

布莱希特陌生化理论溯源*

杨向荣

摘要 在什克洛夫斯基提出陌生化诗学理论后约 20 年,德国戏剧美学家布莱希特从戏剧理论方面对陌生化理论进行了阐述。此理论受到中国京剧艺术表演效果的影响,是俄国形式主义和德国认识论哲学的综合产物。什克洛夫斯基将陌生化视为一个美学范畴,而布莱希特则将这个美学范畴移到社会批判领域,使其成为一个具有批判哲学意味的概念。陌生化意味着主体认识论的完善,是布莱希特实现其现代性批判的策略。

关键词 布莱希特 中国京剧艺术 德国认识论哲学 俄国形式主义

DOI:10.16238/j.cnki.rla.2015.02.008

Tracing to Theory Origins of Brecht's Defamiliarization

Yang Xiangrong

(School of Literature, Zhejiang University of Media and Communications, Hangzhou 310018)

Abstract After Shklovsky puts forward the conception of Defamiliarization about 20 years, Brecht, the German drama aesthician, interpreted defamiliarization from the perspective of drama comprehension. Affected by performance of Chinese Peking opera art, the Defamiliarization is a comprehensive product of Russian formalism and German epistemological philosophy. Shklovsky included Defamiliarization in aesthetic category so as to realize aesthetic value, and Brecht has transferred the aesthetic category to social criticism field, making it a concept with critical philosophical significance. Defamiliarization means the perfective of subject's epistemology, which is a strategy of modernity criticism.

Keywords Brecht ; Chinese Peking opera art ; German epistemological philosophy ; Russian formalism

在什克洛夫斯基提出陌生化理论后约二十年,布莱希特从戏剧理论方面对陌生化理论进行了阐述。陌生化(德语为 *Verfremdung*)又译为“离间化”或“离间效果”,它为布莱希特所独创,是布莱希特戏剧理论与美学思想的核心概念。在内涵上,陌生化有间离、疏离和异化等含义,布莱希特通常将 *Verfremdung* 和 *Effekt* 合在一起使用,中文译为陌生化效果。布莱希特的陌生化与俄国形式主义者什克洛夫斯基的陌生化有何关联,其理论渊源又有何复杂性?对此,学者们语焉不详。笔者以为,此理论受到中国京剧艺术表演效果的影响,是

俄国形式主义和德国认识论哲学的综合产物。

一、中国:京剧艺术中的陌生化表演方式

1935年,受苏联对外文化协会邀请,梅兰芳以国宾身份出访苏联,会见了当时苏联文学与戏剧界的众多知名人士,如斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、塔伊洛夫等。布莱希特也恰在此时由流亡地丹麦来到了莫斯科,推行他和

* 本文为国家社科基金项目:“齐美尔与法兰克福学派文艺理论的关联研究”(10CZW007)阶段性成果。

皮斯卡托的“无产阶级戏剧”。布莱希特观看了梅兰芳的演出,并于次年撰写《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》一文。在文中,布莱希特认为中国戏剧表演的陌生化主要通过以下方式实现:中国戏曲的表演不存在“第四堵墙”,由此突出演员表演被观看的印象;演员表演时的冷静状态,由此可以避免观众与演员产生共鸣,等等。

据此,有学者认为,布莱希特的陌生化理论源自于观看了梅兰芳的京剧艺术表演。如伯格·潘认为,虽然中国戏曲表演艺术并非是布莱希特戏剧理论发展的唯一重要因素,但中国戏剧中的“陌生化”因素给布莱希特心目中理想的戏剧模式提供了一种感性的实例,一种他所希冀的,有别于欧洲戏剧传统的新实例。“他努力寻找‘陌生化’,最终,他如愿以偿地找到了,尽管这是以他自己的方式找到的。他敏锐地发现,在中国戏曲艺术的表演中,演员的姿态正是最成熟和复杂的技巧。”^{[1] (169)} 格里姆也表达了相似的观点,“促使他(布莱希特)创立自己的理论的最终推动力,是他后来才得到的:这就是他同中国京剧演员梅兰芳的会晤。梅兰芳的有意识的、保持间隔的、却又具有高度艺术性的表演风格,极其出色地体现了陌生化的表演方式。”^{[2] (211)} 中国学者陈伟认为,布莱希特的陌生化理论直接来源于对中国戏曲实践的认识。^{[3] (104)} 而布莱希特的终生艺术伴侣魏格尔也曾说:“布莱希特的哲学思想和艺术原则和中国有着密切的关系,布莱希特戏剧里流着中国艺术的血液。”^{[4] (9)} 根据学者们的阐释,结合布莱希特对梅兰芳戏剧艺术的评论以及他所提出的一系列涉及到中国戏曲艺术的理论主张,我们似乎有理由相信,布莱希特在30年代与梅兰芳的相遇对其陌生化理论的提出有着不容忽视的影响。

