

尤金·奥尼尔与中国现代戏剧

吕周聚

(青岛大学 文学院, 山东 青岛 266071)

摘要:作为世界级的戏剧大师,奥尼尔的作品在20世纪30—40年代的中国文坛得到了广泛传播,对中国现代戏剧的发展产生了深远的影响,这种影响主要表现在两个方面:一是引导中国剧作家关注表现复杂的人性,古老的冤孽、罪恶的报复、贪婪的欲望成为此期部分戏剧作品的主题,具有动人心魄的震撼力;二是吸引中国剧作家大胆探索尝试表现主义的艺术表现手法,幻觉、内心独白、象征等手法的大量运用使中国现代戏剧具有了表现主义的基本特征,丰富了中国现代戏剧的艺术长廊,中国现代戏剧因此而呈现出新的艺术特质。

关键词:尤金·奥尼尔;中国现代戏剧;渊源;人性;表现主义

中图分类号: I106.3; I207.34

文献标识码: A

文章编号: 1005-7110(2019)02-0001-14

尤金·奥尼尔(Eugene O'Neill, 1888—1953)是美国杰出的剧作家,被誉为美国的戏剧之父,他的剧作不仅在美国文坛产生了重要的影响,而且在世界文坛上也产生了广泛影响,自然也对中国现代戏剧产生了重要影响。1922年奥尼尔就被介绍到中国来,其作品在二十世纪三四十年代成为中国文坛的热门翻译介绍对象。中国戏剧界对奥尼尔的接受主要有两种方式:一种是通过在美国学习戏剧专业的留学生们直接带入中国,洪深与奥尼尔同是哈佛大学“英文四十七”的学生,皆师从倍克教授学习戏剧,洪深在哈佛大学读书时奥尼尔已经成名,他自然会对奥尼尔关注有加;此外,张彭春、余上沅、熊佛西、赵太侔等在美国留学时学习戏剧专业,也皆熟悉奥尼尔的戏剧创作,并对他们的戏剧创作产生了重要影响;另一种是国内文坛通过大量翻译介绍奥尼尔及其作品,致使奥尼尔及其作品在国内文坛有着很高的知名度,对曹禺等人的戏剧创作产生了深刻影响。

—

五四时期,挪威作家易卜生的“问题剧”对中国现代戏剧产生了重要的影响。当时《新青年》上出版《易卜生》专号,文坛上展开了关于“问题剧”的讨论,社会问题剧成为当时戏剧创作的主体。在铺天盖地的易卜生热中,从太平洋彼岸传来了一丝清新的凉风。茅盾在1922年发表的一篇《美国文坛近状》的文章中介绍美国“有创造新艺术精神”的作家,除了介绍四位新进小说家外,在戏剧方面提到了尤金·奥尼尔,“剧本方面,新作家 Eugene O'Neill 着实受人欢迎,算得是美国戏剧界的第一人才。”^①茅盾以敏锐的眼光看到了奥尼尔戏剧创作的独特之处,并称其为美国戏剧界的“第一人才”,这

收稿日期: 2019-01-09

基金项目: 本文系国家社会科学基金项目“中国新文学中的美国因素(1911-1949)”(12BZW106)的阶段性成果。

作者简介: 吕周聚,男,山东莱阳人,文学博士,青岛大学文学院教授,博士生导师,主要从事中国现当代文学研究。

^① 沈雁冰:《美国文坛近状》,《小说月报》第13卷第5期,1922年。

种评价非常有先见之明,奥尼尔后来创作出来的具有重要影响的作品及获得诺贝尔文学奖,便充分证明了这一点。茅盾对奥尼尔的介绍虽然只有短短的一句话,但却拉开了中国文坛关注介绍奥尼尔的序幕。此后,文坛上发表了大量介绍奥尼尔戏剧创作的文章,对其剧作的翻译也大量出现。

