

传统京剧程式性舞台语言表演功能论

■ 孙红侠

摘要:此文论述传统京剧中独立于剧情而依赖于表演而存在的念白。这类“白口”既非文言，又非口语，仅仅作为舞台演出语言使用，且常在不同剧情中被反复使用，因而具有高度依赖表演而存在着的表达方式上的程式性。此篇论文就是要将这样的一些念白及其戏剧情境做以总结和探讨，目的在于回溯京剧的表演传统，同时更深刻认识京剧的表演规律，并从念白功能的角度反思现代戏对京剧表演传统的悖离。

关键词:京剧 念白 表演

传统京剧的舞台语言是否具有程式性？哪些语言是具有程式性的舞台语言？这一类语言的表演功能是什么？传统京剧在进入现代化以后，这种念白大量消失，它们的消失又对京剧的舞台表演意味着什么？

此文论述传统京剧中独立于剧情而依赖于表演而存在的念白。如：“来此便是……”“你待怎讲？”“哎呀，且住”“有劳了”“此话当真？当真。果然？果然”“有道是……”“有的？……有的！”等。这类近乎于是固定套路的念白，重要性不在于“念”而更在于“白”，因此可以使用“白口”这一传统名词来对其表演功能进行分类与论述。同时，如果从“中国戏曲表演程式是一种技术格式”^①的角度来论述，也可以认为京剧传统戏中的“白口”既非文言，又非口语，仅仅作为舞台演出语言使用，且常在不同剧情中被反复使用，因而具有高度依赖表演而存在着的表达方式上的程式性。本文就是要将这样的一些念白及其戏剧情境加以总结和探讨，目的在于回溯京剧的表演传统，同时更深刻认识京剧的表演规律。

“千金念白四两唱”，是形容京剧表演中念白重要性的一句艺谚。在通常的舞台实践理解中，这句话的含义更多的是让台上的演员侧重念白所使用的语音、字韵、发音等实践问题的演练。在京剧研究视野里，对于念白的研究常常被归类为京剧音韵学的研究范围。这些关注和研究更多的是从念白在表演实践中的表现和表现力上来切人的，而较少引人注意的则是念白的内容。因为在通常理解中，

念白内容一定与戏剧剧情有关。这一点当然不错，但是却并不完全对。

京剧传统戏，或者说传统京剧表演中有一些颇为特殊的用语。它们与剧情无关或者说常常因为在各个剧中相同戏剧情境被广泛使用而产生了独立性，但是这类念白却与表演语境密切相关。它们经常是相同的或者是重复的语言。它们独立于剧情而更依赖于表演而存在。因为依赖于表演，所以形成了程式性特征。

其中，还有一个问题，那就是，传统京剧演出中的念白，常常有一些固定套路，这些念白用语既不是古代汉语，也不是生活用语，更不是其他戏剧中使用的舞台语言，只能说它专属传统京剧的舞台。

一、引发接续性的表演：“哎呀，有了”与“哎呀，且住”

“哎呀，有了”与“哎呀，且住”是传统京剧舞台表演中使用频率相当之高的程式性念白。如：

《定军山》，黄忠：“哎呀！且住，老夫正在无计可施，这封书信来得正巧。”

《失街亭》，诸葛亮：“哎呀，且住，这西城兵将俱备我调遣在外，司马懿兵到，岂不是束手就擒？”

《战蒲关》，王霸：“哎呀且住，听刘忠之言，城中这般光景倘若贼兵杀进城来……”

再如《武家坡》：

薛平贵：“我与他丈夫同军吃粮，托我带来

作者简介：孙红侠，中国艺术研究院戏曲研究所副研究员，博士；主要研究方向：京剧学、戏曲民俗学。

万金家书，故而动问。”

王宝钏：“军爷请稍待。”

薛平贵：“请便。”

王宝钏：“哎呀，且住！想我夫妻分别一十八载，今日才有书信回来。本当上前去取，怎奈我衣衫褴褛，若不向前，书信又不能到手，这便如何是好？哦，我自有道理，啊，军爷，可晓得哑谜，有道是远……”

