

看梅花奖演员的表演， 谈中国戏曲表演审美特征

——评陈霖苍、黄孝慈、沈铁梅的表演

●胡芝风

戏曲舞台上表演是中心

近10多年来，戏曲舞台的创作剧目，有的戏不够耐看；有的戏首演之日便是收场之时，被人们讥为“排一丢丢一出”；但有些戏就不然，就以江苏省京剧院的梅花奖得主陈霖苍、黄孝慈主演的《骆驼祥子》和重庆川剧院的梅花奖得主沈铁梅主演的《金子》这两出现代戏来说，它们让人们饶有兴趣地看了一遍又一遍，凡看过这两出戏的观众有口皆碑，争相宣传，这三位梅花奖演员获得了观众心目中的“大奖”。应该说，现代戏的创作难度要大于古代戏，那么这两出戏的艺术魅力何在？

八十年代末，在中国艺术研究院的一次戏曲理论研讨会上，围绕着戏曲舞台上是“导演为中心”还是“演员为中心”的问题进行过一次辩论。辩论的初衷是针对传统戏曲舞台“角儿制”遗留的那种只顾主演个人突出而破坏全剧整体美的现象，目的是呼唤重视戏曲的导演工作。通过研讨，辨明了戏曲剧本创作是舞台整体美的基础，然后以“导演为中心”进行二度创作：对音乐、舞美、表演等有统一的构思，同时肯定在戏曲舞台上表演艺术的特殊地位——“表演为中心”。因为一切文学艺术的最终目的，是塑造典型的人物形象。文学塑造的是平面形象，读者靠文字描写去想象。戏曲则是由演员本身作为材料，塑造人物立体的视觉形象。戏曲的美学精神决定艺术形象的意象化，依托演员的唱、做、念、打的技艺性表演，达到传神的艺术境界，戏曲观众则通过演员的表演技艺和对歌、舞、神情的审美来

感受人物的命运和主题思想，这也是戏曲与话剧表演的根本区别之一。由于戏曲舞台上是以“表演为中心”，因此，演员的技艺和修养是至关重要的，是演出有否生命力的重要因素。凡能流传至今的传统戏，最重要的因素是由于其优美的表演艺术。

近10多年来，某些戏曲艺术的领导常常由于求“新”心切，忽视戏曲艺术的本体美学特征，在借鉴其它艺术门类的过程中，把话剧、影视的手段不加区别、不加消化地搬进戏曲。于是戏曲舞台上的大制作、大舞队成为“新”的标志，使主演的技艺表演无法展现，把戏曲“歌舞演故事”的特征，异化为频繁的外插群舞，影响了人物的塑造和舞台的总体节奏，也影响了观众的审美。这是戏曲二度创作的误区。孰不知戏曲艺术能与世界戏剧相媲美的“拳头”因素，正是演员刻画人物的技艺性表演。

什么是戏曲的“歌舞演故事”

戏曲艺术的美学特征被王国维概括为“以歌舞演故事”。立足于我国古典美学的戏曲的美学精神，讲究“立象以尽意”。戏曲基于古典美学“意象”化的形象思维，运用歌和舞等艺术手段来揭示人物的精神世界。凡舞台上角色的声音（唱和念）都是优美的“歌”，所谓“无声不歌”；凡舞台上角色的动作都是“舞”，而且贯穿于表演的全过程，所谓“无动不舞”；动则舞蹈、静则舞姿，要旨是通过角色本身的歌舞手段（唱、念、做、打等）来刻画人物之间的冲突和内心世界，而并非靠外插的群舞。“骆”剧和“金”剧最成功的一点，就是以“表演为中心”，凭角色自身的“歌舞化”来“演故事”，而不是“话剧+唱+群舞”，充分发挥戏曲艺术自身最大的优势——表演的技艺性和形式美：好看、好听、动情。

