

京剧的形式特征与欣赏

张淑红

京剧艺术是一门极具形式美感的艺术，京剧欣赏的过程也是美感体验的过程，它既是欣赏者对京剧的形式美内涵进行体验的过程，同时也是欣赏者自己的美感和京剧中表现的形式美感相互交融、发生共鸣的过程。京剧的欣赏，首要的一点是要理解它的形式特征，任何艺术都有它自身存在的形态，在形态上有它独特的风格表现，而这种形态风格也是区别这一艺术与其它艺术不同的标志。真正走进一门艺术的殿堂，必要了解它的形态风格，形式特征，只有当我们了解了它的形式特征，懂得了它的形态风格，我们就有可能喜欢它，欣赏它，随之而来的是审美的愉悦和快感。京剧艺术的欣赏也正是如此，如果你懂得了它的艺术风格特征，懂得了它的形式美感特征，你也许会发现那是一个充满韵味，意境深远的艺术，它会让你徜徉于我们民族舞台艺术独有的美感之中。那是一个美的世界。

一：京剧舞台“时空”的形式特征

欣赏京剧首先要了解它的基本艺术特征，我国戏曲艺术的基本特征通常被认为是综合性、虚拟化、程式化的演剧方法。京剧艺术秉承和发扬了中国戏曲的这种演剧方法和艺术观念。在京剧舞台上，时空是虚拟而自由的，具体地说，戏曲舞台的环境是以人物活动为依据，环境的具体性是由人物的唱、做、念、打的表演来规定的。比如说，“龙套”一出场排列两厢，大将出来，表示此地为营帐，此时是将军在办公，大将下场，此时此地就不再存在。太监出来，皇帝出来表示这里是金銮宝殿，皇帝在此处理国家大事，这些人一下去，上述的具体情景便不复存在了。演员在台上转一圈可以说是已经走了十万八千里。演员坐在那唱几句，伴以更鼓，便是夜尽天明。一个下场再上场，可以表示是一瞬间，也可表示已经过了十年八年。空间、时间的变换，完全由人物的表演来决定。这也就是所谓的“景随人移”。京剧《三岔口》这出戏是比较有代表意义的，它很能说明京剧的时空观念和演剧方法。按照剧情，剧中人物任堂惠与刘利华有一场戏是在夜晚的旅店中，进行激烈的“搏杀”，而在京剧的舞台上，演员是在通亮的舞台上进行“黑夜的打斗”的，观众是通过演员虚拟的“摸黑”动作来感受到这是漆黑的夜晚；舞台上空空如也，只有一张桌子，可观众通过演员“摸门”，“撬门”脚踢到“墙上”这些虚拟的动作，感受到“门”和“墙”的存在，感觉到具体的环境。京剧是通过演员的各种动作，来告诉观众，这是什么地方，这是什么时间。这样的表演方法所传达的形式语汇是，京剧的舞台是一种虚拟的“时空”，是一种“自由”的时空。懂得了这一基本艺术特征，对于欣赏京剧的形式美就有了基本的心理依据，而不会去斤斤计较舞台上是否合乎所谓的“生活真实。”而是体会到一种如焦菊隐先生所说的是“一种特别形式的真实”，“最大限度的真实”，即“思想感情的真实”和“内心的真实”。它是“用浪漫主义表现生活真实”。^{[1] (P826)}

二：京剧的服装、道具与表演

京剧的道具具有极强的暗示作用，并形成了具有规律可循的形式特征。这个规律就是它的道具的具体物象常常取决于演员的具体动作，比如，一张桌子，人物伏在上面写字，它就是书桌；人物躺卧在上面，它就是床；人物站在上面，它可能就是高山、就是将台。一把椅子，通过演员的动作，你可以把它看作是窑门，比如在《平贵别窑》中，王宝钏挪动椅子，猫腰进去，再挪回椅子，这把椅子就成了“窑门”；在《孔雀东南飞》中，刘兰芝围绕椅子坐织布的动作，这把椅子就变成了纺车。通过人物对情景的描绘，情感的态度，这把椅子有可能是山石，有可能是水井，又有可能是一处残垣断壁，不一而足。演员手拿扇子，则表示人物处在悠闲之中，（扇子并不一定要表示季节是夏天）。道具的具象性能是根据舞台上的需要来决定；更是根据演员的身段动作赋予它具体的物象。

