

HISTORY OF MODERN EUROPEAN  
AND AMERICAN DRAMAS



# 现代欧美 戏剧史

陈世雄 著

四川教育出版社

HISTORY OF  
EUROPE  
AND AMERICAN DRAMAS



现代欧美  
戏剧史

陈世雄 著

一九九四·成都  
四川教育出版社

(川)新登字005号

责任编辑：熊 光

封面设计：何一兵

技术设计：刘 江

**现代欧美戏剧史**

陈世雄 著

四川教育出版社出版

(成都盐道街三号)

四川教育出版社发行

内江新华印刷厂印刷

开本850×1168毫米 1/32 印张34.75 插页5 字数700千

1994年10月第一版

1994年10月第一次印刷

印数：1-800册

ISBN7-5408-2385-2/I·15

定价：30.00 元

# 序论

## 一 对象论

这是一部论述十九世纪七十年代以来百余年间欧美戏剧发展进程的著作。重点是1871—1945年间的欧美戏剧，即现代部分，而1945年以来的当代部分仅用八分之一的篇幅在全书的最后一章加以比较简略的评介。

《中国大百科全书》戏剧卷的序论中写道：“十九世纪末以后，世界戏剧进入了现代和当代阶段，这两个时期的分界可以第二次世界大战为标志，但是，也可以把这个将近一个世纪的戏剧，统称为现代戏剧。”<sup>①</sup>这里说的“十九世纪末”还是一个比较模糊的概念。

美国的约翰·加斯纳教授认为，按照公认的提法，戏剧从十九世纪最后四分之一世纪起算为“现代的”。戏剧的“现代性”是随着以易卜生、左拉、肖伯纳、安都昂与斯坦尼斯

---

<sup>①</sup>《中国大百科全书·戏剧》，第7页。

## 序 论

拉夫斯基为代表的现实主义剧作与演出的繁荣而产生的。<sup>①</sup>这里所说的“十九世纪最后四分之一世纪”是一个比较明确的提法。

现代戏剧的产生是一个渐变的过程，不可能在一夜之间完成；以某个年份作为戏剧的近代史与现代史的分界线，只能是相对正确的，并具有象征的意义。如果仅就现代戏剧观的提出而言，那么，以左拉发表《戴爱丝·拉甘》剧本，并在其序言中系统阐述自然主义戏剧观的1873年作为现代戏剧史的起点似乎更为妥贴。如果从社会学的角度看问题，则宁可以1871年为起点。这一年的巴黎公社起义和同年结束的普法战争标志着资本主义进入了它的最高阶段——垄断资本主义，揭开了现代史的篇章。此时，左拉等人的新型戏剧观实际上已经形成。而在左拉之前，欧洲已经有所谓“前自然主义剧作”出现。如俄国的阿·皮谢姆斯基（1821—1881）的《苦命》（1859）与阿·奥斯特洛夫斯基（1823—1886）的《大雷雨》（1859），都是戏剧史上非常重要的作品。因此，把现代戏剧史的起点确定在左拉的《戴爱丝·拉甘》剧本序言发表前两年的1871年，不仅和一般世界史著作的分期吻合，而且也是和戏剧发展史的实际情形一致的。

以1945年作为戏剧史的现代部分与当代部分的界线，也出自同样的考虑。如果单纯从戏剧观的更新这个角度看问题，要划分现代戏剧与当代戏剧的界线是很困难的。就剧本创作而言，荒诞派戏剧出现的1950年也许可以作为分界线，理由

---

<sup>①</sup> 参见约翰·加斯纳：《现代戏剧的思想与形式》，俄译本，莫斯科，外国文学出版社，1959年版，第17页。约翰·加斯纳（1903—1969）是美国戏剧批评家，出生在匈牙利。

是这种戏剧第一次全面而不是局部地以一种新的戏剧思维方式——直接表现（或称“直喻”）的方式取代了传统的说明性的戏剧思维方式<sup>①</sup>，完成了戏剧观念的一次重大变革。然而，众所周知，荒诞剧的出现不过是第二次世界大战的浩劫过后西方一部分人社会心理的反映而已。考虑到社会政治背景，以“二战”结束的1945年为现代戏剧与当代戏剧的界线显然更为妥当。正是在1945年后，世界上出现了一系列新生的社会主义国家，出现了原子弹和氢弹。核技术、宇航技术、激光技术、电脑技术、生物工程技术等一系列高科技的迅猛发展也都是1945年后的事情。高科技极大地促进了生产力的发展，标志着人类历史进入了当代阶段。这些历史的巨变，都在戏剧舞台上得到了反映。

