

中国戏曲元素的创造性接受

——论布莱希特《四川好人》中的“间离效果”

吴晴萍

提要: 20世纪德国著名剧作家布莱希特戏剧理论的出发点是建立一种非亚里士多德式的戏剧——叙事剧,“间离效果”是其叙事剧理论的重要构成,而中国戏曲在“间离效果”的构建过程中起到了重要作用。本文以布莱希特的代表作之一《四川好人》为例,分析了其中的中国戏曲元素以及间离效果的形成。并指出:布莱希特正是在创造性地接受中国戏曲元素的基础上形成了他独特的戏剧体系。

关键词: 中国戏曲 布莱希特 间离效果

作者吴晴萍,女,1976年生,广东省佛山科学技术学院中文系讲师。(佛山 528000)

贝托尔特·布莱希特(Bertolt Brecht, 1898—1956)是20世纪德国文坛上享有世界声誉的剧作家、诗人、戏剧理论家和导演。我国著名的戏剧大师黄佐临先生曾经将斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、梅兰芳并列为20世纪世界戏剧剧坛的三大表演体系。尽管在具体的美学原则和戏剧手段上,三大戏剧家不尽相同,对这三大表演体系是否能够并称,学术界也有着诸多争议。但能肯定的是,在这三者中,布莱希特的地位是最为特殊的。一方面,在戏剧观的基本原则上,他和斯坦尼斯拉夫斯基是针锋相对的,所以很多时候,人们很习惯将他作为斯坦尼斯拉夫斯基的对立面来谈论。另一方面,他对以梅兰芳为代表的中国戏曲艺术表现出了浓厚的兴趣。他在学习了中国戏曲以后提出的戏剧理论和实践,最终形成了他独特的非亚里士多德式的戏剧美学。以至于他的终身艺术伴侣魏格尔说:“布莱希特的哲学思想和艺术原则和中国有着密切的关系,

布莱希特的戏剧里流着中国艺术的血液”。^①

布莱希特一生都在实践自己的戏剧理论,完善自己的戏剧体系。他的戏剧理论的出发点是建立一种适应20世纪人类生活特点的非亚里士多德式的戏剧,这就是叙事剧(也翻译成史诗剧、叙事诗体戏剧和叙述体戏剧,后来布莱希特还将它改名为“辩证式”戏剧),并希望通过舞台表演来认识生活,反映生活,激起观众的思考和改革社会的热情。作为叙事剧理论的一个重要构成是“间离效果”,也称为“陌生化效果”,剧作家借此使演员和观众之间拉开距离,使演员既是表演者又是自己的裁判者,而观众则一改传统的容易受迷惑的被动局面,成为一个旁观者,并始终保持清醒,用探讨和批判的眼光去看舞台上事情,从而使戏剧发挥解释世界和改造世界的功能。

本文以布莱希特的寓意剧《四川好人》为例,解析

^① 丁扬忠:《布莱希特论戏剧·译序》,北京:中国戏剧出版社,1990年,第9页。

其中的“间离效果”，并指出，在“间离效果”理论的构建过程中，中国戏曲的确起到了举足轻重的作用。但布莱希特对中国戏曲的接受是创造性的，他并没有满足于全盘照搬，而是在有效利用中国戏曲元素的基础上，形成了他自己独特的美学理想。

一、非亚里士多德式戏剧与间离效果

布莱希特把戏剧分为亚里士多德式的戏剧和非亚里士多德式戏剧，并称他自己的戏剧为非亚里士多德式戏剧。那么什么是亚里士多德式的戏剧？亚里士多德在他的《诗学》中是这样说的：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿，它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；摹仿方式是借助人物的动作来表达，而不是采用叙述法，借引起怜悯与恐惧使这种情感得到陶冶”。^①值得指出的是，这里的悲剧不仅仅指戏剧中的悲剧，它应该泛指一切的戏剧。亚里士多德的这个关于悲剧的定义涉及到了几层含义：1、悲剧是一种摹仿；2、摹仿的媒介是语言；3、摹仿的方式是人物的行动；4、摹仿的目的是通过作品引发观众的怜悯和恐惧，并使观众的情感得以陶冶。在这里的“陶冶”一词原文是“Katharsis”，也被翻译为“净化”“疏泄”等等，强调的都是演员通过对行动的摹仿，引起观众的恐惧与怜悯之情，来达到与观众的情感共鸣。