京剧的服装，通过它们的式样、花纹、颜色和穿戴的各种不同的规格，不仅使虚空的舞台色彩鲜明，而且也说明不同的环境、地点、人物、身份和某种特定的情景。京剧的服装是以明朝服装为基础，又参考了宋朝、元朝服装的样式，经过很多艺术家的提炼、概括、美化、装饰，形成了一整套类型化，或者说程序化的专用服装。它的第一个特点，就是不受时代的约束。第二个特点是不受季节限制。第三个也是最主要的特点就是为表演服务。所谓不受时代约束就是上面所说的京剧的服装是以明朝的服装为基础，京剧的传统戏上至春秋战国下至明清两代，除了特殊情况，都穿戴统一的“明式”服装。所谓的“不受季节限制”，是说，在京剧舞台上，无论春夏秋冬，服装的制式、材料质地、款式都是统一的，而不似我们生活中那样，按照四季交替冬暖夏凉来进行分类。京剧服装的一个重要特点是通过质地、色彩、花纹的不同，而形成了有规则的服装语汇。比如，穿红绿蟒，主要表现人物是达官贵人；穿青（黑）色褶子或“富贵衣”（京剧里带有补丁的外衣）一定是穷苦人家，或是乞丐；戴上风帽，披上斗篷，就表现人物是在旅途跋涉之中；头上系上一块绸条，就表现人物是在生病之中；脑后垂下一块黑纱就告诉你这不是真人，而是幽灵或鬼魂。

京剧的表演注重的是虚实结合，以虚带实，形神兼备，从而达到一种意境之美。京剧舞台上的道具，是一种以表演的需要为存在的前提和基础，有利于表演的就让它存在，而且要尽量发挥它的作用，来辅助表演，像骑马、划船、上楼、下楼、开门、关门这样的动作，马、船、楼梯、门是虚的，因为这些道具既不利于在舞台上出现，更“妨碍”了演员虚拟化的表演，而马鞭和船桨是实的。马鞭和船桨的“实”便于演员舞蹈动作的发挥，演员舞动马鞭，坐各种各样骑马动作，让观众感受到“马”的存在，想象着人物在策马奔驰；演员摆动船桨，上下左右荡漾晃动，让观众感受到“船”的存在，想象着或急流涌动或轻舟荡漾。马鞭和船桨既暗喻了“马”和“船”，又是演员借以表现京剧形式美的有力工具和媒介，并从中领略舞台身段的美感韵味和人物的精神风貌。服装在京剧表演中更是有着极为重要的作用，它一方面辅助演员来完成各种各样的舞蹈姿势动作，另一方面则是通过这些动作，来展现人物的思想态度，情感变化。水袖、翎子、甩发、纱帽翅、髯口（胡子）等等，都是展现京剧形式美和情感变化不可或缺的工具和载体，比如在京剧电影《野猪林》“白虎堂”一场中，高俅和陆谦设计陷害林冲，林冲听到高俅说：“刽子手，将林冲重责八十”这个情节，李少春在表演时，就用了跪地快速“甩发”的动作，然后一个“屁股座子”跌在地

上。这一组动作既具有极强的形式美感，又表现了林冲震惊恐惑的心理状态。再比如，京剧《小宴》，也就是大家所知的“吕布戏貂蝉”，这出戏里，大量的运用了翎子的动作，来表现吕布被貂蝉的美貌所吸引，用翎子动作来试探，引诱，挑逗貂蝉，在这出戏里，吕布先后几次用翎子在貂蝉眼前“滑过”，每次的内容不同，思想情感状态不同，翎子滑过的动作也不同，试探的“滑动”，引诱的“滑动”，挑逗的“滑动”，伴随人物的情感历程的变化而进行翎子动作的变化，层次节奏跌宕起伏有序，鲜明生动悦人。把吕布和貂蝉彼此爱慕倾心的心理历程表现的淋漓尽致。在这里，翎子动作，即展现了动作技术的美感，又表现了人物的心理动态，思想情感，一举两得。这样的例子在京剧舞台上可以说举不胜举，比比皆是。一对水袖，可以表现人物的欣喜，又可以传达人物的恼怒，一对翎子，可以让我们看到人物的惊诧万状，又可以让我们感到惊喜异常。服装配合演员的身段可以作出多种多样的舞蹈技术动作，表现各种各样的思想情感。在这里服装已经不仅仅是人物身份、地位、环境的体现，它是京剧的形式美感语汇不可分割的组成部分，它与戏剧情节是密不可分的关系，它是思想情感传达的有效手段。

