

论转喻性思维在京剧艺术语言中的表现

张宗洁

(安徽大学外国语学院,安徽合肥230039)

摘要:文章旨在说明中国京剧在表演程式和化妆服饰这些舞台语言上表现出的写意性特征,与西方转喻理论有很多相通之处。作者通过自己多年的欣赏与观察,对这两个方面的结合进行了描述性研究,发现京剧舞台语言中也有很多可以证明西方转喻理论的例证,并从舞台的空间时间限制、文化和认知角度进行了解释。

关键词:转喻;京剧;表演程式;化妆;服饰

中图分类号:H015

文献标识码:A

文章编号:1009-2463(2008)03-0084-04

On the Manifestation of Metonymy in the Performance Stylization, Make-up and Costume Design of Beijing Opera

Zhang Zong-jie

(School of Foreign Languages, Anhui University, Hefei, 230039, Anhui)

Abstract: The author in this paper, based on her own observation, finds that Beijing Opera, in its performance stylization, costume design and make-up, demonstrates a lot of evidence to prove the classical metonymical theory advanced by the western scholars. This point of view is further analyzed and explained on the stagecraft, cultural and cognitive levels.

Key words: metonymy; Beijing Opera; stylized movements; make-up; costume

京剧表演程式的写意或虚拟特点与近年来在西方语言学界日渐流行的转喻(metonymy)理论有异曲同工之妙。转喻理论的中心思想就是阐述整体与部分以及部分之间的关系。本文拟将西方的转喻理论和东方的京剧表演结合起来,期望发现文字语言与非文字语言以及东西方文化之间的异同,并从舞台美学、文化和认知角度来解释京剧这种特有的表现手段。

一、转喻在京剧程式与化妆服饰中的体现与分类

研究转喻的代表人物莱登(Radden)认为,转喻是一个认知过程,由转体向转喻目标提供理解上的入口,而转体和转喻目标都要处于同一个理

想认知模式(idealized cognitive model简称ICM)之中^[1]。随后的分类也是在理想认知模式内进行,分类的基础就是把理想认知模式分成各个部分,总的研究分为整体与部分之间的关系和部分与部分之间的关系两个大类,每个大类下又分门别类分出许多小类,笔者对于京剧程式与化妆服饰的分析也就在莱登的分类基础上进行。

(一)表演程式

这是京剧艺术最具魅力之处,从中可以发现很多符合转喻式思维的特点。

1. 部分代整体

京剧表演时习惯于用某些道具来完成包括这个道具在内的一整套程式动作。比如说,在京

收稿日期:2007-08-03

作者简介:张宗洁(1981-),女,回族,安徽合肥人,安徽大学外国语学院硕士生。

剧所有剧目中,凡是有骑马的情节,表演者都是手持一根马鞭,通过身段动作完成,观众从马鞭上穗子的颜色就可判断马为何种颜色,通过动作的难易快慢就能了解人物是在上马、下马、骑马慢行或是驰马飞奔^[2]。

这种“以关键道具完成整套程式动作”的设计还体现在京剧表演的许多情节中。比如说,大姑娘做针线活,人物手中却没有针与线;喂鸡时,舞台上根本看不到鸡;要坐船,梢翁只拿着一根船桨,船无论多大舞台上都看不见。表面上看,这样设计似乎破坏了表演的整体性,但恰恰就是这种不完整性引起了观众丰富的联想,同时给予演员最大的表演空间。

2. 整体代部分

京剧武生戏《挑华车》和武旦戏《扈家庄》火爆炽烈,其中为了表现主人公在短兵相接时占了上风后那种喜不自禁的心情,演员都是用一大段完整的“枪花”或“刀花”表演来抒发他(她)获胜后的喜悦,这在专业用语上称作“要下场”。全套动作十分完整,长达十几分钟,开始、结束时都有一定的标志动作,并且包含一系列的旋转、翻腾,刀枪舞得犹如金蛇狂舞,让人眼花缭乱,但目的只是为了表现其中获胜者的喜悦心情。因为在真正的战场上,生死只在一瞬间,无论是将军还是战士,击败一个敌人后尽管也兴奋,动作上也可能有所表示,但都是转瞬即逝,根本不可能长达十几分钟,更不用说还有那么复杂的身段表演了。这也可以说是京剧表演夸张性的一个表现,从中可以看出艺术虽来源于生活,但与生活也是有明显区别的。

