

# 京剧程式化表演 应随内容的发展而更新

□沈庆久

程式是京剧表演长期实践的结晶，程式一旦形成后，便会相对地稳定下来，这是因为程式早已帮助观众形成了一种传统的欣赏习惯，也是引导观众较快地进入特定的环境，约定俗成，彼此默契的欣赏习惯。

但当观众一次又一次地去反复欣赏时，仍为演员能够熟练地运用程式之巧妙而鼓掌叫好，于是，就有一部分京剧演员把某些优美的程式定于一尊，自己不擅改动，更令后学者亦步亦趋，这就给程式蒙上了保守的色彩。如悲痛时一定要“喂呀”；喜悦时总要“三笑”，钩心斗角或者相互默契于心时总以“啊”、“啊”表示尽在不言之中等等。这样就很容易使演员往往只会使用这些程式来表达感情，因而所表达也只是感情的外形或最一般化的感情，这种感情的表达，也可以看起来很美听起来很动听，但这决不是不同性格不同情境的极为细微复杂的具体人物的感情。从根本上来看，他们忽视了开拓前进，这样，就必然会使他们的表演趋向僵化。生活是不断发展的，程式必须根据生活的变化而有所发展，使其更精美，更能表现戏剧的内容。京剧不仅要使观众欣赏到外形的美，而且必须，也完全可能引导观众去深深地感受内在的美。一个优秀的演员，不但要有深厚的功底，而且也应突破程式的框框，要对程式运用自由，这样，就能利用程式本身所具有的夸张性，使感情的表达更为浓郁、更为强烈，更具感染力。梅兰芳在为新戏选用程式时，显示出融会贯通的功力，他的最后一部新戏《穆桂英挂帅》中“托印”一场戏里，在[九锤半]锣鼓里所表现的一段哑剧，已经成为脍炙人口的新创造，这就是表现穆桂英决定出征前一刹那间的心理活动的。在唱完“二十年抛甲冑未临战阵”一句后，忽然改变青衣原有的表演，大幅度地抖动水袖，迈出罕用的夸大的台步，从上场门斜冲至下场门的台口，做出执戈杀敌的姿势；一个停顿之后，做出揽镜自照的姿态，仿佛让人感到她自觉鬓发已白；一个转身，又从下场门冲向上场门的台口，左右各指一下，使人感到她缺乏左臂右膀相助，独木难支，她在考虑是否担当出征的重任；最后为爱国主义的思想所激励，决定重新披挂上疆场。他在这里是用[九锤半]锣鼓伴奏着的身段表演，及时把人们引入一种“铁骑突击刀枪鸣”的意境之中。梅兰芳抖舞水袖，比划出的刀枪姿势，就好像在旌旗丛中驰骋，而这一组动作，都是他从传统老戏中撷取组合而得的，既有杨小楼在《青石山》中关平“托印”的身段，又有《铁笼山》中姜维“观星”的动作；他把“托印”和“观星”中揉肚子的身段化用到穆桂英身

上，塑造了女英雄的形象，虽是一个人的戏，但气贯满台。试想，梅兰芳如果墨守青衣的演法，认为老年穆桂英以青衣应工，纯用青衣的程式技法，那也就没有“挂帅”这出戏了。

由此可知，京剧表演的基本特点是程式化、规范化。但如果看京剧优秀的表演艺术家的演出，则他们具有一个共同的特征，从程式出发，而不止于程式；受规范的制约，而又突破规范。所谓程式、所谓规范，体现在人物塑造上只是类型的；所谓“不止”和“突破”，其意义则在于在类型的基础上，创造出个性鲜明、感情饱满的具体人物来。但是，又必须在许可的范围内，根据人物的性格和规定情境的需要，对这些程式、规范有所选取，有所增加，有所删简，有所变化，使之凝聚成为活的环境中的活的人物。

以新的生活来充实程式和创造新程式，在表演现代题材的戏中，也被实践证明是完全可行的。在上世纪60年代里，出现过一批好的现代戏，如《沙家浜》中的“夜行”一场，先上两名侦察员，四面巡视、半圆场、一个蹦子、卧倒，然后来一个软的“乌龙绞柱”；这组动作是由许多传统程式所组成，经过巧妙的安排，就把侦察活动的特点和舞蹈结合在一起。同场戏中，发现敌方巡逻哨后，队伍齐步一跳，蹲进沟里等敌人过去后，集体来一个“虎跳”，表示队伍从沟里跃出，这组动作安排，符合生活的真实；最后，郭建光唱完最后一句唱词，亮相，接一个“扫堂旋子”，加强了进军的气氛，表示要走得快一些，要迅速赶到目的地。由这场戏可见，京剧程式是能够表现现代戏的。

在表现人物内心的矛盾冲突时，传统程式也很富表现力，在京剧《白毛女》中，逼写卖身文书一场，杨白劳跪步向前，抓住穆仁智手中的笔，拉回来，被穆甩开，再扑上去，被穆仁智抓住手，在文书上按下了手印。杨白劳盯住自己按过手印的手指头，一个“僵尸”，倒了下去。这个“僵尸”非常自然，它突出地表现了人物内心的震动。

在现代戏中，如何更好、更灵活地使用程式，难度是比较大的。如现代京剧《八一风暴》中的杜震山，既要表现他性格耿直、豪迈、爽朗和热情的一面，同时还要考虑到他身为革命领导人的气度，让武生演员来扮演，只用长靠武生的程式，显然就不够了，于是在怒斥反动派时，使用了花脸的气势和姿势，在某些场合还运用红生的身架。

责任编辑 李红梅