

# 布莱希特“间离”学说的文学伦理反思

周才庶

---

**内容摘要：**布莱希特在戏剧的艺术范畴中提出“间离”学说。“间离”要求打破观众与剧情之间的感情融合，获得陌生的效果，培养观众反思的能力。“间离”学说可以从戏剧范畴推衍到电影范畴中，间离与蒙太奇存在亲缘关系，电影以蒙太奇和间离等方式参与现实的构形。戏剧和电影“间离”的对象是观众，布莱希特的理论抵抗观众的感情共鸣这类虚假命题，试图通过“间离”发展出新的意识与实践。“间离”是艺术作品获取文学伦理价值的一种方式，离开了文学的伦理价值，间离本身并不能产生有效的实践效果。

**关键词：**布莱希特；间离；戏剧；电影；观众；文学伦理

**作者简介：**周才庶，文学博士，杭州电子科技大学人文学院讲师，复旦大学中国语言文学系博士后，主要从事文艺学研究。本文系国家社会科学基金重点项目“提高我国文化软实力的中国道路研究”【项目批号：14AZD040】和国家社会科学基金项目“数字化语境中新世纪以来的文艺审美实践研究”【项目批号：13BZW027】的阶段性成果。

---

**Title:** Ethical Literary Criticism on Brecht's Theory of "Alienation Effect"

**Abstract:** The theory of "alienation effect" was put forward by Bertolt Brecht. "Alienation effect" means that the familiar contents are presented in an unfamiliar way to get a new effect so that the audience does not empathize with the story of a drama, and can think profoundly about the drama. From the drama to the cinema, the theory of "alienation effect" is also suitable for interpreting the text. Film influences the configuration of the reality by the way of montage and alienation. The object of "alienation effect" is the audience both in the drama and film. Brecht challenged Aristotle's proposition such as emotional resonance in drama, and tried to promote the audiences' independent consciousness and practice by "alienation effect". "Alienation effect" is a way to obtain the ethical literary value of artistic works; "alienation effect" is not effective without ethical literary value.

**Key words:** Bertolt Brecht; alienation effect; theatre; cinema; audience; ethical literary criticism

**Author:** Zhou Caishu, Ph.D. in Literature, is lecturer at the College of Humanities, Hangzhou Dianzi University (Hangzhou 310018, China). Her research area is literary theory. Email: zhoucaishu2006@163.com

---

20 世纪八十年代以后，贝尔托特·布莱希特（Bertolt Brecht, 1898—1956）的剧作和理论在中国大规模译介，一度掀起热潮；而布莱希特与中国文化也结着情缘，其理论资源中有诸多中国元素。他的“间离”、“叙述体戏剧”、“非亚里士多德戏剧”等学说，都是

将以前的作品和观念作为重新思考、重新塑造的素材,并不断对它们进行挪用和改造。他的著作,一方面表现出对传统和权威的挑战,另一方面又与传统潜在地构成了互文关系。布莱希特的理论主要是在戏剧的范畴内产生出来。对于我们来说,需要将布莱希特的理论置于戏剧实践中加以同情的理解,更需要将其置于新的视域之中,在新的文化环境下反思电影艺术、观众意识和实践效果之间的关系。过去我们将“间离”作为创作手法或审美效果而忽略其文学伦理价值,而在文学伦理学的维度下审视“间离”学说及相应的创作实践,能真正反思“间离”的有效性,并在艺术文本的阅读分析中获取新的立场与认知。

### 戏剧:“间离”的原初领地

“间离”(Verfremdung),又译“陌生化”,布莱希特主张用“间离”来取代观众与剧情之间的感情融合。布莱希特在“论实验戏剧”一文中指出,间离是“把事件或人物那些不言自明、为人熟知、一目了然的东西剥去,使人对之产生惊讶和好奇心”(《布莱希特论戏剧》62)。剧中人物的立场应该被表现为独特、奇异和瞩目的,是被作为一种社会现象去表现。以《李尔王》为例,不是任一时代的人在遭遇李尔王的经历时都会产生同样的愤怒,李尔王表达愤怒的方式和产生愤怒的原因是与时代相联系的,是一定历史条件的产物。历史化也就是一种间离效果。“间离”是以历史条件为背景,让戏剧表现出与生活相异的东西以获得陌生的效果,并以历史的、辩证的态度来表现人物的经历和情感。

