

京剧表演程式与被规训的身体

郭玉琼

(厦门理工学院 文化传播系, 福建 厦门 361024)

〔摘要〕京剧程式是京剧表演的语言,也是规训京剧演员的内容和方式。京剧样板戏通过程式建立了一套权力机制,用于规训民众的身体,从而规训民众的革命身份。民间表演对程式的解构却一定程度上削弱了权力的严肃性。

〔关键词〕京剧程式;规训;身体

〔中图分类号〕J 802.2

〔文献标识码〕A

〔文章编号〕1008-889X (2012) 02-51-05

阿甲说,京剧表演是一种“程式思维”。程式性,现已被公认为是京剧表演及至戏曲表演的本质规定性之一,从而不再被认为是“原始”、“落后”、“凝固”、“僵化”的东西。“立一定的准式、规范以为法,谓之程式”。^[1]京剧表演程式,指的是京剧演员的唱、念、做、打等严格遵循的一系列“基本动作和套式”。当然,作为一种综合艺术,京剧的程式,除了体现在居于核心位置的演员的表演之外,又延及人物塑造、服装道具、舞台陈设、音乐伴奏等舞台诸因素。京剧“在舞台上所呈现的,总是程式与程式,技术与技术的不断连接”。^[2]京剧演员在程式中表演,没有程式,京剧演员将在舞台上无所适从。

京剧演员通过程式塑造角色,程式也促成了演员之间的交流,同时,观众对程式表达涵义的领会,使演员能够将角色顺畅地传递到观众那里。作为建立演员与角色之间、演员与演员之间、演员与观众之间关系的重要介质,程式因此可以说是京剧表演及至戏曲表演的语言。程式既然是京剧表演的语言单位和语法规则,也就是训练京剧演员的内容和方式。京剧演员的生成、成长离不开程式学习。戏曲演员“只注重内心表演也不行,甚至不能登上戏曲舞台。戏曲演员必

须掌握一整套艺术程式,这套表演程式,技术性是很强的,训练时要求是很严格的,要做到无论唱、念、做、打,都有一定的规范,一定的节奏……我们演戏,可说没有一处不接触到程式”。^{[3]212}由此可见,掌握表演的程式,接受严格的身体规范,是京剧演员身份确立的基本和重要条件。从这个意义上可以说,京剧演员的身体是表演程式的“对象和目标”,身体依据程式“被操纵、被塑造、被规训”,从而“服从、配合”程式,“变得灵巧、强壮”。当然,中国古典艺术各门类程度不一的具有程式化的特征,而这其中,京剧等戏曲表演艺术,是以人的身体为程式表现的载体。于是,探讨京剧表演者的身体与京剧表演程式遇合生发出来的一系列问题,就成了京剧表演研究的重要问题。

探讨人的身体在“技术-政治”领域关涉的问题,是福柯学说的中心任务。福柯以人的身体为言说焦点,对“权力-知识”机制进行了系谱学的研究,建立了由身体同权力和知识构成的三角关系的权力关系分析。“在福柯看来,人体是权力关系运作的中心因素。系谱学分析将表明,人体既是知识对象,又是权力施展对象。人体之所以能够被置于政治领域,在权力关系的支配下变得柔顺和具有生产性,即能够产生政治和经济效益,这是通过知识造成的。关于人体的知识和对人体的驾驭构成某种支配人体的政治技

〔收稿日期〕2011-11-06

〔修回日期〕2011-12-12

〔基金项目〕国家社科基金艺术学项目(08AB02)

〔作者简介〕郭玉琼(1978-),女,回族,福建莆田人,副教授,博士,主要从事中国现当代戏剧研究。

术”。^[4]京剧程式首先是一种知识,是历代表演者对生活、艺术和人的身体深切认知的结果,凝聚着独特的审美观念和价值。程式,也意味着一种权力,在程式知识持有者和表现程式的身体之间建立起规训与被规训的机制。程式之于表演者身体的规训,生动形象地展示了福柯指出的知识、权力与人体的权力关系。

