

戏曲改革应慎重“间离”

——从越剧《江南好人》反思布莱希特“间离”理论的中国化

□ 陈响园 程 胡

摘 要:黑格尔说:“美的艺术的领域就是绝对心灵的领域”,中国的越剧、京剧、黄梅戏等戏曲艺术在长期发展中,渗透了对中国人灵魂情感的关照,是一种以曲定声,以声传情,以情动人的艺术。它以内涵之“真”与歌舞之“美”的完美结合,构建了自成一体的文化品格。戏曲改革一定要正视这一特质,慎重引入西方的“间离”理论。否则,不仅无助于戏曲改革的成功,反而会流失更多的观众,让困局中的戏曲艺术雪上加霜。

关键词:戏曲改革·布莱希特·“间离”·“真”与“美”·“歌舞演故事”

中图分类号:J805

文献标识码:A

文章编号:1671-8402(2013)11-0117-05

“我从台下的女人到台上的‘小生’是一重‘间离’,现在又由台上的‘小生’转为‘花旦’,这与布莱希特异曲同工。”^①演员茅威涛如是阐述自己在新概念越剧《江南好人》中的角色定位。在《江南好人》中,她和导演郭小男一改传统越剧“才子佳人”的叙事模式,出人意料地利用越剧去“包装”德国戏剧理论家布莱希特的“间离”理论。一改传统越剧登高靴、舒广袖、款摇扇的表演,大量融入现代舞台表现元素。当西装礼帽穿戴起,当现代舞和爵士舞跳起,当RAP和一连串“No、No、No”响起,当“脏乱差”、“和谐”、“弱势群体”等社会问题被提起……原本带着“手帕”走进剧院准备享受感动的观众,迎来的却是一场目不暇接的“穿越式”观剧体验。“打着新概念的旗号,导演郭小男说,《江南好人》是对布莱希特哲学的一次致敬,让你觉得陌生。苹果手机功能已经如此先进,照样还要不断更新换代,越剧为什么就不可以创新突围,不哭哭啼啼行不行?”^②创新!对于中国戏曲来说不是一个新鲜词汇。当今戏曲市场低迷,不仅是越剧,京剧、昆曲、黄梅戏等多个戏种也都在进行着各种改革创新,以争取重新赢得不断流失的观众和不断缩小的市场。但观众若仔细审视

用“间离”效果做创新点的《江南好人》就会发现:布莱希特的“间离”理论面对越剧还是有点水土不服!

一、从布莱希特之“间离”到《江南好人》的陌生化

贝尔托·布莱希特(德语:Bertolt Brecht)是二十世纪欧洲著名的戏剧家与诗人。1898年2月10日出生于德国巴伐利亚奥格斯堡镇,曾投身工人运动,1933年流亡欧洲大陆。1941年经苏联去美国,但战后遭迫害,1947年返回欧洲。1951年因对戏剧的贡献而获国家奖金。1955年获列宁和平奖金,1956年8月14日逝世于柏林。他对世界戏剧有着深远的影响,其中最具有划时代意义的戏剧理论就是“陌生化效果”(Verfremdung seffekt)。Verfremdung在德语中具有间离、陌生化、异化等多重涵义,简而言之主要有两个层次的含义:一是演员将角色表现为陌生的;二是让观众以一种保持距离(间离)和惊异(陌生)的态度看待演员的表演或者剧情。这一理论与中国戏曲之间有着极深的渊源。1935年,布莱希特在莫斯科观看完戏曲大师梅兰芳的精彩演出后,坦承自己多年来苦苦追寻而尚未达到的“陌生化”艺术效

作者简介:陈响园,兰州大学兼职教授文学院硕士生导师,曾任中央电视台《经济半小时》主编;程胡,兰州大学文学院2012级硕士研究生。

果,在梅兰芳的表演中得到了极其完美地呈现。随后,布莱希特对中国戏曲的程式化、象征性特征进行了系统地研究,并先后发表一系列论文,逐步建立起“间离理论”。布莱希特创作于二战期间的《四川好人》正是以此理论为基础。而此次,著名剧作家曹路生与导演郭小男又进行了反向创造,把原剧中发生在四川的寓言故事移到江南,让越剧转向陌生化,向“间离”效果展开求索。

