

世界戏剧演剧体系研究

布莱希特
“叙述体戏剧”研究

夏波 著

世界戏剧演剧体系研究

布莱希特
“叙述体戏剧”研究

夏波 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

布莱希特“叙述体戏剧”研究 / 夏波著. —北京:

文化艺术出版社, 2016.6

ISBN 978-7-5039-6157-1

I. ①布… II. ①夏… III. ①布莱希特, B. (1898-1956)

—戏剧—艺术理论—研究 IV. ①J805.516

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第131311号

世界戏剧演剧体系研究

布莱希特“叙述体戏剧”研究

著 者 夏 波

责任编辑 胡 晋

装帧设计 马夕雯

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

电子邮箱 whysbooks@263.net

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

84057691—84057699 (发行部)

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

84057690 (发行部)

经 销 全国新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2016年6月第1版

印 次 2016年6月第1次印刷

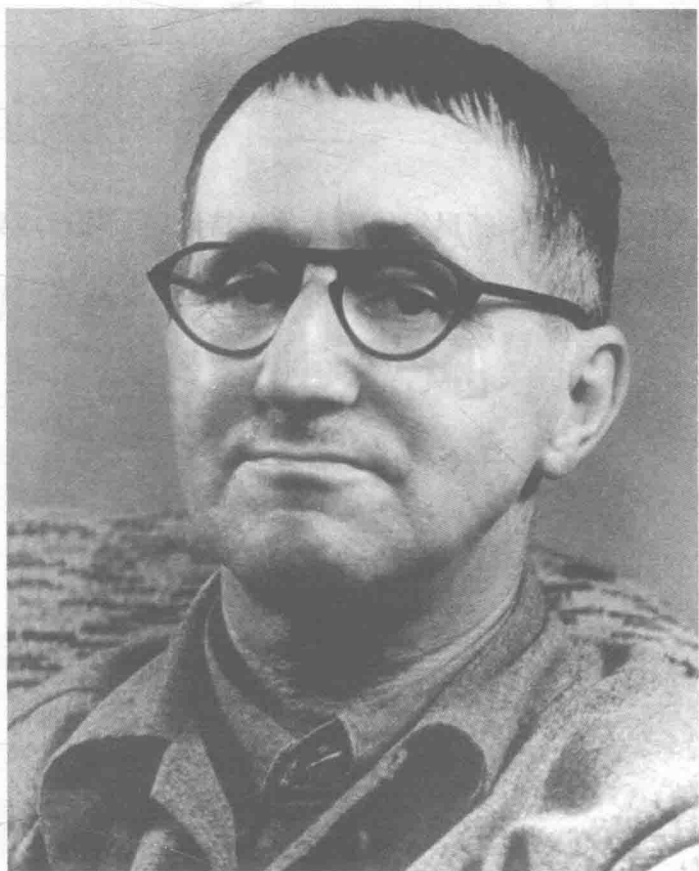
开 本 710毫米×1000毫米 1/16

印 张 9

字 数 130千字

书 号 ISBN 978-7-5039-6157-1

定 价 19.80 元



必须使戏剧最终要具备这样的能力，用艺术手段去描写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，从而在理智和感情上去主宰它。

——布莱希特《论实验戏剧》

此文为教育部“新世纪优秀人才支持计划”项目成果
课题编号：NCET-07-0900

一项辨析“戏剧理性审美”的重要理论成果

——夏波著《布莱希特“叙述体戏剧”研究》序

徐晓钟

新时期（20世纪70年代末到90年代），布莱希特戏剧在中国的演出和理论研究，在中国戏剧家面前展现了戏剧的理性审美，拓展了戏剧的思索品格。

1962年，黄佐临先生在“广州会议”上向戏剧界提出，应该对布莱希特的“叙述体戏剧”予以关注。并且，1958年，他还亲自导演了布氏的代表作《大胆妈妈和她的孩子们》。在当时的文化背景下，布莱希特的演剧理论虽然在少数导演艺术家中曾时有实践，但作为一种“戏剧观”，并没有能够在戏剧界推广开来。只是到了新时期，当时代向戏剧提出要增强戏剧的思索品格时，这个演剧理论才开始被重视，并在戏剧的编剧、导演、表演及舞台美术中被多样化地实践。如70年代末以后，中国青年艺术剧院就演出了布氏的《伽利略传》和《高加索灰阑记》与《三毛钱歌剧》（导演陈颢）。

