

奥尼尔文集（全六册） 1

目 次

热爱生活的妻子	鲁书江 译	1 ()
网	郭继德 杜新宇 译	0 ()
渴	李 杨 译	27 ()
警报	沈建青 译	49 ()
雾	郭文杰 曾 梅 译	0 ()
东航卡迪夫	龙文佩 译 王德明 校	8 ()
堕胎	李红梅 译	03 ()
狙击手	孙晓荣 译	22 ()
拍电影的人	张元霞 译	38 ()
苦役	江 洪 等译	53 ()
早餐之前	郭继德 译	13 ()
在交战区	蒋虹丁 译	22 ()
鲸油	蒋虹丁 译	45 ()
归途迢迢	蒋虹丁 译	64 ()
加勒比群岛之月	蒋虹丁 译	83 ()
绳索	蒋虹丁 译	04 ()
天边外	荒 芜 译	31 ()
梦孩子	郭继德 译	18 ()
划十字的地方	刘海平 朱雪峰 译	4 ()
救命草	陈迈平 译 廖可兑 校	4 ()

序 言

尤金·奥尼尔(Eugene Gladstone O'Neill, 1888—1953)是美国著名悲剧作家,是现代美国戏剧的奠基人和缔造者,一九三六年荣膺诺贝尔文学奖,成为有世界影响的剧作家。世界笔会副主席、当代美国戏剧泰斗阿瑟·密勒先生给予奥尼尔很高的评价,说:“事实上,他博览群书,熟谙中国哲学和德国哲学,并开始认真研究古希腊,他是一位卓尔不群的作家。”^①

奥尼尔于一八八八年十月十六日出生在纽约市百老汇剧院区的一家旅馆里,他之所以能引起世界剧坛的青睐,是由于他在悲剧创作方面的杰出成就。他是一位多产作家,包括早期散失的独幕剧在内,一共写了五十多部剧本,四次荣获普利策戏剧奖。除了《啊,荒野!》等个别喜剧之外,其他剧作几乎可以说全是悲剧,所写题材之新颖,涉及的领域之广阔,揭示的主题哲理寓意之深邃,以及艺术风格之绚烂多彩,在美国戏剧史上是绝无仅有的。他跟同代剧作家一起把美国戏剧推向成熟阶段,使之跻身世界剧坛。奥尼尔敢于独辟蹊径,善于博采众长,对戏剧艺术进行了大胆的探索和创新,从多种不同的视角反映了他一生孜孜不倦地对人生真谛的探索和对戏剧艺术的执著追求。他的悲剧大致可分为三类,细分起来可以说是五类:早期有浓郁自然主义色彩的现实主义悲剧;中期五彩缤纷的向内心世界开拓的实验悲剧或叫探索悲剧,其中

^① 阿瑟·密勒:《强烈渴望伟大》,见1988年11月6日《纽约时报》书评栏。

有表现主义悲剧、精神分析悲剧和信仰探索悲剧；晚期是更加正视惨淡人生的现实主义悲剧。



奥尼尔早年摒弃了对天主教的信仰之后，出现了信仰危机。他相信德国哲学家尼采的说法，即上帝死了，死于对人的同情之中。他对人生感到迷惘，希望找出驾御世界的神秘力量是什么。他从普林斯顿大学辍学后做了海员，积累了丰富的海上生活经验，成了他早期戏剧创作的重要题材。这类剧本反映了人与大自然的冲突，写人与大海的搏斗，实则是写人与命运的搏斗。他把大海看作是一种令人望而生畏的冥冥之中的神秘力量，即宇宙神秘力量的代表和化身，颇像是上帝的替身。但人在狂暴凶猛的大海面前又显得十分渺小，无能为力，人跟它抗争无异于以卵击石，注定要失败，酿成一幕幕人间悲剧。恩格斯早就指出，悲剧的要素是“历史的必然要求和这个要求实际上不可能之间的悲剧性的冲突”。奥尼尔的悲剧从一开始就反映了这种历史的必然。

