

余匡复 (Yu Kuangfu) 著

**Versuch
über
Brecht**

**布
莱
希
特
论**



上海外语教育出版社

余匡复(Yu Kuangfu) 著

布莱希特论



 上海外语教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

布莱希特论/余匡复著.-上海:上海外语教育出版社,2001

ISBN 7-81080-329-8

I. 布… II. 余… III. 布莱希特, B. (1898—1956)
—人物研究 IV. K835.165.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 078869 号

出版发行: **上海外语教育出版社**

(上海外国语大学内) 邮编: 200083

电 话: 021-65425300 (总机), 65422031 (发行部)

电子邮箱: bookinfo@sflep.com.cn

网 址: <http://www.sflep.com.cn> <http://www.sflep.com>

责任编辑: 赵丽君

印 刷: 上海江杨印刷厂
经 销: 新华书店上海发行所
开 本: 880×1230 1/32 印张 9.375 字数 257 千字
版 次: 2002 年 3 月第 1 版 2002 年 3 月第 1 次印刷
印 数: 3 200 册

书 号: ISBN 7-81080-329-8 / H · 133

定 价: 20.00 元

本版图书如有印装质量问题,可向本社调换

序

绿原

以一个纯读者的身份为本书写序，不妨从一点有关回忆写起。正如今天一些学者口头笔下离不开“现代”、“后现代”之类，50年代上半叶关于“斯坦尼斯拉夫斯基表演体系”的话题，已经开始在戏剧界以至文艺界不胫而走。这未必是出于当年“一边倒”国策的鼓励，毋宁是中国学术长期对于与世界学术接轨的热切期待使然。虽然这个“体系”早在40年代已有过吉光片羽式的介绍，这时在苏联专家的指导下，它的传播和普及却是不可同日而语的。幸运的观众随即亲眼见到按照这个“体系”导演的契诃夫戏剧的精湛演出，据说台下和台上果然发生了强烈的前所未见的情绪共振，而各派表演艺术家或者似乎找到了提高今后艺术实践的金钥匙而不胜欣悦，或者在这几次国际水平的戏剧演出中印证了自己多年积累的艺术经验而分外高兴。然而，斯坦尼斯拉夫斯基“体系”要求演员将自己过去体验和积累过的情绪投入戏中，在内心彻底认同所饰演的角色，这个从理论到实践的过程远不是一蹴而就的。观众或演员对于演出的积极反应并不表明，他们对于这个“体系”真正非常理解和掌握。对它的思考和研究仍然停留在专家学者的圈子里，这在当时未始不是正常的。

与此同时，即50年代末期，几位青年德语学者在人民文学出

版社出版了一部《布莱希特戏剧两卷集》(1958),收录了当时尽人皆知的《胆大妈妈和她的孩子们》、《高加索灰阑记》等代表作。这位德国戏剧家当时在中国的知名度虽不及斯坦尼斯拉夫斯基,但他们在国际上同样名闻遐迩,而且据说在戏剧观的基本原则上,他们还是针锋相对的。照说这部戏剧集的出版,本应引起中国读者和观众的兴趣,难以想象或者也可以预见的是,这片戏剧新绿不但在一般读者中间被视若无睹,就是戏剧从业人员对它也远没有当年对于斯氏体系那样热中。从当时的大小气候来看,这位德国戏剧家在中国初次登台所面临的冷遇完全不足为怪。多年的战乱及其余波,以及人们随之对异己事物的疑忌,严重挫伤了人民大众的文化接受力。广大读者观众这时在苏联专家的帮助下,对斯氏体系也不甚了了,对它的对立面则更是漆黑一团,自难有起码的兴味可言:这就是所谓“小气候”。至于“大气候”,人们不难记起,正当专家学者准备对这两位戏剧家进行比较之际,文艺界的新形势、新氛围、新探索、新追求一律化为昙花一现,接着一切艺术部门一齐进入了沉寂和暗哑,达几十年之久。

