

# 戏曲表演剧目课教学模式再探

## ——学科外延教学

于 萍

**摘要:**中国戏曲是一种高度综合的表演艺术,它的高度综合性,使中国戏曲凸显出民族文化独特审美意识,它的融合过程多少年来被先人们探索着。各种艺术之间的学习、借鉴、吸取养分的过程,引发了一种表演边缘体重叠现象。这种边缘体的重叠现象,频频出现在各种艺术形式之间,并以其为“先锋”,引发了各种艺术之间的“追捧”。本文就京剧表演教学中存在的自身外延的关联以及与各姐妹艺术之间的外延重叠关系进行分析,从中得到启迪和拓展。

**关键词:** 交叉 交融 交流 重叠 边缘 复合 互动

各表演艺术形式之间边缘体的交叉和融合,一直被先人们“承袭”着,只是到今天人们有了一个新的概念认识——外延重叠。二百多年前,京剧艺术融徽调和汉调之精华,形成了独具魅力的一种表演艺术形式——京剧,这就是融合和重叠的发展体现。反之,其它姐妹艺术,也到京剧艺术中吸取养份,再回到各自表演艺术形式之中,相互融和共同发展。这种相互借鉴的形式,形成一种新的艺术现象——各种艺术边缘体的交叉与重叠和其艺术关系。

我们要研究京剧艺术的发展过程,就不能不涉及与其它艺术种类的借鉴和相融过程。这种艺术边缘体的交叉过程,经过时间的冲刷,派生出了许多新的艺术形式,如:京剧与歌唱的相互吸纳,派生出了——京歌;芭蕾与杂技交融出现了杂技的肩上芭蕾等等。由此,也需要我们认知其本质与界限的关联。

目前艺术间的相互借鉴和相互吸纳现象逐渐增多,且大有向“超级综合”方向发展之势。由此将涉及到我们教学的表演形式和表演关系,边缘体重叠中艺术特色和艺术关系,都将是面临的研究问题。

### 一、研究艺术思维和拓展艺术教育训练中需要跨越的教学局限性

戏曲的综合性是其特性,它的综合性越强其边缘体就越多。这就要求我们在教学中对它要有清楚

的认识。否则,将会与其它艺术混为一谈。交叉和重叠是一种艺术综合现象。它既有本艺术种类的特色又有其它艺术的某种体质,是边缘体的重叠关系。

**交叉:**原意为(1)几个方向不同的线条或线路互相穿过:(2)有相同有不相同的;有相重的。<sup>①</sup>

**重叠:**(相同的东西)一层层堆叠:<sup>②</sup>

戏曲丰富的艺术内涵赋予其新的创意,这是艺术边缘体交融与包容反映出的现象之一。如:广州军区战士杂技团的“杂技芭蕾”,采用了芭蕾舞的某种体质,又以杂技为主体,把芭蕾的表现形式融于杂技。由地面改在了人的肩上表演,使芭蕾与杂技边缘结合,提高了杂技观赏性和技巧性,又满足了今天大众审美情趣。这种借鉴其它艺术之功能融于自己并突破自身的边缘,向其它艺术进行交融与包容,是时代需要和大众审美的要求也是艺术本身发展的必然。这种艺术的交叉和重叠,是边缘体的交叉与重叠而非主体交叉,是边缘体交叉后的发展,是以我为主的融是拿来主义,是不失其自身的“融”,这种“融”使我们在研究某种艺术的同时,又要涉猎其它艺术种类,这就是目前交叉和重叠关系所特有的现象。

**交叉、重叠:**源于“20世纪80年代的前期和新近一个时期大陆学界对文艺美学学科定位性质的讨论与再讨论——欲讨论文艺美学的学科定位和性质,就不能不涉及到它与美学、文艺学的关系问题——文艺美学是在美学与文艺学两大学科长期的相互渗透、融合基础上产生的一个具有交叉性、综合性新兴文艺研究学科。交叉性决定了文艺美学与某些

于 萍:中国戏曲学院成教部教师,副教授。

传统的文艺美学在学科生成和理论生长中的综合性——即寄托文艺学的现代进展,又借助另一个学科的理论视界。然而它们之间又有所不同——文艺美学将所有的文艺领域为对象,有一种更加宽宏的对象视野,这对以往相对单一的文学研究或艺术研究将是一个拓展和丰富。范围扩大了领域延伸了,而由此产生的理论也必将更具理论包容性和涵盖性。”<sup>③</sup>

文艺美学的学科定位所涉及的各个方面,凸显了研究领域里的交融性与包容性。是借助另一个领域的视线,对单一的领域进行拓展研究,是当今的复合意识观把研究延伸到我们艺术思维领域的一种特质。回头看戏曲艺术的发展,先人们无时不在将它涵盖在艺术的发展历史长河中。

“嘉靖年间,原来流行于安徽的徽调与湖北的汉调经过两地艺人的交流与创造,也形成了以西皮二黄为主体的声腔系统。这个系统包括流布各地新兴的“皮簧”戏,特别是徽调与汉调在北京的结合,为京剧的形成打下了基础。”<sup>④</sup>

