



布莱希特戏剧印象记

卞之琳

516

9

布莱希特戏剧 印象记

卞之琳著

中国戏剧出版社

封面设计：徐中益 木刻头像：廖开明

布莱希特戏剧印象记

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

外文印刷厂印刷

字数80,000 开本787×1092毫米 $\frac{1}{32}$ 印张4 $\frac{1}{4}$

1980年1月第1版

1980年1月第1次印刷

书号 8069·2

定价 0.42元

前 言

这篇印象记是一九六一年七月起，我用了整整半年的工夫写成的，曾于一九六二年在《世界文学》上连载过三期，据说颇受读者注意，后来为人民文学出版社接受，准备出单行本，已经付排，因故未印。

此后我先是忙于自己的专业工作，后来是置身于接连不断的政治运动，对于文学也不感兴趣，对于外国文学情况更是闭目塞听，直到最近才知道布莱希特夫人海伦·魏格尔早已去世，布莱希特夫妇惨淡经营的柏林剧团还不知怎样了。一切真如同隔世。

时代是不断发展的，但是不论布莱希特的戏剧对于后日的影响如何，作用如何，作品本身是客观存在，改变不了的历史存在。一切对他的褒贬和争论总还得根据他的作品本身，而不是根据评论界对他一时的“热”或冷。我最近偶尔翻到一九七六年一期美国《科学与社会》杂志，浏览一下那一辑莎士比亚专题讨论文章，还是发现几乎每篇，不论从正面或反面，都提到布莱希特的看法。而同时我听说香港去年还在舞台上用华语演出《高加索灰阑记》而获得成功，京、沪戏剧界也有准备上演《伽利略传》的考虑。可见以几部

主要作品为代表的布莱希特是在文学史上站住了脚跟，并不以一时的风尚为转移。

事隔十七年之久，我重新拿出这份校样来读一下，觉得除了碍于当时情势不便直说的，或者由于当时情绪出语偏激的一些小地方以外，略加修订，也就是我今日的看法。如果我们今日的文学也有现代化的问题，那么我把这些稍加订正的印象再发表一次，作为一本小册子单行问世，供读者参考和讨论，我想还有点意思。当然，我应该尽可能保持清醒，并不排除自己的看法也已经有僵化的可能性。

原先出版社编辑部和后来广大群众对我的这篇文稿提出过一些意见，不管我接受而修改了或者不能接受而未加修改，对我都是有助益的，我在此志谢。

卞之琳 1979年1月7日

目 次

前言	1
一 问题的发生	1
二 《三分钱歌剧》究竟有多大成就?	7
三 《措施》失败在什么地方?	14
四 辩证的发展	24
五 《伽利略传》和新时代	32
六 《高加索灰阑记》的诗情画意	66
七 界限的确立	105
后记	126

问题的发生

贝托尔特·布莱希特(1898—1956)，作为诗人和戏剧家，本来有世界声誉，近十年来日益成为国际文艺界的一个谈论中心。他的戏剧，成熟时期的戏剧，经受了时间的考验，得到了时间的帮助，在他的祖国(德意志民主共和国)，照他自己的理想而进行了演出实践，日益博得更多人的赏识，日益成为世界人民的共同财富。我们可以从那里不止得到耐人寻味的艺术享受，学到别开生面的艺术创作经验，受到发人深省的思想教育，而且拿到——犀利的斗争武器！布莱希特接受马克思主义以后的这些作品，在世界人民之间，在过去与未来之间，在现实与理想之间，既是桥梁，在世界人民为了和平事业和进步事业而进行的斗争当中，又是武器。欧美资产阶级文艺批评家对于这种有力的(也就是说有艺术力量的)武器是十分敏感的。他们煞费苦心，拚命想扭转布莱希特的枪口，反过来瞄准社会主义制度、共产主义远景、全世界人民的共同利益，也就是瞄准布莱希特自己。有人说得对，包括自命为布莱希特旧友的一些人在内的这

