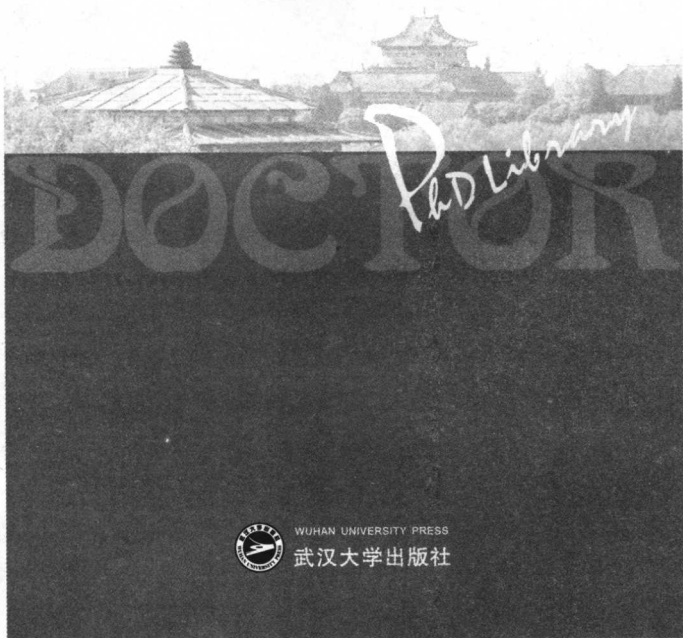


武汉大学外语学院博士文丛

20世纪德语戏剧的美学特征

——以代表性作家的代表作为例

谢芳 / 著



前 言

20 世纪的德语戏剧出现了许多重要作家和流派，如表现主义戏剧，布莱希特的叙事剧，迪伦马特的悲喜剧，以魏斯为突出代表的文献剧，米勒的拼贴剧等。这些戏剧流派的产生有着不同的社会历史条件和美学思潮作基础，其戏剧美学思想和所采用的戏剧形式也存在着明显差异。但作为 20 世纪这一总的时代背景的共同产物，各流派的德语戏剧是否有着美学特征上的一致性？本书作者对这一问题的回答是肯定的，而这一点正是基于对各阶段重要流派代表作仔细的文本阅读和分析——这一方法也许稍显过时和笨拙，不过本书作者认为这是文学研究赖以生存的最基本的出发点和依据。

本书将在阐述 20 世纪德语戏剧各阶段代表性作家的戏剧美学思想及其代表性剧作的形式特征的区别和联系的基础上，从结构、冲突和人物形象这几个戏剧要素入手，对 20 世纪德语戏剧各阶段代表作所共有的美学特征作一宏观探讨；此外，本书还将对各阶段代表作所采用的一些共同的艺术手法进行总结和分析；最后，作为宏观研究的一种补充，本书将从不同角度对一些重要作品展开个案分析，以期对各阶段代表性剧作家的戏剧美学思想、戏剧创作实践及其所采用的艺术手法有一更为具体深入的认识。这里需要说明的是，本书的研究重点主要为戏剧文学，对于表演、导演艺术和舞台美术若非需要一般不作涉及。

谢 芳

2005 年 10 月 10 日

目 录

第一章 从代表性作家及其代表作看 20 世纪德语戏剧的 美学发展	1
第二章 打破亚里士多德式戏剧的闭锁式结构	29
第一节 闭锁式结构和开放式结构	29
第二节 表现主义戏剧的电影式结构	34
第三节 以布莱希特的叙事剧为代表的叙事式结构	40
第四节 后现代戏剧的拼贴式和散文式结构	49
第五节 小结	57
第三章 表现内在冲突	63
第一节 表现主义戏剧——感情或思想的激烈交战	65
第二节 布莱希特、弗里施和迪伦马特的剧作—— 人格分裂	72
第三节 后现代戏剧——多样化的内在冲突	81
第四节 小结	88
第四章 人物形象抽象化	96
第五章 几种有代表性的表现手法	113
第一节 象征	113

2 20 世纪德语戏剧的美学特征

第二节 陌生化效果·····	119
第三节 怪诞·····	123
第四节 滑稽讽刺模仿·····	129
 第六章 作品研究·····	137
第一节 《群众与人》和《西蒙娜·马夏尔的梦》 中的梦境表现·····	137
第二节 布莱希特的《四川好人》·····	156
第三节 《高加索灰阑记》中歌曲的作用·····	171
第四节 《老妇还乡》的怪诞风格·····	184
第五节 米勒《任务》的拼贴特征·····	197
 参考书目·····	213

