

论《乱民全讲》中的“陌生化效果”

王锦慧

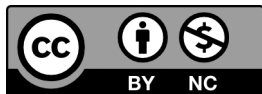
摘要 | “陌生化效果”是德国戏剧家布莱希特提出的戏剧理论，旨在通过种种手段将观众、演员与表演间离开，达到使观众对舞台所呈现的事件进行审视的目的。由台湾地区表演工作坊创作的讽刺性喜剧《乱民全讲》诠释了布莱希特“陌生化”理论主要内涵。其以碎片式的结构、间离式的观演关系、简单与丰富并存的舞台布置及夸张怪诞的表演风格为特点，通过打破传统观剧氛围，给观众带来陌生化的观剧体验，使观众在欣赏戏剧之外，自觉站到批判立场上对眼前事件进行观察并思考。该剧表达了对台湾地区社会乱象的批评和有关人类精神世界的思索，使戏剧更加“历史化”，发挥了戏剧的现实变革作用。

关键词 | 《乱民全讲》；陌生化；间离；历史化；社会批判

Copyright © 2024 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



“陌生化效果”又称“间离效果”，由德国戏剧家布莱希特提出，“这种尝试就是要在表演的时候，防止观众与剧中人物在感情上完全融合为一”^[1]，通过阻止观众对舞台角色的下意识代入，来启发观众的批判性思考。这能够促进舞台上的事件由生活化走向历史化，“在各种艺术效果里，一种新的戏剧为了完成它的社会批判作用和它对社会改造的历史记录任务，陌生化效果将

是必要的”^[2]，强调戏剧对历史时代的作用，这也是布莱希特“史诗戏剧”理论的重要内涵。

20世纪80年代，布莱希特的戏剧理论在中国掀起新热潮，其“陌生化”理论以先锋戏剧的形式登上中国舞台，孟京辉、赖声川、牟森等代表的先锋性戏剧家将该理论本土化地运用于戏剧实践中。^[3]由台湾地区表演工作坊创作、赖声川导演的讽刺性喜剧《乱民全讲》诞生于21世

[1] [德] 贝托尔特·布莱希特：《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠等译，北京师范大学出版社，2015，第6页。

[2] [德] 贝托尔特·布莱希特：《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠等译，北京师范大学出版社，2015，第21页。

[3] 张虹彬：《布莱希特间离理论在中国的实践》，《中国故事》2023年第6期。

纪初，以展现当时台湾地区社会的“乱民”形象为中心，揭示了种种社会乱象，并碰触到人类精神难题。该戏中，赖声川对“陌生化”理论的运用已十分成熟。本文聚焦该戏中的陌生化效果，一方面分析该剧新颖、先锋的表现形式，另一方面在“事件历史化”视角下剖析该戏剧所表达的重要思想内涵。

一、《乱民全讲》“陌生化效果”的结构理念

《乱民全讲》由二十多个碎片式的小幕拼贴而成，万花筒一般于“碎”中展现社会的无序与混乱。同时，在演员、角色、观众三者间，以“间离”代替“融入”，旁观的姿态赋予演员与观众思考和评判的权力。

（一）碎片式寓言的结构样式

《乱民全讲》采用碎片化、拼贴式的剧目结构，整场戏分四个大幕，包含二十多个小幕，且每一幕都有具体的主题。从头至尾没有完整的情节，一个个碎片化的小故事、小片段让观众无法长久地沉浸在一个完整的戏剧时空中，而在一个接一个的情节里跳进跳出。这种形式以其混乱、无序体现了荒诞性特征。传统的戏剧情节遵循事物发展规律或人物心理活动轨迹而有序展开，荒诞派戏剧则致力于用非理性、非常规的方式来表达现实世界，恰是因为荒诞派眼中的世界是混乱的、无序的、破碎的，这源于他们对世界本体的感受与体验。尤奈斯库认为：“艺术就是表达一种不可表达的真实，有时竟也表达了。这就是它似是而非之处，是它的真理所在。”^[1]在其理解中，艺术所展现的世界的真实本质是不可言说的，因而无法被完整的形式所定义和限制，传统中规矩、有序的艺术形式作为理性思维的成果往往强调了“是”，即确定性，那些似是而非的“真理所在”则存在于不可言说的直觉式的感受

