

南昌大学

硕士学位论文

灰阑故事的东西方处理——元杂剧《包待制智勘灰阑记》与《
高加索灰阑记》比较

姓名：陈显军

申请学位级别：硕士

专业：比较文学与世界文学

指导教师：熊岩

20091201

摘要

“灰阑故事”是一则古老且经久不衰的故事，在其流传与演变过程中，通过与不同民族文化碰撞，擦出了别样的火花，李行道的《包待制智勘灰阑记》与布莱希特的《高加索灰阑记》便是这其中的两朵奇葩。中国的戏曲文学在元代达到巅峰，形成了具有较为完整的体系的元曲。随着岁月的流转，它不仅自身在进行不断的改良与完善并逐渐发展成为我国的一大国粹，而且凭借其强大的艺术魅力远播欧美，将中国优秀的戏曲文本、戏曲表演艺术带到了西方，并对其产生了较为深远的影响。布莱希特便是这场东方文化西进运动中典型的吸收者与转化者，他乐于接受来自中国的戏曲文化，钟情于京剧的表演艺术，一方面结合京剧艺术的独特表现手法，形成了他个人独具特色的戏剧理论核心——“间离效果”；另一方面，他还创作了不少带有深厚中国风韵味的作品，《高加索灰阑记》就是他笔下东西方戏剧文化结合得最为天衣无缝的作品。纵观两部作品，两位作者围绕着“二母争子”这一母题，通过不同的场次安排、情节组合与戏曲演唱，用同样贴近群众的语言，展开了不同的情节，刻画了不同的人物，表现了不同的主题思想，揭示了不同的社会现象。可以说，这两者不仅展现了中国传统戏曲的表演艺术精华，也是布莱希特“间离”戏剧理念的成熟体现。通过对这两部作品的分析，不仅可以看到中国文化对西方的积极作用，更可以清晰地看到西方文化创作中结构更为复杂，层次更为丰富，记叙手法也更为多变，加上对感性思维的重视，在塑造人物、打造情节过程中显得更为丰满。这一些通过比较而得的都是我国民族文化需要认识并吸收的，只有这样才能使文学创作不断前进，攀上一个又一个新的高峰。

关键词：灰阑故事；元杂剧；布莱希特；间离

ABSTRACT

“The story of chalk circle” is an ancient and enduring stories, In the course of their spread and evolution of, By working with different cultures collide, given rise to a different kind of spark. Lixingdao's "Bao Dai Zhi smart decision chalk circle" and Brecht's "Caucasian chalk circle" is the wonderful work is one of the two. Literature during the Yuan Dynasty in China opera to reach peak form with a relatively complete system of Yuan Drama. As the years flow, not only carrying out their own continuous improvement and perfection and gradually developed into one of our great cultural legacy, but also by virtue of its strong artistic charm widely known in Europe and America, the Chinese text of outstanding opera and opera performance art brought to the West , and the public have a more far-reaching impact. Brecht is in this oriental culture westward movement and transformation of the typical absorption of those who, he willing to accept from the Chinese opera culture, love for Peking opera performing arts, On the one hand the unique combination of Peking Opera performance in practice, forming his own unique theory of the core of the drama - "alienation effect"; the other hand, he also created a lot of wind with a strong Chinese flavor works,

"Caucasian chalk circle" is he described in the Eastern and Western culture with theater was the most seamless work. Looking at two works, two authors around the "mother of two competing child" in this motif, through various screening arrangements, the plot combined with the opera singing, using the same language of the masses to start a different plot, characterization of different figures, showing the different themes of thought, reveals a different social phenomena. It can be said that the two traditional Chinese opera not only demonstrates the essence of the performing arts, but also Brecht, "alienation" reflects the maturity concept of drama. Through the analysis of these two works can not only see China's positive role of culture on the West, but also can clearly see the creation of Western culture, more complex structure, hierarchy is more abundant and more varied narrative techniques, plus thinking on the perceptual importance in shaping the characters, plot the course to create even more fullness. This is a number derived by comparing the culture of our country need to recognize and absorb, and the only way to keep ahead of literary creation, climbing one after another to new heights.

Keywords: The story of chalk circle; Drama Of Yuan Dynasty; Brecht; alienation effect

学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得南昌大学或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名（手写）： 签字日期： 年 月 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解南昌大学有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权南昌大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编本学位论文。同时授权中国科学技术信息研究所将本学位论文收录到《中国学位论文全文数据库》，并通过网络向社会公众提供信息服务。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名（手写）： 导师签名（手写）：

签字日期： 年 月 日 签字日期： 年 月 日

引言

“灰阑故事”历史悠久，由古至今，存在于不少中外文学典籍中，如《大正大藏经》中《贤愚品》中的“檀腻奇品”，犹太的《旧约》，中国东汉的《风俗通义》与元代的《包待制智勘灰阑记》，印度的《诞生为大药王》，中国西藏的《聪明的国王》，希腊的《巴兰与约瑟菲》，布莱希特的《奥格斯堡灰阑记》与《高加索灰阑记》等。布莱希特的戏剧《高加索灰阑记》是对其作品《奥格斯堡灰阑记》的展开与深入，而这两部作品均改编自中国元代李行道的元杂剧《包待制智勘灰阑记》。关于“灰阑故事”的真正源头，时至今日，在文学史上仍众说纷纭，但就其在中国的繁衍来讲，广泛地认为，它源自《贤愚品》——“檀腻奇品”。它作为佛经中的故事，早在公元 445 年传入新疆。

到东汉，应劭以该故事为基础，载“黄霸断案”一事，录入《风俗通义》中，使得“灰阑故事”成为一个通俗故事在民间广为流传：

“颍川有富室，兄弟同居。两妇皆怀妊(孕)。数月，长妇胎伤，因闭匿之。产期至，同到乳舍。弟妇生男，夜因盗取之，争讼三年，州府不能决。丞相黄霸出坐殿前，令卒抱儿，去两妇各十余步，叱妇曰：“自往取之！”长妇抱持甚急，儿大啼叫，弟妇恐伤害之，因乃放与，而心甚自凄怆，长妇甚喜。霸曰：“此弟妇子也。”责问大妇，乃伏。”

无论从事发的原因——为争夺家产而争夺孩子，还是从判决所经历的过程与最终断案的方式上来讲，《包待制智勘灰阑记》都与之相吻合，因此认为李行道正是借鉴了“黄霸断案”的故事才得以创作，而该作品也成为中国“灰阑故事”的典范之作。到了 17、18 世纪，中国题材渐渐地渗透入西方戏剧家的创作，如《赵氏孤儿》、《中国的征服》、《中国偶像》等，布莱希特所著《高加索灰阑记》便是其中颇为著名的一部戏剧作品。它以“灰阑故事”为本，综合中西方戏曲、戏剧中不同的表现手法，有选择性地融入中西方文化下不同的思想观念，使其尽可能地扬各方所长，避各方所短，向世人呈现了一部具有综合艺术特色，杂而不乱的戏剧名作。此外，《高加索灰阑记》同时也是研究布莱希特戏剧理论

袁书会. 梵佛异域传因缘——元杂剧《灰阑记》题材演变探源[J]. 艺术百家, 2004(5).
曲德来. 关于元杂剧《灰阑记》的来源问题[J]. 古籍整理研究学刊, 2002(3).

的典型作品，而剧中的无产阶级倾向性也带有作者个人强烈的阶级倾向与鲜明的时代色彩。

以“二母争子”为核心的灰阑故事典范——《包待制智勘灰阑记》与《高加索灰阑记》是比较文学研究中较受关注的范本之一，有不少学者对这两部作品进行了多方面的考察与研究，并产生了一批研究成果。如宋柏年在其论文《中国古典文学在国外》中提出了布莱希特的创作凭借其更为广阔的历史背景，改变了中国文化对宗亲思想的侧重，升华了原有的主题；都文伟博士在其论文《百老汇的中国题材与中国戏曲》中指出戏曲的“西渐”带来了文化意义上的“东学西渐”，而《高加索灰阑记》便是中西文化完美融合的产物；另外还有一些学者分别从“灰阑故事”的渊源、布莱希特的戏剧理论与其作品中的中国元素以及“灰阑故事”本身的戏剧冲突等角度分别对这两部作品进行了分析。但对两部戏剧作品在主题、人物形象、艺术处理等进行全面对比的成果目前还未见，本文即旨在通过这两部作品的比较，揭示中西作家以及文学创作自身传统的诸多不同。如叙述过程中心理描写的详略处理，戏剧结构、情节安排以及唱词、旁白、演绎等方面上所具有的差别。本文将这两部作品为研究对象，从两者之间千丝万缕的关系出发，探寻主题与人物塑造上的深化与升华，分析两者在场次安排、情节模式、演唱形式与语言艺术等表现手法上的不同，并进行深入的比较，探求中西文学创作的不同特点，探索东西方戏剧之间的有益交流与相互借鉴。

第一章 元杂剧（中国戏剧）对布莱希特戏剧创作的影响

第一节 北方杂剧从民间艺术到国粹的蜕变

在中国古典文学中，元曲是与唐诗宋词齐名的重要部分，包括元杂剧与元代散曲，是元代文学兴盛的代表。王国维曾道：“凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”元曲的盛行相对于诗词的繁荣，与下层人民生活的联系更为紧密。它来自民间，经文人墨客文学润色后既有文学气息，又不脱离真实生活，并且带有作者的政治理念或社会理想，或批判，或颂扬，可谓“雅俗共赏”。正是元代戏曲的这一优势，使它后来的发展与传承奠定了基础。

“杂剧”一说，早在晚唐就已存在，李德裕的《李文饶集》中就提到了扮演杂剧的演员，谓之“杂剧丈夫”。而在胡应龙的《庄岳委谈》中，则把唐代参军戏、杂耍和歌舞小戏都归为杂剧。到了宋代，杂剧品类更为繁多，即成“杂戏”。金代前期的杂剧与宋代“杂戏”相类似，直到金末元初，杂剧才真正成为北曲杂剧的专称。而北方杂剧的出现也成为中国戏曲成熟的标志。元杂剧，即区别于南曲戏文的北曲杂剧，便是在金院本与诸宫调共同作用下，将各种表演艺术形式熔入一炉铸成的一种优秀的戏剧形式，如《单刀会》、《墙头马上》、《窦娥冤》等都是经典代表剧作。

宋朝政权的南渡将北方杂剧同时带到了江南，于是便产生了起步略晚于元杂剧的南戏。而它的发展为其后明代四大声腔：昆山腔、弋阳腔、海盐腔、余姚腔的繁荣发展奠定了扎实的基础。其中，昆山腔经历了一系列沿革与发展，于明中叶至清中叶成为享誉全国的剧种。在其北上过程中，与北方方言与当地民间艺术相结合，成为了可以代表中华民族的戏曲，并开始称霸梨园。当昆曲吸收了徽调、汉调以及秦腔、京腔的一些艺术特长，一种更为全面而普遍的戏剧形式出现了，并成为了国粹，即京剧。至此，可以说杂剧从一种原本身份卑微的小把戏，已经上升为一种不仅能登大雅之堂，而且足以让世人为之骄傲的

王国维.《宋元戏曲史》[M].上海古籍出版社,1998.

