

外国文学史丛书

CONTEMPORARY AMERICAN DRAMA

Shanghai Foreign Language Education Press

当代美国戏剧

汪义群 著



当代美国戏剧

汪义群 著

上海外语教育出版社出版发行

(上海外国语大学内) 邮编: 200083

电话: 021-65425300 (总机), 65422031 (发行部)

电子邮箱: bookinfo@sflep.com.cn

网址: <http://www.sflep.com.cn> <http://www.sflep.com>

中共上海市委党校印刷厂印刷

新华书店上海发行所经销

开本 850×1168 1/32 11.625 印张 5 插页 288 千字

1992年9月第1版 2000年10月第3次印刷

印数: 1 000 册

ISBN 7 - 81009 - 757 - 1

I · 058 定价: 20.00 元

本版图书如有印装质量问题,可向本社调换。

序

在《当代美国戏剧》付梓之前，我有机会作为第一名读者披阅了全稿。掩卷静思，略有所得，形诸笔墨，作为序言。

美国是一个高度商业化的社会，不论何物都会变成商品，戏剧当然也难免此厄运。举世闻名的纽约百老汇虽然剧院鳞次栉比、观众摩肩接踵，一派繁华的景象，但那里公演的多数是一味追求票房价值的娱乐性剧目。无论是剧本还是演员都在不同程度上沦为商品。然而偏偏有那么一些剧作家不去迎合时尚，不为金钱和廉价的声誉所动，在百老汇外面的小咖啡馆里进行探索、实验，创作、导演出一本又一本或富有馥郁生活气息的，或令人耳目一新的，或针砭时弊的，或振聋发聩的好戏，与百老汇分庭抗礼。于是出现了外百老汇。而当外百老汇在商业化大潮的浪涛冲击下与百老汇趋同、合流时，又兴起了外外百老汇，来继续他们的“未竟之业”。这些先锋派作家的作品犹如巨石下的春笋，绕开沉重的石板，在夹缝中探出头来，茁壮成长，进入百老汇的剧院，成为那里久演不衰的保留剧目。青山遮不住，毕竟东流去！严肃的戏剧在百老汇争得了立足之地，赢得了观众，站稳了脚根，取得了发展；而那些因乱摆噱头、哗众取宠、花里胡哨而曾经轰动一时的玩意儿不过是一现的昙花而已。由此可见，思想深邃、主题严肃、形式新颖，并能为观众所接受的作品一定会赢得社会的承认，而内容空洞、肤浅的闹剧，虽然形式离奇、怪诞，布景豪华，服装华丽，但仍难免为人们所遗忘。

美国的戏剧起步晚，近五十年来才蓬勃发展起来，与渊源流长的西欧戏剧相比，有“小巫见大巫”之感，而且还深受那里各种流派

的影响。尽管如此,美国的剧作家们植根于本国的土壤,吮吸着密西西比河的乳汁,沐浴着加利福尼亚的阳光,经受着西部沙漠里的风雨,积极并充分地发掘、开拓自身的特点,用他们自己的话来说,就是“注入了美国的血液”,因而能在舞台上推出一出精彩纷呈的、充满美国特色的话剧,为世界戏剧宝库增添了独具一格的剧目和人物,从而为美国戏剧在世界戏剧史上夺得了一席之地。法国有一句名言:Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre. (我的杯子不大,但我用我的杯子来喝)。美国戏剧这个杯子不大,但它的剧作家用的都是美国这个杯子。正因为如此,才涌现出尤金·奥尼尔、田纳西·威廉斯、阿瑟·密勒、威廉·英奇、爱德华·阿尔比、萨姆·谢泼德等一批跻身于世界剧坛的戏剧大师。此外,美国特有的剧种音乐剧已初具规模,能否得到世界剧坛的接纳,还有待时间的考验。

战后美国戏剧是国内至今无人开垦过的处女地。汪义群同志接受这个任务后,婉拒其他一切稿约,集中全力,专攻这一课题。他博览中外出版的有关书籍,遍搜资料,历时一年有半,才写成此稿,填补了这方面的空白。其间,作者的老父得病住院,他一边陪夜,一边笔耕不辍,这种精神可敬可佩。可见,丰硕的成果必经辛勤的耕耘。