胡逸云在1924年8月24日的《世界日报》“周刊之六”发表《介绍奥尼尔及其著作》一文,对奥尼尔的生平及创作进行介绍。余上沅在哥伦比亚大学攻读戏剧专业期间,对奥尼尔非常感兴趣,大量阅读了奥尼尔的作品,于1924年写了《今日之美国编剧家阿尼尔》一文,收入1927年北新书局出版的《戏剧论集》。在文中,他介绍了奥尼尔的5部戏剧作品:《天边外》《琼斯皇》《安娜·克里斯蒂》《毛猿》和《最初的人》,同时还对奥尼尔的创作进行了评论。在他看来,“阿尼尔的笔姿风度,和他的剧中人物,无一不蓬蓬勃勃,充满生气。阿尼尔的编剧艺术,极为精绝,且具有新的创造。”^①余上沅在哥伦比亚大学学习戏剧专业,他对美国的戏剧创作自然非常熟悉,对奥尼尔的评价也非常到位。

奥尼尔对以中国为代表的东方文化充满向往,他于1928年11月到中国进行访问,但中国的贫穷落后令他大失所望,可谓乘兴而来,扫兴而归。奥尼尔造访中国虽然不尽如意,但却引发了中国文坛的“奥尼尔译介热”。此后,关于奥尼尔的介绍及其作品的翻译,成为文坛的一个热门话题。张嘉铸在奥尼尔访问中国时曾对其做过一次专访,后来以《沃尼尔》为题发表在《新月》上。张嘉铸认为奥尼尔“是个诗人,一个人性的观察者”^②,这可谓抓住了奥尼尔戏剧创作的本质特点,是对奥尼尔的中肯评价。同一时期,还有一位写过多篇文章介绍奥尼尔的作者,即胡春冰。他翻译了St. John Ervine, Perriton Maxwell等关于《戏剧生存问题之论战》一文,发表于1929年的《戏剧》第1卷第2期,其中就有关于奥尼尔的相关内容。同期还发表了胡春冰的《英美剧坛的今朝》,文中也有关于奥尼尔的相关内容。胡春冰的《欧尼尔与〈奇异的插曲〉》发表于《戏剧》第1卷第5期,分析《奇异的插曲》“在戏剧形式上的革命”意义,对作品给予了高度评价。此外,赵景深的《奥尼尔与得利赛》发表于《小说月报》第21卷第3号,黄英(阿英)的《奥尼尔的戏剧》刊登于《青年界》第2卷第1期(1932年3月20日),袁昌英的《庄士帝与赵阎王》发表于《独立评论》(1932年11月20日),这些文章皆对奥尼尔及其作品给予了高度评价。1934年10月,《现代》第5卷第6期刊出“现代美国文学专号”,顾仲彝撰写《戏剧家奥尼尔》一文。顾仲彝认为,奥尼尔的作品“启示人类向上的奋斗”,人物“以社会一员的资格出现,而只是作为‘一个个人’”,他是一个“实验者”,“打破了许多戏剧的规则,但他从不打破戏剧的基本定律。”作者肯定了奥尼尔的戏剧实验与创新。1935年9月2日,萧乾在《大公报》发表《奥尼尔及其〈白朗大神〉》一文,认为奥尼尔“以强烈的个性刻印到每篇作品上,拒绝摹拟和揣忆,题旨也不容易捉摸”,形成一种“奥尼尔味”,概括出了奥尼尔戏剧作品的个性特点。

1936年,奥尼尔获得诺贝尔文学奖,1936—1937年中国文坛出现了“奥尼尔热”。国内的许多刊物纷纷刊发奥尼尔的各类照片,他那精致的小胡子、忧郁的大眼睛成为各个刊物的常客,奥尼尔成为中国读者所熟悉的美国作家。与此同时,许多刊物上发表与奥尼尔有关的各类文章,这些文章大致可归为三类:第一类是关于奥尼尔获得诺贝尔文学奖的介绍,如英明的《奥尼尔荣获诺贝尔文学奖资

