

分类号^{注1}: _____ 密级^{注2}: _____
UDC^{注3}: _____ 学号^{注4}: M1202303

南京艺术学院

硕士学位论文

论京剧武生对中国古典舞男性角色塑造的影响

研究生姓名: 霍蓓

导师姓名: 刘建 教授

申请学位级别 硕士学位 学科专业名称 音乐与舞蹈学

论文提交日期 20 年 月 日 论文答辩日期 2015 年 6 月 4 日

学位授予单位 南京艺术学院 学位授予日期 20 年 月

答辩委员会主席 _____ 评 阅 人 _____

2015 年 6 月 10 日

南京艺术学院研究生学位论文独创性声明和使用授权书

独 创 性 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行研究工作取得的研究成果。本人声明：除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表的或撰写过研究成果，也不包含其他人为获得南京艺术学院或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：

签字日期： 年 月 日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解南京艺术学院有关保留、使用学位论文的规定，即南京艺术学院有权保留并向国家有关部门或机构送交本院博士、硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权南京艺术学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

学位论文作者签名：

导师签名：

签字日期： 年 月 日

签字日期： 年 月 日

目录

中文摘要.....	4
Abstract.....	5
绪论.....	6
一、研究的目的与意义.....	6
二、文献综述.....	7
三、研究方法.....	7
第一章 中国古典舞与京剧.....	9
第一节 深厚的历史渊源.....	9
第二节 京剧分类与武生行当.....	9
第三节 中国古典舞的的形成.....	10
第四节 多模态话语媒介系统及其在京剧和古典舞中的差异	11
第二章 京剧武生多模态表演对中国古典舞训练中的体现	12
第一节 京剧武生多模态表演.....	12
第二节 武生多模态表演在中国古典舞男性角色中的体现	18
第三章 京剧武生与中国古典舞男性角色塑造	22
第一节 中国古典舞男性形象的塑造.....	22
第二节 中国古典舞男性性格的刻画.....	24
结语.....	26
致 谢.....	27
作者简介.....	28

中文摘要

中国古典舞形成于新中国成立以后50年代初期，舞蹈工作者为发展、创新民族舞蹈艺术，从蕴藏丰富的中国戏曲表演中提取舞蹈素材，借鉴中华武术中的形态，进行了研究、整理、提炼，并参考芭蕾训练方法等，建立起一套中国古典舞教材。当时中国古典舞经历了从无到有的过程，采用中国传统戏曲的训练方法，并从中整理出一套教材，借用了戏曲中的舞蹈程式动作，整理出武生等行当的动作素材。所以，在中国古典舞的基本功训练，技术技巧都离不开京剧武生中的动作。比如古典舞的手位、步法，跳转翻等技巧和后来的“身韵”都直接或间接来自武生的舞蹈。另外，在中国古典舞剧目中，很多中国古典舞剧目的题材选择、人物形象和动作语汇也与京剧武生相关。

目前，对于京剧武生中的表演和中国古典舞男性角色塑造的关系研究尚属薄弱。本文将从舞蹈身体语言学的视角，从两者的多模态的构成方式来进行比较研究，并巩固中国古典舞舞蹈身体语源的一个支流。

关键词：京剧武生 中国古典舞男性角色 多模态话语媒介系统 舞蹈身体语源

Abstract

Chinese classical dance formed after the founding of new China, the early 50 s workers for the development, innovation, national dance art, dance dance extracted from rich Chinese opera performances, refer to form of Chinese wushu, is studied, sorting, refining, and refer to ballet training methods, etc., set up a teaching material of Chinese classical dance. At that time, the process of Chinese classical dance has experienced from scratch, USES the training method of Chinese traditional opera, and to sort out a set of teaching material, borrowed from the drama of the dance movements, such as sorting out my business stuff. So, in the Chinese classical dance training basic skills, technical skills is inseparable from the Beijing Opera in my actions. Such as classical dance hand, footwork, jump over such skills and then the body charm has directly or indirectly from my dance. In addition, in the Chinese classical dance drama, a lot of Chinese classical ballet objective act of subject selection, characters and vocabulary related to my Beijing Opera.

At present, for the Peking Opera performances and Chinese classical dance male role model in my relationship is weak. This article from the perspective of linguistics, dance body from both to a comparative study of multimodal formations, and consolidate a tributary of Chinese classical dance body languages.

Key words: My Beijing Opera Chinese classical dance male role medium of multimodal discourse system The dance body languages

绪论

一、研究的目的是意义

由于中国古典舞的形成初期，采用了中国传统戏曲的训练方法，如基本功训练方法、动作固定组合、刀枪剑戟道具的运用方式套路以及剧目中的动作语汇，这些都是直接或间接来源京剧武生中的舞蹈动作。所以，本文主要研究京剧武生中多模态表演方式对中国古典舞男子舞蹈的影响、以及人物形象塑造和性格刻画。在语言学中，每一种符号就代表一种模态，如语言本身这个现象可以分解成语言学方面，词汇学方面，语用学方面，语义学方面，风格性方面，这些共同组成了一个语言实体。所以就按照各个不同的领域之中的方法进行统一，然后按照不同的学科领域直接的方法加以处理。当人们说符号学是有关记号系统，记号过程、意指关系、推论关系的研究，是文化逻辑和普遍语言学时，就是腔调某种统一的符号学方法用于不同文化现象或者学科之中，所以，符号学的生命力既不能建立在它的自然地学术思想史上，也不能建立在某一先成的学科，这就要维持多元化的方法论。^[1]所以，在多模态话语媒介中，每个模态或者符号之间都是相互关联、相互作用的。这种多模态的媒介系统包含五个层面：文化层面、语言层面、意义层面、媒介层面和形式层面，在京剧武生和中国古典舞男性角色研究当中具有重大的价值。

研究意义：目前国内学者尚未有从京剧武生表演的角度来研究古典舞男子舞蹈，所以，本文从这个角度来进行深入探究，填补了古典舞研究领域的空白。另外，本文针对京剧武生对中国古典舞男角色的影响进行研究，对中国古典舞男子舞蹈的创作具有重要的理论价值与实践意义。

首先，在理论意义方面，京剧是戏曲中的国粹，武生行当具有唱、念、做、打多种模态的表演特征，做和打与男子古典舞表演直接相关。本文从京剧武生多模态的角度进行分析，归纳出多种模态的武生表演形式，并找出与古典舞男子舞蹈相关模态，这对中国古典舞男子舞蹈的研究具有理论意义。

其次，在实践方面。本文归纳总结京剧武生表演中的舞蹈程式，深入探究武生舞蹈表演对古典舞男子舞蹈的影响，如毯子功，把子功、技术技巧表演对男子古典舞动作的影响，从而找出武生表演对中国古典舞男子人物形象塑造和人物性格刻画的方式，这对现今男子古典舞的创作具有实践意义。