帮人所发动的攻势，实际上就是“反布莱希特运动”。这不是什么坏事。这种勾当连在西欧正派的布莱希特专家和评论家当中（例如对于各有专书讲布莱希特的英国约翰·魏勒特—John Willett 和法国巴尔纳·多尔—Barnard Dort），都激起了反感。我们更庆幸这帮别有用心的文人在布莱希特的作品面前，在他的戏剧愈来愈被大家认识和发生作用的时候所表现的狗急跳墙式行径，正好证明了布莱希特的主要戏剧的战斗力量，也正好更激发我们要进一步看看布莱希特戏剧的价值何在、成就何在，如果那里的确还留下了什么可钻的空子，那么给我们力图精益求精的艺术创造的教训何在。

布莱希特的重要戏剧，也就是说一九二八年后左右的戏剧，具有高度的思想性和艺术性。它们的思想是马克思主义的，为社会主义和共产主义服务的；它们的艺术就是为这种思想服务，为无产阶级革命政治服务而表现了独到的特色。这不仅本身是一大成就，而且作为榜样也对于我们大有教益。这对于欧美进步文艺界，是一种鼓舞。对于欧美一般资产阶级文艺界，这却是一个不是随心所欲而解释得了的现象。他们既不能抹杀这些作品的艺术贡献，又不能无视它们的政治意义。也就因此，欧美一些资产阶级文艺批评家，除了从生活细节上污蔑布莱希特以外，就千方百计，歪曲他的作品。

象许多大作家一样，布莱希特在思想上和艺术上有不断发展的过程。他在一九二八年后左右接受马克思主义思想

和探索新的创作道路以前,可以说思想上是无政府主义的,艺术方法上是表现主义的。即在以后,他的戏剧创作也有比较还幼稚的时期和比较更成熟的时期。布莱希特的戏剧创作,象许多大戏剧家的作品一样,不仅有成功的时候,有失败的时候,而且在失败的作品里往往有可取的地方,在成功的作品里也不是毫无缺点。这也不足为奇。只是布莱希特的作品,正因为丰富多彩,比较起来,更是一个复杂现象。这就给了存心要歪曲布莱希特作品的欧美文艺批评家自以为可钻的空子。

我们欣赏和评价布莱希特的戏剧,当然只需要根据我们自己的标准。欧美一些文艺批评家对于布莱希特的作品瞎钻空子、肆意歪曲,本来无需我们去理会。但是看到对立面总是更有利于我们认清问题。因此我们正可以从这方面入手。

欧美文艺批评家歪曲布莱希特戏剧创作,特别是它们的政治意义,有种种作法。艾立克·本特利(Eric Bentley)作了这样的说法:布莱希特是“所有戏剧家当中最讲政治的”,但是他的作品就不起政治作用(见他的论文《政治剧重新考虑》,美国《肯垠评论》1961年冬季号)。马丁·艾思林(Martin Esslin)另有他的提法:布莱希特是“最重要的共产主义戏剧家”,但是他的作品正是反共产主义的(见他的专书《布莱希特的生平和作品》,1960年纽约初版本)。这两个人的这两种妙论,我认为最有意思。

