

舞蹈表演理论与实践

陈吉刚 编著



四川大学出版社

舞蹈表演理论与实践

陈吉刚 编著

四川大学出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

舞蹈表演理论与实践 / 陈吉刚编著. - 成都 : 四川大学出版社, 2018. 6

ISBN 978-7-5690-1954-4

I. ①舞… II. ①陈… III. ①舞蹈艺术—表演艺术
IV. ①J7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 136892 号

书名 舞蹈表演理论与实践

编 著	陈吉刚
出 版	四川大学出版社
地 址	成都市一环路南一段 24 号
发 行	四川大学出版社
书 号	ISBN 978-7-5690-1954-4
印 刷	北京虎彩文化传播有限公司
成品尺寸	787mm×1092mm
印 张	10
字 数	250 千字
版 次	2018 年 6 月第 1 版
印 次	2018 年 6 月第 1 次印刷
定 价	30.00 元

版权所有◆侵权必究

- ◆ 读者邮购本书, 请与本社发行科联系。电话: 85408408/85401670/85408023 邮政编码: 610065
- ◆ 本社图书如有印装质量问题, 请寄回出版社调换。
- ◆ 网址: www.scupress.com.cn

作者简介



陈吉刚，男，汉族，1982年生人，2017年毕业于西北师范大学舞蹈学院，获硕士学位，现为河西学院音乐学院讲师。发表学术论文近十篇，主持或参与国家级、省级项目多次，本人或指导学生作品多次获国家级、省级奖项。

前 言

舞蹈表演，是美学的体现，是艺术的表现形式。本书对舞蹈表演的理论进行了详细的阐述，用简单、通俗的语言对舞蹈表演的基本理论只是进行了论述，包含舞蹈表演的特点、本质、表演理论等等。从实践的角度来对舞蹈表演进行了阐述，主要针对舞蹈表演种类、不同舞蹈之间的跳发和欣赏进行了客观、系统的阐述，从而让读者对舞蹈艺术表演有着一个全面、系统的认识和了解。

本书由河西学院音乐学院陈吉刚老师编著，编写字数 25 万字。

由于编写水平有限，时间仓促，书中难免有不妥和错误之处，恳请广大读者批评指正。

编 者

目 录

第一章 舞蹈表演的本质与表演艺术的性质.....	1
第一节 舞蹈表演的本质——二度创作.....	1
第二节 三大表演体系与二度创作.....	8
第三节 舞蹈表演艺术的性质.....	23
第二章 舞蹈表演中的想象.....	30
第一节 想象在舞蹈表演中的重要性.....	31
第二节 音乐与想象的契合.....	43
第三节 音乐感觉与舞蹈感觉.....	48
第四节 在音乐中开启创造性思维.....	56
第三章 舞蹈表演中的规定情境.....	68
第一节 什么是规定情境.....	68
第二节 规定情境中的意象与意境.....	71
第三节 舞蹈意境的结构层次与审美特征.....	77
第四章 舞蹈表演中的动作与情感.....	85
第一节 情感的源泉.....	86
第二节 情感在动作与贯穿动作中的体现.....	91
第三节 情感在任务与最高任务中的体现.....	98
第四节 速度与节奏激发情感.....	102
第五章 舞台表演中的美学追求.....	107
第一节 舞台表演中的形与神.....	107
第二节 舞台表演中的气与韵.....	112
第三节 舞蹈表演艺术的美学追求.....	124
第六章 实践表演基础教学练习.....	134
第一节 舞蹈表演基础练习.....	134
第二节 为了某一目的而进行的动作练习.....	142
第三节 想象物、动物及人物模拟的动作练习.....	144

