



京剧梅派的“神韵”：体验

文 林显源（台湾）

【摘要】梅兰芳通过各种艺术手段创造了戏曲旦行的表演规则与操作技巧，形成了旦行演员在技艺上的审美标准，其在性别暗示的身体符号方面有新的创造。我们在对待京剧梅派的态度上应是“无性”的、“中性”的；但在学习梅派的过程中需要彻底“体验”男扮女的过程，突破性别藩篱，如此方能得到真正的梅派表演艺术“神韵”之精髓。

【关键词】梅兰芳；斯坦尼斯拉夫斯基；男旦；跨性别；表演

[中图分类号] J82 [文献标识码] A

如果说京剧梅、尚、程、荀四大大旦行流派的建立，总结了戏曲旦行表演的模式，那么，其中梅兰芳所创造的演员艺术，更被视为是戏曲演员表演艺术体系的代表和标志，它确立了后世评价旦行演员在技艺上的审美标准。——相信极少人会反对这样的说法；如同王安祈所指出的：“梅兰芳首创京剧以旦行挂头牌之风气后，京剧女性的形象塑造至今仍以梅派为最高美学标准。”^{[1]8-9} 他的观点在现今也普遍得到认同。

梅兰芳的自述《舞台生活四十年》及其它关于表演感悟的散论，对于后世想研究他的学人，及努力追随他艺术流派的传人，提供了最直接的讯息与指导。所以现今想把“梅派”学好的演员们，不仅要跟师傅学习四功五法，还得

读梅兰芳的艺术传记及关于许多研究他的书。也就是说，在学戏的方法上，梅派的传承方式很独特，演员艺术由师傅传递到徒弟间的过程，除了非得由师傅唱一句、徒弟跟一句，动作师傅做一次、徒弟做一次这样的传统“手把手”的“外在”（包括外部肢体动作、面部表情等）模拟学习之外，徒弟还需要透过书本的文字传递，获取更多师父可能在教戏过程中“外在”遗漏的部分或获得表演技术上的再提升（众所周知，梅兰芳的传记甚至细微至哪个身段怎么做、哪句唱词该如何唱，都有着大量的讲述文字记载）。更重要的是，徒弟还要补足学习梅兰芳许多关于“内在”的表演诠释，诸如演出某个角色时的内心感悟体会等等。这样的学戏方法，可说在所有

京剧旦行流派的教学过程中都是独一无二的。

在梅派表演的学习方法中，除了有“口传身授”的动态学习法，还有许多文字著述作为静态延伸学习的补充。然而，尽管梅兰芳当年留下如此多详细的文字资料给了我们，可现在宗梅派的演员们，能让内行观众们认为能得梅兰芳表演艺术精髓者，仍然屈指可数。这究竟是什么原因？其实，从齐如山一直到徐城北、翁思再，他们都提到了梅兰芳的“神韵”美。如果说梅兰芳外在扮相美，不管是以过去还是以现今的眼光来看，不一定所有人都同意；但若说梅兰芳的神韵美，则肯定无人反对。大家都说，梅派美在“神韵”，难学也在“神韵”；外在的“四功五法”可以模拟学习到别

无二致,内在的人物内心活动、角色体验等可以由每个人各自去调动其情感记忆而趋向类似统一的状态。但“神韵”呢?季羨林曾提出对“神韵”一词的看法,他认为:“‘韵’这个字用来表示没有说出的东西、无法说出的东西、暗示的东西。……而在中国,‘韵’这个字,虽然也能表示无法说出的东西,同‘神’字连在一起,能表示‘暗示’的含意,却从来没有发展到直截了当地表示‘暗示’的程度。”^{[2]51}按这样来理解“神韵”,以“神韵”为美的梅兰芳当然确实难以学习了,有一个经典案例就是关于言慧珠学梅兰芳的。据载,言慧珠每逢老师演出,她必在后排观摩,还用笔记表演动作。有一天,她对许姬传说:“先生(按:慧珠尊梅,永远称其为先生。)的身段,常常变动,令人捉摸不定。”许姬传回答她:“先生的艺术是玲珑活泼,妙造自然,如从一招一式去摹仿,则不能达到最高境界,应该从形而上升到神似。”^{[3]292}正因为梅兰芳的“神韵”只可意会不可言传,所以他说:“我要把走过的艺术道路写出来,使后辈能从中得到营养,以免走弯路。”^{[3]136}所以他写了很多文字,期望能让后世的传人们认真理解并辅助学习。然而至今学习者能被认为形似者可能有,但能神似者却极少。可以说至今仅有梅葆玖堪称是“神形皆似”,他在外形上有着直系血亲的遗传,加上其家学渊源,因而具有无可替代的传承优势,观众们也只得寄望梅葆玖来重现梅兰芳的形与神了。

