

论京剧表演艺术要突出主演的表演

刘海宽 黑龙江省齐齐哈尔市马戏团 黑龙江 齐齐哈尔 161005

摘要: 京剧表演领域里主演是中心,一到两个主要演员集中了舞台上的主要戏剧因素,而其他演员在某种程度上只是作为陪衬。好戏在角儿身上,好戏依靠角儿以其自身艺术魅力来表现。

关键词: 京剧 表演 主演

【中图分类号】: I207.32 【文献标识码】: A 【文章编号】: 1002-2139(2011)-01-0089-01

京剧的结构是线性结构,即李渔所谓“一人一事为主”,不宜搞成情节满、头绪多的团块结构。立主脑、减头绪,密针线,全为了腾出篇幅,腾出时间、空间,充分表现主要人物。

京剧舞台上用突出主演的表演这一方法,使其他所有演员活动都退为主要演员表演的背景,阿甲称之为“暂时的搁置”。这种“暂时的搁置”,是为了帮助主要人物活动而存在,从而将舞台上所有的角色有机地融合为一体。

表演艺术中不突出主演的表演,表演领域里不以主演为中心,就会走入“见叶不见花”的误区。

新编京剧剧目中,热衷于搞大歌舞,以众多人物挤压中心人物,以群歌群舞淹没主演表演的现象,所在多有。如《天女散花》是天女在舞凤带,《霸王别姬》是虞姬在舞剑,如果加入一群舞女来舞绸、舞剑,主演就不突出了,主演的功夫也不突出了。这种平均使力的做法,还停留在拉洋片似的看热闹水平。

王国维说:“戏曲者,谓以歌舞演故事。”以歌舞演故事并非以故事为手段,以歌舞为目的。如果情节淡化,人物符号化,满台只见歌舞,就成了以歌舞“掩”(掩盖、淹没)故事。大歌舞的场面往往与情节若即若离,为歌舞而歌舞。这种大兵团作战的“人海战术”,“大场面”的豪华包装,实际上是为了遮盖戏剧性的贫乏,人物的苍白,正所谓“戏不够,群舞凑”。主演是“红花”,配角、歌队舞队是“绿叶”,绿叶贵在扶红花、衬红花,不能变为压红花、欺红花,现实中以绿叶压红花、欺红花的现象却屡见不鲜。歌舞场面应适可而止,应以歌舞手段为推动剧情、表演故事、塑造人物服务。

京剧既是一门技术性很强的艺术,又是一门艺术性很强的技术。京剧演员以唱念做打的技术为表演基础,以表现人物,展现戏剧性。京剧表演艺术,须有技术手段的支撑才显丰厚。京剧谚说:“戏不离技”,这是符合京剧表演艺术规律的。程式技术是组成京剧表演的艺术细胞,可以说无技不成戏。京剧既要使歌、舞等成为有机的统一,又要充分发挥其各自的审美价值。京剧中的歌、舞一方面为饰演角色、表演故事服务,另一方面其特殊的审美魅力有相对独立的、突出的审美价值。

京剧观众的审美取向更接近于欣赏歌舞、杂技,而非欣赏影视、话剧,欲看常人所不及的表演。高难度技巧观赏性强,强调形式美,具有独立欣赏价值。如唱段、“打出手”等,都可单独抽出表演。京剧演员与观众是上下交流,呼应互动的。观众在欣赏通过剧情所塑造的人物、反映的生活外,把更多的注意力倾注于欣赏演员歌唱的优美、舞姿的准确娴熟,甚至高难度技巧的巧妙运用等。正如梅兰芳所说:“除去要看剧中的故事内容而外,更着重看表演。这因为故事内容是要通过人来表现的。……群众的爱好程度,往往决定于演员的技术。”

20世纪50年代至60年代的新编历史剧,如《白蛇传》、《杨门女将》、《赵氏孤儿》、《秦香莲》等都成为新的经典保留下来,常演不衰,而且可以进入课堂教学。《杨门女将》前面以青衣应工,后面以刀马旦应工,观听过瘾;《白蛇传》断桥柔情并茂。现代戏,所谓的“样板戏”也不乏精品,《打虎上山》作为《智取威虎山》载歌载舞的一折保留下来;《沙家浜》、《智斗》表现三个人的心理;《红灯记》中李奶奶说家史,大段的念白,展承功力。突出两个人物感情的交流;《奇袭白虎团》过封锁线、踩地雷等都各具特色。新时期的戏,比如《曹操与杨修》通过花脸、老生的表演,突出心理和幻觉;《华子良》两个小特务盯梢华子良,戏中巧妙地运用一个扁担筐,吸收借鉴了《艳阳楼》等的打打;《骆驼祥子》前面的洋车舞,表现祥子初买新车的喜悦激动;后面的双醉舞,表现酒醉不是生活的再现,而是章