西方有一个“后现代戏剧”的概念，认为十九世纪末到二次大战结束的形形色色的现代主义戏剧流派属于“现代派戏剧”，而战后的荒诞派戏剧和以格罗托夫斯基、谢克纳等人代表的即时戏剧、质朴戏剧、环境戏剧、生活戏剧等实验戏剧则是“后现代戏剧”，并认为“后现代戏剧”开辟了西方戏剧史的一个新时期。本书在分期时没有采用这个提法。第一，“后现代”的提法把有很大区别的荒诞剧和实验性戏剧扯到一起了，因此概念比较模糊。第二，质朴戏剧之类的实验性戏剧并没有成为西方戏剧的主潮。第三，这些实验性戏剧固然有它们不可忽视的价值，但由于否定了剧本的存在意义而走向非文学化，由于许多演出热中于表现暴力和性行为，“将传统艺术中的美送上绞刑架”，它们究竟是开创了戏剧史

---

<sup>①</sup> 参见陈世雄：《戏剧思维的三种基本方式》，载《文艺研究》1989年第4期。

## 序 论

的一个新时期，还是说明了资本主义条件下艺术的必然没落，倒成了一个有待研究的问题。因此，即使在本书的最后一章《当代欧美戏剧》中，也没有给它们多少地位。

为了论述的方便，本书以1917年为界，把现代部分划分成上下两卷。在这一年，俄国爆发了十月革命，第一次世界大战走向尾声。同在这一年，表现主义在德国流行，奥尼尔在美国崭露头角，他的海洋题材短剧的上演（1916）标志着美国现代戏剧的确立。因此，这一年在政治史和戏剧史上都具有划时代的意义。

第二个必须说明的问题是这部戏剧史的类型问题。戏剧史大体上可分成两大基本类型。一种以戏剧文学史作为戏剧史的主要线索，这是传统的模式，可以称之为剧作史模式。另一种以剧场演出史作为主要线索，这是本世纪初发展起来的新模式，可称之为演出史模式。美国哥伦比亚大学布兰德·马修斯是主张采取演出史模式的著名学者。马修斯教授于本世纪初和另一位哥伦比亚大学教授、坚持剧作史模式的斯平加恩展开了一场长期的论战。斯平加恩反对采用演出史模式，他坚持认为，演出史和戏剧的关系不过就像出版史和诗歌的关系一样。如今，两位教授均已谢世，但他们的争论却不绝如缕。

另一位主张采取演出史模式的戏剧学者、德国的迈克斯·赫尔曼同样在本世纪初就在他的戏剧史著作中把作为舞台艺术的戏剧史毫不含糊地从戏剧文学史中独立了出来。他重视查询表演艺术的视听觉实感，研究剧评对演员的形象创造的影响。这种方法流传至今，仍然被广泛采用。

J·L·斯泰恩的准戏剧史式的著作《现代戏剧的理论与

实践》可以说是采用了折中的模式。他在该书的作者序言中写道：“我在这本研究著作中，考察了现代的一些重要剧作，但我并不把它们看作是孤立的文学作品，而是从剧本的创作与表演之间的关系这个角度来探讨它们的，这是一种新的尝试。我的意图在于探索剧作家和表演艺术家（这个术语包括所有与演出有关的人：演员和导演、灯光设计师和布景设计师）之间的一些相互作用。”<sup>①</sup>然而斯泰恩这本书毕竟还不是一部标准的戏剧史著作。编写戏剧史在处理历史资料时要求包罗万众的全面性，涉及大量的剧作，如果要求始终都从剧作与演出之间的关系这个角度来考察和组织史料，那是难以办到的。

本书采用了传统的剧作史模式。主要出于以下几点考虑：第一，至今还没有一部由我国学者编写的《现代欧美戏剧史》<sup>②</sup>，在这种情况下，剧作史模式的戏剧史显得更加需要。很难想象，假如读者对戏剧文学史缺乏了解，将如何阅读和接受一部按演出史模式编撰的戏剧史。第二，在当前西方戏剧出现严重的非文学化趋势，剧作在戏剧中的地位受到不应有的贬损的情况下，编写这样一部以剧作史为中心线索的戏剧史，具有特殊的意义。第三，笔者是独立编写这部戏剧史的，不可能具备写一部演出史模式的《现代欧美戏剧史》所必需的条件。

