

[美]凯瑟琳·休斯著

当代美国剧作家

DANG DAI MEI GUO JU ZUO JIA
中国戏剧出版社



当代美国剧作家

〔美〕凯瑟琳·休斯 著

谢 榕 津 译

中国戏剧出版社

内 容 说 明

本书对第二次世界大战以来美国剧坛上著名的剧作家田纳西·威廉斯、阿瑟·密勒、威廉·英、爱德华·奥尔比、尼尔·赛蒙、山姆·谢泼德和大卫·雷伯等人的作品，对他们的崛起以及他们对美国当代戏剧所产生的影响做了评介。对读者了解和研究美国戏剧很有参考价值。

本书作者凯瑟琳·休斯系当代美国著名戏剧理论家之一。本书乃英国匹特曼公司出版的《今日戏剧》丛书的第一部。全丛书共七部，分别介绍美、英、法、德各国及非洲戏剧概况。

责任编辑：张 榕

当代美国剧作家

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店 北京发行所 发行

二二〇七工厂印刷

字数94,000 开本787×1092毫米1/32 印张5

1982年7月第1版 1982年7月第1次印刷

印数：1—5,000册

书号：8069·184

定价：0.49元

目 次

一	序言.....	1
二	田纳西·威廉斯.....	23
三	阿瑟·密勒.....	48
四	威廉·英.....	66
五	爱德华·奥尔比.....	78
六	尼尔·赛蒙.....	96
七	山姆·谢泼德.....	107
八	大卫·雷伯.....	120
九	新声.....	130
十	结束语.....	151

一 序 言

第二次世界大战结束后的几年里，美国戏剧创作看来似乎处于第一个黄金时代的边缘。首先，阿瑟·密勒虽然在一九四四年以《鸿运高照的人》（The Man Who Had All the Luck）初试身手而失败；接着却创作了得奖作品《全是我的儿子》（All My Sons）和《推销员之死》（Death of a Salesman）。后者至今仍不失为自奥尼尔以后最惊人、最令人难忘的美国剧作之一。其次，田纳西·威廉斯的《玻璃动物园》（The Glass Menagerie）在一九四五年上演了；不久，《欲望号街车》（A Streetcar Named Desire）于一九四七年问世；然后，《热铅皮屋顶上的猫》（Cat on a Hot Tin Roof）也出现了。这三部作品感人肺腑，引人入胜，各有千秋。最后，威廉·英在一九五〇年以《回来吧，小希巴》（Come Back Little Sheba）崭露头角，接着，他的《野餐》（Picnic）于一九五三年问世，他的《公共汽车站》（Bus Stop）在一九五五年出现。这些剧作家都是在他们风华正茂之时——平均年龄三十四岁——就开始有作品上演于百

老汇^①。

这样显然极有影响的三巨头的出现并未使人叹为观止。罗伯特·安德森 (Robert Anderson) 又引起了人们的极大注意。他创作的《凯旋归来》(Come Marching Home) 于一九四五年由外百老汇^②的黑修道士会上演。该剧描写一个军人战后归来, 参加政治活动的情况。一九五三年他又写了激起人们争论的《茶点与同情》(Tea and Sympathy), 此剧描写一个男孩被控有同性恋行为, 上演了很长一段时间。接着阿瑟·劳伦茨 (Arthur Laurents) 于一九四五年以《英勇之家》(Home of the Brave)、于一九五二年以《布谷鸟叫的时候》(The Time of the Cuckoo) 和《林中空地》(A Clearing in the Woods) 等作品跻身剧坛。这些作品虽不十分成功, 却很有意思。帕迪·查耶夫斯基 (Paddy Chayefsky) 也以《夜半》(Middle of the Night) 和《第十人》(The Tenth Man) 进入戏剧界。霍顿·福特 (Horton Foote)、塔德·莫赛尔 (Tad Mosel)、N·理查

① 百老汇 (Broadway) 系美国纽约市的一条大街, 沿街大商业剧院林立, 被认为是美国商业戏剧中心。百老汇上演的戏大多是娱乐性的音乐剧和喜剧, 有时也上演轰动一时的英国或美国严肃戏剧。

——译注

② 外百老汇 (Off Broadway) 系百老汇以外之意。由于百老汇剧院单纯追求利润, 新作家和小剧团均无法涉足该地, 他们于四十年代开始在纽约格林维奇村等地的厅堂和地下室演出, 被称为外百老汇戏剧。——译注