第四节 动作与规定情境的动作练习.....	148
第五节 即兴、感觉与激情表演的动作练习.....	151
参考文献.....	155

第一章 舞蹈表演的本质与表演艺术的性质

舞蹈表演是表演艺术中的一个重要组成部分，它属于表演艺术的范畴。舞蹈表演是舞蹈演员通过其肢体动作，结合背景音乐和道具，在表演过程中向观众传达一种特殊的信息与情感。在舞蹈表演艺术中，舞蹈动作与技巧是舞蹈表演的内在表现形式，舞蹈演员的情感是舞蹈表演的本质特性，这种情感性也就是舞蹈演员对舞蹈作品的二度创作，它是舞蹈演员在进行舞蹈表演之前，对舞蹈作品中角色情感的体验和舞蹈表演过程中对舞蹈角色的情感表现。长期以来，舞蹈表演自从与舞蹈创作相分离，作为舞蹈编导的创作作品的成果——舞蹈作品的表演而获得它的独立品格以来，一直被人们称为二度创作。舞蹈表演，作为表演学的一部分，在当今世界上，从事舞蹈表演的人必然会学习并深入研究三大表演体系，即斯坦尼斯拉夫斯基表演体系、布莱希特的“陌生化”与“间离效果”及梅兰芳为代表的戏曲表演“程式化”。

第一节 舞蹈表演的本质——二度创作

一名优秀的舞蹈演员一定离不开他本身很好的二度创作能力，只有运用一定的表现技巧与表现手法将意境在人脑中形成的舞蹈意向表现出来，才能在舞台上展现出生动、活跃的物态形象。舞蹈演员的这种二度创作的能力在编导排练及修改的过程中能够较好地激发编导的想象和联想，进而形成新的创作高潮。舞蹈演员在舞台上的每一次表演均属于演员的二度创作。演员的表演过程就是创造的过程，同时也是观众欣赏的过程。在每次舞台表演中，舞蹈演员必须在意识的基础上进入无意识的状态。需要指出的是，这里所说的无意识并不等同于心理学范畴中的无意识，更不是指失去知觉，它指的是演员在对作品绝对熟悉的基础上所进入的一种忘我的状态，随心、临时地进行细致入微的人物刻画。因此，可以说，一个真正优秀的好演员在每一次表演中的状态并不是完全相同的，当然，表现在外在形式上也会有细微的差别。

演员在舞蹈表演中如果缺乏情感表现力，不仅会使舞蹈作品变得苍白、无力，而且还会让观众有意犹未尽之感。但是，如果缺乏程度上的把握，则不仅会让人有矫揉造作之感，而且还会使舞蹈作品显得空虚、做作、浮夸、不真实、不朴实，让欣赏者觉得该舞蹈作品略显浮华且没有感染力，甚至产生排斥心理，进而怀疑该作品所表现的主题思想与内涵寓意的真实性。假如舞蹈演员能将作品的情感准确把握和表现到位，

那么,观众就会有愉悦的精神享受。但是,如何在这二者之间进行娴熟的把握与调整,这就要求舞蹈演员有较高的综合素质,比如,深厚的功底、细腻的感情、广博的知识和最朴实无华的表现力等。

在演员对作品进行二次创作之前,首先必须要做的就是深刻挖掘该舞蹈作品的内涵,掌握它所要表现的形象与丰富的思想情感,通过情感上的体验与艺术上的分析,克服演员本身与作品角色之间的距离,然后才能通过艺术化的表情、语言及形体动作在舞台上塑造出栩栩如生的人物形象。出色的二度创作应当很好地做到演员与角色之间的统一、体验与体现之间的统一、生活与艺术之间的统一等。一名好的舞蹈演员必须能够很好地处理自己与作品之间的关系,努力克服自我与作品之间的差距,只有这样,才能塑造出朴实动人的典型形象。

总体而言,二度创作是演员在有意识的基础上进行的无意识的处理,需要演员长期的积累才能有很好的体现。

一、人体——舞蹈表演艺术的物质材料

人们对任何一部艺术作品的印象总是开始于构成它的物质材料,而组成某一艺术门类的物质材料的性质也是决定该艺术门类性质的依据。例如,声音是音乐的物质材料,音乐依靠人的听觉被大脑所接受,所以,音乐属于听觉艺术;线条与颜色是绘画的物质材料,绘画依靠人的视觉被大脑所接受,所以,绘画属于视觉艺术。因此,艺术的物质材料是体现这种艺术的特征的基础。