京剧表演程式,作为“权力-知识”,对演员身体的规训不言而喻。京剧演员学戏、演戏的过程,就是身体接受规训的过程。所有的京剧表演名家都有着幼时学艺、学习基本动作和套式、刻苦磨练程式的经历。程砚秋幼年师从荣蝶仙,“谋衣食,求技艺”,受尽打骂交加的严格训练。电影《霸王别姬》也向观众展示了京剧演员小时候在师傅的棍棒下学艺的情景。京剧表演程式对演员身体的规训是“零敲碎打”的“微妙的强制”,涉及到身体的“运动、姿式、态度、速度”等细枝末节,它尽可能严密地划分身体活动的“时间、空间和活动的编码”。福柯称这是“一种支配活动人体的微分权力”。^[5]作为“权力-知识”的京剧表演程式,严格规范了演员“做什么”和“怎么做”,创造出训练有素的身体。

京剧程式,以身体实践记忆京剧表演艺术源远流长的传统。从某种意义上说,传统意味着权威。熟谙京剧表演艺术传统的观众,事实上,可以说,对演员的表演、对演员被规训的身体履行着监视者的职责。众所周知,内行的京剧观众听戏、看戏无不追求细节的准确、恰当、美和好。俞振飞就说:“我们看一个演员的演出,很注意看他的一个出场:一亮相,走三步到‘九龙口’(离上场门三至四步的地方,按台的大小而定),一抖袖或者两抖袖,有的整冠,有的理胡子。现在有些名演员就不把这些动作完全做出来了,有的只是一只手抖抖袖就走到台口了。按照从前科班演员,一定要两只手抖了袖、整冠或理胡子之后才能走。不要小看抖一抖袖,这里面的好坏就有讲究,有时从这一动作就能看出这个演员有多少水平。比如刚学戏二三年的青年演员,他们上台,有玉带的端着玉带就好像端着一只盘子似的,这就说明他还没有学到真正的技术。有修养的演员上台一抖袖子后,只要手腕子一摇,两摇,水袖叠在腕子上,手就露出来了,这个劲都

用在手腕子上。要是用了膀子的劲,越是使劲,两只手越是出不来。因此,老先生讲究要有‘准谱’,要求演员认真学好它。”^{[3]211}观众完全可以根据演员对程式的完成情况叫好或者嘘声。台上台下,几乎形成了福柯所说的权力关系,观众既是表演的接受者、欣赏者,同时也是监督者、裁决者和检查者。

二

然而,要注意的是,正如许多表演艺术家、导演和学者所强调的,京剧表演程式不仅仅意味着严格的规范,而是严谨和自由的辩证统一。阿甲说:“凡有程式的艺术,都包含着格律和自由的两个方面,如果只懂得拘泥于格律的一面,就要被它困死,善用程式者懂得从谨严的格律中解放出来,为内容的需要自由运用,从而改造程式但又在程式之中。”^[6]张庚也说:“凡属程式都有一个两重性。所谓两重性,一方面,它是一个或一套规格化了的动作;另一方面,在舞台上一定要灵活运用,不能死搬。”^[7]京剧表演程式的自由,一方面指的是在不同的剧目中从具体人物、剧情出发,灵活、千变万化地运用程式;另一方面说的是程式自身处于不断的发展过程中。生活的变化,以及表演者对生活和艺术理解、领会的加深推动了程式的发展,包括旧程式的改进、新程式的创造。正是在程式的规范与自由的辩证中,京剧表演艺术得以不断发展。

真正理解京剧表演艺术的人往往钟爱程式,从而也谨慎看待程式的变化。这种态度在新中国成立后开始的戏曲改革运动中却被批判为保守。1949年梅兰芳针对京剧改革发表了著名的“移步不换形”的主张,随即引起批评,以致梅兰芳不得不做检讨,修正之前的言论,说明“移步必然换形”。“移步换形”,并不意味着要将演员的身体从被规训的状态中彻底解放。如果说,规训演员身体的程式,之前体现了京剧表演传统的权威力量,此时则体现出强大的政治意识形态力量。为表演传统所规范,演员仍然具有主体性,能够进行艺术创造,而在政治意识形态的拘囿下,演员丧失主体性,在舞台上的创造自由付之阙如。这种自由的沦丧说明,一方面,演员不

