

实践中的京剧文丑表演美学

——以京剧文丑剧目《下山》为例

殷继元

(中国戏曲学院 北京 100073)

【摘要】京剧文丑行当，是京剧丑行中的分支。相对于被称为“开口跳”的武丑的摔、打、跌、仆而言，其以念白唱腔、身段做工为主要表现手段。文丑行当饰演人物广泛：包括了帝王将相、士农工商、黎民百姓、男女老少，所以又根据其饰演人物的表演风格和身份地位，分出了众多风格显著的行当分支。但是不管哪一个分支，都通过程式动作体现了文丑行当幽默机敏、冷峻隽永的表演美学和“丑中见美”的行当风格。

【关键词】京剧文丑；美学风格

中图分类号：J805

文献标志码：A

文章编号：1007-0125(2016)07-0011-03

一、京剧文丑表演美学风格

京剧舞台上的人物是丰富多彩且包罗万象的，善恶美丑、良莠杂陈，或侠肝义胆、或见利忘义、或和蔼可亲、或奸邪苛刻，凡世上之人，一方舞台皆可将其包罗其中。京剧舞台上将这世上古今万千人物皆依据性格、年龄、身份、性别等因素，分为四大行当，不同行当有着不同的表演风格，而不同的表演风格体现出众多性格各异、形象鲜明的人物。正所谓：在类型中出典型，在行当共性中见人物个性。

京剧行当中的文丑，就是一个既有类型又有典型、既有鲜明共性又有独特个性的行当。它所饰演的人物年龄跨度之大、身份地位之悬殊，是其他行当所少有的，甚至还包括男女性别之分。因此，每一个人物都是极富表现力和个性突出的角色。但无论人物何其丰富、个性何其突出，毕竟皆出文丑行当，所以每一人物必有方圆规矩。此方圆既是文丑行当的表演美学风格，又是文丑行当中每个人物所必须遵循的共性和规律，也是每个文丑演员创作之准绳和程式。

在长期的历史发展中，京剧文丑形成了幽默诙谐、冷峻隽永的表演美学风格，因此众多形象各异的文丑角色都要遵循此风格为创作准绳。在舞台实践中，依据表演美学风格就必须做到谑而不俗、趣而不脏、逗而不油，保持丑中见美、俗中见雅、清逸隽永且富于灵性的格调，尤其切忌随意松懈。为什么说京剧文丑行当在表演中要保持格调，必须做到不油、不脏、不俗且切忌随意松散呢？因为其在京剧剧目中多为配演，所以角色繁多、人物广泛，表演内容零碎，随主演而变套路的事情时有发生，再加上行当本身风格和为了调动舞台气氛而时常夸张的表演，所以很多演员一不留神就会在内容上表现得随意，在程式上表现得松懈懒散，甚至会有演员根据心情作出一些临场发挥的喧宾夺主或不合时宜的即兴表演。以上种种是在历史中屡见不鲜的情况，这种情况不止会影响一出剧目的艺术观赏性和整体表现，更会使演员所饰演的这一行当、这一人物受到诟病，使人讨厌且无法获得观者的尊重和重视。而最为要紧的则是因随意松散而无

法使行当艺术得到发展和人物角色、艺术技法不能得以传承。

一个行当表演风格的呈现是离不开程式的，文丑亦然。京剧文丑的表演风格可主要体现在唱、念、做等程式手段，它既有统一的规范，又有每个角色的不同特色。京剧文丑行当的唱腔是吸取众家之长的唱腔，形成了既有老生、花脸、老旦的唱腔特点，又有自己的独特风格，既有西皮二黄又有民间小调以及吹腔乱弹的独特唱腔体系。例如：《审头刺汤》中汤勤的西皮原板、《蒋干盗书》中蒋干的西皮摇板、《小上坟》中刘禄景的柳子腔、《锯大缸》中土地公的云苏调，虽染文丑是偏重念白和表演的，但其唱腔要求亦严格规范、既要字正腔圆、吐字清晰又要气息运用得当且满宫满调，或有耍腔、走板、拖板的幽默化处理，也是剧情人物之需要。例如《乌盆记》张别古的“他那里叫一声张别古”的唱句，其中“古”字拖腔数板后，假装喘不过气而念“差点没憋死”，其前面的唱腔直工直令、字正腔圆，后面突转戏谑的念白则又增添了不少行当的特点和幽默的处理。京剧文丑的念白，可谓文丑程式中的重中之重。它的大多数人物形象都是用表达准确且极富表现力的语言来体现，这些语言由京白、韵白、地方白等话白组成。文丑的念白灵活多变，不但有主要的大段念白，还有托、捧、垫、衬的碎词，但无论何种念白，其必须吐字清晰、字字入耳、快而不乱、慢而不拖且抑扬顿挫、轻重缓急极富音乐韵律之美。京剧文丑的念白对人物形象有很强的塑造能力，所以准确的台词、规矩的念法、旋律节奏的适度把握就对塑造幽默且不俗气的人物形象和表演风格非常重要。再说到京剧文丑的做功，也就是表演及身段，它主要体现在表情、手势、脚步、站法、腰身等配合上，依据不同人物的身份、年龄、性别分为不同分支，不同分支相对应不同的程式动作和表演。为了体现不同人物，就要在程式上根据需要并结合演员作出调整，这种调整包括身体比例、表情变化、脚步运用等等。虽纷繁复杂且灵活多变，但万变不离其宗，其要求基本与念白、唱腔一致，即在表演的处理上追求准确、标准、到位，一招一式交代的清楚明白，

