

京剧艺术的假扮特征浅探

刘心恬

(山东大学文艺美学研究中心, 山东 济南 250100)

摘要:京剧的假扮特征包含虚构的时空、动作、道具及脸谱装束。专属于一部作品的角色只能在特定时空中遭遇特定命运,动作与道具生发并传递虚构事实,脸谱及装束赋予表演者特定的虚构身份。观众欣赏京剧时对虚拟情境所进行的精神摹拟是一种假扮行为,是通过审美想象获得愉悦的生发机制。

关键词:京剧;假扮;虚构;道具;精神摹拟

中图分类号:B83 **文献标识码:**A **文章编号:**1671—1580(2013)06—0151—02

京剧作为国粹,承载并彰显了中华艺术之精神,但对于其假扮性的研究尚不多见。舞台世界如梦如幻,生旦净末丑的虚构角色并不存在于现实世界,生离死别的虚构情节也没有实际发生。为何观众看虞姬自刎而潸然泪下,看怒铡陈世美而拍手称快,看红娘往来传书而心生期待?京剧中自有—个世界,与现实看似咫尺,实际相隔甚远。

古有“郎骑竹马来,绕床弄青梅”,青竹—竿虽与马无所相似,却在游戏中充当了马的角色,儿童假装所骑竹竿为真马。京剧表演中,不同色彩的马鞭代表执鞭者坐骑品种的不同,马鞭作为假扮游戏的道具能够唤起观众的想象,进而生发出一系列虚构事实。—抽象化的假扮手法形成了中国戏曲艺术的最大形式特色,大致表现在时间和空间、动作和道具及戏服装束等层面。

每—出戏曲作品都包含—个独有的虚构世界,恰似每—部小说、每—部电影、每—幅绘画,也都有专属的虚构世界—样。陈世美在秦香莲的世界里,而不在虞姬的世界里;张生在崔莺莺的世界里,而不在杨四郎的世界里。首先,每出戏的世界都有特定的时空,专属于—部作品的角色只能在这特定时空中遭遇特定命运。舞台世界的时空是封闭的,只对虚构世界内部的角色开放,观众无法冲上舞台救下

拔剑自刎的虞姬,也无法代替红娘传书给坐在后台休息的张生,张飞再勇猛也杀不到台下来,包公再铁面也管不了台下事。观众看戏好似穿越时空偷窥另—个世界正在发生—切,但偷窥是单向的,莺莺和张生的世界里没有坐着大批观众,台上台下之间仿佛架起了镀膜玻璃,台上看不见台下,台下对台上看得—清二楚,观众与演员不在—个空间也不在—个时间里存在。其次,戏曲世界的时间和空间囿于舞台局限被压缩了,三五位表演者登台跑圈场几趟下来,行军已过几日数月,策马行了千里万里,如此时长对台下观众而言不过—分钟不到,其假扮性不言自明。再比如,跨—步就进入了房间,退—步就迈出了花园,房间与花园作为空间场景并没有实际的标志,也没有搭建墙面隔断,京剧的时空转换有时毫无头绪,全靠唱段或对话中的文字提示。因此,虚构时空是搭建舞台世界的隐性布景,虽交代模糊却不可缺少。虚构世界的时间和空间的假扮特征是表演呈现的前提—,假扮手法的运用为整出戏的表演奠定了基调。

正是因为舞台局限,却又必须为故事的展开交代时空、创造环境,表演者借助各式道具来满足表演的需要。扬起红色的马鞭就是跨上赤兔马奔驰战场,站在平地摆出摇橹划桨的姿势就是在水上行船,

收稿日期:2013—03—12

作者简介:刘心恬(1984—),女,山东济南人。山东大学文艺美学研究中心博士,密歇根大学哲学系联合培养博士,研究方向:西方美学。

掀起布帘闪身穿过就是进入了城门,京剧艺术家很善于以动作和道具表现虚构的事实。这种表现手法是抽象的,意义指涉是间接的,但抽象自现实生活的真实,很容易被理解。这意味着道具和动作作为艺术符号的意义需要具有约定俗成性,在特定习俗惯例认可的范围内,观众看到马鞭才能假装看到了马,看到腰间插旗才能假装看到了战斗,缺失了大众公认的道具意义,表演者不过是手持船桨站在平地上,腰间插旗跑圈场而已,无法生发出划船和打仗的虚构事实,假扮性的审美欣赏也无从谈起。虽然许多场景被道具和动作代替表现,凡是观众能看得到的道具和动作,却都摹仿自生活中的真实。现实生活中也有马鞭、羽扇、桨橹、刀剑,小道具在舞台上的表现有利于假扮活动的开展。现实中人们开门关门、悄声踮脚、厮杀混战的动作在京剧表演中已成为经典的动作程式,观众几乎无需猜测,就可以直接辨认出某动作代表的意义。因此,道具和动作作为京剧艺术的假扮因素,以无声的语言向观众传递虚构事实,协助表演者推进故事情节的进展。