再能够从具体人物、剧情出发灵活运用程式，一概需要听从政治权力的指示完成表演；另一方面，动作一经政治权力规范化，就不容许有半点改动。由此，演员在表演中丧失了主体地位。“这就是20世纪50年代初中国戏剧领域出现的新格局——文人们决定价值而艺人们提供技术”，“所有这些戏剧领域的大变小异都被说成是‘戏剧改革’，而所有这些‘改革’，都没有给艺人们留下一点言说的空间”。^[8]

“移步换形”，指的不是废弃“形”——京剧程式，而是改造旧程式，创造新程式。“京剧的基本功不是去掉了，而是不够用了，有些不能够表现新生活的，应该也必须去掉。而为了表现新生活正急需我们从生活中提炼，去创造，去逐步发展和丰富京剧的基本功”。^[9]其实阿甲等许多戏剧家也吁求与新生活相匹配的新程式的出现。阿甲曾针对戏曲表现某些现代人物手段贫乏的情况说过，“表现现代生活接受传统决不是无批判地搬运程式，因为程式是前人创造的一种结果”，“戏曲舞台上一演到干部人物，特别是代表正确思想的干部人物，真是非礼勿视，非礼勿听，绷着脸讲话，不然，就是皮笑肉不笑地在做表情，或则是拍拍别人的肩膀，表演非常单调”，^[10]解决的办法就是创造新的合适的程式。然而新程式的创造谈何容易，它有赖长期的生活和艺术的积累。因此，表现新生活的现代戏，尤其是到了样板戏，新程式除了继承京剧表演的基本动作之外，大量展示出来的是与艺术表现无甚关系的身体表现。比如，在“三突出”理论的指导下，《智取威虎山》一剧调整了人物在舞台上的位置、动作。原来的演出中，“座山雕居高临下，主宰一切，而杨子荣却处于被动，围着他打转，做他的陪衬。这种历史的颠倒，如今被我们重新颠倒过来了。首先，我们删去了原来的‘开山’、‘坐帐’等渲染敌人威风的场面，又把座山雕的座位由舞台正中移至侧边，自始至终作为杨子荣的陪衬；而让杨子荣在雄壮的乐曲声中昂然出场，始终居于舞台中心；再用载歌载舞的形式，让他处处主动，牵着座山雕的鼻子满台转；在献图时，让杨子荣居高临下，而座山雕率众匪整衣拂袖、俯首接图。大灭了资产阶级的威风，大长了无产阶级的志气”。^[11]《红灯记》、

《沙家浜》等剧同样遵循这种原则进行舞台动作设计、舞台调动。

“三突出”理论指导下的新程式创造，亦即规训演员身体的思想资源，更多的不是来自对生活和艺术的认知，而主要是当时的政治思想。新程式是工农兵夺取历史主导地位的政治话语在京剧舞台上的充分表达。而对化妆、补丁、红头绳等之类细节的规训，既无关艺术表现，又无关政治表达，而是权力的规训终于达成的体现，它们绝非无关紧要。在《规训与惩罚》中，福柯指出，“纪律是一种有关细节的政治解剖学”，“任何细节都是重要的”，“任何细节都不是无足轻重的”，“这与其说是由于它本身所隐含的意义，不如说是由于它提供了权力所要获取的支点”，“为了控制和使用人，经过古典时代，对细节的仔细观察和对小事的政治敏感同时出现了，与之伴随的是一整套技术，一整套方法、知识、描述、方案和数据”。^[5]因此，文革时期，样板戏一方面是艺术文本，一方面则是布局精良、设置细致的权力机制。正是借由这一套以革命命名的权力机制，彭真、阿甲、赵燕侠、童祥苓等政界、文艺界大批人员被冠以破坏样板戏，亦即破坏革命事业的罪名。