亚里士多德还认为，“作为一个整体，悲剧必须包括如下六个决定其性质的成分，即情节、性格、言语、思想、戏景和唱段……事件，即情节是悲剧的目的，而目的是一切事物中最重要。此外，没有行动即没有悲剧，但没有性格，悲剧却可能依然存在”。^②

由此我们看出，亚里士多德关于戏剧的理论中最为重要的是对于戏剧艺术中情节和摹仿的强调。从情节的角度看，亚里士多德式的戏剧要求有一个有头有尾的完整故事，必须要有足以打动观众的剧情，在整个情节结构上必须富有戏剧性。而摹仿则是针对演员来说的，要求逼真，要求演员很好地领悟与体会角色的感情，然后用演员的表演给观众以身临其境的真实感，造成观众与角色的情感共鸣，并最终达到以情动人的效

果。

布莱希特的非亚里士多德式戏剧与亚里士多德式戏剧的分歧点，正是在于这样的一种情感共鸣，他说：“我们称引起这种共鸣的戏剧为亚里士多德式的戏剧，至于这个戏是否运用了亚里士多德为此列举的规定完全是无关紧要的。”^③这种戏剧在他看来，有很多缺陷，其中最重要的是这种戏剧使观众沉浸在角色的感情之中，不再清醒，也不再理智，原本应该具备的最基本的主观判断能力也不复存在。不仅如此，“在感情融合（即共鸣）的基础上出现的舞台与观众的交流，观众看见的东西只能像他与之感情融合在一起的剧中英雄人物所看见的东西那样多。观众面对着舞台上的特定环境只能引起舞台上的‘气氛’所容许的那些情感活动，观众的感受、感情，认识同舞台上行动的人物一致。舞台上几乎不可能产生、容许、体现那些它不暗示不表现的情绪活动，感受和认识”。^④也就是说，除了对角色对戏剧本身缺乏基本的判断之外，观众在这部戏里也很难得到进一步的认识，舞台上演员的逼真表演束缚住了观众自由思考的空间。

在布莱希特看来，一部真正优秀的戏剧“不仅能表现在人类关系的具体历史的条件下——行动就发生在这种条件下——所允许的感受、见解和冲动，而且还运用和制造在变革这种条件时发生作用的思想 and 感情。”^⑤也就是说，观众在观看戏剧时，和角色发生情感的共鸣这是浅层次的，他们仅仅满足于“我与哭者同哭，与笑者同笑”，但这是远远不够的，一部戏剧应该能够激发观众的理智，引起观众的思考，使得他们能够“我笑哭者，我哭笑者”^⑥，他们将理智带入了剧院，在真正看懂一出戏之后，还能对戏剧作出正确的判断和思考，不至于被剧作者和演员所操纵，从而最终能够认识客观世界，并且行动起来改造和变革世界。

那如何才能更好地激发观众的理智并使戏剧达到改造世界的目的呢？布莱希特找到的最有力的武器就是“间离效果”（陌生化效果）。

布莱希特在他的《论实验戏剧》中对什么是“陌生化”（间离）作了解释：“对一个事件或一个人物进行陌生化，首先很简单，把事件或者人物那些不言自明的，为人熟知的和一目了然的东西剥去，使人对之产生惊

① 亚里士多德、贺拉斯：《诗学·诗艺》，罗念生、杨周翰译，北京：人民文学出版社，1962年，第19页。

② 亚里士多德：《诗学》，陈中梅译注，北京：商务印书馆，1996年，第64页。

③ 布莱希特：《对亚里士多德诗学的评论》，景岱灵译《布莱希特论戏剧》，北京：中国戏剧出版社，1990年，第91页。

④ 布莱希特：《论实验戏剧》，《布莱希特论戏剧》，第60页。

⑤ 布莱希特：《戏剧小工具篇》，《布莱希特论戏剧》，第19页。

⑥ 布莱希特：《娱乐戏剧还是教育戏剧》，《布莱希特论戏剧》，第70页。

讶和好奇心。”^①

“古老的陌生化效果使观众完全无法介入被反映的事物,使它成为某种不能改变的事物;新的陌生化效果本身并不奇异。”^②这也就是说,陌生化只是理解事物的一种特殊途径,将人们司空见惯、习以为常的多年关系,通过陌生化的方法,使同一事物显示出它未被人们认识的本质,从而使人们对它产生新的认识。这样的认识是更高层次的,而且通常能更好地挖掘出事物的本质。一部戏剧,最大的意义也不过是启迪人们认识客观事物的本质,更好地思考生活罢了。