奥尼尔受宿命论影响，认为大海是命运的象征，因而他笔下的不少主人公像古希腊悲剧中的人物受命运的捉弄一样，无法逃脱命运的安排，成为大海的受害者或牺牲品。独幕剧《东航卡迪夫》（1916）以虚构的英国“格伦凯恩”号轮船的航行为背景写成的，绘影绘色地描写了海员生活的真实状况，从一定程度上讴歌了水手之间的真挚情谊，但更重要的是深刻揭示了人世间感情的冷漠和水手的悲惨命运，主人公扬克和挚友德里斯科尔要离开大海买农场的遐想成了泡影，前者凄惨地饮恨离开人世，后者的逃脱计划破产，只得继续做大海的奴隶。独幕剧《归途迢迢》（1917）的主题写水手不忠于大海而受到惩罚的故事。水手奥尔森攒钱，打算购买

土地,回到陆地上过安静日子,他只是产生了这种想法,却也受到了命运的惩罚,即他省吃俭用攒下的买地钱被骗走了,他的希望完全落空了。多幕剧《天边外》(1920)的主人公罗伯特因做了错误的抉择,成为生活中的失败者。大学生罗伯特富有诗人的气质,憧憬着天边外美好的海上生活,但由于他爱上了露斯姑娘而决定留下来务农,可他不善于务农,日子日趋走下坡路,夫妻之间发生龃龉,小女儿夭殇,自己患了肺病,在生命弥留之际爬到山顶,眺望他魂思梦萦的天边外,饮恨离开了人世。他的悲剧是违反“人类的天性”造成的恶果:他本来是属于大海的儿子,只是为了爱情没有投身到大海的怀抱中去,故命运对他做出了严酷的惩罚,即他虽然没有出海,但下海的梦想缠绕了他一生,也毁掉了他一生。他欣然面对死亡,认为死亡能给予他自由,使他“永远”地去“漫游”,正如他临死前说的,“那不是终点,而是自由的开始——我的航行的起点!”主人公的思想得到了净化和升华。从罗伯特身上可隐约看到年轻奥尼尔的影子。奥尼尔曾对他写大海的剧本作了高度概括,说:“海洋那个庞然大物的精神在剧中居主角的地位。”^①

奥尼尔对大海的看法有时也是矛盾的:大海控制着人的命运,不停地吞噬着人们的生命,但人又离不开它,还有人要到海上寻觅新生。获普利策奖的剧本《安娜·克里斯蒂》(1921)是奥尼尔写大海题材最成功的剧作。该剧通过写老船长克里斯一家世世代代的不幸遭遇向世人表明,可怕的大海控制着人类的命运,时刻威胁着人类的安全,人无法战胜大海,无力跟命运抗争。已是风烛残年的老船长克里斯终生是大海的奴隶,饱尝了海上生活的艰辛,憎恨大海,惧怕大海,詈骂大海是“老魔鬼”,但又离不开大海,那是他饱经人间沧桑的象征,他的命运跟大海紧紧地联系在一起了。女主人

^① 龙文佩编:《尤金·奥尼尔评论集》(上海外语教育出版社,1988年)第339页。

公安娜的人生态度似乎跟作者有矛盾，她恨陆地而热爱大海，认为陆地是导致她堕落的地方，故决心到大海这个她心中的自由天地中，洗刷掉过去的耻辱，净化掉自己的“罪孽”，做一个“新女性”。马特投身于海上事业是“上帝的旨意”，不仅被船长救起，找到了工作，还得到了爱情，跟安娜结成伉俪。大海把三个人的命运箍在了一起。剧本以好莱坞电影落套的喜剧，即有情人终成眷属结束。但作者否认这是喜剧结尾，认为剧中故事只不过是他们漫长而危险的海上生活的一个小插曲，是迎接新的风暴之前的一个小憩。奥尼尔说过：“远处的大海——生活——在召唤。这儿大团圆的结局只不过是位于一个介绍性从句之前的一个逗号，句子的主要部分还没有写出来。事实上，我曾想把该剧叫《逗号》。”^①这就是说，神秘莫测的大海对老船长和女婿还是吉凶未卜呢！

