

梅兰芳的苏联之行对布莱希特戏剧的影响

杨 民 山东聊城大学东昌学院 山东 聊城 252000

摘要：1935年春，中国京剧表演艺术大师梅兰芳率剧团赴苏联演出，引起巨大轰动。访苏期间，梅兰芳同苏联著名戏剧导演斯坦尼斯拉夫斯基等苏联艺术界名流进行了交流。当时正在苏联访问的德国戏剧家布莱希特也观看了梅兰芳的演出，对梅兰芳的表演给予了高度评价，并在梅兰芳表演艺术的启发下确立了自己的表演理论体系。

关键词：梅兰芳；布莱希特；表演体系；间离效果

作者简介：杨民（1962-），男，聊城大学东昌学院中文系副教授。

[中图分类号]：J809.1 [文献标识码]：A

[文章编号]：1002-2139(2012)-26-152-02

1935年春，应苏联对外文化协会的邀请，梅兰芳率剧团赴苏联演出，这是梅兰芳演出生涯中的重要经历，也是中苏文化交流史上的一件大事。

苏联艺术界对梅兰芳的访问极为重视，成立了包括斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、爱森斯坦等世界闻名的戏剧、电影大师在内的接待委员会。莫斯科和列宁格勒街头早在梅兰芳抵达的一个多月前就张贴印有“梅兰芳”三个中国字的广告，商店的橱窗里也陈列着大幅的梅兰芳戏装照片。苏联对外文化协会根据中方提供的资料编印出版了三种小册子，即《梅兰芳与中国戏剧》、《梅兰芳在苏联所表演之六种戏及六种舞之说明》、《大戏院所演三种戏之对白》，在莫斯科广为散发。《真理报》、《消息报》、《莫斯科晚报》等报纸也不断刊登照片和文字，介绍中国的戏曲和梅兰芳本人的情况，将梅兰芳称为“伟大的中国艺术的伟大的代表”。经过宣传，梅兰芳的名字在这两座城市几乎家喻户晓。

由于梅兰芳拒绝乘火车经过日本军国主义制造的伪“满洲国”，苏联专门派专轮“北方号”赴上海迎接梅兰芳。1935年2月21日，梅兰芳一行启程，3月12日，列车抵达莫斯科，受到了苏方的热烈欢迎，著名戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基等艺术家亲临车站迎接。

3月23日晚，梅兰芳的第一场正式演出在莫斯科高尔基大街的柴可夫斯基音乐厅举行。梅兰芳和剧团的演员们在如雷的掌声中登上舞台，上演了《汾河湾》、《嫁妹》、《青石山》、《刺虎》等剧目。每场戏结束后，他们都要在观众的欢呼声中数次谢幕才能下场。以后的演出，场场如此。从23日到28日，在莫斯科连演六天。3月31日晚又转赴苏联第二大城市列宁格勒，4月2日至9日在列宁格勒文化厅连演八场。

4月13日夜，梅剧团在莫斯科大剧院举行了一场临别纪念演出。这所剧院建于沙皇时代，历史悠久，内部雕梁画栋、装潢华丽、气势恢宏，仅包厢就有六层。它是苏联的国家剧院，规定只准演歌剧和芭蕾。而这次却同意梅兰芳在此上演中国京剧，可见当时梅兰芳在苏联戏剧界的地位是何等之高了。

这天演出的剧目是根据前14场演出情况精心挑选出的《打渔杀家》、《虹霓关》、《盗丹》。这场临别纪念演出盛况空前，前来观看的不仅有以高尔基为代表的苏联文艺界知名人士，还有斯大林等苏联政治局大多数委员。演出从晚上11点持续到次日凌晨3点，人们意犹未尽，久久不愿离去。国民政府驻苏使馆在给外交部的电报中说梅兰芳的演出是“外国戏剧家来俄者所未有之荣誉”。

