

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

外国文学评介丛书一

布莱希特

**E-BOOK**
内网资料 非商业

出版说明

《外国文学评介丛书》是一套以学生、教师以及广大爱好文学的青年为主要对象的通俗读物。它用深入浅出、生动活泼的形式向读者系统地介绍从古至今世界各国著名的文学作家和他们的优秀作品。

这套丛书将引导青年朋友去漫游一番那绚丽多彩、浩瀚无边的文学世界——从古希腊的神话王国到中世纪的骑士、城堡；从铁马金戈的古战场到五光十色的繁华都市；从奔腾喧嚣的河流、海洋到恬静幽美的峡谷、森林、农舍、田庄……它将冲破多年来极左路线对文学领域的禁锢和封锁，丰富青年朋友的精神生活，为青年朋友打开一扇又一扇世界文学之窗，让读者花费不多的时间就能游历世界的每一个角落，浏览各国人民今天、昨天、前天直至遥远的过去的丰富多彩的生活图景，去体会他们的劳动、爱情、幸福、欢乐以及痛苦、忧伤、斗争、希望……它将帮助青年朋友增长知识，开阔眼界，陶冶高尚的情操，提高文学的素养。它是青年朋友阅读、欣赏外国文学作品的良好的向导和游伴。

这套丛书由若干分册组成，每一分册基本上介绍一位作家和他的代表作品。每一分册既是一本独立、完整的著作，又是全套丛书中的一个单元；分则为册，合则成套。

这一分册介绍的是德国现代著名剧作家和诗人贝托尔特·布莱希特的生平和他的主要作品《三角钱歌剧》、《大胆妈妈和她的孩子们》《伽利略传》、《高加索灰阑记》和布莱希特的诗歌。

坎坷一生执著追求

奥格斯堡，慕尼黑

一八九八年二月十日，贝托尔特·布莱希特诞生于德国的奥格斯堡的一个殷实之家。这个德国作家中最坚定的资产阶级批判者不仅出生于资产阶级家庭，而且他生长的城市也是德国资产阶级的发祥地之一。

布莱希特的家园古朴、静谧，一片田园风光，但也不无几分荒凉；他的家在护城河旁，河的一边是栗树林荫道，另一边是旧城墙的断垣残壁。天鹅在水塘里游嬉，栗树飘落片片枯叶……

布莱希特对自己出生的家庭没有好感，在他那幼小的心灵里早就埋下了叛逆的种子，他晚年的一首小诗便是印证：

我是个富人家的宠儿，
父母将我的衣领扣得紧紧，
娇生惯养，让人伺候，
还教我如何去发号施令。
待我长大成人，举目四顾，
上流社会芸芸众生，
不能赢得我的欢心，
不愿让人伺候，发号施令。
我背离了自己出身的阶级，
却愿和卑贱者相依为命。

童年，布莱希特的父母亲昵地称小欧根·贝托尔特为艾京，他生活在一个舒适、安逸的家庭里。父亲工作顺利，进项可观，事业上一帆风顺，很快从一个造纸厂的推销员晋升为商务代理人，一九一四年成了该厂的经理。因为他经常出门在外，孩子们的教育全由母亲承担。小欧根还有一个弟弟，但母亲却把母爱全都倾注在大儿子身上，天天送体弱多病的艾京去幼儿园，以后连上学也要送去。母亲的溺爱引起了小伙伴们们的嘲笑，却又不敢对他放肆，因为他乖觉、活泼，是个小机灵鬼，常出些坏点子，在玩耍的时候，他总是充当“小首领”。

布莱希特很早就开始了自己的“叛逆行为”。他的祖母晚年和一个鞋匠十分投契，又常和一个女厨子一起出入剧院，策马遣兴。有身分的人认为这样做有失体统，称她为“不名誉的老婆子”，惟独小孙子布莱希特敬仰祖母，佩服她在风烛残年时终于敢向旧的传统观念挑战了。

不管是在学校还是在家里，他受的宗教影响都不深。父亲只是名义上的天主教徒。布莱希特对学校里的课程感到趣味索然，惟独对牧师的《圣经》课兴趣十足。吸引他的并不是《圣经》带来的福音，而是《圣经》故事中精采的描写以及马丁·路德翻译《圣经》所用的华丽词藻和“规范”的德语。布莱希特对《圣经》非常感兴趣，视如珍宝。因而，当十五岁的布莱希特写出题为《圣经》的剧本时，周围的人并不十分纳罕，倒好像早在意料之中。

布莱希特于一九一八年秋开始求学于奥格斯堡皇家文科高中，他在学校成绩平平，只有写作文感到得心应手，十六岁就能写出相当出色的诗歌。他

善于思索，不把师道尊严放在眼里。一次，他和一个同学都没有通过期终考试；眼看就要留级，那个同学用橡皮擦去几处错误，要老师重新打分。作弊行为露了馅，那位同学未能如愿。布莱希特特别出心裁，尖酸刻薄地把几处批改错的地方用红笔重重地划了几下，然后去找老师问个究竟，老师只得亲自擦去自己原来错的更正。于是，总分提高了，布莱希特如愿以偿。

布莱希特最初的文学作品于一九一三年至一九一四年以贝托尔特·欧根的笔名发表在校刊《收获》上，其中有诗歌《燃烧的树》和他的第一个剧本习作《圣经》。《圣经》是一个独幕剧，讲的是天主教徒侵占了一座城市，城里的居民笃信新教，并为之奋战，不惜以身殉教，最后城毁人亡。布莱希特把这视作无谓的牺牲，在他这个中学生看来，人的生命高于宗教信条。毕竟是习作，“剧本”比较粗糙，但是，它的批判倾向却是难能可贵的。

剧本《圣经》的作者感到自己应该成为一个作家和艺术家，他深信自己具有这样的禀赋。于是，他开始勤奋练笔，博览群书，关心时事。在学校，他和几个佼佼者颇为引人注目，他成了一个独往独来的小天才。母亲的感情是细腻的，她最了解儿子，常说：“他和我们完全不一样。”

第一次世界大战爆发以后，他和所有师生一样，热血沸腾，决心为祖国而战，写了不少歌颂皇上，赞扬帝国的文章。一九一五年以后，他才从战争狂热中清醒过来，与战争受害者同命运，共呼吸。在一篇作文里，他对“英勇献身”作了和以前截然不同的评价：“为祖国而死无尚荣光，其乐无穷。这种说法只是恶意的煽动。不管是在床上还是在战场上，死亡总是痛苦和难受的，对韶光正美的青年人更是如此。只有傻瓜才会一味追求虚荣……”教师们对爱国主义者贝托尔特·欧根的一反常态甚是惊讶，特别是语文老师十分恼火。这件事在学校里引起了小小的风波，学校准备开除他。多亏有一位教师出来为他说情，他才得以开脱，继续留在学校学习。以后，他在学校变得狡黠谨慎多了。

布莱希特在学生时代就显露出了集体创作的才干，并善于发现人才。他时常和学校里的文学爱好者聚集在自己的小阁楼里或者草坪上，各自朗诵自己的诗文习作。布莱希特是理所当然的魁首，总是对其他人的作品提出自己的看法，他也取其精华为己所用。朋友们也是“合作者”，布莱希特很尊重他们的意见。

一九一七年，布莱希特勉强通过了高中毕业考试，从此中学教育算是结束了。他在步入社会的时候，已经“基本上认识了人的本质”，至少他自己是这么认为的。至于如何用政治头脑进行思考，他还没有学会，还得在社会上摔打磨练。

高中毕业后布莱希特起初并不急于离开父母和奥格斯堡。儿子饱食终日，无所用心，不去谋求固定的职业，这使父亲深感惋惜，但父子间并没有因此而不和睦。布莱希特和朋友一起恣意妄为，父亲也容忍了。但四邻八舍的背后议论却使母亲感到不是滋味，布莱希特的言语也叫她受不了。而他却大有“知无不言，言无不尽”之势，母亲忧虑的目光和无可奈何的叹息对他毫无影响。他成了一个落拓不羁的小伙子。在这段时间里，他还结交了许多女友，他成了一群少女崇拜的偶像。他的恋爱观真是独特：如果和某个姑娘的恋爱有助于他的文学创作，给他带来灵感，那么他就保持这种关系；反之，他就避而远之。布莱希特视恋爱为创作的能源和兴奋剂。

高中毕业以后，布莱希特把确立自己的作家地位看作是首要任务，他夜

以继日地写作短诗、叙事诗、歌词和剧本。遗憾的是，除了朋友，对他的作品谁都不感兴趣。一九一七年十月，他开始在慕尼黑路德维希·马克西米利安大学学习。他压根就没准备好好好听课，只是想借此机会涉猎群书。后来他曾写道：“我先大量阅读，囫圇吞枣，然后在部队里消化。”

一九一八年，他不得不辍学入伍，在奥格斯堡的一个战地传染病院当救护员。当时，老百姓中流传着一句名言：有人在撬棺掘尸。也许正是这句名言给了他启发，使他写下了著名的反战诗歌《死兵的传说》。诗中叙述了军国主义分子如何将一个战死的士兵挖出墓穴，给他戴上钢盔，在尸身上浇上易燃的油，让牧师在月光下为他祈祷，说他还有战斗力，要他再一次为国捐躯。这是一首阴郁可怕的叙事诗，具有强烈的讽刺意义。布莱希特亲自在酒馆里为老兵们朗诵这首诗。他在战地医院耳闻目睹了残废军人的苦难，这使他刻骨铭心；也就是从这时开始，他坚定了自己的和平主义立场，并且始终不渝。

一九一八年，德国帝国主义重新瓜分世界的迷梦彻底破产了。德国人民从战争灾祸中认识到容克地主和垄断资产阶级反动统治的本质；在俄国十月革命影响下，德国发生了一九一八年十一月革命。工人起义，士兵反战，各大城市成立了工人士兵苏维埃，革命群众曾一度掌握了国家的局势。但由于工人阶级缺少一个无产阶级政党的坚强领导，特别是德国社会民主党对工人阶级的分裂和叛卖，这次革命终于失败了。布莱希特第一批戏剧试作就是产生于这个动荡不安的时代。《巴尔》（1918年创作，1923年上演）、《夜半鼓声》（1919年创作，1922年上演并获克莱斯特奖金）、《城市丛林》（1921年至1922年创作，1923年上演）等剧本就反映出小资产阶级在革命斗争中的徬徨动摇和失望的苦闷；战后回来的人们怀着急切的思乡之情，可是见到的却是故乡的千疮百孔；想得到安宁，迎面而来的却是龌龊酒馆里传来的喧嚣；对忠贞不渝的爱情的美好幻想被淹没在淫欲横流的现实之中。

《夜半鼓声》展示了年轻剧作家的创作天才，博得了许多评论家的好评，获克莱斯特奖。著名文艺评论家赫伯特·耶林对剧作家给了很高的评价：一夜之间，二十四岁的作家贝·布莱希特给德国文坛又增添了光彩。布莱希特以《巴尔》和《夜半鼓声》崭露头角，确定了自己的剧作家地位。

布莱希特在剧坛初露锋芒以后，一九二三年，他被聘任慕尼黑小剧院的剧评兼导演。他在这里执导了莎士比亚的《英国爱德华二世的生平》，这是他在剧院第一次独立做导演工作。在导演过程中，布莱希特一反德国舞台上莎士比亚戏剧的传统，用新的现实主义方法来处理古典名剧。然而，由于人们一时习惯不了他的表现手法，所以该剧在慕尼黑没能引起人们的重视。不过，他在导演时所采用的集体创作的方法却一直保留了下来，成为他以后工作时的显著特征。他邀奥格斯堡的朋友来作助理。他和学友卡斯帕尔·内尔的合作极为成功。内尔是他以后大多数剧作上演时的布景设计师。还有格奥格尔·普凡策特、H·O·明斯特雷尔和米勒艾泽特都是他的莫逆之交，在布莱希特的文学活动中，他们都曾给他以启迪和帮助。

在剧院工作期间，他完成了一九二一年开始涉笔的剧本《城市丛林》。剧本以第一次世界大战前的芝加哥为背景，以富有的木材商人施林克和书店职员加尔加之间错综复杂的斗争为线索，再现了在资本主义社会的“城市丛林”中，人与人之间充满敌意的现实。在《城市丛林》中布莱希特第一次用生动的形象揭示了资本主义社会中人们的行动准则和相互关系完全取决于赤

裸裸的金钱关系。当然，像布莱希特自己后来所说的那样，他当时还缺乏辩证唯物主义思想。

战争、服役及战后的亲身经历对布莱希特早期作品有着决定性的影响，然而，那只是对生活的直觉的简单的反映，他在后来的一篇论文中写道：“那时我的政治知识十分贫乏，但我已知道人们的社会生活笼罩着巨大的不安，我认为不应该对自己感受到的社会不和谐与对立保持形式上的中立态度。”这表明布莱希特敏锐地察觉到许多社会问题，并对资本主义社会采取了批判的立场。《巴尔》、《夜半鼓声》和《城市丛林》的思想倾向表明他对资本主义社会不满，但他的思想感情还是小资产阶级的，他对腐朽的资本主义制度还没有深刻的认识，只能揭露一些社会弊端，不能指出解决社会问题的正确途径。一般地说，青年布莱希特是在表现派文学影响下开始文学创作的，但他的作品比表现派文学具有更多的批判现实的因素。

一九二一年以前，布莱希特一直作为学生来往于奥格斯堡和慕尼黑之间。一九二一年五月一日，他的母亲去世了。此后，他在慕尼黑租了一间小屋，和奥格斯堡的女演员玛丽安妮·措夫同居。玛丽安妮颀长，苗条，扑闪着一双乌黑发亮的眼睛，是一个充满激情的维也纳女郎。

青年布莱希特在奥格斯堡剧院出人头地，叱咤风云，但他觉得有些大材小用。在一个省份“飞黄腾达”是不成问题的。“虽然我才二十二岁，生长在勒希河畔的小城奥格斯堡，还涉世很浅；除了草原，就是这个绿树成荫的城市和其他几个市镇。但是，近来我怀有一个愿望，要让世界毫无保留地奉献予我，愿万物归我所持，乃至支配动物世界。我所以如此企求，是因为我只存在一次。”布莱希特年少气盛，自命不凡，他的成功也许就在于他的自信和他懂得自己的“价值”。至此，他在奥格斯堡和慕尼黑尽量避免参加一些文艺团体，他不想巴结那些文学家和出版商，他要独辟蹊径，到柏林去。当时柏林是欧洲戏剧中心之一。

在柏林

一九二二年二月，布莱希特第一次试图在柏林找到立脚之地，他要在那里寻求机会。然而，他没有如愿以偿，和柏林德意志剧院关于上演《巴尔》的谈判毫无结果。他只是耐着性子参加一些招待会和艺术家联欢会。化妆舞会他可是照例不会错过的。为了不虚此行，当然不乏风流韵事。

一九二一年秋，布莱希特重游柏林。他觉得这次机会相当不错，他已经小有名气了。他的一些作品使他赢得了一些出版商的青睐。人们对《巴尔》虽评价不一，但对他的作者却颇感兴趣，都想见一见他，欣赏一下他的吉他弹奏。布莱希特走到哪里，哪里便成了议论他的中心；他总是强烈地吸引着听众，使他们着迷，然后引导他们参加一场争论。没几个星期工夫，他已经赢得了大批朋友，交际甚广；其他人用几年时间也难得认识这么多人。他的衣袋里还没有一张合同，但是他已经和一些名演员商定，他们将届时为他的剧本登台献技。他差不多结识了所有的戏剧家，几个著名文学家也和他有所交往。至少有三个出版社，从经理到最年轻的女秘书，无不对他笑脸相迎，待为上客。布莱希特一开始就打算在第一流的剧院里让著名演员来演自己的剧本。他不愿让人小瞧自己，和人谈判的时候举止从容，使人觉得他并不强求出版或上演自己的作品。他会提出种种要求和相应的报酬，因为他毕竟是靠写作为生的。

在柏林，布莱希特住在一个朋友那里。他几乎是两手空空来到柏林，手头很是拮据。他节衣缩食，吸的是劣等香烟。有时朋友邀他共进晚餐，这在他看来是一件大事，是一种享受。当然，父亲有时也会寄些钱供他开销。由于稿酬微薄，进项可怜，布莱希特无法在柏林久留，只得回慕尼黑继续奋斗。一九二二年十一月，他和玛丽安妮·措夫举行了婚礼，因为她又一次怀孕了。

一九二三年秋，布莱希特通过戏剧家、他的好友阿诺尔特·布龙内认识了女演员海伦娜·韦格尔。她初次登台时年仅十八岁，受聘于国立剧院，柏林的许多其他剧院也常能见到她的身影，她多半以可怜的少女或贫穷的妇女形象出现在舞台上。布龙内以前曾在布莱希特面前赞扬过她关于现实主义表现手法的远见卓识。她自己有一间工作室，热情好客，她的维也纳烹调术是有口皆碑的。不久，布莱希特就完全被她迷上了。

一九二四年，柏林德意志剧院经理、著名导演马克斯·莱茵哈特聘请布莱希特任艺术顾问。布莱希特接受了邀请，移居柏林。

在柏林，这时的布莱希特不再是无名小卒、等闲之辈了。一九二二年十二月，奥托·法尔肯贝格在德意志剧院导演了《夜半鼓声》，主角都是很出色的演员。一九二四年十月，埃里希·恩格尔同样在德意志剧院导演了《城市丛林》，演员也是出类拔萃的。《巴尔》和《夜半鼓声》两个剧本已分别于一九二二年和一九二三年出版。由布莱希特执导的《英国爱德华二世的生平》也公演在望。布莱希特认识柏林这个大都市的许多戏剧界知名人士，他经常观摩著名导演马克斯·莱茵哈特、利奥波德·耶斯纳、埃里希·恩格尔和埃尔温·皮斯卡托主持的排演，并和戏剧同人商榷探讨。

柏林在当时是时代的象征。在那里，人们最能感觉到美国和现代文明的影响，它呈现在布莱希特眼前的是五花八门、光怪陆离的生活；无数的建筑群；匆匆忙忙擦肩而过的行人；大大小小的投机分子；尔虞我诈，弱肉强食，为生存而斗争的社会。这是一个战场。

为了能适应并在作品中反映柏林的生活现实，布莱希特不知疲倦地工作，不断地观察探索。除了文学活动外，他经常到工人区去了解民众的疾苦；他还时常出入于窝娼的酒馆。这样，布莱希特很快就熟悉了柏林的日常生活。这时基彭霍伊尔出版商和他订了合同，要他将《城市丛林》定稿成书，选编一本诗集，并把他的戏剧新作《人就是人》完稿交印。布莱希特整天忙得不可开交，为了这一合同，他邀一些朋友作他的助手。他懂得，让许多人参加他的工作有利无弊。不管是一首小诗或者一个剧本，布莱希特从不以为是一成不变的，修改是正常的。早在奥格斯堡，他就开始写“试作”，而不是作品。在和朋友的合作中，布莱希特思想敏锐，谈锋甚健，既是专心的听者，又是刻苦的读者。

在布莱希特的助手中，最可靠的、忠诚的，或者说最得他欢心的当推伊丽莎白·豪普特曼。她给布莱希特的第一个印象极深。她是那么全神贯注地听他讲演，还认真地记着笔记，一言不发。以后才知道，她那一次是因为重感冒才沉默不语的。豪普特曼会说英语，她的工作是为布莱希特搜集英美报刊上的一些文章，以后用了一个计谋一跃“晋升”为布莱希特的秘书。此后她便处理布莱希特的全部出版事务，校阅他的作品。布莱希特后来把她看作是困难时期不可缺少的人物。

一九二四年布莱希特写成初稿的喜剧《加尔盖》就是后来《人就是人》的蓝本，几易其稿，多次润色，终于在一九二六年写成，并命名为《人就是人》。

《人就是人》描写一支英殖民军到南方进行掠夺的故事：四个英国兵在抢劫一座印度宝塔的时候，其中有一人被和尚生擒。为了逃过军法制裁，他们找到“不会说‘不’的”码头包装工盖利·盖伊作替身，给他套上军服，把他“变成”那个在押士兵吉普。接着，他们巧设陷阱，判盖利·盖伊犯了转卖军需罪，要将他处以死刑，其实是假枪决。被吓得昏死过去的盖利·盖伊醒来以后，他们又为他举行葬礼，要他自己致悼词。这些荒诞的举动最终连包装工自己也相信，他就是士兵吉普。当这个心地善良的包装工丧失了自我以后，便成了一部残忍的战争机器，在战斗中“功勋卓著”。

布莱希特使用他擅长的虚构的手法，着意表达他对生活的一种认识，一种思想：在高度发达的资本主义社会里，一个活生生的人可以失掉人性而变成一部战争机器。从意义上引申开来：也可以把流水线上的工人非人化，降低成“纯粹的机器附件”，像马克思和恩格斯在《共产党宣言》中所描写的那样。剧中有这样一段道白：

贝·布莱希特先生宣称：人就是人，
这点尽人皆知，都会宣称。

但是，贝·布莱希特先生同时证实，
人可随意拨弄，丧失本身。

一九二七年，布莱希特的第一部诗集《治家格言》发表了。诗集是以通俗读物的形式选编的，布莱希特以导师自居用诗“说教”。书名具有讽刺意义；像是基督教修身课本，其实是反基督教的诗篇，宣扬无神论，反对唯心论。

《治家格言》出版以后，《文学世界》杂志主办了一次诗歌竞赛，特邀布莱希特作评奖人。结果出人意料，谁也没有得奖。布莱希特认为四百多个

应征者都不该有获奖资格，没有一篇诗作合他的口味，他只发现了“多愁善感，虚情假意，脱离实际”。对这类作品，他只能拒绝，无心评论。

一九二六年三月，由威弗尔翻译改编的威尔地的歌剧《命运的力量》在德累斯顿公演，柏林的布莱希特、布龙内和杜勃林应邀参加第二天在剧院举行的作家朗诵会。他们不愿错过这个机会，庆幸自己能作为年轻一代文学家的代表出现在文坛上。然而，他们并没有得到热情的欢迎，给他们的入场券是蹩脚的座位，在盛情欢迎威弗尔的时候更是冷落了他们。一气之下，他们退还入场券，准备即刻回柏林。人们从多方面进行调解，朗诵会才没有流产。但是，柏林来客不肯就此罢休。布莱希特在朗诵会上念了一首新作的寓言诗发泄他们三个“天神”的怒气；布龙内第二天又大闹剧院，严厉谴责剧院和威弗尔。这件事引起轩然大波，闹得满城风雨。

布莱希特同基彭霍伊尔出版商签订了五年合同，作为预支费，他每月能得到五百马克，这多少缓和他经济上的窘困。刚到柏林的那段时间，他的生活很清苦，他得抚养三个孩子：六岁的儿子弗兰克和两岁的女儿汉妮，小儿子施特弗是布莱希特和女演员韦格尔于一九二四年十月所生。玛丽安妮·措夫一九二七年十一月与布莱希特离婚以后，带走了女儿汉妮。后来布莱希特和韦格尔结了婚。