奥尼尔年轻时思想比较活跃，深受杰克·伦敦、约瑟夫·康拉德等杰出现实主义作家的影响，他的戏剧创作基调是现实主义的。但由于他对人生的认识深度有限，艺术手法也显得稚嫩，他的戏剧风格沿袭了美国著名导演和剧作家戴维·贝拉斯科(1853—1931)的“照相”式现实主义传统，实际上是自然主义的客观描写比较突出，这正是奥尼尔早期的戏剧风格特点，即自然主义色彩比较明显。当然，他在戏剧艺术的探索方面也取得了不平凡的成就。例如在《天边外》中写衰败和死亡主题，而且奥尼尔以后常写此类主题，显然是借鉴了契诃夫的戏剧传统风格；剧中还娴熟地运用了对比技巧，如通过诗人和物质主义者之间的对比，通过描写幻想跟现实之间的无法弥合的鸿沟，增强了艺术感染力，造成了悲剧的氛围。作者已开始用雾作象征物。在《东航卡迪夫》中，雾的变化象

^① 见《乔治·琼·内森论戏剧》(纽约市伊萨科·戈德伯格出版社,1926年)一书第154页。

征着大海跟扬克之间的紧张对峙关系的变化。在《安娜·克里斯蒂》中,雾是一个很重要的象征物,老船长把世界看作是一个被雾笼罩着的世界,其中藏匿着左右世界的神秘力量,命运驱使着人们到大雾弥漫的海上世界去冒险,可谓是人生如雾海行舟,谁也无法掌握自己的命运,无法预知厄运何时降临到自己头上。大海和雾交织在一起,构成了奥尼尔剧中神秘力量的重要象征,在后来的剧中多次出现,他笔下命途多舛的人物就是在这样一个迷离恍惚的世界中挣扎着,遭失败、罹厄运的。

二

奥尼尔中期的悲剧创作深受现代主义文学思潮的冲击和启迪,超出了现实主义戏剧传统的窠臼,向多元化方向发展,从多种不同的视角对人生真谛进行了多层次的探索,创造出了一批五光十色的探索悲剧:表现主义悲剧、精神分析悲剧和信仰探索悲剧。他是一位善于捕捉时代气息的作家,是一位有超前意识的作家。他这个时期的一些剧作中的思想观念和写作技巧之新颖,即使过半个世纪之后也不显得过时和落后,特别是他在戏剧写作艺术上勇于探索的开拓精神,更值得人们效法。

表现主义戏剧是欧洲的舶来品。它的崛起是对现实主义戏剧模式第一次较大的冲突和突破,通过扭曲现实,将人物内心世界外化,即将其形象化,赤裸裸地展现在舞台上,以此来曲折地反映社会现实,寻觅人生真谛。第一次世界大战后,它的影响波及美国。奥尼尔是受其影响最早的美剧作家之一,特别是从表现主义拓荒剧作家奥古斯特·斯特林堡(1849—1912)的剧作《一出梦的戏》(1902)中摄取了营养,创作了《琼斯皇帝》、《毛猿》等一批美国表现主义戏剧的代表作。

