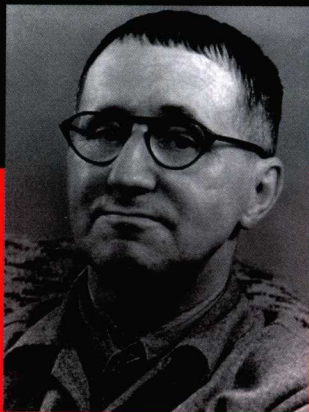


布莱希特作品系列

# 陌生化与中国戏剧

[德] 贝托尔特·布莱希特 著

张黎 丁扬忠 译



Verfremdung und

Chinesische Theater



北京师范大学出版集团  
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP  
北京师范大学出版社

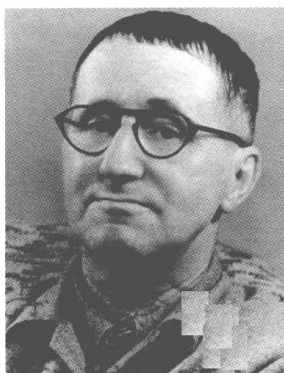
“十二五”国家重点图书出版规划项目

布莱希特作品系列

# 陌生化与中国戏剧

[德] 贝托尔特·布莱希特 著

张黎 丁扬忠 译



北京师范大学出版集团  
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP  
北京师范大学出版社

---

## 图书在版编目(CIP)数据

陌生化与中国戏剧 / (德)布莱希特著; 张黎, 丁扬忠等译.  
—北京: 北京师范大学出版社, 2015.6  
(布莱希特作品系列)  
ISBN 978-7-303-18424-8

I. ①陌… II. ①布…②张…③丁… III. ①中国戏剧—  
戏剧评论 IV. ①J805.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 018276 号

---



营销中心电话 010-58802181 58805532  
北京师范大学出版社网 <http://gaojiao.bnup.com>  
电子邮箱 [gaojiao@bnupg.com](mailto:gaojiao@bnupg.com)

---

MOSHENHUA YU ZHONGGUO XIJU

出版发行: 北京师范大学出版社 [www.bnup.com](http://www.bnup.com)

北京新街口外大街 19 号

邮政编码: 100875

印刷: 北京易丰印捷科技股份有限公司

经销: 全国新华书店

开本: 130 mm × 210 mm

印张: 8.5

字数: 142 千字

版次: 2015 年 6 月第 1 版

印次: 2015 年 6 月第 1 次印刷

定 价: 48.00 元

---

策划编辑: 曾忆梦

责任编辑: 赵雯婧

美术编辑: 王齐云

装帧设计: 蔡立国 蔡 琪

责任校对: 陈 民

责任印制: 马 洁

## 版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话: 010-58800697

北京读者服务部电话: 010-58808104

外埠邮购电话: 010-58808083

本书如有印装质量问题, 请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话: 010-58800825

# 异质文明的对话<sup>①</sup>

张 黎

德国学者马耶尔说：“没有中国诗歌作榜样，布莱希特的后期诗歌是不可想象的。”

布莱希特最初接触中国文化，是在奥格斯堡读中学的时候，是从接触中国古代诗歌开始的。布莱希特患有先天性心脏病，自幼不擅体育活动，但却终日陶醉在书香之中。那时他就接触过当时最为流行的贝特阁（Hans Bethge）翻译的中国诗歌集《中国笛》<sup>②</sup>，

---

① 原文发表于《外国文学评论》2007年第1期。

② 奥地利作曲家古斯塔夫·马勒在他的《大地之歌》中谱曲的李白、钱起、孟浩然、王维等人的诗歌，就是从《中国笛》中选出来的。德国作曲家汉斯·艾斯勒在第一次世界大战的战壕里，也采用这部诗集里描写战争的诗歌谱写过一部取名为《反战》的“清唱剧”。

