

# 布莱希特与梅兰芳

葛 英

(湖北广播电视大学,湖北 武汉 430073)

**【摘 要】** 本文论述了布莱希特与梅兰芳两位现实主义大师,运用的戏剧手段却各有巧妙不同。布莱希特戏剧理论的最基本特征是:主张演员和角色之间、观众和演员之间、观众和角色之间必须保持一定的距离。梅兰芳是中国传统戏剧最具代表性最成熟的代表,这种传统戏剧同西方戏剧区别甚大——确实根本不同。

**【关键词】** 布莱希特;梅兰芳;叙事剧;京剧

**【中图分类号】**

**【文献标识码】**

**【文章编号】** 1008-7427(2001)03-0087-03

20世纪70年代初国际性的“布莱希特热”、“布莱希特学术会”蓬勃兴起。“布莱希特研究”成为时下文坛领域中的盛事。布莱希特是德国乃至全世界现代叙事剧另辟蹊径的领路人。布氏毕生至于强烈震撼性的舞台著作、理论建构及令人神往的演剧……

然而,布莱希特并不是最早替叙事剧划概念的人,他自谦:“从谨慎的观点看,叙事剧不算什么特殊的新事物。它的演出风格和对艺术的强调可以攀亲于亚洲戏剧,它的劝世倾向早已表现于中古神秘剧和古典的西班牙及耶稣会士的剧艺中。”

布莱希特叙事剧在1972年全球性的演出次数超过莎士比亚而成为该季中演出最多的舞台剧。国际性研究布氏的论著八百余种。布莱希特对现代叙事剧发展的贡献功不可抹。

布莱希特曾经认为“叙事剧的主要长处表现在它的自然性和现实性,它的幽默及它对那种来自往昔的神秘性的舍弃上”,所以它在原则上是不应该反对写实的。但是,写实的重要目的在让观众了解及分辨生活的复杂性和可变性,它的教育功能只能完成对于观众理性(而非对观众的感性)的触发上。

原则上,布莱希特将叙事剧看成为一种教育性的戏剧,戏剧的教育意义建立在观众和舞台不可分割的

关系上。按照布莱希特的说法,舞台艺术类属于一种整体的生产性活动:从剧本被作家写作开始,经由导演的处理及被演员加以表达,都属于这个生产性活动力的过程(Prozess),但从任何一个角度看,这些过程都莫不是针对观众而发生的,所以观众也被牵引到过程中来,而且成为这些过程的重要参与者——对观众在舞台的积极参与方面加以强调是布莱希特叙事剧理论的特色,只有经由这种积极的参与,观众才能对舞台上发生的一切(也是社会上发生的一切)获得批判的审美认识,这正是叙事剧教育功能的真正涵义。

从亚里士多德以来的西方传统戏剧观点看,叙事剧是一种离经叛道,而正是离经叛道使得戏剧理论有了革命性的突破。

20世纪前期,中国传统文化艺术受到西方文化的严峻挑战,在危难存亡的价值审判中,中国杰出的京剧表演大师——梅兰芳崛起了。梅派表演体系显现了中华民族的悠久历史、灿烂文化、辉煌艺术、道德风范。梅兰芳作为传播京剧的艺术使者驰骋国际舞台,其表演、考察足迹遍及日本、苏联、美国、朝鲜、英国、法国、奥地利、意大利、埃及、印度……。梅氏与国际享有盛名的戏剧家、歌唱家、表演艺术家、作家、诗人泰戈尔、高尔基、肖伯纳、卓别麟、保罗·罗伯逊、布莱希特、范朋

克夫妇、爱森斯坦、斯坦尼斯拉夫斯基等切磋艺事、建立友谊。梅兰芳让中国戏曲接轨、参与世界戏剧,从而接受国际剧坛的检验、公认。因此,中国戏曲美学原则、中华艺术神韵在全世界精神领域得以弘扬。东西方戏剧相融相揉的前景、东西方戏剧文化与审美意识互交互流的通道继而拓展奠定。梅兰芳的表演艺术不仅具有民族性,而且是世界艺苑中独放异彩的绚丽奇葩。

1935年,梅兰芳应苏联对外文化协会盛情邀请,到莫斯科和列宁格勒演出了十五场。当时,布莱希特受希特勒的迫害,正在苏联政治避难。布莱希特观看了梅兰芳的表演,深深着迷。他热情称赞梅兰芳和京剧艺术,兴奋地指出他多年来所朦胧追求而尚未达到的,梅兰芳却已经发展到极高的艺术境界。

布莱希特戏剧理论最基本的特征是:主张演员和角色之间、观众和演员之间、观众和角色之间必须保持一定的距离。表演艺术家不要受情感所支配,而要支配情感。他一直在寻求一种理智与感情的相结合的辩证的戏剧,梅兰芳的表演体系科学地解决了演员、角色、观众三者的关系,而这正是他所追求的。

