

中国戏剧出版社

# 布莱希特论戏剧

贝·布莱希特 著

丁扬忠

张黎

景岱灵

李剑鸣 译

金雄晖

君余

羊祖祺

## 内 容 提 要

本书主要介绍德国戏剧家贝托尔特·布莱希特戏剧理论的两个最重要的方面即“间离效果”（或译“陌生化效果”）和“叙事剧”（又译“史诗剧”），余及戏剧的教育性、娱乐性、共鸣性、现实主义、戏剧的革新、内容与形式、演员的训练及戏剧的导演等诸方面，均有专门论述。布莱希特是当代西方剧坛巨擘，他的戏剧理论，产生过深远的影响，促进戏剧发生了革命性变化。此书对于了解布莱希特戏剧理论的产生与发展变化，具有重大参考价值。

责任编辑：刘国彬 金雄晖

### 布莱希特论戏剧

---

中国戏剧出版社出版

（北京东四八条52号）

新华书店北京发行所发行

北京彩虹印刷厂印刷

字数 330,000 开本 850 × 1168 毫米  $\frac{1}{32}$  印张 12.125 插页 2

1990年3月 北京第1版 1990年3月 北京第1次印刷

印数（压膜）1—3000册

---

ISBN7—104—00173—5/J·101 定价4.20元

# 目 录

译序..... 丁扬忠 ( 1 )

## 第一 部分

- 戏剧小工具篇..... 张 黎 译( 3 )
- 戏剧小工具篇补遗..... 丁扬忠 译( 41 )
- 论实验戏剧..... 丁扬忠 译( 48 )
- 娱乐戏剧还是教育戏剧..... 丁扬忠 译( 67 )
- 街头一幕..... 若 余 译( 78 )
- 戏剧能够再现今天的世界吗..... 丁扬忠 译( 88 )
- 对亚里斯多德诗学的评论..... 景岱灵 译( 91 )
- 舞台上的辩证法..... 张 黎 译( 93 )
- 关于革新..... 丁扬忠 译( 106 )
- 新的内容, 新的形式..... 景岱灵 译( 108 )
- 舞台上的社会主义现实主义..... 景岱灵 译( 115 )
- 把现实主义作为斗争的方法  
(在作家代表大会上的发言记录)..... 景岱灵 译( 117 )
- “买黄铜”理论补遗..... 景岱灵 译( 120 )
- (在科隆广播电台的谈话)..... 金雄晖 董祖琪 译( 125 )

## 新内容的戏剧形式问题

- 布莱希特与沃尔夫的一次对话…………… 丁扬忠 译(132)
- 关于大众戏剧的说明…………… 张黎 译(137)
- K——类型与P——类型…………… 张黎 译(144)
- 剧本的不同结构…………… 景岱灵 译(150)
- 评教育剧的演出…………… 景岱灵 译(153)
- 对《措施》一剧的说明…………… 景岱灵 译(158)
- 教育剧《措施》…………… 景岱灵 译(163)
- 剧作者的戏剧…………… 景岱灵 译(165)
- 理性和动情的立场…………… 景岱灵 译(173)
- 关于共鸣在戏剧艺术中的任务…………… 景岱灵 译(175)
- 现实主义戏剧和幻觉…………… 景岱灵 译(177)
- 间离的政治理论…………… 丁扬忠 译(179)
- 幻觉与共鸣的消除…………… 景岱灵 译(181)

## 第二部分

- 中国戏剧表演艺术中的陌生化效果…………… 丁扬忠 译(191)
- 论中国人的传统戏剧…………… 丁扬忠 译(203)
- 简述产生陌生化效果的表演艺术新技巧  
…………… 张黎 译(208)
- 间离方法的产生…………… 丁扬忠 译(215)
- 间离方法笔记…………… 丁扬忠 译(217)
- 陌生化效果…………… 景岱灵 译(222)
- 表演艺术…………… 丁扬忠 译(224)
- 角色研究…………… 丁扬忠 译(228)
- 形象创造…………… 丁扬忠 译(232)