(元)关汉卿等.元杂剧精选[M].太原:山西出版集团·三晋出版社,2008.

中国式的艺术形式。

在这个未着浓妆重彩的蜕变过程中，显而易见的是，无论何种艺术形式，若要最终得到更多人的认可，在其演化过程中必须不断吸收供其发展的土壤中的营养，譬如语言、表演程式、社会观念乃至利益立场等。本文着力讨论的文本之一《包待制智勘灰阑记》正是采用了当时最为时兴的戏剧艺术，对元代黑暗腐败的社会与吏治进行有力的批判与揭露，从下层人民的利益立场出发，表达了对社会的不满与对未来的期许，有着合理的时代性。它对假恶丑的控诉，与对真善美的追求也正是中华民族“和”文化的体现，而这些都是该剧能够一直在戏曲舞台上熠熠闪光的重要根源。

第二节 中国戏剧的世界流传

17、18 世纪的欧洲戏剧文坛掀起了一股“中国风”，不少中国戏剧、中国题材开始远涉重洋，进入欧洲学者的创作领域，创造出了一批以《赵氏孤儿》、《中国的征服》、《中国人》、《大官人》、《中国偶像》为代表的中式西方现代戏剧，其中最为著名的便是纪君祥所创作的元杂剧《赵氏孤儿》。元杂剧进入西方戏剧圈，不仅仅意味着它为西方带来了一段段具有“中国味”的故事题材，带来了东方独特的道义精神，同时也将中国戏曲独有的表演艺术带到了西方表演艺术中，刺激着双方的发展。正如美国人自编自导自演的《黄马褂》，充分运用如假定性原则等中国戏剧创作与表演元素，展现了中西合璧之美。在《高加索灰阑记》中则添加了元杂剧中人物初次登场自报家门的环节，帮助观众更好地把握人物情节。另外，中国戏曲的象征性道具、空舞台等表演元素也渐渐进入西方现代戏剧的表演环境中，在《屏风》、《黑人》、《阳台》等剧中有较为突出的表现。中国元素以元杂剧为载体不断传入西方社会，一方面如同新鲜血液一般为当地注入了全新的创作理念；另一方面，随着当地文学家的改编创作，一个个改头换面的欧化中国故事也开始进入了文学创作的领域，并拥有着非同一般的地位，其中最具代表性的当属《赵氏孤儿》。

《赵氏孤儿》全名《冤报冤赵氏孤儿》，取材自《史记·赵氏世家》，凭借其经典的故事内容与曲折离奇的情节，成为元杂剧中的典范之作。它主要刻画了一对典型矛盾——忠正与奸邪。这部经典的历史悲剧，将中国传统的道

孙来法，梅晓娟. 20 世纪西方对中国戏剧的借鉴 [J]. 文艺研究，2007（10）.

义精神——济困扶危、舍己救人、不屈不挠、坚忍不拔等从传统文化中高度提炼出来，颇受世人关注。

《赵氏孤儿》传入欧洲后，法国的马若瑟经过删改翻译，保留了故事的主要框架与脉络与主旨精神，去除了原文中的“诗云”与曲子，以对白为主，虽然风格已然迥异，但大致与故事原型相符，《赵氏孤儿》开始进入欧洲人的视野。在文学界最受关注的当属伏尔泰改编而成《中国孤儿》，它与原文有较大出入，封建诸侯国文武大臣间的私仇变为两个民族间的矛盾，在新古典主义戏剧规则规范下，故事时间浓缩到了一个昼夜，情节也随之简化。另外，故事中添加了恋爱成分，展现了典型的“英雄剧”写法。此外，英国著名剧作家阿瑟·墨菲、威廉·哈切特也都对该剧进行了再创作。由于中西文化背景的差异性，他们笔下的《赵氏孤儿》也都“面目全非”，可见，作家所处环境下文化传统、审美趣味、审美习惯的不同对其创作的影响力是非常大的。

再看布莱希特的《高加索灰阑记》，它与《包待制智勘灰阑记》在很多方面有着巨大的差异。当这部同样作为“欧美最常演出的元剧”在与欧洲文化交融后产生了与中国本土创作截然不同作品时，这种差异是可以被理解的。与《赵氏孤儿》一样，这个“灰阑故事”中的“灰阑断案”的框架被保留下来，换以不同的时代、阶级背景，赋予主人公以不同的个性特征，从而擦出不同的戏剧火花。因此，当本土文化与异域文化表达方式出现巨大差异时，若将其进行适当的调和处理，使其既合当地受众的传统的欣赏品味，又合时宜地带来一些变化，不仅对受众来讲是一种收获，就其作品本身对于原著而言，也可能是一种超越。

第三节 布莱希特戏剧中的中国元素

贝托尔特·布莱希特（1898年-1959年），德国著名戏剧理论家、剧作家和诗人。出生于商人家庭的他却对文学情有独钟，自青年起便在戏剧创作领域表现出了非凡的才能，广为人知的作品有《三分钱歌剧》、《措施》、《伽利略传》、《高加索灰阑记》、《四川好人》、《巴黎公社的日子》、《大胆妈妈和她的孩子们》等。中国学界对布莱希特的研究主要缘于在他的创作中，大量采用了中国题材，

卞之琳. 布莱希特戏剧印象记 [M]. 合肥：安徽教育出版社, 2007.

从中可以或多或少地挖掘中国戏曲对西方戏剧的借鉴意义。譬如完成于 1939 年的《四川好人》这一部带有“中国风”的重在考察人与社会关系的寓意剧作品，借用了中国的地名与人名，增强了故事的神秘感，也使欧洲观众对故事产生更多的异域新鲜感。再如不少改编自中国传说与故事的剧作，与《高加索灰阑记》一样，凭借东方文明的印象魅力，成为欧洲观众追捧的名剧。

在二十世纪的西方戏剧家中，布莱希特可谓受中国戏曲影响最深的一位，除了表现在创作中对题材、中国元素的偏爱外，更重要的表现在他具有划时代意义的戏剧理论的提出上。布莱希特对中国戏曲，特别是对中国国粹京剧有着很深的感情，在梨园众多伶界名角中，同时代最为出色的表演艺术家之一梅兰芳先生便是他的一大偶像。1929 年，布莱希特首先提出了自己的史诗剧理论，并遵循自己的理论创作了一批结构新颖，内容独特的作品。这位伟大的戏剧作家称，他戏剧理论的核心部分，关于“间离效果”的理念表述，正是在观看了梅兰芳精湛的演绎后正式提出来的。

所谓“间离”(verfremden)，在德语中意为感情上的“疏远”、“陌生化”，因此，作为“间离效果”这一理论用在戏剧上，即是要把观众从熟悉的情节与感觉中抽离出来，换以一种全新的视角与态度来看待原本常规的事物过程。这不仅是一个新的美学概念，也是一种新的演剧理论与方法。正所谓旁观者清，通过“间离”，不仅用艺术手段揭露了世界的矛盾、失衡，同时又让人们从客观的角度来看清社会的本质，从而主动探寻改变现实的有效途径。

之所以会产生这一戏剧理论，也与当时的社会背景相关。德国在法西斯政权统治下，神秘主义泛滥，享乐主义盛行，在戏剧领域，上演着不少使人迷醉，趣味低级的非理性剧目，正在侵蚀与腐化人们的精神。纵然娱乐无高低之分，但错误的娱乐观念却有可能在不久后毁了戏剧这一雅俗共赏的艺术形式，只有提出理性主义创作理念，才能渐渐挽救堕落的戏剧艺术。因此，布莱希特建立了这样的一种非亚里士多德的独特的戏剧美学体系，用他自己的话来说，“把一个事件或人物陌生化，首先意味着简单的剥去这一事件或人物性格中的理所当然的，众所周知的和显而易见的东西，从而制造出对它的惊愕和新奇感。”

卞之琳. 布莱希特戏剧印象记 [M]. 合肥：安徽教育出版社, 2007.

同上

第二章 扩展与升华---《高加索灰阑记》的主题重构与人物塑造

以“二母争子”为核心的“灰阑故事”在《高加索灰阑记》中“梅开二度”。首先是楔子部分，两个农庄争夺一个山谷，最后合理使用的农庄夺得使用权，以此为引，导出另一个故事。第二个故事中的女主人公格鲁雪在总督与夫人遇难之际，收留了被家长遗弃的幼子米歇尔，历经千辛万苦保护与哺育他。叛乱平定后，总督夫人为得到丈夫的遗产，欲夺回儿子，最终误打误撞当上法官的阿兹达克以“灰阑”断案，将孩子判给了始终善待他的格鲁雪。这部作品与元杂剧《包待制智勘灰阑记》在哲理、伦理与美学的角度上均有很大差异，颠覆了当时世人的审美观念，显得格外清新。它通过人物的重塑，揭示了更广、更深的内在意义，一种对血亲的重视与对社会专制黑暗的控诉转而成为对底层人民不屈不挠、艰苦卓绝的歌颂，对无产阶级的歌颂，实现了主题上的升华。

第一节 女主角张海棠与格鲁雪：同一社会地位下不同命运

宋代女子张海棠是《包待制智勘灰阑记》中绝对的女主角，通过刘氏之口可知，张海棠“……姿色尽有，聪明智慧，学得琴棋书画，吹弹歌舞，无不通晓……”，也正是她的这份美貌、才情、儒雅，才被马员外相中，得以脱离风尘。然而，即便如此，曾经不为世容的暗娼身份却给她带来了无法泯灭的隐患，譬如上文曾提到的，这样的身份如果身牵官司，必定先落得嫌疑。张海棠在嫁入马家后，恪守本份，易于满足，容易相信他人，正因如此，才会被三番五次被大浑家利用，酿成大祸。这个典型的封建女子，还缺乏一定的独立性与战斗性，在遭受到不公正待遇时，她除了寄希望于明事理的正直官员外，别无他法，正如她自己所唱的：“则您那官吏每忒狠毒，将我这百姓每忒凌虐。葫芦提点纸将我罪名招，我这里哭啼啼告天天又高，几时节盼的个清官来到”。当然，这个黑暗的社会根本没有为像她这样的传统弱势女流留下一丝个人反抗的空间，

（元）关汉卿等. 元杂剧精选 [M]. 太原：山西出版集团·三晋出版社，2008.
同上

她只能选择接受，期待渺茫的奇迹降临。就像窦娥的冤案，无法通过人力来扭转，只能借助鬼神之说，托梦于其父，得以翻案。作者塑造这样一个社会底层的女子作为“灰阑故事”孩子的母亲，并参与到孩子的争夺中，让一个几乎没有社会地位，受尽歧视的女子最终能在黑暗的社会现实中找寻到正义，这无疑增强了戏剧性，大快人心，同时也表达了作者对正常社会秩序的渴望。

