

# 尤金·奥尼尔和东方思想

## 一分为二的心象

詹姆斯·罗宾森著

摇摇摇 郑柏铭译



# 从一个笑话说起

摇摇——译序

在某年的一个奥尼尔研究年会上，一位大妈在致辞时触景生情忽然激情澎湃起来，说，奥尼尔若是今天再到上海，一定会为上海惊天动地的建设成就拍手叫好，再也不会像当年一样那么伤心失望拂袖而去了。（大意）说者像煞有介事听者也不能不为之动容。只是听过之后不免猜想奥尼尔在天上会是怎样一副表情。好在他老先生呕心沥血的剧作俱在，有心人有机会找来读读想必会弄清楚的。由此想到，好读者常常不求甚解，更何况这年头好读书的人未必会太多，于是乎道听途说捕风捉影望文生义误读误解的，恐怕在所难免，甚至成为文化传播的通例，或许正因为这样才需要所谓有中国特色的接受学或阐释学吧。奥尼尔在中土的介绍和研究已经很多年了。他老先生苦瓜脸的魅力所及，靠他吃饭开会拿学位评职称的大有人在，所以绝不能说成果不够丰富。有时候真是杞人忧天，倒是怕太丰富了，丰富得连姥姥家都忘了怎么回了。

笑话归笑话，说不说也罢。既然在文化交流过程中误读误解不可避免，那么在众多的误读误解当中，就应该有相当一些是值得认真对待认真探讨的。例如本世纪以来对奥尼尔剧作的介绍研究翻译搬演，对其艺术成就的评判取舍等等，所采用的标准（除了阶级斗争的需要之外）往往是看剧作本身有“戏”没“戏”。其实岂止尤金·奥尼尔，任何外国戏剧作家要在我们这里粉墨登场走红火爆，都得过这一关。可实际上奥尼尔（尤其是他的后期作品）以及相当数量的西方戏剧作家作

品偏偏是没“戏”的。说起来真难为了我们这些可敬的导演,有时为了“高雅高雅”,选个本来没“戏”的戏来演,却拼命删剪改编调动一切舞台手段玩“形式”玩“现代”,或者把个一辈子玩形式玩遍玩透玩腻终于不玩终于炉火纯青返朴归真的奥尼尔弄到“黑匣子”里;要不干脆把他阉割改造成佳构剧作家之类,总之是要使他有“戏”,以便让我们可爱的观众“喜闻乐见”也因此让我们这些可怜见亟待富起来的艺术家不必老是那么囊中羞涩。(殊不知形式其实不是拿来玩的。尼采说过形式就是内容。奥尼尔一辈子关心的只是如何表达出具象出他心目中渴求着蕴积着的新上帝形象,如此而已。)所以很容易明白,人们常常为之困惑不已的所谓戏剧危机,哪是什么戏剧危机呀,压根儿就是我们自己的生存危机,是我们不能面对自己的需要,没能真正理解把握戏剧在文化发展过程中的地位,没能明白干嘛在西方文化传统里戏剧居然可以没“戏”,更没弄明白勉强在奥尼尔剧作以及在西方其它严肃戏剧尤其是现代戏剧里没戏找戏,只会从根本上扭曲奥尼尔以及和他相类似的西方戏剧作家。那么,到底是什么原因使得我们的戏剧界老是在这个问题上顾此失彼捉襟见肘呢?怎么解释现代戏剧史上很多剧作之所以成功,并非因其有“戏”,有时候恰恰相反,倒是因为没“戏”?要回答所有这些问题,所涉及到的可能已经是中西文化对“戏”对“戏剧性”以及对“戏剧观”的理解分歧和本质区别这样一些重要的理论问题了。

作为西方艺术最高形式的悲剧,是从酒神祭祀仪式发展出来的。由于社会生活的发展和变化,传统祭祀仪式在社会生活中不再占据主导地位之后,它的主要的和重要的功能都被悲剧继承,在悲剧的创作和演出中得到体现,祭师作为价值传统的承传者表达者,作为神圣力量的代言人,随之化身为悲剧诗人。两千年的西方戏剧发展史告诉人们,悲剧诗人一如既往,在西方文化发展史上扮演着时代精神表达者和社会力量代言人的祭师角色。几乎所有重要的社会思潮和文化思潮,都在戏剧中首先得到重要的表达,从而使悲剧成为西方文化艺术的象征。戏剧创作和观剧活动在西方文化传统中本质上是一种政治行为宗教行

