

戏剧学

上海戏剧学院戏剧学研究中心 编

第 5 辑

THEATERWISSENSCHAFT



文化
CULTURE

戏剧学

上海戏剧学院戏剧学研究中心 编

第 5 辑

图书在版编目 (CIP) 数据

戏剧学. 第5辑 / 上海戏剧学院戏剧学研究中心编.

—北京: 文化艺术出版社, 2017. 12

ISBN 978 - 7 - 5039 - 6407 - 7

I. ①戏… II. ①上… III. ①戏剧学 IV. ①J8

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 288055 号

戏剧学 (第5辑)

编 者 上海戏剧学院戏剧学研究中心

责任编辑 齐大任 魏 硕

装帧设计 施 錡 顾 意

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyschs.com

电子邮件 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)

(010) 84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

(010) 84057690 (发行部)

经 销 全国新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2017 年 12 月第 1 版

2017 年 12 月第 1 次印刷

开 本 787 毫米×1092 毫米 1/16

印 张 24.5

字 数 500 千字

书 号 978 - 7 - 5039 - 6407 - 7

定 价 68.00 元

版权所有, 侵权必究。如有印装错误, 随时调换。

《戏剧学》编辑委员会

主 编 叶长海

委 员 (以姓氏笔画为序)

王 云 卢 昂 叶长海 孙惠柱

刘 庆 李 伟 李建平 陆 军

宫宝荣 郭 宇 黄昌勇 潘健华

特邀编辑 朱锦华 陈浩波

目 录 ▶▶▶

一 观念与理论

- 3 化无形为有形
——梅兰芳与布鲁克演剧理念对比解读 / [法] 傅秋敏
- 21 用共相作为戏剧艺术创造的材料 / 金登才

二 剧史与文化

- 35 少数民族戏剧音乐的创作特点及方式 / 柯 琳
- 43 越剧电影发展史考论 / 许 元
- 67 浅析中国舞剧《赵氏孤儿》 / 苏 翔
- 74 “么么”考释 / 石 超

三 表导演研究

- 87 用“俞家唱”来规范昆曲唱念 / 蔡正仁
- 92 一个追求完美的王子之悲剧
——《哈姆雷特》的导演解读和舞台处理 / 陈明正
- 126 从《离去》看导演王晓鹰的美学追求 / 顾春芳
- 133 戏曲舞台现代叙述方式
——导演探索与建构的出现 / 周 慧
- 172 1949年之后昆剧表演艺术的传承与演变 / 刘 轩

四 舞台美术

- 199 用艺术拥抱科技
——论舞台灯光科技应用的合理性问题 /伊天夫
- 205 戏曲现代戏服装设计 with 体现 /潘健华
- 213 魔幻剧场,文化惠民的重要载体 /张 旭
- 222 基于从现代戏曲文本到舞美视觉切换的现实思考 /陆笑笑

五 外国戏剧

- 233 多元的悲剧主角 /
[保加利亚]卡丽娜·斯特凡诺娃 杨飞 译
- 246 寻找剧作家的“幽灵”
——纽约剧坛一夜探秘 /费春放 孙惠柱
- 260 马雅可夫斯基自杀之谜 /陈世雄

六 戏剧交流

- 275 汤显祖、莎士比亚、塞万提斯肖像刍议 /龚重谟
- 283 被“误读”的莎士比亚
——浅析《吟边燕语》的现代性 /陈 莹
- 289 1979—2017 年访日京剧公演之记录与分析 /吴 敏

七 当代学人

- 343 任中敏先生对《词曲通义》的批注、校订 /车锡伦
- 351 董每戡的“戏剧艺术生命史”概说 /马必胜
- 369 郑西村浙西采访昆曲记 /徐宏图
- 375 陈瘦竹戏剧作品考述 /唐海宏
- 383 编后记



化无像为有像

——从《无像》到《有像》的创作历程

一

观念与理论

化无形为有形

——梅兰芳与布鲁克演剧理念对比解读

[法] 傅秋敏

评论梅兰芳的文字众多，但对比研究梅兰芳与西方演剧理念却仍属未开垦之地。本文便以此为题进行初步开拓。

西方有不少驰名世界的戏剧大师，如创建“体验体系”的斯坦尼斯拉夫斯基(K. Stanislavski)、“生物机械学”的梅耶荷德(V. E. Meyerhold)、“残酷戏剧”的阿尔托(A. Artaud)、“间离效果”的布莱希特(B. Brecht)、“质朴戏剧”的格洛托夫斯基(J. Grotowski)、“戏剧人类学”的巴尔巴(E. Barba)……因字数之限，本文难以面面俱到，在此仅选择拥有立陶宛犹太血统，出生于英国，在法国完成理论与实践双向探索，最具东方情结的戏剧艺术大师彼得·布鲁克(Peter Brook, 1925—)作为与中国京剧艺术大师梅兰芳比较的对象。