本特利是宣扬“文学无用论”,他谈布莱希特无非是举

例而已。他用英文翻译过不少布莱希特的戏剧，向西方介绍布莱希特，有过功绩。现在从他的论文看来，他翻译布莱希特的戏剧，在为了别的利益以外，也还是为了自己的政治利益，自以为从这些作品里找到了符合他主观想法的政治意义。他在一九五六年或一九五七年，为一本美国杂志（《科罗拉多评论》创刊号）打响第一炮，给它发表他翻译的布莱希特的剧本《措施》，显然暴露了他的政治用心。现在他在这篇论文里用大半篇幅论证了“政治剧”无用以后，却主张戏剧家还是要写“社会剧”亦即“政治剧”，看起来自相矛盾，实际上用意既一贯，又明显。他说“政治剧”无用，只是要挫折戏剧创作为革命政治服务、为无产阶级政治服务的积极性；他说不妨写“政治剧”，就是鼓励戏剧创作为反动政治服务、为资产阶级政治服务的企图。他最后表示赞同法国已故的存在主义作家亚尔培·加缪（Albert Camus）所宣扬的文学要“为真理服务、为自由服务”的原则。那实际上就是要求为谎言服务、为说谎的自由服务。本特利接下去就在论文结尾处惋惜说“布莱希特久已放弃了自由”，这就是明证。大家知道，布莱希特在美国流亡了几年以后，在一九四七年回欧洲以前，象许多在美国居住的进步作家一样，也受过非美活动调查委员会的迫害。他终于在一九四八年回到了德国解放区（就是日后的德意志民主共和国）。本特利说他“放弃了自由”大概就是指他的这一个行动（要不然就是指他在更早二十年左右接受了共产主义的那一个行动）！这种污蔑不正是运用了布莱希特在他的戏剧《巴黎

公社的日子》里提到的“说谎的自由”吗？可见本特利写这篇论文就是为谎言服务、为反动政治服务。（顺便提一下，本特利在这篇和中国毫不相干的论文里都不忘记平空污蔑“目前中国政府”是“野蛮政府”！）

艾思林是反布莱希特运动的急先锋。他无孔不入，穷凶极恶，因此也就处处自相矛盾。他妄图证明的无非是：马克思主义者是反马克思主义的！他有一个自鸣得意的作法（其实态度比他严肃而居然也为他所不容的约翰·魏勒特在他一九五九年伦敦版专著《布莱希特的戏剧》里已经作在前头）：他在那本专书和在《接触》杂志上发表的文章里一再提起布莱希特的戏剧《伽利略传》里伽利略说的一句话——“我不是要证明我一直是对的，而是要了解我究竟对不对”。据说布莱希特在他一生的最后几个月里往往在这出戏的排演当中插进来说，这句话对于一个马克思主义者是全剧中最重要的一句话。艾思林对此津津乐道，自以为借此可以暗示布莱希特对于社会主义革命和社会主义建设根本怀疑，也就是说对于马克思主义根本怀疑。殊不知这句话正是说明了我们要大力提倡实事求是的科学精神！艾思林妄想在这上面大做文章，真是心劳日拙，结果适得其反。

这一对人物唱的是一场双簧戏，一同为反动政治服务的用心，昭然若揭。但是马克思主义者应该是最善于向对立面学习的。布莱希特的戏剧《高加索灰阑记》有两个场面，前后相映成趣。帮厨女仆在逃难中混入几个贵妇人旅客当中，被她们一看掌心就识破了她的“下贱身份”。落难大

公向乡村小文书乞食求庇，也就被后者一看掌心就认出了他不是穷人。这也可以说是针锋相对。我们呢，应该更进一步：我们看过了人家的掌心，不妨再看看自己的掌心。因此，这两种妙论，还是大有参考价值。我想首先不妨就布莱希特一九二八年以后的一些最出名或者最“声名狼籍”的戏剧当中，看看：究竟有没有可能不起政治作用的，究竟有没有可能起反动政治作用的？如果有，或者仅仅有一点，那么究竟是不是和作品本身的思想内容无关、政治意义无关？同时，在这种可能的场合，作品本身的艺术形式、写作手法，就完全不成问题吗？为此，我们不妨就看看《三分钱歌剧》和《措施》。

二

《三分钱歌剧》究竟有多大成就？

《三分钱歌剧》(1928)是第一次使它的作者建立国际声誉的作品。就我个人而论，在布莱希特的戏剧当中，我最早闻名，这次在柏林第一次有了准备而看了柏林剧团演出的，也就是这出戏。它在欧美资本主义国家舞台上流行，历久不衰。它最近在纽约演出了两三年，还在上演。它在德意志民主共和国也还是今日最叫座的剧目之一。西欧批评家赫伯特·吕谛(Herbert Lüthy)在一九五二年首先在西柏林一份杂志上发表了他那篇恶毒透顶的反布莱希特“名文”，《关于“可怜的贝特·布莱希特”》(法国的《论证》杂志一九五三年三月号上有过法译文，我看到的是《接触》杂志一九五六年七月号上的英译文，显然有些增添)，曾经断言，“今日在德国没有人再能把《三分钱歌剧》听得下去”。事实上我在柏林亲见到西柏林居民也过来争看它的演出。众口交誉、雅俗共赏，是这个戏剧获得成就的一大特色。