① 余上沅:《今日之美国编剧家阿尼尔》,《余上沅戏剧论文集》,武汉:长江文艺出版社,1986年,第84页。

② 张嘉铸:《沃尼尔》,《新月》第1卷第11号,1929年1月10日。

金》^①、拓人的《最近得诺贝尔文学资金的奥尼尔》^②、予且的《奥尼尔(Urgene O'Neill)》^③等,这些文章在传播奥尼尔获得诺贝尔文学奖消息的同时,也对奥尼尔及其作品给予高度评价;第二类是关于奥尼尔作品的介绍与评价,其《琼斯皇》《天边外》等受到关注;第三类是对奥尼尔戏剧创作的详细介绍与深度评价,如愈念远的《奥尼尔的生涯及其作品——一九三六年诺贝尔文学资金的获得者》^④、巩思文的《美国剧作家奥尼尔》^⑤、《奥尼尔的剧作技巧》^⑥、赵家璧的《友琴·奥尼尔》^⑦等。从整体上看,这些文章涉及到奥尼尔的生平、创作、评价、研究等诸多方面,是对奥尼尔的全方位展示与评价。可以说,这一时期中国文坛对奥尼尔已有深入的介绍与研究,对其作品的评价也恰如其分。此后,国内文坛对奥尼尔的介绍评论不断,一直持续到20世纪40年代后期。

除了介绍奥尼尔及其作品外,中国文坛在20世纪30年代开始出现奥尼尔戏剧作品的翻译热。1930年,如林翻译奥尼尔的独幕剧《捕鲸》发表于《戏剧》第2卷第1期,马彦祥翻译的《还乡》发表于《新月》第3卷第10期,古有成翻译的独幕剧集《加力比斯之月》由上海商务印书馆于1930年12月出版。1931年,古有成翻译《天边外》(商务印书馆)、《不同》(《当代文艺》第1卷第2-3期连载);钱歌川翻译的《卡利甫之月》发表于《现代文学评论》二卷一、二期,同年中华书局出版英汉对照版,译者撰写了《译者冗言》和《奥尼尔评传》;1934年10月《现代》第5卷第6期刊出“现代美国文学专号”,袁昌英翻译奥尼尔的《绳子》;1936年11月王实味翻译的《奇异的插曲》由上海中华书局出版。由此可见,中国文坛所翻译出版的奥尼尔的作品与美国文坛出版的奥尼尔的作品在时间上基本上同步,这充分说明中国文坛对奥尼尔及其作品的重视与关注。

对奥尼尔及其作品的介绍也好,对其作品的翻译也好,固然都可以促进中国读者对奥尼尔及其作品的了解,但这只是文字层面的了解,而戏剧的生命是体现在舞台上的。换言之,只有将奥尼尔的作品搬上舞台,才能说奥尼尔的作品真正地来到了中国,中国的观众才真正地看到了奥尼尔的戏剧作品。在奥尼尔的作品中,最先被搬上中国舞台的是其独幕剧《捕鲸》。1930年,由熊佛西导演的奥尼尔的独幕剧《捕鲸》由北平国立艺术学院戏剧系演出,这是奥尼尔的作品首次在中国上演。此后,奥尼尔的作品陆续被搬上中国舞台,邵惟、向培良导演的奥尼尔的独幕剧《战区内》(*In the Zone*)由上海劳动大学那波剧社于1931年6月30日公演;其独幕剧《东航卡迪夫》(*Bound East for Cardiff*)1932年由上海复旦大学的复旦预科剧社演出;1934年元旦奥尼尔的长剧《天边外》由拓声剧团在上海西藏路的宁波同乡礼堂演出,这是奥尼尔的长剧第一次搬上中国舞台;1934年,由洪深、顾仲彝合译的长剧《琼斯皇》由复旦剧社演出;1936年5月5日到7日,马彦祥翻译并导演的《早餐之前》(*Before Breakfast*)在小剧场中正堂以联合剧社的名义公演;马彦祥将奥尼尔的独幕剧《漫长的归程》(*The Long Voyage Home*)改译为《还乡》,并由自己导演于1936年6月26日到28日在南京国立戏剧学校

