

土
海
夜
航

杜
漸



北海夜航

杜渐

批有关外国古典文学的短文，本准备另为一集，交给了西版社，不幸却丢失了。因此，现在手夹存下的大多是谈现代外国文学，特别是亚非拉的，间或夹有几篇是外国古典文学的，但那是在后来写的了。

这些文字，都是随读随写，没有什么系统性，甚至连什么时日写的也没记下。而且，有的大都十分粗糙，谈不上文采，也谈不上理论，只不过是一些资料性的笔记罢了。

杜渐

题 签：马国权

装 帧：钱月华

书 海 夜 航 杜 渐

出版：生活·读书·新知三联书店

北京朝阳门内大街一六六号

香港分店：域多利皇后街九号

发行：新 华 书 店

印刷：六 〇 三 厂 印 刷

787×1092毫米 32开本 16印张 255,000字

1980年3月第1版 1980年3月北京第1次印刷

印数 00,001—40,000

书号 7002·18 定价 1.35 元

目 录

- 1 戏剧大师布莱希特
- 13 法国文坛女怪杰高烈特
- 25 格兰姆·格林小说的特色
- 31 怀特·《和斯》·《人树》
- 39 《教父》是怎样的一本书？
- 47 马丁·伊登的悲剧
- 54 一部关于生与死的小说
- 59 法国飞行员作家
- 63 《夜航纪事》
- 67 风雪冰原两勇士
- 71 蒂利·奥尔森的小说
- 75 苏联的特务小说和色情小说
- 79 一部关于冰海沉船的书
- 86 阿瑟·米勒和“逐巫案”
- 92 作家仲马的祖先

- 101 民间文学工作者格林兄弟
- 110 从幻想到现实
- 115 第一部科学怪人的小说
- 122 温德姆·海魔·杜鹃
- 130 阿西摩夫的科学著作
- 138 美国·威尔斯·《大战火星人》
- 145 说鲲鹏
- 159 古代阿拉伯诗人安泰
- 168 伊索新探
- 182 《天方夜谈》的版本与翻译
- 196 凯玛尔及他的小说
- 202 “犹太的马克·吐温”
- 207 “埃及的莫泊桑”——迈哈穆德·台木耳
- 217 当代阿尔及利亚的四个作家

- 229 非洲文化与史诗《松迪亚塔》
- 236 征服埃及的黑人
- 241 世界有色人种之伟人
- 245 非洲作家笔下的部族生活
- 253 风俗和民间文学
- 260 非洲的一代英雄恰卡
- 266 第一个非洲黑人作家
- 271 南非早期作家普拉亚特捷
- 277 黑人文艺批评家姆发赫里尼
- 282 阿契贝的小说创作
- 292 杜杜奥那的小说
- 297 乌斯曼的创作活动
- 305 尼日利亚的新现实主义派作家伊克温施
- 313 杜波依斯的遗嘱

- 318 《黑非洲人的呼声》
- 323 南非白人女作家高狄梅
- 329 坎·塞姆巴的死
- 334 南非黑狱罗班岛
- 343 日本鬼才文学家芥川龙之介
- 350 谷崎润一郎和“魔鬼派”小说
- 364 黎萨尔博士的两本书
- 371 菲律宾民间史诗《拉姆·安格》
- 382 杜尔的小说《追捕》
- 393 《猎日记》——印加民族的悲剧
- 400 拉丁美洲四十年代以后的新
派小说
- 406 巴西现代文学的创始人
- 410 何塞·林斯杜雷戈及其《死灭
的火》

- 420 阿苏埃拉和《底层的人们》
- 430 秘鲁印第安文学作家阿利
格里亚
- 435 危地马拉大使作家阿斯杜尼
亚斯
- 445 秘鲁诗人瓦叶霍
- 456 科塔萨尔创作方法
- 462 罗沙——秘鲁的德莱塞
- 467 一篇小说的文字狱
- 471 谜一样的作家特拉文
- 481 谁是落入陷阱的老虎？
- 490 图文并茂的《河童》
- 496 阿伯拉罕的创作道路
- 503 后 记

