

布雷希特史詩劇場的社會理念

The Social Thought of Brecht's Epic Theatre

■ 李其昌 Chyi-Chang LI
國立台灣藝術大學兼任講師

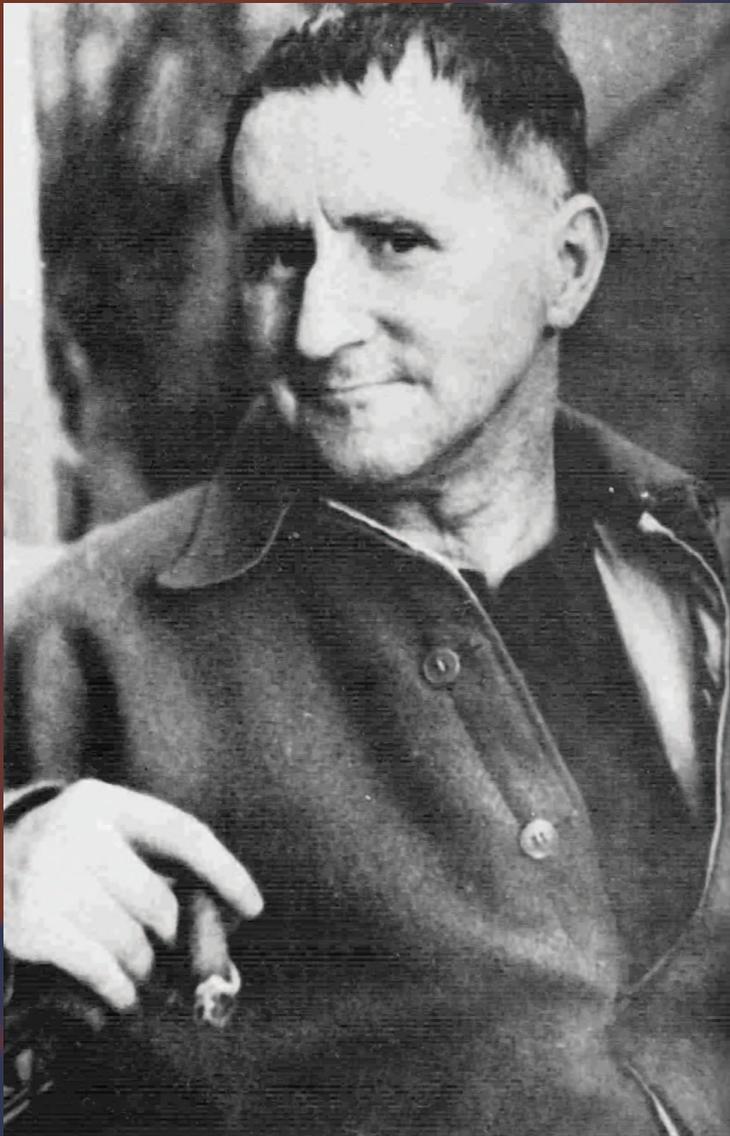


圖1 1953年的布雷希特(引: Ewen, p. 96)

二十世紀重要的反寫實主義(anti-realism)劇場大師——貝爾托·布雷希特(Bertolt Brecht, 1898-1956)，他個人所聚累獨特的史詩劇場理論，即是以劇場中特有的陌生、疏離演員情感的排戲技巧，來達到史詩劇場科學性的辯證戲劇(dialectical drama)美學，讓觀眾不僅經由劇中人物獲得娛樂紓解壓力，也能從演員疏離自角色而衍生出的「第三意見」中體悟重要的知識，提升自我在社會中的擔當，進而於走出劇場後，成為「社會中的演員」，一同致力宣揚與改革社會亂象，讓人民有廣闊的胸懷，客觀而不盲從，理性而不沉淪；此等新理念，除了奠定劇場未來的典範變革¹外，也促進社會改革的朝氣源源不絕。