与体验之中，艺术要表达那些“真实”，便要打破传统的确定的形式，允许“似是而非之处”存在。“《乱民全讲》的快速跳跃就不是欣赏的障碍。现代人头绪繁杂的生活常态，使他们在注意力的分配上，已经远超过19世纪的人。有了这样的基础，当赖声川通过‘拼贴’手法展示多情节线索的共生，断面的跳跃式组接，就不再引起人们接受上的不适应，不习惯”^[2]，这种拼贴手法象征着“乱民”的生活本就是琐碎、无厘头、充满荒诞的。《乱民全讲》每一幕形式上的夸张、短促、混乱与内容上的现实指涉性相结合，使其变成一个个寓言，从一处处有关社会、人类的话题入手，用演员的半即兴式创作传达人们对于这些话题的直觉感受，从而反映真实。

同时，这种剧目结构能带给观众陌生化的观剧体验，引发其对剧目内容展开思考。观众不如往常一样在平滑顺畅的观剧体验中被动地全盘接收戏剧所传达的信息，而是需要主动用思维对碎片式的情节进行整理、分析、理解，感受其所传达的深刻内涵，从而达到更深层次的理性境界。

（二）演员、角色、观众三者间离的观演关系

首先，演员与角色的距离被拉开了。布莱希特曾说，“演员在舞台上不可完全转变为表演的人物。他不是李尔、阿巴贡、好兵帅克，他是在表演这些人”^[1]为的是阻止演员、角色的合而为一。在布莱希特的《高加索灰阑记》中，扮演法官的演员在上场时主动说出“我现在要扮演法官了！”这句剧本之外的台词。通过将演员与角色相脱离，达到破除这场“生活幻觉”的目的。在《乱民全讲》中，六七位演员每人都扮演着

[1] 《外国文艺》编辑部：《荒诞派戏剧集》，施咸荣、屠珍、梅绍武、郑启吟译，上海译文出版社，1980，第30页。

[2] 林婷：《“合”的奥妙——论赖声川戏剧的拼贴结构》，《戏剧艺术》2011年第6期。

至少三个角色。演员柳翰雅在“民主化”一幕中饰演“托拉斯基”，在“小林”一幕中饰演“阿雅”，在其他幕里又变成了其他角色。甚至在“小林”这一幕中，所有角色都轮番上场，轮流成了“小林”，上演重复的故事。在这里，演员的“扮演”动作得到突出，“小林”本身故事情节反而被弱化。这使观众能明显地看出，演员是角色的载体，而并非角色本身，打破了传统戏剧中演员与角色融为一体的模式。这般演员与角色的间离，也使得演员被工具化，演员所诠释的角色成为更重要的东西。当观众意识到这是一种“扮演”，并对演员所呈现的内容进行疏离式的观察，就达到了通过陌生化来引起观众思考的目的。

其次，“第四堵墙”被打破，使得演员和观众“出戏”。“第四堵墙”这个概念首次由让·柔琏提出，即舞台上除了物理层面的三堵实在的墙外，在演员和观众间还应形成第四堵墙。他认为，“这堵墙对观众来说是透明的，对演员是不透明的”^[3]，为的是让演员更加沉浸于角色和表演当中，在“旁若无人”的想象情境中完全沉浸化地表演。斯坦尼斯拉夫斯基的“体验派”极其推崇这种表演观念，认为演员应该“生活于角色”，从而舞台上展现的不再仅是一场戏剧，而更是一场“生活幻觉”。在这样的表演中，演员、角色、观众的距离是很近的，观众往往会在看戏时沉浸其中，跟演员一同入戏。布莱希特提出“打破‘第四堵墙’”理论，要让演员和观众出戏，使人恢复反思的能力，“在废除了第四堵墙的情况下，原则上允许演员直接面向观众”^[3]。在这部话剧里，有一位演员“越南的新娘”从头到尾在舞台上走来走去，似路过，似闯入。后来，她有意地提出“我来和大家聊聊

