

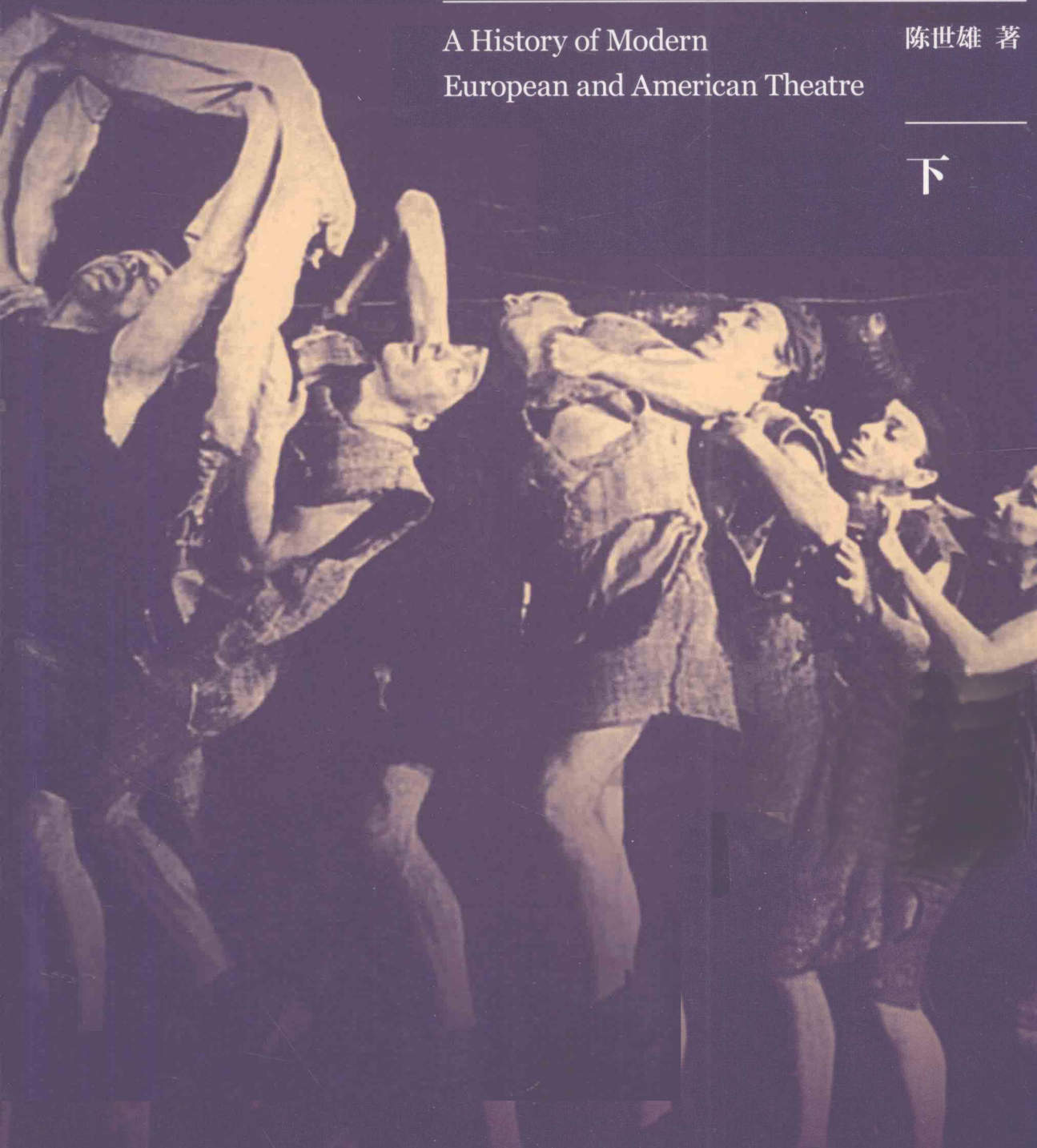
“十一五”国家重点选题

现代欧美戏剧史

A History of Modern
European and American Theatre

陈世雄 著

下



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

“ 十 一 五 ” 国 家 重 点 选 题

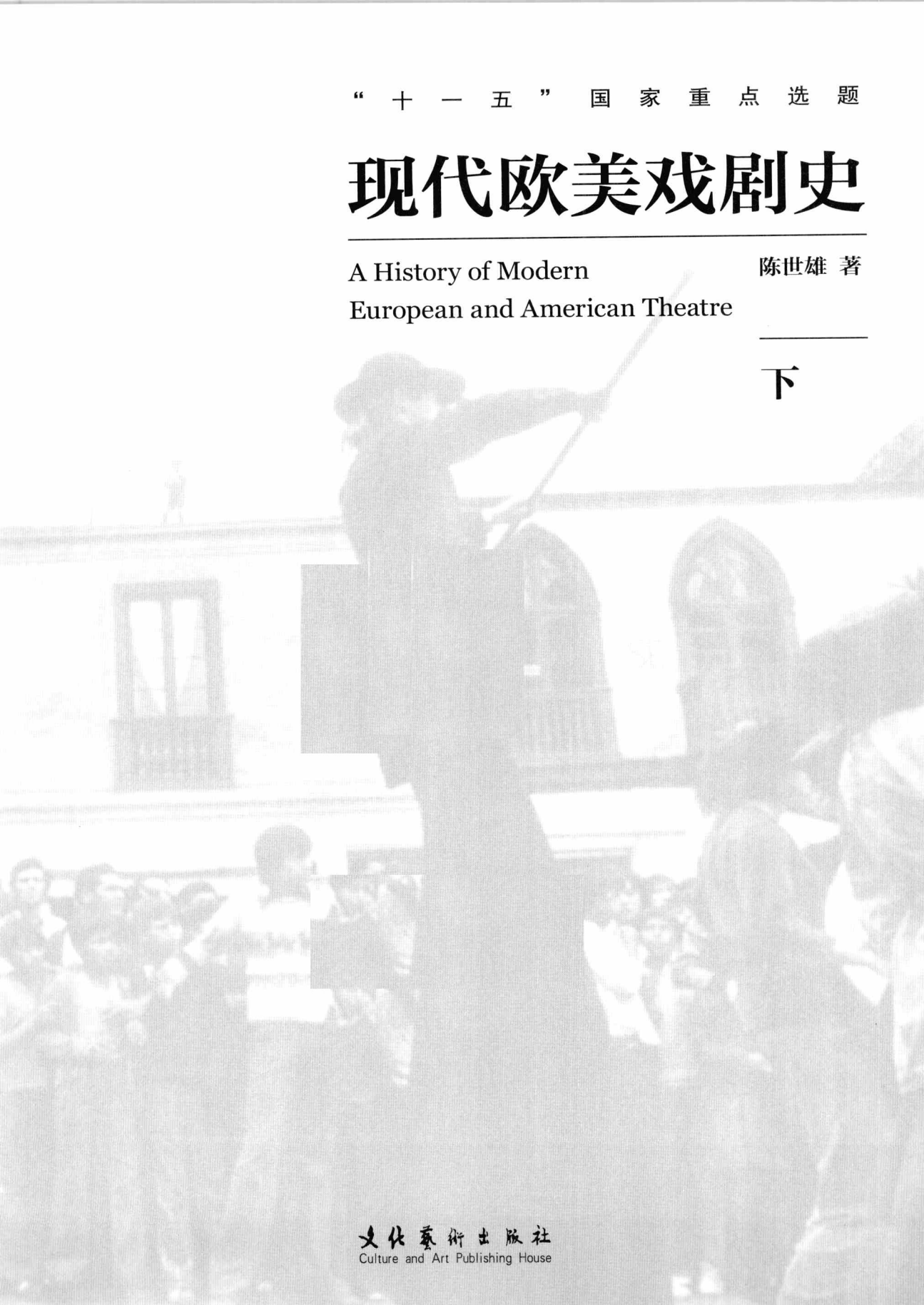
现代欧美戏剧史

A History of Modern
European and American Theatre

陈世雄 著

下

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



图书在版编目 (CIP) 数据

现代欧美戏剧史/陈世雄著. —北京: 文化艺术出版社,
2010. 1

ISBN 978 - 7 - 5039 - 4120 - 7

I. 现… II. 陈… III. 戏剧史—西方国家—现代 IV.
J809. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 013545 号

现代欧美戏剧史 (上、中、下)

著 者 陈世雄

责任编辑 沈 梅 褚秋艳

装帧设计 刘玲子