3. 少数代多数,部分事件代整个事件

中国戏曲传统的舞台布置用一句话即可概括,即为简约。它没有繁复的布景,没有眩目的装置,只有简单的桌椅,甚至空旷的舞台。戏曲舞台上的桌椅按照不同的用途有不同的含义,有时桌椅即为桌椅,但更多时候,桌椅可以表现包括桌椅在内的厅堂、书房、官府大堂、金殿等环境。桌椅具体表现什么,起决定作用的是演员表演。在某种程度上,它可以无所不指。

在一些表现宫廷生活的传统大戏中,宫廷宴会总是必不可少的环节,如果在影视剧中一定是佳肴美味、杯杯盘盘摆满了长长的桌案,而在京剧舞台上则一律只有一个酒壶和几个酒杯摆在

长约一米的桌子上,参加宴会的“文武大臣”也只是拿起空的酒杯以喝酒的动作示意几次,整个宴会就结束了。在表现大将带领千军万马上前线时,上场的“千军万马”通常只有四位龙套演员,最多不超过20个人,明明战场远在千里之外,可在舞台上绕场一周就表示跨越了千山万水。

众所周知,“喝酒”只是整个宴会中的一个事件,而几名龙套、绕场一圈也只是军队和行军的一小部分,京剧舞台上之所以如此表现主要是出于对时空限制的考虑。

4. 假定时间代真实时间

这是京剧表演独具特色的部分,集中表现在一些黑夜打斗戏中。有两出戏分别叫《三岔口》与《武松打店》,表现的都是两位主人公在伸手不见五指的黑夜里摸黑打斗的情景,剧情内容决定了故事发生的时间是黑夜。有趣的是,表演时舞台上灯火通明,而两位演员明明看得见对方,却通过自己传神的眼神,精确到位的动作为观众营造了一个栩栩如生的黑夜。这两出戏无论在一天里的什么时候演,预先设定的时间都是黑夜,主要依靠演员自己的表演将真实的时间转化成了假定的时间。如果不用这种手段而干脆将所有灯光关掉,让演员“身临其境”,就完全失去了表演艺术欣赏的价值,那后果不堪设想。

(二)化妆服饰

京剧的化妆服饰也很有特点,精美细致,形象直观,演员一出场,观众便可以从他(她)的穿戴上分辨出人物的性格特点、身份地位以及角色定位。对于舞台表演这个特定的环境来说,一个人物的化妆服饰是这个人物整体必不可少的一部分,也集中反映了整体与部分的关系。

1. 个别代一般

京剧服饰基本上以明清服饰为主要样式,在具体表演时没有很大的变化。而京剧的剧目种类繁多,从商周到明清无所不包,但无论演出哪个朝代的戏,演员的服饰始终以明清样式为准,身份不同的人物也有比较固定的穿戴,并且不受地域和季节的影响。这是因为戏曲服饰的设计只考虑是否符合人物的身份、地位、年龄等与人物塑造相关的方面。另外,戏曲服饰所着重考虑的是其是否适合在戏曲舞台上出现,是否具有可舞性。戏曲的服装不仅要有装饰性,而且要有可舞性,要在人物塑造上起到它们应起的作用。戏曲

的水袖、大靠的靠旗、箭衣的大带、纱帽的帽翅、脚上的厚底等无不具有可舞性，无不参与人物形象的塑造。同时，观众在观赏时对于演员表演的要求超过服饰，这也是造成京剧服饰整齐划一、模糊时代等因素的原因之一。