对演员的指示.....	丁扬忠 译(239)
培养演员的倡议.....	金雄晖 译(241)
演员的基本规则.....	金雄晖 译(243)
给一位演员的一封信的摘要.....	丁扬忠 译(245)
批判的立场是一种非艺术的立场吗.....	丁扬忠 译(249)
业余戏剧值得谈论吗.....	丁扬忠 译(251)
排练领导人的立场(归纳方法的处理).....	丁扬忠 译(256)
古老戏剧中的间离效果.....	丁扬忠 译(259)
论斯坦尼斯拉夫斯基体系.....	李健鸣 译(261)
斯坦尼斯拉夫斯基研究.....	李健鸣 译(270)
论史诗剧的舞台建筑和音乐.....	李健鸣 译(283)
论音乐.....	李健鸣 译(309)
关于《三角钱歌剧》的排练说明.....	李健鸣 译(329)
关于《伽利略传》的解释和排练说明.....	李健鸣 译(340)
英雄人物的塑造.....	李健鸣 译(364)
第四夜.....	景岱灵 译(367)

## 译 序

丁 扬 忠

读者期待已久的《布莱希特戏剧理论选集》终于面世，这本薄薄的集子自然远非布氏戏剧理论的全貌，但它所收入的却是这位戏剧家不同时期具有代表性的戏剧论著，从这些文章中我们可以了解布莱希特的基本戏剧观念、理论和美学思想，这对我们认识和借鉴布莱希特戏剧学派定然有所裨益。

布莱希特（1898—1956）的戏剧理论包括不同的发展阶段，大致可分为20年代后期至30年代初期的初步形成时期；30年代中期至40年代后期的发展成熟时期；50年代的舞台实践时期。在这三个不同的历史阶段中，布莱希特始终追求的是创立一种能够真实地反映20世纪社会生活的现代戏剧。这种戏剧应以辩证唯物思想作为认识生活反映生活的哲学基础，用叙事诗般自由开闢的戏剧形式和叙事手法，并采用新的演剧方法，把人类生活表现为可以认识，能够改变的，从而激发人们变革社会现实的热情和愿望，投身改革社会的斗争。为了创立这种戏剧，布莱希特从剧本创作，戏剧理论，演剧方法诸方面进行了不懈的探求，使他的学派日臻完善。然而，令人十分惋惜的是，正当这位戏剧革新家以旺盛的创造精神在他亲自创建的柏林剧团全面地进行舞台艺术实践的时候，却因心脏病猝发，溘然与世

长辞。那是1956年8月14日。他在人世生活了58个春秋，留给后人的是一座丰富的戏剧文化宝库。

布莱希特一生创作了大量的剧本、诗歌、小说和戏剧理论，是现代德国文学艺术的杰出代表之一。他最重要的成就在戏剧方面，那独树一帜的戏剧学派使他获得广泛的国际声誉，他的戏剧影响着当代戏剧的发展，无论欧美或东方，许多名声显赫的剧作家、导演、演员、舞台美术家都曾受益于这位戏剧家；他的剧作长久地在各国舞台上演，受到人们普遍赞誉；他的演剧方法尽管引起争议，但它丰富了导演学，促进了舞台艺术的发展，这是不容反驳的事实。20世纪的世界戏剧发展史，由于布莱希特的贡献，使它增添了一个独特的篇章。如果没有布莱希特这个名字，本世纪斑斓多采的戏剧就缺少一种耀人眼目的光泽。

布莱希特是一位包罗万象的戏剧家，他不仅是一位新导演学派的创始人，而且是一种新型戏剧的开拓者。我在这里使用新型戏剧这个概念，乃是因为布莱希特戏剧包容着新的戏剧观念、戏剧理论、剧本创作和演剧方法各个方面的内容。布莱希特是从戏剧整体去思考当代的戏剧问题，而不是仅从导演方法去探讨问题的。明确这点，是了解布莱希特戏剧的前提。如果我们只把布莱希特作为一位导演去认识，那是看不见这位戏剧家的全貌的，只有把他的演剧方法作为他的戏剧整体的一个组成部分去认识，才能领悟他的演剧方法的真谛。换言之，布莱希特是在他的戏剧观指导下进行他的剧本创作和新演剧方法探索的，他的剧作和演剧理论都体现出他的戏剧观念，三者有着不可分割的内在联系。当然，这并非说他的演剧方法不能独立存在。它自成一体，以其鲜明独特的原则、方法、手段区别于其它演

