

# 《四川好人》的陌生化编剧技巧

薛松

(重庆大学 外国语学院,重庆 400030)

**摘要:**布莱希特提出“叙事戏剧”的观念,创立了“陌生化、间离效果”(Verfremdung)的戏剧理论,强调戏剧演出中演员和观众的理性因素,破除舞台造成的“生活幻觉”,使观众时刻意识到自己是在看戏,从而与舞台演出保持情感和理智上的距离,并对戏剧所反映的现实进行思考和判断。布莱希特的寓意剧《四川好人》正是体现了他的这一戏剧理论,运用了大量的陌生化编剧技巧,以达到他所追求的陌生化、间离效果。

**关键词:**陌生化;间离效果;叙事剧;布莱希特

**中图分类号:** I29      **文献标识码:** A      **文章编号:** 1008-5831(2004)05-0098-03

## Verfremdung in《Der gute Mensch von Sezuan》

XUE Song

(College of Foreign Languages, Chongqing University, Chongqing 400030, China)

**Abstract:** The idea of “narrative drama” created by Bertolt Brecht gave rise to the conceptions of “alienation” and “Verfremdung” in the theory of drama. The theory emphasizes the rational factors within actors and the audience during the performance and to eliminate the “life illusion” brought by the stage. It also aims to make the audience to factualize the awareness of theatergoing momentarily, keep an emotional and rational distance away from the stage performance, and cast thoughts and judgements upon the reality manifested in the play 《Der gute Mensch von Sezuan》, Brecht’s allegoric play, is an embodiment and manifestation of this theory, in which alienation and Verfremdung are achieved by the abundant use of such playwright skills.

**Key words:** alienation; Verfremdung; narrative drama; Bertolt Brecht

布莱希特的戏剧理论集中反映在他的《戏剧小工具篇》、《戏剧小工具篇补遗》、《戏剧辩证法》等论著中。他提倡戏剧应起到教育作用,把艺术视为宣传和鼓动大众的有效媒介。他提出了“叙事戏剧”的观念,创立了“陌生化、间离效果”(Verfremdung)的戏剧理论,强调戏剧演出中演员和观众的理性因素,破除舞台造成的“生活幻觉”,使观众时刻意识到自己是在看戏,从而与舞台演出保持情感和理智上的距离,并对戏剧所反映的现实进行思考和判断。

布莱希特所建立的叙事戏剧强调观众与剧中人保持距离、演员与角色保持距离、以惊异和批判来代替共鸣。这种对传统戏剧彻底的反叛具体化为艺术原则和艺术方法时,便是布莱希特所说的陌生化效果(Verfremdungseffekt)。Verfremdung在德语中是一个非常富有表现力的词,具有陌生化、间离、疏离等多重涵义。用来反对情感体验,制造距离感的核心就是陌生化,布莱希特在《论实验戏剧》中对陌生化这一概念下过一个简洁的定义:将一个事件过程或者一个人物陌生化,首先很简单,就是去掉这个事件过程或者人物本身的不

言而喻、众所周知和令人明晰的特点,使人对它产生惊讶和好奇。在《街头场景——叙事剧场景的基本模式》中布莱希特又对作为实现陌生化的手段的陌生化效果这样描述:简而言之,这里涉及的是一种技巧,运用这一技巧,可以赋予所要表演的人与人之间的事件过程以令人注目、亟待解释、并非不言而喻和并非自然的特点。运用这一效果的目的是使观众可以从社会的立场进行富有成效的批评。

从布莱希特的陌生化概念看,布莱希特“叙事剧”最重要的特征之一是“陌生化”,“间离效果”。为了达到上述陌生化效果的目的,布莱希特必须运用一定的艺术手段。布莱希特在三方面都体现了他的陌生化技巧:通过剧作家——提供剧本;通过导演——在布景、照明和其它效果的帮助下把剧本搬上舞台;通过演员——在舞台上演出时把台词和导演设计付诸实施。即布莱希特自己在《论实验戏剧》中所提到的“剧本结构、舞台构想和表演方式”。本文着重分析《四川好人》的剧本结构,即陌生化编剧技巧。

布莱希特的寓意剧《四川好人》虚构了三位神仙下凡寻

\* 收稿日期:2004-06-24

作者简介:薛松(1969-),女,重庆人,重庆大学外国语学院讲师,曾在德国歌德学院进修,在奥地利格拉茨大学作访问学者,主要从事德语语言文学、跨文化交际及外语教学法研究。