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyscbs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)
84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)
84057690 (发行部)

经 销 新华书店

刷 国英印务有限公司

版 次 2010 年 12 月第 1 版

2010 年 12 月第 1 次印刷

开 本 787 × 1092 毫米 1/16

印 张 78.25

字 数 1500 千字

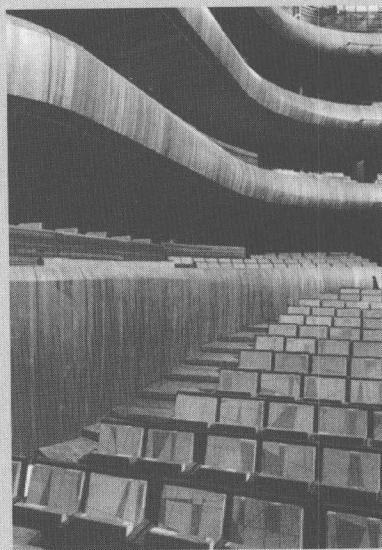
书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 4120 - 7

定 价 160.00 元 (全三册)

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

下卷

1945年以后的欧美戏剧



第一部分

战后欧美戏剧思潮流派

在第二次世界大战结束以来，世界政治格局发生了巨大变化。在相当长的时期内，战后世界存在着社会主义与资本主义两大阵营对峙的“冷战”局面。在“冷战”中发生了一系列重大事件，例如1948年的柏林封锁，1950—1953年的朝鲜战争，1961年柏林墙的建立，1962年古巴的导弹危机，1964—1973年的越南战争等等。