薛平贵：“这远在天边”

王宝钏：“这近么……”

薛平贵：“近在眼前。”

薛平贵：“哦，干么你就是薛大嫂么？”

王宝钏：“不敢，平贵之寒妻。”

薛平贵：“来，重新见礼。”

王宝钏：“方才见过礼了。”

薛平贵：“礼多人不怪啊。”

王宝钏：“好个礼多人不怪啊，你拿书信来吧。”

薛平贵：“请少待。”

王宝钏：“请便。”

薛平贵：“哎呀，且住，想我薛平贵离家一十八载，她的贞节如何？唉，有了，我不免调戏她一番，她若守节，上前相认，她若失节，打马回去，去见代战公主。”

【西皮流水】“洞宾曾把牡丹戏，庄子先生三戏妻，秋胡曾戏罗敷女，薛平贵调戏自己的妻。”

“哎呀，有了”与“哎呀，且住”的使用场合是承上启下的，并且承担着引发接续性表演的舞台功能，表示的意义是思维的停顿、转折与情绪的变化，更是引出背供的一种特殊的方式。在《武家坡》这段戏中，薛平贵和王宝钏两人在一段对话中分别使用“哎呀，且住”这句念白做为转折，这样的“转折”不仅代表着人物心理变化的过程，更是直接成为剧中可以出戏的一个部分。用如此简单的对话设置引出中国戏曲独特的背供，这或许在产生的初期是一种无奈之举，是通过直截了当的述说将演员的表演不能涵盖的那一部分内容呈现给观众，因为如果不采用这种方式，观众有可能不能理解剧情。但是，这种近乎于是“穷而后工”的舞台表现方式，穿越了产生初期的笨拙以后则迅速走向了绝顶聪明的表现手段，也就是产生了《武家坡》这出戏中通过念白的巧妙设置使得人物能够跳出戏外面对观众表达心中所想的这一类“白口”。

二、符合京剧声韵而不符合社会语言语法的念白

这一类念白是经常可以在传统舞台上听到的，

却是无论如何不符合社会语言的语法规则的舞台语言。比如：

《打渔杀家》，肖桂英问其父：“那二位叔父他是何人？”

《清风亭》，张老太的“将老娘赶门在外”。

《铡美案》中“开刀问斩”。

《落马湖》，樵夫对黄天霸说：“你若不来，是瞧不起”不说“是瞧不起我”。而黄天霸的回答则是“我是一定要来的”。而这里黄天霸要表示的意思实际上是在表达“去”，但是却没有说“我是一定要去的”。

《乌龙院》阎惜娇对张文远招手说：“三郎，随我来呀”，而不是说“随我去呀”。而回答的人也说“随后就来”，而从来没有人说“随后就去”。

观众们对这些不符合社会语言语法的舞台语言，从来没有表示过质疑。观众看的是戏，对此不表示质疑是可以理解的。可是如果将京剧表演做为一门专门而独立的研究的话，这些语言的存在倒真的是一个值得深入思考的问题。为什么京剧舞台要选择这样的语言来表情达意？

那是因为，念白使用具有戏曲声韵上的原理，戏曲声韵是极其专门和特别的学问，它走的是一条从《中原音韵》一直到《乐府传声》的近乎苛刻和完备的道路。念白所具有的美学感受基础来源是声韵学。声韵的基本要求是只要是舞台上的语言，都应该尽量音乐化的。所以“随我来呀”，则比“随我去呀”更具有声韵使用上的合理性，这当然不是因为总是要“来”，而实在是因为“来”比“去”在表演上更好听。同样，“赶门在外”在念白的清脆感上一定优先于“赶在门外”。