《人就是人》在达姆施塔特公演以后，布莱希特对社会问题的兴趣与日俱增，他兴致勃勃地搜集报刊上登载的重要事件，为了使它们能不加粉饰地出现在他的作品之中。他研究社会学，潜心于马克思主义。他写信给伊丽莎白·豪普特曼说：“我已经深深地陷在《资本论》里，偏要弄个水落石出不可。”布莱希特认识到，马克思主义是一种科学方法，他可以借助这一方法来分析一个剧作家所感兴趣的事物，并把它搬上舞台。戏剧需要改革，其中包括编导演的所有方面。

这段时间里，布莱希特和进步知识分子以及工人群众过往甚密，他到柏林的马克思主义工人学校“马施”去读书，同那里的学员和教师谈论自己的创作。他不断地探索尝试怎样把新的认识写进诗作和剧本里去。

科学社会主义学说打开了他的眼界，尖锐的阶级斗争形势促使他同自己出身的阶级彻底决裂，个人的经历更坚定了他政治上的抉择。一九二九年五月一日是他难以忘怀的一天，他目睹了警察的暴行。那天，警察几次向参加“五·一”游行的工人队伍射击，布莱希特起初以为只不过是恐吓而已，当他看见有人中弹倒下时，他的脸色变得惨白。这次事件使他与共产党人靠得更近了，也是他的转变契机之一。

二十年代，德国的社会充满着尖锐的矛盾和斗争。资本主义经济虽然被战争破坏后得到了恢复和发展，但各种尖锐的社会矛盾仍未解决，无产阶级和资产阶级都在重新积聚力量，准备进行新的决战。各种社会矛盾反映到戏剧领域里来，形成了各种流派的斗争。资产阶级戏剧的颓废派、形式主义盛极一时，小资产阶级戏剧的激进派也相当活跃，反映工人运动的戏剧也在蓬勃发展起来。这些不同的流派反映出不同的阶级对戏剧的要求和愿望。颓废派宣扬悲观厌世的人生哲学，提出“烹调艺术”的主张，宣称群众到剧院里来，是为了满足各种感情享受，陶醉在梦幻之中，忘掉人生，逃避现实。小资产阶级戏剧则流露出他们徬徨苦闷的心理状态。工人运动戏剧表现出生气勃勃的战斗精神。虽然这种戏剧在艺术上还不成熟，在形式上不很完善，但却以鲜明的思想立场，发挥着投枪匕首的战斗作用。布莱希特就是在这样的

环境里提出他的戏剧主张，决定他的艺术道路的。

布莱希特认为，在评价文学作品的时候，社会学家能给予它客观的标准：“他们评价的尺度不在于‘好’和‘坏’，而在于‘正确’和‘错误’。”布莱希特在研究如何正确反映现实的时候发现，传统戏剧所运用的特定“规则”阻碍了“正确反映”现实。他指出：“要是我们今天的世界不再适合戏剧，那么，这种戏剧也同样不再适合当今世界。”剧作家布莱希特要冲破传统戏剧的藩篱，他把能正确反映世界的戏剧形式称作“叙述体戏剧”。

布莱希特把欧洲戏剧（话剧）形式分为戏剧性戏剧（亚里士多德式戏剧）和叙事体戏剧（非亚里士多德戏剧）两大类，并从剧本结构形式到演出形式阐述二者间的联系与区别。从剧本结构形式上看，戏剧性戏剧采用紧锁的形式，强调对事件的体现，前一场戏为下一场戏而存在，用酝酿戏剧冲突——展开戏剧冲突——推上高潮——解开悬念（结局）的手法构思剧本。这种形式基本上属于“三一律”戏剧形式。它的优点是把故事发生的时间、地点、戏剧动作高度集中，容易把戏写得严谨紧张，曲折动人，易卜生的《玩偶之家》就是这类戏剧的典范名著。叙事体戏剧的结构形式自由开阔，以中心人物贯穿全剧，场景分散多变，能够展示广阔的生活画面。布莱希特认为这种戏剧形式对表现今天的现实生活具有更多的自由和更强的艺术表现力，较之前者具有其优越性。二十世纪的人类社会生活，以亘古未有的急剧变化和绚丽多彩的景象展现在人们眼前，它在向更高级阶段发展。戏剧再沿袭“三一律”的框框，就很难适应表现今天生活的需要。

一九二八年，布莱希特发表了轰动德国剧坛的《三角钱歌剧》，由他与埃里希·恩格尔合作导演，在柏林船坞剧院首次演出。该剧连续上演二百余场，在二十年代戏剧史上它获得了最大成就。这个剧本给他初次带来了国际声誉，也是叙述体戏剧第一次成功的实践。作品揭露和批判了资本主义的黑社会。

《三角钱歌剧》虽说是根据英国十八世纪诗人约翰·盖的《叫花子歌剧》改编的，但布莱希特对它进行了脱胎换骨的改造。《三角钱歌剧》原名叫《乌合之众》，是为了庆祝恩斯特·约瑟夫·奥夫利希特创办船坞剧院而排练的。在排练时各持己见，纠纷不断，但是，布莱希特坚持自己的观点，他要演员抛弃那一套陈旧的表演方法。未了，整个剧团还是听了他的指挥，别人的抗议和怀疑都无济于事。最后一次彩排直排到东方破晓。也就是在这次彩排中，布莱希特接受了著名作家利翁·孚希特万格的提议，把剧名改为《三角钱歌剧》。

布莱希特成功了。嗣后，船坞剧院成了布莱希特戏剧革新的园地。

继《三角钱歌剧》后，布莱希特又在歌剧《马哈贡尼城的兴衰》中向资产阶级提出了更严厉的挑战。该剧以寓言形式向观众展现了一个资产阶级的理想社会，那里整个社会就是一个市场。一个人只要有了钱，便可以随心所欲；没有钱是最大的罪孽，等待他的是极刑。马哈贡尼城的人们满身铜臭，金钱主宰一切，人与人的关系变成了物与物的关系。该剧在莱比锡首届演出时举城哗然，观众正是布莱希特和作曲家库特·威尔攻击的对象。

布莱希特的叙事剧理论从二十年代下半叶开始形成，他的《三角钱歌剧》和几个教育剧就是叙事剧理论的初期实践。布莱希特在歌剧《马哈贡尼城的兴衰》的注释里提出了叙事剧的基本理论原则，曾列表将叙事体戏剧与戏剧性戏剧从剧本结构形式、艺术规律及其艺术效果作过一番对比。

| | |
|---------------|---------------|
| 戏剧性的戏剧 | 叙事体的戏剧 |
| 舞台体现事件， | 舞台叙述事件， |
| 把观众卷进故事中去， | 使观众成为观察者， |
| 消磨他的能动性， | 唤起他的能动性， |
| 触发观众的感情， | 迫使观众作出判断， |
| 向观众讲述个人经历， | 向观众传授人生知识， |
| 让观众置身于剧情之中， | 让观众面对剧情， |
| 用暗示手法起作用， | 用说理手法起作用， |
| 使观众保存感受， | 使感受变成认识， |
| 把人当作已知的对象， | 把人当作研究的对象， |
| 人是不变的， | 人是可变的，而且正在变， |
| 让观众紧张地等待戏的结局， | 让观众紧张地注视戏的进行， |
| 前场戏为下场戏存在， | 每场戏可单独存在， |
| 事件发展过程是直线的， | 事件发展过程是曲线的， |
| 情节自然地稳步前进， | 情节有跳跃性， |
| 无跳跃， | |
| 展示世界现在的面貌， | 展示世界将来的面貌， |
| 表现人应该怎样， | 表现人必须怎样， |
| 强调人的本能， | 强调行为动机， |
| 思想决定存在。 | 社会存在决定思想。 |

这张对照表展示了布莱希特的叙事剧理论开始阶段的思想脉络。他提醒读者注意不要把两种戏剧的对比当作绝对化的标志去理解，而应把它们看作是两种戏剧在这些方面的各自侧重点不同，要从戏剧艺术规律去认识问题。叙事剧当时还处在最初实验阶段，它还缺少系统的理论和丰富的实践经验。布莱希特这时刚接受马克思主义，他的思想和艺术都不够成熟，因而阐述问题还缺乏成熟的、完整的辩证观点，但是，他在理论中的积极因素是显而易见的。布莱希特成熟时期的理论和创作就是沿着这个时期探索开辟的航道前进的。

《三角钱歌剧》的成功使布莱希特收入大增，从而使他在经济上有能力继续学习和探讨马克思主义。他得到学校学习，和其他人一起讨论，这些还不够，还得购买许多书籍，订阅重要的报刊杂志。有一段时间，他对马克思主义入了迷。有些马克思、恩格斯的重要著作和马克思主义普及读物，他每本都买上好几册，自设了一个小图书馆。他向每个来访的作家推荐这些书籍，有时作为礼品相送，并要求人家好好阅读。研究马克思主义不但要花费很多时间，而且还会被当作共产党员遭到许多恶意刁难。但是，布莱希特为求真理，我行我素。

一九二五年至一九三一年，布莱希特在工人学校系统地学习马克思主义，刻苦钻研唯物辩证法，同时与社会各色人物进行广泛接触，积极投身于工人阶级的斗争中去，这是布莱希特世界观的转变时期。这几年的生活和学习对他后来的生活和创作具有决定性的影响。从此，这位年轻的剧作家逐步认识到戏剧艺术的战斗作用，自觉地把他的戏剧创作实践和德国人民的命

运紧密地联系在一起。

著名导演埃尔温·皮斯卡托为无产阶级的解放事业做了大量工作，为了开辟“政治剧”的新天地，他把轰轰烈烈的革命斗争搬上舞台。布莱希特和他志同道合，与他合作进行戏剧革新实验，他是布莱希特的亲密合作者之一。政府当局早就把“皮斯卡托戏剧团体”看作眼中钉，布莱希特当然也包括在内。他曾和孚希特万格一起示威反对希特勒一九三二年在慕尼黑的“啤酒酒店暴动”，从那以后，警察的黑名单上就增写了布莱希特这个名字。

一九三一年至一九三三年，世界经济危机给德国带来了巨大灾难。一九三二年的工业总产值只相当于一九二九年的一半，产业工人有一半失业。然而，这并没有危及大资产阶级的资本和利润，承受痛苦的只能是广大劳动群众。这个资产阶级的社会一边是弱肉强食，资本垄断；一边是日益贫困，饥寒交迫。严重的经济形势使得工潮频起，在共产党的领导下，罢工斗争此起彼伏，德国共产党在人民群众中的声望不断提高。很多文学艺术家和科学家也纷纷站到了工人阶级一边。布莱希特的剧本《屠宰场的圣约翰娜》的时代背景就是这个时期。在剧中作者揭露了经济危机的罪恶根源。

该剧的故事发生在芝加哥一个杀气腾腾的屠宰场里。约翰娜是救世军成员，她和“黑草帽”姐妹们一起反抗贫困，决心让上帝重回这个宛如屠宰场的世界。但是，她们的斗争并没有使屠宰场饥肠辘辘的工人境况有所好转。约翰娜茫然、无知，被人利用；她反对暴力，但由于她的错误领导致使一次罢工失败。最后，她颓然踉跄在屠宰场上，饥寒交迫，昏倒在地。当她被抬进教堂时，屠宰场主们和肉商们正在庆祝镇压罢工的胜利。约翰娜失望已极，她的抗议的声音淹没在庆祝的歌声之中。直到这时她才迷津识途，认识到：人们应当以眼还眼，以牙还牙，以暴力对付暴力。

《屠宰场上的圣约翰娜》是布莱希特的第一个具有鲜明马克思主义观点的剧作。约翰娜的毁灭在于她过于天真，不懂得如何使用暴力。悲剧之所以产生，是因为世界上这个“超级屠宰场”根本就容不得约翰娜这种心地善良的人，屠宰场成了生存竞争中人类相互残杀的象征。《屠宰场的圣约翰娜》的剧情描写使布莱希特的戏剧达到了前所未有的水平，是布莱希特“教育剧”中较为成功的一个剧本。

在革命斗争风起云涌的时候，布莱希特适应时代的要求，为工人街头演出写了几部“教育剧”。有的是讽刺鞭笞资本家的丑恶灵魂，如《常规与例外》，有的是宣传革命道理的，如《措施》。

布莱希特不但为工人写剧，也为青年和孩子写，如《说是的人和说不上的人》就是一个为学生写的朗诵短剧。这个朗诵短剧意在提倡辩证地思考问题，不要被成见旧俗束缚住。

这些剧本短小精悍，像一把把匕首，刺向敌人心脏。但这类剧本带有浓厚的说教味道，剧中人物个性不鲜明，有的剧本还有机械片面的思想倾向。“教育剧”的创作实践，表明布莱希特接受和运用了马克思主义的观点来反映生活的决心和愿望。人们还可以看到这位剧作家在青年时代就表现出来的强烈的艺术个性，同时也说明作者还没有真正掌握无产阶级世界观，在艺术上还不成熟，正处在探索阶段。

一九三一年布莱希特创办了《尝试》杂志，在该杂志上发表自己的作品和论文，提出自己的艺术主张。一九三二年，他将高尔基的小说《母亲》改编为剧本。剧本基本上保留了小说的原貌，但是剧中的巴威尔形象不像小说

中那么高大，布莱希特把自己的改编叫作自由创作。《母亲》和《屠宰场的圣约翰娜》的创作使布莱希特的“教育剧”达到了高峰，特别是《母亲》的改编对布莱希特的创作实践具有重要意义。剧本结构已经不是亚里士多德式，舞台演出的各种艺术成分，诸如表演、布景、音乐等等，已具有叙事体戏剧的特色，体现了由“教育剧”向“叙事剧”的过渡。

早在三十年代初，法西斯分子就严重干涉魏玛共和国的文化生活，大有黑云压城城欲摧之势，发表革命言论要冒很大风险。警察的魔影同样跟随着布莱希特。没有一家剧院敢排演《屠宰场的圣约翰娜》，只有柏林电台播放了其中几场。《措施》的排演被中途打断，剧院经理被判“企图叛国罪”。布莱希特和另外两个人合作拍摄的一部电影被禁止上映。警察称《母亲》为“宣扬共产主义的东西，煽动为武装起义作合法和非法的准备”。演出前二十四小时，警察“合法”地取消了该剧的演出，理由是“剧院建筑物危险”，另外，也没有“演出的必要”。最后，演出是在没有幕布、不穿戏装的情况下进行的，但仍得到了工人群众的热烈欢迎。

资产阶级的叛逆者布莱希特为无产阶级奋笔疾书，称自己是“舞台上的列宁主义者”。布莱希特的一些左派好友对他的“偏激”也不能理解。警察则把他看作是“死心塌地的共产党员，为德共舞文弄墨”。不言而喻，希特勒当上帝国总理以后，像布莱希特这样的作家在法西斯德国是没有立锥之地的。一九三三年二月下旬，布莱希特因住院开刀而幸免遭殃。国会纵火案的第二天清晨，他家门未入，偕同韦格尔和儿子直奔布拉格，开始了他的流亡生活。在一九三三年五月十日的纳粹焚书事件中，布莱希特的著作都被付之一炬。

流 亡

布莱希特逃离德国的时候才三十五岁，十五年以后回到阔别的祖国时，他已经年近半百。十五年的风风雨雨，充满了磨难，布莱希特萍踪四方，踏遍半个地球，出入十多个国家。他是一个坚定的反法西斯主义者，法西斯分子把他看作是危险的敌人，他们无法叫他沉默，只得对他进行迫害。在漫长的流亡岁月中，他为生活到处漂泊，为斗争握笔疾书，为艺术上下求索。

虽然布莱希特对纳粹专政早有所料，但是他对政治形势如此急转直下却毫无准备。法西斯气焰熏天，不可一世。布莱希特深知流亡对他意味着什么：他的工作必须彻底改变，他不得不忍痛离开剧院，这样他的经济收入又将毫无保障。但除了流亡，别无他路。他的作品或多或少带有反纳粹倾向，而且他又是一个执拗不驯的人。他的妻子是个犹太人，这在希特勒时代是属被消灭的劣等民族，单凭这点就足以催他快行。布莱希特对祖国怀有深厚的感情，实在是迫不得已才别她远去。

布莱希特在布拉格盘桓数日以后，来到了维也纳。维也纳虽是世界名城，却不是理想的工作场所。像布莱希特这样的剧作家在观众中也难得知音，奥地利也不是反法西斯主义者的久留之地，布莱希特随后前往苏黎世。在这里，布莱希特举目无亲，精神很苦恼。正当他对朋友望眼欲穿的时候，偶然在一家旅馆里和安娜·西格斯、亨利希·曼、瓦尔特·本亚明以及库特·克赖贝会面。布莱希特决定随克赖贝住到卢加诺湖畔的卡罗纳去。韦格尔也于四月初来到了丈夫身边。布莱希特在逃离德国的时候，在十万火急中没来得及带上两岁的女儿巴巴拉，也奇迹般地被救出虎口。

恬静的小村庄使布莱希特有了一个安宁的工作环境。老朋友克赖贝和他情投意合，每天在一起海阔天空，指点江山。早晨，他们一起坐在小院里读报，谈论时事。住在小村庄里虽不免有些孤独、冷清，但他们对外面的风云变幻依然了如指掌。小村庄的晨读给布莱希特留下了美好的回忆。对他以后几年与日俱增的内心孤独来说，卢加诺的生活虽也孤独，但多少有些“世外桃源”的气息，生活中总还闪烁着希望的微光。

布莱希特承担不了瑞士昂贵的生活费用，不得不另寻栖身之地。这一决定多少使他不无悲凉之感。这是他避难的最后一个说德语的国家，但是，除了迁徙，别无选择。一九三三年秋天，布莱希特应作曲家库特·威尔之邀去巴黎小住。

来到巴黎，展现在布莱希特面前的全然是另外一个世界，灯红酒绿，热闹非凡。他经常应邀出现在上流社会的沙龙里，没少得到伯爵夫人的青睐，他的不修边幅反而让人另眼相看。

在巴黎，布莱希特和威尔合作排演了舞剧《罪戾七行》。舞剧描写了一个名叫安娜的姑娘为了给家里赚钱造一幢房子，只得把出卖色相当作生财之道，先后到过七个大城市充当舞女。她的另一个“我”以姐姐的形象出现，和她形影不离，时刻提醒她，切勿越轨，切勿纵情。安娜牺牲了青春和幸福，七年以后如愿以偿，家里建造起一幢房子。造房费用是她避开七忌得来的，那七条罪行是：懒惰、傲慢、愤怒、好吃、淫乱、贪婪和嫉妒。其实，姐妹俩有时也犯了七忌，只是反其本意而用之。这出舞剧上演以后，很少得到观众的赏识，非议却颇多。丹麦国王在哥本哈根看首场演出的时候愤然离席。

巴黎这个花花世界使布莱希特心醉。在这里，电影院和剧院比比皆是，

布莱希特曾准备在此安家。但是，丹麦女作家卡林·米夏埃利斯建议他移居丹麦，那里生活费用低廉。布莱希特欣然前往。

逃脱了法西斯的魔爪以后，布莱希特以德国为轴心逗留了几个国家，几经辗转后落脚于哥本哈根。“等待归期”的布莱希特已经拿定主意，只要可能，他总要呆在和德国毗邻的地方，为聚结反法西斯力量作出自己的贡献。布莱希特与哥本哈根剧院取得了联系。最后，在米夏埃利斯的帮助下，他在菲英岛上的斯文堡附近租了一所农舍，全家在这里安顿了下来。斯文堡虽然离德国不远，但也算是丹麦偏远一隅，是个理想的避难所。布莱希特在这里一住就是六年。

小屋旁的一个马厩被粉刷一新，作为布莱希特的工作室。门楣上挂着一块横幅：真理是具体的。房间里放着一座驴的雕像，驴脖子上挂着一块牌子，上面写着：我也得理解。这就是布莱希特对自己作品的要求，意即通俗易懂。

“离开了巴黎，我感到很高兴。”布莱希特在给库特·克赖贝的信中写道：“并不是这里有多舒适，而是有了更多的工作时间。”报纸、邮件和广播以及朋友的偶然来访就是布莱希特和外界的联系，他也时常在巴黎或者伦敦“推销”自己的作品。对流亡者来说，一分一厘都来之不易。离群索居对他的创作大有裨益，他在这里勤奋写作，日夜不辍。一九三三年至一九三八年，在等待归期的日日夜夜中，他涉笔完成了一系列被他称之为叙事剧的重要剧作：《第三帝国的恐怖和灾难》、《卡拉尔大娘的枪》（这是布莱希特唯一的一个所谓亚里士多德式的剧本）、《大胆妈妈和她的孩子们》、《卢库路斯的审讯》、《伽利略传》、《四川一好人》等。此外，他还写几篇重要杂文；进一步探讨了自己的戏剧理论；《斯文堡诗集》也是在这里完稿的。

布莱希特一九三三年没去苏联，主要是因为他不愿离德国太远，其次是担心自己的戏剧尝试在那里不被人理解。既然一时回不了故乡，他就得重新考虑问题了。一九三五年初，他接受了来自莫斯科的邀请。名导演皮斯卡托发起并组织了一次“布莱希特晚会”，参加晚会的全是流亡在莫斯科的德国艺术家。布莱希特想利用这次机会碰碰运气，结果令他失望。在莫斯科，既不可能演出他的剧作，也没有剧院想雇用韦格尔。就连卡罗拉·内尔那样的名演员的表演艺术在莫斯科也不为人称道，韦格尔当然也就休想被雇用了。布莱希特当时要是指望自己的叙事剧在苏联取得成功，那他最后只能扫兴而归。

在莫斯科，最使布莱希特兴奋的是两件事情；中国京剧表演艺术大师梅兰芳的访问演出和莫斯科地铁的落成典礼。

布莱希特在莫斯科观看了梅兰芳的表演，虽然只有短短的一个晚上，但是毫无疑问，这在布莱希特创立叙事剧的整个尝试中起了重大作用。中国戏曲独特的表演方法使他大为震惊，叹为观止。翌年，他写成《中国戏曲艺术中的陌生化效果》一文，论述中国戏曲艺术的伟大成就，指出戏曲表演方法是表演人物，而不是“生活在角色之中”，非常辩证地解决了演员、角色、观众三者之间的关系。演员利用一套表演程式和优美的动作，准确细腻地表演剧中人物，观众保留着观察欣赏的立场，品评演员的表演艺术，并透过舞台，思考生活。戏曲表演方法体现出来的合理性和美学原则，正是布莱希特在表演艺术范畴内追求的理想目标。他对用自己的形体动作，真实而生动表演各种画面的戏曲表演方法十分欣赏。戏曲演员能够随时进入角色进行表演，不像西方演员需要长时间酝酿表演情绪才能进入角色；戏曲演员十分科