直到70年代末,80年代初,人民文学出版社适应新形势的需要,将那部《布莱希特戏剧两卷集》加以增订出版,除保持原有内容外,补充了《伽利略传》、《三毛钱歌剧》等名作。同时,舞台上还推出了由布莱希特专家导演的《伽利略传》、《高加索灰阑记》、《三毛钱歌剧》等剧的演出。这样,这位杰出的德国无产阶级作家、文艺理论家在戏剧创作方面的总体成就,开始比二十多年前更合时宜地摆在中国读者面前;像50年代谈论斯坦尼斯拉夫斯基一样,这时谈论布莱希特在文艺界也似乎成为时尚。不仅是戏剧从业人员,连一般读者观众都被引发了很大的求知欲,他们似乎知道很多,但还希望知道更多,特别对于布莱希特的理论和实践这类闻所未闻的新事物。显而易见,改革开放的大气候影响了、也就改变了人民文化生活的小气候。如果说50年代是专家学者走在读者观众的前面,对他们的欣赏趣味进行试探和引导,那么80年代则反过来,倒是读者观众走在专家学者的面前,对他们的启迪和开导发出呼吁了。当年人们对于斯坦尼斯拉夫斯基表演体系,虽说从舞

台上受到过一定程度的感动,实际上还很难说有较深刻的理解;今天他们对于布莱希特的新戏剧观及其革新工程,尽管充满了好奇心和兴趣,如果没有必要的帮助和启发,包括改变既有的欣赏习惯,恐怕也很难有所收获。具体说来,对于布莱希特那几出剧目的演出,如果没有必要的帮助和启发,一般观众恐怕很难越出“陌生”感或“间离”感的限制,达到作者所期待的客观观察和主动思维,从而得出对剧情应有的结论。看来,布莱希特的理论和实践真正中国化,也就是中国读者观众的新的欣赏趣味的形成,远不是一个自然而然的过程,还需要热心的专家学者加以解说、鼓吹和推广。为此,不能不怀念曾经为介绍布莱希特尽心尽力的老一辈著名戏剧家黄佐临先生;而对布莱希特进行全面的研究和普及,则有待于新一代的德语学者了。

说到这里,多亏当年的教育当局,在优先普及俄语教学的同时,还培养了大批其他大语种人才,包括德语人才。到50年代后期,新一代德语学者纷纷问世了,他们和其它语种学者一起,为我国新时期的国际文化交流和世界文化积累作出了重要的贡献,自然也就为在中国全面介绍布莱希特的戏剧观及其他新文化、新思想提供了坚实的可能性。在这些德语学者中间,本书作者余匡复教授就是卓越的一位。几十年来,他在从事高级德语、德语文学教学工作的同时,一直不懈地致力于撰写、编纂、发表有关德语文学的书稿:先是系统介绍德语文学的历史,如《德国文学史》、《战后瑞士德语文学史》、《当代德国文学史纲》等;继而潜心攻研歌德,写出了富有学术品味的《歌德与浮士德》、《浮士德:歌德的精神自传》;现在他开始系统介绍布莱希特,将以宝贵的第一手资料和新颖而确切的观点弥补学术界在50年代即已感觉到的缺陷。除了我们面前的这部《布莱希特论》,与之对应的还将有一部《布莱希特传》,这两部著作像他的其他著作一样,材料丰富,知识渊博,一贯采用平易、生动而科学的语言,把陌生而艰深的学术内容向读者娓娓道来。我作为原稿的读者,相信它们对于布莱希特的理论和创作在中国的普及,将会起到水到渠成的积极作用,从而成为我国布莱希特研究者们心爱的参考书。

从本书目录一览可知,作者向我们介绍布莱希特,是如何细致而全面,是如何方便读者直接研读或选阅,就不多说了。这里仅就一点初读心得,谈谈布莱希特戏剧观和我们既有的欣赏习惯的差别,这种差别,是我们为了接近布莱希特必须加以解决的。多年来,我们习惯于“寓教于乐”,习惯于“细雨润无声”式的艺术感染,这种欣赏习惯是由易卜生剧作方法和斯坦尼斯拉夫斯基的表演理论,即人物性格及其行动(情节)加上演员进入角色的表演技巧共同熏陶而成。今天,为了接近布莱希特,必须改变这个欣赏习惯;为了改变这个欣赏习惯,我们对于布莱希特违反这个习惯的种种主张,则不仅须知其然,更须知其所以然,也就是说,只有从理性上思考、认识布莱希特为什么提出这些主张,我们才能在感性实践中更自觉地接受它们。