然而,不少学者对此提出了异议。苏联学者弗拉德金指出,布莱希特是在20世纪30年代后半期开始使用陌生化这一术语,但是他自己创作实践中运用陌生化技巧则要更早一些,至少是开始于1928-1929年的剧本《人就是人》的创作中。^{[5] (64)} 孙君华认为,“表面看,似乎是因为布莱希特1935年在莫斯科有

幸观赏梅兰芳大师的精湛演艺,有感而发才写了《中国戏曲表演艺术中的陌生化效果》,开始探讨陌生化效果的表演规律。嗣后,他又发表专文《表演艺术的新技巧》,对陌生化效果表演方法进行更深入的研究。……然而,实际情况并非如此。如果我们将这些论文中有关段落稍加辨析,就会得出结论,布莱希特对这一艺术方法的论述并不局限于表演方法。”^{[6] (16)} 在孙君华看来,布莱希特的陌生化是对其戏剧理论的一种全面总结,涉及到方方面面,而非简单地来自于观看梅兰芳的表演。沈建翌也认为,虽然1935年布莱希特在莫斯科观看了梅兰芳的演出,并写下了论及中国戏曲艺术中陌生化效果的文章,首次提出他的陌生化理论,但实际上布莱希特心目中的异化(陌生化)概念,是他当时到莫斯科接触到俄国形式主义批评家什克洛夫斯基的异化程序(陌生化程序)观点以后,受启发而借鉴过来的。^{[7] (89)}

布莱希特对以斯坦尼斯拉夫斯基为代表的传统戏剧理论持一种强烈的抵制态度,以期建立一种全新的戏剧样式。布莱希特所创立的新型叙事剧要求舞台上所展示的事件,既要让观众觉得他看到的就是真实生活,同时又要明确意识到自己所面对的仅仅只是一个舞台上的艺术虚构。在布莱希特看来,观众不应当跟舞台上演员产生认同感受,而应当以旁观者的身份作理性的批评。只有这样,观众才能既对舞台上的演出产生真实的认同,同时又能认识到舞台演出仅仅只是一个有意设置的假象。而且,在这种批判性的距离当中,观众才能有效揭示舞台演出所遮蔽的虚假意识形态,获得对现实的审视与批判。通过其所提出的叙事剧,布莱希特最终的愿望在于实现舞台演出与观众的交流与对话。这样一来,通过叙事剧的陌生化效果,从而实现了戏剧从缺乏剧场性的“第四堵墙”^①形态向恢复剧场性形态的转变。也就是说,在传统戏剧理论中,演员与观众之间耸立着一堵看不见的墙,它阻碍了演员

^①“第四堵墙”是指舞台与观众之间的一堵看不见的、幻觉的墙。也就是说,演员表演应当无视观众的存在,就仿佛自己与观众之间有一面看不见的墙,凭借这种舞台观念,演员才可以流露自己内心深处的秘密。

与观众的直接交流。在布莱希特看来,戏剧的本质特性在于它的剧场性,而剧场性就是演员与观众的直接交流,如此一来,就应向这面看不见的“第四堵墙”宣战。无疑,中国戏曲艺术中的陌生化表演方式为布莱希特打破“第四堵墙”提供了思想灵感。布莱希特对中国戏曲艺术大加称赞,其主要原因就在于中国戏曲并不存在所谓的“第四堵墙”,这正如他所言:“中国戏曲演员的表演,除了围绕他的三堵墙之外,并不存在第四堵墙。他使人得到的印象,他的表演在被人观看。这种表演立即背离了欧洲舞台上的一种特定的幻觉。观众作为观察者对舞台上实际发生的事情不可能产生视而不见的幻觉。”^{[8] (192)}

