

文章编号:1003-9104(2009)04-0173-04

惠山手捏戏文的捏塑特征*

——从与昆曲的关联分析

张文珺

(南京艺术学院 人文学院,江苏 南京 210013)

摘 要:无锡惠山手捏戏文运用了昆曲“以虚拟实、以简代繁、以神传情”的艺术技巧,根据泥塑的特点,将剧情进行概括,以最富于代表性的情节和人物动作来反映整出戏的主要内容,达到以少胜多、形简意赅的艺术效果,形成独特的艺术表现技法。

关键词:手捏戏文;昆曲;捏塑;表演;艺术形式;戏曲艺术;造型

中图分类号:J825

文献标识码:A

The Characteristics of the Clay Figure Molding of the Clay Sculpture Language in Huishan

—Analysis From the Relation Between the Language of the Clay Sculpture and Kunqu opera

ZHANG Wen-jun

无锡惠山戏出泥塑是以手捏为主,故又称手捏戏文,根据戏文的捏塑、模印和装配特点,分为“捏段镶手”和“印段镶手”。“捏段镶手”的戏文除头部模制外,躯体、手足、衣冠都是捏出来的;“印段镶手”的戏文,头和身段都是印制的,手和零件即道具是手控制的,俗称“板戏”。从整体上看,二者是大体一致的,“也就是先将人物分成头部、四肢和躯干、衣袍等,然后再装配起来,或者一部分、一部分地边做边装。”^[1]

手捏戏文运用了戏曲“以虚拟实、以简代繁、以神传情”的艺术技巧,根据泥塑的特点,将剧情进行提炼,以最富于代表性的情节和人物动作来反映整出戏的主要内容,达到以少胜多、形简意赅的艺术效果。“人物的形体塑造,既不是用堆泥法‘堆’起来的,也不是用切块法‘切’出来的,而是分部位做成‘零件’之后再‘装配’起来的”^[2],它是模印与手捏的结合。一般先做人物头部,泥人面部大多用预制好了的不同类型人物的面模翻制(如图1),复制出来后,艺人根据需要再行加

工,在眼鼻等五官上用竹签压一压、挑一挑,使人物表情更加生动。艺人们特别注重人物的面部神情,称之为“开相”。然后添加不同的冠帽、发饰,再插上不同人物性质的头饰。接着捏四肢和身体,控制顺序为“从下到上,由里到外”,即先从下部两足到腹部、胸部朝上做,这样容易掌握人物的比例和动态。两足捏完后,再捏裤和裙,然后为这些泥塑人物“穿戴”衣袍,并压出程式化的衣纹。人物的双臂是捏好以后再镶嵌到身体上的。最后添置衣饰和道具,十分精致、细致。手捏戏文是从脚到头、由里到外、层层包裹、搓搓捏捏,最后“捏势子”。有经验的老艺人常常在最后一捏中,使人物形象达到惟妙惟肖。张道一先生说:“它是一种组合法,这个过程,很简练。先做两条腿,然后呢做一块泥巴饼,把它包起来,就把这两条腿合在一起,就变成了古代的那个裙靠。”这一“包”、“裹”,泥人的下半身就大体出来了。这里将紧扣“捏”与“戏”(昆曲)二字,结合昆曲表演中的动作、神态、服饰等方面的特点,探寻

* 基金项目:本论文为国家“211工程”三期“艺术学理论创新与应用研究”项目阶段性成果之一。

作者简介:张文珺(1981—),女,汉,江苏南京人,设计艺术学硕士,南京艺术学院人文学院文化遗产系讲师。研究方向:民间艺术研究,非物质文化遗产保护研究,艺术原理。

在泥坯捏塑上表现昆曲戏文的技艺特征。



图1 面模

1、手势

手势动作是戏曲身段中很重要的组成部分。昆曲演出中,按照角色需要运用不同的手势配合眼、身、步来表达人物的思想感情。不同人物性格配有不同的手势运用方法。演员以细致的手势动作表现人物的内心世界和个性特征。在某些不能用语言表达的情节上,手的动势更是无声的语言。在手捏戏文中,艺人们也很注意描摹戏曲表演中的“手形”,总结出“捏手三种”:兰花指、水袖、男手。以兰花指为例,对它的塑造符合舞台上对旦角出手要秀美、柔和的要求,以表现少女妩媚的手。其捏制过程如下:(如图2)



图2 ①搓泥成两端粗细不一的泥条,自细端摘去泥头形成掌面;②捏出手掌及腕部形状,扳分出虎口;③捏出大拇指,将整虎口及掌形;④捏尖掌面,以表现少女手的纤细;⑤对剪掌面中心,即剪出中指、无名指指缝;⑥先剪出无名指与小指,再剪出食指与中指;⑦扳整手指,捏整手腕;⑧扳整手腕定势。

