

布莱希特戏剧间离性与京剧间离性的对比研究

■ 闵志荣 江苏理工学院外国语学院

摘要:对布莱希特戏剧间离性和中国京剧间离性进行跨文化比较研究是一个热门话题,但少有学者从两者产生的原因入手。本文立足于此,通过具体分析布莱希特戏剧以及京剧间离性效果的成因,试图比较两者之间的异同。

关键词:布莱希特 间离性 京剧

关于布莱希特戏剧间离性和中国京剧间离性的跨文化比较问题,国内学者有诸多见地,其中有一种观点认为布莱希特误解了京剧的间离性,另一种意见则指出布莱希特是为他的叙事剧故意为之。而国外限于对京剧的了解不充分,没有对这个问题进行具体深入的探讨。本文从间离性产生的原因入手,通过具体分析布莱希特戏剧的间离性和京剧的间离性,试图进行两者之间的异同比较。

一、京剧“间离性”的产生

“《中国大百科全书·戏曲·曲艺》卷概论篇《中国戏曲》(张庚撰写)为中国戏曲概括了三个特征,其中之一便是‘程式性’。另外两个特征是‘综合艺术’和‘虚拟性’。”“综合性”这一特点在此无须赘述,本节主要着眼于京剧“虚拟性”和“程式性”与其“间离性”的关系。

京剧的虚拟性来源于生活,是对生活中各种现象的概括、提炼、升华,被模拟对象成为了外观洗练优美、事物内在本质完整无缺、符合人们逻辑、能够引起人们思索的一系列形式。比如传统京剧舞台的基本布景只有“一桌两椅”,不受繁琐布景的限制。

要注意的是,“虚”不是没有标准尺度的。“虚拟”是经过升华后的“优美”、“真实”。既然“虚拟”的形式是从生活中提炼而来,首先的任务还是得还原生活中的形象。比如《拾玉镯》中,通过一系列虚拟的穿针引线、唤鸡、喂鸡、数鸡、赶鸡的动作,孙玉娇这个活泼、纯真的少女形象就被表现得栩栩如生。其次,演员在舞台上的表演必须真实。“中国戏曲的虚拟表演必须要以演员情真意切、真实感人的表演为基础。”虚拟的舞台动作还必须是优美的。《贵妃醉酒》中杨妃在醉酒后看到花朵想要去嗅花,不小心滑倒了。戏里演员运用一个优美的戏曲程式“卧鱼”来完成倒地嗅花的动作。

程式化,就是在表演过程中组织程式性的艺术语言来进行唱、念、做、打。事物

的本质与特征通过外化、表象化的手法转化成可以感知的、格律严整的技术格式。

首先说音乐。京剧音乐分为声腔和伴奏两部分。京剧声腔被称为“板腔体”,西皮、二黄组成了京剧的主要声腔体系。西皮适宜叙事,二黄适于抒情。锣鼓点的程式也是极其严密规范的,各种锣鼓点均有其适应性。比如,“急急风”用来表现情势紧张的场面。

其次谈表演。京剧是以唱、念、做、打这四工来进行演出的,这些表演技巧经历代艺人加工美化,得以传承。比如骑马:真马不上场;演员手执马鞭,通过对马鞭的使用来表现马的运动;演员头部不规则地晃动表现路途颠簸,跑圆场代表马在奔驰。

最后谈行当。京剧行当分为生、旦、净、丑四大门类,每个门类中又有细致的划分。比如旦行,青衣、花旦、老旦、彩旦等都属于该行当。

“中国戏剧界都知道,‘陌生化效果’这个术语,在我国戏曲理论中是不存在的”^①。“京剧的虚拟性和程式性决定了间离性,同时影响着舞台、演员以及观众两方面。首先从舞台方面来讲,它们产生了两个舞台效果:第一,演员得以用有限来创造无限;第二,舞台上的一切具有高度的艺术概括力。其次从观众这方面来说,虚拟性和程式性启发了他们的艺术想象和审美思辨。”