找“好人”，结果找到一个善良的贫苦妓女沈黛，并给她一笔银元开了家店铺。沈黛的乐善好施很快导致了经营的困难。她不得不戴上了一副面具，化装成凶恶的“表哥”瑞达来剥削工人，又把得到的钱接济穷人。由于瑞达无情剥削，人们怀念好久不见的沈黛并怀疑瑞达杀害了沈黛。最后真相大白，作恶多端的瑞达和“表妹”沈黛原本是同一个人。这时，曾经帮助过沈黛的神仙飘然而去，把她留在人间顾影自怜。

传统的亚里士多德式戏剧主要以悲剧为特色。亚里士多德在《诗学》中对悲剧进行了详细的规定：“悲剧是对一个严肃、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；摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法，借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。”亚里士多德戏剧的最主要特征是强调戏剧是对生活的模仿，要求演员化身成为所要表现的角色，最大限度地使观众和剧中人产生共鸣即移情作用。相反，从戏剧的结构上看，布莱希特的戏剧不采用围绕主人公命运的中心戏剧事件，目的就是要观众不为戏剧性事件所迷醉，不使观众与剧中人产生感情共鸣。布莱希特把自己的戏剧的特殊结构有时称为叙事剧，有时称为“非亚里士多德戏剧”和“辩证剧”。所有这些名称指的都是同一件事，陌生化的基本结构。因此，布莱希特的叙事体戏剧的编剧技巧——结构本身就起到了间离效果。布莱希特在《戏剧小工具篇》第四十四节中说：“……戏剧必须使观众惊异，而这就要依靠对熟悉的东西加以陌生化的技巧。”布莱希特强调要把人们司空见惯、熟悉的东西加以陌生化，使人们产生惊异感，使观众受到启发，引起思考，让人们去认识、挖掘解决问题的方法。寓意剧就特别适合布莱希特叙事剧的这种编剧结构。因为寓意剧本身就具有陌生化、间离效果。因为是寓意剧，情节可以不受现实束缚，它可以随意生造。寓言使故事情节处于一种不同寻常的气氛中。布莱希特把题材寓意化，《四川好人》就是寓意化的题材。它的剧情就是非现实的，三位神仙下凡寻找“好人”，结果找到唯一的一个好人是社会最底层的贫苦妓女沈黛，这令人惊异的情节本身就起到间离作用和打破舞台是真实生活的幻觉的作用。陌生化的结果是：观众认为司空见惯的东西要加以改变。布莱希特在《戏剧小工具篇》第四十三节中谈到：“……陌生化仅只要除去‘熟悉的东西’，以表达事件的社会可影响性。今天，正是这种‘熟悉的东西’在保护着可加影响的社会现实不受到干预。”布莱希特反对熟悉的东西对人产生的麻木的影响作用，这种麻木使人对应加革除的东西不加思考、习以为常。这正是布莱希特提出陌生化的根据和理由。陌生化就是要打破司空见惯，揭露不言而喻，摆脱麻木不仁。

布莱希特在每个剧本制造陌生化的技巧是多种多样的，它们都是陌生化的纯戏剧表演方面的结构形式。布莱希特熟悉和大量运用这种形式。在《四川好人》中最独特的一个技巧是“面具”的运用。将一个人物分解为两个相互矛盾的对立面。“自我”的分解通过著名的双重人物来表现。布莱希特只靠一个“面具”就使沈黛变成表兄瑞达。乐善好施的

沈黛在走投无路的情况下，三次“外出旅游”，戴上面具，换上男装，摇身一变成了性格迥异的剥削者表兄瑞达。在剧中观众与瑞达的残暴行为保持批判的距离，瑞达只不过是沈黛的一件虚假的外衣。布莱希特运用面具和服装使同一个演员扮演剧中两个主要角色。剧中善的代表（沈黛）与恶的代表（瑞达）为同一个人。一个人集善、恶的两面于一身，一人的两面性反映了人性的异化。在当时情况下恶为行善提供物质基础，是行善的前提。这在非正常的社会里必须如此。这种运用同一个演员扮演剧中两个主要角色的方式打破了传统的戏剧理论，看似荒诞，但它运用面具和服装使人物的转换在瞬间完成。它来得直接突然，一人两面的强烈对比使人产生惊异，达到陌生化效果。