德·纳什 (N. Richard Nash)、罗伯特·爱伦·阿瑟 (Robert Alan Aurthur)、大卫·肖 (David Shaw) 等一些极有成就的电视剧作家和查耶夫斯基一起组成了一个类似剧作家公司的机构, 上演他们的剧作。戈尔·维达尔 (Gore Vidal)、罗德·赛林 (Rod Serling)、威廉·吉布逊 (William Gibson) [后者最著名的作品是《创造奇迹的人》 (The Miracle Worker)] 和伊拉·勒文 (Ira Levin) [《无暇军士》 (No Time for Sergeants) 的作者] 等人都在进行创作。此外, 第二次世界大战前就已闻名于世的各剧作家也仍然继续活动, 至少是偶然有所创作, 如莉莲·赫尔曼 (Lillian Hellman)、S. N. 贝尔曼 (S. N. Behrman)、埃尔默·莱斯 (Elmer Rice) [虽然他在百老汇最后一次成功是一九四五年的《梦中姑娘》 (Dream Girl)]、麦克斯威尔·安德森 (Maxwell Anderson)、罗伯特·E·舍伍德 (Robert E. Sherwood)、桑顿·怀尔德 (Thornton Wilder)、克利福·奥德茨 (Clifford Odets)、西德尼·金斯利 (Sidney Kingsley) 等。这些人在剧坛上虽然各有不朽之作, 有些作品还的确相当不错, 但是实际上他们还不足称为重要剧作家。

这段时期最重大的事当然是尤金·奥尼尔 (Eugene O'Neill) 的东山再起。这事发生于一九五六年, 开始时外百老汇重新上演了他的戏《死神的来临》 (The Iceman Cometh), 后来百老汇又上演了他的《白昼漫漫路

迢迢》(Long Day's Journey into Night)，这样就形成了奥尼尔的全盛时期。奥尼尔生于一八八八年十月十六日，死于一九五三年；虽然他的某些重要剧作是一九四五年以后问世的，他却不能称为真正的战 后 剧 作 家。然而，如不对他略加评论，又几乎不可能评论第二次世界大战后的美国剧作家。

几年前，美国《现代戏剧》季刊出版了一本奥尼尔专辑，其中一篇文章指出：“奥尼尔的道路说明他的一生是我国所有戏剧家中唯一有成就的一生。”

奥尼尔是不是一个伟大的戏剧家，可容探讨，但是他在美国戏剧史上所起的促进作用是不容置疑的。当美国戏剧家们在国内外都处于默默无闻之际，奥尼尔却带着一个刚成熟的国家所具有的光辉、活力、痛苦与希望登上了剧坛。奥尼尔出身戏剧之家，他的父亲詹姆士·奥尼尔是个演员，以演出《基度山恩仇记》著称。但是奥尼尔却力求使自己 and 戏剧保持一定距离，使自己首先以作家身份称誉，其次才是剧坛一员，做到这一点并不很容易。

奥尼尔对于每一项演出细节的专注几近传奇，尤其是他早期在普罗文斯顿剧院的时候。但是他不象有些戏剧家那样甘当百老汇的牺牲品，他没有为百老汇那种狭隘的、温室式的天地所俘虏。奥尼尔因而成了这样一个独特的混合物：他既对戏剧极为熟悉、对其可能性十分了解，但到关键时刻又能看到它的局限性。他作为一个戏剧家，具有出众的感染力和戏剧气质；但作为一个人，却沉默寡言、

反复无常。这两种特点可以相互补充，形成了这样一位美国戏剧家：在他失败的时候——他是常常失败的——他仍保持着一个敏锐易怒的天才所具有的庄重风度；在他成功的时候，他的伟大气量却能经得住最学究式的评论家的百般挑剔。

任何人若想把奥尼尔作为一个戏剧家评价，将会遇到多得不寻常的困难。奥尼尔的创作水平不断地在杰出和平庸之间起伏，其幅度之大几乎超过任何一个现代剧作家。人们在奥尼尔的作品和神话中所能找到的挫折和失望往往多于财富。也许这就是使他时而受到崇拜、时而不受欢迎的主要原因。

在相当大的程度上，可以说，奥尼尔既是他自己的神话的制造者，又是其牺牲品。他并非完全不自愿地助长这两种情况。但是，欧洲人对奥尼尔的评价可能比美国剧评家的评价更为现实。美国剧评家往往不是认为应该对他进行沙文主义的颂扬，就是认为应该自觉地对他进行揭露。