京剧艺术家穿梭于虚构世界与现实世界之间,是具有双重身份的人,但双重身份不可兼得。在现实世界中,梅兰芳就是他本人,是我国最著名的男京剧艺术家;而在《霸王别姬》的世界中,舞剑的是旦角虞姬,而非梅先生本人;杨小楼与梅兰芳在舞台上的是项羽与虞姬,这是只在作品世界中为真的虚构命题,在现实生活中不复有效。每出戏的虚构语境决定了表演者的虚构身份为真而现实身份为假,因为从艺术的逻辑上讲,表演者不会出现在作品世界的时空中。在京剧中,赋予表演者虚构身份的是脸谱、装束和道具,演员一旦装扮上台,就立刻变身为戏中人物。脸谱不仅区分生旦净丑,还专门代表特定角色并暗示性格特征,比如红脸的关羽、吴汉,忠义耿直;又如黑脸的张飞、包拯、李逵,严肃有力,不苟言笑;还有白脸的曹操、严嵩,奸诈多疑。脸谱是表演者最贴身的道具,比任何手持道具的使用更直接、指涉的意义更确切。现代影视剧的演员无需画脸谱,装束与日常生活中偏差不大,常被观众亲切地以戏中人的名字称呼,但票友不会以戏中角色的名字来称呼京剧艺术家,大概也是因为脸谱对表演者虚构身份的赋予是一种深层的、具有确定性的假扮行为,

强化了虚构事实的真实度。

从表演的角度来看,以上五个层面构成了京剧独特的假扮性,从欣赏的角度来看,观众看戏的行为也具有假扮性。舞台与现实之间的隔膜不能被物理形式打破,观众无法存在于戏曲的作品世界里,却可以在情感和心理上与之打破这一隔膜。虞姬饮剑于楚帐而非戏院舞台,观众清楚京剧艺术家拔剑自刎的动作不是真实的,也不会看到这就真的以为扮演虞姬的表演者自杀了,但他们仍会感到惋惜甚至悲伤。观众能够产生恰当的情感反应说明艺术家表演到位,说明观众对作品的理解能够达到作品对他们的期待,是正确欣赏作品的方式。不妨将欣赏戏曲的活动视为一种想象性的精神摹拟:艺术家的表演及舞台布景为观众提供了审美想象的虚构语境,人们的想象总是以自我为主体的,当他们看到虞姬在项王面前拔剑自刎时,想象自己面临与爱侣的生离死别,所产生的悲痛之情不仅仅是移情于台上的角色,为之感到惋惜同情,更是为精神摹拟想象中的自己即将与爱人天人永隔的虚构事实而感到难过。这出戏结束后,当观众走出戏院,仍然会感到悲痛,而这一后续效果,也不只因虚构世界中人物的悲惨命运而产生,在很大程度上还是对精神摹拟经历的回味。观看具有假扮性的京剧表演是一种精神摹拟的行为,所生发的情感并不与日常生活中真实的悲伤愉快对等,而是在假扮语境下面对虚拟实体对象所生发出的虚拟情感。但值得强调的是,这种虚拟情感之强烈有时甚至超越现实情感,毕竟艺术作品虚构世界的许多情境是观众在现实世界中不常遭遇甚至永远不会遭遇的。

综上,京剧艺术具有假扮性,台上表演的艺术家与台下欣赏的观众共处一出戏的虚构世界之中,观众借助想象在精神摹拟中参与着同一主题的假扮游戏并获取审美愉悦的快感。

[参考文献]

- [1]余静.中国京剧脸谱艺术[J].中国校外教育,2009(5).
- [2]白山.论京剧服装的艺术审美与呈现[J].戏曲艺术,2009(3).
- [3]徐城北.京剧审美的三个阶段[J].艺术百家,1991(4).
- [4]冯建民.试论戏曲动作程式结构[J].戏曲艺术,1983(3).
- [5]龚和德.京剧舞台美术简论[J].中华戏曲,2004(2).