^[1]参见李幼燕. 理论符号学导论[M]. 京华出版社. 2009(01): 98

二、文献综述

本人在资料收集、文献整理研究过程中，看到目前国内很多专家学者对于京剧中的武生行当进行了深入的探究，并取得了丰富的研究成果。这些文献资料主要是从京剧武生的表演艺术入手，探索京剧武生的表演特征。比如周龙论著的《中国戏曲史》一书中，从中国戏曲的历史渊源出发，追溯了戏曲的表演的渊源，从原始歌舞到明清戏曲的来龙去脉，有了较为完整的研究。余汉东编著的《中国戏曲表演艺术词典》一书中，关于京剧武生做和打的舞蹈动作程式，舞蹈表演身段和身法、技术技巧和把子功武打程式进行详细介绍，还有京剧表演的服饰道具、舞美等的分析。为本文研究提供了大量的理论依据。同时，还参考借鉴了《试论京剧武生表演艺术》、《武戏文唱”与京剧武生艺术》、《京剧武生表演艺术赏析》、《京剧武生概谈》等相关论文。

在中国古典舞的资料收集方面，国内很多舞蹈学者专家，对其有着深入的探索研究，并取得了丰富的成果。在戏曲舞蹈与中国古典舞的结合方面，李正一、郅大昆、朱清源主编的《中国古典舞教学体系发展史》一书中，详细讲述了在上世纪 50 年代，中国古典舞如何从戏曲中脱胎，北京舞蹈学院的专家学者如何从实践中走过了艰苦历程，深入研究了中国古典舞形成的过程，以及中国古典舞身韵产生的原因，为本文进一步研究提供了学术参考。同时，还参考了相关论文，如《论中国“古典舞”表演对戏曲舞蹈的扬弃》、《戏曲舞蹈在中国古典舞发展中的价值分析》、《浅谈戏曲舞蹈的审美特征》、《论中国古典舞与戏曲舞蹈的差异》、《戏曲舞蹈的艺术特色分析》、《论戏曲舞蹈对古典舞形成与发展的作用》等。

另外，在舞蹈身体语言理论方面，本人参考了北京舞蹈学院刘建教授所著《无声的言说》，张素琴、刘建所著的《舞蹈身体语言学》，这些专著主要是从舞蹈身体语言学的角度来对舞蹈的形态进行论述，并且从语言学多模态的角度进行舞蹈身体语言的分析。对本文的研究提供了较好的理论依据。

三、研究方法

本文在研究的过程中，运用个案分析的方法，从舞蹈作品中找出具有代表性的男子形象，以及京剧剧目中武生形象。由点及面的进行分析研究，找出其京剧武生形象对古典舞男性角色塑造的影响。

本文对现有的文字、书籍、图片、影像资料进行了解分析，归纳出武生程式化的舞蹈表演形式。然后从武生的表演特征进行研究，找出有关舞蹈的身体语言形态。从中国古典舞作品中研究京剧武生对中国古典舞男性角色塑造的影响，进行重点分析，找出其中的共性与个性，探究京剧武生如何影响古典舞男性角色的表演，以及从哪些方面对中国古典舞男性角色塑造产生影响。本文从京剧武生的舞蹈表演形式入手，分析武生表演特征，从身段、身法、技巧、服饰道具等方面进行详细分析，由此总结出京剧武生舞蹈表演对古典舞男子舞蹈的影响。同时大量收集舞蹈作品影响资料，重点从古典舞人物形象及人物性格进行分析，找出京剧武生对古典舞男性角色塑造的影响。

第一章 中国古典舞与京剧

第一节 深厚的历史渊源

戏曲是一门综合性的舞台艺术，它是用语言、歌唱、舞蹈等多种艺术形式表现故事情节，将诸多艺术门类统一起来，从而戏剧模拟人生情境，目的是为服务于舞台上的故事情节。中国传统戏曲中的舞蹈动作来源于历史悠久的中国古代乐舞，同样经历了原始时期巫术图腾崇拜舞蹈、商周祭祀舞蹈、汉代百戏和倡优舞蹈、魏晋南北朝时期的清商乐舞、胡乐胡舞，唐宋时期的部伎乐舞以及明清时期的戏曲舞蹈，经历了漫长的历史过程，这与中国古代舞蹈具有相同的历史文化渊源。

新时期中国古典舞形成于五十年代解放初期，从最初形成到今天日趋完善，经历了从无到有的过程，建立起属于一套自己独立的训练体系，并创作出既有民族特色，又有时代精神的舞蹈作品。然而，在中国古典舞最初形成的时候，没有完全从戏曲中脱胎，而是采用了芭蕾舞的训练作为基础，同时为了培养出本民族的特色，再加上用了中国戏曲的训练方法，逐渐形成了“以我为主，博采众长”具有浓郁民族特色的新时期古典舞。在教学体系初步建立时，中央戏剧学院院长欧阳予倩先生请来了京剧大师刘玉芳和南昆大师华传浩，教授戏曲中的《起霸》、《趟马》以及戏曲中的经典片段，如京剧《霸王别姬》中的双剑和昆曲《游园惊梦》中的片段等。除此之外，北京人民艺术剧院也请来了北昆的几位老先生教授学生戏曲当中的基本功和技术技巧课程，比如说拿顶、下腰、耗压腿、踢腿、搬朝天蹬、打飞脚、拧旋子、小翻、虎跳等基本功毯子功等诸多技术技巧。这些技术技巧大多数来自武生的舞蹈身段和技术技巧，后来将一些戏曲基本功融入到中国古典舞把杆上训练，并整理、提炼、加工了一套古典舞教材。此期间也创作了大量民族舞剧作品：如《宝莲灯》、《鱼美人》、《小刀会》等。

第二节 京剧分类与武生行当

脚色行当是京剧中的一种表演体制，通称叫行当，也叫做行。根据舞台上所扮演的角色的性别、性格、年龄和社会地位等因素，将这些角色分成几种类型：生——武生、旦——花

旦、净——花脸、丑——小丑。

其中，武生行当是擅长武艺的男性角色，分长靠武生和短打武生两类。长靠武生一般是扮演大将，以身穿大靠，头戴盔，穿厚底靴得名，且戏中采用的是长柄武器。所以扮演长靠武生不仅要求演员武功好，在外形高大，演起来要具有大将的气魄和风度。另外，做功工架端庄稳重，念白吐字清晰，峭拔有力。除了武功出色之外，表演需要要有一定的唱念功夫。如京剧中的赵云、岳飞、高宠人物角色。而短打武生一般是身穿短衣裤，用短兵器，要求身手矫健敏捷，特点是漂、率、脆，动作干净漂亮，没有拖泥带水的多余动作舞姿。如武松、林冲、任慧堂等武艺高超的人物角色。除此之外，武生还包括翻扑武生和猴儿戏。^[2]

第三节 中国古典舞的形成

中国古典舞是中国古代各个时期富有典范意义，且具有民族特色的舞蹈。他的发展经历了漫长的历史道路，走过了一段辉煌的路程。中国古代乐舞经历过原始部族乐舞，夏商周三代舞蹈的分流、秦汉时期的百戏和脚抵戏、唐代舞蹈最辉煌的部伎乐舞、宋元队舞、明清戏曲舞蹈。本文所讨论的中国古典舞则专指新中国成立之后，我国古典舞老一辈舞蹈工作者从戏曲、武术、杂技当中进行重新提炼和加功，最终形成的新时期中国古典舞男子舞蹈。