首先问一下,几十年来,中国的作家、艺术家都学习过马克思主义,究竟哪一位能在自己的业务活动中,证明自己是一个马克思主义者呢?恐怕还很难说。但是,我们可以肯定,布莱希特确是一个地道的马克思主义者;或者用本书作者的话来说,布莱希特就是“资本主义制度的坚决的批判者”。在他看来,文学艺术理所当然地是为无产阶级的解放斗争服务的工具,戏剧是其中最有效的一种;换句话说,他认为,文学艺术包括戏剧在无产艺术家手中,不仅要说明(表现)世界,更应当能够改造世界。也不妨说,他所从事的戏剧创作和戏剧革新,正是为了改造资本主义世界,而这时全世界人民正在为反法西斯进行艰苦的斗争。那么,文学艺术(包括戏剧)被作为改造世界的“工具”之后,会不会像人们所顾虑的,从此丧失了它固有的艺术性呢?回答可以说“否!”可以放心,不论是从作者的创作过程还是读者的欣赏过程来说,都不允许出现当年我们一度习非成是的“公式化”、“概念化”;也可以说“是”:是要存心抛弃具有旧功能的旧艺术性,争取代之以具有新功能的新艺术性。更重要的是,这种新艺术性在布莱希特手中,首先不是为了供人按照旧审美观点进行欣赏,而是为了完成改造世界的艺术任务之所必需。因为,一旦进入任务性的戏剧创作实践,他不能

不逐渐发现,从亚理士多德到斯坦尼斯拉夫斯基所积累的旧式戏剧实践经验对他没有多少帮助。他既不能让观众在亚氏美学的支配下,走上四大皆空的所谓“净化”的道路;也不能让他们在斯氏体系的支配下,和台上人物一起如醉如痴,丧失主观批判的能动性。他从俄国的形式主义和中国的程式化戏曲受到启发,要求演员同所扮演的角色保持距离,而不“合二而一”,也就是坚持一个解释者的态度,只向观众讲故事,而不迷失于故事之中;同时,他要求导演把戏当做“戏”来演,而不能将它“演”成现实生活的一部分。为此,他更要求编剧人用电影、幻灯、合唱队、歌手等道具,推倒斯氏为舞台刻意虚构的所谓“第四堵墙”,时刻提醒观众他所见到的只是“戏”,而不是现实生活。或者,从观众方面来说,他要求把舞台上实际上敞开的“第四堵墙”重新用“玻璃”堵起来,以便经过那层疏隔,布置一种非情绪化的氛围,不让观众受到舞台上感情活动的干扰。

那层“玻璃”被他称作 *Verfremdungseffekt*,通译作“陌生化效果”,即赋予熟悉的现实一种不熟悉的外表。例如“胆大妈妈”在“三十年战争”的恶劣环境中,出于保护孩子的母爱,企图经商发财致富,结果落得人财两空;这种由客观环境对人的主观欲望所造成的“两空”现象,经过“陌生化效果”的渲染,足以使观众受到极大的震撼。又如《四川好人》中那个好心的妓女为了抵抗欺骗和剥削,竟然化身为硬心肠的商人;又如“主人潘蒂拉”清醒时的残忍和酒醉时的善良,前后判若两人:这两个主人公在资本主义社会所共有的对抗性生存状态,使观众深刻认识到,人在那个社会再怎样想成为“好人”也无法变好。至于《伽利略传》,作者对于主人公的评价由于形势的不同而几次有所变化,其变化的依据始终如一地是为了启发观众,鼓动观众,振奋观众,却是颇堪玩味的。他在1938年的初稿文本中,把伽利略构思成一个反抗宗教裁判的机智战士,表面上似乎以否认科学观点屈服于权势,实际上以一句顽强的“其奈地球自转何?”,坚定不移地继续着他的科学工作,从而为法西斯统治下的知识分子树立了一个楷模。作者压缩并淡化对主人公“变节”的描写,赋予他一个性格矛盾的形象,基本上对他予以肯定,这