学地使用自己的感情，西方演员则放纵感情；戏曲演员优美的动作给观众以艺术享受，西方演员则习惯用感情去迷惑观众。布莱希特在比较中看到戏曲艺术的高妙，所以他在表演艺术规律和一些具体艺术手法方面都借鉴中国戏曲，这使他的戏剧流派更具特色，这是世人公认的。

布莱希特在莫斯科这个陌生的地方感到无用武之地又去伦敦，仍无收获，又一心向往纽约，因为那里最著名的工人剧院“团结剧院”正准备公演他的《母亲》。其实，纽约只打算演出一部反映俄国革命的剧目，并不愿接受布莱希特的叙事剧表演方法。布莱希特不明白，为什么要害怕新生事物。他据理力争，经人调停，戏排成了，但布莱希特的意图没有得到真正的贯彻，公演彻底失败，新闻界群起攻之。

布莱希特如同一个职业政治家，他时刻注视着德国和世界的各种事件，纵览各国报纸，为了进行革命宣传，他从报刊上搜集资料，直接写进他的剧本里。寓言剧《圆头党和尖头党》是以希特勒篡权的史实为素材，以揭露纳粹煽动种族仇恨转移阶级斗争为中心思想，刻画了安格罗·伊贝林这样一个大资产阶级的傀儡形象。为了摆脱经济危机，总督把国家权力交给了种族仇恨煽动者伊贝林。他不以贫富为标准，一律把人分成“圆头党”和“尖头党”。他认为尖头党人的血管里流的是坏血，蓄意挑起事端。结果两派相互残杀，许多人遭迫害。该剧于一九三六年在哥本哈根上演，演出赢得了观众的热烈欢迎，这当然也得感谢他的那些熟人至交的捧场。上演之前，编导们极其谨慎，施展了“外交计谋”。在接受记者采访的时候，他们对剧本的政治倾向避而不谈；虽是首次公演，他们却谎说该剧在纽约和莫斯科的演出极为成功，在布拉格的上演也指日可待。

对希特勒德国所发生的事情，布莱希特经过多年的积累以及自己的耳闻目睹，手头占有了丰富的文献性资料。一九三五年开始，他对这些资料进行整理加工，从中剪辑出各种场景，一九三八年写成了剧本《第三帝国的恐怖和灾难》（共二十七场）。他受海涅的长诗《德国，一个冬天的童话》的启发，给他的剧本加上了“德国，一个可怕的童话”的副标题。剧本通过日常生活片段，再现了希特勒时代德国人民所过的荒唐、难忍和无望的生活：小市民战战兢兢地隔门听着被他告发的邻居如何被带走；集中营的一个看守由于害怕上司的淫威而对囚徒暴戾无情；平时不和的五个囚徒此时却团结一致，奋起反抗；一个冲锋队打手抢劫了一个犹太珠宝商，法官却听凭摆布，滥用法律；外科医生在给一个被打得遍体鳞伤的工人做手术前，连病人如何受的伤也忘了询问；两个物理学家不敢公开谈论爱因斯坦，为谨慎起见，还违心地嘲笑爱因斯坦；犹太妻子在逃亡之前苦涩地说自己是外出旅行，她的朋友甚至丈夫为了保全自己，安之若素；被释放的囚犯得忍受他的同志们的怀疑和白眼；一个老太太将自己的女儿送交警察局；一个屠夫由于自己臆造的恐惧而上吊；最后一场，一个反抗小组冒着生命危险决心和纳粹分子斗争到底。剧本通过二十几个富有代表性的“镜头”，构成了“希特勒专政下的行为大观”，从而对整个纳粹统治进行了猛烈的抨击。

布莱希特惟一的一个所谓亚里士多德式的剧本是独幕剧《卡拉尔大娘的枪》，故事发生在西班牙内战初期的一个滨海渔村。卡拉尔大娘是一个四十来岁的中年妇女，丈夫因参加革命起义而牺牲了，这一灾难使她从此意志消沉，反对任何暴力，不愿再看到流血事件。她为了让大儿子胡安躲避参军，打发他去海上捕鱼。大娘的当工人的弟弟培得罗是个反法西斯战士，为了取

走姐夫用过的枪支远道而来。但是，不管他如何开导，卡拉尔大娘还是不以为然，坚决不交出枪支。姐弟争论不休；小儿子霍塞表示要和舅舅一块儿走，大儿子胡安的未婚妻对卡拉尔大娘不让胡安当兵很是生气，并宣布不愿再和一个逃避上前线的人保持关系。只有本村牧师和卡拉尔大娘所见略同，因为上帝的一句最有意义的话就是：“你不要杀人”。培得罗用五万男女老少在逃难过程中被佛朗哥的枪炮所屠杀的事实进行说服，并说卡拉尔大娘和她的儿子们不参加战斗也未必就保险。霍塞乘妈妈不在屋里的时候撬开地板，取出枪支，这时，卡拉尔大娘回来了，死不让步。正在双方争得难解难分之际，只听得门外一片嘈杂声，接着走进来三个妇女，喃喃地念着圣母经，两个渔夫抬着胡安血淋淋的尸体进来了，原来他是被敌人的武装渔船上的机枪打死的，原因只是他头上戴了一顶破旧的军帽。这又一次血的教训，使卡拉尔大娘终于猛醒，她立即要弟弟和儿子把枪都拿出来，并且自己也抓起一支，决心跟大家一起上前线，为丈夫和儿子报仇雪恨。

独幕剧《卡拉尔大娘的枪》意在号召人民起来斗争，反对佛朗哥屠杀西班牙革命人民和采取“不干预”的中立政策。布莱希特以生动的事例告诉人们：中立依然遭殃。

有人说，布莱希特的作品几乎没有一行字是非政治性的，也有人因为他的“天真的剧本”以及“诗人与政治家的肤浅”而攻击他。布莱希特总是毫不示弱，据理反驳，这时他已经成为一名坚强的反法西斯战士了。

一九三五年六月，布莱希特被开除德国国籍，希特勒在哥本哈根的使馆要求丹麦法西斯分子将布莱希特驱逐出境，只是一九三五年的德国还没有指挥一切的威势。但这样一来，丹麦警察确实开始把布莱希特视作自己的敌人。

《圆头党和尖头党》在哥本哈根公演以后，布莱希特一时成了新闻人物，声名大振。然而，他却不需要扬名，因为这会给他带来麻烦。果真不错，有人要求重新审核他的居留权。虽然当局没有对他采取什么行动，但是除了少数共产党员外，没人替他说话了，谁都知道，丹麦没多久将是纳粹的天下。布莱希特这才明白，流亡就是让人销声匿迹。

一九三八年，法西斯德国吞并了奥地利，第二次世界大战即将爆发，战争乌云笼罩欧洲上空，时代的风雷扣着布莱希特的心扉。作为反法西斯的坚强战士，他从不放下手中的武器，继《第三帝国的恐怖与灾难》和《卡拉尔大娘的枪》之后，在很短的时间内把酝酿已久的《伽利略传》写出来了。他在一九三八年十一月二十三日的日记中写道：“《伽利略传》完成了，只用了三个星期的时间。”这样一部不朽剧作，二十一天写就，真是惊人的艺术天才。

这一剧本起初是为适应形势而作的，意在鼓舞工人阶级的反抗斗争，剧作家要把伽利略描写成人民的教师，是为进步思想而斗争的机智的游击队员。一九四三年九月这个剧首次在苏黎世上演。第二次世界大战结束前夕，美国原子弹降落广岛、长崎，布莱希特有感于形势，改写了第二稿，并与著名演员查尔斯·劳顿会译成英语，一九四七年在美国上演，劳顿扮演伽利略。一九五五年，布莱希特在柏林剧团与著名导演恩格尔合作排演此剧时，作了第三次修改，最后竣稿。

在流亡丹麦的最后几个月里，布莱希特还完成了题为《论实验戏剧》的重要论文，对易卜生以后的欧洲、俄苏戏剧作了系统的论述，从剧作形式到演剧方法探讨了不同剧作家和导演所作的种种革新实验，肯定他们的不同贡

献，指出十九世纪末以来，戏剧革新的趋势是为了增强戏剧的娱乐职能和提高它的教育价值。当时的欧洲舞台虽然表现手法多样化了，但是，存在着语言混杂，技巧低劣，风格不统一，艺术水平差的普遍现象。戏剧怎样才能正确深刻地反映现实生活，让人通过戏剧舞台认识生活，主宰生活呢？布莱希特对自古希腊的戏剧起，建立在演员与角色感情融合为一的基础上的欧洲传统表演方法进行探讨。古希腊演员模拟悲剧英雄时，借助一种暗示的转化力量，让观众置身于悲剧英雄的经历之中，产生共鸣，同情英雄人物的遭遇，从而引起恐惧与怜悯，达到净化的目的。这种表演方法的美学原则沿袭至今，被认为是神圣不可侵犯的。布莱希特从无产阶级改造社会的使命出发，提出新时代戏剧应该用“间离效果”（或译“陌生化效果”）演剧方法去代替“共鸣”的（或称“感情融合为一”的）表演方法。他认为“共鸣”表演方法主要靠感情因素起作用，对表现胸前悬挂着命运星宿的人物是合适的，但它不能很好地揭示人物命运产生的社会根源。“间离效果”演剧方法追求用新的认识方法和艺术技巧真实地表现社会生活，揭示事物的因果关系，能够使戏剧在新的历史条件下更好地完成它的娱乐和教育作用。

布莱希特一九三六年至一九三九年同布雷德尔，孚希特万格一起主持了在莫斯科出版的德文杂志《发言》。三十年代末，《发言》上开展了延续两年之久的“现实主义论战”。论战的一方以卢卡契和库勒拉为代表，站在另一方的是布洛赫和艾斯勒。布莱希特当时正流亡丹麦，他对卢卡契在莫斯科发表的言论，写了大量批判性的笔记和论文，但是出于维护“人民阵线”内部团结的愿望，他没有将这些文章付诸发表。时隔近三十年，民主德国一九六六年出版了布莱希特的《论文学与艺术》文集，布莱希特的反卢卡契的立场才第一次以论文形式公布于众。

希特勒和丹麦签订了互不侵犯条约以后，法西斯的魔爪便伸到了丹麦。于是，斯文堡附近的那个小小的“避风港”已经不安全了，天空中乌云翻滚，丹麦不再是久留之地了。在近邻德国的菲英岛上，布莱希特非但没有等来归期，而且还将继续颠沛，漂泊到更远的异乡。布莱希特在美国的朋友催促他挈子携妻尽快去美国避难。形势逼人，看来非去美国不可了。布莱希特决定先绕道瑞典。瑞典对德国难民的入境卡得很紧。经多方朋友们的周旋，斯德哥尔摩大学生剧院以请布莱希特作“关于实验话剧”的报告为借口，请他入境。海伦娜·韦格尔和玛加丽特·斯特芬以及几个孩子也于几周后抵达瑞典。露特、贝尔劳因为布莱希特的《斯文堡诗集》的出版事宜脱不开身，暂留丹麦。布莱希特在瑞典整整住了一年时间。

布莱希特到瑞典的真正目的是为了去美国，但没等护照办理停当，纳粹的铁蹄已经踏上了瑞典的国土。为安全起见，布莱希特和家属随即离开瑞典去芬兰。虽只一年光景，他对瑞典却怀有深厚的感情，把它看作是第二故乡。

一九三九年到一九四一年的两年多时间里，布莱希特眼看着法西斯的地盘日益扩大，使他怒火中烧。他一方面在急切地等待着美国护照，一方面把哀怨和仇恨化为力量，奋笔疾书，揭露战争，号召人民起来斗争。在第二次世界大战爆发的那两年时间里，布莱希特在逃难中也悉心于戏剧创作，写出了一部又一部剧作。

一九三九年秋，布莱希特只用了一个月的时间完成了他的反战剧本《大胆妈妈和她的孩子们》。他虽然旅居他乡，但他似乎听到了集中营里传来的呻吟和惨叫声，似乎看见了战争的气焰在升腾。正当希特勒在磨刀霍霍，准

备把战争的灾祸引向四方的时候，布莱希特写了大胆妈妈的悲剧。他要通过这一悲剧告诉那些不懂得或不愿懂得“战争中做大生意的不是小人物”的人，等待着他们的将是什么。

与《大胆妈妈和她的孩子们》几乎同时诞生的另一个剧本是《卢库路斯的审讯》。这个广播剧是《大》剧主题思想的继续，借古喻今，鞭挞战争。

《卢库路斯的审讯》的故事说，在阴曹地府“小人物”组成死者法庭，对他们生前的统帅进行审讯。被死者法庭称作卢卡勒斯的罗马元帅卢库路斯，在公元前最后一个世纪，率领麾下千军万马入侵亚洲，使几个大帝国败在罗马帝国的脚下。功业彪炳的元帅谢世以后都举行隆重的葬礼，然而，在冥府等待他的却是死者法庭，陪审官正是那些战争中的炮灰，那些在他开创业绩时受苦受难的农民、奴隶、渔家妇女，面包师和娼妓。陪审官们断定，这个征服者的“功绩”微不足道，根本抵偿不了他的罪孽，在他手下丧生了八千人，这是他无法抵偿的。他们决定把他打入地狱。广播剧没有对希特勒发动的战争作出判决，只是让听众自己去审判。布莱希特流亡后回到民主德国，又对该剧进行了修改，然后又和作曲家保罗·德绍将它改编成歌剧《卢库路斯的判决》，使剧本变得更为深刻、犀利。

剧本《四川一好人》的创作长达十五年（1926—1941年）。一九二七年布莱希特写出雏稿《商品爱情》，以后因流离转徙时写时辍。他在该剧本上花了许多心血，进行了“不知多少次修改”。这是一部譬喻剧：三个神仙周游世界，为了在人间“至少能找到一个善良人”。他们来到中国四川，四处碰壁，最后，他们终于碰上了“不会说‘不’的”善良的贫苦妓女沈黛。他们为找到了一个善良人而欢欣鼓舞，赏赐给沈黛一笔银元。她用这笔钱开了一间香烟店以周济穷人。她做了不少好事，但行善使她的烟店面临倒闭。为了能有钱继续帮助穷人，她化装成凶恶的表哥隋塔（表演时戴上面具），六亲不认，唯利是图，雇用工人开香烟厂，进行剥削。从此，沈黛变幻着自己或表哥的面貌出现，但表哥的出现越来越频繁。沈黛助人为乐，隋塔利欲熏心。最后，受沈黛接济的穷人控告隋塔谋杀了表妹，法庭上才真相大白：灾星和天使是一个人。这时，曾经帮助过沈黛的神仙飘然而去，把她留在人间顾影自怜。她的结论是：“救落难者自落难。”剧本揭露社会痼疾。表现人的善良性格和行为不能见容于人剥削人的社会制度。在这个尔虞我诈的社会里，欲行善，得作恶。显然，作者是要揭示他对生活的一种理解和认识。

《潘第拉老爷和他的男仆马狄》写芬兰一个叫潘第拉的地主与他的男仆马狄之间的故事。

这个喜剧表现了布莱希特艺术个性的另一方面的特色：幽默讽刺，不追求用深刻的哲理去激发读者和观众的深思，而是用离奇的故事，通俗易懂的语言再现生活，最终还是给人以哲理启示。潘第拉在喝醉酒的时候能像正常人一样说话，酒醒以后又是一个凶恶的地主，这说明剥削者秉性难移，人们不能对他们抱任何幻想。

一九四一年四月，德军以闪电式攻势占领了丹麦和挪威；五月，侵占荷兰、比利时和卢森堡，进而攻入法国，英军仓皇从敦刻尔克撤退。六月法国投降。一九四一年三月，德军进驻保加利亚，四月占领南斯拉夫和希腊。德军在非洲也战果辉煌。纳粹德国不可一世，希特勒正在做着称霸世界的美梦。

德语中“商品爱情”和“真正的爱情”是谐音。

就在希特勒似乎要扶摇直上的形势下，布莱希特写下了他的剧本《阿图罗·魏的有限发迹》。希特勒这个元首和统帅被布莱希特描绘成“渣滓中的渣滓”，“令人污秽作呕的粪土”，“虱子中最恶心的虱子”；他诅咒希特勒是蹩脚演员和异怪之王。希特勒正在青云直上时，布莱希特却在为他敲击着丧钟。为了让那些麻木不仁的人认清希特勒的狰狞面目，布莱希特赋予他的寓言剧以怪诞可笑的色彩，意在“打碎众人对杀人元凶的危险的敬畏”。这个寓言剧唤起了人们对兴登堡 受贿、国会纵火案、罗姆 遇刺以及其他一些历史事件的回忆。

题材丰富多彩，形式风格新颖多样，气势宏伟，这是布莱希特戏剧给人的总的印象。从这些剧作中，我们能够看见急剧变化的时代潮流，动荡不安的社会景象，纷繁错杂的生活画面。布莱希特最杰出的剧作是在流亡中写成的。不管在丹麦、芬兰，还是以后在美国，他都以极大的热忱关注着自己祖国和人民的命运，他的许多诗歌和剧本都燃烧着对希特勒匪徒的憎恨和对人民的热爱。布莱希特在最艰苦的年代，没有徬徨动摇，不像一些小资产阶级作家那样，自甘沉沦，乃至毁灭，这当然是他得益于马克思主义的结果。

一九四一年五月，盼望已久的入美签证终于到手了。为防不测，布莱希特决定取道苏联去美国，同年七月抵达洛杉矶的圣莫尼卡。

他到达洛杉矶以后，孚希特万格竭力劝他在好莱坞居住，因为这里生活费用不高，也容易找到工作。好莱坞电影制片厂的生活区圣莫尼卡的住所不合布莱希特的口味。对欧洲逃难者来说，这里的田园风光委实有些恍如隔世。布莱希特的落魄和美国的繁华显得极不协调，这种处境一度使他神情恍惚，大有跌进“世外桃源”之感。不过，他对美国早有认识。

布莱希特刚到美国时，他的声名和作品只有少数德籍移民知道，美国剧坛对这位陌生的来客所知甚微。他的成名之作《三角钱歌剧》早在三十年代就传到美国，但人们只知道为歌剧作曲的音乐家库特·威尔的名字。布莱希特虽然踏上了美国国土，却是一个无人问津的作家。在这里，戏剧只是用来赚钱的玩艺儿，票房价值是创作的宗旨。新来乍到，急需钱用，在戏剧上一时打不开局面，只得另寻生财之道，他把目光转向电影。

来洛杉矶之前，布莱希特和电影没有多大联系。一九三一年，他曾将剧本《三角钱歌剧》改编成电影，但在一九三一年放映时，发现自己在形式上的创新被导演派勃斯特一概抹杀了。派勃斯特感兴趣的是故事中的浪漫主义色彩，他企图用电影艺术创造出一个“徬徨的幽灵世界”，影片完全丧失了布莱希特的尖锐辛辣的讽刺。布莱希特认为影片从本质上背离了他原著的思想性和艺术风格。为此，他控告影片公司。“布莱希特与尼罗影片公司的诉讼”成为轰动柏林的案件。布莱希特失败后，写了他一生中唯一的一篇关于电影的论文。他在文中不谈电影的美学和理论，却对法律、艺术和经济基础之间的关系大发议论。

布莱希特从事电影工作只是为了谋生而已，他在一首题为《好莱坞》的诗中悲伤地写道：

每天早晨，为挣得面包，
我去出卖谎言的市场报到；

恩斯特·罗姆（1887—1934）：冲锋队头目，一九三四年因所谓“罗姆叛乱”被希特勒暗害。

满怀希望，
和那些谎言商人为伍同道。

布莱希特对自己生活在好莱坞一直深感遗憾，曾酸楚地写道：“我没有钱，因而没有选择，只得住在那里。”“我们生活在一个不名誉的城市。”他没有机会打入美国影业公司，到处碰壁，很不走运。在流亡美国的六年中，他一共写了五十多部电影脚本，只有一两本找到买主。

布莱希特一到好莱坞就和他非常推崇的查理·卓别林交上了朋友，他们一见如故。他俩晤面时，卓别林多半充当演员，布莱希特则是啧啧称赞的观众。尽管布莱希特赞赏卓别林演的电影中所包含的社会批判因素，但是，影响更大的却是卓别林的那种插曲式的叙事方式以及对“永恒主题”的选择。布莱希特在评论《淘金记》的文章中特别赞扬这部影片的情节和主题，而一般的戏剧界人士对如此简单、粗疏的直线条的东西将会立即加以拒绝，但这正是卓别林对布莱希特有影响的一方面；另一方面是卓别林的手势丰富的表演风格。布莱希特曾写道，卓别林的电影“从许多方面来看，与其说接近于正剧，不如说更接近于叙事剧的要求”。从更广的方面来看，布莱希特喜欢剧情以下层社会生活为背景，他强调笑在叙事剧中的重要作用，这些都可以从卓别林的作品中找到印证。从《潘第拉老爷和他的男仆马狄》可以看到他对卓别林的《城市之光》的借鉴。

布莱希特为了获得美国观众的称赞，费了九牛二虎之力，但他不通晓其中奥妙，始终是个“外行”。他对自己的才能和进行戏剧改革的使命有不可动摇的信念，这种信念使他坚决要维护艺术原则，不容许它的完整性受到丝毫破坏。但是，他的戏剧理论和表演风格，同长久以来统治美国剧坛的戏剧传统格格不入。他的朋友库特·威尔的经历告诉他：要做一个美国人得付出多大的艺术代价。威尔比他早到美国，很快学会了百老汇的音乐风格，成为出名的音乐家。

布莱希特决心要到纽约去。他想找到愿意合作的剧团或剧院，希望在纽约百老汇的舞台上演出他的作品，让美国观众看到富有教育意义、现实性又很强的非传统戏剧。在他看来，好莱坞可以给他带来金钱，但他提供的是商品；纽约则不然，他可以在那里创造艺术。他要去纽约的另一个原因是，纽约不但是美国的中心，也是流亡者的中心，他可以在那里见到早在柏林、巴黎或者斯德哥尔摩就已认识的朋友和同志，和他们一起参加政治活动。然而，使他于一九四三年至一九四七年间在那里逗留数月的主要原因是露特·贝尔劳。

贝尔劳原来也在洛杉矶，虽然不和布莱希特同室居住，但是近在咫尺，布莱希特经常在她那里一呆就是一个下午。可是，她来做客时，女主人韦格尔总没好气儿，贝尔劳受不了她的冷眼和疏远，布莱希特对这种现象又无动于衷，这使她很伤心。与其咫尺天涯，不如远走高飞，贝尔劳一气之下离开了布莱希特，去纽约搞她的事业去了。相去愈远，思念愈甚，纽约的贝尔劳不时召唤着布莱希特。

布莱希特刚到美国时，在那里还是个名不见经传的人物，剧坛对他还无成见，倒是他的德国同行给他造成了意外的阻力。他在美国遇见威尔时，为了布莱希特不能投合百老汇的趣味，威尔一再责备他。当布莱希特找到一个黑人演员克拉伦斯·穆西，准备全部用黑人演员演出《三角钱歌剧》的时候，