为。在伯里克利斯时代,市民看戏作为公民参与政治活动的方式是可以领取观剧津贴的,情况似乎有点像伟大的无产阶级文化大革命中政府组织人民群众去观看革命样板戏差不多。中世纪欧洲宗教剧和宗教仪式望弥撒无论内容上形式上都如出一辙。都要表现耶稣受难的各个阶段,重复耶稣在十字架上对天主的献祭,描述圣母圣徒的事迹以及耶稣复活显灵的传说。很显然,祭祀仪式的认知功能、说教功能、影响及控制事物的功能、显示团体力量的功能以至于娱乐的功能等等,都可以在戏剧这一艺术形式中得到完全的体现。而祭祀仪式的神圣性,尽管西方戏剧在文艺复兴后确实经历了一个漫长的世俗化过程,仍然得到重要的保存,而在二十世纪,更出现了**精英主义**等人预言和推动的复兴。尤金·奥尼尔就是其中一个重要和成功的实践者。他曾经说过他渴望“一个剧坛,返朴归真到它最高级也最单一的功能,就是成为一座圣殿,在那里对生命进行的诗意阐释和象征欢庆的宗教可以传播给人类。”奥尼尔是为建设这样一个宗教剧坛进行戏剧创作的,他对东方思想的探索也是为了这个目的。这是理解奥尼尔的出发点。

这种保存和复兴,除了体现在严肃戏剧创作一直抵御着商业世俗的污染,坚持探讨和回答生存和价值问题并因此获得观众之外,还在表现形式上得到重要支持:剧场和教堂的联系,观众参与宣泄与祈祷崇拜的联系,等等,极而言之时下在流行歌坛出现的**精英主义**音乐等,几乎也可以印证这种神圣性的保存和复兴。(流行音乐歌舞本来挑逗感官极尽声色之娱。但是近起如**精英主义**类音乐则继承**精英主义**表达宣泄民瘼的传统,通过参与者共同进入迷狂状态的方式,在向西方艺术不单是戏剧的超越性和神圣性上发展;即使所谓重商流俗的**精英主义**有时在有些演出中也会出现长达几分钟完全无“戏”完全不“戏”的华彩宣叙而观众并不以为忤。)对于这种现象,我曾经试图从辞源学角度去阐明原委。且不说**精英主义**这样的词语(我同样用来区别中文的“悲”剧),单说最一般意义的**精英主义**这个词的希腊、拉丁语源的最基本意义都是“做”和“动”。非常简单而直接的一个推断是,戏剧以及表演和祭

师的话即诗、史诗、圣诗以及诗的吟诵之间,如果有区别的话,这种区别仅仅是“诗”和“诗”的吟诵伴随着“做”“动作”也就是“表演”,正所谓“戏”者“动”也“演”也(其实贫困剧就是抓住这一条不放,现存亚里士多德的“诗学”其实就是“戏剧学”),如此而已!而在巴利文中“戏”则同“舞”。印度古代戏剧经典《舞论》नट्यशास्त्रम्的词根是 नृत्य 与“戏剧”一词 नट्य 同根。所以在印巴文化中不“舞”则无“戏”迄今犹是。另外,“नृत्य”之“戏”直接表现为神的行为行动,其具象就是印度宗教中神像手舞足蹈的姿势,表明“湿婆”以“舞蹈”表现其创造和毁灭世界的力量和过程,这一过程的舞台形式就是“戏剧”,而戏剧(舞蹈)的神圣性也由此得到印证。

