

XIFANG
XIANDAI
XI JU
LIUPAI
ZUOPIN
XUAN

西方现代戏剧 流派作品选



汪义群 编

3

中国戏剧出版社

西方现代戏剧 流派作品选

汪义群 编

3

中国戏剧出版社

西方现代戏剧流派作品选（三）

汪义群 编

中国戏剧出版社出版

北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲81号

（邮政编码：100086）

新华书店总店北京发行所 经销

北京彩虹印刷厂 印刷

850×1168毫米 1/32开本

622千字 28.625印张 2 插页

1992年4月第1版 1992年4月第1次印刷

印数：1—1,500册

ISBN7-104-00252-9/J·149

新登：（京）字第150号

定价：14.50元

前 言

汪 义 群

本卷选译了自十九世纪末至二十世纪三十年代欧美著名的表现主义剧作十部。作为一种艺术流派，表现主义产生于二十世纪初的德国。一般认为1910年至1925年是德国表现主义运动的全盛时期。就戏剧而言，这一流派的先驱可以上溯到瑞典的斯特林堡和德国的韦德金德。后来，这一运动的影响波及美国 and 欧洲其他国家，使表现主义成为一个世界范围的艺术流派。

对于“表现主义”这一术语在什么情况下第一次使用，还存在着不同的说法。但有一点是肯定的，那就是表现主义首先起于绘画。1901年，法国画家朱利安—奥古斯特·埃尔沃在巴黎的独立沙龙举办了以“表现主义”为标题的小型画展，就我们所知，这也许是“表现主义”这一术语的第一次出现。然而，作为对一种艺术流派的比较规范的界定，它是在10年以后才正式提出的。1911年8月，美术批评家威廉·沃林格尔在《狂飙》杂志上发表文章，把塞尚、凡高和马蒂斯的作品称作“表现主义”绘画。自此以后，这一术语才逐渐为人们广泛接受并运用。

表现主义戏剧是在表现主义绘画的影响下产生的。它一经兴起，便表现出鲜明的个性特征，并产生了世界性的影响。本卷所选的作家作品，书中都有专文评介，这里就不一一赘述。

我们只是想在此对表现主义戏剧的美学原则、形成表现主义的社会文化背景、它的思想特征与艺术特征，作一总体的分析和介绍，以供读者参考。

表现主义的美学原则及其产生的 社会文化背景

由于表现主义起于绘画，然后才影响到戏剧等其他艺术形式，同时也由于表现主义绘画艺术与戏剧艺术之间有着特别密切的联系，^①因此，在介绍表现主义戏剧的美学原则之前，有必要先从绘画着手，对这一艺术流派的特点作一简单的分析，这样会有助于我们对表现主义戏剧的理解。

表现主义绘画产生在德国，它是对于自然主义的一种反拨。德国表现主义拥有一大批思想活跃、风格鲜明的画家，他们分属“桥社”和“青骑士”两个不同的团体。表现主义艺术家强调借助视觉形象来表现艺术家的内心感受。在他们看来，外部世界只是一种媒介，一种触发艺术家情感宣泄的手段。画家不是为了描摹大自然而去描摹大自然的。正如表现主义理论家K·埃德施密德所说：“世界就摆在那儿，把它复制一遍有何意义？”^②画家描摹外部世界，为的是倾注自己的心灵，宣泄自己的情感（或情绪）。这一观点和我国传统美学中“观山

① 有许多表现主义画家，同时又是剧作家。例如德国的奥斯卡·柯柯希卡就既是画家又是剧作家，恩斯特·巴拉赫既是雕塑家又是剧作家。他们在绘画和戏剧两个领域内，都在同样的美学原则指导下进行创作。

② 见弗朗西斯·B·布兰夏德《放弃写真的绘画理论》(Retreat From Likeness in the Theory of Painting, New York, 1949) 第39页。

则情满于山，观海则意溢于海”的说法是一致的。

表现主义画家特别重视色彩的作用，他们认为色彩不是孤立存在的，它对人的情绪有着很大的刺激作用，是传递情感最有效的形式。通过色彩，人的几乎一切情感——欢乐、痛苦、悲哀、热烈、狂喜、忧郁、激愤、疑虑、恐惧，都能直接表达出来。例如，著名表现主义先驱凡高就曾用狂暴的笔法和非写实的色彩，在他的《阿莱城的姑娘》这幅作品中第一次向人们传递了一种骚乱的情绪。他用红的和黄的色块来表现人物惊恐不安的情绪的波动。在表现主义画家的作品中，色彩越来越明显地摆脱线条的控制而具有独立的地位，它负载情感的能力也不断地增强。