人体作为舞蹈艺术的感性材料,无论是原始舞蹈还是现当代的舞蹈,无不是以流动的人体造型来反映社会生活的。舞蹈艺术依靠的是人的视觉来被人们接受的,一般而言,我们将艺术划分为听觉艺术、视觉艺术及视听综合艺术。因为舞蹈是一种以人体动作作为主要表现手段的综合性艺术,所以通常情况下它离不开美术、音乐等手段的配合。即使有些舞蹈不采用音乐旋律来作伴奏,但仍然离不开歌唱(伴唱)、手铃、脚铃或打击乐等的节奏,或者是其他一些音响效果。因此,我们才说舞蹈是一种以视觉为主的综合性艺术,是视觉与听觉的综合性艺术。

话剧的魅力在于台词,歌剧的迷人在于咏叹调,戏曲的感染力在于演员唱念做打的程式化,而舞蹈、舞剧的表演则主要依靠舞蹈演员流动的人体造型去感受生活、认识生活并反映生活,通过舞蹈演员的肢体动作美来创造舞蹈艺术的美。这里需要说明的是,虽然艺术体操、模特表演、杂技等表演艺术也是通过人体来传达它的艺术信息,但是舞蹈的语言性、情感性、叙事抒情的逻辑性及反映社会生活的矛盾深刻性在本质上与艺术体操、模特表演、杂技是有很大区别的。

二、舞蹈是一种表演艺术

舞蹈、舞剧作品的表现不同于文学作品或者绘画雕刻，后者不需要任何媒介，就可以供人们欣赏。而前者则必须通过舞蹈表演这一中间环节才能将作品传达给欣赏者，进而实现艺术作品的审美价值。关于舞蹈表演的本质和作用，英国著名表演艺术家亨利·欧文曾在其作品《表演的艺术》中说：“艺术体现诗人的创作，并赋予诗人的创造以血肉，它使剧里扣人心弦的形象活现在舞台上。”这里的“诗人”指的作者，作者的创作需要通过演员来体现，“赋予诗人的创造以血肉”说的是演员对诗人作品的二度创作，并“活现”在舞台上。这句话不仅简练地说明了二度创作的本质与作用，同时还指明了舞台艺术的核心是以演员为主的。

舞蹈作品的完成是通过舞蹈演员的表演来实现的。如果我们把舞蹈作品看作一度创作的话，那么舞蹈表演就是二度创作。舞蹈表演的基本含义就在于它是在舞蹈编导第一度创作的基础上进行的，它必须把第一度创作作为自己的出发点和归宿。舞蹈表演既然是作为第二度创作，它的本质意义就不是仅限于对第一度创作的传达与再现，还必须能够体现出表演者的创造。这也就是亨利·欧文说的“血肉”与“活现”。

演员有了剧本就能够进行话剧、歌剧的二度创作，演奏员有了乐谱也可以进行音乐表演的二度创作，而舞蹈表演却是一种赋予舞蹈作品以活的生命创造行为。舞蹈表演艺术是集作品、工具材料及手段等于一身的比较复杂的艺术创造活动。因此，二度创作（对一度创作的再现、传达、创造）并不仅仅是忠实地再现舞蹈编导的意图，它还有可能通过富于创造性的表演，对编导意图予以补充、丰富，甚至超出舞蹈编导的设想，使舞蹈作品焕发出新的光彩，这也正是舞蹈表演的本质意义所在。

虽然舞蹈演员是在编导创作了舞蹈作品的基础上所进行的表演，但是，并不等于说演员可以在表演之前不投入精力和准备工作，在这一点上，演员与编导是一样的，整个过程中演员的体验与构思是极为重要的。