奥尼尔的表现主义戏剧的主题有明显的社会意义,即直接或间接地揭示现实社会问题,探讨当代人的地位和价值。例如,他最有影响的表现主义剧作《琼斯皇帝》(1920)是一出现代人人生悲剧,通过写黑人逃犯琼斯的兴衰史,即他潜逃到印度群岛做了当地土著人的皇帝,暴戾恣睢,导致当地人揭竿起义,在森林中将他追杀的悲剧故事,深刻地揭露了美国社会中人妖颠倒的黑暗现实,“……因为小偷小摸,他们早晚会把你送进监狱,因为大偷大抢,他们会把你捧为皇帝,死后还会让你进名人堂。”剧中主人公琼斯的人生历程也可以说是人类的原始思想真面目,是人类的代表。《毛猿》(1922)集中探讨了普通劳动者在西方社会中没有归宿这一重要社会问题,即人生的社会价值问题。它通过写精神受挫伤的普通劳动者司炉工扬克寻找自我身份的痛苦经历,间接地反映了社会中的不公正现象。自以为世界离开他不行的主人公扬克在遭到资本家小姐的詈骂之后,心理上失去了平衡,发现自己的地位得不到社会承认,最后想回归自然,到动物园里跟大猩猩为伍,不仅遭到拒绝,反而被其抓死。这种“返祖”的失败更加衬托出扬克是资本主义社会制度的受害者和牺牲品,是所有现代人“错位”的象征,是失去自我找不到归宿的象征。作者早在一九二二年就指出了主人公扬克的普遍意义,说:“扬克的确就是你自己,就是我自己。他代表着每一个人。”^①《上帝的儿女都有翅膀》(1924)通过写黑人青年吉姆跟白人姑娘艾拉·唐妮的恋爱悲剧,揭示了美国社会中严重存在着的种族歧视现象以及由此产生的严重后果。

奥尼尔表现主义剧作中的艺术手法也颇有独到之处,常常采用打破时空观念或扭曲现实的做法,来剖析人物的内心世界。《琼

^① 托比·科尔主编:《剧作家论戏剧创作》(纽约市希尔与王氏出版社,1961年)第236页。

斯皇帝》一剧主要是通过幻觉或者说梦魇来揭示主人公的坎坷经历,八场中只有第一场和第八场是实的,其余六场全是虚幻的,幻觉中的情景更加逼真地揭示出琼斯一生的辛酸、痛苦、恐惧和绝望情绪。作者受荣格“集体无意识”说影响,写返祖现象,把一个文明社会中的黑人通过幻觉让他回到非洲莽林世界中去,反映出西方现代文明在走下坡路。《毛猿》中的第五场是剧中最富有表现主义色彩的一场,强悍无比的扬克到纽约市第五大道上向颇像机器人似的权贵人士挑战,可无论如何也撞不倒对手,而对手对他视若无睹,不屑一顾。这实际上是扬克的被扭曲了的思绪过程,是一种幻觉,有明显的象征意义:扬克只身跟整个国家机器抗衡是徒劳无益的。该剧的成功是作者将现实主义、表现主义和象征主义等手法有机地融于一体的结果。例如,剧中第一部分是实景,但一旦被用作布景就有了表现主义含义,前甲板像是笼子,炉膛前像是现代社会中的一座人间地狱,扬克摆出法国著名雕塑家罗丹的作品“思想者”艺术形象姿态,坐在一条长凳上凝思,颇像是“地狱”门口的卫士;该剧最后一场的象征意义比表现主义更突出,但处理方法是现实主义的。《上帝的儿女都有翅膀》一剧中房间不断缩小,表明外界对人物压力的不断增大。奥尼尔非常重视人物的塑造,即塑造有个性的人物,如扬克等人物就被塑造得栩栩如生。他认为,“如果不用表现人物性格的手法是无法使观众接受主题思想的。如果舞台上出现的是些抽象的人物,譬如‘一个男人’或‘一个女人’,那么观众就不会在剧中主人公身上认出自己,戏剧和观众的这种联系就失去了。……这正是我跟表现主义理论的不同点。”^①这说明,奥尼尔善于借鉴,但又不盲从。