表现主义艺术家及理论家康定斯基的《论艺术的精神因素》（1912）是表现主义的重要理论著作。该书出版后很快被译成各国文字，在欧洲许多国家内产生重大影响。在康定斯基看来，艺术品不是点缀生活的装饰品，不是悦人耳目的娱乐品，也不是反映自然的镜子。每一部作品应该是艺术家心灵的表现，每一种色彩应该传达情感的波动。在谈到画家时他说：

“他的眼睛应该注视着自己的内心，他的耳朵应该始终聆听内心欲望的呼唤”。^①从这里我们可以看到一种走向“内在形象”的倾向，一种排斥过分依赖于肉眼来机械地反映客观物象的倾向，一种主张用精神的眼睛来看待自己的世界的倾向。

表现主义戏剧和绘画有许多相似之处。它反对自然主义戏剧那种冷静客观的态度以及仅仅着眼于事物外部现象的观察方

① 引自R·S·Furness, *Expressionism*, Methuen & Co Ltd, London, 1973, P·16.

法，强调揭示人物深刻而隐秘的内心世界，表现人物强烈的情绪。它不满足于叙述事件、描写人的行为以及行为的过程，而是对事件过程中人的困境，人的内心骚乱与困扰，以及促成人的行为的心理动机和这一心理过程感兴趣。有人将表现主义与自然主义的区别，比作X光透视与照相之间的区别，这一比喻是十分形象生动的。

表现主义的兴起，是和西方哲学思潮转向对人类精神现象的重视有关。我们知道，一直到十九世纪为止，在西方文学艺术中占主导地位的仍然是模仿说。由于实证论、环境决定论等哲学思潮的影响，这种模仿说在十九世纪初期与中期更为盛行。十九世纪的科学家，由于对物质世界的重视，很少去关心人类精神领域里极其复杂而丰富的变化。在他们看来，人的精神现象只是外部世界的反映而已，人的一切活动，包括行为和思想，都可以从外界找到明确无误的原因。凡是精神上的现象都可以用物理现象以及生理现象加以解释。

然而，这种唯物物质的论点并不能完全解决物质与精神的关系问题，更不能解释精神世界的种种复杂现象。到了十九世纪末二十世纪初，人们开始对精神现象产生兴趣。而且，随着对实验方法的重视和实验精神病理学的建立，心理学也经历了深刻的变化。1890年，威廉·詹姆斯发表了《心理学原理》一书，提出了关于“意识流”的著名理论；1900年，西格蒙德·弗洛伊德写出了标新立异的《梦的解析》一书，对模糊的下意识及其在艺术创作中的功能和作用，进行了深入的探讨与研究。威廉·詹姆斯的意识流理论，强调了人的思维的形成过程。在他看来，人的知觉每天都在接受着无数的印象，这些印象有的是杂乱的、琐碎的，有的是有条理的、合乎逻辑的。这些印象的

综合，就组成了人的日常生活。在实际生活当中，这种长期积累的无数印象在人们的思维过程中会随意跳出，而且常常是处在有意识与无意识相间的状态。因此，人们的思维方式常常是既有合乎逻辑的一面，又有杂乱无章的一面。注意力的转移，思绪的飘忽以及漫无目的的意识流动，是一种客观存在的思维现象。弗洛伊德精神分析法的一个十分重要的观点是认为人的思维活动大部分是无意识的，人类的精神世界就好比一座冰山，意识只是浮在上面、人们所能见到的一小部分，而绝大部分则是沉入水中不为人们所知的“无意识”。诚然，这种无意识的形成，是多种原因使然，外界环境、社会影响也是重要因素之一。但是，一旦形成了无意识，它便成为一种脱离了外界影响而独立存在的客体，它植根于人的思想深层，并随时释放出来。

弗吉尼亚·沃尔芙说过一段常被人们引用的话：

你们不妨观察一下一个普通人在日常生活中的思想。人的头脑每天都在接受着无数的印象——琐碎的、怪诞的、稍纵即逝的，或者深刻尖锐的印象。这些印象来自四面八方，组成了无数颗微粒象阵雨般不断地向你扑来，它们构成了我们星期一或星期二这样的日常生活……①