历来,人们习惯于将中国戏曲表演与布莱希特的“间离”戏剧表演归属于两个不同的艺术表演体系。中国的戏曲艺术是写意的,追求“神似”,它的程式化是对社会生活的再现,“是演员在规定情境中创造出来的艺术真实,也是每位观众想象中的真实,即会意真实”^③。布莱希特在创立“间离”理论的过程中,虽从中国戏曲中吸收和借鉴了一些艺术经验,但他更侧重于追求戏剧的哲理思辨性,对布莱希特而言,中国戏曲的程式化只是“感情的外在标志”^④,是用于破除生活幻觉,产生陌生化效果,这显然是对中国戏曲的一种“误读”^⑤。布莱希特对中国戏曲的借鉴,只是“看到了中国戏曲艺术中某些可以为他的舞台辩证法服务的技巧”^⑥,却并不关心这些技巧在中国戏曲中原本的作用和意义。因此,我们在反向利用的过程中,不是通过简单的形式改编,就能将其嫁接并融入越剧的。

二、布莱希特“间离”理论的“工具”属性

布莱希特的“间离”戏剧产生于20世纪初风起云涌的时代背景下,它与阿尔托的残酷戏剧、萨特的存在主义戏剧、贝克特的荒诞戏剧都是世界局势之动荡在文化中的直接或间接反映。在世界战场上,当士兵们以钢刀插向敌人的胸膛时,戏剧家们也以戏剧为武器启迪民智,引导民众参与社会变革。布莱希特甚至认为,“当戏剧停止提供给观众一种解放和革命的方法时,戏剧艺术的功能从本质上说便荡然无存”。因此,“间离”不是目的,而是为了提高观众的认识;不是形式主义,而是体现了艺术思想的严肃性和深刻性。为了实现其“以戏剧为工具”去改造社会的艺术理想,布莱希特还吸收了马克思主义唯物辩证法的精华,要求戏剧节制情感、触发思辨。他坚决反对亚里士多德提出的“感情共鸣”美学思潮,不断创造使用各种“陌生化”手段,打断观众在观剧过程中的情感延续,迫使其进行冷静客观地思考,从而获得关于真理的认知,激发改造

世界的动力。

在《四川好人》中,布莱希特将从未到过的中国四川指代遥远的地方,以陌生的环境,时而当好人,时而女扮男装当坏人的陌生角色,使观众与剧中人保持距离,以惊愕和批判来代替共鸣。布莱希特在这里提出了一个问题——怎么样解决好人的困境?是依靠主角沈黛的道德,还是隋达(女扮男装后的沈黛)的铁腕,或者干脆就这样互补分裂?答案印证在了社会的变革之上,神仙们做不了的事靠谁才能办到?答案是:这世界没有什么神仙皇帝,要靠的是人们自己!对于布莱希特而言,戏剧不是为了艺术而艺术,他要利用沈黛和隋达这个一体两面的形象去告诉人们:先要吃饱,再讲道德。

从柏拉图时代起,艺术作为“美”的形式与艺术作为真理之“真”的揭示,便成为了人们争论的话题,时至今日,这个问题依然存在。20世纪,布莱希特“间离”理论的出现是具有时代意义的,不仅适应了人类社会向现代转型的需要,也极大地拓宽了戏剧自身的艺术表现领域,因而得到了人们的认同。然而,时代在不断发展,人的思想也在不断更新。当今时代与“间离”理论建立的时代相比已存在着天壤之别,虽然世界小范围内仍存在着局部动荡,但大范围内的总体局势已趋于和平,所以戏剧已无需再过多承担它在布莱希特生活的年代里所承担的历史使命,艺术作为“社会功利”的工具属性应当被弱化。

后现代消费主义文化兴起之后,文化作为消费品早已从纯粹的文化圈中走了出来,成为供大众消遣的手段之一。文化消费中,感官享受取代了理性反思,人们对短暂、及时性的审美趣味充满热情,而忽视了文化的深度意义、永恒价值及理性蕴涵,大众性、娱乐性,甚至畅销性原则成了衡量一种文化能否留存的关键因素,在这样的状态下,尤其是在后工业消费主义买方市场下,观众作为消费者,期望更多的是从戏曲中获得愉悦感,也即获得的一种“美”的享受,而不是对“真”的探求。此时,我们若盲目地将戏曲引向“间离”,于其中妄谈大道理,不考虑观众的需求,那么戏曲改革必将是逆时代而动,难以取得好的效果。