首先，演员的体验就是指，演员一定要对自己将要塑造的形象性格、本质或编导对某一社会生活的思考或所要表达的社会现象与内容等进行深入地了解。演员如果对这些内容没有直接体验或间接体验，是不可能有所为深刻的感受的。当然没有这些深切的感受，上台表演也就成了无源之水，如同匠人的舞蹈，是没有生命力的。除了体验，演员还应具备通过这些现象看到形象的本质并探索人物的思想情感和内心世界，或是编导所要表达的深层意蕴的能力，并在此基础上进一步对作品进行更深层次的理解。而这些只能在构思中来完成。

其次，从本质上来讲，演员的构思是不同于编导的构思的。编导的构思是在体验生活之后将其感受形成舞蹈意象，它可以是在编导自己的头脑中形成，也可以是直接

让演员参与进来而形成。笔者个人认为,如果让演员参与编导的这个构思过程,对演员以后的二度创作有着极大的益处。而演员的构思过程则是在体验生活并与编导进行沟通之后才有的,是演员开始深入了解作品的阶段,需要脑力活动与肢体训练双管齐下,演员在这个过程中已经开始进行其二度创作的状态了。在对演员肢体肌肉进行作品中动作的敏感度与适应性训练时,演员自己必须融入角色,使自己像舞蹈中的人物形象一样去爱、去恨、去憧憬、去感受,并融入自己深刻的理解及对作品的把握,并在这个排练的过程中不断地与编导所要求的意象磨合。

舞蹈表演在实践活动中,作为联系舞蹈创作与欣赏的中介环节,一方面担负着创造性地再现编导意图,从而促进和发展舞蹈创作的使命,另一方面又有通过舞蹈演员的表演为舞蹈观众提供审美享受,并进而影响、提高审美者的思想情操的义务,舞蹈表演的作用正是在这两个环节的联系中显现和发挥出来的。戴爱莲先生的《荷花舞》是20世纪50年代创作演出的,表现了编导的“出污泥而不染,濯清莲而不妖”的高尚情操和对新中国的无比热爱和憧憬。40多年过去了,有些年轻人都没见过这个舞蹈形象,在中国舞蹈家协会主办的全国“荷花奖”舞蹈比赛中,以“荷花”命名是有其纪念意义的,《荷花舞》(图1-1)的重新上演也是具有历史意义的事件。它肯定了戴爱莲先生作品的创作、表演美学价值,同时也确立了戴爱莲先生在中国舞蹈史上的崇高地位。当代舞蹈家的舞蹈表演所发挥的巨大作用是不容置疑的。舞蹈家通过自己的表演把舞蹈的美沁入千千万万观众的心灵深处,使人们在舞蹈的熏陶下心地变得更高尚、更纯洁,使人们由于有了舞蹈而感到生活更美好、更有意义,舞蹈表演的作用将在这里得到最充分的体现。



图1-1 戴爱莲编创的《荷花舞》

在第六届桃李杯比赛中,著名舞蹈演员万玛尖措表演的《博回蓝天》,舞蹈者模仿了一只受了伤的大雁从坠落大地到重返蓝天的过程,展现出了“天之骄子”般的自信

与豪放，给人以无限力量和信心。从他精湛的表演中，大家可以体会一下一个舞蹈演员真正意义上的二度创作。在舞台上，万玛尖措的自如表现与创作以及他舞蹈即兴能力与肢体的表现力，使其投入了他的舞蹈感情世界中，他似乎将这样一种强烈的情感淋漓尽致地投射到了他的肢体表现上。他以身体的中轴为中心，向外放射，直至发梢、指尖、脚尖……似有更甚者，还在往外延伸与扩散，并让全场充满他的能量与气场。万玛尖措对于动作的程序似乎并不那么注重，好似随兴所致，情感所至之处即是动作所到之处，似无意识，又似有强烈的意识……