为此沃尔芙提出了小说家的使命：“小说家的任务不就是表现这种多变的、难以探知的、模糊不清的精神活动吗？”②

在哲学方面，克罗齐的“直觉即表现”说，柏格森的生命哲

①② 弗吉尼亚·沃尔芙：《普通读者》（Virginia Woolf, *The Common Reader*, the Hogarth Press, London, 1984, pp.149—150）。

学等对西方近代资产阶级思想也发生过广泛的影响。这一点对于表现主义艺术流派的形成，也有着不可忽视的作用。无论克罗齐还是柏格森，都提倡唯心论，崇尚直觉和直感。克罗齐认为艺术就是直觉，就是情感的表现，因此他把艺术说成是艺术家的“表现品”。他认为如果某乙要判断某甲的“表现品”，决定它是美还是丑，他就必须把自己摆在甲的位置上，循着甲的思路和内心历程再走一遍。在他看来，既然一件艺术品是作家心灵的表现，那么观赏者只有使自己接近艺术家的心灵，在自己内心寻找出同样的情感经验，才有可能与作品达到沟通，引起共鸣。柏格森十分强调“自我”，他认为“自我”是一种纯情绪的心理状态，而整个世界就是一种精神性的进程。作为世界的本质的“生命之流”，不能靠理性来认识，而只能靠“直觉”来把握，而所谓直觉，就是排斥理性分析的、不可言传的内心体验。

心理学和崇尚直觉的唯心主义哲学的发展，对于二十世纪初的文学艺术产生了深刻的影响。在绘画上出现了凯尔希纳、蒙克、海克尔、康定斯基等一大批思想活跃、风格鲜明的表现主义画家；在小说方面出现了弗吉尼亚·沃尔芙、普鲁斯特、福克纳、乔伊斯；在戏剧方面出现了斯特林堡、托勒、凯泽、奥尼尔、埃尔默·赖斯等。这些作家对人物的心理过程显示出极大的兴趣，他们认为人的行为和遭遇固然是他生活中的一个重要组成部分，但人的内心生活却更为丰富和复杂。因此，他们在描写人物的内心活动时，常常细致入微，不厌其烦，甚至到了琐屑的地步。如果我们将维多利亚时代和二十世纪作一比较，就会发现这两个时代在文学艺术上有着十分明显的差别。维多利亚时代的小说、戏剧，着重于人物性格的刻画，性格刻划的

成败往往是衡量一部作品是否成功的尺度。而总的说来，这一时期的文学作品，在这方面确实达到了极高的成就，塑造出成百上千个丰满而又鲜明的人物形象。然而，二十世纪以来的小说和戏剧，却着重于探索人物的心理，着重于探索人物的心理轨迹。现代作家不但对表现人物的心理活动感兴趣，而且愿意表现这种心理活动的全过程，甚至对一些细枝末节的地方也不放过。例如，弗吉尼亚·沃尔芙在她的小说《到灯塔去》中有一段瑞姆赛太太给孩子穿袜子的描写，就写了整整四页。詹姆斯·乔伊斯的一部几十万言的小说《尤里西斯》，以如此巨大的篇幅，仅仅描写了主人公一天之内的活动、思想和心理轨迹。其细致入微的程度可想而知。这种琐碎的描写，常常使作品显得冗长不堪，甚至无法卒读。文学批评家杰拉尔德·哥尔德在谈到《尤里西斯》时就把它说成一只把什么垃圾都往里面塞的“废纸篓”。

在这里我们看到了一个十分有趣的现象，那就是表现主义和自然主义这两种截然不同的文学流派，在细节的描写上却有着某些相似之处。对于自己所观察的对象的描绘，它们几乎都到了精细入微、不厌其详的地步。所不同的是，自然主义描写的是外部细节，而表现主义表现的则是心理细节。因为在表现主义作家看来，心理活动是人类最内在、最根本的活动，因此心理的真实，也是最本质的真实。所以，也有人把表现主义说成是“心理现实主义”。

表现主义戏剧的思想特征

表现主义产生和发展的时代，即1910年至1925年，这15年

中，正是西方社会发生重大变动的年代。在这段时间里，西方既完成了工业技术的重大革命和经济的飞速发展，又经历了人类历史上一场最大的战争浩劫。这些重大的社会变动在西方人的思想和心理上所造成的巨大影响，在表现主义戏剧中得到了真实的反映。