一、史詩劇場的發展背景

寫實主義劇場(realistic theatre)在二十世紀初因無法推

陳出新而慢慢地走下坡，這也意味著新一波戲劇時代的來臨。德國的表現主義(expressionism)就是其中一個反對寫實性戲劇的例子。表現主義戲劇的製作約開始於西元一九一〇年，主要的作品內容都是違反寫實的規則；例如寫實主義的演員是坐在沙發上聊談日常生活，而表現主義的演員是站在沙發上咆嘯整個世界。然而，在一九二四年後，表現主義戲劇因流於空想與感情化，無法提供觀眾切身的生話題材而式微；此時，德國戲劇界的精英趁機

介入，由爾恩·皮斯卡特(Erwin Piscator, 1893-1966)首先實作所謂「史詩劇場」(epic theatre)的演出活動。

皮斯卡特的史詩劇場演出延續了表現主義的批判精神，不過此處的批判並不是無的放矢，而是結合著寫實主義劇場對於社會的關心，將對象設定為工農等階級觀眾，演出切身於他們的社會議題，所以又被稱為「無產階級戲劇」(proletarian drama)。

儘管皮斯卡特對戲劇藝術的革新，對於史詩劇場的發揚光大當推布雷希特(Bertolt Brecht)。布雷希特於一九二七



圖2 柏林劇團(Berliner Ensemble)演出《勇氣媽媽與她的孩子們》
(引：Ewen, p. 354)

年與皮斯卡特一同工作，吸收了他於劇場中的新觀念，他不但是編劇也是導演，在排演中發展屬於他的「史詩劇場」理論：試圖運用敘述性(narrative)的台詞與劇場性的效果，喚醒觀眾的批判意識，進而成為一位參與者(participant)。他的代表作《戲劇小工具篇》(A Short Organum for the Theatre)，奠定了史詩劇場在戲劇歷史上的地位，這篇文章甚至被後世讚譽為「新詩學」。

二、布雷希特的生平背景

布雷希特於一八九八年二月十日出生在德國南方的小鎮奧格斯堡(Augsburg)，殞世於一九五六年八月十四日，雖然是在東德過世，終其一生沒有正式成為共產黨員，只是服膺著辯證劇場的理念。布雷希特處於十九與二十世紀交疊的年代，終其一生歷經兩次世界性的戰爭，他的足跡踏遍美、歐、亞三洲，除了個人的學術背景外，加上人生的歷練，不免豐富了他的作品深度，重要的作品有《三便士歌劇》(Three Penny Opera)、《勇氣媽媽與她的孩子們》

(Mother Courage and Her Children)、《四川好女人》(The Good Woman of Setzuan)、與《高加索灰蘭記》(The Caucasian Chalk Circle)。

布雷希特的父親是天主教徒(Catholic)，母親屬於新教徒(Protestant)，兩個宗教的矛盾性，再加上自幼律己甚嚴的祖母因丈夫過世後，身心受創發生異常性格的行為，都讓少年的布雷希特對現實生活產生不穩定感，導致決定投身於醫學，試圖於科學中找尋治癒病痛良方的良方。

主修醫學的布雷希特遇上

了第一次世界大戰(1914-1918)，當時他被徵調至後方協助治療受傷的士兵。不到二十歲的他，不但親眼目睹士兵死傷的情形，還經常為醫官準備環鋸，以便切開士兵的腦袋作治療的工作。這樣的經驗不僅令他產生反戰的思想，也讓他於戰後返回學校，改讀普通科學，不久又轉修文學科系，冀望藉由詩句喚醒人類的心靈，不再當獨裁者戰爭底下的犧牲品。在十八歲那年，他寫一篇反戰的文章：

無論在床榻或是在戰場，死亡都一樣令人感到痛苦。

只有愚蠢的人才想要犧牲生命，戰死沙場。

殊不知當死亡來臨的時候，他們跑的比誰都快。²

除了堅持反戰外，布雷希特於大學生活開始接觸戲劇藝術，在十六歲時曾在朋友的家中以操縱木偶的方式導演名劇；此外，他還喜歡一邊彈著吉他，一邊唱著自己編寫的詩句，並於當地的報社投稿撰寫詩歌與戲劇性的批評文章，於此開啓了他對戲劇理論與導演實作的不懈之緣。