“间离”在戏剧的艺术范畴中提出。布莱希特戏剧理论的基本原则是:在戏剧演出中用“间离”来代替“感情的共鸣”。他认为,在舞台与观众的交流中,如果以感情融合(共鸣)为基础,观众看到的只能与剧中人物看见的东西一样多,而不能超越、反思它。布莱希特在“通俗性和现实主义”一文中说:“人们都必须将艺术作品中描绘的生活同被描绘的生活本身进行比较,而不是把它与另一种描绘进行比较”(369)。可见,他秉承的是一种从活生生的现实中获取艺术生命的观念,不是从过往的戏剧模式中获取表达方式,而是依据变化的生活创作不同的戏剧。如海德格尔所说:“我们要将所有后来所想象的,所有书本上得来的,或只不过是博学的东西统统扔到一边,从最活生生的现实中感受某种基本问题的源头”(177)。艺术创作者要将现实对象置入到作品中,再按照艺术法则进行重新组织;观众则依据现实的生活来审视艺术作品。

布莱希特早期将自己的戏剧命名为“episches Theater”(译为叙事剧或史诗剧),后期改称为非亚里士多德戏剧(nichtaristotelisches Theater)或辩证戏剧(dialektik Theater)。布莱希特将传统的戏剧称为亚里士多德戏剧,它以情感的共鸣为中心,要观众和人物在感情上“合二为一”。非亚里士多德戏剧则关注观众的认识和理性,要观众“从旁观察”、认识世界,因此要求“距离”和“间离”。“传统的戏剧形式要求观众把注意力集中在‘主角’的命运上,并把自己的感情力量倾注到戏剧的‘净化’中去。布莱希特却要同这种使观众和剧本达到共鸣的戏剧形式相决裂。他使观众同演出保持一定的距离,但又不是远离剧情或单纯欣赏”(阿尔都塞 138)。传统戏剧通过一个中心人物的意识,即通过一个有言论、有行为、有思考的人,来反映剧情的整体含义。布莱希特推翻传统的戏剧,打破从戏剧中心人物的意识中发现自我和表现自我的方法,而是以间离等手法让观众产生一种新的、真实的和能动的意识。布莱希特的叙事剧作为20世纪西方先锋派戏剧的一部分,是西方现代戏剧反抗自然主义的一个转折点,它具有明显的政治激进色彩,由此导致了艺术上的激进。他倡导观众从熟悉的状态中脱离出来,改变对社会的看法以培养批判意识,

希望观众能够批判现存的资本主义社会，从而将戏剧作为社会变革的手段。

戏剧的演出是针对台下的观众，演员在台上的举手投足都是此时此刻下的艺术表现。这是无法复制的灵光。电影演员则在规定好的流程下表演，并通过摄影技术将表演不断复制和传播。这是一种可以被剪辑和加工的影像表达。从戏剧到电影时代，会产生一种本雅明所谓的“光晕”消失的怅然感。法国著名电影理论家梅茨说：“我们在电影中能得到现实的印象并非由于演员的有力呈现，而是由于银幕上梦幻一般的影像活动”（9）。他认为这种影像活动迫使我们认同影像之“虚构的现实”，这种虚构的现实来自观众对电影的认知及其心理认同。电影闪耀的画面能带给我们现实的印象，填补我们的梦想空间。从戏剧到电影，在光晕消散的背后，却开启了另一道光芒，人们感知艺术的途径更为多元。在这种艺术类别的演进过程中，“间离”是否能以新的方式重构意义的表达？