万玛尖措的另一经典作品《出走》给人们的感觉更是沁人心脾。他的每一次表演都如此的不同，又如此的相同。不同在他的投入使他的每一次二度创作都有新的发挥，相同在他的每一次发挥又是在相同的动作形象里。他在作品中成功塑造的坚忍不拔、勇往直前的艺术形象更是让人深刻地体会到一个演员拥有自己的二度创作能力是多么的重要。在《出走》中有很多“跪”的动作，在这“跪”里凝聚着强烈的情感波澜，每一次的“跪”都是情感的迸发。然而就是这简单的“跪”，却有着催人泪下的震慑力。因为二度创作的关系，这“跪”也显得格外的有感染力，是饱含深情的一跪，还是充满力量的一跪，都让他处理得恰到好处。而在舞蹈情节矛盾的激化中万玛尖措和他的搭档用出色的二度创作能力将“离乡的”撕心裂肺的痛感表达得淋漓尽致。用双人舞来表达这种复杂的矛盾心理，而这个作品里哥哥和弟弟其实是代表一个人感情的两种层面，是一个即将出门的游子内心矛盾的两个方面的外化——闯荡世界的坚强决心和对故土亲人的难以割舍。男儿刚强和柔情的两个方面通过双人舞肢体语言的阐释都得到了充分的表现，使作品的情感真实亲切，它不是泛化的而是具体的，这就是优秀的二度创作的迷人魅力。这个作品中处处充满强烈的对比，弟弟的徘徊和哥哥的忍痛阻拦形成对比，哥哥内心的激荡和弟弟情感的诉说形成对比，亲情、爱情、故土情，这悠柔的感情和两个男儿粗犷、刚劲的肢体表达形成对比。男儿有泪不轻弹，这种情感在柔与刚的对比中得到了彰显。而这些无一不靠演员出色的表现力。

在舞台上，有许多在民间舞元素上发展的动作，有些动作甚至已经大胆地超出规范，然而却更加富有感染力。这就是演员的二度创作能力的体现。这种体现更能让演员在舞台上以情感带动动作起舞，而并不是为了舞蹈而舞蹈。这样的表现方式让观众更加震撼。这些都是演员在舞台上二度创作的魅力，一种在有意识基础上的无意识表演！

如果从舞蹈艺术的存在方式方面来看舞蹈表演艺术的本质与作用，舞蹈艺术的存在方式是奇特的，它与话剧、歌剧等表演艺术有所不同，它需要从以下三个维度来观察：

第一,纵向上从历时性的方面来观察,也就是从一个作品的诞生到传播过程的先后顺序来研究。在舞蹈家头脑中最初产生的舞蹈作品的存在方式是其原始的存在方式,是潜在的想象的存在方式,通过形象思维、逻辑思维的结合而产生了一个未来舞蹈的“心图”。编导在自然反映的表现基础上创造性地完成了向“人心营造之象”,也就是向意象生成的转变。编导已经在内心看到了具体可感的舞蹈形象。相传,唐明皇李隆基做梦梦到月亮上的仙女的舞蹈,才有了他创作“霓裳羽衣舞”的“心图”,这就是意象生成的“潜在存在”。后来杨玉环将这一想法用舞蹈动作具体地编创出来,自己又去表演,由此成就了历史上著名的“霓裳羽衣舞”,也就是“显势存在”。它是通过从“潜在存在”向“显势存在”过渡、转化、升华的。这里面包涵了五个层次的内容,第一层次,是编导的“心中之舞”,它是“潜在存在”;第二层次,是编导与演员的“意会交流”,是“潜在存在”向“显势存在”的过渡;第三层次,是演员独立的表演,只给编导看,是在别人看不见的情况下从“潜在存在”向“显势存在”的转换;第四层次,是“显势存在”的舞蹈作品在别人看得见的情况下作为“欣赏的对象”;第五层次,是供理论家、史学家研究的从“潜在存在”到“显势存在”的过程。这就是纵向历时性的五个存在方式。杜夫海纳在《审美经验现象学》中曾谈到,作品的呈现与知觉必须经过表演才能够从潜在存在过渡到显势存在,作品是不能归结为表演的,但是只有通过表演它才能被人理解,表演是要创造的,而演出就是一种创造。我们借鉴杜夫海纳的审美经验现象学的研究成果来分析舞蹈艺术的五个历时性的存在方式,对我们理解舞蹈表演的本质有很大的帮助。

