

当代中国画名家丛谱

韩羽画戏



画戏

湖北美术出版社

当代中国画名家丛谱

韩羽画戏

湖北美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

韩羽画戏/韩羽绘

Han Yu Hua Xi

—武汉:湖北美术出版社 1999.10

ISBN 7-5394-0907-X

I. 韩…

II. 韩…

III. 戏剧—中国画—技法(美术)

IV. J212.29

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 36864 号

韩羽画戏

©韩羽 绘

出版发行:湖北美术出版社

电话:86787105

地 址:武汉市武昌黄鹄路 75 号

邮编:430077

印 刷:湖北省新华印刷厂

责任编辑:袁 飞

经 销:新华书店

封面题字:韩 羽

版 次:2000 年 1 月第 1 版

2000 年 1 月第 1 次印刷

开 本:889mm × 1194mm 1/12

印 张:2

印 数:1—3000 册

ISBN 7-5394-0907-X/J·815

定价:18.00 元

本书如有印装质量问题,可向承印厂调换

畫虎牢關劉關張三戰呂布
 呂布可能作如是想以寡對
 衆必無懼色母謂勇乎母謂
 勇乎諸將竟亮手就江東
 曹操我呂布力故桃園三人
 文攻武衛當為三國佳話
 尔等告罪人多取勝則英雄
 所不為劉關張可能作如是
 想我哥們平生不同長却願
 死之同時母謂勇乎同仇敵
 愾屏策屏力鳴鼓而攻前赴
 後繼母謂勇乎母謂英雄乎
 尔失道寡助夫復何言英雄
 否是真是名非真非能情可
 通於理有據不知英雄否
 冠主屬誰何且又揣摸試將
 回人關係分他改定之乎知
 此時否之所是非彼時否自
 所非即 郭羽 畫虎牢關 題



虎牢关



画家韩羽

韩羽品戏论画

我是一个画徒,又是一个戏迷,对两者均有所爱,也有所感,当然是七零八碎。

中国戏、中国画,虽不同名,却是同姓,似是姐妹。

《红楼梦》里有一联语:“假作真时真亦假,无为有处有还无。”这虽系禅语,但却也可借作画家语、戏家语。真、假、有、无四字(或谓真、假、虚、实),中国戏里有,中国画里也有。

戏曲舞台上除去一张桌子两把椅子之外,可说是一无所有,又可说是无所不有。《打渔杀家》里的船桨是真的,船却是假定的,当然,河水则更是无的。可是当身姿摇晃船桨划动时,船有了,水也有了。在中国画中,一个撑伞者的倾斜姿态,却给空白无物的纸上增添出了风声雨丝。这种无中生有的现象,两者多么近似。

而《武家坡》则又以假代真,窑门用椅子权充,是假物,可是它的确像窑门一样阻挡住了薛平贵,又像真的。这种又假又真的窑门,使观众既能看到窑外的薛平贵的剖白之态,同时又能看到窑里的王宝钏的盘诘之状。因此,又极酷似中国画的散点透视。散点透视改变了视觉在观察时的被动状况,有利于绘画表现。《武家坡》一戏同时展现出窑里窑外的情景,正是一幅活动着的散点透视图。

从戏曲与生活的关系讲,是假戏真作;从戏曲的表现手段讲,是真戏假作。真假、有无,相反相成,以假求真,无中生有。戏曲中的境,是无中生有的境,是来自虚拟,因此,可招之即来挥之即去,又因它是和“想象”伴随一起,它较之实境更宽广无限。戏曲如此,绘画如此。任伯年的思乡图,从战士眼神中显示出的是遥远的无尽头的天涯之路。

戏曲的环境虚拟法,也是符合了人们在观察事物时的视觉特点的。人在观察时总要把视线集中在关注之处,因而此处清晰如烛照,其余处则模糊或不为觉察。就人和环境的关系讲,固然人不能脱离环境,且环境对人有重要影响,但事件的进程,终究取决于人。戏曲是表现人生,当然应以人为着重点。为了不使次要的干扰了对主要的注意,于是具体的环境之“象”,退出视觉进入到虚拟之中。

真、假、虚、实在戏曲表演中更是随处可见。我赞佩川剧《梵王宫》的表演。假,假得彻底;真,真得着实,少女耶律含嫣与青年华荣一见钟情,色授魂与,两股并非实有的“视线”拧成了一条真的实在的线,以情理度之,合于情理之真。可是她的嫂嫂却把这“视线”弹拨有声,这过分的真,又使这线回复为假,因为就事理度之,这不合乎事理之真。而正是这荒谬的不合事理的弹拨声,又使人感到线的坚韧,扯而不断,意会到爱慕的相吸力之真。在这从假到真,从真到假,又从假到真的演化过程中,两个热烈地相爱者的形象,以不可阻挡的力量打入观者心目之中。

大概是《吴友如画宝》中的一幅画,画着一个死者在流泪。死人流泪,不合事理,是荒谬的,是假的。可是这“假”却诱发人们去关注隐在“假”的背后的流泪的原因。原因是受感动而流泪,这又合乎情理之真。而不可能流泪的死者终于流出了泪,可见感动之深。这种真真假假与《梵王宫》多么类似。戏、画异曲同工,各臻其妙。