天”^[4]，开启了自己的独白，将观众作为对话中的倾听者，舞台上不再是一场独立完整的“生活幻觉”，观众也被邀请进了表演当中，打破了演员与观众间的第四堵墙。另外，这位“越南新娘”直言自己走错了剧本，而熟悉赖声川作品的观众知道，在其另一部话剧《在那遥远的星球，一粒沙》里，正有一条线是一个男子一直在奔走寻找自己逃跑了的越南新娘。当这位“新娘”无意中闯入了《乱民全讲》的舞台，便打破了两个剧之间的隔阂，产生使观众从剧里短暂抽离出来的作用，增强了“陌生化”效果。

二、《乱民全讲》“陌生化效果”的剧场呈现

该话剧的舞台布景简洁而充满象征性，是对“详细”“逼真”的拒绝，且增添了非传统的舞台元素，使戏剧带有陌生感、距离感。而极致夸张、怪诞的表演风格则试图震撼并唤醒观众，表达着对社会的影射和批判。

（一）简单与丰富并存的舞台

在该剧中，舞台布置的简单化使得观剧催眠场被打破。剧场或舞台既是戏剧上演的场所，更是承载戏剧与观众二元关系的空间，这之中孕育着交流和沟通。传统的剧场追求观众的共情，因而强调表演和剧场环境的逼真性，使观众沉浸其中，体会角色的处境和感情，从而形成演员、角色、观众融为一体的演出状态。而过度的沉浸体验容易导致观众与戏剧思维距离上的粘合，使观众失去觉察力，缺少探讨、批判的态度。“陌生化效果”的目的便是引导观众重拾思辨态度，在体验之外展开自觉的思考。布莱希特提出，为达

[1] [德] 贝托尔特·布莱希特：《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠等译，北京师范大学出版社，2015，第33页。

[2] 中国艺术研究院戏曲研究所：《中国戏曲理论研究文选》，上海文艺出版社，1985，第175页。

[3] [德] 贝托尔特·布莱希特：《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠等译，北京师范大学出版社，2015，第31页。

[4] 赖声川：《拼贴：赖声川剧作》，群声出版有限公司，2005，第201页。

到陌生化效果，要在舞台布置上“清除台上台下一切魔术性的东西，避免催眠场的产生”^[1]，尽量避免打造逼真、还原的舞台场景，而可以“通过一种统一的道白韵律制造气氛”^[2]。在布景上，该剧以简洁为主，大部分场景只有一把椅子或一张桌子、一盏灯。简单的道具打造了“赤裸”的舞台空间，减轻了观众的沉浸程度，使人跳出画面来看戏，以打破观剧催眠场。这种布景方式突破了传统戏剧的逼真性，强调假定性，也代表着现代戏剧的一种特征，“现代戏剧有一个明显的趋势，就是情境愈来愈假定，甚至是怪诞的……这种形态的情境，不仅表现人的生存状态和人类本性的变异提供了更大的可能性，也使作品具有更大的包容性和艺术概括力。”^[3]这样充满象征意味的布景作为戏剧的一部分，使得人物表演得以突出，为艺术的表现提供了更开阔和更具包容力的空间。

另外，该剧通过增添其他表演元素以丰富陌生化形式，引导观众的思考。第一是画外音，在以“身份”为主题的四小幕里，画外音以类似心理咨询师的身份与角色产生交流，对角色的动作、语言产生引导作用。舞台上形成了角色与画外音对话的空间，呈现二元对立的结构，将戏剧想讨论的话题用对话形式展现开来。而观众作为第三方旁观者，与眼前的内容拉开了一定的距离，产生更自觉且清晰的思考。

第二是标题，每一幕开始之时，舞台大屏幕上都会出现标题字眼，来指出这一幕的主题。关于“标题”，布莱希特在“陌生化”理论中提到，“采用为各场戏拟定标题的方法，便于向社会阐明事件，便于驾驭事件，而所谓驾驭事件，就是把钥匙交给社会。这种标题必须具有历史性

质。”^[4]“标题”起到了“阐明”和“驾驭”事件的作用，对布莱希特而言，他希望用标题来驾驭戏剧所表现的内容（而该内容指向一定的社会事件），归根到底是要用戏剧来反映社会，并希望能引起观众的思考，这是他探索“陌生化”理论的主要目的。在此效果下，对观众而言，“标题”的存在使剧目主旨一目了然，给了他们快速掌握剧情、驾驭剧情的方式。并且，当带着“标题”去看戏，观众的目光便增添了觉察和审判意味，无形中被引向批判性思考的道路。