虽然佛道外来后起,中土原初文化中却不会没有宗教因素,不会没有宗教意识和表达这种意识的形式,虽然不一定具有宗教的明确名称。詹姆斯·弗雷泽曾经指出,构成宗教经验的事物其特性就是神圣、禁忌以及拥有“玛纳”(mana)。(页 四四)很显然,中土原初文化中的巫是具有这一切特性的。(中土文化被称作史官文化。史通吏,史官就是官吏。官吏受制于现实,必以现实力量为价值依归,因而不必更不准以超验神圣作为价值来源,故不同于巫。中土文化所谓史巫二源,其实是以史代巫;自此之后,神道之设意在教化至多聊备一格耳。)所以王国维就说:“歌舞之兴,其始于古之巫乎”,因为“巫之事神,必用歌舞”。《周礼·春官·宗伯下》甚至相信:“……云门之舞冬日至于地上之圜丘奏之若乐六变则天神皆降可得而礼矣。咸池之舞……若乐八变则地示皆出……九德之歌九韶之舞……若乐九变人鬼可得而礼矣。”然而,仅仅因为有这样一个相似的描述,就断言中土戏剧与西方戏剧具有相同起源,或者进一步推断为具有相同品格相同发展乃至于相同发展趋势的话,那就多少有点失之于武断了。

因为中土巫覡的仪式歌舞并没有像古希腊酒神祭祀一样直接转化为单一的戏剧,而是很快便分化了。“大抵乐之纲目具于礼其歌词具于诗其铿锵鼓舞则传在伶官”(《四库全书》卷一,页 四四),而仪式本身

所具有的种种功能也就分属于分化后的各种形式了。规定天地人事之序的“礼”、用于兴观群怨之“诗”，不仅涵括了仪式的主要功能，也因此秉有了仪式的神圣性：“诗”“礼”进入庙堂成为“安邦治国谐万民说宾客”的工具。（因此有所谓“诗礼之邦”一说。只不过这并不意味着邦国之中人人都知“诗”识“礼”；其实倒正相反。因为有等级规定，僭越躐等是大逆不道因而性命交关的。这也可以部分解释中土歌舞艺术不发达的原因。所以要了解中土文化，按照金克木极其意味深长却似乎未被广泛注意的说法，除了研究“有文”[有文字记载的，写在纸上的，因此不能不有较多文饰]的传统之外，还必须研究所谓“无文”乃至“不文”[粤俗至今仍用其影射意]的传统；而这后者才是中土文化的真面目，因为统治文化就是统治者的文化。）“诗”在中土文化中，于是具有特立独行的地位，获得“前不见古人，后不见来者”的超越性乃至神圣性，可以完全无视无文文化亦即痞子文化的“喜闻乐见”要求。在一切历史变化的重要关头，表达时代精神、成为时代精神象征、成为社会力量代言人的，正是忧虑烦恼患得患失于礼崩乐坏的“诗”和诗人们，而并不是所谓的“伶官优人”。伶官优人既顺从于“弃礼义”的时尚，又由“侏儒狎徒”充之，插科打诨调笑戏谑无所不为。所谓“神圣性”自然也就荡然无存了。（~~莫增刚赠译~~莫增刚赠译所说戏剧结合神话使它成为渎神的，甚至成为超越宗教的东西，从而解放了教徒或部落的精神活动。但是他又认为戏剧中宗教和仪式作用的消逝，正是戏剧衰落的原因之一。他所说的显然是西方情况，也就是一些学者认为的，文艺复兴之后西方戏剧的世俗化过程。不过也有人把它看作另一个源头，带给西方另一种戏剧。甚至有人把莎士比亚称作悦~~者~~，这或许暗示了一种发展，一种互补合流的趋势？）戏子倡优是弃礼义的结果，故为士人所不齿。因而中土戏剧的所谓“发达”要到士子沦为九儒十丐之时。之前之“戏”非不发达，只是不入清流不登大雅，乃无记载而已；之后之“戏”，也是三教九流，与古希腊祭师岂可同日而语，亦与中土诗词歌赋的作者不在一个等级的。这难道不是可以很清楚地解释为什么在西方“话”