20世纪70年代末，随着“痛定思痛”时期的到来，戏剧观众开始不满足于对“四人帮”罪恶的表层揭露与批判。人们要探询：我们的历史和现实生活中发生过的“悲剧”，问题究竟出在哪里？中国文学艺术开始向历史、向文化、向人性发问。这是我国新时期戏剧艺术发展变化的内在驱动力，它推动着中国戏剧艺术家们对西方现代戏剧的艺术观念、美学原则和艺术方法开始进行关注与借鉴。戏剧界掀起了革新、探索的浪潮。正是在这个时期，中国戏剧界重视对布莱希特“叙述体戏剧”的研究与实践。1998年，为了纪念布莱希特一百周年诞辰，在北京举办了“布莱希特研讨会”。

贝尔托特·布莱希特的剧作和“叙述体戏剧”理论，以辩证唯物主义和历史唯物主义的观点，认识生活，反映生活。他的“叙述体戏剧”戏剧观，活跃了中国戏剧艺术家的思维。从布莱希特的剧作与理论中，中国戏剧家不仅借鉴了戏剧理性思索品格的美学特征和艺术方法，而且，由于布莱希特的戏剧观念汲取了中国传统戏曲的美学经验，在当时，进一步触发了中国戏剧家反观自己的传统。既然一个西方的戏剧艺术家，能从中国传统戏曲的美学中发现并汲取现代戏剧所需的审美因素，那么，这就意味着，中国传统戏曲中确实蕴涵有现代戏剧所需的审美因素。这种“反观”，促进了中国戏剧艺术家在探索戏剧的现代审美时，在更高层次上，深入学习与研究中国传统戏曲的美学原则与艺术经验。

然而，我们在进行布莱希特的“叙述体戏剧”实践的初期，也有误解和误区，主要问题是：在某些理论阐述和实践中，往往把“情”与“理”、“共鸣”与“间离”、“创造生活幻觉”与“破除生活幻觉”等关系两极绝对化。“两极对立”的结果，不仅造成了剧场里情感的冷漠，而且，也造成了理性思索的冷漠。黄佐临先生在讲到 he 排演的第一台布莱希特作品《大胆妈妈和她的孩子们》时，他幽默地说：“我用的‘间离效果’把观众‘间离’到剧场外面去了。”

但，公正地讲，布莱希特自己在《戏剧小工具篇》之前的理论阐述中，就存在着非辩证的观点。大体在进入 50 年代以后，他才开始纠正自己的极端和偏颇。他在《戏剧小工具篇》（1954 年）中提出关于为什么将“叙述性戏剧”改为“辩证戏剧”时，其中就包括内容上的辩证性及形式、方法上的（包括“结构”和表演方法上的）辩证性。

近 30 年来，我国戏剧界、戏剧理论家，对布莱希特的“叙述体戏剧”戏剧观有了深入的舞台实验，出现了一批研究和实践布莱希特“叙述体戏剧”的理论家、剧作家、导演和舞台美术家，如黄佐临、陈颙、丁扬忠、余匡复、陈世雄、张黎、杨向荣以及舞台美术设计家薛殿杰等。他们的理论研究和舞台实践成果，体现着中国戏剧界对布莱希特“叙述体戏剧”观念的重视，并体现着他们结合中国传统戏剧美学，在自己的创作中进行“戏剧观”实践，以及“戏剧观”理论研究上的成果。

1962 年，黄佐临先生首先在我国戏剧界发出了“关注布莱希特演剧观”的呐喊，发表了《漫谈“戏剧观”》（1962 年）、《导演的話》（1979

年)等文章。30余年来,他一直不懈地实践自己的“写意戏剧观”,受到全国戏剧工作者的敬仰。

1958年,我自己在莫斯科看到布莱希特的东柏林剧团在莫斯科演出的《大胆妈妈和她的孩子们》(海伦娜·魏格尔饰演母亲)及《伽利略传》(恩斯特·布施饰演伽利略),在“另一种”艺术审美的体验上,受到很大启发。20世纪70年代末到90年代以来,伴随着我国文学艺术界的探索与革新的“新时期”,我自己在教学与创作中,对“叙述体戏剧”的基本原理和方法也有所研究和实践。