### 电影：“间离”的另一场域

戏剧是一种历史悠久的艺术形式。诸多电影观念将电影与戏剧对立起来，认为电影占有更多的技术优势，并依此来论述电影的无局限性和舞台的多种限制。电影将戏剧的“舞台”置换成了“银幕”，一方面打破了舞台的固定界限，显示了镜头表现的优势；另一方面又继承着戏剧的诸多美学特征。政治、意识形态、现实等因素制约着电影的画面及其构成原则，而间离的手法通过电影的文本特征、画面景观得以表达，它在文本与观众的关系中获得历史化、陌生化的效果，以期培养观众的反思并反抗的实践能力。

美国影片《功夫熊猫》曾在中国取得了极大的票房，广受喜爱。对美国的观众来说，《功夫熊猫》以一种“远离”的方式提出问题，影片表现的不是美国的形象，而是远离美国的中国国宝熊猫，这就以特殊的方式表明了距离，构成了“间离”。对中国的观众来说，熊猫阿宝仅有一副熊猫的躯壳，却无中国式熊猫的精神特质。从语言、表情、表达方式来看，阿宝都是极具美国特征的。功夫熊猫的内在品性包括其冒险性的潜在欲望、西方式的幽默调侃都不是中国本土化的。这只熊猫在表象上是中国式的，在神韵上却是美国式的。这又以不同的方式在中国观众心中构成了“间离”。《功夫熊猫》以双重间离的方式塑造了一个深入人心的形象，这个形象破除了为人所熟知的因素，成为一个熟悉的陌生者。

再如美国大片《阿凡达》，影片展示杰克在潘多拉星球上与纳威部落公主娜蒂瑞相处的情节时，将注意力凝结在对场面意境的营造之上。美轮美奂的原始生态空间，晶莹闪烁的林间雨露，这不仅是创设一种浪漫的情爱氛围，更是对内在心灵世界的发掘。这里不需要过多的叙事，而是缓缓展现一种有秩序的原始生态美景，让观众成为观察者，使他们做出判断。间离的目的就是要展示陌生的关系和结构，如《阿凡达》中这一断片所示，这是一种现代人高度机械化的生活环境与原始部落极度自然化的生存状况的对比关系，又是一种人类美好情感与天地气息共同吐纳的结构。之于长期置身于高楼林立的都市观众，这种景象让他们骤然获得一种新奇、陌生的感受。这种关系和结构同样构成了间离的效果。

许多电影工作者受到布莱希特的影响。电影艺术不断探索与反省，致力于加强观众自觉的批评与反思，以多重方式政治性地参与现实。“谈及电影，总是自然地被认为这是潜在地具有欺骗性，因为它总是遭遇这样的任务：将被谈论着的电影仅仅变成原始艺术的一个吵闹的对手。但是我们仍然可以坚持我们论证的思路。最必要的事依旧是证明一部特定的影片如何通过特定的方式让我们参与到某一特定的理念中来，除此之外，没有任何其他途径可以带领我们发现这种理念”（Badiou 87-88）。电影并非原始艺术对手，它对传