舞台上,手指不但要结合行当的年龄、性格应用,更要结合人物的情绪来表演才有艺术魅力。手捏戏文在泥坯捏塑上也着重反映这种情绪。如兰花指中对“恨指”的塑造。在手捏戏文《义妖记——断桥》(如图3)中可以看到,许仙为法海所惑,以为白素贞是妖孽,故避之惟恐不及。小青怜惜素贞,怒责许仙,将其推倒在地欲斩而后快。只见小青兰花指有力地指出,手腕挑起,食指使劲上翘并指向许仙,呈现杏目怒睁,“恨”的情绪贯穿全身。而白素贞的情绪单用“恨指”不足以表现。白素贞嗔怪许仙薄情,心中又难以割舍,面对小青的不快和许仙的惊恐,还要居中安抚,只见其手指出时前紧后缓,不如小青“恨指”般有力,食指尖指出时顺势向下滑,表现了她对许仙表面责怪而内心深爱的感情。

2、步法

昆曲中非常重视丑角戏,剧目多,表演上很有特色,塑造了面目众多、形象生动的戏剧人物。这些“小人物”形象,“舞蹈性”很强,文的指手化脚,武的蹿跳蹦纵;毕恭毕敬、端端正正



图3 手捏戏文《义妖记—断桥》



图4 昆曲《义妖记—断桥》

坐着不动的,可说绝无仅有。”^[3]其手舞足蹈、生动灵活的身段动作为惠山的泥塑艺人们吸收,表现在作品中。正像中国工艺美术大师喻湘涟说:“那昆丑的舞蹈动作多,他缩头缩颈缩腰,特别会跳动;而京丑呢,亮相动作比较多,亮相的姿态与昆丑又不同……所以得抓住他们表演的特色。”

昆丑身段动作在技巧上具有“动作小”和“小动作”的特点。“动作小”是指丑角的一举一动,不能大尺寸,而要以小尺寸的动作来表演使观众感觉其紧俏灵活、轻便敏捷。“小动作”是指昆曲表演中注意运用一些从生活中提炼出的人物动作的小细节,有助于刻划人物性格。如《十五贯》里的娄阿鼠,往往打起“穷结”(昆丑身段),用下巴频频擦肩头,表现其游手好闲、心术不正的精神面貌。在戏曲表演中有句话——“脚底下有功夫,身段动作就好看”,这里的“脚底下”指的是步法。昆丑表演中很注意“脚底下”的功夫,光步法就包括蹲脚、贴脚、拐脚、踢脚、笃脚、踏步、斜步、踩步、商羊步、矮步、醉步、瞎子步、不倒翁步等程式,生动地塑造了“小人物”们滑稽、风趣的性格形象。

手捏戏文中,艺人们也特别注意对昆丑步法的塑造。如手捏戏文《十五贯——访鼠测字》中对娄阿鼠形象中的“丁字步”的塑造。昆丑丁字步,指丑角穿褶子、茶衣的,站立时不可正向台前,一般总是身子微带偏侧。如身子向左,左脚在前带

斜,右脚在后带横,成丁字式。身子向右则反之。艺人在捏制娄阿鼠步法的过程中,以“扳”的手法扳出膝部、扳整脚势,捏合双腿后,扳整双腿姿势,所呈现的娄阿鼠一足弯曲在前,呈“蹲脚”,一足弯曲在后,屈曲虚坐,双脚踏丁字步;腰胯微松,背微挺,缩颈、耸肩,两臂屈曲稍收拢,夹在两肋,手背向前,五指无力下垂,有似死鼠爪。(如图5)人物形象抓住了昆丑“缩手缩脚”的动作特点,脚下轻捷与上身松垮的鲜明对比,一幅轻佻、不正派的姿态,使娄阿鼠“心虚、狡诈”的形象活灵活现。



图5 手捏戏文《十五贯—访鼠测字》

3、袍边

昆曲具有载歌载舞的表演性质。在昆曲表演中,以舞姿来配合词曲的演唱,表现一段情节、完成一个故事,使观众在一种空灵虚幻、虚实相生的戏曲情境中,最大限度地发挥其能动性,观众的想象力也被最大程度地激活。可见,昆曲对舞蹈的依附情有独钟。其中,昆曲服装直接关系到整个舞台的戏剧效果,它不仅对人物形象的塑造有着直观作用,更重要的是它在帮助舞蹈、暗示环境、辅助表演、表现人物情绪方面有着不容忽视的重要作用。

