

# 程式——中国戏曲的舞台艺术语言

常鹏飞

(兰州大学 文学院,甘肃 兰州 730020)

[摘要]程式化是中国戏曲非常重要的艺术特征,有着鲜明的民族特色,是戏曲的舞台艺术语言。本文介绍了程式的概念,并探究了程式成为戏曲舞台艺术语言的原因以及程式在戏曲中的体现,旨在让观众从舞台语言的角度对戏曲有更加深入的了解。

[关键词]中国戏曲;程式;舞台艺术语言

[中图分类号]J826 [文献标识码]A [文章编号]1005-3115(2010)12-0087-02

## 一、程式的概念

许多戏曲理论家对戏曲艺术的特征都有精确概括,“程式化”或“规范化”是这些理论家在概括戏曲特征时都不容忽视的基本特征。可以说,程式是中国戏曲的舞台艺术语言。

自1926年余上沅等人倡导的“国剧运动”以来,程式就不断被人提及。许多学者也对程式的概念做了界定。《中国戏曲》对“程式”有非常详细的论述:“程式,是戏曲反映生活的表现形式。程式这个词有规范化的涵义。程式都直接或间接来源于生活。表演程式,就是生活动作的规范化,是赋予表演固定的或基本固定的格式。例如关门、推窗、上马、登舟等,都有一套固定的程式。许多程式动作都有一些特殊的名称,例如‘卧鱼’、‘吊毛’、‘抢背’等。表演程式还有另外的涵义,即它是生活动作的舞蹈化。”文中对程式的阐述主要以表演程式为主。《中国戏曲通论》对程式也有诠释:“诗歌中的声调变化,音乐中的节奏运动,舞蹈中的运动序列,美术中的点线组合和装饰趣味,都有严格的形式规范。它们融合进戏曲艺术,影响着戏曲综合的形态,也使戏曲有了严格的形式规范。”这种严格的形式规范就是戏曲的程式,这里对程式的定义则更加详尽。

但是,这两种对戏曲程式的定义并没有以整个戏曲发展史为对象,而是以明清开始出现的地方戏曲为对象。上述程式化的特征是古典戏曲发展到地方戏曲后才有的,因为定义中所提到的程式都是以表演为中心的,而在中国戏曲的发展史上,以表演为中心并不是戏曲开始时就存在的,甚至到了戏曲的成熟期,人们仍把戏曲的文学性作为中心。中国古典戏曲发展到地方戏曲阶段,文学语言的魔力开始渐渐丧失,表演逐渐成

为戏曲的中心,相应的舞台语言便逐渐成为表演的重点,这时“程式”才真正形成,并作为戏曲的艺术语言来表现戏曲。

## 二、程式——舞台艺术语言

语言是其物质存在的外壳和它所承载的意义内容二者结合的符号系统。不同的语言具有不同物质的外壳,需要不同的形式来表现,例如绘画是以颜色和线条为其物质的外壳,音乐是以节奏、韵律为其外壳。而戏曲作为一门综合艺术,也有其独特的物质表现形式。古代戏曲从起源到成熟经历了不同的阶段,宋元时期被公认为是戏曲的成熟期,以这段时期为分界点,前后不同时期的戏曲所采取的物质表现形式有所不同。当戏曲被当成是“戏剧体诗”的时候,更多是由文人创造出来的,更加注重文学性,这时的戏曲用文学的语言来表现;当更加注重表演,而文学性削弱的时候,即宋元以前未成熟的戏曲以及地方戏曲出现后,观众主要是普通百姓,对一些艰涩的文学语言不能很容易理解,它们就失去了应有的艺术魅力,正如吴梅先生所说,这时的戏曲“无与文学之事矣”。这时的地方戏放弃了明清传奇史诗性的情节结构,放弃了从抒情诗中获得的审美资源,不断地从舞台的表演中得到新的启示。

戏曲是具有综合性艺术语言的艺术,包括文学语言和舞台语言。文学语言的符号以人们所发出的声音为物质载体,而声音与物质载体之间的关系具有任意性,用一种声音代表一个,完全是出于偶然,而不是事先规定的。当这种声音和物体之间的关系确定后,用文字表现出来已经具备了一定的联系。戏曲舞台的语言是建立在文字和声音基础之上的,就与所表演的事物

有了更多的联系。这种文学语言和舞台语言的差别在戏曲发展过程中体现得十分明显,元杂剧和明清传奇中使用更多的是文学语言,而古典地方戏中多使用舞台语言。这是因为文学语言在前者中能够独立存在,不依存于舞台表演,而后者中文学语言不能独立存在,倒是有时舞台语言能脱离文学语言而存在。这一点从古典戏曲的创作过程可以看出,古典戏曲的创作主体是受正式教育很低或者没有受过教育的伶人,他们创作戏曲更多的是靠唱腔和身段,不是采用语言来记录。这些用来表现人物特征的唱腔和身段,都是经过了日积月累,最后形成一定的程式。