而之所以不符合社会语言语法规则的语言能够出现并存在于京剧舞台，也正是由于中国戏曲高度虚拟化的本质。虚拟，是被太过经常使用的中国戏曲描述性的特征和总结，它更多的关注集中于表演，而事实上，包括京剧在内的中国戏曲各个层面都浸透了虚拟所营造的艺术气氛，它不仅属于戏曲，更是属于整个中国古典艺术的特征。

三、演员口中有，人物心中无的语言：“今有”、“只因”与“来在”

京剧舞台上，很多表演语言是演员口中有，却是人物心中无的语言。也就是说，场上人物开口讲出的话，似乎不是这个人物所讲的话，似乎是剧情在借演员的口进行一种表述。这样的舞台语言，最突出的当属上场诗。上场诗是一种很奇怪的东西，如果说它是剧中人物所说的话，那很多的时候还

真的不是。杨香武的“走走走,飞飞飞,一口单刀背后背”,这样的语言肯定不是杨香武所言,倒更像是一个说书人在介绍剧情。包括京剧在内的中国戏曲具有这样说唱文学的显著特点,并不令人感到奇怪,因为这是一种继承自诸宫调的表演传统。但是我们更为关注的,也是值得我们持续关注的是,这样的影响为什么在上场诗以外的很多场合或者说是戏剧情景中仍然被持续而广泛的使用。这一特点,从唱词到念白,京剧舞台上都大量的存在。具体的表现则是“只因……”与“来在……”这一类的语言。比如《空城计》,司马懿上场:“今有司马懿,来在……”这句话是司马懿说的,却又不可能是司马懿所说。只能说是借扮演司马懿的这个演员的口说出来的一种剧情的交代。

《法门寺》中,刘瑾上场也是一样,“只因老皇太有旨……”。如果按照西方戏剧的观剧经验或者现代社会观众对戏剧的理解,这就是一句很奇怪的台词。人物刚刚上场,还没有上文,何来“只因”这样的转折?其实,这句“只因”并不是刘瑾这个剧中人物开口说出的语言,而是借扮演刘瑾的这个演员之口交代剧情而已。在这种情况下,这个时候台上说话的人是跳出了剧中人物表演情景和表演身份的,也就是说,这样的舞台语言是一种演员口中有,人物心中无的语言。

相同的使用还有背供,背供表达的是口中没有却是人物心里所想的话。在京剧舞台上,如何能在最快捷的时间段里让观众理解舞台上的演员是在说口中没有而心中却有的话呢?经常说这是一个观众的观赏习惯,那这种观赏习惯是如何形成的呢?这还是通过程式性念白。

四、提示演出地点的转换:“来此便是……”

传统京剧人物上下场用的是场制而非幕制,所以场上情景变迁很大程度上是通过剧中人的说白来展现。当场之上表现场景转换,一定需要一种方法来表现,使用念白来提示,这是一个众所周知的表现手法,更深入的一个问题是,怎样使用念白来表现场景转换而不显得生硬,这才是京剧妙处所在。用唱者即为扯门。扯门为行路之步法,如《捉放曹》中的吕伯奢的扯门比较突出。“将身来在庄头上”,表明了已经行在庄外,接下来就用到了程式性念白“来此已是……”。

“来此便是……”与“来此已是……”这一类的念白具有着重要的指示功能,包括人物上场时所念的带有提示地点和时间的上场诗、引子、坐场诗、定场白等都含有这层意思。突出表现为已经能够形

成程式性的念白以“来此便是……”为代表。程式性念白在这里并非是单独使用的,而是和扯门共用的。当幕制代替场制使用以后,扯门与提示地点的念白变成多余,渐渐淡出京剧舞台。

五、由白入唱的接续性念白:“大人容稟……”与“听了”、“讲来”

京剧舞台上的“叫板”是引发表演和演唱的一种形式,其实更是演员对乐队的鼓师和琴师的一种特殊语言,意思是准备好了,我要唱了。如《玉堂春》中苏三数次的“大人容稟……”,“审花案”一场中,唱一段,笑一段,总是以“讲”或者“讲来”,苏三叫头“听了”和王金龙“讲来”来完成舞台表演上的承上启下。在《遇皇后》中,这种使用最为明显。

包公:“我来问你,家住哪里?”