戏剧大师布莱希特

贝托特·布莱希特 (Bertolt Brecht) 是当代世界文坛上的一个怪杰,称他为“怪杰”,并无贬意,他确实是一个与众不同,出类拔萃的艺术大师。

最初接触布莱希特的作品,是五十年代末六十年代初,距今已十多年了,但他的戏剧观的影响力,却一天比一天更大。由于他那种创新的戏剧理论,有力地冲击了当时曾独霸着戏剧理论坛站的“斯坦尼斯拉夫斯基体系”,成为二十世纪最有独创性的戏剧学说。

记得曾看过一部西德拍摄的电影《神童》,虽然事隔十多年,印象仍然十分深刻。这部电影也是根据布莱希特的戏剧理论拍摄的,显得十分新颖。电影一开始,是两个流浪汉型的人物,在一座变音走调的旧钢琴旁,又弹又唱,就象过去默片时代的电影,有钢琴和旁白解说一样,把故事讲开来了,跟着钢琴后的银幕放映出一段电影:两个孩子在看汽球升空,一个肥胖胖的,一个不那么胖,这



漫画家安德列兹·斯托普卡
为布莱希特作的漫画速写

两个孩子就是电影的主人公，他们走的是两条完全相反的道路，胖小子是个有钱人家子弟，长大后当了纳粹军官，另一个却是个穷学生，埋头研究学问，追求真理。每一段电影之间总是插入那两个弹琴唱歌的流浪汉，对这两个人不同的道路，发表评论，最后穷学生被纳粹迫害，逃到瑞典，而胖小子飞黄腾达，当了纳粹要人，到第二次世界大战结束后，又摇身一变成了一个大资本家，最后从打开了门而没有电梯的电梯门洞里，一直从最高的顶楼跌下来粉身碎骨。这胖小子就是所谓“神童”，一个很讨人厌的市侩。电影所以给人留下深刻的印象，那两个流浪汉的又弹又唱，夹叙夹议，在当时的影片上是从未见过的。他们每每把剧情的发展打断了，不让观众跟着剧情“追”下去，

而要观众去分析，去思考，去评论，去判断：到底这两个人所走的道路哪一条是正确的？他们的所作所为谁是谁非？正因为这样不断在恰到好处的地方中断了剧情，激发观众去思索，所以我至今还十分清楚记得这部电影。这就是运用了布莱希特戏剧理论中的“离间法”，也就是所谓戏剧的“疏离效果”(Alienation Effect)。

斯坦尼斯拉夫斯基体系是设法把观众的感情牵着走，但布莱希特却反对戏剧单纯地引起观众感情的共鸣。通过这样一“离间”，观众在感情上就不去把假戏当真，也不被剧情牵着走，而要非常冷静地去分析，去判断，甚至去批判戏的内容了。上面提到的《神童》是这样，达到了这样的效果。当然这需要很高的导演处理，也需要观众具有更高的欣赏水平(艺术修养)。

那么布莱希特这样一搞，戏会不会不好看了？会不会没有了情节呢？不，布莱希特也是很注重戏剧情节的，也许正因为“强迫”观众去思考，那么他对于情节的要求和具体安排，就搞得更真实、更细致，也更感人了。布莱希特这种“疏离效果”的戏剧理论，对近几十年的世界戏剧发展，起了很大的推动作用。不少戏剧家都在运用这种“疏离效果”，例如《中锋在黎明前死去》一剧是如此，美国戏剧作家彼得·莎佛(Peter Shalfer)的《猎日记》(*The Royal Hunt of the Sun*)，也是如此。莎佛运用了布

莱希特的戏剧理论，其中西班牙雇佣军首领彼萨罗的侍从马丁·鲁兹一角，就由两个演员来扮演，戏剧一开始，出场的是已经垂垂老矣的马丁，由他回忆往事，展开了戏剧的场景，在戏中就出现了另一个马丁，年轻时代追随彼萨罗远征秘鲁的马丁，老马丁和过去年轻的马丁同时在舞台上出现，老马丁在舞台上充当一个旁白者，一个曾观察过整个历史事件进程的评论者，不断在戏的发展过程中插进来夹叙夹议，揭示出历史的真谛，批判了过去的自己，也批判西班牙侵略者的罪恶。