戏曲表演动作较之生活中动作,有繁处,也有简处。



繁处如指示的动作,是手部先往相反方向绕一个弯,然后再回来颤抖着伸向所指之处。生活中此类动作绝不如此麻烦。但戏曲中的动作却给人以强烈印象,这很像中国画里对关键处的着意刻画。

简处如绕场一周,即为若干道里。鞭子一扬,即是上马。绣花缝衣则更干脆,连针线都不用。这类动作有似“蜻蜓点水”,“意思”一下即可,这是“虚”,很像中国画中笔墨的省略;它不胶着于具体动作的“形似”,又有如中国画的“得意忘象”。《草船借箭》一戏,从始至终是在惊涛骇浪的江中唱的,可是诸葛亮和鲁肃仅只搭了搭扶手表示上船就完了,不再斤斤于乘船的具体状况。这种为了突出地展示人物心理、性格及创作者之“意”而“忘”去无关宏旨的具体之“象”,戏和画完全有着共同语言。

戏曲中的“亮相”,甚至可以直接入画。这种姿势很美,静中有动,有延伸之感,像旋律的暂时停顿与相继的开始,它承前而又启后。而这恰恰为画中人物姿态所需要,画者怎样去抓取欲动未动的姿态的关要处,从“亮相”中可以得到启发。

戏曲对色彩的讲究与绘画相同。数年前,李可染先生在闲谈中提到朱光祖(京戏《连环套》中人物),浑身上下一抹漆黑,只黑色马尾透风巾下沿额头间横系一紫色绸带,黑、紫相间,他认为色彩极为考究。

我对曹操的色彩很感兴趣,帽子胡子是黑色,脸是白色,袍是红色。黑、白、红三色凑在一起有一种响亮的美感。且能对曹操这一“奸雄”(指戏曲中的)起到突出人物性格的强烈作用。整个身体的红色衬托着脸的白色,正如“万绿丛中一点红”的道理一样,白的面孔上的奸纹图案与表情更为夺目。

《打金砖》刘秀祭宗庙一场,本来是一群着金披紫尊荣显赫的人物,仅仅在帽顶加了一条黑纱,有如原子爆炸一样,满台立即弥漫了森森阴气。

京戏唱段有“味”,有感染力。如果把唱段中的唱词和唱腔分开来看,则可以看到唱腔的内容容量要比唱词的内容容量远为宽泛深邃。譬如《让徐州》“原板”一段,就其字句所能展示的内容无非是“犬子年幼,老朽年迈,难当重任,望使君慨然应允”,一句话,就是让位。可是经言菊朋唱出来就不这么简单了,吞吞吐吐,透透迤迤,言之欲止,止而又言,一副言不由衷之状,比唱词中所

显示出的情绪复杂得多。其实又何仅只复杂,唱词字句所表示出的是揖让的甘心情愿;而唱腔所流露出的则是被迫的无可奈何。

如果再把唱词和唱腔用形象作一比喻:唱词中的“字”是相等的“点”状;唱腔中的“字”则是错综交织的长短不等的“线”状。

戏曲中的这种唱腔和唱词的矛盾而又统一的状况,极近似中国画中“线”和“形”的关系。

中国画既要依靠线来描摹事物形体;又要依靠线来展示韵律、节奏。而形体和韵律的各自规律互不相同。往往是在绘画创作中,对事物形体的如实描摹已不能充分地展示出创作意图,而需要求助于更重要的有联系的节奏。因此,线就须要摆脱形的规律的束缚,有意地破坏事物形体的常态,使之适应韵律节奏。

戏曲唱段也是这样。我小时学唱京戏,老师刘世勋说,戏要唱得够味,必需字润腔圆。他教我行腔吐字用拼音的方法,譬如“为国家”三个字,唱出来是“wèi(为)guó(国)jiā(家)”。这样唱出的字如书写一般,有顿有行,行中有顿,有着行进中的节奏感。可是这么唱却不如唱词字句本身来得清晰易辨。这状况说明唱腔为了韵律、节奏已对唱词字音作了修改。唱腔变“字”之常音,绘画变“形”之常态,行腔行笔,似同一辙。

吴道子观裴旻舞剑,借其壮气用助挥毫,这是史传佳话。据说现代京剧大师盖叫天表演的《武松打店》中的某些姿势,则是受启示于中国画墨龙的神气。一是从舞中领悟出了画的道理,一是从画中领悟出了舞的道理。古今相映,无独有偶,发人深思。人们往往把这种现象解释为善学善悟、触类旁通。其实还应补充一句:两“类”之间,如果根本没有蛛丝马迹的牵连,即使怎样去“触”,也是难得“通”的。

中国画、中国戏,两者在艺术创造的整个过程中都借助于很大的“想象”成分。其艺术形象不是来源于对某一具体对象的模仿,而是利用生活经验中各种印象交互揉杂构成。因此,在同属“写意”的中国画、中国戏的艺术形象中往往掺合着相同的生活经验的痕迹。这种“痕迹”正是为“触类旁通”打开了方便之门。也是从这意义上说,戏中有画,画中有戏。



童年看戏





丁巳年夏月
畫問樵鬧府

畫



韩羽







壬午年夏
韩羽画戏
戏曲人物

韩羽











