

戏曲演员二度创作的美学准则

王志华

河南省京剧艺术中心

[摘要]戏曲演员是角色心灵的创造者。在戏曲舞台上，主题思想是通过场面和剧情，通过演员符合人物的真实表演自然而然地流露出来的。戏曲演员是通过自己塑造的艺术形象，把剧本的主题思想形象地表现在观众面前，这就是二度创作的力量。

[关键词]戏曲演员；二度创作；创造角色；程式表演

[DOI] 10.12252/j.issn.2096-6288.2021.12.1028

戏曲是一项社会工程，也就是说剧本必须立在舞台上才能推向社会，否则便失去了存在的意义和价值。演员的二度创作不仅使戏剧文学直观、鲜活地得到了体现，也极大地丰富了剧本的表演内涵，从而为戏剧文学插上了腾飞的翅膀。千百年来表演艺术积淀给戏曲演员留下了丰厚的财富，同时也提供了广阔的发展前景和创作空间。

戏曲演员的创造力，主要来源于对角色人物形象的准确把握。戏曲演员应该是角色心灵的创造者。在戏曲舞台上，主题思想是通过场面和剧情，通过演员符合人物的真实表演自然而然地流露出来的。戏曲演员是通过自己塑造的艺术形象，把剧本的主题思想形象地表现在观众面前，这就是二度创作的力量。因此，剧本的主题指导着舞台上的形象，演员是利用塑造的人物形象来体现着主题。因此，戏曲演员，尤其是担任主要角色的演员，一定要认真研究剧本，深刻地理解剧本的主题思想。如果对剧本的主题理解不深刻，势必影响对角色的创造，使角色艺术形象逊色，甚至还会歪曲艺术形象。

戏曲的富有节奏感和韵律感的外部程式化表演，对演员表演的心理节奏是起制约作用的。程式是戏曲艺术创作的主要手段。戏曲演员想要创造成功的角色，就要灵活地创造性地运用程式。戏曲大师斯坦尼所说的：“有规律的自由动作”，就很有见地。所谓规律，对戏曲来说，就是规范的戏曲表演程式，舞台上的一切表演都受它的制约。所谓自由动作，就是在表演时不要拘泥于程式。虽然程式是固定的，但高明的演员能依据角色的内心体验，使之千变万化，表现出各种各样的人物性格。虚拟表演的好处是通过虚拟舞蹈化身段集中地、夸张地刻画人物，不但呈现了人物的外形的舞蹈美，主要是刻画了人物的精神面貌和人物内心世界。戏曲表演艺术的“传神”特征首先表现在程式化的创作手法上。传统话剧从根本上反对程式化的表演，尽管实际生活原型到了传统话剧舞台上也要加以改造，但最终仍保持着生活的原有形态。戏曲则不然，自然形态的动作在戏曲舞台上是很难落脚的。它必须被加以变形，删去大量枝节性的东西。而当戏曲再运用这些经过变形的，具有高度概括意义的程式动作表现复杂的生活现象时，就获得了极大的创作自由。因此，戏曲演员的体验虽然来自生活，但不能按照生活的原状直接贯穿到形象中去，而必须把对角色的体验来的心理状态，经过升华，转化为戏曲的舞台逻辑——诗化的心理状态，由此产生的外部动作才会戏曲化的韵律。所以，戏曲演员的心理动作，是凝结在经过严格训练的歌舞化的程式之上的，即伴随着唱、念、做、打外部形态的体验。此外，戏曲体验的特殊性，还表现在演员必须伴随丰富的想象，否则，就无法与戏曲舞台的虚拟性结合。比如，“马趟子”“走边”“圆场”，一个圆场，就等于行几百里路，怎么进行体验？这就要靠演员的想象来完成这个假定性动作的体验。戏曲表演中体验和程式既对立又统一的关系很复杂，演员只有在自己的艺术创作实践中充分认识并把握住它们之间的关系及其规律，才有可能创造出成功的艺术形象。那么，怎样才能处理好体验与程式的关系呢？我认为应该做到以下两点：

