

20th 世纪 全球文学经典珍藏
20shiji quanqiu wenxue jingdian zhencang

钟敬文 启 功 主编

20th 世纪
**外国戏剧
经典**
陈 惇 主编



北京师范大学出版社

90111849

I13

B38

20SHIJI QUANQIU WENXUE JINGDIAN ZHENCANG



钟敬文 启 功 主编
北京师范大学中文系 组编



二十世纪全球文学经典珍藏



外国戏剧经典

陈 惇 主编

北京师范大学出版社

2004 · 北 京

图书在版编目(CIP)数据

20 世纪外国戏剧经典/陈惇主编:北京师范大学中文系组
编. —北京:北京师范大学出版社,2004. 1
(20 世纪全球文学经典珍藏丛书/钟敬文,启功主编)
ISBN 7-303-03240-1

I. 2… II. ①陈…②北… III. 戏剧文学-剧本-作品综合
集-外国-现代 IV. I13

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 094053 号

北京师范大学出版社出版发行

(北京新街口外大街 19 号 邮政编码:100875)

出版人:赖德胜

北京师范大学印刷厂印刷 全国新华书店经销

开本:890mm×1 240mm 1/32 印张:21 字数:564 千字

2004 年 1 月第 1 版 2004 年 1 月第 1 次印刷

印数:1~6 000 册 定价:38.00 元

序 言

陈 惇

在外国戏剧史上，20 世纪是一个发展迅速、成就卓著的时期，也是一个流派纷呈、变化多端的时期。前一个时期那种一个阶段一种主潮的状况已经打破，新的思潮流派不断出现，形成一个多元共存、互相碰撞又互相吸收的局面。其实，上述新情况从 19 世纪末期已初露端倪。那时，西方资本主义国家从自由资本主义进入垄断资本主义阶段，其内部的社会矛盾和各资本主义国家之间的矛盾空前激化，思想界文化界文艺界也变得十分活跃，十分复杂。传统的东西已经失去其稳固的地位，新起的尼采超人哲学，叔本华生命哲学，弗洛伊德精神分析学等反传统反理性的思想应运而生。文学方面，有自然主义、唯美主义、象征主义蓬勃兴起，冲击着现实主义。在欧洲，还出现了一个“新戏剧”运动。这个运动打破了前一阶段以情节取胜而内容平庸的“佳构剧”的统治，改变了戏剧舞台死气沉沉的局面。许多戏剧家更在已经取得的成果的基础上进行新的探索，使戏剧跨上了一个新的历程。

从戏剧发展史的角度看，这时正是西方戏剧由传统向现代转型的历史关头，而整个 20 世纪，在一定的意义上，是这个现代化转型的继续，是这种转型取得辉煌成果的时期。在这个时期，出现了众多的戏剧流派，人们大体上把它们分为现代主义和现实主义两大

潮流。戏剧的现代化转型过程就是在这两大潮流互相碰撞、互相冲突、互相吸收、互相促进的过程中进行的。象征主义、表现主义、超现实主义、未来主义、存在主义、荒诞派等属于现代主义，它们掀起了一股反传统的新潮，推动戏剧向现代化转型的进程。现实主义虽然有悠久的传统，然而20世纪的现实主义又在同现代主义碰撞的过程中，一方面自我更新，一方面吸收现代主义的经验，同样沿着现代化的道路前进。东方国家的戏剧进程虽然没有西方世界那样波澜壮阔，其大的方向同样是沿着现代化转型的道路向前迈进。

—

谈到西方戏剧的现代化转型，我们不能不注意到引领这个新戏剧运动的几个重要人物，如左拉、易卜生、斯特林堡等，尤其是易卜生和斯特林堡，他们像整个西方文艺的演变道路一样，经历了从现实主义、自然主义向象征主义变化的轨迹。挪威戏剧家易卜生(1828—1906)的早期创作属于浪漫主义历史剧，中期创作是一批堪称杰作的“社会问题剧”，正是这些作品把“佳构剧”赶下了舞台，让现实主义大放光彩。他的晚期创作又进行了新的探索，走向了现实主义与象征主义相结合的道路。易卜生的创作如同活化石一般显示了西方戏剧从19世纪向20世纪演变、从传统向现代演变的过程，而且预示着戏剧发展的未来。戏剧史家往往根据他在历史上的这种特殊地位，称他为“现代戏剧之父”。