不论是社会主义国家还是资本主义国家，在这一时期内都遇到了关系到它们的生存与发展的极其尖锐复杂的课题。对于社会主义各国来说，首先是要不要改革、如何改革的问题。1956年的苏共二十大以后，苏联和东欧社会主义诸国的改革走过了非常曲折崎岖的道路。在苏联，意识形态严重僵化，马克思主义普遍真理与本国实际相结合的问题没有解决；经济上畸形发展，实际上变成一种为军备竞赛服务，农、轻、重比例失调的备战型经济，一种只重数量、不重质量，只重计划、不重效益的粗放型产品经济；社会主义的民主与法制遭到破坏；民族沙文主义导致了民族关系紧张；党内缺乏民主生活和监督机制，干部队伍腐败严重；对外搞霸权主义（1979年入侵阿富汗是其登峰造极的表现），进行本国国力难以承受的军备竞赛。所有这些，使苏联处于内外交困的境地。1985年以来，苏联领导人虽然看到了存在问题，并力图推行改革，结果却引发了一场将自己埋葬的雪崩：他们推行的错误路线最终导致了东欧的剧变和苏联的解体，使社会主义在这些国家遭到了挫折。

战后资本主义的发展和以往相比有了很大变化。在生产关系方面，国家垄断资本取代私人垄断资本而成为现代资本关系中的主导形式，从而使私人垄断资本主义转变为国家垄断资本主义。这一重大变化使国家经济作用空前加强，使资本主义的各种矛盾从上半世纪的极端激化转变为相对缓和。从50年代中期开始，世界资本主

义体系逐渐进入一个以经济较快增长、生活水平提高和各种合作普遍发展为标志的所谓“相对稳定状态”。然而，资本主义的本质并没有改变。在劳资关系上，虽然垄断资产阶级推行了“福利国家”、“工人参加管理”、“工人持股”等改良主义的让步政策，但是并没有从根本上改变资产阶级的剥削本质。工人阶级所受到的剥削并没有因“改良”而减轻，贫富的悬殊和对立继续加剧。在南北关系（即发达资本主义国家和发展中国家关系）上，垄断资产阶级在战后搞新殖民主义，从诉诸武力转变为采取援助、合作的形式对发展中国家进行经济政治上的控制，也就是列宁所说的不带政治兼并的经济“兼并”，严重抑制着第三世界各国经济的发展。在西西关系（即西方发达资本主义国家之间关系）上，虽然出现了经济共同体、跨国公司之类负责协调各国垄断资本的活动并缓解它们之间矛盾的国际垄断同盟，生产国际化与资本国际化的程度空前提高，但是，垄断资本之间明争暗斗依然不断加剧，贸易摩擦迭出，保护主义盛行。虽然国际垄断资本之间斗争的形式经常调整和改变，但它们争夺与分割世界的实质、目的却是始终一贯的。

在劳资关系、南北关系和西西关系这三个方面表现出来的新特点，突出反映了现代资本主义本质、目的的不变性与活动方式的可变性、垄断资产阶级的阶级坚定性与政策灵活性的结合。这种结合贯穿和体现于现代资本主义社会经济、政治、文化生活的各个方面。

战后资本主义是一种最为深刻的社会渗透，在进行地域上的侵略的同时，进一步侵入了帝国主义尚未占领的两个最后的阵地：自然和文化。到了当代，文化不再被狭隘地理解为只是音乐、绘画、纯文学等等，文化也不再是超越日常生活的逃避现实的避难所，它已被商品化并纳入资本主义的轨道而被称之为“文化工业”。文化逻辑与商品活动、科技发展结合起来，成为一个综合的社会精神现象，成为涵盖一切的东西。

当代资本主义的文化矛盾和危机，首先集中表现为哲学的矛盾和危机，这就是理性传统面临着非理性主义的挑战。非理性主义哲学的基本形态分别为哲学上的生命——人本主义哲学、宗教上的内心体验学说，以及心理学意义上的无意识理论。非理性主义否定理性在认识过程中的作用，将人类精神中的某些方面：意志（唯意志论）、直观、感觉、直觉（直觉主义）、神秘的“启示”、想象、本能、“无意识”等置于首位，认为非理性是认识世界的基础。

现代资产阶级哲学的三个主要流派——新实证主义、存在主义和新托马斯主义是在20世纪20年代逐渐形成的。到第二次世界大战之后，经过理论批判和生活实践的严峻检验，它们的效用使人们感到失望：新实证主义暴露了它的反科学性，存在

主义面对时代的问题感到束手无策，而新托马斯主义尽管经过一番革新，还是未能摆脱极端教条主义和陈腐过时的烙印。这三个流派不得不将其部分影响让与现象学、宗教哲学和再次抬头的实用主义。到了60年代，法兰克福社会哲学和结构主义登上了前台，前者继承了存在主义和新黑格尔主义的传统，后者则与蜕化为“分析哲学”的新实证主义有共同之处。法兰克福学派与结构主义在一个不长的时期内起着核心作用。此外还产生了释义学、新理性主义以及各种名目的“科学哲学”。原来最流行的存在主义、新托马斯主义、分析哲学等流派发生分化，出现了众多的自称为出于独创的流派。例如存在主义在形式上就多得不可胜数，以至于他们自己也宣称有多少存在主义者就有多少存在主义理论。另一方面，不同哲学流派互相靠拢或者汇流、结合的倾向也已出现，使流派之间的界限变得模糊。

