

关于布莱希特戏剧理论的继承和发展

——民主德国戏剧家海纳·米勒的戏剧理论和创作艺术浅析

包 智 星

中国戏剧界熟知的三大戏剧体系之一,就是布莱希特戏剧体系。我国在三十年代和四十年代有过一鳞半爪的介绍,自五十年代,特别是近年来,由于中国青年艺术剧院《加利略传》和《高加索灰阑记》的演出,尤其是一九七九年《加利略传》连续演出八十场,场场暴满,布莱希特的名字不胫而走,已为中国观众所知晓。布莱希特(1896—1956)确是二十世纪德国以至于世界闻名的伟大戏剧家、诗人、戏剧改革家,一位具有深刻哲学思想和艺术创新的大师。但是艺术的生命在于创新,任何艺术永远不会停留在原有的水平上,后人继承前人的事业,也必会在前人事业的基础上进一步创新。在民主德国以及联邦德国,布莱希特的名字和他的戏剧是永远不会泯灭的。然而,即使在民主德国,尽管剧院仍不断演他的戏,但人们的喜爱程度已为一些后起戏剧家们所代替。那么布莱希特之后,民主德国到底有那些重要的戏剧家?他们的名字大概应该是海纳·米勒、彼得·哈克斯、赫尔姆特·贝厄尔、福尔克·布劳恩,而海纳·米勒可说是当今德语国家最重要的戏剧家。他的戏剧在民主德国和联邦德国均受重视,自一九五七年以来,除五十年代末和六十年代初大约有六年时间没演他的戏之外,每年在两个德国都上演他的剧目,其中根据古希腊悲剧家改编的《费罗克忒特》一剧,连续上演十年之久。又如他的早期教育剧《压制工资的人》,已成为民主德国剧院经典的保留剧目。他的戏在美国、法国、瑞士、波兰、保加利亚等也颇有影响,他曾两次应邀赴美讲学。在民主德国,长久以来,对他的戏剧创作争论激烈,评价各异。他本人受到过很高赞赏,也受到过严厉批评,甚至于一九六一年被开除出作家协会。但是随着时间的推移,人们对他的评价越来越公正。一九七七年出版的《德意志民主共和国文学史》称海纳·米勒是“最重要的教育剧作者”,称颂“他和彼得·哈克斯^①一样,通过改编、创作古典希腊、罗马戏剧,为德意志民主共和国的戏剧宝库增添了财富”,“他们所达到的语言及舞台艺术成就,为德意志民主共和国的文学得到国际公认而作出了贡献”^②。一九八六年十月七日民主德国授予他最高奖——国家奖,以表示对他的全部戏剧创作的肯定。

米勒一九二九年出生在德国萨克森州的艾伯道夫村,父亲是老社会民主党人,因反抗希特勒统治,一九三三年被投入集中营,获释后一直失业,家境贫寒。战后他父亲曾是德国统一社会党党员,一九五一年到联邦德国,后病死在那里。米勒始终留在民主德国。战后他读完了高中,接着在一家图书馆工作,后来当过记者。一九五四至一九五五年在民主德国作家协会工作,后任《青年艺术》月刊编辑。一九五八至一九五九年在柏林高尔基剧院工作。自一九七四年至现在先后在布莱希特创建的柏林剧团和首都柏林的人民剧团任编剧。

米勒自一九五〇年从事戏剧创作以来,已创作了近三十出大小不等、不同类型的剧目。

他的戏剧大致可分三个时期或三种类型：写民主德国社会主义建设方面的，多为布莱希特式的教育剧；改编古希腊、罗马古典戏剧，以喻当今国内国际问题的，多为古典式悲剧；写德国和普鲁士的历史，或改编莎士比亚剧作来阐述自己政治见解的，多为组合式（Collage）戏剧。

