

论戏曲艺术的表演特性

张斌 孙炳乾

(河北省梆子剧院,河北石家庄 050000)

摘要:本文主要从戏曲高度综合的特性、写意性、程式性、虚拟性等几个方面探讨戏曲艺术的表演特性。

关键词:戏曲表演;写意性;虚拟性;程式性

中国戏曲所包含的剧种内容十分广泛,延伸发展的地方戏曲特色也是各有千秋,主要是京剧!昆曲!越剧等等,虽然在具体表演唱法上有所差别,但是总体的风格还是大同小异的。中国戏曲有着这主要的四个共同特点,也就是高度综合的特性,用歌舞演故事的写意性、程式性以及虚拟性。

一、高度综合的特性

中国戏曲是融合了多种艺术表演方式,使之融合在一起转换成一种新的表演方式,不仅仅只是在。听。上下功夫,在。视。上也是花样繁多。例如国外的戏剧,仅仅只是以对话动作来表演的,十分单调,与之相比,中国戏曲将歌、舞、剧三者结合,经历了历史的更替,吸取了历史传承下来的经验,不知疲倦的吸收其他艺术表演的优点来丰富自身,中国戏曲逐渐成为了无比丰富多彩的,感情逼真,视听双享受的表演形式。戏曲的器乐有着带动表演气氛至关重要的作用,它渲染了表扬情景当时的氛围,或激动或悲伤或萧索或热闹。戏曲的声乐讲究声随韵转。戏曲里表演演员的脸谱绘画,讲究十足的功夫,将人物的性格展现无遗。戏曲里的武打、滑稽等内容也是精彩至极,扣人心弦。另外,在经历了历史的变迁后,中国戏曲吸收了很多明见感人至深的故事,利用戏剧的形势来再现故事中的情景,有神话有鬼怪,将故事的跌宕起伏,生动形象地展现出来。发展至今的戏曲在唱词上也有所扩大,例如吸收了散文!白话!诗歌的特性,表演形式更加丰富复杂。总之,中国戏曲的高度综合性毋庸置疑,这是一个令人目不暇接的综合艺术,这正是戏曲的重要表演特性之一。

二、写意性

写意性,通俗的来讲,就是利用歌舞来描绘故事情节。大到历史神话故事,小到我们生活的细节,都成为了中国戏曲表演的内容。戏曲演员们苦练唱、念、做、打也只是为了更好地将故事中的人物性格完美地展现出来,戏曲演员必须将这。唱念做打。融会贯通,

不能只精通其中几种,而是要样样精通。可见,一出戏曲从开幕到落幕,虽然短短的几小时,可是这些戏曲演员为了在这么短的时间内让大家看到完美的表演而更加刻苦练习,俗话说,台上一分钟台下十年功正是这个道理。演员们用玲珑妩媚的身段,华美绝伦的舞姿,真切感人的表情,抑扬顿挫的道白和犹如莺莺般婉转的唱腔在舞台上尽情表演,都只是为了描绘出故事中一个个的人物形象。

戏曲的写意性贯穿着戏曲始终,在很多方面都有所体现,例如:舞台布置的写意。我们通常看到舞台上背景很简单,只有一桌二椅,但是戏曲演员却能赋予这简约的舞台背景多样化,有时候一张桌椅可以幻化出身处书房、厅堂甚至是世外仙境等等故事环境。有时候桌椅却不是桌椅,它变成了山,变成了石头等等。不管桌椅到底是代表什么,这都是考验演员的功底。心之所想,便能成真。这也充分显示出中国戏曲的写意性。

三、程式性

戏曲如果没有了规范,将是如脱缰的野马,难以掌控。我们把这种用来规范戏曲的制约称为。程式。戏曲的程式性主要是指戏曲当中人物的角色。我们俗知的。生旦净末丑。正是对人物的表演特性的划分。每一种角色都有其特定的性格、唱腔和表演形式等等。例如老生,老生通常是指中年以上,发音浑厚,站如钟鼎的人物形象,这类角色讲究端正刚直庄重肃穆,这都是有规范的。仅仅只是哭和笑,就分成了很多种表演形式,就算是一声咳嗽也要将人物的性格身份展现出来。在台上,这“生旦净末丑”各有所要展现的人物形象,每个角色都有其代表性的层面,从唱腔到呼吸都是有条例的。虽然中国戏曲没有那样逼真的模仿实际,它的表演某种程度上也算是比较夸张的,但是这种夸张不能随心所欲的乱来,而是要有一个度。戏曲演员的表情、动作都是有制约的,例如在在表演身段上,凡是袖口有甩袖、抛袖、抓袖等;手有云手、穿手、三刀手等;足有正步、跑步、滑步、跌步等。