第一次世界大战前的50年，是西方经济发展最快的50年。就以德国而言，在1900至1910年的十年中，钢、铁和煤的产量比以前增长了一倍。然而工业的飞速发展和社会的表面繁荣，是建立在广大产业工人受奴役、受压迫的基础上的。许多表现主义作家特别敏感地认识到，人类对于外部世界的征服和控制，是以丧失内心世界的自由为代价的。用来换取社会秩序的建立、工业产品的大幅度增长的，是心灵的枯竭，是精神的日趋机械和麻木。鲁道夫·库尔茨在表现主义刊物《狂飙》的创刊号（1910年3月）的序言上写道：“我们的目的是要在不知不觉中破坏他们（指中产阶级——笔者按）这个舒适、庄严而崇高的世界的形象。因为我们把他们的所谓庄严，看作是一种存在的惰性，一种麻木不仁……”^①。这种对资产阶级社会的厌恶感，在表现主义作家中相当普遍。

如果我们按题材划分，表现主义戏剧可以分为两大类。一类是纯粹表现个人的，一类是带有比较明显的政治性或社会性的。这两类作品一般以1914年为界。在第一类表现主义作品中，作家将每个人都看成一个复杂的、充满矛盾的个体。在他身上常常是善恶并存，既有善良、隐忍的一面，又有自私、冷

① 引自理查·谢帕德：《德国表现主义》（Richard Sheppard, German Expressionism），见《现代主义论文集》（Modernism, ed. by M. Bradbury and J. McFarlane, Penguin Books, 1985, p.276）。

酷的一面。他们津津乐道于表现这种心灵内部善与恶的搏斗、天使与魔鬼的交战。他们认为，不一定要把人物放到重大的社会斗争的旋涡中去表现他们，因为即使没有那些重大的外部斗争，人物的内心冲突已经足够惊心动魄了。而那些具有较强政治性和社会性的作品，则常常将戏剧的中心人物放在社会现实之中，在家庭、工厂、车间、监狱、警察局、办公室、战争等现代生活的多种形态当中表现他们。然而，即便如此，表现主义作家所关心的还是人的心理历程。

个人与社会的关系，是表现主义剧作家所喜爱的题材。表现主义戏剧常常从个人的角度出发，全面地否定社会，否定作为“个人的集合体”的群众。在他们看来，社会是对个人的一种压制，有组织的群众是对自由意志的一种异化。他们常常自居于社会的对立面，以局外人、流亡者的身份来向那个“舒适”、“体面”的中产阶级社会发起攻击。

这种个人与社会的对立，首先表现在对现代文明的反抗上。德国表现主义剧作家格奥尔格·凯泽的《煤气》三部曲表现了现代文明如何由于唯利是图的工业主义而遭到毁灭。尽管剧中的工程师担保煤气的生产程序毫无纰漏，他的计算正确无误，但结果瓦斯仍然发生爆炸，这影射了工业技术已摆脱了人的控制，成为毁灭人的工具。捷克作家卡莱尔·恰佩克的《万能机器人》、美国剧作家埃尔默·赖斯的《加算机》、奥尼尔的《毛猿》等都描写了现代人沦落为机器的奴隶，失去了人的本性这一现代悲剧。在这类作品中，我们常常可以看到现代文明与原始文明的对比，如《煤气》中的工厂与田园的对比，《毛猿》中的远洋轮与风帆的对比，它们充分体现出表现主义剧作家对现代社会的失望与厌恶。

这种对现代文明的厌恶，在一些更为激进的作家笔下，往往发展成对于整个人类社会的不满。哈森克勒弗尔的《人们》（1918）就是这样一个剧本。剧中主人公是一个从坟墓回到人间的死者。他返回人间后，发现这个世界充满了尔虞我诈，充满了疯狂和不合理现象，终于又回到坟墓，在那里找到了安宁。这个剧本和斯特林堡的《梦剧》有相似之处。《梦剧》写印度教天神因陀罗的女儿下凡来到人间，看到的是人类的种种不幸，最后发出了“人啊，真可怜”的叹息。这种对人类社会的不满和厌恶，在凯泽的最后一个剧本《美杜莎之筏》中表现得更为明显。该剧的中心事件讲的是1940年一艘即将沉没的救生艇，载着逃难的儿童从遭受轰炸的英国驶往加拿大的故事。最后，这只在海上漂流的小船被飞机发现了，孩子们全部获救，只有一个男孩艾伦不愿意被人们救起。他不愿回到那个可诅咒的生活中去，因为他对那个社会已彻底地厌倦了。凯泽在给友人的一封信上说：“这是戏剧中的一个伟大的形象：一个儿童拒绝了我们成人世界，唾弃了我们——而且是那么理直气壮地”。^①从这个剧中我们可以感到作者对人类前途的绝望的心情。他原先企图给我们描绘一幅儿童的纯洁无邪与现实世界的污浊腐败相对立的理想主义的图画，但是写着写着，他笔下的儿童变得和成人一样的奸恶与堕落，他们甚至为了腾出一份口粮而自相残杀，把一位年仅13岁的男孩扔进海里。这类作品往往带有很大的主观色彩，主人公往往代表作者本人，表现出作