可以成“剧”，而“话剧”却始终未能在中土真正成为人民大众喜闻乐见的艺术形式又是为什么吗？

我也曾经从辞源学角度考察“戏”“剧”二字。因为我相信从中或许可以窥见中土戏剧的源起和品格特性。“剧”字在《说文》中解作“尤甚也”，至于为何从“刀”则曰“未详”。日人赤□氏《汉和辞典》明确指出“□”为其本字。因为金文“□”力旁的缺笔误成直刀而有“劇”字（持清朱骏声说）。因此“剧”字其实只是“□”的俗字，即“务”也“趣”也（“剧”字还被用来释“劳”亦从“力”）。又以其音近于“戏”（二字古音同在豫部，至中古方一析为二：“戏”在开口支韵，“□”在合口御韵），遂互窜而成通假。所以李白“折花门前剧”中“剧”（渠力切）通“戏”（香义切）。到了杜牧干脆二字连用成为“戏剧”，它和后文“荒唐”一样，只是双声迭韵的修辞，以喻其“戏”其“荒”而已，并无后来的“戏剧”之义。（“魏帝缝囊真戏剧，苻坚投□更荒唐。”另苏轼有“造化亦戏剧”语，亦同此义）。但正是经此一用，两字终于相通，逐渐成为固定搭配，分开用时也同义而可互换了。再如“百戏”与“杂剧”，“百”与“杂”其实言多，“戏”与“剧”则由于音近而通假。如果此说成立则“剧”字少见典籍的原因或见于此。根子其实就在这一个“戏”字，也就是说，若要对戏剧品格追根寻源，只能推敲“戏”字而跟“剧”字无关。那么“戏”字会不会与歌舞巫觋礼乐诗书有共同的血缘关系？有人把“戏”字声旁拿出来讲，说“□”字为古陶器，可用于祭祀；从“戈”则表示出征前载歌载舞以壮行色。

这种说法就跟董每戡把“剧”字解作虎猪相斗的角抵戏一样，他把声旁“□”（强鱼切）误作义旁了。纵是智者千虑终因胶柱鼓瑟牵强附会而难免水皮水骨之讥。日人米山氏《广汉和辞典》则释《说文》说“戏”为“三军之偏”时指的“偏师”为“战でない军にわける舞乐の意を表し。また、芝居の意に用いる”。也就是指不用打仗，只是随军劳军嬉戏慰安的人。因此，“戏”字的基本内涵只是游戏娱乐，与祭祀仪式以及由此而来的神圣性两不相关。或可征之典籍如《诗·大雅·

板》有“敬天之怒无敢戏豫”句，“戏豫”“敬天”显然互相抵牾；又有《论语·阳货》“偃之言是也前言戏之耳”句，都是宋陈彭年释“戏”为“弄也，施也，谑也”的根据。可见其本质是世俗性的，按照席勒的说法，又是真正艺术性的。既然本质上抵制主流文化以“神道设教”的企图，“寓教于乐”的教化要求对中土戏剧来说，永远是勉强的。所以戏剧发展才会长期受压遭禁被扭曲，以及其反面例子如样板戏等等。难怪王国维氏也不肯照搬西说，断定中土戏剧只起源于巫，而是巫优并举，把优看作戏剧的源头之一（毕竟有“巫之铿锵鼓舞传在伶官”一说）。单凭这一点，至少已经显示出中土戏剧与西方戏剧在起源问题上的重要区别。唐文标则干脆认为，“中国古戏剧，基本上全是娱乐性的”，其“主要起源来自民间，以满足平民阶级的娱乐消闲为第一要点”。可见戏者“戏”也，无“戏”就不成“戏”。不管是伎是艺是乐是舞是曲是文，甚至说者云集的大团圆结局之类，千言万语归根到底，只是一个“戏”字，就是娱乐，好玩；戏剧一定要“重机趣”（李渔语），要让人“喜闻乐见”，这种媚俗本质是诗词歌赋所不必具有的（曲高和寡之“乐”、泼墨狂草之书画亦同）。即使同样诉诸人性，一则重感官，一则重精神，云泥判然，尽见于此。然而又不能就此把宗教意识与戏剧观念的关系完全从中土文化中撇去，因为仪式典礼确实有表演性的一面，也必定可以在某个层面上和戏剧相通。但却并非如有人一口咬定的那样，认为“中国戏曲是世俗的宗教祭礼”，然后按图索骥，罗列从图腾崇拜到佛教说法的种种所谓宗教渊源，再敷衍出其中的宗教精神和宗教功能等等。

应该指出，这样去推断和下结论可能是皮相的和削足适履的。因为“世俗的”和“宗教的”概念首先在逻辑上就是区别和对立的。曼雅杂俎卷四明白指出“神圣是宗教中的重要术语。它甚至是比上帝概念更为基本的东西。现实的宗教可以没有一个明确的上帝概念而存在，但没有神圣和世俗的区别，就没有任何现实的宗教”。且不说“一人得道鸡犬飞升”的道教，根本上就是以求福祿寿为目的的世俗欲望仪典