其一，作为一个戏曲演员，既要了解全剧的主题思想、矛盾冲突和人物关系，又要了解角色在戏中的位置和作用。在内心对角色做到“如闻其声，如见其人”，并且要多问自己几个为什么。我在做什么？为什么要这样做？等等。戏谚说“得角

色之心，应演员之手”。所谓“得角色之心”就是认识和体验角色；所谓“应演员之手”就是说演员在深刻体验的基础上，选择最鲜明、最准确、最完美、最典型的表演程式加以表现。这就要求演员在掌握表演程式要进行长期艰苦的练习，只有充分掌握了表演程式，才能在正确体验后随心所欲地自由发挥，自由动作，才能“装谁像谁”，惟妙惟肖。

其二，戏曲演员要用“由外到内”和“由内到外”相结合的体验方法来创造角色。所谓“由外到内”就是先根据对人物的初步理解，搭好一个“架子”，然后再去充实内容。好的演员能够抓住扮相、唱腔、形体动作、舞蹈姿势等外部特征，为自己铺设一条通往角色心灵的道路，从而使自己的表演有形也有神，达到完美的创造境界。所谓“由内到外”就是先从认识、体验、分析剧本主题、分析角色的思想感情和行动的内在贯穿线入手，然后寻求适合表现角色的唱、念、做、打的表演程式。戏曲演员在创造角色的整个过程中，两种创作方法经常相互交替，相辅相成，相互作用的。“由外到内”或“由内到外”对于戏曲演员创造角色来说，都是行之有效的办法，可以灵活地并行或交叉运用。可见，演员塑造角色时不仅要求唱念做舞方面有扎实的基本功，而且要求演员以情贯全剧，表演时以情传声，以静带动，声情并茂。

塑造舞台形象的重要手段，有唱、念、做、打和手、眼、身、法、步等，演员必须根据不同的人物个性、特点、环境、历史背景，用不同的手段去塑造。《锁麟囊》《秦香莲》《穆桂英挂帅》《贵妃醉酒》《宇宙锋》等千百出戏中，旦角形象五彩缤纷。而这些形象的塑造是经过艺术家不断加工、完善、提高才形成的，但这些人物的塑造并非一成不变。演员，以自己的感情和五官四肢作为材料来体验人物和塑造人物。因此塑造的形象带有鲜明的个人风格。表演中，一个演员如何构思，如何体验，必须寻求最有表现力的艺术语言。在长期的舞台实践中，积累经验是演员首先要具备的素质。由于每个演员的自身条件、文化素质、天生的悟性不同，表演所产生的效果就更有差别。如何在舞台上塑造典型化、性格化、有血有肉的鲜活人物，演员不仅要从事外形体表现角色，更重要的是给这个角色注入鲜活的思想、情感、密切掌握人物内心世界的变化，从而使这个人物活起来。著名川剧表演艺术家周慕莲谈表情时说：“别人哭出来的是泪，演员哭出来的戏。”说明了戏曲情感的体验必须把情感升华，成为技巧化的情感活动。演员是需要有满腔激情，但不能用自然主义的表现手法，不能把生活中的动作、表情、激情直接搬上戏曲舞台，尤其在演悲剧时，边唱边哭得泪流满面，影响音色美，影响神容美感，非但不能打动观众，反而使人感到虚假。戏曲表演的真实感，来自真与美的统一，戏曲演员的体验，既要钻进去，又要跳出来，要受理性的控制，成为有节律的，有美感的神情。这是戏曲的神容表演的美学规律，也是戏曲与其他戏剧艺术体验的重要区别。比如周信芳先生扮演《清风亭》中的张元秀，当张元秀的养子张继保被亲母认领时，张元秀无奈与张继保痛别，周信芳先生的表演是：一面用颤抖的手抚摸着张继保的发髻，一面用苍老而节奏鲜明的念白，表现这位老人的满腹心酸。还未等台词念完，观众已经忍不住在抹泪了。末一场，张继保中了状元，路经“清风亭”，狠心不认养父养母，只用两百小钱打发老人，张元