以此为题，首先涉及的是梅兰芳与布鲁克是否具有可比性。我们发现他俩有三点相似之处，因而提供了可比的前提与对比研读的恒等因素：

第一，他俩都是驰名世界的戏剧实践大师。“梅派”创始人梅兰芳是中国传统戏剧体系最杰出的代表，也是向海外传播京剧艺术的前驱。这位享誉世界的戏曲表演艺术大师，上演过一百多部戏，拍摄了不少戏曲影片，还参与了导演工作。布鲁克是西方现代戏剧实验之父和后现代主义戏剧导演的先驱。这位20世纪下半叶最重要的剧场大师，曾是英国皇家莎士比亚剧院的著名导演，1970年赴法国。布鲁克在巴黎创立了国际戏剧研究中心，并以此为基地展开全方位的戏剧实验。他所执导的近百部舞台剧和电影，如《马哈/萨德》《摩诃婆罗达》《众鸟会议》《魔笛》《惊奇山谷》等都是举世闻名的代表作，对20世纪西方戏剧的发展影响深远。

第二，梅兰芳与布鲁克这两位戏剧大师虽未有缘相逢，但主要著作出版

时间却颇为贴近^①，撰写风格也相似。梅兰芳的著作类属感性经验之谈，如数家珍、娓娓道来。布鲁克也是个实践家，书中的论述也处处留下口头演讲随意发挥的印迹。正如他在专著《空的空间》文前介绍到：1965年在英国大学“进行系列讲座。我把这些讲座合编成一本书，取名为‘空的空间’。说要比写容易得多：我花了三年时间才把讲稿整理成书”。^②此著分为四章，冠以“僵化戏剧 *Le théâtre rasoir*”“神圣戏剧 *Le théâtre sacré*”“粗朴戏剧 *Le théâtre brut*”和“即时戏剧 *Le théâtre immédiat*”四个标题。

第三，舞台表导演是梅兰芳和布鲁克统一的论述主体与实践范畴。与其他西方戏剧大师相比，布鲁克的戏剧理念和他所执导的舞台剧更具东方情结，最有可比性。

本文以梅兰芳的《舞台生活四十年》《梅兰芳文集》和布鲁克的《空的空间》《戏剧魔鬼：厌倦》(*Le diable — c'est l'ennui*)等作为参照系。《空的空间》是布鲁克最重要的理论专著，该著早已成为中国戏剧学院学生的必读之书。我的考察就以此书为主线，通过“虚拟与空的空间”“艺病与僵化戏剧”“神与神圣戏剧”“美与粗朴戏剧”“观众与即时戏剧”这五个方面，对梅兰芳与布鲁克的演剧理念和实践进行粗浅的对比解读，并分析考察他们的异同之处。

一、虚拟与空的空间

虚构某样现实中存在的事物谓之虚拟。演员用变形的方式来比拟现实环境或对象是戏曲表演的基本虚拟手法。梅兰芳完美地继承了传统戏曲的虚拟理念，他指出：京剧“以表演艺术为中心”，“京剧上下场的分场方法和虚拟手法，使演员的表演可以减少时间、空间的限制，这给剧作者、导演和演员以很大便利”。^③西方戏剧也有“虚拟”一词，这可追溯到法国的阿尔托，他在1938年的名著《戏剧及其重影》(*Le Théâtre et son double*)中，首次提出了“虚拟现实”(la réalité virtuelle)

① 《梅兰芳文集》出版于1962年，《舞台生活四十年》第一、二集再版于1961年，第三集于1981年出版。布鲁克的《The Empty Space 空的空间》出版于1968年（英国伦敦 Mac Gibbon and Kee Ltd 出版社）。

② [法]彼得·布鲁克(Peter Brook):《空的空间》(*L'Espace vide—Ecrit sur le théâtre*) (法语版)，法国 Seuil 出版社1977年版，第24、133页。