程式化不仅是对人物神动作有所规范,对人物所使用的道具同样也有制约。为了更好地展现人物的形象特征,戏曲艺术家们经过长斯的历史研究,创造出了脸谱!蟒袍!水袖!长胡子!兰花手以及其他奇形怪状的道具兵器。中国戏曲所包含的所有内容都是有着严格的规定,不能逾越界限,这正是体现了戏曲的程式性。

四、虚拟性

虚拟性在中国戏曲中是至关重要的,戏曲演员在台上表演时,仅凭着一桌二椅就能描绘出故事中的环境,例如开门关门,跨门槛,上楼下楼,喂鸡喂鸭,穿针引线,上轿下轿等等,这里的门、门槛、楼梯、鸡鸭、轿子都是虚拟的。可是戏曲演员必须表现出它们的实际存在,都是充分展现了戏曲演员的表演功底。这些虚拟的动作,都是让观众知道你所表达的内容,能够跟随人物身临其境一般,并且在所描绘的虚拟环境中,实质性地表达人物感情心理,让观众受到感染。很多戏曲中会有骑马或骑驴千里赶路的情景,显然舞台上不可能有那么大的空间来千里赶路的,所以演员通常会利用转圈来表示赶路的过程。另外在时间转换上,演员的进场退场,都标志着戏曲时间场景的转换,这都是需要演员通过表演来点明的。戏曲的虚拟手法很大程度上给了演员们极宽的演技表现自由,可以充分发挥自身的想象力,利用深厚的表演功底,都可以再现出翻山越岭,行舟过桥等等难以真实呈现的环境。不仅仅是需要演员们来联想,更是需要带动观众也能身临其境。

结语:

除了以上这四个特性,中国戏曲还具有很多特点,这其中也需要戏曲演员和爱好者们去探讨,去学习。只有对这些特性精通,才能在舞台上绽放光芒,才能完美的展现京剧的灿烂夺目。中国戏曲博大精深,值得我们继续学习的地方还有很多,我们需要去创造新的内容,给中国戏曲增加更多无与伦比的魅力。

浅谈戏曲花脸行当

刘志友

(河南省越调剧团,河南周口 466000)

“生、旦、净、末、丑”是戏曲舞台上重要的组成部分,而净行是戏剧舞台上不可缺少的一个表演行当。传统戏曲的净行俗称“花脸”,又分为铜锤花脸、架子花脸和武花脸,主要扮演性格、品质或相貌有突出特征的男性人物。“武花脸”又称武净,和架

子花脸有些相像,是在架子花脸的基础上,着重表现打、翻、摔,重视腰腿功、把子功和身段功,代表人物比如鲁智深、李逵、张飞等。铜锤花脸代表人物徐延昭、包公、曹操、尉迟恭等。我主要以铜锤花脸为主,下面就浅谈一下戏曲中的铜锤花脸行当。

谚语云:“千旦百生,一净难求”,意为旦角上千,生角成百,惟独花脸是“一净难求”之所以但求,求其主要原因还是自然条件上的难度,在戏曲演员选拔和训练时,对花脸行当要求就比较高,首先要有一幅高宽雄厚

(下转第 87 页)

多简并了几项正婚前的礼仪,如宋代朱子撰《家礼》,因时俗将六礼并为“纳采”“纳币”“亲迎”三仪。

1. 周制婚礼——汉族婚礼的两种典型风貌

(1)“蓝本型”的周礼婚制——庄重典雅

桃之夭夭,灼灼其华。

之子于归,宜其室家。

——《诗经·周南·桃夭》

周制婚礼,承启上古至夏商,集成于礼乐开国的西周,发扬于君子风范的春秋战国,稳定于华夏诸族最终形成汉民族的时候,在漫漫三千年里始终为华夏婚礼之蓝本,最终蔚成灿烂的云霞。

那时候的婚礼还叫做昏礼。没有奢侈的聘礼,没有铺张的排场,也没有喧闹的筵席。昏礼重的是夫妇之义与结发之恩,并不认为这是一件可以喧闹嘈杂的事。那时候的昏礼简朴干净,没有后世繁缛的挑盖头闹洞房这类繁杂的玩意儿,夫妻“共牢而食,合卺而醑”,而后携手入洞房。次日拜见舅姑,三月后告见家庙,从此,新妇正式融入夫家家族。那时候的昏服也不是现在人们误解的大红一片,而是端庄的玄色礼服(玄色,黑中扬红的颜色,按照五行思想,是象征着天的、最神圣的色彩)。嫁女之家三日不熄烛火,在盈盈火光中思念着远去的女儿;夫家也三日不举乐,安慰着思念双亲的新娘,整个仪式宁静安详。但安静细致的仪式中有一种震