嘉庆年间徽调与汉调两地艺人的学习交流,最终形成融合并向前发展。形成了艺术形式上源于“母体”经过交叉、交融、交流又派生出新的艺术形式现象。这种长期的交流发展使某种艺术创新有了基础,结合与分离是事物发展的必然趋势,这种发展和创新不是凭空而出的,是在融合交流中形成,是在交流重叠中派生。它总是在各种艺术发展到一定时期后,再向新点和高点进发。

各种艺术之间边缘体相互包容,决定了其内部和外部之间的独立与复合结构,这是我们研究艺术思维领域时需要涉猎的地方,除此外也需要拓展艺术教育训练中跨学科的领域。种种现象告诉我们在教授课程中需要教育模式的拓展和改变,需要突破学科的教学局限性,拓展教学领域为学生创造更开阔的艺术思维领域是目前教学中需要重视和解决的问题。

## 二、开放性与独立性、包融性与综合性的体现

戏曲表演的多边重叠是戏曲本身综合性的突出体现,中国戏曲集舞蹈的“舞”;歌剧的“唱”;话剧的“白”;影视的“表”;武术的“武”;体操的“技”;文学的“韵”;美术的“色”;音乐的“乐”等诸多因素构成,综合体的艺术架构使它的边缘体系庞大。因此,独立性和开放性、包容性与综合性就显得尤为重要。

“内”是本艺术种类的风格与独立特性的代表,

“外”是多边交叉领域综合性的体现。内与外构成了艺术的独立性与开放性。两者相互来往,互为我用。但又不失其自己的艺术特性。这就是独立性与开放性包容性与综合性的特质。戏曲就是把各类艺术形式为我所用,但其“内部”的特征性又是相对独立的一种表演形态。至此,我们可以把各种表演艺术的相互独立与开放区域进行说明如下图:

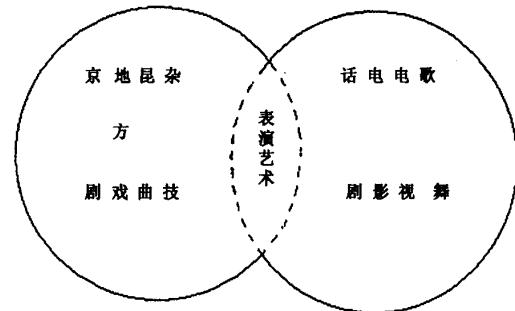


图1 图中的虚线表示表演艺术边缘体的不确定性和开放性

虚线构成各种艺术之间存在的开放性如:舞蹈其本身可成为一门艺术,而京剧艺术中也有舞蹈,体操中也有舞蹈,杂技中也有舞蹈等等,虽然它们的着重点和角度及表现不同,但就舞蹈的某一特质而言是同一类的。这种现象就是开放性的特征,也是包容性与涵盖性和综合性的体现。

各种艺术之间的开放性与独立性是以中心点为基础的,中心点的独立性正反映出各艺术之间的独特的艺术风格和特质。中心点不容交叉使我们看到不同的艺术表现特质,边缘体的交叉是其开放性的体现。这也是引起我们关注此问题的主要原因之一。如下图所示:

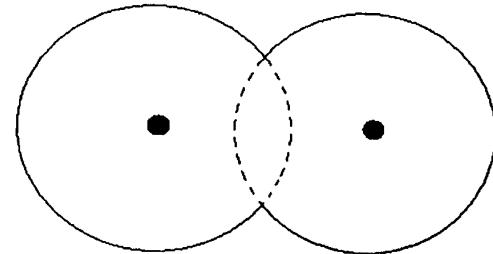


图2 二重图的中心部位相对独立并未越线,只是外部边缘地带开放

图中中心点独立并未形成交叉,是每一种表演艺术独立性的体现。正是这种独立性,使边缘交叉和重叠更具开放性,中国戏曲的开放性体现在其综合性中。一种艺术能够保持自己的独特性,是因为

它能够充分地吸纳其它艺术的营养,这是我国文化“融合观”思想的体现。中国传统的文化思维使中国人对于“舶来品”无一不采用重新合并和重新“洗牌”的思维方式接受,这种方式使中国艺术的外部形成多边的开放性。

“佛教文化从汉末开始传入,到唐宋才产生真正具有中国文化特点的中国佛教艺术——移植、摹仿、搬用觉得不合己意才进行反复咀嚼、消化、吐故纳新,终于成为自己文化机体的一个部分”。<sup>⑤</sup>

中国文化的自身发展,就是一种融合型的文化发展,由印度传入我国的佛教经过几百年的相互渗透与模仿移植和搬用,形成了中国人自己的文化内涵诠释,其中也说明了这一点。“舶来品”话剧也是如此,它进入中国后逐渐融为中国文化艺术的一部分,经过中华民族自己的“诠释”,形成了新的艺术表演形式。中西结合之事比比皆是,体现了中华民族的融合性和包容性与开放性。融合性使戏曲艺术表现形式更加多样更加综合,所以戏曲艺术的特性是综合性。这也是今天需要戏曲表演和戏曲理论更多的开放和涵盖其它领域的需要之所在。事物的普遍联系性要求我们全面地看问题。物质世界的整体是相互联系的。恩格斯在《自然辩证法》中指出,宇宙本身即是一个系统是各种物体相互联系的总体。