2. 关键服饰代某类人物

在京剧舞台上，一个人物的服饰中总有一部分能让观众立即判断出人物的身份。比如，京剧舞台上有不止一类人物出场时头上带着一对长度超过一米的翎子，样子很像一种长尾鸟类的尾巴，这种打扮在少数民族人物身上最为典型，也许是因为一些少数民族喜爱穿戴动物皮毛。后来，这对翎子又延伸到其他种类的人物身上，例如隋唐时期的地方起义军和《水浒传》中的梁山好汉，总的来说就是“非正规军”。还有一类就是神话传说中的人物，最典型的就是《西游记》中的妖魔鬼怪，这类人物通常都具有一种桀骜不逊的野性，并且都是由动物变化成精，在化妆时用类似动物的羽毛来装饰也合情合理，而最重要的就是这对翎子将具有共同特点的人物归为一类，方便了观众对于剧情的理解。

3. 凸显特征代某类人物

在京剧人物的面部化妆上，尤其是花脸的脸谱上，一种颜色总能启发观众的某种定式思维。因为面部是一个人最为凸显的部位，人们所有的表情都集中在脸部，性格也主要通过面部表情来表现。脸谱的象征意义总体来说是“红忠白奸”，所以奸臣比如曹操多勾白脸，忠勇好似关羽多涂红色。此外，性情暴躁者多勾蓝脸，比如窦尔墩；刚正无私者多用黑脸，比如包拯；喜悦者勾笑脸，愁苦者勾哭脸。面面鲜明，个个生动，观众一看脸谱就知道这个人物属于哪一类，这是戏曲简约的一面，也是其形象的一面。

以上就是笔者根据自己多年的观察与欣赏对在京剧表演程式与化妆服饰中表现出的转喻式特点进行的分类与归纳。总的来说，在戏曲方面找到的例证不如文字语言方面的例证丰富，笔者的分类也集中在莱登的第一大类，即“整体与部分”方面。毕竟舞台语言被限制在一个有限的时空中，不可能像文字语言那样迅速而广泛地发展，一套表演程式是经过不断地修改和检验而最终长期确立下来的，如果变化太快，那么就会给观众的欣赏与理解造成极大的困难，演员也难以

进行系统有效地学习，所以我们今天在京剧舞台上观赏到的程式表演和化妆服饰大都保持了几十年前甚至上百年前的原貌，至于这些程式和服饰的创始人为什么会表现出转喻式的思维，笔者在下一部分会根据自己的理解做出解释。

二、对京剧表演程式和化妆服饰中转喻式表现的分析

造成这种特点的原因不是单一的，而是与中国特有的、悠久的戏剧艺术传统以及由此造成的中国观众独特的舞台艺术认知力有着紧密的联系，下面将逐条介绍。

(一) 舞台空间与时间的限制

京剧起源时的戏曲舞台都比较狭小，远没有今天的剧场宽阔，更谈不上先进的灯光音响效果，所以剧作家与演员在创编一出戏时总是首先将体积过大且不适合配合演员表演的道具省略，比如上文提到的马、鸡和船，而省略动物因素还有一个重要原因就是动物在有限的舞台上难以控制，很容易破坏演出效果。2004年上海京剧院新编的京剧《贞观盛世》里曾出现真骆驼上舞台的情节，而在后来的演出中就见不到了，估计也是出于同样的原因。而一些细小的道具比如上文提到的针之所以省略则是出于保护演员的需要。

至于“宴会”和“行军”的情节为什么会比真实生活简化许多，原因主要在于时间的限制。一场戏的时间最多不超过3个小时，“宴会”和“行军”并不是重要场次，只是起到衔接情节的作用，为了使剧情紧凑集中，有必要对这些情节进行大幅度的削减。不仅如此，京剧以及中国的其他剧种都是强调“以人保戏”，观众看戏是为了看名家，听名段，所以也没有必要在这些道具和次要情节上花费太大的工夫。