① 见G.M.瓦尔克：《格奥尔格·凯泽书信集》，引自雷内特·本森：《德国表现主义戏剧，托勒与凯泽》（R.Benson, German Expressionist Drama, Ernst Toller and Georg Kaiser, the Macmillan press Ltd, 1984, p.160）。

者对社会的总体的不满。凯泽就说过：“我就是艾伦——我在他身上描写了我自己——我羡慕他的早逝。我却不得不活这么长的岁月，不得不忍受生活中每一件不堪忍受的事物。我不是船上的艾伦——我成了捆在生活的刑具上的艾伦”。^①

正是因为对社会总体的不满，正是因为对工业高度发达的社会里人逐渐变成机器的奴隶，变成“非人”那种无所寄托、无所依赖的精神状态的深刻理解与同情，表现主义作品的另一主题便是人的寻找自我。表现主义作品往往生动地表现了人们在高度组织化的生活中失去归属，找不到自己行为的目的和依据，失去了精神支柱而产生的心灵的扭曲。凯泽的《从清晨到午夜》、奥尼尔的《毛猿》都成功地表现了人在世界中的陌生感和孤独感，以及人们寻求自己在社会中的适当地位，寻求归属的痛苦过程。

传统观念对人性发展的束缚，这是表现主义戏剧处理的又一题材。表现主义作家常常怀着一种破坏传统，摈弃上一代人的价值观念的强烈愿望来表现这一题材。表现主义戏剧常用的主题是两代人的冲突，尤其是父与子的冲突。本卷所选的哈森克勒弗尔的《儿子》（1914）便是典型的例子。剧中主人公“儿子”认为自己在家庭中是个“被奴役者”。他把父亲称为“暴君”（二幕二场），他说，“在我们的父亲们的统治下，我们没有一个人不在受苦”（三幕四场）。因此，摆脱父亲的专制就意味着“走向生活”。而且，在他看来，这种“反对父亲的斗争与几百年前向封建诸侯复仇是一样的”（四幕二场）。另

^① 见G·M·瓦尔克：《格奥尔格·凯泽书信集》，引自雷内特·本森：《德国表现主义戏剧，托勒与凯泽》（R·Benson, German Expressionist Drama, Ernst Toller and Georg Kaiser, the Macmillan press Ltd, 1984, p. 160）。

一位德国表现主义剧作家恩鲁的《家族》表现的也是同样的主题。在这类剧作中，父亲的形象被视作专制与权威的象征，而对于父亲的反叛，甚至弑父，则意味着推翻暴君，象征着一种精神解放，象征着从压抑与窒息中获得新生。对于这个主题的探讨，甚至还可以上溯到韦德金德的早期剧作《青春的觉醒》（1891）。

反对帝国主义战争，宣扬和平与社会革命，也是表现主义戏剧常用的题材。这一点当然是和第一次世界大战的爆发密切相关的。大战刚刚爆发时，欧洲各国青年怀着炽烈的爱国热情奔赴战场。然而，这场现代的特洛亚战争日益暴露出帝国主义之间争权夺利的非正义性。在残酷的现实面前，欧洲青年仿佛做了一场噩梦。他们终于由战争的拥护者与参与者转变为战争的控诉者与谴责者。恩斯特·托勒是一个很有代表性的剧作家。在战争初期，他和千百万热血青年一样，怀着神圣的使命感参加了炮兵部队，后来又主动要求调往前线。1915年被送往凡尔登，并参加了1916年2月至5月发生在那里的极其残酷野蛮的战役。渐渐地，他对人类的自相残杀感到厌恶，对战争的意义产生了怀疑。他在自传里谈到了一件看来似乎纯属偶然的事件：一次，在挖战壕时，他突然发觉自己的铁镐插进了一个埋在土里的死者的内脏。他当时的感觉是：“一个死去的人！不是一个死去的德国人，也不是一个死去的法国人。而是一个死去的人！”^①正是这一偶然事件，激发了他强烈的反战情绪。这一思想在他的剧本《变形》（1918）、《群众与人》（1921）中都有所体现。在谈到《变形》一剧的写作动机时，托勒说了这样一段

① 见《托勒全集》第4卷，慕尼黑，1979年版，第70页，引自R. Benson, German Expressionist Drama, Ernst Toller and Georg Kaiser, P. 13.