威尔又提出异议。他说自己从三十年代起，已经取得在美国独家上演《三角钱歌剧》的权利，这是布莱希特同意的。威尔现在要在纽约搞一个“第一流”的演奏会，不能允许同时搞一个同样的演出削弱他的这个演奏会的效果。由于法律站在他那一边，布莱希特只好托人说情，结果还是不行。

布莱希特在《三角钱歌剧》上演受阻以后，到美国后第一次开始了剧本创作，为了尽量少赋予它以“叙事剧”的色彩，他写了《西莫妮的幻象》。这个剧本早有雏形，后来又从孚希特万格的小说手稿《法国魔鬼》中得到很多启示。故事发生在第二次世界大战时期的法国德军占领区。剧中主角西莫妮是个纯朴的法国少女，在一家小酒馆工作。她崇拜爱国女英雄贞德，渴望建立功绩，就单独行动反抗德军。一次，她放火烧掉了德军汽油库，不幸当场被捕。本地公众真正相信像她这样不顾杀身之祸去干毫无希望的抗德活动的人不可能是有理智的正常人，一致说她有精神病，德军居然信以为真，把她送进疯人院。这个可笑而可悲的结局是她没有料到的。但她的斗争不是徒劳的，村里和镇上继续出现破坏活动，显然是受到她的影响。这个别具一格的构思很可以发人深省。因布莱希特同孚希特万格合作写这个剧本时两人思想不统一，结果剧没有排演。

布莱希特坚持要用自己独创的剧派去征服美国剧坛，因此他又开始创作《第二次世界大战中的帅克》这个剧本。

捷克斯洛伐克作家哈谢克的《好兵帅克》，早在二十年代就被布莱希特的好友皮斯卡托改编成戏剧搬上柏林舞台。布莱希特本来指望该剧可以在百老汇上演，他的朋友威尔也愿意为他的新剧本配乐谱曲，以两人合作的名义作为音乐喜剧演出。威尔还利用自己在百老汇的关系找到剧场经纪人，很快筹到一笔上演费。在剧本修改过程中，布莱希特大大突破了帅克这个人物的原有形象，超越了原作的范围。他设想了新的舞台安排，在序幕和幕间反复穿插出现了希特勒、戈林、希姆莱和戈培尔四个人的场面，把前三者的形象放大几倍，戈培尔则缩小成侏儒模样。这四个纳粹巨头坐在舞台高处，讨论“元首”大惑不解的一个问题：“小人物对我们是怎样想的？”这幅漫画式的舞台画面伴随着剧情的发展，直到终场为止。在哈谢克原作中，帅克这个半痴半慧的小人物，用“傻子的智慧”对抗奥匈帝国官僚机构的专制统治，度过了各种厄运。布莱希特又让帅克在被纳粹侵占的捷克同苦难作斗争。剧情是：盖世太保的特务在突击搜查一家小酒馆时，偶然抓走了做“黑市”狗肉生意的帅克。他以为大祸临头了。但盖世太保被装傻的帅克骗过去了，定他为白痴，送去服苦役。这正合帅克的心意，因为所谓“苦役”就是到处捉狗，做成“菜炖牛肉”，供党卫军军官们吃用。最后，他因为怠工而被赶到苏联斯大林格勒城下去充当炮灰。结局是：一条饿狗像影子般追随着帅克在暴风雪中徘徊。正当他感到走投无路的时候，碰见了迷路的希特勒，帅克于是有了信心，认定“元首”是回不去的了，他，帅克自己，甚至那条饿狗都会挣扎着活下去，重返家园。这就是他对希特勒等四人一直争论着的问题的回答。

布莱希特笔下的帅克是“小人物”的代表。他既非英雄，也不是恶魔，但作为一个普通人却还有点差劲。他如痴似呆，遇里迢邈，漫不经心，见风使舵。他同布莱希特塑造的企图在战争中谋利的“大胆妈妈”相对照，帅克正好是她的反面。

《第二次世界大战中的帅克》完稿以后，正当布莱希特为物色演员煞费

苦心的时候，百老汇的“行家们”都说帅克其人“非美国的”，其中有布莱希特的死对头、著名戏剧家马克斯威尔·安德林，给布莱希特扣上“共产党大亨”的红帽子。见此情景，威尔动摇了。他本来就嫌剧本的音乐部分太少，不足以发挥他的才能。适逢皮斯卡托为改编《好兵帅克》的权利提出异议，威尔趁机表示退出这场纠纷。剧场经纪人随即也把演出费抽走。布莱希特进入百老汇的尝试又失败了。

《高加索灰阑记》与中国元曲《包待制智勘灰阑记》的故事极其相近。剧情围绕着两个母亲争夺一个孩子展开的。

一九四四年当一位走红的百老汇女演员露易丝·仑纳请他写一个适合她扮演主角的剧本时，布莱希特感到有机会尝试一下他的设想了。《高加索灰阑记》在这一年脱稿，剧作者的确使用了一些百老汇演出中常用的手法。仑纳早已知道《高加索灰阑记》的故事，十分愿意以女英雄的形象出现在一个充满异国风光的舞台上，还替布莱希特找到了愿意组织演出的剧场经纪人。可是，布莱希特的艺术家的要求又和百老汇的生意经发生了冲突，被布莱希特骂为“不值一文的东西”的仑纳退出排演。因种种原因这个剧仍然没有进入百老汇。

布莱希特不但未能在壁垒森严的百老汇取得成功，即使在百老汇圈子以外作实验性演出，也以惨败告终，舆论界同声贬斥他的作品。但是布莱希特是个乐观主义者，始终相信他的“叙事剧”总有一天能够被美国戏剧界所接受，他会在美国搞一次演出，以实现他的宿愿和意图。果然，一九四七年他多年的愿望实现了。那年，《伽利略传》先在好莱坞，后来在纽约演出，取得很大成功，博得了热烈的赞扬。演出也达到了他多年追求的水平。一向冷淡他的美国剧坛总算注意到了布莱希特的存在。可是，这个时候他已经准备结束在“乐园里流亡”的生活了，很快就要动身回祖国了。

布莱希特于一九四七年三月获得瑞士护照，但由于《伽利略传》即将公演，他将行期推迟至秋天。

仿佛是美国这块土地有意和布莱希特过不去，正当他和劳顿得心应手地合作时，又出了新的麻烦。“非美活动调查委员会”传讯布莱希特去华盛顿，说他参加了“好莱坞十九人集团”，报上说他们“策划谋反”。十九人中，只有布莱希特和卓别林是外国人。当时美国正在大肆迫害共产党，是否是共产党成了审讯的中心。布莱希特实事求是地说：“我过去和现在都不属于哪一个共产党。”他用幽默和狡黠对付信仰问题。到庭的听众多半以大笑表示站在他这一边。他有时佯装笨嘴拙舌，但回答问题言简意赅，不禁使人想起帅克的回答。法官说他的出名是由于二十年代的革命诗歌和剧作，他回答说：“革纳粹的命——反对希特勒。”他用结结巴巴的英语为自己的思考赢得了时间。法官对他奈何不得，只好将他释放。他知道，日后将会有许多刁难在等待着他。

三十六计，走为上策。审讯后二十四小时，他已经坐在去巴黎的飞机上了。行篋里装着他将纳在他是这，稿手的诗歌成写改《粹德国投降的那年开始的创作。他说：“《共产党宣言》这个小册子本身就是一件艺术品。但我感到，一百年以后的今天，通过新的、具有战斗力的形式来改写原来的小册子，可能会带来新的宣传效果。”

离开纽约的时候，布莱希特留下了一段苦涩的墓志铭：

虎口余生
喂肥臭虫
吾遭吞噬
殁于平庸

在柏林的最后岁月

布莱希特一九三二年离开德国要比一九四七年回国来得容易。由于希特勒的迫害，他现在成了一个无国籍的人。他很明白，德国在军事上的土崩瓦解并不意味着法西斯反动思想的彻底根除，因此，他匆忙离开美国的时候，并不想直接回到哪一个德国的城市，当然要回去也不是轻而易举的。途经巴黎，他在瑞士落了脚。他要从这里了解两个德国的现状，然后再决定自己的归宿。他之所以选定瑞士为“中转站”，是因为他在流亡中问世的三部剧作曾在这里首次公演，他还指望这次在这里能在他的亲自指导下演出其他剧目。另外，布莱希特打算在这里组织一个演员剧团，日后通过这个剧团的演出将自己的剧目献给祖国。抱定宗旨后，布莱希特广交朋友，扩大影响，尽量和所有讲德语国家的同行取得联系，他在苏黎世湖畔租借的小屋，总是宾客盈门。

一个在外颠沛多年的游子，对自己的祖国望眼欲穿。眼下，布莱希特离德国已经很近了，然而，他的入境问题仍颇费周折。他想到西德去，但是，接管西德的美英法当局也许对布莱希特在华盛顿被审讯一事记忆犹新。他的入境申请久久不见回音，不知是拒绝还是犹豫不定。光阴荏苒，一等就是一个春秋，布莱希特实在等不及了，他通过熟人搞了一张捷克斯洛伐克护照，然后途经捷克斯洛伐克定居东柏林。当初，布莱希特绕道捷克斯洛伐克去奥地利，开始了他的流亡生活；如今，他又顺着当年的来路回到了阔别十五年的祖国。他一生中几乎有三分之一的时间在流亡中度过。

在旅居瑞士的一年多时间里，他基本上完成了戏剧理论著作《戏剧小工具篇》；又在贝尔劳的协助下创作了歌颂巴黎公社的剧本《公社的日子》，这是布莱希特直接描写革命斗争题材的剧本。

《戏剧小工具篇》是布莱希特戏剧理论的总结性著作，是他一生中艺术实践的结晶，也是后人研究叙事体戏剧时引用最多的论著，被誉为“新诗学”。这部论著篇幅不长，采用分段形式，共七十七节，全面阐述了布莱希特的戏剧观、戏剧理论和演剧方法。布莱希特去世以后，人们在他的遗作中发现了另一部珍贵的论著《戏剧小工具篇补遗》。它与《戏剧小工具篇》是姐妹篇，二者文思连贯，格调统一，构成布莱希特探讨“科学时代的戏剧”的理论体系。在《补遗》中，他进一步深化了辩证戏剧理论。

布莱希特把他的戏剧分为教育剧、叙事剧、辩证剧三个阶段，以叙事剧为总称。布莱希特晚年爱谈“戏剧的辩证”，据说口头上甚至改称自己的戏剧为“辩证剧”。他感到叙事剧不能完全概括和表达他的戏剧观。他认为叙事剧在揭示生活本身具有的辩证法方面还要充分地加以强调，并认为辩证戏剧是叙事剧合乎逻辑的发展。布莱希特在一九五三年读到毛泽东同志的《矛盾论》德译本后，十分赞赏这部哲学著作，它精辟地阐述了辩证法的一般与特殊的规律。他还运用这种哲学思想去研究戏剧的现象，写成论《戏剧辩证法》。

《新诗学》是与《诗学》相对而言的。《诗学》：亚里士多德的文艺理论著作。《诗学》主要讨论悲剧和史诗，论喜剧的部分已经失传。《诗学》针对柏拉图的哲学和美学思想，就文艺理论上两大根本问题作了深刻的论述：文艺与现实的关系问题以及文艺的社会功用问题。在马克思主义美学产生以前，亚里士多德的理论是西方美学概念的主要根据。

布莱希特到东柏林一下子成了“大人物”。还在捷德边境时，他就被新闻记者团团围住，那情景和在美国的“非美活动调查委员会”的法庭上一样。

且不看联邦德国不许他入境这一客观原因，应该说，他去东柏林是和他的一贯思想相符合的。他要亲自参加一个“新世界”的建设，尽管呈现在他眼前的是断垣残壁，满目疮痍。他说：“在德国的一部分土地上已经确立了社会主义基础；作为一个艺术家，我只有在那里才能找到自己的归宿。”当然，他对民主德国的现状也产生过不满情绪，感到彷徨，但布莱希特毕竟是个怀疑者、革新者。

在柏林，他平生朝思暮想的愿望终于实现了。他有了一个自己的、但又是国家资助的舞台，他可以在剧院里完全按照自己的意图进行戏剧改革的尝试。布莱希特在流亡国外的十五年中，始终没有固定的剧院和剧团供他进行戏剧实验，这虽然不能说是悲剧，但无疑是时代造成的困难与不幸。那时他不向厄运屈服，以顽强的毅力从事戏剧创作，并且利用一切条件，进行舞台演出实践。在漫长的岁月里，韦格尔始终是他忠贞不渝的艺术合作者。

现在，布莱希特和韦格尔一起创建了柏林剧团。该剧团开始规模很小，设立在德意志剧团里，一九五四年才有了自己的剧院——船坞剧院。二十年代末，布莱希特就是在这里一举成名的。布莱希特晚年在东柏林度过的那些岁月里，是否和以往一样多产，这是人们经常谈论的一个问题。自一九四九年剧团创建起，至一九五六年布莱希特逝世止，七、八年间，布莱希特与埃里希·恩格尔及其他导演合作排演了他的几个剧作：《大胆妈妈和她的孩子们》、《潘第拉老爷和他的男仆马狄》、《母亲》、《卡拉尔大娘的枪》、《高加索灰阑记》、《伽利略传》等；还改编上演了一批古今外国剧目《唐璜》、《家庭教师》及中国剧本《八路军和小米》（根据《粮食》改编）等。布莱希特以这些剧目实践了他的戏剧理论，并将自己的剧院办成欧洲别具一格、最为出色的剧院，也许它在世界上也是首屈一指的。晚年，布莱希特把精力大都用在舞台上，虽然新作不多，但在舞台上获得了成功。

柏林剧团建立后的最初几年处境颇为孤立，没有引起人们足够的重视。联邦德国因为剧团的政治倾向而怀疑它；在当时的东柏林，戏剧流派对峙，竞相发展，柏林剧团要站稳脚跟、赢得观众，不是容易的事情。民主德国戏剧界曾就布莱希特的戏剧展开过激烈的论战，但由于它的旺盛的艺术生命力，很快就获得了广大观众的喜爱，并为世界所公认。柏林剧团的名声越来越大，它与布莱希特的名字一起载入了欧洲戏剧史册。

毫无疑问，柏林剧团的舞台实践具有对布莱希特戏剧的权威性解释意义，同时，也是布莱希特表演方法的具体运用。布莱希特的戏剧观和剧作使叙事剧的表演方法和传统表演方法产生了矛盾。传统表演方法是“第四堵墙”表演方法（即舞台前面存在一堵幻觉的墙，称为第四堵墙，观众能透过它看见演员，演员却不能透过它看见观众，演员生活在剧中人物的世界里，观众是偷看他们的生活。斯坦尼斯拉夫斯基的演员有“当众孤独”的理论就是由此而来），这种方法在十九世纪末至二十世纪三、四十年代的欧洲舞台上占统治地位。布莱希特从叙事剧的特点出发，提出破除“第四堵墙”，发挥戏剧激发观众思考的艺术功能。布莱希特让解说员、唱歌者，直接向观众说话，促使观众以更加主动的态度参加舞台艺术创造，这些都是表演形式的突破。表演方法的革新，就是用“间离效果”表演方法代替“共鸣”（或称演员与角色融合）表演方法。“间离效果”一词在布莱希特的理论中具有广泛的含

义，包括戏剧认识生活反映生活两层意思。就演剧方法而言，它的中心思想是辩证地处理演员、角色、观众三者之间的关系。

布莱希特戏剧是在二十世纪科学时代里，在欧洲的深厚的戏剧基础上，吸收了东方戏剧——尤其是中国的古典戏曲的一些精华，发展形成的一个流派，是东西方戏剧结合的产物。布莱希特的叙事剧流派被誉为世界第三戏剧流派。布莱希特也因此遐迩闻名，蜚声剧坛。布莱希特的剧作被译成各种语言出版上演，成为当代欧美戏剧研究的中心课题之一。

为表彰布莱希特的业绩，民主德国于一九五一年授予他一级国家大奖；一九五五年，他又获得斯大林和平奖。当然，和平奖更多的是为了表彰他的政治活动以及诸如诗歌《和平之歌》之类的作品。

一生中，每每都是那些棘手的社会问题将布莱希特推到写字桌旁，他在晚年也是如此。他的一些诗歌针砭时弊，苛刻无情。诗集《布科夫哀歌》就涉及到社会主义建设中的不足和弊端。应该说，布莱希特晚年的心理是矛盾的。他找到了最能发挥自己才能的国度，他在这里夙愿得偿；然而，他对这个“显能”之地又不免有些失望和不满，曾打算再次流亡。一九五三年以后一段时间，他多次去瑞士的布科夫处“避难”。

布莱希特晚年不是在书房就是在剧院，其他地方很少涉足，但他对外界不断发展的形势仍然深为关注，案头书报成堆。布莱希特在世的最后几年日不暇给，“手拿钟表”度光阴。也许，他对自己日渐虚弱的身体索取过多。他早逝的原因大概也由于他只知工作，不顾身体。正当这位欧洲二十世纪戏剧革新家在他开拓的艺术园地上辛勤劳动、大胆创造的时候，却在一九五六年八月十四日溘然病逝，时年五十八岁。

布莱希特在生前的一封信中写道：“在我死后，我不想让人瞻仰遗容；也不要我的墓旁致词，就把我埋在大路街上我的住所旁边的公墓里。”

这封信无疑是为了反对隆重的葬礼，他自己选定的墓地就在黑格尔墓的斜对面。葬礼确实无声无息。然而，一连几天，自愿来墓前凭吊的人络绎不绝，人民用无声的语言表达了对这位戏剧革新家的思念。布莱希特的墓地上矗立着一块似乎未经雕琢的巨石，突兀庄重，象征着这位戏剧大师不倦的战斗精神。

布莱希特虽然已经逝世四分之一多个世纪了，但是他依然是一个“令人不快的同时代人”。他的作品成了我们时代的肉中芒刺。这一充满矛盾的时代产生了他这个充满矛盾的人，致使他成了许多争论的焦点。布莱希特在他的诗歌《致后代》中也曾总结过他的身世，这一总结或许有助于我们全面地认识布莱希特。

《致后代》

—

真的，我生活在黑暗年代！
实话实说委实痴呆。额头无纹
意味着麻木不仁。欢笑者
只是对可怕的消息
还一无风闻。

这是怎样的岁月，
谈论树木当属罪孽，因为
它包含着对如许恶行缄默无言！
那人街头徜徉，
也许他的患难之交
再也无法像他一样逍遥？

确实不错：我还能谋生立足。
但相信我：这纯属机遇偶然。
所有操劳都没给我温饱之权。
我只是意外幸免。（倘若运气
不佳，我便只得落难。）

人们对我说：有吃且吃，有喝
就喝，你得庆幸！
但是，假如我从饥饿者那里
抢来食物，
我的一杯茶水正是干渴者
急需的甘露，
我怎能吃喝？
然而我照样吃喝不误。

我也想做聪慧之人。
古书上说的聪慧是：
与世无争，
不担惊受怕地度过短暂一生。
勿用暴力、和为贵，
以善报恶，
不去实现愿望，而是将它遗忘，
这才叫聪慧。
我什么都会，只有这些例外。
真的，我生活在黑暗年代！

二

我在动荡年代来到城镇都市，
到处是饥荒一片。
我在骚乱时期走进民众之间，
与他们同仇敌忾。
但已清晰可见。
就这样过去了
我在世的天年。

三

我们在潮水中沉没，
你们将会从中诞生。
你们
假如说起我们的懦弱，
也要想一想那黑暗年代，

你们幸免的那一年代。
我们比换鞋还要频繁地出入异邦，
穿过各阶级间的战争；极其失望，
若是只有不义，没有反抗。

我们确实知道：
疾恶如仇也会使脸型歪扭；
怒鸣不平
会带来沙噪哑喉。啊，
我们要开辟友爱之土，
就这样过去了
我在世的天年。

我在厮杀间就餐，
又在凶手中入寝，
对爱情漫不经心，
赏自然没有耐性。
就这样过去了
我在世的天年。

我们那时马路通连沼地，
言谈将我出卖，与屠夫通连。
我虽能力有限，但统治者的座椅
没有我会更保险，我乐此不倦。
就这样过去了
我在世的天年。

力量微弱，目标
远在天边。
即使我无法达到，
自己却不能友好相处。

但是你们，倘若有朝一日
人皆互助；
念及我们，
请多宽恕。

主要作品介绍

布莱希特的诗歌

布莱希特不仅在戏剧领域声名卓著，而且还是一位杰出的诗人。他的诗以独特的艺术风格和朴素智慧的语言，赢得了德国的广大读者，并在世界上产生了广泛的影响。

布莱希特一生创作了大量诗歌，他的六十卷著作全集中，有诗歌作品十二卷。他的诗充满了批判的力量和理智的光芒，具有强烈的战斗性。在本世纪的德语作家中，没有一个人像布莱希特那样将文学创作与政治“如胶似漆”地结合在一起；而在他的诗作中，政治倾向比剧本中更为明显、强烈。与剧本和小说相比，诗歌短小精练，易于“有感而发”。请看《抒情诗的坏时运》：

两者争执在怀：
对盛开的苹果树的深情，
对广告师 的言论的惊骇。
但只有后者
催我拿起笔来。

布莱希特开始诗歌创作的时候，恰值德国表现主义文学的盛世，他初次发表诗歌是在一九一四年，第一部诗集《治家格言》出版于一九二二年。《治家格言》和《三角钱歌剧》的问世是布莱希特创作生涯中的主要里程碑，后者使布莱希特跻身于戏剧家的行列，前者使他成了著名诗人。同时，《治家格言》标志着布莱希特早期诗歌创作的结束。

由于家庭的关系，布莱希特是在资产阶级的生活和文化的熏陶中成长起来的，他十分熟悉本阶级内部的种种腐败和弊端。他在青年时期写的诗歌中，努力从各方面去挖掘社会道德堕落的原因。又由于他的经历，他在战争硝烟和战后动乱中认识到了战争的罪恶，感受到了人民的疾苦。布莱希特不凭空相信当时在表现主义者中流行的一个口号：“人是善良的”，而是把善与恶视为与人的温饱有关的事情。奥格斯堡一个十六岁的“少女”因杀婴被判决，这件事深深地震撼了布莱希特的心，他以歌谣形式写下了《杀婴女人玛莉·法拉》一诗。诗中讲一个年轻女仆为贫困所迫，杀死了自己的私生子，被判死刑后死在狱中。诗的最后一节写道：

玛莉·法拉，四月生人，
死在麦森城的监狱中，
一个被判刑的未婚母亲，
向你们证明了一切造物的罪行。
你们在干净的床上生产顺利，
生儿育女是“福星光临”，
不要诅咒那弱者，她被遗弃，

“广告师”在布莱希特的其他诗作中也出现过，均指希特勒。

选自张黎的《关于布氏诗歌的杂记》一文，后面的张黎译诗均出于此。

因为她罪孽虽重，痛苦更深。
所以，我恳请你们不要发怒，
因为一切造物都需要援助。

这首诗在风格上颇似一篇审讯记录，不加修饰的公文式的语言，纯客观的记述语调，令人感到社会现实是那样的冷酷无情，令人窒息。只有每一节最后出现的两行诗，透露了作者对那个孤立无援的年轻女人的怜悯与同情。作者在这首长诗里清楚地表明，人类道德的堕落是由现实社会决定的。一个不公平、不合理，存在着人剥削人的不完善的现实社会，不可能产生出道德完善的人。

