

京剧的象征与间离

■ 肖桂贤

我不懂京剧，更不喜欢，特别对那些六七十岁的大肚子的老头子扮演青春少女更是非常厌恶。可是偶然看到了那个斯坦尼斯拉夫斯基的一句话，他说，世界最伟大的戏剧在中国，就是中国的京剧。我向来是一个崇洋媚外的人，这位外国的戏剧理论家的话立刻让我对京剧另眼相看了。其实，斯坦尼斯拉夫斯基也是“崇洋媚外”，要不他一个俄罗斯人怎么会说中国的京剧是世界上最伟大的戏剧？他应该说世界上最伟大的戏剧在俄罗斯。芭蕾舞《天鹅湖》不是世界级的吗？他本来强调戏剧表演中的第四堵墙的，可是看了连一堵墙也没有的中国京剧忽然觉得最伟大的戏剧在中国了。他是真正的“崇洋媚外”。

稍加注意，京剧与现代的话剧、歌剧的不同之处立刻就看出来了。大家都熟悉的，把一根鞭子当马骑，双手一比划大门就开的这种象征动作，在话剧和歌剧里绝对看不到。如果话剧或歌剧里一个人拿一根鞭子当马骑那就成搞笑了。话剧是后来从外国传入中国的，我们都看到，话剧的表演是力求绝对真实的，布景也要一丝不差，比如一个故事发生在一个家庭里面，居室里的摆设都要完全合理，家具不允许放错位置。如果是田野，那些树和庄稼虽然不能种在舞台上，但也要力求画得像真的一样，最好树叶还能随风动。

道具当然更要是真的，我看过了一个表现农村劳动的戏，他们就把真的独轮车推到了舞台上。真则真矣，但是接下来问题就来了，现在的农民都开拖拉机了，不再推独轮车，难道要把拖拉机开到舞台上？如果真的开上舞台，那放机关枪一样的震耳的嗵嗵响，还有冒出那一股浓黑的烟，观众如何受得了？所以还是中国的京剧高明，不听那一套，什么真实不真实？我说它是什么它就是什么，比划一个就成！车，只是在两面旗子上画两个轮子。轿就更简单，只在轿夫肩上搭根红绸子就行。船么，弄根

似是而非的桨那么一比划就开了。这种“弄虚作假”已经得到了观众的认可，大家会看得津津有味，绝对不会有人较真。

这种象征手法为中国的京剧表演开辟了广阔的天地。可以表演场面宏大的战争；表演时间跨度大的历史；表演艰难的劳动；表演激烈的武打；还能水上行船陆地行车，上天入地无所不能。所以京剧能表演《水浒传》、表演《三国演义》。而且表演得精彩绝伦。换了话剧，我们不妨设想一下，怎样表演《三国演义》？那些战争的宏大场面，千军万马，只能用语言来叙述了。那就成为评书了，还成什么话剧？所以，现代话剧的这种对逼真的要求，极大地限制了它的表演空间。它与电影电视无法抗衡，只能一步步走向消亡。全国人民都在看电视剧，有几人跑到剧场里看话剧？

有位朋友到莫斯科大剧院看了一场戏，回来感慨道，整个剧场安静得地上掉根针都听得到，唉，中国的剧院……下面的话他没说出来，太糟！的确，中国的剧场里如果是在上演京剧，那么你就会听到雷鸣般的叫好声。如果一个外国人看到中国剧场里的这种场面会觉得真是太不文明了，近乎野蛮人。

中国的剧场和外国的剧场为什么会如此地相反？这其实就是话剧和京剧的差别。看过话剧的人都知道，话剧的表演要力求真实，同时也要求演员进入角色，观众进入剧情。记得有人说当年在延安演《白毛女》，有一位连长掏出盒子炮冲上舞台要枪毙黄世仁，把扮演黄世仁的演员吓了个半死。

西方传统戏剧是以模仿和共鸣为特征的。斯坦尼斯拉夫斯基所说的第四堵墙，就是说要演员完全忘记下面的观众的存在，他们面对的是一堵墙。而对观众的要求呢？就是要他们完全进入戏剧中的情景，甚至忘记自己身处剧场。话剧的表演效果以感动观众为标准，观众受感动了，哭了，这就是最佳