读过奥托·豪赛尔（Otto Hauser）翻译的《李太白》诗选。据他当时的同学汉斯·奥托·敏斯特勒（Hans Otto Muensterer）说，在豪赛尔主编的所有选本中，他最喜爱的就是魏尔伦、波德莱尔、惠特曼和李太白等人的诗选。尽管它们的译文不甚准确，常常遭到挑剔的评论家批评，却仍是非常受欢迎的读物。布莱希特在阅读这类作品时开阔了自己的文学视野。<sup>①</sup>中国文化，尤其是中国诗歌，最初就是在这种阅读中进入他的视野。不过那时他阅读中国古代诗歌只是偶然行为，而有意识地为变革西方审美思维而阅读、甚至翻译中国古代诗歌，则是20世纪30年代流亡中的事情。

1938年，流亡在丹麦的布莱希特翻译了7首中国古代诗歌，其中6首（《花市》一首除外）发表在莫斯科出版的德国流亡者杂志《发言》第8期上。这7首中国诗歌，是布莱希特根据阿瑟·威利的英文译本《中国诗歌170首》翻译成德文的。它们是《朋友》（即古诗《越歌谣》）、《大被子》（据白居易《新制绫袄成》最后六句改写）、《花市》（即白居易《买花》）、《政治家》（即白居易《寄隐者》）、白居易的《黑潭

---

<sup>①</sup> 汉斯·奥托·敏斯特勒：《回忆布莱希特，1917—1922》，苏黎世，1963年版，第49页。

龙》、《乾符六年一则抗议》（即曹松《已亥岁二首》之一“一将成名万骨枯”）和《他的儿子降生时》（即苏东坡《洗儿》）。布莱希特既不懂中文，又不是翻译家，他为什么要翻译中国诗歌呢？原来这是他的一次有意识的文学活动，其目的在于借鉴中国文学传统，倡导西方审美思维的变革。当时，即1937年至1938年，《发言》杂志发动了一场关于德国表现主义文学艺术的讨论。<sup>①</sup>在当时的文学艺术领域，这是个十分敏感的问题，它既涉及如何评价欧洲所谓“现代派文艺”的问题，也涉及如何理解和对待欧洲现实主义文艺理论和文学传统的问题。在这场讨论中，匈牙利文艺理论家卢卡契以一篇《问题在于现实主义》的文章，不但否定了当时文学艺术中的任何创新活动，也为欧洲文学艺术的传统作了有力的辩护。卢卡契的观点在德国流亡文艺家中被多数人认做“马克思主义观点”，只有少数人，例如作家布莱希特、哲学家布洛赫、音乐家艾斯勒等人，认为这是一种艺术教条主义观点。布莱希特翻译并发表这7首中国诗歌的译文，所针对的就是卢卡契把欧洲资产阶级文学遗产视为作家进行文学创作的唯一样板的主张。按照布莱希特的

---

<sup>①</sup> 详见张黎编选：《表现主义论争》，上海：华东师范大学出版社1992年版。

想法，欧洲艺术家若要在文艺创作中与时俱进，有所创新，就不应该把眼光局限于自身的文艺传统，而是要放眼世界，开阔视野，从别的民族的传统中吸纳有益的东西，来丰富自己，发展自己。

可惜，当时极少有人能够理解他的意图。几首中国诗歌的译文发表之后，犹如石沉大海，没有引起丝毫反响。尽管杂志的多数读者都理解这些诗歌的政治性和现实性含义，可似乎谁都没有想到，通过吸纳别的民族的文学艺术实践经验，可以在文学创作中开辟新天地、创立新局面这个道理。对此，布莱希特并不后悔。他除了坚持诗歌创作与现实生活应与当下反法西斯斗争密切结合的道路之外，在流亡美国期间，他又按照自己创作《战争课本》组诗过程中形成的“节奏不规则的无韵抒情诗”（即我们所说的“自由诗”）格式，翻译了2首白居易诗歌，它们是《断念》（即《有感三首》之一“往事勿追思”）、《赠给诗人的帽子》（即《感旧纱帽》），这两首诗都记载在他的《工作日记1938—1956》中。