也许有人会说，既然如此，这本书为什么不干脆改称为《现代欧美戏剧文学史》呢？笔者认为，这样改当然是可以的，

---

① J·L·斯泰恩：《现代戏剧的理论与实践》（一），中国戏剧出版社，1986年版，第1页。

② 廖可兑教授的《西欧戏剧史》（1981）主要评述古代、近代的西欧戏剧。



## 序 论

但“戏剧”二字指的如果是 drama 而不是 theatre, 那么, 本书叫做“戏剧史”也是无可非议的。陈白尘、董健先生主编的采用剧作史模式的《中国现代戏剧史稿》便是一例。

## 二 方 法 论

在选定剧作史模式之后, 我们又立即面临一个新的选择: 在处理史实时是关注类型学的普遍性概括, 还是侧重个性风格的非归类性分析。

这里所说的“类型”, 可以是剧作的体裁类型、剧作形态类型, 也可以是剧作所属的戏剧流派类型。我们选定了后者, 这是因为流派是个涵盖面较广的范畴, 它概括了世界观、美学观以及创作方法、题材选择、体裁、风格和表现手段等多方面的共同性; 通过流派的斗争和更迭, 能够最鲜明地表现出戏剧发展的规律。

同时我们意识到, 戏剧创作和一切文学艺术创作一样, 是人类文化活动中最富于个人风格特色的领域之一。如果生硬地运用类型学方法, 将戏剧发展的史实分门别类地装入各个相应的类型——戏剧流派之中, 就可能带来不良的后果: 第一, 难以归入某流派的剧作家只好弃之不问, 或者削足适履地塞入某个流派类型。第二, 有不少杰出的剧作家曾涉猎两个以上的戏剧流派, 如果把他们的作品分门别类, 把他们的创作历程分割为若干阶段, 然后分别地装入流派的框架之中, 那么, 我们将很难看清各个剧作家创作历程的全貌, 识别他们的创作个性。剧作家的灵性、个性就会湮没于流派的共性

之中，由无数剧作家富于个性的创作构成的剧作史就会变成“匿名”的戏剧流派类型史。不过，反过来看问题也同样棘手：如果完全拘泥于个别剧作家的创作个性，拒普遍概括于不顾，戏剧史就会堕落为一种零乱而不连贯的作家作品编年史。因此，如何一方面进行抽象的、概括的类型学思考，科学地划分历史时期、历史阶段、戏剧流派，另一方面尽可能完整地体现剧作家的创作历程和创作个性，是笔者编写这本《现代欧美戏剧史》考虑得最多的问题。为了解决这个问题，笔者没有采纳不少好心的朋友提出的在体例、构架上来个创新的建议，而是采用了国内外许多文学史著作的传统方法，就是在上卷（1871—1917）和下卷（1917—1945）以及最后一章（1945至今）的开头都先用较大篇幅介绍该历史阶段的社会政治背景、哲学美学思潮，概述各戏剧流派的基本特征，列举各流派的代表人物，从各方面详细分析各流派产生的历史原因，然后分章节论述个别剧作家的创作历程和个性风格，力图在对现代欧美剧作的历史考察中贯彻辩证思维，实现宏观把握与微观剖析的统一、流派共性的概括与作家个性的研究的统一。至于这个愿望究竟在多大程度上得到了实现，只有留待专家和广大读者评说了。

本书在方法论上遇到的第二个难题，是要不要继续运用社会学批评方法的问题。1989年秋冬以来，东欧剧变，苏联解体，世界政治格局正在经历空前的大调整。在这种形势下，有人提出，似乎资本主义不臭了，社会主义不香了，社会学的文学批评方法已经过时了。笔者认为，社会学的方法并没有过时，它仍然是马克思主义文艺批评的重要方法，因为马克思主义文艺学是重视艺术的社会制约性的。我们越是宏观