概括地说,布莱希特把传统的戏称之为“亚里士多德式”戏剧,这种戏无论剧本的编写还是演员的演出都是以引起观众共鸣为目的。与此同时,他将自己的戏称为“非亚里士多德式”的“叙事体戏剧”,在结构上反对富有亚里士多德式的戏剧性,在表演上则主张用感情的间离来代替感情的共鸣。也就是说,从编剧到演出都以激发观众的思考作为目标,而编剧和演员的任务都是要想方设法阻止观众产生共鸣。

那么,中国戏曲在布莱希特的理论体系中又扮演了一个怎样的角色呢?布莱希特本人曾公开承认中国戏曲对他的影响。1935年,他在《关于歌剧〈马哈哥尼城的兴衰〉的说明》中第一次提出了“现代戏剧应该是叙事剧”的主张。1935年,布莱希特在莫斯科观看了梅兰芳的演出后,就被这种“以一种迷惑而撩人的方式使之臻于完美的古老而正规的艺术”^③深深吸引。更使他欣喜若狂的是,自己多年来朦胧追求而尚未达到的,在梅兰芳那里却都已经发展到很高的艺术境界。与中国戏曲不期而遇,成为布莱希特人生的重大转折,而梅兰芳的精湛表演,更是成为布莱希特叙事剧理论真正成型的契机。1936年,布莱希特将自己观看中国戏曲后所得到的启迪写成了《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》和《论中国人的戏剧传统》两篇论文。在《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》这一文章的草稿上,布莱希特还特意用铅笔注了一行字:“这篇文章是1935年梅兰芳的剧团在莫斯科的一场演出引起的。”

那么,间离效果在一部戏剧中究竟是如何体现的?布莱希特在剧中又如何融入中国戏曲元素?下面,我们就结合布莱希特最富有代表性的作品之一《四川好人》来加以分析。

二、《四川好人》中的中国戏曲元素与间离效果

寓意剧《四川好人》发表于1940年,是布莱希特最富有代表性的作品之一。三个神仙下凡寻找“好人”,他们来到了四川,卖水人老王接受他们的委托四处寻找可以收留他们过夜的人家,但是人们以种种理由拒绝了他。结果妓女沈黛将自己简陋的房子让给神仙们居住。三个神仙由此认定沈黛就是他们要找的好人,并给她一千银元开了家烟店。结果很多人纷纷找到沈黛以寻求帮助,沈黛的乐善好施很快导致了经营的困难。为了摆脱困境,她戴上了一副面具,化装成“表哥”隋大,以蛮横的态度赶走了前来纠缠她的人。一次在公园里,沈黛遇见了走投无路的失业飞行员杨荪,并与之相爱。为了得到飞行员的职位,杨荪需要五百元,沈黛将从地毯店老板夫妇那里借来的两百元给了他。杨荪找到了隋大希望卖掉烟店来支付他其余的钱。沈黛虽然明知杨荪不爱她,却依然同意嫁给杨荪,在婚礼上,杨逊母子竭力拖延时间来等待隋大。然而隋大始终未来,沈黛也最终被杨荪抛弃。当沈黛发现自己怀孕后,再次戴上隋大的面具,并利用对沈黛有好感的理发匠苏福的一张支票还掉欠款,开了一家颇具规模的烟厂。在烟厂打工的杨荪得知沈黛怀孕后,企图赶走隋大。他偶然在房间里听到了沈黛的哭声,却找不到沈黛的人,所以他以谋杀罪控告隋大。最后三位神仙化装成法官出场,为了替自己辩解,隋大被迫道出真相。神仙们虽仍承认她是个好人,但对世间的事情却感到无能为力,最终他们没有解决任何问题就离开了沈黛。

我们前面提到,中国的戏曲美学对布莱希特产生了重要的影响,那么在《四川好人》一剧中到底体现在哪些方面呢?