三、布雷希特反對亞里斯多德劇場(Non-Aristotelian)³

布雷希特參與劇場演出後，終其一生，以打破「劇場幻覺」為職志。所謂「幻覺」(illusion)，就是觀眾進劇場

後，以「幻覺」來維持觀眾對一齣戲的情緒起伏變化，因而產生興趣，引發喜、怒、哀、懼等情感。誠如姚一葦教授的解釋：劇場內的幻覺就是把一種不真實的與不存在的東西，當做真實存在。舉例而言，當觀眾在劇場內為男女主角重逢而喜，為他們分離而悲，就是因為觀眾已經進入導演佈局的劇情，產生了幻覺，弄假成真，牽動情緒產生笑聲或淚水。布雷希特視這般的幻覺劇場為「亞里斯多德劇場」(Aristotelian Theatre)。

根據亞里斯多德(Aristotle, 384-322 BC)的《詩學》(Poetics)所述：悲劇對於動作的模擬，是為了解發哀憐與恐懼之情緒，然後使演員和觀眾的情緒得到「發散」(希臘文Katharsis / 英文Catharsis)的效果。此處的「發散」，在台灣亦有學者翻譯為「淨化」或「淨滌」；一般而論，就是透過憐憫與害怕的情緒，讓悲劇對於人們具有某種內在心理的治療效果，使演戲或看戲的人得到快樂的感覺。舉例而言，索發克理斯(Sophocles, 496-406/5 BC)的名著《伊底帕斯王》(Oedipus the King)描述主角伊底帕斯因對抗神諭離鄉背井，導致殺父娶母，最終覺知真相，刺瞎雙眼，流浪天涯。在劇中伊底帕斯是一位明君，也是一位大英雄，即使智勇雙全，也無力回天。當演員扮演或觀眾看此戲時，肯定會

哀憐伊底帕斯個人的有限知識，因抗衡令人恐懼的巨大神諭，釀至更大的悲劇——父死己手、母因己亡、自刃雙眼。人們的情緒一受劇情牽動引發，眼淚跟著發散，進而體悟自己於現實生活中的傷心事，再與伊底帕斯的遭遇相比較後，實在是小事一樁，無足掛齒；經過淚水「淨滌」心靈後，觀眾的心情自然感覺輕鬆與愉悅。

不過，布雷希特反對亞里斯多德的「發散」理論，他認為亞里斯多德所描述的發散理論，僅是憑藉著哀憐與恐懼來淨化觀眾，這就表現出亞里斯多德劇場遺棄了教育的功能，而只在劇場為了達成娛樂的目的而已，這降低了劇場在社會中的使命；所以布雷希特認為二十世紀的戲劇不應該為娛樂而娛樂，這樣會讓戲劇墮落為商業中心，或是演變成為麻醉觀眾的場所而已。因此，他希望戲劇的演出應該要有其目的性，並且尊重觀眾的求知慾，而不是單純地讓觀眾享樂，因為那暫時性的麻醉，對於處於亂世的觀眾而言，只有消極的厭世觀，沒有積極改革社會的救世觀。所以，布雷希特一方面要為處在亂世的觀眾製作新戲，另一方面要以史詩劇來驗證亞里斯多德劇場不符合社會革新的需求。