第一章 从代表性作家及其代表作看 20 世纪德语戏剧的美学发展^①

表现主义戏剧无疑是 20 世纪德语戏剧具有决定性的真正开端，因此对 20 世纪德语戏剧美学发展的探讨必须从表现主义以及表现主义戏剧开始。

作为一场声势浩大的文艺运动，表现主义兴起于 20 世纪初的德国，它滥觞于美术领域，后在文学、戏剧、电影、建筑等领域也得到重大发展，影响范围波及德语地区之外的许多欧美国家。一般认为 1910~1925 年是德国表现主义的全盛期。表现主义在德国的产生与当时德国的社会状况有关。处于威廉二世统治下的德国此时虽已进入垄断资本主义阶段，但仍保存着容克地主经济和专制政体的封建残余，德国工人阶级的处境也较之英美等国更为悲惨。在第一次世界大战前夕，各种社会矛盾在德国显得特别尖锐，社会生活和人们的精神世界均处于激烈的动荡之中，自然主义、印象主义、象征主义或新浪漫主义已无法对此作出恰当的表达。文艺创作需要新的内容和新的形式，表现主义运动正是在这一特定的历史条件下应运而生。此外康德的先验哲学、柏

① 因受篇幅限制，本章对 20 世纪德语戏剧美学发展的论述采用了下述方法：将注意力集中于最具代表性的作家和作品，第二次世界大战之前以德国为重点，第二次世界大战之后以西德为主线，同时将在西德舞台上上演的重要的瑞士、奥地利和东德的作家及其作品囊括进来。

格森的生命哲学、弗洛伊德的精神分析学以及尼采的权力意志和超人哲学也为表现主义提供了思想和理论前提,其中尼采的学说对表现主义有着尤为显著的影响。尼采对西方理性主义传统和基督教文明的抨击、对人的原始生命力的推崇以及为实现人类更高本质而提出的“超人”理想使整整一代表现主义者为之倾倒,反对资本主义的社会秩序以及社会的工业化和生活的机械化,追求人的转变、更新和提高因而成为许多表现主义作家的共同思想倾向——从中不难看出尼采哲学所打下的明显烙印。与主张“为艺术而艺术”的唯美派不同的是,表现主义者赋予了艺术以改造人和世界的使命,期望通过艺术唤醒人作为世界创造者的潜力并且引起人自身的革命,从而为建立一个新的人道的世界开辟道路。表现主义诗人 A. 沃尔芬斯坦 (1888 ~ 1945) 曾经写道:“更新了的人将热爱那种艺术——从中他感觉到是自己创造了自己。一种新的生活和艺术的统一将会胜利。这种统一将不会像以往的时期那样通过自然决定艺术而产生,而是通过艺术的创造应当成为生活的创造而产生。”^① 在为艺术设置了更新生活的目标的同时,表现主义者也展开了一场激烈的美学革命。也正是从表现主义开始,现代主义在德国的发展才步入了一个崭新阶段。

在最著名的表现主义纲领《文学创作中的表现主义》(1918)中,表现主义作家、理论家 K. 埃德施密特 (1890 ~ 1966) 对长期以来在欧洲占有统治地位的亚里士多德的模仿论的美学观作出了明确否定,他指出:“世界存在着,重复它是毫无意义的。”^② 以此为出发点埃德施密特批判了自然主义照相式地复写现实以及印象主义片断化地描绘琐细事物的创作方法,并

① Otto F. Best (Hg.). *Expressionismus und Dadaismus*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag, 1992, S. 12.

② Thomas Anz und Michael Stark (Hg.). *Expressionismus / Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 ~ 1920*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1982, S. 47.