中央戏剧学院夏波老师的这部著作——《布莱希特“叙述体戏剧”研究》,实际上,是对“新时期”以来中国戏剧实践与研究布莱希特“戏剧观”的一次总结。

二

论著《布莱希特“叙述体戏剧”研究》的作者夏波,多年来担任中央戏剧学院导演艺术理论教学工作,为导演系讲授“戏剧导演流派”课程,为戏剧文学系讲授“戏剧理论原著选读”课程,任研究生导师,后来因学院需要调至研究生部工作。在繁忙的教学与管理工作的同时,2007年,他出版了自己的学术著作《“斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系”研究》,曾获“曹禺戏剧评论奖”、“田汉戏剧评论奖”等奖项。多年来,包括在研读博士学位时,夏波一直关注布莱希特“叙述体戏剧”演剧观的研究,掌握了相当丰富的国内外学者,包括布氏自己论述的(有中文译文的)有关“叙述体戏剧”演剧观的著作与文献资料。在他的这部学术论著中,以“叙述体戏剧”的内核——“陌生化效果”为核心,通过六个论题的研究,深刻地论述了布莱希特“叙述体戏剧”的基本美学特征。“论著”的着眼点高,也非常切合当前戏剧理论研究和戏剧创作的实践,因此,这是一项既有指导当前戏剧创作实践意义的研究课题,也有继续深入推动戏剧理论研究的价值。

夏波在该论著中可贵的优点,是他论述的辩证性。

他既看到了布氏“叙述体戏剧”与传统戏剧中的“叙事性”因素的联系,又能重点论述了它们之间的区别。

特别是在论述布莱希特的“叙述体戏剧”与斯坦尼斯拉夫斯基“在体

验基础上的再体现”原则时，论述出了两者之间的辩证关系。

如他指出：

布莱希特与斯坦尼斯拉夫斯基的关系，是我们在戏剧研究及创作中经常谈到的问题。对于其区别谈得最多，也显而易见。而对于其联系则说得很少，因此往往有先入为主地将两者对立的倾向存在。

——引自原著（以下均同）

我以为，通常人们在比较两者时，容易简单地把斯坦尼斯拉夫斯基的“在体验基础上的再体现”的艺术，看作只讲“体验”、只讲演员与角色的统一，忽略了斯氏的演员创作的“最高任务”；而又容易简单地把布莱希特的“叙述体戏剧”的“演员和角色的关系”，看作只讲“理性的间离”。而夏波的这本论著中，比较深刻地论证了这两个“体系”中“演员与角色”、“演员与观众”关系的辩证统一。

三

在这部论著中，作者夏波认为：斯氏与布氏在创作中，往往是在“不同层面上来谈问题”。

他辨析布莱希特与斯坦尼斯拉夫斯基演剧观念和创作方法所不同的根本原因之所在，说：

斯坦尼斯拉夫斯基注重的是具体环境或者说规定情境中的人物的心理及情感的揭示和刻画，追求个性化的性格及人性的共性的和本能的东西。而布莱希特则是注重人物和事件的社会性，即人物的行为在什么环境条件下产生以及对环境 and 世界又产生什么样的影响。

夏波进一步辨析说：

为了对这种情感行为的性质和作用能认识和表现得真实深刻，就应当采取理性的态度，并诉之于观众的理性。因此这也就需要防止与人物的情感认同和共鸣，以免丧失自己的独立性和主观能动性，否则

就不可能对这种行为情感本身进行审视评判，那样，观众只会被动地跟着人物走，只能是“与哭者同哭，与笑者同笑”，而不是“我笑哭者，我哭笑者”。

我们都知道：斯坦尼斯拉夫斯基理论中的“演出的最高任务”，就是要求演出者应该使观众的情感高于人物的情感；以及强调表演的“体裁感”，即要求创作者——演员对人物及人物的行动，应怀有特定的情感和态度。这里，正体现着斯坦尼斯拉夫斯基要求演员表演的“评价意识”。

我认为，布莱希特和斯坦尼斯拉夫斯基两人，在对“演员与角色”和“演员与观众”的关系认识上，由于两人都是伟大的实践者，因此，两人的理论与实践在本质上都是辩证的，只是两人所处的时代不同，所面临的“戏剧的时代任务”不同（也有“美学观”的不同）。斯坦尼斯拉夫斯基面对演员表演的基本课题是：演员表演的虚假与形式主义；缺乏内在的、真实的热情。故而，他的“体系”强调了演员与角色、演员与观众的“共鸣”与“统一”。而布莱希特面对的“戏剧的时代课题”，是“艺术的社会任务”、“社会价值”，强调揭示历史和生活的真谛，因而强调演员与角色、演员与观众的“间离”与“陌生化”。但由于两人都是伟大的实践家，他们在实践中，这种“共鸣”与“统一”、“间离”与“陌生化”则总是相辅相成。如果说有“区别”，我以为，是实践中两者“强调的重点”不同：斯氏在坚持辩证统一原则的同时，更着重强调“体验”与“共鸣”；而布氏在坚持辩证统一规律的同时，更强调“间离”与“理性的评价意识”。