在布莱希特那个时代，歌谣体被视为过时的形式，是为表现主义诗人不屑采用的。而布莱希特不囿于成见，不赶时髦，成为极少数经常运用这一古老形式并取得卓著成就的诗人之一。他的那首著名的《死兵的传说》，就是一首歌谣体诗。这首诗通过一个荒诞离奇的故事，嘲笑和讽刺了德国帝国主义的冥顽不灵，在战争败局已定的情况下，仍如困兽犹斗，作垂死挣扎。诗的开头五段是这样写的：

—

战争打到第四年
毫无和平的希望
一个兵全始全终
取得英雄的死亡。

二

仗还没有打透
国王感到很烦恼
他的兵这时就死了
他认为死得还太早。

三

炎夏踱过累累的坟
士兵已经长眠
有一天的夜里
来了军医检查团。

四

四这个军医检查团

选自《布莱希特选集》（人民文学出版社一九五九年版，冯至、杜文堂译诗，后面的冯、杜译诗也出于此）。

出发走向坟茔
用圣洁的铁铲
挖出这个阵亡的兵。

五

五医生仔细检查这个兵
或是他残存的一些东西
医生认为他军役合格
只是怕危险临阵逃避。

作者在处理这样一个严肃的社会批判性题材时，完全未采用时髦的狂热激情和声嘶力竭的呐喊与诅咒，而是以冷静的、客观叙述的笔调，描述了死去的士兵被挖出墓穴、重上战场的过程。这个虚构的故事因蒙上了一层陌生的荒诞色彩，始终吸引了读者的注意力。诗中的“陌生化”色彩并未引起人们去怀疑死兵的“复生”或仅仅同情死兵的遭遇，而是唤醒人们去憎恨和反抗严酷的侵略战争。

描写常见的人物和事件，虽然有使读者感到亲切和容易理解的一面，但由于描写的对象屡见不鲜，也往往使读者觉得不过尔尔。布莱希特不但是一个热衷于“间离效果”的剧作家，而且还时常在诗中运用大胆的梦想和虚构的情节，以收到“陌生化”效果。《死兵的传说》就是这样的一部佳作。

在艺术方面，布莱希特早期的诗歌完全没有表现主义诗歌那种意境模糊，语言晦涩生僻的弊病，也没有那种空泛的、幼稚得可爱的激情。他的早期诗歌意境清晰，形象具体，语言粗犷，不喜雕琢。这些诗多半是严格押韵的，有故事情节，有人物形象，最明显的特点是多采用歌谣体。

《治家格言》发表的时候，布莱希特已经写了另外一些格调和形式与这本诗集不同的诗歌，于一九三一年被收入《城市居民读本》中。诗中出现了许多“节奏不规则的无韵抒情诗”，这是布莱希特后来经常运用的一种诗体。这本诗集主要涉及的是都市生活给布莱希特的印象和人的异化，基本格调是悲观的，要人们“逆米顺受”。只有《抛开梦想》这首诗的最后一句，发出了“这不应使你们泄气”的呼吁。这首诗要城市居民放弃对美好生活的幻想，开头四句是：

抛开你们的梦想吧，
别以为你们会被另眼看待。
母亲告诉你们的
是无法实现的东西。

从这首诗中，人们不难看出布莱希特诗歌的转变。对现实，特别是对都市生活的周密观察使他相信，社会环境决定人的行为。以前他只是批判资产阶级生活的表面现象，现在他开始透过现象看本质。另外，在《抛开梦想》中已经具有了一些辩证思想。

布莱希特把《抛开梦想》一类的诗歌称为“节奏不规则的无韵抒情诗”，这种诗歌形式类似警句，短小精练，是布莱希特自己的创新。特别是在流亡

国外期间，他写了大量这样的诗歌。这种诗歌完全抛开传统诗歌的格律，充分利用口语的特点，具有很强的现实性和战斗性。请看《德国战争课本》中的一首名诗：

墙上用粉笔写着：
他们要战争。
写这句话的人
已经阵亡。

它像一篇语言极其简练的报道。从字里行间可以看到，战争已经爆发，但是作者并未明写，这就更使人感到形势的危急。那个战前把口号写在墙上抗议法西斯、告诫德国人民的无名氏，已经作为纳粹的炮灰倒下了。他的死正说明“他们要战争”是真理，而这条真理在战前并不是人人都会相信的。另外，粉笔字迹是极容易剥落的，当字迹还没消失，写的人已经战死，更可见战争杀人之迅猛。

《德国战争课本》中还有两首短诗：

1、在夜里
对对夫妻
上床就寝。少妇们
将要生出孤儿。

2、将要来到的战争
不是第一次。在它以前
有过其他的战争。
上次战争结束时
有胜利者也有败者。
失败者那里，贱民们在挨饿。
胜利者那里，贱民们也挨饿。

第一首诗的画面跳跃性很大。甜蜜的新婚之夜与失去父亲和丈夫的孤儿寡母，这样两个气氛截然不同的画面的对比，使读者产生一种惊愕。读者借助想象力将看到诗人虽未形之于文字，但有许多画面却暗寓在其中：多少年轻男子被法西斯驱赶上战场，弃尸他乡；多少年轻的妇女望穿秋水，盼来的只是一张阵亡通知书。面对这样的现实，读者是不难得出正确结论的。

第二首诗警告那些被法西斯的蛊惑宣传冲昏头脑的人，他们真的以为“日尔曼民族高于一切”，却忘了日尔曼民族也有高低贵贱之分。这首诗和《大胆妈妈和她的孩子们》讲了一个同样的主题：战争是大人物（统治者）做的买卖而不是小人物做的买卖；老百姓在战争中只能牺牲自己，一无所获。读者可以在历史经验中汲取教训。

选自《布莱希特选集》。

选自《布莱希特选集》。

选自《布莱希特选集》。

《德国战争课本》一组诗写于第二次世界大战前夕，作者流亡国外，向他的祖国的人民提出战争迫在眉睫的警告。诗人并未直接号召人们去反抗战争，而是力图将“宣传鼓动与艺术”结合起来，启示读者思索如何面对现实中的紧迫问题。

一九三八年，他写了一首题为《老子出关著道德经的传说》，一般公认这是布莱希特诗作中有数的几首抒发他本人心绪和志向的重要作品之一。诗的起首是：

七十高龄，体弱无力，
夫子被迫寻找休息。
因为国中善良又衰微，
邪恶再次抬头得声势。
他扣紧了鞋带子。

诗人用中国古代贤哲老子的被迫出关来比喻自己在法西斯统治下不得不流亡国外的境遇，并引用《道德经》中弱水终能战胜顽石的道理，表达了反法西斯斗争最后必将取得胜利的信念（“水流虽弱流不定，天长日久胜坚石。”）。老子出关写成《道德经》，他也要像老子那样将自己的学问留给后人，用自己的笔宣传革命真理。人们从他的大量革命启蒙诗歌中不难发现他的这一良苦用心。

布莱希特自从接触马克思主义，摆脱他出身的阶级，投入到无产阶级革命运动以后，便自觉地把自已的文学活动纳入革命轨道，用以对革命人民进行启蒙教育和宣传鼓动。二十年代末期，他尝试创立为无产阶级解放事业服务的戏剧，他的“教育剧”《措施》和《母亲》便是这种尝试的最初成果。这些作品虽然在艺术方面，甚至在思想内容方面，尚有明显的斑疤，但也正是随着这些作品，产生了像《赞美地下工作》、《赞美党》、《赞美共产主义》和《赞美学习》那样具有无产阶级立场的诗篇，它们已经不再是单纯社会批判性的诗歌了。这些作品的一个突出主题，是用知识反对愚昧，用革命的觉悟反对奴隶式的屈从。

《一个读书工人的疑问》是布莱希特的一篇有名的启蒙诗作，他通过一个好读书的工人，对旧历史书上一系列帝王将相的“丰功伟绩”提出质问。历史遗留下来多少伟大的建筑物：从古代希腊的忒拜城、秘鲁金碧辉煌的利马到巍峨雄伟的中国长城和巴黎的凯旋门；历史上有多少次作大的战争：从年轻的亚历山大征服印度、凯撒打败高卢人到弗里德里希二世在七年战争中的胜利。工人对这些被常人视为神圣不可亵渎的人物、事件提出了不寻常到出人意外的疑问：

每一页一个胜利。
是谁烹调了胜利的酒宴？
每十年一个伟人。
是谁偿付了那些费用？

虽然通篇只是疑问，但当无产阶级、劳动人民读着这些诗行时，不难找到埋伏在每个问题后面的“人民创造历史”的答案。

这首诗收在《斯文堡诗集》里，诗集中有很多诗歌通过具体事例启发读者，宣传马克思主义，给读者以鼓舞和力量。这些诗大多数产生于一九三三年至一九三七年。身在异邦的布莱希特时刻关心着祖国的命运和反法西斯斗争。他利用各种机会，冲破法西斯的封锁，将自己的诗歌传播到德国人民当中去。法西斯分子曾销毁了某出版社的《斯文堡诗集》的铅版，但是，尽管他们百般阻挠，诗集还是于一九三九年问世了。真理的声音是阻挡不住的，布莱希特的另一首诗《不能战胜的题词》说明了同样的道理。

《不能战胜的题词》描写第一次世界大战时，一个信仰社会主义的兵士在意大利某监狱的牢房里，用蜡笔在墙上写下“列宁万岁！”狱卒们派来粉刷匠用石灰水顺笔画涂抹，但却又显出了雪白的题词。第二个粉刷匠用宽大的刷子全部涂抹，可是黎明时石灰覆盖的下面又显出了题词。于是狱卒派泥水匠用刀子来对付，他把字母一个个剃掉——

他剃完了，牢房高处显出没有颜色的、
深深刻进墙里的、那不能战胜的题词：
列宁万岁！
兵士说：现在把墙拆掉吧！

诗集《歌谣，诗歌，合唱》出版于一九三四年，有人把它看作是季米特洛夫在莱比锡法庭上控诉法西斯罪行以后，对法西斯的又一次反击。《赞美辩证法》就是这部诗集里的一首以革命启蒙为目的的教育诗与赞美诗相结合的优秀作品。

赞美辩证法

“不公”如今步履稳健地走来。
压迫者要想统治万年。
“暴力”确保：什么都一成不变。
除了统治者的声音，无人发言，
市场上“剥削”正在大声叫喊：
我才开盘。
而许多被压迫者如今却说：
我们所要的，总是无法实现。
活着的人不要说：总是不变。
稳固的不稳固。
不变的也要变。
若是统治者们说过话，
那么被统治者将发言。
谁敢说总是不变？
如果永远有压迫，责任在谁？
在我们。

如果压迫被推翻，取决于谁？
依然是我们。
被压倒的，站起来！
走投无路的，斗争！
知道了处境的人，怎能被阻拦？
今天的战败者就是明天的胜利者；
永远不变的，今天开始变！

字字铿锵，像一篇战斗檄文，大有《国际歌》的风骨。诗中阐明了压迫者和被压迫者这对矛盾的对立统一，相互转化；还展现了“动”与“静”的矛盾运动。在这首诗里，辩证法得到了辩证的阐述。

这首诗既是及时有效的宣传品，又是精致的艺术品。它不是富于节奏感的政治传单，而是诗。诚然，诗有诗韵，这首诗不像布莱希特的有些抒情诗那么“娓娓动听”，但却不失为一首好诗。诗之所以为诗，韵律并不是唯一的因素，也不是征服读者的唯一利器。布莱希特十分重视诗的思想性及教育作用。

这首诗在结构上的特点，对于布莱希特的诗歌创作来说，也具有相当普遍的意义。这种特点颇似逻辑学的“三段论法”，不同的是，诗人不是进行哲理的推演和综合，而是采用对比的手法，在读者的想象中树起截然不同的形象，让读者在比较和鉴别中达到对于事物本质的认识。《赞美辩证法》的“三段论法”是：作为命题，上阕展现了现存的、似乎永远不变的状况：被压迫者让人压迫；下阕里的“依然是我们”以前为第二层次，是对照：作者教导被剥削者说，现状是可以改变的。最后是前两者的综合——“被压迫的”（前者），“站起来！”（后者）“走投无路的”（前者），“斗争！”（后者）这就相当于逻辑学里的“综合命题”，即全诗的主题思想。这三段在时间上的分界也很明显：剥削的历史，启蒙和宣传的现实，胜利的将来。

《题一个中国茶树根狮子》也体现了“三段论法”的结构特点：

恶人惧怕你的利爪。
好人喜欢你的优美。
我愿意听人
这样
品评我的诗歌。

只有三句话，前两句的主语、谓语和宾语都构成了鲜明的对比。同样一个客观存在的对象，在不同人的心理上引起相反的反映，而作为诗中的第三个人物的作者自己，则从这种截然不同的反映中引出他的艺术创作的准则：让恶者怕，让善者爱。这首诗在布莱希特的诗歌中，是许多批评家乐于称道的佳作。

在布莱希特的晚期诗作中，有一首小诗《换轮子》特别引人注目，许多研究布莱希特的专家都十分欣赏它，甚至有人特地为这首诗写专论。

我坐在路边。
司机在换车轮。
我不喜欢，自己走过来的路程。
我不喜欢，自己驶去的地方。
为什么我瞧着换轮子
不耐烦？

短短六行，没有韵脚，节奏感也不强，但却具有如此魅力，打动那么多布莱希特研究专家。人们不禁要问，莫非这首诗确有韵味，值得咀嚼？回答是肯定的。首先那情景是真实可信的：汽车发生了故障，诗人坐在路旁，司机正在埋头修理。半路抛锚，总会使人觉得倒霉，这是人之常情。想要赶路，却不得不坐着干等，这也足以叫人垂头丧气，不无几分伤感，三四两句充分流露出这种情绪。两次“我不喜欢”给读者印象颇深：路多么艰难！世界多没意思！最后突然提出疑问，其中包含了郁闷和焦躁，也有一些自嘲的意味。发问者自己也无言以答，这在布莱希特是不常见的。整篇诗充满悲观的情调，读者听其声如见其人，不难想象是一张哀怨的脸。

布莱希特用“换轮子”来比喻从战争到战后的过渡时期，也就是他从流亡地美国回到了民主德国。战争和流亡，乃至奥格斯堡的童年和自己的出生，这些都是布莱希特不堪回首的。但是，他从前的一些理想与信念和他面临的现实也不尽相同，民主德国的一些时弊使他多少有些失望，感到“不耐烦”，一度产生消极情绪，为寻求安宁而避居瑞士的布科夫。他在这里写成了诗集《布科夫哀歌》，开篇第一首就是《换轮子》，它可以说是诗集的主题；从诗的结构上来说，这首诗也具有代表性。《布科夫哀歌》主要涉及民主德国在建设中出现的一些问题，诗句不免有些谥刻。

布莱希特有句箴言：不抱住陈旧的好东西，宁接受不全的新事物。这句话虽然有些偏激，但却表现出了他的创新精神。完美的世界不是从天上掉下来的，坐享其成是不行的，所以布莱希特在民主德国一直工作到生命的最后一刻。对他来说，柏林剧院的工作条件是理想的；新兴的民主德国虽然颇多弊病，但它毕竟是“不全的新事物”。

和布莱希特青年时代的作品一样，《布科夫哀歌》中又出现了一些描写森林、树木和花园的诗作。但不同的是，这些诗中的自然景象和人类社会紧紧地连在一起。

湖边树下小屋，
屋顶升起轻烟，
没有它
那会多么无望，
屋子、树木和湖泊。

——《轻烟》

第三行开始评论，把前两行的客观描写和诗人的主观感受结合了起来。开头的自然景象富于田园色彩，然而诗人的一句有感而发的评论使诗歌达到了意想不到的效果。诗人的评论是在提问，但回答自在其中，或者说，在读

者的理解之中。这里不是为写自然而写自然，而是为了说明自然美对人类的依赖关系。轻烟说明屋中有人居住，从这点出发，问题的答案就不言而喻了。

布莱希特的诗歌创作始终同德国的社会政治生活紧密相联。二十世纪以来，德国各时期的重大事件，都在他的诗歌里得到表现。他的诗歌题材多样，构思奇特，风格多变，语言精练。他在诗歌艺术上的革新，为现代的德国诗歌开辟了新的园地，产生了广泛的影响。

《三角钱歌剧》

大幕拉开，展现在观众面前的是维克多时代英国伦敦索霍区的年市，一片乌烟瘴气。乞丐行乞，小偷行窃，娼妓卖淫，艺人在唱一段凶杀案件。

鲨鱼露出利齿，
大家瞧得分明，
麦基怀揣尖刀，
众人哪能看清。

麦基何许人也？他就是伦敦匪首麦克希思，人称“尖刀麦基”。他是一个恐怖的幽灵，无所不至，杀人放火，为所欲为，偷东西也偷女人。飞来横祸，祸从何处来？“只道是麦基在游逛。”

艺人的歌声被妓女们放荡的大笑声所淹没。这时，一个人走出妓女群，穿越广场，匆匆走去。这人就是逍遥法外的尖刀麦基。

序幕过后，第一幕第一场的地点在乞丐更衣化妆室。

乞丐还有更衣室？非但有，而且是一个不小的更衣室。待你知道了来龙去脉，就不会如此发问了。人们的心地一天比一天冷酷，乞丐要得到行人的一点施舍实在太艰难了，商人乔·皮丘姆为此开设了一间店铺，雅号“乞丐之友”。那些最最不幸的人可以在这片店铺里乔装打扮一番，用以对付愈来愈残忍的心肠，唤起人间的同情。所谓“乔装打扮”，就是把好端端的人扮成残废人。皮丘姆拥有的装备能使人变成“现代交通的牺牲品”，“战争艺术的牺牲品”，“工业发达的牺牲品”等等，一见到这类残废，人们就会感到不自在，并准备掏出钱来。

乞丐王皮丘姆干这行当也不容易，这天，他正在为自己的买卖发愁。诸如“助人比受惠更加愉快”、“助人者得人助”这些美妙动听的格言，如果成了老生常谈，便会毫无用处。《圣经》上打动人心的名言，假使反复运用，也会妙手空空。皮丘姆感到，光靠《圣经》不是长久之计。正在他想着“新招儿”的时候，一个名叫菲尔希的青年走进乞丐更衣室。

此人自幼不幸，母亲酗酒，父亲是个赌徒。他从小四处流浪，在大城市的泥坑里越陷越深，到头来身无分文，成了自身欲望的俘虏。经人介绍，他来到“乞丐之友”商店，打算加入这一行业。

行乞还得入伙，真叫人哭笑不得。皮丘姆掌管“乞丐执照”，只发给同业人员。伦敦分成十四个区，任何人打算在其中的一个区干要饭这个行当，必须在乔·皮丘姆商店领取执照。皮丘姆从乞丐的收入中提成百分之五十；如果需要供应装备，则提成百分之七十。

皮丘姆有个女儿叫波莉，近来和一个无名绅士过往甚密，这使“乞丐之友”老板愁肠百结。他素谙姿色的威力：“如果那些下流顾客一旦只能见到我们（皮丘姆夫妇）的大腿，我这片小铺于一个礼拜就得关门。”是啊，女儿对于他，就像拐杖之于瘸子。他得打消女儿结婚的念头。

妻子却不以为然，她觉得女儿的相好气度非凡，“没有更好的绅士了。”皮丘姆还从未见过这位绅士，当妻子洋洋得意地描述那人的长相穿着时，他越听越害怕，最后大惊失色。原来，无名绅士便是尖刀麦基。他拐走了乞丐

王的独生女儿，这大概是他至今最大胆的行动。

第二场，在索霍区某僻静处，麦基要和乞丐王的女儿波莉·皮丘姆在一个空马厩里举行婚礼。新娘感到，在一个寒伧的马厩里举行婚礼，实在有失体面，更何况还不是他们自己的马厩。这毕竟是他们“生活中最美好的一天”，新生活不该从这个地方开始。

正当麦基安慰波莉的时候，外面传来卡车声，几个男人抬着地毯、家具和餐具走了进来。没多大工夫，马厩变成了漂亮的新房。眼下，站在麦基跟前的都是他手下的恶棍：马赛厄斯，译名铜钱；罗伯特，绰号挑眼鬼；雅各布，人称刁难鬼；沃尔特，外号垂杨柳；还有伊德、吉米等。他们先向新娘恭喜，然后向新郎报功。这些家具都是他们“巧取豪夺”得来的，虽然手下留情，但还是不免有人遭殃，在海边干掉了一名警察，在另一个地方也有三个人性命难保，还有人惨遭痛打。麦基之流不愧是行家里手。瞧，偌大一架红木羽键琴，半小时以前还是属于某伯爵夫人的，现在已经成了洞房的摆设。尽管他们竭力把最珍贵的东西往新房里搬，还是没能赢得麦基的欢心，他骂手下的蠢货分不清奇彭代尔和路易十四时期的风格。红木羽键琴加上文艺复兴风格的沙发，这是不可原谅的错误。话要说回来，偷的东西终归是偷来的，家具不但风格不相配，而且由于一时心急，众盗分头进行，也很难偷得齐全。这不，两把椅子加一张沙发是远远不够的，总不见得让新郎新娘席地而坐。麦基命令众盗将羽键琴的腿锯掉当长凳用。可惜，好端端的一架羽键琴在嘎吱嘎吱的哭声中被截了肢。

作为婚礼的前奏，麦基和铜钱马赛厄斯为了一些下流话和对一个女人的评价动了肝火。幸亏众客劝解，否则还不知如何了结呢。

漂亮的盘子是偷来的，盘子里的佳肴是偷来的，来客的礼品也是偷来的，真不愧是强盗的婚礼。麦基引波莉入座，众人也一拥而上。菜分好以后，众人还要再添，垂涎三尺地向新娘伸手，新郎气急败坏地打落邻座手中的盘子说：“我还不打算开始用餐。我不想瞧你们扑向餐桌，埋头大嚼，狼吞虎咽，我要瞧你们先创造一种应有的气氛。”于是，三个人用颤抖、微弱而含糊的声音唱起了《穷人婚礼歌》：有道是一男一女，结婚时不知新娘结婚礼服的来历，不知新郎确切的名和姓；他对她要求不高，只需要她的一小部分——下流。

来客的礼品使波莉喜形于色。为了给婚礼添些喜气；她唱起了《海盗詹妮歌》。在他们兴致正浓的时候，把门的吉米报告说，警察来了。来人名叫布朗，害怕他的人都叫他“老虎布朗”，是伦敦的最高行政司法长官，中央刑事厅的支柱。他是专为麦基撬门压锁，进入他人马厩举行婚礼而来的。看来，这帮匪徒在劫难逃了。可是，麦基见了布朗亲热异常。原来，他俩是在印度殖民地服役时的战友，麦基把新娘和手下人马——作了介绍。站在布朗眼前的全是劣迹昭彰的惯犯，他却视之安然。麦基不无感慨地说：“我的波莉，诸位先生！今天你们看到这样一个人，他既把国王不可思议的意志看得高于一切，又能是我患难之友。”