第二,从共时性横向方面观察,也就是指同一历史时期产生的、并列存在着的舞蹈。由于在地域上、民族上、社会层次等方面存在不同的原因,故而在此基础上产生的舞蹈的存在方式也不尽相同。有的是民间舞蹈,有的是集创作、表演、欣赏于一身的自娱性舞蹈,也有专业编导与职业演员创作和表演的艺术舞蹈。例如,“秦王破阵乐”(图1-2)是庄重的、气势庞大的英雄颂歌表演,是一种上层宫廷的乐舞。在唐代,用于男女传情的“踏歌”就是一种自娱性的、求偶的舞蹈,年轻人是可以一边唱、一边舞的,这种存在方式并不刻意追求表演,它只是一种为吸引对方的自然表演。“中有禄山外太真,二人最能道胡旋”说的是安禄山、杨玉环跳的“胡旋舞”,是一种西域少数民族表演的舞蹈。“公孙大娘剑器舞”是指一种技艺高超的剑术舞的表演。舞蹈不同的存在方式就会导致在风格、技术难度、表演方法等方面存在的不同。因此,共时性的不同存在方式的舞蹈表演要适应不同的舞蹈存在方式。



图 1-2 秦王破阵乐

第三,从深浅层次上来看,不同的舞蹈作品本身就具有不同的层次性,而不同层次的舞蹈就需要有不同的表演。舞蹈作品的几个不同层次主要是:①舞蹈所关联的对象客观物象的层次,也就是“题材”的层次;②舞蹈所关联的编导的立场和态度的层次,也就是思想感情的层次;③舞蹈所关联的精神气质的层次,也就是欢悦、豪放、沉郁、悲怨等气质状态的层次;④舞蹈所关联的编导、演员的经验、才能、技巧的层次,也就是形式美的层次。

无论舞蹈作品层次的深浅,它们均属于其存在方式的客观存在。对于那些深层次的舞蹈作品,就会要求舞蹈演员在表演时要有揭示作品深层次的高超能力。如果演员的体验不深,没有将作品揭示到位,那么其表演的水平就会显得低凹;如果演员的体验较为深刻,揭示作品也很到位,那么,该舞蹈演员的表演水平、艺术修养就较为高超了。因此,这种根据舞蹈不同的存在方式的深浅层次就要求舞蹈表演技艺能力的配置要合理。

舞蹈表演自从与舞蹈创作相分离,作为舞蹈编导的创作作品的成果——舞蹈作品的表演而获得它的独立品格以来,一直被人们称为二度创作。顾名思义,舞蹈表演的含义就在于,它是在第一度创作基础上进行的,它必须把第一度创造作为自己的出发点和归宿。在了解了舞蹈表演的本质意义,即二度创作之后,根据世界三大表演体系的介绍,我们确实需要向世界各表演学派进行二度创作的探索和研究去学习和借鉴。

第二节 三大表演体系与二度创作

20 世纪以来,人们根据戏剧观念、演剧方式与美学思想等方面的不同,世界上形成了三大表演体系,包括中国的以梅兰芳为代表的京剧表演体系、苏联的斯坦尼斯拉夫斯基体系和德国的布莱希特体系,长期以来,这三个戏剧艺术家团体在世界表演界产生了很大的影响,与此同时,也形成了以梅兰芳为代表的中国京剧艺术家群体、以斯坦尼斯拉夫斯基为首的莫斯科艺术剧院和以布莱希特为主的柏林剧团,这三个戏剧艺术团体所创造的戏剧艺术自成一体,各具特色,从戏剧史的角度来看,他们代表的是不同民族、不同时代的文化形态;从戏剧理论上来看,它们代表了三种不同的戏剧美学思想与戏剧观;从舞台艺术实践来看,它们又代表了三种不同的演剧方法。