且身段动作也要富于节奏和韵律。

只有在具体的唱、念、做等程式上与行当的美学风格保持一致并以此作为总则和引导,才能够使具体的程式表现得有章可循、有法可依、规矩之上见随意、方圆之中有灵活。

二、京剧文丑表演美学风格的具体呈现

京剧文丑在舞台的呈现中有着较为统一的表演风格,通过具体的表演又将此较为统一的风格呈现出来。然而这种行当风格是凌驾于表演之上且较为抽象的概念和准则,在这大的准则和概念之中要想把每一个人物表演得千人千面、惟妙惟肖,那就需要将表演风格结合具体剧目中的人物。将风格的抽象化在剧中的人物身上具体化,将风格的共性从剧中的人物身上体现出个性。

下面以《下山》为例,具体分析京剧文丑表演风格在剧中人物的体现。《下山》本为昆曲剧目,经昆曲大家华传浩先生的革新,使这个剧目从人物到表演都焕然一新。这个人物的身段、念白、唱腔可谓彼此兼顾、相互协调、面面俱到,表演上虽然繁重,但标准、规范,因此京剧的教学中常以此戏为锻炼演员各方面技巧配合和基本功训练的剧目,长此以往便成为了京剧文丑的必学剧目。

《下山》这出戏讲述的是小僧本无自幼身入空门,每天在清规戒律下晨钟暮鼓,不知不觉中成长为一个情窦初开的青年,随着对外面世界的了解便产生了这个年纪应有的向往和追求。于是趁一天寺中无人之际,便偷偷的溜出了山门逃往山下,巧遇同样逃下山的尼姑,后结为鸾凤。从剧情来看,这是一个追求自由和理想生活的青年人,虽有佛门清规的束缚但仍然鼓起勇气去争取自己向往的生活。从个人的角度来讲,他想追求男耕女织般平凡的生活,他不愿将生命中最重要的青春年华伴随着青灯黄卷度过。这是人的本性,是有温度有人性的,因此在表演中就不能只是将程式没有温度、生硬地表演出来,这其中要有人物,要把小和尚的天真浪漫、勇敢执着、俏皮可爱表演出来。

《下山》这出戏很吃功,其程式表现优劣之关键在于腰腿,腰腿不顺则动作不美。本无在出场时以左手大袖遮脸,踏着小步圆场,略微存腿而出至九龙口亮相,亮相时仍以大袖遮脸,左脚在前点地立住。这一动作表现了本无腼腆、青涩的人物形象,但也有抓住观众好奇的心理和吸引注意力之用。虽然只是一个出场,但在圆场衔接亮相的动作时,身段的协调和规范,腰腿的配合以及劲道的把握要求非常之高,如果动作不到位,出现过高或过低的现象则会使此角色的第一印象大打折扣。亮住后转身背朝观众,伴随节奏,左右手持素珠在前,身体探平,先左腿抬起,然后随即收缩,右腿单腿着地亮住,同样身段左腿之后在换右腿。这个动作以青蛙像示人,因为这个角色取五毒之中的蟾蜍形象,所以有此动作。这个动作要求干净利落,不可拖泥带水,要在节奏的每一板上完成变化,干脆的动作便可显示出小和尚