麦基虽犯案累累，但却能逍遥法外，正是因为他和警察头子有旧交。布朗和他暗中称兄道弟，互相勾搭，从中分肥。布朗告诉麦基说，他已经把警

奇彭代尔风格是一七五四年起在英国流行的家具风格，其特征是坚实、笨重，不同于法国路易十四时代兴起的崇尚纤巧、浮华的洛可可风格（盛行期为1720年至1770年）。

察厅里关于麦基的档案材料全部销毁，并担保说：“我不会拒绝你的任何请求。”这下，麦基更可以有恃无恐，高枕无忧了。送走了布朗和参加婚礼的人，麦基和波莉沉浸在新婚之夜的欢乐之中。

第三场。波莉一身贵妇人穿戴回到家中，使她的父母大为震惊；他们不敢相信女儿已经结婚，而且挑中了一个盗魁。波莉把事情一五一十地说了出来。她还是个天真的少女时就曾想过，要是有人追求她，她会全然无动于衷；不管那人多么富有，多么可亲，穿戴整齐，能献殷勤，她一概回答：“不。”以后，追求者接二连三，结果都在“不”字面前退却。几天前，来了一个既不富有、也不可亲的人，他穿戴不整齐，也不会献殷勤，然而，波莉这回却神思恍惚，一见钟情。她一反常态，以身相许，深信自己这样做是为了高于一切的爱情。

对于饱经风霜的皮丘姆来说，女儿的丢失等于彻底毁灭：我的女儿是我晚年的依靠，断送了她，我的家就垮了，我最后一条看家狗也跑了。我敢把最后一点家当送人吗？送了人，我能不冻饿而死吗？皮丘姆觉得，麦基娶他的女儿为妻，这说明他胆大包天。皮丘姆气急败坏，不知一时如何行事。对女儿说，这一婚姻凶多吉少。但是波莉“决不放弃爱情”。“爱情”两字使皮丘姆太太极为伤心，她告诉女儿说：“这汉子搞过好多女人。一旦他上了绞刑架，会有半打女人守寡，每个寡妇可能还都抱着孩子。”这番话使皮丘姆顿时开窍，他觉得送麦基上绞刑架能一箭双雕，一来能夺回女儿，一来能捞回四十镑赏金。

波莉把母亲的话全不放在心上，她不相信麦基会偷女人。另外，她对父亲的锦囊妙计也颇感可笑。她知道，在她的丈夫麦基看来，中央刑事厅的老虎布朗只是可爱的朋友。但是，皮丘姆毕竟也是一霸，他要报复；即使跑断双脚，他也要雪恨洗耻。

第二幕第四场。尖刀麦基正躺在床上，波莉气喘吁吁地跑回来报信说，布朗在她父亲的恫吓下屈服了，他们一直在谈论绞刑架。布朗透风给波莉，要麦基立刻收拾行李，出去隐蔽一段日子。为躲开丈人，麦基准备逃往海格特沼泽地。

临行前，麦基将他的总帐和手下人员的名单交给波莉，把买卖管理权也暂时交给妻子，并关照她把纯利润依旧存入曼彻斯特杰克·普尔银行。他打算以后在银行界搞投机，然后把他的那些难兄难弟出卖给布朗。此时正是女王加冕典礼前夕，强盗们要乘机大捞一把，这是十拿九稳的买卖。白天家家户户没有人，夜间人人喝得大醉。可惜麦基不能参加行动，他得“去短期旅行一趟”。

告别时，麦基和波莉难舍难分，海誓山盟。但是，麦基究竟是何许人，皮丘姆太太远比她的女儿波莉看得分明。眼下，皮丘姆太太正在吩咐一家酒店的厨娘詹妮，叫她一见着尖刀麦基就报告警察，赏钱十个先令。皮丘姆太太深知，“即便整个伦敦都在搜捕麦基，他也不会因此而放弃习惯”，因为他是个“病态色情狂”，唯有女人才能“控制这控制一切的人”。不管他如何节制，但是夜一来临，他又会犯病。

第五场。在特恩布里奇妓院，一个寻常的下午，妓女们大多穿着衬衣，在熨衣服，下棋，梳洗，一幅日常生活景象。刁难鬼雅各布在读报，谁也不理会他，他甚至显得碍事。雅各布以为麦基已经溜之大吉，今天不会再来了。但是，他错了。加冕典礼的钟声还未敲过，尖刀麦基已经来到妓女中间，他

对吃惊的雅各布说：“我不能为一些无谓的事放弃我的习惯。”

麦基和往常一样和妓女们鬼混在一起，詹妮走来为他看手相，说自己见到了一种不祥之兆，见到了一个女人的阴谋。当然，詹妮说的，这女人便是她自己。没多大工夫，正当麦基和其他妓女闲聊的时候，她已经叫来了警察。

这里，我们得补充介绍一下麦基和詹妮的关系。当麦基在本地还没有出名的时候，曾经和詹妮有过患难之交，更确切些说，曾经靠妓女为生。他们在妓院成家，整整半年，他们相处在一起。是啊，虽然尖刀麦基现在已经名声赫赫，但他从来不忘困难时期的伴侣。

第六场。布朗在乞丐王皮丘姆的威逼下派人去抓尖刀麦基。这会儿，他正在中央刑事厅的牢房前不安地来回踱步，他正在为麦基的命运焦虑：但愿我手下的人抓不到他！亲爱的上帝，我希望他已经越过沼泽地而在想着我呢。但是，正如一切大人物一样，他是大大咧咧的。如果现在带他进来，我真受不了他那老朋友的真诚目光。上帝保佑，至少月光明亮，让他过沼泽地时不至于迷了路。

一阵喧闹把布朗从祝愿中惊醒，麦基在六名警察的押解下，态度傲然地走入牢房。见此情形，布朗不知所措地缩到角落里。他向麦基赔不是‘喝令警察快给麦基松绑。麦基却反“客”为主，不说一句话，死死地瞅着布朗。他从《圣经》中学到，凝视的、谴责的目光比叫嚷更有力量。在他的严厉目光注视下，布朗以首撞墙，泣不成声。最后，他踉跄着出了牢房。

布朗走后，麦基突然感到不寒而栗，他怕自己和布朗的女儿露茜的私情被泄漏。布朗假如知道了这一奸情，定然会变成一只真老虎。

正在麦基慨叹生活乏味、世态炎凉的时候，露茜和波莉相继来到牢房。麦基不敢说明，究竟谁是妻子，谁是姘头。露茜显得咄咄逼人，波莉则其神情可怜。当然，麦基知道其中的利害，他偏袒了露茜，因为现在他毕竟是露茜父亲的阶下囚。于是，两个女人互相辱骂，为争夺丈夫舌剑唇枪。波莉说自己 and 丈夫在一起理所当然，露茜则说自己已怀有身孕……

尖刀麦基被妓女出卖后锒铛入狱，又在相好露茜的帮助下越狱而逃。皮丘姆得知后，知道其中必有奥妙。于是，他给老虎布朗讲了一段历史故事：基督降生前一千四百年，当埃及王拉美西斯第二驾崩时，开罗的警察头子尼尼夫得罪了下层居民。结果，加冕礼行列变成了一场灾难，满眼都是穿着破衣烂衫的人。据传说，对警察头子的惩罚是用蛇吸吮他的血。

讲这个故事的时候，女王加冕典礼近在眼前，布朗是不难听出乞丐王的弦外之音的。他可不愿让蛇吮血。于是，他集合了警察。

第三幕第七场。告别了布朗，皮丘姆准备捣乱，他打算利用穷人示威来破坏加冕典礼。在他的乞丐更衣室里，乞丐们正在木牌上涂写诸如“我将双眼献给国王”等标语。与此同时，“乞丐之友”商店的十一家分店的一千四百三十二名职工正在忙着写类似的标语。

以詹妮为首的一群娼妓来到“乞丐之友”商店。她们是来拿告发尖刀麦基的赏钱的。但是，麦基眼下并不在牢里，皮丘姆不肯马上就给酬金。詹妮现在已经改变了对麦基的看法，觉得自己做了对不起麦基的事。她说麦基是伦敦的最后一位绅士，这会儿正在自己的女友苏基·陶德莱那里，为的是安慰陶德莱，给她幸福。生命危在旦夕，麦基想的还只是女人。他已经知道，是女人出卖了他；他也开始懂得，女人是祸水，是坟场，但还往那里闯，真无愧于“病态色情狂”的称号。

詹妮说漏了嘴，使皮丘姆知道了尖刀麦基的下落。他急忙吩咐菲尔希快去报告警察，然后向乞丐们布置任务，让他们一小时以后在白金汉宫前会合。

没等菲尔希到警察局，警察已经到了乞丐更衣室。布朗想先下手为强，把“乞丐之友”商店的主人和他手下的“残废人”抓起来，罪名是沿街乞讨，有碍观瞻，妄图捣乱加冕典礼。但是，皮丘姆警告布朗，别忽略了穷人的数目，抓走眼前的这些人是无济于事的。女王虽然习惯了看玫瑰，但到时候她看到的可能是叫花子脸上的丹毒和教堂门口的残废人。在加冕日，警察用棍棒打六百名乞丐总是不成体统的。布朗自然明白，这一恐吓非同小可，他不逮捕麦基是要遭殃的。当他借口不知麦基去向时，皮丘姆叫詹妮说出苏基·陶德莱家的住址，布朗被逼得走投无路，只得就范。布朗走后，皮丘姆宣布改变游行计划，令乞丐们向新的方向——中央刑事厅牢房进发。

第八场是两个情敌——波莉和露茜的会面。昨天，她俩为了麦基互相中伤；今天，她俩为了体面而“握手言和”。当然，情敌终究是情敌，言和只是表面而已。两人都觉得受了骗，男人心不善，却又都舍不得麦基。临了，露茜告诉波莉说，她并未怀孕。波莉喜出望外，愿意为此而把麦基送给露茜，自动退让。

第九场。麦基又被押进牢房，他是在和妓女苏基·陶德莱鬼混时再次被捕的。清晨五点，威斯敏斯特教堂的钟声响起。再过两个小时，麦基将毙命于绞刑架上。他企图买通狱吏史密斯，给价一千英镑。但是，他手头没钱，来探监的那些狐群狗党也不愿倾囊相助，一千英镑毕竟是一个不小的数目。史密斯知道一千英镑一时无法筹集，便命令警察准备行刑。

来监狱和麦基诀别的人络绎不绝，情形各异。波莉知道这是生离死别，所以凄怆无比。她到现在还不知道麦基有没有父亲，这也算夫妻一场。她想救麦基于绝境，但已经力不从心。念旧的布朗此刻悲痛难忍，他对麦基说：你使我很难受，就像用烙铁烫我一样。但是，麦基却不愿沉湎于伤感之中，他可是个讲信用的人，他要利用生命的最后几分钟和布朗算清账目。原来，麦基还欠布朗的债，更确切些说，他们的脏款脏物还未分清。这种诀别真是绝无仅有。接着又有几个人蜂拥而上，皮丘姆和他的女婿初次见面，只可惜情景太惨。马赛厄斯和雅各布代表那帮难兄难弟前来诀别，因为加冕日非比寻常的日子，那些人不忍心坐失“挣”钱良机。妓女们也只派了詹妮为代表前来看望。

麦基被捕的消息一传出，都来争看犯人，不准备去看就要举行的加冕礼了。为了不让女王穿过没有人群的街道，必须提前绞死麦基。正在这个紧急时刻，布朗以王室使者身分突然出现，宣布女王圣旨，赦免麦基，而且封他爵位、赐他府第和巨额年金。全剧在众人的欢呼声中圆满收场。

布莱希特故意作了一个不近情理的收场，以此达到嘲讽的目的。这个被讽刺、被暴露的社会，纯粹从个人利害关系出发纠集了各色人物：匪徒、扒手、乞丐，相互勾心斗角，狼狈为奸。他们之间在职业上本来难分，又和警察当局沆瀣一气，相依为命。这条链索还直接挂上了以女王为象征的最高统治阶层。

布莱希特的《三角钱歌剧》已经多少符合《共产党宣言》关于资产阶级社会人与人之间的关系经典分析了。

在《三角钱歌剧》中，布莱希特深刻地揭露了警察的腐朽，请听麦基在婚礼时的一段祝酒词，他对着老虎布朗说：“虽然生活的洪水冲散了青年时

代的朋友，虽然我们的职业志趣完全不同，甚至可以说截然相反，但是我们的友谊经受了一切考验。……（对众盗）你们知道，我这个普通的强盗，只要捞到油水，就必定会拿出一份，拿出最好的一份交给布朗，作为一贯忠于友谊的标志和证明。……同样，他这位全能的司法长官，每当进行兜捕，也不会忘记事前通知鄙人——他青年时代的朋友。总而言之，这叫做礼尚往来，相互依靠。”

布莱希特在本剧中还多少揭示了大小罪行之间的关系。麦基准备不久转入银行界投机，他悄悄对波莉说：我整个儿要转到银行工作上去，搞银行业务既安全又有利。在绞刑架下，麦基对围观者作了最后一段讲演：

女士们、先生们！你们看到了一个没落阶层的一个没落的代表。我们这些小手艺人用诚实的铁棒撬开小店主的钱柜，现在被大老板们吞吃了，大老板们背后有银行。撬棒与股票怎能相比？抢银行与开设银行怎能相比？谋杀一个人与委任一个人怎能相比？同乡们，我现在向你们告别。感谢你们来看我。

该剧中三个主要人物是布莱希特戏剧画廊里的重要创造。“乞丐大王”皮丘姆是无赖叫花子形象的高度概括，也是无耻“实业家”的漫画化。一般资本家通过剥削制造贫穷，制造悲惨，而皮丘姆更进一步，剥削贫穷，以悲惨形象作为商品。他拥有乞丐大军，这无疑也是一种特殊的垄断。布朗一身兼二者：执法者和枉法者。他既是老虎，又是绵羊。他的生存依靠这种双重人格，整个社会也同他一样依靠双重人格而存在。麦基是全剧的中心人物，他是一个拥有流氓的“实业家”。但是，他的特点不在于他是流氓，而在于他时时不忘记他的绅士架子。正是这个关键人物的成功塑造，才使该剧把矛头始终对准资产阶级社会。

《三角钱歌剧》最触目惊心的可能是布莱希特的这两个独出心裁的安排：麦基在别人的马厩里举行婚礼，皮丘姆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像样的排场——这十足是资产阶级靠劫夺发财的缩写。一大堆断肢折体的人当场制造出光怪陆离的景象——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现实。这就是叙事剧所特别提倡的“戏中有戏”、“像又不像”，其效果不在于耸人听闻，而在于发人深思——使观众不为舞台场景的逼真所迷惑，而是超出舞台，对于社会现实的离奇保持清醒的头脑。这正是布莱希特的用心所在、功力所在。波莉在婚礼上演唱《海盗詹妮歌》时的场景也是叙事剧的典型场景：新房（马厩）成了小酒馆，波莉扮詹妮，歹徒当然是“戏中戏”的演员或者观众，剧场里的观众便成了观众的观众。

演出《三角钱歌剧》轰动以后，即刻刮起了一股狂热的，可以说是淫乱的“三角钱风”。许多人模仿歌剧中的的人物和装束，破衣烂衫，恣意纵情。尖刀麦基一时成了英雄（其实相反）；妓女被刮目相看，甚至有人自称妓女，以示时髦。酒吧改名“三角钱”。做乞丐的似乎也有些理直气壮了。用爵士音乐配曲的一些歌唱出的“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风行一时，而其中传诵不衰的《尖刀麦基谣》、《海盗詹妮歌》日后也成了布莱希特的名诗。布莱希特本人特别重视歌剧在无产阶级中的影响，一些思想进步的工人，即使以前很少去剧院的，现在也争相看戏。

《大胆妈妈和她的孩子们》

布莱希特流亡瑞典期间，结识了瑞典女演员南玛·维夫施特兰特，她是《卡拉尔大娘的枪》的瑞典译本的译者，又是该剧在瑞典演出时的主演人。一天，她为布莱希特朗读芬兰诗人鲁内贝格的作品，其中有一个随军女商贩的故事唤起了布莱希特的写作灵感，他要写一个剧本让维夫施特兰特主演，这就是日后被有些评论家喻为布莱希特最佳作品的《大胆妈妈和她的孩子们》产生的直接原因。为了能让不懂瑞典语的韦格尔能同台演出，布莱希特将大胆妈妈的女儿卡特琳写成哑女。“大胆妈妈”从德国十七世纪小说家格里美豪森的长篇流浪汉小说《痴儿历险记》中得到极大启发，并直接取材于他的另一部作品《女骗子和流浪者大胆妈妈》。

《大胆妈妈和她的孩子们》共有十二场，写于第二次世界大战爆发前夕。那时，希特勒正在横行霸道，叫嚣战争，而作为德国“普通劳动人民喉舌”的布莱希特在这个时期创作了这个剧本，其目的是借历史故事深刻地暴露现代战争的残酷性，揭发战争贩子的本质，从而唤起人民起来反对战争，争取和平。

故事发生在十七世纪欧洲三十年战争时期。

一个浑名“大胆妈妈”的随军女商贩安娜·费尔琳，哪里有战争她就往哪里奔，自称“已走遍全世界”。她先后死了好几个不同国籍的丈夫，生有二男一女，女儿幼时被一个士兵往嘴里塞进了东西，变成哑巴。

一六二四年春，瑞典军队准备进攻波兰，在达拉尔纳地方征募士兵。城市附近的大道上，一个上士和一个招募员迎着寒风站在那里。他们愁容满面，因为谁都不肯当兵，招募员怎么也完不成将军交给他的募集四排人的任务。上士说：“可以看得出，这里已好久没有战争了。”依他看，“和平”只会造成懒散，唯有“战争”才能建立起秩序来。人类在和平的日子里繁殖得太快，浪费人力和牲口好像不算一回事似的，只有在发生战争的地方，才会有有条有理的表册和名录，也只有在战争里，才会有大捆大捆的靴子和整袋整袋的粮食，人和牲口才能查点得清清楚楚。但是，他们为什么招不到兵士呢？上士自我安慰说，像一切的好事情一样，发动战争在开头总是难的，但是真要发动起来，那就停不下来了，大家反而会害怕“和平”，就像赌钱的人害怕一场赌博收摊一样，因为一旦停下来，大家就得算一算到底输了多少。可是在开头的时候，因为还不习惯“战争”，他们就不免有点害怕战争。

正在上士大谈战争的时候，人们听到口琴的吹奏声。一辆篷车由两个小伙子拉着，往这边走来。车上坐着大胆妈妈和她的哑巴女儿卡特琳。募兵的军人知道机不可失。大胆妈妈吆喝着推销面包和皮靴等东西。上士在检查证件的时候和大胆妈妈为了她的儿女的姓名和出身问题纠缠不清。也难怪，大胆妈妈一家四口，一人一个姓；三个孩子，国籍各异，甚至连小儿子的真正父亲是谁也说不清楚。

募兵的军人看中了大胆妈妈的大儿子哀里夫，但她死活不愿让儿子当兵。上士带着嘲讽的口气开导她说：“不是你自己也承认过，你是从战争里讨生活的吗？要不然你靠什么活下去？没有兵士，又怎么打得起仗来？……”

三十年战争（1618—1648），名为一场新旧教之间的宗教战争，实际上是德皇与诸侯以及欧洲列强（法、英、瑞典等国）在德国领土上进行的一场争权夺利的战争。

你让你的儿女靠着战争长肥，你对战争却不付一点利息。你以为战争会自己打起来的，对吗？别人管你叫‘大胆妈妈’，嘿！‘大胆妈妈’倒怕战争，怕这个给你饭吃的战争？”这番话语没能说服大胆妈妈，却激怒了哀里夫，他表示愿意当兵。妈妈气得骂他为“芬兰魔鬼”。招募员装作和大胆妈妈逗趣，趁她和上士做生意之际，以金钱和女人为诱饵，把哀里夫悄悄拐走了。

两年以后，大胆妈妈的篷车由兄妹俩拉着跟随瑞典军队，来到波兰一个要塞前。将军帐篷边的厨房前，厨师正在和大胆妈妈争辩着，她想出卖一只阉鸡。她知道，瑞典人虽是围攻者，但是目前给养不足，特别是将军贪吃，所以抬高了鸡价。大胆妈妈真不愧是个做生意的能手，她甚至吹嘘自己的阉鸡曾是一只多才多艺的家禽。正在他俩讨价还价的时候，将军、随军牧师以及哀里夫走进帐篷。哀里夫为了向上爬，干掉了四个农民，掳获了二十头耕牛，受到了将军的赏识，说他“像个年轻的凯撒”。将军要犒劳这位虔诚的战士，请他一起吃饭。大胆妈妈听到帐篷里传来大儿子哀里夫的声音，接着又响起了将军要厨师烧肉的命令，便抓住了这个好机会，再一次抬高鸡价，顺利地卖了出去。大胆妈妈帮厨师拔着鸡毛，窃听着帐篷内将军和儿子的谈话。哀里夫得意地给将军述说着他的“出色的事迹”，挥着军刀手舞足蹈，唱起了《女人和士兵之歌》，这熟悉的歌声唤起了大胆妈妈的共鸣，她用勺子敲着罐子接着儿子的歌声唱了下去。母子重逢，是悲还是喜？瞧，一见面，大胆妈妈就打了儿子一记耳光，哀里夫茫然不知所以。原来，母亲曾叮嘱他当心自己，不要到处逞能。照大胆妈妈的意思，当四个农民向儿子进攻的时候，他应该举手投降。

小儿子施伐兹卡斯当上了芬兰第二联队的出纳员，大胆妈妈以为这样就可以不上前线了。她对自己的营生颇为得意，认为“在战争里，有点儿远见，小心点儿，就可以做好买卖”。所以，即使“所有的国家都拖入了战争，打上四五年也不算什么了不起”。就这样，大胆妈妈拉着篷车又过了三年。

羽菲特·波蒂爱是个随军妓女，外面都传说她害着花柳病。尽管她尽力辟谣，还是被人视作“一块烂肉”，为此她灰心丧气。她只得哀怨命运。正当她在大胆妈妈面前诅咒爱情的时候，大胆妈妈警告她别连累了自己纯洁的女儿卡特琳。在这兵荒马乱的时候，女孩子要“特别当心”。兵士们长期吃不到东西，一旦吃饱了就要作践女人。幸亏她的女儿其貌不扬，又是个哑巴，这真是“上帝的恩赐”。

说话间，走来了随军牧师和厨师。厨师说是想来呼吸一点新鲜空气，其实“醉翁之意不在酒”，他想来见大胆妈妈，他被迷住了。随军牧师则是为哀里夫带口信而来；不过，他的真实来意人们也许可以从他嘴里不时吐出的“诱惑”，“迷人”等字眼里略知一二。