### 三、程式在戏曲中的表现

地方戏曲的特殊本质决定了其特殊的艺术语言即程式。1992年,朱文相在《戏剧艺术》中把戏曲的舞台艺术语言和程式联系起来,“程式乃是戏曲的表演语汇,正如读者通过语言文字来了解文学作品所反映的生活,来品味它的艺术意蕴一样,观众是通过程式来理解戏曲的剧情和人物,进行审美活动的”。从这段话不难看出,人们理解戏曲的过程中,程式起了很大的作用。有人提出戏曲的程式在作品中主要担负的使命就是塑造人物形象,当然形象的创造不是随意的,如果任意堆砌词汇,就没有了真实性,不能塑造出鲜活的人物形象,对观众会失去一定的吸引力;只有把这些词汇按照一定的规范组织起来,才有可能塑造一个令人信服的形象。而“‘行当’在语言当中就相当于组织语言的语法”,戏曲由许多因素构成,如何选择许多因素去塑造人物,就需要根据不同行当的特点来统领,而构成行当的因素都可以成为戏曲舞台语言艺术的一部分,具有一定的程式化,比如角色中的脸谱、服装、音乐、舞蹈、表演动作等。

角色的程式化在宋杂剧中已经开始出现。那时的艺人将剧中的人物分为末泥、引戏、副净、副末和装孤五类角色。到了南戏时变为生、外、旦、贴、净、末、丑七类角色。到了明清传奇有了更为详细的分类,共分为老生、小生、老外、末、正旦、小旦、贴旦、老旦、净、副、丑等12类。这些角色是根据年龄、性别在戏曲中所特有的功能等划分,比如秀才在正式场合所穿的衣服为圆领

青衣,儒生所戴头巾依据人物年龄、身份不同也有不同的戴法,老成持重者戴方巾,儒雅风流者戴飘巾,这些都是约定俗成的。人物脸谱方面,红色代表忠烈正义,黑色象征鲁莽直爽,水白色象征阴险狡诈,紫色象征刚正稳练,这些都是在脸谱大量产生后,演员们就把某一种颜色象征某一种性格固定下来。

戏曲中的音乐程式化也很明显,《中原音韵》所概括的“仙吕调清新绵邈,南吕宫感叹伤悲,中吕宫高下闪赚,黄吕宫富贵缠绵”,是周德清在总结了以往诸宫调各自所代表的内心情绪后得出的结论。

此外,在音乐的演奏中,不同的打击节奏代表着人物不同的情绪。雄壮威武的气势需要用打击乐来表现,凄婉哀怨的气氛要使用古筝等一类的弹拨乐器来表现。虽然这些都不是规定的,而是由参与表演的一些乐工经过不断的实践总结出来的。

“它(音乐的程式化)在宋代南戏里已经露出端倪,在元代北曲杂剧里臻于成熟,以后元明南戏吸收了北曲杂剧的经验,以之规整自己的音乐格律,带来传奇创作与演出的一代之盛。再往后,板腔体戏曲音乐兴起,形成另外一种音乐程式。”廖奔先生的这段话,从宏观上概括了音乐程式化从开端到成熟的过程。

著名秦腔表演艺术家马桂英在文章中曾提道:“人们常说,在劲道掌握上,老生弓,花脸撑,小生紧,旦角松,武生取其中;在拉山膀上,老生齐眉,花脸过顶,小生齐肩,早龟齐乳;在走台步上,老生显艰难,净角显豪迈,花旦显轻盈,小生显潇洒,须生显稳健,武生显勇悍。就是采用同一道具的动作,也因人物身份的不同,而呈现出千差万别的丰采。例如,扇扇子的动作,千金小姐大姆指紧贴胸前轻拂细动,小家碧玉大姆指向外来回摇动,武旦则以大旋转形搦动。由此可见,程式既有相对的固定性,又有一定的可变性。”正如马先生所说,程式化在演员的表演中处处存在,小到道具都存在程式化。

表演程式既不断累积,又不断扬弃,每一代戏曲演员都会根据当时社会的情况,在原有表演经验的基础上加入自己独特的体验,改造成新的程式,使表演程式体系随着时代、生活的变化而呈动态发展,不会成为凝固的模式。

#### [注 释]

张庚、郭汉城:《中国戏曲通论》,上海文艺出版社1989年版。

吴梅:《中国戏曲概论》,上海古籍出版社2000年版。

吕效平:《戏曲本质论》,南京大学出版社2003年版。

廖奔、刘彦君:《中国戏曲发展史》,山西教育出版社2003年版。

马桂英:《一套程式,万千性格——戏曲程式的应用》,《当代戏剧》,1998年第1期。