欧洲人对奥尼尔的评论是有启发性的，这是由于两种截然不同，而又相互关联的原因。第一个也是最重要的原因是这些评论说明了他们对奥尼尔是了解的，了解他的戏剧经历、他的创新和他的奋斗目标。第二个原因，这些评论是相对一贯的，至少和他在美国的时起时落的声誉相比是一致的。乔治·吉恩·纳桑（George Jean Nathan）一九四六年在《美国信使》杂志的一篇评论文章里指出，法国、意大利、希腊、澳大利亚、苏联、罗马尼亚、北欧

各国和中国对奥尼尔的评论是“异常良好的”，德国的评论也差不多。在苏联，泰洛夫举世闻名的卡米尔尼剧院由于上演奥尼尔的戏而获得了可能是革命以后最大的成功。泰洛夫在奥尼尔的《毛猿》（The Hairy Ape）、《上帝所有的孩子都有翅膀》（All God's Chillun Got Wings）和《榆树下的欲望》（Desire Under the Elms）等作品里找到了有关劳工和种族问题的主题，这些主题虽然不是以马克思主义的观点写出的，但也相当接近苏联政府所要求的态度。与此同时，奥尼尔在他本国却遇到了相当大的抨击和非议。

仅是对奥尼尔的评论文章就可以编纂成册，事实上也确实编纂成册了。他既然是美国剧作家中至今唯一获得如此声誉的人，这也许能很有力地说明他在美国和世界剧坛上的重要地位。许多人哀叹说奥尼尔缺乏训练、经常使用夸张性语言、采用过于露骨的象征主义手法，还有一位评论家把他的对白称为“一连串的陈辞滥调”。这些非议，和奥尼尔偶尔表现的伟大思想相比，和他善于表现那种不易表达的、错综复杂的情况的能力相比，就显得十分无力了。这种独特的才干，只有在位艺术家的艺术和观众达到了不常有的相互默契时，才可能显示出来。

人们广泛传述着奥尼尔事业的起伏兴衰：从早期的失败到早期外百老汇的好评；从巨大的商业性成功与评论界的盛赞到一败涂地。奥尼尔饱经人世沉浮。从剧评家的角度来看，他深受欢迎有时似乎就是他艺术低劣的唯一必然

证明。或者，就象玛丽·麦卡锡（Mary McCarthy）有一次在看到一出她和观众都喜欢的戏时所说的：“这是否说明我出了毛病了？我是不是背离了我原来的观点了呢？”奥尼尔既能刻画得极为深刻，又会肤浅得令人难以容忍。他既能达到《白昼漫漫路迢迢》那样的高度；又会写出象《诗人的气质》（A Touch of the Poet）那样华而不实的不合格作品，有时还更糟。这就是戏剧文学中的一个伟大的二分法。他的语言，时而诗意洋溢、翱翔入云；时而平淡无奇、单调乏味。他的人物，有时卓越出众；有时却笨拙可笑、陈腐平庸。所有这一切都纵横交错在奥尼尔的戏剧概念里。他认为这就是生活，就是“生活的实质和对生活的解释”，在这种生活里，“我们所看到的总是逾越我们所能达到的。”

作为一个作家，奥尼尔经常就自己萦绕心头之事进行创作。当然这样做本身并无出奇之处，但是奥尼尔不知是否出于偶然，却用这种心头事写出了两部几乎无疑是他的最伟大的剧作：《死神的来临》和《白昼漫漫路迢迢》。

《死神的来临》写于一九三九年，直到一九四六年九月才在美国首次演出。这次演出的艺术效果从某些方面来说是不佳的，因而未取得象十年后在外百老汇重新上演时的那种巨大成功。就某种意义而言，《死神的来临》是奥尼尔的个人总结；而《白昼漫漫路迢迢》则体现了他力图同家庭和解的意图，他努力消除自己过去对已故的家族成员所作的“不幸人的诅咒”。他对一位采访者说：“这是

一出描写梦想的戏。哲理是：无论你坠落到何种地步，即使到最底层，你也会保持一种梦想，最后一场梦想。我知道，因为我见过。”

奥尼尔在《死神的来临》中不仅描写“梦想”，也不仅描写幻想，而且开始描绘几乎是毕生萦绕心头的问题——死亡。死亡是逃避梦想、逃避恐惧的唯一出路。这种梦想和恐惧证明“最好是永不投生人世”。在哈里·霍普的酒吧间里，人们一面喝着廉价的劣等酒，一面靠幻想生活。宣传说教的希基使他们暂时丧失了幻想，他们就感到生活只是一场空虚，只是毫无意义、难以忍受的消磨光阴；而且他们也知道，只有用自己的失败才能填满这虚度的光阴。不仅如此。他们拚命抓救命稻草，他们抓到了，又回到幻想的世界中去，在这种幻想的世界里，一切都成为可能，明天永远是明天。但是跟死神在一起的希基、具有无法推卸的内疚心情的青年巴利特、尤其是满身哲学家气质的莱利，他们的一切幻想都已彻底破灭，死亡，或者对于死亡的盼望，是他们的唯一出路。