眼下，这些人正在大谈政治。随军牧师不忘天职，宣扬这是“一种特殊的有关信仰的战争，可不是普普通通的战争，所以这次战争也是上帝所喜爱的”。突然传来的枪炮声和击鼓声打断了他们的谈话，天主教的军队来了。大胆妈妈他们和一部分芬兰军队一起被俘，虽然她的女儿和篷车被救了出来，可是她的小儿子施伐兹卡斯提着他保管的联队的钱箱东躲西藏，最后把它藏在篷车里，使得大胆妈妈寝食不安，她知道这会给全家带来灭顶之灾。

施伐兹卡斯是个忠于职守的人，钱箱弄得他寝食不安，他老是想如何把它转移到保险的地方去，最后决定把它放在沿河边的老鼠洞里。他不知道有敌探子跟踪，哑巴妹妹竭力想使他注意到有危险，但他毫不理会，结果被

一个跟在他背后的上士看见。他以为施伐兹卡斯把钱箱藏在河边了，其实施伐兹卡斯在慌乱中把它扔进河里了，他因此犯了死罪。事情与儿子的性命攸关，大胆妈妈想用金钱同上士周旋，她恳求随军妓女波蒂爱向她的情夫——一个老上校求情，并愿意把她的篷车作价二百块金币变卖赔偿，以赎回施伐兹卡斯。大胆妈妈要放弃用了十七年的篷车实在于心不忍，因为她一家人靠着它生活。她用很多时间谈卖价，拍板以后又一转念，想从二百块金币中留下一些给女儿作陪嫁，这一犹豫又耽误了时间。只听远处一阵鼓响，宣告她的儿子已被处决。车保住了，儿子却吃了十一颗子弹。

大胆妈妈跑到一个军营的帐篷前，嚷着“要伸冤”。因为她心里想：“如果我含冤不伸，别人还以为我做了亏心事了呢！”可是军官又不在，一个年轻士兵为了酬劳问题大发雷霆。于是大胆妈妈开导他要识时务，教他逆来顺受，向士兵唱起了《大投降之歌》，歌的末尾是：“由上帝摆布吧，倒不如任其自然！”军官来了，文书要大胆妈妈伸冤，她却说：“我已经改变主意了，我不伸冤了。”

又过了两年，大胆妈妈的篷车随着不断蔓延的战火，走遍了德国，又到了波兰、意大利等地，然后又回到了德国。一天，他们经过一个刚被扫射过的村子，随军牧师背来一个受伤的农妇，她需要一块亚麻布包扎伤口。陷入极度激动之中的卡特琳要母亲把亚麻布拿出来，大胆妈妈死活不肯；卡特琳从废墟里又抱来一个哭叫着的婴孩，大胆妈妈也怕连累自己。好心的卡特琳不顾母亲的反对，摇着孩子，哼起了摇篮曲。

哈布斯堡王朝的将领梯利在玛格德堡打了胜仗，但不久得病死去。人们因此谈论着和平有可能来临。大胆妈妈却希望战争“再继续一会儿”，“这样，我们也可以多赚一点儿钱”。随军牧师也慨叹自己在和平中将无用武之地，希望战争“可以长命百岁地活下去”。他向大胆妈妈求婚，遭到她的拒绝。她只想和孩子们一起拉着车子把生意做好。

一次卡特琳在进货回来的路上挨了骑兵的打，本来就丑的脸上又添了一道伤痕。大胆妈妈却不在乎女儿被破相。照她的逻辑，那些专门讨男人喜欢的女人命最苦。她们一生被男人玩弄，漂亮的面孔最后变得连狼见了都感到害怕。她安慰女儿说：“那些长得笔直挺秀的树木，它们常常会被砍去当屋梁用，那些长得曲曲扭扭的树反而可以安安稳稳地欢度年华。所以留了个伤疤还真是福气呢。”

一六三二年，瑞典国王战死，实现了短暂的和平。大胆妈妈刚进了一批货，和平使她的营业受到破产的威胁。她说：“和平打断了我的脖子。”但又认为：“纵使破产了，我还是高兴和平的。至少我也算带着两个孩子从这次战争中活过来了。现在我又可以见到我的哀里夫了。”可是，哀里夫重又出现的时候，已经成了戴上手铐的罪犯，后面跟着带长矛的兵士。哀里夫把和平时期当作战乱年月，抢劫了一家农民，还杀了农妇。现在他是来和母亲诀别的，可悲的是大胆妈妈进城做生意去了。等她回来的时候，厨师按照哀里夫的意思告诉她说：“哀里夫来过了。只是他马上又走了。还是老样子。”大胆妈妈从城里也带来了“喜讯：“和平又完啦！”

大规模的宗教战争已经延续了十六年之久。德国损失了一半以上的居民。可怕的瘟疫吞噬着那些在厮杀中得以幸免的生命。流过血的地区饿殍遍野。被烧毁的城市里遍地是狼群。一六三四年的冬天来得很早，而且十分寒冷。大胆妈妈的生意不好，以至只能行乞。“我就像是屠夫养着的狗，给顾

客拉肉，可自己得不到一根骨头。我已经没有东西可卖了，别人反正也没有钱来买了。”

厨师接到一封从乌特勒希特寄来的信：母亲因患霍乱死亡，家里的一间客店归他所有。厨师说服了大胆妈妈跟他到乌特勒希特去过日子，但他借口客店太小，不同意把卡特琳带去。大胆妈妈可怜女儿，更“为了这辆车子”，放弃了跟厨师远走的打算，决心继续依靠战争为生，于是和厨师分手了。

一六三五年整整一年，大胆妈妈和她的女儿拉着那辆篷车，跟着越来越不成样子的军队在德国中部流动。

一六三六年一月，皇家军队威胁着新教城市哈勒。一天，大胆妈妈进城办货去了，因为许多人要逃跑，廉价出卖东西。夜晚皇家军队要偷袭哈勒城。一小股兵痞抢劫一户农民，还要农民带路，遭到拒绝，他们便以杀死牲口相要挟。眼看全城就要遭殃，农妇为无辜的市民向天父的祈祷，特别是“保佑孩子”的声音打动了哑巴卡特琳。她悄悄地爬上马厩的房顶，不顾危险使劲敲鼓给城里人报警。虽然再三警告她危险，她仍击鼓不止。准尉下令开枪，她中弹倒下，但鼓声已被城里人听到，城里发出的第一枚大炮声，代替了最后一声鼓响。卡特琳达到了目的。

大胆妈妈用一块遮布盖上了女儿的尸体，托农民把她掩埋了。眼下，大胆妈妈孤苦伶仃一个人，拉着破车，拖着牛步，继续披星戴月地随军做她的生意。另外，她还希望见到自己的儿子衷里夫。全剧到此结束。

无疑，布莱希特的叙事剧《大胆妈妈和她的孩子们》是一部罕见的著名剧作。它呈现在我们眼前的是一幅可悲的图景，尤其是主人公的形象和遭遇。作品的副标题是：三十年战争的一段编年史。作为“编年史”，作品所写的人物和事件理应在编年史中占有一定的地位，如莎士比亚剧中的“亨利四世”。但是，《大胆妈妈》所展现的却是些名不见经传的“庶民”、“小人物”，他们完全以另外一种眼光看待历史。大胆妈妈和她的孩子们凄惨、辛酸的遭遇可以拿来重新评价三十年“伟大”的宗教战争。编年史中说，它是天主教和基督教的历史性较量，布莱希特则从小人物的立场出发，揭示出这次战争是“上头”和“下面”之争。

“大胆妈妈”这一外号很能说明生存斗争的残酷性。大胆妈妈在戏里说：“穷人的胆子不得不大——为什么？因为除了胆量，他什么都丢光了。早上起床，过不了日子，他需要胆量；耕一块地，特别是在兵荒马乱的时候，需要胆量，他们生孩子，需要胆量，因为孩子们生下来没有前途，人是刽子手，穷凶极恶，互相残杀，他们彼此看一眼就需要天大的胆量；还要容忍国王和教皇，这更需要一种可怕的胆量，因为这种容忍要付出生命的代价。”

大胆妈妈是特定时代、特定社会中的产物，她的思想错综复杂，充满矛盾，完全受她同时代人的愚昧狂热的社会心理所支配。她的复杂性在什么地方呢？剧作者说得很明白：“大胆妈妈和她周围的人一样，和她的朋友，她的顾客一样，都看出了战争的纯粹牟利性质，而吸引着她的恰恰正是这个性质。她是一个彻头彻尾的战争信徒。”她之所以相信战争，是因为战争为她的生活创造了极其有利的条件，因此，她长年累月地在炮火硝烟中奔波；一旦战争偶尔停止，她反而惊慌失措，于是“和平爆发了”这一妙语竟脱口而出。

在你争我夺，互相残杀的社会里，战争就是生活，生活就是战争。引用剧作者自己的话说，这个戏的主题是：“战争，这是个做买卖的另一形式；

它扼杀了人类的道德。”要做好买卖，又必须全力以赴。大胆妈妈的生活目的，无非是和孩子们一起“带着车子把生意做好”。即便在随军牧师向她求爱的时候，她“也无心想自己私人的事情”。在那样的艰难世态中只有豁出一切才能生存，“大胆妈妈”的名字便由此而来。但是战争，正如剧作者所指出，是个“大买卖，它不是小人物所能干的”。而搜罗在这个戏里的恰恰正是几个小人物，除了大胆妈妈之外，主要的还有：二子——大儿子、二儿子；二师——牧师，厨师，二女——哑女、妓女。

全剧所有人物，因为他们的职业、地位、境遇不同，以各种形象出现在我们面前，其中大胆妈妈最能尖锐地体现主题，时代的各种复杂性、矛盾性，都通过这个人物得到集中表现。

布莱希特在《大胆妈妈》中成功地运用了他的叙事剧理论，如每一场开头都有一段内容提要，这就消除了“戏剧性”，把这一场要演“什么”先告诉观众，从而把观众的兴趣引到“怎样”演下去。如第四场的内容提要是：大胆妈妈唱《大投降之歌》。这就要求观众注意歌词，进而达到“间离效果”。同时，提要本身也具有解释意义：逆来顺受，向强权和暴力“大投降”。另外，全剧每一场都有一个唱段，其目的也是为了消除戏剧性，起“分割”故事的作用，不让观众和演员陷入梦幻之中。

除了叙事剧编剧法外，该剧还体现了布莱希特的“辩证戏剧”的理论，以第五场为例，短短一场，充满矛盾，内容提要中有这样一句话：“一六三一年，梯利在玛格德堡获胜，使大胆妈妈损失了四件军官穿的衬衫。”是啊，大官的胜利并不意味着黎民得胜。梯利的胜利被载入史册，平民的损失早被遗忘了；胜利进行曲高奏，参战的士兵却得不到饷银；胜利给他们以抢劫的机会，胜利对另一部分人意味着被抢劫……

《伽利略传》

《伽利略传》是布莱希特的主要代表作，它体现出布莱希特的哲学思想和叙事剧风格，被评论者们称作是布莱希特戏剧的皇冠，是代表一个时代的戏剧名著；它自问世以来，在欧美国家的舞台上不断上演，人们把它与莎士比亚、席勒、易卜生的不朽剧作并列，视为当代杰作。由于它具有高深的哲学思想和布莱希特的独特的艺术风格，人们认为这是考验导演、演员和衡量一个国家戏剧演出水平的作品。

《伽利略传》共十五场（段），以伽利略为中心人物贯穿全剧。故事发生在十七世纪上半叶的意大利；

一千六百零九年，
在帕多瓦一间小屋，
知识之光明亮地升起。
伽利莱奥·伽利略推算出：
地球在运动，
太阳却静止不动。

这天早上，伽利略正在用最简单的工具启发他的女管家的儿子——十一岁的安德雷亚，让他明白地球绕着太阳转的道理——这就是哥白尼的日心说，预言科学新时代即将来临，天文学将被普通人民掌握。这时伽利略四十六岁，在什么都讲生意经的威尼斯共和国的帕多瓦大学教数学。

由于薪俸低微，不足以维持最低的生活，他不得不在家里招收学生，以改善经济状况，但是又太占用时间，妨碍他的研究工作。不得已，当庄园主阔少爷卢多维科带来荷兰人新近发明望远镜的消息时，伽利略问明底细，立即设计装配出他的第一架望远镜，冒充是他十七年研究的成果，呈献给威尼斯元老院。利欲熏心的统治者们信以为真，认为这是一笔赚钱的买卖，同意提高伽利略的薪俸。这时，荷兰人运来了大批望远镜，“随便哪个角落”都可以买到。大学校监对伽利略大发雷霆，指责伽利略使他成了全城的笑柄，但伽利略却利用望远镜发现了许多天文现象，认为以此可以证明哥白尼学说。他的朋友萨克雷多警告他说：这是一个可怕的发现，因为他否定了上帝的存在。乔尔丹诺·布鲁诺就是因为坚持这种观点而在罗马被活活烧死的，他死了还不到十年。但是伽利略坚信人类的理智，坚信日心说会得到人们的承认。“如果没有这个信念，我甚至连早晨从床上爬起来的力量也没有。”

为了获得充裕时间，观察天体，以从事天文学研究，实现他的宏图，伽利略决定离开商业贵族统治下的威尼斯，投奔纯属封建贵族统治的图斯加尼公国，到佛罗伦萨去。萨克雷多劝阻他去佛罗伦萨。但是，朋友的劝告犹如秋风过耳，他仍坚持要去，并写信给九岁的图斯加尼大公。

伽利略如愿以偿，当上了佛罗伦萨大公爵的宫廷数学家。他寄居宫廷，利用请客的闲暇，从事天体观察的艰巨工作，那是在一六一一年。佛罗伦萨在位大公固然是一个小孩子，他周围的宫廷学者却是一群卫道的老顽固。他们迷信亚里士多德，坚持地心说。数学家坚信，不绕地球转的星辰“是不可能存在的”；哲学家责问，“这样的星星有存在的必要吗？”伽利略舌敝唇焦，结果还是说服不了这些有权有势的人及愚蠢的学者，他们根本不屑一看

他的望远镜。

不顾宫廷学者的一致排斥，也不顾瘟疫的严重威胁，伽利略埋头苦干，闭门研究，终于在一六一六年把证明哥白尼学说的观察成果提到梵蒂冈罗马大学堂。这天深夜，高级教士、修道士、一群学者在学堂大厅恣意胡闹，取笑伽利略。他们一会儿装出滑稽相，说头晕，站不稳，因为地球转得太快了；一会儿又挤成一团，装出竭力挣扎，避免被从暴风雨中的船上抛出去的模样。一个年迈的红衣主教冲着伽利略说：“您知道，我看东西不太清楚，可是我确实看出了您的长相和我们当年烧死的那个人——他叫什么来着？——非常相似。”就在这时，罗马主教大学堂的首席天文学家克拉维乌斯长老在众人面前证明了伽利略的发现，这使得教会人士和愚蠢的学者目瞪口呆，丑态百出。

但是，教廷是决不会放过伽利略的。教廷十分惧怕伽利略的发现传播开去，担心人民群众认识和接受这个新宇宙观，危及封建宗教的统治地位。在罗马红衣主教贝拉明的府第举行的一次假面舞会上，贝拉明揭下假面具，凶相毕露地对伽利略说：宗教裁判所宣布哥白尼学说为天主教禁书，明令禁止伽利略继续研究天文学。当然，在这之前他们曾对伽利略“好心劝说”过。伽利略是怎样回答他们引用所罗门语录“日出日落，复归其所”的呢？他用手比划着说：“我这么小的时候，主教大人，有一天，我站在一条船上呼喊：河岸移动了！——如今我知道，河岸巍然不动，是船在移动。”这一回答使他的论敌叫绝。

真理在口袋里，
舌头在嘴里，
他沉默了八年，觉得沉默的时间太长。
真理啊，请展翅飞翔。

在这八年里，伽利略与弟子们只能进行物理学实验。正当欧洲各国学者们讨论太阳黑子问题的时候，已和伽利略的女儿维吉妮亚订婚八年的阔少爷卢多维科带来教皇快要病死的消息，新教皇是伽利略的朋友、数学家巴尔贝里尼，这促使伽利略又鼓起了勇气，重新进行他在“禁区”的研究。

卢多维科订婚多年而没有结婚，就因为要看维吉妮亚的父亲能不能“改邪归正”，完全放弃他的天文学没有。眼看伽利略又要旧事重提，他便要挟说：“像我们这种门第的家庭不是仅仅根据性的观点来缔结婚姻的。”沉默了八年的伽利略已经不顾一切，当然也不顾卢多维科的威胁，断然和他决裂，当面扬言要“用人民的语言为多数人写作，而不用拉丁文为少数人服务”。接着，他拿掉望远镜上的罩布，把它对准太阳，仿佛战士卸下炮衣，准备开炮。维吉妮亚穿上新做的结婚礼服，想在未婚夫面前炫耀一番，兴冲冲跑来，谁知卢多维科被父亲打发走了，她当场昏倒在地。

随后十年间，哥白尼学说日益深入人心，伽利略成了人民群众广为传颂的毁灭《圣经》废除天堂的英雄。一六三二年狂欢节期间，意大利许多城市的同业行会选择天文学作为狂欢节游行的主题。人们载歌载舞，抬着硕大的伽利略化装像，民谣歌手唱着伽利略的“惊人发现”。

伽利略的见解广泛流传，深入市井，引起了市民的街谈巷议。这样，维系封建宗教制度的亚里士多德——托勒密地心说受到沉重的打击，因此，梵

蒂冈宗教裁判所采取断然措施，于一六三三年六月审讯了伽利略。经过三周多的宗教审判，六月二十二日，教会终于宣布，这一天下午五点，伽利略将公开宣布收回他的学说。

罗马的佛罗伦萨公使官邸前，伽利略的学生们和他的女儿维吉妮亚正在焦急如焚地等待审讯结果。女儿为父亲放弃学说以获得法庭赦免而跪在一旁默默地祷告，而伽利略的弟子们从科学事业对社会的责任出发，希望和坚信伽利略能够顶住权贵们的迫害，坚守真理。安德雷亚对老师的话语记忆犹新：“不知道真理的人，不过是个傻瓜。但是知道真理，反而说它是说谎的人，就是罪人。”小修道士也回忆起伽利略在谈到追求真理时所念的一句格言：“无论寒暑，无论远近，终余一生，锲而不舍。”花园里的日晷指向五点，在场的人凝神屏息，用手捂着耳朵，怕听到什么声音；日晷指向五点零三分，教堂钟声没响，也没听到宣读伽利略的认罪书，紧张沉闷的气氛一下子变得活跃了。弟子们欢腾雀跃，相互拥抱，感到非常幸福。正当弟子们欢呼知识时代诞生的时刻，圣·马库斯教堂的大钟突然鸣响，犹如晴天霹雳；众人膛目结舌，呆若木鸡，同时听到宣读伽利略的悔过书：

“我，伽利莱奥·伽利略，佛罗伦萨数学和物理教员，宣誓否定我曾经教过的、说太阳是世界的中心，在它的位置上静止不动，地球不是世界的中心，不是静止不动的等等观点……”

由于监禁、审讯，伽利略形容憔悴，几乎难以辨认；他茫然地走向正在等待着他的弟子，弟子们却避之唯恐不及。安德雷亚万万没料到自己的引路人却是一个贪生怕死的胆小鬼，他沉痛地说：“不幸啊，这个国家，它没有英雄！”伽利略沉思地说：“不。不幸啊，这个国家，它需要英雄！”

宗教法庭以宣扬异端邪说为名，判伽利略终身囚禁。从一六三三年一直到他逝世，他始终住在佛罗伦萨附近的一栋农舍里，只有他的女儿陪伴着他；另外还有一个修道士负责警戒。在教廷严格监视下，伽利略被允许进行小规模的科学实验，完成他的力学巨著《对话录》，每写一页都被登记归档，秘藏教廷。但是他并不死心，尽管眼睛快瞎了，还偷偷地在天色晴朗的夜晚，凭借朦胧的月光，费了六个月时间抄下一份副本，藏在地球仪里。

在伽利略收回他的学说若干年后，安德雷亚要到荷兰去从事科学研究，途经佛罗伦萨，特意来看望在宗教裁判所软禁中闭门思过的老师。他本来完全鄙弃了伽利略，但是一拿到他暗中抄下副本的《对话录》，又佩服得五体投地了。他认为伽利略不但创立了“新科学”，而且创立了“新道德”。他记起伽利略说过“考虑到种种障碍，两点之间最短的线可能是一条曲线”，认为如果伽利略让自己被烧死，一部科学巨著也就同时被毁灭了，“人家可能是胜利者了。”但是伽利略直言不讳地说，自己放弃学说是因为“害怕肉体上的痛苦”，他站在社会的立场上清醒地评价自己：“我背叛了我的职业。一个人做出我做过的这种事情，是不能见容于科学家的行列的。”白发苍苍饱经磨难的伽利略在弟子面前进行严肃的自我批判，告诫安德雷亚追求真理需要特殊的勇敢。

《对话录》的副本终于经过安德雷亚的努力偷偷携出意大利，传播到了全世界。

《伽利略传》从伽利略的壮年写到晚年，时间跨越三十载，众多的人物

场景，深刻的矛盾冲突，波澜壮阔的历史画面，揭示了新时代的破晓需要克服重重的社会阻力、付出重大代价的主题思想。

伽利略是文艺复兴时期的文化巨人，对科学曾作出过伟大的贡献，然而在宗教法庭的刑具面前，他确曾放弃过他亲手证实的哥白尼学说，这无疑是他一生的一个污点。在向宗教法庭屈服而成为它的终身囚徒后，他在风烛残年确实又用坚忍不拔的毅力继续研究科学，作出新的贡献。对这种历史人物和社会现象作何解释呢？如果按照形而上学的观点，这是根本不可理解的，或简单地斥之为叛徒；或取其所需，腰斩历史人物；或歪曲史实，使之成为卑鄙的政治目的服务。一般水平的作家，也很难驾驭这样重大而复杂的历史题材。布莱希特用历史唯物主义观点，在深入细致地研究史料的基础上，把握住阶级斗争的脉搏，从历史发展的角度来评价伽利略的功过，不把他在宗教法庭面前变节的行为仅作为个人过失，而是由于内有性格根据，外有社会诸多因素所造成的。伽利略在特定的历史条件下用自己的行动写自己的历史，布莱希特把他放在特定的历史条件下用戏剧艺术为他树碑立传。

布莱希特曾对扮演铸铁匠万尼的演员说过：“伽利略不应是一个具有一些新的思想的人，而应是一个新人。”戏一开始，一个新人形象就出现在观众眼前，伽利略对安德雷亚大谈新旧两种天体学说。安德雷亚求知欲强，伽利略情不自禁，发表了气势磅礴的“新时代宣言”。