话：“《变形》写于战争之中。1918年初，我在战地医院用油印机将这个剧本一场一场的印出，将它们交给妇女们在罢工时散发。我写这个剧本时，头脑里只有一个念头：为和平而写作。”^①本卷所选的美国剧作家埃尔默·赖斯的《埋葬死者》表现的是同一题材。剧本通过六位在战场上失去生命的士兵不愿被人埋葬，渴望回到亲人中间过普通人的生活这一荒诞却又动人的场面，表现出对战争的痛恨以及对生命的热爱。这种表现和平主义的题材，在表现主义绘画中也不乏其例。萨尔瓦多·达利的《内战的前兆》用一个变形的人体撕裂自己的躯干这一惊世骇俗的恐怖画面来表现对人类自相残杀的厌恶与恐惧。表现类似主题的剧本还有哈森克勒弗尔的《救世主》（1915）和《安提戈涅》（1917）等，前者写一位诗人不惜牺牲自己的生命去阻止一场战争的爆发，后者则将希腊悲剧诗人索福克勒斯的著名悲剧改写成一出号召人类相亲相爱共同埋葬战争的同名剧。由于这两出戏写于战争年代，因而不可避免地遭到了禁演。

这种和平主义倾向，其特征是反对一切战争和一切暴力。《变形》一剧所表现的战争是一场没有标明时代与地点的战争，这就进一步阐明了托勒关于任何战争都是不人道的这样一个观念。托勒的《群众与人》中的女主人公，尽管完全有可能越狱逃跑，却仍然选择死亡，原因是她不愿意为了救自己而杀死无辜的狱卒。该剧最后有一段关于目的与手段的对话，剧中的“无名氏”代表冷酷无情的功利主义者，在他看来，事业高于一切，革命高于一切，为了革命事业可以牺牲任何个人。而“女

① 见《托勒全集》第1卷，慕尼黑，1978年版，第137页，引自R·Benson，P·22。

人”则代表着仁慈与理想主义。她认为人高于一切，而这“人”不是抽象的，而是具体的，是由一个一个独立的个体所组成。事业不是目的，“爱所有人”才是目的。显然，作者对“无名氏”的功利主义观点持否定态度，尽管他不得不承认，那种消极的理想主义并不能给社会带来任何实质性的变革。

表现主义作家还十分强调人的“更新”，他们充满狂热地宣称，一个更好的社会必将来临，而支撑这一社会的人，必然是从旧传统、旧道德中分离出来的所谓“新人”（Der Neue Mensch）。这种强调人的更新，召唤“新人”的出现，正是表现主义戏剧的又一重要主题。人一直是表现主义作家的兴趣焦点。在他们眼里，人本身是高贵的，但一个工业至上、科学至上的社会，却将他降低为机械的奴隶，使他沦为“非人”。一个强求统一的大生产的社会，抹煞了人的丰富的个性，使他屈从于片面追求效率的高度组织性的规范。为此，表现主义作家认为，必须首先了解人的灵魂或精神，才能进而改造社会，使人的伟大之处能够完全实现。因此，尽管表现主义作家对人类的未来有着很深的忧患意识，有一种迫在眉睫的灾难感，尽管他们在作品中常预言式地揭示战争爆发的可能性以及工业技术的发展将会败坏社会、毁灭文明的可能性，但是，他们中不少人仍向往着一个更理想、更美好的社会。对于这一新的社会的产生，他们主要是寄希望于人的自我完善与自我更新。这一点在斯特林堡的《通往大马士革之路》中就已有所体现。剧中的场景转换技巧，便是用来表现主人公成长的各个不同时期，表现主人公对旧我的摈弃以及对“新我”的追求。佐尔格的《乞丐》在很大程度上师承了斯特林堡。剧中出现的梦境场面，实质上反映了人物的内心经历，表现了他的成长和自我完善。托勒的