这个戏剧，虽说是根据英国十八世纪诗人约翰·盖(John Gay)的名著《叫化子歌剧》改编的，完全可以说是布

莱希特自己的创作。《叫化子歌剧》是所谓“时调歌剧”，和西方传统的“大歌剧”不同，有说有唱，说多于唱，因此基本上还是普通话剧。《三分钱歌剧》体例上也保留了这点本色，只是歌曲完全是新的，对话差不多也完全不同。背景在这里从十八世纪的伦敦移到了十九世纪或者更后一点的伦敦。许多剧中人物只保留了原来的名字，有些人物连名字也换了，同时也根本换了一些人物。情节也已经越出了原来的框子。匪贼头目麦克赫斯（绰号叫“刀子麦基”）组织歹徒，杀人放火，偷东西也偷女人。他居然偷娶了乞丐霸头皮钦的女儿。皮钦组织行乞，从中剥削，认为遭受了最大的损失，决定向治安当局检举麦克赫斯，一箭双雕，既可以把对手处死，也好捞一大笔悬赏。麦克赫斯犯案累累，所以能逍遥法外，主要是因为和警察头子布朗（绰号叫“老虎布朗”）有旧（原来同在殖民地部队服役），现在和他暗中还称兄道弟，互相勾搭，从中分肥。布朗受到了抓住把柄、掌握案情的皮钦威胁，只好出动警察，搜捕麦克赫斯，同时透露消息，让他及时逃跑。由于被皮钦收买的妓女告发，麦克赫斯在妓院被捕获，送去监狱。他在那里碰上了先已和他私姘的布朗的女儿，再经过他施展了一番鬼蜮伎俩，获得了她的援助，越狱逃脱。皮钦决不甘休，进一步向布朗威胁。他要去组织全伦敦乞丐大规模游行，参加第二天即将举行的女王加冕礼，破坏观瞻，以此难倒负治安责任的警察头子。布朗反过来采取高压手段，作为预防措施，带警察去逮捕皮钦和他那一伙破坏分子。但是在皮钦那里看到这批无赖人多势众，而

且遍布全市，难于一网打尽，布朗无计可施。同时一批妓女又正来向皮钦告密：麦克赫斯正在另一个妓女住处。布朗只得派警察去再把麦克赫斯逮捕到手。消息一传出，万人空巷，都来争看犯人，不准备去看就要举行的加冕礼了，麦克赫斯必须在清早绞决了事。正在这个紧张时刻，骑马使者突然出现，宣布女王圣旨，赦免麦克赫斯，而且封他爵位、赐他府第和巨额年金。作者在这里故意作一个不近情理的圆满收场，以此点醒象《叫化子歌剧》一样的讽刺本色。

这个被讽刺、被暴露的社会，纯粹以个人利害关系纠结了各色人等，匪徒、扒手、乞丐、娼妓，互相钩心斗角，也互相狼狈为奸。他们之间在职业界限上本来难分。他们和警察当局又沆瀣一气，相依为命。这条连锁还一直延伸到以女王为象征的最高统治阶层。

