

浅谈京剧武旦

蓝莹钰

(江西省京剧团,江西 南昌 330008)

摘要:京剧大致传承了昆曲的行当划分,分为生旦净丑四大行当,每大行当中又根据人物性格、技巧侧重面有细小的分支。在旦行中,有青衣、花衫、花旦、武旦、老旦几种分支,本文主要从京剧的武旦历史传承方面来探讨京剧武旦。

关键词:京剧;武旦

中图分类号:J821 **文献标识码:**A **文章编号:**1005-5312(2011)09-0140-02

一、武旦行当的历史传承

百戏之祖昆剧原无武旦这一行,清代中叶后,随着剧种的衰弱,各职业昆班为吸引观众求生存,逐渐吸收高腔中“金戈铁马”一类武戏,武行也应时而生,尤其是四大徽班中以火爆的武戏赢得赞誉的和春班更是拥有着一支技艺高超的武行,这一时期在这类剧团中,京剧武旦这一行当也就逐渐形成并得到传承发展。

京剧大致传承了昆曲的行当划分,分为生旦净丑四大行当,每大行当中又根据人物性格、技巧侧重面有细小的分支。在旦行中,有青衣、花衫、花旦、武旦、老旦几种分支。武旦行当的是根据角色类型的表演技巧侧重面来划分的,表演上重舞、打以及各种表演身段和绝技的运用,要求有柔软的腰功和稳健的腿功,对把子功和毯子功等基本功也有非常高的要求。角色上通常表演一些精通武艺的女性角色,如武将和江湖人物中的各类女侠,在喊杀声中不乏女人的娇媚,在拳脚功夫中捎带出女性的温柔。

武旦中也可以分成两大类。一类是短打武旦,穿短衣裳,这类的武旦,扮演的是江湖女豪侠,一般是不骑马的,也有骑马的,比较少。在表演上她重在武功,重在说白,还有特殊的技巧例如踩跷和打出手。有的还以跌扑取胜。

关于武旦与刀马旦的划分,另有一种说法为,刀马旦实际上是武旦和花衫合起来产生的一种行当分支,在武旦的武打工架上吸收了花衫行当载歌载舞的表演形式,因此,演花衫的演员,一般都是兼演刀马旦的。纯粹的刀马戏并不太多,很多的刀马旦戏实际上跟花衫是分不开的。

从角色类型和表演技法上看,我认为武旦和刀马旦之间存在着其它旦行分支间少有的相似与相承,两者之间的区别在广义上没有构成区分的必要性,因此,在本论文中,我建议将刀马归入武旦来论。

从武旦行的艺术来看,前辈之中比较成就突出的是朱小喜、朱文英父子。由朱文英先生传到了阎岚秋(九阵风)和朱桂芳,形成了两个不同的风格:阎岚秋的风格是表演比较花哨,而朱桂芳的武打更加迅猛。到上世纪三十年代末,二位的弟子宋德珠先生异军突起,头一次以武旦挂头牌,自行挑班,他完整地、系统的继承了武旦行当的种种技艺兼采诸家之长,练出了许多惊人绝技,创造了富有“美、媚、脆、锐”的“宋派”艺术风格,

使得这一行当造成重大的社会影响。与宋德珠同时期的,还有阎世善先生、班世超先生、李金鸿先生、陈金彪先生等等。再往下,还有女的武旦,如上海的张美娟和云南的关肃霜等等。解放后新中国培养的武旦演员人才济济,有王玉珍、刘秀荣、方小娅、孙明珠等,年轻武旦演员中也颇多佼佼者,随着京剧事业的振兴与武戏市场的扩大,武旦的表演技法与人才培养也不短地发展与扩大。

二、表演程式与技巧

武旦和其它旦角行当在表演上的明显区别,主要是踩跷和打出手。

解放之前,武旦在表演翻、打、扑、跌时,都是踩跷的,打出手时更是必须踩跷。跷是用一块木头旋制而成的,前面是一个假小脚,后面连着比脚略小一点的跷板。跷板外面用很长的白布把木头假脚包紧,缝好,快到脚面的地方就像圆口鞋,脚后跟是分开成两根毛边的五尺多长的带子,捆在脚上。假脚上有半截底的跷鞋,穿在假脚上,用左、右、后三根带子,从下往上捆在脚上。跷鞋用一寸半宽的夹布带子,从下往上绑紧,外面用一个黑色的布套套在脚上,正好到真脚尖处,下面露出跷鞋,然后再穿上彩裤。跷有文跷、武跷之分。花旦、刀马旦踩的跷属于文跷,武旦的跷属于武跷。文跷由于翻打少,跷比较立些;武跷由于技巧的难度大,就稍坡些。除此之外,还有一种软跷,是为了没有练好跷功,又要演踩跷的戏时,所采用的变通办法,