新时期中国古典舞是老一辈舞蹈经历了从无到有的过程，所以，早期的古典舞是建立在戏曲表演程式技术上。男子舞蹈的训练体系、剧目创作都直接来源于戏曲，尤其是受到了京剧武生舞蹈身段、毯子功和把子功的影响。如《鱼美人》、《宝莲灯》、《小刀会》等舞剧中的男子舞蹈语汇、技术技巧及道具的运用都是直接来源于武生。后来到了 60、70 年代，出现了舞剧《红色娘子军》和《白毛女》样板戏，虽然采用芭蕾作为整个作品动作素材，但是其中大量男子舞蹈造型亮相、动作语汇、身段身法、道具使用、以及把子功武打程式都来自于京剧武生表演。除此之外，人物形象的塑造和性格刻画与京剧武生剧目中有着异曲同工之妙。

一直到了 80 年代身韵的出现，舞蹈动作从始强调舞蹈动作造型和亮相，到逐渐强调舞姿和舞姿之间的路线轨迹，讲究身体的韵律。如古典舞中的男性人物形象的塑造也与从前有所不同。我们可以看到不同身份角色的男子舞蹈形象，且人物性格逐渐丰富饱满。如男子古典舞《钟馗》、《金刚》、《孔乙己》、《少年聂耳》等不同时期男子舞蹈人物形象，这是中国前所未有的进步，特别是指舞蹈动作风格比较刚烈、技术技巧比较突出，表现男性阳刚气概的

[1]参见北京京剧百科全书 [M].京华出版社.2009(01): 56

舞蹈人物形象，如《风中少林》、《忠义千秋》、《垓下雄魂》、《秦俑魂》等男子古典舞。

第四节 多模态话语媒介系统及其在京剧和古典舞中的差异

多模态话语分析是从西方引入的一种理论分析方式，从 20 世纪 90 年代一直到今天。这种多模态的话语的分析指的是在舞蹈身体语言中的动语汇或者是对舞蹈动作中所具备的含义，以及舞蹈中的结构在一定的社会文化，或者是在观众的心理认知之间的关系。在舞蹈艺术中，多模态的话语分析方式从主要是从舞蹈身体语言之外的各个模态之间进行分析研究，不仅是舞者肢体语言的话语，还包括了各个模态之间的关系：舞美、服装、灯光、音乐等其他表现形式的研究与分析。同理，我们在当今舞蹈身体语言的研究中，也仅仅只局限于对身体动作模态的研究分析，却忽视了从多种模态及不同的话语层面进行分析。因此从多种模态进行研究和分析、从多种角度和多种媒介进行多模态舞蹈身体语言中的动作语汇分析，对于当今舞蹈具有重要的意义。

舞蹈是一门肢体语言艺术，是一种无声的言说，舞者利用自己的身体、动作、服装、音乐等诸多方面来呈现，但是随着西方编舞技法的融入以及舞蹈剧场的使用，很多舞蹈也可以加入语言、哑剧等表演方式，这为中国古典舞的表现增加了多模态的表现手段。但在京剧表演当中，除了舞蹈动作表演之外，还可以其他模态的表演，诸如唱腔、唱词、念白以及舞蹈动作表演以及武打套路，这是京剧表演和中国古典舞表演差异最本质、最核心之处。

除此之外，京剧表演还包含了大量程式化的动作，这些程式动作也是戏曲几百年来无声的语言方式，如起霸、趟马、走边等，这些动作程式在中国古典舞的表演中很多是难以表现的，即使在舞台上不用台词来解释，观众一下就可以看懂舞台上的演员在干什么，这就是戏曲舞蹈程式化的特征。但是，在中国古典舞中却很难形成，很多表演并不是仅仅叙事，或者是塑造人物形象，更重要的是表达人物内心世界，舞蹈中采用大量的动作和技巧的使用表达不同的情绪，这是动作的随意性和自由性，也是一种身体语言的无声言说。这也就是京剧武生形象塑造与古典舞男性角色塑造的不同之处。

第二章 京剧武生多模态表演在中国古典舞训练中的体现

第一节 京剧武生多模态表演

一、唱腔的声调特色

唱腔是京剧表演中的主体部分，由人声歌唱本剧种不同腔调的唱段构成，对于剧中人物形象的刻画、主题思想的阐发、戏剧矛盾冲突的展开，及全剧艺术结构布局都起着重要的作用。同时，唱腔也是最富情感特色的表现手段。武生的唱腔是在融合地方戏曲腔调的基础上，经过各个时期的演员不断丰富和革新而形成。京剧武生的声乐可以分成三种类型，即叙事性唱腔、抒情性唱腔和戏剧性唱腔。

1、抒情性唱腔

京剧唱腔是区别其他剧种最鲜明的特色。它在京剧表演中占有者有着重要的地位，是塑造剧中人物形象、刻画人物性格、表现人物思想感情的必要手段。抒情性唱腔的特点是速度较慢，旋律舒展，腔调比较委婉，字少腔多，以优美动人的曲调抒发人的情感。

2、叙事性唱腔

叙事性腔调包括原板、二六板、流水板等曲调。它的速度旋律比较快，唱词比较紧凑，腔调的特点是比较傲平直，由于字数比较多，所以速度很快，大多数情况下使用平静质朴的曲调叙述故事。

3、戏剧性唱腔

唱腔和一般歌曲不同，它具有角色行当、剧种演唱的风格属性，有人物在规定情境下的思想内容与性格特色，是一种戏剧性的音乐。目的是揭示人物内心思维活动，抒发人物内心情感，推进剧情发展。这是任何艺术手段不能替代的。^[3]戏剧性的唱腔速度的快慢，节奏的疏密，旋律的长短都有极大的伸缩性，唱词安排也可松可紧，情绪表达不受固定节拍和节奏的约束，京剧武生的唱腔基本上由此构成。

二、念白的语言特色

[1]参见[北京京剧百科全书 [M].京华出版社.2009(01): 236

武生念白是表演中重要的语言特色，不仅具有音乐性的舞台艺术语言，而且是刻画人物形象，揭示人物角色内心世界、表现戏剧矛盾冲突的重要手段。京剧武生的念白大致可以分为：

1、 韵白

武生常使用韵白，是京剧传统据和历史题材剧中念白的主体，它的特点是富有韵律感、音乐感，是一种节奏感很强的舞台语言。在京剧武生表演中，叙述故事情节时常常使用韵白，声调抑扬顿挫，不仅增加语言的音乐性，还可以推进剧情发展，如京剧《武松》中，演员在表演时所使用的念白手段。

2、 京白

京白也叫做散白，是武生传统剧目、历史题材戏中部分角色和现代戏念白的主要类型，在节奏上或者是音调上经过一定艺术加工的，比较接近日常生活的语言。京白与京白韵白有所不同，讲究吐字发音，但是也很讲究发声技巧，更讲究节奏感和韵味儿。武生现代戏《智取威虎山》中的杨子荣，念白时抑扬顿挫，讲究轻重缓急，运用京白传情达意，富有音乐性和韵味儿美。^[1]

3、 引子

这种念白方式在武生表演中比较常见的一种半念半唱的表现形式，是角色第一次登场时的自述心境，抒发情感或者表达志向的一种念白。念的时候主要是韵白，唱的时候有固定的节奏和旋律，可以没有音乐伴奏。比如在《武松打虎》中，武松第一次上场时都会念白引子，是为了自报家门和讲述所在的情境。

三、身段与身法的特点

1、 武生拳势

首先，武生表演中最典型的叫做武生拳势，做法是把食指和中指盖起来，所以戏曲界习称“武生盖二指”，这种权势的运用常常表现出剧中人物的刚劲不阿，英勇无畏的精神和气质。我们在京剧《挑滑车》、《武松》等传统剧目中，常见这种拳法。