的轻快和活力。但这个动作在实际表演中也要根据演员实际情况而定,以我个人举例,因身高偏高,四肢较长,所以做此动作屡试不得其形,因此改为出场亮相后,遮脸侧身先右腿跨腿,然后左腿柔缓弹出,反复一次,正好落于左腿,然后转身面朝观众,继续其他动作。所以从此处来看,在运用程式时亦要根据自身情况作出调整,此调整则以身体比例协调为要,形体比例协调才会让观众看着舒服,才会符合丑中见美、俗中有雅的美学观感。

正在他双手持珠一步一步微微低头幻想的时候却看到了手中的素珠,顿时把他拉回到了清规戒律森严的现实中,于是他的心情便又陷入了沉闷。随后念完四句诗便进入了自述的念白段落,这一段念白仍然念做并行,在词句上更加清楚地对自己的身世进行了介绍,这里的念白尤其标准规范,每一个字需轻重缓急、抑扬顿挫把握准确,即清楚响亮又不失婉转细腻。最后念到“看今日,师父师兄都不在山,就是那伙头也下山砍柴去了,我不免往山门外闲步一回有何不可”时特意压低声音,但神气却越发饱满。此时本无的心理是非常激动的,此处压低声音是对内心世界的一种反衬,这种激动来自压抑下的渴望,在四下无人时便悄悄地跳了出来。这时虽没有下定逃山的决心,但确是从幻想到现实的一次进步。他鼓足了勇气来到了寺院之外,可见封建礼教对人欲的压迫,就连山门外的青山绿水亦成为了四下无人时才能看到的梦想。在来到山门外,看见了外面的花鸟山石,看到了成双成对的紫燕黄鹂,不禁喜上心头,念到“对对黄鹂弄巧,双双紫燕衔泥,穿花蝴蝶去还归,每日里蜂抱花心酿蜜”。这段念白尤其经典,通过眼神、动作、手势的配合将一幅悠然的花鸟画卷跃然眼前,可谓一段表演既是一首诗一幅画,优雅中不失风趣,严谨中不失灵动、俏皮。要想达到如此意境,非娴熟运用程式且功力深厚不可。在这段念白的表演中,表情之关键在眼神,眼中要有物,眼中有了物便有了情景的大致轮廓,有了轮廓后便要靠身段来进一步将观众带入意境,而这样意境的身段,非流畅悠扬、舒缓伸展之动作不可,切忌出现动作不连贯、不顺畅、生硬刻板、见棱见角的现象。

本无想着想着便从抱怨和痛苦的回忆中想到了有一天在山下的经历,想到这里突然搓步后退,在作少女扭捏状走至前台,这个动作做起来要把握分寸,使其看起来可爱,动作、表演不可过火,否则就会使其看起来猥亵,甚至是追求的目的性不纯的淫僧。“见一个年少娇娥,哎哟,生的来是十分标致”怎么标致呢?“看她脸似桃腮,鬓若堆鸦,十指尖尖,袅娜聘婷”。当想到这位少女的长相时,兴奋地发出“喂哟”的赞叹,并快速拍手后撤,唱到“莫说是个凡间的女子”往前走,做女子扭捏状至台前,原则同上。于是赞叹道“就是那月里嫦娥也赛不过了她,因此上心中牵挂,暮暮朝朝,我就管她不下”,这一段唱腔,是他心中所想最为牵挂之事,这是对美好的向往,对自由的憧憬也是对青春的追求。表演时要突显出小和尚的羞涩,但同样也磊落洒脱,不能常常戚戚,

否则还是会演成淫僧的不良目的。当这段唱完后，随即反应过来，念到“想我是个和尚，怎么动起这个念头来了，我还是念佛，我还是念佛”想起了寺院的清规戒律、多年的束缚，使其居然不禁为自己的想法感到羞愧。这时跑一个八字原唱至小边台口，面向下场门，唱：“我只得念弥陀，木鱼敲得声声响，意马奔驰怎奈何，意马奔驰怎奈何。”这时他虽然仍被森严的律法所约束，但强烈的追求理想与自由的勇气使其挣脱了最后的枷锁，最后终于逃下山去。随着“我就拜辞了菩萨，下山去寻一个鸾凤交”，脱去僧衣左右观看，确定了没人后便犹如久困牢笼的鸟儿一般轻快地跑下山去。

在最后一段唱腔中，一句“叹人生易老，需要及时行乐”，道出了本无珍惜当下的洒脱情怀，他要以“效当年刘郎采药桃园去，未审仙姬得会我”的浪漫主义精神为生活追求。“舍利本是高人做，有几个清心不恋花”更是人性中一种入世的、真实的且最为本真的价值观念。