二、俄罗斯:审美话语中的陌生化之壳

布莱希特认为,陌生化的过程就是人为地疏远熟知的东西,与其保持距离的过程。熟悉的东西因为太熟悉了,我们的感觉因而熟视无睹,而一旦熟悉的人或事突然变得非同一般、令人吃惊和费解,自然就会唤起主体全新的感受,也自然会引起主体深入的思考,获得对熟悉的人或事的全新的认识。在这一点上,布莱希特可谓与什克洛夫斯基走得很近。同什克洛夫斯基一样,布莱希特也认为陌生化手法是所有艺术所共有的,只不过,什克洛夫斯基以诗歌为理论切入点,而布莱希特则以戏剧为理论参照系。对此,有不少学者纷纷表示认同。如托多洛夫认为,“形式主义运动的终点正是布莱希特美学的出发点。”^{[9] (34)} 因为布莱希特首先使用的是 *Enfremdung* (疏远、异化) 一词,但是,不久在俄国形式主义及十几年前的什克洛夫斯基陌生化的影响下,他变换了词句。大概布莱希特在他去莫斯科并经常拜访布瑞克的日子,对于当时发生在俄国的事情(形式主义)有所见闻;或者是1931年,到柏林并结识了布莱希特的 S.M. 田特亚科夫给他介绍过形式主义的情况。^① 而塞尔登更是明确指出,什克洛夫斯基把他的核心概念命名为陌生化,而“陌生化”和“裸露”两个概念直接影响了布莱希特的“陌生化效果”。^{[10] (11)}

梁展指出,布莱希特并不是在观看梅兰芳表演之后才使用陌生化这个词,而是在此之前就已经用过了。因此,不是布莱希特从梅兰芳那里借来了陌生化表演方式,而是布莱希特运用陌生化理论来解释梅兰芳的表演艺术。英国戏剧学者魏勒特仅根据布莱希特在1936年发表的一篇文章的一行边注^②就断定陌生化这个词产生于布莱希特1935年观看梅兰芳艺术表演之后。梁展指出事实并非如此,他援引布莱希特在1935年4月14日研讨会上所说的一段话和格林的一项研究进行了具体说明。在格林的语境中,这一术语的根源被追溯到1930年,即布莱希特在《例外和常规》中对与陌生化词义相近的“*Befremdend*”、“*Befremdlich*”两词的使用。格林教授指出,陌生化概念之来源是与30年代盛行的俄国形式主义思想及其“尖锐化或陌生化(*Ostranenie*)”的手法紧密相关的。^{[11] (140)} 通过援引布莱希特的谈话和格林的研究,梁展认为,早在1933年布莱希特的第一次苏联之行时,陌生化概念就已在他的思想中孕育成熟,因此,所谓1936年才提出陌生化这个概念的说法是站不住脚的。

对于梁展的分析,我以为有所偏失。其实,魏勒特并非强调布莱希特的陌生化理论源于观看梅兰芳的艺术表演之后。魏勒特认为,陌生化的原型首先出现在1934年完成的《尖头党与圆头党》一剧的说明中,只不过当时并没有使用陌生化一词。因为布莱希特的陌生化这个词的真正提出是在其1935年莫斯科之行后提出的。以此为据,魏勒特认为,布莱希特的理论其实是什克洛夫斯基理论的翻版,“这个词显然是来自俄国形式主义批评家的‘*Priem Ostranneniya*’(‘使之成为奇怪的手法’或‘间离效果’)。1935年布莱希特访问了莫斯科之后,这个概念(陌生化)和其他的

① 什克洛夫斯基在1982年撰写的《散文理论》中认为,这一术语是通过他在左翼战线的同事谢尔盖·特列季雅可夫传给了布莱希特。

② 在布莱希特1936年所撰《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》一文中有一行边注:“一九三五年梅兰芳一行人在莫斯科进行表演,这篇文章即缘此而作”。

时髦词汇便出现在他的作品中。在莫斯科,他观看中国戏剧演员梅兰芳不化妆、不穿舞台服装、不用灯光的表演,他发现演戏的梅兰芳同他所扮演的角色保持着距离,……这正是布莱希特心目中的戏剧应有的演技与‘表现’过程。他在首次评价这位演员取得‘陌生化效果’所凭借的手段的论文中,介绍了梅兰芳的表演技巧。”^{[12] (35-36)}由此可见,魏勒特并非否定布莱希特的陌生化源于俄国形式主义的陌生化。只不过布莱希特借用俄国形式主义陌生化的“瓶”装上了包括中国戏曲在内的诸种戏剧合理因素的“酒”。