统的艺术形式具有威胁,但它又无法与传统的艺术形式决裂,反而不断地吸收它们的资源。

间离与蒙太奇存在亲缘关系。“人们‘在构成统一体的东西内部’寻找‘矛盾’,布莱希特为此而从电影领域借用一个名称,即蒙太奇,将其解作间离的原则”(希思268)。蒙太奇首先是一种手法和技巧;而间离则转变为一种审美效果。间离较多地在戏剧范畴内被述说,蒙太奇则较多地在电影范畴内被述说,实则两者有交织的因素,其使用范畴也可以相互推衍。苏联著名导演普多夫金(V. I. Pudovkin)说电影艺术的基础就是蒙太奇。蒙太奇即选择和组接诸镜头以处理影片叙事的连接问题,以构成影片意义的整体。它不是简单的剪和接,而是一种艺术创造。蒙太奇在镜头之间分解电影元素,借助镜头间的冲突来表现一种观念、引起一种情绪,利用这些分解的电影元素来构造新的艺术整体。比格尔在《先锋派理论》中指出“蒙太奇以现实的碎片化为条件,并描述了作品的构成阶段”(149)。那些现实的碎片服从于审美构造,最终的旨趣还在于寻求诸如体积、色彩、画面等个别要素之间的平衡。经典电影的语言是依据完整叙事来限定和发挥作用的,蒙太奇的断裂则构成了对叙事的干扰,阻碍观众对所见之事流露出自然的情绪反应。这意味着叙事作为一个整体的解构,艺术作为完整外观的解体。间离或蒙太奇虽然是对一种连续体的破坏,但它仍然需要一种充分的阅读。断裂的部分需要通过整体才能得到理解,而整体又仅仅通过部分才能被理解,在这种解释的循环中,观看或阅读才获得了某种意义。起决定作用的,不是画面本身的独特性,而是在画面的序列背后的构成原则。

布莱希特倡导非亚里士多德戏剧。他指出,亚里士多德那里的共鸣是观众接受艺术作品的方式,是古希腊人所谓“净化”的基础;而如今这种共鸣则表现为对发达资本主义的情感认同。对世俗生活中存在的问题采取批评性的解决方法不能成为“净化”的基础。今天需要采取间离的方式面对现实,打破以共鸣为基础的净化,也就是不再对发达资本主义进行赞同。布莱希特希望通过连贯意义的中断而将观众的注意力引向这样一种事实,即人们生活中的行为是有问题的,需要改变它。也就是说,“间离”、“叙述体戏剧”、“非亚里士多德戏剧”等理论的提出,是有其政治性的,包含着对现实世界的某种反抗,它们具有一定的破坏作用。间离效果是一件政治武器,可以用来批判、攻击旧秩序。戏剧、电影可以通过对旧秩序的策略化描写,营造一种突兀、陌生化的感受,使观众意识到它是虚伪的、不合理的。在现代主义中,审美价值一度被看作根本革新的号召,审美置换了“革命”和“反抗”的冲动。间离则将审美体验作一种乌托邦式的悬置,重新追求某种政治效果以产生社会讽刺。间离不能被简单地还原成形式或技术,而是有意识形态的作用,甚至参与现实的构形。因此,间离是依托戏剧或电影的文本,凭借观众这个行为主体的反思与实践力量,参与审美的、政治的、意识形态的作用,以期获得社会效果。

### 反对感情共鸣:被“间离”的观众

舞台和银幕都是面向观众的,作品只有得到观众的观赏,艺术的传达过程才算完成。卓别林说:“我总是用一只眼睛看着我的影片,另一只眼睛和两只耳朵却注意着观众”(25)。不管是戏剧还是电影,其“间离”的对象都是观众。在许多保守的理论那里,作为观众是一件不好的事情,理由有二:首先,观看是认知的对立面:在现象的生产过程及其所揭示的现实面前,观众处于无知的状态。其次,观看是行动的对立面成为观众意味着同时从知的能力和行动的力量中脱离出来。布莱希特显然突破了这些看法,其叙事剧的基本观点是观众有其积极的自我意识,必须让观众产生距离。表演应该给观众呈现一种奇异的、陌生

的景观，一种刺激人们去追寻其意义的神秘性。这样观众就能强迫自身转换位置，从被动的观众转换为科学的观察者或试验者，能观察各种现象并寻找原因。或者，表演应该给观众提供一种典型的困境，类似于那些面对人类存在决定如何行动的困惑。在这种情况下，产生关于理性的评判、关于共识的讨论和抉择，观众将会因此磨练他们的观念。