撼人心的力量——也许这就是我们今天想要捕捉到的力量。黄昏中开始的那个安静优美的仪式,映照出一个久违的文明气息——那是纯正、优美而伟大的汉文明,直指人心。

(2)“发展型”的后世婚礼——喜庆热闹

催铺百子帐,待障七香车。

借问妆成未,东方欲晓霞。

——唐 陆畅《云安公主下降奉诏作催妆诗》

此类是指在周制婚礼的基础上逐渐演变的后世汉族婚礼。其中混杂了许多非汉族来源的婚俗礼仪,有诸多变异,故此称为“发展型”。

婚礼是什么时候慢慢放在白天的已经不得而知了,也许是因为汉代以后的战乱,夜晚不安全的缘故,也许是因为感染了胡俗习惯,再加上后来的婚礼排场逐渐变大,时间变长,也就逐渐放在了上午,这样,欢庆的仪式往往持续一天。

与后世婚礼不同,先秦至两汉昏礼,女父迎婿于门外,礼节甚重,更别说刁难女婿的事了,唐《封氏闻见录》6卷五云:“近代婚嫁有障车、下婿、却扇及观花烛之事。”自从昏礼有了宾客和婚宴开始,婚礼的世俗欢庆气氛就逐渐扩展。婚礼的欢庆的气氛本是生民常态,同时也来自华夏周边的风俗浸染。胡俗婚礼多喜庆,后世婚礼的许多杂俗,比如闹洞房,是契丹的婚俗。跨火盆,则来自满族。根据周礼,婚礼是没有盖头的,但

红盖头却成了世俗婚礼的象征。仪礼中的婚礼不举乐,无酒筵酬宾的仪节,只在新房中为新郎新娘专设一席。到后世,宴众宾客会成了婚礼必不可少的一项,闹房也成了保留节目。也许,我们更加熟悉的婚礼就是:一拜天地,二拜高堂,夫妻交拜。

纵观以上两种汉民族传统婚礼的模式,不难看出:历史的悠久,国土的辽阔,文化基因变异的程度自然不会小,毕竟,没有交流的民族在地球上是不存在的,在婚礼的发展上,华夏民族的婚制婚仪,吸纳了许多外来民族的习俗。历经多次主动的、被动的民族间交流,经历多次国运纵横起伏,华夏婚礼在漫长的时光中慢慢流变。

本次赣州百对新人汉式集体婚礼是在“蓝本型”的周礼婚制基础上结合集体婚礼组成的一场现代大型婚礼。

参考文献:

[1] 萧梅.歌那家村人的生存见证_土族婚礼歌的启示[J].《福建艺术》2001年02期.

[2] 曲彦斌.中国婚礼仪式史略[J].《民俗研究》2000年02期.

[3] 吕友仁 王立军.宋代婚礼概述[J].《殷都学刊》1991年04期.

作者简介:

黄娇(1987—),籍贯:江西;赣南师范学院音乐学院2012级硕士研究生;专业:音乐教育与舞蹈学,研究方向:中国传统音乐文化研究。

(上接第85页)

的声音,身体素质还要强壮厚实,演员要有充沛的体力,扎实的武功和具有穿透力的嗓音,通过大靠、水袖、髯口、帽子、唱腔、念白等,行动准确而细腻地送进在场每一个观众的眼睛和耳朵里。这个行当的表现对象宽泛,演绎空间极广袤,上至帝王将相,宦官外,下到侠客豪杰,平头百姓,可谓是包罗万象。特别是我们地方戏中的铜锤花脸,主要以唱、念为主。我在越调传统剧目《华容放曹》中就饰演奸相曹操,就是典型的铜锤花脸行当。要演好曹操这个角色,在人物的把握和分析上一定要抓住思想变化和人物个性,定性是非常重要的环节。首先对人物分析时要多看剧本,曹操这个人物在三国里面是个举足轻重的重要角色,在该剧中曹操是在赤壁兵败,失魂落魄,狼狈逃窜,又不乏狂妄自大的性格,在华容道与关羽周旋,表现出曹操即奸诈又机智的内心活动,因此,我在表演时谨记着这四字的要领,在葫芦谷大笑孔明周瑜无能之机杀出赵云,在茫茫逃遁中运用越调的紧打慢唱来表现曹操此时此刻心情,慌乱中又有几分沉稳,这些都是铜锤花脸不可缺少的表演程序。在华容道遇见关羽,曹操好像吃了颗定心丸,先是以念功道出大段道白,运用假哭、偷气、激将、乞求等表演手法,以此来向观众传达出曹操这个人物的突出性格特点,使观众真正体会出曹操是如何的奸诈诡秘,同事又表现出了曹操善于攻于心计的内心变化,最后运用越调的卸垛子调唱表诉苦衷,在这段唱腔中,我一改地方戏花脸往常的沙哑音域,吸取京剧花脸唱功的虎音连接胸腔共鸣,来完成这段

