

京剧旦角身段艺术特征分析

钟英

(沈阳师范大学 戏剧艺术学院, 辽宁 沈阳 110034)

[摘要] 京剧作为戏曲艺术中的一部分,其发展具有长远的历史。京剧是融合了汉剧、昆曲、梆子等多样剧种而形成的一个新剧种。在京剧表演中,旦角的身段与韵律是表演中极为重要的组成部分,它虽然是属于外部技法范畴,但是所谓的“肢体语言”也是故事表演中艺术内涵的体现之一,文中介绍了我国民族文化中京剧旦角行当身段表演的特点,进而分析了京剧旦角身段的美感与韵律,更好地使人们认识到旦角身段的美与韵对京剧表演的重要性。

[关键词] 京剧;旦角;身段;韵律

[中图分类号] I232 **[文献标志码]** A **[文章编号]** 1008-5823(2016)09-0060-02 **[收稿日期]** 2016-06-10

“身段”与“韵律”的总称即是指“身韵”,旦角身韵在京剧表演中对其演出的艺术成效有着重要的影响作用。

一、京剧旦角身段的美

(一)身段的表演动态

京剧身段作为戏曲演员在舞台上表演的重要组成部分,它的美与否,主要还要看表演时的手、眼、身、法、步等举手投足的动态体现。舞台上,旦角表演时的身体动作、台步、功架等,都需要通过这些优美的程式动作将其完美地展现出来。在京剧表演上,身段的动态直接关系到其表演艺术效果,如果在表演时,唱念再好,翻打再利索,但是缺乏优美的身段,再好的表演,也难以将京剧中原本应该达到的艺术效果完美地表现出来,而有了优美的身段,再结合舞台上的表演技巧,才能够将人物角色很好地表现出来,就好比,身段要求动静相结合,有曲线而非直入直出,在做手势时,手、臂、腰、腿都要带有弧度曲线,相反,如果臂是僵直的,腰腿是硬邦邦的,那么,观众看起来就会觉得演员的表演造型似乎还存在美中不足,不够优美。

1. 基础身段训练的体现

就旦角中最为简单且常用的一“指”来说,别看起来是个手腕活动的小动作,要将其优美地表现出来,在其起势时需要呈圆形状,也就是大臂带动小臂先划一圈,或者是转一周,以圆形状为主,切勿直来直去,再带动手腕、手指向外指出,完成整个动作。旦角身段的表演之所以美,少不了演员对“腰”的表演运用,正所谓“一腰带百劲”,在手足表演的同时,腰部主要以圆弧形运转为主,将意念、动态与手足紧密配合。^[1]腰的流动变化可以引导四肢随其在弧形路线上划出各种大小圈,与圆形弧线相似的表演动态。在古时,比喻女子腰肢好似微风柳,刚柔兼济应自然,故在表演中,身段既不能表现为僵硬,又不能散垮,要做到

刚柔和谐。

2. 组合身段的程式体现

水袖作为京剧旦角表演中的主要使用工具之一,其作用非常之大。水袖的身段动作可以表达很多种意思,如心慌意乱、欣喜若狂、愤怒至极等等,都可以通过水袖动作来间接表达,当人物角色愤怒时是通过抛袖来表达、叫人离开时是挥袖、人物下场或者沉思时则用背袖来表达,关于水袖的动作与含义表达还有很多。它的表演可以算得上一种高水平的技巧,悲喜剧都能用。

在京剧旦行中,水袖表演具有不同的技巧。而在各个行当中,水袖技巧和运用最为丰富、艺术特色最突出的就是旦角。如程砚秋大师,有人将程派水袖归纳为十个字,分别是“勾、挑、撑、冲、拨、扬、掸、甩、打、抖”,这些技法的不同组合,产生了千变万化的效果,可以用来表达不同的人物情感,更有助于表现人物、服务剧情^[2]。

(二)京剧旦角身段的训练特点

京剧旦角身段,其表演是艺与技的结合,表演者的首要任务就是在表演中创造完美的舞台人物形象,好的舞台人物形象与角色能够为表演带来更好的艺术效果,而舞台人物形象除了唱、念等要素之外,身段也是其中的重要组成部分,并且是非常重要的一个影响因素。所谓身段练习,无非是手、眼、身、法、步的一系列基本功动作,它不同于激烈的打斗场面,或是其他高难度的翻腾动作等,而是借助有形活动进行意念的训练以及气质的培养。身段的训练与形态优美非常相关,将形态美贯穿于表演中的各个动态中去,使得角色的一招一式、坐立扭转等传神动人。

二、京剧旦角身段的韵律

戏曲中,若能通过优美的身段表演将作品艺术感染力充分表现出来,需要表演者自身具有特殊的节奏

感和韵律美,所谓“韵律美”是通过演员“手之舞之,足之蹈之”的外部形态运动,来表现戏曲特定情节中的人物角色的各种形态、特征、情感等,将其演绎到一个高层度的艺术形象的表演境界。

