

京剧丑角艺术概述

赵兴红（北京市鲁迅文学院 100025）

鼻梁上的豆腐块，是戏曲中的丑角，京剧又称小花脸或三花脸的一般标记。虽然只是小小的一片，却把剧中人物的个性隐藏起来，也展示出去。初看会有滑稽的感觉，再看下去随着丑角的表演，那豆腐块便开始生发魅力，令观众为之或喜或憎，既恨且爱。

丑是京剧的重要角色行当。它戏路纵横，能量很大，所涉及的剧目繁多，无论喜剧还是悲剧，都需要丑穿插其间，戏曲中有“无丑不成戏、丑是戏中胆”的说法。丑在表演上富有特色，跳进跳出、亦庄亦谐，嬉笑怒骂，皆成文章，总体艺术成就很高。在艺术功能上，它概括生活、拓展人们的生命信息与人生体验，其承载的思想和达到的艺术效果是生、旦、净有时候难以承担和达到。丑是戏剧惩恶扬善、褒贬美丑不可缺少的行当。

丑角艺术是京剧艺术之苑中结出的一朵绚丽而带刺的玫瑰，放射出独特的光彩。说它“绚丽”，是因为各色丑角在舞台上构筑出多姿多彩的艺术形态和表演变化，并结合千奇百怪的人物性格和剧情变化形成不同的舞台张力，有简单的滑稽可笑，也有心灵的自由和理性智慧的高级审美状态。在一定程度上，丑角艺术能减轻内心悲苦，透视社会矛盾，为社会为人生提供自审白视、自嘲自讽、自警自策、自娱自乐的艺术媒介，丑角的诙谐、机敏、智慧使观众为之展颜，为之着迷。说它“带刺”，是因为没有多少观众会为欣赏和追捧一位丑角演员而专程到剧场看戏，也没有多少剧目是由丑行演员担任主演，在这种潮流下，丑行演员即使身怀绝技也少有人问津，丑行一度出现“有本事的不愿演，没本事的演不了”的尴尬局面。所谓“尊丑”的戏曲传统，在当下戏班中往往是个虚设的命题。要提倡尊丑，总得说出于丑寅卯来，但不幸的是，生、旦、净都有不少艺术研究，偏是丑行的评论、专著风毛麟角，即使当票友的也是票老生、青衣、花脸等，谁还票丑角？

在京剧的行当研究中，对生、旦等行当的艺术研究成果较多，对丑的研究有所忽略。相关的著作、论文不多，对丑行的研究还远不充分。地方剧种的丑角艺术，如川剧之丑、豫剧之丑、昆曲之丑都有相关专著，而作为近现代中国第一大戏曲剧种的京剧，在丑角艺术方面的研究却落在其后。京剧史更多地关注生、旦行、净行艺术的发展，而对丑行艺术关注较少。学术界对丑行的关注大多从美学特征和文化意蕴上去考察，较少联系场上，或者单纯是戏曲艺人对表演技法的个体体会和“经验谈”。这些文章零零散散，很少对单个剧种的京剧丑角做全面梳理，比如就其艺术形态的发展演变，艺术形式与塑造舞台人物的关系，对于整个剧种的功效等进行系统研究。对京丑展开既系统又切实地探讨的著作，尚付阙如。

京剧丑行不被重视和研究相对缺失的原因主要有以下几个方面。

京剧的创作理念受政治环境的影响比地方剧种受政治因素干扰的程度要大。从京剧题材看，无论是反映宫廷忠奸斗争的帝王将相戏，反映谋略、计策的三国戏，反映外战内乱的绿林戏，还是反映婚恋情感的家庭伦理戏等，往往要在国事、家事的冲突中追求壮美、崇高、震撼的审美感受，遵循“发乎情止乎礼”的礼乐传统。当我们看赵云扬鞭驰骋长坂坡，杨四郎困惑于国家、民族、家庭的矛盾中，杨老令公在内无粮草外无援兵的情况下血溅李陵碑时，我们体会到的是京剧的“气势”“高度”。即使苏三三堂公审，也能隐隐感觉到“官本位”在戏中的映射。在这样的创作理念下，京剧给予丑角的表演空间小，丑角艺术可发挥的余地相对也小。在京剧中，丑行很少有自己“独挑”的大戏，扮演的人物往往卑微琐屑，所挣的戏份少。京丑倡导“丑而不丑”“大气规范”的表演风格，原本可以达到很高的成就，由于受到各种导向的影响，只能谨慎地表演，一定程度上限制了丑角艺术行当特色的发挥。在北京的政治环境中，京丑的发达受到限制。而地方剧种之丑所处的创作环境要宽松得多。一是地理环境所决定的，“天高皇帝远”，创作理念比较自由；二是剧目中丑角戏的比重较大，比如川剧，丑角在创作上要活跃得多。