一、以梅兰芳为代表的戏曲表演“程式化”与二度创作

在中国,谈到戏曲表演艺术可谓是源远流长。一部分学者认为汉代百戏中的《东海黄公》是中国戏曲的萌芽。这剧取材于民间故事,有说、有唱、有故事表演,有喷火,又有武打。讲述的是东海人氏黄公,年轻时练过法术,力大无比,能抵御、制伏老虎和蛇,年迈时气力衰疲却不服老,某日酒后又去打虎,终因力不从心被老虎吃掉的悲剧。到了唐代“踏摇娘”“兰陵王”“参军戏”等在当时都是很盛行的表演节目和演出形式。经过漫长而又蓬勃发展的民间艺术的基础上,最终形成了我国比较完整的戏曲形式——元杂剧。元杂剧的源头是诗、乐、舞三位一体的古代乐舞,并且融合了民间的说唱滑稽表演与武术杂技等。直到清末民初四大徽班进京献艺,标志着中国戏曲进入了成熟的阶段。

梅兰芳,兰芳是其艺名,祖籍江苏,出生于北京的一个梨园世家,是中国近代杰出的京昆旦行表演艺术家,是举世闻名的中国戏曲艺术大师,代表作品有京剧《霸王别姬》《贵妃醉酒》等,昆曲《断桥》《游园惊梦》等。

由于梅兰芳先生多次赴美演出、访问欧洲,使得中国的戏曲表演艺术反响十分热烈,影响也极为广泛,梅兰芳先生还与斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特等都有过交流,是世界上被公认的中国戏曲表演艺术的代表人物。此后,中国戏曲表演体系也被列为世界三大表演体系之一。长期以来,中国戏曲表演大多为师徒相传、耳提面授、程式化的表演。在清代乾隆嘉庆时期,出现了一本江湖手抄著作《明心鉴》,所谓“明心”,即心里有戏,所谓“鉴”,即是以为镜子,纠正自己表演上的错误之处。在当时这已是十分可贵的表演理论了。再加上中国戏曲的传承方式历来都是“口传身授”,全凭学生“心领神会”,因此,中国戏曲表演的理论建构相当薄弱,亟待后人研究,发扬光大。



图 1-3 梅兰芳《贵妃醉酒》

戏剧化、程式化、歌舞化是中国戏曲艺术的三大特点。在表演艺术方面，戏曲是“体验”与“表现”的矛盾的统一，是戏剧动作歌舞化、歌舞表演戏剧化、歌舞戏剧程式化的产物。在戏曲艺术的三个特点中，程式化是比较鲜明的特征。戏剧动作歌舞化、歌舞表演戏剧化的特征是与话剧表演相比较而言的。百老汇的音乐剧也有戏剧动作歌舞化、歌舞表演戏剧化的特征。但是音乐剧不是程式化的，程式化是戏曲表演艺术的鲜明特征。下面我们重点了解一下程式化的特点。

程式即规格，程式化，也就是对规格的强化与普遍应用。关于程式与行当的产生，中国戏剧理论家张庚先生曾说到：“起霸，实际上就是披甲扎靠，这都是具体的生活动作，但是又要把它变成舞蹈化的东西，在两者矛盾的要求中间就产生了程式。昆曲《千金记》中有一折叫‘起霸’，演的是霸王半夜听见有了军情，赶快起来，才披甲上马。当时为了排这个戏，设计了一套动作，后来大家觉得特别好，这就变成了大家公认的程式。凡是一个程式能流传下来，既解决了某一个表达生活的问题，同时又有明显的舞蹈性和节奏性。就是因为解决得好，大家都来学，就把它规格化了，就变成了程式。”那么，什么是行当呢？张庚先生又讲道：“行当应当说是塑造人物的结果，或是塑造人物的产物，这是塑造各种不同人物时一系列动作的规格化。……需要表现过去舞台上没有的人物，就创造了许多表演技巧，或者是创造了一些新唱腔，就是因为有了这样一系列与众不同的动作、动作的节奏、唱腔，就逐渐形成了一个新‘行当’，在形体上、