四、專為觀眾量身製作的史詩戲劇

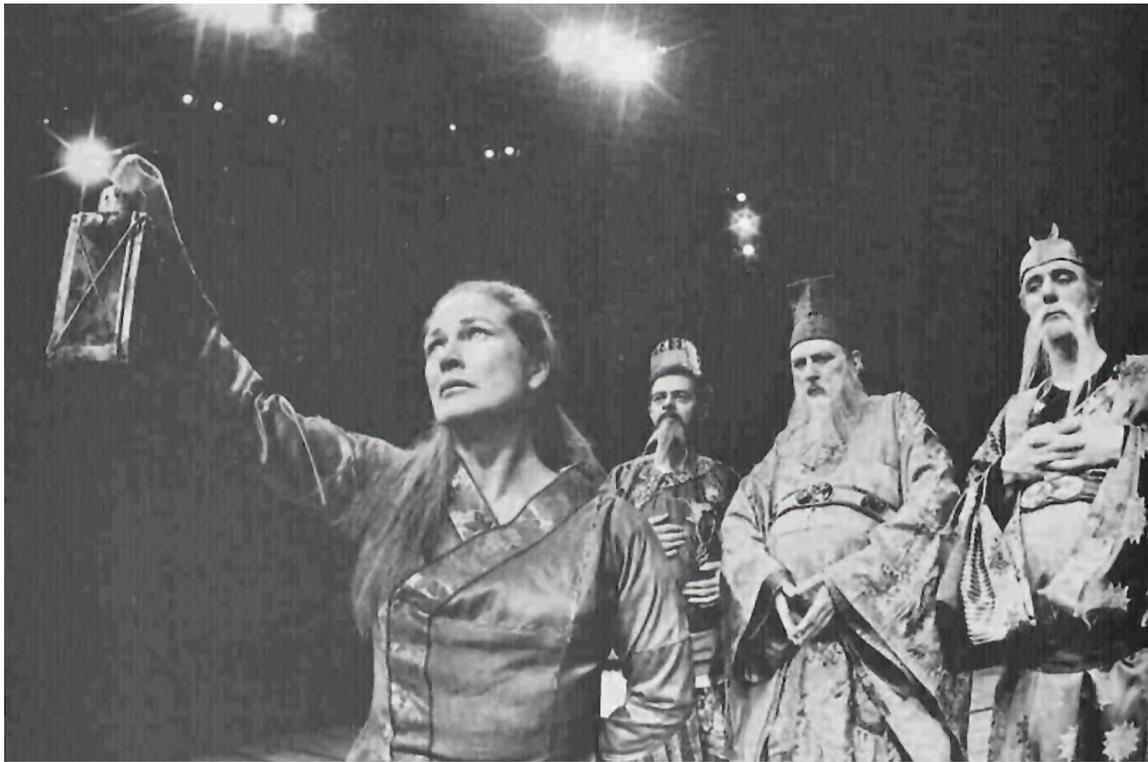


圖3 林肯中心劇團(Lincoln Center Repertory Theatre)於1970年假紐約Vivian Beaumont劇場演出《四川好女人》(引：Hochman, p. 398)

對布雷希特而言，二十世紀是一個嶄新的世紀，他定義這些觀眾為「科學時代的孩子」(children of a scientific age)，所以戲劇家必須要為這些邁向新世代的觀眾量身製作嶄新的戲劇，來符合他們所應有的娛樂，並以劇場的傳播功能，來教育觀眾積極爭取應有的權利。

在布雷希特的思維中認為，古時候的人是以筆來寫字，當代的人卻用打字機器來撰寫文章。另外，飛機的發明導致交通工具的變革；以前的人是以輪船周遊列國，天上飛著「交通工具」，對他們而言，是一件不可能的事；但是，現代的人卻認為交通工具的改變是必要的，而且也是司空見慣

的事。所以，布雷希特覺得戲劇也得要跟著時代改變，透過科學的新知識，再加上劇場的演出中，呈現出對生活有意義的反映，或者是以寓言的方式，虛構一些人類行為的事件來批判所處的世界，讓觀眾不僅藉由戲劇獲得特別的娛樂，還能在劇場內教育喚醒他們從來不曾夢想過的力量。

五、《四川好女人》對史詩劇場的例證

那個時代的民眾，尤其是基層的工作生產者，幾乎都受雇主的剝削以求糊口。所以，布雷希特以著對現實生活反映的心，為這群「科學時代的孩子」製作新戲，最有名的代表

作《四川好女人》，劇中的女主角沈德(Shen Te)，被資產階級的商家剝削，也因救濟貧民所累；於是，改變自己的身分，改扮男裝為表哥水大(Shui Ta)，與商家談判減低貨價，並要求難民「不工作就不救濟」。大家均為水大的強悍態度無可奈何，只好改變態度配合「她」的指示；一旦接受改變現狀的人，個個都有工作做、有飯可吃，不再拖累別人，也不再受人壓榨過苦日子。