显然是同当时法西斯统治下的知识分子坚持自己所谓的“内心流亡”相关的。到1945年第一颗原子弹在广岛爆炸,其人间地狱的效果使科学家和有关国家的当局人物的矛盾分外尖锐起来,在1944—1946年完成的本剧第二稿文本中,伽利略向宗教裁判所否认自己的科学观点,使他从一个捍卫真理的机智战士“堕落”成为向统治者出卖知识的犯罪的科学家。原来此刻在布莱希特心中,科学家对于自己的研究成果的责任心已成为本剧的核心问题。在以上各剧的全部构思和布局中,作者力图避免结构的纠缠与集中,务使观众疏隔于情节,便于他们保持宁静的客观的心态,对剧情进行思考和探究,从而得出批判性的判断,作出通向社会实践的结论。至此可以说,布莱希特的戏剧革新工程达到了它的最终目的。由此产生了他的同抒情性、戏剧性相对立、与传统戏剧风格相决裂的“叙述体戏剧”(晚年他又将它改称为“辩证戏剧”),产生了他的实际上是对传统美学的辩证发展的“非亚氏美学”,本书对此已有翔实、详尽而又中肯的论述。

读者也许会问,“陌生化效果”在实际运用中,究竟效果如何?是否真正达到作者所期许的目的呢?这是应由表演艺术家、戏剧理论家和戏剧史家共同研讨的话题,本书作者没有也不必作出解答。事实上,在西方戏剧发展的流程中,从古典的索福克勒斯、莎士比亚、拉辛、莫里哀,经过撞开舞台门窗的易卜生、斯特林堡、契诃夫、萧伯纳,直到与布莱希特同时代的沁孤、皮兰德娄、奥尼尔、萨特、贝克特、埃奈斯库等等戏剧大师,不论从内容上还是从形式上,各自都曾对于戏剧艺术进行过独到的改革和创新。布莱希特在这个交相辉映的创新者行列中,作为一个以马克思主义者自任的戏剧家,自有其与时代使命密切相连的不可否认的贡献,但从艺术成就上来看,他也像其他任何创新者一样,尽管可能风靡一时,毕竟不能垂范于一切时代;因为任何创新现象不论如何稳定,都不宜加以绝对化,不能脱离它的历史条件予以抽象的超时空的肯定。何况布莱希特不仅是一位戏剧家和戏剧理论家,同时还是一位把自己的作品称为 Gebrauchslryrik(实用诗)并富于独创性和显效性的诗人,对他的评价是不能脱离他的具体作品而概乎言之的。布

莱希特的“创新”自有其时代根据与时代原因，也自有其必不可免的时代局限性，这是作者已在本书中一再指出过的。不过，我们今天评价布莱希特，所应考虑或防止的倒不是什么“超时空的肯定”，而是另一些可疑的议论。例如，德国统一后，国际文坛有人从意识形态习惯出发，认为布莱希特“过时了”；又例如，一些自称“后现代”评论家认为布莱希特在艺术上并不怎么“先锋”云云。这两类评论除了暴露批评者本身的政治偏见和艺术偏见，对本书主人公的实际成就不可能有任何影响。与布莱希特同时代并在文艺思想上和他有过多次数交锋的卢卡契，在他去世后不久（1957）著文这样说：“他（指布莱希特——笔者）的一切问题带着它的特点投入了我们的时代；这就是他固有的独创性之所在。他所提出的一切问题，连同使之显得合理的答案，都来自人类从屈辱中解脱出来的持久需要，那就是人类不得不在社会生活中按照人的尺度建立一个家园。这就使他同最伟大的文学传统密切地联系起来。至于他有时过分强调眼前的迫切需要，不得不抛弃他与过去的联系，也就无关紧要了。”不妨顺便提一下：本书作者推荐布莱希特的创新作用很有分寸，既没有忽略斯坦尼斯拉夫斯基深化现实主义表演艺术的劳绩，也没有忘记指出这位创新者作为创新者所不可避免的“偏激”和“简单化”，以及他晚年对于“寓教于乐”传统的反思。这样说，丝毫没有贬低布莱希特的戏剧革新成就，反而可能帮助我们更真实地接近它，认识它和吸收它。这种实事求是的学术风格，我以为，特别是在还不十分熟悉这位创新者的中国读书界，将给人们留下深刻的印象。