(下转第1832页)

舞蹈、娱乐等日常生活景象)。

第四乐章：奏鸣曲或回旋曲式，快板(全曲的结论。常回顾前面乐章的素材。在一些乐观、明朗的作品中，本乐章常表现乐观和向上的情绪。)交响乐的乐章不是固定的，根据创作要求和表现内容而定。如：贝多芬的《田园交响曲》五个乐章，舒伯特的《未完成交响乐》只有两个乐章。

四、交响乐欣赏礼仪

欣赏交响乐是一种高层次的艺术享受。观众应该保持仪态得体，举止优雅，并遵循一定礼仪。

1. 着装整洁大方。国内外最普遍的情况是，男性身着西装，女性以裙装或小礼服为宜。着装虽不必过度华丽，但避免过于随便或奇装异服的打扮。穿着得体不仅显示个人的素养，也是对音乐作品和艺术家的尊敬。

2. 准时入场。最好能于开演前15分钟左右到场，充分熟悉环境，有充裕时间阅读演出介绍和乐曲解说，使自己从容不迫，放松心情，心无旁骛地聆听音乐。第一首曲目通常安排时间较短的乐曲，目的是方便迟到的听众还能在第二首曲目演出前的空档进入。但是，也有愈来愈多的音乐厅严格限制迟到者入场，或者是等待一首作品演出结束之后甚至中场休息期间方可入场。此举是为了确保演出过程中的连续性和完整性，也是为了保证场内观众能够不受干扰地完整欣赏演出。

3. 音乐会开始前，观众需要首先了解和熟悉演出曲目和相关内容。事先了解音乐作品的相关内容，可以让观众在听音乐时，全身心地进入乐曲表达的特定意境，引起感情上的共鸣。

五、欣赏乐曲时需注意：

1. 音乐会开始时，应礼貌鼓掌迎接乐队首席和指挥上台。对上台演出的独奏或独唱演员，也应给予掌声。

2. 演出进行中应保持安静。这不仅是对表演者和其他观众

的尊重，也是一种文化素养的表现。演出过程中严禁手机铃声干扰，不要大声谈笑或交头接耳，不要食用或饮用容易发出响声的食物、饮料。总之，任何惊动场内其他人的言行都是失礼的。音乐会演出中最好不要中途退场。

另外，演出过程中严禁拍照摄像。闪光灯和按动快门的声，都会严重干扰台上艺术家的演奏和周围观众欣赏艺术的氛围。

3. 交响乐通常由几个乐章构成，乐章之间的短暂停顿不应鼓掌。音乐是否完全结束，通常要看指挥者的双手是否完全放下并转身致谢，才表示全曲终结，观众再行鼓掌。观众还可以在正式演出结束后，用热烈和长时间的掌声，欢迎音乐家加演和返场。

4. 演出结束后，应不要急于退场。最好是等到演员谢幕和乐队首席退场后，按序退场。

交响乐虽然从西方传入我国不到一百年的时间，但它已是衡量我国音乐事业飞速发展的一杆标尺。尤其近二三十年，我国各地的交响乐团，从规模、管理模式、演奏水平以及受群体欣赏趣味等方面都有了质的飞跃，引起了世界乐坛的广泛关注。随着我国经济的飞速发展国民素质不断地提高和精神需求，我国交响音乐发展的未来在于正在成长的青少年一代，对他们交响音乐欣赏的引导和普及工作是每一个音乐工作者的责任和义务。尤其是要从孩子们抓起，从训练他们的听觉力、观察力、想象力、判断力和创造力着手，循序渐进，将听赏、欣赏、鉴赏三个阶段联合运用，使他们充分了解不同时期作曲家的音乐风格和音乐语言，进而达到扩大文化视野、提高艺术情趣、陶冶审美情操的目的。