三个主要人物，三个“头子”，是布莱希特戏剧画廊里的重要创造。“乞丐大王”，“乞丐之友社”老板皮钦，是无赖叫化子形象的高度提炼，也是无耻“实业家”的漫画化。如果姿色都成了商品，他的女儿就是他最重要的资本（他对老婆说，要是“这些肮脏的主顾只有我们的大腿可看”，他们的铺子就得关门大吉），那么在他手里悲惨形象也成了商品（《圣经》是他推销商品的广告仓库）。只是一般资本家，通过剥削，制造贫穷，制造悲惨，而皮钦就更进一步，剥削贫穷，把悲惨形象加工生产了商品。他悲天悯人，和“人类日益增强的硬心肠作战”，办法就是把残酷无情更向前推进到极端（这就是他的“人道主义”！）我们了解帝国主义是资本主义

的最高阶段，也就是垂死阶段，法西斯主义是资本主义进一步扯去了假面具的绝望挣扎的表现。皮钦的穷凶极恶我想可以说是反映了或者预示了纳粹主义的抬头。“老虎布朗”也还有“绵羊布朗”的一面。他有布莱希特以后发展到更成熟同时也就完全漫画化了的潘第拉（《潘第拉先生和他的男仆马狄》，1940）或者完全寓言化了的沈黛（《四川好人》，1940）那一路人物的双重人格。他和“刀子麦基”的关系有温情的一面，但是金钱关系的一面始终占了上风，完全合乎资本主义社会的现实。麦克赫斯是全剧里给演员以最大表现机会的角色。我有幸看到渥尔夫·凯塞（Wolf Kaiser）的表演正是充分发挥了这个角色的特点：流氓本质，绅士派头。“杀人不见血”的“刀子麦基”的特点不在于他是流氓，而在于他无往而不忘记他的绅士架子——从他的白犊皮手套和象牙柄手杖一直到他坚持每星期四晚间到固定去处的“体面”习惯。全剧最主要就是靠这个关键人物的成功表现，特别是这方面的成功表现，才使目标对得准资产阶级社会。

有了这些人物，精彩场面当然是应运而生。其中最触目惊心的可能是布莱希特的这两个独出心裁的安排：麦克赫斯在别人的马厩里举行婚礼，皮钦在他的铺子里准备乞丐示威。两大车偷盗来的家具杂物顿时布置出象样的排场——这十足缩写了资产阶级靠劫夺发迹的过程。一大堆断肢折体的人形当场排出了光怪陆离的景象（就象波特莱尔的一首诗）——这充分展示了资本主义大规模制造肉体

和精神上的畸形儿的凶劲。二者都是戏剧家所特别喜爱的“戏中有戏”，因此特别显得出“象又不象”，效果不在于耸人听闻，而在于发人深思——不为舞台场景的逼真所迷惑，而超出舞台，对于社会现实的离奇保持清醒。这正是布莱希特的用心所在、工力所在。

歌曲穿插也增强了戏剧效果。这里用爵士音乐配曲的一些歌词唱出了“吃饱了肚皮才好讲道义”这一类调皮的句子，据说在希特勒上台前的德国曾经风行一时。而其中传诵不竭的《刀子麦基谣》、《海盗燕妮曲》日后也就成了布莱希特的名诗。

约翰·盖的《叫化子歌剧》是一个简单的讽刺剧。它的题旨，除了在形式上以“时调歌剧”来挖苦当时流行的高雅歌剧以外，内容上无非讽刺达官贵人男盗女娼（作者借台上乞丐的口故意说：“上下层社会世态人情如此相似，以致难于断定，究竟是缙绅先生模仿了‘路上君子’呢，还是‘路上君子’模仿了缙绅先生”）。布莱希特在他的《三分钱歌剧》里更进了一步，表明他戏剧里那样的男盗女娼不仅是资本主义社会的产物，而且是资产阶级社会的本质。这已经多少体现了《共产党宣言》关于资产阶级社会关系的经典分析。因此这出戏不仅是一个简单的讽刺剧，而且是一个复杂的寓言剧。然而简单有简单的好处——直截了当；复杂有复杂的困难——打不中要害。许多人解释布莱希特这个戏剧的题旨就是蒲鲁东的一句话，“财产就是盗窃”，不为无因。而我们知道马克思在一八六五年批评蒲鲁东《财产是什么》的