## 序 论

地、高瞻远瞩地考察现代欧美戏剧的发展进程，越是不可忽视人的社会活动对这一进程的制约作用。正如恩格斯所说：“我们所研究的领域愈是远离经济领域，愈是接近于纯粹抽象的思想领域，我们在它的发展中看到的偶然性就愈多，它的曲线就愈是曲折。如果您画出曲线的中轴线，您就会发觉，研究的时间愈长，研究的范围愈广，这个轴线就愈接近经济发展的轴线，就愈是跟后者平行而进。”<sup>①</sup>我们看到，现代戏剧的产生是同人类历史的一个重要界线——资产阶级社会进入帝国主义发展阶段相重合的，而当代戏剧的开端则是和战后西方社会精神危机的到来相重合的。如果说现代戏剧批判的重心是早期资本主义的物质关系、经济关系，那么当代戏剧批判的重心就逐步转移到现代社会的精神关系；如果说现代戏剧批判的矛头针对某个特定的阶级，那么当代戏剧则开始转向对人类普遍面临的问题的审视。对两次世界大战的沉痛反思，对科学技术异化的深刻忧患，这些主题不仅在西方戏剧中，而且在苏联戏剧中得到体现。

在微观地研究和剖析具体作品时，更是离不开社会学方法。很难想象，高尔基的《底层》、霍普特曼的《织工》、肖伯纳的《鳏夫的房产》、易卜生的《人民公敌》、契诃夫的《樱桃园》、布莱希特的《三角钱歌剧》、皮兰德娄的《六个寻找作者的剧中人》、奥尼尔的《毛猿》乃至战后的杰作如万比洛夫的《打野鸭》和密勒的《推销员之死》等等，离开了社会学方法，怎么有可能把握它们的真谛！

在坚持马克思主义的社会学批评方法的同时，本书注意

---

<sup>①</sup>《马克思恩格斯选集》第4卷，人民出版社，1972年版，第507页。

克服庸俗社会学的倾向，把历史的批评和美学的批评结合起来。不仅在论述每个戏剧流派时都注意分析它的审美特征，它的独特的戏剧诗学和表现手段，而且在评价比较重要的剧作家，尤其是那些创立了新的戏剧流派或剧作体裁、剧作形态的最富于创新精神的剧作家时，都以专门的篇幅突出地叙述他的戏剧观和创作个性。对于契诃夫、皮兰德娄、布莱希特等剧作大师的戏剧美学思想，作了系统深入的研究和阐述，并且探讨了大量戏剧美学方面的专门课题，例如易卜生社会问题剧的“讨论”的戏剧性，左拉的自然主义戏剧主张与他的创作实践的矛盾，托尔斯泰对欧洲戏剧革新的否定态度和他的剧作对这场革新所做的贡献，斯特林堡的“心理自然主义”剧作，梅特林克的“等待的戏剧”及其对现代剧作的影响，霍普特曼剧作在多流派交叉影响下产生的复杂性和矛盾性，王尔德的唯美主义戏剧主张和他独特的喜剧技巧，契诃夫心理现实主义剧作的“内在戏剧性”，罗曼·罗兰关于“人民戏剧”的理想和实践，表现主义大师托勒尔和凯泽的不同风格，高尔基的戏剧观和他与莫斯科艺术剧院的分歧，马雅可夫斯基与表现主义、未来主义以及欧洲理性戏剧的联系与区别，毛姆独特的喜剧手法，奥凯西剧作的民族特征，皮兰德娄的“幽默主义”美学和他的“戏中戏”，恰佩克科学幻想剧对表现主义手法的创造性运用，奥尼尔对各流派表现手法的实验，布莱希特叙述体戏剧体系的来源和组成部分，布莱希特与卢卡契在三十年代的论战，包戈廷列宁题材剧作的成功经验，加西亚·洛尔卡剧作的隐喻手法和浓烈的西班牙情调，阿努伊剧作中哲理性与现实性的融合，存在主义戏剧与荒诞派戏剧共同的哲学基础和不同的表现方式，田纳西·

## 序 论

威廉斯与阿瑟·密勒，弗里施与迪伦马特创作个性的比较，社会主义现实主义理论与实践的矛盾，“室内”剧派与“室外”剧派在三十年代的论争，“无冲突论”问题，“万比洛夫之谜”，苏联的生产题材剧、政论剧以及八十年代“新浪潮”戏剧的体裁特征，现代西方戏剧的新神话主义趋势、政治化趋势和非文学化等趋势……这些探讨使这部戏剧史在某种程度上成为剧作史与戏剧思想史相结合的产物。