而德国学者格里姆将陌生化的理论来源追溯到俄国形式主义的陌生化理论。在他看来,俄国形式主义的陌生化概念与布莱希特的陌生化概念完全相吻合。格里姆对什克洛夫斯基与布莱希特理论的一致性作了相当有趣的阐释:“俄国形式主义者的代言人什克洛夫斯基早在一九一七年就发表了他的著名文章《艺术作为艺术手段》,把艺术的手法规定为陌生化或异化方法。如果我们看一看什克洛夫斯基关于诗人的定义,那他们之间的一致就更加明显了。诗人的使命不在于‘把未被认识的东西告诉人们,而是从新的角度来表现习以为常的事物,从而使人们对它产生异化之感’,难道人们不可以认为这是在读布莱希特的话吗?”^{[2] (206)}而叶廷芳也认为,布莱希特的陌生化理论是黑格尔辩证法和马克思异化理论及什克洛夫斯基陌生化理论的综合产物。^{[13] (116)}

布莱希特确实是在1935年的莫斯科之行后才提出陌生化的,而什克洛夫斯基早在1919年就已有此提法。布莱希特与什克洛夫斯基的理论在美学内涵上有着许多相似处,什克洛夫斯基的理论在一定程度上应该是影响了布莱希特,而不仅仅只是一种巧合。然而,对布莱希特这一理论的来源,我们应当防止误读,防止对布莱希特的理论进行简单的形式主义的嫁接。在中国,布莱希特的戏剧理论往往被当成与斯坦尼斯拉夫斯基体系对立的批判力量而存在。但是,中国戏剧界在这种借鉴的过程中却更多地关注布莱希特戏剧的外在形

式,特别是陌生化形式,这样一来,陌生化效果赖以产生的一系列手段往往被视为形式主义,而布莱希特的陌生化也被视为什克洛夫斯基理论的翻版。但通过对双方理论的比较,我以为,什克洛夫斯基的陌生化追求文学的内在自足性,极力避免对社会做出任何的意识形态批判,而布莱希特旗帜鲜明地将陌生化作为认识干预生活的重要手段。如果说什克洛夫斯基为了追求审美的价值实现而将陌生化视为一个美学范畴的话,那么布莱希特则将这个美学范畴移到社会批判领域,使其成为一个具有批判哲学意味的概念。

在布莱希特的理论中,批判性是其核心精神。布莱希特多次提到,戏剧的最主要目的在于实现对资本主义虚假意识形态的揭露与批判,从而引导观众获得对日常现实的真理性发现。布莱希特不是一个空想社会主义者,而是一个虔诚的马克思主义者,他的陌生化理论去除了传统戏剧中以情动人的表现手法,其目的是为了防止观众被所表演的事件所迷惑,从而丧失思考的能力的批判的眼光。王晓华认为,布莱希特的陌生化效果是在社会学与美学的嫁接之下产生的。布莱希特的总体思路在于:社会学——美学——社会学。布莱希特走的是一条以社会学为出发点,以社会学为终点的道路。而美学(戏剧艺术)仅仅只是实现其社会学分析的中介和手段。这样一来,布莱希特的理论就显得过分强调社会学目的,而淡化了其理论的美学色彩。^{[14] (44-46)}王晓华显然将社会学与美学处于一种对立的学科位置上。似乎在布莱希特的陌生化效果中,为了社会学目的就必然会淡化美学手段,而过分追求美学分析就必然会丧失社会学归宿。其实,这两者在布莱希特语境中是一个融合体。正如伯格·潘所分析那样,布莱希特的戏剧诗学从一开始就内含美学与社会学的含义。陌生化这一术语对于布莱希特来说应该是特别巧妙的,因为它同时传达了其戏剧诗学的美学与社会政治方面的含义。^{[15] (164)}可见,布莱希特并非不注重艺术的审美功能,它强调戏剧的陌生化,建立一种新型的叙事剧,不能不说是戏剧艺术审美上的伟大成功。布莱希特并非局