演员在演出中需要百分百投入感情。“中国戏剧,特别是京剧,他的表演方法是以程式化的动作为基础的,但对于演员的要求,必须能掌握程式而不为程式所限,必须要能从生活体验中去刻画剧中人物,分析剧中人的心理思想,发现剧中人的独特之点,以及在剧情进行中的变化反应,从这里出发去运用程式,以鲜明、现实的表现手法,创造典型。”

因使用程式而在真实性上打折扣,意味着观众不可能一下就入戏,他们必须发挥其主观能动性去思考演员到底想要表

现什么,然后他们会设身处地体验角色,与剧中人共鸣。但是,京剧表演特有的艺术性会使观众不断地脱离剧情本身,把注意力转到演员表演技巧上来。这样,观众便不会完全入戏,他们有充分的机会与剧情保持距离,从而进行批判。这样,京剧就合理地实现了其间离性效果。

二、布莱希特戏剧间离性的产生

亚里士多德在《诗学》第六章中说:“悲剧是对一个严肃、完整、又一定长度的行动的摹仿,它的媒介是经过‘装饰’的语言,以不同的形式分别被用于剧的不同部分,它的摹仿方式是借助人物的行动,而不是叙述,通过引发怜悯和恐惧使这些情感得到疏泄。”

布莱希特的叙事体戏剧建立在对亚里士多德式戏剧否定的基础上。布认为,亚式戏剧中的主角通常为统治阶级,观众与剧中人产生共鸣,便达到了统治阶级“落后”的目的。他在《对亚里士多德诗学的评论》一文中对亚式戏剧作出了评价,可以归纳为这样几点:1.布提出了亚式悲剧的局限性,把矛头指向其体系中的“摹仿”,批判了“通过演员与角色共鸣达到观众与剧中人共鸣”的方法;2.否定亚式戏剧的共鸣及其“净化”效果,提倡观众的自由、批判性思考;3.指出戏剧具有社会学意义。

布莱希特发现,传统的亚式戏剧要求“演员摹仿”和“观众共鸣”。因为演员和观众与剧中角色融为一体,深入揣摩角色的行为和心理,所以在新的社会阶段妨碍了人们对于世界的认识和改造。“演员模仿着英雄(俄狄浦斯或者普罗米修斯),由内而外转化着他的感染能力,使观众在此过程中体验着英雄的经历。”^②“观众的体验、感受和认识和舞台上的演员一无二致。”^③于是布在《关于共鸣在戏剧艺术中的任务》一文中指出:“戏剧艺术面临的任务是组织一种向观众传递艺术作品的新形式。”“我们……应该运用各种手段,旧的,新的,尝试过的,没尝试过的,来自艺

术的,来自其它地方的,为的是让观众了解现实。”^④他在经过不懈的努力和丰富的实践后提出了“间离”这一艺术手段,它涵盖了三方面内容:演员与所扮演的角色保持距离,观众与情节和角色保持距离,用惊愕和批判代替共鸣和“净化”。

演员与角色保持距离,即要求演员表演时不体验、不沉醉于角色,用批判、理性的表演向观众传递他对角色的评价,引起观众的思考;演员必须“采取不同于剧中行动的行动,即使有足够的理由说明他们应该象剧中那样行动”;在形容演员的表演时,布莱希特说:“你可以像处理一份自述,但是一份意味深长的自述那样来处理剧本。”

观众与角色保持距离,指观众的情绪不应随情节起伏涨落,不要被演员的表演、舞台营造的氛围迷惑住,不能完全陷入角色,“我们的目的是要使观众冷静地认识、思考角色和他们的表演”。