每一位演員，在排練前，先賦予角色第一次意見，以進入角色；然後瞭解角色的立場後，形成第二次的意見；最後，再疏離出來有如「目擊證人(demonstrator)」⁴一般，審視批判自己或別人所扮演的角

色後，給予「第三次意見」，此時才能客觀的演出史詩戲劇，讓觀眾欣賞。當觀眾走進劇場內，觀看演員經批判後的演出時，觀眾容易疏離出來警覺自己是正在看戲，而不盲目的進入劇場幻覺，所以他們在劇場中的身分，亦如目擊證人一般，不但擁有目擊的快感，還會客觀地跟著演員批判劇情中所發展的事件。

再進一層推論布雷希特的理念，史詩劇場的觀眾從「開始」至「結束」的觀戲過程會有下列六個心理歷程(見表1)，僅以《四川好女人》為例：

第一、援用外國題材，吸引觀眾進場：因中國的故事，在瑞士不容易看到，所以觀眾會因好奇走進劇場看戲。

第二、觀眾尚不自覺，劇場獲得娛樂：神仙降臨遇上妓女沈德，觀眾覺得有趣，準備參與批判。

第三、劇情引發衝突，醞釀批判情緒：沈德為善，卻受人壓榨，觀眾為她抱不平。

第四、衝突達到頂點，觀眾開始批判：沈德做好事卻被逼債，難道做好事錯了嗎？觀眾進行批判行為，而且意識到「善行」不等於「回報」，導致陷入「不知」的情形。

第五、劇情朝向解決，觀眾獲得新知：沈德假扮表哥以強勢方式解決問題，除了歸還合理的債務外，將過去沈德「盲目的施捨」轉變成「有工作才有報酬」，結果人人都有

工作，社會朝向進步。觀眾獲得「新知識」，瞭解做善行，需要經過判斷，不能盲目。

第六、審判刺激觀眾，朝向社會示範：觀眾目擊了表哥的慈善與用心，卻遭神明與鄉親審判，使觀眾知道世人的無知，所以觀眾在走出劇場後，受激勵將會把在劇場所獲得的「新知識」示範或在親朋好友面前講述。

綜而觀之，布雷希特希望觀眾能夠從史詩劇場中獲得前所未有的娛樂，並且從看戲的過程中，產生批判的態度，讓自己獲得新的智慧，而此智慧是屬於科學時代的智慧，因為它是破除觀眾既有的「舊觀念」(known)——盲目地幫助人；進展到讓觀眾因批判而產生「不知」(unknown)——救助別人是對還是錯？最後，觀眾因對被壓榨者(沈德)的同情轉推演為有利社會改革的「新知識」(knowledge)——幫助別人應該是教他們釣魚，而不是釣魚給他們吃。此新智慧若能全民皆知，即能達成改革社會的目的。

六、結語

布雷希特的史詩劇場理念係希望新世紀的觀眾不應該習慣在亞里斯多德的劇場中被催眠，因為在現實生活中，有許多像德國納粹希特勒(Adolf Hitler, 1889-1945)這般的野心政客，他們利用表演的技巧，讓觀眾因入情進入幻覺而無形

中被矇騙，導致無可收拾的後果；換言之，他的戲劇理論是從反對亞里斯多德的戲劇理論出發，其目的就是希望人們不要被劇場中的舞台道具、模仿技巧、與煽情台詞等等迷惑，因為一旦人們無法在劇場中擁有自覺的批判意識，他們亦無法抗拒野心家的「表演伎倆」，陷入政治的熱潮當中，無法自拔。

簡單的來說，布雷希特雖然利用觀眾的情感使他們入情於劇情，卻能適時的以陌生化、敘述性的台詞等等疏離的技巧，讓觀眾進入「觀看戲劇」的程序，以喚醒觀眾的理性態度。只要觀眾習慣於這樣的看戲態度，日後他們雖然參與了選舉活動，在造勢台下或電視機前能夠從「政治幻覺」中「疏離」出來，客觀審視政治人物的言談內容，俟批判所有候選人後，於投票時做出結論，圈選出對於社會有助益的政治家。