其次是比武拳，这种拳法主要是用在武生在徒手比武前，表现剧中人物原意与别人比武，或者是一种显示自己的武功的情节。这种拳法的使用，我们在《战马超》中可以看到，表现

^[4]的是人物比武时的动作形态，以及对待敌人英勇向前，不惧强权的性格，以及路见不平拔刀相助的正义形象。^[1]

武生武打中还有举拳。这种拳法也叫做“虎豹头”，在《武松打店》这出剧目中，我们可以看到武松和孙二娘打斗时候经常使用这种拳势，武生掌势力度比较大，表现出剧中人物与敌人打斗时勇猛无敌和临危不惧的情绪。

2、 武生掌势

京剧武生的掌势可以分成很多种，首先，是武生掌势，这也是武生表演中最典型的就是掌势，也叫做虎口掌。京剧武生表演时，通常演员在一出场就在台上虎口掌亮相，引起观众的注意，同时表现出人物形象的高大威猛，武艺高强。如京剧《武松》，人物一出场时就采用亮相的姿势，体现出武松英勇不拔的好汉形象。中国古典舞男子舞蹈就采用的这种手势。武生掌势在表演时，主要是表现剧中人物的武功高强和出手不凡，具有很高的武艺。

第二是鹰爪掌。这种掌势主要是表现神仙、妖怪等一些角色的狰狞、怪异的特征，我们在《武松打店》中可以看到孙二娘和武松在打斗时曾经使用过这种掌势，表现出人物的武艺超群，以及二人在对打时对方互不相让的局势。

第三是托天掌。这种掌势在武生的程式表现中运用十分广泛。如《智取威虎山》中的杨子荣常使用这种掌势。左手叉腰，眼睛平视前方，提神亮相，反映出人物的雄心壮志和气吞山河的壮志凌云。

第四是按掌，这也是京剧武生中常用的掌势。在中国古典舞男子舞蹈中，按掌是中国古典舞男子舞蹈的重要手位，做法就是一手做提甲或背手，另一只手做好武生掌势。表现出人物自我抑制内心的兴奋或者是愤怒的情绪，或者是稳定情绪的情节，沉着冷静的个性。在京剧《林冲夜奔》中就可以经常看到这种掌势的运用。除此之外，还有端掌、冲掌等手势的使用。常常表现出武生人物性格的坚定不拔，刚强无畏的品质。

第五是“山膀”。这是武将上场时常常使用的动作，也是模拟天空中云彩的变化而来的身段动作。云彩是其随风而行，所以强调手、眼、身法的配合，既圆润又协调。表演时，演员两只手臂分别向左、右展开，手臂略高过肩，手掌稍稍上扬，由于此动作形状像一个“山”字，所以后人把它叫做山膀。主要是表现剧中人物英勇威武的气势，经常用在人物在剧中的人物开始念白或者开始演唱的时候，表现出人物在舞台中间一种严肃和庄重的态度，或者用来引起观众的关注。如果山膀长时间不动静止亮相，表则现出人物情绪的饱满。古典舞

^[1]参 见¹北京京剧百科全书 [M].京华出版社.2009(01): 789

单山膀也是武生表演手部中常见的动作。由此还可以引发出很多武生常用的手臂动作，如顺风旗、云手、风火轮等，这些手部动作在武生表演中也是重要的身法。武生行当的云手力度要大，手随眼到，重在表现人物的武艺高强。尤其是长靠武生的云手力度更要加大，显出精神格外饱满。除此之外，武生表演的指法运用可以说是十分重要的。我们比较常见的有剑诀指、剪指等。

3、 京剧武生的步法

京剧武生的步法可以分成几种。第一种是丁字步。丁字步在武生身段中具有重要的作用。由于两只脚站立呈一个丁字形得名。在京剧武生表演中丁字步多用于短打武生的身段中。比如说《三岔口》中的任慧堂，《打店》中的武松等角色中，表现出人物的精神饱满，或者是剧中人物以充沛的精力来对抗敌人。

第二是弓箭步。这个动作我们在中国古典舞男子舞蹈中也比较常见，古典舞男子的训练和剧目中使用也很广泛，也是武生动作必备的行当功。^[1]另外还有圆场步。戏曲当中也叫做跑圆场。在武生表演时，主要是表现人物急速向前的情节，显示出人物步履轻快，箭步如飞的感觉。在中国古典舞当中，圆场步的用法十分广泛，男子和女子的训练当中都是必不可少的训练内容之一。

第三种是扑步。这个动作也是属于大幅度的腿部动作，这个动作在京剧剧目中的用法主要是表现人物在试探情况或者试探水的深浅，或者是在草丛陷阱和泥泽环境当中，从而体现出人物的机敏性格，或者是表现一种艰难环境当中的处境，表现出人物不惧艰险或者是敢于冒险的精神。

第四是错步。错步的做在中国古典舞中是一个很重要的步法。由于这个动作是一只脚赶着另一只脚向前走，所以是催动脚下的步法，好像在列队起步走的时候走错的脚步。错步在京剧武生表演中十分快速，用来表现紧急情况下的应急措施，或者是表现人物在剧中赶路的情况，表现出人物出手速度的敏捷，是武生基本步法中的常见步子。

第五是戳脚步。这个动作在武生中也是十分常见的。因为腿部绷直戳立而得名。戳脚步就右腿做八字步绷直站立，左腿膝盖弯曲脚后跟弯曲点地。身体向侧方拧。手部动作可以选择合适的造型进行亮相。这个步法主要是在侠客或者短打武生中比较常见，也是武生日常的常用步法，用来表现人物的精明强干，干净利索的身法。

[1]盖叫天.盖叫天戏曲表演艺术[M].浙江文艺出版社.1984

另外，武生表演中蹲的动作也比较常见。如踏步蹲。^[6]在戏曲中的程式也叫做盘卧式，要求演员踏步站立的同时两腿的膝盖下蹲，上身可以根据剧情的发展选择姿势亮相。这个也是京剧武生行当的必备基本功。我们在京剧《三岔口》中，可以看到任慧堂打斗时所使用这个姿势。下蹲的步伐还有马步的使用，这个在中国古典舞中也是非常常见的动作。主要是显示骑马的情节。

四、武生武功

毯子功是京剧表演形体的基本功之一，主要是指演员表演时翻、腾、扑、跌各项技艺，京剧武生常用的毯子功主要指腿功、鼎功、单筋斗、串筋斗、桌子功、弹板功等。

1、腿功

在京剧武生表演中，要求演员要具备扎实的腿功，在很多武生打戏里我们都会看到腿功的展示，腿功的种类可以分成很多种，如正腿、旁腿、后腿、骗腿和飞脚等。在京剧武生表演必不可少的基本功。在京剧武生剧目中，我们最常见的就是朝天蹬。朝天蹬

2、鼎功

鼎功在武生平常的练习中很常见，属于一种基础功。鼎功主要是练习倒立，这就为适应筋斗腾跃和旋转打下基础。

3、筋斗功

武生表演中的筋斗功可以分成两种：即单筋斗和串筋斗。筋斗功也是京剧武生表演最具特色或者是最出彩的地方，京剧武生当中的筋斗功是武生表演中比重最大之处。京剧武生表演中，单筋斗主要有虎跳、践子、小翻、冒小翻、提扑虎、倒扑虎、蹶子、蛮子、前猫和吊猫、窜猫与高猫、案头、小蹦子、乌龙绞柱、走绞、拉起过包、捧蛇腰提、拉前扑等。串筋斗也叫做长筋斗，是在单筋斗的基础上发展而成的。串筋斗是指两种以上技巧的结合连续翻腾的筋斗，或者是连接各种空翻跟斗，动作具有连贯性，且速度快，是一气呵成的筋斗组合。