《布莱希特“叙述体戏剧”研究》一书，作者的着眼点高，视野开阔，论述辩证，切合当前戏剧理论研究和戏剧创作的实践。既有深入推动戏剧“理性审美”理论的研究价值，也有指导当前戏剧舞台创作实践的意义。因此，我认为，夏波老师的这部著作——《布莱希特“叙述体戏剧”研究》，是当前研究布莱希特“叙述体戏剧”、辨析“戏剧理性审美”的一项重要的重要的理论研究成果！

2015年10月5日

目 录

一项辨析“戏剧理性审美”的重要理论成果 ——夏波著《布莱希特“叙述体戏剧”研究》序	徐晓钟 1
第一章 我为什么要研究“叙述体戏剧”？	1
第一节 “叙述体戏剧”释义辨析	1
第二节 布莱希特“叙述体戏剧”体系何以在当代世界戏剧 创作中历久不衰？	5
第三节 对布莱希特戏剧思想与创作的争论为何一直成为 热点问题？	7
第四节 从当代世界戏剧舞台创作的两种趋向来看 布莱希特“叙述体戏剧”的价值	13
第二章 布莱希特为什么要提出“叙述体戏剧”？	16
第一节 “科学时代的世界”是个什么样的世界？	16
第二节 “科学时代的世界”中的人是什么样的人？	17
第三节 “亚里士多德式戏剧”如何落后于“科学时代”？	20

第三章 布莱希特如何能提出“叙述体戏剧”?	24
第一节 马克思主义对布莱希特“叙述体戏剧”影响了 什么?	24
第二节 表现主义戏剧对布莱希特“叙述体戏剧”影响了 什么?	31
第三节 皮斯卡托对布莱希特“叙述体戏剧”影响了 什么?	36
第四章 “叙述体戏剧”是什么?	40
第一节 “叙述体戏剧”与传统戏剧“叙事性”元素	40
第二节 “陌生化效果”意味着什么	42
第三节 鲜明的戏剧主体意识与哲理意识	47
第四节 矛盾对立的戏剧结构原则	52
第五节 入乎其中出乎其外的戏剧审美体验	54
第六节 多样化的戏剧风格形态	58
第五章 如何进行“叙述体戏剧”创作?	69
第一节 “叙述体戏剧”在编剧、导演创作方面的 规律与方法	69
第二节 “叙述体戏剧”创作中演员表演的特点和方法	76
第六章 如何认识和评价“叙述体戏剧”?	81
第一节 应将其放置于世界戏剧的发展中认识和运用	81
第二节 如何认识布莱希特与斯坦尼斯拉夫斯基的关系	84
第三节 如何认识布莱希特的“陌生化效果”与中国戏曲 的关系	86
第四节 应系统地认识和运用“叙述体戏剧”原则与方法	90
附录一 一次创作方法大融合的成功实践 ——评中国青年艺术剧院陈颀导演的《钦差大臣》	93

附录二	“相声剧”是一种什么样的戏剧？	
	——看《千禧夜，我们说相声》兼说“叙述体戏剧”	… 96
附录三	青春在“罪恶的悲剧”中绽放	
	——关于排演“新《雷雨》”的导演解读与构想	…… 105
附录四	让锋利的理性之光照亮欢乐尘嚣	
	——话剧《黄金时代》导演阐述	…… 116
后 记		…… 127

第一章 我为什么要研究“叙述体戏剧”？

第一节 “叙述体戏剧”释义辨析

为了分析准确，有必要先把“叙述体戏剧”这一提法的含义指向确定一下。

众所周知，“叙述体戏剧”是当代著名德国戏剧家布莱希特提出的一个具有重要影响力的现代戏剧理论及创作概念，他自称是“Episches Theater”。翻译成中文，就有“史诗剧”、“叙述体戏剧”等不同称谓。在许多相关研究文章中，不同的人会有不同的选择侧重使用，有时还经常混用。那么，二者是否可以完全等同混用？如果不可以，到底哪个更确切呢？