纵观全剧，在华传浩先生的革新下，通过程式动作的改变，使一出淫僧淫尼不甘寂寞、追求私欲的不堪入目之作，变成了一出为了青春和自由勇敢挣脱封建礼教枷锁束缚，极富反抗精神和浪漫主义情怀的戏曲剧目，舞台视觉得到净化，人物形象偏向美而优雅但不失风趣。剧目风格的变化，最主要就是来自演员表演和人物风格的改变，而这出戏的主要角色本无就是通过人物把握、

（上接第7页）

鸟等，象征着天上的境界；中段表现墓主人生前居所的情况，拄杖前行的贵夫人在婢女的护持下正前往飞向天堂的路上；下段是地下部分，由脚踏两条交身巨鱼的力士托起大地，将不同的时空场景浓缩在一个画面上，想象丰富，将人们带入一个神秘的世界。

三、艺术对宗教的影响

（一）艺术在宗教传达中具有重要作用

艺术在宗教传达中具有重要作用，宗教的精神、理想及教义在很大程度上通过艺术的形式进行传达。宗教的神圣性和神秘性是很难陈述清楚的，其宗教感情也不易用理智的语言加以形容，所以需由可感形象去体现。宗教如若没有艺术的表达，仅靠理论说教，很难充分地表达宗教思想，不能感动人，不能使民众与宗教思想产生情感共鸣。

（二）艺术是宗教在民间普及的重要方式

宗教是群体的社会行为，它有相应的宗教组织和制度，用以规范众多信众的宗教活动，推动宗教的各项事业，宗教教义要使一般民众易于接受，必须加以具象化、物态化为可感形象。这一点在早期文字没有普及的情况下极为突出，大多数人无法从阅读经典中获取知识，而简明易懂、形象鲜明的艺术表达，是在民众中普及宗教思想的绝佳方式。

（三）艺术对宗教徒的修行起到重要的辅助作用

程式设计的改革，使其焕然一新，变成了一个幽默可爱、俏皮活泼的角色，使这个剧目产生了新时代的价值。

三、小结

综上所述，文丑行当的表演风格是框架式的和抽象的，但同时也是具有共性的指导理念。若想将这种风格体现在观众面前，就要通过具体的人物和技巧以及演员的具体运用将其实现。而这种具体的塑造则务必要遵循优化、净化的原则，在程式以及表演上，细致入微地去创造，无论人物是奸邪还是善良，但呈现在舞台上的都是艺术，是让观众在观尽世态炎凉之后仍会对其举止言谈、一颦一笑回味无穷的艺术形象。这些艺术形象上乘，特征显著的行当风格，下启千人千面的个性化处理，这种处理就是个性。技巧以人物为依据，人物以行当为方向，行当中有着千千万万的个性，各种中处处展现行当的风格，这就是文丑行当的魅力所在。它万变不离其宗，在方圆之中尽情地挥洒个性；它谑而不俗、趣而不脏、逗而不油，于丑中见美，在俗中见雅，清逸隽永且灵动多变。

参考文献：

[1] 刘晨光. 试论京剧文丑的美学品位 [J]. 戏剧之家 (上半月), 2014,(04):93.

指导老师：张尧

艺术对宗教徒的修行起到重要的辅助作用。例如：哥特式教堂高耸入云，肋拱券的运用使内部空间宽广，彩色玻璃窗透出迷离的光线，使一切笼罩在宗教氛围中，置身此中，人们会产生脱离尘世、接近天国的幻觉，感受到人类的渺小和上帝的至高无上。又如：在藏传佛教中，崇拜者可以通过宗教艺术造像进入善业功德之中，崇拜者要对佛法神灵十分虔诚，并严格按照“三经一疏”的要求，以规定的尺寸比例去完成，方可获得善业功德和神灵的护佑。

总之，宗教和文艺的差别，使得宗教与艺术分别成为两个相对独立的文化形态，但宗教与艺术之间又具有内在的联系，使得二者相互影响，相得益彰，成为联系最为密切的两个文化领域，共同推进着人类文明的发展。

参考文献：

[1] 卞钟鉴. 中国宗教与中国文化 (卷3) [M]. 北京：中国社会科学出版社，2005.

[2] 李景隆. 宗教艺术探析 [J]. 青海民族大学学报 (社会科学版), 2013(2).

作者简介：

赵志红 (1983-), 女, 蒙古族, 中央民族大学哲学与宗教学学院 2015 级博士生, 研究方向: 蒙古族宗教艺术。