^① 尤金·奥尼尔:《奥尼尔论自己的剧作》,见1924年3月16日《纽约先驱论坛报》。

面具是奥尼尔经常运用的表现主义手法之一。他使用面具是为了更有深度地揭示人物的内在冲突,把看不见的思想形象化、具体化,展示人为生存而必须做的适应性变化。奥尼尔强调指出:“它向来富于戏剧性,是行之有效的攻击武器。如果使用得当,它比任何演员的面孔都更微妙,更富有想象力,更能使人产生联想。请怀疑的人去研究日本能乐的假面,或中国戏剧的脸谱,或非洲原始人的面具。”^①《毛猿》第五场中的权势人物都戴上了面具,使那些无名无姓的阔佬们更有了代表性和普遍意义。当然,这次使用面具是接受服装设计师布朗奇·赫斯建议的结果。《上帝的儿女都有翅膀》一剧中,吉姆父亲的肖像和刚果面具是黑人的象征,是非洲文化的象征,它们随着房间的不断缩小而相应增大,表明两种文化冲突的不断加剧和外界压力的不断增大。《大神布朗》(1926)之所以能引起戏剧界的注目,主要是因为作者对面具在舞台上的作用进行了最充分的实验,剧中各个人物都为了某种目的而戴上了面具。作者煞费苦心地利用面具把迪昂和布朗塑造成一对人物,即一个人物的两个对立面,有效地展示人物内心冲突,揭示出人物的双重性格,使此剧成为写人被情欲折磨和驱使的悲剧。奥尼尔曾经多次使用了面具,认为“一个人的外部生活是在其他人的面具造成的孤寂中度过,一个人的内在生活是在他本人面具促成的孤寂中度过”^②。换句话说,他使用面具是为了揭示人物的内在冲突和心理深度,把看不见的,甚至是不可言传的思想形象化、具体化。

三

奥尼尔深受弗洛伊德和荣格心理学说影响,并将其运用在自

①② 尤金·奥尼尔:《面具散记》,见1932年11月《美国观众》杂志。

己的戏剧创作中。他主要是运用精神分析学说理论,通过对剧中人物进行精神分析,向人物内心世界开拓,从一个崭新的角度间接地探讨人生的真谛。换句话说,他是试图通过对人的激情和人的性本能的分析,从俄狄浦斯情结(恋母情结)或厄勒克特拉情结(恋父情结)等人类的激情中找出产生悲剧的根源。

奥尼尔作为一个戏剧大师的高明之处在于,他能从单纯的精神分析中跳出来,将它置于一定的社会背景之下,赋予它一定的社会意义。例如,《榆树下的欲望》(1924)是利用俄狄浦斯情结模式来展开乱伦主题的,儿子伊本跟继母爱碧之间感情甚笃,而对骗取了生母撇下的农场的父亲凯勃特耿耿于怀。爱碧是古希腊神话中勾引自己丈夫前妻所生的儿子的菲德拉和为了复仇而杀死自己的两个孩子的米迪亚两个神话人物结合在一起的化身,她跟年龄比她大得多的凯勃特结婚是为了占有他的农场,她成功地勾引了伊本,为的是跟他生下一个儿子好继承遗产,她的私心被伊本发现之后又受到冷落,她为了证明自己的诚心便杀死了婴儿。她的情欲,或者说是要冲破清教主义思想束缚对真正“爱情的渴求”,使她战胜了原来对农场的占有欲。表明“性”本能是促成人物激情的内在因素,是导致剧中人物悲剧的根源,即她个人的“欲望”的实现导致了她个人的毁灭,导致了这个家庭的毁灭。这种观点无疑是弗洛伊德心理学说的主要论点之一。剧本因为写乱伦题材在波士顿曾经受到禁演,在英国直到一九四〇年以前也是不准公演的。作者独具匠心地运用现代心理学观点来剖析和塑造人物,其成功之处在于他把这些人物跟资本主义社会中风行的对财产贪得无厌的占有欲有机地联系在一起,成功地创造出一种近乎是亚里士多德式的怜悯和恐惧的悲剧氛围,揭示了财产占有欲的危害和造成的恶果,这就使剧本有了普遍社会意义。