《当代美国戏剧》是国家教委“七·五”计划的博士点重点项目(上报时名为《战后美国戏剧》)。原由上海外国语学院张承谟先生和汪义群同志共同承担。起初,两位曾一起讨论过几次编写提纲,后因张先生稿约应接不暇,不充分身,遂由汪义群同志一人完成。

汪义群同志对美国戏剧素有研究,曾撰写过专著《奥尼尔创作论》,翻译过论著《美国当代文学·戏剧》,编辑过选集《天边外——奥尼尔创作选》,发表过论文《欧美近代戏剧流派概述》、《美国小剧场运动及其对美国现代戏剧的影响》、《第二次世界大战后的欧美戏剧》等。此外,他曾留学英国,出席过东京奥尼尔国际学术讨论

会，并宣读论文《对“乐土”的追求——论奥尼尔作品中的乌托邦主题》，此文收入日本法政大学出版局的《国际会议论文集》，已于1990年3月出版。他对当今欧美戏剧的情况和发展趋势比较了解。作者熟谙西方现代戏剧，任《西方现代戏剧流派作品选》（共五卷，已出两卷）主编，发表过论述现实主义、象征主义、表现主义、荒诞派等文章多篇。这一切都为他完成这部作品打下了良好的基础，使他这部专著具有鲜明的个人特色。

在这部专著里，作者提及作家和作品时，并未就事论事，而是把作品介绍与美国当代文化和思潮的论述结合起来，从戏剧的角度展示出当代美国社会的面貌。此外，他在评论戏剧创作时，注意叙述戏剧运动的起源和发展，从而勾勒出戏剧运动造就名家而名家推动戏剧运动这一美国戏剧史上的重要特征。

作者曾在上海戏剧学院工作过，所以在评述剧本时，不仅像一般的专著作者那样简述剧作家的情况，作品内容，结合时代背景指明作品的意义，而且花了不少笔墨描述舞台场景、演出实况，使读者有身临其境之感。

在美国戏剧中，黑人戏剧、左翼戏剧、音乐剧等问题往往容易被作者忽视。汪义群同志在这本专著中用一定的篇幅比较系统地论述了这些侧面，为读者展现出近半个世纪来美国戏剧的全貌。

本专著所引用的材料很新。参考资料中有直至1989年出版的图书，介绍的剧作最近的为1987年的《为戴西小姐开车》。这在国内尚不多见，无疑会大大地提高本书的参考价值。

本书资料翔实、结构严谨、分析细致、立论公允，是一部有相当价值的学术著作，是我国戏剧界专业人员、外国戏剧专业的师生、外国文学工作者和爱好者案头必备之书。

吴克礼

一九九一年八月二十日

谨识于上海外国语学院

目 录

序.....	吴克礼
--------	-----

第一章 导论：历史的回顾

第一节 初创时期的美国戏剧.....	1
第二节 小剧场运动与美国戏剧之父尤金·奥尼尔	6
第三节 30年代的左翼戏剧.....	13
第四节 大战中的美国戏剧.....	27
第五节 美国戏剧，1945—1950.....	34

第二章 50年代美国戏剧

第一节 概述.....	42
第二节 奥尼尔的复出.....	48
第三节 百老汇与外百老汇.....	61
第四节 新人的崛起：田纳西·威廉斯	70
第五节 阿瑟·密勒	89
第六节 威廉·英奇	112

第三章 60年代美国戏剧

第一节 概述.....	128
第二节 双星的衰微.....	132
第三节 一代新人——盖尔伯、科皮特、理查森和里布 曼.....	146
第四节 阿尔比和他的戏剧创作.....	165
第五节 一个不协调音——尼尔·西蒙的早期喜剧创	

作·····	188
第六节 60年代的黑人戏剧·····	195
第七节 外外百老汇的兴起与发展·····	213
第四章 70年代及以后	
第一节 概述·····	230
第二节 里布曼、雷勃和古阿尔·····	235
第三节 萨姆·谢泼德·····	244
第四节 兰福德·威尔逊·····	264
第五节 戴维·马梅特·····	278
结 语：美国戏剧的新趋势 ·····	290
附录一：引文书目 ·····	297
附录二：参考书目 ·····	303
附录三：当代美国戏剧与世界文学大事记 ·····	310
附录四：索引 ·····	336
后 记 ·····	361