由中国戏剧出版社1988年出版的中文译本《空的空间》在中国话剧界极为流行。但书中很多关键戏剧术语翻译有错，如“剧本”(pièce)翻成“主题”，“露天舞台”(tréteau)翻成“支架”，“观看参与者”(assistance)译成“帮助”……这个令人看得云里雾里的译本，会引发读者产生阅读和理解误区，故本文以法国巴黎 Seuil 出版社1977年出版的法文译本《L'Espace vide》作为蓝本。

③ 中国戏剧家协会编：《梅兰芳文集》，中国戏剧出版社1962年版，第14、15页。

这个术语。布鲁克受阿尔托的影响很大，不过他不想僵化地变成阿尔托的翻版，而是提出了自己的戏剧理念：空的空间。

望文生义，《空的空间》可理解成作者要论述的是纯戏剧空间的理论，其实并非如此。“我可以选择任何一个空的空间，把它称为舞台。一个人在别人的注视下通过这个空的空间，这就足以构成一幕戏了”。^①。此书的这句开场白，是布鲁克为书名，更确切地说是为全书的阐述做出的明确定义和解释：其一，论述主体“我”（导演）：导演可以自由选择一个空间作为舞台；其二，论述客体“空的空间”：导演工作对象为空的“舞台”；其三，戏的生成条件：空舞台上，“一个人”（演员）表演与“别人”（观众）观看。“空”为“无形”，“戏”为“有形”。如何在空舞台上化无形为有形，是布鲁克所要论述的范畴。

布鲁克选择“空的空间”作为理论与实践的主体有其深意，他是在向西方堆满布景道具的镜框式舞台进行挑战。布鲁克“空”的理念，首先源于对英国16世纪伊丽莎白时代戏剧的寻根：“伊丽莎白时代的戏剧没有布景，正是为其提供了最大的自由。”这时的舞台是“中性和开放性的：那只是有几个门的一块空间而已，它使剧作家不费周折就能让观众整体地看到不受限制的连续幻觉”^②。为了使表演获得最大的自由空间，“布鲁克便以伊丽莎白时代的模式来修改这个空间”^③。“空”为梵文^④ūnya的意译。布鲁克虽未亲眼观赏过梅兰芳的演出，但看过专业京剧团的表演，也对佛教有一定的了解，所以他或多或少受到过佛家的“空”和京剧表演艺术的影响。他本人对京剧推崇备至的原因可能也在这里：“真正的京剧可谓戏剧艺术之典范”^⑤。

对于梅兰芳，空这个概念似乎没必要做专题思考。没有布景，完全依赖演员表演的祖传开放性表演场地，原本就是空的空间。所以如何在空舞台上化无形为有形，便成为梅兰芳毕生所研究与实践的对象。戏曲“和观众达成这样一个默契：把舞台有限的空间和时间，当作不固定的、自由的、流动的空间和时间”^⑥。梅兰芳在舞台调度和上下场的时空技巧处理上，完全承袭了虚拟传统。他把舞台调度视为网线，上下场作为各组网线的连环结，从而构建了演出外形的有机网络。如《贵妃醉酒》的出场，贵妃几句唱词、几个调度、几个身段便实现了空舞台上多层次的时空转化：沿途经过三个地点（玉石桥、花园小道、百花亭），同时勾勒出贵妃触景生