4、桌子功

桌子功在武生表演当中也是重要的组成部分，是借助桌子来进行表演，在上面可以展现各种舞姿、技术技巧和打斗。京剧武生当中的桌子功分成三种：过高功夫、上高功夫和下高功夫。过高功夫就是指从桌子上面翻过的功夫，演员利用翻腾技巧翻越障碍，用来表现各种紧张惊险的场面。上高功夫主要就在桌子上面进行翻越的武功，如云里翻、台扑趴等。而下

[1]同上

高功夫主要是站在桌子上往下做翻腾动作，京剧武生表演中，下高的功夫最多，一般是在一张桌子上完成，有时从两张桌子上来表演则是表现惊险的场面。^[7]

在《醉鼓》中，我们可以看到桌子功的用法。男子古典舞《醉鼓》是古典舞男子独舞经典的作品，表现的是一个鼓舞艺人在醉酒时的痴态，由此转化为表现出对鼓的热爱以及对艺术的痴迷情态。作品当中成功塑造了一个鼓舞艺人的形象。在人物塑造的手法上，采用了大量技术技巧来表演人物大的醉态。其中很多动作造型及道具使用都与武生表演直接相关。首先是道具的使用，在这部作品中舞者手中拿着的鼓是来源于山东鼓子秧歌中的道具，除了手中的鼓之外，还有演员借助桌子来进行表演。这就种道具使用就与京剧武生桌子功直接相关。这个舞蹈中，借助桌子这个道具增加了舞蹈动作的可舞性，增加了舞蹈的难度，为演员限定了表演空间。演员在桌子上也是进行了各种技术技巧的展现。其次，舞蹈中采用了大量的技术技巧来塑造人物形象，使人物性格变得饱满。比如上场时扑虎接一连串的小翻，扫膛接探海转，鱼跃、抢脸前桥、走丝翻身等技术，以及围着桌子旋子一周等等技巧，这些技术技巧都是来源于京剧武生的毯子功中的舞蹈表演，将艺人的醉态和对艺术的热爱表现的淋漓尽致。除此之外，舞蹈中的音乐也与武生表演直接相关。在作品的开头和结尾，音乐都是采用了京剧《霸王别姬》中的旋律，凄凉而幽婉，仿佛将鼓舞艺人的一生展现在观众面前。到了高潮部分采用了京剧武生表演的鼓点，将整个作品推向了高潮。同时，舞者采用了大量的技术技巧，如三度空间的翻腾和跳跃动作，仿佛表现出了艺人心中的愤慨之情，以及一生当中的坎坷命运，将鼓舞艺人对艺术的痴迷展现的淋漓尽致。

五、把子功

京剧武生表演中，打斗场面占有很大比重，把子功也是重要的表现手段，是京剧武生模拟武打战斗的基本功。在中国古典舞中，有哪些兵器的使用。把子是指京剧表演时所用的兵器道具的统称，有刀、枪、剑、戟、棒、棍、斧等，所以引申为武打的意思。把子功包含的内容比较丰富，项目很多，一般分为长兵器、短兵器和徒手三类。长把子像大刀、长枪、叉、棍、棒等。短把如刀、剑、斧、锤等。在京剧武生表演当中十分注重武打兵器拿法，短把子使用的时单手握兵器叫做单把，长把子双手握兵器叫做双把。双手握兵器时分成前后的把位。在武生表演时，刀枪的前把和后把是固定的，大刀的右手是前把，左手是后把，而大枪则是相反，左手是前把，右手是后把，这种大刀大枪主要是长靠武生的表演。短打武生主要是用

[1]盖叫天表演艺术[M].浙江文艺出版社.1984

棍棒，由于棍棒两头都可以使用，所以把位的特点是比较灵活，可以自由变换。另外，徒手也叫做手把子，也就是赤手空拳打。

把子功分成庄重把子和滑稽把子。庄重把子主要是表现严肃的武打场面，场面十分宏大热闹，体现出隆重之感。如在《长坂坡》中，赵云和曹操部将的对打。而滑稽把子主要是表现戏谑的武打场面，特点是诙谐逗趣。把子功是京剧表演展现人物特点、发展整个剧情重要的手段，要求演员不脱离剧情、人物、打出人物性格。比如《挑滑车》中的高宠于金兀术的对打激烈场面，不仅将剧情推进，同时将人物的性格特征展现出来。

第二节 武生多模态表演在中国古典舞男性角色中的体现

一、身段和身法在古典舞男性角色中的体现

在古典舞男子舞蹈基本功训练中，很多训练方式方法直接来源于京剧武生舞蹈，并且很多动作语汇也是直接与武生舞蹈相关。在早期男子古典舞训练中，除了借鉴西方芭蕾科学的训练体系之外，为了保持本民族的特色和风格，大量的训练方式都是直接来源于戏曲，尤其是京剧武生舞蹈表演。如腿功、腰功、兵器道具及武打程式等。如手部动作、脚下步伐、身段舞姿、技术技巧等都有直接的联系。男子古典舞普遍采用的是武生的虎口掌式，还有男子古典舞的八个手位托掌、按掌、山膀、顺风旗等基本手位都是来自于京剧武生的手部动作。男子古典舞腿功方面，采用了耗、踢、压、搬等方式来训练。如朝天蹬是武生表演常见的腿功，在中国古典舞男子舞蹈中《秦俑魂》、《秦王点兵》、《冲》等多数男子舞蹈中常常出现。朝天蹬分成正朝天蹬和侧朝天蹬两种。还可以连续起落反复三次就是我们通常所见的“三起三落”。其中很多武生的身段也作为古典舞男子舞蹈的训练内容。如起霸、趟马、走边等各种舞姿造型亮相等。在道具的使用方面，男子古典舞也常常会采用武生表演的道具运用方式，如刀、剑、枪等道具的训练方法。除此之外，古典舞形成初期还要学习传统京剧的片段等，京剧武生对男子古典舞训练产生了重要的影响。

中国古典舞身韵形成于八十年代，要求“神形兼备、内外统一、身心并用”，也就是一切动作要起于心、发于腰、行于体。古典舞身韵的训练性和审美特征可以概括为“形、神、劲、律”四个字。首先，就形而言，它指的是动作外在的舞姿造型，还有动作之间的连接路线，形：包括了静态和动态的动作舞姿，动作之间的动势和轨迹，静态的舞姿亮相等。其中大部