限于营造一个完全陌生化的戏剧领域,而是强调以审美的陌生化手段实现对现实的批判,而这,就使他的理论摆脱了狭隘的审美经验论,而进入了一个审美超越的空间,在这空间里,布莱希特所希冀的,并非戏剧艺术的审美自主性诉求,而是大众的审美救赎诉求。

尽管布莱希特的陌生化理论有很强的社会现实功利目的,但这种现实功利性与其审美性或艺术性并行不悖,这里我们可以引用詹姆逊的观点来加以说明。“布莱希特的思想大部分是与他独特的戏剧或表演思想相联系的(史诗剧、间离效果、反亚里士多德主义、姿态,以及其他各种表演技巧)。这些思想至多可以说组合构成了某一种美学,而一种美学又往往具有哲学的意味,就各种哲学体系来说,大部分也超越了它们可能包含也可能不包含的美学因素或次体系。另一方面,美学也倾向于对社会的或政治的困境或理想进行象征的或伪装的沉思。”^{[16] (40-41)}詹姆逊意在表明,不能将布莱希特的美学性与现实功能性简单地对立起来。因为在布莱希特的作品里,无论何处,你遇到的总是政治与美学的结合。在这个意义上,可以将布莱希特的戏剧理论称为“政治的审美化”或“审美的政治化”。如果你一开始遇到是政治,那么结尾你所面对的一定是美学;而如果你一开始遇到的是美学,那结尾你所遇到的必然是政治。

三、德国:哲学认识论下的陌生化效果

除了探讨陌生化与中国戏曲艺术以及俄国形式主义的关系之外,不少学者还就陌生化的渊源提出了其他看法。孙君华认为陌生化沿袭的是黑格尔的异化理论。“1936年,布莱希特在《娱乐戏剧还是教育戏剧》一文中初次阐述陌生化效果时,虽然袭用了黑格尔的异化(Entfremdung)一词,但从一开始他就试图从认识论来阐明陌生化效果的概念,……如果引证一下黑格尔的有关论述,其认识论的意义也就更明显了。”^{[17] (5)}余匡复也持此说,他认为“德国18世纪的哲学家黑格尔则从哲学上来说明‘间离-陌生化’是认识事物的一个必

要阶段和手段:熟悉(认识)-陌生(间离-熟悉(认识),这就是认识的‘否定之否定’的辩证过程。黑格尔说过,熟悉的东西往往并不是人们所认识的东西(即所谓‘熟视无睹’)。因此为了认识事物,人们应借助于陌生化,通过陌生的角度来再认识原来熟悉的事物,从而获得新的认识——更深刻的认识。黑格尔的理论为布莱希特的美学思想提供了哲学根据。”^{[18] (41)}

黑格尔从认识论的维度对个体认知与审美中的惊奇心理进行了讨论。在《精神现象学》中,黑格尔对主体活动中的无意识化过程进行了描述:“由于进入了表象,具体存在就成了一种熟知的东西,对于这样的一种东西,具体存在着的主体已经不再理会,因而对它也不复有什么活动和兴趣了。……一般说来,熟知的东西所以不是真正知道了的东西,正因为它是熟知的。”^{[19] (20)}在黑格尔看来,主体在活动中经常会产生一种习以为常的自欺欺人事件,在认识的时候先假定某种东西是已经熟知的了。这样的知识去除了主体认识它的过程,主体也不知道它是怎么来的,因此,在这样的知识面前绕来绕去,主体的认识无论怎么都不能离开原地而前进一步。在《美学》中,黑格尔对艺术欣赏中的“惊奇感”问题展开了进一步的阐释:“艺术观照,宗教观照(无宁说是二者的统一)乃至科学一般研究一般都起于惊奇感。人如果还没有惊奇感,他就还是处在蒙昧状态,对事物不发生兴趣,没有什么事物是为他而存在的,因为他还不能把自己和客观世界以及其中事物分别开来。从另一个极端来说,人如果已不再有惊奇感,他就已把全部客观世界都看得一目了然。他或是凭抽象的知解力对这客观世界作出一般人的常识的解释,或是凭更高深的意识而认识到绝对精神的自由和普遍性。”^{[20] (第二卷,22)}也就是说,主体与自然一体时,或主体完全认识自然时,惊奇感并不会产生。只有在这些惯常的联系遭到破坏时,才会有惊奇感的产生。在黑格尔那里,惊奇感是艺术起源和发展的内在动力与源泉,艺术的发展过程是不断地维持惊奇感的过程。