米勒是继布莱希特之后，德国当代对戏剧理论有独创见解的戏剧家，他没有成书的理论著作，散见于采访谈话、短文、注释及书信之中。一般认为他继承和发展了布莱希特的戏剧理论。米勒自己说过：“我们的戏剧来自两个方面，其一是易卜逊，其二是布莱希特，而我总是把布莱希特放在首位的”^③。从米勒迄今发表的剧作中，可明显地觉察出，他在许多方面学习和继承了布莱希特。首先在戏剧的社会作用问题上，他和布莱希特一样，认为戏剧不应该只是反映世界或解释世界，而应成为改造世界的工具，主张戏剧不应使观众迷醉于戏中的情节，单纯地消遣与欣赏，而要使观众对舞台上发生的人和事抱清醒的判断态度，独立思考，达到教育的目的，这也就是布莱希特的著名的“陌生化”效果。为此，他和布莱希特一样，他的剧作不同于传统的亚理士多德式的戏剧（情节要完整，要有头、有身、有尾），多为布莱希特式的叙事体戏剧，即不按序幕、情节展开、高潮、结局来安排剧情，虽然他的戏也是有情节的。其次，在戏剧的结构形式上，有不少作品有布莱希特式的痕迹。例如有的戏有序幕，甚至在序幕里让剧中人物全部登场，有一个报幕者用三言两语概括地向观众交待剧中人物的地位和特征，米勒的早期教育剧之一《纠正错误2》^④就是这样做的。但在《费罗克忒特》^⑤一剧的序幕中，却由扮演主人公的演员向观众发表告诫词，要他们明白，戏中演的是古代人与人之间的敌对关系，观众要正确判断。和布莱希特一样，在米勒的戏中常有合唱队或场外之音出现，这犹如我们的地方戏曲，由合唱队解释剧情，议论人物行为举止，评论和判断是非。如《毛瑟枪》^⑥，除A、B角色外，合唱队既起角色作用，又在评论判断是非。即使像《建设》^⑦这样一出完全描写现实生活的作品，作者也间或插入场外之音，对人物行为进行评论。至于像中国戏剧式的“自报家门”的作用，在布莱希特的戏剧里屡见不鲜，米勒也常加以运用。

米勒与布莱希特的生活和创作的历史环境不同（时间相距三十余年）。布莱希特生活在急风暴雨、生死搏斗的革命和战争年代，而米勒处在民主德国战后建设年代。米勒认为，布莱希特那时只是提出纲领口号，现在则是进入具体实施的阶段，在戏剧中写革命在日常生活中的体现，比写纲领口号难得多。为适应时代和情况的变化，戏剧理论、戏剧的内容和结构形式也应进一步推进和深化。

众所周知的布莱希特的叙事剧，不追求情节的戏剧性（他的不少剧作的情节仍是富有戏剧性的），以免使观众为动人的情节所“悬念”而失去理智的思考。在这方面米勒在理论和实践上都比布莱希特走得更远。为此，他主张艺术要革新，戏剧要有新的艺术形式。他在致林采的信中说：“艺术只有不断革新才能合法存在下去。如果只在现有的美学范畴内写作，那么艺术只是一种寄生物”。于是他提出并运用了新的戏剧形式——组合式（Collage）。他说：“在戏剧中采用像绘画、雕塑那样的新工艺太少，例如在戏剧中“Collage还几乎未被采用”。^⑧米勒七十年代的许多剧作都采用“组合式”方法。一出戏犹若一幅绚丽多彩的剪贴画，不受戏剧情节脉络的限制，将那些表面上似乎互不关联，而实际上有内在联系的同一主题的事件，以多种形式一起展现在舞台上，使观众从不同角度来观察和思考。