有关梅派艺术的传承,梅葆玖曾宏观地指出:“关于发展和传承的问题,应该是敞开胸怀的,不必介意传承之人是否姓梅,不能那样狭隘和自私。”^[4]因此梅葆玖致力于用心栽培男徒弟胡文阁。早年梅兰芳不收女弟子,他除了把衣钵传给了儿子梅葆玖,诸多研究和评论记述也都指出当年他最喜欢的弟子是李世芳。梅葆玖说:“多年来,虽然我收了许多女弟子,但是都未能如男旦那样突破年龄的现制。男的实在比女的还要好,是因为男的有体力,像我都已七十多岁了还能在舞台上演出,但是女的一般过了五六十岁就不能演出了,是

体力追不上,演起来就会心有余而力不足。眼下要做的就是发扬传承父亲独创的梅派艺术,让北京梅兰芳剧团在京剧界更显光芒。……要想把梅派所有的精髓传授下去,只有外求。”^{[5]174-175}这也就是说从梅兰芳到梅葆玖,都需要男旦徒弟。

戏曲表演艺术拥有程式性动作和语言,亦拥有极为强烈的情感及角色幻觉。程式性动作和语言,是每位戏曲演员在日常生活中即需学习及锻炼的基本课业,其结果乃是经由这些日常的程式性训练,而使演员更能实现“经验体现”的迅速获得。戏曲的程式性规定了演员的动作、表情和手势等,当特定动作和手势、特定脸部表情、特定戏服作为必须的辅助手段伴随着人物的一些情感时,这些情感方才能更好地被体现,这是由演员的经验体现的。亦即,当戏曲演员在观众面前体现了这些早已熟稔而无误的动作,就能自然地导引观众及演员本人进入人物角色的情感中,但演员本人则始终要是理智而清醒的。因为戏曲演员在演出中必须不断地运用那些既定程式的外部体现,倘若他过于入情,则可能造成错误。这即是斯坦尼斯拉夫斯基所提出的接近角色的典型方法。内部体验和外部体现这两个方面在表演创作中具有不可分割的统一性,且互相制约。戏曲以外部动作来激发内部动作,内部动作则产生外部动作,这是一个完整的心理形体过程,符合斯坦尼斯拉夫斯基所说的“形体动作方法”。因此学京剧梅派,绝不能忽略斯坦尼斯拉夫斯基对梅兰芳的影响。

更何况梅兰芳曾明确地说过自己要向斯坦尼斯拉夫斯基学习,他所要学习的是“把他的体系适当地运用到中国戏曲里,使我们传统的表演艺术得到新的营养,同时,把我们的戏曲遗产,也用科学方法整理出完整的体系”^{[6]201}。陈世雄的研究更指出:“在20世纪50年代,关于演员表演中的体验和表现问题,关于斯坦尼斯拉夫斯基体系和中国戏曲的关系问题,有不少艺术家发表了自己的看法,其中,梅兰芳、周信芳两位大师的意见无疑最有份量,也最有价值。”