三、“以情动人”:戏曲必须坚持的内在灵魂

凡艺术必须表现“真”的内涵,中国戏曲也有其自身之“真”,它的“真”与布莱希特的“间离”戏剧不

同,不在于主题内涵的客观之真,也不在于情节逻辑之缜密,颠扑不破,而是如中国戏剧改革之先驱欧阳予倩所说,“令人看上去就好像确有其事,确有其人,情更逼真,便易于为人接受,否则观众认为不近人情便不爱看”。可见,中国戏曲之“真”关键在于其内在之“情”真。中国近代学者辜鸿铭在其《中国人的精神》中写道:“中国人的整个生活是一种感情生活。”^⑦戏中之情,便是人心中之情。

戏曲中作曲之人作的是“情”。从高明的南戏《琵琶记》到关汉卿的元杂剧《窦娥冤》无不是“借他人酒杯,浇自己块垒!”有的作品如汤显祖的传奇剧《牡丹亭》甚至把“情”直接作为创作的根本,“如丽娘者,乃可谓之有情人耳。情不知所起,一往而深”。^⑧清代著名剧作家和戏剧理论家李渔认为,在所有的文体中,只有在戏中,中国文人之志向方能得到完整自由地彰显。越是在国破家亡、世事动荡之时,剧作家的理想便越加丰满,反映在剧中的情感便越加浓烈,仿佛烈酒一般,回味悠长。元初文人的不得志,凝结成了元杂剧慷慨激昂的豪迈气象;明末清初的改朝换代,催生了《长生殿》、《桃花扇》这样的艺术瑰宝;民国时期的国破家亡,更是让戏曲迸发出百花齐放、百家争鸣的盛世景象!抗日战争到新中国成立期间,多少的剧作家曾为我们的民族之独立、国家之富强而奔走呼号。即便到了抗美援朝之时,还有徐玉兰等老一辈艺术家,怀着对祖国的无限热爱创作改编越剧名戏《北地王》,“泪汪汪,心荡荡,妻死儿丧;怪父皇,少主张,懦弱无刚;大势去,又可比,病入膏肓;山河破,社稷倒,一场恶梦;到今日,哭祖庙,泪洒胸膛。”一段精彩绝伦的“哭祖庙”,诉说了中国人几千年的家国情怀,何等的悲戚,何等的辛酸!

唱曲之人唱的是“情”。黄梅戏表演艺术家严凤英曾说过,戏曲表演只有融入了“情”,才能“变死音为活曲,化歌者为文人”,她的戏恰恰也是因其“细腻”、“传神”的情感表达而赢得了一代观众的喜爱。李渔特别提醒演员“唱曲宜有曲情”,要以深沉的情感表现打动观众。恰如电影《霸王别姬》张国荣所扮演的程蝶衣,人戏不分,雌雄莫辨,皆因心中有情。在传统曲目中越是精妙的曲文,越是注重解读人物的内心,为了能帮助唱曲之人更好的抒发情感,戏剧的曲辞宾白,大都带着强烈的诗性特征。王世贞《曲藻序》有云:“曲者,词之变”^⑨,而词又为诗余,所以曲也间接为诗余之余。戏曲曲文依曲牌填词,曲

文讲求“和律依声”,追求韵律之美。不论“战鼓咚咚催人魂,为正军纪坐辕门,二十四将排班站,定斩宗保镇军心”,还是“水柔柔山盈盈,春日西湖最多情。断桥粼波不曾断,相思树下系红绳”都是一样的高低起伏,错落有致,以诗性的音乐之美铸“情”,在无形中动人心扉!