① 英明:《奥尼尔荣获诺贝尔文学资金》,《礼拜六》第668期,1936年。

② 拓人:《最近得诺贝尔文学资金的奥尼尔》,《中国学生》第3卷第13期,1936年。

③ 予且:《奥尼尔(Urgene O'Neill)》,《光华附半月刊》第4卷第9/10期,1936年。

④ 愈念远:《奥尼尔的生涯及其作品——一九三六年诺贝尔文学资金的获得者》,《文学》第8卷第2期,1937年。

⑤ 巩思文:《美国剧作家奥尼尔》,《月报》第1卷第1期,1937年。

⑥ S. K. Winther:《奥尼尔的剧作技巧》,王思曾译,《文艺月刊》第10卷第4/5期,1937年。

⑦ 赵家璧:《友琴·奥尼尔》,《文学》第8卷第3期,1937年。

上演。奥尼尔的5部独幕剧、2部长剧在20世纪30年代先后被搬上中国舞台,这使得中国观众有机会近距离地欣赏奥尼尔的戏剧演出,亲自体验其戏剧的舞台演出效果,尽管有的剧目演出并不成功,但它至少说明奥尼尔的作品在当时已成为中国戏剧界关注的对象,在当时很少有哪个外国剧作家在中国的影响力可以和奥尼尔相提并论。

从20世纪20年代奥尼尔被介绍到中国,此后其人及其作品一直是中国文坛关注的对象,尤其是他在1936年获得诺贝尔文学奖之后,对奥尼尔及其作品的介绍出现了一个热潮,这个热潮一直持续到1940年代末。可以说,这一时期对奥尼尔进行了全方位的介绍与研究,既涉及到其生平、评传,也涉及到其作品的翻译与介绍。到1930年代奥尼尔的五部独幕剧和二部长剧被搬上中国舞台,中国观众可以直接观看奥尼尔的舞台剧,这标志着奥尼尔在中国的传播达到了一个新的高潮。

二

奥尼尔以人性作为自己剧作的表现主题,这一特点对中国剧作家具有重要的借鉴意义。洪深借奥尼尔之口来表达对人性的看法:“人生无时无刻不在改变演化之中。改得最少最慢的是人类的生理构造。改得最显著的是社会的组织与制度。人能爱,能恨,能怒,能惧,能贪,能妒;这个是不变的。但因社会环境的改变,爱什么,恨什么,怒什么,惧什么,贪什么,妒什么,这个却在时时改变的。新环境磨练出新个性,培养出新人格。”^①换言之,人性具有“恒”与“变”两个方面,所谓的“恒”是指人性中永恒的本能,所谓的“变”是指人性随着外在时空环境的变化而发生变化。人性的这种复杂性为戏剧创作提供了用之不竭的素材,对人性的表现也就成为戏剧创作的永恒的主题,这既是奥尼尔的观点,也是洪深所认同的观点。

奥尼尔的剧作善于从人性的角度切入来关注人物的命运,呈现人物复杂多变的性格,形成了独具特色的主题模式——人物被各种本能欲望所操纵,最终以悲剧而结局。他笔下的人物总是屈服于命运和各种不可知、不可抵御的神秘力量之下。人性本身是非常复杂的,奥尼尔关注与表现的人性主要表现在以下三个方面:

首先,是对古老的冤孽——情欲的关注与表现。歌德将戏剧情节归纳为36种模式,第35种即“恋爱的罪恶”。恋爱是人的精神心理与肉体生理的合一,二者缺一不可。由于人的原始的情欲本能(力必多)常常摆脱理性的控制而泛滥,从而导致人与人之间的情斗与情杀,酿成人间的惨祸。奥尼尔受弗洛伊德精神分析学说影响甚大,他善于运用心理分析手法来呈现人物的潜意识世界,人类原始的本能欲望成为其关注表现的对象,《榆树下的欲望》(1924)、《奇异的插曲》(1928)是其中的代表作。其《悲悼三部曲》(*Mourning Becomes Electra*)(1931)表现人物的恋父、恋母情结,描写家庭骨肉间复仇残杀的悲剧,人物之间的乱伦、妒忌、情杀、复仇成为作品的主题。洪深认为这部作品是“用最新的科学知识,来解释最老的人事纠纷”^②,这所谓的“最新的科学知识”即弗洛伊德的精神分析学说,所谓

① 洪深:《欧尼尔与洪深——一度想象的对话》,孙青纹编:《洪深研究专集》,杭州:浙江文艺出版社,1986年,第203页。

② 洪深:《欧尼尔与洪深——一度想象的对话》,孙青纹编:《洪深研究专集》,第198页。

的“最老的人事纠纷”即人的原始本能欲望所引发的相关人物之间的爱恨情仇。作者通过对人的欲望本能的呈现,探讨人生与社会的悲剧。奥尼尔剧作的这种主题模式对中国现代戏剧创作产生了一定影响,在中国现代戏剧中也出现了性变态、乱伦的主题模式。