唱腔,观众的掌声告诉我演出的成功和认可,使我略感欣慰。

铜锤花脸也就是唱工花脸,扮演的多是朝中重臣,如《秦香莲》中包公,《穆桂英挂帅》中的王强,《柴郡主挂帅》中的苏宏等,这类人物有的是端庄稳重,刚直不阿,有的奸诈狡猾,心狠毒辣。与架子花脸相比,他们的动作较少而唱段很多,在表演上也没有架子花脸那样夸张的表情和身段,念白时大多使用韵白。铜锤花脸也画有各式脸谱,戴的胡子多是不露出口部的满髯。

铜锤花脸中最具代表性的角色是徐延昭,他在唱戏时常抱着铜锤,所以就把这一行当称为铜锤花脸。铜锤花脸的名称来源于徐延昭这个角色。徐延昭是明代故事戏《龙凤阁》中的年迈老臣,他手中抱着一柄可以上打昏君、下打谗臣的铜锤,在剧中有高难度的大段唱腔,是唱工花脸的代表角色,所以人们就把善于演唱的花脸角色叫做铜锤花脸了。在越调《二进宫》中我饰演的铜锤花脸徐延昭,真个人物的性格是非常耿直,忠心不二,所以我在表演这个人物时,首先从身段上要求既要干净利落,又要大气高雅,台步的跨度,水袖的翻打,甚至怀抱的铜锤都要讲究其姿势的端正,要有老生的稳,武生的威,花脸的架,找准几方面的准确定位,再能真正体现出铜锤花脸的特性和特征。在上场前运用越调倒板叫腔,人未出声先到,让观众听到第一声就能感觉到这个人物的气度,然后出场转唱越调高四腔,把徐延昭这个人物忠实厚道,忠心报国的思想表达给观众,在唱到“李艳妃不到我敢闯……”时,取出怀抱铜锤招式观众,举

动虽小,但是表达除了一位托孤老臣的一片爱国之心和徐延昭的刚正不阿忠心耿直的性格。进而和观众产生共鸣,心神想通,不知不觉把他们带入剧情中,彰显一个演员深厚表演功底。

在戏曲舞台上,无论你从事的那个行当,无论角色大小多少,皆在于演员自己的表演水平和表演基础,“唱、念、做、打”和“手、眼、身、法、步”在各个行当都是离不开的表演程式,花脸在表演中“唱、念、做、打、舞”既有外在的区分,又需要内涵的殊异。脸谱的勾画,服装的扎扮,几乎是人各一形。戏剧的戏箱服装中,以“十蟒”、“十靠”的十种颜色代表全部服装中的颜色。“红、绿、黄、白、黑”是上五色,“湘、蓝、妃、湖、紫”是下五色,这些服装的颜色都要光顾到演员身上,除蟒、靠之外,各种颜色的裙子、开氅、箭衣,无不与花脸行当结下不解之缘。花脸人物为了性格、身份、品质的鲜明,必须在勾画脸谱、服装上华而丽之。而铜锤花脸大多以蟒袍为主,颜色各异,不同的角色有不同的装扮,因此,戏曲服饰装扮有要求“宁穿破,不穿错”就形成了戏曲专业的一个标准化要求。

在社会飞速发展的时代,随着物资文明和精神文明的提高,观众对戏曲艺术的要求标准和审美观点也在逐步提高,文明作为当今社会的戏曲工作者,要紧跟时代步伐,对自己的表演专业不但要有新的认识和新的要求,还要加紧业务专业的锻炼,严格要求自己,从舞台专业技术和业务专业基础知识方面大大提高,才能真正成为新时代戏曲工作者。