分舞姿造型和身段都是直接来源于京剧武生的表演，如手部动作山膀、云手、按掌、托掌、风火轮、顺风旗等舞姿动作。“神”主要是指动作内在的精神和民族气概。在京剧武生的表演中，我们可以很明显看出动作之间的精气神，如眼神的使用，这在中国古典舞男子身韵中十分突出。“劲”则是指刚柔并济、技艺结合，以及精、气、神和手、眼、身、法、步完美谐合与高度统一，具有独特的风格韵律和审美特性。在京剧武生表演中，这种身体动作的力度和内在的韵律十分突出，还有技术技巧的结合等。而律：就是强调了内在舞姿与舞姿之间的动作或者连接，以及云肩转腰等动作贯穿整个身韵中的主干动作，形成了“拧、倾、圆、曲以及云手的画圆路线等。这对身韵产生了重大的影响。在我国传统文化当中还有八卦和太极中的圆形的追寻，所以身韵中的路线是以圆形路线为主，如说平圆、立圆和八字圆的三圆路线和以腰为轴的运动轨迹，很多动态动作都是在这种独特的画圆路线上完成的，加上着呼吸和脚下的动作，逐渐丰富了舞蹈语汇，形成了新的训练体系，形成了本民族独立的舞蹈，造就了一个时代新的突破。手臂动作包括：盘手、穿手、晃手、摇臂、大刀花等，脚下的步伐包括：扣步、十字步、拖步、滑步、行步、花帮步、慢步等。除此之外还有、云手系列、燕子穿林、青龙探爪、风火轮等典型的动作。在80年代之后的男子古典舞当中，由于男子舞蹈创作加入身韵的动态，舞蹈动作与动作之间过渡自然，这就避免了京剧武生表演诸多的造型性，使动作连贯自然。在舞蹈《长坂坡》中，同样是表现赵云这个人物形象，舞者的动作并不是传统京剧中造型到造型，而是流利自然，比如云肩转腰动律、这些动作并不是静态单一的舞姿动作，而是加上了上身的韵律和呼吸等内在的动律，再加上技术技巧的丰富，中国古典舞男子舞蹈具有划时代的意义。^[1]

二、武生武功在男子古典舞中的体现

在中国古典舞中，很多剧目都受到京剧武生武功的影响，如武生毯子功的跌、扑、翻、腾等技术。《秦王点兵》在中国古典舞男子舞蹈中是一部经典的作品，表现的是亲王阅兵的雄伟场面。编导在题材的选取和人物形象的塑造独树一帜，作品中的题材是以陕西西安秦兵马俑作为创作源泉，展现了秦朝兵强马壮的国态，且营造出秦国千军万马的磅礴气势。舞蹈中的动作和技术技巧与武生动作息息相关。技巧的使用恰到好处，不仅可以看出京剧武生表演造型性，同时也将中国古典舞身韵的以腰为轴的画圆身体路线轨迹展现出来。大部分姿态造型、技术技巧都是来源于武生表演在姿态造型方面，手势、步伐、山膀、云手以及拳的运用贯穿整个舞蹈。技术的使用，如小翻接横飞燕、撕叉跳、大蹦子、扫膛接探海转、蹇子直

体、集体朝天蹬等技巧的展现，大部分都是来自京剧武生表演的技巧，将秦王将士的庞大阵势展现出来。展现出秦国将士强烈民族情感和民族精神，震撼人心，这也间接折射出中华民族强大的凝聚力和中华之魂伟大精神。

在整个舞蹈中，大量的技术技巧使用成为了整个舞蹈的亮点之处。由于这个舞蹈作品中刻画的是亲王手下的将士威武形状，以及血气方刚的人物形象。所以舞蹈编导为了体现秦朝将士的英勇威武，充分运用了毯子功技巧的各种功能，使技巧的表现力达到极致。“横移空中转身变叉”、“空中腾跃劈腿”、“空中转体大蹦子”、“跳跃扑虎”、“旋子 360”、“朝天蹬”等等，这些都是直接来自于京剧武生中的毯子功动作，中国古典舞男子舞蹈形象塑造更加丰满。编导为了更好地表现将士俑的形态，在舞蹈中我们借用现代舞蹈元素，加入了大量武生身段和造型，以及现代舞的动作语汇。将秦王阅兵时的磅礴气势表现出来。

三、武生服饰在男子古典舞服饰中的体现

1、 舞蹈服饰

舞蹈是肢体语言的艺术，它是用人体训练的身体形式来表现的，然而作为一门舞台艺术，除了身体语言的表达还是不够的，还需要灯光、服饰、舞美等多方面的配合才可以称得上是完整的舞台艺术。而舞蹈的服装可以说直接影着舞蹈演员的表演以及着整个作品的效果，不仅可反映出舞蹈的类别，更重要的是表达舞蹈中更深一层的内涵。舞蹈服饰可谓是舞蹈表演中一种静态的表现形式，在演员舞蹈表演过程中具重要的标识作用。我们在观看作品之前，一看到服装就可以将人物锁定在一个特定的时代背景，如舞蹈《秦俑魂》中，我们看出展现秦兵马俑的形态。我们如果没有看到这个作品，但是看其外在的表现形式，我们就可以识别这个舞蹈剧目中反映出的人物形象、历史背景、文化背景、民族的反映和性格特征等等，对观众起到直接而强烈的暗示效果。

在中国古典舞当中，舞蹈服饰的使用相对比较自由，由于传统的京剧剧目当中对服饰的要求十分程式化，这对于中国古典舞人物形象塑造起到限制性的作用。由于在京剧的武生的服饰十分具有程式化，所穿着的服饰具有严格的程式化，这与中国古典舞男性角色是大有不同的。京剧中的长靠武生主要穿着的服饰叫做靠，靠是古代将士作战时使用穿着的一种甲衣，是中国传统戏曲服装中的专有名词。当京剧演员穿上这种铠甲表演就叫做扎靠或者是披靠。我们都知道戏曲艺术是来源与古代真实生活，但同时又是将真实场景进行美化。而中国古典

^[8]舞男子舞蹈当中，服饰与武生相比要简洁而通俗，由于京剧武生的武打比较具有程式化，而舞蹈中的动作比较开放自由，是一种肢体语言的展现，不需要有程式化的套路，所以服装上比较简洁。如《忠义千秋》中关羽的形象，并没有采用京剧中的大靠，而是表演时简化了服装的表演，目的是舞蹈中有大量旋转和三度空间的技巧加入，增加舞蹈可舞性。在舞剧《粉墨春秋》中，将传统的戏曲服饰道具直接搬上了舞台，表现的是梨园戏班的故事。其中包括长靠武生的大靠和背后的靠旗，以及头饰和道具等方面，都是直接来自京剧武生的表演，具有一定的严格的程式。并且其中的武生程式化动作也是来源于武生程式化的表演，这些都是直接来自京剧武生的武生模态。

2、舞蹈道具

在舞蹈作品中，道具的运用是舞蹈传情达意必不可少的一种手法、可以这么说，舞蹈道具是编导和演员在舞台上的实物话语，这里主要是指舞蹈中实物道具的运用不仅可以让舞蹈中增加了实实在在的美感，同时作为肢体语言的辅助手段，为作品的表达增加了表意作用。道具作为舞蹈中表现手法之一，既可以营造舞台的氛围，也可以反映舞蹈中的时代历史背景，或者推动作品情节的发展，传达特舞蹈编导所特定时代背景，地域特征和民族特征，另外还可以丰富艺术表现力，以及增加艺术感染力，从而使得舞蹈作品中展现的主题思想与人物形象内容更生动。

在中国古典舞男子舞蹈当中，道具的使用十分丰富，很多男子舞蹈道具都与武生表演中的相同，如我们常见的有刀、枪、剑、鼓、戟、棍、棒等。这些道具的用法也与武生表演有着异曲同工之妙，比如在剑在男子身韵中是必不可少的训练内容，这来源于武生表演以及武术的表演形式。比如在舞蹈《长坂坡》中，采用的道具就是小说中众所周知的青龙偃月刀，动作也采用了武生表演的程式，如刀花、绕、刺等用法，表现了关羽忠义的品质与不屈不挠的性格特征。