《高加索灰阑记》中的格鲁雪走的是一条与张海棠截然不同的人生道路。格鲁雪是总督阿巴什维利家的一位帮厨女佣，同样也是一位底层妇女，可她却从未曾因自己的身份卑微而感到羞耻。她专情，面对即将出发前去部队的未婚夫，她发誓：“……我的枕头边只会是空枕头一个，/ 我的嘴唇不会给别人亲吻过一次。/ 你回来的时候，/ 你回来的时候，/ 你会说：一切如旧。”并且，她确是这样履行她的誓言的；她善良，看到总督夫妇留下的孩子孤苦伶仃，便不顾众人阻挠，毅然带他一起上路；她无私，花了自己半个星期的工钱为孩子买了一壶奶，装成富太太让孩子不至于跟着自己露宿街头，最后还为了孩子嫁给一个不认识的男人；她勇敢，逃亡过程中为了救孩子，用木头打昏了伍长，冲过了已经断了一条绳索的冰川桥，誓与孩子生死与共；她执着，在审判过程中，不顾一切与法官说理甚至争吵，一直坚持要回孩子……如此一个有着优秀品质的底层妇女，给所有人带来了前所未有的震撼。她为了一个孩子，一个与自己完全没有任何血缘关系，甚至可能会给她带来灾祸的孩子，而甘愿付出一切，这样的母性与爱心不是每个人都具备的。

布莱希特塑造这样的一个人物，所公认的是，表达了他对劳动人民，对无产阶级的热爱。从格鲁雪身上，读者、观众可以清晰地看到，一个底层妇女所具有的朴素而真挚的高贵品格。在《包待制智勘灰阑记》中决定孩子归属问题的重点在于血缘关系，作为生母的张海棠自然应该得回孩子。然而，在《高加索灰阑记》中则异然。作为生母的总督夫人没有对孩子尽到一点作母亲的义务，而与孩子没有血缘关系的格鲁雪却比生母更疼爱孩子，更有资格抚养孩子，因而得到了孩子。可见，封建历史悠久的中国，受宗族制度影响更看重血缘、子嗣，而西方对善与爱的注重超越了人与人之间的血缘，因为血缘只是初步建立了两个人之间的关系，要真正持久维系这份关系要靠真爱与友善。此外，两位作者在面对这两位女主人公时，也有不同的态度。李行道对以张海棠为代表的下层人民报以深沉的同情，他对社会有强烈的揭露、控诉与批判，但却终觉无

汪义群. 西方现代流派作品选(四)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2005.

能为力，他借张海棠之口，也表达了自己无奈的解决方法，那就是等有志之士来解放社会，整部作品充满了写实性。布莱希特则不同，他高度赞颂了格鲁雪这一类的穷人、下等人，将无产阶级思想带入作品，给予出人意料、突破常规的结局，暗指新时代的到来，带有鲜明的浪漫主义色彩。

第二节 女配角大浑家与总督夫人：不同程度的恶行招致同样的失败

在以“二母争子”为框架的“灰阑故事”中，有了最终成功获得孩子抚养权的一方，自然就存在争夺失败的一方。在这两个中西“灰阑故事”中，大浑家与总督夫人虽然同为失败方，但不论从个性品质上来看，还是从对待孩子上来看，她们在为人处世方面大相径庭，带有所处的不同社会环境留下的不同烙印。

总督夫人是一个视财如命、自私狭隘的贵妇人形象，在照顾孩子方面，她总是一味地把责任推给别人。第一幕有如下两句对白：“总督夫人：‘他咳嗽！焦尔吉，听见了没有？（严厉地对两个医生——紧随儿童车的两个威严的男人）他咳嗽。……总之要多多当心他。他好像发烧呢，焦尔吉。’”在这里，我们所能看到的是一个贵族妇女嘱咐自己的医生照顾孩子的身体健康，似乎还没发现什么问题，然而，东窗事发，总督被捕，一家面临逃亡时，这个自私的女人就再也无法掩盖只求自保的心理。当副官要求她只准带要用的东西时，她说了如下的话：“只带最必需的！快，打开箱子，我告诉我们，要带什么。（箱子被放在地上打开了，总督夫人指几件锦缎衣服）那件绿的！当然还有带皮领的那件！大夫呢？我又得了可怕的偏头痛了，总是从太阳穴开始。那件带珍珠扣子的……”她的那些宝贝衣服比什么都重要，甚至比孩子更重要。总督夫人几次嘱咐负责照料孩子的女佣却替她找衣服，例如“别这样死死的搂住他”、“先把他放下一会儿，到卧室里去给我取那双摩洛哥皮便鞋，好配绿衣服”、“玛洛！抱孩子！（对第二个侍女）找找（葡萄紫色袍子），玛霞！不，先把衣服抱到车上去”。最后，东门起了火，她撒腿就跑，从头至尾都没有在乎孩子在哪儿。在她的心里，从来没有考虑过做母亲应该承担什么责任，直到最后，叛乱平息，

汪义群. 西方现代流派作品选（四）[M]. 北京：中国戏剧出版社，2005.

同上

同上

自己的生命不再受威胁，开始考虑继承丈夫遗产时，才想起了自己的孩子，如此一个一切只顾自己的母亲，即使有血缘关系，也无法取代格鲁雪的母爱。此外，她作为一个上流社会的妇人，看不起，甚至厌恶下等人，她在法庭上曾说：“谢谢上帝，总算没有老百姓挤在这里。我受不了他们的气味，一闻到就会发偏头痛。”布莱希特旨在通过塑造这样一个人物，批判上层社会嗜财如命，财迷心窍的品性，表达对下层人的热爱与颂扬，为无产阶级勇于斗争的精神摇旗呐喊。

尽管，像总督夫人这样的所谓“上等人”品性恶劣，自私自利，但退一步来讲，她的坏是坏在自身，还没有波及到他人，至少她没有设计伤人，她虽娇恃，却没到十恶不赦的地步，相比之下，从人性的角度来讲，大浑家更让人难以饶恕。

李行道塑造的大浑家是典型的心狠手辣、嚣张跋扈的恶妇人形象。她为了达到自己的目的，亲手毒害了自己的丈夫，嫁祸给张海棠，夺他人之子以谋家产，买通证人、官员，收买衙差，企图押解途中杀了张海棠，真可谓无恶不作。这个两面三刀的妇人还几次三番挑唆他人关系，造成张林与张海棠兄妹反目，先骗取张海棠信任，后恶意将其中伤。而说到孩子，在她眼里只不过是颗棋子，是张王牌，如果她的奸计得逞，那么利用过后的这个孩子在她眼里将一文不值，会有什么下场，可想而知。然而，最让人气愤的是，这样一个恶妇人，竟在当时那个社会可以游刃有余，轻松地达到她的目的，若不是最后来了个包公，恐怕她仍然能在这个黑白颠倒的社会毫无顾虑地生存下去。作者笔下的这一人物身上云集了当时社会的黑暗面，这样的一个大恶人最终“拟凌迟押付市曹，剐一百二十刀处死”，实在是大快人心，同时也暗指，如果所有的社会黑暗面都能被撕破，那么那些为善的人就不再会被欺压，社会秩序将会出现前所未有的和谐。

这两个“灰阑故事”中，两位母亲的形象都形成了鲜明的对比，并以大浑家的恶衬张海棠的善，以总督夫人的娇恃衬格鲁雪的勤恳，既然强烈的对比能够产生较强的戏剧效果，那么为什么布莱希特在改编的时候，赋予了善更多的内涵，却没有让恶的一方更恶呢？如果将大浑家与格鲁雪放在一起，那么冲突岂不是将更为明显？其实不然。在长期封建制度的压制下，中国社会已出现一

汪义群. 西方现代流派作品选(四)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2005.

(元)关汉卿等. 元杂剧精选[M]. 太原: 山西出版集团·三晋出版社, 2008.

定程度的挤压变形，因而人性扭曲是有一定的社会必然性的。而布莱希特所处的时代，相对于古代中国，文明程度更高，虽存在拜金主义、自由主义思潮，但社会，至少他所处的社会，他所感知的社会没有恶劣到那种程度，因此，总督夫人也仅是个人品质的缺失，没有上升到对社会有着极端的危害。如果不考虑社会现实，强行将两个极端的人物凑到一起，只会使剧目严重失真，失去了应有的艺术魅力。毕竟人物是社会的投影，只有在符合社会现实的基础上加以一定程度的艺术创造，如此塑造出来的人物才是戏剧中真实的人物。

第三节 裁决者包待制与阿兹达克：同样的善行下对待法理公正的不同态度

作为“灰阑故事”的判决者，包待制与阿兹达克采用了相同的判断方法：

包待制：“张千，取石灰来，在阶下画个栏儿。着这孩子在这栏内，着他两个妇人拽这孩儿出灰栏外来。若是他亲养的孩儿便拽得出来，不是他亲养的孩儿便拽不出来。”

阿兹达克：“……肖瓦，拿一块粉笔来，在地上划一个圆圈。（肖瓦用粉笔在地上划了一个圆圈）把孩子放进去，（肖瓦把孩子放进圆圈，孩子对格鲁雪微笑）原告和被告，你们俩站在圆圈的边上！（总督夫人和格鲁雪走到圈旁）拉住孩子的手。真正的母亲就会有力量把孩子从圆圈里拉到自己一边来。”

他们二人都认定了，真正为孩子考虑的人不舍得拽拉孩子，在争夺中必然会败下阵来。既然大家都希望最后孩子会判给疼爱他的人，那么，血缘关系其实已不那么重要了。虽然二人在处理该案件时采用了相同的办法，但并不代表二人秉性完全相同，包待制与阿兹达克存在着一些原则上的区别。

阿兹达克用俗话说就是一介草民，是下层人的代表。他会满口粗言：“别忽忽忽的，你又不是一匹赖马。你这样跑进跑出，就像四月里的鼻涕，是无法逃避巡警的……干吗这样跑，你这个屁眼？……”他背不出精准的法律条文，他上台成为法官纯粹是一个闹剧，他的断案看起来也像是一场场闹剧，然而，就是这个风趣幽默、言辞犀利的年轻人却有着自己的原则，那就是不顾一切机

（元）关汉卿等：元杂剧精选[M]，太原：山西出版集团·三晋出版社，2008。

汪义群：西方现代流派作品选（四）[M]，北京：中国戏剧出版社，2005。

同上

智地为穷人服务，惩治富人。在一个案子中，面对给跛子开错刀的穷人医生，阿兹达克判他无罪，而原告非但无法收回曾经资助医生的钱，还被判罚一千元，那个跛子被判予一瓶上等烧酒作为赔偿。这样的判决难免让人觉得匪夷所思，不过，阿兹达克的思路还是很清晰的，他就是在无条件地维护作为穷人的医生。在另一个案子中，有“圣盗”之称的侠盗偷了三位富农的东西给一位老婆婆，阿兹达克判三位富农每人出五百的罚金，老婆婆和“圣盗”不受任何牵连。这又是一次为穷人谋福利的表现。毫无疑问，布莱希特对阿兹达克的这种不为世俗牵制的品性是抱以赞成并大力提倡的。因为在现实中，穷人总是受尽压迫，缺乏一个像阿兹达克一样有真性情的人。