Collage一词为法文，意思是剪贴、拼凑。自本世纪初叶以来已成为绘画、电影、小说等

艺术领域中的专门术语，但在戏剧创作中完全采用这种形式，似乎海纳·米勒是首屈一指。一九一〇年前后，法国画家勃拉克和西班牙著名画家毕加索，将这种方式运用到绘画艺术之中。此后，“Collage”很快就从画室中的一种辅助形式而发展成为一种新的广泛的艺术形式。一九三七年毕加索的巨幅名画《格尔尼卡》^⑨就是这种艺术形式的结晶。一九三八年西欧曾经出现过一幅很有政治影响的反法西斯剪贴照片：希特勒举着右手在狂吼，他的背后站着许多垄断资本家，形象地说明了希特勒和垄断资本家之间是代言人和后台的关系。二十年代在欧洲的舞台和银幕上，一度出现过类似Collage的艺术流派，其主要代表人物是苏联的著名电影导演爱森斯坦^⑩和戏剧导演梅耶荷尔德^⑪。前者在电影艺术上，后者在戏剧舞台上都作过大胆的尝试，但均以失败而告终。半个世纪后米勒有意识地、系统完整地运用和发展了这一艺术形式，那是因为他对当代戏剧有一套独特的理论。他说：“我发现，当我在剧院里，一个晚上只看到唯一的一个戏剧情节，我会感到无聊的。只有一个情节我不感兴趣。如果戏的第一场是一个情节，第二场又是另外一个情节，接着第三、第四场又是别的，那就是一种愉快和享受”^⑫。我不相信，一出“有手有脚”（古典意义上的情节完整）的戏能把握得了现实”^⑬。基于这个理论，他七十年代以来的许多剧作都采用了“组合式”方法，一出戏不是一条线索、一个情节，而是画面十分广阔，一场戏犹如一块玛赛克，剧作家把它有机地、艺术地镶嵌在一起，勾勒出一幅美丽复杂的图案。

米勒的“组合式”戏剧有多种形式，不仅一出戏本身由无数线索和情节组成，而且还可与另一出内容不同的戏组合起来，他的《战斗》和《拖拉机》就是一例。他的最典型的组合式戏剧是《德国女神在柏林之死》和《巩德林的生平普鲁士的弗里德利希莱辛的睡眠梦幻喊叫》，副标题为“一个可恶的童话”。关于Collage的理论，一九七五年他又有新的论述，这两出戏可说是最好地体现和实践了这一理论。他说过：“当我写剧本的时候，我总是有一个要求，就是向观众解开一切行囊，以致他们不知首先该背那一件为好。……问题在于如何在戏剧中达到这一目的。像布莱希特所遵循的法则，即一个一个地向观众提出问题，那是达不到上述目的的。现在要尽可能地同时提出许多问题，迫使观众选择。……我认为，只有用倾盆大雨般的方式是可行的”^⑭。米勒在这些剧作中不是提出一个问题让观众去判断和思考，而是提出一连串问题，迫使观众（读者）在错综复杂、纷繁瞬变的事物中去观察问题，得出自己的结论，因为历史和现实的客观事物本身就是一个矛盾的综合体。组合式戏剧，可使不同时期、不同情节，但却属于同一主题的事情，有机地组合成为一个整体，这样可以从不同角度来强化和突出主题，如《战斗》和《拖拉机》。前者的主题是揭露法西斯统治年代人与人之间的关系，从兄弟、同志、夫妇及日常的社会生活，揭示出法西斯思想行为的卑鄙。人们称《战斗》是布莱希特一九三八年写的《第三帝国的恐怖和灾难》的续篇；而《拖拉机》是描述在法西斯破坏的废墟上重建家园时付出的牺牲。一名英勇的拖拉机手，为排除战争结束前夕希特勒爪牙埋在土豆地里的地雷而被炸断了腿。两剧内容有前因后果的关系，后者是前者的续剧。组合式戏剧还可以打破时空的限制，今昔对比，使观众有强烈的对比感，便于观众联想和思考，如《德国女神在柏林之死》，就是前场讲历史，后场讲现实，仅仅六幕十三场，从日耳曼祖先开始，概括地描述了德国的过去、现在，并展望了将来，其中特别突出了普鲁士的历史和法西斯年代的历史。组合式戏剧还可以使一出戏的情节垂直纵横同时展开，时间跨度大，空间容量广，其条件是简洁、明了、有条理地组织戏剧场景，使观众有立体感，便于对历史作综合深入的思考，如典型的组合式戏剧《巩德林的生平普鲁士的弗里德利