所谓用惊愕和批判代替共鸣和“净化”,是以上两点产生的结果:既然演员表演方式改变了,新式剧场不同于旧式剧场,观众必定惊愕,必定有所思有所悟。

布莱希特的“间离”手段可以总结为以下几点:1.在排练中使角色语言陌生化的方法——采用第三人称、采用过去时、兼读表演指示和说明;2.排练时戴上面具在镜子前面自我观察,从中选择丰富的表情和适当的说话方式,使表情手势、说话方式间离;3.给每场戏拟订标题;4.废除第四堵墙,演员直接面向观众;5.演员要以惊异者和反对者的态度阅读角色;6.演员要赋予表演内容以明了的动作;7.表演中感情的东西要外露为动作;8.演员表演时必须使观众看到若干选择;9.“不是——乃是”公式(演员向观众表达他的批判方法和理解路数);10.演员表演时强调技巧,保持纯建议者的态度;11.演员把剧当成历史事件来演;12.演出时加字幕或配以电影;13.加入音乐元素。“所谓间离性的塑造,就是指,虽然认识一个东西,但是让它用一种陌生的方式展示出来。”^⑤

观演双方都必须达到间离效果,这其中自有自相矛盾的地方。首先看演员一方。演员要演好角色,必须深入体验,使自身与角色融为一体。没有体验,表演就成为无本之木。可布莱希特却要求演员批判地领悟角色,在舞台上也要批判地表演,并使观众能从中直接看出演员是在批判这个角色;他要求“演员一刻都不允许使自己变成剧中的人物。‘他不是表演李尔,他本身就是李尔’——这对于他是一个毁灭性的评语”。“于是,演员立场的选择问

题也就成了戏剧艺术中一个重要部分,演员的立场必须在戏剧之外来进行选择。”“不允许故意使观众神志恍惚,他自己也不能神智恍惚。”演员本身不可能在舞台上对所自己扮演的角色进行批判,这只能通过其它方式(如丑角的即时性评论等)来实现。在理论的发展过程中,布莱希特意识到了这个难题,于是他企图通过人物的两面性来解决:即演员在表演时既是自我,又是角色,表演者不能消失在角色中但又不能没有角色的痕迹。这里又出现了问题:如果要想象角色,演员在思想上必须进入角色,从外部看演员在一定程度上也就成为了角色;演员还必须合理地把握“融入”和“脱离”的程度——什么时候融入,融入多少,什么时候脱离,又脱离多少,尺度在哪?这样的尺度很难用语言去量化衡量。所以类似“演员一刻都不允许使自己变成剧中的人物”的绝对间离是行不通的。

其次看观众一方。理解是批判的前提,观众要批判、思考,必须感悟、想象,从而理解角色。在现实生活中肯定有与剧中人物类似的人群,他们的遭遇、处境相仿,无法不共鸣;反过来,即使否定共鸣成立,我们就陷入另一种两难:舞台上的假、恶、丑也就罢了,舞台上的真、善、美呢?观众也无动于衷吗?布莱希特提出的“戏剧具有社会学意义”还站得住脚吗?

三、布莱希特戏剧间离性和京剧间离性的异同

1935年,梅兰芳应邀赴前苏联进行文化访问。布莱希特正好流亡苏联,他在莫斯科观看了梅兰芳的演出。这次观摩对布莱希特启发很大,他开始思考京剧的表演方法,并在1936年写成了《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》一文。他对于京剧表演方法的感悟主要有以下几点:

- 1.京剧大量运用象征手法。
- 2.京剧表演中没有第四堵墙的存在,演员和观众可以无障碍进行必要的交流。
- 3.演员目视自己的动作,其作用是检验和赞美。
- 4.演员把表情和动作区分开来,表情是借助于形体动作描绘出来的。
- 5.演员力求在观众面前是陌生的,因为他用奇异的目光看待自己和自己的表演,这样的表演就可以让人感到惊讶,于是生活中的习惯被提高到新的境界。