昆曲戏衣的面料以绸缎为主,适应其表演中可舞性的特征,同时,配合人物的身段动作,显示出一种飘逸与动感。在手捏戏文中,泥塑艺人们也很注意塑造这种飘逸与动感。如



图6 捏边



图7 包绕内裙

对人物戏服袍边的处理,强调“边薄中厚,下薄上厚”,袍边做得愈薄、愈整齐,人物的衣着愈能表现出舞台上飘动潇洒的感觉。具体来说:先拍扁泥条,捏薄泥片边(图6),然后将泥片包于已做好的人物两腿或内裙之外(手捏戏文的层层包裹)(图7),再推整袍身或罩衫。

在戏文人物袍边的处理上,艺人为更好地表现人物的动态——舞台上戏服随舞飘动之感,常用到“挑”的手法,如挑袍下摆。所谓“挑”,即“手指或指甲拨泥,加强神情、动势或便于安装零件;格子拨动动态细微、指甲不便拨动处。”^[4]艺人还以“挑”的手法表现昆曲舞台上旦角压步、碎步的步法动作,挑起裙摆,挑罩衫下摆,表现了古代妇女的“轻移莲步”。(图8)



图8 挑裙摆

“惠山手捏戏文”的题材和造型都来自戏剧演出,是有所本的^[5],早期的手捏戏

文是对昆曲舞台表演的再现,手捏艺人在细腻控制人物的一伸手一抬腿间,结合材质的特点,总结了一套创作要诀:“搭搭满,细细减;去中心,化边口,以一当十留弯头”。“搭搭”是无锡的一句俗语,意为“处处”,“满”就是“丰满”、“饱满”的意思。所谓“搭搭满”,就是在进行泥人造型时,一般都十分讲究形象的丰满、完整。圆浑的体态、挺括的线条,处处都显得饱满、朴实,让人看得舒服。同时在造型用泥上要充足有余外。“细细减”,是指在一件泥人作品的创作过程中,一般都要利用泥的固有特性,趁着泥在半干半湿的时候,用手或工具将作品原件细细地、一步一步地进行削减、修改。如手捏中的“推”,“是把包上去的泥片一层层地推出相应结构”^[5];而“捋”则是用手“更细腻的抹去光洁表层”^[5]。“细细减”有如中国画创作的“大处落墨,小处收拾”,强调逐渐减弱,并非一次到位。“减”的同时也有“夸”。由于泥人本身体积比较小,因此,艺人们比较注重变形,强调“放头、缩手、去颈根”,即缩减臂颈,夸大头部,目的是争取在有限的体积内因头部的放大而便于刻画面部表情,使作品更加丰富,产生“短里见长,小中见大”的视觉效果。“去中心,化边口,以一当十留弯头”是对衣纹处理的诀窍。人物身体中间衣纹要少,多了不仅破坏整体效果,也会影响上彩用笔;袖口、裙边、裤口边这些有边口的地方,要注意处理衣纹,衣褶不宜过多,强化装饰效果;在臂、肘、膝等结构转折处要留出“弯头”,即以一两、两条流畅的弧线表现出衣

褶转折。

以上以昆曲舞台表演为视点,探求手捏戏文的手捏工艺过程、基本造型方法、操作要领、具体手捏技法及艺人长期累积师徒相传的捏制要诀,并以昆曲表演中的具体身段动作为例,分析手捏戏文在泥坯捏塑上的表现技法和制作工艺,从中不难归纳出手捏戏文泥坯捏塑的技法特性,即手捏味、规范性、灵活性。

1、手捏味

手捏戏文的塑造技法是以捏为主体,有机地组织、配合其他规范动作进行人物塑造,因此具有独特的手捏味。以手捏为主的技法,不像雕塑可以把泥巴加加减减,而必须把一块泥巴从下而上,搓搓捏捏,由里到外,敲敲拍拍,分段组合,最后来一手“捏势”,不然的话,就得重新再捏了。“如果用数学来比喻,虽然不十分贴切,但总能说明一些问题:雕刻是减法,塑是加法,捏则是加减乘除混合法。”^[6]手捏戏文中形象的体、线、面强调一次成型,捏下去是什么效果就是什么效果,“这与书法艺术线条是用毛笔一笔一笔画写的,而后不能再作修改,要求心手双畅的道理是一样的。”^[7]成功的手捏戏文是艺人心手高度的合作。