# 戏剧小工具篇<sup>①</sup>

张黎译

## 前 言

本文旨在探讨一种美学问题，这种美学涉及一种几十年来在实践中发展起来的、特定的戏剧表演风格。作者在为自己的剧本撰写的跋文中，偶然发表过某些理论性的表述、零散的意见和技术性的说明<sup>②</sup>，但是，这些仅仅是附带地和比较枯燥地接触到了美学方面的问题。一种特定的戏剧，如果它按照斗争形势的需要，背离或者遵循流行一时的道德的或者合乎欣赏趣味的规

---

① “工具”（Organon）一词来源于古希腊文，意思是工具、手段、方法。希腊古典哲学家亚里斯多德曾著有讨论逻辑和方法论的《工具》，“Organon”在这里的意思是指逻辑思维的方法，因此过去有人把它译成《理论篇》。十七世纪英国哲学家弗兰西斯·培根著有《新工具篇》（1620）。布莱希特沿用这个词汇著了《小工具篇》（1948）。

② 布莱希特最早阐述自己对戏剧的新观点的文字，多系以剧本的说明形式写的。如最早的《关于歌剧〈马哈哥尼城的兴衰〉跋语》、《关于〈三角钱歌剧〉跋语》等。希特勒上台以后，布莱希特流亡国外，疲于奔命和致力于反法西斯斗争，无暇作系统的理论探讨。《小工具篇》是作者战后回国途中在瑞士撰写的，这是一篇系统阐述“科学时代的戏剧”的理论著作，素有“新诗学”之称。



则，它会扩大或者缩小自己的社会作用，完善或者选择自己的艺术手段，以及在美学上创建或者确立自己的地位。它保卫自己的社会倾向，采用的是在举世公认的艺术作品中指出社会倾向的方法，因为这些倾向是举世公认的，所以并不引人注目。在当代人的创作中，对于一切有益的知识的排斥，被视为颓废的标志；这种夜间娱乐的推销站遭到了谴责，说它们堕落成了资产阶级麻醉商业的一个分店。舞台上对社会生活的错误反映，包括所谓自然主义的反映在内，促使戏剧发生了要求进行科学一般精密反映的呼声，思想贫乏的赏心悦目之事的乏味的烹调术，促使戏剧发出了要求口诀式的美丽逻辑的呼声。伴随着厌恶学习和实用而产生的对于美的崇拜，遭到了轻蔑的拒绝，特别是因为再也产生不出任何美的东西。人们开始追求一种科学时代的戏剧，<sup>①</sup>这种戏剧的创立者，很难从美学概念的军械库里借用或者偷用足够的武器，来对付新闻界的美学家，他们只好单刀直入地说出自己的意图：“变消遣品为教材，把娱乐场所改变成为宣传机构”（《关于歌剧的说明》）<sup>②</sup>，这就是说，从享乐者的王国里逃亡出来。美学这个腐朽和寄生阶级的遗物，它的处境是十分可怜的，戏剧若想自称为Theater<sup>③</sup>，不但要赢得威信，而且还必须赢得活动自由。然而作为一种见

① 布莱希特称自己所尝试的“史诗剧”——晚年亦称“辩证剧”——为科学时代的戏剧，把自己的观众称为科学时代的孩子。

② 指布莱希特最早举起戏剧改革的旗帜的一篇文章《关于歌剧(马哈哥尼城的兴衰)跋语》。布莱希特在这篇文章里最初阐述了关于“史诗剧”的思想，并对“戏剧性戏剧”和“史诗剧”列表作了详尽的比较。

③ Theater系Theater（戏剧）的变音，读起来跟Tater（有所作为者）相似。布莱希特意味深长地玩了一个文字游戏，以表明他所主张的“史诗剧”不同于流行的戏剧。他还提出Musik（音乐）也应该成为Misuk，他称这种Misuk为“动作性音乐”。

