

谈京剧表演的接受模式

邢慧珠

京剧以唱、念、做、打的综合表演为中心。角色是这一“中心”的表演实体。这些实体在形式意义上无论处于什么地位，总是作为个体对象被理解的。然而，在接受视界里，会因不同的审美视角和知觉经验而被整合成不同的刺激模式。这又是作为一个完整的结构体被观照的。

角色分为行当，角色行当常被连称，通称行当，简称行。如旦行是女角色，生、净、丑行是男角色。角色既是人物形象系统，又是歌舞程式系统。京剧没有纯粹处于自然形态的角，而只有从属于一定角色的角；也没有独立的歌舞表演，只有隶属于角色行当的歌舞表演。但是，角色行当不是生活的个体，而是一些个体的类象。角必须通过本行角色的歌舞技艺，把它融注于大脑、筋肌，直至四肢终端，并最终运用这些表演程式创造角色、演绎故事。

由此，人们接受视界中的审美对象便被建构成为一个完整的刺激模式。这就是：“两个表演者与一个被表演者”。“两个表演者”即角或脚，“一个被表演者”即角色或脚色。

这一颇具形式意味的模式，看起来平淡无奇。但是却与一个戏曲界广为流行的本体论概念不谋而合。它恰巧印证了近代戏曲史家王国维关于戏曲本体性质的界说：“戏曲者，谓以歌舞演故事也”。显然，这一模式把“歌舞”看作手段，把“故事”看作是戏曲的本性。

不过，观众由于自身的诸种社会文化因素，总是以其特有的个性风格选择习惯化了的审美行为方式。一般情况下，观众首先关注的是角以及角扮演什么角色。角一出场，人们便情不自禁地叫“碰头好”。有的人是为角叫的“好”。然而，角已经扮成了角色；有的人是为角色叫的“好”。角色是角扮演的。一些人还常常把角看作是自己的朋友或熟人。事实上，这种关注方式会干扰审美注意。尽管是熟人在演戏，但随后就转化了。无论如何，人们总是把角同角色捆在一块欣赏的。他中有他，他中有他。

两者形影不离。

现实生活中，相当一部分观众，已经不止一次地看过同一出戏。他们之所以愿意反复欣赏，不是要理解一个老而又老的故事，而是要反复咀嚼角色技艺的珍馐美味。这就是为什么一些人不看故事专为看“唱功”、“做功”而走进剧场的原因。这些观众的心理定势是：“不唱不是戏，不做不是艺。”这成了亘古不变的京剧理念和观赏习惯。

由此“两个表演者与一个被表演者”模式中的特定对象，就发生了相应的转换。即“两个表演者”由角换成了角色；“一个被表演者”则由角色换成了角。倘使我们把定序后的模式代入“王氏定义”框架内做进一步考察，就必然得出一个与之相关的可以理解的悖论：“借故事演歌舞”。于是“歌舞”成为戏曲的本性；“故事”则为歌舞表演提供了一个合适的框架，一个使歌舞得以表现的规定情境。

戏剧是“完全的感性表现”（黑格尔《美学》）。并不是所有特征都能被名词化的。单一的定义往往依从单一的视角，难免笼统和片面。现实生活中每个人审美视界所憧憬的并不相同。给每个人设定一种角度，显然属于不合理。而让观众从某一定义出发，接受一种结果，也是不道德的。其不知很多内行、专家、“京剧大赛”的评委和观赛者，还有一种独特的专业视角。他们所关注的兴奋点是演员的歌舞技艺。故事被搁置，成了载体。在他们的接受视界中“布氏模式”中的“一个被表演者”成了角色；“两个表演者”，则成了角或脚。如果将其代入“王氏定义”结构做比较，得出的结论岂不有点“离谱”？然而，很多折子戏的“卖点”正是角和他本行角色的歌舞技艺。

其实，京剧的意义就在于不断欣赏的陶醉之中。人们满可以憩于接受视界之永恒，随心所欲地享受审美选择、审美识辨、审美认同的无穷乐趣。

（作者单位：哈尔滨京剧评剧院）

责任编辑 王庆斌