## 三 趋势论

总结百余年来现代欧美戏剧发展的总趋势，进而概括出若干基本规律、基本特征，是编写这部戏剧史的主要目的之一。

必须承认，本书包括的戏剧现象相当广泛和复杂，要达到这个目的是十分困难的。然而，发展的总趋势毕竟是客观存在的，尽管概括起来难度很大，但至少可以看清下列四种最主要的趋势：

第一，剧作主题的哲理化趋势。历史上那些真正的戏剧杰作都是富于哲理性的。剧作大师们向往综合思维，希望解决世界性的大课题，揭示世界性的奥秘，认识世界的现状。他们感兴趣的不只是主人公的命运，而且是人类的命运。索福克勒斯、欧里庇得斯、莎士比亚、莱辛、歌德等大师的剧作就是这方面的范例。

从十九世纪下半期开始，戏剧的哲理化趋势大大增强。正如约翰·加斯纳所说，“当时，关于理性的论争正向戏剧领域

扩展，作家甚至变得出语玄妙，莫测高深”<sup>①</sup>。进入二十世纪，尽管西方资产阶级精神生活中反理性主义的浪潮十分强大，从柏格森的直觉主义反映到哲学，从弗洛伊德的性欲说反映到心理学，从超现实主义反映到艺术中来，然而现代欧美的许多剧作家仍然从内心深处被哲理的力量所吸引。哲理化趋势是整个二十世纪戏剧的一个主要特征。

哲理化趋势的一个重要原因是戏剧审美趣味的改变。如果说传统戏剧追求的是一种“动情的乐趣”（亚里士多德说悲剧给人的快感是由引起“怜悯与恐惧之情”<sup>②</sup>而产生的），那么现代剧作就是逐步转向注重“思考的乐趣”。（创立了“非亚里士多德戏剧”的布莱希特让他笔下的伽利略宣称：“思考是人类最大的乐趣之一。”）欧洲理性戏剧最大的代表人物肖伯纳、皮兰德娄、布莱希特和萨特都极力提倡戏剧的哲理化。肖伯纳曾经通过他笔下的人物问道：“谁敢说在数学和理智的运用当中就没有激情？”<sup>③</sup>肖伯纳指出：“现在每个严肃的剧作家不仅将讨论看成他最大本领的考验，而且以讨论为剧本的趣味的真正中心。”<sup>④</sup>他的理性戏剧简直就像要把舞台变成论辩俱乐部和政治性群众集会。皮兰德娄的哲理剧称为“大脑的戏剧”，按葛兰西的说法，皮兰德娄“力图把当代哲学的‘辩证法’引进到大众的文化中来”<sup>⑤</sup>。他的戏剧由于具有浓厚的哲学意味而受到主张直觉主义的意大利美学权威克罗齐的

① 《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社，1982年版，第1页。

② 亚里士多德：《诗学》，第43页。

③ 转引自王佐良《英国文学论文集》，第272页。

④ 肖伯纳：《易卜生主义的精华》，译文转引自王佐良《英国文学论文集》，外国文学出版社，1980年版第293页。

⑤ 葛兰西：《论文学》，人民文学出版社，1983年版，第120页。

## 序 论

批评。布莱希特则明白不误地宣布：“戏剧变成了哲学家们的事情。当然是这样一些哲学家，他们不但要解释世界，而且还希望去改变世界。”<sup>①</sup>至于萨特以戏剧作为他的存在主义哲学的载体和传播媒介，则更是尽人皆知的了。其实，在现代欧美剧坛上，即使那些以抒情见长、注重“动情的乐趣”的剧作家又何尝不追求作品的哲理性！契诃夫名剧《海鸥》中的人物就大谈精神与物质的关系：“没有一个人有理由把精神和物质分开，因为精神本身可能就是许多物质原子的一个组合体。”如此云云，反映了契诃夫所处的时代俄国思想界的哲学探索。

现代欧美剧作家的哲理性思考突出地体现在异化与反异化问题上。正如卢卡契所说，在近代和现代，戏剧的主题“就是描写在资产阶级社会的环境中人遭受歪曲和异化以及对此所作的悲剧的、喜剧的与悲喜剧的斗争”。<sup>②</sup>由于“异化”是个重要的哲学范畴，就使得现代戏剧较之以往那些泛泛而论地探讨人的命运的戏剧带上更加强烈的哲学色彩。