惊奇感的产生根植于黑格尔的认识论哲

学理念,而这尤为明显地体现于他对诗歌特点的分析上。黑格尔认为诗“不仅要摆脱日常意识对于琐屑的偶然现象的顽强执着,要把对事物之间联系的单凭知解力的观察提高到理性,要把玄学思维仿佛在精神本身上重新具体化为诗的想像,而且为着达到这些目的,还要把散文意识的寻常表现方式转化为诗的表现方式。”^[20](第三卷下,25)在黑格尔看来,散文的表现方式是一种寻常的表现方式,而诗则与之不同,是一种摆脱了日常意识的特殊意识。为此,黑格尔举了一个形象的例子。“例如说到‘早晨’或‘太阳’,我们就明白这是什么意思,不必想到‘早晨’和‘太阳’的具体形状。但是当诗人说‘当晨曦女神伸出玫瑰色的手指向上升起的时候’,他就把早晨的太阳形像化了。”^[20](第三卷下,58)这里的“多走弯路”和“形像化”就是“陌生化”,即布莱希特所言的要打破观念的习惯定势和避免日常的无意识化心理,以一种新的认知方式去批判社会和异化现实。

可见,布莱希特陌生化效果的论述明显受到了黑格尔的影响,他的陌生化认识论三部曲完全符合黑格尔“正题——反题——合题”的辩证法认识观,并且,在其所写的论文中,他也曾多次提到黑格尔对其的影响。当然,这里我们必须还提出另外一个德国思想家马克思。马克思所提出的异化理论与布莱希特的陌生化理论有着内涵的诸多相似处。马克思所提出的异化强调社会和社会中个体的一种存在处境,而布莱希特的陌生化则强调在艺术领域中用以克服社会异化的一种方法,也就是要把观众从传统戏剧表演的催眠术中解放出来,揭示异化现象的似乎合理外表下真实面目。从这个维度来看,布莱希特陌生化理论也可以说是马克思的异化观基础上的改造。不过,布莱希特陌生化理论的目的是为了批判、变革和激发观众的积极性,这是布莱希特理论所带来的新的革新因素,也是区别于马克思异化观的主要方面。当然,布莱希特如此强调在戏剧创作中运用陌生化手法,其实也是他把马克思主义的认识论运用于艺术实践的产物。在对戏剧的意识形态功能的理解上,布莱希特

是一个坚定的马克思主义者,他对戏剧艺术所进行的一系列探索和改革都是在马克思主义世界观的指导下进行的。舒玛赫写道:“布莱希特的陌生化概念,离开马克思和恩格斯早期著作中的异化概念,是无法理解的。”^[21](181)要深入了解布莱希特陌生化概念的内涵,就必须将陌生化理论放到马克思主义的视域中。布莱希特认识到,虽然阐述人类社会本质的新兴科学在被统治者与统治者的斗争中建立起来了,然而,对于大多数的人来说,观察事物的新眼光还不能同样用来观察社会,存在着人与人之间不平等关系的社会仍然是一个尚停留在黑暗中的领域,因为现代个体受到了掌握政权的阶级——资产阶级的束缚。这种状况带来的严重后果是:群众并不总是知道要求真实的,因为他们信假为真的时候,这种意识是不自觉的。

从这种社会考虑出发,布莱希特认为戏剧的首要任务,是对广大人民群众进行思想和政治上的启蒙,即启发他们的阶级意识。布莱希特看到,在这个资本主义统治下的社会,传统的是非曲直观念是颠倒的,处于剥削奴役地位的阶级千百年来一直在沿袭着占统治地位阶级的思想意识和道德观念。因为,“统治阶级的思想每一时代都是占统治地位的思想。……支配着物质生产资料的阶级,同时也支配着精神生产的资料,因为那些没有精神生产资料的人的思想一般地是受统治阶级支配的。”^[22](48)布莱希特认为要使戏剧真正发挥其积极的社会功能,有效地反映和揭露被历代剥削阶级偏见或习俗所蒙蔽的现实,就必须使用“特殊的镜子”,而这面“特殊的镜子”就是“陌生化”。只有通过陌生化改变人们的思维定势,引导他们用异样的目光去认识事物,对被资本主义异化的世界做出判断,才能打破思想统治上的异化。对此,苏联学者苏丽娜说:“布莱希特的主要思想是:如果把世界反映为可变的,那么现代人就能认识这个世界。……布莱希特的出发点就是社会批判的观点。他主张的是促进革命改造世界的政治剧。”^[23](58)苏丽娜的观点虽然带有很浓的政治意识性,但她的话却不无道理。