(一)身段神韵的“意”与“气”

京剧剧目表演中的“意象”“意境”以及“意趣”等,是将表演中的细微之处加以重视,通过情感表现的一声一韵、一颦一笑等,都将其以“意味”的形式表现出来。让观众感觉到演员的传情绘神足以浸透于京剧旦行身段之中。如老艺术家们所指点的那样,内在的表演在于“意”与“气”(意就是心气),心到哪儿气就到哪儿,那么手臂、身体想怎么表演,都能够做到“随心所欲而不逾矩”了,这样就可以在表演上做到得心应手、内外合一了。在京剧身段表演中,意与气相结合是十分重要的,是可以通过其身段特点,来把人物心意与意念和各种遐想等无形状的东西,通过外部仪态充分表现出来,从而以此例揭示人物内心的精神世界。如《福寿镜》中,胡氏因丢失了娇儿而受到极度惊吓将近疯魔,故开始神智错乱产生各种幻觉,将侍女当作儿子,或看到儿子在天上正与寿星老儿一起饮酒,都是通过人物内心世界的“意”进行表演的,还有表演者将水袖的作用与人物的内心相结合并发挥到极致,运用水袖将各个动作变为技巧。点睛之处在于,将一个妇女疯了之后的形象,通过水袖技巧将其形象艺术地表演出来。在这过程中,演员通过“意”与“气”来推动外部的“舞”与“动”,使整个身段艺术表演达到完美极致。

京剧旦角身韵的特征首先是人体造型及其动作规律。在表演上,“扭、倾、曲”等基本形态和势态,主要借助身体各个不同部位,相互扭倾错位,来形成不同角度、层次分明,以及带立体感颇强的造型,与此同时,旦角动作的柔和自然、流动圆润,更加体现出以“气”化韵的身段美,并且,演员在舞台上的“点”“线”也是极其关键的,所谓“点”指的就是在一段身段动作语句结束之后而作的一个造型姿态;而“线”则是指一段身段动作语句的流动过程。“点”与“线”相结合,是为戏曲身段中的最后“亮相”而做准备。

(二)身段神韵的“劲”与“力”

在戏曲身段表演中,通常将“劲”与“力”相融合,通过旦角表演中的体态舞姿,运用技术技巧来表现出来。在身段谱口诀中,包含了内心与外形两方面,其中,“心一想,归于腰,奔于肋”是属于内在的动力气流,也就是指“心劲”与“心气儿”的结合;而“行于肩,跟于臂,是指”则属于外在形体活动。将有形和无形相结合,二者之间相互渗透,贯穿于动作韵律当中,气以运而实,运用气息贯穿身体的全部动作,进而将其

艺术效果表现得淋漓尽致,力与劲,主要指在身段表演中气息与心劲的结合,“心劲”分刚劲、柔劲以及韧劲,三者之间的变换气息是不一致的。比如,在“拉云手”身段动作时,务必要做到圆顺自然,在身段的云手走势与形体动作中,其力与劲是一个“心法儿”,主要强调劲不外露,即心劲,以气运势为主。

此外,在气与劲的运用当中,也是有技巧和规律可言的。如旦角在舞台的表演中,吸气的时候不能够在胸口的太上方去用劲,以免造成气浮而浅和憋闷不畅的结果,这样会影响表演的情绪;对于呼气,当然也不能够太下沉了,在胸口下、小腹上缓气,才能够使得呼吸既深又不屑,这样可以保持气息微提的状态。在表达人物情绪转换时,就需要将自然呼吸现象进行夸张式的艺术加工了。如京剧《挂画》中的含嫣,当听到丫鬟梅香说花轿已到时,含嫣随即欣喜万分,右手扶桌,身子也在随之猛然拔起直立。在这一段过程中,当她双手紧握丫鬟两次追问时,其呼吸随着情绪变动,一提一沉、一紧一顿等一系列连贯动作与神态,都包含了其身段所表现出来的气息运用的重要性。

(三)身段神韵的“律”

戏曲表演中,“以律显韵”是将外在形体运行规律、运行线路等一系列动作来进行身段的表演。

戏曲身段是具有程式性的表演模式,比如各种音乐的节奏、动作幅度的大小和节奏速度的快慢,都非常有讲究。总体来说,在京剧旦角中所注重的身段美感和韵律,主要是指动作的“圆”,即以注重圆形和曲线形来评判其美与否。正如欧阳予倩先生所说的:“京剧的全部舞蹈动作可以说无一不是圆的。”^[3]即是指,京剧身段动作是画圆圈的艺术,所以不论是动作上的大圆、小圆、半圆还是静止的圆、舞动的圆,都遵循“圆”与“弧线”的规律。就京剧《萧何月下追韩信》中,萧何为追韩信而跑“圆场”,其中一个身段是手执马鞭,直上直下地举着,还边跑边做点手状,其姿势与平时的圆形动作颇有不同之处,手臂的姿势显得直而圆,整个动作过程,表现了求贤惜才以及想要立马追上的心情,表演中,掌握顺逆、圆方以及点线的身法规律,才能将其身段动作表现得清晰而富有情感。