6.演员在舞台上的自我观察防止了观众沉醉于剧情,观众通过演员的自我观察同样培养起了观察的立场。

7.演员表演时处于冷静状态,与角色形象保持一定距离,从而使观众不受自己

感情的左右。

8.演员从开始就控制自己不完全融入角色,使自己置身于惊愕的状态。

9.京剧表演要求对生活和社会具有敏锐的洞察力,把舞台艺术从无意识提高到有意识的境界。

10.中国演员的表演不在神智恍惚的状态中完成,他的表演可以随时被打断,随时继续。

布莱希特认识到中国戏曲中的舞台身段是抽象的、艺术化的,在演出过程中确有演员、观众间离的现象存在,但不妥之处显而易见。布说表演可以随时被打断,而中国戏曲艺术讲究一气呵成,“气”断则戏散。演员和观众间的交流互动只限于丑角的插科打诨和即时性评述,大段的唱工戏是不容许角色出戏的。“中国的演员在进行哑剧式动作的时候(骑马),眼睛盯着自己的手和脚。通过这种方式演员来检查,动作是不是做对了,而且通过眼神表达一种惊异。”布所说的“演员自我观察”,其实是中国戏曲的程式,比如撩眉动作,手指和眼珠的运动方向相反,这就是一种协调美。表情和动作是相互配合的,可能在一套程式中有先有后,但不可割裂,又如何把表情和动作分开演?

虽然布莱希特在他的戏剧中也加入了类似以京剧为代表的中国戏曲表现元素,如:

- 1.不分幕,只有场。
- 2.有“折子戏”式相对独立的场次,它们可以从整出戏剧中抽出来单演。
- 3.有丑角的即兴评述。
- 4.有自报家门式的道白。
- 5.用简易的布景(削弱“戏剧性”,淡化时空真实感,使演员处于表演中心,不使观众被多余布景吸引)。

但布莱希特式的戏剧舞台上没有那么多的虚拟、程式,一些中国戏曲通过虚拟和程式自然获得的效果于布而言就必须人为地、不自然地才能达到。

通过以上分析,我们可以看出:布莱希特在否定亚里士多德戏剧的基础上提出“间离性”这一概念。对于京剧,尽管其间离性是由其程式性和虚拟性造成的客观后果,并非有意而为,但其间离性相对于布莱希特戏剧间离性来说更具合理性和可行性。下面简单阐述布莱希特戏剧间离性和京剧间离性的异同:

1.相同点

布莱希特戏剧和中国京剧均使观众与角色、舞台之间产生间离效果。观众不被舞台表演完全麻痹,有机会进行理性的批判思考。舞台布置不受剧情的限制,通

鄂西土家高腔唱法与国外假声男高音的对比研究

■黄伟 周媛 武昌理工学院

摘要:鄂西土家高腔唱法是我国民族音乐文化中的瑰宝,其男声独特的、罕见的高音令人咋舌,这也是土家鄂西高腔唱法的标志性特点之一。而在国外也有一种能在高音上与之比肩的唱法,这就是假声男高音(countertenor 或者 Alto)。那么这两种都具有超越常人,甚至超越专业歌手音高的唱法有着什么相同和不同之处呢?两者的发展现状又是如何呢?笔者将进行对比研究和阐述。

关键词:鄂西 土家高腔 假声男高

一、两种艺术形成的原因

土家高腔的形成主要受地理自然环境和民族风俗习惯的影响较多,假声男高音唱法则主要是受历史发展的影响。

鄂西土家高腔唱法是流行于湖北鄂西一带土家族人民歌唱的一种方法,由于受鄂西特殊的地理环境和生活习俗的影响,形成了高腔唱法高亢嘹亮、清脆悠长的特点,土家厚重的历史沉积赋予了这门艺术浓郁的民族风格和演唱特色。首先,鄂西地区独特的地理位置对高腔唱法的形成有着巨大的影响,鄂西绝大部分是山地,有“对面能说话,见面要一天”的大山,

土家族人民彼此之间的交流大多要靠喊、叫、啸,所以普遍的土家嗓音较高,音色偏细偏亮,这也是高腔山歌演唱的先决条件,所以土家高腔曲调起伏较大、音域宽广、音调明亮。鄂西的自然环境也孕育了土家族人靓丽的嗓音,鄂西山川秀丽、水色迷人,这里天蓝气润,四季分明,空气清新,人与自然和谐相处,所以土家人的声音细腻质朴,既有着大山的峻秀气度,也有着水样的温婉。