第三是字幕，在该剧里，舞台屏幕上经常有字幕滚动经过，例如在“快闪族·捷运”这部分中，字幕帮助打造捷运车厢场景；在“快闪族·等待星空”这部分中，字幕上闪过一些无厘头的哲学问题，来表达人们观望星空时产生的哲学思考；在“快闪族·高尔夫”中，字幕上扫过诸多名人名言，来与角色的动作相呼应。总体上，字幕为戏剧表演起到了辅助作用，是另一种表达方式，与标题的功能类似，对观众而言起到了指示作用，提醒着观众戏剧想表达的旨意在何方。

（二）夸张与怪诞的表演风格

在《乱民全讲》中，演员的表演风格十分浮夸，有歇斯底里的呐喊，有突然倒地打滚，还有放纵式的动作重复，总体表现出夸张、无厘头等特点，引人注目。例如在“身份”第一幕，画外音“灯泡”分析角色的性格特点、人生经历，演员跟随着画外音做出一系列反应动作。当“灯泡”说他有一点舞蹈天赋时，他就在舞台上大跳起来；当“灯泡”说他的衣服不好时，他就把外套、衬衫统统脱下，重重砸到地上；当“灯泡”说他有音乐天赋，他又在台上放声大唱。全

[1] [德] 贝托尔特·布莱希特：《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠等译，北京师范大学出版社，2015，第30页。

[2] [德] 贝托尔特·布莱希特：《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠等译，北京师范大学出版社，2015，第30页。

[3] 谭霏生：《对戏剧本质的再认识》，《人民日报》1987年12月15日。

[4] [德] 贝托尔特·布莱希特：《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠等译，北京师范大学出版社，2015，第36页。

程以大幅度动作为主，将角色内心的想法放大后表现了出来，这也是陌生化手法的一种，正如布莱希特说，“一切感情的东西都必须表露于外，这就是说，把它变成动作。演员必须为他的人物的感情寻找一种感观的、外部的表达方式，这种表达方式要尽可能是一个能够泄露他的内心活动的行动。相应的感情必须解放出来，以便受到注意。动作的特殊优雅、力量和妩媚能够产生陌生化效果”^[1]。往往含蓄的表达能使内容有更丰富的阐释层次，而过于夸张、直白的表现则把一切都“展开”，将人物的本质解剖般地直观外化出来，明明白白地呈现在观众的眼前，甚至使之因能被一眼看透而显得乏味，而这其中包含了创作者的态度与评价，暗示了现实世界种种事件背后的无意义，从而带有批评和讽刺性。同时，这让戏剧更恢复了它作为“戏”的原貌，即它能包罗一切，展示一切，一切都是可以表演和调动的，而非像真实的生活一样有诸多隐藏、遮蔽的角落。戏成了一个工具，一种表现生活与人生的方式，而非生活本身。种种夸张的动作语言使观众意外和震惊，从而督促其头脑的清醒，使之不完全沉浸在舞台情境之中，回归“看戏者”的身份，用评判的眼光产生自觉的思考。

怪诞是该戏剧风格的另一特征。维克多·雨果在《克伦威尔序》中为“怪诞”下了定义，他认为怪诞“一方面创造了畸形与可怕，另一方面，创造了可笑与滑稽。”^[2]在滑稽、搞笑之中包含着扭曲、变态与畸形，在反常之中含着丑陋与恶俗，因而怪诞是融滑稽与丑恶为一体的。这种审美形态因其反常性、冲击性而具有陌生化的效果。布莱希特认为，陌生化艺术致力于