从他的翻译活动中我们看到，布莱希特是偏爱白居易诗歌的。在他翻译的9首中国古代诗歌中，白居易的作品竟然占了6首。这难道是一种偶然的选择吗？对于这个问题，他在1950年为这几首译诗所写

的简短说明中透露的一些信息<sup>①</sup>，是值得我们注意的：第一，他在说明中十分重视白居易的“流亡”经历。他所说的“流亡”，即指白居易作为“元和谏官”，从科举出身的新兴知识分子政治立场出发，以启奏和诗歌形式提出许多革新政务的主张，而遭到门阀氏族官僚和宦官保守势力的诬陷、打击、排斥，被贬谪流放的经历。当时正过着流亡生活的布莱希特，很容易对白居易的经历产生同情，把他引为同道。第二，他推崇白居易把诗歌当作一种“教诲手段”的艺术主张，推崇白居易用诗歌抨击朝政腐败，揭露社会弊端，同情民间疾苦的倾向，尤其赞赏白居易那些以“新乐府”，“秦中吟”为代表的、令豪绅权贵“脉脉尽不悦”，“相目而变色”（见白居易致元稹《与元九书》）的讽喻诗。布莱希特作为20世纪的革命诗人，很容易对白居易的艺术主张和创作倾向产生共鸣和认同感。第三，他十分赞赏白居易为使诗歌明白晓畅而在修辞炼句方面所作的努力。像白居易的诗歌常常被写在乡村学堂、寺庙和篷船墙壁上这类文学佳话，就颇受布莱希特推崇。我们从他在流亡中所创作的诗歌的风格可以看出，这也是他的艺术追求。德国大学者汉

---

<sup>①</sup> 见《布莱希特全集》第11卷，柏林—法兰克福，1988年版，第387~388页。



斯·马耶尔教授在论及布莱希特与中国诗歌的关系时，曾经直言不讳地说：“没有中国诗歌的榜样，布莱希特的后期诗歌是不可想象的。”<sup>①</sup> 我们只要认真读读布莱希特流亡以来所创作的诗歌，对此一定会有同感。

第二次世界大战以后，布莱希特又有机会翻译了毛泽东的《沁园春·雪》。这首词最初是由参加过中国抗日战争的奥地利援华医生严斐德（原名 Fritz Jensen）和他的中国夫人吴安于 1948 年带回奥地利，并翻译成德文的。刚刚从美国返回维也纳的德国音乐家汉斯·艾斯勒，在得到这首词的译文以后，又把它转交给正在柏林的老朋友布莱希特。布莱希特读到毛泽东这首词后大受震撼。当时他正密切关注着中国人民解放战争的形势，如他自己所说的那样，在那一段时间里，他“满脑袋装的都是中国共产党人的胜利”，每隔几小时就要想一遍中国的事情，在他看来，这一场胜利“将彻底改变世界的面貌”。<sup>②</sup> 恰恰是在这个时刻，又读到毛泽东这首大气磅礴的词，他惊呼，这是“东方崛起”的标志，是又一场文艺复兴的开端，他

---

<sup>①</sup> 见汉斯·马耶尔：《Brecht in der Geschichte, Drei Versuche》，法兰克福：苏尔卡普出版社 1971 年版，第 131 页。

<sup>②</sup> 见布莱希特：《工作日记 1938—1955》，柏林—魏玛建设出版社 1977 年版，第 473 页。

感到“这场文艺复兴的出现，可能比人们想象的来得更早”。<sup>①</sup> 据他的《工作日记》记载，他于1949年1月20日，即读到这首词20天之后，用自己的方式把它译成了德文，以期引起更多人的注意。