当代最典型的非理性主义流派是存在主义。它企图解释资本主义社会中人的异化现象，在一定程度上揭露了资本主义社会的危机和矛盾，但它在消除异化的口号下否定了客观物质世界。它反对消极无为，强调人的主观能动性，但又将它片面发展，以致把主观性当做一切存在的出发点，把不受必然性约束的人的自由、不服从客观规律、不受正确的认识 and 理论指导的行动，当做是人的本质和存在的本质。

战后，在东西方展开冷战的漫长年代，意识形态领域的斗争也比以前更加深刻，更加激烈。在苏联和东欧，展开了对存在主义等形形色色西方哲学思潮的批判。但是，与此同时，在这些国家，首先是苏联的哲学界，经过异常曲折的发展，也逐渐出现了一些引人注目的新趋势：在各个哲学问题的研究中，对人的作用、主体的作用，并因此而主体所处时代的社会、历史、文化诸人文因素的作用日益重视，从而使有关的理论带上浓厚的人文色彩；在整个哲学领域中，人的问题受到高度重视，与人紧密相关的问题大量涌现，哲学思维的中心逐渐地由客体转向主体，形成了一个专门的学科——人学，并产生出一个内涵丰富的问题群，构成了苏联哲学的主要组成部分之一。在1985年苏联新的领导人上台以后，对各种各样以人为中心的问题，尤其是全球问题的长期探讨终于成为“新思维”的哲学基础，并导致了众所周知的后果。

正如西方的存在主义、新实证主义等各种哲学流派对形形色色的西方美学思潮流派起了决定性影响一样，苏联哲学的人文倾向对社会主义现实主义理论的演变发展也产生了制约作用。

战后欧美形形色色的戏剧流派就是在这样的背景下走过了它们的道路。

综观“二战”以来的欧美戏剧格局，基本上是由以下四大类别构成的，即现实主义戏剧、现代主义戏剧、后现代主义戏剧和商业戏剧。其中，商业戏剧不在本书

的论述范围。现实主义戏剧包括了资本主义国家内的批判现实主义戏剧和苏联、东欧国家内居正统地位的社会主义现实主义戏剧，现代主义戏剧包括了存在主义、荒诞派戏剧等流派。后现代主义是个较模糊的概念，它很难说是一个流派，既没有明确的宣言，也没有组成什么派别，不如说是对一种现象的描述（参见本书相关章节）。因此，有些戏剧流派，如荒诞派戏剧，既有人将它列入现代主义，又有人说它属于后现代主义，两种说法都有一定道理，因为它实际上是从现代主义到后现代主义的过渡形态。后现代主义戏剧是当代最富于创新性的戏剧。这类戏剧所否定的首先是现代主义戏剧，但它所运用的和发展的正是现代主义的原则。同时，它非常容易受到心理剧和商业性戏剧元素的感染。欧美的实验戏剧也难以简单地归入某个流派，许多实验戏剧在美学策略上具有后现代主义色彩，在思想倾向上又具有现实的批判性。实际上，任何新兴戏剧流派、新的戏剧现象，都具有实验的性质，包括后来被许多现代主义者加以抨击的斯坦尼斯拉夫斯基戏剧体系。我们必须强调的是流派、类别划分的相对性，是流派之间的互相渗透和互相影响。一个典型的例子是阿尔托。他的确“在后现代运动真正形成很久以前就在探究解构（disintegration）的思想^①。”因此，福柯、德里达等极具影响的后现代主义思想家都研究过阿尔托，但是，正如俄罗斯学者瓦吉姆·马克西莫夫所说，“安托南·阿尔托当然是现代主义自身最耀眼的代表。”^② 现代主义致力于探究世界的本原和结构，反叛传统文化，这些有别于后现代主义的基本特征，在阿尔托的思想与创作中都表现得十分突出。当然，对于后现代主义戏剧而言，阿尔托依然是很有意义的，然而这里说的是阿尔托体系中某些零星的元素得到利用。阿尔托残酷戏剧的实现首先要求具有现代主义的意识，因此，阿尔托首先属于现代主义。

阿尔托的例子进一步证明了现代戏剧的复杂性，因此，本书将战后各种流派、思潮和人物分门别类地加以评介，但绝不意味着它们是截然分离、泾渭分明的，它们之间的互渗和互补才是我们强调的重点。

关于这种互渗与互补，这里不妨举一个例子：布莱希特与阿尔托。

所有涉及这一论题的研究者都谈到这两位导演和理论家对战后世界戏剧的巨大影响。但正是这一论断使研究者们合乎逻辑地认为这两个戏剧体系是对立的。研究者们认为，这两人的戏剧处于戏剧光谱的两极，并且非常容易以其中的一个为例来