“使平日司空见惯的事物从理所当然的范畴提高到新的境界”^[3]，对常规事物进行反常的表达便是其形式之一。“怪诞”则将“反常”进一步深化，延伸出扭曲、畸形与丑恶。在《乱民全讲》的“面对专家·母语学”这一部分中，小雅对一位号称享誉国际的母语学专家进行采访，该专家据称在联合国教科文组织任职，工作内容是收集各地的文化母语，并总以“推动台湾地区教改”为口号，具有相当的权威性。就“母语”概念而言，其含义包括本民族的语言、幼年时自然习得的语言及个人所在社会集体对外交流的语言^[4]，“母”由“母亲”延伸而来，不仅是根源、根本的象征，更带有尊敬、亲切的感情色彩。而该“专家”却将其简单定义为“跟母亲有关的语言”，其包含的词语都是带有“母亲”“妈”相关字眼的粗话。该“专家”认为，社会上的人们患有性格压抑、忧郁症等精神疾病，都是从小没有学会骂人导致的，通过推广“母语”教学，能让人通畅地表达情绪，有益于身体健康与社会和谐。话剧中的台词由大片带有“母亲”相关字眼的粗话、脏话排列而成，粗俗中带有滑稽以及对现实秩序的蔑视和倾覆，更对“雅”产生了强烈的反叛。代言着“科学”“知识”的“专家”此时却创造了一处反文明的“丑”的场域，因而十分荒唐。话剧正是以这种大胆而怪诞的方式对观众进行刺激，引导其反思现实，讽刺了社会中不合格的“专家”“学者”胡言乱语、信口开河的乱象。

从结构理念到剧场呈现，该剧在形式上展现了“陌生化效果”的间离作用。但值得注意的是，“陌生化”并非意味着与观众共鸣完全对

[1] [德] 贝托尔特·布莱希特：《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠等译，北京师范大学出版社，2015，第35页。

[2] [法] 维克多·雨果：《雨果论文学》，柳鸣九译，上海译文出版社，1980，第33页。

[3] [德] 贝托尔特·布莱希特：《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠等译，北京师范大学出版社，2015，第6页。

[4] 王宁、孙炜：《论母语与母语安全》，《陕西师范大学学报（哲学社会科学版）》2005年第6期。

立，也不完全排斥戏剧对观众的感染力或杜绝观众与角色的情感共鸣。布莱希特所强调的是观众对舞台上所发生一切进行清醒的觉察，并能唤出自己思考的能力，对戏剧所展现的生活、社会事件进行分析。

三、《乱民全讲》“陌生化效果”的戏剧内涵

布莱希特曾说，“陌生化就是历史化，亦即说，把这些事件和人物作为历史的、暂时的去表现”^[1]。“陌生化”是形式或方式，其背后的“历史化”则是布莱希特理论的核心。

在布莱希特戏剧体系建立之时，正值20世纪初期，资本主义制度的弊端日益显露，人们在资本浪潮中被物化，戏剧也成了资产阶级制造美好的泡沫幻象的工具，人文精神岌岌可危。在此背景下，布莱希特对戏剧的作用进行了再探讨，赋予了戏剧“历史化”的意义：戏剧里上演的事件是对历史发展中的当下的反映。他希望“用艺术手段去描画世界图像和人类共同生活的模型，让观众明白他们的社会环境，从而能够在理智和感情上去主宰它”^[2]，进而唤醒人们对认识世界、变革世界的主动性，蕴含着来自马克思主义观的影响。因此，戏剧的目的从吸引观众的共鸣，转换为唤起观众的觉醒；从引起观众情感上的感动，变为启发其进行理性的思考。“这种陌生化效果的目的，在于赋予观众以探讨的、批判的态度，来对待所表演的事件”^[3]，戏剧所呈现的事件或人物都是与时代相联系的，要通过“陌生化”的手段，督促观众将戏剧所展现的内

容与社会、人生相连，探究其内在联系与本质。

在《乱民全讲》这部戏里，创作者想展现的也绝非仅是“陌生化效果”带来的新鲜、刺激的观剧体验，而是形式背后所指向的值得思考的有关人类、历史、时代的问题。具体内容主要包含两部分。

（一）对社会现状的批判

在创作谈中，赖声川提到《乱民全讲》是“一出探讨政治与社会乱象的戏”^[4]，该戏诞生于2001年，讨论了诸多社会话题如“民主化”“全球化”“母语学”等，以讽刺的方法批判了台湾地区社会中种种假大空的概念、民主化进程中的形式主义、全球化中的文化误读、学术研究领域中“专家”满天乱飞等社会现象。在“民主化”这一小幕中，包含三十二人的班级只有五个人出来毕业旅行，在班代请辞后，五人开启了民主化选拔班代的流程，但在表决通过后，却又质疑五人是否能够代表全班。在不断讨论流程是否具有正当性的过程中，众人展开了重复、循环的投票表决过程，追求绝对的民主，却遗失了民主的标准。“没有‘完整’的标准，所有细节都无法定位，一切就这么邋遛地进行着”^[5]，而在这背后，“因为今天的台湾地区是一个缺乏标准的地方，所以‘完整性’就显得多余而无所谓。”^[6]在“深度旅游”这部分中，人们陷入消费主义的陷阱，用各种宏大、崇高的概念为物质加持，例如由京都清水寺旁的山泉酿成的高汤、来自皇家莲花池的莲花瓣、看着日落死去的猪等，事物丧失了其作为物的本来面目，在虚荣