俄罗斯符号学家洛特曼指出，孤立的语言、文本只有在作为“符号域”（semiosphere）的文化整体中，只有在与其它的语言、文本等建立起联系时才能获得存在的现实性，“任何一种语言必须处于一个符号域中而且它只有在与这个空间的互动之中才能起作用”（Lotman 124-5）。孤立的舞台场景和银幕画面不能构成意义，它只有在处于剧本和观众的整体结构中才能起到作用。“间离”要求观众同主角保持距离，不再与他们发生感情共鸣。布莱希特相信好的观众是不会被驯服的。如果观众认同角色的欲望受到阻断，或有系统地被打断，他们会采取批判性的观点来看待所表现的事物，会对戏剧或电影中的人物保持一段距离。这种间离效果刺激观众独立地评价故事，发掘自己对未解决问题的解答。

亚里士多德戏剧倡导观众与戏剧主角达成共鸣，表演者和观看者之间获得视野融合，戏剧发挥其感化作用。亚里士多德所谓感情共鸣无法充分解释观看演出这个复杂的行为。首先，观看演出是美学、文化、社会的行为。在艺术世界中，意识形态或隐或显地反映着人类的社会现实；在现实世界中，艺术生产有着意识形态的物质基础。观众在观看一部戏剧之前，已经先在地存有一些观念和成见；或者观看戏剧之后，仍不能接受演出的内容。它们与外在的社会现实、意识形态倾向有关联。观众意识是文化的、社会的意识，而不是单纯的、孤立的心理情感。其次，观看演出是观众自我意识推演的行为。观众和剧中人物在一定程度上有着共同的命运、共同的处境，剧本的结构其实表现了观众自己，剧本于是就成了观众的意识。演出在达到共鸣之前，观众的自我意识已经在剧本结构中得到了承认。观众的意识就仅仅在于剧本内容的展开，于是，演出进行时，一方面是剧本内容得以自我承认，另一方面是这种承认又在观众意识中得以延伸。感情共鸣则在观众自我意识的推衍中成为了一个虚假的命题，它在达成之前，就已经被自我承认的剧本和现实所消解。

布莱希特的戏剧和理论就是要触犯这种虚假的感情共鸣，希望在观众中发展出一种新的意识。这种新意识是未完成的，布莱希特试图创造出新的观众。“这些观众是在剧终后开始演出的演员，是在生活中把已开始的演出最后演完的演员”（阿尔都塞 143）。也就是说，戏剧不单是创造出认识效果，也试图创造一种实践效果。布莱希特在他重要的理论著作《戏剧小工具篇》（*A Short Organum for the Theatre*）中，对叙述剧等理论做了完整的总结和论述。他将剧场称为“实验工场”，指出“我们对人类社会生活的再现是为了河上劳动者、果农、运输工具的建造者和社会的促进者，我们请他们来到剧场，恳求他们不要忘记自己的工作，同时，我们把世界交给他们的思想，为了让他们按自己觉得合适的样子去改造它”（Brecht 185）。布莱希特强调戏剧在生活中所产生的实践效果，希望观众能根据自己新的意识去改造生活；而不是沉溺在剧情的共鸣之中以致丧失自己的独立判断。

当代法国哲学家朗西埃在《解放的观众》一书中指出：

我们不再生活这样的时代——剧作家试图向观众解释社会关系的真理以及寻求反抗资本主义统治的斗争方式。但是人们并不曾必然地失去伴随着幻想的假设，或者失去追索地平线尽头的意义。相反，人们失去幻想可能会使得艺术家增加在观众方面的压力：观众可能会懂得什么是必须做的，只要这些表演鼓励他们采取积极的态度并且使

他们积极地参与到一个共享的世界中来。(Ranciers 11)