且提出了与自然主义和印象主义相对立的表现主义的美学原则。现将其大致归纳如下：

1. 表现内心激情。自然主义要求作家像科学家一样对所描写的人和事采取一种客观冷静的态度，印象主义文学所捕捉的也仅仅是瞬间的感觉印象和轻微的感情悸动，而表现主义则主张艺术家在激情的推动下进行创作并且将这种激情付诸表达，正如埃德施密特所指明的那样：“在他们（指表现主义艺术家）身上感情得以无限扩张。/ 他们不看。/ 他们洞察。/ 他们不摄影。/ 他们凭幻觉。/ 他们不是创造转瞬即逝的焰火，而是创造经久不衰的激情。”^①

2. 创造主观的世界图像。表现主义主张艺术家从自我的感情和精神出发创造世界图像，亦即主观地表现现实，认为惟其如此才能还现实世界以其真实面目。自然主义和印象主义依靠感觉经验把握现实的重客观再现的反映方式之所以遭到表现主义者的摒弃，是因为在他们看来“真实的东西不可能是作为外在现实而显现的东西”^②，埃德施密特如此写道：“现实必须由我们创造。事物的意义必须被挖掘出来。不能满足于人们所信奉的、所臆测的所记录的事实，世界的图像必须纯粹和不加歪曲地得到反映。而这一图像仅仅存在于我们自身。”^③

① Thomas Anz und Michael Stark (Hg.). *Expressionismus/Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 ~ 1920*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1982, S. 46.

② Thomas Anz und Michael Stark (Hg.). *Expressionismus/Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 ~ 1920*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1982, S. 46.

③ Thomas Anz und Michael Stark (Hg.). *Expressionismus/Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 ~ 1920*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1982, S. 46.

3. 抽象和概括出本质。按照埃德施密特的观点, 真的现实存在于混乱无序的经验现象之后, 而这一真的现实便是事物的本质。探寻事物的本质对艺术而言至关重要。因此艺术家应排除自然主义和印象主义式的繁琐细节描写, 仅仅对本质性的东西进行抽象、概括的表现。对于该问题埃德施密特的宣言中有多处涉及, 这里仅引述一段: “一座房子不再是物体, 不再只是石头, 只是外部形态, 只是有着美或丑的属性的四角形。它凌驾于这一切之上。它最真实的本质一直得到探寻, 直至它的更为深刻的形式出现, 直至这座房子站立起来……”^①

4. 以幻象为形式。根据埃德施密特的论述, 艺术家在创作过程中对本质的探求与巨大的感情投入相结合使作品在形式上呈现为幻象: “并非不寻常的形式创造了艺术品的高度。目标和观念并不在于这一方面。精神的冲击和感情的波澜将艺术品熔铸于这一阶段, 从这种经过筛选和提纯的形式中才有幻象脱颖而出。”^② 具体来看, 所谓幻象实际上是对现实的一种抽象和扭曲变形的反映, 亦包括对人的幻觉和梦境的表现, 埃德施密特也指出: “得到证明的心理学上的东西赋予作品的构思以另外的法则, 更为高贵的结构。”^③ 与自然主义和印象主义妙肖自然的形式相比, 幻象更易于使接受者对作品产生一种心理距离。

① Thomas Anz und Miachel Stark (Hg.). *Expressionismus/Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 ~ 1920*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1982, S. 47.

② Thomas Anz und Michael Stark (Hg.). *Expressionismus/Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 ~ 1920*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1982, S. 49 ~ 50.

③ Thomas Anz und Michael Stark (Hg.). *Expressionismus/Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 ~ 1920*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1982, S. 48.

以上我们对表现主义产生的原因以及表现主义的美学观作了大致阐述,现在让我们把视线转向表现主义戏剧。

F. 魏德金德(1864~1918)以《青春觉醒》(1891)、《地神》(1895)等剧被视为表现主义戏剧的先驱。斯特林堡(1849~1912)的《到大马士革去》(1898~1904)、《梦的戏剧》(1902)、《鬼魂奏鸣曲》(1907)则对表现主义戏剧的产生起到了直接的启示作用。R. J. 佐尔格(1892~1916)写于1910年的《乞丐》标志着第一部表现主义剧作的诞生,从1912~1921年表现主义戏剧经历了其发展和兴盛期,不少写于战前的剧本在战争中和战后才得以发表和上演。除佐尔格的《乞丐》外,重要的表现主义剧作还有:W. 哈森克勒弗尔(1890~1940)的《儿子》(1914),E. 巴拉赫(1870~1938)的《死亡之日》(1912)、《可怜的侄子》(1918),G. 凯泽(1878~1945)的《加莱市民》(1914)、《从清晨到午夜》(1916)、《珊瑚》(1917)、《煤气 I》(1918)、《煤气 II》(1920),E. 托勒(1893~1939)的《转变》(1919)、《群众与人》(1921),F. von 翁鲁(1885~1970)的《军官》(1912)、《家族》(1917),R. 格林(1887~1936)的《海战》(1917)等,其中凯泽和托勒的作品所产生的影响最为广泛和深远。表现主义戏剧所关注和探讨的问题大多集中于父子冲突、人的发展和转变、资本主义的金钱至上和技术统治、战争所造成的灾难等方面。从艺术手法上看,埃德施密特所提出的美学原则在表现主义戏剧中也有充分体现。