“陌生化效果”的应用范围并不限于戏剧创作方面，本书还以独立的章节介绍布莱希特曾将它同样应用于小说和诗歌创作。这两个文学部门虽然缺乏戏剧所具有的直观性，却由于阅读过程所拥有的思考空间，而具有广阔试验的可能性，并引起人们浓厚的兴趣。如何在小说、诗歌创作中（例如在卡夫卡式的小说，超现实主义诗歌，以及中国的光辉典型阿 Q 身上）适当运用“陌生化效果”，将比在戏剧创作中更能促进读者思考，以致产生同等或更大的醒悟或幻灭作用，看来值得整个文艺界认真加以探讨。此外，“陌生

化效果”作为一种文艺创作的创新手段,已经具有广泛的国际影响,拥有不少著名的同路人和后来者,如 F. Dürrenmatt, T. Dorst M. Frisch, P. Hacks 等等。这个创新手段究竟只是一种可供选择的手法,甚或一种可以随便使用的“工具”,还是应当看成现实主义创作方法的有机组成部分?布莱希特专家们似乎有进一步加以研究之必要。如果不把“陌生化效果”单纯看做一种手法或“工具”,而是将它同现实主义联系起来,那么从作者的一些杰作所反映的“熟悉的”和“不熟悉的”生活现实来看,我们不难认识到,这种方法不仅表现了劳动人民承受劳动重负的坚强和善良,更揭示了这种品质所包含的各种精神奴役所造成的安命精神的内容;而且还指出前者可能转化为改造世界、创造历史的解放要求,而后者却又把这种要求禁锢、麻痹、窒息在“自在”的状态中。读者一旦通过作品的艺术力量,认识到这个矛盾的社会内容,就一定会觉悟过来,感奋起来,从而达到作者所期许的目的:这也许就是“陌生化效果”所包含的现实主义力量吧。

本书除了从文学艺术方面对布莱希特作了周密而深刻的评述,还特地专门介绍了一般读者更感兴趣的、关于主人公作为一位国际著名作家、戏剧家和文艺理论家的政治态度。本书作者以令人信服的第一手资料表明,这位亲身经历过全人类反法西斯战争的文艺战士坚决拥护社会主义制度,以实际行动与他晚年回归的民主德国保持一致,尽管后者领导人犯过一些错误,尤其是文艺政策方面的错误。他曾经站在支持民主德国政府的立场上,痛切批判过后者的错误,包括经济建设、文艺政策等方面的主观主义、行政命令作风、短期行为等。在 1953 年 6·17 罢工事件中,他明确认为工人要求改善生活是合理的,但是不应当反对自己的政府,同时他更主张政府直接与工人对话以求沟通,而不能把上街游行的工人群众一律视为“坏分子”或“敌人”。不难看出,布莱希特对于民主德国和苏联的政治态度始终是矛盾的:尽管为它们的种种错误感到痛心,却没有忘记它们同纳粹法西斯作过殊死战斗的历史功勋。他有过一句令人思索的名言:“充满错误的社会主义总比没有社会主义要好!”通过本书这样全面而切实的评述,我想,我国读者

将会感同身受地对布莱希特更加有所理解,甚至感到亲切,虽然我们也会同本书作者一样认为,“充满错误的社会主义”毕竟不是真正的社会主义,它将破坏人民群众对于“社会主义”的认识和信念,甚至会造成一部分群众“拒绝社会主义”的恶果。