三

1967年6月18日《人民日报》发表社论，号召“把样板戏推向全国去”，样板戏普及工作自上而下轰轰烈烈地铺展开来，样板戏的权力机制也在全国范围内迅疾建立。全国人民的身体，变成了权力借助样板戏规训的身体。当其时，普及样板戏要求完全照搬“样板团”的演出，不得改动，稍有疏忽，就是“破坏革命样板戏”。于是，从中央到地方，样板戏在全国范围自上而下建立了一整套谨严的学习体制。当时的情况是，省级的演出团体直接向“样板团”学习，而地方的演出团体则向省级取经，如此层层递接。“各种级别的‘革命样板戏学习班’如雨后春笋一样纷纷破土而出，各学习班都派本团好同志跑到北京和上海一场接一场地看那些红色经典，一面受教育一面学艺……那会儿组织上奉行的是球场上的打法，两个盯一个，如果要学鸠山

的戏,就得派去两位同志,使出全身本事,力争把袁世海先生的一招一式一颦一笑,全部学来。从北京和上海归来的学艺者风尘仆仆地赶到一个指定地点,候在那里的小汽车立即将他们送到热气腾腾的排练场。李玉和是怎么走蹉步的,杨子荣是怎么凌空大劈叉的,阿庆嫂是怎么扔茶壶的,鸠山是怎么死的,统统传达出来不能过夜。地方团为了学戏,甚至从音乐学院请了一些能工巧匠,让他们到北京上海,把样板戏的唱腔和音乐一段段记录下来”。^[12]政治权力正是通过这样的样板戏学习体制,行之有效、毫无遗漏地将触角伸展至社会各个阶层。当其时,政治权力不仅以唱、演样板戏的方式实现对最广大人民身体的规训,还通过跳“忠字舞”、早请示晚汇报、批斗会、忆苦会、声讨誓师会等其他戏剧性活动达成规训目的。

全国人民一起演、唱样板戏,以及其他戏剧性活动体现了福柯在《规训与惩罚》一书中论及的全景敞视主义。全景敞视主义指称的全景敞视机构使居于中心位置的权力可以一览无余地观看、辨认到散布在四围的受监督者,这“实际上是一种能够和应该独立于任何具体用途的政治技术的象征”,“它是一种在空间中安置肉体、根据相互关系分布人员、按等级体系组织人员、安排权力的中心点和渠道、确定权力干预的手段与方式的样板”,“在任何一种应用中,它都能使权力的行使变得完善”。^[5]文革时期的样板戏及其他戏剧性活动普及体制在社会各领域、各阶层培养了大批“时刻为了国家利益检测着周围的一切的‘哨兵’型群众”,^[13]通过他们在全国建成了无数的全景敞视机构,使权力中心对于全国人民学习样板戏及其他戏剧性活动的状况了如指掌。由此,样板戏及其他戏剧性活动普及工作使整个中国成了一个彻底的规训社会。

正是通过样板戏表演,人们确立了自己的政治身份,从而使个体与更广大的革命阶级之间的一致性得以确认,由此获得个体存在之合法性。于是,擅长唱昆曲的俞平伯先生也“认真地、有板有眼地”学唱起革命样板戏。巴金也在《随想录》中回忆了学习样板戏的痛苦、屈辱经历。毫无疑问,对于俞平伯、巴金等人来说,学习样板戏丝毫也称不上娱乐,而是他们确立政治

身份的必由途径,稍微地懈怠都将使他们被革命阶级抛弃,成为政治主流的背叛者。在身份认同这个意义上,以程式化的京剧为载体的样板戏较之与生活形态更为接近的话剧显然更具优越性,距离生活形态较远的程式化的京剧表演,增加了人们进行身份认同时的规范性和仪式性。