比如，沈铁梅扮演的金子突然见到仇虎，先是不敢相信，通过几番欲前又止、欲近又退的辨认，最后跳进仇虎怀中的几个舞蹈化的身段调度；又如金子与仇虎叙情时的“死冤家、活冤家”这段戏的载歌载舞、托举等造型身段，表现金子与仇虎忘情地挑逗、追逐、嬉戏，陶醉于浓烈的情爱之中；再如“和气酒”这段戏中，一组金子、仇虎、大星三人喝酒的舞蹈身段，展现三个人的矛盾心理，同时突出塑造金子善良的人性：希望通过回忆儿时的亲密情境，唤起仇虎的理性，放弃杀大星；还有仇虎与金子逃亡途中，仇虎中弹与金子互相对奔的跌扑等技艺舞蹈等。

在“骆”剧中，陈霖苍将生活中人力车夫拉车的劳动动作，提炼、演变成“拉车舞”；把祥子与虎妞喝酒的情节，演变为“醉舞”等等。这些舞蹈化的身段极具观赏性，都推动了戏剧冲突，成为人物性格的典型表现。

把生活动作原状“戏曲化”

对于戏曲现代戏来说，“戏曲化”的难点常常在于身段的视觉形象的韵律化。有的现代戏，能把人物运动中的生活内容如开打、行路、劳动、酒醉等，演变为舞蹈来表现，但是对于人物细小的生活动作，却缺乏“戏曲化”处理，常常把生活原

状直接搬上舞台。因而在一出戏中，某一段表演是舞蹈动作，而另一段表演则是生活原状动作，在舞台上很不谐调。戏曲舞台上，如果说人物的唱、念还有间断的话，人物的形体是没有间断的，角色上了台的任何举手投足，动态或静态，哪怕是极细小的动作都需要“戏曲化”。“戏曲化”身段的内涵包括身形姿态的韵律化和肢体线路的“圆弧”化。“骆”和“金”剧的表演，根据戏曲美学规律，将人物的全部生活动作的原状，提炼、夸张、变形、装饰、美化，演变为戏曲的“身段”，与生活真实拉开了距离，达到“变其形而传其神”的艺术效果。

比如“金”剧中，金子第一场的哄孩子的一手一足、一颦一笑、一指一跺脚都是有韵律的身段；金子坐桌子、站桌子、跨椅子、坐椅背的姿态，都美化为造型。又如“骆”剧中，祥子的两手把衣襟裹紧在胸前、一搭脑袋、一拍腿、一走步，拉毛巾、擦汗、晃钱罐等细小的生活动作，都提炼为韵律化的“身段”。当他两手往袖筒里一拢站着或双手抱腿坐着欣赏自己的车，其中的每一个停顿（亮相），又都是舞姿造型；再如虎妞的一抬步、一晃脖子、一晃胳膊、一叉腰，一个蹦跳、翘腿一坐，连啃窝窝头也无一不是有韵律、有节奏的舞姿。当虎姐与四爷吵架时，一伸手说“多少钱吧？”，以及跳到祥子怀里的亮相，都是戏曲雕塑化造型。这两出戏中的道具，无论盘子、围巾、毛巾、车、酒壶、手帕、帐本、算盘、小手帕、野花等，到了他们三位演员手上，都能与形体结合为美的造型。

“诗化”是戏曲艺术的审美核心，它辐射于戏曲的全方位，包括表演的情感，如思维、感觉、回忆、内心独白等等也要“诗化”。所谓“诗化”，就是像用音乐将生活的情感弹奏一遍，演变为戏曲舞台上的情感节奏韵律。比如，祥子知道虎姐怀孕后，陈霖苍和黄孝慈的神容表演：点头、眼神、念白、交流、喜、窘、器音、抽泣、擦泪、推等的情感节奏，无一不是“诗化”的韵律，使观众享受艺术的真实感。但有的戏曲演员往往疏忽细小的生活情感节奏，像话剧、影视演员一样，将生活中的哭、笑、拥抱、点头、摇头等节奏，直接搬上舞台，由于跳出了戏曲“诗化”的节奏韵律，尽管演员自我感觉很“真实”，但观众却感到很“假”。