表现主义戏剧主要有以下几个艺术特征:

1. 跳跃式、突发式的情节。主人公戏剧(Protagonistendrama,有的评论家将其称为场景剧(Stationsdrama))是最为典型的表现主义戏剧,此类作品出现于许多表现主义作家笔下,如佐尔格的《乞丐》、巴拉赫的《可怜的侄子》、凯泽的《从清晨到午夜》、托勒的《转变》等。主人公戏剧的内容一般涉及主人公的内心发展以及向“新人”的转变,与主人公形成对立的往往

并非某个具体的敌手，而是大的社会环境，因此在这些剧作中通常缺乏亚里士多德式戏剧中激烈的外部冲突，取而代之的是以长篇独白形式所刻画的主人公的内心冲突，与此相应，亚里士多德式戏剧的情节整一律在主人公戏剧中也遭到了破坏，正如斯特林堡所主张的那样：“任何事情都能够发生；一切事情都是可能的、或然的。时间和空间都不存在了；在现实的一种细弱的基础之上，想象像吐丝一样用回忆、经验、不受约束的幻想、荒诞和即兴之作织成了一种新的纹样。”^①从以上所提及的剧作来看，主人公戏剧的情节常常是跳跃式、突进式和不合逻辑的，完全根据作者的主观需要加以安排；与亚里士多德式戏剧严格遵循事件发展的外部逻辑的情节相比，主人公戏剧的情节可以说是作者从自我出发所创造的一幅主观的“世界图像”，是对现实的一种扭曲变形的反映。此外以舞台形象对剧中人的梦境和幻觉的展示也使主人公戏剧在结构上带有一定程度的电影化倾向，这与当时电影艺术的兴起及其对戏剧的影响显然有一定关系。

2. 无个性的抽象化的人物。与自然主义戏剧详尽的环境描写相反，表现主义戏剧一般并不标明事件发生的具体时间和地点，而仅仅给出一个抽象的环境。活动于这种抽象环境中的人物也大多既没有姓名也没有鲜明的个性特征，他们往往是共性的抽象和观念的化身。发生在这些抽象化人物之间的冲突因而也成为一种纯粹的思想冲突，而不再像传统戏剧那样体现了不同性格之间的冲突，哈森克勒弗尔的《儿子》、凯泽的《煤气 I》和《煤气 II》、托勒的《群众与人》均为这方面的突出例证。表现主义戏剧的人物塑造特点无疑与表现主义美学以探求事物本质为宗旨的抽象化原则相呼应。

① 朱虹、刘象愚编，《外国现代剧作家论剧作》，北京：中国社会科学出版社，1982年，第190页。

3. 充满激情的语言。在语言方面,表现主义戏剧也不再因袭 19 世纪的现实主义戏剧和自然主义戏剧接近生活原貌的日常口语,转而采用诗体或经过高度浓缩的电报体散文,从而使作者强烈的感情通过剧中人之口得到抒发。在《乞丐》和《儿子》这两部早期的表现主义剧作中,散文和诗体相互混杂,其中大多用于长篇独白的诗体充分展示出剧中人内心的兴奋狂喜、痛苦绝望以及二者的矛盾交织。《煤气 I》、《煤气 II》等剧作中的人物则以短促的、不连贯的电报体散文作出热情的呼吁和激烈的呐喊。此外还需提及的是,在表演方法和舞美设计方面,表现主义戏剧也追求一种与模拟现实生活的现实主义戏剧截然不同的风格,如让演员做出日常生活中不可能出现的夸张的机械性的动作,采用强烈的色彩和扭曲变形的布景设计,以灯光作为传递感情和制造气氛的手段,而不考虑光源的合理性等,凡此种种均为重主观表现的美学思潮的产物。