第一章 导论：历史的回顾

第一节 初创时期的美国戏剧

在全面论述当代美国戏剧之前，我们有必要对美国戏剧的发生与发展作一简要的历史回顾。

严格说来，从殖民时期起直到本世纪初，美国戏剧一直是远远落后于欧洲的。在这一段时期里，美国的剧作和演出主要是步欧洲戏剧尤其是英国戏剧的后尘。它尚未形成自己的独立体系，直到第一次世界大战以后，尤其在被称为“美国现代戏剧之父”的剧作家尤金·奥尼尔及其同时代剧作家的大量作品问世之后，美国剧坛状况才发生了较为明显的变化，并在短短的 20 年内完全改变了原来的面貌，成为世界戏剧不可或缺的一部分。

北美殖民地第一次职业剧团的演出，可以追溯到 18 世纪 50 年代。1752 年 6 月，一艘名叫“迷人的漫游”号的英国帆船在美洲泊岸，船上下来了 12 个成年人和 3 个孩子。这就是美洲大陆上出现的第一个职业剧团。他们从伦敦运来了全套布景、服装和道具，并在 7 月份抵达弗吉尼亚州的威廉斯堡城。他们在威廉斯堡建造了一座剧场，并取名为“伦敦喜剧团”(London Company of Comedians)。但人们却习惯于按照它的领衔演员刘易斯·哈勒姆(Lewis Hallam)的名字，把它称作“哈勒姆剧院”。哈勒姆剧院于 1752 年 9 月 15 日正式上演了根据莎士比亚的《威尼斯商人》改编的剧目《威尼斯的犹太人》(*The Jew of Venice*)，该剧上演后大受当地观众欢迎。1763 年 11 月，剧团改名为“美国喜剧团”(The Amer-

ican Company of Comedians), 这说明他们企图割断自己与英国维系在一起的脐带, 开始把自己视为有别于英国的北美大陆特有的戏剧的一个组成部分。1767年4月24日, 哈勒姆剧院上演了第一出由北美大陆当地人自己写的悲剧《安息帝国的王子》(*The Prince of Parthia*)。这是一出英雄悲剧, 可以看得出来, 它的内容来自书本, 并没有透出多少现实的气息, 更没有反映出北美殖民地的社会生活。但因为它是第一部由美洲大陆专业剧团上演的由北美当地作家写的剧本, 因此在美国戏剧史上, 还是占有一席之地。

在这以后的将近一个世纪里, 美国尽管也出现了一些剧作家, 但他们的作品绝大多数只是就传统题材或历史故事加以改编, 很少有反映现实生活的题材, 在艺术上也往往失之于肤浅和粗糙。

19世纪上半叶, 美国盛行的是诗体剧。当时比较著名的剧作家有霍华德·佩恩(Howard Payne, 1791—1852)、罗伯特·M·伯德(Robert Montgomery Bird, 1806—1854)、约翰·奥古斯塔斯·斯托通(John Augustus Stone, 1800—1834)、詹姆斯·N·巴克(James Nelson Barker, 1784—1854)和乔治·H·博克(George Henry Boker, 1823—1890)等。对于诗体剧的盛行, 可以作如下解释: 首先, 从历史的角度来看, 诗和戏剧本来就有着不解之缘。无论古代希腊的埃斯库罗斯、欧里庇得斯, 还是英国文艺复兴时期的莎士比亚, 都有着用诗体写剧的传统。其次, 从美国剧坛的状况来看, 18世纪末、19世纪初的美国舞台上, 占统治地位的仍是莎士比亚以及18世纪欧洲的英雄悲剧。因此, 当时的剧作家自然而然地效法他们。这时的作品, 大多取材于古代罗马历史或英国历史, 很少表现现实题材。语言风格往往追求华丽, 甚至模仿贵族气派, 与时代相距甚远。这种情况一直持续到19世纪后半叶, 即写实主义戏剧在美国兴起时才有所改变。

从1870年开始, 美国社会出现了相对繁荣的时期。这时, 美国人口激增, 许多大城市相继出现, 戏剧活动也随之普遍起来。与

此同时,报纸和杂志日益普及。1900年,仅纽约一市就有15家日报,剧评也就成了报上不可缺少的一个栏目,它对促进戏剧的发展以及观众对戏剧的关心,起了一定的作用。同年,阿瑟·霍恩布罗(Arthur Hornblow)创办了一份《戏剧杂志》(*Theatre Magazine*),专门介绍戏剧的发展情况。