剧中歌曲和合唱的运用也是布莱希特叙事剧的典型结构特点。布莱希特通过剧中的歌唱、唱词等手段来中断各场之间本来就很松弛的剧情，打破戏剧性。并通过从道白向歌唱的突然过渡制造形式上的差异，从而构成了故事情节中的停顿。其目的是不使观众迷醉于剧情，不让观众仅关心人物命运，而是要引起观众的思考和联想。在《四川好人》中这类歌曲经常是针对观众，唱给观众听的，因此从情节上，它们并不是非有不可的。如第一场，来向沈黛求助的人合唱《烟之歌》，这首歌是求助者之一提议的：你们会唱歌吗？来让主人消遣消遣。第四场沈黛做好事帮助他人，却使自己落入困境，这时她面对观众（台上无其他人）唱了一曲“神明和好人无抵抗能力之歌”。她唱到：“……善良的人一筹莫展，而神明又无权无势。为什么神明不用坦克、大炮、战舰、轰炸机和地雷，去打垮恶人，保护好人……为什么神明不到集市上来，笑着把琳琅满目的东西分给大家……为什么天上的神明不大声宣布，他们还欠好人一个美好的世界？为什么他们不给好人以坦克，大炮？并下令：‘开火’！再不许暴虐横行。”这一段唱词既是沈黛这时候十分自然的感慨，又让观众进行十分自然的思考：“神明是没有的，那么靠什么来使世界变得美好？”第六场沈黛所爱的失业的飞行员勃芬唱的“圣·子虚乌有节之歌”及第八场工人唱的“第八只大象之歌”等都有唱给观众听使人发人深省的作用。一个工人哼起了“第八只大象之歌”，唱副歌时其他工人也加入：“秦老爷有七只大象，这儿还有第八只，那七只桀骜不驯，第八只温顺听话，但那七只大象全由第八只监管……七只大象在拔树垦荒，秦老爷高坐在第八只大象背上，这第八只整天悠悠晃晃在监工，查看那七只大象垦荒的进展……七只大象都没有牙齿，只有第八只牙齿完好，于是它就放肆攻击那七只，秦老爷站在后面欣赏，开怀大笑……”表兄瑞达在工人的歌声中指责工人磨洋工，工人都要听他指挥。他用手有节奏地拍击着，篮子传得快多了。观众在歌声中看到随着节奏的加快，剥削是如何加重的。这些唱词中都带有无奈，这种无奈既是作者对社会的批判，又是对观众的警示，引起观众的思考。

布莱希特在台词结构设计上还有一个特点，就是经常让人物直接面向观众发问、发话、发表议论和叙述，来推倒第四堵墙。直接面向观众的台词有两种情况：一种是舞台上只有

一个人面对观众讲话,第二种情况是台上虽有两个或两个以上的人,但作者注明这话必须朝观众讲。这两种情况在结构上同样起到中断情节,达到间离的效果,起到打破第四堵墙的作用。从意义上看,这种直接面向观众的台词主要分三类。第一类是人物的自我介绍。人物说着话,对观众叙述自己的身世。全剧序幕一开场,卖水人老王的自报家门就是这种情况。在序幕中老王面对观众说:“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,得跑老远的路去担,水多的时候,又卖不到钱。我们省穷得要命。”第二类是布莱希特通过人物向观众直白,交代人物此时的心里活动,如第五场理发师苏福的直白:“女士们,先生们,您们大家觉得我怎么样?做得能比这更多吗?更加无私吗?感情能比这更加细腻吗?目光能更比这远大吗?”剧中特别是女主人公沈黛的大多数直白,作者让她“面向观众而发”,起到了撤除第四堵墙的作用。第一场沈黛面向观众的直白“他们都是坏人”,以及第六场的直白“他坏良心,他要我也坏良心”都属这种情况。第三类是人物上场交待事情的原委,结构上同样起到中断情节,达到间离的作用。第八场杨母说道:“我得向大家说一声,深孚众望的瑞达先生用其智慧和严厉把我的儿子从堕落中拯救出来。”同样在这一场杨母又对观众说道:“今天杨荪同三个月以前大不一样了。这点你们大家都会承认吧!”布莱希特在《四川好人》中频繁地注明人物的台词必须面对观众,引人注目,从编剧技巧的角度看都是为了达到陌生化的效果,中断情节,拆除观众与演员之间的第四堵墙。

布莱希特很喜欢在他的戏剧中运用法庭场面。法庭场面的形式是布莱希特戏剧的重要结构形式之一。观众如陪审团人员。审讯时被告向法官的陈述和申辩本身其实也是完全针对观众的。观众对双方的申辩和陈述必须进行思考,并做出自己的判断,这就调动了观众的能动性和积极性。因此每一个法庭场面,台下的观众好像坐在台上旁听席中一样,在思考、判断着。在《四川好人》最后的“法庭”一场,由三个神仙扮演的法官审问瑞达。被告瑞达被审问得走投无路后摘下了面具,脱去了外衣,露出沈黛的真面目,从而使自己由被审者转化为受害者,而那三个神仙也由原来的审问者变成了被审问者。布莱希特在《四川好人》中让观众在演戏结束后自己去思考法官的做法,这就给观众一种感觉,那就是:戏已结束,但意犹未尽。