① [美] 维克多·泰勒、查尔斯·温奎斯特：《后现代主义百科全书》，李自修译，吉林人民出版社2007年版，第27页。

② [俄] 瓦吉姆·马克西莫夫：《阿尔托体系导论》，圣彼得堡，1998年版，第179页。

揭示另一个的缺点。虽然他们对商业戏剧的看法是一样的（他们将商业戏剧定性为“提供给胃的饮料”），但是，两人在观念上，在戏剧的内容和风格上截然不同。布莱希特强调的是戏剧的理性和假定性，竭力将演员与他所扮演的角色间离开来，将观众与舞台上发生的剧情间离开来，而阿尔托并不制造间离效果，他的戏剧是直截了当的、残酷的和主观实验的戏剧。布莱希特要建立的是非亚里士多德式的戏剧，而阿尔托却要摒弃过去的戏剧，返回亚里士多德。在这个意义上，他不是革新家，而是传统主义者。

将阿尔托与布莱希特拉近、使二者互补的尝试首先在剧场的实践中出现。一个例子是布鲁克。布鲁克用阿尔托的美学排演布莱希特式的剧作《马拉/萨德》。结果获得了成功。更有说服力的是阿尔托的后继者——生活剧院的演员们演出的布莱希特剧作《安提戈涅》。然而，此剧没有运用布莱希特式的影响观众的手段，而只是用上了剧本和美国剧团所需要的社会性。

尽管将阿尔托与布莱希特融合起来是有可能的，然而，对于戏剧艺术来说，人们对布莱希特戏剧更加习惯，也更容易接受，因为它更富于逻辑性和通俗易懂，因此，人们更加愿意选择布莱希特。虽然他的戏剧像表现主义那样具有鲜明的剧场性，但完全是指向现实生活的，并没有考虑是否有另一种现实。他认为艺术只是解决社会问题的辅助手段。在这个意义上，布莱希特发展了传统的现实主义戏剧，不管他运用的是哪些假定性手段。就意识形态而言，布莱希特与现代主义是格格不入的，因此，他和阿尔托也是对立的。在战后的世界剧坛上，他比较容易影响各种不同的流派。

总而言之，比起 19 世纪末至 20 世纪初，以及 20 世纪上半期那些进行重大革新的年代，20 世纪下半期的戏剧展现出一幅更加复杂、更加多层次的图景。具体问题具体分析，这是我们研究战后戏剧时特别要注意的。

第一章 存在主义戏剧

存在主义戏剧在战后的法国风行一时，影响很大，但又是个短命的戏剧流派，代表人物是萨特与加缪。尽管他们两人在政治选择、自然观与文学观上存在深刻的分歧，并导致了友谊的中断和 1952 年的决裂，但是两位作家之间仍然有许多共同之处。

存在主义戏剧有以下特征：

第一，它是一种宣传非理性主义的存在主义哲学的“理性戏剧”。

法国思想界领袖们历来有借戏剧艺术来传播其观点的传统，18 世纪的大哲学家伏尔泰、狄德罗便是最典型的例子。20 世纪 30 年代，法国就有一种“理性戏剧”在传播，又称“诗的”、“问题的”戏剧。其首屈一指的创始人要数让·洛杜。“理性戏剧”的作家们苦苦思索着生活的各种矛盾，预测着生活的发展，不过他们是从抽象的人道主义立场出发去反映生活的。他们往往以充满诗意和寓意的形式来表现自己的哲学道德观念。

第二次世界大战期间与大战结束后，法国“理性戏剧”传统的主要继承人是萨特。萨特的剧作和他的小说一样，是他的哲学思想的形象化体现，或者说是他哲学思想的文学形式。萨特的伴侣西蒙娜·德·波伏瓦（1908—1986）在谈到萨特的小说与戏剧时说，以文学形式如此成功地表现出一种崭新的哲理，在文学史上要算是一个创举。^①

加缪同样试图在舞台上表现存在主义的荒诞哲学。他把自己的剧作《卡利古拉》称做“理智的悲剧”。

萨特把他的戏剧称为“境遇剧”。“境遇”是个重要的存在主义哲学概念，是和萨特存在主义哲学的核心之一——“自由选择”论联系在一起的。萨特认为，人命定是自由的，但人所在其中的世界，即所谓“人的实在”，是时代、地域、环境的

^① 柳鸣九：《巴黎对话录》，湖南人民出版社 1983 年版，第 48～49 页。

产物，是历史、经验、政治条件的总和。这些条件不断演化，人作为世界的一个组成部分每时每刻都需要对自己的境遇做出反应。萨特认为，戏剧是展示人的境遇以及人在这些境遇中选择自身自由的最理想的艺术形式。在萨特看来，现代人面临的问题和索福克勒斯的时代不同，他必须在目的与手段、合法性与暴力、行动与后果、个人与集体、个人事业与历史恒量等等之间做出选择；当一个人“为自己进行选择的时候，也是在为别的任何人进行选择；这就是我们的戏剧的主题”^①。这就再清楚不过地说明萨特把戏剧当作图解他的存在主义哲理的工具。然而萨特有时并不承认这一点，他说：“我们也不热衷于创作哲理剧：如果它意味着要把马克思、圣托马斯或存在主义哲学有意搬上舞台的话。”^②

