

# 从有意味的形式看中国戏曲之美学矛盾

——以京剧为例

吉凌

(新加坡国立大学 中文系,新加坡 117570)

**摘要:**英国形式主义美学家克莱夫·贝尔在《文艺》中提出的“有意味的形式就是一切艺术的共同本质”,根据形式与意味在审美经验中紧张关系,以京剧为例,分析这一美学原理在中国传统戏剧的体现及其带来的困惑与张力。

**关键词:**形式;意味;有意味的形式;京剧

**中图分类号:**I232 **文献标识码:**A **文章编号:**1671-5322(2010)04-0052-04

京剧是中国传统戏剧中流布最广,表现力最强,也最具代表性的剧种<sup>[1]</sup>。它产生于清末,繁荣于民国,继承、发展、变革、创新于当今;在短短两百年的时间里,从原来不起眼的地方小戏发展为如今的国剧,影响力之大,甚至超过了曾经统治中国近六百年的昆曲,并且仍然有巨大的发展空间。原因何在?我认为,京剧艺术符合“有意味的形式”这样一种自身存在矛盾的美学理论是其长盛不衰的一个重要原因。

20世纪克莱夫·贝尔(Clive Bell)在1914年出版的《文艺》一书中,给艺术下定义为“有意味的形式”(significant form)<sup>[2]</sup>,三十年代末,朱光潜先生将该书介绍到中国,80年代,该书有了中译本,“有意味的形式”遂成为美学界家喻户晓的一句名言<sup>[3]</sup>。尽管《艺术》一书旨在证明后印象主义绘画中各种形式的合理性,即线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式的关系,激发我们的审美感情;尽管该理论最终将陷入循环论证而无法自拔,但是我认为,这充满矛盾的观点,恰恰描述了当代京剧艺术发展的现状。

京剧艺术不是无源之水,无本之木,它从旧文化中发展而来,又经历了新文化的洗礼,当代京剧,这里并非仅仅指现代戏,而是所有现在还能活跃在舞台上的京剧。面临改革、创新浪潮的冲击,形式与意味,孰轻孰重?能不能改革?旧瓶装新酒还是新瓶装旧酒?这是当代京剧无法回避的问

题,也正是京剧的生命力之所在。

## 一、京剧之形式

京剧的表现形式涉及方方面面,总体来看,可以分为两个层次:第一是最基本的层面,也就是我们能看到能听到的外在形式,或可称为纯形式的层面。这种形式是人类共通的美学经验。第二个层面则是与意味密不可分的,理解这一层面的形式美,需要对京剧剧目的意味有深刻体会。由于其意味复杂而又紧密的关系,这一层面的形式,将在“有意味的形式”一节论述。

纯形式层面的表现依赖于京剧演出对观众感官的刺激。从视觉角度看,部分女性角色(正旦、闺门旦等)通过“贴鬓角”调整脸型,使之呈“瓜子”或“鹅蛋”型,通过粉彩勾勒出鲜明的蛾眉、杏眼、桃腮、樱唇等,使整个面容妩媚动人;而男性角色中的净(花脸)则利用极具质感的线条和强烈的颜色对比,制造出夺人眼球、摄人心魄的审美效果。可以说,脸谱就是线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式的关系,并且能够激发我们的审美感情。从听觉角度看,演唱者行腔过程中的各种技巧:落腔、甩腔、拖腔、小腔等等,以及与乐队的配合,同样是一种形式的美感刺激。

另外,中国戏剧具有的音乐舞蹈与故事情节相结合的特殊性质,如《霸王别姬》中的剑舞、《天女散花》中的水袖等,甚至是一些杂耍魔术都参

收稿日期:2010-08-30

作者简介:吉凌(1985-),女,江苏扬州人,新加坡国立大学中文系博士,研究方向:中国古典文学。

杂其中,如目连戏中的大部分内容。这些部分对于推动故事情节并没有直接的作用,几乎可有可无,它们只是披着戏剧(京剧和其他传统戏剧中都有,昆曲比较纯洁一些)的外衣,干着另外的勾当。这一部分纯形式的内容,一方面排挤故事情节所占的比重,使中国的戏剧呈现非整一性,另一方面又靠其形式美吸引观众,这一点在京剧中表现得尤为明显,矛盾也最为尖锐。早期京剧由于发展不成熟,受舞台道具限制,常常是抱着肚子傻唱,仅歌唱一项与戏剧内容争夺观众注意力,并且歌唱与故事发展同时进行,倒也相安无事。二十世纪初,齐如山提出“无声不歌,无动不舞”,大量舞蹈加入京剧中,尤其是梅兰芳的许多新戏,如《太真外传》、《洛神》等。接受上述美学体验,很大程度上并不要求观众对剧情有多少深刻的理解,这或许可以解释,何以老外同样可以在观看中国传统戏曲的过程中,获得审美享受。