“我们所面对着的整个自然界形成了一个体系,即各种物体相互联系的总体,而我们在这里所说的物体是指所有的物体存在。”<sup>⑥</sup>

物质世界之间的必然联系决定了戏曲表演外延的开放性,与其它的艺术有密切的联系。在戏曲表演教学中,我们常常割断许多内部与外部的联系性。注重独立性忽视关联性单一体的理解和讲解,使戏曲的联系性、独立性、开放性综合性被割裂开来。

“以学科交叉为基础,在研究对象、理论内容、研究方法等方面走综合创新之路。”<sup>⑦</sup>学科交叉研究的开放,使戏曲教学领域具有了独立性、开放性和联系,艺术思维教育得到发展,其研究领域与教学涉猎范围更加广泛,有利于人才的培养也是新时代的要求。

“从把数学和几何数学结合在一起的毕达哥拉斯到伽利略抛射运动研究”与“开普勒星体轨道的均衡研究”结合起来的牛顿,再把“质”与“能”统一起来的爱因斯坦,都可以发现一种统一的样式和说明一个同样的问题,创造性活动不是向上帝那样,从物种创造出某物,它只是将那些已有的但又相互分离的概念、事实、知觉框架、联想背景等结合、合并、和重

新“洗牌”。<sup>⑧</sup>

重新“洗牌”就是把各种事物的边缘体和外延体重合和革新,这是独立性与开放性的统一,是融合与发展的延伸。是新事物的产生,是在旧事物的基础上把相互分离的概念和事实结合并发展由此引发创新,它是新事物产生的一个重要环节,研究它非常重要。

### 三、教学中的程式回归和培养信息加工能力的创造性

戏曲表演程式的回归认知,是培养学生信息加工能力和创造能力的重要环节。在表演课教学中表演程式是怎样由生活原型发展创造出来的?变型后用到戏曲表演人物创造中又是怎样表现生活的?学生缺少这个认知的转化过程,因为戏曲表演程式不是学生自己创造的,是由历代老一辈艺术家经过无数的艺术加工提炼出来,形成了今天这样的表演程式。比如:需要夜行军用“走边”,需要出征用“起霸”等等,学生的课堂缺少了创造。因此,需要把原来的表演程式还原到生活的原始状态,让学生知道这个创作过程的转换,为日后自己的表演程式创造打下基础,这就是表演程式还原教学的重要性所在。

教学中的表演程式回归认知很重要,它是学生学习戏曲人物创造的重要途径。解剖生活原型使学生对表演程式创造及转换关系有所认知,从而学会自己去创造表演程式。否则,课堂上一味的去模仿一方面养成了学生的惰性,另一方面扼杀了学生的创造力,对人才的培养极为不利。

以一出戏、一个人物、一个行当和一个程式为主线,进行还原解剖,分析关系从而使学生深入到无限的艺术思维创作中去。在教《霸王别姬》这出戏中,虞姬有一段著名的“剑舞”,依剧情节虞姬走到台口,有一个“伤心落泪”的表演动作。虞姬虽然很伤心但表演时是不能让项羽看见的,所以表演中用了“一沾两沾”(京剧表演程式动作)表现虞姬的哭,程式动作简明扼要。课堂上教师不能只是简单教表演程式,而应依照情节把要教的表演程式动作示范一遍,再回归到生活的原型进行比较,使“伤心落泪”这一个程式动作的产生和生活中的原型进行比较,告知学生的转换过程,让学生明白戏曲表演程式和生活关系,从中把表演程式进行深入讲解,最终达到让学生自己去创造表演程式的目标。

这就是还原表演程式的目的所在。也许有人会说现实生活中,人人都会“哭”,干嘛还要把表演程式

还原呢？其实不然，戏曲表演课堂是以表演程式为主体的对人物和剧情进行叙事。虽然戏曲的表演程式来源于生活，但在课堂上学习的学生并没有自己直接创造表演剧目中的表演程式。戏曲表演程式的教学伴随着老一代艺术家的创作，学生在表演剧目课学习中是继承性的学习，这是戏曲表演剧目课教学不同于其它表演艺术教学的形式之一，也是戏曲教学的特性所在。戏曲表演剧目课的教学由于其表演程式的特性决定其表演剧目课教学是由继承性开始的，学生所学的表演剧目伴随在表演人物和表演程式学习中，只有在表演程式学会后，学生才能进行表演人物的再创作，这与话剧演员的创作角色有很大的不同，所以培养学生的信息加工能力和创造力就尤为重要。

戏曲表演剧目课的教学，由于课堂上缺少表演程式由表演程式到生活，再由生活中的原型到表演程式的转换创作过程，学生在课堂上只是学并没有直接参预创作，使得他们缺少创造表演程式的训练，只是一味的继承性学习，缺少对表演程式“寻根问祖”式的探究。

“人们总是死守祖宗现成的智能，从不动用自己的脑子，不愿将这种智能经过自己的经验的过滤。人们缺乏交流意识，从不积极的与传统对话，而是被动接受之。”<sup>①</sup>