三：京剧脸谱的形式特征

京剧艺术的脸谱也具有鲜明的形式特征。一般说来，红色描绘人物的赤胆忠心，义勇无俦。比如京剧舞台上的关公形象。紫色象征智勇刚义，勾紫色脸的人都是忠正、倔强、黧直、刚烈一流的性格。比如《刺王僚》中的专诸，就勾画的是紫色脸，这是由于他是一个慷慨捐躯的豪侠之士。印堂中的匕首纹暗示他用鱼肠剑刺杀了姬僚。黑色体现人物富有忠耿正直的高贵品格。黑色脸谱的代表人物是我们家喻户晓的包公，包公的黑脸体现了他的铁面无私和刚正不阿。尉迟恭勾黑脸的原因是由于他是铁匠出身，面目黧黑，性格又刚猛沉毅，因此就用油黑色来代表他的个性特征。水白色暗寓人物生性奸诈、手段狠毒的可憎面目。水白色脸谱多勾在权贵卿相的脸上，表现善用心机而好猜疑的性格特点，同时也表现位高爵显、养尊处优的娇纵气度。如曹操、潘洪、严嵩。油白色则表现自负跋扈的性格。如马谡勾油白脸，表现他的刚愎自用的性格。三尖样的“印堂脑门纹”，形容他猜忌尖刻、心中多刺的意思。蓝色喻意刚强勇猛，窦尔墩的脸谱是由于小说描写他的神武赛过凶猛的天神，所以就模仿了神话剧里红胡子、蓝靛脸的脸谱，在眉间白纹上勾出双钩形皱纹，象征他善使虎头双钩，印堂纹上勾一个通到脑门顶头的“胆形”，表现他胆识过人。绿色勾画出人物的侠骨义肠。马武在小说中描写他出身“绿林”，是一位草泽英雄，所以脸谱的主色涂以绿色。脑门上的虎尾图案，象征他暴躁善怒的性格。眉窝上用红色画成鹿角形，既象征他善于抵触，同时也表现了他的须眉皆红。黄色暗喻性格残暴。如《刺王僚》中的姬僚勾油黄色脸谱来表现他性格的残忍。勾白色眉间纹和红色印堂彩则是为了加强表情的明显度而配上的鲜明强烈的颜色。老红色多表现德高望重的忠勇老将。这个脸谱象征一个面皮红润、老当益壮的人物。李克用脸谱的红色上有“返老还童、老当益壮”的气概。左眼上三道红纹是李克用被大雕抓伤的伤痕。金、银二色多用于神佛鬼怪，如《白蛇传》中的伽蓝，《虹桥赠珠》中的二郎神、哪吒、虾兵蟹将等都在脸上勾勒上金或银色，以示其非人类，具有象征虚幻之感。脸谱的暗喻性突出了人物的性格特征，具有“寓褒贬，别善恶”的艺术功能，使观众能日视外表，

窥其心胸。因而，脸谱被誉为角色“心灵的画面”。赤橙黄绿青蓝紫的各种色彩在这里都被赋予了情感的内涵，性格的内涵。这些色彩的内涵也使它形成了潜在的脸谱形式语汇，而这些语汇则为我们欣赏京剧提供了“解码”的符号。让我们在欣赏脸谱形式美的同时，感受体认人物的性格特性。

四：京剧是善于激发想象的艺术

有一个真实有趣的例子，很能说明京剧表演的“虚”给观众带来的“真实感”和对观众想象力的激发。同时也让我们感到联想和想象在欣赏中的威力。京剧有一出戏叫《秋江》，它的主要表演都是在行船过程中进行的。在一次演出中，艄翁的划船动作上下颠动，左右摇摆，做的生动逼真，惟妙惟肖，以至于使得一个外国观众产生了晕船的感觉，甚至要呕吐。实际上舞台上的演员手里只拿着一只船桨，进行着虚拟的划船动作。这个例子说明，这种虚拟的表演具有强烈的激发欣赏者心里联想和想象的威力，联想和想象又使他获得了艺术的“真实感”。试想，舞台上既无船、也无水，仅仅是艄翁持桨划船动作和演员在舞台上所做出的在船上摇摆晃动的感觉，就使得这位外国观众产生了晕船的生理反应，可见，这种虚拟的表演作用于人的是欣赏中的心里联想和想象。这种虚拟的表演也传达出京剧艺术所具有的“真实感”，它不是生活本真的真实，而是一种艺术化的真实，这种真实即让人充满想象，又让人体味动作的美感，在想象与形式美感的双重体验中感受这种艺术的“真实”。