19世纪末美国戏剧的繁荣,还表现在剧团的迅速增加、巡回演出的广泛普及上。当时正是资本主义经济迅猛发展的年代,银行业、造船业、铁路、钢铁、石油等工业为美国积聚了大量资本,并形成了垄断性的大企业。而这种大企业的形式在戏剧方面也有所体现。1897年成立的戏剧辛迪加(Theatrical Syndicate)便是一个典型的例子。戏剧辛迪加控制了美国当时将近800家剧院的票房收入,它还插手广告业务以及运输业务。从下列数字中不难看出这类辛迪加式的大型联合公司的规模以及美国戏剧商业化的程度:在1900年至1910年间,单单弗洛门一家公司拥有的剧场就值500万美元,雇员一万多名,每年支付的薪金高达3500万美元,单广告费一项,每年就要支出5000多万美元。由于铁路运输的便利,辛迪加公司有可能在美国的戏剧中心纽约市组织剧团排练剧目,然后送至各地巡回演出。当然,美国的巡回演出原来就有传统。早在19世纪初期,这种流动演出就十分盛行。在30年代还出现过一种沿河演出的“演出船”(show boat)。1831年,由英国来到美国的演员威廉·查普曼(William Chapman)将一艘船改装成剧场,从匹茨堡到新奥尔良沿河演出,后来在密西西比河及俄亥俄河也有不少这一类的船。但是,随着铁路运输的发展以及戏剧辛迪加的努力,巡回演出的规模显著扩大,戏剧的普及程度也越来越高。另外,在19世纪50年代以前,美国的剧团基本上采用轮换剧目制,而50年代以后,由于大城市中观众人数激增,因此有条件改为连续演出制。这种连续演出制十分适合美国商业剧院的特点。在1852年至1853年间,一出根据斯托夫人(Harriet Beecher Stowe,

1811—1896)的小说改编的《汤姆叔叔的小屋》(*Uncle Tom's Cabin*)就破天荒地连演了300场。

但是我们仍应看到,尽管戏剧演出在19世纪后半叶相当繁荣,但从整个戏剧创作来看,仍然处于较低的水平。当时很少有专业剧作家,大多数剧作家是由演员兼任的。无论从文学修养还是自身的素质来看,都不具备成为第一流剧作家的条件。当时比较受人欢迎的剧作家有詹姆斯·麦克劳斯基(James J. McClosky, 1825—1913)、詹姆斯·赫恩(James A. Herne, 1839—1901)、斯蒂尔·麦凯(Steele Mackaye, 1842—1894)、爱德华·哈里根(Edward Harrigan, 1844—1911)、威廉·吉勒特(William Gillette, 1855—1937)等。这几位作家无一例外地都是先从演员开始其戏剧生涯的,有的还是风靡一时的红角。他们的特点是熟悉舞台,懂得技巧,但他们的作品往往是技巧大于思想,剧场经验有余而思想深度不足。这里所说的技巧,主要是指构思情节剧的一套常规。这套常规的熟练运用固然有利于剧情的安排和悬念的设置,然而无法代替作家的人生体验以及对生活的观察和对社会的思考。

在这些剧作家中,詹姆斯·赫恩的作品比较严肃,他先后创作或改编了十来部作品,其中的两部——《玛格丽特·弗莱明》(*Margaret Fleming*, 1890)和《岸地》(*Shore Acres*, 1891)在美国戏剧文学史上有着一定的地位,它们是美国最早的“新现实主义”。在《玛格丽特·弗莱明》中,我们可以看到对易卜生戏剧的明显的模仿。作者在剧中刻划了一位不但敢于向传统习俗挑战,而且善于维护自己婚姻权利的易卜生式的女性形象。然而,剧中仍有不少情节剧的痕迹,例如人物身份的隐匿、信件中的秘密不慎泄露、突如其来的不幸等等,给人一种刻意编造的感觉。

如果说,19世纪后期的美国,在剧本创作中并没有出现重大突破的话,那么在舞台艺术上却出了一位大名鼎鼎的戴维·贝拉斯科(David Belasco, 1853—1931)。贝拉斯科本人的戏剧生涯也说