最近国外的学者正在研究和探讨跷与芭蕾的关系问题,跷功和芭蕾有相同的地方,芭蕾要求腿部和脚腕子都绷直,最忌“三道弯”,就是脚腕子不直,弓腿,撅屁股。踩跷也要求三直:腰直、脚直、腿直,保持假脚的脚尖落地,还不能是八字脚,不允许假脚朝天,更不允许真脚落地,这点又和芭蕾有所不同,芭蕾在表演中是有脚跟落地的。

解放之后,鉴于踩跷是模范妇女缠足陋习而产生的,界内便废除了踩跷,既净化舞台,同时为培养武旦演员节约了很多时间、减轻了不少负担,也避免了很多不必要的痛苦,可以可缩短人才培养的周期。但是我觉得踩跷还有某些可取之处,一是快,二是稳,踩跷后,在脚步上腰肢是活的,踏步也有力,不是那么直挺挺的。不论是开打,还是要下场时,亮像很稳,站着的时候决不会出现斜腰拉胯的松松垮垮的现象。这些优点在

废跷以后应该尽量保存下来,以丰富我们的表演技艺。

打出手是武旦行当的第二个特点,又称“踢出手”,俗称“过家伙”。它以打出手者为中心,称“上把”;另有几个抛扔武器者为“下把”,相互配合,作抛、掷、踢、接武器的特技表演,如拍枪、挑枪、踢枪、虎跳踢枪、前桥踢枪、后桥踢枪、乌龙绞柱踢枪以及连续起跳踢枪等,用2杆直至8杆枪不等。双方在边扔边踢的同时,还要不时变换舞台部位,组成“斜一字”、“五梅花”等各种画面。根据剧情需要和技术水平,可由3人、5人、7人、9人表演,并有专用的“出手锣鼓”伴奏,以表现仙子和妖精一类人物与神怪斗法,如京剧《青石山》、《百草山》、《泗州城》等。有时也用以表现女将力拒众敌、英勇善战或乱军中抢夺兵器的情节。

打出手一定要有熟练的基本功,不管是手上还是脚面上,手上的功夫也表现在大刀的各种扔法上,如左右手扔“面花”,反手腕刀头在下扔出去到台口,跑出去用左手接,这是一个很漂亮、难度很高的技巧。听长辈们提起,以前舞台是用鞭来打出手的,现在都改了双头短枪,双头枪本身有弹性,两边的枪缨子有称劲,枪在头部落下来时较慢,效果也很好。练脚上功夫的时候,脚面要有保护用具,以免受伤。踢法有很多种,有前踢、后踢、旁踢、拐踢、前桥踢、后桥踢、虎跳踢、过包踢、双脚旁踢、双脚前后踢、爬虎绞柱踢、躺下蹬踢、背口袋踢等等。前踢和旁踢一定要用脚脖子踢。这样踢既不太疼,又有弹力,踢出去的枪不是很“贼”,而是缓慢地落到对方的手中,给人以轻松的感觉。除了身段上熟练的技巧外,演员还要有清醒的头脑,才能临阵不慌,根据对方扔过来的枪的大、小、远、近,做出正确地判断,采取相应的措施。打出手是群戏,一定要团结得好,配合得好,这是打好出手的必备条件。

打出手有着较高的观赏性,深受国内外观众的欢迎。观众认为它既好看,又很神秘。现代戏曲舞台上的打出手又有新的发展和创造,与情节、人物的结合更加紧密,技巧也向高、难度发展。如京剧演员关肃霜在演出《破洪州》时,创造了用靠旗杆挑枪和扔枪的技巧,已为其他演员吸收或采用。同时,伴奏中又增加了管弦乐器,丰富了打出手的艺术感染力。

除以上两种技巧以外,武旦还要有抄交和顶功等技艺。抄交,包括过包、转包、背口袋、跨肩、捧提、穿心前扑、蹬加官等。顶功有空顶、左右汗水、左右顺风旗、掐葫芦等。顶又分两种:一种是在台上或几张桌子上表演,另一种是由一个男演员把武旦举起来拿顶。可惜顶功的表演在今天的京剧舞台上已经看不到了,也没有人再练这种技巧了。