化的标本，所谓“天地之大德曰生”，于是，生、生命、生生不息，就这样和价值联系起来，生命非但没有成为价值的对立物，反而成为价值的本体。因此所谓神圣性其实只是生命本身是对生命本身的崇拜而并没有超越性存在其中。就是西来的佛教，传入中土之后，经过三番四次的论辩驳难剿杀消灭，最后之所以能够立足安身（试比较景教即基督教的遭遇），根本上就是因为它被中土世俗精神完全同化以及整合了（是所谓儒学的第二期发展）。西来佛教真经之中，“真谛”与“俗谛”截然二分，仙与凡净土与尘世相隔不通，走的其实是西方文化心物对立的路子。但是一到禅宗手里，“担水砍柴无非妙道”，人伦日用的平常心也都成了至道，立地可以成佛顿悟就是飞天。很显然，这种圆融整合转化的过程正可以典型地揭示出中土文化精神的世俗特征。一切佛事道场庙会社戏以至于近时经常提起的“傩”，当它们和中土戏剧的起源和发展、历史和现状相联系的时候，与其说显示了中土文化的宗教精神，毋宁说恰恰相反，倒是显示了中土文化的世俗精神。与此同时，其中一些即使还多少保留了一点非世俗的、崇拜的甚至是宗教性的东西，但它们一定是渐趋衰落的乃至被湮没的，如“傩”。其实，仪式可以为宗教祭祀和世俗功利需要所共有，不能因为仅仅如此，就把两者等同起来混为一谈。两者的区别就在于上文提到的“神圣性”之有无。在这个问题上，敦煌变文和目连戏等等，曾被屡屡当作中土戏曲宗教渊源的话柄。如上所述，这些东西本身西来不提，来了以后之所以能够在中土立足存身，正表明其已适合民情，已和中土实际情况相结合；已“假托经论所言无非淫秽鄙褻之事”以让“愚夫冶妇乐闻其说”。（唐·赵磷语）佛经诸多故事独独“盂兰盆经”一折冒出，也正好说明它可以投中土文化全忠尽孝世俗人伦精神之所好。尤其是在目连戏的发展流传过程之中，原来故事中酬神偿愿驱鬼逐疫的宗教成分日渐减少，倒是依缘而生旁枝杂出的民间传说和民间百戏杂剧大杂烩的表演形式，才具有真正的生命力。我们不能因为某些宗教词句的存在乃至某种仪式典礼的外表，就藉此认定它的性质，甚至生造它的源流。要之，中土戏曲的非宗

教性性质是显而易见的。除了它的起源之外,还应该看到,它的从业者社会地位低下,长期被视作三教九流,因而长期以来,即使民间有大量的戏剧实践活动,也是方生方死、方死方生,没有人会像孔子编《诗》一样,去隆而重之地收集整理增删编次。这也可以在某种程度上解释中土戏剧形式成熟之前的长期缺漏空白。

另一方面,西方文化中宗教的命运观及救赎观,关心的是个体灵魂能否安息并升入天堂得到永生,所谓价值伦理与个人息息相关。而在中土文化中,个体生命若不能在超越中自我完成,或则在被逼迫超越时产生离心力,导致更加执着于“生”(或许这就是中土文化“舍生取义”与“好死不如赖活”相悖却又相通而且并存的原因);或者以“义”“仁”为幌子的统治者利益被识穿,以整体生命的名义剥夺个体生命超过限度,或当时代变迁统治者更替之时,对个体生命的超越逼迫,或则导致虚伪,或则令人啼笑皆非。儒家有“杀身取义成仁”的说法;但这里的“义”和“仁”以人伦关系为其本质,反映的恰恰是整体生命,而非个体生命的直接超越,因此本质上是和个体价值对立的。再说“朝闻道夕死可矣”,听起来好像也很超越,但是认真想想,所谓“道”又是什么呢?孔子有“夫子之道忠恕而已矣”的说法,可见讲的还是人伦关系。至于人生如戏戏如人生,正如中土文化心物并不对立一样,人生和戏也融为一体,并不互相对象化,并不因为人生之中有着太多太完美的悲剧,中土戏剧就一定去“模仿”。须知这样做违反了它的本质。这就是为什么中土不仅不存在真正的悲剧反而排斥悲剧和悲剧感的原因。人心人生都已经戏剧化悲剧化了,只好在舞台上喜剧化一下,大团圆一下,大概只有这样才能取得心理平衡。