在他看来,观众的解放意味着表演的人和观看的人、个体和集体成员之间的界限不再清晰。观众的解放开始于质疑观看和行动之间的对立关系。根据布莱希特模式,戏剧使观众意识到自己的处境及相应的社会情境,并唤起观众产生社会变革的行动。被“间离”的观众在认知上走向解放,从“无知”、“被动”的图囿中脱离出来。观看与认知、观看与行动并不是对立的。观看是一种行动,观众同样也在行动,他观察、选择、比较和解释。他将所看到的与在其他舞台或其他地方所看到的联系起来。他将之前所接触的诗意盎然的因素组接成自己的诗。他通过重置自己的思绪和情感而参与到表演中,面对一个真实的画面,他将其与他之前读过的、想象过、经历过的、虚构过的故事结合起来,以自己的方式更新着所看到的表演。这样,面对表演的奇观,他们既是间离的观众,又是积极的解释者。

### 间离与文学伦理价值

“间离”在戏剧的艺术范畴中提出,在电影的场域中亦具备有效性,它所寄情的主体乃是解放了的观众。布莱希特认为艺术是一种改变现实的实践,是基于对世界的理性认识而做出的一种行动。“间离”学说所追求的效果是指向现实层面的,布莱希特在艺术上的革新有其教育和政治目的,直指资本主义的弊端,具有政治化的马克思主义色彩。因此,间离的所追求的并非纯粹的艺术效果,而具有其伦理价值指向。过去有很多人谈“间离”,基本上是从艺术效果来看待“间离”问题,而忽略了其文学伦理维度,也就长期忽视了“间离”与社会实践的内在关联,以及“间离”在多大程度上能在实践层面产生切实作用。

布莱希特关于叙事剧的理论和他的文学创作是相互融合的。布莱希特曾创作出《三毛钱歌剧》、《四川好人》、《高加索灰阑记》、《大胆妈妈和她的孩子们》等著名剧目。《四川好人》中善良的“沈德”与精明苛刻的“崔达”是一个人的不同面孔,不同的人性特征各自遭遇现实的困境。善良的沈德频频接济穷亲戚使自己濒临破产,而装扮成崔达赶走亲戚则使得香烟厂兴隆起来。布莱希特提出了让观众思索的问题:为了生存该做好人还是恶人?是改变人,还是改变世界?剧中“四川”并非指代中国的四川省,只是采取中国的地名以提供陌生的生存环境,达到“间离”的效果,激发观众对于生命的思考。《大胆妈妈和她的孩子们》中的大胆妈妈是一位随军商贩,意图在战争中获取好处、养活自己和孩子,但战争反倒毁灭了她的家庭,这个历史格局中的小人物至终没能从自身遭遇中汲取教训,未能意识到自己对子女离散死亡所应担负的道义责任。作为一部反思战争的历史剧,剧作者的目的是让观众从中受到启发,培养判断与行动的能力。可以说,布莱希特的叙事剧有非常浓厚的教喻色彩,体现出文学的伦理价值。

文学伦理价值是个亘久的问题。俄瑞斯忒斯杀母为父复仇、俄狄浦斯弑父娶母、安提戈涅葬兄赴死、美狄亚杀子复仇等古希腊悲剧,并非善与恶的简单对峙,而是充满命运的悖谬,让人怅然涕下。除了带给观众非功利的审美体验,它们更多的是带来由伦理冲突所激发的道德启示。莎士比亚戏剧中,哈姆雷特面对杀父之仇的彷徨纠结、奥赛罗面对无辜妻子的多疑悔恨、李尔王对待三个女儿的高傲与悔恨、威尼斯商人夏洛克的唯利是图,这些或悲或喜的人生状态隐含着深层的教喻之意。它们所承载的英雄观念、家国情怀、个人道德并不是供人娱乐消遣,而是具备伦理教化功能。从这个意义上看,在探索文学的审美维度之外,我们更需要挖掘文学的伦理价值。正如文学伦理学所倡导的,从伦理的立场解读、

分析和阐释文学作品，“文学伦理学批评从起源上把文学看成伦理的产物，认为文学的价值就在于它具有伦理教诲功能。只要是文学，无论古代的还是当代的，西方的还是中国的，教诲都是它们的基本功能”（聂珍钊 7）。文学伦理学从伦理道德的角度研究文学作品以及文学与社会、文学与作家、文学与读者等关系中的种种现象。

