸行讲究实大声宏、雄浑豪迈，“要美不能媚”是花脸行的宗旨。开净行一代新风的裘（盛戎）派艺术，就是在保持了雄浑豪迈的本体特征，又在“刚”中注入“柔”的成分，展现出一种刚柔相济的新风格。

不妨分析一下裘盛戎在《秦香莲》中饰包拯唱的那段〔西皮散板〕“皇家的官司难了断”。在这段 18 句的唱词中，透视出包拯复杂曲折的思想斗争。这其中有对秦香莲的同情、馈赠、劝说：“这是纹银三百两，拿回家去度饥寒。教子南学把书念，千万读书莫做官。”和面对皇权压力的动摇：“本当铡了陈世美，呀！国太苦苦死纠缠。有心不铡陈驸马，哎呀！倒叫我包拯呐、我两为难！”直到下定决心主持正义：“罢！皇家的官儿我不做，纵有这塌天祸有某承担！”裘盛戎在唱这段腔时，感情真挚、龙虎音并用，如驸马的“马”字就用虎音，而塌天祸的“塌”字和两为难的“难”字则用龙音，“罢”字兼用炸音。整段唱毫无矫揉造作之媚态，声断情不断。充分体现出了花脸行的本体特征。

自裘盛戎之后，出现了一批“小嗓花脸”，他们中大多数龙音尚可、虎音不足，离开“小蜜蜂”就不能唱戏。在演唱时只强调“情”，唱的过于缠绵，没有力度近似娘娘腔，缺的是豪迈之魄；有的又片面追求“果敢”，把包拯演的过于毛糙几乎成了架子花，缺的是沉稳雄浑之感。

不仅黑头应工的包拯失去了本体特征，架子花应工的李逵也开始矫情起来了，有个别演员不去表现李逵爽朗、耿直的性格，偏偏在唱腔上追求华丽、突出裘味，你这个李逵不是太“妹妹了吗”？更有甚者，演《竹林记》的余洪，唱几句〔散板〕，也要使用鼻音追求韵味……他们忘却了行当的本体特征、失掉了人物的个性，使观众如梗在喉。

三、花旦行淡化了玲珑、天真、爽朗的艺术表现力

传统古装戏中旦行的分支很多，如青衣、花旦、武旦、刀马旦、彩旦、花衫等，这是古代妇女生活在京剧舞台艺术上的反映。花旦行是旦行中的一个重要分支，她又分闺门旦、玩笑旦、泼辣旦、刺杀旦等。这种分工同样源于生活，生活复杂、人有千面，反映到舞台上就是行当的细化，而行当的细化也正是京剧成熟的标志。

花旦的唱与念，表演中的“每一个动作、身段都有一定的分寸和式样”，也就是说一切表现形式都在既定的规范之中。

“双目有神，能以眉言、能以目语”，这是对花旦行使用眼神的要求。戏曲身段专家王诗英认为，眼神的表现力有它的整体风韵。她总结有四，即 1、目光的虚、实、明、暗；2、视线的远、近、斜、飘；3、眼帘的提、垂、展、抖；4、眉毛的舒、扬、挑、皱。（见《戏曲旦行身段功》第 708 页）青年花旦演员们可以对照一下，自己是否达到了标准？

对于“哭”与“笑”这些生活中的自然状态，花旦同样有着严格的规范。“哭”也不能失去女性温柔的特点，受再大的刺激也不能哇哇大喊大叫。“笑”也不能放浪形骸，嘴张的很大，“笑不露齿”才更有艺术媚力。

花旦行的步法很多，筱翠花说最主要的有五种，即“碎步”、“捻步”、“赶步”、“蹉步”、“倒步”。要掌握好这些步法，除了练脚步外，“还要掌握住腰的劲头，上半身的微微晃动，和两腿迈步移动之间，全靠用腰来进行调节。其实在走路的时候，上半身本身是不动的，只是随着腿的移动，通过腰部的控制，略微有一些轻微的很自然的，和腿的移动相适应的摇晃，这样才能使走路的步法，显得协调，也才能达到‘美’的要求。”（见《京剧花旦表演艺术》第 141 页）