希莱辛的《睡眠梦幻喊叫》，题目是堆砌的、组合式的，内容丰富多彩，令人眼花缭乱。剧本的主题是关于在普鲁士军国主义统治下人民和知识分子的遭遇。普鲁士国王威廉一世和弗里德利希二世不仅歧视、凌辱本国学者，而且还嘲弄像伏尔泰这样当时最有声望的法国作家。全剧以弗里德利希的孩提时代到寿终正寝为时间框子，把半个世纪中发生的众多的事件，组合在一起搬上舞台。全剧没有贯穿始终的中心情节，但是史料真实，每一件事也十分有趣，发人深省。因而有人称《巩》剧是一出历史剧、政治剧，更是文学史剧。

“组合式”并不是米勒的唯一的写作方法，他本人否认有所谓“米勒式”的写作方法。纵观米勒三十年的戏剧创作实践，他的剧作类型多样，写作方法各异，悲剧居多，也写过喜剧（如《女人们的喜剧》），还有小歌剧，结构形式有古典主义的（带合唱队）、有完全现实主义的，还有组合式的（多为历史剧）。这里的关键是内容决定形式，戏剧的主题决定写作方法。一九七七年米勒与伯尔纳特·乌姆伯莱希特谈话中说：“我认为，每一种材料必须要用不同的方式来处理，要求有不同的写作方式。比如，请您比较一下我的《农民们》和《战斗》这两出戏，写作的方法是完全不同的……”^⑮，米勒最爱给别人讲的一件轶事，是关于乌兰诺娃的芭蕾舞艺术。“有人问乌兰诺娃，她跳这个舞想说明什么。乌兰诺娃回答说，如果我能用另外方式而不是这个舞蹈来说明问题，我何必化四个月的时间来艰苦练习”^⑯。这就是说，这个内容必须用这个特定的舞蹈来表达最为合适，内容决定了形式。可见“组合式”只是米勒戏剧创作的一种方法，是他在借鉴前人的基础上的进一步创新和实践。他主张不同的主题必须用不同的、恰当的艺术形式，不能拘泥于一种创作方法，一种戏剧结构形式，也许这一点是令人得到启迪的。

对米勒的组合式戏剧，评价各异。联邦德国不少学者十分欣赏，对他的几部代表作，评价很高，认为它们想像丰富、寓意深刻、讽刺尖锐、语言精湛，是作者现实主义与象征主义相结合的产物。民主德国评论家费巴哈一九七七年评论米勒的组合式戏剧时说：“米勒不是简单地采用传统的戏剧形式，他有不少创新：新的形式，专门的内容以及要求特殊的观察力。……不过对民主德国来说，这是一种人们不熟悉的，可能使人感到生疏的戏剧形式”。同时他也指出这种戏剧形式的缺点：同一时候在舞台上展现如此众多的事件和画面，可说是真正的倾盆大雨，洪水泛滥，还迫使观众去选择，与其说是引起观众思考，不如说是使观众目瞪口呆。物极必反，太多了反而一无所得。但它可以引起广泛的讨论。

米勒和布莱希特一样，强调发挥观众的能动作用，认为衡量一出戏的社会效果，要看剧中提出的问题是否引起观众的共鸣，引导他们去思考。在这方面米勒比布莱希特又进了一步。众所周知，一九四一年当布莱希特完成《大胆妈妈和她的孩子们》后，他和弗里得利希·沃尔夫^⑰之间有过一场争论。沃尔夫认为，结局时大胆妈妈应认识到反对战争，应在舞台上说出，战争是坏事。布莱希特则认为，让大胆妈妈最终认识到这一点并不重要；对他来说，最重要的是让观众认识到这一点。结论得留给观众思考判断后自己去得出。中国戏剧界也不乏其例。一九五〇年老舍先生推出新作《方珍珠》，其意在于揭露、鞭挞旧社会，实际上也就是歌颂了新社会，剧作家的结尾是“意尽笔停”，结论由观众自己去得出。据人艺导演石羽同志回忆，他当时向老舍先生转达了添点“描绘解放后光辉景象”的建议。老舍先生听了这个要求后，考虑了一下，后动笔修改，添上了光明的结尾。结果上演后不少人提出批评。石羽认为本是一出好戏，最后反而由于他的建议而使剧本失误了。