奥尼尔受德国悲观主义哲学家叔本华的影响,认为爱情植根

于最基本的性本能,生活受机遇的支配。他的一些精神分析悲剧因常写弗洛伊德和荣格的主题而陷入激情的漩流之中,因此众说纷纭,甚至颇遭訾议。例如,《奇异的插曲》(1928)一剧中因写了流产、通奸和同性恋等当时被认为是有伤风化的题材而在波士顿遭到禁演。此剧沿袭并发展了在《榆树下的欲望》中写过的弗洛伊德和荣格的主题,通过精神分析来剖析人物的内心世界,下意识或者说潜意识是剧中故事的核心,主要通过写女主人公尼娜跟几个男人(父亲利兹教授、父亲式的人物马斯登、丈夫萨姆、情人达雷尔医生和儿子小戈登)之间的惟妙而复杂的关系,淋漓尽致地刻画了她的自私和情欲,以及她的悲惨结局。尼娜跟《榆树下的欲望》中的爱碧和《悲悼三部曲》中的莱维妮亚一样都是奥尼尔笔下的破坏性人物,左右形势,左右他人的命运,是“坏女人”的典型,自己也都沒有好下场。作者创造性地将意识流手法移植到戏剧舞台上,剧中大量使用了内心独白和旁白来解剖人物内心世界,深化了精神分析主题,使“《奇异的插曲》在现代戏剧史上获得了詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》在现代小说史上获得的同样的地位”^①。该剧从侧面反映了一定的社会内容,如西方社会里人的欲念已从对金钱的占有扩展到对感情的占有,金钱能买得爱情,买得科学,是对金钱万能社会的揭露和揶揄;但是,由于作者把大量笔墨倾注在对情欲的描写上,掩饰住了它的社会意义,遭到社会批评便是自然而然的。

奥尼尔还善于运用古希腊悲剧模式,对现代人生进行精神分析。现实主义力作《悲悼三部曲》(1931)就是运用的古希腊悲剧模式,以南北战争结束后的新英格地区为背景,将古希腊神话跟美国

^① 约翰·盖斯纳等编:《戏剧文库》(纽约市:西蒙与苏斯特出版社,1970年)第641页。

神话有机地结合在一起,运用现代心理学说,来解释和探讨当代人生,其艺术感染力和取得的成就超过了以往所有的作品,戏剧评论家因此把奥尼尔跟莎士比亚和拉辛相提并论,也是他荣膺诺贝尔文学奖的主要依据之一。但是,当评论家从他的《悲悼三部曲》中提出弗洛伊德学说影响的明显例证的时候,他感到愤愤不平,否认受其影响,说:“我要挑剔评论家的毛病了,他们过多地用弗洛伊德学说去解释在精神分析学说问世之前也同样能被写得很出色的作品。……然而,在我的三部曲中描写的每一个人的爱与恨交织的复杂感情是一有文学作品时就有的。我的解释是这样的,任何时代的任何一位作家都可能对左右着一个家庭中成员之间相互关系的隐讳动机十分感兴趣。简言之,我认为,自己对男人和女人的了解足以使我写好《悲悼三部曲》,几乎可以跟我从来没有听说过弗洛伊德、荣格等人时写得一样好。……我不是精神分析学说的忠实信徒。我能回忆起来的是,在弗洛伊德和荣格等人写的所有著作中我只读过四本,荣格是这些人中唯一使我感兴趣的人。”^①但事实证明,奥尼尔早就深受弗洛伊德学说的影响了。他曾经接受过完全按照传统的弗洛伊德分析方式进行的“精神分析”,他承认自己“正遭受着俄狄浦斯情结的折磨”,从“保姆萨拉·桑迪身上找到了母亲的替身”^②。他在弥留之际曾抓住妻子夏洛塔的手说:“现在你是我的母亲。”这些正是他“恋母情结”在他身上的体现。

事实上,弗洛伊德学说在《悲悼三部曲》中的影响十分明显,孟南家中的不少人都受俄狄浦斯情结或被厄勒克特拉情结折磨着。女儿莱维妮亚跟父亲艾斯拉感情甚笃,憎恨母亲,显然可以用厄勒

① 巴雷特·克拉克:《尤金·奥尼尔其人和他的剧作》(纽约市:丹佛出版社,1947年)第136页。

② 路易斯·谢菲尔:《奥尼尔:儿子和剧作家》(波士顿:小布朗出版公司,1968年)第85页。

克特拉情结来解释。弟弟奥林爱母亲恨父亲,无疑可用恋母情结来解释;他后来又爱上了变成了母亲替身的姐姐,这可以说是他早期恋母情结的再现,也可以说是他的乱伦意识作祟。剧中全面地剖析了孟南家中父子、母女和情人们之间盘根错节的复杂关系,揭示出情欲成了他们生活的主要内容和目的,妒忌、情杀和复仇导致了孟南家庭成员陷入不正常的激情之中,失去了常态,一会儿爱得发疯,一会儿又恨之入骨,一幕幕悲剧便随之发生了,象征着清教主义传统的孟南大家族在这种种激情的碰撞中毁灭了。