瑞典戏剧家斯特林堡(1849—1912)的创作更具有多样性和过渡性。他的早期作品是现实主义的，或说是自然主义的。曾经为他获得世界声誉的《父亲》(1887)和《朱丽小姐》(1889)，被同时代人看作自然主义戏剧的代表作。后来，他锐意创新，其反传统、反理性的精神十分明显。他的创作思想和艺术风格也发生了巨大的变化。我们很难把这些作品归到哪一个流派，然而它们却包含着许多属于未来的因素。后来的各种流派，诸如象征主义、表现主义、荒诞派戏剧等，都可以在他那里找到根源。他是过去的总结，更重要

的是未来的开端，是现代戏剧的真正开创者。他本人也曾不无理由地把自己称为“过渡时代的人”。从开创性方面来讲，他有三部重要的剧作，即《到大马士革去》三部曲(1898—1904)，《一出梦的戏剧》(1901)和《鬼魂奏鸣曲》(1907)。传统的戏剧原则在他的作品中被打破，一种新的戏剧观和戏剧方法正在诞生。他在《一出梦的戏剧》的前言中说到自己的新作品的特点：

时间和空间都不存在了；在现实的一种细微的基础之上，想象像吐丝一样用回忆、经验、不受约束的幻想、荒诞和即兴之作织成了一种新的纹样。人物被劈裂开来，翻了一番，成倍地增殖；他们蒸发，结晶，扩散，收敛。但是，一种单一的意识支配着一切梦中人的意识。对他来说，不存在什么秘密、不合条理、顾忌和法则。^①

在 20 世纪外国戏剧流派中，象征主义是出现较早、影响较大的一个。作为一种新兴的文艺流派，象征主义首先在法国的诗歌领域里兴起，后来扩大到戏剧、小说，影响到其他国家。法国诗人波德莱尔(1821—1867)被认为是象征主义的先驱，他的《恶之花》被认为是象征主义的杰作。人们往往把 1886 年莫雷亚在《费加罗报》上发表《文学宣言》一事，当作象征主义诞生的标志，其实那时，象征主义已经发展到它的极盛时期，出现了马拉梅(1842—1898)、魏尔伦(1844—1896)、兰波(1854—1891)等著名诗人，并盛行于法国文坛。象征主义戏剧的出现要晚于诗歌。1889 年，当时正旅居巴黎、和象征主义诗人关系密切的比利时作家梅特林克(1862—1949)，写出剧本《玛兰纳公主》，并把它交给了马拉梅。马拉梅看了十分赞赏，肯定这部作品的创作思想完全符合象征主义。当时的法国著名作家米尔博也著文称赞，说它是“我们时代最具有天赋，最不同凡响而又朴实无华的作品”。梅特林克由此而成

①《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社，1982 年版，第 190 页。



为第一个象征主义戏剧家。后来，他连续写出一批类似的作品。象征主义戏剧很快就流传到其他国家，出现了许多著名的象征主义的剧作家，像爱尔兰的叶芝(1865—1939)和辛格(1871—1909)，德国的豪普特曼(1862—1946)，奥地利的霍夫曼斯塔尔(1874—1929)、法国的克洛岱尔(1868—1955)，俄国的安德列耶夫(1871—1919)等，在西方戏剧史上形成了一股洪流。但是，戏剧史家公认的最有代表性的象征主义作品是梅特林克的《青鸟》。

象征主义戏剧经常运用象征这一艺术手法，但是象征主义并不等于象征手法，它有一套特殊的艺术观。象征主义者认为，人们凭着自己的感官可以感受到的现实世界并非真实的本质的世界，它的背后隐藏着一个人们不能看到的非物质的真实世界；宇宙万物与人类精神之间存在着某种互相“对应”的关系，人们可以通过想象同这个非物质的世界接触，发现这种对应关系，并认识真理。文艺作品要表现的就是隐藏在事实背后的最高的真实；诗人可以通过自己的直觉和幻想，感受到这种对应关系，在现实寻找其对应物来写出自己的感受和自己对本质世界的认识。梅特林克说，现在舞台上见惯了受骗丈夫杀妻、女人毒死情人、儿子为父报仇、帝王被篡位、处女被强奸、公民被囚禁等等情节，这些在传统戏剧中被看作辉煌的东西实在太肤浅，远不如一个老人毫无动作地、静静地待在屋子里聆听那笼罩着他房间的永恒法则的声音来得深刻。他追求事物背后的隐秘的东西：