……两千年来，人类一直以为太阳和天上所有的星体都是围绕着他旋转的。教皇、红衣主教、王侯、学者、船长、商人、卖鱼妇和小学生都以为他们自己坐在这个晶体圆球上，一动也不动。可是我们现在冲出来运行了，安德雷亚。因为旧时代已经过去，新的时代开始了。一百年来，人类似乎就在期待着什么。

城市太狭隘，思想也太狭隘。迷信和鼠疫到处流行。但是今天可以说：现在是这样，不会永远是这样。因为一切都在运动，我的朋友。

……

千年以来坚信不移的东西，现在也受到了怀疑。大家都说：不错，本本上是这样写的，不过，现在还是让我们自己来看看究竟是怎么回事吧！过去备受赞扬的真理，现在已不被人放在眼里；过去从未受到怀疑的，现在也受到怀疑。

于是乎，刮起了一股风，甚而至于把王侯、高级教士的绣金长袍也掀了起来，让大家看清了他们的腿，有瘦的也有肥的，同我们的腿没啥两样。现在已经证明，诸天之上，空空如也。于是乎产生了一阵爽朗的笑声。

……

地球快活地围绕着太阳旋转，卖鱼妇、商人、王侯、红衣主教，甚至教皇，也跟着它一起旋转。

……

我们的船舶万里远航，我们的星球遨游太空，甚至象棋里的车，按新规则也可以过河驰骋。

诗人是怎么说的？“啊，开端的黎明！……”

天旋地转，万物变动，新思想冲破一切僵死的教条和旧时代的偏见出现

在历史的黎明时刻，给人类带来希望，就像光明的早晨和温暖的微风一样使人受到鼓舞。

布莱希特运用语言的才华匹配了文艺复兴时期“文化巨人”的口才，这段著名的台词是新时代的图画，也是伽利略这个“新人”的精神世界的写照，这段台词像一把火炬照亮全剧的思想。

沉默八年以后，伽利略开始观察太阳离子。这时，伽利略说了被布莱希特称为是全剧最重要的一句话：“我的目的不是证明自己一贯正确，而是要弄清楚我究竟对不对。”伽利略善于思考，大胆怀疑，这是“新人”的特点。他不顾鼠疫的传染，不顾教会的反对，甚至用“那双大脚丫子践踏女儿的幸福”（萨尔蒂大娘语），不屈不挠地进行科学研究，这也是“新人”的特征。

伽利略公开承认自己喜欢舒适的生活，大幕拉开时的著名“洗澡擦背”场景，是对封建时代禁欲主义的无情嘲弄和公然对抗，展现了一个与惯常学者不同的新人形象。他还说过：“当我吃好饭、喝好酒的时候常常出现灵感。”

伽利略对吃喝的贪欲，假如说在开始时，尚包含有反封建反禁欲主义的积极因素，那么到后来，已超过日常生活的正常需要，成了无法抵御的恶习，成了他的痼疾。剧中反复加以表现的伽利略对吃喝的贪欲，是这个科学巨人的另一面——凡夫俗子的一面。这里也可以看到布莱希特与一般浅薄作家的不同之处。他不把主人公塑造成完美又完美的抽象躯壳，而是用历史的观点去看待伽利略的性格、行为、功过，这在他的剧本注释中有明确的说明。

布莱希特是用新时代新人的眼光来看待伽利略的，既不粉饰，也没有苛求。人文主义者伽利略的世界观是资产阶级的，他的性格有怯懦动摇的一面，个人主义者在生死关头不能成为叱咤风云的英雄。伽利略在口袋里总是装着一块小石头，在疑虑不安的朋友面前，在老顽固面前，在叛徒面前，常常拿出来向地上一扔，说：“你说它飞上天吧！”这好像成了伽利略的护身符。但是，在刑具面前，护身符失灵了，他成了背叛真理的罪人。伽利略发现真理和放弃真理，都是性格发展的必然。时代使他成为伟人，时代又使他掉进深渊，成了罪人。他对教廷的屈服一度影响了欧洲科学的发展，作为那个时代欧洲科学界一面旗帜的伽利略，当然要对自己造成的社会恶果承担责任。但布莱希特是要用伽利略这个形象，揭示社会发展的规律：科学与迷信不相容，光明与黑暗不两立，阻碍科学发展的是罪恶的社会。这正是布莱希特思想高深的地方。

布莱希特以唯物辩证法作为他美学理论的基础，也把辩证法应用到人物塑造方面去。很难绝对地说剧作者对伽利略是歌颂还是暴露；是单纯的褒还是单纯的贬。所以，该剧具有浓烈的辩证戏剧的特色，这正是布莱希特所倡导的。总的说来，他塑造了一个积极的艺术形象，当我们合上书本或离开剧院的时候，浮现在我们眼前的不仅是伽利略放弃学说时的形象，而是“仍然相信一个新时代已经破晓”的科学家的形象。

值得重视的是，布莱希特在第二稿增加了全剧最重要和最辩证的总结性场面——伽利略伟大的自我批判。伽利略交出《对话录》后，安德雷亚把他在宗教法庭收回学说当作胜利来庆贺，公开宣扬了资产阶级堕落的伦理学——为了达到目的，可以不择手段。面对不切实际的歌功颂德，伽利略平静而坦然地承认了自己是由于害怕肉体的痛苦而背叛的。这种自我批判是通过精确的分析以及对背叛的直供不讳表现出来的，它总结全剧，包含了伽利略对自己的否定，对资产阶级伦理学的否定，也包含了对社会的控诉和对后人的

教诲。

《高加索灰阑记》

布莱希特从一九三八年写《伽利略传》开始，到一九四八年左右写了一系列大戏，其中就有布莱希特的戏剧杰作《高加索灰阑记》。它在内容和形式上吸取了诸多方面的外来成分，独放异彩，同时却又显示出了布莱希特戏剧的典型特色。

灰阑争子的故事源出《圣经》所罗门断子案，传入中国后，元代李行道加以改造，写成杂剧《包待制智勘灰阑记》。布莱希特又根据李氏《灰阑记》加以演化，在《高加索灰阑记》问世之前，写了小说《奥格斯堡灰阑记》，主题思想都与李剧相反，也是所罗门断子故事的翻案。他的《高加索灰阑记》虽是套用故事，但寓意迥然不同。

《高加索灰阑记》由三个部分构成：序幕、第一个故事和第二个故事。

序幕发生在现代。苏联卫国战争胜利不久，在一个被摧毁的高加索村庄的废墟上，围坐着两个集体农庄的庄员，喝着酒，吸着烟，他们在争论一块土地的归属。原来，在希特勒法西斯侵略军大举进攻苏联的时候，高加索一个山谷里的畜牧农庄被迫撤退，一度荒芜；邻近的一个果园农庄坚持敌后游击战争，耕种了这块土地。战争胜利了，果园农庄已经为这块土地作了周密的种植和灌溉计划。眼下，两个农庄的庄员经过友好协商，决定这块土地由果园农庄经营，以便更有效地发挥这块土地的作用。果园农庄为表示庆祝，招待来宾，请来了著名的民间歌手和他的乐队演唱古老的传说，由庄员配合演戏，——这就是所谓和当前问题的解决“有关的”、“脱胎于中国戏的”新《灰阑记》。

第一出戏：格鲁吉亚公国有座号称“天怒”的名城，总督非常富有，简直是个活财神。他的夫人雍容华贵，娃娃白白胖胖。整个公国没有一个总督能与之相媲美，一切如意。

这是一个复活节的早上，穿着华丽的总督和家眷在两名铁甲兵的护卫下来到教堂。前后左右簇拥着乞丐和请愿人，他们高举瘦弱的孩子，挥舞着请愿书。当总督的孩子被用童车推出来时，群情振奋，争相观看。这是老百姓第一次看见总督的后嗣。人群里传来“上帝保佑孩子”的喊声。

就在这天，格鲁吉亚公国的贵族发动叛乱，推翻了大公。“天怒”城的总督还没做完礼拜，他的总督府已在包围之中。复活节筵席还没有开宴，总督已被五花大绑，送到那“没有人能回来的地方”。

同时，地毯工人乘机起义，绞死了法官。时局处在混乱之中。

一位大人物的房子塌倒的时候，许多小人物跟着丧命。分不到权贵的一点福气，往往会分到他们的一份灾难。总督被押走以后，宅邸一片哗然，家奴各自逃散。乱腾中，总督夫人只顾收拾财物，吩咐“只带最需要的”，仓猝逃命时，不惜把自己还在吃奶的独生子抛下。

不久，贵族追兵来到，他们为斩草除根，悬赏一千块钱，到处搜寻孩子。

偌大个总督府一片狼藉，家奴均已仓皇逃遁，只有厨房女仆格鲁雪还没有逃走。她是总督府警卫士兵西蒙的未婚妻，西蒙刚奉命护送总督夫人逃跑。分手时，这对情人互相盟誓永不变心，等暴乱平息后相聚成婚。她所以没走，是因为她知道这里还有一个小生命。当她准备离去的时候，她听见了，或者自以为听见了孩子轻轻地呼唤：“女人，救救我。”恻隐之心油然而生，她留下了，守在孩子身旁。傍晚了，夜深了，黎明了，她一直端详着孩子。眼

看着孩子就要遭殃，她不得已抱起孩子，躲开乱兵，像“小偷”一样悄悄溜走了。

格鲁雪为把孩子救出险境，冒着生命危险，历尽千辛万苦，冲过重重关口逃往北山。为了不让孩子饿着，她以高价给孩子向农民买羊奶；经过讨价还价，还是花去了她半个星期的工钱。为了搭顺便车，她冒充贵妇，混进了太太小姐的行列。她本以为这样便可以安然无恙，富人会把她当作自己人。谁知她在客店里铺床时手脚麻利，因而引起了两位太太的惊讶。最后，她因手心有劳动印痕而被人识破，几乎出了乱子，两个贵妇人以强凌弱，对她肆意污侮。经过一番惊险和纠缠，在店家帮助下，她终于逃出魔掌。

格鲁雪来到了西拉河畔，背上的孩子越来越沉重，逃亡的劳累把她累倒了。这里远离城市，她以为已经脱离了危险，准备返回，与未婚夫会面。于是，她悄悄来到一家农舍前，把孩子放到门槛边，她知道和气的农妇会收养孩子。不料追兵又到，而且发现了孩子。格鲁雪情急智生，趁追兵小头目一个人在场，出其不意，抡起一根木棍把他打昏在地，抱起孩子就跑。她改变了返回去的打算，去投奔她的哥哥。

走了二十二天的路程，格鲁雪来到了阳加道冰川的脚下，她已经精疲力竭。是啊，她把孩子背得太久了，他们已经难解难分。于是，无依无靠的女子从此决定把无依无靠的孩子认作儿子。她蹲在一条半结冰的溪流旁，用一块破布换去孩子身上的细软襁褓，掏一棒凉水给孩子施洗礼。

一路被铁甲兵追赶，她来到了通向东坡的冰川桥头。狂风呼啸，朦胧中冰川桥隐约可见。一条绳索已经断了，桥身一半掉向深渊。一批商人正犹豫不决地站在桥头。桥下是深谷，谁也不敢过去。但追兵又到了，而路只有一条。格鲁雪不顾一切，“冒两条性命的危险”踏上摇晃的索桥。一个女商人看见索桥好像要断，发出了凄惨的惊叫。但格鲁雪继续走下去，居然到达了彼岸，摆脱了敌人的追踪。

惊险过后，辛酸开始。格鲁雪又走了七天七夜，穿过了冰川，走下了山坡。她满以为哥哥那里总该有个称心的落脚之处，不想嫂嫂吝啬刻薄，尤其看到她没有结婚却带来了一个来历不明的孩子，更不愿收容。在嫂嫂的盘问下，她只得谎称自己已经嫁人，男人在外打仗。哥哥怕老婆，但是看见亲妹妹无处投靠，勉强同意让她挨过冬天。这样，格鲁雪和孩子“装得像螳螂那样小”在哥哥家苟且偷生。暗地里，哥哥瞒着嫂嫂偷偷出钱，叫格鲁雪在名义上嫁给一个重病垂危的农民，好让她和孩子得到一个住处，让孩子得到一个合法地位。为孩子着想，格鲁雪顺从了。举行婚礼那天，客人们前来贺喜，同时也准备来举丧。但他们带来消息，说战乱已经平息。这时，格鲁雪想到未婚夫西蒙很快就会回来，急得要命，但那位奄奄一息的“新郎”听到这一消息霍然起床，原来他是为逃避兵役而装病的。他赶走了来奔丧的宾客，真的把格鲁雪当成了妻子。

过了些时候，西蒙找来了，发现未婚妻已经跟人结了婚，并已有了孩子，又气又恼。此时此刻，她思绪万端，不知从何说起。西蒙哪里知道，她不得不为了险遭不测的孤儿付出巨大的牺牲。格鲁雪正要辩解，西蒙已转身而去。与此同时，为总督夫人找孩子的兵士把孩子带走了。

不幸的女人跟着铁甲兵进了城。生身的母亲要讨回孩子，养母被送上法庭。谁来审案？孩子会断归哪一方？谁来当法官？清官还是脏官？

第二出戏就是阿兹达克当法官的故事。阿兹达克原是一个乡村中的小文

书，他逢场作戏，玩世不恭，又爱酗酒，但并无恶德败行，而且总是同情被压迫者。他自己不承认有所谓“好心肠”，自称是一个“有知识的人”。贵族叛乱、推翻大公那天，衣衫褴褛的阿兹达克喝得醉醺醺的，在森林里发现了一个乞丐，把他带回家中隐藏了一阵。阿兹达克从逃亡人的手心上认出此人是上等人伪装的，但他向来心地善良，同情弱者，没有把落难者交给警察。让他逃走后，从他失落的文件里，阿兹达克发觉这个人就是“大强盗”、“大凶手”、“大骗子”——大公。放走大公他痛悔不已，自动跑到城里投案，要求惩处。当时，起义的地毯工人已经把法官绞死，但是兵士又奉叛乱贵族的命令把起义工人镇压下去。他们碰上一路吵吵嚷嚷跑来的阿兹达克，本来他要被处死，但因为他能说会唱，滑稽可笑，才饶了他。叛乱贵族的首领带来了他的外甥，想让他做新法官，因为大公在逃，局势动荡，为了笼络人心，假借民主，叫兵士选派他。兵士接受了阿兹达克的滑稽建议，决定考一下这位候补法官，让他审判假想的大公。阿兹达克当场充当被告，为自己辩护。他慷慨陈词，反而揭露了叛乱贵族的罪行。候补法官无以答对，兵士们把他撵下台去，把阿兹达克拉上台来，说：“法官向来都是无赖，现在就让无赖当法官吧。”阿兹达克就这样当上了法官，这可真是一位不平常的法官。

阿兹达克当了法官后，表面上看他胡作非为：又是贪污受贿，又跟贵妇人调情，还把法典用来垫座椅……但他有一条明确而坚定的原则：从来不让穷人或下等人败诉，总是让富人或上等人倒霉。在战乱的两年内阿兹达克清名卓著，简直成了“青天”大老爷。

战乱年代结束，旧秩序随之恢复。“乱世英雄”阿兹达克好景不长了，他再也不能“乱”判官司了，等待他的就是受审以至用自己的性命来抵“罪”的命运。他想逃而没有逃掉，被铁甲兵和以前在他手里败诉的富人剥去法衣，拳打脚踢，受尽凌辱。正当阿兹达克即将上绞架的千钧一发之际，大公的专差策马赶到。他当场宣读大公的旨意：大公为报阿兹达克的救命之恩，正式委任阿兹达克为法官！

总督夫人和她的奴仆格鲁雪的争子案便由阿兹达克来审判。对格鲁雪来说，千载一时，她已听说穷人“在他手下容易过关”；对总督夫人则相反，他“第一眼就不喜欢这个人”。

瞧！阿兹达克采用古人使用过的灰阑审案法，让孩子站在石灰画成的圈子中间，争子双方各朝相反方向同时牵拉孩子，谁拉过去，孩子就归谁。总督夫人的律师知道，他的当事人弱不禁风，而对手却是习惯于体力劳动的，他提出抗议：一个有大笔遗产的孩子的命运不应取决于一次不可靠的角力。但是，法官既然决心已下，就得照着办。格鲁雪还没拉住孩子，总督夫人已经抢先拉住。法官宣布第一次无效。体格强壮的格鲁雪，在保护、养育孩子的过程中，对孩子产生了深厚的感情，她怎么忍心使劲拉孩子呢？所以第二次她又松手了，孩子被总督夫人狠命地一把拉了过去。这时，人们听到格鲁雪绝望的呼号：“他是我养大的！我能把他撕了吗？我不干！”看来孩子要回到他的生母那边去了，但是出人意料，法官判决总督夫人败诉，同时干脆把败诉的总督家的财产充公，从中拨出一部分开一个儿童乐园，叫作“阿兹达克国”。阿兹达克，给他最后的杰作又补上了最后的一笔：争子案审理过程中，来了一对结婚四十年的老夫妻，请求离婚，可又提不出别的理由，只说是因为一开始就彼此不喜欢。阿兹达克审问了几句以后，把判决暂时搁下了。断子案结束以后，他就装糊涂，来了个“乱点鸳鸯谱”。他判老夫妻离

婚，但是文书上错写成判格鲁雪和他的丈夫离婚，这样就成全了格鲁雪和西蒙的好事。阿兹达克劝告他们连夜离开京城，他完成了使命，也要抽身隐退，在剧终皆大欢喜的舞蹈人群中阿兹达克时隐时现，终于完全消失，不知去向。歌队最后唱出了全剧的主题歌：

观众们，你们已看完了《灰阑记》，
请接受前人留下的教益：
一切归善于对待的，
故此
孩子归于慈母心，以便长大成器；
车辆归于好车夫，以便顺利行驶；
山谷归于灌溉者，使它果实累累。

剧本以最后一行吻合了序幕的内容和意义，一切都交代得清清楚楚。对序幕的评价褒贬不一。有人认为布莱希特在这里以生动的形象和气氛直接点出了他的创作意图，也就是戏剧的题旨。但是该剧一九五四年和一九五五年在柏林和法兰克福公演以后，观众和批评家们都认为序幕至少是多余的，大有“画蛇添足”之嫌。演出该剧时，联邦德国一概删去序幕，民主德国一般不予重视，有时也删去。不管怎样，许多行家都把《高加索灰阑记》视作布莱希特最有诗情画意的作品，一剧终了，余音不绝，回味无穷。

《高加索灰阑记》正文内容，以封建统治阶级内部矛盾为背景，以地毯工人起义为烘托，主体是格鲁雪和阿兹达克两个人的际遇。两个故事，不是交叉叙述，而是一前一后，但故事开始在同一时间——贵族叛乱、推翻大公的时候。最后一场（第五场）以格鲁雪和阿兹达克相遇，也就是审案的故事，将两个故事合而为一，脉络分明，意义也同样明确。

“乱世”将两个故事联系在一起。格鲁雪这样的故事只能发生在乱世，她的胜利也只能在乱世才有获取的可能。不平常的案件只有不平常的法官才会判得合理，而只有在乱世，才有可能出这样的法官。布莱希特以此告诉人们，在不合理的社会，正义如能得到伸张，完全靠偶然：阿兹达克当上法官是偶然，格鲁雪由他断案是偶然；大公使者救阿兹达克于绞刑架下，更使人觉得偶然。没有这些偶然，何来断子佳话！

李行道《灰阑记》和所罗门断子故事，结果都把孩子判归了亲生的母亲。布莱希特却不愿如法炮制，他要判给“善于对待的”，这就是全剧题旨所在，崭新的扩大了的社会意义所在，而且十分自然，合情合理。因为总督夫人爱财重于爱孩子，首先就不近人情，所以这个判决反过来就是公正的，合乎人情的。

格鲁雪的故事同时又是孩子的故事。孩子的生母爱财如命，逃亡时只顾财宝不顾孩子，争子为的是孩子可以继承父亲的遗产。平时孩子的照料全由奶妈和医生包揽，在总督夫人眼里，孩子只是一个继承人而已。格鲁雪接受孩子，开始是受奶妈的诓骗，然后是出于一时的恻隐之心而搭救他一命。但是，共同的遭遇将他们紧紧地连在一起，难解难分。在格鲁雪看来，既然她历经艰险，含垢忍辱，用血汗抚养了孩子，教他同大家和睦相爱，尽可能干活，孩子身上留下了她自己的血痕汗迹，仿佛孩子就是他的劳动果实，不管怎样也要为他而斗争。在整个审案过程中，她只说孩子是“她的”，从不硬

说是“她生的”，所以，她的辩护不是说谎，而是对占有观念的新注解：不是法律上的血缘关系，而是社会依存关系，也是他们生死与共的结果。结论：格鲁雪是孩子的再生母亲！

劳动人民充丑角，这是戏剧里常用的老套。布莱希特笔下的阿兹达克就是一个聪明的丑角，他身上突出表现了劳动人民的智慧。他能掌握时机，玩忽法纪，愚弄统治阶级的人物；借审判演习，把贵族首领愚弄得哭笑不得，用做戏的方法掩盖了他甘冒天下之大不韪的气概。他在一定的客观条件下可以是好汉，而另一种场合可能是懦夫。他不曾想到要做英雄而做了英雄，做了英雄不以英雄自居。在他嘴里达官贵人粪土不如，他刚一出场就骂他们为“臭家伙”，他对那些作威作福的大人物反感异常：“连裤子都不会脱的草包，执政当朝；数数目数不到四的蠢材，吃饭吃八道菜……”阿兹达克能作为法官受理格鲁雪的案件，穷人审穷人，当然会有理想的结果。

《高加索灰阑记》妙趣横生，关键在于种种矛盾的正确处理。这种处理的一个主要方法，就是善于运用“弄假成真”这一常套。

《高加索灰阑记》是布莱希特剧作中最有诗情画意的作品。民歌手以诗歌形式叙述故事。这里主要有叙事长诗和抒情短歌两种体裁互相搭配，而又以叙事、抒情、写景、说理等多种方法互相穿插、互相渗透。山歌和时调两种格局也有有机地结合起来。这里有诗行长短不一的自由体，也有诗行整齐对称的格律体；二者之间互相呼应，十分默契。所以，剧本以另一种方法将地道的布莱希特的诗歌呈现在我们面前。布莱希特在继承欧洲传统的叙事诗的同时也采用了民间风格和东方色彩的创作方法，其中显然有《圣经》体和布莱希特悉心研究过的中国古诗行体的格律。

从叙事剧的角度来看，两个故事是由民间歌手叙述和编导的，他既是说故事的人，又是导演，演员上下听他指挥。同他配合的乐队“帮腔”，一方面超然剧情之外，从旁叙述和评论剧情以及剧中人物的动作和行为；另一方面提出问题，而这些问题可能正是观众感兴趣的或是想提的。布莱希特有时让演员沉默，让歌手代他们讲话，间接地表达他们的思想和感情。这一处理方法沟通了演员和观众的联系，教观众怎样“思考着”看戏，从而达到“间离效果”。另外，剧中的一些对话性质的内心独白和叙事性质的对话，都是根据叙事剧的理论编写的。