布莱希特盛赞梅兰芳的表演:“这种演技比较健康,(依我们的看法)它和人这个有理智的动物更为相称。它要求演员具有更高的修养,更丰富的生活知识,更敏锐地对社会价值的理解力。当然这里仍然要求创造性的工作,但它的质量比迷信幻游的技巧要提高许多,因为它的创作已被提到理性的高度。”布莱希特点明了梅派艺术的典型特征和精神实质。布氏对《打渔杀家》尤为惊叹。他描绘:“一个年轻女子,渔夫的女儿,在舞台上站立着划动一艘想象中的小船。为了操纵它,她只用一柄长过膝的木桨。水流湍急时,她极为艰难地保持身体的平衡。接着小船进入一个小湾,她便比较平衡地划着。就是这样的划船,这一情景却仿佛许多民谣所咏过的、众所周知的事。这个女子的每一动作都宛如一幅画那样令人熟悉;河流的每一转弯处都是一处已知的险境;连下一次的转弯处也在临近前就让观众觉察到了。观众的这种感觉完全是通过演员的表演而产生的;看来正是演员使这种情景叫人难以忘怀。”

布氏认为:京剧的表现手段比运用状似真船真水的大块布景道具的西方戏剧表现手段,要灵活、巧妙、高明。布氏切中了中国戏曲的写意演剧观——虚拟。

中国戏曲的虚拟,首先表现在赋予舞台时间、空间以极大自由,完全打破了西方戏剧“三一律”的结构形式。

时空与场面的虚拟。戏曲舞台的环境以人物活动为依据,环境的具体性由人物的唱、念、做、打的活动来规定。“三四人千军万马,六七步万水千山”;四个“龙套”可虚拟千军万马;几名群众可表现人如潮涌;跑个“圆场”意示十万八千里;坐唱几句便是夜尽天明;下场上场即可一瞬间,也可指十年百年。时空的变化通过以虚拟实、虚实相生,从有限的舞台,无限地扩展,使戏曲得以自由地表现广阔的社会生活。

角色行为与精神气质的虚拟。如以桨代船、以鞭代马、跋山涉水、登高下坡、开门关门、上楼下楼、轰鸡赶鸭、吃饭饮酒由演员虚拟创造,在想象中略形传神,使形象创造的虚拟得到观众的理解认可,继而调动观众的想象力,在想象中获得艺术享受。这是中国戏曲虚拟表演取得成功的真谛之所在。布莱希特曾定论:“将军的令旗象征了他统率军队的多少,杂色而呈碎片状的行头尽管来自丝绸原料,却暗示了贫穷,一定的脸谱勾划了一定的角色性格,某种双手的表态陈述了强力的开门动作,所有这些是中国传统舞台艺术中素负盛名的事物。”

布莱希特创建的体系反对演员与角色合二为一。他指出:“要演员完全变成他所表演的人物,这是一秒钟也不容许的事。”他让演员用冷静清醒的理性态度去表演角色,使观众相信戏是假的,从而对剧中的生活和现实的内容有理性的评判。这种观点的产生,来源于布氏对戏剧功用的认识。他认为:戏剧的教育功能只能完成于对观众理性的触发。戏剧的目的是教育观众和改造社会,如果让观众沉溺于感情之中,教育作用就不能很好地发挥。布氏过分强调理性,容易把观众变成不带感情的受教育者,使戏剧的娱乐性功能的发挥受到制约。“演员”和“观众”都成了“评论者”、“批判者”。艺术变成了“科学”、“历史学”、“社会学”。

以梅兰芳为代表的中国戏曲则把“感情”与“理性”、演员表演的情绪(感情)契机和理智契机看成是互相依存、互相制约的“对立统一”体。“感情”与“理性”相结合揭示了表演艺术审美创造的内在规律和基本特征,是中国演剧理论与表演美学的重大建树。

梅兰芳仅对演员表演毫无自我约束控制,一任情感的渲泄泛滥,或者对角色没有内在感受体验,只靠外部做作比划,故而没有美的创造和产生激动人心的剧场效应。

梅兰芳强调演员表演面对的是剧场内的观众,首先要营造艺术氛围,引起观众情感的共鸣,演员的表演是艺术创造,是审美活动。演员要运用理性技巧驾驭真情实感,触及美的内在奥秘、表现美的本质规律,给