随着战争的结束以及战后稳定期的到来,表现主义在 20 世纪 20 年代中叶的德国趋于衰落,代之而起的是以实用、功效、具体、理性为原则的新实际主义运动 (Neue Sachlichkeit)。新实际主义反对表现主义的主观色彩和狂热感情,主张按照生活的本来面目看待生活,用客观冷静的态度精确地描绘周围环境,代表着一种转向现实主义的倾向。包括布莱希特在内的当时的一些左翼革命作家也一度受到新实际主义的影响。在 20 世纪 20 年代中期至 30 年代初期的德国舞台上,占据主导地位的是 E. 皮斯卡托 (1893 ~ 1966) 的政治文献剧 (Politisches Dokumentartheater), F. 布鲁克纳 (1891 ~ 1958)、F. 沃尔夫 (1888 ~ 1953)、Ö. von 霍尔瓦特 (1901 ~ 1938) 的时代剧 (Zeitstück), C. 楚克迈尔 (1896 ~ 1977) 的大众剧 (Volksstück) 以及 B. 布莱希特 (1898 ~ 1956) 的教育剧 (Lehrstück, 布莱希特在叙事剧初创阶段所采用的一种戏剧形式), 其内容上的共同之处在于探讨现实生活中引人注目的社

会、政治和道德问题。在 1933 ~ 1947 年法西斯上台及至第二次世界大战结束的流亡期，布莱希特继续坚持叙事剧（Episches Theater）的理论探索并且创作了一批更为成熟的叙事剧。1948 年布莱希特回到德国东部并于次年与夫人 H. 魏格尔（1900 ~ 1971）一起创建了柏林剧团，进行了一系列叙事剧演剧方法的实验。布莱希特的叙事剧理论和实践不仅以其非同凡响的美学创新丰富了世界舞台的面貌，而且也对第二次世界大战之后德语戏剧的发展产生了重大影响。

布莱希特从 1926 年开始研读马克思的著作，作为马克思主义的坚定信仰者，他的戏剧美学思想是建立在辩证唯物主义和历史唯物主义的基础上的。在文艺的本质问题上，布莱希特所持的是一种现实主义的文艺观，认为社会现实是文艺的最终源泉，“艺术跟从现实”^①，“戏剧必须对世界作出描绘”^②。在布莱希特看来，艺术的内容要随着时代的改变而改变，艺术的形式也应随着内容的改变而不断更新。在科学与工业飞速发展并且爆发了两次世界大战的 20 世纪，人类的社会生活发生了巨变，人类相互之间的关系也较之以往的时代显得更为复杂难辨，因此长期以来占据统治地位的亚里士多德式的戏剧形式已不能适应反映 20 世纪的现代社会生活的需要。布莱希特这样写道：“石油、通货膨胀、战争、社会斗争、家庭、宗教、小麦、肉畜贸易变成了戏剧表现的对象。”^③“要把报纸上的一则简讯改编成剧本形式，赫贝

① Bertolt Brecht. *Gesammelte Werke*, Band 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, S. 196.

② Bertolt Brecht. *Gesammelte Werke*, Band 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, S. 707.

③ Bertolt Brecht. *Gesammelte Werke*, Band 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, S. 265.

尔（19 世纪德国现实主义戏剧家）和易卜生的戏剧技巧已经远远不够用了。”^① 亚里士多德式戏剧一般以开始—发展—高潮—结束的严密结构展示对立双方的冲突，在时空方面限制较大，依布莱希特之见，此种戏剧形式对现实的反映是不符合现实和不准确的，是一种“世界的残缺不全的复制品”^②；它以矛盾冲突的最终调和为出发点，对充满矛盾的世界作了理想化的处理；其中出现的环境也不具备独立性，而仅仅是中心人物的附属品。为了真实地反映出现代社会生活的广阔面貌，深刻揭示出其复杂性、矛盾性和发展规律，就必须采用一种非亚里士多德式的戏剧形式即叙事剧，布莱希特明确指出，只有叙事剧才能全面表现出现代社会的特点：“在必须把人的本质理解为‘一切社会关系总和’的今天，叙事形式是惟一能够把握那些过程的形式，它们（指过程）被用作一种戏剧的全面世界图像的素材。”^③

尽管亚里士多德和黑格尔在其美学论著中曾对戏剧和史诗（叙事文学）的界限作出过严格划分，但在文艺复兴时期的莎士比亚、狂飙突进时期的歌德和席勒、19 世纪的毕希纳和魏德金德等人的剧作中，就已经出现了明显的叙事性因素，即在结构上打破古典戏剧所遵从的“三一律”，采用与长篇小说结构相类似的跳跃性的场次连接、大跨度的时空转换以及多线情节等。从剧本结构来看，布莱希特的叙事剧一方面继承了前辈作家剧作的上述特点，另一方面更纳入了许多全新的叙事手段，如在这场之前

① Bertolt Brecht. *Gesammelte Werke*, Band 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, S. 197.