我渴望能让我看见生活的某些场面，找到其中的联系，并且把它们的渊源和隐秘之处探索出来。①

为此，他抛弃了亚里斯多德以来西方戏剧以“动作”为第一要素的传统，提倡写不讲究动作而讲究对白，讲究在沉默中挖掘心理活动的所谓“静态”剧。

① 《外国现代剧作家论剧作》，第35页。



象征，在象征主义戏剧家那里已不单是手法，更重要的是作为精神世界的一种对应物，体现了作家对隐藏在事实表面后面的“永恒法则”的感悟和认识；象征也不单在剧本的个别场景、个别情节、个别台词中出现，而成为剧本的整体构思。这样，戏剧从表现客观真实到表现作家主观，从讲究“动作”到挖掘心理，从追求激动人心到追求引人深思，从直白明朗到朦胧晦涩。总之，主观性和内向性，是它与传统戏剧不同的两个基本特点。也就是在这里，象征主义在传统和现代之间划出了一道界线，开启了戏剧向现代化前进的航程。另外，象征主义戏剧对于形式美十分在意，尤其对剧本的语言和结构的推敲，对于舞台演出的艺术效果的追求，更是达到了力求完美、精心制作的程度。

作为一个戏剧流派，象征主义只有二十多年的历史，然而它的影响却渗透在整个 20 世纪，后来的各个戏剧流派，不管是现实主义、表现主义、还是荒诞派戏剧等，概莫能外。因此，它往往被看作西方戏剧从传统走向现代的转折点。

表现主义是继象征主义之后，在 19 世纪末 20 世纪初兴起的又一个具有深远影响的戏剧流派。表现主义首先产生在德国的美术界。有一批年青的画家，反对自然主义和印象主义对外在世界的客观描摹，主张绘画是借助视觉形象来表现艺术家自己对事物本质的认识，而这种本质是艺术家个人的内心感受。表现主义理论家康定斯基明确提出，艺术家的眼睛“应该注视自己的内心”，他的耳朵“应该始终聆听内心欲望的呼唤”。这种主张很快流传到法国和其他欧洲国家，出现了塞尚、梵高、马蒂斯等优秀的画家。1911 年，德国批评家威廉·沃尔格林把这一批画家冠以“表现主义”的名称，后来，这个名称成为这一画派的通称。1918 年，德国理论家埃德施米特(1890—1966)发表一篇被认为是表现主义宣言的讲演《创作中的表现主义》，更明确地表达了表现主义的理论主张。就在这篇讲演中，他提出了一句反对自然主义的名言；



世界存在着，仅仅复制世界是毫无意义的。①

他认为：艺术应该表现的是真实的本质，艺术家的兴趣是透过事实的表面去探寻其本质：

事物有其更深一层的形象，事物的艺术景色是上帝最初创造的天堂的景色，较之在盲目的经验中我们用肉眼所能看到的景色更壮观，更鲜艳，更加无限。我们无意于对经验进行盲目的描摹，然而去盲目状态中探求深度、真实和精神奇妙，却使我们每时每刻都充满着新的兴味和启示。因为一切都和永恒结缘。②

所以，他主张艺术家应该凭借主观精神进行内心体验，探寻事实的本质，把握事实背后的东西，创造出崭新的世界图像。“这种图像和那种靠经验而能把握的自然主义者的图像毫无共同之处，和印象派那种割裂的狭小范围也毫无共同之处，这一图像必定是单纯的，真实的，因而也是美的。”他一再强调：“表现主义艺术家的整个用武之地就在幻象之中”；“在最为切实的核心中进行探寻，重新创造，乃是艺术的最伟大的任务”③。

表现主义戏剧是在表现主义绘画的影响下产生的。人们经常把斯特林堡视为表现主义戏剧的先驱，因为在斯特林堡的后期作品中，确实已经出现后来在表现主义戏剧中常见的某些特征。它们在思想和艺术上，有着明显的联系。人们也把德国戏剧家魏德金德(1864—1918)看作德国表现主义的始祖，但是真正的作为一种流派的表现主义戏剧最初出现在20世纪初期的德国。从1912年开始，