米勒在这方面不仅实践了布莱希特的理论，而且进一步主张写“断片式”戏剧。当有人

问米勒，他的“片断化”一词非常令人注目，是否在他的戏剧中起着重要的作用？米勒说：

“这是一次针对我们这里过去和现在的惯例的争论。……不久前演出一部关于民主德国的剧目，在休息时我听一位观众说：‘我现在就可以告诉你们，结果一切顺利，无产阶级胜利了’。现实情况就是这样描写的，结尾时一切就绪，所有矛盾都在舞台上得到解决，问题都在舞台上得到回答，而不是让观众面对这些问题加以思考。帮观众做了工作，其结果是反而蒙蔽了观众，似乎事情开了头，结局一定是明朗的。效果是，问题不是未了结。——这也许首先是个诀窍，我不想发布什么‘圣谕’，大家无例外地都得写断片式戏剧。这是不行的。但无论如何得反对，故事就在舞台上得到完满结束。”^⑩ 米勒强调写断片式戏剧，是因为他认为剧作家的任务在于把戏剧发展过程交待清楚，引导观众去思考，然后得出结论。“断片式戏剧可以强调剧情发展的特征，避免像生产中出现的那种现象：见不到生产过程，见到的只是向市场兜售的产品本身。‘断片化’可以使反映现实的舞台，成为观众共同参予活动的试验场”。这是米勒一九七五年在给林茨的信中说的^⑪。另外，断片化是符合客观世界的现实的，因为事物处在永恒的发展中，社会事物的发展永远不会终结。所以米勒的许多戏剧不写结局，只描述故事的发展过程。其中典型的如《建设》一剧。当党的书记在工作中克服重重困难，正打算努力贯彻新方案时，他自己犯了男女关系的错误，与工程师的爱情纠葛处于高潮之时，戏结束了。下一步如何？党的书记能不能、该不该继续留在工地上任职？工程建设前景如何？书记该不该受处分？观众将会提出一连串的问题，结论交由观众自己去思考、自己去得出。

还有，在作者、演员和观众三者关系问题上，米勒也进一步发挥了布莱希特的理论。作为剧作家，他不单纯追求剧本的情节戏剧性，以免使观众为情节所“悬念”；要求观众始终保持清醒的判断态度；对演员则要求叙述事件的本来状态，对所述事件抱“间离态度”，叙述者（即演员）不必大动感情。米勒主张彻底消除舞台和观众席之间的鸿沟，使观众在剧院里如同真正经历实际生活似地经历情况的一切变化；戏剧是作者、演员、观众的集体事业，决不能把观众参予戏剧过程排除在外。他提出戏剧要起到实际生活的实验室的作用。他说：

“干脆把剧院当作实验室，这样，各种情况，甚至社会的集体的想像可以有效地得到实验”^⑫。米勒把舞台称之为“社会幻想的实验室”，即对社会改革的种种设想可以在舞台上首先得到实验。参加实验的人是作者、演员、观众。他认为，舞台成了实验室之后，戏剧就成了“社会进步的工具”，可以推进社会的发展。因此他在一次与记者的谈话中强烈希望统一社会党政治局委员们和他一起参加这种实验，也就是要求他们和演员们同台演戏，以便共同体验实际的生活。他自己曾设想到中央党校当教员兼剧作家，请中央政治局委员每年来一次和他们一起演戏。

从米勒全部创作活动来看，他继承和发展了布莱希特的许多戏剧理论，同时也学习和吸收了西方其他戏剧家的许多东西，包括古希腊罗马的悲剧理论以及本世纪各种流派的戏剧理论。关于传统的悲剧理论，根据亚里士多德的定义，希腊悲剧描写的是严肃事件，目的在于引起怜悯和恐惧的感情，使这种感情得到净化，这样，人的心理就恢复了健康。被誉为当代悲剧家的米勒，他主张悲剧首先要引起恐惧和惊吓。一九七九年在纽约关于后现代主义的讨论会上他发表了一篇文章，结尾说：“希望的第一个形象是恐惧，新事物的第一个表现是惊吓”^⑬。他关于现代悲剧的这些论点，是受了法国作家洛特雷亚蒙和法国戏剧家阿尔托以及爱尔兰戏剧家贝克特的影响。