探索性的教学能增加学生的想象力和创造力。与表演程式对话从而达到思维创造的目地，这是培养学生一个独立创作和独立思考的能力的过程，不可缺少。如果缺少了这样一个环节和步骤，学生就不能掌握戏曲表演程式的创作能力并最终运用表演程式去塑造人物。

“学生总是扮演被动接受的角色，总是看教师的眼色行事。长此下去，就彻底丧失了自我感受。自己加工信息、自己主动创造的能力，一辈子都要靠现成的养料过活。”<sup>②</sup>

戏曲表演剧目课的教学不能让学生处于一个被动接受体中受之，教师也不能把已创作好的表演程式全盘的搬出教学，这样容易使学生失去自我感受能力，失去加工信息的能力，失去创造能力。长此以往靠养料过活的学生将是内心空洞的没有洞察力，没有想象力和创造力，缺少表演人物的生命力和感染力脱离生活。这样的学生塑造出的人物就没有生命力也不能感动人民。

教学中我们必须把表演程式回归到生活原型，再由生活原型回归到表演程式中，对原形进行认知

和创造。由表演程式——还原生活——再到表演程式的循环过程，是表演程式的转换创造过程是质的一种飞跃。学生就可以在表演程式转化过程中自由的飞进飞出。

“把戏剧和社会生活看作某种“双联体”只有在相互的关照中才能呈现各自的特征，也正可以通过这一组语义关系的开掘，逐步拓展这种关照的深度和广度”。<sup>③</sup>

戏剧和生活是“双链体”，戏剧离不开生活的“关照”。关照即是互动转换的过程，戏剧和社会生活的“双联体”在相互关照中呈现各自特征，在相互的关照中拓展深度和广度。表演程式的回归认知，是戏曲表演剧目课教学与生活的关照，是戏曲表演教学中，一个不可缺少的重要环节。

学生学会一出戏只能塑造一个人物，如果学会塑造人物的“法”——就如虎添翼，当他们走向社会成为演员时就能驾驭更多的艺术人物创造。

#### 四、深入进去滤清关系，拓展开来进行联系

滤清戏曲表演的直接性（程式）和间接性（行当）的拓展联系，周而复始促成良性循环。在戏曲表演剧目课教学中，戏曲表演程式应随表演教学的深入而逐渐进行拓展。特定的表演程式存在于表演人物塑造之中。许多表演结构中的内在与外在的相互联系是教学中应予以重视的地方。

表演程式与表演人物之间存在着的联系和区别，上一个动作与下一个动作之间的联系及唱和念之间的关联，同一个表演程式和不同人物之间的塑造等等都是紧密联系和区别的。教学中应把这些联系加以分清后再联系起来进行拓展教学。这样的做法可以让学生认识表演人物的内心外化过程，滤清脉路和关系防止动作混乱交代不清。外形动作要好看更需要符合人物行为和表演行当规范。行话讲的“顺”就是产生在美的基础之上，“顺”的本身需要内与外的统一，需要经过内心的充分准备，才能使表演程式的动作贯穿人物性格之中，使其产生强大的命力。

表演程式是戏曲塑造人物的重要手段，这种手段需要演员先期对表演程式进行充分掌握，并进行行当区别后才能对人物的个性进行塑造。我们强调表演程式的个性，还要重视它们之间的连续性。上一个动作直接影响到下一个动作的衔接和表现，表演动作是这样唱和念也是如此如：《宇宙锋》里赵艳容出场念的“引子”：“杜鹃枝头泣，血泪暗悲啼”。

“杜鹃”念什么调,“暗悲泣”就跟随什么调。它们前后之间存在着紧密的联系与关照。戏曲表演中这样的关系不仅仅存在于唱念之间,它存在于戏曲表演的全部过程之中。强调它的联系性就需要学生拓展艺术思维的空间,空间越大联系的内容就更广,表演中的依托交流就有了更多的研究和依据,就如同生活中人们的对话一样,交谈什么不限于范围,但必须两人以上。“对话”本是语言范围内的一种语言现象,以这种对话式的交谈为原型,但不限于语言的交谈。它超出了语言的交谈的范围,渗透于人类的一切行为和一切生产与消费方式中。<sup>①</sup>

戏曲表演之间的相互关联,在一定范围之内有直接和间接两种联系形式,它们经过互相的流程得以体现、得以交流。戏曲表演的直接性(程式)和间接性(行当),使戏曲表演各个行当之间、演员与人物之间、演员与演员之间得以“交流”。演员的表演与交流应是多层面和多角度的与人物和行当之间进行“对话”,一个表演程式动作,要把不同行当的特性和人物的个性表现出来。培养学生的这种能力,教学中应侧重进行区别和比较,使学生横向、纵向进行“交流”与“对话”。

教学中还应给予充分的说明表演程式的个性与共性关系,例如“顺风旗”这一表演程式,在戏曲各个行当里都会用到,那么“武旦”亮的顺风旗是什么个性?“花旦”的顺风旗又有什么要求?“青衣”的顺风旗又是什么特色等等,教学中应逐一解开,使行当的特性与功能、形式与特性、表现与联系进行比较求得学生的认知。

