

试论中国京剧的写意性

■ 马 佳

在中国的艺术领域里，写意是一个特色。所谓“写意”，原指国画的一种画法——用简略概括的笔法，着重描绘物象的意态神韵，来抒发画家的意趣，具有笔简而意丰的特点。用笔不讲究工细，故得此名，与“工笔”对称。宋代韩拙说道：“用笔有简易而意全者，有巧密而精细者。”前者指的就是“写意”。在粤语中，“写意”还有自由自在、无拘无束的意思。

中国京剧是集诗歌、音乐、舞蹈三位于一

体的艺术体现形式，依据中国的传统美学原理而产生，从京剧演员的表演中就可以认识到中国的音乐、美术、诗歌、舞蹈、杂技和历史。所谓“情动于中而形于言；言之不足故嗟叹之；嗟叹之不足故咏歌之；咏歌之不足，手之舞之足之蹈之也”。中国京剧，就像写意画那样具有中国传统文化的独特魅力。

戏剧艺术大师焦菊隐所说：“京剧是表演里面出布景，话剧是布景里面出表演。”一语道破京剧与话剧的本质区别。

富性与真实性，存在于人物的内心世界。因此，演员研究剧本人物性格，关键是钻进人物心里去。只有把握住剧本人物性格多种形式的丰富性，人物才不会被演成一根筋，人物才会真实而鲜活，表演也才会丰富才会好看。一位优秀演员往往会通过创造性的表演，弥补剧作性格丰富性的不足，将人物性格在一定程度上丰满起来；或将性格丰富性的微妙之处精心挖掘出来呈现出来，丰富了剧作的人物形象，超出了剧作家的创造，给人以表演艺术的享受。

再次，必须把握住其他人物、尤其是演对手戏角色的性格特点。演员仅仅把握好了自己角色的性格是远远不够的，还必须对剧中每个主要人物的性格发展脉络了如指掌。因为戏剧表演不同于曲艺表演和歌舞表演，戏剧表演存在于性格碰撞与情感交流，存在于人物关系之

中，是在交流、映衬、对比中完成角色创造的。

最后，要精心体味剧本设置的规定情境。在一定意义上，剧本是一种情境艺术。以具体环境、具体事件和独特人物关系为要素的戏剧情境，是生发及推动戏剧冲突与戏剧动作的发动机。没有情境便没有戏剧性。从刻画人物性格的角度看，每场戏具体的规定情境，是人物性格真实与微妙的环境依据，是性格体现和性格发展的客观根据。当然，它还是表演艺术散发魅力的艺术空间，只有在特定场合出现了独特人物关系和微妙的性格冲突或情感波澜时，才有好戏看。深切体味剧本设置的规定情境，才能刻画出现实、丰富、微妙的人物性格。

精心解读好剧本，才能创造好角色。这是戏剧表演的基本规律。

责任编辑 费 冽

京剧的表演，基本上都是运用了写意的表现手法，其美学特征表现为高度综合性、写意性和虚拟性等等。高度综合性，指的就是京剧的四功五法，即为“唱念做打，手眼身发步”。所以，京剧演员可以不运用任何特殊的灯光布景，仅凭自己的个人形体表演就可以在舞台上摆开战场，唤出千军万马，甚至可以呼风唤雨，翻天覆地。并能通过唱、念、做、打、舞，表现出人物的喜、怒、哀、乐、悲、恐、惊等诸多人物情绪。京剧老艺人常说“布景就在演员的身上”，一个圆场，就从我国来到了他国；一抬手、一投足之间，就是室内室外、楼上楼下。京剧表演突破了生活中的时空限制，不拘泥于形似，而更加追求神似，由演员表演动作和唱词来引起观众的联想，把小小的舞台变成了极度自由的空间，这就是京剧的写意性和虚拟性。京剧舞台上的虚拟性表演模式，是经过上千年戏曲舞台实践的积累，再经过两百多年的系统化发展和提炼，逐步形成的一套完整严格、独特而具有规律的表演模式。这种时间与空间的瞬息交替变化，以及程式化、虚拟化和节奏化的表演特质，使京剧具有非常强烈的舞台感染力和震撼力，足以使观众赏心悦目，得其意而忘其形，流连忘返。

京剧的舞台空间处理，是采用了写实和写意相结合的表演方法。“舞台方丈地，一转万重山。出门三五步，咫尺是他家”，这条戏谚讲的就是京剧的写意性在舞台上的具体体现。在京剧里，开门就是用手做出拔门栓、打开门的动作，其实没有门，但一看就知道是开门了。比如在《拾玉镯》里，花旦表演的喂鸡，在没有鸡群而表演出似在喂饲鸡群，经过演员唤鸡、数鸡的表演，就让观众好像真的看到有一群鸡在吃食。花旦的绣花动作，也是在没有针和线的虚拟中，使观众看到似有针线的缝纫；战场上，四个打旗的军士，就象征了千军