效果，是最成功的表演。而京剧则不在乎这些。它不要求你被感动。演员在上面哭诉着唱，你可以在场下大吼一声“好！”当然，这不是幸灾乐祸，而是说你唱得好。他完全不在剧情中。演员呢？他也可以不在剧情中。更不要求他面对的是一堵墙。他要时时记住下面的观众。观众叫好他会唱得更卖劲，绝对不会被打扰。他甚至可以和观众对话，他要站得更高一些，审视自己饰演的角色，要保持一定的距离。比方说马连良饰演的诸葛亮与周信芳饰演的诸葛亮就不会一样，因为马连良在饰演诸葛亮的时候时刻在注意着自己的表演风格，与其说是他在饰演诸葛亮还不如说是在借诸葛亮表演自己，所以他饰演的所有角色都会带有马连良的特色，绝不会与周信芳所饰演的角色混同。最明显的是京剧中所有演员表演哭的时候都是假哭，如果他真的在舞台上嚎啕大哭反而会破坏了演出效果。

而观众又要和演员保持一定的距离。只有这样才能更好地起到对观众的教化作用，而不是意在引起观众的共鸣。

然而，大师就是大师，斯坦尼斯拉夫斯基也立刻就能接受了梅兰芳这种和他的表演理论完全相反的表演方式。他认为这很高明。

话剧的观众能被打动，很大程度上是为讲的故事打动。而京剧，那些个戏本已经唱了上百年了，故事早已经被戏迷们背得下来了，他们如何能被感动？你总不能看一遍《铡美案》就哭一场吧？他们看的不是故事，而是演员的演技，也就是角儿的功夫。他们听的也不是故事，而是唱腔，也就是角儿们的唱功，嗓子音色。

这种差别几乎在歌唱演员那里也能见到，唱美声的要站在那里不动，一本正经地唱，而唱通俗的则可以满台乱跑，甚至和观众握手。还时常把麦克对着观众喊：“大家一起唱好不好？”他们把这叫作“互动”，这是从外国演员那里学来的，其实这种“互动”在京剧那里早就有。之所以没有让观众一起唱，原因是观众对京剧大多是唱不了的，不像通俗歌曲，阿狗阿猫也能吼上两嗓子。

我们电视上也见过外国人唱京剧，但说实在的，那连业余水平都算不上，为什么能让他们上台唱呢？因为他是外国人，是洋人。咱们要鼓励他学习中国的国粹。所以，唱得再不好也给他们鼓掌。他们于是也以为唱得不错了。其实是中国人把他们给骗了，小孩子也听得出他唱得实在不地道。他们回国去唱，他们国家的人为他能唱外国的京剧而惊奇，也给他鼓掌。这是他们把本国的人给骗了，他

们唱得再差同胞们也听不出来。所以他就必然要产生一个错觉，国内外都给他鼓掌，他唱得当然是好的了。其实差得远呢！

中国京剧的这个与西方话剧在表演意识上完全相反的特点，叫作间离效果。其实这是另一位戏剧理论大师布莱希特给总结出来的。据说当年他看了梅兰芳先生的表演大为惊奇、演戏还可以这样演？他于是悟出来，演员在舞台上的唱腔能百听不厌，永远欣赏。这就是真正的进入审美层次。你可以对一幅画反复欣赏，你不能对一本侦探小说看上两遍，除非你头一遍没看明白。

不懂审美的人可能会对观众们的喊好产生反感，其实这才真正是审美的高层次。听京剧就是审美，不是期待情节，这与看故事片绝对不同。看京剧就是一种审美活动，所以能够多次进行。就是这种高层次的审美活动使得观众情不自禁地大声叫好。

审美活动不仅能容忍那种把鞭子当马骑的儿童才有的幻想，甚至能容忍一些违背常理的故事。比如《武家坡》中的王二姐，在分别了十八年后完全不认识自己的丈夫了。现实中，别说是同床共枕的丈夫，就是你的同事也不可能分别十八年后就认不出来了。除非她患了健忘症。同样的误会还有什么《秋胡戏妻》，也是丈夫离家多年后老婆不认识了。这些戏唱了许多年，从来没有人提出过质疑，指出这不真实。

一个戏剧只有进入审美层次上才能久演不衰。

间离效果要求演员不能等同于角色，要站在更高的层次上审视自己饰演的角色。这就有了京剧演员的程式化表演，走路像不是走路，倒不如说是舞蹈，念白本来就是说话，可是如果台下他仍然拖着长腔像念白那样说话，一准是疯了。京剧演员在台上永远是不顾真实，只追求好听不好听，好看不好看。为了好听好看，可以牺牲一切。也就是，审美是第一位的。可以不顾真实，比如，胡子挂上去就行，脸可以画得离谱。现实中根本就没有那样的人脸。

这种程式化表演，造就了一些久演不衰的古老剧目，但也和现实生活拉开了距离。虽然也有一些现代京剧剧目，可比起传统戏来差得很远。你不可能让现代人的衣袖弄得那么长，也就无法把水袖甩得那么优美。所以京剧可以永久地唱下去，但想要更多的年轻人投入进去，迷上，像迷上流行歌曲那样，已经是不可能的。

责任编辑 王庆斌