萨特的思想之所以能得到广泛传播，在很大程度上有赖于他的文学作品，尤其是他的剧作。然而，正如 J. L. 斯泰恩所说的那样：“一位作家带着哲学理论步入剧坛，正像一个演员装着一脑袋悲剧理论演悲剧一样不理智。”^③ 由于存在主义戏剧所包含的思想很难驾驭，表达这些思想的论辩式台词往往过于冗长、沉闷，因此显得比较乏味。按斯泰恩的说法，存在主义戏剧实际上未被传播到远离巴黎的地方。

相比之下，加缪的戏剧意识不如萨特，他的剧作庄重而丰富，语言高雅，但缺少生活和情节。哲学的和道德的观念往往得不到有血有肉的体现。

第二，人物概念化，以权利冲突代替性格冲突。

在萨特和加缪的戏剧中，人物往往不是有独特个性的典型人物，而是某种抽象概念的化身。萨特戏剧中的人物分别代表着某种权利，因此他把戏剧冲突看成权利冲突。萨特对表现人物性格冲突不感兴趣。在他看来，国家之间、阶级之间、党派集团之间的政治斗争根本不是性格造成的，不是个别人物的心理状况造成的。心理学是一门抽象的科学，它只研究感情，而不研究人所处的环境。因此，戏剧人物之间的矛盾冲突不应表现为性格冲突，而应表现为行动的冲突、权利与权利之间的冲突。所谓权利是一个体系，它包括公民权利、家族权利、个人道德、集体道德、杀伐的权利、向人类揭示其悲惨境遇的权利等等。

在加缪的哲学与戏剧中，权利同样是一个重要的概念。在遭到萨特的批判并激起强烈反响的《反叛者》一书中，加缪在解释反叛的原因时写道：反叛是因为“感

①② [法] 萨特：《制造神话的人》，中国社会科学院外国文学研究资料丛刊编辑委员会编：《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社 1982 年版，第 136 页。

③ [英] J. L. 斯泰恩：《现代戏剧的理论与实践》（二），刘国彬等译，中国戏剧出版社 1989 年版，第 182 页。

到某人做得‘过分’了，他把权利扩大到了界限之外，开始侵犯他人的权利了”^①。可见，加缪所谓的“反叛”实际上是权利冲突引起的。

第三，采用古典主义形式。

存在主义是一种非理性主义哲学，但存在主义戏剧采用的却是高度理性的古典主义形式。西蒙娜·德·波伏瓦指出，萨特的戏剧完全是古典式的。萨特自己也说，他的戏剧“只围绕着一个单一事件开展，演员很少，故事压缩在很短的时间之内，常常只是几个小时之内发生的事。结果这种戏沿用了‘三一律原则’……”^②

采用古典主义的“三一律”，是由表现人物的“极限境遇”的需要所决定的。为了使人物处于“极限境遇”而做出选择，就必须使人物一开始就陷入尖锐的冲突之中，为此，必须采用古典主义的锁闭式结构，从行动开始走向骤变的那一时刻写起，而不是采取开放式，有始有终地描写戏剧冲突产生、发展、解决的全过程。

存在主义戏剧的演出方式是接近传统的。演员们必须像现实主义戏剧中那样按照斯坦尼斯拉夫斯基的原则表演。为了表现存在主义的选择，戏剧情境异常尖锐，冲突剧烈，富有吸引力和悬念。有些戏迷被存在主义戏剧吸引是因为剧本的哲学内涵发人深省，而有的观众则对剧中的暴力因素感兴趣。

存在主义戏剧虽然不像古典主义戏剧那样采用诗体语言，而是采用散文体语言，甚至不大流畅的短语，但是，它的语言古朴、庄重、简洁、清晰，带有古典主义色彩。

^① 加缪：《反叛者》，第13页。译文见徐崇温主编：《存在主义哲学》，中国社会科学出版社1986年版，第406页。

^② [法] 萨特：《制造神话的人》，见中国社会科学院外国文学研究资料丛刊编辑委员会编：《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社1982年版，第140页。

第二章 荒诞派戏剧

荒诞派戏剧是战后资本主义文化危机在戏剧领域的典型产物。它产生于20世纪50年代,鼎盛于60年代,衰落于70年代。最主要的代表人物是居住在法国的罗马尼亚人尤奈斯库和爱尔兰的贝克特。其他重要的荒诞派剧作家还有法国的阿达莫夫、让·热内、美国的爱德华·阿尔比、英国的哈罗德·品特等人。他们并没有组织统一的流派,制定共同的纲领和宣言。“荒诞派戏剧”这个名词是英国戏剧评论家马丁·艾斯林在1962年出版的《荒诞派戏剧》一书中首次提出来的,它准确地概括了这些剧作家在世界观上的共同特征,因而很快就被人们接受并流传开来。