观众以欣赏兴致与美感愉悦。这是中国戏剧表演美学的生命所系。

梅兰芳借鉴西方戏剧表演理论,继承中国表演美学传统,吸取各派名旦之精华而集其大成。把各种旦角(青衣、花旦、闺门旦、贴旦、刀马旦)的表演技巧融会贯通、有机结合、灵活运用,创造了“花衫”旦角行当,将舞蹈与唱念结合,既增加了语言的表现效果,又将唱、念的单纯听觉艺术辅之以视觉形象,其表演手段视听同现、情景交融。舞蹈借唱腔之情,唱腔之情揉舞蹈之态,故情态相生,溶美好的声音于翩跹的舞姿,形成了“花而衫之,衫而花之”的新行当特色。梅兰芳在半个世纪的舞台生涯中,塑造出情态各异的妇女形象,鲜明地表达出中国女性温柔、刚烈、含蓄、高雅、内蕴等特征。其中有侠骨柔肠的虞姬、外柔内刚的赵艳容、美丽坚贞的西施、情真意切的白素贞、顾全大局的孙尚香、青春似火的杜丽娘、坚韧不拔的王宝钏、楚楚动人的林黛玉、巾帼英雄穆桂英、被污辱与被损害的玉堂春……最具有代表性的是他精心表演的《思凡》、《贵妃醉酒》、《游园惊梦》。这些戏经过他的加工修改,通过优美委婉、缠绵悱恻的“四平调”和一系列的“捧花”、“闹花”、“折枝”、“衔杯”、“卧鱼”等动作……既展现了杨贵妃雍容华贵、仪态万千,满怀愉悦喜迎圣驾,又揭示了她矜持、失望、颓伤、惆怅、孤寂、难以自持、情致惘然。将贵妃在雕栏玉砌,锦衣玉食中幽怨失谐心态宣染得恰切入微、淋漓尽致。梅吸收了昆曲《长生殿》的表演身段,改掉了原剧中杨贵妃与太监调情戏笑等黄色动作,变“丑态”为“美态”;化“腐朽”为“神奇”。升华了该剧的主题,通过杨贵妃这一古代宫廷贵妇折射出中国封建社会妇女不平等地位和痛苦。

梅兰芳在莫斯科和列宁格勒两地的艺术家俱乐部作学术报告,当场示范表演了各种手势、步法、唱段。前去听讲的大都是各剧院著名的剧作家、导演、演员,他们受益非浅,誉梅氏为“大师中的大师”。

布莱希特盛赞:“除了一两个喜剧演员之外,西方有哪一位演员,比得上梅兰芳,穿着日常服装,在一间挤满了专家和评论家的普通客厅里,不用化装,不用灯光,当众示范表演自己舞台艺术的各种要素,而能如此引人入胜呢?”

梅兰芳“能歌善舞”、“昆乱不挡”;“唱、念、做、打”、“四功俱佳”。而居“四功之首”的梅腔艺术尤为技压菊苑群芳,独得戏曲三昧。

梅派声腔体系建立在汉语语音的基础之上,注重“字”的表现力,强化“字”的音乐性。对字音的每一个细部均衡扩张,充分展示其全部结构汉语义的全部过程。科学地处理:①“字”与“腔”的关系、准确的吐字咬字、分明的尖团四声、清晰的合辙押韵、严谨的归韵收声。②“气息”与“呼吸”的关系。“气沉丹田”、“以意引气”、“以气托声”、“以情带声”。“意到”、“气到”、“力到”、“情到”。③“京剧声乐”与“美声”的关系。灵活地运用脑后音(头腔共鸣)、膛音(胸腔共鸣)、小腔音(假声胸腔共鸣)。推崇刚柔相济为上乘法则。形式上是委婉其外刚健其中(美声语汇即富有弹性的声音)。技巧上讲究“开内口”、口腔内在开阔,软腭上提既得以美的共鸣又外形美观,美声称谓:“提软腭”、“竖咽壁”、“用共鸣”。梅腔取道于“气功”的“气”、“太极”的“圆”、“柔术”的柔。贯串于我国“敛气藏锋”、“崇尚内涵”的审美意识。“参禅悟道”,集“法之优长”修成“大师”之“正果”。

梅腔准确运用横隔膜的支持,胸腔的扩展,充分调动“咽腔”、“口腔”。“鼻腔”、“胸腔”、“头腔”各共鸣腔体协调一致、联合共振。对基音、泛音,选择、润色、强化,使之坚实浑厚、壮丽辉煌。充分显示腔体框架、立体空间的宏伟气魄和饱满的内在张力,使声腔、语言、音乐、感情相依相融、高度和谐,透射出动人魂魄的艺术震撼。

(责任编辑:吴克峰)

## Bertold Brecht and Mei Langfang

GE Ying

**Abstract:** This article discusses that Brecht and Mei Lanfang are two great masters of realism, yet each has his own ways and methods of expression. The most fundamental thing in Brecht's theory of drama was his conviction that a certain distance must be maintained between actors and characters, audience and actors, audience and characters. Mei Lanfang was the most mature representative of the traditional Chinese theatre, a theatre vastly different——indeed, fundamentally different——from that of the west.

**Key words:** Bertold Brecht; Mei Lanfang; Epic Theater; Peking Opera