听曲之人听的也是“情”。在那些流传至今并且被人们铭记于心的剧目中,《白蛇传》、《天仙配》、《牡丹亭》、《西厢记》之类的文戏总是多过《大闹天宫》、《单刀会》之类的武戏。刀棍交接的热闹场面或许能让人暂时忘掉生活的烦恼,但现实的离乱若能在戏中得到圆满,却是能给人一种恰如黑格尔所说的“绝对心灵”的超脱。在戏中,那些可以为之开颜、为之切齿、为之恸哭、为之欢呼的情感是可以反复体验,也是必须反复体验的,因为只有当观众走进剧场,置身于方寸舞台所呈现的梦境之中去重温伤痛,才能如弗洛伊德精神分析学说证实的那样,治疗好我们在现实中所罹患的“精神病”!所以解放后,一曲《四郎探母》能在台北一唱就是几十年^⑩,且几乎场场爆满,无非是杨四郎忠孝两难全,勾起了听戏之人“感时花溅泪,恨别鸟惊心”的忧伤情怀,但最终这种忧伤又随着余老太君对杨四郎的宽恕而得到释放,从而让现实生活中的人也得到情感上的抚慰和救赎!这恰恰印证了尼采的悲剧艺术观:“在这意志的最高危险中,艺术作为熟知医道、救苦救难的女法师来临了;她能独自把关于生命之恐惧与荒诞的恶心念头变成借以让人生存下去的想象。”^⑪

“情”在中国戏曲中无疑发挥了四两拨千斤的神奇效用,不仅将剧作家、演员和观众紧密地结合在了一起,也左右着剧中人物的悲欢离合,从而成功地取代了“情节”在西方戏剧中的独特位置。在亚里士多德那里,“情节乃是悲剧的基础,有似悲剧的灵魂”。^⑫所以在西方文学艺术领域,不管是诗歌、小说、戏剧,还是影视作品都以其史诗性见长。但在中国戏曲中,“曲贵传情”则成了剧作达于至真至善至美之境界的最高典范。情之至者,可上天入地,死而复生,不必探究故事情节的合理性,也不讲求首尾相连的完整性。所以,中国戏曲极少会像《俄狄浦斯王》或者《哈姆雷特》那样以引人入胜的情节去探究人物悲剧命运的起因。中国戏曲不仅在创作的过程中不注重情节,甚至在演出、流传过程中,还出现了随观众的喜好对情节进行简化甚至舍弃的现象,那

些流传后世、脍炙人口的中国传统戏曲多数都不是整本大戏,而是无头无尾的折子戏,便是最好的证明。

黑格尔曾经说过,“美的艺术的领域就是绝对心灵的领域。”^⑩德国哲学家、文化哲学创始人卡西尔在其著作《人论》中也曾说道:“美不是事物的一种直接属性,美必然地与人类的心灵有联系。”^⑪在这里,艺术之美不是冷冰冰、赤裸裸的现实,更不是任何经得起推敲的理性意志,而是生命突破现实的重围,向否定之否定前进,求得自我解脱的一种途径。它只存在于人的精神领域,渗透着人的情感。俗话说:“心有灵犀一点通。”人世间,理或许难懂,情却容易相通!古往今来诸多书籍、影视作品,但凡能成为经典者,无不因其敢于向读者或观众敞开心扉,言常人所不敢言之深切情感而受人喜爱。中国戏曲之智慧也正在此!它深谙世俗人情之道,又游曳于世俗伦理纲常之外,体恤人之悲苦,抚慰人之伤痛,成全人之期望,以声传情,以情动人,最终练就了自身至善至美之品格!

四、“歌舞演故事”:戏曲未必适合“间离”

中国老百姓一直称看戏为“听戏”。中国的越剧、京剧,名则为“剧”,实则为曲,是一种以曲见长的艺术样式。“曲”体现着戏曲的音乐性和韵律美,这种音乐和韵律不是在话剧中渲染情绪的点缀,更不是杂技舞台上烘托氛围的陪衬,而是贯穿戏曲始终,构成了戏曲不可分割的一部分。戏曲的音乐性与语言不同,它不能表达明确的语义,在欣赏过程中,体验重于理解,个人的感受重于它人的意图,作者的主观情绪被隐藏在戏曲的节奏之下,唱、念、做、打在音乐的支配下,时而缓慢,时而仓促,时而高亢,时而低沉,言有尽而意无穷,观众能否领悟全凭其修养之高下,人生经历之多寡!