① 伍蠡甫主编《现代西方文论选》，上海译文出版社，1983年版，第153页。

② 《现代西方文论选》，第152页。

③ 《现代西方文论选》，第151~153页。



德国的表现主义刊物《风暴》和《行动》上，刊登了一批充满政治热情的年青人的作品。它们表现了对于即将发动帝国主义战争的大资产阶级统治集团的不满，对于不合理的社会秩序和保守势力的愤慨。1914年，哈辛克列(1890—1940)的《儿子》上演，标志着表现主义戏剧登上了剧坛。在德国十一月革命前后，表现主义戏剧家相当活跃，其中成就最大的是凯泽(1878—1945)和托勒尔(1893—1939)。托勒尔的《转变》(1919)和《群众和个人》(1921)被认为是最充分体现表现主义特征的作品，而凯泽的剧作，诸如《卡莱的公民们》(1914)、《从清晨到午夜》(1916)、《煤气》三部曲等既是表现主义的代表作，又体现了表现主义的内在矛盾。

表现主义戏剧产生在欧洲资本主义社会大变动时期，经济的飞速发展，社会矛盾的激化，军国主义的控制，第一次世界大战的爆发，俄国十月革命的胜利等等，使整个世界和人们的精神处于剧烈的变动之中。人们对现实的稳定性和传统的价值观抱怀疑态度。尼采、柏格森的主观唯心主义哲学和弗洛伊德的精神分析学对人们的思想产生了深刻的影响。参加表现主义运动的作家是一批具有反叛精神的青年人，他们在世界大战前后看到了社会的危机，否定现存的家庭、社会、国家、技术、文明，而且以革命家自居，企图用文艺来拯救社会，实现人性复归。应该说，许多表现主义戏剧家在思想上是相当激进的。他们的作品中，个人与社会的对立，现代工业文明对人的异化作用，传统观念对人性发展的束缚，都是常见的主题。他们也反对帝国主义战争，宣扬和平和社会革命。当然，偏激情绪、和平主义与抽象人道主义的思想等局限性也表现得相当突出。

表现主义戏剧和象征主义戏剧一样，强调创作的主观性，把表现剧作家的主观意识和表现人物的精神世界、心理活动放在创作的中心。表面看来，它们在这一点上似乎是相同的，然而就其思想倾向来讲，却大异其趣。象征主义所要表现的作家的主观是一种静态的内心生活，表现主义则追求激情；象征主义者眼睛朝天，对现实

采取超然的态度，表现作家个人对于玄秘的宇宙真理的思考，表现主义则更多地注重现实，表现作家的政治热情和他们对于现实出路的探讨。

表现主义在戏剧方法上，继承了梅特林克的传统，抛弃了戏剧动作整一、人物性格整一等传统的戏剧原则。表现主义作家为了写出自己对事物本质的认识，他们故意将戏剧的行动过程和人物性格加以拆解和变形，再根据其主观的需要而重新拼接。他们大量借鉴象征主义的经验，采用梦境、幻象、假面、化身、内心独白等艺术手段，以求把人物的内心世界外化，把人物的潜意识具象化。表现主义戏剧为了唤起民众，表现革命的热情，喜爱采用简短的节奏感强的语句。表现主义戏剧的情节往往是不连贯的、蒙太奇式的、甚至是混乱的、不合逻辑的；人物可以是不完整的，经常是某种理念某种身份的代表，连姓名都没有。在他们看来，剧中的一切只有当它们可以表现作家的意图时才具有其价值和意义。对于表现主义戏剧，还有一点不可忽视，那就是戏剧家为了更好地表现内心和表现自我，大力探索舞台艺术，在灯光、效果、布景、面具等方面进行了创造性的革新，使舞台艺术具有更强的表现力。这虽然不是我们讨论的重点，然而从他们对后世的影响和他们对戏剧发展的贡献来讲，却是必须看到的。

德国表现主义戏剧存在的时间并不长，20年代中期后便开始衰落。但是德国戏剧家所进行的创造性的探索却对欧洲以至世界的戏剧的发展作出了自己的贡献。这一点我们可以从德语作家布莱希特、迪伦马特的创作中，从爱尔兰作家奥凯西、捷克作家恰佩克、美国作家奥尼尔等人的创作中，明显地看到。恰佩克的《万能机器人》、奥尼尔的《毛猿》经常被认为是表现主义的杰作。

在第一次世界大战前后进行创新实验的戏剧流派，不仅有象征主义、表现主义，还有超现实主义、未来主义、“残酷戏剧”等。它们虽然没有表现主义那样重要，却也对西方戏剧的发展产生过一定的影响。超现实主义起源于法国，其代表人物是法国诗人阿波利