包待制与阿兹达克不同，他又称包公，素有“包青天”之称，是科班出身的正规的官员，为人刚正不阿，不仅体现在他从不会屈于权贵与无赖，也体现在他也从不会有任何偏袒。在他眼里，不论罪犯是善是恶，是否情非得已，只要触犯律法，只要损害他人合法权益，哪怕是杀了一个万恶的魔头，但凡未经律法允许，都必须付出代价，这在与他相关的史料中都可考。如果时空可以转换，由包公来审阿兹达克手里那个关于“圣盗”的案子，那么“圣盗”的下场就不是喝喝酒那么逍遥了，他必须为自己的行为付出代价。包公虽有着优良的个人品质，愿意为民请命，愿意遵从真理与正义，但他毕竟是封建社会统治阶级管理体制中的一员。他所要做的就是维护社会秩序，为了公平公正，对事不对人，绝不允许自己有任何偏袒，即使爱民护民，但如果民有错，他也绝不懈怠。这种处世原则也正是包待制与阿兹达克最大的区别。

此外，《包待制智勘灰阑记》虽然从剧种分类上来讲，属于公案戏，但包待制却不是全剧的一个主要人物，他只出现在第四折，起到惩恶扬善的作用。作者设置这样一个人物，除了是潜在地提出个人美好的期望外，也表达了真善美永远会战胜黑暗与邪恶的坚定信念。而阿兹达克在这方面不同，他是可以与格鲁雪相对等起来的核心人物，布莱希特专门设置了一幕来讲述阿兹达克一个人的故事，并在第五幕中唱主角，凭他个人力量使得所有问题得以顺利解决，这种重视程度是难能可贵的。如此一个人物与格鲁雪相辉映，展现了强烈的阶级爱憎，进一步升华了故事的主题。它已不再是一个简单的“灰阑争子”的故事，而上升到了无产阶级斗争的高度，符合社会发展的主题与潮流。

第三章 借鉴与变革---两部《灰阑记》艺术表现手法比较

第一节 东西方戏剧在场次间安排上的不同侧重点

一、元杂剧严格的传统体制

中国古典文学的诗词曲赋，自古皆遵循一定结构体制，如作诗就要求有平仄，讲韵律，求意境等，元杂剧亦如此。人们常以“一本四折”来概括元杂剧的传统体制，“折”与唱词相关，一些同一宫调中的不同曲调连缀构成一个套曲，而一个套曲就为一“折”，通常四个套曲就讲述一个完整的故事，当然也存在五折构成一个剧目的情况。除了四折外，还可以根据需要在故事开始最初或两折间增加“楔子”，它原指在木器制作过程中，在木榫缝里插入的以增强牢度的小木片，用在元杂剧中能起到介绍人物、补充故事内容、连续剧目情节的作用。

《包待制智勘灰阑记》就是一部严格按照标准体制创作的元杂剧，关汉卿的《感天动地窦娥冤》，白朴的《唐明皇秋夜梧桐雨》，马致远的《破幽林孤雁汉宫秋》，郑光祖的《迷青锁倩女离魂》等也都是如此，以一本四折加楔子的体制敷演一个完整的故事。当然，并非所有的元杂剧都按这个体制来写，如上文曾提到过的《赵氏孤儿大报仇》一剧就包含了五折，而关汉卿的《赵盼儿风月救风尘》一剧则没有楔子。不论折数多少，每一折都为固定的场景，在该场景会引发一个或多个矛盾，通过这些指向主人公的矛盾的层层堆砌，推动情节的发展。

《包待制智勘灰阑记》的开场楔子中，剧中部分主要人物悉数登场。通过张海棠之母刘氏之口，交待了故事发生的背景。张家有一儿一女，儿子张林，女儿张海棠。时运不济，这个原本祖传七辈的科第人家如今无以营生，女儿为家人谋生计而入风尘。当地有一位财主马员外马均卿，看上了张海棠，欲娶她作妾，而张海棠也原有此意，双方便在张家碰了面，商讨嫁娶事宜。张海棠的兄长张林认为妹妹出入风尘有损门风，因此看不起她。然而，他自己却着实没有为家庭作出任何贡献，因此他一气之下决意独自前往汴京投靠舅舅创出一番事业。“大浑家”，也就是此时未出场的马员外正室的性格通过楔子中人物对话

可见一斑，实属蛮横泼辣之辈。而对话中提到的“若是令爱养得一男半子，我的家缘家计，都是他掌把”，为下文“二母争子”的情节埋下了伏笔，成为“争子”的根本缘由。

第一折发生在马员外家中。大浑家与奸夫赵令史合计给马员外下毒，以谋其家财。同时，张林投亲无主，又连遭灾祸，不得不回来投靠妹妹。张林不听海棠的劝说，只求海棠能给他些盘缠使使，谁知这件事恰好被大浑家撞见，挑拨离间，不仅将张海棠给其兄的衣服头面说成是自己的，加深二人之间的矛盾，又骗马员外，说张海棠有奸夫，连衣服头面都给了他。还将准备好的下了毒的汤嫁祸给张海棠，夺走五岁的海棠之子寿郎，嘱咐赵令史在衙门打点，一切似乎势在必得。

第二折发生在公堂。郑州太守苏顺糊涂办案，因张海棠曾经的下等身份而一再怀疑她的论词。而大浑家与奸夫早已买通相关人士，作假证，苏太守甚至在未调查清楚的情况下对张海棠动刑，屈打成招。

第三折发生在押解至开封府的途中。海棠与兄长张林在一家酒馆偶遇，昔日误会解开，张林如今已是开封府五衙都首领，表示定要为妹妹讨回公道。这时恰逢大浑家与赵令史，他们本给了两个押解张海棠的衙差银子，让他们在半路杀了张海棠，如今未得手，故前来看看情况。两路人马在一番口角与撕打后收场，一同前往开封。

第四折发生在开封府的公堂之上。包制待在询问了张海棠相关案情后，传一千人等上堂，当堂以灰阑断案，识破大浑家与奸夫合谋杀夫、夺子、嫁祸的实情，还了张海棠一个公道。

通过以上四折主要内容的概述可以看出，每一折均只有一个固定场景，从马员外家中，到当地公堂，到押解途中的一家酒馆，再到开封府的公堂，整个故事的情节发展尤为紧凑，高潮迭起，种种真相与谎言交杂在一起，接二连三地激化人物之间的矛盾，因此在内容安排上可谓环环相扣，起承转合，缺一不可。同时，推动该故事的矛盾主线，都与张海棠密切相关，所以毋庸置疑，张海棠是全剧的核心人物。

（元）关汉卿等. 元杂剧精选 [M]. 太原：山西出版集团·三晋出版社，2008.

二、元代戏曲文本结构与欧洲古戏剧“三一律”

“三一律”是指在戏剧剧本创作过程中，必须严格控制时间、地点、行动的一致性，故事必须发生在一日之内、同一个地方，有着单一的故事情节。这种理论最初于欧洲文艺复兴时期被提出，在亚里士多德的《诗学》中，他指出“所模仿的就只限于一个完整的行动”，意在指出戏剧行动的一致性，当然，虽然他重在关注主要情节，但也并非排斥所有次要情节。此外，他还提到了“以太阳的一周为限”，这些说法都为后来“三一律”的理论表述提供了参考。后来，该理论由法国古典主义戏剧家进一步确定与推行，一度成为欧洲戏剧创作必须遵循的重要原则。

到了16世纪，基拉尔底·钦提奥与洛德维加·卡斯特尔维屈罗先后在曲解了亚里士多德的观点后明确指出剧情发展应以一日为限，而戏剧行动必须限于一个地点，次要情节必须排除，只能有一条情节线索。这种最终被确定下来的戏剧创作理论于17世纪在欧洲剧坛大放异彩，占据主要地位。得益于它对剧本结构集中、严谨的要求以及在艺术上简练、紧凑的优点，这一时期产生了不少精良之作，莫里哀的《伪君子》便是其中的佳作之一。

然而，纵使在“三一律”指导下，戏剧创作领域受到了一定的规范化作用，但也正是这种约束作用，严重束缚了剧作家的创造力。因此，随着18世纪浪漫主义的兴起，作家开始抨击、反抗“三一律”，并最终得以突破，戏剧创作从此开始走向多元发展的自由环境，更多矛盾更为复杂，情节更为扑朔迷离，人物性格多样化的故事开始得以出现在观众面前。

将元杂剧的创作原则与“三一律”相比可以发现，两者虽没有什么源流关系，在对时间、地点的处理上也有异同，但在故事情节的要求上，两者产生了较大的相似点，即李渔的“立主脑、减头绪、密针线”与“三一律”要求单一的故事情节，存在着某种对应关系。具体分析如下：

从故事发生的时间长度来看，元杂剧的故事发生时间没有限制，可以是事隔几日、几年甚至几十年不等，通过密切内容片段间的关联，同样可以达到紧凑的效果，如《梁山泊李逵负荆》的故事事隔三天，《包待制智勘灰阑记》的故事时隔五年不止，《赵氏孤儿大报仇》的故事则横越二十多年，然而这些作品并未因为故事发生时间的长短而影响其故事性。

从故事发生的地点来看，正如上文所述，元杂剧对地点的处理也有它一定

的要求，一折为一个场景，即一个地点。而且，这些场景通常为定点，是实实在在的某一处地方，一般不会出现某一折的场景不停地变换，并且不知何处的情况。因此，虽然没有固定在同一个地方，但是与后来更为现代的戏剧相比，元杂剧对地点的限制在一定程度上与“三一律”有一定相关之处。

从故事发生的情节来看，由于每出戏的演出时间有限，其中大部分又为唱词，时间消耗量大，因而为了能在有限时间里将故事讲清楚，情节安排必须高度严密，主要情节会通过演、唱来表现，而次要的情节则将通过某位主人公之口叙述表达。因此，全剧只保留了与故事核心有关的绝对不可剔除的内容，这一点与“三一律”的故事情节创作要求比较相似。

譬如《包待制智勘灰阑记》中，第一次在公堂，街坊邻居作证孩子是大浑家所生，其实他们事先是被收买了的，而这件背地里收买的事没有在剧中真实演绎，大浑家曾说：“（搽旦云）他无过是指望着收生老娘和街坊邻里做证见，我已都用银子买转了。”更具体地提到也只不过是说通过街坊在上堂作证前私下的话语来展现：“（二净扮街坊、二丑扮老娘上，净云）常言道：得人钱财，与人消灾。如今马员外的大娘子告下来了，唤我们做证见哩。这孩儿本不是大娘子养的，我们得过他的银子，则说是他养的，你们不要拍打，说的不明白。”同样是在背地里做的事，大浑家下毒谋杀马员外这一情节因其重要性，有着不同的待遇。在大浑家与赵令史商讨合谋算计他人之时，已提到：“（搽旦云）赵令史去了也。我且把这毒药藏在一处，只等觑个空便才好下手。”而在挑拨了张海棠与马员外之后唤张海棠去拿汤拿盐酱，并趁机下毒：“（搽旦云）前日这一服毒药，待我取来倾在这汤儿里。（做倾药科，云）海棠快来。”可见，元杂剧中的表演空间容量也只为情节的重中之重准备，这一点，不能说与“三一律”无一点瓜葛。

三、西方现代戏剧追求复杂的综合结构

《高加索灰阑记》创作于20世纪，早已突破“三一律”创作原则的限制，沿用了“故事套故事”的传统叙事手法，从文本结构上来看更为复杂，因而故

（元）关汉卿等. 元杂剧精选 [M]. 太原：山西出版集团·三晋出版社，2008.