他还指出:“梅兰芳的表演不是从程式出发、从定型的身段出发,而是从人物的内心出发。正因为这个缘故,梅兰芳在表演中经常改变原来的身段,在《舞台生活四十年》中,梅兰芳多次谈到这一点。……梅兰芳的表演,不仅重视内心体验,而且重视斯坦尼斯拉夫斯基所说的体验创作元素里的‘舞台注意,交流与适应’。”^{[7]203-205}这样看来,梅兰芳常改变原来身段的情况,是出自于从人物的内心出发,他常常因为有新的体验而改变了表演方式,而正是这些改变,改变了中国戏曲演员以前学戏的过程。前面举出言慧珠学梅兰芳时的例子正好说明了这种情况:徒弟光模仿师傅的“形”是不够的,还得走入角色,即所谓从内心出发,用“心”去体会。也正是因为这样,梅兰芳才必须用许多文字来解释这些与以往不同的方法,以供后人明白和方便学习这些曾经由他“心领神会”出的各种体验体现的结果。但实际的情况是,后世学梅派的人们都把他的这些体验也当作是戏曲程式的表演规范,在学习表演时,把他的那些体验当成了符号化一样的东西学习运用,但又无法完整地去体现他的体验、完整地去重现他的美。于是就等同于到达了“能表示‘暗示’的含意,却从来没有发展到直截了当地表示‘暗示’的程度”的模糊地带,这种状态正是季羨林所说的“神韵”。于是,我们可以说,梅兰芳的“神韵”,就是“体验”,要学习梅派的神韵,就得从“体验”入手。

齐如山和梅兰芳的一些叙述,都提及了梅兰芳进行人物角色塑造时的思维及具体的实践方法。在同时期的20世纪20年代,梅耶荷德的“有机造型术”提出了关于身体的问题,他认为:“有机造型术能使演员在动作中自然而然地产生体验。只有借助一定的形体姿势和状态(刺激感应点),才能找到通向心灵、心理活动的途径。丰富多样的形体姿势和状态就是演员的主要武器。”^{[8]287}20世纪30年代,阿尔托从印度尼西亚峇里岛的剧场中得到启发后,也提到:“演员以一定量的确实动作,适切地通过练达的身体行动表现出来,而这些具有丰

富演技效果的表现魅力,是以一种从深刻的精神状态出发,而反映成为具体性效果的身体符号,它所负有的深沉性值得研究。而这种演技效果予人几千年以来不曾改变的印象。”^[9]他们说的都是由外而内的训练方式,我们不妨从这儿来理解梅兰芳的表演情况。

梅兰芳的男旦表演确实是通过那些戏曲程式性动作、语言、表演手段上的日常训练,让演员自身的心灵藉由经过感官而产生的印象,在舞台上能自动地运用相对应的动作、姿态和语气声调,从而能根据特定的、机械的掌握方式建立起这些无可变通的惯例方式,即使演员身体的外部变化成为其心灵内部状态转化的自然现象。而在演出时,演员又必须始终是自己的主人,要时时保持清醒地完成一系列的程式,忠实地将其经验——体现在观众面前。这样复杂的外部与内部的交织替换,形成了梅兰芳有别于同时期其他男旦演员表演体会上的不同,形成了一种新的戏曲扮演过程中的新视角与方法。梅兰芳常谈到如何去揣摩人物角色的内心活动、如何去塑造女性形象等等,他透过男性的视角去进行创造,然后用戏曲中表示女性角色的那些程式符号等等去完成了他的演出。诚如徐蔚所提出的:“梅兰芳为代表的男旦群体对旦行艺术进行全方位的改进与创新,‘技’层面的提高与‘道’内涵的追寻成为鼎革的重心,‘外形结构之美’与‘内涵意境之美’的双重汇融,是男旦艺术突破前代局囿并促使京剧艺术品格得以提升的不二法门。”^{[10]112}这样的理解与评价,正有助于我们找寻学习梅兰芳的神韵的方法与途径:外形结构易学,但内涵意境难描;只要学会了外形,这些外形将成为“具体性效果的身体符号”;而内涵意境指的也就是“神韵”,而“神韵”当然就是梅兰芳所经历及创造过的那些“体验”。

由此,我们应已不难理解,从梅兰芳到梅葆玖,为何收徒弟、找传人一定要寻找男旦的原因了。除了梅葆玖已明白揭露的关于男人的体力、年龄等生理条件之外,其实关键点还是在于“体验”这件事情上。我们可以这么理解,现今