總之，布雷希特認為，劇場應邁向史詩劇場，將劇場成爲一個教育機構，教導觀眾如何打破幻覺，透視生活舞台中那些利用表演術蠱惑人心的野心家，並做出屬於自己的判斷。當觀眾在劇場中參與批判，就是布雷希特冀求科學時代的觀眾應有的新觀看態度，在走出劇場後，將新的社會改革觀念以社會中的演員傳播示範至社會各個角落，讓戲劇藝術發揮應有的功能。

表1 科學時代的觀眾之觀看過程表

	地點	時間	事件	觀眾心理
《四川好女人》	中國	古代寓言		
(一)首演時的觀眾	瑞士(註：以首演於蘇黎世〔Zurich〕為例)	二十世紀(註：1943年2月4日首演)	宣傳與廣告	有興趣走入劇場看戲
(二)觀眾看戲時的第二層效果	陌生的地點	遙遠的年代	沈德被壓榨；或曾有過與沈德類似經驗	尚不自覺
(三)觀眾看戲時的第三層效果	陌生的地點	遙遠的年代	是商家、還是貧民對？還是沈德對？	醞釀批判
(四)觀眾看戲時的第四層效果	產生疏離：不懂當地文化	產生疏離：不知當時背景	衡量戲中事件轉折？水大對？還是沈德對？	開始批判
(五)結局時觀眾的看法	好像與瑞士一樣	古今相同	這種事件，我也曾發生或未來也會遇上，我得學沈德一樣不做爛好人，要做一個對社會改革有益處的爛好人。	私做結論
(六)觀眾踏出劇場後	街道或家中(均可)	均可	以「目擊證人」的角度再示範一次看到的事件給沒看過戲的朋友或家人觀看(接續傳播下去)	加上自己意見

註釋

- 1 典範變革：使戲劇原本約定俗成的發展，變動至下一個新的階段。舉例而言，史詩劇場的出現相對於以前寫實主義劇場而言，就可稱為一次典範的變革。
- 2 林國全譯(1995)：認識布雷希特，9。台北：時報。Thoss, M. *Brecht for Beginners*.
- 3 Non-Aristotelian：根據John Willett版本的 *Brecht on Theatre* 原文翻譯解釋為Not dependent on empathy(不依賴移情作用)，也就是反亞里斯多德劇場形式。
- 4 「目擊證人」：據布雷希特於「街頭一景」(The Street Scene)一文中解釋，街頭發生了車禍，兩方的司機與乘客均進入了「自己才對的幻覺」，此時僅有經由目擊證人「重複」(repeat)車禍事件的過程最為客觀，也才能解決社會紛爭。所以，劇場中的觀眾「目擊」了舞台上的演出，就成了證人，他們必須有義務在看戲後，成為示範者(demonstrators)，亦即本文所稱之「社會中的演員」，重複史詩劇場的事件給沒看過戲的人觀看。

參考書目

- 周靜家(1998)：觀看新藝術。聯合文學，113-116。台北。
- 林國全譯(1995)：認識布雷希特。台北：時報。Thoss, M. *Brecht for Beginners*.
- 林國源(2000)：古希臘劇場美學。台北：書林。
- 姚一葦譯(1966)：詩學箋註。台北：中華書局。Aristotle. *On Poetic*.
- 姚一葦(1992)：戲劇原理。台北：書林。
- 張黎(1993)：戲劇小工具篇。載於伍蠡甫編，戲劇美學，1-2。台北：洪葉。
- 鍾明德(1995)：從寫實主義到後現代主義。台北：書林。
- Brockett, Oscar G. & Franklin J. Hildy. (1999). *History of the Theatre*. (8th ed.). Boston: Allyn and Bacon.
- Ewen, Frederic. (1992). *Bertolt Brecht: His Life, His Art and His Times*. New York: Carol.
- John Willett. (Ed. & Trans). (1997). *Brecht on Theatre*. (28th ed.) New York: Hill and Wang. Brecht, Bertolt.
- Hochman, S. (Ed.). (1983). *Mcgraw-Hill Encyclopedia of World Drama*. (2nd ed.). New York: Mcgraw-Hill.
- Styan, J. L. (1981). *Modern Drama in Theory and Practice 3*. New York: Cambridge.