

京劇表演身段美學特色之賞析

馬 薇 茜*

摘 要

傳統戲曲藝術為民族文化的無價瑰寶，最能呈現一個民族的文化涵養與藝術品味，京劇表演藝術是一門綜合藝術，包括文學、音樂、美術、雕刻、書法、舞蹈等多元素，本文藉由傳統京劇表演藝術的型態，將其表演藝術與風格進行論述，將其京劇藝術所表現方式、運用肢體、聲音與視覺等，表達傳統京劇表演之風格特色。

關鍵字：京劇、美學、風格、藝術

* 國立臺灣戲曲學院 助理教授

Appreciation of the Aesthetic Features of Peking Opera Performance Postures

Ma, Wei-Qian *

Abstract

Traditional opera art is a priceless treasure of national culture, which can best represent the cultural connotation and artistic taste of a nation. The performance of Beijing opera includes comprehensive literature, music, art, sculpture and other elements to show the grace of art. With the pulse of the traditional Beijing Opera performing arts, the performance of the arts is connected with the life, showing the artistic style and conveying the expression and value of the traditional Opera performance style and the people's cultural life.

Keywords: Peking opera, aesthetics, style, art

* Assistant Professor, National Taiwan College of Performing Arts.

壹、前言

傳統戲曲活動與民眾生活息息相關，它具有宗教、娛樂、藝術、教育、聯誼、經濟、心理與文化等多重社會功能，觀眾由觀賞戲曲演出而達到潛移默化的作用，因此它的內在意義是不容忽視的，而京劇最特別的展現，則是以演員為主要本質，藉由演員個人呈現傳遞與觀眾共鳴性，演員自身的技術是在把自身構築為藝術作品，其技藝是一種、如傅科所說的，「一種與自我完全相對立的自我藝術」，人因為『存在』而能得以透過自身去進行再造。

本文擬從「京劇」探討其傳統戲曲表演身段的美與風格，在京劇表演這門技藝中，「人」本身可說是件藝術品，人不僅是創作者，在表演時自己也成為與觀眾觀賞的藝術作品，其技藝是一種，如傅科所說的，「一種與自我完全相對立的自我藝術」人因為『存在』而能得以透過自身去進行再造¹，京劇演員對於表演再造的演出其風格。

貳、京劇身段舞與美特質

京劇中的所有表演的身段與動作幾乎都是舞與美的表現方式，除丑角行當外，而所有的唱唸做打多以寫意為主要呈現方式，而戲曲中所有成套或片段的演出與舞相互運用結合，誠如齊如山先生所云：「無聲不歌、無動不舞」之表現，戲曲的程式化與表演中的舞蹈成分有著密切的關聯。戲曲表演強調「四功五法」²都離不開舞蹈與美的表現。唱時，演員要結合唱腔，做出動作姿態，念時，人物往往以比劃的手勢來注解詞意做和打時，更要有成段的舞蹈或成套跌打翻滾的動作，來顯示高超的技巧，在戲曲舞台上所有的身段與舞的連接性，有的表現大動作或群體性的身段則看的出與舞結合，有的小動作不見得能感受到與舞的結合，如：你、我、他等指式，這些看似在日常生活進行的身段，透過戲曲形勢的美化，實際上與舞姿是息息相關³。

一個人原有的美是來自真實生活，這種美分為外在與內在，京劇中的美是透過「形式」、「型態」的表現出其美，從美觀性的角度觀之，京劇中所有的動作大都以非寫實來表現，所以動作加入了舞的姿勢，但有些動作無法加入舞

¹ 藍劍虹，《現代戲劇表演風格之革新回到史坦尼斯拉夫斯基-人做為一種技藝》，臺北：唐山出版社，2002年，頁3-5。

² 「四功五法」，為唱念做打及手眼身步法。

³ 齊如山，《齊如山全集》（第五冊），臺北：聯經出版事業公司，1979年，頁2694。

式，則創造出以美觀的方式表現，如睡臥、疾病、嘔吐等，一般睡臥通常是躺在床上，但這種真實的表現方式，就絕對不會美觀，故在京劇演員自身的表現，會以雙掌放置於臉的前方以掌心交叉戳轉，再雙手往外打開，呈現伸懶腰狀態，另一手握拳支撐於桌面上或椅背上；也有演員進入大帳即代表進入臥房就寢的意思。