奈尔(1880—1918)和布勒东(1896—1966)。戏剧方面的主要作家是科尔托(1889—1963)。超现实主义主张“自动写作”(又译“下意识写作”),就是要求作家在写作过程中,不受任何意向、逻辑和已知事实的约束,打破一切美学传统和道德规范的限制,兴致所至,随意而写,完全自由地表达个人思想。他们认为这样写成的作品不受任何意识的篡改,保持人的精神活动的原貌,更接近真实。因此,他们把梦幻、疯狂和潜意识看作创作的沃土。为了实现自己的美学主张,他们在戏剧舞台上进行过各种实验,例如怪诞的具有神秘寓意的布景和道具,具有强烈的刺激性的音响效果,在戏剧演出中融入舞蹈、杂耍、魔术等。未来主义起源于意大利,其代表人物是马里内蒂(1875—1944)。未来主义最鲜明的特点是它的虚无主义、无政府主义和反理性主义。未来主义也进行过许多创新实验,马里内蒂创造所谓“合成戏剧”,在极其有限的时间内,通过简单的台词、急速的动作,把众多的感觉、观念和事实交织在一起;打破舞台和观众席的界限,现实和幻觉的界限以及意识和无意识的界限;几条情节线索平行展开或互相渗透;综合运用语言、灯光、音响等手段造成新的表现能力;运用电影手法展现战争、飞行等传统戏剧无法表现的场景等等。尽管超现实主义和未来主义的虚无主义和偏激态度,使它产生了不可避免的局限,然而它的反叛精神,特别是它的创新精神无疑对戏剧的发展起着一定的推动作用,它的各种探索在打破传统、扩大戏剧表现手段、加强舞台艺术表现力等方面,都有所创造,因而对后来的各种戏剧流派产生了程度不同的影响。意大利杰出作家皮蓝德娄(1867—1936)创造的所谓“怪诞剧”就是在未来主义影响下形成的。我们很难把这位具有独创性的作家归到哪一个流派,不过,他在《六个寻找作者的剧中人》等作品中所进行的开创性的实验,对现代戏剧的发展有着不可忽视的影响。

第二次世界大战前后,西方现代主义掀起了新的浪潮,它也影响到戏剧的发展。存在主义戏剧和荒诞派戏剧是战后西方戏剧中最



值得注意的两个流派。应该说，这两种戏剧都和风行一时的存在主义哲学有着密切的联系。法国存在主义哲学家萨特(1905—1980)和加缪(1913—1960)同时也是戏剧家。他们在戏剧界刮起了一股存在主义的狂风，而且获得了世界声誉。

存在主义戏剧是存在主义哲学思想的形象化体现，它实际上是一种哲理剧。不过，不能简单地把存在主义戏剧看作存在主义哲学的图解，因为它们并不缺乏艺术创造和艺术感染力。萨特非常重视戏剧的社会作用，他认为戏剧“是一个伟大的、集体的、宗教的现象”，“戏剧家的目标在于制造神话，把观众本身的苦难加以渲染，予以强调，化为形象，展现在观众面前”，面对剧场里众多身份不同的观众，要“从内心深处唤起他们对于一个特定的时代和社会中人们普遍关心的问题的反映，从而把他们熔为一体”。萨特把自己的戏剧称为“情境剧”。这“情境”就是一个哲学概念。萨特认为，人生来是自由的，但是人生活于其间的世界，是时代、地域、环境的产物，是历史、经验、各种条件的总和。这些条件在不断演化，人的处境也在变化。人生存在这样的境遇中，必须作出自己的反映，进行自由选择。但是，人的选择不管他愿意不愿意，同时也是在为别人进行选择。于是，当人在进行自由选择的时候，也就表现为道德与行动、目的与手段、生存自由与生存条件等等的矛盾。萨特认为，戏剧是展示情境以及人在这些情境中进行自由选择的最理想的艺术形式。在这里，我们可以看到，存在主义哲学的许多基本概念以及它们在戏剧中如何体现都有了明确的说明。

根据这样的观点，存在主义戏剧更重视人与外部世界的冲突。在萨特看来，国家之间、阶级之间、党派之间的种种冲突是权利冲突造成的，不是人物的心理状况、性格冲突造成的，因此，他认为戏剧冲突不应该是性格冲突而应该是权利冲突，是人物之间的行动冲突。至于人的心理问题，他不予关心。从创作方法来讲，存在主义戏剧没有多少独创的东西，更接近于传统的古典式的戏剧。为了表现人物在特定的情境中作出选择，他总是把人物放在生死攸关、