手捏戏文的独特手捏味还有一个不可缺少的原因,即它的土质好,具有好的粘性,更有韧性,湿时不下塌,干后不裂缝,为手捏提供了得天独厚的自然条件。

2、规范性

上文中所论述的手捏戏文的手捏工艺过程、基本造型方法等操作要领,是手捏技法的规范要求,也可以说是程式要求。“‘程式化’乃创作经验丰富至极的历史必然,意味着自成一家体系的确立”^[4],有如戏曲中“唱念做打”的程式成为不同流派的艺术标准,手捏戏文在泥坯捏塑上的规范要求,成为确立其艺术标准的基石。

手捏戏文捏的是“戏”,角色、动态、服饰以追摹戏曲舞台表演为要点,因此,可以说,手捏技法的规范要求与戏曲表演的程式有很大联系。戏曲中不同行当的体态特征、表演特点反映在手捏技法上,每个行当都有其基本要求。如生角的脸长方而丰满,旦角是圆润的瓜子脸,净角是饱满的风字脸,丑角是由字脸等。再比如说做仕女,就要掌握她的腰部特点,做武将就要掌握武将的力度,英雄一般舞台上都要垫肩,他那威武的感觉就出来了,所谓“将军肚、美女腰、小儿腿、老人背”,与昆曲联系,取材昆曲表演的手捏戏文,人物动态内敛含蓄,这都是经过老艺人一代一代地传下来,提炼起来的一种方法。

3、灵活性

手捏戏文独特的捏塑方法,使其在技法上具有很大的灵活性与随意性,更能提高艺人创作的自由度——无拘无束,放得开,收得拢,可以捏制各种戏曲人物形象。艺人们信手捏来,搓搓捏捏就有型,敲敲拍拍就有面,一掐一擀就有纹,一扳一扭就有势。如艺人“捏势”,张道一先生这样说:“最后一个

身子全搞好了,都是立正的、呆板的,第二步来传伸,找它(手捏泥人)的特点、味道。手一弯、腿一别,有了动作了,因为那个泥巴是软的。惠山泥人关键在第二步……艺人水平的高低不在前一段,在后一段(捏势)。”在造型上,它可以不受模子的限制,根据不同人物、不同内容的需要,作出许多构图形式,进行任意变化。老艺人常说:“光死做没有用的,不动脑筋地做是没有出息的,做到哪里要想到哪里。”灵巧的手捏泥人是雕塑的手法无法达到的,“用捏的手法处理衣纹最大的特点是随动势起伏,边包边用折、捏、挤的方法将衣裙泥往外推出。”从中不难得出这样的结论:手捏技法的灵活性不仅得益于其土质的可塑性,同时,与其分段组合的捏制手法也有很大的联系。

“手捏戏文的‘捏段镶手’和‘印段镶手’虽然带有惠山泥人的特点,但毕竟是属于‘程式’的,最意味的是在这程式之上的特殊处理——也就是在类型化的基础上突出了个性。同样的脸型或手式,经过艺人的捏、拉、挑、剪等,变成了一人一个样,样样不同”^[8],这种处理方法就像梅兰芳唱戏强调“死腔活唱味儿长”,非常灵活地解决了“程式”(死腔)与“个性”(活唱)的辩证关系。

惠山手捏戏文是随着昆曲在江南的流行而发展起来的。惠山的泥塑艺人们结合戏曲舞台表演的特点,在泥坯捏塑上,力求传神表达戏曲表演中最具戏韵的程式动作、人物亮相。同时,昆曲舞台上歌舞抒情、以形写神的表演风格,演员赏心悦目的形体身段表演,舞蹈化、韵律化的动作也影响着泥塑艺人创作中的审美感知,他们利用惠山泥的可塑性,以捏为主进行创作,形成了惠山手捏戏文特有的捏塑特征。

(责任编辑:郭妍琳)

参考文献:

- [1]张道一.惠山忆旧——古城·泥人·艺师[A].惠山泥人(第一册)[C].长春:吉林美术出版社,2005.24.
- [2]张道一.巧捏春泥寄乡情[A].惠山泥人(第一册)[C].长春:吉林美术出版社,2005.33.
- [3]华传浩.我演昆丑[M].上海:上海文艺出版社,1978.19.
- [4]捏塑十八法[A].惠山泥人(第二册)[C].长春:吉林美术出版社,2005.28.
- [5]捏塑手法[A].惠山泥人(第二册)[C].长春:吉林美术出版社,2005.41.
- [6]喻湘涟.惠山手捏戏文的特色[A].惠山泥人(第一册)[C].长春:吉林美术出版社,2005.62.
- [7]喻湘涟.惠山手捏泥人的技法特征[J].中国民间工艺,1988,(6):138.
- [8]张道一.由惠山泥人想起“瞎子阿炳”[A].惠山泥人(第一册)[C].长春:吉林美术出版社,2005.43.