② Bertolt Brecht. *Gesammelte Werke*, Band 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, S. 674.

③ Bertolt Brecht. *Gesammelte Werke*, Band 17. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, S. 999.

加标题和场次说明,运用歌曲进行叙述和评论等;而作为现代科技进步成果的转台、幻灯和电影也为布莱希特的叙事剧提供了舞台体现的充分可能,使其能够以开阔的视野多侧面地展示出现代社会生活的宏观进程。如果说表现主义者从主观唯心主义立场出发对亚里士多德的模仿论进行了颠覆,那么布莱希特则从唯物主义立场出发对亚里士多德式戏剧作出了否定,但二者所提出的艺术形式革新的主张实际上却可谓殊途同归。

在文艺的社会功能问题上,布莱希特也和表现主义者一样强调文艺对社会的干预使用。二者的区别在于:表现主义者虽然期望通过艺术达到人和世界的更新,但抽象的人道主义思想却无法使他们具有一个明确的政治目标;而布莱希特却以马克思的社会革命学说为依据,将教育和启发群众,使其投身资本主义制度的变革视为戏剧的首要任务。他指出:“我们所需要的戏剧,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。”^①为此布莱希特提出了与亚里士多德的“净化论”(Katharsis)针锋相对的“陌生化效果”(Verfremdungseffekt)的美学概念,也正是这一美学概念构成了布莱希特叙事剧理论和实践的核心。亚里士多德在其《诗学》中不但确立了悲剧严密整饬的形式法则,而且也对悲剧的作用和目的作出了规定:即通过对引起怜悯和恐惧的行动的模仿使观众的此类感情得到净化。净化的实现实际上有赖于观众的一种独特的心理活动——对行动着的剧中人产生感情共鸣(Einfühlung)。布莱希特认为感情共鸣是长期以来占统治地位的亚里士多德美学的一根最基本的支柱,传统的亚里士多德式戏剧

① Bertolt Brecht. *Gesammelte Werke*, Band 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, S. 678.

也以种种方式追求感情共鸣的实现,如采用紧张的戏剧情节、幻觉式的舞台布景、体验派的表演方法等,其结果是观众的感受、感情和认识只能和剧中人的相一致,而不能对剧中所发生的事件作出清醒的思考和判断;由于沉溺于艺术幻觉观众也对现实世界作出了逃避,在现实世界面前采取一种消极忍受的态度。为了激发观众的理智,使观众以批判的探讨的态度对待舞台上所表演的事件,从而产生改变现存世界的愿望和行动,非亚里士多德式戏剧——叙事剧则致力于以陌生化取代感情共鸣。有关陌生化(Verfremdung)的含义布莱希特曾从不同角度作出过界定。他指出:“对一个事件或一个人物陌生化首先就意味着,去除这一事件或这一人物理所当然、众所周知、显而易见的东西并且制造出对它的惊异和好奇。”^①“陌生化的反映是这样一种反映:它虽然使人认识对象,但同时又使对象显现为陌生的。”^②按照布莱希特的阐述,所谓陌生化就是将日常生活中为人所熟知的现象以一种令人感到陌生的方式加以表现,这样人们就会对其产生新奇之感,进而对其本质达到一种新的认识。显而易见,布莱希特将陌生化纳入了认识论的范畴。也就是说,陌生化是认识事物的一种特殊途径,即从认识——不认识——更高层次的认识。陌生化效果是一种以陌生化为原则的艺术技巧和方法,它贯穿在布莱希特叙事剧的剧本结构、舞台构造以及演剧方法等诸多方面,其作用在于能够有效地在观众和舞台事件之间制造一种距离,使戏剧更多地诉诸观众的认识(理智)而非情感。陌生化效果在布莱希特叙事剧体系中的具体体现可大致概述如下:

① Bertolt Brecht. *Gesammelte Werke*, Band 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, S. 301.

② Bertolt Brecht. *Gesammelte Werke*, Band 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, S. 680.