李后:“听了。”

包公:“讲。”

李后:“家住在汴梁城龙凤阁下,可算得普天下之下第一人家。”

包公:“姓甚名谁?”

李后:“我本是采莲女陪皇伴驾,后宫院李娘娘就是袁家。”

包公:“我再来问你,当今万岁是你什么人?”

李后:“听了。”

包公:“讲了。”

李后:“当今的万岁是我亲生养下,不孝的人你休提他!”

又如《武家坡》,薛平贵要众位大嫂传话给王宝钏,念白为“有劳了”,王三姐闻听众人搭架子告知以后,也是白“有劳了”,然后叫板起唱,以这样的方式结束一个场次,或者引出下面的唱段。这种由白人唱或者由唱入白的衔接,同时也是一种引导。通过使用具有特殊情境性的念白引发出下文的演唱和接续性表演。

“家住哪里?姓甚名谁?”,后面经常搭配“讲来”,又如:《牧羊卷》,朱春登:“那一贫妇,家住哪里?姓甚名谁?慢慢讲来”;“讲来”有时换作“你待怎讲?”和“此话怎讲?”。如:

《白门楼》,吕布:“天下英雄怎比丞相?”曹操:“你待怎讲?”

《宝莲灯》,刘彦昌告诉王桂英二个儿子闹祸。桂英:“你待怎讲?”

《状元谱》,陈伯玉问张公道生意如何?张公道:“太阳落在船头上”陈伯玉:“此话怎讲?”张公道:“无非度日而已”。

六、做戏的余地

传统京剧舞台表演中,剧本相对于演员的表演而言,并不是处于中心的地位。这是我们今天以戏曲学研究的大视角而重新审视舞台而注意到的一个重要方面。那么,这种演员的表演中心地位很大程度上是依靠这种程式性念白来给表演流出足够空间。这也是通常所说的,这个戏有没有做戏的余地。

这就产生了大量通过叙事来完成抒情的念白,比如“有道是”“这个……”“也罢”“还则罢了”“有了”“此话怎讲?”“此话当真? 当真。果然? 果然。”

“有道是”近乎于是一种暂时跳出剧情的评价或者是与戏剧情境相关的感喟,如:

《武家坡》,薛平贵:“有道是龙行有宝。”

《宝莲灯》,刘彦昌:“有道是清官难断家务事。”

《钓金龟》,张氏:“有道是常将有日思无日,莫待无时思有时。”

“这个”用来表示一种思考和疑惑。“这个”的意思接近于是“这便如何是好”,是一种不必要通过表情来传递的,而更依赖于观剧经验的表演方式。如:

《捉放曹》,陈宫:“你将他一家大小杀死,那老丈回来何言答对?”曹操:“这个……”。

《黄鹤楼》,孔明对赵云说:“不用人马,就是你君臣两个”赵云:“这个……”。

与“这个”表示思索和疑惑功能相同的,还有“也罢”和“还则罢了”,如:

《定军山》,孔明与黄忠打赌,黄忠:“也罢,俺若不胜夏侯渊,自愿献上颈上白头。”

《宝莲灯》刘彦昌:“不提送红灯之事,还则罢了,提起送红灯之事,教下官好恨。”

《斩黄袍》赵匡胤对郑恩说:“不提董家桥之事,还则罢了,提起董家桥之事,定斩不赦。”

与“这个”相反,“有了”表示剧中人突然之间有了主意或者想出办法,同时也表示一种转折,一句“有了”,有了办法的意思,有了主意,戏就可以有做下去的余地,如:

《战蒲关》,王霸:“有了,我不免去至西厢院,将徐艳贞杀而烹之犒赏军民。”

七、貌似多余但若去掉则显空白的问答性对白

初看京剧的人,会觉得舞台表演中的很多细节有拖沓之感。其中就有一部分看上去显得多余和拖沓的对白,然而也正是这一部分对白,如果去掉,则舞台表演顿时出现做戏上的空白。看几个例子:

《虹霓关》,王伯当要求东方氏与他成亲必

须答应三件大事,丫环连说三个:“使不得”。东方氏连说三个“使得地。”

《连环套》,黄天霸:“御马是大大地废物了”。窦尔敦:“怎见的就是了?”