[1] [德] 贝托尔特·布莱希特：《布莱希特论戏剧》，丁扬忠、张黎等译，中国戏剧出版社，1990，第63页。

[2] [德] 贝托尔特·布莱希特：《戏剧小工具篇》，张黎、丁扬忠译，北京师范大学出版社，2015，第97页。

[3] [德] 贝托尔特·布莱希特：《陌生化与中国戏剧》，张黎、丁扬忠等译，北京师范大学出版社，2015，第30页。

[4] 赖声川：《赖声川的创意学》，中信出版社，2006，第209页。

[5] 赖声川：《赖声川的创意学》，中信出版社，2006，第171页。

[6] 赖声川：《赖声川的创意学》，中信出版社，2006，第169页。

与欲望的诱导下，人成了物的附庸。“在《乱民全讲》中，每一个看似没有联系的片段，其实都在用自己的故事向大家展示整个台湾地区社会的缩影，都在向观众诉说一个缺乏安全感的无归属感，一个看似民主的社会形式，并不能使他们找到真正归宿的困惑。我们看出，导演在用一种批判的手段或控诉或发泄”^[1]。以表达对台湾地区社会生态“乱象”的讽喻为核心，赖声川的戏剧彰显出“隐喻性和结构性的交织、荒诞性和严肃性的互文、喜剧性和庄严性的变奏”^[2]，形式上的破碎、滑稽、荒诞暗喻着现实的无序、荒唐和丑恶。《乱民全讲》以戏为形式，在诙谐中引导观众走向宏大与庄严，将社会中一些看似合理、寻常的存在进行干脆地解构，使人看出那些既存事物背后的虚无和苍白。

（二）对人类精神世界的探索

在该剧第一场的前端“等待星空”这部分中，字幕上滚过诸多哲学问题，如“我和你的关系怎样界定？”“物质世界和精神世界有什么分别？”“我为什么会喜欢红色？”“我为什么会感到悲伤？”“我为什么会感到快乐？”^[3]，这些问题呈现出对“我”的关注。迷茫、焦虑、麻木等情绪从中蔓延开来，为整部话剧有关人类精神世界的探索奠定了基调。

在“身份”这一主题之下共有4个小幕，由“灯泡”与角色的对话来涵盖表演。对话中角色对“身份”的定位，代表着人对自我的认知。第一小幕“乱民”，“灯泡”以上帝视角对中年男人进行分析：

灯泡：你这个人那个性算温和
 中年男人：（坐在椅子上）还好啦
 灯泡：偶尔会暴躁
 中年男人：哪有
 灯泡：被人批评的时候特别烦躁
 中年男人：怎么会
 灯泡：这其实透露出你非常恶劣的人格
 中年男人：你讲这个话小心一点
 灯泡：你很容易随便动怒
 中年男人：靠，你来啊，来啊，来啊
 灯泡：可是总得来说，你是一个好人
 中年男人：哈哈，还好啦
 灯泡：心地非常善良
 中年男人：没有啦，没有啦
 灯泡：看到老人会想哭
 中年男人：（哭）好多老人^[4]

中年男人表面上反驳，实际上却跟随“灯泡”的话做出一系列动作。最终，灯泡给他的身份下了定义：“你是一个乱民，你每天不确定你是谁，（渐激昂）也不确定你要的是什么，你做了许多计划，但是都没有把握能够实现。”^[5]中年男人接受了这一定义随后便草草退场。在整个过程中，“灯泡”作为外界的声音支配着中年男人的动作，定义着他的性格，而男人的自我认知却在此缺席。当代人不断追寻自我，努力找到自己的身份，却又在不自觉中随波逐流，由他人的评价来塑造自我，正如赖声川所说“这样盲目追求社会既定价值的生活方式是现代人最深的悲哀”^[6]，人的内核始终