曹禺的戏剧创作在很大程度上受到奥尼尔的影响,其对人性的思考与表现深得奥尼尔的真谛。从戏剧结构与主题模式的角度来看,《雷雨》与《榆树下的欲望》之间不乏相通之处。《雷雨》是一部充满神秘色彩的作品,而这种神秘色彩与人物的原始本能欲望密切相关。曹禺在谈到创作这部作品的缘起时说到:“然而在起首,我初次有了《雷雨》一个模糊的影象的时候,逗起我的兴趣的,只是一两段情节,几个人物,一种复杂而又原始的情绪。”^①这“复杂而又原始的情绪”应该就是弗洛伊德的原始本能力必多。从弗洛伊德的精神分析学说的角度来说,这部作品是围绕着性欲望的冲突而展开的,性本能欲望的冲突构成了这部作品的核心。剧作中的周朴园与侍萍相恋,但由于侍萍是周家的女仆,二人地位相差悬殊,导致周家的极力反对,虽然他们已经有了两个孩子,但侍萍仍被周家在除夕之夜赶出家门;后来周朴园与门当户对、且接受过现代教育的繁漪结了婚,但周朴园对繁漪非常冷漠,内心里依然惦念着侍萍。备受冷落、性欲得不到满足的繁漪于是便与周朴园的长子周平私通,犯下了乱伦之罪;侍萍被迫离开周家后投河自杀,被人救起,后来嫁给鲁四,生了女儿四凤;四凤长大后又在周家当佣人,漂亮的四凤引起周平与周冲两兄弟的爱慕,繁漪为了将周平掌握在自己手里,设计让自己的儿子周冲来追求四凤,后来事情败露,致使周冲、四凤在雷雨之夜双双毙命,最终导致两个家庭家破人亡。这部作品中虽然也穿插着以鲁大海为首的工人阶级与周朴园的矛盾冲突,但其引人入胜之处仍在于性欲望引发的各色人物之间的矛盾冲突,最能打动人的仍是性变态导致的家庭悲剧。如果说《雷雨》呈现出的是一场燃烧的熊熊欲火,那么点燃这场欲火的便是繁漪。在繁漪的身上,我们能够看到奥尼尔《榆树下的欲望》中爱碧的影子。曹禺的《原野》虽是一部表现家族复仇题材的作品,但其中也涉及到古老的情欲的表现。仇虎与花金子之间的“爱情”充满了怪异味道,一方面他们之间的确有爱情的基础,金子差一点嫁给仇虎;另一方面,他们俩又都把肉体的结合视为对焦家的报复,金子是为了报复焦母对自己的仇视,而仇虎则是为了给焦大星戴绿帽子以羞辱焦家。

谷剑尘的《绅董》也涉及到古老的情欲这一主题。作品中的范之祺在谋害了自己的哥哥之后,又看上了嫂子黛语楼的美色。在他眼里,嫂子长得太漂亮,正因如此,范之祺既不愿杀了她,也不愿卖掉她,而是想把她据为己有。他爱她,求她,但她拒绝了他,最终招来了杀身之祸。

古老的情欲是人的动物性的根本,它顽劣难驯,自导自演了一出出人间悲剧。以这一主题为表现对象的戏剧作品大多充满了神秘色彩,而这神秘色彩很大程度上来自于难以准确言说的力必多。

其次,罪恶的报复,表现家族之间的仇恨,也是人性的重要构成。奥尼尔的《悲悼三部曲》用弗洛伊德的精神分析学说理论演义古希腊悲剧人物俄瑞斯忒亚·厄拉克特拉为父亲报仇的故事。女主人公克莉斯丁忍受不了孤独与寂寞而爱上了卜兰特,并毒死了自己的丈夫孟南。女儿莱维尼亚具有恋父情结,她打着为父亲报仇的旗号对母亲进行报复;儿子奥林具有恋母情结,在得知母亲的奸情后杀死了卜兰特,致使母亲最后自杀身亡。由于情欲的作用,夫妻、母女、母子之间互相仇杀,最终导致