明了这一点，他尽管是个极其多产的剧作家，先后创作并改编过一百多个剧本，但是他作为导演的业绩却使他那些带有明显言情色彩的情节剧相形见绌。

贝拉斯科在美国戏剧史上的重要贡献在于：他把写实主义带给了美国舞台。他毕生所追求的就是如何在舞台上制造逼真的现实主义舞台幻觉，如何使观众相信自己所看到的和现实生活中所发生的无异。他在这方面的创造性努力是不胜枚举的。例如，在上演《捷径》(*The Easiest Way*)一剧时，为了追求真实效果，他派人去欧洲买下整幢房子，然后将门、窗及墙纸等都揭下来运回美国，贴在美国舞台的布景上。他对灯光的要求更是十分严格，往往通过各种试验，使舞台灯光能模拟出现实生活中的效果。他曾为自己写的剧本《黄金西部的姑娘》(*The Girl of the Golden West*)做了三个月的灯光试验，企图达到他所说的“那种柔和的、在那瓦达斯上空的加利福尼亚日落的色彩变化”。这一灯光效果曾使观众瞠目结舌，使戏剧评论家为之惊叹不已。但是他觉得这和他理想中的灯光效果还有一定的距离：“它是很好的日落，但还不是加利福尼亚的日落。”^①他这种追求真实的手段有时甚至到了无所不用其极的地步。有一次为了造成某种嗅觉效果，他还用剧场的通风管道向观众席吹送咖啡的香味，使人产生一种身临其境的感觉。

当然，贝拉斯科的贡献并不仅仅限于这类技术性细节，他更多的成就是着眼于如何实践所谓“第四堵墙”的理论。这一理论要求演员真正“生活”在四堵墙内，忘掉观众与剧场的存在，尽量避免与观众直接交流。而观众则仿佛是透过台口那道透明的墙来窥视发生在墙内的真实生活。“第四堵墙”理论首先由法国自由剧院(*Théâtre Libre*)的创始人安托万(Antoine, 1858—1943)所提出。1903年4月1日，安托万在《巴黎评论》(*La Revue de Paris*)上发表文

^① Frank M. Whiting, *An Introduction to the Theatre*, New York, 1954, p.206.

章说：“为了使舞台布景具有独创性、可信性和引人注目，它首先得按照视觉原理设计，……如果表现的是室内，那么它必须建在四堵墙之内，演员不必去考虑那第四堵墙，在演出时，该墙只是为了让观众能透过它看到室内所发生的一切才消失。”^①

贝拉斯科显然受到法国自由剧场这一理论的影响。这一理论到了他的手里又获得了进一步的发展。在排戏时，为了让演员产生真实的感觉，贝拉斯科常常让演员在摆着家具的房间内排练，事先不告诉他们哪一面墙是对着观众的“第四堵墙”，因此演员在整个排练过程中，始终排除为观众演戏的观念。直到最后一天彩排时，他才让演员知道哪一面墙是将舞台与观众席隔开的、最终将被拆除的“第四堵墙”。^②这种写实主义的表现方法使美国剧坛大为改观，并为美国戏剧的发展铺平了道路。

第二节 小剧场运动与美国戏剧之父 尤金·奥尼尔

这里所说的小剧场运动，指的是与商业性戏剧相对立的戏剧改革运动，它最初出现在19世纪后期的法国。当时一些立志改革的戏剧家，针对日益严重的戏剧商业化倾向，进行了一系列业余的小型实验演出。这种演出不以营利为目的，而以提高戏剧的艺术质量以及揭示生活的本质为宗旨。这类自发的小型实验演出一经出现，便在世界范围内引起了震动，并产生了一系列的连锁反应。欧洲的第一个小剧场是法国戏剧家安托万创建的自由剧院（1887）。此后，德国的自由舞台（1889）、英国的独立剧院（1891）、

① 引自J. L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice*, Vol. I, Cambridge University press, 1981, p. 35