“直接模拟和间接模拟均可采用,重要的是使其向多方面发展,然后从广泛的展开中获取启示,再回到实际中来”。<sup>②</sup>

直接和间接举例均可采用,教学中要展开并求得表演关系上的认知,最终使学生在艺术思维领域里能向多方面去联想和发展。深入进去滤清关系,拓展开来进行联系。提高教学辐射面,以点带面使学生掌握表演课人物创作关键要素,把这些关系展开和梳理使学生明确认识,周而复始形成艺术创作上的良性循环,为人物创造打下坚实的基础。

## 五、一个程式规律千万个塑造方法,一个学习方法千万个艺术思维方式

戏曲表演的内在联系是戏曲教学中应予以重视的又一关键,现在有一个新名词称之为“互动”关系非常准确。我们都知道京剧表演按行当划分,行

当在教学中是以人物个性和年龄区别划分的。表演上有自然属性,就是我们说的“行当规范”。但教学中对其本身内部的联系却重视得不够。例如:同是“刀马旦”行当的“穆桂英”与“何玉凤”在表演程式中不同之处在那儿?亮相区别又在那?教师应引导学生进行区别的讲解与创作。

对于同样一种表演程式怎样进行内部对比与讲解是教学中应注重的问题。因为表演程式的内部体验取决于演员自己的不同认知,我们在教学中应抓住行当特性进行比较和区别,使学生了解不同行当与不同人物、同一行当与不同人物之间的塑造手段。在同一表演行当里因人物的不同应做不同的表演处理。表演程式中亮相的位置、劲头、方向、节奏等等,是亮“硬相”还是亮“软相”?幅度大还是幅度小?劲头放还是收?节奏是快还是慢?动作与行当,行当与程式之间怎样区别对待?

对于学生来说积累的不够难以在众多的表演人物之间进行分解,确实存在难度如“穆桂英”这一角色在京剧表演剧目中有许多,如《穆柯寨》中的穆桂英、《破洪州》中的穆桂英、《穆桂英挂帅》中的穆桂英、《杨门女将》中的穆桂英等等,众多的穆桂英形象在戏曲表演剧目中都有体现。相同的人物怎样进行艺术处理?这就需要进行人物内部的分析。从不同年龄、不同时期、不同行当中的特性切入和展开,进行比较与横向纵深教学,使学生在比较中认知在区别中加强概念。拓展思维方式通过行当的特性分解认知表演人物,使表演过程突出人物性格和行当特性。如果教学中不强调这些要点,学生不能很好的使用这些方法去区分塑造表演人物,表演中就会出现“一道汤”式的表演,塑造任何人都一个样会走很多的弯路,延长学生的成才之路。

学习过程的深入剖析,为我们教学中的每一个表演程式动作和行当之间的区别与强化奠定了基础,滤清脉路把握好他们的关系,使学生懂得每个表演程式内部和每个表演行当之间都有规律和表现方式是教学中的重点。一个程式规律千万个塑造方法,一个学习方法千万个艺术思维。一个创造人物的手段、一个表演程式的转换过程都在其中。表演程式的行当内部划分与体现都是戏曲塑造人物个性的重要表演形式,抓住它就抓住了教学中的关键,认清它就能凸现出教学中的关系。学习要学到关键的“法”。戏曲的遗产太多了而演员的生命是有限的,如果没有“法”的引路,就会沉陷在学一出戏会一出不能自己去创作人物。所以,我们应掌握学习的方

法,使学习的过程成为表演人物的创作过程。

## 六、从关照中对应,在交流中发展

我们常常忽视自己扮演人物以外的角色。对其不加“关照”。一出戏中常常出现“各顾各”现象(戏曲术语:演员自己只管自己演的角色,甚至别人说什么也不知道)这表现过去有些戏曲演员只有“单词”的情况下(没有剧本不知道别人说什么,只管和自己碰面的人,没碰面的人就不管了)这种现象就是缺少表演外部的关联。不去了解剧情只顾自己表演是不能塑造出动人的艺术形象的

表演过程中最重要的是交流,人物与人物之间的交流、演员与演员之间的交流、演员与观众之间的交流等等,都是戏曲表演外部关联产生的重要关系。在武戏表演中如果演员之间互不关照后果将不堪设想。如:“蛮头”(注:术语表演程式)演员动作的幅度大小、快慢、高矮等等都是由演员之间相互配合决定的。过高不真实也不好看。过低演员又容易受伤。只有相互的关照与配合才能塑造好人物形象。在文戏的表演中也是演员之间的关照对应交流也是十分重要的,如:《坐宫》里铁镜公主与杨四郎的快板对唱,需要人物与人物之间的相互交流,也需要演员与演员之间的相互配合。快板怎样接唱?是咬着唱还是接板儿唱?都是需要演员双方互相关照对应与交流,这种交流既是演员之间的交流又是表演人物关系的具体体现。这种关照对应戏曲表演中处处可见。在《霸王别姬》里,项羽与虞姬见面时有一个“双推磨”(术语程式调度),这个“双推磨”怎么推?人物处于什么位置停下?是大推磨还是小推磨?双方都要“心中有数”。这种“心中有数”,即是演员与演员之间的外部相互联系,行内称为交流与默契。默契产生于交流之中需要演员与表演人物之间的相互认知,需要表演之间的外部关照,需要演员之间的相互交流。戏曲表演中许多没有唱念,也没有音乐,只有演员的一个眼神、一个领会的点头时,这种关照对应就尤为重要。