然而,值得注意的是,戏曲,尤其是京剧表演是一门技术性极高极强的艺术,不是一朝一夕可以轻易习得。梅兰芳就提及“练身段,学唱腔”的长期性,“关于青衣的初步基本动作,如走脚步、开门、手式、指法、抖袖、整鬓、提鞋、叫头、哭头、跑圆场、气椅这些身段,必须经过长时期的练习,才能准确”。^[14]样板戏普及运动中,乡民村夫当然不可能完整、专业地仿照样板团的程式,加上灯光、布景、服装等舞台其他方面的条件限制,因陋就简,因地制宜,样板戏具有的严格的程式,在自上而下的传播过程中显然很大程度被解构了。表演程式的松懈不可避免导致政治权力的严肃性的削弱。也就是说,因为对表演程式这种知识技术系统的无知和无能,民众对权力的辖制几无意识,权力对民众身体的规训因此几乎未能实现。权力对大众身体进行规训的初衷,变成了大众身体狂欢的结果。普及样板戏,使全民参与演剧,那些从前围绕民间草台,观看着帝王将相、才子佳人的乡民村夫终于自己当上了演员。今天,对穿越过文革时代的普通人来说,样板戏成就了他们一生中仅有的表演经历和经验。这种仅有的经历和经验在记忆中浮现上来时,带来的并不尽然是痛苦、屈辱等,如同文革给人们的情感印记,反倒混杂着关于青春、激情的体验。样板戏构成的权力机制在它延伸及最底层的民间社会时,它的功能已经弱化了,反而为民间的狂欢提供了合法性。

于是,文革时期,京剧表演动作程式一方面促成表演与政治的合一;另一方面,却在普及的过程中,不可避免地一定程度上剔除了用以规训的政治,留下了狂欢化的表演。无论是规训还是狂欢,都因革命之名。这是革命的规训,也是革命的狂欢。

[参考文献]

- [1] 朱文相. 中国戏曲学概论 [M]. 北京: 文化艺术出版社, 2004.
- [2] 王元化. 京剧与传统文化 [M] // 翁思再. 京剧丛谈百年录: 上. 石家庄: 河北教育出版社, 1999: 19.
- [3] 俞振飞. 谈程式 [M] // 翁思再. 京剧丛谈百年录: 上. 石家庄: 河北教育出版社, 1999.
- [4] 刘北成. 福柯思想肖像 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2001.
- [5] 福柯. 规训与惩罚 [M]. 刘北成, 杨远婴, 译注. 北京: 三联书店, 1999.
- [6] 李春霖. 阿甲戏剧论集 [G]. 北京: 中国戏剧出版社, 2005.
- [7] 张庚. 漫谈戏曲的表演体系问题 [G] // 隗蒂. 戏曲美学论文集. 北京: 中国戏剧出版社, 1984.
- [8] 傅谨. “先生”们的改革 [J]. 读书, 2005 (12): 113-120.
- [9] 林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要 [N]. 人民日报, 1967-05-29 (1).
- [10] 阿甲. 戏曲表演论集 [M]. 上海: 上海文艺出版社, 1979.
- [11] 刘艳. “样板戏”与 20 世纪中国的文化语境 [G] // 施旭升. 中国现代戏剧重大现象研究. 北京: 北京广播学院出版社, 2003: 287.
- [12] 刘嘉陵. 记忆鲜红 [M]. 北京: 中国青年出版社, 2002.
- [13] 余岱宗. 被规训的激情 [M]. 上海: 上海三联书店, 2004.
- [14] 梅兰芳. 舞台生涯 [M]. 台北: 里仁书局, 1979.

The Programs of Peking Opera Performance and Bodily Discipline

GUO Yu-qiong

(Culture Communication Department, Xiamen University of Technology, Xiamen 361024, China)

Abstract: The programs of Peking Opera is not only the language of Peking Opera performance, but also the content and style of discipline on Peking Opera performers. Model Peking Operas have established a power mechanism for people's physical body and revolutionary identity through the programs, but the deconstruction of programs in folk performances have weakened the power to some extent.

Keywords: the programs of Peking Opera; discipline; body

(责任编辑 杨中启)