王国维氏借西方悲剧理论架构研究中土戏曲文化,藉此将中土文化的发展纳入人类总体文化发展的进程之中。其努力筚路蓝缕功不可没。惜吾后人不思进取固守成说或以陈说为定论,因此只知二者之同,而对其间差异不甚了了,对即使共同的发展进程中实际存在着不同发展阶段,而中西戏剧艺术的发展分别处于不同的发展阶段这一情况不

甚了了。这无疑会阻碍真正的文化交流。也使得善于固步自封经常躺在祖先遗产上沾沾自喜者多了藉口,以为跟着别人玩儿花样就是“现代化”了。

自“五四”始,中土戏剧的发展已经注入了全然不同的因子,甚至已经有完全崭新的开始,因此在特定时刻表现出来的兴观群怨功能已经和诗歌一样,完全不必再考虑所谓“喜闻乐见”的问题。可见戏剧本身在不得不成为茶余饭后消闲消遣的工具,不得不成为优伶弄人“荒唐戏剧”的玩艺儿之余,还有完全不同的生存可能。窃以为这才是所谓戏剧艺术发展的希望之所在。能不能把握住这个区别坚持住这个区别,不轻易委屈求全勉强妥协,以轻车熟路的方式向“喜闻乐见”的积习投降,这是中土戏剧艺术生存发展的唯一机会和动力。至于所谓的中西文化和戏剧观念的交流和互补,也只是在明白了这个层面上的区别之后,才有意义。如果说西方戏剧的发展曾经经历过一个漫长的世俗化过程,这个过程也曾被视作戏剧的另一源头,方才呈现双峰并举两源汇流丰富局面的话,同样道理,中土戏剧的发展,倒是需要一个漫长的神圣化过程。要有一个全新的源头,要使中土文化的超越性和个体生命的生存发展直接关联;从而使戏剧和戏剧诗人获得相应的神圣性。再死死抱住什么不放并据以骄人,以为这才是安身立命的根本,甚至以为交流互补不过是四夷向我礼赞靠拢臣服,岂不大谬也哉。

这本小书的翻译多少也是为了向从事实际工作的人们,在他们打算换一个思考角度时,提供一点参考资料,想让人们知道要理解奥尼尔或许有如此这般的可能性。翻译工作永远是不讨好的。翻译过程中遇到疑难时,虽然总能得到业师谭公时霖的指点,也还剩下不少自以为是之处,难免贻笑大方。唯望识者教我,这里先谢谢了。

柏铭谨识

一九九二年 五月 六日

# 鸣谢

本书的研究和写作得到许多个人和机构的帮助。首先要感谢的是诸位奥尼尔学者的慷慨支持。凯西·林·伯纳无偿提供她研究奥尼尔藏书出色论文以及有关奥尼尔研究的信息。路易·谢弗和芭芭拉·盖尔勃还有瑟福克大学的弗里德里克·威金斯,他们都及时而有效地回答过我的征询。特拉威斯·博格则与我分享了他尚未付梓的见解,并且建议我如何加强论文细节。特别要在这里提及他在加大柏克来分校的同事弗·卡彭特,他已经出版的关于奥尼尔以及东方思想的论著激励了我写这篇论文。他的忠告和鼓励在我研究之初极大地鼓舞了我。对我论文初稿极富洞见的批评也大大帮助了我的修订工作。确实如此,没有他对一个素昧平生同行的无私帮助,本书的构思写作以至出版,都几乎是不可能的。

另一位对我帮助良多的奥尼尔学者就是几乎与我朝夕相处的杰森·布来厄,这位我在马里兰大学的朋友和同事,是他帮助我导入主题,并在我写作过程中给过我无数建议,还帮我寻觅出版者。除他之外,还要感谢的是马里兰大学的其他教授们:乔治·巴尼卡以及卡尔·博德。他们的建设性批评使我在修订本书的第三章时大受裨益。罗伯特·库根对罗马天主教(以及与天主教神职人员的关系)的渊博学识直接帮助了我第三章的写作。约瑟夫·曼西尼的热衷也对我发展和组织本文观点非常有益。特蕾莎·戈来替对我精神和物质双方面的支持也是我要深表谢意的。要感谢的还有英语系办公室里的行政秘书工作人员,几乎所有人都参与了清稿的誉印工作。最后,我要感谢马里兰