现在暂且不谈其显而易见的哲理性，仅就剧情而言，《死神的来临》也是一出极为感人的戏。虽然此剧和奥尼尔所有的晚期作品一样，冗长累赘，无疑以删节为好。但是这出戏和《白昼漫漫路迢迢》一样，仍不失为杰出的有成就的剧作。这部剧作的深刻思想、动人生活和强烈感情都使它成为一部不应忽视、不容回避的作品。它表达了一种愿望，甚至是一种渴望，要求阐明其作者曾说过的是他唯一

关心的事，即“人和上帝的关系”。如果说奥尼尔的答案往往不能令人满意的话，也许可以说：回答问题并不是艺术家的事。同时我们应当承认，奥尼尔不仅不是简单地、象征性地在提出问题，并且在把问题戏剧化方面是颇有经验的，而不是一种尝试。

人们对《死神的来临》所提出的大部分批评和赞扬都同样适用于《白昼漫漫路迢迢》。后者虽然优点突出，但是这部剧作的重要性远远超过了它本身的优点。这部剧作不仅使奥尼尔在长期受到冷落后重获好评，而且，正如哈罗德·克勒曼（Harold Clurman）所指出的那样，它还是“我国最严肃的戏剧家的遗言。”

《白昼漫漫路迢迢》充满了内疚和争取谅解的意图，因为它深刻地接触到作者的第二灵魂——他的家庭传统。与他通常所使用的平淡无奇的语言相对照，这是他所有作品中唯一具有真正诗意对话的剧作。

《白昼漫漫路迢迢》几乎纯粹是一部自传——从吝啬的当演员的父亲到吸毒成瘾的母亲，从嗜酒狂饮的哥哥到身患肺病的弟弟（即奥尼尔本人）。奥尼尔通过青年爱德蒙表现了他企图和解和赎罪的意图，以及他最后还是无法左右家庭的“命运”。他最终通过玛丽·泰隆表达了几乎是他意识到“生活”是什么以来一直萦绕他心头的思想：“我们谁也无法左右生活所赋予我们身上的一切。事情往往在你意识到它以前就降临到你身上。一件事完了，又迫使你干另一件事，直到最后，一切事情都使你不能再成

为你想要成为的那个人，于是，你就永远失去了真我。”

奥尼尔探索着、寻找着那个失去的真我。这种探索以各种形式出现在他的几乎一切的剧作中，尤其是在《永无尽日》（Days Without End）中。这出戏虽然没有艺术价值，但是描写的却是奥尼尔所失去的、所痛惜的罗马天主教，所以也饶有风趣。奥尼尔童年时代是一个天主教徒，但他很早就脱离了教会，对此他一生都始终毫不掩饰地深感怀念。《永无尽日》和其他作品一样，虽然在描写他所抛弃的信仰方面是不成功的，但在描写他的若有所失之感方面则很成功。据大多数报导说，这种感情直到晚年还萦绕在奥尼尔的心头。然而他和剧中人约翰·洛文不一样，他再也没有重返天主教的怀抱。

奥尼尔的抱负往往远远超过了他的实际成就。他的最大成就在于他对戏剧的各种可能性的设想。他为美国戏剧家们所开辟的在有些方面是重建的领域，也是别开生面的：从自然主义和情节剧到表现主义、面具主义、旁白的运用、对分裂人格的描写、用鼓点和引擎节奏作为戏剧的组成部分、把戏剧里的哲学和心理因素提高到新的水平等等……不胜枚举。当美国戏剧还处于很不成熟，无法自我欣赏之时，主要是奥尼尔把它提高到一定的高度，从而使它的目标——倒不一定是它的成就——再一次和它的可能性一致起来。

田纳西·威廉斯说过，奥尼尔“创造了美国戏剧，并为之献身”。这句话虽然说明威廉斯喜欢夸大其辞，但是

这句话却有强烈的真实性，至少是前半句话。奥尼尔对于他以后的战后的美国剧作家给予了无可估量的影响：田纳西·威廉斯、威廉·英、爱德华·奥尔比和其他作家在不同程度上都曾受益于他。而且不止如此。由于美国戏剧界人才缺乏和二十世纪初期百老汇管理不善，美国戏剧陷入了默默无闻的状态，是奥尼尔使它摆脱了这种状况，并赋予它一定的地位。瑞士戏剧家弗里德利克·杜伦马特曾说过，奥尼尔的影响“还将继续增长”。他的某些作品肯定会发挥这样的作用；而且，如果有任何理由认为战后的美国戏剧正处于如前所述的黄金时代的边缘的话，无疑奥尼尔对此是有很伟大功绩的。