布莱希特的《四川好人》则以话剧的方式呈现,话剧源于西方戏剧,是一门以语言为主的艺术形式。虽然在话剧中也可以使用少量的音乐、歌舞,但它主要还是通过演员在舞台上无伴奏的对白或独白来进行叙事。语言是思想的延伸,带有逻辑思辨性,所以话剧极其适用于针砭社会、解构历史、透视人心、阐发观点。在以话剧为代表的西方戏剧界,“间离”之客观与话剧之思辨在本质上是共通的,都是对西方人擅长逻辑分析,喜爱以艺术探讨哲学、宗教问题的继承和发展,有着其内在的一致性及合

理性。

王国维在《戏曲考源》中说:“戏曲者,谓以歌舞演故事也。”^⑫除了曲之外,“舞”也是中国戏曲的主要呈现方式!在传统剧目中,即便是《锁麟囊》这种没有什么舞台动作的戏,演员的一举一动也都是超群的舞姿,有很强的节奏美,其它戏曲则更是如此,如二十六届梅花奖得主贾菊兰演出的蒲剧《青丝恨》,水袖功美轮美奂、柔中带刚,加上双手同时书写毛笔字的绝活,极大地增强了该剧的观赏性。在越剧《北地王》中,杭州越剧院演员陈晓红将崔氏殉国时,内心之纯真外化成轻柔曼妙的舞蹈,秀外惠中,柔情似水同时又刚强不屈,叫人观后不得不心生爱意、怜意、敬意。这些都说明,“舞”和“曲”一样,是戏曲不可或缺的一个重要手段。

戏曲的歌舞具有程式性和写意性!卡西尔说:“为了达到最高的美,就不仅要复写自然,而且恰恰还必须偏离自然。”^⑬中国戏曲中的程式、写意正是这种对自然的“偏离”。它跳出了对现实进行简单模仿的阶段,而进入了更加灵活、自由、多变的抽象阶段,追求一种神韵、气质之美,这种美出自中国“道生一、一生二,二生三,三生万物”的文化品格,暗合着中国人的世界观、人生观、价值观,与中国古老的琴、棋、书、画等艺术门类可谓一脉相承。戏曲歌舞的程式化、写意性不仅构成了戏曲之为戏曲的一套规范,也形成了中国戏剧舞台之上的“间离”,这种“间离”不是要求观众独立于戏剧之外,而是要求将一切与表情达意不相干的成分都简化,情节、动作、道具简单、凝练,从而凸显人物、塑造性格、传达感情,是一种为“情”服务的手段,而不是为“理”服务的手段!

戏曲在吸收歌舞的创作过程中必须要遵循剧种以及程式化的规范。京剧就要不温不火、踵事增华;秦腔就要高亢嘹亮,畅快淋漓;昆曲就要唯美典雅,轻歌曼舞;越剧就要清秀婉转,情思细腻。真正入乎其内,而后出乎其外,带着一种戏的风骨、曲的风格、剧种的风采而展现出来,才是一切戏曲创作与改革所不应忘怀之“本”。

而《江南好人》中,大队的群舞,以及现代舞、外国舞、RAP、苏州评弹,既没有越剧的风范,也不能很好地阐释“好人难当”的主题内涵,一块块呈现出“独立”色彩,就不免让人产生非驴非马的堆砌错觉,不知其究竟是越剧改革,是歌剧、舞剧改革、抑或是苏州评弹改革。

五、认清戏曲改革之原因：慎重“间离”

《江南好人》是艺术家们在当今戏曲发展不景气的情况下，作出的一次大胆尝试。那么我们还是要从当下出发，认清戏曲与时代脱轨的原因，慎重“间离”。“不同时代之所以有不同风格、不同感知形式的艺术，是由于不同时代的心理要求，这种心理要求又是跟那个时代的社会政治生活联系在一起的。”^⑩伴随着中国市场经济的发展，传统的以家庭为单位的小农经济逐渐解体。社会环境的支离破碎，造成了人的身心无所归依，精神虚空浮躁，人所折射出的文化是割裂的、碎片式的。许多人内心痛苦不堪，只能通过向外部寻求感官刺激暂时逃避，正如尼尔·波兹曼指出的“娱乐至死”那样，此时，娱乐成为主导，甚至情色文化猖獗，而戏曲一类的雅文化也自然是少人问津了。