《四川好人》在序幕以及中间穿插过场,强调是在演出这一事实。剧中老王只是一个配角,而且大多出现在序幕或过场中。但剧中卖水人老王却是一个不可缺少的人物,他起到穿针引线的作用。老王在过场中向三个神仙报告沈黛的情况,起到总结、交代情节的作用。老王的作用犹如布莱希特的街头场景中那位车祸目击者。车祸目击者的任务在于采用某种方式进行示范,说明司机或者受伤者,或者是两者当时的动作,以便周围的人能够对车祸做出判断。同样,卖水人老王的任务是:真实地描述沈黛的所作所为以及她周围的环境,给观众提供评论的对象,以便于观众自己去评判。老王的叙述强调的是对主人公的态度和旁观者对主人公的看

法。这样,卖水人老王也就自然而然地充当了《四川好人》中一个特殊的解说员。《四川好人》的七个过场中有五个过场是老王在梦境和音乐声中与神仙会面。这就时时提醒观众这是寓意剧。演出作为幻景被揭示出来。梦境、音乐以及老王在梦中与神仙虚无缥缈、若隐若现的会面打破舞台是真实生活,起到陌生化、间离的效果。在剧中当神仙听了老王的叙述后都强调自己的旁观者身份,在第五个过场中,神仙说道:“我们只是观察者,我们坚信,在这个昏黑的世界里,我们的好人会自己找出一条路来。他的力量随身上的重担而增长。等着吧,卖水的,你会看到,一切都会有一个好的……”

最后值得一提的是剧中尾声收场诗的作用。与序幕和过场的作用相同,它也强调这是在演出这一事实,在论述的开端提出问题并在结论部分给予回答。收场诗打破第四堵墙,承认戏未结束,使结尾有了一个无结局的开放性,具有可持续性,并调动了观众的积极性和能动性,“幕布拉上了,问题才暴露出来,请你们自己设身处地去想一想,尊敬的观众,去吧,你自己去找结局”。传统的亚理士多德戏剧强调展示世界现在的面貌,而布莱希特的叙事戏剧则要展示世界将来的面貌。这体现了布莱希特寓意剧所要表现的世界将变成怎样。这是整部寓意剧的哲理性结论。收场诗犹如一则寓言中最后总结出的几句道德教训一样。它的出现成为自然,它毫不令观众感到突兀,而是促使他们去思索、寻找、研究。他们顺理成章得出一个结论:一个人应当生活好,并应成为一个好人,但这个社会使这种合乎道德的事成为不可能。应当改变它,把它改变成为既能生活又能行善的社会。

布莱希特的戏剧理论在他的寓意剧《四川好人》中得到了生动的印证。他的叙事剧不同于传统的亚理士多德式戏剧,与亚理士多德式戏剧强调“动之以情”相反,布莱希特的戏剧主张“晓之以理”。布莱希特在《关于革新》中对两者作了比较。叙事剧不以制造戏剧性情节为主要意图,不把人当作已知的对象,也不以戏剧性来迷醉、用感情来感动观众为目的。布莱希特在《四川好人》中运用上述陌生化编剧技巧,让观众面对剧情,把观众变为观察家,目的在于使观众产生感情间离效果,唤起他的行动意志,使观众保持清醒的判断、思考的理智,促使观众做出抉择。《四川好人》作为布莱希特的戏剧实践,正是让人在旁冷眼旁观,而不是让人沉溺其中的戏。它不会牵着观众的鼻子走,而是让观众总是不断叩问:“怎么会这样?他怎么这样?他明明可以不这样的!”在看似反映生活的状态里让观众自己反观生活,看到平常自己很容易忽略的东西。

#### 参考文献:

- [1] 廖可凡. 西方戏剧史[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1981. 33.
- [2] 弗雷德里克·詹姆逊. 布莱希特与方法[M]. 陈永国译. 北京: 中国社会科学出版社, 1998. 44.
- [3] 袁可嘉, 等. 外国现代派作品选(第四册)[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1985. 806-900.
- [4] 余匡复. 布莱希特论[M]. 上海: 上海外语教育出版社, 2002. 82-128.