20世纪50年代初期，布莱希特又研读了毛泽东的哲学论文《矛盾论》的德文译本。这篇论文的辩证法思想给他留下了极为深刻的印象，一时之间成了他和剧院同事们戏剧实践的指南。联系到他在流亡期间曾经读过斯诺的《西行漫记》，写过歌颂毛泽东伟大人品和胆识的诗歌，于是他对毛泽东的崇敬之情油然而生，称他是继列宁之后20世纪一位最伟大的辩证法家。去世前一年，他请华裔德国翻译家袁苗子先生<sup>②</sup>，把《沁园春·雪》这首词的中文写成书法作品，悬挂在自己的书房里。一个不懂中文的西方作家，在自己的书房里悬挂中文书法作品，这是较为罕见的。布莱希特作为一个中国文化的爱好者，除了欣赏书法艺术之外，大概还是为了表达某种个人心情，这从他当年关于毛泽东的言论中可以看得出来。在翻译《沁

---

① 见布莱希特：《工作日记1938—1955》，柏林—魏玛建设出版社1977年版，第469页。

② 袁苗子（根据德文Yuean Miaotse音译），华裔德国翻译家，50年代在莱比锡外国语学校教授汉语时，曾经与布莱希特合作，把洛丁、张帆、朱星南等人创作的剧本《粮食》翻译成德文，更名为《八路军的小米》，由柏林剧团演出。

园春·雪》的同时，他还根据严斐德、吴安的译文翻译了中国新闻记者关超（音译）的诗歌《致蒋介石大元帅的一名死兵》（原文标题是：《现在你自由了》）。这样他一生总共翻译了 11 首中国诗歌。

其实，布莱希特翻译的这些中国诗歌，都不能算是严格意义上的“翻译”。上文说过，布莱希特既不懂中文，也不是翻译家，他翻译中国诗歌显然是为了借鉴他山之石，目的在于适应当时革命形势的需要，打破艺术教条主义，倡导审美思维的变革。这与他在戏剧领域提倡变革，创立“史诗剧”的意图是一致的，是在两个不同的艺术领域的互相呼应。

布莱希特说，研究中国戏曲的“陌生化效果”，目的是为了变革社会。

布莱希特创立史诗剧，始于 20 世纪 20 年代中期，创立史诗剧的过程，也就是他不断研究和借鉴中国戏剧文学创作和演出经验的过程。

布莱希特于 1936 年在《娱乐剧还是教育剧》一文中，首次透露了他的史诗剧与中国戏剧的关系。他说：“从风格的角度来看，史诗戏剧并不是什么特别新鲜的东西。就其表演的性质和对艺术技巧的强调来

说，它同古老的亚洲戏剧十分类似。”<sup>①</sup> 他这里所说的“亚洲戏剧”，主要是指日本戏剧和中国戏剧，特别是指中国戏剧。因为在这之前，即 1935 年，他曾经为了筹办德国流亡者杂志《发言》，在莫斯科逗留了一段时间。当时正值梅兰芳在那里访问演出，这场演出的组织人之一是他的苏联朋友谢尔盖·特列季亚科夫<sup>②</sup>，他不但有机会观看了演出，还聆听了梅兰芳在专家范围内所作的学术报告。这篇文章就是在这之后写成的。这一次经历，对于布莱希特史诗剧理论的发展和完善的意义，无论怎样估价都不为过。梅兰芳的表演艺术让他大开眼界：原来世界上还有这样完全不同于欧洲传统的舞台观念。他觉得与中国演剧艺术相比，欧洲的演剧艺术仿佛“拘禁在僧侣的桎梏中”。<sup>③</sup> 梅兰芳的演剧艺术，确凿地证实了他十年来在史诗剧