刀马的靠功是一项重要的基本功,扎靠戏的舞蹈动作和开打都比不扎靠要难,不仅要动得美动得帅,而且要随时注意厚重的服装、把子与表演的协调。武旦练靠功时,穿绣花薄底靴,扎四根靠旗,先练的是跑圆场,要求腰要撑不能软,脚步要小不能太大,要压着步子,要稳。最忌的是摇、晃、晃,不要总抖靠旗。武旦的亮相要求脆、美,不能拙、野,抖靠旗就给人以拙、野的感觉。亮相的有劲没劲,不在抖靠旗,而是手、眼、身、法、步统一的一个俏劲,如果没有这统一的俏劲,使多大力气也看不出有劲来。

靠功戏要注意表现人物的感情和舞蹈动作的美与有力。扎靠与不扎靠在动作上就要有所区别。扎靠和穿打衣打裤不

同,如把穿打衣打裤时的动作方法用到扎靠戏上,就会感到膀子张不开,动作小,不精神。扎靠戏的动作要大,走脚步也要稍大些,脚尖要稍撇点,这样在人物上就有了气魄。翻身的时候应使靠旗打地,涮腰时要用点腿塌下去,这样涮腰的幅度大,也有了冲的劲头。

武旦主要是以武功和技巧为主的行当,这不仅要求演员有较为扎实的基本功,还要常年坚持练功不辍。安功老生、青衣一类以唱为主的行当,需要有一副好嗓子,演员多在唱腔的韵味上下功夫即可,但是武旦演员在学戏之初,就需要比其他行当下更多的功夫、吃更多的苦。

三、剧目评析及其局限性

武旦的代表剧目有《扈家庄》、《十三妹》、《杨排风》、《挡马》、《铁弓缘》、《打焦赞》和《泗州城》,故事多从水浒杨家将等历史演绎和民间传说中选材,所扮演的扈三娘、十三妹和水母是江湖侠女或妖精。这些角色都有一个共性,就是武艺出众,在她们身上,我们看到的是形形色色或英勇豪迈、或爽朗可爱的妇女的艺术形象,现实中,中国是这么多年的封建社会,妇女受到无比沉重的压迫,可是当妇女的形象在舞台上出现时,却是这样使人敬佩,这样可爱又可敬,而且表现的是这样英勇突出。这不得不说是代代文人与艺人对侠义的憧憬与赞扬。

从《水浒传》第四十八回选材而排的《扈家庄》,又名《夺锦标》。水浒中独龙冈下有三个村庄,中间祝家庄,西边扈家庄,东边李家庄。扈家庄庄主扈太公,有一女一丈青扈三娘。宋江引兵攻祝家庄,扈三娘自邻庄来援,与梁山好汉酣斗,擒获王英,力败众头领,后被林冲生擒回山,由宋江做主,嫁给矮脚虎王英。

这出戏中,扈三娘头戴红福巾,红帘红绒球,七星金额,雉翎狐尾,身穿红女甲,红绿带,红裤红裙,足登小脚红弓鞋木屐,有昆腔唱段。在表演时,一定要注意将扈三娘那种江湖女侠的傲气得意和尚武冲动在程式中体现,赋予身段以人物个性和剧情发展。这也是京剧表演的普遍要求。

《泗州城》则是一出最典型的武旦戏。泗州城水母幻化人形,欲与书生乌延玉成婚。乌骗取水母身上的明珠,逃出洞房。水母大怒,率领水族兴动波涛,淹了泗州城。观音菩萨遣众神将与之搏斗,终将水母擒获。这出戏最能展现武旦的功夫了,因为在格斗中要刻意安排京剧特技——打出手。水母在众神将的夹击下,困兽犹斗。在出手锣鼓伴奏下与天兵斗法。刀枪棍棒满台飞舞,抛、真、踢、接,目不暇接。水母以拍枪、挑枪、踢枪、前桥踢、后桥踢、虎跳踢、乌龙绞柱踢、及连续跳踢等高难度舞蹈动作表现惊险的战斗场面。极具戏剧的观赏性。

当然,武旦戏也有自身的短处,由于武旦剧目中女性形象都有一个共性,就是武艺出众,性格豪爽这样就极易使得人物性格趋于一致,再加上京剧服装和化妆的相似性,就更加重了人们对武旦剧较为平淡的认识。

因此,演员只有在技巧的凶悍性上下功夫。如此一来,表演只是在技巧层面上进行,演员和观众都难以深入到角色的内心来体会她的情感世界,恰恰这正是武旦戏的局限之处。所以我认为,除了狠抓技巧与各种功法外,提高对历史与人物的认识,扩展自身的文化内涵与艺术素养也是我们武戏演员必不可少的一门功课。