万马，在台上绕场一圈，就算是千里行军了；“以鞭代马”，指的是手里拿着一根马鞭唱作，即为骑马，马鞭的颜色即代表马的颜色；“以橹代舟”同样一理，手里拿着船橹，就代表是在划船了。《秋江》一剧里，那女子轻轻一跳就算上了船，和船翁一蹲一立，做一起一伏状，就表示船在晃动，晃动慢慢的停下来，就表示船正在慢慢地靠岸，以演员的表演，让人完全看到船在水里行进的形态，两个演员加一把橹就将船在江心的感觉传递出来。京剧的表演里，还有一个极具特色的虚拟动作，就是“背工”——演员把一只手抬起来，挡住侧脸，到一旁念白或是唱上几句，这里所表达的，既是人物角色的内心活动又类似影视中的旁白。京剧的写意表演，还有舞蹈动作。如《白蛇传》一剧中的水斗，“虾兵蟹将”挥舞着水旗，就表示江涛在汹涌地流动；《三岔口》里，两个剧中人在夜间开打，互相视而不见。其实是在剧场明亮的灯光下表演的，但是观众一眼就能感觉出这是在黑夜里发生的场景。这样的表演无法真的在黑暗里完成，那样观众也就无法看了。以上这些例子，都是京剧写意手法的核心体现。

京剧的水袖，也是写意的工具。可以用水袖来表现出人物的性格和心情。比如，吕布在《小宴》里，王允要他讲讲桃园弟兄交战的趣事，他用力地抖了两下水袖，充分地表现出他狂傲不驯的人物特质。在《群英会》里，曹操听信蒋干的建议，误杀了蔡瑁、张允两员大将之后，十分懊恼，训斥蒋干时用力地一甩水袖，也就充分表示了他对蒋干的不满。这比用言语来表达心情，显得更为直观。

在我演出过的《天女散花》中，这种写意性也表达得极为突出。《天女散花》这一场戏的唱词内容，主要是描写天女离开了众香国，到毗耶离城去的时候，沿途所看到的景色和事

物。唱腔是由慢到快，身段和绸带舞也随之由慢而快，直至翩翩起舞。这些身段的设计目的，在于营造一种象征着天女在云端里渐行渐快、风驰电掣的形象氛围。“云路”是全剧最为主要的一个单人歌舞的场面，附着在天女胸前的两根绸带成了配合歌舞的重要工具，像“遍历大千”、“轻烟过眼”等唱词，都要用绸带来配合表演。它与一般的线尾子、汗巾、飘带等附着道具不同，正因为表演过程中要突出地使用它，所以绸带的长度达到一丈七尺左右，宽一尺二寸，尾端几尺如果不起舞的时候，就拖曳在地上。通场的表演，只有这一个道具，其它全部要凭借身段和唱词，带领观众看到“须弥山”、“毕钵岩”，和那负日的大鹏和入海的蛟螭，还有普陀岩上，观世音菩萨那菩提掩映、神鸟飞翔、灵光万丈的清妙之境。

还有《彩楼配》，这一折戏无论从表演，还是身段，都是要求非常细腻。尤其上楼下楼的动作，是这一折戏里最具特色的身段表演，要求尤其严格。一般的青衣表演，出场时是把水袖叠上，贴在腰间。但是这出戏的出场完全不同，是要求把水袖都放下来，双手叠在腰间、缓步出场。走台步的时候，也要求比一般青衣的步伐更稳当一些，当时师父要求我走的是“孔雀步”（王派特有步态），行走时，要抬头挺胸、稍微用腰，首先从一出场就给人一种环佩轻摇、娇贵端庄的人物形象感。另外，普通的上楼动作，就是把袖子翻上来，一手拎着腰包，低头迈步，直至上楼。但是《彩楼配》的上楼不一样，一只手的水袖折上来，另一只手拎上腰包，迈步上楼。表演这套身段的时候，需要每迈一步，就要抬头看一眼上面的台阶，然后再迈一步，再看一眼上面的台阶，如此反复迈出四五步之后就换快步，然后一气呵成地完成“上楼”的这一套动作。这一场戏，就是在没有借助楼梯等实物的情况下，仅

从服装设计到形体表演上，体现出“王宝钏”这个人物的身份与性格，是京剧在精神写意上的一次完美呈现。

在舞台条件允许的情况下，有时偶尔也会采取写实的空间处理。例如家居、花园、公堂、庙庵、金殿等空间简易固定而且范围较小的场面，通过人物活动来显示空间的实时状况，这种呈现基本上算是写实的。但在大部分情况下，为了能更多的反映丰富多样的生活场景，则往往打破舞台条件的制约，采取写意的方法表现空间，通过虚拟化的表演程式和技巧，在舞台上以写意的方法加以正面表现。这种写意式的舞台空间处理是京剧的一大优点——既冲破了舞台条件对空间表现上的极大局限，又使京剧演出呈有简洁、灵活、精致、自由的特色。

著名文学家周汝昌先生说：“中国京剧最大的特色之一，就是造境。京剧用众多的美的综合，表现出一种现实世界中并不存在的境。中国京剧不是‘写生’，而是“借情造境”。因此，观众坐在台下，并不是来看一幅什么特定的布景，和那些与剧场以外到处能见的房子、窗帘、桌椅，以至人的穿戴等等一切的‘实’境，而是来看这台上神奇般立刻显现出来的一片‘非实境’——是美不可言，别处无有的境。”周汝昌先生的话正是道出了中国京剧美的核心，这也是中国京剧区别于古希腊悲剧和莎士比亚戏剧的特点所在。现实生活中一个落难自刎的人绝不是“美”的，但在京剧《霸王别姬》中，虞姬的一腔悲愤，边歌边舞，美不胜收。一段【二六】“劝君王饮酒听虞歌，解君忧闷舞婆娑……”再以“夜深沉”曲牌伴奏，舞剑相娱，使得整个剧场屏气凝神，在最后一个音节完结时，爆发出一阵阵叫好和雷鸣般的掌声。这样的例子在京剧中比比皆是。

责任编辑 费列