京剧舞台上的“做针线活”，像《拾玉镯》中的孙玉娇，演员的手里并无真实的针和线，“穿针引线”靠的是演员虚拟的动作来表现的，而这样的动作，既有生活的依据，（演员动作的基础是模拟生活中的“穿针引线”）又不同于生活，“穿针引线”是在模拟生活动作的基础上，进行了夸张美化，提升到一种形式美的动作）观众可以通过演员的虚拟动作，清晰明白的知道舞台上在做针线活，同时又在这样虚拟表演的动作中，展开联想，（因为演员手中既无针，也无线，观众要靠想象来完成实际的“穿针引线”。）她的“穿针引线”又是夸张变形具有形式美感的，这样的表演让观众看到的即是“穿针引线”这样的生活动作，又要给与观众以想象的审美愉悦。这里就可以看出，京剧艺术的欣赏是一种能动的欣赏，它注重观众的参与，并信任观众的心理想象能力，京剧演员在表演时就认为“在欣赏戏曲的时候，观众一进剧场就以积极的态度，相当主动地参加到舞台生活里去。在戏剧进行中，他们的想象力一直是极为活跃的，他们用他们主动的活跃想象力，去丰富和补充舞台上的生活。”^{[1] (P562)}在这样的参与中，观众得到的是形式美感体验与心理联想体验双重的审美愉悦。

中国是一个诗的国度，诗文化对于戏剧有着深远的影响。中国京剧，素有“剧诗”之称。诗的理想境界“传神”，“神韵”，“意境”，等等，也是京剧艺术所追求的理想境界。这样的表演精神又与中国的国画有着相通之处，国画中常常留有“空白”，而那个“空白”正是由想象所产生的审美愉悦的需要。“川剧著名演员刘成基在谈到戏曲表演程式时曾经指出：“表演程式的使用有如国画中的墨龙：有的身体在云雾之中，有的则已显露出来，东鳞西爪，但是，连起来看，却可以窥视全貌。”墨龙藏在云雾之中的部分是供

观众想象的。不显露出来一些，想象就没有基础和依据，但如果全都显露出来，那就很难表现龙的矫健神奇之貌，因而显藏相间，以想象绾连，风貌不凡。这个比喻，很好地说明了戏曲艺术为什么要凭借观众想象的道理。^{[2] (p301)}”这种将不完全的补充为完全的心理状态，在格式塔心理学派把它称作完型心理。当人们看到了人这样的不完整图形，会把它完型为△；而对着（）型，人们会把它完型为○型。因为这样的不完型图形突出了某些关键部位，向某一方向形成了一种运动的动势和张力，造成压强。中国画往往在某些部分流出大块空白，欣赏者会从画家所提供的部分而展开想象和联想，从而去补充和丰富绘画作品中所“未完成”的部分。漫画或缩写，通常也只勾勒出几个关键部位，人物就生气勃勃地跃然纸上。刘成基所说的“墨龙显藏”的表演方法也正应合了格式塔的完型欣赏心理。这种“诗意”的表演观念和表演风格，是一种以一当十，以少胜多的办法，它在演绎故事的同时，给与观众的更多的是形式美感的享受和想象的审美体验，它充分信任并利用观众的想象，“放心的”让观众参与其中，在参与的过程中，即让观众充分享受参与的乐趣，又完成了戏剧的创作。从某种意义上说，中国戏剧在久远的古代，就十分强调观众的参与，就非常重视观众在欣赏时的联想和想象，在今天看来，这种观念是超前的。

注释：

(1) 引自焦菊隐著《焦菊隐论导演艺术·下》826页 中国戏剧出版社——2005

(2) 引自焦菊隐著《焦菊隐论导演艺术·下》562页 中国戏剧出版社——2005

(3) 引自余秋雨著《戏剧审美心理学》301页 四川人民出版社——1985