荒诞派戏剧最根本的特征是运用直喻(直接表现)的方式,以非理性的情节结构、舞台形象和语言来表达存在主义关于世界的荒诞性的哲理。

在战后的欧美,不少作家艺术家刚刚被法西斯的暴行所震慑,又对似乎是不可避免的核战争感到恐惧。他们从历史经验中得出错误的结论:世界是疯狂的,人的存在是没有意义的,人类的灭亡是不可避免的。残酷的现实促使存在主义哲学进一步传播开来,荒诞派戏剧便应运而生。其实,在文学作品中把世界概括为“荒诞”,早在法国荒诞派戏剧之前就有过。1896年,巴黎上演过文坛怪人阿尔弗莱德·雅里(1873—1907)的满纸荒唐的《乌布王》。乌布王代表着粗鲁、兽性、背叛、对人民的蔑视和对金钱的疯狂追求。剧中用荒唐的形式否定人类的一切建树。在哲学上,“荒诞”的理论是在19世纪丹麦哲学家克尔凯郭尔影响下形成的,存在主义者,特别是萨特与加缪,接受了他的学说。而加缪关于世界的荒诞和人的孤独的观念更是对荒诞剧的形成产生了直接的影响。

然而,尤奈斯库、贝克特等荒诞派剧作家拒绝像萨特、加缪那样用理性的形式来表达荒诞的内容。荒诞派剧作家和大多数现代派作家一样,是一些有机形式主义者,认为内容即是形式,形式即是内容,离开了形式无所谓内容,那么,表现世界之荒诞性的内容,也就意味着荒诞的形式,而荒诞的形式必然是非理性的。以非理性的形式去“直喻”世界之荒诞性,具体表现在以下几方面:

第一，情节结构的非理性。传统戏剧的情节结构总是由开端、发展、高潮、结局几个部分组成，强调必须合情合理，具备有机的统一性和高度的逻辑性。这样的思维方式是以理性主义为基础的。典型的荒诞剧在结构上则无规律可循，假使硬要说有什么规律的话，那么只好说这是一种环状结构：开始的地方就是结束的地方，剧中不传递消息，不表现性格，也不叙述故事。正如《等待戈多》一样，没有人来，也没有人去，什么也没有发生，第二幕是第一幕的重复。因此这种环状结构恰似一个原地打滑的车轮，不前进也不后退。其实这个比喻并不贴切。首先，它概括不了所有的荒诞剧；其次，环状毕竟是圆的，所以还有形式美，完美而匀称，而荒诞派却是不要形式美的，它摒弃一切有规则的结构方式，摒弃理性。正如英国新版大百科全书在有关条目中所指出的，荒诞剧的结构特征是“不合理性的经历按剧作者的理解在一种形象化的模式中而不是在一系列按顺序叙述的事件中展开”。

荒诞派剧作家之所以采用非理性的结构形态，是由他们独特的整体观决定的。他们对分析各个局部、各个细节及它们的联系不感兴趣，他们的兴趣在于对一种只可意会、不可言传的“本质”的体验。也就是说，他们根本拒绝进行分析与综合，而是以直观领悟的方式整体地把握对象。直观领悟在日常生活中往往是短暂的，而在荒诞剧中则延长为一种持久的意识。这是一种开放性的体验，在这种意识中，各种局部的形式消退了，汇合成浑然的一体。局部之间的联系是极其松散的，带有很大的主观随意性，完全服从表现主观直觉的需要，作者觉得世界荒诞不经，局部之间的联系也就被处理得杂乱无章。

必须指出，有少数荒诞剧，如尤奈斯库的《犀牛》、《阿美戴》，阿达莫夫的《进犯》等，部分地采用了传统的情节结构。但就典型的荒诞剧而言，情节结构是以非理性为特征的。上述几部剧作很难说是典型的荒诞剧，毋宁说是荒诞手法与传统写实手法相结合的产物。

第二，以“物”代替语言作为主要的外化手段。非理性主义和直觉主义的恶性发展有一个必然的结果，这就是对语言工具从怀疑、不信任到完全丧失信任。柏格森就说过，由于词通常是指类的，只注意事物最一般的功能和最普通的方面，所以语言成了事物本质的障碍。他号召艺术家抛弃语言媒介去寻求诉诸人们直觉的表现手段，这对象征主义、表现主义、荒诞派戏剧有极大影响。在象征主义、表现主义戏剧中，“物”开始成为一种重要的外化手段。所谓“物”，不仅可以是自然物或无生命的物体，而且可以是人物、人的形体。人可以作为一种象征、符号，可以像木偶或道具一样供剧作家调遣，用以表现某种喻意。然而，否定语言的媒介作用这种倾向在这些戏剧中还不十分明显。

荒诞剧大大发展了这个倾向。尤奈斯库在著名的《出发点》一文中谈到他的作品《阿美戴》、《责任的牺牲者》、《椅子》、《雅克》等剧时说，在这些剧本中，“语言以及它们的魅力都明显地为物体、资产所代替”，无数的蘑菇、一个迅速膨胀的尸体、数以百计的杯子、数不清的家具……充满了整个空间，“当语言失去作用时，精神也就失去作用了。宇宙一旦为物体所充塞，人就不复存在……”^①这就以图解的方式，让观众直观地看到物如何排挤着人，因而反感、恶心、愤怒……因此，以“物”取代语言作为主要的外化手段，也就是诉诸人的直觉，尤其是视觉。有人把荒诞派戏剧称为“荒诞世界的挂图”，实在是再恰当不过了。