另外，又如舞蹈《长坂坡》塑造了赵云这个小说中的人物形象，也是长靠武生代表性的人物。舞蹈中的道具就是采用了戟，用法也与武生表演中相同，比如抛接、绕花、刺等使用方式。在京剧武生表演中，剑舞的使用并不是很广泛，在长靠武生表演时比较突出。

^[1]参见¹北京京剧百科全书 [M].京华出版社.2009(01): 231

第三章 京剧武生与中国古典舞男性角色塑造

第一节 中国古典舞男性形象的塑造

一、忠君爱国的威武将士

中国古典舞男性剧目的形象是通过肢体来展现的，所以在表现人物形象的时候，舞者的体态以及主题动机的运用起到至关重要的作用。舞蹈体态指的是身体的姿势和形态，是一种无声的身体动态，通过这种肢体语言的运用和展现，同样可以将人物形象塑造的淋漓尽致，活灵活现。人物形象大致可以分为几种：

在中国古典舞男性角色中，这类人物形象还是比较常见的。由于很多古典舞的题材都是来源于小说所以很多人物形象也是直接来源于小说中的人物。比如长期受人们喜爱的岳飞、关羽这类人物，在中国古典舞男性角色当中古典舞当中也有所体现。如第十届桃李杯男子舞蹈作品《忠义千秋》关羽的形象、第七届 CCTV 舞蹈比赛中的古典舞《满江红》岳飞的形象等，这类作品都表现了舞蹈人物忠诚、勇猛、爱国的品质特征。

二、行侠仗义的绿林好汉形象

在古典舞剧目当中，这类人物形象塑造主要是来源于小说中的人物形象，与京剧短打武生直接相关。在中国古代小说《水浒传》当中，就塑造了诸多绿林英雄这类人物形象，比如林冲、武松、时迁等人物，这类人物的特点都是正直，行侠仗义，路见不平拔刀相助的绿林好汉，这些人物形象在京剧武生表演中是直接从中来。在中国古典舞男性角色中，这类人物形象的塑造也是十分丰富。如《梁山后裔》、《时迁盗甲》、《夜奔》、《逼上梁山》等舞蹈作品，都与京剧武生的人物直接相关，其中塑造了时迁、林冲、武松等这些善于维护正义，行侠仗义的绿林好汉形象。舞剧《粉墨春秋》讲述了民国时期北方一个梨园戏班的故事，这部舞剧中的人物形象是塑造了三个武生师兄弟的形象，他们在台上技艺超群，在台下勤学苦练，这个人物形象给观众留下了深刻的印象。由黄豆豆主演的小师弟虽然天资悟性并没有这么突出，但他凭借异常刻苦努力，最终成为技艺超群的京剧表演艺术家。开辟了一个新的武生流

派，齐天大圣这个猴儿戏的表演形式。不仅塑造出了人物形象和人物性格，同时将京剧武生表演的特色程式表现出来。这部舞剧就是将京剧武生与舞蹈语汇结合起来，舞剧中不仅用舞蹈语言表现戏曲，同时也将戏曲舞蹈化，将京剧武生的表演融入到了舞蹈当中。

在这部舞剧里，编导将京剧武生中长靠武生和短打武生的形象直接搬上舞台，再加上程式化的身段身法以及毯子功和把子功武打程式的表演。其中武生代表型的舞蹈身段包括山膀、云手、托掌、按掌等手势的运用，同时脚下还伴有弓箭步、马步、勾脚踢腿、搬朝天蹬等舞蹈身段。其中的身法可以看出翻身的使用。另外，在道具的使用当中，可以看到水袖功、髯口功以及武生表演中的桌椅功。这些表现手法很好地将京剧武生的表演融合在了中国古典舞当中。舞剧中还可以随处看到台步、圆场等脚下的步伐，以及人物在剧中的武打程式，打斗场面，也就是刀枪把子的使用。比如枪花、棍花等道具的使用，在舞剧表现中是十分突出的。还有把子功的舞蹈兵器打斗场面，在舞剧中也十分突出。所以，《粉末春秋》是与武生表演相关典型的舞剧作品。

三、 武艺高强的士兵形象

人物我们在早期的民族舞剧和样板戏中都是十分常见的，比如舞剧《红色娘子军》中的洪常青等人物形象，这类人物形象的特征是训练有素，武艺高超。舞蹈中常常有武生表演身段和把子功的武功套路的，很多技术都是来源于短打武生的技巧。另外，还有桃李杯舞蹈比赛中男性人物形象：如《武少年》、《我是潘冬子》、《冲》、《战鼓行》和《少林小子》等。《三国演义》中，描写了千万次大大小小的战役，每次战役中都会涌现不畏艰难、驰骋战场的勇者形象。在京剧《长坂坡》中，讲述的就是赵云不畏敌人，将刘备的儿子阿斗救出来，中间也是经历了无数与敌人厮杀的场景，塑造了赵云这个勇猛善战人物形象。独舞《长坂坡》中同样塑造的是赵云这个人物形象，这个角色相似于京剧的长靠武生形象。另外还有《戍边》、《挂甲》、《西楚悲歌》等舞蹈作品，都与京剧武生形象相关。

在舞蹈《西楚悲歌》中，灯光比较昏暗，营造了充满杀气的战场的氛围。舞蹈讲述了在楚汉相争时期，项羽兵败乌江，诸多将士不畏困难的事情。同时塑造出奋勇杀敌的爱国忠诚形象。舞蹈开始部分，人物以各种造型为主组成了一个战车的形状，气氛沉重而富有杀气，表现了士兵们对战场丝毫不畏，与敌人厮杀到最后勇往直前的无畏形象。随后展开独舞、双人和三人舞的技巧展示。独舞主要是以技术及技巧的展示为主，比如三度空间的跳和翻，其中包括横飞燕、小翻、跨腿转等技巧。这些技术技巧都是直接来源于武生的毯子功。接下来

是三人的甩发舞蹈和四人剑舞以及六人的徒手打斗。甩发舞是京剧武生表演中十分重要的运用道具来表现情节或者人物内心的情感,这种动作常常是抒发人物内心的愤怒或者忍无可忍的情感。这里也体现出了面对战争失败视死如归的情感。而四人舞蹈和集体舞就体现了将士们虽然身陷逆境,但是仍然毫不畏惧丝毫不退缩的状态。在京剧短打武生中,甩发是十分常见的动作,同时也是京剧武生表演中的甩发动作,可以表现出人物内心极其愤怒或者是焦虑的心情。其在舞蹈中,我们可以看出士兵背水一战,内心与敌人殊死搏斗的精神。同时,还伴有三度空间的跳跃动作,以及地面乌龙绞柱等程式动作的表演,在这部舞蹈作品中,加入了很多现代舞的动作语汇和表现手法,这些动作很多都是来源于武生打斗的表演,动作刚劲有力、干净利落表现出在激烈战场上视死如归的英雄风范。