《四郎探母》“坐宫”,铁镜公主与杨四郎互相对天发誓表明心迹的对话:“我若走露消息半点”,“怎么样?”“也罢……”,“我若探母不回转”,“怎么样?”“也罢”,接唱:“黄沙盖面尸骨不全。”

《钓金龟》,张义报其兄中了状元,张氏:“此话当真?”张义:“当真”。张氏:“果然?”张义:“果然”。

《问樵闹府》,范仲禹:“是前半月的事情?”樵夫:“前半月的事”,范仲禹:“有的?”,樵夫:“有的”。

《审头刺汤》,汤勤:“串通了口供,蒙混大人,也是有的?”,回答:“有的”。

“有坐”在生活中是绝对不这样说的,但是戏曲舞台上却有这样回答。如:《捉放曹》,吕伯奢请陈宫、曹操坐,二人齐坐后答道“有坐”,再如:

《牧虎关》,高旺请杨八姐坐,杨八姐答:“有坐”。

《宇宙锋》赵高让女儿赵艳蓉坐下,赵女坐下:“告坐”。

我们的疑问是,这句“有坐”可不可以去掉呢?当然,现代戏中是再没有这样的对话和语言。其实,这句“有坐”之后,为的是方便演员表演一个落座的动作,有了这句台词以后,再配合动作就不觉得生硬的感觉。

这样舒缓舞台节奏的一些对话,在表演中还有很多,连说三个“使不得”和“使得地”表现的是剧中人物一种急切的心情;“怎见得……”引发的是双人对话,可以使得场上的另一个人物存在不显空白;“怎么样?”与“也罢……”的搭配、“当真”与“果然”的反复,构成剧中人物心情表达和技艺展示的出戏的“点”。这样的对白,看上去似乎显得拖沓和多余,然而如果去掉,不仅使京剧结构出现缺失,更是削减了演员表演的余地。很多现代戏为了在相对集中的时间内讲述完一个被要求讲述的故事,而削减这些传统戏中貌似拖沓的部分,结果不仅使京剧逐渐丧失了内在规定性,更是使整个戏剧节奏抻得过于紧张,看戏和演戏的人都很累。

八、绝妙的出场

念白很多时候需要配合人物的出场,而且又正是这些看上去可以去掉的多余的话能够给出剧中

人物和重要演员精彩的出场和亮相。“有请”是经常使用的，这种绝妙的上场安排，为重要人物的出场做了准备。如《击鼓骂曹》，四朝官向下门“有请丞相”，引出曹操的上场。

《汾河湾》，柳迎春：“啊，丁山儿哪里？”薛丁山应声出场。

《牧虎关》，高旺要与高来商量计策，问道：“高来哪里？”引出高来出场。

这样的语言凸现了舞台空间的超脱性，舞台环境的确立是以人物活动为主要的存在特征，众所周知，京剧的舞台离开了演员的表演活动，就几乎是无意义的抽象空间。大帐并不因为是大帐才能成其为周瑜的点将台或者是都督府，而恰恰是周瑜因为大帐才成为点将台前的都督。而提示性的语言，则是一种普遍接受的表演语法。它将地点或者时间通过特殊的念白方式提示出来而使周瑜成为身为都督的周瑜，而不是其他。这样做的重要性不在于某一出戏里是否运用了一句或者两句这样提示性的语言，而在于形成一种被普遍接受的语法。所以，当前现代戏在赏心悦目的、与戏中背景相对应的布景面前沾沾自喜之时，这种宝贵语法规则遭到残酷破坏。以后，纵然是一两出戏在貌似尊重传统地恢复对这些语言的使用之时，也只是更让观众觉得奇怪和难以接受。