[1] 周晓璇：《由赖声川之〈乱民全讲〉看先锋派戏剧》，《戏剧文学》2009年第12期。

[2] 蔡明宏：《台湾地区政治文化社会“乱象”讽喻下的赖声川戏剧美学建构》，《台湾地区研究集刊》2014年第3期。

[3] 赖声川：《拼贴：赖声川剧作》，群声出版有限公司，2005，第107页。

[4] 赖声川：《拼贴：赖声川剧作》，群声出版有限公司，2005，第111页。

[5] 赖声川：《拼贴：赖声川剧作》，群声出版有限公司，2005，第115页。

[6] 赖声川：《赖声川的创意学》，中信出版社，2006，第5页。

是虚的、空的。

第二小幕“狗”，一男子在高中时被老师辱骂为“狗”便从此代入了这一身份，在社会生活中处处体会自己作为“狗”的屈辱、渺小、随意的存在。第三小幕“概念/虚拟/巧克力冰淇淋/石头岛屿”，四个角色分别用这四个词语来定义自己。尤其是柳翰雅饰演的“小雅”，将人类和世界定义为虚拟的，提出“我虚故我在”^[1]，将世界、生活、宇宙统统解释为虚拟的场域，而剧场、观众、戏剧只是些虚假的程式，是人类所扮演的东西，从而在自我认知中陷入了虚无主义的境地。

第四小幕“卡通/越南新娘宣言”，男人认为自己是卡通形象，生活在卡通世界中，要用卡通中游戏、狂欢化的态度去应对生活。从第二小幕到第四小幕，对话中的“灯泡”总会以“请问你什么时候决定变成/开始变成……”为开头，例如“请问你什么时候决定变成一个概念？”^[2]或“这位小姐，你什么时候决定自己是虚拟的？”^[1]因而成为狗、概念、虚拟、巧克力冰淇淋、石头岛屿都是角色自己的选择。他们在这样“非人”的自我定位中叙述着人类在现实中所遭受的“非人”待遇，因此，他们的选择也是对现实世界的失望和抛弃。人与现实相互背叛，相互排斥，在这种对立矛盾中表达了现代人的无奈与无力。

上述戏剧片段都体现了对“我”的探索，及对人类精神世界的凝视，体现了当代人在自我认识道路上的迷失与绝望。尤奈斯库说：“宇宙一旦为物体所充塞，人就不复存在。”^[3]物质与

欲望的膨胀，人与人之间温情不再，人本身的个人价值与自我尊严遭到压抑、贬斥。角色们选择成为“非人”，不仅暗含对现实的逃避，更象征着作为人本身的存在感和归属感已失去了根基，该剧在批判中暗含着对人文精神的回归的呼唤。

四、结语

通过极具先锋性的表现形式与抽象深刻的哲理、现实内涵，《乱民全讲》成为赖声川对布莱希特“陌生化”理论进行本土化实践的优秀成果之一，也是一场大胆的戏剧实验。布莱希特说，“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一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”^[4]，表演工作坊的“集体即兴创作”打破了传统完整且提前预设好的情节结构模式，“剧场的绝对魅力在于它的现场性；它的浪漫在于它是生命短暂与无常的缩影。在剧场短暂的那一刹那中，演员和观众同时知道，他们彼此经历的共同经验是唯一的。”^[5]舞台上表演的一切更具有现时性。种种“陌生化”的手法都用来打造这“现场性”的艺术，从而将事件“去自然化”，达到“历史化”的效果，引起人们对当下现实的深刻反思，恢复对生活的判断能力，发挥了戏剧的现实变革作用。

[王锦慧 中南财经政法大学新闻与文化传播学院]

[1] 赖声川：《拼贴：赖声川剧作》，群声出版有限公司，2005，第160页。

[2] 赖声川：《拼贴：赖声川剧作》，群声出版有限公司，2005，第159页。

[3] [法]尤奈斯库：《出发点》，载中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛刊编辑委员会编《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社，1982，第170页。

[4] [德]贝托尔特·布莱希特：《布莱希特论戏剧》，丁扬忠、张黎等译，中国戏剧出版社，1990，第19页。

[5] 赖声川：《赖声川：剧场》，元尊文化企业股份有限公司，1999，第27页。