---

① 见《布莱希特论戏剧》，北京：中国戏剧出版社 1990 年版，第 76 页。

② 特列季亚科夫（Sergej Michailowiitsch Tretjakow，1892—1939）苏联俄罗斯作家，第一个向苏联戏剧界介绍布莱希特的人。他曾于 1924 年在北京大学教授俄语，回国后根据 1924 年四川万县码头工人反对英美帝国主义者暴行的斗争，创作了剧本《怒吼吧，中国》，1930 年又写了纪实文学《邓世华》。两书曾在欧洲广泛流传。他是那次梅兰芳访问苏联的积极发起人和组织者。苏联“大清洗”时，他以“日本特务”的莫须有罪名被镇压。

③ 见本书《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》一文。

试验方面、特别是在演剧方法方面所作的尝试，是有其存在的合理性和发展的可能性的。这一次经历之后，他写了《中国的第四堵墙》，发表在英国杂志《现代生活与文学》1936年第6期上。这篇文章引起当时正在英国学习的我国戏剧家黄佐临的注意，这篇文章启发他日后积极向中国同行推荐布莱希特的戏剧观。1938年，布莱希特又写了《关于中国表演艺术的说明》，此文后来扩充为《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》。在这篇文章里，他围绕“陌生化效果”这个命题，以极大的勇气和乐观主义的笔调，畅谈了他对中国戏剧表演艺术的认识。

在布莱希特看来，中国古典戏剧中存在着一些能够产生“陌生化效果”的技巧，或称“陌生化技巧”，例如我国戏曲舞台上的武将背上扎的“靠旗”、净角的各种脸谱、穷人乞丐角色穿的“富贵衣”、开门的虚拟手势、嘴里叼着一绺发辫、颤抖着身体表示愤怒、手执一把长不过膝的小木桨表示行舟等象征性手法。在他看来，第一，中国演员借助这类手法，可以完全摆脱欧洲舞台上流行的“第四堵墙”观念，清醒地意识到自己是在舞台上演戏，观众是在舞台下看戏，不必竭力制造“真实生活”的幻觉。他十分赞赏梅兰芳在示范表演时，从不像欧洲演员那样处于“神志恍惚的状态”，而是有意识地在表演。人们可以随

时打断他的表演，与他讨论问题，然后他不需要“酝酿情绪”，又可以从被打断的地方继续表演下去。第二，中国演员借助这类手法，可以不必像欧洲演员那样，用尽一切办法把自己毫无保留地“完全转化”为剧中角色，与他所扮演的角色的感情完全融合为一，而是从一开始就有意识地控制自己不与剧中人物融合为一，也不奢望吸引观众与自己所扮演的角色融合为一，而是凭着自己掌握的技巧表演人物。他认为，要求一个演员在一个晚上从动作到感情“完全转化”为另外一个人，这是很困难的，时间一长，他会感到精疲力竭，他的表演也就只剩下对另外一个人的姿态和声调的机械模仿了。这样，在观众中既不会取得好的效果，也难以产生什么共鸣。在这个问题上，布莱希特与18世纪的莱辛具有相同的看法。第三，中国演员在舞台上表演的都是从生活中提炼出来的、符合人物身份和感情的标志性动作，完全摆脱了西方表演艺术的“原始状态”。这些动作具有可以重复的性质，演员凭着这些经过排练的熟练动作，在登上舞台之前就已经完成了对人物的创造。在此后的表演中，不管遇到什么干扰或者环境的变化，对他都不会有什么妨碍。他十分赞赏梅兰芳能够身穿男装便服，在一间没有特殊照明的屋子里，当着一群专家表演他的戏剧艺术片断，而且他根本没有什么“神秘的创造瞬间”、