1. 由过场、唱段和开放性结局所营造的松散结构

亚里士多德式的戏剧(也就是布莱希特所认为的戏剧性戏剧)认为“情节既然是对行动的摹仿,就必须摹仿一个单一而完整的行动。事件的结合要严密到一种程度,以至若是挪动或者删减其中的任何一部分就

① 布莱希特:《论实验戏剧》,《布莱希特论戏剧》,第62页。

② 布莱希特:《戏剧小工具篇》,《布莱希特论戏剧》,第22页。

③ 《梅兰芳剧团在美国》,《戏剧艺术论丛》1979年第1辑。

会使整体松裂和脱节。如果一个事物在整体中的出现与否都不会引起显著的差异,那么,它就不是这个整体的一部分。”^①

也就是说,亚里士多德式的戏剧结构的主要特点,要求的是对一个单一而完整的行动的摹仿,这就必须强调对情节的因果关系的重视,一出戏剧要按照开端、发展、高潮直至结局这个情节层次逐步展开,其戏剧事件安排也比较严谨,通过巧妙的情节起伏跌宕加以线性安排,以戏剧高潮使观众的感情达到顶点。换句话说,这种戏剧性结构要求以矛盾冲突为剧作基础,以戏剧冲突的规律为结构的原则;以步步相逼、场场推进的形势去发展剧情;以集中、完整的情节保证整体的匀称谨严、有始有终。这是一种封闭式的戏剧性结构方式。

但是中国戏曲通常不分幕,虽然元曲和明清传奇剧有相当于话剧中幕的“折”和“本”,但中国各地地方戏曲和京剧演出实质上都只有“场”。场与场之间的关系相对比较松懈。而且,中国戏曲的“折子戏”即全出戏(连场戏)中有相对独立性的一场戏,更是允许突出其中的某一场而不必拘泥于整部戏的布局和编排。这种相对的独立性被布莱希特所注意。布莱希特的叙事剧通常也不分幕,只分场。在总体上,它不采用一个贯穿全剧的中心戏剧事件的方法。而是采用每一场叙述一件事的方式,尽管场和场之间可有情节上的联系,但它避免了像戏剧性戏剧那样必须一场扣一场以达到情节的连贯和进展。

《四川好人》一剧,首先出现的是序幕部分,由卖水人老王交代了自己的身份,以及神仙下凡来寻找好人的缘起。之后出现了十场戏,除了在第二场和第三场之间、第八场和第九场之间没有出现过场外,其余的两场戏之间均出现了过场。

此外,在作品中还出现了很多唱段,这有些近似中国戏曲在人物感情强烈时用于抒情的“唱”。我们都知道中国的戏曲艺术是一种综合着诗、歌、舞的舞台表演艺术。西方上古之戏,本来也是融诗、歌、舞于一体的综合艺术,但是后来发生了分化:诗(言)的部分独立成为话剧(drama),歌的部分独立成为歌剧(opera),舞的部分则独立成为舞剧(ballet)。但中国戏曲则没有发生这种分化。

布莱希特将富有中国特色的“唱”也融进了自己的戏剧。既有独唱,又有合唱,还有伴唱。第一场出现了“烟之歌”,第三场出现了“雨中卖水人之歌”,第四场出现了“神明和好人不设防之歌”,第六场出现了“圣·子

虚乌有节之歌”,第八场出现了“第八只大象之歌”。这些唱段或者说是插曲,大多是对舞台上发生的事情进行评价,帮助观众用批判的眼光来看待这出戏。

这样相对比较松散的结构,其目的是不用动人的戏剧性情节结构使观众迷醉于感情,只去关注主人公的命运(剧情),从而放弃了理智和思考。而过场和唱段的运用,更是有意打断了观众的思考,使观众从神志恍惚的状态中解放出来,对戏剧做出更理智的判断。

更值得一提的是,《四川好人》一剧中还采用了一个开放式的结尾。当沈黛表明自己和隋大其实是一个人之后,她悲愤地喊出:“做好事,可是要活着。这像闪电一样把我撕成两片。对别人做好事,自己也要过得好,怎么能做到这一点?”可是神明没有办法回答她的问题,他们觉得“这小小的世界,把我们桎梏得太紧。你的快乐和烦恼,使我们喜悦,使我们痛苦。”他们给沈黛留下“我们在上天会怀念你的”安慰,就踏着彩云冉冉上升。最后的收场诗部分,一个演员走到幕前,他面向观众,怀着歉意,朗诵了一段:“尊敬的观众,现在不要抱怨,我们知道,这不是真正的收场。……请你们自己设身处地地去想一想,用什么方法才能帮助好人,去得到一个好的下场。尊敬的观众,去吧,你自己去找结局:这结论笃定美好!笃定,笃定!”将如何变革世界的难题留给人类自己,也让世人自己去思索和寻找可能的出路。