(二) 戏曲娱乐本质的需要

无论是京剧还是其他地方戏曲，本质上都是一种娱乐形式，首要的目的是要让观众觉得赏心悦目，获得美的艺术享受。其中视觉上的冲击力是首要条件，所以演员一出场就必须在外形上吸引观众的眼球。早期的戏曲舞台较为狭小简陋，所以戏曲演员在化妆时必须选用浓丽的色彩，表演时再配以夸张的面部表情，这样最后的观众也能清晰地欣赏舞台上的一举一动。同样，服饰的设计上不仅偏爱艳丽的色彩，而且图案设计都十分复杂讲究，现在的剧院灯光设备虽已十分发

达，但由于面积的扩大和可容纳观众人数的增加，视觉上的美感仍然是第一位，所以京剧鲜艳的化妆服饰不但被保留下，而且在现代舞台上配合先进的灯光，更是妙不可言。

早期的戏班流动性较大，再加上当时的交通设施还欠发达，所以装备尽量简洁。久而久之，人物的服装样式就固定下来，统一采用明清风格，并且在凸显的部位加以关键的装饰，方便各地观众理解人物身份和性格。既然属于娱乐形式，观众欣赏时注意力主要集中在表演和剧情，至于人物身份和性格必须一目了然。

(三)悠久的文化艺术传统和相应的艺术认知力

京剧与国画是中国的两大国粹，而国画的历史更为悠久，长达上千年。这两者之间有很多相通的地方。国画分写意与工笔两种，犹以写意画闻名于世。相对于工笔画而言，写意画用豪放、简练、洒落的笔墨描绘物象的形神，抒发作者的感情。写意画在表现对象上是运用概括、夸张的手法，丰富的联想，用笔虽简但意境繁邃，具有一定的表现力。它要有高度概括的能力，要有以少胜多的含蓄意境，落笔要准确，运笔要熟练，要能得心应手，意到笔随。京剧在两百多年的发展历程中从国画尤其是写意画的意境中吸收了大量的精华，笔者在本文第二部分进行的描述性研究中包括的人物化妆、人物服饰、舞台布置以及舞台行动等方面的写意性同样表现出以小见大、以简见繁的特点，这与文字转喻中一个重要的分支——提喻，即以部分代整体有着异曲同工之妙^[4]。

独特的写意式思维造就了中国观众特有的艺术认知力，在欣赏京剧时，中国观众对于表演程式和化妆服饰中的转喻式表现不仅能够很自然地接受，而且能充分发挥自己的想象，补充缺失的环节，造成台上台下良好的互动。而相应的

认知水平在西方观众的头脑里却未必展现，比如说上文提到的“喂鸡”这一情节在美国表演时，坐在前排的观众竟然纷纷站起来去寻找舞台上有没有一群鸡，而在国内演出时从未出现这种情况，这并不是说西方观众没有欣赏京剧的水平，而是西方偏于写实的文化艺术传统造成了这种区别。虽然这种区别发生在舞台语言中，但笔者认为分析文字语言时同样不能忽略文化的影响，因为文字是文化的载体，是文化最有力的表现手段之一。

在本文中，笔者将京剧和西方经典的转喻理论结合了起来，试图运用京剧表演程式和化妆服饰这种舞台语言去证明从文字语言中发掘出的西方转喻理论。事实说明，这二者之间确实存在大量的相通之处。需要指出的是，无论是设计还是欣赏京剧的这种舞台语言都需要有意识地思考，文化传承起了重要的作用，而文字语言中的转喻我们通常意识不到，也就是说，我们在日常用语中通常是下意识地运用了转喻，事先并不需要专门的训练^[4]。造成这种区别的原因虽然不是本文研究的目的，但笔者认为这是个很值得研究的领域，期望本文能起到抛砖引玉的效果。

参考文献：

- [1] Radden, G?nter. Towards a Theory of Metonymy. *Metonymy in Language and Thought*[M]. The Netherlands: John Benjamins Publishing Company, 1999: 18-57.
- [2] 朱兆山.观尚小云演出《汉明妃》[J].中国京剧,2006,(6):44.
- [3] 束定芳.隐喻和换喻的差别与联系[J].外国语,2004(3):27-35.
- [4] 王铭玉.隐喻和换喻[J].外语与外语教学,2000(1):28-32.

责任编辑：吴惠敏