但是，很遗憾，这个黄金时代并没有实现，然而看来它似乎有了第二代人物。爱德华·奥尔比以《动物园的故事》(The Zoo Story)和《谁害怕弗琴尼亚·伍尔夫？》

(Who's Afraid of Virginia Woolf?) 初露锋芒。杰克·盖尔伯(Jack Gelber)于一九五九年也以《接头人》(The Connection)和杰克·里查逊(Jack Richardson)一九六〇年以《浪子》(The Prodigal) 而崭露头角。

人们不禁要问：出了什么事？在初期出现了一切希望和成功之后，所有那些剧作家都怎么了？他们至少在当时看来不是似乎很有可能成为重要剧作家的吗？威廉斯、密勒和奥尔比在某种意义上的确具有这种希望，至少就一般人所认为的意义上来说是如此。更确切地说，他们是靠一两出戏——威廉斯是三出戏——奠定他们的地位的。除了较

近期的作品外，他们的每一部新戏都成为人们热烈期待的一件戏剧界“大事”，一个希望的源泉，希望它能相当于他们的早期作品，或更胜一筹。实际上，乐观的可能性或更乐观的期待几乎完全没有实现。如今只剩下尼尔·赛蒙了。他现在正在力图使剧评家们“严肃认真”地对待他，虽然观众并不如此对待他，但是这种努力大部无效。

自一九四五年以来，美国的“严肃”剧作家一般说来是无家可归的，至少是无剧院可归属。（但是由于我后面将阐述的原因，可称为“第三代”的战后剧作家，处境却好得多。）第二次世界大战以前，虽然经历了大萧条时期，剧作家们还可以依靠百老汇。的确，即使在二次大战后的几年里，他们仍然可以依靠百老汇。但是近二十年来，情况却大不相同了。威廉斯这位战后最重要的美国剧作家，最近的三部戏中就有两部不得不在外百老汇上演。第三部戏《呼喊》（*Out Cry*）也只演出了几场。他的最新剧作《红鬼炮兵连的符号》（*The Red Devil Battery Sign*）于一九七五年年中在波士顿试演了两周后也停演了。阿瑟·密勒的最新作品《创造世界及其它》（*The Creation of the World and Other Business*），不管人们对这部作品评价如何——我和大多数人都一致认为它并不怎么样——仅就密勒在美国剧坛的地位而论，按理至少也得演上二十场。奥尔比的作品虽不成功，还尚能在百老汇继续演出，其原因既在于百老汇观众欣赏他的戏，

也在于他是演出团体的股东，两种因素至少是不相上下的。

近十多年来，外百老汇看来似乎是明显的出路，至少对那些尚未深知百老汇奥秘的青年作家来说是如此。但是这种情况也为期不长。一九七五年以来，外百老汇不仅演出的剧目大减，而且任选一天来观察，在五出由商业性剧团演出的戏中就有三出是音乐剧或杂艺歌舞表演，还有一出是以性感招徕观众的音乐剧，有创造性的戏也就只剩下一出了。即使剩下的这一出戏也往往是连续演出两年多的老戏了。

一九七五年的情况并不是突如其来的。由于外百老汇的经济收入每况愈下，演出商通过正剧收回投资的可能性愈来愈小；许多剧院逐渐停演，而且停演时期常常延续到整个演出季节或几个演出季节。在百老汇，一出音乐剧即使连续演出两年多，仍有可能大赔其钱。外百老汇和百老汇的情况一样，只有轰动一时的戏才能赚钱。这种戏不是音乐剧，就是以色情或男性同性恋招徕顾客的戏；至少可以说，在这种戏里，剧作家的贡献是最小的。

显然，对于那些仍然幻想可以在美国商业性剧院里谋生的剧作家来说，情况已相当可悲，但尼尔·赛蒙却例外。偶尔出现一出反常的轰动剧目，例如首先在外外百老汇^①

① 外外百老汇（Off-Off Broadway）并非一个地理概念，而是由于外百老汇日趋商业化，许多青年剧作家和演员无法问津，于是从六十年代在纽约各地的阁楼，地窖进行试验性演出，形成了一个声势浩大的外外百老汇运动。这种演出水平悬殊很大，剧目各不相同，形式稀奇古怪。一九七二年，他们还组成了外外百老汇联盟，以争取成为一支重大的戏剧力量。——译注