① [法] 彼得·布鲁克：《空的空间》（法语版），第25页。

② [法] 彼得·布鲁克：《空的空间》（法语版），第115、116页。

③ [法] 乔治·巴纽：《彼得·布鲁克》（法语版），法国 Flammarion 出版社2005年版，第33页。

④ [法] 彼得·布鲁克：《空的空间》（法语版），第32页。

⑤ 张庚：《中国戏曲》，《中国大百科全书·戏曲曲艺》，大百科全书出版社1983年版，第2页。

情的内心感受。

从布鲁克导演的《惊奇山谷》和《魔笛》中，也能充分领略到布鲁克对虚拟手法的精到运用。在《惊奇山谷》里，他为了达到简化和减少在视看范围内同时出现的众多陌生物体，在没有写实布景的空舞台上，让演员用一把长柄扫帚伸进椅子的下方，扫帚和椅子即刻幻化成画笔和装色彩的桶；随着演员在地毯上、在天幕前挥舞扫帚的各种虚拟表演动作，观众清晰地看到了他画在地面和墙壁上的无形之画。这令人联想到京剧舞台的马鞭和趟马、船桨和划船。《魔笛》中也有不少异曲同工的虚拟表演。空舞台上，布鲁克只用了三十多根长短粗细不一的竹竿。这些竹竿可随心所欲地自由变化，既是布景又是道具：三根竹竿交叉成三角型象征公主逃跑的地牢出口，四根竹竿搭成正方形变成监狱的牢房。一尺长的短竹，演员表演吹笛动作，短竹变成了笛子；演员做刺杀动作，短竹又化成了匕首。梅兰芳在《贵妃醉酒》中有闻花嗅花的虚拟身段，布鲁克的《魔笛》里也有演员在空竹杆上采摘和嗅闻的虚拟动作。观众随着演员的虚拟表演，眼前浮现出幻化情境：空竹杆变成开满鲜花的树。竹竿抽象符号化的排列变化，就像抓在导演手中的激光线条，随着导演的无形晃动，地点情景得以千变万化，空的舞台就这样变成了不固定的、自由的、流动的空间。

运用罕见稀少舞台物体的本质在于：在物体之间留出了空间，从而使它们获得了个性，肯定了自主性。布鲁克通过虚拟的导演处理和演员表演，赋予抽象符号以具体意义，突破了西方写实派的“三一律”与“第四堵墙”的清规戒律，仿佛中西戏剧在瞬间融为一体。

二、“艺病”与“僵化戏剧”

传统戏曲没有构成系统的表导演理论，却有一张“艺病”清单。梅兰芳在著作中几次强调了艺病的问题。他最忌讳的艺病是“雷同”和“过火”，他说：“台上的玩意儿最忌雷同”，^①“演员在台上要懂得‘善用其长，不可过火’”。^②布鲁克也极为关注艺病问题，把“僵化”视为最大的艺病。布鲁克指出：“我们可以轻视僵化戏剧，因为它是劣等戏剧的同义语。”^③他甚至把“僵化戏剧”列为戏剧四大形式之一、四大章节之首来详细评述。

① 梅兰芳述，许姬传记：《舞台生活四十年》第三集，中国戏剧出版社1981年版，第111页。

② 梅兰芳述，许姬传记：《舞台生活四十年》第一集，第196页。

③ [法]彼得·布鲁克：《空的空间》（法语版），第26页。

顾名思义：“雷同”指不该相同而相同，“过火”指超过适当的分寸或限度。基于戏曲高度的程式性，雷同和过火表演几乎有可能发生在每个剧种、每个演员身上。“僵化”，即墨守成规停止发展，按布鲁克自己的话来解释就是“毫无创新”。“雷同”“过火”与“僵化”均属艺病，前者可归入后者的范畴。梅兰芳说的艺病专指表演，布鲁克谈的艺病虽针对表演，但也涉及戏剧的各个层面，其涵盖面更为宽泛。

布鲁克把造成僵化戏剧的原因归纳为六：一、照葫芦画瓢的学戏方法；二、令观者腻烦的表演方式；三、固定不变的导演处理；四、“外行”评论家的胡言乱语；五、远离生活的平庸剧本；六、戏剧商业化的危害。布鲁克列举了在法国的两种表演古典悲剧的僵化形式。一种是传统的，使用特殊考究的腔调举止，高贵典雅的眼神，细腻乐感的台词处理。另一种只是在前一种形式上加以淡化而已。布鲁克认为“戏剧是一种自我解构的艺术，……但从导演处理被固定那天起，戏中那些无形的东西便开始趋于消失”，“固定为我们带来了迈向僵化戏剧的危机”。^①布鲁克把僵化戏剧导致的严重后果——观众对表演的“厌倦”（ennui），视为戏剧的魔鬼（diable）。在舞台工作的方法上，布鲁克是格洛托夫斯基的学生，但他不是僵化地成为格洛托夫斯基的影子，而是采取了出走、远离、开掘、创新的形式。