象化的舞蹈,并且结合、吸取了芭蕾等很多别的技艺因素。这些都是主演表演突出表现人物的唱念做打等高含量技艺的范例。

唱念做打的表演上有“亮点”,戏才有“看头”。如果是唱功为主的戏,主演得有几段让观众“着吃”、“过瘾”的唱儿。如果是做功为主的戏,主演就要有几段要得下好几米的念做表演。武戏就更要有精湛、别致的武功技艺。无论是唱功戏、做功戏,都应有明显、耐看、独一无二的特殊情节,突出某一技艺,某一特点。比如《挑华车》里的“挑车”,《恶虎村》里的“坛子攢”,《艳阳楼》里的仙人担和“石锁攢”,就是剧中有特色的部分。又如《大探二》是生、净、旦三个人轮唱的结构《四郎探母》是西皮到底的唱腔;《文昭关》则有表现伍子胥由入夜到天明须发皆白的老生二黄成套唱腔。《坐楼杀惜》是做功戏,并没有高难度动作,但是把人物情感变化的内心世界表现得非常细腻传神。现在的新编戏里却很少有《文昭关》、《坐楼杀惜》这些戏的技艺水平。主演的表演中不突出唱念做打,不提高表现人物的技艺含量,就会走入“见戏不见技”的误区。

某些演员演老戏重“技艺”而轻“演艺”,易“以技压戏”,脱离剧情、人物,卖弄技巧,是“技离戏”。演新戏则走向另一极端,重“演艺”而轻“技艺”,易“以戏掩技”,重戏而轻技,仅靠情节支撑,表演过分强调真实感,强调所谓的人物塑造,以致淡化技艺,弱化技巧,表演“含金量”贬值,缺乏形式美,更无意象美,是“戏离技”。我们的理想是“技艺”与“演艺”并重。

看戏讲究情、理、趣、技。京剧谚说:“戏无情,不动人;戏无理,不服人;戏无趣,不乐人;戏无技,不惊人。”背离这四点,就会产生情的畸化(极端化),理的谬化(不合理),趣的淡化(缺乏娱乐性),技的弱化(“含金量”降低),造成恣情,悖乎理,乏乎趣,疏乎技的状况。

现在主演的表演很少把技艺充分发挥出来。当然技艺并不是游离于人物之外去自我表现,变成大卖艺,而是要以唱念做打为手段表现人物。提高技艺的含金量,才有欣赏价值。很多折子戏、老戏百看不厌,原因就在于技术含量高;现在有的新戏失去了反复咀嚼,百看不厌的魅力,原因就在于主演表演里技艺退化,“含金量”低,只满足于情节敷衍,图解剧本。“文革”以后的戏成活率不高,较少在群众中流传,与此有很大关系。

优秀剧目有三个标准:第一是“立得住”,有市场,有表演价值、有独立审美价值,有票房价值。第二是“传得开”,能普及,票友爱传唱,其他剧团、剧团可以移植。《杨门女将》、《赵氏孤儿》不仅原来剧团演,全国各地的剧团,甚至地方戏也移植。第三是“留得下”,有训练价值,能进入戏校教学,成为教学剧目,代代相传。像《挑华车》、《扈家庄》、《思凡》、《夜奔》、《断桥》、《探母》等,就能做到这一点。从历史经验和市场经济来看,若主角少可做,无“技”可施,那么这种戏很难立得住、传得开,留得下。

京剧舞台演出的整体艺术要突出表演艺术,表演艺术要突出主演的表演,主演的表演要突出表现人物的唱念做打等高含量的技艺。京剧艺术这“三突出”并不是某一出戏的问题,而是一个规律性的问题。它指导编戏、导戏、演戏的方向,应该引起重视,加以强调。当前京剧有不少误区,就是没有落实这“三突出”而造成的。艺有定法,故曰:剧奇而有法,艺正而有能。艺术要走正路,才能开出奇异而绚丽的花朵。理论和实践的历史经验教训告诉我们,坚持京剧艺术的“三突出”,才能不断创造出以人为本,与时俱进,立得住、传得开、留得下的优秀艺术作品。