“由里及表”和“创造情绪”这类神秘观念。

我们从布莱希特的观察方法可以看出，他研究中国戏曲的表演艺术是有针对性的。他认为，他那个时代的资产阶级戏剧所表现的事件是没有“时间性”的，表现人物则强调“永恒的人性”，表现故事发生的环境则突出“普遍性”。这样，资产阶级戏剧就把世界描绘成了一个永恒的、不变的世界，一个没有具体历史内容的世界。而布莱希特所主张的史诗剧，是一种历史化的戏剧，他要研究的是世界在具体时间里的特殊性质。他所描写的事件是历史具体的事件，所表达的是历史具体的伦理习俗，这种描写能够启发人们理解一个特定时代的整体社会结构，理解时代的历史特征。为了做到这一点，演员必须掌握一种技巧，把特定的社会状态的历史内涵强调出来，把事件当成历史事件来表演。这就是“陌生化技巧”。而史诗剧研究和追求“陌生化技巧”的唯一目的，就是把世界表现成历史的、改变着的、可以改变的。所以他说，只有抱着变革社会特定目标的人，才能在研究中国戏曲的陌生化效果中获得裨益。

布莱希特高兴地听到，中国作家蒋希曾第一个称他为“史诗剧的创始人”。

不过，从布莱希特创立史诗剧的历史过程可以看出，他最初研究和借鉴中国戏剧的实践经验，不是从舞台表演、而是从剧本创作开始的。他最早在德国舞台上见到的中国戏剧，是由德国作家克拉崩<sup>①</sup>改编，由德国艺术家表演的、我国元代杂剧作家李行道的《包待制智赚灰阑记》。那时布莱希特还不曾见过中国艺术家在舞台上表演的中国戏剧，他所见到并引起他巨大兴趣的是《灰阑记》这类元杂剧的文字形象，是它们的题材、故事情节、人物设置、编剧方法等等。

布莱希特的史诗剧创作，几乎是与他对中国戏剧，主要是中国戏剧文学的研究同步进行的。我们看到，他在自己第一部被称为“史诗剧”的剧本《人就是人》里，曾经借用《灰阑记》中的“灰阑断案”这一情节的框架，写了一出取名《小象》的幕间戏，借助一个审判杀母案件的荒诞故事，提醒观众关注这出

---

<sup>①</sup> 克拉崩（Klabund，原名 Alfred Henschke，1891—1928）德国作家，抒情诗人，布莱希特年轻时的朋友。写过街头说唱诗歌，历史小说，翻译过李白诗选，改编过李行道杂剧《灰阑记》，这出戏的演出对魏玛共和国时期的戏剧发展起了重要推动作用。



戏的寓意性质。这是布莱希特第一次借鉴中国蓝本进行剧本创作。有趣的是“灰阑断案”这一情节框架，曾经多次出现在他的文学创作中。流亡丹麦期间，他曾经利用丹麦圣徒克努特被谋杀的传说，创作了剧本《奥登西灰阑记》（未完成）；流亡瑞典期间，他曾经以德国三十年战争为背景，创作了短篇小说《奥格斯堡灰阑记》；流亡美国期间，又以古代格鲁吉亚为背景，创作了著名剧本《高加索灰阑记》。仅一个“灰阑断案”的故事框架，就被他演绎了四次。

此外他还于1930年，借鉴我国元代杂剧作家张国宾《合汗衫》中忘恩负义的陈虎杀死恩人张孝友、霸占其妻的故事框架，创作了教育剧《例外与常规》，演绎了一出在现代资本主义社会里，好心助人却不得好报的故事。1939年他又借鉴关汉卿《救风尘》的故事框架，创作了剧本《四川好人》<sup>①</sup>，以寓意剧的形式，在一个虚拟的中国四川背景上，表现了妓女沈黛欲行善事，做好人而不得的故事，再一次淋漓尽致地演绎了《例外与常规》的主题思想。这两出戏也像《高加索灰阑记》一样，虽然都是以中国戏剧为蓝本，但它们的内容，主题思想，表现形式却完全是新的、

---

<sup>①</sup> 见张黎：《〈四川好人〉与中国文化传统》一文，载《外国文学评论》2004年第3期，第116页。