同上

同上

同上

事容量也更大。作为“故事套故事”手法运用的佳作在欧洲文学史上数不胜数，短篇小说集《十日谈》这部薄伽丘最优秀的作品便是该手法运用的典范之作。《十日谈》的创作背景是意大利佛罗伦萨 1348 年发生的一场瘟疫，这部作品的诞生就是为了纪念这一场灾难。在作品开始之初是一个楔子，也就是作品结构外围的大故事：7 位少女和 3 位男青年为躲避 1348 年的这一场瘟疫，逃到了乡下，为了打发难熬的时间，决定在这 10 天里，每天定一个主题，每人每天讲一个故事。作品的核心部分就是这 100 个故事。使用故事套故事的手法可以有效地将不同的故事连接起来，使之成为一个整体，虽然故事与故事间由于各自的主题不同而没有直接关联，但是它们在思想内涵上都闪耀着人文主义的光辉，旨在揭开教会神圣的面纱，对其腐败、虚伪、奸诈进行有力的批判，颂扬人类敢于战胜一切的勇气，讴歌爱情，讴歌人性。

《高加索灰阑记》正是采用了“故事套故事”的传统手法。“加林斯克”农庄原本是山谷的主人，由于战火不得已而离开。在这片山谷暂时脱管阶段，“罗莎·卢森堡”苹果栽植农庄完成了这一地区的水利灌溉工程设计，使山谷能更好地得到利用。然而，毕竟他们不是山谷真正的主人，当原来的主人在战事平息后回来，山谷又该归谁所有？最终，经过双方协商，山谷归“罗莎·卢森堡”苹果栽植农庄所有，成全了一项伟大的设计。为了庆祝双方这一和解，特别请了一支乐队前来表演改编自中国《灰阑记》的故事。这便是全剧的楔子部分，它所套的故事也就是歌手所表演的这一段“灰阑故事”，而“灰阑故事”中又嵌套着两个母亲与孩子的故事，以及“另类”法官的故事。在全剧的最后，开头楔子中的故事不仅收了尾，还与所套的故事作了关联性的阐述：

“……但是《灰阑记》故事的听众，/ 请记住古人的教训：/ 一切归善于对待的，比如说 / 孩子归慈爱的母亲，为了成材成器，/ 车辆归好车夫，开起来顺利，/ 山谷归灌溉人，好让它开花结果。”

布莱希特通过这种手法，不仅能使戏剧结构与内容看起来更为新颖，并且也符合他戏剧理论“间离效果”的要求。首先，一般来说，自己看演出，与看别人在看的演出是不同的，相比较，前者更为直接，因而更容易受剧中人物角色的影响，容易深陷故事情节与思想中；而看别人在看的演出时，由于中间还有中介人，情感上有着一定的阻隔，观众往往只能将自己的情感直接投射到第一对象，在本剧中也就表现为讲故事的歌手，而对于故事中的故事，观众将会

汪义群. 西方现代流派作品选(四)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2005.

投以更为客观的态度来对待，而不是跟着角色的情感走，这样一来，通过“陌生化”处理，使观众对灰阑故事更多地产生合乎自己逻辑的观念想法；第二，中断情节的发展，尽量避免观众产生共鸣也是“间离”的一大特色。如《高加索灰阑记》中第三幕末，格鲁雪与西蒙的误会加深，铁甲兵带走了米歇尔，等待他们的是法官的判决，这时歌手唱到：“铁甲兵带走了孩子，宝贝孩子。/不幸的女人跟他们进了城，危险的城。/生身的母亲要讨回孩子。/过养的母亲被送上法庭。/谁来审案？孩子会断归哪一个？/谁来当法官？清官还是赃官？/城里起了大火，法官座上坐的是阿兹达克。”故事讲到这里已是紧要关头，歌手的歌唱似乎也在昭示下一幕的内容。然而，“事与愿违”，第四幕从开始到结束前的一大部分可以说都在介绍阿兹达克的故事。虽然这部分内容对把握阿兹达克的性格很有必要，但是客观地来说，故事在这里的确出人意料地出现了一大断点，原本紧凑的情节、观众紧绷的情绪在这里突然中断，从“间离”的角度来讲，是去除观众已融入其中产生的紧张感，换一个暂时完全无关的场景，以保证再次回到前一场景时，观众会用一种理性的思维来对待所表演的故事，而不是紧张地进入演员的情绪，被剥夺应有的冷静思考。

第二节 情节组合的差异引发不同的故事发展模式

一、故事情节发展与心理描写

在日常生活中，中国人常常会有如下体验：在观看影视作品或者阅读小说、杂志时，面对各式各样的故事，但凡故事情节一波三折、曲折离奇的，一般都会关注得比较多；在阅读国外作品时，一般人在遇到大篇幅的心理描写时，起初可能会小酌一番，但到后来往往会以“快进”为主。其原因不得而知，中国人在长期的文学欣赏培养方面，注重情节的组合与人物的塑造，在人物心理刻画方面所涉及的并不多，由古至今的受众往往也因此而习惯于忽略繁复的心理历程，追求节奏快、矛盾激烈的故事发展。而西方的文学则有很大的不同，故事文学的创作过程中，作品的情节可简单，也可复杂，但作者不论繁简，都十分注重表达人物内心的波澜起伏，这与西方文化中关注人本身的观念是十分吻

汪义群. 西方现代流派作品选(四)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2005.

合的，因此，了解了这一差异，对理解“灰阑故事”文本层面的东西处理差异是有帮助的。

先来看看中国的“灰阑故事”——元杂剧《包待制智勘灰阑记》中的情节与心理刻画的关系。一方面，该剧的矛盾集中，内容紧凑，情节连贯，一气呵成地讲述了一个二母争子的故事，并刻画了一系性格鲜明的人物。第一折的内容就情节上来讲十分丰富，从大浑家与赵史令密谋争财夺子，到张林前来投靠妹妹张海棠，两人产生争执后被大浑家利用导致兄妹反目，再到大浑家骗过海棠，并在马员外面前诬陷海棠与外人有私情，再到毒害马员外，嫁祸海棠，夺走寿郎，最后串通赵史令买通关系，以绝后患，这短短的一折可谓处处玄机，包罗万象，转眼间将所有的矛盾都指向张海棠，回味起来酣畅淋漓，在一种情节快节奏的推移中，让读者、观众迫不及待想要知道下一步如何发展。

另一方面，该剧在人物刻画方面，也采用了一定的心理描写，由于元杂剧属于说唱艺术，所以心理描写也通过唱词与对白来展现。张海棠是本剧的正旦，她的不少唱词便是她的内心独白，如：“[混江龙]毕罢了浅斟低唱，撇下了数行莺燕占排场。不是我攀高接贵，由他每说短论长。再不去卖笑追欢风月馆，再不去迎新送旧翠红乡。我可也再不怕官司勾唤，再不要门户承当，再不放宾朋出入，再不见邻里推抢，再不愁家私营运，再不管世事商量。每日价喜孜孜一双情意两相投，直睡到暖溶溶三竿日影在纱窗上。伴着个有疼热的夫主，更送着个会板障的亲娘。”这一段唱词，一连串的“再不”表达了她嫁入马家从良后身心获得自由的喜悦之情。同时，“再不”后面所跟的内容是她在作为一个风尘女子所遭遇的不幸的，而这些正是社会所强加于下层妇女的。因此，这里的心理描写并不单单只是在表达她的心情，同时也是借她之口，对社会现象的一种旁敲侧击式的抨击。

再看看《高加索灰阑记》中西方的情节处理方法。在上文中已提到，布莱希特为达到“间离效果”，会中断情节延续性的发展，哪怕在同一幕中，也会有不同片断拼接的现象。如第四幕“法官的故事”中，一开始讲述了阿兹达克在无意中救了大公，之后无比懊恼，要求接受处罚。这个过程在剧中只呈现了他救大公与要求公审两个片断，至于他发现救的是大公，懊悔不已，命令警察将他送到弩卡的情节都没有呈现，只是通过歌者简短的唱词来展现：“歌手（唱）阿兹达克就是这样收留了老乞丐。／事后他发现这就是大公，这个杀人犯！／

（元）关汉卿等.元杂剧精选[M].太原：山西出版集团·三晋出版社，2008.

他羞愧、懊恼，命令警察 / 送他到弩卡，上法院投案。”很明显，场景出现了转变，情节出现了断点，而这在元杂剧中，尤其在同一幕中，基本不会出现。

另外，本剧中的人物的心理活动过程亦是说唱来表达的，在该剧中，主要是出自主人公自己之口与歌者之口。与元杂剧不同，本剧所出现的大段心理独白往往不带有目的性，是纯粹的主人公内心情感的表达。如第三幕中有一段格鲁雪对西蒙的寄语：“格鲁雪（一边织一边唱）情哥哥就动身， / 情妹妹追上去苦苦哀求， / 哀求呀，哭泣；哭泣啊，叮咛： / 至亲呀至爱， / 你如今去打仗， / 和敌人打起来， / 别冲到前头， / 别拉在后边， / 前头呀是红火， / 后边呀是红烟。 / 保持在中间， / 向旗手紧靠。 / 前头的总得死， / 后边的也难保， / 中间的回来得了。”这段唱词表达了她对西蒙诚挚的爱意，希望他能平安回来，没有对战争的评价，没有对社会的控诉，只是简明地表达着自己的想法，同样的例子在文中还有多处。可见，心理描写在布莱希特手下还是颇为常见的，并为展示人物性格提供了有效途径。

二、元杂剧《包待制智勘灰阑记》的单线结构

在《包待制智勘灰阑记》中，包含了种种矛盾冲突，反映了元代社会一些典型的社会现象，不过，作者在处理这些内容的时候，将它们高度集中了起来，并将女主人公作为触发所有问题的关键，全剧沿产生矛盾——激化矛盾——解决矛盾的单线模式发展，符合传统故事发展的模式。在本剧中主要展现了以下几大社会问题：

其一，元代妓女地位低下，遭受社会的歧视。张海棠沦为暗娼是为了家中生计，可是即便如此，却还是被哥哥看不起，在楔子中，张林曾道：“……可着小贱人做这等辱门败户的勾当，教我在人前怎生出入也……泼贱人，你做这等事，你不怕人笑，须怕人笑我。我打不得你个泼贱人那！”同样，在第一次对簿公堂，赵令史也曾道：“原来是个娼妓出身，便也不是个好的了……”在这里，通过张林和赵令史之口，其实是表达了当时众人的想法，正是这种对妓女的偏见，使得张林与张海棠会被利用产生误会，使得在案子中张海棠因身份卑

汪义群. 西方现代流派作品选（四）[M]. 北京：中国戏剧出版社，2005.