荒诞剧仍然有大量的对话。这些对话语无伦次，支离破碎，自相矛盾，荒诞不经。它们不是为了交流、沟通思想，而是为了以这种对话方式本身直喻人与人之间的交流与沟通是不可能的。不过，荒诞派剧作家们在写对话时并不是漫不经心地胡诌乱编，有的荒诞剧运用了十分独特的语言技巧，例如贝克特就善于运用“有变化的重复”和“抵消”的技巧。所谓“有变化的重复”就是让对话双方说出一连串说法不同但意义相同的台词，以繁冗不堪、滑稽可笑的语言来表现人生的荒诞，同时以喜剧效果吸引观众。而所谓“抵消”就是在一句叙述的话之后立即加上与之矛盾的另一句，一个行动之后立即加上与之相悖的另一个行动，或者是肯定的对话加上否定的行动，两相抵消，结果是没有一句话、没有一个行动能具有任何意义。贝克特的《等待戈多》总共只有两幕。第一幕结尾是：

爱斯特拉冈 嗯，咱们走不走？

弗拉季米尔 好，咱们走吧。

[他们坐着不动。]

第二幕结尾（即全剧结尾）几乎完全相同，唯一的差异是改为由弗拉季米尔发问，由爱斯特拉冈回答。这里既有“抵消”，又有“有变化的重复”。这些手法的运用渲染了“走”这一行动的不可能实现，他们将永远地“等待”下去。这就给人以沉重的压抑感、绝望感，有力地烘托了存在主义的悲观主义主题。

第三，以抽象化的、变形的人物形象直喻人的异化。

荒诞派戏剧对现代西方社会中异化现象所做的反映，其广泛性和尖锐性都超过

^① [法] 尤奈斯库：《出发点》，见中国社会科学院外国文学研究资料丛刊编辑委员会编：《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社 1982 年版，第 169~170 页。

了其他现代戏剧流派。所谓广泛性，是指荒诞剧在人与社会、人与人、人与自然和人与自我四种关系上全面表现了异化现象。所谓尖锐性，是指它以直喻的方法彻底取代了传统戏剧以理性主义为基础的说明性的方法，以经过抽象和变形而变得无比丑陋的人物形象直观地图解人生的荒诞性，给人们以前所未有的强烈刺激和震动。

例如，为了表现社会对人的异化，贝克特塑造了这样的形象：分别装在坛子里、有气无力地发出哀鸣的人（《玩耍》）；大半截埋在泥土里、却依然有心思梳妆打扮的老妇人（《呵，美好的日子！》）；被装在垃圾箱里、伸出头来乞食的一对夫妻（《终局》）；日复一日地在原地打转、等待一个不知为何人的“戈多”的流浪汉（《等待戈多》）。

为了表现人对自我的异化，尤奈斯库塑造了一群变成犀牛而且以此为美的人物（《犀牛》）。让·热内在《女仆》中描写了这样两个女仆：她们仿佛没有自己的本质，只有借别人的身份才能找到“自我”，因此她俩在女主人面前充当女仆，而在女主人背后又做起戏来假装是主仆二人，似乎没有这种主仆关系便无法证实自己的存在。为此，装作主人的那个女仆甚至不惜把用来毒死女主人的毒汁一饮而尽。

为了表现人与人之间相互关系的异化、人与人的日益疏远和冷漠，尤奈斯库在《秃头歌女》中描写一对男女经过长时间的攀谈才“发现”他们原来是一对姓马丁的夫妇，后来谈着谈着又推翻了这个结论，直到最后还是搞不清他们之间是什么关系。阿尔比在《动物园的故事》中表现两个人为了互相沟通，甚至付出生命的代价。在贝克特的作品中，那些身心残废、无力行动、孤独难忍、茫然若失的人们都非常需要一个难友来分担孤独的折磨，于是受苦的人们常常成双成对地出现。例如《等待戈多》中的戈戈与迪迪，《呵，美好的日子！》中的维妮和维利。在贝克特的《最后一盘录音带》一剧中，孤独的老人克拉普找不到谈话对象，就把他年轻时录制的一盘磁带取出来播放，同录音里那位年轻的克拉普唠叨个没完。

上述人物大多有名有姓，似乎不同于表现主义戏剧中那些无名无姓的抽象化人物，实际上他们更加抽象化，完全丧失了自己的个性。“他们并不代表某个人，甚至也不代表某种类型的人，而是代表着整个人类，代表着人类的处境。”^①

除了“直喻”方法的运用之外，荒诞剧还有一个很重要的特征，这就是悲剧因素与喜剧因素的结合。

荒诞剧所表现的关于人生之荒诞的主题是悲剧性的，然而非理性的情节、语言、人物本身又意味着可笑性，戏剧冲突也带有鲜明的喜剧性矛盾冲突的基本特征，即

^① 汪义群：《痛苦人生的探索——论荒诞派戏剧》，见《外国戏剧》1987年第4期，第13页。