在现代戏剧史上，首先敏感地反映出人的异化现象的剧作家是易卜生。他的早期剧作《布朗德》与《培尔·金特》首先表现了个性鲜明、富有独立精神的个人与小市民环境的冲突。布朗德反对拜金主义，要群众抛弃物质利益跟他向“高处”走，去见伟大的“创世者”，实际上就是要人们起来反抗宗教的异化与金钱的异化。布朗德最终被雪崩压死在山中，但却保全了人格。培尔·金特则不然，他走了一条歪斜的道路

<sup>①</sup>《布莱希特论戏剧》，中国戏剧出版社，1990年版，第71页。

<sup>②</sup>卢卡契：《论莎士比亚现实性的一个方面》（1964），载杨周翰编选《莎士比亚评论汇编》（下），第489页。

来适应环境，似乎是用巧妙的方法避免异化，然而却在频繁不断的改变身份之中失去了自我。他避免作出抉择，不愿负任何责任，却成了市侩与骗子手，他同样无法避免异化。《培尔·金特》和《布朗德》的主题后来在现代剧作中被多次重复，因此，这两部诗剧被称为现代欧洲戏剧史的“双重序幕”。

在易卜生的戏剧中，环境对人的压迫往往表现为物质对人的压迫。海达·高布乐嫁给富有的丈夫，置身于美好的物质之中，结果是为了它们而出卖自己、杀害自己。

在人与社会的关系上，易卜生强调了国家政权力对个人行动自由的约束：斯多克芒大夫为了城市免受毒液的污染而斗争，结果却被市政当局宣布为“人民公敌”。

梅特林克在表现人的异化方面进入一个新阶段。在他的戏剧中，人沦为某种神秘的外部力量所操纵的木偶。梅特林克戏剧不像过去的戏剧一样表现人与人的对抗和冲突，而是表现人与某种神秘的、冷峻的力量的永无休止的对峙，而死亡则是这种神秘力量的象征。在梅特林克看来，并不是人在行动，而是看不见的外部力量像操纵木偶一样通过人来行动。也就是说，在行动中人是不属于自己的。所以梅特林克蔑视行动，主张创造一种“静态戏剧”。

契诃夫同样表现了人与某种处于舞台空间之外的、看不见的历史力量的斗争，人与“绷紧琴弦的声音”（《樱桃园》）的斗争。他的戏剧强调了时间久远的延续性，冲突不是一朝一夕可以解决的。主人公坦率地谈论对生活的看法，抒发对未来的向往。他们不是驯服的木偶，他们自己能发展，不过，只有在未来美好的生活中，他们才能找到自己的归宿和活动



## 序 论

天地。

第一次世界大战爆发后，人类陷入更为深重的灾难，资本主义工业社会对人的压迫愈益残酷。在这一背景下，皮兰德娄以独特的方式在人与自我的关系上表现了异化。在皮兰德娄看来，现代人恰似“赤裸身体者”，即生活中孤立无援，毫无自卫能力的弱者，他们必须“穿上”什么（皮兰德娄有个剧本就叫《给裸者穿上衣裳》），而面具就是欺骗、伪装、自卫所必须的。不过，他们戴面具不是为了用假象来掩盖本质，而是为了掩盖他们身上人的本质的丧失。他们感到可耻的不是自己的性格，而是他们根本没有性格可言。个性的丧失使这些小人物成为弱者。他们为了掩盖这一弱点，为了活下去，就需要戴上面具。然而，另一方面他们又久久地不能习惯面具，并与它冲突。这种企图摆脱面具的没有指望的单枪匹马的奋斗在《亨利四世》一剧中描写得淋漓尽致，它生动地说明：人们希望克服异化，重新成为一个真正的人，然而又无法实现。

如果说皮兰德娄是用人与面具的冲突来表现人的异化，那么布莱希特则是用主人公各种品质的不协调和支解来表现人格的分裂。在《三角钱歌剧》的主人公麦基、詹妮身上，各种相反的品质形成鲜明对比。在大胆妈妈身上，对儿女的爱与对金钱的贪欲构成强烈反差。在伽利略身上，对立的品质汇成色彩斑斓的图案。用伽利略自己的话来说，“我是科学的亲兄弟、背叛的堂兄弟”，既是一个为“减轻人类生存的艰辛”而奋斗的英雄，又是一个“一向嘲笑英雄”、贪生怕死的机会主义者。布莱希特还用暗喻的手法表现异化。在《伽利略传》中，教皇一边穿上法衣，一边渐渐地和自我告别，用