所以，人物形象的“戏曲化”，不能仅仅表现在某一段运动中的“舞蹈”中，也不能仅仅表现在唱腔的身段舞蹈中，而是需要表现在角色上场后的全过程中，哪怕是极细小的神容表演也不能放过“戏曲化”。

体验与塑造戏曲化的典型形象

戏剧最终目的是塑造典型的人物形象，对于戏曲来说，讲究“登台演剧，贵在传神”。而“传神者必以形”（明·唐志契《绘事微言》）说明了形与神的辩证关系。“形”是可被视觉感知的形象的实体外貌动态；“神”是形象的内在生命，是精神和感情的表露。所以戏曲表演要做到“传神”，不仅仅在于外部表演歌舞化的“形”，还需要通过演员对人物深刻的体验，完成典型艺术形象，在观众的心目中，构成审美意象，这才是真正的“以形写神”，达到“传神”的最高艺术境界。如果说“骆”剧、“金”剧的唱、念和身段形态的“戏曲化”是它的一大成功，更大成功还在于他们对体验人物都下了功夫。他们研究老舍先生的《骆驼祥子》和曹禺先生的《原野》原作，参考有关历史资料和电影、话剧等。他们从这些简洁的知识中，观察、体验来把握20世纪二三十年代剧中人物的性格。重视“体验”，是他们成功地塑造神形兼备的典型艺术形象的基础。

陈霖苍扮演的祥子，把握人物善良、本分的个性特征，采用“外柔内刚”的艺术基调。用两手一拢袖、一抿衣、重实的脚步，刻画了朴实憨厚的性格。他的表演把人物关系阐述得十分到位：他对车友以善相处，语气神态和善；他对刘四爷则不卑不亢，但当刘四爷骂街时，则一句“你说谁呢？”语气毫不含糊，表现了一种内在的人格力量。他对虎姐是常常垂着头几乎不正眼看她，表现他原本“无心插柳”。而婚后向虎姐发火的一段戏：“我，我就不回来！”双手臂抬起，似要冲出樊笼，但转瞬又一泄气坐下，这一张一弛的典型身段表现了祥子不忍心真与虎姐疏远的善良性格。

黄孝慈饰演的虎姐，作为车行老板的女儿，既帮助父亲剥削车夫，本身也受父

万方数据

亲剥削。其出身经历，决定了人物性格的复杂性。黄孝慈为人物设置了一系列的挥手、勾手、摔手的手势，踮脚、蹲脚和爽利的步子，扭腰、晃肩的典型身段，塑造了虎姐“外刚内柔”的艺术基调。虎姐向车夫收车份时的身段、台词干脆，表现虎姐六亲不认的“狠”；一边走步，一边十分熟练地抬起腿，朝长袜里塞私房钱，表现了虎姐的精明；与刘四爷吵架时，大段的念白，抑扬顿挫，节奏有致，层层推进，最后连蹦带跳，手势眼神无不露出撕破脸，破罐子破摔的矫情和泼辣；婚后见小福子到来，醋意大发，冲小福子“呸！”的一声一拍桌子，对祥子一声大吼：“没你的事！”转身盘腿一坐，这些身段塑造了虎姐凶蛮的一面；当哄祥子喝酒时，自己喝了一口，对着祥子一呵气；当答应祥子买车，亲昵地扑在祥子背上、抚摸祥子的头等身段，典型性地表现了她对祥子情有独钟，“大姐姐”般的慈爱，塑造了人物率真的一面。