在布鲁克看来，僵化戏剧的形式比比皆是：“有时，（僵化、神圣、粗朴和即时）这四种戏剧形式并立共存。有时，各自遥距千里：神圣戏剧在华沙，粗朴戏剧在布拉格。有时，两种形式在某个舞台上混合出现，在某个时刻同时呈现。有时，僵化、神圣、粗朴和即时这四种形式，又会在瞬息之间相互混杂交错一起。”僵化不仅在小型喜剧和低劣的歌剧中有，“甚至在大型歌剧、悲剧、莫里哀的喜剧和布莱希特的演出中都找到立锥之地”。布鲁克认为京剧也存在僵化表演的问题。如台湾的京剧演出，“只模仿照搬老一套，砍掉一些细节，夸大那些有场效应的片段，不顾及戏本身要表现什么”。^②艺病所产生的效应，犹如“蝴蝶效应”。美国洛伦兹（Lorenz）的著名观点是：一只蝴蝶在巴西扇动翅膀，有可能会在美国的德克萨斯引起一场龙卷风。“蝴蝶效应”现象的深意在于：原先看似无关紧要的小问题，到最后可能会导致起初无法预期的后果。正因为梅兰芳和布鲁克都意识到艺病对舞台演出会带来的危险性，故而两位大师都极为重视对艺病的防范。

“当我们谈论僵化或演剧危机，应该重新审视排练现象：僵化的导演总是沿袭

① [法] 彼得·布鲁克：《空的空间》（法语版），第33、42页。

② [法] 彼得·布鲁克：《空的空间》（法语版），第25、26、32页。

那些老掉牙的方法、技巧和效果,采用保留剧目中那些众人皆知的陈腐套路”。^①按布鲁克“僵化”就是“毫无创新”这个释义,梅兰芳是反僵化、敢于创新的杰出代表。如在表演传承问题上,梅兰芳认为“最重要的还在‘化开’,到了舞台实践中,如何根据每个戏的特点、具体情况,灵活运用”。^②梅兰芳虽没直接用僵化一词,却批评了那些不灵活运用程式,墨守成规而走向刻板僵化的表演模式。

亲眼观赏过梅兰芳表演的布莱希特也注意到戏曲表演反对僵化形式、灵活运用的修改过程。布莱希特证实到:“中国戏剧,就像西方戏剧一样,对剧中人物的表演明显地进行修改。尽管在早期,他要模仿其前辈的表演,但终其一生,并不总停留在模仿前人的表演。”^③梅兰芳功成名就的关键在于灵活运用,其创新步骤的秘诀是“循序渐进”,或者更准确地说是“移步而不换形”。他五十多年的艺术生涯可聚焦到一个字“跨”:跨性别、跨行当、跨师承、跨城市、跨内容、跨形式、跨剧种、跨艺术、跨科班、跨学科、跨国家、跨文化……梅兰芳的艺术在中国传统戏曲的大系统下,依托于“过去”(戏曲传统)与“现在”(梅派艺术)的联结。

三、“神”与“神圣戏剧”

中国很讲究“神”这个概念。“神”:在美学上,首先是指艺术作品所达到的一种极高的美的境界;其次是指艺术家的艺术思维——出神入化的奇妙艺术想象;其三是指审美对象内在精神的本质属性和外在神态情状的个性特征。戏曲表演的“神”,是指演员在表演中能表达出人物生动而鲜明的情状,传达出人物内在的精神气质。“传神”(或“神似”)是戏曲表演艺术创作的重要原则和传统,也是梅兰芳所追求的理想境界。论“传神”,必然涉及与“神”相对应的关键术语“形”。“形”,在美学上,首先是指艺术家在创作中的形体状貌;其次是指艺术作品中所塑造的艺术形象。戏曲的“形”,广义而言,是指演出的一切外在形态;狭义而言,既指演员人体上所有看得见的形态与过程,也指演员所创造的人物形象。“形”是形象艺术最基本的特征,也是戏曲身段语言最基本的特征。自汉朝以来,人们就非常关注形与神的关系。戏曲艺术家基本都赞同来自史学家司马谈“形神离则死”的观点。从梅兰芳的文字表述和舞台银幕的表演实践考察,可以发现梅兰芳非常赞同“形神兼备”的演剧观,他所追求的最高艺术境界就是形与神的和谐,并把重点放

① [法]彼得·布鲁克:《空的空间》(法语版),第60页。

② 中国戏剧家协会编:《梅兰芳文集》,第178页。

③ [德]布莱希特:《论中国戏剧》,《论戏剧》卷一,巴黎L'ARCHE出版社1972年版,第410页。

在以形传神上。

布鲁克在《空的空间》里提出了“神圣戏剧”这个术语：“有一种戏剧我简称之为神圣戏剧，它也可被称作化无形为有形的戏剧。”^①按照布鲁克的解释，“神圣”等同于“化无形为有形”，神圣戏剧是布鲁克指责僵化后所追求的最理想演剧形式。