② 见Frank M. Whiting, *An Introduction to the Theatre*, New York, 1954, p. 206

俄国的莫斯科艺术剧院(1898)、爱尔兰的民族剧院(1989)都相继成立,形成了一股戏剧改革的汹涌潮流。

在欧洲小剧场运动的影响下,美国的小剧场也应运而生。关于美国 19 世纪末 20 世纪初的戏剧状况,我们在上一节中已有论述。自从辛迪加公司插手戏剧以后,戏剧商业化的步子便加速了。在这种情况下,剧团对作品的取舍越来越以能否盈利或盈利多少为转移。为了招揽观众,增加收入,剧团不惜牺牲作品的思想性与艺术性去迎合小市民的趣味。因此,当时风靡一时的戏,要么是布景豪华、场面恢弘的情节剧,要么是一些格调不高的言情戏。真正严肃的、反映社会和人生的作品反而难以立足。美国戏剧批评家威拉德·索尔普(Willard Thorp)曾指出,从 1776 年美利坚合众国成立到 20 世纪初的 120 年中,尽管打情骂俏、暴力谋杀的情节剧层出不穷,但真正能引起戏剧史家注意的剧本却不超过 6 个。^①由此可见当时美国戏剧的落后状况。美国的小剧场运动,正是在美国商业戏剧泛滥的严峻形势下,在欧洲戏剧改革大潮的影响与推动下兴起的。

在美国诸多小剧场中,最有名的是华盛顿广场剧团(Washington Square Players)和普罗文斯顿剧社(Provincetown Players)。华盛顿广场剧团创建于 1914 年,创建后一方面上演契诃夫、梅特林克、易卜生、肖伯纳等欧洲作家的作品,将欧洲新的戏剧形式和技巧介绍给美国,另一方面也积极上演本国青年剧作家的作品。到了 1918 年,他们演出的剧本总计短剧 62 部、长剧 6 部。他们的演出在艺术上始终保持较高的水准,因而受到美国各地小剧院的一致赞扬。1919 年底,华盛顿广场剧团的一些成员组织了“同仁剧院”(Theatre Guild),这是美国生命力最强的一个艺术剧院,其创办的目的是要集中国内最优秀的戏剧艺术家,与以百老汇为代表的商

^① 见 Willard Thorp, *American Writings in the 20th Century*, Cambridge, Harvard University Press, p.251

业戏剧对峙。果然，尽管它在发展过程中遭到种种挫折与磨难，最后终于成为百老汇最强劲的对手。在同仁剧院里上演的戏，剧目十分丰富，风格也多种多样，既有肖伯纳、易卜生和托尔斯泰的现实主义作品，也有托勒(Ernst Toller)、凯泽(George Kaiser)和斯特林堡的表现主义作品，同时还上演了埃尔默·赖斯(Elmer Rice)、西德尼·霍华德(Sidney Howard)、马克斯韦尔·安德森(Maxwell Anderson)、约翰·劳森(John Howard Lawson)以及尤金·奥尼尔(Eugene O'Neill)等本国剧作家的作品。1919年，肖伯纳的《伤心之家》(*Heartbreak House*)遭到冷遇，无论在本国还是在欧洲其他国家都无人肯演。于是同仁剧院毅然决定上演此剧，结果大为成功。后来，肖伯纳将他的14部作品都交给同仁剧院排演，其中4部还是世界性的首场演出作品。从此，同仁剧院声誉鹊起。

普罗文斯顿剧社成立于1915年夏。当时，一些在马萨诸塞州普罗文斯顿城消夏的艺术家和作家，联合起来筹建了这个剧社。它的宗旨十分明确，即“给美国剧作家提供一个自由表达自己思想的机会”。普罗文斯顿剧社的成立，在美国戏剧史上是一件值得大书特书的重大事件。在成立的第一年里，就上演了在当时还默默无闻、后来成为美国戏剧一代宗师的奥尼尔的第一个成熟的剧本《东航卡迪夫》(*Bound East for Cardiff*)，接着又上演了他的一系列描写海洋生活的独幕剧。普罗文斯顿剧社资金微薄、剧场简陋，观众也不多，这些条件都无法与商业性剧院相比。但它自有其优势。首先，剧团成员都是在职人员，演剧只是一种业余爱好，因而不必象专业团体那样处处考虑票房价值，为戏院老板争取利润。他们尽可以放手进行实验。其次，它的观众都是非常喜爱艺术、热心于戏剧实验的人，对于每一次演出都报以强烈的反应，这就在道义上给了剧团以很大的支持。另外，它还受到其他小剧场，尤其是华盛顿广场剧团的帮助与支持。正因为如此，这个资金微薄的剧团竟能维持14年之久，即使在第一次世界大战期间，也没有中断过演出。