参考文献：

[1]赵晓彤. 交响乐的艺术风格及审美探析[J]. 课程教育研究. 2016(36)

(上接第1830页)

秀气得说不出话，在【乱锤】的锣鼓点子中，浑身颤抖，一手握钱，一手指天，指地、指心、指屈死的老妻、指禽兽不如的养子，鲜明地传达了人物无处宣泄的痛苦和悲愤。这段无言的控诉，节奏强烈，身段语言生动，神情鲜明，胜过千言万语，具有雷霆万钧之势，震撼着人们的心灵，观众无不为之动容，使观众对舞台上的善恶是非产生评价和联想，这是戏曲表演的真实感和间离性的对立统一，也正是戏曲独特的体验与表现的艺术魅力。这种艺术魅力，是戏曲表演的一种至高境界。它的要义是“贵乎其真，又不必果真，但于不果真中，却见技艺之精，超乎其真。”戏曲演员首先要“果真”地体验角色的思想感情，但又不能像生活中那样悲喜无状，而是以“不果真”的艺术手来表现，使“不果真”的艺术形象比“果真”的生活原形还要真实动人，即“传神”。

中国戏曲表演体系，以自己独特的艺术实践把体验和表现融为一体，坚持在自始至终的体验中以泛美程式进行表现的手法，它不受西方表现派囿于写实主义和生活真实的局限，追求“形似”“神似”，以“形”传“神”，以“神”表“形”。这是一种东方式的 表现，是中国戏曲表演体系艺术形式美的一大特征。因此，一个好的演员，必须具备“形神兼备”的表演能力，这个能力是跟每个演员的艺术修养和平时对艺术的刻苦钻研程度分不开的。因此，接受一个角色，要为自己定位，要用心去表演而不能浮躁，要演一个角色的内涵给人以美的享受和回味。要做到这就得反复认真地学习，不能喜于一得之功，更不能为演一两出戏而孤芳自赏，必须严字当头，对观众负责，也是对自己负责。

中国戏曲是一种融文学、音乐、美术、舞蹈等诸多艺术成分为一体的综合性的艺术形式。戏曲艺术的综合性绝不是根据

某种兴趣拼凑起来的大杂烩，更不是多种艺术机械的堆砌。广义的诗要转化为剧诗；故事演化为戏情；音乐变形为具体的唱腔与伴奏；舞蹈转变为程式化的身段……这就把独立的、不同的艺术转变为戏曲模式中的表现手段，削弱了不同艺术的独立本性，利用并改造了其中对戏曲艺术有用的部分，使之统一于戏曲这一综合艺术的整体。然而，中国戏曲基于历史的原因，向来在内在精神的追求上比较肤浅，偏重于戏剧情节和安排和外部呈现，对人物的心理与情感的关照往往不够，因为作品的内涵比较浅显和单薄。当下，如果戏曲不在内容上灌注新的追求，不从内在精神上寻求新的突破与跨越，那么作品必然缺乏深刻的内涵和时代的意味。时代在发展，社会在进步，随着整个社会文化水平的提高，人们的欣赏水平和对文化艺术的要求也越来越高。现在观众普遍追求深层次的、有品位的、震撼人心的、有血有肉的东西。

从艺多年以来。我深切地体验到，戏曲表演应追求“得意忘形”的境界。“意”是得剧本之“意”，得角色之“意”，得人物之“意”；“忘其形”，就是全身心投入表演，追求“神似”而轻“形似”。这样才能达到“形似”与“神似”的有机统一，浑然一体。我们应该在戏曲表演艺术中大胆发挥戏曲表演艺术的“传神”特征，以超脱生活原型的自然神态，变其形求其神，这样戏曲之树将会万古长青。

参考文献：

[1]张丽亚. 浅谈戏曲演员的二度创作[J]. 东方艺术. 2008(S1)

[2]江丽君. 浅谈戏曲演唱的二度创作[J]. 影剧新作. 2019(04)