洛特雷亚蒙(1847—1870),二十三岁早逝,生平只留下一本书,叫《玛尔侬之歌》。该书在作者死后才出版,当时未引起任何人的注意。一九一〇年法国作家瓦莱里·拉博发现并赞扬了这部诗歌。一九一八年以后为超现实主义作家们所推崇,产生巨大影响,现已成为西方当代戏剧流派的必读作品之一。全书叙述的是怪诞的梦幻,描述梦境中见到的相互残杀,其中有一个情节是:作者见到一条鲨鱼在水中嬉游,它体壮凶残,贪婪地吞食同类和其它鱼类,撕碎它们的躯体,使血染大海。一条母鲨见之狂喜,游来与其交尾,更助长了它的淫威。作者以此来比喻资本主义社会弱肉强食的残暴本质。

米勒也将法国戏剧家安东尼·阿尔托(1896—1948)的某些理论运用到自己的剧作中去。阿尔托是二十年代法国戏剧改革者,起草过许多关于戏剧改革的宣言,并于一九二六年起建立剧团,以便演出前辈人创作的荒诞剧和他自己的作品,后因引起公众的非议而告终结。他的至今仍在欧洲出名的戏剧宣言叫“残暴戏剧”,他的戏剧理论也来自洛特雷亚蒙。他将《玛尔侬之歌》一书中描述的那些自我摧残的东西移植到戏剧中去,企图通过这种形式,引起观众的共鸣和惊吓,要求观众和演员随着剧情的发展,感情融会一体,发出共同的喊叫,因此也被称为“喊叫戏剧”。

贝克特(1906—),爱尔兰小说家、戏剧家。一九三八年定居巴黎后用法文创作。在创作上深受乔伊斯的意识流主观叙事方法的影响。他的著名剧作是《等待戈多》(1952)。有的评论家认为,这部剧作是“揭示人类在一个荒谬的宇宙中的尴尬处境”,它是荒诞剧中的代表作。一九六九年他获诺贝尔文学奖,原因是“他那具有新奇形式的小说和戏剧作品,使现代人从精神贫困中得到振奋”,并且他的戏剧“具有希腊悲剧的净化作用”^②。

在米勒的剧作中可以明显地看到以上作家和戏剧家的影响。有时在同一出戏中有完全现实主义的描写,但同时又有荒诞的、极度夸张的、引起观众恐惧和惊吓的表述。但米勒运用荒诞和残暴戏剧手法的目的,明显地在于揭露“史前时期”“人类阶级社会”的残酷性。他的后期代表作《德国女神和柏林之死》,除许多场是现实主义描述外,有明显的洛特雷亚蒙和阿尔托、贝克特的痕迹。该剧的第四幕第一场叫“神圣家庭”,正是运用上述手法对法西斯主义进行了淋漓尽致的讽刺和挖苦。

“神圣家庭”在基督教里指约瑟夫、玛丽亚和耶稣这一家。在这里作者反其意而用之,即不神圣家庭之意,讲的是希特勒作圣父,戈培尔作圣母,戈培尔怀孕临产,德国女神作产婆,帮助戈培尔产下一个畸形儿——康泰夏一狼。乍看起来,似乎情节荒诞离奇,其实这是作者精心设计的一场好戏,想像丰富,讽刺尖刻,比喻恰当,寓意深邃,表现了剧作家高超的想像力和艺术技巧。希特勒当父亲,戈培尔当产妇,说明法西斯主义是通过这个纳粹党的宣传部长(别名叫“说谎博士”)去传播和扩大的;德国女神当接生婆,说明法西斯主义产生在德国,这与德国的历史传统和普鲁士精神密切相关。而戈培尔产下的畸形儿——康泰夏一狼,含义也十分深刻。康泰夏是一种五十年代末和六十年代初德国家家户户常用之镇静药。但在此期间,凡常服此药的孕妇生下的孩子,缺腿短臂,多为畸形。这个畸形儿,作者既用以比作西德这个国家,也比作法西斯思想的毒害,它影响着下一代,以致于子孙后代。作者在康泰夏之后加个“狼”字,表明了作者对法西斯主义的极度憎恨。