三、结语

旦角的身段美与否,表演是否有韵味,关系到整部戏的艺术效果。正如“戏无情,不动人;戏无理,不服人;戏无技,不惊人”。在京剧表演中,旦角的身段美与韵的体现,重在演员要懂得掌握其身段的运行。而身段的练习不是一朝一夕的事情,需要将其反复琢磨与渗透,掌握规律,抓住精髓。此外,还要不断提升自身的艺术修养,才能将京剧艺术更好地体现出来,并长久传承下去。

(下转第130页)

么新作品的接受就可以通过对熟悉经验的否定或通过把新经验提高到意识层次,造成‘视野’的变化”。^{[2][3]}审美距离有着自身的规律性。当作品、情节或是主题思想与读者的期待视野相一致(或是低于读者的期待视野时),读者会因作品的无趣和寡味而丧失阅读兴趣,审美距离归为零;当作品的内容、情节或是主题思想在一定合理区间内高于读者的期待视野,就会刺激读者进一步探求这种未知,读者的阅读兴趣就随之高涨。接受美学认为,文本的意义既不是在文本那儿,也不存在于阅读者身上,它存在于读者视野与文本视野的融合之中,存在于视野融合无限过程中。^{[5][19]}而阅读活动的根本意义,在于促成读者的当前视野与文本的历史视野的交融,即“视野融合”。

在阅读教学中,教师要善于利用好学生的期待视野和文本之间的审美距离,激发学生阅读的兴趣,并最终促成学生的阅读期待与文本的视野融合。应重视对学生期待视野与文本之间的审美距离的控制,教学计划与内容的设定,要使得审美距离学生的“最近发展区”内,有效利用“阅读期待”引导激发文本创新欲。同时,教师要掌握学生的认知能力和文化素养水平,认真分析每个学生的阅读期待心理,控制好合理

的阅读教学审美距离空间,从而不断拓展学生的“期待视野”,提高学生的阅读质量和能力。

“期待视野”理论给阅读教学带来了观念颠覆和变革创新的契机,他揭示了阅读活动的本质是读者“阅读期待”被唤醒和实现的心理过程。教师在阅读教学中要重视学生的主观能动性和审美需求,积极创设阅读情境,唤醒学生的期待视野,促进其阅读期待与文本的视野融合,构建开放而有活力的阅读课堂。

[参 考 文 献]

- [1]周瑾.期待视野理论在高中语文阅读教学中的运用研究[D].上海:上海师范大学,2013.
- [2]H. R. 姚斯, R. C. 霍拉勃.接受美学与接受理论[M].周宁,金元浦,译.沈阳:辽宁人民出版社,1987.
- [3]王纪人.文艺学与语文教育[M].上海:上海教育出版社,1995.
- [4]温斌.试论接受美学中的“期待视野”[J].阴山学刊(社会科学版),1993,(3).
- [5]曹明海,张曙光.文本阅读活动中的“视野融合”[J].山东图书馆学刊,2010,(2).

[责任编辑:白彩霞]

(上接第61页)

[参 考 文 献]

- [1]尹秋艳.谈戏曲舞蹈身段的“韵”[J].戏曲艺术,2009,(3):103-106.
- [2]程砚秋.程砚秋文集[M].北京:中国戏剧出版社,1959:

203.

- [3]王婉如.民国时期梅兰芳表演艺术新探[J].美与时代(下),2014,(12):130-133.

[责任编辑:白彩霞]

(上接第126页)

传下授等。大学生平等自由进入、平等自由分享,这也使得思想政治教育方法不能再是单一的形式,不能再以其绝对权威的角度向受教育者传播思想政治教育。在思想政治教育主体和客体都平等、开放的前提下进行思想的交流,潜移默化构建起一种思想引导与平等对话的新型师生交流模式。

四、结语

在全新的“微时代”背景下,要做好大学生思想政治工作,提升大学生思想政治工作的高效性和实效性,应当充分利用和把握好“微时代”的特点及优势,积极搭建资源共享平台,占领“微时代”的话语空间,实现教育者与受教育者之间的良性互动,以优秀的文化、先进的理念为思想政治教育工作的发展提供新的

探索空间。在帮助大学生树立正确的价值观和人生观的同时,提高高校思想政治教育水平,为培养优秀的社会主义事业建设者和接班人而积聚力量。

[参 考 文 献]

- [1]申小榕.高校网络文化建设与思想政治教育探析[J].思想政治教育研究,2011,(10).
- [2]汪馨兰.新媒体环境下高校思想政治教育创新发展研究[J].学校党建与思想教育,2013,(3).
- [3]教育部社会科学研究与思想政治工作司组.思想政治教育案例分析[M].北京:高等教育出版社,2001.

[责任编辑:白彩霞]