这篇小序不便再延宕读者阅读本书的兴致了。在停笔之前,只想重复说一遍:我为本书写这篇序,纯粹出于一个读者的身份,既不能为它的畅销在市场上争取先机,也不能为其复杂而陌生的学术内容的深入浅出替作者分劳。写序的任务之所以为我所接受,其实完全有赖于作者和我一致看重的友情。这种友情是相当metaphysisch的,无非是他和我对于德语文化的共同爱好,我对他向我们介绍德语文学的热情和成就所产生的钦敬,以及我们对于多灾多难的中国学术在作者这样坚实的开拓者的努力下有朝一日总会与世界学术接轨的厚望。正是这样,即使今天轮到序跋之类(包括为人写序)遭受酷评家们的惠顾,我也在所不计,反而以为这部自会有读者认识其价值的鸿篇巨制敲敲边鼓为荣。

2001年五一劳动节,北京

前 言

德国戏剧家、文论家、诗人布莱希特(1898—1956)经历过两次世界大战,他目睹了20至30年代世界经济危机给社会带来的灾难,深切感受到剥削制度的不合理性,他20至30年代所写的尖锐批判资本主义和战争的诗文很早就使他成为德国纳粹党的眼中钉,肉中刺。纳粹党执政不久制造了国会大厦纵火案后的第二天,布莱希特为免遭迫害,便举家流亡国外。他短暂的58岁生命中有15年是在国外流亡中度过的。1948年布莱希特结束流亡返回战后德国的东部后,又经历了战后严峻的东西冷战时期。冷战的“战场”则集中在他居住的德国柏林,从1948年到1956年他去世的这段时间,他又经历了东部德国(德意志民主共和国)的社会主义建设的初创时期。他的两次世界大战的战争经历、流亡经历和生活两种不同社会制度的生活经历说明布莱希特处在人类历史发展最风云变幻、最动荡不宁的时代。面对人类历史这一转折时期,布莱希特以文艺为武器投身时代变革,为消灭剥削制度、资本统治而尽其所能。他特别钟情于戏剧,因为戏剧直接面对观众,戏剧最具直接效果。但布莱希特在20年代便深感以戏剧情节(戏剧性)为基础、以感情共鸣为目的和手段的传统戏剧已经不适应于启发群众起来反对剥削和反对资本统治的斗争需要了,并且它也已经无法揭示当今社会矛盾的本质了。传统戏剧使观众沉溺于戏剧事件之中,陶醉于情感的海洋里,观众为情感所摆布,往往因此失去方

向。布莱希特认为当今戏剧必须有助于观众对社会的深刻认识，并使认识转化为行动。布莱希特称传统戏剧为亚理士多德式戏剧，因为传统戏剧是用亚氏的以情感和共鸣为中心的美学思想作为创作的指导思想。他要对这种传统戏剧进行一次革命，提出了“非亚理士多德式戏剧”。布莱希特不仅在理论上阐明了非亚氏式戏剧学，他还用非亚氏式的戏剧创作来实践了他自己的理论。他扩而大之，把他的不以情感和共鸣为主旨的非亚理士多德式美学还延伸运用到小说(叙述文学)和诗歌创作领域。

亚理士多德式戏剧要观众“深受感动”，和人物在感情上“合二而一”，因此要“体验派”。非亚理士多德式戏剧面对的是观众的“认识”、观众的理性，非亚理士多德式戏剧要观众认识世界，要观众“从旁观察”，因此要求“间离”和“距离”。

欧洲有话剧(戏剧)传统，我们则有戏曲传统，话剧和戏曲是两种不同的样式，“剧”以“话”为主，“曲”以“唱”为主(“曲”的价值主要在唱词的文学性上)，两者共同之处在于它们都是“戏”(“戏”即故事情节)。话剧是舶来品，话剧在中国历来是亚理士多德式的。布莱希特要向有二千多年传统的亚理士多德美学挑战，树立他的新美学，毫不奇怪，这自然激起了文坛的大争论。于是，布莱希特的理论和创作甚至其本人，在他生前，特别是在他死后便成为世界文坛争议的焦点之一。虽然他的理论已经越来越得到人们的认同，他的戏剧也越来越受到人们的欢迎，但布莱希特至今仍是一个有“争议”的人物，东西方至今对他并无“共识”！正因为布莱希特在东西方是个有争议的人物，因此他在被介绍到中国来后，支持并赞同他理论的我国学者和戏剧家一再强调：“布莱希特是一个马克思主义者”，因为具备了这样的大前提，介绍布莱希特就有了一个“护身符”。布莱希特不仅在理论、创作上为人“争议”，在生活经历上也让人“争议”。布莱希特一生至少有四点让东方学者注意：