第二节 中国古典舞男性性格的刻画

一、 情绪化身体语言的运用

人物形象的塑造离不开技术技巧的使用,这也是表现人物形象最突出的手段。这种情绪化的动作主要是指舞蹈身体语言,如哑剧或者生活化的动作来表现。在男子群舞《满江红》中,其中采用了大量情绪化的身体语言,加强动作的力度和速度,同时塑造出了岳飞怒发冲冠的形象。这与京剧中刻画岳飞的形象有异曲同工之妙。在舞蹈《满江红》中,演员在表现岳飞与金兵抗争时视死如归、奋勇杀敌的形象时,动作和表情极度夸张。舞蹈中采用大量情绪化的舞蹈动作,如张大嘴巴怒吼,人物的表情极度愤怒夸张。另外还有大量三度空间跳跃的使用拉腿蹦子、蛮子、旋子等技术技巧,这些三度空间的动作将舞蹈中岳飞对金兵决一死战的决心和信念表现出来。这些技术技巧都是来源于武生舞蹈。另外,舞蹈还采用了大量的旋转技术,如旁腿转、翻身等技巧,表现出了人物内心的不平。翻身在京剧武生的表演中是最基本的身法,表现出了岳飞与敌人决一死战的内心内怒的情感。除此之外,舞蹈《醉鼓》中,里面也有大量技巧,扫堂接探海转,蛮子、朝天蹬、扑虎、旋子一周等,这些高超的技巧表现了鼓舞艺人技艺的高超,以及他对鼓的热爱,同时也是反映人物情绪的起伏和变化。然后所有的士兵张大嘴巴怒吼,表现出了岳飞对金兵的决一死战的决心。

二、微身体语言的运用

情绪化的微身体语言动作也是人物内心的写照，人物在高兴时会手舞足蹈，伤心时会捶胸顿足，愤怒时整个人会有些癫狂等等，这里面包含了很多生活化的动作和姿态。而京剧武生中眼神及其面部表情的表演，在古典舞形象中有所体现。它与京剧武生面部表情极为相似，比如眼神及其它面部面部表情的运用。如男子古典舞蹈《说唱俑》，在舞蹈中演员模仿汉唐时期出土的用的形象，舞者运用了夸张的表情来表现，如眼睛一丝不苟的看着前方，仿佛在执着的表演，舌头突出，模仿秦汉时期倡优的形象，为了娱乐贵族的目的。另外，舞蹈中还出现了大量的舞姿造型和表情，塑造了汉代说唱俑的特征这也是情绪化的微身体语言的表达方式。

三、节奏的使用

在中国古典舞男子舞蹈中，节奏的运用对男子古典舞中的人物形象的塑造具有重要的影响。在《秦王点兵》舞蹈中，采用了绛州大鼓作为舞蹈音乐，增加了舞蹈的力度，并加入了大量的舞蹈技巧。这种节奏的运用也是受到了京剧武生的影响。另外，舞蹈中还使用了大量的舞蹈技术，展现了秦朝士兵的勇猛壮大的形象。所以，节奏的变化在古典舞中的运用十分重要。《垓下雄魂》是一个古典舞男子群舞，展现的是西楚时期楚汉之争的场面。在这个舞蹈中，以剑舞来表现士兵的磅礴阵势，展现了士兵们项羽兵败垓下仍然奋战不息的勇往直前的信念。舞蹈中的节奏比较突出，其中采用了大量京剧武生锣鼓点的节奏来作为音乐，舞者分别进行了独舞、双人舞、三人舞、四人舞等多种舞蹈形式，表现出了项羽兵败垓下士兵的视死如归的情感。另外，在舞蹈《醉鼓》中，舞蹈的开头采用的是京剧《霸王别姬》的旋律，声音悲怆而凄凉，表现出了鼓舞艺人的醉态，凄怆而悲凉。在舞蹈中虽然是表现鼓舞艺人的醉态，然而更重要的是借用醉酒的形态来表现出艺人对鼓的热爱。在舞蹈的高超部分，舞蹈中采用了京剧锣鼓场作为音乐，舞者在这时使用了大量的技术技巧来表现出艺人对鼓舞的娴熟和热爱，最后舞蹈中还采用了京剧《霸王别姬》的交响乐的旋律作为背景音乐，加入了大量的技术技巧，将鼓舞艺人对鼓的热爱展现得淋漓尽致。

结语

通过以上分析，我们可以看出京剧武生多模态的表演对中国古典舞男子舞蹈产生了重要的影响。由于中国古典舞形成初期，就是采用了传统戏曲的训练方法。且男子舞蹈动作语汇、人物形象及性格的刻画都与京剧武生密切相关。包括武生的唱腔、念白、做工身段、技术技巧和把子功的武打程式等方面，都对中国古典舞男子舞蹈的创作产生很大的影响。随着古典舞男子身韵的出现，表演动作语汇更加丰富，人物形象塑造、性格刻画也更加饱满。所以，武生的表演对中国古典舞男子舞蹈的创作有着重要的形象与启示。

通过对当下若干个男子古典舞的解读，我们可以看出，京剧武生的多模态表演，如武生的舞台表演、武打程式等都对古典舞男子舞蹈人物形象塑造有着深刻的影响，如武生表演的各种技术技巧及武打程式对舞蹈中不同角色的男子的人物形象塑造有着深刻的影响。如勇猛威武的民族英雄、奋勇杀敌的军人士兵、维护正义的绿林好汉、超凡脱俗的艺人形象等，都有武生多模态表演的痕迹。因此，向戏曲学习是一种整体的学习，在各个模态层面上都应该有所吸收，最终以保持一种中国古典舞的身体母语。所以，京剧武生吸收了很多东西，受影响很大有着深刻的影响。

致 谢

三年的研究生学习已经到了尾声，在即将毕业之际，我的心中充满了感激和不舍，并且对曾经教导、关心、帮助我的老师们表达最诚挚的感激之情！

首先我要感谢的是刘建教授，从我的论文开题到完成，都给我很多指导和帮助。在我论文写作遇到困难时给我指点迷津，解答疑惑，在我摇摆不定时鼓励我，使我将论文进行到最后，并且言传身教，不仅教会我专业知识，并且教会了我如何克服困难。

同时，我要感谢所有教导我、关心我的领导和老师，是你们为人师表、严谨的教学态度让我有心中的楷模榜样，使我有了今天的进步。我还要感谢 2012 级研究生们，三年学习之中有了你们的相伴，我不会感到寂寞无助，相互学习，互帮互助，使我感到学习生活非常愉快。

另外，我还要感谢我的父母，是你们养育我、培养我，让我有了今天的生活，养育之恩难溢于言表，衷心祝你们身体健康，生活幸福！

最后，我要感谢母校——南京艺术学院，是您给了我学习艺术的土壤，在您的怀抱中学习生活七个春秋，我感到万分荣幸。桃李不言下自成蹊，衷心祝福您越来越好。

霍蓓

于南京艺术学院舞蹈学院

2015 年 5 月 28 日

作者简介

姓名：霍蓓

出生年月：1989 年 5 月

性别：女

政治面貌：党员

专业：音乐与舞蹈学

研究方向：舞蹈身体语言

学习经历：

2008—2012 年就读于南京艺术学院舞蹈学系

2012—2015 年就读研究生舞蹈身体语言方向

硕士期间发表的学术论文：

1. 《论新时期军旅舞蹈的编创及特征》发表于《剧影月报》2014 年 12 月刊
2. 《论中国现代舞种空间的运用》发表于《大众文艺》2014 年 12 月刊