危机四伏的所谓“极限情境”中，因此剧本有悬念，有紧张的戏剧冲突，有面临这种冲突必须作出选择的人物。它们还往往采用古典主义的“三一律”和封闭式结构，剧本在冲突的高潮即将到来的那一刻开始，让人物在剧本的一开始就陷入尖锐的冲突之中。全剧保持冲突的紧张性，不乏艺术魅力，其中的哲学内涵耐人寻味。存在主义戏剧的语言也具有古典主义那种庄重、简洁、明晰的特点。

萨特在戏剧方面的成就和影响使他成为战后西方最重要的戏剧家之一。《禁闭》是他的存在主义戏剧的代表作之一。

从 50 年代开始，在法国出现了一种从思想到形式都非常奇特的戏剧，起初它不被人理解，几乎无人能欣赏。1950 年，被认为是荒诞派开山之作的尤内斯库的《秃头歌女》在巴黎首演时，观众纷纷离席，最后只剩下三个人。可是，它具有不可抑制的生命力，越来越多地在舞台上出现。两年后，当贝克特的《等待戈多》问世，1953 年在巴黎上演时，竟大受欢迎，连演三百多场，轰动西欧各国，而且很快就流传到 20 多个国家，5 年之间，观众达 100 多万人。这是戏剧史上少有的成功。随之，荒诞派戏剧家大量涌现，而且从法国流行到英国、美国以及其他许多国家，终于在 60 年代盛行于世，成为第二次世界大战之后成就最高、影响最大的一个戏剧流派。这就是“荒诞派”戏剧。

最早的荒诞派戏剧作家是旅居法国的一些外国年青人，前面提到的尤内斯库(1912—)是罗马尼亚人，贝克特(1906—1989)是爱尔兰人。后来出现的荒诞派戏剧家中，著名的如法国的阿达莫夫(1908—1970)、热奈(1910—1986)，英国的品特(1930—)，美国的阿尔比(1928—)等。他们并没有形成组织，没有制订过共同的纲领，也没有像象征主义、超现实主义那样发表过宣言，甚至“荒诞派”这个名称也不是他们自己标榜的。他们只是在一个时期内先后创作出思想上方法上具有许多共同之处的作品，在戏剧界形成了一支力量，引起了一种潮流。1962 年，英国戏剧评论家马丁·埃斯林发表专著《荒诞派戏剧》加以专门的论述，才给它取了“荒诞

派”的名称。由于这个名称恰当地概括了这派戏剧的特征，很快就被人们接受而成了它的通称。

“荒诞”(absurd)一词并不等于汉语中的荒唐、胡闹的意思。它是指不合情理、不可理喻、不合逻辑等意思，也指音乐中不和谐音。哲学家在运用这个词时，其含义就不那么简单了，它是指个人与生活环境的不协调，人生的无意义等意思。1942年，存在主义者加缪曾经在他的一篇哲学随笔《西西弗斯神话》中，谈到世界大战已经把人们的传统信仰毁灭，人们处在一个陌生的、不协调的生活环境中，于是产生了“荒诞感”：

一个能用理性方法加以解释的世界，不论有多少毛病，总归是一个亲切的世界。可是，一旦宇宙中间的幻觉和光明都消失了，人便自己觉得是个陌生人。他成了一个无法召回的流浪者，因为他被剥夺了对于失去的家乡的记忆，而同时也缺乏对未来世界的希望；这种人与他自己生活的分离、演员与舞台的分离，真正构成了荒诞感。^①

荒诞派戏剧家也曾谈到过这个问题。尤内斯库在他的一篇论卡夫卡的文章中，说到他对“荒诞”一词的理解：

荒诞是指缺乏意义……(当人们)和宗教的、形而上学的、先验论的根源隔绝之后，人就不知所措，他的一切行为就变得没有意义，荒诞而无用。^②

在荒诞派戏剧家看来，世界是荒谬的，人与自己的生存环境是脱节的，人对外部世界无法理解，人的行为没有意义。在《出发点》一

① 萨特《制造神话的人》，《外国现代剧作家论剧作》，第139页。

② 转引自埃斯林《荒诞派之荒诞性》，《现代西方文论选》，第357~358页。



文中，尤内斯库谈到自己的剧作时，曾经这样说：

世界使人感到沉重，宇宙在压榨着我。一道帷幕，或者说一堵并不存在的墙矗立在我和世界之间，我和自我之间；物质填满各个角落，充塞所有的空间，在它的重压下，一切自由全部丧失；地平线迫近人们面前，世界变成了令人窒息的土牢，……我感到自己为沉重的力量所侵袭，对此，我只能作出徒劳的反抗。确切地说，这就是我的那些戏的出发点……^①