奥尼尔的精神分析悲剧真实地展示了人们的内心世界和激情,重点放在了内向探索上,虽然从一些侧面也反映了拜金主义盛行的美国社会世态炎凉和冷酷无情的人际关系,但他的多数剧作很少直接接触及重大社会问题,这使他“游离在三十年代抗议作家队伍”之外,不能不说是一种憾事。

四

奥尼尔受尼采哲学思想影响,长期坚持写寻觅信仰主题,即一直试图通过自己的剧作寻找新的上帝,或上帝的替身。因为他认为,“今天的剧作家必须挖掘出自己感受到的当代病根——老的上帝已经死去,科学和物质主义也已经失败,它们不能为残存的原始宗教本能提供一个令人满意的新上帝,以找到生活的意义,安抚对死亡的恐惧。”^①这说明,奥尼尔不仅失去了对上帝的信仰,而且对科学日益发达、拜金主义日益严重的美国社会也失望了。为了能找到填补自己思想中真空的新信仰,他不停地向大自然界开拓,对

^① 乔治·琼·内森:《私人札记本》(纽约:克诺普夫出版社,1932年)中奥尼尔给内森的信。

神秘的东方哲学进行探索,创造出了一批信仰探索悲剧。

在奥尼尔的表现主义悲剧和精神分析悲剧中,向大自然界,向宇宙探索人生奥秘的例子比比皆是。在《大神布朗》中,作者借西比尔之口道出了人必须跟大自然的节奏保持和谐一致的看法。在《悲悼三部曲》中,克莉斯丁和情人卜兰特计划要逃出孟南这个摧残人性的活地狱,到梦幻中的海岛上过幸福生活;莱维妮亚也试图通过出海以求得新生。作者让他的遇难人物到海上去寻觅栖身的幸福岛,让他们到中国南海旅行以求得新生,尽管失败了,但却表明作者的这种观点跟早期写大海题材并把大海看作是人类命运象征的思想倾向是一脉相承的;从另一方面看,这是要超脱尘世的思想反映,回归自然,归真返璞,显然是受了道家思想的影响的结果。

奥尼尔从少年时期就对东方充满了好奇心,渴望到那个美好神秘的地方去。他对东方哲学思想和宗教很感兴趣,对中国古代哲学和宗教文化的兴趣尤甚。他家中藏着《道德经》等著作,还把自己在加利福尼亚州的一个别墅叫“大道别墅”,沿用了“道”的音译。现在越来越多的评论家开始注意到了道家思想对奥尼尔戏剧创作的影响。他的一些剧本通过写历史题材借古喻今,探索当代生活的神秘性,表达了他的人生哲学观念,即有“出世”思想。《泉》(1925)以十五世纪西班牙为背景,把人对自然神的信仰跟人间生活进行了对比,认为前者是纯洁的,后者被贪婪污染了,人跟自然的和谐统一最为重要,主人公莱昂跟《天边外》中的罗伯特一样向往神秘莫测的东方,特别是东方那个“极其宁静的地方”。悲剧《马可百万》(1928)写十三世纪意大利冒险家马可·波罗来中国探险的故事,剧中的阔阔真公主和马可·波罗是两种哲学的代表人物,前者代表东方哲学的静虚和神秘,后者是西方实利主义哲学的代表,二者的冲突是以公主之死和马可的胜利告终,反映了作者对当代美国社会中的物质主义和市侩哲学的鞭辟入里的揭露和抨