这场戏开始时,希特勒深夜在他元首的防空洞里打哈欠、踱步,大口大口地喝着汽油解渴,抓着士兵就吃,神态惊慌,怀疑周围都是间谍特务,连一只狗的跑动也感到心惊肉跳。汽油是人类的重要物质财富,表明希特勒在战争中耗尽了大量物质财富,并把无辜的德国人

民推进了战争的火坑。由于侵略战争不得人心，因而他处处感到如惊弓之鸟。在剧中还有许多超出人们想像的比喻。在该剧的另外场次中，描写希特勒吞食士兵，还嫌士兵的头发没有剃尽；描述斯大林格勒战役的那一场，德国士兵啃另一个士兵的手臂；在《战斗》一剧中，三个德国士兵在苏联冰天雪地的战场上把一名饿昏的同伴打死吃尽，等等。作者这样十分荒诞、令人毛骨悚然的描绘，就是为了引起观众的恐惧和惊吓，激发群众内心的反抗情绪，憎恨希特勒法西斯主义。

戏剧艺术也是语言艺术，一出戏的成功与否很大程度上取决于语言艺术。在米勒的剧作中有德国哲学家和诗人尼采的语汇特点，也有苏联俄罗斯诗人马雅可夫斯基的语言风格，他本人强调要学习海涅、布莱希特、鲁迅和聂鲁达的语言特色。对米勒不少剧作的评价，东西方的学者，从不同的立场观点出发，往往各有褒贬，但却异口同声地称赞他的语言艺术技巧：精练、优美、简洁、幽默、诙谐，具有高度的古典文学语言修养，善于运用比喻、隐喻、讽刺、暗示、象征等语言手段，有些地方骤看起来似乎荒诞不经，过分夸张，但细细琢磨之，荒诞中隐藏着严肃的思想、深刻的哲理、强烈的讽刺，使人感到他言之有理，寓意深刻，如米勒讽刺希特勒的“神圣家庭”一场，就是一例。因此，米勒剧中的荒诞手法不同于阿尔托和贝克特。

米勒的多数剧本都用韵文写成，不仅改编希腊罗马古典戏剧用韵文，而且像《建设》、《农民们》等现代剧也用韵文，或散文韵文交替使用。这是剧作家的精心设计。众所周知，在德国过去的戏剧理论中，直到戈特舍德（1700—1766）为止，认为悲剧的主人公只能是王公贵族等统治阶级，而且必须用韵文写作，市民阶级出身的“小人物”不得充当悲剧主角。喜剧和散文体只用于讽刺下层“小人物”；如讽刺“大人物”则有失尊严。直至莱辛的悲剧《萨拉·萨姆逊小姐》（1755），在德国文学史上才第一次使普通市民成了悲剧的主人公，但剧本用散文，还不是韵文。而米勒认为，在社会主义国家，工人农民已上升为统治阶级，理所当然地要用悲剧和韵文来描写他们的历史。

米勒戏剧的语言最突出的特点是简洁、含蓄。俄国著名的讽刺作家和戏剧家契诃夫说过：“天才的姊妹是简洁”。米勒的人物对话，有时简练到无法少一个字的地步。语言简洁必是“言未尽，意无穷”，含蓄是简洁的必然产物，它通过象征、比喻、隐喻、提示、暗示等方法，含蓄地表达深藏在其中的意义，引人深思。由于米勒有些剧作简洁、含蓄过甚，便成为艰涩难懂，不易为广大观众所接受和理解。人们称他的戏是“思想剧”，他一般不交待背景或很少点出背景，观众必须具有丰富的历史、文学知识和丰富的想像力，才能看懂他的戏。民主德国有的学者批评他的戏缺乏人民性，是十分在理的。另外，他的戏不能都说是成功之作而没有败笔。他后期的几个作品，如《哈姆雷特机器》、《四重奏》等，思想性艺术性都有问题，流露出悲观主义情绪。

总之，米勒继承和发展了布莱希特戏剧理论，并在理论和实践上大大推进了一步。他向西方戏剧家和诗人学习了不少新东西，运用于自己的戏剧艺术之中，进行了消化和创新。他是当代具有独创精神的、成绩卓著、蜚声国际戏坛的重要的戏剧家。