交流是演员双方的配合的需要,也是角色之间的需要。交流有角色之间、演员之间、行当之间的交流,也有跨领域的交流。我国著名的表演艺术大师梅兰芳先生,对表演行当的外部互动非常重视,他劝学生多看戏,不要只看自己本行当的,什么行当的戏都要看(包括地方剧种)。他自己也在各个行当中学习借鉴并成功的运用了“转换”方式,把花脸的身段运用到旦角行当中。他说:

“我在入座(戏曲术语)时有一个小身段,就是用手扶桌子,把身子略略一抬。这个身段别人都不这样做,我是从唱花脸的黄润甫老先生哪儿学来得。”<sup>⑩</sup>

梅兰芳先生把演员行当之间的相互关联吸收借鉴并运用发展到他的人物创造中,使之成为新的表演,这是交流中发展的具体体现。

行当之间的转换在课堂教学中我也曾亲身体会到,我曾跟随谢锐青老师学习《断桥》,谢老师教我白蛇的同时,她也担当青蛇为我讲戏和配戏。我对她这种表演人物之间的外部“互动转换”非常的敬佩。曾问过谢老师:“您教白蛇,怎么也能担当青蛇的表演呢?”谢老师说:“我的老师告诉我两边的都要会,这样演出来的戏就严丝合缝”。这种“都要会”和“严丝合缝”即是表演人物间外部的相互关联、相互配合、相互交流的结果。我们的前辈们非常注重人物之间的外部交流,行里有排戏说全堂的人称为“掐总”,就是能说一出戏里的所有人物(主演除外)包括两边站着的和舞台正反两面人物的表演全部由其教。这个人相当于今天的“导演”和舞台总监。现在这样的人不多了,主要原因是学生学戏只学自己的角色,很少学习或涉猎其他的人物,学校在教学中由于受课时所限,教师有时也只能教会学生自己所扮演的人物,而其他的没有时间涉猎。掌握表演人物之间的外部交流关系,对于我们今天强调表演人物塑造而言有积极的意义。解决“各顾个”的现象使其得到全面的改变,应提倡在时间允许的情况下尽可能的让学生多涉猎一些人物,这对学生提高塑造人物的能力解决演员塑造人物的肤浅将有很大帮助。

今天我们研究戏曲表演关系的同时,就更加钦佩我校老一辈的教师王连平、何金海、陆健荣等教师,他们把自己掌握的表演人物关系进行融会贯通,使自己成为各个表演人物之间的交流关系体,关连、关照、交流、发展,成为戏曲界早期的“艺术总监”。现在能“说全堂”的人有限了,使我们在审视戏曲教育模式的同时,对戏曲角色外部之间的交流和演员自身内部与外部之间的互动关照,在戏曲教育中应处地位引起重视,它对学生的表演起到的作用及在的教学中我们怎样去涉及它等等,都是今天应给予思考和重视的问题。

戏曲互动关系是广义的,但广义中又存在狭义的一面,广义中它离不开各方面的互动关联。狭义中它又是演员与自身之间、演员与角色之间的个性

关联。演员与乐队、人物与人物等等这些关系构成了双向的互动和交流,使教学需要涉足的领域更为广泛。把这些视为表演关系的拓展领域。在教学中学会“关照”与“对应”。使戏曲表演教学的人物塑造在相互的交流中渗透、相互的关照中发展。

### 七、模拟借喻相互作用,比较启示得以拓宽。包容普遍性,突出其特性

模拟教学,是借助外来所需因素进行思考,将看似没有的事物结合起来为我所用。利用学科的外延进行模拟式教学,使学生能更清楚地了解自身艺术的表演特征,而又能加以掌握区别其它艺术形式,把分离却又相连的关系梳理清楚,使教学从单一模式向多面、多边和多方发展。

“从构造相似的或形象相似的东西中求得思想上的启示,我们称这种做法为模拟思考——(词语来自希腊文,意为将初看没有关联的事物结合起来)——然后从中获取最中意的启示。”<sup>⑩</sup>

课堂上,对学生思想启迪最为重要。模拟法给我们带来了可借喻的方法,在借喻中相互作用从中获取中意启示。我们应用模拟法实施教学不局限于戏曲的表演中,各种表演艺术(电影、戏剧、舞蹈、曲艺、戏曲),都能从中寻找到相同点与不同点。这种方法使我们的艺术思维视野大大开阔横向和纵向的领域得到拓展。这种模拟借喻把戏曲艺术教学领域的外部与内部同时进行交叉认知,拓展学生思维领域的教学有利于本艺术特性的认知和人才的培养。例如:“回头”这个表演动作,可把几种表演艺术同时模拟展开。真实的生活是怎样?戏曲表演中这个“回头动作”,又是怎样学要我们借喻。戏曲表演不同于其它艺术强调表演程式,当表演这个回头动作时则需要经过抬头、侧身、移重心、提气等等诸多环节和一系列的夸张程式表演及舞蹈性的动作配合才能完成。我们可就其它艺术门类的表现形式进行模拟和借喻性的拓宽,研究艺术的特性和共性的特质性。如话剧的“回头动作”是在生活原形基础上稍有夸张。影视的“回头动作”则是就机位而定论的生活化表演,摄影机在哪儿回头就看到哪儿。