形式美确实可以娱人耳目,尤其是舞蹈、杂耍等与剧情不甚相干的演出,但这些表演也使戏剧脱离了叙事线索而暂时停滞,这是否符合戏剧美学要求目前还在争论。如果套用西方戏剧原理,这自然不合适,但中国戏剧之所以能与希腊悲喜剧、印度梵剧并列为世界三种古老的戏剧,自然有它的独特之处。京剧之所以能够加入与剧情无关的纯形式的表演,是与它独特的意味密不可分的。

## 二、京剧之意味

京剧根植于中国传统戏剧,历史悠久;又借鉴多个剧种(昆、秦、徽、汉、梆子等),其意味深刻而丰富。同样,京剧的意味也包含两个层面:剧情层面和思想层面。从内容上看,京剧能够表现上下五千年的华夏文明史:能表现帝王将相,才子佳人、乃至贩夫走卒,能表现朝代兴衰、爱恨离合,甚至悬疑惊悚。从思想上看,京剧能够表现精忠报国、公正廉洁、以至于邻里和睦,能够表现君明臣贤、夫妻恩爱、以及父慈子孝等。真可谓尽表天下事,感悟人间情。京剧内容之广博、思想之深远,决定了其意味必然是深刻的。即一出戏、一折戏,乃至一个唱段所要表现的东西远远超过戏剧本身。同时,不同层面的意味又对应着不同的美学特质。

从剧情上看,受中国绘画的影响,京剧的意味具有空灵写意的虚拟特质。不少人认为写意是京剧形式,尤其是动作程式的特点<sup>[4-5]</sup>。其实不然,

京剧演员的每一个动作实则都是在模拟具体生活,都是有本可循、有章可依的,真正写意的,是京剧的意味。以《霸王别姬》为例。电影《霸王别姬》中,袁四爷批评段小楼在演霸王回营的时候只走了五步,按往例应该走七步。从形式上看,五步与七步区别并不大,后排的观众也许根本不会注意到,外行更不会意识到有这个区别存在。但袁四爷是老戏迷,他深刻领会到了这出戏的意味:霸王战败回营,心事沉重,八千子弟兵俱已散尽,又累虞姬被困垓下,故而步履踟蹰,五步则显轻佻,七步方见凝重。五步与七步是意味上的区别,而不仅仅是程式上的不同。换句话说,只有当大势已去,英雄无计的意味渲染透彻,动作程式的区别才有意义。另外,京剧中很多著名的剧目以表现梦境为主要内容。在西方看来,要表现场景的交替转换,似乎只有电影剪辑方能胜任。但是中国传统戏曲做到了。惊梦(昆曲)、痴梦(京昆)等,当然,首先是利用形式,将这种游离于虚实之间的意味成功地传达给了观众。而这意味,显然并不写实,而是空灵写意的;在现实中,难以找到明确的投射对象。

不同于希腊悲剧对于命运的慨叹,京剧受中国传统哲学影响,将美的最高境界规定为善。即观众从戏剧中得到的,不仅仅是戏剧作为一个故事,或悲或喜的内涵,更重要的,是一种善的、美好的心理暗示。如包公,舞台上最常出现、最受欢迎的人物之一。他相貌奇特,面如锅底,漆黑一片,比之粉面小生,几乎是丑不堪言;他唱词质朴无文,平白易懂,比起白面书生,完全是下里巴人。这样的人能赢得观众,就在于他是正义的化身,他代表了善,也就被理所应当地认为是美的。一张黑脸的背后,是清明廉洁,是奉公执法,是不畏强权,是除暴安良,是扶危救苦,是公平公正……一个官员身上所应该具备的善行,几乎都包括了。善即美不仅体现在人物形象上,更多的,还表现在戏剧情节的大团圆结局。以《玉堂春》为例。该戏最后一出为《三堂会审》,又名“满堂红”,即演员(王景龙、潘必正、刘秉义、苏三)全部穿红衣,布景道具也全为红色。该戏约一小时四十五分钟,一般而言,观众如此长时间地盯着一团红色,尤其戏院效果之下,舞台明看台暗,观众除了看舞台,别无选择,很可能产生审美疲劳,至少是视觉疲劳。但此戏长演不衰,更作为应节戏反复出现,是因为该戏满足了一般观众的审美心理——大团