我国德国文学史家，也是著名布莱希特研究专家余匡复先生，曾从词源上对这个概念进行了详细的辨析，可以作为我们认识的基础。他说，德语 episch 这个词，在 Günther Drosdowski 主编的六卷本德语大词典（杜登出版社 1976 年版）的第一卷和 G. Wahrig 主编的德语字典中有两个意思：1. 史诗的，叙事诗的，史诗般的；2. 叙述的。在 1974 年版 Lutz Mackensen 编的德语字典以及 Der Gross Duden（《大杜登词典》第十卷）释义字典中，episch 这个词只有一个释义：叙述的。

对于“史诗”，我们的一般解释是，“叙述英雄传说或重大历史事件的叙事长诗”（《现代汉语词典》1978 年版），以及“比较全面地反映一个历史时期社会风貌和人民群众多方面生活的优秀长篇叙事作品”（新版《辞海》）。

因此，余先生认为，根据布莱希特的戏剧来看，“无论在内容上抑或形式上与‘史诗’毫不相干”，所以，“把布莱希特称自己的戏剧作品为 Episches Theater 译成‘史诗剧’是不妥的”。

余先生还谈道，冯至先生在主持“大百科全书外国文学卷”时，把Episches Theater译为“叙事剧”。对此，布莱希特研究专家张黎和余匡复都认为不太确切。张黎先生的意见是：“我个人在为《中国大百科全书》撰写的布莱希特条目中，遵照编写组同志们的意见，采用了‘叙事剧’的译法；这个译法对于理解布莱希特戏剧的艺术特点，无疑是有帮助的。只是我感觉到它尚未能充分表达布莱希特在选择题材与表现思想内容方面的广度和深度的要求。”而余匡复的意见是：“‘叙事剧’的这一译名也是不确切的，因为传统的戏剧无不叙述着一件有头有尾的‘事’，因此这个译名没有把布莱希特戏剧在结构上的特色表达出来。布莱希特戏剧结构的特色正在一个‘述’字上，不在一个‘事’字上。”因而，余先生认为确切的译法应该为“叙述体戏剧”。

有意思的是，虽然张、余二人都认为“叙事剧”这个说法都不确切，但他们在其内容原因认识上又有不同。张黎认为，“近年来，又有同志提出了‘叙述体戏剧’的译法。这个译法同‘叙事剧’的译法表达的内容是一致的，即偏于从艺术形式方面来理解这个新剧种，这样反而容易脱离布莱希特创立这个新剧种的初衷。”^①对此，余匡复则强调说，“其实，布莱希特最早从事戏剧改革时的初衷正是改革戏剧形式，他要一反传统，不以戏剧性为中心而要以‘叙述体’为中心。到了晚年，他认识到叙述体戏剧这个名称太涉及形式，应该更名。……布莱希特要改革戏剧的传统形式，为的是要表达新的时代的内容。即新内容和戏剧的新目的迫使他改革传统的形式，创立新形式（不是创立‘新剧种’）。 ”^②

我认同余先生把布莱希特倡导的戏剧译为“叙述体戏剧”更为确切。这不仅是从词源流变辨析上来说确认如此，而且，从布莱希特开始提出他的戏剧观，到终其一生的不断思考完善，再从其戏剧理论阐述到躬身创作实践的呈现印证，也就是说，从对其体系进行整体俯瞰以及内在核心旨向聚焦剖析来看，对“叙述”的强调更符合布莱希特戏剧理论旨向与创作实际，更符合其体系的精神实质。他关心的不是一般的客观叙事，也不是像“史诗”那样追求重大题材和历史内容的宏大性叙事，而是如何叙事，如

① 张黎编选：《布莱希特研究》，中国社会科学出版社1984年版，第4页。

② 余匡复：《布莱希特论》，上海外语教育出版社2002年版，第67—70页。

何改变原来的叙事观念方式，这其中的核心点就是对叙述行为的强调。包括布莱希特在创作中，他更强调的是对人物行为的关注，而非心理情感以及一般的人性。行为，是布莱希特戏剧体系中一个十分重要的概念。人的具体行为以及如何形成该行为的社会原因，人物为什么这样做却不那样做，是他最关注的焦点。从另一方面说，对叙述的强调，则意味着对叙述者主体的强调，以及对叙述的动态性的强调，充满了可变性和可选择性，从而为激发调动起观众的主体性、主动性留下广阔的空间。这也是布莱希特戏剧思想中的核心诉求部分。至于布莱希特后期将其戏剧体系命名为“辩证戏剧”，则是其对如何叙述的辩证性特征进行了具体突出的强调和要求，其基础和根本仍在于“叙述”，并因此区别于他所讲的“亚里士多德戏剧”或“戏剧体戏剧”。叙述体戏剧的“叙述性”与戏剧体戏剧的“代言性”形成对应性的区别，也易于人们理解掌握。所以，我认为，把布莱希特倡导的戏剧称为“叙述体戏剧”比“叙事体戏剧”更为切近，更能反映出布莱希特的美学追求和特征。