梅兰芳在苏联的演出尽管时间短暂，但却对苏联以及欧洲戏剧产生了深远的影响。在演出全部结束之后的4月14日，在

全苏对外文化关系协会礼堂，苏联文艺界为此次梅兰芳访苏演出召开了一次专门的座谈会。座谈会由莫斯科艺术剧院负责人聂米罗维奇-丹钦科主持，在座谈会上发言的除了梅兰芳和剧团导演张彭春之外，包括当时苏联戏剧界最负盛名的大导演塔伊罗夫、梅耶荷德，曾在北京大学任教的著名剧作家、《怒吼吧，中国》的作者特列季亚科夫，著名作曲家和音乐教育家格涅欣，著名电影导演爱森斯坦等。座谈会发言争先恐后，气氛极为热烈，人们都盛赞梅兰芳的表演艺术，其中以著名导演梅耶荷德对梅兰芳的表演艺术评价最高，他在题为《关于梅兰芳的巡回演出》的演讲中指出，在俄罗斯戏剧艺术中历来存在着两大流派，一种已经把人们引进自然主义的死胡同，另一种只是到后来才得到广泛的发展，这就是和普希金的戏剧理想相符合的流派。普希金当年说过，戏剧就其本质而言，是不能同真的一样的。在梅耶荷德看来，梅兰芳的戏剧接近普希金的戏剧理想。他指出，在梅兰芳戏剧中有许多“鼓舞人心的东西”，特别是手的表演技巧。而对俄罗斯演员来说，手在表演中简直毫无用处，“不过是从袖口露出来的一个肉疙瘩”，应该统统砍去。他还批评了俄罗斯的女演员，说她们没有一个人“能像梅兰芳博士似的表现出如此的女性魅力”。梅耶荷德还抱怨俄罗斯舞台上感觉不到中国戏曲那种节奏感，“梅兰芳是用六十分之一秒来计时的，而我们是以秒来计时的。我们甚至不以秒来计时。我们钟表上的秒针拔去算了，它对我们一点没有用处。”梅耶荷德感慨地说：“在这些卓越演员们的精彩表演之后，我们可以找到自己多少的缺陷啊！”在讲演的最后，梅耶荷德再次强调：“梅兰芳博士的这次来访对于苏联戏剧艺术的未来命运将是关系重大的。我们将会反复地回味普希金的金玉良言，因为这些教诲是和梅兰芳的艺术实践血肉相连的。”^[1]

苏联戏剧界泰斗、著名导演和戏剧理论家斯坦尼斯拉夫斯基观看了梅兰芳在莫斯科的全部演出，并且请梅兰芳观看自己执导的艺术剧院的演出，还邀请梅兰芳到自己家中做客。尽管两位大家属于不同的艺术流派，但他们彼此尊敬，虚心吸取对方的精华。通过观看梅兰芳的表演，斯坦尼斯拉夫斯基了解了中国戏曲，他总结说：“中国的戏曲表演是有规则的自由动作。”又说，“梅博士的现实主义表现方法可供我们探索研究。”^[2]

当梅兰芳在莫斯科被鲜花和掌声所包围的时候，他并没有注意到在人群中有一位身材矮小的德国人——布莱希特。他只是作为一名普通观众在莫斯科观看了梅兰芳的演出，并没有被邀请参加4月14日举办的那次历史性的座谈会。这样，中德戏剧大师之间便失去了一次当面直接对话的机会。但是，在日后的中、德、俄戏剧三角中，布莱希特却是一位最活跃的对话者，在深入研究了中国古代哲学和艺术的基础上，特别是在现场观摩了梅兰芳的演出之后，布莱希特形成了自己的理论体系。

贝纳尔托·布莱希特（1898—1956），德国剧作家、戏剧理论家、导演、诗人。早在1918年学生时代就创作出短剧《巴尔》，1920年因《夜半鼓声》而获得德国文学的大奖——克莱斯特奖。1923年被慕尼黑小剧院聘为戏剧顾问兼导演，第二年又应邀赴柏林任德意志剧院戏剧顾问。柏林是欧洲的戏剧中心之一，这里不但有一流的剧院，而且有像莱因哈特和皮斯卡托这样的一些著名导演。布莱希特在这里开阔了自己的艺术视野，积累了新的艺术经验，并且开始形成自己的艺术见解。1929年他在剧本《马哈哥尼城的兴衰》的注释中首次提出了他的戏剧主张的雏形，他把自己所追求的戏剧称为叙事诗体戏剧（Episches