圆的结局才是美的。满堂红之中,包裹的是天道昭昭,沉冤得雪;含情脉脉,情人相见,甚至还隐含了浪子回头、夫妻团圆的美好祝愿。红色在这里,不但没有让人厌烦,反而被认为是增添了喜庆的气氛。《三堂会审》带给观众的,不仅是形式的美,内容的美,更是一种难以言明的悠远的美好意味,或者说,观众更注重的,是那个喜庆的情感点,而不是整个故事本身。

将中国传统戏曲的意味放在西方戏剧的背景上进行比较,其特殊的“有意味”或许更能凸显。不同于歌剧,专注于对歌乐和器乐技巧的执着追求;京剧的确实实在在的讲述了一个故事,哪怕只是破碎的片段。内容,尽管有时被形式挤占了空间,但从来都是不可或缺的。并且,对于同一文化基壤中的观众而言,对于同一出剧目意味的相同体验,是其获取文化认同、身份认同的手段之一。同时,中国戏曲又并不强调对真实生活的刻意模仿,再现和模仿的理论并不能解释中国戏曲的发生。更多的情况下,演员是在抒情,但这种抒情并不同于话剧中大段的独白,如哈姆雷特向观众展示的内心世界。因为在舞台演出中,完全没有所谓三一律的概念。京剧的故事可以突破舞台本身的界限,横亘古今,跨越时空。在传统戏曲的舞台上,真实性是不被关注的,或者说,是被悬置的。

总体而言,京剧不追求故事的曲折离奇,矛盾的尖锐对立,而是靠写意的意味传达悠远的情感,表达深刻的含义。京剧意味上的抒情特点,使得其故事并不一定紧凑连贯,这给纯形式的表演留下了足够的空间。观众的审美习惯已经能够接受故事进程暂停,先欣赏一段歌舞、杂耍甚至是魔术,之后再回到剧情中去。

### 三、京剧——有意味的形式及其矛盾

京剧的意味包罗万象,却是通过形式表现出来的。

行当与程式,是京剧艺术中不可变的形式,但又是意味的形式。不同于西方戏剧的极力追求真实感,京剧演员在塑造人物的时候,首先讲究的是规矩。要清楚地明白自己扮演的脚色属于哪一个行当。生、旦、净、末、丑,绝不能混淆。行当通过服饰、化妆、行头等表现。什么样的行当穿什么衣服,化什么妆,用什么兵器是不能随意变动的。有所谓“宁穿破,不穿错”之说。不仅粗的行当分类不能错,在每个行当中,还有细的分类,也是丝

毫不可变动。如旦行青衣,表现的多是有德行的年轻妇女,她们面容姣好,声音甜美,但在舞台上的服饰,仅是一袭青衣(黑色或深蓝色),再无其它装饰。如果说要追求舞台的美感效果,破衣显然不能穿,青衣也并不美,很明显,服饰在这里受到行当的限制,而行当的划分标准,则是意味。青衣是年轻的有德行的妇女,她们早年的遭遇往往十分悲惨,如《三娘教子》中的王春娥,《六月雪》里的窦娥,《荒山泪》中的张氏等;她们贫困的境况要求演员必须穿青衣,而她们德行也不允许演员打扮得过于花枝招展、珠光宝气。这里,京剧的意味规定了演员的行当,从而也规定了演员的服饰,即意味规定了形式。

不过,有的时候,意味又会让位于形式。比如哭,在京剧舞台上的表演,仅仅是衣袖拭泪状,演员不可能真哭。京剧演员张火丁在演出祥林嫂《绝路问苍天》一出时,谈到自己的亲身体会,如果太入戏,在舞台上一把眼泪,一把鼻涕,脸上的妆就完全冲花了,嗓子也冲淡了,没法唱戏了,给观众的,也不是美的享受(央视《东方之子》张火丁采访记录)。祥林嫂虽是悲剧,但悲剧的最高境界是净化人的心灵,而不是骗取同情的眼泪,更不是机械地模拟现实。所以,这里形式美使得悲剧的意味不能完整的表现出来。又如《穆柯寨》中的穆桂英,属刀马旦,在小说《杨家将》中,为凸显其出身草莽,斗战好勇,用的是大刀;但在舞台上,为了追求穆桂英既英勇善战,又婀娜多姿的艺术效果,改用了花枪。此处,很显然,舞台造型的美感起了主导作用。祥林嫂和穆桂英虽然是已经演员打磨过的成功案例,但或多或少体现出戏曲舞台上形式与意味的紧密关系。可以想象,如果祥林嫂的表象完全滑向悲剧意味的一侧,则观众得到的将只是一个底层人物的哭诉,而并非审美的享受。同样,如果还原小说中穆桂英的形象于舞台之上,观众看到的,也只是一个挥舞着大刀的、可笑的鲁莽女人,毫无美感可言。所以,在某些情况下,意味又会被牺牲以成全形式的美感。