同上

（元）关汉卿等. 元杂剧精选 [M]. 太原：山西出版集团·三晋出版社，2008.

同上

微而被欺凌；

其二，元代社会“一夫多妻”与“婚外情”现象普遍，妻妾之间必然就会产生一定利益冲突，引发大大小小的矛盾。作为正室的大浑家红杏出墙，与赵令史偷情，这在大浑家一出场时便作了交待：“……我瞒着员外，这里有个赵令史，他是风流人物，以生得驴子般一头大行货，我与他有些不伶俐的勾当。我一心只要所算了我这员外，好与赵令史久远做夫妻。……”赵令史也交待：“……这里有个妇人，他是马均卿员外的大娘子。那一日马员外请我吃酒，偶然看见他大娘子这嘴脸，可可是天生一对，地产一双，都这等花花儿的，甚是有趣。害得我眼里梦里只是想慕着他。岂知他也看上了我，背后瞒着员外，与我做些不伶俐的勾当……”这样一来，为了能与赵令史安稳地在一起，大浑家除了要除掉马员外以外，还要保证有一定的经济基础，于是便有了争子以争遗产的风波；

其三，官场昏暗。张海棠被诬告后，收生老娘、街坊邻居、衙门内外都已用钱打点好，因此在断案过程中，作假证，谎话连篇成了家常便饭。同时，昏庸贪婪的郑州太守苏顺也在这桩冤假错案中起了顺水推舟的作用：“（孤云）这妇人会说话，想是个久惯打官司的。口里必力不刺说上许多，我一些也不懂的，快去请外郎出来。……这一桩虽则问成了，我想起，我是官人，倒不由我断。要打要放，都凭赵令史做起，我是个傻厮那！（诗云）今后断事我不嗔，也不管他原告事虚真。笞杖徒流凭你问，只要得的钱财做两分分。”民间有如此拿着皇粮不为民请命的狗官，社会怎么不会怨声四起，而他也正好与后面出场的包待制形成强烈对比，表达了民众对清廉正直的官员的期盼。

作者首先以以上几大社会问题，奠定矛盾发生的社会必然性，由于主人公自身的人生目标都渴望实现，因此，便产生了矛盾，譬如张林没投靠成亲戚，只能转投妹妹，而与妹妹本来就有矛盾，借盘缠受阻；大浑家希望和情夫在一起，但自己却是马家正室；受冤屈的人都希望通过合法途径讨回公道，而所谓的“合法途径”在铜钱面前却微不足道，有钱才是王道。一旦大浑家的想法成熟，急于与赵令史双宿双栖，所有的矛盾都在一瞬间被点燃，兄妹矛盾、妻妾矛盾、正义与歪曲事实的矛盾等等，一触即发。然而，真理与正义终究会浮出

（元）关汉卿等. 元杂剧精选 [M]. 太原：山西出版集团·三晋出版社，2008.

同上

同上

水面，兄妹矛盾最终化解，大浑家面目最终被揭穿，孩子也回到了母亲身边，所谓善恶因果终有报，所有的矛盾都会有解决的一天。这个故事通过这样一条清晰的脉络，步步紧逼，环环相扣地讲述了一个完整的故事，还以“灰阑断子”为点睛之笔，以孩子的归属作为断案的关键，以分辨真假善恶。这可以说就是我国古代戏曲故事常用的单线叙事模式，在这一模式的叙述下，读者、观众的注意力会集中在一条主线上，没有旁的枝节干扰，严谨而缜密。一出戏容量有限，因此，只须处理好主线的内容，便足以成就一个成功的故事，如果多了些攀生的枝丫，也许分散了笔力，无法挖掘背后的深意，反倒成了画蛇添足之举。

三、《高加索灰阑记》的双线模式

《高加索灰阑记》在讲述“灰阑故事”时，在情节处理方式上最亮眼之处莫过于采用了双线模式。所谓双线模式，就是指从一个时间点，延伸出两条故事脉络，分别讲述两个不同主人公身上发生的故事，后两人又因某种关联而被联系到了一起，构成一个完整的故事。具体地说，本剧以某年复活节的地毯工人运动推翻大公，杀死总督阿巴什维利为时间端点引出两条故事线。一条线分“贵子”、“逃奔北山”、“在北山中”三幕主要讲述了总督家的女佣格鲁雪收养了总督夫人在逃亡时遗弃的孩子，一路上经历种种坎坷，一心一意抚养米歇尔。叛乱结束，总督夫人为了得到丈夫遗产，派人从格鲁雪中夺走孩子。另一条线为第四幕“法官的故事”，讲述了阿兹达克如何近乎荒诞地成为法官，如何果断随性地断案的故事。前三幕总共发生的时间为两年，以米歇尔被铁甲兵从山中带回城中结尾；而第四幕发生的时间也为两年，以总督夫人交待阿兹达克务必要派人将儿子从山中带回为结尾，这与第三幕的结尾前后顺连，完成了两条线的叙事。不论是紧张激烈还是幽默诙谐，到了第五幕，所有的主要人物在这里汇集，孩子最终也找到了真正合理的归属。

通过双线模式，极大地提高了戏剧的容量，给予作为两大主人公的格鲁雪与阿兹达克以最充分的表现机会，通过发生的一系列事件，对于塑造两人饱满的形象起到了关键作用。他们两人一个是再普通不过的女佣，一个是一抓一大把的平民，然而，正是这两个普通人，却在剧中扮演了两个至善的社会角色，缔造了一系列或感人肺腑，或畅快淋漓的事件，极具戏剧性。剧中有不少情节属于“弄假成真”，一方面，真假交错的情节增强了故事的可看性，另一方面，

将一些不合实际的做法带入戏中，使得故事带有一种荒诞性。例如，社会不认可像格鲁雪这样未婚却带一个孩子的母亲，因此，她的哥哥拉弗伦第建议并安排她冠名嫁给一名垂死的汉子尤素普，婚丧同时办理，有“冲喜”之意。然而，谁知尤素普只是为了逃避战争而装病，假成亲变成了真成亲。又如，全剧中最大的一处弄假成真之处，也就是孩子的假母亲格鲁雪凭借对孩子无微不至的照顾与爱，最终被判为孩子真正的母亲。如果没有双线模式，就不能通过充足的事实来表明两位主人公的特殊性格，也就无法解释在最后一幕公堂上所发生的“离奇”的事，即非生母成为了孩子的母亲。

因此，虽为双线模式，却是为一件事，一个结果作铺垫，起到了极佳的表现效果。当然，这种双线模式从时间延伸的角度，也可看作是叙事手法中的倒叙与插叙的结合，使全剧更具有时间感，加上同时变换的场景，也增强了空间感，时空并济，使得该剧显得更为立体，别有一番风味。

第三节 东西方戏剧演唱形式上的不同特点

一、元杂剧固定的演唱形式

元杂剧的角色以旦、末为主，由于全剧是由一人主唱到底的，因此由主唱人是旦角或末角区分旦本或末本。既是一种说唱艺术，除了歌唱外，还有宾白、科泛，其他的角色在全剧中语言、行动主要就靠这两种手段完成演出。《包待制智勘灰阑记》严格遵照这一要求，全剧只有正旦张海棠一人可唱，因此，本剧属旦本。从唱词，到宾白，到科泛，这些简单的表演元素并非简单的对话与动作，而是被赋予了更广、更深的含义。

先看曲调。元杂剧每一折分别为一个套曲，而一个套曲又是由同一宫调内若干曲调构成。本剧楔子中唱词用了仙吕调，四折分别用了仙吕调、商调、黄钟调和双调四个宫调。构成每个宫调的曲子也不同，如商调中有集贤宾、逍遥乐、梧叶儿、山坡羊、金菊香、醋葫芦、幺篇、后庭花、双雁儿、浪里来煞等，音协律准。再看唱词。张海棠的唱词根据功能不同可分为以下几类：1、穿插在他人宾白中，以示感情较为强烈的对话。例如张海棠被押解途中与张林相遇，二人解开误会那一段，两人对话过程中，张海棠既有唱的，也有说的。在唱的部分，接连用了告告告、来来来、他他他、你你你、我我我这样的重叠词，将

一种长期积压在心中被误解的情感释放出来，加上音乐的效果，使得这种情感得以充分展现。紧接下文在阐述事发经过时，则采用了宾白，在陈述事时如果再用带有强烈情感的唱词，则会显得有些过于矫情了；2、唱词与宾白相穿插，以示不同说话人。如在第二折公堂陈述中，有如下的一段唱词与宾白的组合：“[醋葫芦]俺男儿气中了，丕地倒，醒来时俺姐姐自扶着。（带云）他道：海棠，员外要吃汤，你去煎来。（唱）煎的一碗热汤来又道是盐酱少。（带云）他赚的我取盐酱去呵。（唱）谁承望暗倾着毒药。（带云）员外才把这汤吃不一两口就死了也。……”在这一段中，正旦唱与云的分别代表自己和搽旦两人，将事发过程用语言再现了一番，别具特色；3、“唱”出心理活动与即时行动。在剧中，张海棠常用唱词来表达自己的所思所想。如偶遇张林之初，她有如下心理活动：“[刮地风]绰见了容颜敢是他，莫不我泪眼昏花？再凝睛仔细观瞻罢，却原来正是无差。我这里挺一挺耸着肩胛，摆一摆摩着腰胯，紧待赶更那堪带锁披枷。”在这里，“绰见”、“凝睛”、“观瞻”等动词正是她见到张林时所做的动作，这样的处理对于读者与观众解读她的内心活动无疑是有利的。

除了唱词，全剧中最有分量的当属宾白。在戏曲表演中，宾白除了穿插在剧中以对话的形式呈现外，还有一大特色，那便是在每个角色上场时所作的“自报家门”，而这也是中国戏曲艺术的显著特点。这种“自报家门”的手法在具体的剧中作用又有不同。1、其一是交待人物与故事背景。如马员外上场时作了如下介绍：“小生姓马，名均卿，祖居郑州人氏。……此处有个上厅行首张海棠……我要娶他……”；2、其二是交待人物性格。如在第二折的开场，郑州太守苏顺上场自报家门时，以一诗一外号，即“虽则居官，律令不晓。但要白银，官事便了”的“苏模棱”，交待了自己在地方为官，不为民请命的低劣官品，为后面张海棠公堂依旧蒙冤埋下了伏笔；3、其三是起衔接故事情节的作用。如第一折开场大浑家道：“……俺员外娶得一个妇人，叫做什么张海棠。他跟前添了个小厮儿，长成五岁了也……”在楔子中最后并未提到马员外与张海棠是否成亲，通过大浑家的说辞，不仅可以起到连接上文的作用，同时也揭示了故事发生的时间，也就是员外娶张海棠至少五年以后。她的这一段自报家门若放到现代戏剧里，就是我们所熟悉的旁白。

（元）关汉卿等.元杂剧精选[M].太原：山西出版集团·三晋出版社，2008.