京劇表演藝術在演員創作中藉由舞蹈、風格角度，表現出社會生活與心理層面有著密切關係，演員以外在的表演形式傳達內在的意境，並以實際生活中將美融入其中，產生觀賞者視覺與知覺上的美感，而這種方式不論將表演場景與真實環境，皆透過美感的風格方式表現，演員透過抽象的方式表現了美的「形相」，演員將其特質以「現實」的生活層面，以「美」的型態呈現，這樣表現方式是先以多數人的經驗，將其寫意美化，透過演員於舞台上的表現，增加演員與眾雙方的經驗，讓觀者感受到美的層面與價值性⁴。

京劇「舞與美」的表現特徵，在京劇的舞臺上就是從演員身段型態、服裝造型、舞臺空間，甚至劇本戲詞本身及內外精神，皆已從演員本身藉由自身技藝的再創進而展現表達出其風格。

參、京劇表演的模仿風格

在《詩學》中，亞里斯多德認為，藝術的本質是模仿。他曾說「形式」其實就是事物本身的特徵。我們所擁有的任何一種想法、觀念都是透過我們的感官進入我們的意識。模仿是人的本能，人在模仿中既可滿足其求知欲，又可獲得審美的愉悅，藝術就起源於人的模仿的天性。

京劇藝術在模仿的時候可以採取理想化和典型化的方法，以突顯出所模仿事物的本質和鮮明的特徵。有時，為了達到效果甚至可以表現不可能發生的和異乎尋常的事情，而其表現演出的境界有兩種形態則是“有我之境”和“無我之境”，在京劇表演的舞台上透過模仿與程式化的教學體系，其模仿來自生活並藉由戲曲程式傳遞其表演規範，即能與觀眾達到彼此的約定俗成的可信度與信任感，我們得知戲曲表演，這一套系統的步驟方法，向來講求師法繼承，跟著學習，而養成教育的方式，以京劇為例，分別從「聲音」與「肢體」的互動規律，進而以「四功、五法」的「唱、唸、做、打」及「手眼身法步」為主要運作規範，鍛練戲曲演員運作功法技巧。

⁴ 朱光潛，《談美》，臺北：文國書局，1986年，頁3-6。

比方說京劇表演基本動作中有一個程式名為「山膀」，其模仿來自大自然「山」的模樣，在戲曲的表演方式把「山」的型態，模仿放置演員的身體，並進行一連串的展現，我們稱之為「山膀」及為「山的臂膀」，如下圖即可體會其取大自然山的形貌，放置京劇演員表演程式動作中，而我們可察覺戲曲表演動作有太多的模仿，則是以生活貼近與緊密的呈現，這表演風格來自模仿，卻是和生活相連結。



戲曲基本功-山膀



遠山情景

(馬薇茜拍攝)

京劇演員在表演上，也是一種先由內在的沈澱與思慮，再進行外在的技藝與型態表現，這可作為一種台上台下溝通及交流的表現關係，京劇中演員雖與其他共同的人場景下共存，不管在這場景中所發生的喜、怒、哀、樂，透過「借物」的型態並以戲曲行為表現，在這「借物」的表現過程中，演員本身表現除了以原有規範與程式的戲曲動作呈現，但先前是以一種心理轉換動作，以一種合乎「內境」的心態去進行，這種內、外在的表現態度本身就是透過一種「借物」的表現，在表現型態上，不只是一種實現自我，也提供人在實現自我的場境及與觀眾溝通、傳達的三方交流管道，這種表演的型態在無形中表現了演員內在外現與技藝基本的表現。