注：① 彼得·哈克斯，1928年出生，是民主德国最重要的戏剧家之一。人们称哈克斯为喜剧作家，米勒为悲剧作家。

② 见《民主德国文学史》德文版第665页，1977年人民知识出版社出版。

③ 见《历史和戏剧》一书，德文版第50页，联邦德国1976年出版。

④ 《纠正错误》发表于1958年，讲一位曾经出生入死的反法西斯战士，战后当了作业队长，不理解党的知识分子政策，犯了错误，后改正错误。

⑤ 《费罗克忒特》发表于1965年。费罗克忒特是荷马史诗中著名的射手。希腊人进攻特洛伊，途中要祭海神波塞冬，但祭坛上横卧一条大蛇。他为了给别人开道，自己的脚被蛇咬伤，但得到的却是恩将仇报。希腊人怕他化脓发臭的伤脚影响他们打仗，把他抛弃在孤岛上。十年旷日持久的战争，希腊人未能攻克特洛伊，于是派奥德修斯把他请回希腊。在米勒剧中的费罗克忒特拒绝回希腊去攻打特洛伊，后遭杀害。

⑥ 《毛瑟枪》写于1970年，讲的是如何正确使用革命暴力的问题。

⑦ 《建设》写于1963/64年，描写民主德国一个大建筑工地上两个作业组的不同工作态度和方式，揭示工业建设中的种种矛盾冲突。

⑧ 见1981年民主德国出版的海纳·米勒戏剧选后记，德文版第112页。

⑨ 毕加索(1881—1973)的《格尔尼卡》是本世纪最著名的绘画之一，画面上的牛和马分别代表善和恶、人民和法西斯，女人是西班牙人民的象征。其它的人体各部分如头、手、脚，都是遭受涂炭的人民的组成部分。

⑩ 爱森斯坦(1898—1948)，苏联电影导演，1925年通过导演电影《波将金号巡洋舰》，提出史诗形式的电影艺术主张。

⑪ 梅耶荷尔德(1874—1940)，提出“幻想戏剧”，批评斯坦尼斯拉夫斯基，1940年初死于苏联狱中。1956年后，苏出版了他的戏剧著作。

⑫ 见《戏剧家和他的时代》一书，德文版第121页，西德出版。

⑬⑭ 见1981年民主德国出版的海纳·米勒戏剧选后记，德文版第112、112页。

⑮⑯ 见《海纳·米勒》一书，罗特凡尔施作，1982年西柏林出版，德文版第108和116页。

⑰ 弗里得利希·沃尔夫(1888—1953)，民主德国老一辈剧作家，著名剧作有《马门教授》等，已译成中文。

⑱ 见《海纳·米勒》一书，罗特凡尔施作，1982年西柏林出版，德文版第116页。

⑲ 见1981年民主德国出版的米勒戏剧选，德文版第109页。

⑳ 见《历史与戏剧》一书，西德出版，德文版第56页。

㉑ 见《海纳·米勒》一书，罗特凡尔施作，德文版第94页，西柏林1981年出版。

㉒ 参看大百科全书《外国文学》卷第128页。

(上接第72页)

运动，其初始源头可追溯到先秦道家。到了荀子，由于融合儒道思想，才形成了文艺理论上的以“志”辖“情”思想，并为汉儒继承。其后逐渐演进，至魏晋时期正式确立“缘情说”。因此，“缘情”理论之产生，首先是先秦儒道思想融合的结果，同时也是先秦时期中原文化与楚文化交流、融合的结晶。

一九八七年五月

注：① 如《荀子·乐论》：“夫乐者，乐也，人情之所必不免也”；《礼论》：“歌谣激笑、哭泣啼号，是吉凶忧愉之情发于声音者也”；《毛诗大序》说：“情动于中而形于言”，“吟咏情性，以风其上”；《礼记·乐记》也说：“情动于中，故形于声”，等等。

② 如《庄子·天道》篇说“哭泣衰经、蓬杀之服，哀之末也”，因为“须精神之运，心术之动，然后从之者”。

③ “忘”原误为“志”，今本大多改正。