Theater),或称非亚里斯多德式戏剧;而将他所反对的戏剧称为戏剧体戏剧(Dramatisches Theater),或称亚里斯多德式戏剧。

布莱希特认为传统的戏剧体戏剧主要诉诸于人的感情,有时会使观众进入一种神志昏迷的状态,使他们失去了判断事物正确与否的能力。在这种状态下,“观众似乎处在一种强烈的紧张状态中,所有的肌肉都绷得紧紧的,虽极度疲惫,亦毫不松弛。他们相互之间亦毫无交往,像一群睡眠的人聚集在一起,而且是些心神不宁地做梦的人,像一般人对做噩梦的人说的那样:因为他们仰卧着。当然他们睁着眼睛,他们在瞪着,却并没有看见;他们在听着,却并没有听见。他们呆呆地望着舞台,从中世纪——女巫和教士的时代——以来,一直就是这样一幅神情。”^[1]观众在这样的状态中付出的感情是模糊不清和缺乏理性的,很容易被一些别有用心野心家阴谋家所利用。

布莱希特的这种担心,有其深刻的社会历史原因。在布莱希特所处的上世纪30年代,德国法西斯势力正甚嚣尘上,他们开动一切宣传机器、利用一切艺术的形式(戏剧、电影等)进行疯狂的反犹宣传、排外宣传。他们利用德国人民对《凡尔赛条约》的不满,渲染德国所谓的“苦难”,煽动日耳曼民族主义情绪,企图诱使广大民众充当战争的炮灰。布莱希特看穿了纳粹利用文艺进行欺骗宣传的伎俩,决心要创造出一种全新的戏剧表演方式,以达到诉诸于观众的理性,让观众在冷静的观看中进行思考并判断其是非曲直的目的。

1933年希特勒上台后,布莱希特被迫流亡国外。1935年,布莱希特应莫斯科国际工人俱乐部的邀请,来参加为德国流亡者举办的布莱希特晚会。在苏联期间,恰遇梅兰芳在此访问演出。布莱希特观看了梅兰芳的多场演出和4月13日的告别演出,给他留下了极为深刻的印象,他在给家人和友人的信中多次提到梅兰芳的演出。可以说,布莱希特在观看了梅兰芳的表演之后,更加坚定了以前进行的探索和实验,并且认为自己找到了解决的方法。此后,他连续撰写了《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》、《论中国人的传统戏剧》、《简述产生陌生化效果的新技巧》等论文,他认为“中国戏剧对于我们这些已经习惯于西方艺术的人来说,提供了一种有益的清除幻觉的作用,它不要求观众自始至终保持那种把戏剧当真事的幻觉。”他还热情洋溢地称赞了梅兰芳的表演艺术,尤其对《打渔杀家》赞叹不已,认为《打渔杀家》中演员仅用一只木桨就将江上生活表现得如此富有诗情画意,比运用状似真船真水的大块布景道具的西方戏剧要高明得多、也灵活巧妙得多。他认为中国的戏剧是用音乐和哑剧创造出了一种陌生化的效果,而这种效果使观众无法完全介入被反映的事物,这是一种理智和情感相结合的辩证的戏剧。“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。他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觉的技巧要提高许多,因为它的创作已被提到理性的高度。”^[4]

(上接第151页)

高低等。这个过程是欣赏者自身独立完成的。可以说,在欣赏电视舞蹈时观众是被动的,他们只能被动地接受电视制作者的主观意图,同时,电视欣赏者又是主动的,他们可以根据自己的想法进行二次创造,因为客观存在的审美对象,譬如舞蹈作品是千姿百态的,而审美主体的个性特点又是千差万别的。不同的人对作品有不同的理解,但前提却都是面对电视所提供的经过再加工、再创作的电视舞蹈。电视舞蹈对舞蹈作品的再次成功诠释,能够更加突出舞蹈的鲜明特点,展现更好的视觉效果,