文学文本转化成社会阅读，产生社会影响，依托于读者对文本意向性构成的意义理解。这种意义理解包含着复杂的人生体验，并不是纯粹的心理感知，而是产生伦理道德的价值。这意味着，对于文学文本的解读和文学现象的分析要有历史的眼光，需要不断观照一部作品在现实生活中所产生的作用，突出文学艺术的教诲功能。在中国文学的悠久传统中，文学的伦理价值一直是一个重要的维度。《毛诗序》开篇谈到：“《关雎》，后妃之德也，风之始也，所以风天下而正夫妇也”（郭绍虞 30）。一首“关关雎鸠，在河之洲”的唯美诗歌，被认为是具有教化的意义，在中国文学的创作和诠释中充满浓烈的道德倾向。自先秦两汉开始，就有“春秋笔法”、“断章取义”、“以意论诗”、“风雅颂”等等，它们都在凸显诗歌的功利性作用。“诗言志”、“文以载道”的传统贯穿了整个中国文学的发展脉络，它们展示出文学本身的一种重要功能即感化教诲的作用。又如，在中国文学批评和历史研究中，“以诗证史”、“诗史互证”是一个重要的批评方法，陈寅恪的《元白诗笺证稿》就是以诗证史的代表作。文学是来源于现实的虚构创作，将诗歌与史事相互参证，将诗歌作品置放到历史的现场，是对文学的伦理价值和社会效益的发掘。

作为一种有效的文学解释方法。文学伦理学批评并不逢迎社会主流规范下的道德观念，也不臣服于社会意义的操纵机制，而是与此有一定的审美距离。社会伦理与规范，将被统治者的抵抗转化成服从，在社会统治内部建立其精神认同，因此社会伦理与规范具有内在的隐蔽性与外在的整合功能。文学伦理学批评站在不同历史时期的伦理立场上解读文学作品，或者赋予读者道德教谕，或者揭示伦理规范对人的压制。文学伦理学并不是对社会伦理道德的一种粉饰，而是有其独立的认知和审美立场。无论是在虚构的文学体验层面还是在现实的人生体验层面，其中所产生的伦理认同，它还是建构性的、开启性的。

布莱希特在戏剧范畴中提出“间离”学说，在其戏剧创作中实行“间离”的艺术手法。布莱希特曾指出“间离”也是历史化，把剧作中的事件和人物作为历史的、短暂的去表现（《布莱希特论戏剧》63），并以这种方式让观众在剧院里获得一种新的立场，成为现实的改造者。布莱希特试图通过“间离”的手法培养观众的自我意识、促进社会变革。其在内理路是间离—观众的自我意识—改造现实，观众的自我意识是间离手法获得现世效果的一种途径。在这个过程中他对观众有了过高的期许，事实上，观众不能完全成为剧本的裁决者，其自我意识极易成为一种虚假的自我承认。正如阿尔都塞对布莱希特的批评，“观众没有任何资格充当为剧本所不能容忍的自我意识……观众本身也是按照一种不可靠的虚假意识来观看和体验剧本的”（140）。“间离”一方面对观众的自我意识寄予过高的期待；另一方面它要打破亚里士多德式的情感共鸣，以获得陌生化的效果，而这主要是一种心理感知与审美状况。因此，布莱希特所说的“间离”未能真正起到改造现实的作用。

布莱希特在叙事剧创作中体现了较强的文学伦理价值；但在“间离”的学说中，悬置的文学伦理价值使其理论在现实层面失效。“间离”作为一种艺术表现手法和学说，强调再现陌生化的场景、剥离为人熟知的内容、在舞台表演技法中采取中断阻隔等方式打破情感共鸣等，倚重于艺术上的审美效果，而不是伦理效果。间离在现实层面的效果，并不是通过观众的审美感知去达成，而是通过作品的伦理价值及其在观众身上起到的教化作用而