布莱希特理论的核心，就是以“史诗剧场”（Epic Theatre）叙事剧风格，有别于亚里士多德提倡的传统戏剧，他扬弃了戏剧的“三一律”，换句话说，“三一律”是主张“时间”、“地点”和“行动”的一致性的，这种传统理论沿行了几千年，但布莱希特却决心去改造了它，这种胆略，是值得鼓掌喝采的。他敢于使用一切戏剧的手段，包括音乐、朗诵、歌咏、引介、插话、舞蹈……只要它们能为剧情服务，他都使用进去，使戏剧打开了一个新局面。他不要观众融入于戏剧中，而要观众去“看戏”，不是把自己认同于剧中人，而是一个清醒的旁观者。俗语说得好：“旁观者清”，也只有这样冷静的旁观才能真正体会到戏剧的意图，领略剧作者要表达的中心思想。这样的看戏，才真正有了深度。单纯的惹人流一腔眼泪的戏，远不及这样使

人冷静思考的戏,更能使人受到了教益。

由此可见,布莱希特的戏剧理论,不只在德国,西欧流行起来,就是美国也越来越多拥护者了。我在戏剧方面,实在是个门外汉,不过我对于布莱希特那种大胆创新的造反精神,是十分敬佩的。我认为他的理论为世界戏剧写下刷新的一页!

布莱希特出生于一八九八年,父亲是德国奥格斯堡的一个富有人家,不过布莱希特是个天生的叛逆者,他鄙弃了富裕家庭那种庸俗无聊的生活,而走自己的道路。在小学读书时,他已是个出名调皮捣蛋的学生,时常在学校里闹事。十八岁那年,他进了慕尼黑医学院读医科。第一次世界大战期间,他在一间军队医院中当护理员。

由于第一次世界大战是一场帝国主义间的大混战,战后社会的混乱和痛苦,使布莱希特成了一个流浪汉,到处流浪、酗酒、嫖妓、打架,拿着吉他,演唱自己编写的歌曲,同时也开始写作。他早期的诗(例如《死亡士兵的传说》)和剧本(一九一八年巴伐利亚起义时他写了第一部剧本《巴尔》[*Baal*]就是典型的例子),是为了吓唬和震惊观众的,里面已显示出他独创的才华,他掌握语言能力十分高明,在剧中敢于大量使用民间的土话俗语,他公开扬言他的诗和剧不是给在文艺沙龙中高谈阔论的大人先生看的,而是给平民老百姓看。

他第二部戏是《深夜战鼓声》(*Drums in the Night*)，主人公是一个从前线归来的士兵，这个人物形象的成功塑造，使布莱希特获得“克莱斯特戏剧奖”。从此他就专门从事戏剧工作，同时也写小说和诗。

纳粹上台后，布莱希特在德国呆不下去了，只有逃亡国外，曾到过布拉格、维也纳、苏黎世、丹麦、瑞典、挪威，一九三五年他曾到过莫斯科，看到了梅兰芳京剧的演出，他感到惊愕，想不到中国古老的传统艺术跟他的某些理论是完全吻合的。布莱希特的理论中强调打破舞台的界限，舞台的第四面“墙”被打碎了，他特别欣赏梅兰芳京剧打破了这第四面“墙”，例如用手一托，往左右一拉，再往前一推，就等于打开了门，这种程式的运用，根本不需要布景，而是真正的表演艺术。这又使我想起抗战时在街头上演活报剧《放下你的鞭子》，不是四周围着观众，演员就站在圈子中心演出吗？也许在某些大人先生的目光里，这是“原始”的，不够艺术性，但他们不能不承认梅兰芳的京剧是很够艺术性的吧？其实很简单，布莱希特就是要打破在四面“墙”里演戏，而在生活中把艺术提炼出结晶来，这种艺术更具有群众性，更能为老百姓接受，而且适于传播深刻内涵的戏剧。

布莱希特于一九四〇年移居美国，投身好莱坞的影剧活动中，曾参与编导影片《刽子手也会死》(*Hangmen*

Also Die), 还将多部作品搬上舞台, 他同电影明星彼得·罗利是好朋友, 还曾同好莱坞著名导演约瑟·卢西与电影明星查理士·罗顿合作, 将《加里略之生平》搬上好莱坞的舞台上演过。