“神圣戏剧”涉及“无形”和“有形”这两个术语。在中国，“无”和“有”源于《道德经》：“天下之物生于有，有生于无。”布鲁克在书中则提到，“无”和“有”在西方也古而有之，“有限”（limité）和“无限”（illimité）这个对立的术语首先是由古希腊哲学家毕达哥拉斯提出的。布鲁克还认为“无形”和“有形”与宗教有关。他指出西方的宗教与东方的禅宗一样，“都断言无形能变成有形。但问题是，包括禅宗在内的宗教教义也断言，这种无形到有形不会自动被人看见。只是在一定条件下，即与一定的状态或一定的领悟相互联系，才能让人看到。要领悟无形到有形之物，必须付出毕生精力。而神圣的艺术能对此提供帮助，这样我们就能得出神圣戏剧的定义：神圣的戏剧不仅显示无形之物，而且提供可能感知它的条件”。^②从古希腊哲学到东、西方神学，布鲁克的论证带有一定的玄学味。但他的观点很明确：神圣戏剧的魅力在于能把无形化为有形。

布鲁克“神圣戏剧”的理念受到阿尔托和格洛托夫斯基的影响。阿尔托“曾指责过战前法国戏剧枯燥无味，他写了一些小册子，用他的想象力和直觉描述了另一种戏剧——‘神圣戏剧’。在这种戏剧里，引人注目的中心人物通过最接近于神圣的东西的那些形式表达思想”。格洛托夫斯基“也希望创造神圣戏剧”。他的“演员们把他们的演出，像一种仪式那样献给那些愿意观看参与的人们：演员像祈求神明那样，把每个人身上被日常生活所掩盖的一切赤裸裸地呈现在面前。这样的戏剧是神圣的，因为它的目标是神圣的。它在社会上占有明确的一席之地，满足了一种教堂无法提供的需求。格洛托夫斯基的戏剧最贴近阿尔托的理念”。^③

戏曲的“神”大致涉及两个层面：浅层，外部世界与人物喜怒哀乐的内心世界；深层，一种看不见、摸不着、说不出，但能心领神会的境界——意境。深邃的意境只能靠观者各自意会，难以用文字准确描述。“神”的浅层例子在梅兰芳的表演中比比皆是。如《贵妃醉酒》，梅兰芳演贵妃孤独饮酒、登上小桥、远眺野鹅、欣赏花朵……酒、桥、鹅、花都是不存在的。但是通过他的表演即使这些景象清晰地展现在观众的眼前：酒是热的，桥是高的，鹅是远的，花是香的。境生于象外，

① [法] 彼得·布鲁克：《空的空间》（法语版），第62页。

② [法] 彼得·布鲁克：《空的空间》（法语版），第80页。

③ [法] 彼得·布鲁克：《空的空间》（法语版），第71、83、85页。

这种表意不仅呈现外部世界的景象，也同时呈现人物的内心世界，如《霸王别姬》虞姬对战败而归的霸王的观察：从上到下打量他。这一目光传递出女主角的内心混乱与观察结果：喜悦（霸王回归）；爱慕（爱恋霸王）；担心（怕他受伤）；忧虑（面临死亡）。

布莱希特观看梅兰芳《打渔杀家》后证实到：“舞台艺术就是把司空见惯的东西提炼到新的境界。演员（梅兰芳）向我们表演一位渔家姑娘正在划着小船。她站着，用一根只到膝盖的桨划着那条看不见的小船。水流越发湍急，小船的平衡越来越难以控制；年轻的姑娘来到一处河湾，小桨才摇得无力缓慢。天啊，他就是这样表演划船的。这次旅程就像一件历史事件，好像被咏唱过无数回，这个不寻常的旅途观众们都很熟悉。这个闻名姑娘的每一个动作都构成了一幅画面，河流的每一个拐弯都是惊险曲折的，观众甚至熟悉每一个她经过的险境。观众的这种感受，是演员的姿势所唤醒的。”通过梅兰芳的表演，布莱希特和观众们都接收到画面细节的信息：水流变化（从慢到急），地点变更（小河到小溪），渔家女形象（跪着划船、保持平衡）。这些信息还使布莱希特产生了与其他戏的对比联想：“这些场面让我们想起皮斯卡托导演的《好兵帅克》中赶赴布迪尤维斯行军的场景。”^① 根据布莱希特的评价，梅兰芳的表演所选取的最经济最具代表性的外部符号和元素，在观者心中唤起了无穷的想象，达到了“境生于象外”的效果，从有形通向了意境的最高境界——无形。