另一方面，来自官方的打压而被停演、禁演的剧戏多半都是

针对丑角的表演。据考，清代不同时期随禁书一起禁演的戏曲共有三百多部，其中翼化堂条约中开列的永禁淫书目单计收戏曲八十部^①。清光绪二十六年颁布的《禁演淫戏告示》中，开列的禁戏有：《卖胭脂》《打斋饭》《唱山歌》《小上坟》《打樱桃》《关王庙》《赵家楼》《下山》《挑帘裁衣》等，其多半是丑角吃重的戏。^②1980年发现于安徽巢湖的“禁戏碑”写道：“近倒七戏名目，淫词丑态，最易摇荡人心，关系风化不浅……”^③同治时期，规范演员行为的《翼化堂条约》中也附有《永禁戏目单》，作为对演员的警戒。^④民国初期，国民政府也多次颁布“戏剧”审查制度，目的在于统一思想，以正风化。新中国成立后，由于受到左倾思想的影响，也曾经颁布禁演决定，为了净化舞台，禁止丑化劳动人民，扫除封建迷信。在这些禁戏运动中，虽然原因不同、侧重不同，但首先受到触及和伤害的，往往是棱角分明的丑角和丑角戏。丑行的剧目越来越多，是个不争的事实。

行当艺术的发展与群体演员的创造性有关。京剧史上“名角挑班制”是以生、旦演员为主，演员们的首选行当是生、旦行，因自身条件的限制学不了生角、旦角的，或者因他行强势难夺，才来学丑行，这导致丑行水平整体下降。也不排除有的演员喜欢这一行当，或者性格中天生有诙谐、灵活的成份，在科班中被老师发现，专门培养应工丑行，但毕竟占少数。属于这种情况的一般武丑，武丑必须有童子功。丑行中以武丑为贵，大概以稀为贵的原因吧。由于没有给与足够的重视，优秀的丑角演员逐步减少，由于戏曲通过演员的口传心授得以传承，相应地演员能演的戏在减少，行当本身有萎缩的倾向。

丑行研究存在易作难工的困难。几乎每个传统剧目中都有丑的表演，如果研究丑行，就要从大量剧目中单拎出这些细小的“琐碎”，定量分析，归纳总结，否则很难成气候，工作量大，收效甚微。在京剧形成时期，丑角戏码原本很多，但留下来的史料和剧本却少得可怜。收入《清代燕都梨园资料》的《燕兰小谱》《梦华琐簿》《日下看花记》等是时人的观感，多有溢色倾向，丑角记载较少。《梨园旧话》《梨园佳话》《京剧名艺人传略集》中对演员的记载，丑比生、旦粗略。如王芷章的《京剧名艺人传略集》中对首个老生演员程长庚的描写，包括表演特色、演出实况介绍、戏班事例、嫡传弟子等，而对首个文丑演员沈长儿的记载，仅是演员入署当差演戏时地及所得的赏赐等。但从所载剧目来看，当时的丑角戏剧目繁丰，文中称“梨园界中有所谓戏包袱者，殆此人欤？”^⑤沈长儿所演《杀狗劝妻》《百寿图》《写状打弹》《开当》《摩天岭》《沙陀国》《背板凳》《别妻》《乾坤带》《戏妻》《湖楼》《绿牡丹》《南阳关》《望儿楼》《牧羊卷》《打面缸》等有些剧目现已不多见。有的丑角剧目只有大纲，并无准词，演出时全凭师傅口传心授，现场抓哏，还有不少戏现编现演。这为后世研究者增添了一定的难度。

京剧丑角艺术是一座“宝山”，亟须开发。丑的历史源远流长，从中国传统戏剧发端中的独领风骚，到京剧中的配角，虽然失去了主角的地位，但丑行的重要一直不减。丑行能够和其他任何重要行当的人物发生联系，也善于从任何角度进入剧情，丑在京剧中塑造了各式各样的舞台人物，最为靠近生活原型，也最为灵活多变。梳理和研究丑行表演形式和塑造人物之间的关系，对探讨戏曲的艺术表现形式具有重要价值。除了表面上的插科打诨博人欢笑之外，在代言叙事、加强娱乐性、增加戏剧性等方面，丑角都具有不可代替的戏剧功能。已有研究仅仅泛泛地谈到丑行的插科打诨、调节气氛作用，而对丑行为什么能有这些作用论述不多。在京剧约170年的历程中，丑行在表演上早已形成自己的规律和风范，但理论研究与舞台实践往往是不同的，甚至是脱节的，尽快把这些戏曲演员已经实践与正在实践的舞台表演艺术理论化、科学化、系统化，是戏剧理论工作者恪尽的职责与义务。

注释：

① 王彬主编，《清代禁书总述》第30页，中国书店出版社，1999年1月版。

② 李德生，《丑角》第9页，百花文艺出版社，2008年1月版。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 王芷章，《京剧名艺人传略集》，附于《中国京剧编年史》1075页，中国戏剧出版社，2003年版。