1. 采用叙事式结构,借助于松散的场次连接、场次标题和说明以及歌曲的穿插等打断情节的连贯发展,以此阻止观众完全融入剧情。

2. 反对幻觉式舞台布景,通过布景的简化、光源的暴露以及电影、幻灯、字幕的运用破除观众的舞台幻觉。

3. 突破斯坦尼斯拉夫斯基体验派的表演方法,要求演员与角色之间保持距离,以免观众的感情和剧中人的感情相一致。

布莱希特撰写了大量有关叙事剧的理论论述,较为重要的有《戏剧小工具篇》(1948)、《买黄铜》(1937~1951)这两部戏剧论著以及《〈马哈哥尼城的兴衰〉说明》(1930)、《娱乐剧还是教育剧》(1936)、《论实验戏剧》(1939)、《表演艺术的新技巧》(1940)、《街景》(1940)、《舞台上的辩证法》(1956)等戏剧论文。布莱希特的剧作有50余部。写于1918~1925年的早期作品虽揭露了资本主义的社会弊端,但还不能为人们指明解决社会问题的途径,其中较具代表性的有《巴尔》(1918)、《夜半鼓声》(1919)、《人就是人》(1929~1925)等。1926~1933年,布莱希特一方面形成了马克思主义的世界观,另一方面在导演皮斯卡托的实践基础上提出了叙事剧的理论构想,这一时期所产生的剧作也大多体现出叙事剧的基本特征。《三角钱歌剧》(1928)、《马哈哥尼城的兴衰》(1928)、《屠宰场的圣约翰娜》(1929~1930)试图运用马克思主义原理剖析资本主义的社会现象,《说是的人和说不的人》(1928~1929)、《措施》(1930)、《例外与常规》(1930)等教育剧则以宣传马克思主义的党性原则为主题。在1933~1947年的流亡期,布莱希特的叙事剧创作达到了思想和艺术上的巅峰状态,这一阶段的重要作品有历史剧《大胆妈妈和她的孩子们》(1939)、《伽利略传》(1938~1946)、寓意剧《潘第拉先生和他的男仆马狄》(1940)、《四川好人》(1942)、《高加索灰阑记》(1944~1945)等。这些剧作

表达了作者对一些重大社会问题所作的哲理性思考，如战争所造成的后果、科学家的社会责任、社会制度对人性的影响等；布莱希特在流亡期还写有《圆头党和尖头党》（1932~1934）、《第三帝国的恐惧和灾难》（1935~1938）、《阿吐罗·魏的有限发迹》（1941）、《西蒙娜·马夏尔的梦》（1941~1943）等以反法西斯为主题的剧作。

在结构方面，布莱希特的叙事剧实际上继续沿着表现主义戏剧的非亚里士多德化方向发展。就其情节的跳跃式进展以及时空的大幅转换来看，布莱希特的叙事剧可以说与表现主义的主人公戏剧不无相似之处，只不过表现主义戏剧对梦境和幻觉的表现在布莱希特的叙事剧中不再占据重要地位，取而代之的是更客观、更具叙事特点的歌曲以及场次标题和说明。布莱希特的早期剧作《巴尔》就明显沿用了表现主义主人公戏剧的结构，他的成熟期的两部历史剧《大胆妈妈和她的孩子们》和《伽利略传》也可以说将此种结构在时空上作了进一步拓展。和表现主义的主人公戏剧一样，布莱希特的不少剧作也将内在冲突而非外部冲突的展示置于首位，但由于更为关注外部环境对人的行为的影响，布莱希特剧作中的内在冲突不再体现为主人公内心截然相反的思想感情的交战，而是体现为主人公自身相互对立的性格特征的矛盾——人格分裂，《大胆妈妈和她的孩子们》、《伽利略传》、《潘第拉先生和他的男仆马狄》、《四川好人》均为我们提供了典型例证。总的来看，布莱希特的戏剧结构革新意识比表现主义剧作家更为明确，其叙事剧的形式结构也比表现主义戏剧显得更为成熟。此外表现主义戏剧抽象化的人物形象塑造方法在布莱希特的部分剧作中也得到了某种延续。尽管在布莱希特笔下也不乏像大胆妈妈、伽利略、阿兹达克这类血肉丰满、个性突出的人物，但在《措施》、《例外与常规》等教育剧中所出现的人物却完全是平面化和抽象化的，他们仅仅代表着某种政治态度、行为方式或