可是, 美国联邦调查局(FBI)对他十分注意, 一九七四年十月底作家基尔曼写了一篇文章在《民族》杂志上发表, 题目是《布莱希特与 FBI》, 原来联邦调查局曾大搞他的秘密材料, 对他监视, 他的一举一动都有记录, 后来在一九四七年非美活动委员会搞的“好莱坞十君子案”, 布莱希特便是十君子中之一人。

自从他不见容于麦卡锡, 于是返回欧洲, 在瑞士组织柏林剧团, 一九五〇年取得奥地利国籍后, 应东德邀请回东柏林从事剧运, 一九五五年获斯大林和平奖, 一九五六年访问米兰时, 突然因心脏病去世。

布莱希特写作的剧本很多, 最好的也许是《三角钱歌剧》(*Die Dreigroschenoper* 1928)、《大胆妈妈》(*Mutter Courage und ihre Kinder* 1941)、《加里略之生平》(*Leben des Galilei* 1943)、《西祖安的好人》(*Der gute Mensch von Sezuan* 1943)、《高加索灰阑记》(*Der kaukasische Kreidekreis* 1949), 由于布莱希特很喜欢捷克小说《好兵帅克》, 他把这个可爱的人物编写成一部《好兵帅克在第二次世界大战》(*Schweyk im zweiten Weltkrieg*

1957)。布莱希特的剧本无疑是带有政治性的，至于说政治性的剧本就没有艺术性，那连西方的文艺评论家也不敢用这样武断而愚蠢的话来批评布莱希特的剧本。他曾反复强调，演他的戏，要清楚理解他要在剧本里说些什么话，表达什么思想，因此演出者不能不对他的政治观点有全面的了解。斯坦尼斯拉夫斯基的理论是要演员完全“进入角色”，但布莱希特则相反，要求表演者在扮演角色的同时又是一个对角色的分析者和观察者。他反对斯氏的要求演员完全忘却自我，而要演员站在角色之外，这种理论与实践，可以说是二十世纪随着社会和科学发展而形成的一种新的戏剧体系。

事实上世界上的许多事物，真似假来假似真，真的可靠性是很靠不住的，布莱希特要把戏剧装作真的表面撕开，让观众看其中的假，而这假才是真正的真。这就化腐朽为神奇了，他要人将“理所当然”变成“并不尽然”，这就使我们对熟悉的事物发生了离间效果，因为从一般日常经验的事实看来，一个人由于对自己熟悉的人和事，已习以为常，以至对于这些人和事的不一致性，以至它们的本质，反而忽视，只有这些人和事不再呈现在眼前，人们才会去想它，才会去理解它，把它纳入自己的意识中，所以只有使用“离间法”，把人们从习惯中解脱出来，人们才会把对事物的认识，升华到批判的水平上去。

当然，“离间法”也不是布莱希特的一大发明，早在他之前就已有剧作家使用过，不过布莱希特将它形成一种理论体系，所以才显得重要。

布莱希特总结出他的叙事剧戏剧理论同传统戏剧（斯坦尼斯拉夫斯基体系也是这种传统戏剧）之间的区别，他列出了下面的不同：

斯氏传统剧理论	布氏叙事剧理论
舞台把情节形象化	舞台只叙述情节
引导观众沉溺于戏剧	使观众成为戏剧的观察者
损耗观众的积极性	激发观众的积极性
由得观众自己去感受	强迫观众进行抉择判断
用剧中的情节诱导观众	用剧中的动机诱导观众
用暗示处理剧情	用论理处理剧情
感情受制于戏剧	由感性认识延伸为理性认识
认为人类是认识的对象	认为人类是被探讨的对象
强调本能	强调动机
情节直线发展	情节作不规则曲线发展
循序渐进	跃进
展示世界已知的面目	探索未来世界的面目

布莱希特解释说：“看了传统舞台剧的观众会说：我对戏中的事感同身受，那人简直是我，他的痛苦感动了我，真是了不起的艺术，台上流眼泪，我也就跟着流眼泪，台上欢笑，我也就跟着笑。但看了叙事剧（布氏理论的戏