花旦行饰演的人物基本上是少女或少妇。闺门旦行中饰演的多是小家碧玉，这些角色的共性是天真烂漫，纯洁可爱，表演身段玲珑活泼，舞蹈性强。总之，往台上一站，就要让人喜爱。玩笑旦饰演的角色都是性格爽朗，好说好笑的人物。泼辣旦饰演的角色都是不拘一格，说打就打，说骂就骂的人物。“刺杀旦”全是当场被人杀死，故这类角色须有扑跌技巧。

目前花旦行在舞台上的现象是人物个性不突出，某些青年演员缺乏鉴赏力，在表演中过分强化了某个流派的“特点”，反之前辈们创造的技巧没有继承下来。其现象如下：一、不注重“念”功的训练，发音吐字不够爽朗，特别是念京白的功力不够，缺少味道。而纷纷在唱上下功夫，大有与青衣一争天下之势。二、眼神不活，缺少灵气，表现不出所饰角色应有的天真烂漫，显得呆板。三、圆场功差，脚下走不出“行云流水”的境界。这样下去，就偏离了花旦行的本体特征了。

除以上武生、花脸、花旦三行在某些方面远离本体特征外，还有几个行当的表现也不尽人意。如小生行的本体特征是风流倜傥、儒雅大方。而现在无论唱念还是表演，常出现一些“过火”现象，面目狰狞、大喊大叫还是小生吗？老旦本是一个塑造老年女性的行当，现在有些演员在化妆上趋于年轻化，底彩过于红润。如果《钓金龟》中的康氏如此健康，如何体现“家无隔夜粮”呢？演员万不可为美化自

己而去做有损角色形象的蠢事。

通过以上各例,得出京剧某些行当中出现了异化现象的论断,决不是危言耸听。

这些现象的出现有多种原因,某些演员的功力不够,他们还缺少鉴别能力,这是问题的主要方面。还有个别演员在认识上出现偏差,他们在艺术创作中往往打着“紧贴时代变迁”、“迎合年轻观众口味”等旗号做出异化性的处理。实则是低估了年轻观众的鉴赏力,也忘掉了演员对观众应有的引导作用,使大多数观众不买账。“装龙象龙、装虎象虎”,应当是演员追求终生的艺术标准。

一专多能与本体特征

生、旦、净、丑各有专行,每一个演员都从属于一个专行外,还有时出现演另一个行当角色的现象,这种现象行话叫“应工”和“反串”。“应工”乃是应当之意,如《盗魂灵》中的猪八戒,丑扮,属于老生应工;《失街亭》中的马岱,虽戴髯三,却属小生应工;《四进士》中的杨春和《翠屏山》中的杨雄都是老生扮相,却属架子花应工;《击鼓骂曹》中的旗牌、《阳平关》中的报子亦属老旦应工……这种“应工”现象在过去是约定俗成的,会演、能演是应当应份,而不会、不能会被人不齿,现今已无人坚持了。而“反串”现象还保留在舞台上,因为“反串”,不受任何限制,可以随意发挥,常见者为“反串”的《八蜡庙》。

由“反串”又延伸出了一专多能,有些演员对本行以外的某些角色很有心得或感兴趣,要在台上展示一番。这种做法出现了两种局面:其一、造诣深的演员除对本行专、深外,对其他行也同样专,在表演中一律遵循所饰角色所属行当的本体特征,代表人物是唐韵笙。唐韵笙本工老生,他不仅安工戏、衰派戏、靠把戏全精,而红生戏也有独到之处,且又能唱武生戏的《长坂坡》、《英雄义》《恶虎村》、《艳阳楼》等,花脸戏他能唱《铡美案》、《红逼宫》、《绝龙岭》、《收关胜》等,老旦戏他能唱《钓金龟》、《三进士》、《目莲僧救母》等等。他唱本工以外的戏不是简单的“反串”,而是唱哪一行就去遵循哪一行的艺术规律。其二、有某些演员什么行当的戏都敢唱,有的还举办过个人演唱会,其效果是既不专、也不精,自己大过其瘾,对京剧事业并未起到增砖添瓦的作用。

一专多能的核心是“专”,“专”的标准就是在进行艺术实践中必须遵循行当的本体特征。

京剧作为一种艺术存在,她不是凭空产生,也不能悄然消失,尽管她在某些人眼中已成为夕阳艺术。但作为一种文化,一种民族艺术的精萃,她将越来越体现她

的个性魅力。行当化，作为京剧表演艺特有的艺术规律之一，她的生命力与演员的艺术生命，紧密地联在一起，永不分离。