1. 布莱希特一生学习辩证法、学习并宣传马克思主义，但他一生不加入任何国家的工人党或共产党，他从来不是共产党员。

2. 大多数德国反法西斯作家在希特勒统治德国时期流亡到了苏联，而布莱希特却最终流亡到了美国。

3. 布莱希特被希特勒“开除”了德国国籍,第二次世界大战结束后并返回东部德国后,他没有选择社会主义的东德国籍,却申请加入了奥地利国籍,并为此深感欣慰。

4. 布莱希特身居首都柏林,但他生前把他的全集交付西德最著名的文学出版社苏尔坎普(Suhrkamp)出版社(当然,这家出版社的老板 Suhrkamp 是布莱希特的好朋友)。

笔者在本书对这四点都作出了程度不同的解释,未详之处,笔者还在为四川人民出版社撰写的《布莱希特传》中作了交代。可见,布莱希特不仅有独特的与众不同的美学思想,他也有独特的与众不同的生活见解。他的特点,他的风格便是独立品格,不随大流。如果他随大流,没有独立品格,他也不可能创造出反潮流的非亚理士多德美学了。

除此以外,布莱希特在与女性的交往上,也为人“争议”。比如他青年时代就有过七个女朋友,21岁时就与 Paula Banholzer 生了一个儿子,25岁时又与 Marianne Zoff 生了一个女儿等等。在30至40年代虽然已经有人在中国提到过布莱希特,但他被正式介绍到中国是在50年代,特别是黄佐临1959年导演了布莱希特的《胆大妈妈和她的孩子们》之后。50年代中,日本名导演千田是也访华,由当时在文化部任职的田汉陪同。千田曾向田汉问起布莱希特在中国的介绍情况。但是40多年前,除了大学里的德国语言文学系的师生之外,布莱希特在中国的确还鲜为人知。最后千田是也不得不得出这样的结论,“中国人对布莱希特一窍不通”。布莱希特积极宣传马克思主义,是个马克思主义作家,又是社会主义民主德国在世作家,而我国对他却尚无介绍,这自然使人感到有些吃惊,也感到有些奇怪了。不久,此事引起了领导、我国文艺界及外国文学界人士的重视,于是1956至1957年间,以北京大学西语系冯至教授为首,组织人马,译介了布莱希特的诗歌,翻译了布莱希特的《胆大妈妈和她的孩子们》、《潘蒂拉和他的男仆马蒂》、《卡拉尔大娘的枪》、《高加索灰阑记》等剧本。这是我国第一次比较大规模地介绍布莱希特,与此同时布莱希特的一些单篇论文和早期教育剧也在50年代中之后陆续翻译过来。“文革”结束拨乱反正后,