诸实践的科学时代的戏剧，毕竟不是科学，而是戏剧，由于在纳粹时代和战争中，缺乏对一系列革新在实践中进行证明的可能性，因此现在是尝试对这种戏剧在美学中的地位进行检验的时候了，至少要为这样一种戏剧勾勒一个可以设想的美学草案。离开美学来描述表演的陌生化理论<sup>①</sup>，大约是非常困难的。

今天甚至有可能写出一部关于精密科学的美学来。伽利略曾经谈到过特定公式的优美和实验的机智。爱因斯坦称审美感具有一种发现者的作用，原子物理学家罗伯特·欧本海默<sup>②</sup>赞扬过科学态度，说“它有自己的美，很符合人在地球上的地位”。

甚为遗憾，我们要放弃从享乐者的王国里逃亡出来的意图，尤其遗憾的是，我们更要宣布置身于这个王国里的意图。我们把剧院当成一种娱乐场所，这在美学里是理所当然的，我们还要探讨一下，什么样的娱乐才适宜于我们。

## 一

“戏剧”就是要生动地反映人与人之间流传的或者想象的事件，其目的是为了娱乐。当我们谈到戏剧的时候，不管是旧的还是新的，这就是我们要在下文里阐明的主张。

## 二

为了包含得更多，或许我们可以增添人和神仙之间的事件，但是，因为它对我们的用途极少，所以可以不必采用这类

① “陌生化效果”又译“间离效果”，“间情法”。它是史诗剧理论中的一个特殊术语，包括剧本结构、舞台美术、导表演方法三方面的内容。

② 奥本海默 (R. Oppenheimer)，美国原子物理学家。

事件。一旦我们采用这种扩展<sup>①</sup>，那么关于“戏剧”设施的最普遍作用的描写，仍然必须保持在娱乐作用的范围之内。我们认为这是“戏剧”的最可贵的作用。

### 三

使人获得娱乐，从来就是戏剧的使命，象一切其他的艺术一样。这种使命总是使它享有特殊的尊严；它所需要的不外乎是娱乐，自然是无条件的娱乐。如果把剧院当成出售道德的市场，绝对不会提高戏剧的地位；戏剧如果不能把道德的东西变成娱乐，特别是把思维变成娱乐——道德的东西只能由此产生——就得格外当心，别恰好贬低了它所表演的事物。丝毫也不应该奢望它进行说教，除了充分的赏心悦目之外，不能奢望它带来更实用的东西。戏剧完全应该保持某种余兴，自然这样就意味着，人们为了余兴而生活。娱乐不象其他事物那样需要一种辩护。

### 四

古人正是这样按照亚里斯多德的理论创造他们的悲剧的，除了使人获得娱乐之外，既不怀有更高的奢望，也不降低要求。有人说戏剧产生自宗教仪式<sup>②</sup>，那也只能说通过提炼才形成了戏剧；戏剧大约并未从神秘那里接受宗教仪式的任务，而是接受了娱乐，仅此而已。那种亚里斯多德式的卡塔西斯——借助恐惧与怜悯来净化或者净化恐惧与怜悯——是一种陶冶<sup>③</sup>，它

① 指把描写人与人之间的事件，扩展到描写人与神之间的事件。

② 在欧洲一般都认为古希腊悲剧产生自对酒神的崇拜和祭祀活动。

③ “卡塔西斯” (Katharsis) 是亚里斯多德悲剧理论的重要组成部分，《诗学》里有专门论述。“陶冶”，原文为Waschung，意思是洗涤、淘洗。第九节的“陶冶”，原文与此处相同。

不仅是以娱乐的方式，而且恰好是以娱乐为其目的而进行的。对戏剧期望过多或者允许它做得过分，则只会降低其本身的目的。

## 五

纵使有人谈论高级的和低级的娱乐方式，亦会在艺术中看见一副冷酷的面孔，因为当它使人们获得娱乐的时候，它希望做高级的和低级的运动，而不受到干扰。

## 六

与此相反也有弱的（简单的）和强的（混合的）娱乐，这是可以通过戏剧制造出来的。我们在伟大的戏剧中会看到后者，它所达到的高潮，象同居在爱情中所达到的高潮一样；它有纷繁的枝叶，有丰富的媒介，它是充满矛盾的，效果卓越的。