同上

同上

同上

另外，作者通过一些唱词与宾白，也隐晦地表达了自己对社会的控诉，对包待制的评价等。如“我向那鬼门关，寻觅到有两三遭。您这般顺人情有甚好，则我这脓血临身要还报。有钱的容易了，无钱的怎打熬”便是对黑暗腐败的官场以及贿赂成风的社会现实的真实写照与严厉控诉。又如全剧最后一句“爷爷也这灰阑记传扬得四海皆知”，要传扬的又何止是这个案例，更是包公清廉为官、捍卫正义的崇高品德，也包含着身处扭曲社会中的作者对健康官场、正直官员的渴望，揭示了全剧的主旨。

二、《高加索灰阑记》演唱形式——“帮腔”

西方现代戏剧分为歌剧、舞剧和话剧三大类，《高加索灰阑记》产生之际，对于这种说唱混杂的表演形式，引起了各方的关注，评论不一。随着时间的推移，越来越多的西方观众开始接受这种带有中国戏曲特色的说唱表演。《高加索灰阑记》巧妙地运用楔子故事中的乐队来“表演”故事的主体，也由此充分运用了其中歌手和乐队的资源，一同讲述这个故事。其实，歌手和乐队在本剧主体部分中就是旁白的身份，起到“帮腔”的作用。所谓帮腔，即指“置身剧情之中，参与表现剧情和剧中人物的气氛和心情；超然剧情之外，从旁叙述和评论剧情和剧中人物的动作和行为”，因此，它既带有顺应剧情发展的客观性，主要表现为介绍人物、叙述情节等；又带有评论事件发展的主观性，主要表现为抒发人物情感，传递思想观念等，以上这些在剧中都有鲜明的代表。

正如一般的旁白，歌手和乐队的演唱起到介绍人物、场景，串联剧情的作用。西方戏剧不如中国戏曲，有演员自报家门一说，因此，介绍人物的任务便交给了旁白，而在本剧中，则表现为作为“帮腔”的歌手与乐队。如胖侯爵出场时，歌手唱：“连权势烜赫的侯爵卡兹贝基，/也在教堂门口向他们施了礼。”

这里不仅交待了出场人的身份，也交待了他的性格，读者与观众一下子就能把握好这个人物，不需要再费心机去通过演员接下来的表演猜测人物性格。又如第三幕开场歌手唱：“格鲁雪·瓦赫纳采走了七天，/走过了冰川，走下了山坡……哥哥的家是在一个美丽的山谷里。/妹妹来到哥哥家，已经走出病来了。

(元)关汉卿等.元杂剧精选[M].太原:山西出版集团·三晋出版社,2008.

同上

谢芳.间离与共鸣的对立统一——论《高加索灰阑记》中歌曲的作用[J].外国文学评论,2005(1).

汪义群.西方现代流派作品选(四)[M].北京:中国戏剧出版社,2005.

／哥哥从桌子旁站起来。”这一段唱词，介绍了主人公格鲁雪经过七天的跋涉来到哥哥家中，不仅与前一幕作了串联，也指明了接下来的故事发生的场景是哥哥家中。通过歌手与乐队此类的演唱，使得故事片断与片断、幕与幕之间的关联得以加强，剧情也相对更为连贯。

剧中主人公的部分心理活动也会通过歌手与乐队来表达，这种转述情感的方式同样给人以真挚的感觉。如格鲁雪在一开始的逃亡中，将孩子放在一个农户家，她转身离开时，歌手与乐队作了以下的演唱：“（歌手）你转身回家，为什么这样高兴？／（乐队）因为无依无靠的孩子／一笑赢得了新的父母，所以我高兴。／因为可爱的孩子，／我打发走了，所以我高兴。／（歌手）可是你又为什么这样悲哀？／（乐队）因为我独自一个，去来自由，所以我悲哀。／我像一个遭了抢劫的女人，／我像一个丢光了一切的女人。”在这里，歌手和乐队分饰的一问一答，贴切地表达了这时主人公格鲁雪心中对孩子的难以割舍之情，将一种矛盾的心情表达得淋漓尽致。虽然通过格鲁雪自己之口，同样也能将这种复杂的情感表现出来，然而非本人的表现方法更进一步来看，是在引导观众主动地去理解主人公的心理状态，而非单纯地随着主人公的所思所想，起着“间离”的特殊作用。

歌手与乐队常会就某一发生的事件唱出评价与见解，它们不仅是作者对事件的看法，更是作者希望读者与观众应有的反应。如第一幕叛变后歌手唱道：“哦，大人物的盲目！／他们好像永远是去来自如，／骑在佝偻的背上不可一世，／不提防雇用来的拳头，／依赖他们保持到年深月久的权势。／但是，长久并不是永远。／哦，时代的变换！人民的希望！”布莱希特是一位颂扬无产阶级的作家，因此，他这里所提到的时代变换带来人民希望不仅仅是表达剧中人民的渴望，也暗指了对当世无产阶级斗争的期望，更是一种对读者、观众的呼吁，让其对剧情、对社会有所反思。

通过歌手与乐队对主人公动作、场景环境的描述性演唱，有利于加强舞台效果。在剧中有一些表现心理活动细节的动作，或者一些较为抽象的场面，如果没有人在旁解说的话，可能观众无法真切地感受，因此，歌手与乐队承担了这一任务。如格鲁雪带走迈克尔前，歌手唱道：“她坐在孩子身旁，守了很久。

汪义群.西方现代流派作品选(四)[M].北京:中国戏剧出版社,2005.

同上

同上

／……均匀的呼吸，娇小的拳头，／……她站起来，低下头去，叹口气，抱起了孩子，／把他带走。／像一件掠夺物她把他卷走了。／像一个小偷，她悄悄溜了。”在这里，格鲁雪的行动与唱词一致，十分贴切地展现了她在经历了矛盾与挣扎后，毅然决定带着孩子逃亡的心理历程，通过语言描绘的演员动作被赋予了更深的内涵，也就更具有感染力。

除了以上几大功能外，作为“帮腔”，歌手与乐队的演唱还在一些地方以叙述代替发生了的情节，使全剧详略有序。此外，还在一些地方起到了提点情节发展的作用，使观众有一定的心理准备，削弱了“入戏”的程度。总的来说，这一种新颖的手法，为《高加索灰阑记》蒙上了一层特别的色彩，使得它不同于一般的西方现代戏剧，成为东西艺术交融的优秀成品。

第四节 平淡而不贫乏的语言艺术---增添表演的感染力

一、浅显易懂“从群众中来，到群众中去”

元曲作为元代文学的代名词，却不同于之前的文学，从诗到词再到曲，经历了一个从文人化到市民化的过程，因此，戏曲成为越来越合下层人民口味，娱乐性逐渐加重的一种通俗文学艺术形式。这种脱胎于民间口头文化的说唱艺术，与艰涩的诗词文赋进行了一定程度的融合，成为一门带有鲜明口语化特征的雅俗共赏的艺术。

首先，元曲的唱词部分受宫调、曲调的控制，因此在遣词造句方面，有一定的要求。如押韵，在元曲中也表现颇为突出，如《包待制智勘灰阑记》中正旦的唱词大部分都在押韵。譬如：“[仙吕·点绛唇]月户云窗，绣纬罗帐谁承望。我如今弃贱从良，拜辞了这鸣珂花巷。”又如：“[乔牌儿]妾身在厅阶下忙跪膝，传台旨问详细。怎当这虎狼般恶狠狠排公吏。爷爷也你听我一星星就就里。”“窗”、“望”、“良”、“巷”，“膝”、“细”、“吏”、“里”句尾字字押韵，演唱起来朗朗上口，韵味实足，这在元曲中十分常见。

第二，元曲作为一种市民文化，文学气息自然不如诗词文赋般浓厚，更多地采用了口头文学，通俗易懂，加上一些口语用词，使这种平民文学更贴近百

汪义群.西方现代流派作品选(四)[M].北京:中国戏剧出版社,2005.

姓生活。如剧中常会引用一些常言、俗话，也有一些是改版后的，生活气息很强。如“（大浑家）常言道：人无害虎心，虎有伤人意。我说道：人见老虎谁敢汤，虎不伤人吃个屁。”又如一些口语词“理会的”、“兀的”、“搅蛆扒”等，一种淳朴的民风显而易见。

第三，元曲的言语虽浅白，却不失风采，将不同人物的性格准确地表现出来。如张海棠是一名传统女性，为人安份守己，自幼习诗书，反抗精神较为薄弱，因此她的语言除了陈述事实与一般的情感诉求外，与他人没有特别的口角争执，更谈不上出现什么粗话。而张林则不同，他起初嫌弃张海棠挣钱不光彩，对她没有好言好语，后来又误会张海棠没有接济他，再次重逢便是破口大骂，这些不仅符合场景需要，也符合人物身份，处理得当。

正是这种既与传统文学相关，又与民间文学相连的艺术形式所演绎的戏曲故事，为当时乃至后世的人们提供了一大艺术瑰宝。然而，这种将平民文化融入艺术范畴的手法并非是东方所特有的，在西方现代戏剧艺术中，将俗文化融入雅艺术的做法也颇为常见，《高加索灰阑记》中就有所体现。

本剧中，人物的对白都由日常口语构成，不存在酸涩难懂的文字游戏。哪怕是最具文学性的短诗唱词，也几乎是口语的组合：“（歌手）亲妹妹病恹恹，/怕老婆哥哥也只得收留她几天。/秋天去，冬天来。/冬天长，/冬天短。/但愿人家不知道，/但愿老鼠不来咬，/但愿春天来不了。”这里采用了对偶与排比的手法，但措词十分朴素，因而显得十分平白，不过足以展现格鲁雪艰难的处境，从而衬托她行为的伟大。另外，剧中还引用了一些俗语，如格鲁雪所唱的关于四个大将军与索索·罗巴吉采将军的故事，它并非是一首单纯的唱给米歇尔听的歌谣，更反应了格鲁雪当下的心境，既可理解为她对自己坚持的鼓励，也可理解为她对在远方作战的心上人西蒙将军的赞颂。当然，在人物塑造方面，语言也起到了很大的作用，坚韧的格鲁雪，为钱着迷的总督夫人，幽默而坚守原则的阿兹达克等等的人物，在这些简单的对话中鲜活林立，使全剧更富于生机。

布莱希特一改戏剧文学高高在上的面貌，与中国古曲戏曲作者一样，追求用百姓的语言，来写百姓的故事，让百姓来聆听与欣赏，正如“从群众中来，到群众中去”。这样一来，戏曲与戏剧不仅扩大了其受众，成为一种普遍的艺术

（元）关汉卿等.元杂剧精选[M].太原：山西出版集团·三晋出版社，2008.

汪义群.西方现代流派作品选（四）[M].北京：中国戏剧出版社，2005.