深刻的体验使技艺表演成为外化人物内心世界的独特手段。比如祥子的“拉车舞”，第一场拉车的节奏利索、步履轻快，使人物显得神采飞扬；末一场拉车时的步履蹒跚，则表现了彼时人物因屡受打击而萎靡不振。前后不同的神形，塑造了祥子从要强到梦想破灭，无力求生的悲剧命运。观众从祥子身上看到20年代军阀混战，民不聊生，旧社会摇摇欲坠的必然性，从而深化了主题。再如，祥子与虎姐“醉酒”舞蹈，祥子从不愿喝被虎姐灌醉，到最后的一饮而下，醉眼朦胧转辗踉跄地跌进虎姐的怀抱，生动地表现了祥子在无援中，得到虎姐的关心而产生的感激之情，从拒绝虎姐到动情的心理过程。当祥子被虎姐从背后一把抱住腰，他情不自禁双手向上抛去手中的酒杯，心理节奏的夸张，使动作极具爆发力，突出了人物内心强烈的激情。再如，当祥子知道虎姐怀孕后十分激动，又喜又窘地扭过身去：“我要做爸爸了！”手足无措低头抚弄自己的鞋帮，并诚恳地回答虎姐的埋怨，肯定地说：“我真的知足了！”虎姐激动得无法自持，接着撒娇地一推祥子，祥子顺势从桌上一个虎跳下地，高兴地抱起虎姐转圈放坐在桌上，虎姐欣

喜地擦着泪，招呼祥子，祥子两手抓着衣襟，在胸前合拢，一步一步走向虎妞，探身对着虎姐的肚子支起耳朵听胎儿的动静……细致的体验，把祥子对虎姐由隔膜到接受，虎姐得到祥子的爱情的幸福感，通过这些细微末节的表演把“戏”做足，把“情”煽透，使人物形象独具典型性。

沈铁梅通过细腻的体验，把金子的身段表现为迅捷中凝有迟缓、得意中透着痛苦，塑造一个热情中蕴含深沉的性格。她准确地把握人物对焦母的恨，对仇虎的爱和对大星的怜。她巧妙而准确运用眼神来表现人物关系和感情，所谓“眼神能说话”。比如焦母对她搜身时，她运用“警视”的眼神，表现她对焦母“忍而不甘”的心情。焦大星进城要与她话别，她很少用正视的眼神，而是半垂着眼，似理不理。与仇虎叙情时，她的眼神闪烁着灵气，火辣辣的眼神中透有甜丝丝的媚感，姿态妩媚而有劲。使人们感受到金子的善良、热情的品格和青春的活力，使人物形象独具典型色彩。

要有丰厚的艺术修养和基本功

戏曲创作是伴随着形象和技艺进行的。戏曲表演程式作为一种特殊的艺术语汇，它既是创造的成果，又是再创造的手段，是戏曲创造新的艺术形象不可逾越的参照系。戏曲经历代艺人近千年积累，归纳丰富的技艺化、舞蹈化的表演程式，如髯口功、水袖功、翎子功、手帕功、走边、趟马、台步、云手等大大小小的程式单元，用来表现人物的行为动作、内心世界，以及人物的气质、品格、意志、情绪等等，现代戏也不例外。如果演员没有扎实的传统基本功和艺术修养，表演就不可能到达戏曲美的境界。

戏曲舞台表演现代人物常常有两种不尽人意的倾向，一种是表演动作类同话剧，没有戏曲的韵律节奏；另一种是直接搬用传统程式，角色一迈步就是“八字步”，要开唱就先“拉云手”，人物缺乏时代气质。前一种是放弃传统程式，后一种是对传统程式“融化”得不够。陈霖苍、黄孝慈、沈铁梅他（她）们的传统基本功雄厚，充分延用传统表演程式来为自己塑造人物形象服务，但

他们运用传统程式并非不加改造地照搬，而是根据时代特征、人物性格和规定情境进行改造和融化，所以，这三位优秀梅花奖演员的表演唱有味、念有情、身段美、激情深，使观众在技艺美的欣赏中受到感染。