大学学术委员会为我提供学术假以及进行校外研究所需要的经费还有出版本书所需要的经费,补助使得这项研究最终得以完成。

我还想表达我对三家大学图书馆奥尼尔藏书保管人员的谢意。普林斯顿火石图书馆珍本书库的工作人员为我提供了有关奥尼尔《安娜·克里斯蒂》和《喷泉》的手稿信件。唐纳德·盖洛普在耶鲁拜内克图书馆的工作人员收集了相当多的信件手稿打字稿以及在这里提及的各种剧本札记。在长岛大学悦爱档案馆中心的珍本书库工作的研究者们,其中特别要提及简·戈尔勃,他们允许我检索由约翰·佩尔赠送的奥尼尔私人藏书,我反复援引而又未曾注明出处的大都来自这些藏书,都是由奥尼尔本人购买阅读并且加注的。

最后要感谢的三位朋友向本书的写作提供了不那么直接却并非不重要的帮助。肯农学院的罗伯特·宰·丹尼尔指导我在他那儿撰写出优秀论文,是他教导我如何掌握文章风格结构方面的精细入微之处。杜克大学的路易·勃德指导过我的学位论文,遂为我的学术研究奠定基础。我的妻子苏珊在帮助我的时候体贴入微,她的耐心关切和爱意使我能够闯过我所遇到的每个困难关头,没有她我确实会一事无成。

詹姆斯·粤·罗宾森

1985年 远月 员愿日于西班牙,比博奥

# 格摇言摇录

或许我能解释我对生命背后那些不可阻挡不可思议力量的感觉 ,这正是我的宏愿 ,多少看清楚一点这些力量在我剧作中的作用。

——奥尼尔给巴雷·克拉克的信 ,1924年

我真是个不可救药的神秘论者。因为我老是想用生活来阐释生命 ,而不只是用角色来生活。我老是敏锐地意识到这种力量躲在背后——(命运 ,或是上帝 ,我们作为生物的过去创造我们的现在 ,无论称之为什么——神秘 ,当然就是神秘!)——意识到人类的永恒悲剧就在于他光荣而自我毁灭的努力以便让这股力量来表达自己……

——奥尼尔致 粤爱打奎恩 ,1924年

我为如此美丽而陶醉 ,我依着它的节拍唱歌 ;一时不知所之——简直不知所是。我飘飘然而去 ,去融入大海 ;去变成白帆追逐浪花 ,变成月光以及高远朦胧的星空!

——艾德蒙 ,《长日入夜行》

摇摇道之为物唯恍唯惚。惚兮恍兮其中有象。恍兮惚兮其中有物。窈兮冥兮其中有精。

——《道德经·章二十一》

唯知天道人事之因果者，惟见天地伟力之交相作用者，  
可免为其奴。

——《薄伽梵歌》

既知尘世无定，何必痴恋不可把握之虚空。

——大慈大悲菩萨

近些年来时断时续，我兴致勃勃地研究了各种宗教的发展和历史，至少对我而言，这些都是人类内心生活最有启发性的“个案史”。

——奥尼尔给玛莎·卡洛琳·斯帕罗的信，1949年

# 目 录

从一个笑话说起——译序

鸣谢

格言录

援一分为二的心象

员

圆东行之旅

圆

印度教

源

佛家

愿

道家学说

圆

猿西北方的条条通道

猿

基督教的东与西

猿

去夏那都的西方路

源

本土上的东方

猿

源东去的西方通道

愿

两部海洋剧作

猿

“消息盈虚 终则有始”：《喷泉》

员圆

东与西 阴和阳：《马可百万》

员员

缘东方思想：为建设宗教剧坛作准备

员源

“冲突之潮”：《大神布朗》

员愿

“没有死亡”：《拉撒路笑了》中的神秘主义一元论

员苑

《奇异的插曲》：母神、父神以及中性神

员员