我们模拟这些艺术门类进行的教学,是使各种艺术门类的不同特性得以体现,在模拟借喻的同时,使戏曲的表演特制更加突显,在共性中寻找个性,在模拟展开中认知其它艺术。使戏曲表演的特性更为鲜明,“扬其优,弃其劣”。突出戏曲的艺术特性,达到共性张扬个性突出的目的。

“我们应该通过表层的比较去探索造成差距和异同的原因,揭示各自发展的内在矛盾和生产力,在这种基础上才能择善相从,吐故纳新,并经过长期的孕育过程而产生新的生命”。<sup>⑪</sup>

“不把这些艺术上的异同之处比清理顺,就谈不上建立中国戏曲的艺术体系。”<sup>⑫</sup>

由表层比较开始,去探索造成差异的原因,是我们要在艺术特性认知中所要作的重点之一。模拟教学为我们提供了这些元素,表演艺术的模拟穿插、展开收缩、交叉回归、拆开重组是艺术关系的需要。了解艺术的相同点、了解艺术表演的普遍性与特殊性。在艺术创作中包容普遍性,突出其特性,使其个性化、风格化、艺术化和时代化。

### 八、融会贯通,由融到分,由分到融

时代的发展,需要我们培养复合型艺术人才,这种复合型过去在戏曲界大多冠以“反串”。今天则是称之为“多才多艺”。过去戏曲演员反串演出多是逢年过节时的节目,是展示一个演员艺术才华的时刻。这种多方位的表演展示,可以说也就是我们今天说的一种复合型人才的培养需要研究的。一个学生毕业后到剧团有时需要跨行当演出,不能说需要你扮演时你演不了,那么在戏曲教育中我们为学生提供过这样的学习与训练吗?目前涉及的不多,在教学上也没有这样的安排,近期也有个别学生要求跨行当学戏,我教过老旦演员学旦角、小生演员学旦角,还有旦角学老生等现象。学生的要求让我们从新认识过去跨行当的演出意义。

在戏曲表演的内部,存在于两种复合形式,一种是戏曲本身内部的复合,另一种是外部复合。内部复合型演员最突出代表人物,当属我国已故著名表演艺术家关肃霜老师,这是行里大家公认的。她在戏曲舞台上“文、武、昆、乱”且样精通。《铁弓缘》里的陈秀英(旦行)、《白门楼》里的吕布(小生)、《盗御马》里的窦尔墩(花脸)、《拜山》里的黄天霸(武生)各个行当都有她的身影,显现了她非凡的艺术造诣和综合的艺术素质。各种不同行当的不同人物行行出色,成为圈里一大“佳话”。

她为什么能演各个行当中的人物?今天为什么没有像她那样的演员呢?一方面是她具备了扎实的基本功,另一方面她抓住了戏曲各个表演行当之间的程式特征进行融会贯通。宋丹菊老师对我说过:“过去我们学戏,什么行当的戏都要学,后来根据个人特点才有所侧重。”说明要在“融”的基础之上,强

调“精”。现在的学生会的有限,也谈不到“融”。复合型教学是一种综合形式的教学,让学生了解和通晓各行当的特质,在此基础上发展其特长的领域,使戏曲行当的个性认知更加突出。这对于戏曲教育而言,了解戏曲行当表演的全部特质,将有利于其塑造人物形象。

在戏曲表演外部的复合中,更是引发了诸多人们的联想。学戏曲的王馥荔、屠洪刚、于荣光、徐帆等等,在戏曲表演的外延拓展中做出的成绩是有目共睹的。这些领域里的拓展对今天的学生学习提出了更高更宽领域的要求,大家知道影视圈里香港导演在拍武打片时,愿意用戏曲演员,因其有基本功。记得参加中国国际艺术节的专家来我院参观时,专家们对戏曲演员的培训部分最感兴趣。戏曲演员的培养形式唱、做、念、打培养领域宽泛。今天的文化发展要求我们,除自身的艺术领域需要拓展外,更多的领域应融会贯通。

一代宗师梅兰芳先生一生勇于创新,他不局限于戏曲本身的融,更积极向其它领域拓展吸收养分发展创新。一副“天女散花图”联想到创编京剧《天女散花》,这种跨艺术的复合创新,是艺术感悟的真谛:也是高、精、尖的融会贯通。梅先生不但从戏曲表演本身进行改革创新,也对戏曲艺术以外的各个艺术种类进行拓展从不放弃吸纳。

谢锐青老师讲:“京剧艺术就是吸收许多地方剧种发展而来的。”过去我们从别的艺术门类吸收养分得到发展,今天我们的戏曲能否从更多的艺术中吸纳发展呢?艺术由融到分,由分又到融是艺术发展创新的必然规律。