但我同时认为，张黎先生称布莱希特创立“新剧种”的提法是很有价值的。从创作手法、戏剧形式和内容上来分析布莱希特的戏剧思想，将其概括为一种新的戏剧流派，是可以的。然而，又是言不尽意的，不能完全概括出它的意义价值。我觉得，布莱希特的功劳绝非停留于风格流派层面，布莱希特确实是创立了一种新戏剧，而非只是创作了几部新戏剧作品，提出了一些一般层面的新的戏剧观念。布莱希特从戏剧观到戏剧文学以及舞台创作，形成了自己一整套崭新的系统化的戏剧理论体系，他创造了一种与原来戏剧观念和方法截然不同的新的戏剧形态，绝不只是风格上的不同，就像文学创作中，他创造了一种新的文体，他发现了一种新的戏剧创作道路，新的戏剧类型。如果说把很多其他的戏剧风格流派都归为“戏剧体戏剧”的话，布莱希特倡导的“叙述体戏剧”则是从“剧体”的层面高度与之对应对比，才更为合适恰当。因此，它的界定层面，不是源与戏剧体戏剧内的风格流派，也不是如戏曲中那样因地方特色不同而不同的剧种概念，而是超越其上的、更广更高、与整个“戏剧体戏剧”相对立区别的“剧体”的概念。因此，布莱希特的《戏剧小工具篇》被人们誉与亚里士多德《诗学》齐名的“新诗学”，瓦尔特·本雅明认为，“布莱希特创立了非亚里士多德式的戏剧理论，就像利曼创立了非欧几里得几何学

一样”^①，可见其理论体系的革命性与独创性价值。所以，布莱希特戏剧体系用“体”的概念概括更合适，是“叙述体戏剧”，而不是“叙述性戏剧”。这样更能准确反映出它的意义价值。

至于“史诗剧”的提法，有一点需要说明。据余匡复先生说，1982年他在德国的一次歌德学术讨论会上遇到了布莱希特专家爱尔兰人泰特娄先生，问起 Episches Theater 与 Epos（史诗）的关系，泰特娄先生回答说毫无关系。^②我想，以上所讲二者有无关系且不论，之所以人们很自然地把布莱希特的 Episches Theater 译为“史诗剧”，除了从词源上来说，episches 有时包含有“史诗的”含义之外，更因为布莱希特的立足点在于反对亚里士多德《诗学》中对戏剧的界定，以及利用亚里士多德对戏剧与史诗区别的划分，来强调用史诗的叙述性和历史化来反对戏剧的在场性和当下性。黑格尔《美学》中对史诗、戏剧体诗、抒情诗的区分论述，更强化了人们史诗与戏剧体诗的这种认识（台湾和香港的布莱希特研究者就多把布莱希特戏剧译为“叙事诗剧场”）。最早提出“Das Episches Theater”概念的德国著名“政治戏剧”导演埃尔文·皮斯卡托强调了叙述性与时代性的结合。因此，许多布莱希特研究专家把布莱希特戏剧译为“史诗剧”也是很自然的，如我国著名戏剧家黄佐临先生最先把这个词翻译为“史诗剧”^③，后来如布莱希特研究专家丁扬忠先生等多沿用了这种译法。

而我以为，无论是译为“史诗剧”也好，还是“叙述诗体戏剧”也好，其侧重点都在于看中了布莱希特相对于封闭、自成一体的“戏剧体戏剧”，而具有鲜明针对性提出的跳出事件之外进行“叙述性”表达的意旨指向。布莱希特作为皮斯卡托的合作者，虽然继承了皮斯卡托“Das Episches Theater”的概念，但在后来的实践与理论发展中，他发生了很大的变化，更突出了“叙述”与“如何叙述”的重要性，其核心概念“陌生化效果”就是这种概念与手段的具体化。因此，把布莱希特戏剧体系称为“叙述体戏剧”更为直接明确。

① [德] 瓦尔特本雅明：《什么是史诗剧？》，《布莱希特研究》，中国社会科学出版社1984年版，第13页。

② 余匡复：《布莱希特论》，上海外语教育出版社2002年版，第70页。

③ 张黎编选：《布莱希特研究》，中国社会科学出版社1984年版，第2—4页。