舞台上的金子，所以有光彩照人的艺术魅力，是因为沈铁梅的表演让观众感到过瘾而不腻。原先有些人不太习惯听川剧，包括发音方法和唱腔旋律，可是就爱听沈铁梅的唱。沈铁梅除了声腔旋律有创新之外，还有个重要原因是她的声乐修养。她掌握了科学的发声方法，发高音软口盖上抬，气往下沉，发低音时，硬口盖上抬，胸腔协助共鸣……所以，她的低音明亮厚润，高音清脆灵动，如“不死不活心儿累，难死难活心儿灰，清清白白心儿美，自自由由心儿飞”、“助虎子逃脱官府追，生生死死长相随”这些难度十分大的高音区的“花腔”，呈现一种特殊的四川地方语言的音韵美，她唱得游刃有余，优美悦耳，令人陶醉。沈铁梅把讥讽大星的“孝心、顺心、前心、背心、胸门心、脚板心”等一连串的排句，唱得使人感到她对大星的不屑和鄙视；在“咬起香、吃起香、睡起香、扯起香、闻起香……”这段唱腔中，把同一个“香”字，唱出不同的俏皮劲。“哀他、爱他、痛他、为他、知他、叹他、愁他、忧他、恐他、怕他”等，则唱出对仇虎的同情与无奈。“心儿碎、心儿悲、心儿醉、心儿灰、心有愧、我心亏、心儿累、心儿美、心儿飞”等，咬字嘴皮子有劲，字字清晰圆润，唱出了金子追求爱情的复杂矛盾的心绪。而金子的台步、眼神、手势，都是在传统花旦表演基础上的再创造。

陈霖苍扮演的祥子，他的“拉车舞”中的踢、勾车架、跨腿、偏腿、弓腿、别腿、翻身、云手；藏钱罐时用的绊步、踏步、错步；酒醉时运用的醉步；听到小福子死耗的痛苦、绝望心情时用的搓手，跨腿转身、大翻身等，都是汲取了铜锤、架子花脸、武生等行当的传统程式加工创造。

黄孝慈扮演的虎妞，她的眼珠的转动、带着扭腰的台步、夸张的手势等，就是汲取了传统青衣、花衫、泼刺旦、彩旦等表演程式；细微的“指”的动作也都运用了花旦、泼刺旦的基本功：向四爷报帐时，卖味地垂着手腕，手指向下指着帐本：“帐本在这儿呢”；她气走了小福子后，余气未消地用手指顶着祥子胸口说：“你心疼了？”向祥子撒娇时，用手指点着祥子额头：“傻骆驼！”她把传统旦角的指法，根据人物关系加以创造变化，通过垂手指、平指、上指的不同“指”法，“指”出人物在三种不同情境下与三种不同的人物的关系和不同的情感。

戏曲表演的“自然”，绝非生活自然，蕴含着娴熟的表演技艺。由于他们具有控制形体的功力，所以，身腰、手势、步法、眼神等全身关节调动自如，和谐顺溜，通过心理的活动，就能自如地激发起角色所需要的“身段”，达到“不必舞，舞在其中矣”（段安节《乐府杂录》），使身段显得“自然”。这种从生活的自然动作到“自然”的戏曲身段，即演员的表演到达“自由王国”的境界。正如古人称赞这种表演境界为“有意无意之间，最为入妙”。他们的表演技艺风格与现代意识的构思融为一体，达到戏曲传统美学精神与现代审美的有机融合。

可见，传统程式只要演员“融化”得好，非但不妨碍表演现代戏，恰恰在有修养的艺术家的手里，能成为强大的艺术手段。从他们三位有浓厚传统基本功的优秀演员身上，可以看到扮演现代人物，演员掌握传统表演程式的重要性，程式不是累赘，而是掌握得越多越好，这样，才能有“本钱”可“融化”。

结语

“骆”剧、“金”剧的实践证明，像京剧、川剧这样传统程式丰厚的剧种，蕴藏着反映现代生活的丰厚潜力，表演优势一旦得到发挥，其反映现代生活题材的表现力是其它艺术门类所难及的。因此，“骆”剧、“金”剧的创作经验值得我们认真地研究总结和借鉴。还应提及的是创作领导的使命感和敬业精神，这两出戏的排练，都不是为了赶某种“任务”。剧本都几易其稿，排练认真细致，表演艺术上精益求精。是否可以这样认为，淡薄功利的创作心态，是艺术创作成功的前提之一，“骆”剧和“金”剧为戏曲艺术宝库增添了新的财富，并对传统戏的推陈出新，也具有启迪作用，值得其它剧团和理论工作者们学习和研究。