## 七

由于人类共同生活方式的不同，各个时代的娱乐自然也是不同的。在僭主<sup>①</sup>统治下的希腊城邦的民众，一定跟路易十四<sup>②</sup>的封建宫廷里的娱乐不一样。戏剧必须提供人类共同生活的不同反映，不仅是不同的共同生活的反映，而且也要提供不同形式的反映。

---

① 僭主是希腊从氏族贵族统治到民主制度的过渡阶段，在某些城市出现的一种僭主政治的统治者，如波吕克刺特、庇士特拉妥等，他们多数是靠篡夺、个人暴力获得政权的，在掌权以前多以平民领袖姿态出现，作僭主后颇似君主，一人独揽政权。

② 路易十四（1638—1715），自1643年起为法兰西国王，他的后台支柱马查伦死后（1661）自行掌权，并且完成了法国专制主义严格的中央集权的封建官僚政权的建立。

## 八

按照在人类共同生活的具体方式之下可能的和必要的娱乐，必须将人物进行不同的均衡，给剧情安排不同的远景。故事须叙述得非常不同，以便希腊人<sup>①</sup>借助对神的法则的屈服获得娱乐，对于这种神的法则的无知，并不能使人免受惩罚；法国人<sup>②</sup>借助令人羡慕的自我克制，这是宫廷的义务法典对世界上的人物提出的要求；伊丽莎白时代的英国人<sup>③</sup>，则借助自由放纵的新型个性的自我对照获得娱乐。

## 九

人们必须注意，在各种不同形式的反映中所获得的娱乐，几乎从来不受被反映的事物的形象的相似程度所制约。不确切，甚至明显的不真实，也很少或者根本无损于大局，只要这种不确切性在某种程度上是坚实的，而不真实性也保持同样形式。借助各种诗歌的和戏剧的手法创造出来的具体故事的紧凑过程的幻觉，是足以令人满足的。如果允许我们依据索福克勒斯的心灵陶冶，或者拉辛式的牺牲行为，或者莎士比亚笔下的杀人狂，来获得这些故事里的主要人物的美丽的或者伟大的感情，我们甚至也宁愿忽略这类不确切性。

## 十

---

① 这里指的是以埃斯库罗斯（公元前525—456）和索福后勒斯（公元前497—406）为代表的古希腊戏剧活动的盛世。

② 指法国文学史上以莫里哀（1622—1673）和拉辛（1639—1699）为代表的古典主义时期，即路易十四世的封建主义时代。

③ 指以莎士比亚（1564—1616）为代表的英国戏剧创作的盛世。

自从古代以来，在剧院里创造的人类重要事件的各种各样的反映，尽管它们是不确切的，不真实的，亦能使人获得娱乐，在这些反映当中直到如今还有很大一部分，可以为我们提供娱乐。

## 十一

当我们证明自己在如此不同时代的反映中获得娱乐的能力的时候，（这是那些强大的时代的孩子们几乎办不到的）难道我们不应该怀疑自己还根本未发现特殊的娱乐，亦即我们自己的时代应有的娱乐吗？

## 十二

我们在戏剧里所得到的享受，一定比古人得到的少，尽管我们的共同生活方式，跟他们的还一直十分相似，通常仍能产生这样的享受。我们理解古代作品，运用了一种相当新颖的方法，亦即共鸣法，然而这种共鸣在作品里并不甚多。因此我们的大部分享受，是由别的源泉汲取来的，而不是由喷涌在我们面前的源泉汲取来的。此外，我们要用语言美，用布局的新颖，用促使我们产生独立的想象的段落，总之，用古代作品的附属部分，来补偿自己的损失。把故事的不确切性掩盖起来的，恰好是那些诗歌的和戏剧的方法。我们的戏剧再也没有能力或者兴趣，清清楚楚地讲述这些故事，甚至包括伟大的莎士比亚的那些不甚古老的故事，这就是说，使人相信这些事件的联系。按照亚里斯多德的意见，布局是戏剧的灵魂，我们在这个问题上也有同感。我们愈来愈受到了人类共同生活的反映的简陋与草率的损害，这不仅在古代作品方面，而且在当代作品方