所以,简单的说,《四川好人》一剧的结构就是序幕加上十场戏,而在这过程中又不断地有过场和唱段来打断戏剧的连贯性,最后还采用了一个开放式的结尾。作者用这样的形式改变了以往戏剧中试图讲述一个相对封闭的故事、剧作者尝试着给出问题答案的模式,将结局设计成了开放式的,每个观众都可以根据自己的经验和体会对剧作的结尾做出猜测。而对结局的猜测过程本身也是观众参与理智地思考并且力图解释和改变世界的过程。通过剧中的歌唱,唱词等手段来中断剧情,松弛戏剧性,其目的是不使观众迷醉于剧情,不让观众关心人物命运,而是要引起观众的思考和联想。而这也正是布莱希特“间离效果”的初衷所在。

2. 演员“双重性”的表演

“西方的演员用尽一切办法,尽可能地引导他的观众接近被表现的事情和被表现的人物。为了达到这个目的,演员让观众与自己的感情融合为一,并用尽他的一切力量将他本人尽量无保留地变成另一个人,即他所演的剧中人物。当这种毫无保留地变成另一个人的

^① 亚里士多德:《诗学》,陈中梅译注,北京:商务印书馆,1996年,第78页。

表演获得成功的时候,演员的艺术就差不多耗尽了。”^①

但是中国演员却不存在这些困难,他抛弃这种完全的转化。从开始起,他就控制自己不要和被表现的人物完全融合在一起。

“新闻报导说:梅兰芳博士是一个男人,是一位很好的父亲,甚至说他是银行家,……梅兰芳博士穿着黑色礼服在示范表演着妇女的动作。这使我们清楚地看出两个形象,一个在表演着,另一个在被表演着,……他表演的重点不是去表演一位妇女怎样走路和哭泣,而是表演出一位特定的妇女怎样走路和哭泣。他对‘事物本质’的见解主要是对妇女的批判性和哲理性的认识。假如人们看见的是在现实中的一个相同的事件,遇见的是一位真实的妇女,这也就谈不上任何艺术和艺术效果了”。^②

在布莱希特看来,中国戏曲的成功也就在于舞台艺术不是“现实中的一个相同的事情”,舞台角色也不是一位生活中“真实的妇女”,演员与角色之间拉开了距离,达到了“一个在表演着,另一个在被表演着”的和谐统一。“中国演员的表演不仅是人的立场态度,而且也表现出演员的立场态度。他们表演的是演员怎样用他的方式表现人的举止行为。”^③换句话说,中国戏曲演员往往与剧中人物保持某种距离,演员既是角色,又时刻表明自己是演员,是在演角色。

在中国戏曲舞台上,演员与角色之间的这种疏离最突出地表现在中国戏曲表演的虚拟化、程式化上。中国戏曲舞台上的人物并不等同于生活中的人,而是人们在通过对生活的认识、理解、概括、归类后,将大千世界中形形色色的人化为了生、旦、净、丑等若干角色,并用这些虚拟的角色行当表现纷纭复杂的社会人生。而且,中国戏曲还将这些角色定型化、脸谱化,去表现生活中的男女老少,良善凶恶。富有夸张性和艺术性的脸谱往往都虚拟、象征着某种人的品格。各种角色的行动也都须按照舞台准则,各角色行当皆有规矩,他们只是表演而不是按照生活中的原本样子去做。这种虚拟、象征、夸张所遵循的是舞台艺术原则,而不是生活现实原则。

布莱希特尽管不能精确的表达,但是他也注意到了中国戏曲中的这种虚拟性。他在他的《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》中就描绘了中国戏曲中将军肩膀上用旗子象征军队,渔家姑娘驾驶小舟等等。

在《四川好人》一剧中,有一个很重要的创举就是布莱希特运用了面具,由同一个演员借用面具扮演剧

中两个主要角色即沈黛和隋大,中国古代戏曲里面常有男性演员扮演女性角色,或者女性演员扮演男性角色的现象,在这出戏里一个演员分别饰演两种性别,当她表现异性角色的时候,面具就起到了和中国脸谱相似的虚拟作用,而且更好地提醒了观众这不过是在演戏而已。