奥尼尔以巨大的热情参加了普罗文斯顿剧社和华盛顿广场剧团的活动，并成为这些剧团的领导人之一。在奥尼尔周围，活跃着一批富有革新精神的同行，他们中间有舞台美术家罗伯特·埃德蒙·琼斯(Robert Edmond Jones)、批评家肯尼思·麦克高文(Kenneth Macgowan)、剧作家苏珊·格拉斯佩尔(Susan Glaspell)和乔治·克拉姆·库克(George Cram Cook)等。他们在十分艰苦的条件下，怀着巨大的热情和无与伦比的献身精神进行工作。当时上演《东航卡迪夫》的那个码头剧场，实际上只是一个地处码头边的鱼栈，又小又矮，只容得下90名观众，座位都是些没有靠背的条凳。为了节省开支，艺术家们往往身兼数职。如麦克高文，既是舞台设计师，又担任评论家。奥尼尔本人既是编剧又是导演，人手不够时还亲自粉墨登场。他在《东航卡迪夫》中就扮演过船上的二副，在《渴》(Thirst)中还扮演过黑人水手。正是在这种极端困难的条件下，他们为美国严肃戏剧开辟了道路。威拉德·索尔普把奥尼尔《东航卡迪夫》在普罗文斯顿码头上的演出称为“美国戏剧史上具有决定性的一夜”^①。约翰·加斯纳则把格林威治村比喻为美国现代戏剧的摇篮，是“每个美国戏剧艺术的献身者必须带上自己的祭品前往朝拜的麦加圣地”^②。

谈到普罗文斯顿剧社，就不能不谈奥尼尔，正如谈到英国环球剧场不能不谈莎士比亚一样。奥尼尔之于美国，恰如莎士比亚之于英国，易卜生之于挪威，契诃夫之于俄国，布莱希特之于德国一样。而且和这些大师们一样，奥尼尔的声誉也超越了国界。1936年，“由于他那体现了传统悲剧概念的剧作所具有的魅力、真挚和深沉的激情”，奥尼尔被授予诺贝尔文学奖。在美国众多剧作家中，获诺贝尔文学奖的迄今只有他一人。他的戏剧创作不但在美国影响深

① Willard Thorp, *American Writings in 20th Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1960, p.248

② John Gassner, *Masters of the Drama*, New York, 1945, p.639

远,被认为是美国戏剧的奠基人,而且在国际上享有崇高的声誉。不少评论家和文学史家将他列为 20 世纪世界最杰出的剧作家之一。

尤金·奥尼尔 1888 年 10 月 16 日生于纽约。父亲詹姆斯·奥尼尔是位著名演员。奥尼尔从小就和母亲、哥哥一起跟着父亲的剧团走南闯北,过着漂泊不定的生活。他的经历相当丰富,在康涅狄格州中学毕业后,考入普林斯顿大学,但只读了一年书便于 1907 年中途辍学。从此开始了他那充满冒险精神的生涯。他曾先后到洪都拉斯淘金,到非洲和南美当水手,还当过演员、导演、新闻记者、小职员等。他长期生活在社会底层,接触的多是水手、码头工人、流浪汉、妓女、醉汉,亲眼目睹了人间的不平,饱尝了世态的炎凉,因此对底层人民的生活无着、悲观绝望,对人与人之间的冷漠,人的命运的不可知等有着切身的感受。这一切赋予他以丰富的人生经验,对他日后的戏剧创作无疑产生了深刻的影响。

奥尼尔的戏剧创作大致可以分为三个阶段。

从 1913 年至 1920 年,是奥尼尔创作的第一阶段,也是习作阶段,主要从事独幕剧的创作。他的许多作品取材于早期的航海经历,反映水手的生活。这一时期比较著名的作品有《东航卡迪夫》、《加勒比斯之月》(*Moon of the Caribbees*)、《漫长的归途》(*Long Voyage Home* 1917)等。然而,早期的创作,相对而言,在艺术上还比较幼稚,风格比较单一,表现的题材也偏于狭窄。

1920 年,奥尼尔创作的第一个多幕剧《天边外》(*Beyond the Horizon*)获得巨大成功,为他赢得了首次普利策文学奖,同时标志了他创作的第二阶段的开始。这是奥尼尔对各种题材进行深入开拓的阶段,也是对各种表现手法进行广泛实践的阶段。

这一阶段的主要作品有《天边外》、《安娜·克利斯蒂》(*Anna Christie*, 1921)、《琼斯皇》(*The Emperor Jones*, 1920)、《毛猿》(*The Hairy Ape*, 1922)、《上帝的儿女都有翅膀》(*All God's*