八十年代以来,国人创新意识不断增强,而程式——京剧中旧形式的代表,也颇受争议。有人就公然喊出走出程式方是京剧的出路<sup>[5]</sup>。程式是几代京剧演员积累、传承下来的,可以说,经过了相当长的时间考验,至今仍然是初学者的敲门砖,即使名角大家也丝毫不敢马虎。京剧程式的

确有以一当十的特点,但这并不意味着程式仅仅是内涵贫乏的形式而已。程式是高度浓缩的形象化意味。一桌两椅代表室内布景,三四步走遍天下,七八人百万雄兵;欢快喜悦用西皮流水,悲凉苦痛用反二黄慢板等等。没有了程式,京剧也就失去了自身的特质,与西方歌剧没什么区别了。不难看出,程式的背后有深刻的意味支撑,它本身已经成为故事内容的一部分,它是京剧除了唱、念以外的另一套自成体系的话语,一套被观众认可的话语体系。

京剧的程式要通过唱、念、做、打(表)来体现。程式是不可变的,但是,唱、念、做、打(表)落实到具体演员身上,又是灵活可变的。这一点,可以从两方面看:首先,好的京剧演员必须“学得死,演得活”。“学得死”是说程式规范一定要牢牢记住,不可出错;“演得活”则要求演员根据具体的人物不同,揣摩其心思,塑造其特有的形象。当然,这一切都必须在程式规范之内,亦如中国传统诗歌之戴着镣铐跳舞。不过,可变的唱、念、做、打(表)依然不能脱离意味。如今京剧界,出现了一种不顾意味而只求形式的倾向,如不考虑自己所扮演的身份,一味卖嗓子,显功夫以吸引观众。以《西厢记》为例,如果剧中红娘的嗓音盖过了崔莺莺,显然就是主次颠倒,脱离戏剧。这样

发展下去,很容易走进死胡同。

形式与意味,始终处于相互体现又相互规定的矛盾两极。如果传统戏曲朝着任何一个极端发展而漠视另一个极端,最终则难逃脱离戏曲本体的厄运。原因有二:首先,如果戏曲一味追求形式美而忽略意味的充实,就会成为歌舞剧;如果戏曲执着于意味之真实而不顾形式的美感,则会变作西方话剧,这两者,都不是传统戏曲本来的面目。或者说,将传统戏曲强行纳入西方戏剧的框架内,将导致其最终的消亡。其次,辩证法认为,事物的存在发展在于其内部存在矛盾的两个方面,这两方的相互斗争与制约,才是事物发展变化的动力,一旦矛盾消失,表面上看,事物处于一种完美的境界,而实际上,则是僵化的。京剧形式与意味之间相互依存、相互矛盾,又相互促进的关系给予了它足够的发展空间和鲜活的生命力。完美的东西是不可更改的,静态的最终会变成僵死的。而京剧,由于其内部自身存在不会消亡的矛盾——形式与意味的矛盾,将永远处于调整、改进、变革的发展之中。这也是京剧的魅力、活力所在。这种矛盾,一方面制约戏曲本身朝着任何一个极端发展,另一方面,又是戏曲本身不断追求完善的原动力和制衡点。而演员和观众的共同追求就是形式美和意味善的绝佳平衡位置。

#### 参考文献:

- [1] 董健. 戏剧艺术十五讲[M]. 北京:北京大学出版社,2004:163.
- [2] 克莱夫·贝尔. 艺术[M]. 薛华译. 南京:江苏教育出版社,2005:4.
- [3] 朱良志. 美学十五讲[M]. 北京:北京大学出版社,2006:248-249.
- [4] 骆正. 中国京剧十二讲[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2004:18.
- [5] 凌继尧,张燕. 美学与艺术鉴赏[M]. 上海:上海人民出版社,2001:451-453.
- [6] 盛唐. 戏曲,从程式中走出![N]. 厦门商报,1999-07-22.

## Analysis of the Aesthetical Contradiction in Temporary Peking Opera from the Theory of Significant Form

Ji Ling

(Department of Chinese Studies, National University of Singapore, Singapore 117570)

**Abstract:** As British formalist aesthetist Clive Bell held in his work *Art*, 'significant form' is the common essence of all art. The following essay is based on the expression of form and significance in Peking Opera of the contemporary ear, yet, the connection and construction between each other, in order to analyse the aesthetical contradiction of it.

**Keywords:** form; significance; significant form; Peking Opera

(责任编辑:李开玲;校对:李 军)