由此可见，荒诞派戏剧家的思想观点与存在主义是相通的，荒诞派戏剧就是表现以上这些思想，人们有时干脆把它看作存在主义文学的继续和延伸。在他们的作品中，世界的荒谬性，人生的无意义，人的异化、人与人之间的疏远，人与客观世界的隔阂等，成为常见的主题。由此也可以看出，荒诞派戏剧反映了现代资本主义社会的社会危机和精神危机，表现了对现实的失望、不满、怀疑和否定。

但是，在戏剧观和戏剧手法上，荒诞派与存在主义却完全不同。荒诞派认为，戏剧的本质是要表达“超现实的真实”，表达时空历史之外的永恒；传统的戏剧之所以失败，就因为它们拘泥于现实的真实而对“超现实的真实”视而不见。为此，尤内斯库认为戏剧一定要虚构，而且是反理性的虚构。传统戏剧也有虚构，但那种虚构服从理性的法则，非但不能揭示反理性的存在，反而会歪曲了它。尤内斯库主张用非理性的戏剧手法虚构非理性的存在，使之成为舞台直观。这就是荒诞派戏剧和存在主义戏剧的不同。存在主义戏剧借用传统的形式来表现新的内容，戏剧家依靠高度清晰的、逻辑严谨的说理来表达他们所意识到的人类处境的荒诞无稽。荒诞派作家则直接用荒诞的形式来表现荒诞的内容。

荒诞派戏剧家在戏剧中追求哲理性和象征性，提出“纯粹戏剧

^① 尤内斯库《出发点》，《外国现代剧作家论剧作》，第169页。

性”的戏剧观。所谓“纯粹戏剧性”就是不依靠文学剧本取胜而更多依靠演出本身，依靠舞台形象、舞台场面来达到效果。他们的主要艺术手法就是直喻。贝克特说“艺术家通过直喻把握世界”。他们的戏剧也通过非理性的情节、场面、人物直接喻指世界的荒诞性。满台的椅子、无意义的动作、人变动物的怪事、重复的场景等等，都是“直喻”。他们重视道具、布景、灯光、效果等各种舞台艺术的手段，把这些舞台手段都设计成反理性的，以直喻世界和人的荒诞性。登场人物没有鲜明的个性，往往是重复着机械性动作和机械性对话的木偶，正好表现出人已经失去自我、失去个性的内涵。还有些人物不过是抽象化的某种理念的化身。这些方面显然受到表现主义的影响。

荒诞派的剧本没有紧张的冲突，没有完整的情节，没有个性鲜明的人物形象，没有充满动作性的合乎逻辑的语言。人们把这种戏剧称为“反戏剧”，因为它与传统的戏剧背道而驰，人们无法用习惯的旧标准来看待这种新戏剧。埃斯林这样评述荒诞派与传统戏剧的区别：“假如说，一部好戏应该具备构思巧妙的情节，这类戏则根本谈不上情节或结构；假如说，衡量一部好戏凭的是精确的人物刻画和动机，这类戏则常常缺乏能够使人辨别的角色，奉献给观众的几乎是动作机械的木偶；假如说，一部好戏要具备清晰完整的主题，在剧中巧妙地展开并完善地结束，这类戏剧既没有头也没有尾；假如说，一部好戏要作为一面镜子照出人的本性，要通过精确的素描去刻画时代的习俗或怪僻，这类戏则往往使人感到的是幻梦和梦魇的反射；假如说，一部好戏靠的是机智的应答和犀利的对话，这类戏则往往只有语无伦次的梦呓。”^①

荒诞派戏剧是一种悲喜剧。它所表现的内容实际是悲剧性的，但是，它采用幽默和讽刺的手法，反理性的情节、语言和人物，却是喜剧性的。二者结合而形成悲喜剧，或者说是一种用喜剧形式来

^① 埃斯林《荒诞派之荒诞性》，见伍蠡甫主编《现代西方文论选》，第356页。