另外,在整出戏中,演员会时不时脱离自己的角色,对自己的角色和剧情进行一番评价。这也是种刻意制造的“间离效果”。演员一边在演戏,一边在评介剧情和角色;而观众一边在观赏剧情和角色,一边在倾听演员作评判。在第五场的幕前过场里,沈黛唱到了一首《神明和好人不设防之歌》:“在我们国家里,有用的人需要有运气。只要找到了靠山,他就能发挥自己的本事。善良的人一筹莫展,……好人在我们国家里也好不长久,碗里空了,吃饭的人就要互相斗殴……”通过这样的方式,一方面表现了角色在不同情境下的不同心境,另一方面更表现了演员对当时好人难生存,坏人却无所不能的现状的不满。在第七场中沈黛唱到:“诸位,看看这张苍白的小嘴,想想您自己,怎样待孩子……”既抒情,也是议论。

所以,演员在表演的过程中加上了演员本人对角色的判断或者对自己面前的事件的评论,并使观众了解了这种判断和评论。演员不是融化在自己的角色之中,而是高于角色同时也驾驭角色。演员在舞台上既是剧中人物,又是演员本人这样一种双重性的表演,在演员,角色和观众之间造成了隔离感,使演员在感情上并不完全投进他所扮演的角色中去,而观众也得以保持自己独立的欣赏艺术、评判社会的立场。

3. 演员与观众的直接交流

对于一部戏剧而言,剧本、演员和观众这三者是缺一不可的。任何一种戏剧都渴望得到更多人的认可而绝不会仅仅满足于孤芳自赏。从这个角度来说,任何戏剧都必然具有当众表演的特点,并希望通过这样的表演使各种各样的观众在同一空间,同一时间里共同得到艺术的享受。

演员在舞台上表演,观众在台下看戏,两者的交流有两种,一种是间接的,一种是直接的。在西方戏剧中,观众是完完全全的旁观者和局外人,而演员与观众之间存在着无形的“第四堵墙”,演员决不离开戏剧的规定情景与观众直接对话,台上的戏只管自己演,甚至制造一种“这就是生活”的幻觉,只当无人观看,观众则

① 布莱希特:《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》,《布莱希特论戏剧》,第195页。

②③ 布莱希特:《论中国人的传统戏剧》,《布莱希特论戏剧》,第205、206页。

通过这堵墙观看由演员再现的生活并通过观看演员的表演,领会剧情,产生共鸣与思考。这样的一种演员与观众的交流是间接的。

中国戏曲却能够实现演员跟观众的直接交流。在中国戏曲中,演员并不制造“这是生活”的幻觉,他明明白白地告诉观众:这是在演戏。演员通过演唱将角色的内心情感活动明明白白地告诉观众,甚至舞蹈也是通过形体表达了角色的内在情绪。所以在中国戏曲中,演员可以离开剧情向观众说话。剧中人物上场“自报家门”,或唱或念“定场诗”,以自我介绍身份,身世,叙述本戏剧情,介绍与本戏剧情有关的“前因”等,甚至介绍自己的性格特征。这是戏曲常见的与观众交流的形式。

在《四川好人》一剧中,最明显体现演员与观众的直接交流就是剧本的开头卖水人老王向观众“自报家门”:

“我是本地四川省城的卖水人。这营生真够辛苦的,水少的时候,得跑大老远的路去担,水多的时候,又卖不到钱。我们省里穷得要命。大家都说,只有神明才能救助我们。一个买牲口的,走南闯北,见过世面,他告诉我,几位最最伟大的神明要到我们四川来……”

通过这段自报家门,观众不仅知道了这个角色的身份,而且也知道了这个角色的思想心态,同时还知道了事情的缘由以及这个角色与其他角色的关系。在西方戏剧里,人物身份通常都是由人物的对话交待出来的。《四川好人》中的这段自报家门虽然是从剧中人口里说出来的,实际上是角色跳出剧情来向观众作的交待,人为地拉开了双方的距离。然后角色再回到剧情里时观众便能以冷静、评判的眼光来观看表演了。

此外,在表演过程中,剧中人物有时会离开剧情,直接向观众说几句话。尤其是沈黛的台词,作者很多处都注明了“向观众”,在沈黛发现自己怀孕后,还“假想把自己的儿子介绍给观众”。这说明在剧本创作时,作者就有意识地提醒演员此时要面向观众,提醒演员要注意与观众的直接交流。而这些在客观上都起到了中断情节的间离效果。