形式，同时也扩大了创作的基础，越来越多的素材得以进入戏曲、戏剧领域，丰富了题材，使它们得以进一步地快速发展起来。通过简单的文字，同样可以表达内在深远的意蕴，无需拐弯抹角，便足以直探思想灵魂。人民的就是民族的，民族的就是世界的，因而这种贴近大众的做法一直受到好评，并且将一直发扬下去。

二、中西戏曲（剧）表演艺术互相借鉴，共同发展

中国戏曲以国粹京剧为代表，形成了一套具有中国特色的表演艺术。正是这种独特的表演艺术，在梅兰芳大师的演绎下，使得 1935 年在莫斯科观看其演出的布莱希特“受益匪浅”，完成了他个人戏剧理论著作的创作。因此，在探讨布莱希特表演理论中的“间离”理念之前，务必先回顾一下以京剧为代表的中国戏曲表演艺术。

不论是何种剧种，演员都会“浓妆艳抹”一番，根据各地习俗、剧种的不同，妆容也不尽相同。其中，最为突出，影响布莱希特最大的要属脸谱。脸谱是戏曲演员面部妆容的一相对较为固定的程式。它不是凭空产生，也不是一时兴起，而是在长期的表演实践中不断总结与改良的结果。一大批表演艺术家们前赴后继地对角色进行一次又次深入的分析，结合日常生活现象，渐渐形成了一套完整的脸谱艺术。

中国传统绘画追求的写意与夸张，讲究神韵，而不是百分之百照片似的相似，因此与西方的油画有着根本性的区别。而脸谱艺术正是沿用了国画这一刻画手法，以蝙蝠、蝴蝶等来勾画眉骨部分，还有夸张的鼻窝和嘴窝等。另外，鲜艳的色彩也是一大特色，不同性格的人物就采用不同的颜色。如白色象征奸谄，黑色代表正直刚烈，红色意为忠勇等。通过这种源于生活，又高于生活的艺术手段，便将戏曲艺术带到了另一个高度，与生活产生了一定的隔阂。

此外，中国传统戏曲另一大与众不同之处在于“砌末”，即指各类道具与装置。在舞台上表演毕竟与现实有一定差距，因此在道具的使用与场景的布置上有很大的学问。中国传统戏曲则采用抽象的道具，在不同场景，赋予不同的意义。如简单的桌子，可以作桌子本身用，也可以作为踩踏的山石，还可以当城墙。这也正如中国绘画的写意，只求意思到了，并不苛求形态一定要与真实物件一模一样，于是便更添一份想象的空间。还有一些常用的“借喻”手法，例

如用一把船桨代表划船，用一根马鞭代表骑马，挥舞绘有不同图案的旗帜代表起风、起火、起浪等。这种虚拟的手法给了演员以的表现空间，通过演员传神的表演，即使道具简单，也同样起到形象的效果。然而，这些道具、动作等并非即兴演绎，而是有一定的规定的，演员在台上每个姿态、动作甚至眼神都是固定的，不能随意更改，这也使得演员的表演超脱了肢体艺术的展示，有了固定的、更深的含义

正是中国戏曲这种不避“露假”的高于生活的艺术，受到了西方戏剧界的重视，在不少西方戏剧作品中都或多或少的有所体现。如《阳台》、《黑人》中一改以往西方现代戏剧仿真的舞台布置，代以空舞台与象征性的道具等；又如《屏风》一剧在灯光打亮的舞台上展现黑夜的场景，与京剧著名选段《三岔口》的舞台处理相同；再如《黄马褂》中假定性原则的应用等。作为布莱希特在其戏剧理论提出后的一部较为成熟的作品《高加索灰阑记》，其间“间离效果”运用下的表演艺术亦很明显地借用了中国传统戏剧的表演手法。如在上文提到过的歌手与乐队的“自报家门”、每段开头的开场短歌、打断情节顺延发展的幕的设置等在结构内容上的处理，还体现在如格鲁雪在逃亡过程中越过的重重高山峡谷由几个跨步的动作完成等的虚拟表演上的处理。这些时刻都在提醒着读者与观众，他们所在欣赏的是戏剧，而不是现实，必须有所区分，达到脱离剧中人物内容，有自己思考空间的效果，实现“间离效果”。

结语

通过本论文对元杂剧与布莱希特戏剧源流关系的探寻，对布莱希特创作中所受的中国元素的影响的研究，对《包待制智勘灰阑记》与《高加索灰阑记》在艺术表现手法上的比较分析，我们可以看到东西方文化的差异，艺术家个人的理论研究与接受外来文化程度的不同都对同一题材作品的创作影响颇深。相反，这些有差异与不同的场次安排、情节模式、演唱形式以及语言艺术给了“灰阑故事”以更广阔的发展空间，也让我们有机会可以更好地深入研究东西文化，从而更好地比较与把握中外文学作品。

总的来说，布莱希特受中国戏剧的影响，结合本国与他个人的写作习惯，创作了《高加索灰阑记》这部受世人好评的作品，同时也为中国现代戏剧的发展提供了学习的方向。通过本文研究总结发现，西方戏剧作品不同于中国古典戏曲作品严格的体制规定，在很多方面都更具创新性。中国古典叙事文学作品的结构、脉络通常都遵循引发矛盾——激化矛盾——解决矛盾——点明主旨的线索；传统文化讲求以“和”为贵，故事结局以大团圆为多数；中国人推崇善恶分明，创造的角色往往不是大好人就是大恶人，性格复杂，善恶兼有的人物屈指可数。在这些方面，西方戏剧创作则显得更为丰富，它的结构复杂，层次丰富，记叙方法多变，结局可悲可喜，亦可悲中带喜，喜中透悲，没有特别明显的偏好。而在人物性格的处理上，往往在好人的身上可以看到一些不佳的品行，坏人也非一无是处，也有他的人性闪光点，丰富的人物性格也使作品内涵丰富了起来。

此外，中西在叙事文学中对心理描写的侧重不同，也是一种民族传统文化的体现。中国文学重在对内容或者说对情节的把握，人物通常多做少思，先做后思。而西方则把心理描写放在一个较为重要的位置，甚至有以思想运动为主线的意识流文学，布莱希特所处的德国民族传统中，辩证哲学思维更是达到了一定的高度，必然对人的思想有更进一步的重视与刻画。从表演艺术理论上来看，布莱希特将中国京剧的特点吸收转化成为自己的特色，这亦是一种借鉴后的良好“消化”过程，只有不断地学习别人的长处，并通过再创造演变成自己的新特点，才是不断发展前进的可行之路。在长期的引进与学习过程中，中国

现代戏剧已吸取了西方多国的创作精华，并与传统结合，整合特长与优势，在戏剧创作领域不断进取与发展，取得了日益可观的成绩，这便是建立在中西作品的深入比较、借鉴基础上斩获的。文学的创作永无止境，相信通过各民族文化的不断碰撞与融合，定能创造出更多更优秀的文学作品丰富人类的精神需求。

致 谢

我虽然一直在高校从事行政工作，但能够感受到学术水平的差距较大的影响了我的工作，所以我参加了南昌大学的同等学力人员申请硕士学位的课程学习，以期在学历上提升，在学术上有质的提高。

我要感谢南昌大学给了我这次继续深造的机会，感谢人文学院对我的关心和爱护，对我学术研究和教学实践的鼓励和督促；

我要感谢我的导师熊岩教授，感谢她对我的悉心指导和帮助；感谢为我们课程授课的黎皓智先生、李东辉先生、文师华先生、赖骞宇先生等德高望重的老师，他们严谨的学术品格、渊博的学识功底和精彩的授课艺术，在各自学术领域给予指导，帮助我坚守学术品格、开阔学术视野、提升学术境界；

我要感谢在我就读期间给过我帮助的同事们，给了我支持的家人们，是他们的帮助和支持给了我不竭的动力，他们的付出伴随我的每一个足迹。

感谢所有帮助我、支持我的朋友！

陈显军
2009 年 11 月

参考文献

- [1] 孙来法, 梅晓娟. 20 世纪西方对中国戏剧的借鉴 [J]. 文艺研究, 2007 (10).
- [2] 魏丽娟. 布莱希特创作中的中国情结 [J]. 湖北第二师范学院学报, 2008, 25 (6).
- [3] 袁书会. 梵佛异域传因缘——元杂剧《灰阑记》题材演变探源 [J]. 艺术百家, 2004 (5).
- [4] 曲德来. 关于元杂剧《灰阑记》的来源问题 [J]. 古籍整理研究学刊, 2002 (3).
- [5] 谢芳. 间离与共鸣的对立统一——论《高加索灰阑记》中歌曲的作用 [J]. 外国文学评论, 2005 (1).
- [6] 钟鸣. 跨文化传播与主题变奏——以《灰阑记》为例 [J]. 云南艺术学院学报, 2008 (1).
- [7] 龚北芳. 论《高加索灰阑记》的“陌生化”手法 [J]. 国际关系学院学报, 2005 (3).
- [8] 周敏, 曹仲桂. 论布莱希特对李行道《灰阑记》的改作 [J]. 晋阳学刊, 1997 (4).
- [9] 中田妙叶. 日本“大冈故事”《审问生母与继母之事》与元曲《灰阑记》[J]. 外国文学评论, 2001 (2).
- [10] 黄庆丰. 试分析《灰阑记》的戏剧冲突 [J]. 作家杂志, 2008 (8).
- [11] 刘颖, 付天海. 谈布莱希特戏剧中的中国传统文化 [J]. 辽宁广播电视大学学报, 2006 (1).
- [12] 陈旭霞. 元杂剧在世界的传播与影响 [J]. 大舞台, 2008 (6).
- [13] 曾新. 中西文化交流中的“灰阑”——谈英译本《灰阑记》对中国文化的接受 [J]. 山西师大学报, 2007, 34 (4).
- [14] 曾新. 中西文化交流中的“灰阑”——两种《灰阑记》文本的解读 [N]. 上海师范大学硕士学位论文. 2004.
- [15] 陈淳, 孙景尧, 谢天振. 比较文学 [M]. 北京: 高等教育出版社, 2007, 4.
- [16] 宋柏年. 中国古典文学在国外 [M]. 北京: 北京语言学院出版社, 1994.
- [17] (元) 关汉卿等. 元杂剧精选 [M]. 太原: 山西出版集团·三晋出版社, 2008. P52 - P74.
- [18] 卞之琳. 布莱希特戏剧印象记 [M]. 合肥: 安徽教育出版社, 2007.
- [19] 汪义群. 西方现代流派作品选 (四) [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2005. P99 - P199.

攻读学位期间的研究成果

已发表论文：

陈显军 饶建华. 撑起希望 扬帆远航——江西科技师范学院大学生人际交往和沟通素质研究, 《理论导报》, 2007 年第 7 期

副主编、参编教材：

- 1、副主编. 《普通话实训基础教程》, 同济大学出版社, 2006 年 6 月
- 2、参编之一. 《欧洲世界遗产》, 华南理工大学出版社, 2009 年 5 月