布莱希特的出发点在于通过陌生化唤醒个体的理性,他力图使个体摆脱虚假社会意识形态所造成的理性的异化,实践艺术的认识功能和批判功能。因此,布莱希特的陌生化其实是一种探讨戏剧艺术的现实功能的理论,它与什克洛夫斯基借助陌生化来确立艺术作品的自在本体完全不同。由于布莱希特的这种创造性变革,陌生化理论得以冲破什克洛夫斯基所营造的象牙塔,融入广阔的社会生活中。俄国形式主义认为艺术作品独立于现实和历史之上,而布莱希特的陌生化则为戏剧艺术确立了一个历史的现实维度。可见,不能简单地将布莱希特的陌生化理论视为俄国形式主义或中国戏曲表演艺术的衍生物,而必须看到这一概念来源的复杂性,将其放到一个比较宽广的理论视域中,才能准确、全面地把握这一概念的真正内涵。

参考文献

[1] R. Berg-pan. Bertolt Brecht and China [M], Bonn : Bouvier Verlag Horbet Grundmann, 1979.

[2] [德] 格里姆:陌生化:关于一个概念的本质与起源的几点见解 [C]//张黎:布莱希特研究,中国社会科学出版社,1984。

[3] 陈伟:中国戏曲点燃布莱希特的理论火花 [J]//上海师范大学学报,2001年第5期。

[4] 丁扬忠:布莱希特论戏剧·译序 [C]//张黎:布莱希特论戏剧,中国戏剧出版社,1990。

[5] [德] 弗拉德金、布莱希特:道路和方法 [M]//[俄] 苏丽娜:斯坦尼斯拉夫斯基与布莱希特,中平译,北京大学出版社,1986。

[6] 孙君华:试论布莱希特的陌生化效果 [J]//国外文学,1982年第4期。

[7] 沈建翌:布莱希特的“异化”理论溯源及批判 [J]//

戏剧艺术,1985年第1期。

[8] 布莱希特:中国戏剧表演艺术中的陌生化效果 [C]//张黎:布莱希特论戏剧,中国戏剧出版社,1990。

[9] [法] 托多洛夫:批评的批评:教育小说 [M],王东亮、王晨阳译,三联书店,2002。

[10] R. Selden. A reader's Guide to Literary Theory [M], Lexington : The University Press of Kentucky, 1985.

[11] 梁展:也谈布莱希特与梅兰芳 [J],读书,1998年第9期。

[12] [德] 魏勒特:关于布莱希特史诗剧的理论问题 [C]//张黎:布莱希特研究,中国社会科学出版社,1984。

[13] 叶廷芳:论布莱希特美学思想的时代性 [J]//文艺理论研究,1985年第3期。

[14] 王晓华:对布莱希特戏剧理论的重新评价 [J]//戏剧艺术,1996年第4期。

[15] R. Berg-pan, Bertolt Brecht and China, Bonn : Bouvier Horbert Grundmann, 1979.

[16] [美] 詹姆逊:布莱希特与方法 [M],中国社会科学出版社,1998。

[17] 孙君华:试论布莱希特的陌生化效果 [J]//国外文学,1982年第4期。

[18] 余匡复:布莱希特论 [M],上海外语教育出版社,2002。

[19] [德] 黑格尔:精神现象学 [M],王玖兴译,商务印书馆,1979。

[20] [德] 黑格尔:美学 [M],朱光潜译,商务印书馆,1979。

[21] [德] 舒玛赫:布莱希特的《伽利略传》是怎么通过历史化达到陌生化的 [C]//张黎:布莱希特研究,中国社会科学出版社,1984。

[22] [德] 马克思、恩格斯:马克思恩格斯全集(三) [M],人民出版社,1979。

[23] [苏] 苏丽娜·斯坦尼斯拉夫斯基与布莱希特 [M],中平译,北京大学出版社1986。

(作者单位:浙江传媒学院文学院)