### 九、全局视角审视表演个体,强调艺术的统一性

目前,京剧的改革与发展相对落后与其它的表演艺术形式。这使得我们与其它表演艺术之间存在着相当的距离感。相互的对照与启迪审视我们自己,才能互为发展。

“如果我们不把中国戏曲当作世界戏剧大家族的一个成员,相互对照、相互刺激、相互启迪,那就很难在当前的时代生存和发展。”<sup>①</sup>

戏曲表演教学与其它艺术形式之间缺少相互对照和相互的交流,这并不是说否定戏曲教育模式,相反应在艺术领域这个大家庭里,游刃有余的出来进去。我们的教学应使学生在表演中个体,但同时也应强调艺术的整体。掌握行当和人物往往容易只看成是行当个体角色,很少从整体去审视。

“各科融合”有点向中医的诊治方式。中医治病,总是把人看作一个整体,不管那一部位得病,都要把这一部分同人的整体紧密联系起来。出于这样一个整体观中医医生在用药时,总是通过加加减减的方式,使各种药达到最佳融合,为的是使身体从整体上得到调整,使其各种功能达到协调。<sup>②</sup>

中医看病的方法给我们启示,艺术不是孤立存在的它统一于艺术风格,统一于艺术创造里,我们倡导学生拓宽表演思路,这是时代与时俱进的需要,也是观众的审美情趣的需要。我在跟随著名导演冯小宁拍片过程中得到很大启示,他要求全剧组成员对每一个部门的创作思想、作品内容、艺术风格、进展程度了如指掌,就是强调艺术的整体统一性。

我国著名老艺术家、教育家王瑶卿先生曾经说过:“找门,认认人。”这种找门认人就一种全局观,一种强调艺术统一的体现。以全局视角审视表演个体,强调艺术的统一性不同的艺术种类表现风格不同,但都有同一个要求就是艺术整体的协调和统一。“一棵菜”精神。要求花、心、叶的整体体现,统一即合谐、即美观。全局思想统筹相互配合,是整体的艺术审美。

世纪大融合到来,从全球经济的一体化到文化的交叉互补,乃至各艺术种类的相互借鉴,无不包含在融合里。这个融合具体体现在戏曲表演中,就是从整体的角度出发以全方位的思想认知戏曲艺术整体。戏曲艺术的外部融合是戏曲艺术与其它艺术之间的吸收、借鉴。“这个是戏曲的,那样也是戏曲的”,只停留在口头上是保留不住艺术的,要行动起来向兄弟艺术学习,吸纳发展。如:歌曲、舞剧、杂技、相声等等,都采用了戏曲的表现形式,由此派生的歌曲“京歌”如《故乡是北京》、《大碗茶情思》、《北京的桥》等等,这些都是吸收与创新、融合与发展碰撞的结果。中国文化的融合性使中国艺术更具包容性,使中国戏曲更具综合性。我们应开拓思想,摆脱“老大”意识。

碰撞与融合、变化与发展、生成与创新,是对立统一的,是对一种事物的延续、是变化、是发展。我们应在保持自己风格与特色的基础之上,对各种艺术进行吸纳、融合与发展。广纳百川与时俱进,新时期、新形势、新审美,为戏曲艺术传承与发展而努力奋斗。

### 注释:

①《现代汉语词典》,中国社会科学院语言研究所词典编辑室,商务印

书馆 2000 年 12 月版第 628 页。

②同①第 174 页。

③谭好哲《论文艺美学的学科交叉性与综合性》,《文史哲》2001 年 3 期,40~50 页。

④张庚、郭汉城编《中国戏曲通史》,中国戏剧出版社,1992 年 4 月第二版第 889 页。

⑤聂振武《百年中国美学六题》,《文艺研究》2002 年 1 月,第 48~58 页。

⑥《马克思、恩格斯选集》第八卷第 492 页。

⑦同③摘要部分。

⑧《机器中的鬼魂》伦敦 pam 书店,1970 年版第 214 页、克斯特勒。

⑨滕守尧《文化的边缘》,作家出版社 1997 年 4 月第 4 页。

⑩同⑨第 361 页。

⑪顾晓鸣《论戏剧与社会学的相互关照》,中国戏剧出版社 1988 年 12 月版第 357 页。

⑫同⑨~7 页。

⑬五金玉、侯书森《举一反三类比思考》,《百术丛书》,中国国际广播出版社 1978 年 2 月版第 86 页。

⑭梅兰芳述、许姬传《梅兰芳舞台生活四十年》,中国戏剧出版社 1988 年 12 月版,第 357 页。

⑮同⑬。

⑯聂振斌《百年中国美学六题》,《文艺研究》(北京)2002 年 1 月,第 48~58 页。

⑰刘厚生《中国需要比较戏剧》,《比较戏剧论文集》中国戏剧出版社 1988 年 12 月版第 3 页。

⑱同⑰代序。

⑲同⑨372 页。

(责任编辑:陈友峰)

## 艺术传媒学院《戏中戏》荣获二等奖

2006 年 4 月 9 号,在北京外国语大学主办的“第二届首都高校英语短剧大赛”中,由中国戏曲学院艺术传媒学院国际文化交流专业 2005 年学生王天墨、

侯国文、李博文、魏瑨、刘喆、周奘等人自编自演的英语短剧《戏中戏》(Drama in Drama),荣获二等奖。

李 钟