假声男高音(countertenor 或者 Alto)的出现缘由于十六、十七世纪的阉伶歌手,当时由于女性无法参加唱诗班也不

被允许登上舞台,唱诗班的高音部便以男童演唱,不过当他们声音成熟没几年,又得面临变声期的自然淘汰,教堂就引入了阉伶歌手。他们挑选出那些嗓音洪亮的清澈男童,在进入青春期前通过残忍的阉割手术来改变他们发育后的声音,因为体内的雌性激素增加,声带便有了女性纤细尖亮的假声,同时又保留了一定男性的宏亮和张力。阉伶歌手以他们高超的声乐技巧占据了十六、十七世纪的声乐舞台,但随着历史的前进,这种不人道方式注定要消亡,于是人们保留了阉人的发声技法,经由特殊的训练,假声男高音登上历史的舞

台,过艺术化的抽象,让“第四堵墙”消失,从而给观众充分的自由进行评判思索。

2. 不同点

京剧的间离性产生于虚拟性和程式性,演员和观众只是“被间离”。演员必须投入百分之百的感情;对于观众,间离和投入同时进行。观众要看懂戏,就必须设身处地想象舞台上的表演,但他们的入戏时常会被技巧性高超的表演打断,不时地从幻想中被拉回现实。

布莱希特要求演员和观众主动间离。演员在表演时主动“不体验”角色,与角色保持距离,但是这种距离是抽象、没有尺度、难以把握的,且演员必须给予观众自由思考的空间。观众主动、“理性”与角色和剧情保持距离,他们观剧时要保持清醒的头脑,不能被舞台角色同化,并不断进行批判思考。

四、结语

布莱希特戏剧理论在中国掀起了几次高潮,彼时中国人蜂拥而起学习布莱希特,从理论到实践,不亦乐乎。跨文化研究不仅涉及到观察问题的视角,更在于克服固有视角的局限性,开拓自身的视野,或者改变自己的立场,尝试以彼之立场来理解彼之观点,这样才能尽最大程度的可能

去理解对方,真正促进跨文化的交流。

参考文献:

- [1]Brecht,Bertolt.Gesammelte Werke in 20 Bänden [M]Frankfurt am Main SuhrkampVerlag, 1967.
- [2]Brecht, Bertolt.Werke. GroBe kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden (GBA)[M].Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mitzenzwei,Klaus -Detlef Müller. Berlin und Weimar:Aufbau -Verlag, Frankfurt am Main:Suhrkamp Verlag,1988 - 2000.
- [3]Brecht, Bertolt.Schriften zum Theater [M].Über eine nicht-aristotelische Dramatik. Zusammengestellt von Siegfried Umseld. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag,1993.
- [4]Sachwörterbuch für den Literaturunterricht [M].Berlin.Volk und Wissen Volkseigener Verlag,1989.
- [5][德]贝.布莱希特.布莱希特论戏剧[M].丁杨忠等译.北京:中国戏剧出版社,1990.
- [6]程砚秋.程砚秋戏剧文集[M].北京:文化艺术出版社,2003.
- [7]卢昂.东西方戏剧的比较与融合[M].上

海:上海社会科学院出版社,2006.

- [8]吕效平.戏曲本质论[M].南京:南京大学出版社,2003.
- [9]亚里士多德.诗学[M].上海:商务印书馆,2005.
- [10]张黎.“陌生化”与中国戏曲:读《布莱希特论》[N].文汇报,2003-04-14.

注释:

- ①张黎:《“陌生化”与中国戏曲:读布莱希特论》,《文汇报》,2003年4月14日。
- ②Bertolt Brecht:Gesammelte Werke in 20 Bänden, Frankfurt am Main 1967.Bd.15, 285-305,299.
- ③Bertolt Brecht:Gesammelte Werke in 20 Bänden, Frankfurt am Main 1967.Bd.15, 285-305,299.
- ④Bertolt Brecht:GBA, Bd.22, Schriften 2, 408.
- ⑤Brecht: Kleines Organon für das Theater, K.40. In: Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik. Zusammengestellt von Siegfried Umseld. Frankfurt am Main, 1993, 128-173.