所謂「長袖善舞」即指運用戲曲袖子（又稱為水袖）作為一種舞蹈與美感之表現，在戲曲中水袖不僅是服裝的一部份，也是表現人物性格與情境，透過加其長度、寬度之利用，使袖子成為輔助表演的道具，以達到動作舞蹈化與美的境界，比如：抖袖，其意義有二，一則為整理服裝，將身上塵土揮掉之表現，二則為戲曲中「叫鑼鼓」，即交代動作的節奏（告知樂隊人員準備下個表演動作或唱腔），其運用方式將袖子靠大腿前往旁邊甩去，眼神隨著袖子的擺動方

向注視，腰略往前彎，足亦可微抬一隻袖抖完後，再抖另一隻，以示風雅之美態並呈現英武沈著穩重之姿態。又如搵袖在表演上為擦淚之意，哭時用右手扯住左袖作搵淚狀，頭低靠袖稍微搖擺之姿態，藉由音樂和聲響效果的作用，將這些程式化的表演，一切卻又都源於生活，運用美感與舞化，明明是害怕卻又透過美的表現，讓這真實性的表現又不同於生活的真實面向，透過扇子著遮掩界又能傳遞以美的心境轉換真實的人物害羞的情境，讓其美的表現更為典型及效果，這種虛擬與美感的表現，是京劇演員與生活中的某一動作或某種情感，以一種程式、規範，發揮表達意指之作用，喚起觀眾與自身相關的情感經驗，從而感受到人物動作的含義，演員虛擬動作與真實表情的情境，讓虛實與美感性直接帶給觀眾相關的情感聯想，讓其以真實情景產生對照應與對照。



抖袖



搵袖

(馬薇茜拍攝、趙揚強示範)

肆、京劇舞台以虛展實

京劇舞台上的表演是虛擬、抽象的，也就是假象與意象的聯合運用。舞台上雖空無一物，但藉由演員的身段、表演使觀眾體會到實物的存在，如：車、船、轎、馬等，均是運用簡單的道具來象徵實質物體的存在。就如同戲曲唱念

中所描繪的景色雖然是看不見的，但通過演員表達的唱詞和念白中，對景物的描述形容來引發觀眾的聯想、產生景物的形象感。

戲曲中在舞台上有著搬演古人事、出入鬼門道的表現方式，時而上演著過往歷史、時而又穿梭古今等故事，而京劇表演有著一段諺語：「場隨人移、景隨口出」、「三兩人千軍萬馬、三兩步萬水千山」，而這只要藉由京劇演員的身段與表演則即能顯現舞台上，藉由演員的移動與言語，則時空、場景則即刻以寫意的方式呈現，這是以抽象化的想像空間，以虛擬代寫實、以部份代全體，甚至將大自然（風、海）及動物（雞、馬）從無中生有透過演員唸詞、身段與道具合而為一的模仿表現，彷彿真實場景與實物。



借旗幟道具展現自然海風景觀

（馬薇茜拍攝）

王國維思想的經典為《境界說》曾經提過：境非獨指景物也，喜怒哀樂，亦人心中之一境界，故能寫真景物真感情者，謂之有境界，而境界的兩種形態是「有我之境」和「無我之境」。而對京劇這是每位學習者的最基本能力，以想像不只是意象的召回或經驗的再現，它更包含了藝術家本身得遠為複雜而深邃的心靈作用，所以京劇的表現手法具有抽象化與境界化，一隻馬鞭就代表一匹馬，兩面繡著車輪的旗就可以代表一輛車，而坐車的人實際上是用自己的雙腳走著；舞台上表演的京劇藝術，要求舞台上所有的人物形象和舞台裝置，藉由身段全方位地表現吸引觀眾的注意力，強調最完美的舞台感觀與感知效應，透過舞台與演員表現的形式美感，以一種虛擬的表演藝術，使用的道具也多具抽象性，這是京劇傳統戲曲表演上的特色。

京劇是以演員個體情感與技藝來呈現，並運用美的元素來進行表現的過程中，讓觀者感受到情感與抒發及人們的生活體驗，重視人物心裡與道德的描述，進而體驗生活與影響生活，達到人與人之間的自然秩序與規範的和諧，演員透過禮的身段表現，讓人與道德、心理規範、自然達到情感體驗，這種表現與欣賞實際上是以道德出發為美感，以道德判斷為審美原則，體現出儒家的美與善、道德和風格的合一思想特徵，演員主體的內在自我感受與體驗，以外在技藝表現方式突出了社會性也表現了美感，實現了人和自然、社會及人與文化下所依附的價值，表現了內外在和諧與統一。