布莱希特的介绍才走上了正道。首先是80年代初,人民文学出版社出版了布莱希特戏剧两卷集,除《四川好人》外(此剧后来也由上海文艺出版社译介),这两卷集已包括了布莱希特的最基本的代表作,它们包括了1958年两卷集中的剧本,并加译了《伽利略传》、《三毛钱歌剧》等名作。2001年4月,安徽文艺出版社又出版了中国社科院外国文学研究所研究员张黎兄编选的三卷本《布莱希特戏剧集》,这套选集包含了布莱希特18个剧本,其中一半是过去国内尚未翻译介绍过的,它们是:《夜半鼓声》、《人就是人》、《马哈哥尼城的兴衰》、《圣约翰娜》、《圆头族和光头族》、《阿比罗·魏发迹记》、《第二次世界大战中的帅克》、《杜兰朵》及《西蒙·马夏尔的梦》。这套新译和新选集,无疑将对我国读者比较全面地了解布莱希特作出极大的贡献,这也是张黎先生在我国大力介绍布莱希特的一个巨大成绩。70年代末至80年代初,在我国舞台上,布莱希特戏剧的演出曾形成高潮。黄佐临、陈颀导演了《伽利略传》,这个剧本在科学与权力(这“科学”当然包括社会科学)、科学与权威、科学与愚昧、科学与迷信、科学与禁区、科学与自由、实践与真理等等问题上激起了经历过文革苦难的我国人民特别是知识分子的强烈共鸣,这使《伽利略传》大获成功创造了一个必要前提。《伽利略传》的演出也让中国观众感受到布莱希特戏剧及其理论的巨大魅力。接着,中国青艺陈颀又排出了《高加索灰阑记》和《三毛钱歌剧》。上海戏剧学院的陈明正排出了布莱希特早期剧本《小市民的婚礼》等等,这些演出都获得了极大成功。自80年代以来对布莱希特理论的研究也随着布莱希特的戏剧演出而日见活跃,80年代及90年代我国两次举办了全国性的布莱希特研讨会,这与黄佐临曾说过的:80年代之前,我国对布莱希特有兴趣和有研究的不过20人左右的局面相比,着实是今非昔比了。

戏剧界人士指出,影响我国话剧舞台最持久并且最有力的外国戏剧家,20世纪初是易卜生,20世纪40至50年代是斯坦尼斯拉夫斯基,20世纪70至90年代则是布莱希特!

为什么改革开放以来中国戏剧界对布莱希特“情有独钟”呢?为什么文革后布莱希特对中国文艺创作有如此大的吸引力呢?我

们要向布莱希特学习些什么呢？在我国，首先从理论到实践介绍布莱希特给国人的是我国著名导演、戏剧家黄佐临。我国的话剧界自建国以来一直受斯坦尼的支配，独尊斯氏，迷信斯氏，凡不按斯坦尼的方法创作者即被标以反现实主义——这在客观上其实是限制了创作，束缚了自己的手脚，拒绝了其他有用的戏剧表现工具和手段，这样做，当然对戏剧事业的发展是很不利的，从理论上来分析，这种文艺观是把现实主义限制在初级的自然主义范畴。对现实主义的这种理解有碍于文艺揭示现实的本质，使文艺停滞在反映现实的表象之上。同时，舞台上只有斯坦尼的体验派，也使舞台变得清一色，缺乏了多样性。黄佐临很早就看到了这一点，因此，他 50 年代就著文介绍布莱希特，并在 1959 年导演了布莱希特的《胆大妈妈和她的孩子们》，他的目的就是通过引进布莱希特，丰富舞台功能和表现手段，打破斯坦尼一统天下的单调局面，拓宽现实主义概念，使戏剧的发展有更宽广的道路。黄佐临 1983 年 1 月 21 日在给我的一封信中说：“……我预备一篇‘布莱希特是一个马克思主义者’的文章，在这方面你有什么资料提供？我是从他的戏剧、小工具篇等作品去检查这个问题的。你认为如何……在国内，圈内有不少人对布莱希特抱怀疑态度而迷信 Stani，我是针对这个情况有感而作的。……”只有 Stani 是现实主义的，其他的都不是，只有现实主义的才是马克思主义的。这一观念在 80 年代初还非常强烈，因此，黄老必须先证明布莱希特是个马克思主义者后才能把他的方法介绍给国人。80 年代前，我国的不开放政策使我们很少了解国外的戏剧发展，其实自 20 至 30 年代的表现主义戏剧风行之后，加上 50 年代的荒诞派戏剧在欧洲的强大冲击，欧洲的舞台早就打破了（创作）易卜生—（表演）斯坦尼的旧框式，非亚理士多德式的美学因素早已越来越多地渗透到戏剧创作和舞台表演中来了。从欧洲戏剧发展史来看，布莱希特确实是一个最早系统地提出理论、进行创作实践（实验）、并取得了显著成就的欧洲戏剧改革家。为拓宽现实主义的内涵，寻求戏剧改革之路，创立有中国特色的戏剧的黄老率先把目光投向布莱希特便是非常自然的事情。在黄老的从 50 年代开始的大力宣传和实践带动下，我国的戏