在第八场中,杨母向观众说:“我得向您们大家说一下,深孚众望的隋大先生用其智慧和严厉把我的儿子从堕落中拯救出来,变成了一个有用的人……”在这里,杨母正像一个解说员一样预告了以后发生的事情,有时她的话又仿佛是一个评论员在评价刚刚发生的事

情。而且在这个剧作中,杨母的讲述和她儿子的真实表现又会表现出一定程度的不吻合甚至矛盾。剧作家以这样的方式破坏了可能产生的幻觉,并提醒了观众,这只是一场戏,每个人应该作出自己的判断,而不应该盲目听从剧中人物所说的。

三、创造性的接受

中国戏曲首度被西方认识,始于18世纪,即法译本《赵氏孤儿》在欧洲的传播。之后,狄德罗、伏尔泰、歌德等人都表现出了对以中国为代表的东方戏剧的浓厚兴趣。但真正将中国戏曲作为一种艺术来研究,并在借鉴吸纳中国戏曲艺术的基础上建立了自己的戏剧理论,做到“中为西用”的,则只有布莱希特。

应该指出的是,《四川好人》尽管被称为《四川好人》,但其实真正关于四川的东西很少。1953年《四川好人》正式出版的时候,布莱希特亲自在扉页上写到:“四川省,它泛指一切人剥削人的地方。”而且,这部戏剧的原名是《爱情是商品》,更是和中国的四川风马牛不相及。这说明,四川也好,中国也好,都只不过是布莱希特戏剧创作中的一个虚拟的背景,也是他间离效果的手段之一。

而且,我们在讲中国戏曲对布莱希特影响的时候,我们也无法忽略一个现状,即布莱希特对中国戏曲也并不是全盘吸收的。“把中国戏曲中的陌生化效果作为一个可以移动的技巧(即与中国艺术脱离的艺术概念)去认识,这不是简单的事。中国戏曲对于我们似乎出奇地矫揉造作,它表现人的热情是机械的,它对生活的解释是凝固而错误的,乍一看去,这种伟大的艺术似乎对现实主义和革命戏剧没有什么可以吸取的东西……”^①

这就给了我们一个启迪,也就是说,如果从内容和思想的角度看,布莱希特对中国戏曲甚至是颇有些不以为然的。他是将陌生化效果作为能够和中国艺术剥离的艺术概念去认识的,也就是说,他实际上仅仅是从形式、技巧的角度去认识和研究中国戏曲的。正如他自己所说,“事实上,只有那些把这样一种技巧作为特定社会目标的需要的人们,才能够在研究中国戏曲的陌生化效果中获得益处”。^②

布莱希特认为,戏剧“就是要生动地反映人与人之间流传的或者想象的事件,其目的是为了娱乐”^②,而

①② 布莱希特:《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》,《布莱希特论戏剧》,第198、199页。

②②④ 布莱希特:《戏剧小工具篇》,《布莱希特论戏剧》,第5、13、56页。

“科学和艺术共同点,在于二者皆为轻松人类的生活而存在;一个服务于其生计,另一个服务于其娱乐”^②,在现代科学时代里,一切进步艺术都不能离开科学,“只要它是一种表现重大题材的戏剧艺术,就不可避免地要同科学发生越来越密切的关系”。^③而艺术与科学有着共同的任务,那就是帮助人们解释世界,改造世界,因此,必须用“艺术手段去描画世界图像和人类共同生活的模型,让观众明白他们的社会环境,从而能够在理智和情感上去主宰它”。^④让戏剧真正起到启迪人们思维,激发人们理智的作用。

但在布莱希特看来,中国戏曲并不能够承载这样的功能,这就决定了他不可能全盘照搬中国戏曲理论,

因此,他对中国戏曲进行了创造性的接受,将它只是作为形成间离效果的重要艺术手段融进了自己的戏剧创作中。

20 世纪是东西方戏剧不断碰撞也不断融合的时代,布莱希特从中国戏曲和中国传统文化中吸取了养料,创建了自己的戏剧理论体系。与此同时,他的戏剧创作又反过来成了中国新时期“探索戏剧”仿效的对象。所以,从这个角度而言,布莱希特的创作成就了他在中西文学交流史上的重要地位。

责任编辑:项义华

③ 布莱希特:《K-类型与P类型》,《布莱希特论戏剧》,第144页。