击。死了的阔阔真公主回到了祖父忽必烈身边，马可回到了威尼斯故居，这正是老子的“夫物芸芸，各归其根”思想的反映。死亡是对现世的超脱，更是一种回归，因而忽必烈认为人生存在的奥妙在于“死”，阔阔真公主是“为美而死的”。显然，道家的循环回归的思想在这里起了作用。在《拉撒路笑了》(1928)一剧中，作者试图用自己的神学信仰跟西方文明和宗教抗衡，认为人本身的最高权威就是上帝，应从自身上创造出上帝来，即人不是按照上帝的意志造出来的，因此应当肯定人生，肯定生活，故作者借拉撒路之口说出“没有死亡”。

奥尼尔在探索信仰的过程中受美国历史学家亨利·亚当斯的文章《发电机与玛利亚》的启迪，提出了电上帝概念。他多次声称要写一个三部曲来探索上帝的替身主题，总题目叫《上帝死了！什么该称万岁？》。题目本身最集中最凝练地概括出了奥尼尔通过戏剧写作探索人生，探索信仰的历程。他还提出要通过写这个三部曲找出造成美国社会“病态的根源”，说明作者心中并没有完全忘记当代社会问题。三部曲的第一部作品《发电机》(1929)中提出了“电上帝”观念，主人公鲁本放弃了对上帝的信仰，认为宇宙是无神的世界，电的力量是生命的惟一源泉，笃信电上帝，认为发电机是电上帝的化身，欣然扑向发电机，以献身精神来表示自己的虔诚，可电上帝却无动于衷。这种模棱两可的结尾淡化了寻觅信仰主题，即电上帝观念。他对电的崇拜跟他早期对大海的崇拜如出一辙，即都是出自对自然神的崇拜，只不过是笔锋的重点从写大海转向写电罢了，但大海的主题一直在他脑际萦纡。鲁本依然把人类的生命跟大海联系起来，认为“我们的血液中仍然有海水，是它使我们的心脏跳动！”但作者此时已不再把大海视作是替补的宗教信仰了。《无穷的岁月》(1934)是这个“为上帝的弃儿写的神话剧”三部曲的第二部，主人公约翰·洛文分裂成了两个人物，其中之一

者在圣母玛利亚塑像前为信仰而献身了，“最后通过效法耶稣而达到思想上的一致”。这种天主教式的煞尾引起了评论界的争论，有人怀疑他是不是又恢复了他早在七岁时就宣布放弃的对天主教的信仰。但有一点是不容置疑的，剧中主人公还是在探索和寻觅信仰，不过这次是从超自然界来寻找的，剧本的结尾跟第一部一样模棱两可，不能令人满意，在纽约市上演也失败了。头两部剧作演出失败导致奥尼尔的探索三部曲夭殇了，第三部剧作根本没有写出来。也就是说，《无穷的岁月》的问世或者说演出失败标志着奥尼尔写信仰探索主题的结束，他中期的实验悲剧创作也从此辍笔，而剧中出现的自传性成分是他即将通过剧作全面揭示自己家中隐秘的先声。

五

奥尼尔通过他的实验悲剧对人生进行了多方面多层次探索，囿于他思想的局限，始终没有找到到达理想境界的光明之路。他剧作中有光辉艺术生命力的各类悲剧人物像古希腊悲剧主人公在跟上帝、跟命运的冲突中总要遭受灭顶之灾那样，在跟自然界、跟社会的冲突中，在人物内心世界受压抑感情的爆发或激情猛烈的碰撞中毁灭了。自《无穷的岁月》公演失败后，他似乎销声匿迹了，长期蛰居家中，有十二年时间没有公演作品。一些人认为他江郎才尽，艺术才华已经枯竭了。殊不知，他置流言飞语于不顾，忍受着身体每况愈下的痛苦煎熬，开始反思，开始从对内心世界进行精神分析、对大自然界进行探索的轨迹上回到现实社会中来，通过对家庭这个最小社会单位的解剖来认识整个世界，从社会中寻找造成人生悲剧的根源，创作了一批思想更加成熟、艺术日臻完善的现实主义悲剧力作，使他的现实主义戏剧创作达到了巅峰。