随着农业经济解体的不仅有人的精神，还有中国的传统文化。中国戏曲是在以儒家文化为核心的传统文化的基础上确立起来的，它继承了诗的品质，词的韵律，小说的故事情节，自成一种别具一格的文化形态。然而，“五四”运动对儒家等传统文化的全盘否定，加上诗词的沉寂，古典小说的没落，新的戏曲创作便失去了文化土壤，变得异常艰难。面对这种局面，人们只能在已有剧目的基础上不断删减、翻新、重演，从而大大削弱了经典艺术作品的新鲜感和生命力。另外，西方文化大行其道，年轻一代对于传统文化的逐渐疏离，造成了戏曲观众群不断缩小。

“为什么当代电影的快节奏、意识流以及远阔的现实时空感和心理时空感，使你感到带劲？因为这种时空感和节奏感反映了一个航天飞行的宇宙时代的来临，它有强烈的现实时代感。”^⑪现代社会，人的生存空间不断扩大，人们的见闻越广阔，所受到的来自各方面诱惑就会越来越多，任何东西都不可能像过去那样长久地占据人们的视线，世界每时每刻都处在向下一个潮流裂变的过程中。后现代消费主义深入至人们生活的方方面面，环顾四周，到处都是“肯德基”、“麦当劳”一类的快餐文化。新闻、歌曲、电影之类的复制、拷贝铺天盖地，八卦、绯闻之类的垃圾信息不绝于耳。在这种文化氛围中，即便是以歌剧形式呈现出来的电影《悲惨世界》也只能以小众文化自居，无法在票房上超越《泰囧》这种

消费主义娱乐快餐，此时若盲目改革，只会让戏剧处境更加艰难。恰如《江南好人》的主演茅威涛自己承认的那样：“那些狂热的戏迷看不懂了，而真正想要看寓言的人，他们并不是越剧的核心观众……他们说，我们没兴趣看。”^⑫

面对质疑，茅威涛说，“不会因为害怕挨骂而让越剧涉危或是逐渐走向边缘化”^⑬。《江南好人》中，她和浙江“小百花”勇于突破“剧”与“曲”之间界限的创新精神，无疑给了当下戏曲改革一种更为宽泛的视野，是值得我们肯定的。但我们也应该看到的是，中国的越剧、京剧等，名则为剧，实则为曲，是一种以曲定声，以声传情，以情动人的艺术，而并非西方纯粹意义上的“剧”。因此，戏曲改革一定要认清哪些特质是必须坚持的，哪些可以革新，甚至摒弃，把握好自身的实际情况，慎重“间离”。

注释：

①苏丽萍：《〈江南好人〉茅威涛首演女性》，转引自《光明日报》2013年1月5日。

②余夕雯：《“我想成为戏曲界的堂·吉珂德” 新概念越剧〈江南好人〉首次公开亮相 男女合体的茅威涛在舞台上大跳爵士舞》，转引自《都市快报》2012年12月21日。

③④⑤⑥刘颖、付天海：《布莱希特与中国戏曲》，《西南民族学院学报〈哲学社会科学版〉》2007年3月第28卷第2期。

⑦辜鸿铭：《中国人的精神》，哈尔滨出版社2012年版，第13页。

⑧出自汤显祖：《牡丹亭》题记，人民文学出版社1963年版。

⑨《中国古典戏曲论著集成》（第4册），中国戏剧出版社1957年版，第25页。

⑩出自蒋勳：《美的沉思》演讲集。

⑪⑫⑬⑭⑮罗卫东：《文艺学基础文献选读》，浙江大学出版社2009年版，第69、31、53、109、97页。

⑯《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1957年版，第201页。

⑰⑱李泽厚：《美学三书》，安徽文艺出版社1999年版，第565、561页。

⑲潘宁：《茅威涛：没有什么胜利可言，挺住意味着一切》，《HOME绿城》5月总第80期。

⑳戴平：《评新概念越剧〈江南好人〉：戏曲改革要把握好“度”》，转引《文汇报》2013年4月17日。

（作者单位：兰州大学，文学院，甘肃 兰州 730000）

（责任编辑：陈健宁）