外貌上、动作节奏上就有了特点。……青衣这个行当，是表现封建社会那些不出闺门的妇女的，讲究行不动裙，笑不露齿，因此这行当过去没有多少动作，只是抱着肚子唱。可梅先生（指梅兰芳）创造《宇宙锋》里的赵艳蓉的时候，就打破了这个行当的老规矩。……梅先生，人家叫他梅派花衫，‘花衫’这个名词意味着既不是青衣，又不是花旦，其中又有青衣又有花旦，这就是创造出一个新的行当了。……总起来说，程式和行当都是从戏曲表演的特点中产生出来的，这是一种创造人物的方法。”

不同于西方“体验派”“表现派”艺术的现实主义演剧方法，中国戏曲表演艺术是通过夸张手段的有效利用，它属于浪漫主义演剧方法与现实主义演剧方法相结合的一种独特演剧方法。可以这么说，中国戏曲表演艺术的鲜明特征就是戏剧动作歌舞化，歌舞表演戏剧化，歌舞戏剧程式化。它在形成程式化的过程中，“四功五法”这种训练与创造形象的方法可以说起着关键性的作用。所谓“四功”，指的就是唱、念、做、打四种表现方法，“唱”是指唱功、唱腔；“念”是指念白、韵白、京白；“做”是指做派、身段；“打”是指武打，各种刀枪把子。“四功”是基本功，不是戏曲艺术本身，它是创造形象和人物的，是为程式与行当服务的，是一种能够使演员具备丰富表现力的基本方法。所谓“五法”，指的就是手、眼、身、法、步。“手”，也就是手臂的动作，如“托掌”“云手”“按掌”“顺风旗”等；“眼”就是眼神，“手到眼到”是对眼的基本要求；“身”就是演员的身段、身体形态；“法”也就是“法儿”，讲求的是无论什么动作，都要“起法儿”，也就是方法；“步”，就是指脚和腿的步法，如“弓箭步”“丁字步”“碎步圆场”“骑马蹲裆步”。

中国戏曲表演艺术体系是在经历了漫长的戏曲发展史的基础上，由许许多多或是有影响的艺术家或是无名的艺术家一点一滴积累起来的。它能够形成现在独特的风格、外貌与表现能力，并最终成为中华民族的艺术瑰宝，都来源于中国每朝每代政治、经济、历史、地理、民俗、社会风貌及意识形态等诸多方面对它的影响。

行当派生出来的另一个显著特点就是类型化，其基本类别主要包括生、旦、净、末、丑五个行当。其中“生行”里又包含小生、老生与娃娃生；“旦行”里有花旦、老旦、青衣及刀马旦；“净面”又有大面、二面之分；“丑行”里包含方巾丑、武丑等。这些行当包容了我国封建社会的不同年龄、性别、性格、才貌、品德等各种类别的人物。梅兰芳先生运用他独特的“花衫”“青衣”行当，创造了虞姬、杨贵妃、赵艳蓉等典型人物，在中国戏曲表演史上名垂青史，熠熠生辉。即便是同一行当在性格上也各具特点、千姿百态，但是类型化的特点也存在似曾相识、大体雷同的弱点。

戏曲表演体系的显著特点是以夸张为主的“表现性”表演方法。然而在戏曲表演中有没有“体验”早已是有定论的了。戏曲表演艺术不仅非常重视外部动作，而且对