达成的。人处在社会伦理关系中,作品的伦理教诲功能是文学的价值体现。文学的伦理价值是受众在艺术作品中获取伦理教诲和道德启示,它比审美价值更能激发受众的行动力。无论是阅读作品、观看戏剧还是欣赏电影,每次都可以从文本中发现新的伦理价值,这使得间离的价值和文学作品的价值体现出来。艺术作品要在根本上达到布莱希特所期待的实践意图,必须把握与彰显文学的伦理价值。从这个意义上看,“间离”是获取文学伦理价值的一个方法,离开了文学的伦理价值,间离本身并不能产生有效的实践效果,也就丧失其合法性。

### 引用作品【Works Cited】

路易·阿尔都塞:《保卫马克思》,顾良译。北京:商务印书馆,2007年。

[Althusser, Louis Pierre. *Pour Marx*. Trans. Gu Liang. Beijing: The Commercial Press, 2007.]

Badiou, Alain, *Handbook of Inaesthetics*. Trans. Alberto Toscano. Stanford, CA: Stanford UP, 2005.

贝尔托特·布莱希特:《布莱希特论戏剧》,丁扬忠译。北京:中国戏剧出版社,1990年。

[Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*. Trans. Ding Yangzhong. Beijing: China Drama Press, 1990.]

——:“通俗性和现实主义”,《现代艺术和现代主义》,弗朗西斯·弗兰契娜 查尔斯·哈里森编,张坚 王晓文译。上海:上海人民美术出版社,1988年。362-370。

[---. “Popularity and Realism.” *Modern Art and Modernism*. Ed. Francis Frascina and Charles Harrison. Trans. Zhang Jian and Wang Xiaowen. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1988. 362-70.]

彼得·比格尔:《先锋派理论》,高建平译。北京,商务印书馆,2005年。

[Burger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trans. Gao Jianping. Beijing: The Commercial Press, 2005.]

查理·卓别林:“我的秘诀”,《一只眼睛看电影》,何三坡主编。北京:中国人民大学出版社,2009年。22-30。

[Chaplin, Charles. “My Secret.” *One Eye on Film*. Ed. He Sanpo. Beijing: China Renmin UP, 2009. 22-30.]

郭绍虞:《历代文论选》。上海:上海古籍出版社,2001年。

[Guo Shaoyu. *Anthology of Chinese Literary Theory*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2001.]

史蒂芬·希思:“布莱希特的教导”,《当代马克思主义批评》,马尔赫恩编,刘象愚 陈永国 马海良译。北京:北京大学出版社,2002年。245-275。

[Heath, Stephen. “Lessons from Brecht.” *Contemporary Marxist Literary Criticism*. Ed. Francis Mulhern. Trans. Liu Xiangyu, Chen Yongguo and Ma Hailiang. Beijing: Peking UP, 2002. 245-75.]

马丁·海德格尔:《论真理的本质——柏拉图的洞喻和〈泰阿泰德〉讲疏》,赵卫国译。北京:华夏出版社,2008年。

[Heidegger, Martin. *The Essence of Truth*. Trans. Zhao Weiguo. Beijing: Huaxia Publishing House, 2008.]

Lotman, Yuri M. *Universe of Mind: A Semiotic Theory of Culture*. London. New York: I. B. Tauris, 1990.

克里斯蒂安·梅茨:《电影的意义》,刘森尧译。南京:江苏教育出版社,2005年。

[Metz, Christian. *The Meaning of Film*. Tran. Liu Senyao. Nanjing: Jiangsu Education Press, 2005.]

聂珍钊:《文学伦理学批评导论》。北京:北京大学出版社,2014年。

[Nie Zhenzhao. *Introduction to Ethical Literary Criticism*. Beijing: Peking UP, 2014.]

Ranciers, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Trans. Gregory Elliott. London: Verso, 2009.

责任编辑:王树福