在借鉴中国戏剧表演艺术的基础上,布莱希特确立了自己的史诗剧理论,其特点是强调戏剧通过欣赏给予观众的娱乐作用和认识作用。他认为戏剧应该诉诸于观众的理性,让观众在冷静的观看中思考,然后判断是非曲直、受到教育,而不是像传统的亚里斯多德式的戏剧那样,主要诉诸于观众的感情,通过恐惧和怜悯引起感情净化、发生共鸣。

史诗剧理论的核心内容是“间离效果”(Verfremdungseffekt),又称“陌生化效果”,其主要特点是:演员必须与角色保持一定的距离,避免化入角色,演员既是角色的表演者,又是角色的“裁判者”;这样观众才能与角色(演员)之间保持距离,以“旁观者”的清醒来看待角色,用批判、探讨的态度来对待舞台上表演的事件,受到寓教于乐的效果。可以说,传统的亚里斯多德式的戏剧是“动之以情”;而布莱希特的史诗剧则是“晓之以理”。这种诉诸于观众理智的戏剧的最终目的是社会批判和社会变革。“观众不应该获得一种体验,而应该获得一种世界观。他不应该设身处地地卷入到舞台行动中去,而是应该面对舞台,成为一个旁观者。”^[5]

为了达到这种在剧情和观众之间的“间离效果”,布莱希特采用了多种方式,这些方式有很多都和中国戏曲有着相似之处,比如让演员“自报家门”式的人物交代、角色在戏剧中的即时性的评论以及用人物的唱段起到“分割”故事的作用等等,都是学自中国传统戏剧。其主要作用就在于消除戏剧性,让演员、观众保持清醒和理智,不要陷入到梦幻之中。“演员在表演时的自我观察是一种艺术的和艺术化的自我疏远的动作,它防止观众在感情上完全忘我地和舞台表演的事件融合为一,并出色地创造出二者之间的距离。但这绝不排斥观众的感受,观众对演员是把他作为一个观察者来感受的,观众的观察和观看的立场就这样地被培养起来了。”^[6]

可以说,梅兰芳1935年的莫斯科之行是国际戏剧界的一件盛事,他同斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特的这次相聚被后人认为是世界三大演剧体系的一次重要的交流。由三位大师开辟的三大演剧体系、三大戏剧学派的交流和发展一直延续到今天,其历史意义是无比巨大的。

注释:

- [1]、《三角对话:斯坦尼、布莱希特与中国戏剧》第70页,陈世雄著,厦门大学出版社2003年版。
- [2]、转引自《戏曲表演动作概说》,孙俊发《当代戏剧》1990年第3期。
- [3]、《戏剧小工具篇》第26节,《布莱希特论戏剧》,第15页,中国戏剧出版社1990年版。
- [4]、《我的父亲梅兰芳》,第275页,梅绍武著,文化艺术出版社2011年版。
- [5]、《论布莱希特戏剧情与理的辩证关系》,恩斯特·舒马赫著,见《布莱希特研究》第194页,中国社会科学出版社,1984年。
- [6]、《布莱希特论戏剧》第194页,中国戏剧出版社1990年版。

对好的舞蹈作品无疑起到增色添彩与良好宣传的作用。而好的电视舞蹈,也会吸引观众到电视机前更多的观看相关的电视节目。这可以说是舞蹈与电视的双赢。以《千手观音》为例,可说是家喻户晓,名闻遐迩!观众以此期待有更多的好作品。因此电视舞蹈的制作者任重而道远,需要为观众提供高质量、具有一定艺术品味的电视舞蹈作品。以期感染大众,提高他们的艺术鉴赏力与艺术修养。让电视与舞蹈和谐统一,让电视中的舞蹈更加光彩夺目、引人入胜!