面亦莫不如是，只要它们是仿效老法子炮制出来的。享受我们的全部风格，开始变得不合时宜了。

### 十三

正是人类事件反映的不确切性，削弱了我们在戏剧中的享受。其原因在于：我们对于被反映的事物的态度与前人的有所不同。

### 十四

当我们选择一种直接的娱乐，选择一种我们的戏剧借助人类共同生活的反映提供给我们广泛而深入的娱乐的时候，我们必须把自己设想成科学时代的孩子。我们的作为人的共同生活——亦即我们的生活——在一个全新的范围内是由科学决定的。

### 十五

有些人早在几百年以前，在不同的国度不谋而合地着手进行某种实验，他们希望借此揭开自然界的秘密。他们隶属于繁荣城市的手工业者阶级，他们把自己的发明传授给在实践中加以运用的人，而这些人对新兴科学并不比对个人赢利抱有更多的希望。于是采用几千年来未曾改变过的方法所经营的手工业，取得了长足进展；在许多地方都通过竞赛把他们联结到一起，到处都在聚集着大量的人群，他们在一种新的形式下组织起来，开始了一种大规模的生产。人类立刻显示出几乎从来都未敢梦想过的力量。

## 十六

从那时起，人类似乎才开始自觉地和一致地使他们居住的星球变得可以栖身。这个星球的许多组成部分，诸如煤、水、油都变成了财富，水蒸汽被利用来带动交通工具，几星小小的火花和蛙腿的痉挛，泄露了一种自然的威力，这种威力能发生光，能把声音传播到其他大陆上去等等。人用一种新的眼光注视着世界，设法运用那些已经司空见惯、但从来不曾为他的舒适生活所利用起来的東西。他的周围环境先是十年十年地变化着，然后是逐年地，再后几乎是逐日地变化着。我在用一部机器写着这些文字，这种机器在我降生的时代还不曾有人晓得。我乘坐着一种新式快速的交通工具旅行，这种速度对我的祖父来说还是不可想象的；那时候无论什么都走不了这样快。我可以升到空中去，而我父亲却不能。同我父亲我已经在谈论着另一个大陆，但是同我儿子一起我才能看见广岛爆炸<sup>①</sup>的活动画面。

## 十七

纵使新兴科学引起了我们周围世界的巨大变化，特别是指出了它的可变性，人们仍然不能说它的精神在决定着我們的一切。新的思维方法和感受方法之所以尚未真正深入到广大的人民群众中去，其原因在于，在开发与征服自然中获得了辉煌成就的科学，受到了掌握政权的阶级——资产阶级的羁绊，使它不能去改造另一个尚停留在黑暗中的领域，亦即在开发和征服

<sup>①</sup> 指1945年8月6日美国空军在日本广岛投掷原子弹。



自然中人与人之间的关系。这项决定一切的任务已经实现了，然而提出这项任务的新的思维方法，尚未阐明将其付诸实现的人们的相互关系。观察自然的新眼光尚不能同样用来观察社会。

## 十八

事实上人类相互之间的关系比从前更令人难以洞察。他们共同经营的巨大企业，似乎使他们愈来愈向两极分化，生产的高涨引起了贫困的高涨，在开发自然的过程中仅有少数人从中获利，而且是通过剥削人的方式。凡可能给所有人带来进步的东西，都成了少数人发迹的契机，并且愈来愈多地把生产出来的物资，用于为巨大的战争制造破坏手段。在这些战争里，世界各国的母亲们把她们的孩子搂在怀里，惊恐地仰望着天空，注视着那些杀人的科学发明。

## 十九

今天的人类面对他们自己的事业，象古代人面临不可估量的自然灾害一般。借助科学繁荣起来，并且在成了唯一的受益者之后，又把这种繁荣转变成统治大权的资产阶级，他们非常懂得，一旦科学的眼光盯住他们的事业，这就意味着他们的统治的末日到来了。于是，大约在一百年前创立的阐述人类社会本质的新兴科学，在被统治者与统治者的斗争中建立起来了。从此在底层，在新兴的工人阶级中间——他们的生存因素是大生产——才有了一些科学精神；巨大的灾殃从那里被看成了统治者的事业。