

中国曲艺、布莱希特戏剧表演体系之比较

陈红旭

(武警河南总队文工团 河南 郑州 450000)

中图分类号:J80 文献标识码:A 文章编号:41-1413(2011)07-0223-02

长期以来,人们已经习惯了“世界三大表演体系”说法——斯坦尼拉夫斯基的“体验派”、布莱希特的“表现派”、中国戏曲的“古典派”。(古典派表演体系不应属于个人,应属中国全体戏曲剧种所共有)

难道全世界的表演体系真的就此三家?而事实何止三家。“世界三大表演体系”说法起源于1962年4月25日戏剧家黄佐临在《人民日报》发表了一篇题为《漫谈“戏剧观”的文章,其中提到:“为了便于讨论,我想围绕着三个截然不同的戏剧观来谈一谈,那就是:斯坦尼拉夫斯基戏剧观,梅兰芳戏剧观和布莱希特戏剧观。目的是想找出他们的共同点和根本差别,探索一下三者之间的相互影响,相互借鉴,推陈出新的作用,以便打开我们目前话剧创作只认定一种戏剧观的狭隘局面。”事情由此起变化,根据这篇文章,后来居然有人提出了所谓的“世界三大表演体系”。(马少波《中国京剧》杂志2007年第2期《关于所谓“世界三大表演体系”的释疑》)

“世界三大表演体系”之说,在西方国家并不存在,因为每个国家也仅三种表演体系。今天我们把中国的曲艺表演体系与所谓的“世界三大表演体系”之一的布莱希特戏剧表演体系做一对比,我们会发现布莱希特表演体系与中国曲艺表演体系有着异曲同工之妙。

一、本质特征对比

中国曲艺特征是用“口语说唱”来叙述故事、塑造人物、表达思想感情并反映社会生活的。中国曲艺表演讲究的是传神,靠演员生动的语言和传神的表演给观众无穷的想象空间。

曲艺表演不受舞台框架的限制,舞台布景以写意为主,甚至无需布景、舞台。演员在田间地头、工厂车间随时随地都可以为观众进行演出。尤其是解放前的曲艺艺人,基本是“撂地”演出,四周围全是观众,这种“撂地”演出虽然不受舞台框架束缚,但对“拴住观众”的技艺要求极高。山东快书大师高元均曾说过“撂地演出,脑瓜后都必须有戏”。

布莱希特把自己所追求的戏剧称为“叙事体戏剧”,他破除“第四堵墙”发挥戏剧激发观众思考的艺术功能,并让解说员、唱歌者、直接向观众说话。布莱希特还将舞台视为流动空间,无场景无场次,使演员与观众意识交流。

从以上对比我们不难发现,中国曲艺表演体系和布莱希特戏剧表演体系共同存在“叙事

体”、“写意”、“视舞台为流动空间”、“自由”、“打破第四堵墙”的本质特征。

二、“跳入跳出”与“间离效果”对比

“一人多角”、“跳入跳出”是中国曲艺的最大特点。第一人称和第三人称自然跳换,来去自由,尤其用第三人称作为旁观者叙述的方式,使叙述人与叙述的事件之间保持着一定的距离,而这种距离恰恰拉近了演员与观众的距离,因为以第三人称的评述往往是站在观众的角度代言。

曲艺表演讲究“分寸”,要求演员表演不能太满,要给观众留有想象空间。就算进入人物表演时表演也不能忘我的过分投入,中国曲艺表演讲究“像不像,三分样”。曲艺演员刻画人物往往是既形象又夸张,让观众有对形象的信服,也有对夸张的欣赏。在第三人称叙述时要求演员要有极高的艺术技巧和舞台魅力,在进入人物时要求表演分寸控制在演员与角色之间,角色又稍偏重一点的表演程度。当眼看观众被演员带入剧情时,曲艺演员会迅速的由第一人称跳到第三人称,把观众的情绪迅速由“共鸣”带到“欣赏”境地。

布莱希特戏剧表演体系讲究“控制”。他推崇“间离效果”(又称“陌生化效果”),“间离效果”要求演员与角色保持一定的距离,不要把二者融合为一,演员要高于角色、驾驭角色、表演角色。“间离效果”时刻提醒观众是在艺术欣赏中,“间离效果”强调人的理智作用,主张以“间离”打破“共鸣”,破除催眠般的舞台幻觉,触发观众艺术鉴赏中的理性激动,引起深广的联想和冷静的思考。

布莱希特一再强调“演员、角色、观众三者之间应当存在一种辩证关系,不是让演员融化角色中,而是让演员与角色之间存在一定的距离,演员在舞台上既是演员又是剧中人物,而观众则保持独立的欣赏艺术评判社会立场。”“间离效果”表演方法使演员和人物相互依存又彼此间离,演员在表演时既能与角色“共鸣”又能与角色“间离”,随时可以生活在剧中人物的天地里,又随时可以跳出角色面向观众说话,若即若离,自由驰骋”。(《布莱希特论戏剧》第7.8页)布莱希特所创造的“间离效果”与中国曲艺的“跳进跳出”简直是异曲同工。

三、娱乐精神对比

曲艺表演讲究“有劲儿、有味儿、有刺儿、有份儿”。意思是演员上台表演要先用精气神

和有意思的故事与表演吸引观众,然后再用讽刺的手法和情节揭露社会矛盾,最后再使作品升华到有份量的境界。这也是本人对自己创排作品时所追求的“先有意思,再有意义”的艺术目标。

自古以来,有意思的故事离不开喜剧的烘托,因此“包袱”是曲艺艺术的一个重要组成部分,即便不是喜剧的曲种也会在适当的机会融入外插花“包袱”为作品添加作料。

曲艺中的“包袱”对生长的“水土”是有要求的,只有轻松的题材才能生长出好的“包袱”。近些年一些相声作品由于过多的背负作品以外的任务,导致相声这门深受大家喜爱的曲艺形式危机四起,笔者常说:“要想让相声有‘包袱’,先卸掉相声身上的包袱”。

这种“先有意思,再有意义”的艺术观,布莱希特早在六十三年前在《戏剧小工具箱》一文中就有深刻的论述:(1948布莱希特做“关于叙事剧的理论性思考的总结”时写了《戏剧小工具箱》一文)“戏剧就是要生动反映人与人之间流传的或者想象的事件,关于戏剧设施的最普遍作用的描写,仍然必须保持在娱乐作用的范畴之内,我们认为这是戏剧最可贵的作用,因为使人获得娱乐,从来就是戏剧的生命,如果把剧院当成出售道德的市场,绝对不会提高戏剧的地位,戏剧如果不能把道德的东西变成娱乐,特别是把思维变成娱乐——道德的东西只能由此产生——就格外当心,恰好贬低了它所表演的事物,丝毫也不应该奢望它进行说教”。

通过以上三组对比,我们清晰的看到中国曲艺表演体系与布莱希特戏剧表演体系有着异曲同工的艺术魅力,而中国曲艺要早于布莱希特戏剧体系两千多年。众所周知,布莱希特戏剧表演体系的形成中国戏曲起到了关键性作用。而中国戏曲很多剧种由曲艺发展而成,因此中国戏曲与曲艺有着直接的血缘关系。这样看来,布莱希特戏剧表演体系的形成也间接的受到了中国曲艺的影响。

我们应该对自己的民族艺术充分的自信起来,以实际行动履行好中国曲艺人的职责,认真研究、总结、发扬曲艺事业,让我们的民族艺术飞的更高更远。

作者陈红旭系武警河南总队文工团创作室主任