无论是男旦还是坤旦在学习梅派的表演时,他们除努力学“形”,还得认真地揣摩“神韵”。也就是说,每个后辈都要认真努力地去学习“体验”梅兰芳,之后,再演出梅兰芳的“体验”。再简单点说,就是先学演梅兰芳,然后再去演梅兰芳所诠释出来的各个角色。而谈到体验梅兰芳,无可规避地就得体验他的跨性别扮演过程,所以说,男旦演员可以省去坤旦得先去体验男人扮演女人的这个过程。这里要提出的是,相对来说,男旦比较容易体验梅兰芳这位男性在塑造及扮演女性角色时的状态。若从写实主义的角度来看,虽说女性演女性看似相对容易,更贴近于人物,但笔者认为这对于梅派的表演是不完全适用的,或许就是因为一直有着这样的理解,使得至今极少人能完全达到重现梅兰芳的“神韵”之美。坤旦若不能先把自己当成男人,不以男扮女的视角来学习梅兰芳的表演,恐怕就算如记载中的言慧珠,她所唱所演的梅派戏,在方方面面都与梅兰芳几可乱真,但终究还是无法得到梅派“神韵”的精髓。又如李祥林指出的,杜近芳说自己在向梅兰芳学戏的时候,“必须是先把自己从女的变成男的,表演时再把自己变成女的,这很值得我们从发声、技巧和对女性的观察三个方面进行思考,尤其是对乾旦更有特殊的意义”^{[11]305-306}。

梅兰芳通过各种手段创造了戏曲旦行的表演规则与操作技巧,形成了相关的审美标准。这些规范与标准已经不只适用于男扮女,而是成为戏曲舞台艺术上形塑及诠释女性的一种规范。就算是真正的女性上了舞台扮演旦行,仍旧必须依男人所创造出的结果来操作,必须先从模仿男旦的外在开始,而后通过理解男旦诠释女性角色人物的心理过程后,才能进入所谓“女性自身”的诠释与塑造。但其实那空间与弹性已十分狭小,因为戏曲的符号与程式已然建立,所有表现手段已被男旦所制定,女人们必须循此规范操作。

诚如陈世雄所说:“20世纪末以来,在后现代主义思潮的冲击下,超越性别、追求男性美与女性美的综合、走向‘无

性’、‘中性’的趋势成为时尚。怎样认识和应对这种趋势,是摆在我们面前的一个不可回避的课题。”又说:“打破男性与女性的二元对立模式,超越性别,淡化男女两性最基本的性别特征,并抽取某些具有性别暗示的身体符号进行综合与重构,从而创造出新的符号‘中性’的隐喻,以表现人类的本质属性。”^{[12]360}他的说法正好提供给我们现在对待男旦在态度上的解套。而梅兰芳的表演艺术,在性别暗示的身体符号方面已有了新的创造,因此男旦前面的“男”字当然已经不重要,重点在于表演的本身。我们在对待京剧梅派的态度上可以是“无性”的、“中性”的,但学习的过程中,还是得先去“体验”男扮女的过程,才能掌握梅派的“神韵”。谁真正突破了性别的藩篱,谁就能真正得到梅派京剧艺术表演的“神韵”之精髓。

参考文献:

- [1]王安祈.乾旦梅兰芳[M]//性别、政治与京剧表演文化.台北:台湾大学出版社,2011.
- [2]季羨林.关于神韵[M]//季羨林学术精粹·第四卷.济南:山东友谊出版社,2006.
- [3]许姬传.言菊朋、言慧珠父女[M]//许姬传艺坛漫录.北京:中华书局,1994.
- [4]梅葆玖.最后的男旦·序言[M].北京:中国城市出版社,2009.
- [5]元生.最后的男旦[M].北京:中国城市出版社,2009.
- [6]梅兰芳.回忆斯坦尼斯拉夫斯基和聂米洛维奇·丹钦柯[M]//移步不换形.天津:百花文艺出版社,2008.
- [7]陈世雄.三角对话:斯坦尼、布莱希特与中国戏剧[M].厦门:厦门大学出版社,2003.
- [8]陈世雄.导演者:从梅宁根到巴尔巴[M].厦门:厦门大学出版社,2006.
- [9]王墨林.歌舞伎女形身体论[J].台北:《表演艺术杂志》创刊号,1992(11).
- [10]徐蔚.男旦:性别反串—中国戏曲特殊文化现象考论[D].厦门:厦门大学博士学位论文,2007.
- [11]李祥林.戏曲文化中的性别研究与原型分析[J].台北:国家出版社,2006.
- [12]陈世雄.男芭蕾、男旦、“女形”的性别与美学问题[J]//闽台戏剧与当代.厦门:厦门大学出版社,2011.

作者简介:林显源,厦门大学中文系戏剧与影视学博士研究生。