京劇的藝術表現是藉由真、善、美的統一整合於演員表演於一身，將合乎倫理的情感與真實生活表露出，從對於藝術倫理的價值和功能以心理描述的偏重，再以演員外在表現和現實生活中的密切關係，無形中的教化與造就出一種德行化的理想人格，與實現人際社會和諧的生活態度，藝術的使命以此傳達出理想的人格中心，讓人在道德的情感中體驗美的境界。京劇表演在道德情感中體驗倫理規範，透過演員表現讓觀賞者欣賞，成為人心靈的需要，這種美感體驗以道德表現為基礎，美感也透過道德表現而昇華，賦予社會價值戲曲風格⁵。

伍、結論

傳統戲曲京劇的身段表演風格是從一個基本概念出發，多以「直覺」為出發，進而透過藝術性與美的方式展現，雖在此表演藝術以「直覺」認識為起點，藉由直覺創造及表現人的主觀情感，這種「直覺」的功用是從原本「無」的形式情感，透過「有」的形式，將其意象而有了具象化，又將其具體以美的身段方式展現，進而產生個別具體事物的意象。而京劇表演成功地以美學的風格運用，不僅將情感直覺與感官性能，並賦予技藝與藝術讓其創作完成。

京劇表演藝術透過「舞、美、模仿、虛擬」的表現風格方式進行傳達，這是一種綜合的藝術、有形的藝術，又是人體的藝術、人群的藝術、時間的藝術、空間的藝術，以看似「普及性」的規範下，保有及發揚所固有的「獨特」文化「美學」的基本特質，以表演、以無形的教化傳達其功能性，在此不僅推展出教育審美觀與道德觀，也反應出人對生活呈現的文化價值，期盼藉此論述賞析京劇表演身段的美學藝術，彰顯出實質藝術意涵與正確的價值。

⁵ 吳毓華，《戲曲風格論》，臺北：國家出版社，2005年，頁17-19。

參考文獻

- 阿甲，《戲曲表演規律再探》，北京：中國戲劇出版社，1990。
- 阿甲，《戲曲表演論集》，上海：文藝出版社，1981。
- 朱光潛，《談美》，臺北：星辰出版社：2003。
- 齊如山，《齊如山全集》（第五至七冊），臺北：聯經出版事業公司，1979。
- 吳毓華，《戲曲風格論》，臺北：國家出版社，2005。
- 李澤厚，《中國古代思想史論》，臺北：三民書局出版社，1990。
- 王夢鷗，《禮記校證》，臺北：藝文印書館，1976。
- 唐君毅，《中國人文精神之發展》，臺北：學生書局，1988。
- 唐君毅，《文化意識與道德理性》，臺北：學生書局，1989。
- 唐君毅，《中國文化之精神價值》，臺北：正中書局，1991。
- 余英時，《從價值系統看中國文化的現代意義》，臺北：時報出版公司，1985
四版。
- 董健，《戲劇與時代》，北京：人民文學出版社，2004。
- 徐城北，《京劇與中國文化》，北京：人民出版社，1999。
- 杜維明，《人性與自我修養》，臺北：聯經出版事業公司，1992。
- 周何，《儒家的理想國—禮記》，臺北：時報文化，1981。
- 黃俊郎，《禮儀之邦的寶典——禮記》，臺北：黎明文化公司，1993。
- 劉岱總，《敬天與親人》，臺北：聯經出版公司，1991。
- 杜成憲，《早期儒家學習範疇研究》，臺北：文津出版社，1994。
- 楊儒賓，《中國古代思想中的氣論及身體觀》，臺北：巨流圖書公司，1993。
- 藍劍虹，《現代戲劇表演風格之革新回到史坦尼斯拉夫斯基-人做為一種技藝》，
臺北：唐山出版社，2002。
- 林安弘，《儒家禮樂之道德思想》，臺北：文津出版社，1988。