综上所述，京剧舞台上很多白口作为舞台语言都有共同的特点。既不是文辞，又不是口语，那是什么语言呢？就是戏词，是台上的词，这就是它独立存在的意义。这样的舞台语言都有一个共同特点，有时似乎是有些多余，但如果去掉，舞台表演就会顿时觉得空白。

京剧舞台语言不仅仅是语言的音乐化，语言的音乐化是其在表演角度具有的特征，在念白的设置上，它具有着重要的节奏性特征。传统京剧舞台上的一切，都是节奏化的。包括剧本给演员留出的表演空间，同时，也是演员自身在剧本，或者说是一个简单的表演底本基础上给自己的表演留出的空间。如果说程式的宝贵意义在于演员在表演过程中通过表演艺术改变了生活的自然形态，那么，这一类大量存在的、看上去似乎多余的白口所担负的表演功能就是拉开舞台与生活的距离。所以这些语言不是生活化的，不是语言学意义上的社会语言，而是仅仅属于京剧舞台的特殊语言。

中国戏曲的表演程式不仅仅是运用歌舞手段表现生活的一种表演技术格式，唱念做打都有程式性，念的程式性也不仅仅是体现于表演的技术层面，更是贯穿于编剧的结构和表演的节奏。然而，

话剧和西方戏剧是没有这种大量的、独立存在的舞台语言的，这些大量的重复使用的语言与京剧音乐、锣鼓经、动作身段有着密切而不可分割的关系。这样的“台词”是戏剧中独一无二的，它已完全不是为了演故事和抒情感而存在的剧中语言，而是场上符号，不是剧中语言而是场上语言。

具有程式性的传统“白口”是构成京剧表演特征的一个重要方面，可是，这类“白口”在现代戏和新编历史戏中因为要适应更为紧张的节奏而大多被当做早期皮黄的“遗形物”或者“糟粕”而被剔除，念白在表演空间中的功能和作用应该属于梅兰芳所说的与“思想改革”相对应的“技术改革”，而“技术改革”则是“在原则上应该让它保留下来”^②。这也因此形成了京剧舞台表演节奏与编剧理念和技法的变化。

传统的剧本是这样写的，也是通过这样的写本给角儿们留出巨大的演出空间的，遗憾的是，这样的程式性念白在现代戏中几乎已经完全消失，无论是编者还是观者，都似乎更倾向于认为这样的念白是“废话”，这主要是由于不了解京剧的传统。过于紧张的戏剧结构和过于想在有限演出时间以内讲述与话剧和电影容量相近的故事的雄心壮志，使得现代戏普遍存在着“紧”的观感。

更多的京剧甚至戏曲理论将表演特点论述为具有程式性，其实，在这个表演之中，是包括了“对白”这种特殊舞台讲话方式的，也就是说，传统京剧对白的内容和使用的形式均具有程式性。我们的理论认可这种程式性，但现实创作却没有对这一特点做最清醒的认识，所以，在没有掌握京剧舞台表演规律的情况下，现代戏也好，话剧加唱也罢，都将是理论与实践相脱节的产物。

尽管京剧已经具有了世界非物质文化遗产的堂皇背景，但却并没有因此更多地具有一个有希望的美妙前景，在众多悖离传统之后的沾沾自喜和貌似改革创新的自以为是中，传统念白功能性的缺失只是玉山将倾的一角。因为，我们的戏曲传统在面临理论与实践的双重冲击之时，总是表现出“不可思议的软弱与自卑”。^③

注释：

① 黄克保：《戏曲表演研究》，中国戏剧出版社，1992年版2页。

② 张颂甲：《“移步”而不“换形”——梅兰芳谈旧剧改革》，《人民日报》1949年11月3日。

③ 傅谨：《新中国戏剧史》，湖南美术出版社，2002年版1页。

(责任编辑 郑锦燕)