梅兰芳所面临的难题是：如何以男儿身诠释女儿“神”？布莱希特的观点是：“艺术家（梅兰芳）希望强调，他并不把他的表演看作像女人一样哭泣和走路，而是看作一个特定的女子。这种演女人的观念是一种对女子带有批评的、具有哲学视角的眼光。”^② 克洛岱尔也认为，梅兰芳“已经摆脱了原型，不仅表现了她们的青春之心，而且也展示了她们不逝的时间性。这既不是男人也不是女人，而是一个精灵。所有的情绪与情感都在音乐的节奏声中，以一种优雅流动的形式，不是通过他的解释而是通过他的人体来呈现”。^③ 这些评述强调了梅兰芳与人物之间所呈现的特殊关系：他用人体的“形”写出了女性的“神”，迈向了化无形为有形的自由之路。

① [德] 布莱希特：《论中国戏剧艺术的间离效果》，第 591、592 页。

② [德] 布莱希特：《论中国戏剧》，第 411 页。

③ [法] 保罗·克洛岱尔 (P. Claudel)：《戏剧与音乐》(Drame et la musique)，《散文集 Oeuvre en prose》，法国 Gallimard 出版社 1965 版，第 150 页。

四、“美”与“粗朴戏剧”

“美”是与梅兰芳相关的一个重要术语。梅兰芳在书中多次提到“美”：“舞台上要顾到美的条件”，“紧紧地掌握艺术上‘美’的条件。”^① 观众和剧评文字对梅兰芳的赞颂也可归纳为一个字：“美”！

在法国第一个向法国人介绍梅兰芳演剧之美的是赖鲁雅。这位在程砚秋《赴欧考察戏曲音乐报告书》中所提到的，被西方人誉为“文艺复兴式博学之士”的法国国立巴黎歌剧院总秘书长，在1931年赴中国考察时，曾多次受邀观赏梅兰芳、程砚秋的演出。赖鲁雅返回法国的第二年，便在其访华名著《中华镜》的《访梅兰芳住宅》《戏曲》等章节中，专题描述了他对梅兰芳本人和表演之美的真切感受：“梅兰芳的微笑犹如一朵绽开的鲜花，精美优雅、晶莹夺目地透射着芬芳。他穿着紧身得体的西服，迈着敏捷无声的步态，轻盈果断地向我走来。他那炯炯有神的目光清澈地透射出高贵的内在气质；他那融为一体的身体与心灵的力度诞生出上演绝伦无比音乐会的各种元素。甚至连我这个老外也能感受到，我眼前的他，是全世界最伟大艺术家中的一个。……梅兰芳用身段表现角色五味俱全、来回翻腾的情感，其中每个动作的细节，都演得像一句话中的一个一个词，富有准确含义和指意功能。表演没有任何即兴发挥的余地；严谨的结构创造出一种扣人心弦、印刻心灵的完美形象。这不是生活在我们身边女性中的女子。她的娇柔、她的怯弱、她的勇敢、她的狡黠、她的谎言、她的英雄气概，处处体现出一种特有的女性之美。梅兰芳的唱念与身段表演毫无造作之感，分寸把握恰到好处，呈现出高贵至上的确切性与无法走样的精确性。他的表演就像大师的一幅画，或者说更为绝妙，犹如中国的一幅铭文碑帖。他以粗细、抑扬、顿挫的各种动作笔画，像毛笔那样书写出难以磨灭的万千情感印迹。这是一帧精美绝伦的书法，书法家是一位中国艺术大师。”^②

“美”类属意义宽泛之词。时代不同，民族不同，对于“美”的定义就不一样。现代人所谓的“美”，是指“某一事物引起人们愉悦情感的一种属性”。黑格尔的定义为：“美是理念的感性显现。”他认为理念就是概念与客观存在的统一，美就是普遍与特殊、一般与个别、客观与主观、理性与感性等的统一。这种统一是通过艺术的感性形式表现出来的。如从艺术表现形式的角度来归纳梅兰芳表演美的特质，可

① 梅兰芳述，许姬传记：《舞台生活四十年》第一集，第37、172页。

② [法] 赖鲁雅 (Louis Laloy)：《中国镜》(Miroir de la Chine)，法国 Desclée de Brouwer 出版社 1933 年版，第 172、180 页。