^① 曹禺:《〈雷雨〉序》,吴文森编:《曹禺戏剧集一·雷雨》,上海:文化生活出版社,1936年,第4页。

家庭的分崩瓦解,复仇是全剧的主题。这种复仇主题模式对中国现代戏剧产生了重要影响,在中国现代戏剧中得到了发扬光大,但中国剧作家并非简单地模仿奥尼尔的复仇模式,而是根据中国的社会境况加以创新发展,围绕着谋财害命、霸人妻女这两种家族之间结仇——复仇的模式展开。这种家庭之间的结仇——复仇既有一定的模式,又千变万化,故事情节曲折跌宕,充分地表现出人性的复杂与丑恶,成为剧作家常用的题材。

曹禺的《原野》是一部描写两个家庭之间结仇——复仇故事的作品,旨在探索表现复杂的人性。他在创作《原野》时给自己提出新的要求:探索勤劳一生但命运坎坷、悲惨的社会下层人的“心理”。他借鉴表现主义“心理暴露”的艺术表现手法来呈现仇虎复杂的内心世界。仇家与焦家原是世交,后来焦阎王看上了仇家的财产,便联合土匪洪老设计陷害活埋了仇虎的父亲,卖了仇虎的妹妹,抢了仇虎家的地,烧了他家的房子,诬告他们是土匪,送仇虎进衙门,叫人打瘸了他的腿。两个家庭之间由此结下了深仇大恨,原本的世交成为世仇。仇虎在监狱里被关了八年,后来从监狱中逃出来找焦阎王报仇,而这时焦阎王已经死了,仇虎为失去了复仇目标而痛苦不已。然而,中国“父债子还”的传统观念深植于仇虎的心中,在这种情况下,仇虎将其仇恨发泄到了焦阎王的家人身上。焦大星是仇虎儿时的玩伴,本分老实,与他的父亲不是一路人,金子也求仇虎不要杀大星,但在仇虎看来,大星是阎王的儿子,父亲死了儿偿命,这是天经地义的。为此,仇虎杀死了焦大星,又设计让焦母杖死了自己的孙子小黑子,带走了大星的媳妇花金子,让焦家家破人亡。他要让焦母一个人孤独地活着,让她生不如死。最后,仇虎自杀身亡,两个家庭都家破人亡。由此,我们不难发现复仇的可怕力量。

谷剑尘的《绅董》也是一部带有家庭复仇色彩的作品。作品中的范之祺为了钱财勾结邱叔枚谋害了自己的哥哥、嫂子,侄女昭月刚开始被蒙在鼓里,后来得知真相后便采取行动为父报仇。她虽然没有亲手杀死范之祺和邱叔枚,但亲眼目睹两个恶人痛苦地死去,也算为父亲报了仇。这部作品在情节及内涵上比较简单,但也能够表现出人性的复杂。

家庭间的复仇是一种典型的报复心理和行为,是复杂人性的重要构成部分。剧作家通过叙述家庭间结仇——复仇的复杂故事来表现复杂多变的人性,将人性的残忍、狠毒呈现在读者观众的面前。复仇是人的一种非正常的心理行为,是一种巨大的精神心理能量,它能使一个正常人的性格发生扭曲变形,为了达到复仇的目的而不惜一切代价,甚至于献出自己的生命。因此,复仇题材的作品大多以惨烈的悲剧告终。

再次,贪求也是人类的本性,许多人可以为了不可遏止的欲念而牺牲一切,而这也成为戏剧作品透视人性的一个重要角度。人具有各种不同的欲望要求,基于人的基本生存需求的欲望是合理的,而有些欲望一旦过度化、极致化,就成了贪婪。所谓的贪婪,是指人通过各种手段而获取超过自己生存需要的金钱与物质,是一种变态的心理与行为。贪婪是人性的重要构成部分,有的人能通过理性控制自己的欲望,而有的人则会受欲望的控制,成为欲望的奴隶。剧作家通过描写人的贪婪,可以创作出优秀的作品,呈现出复杂的人性。

奥尼尔虽然借鉴继承了古希腊悲剧的传统,但他并没有简单地照搬照套,而是在继承的基础上有所创新。其《榆树下的欲望》写爱碧为了金钱嫁给76岁的农场主卡伯特,围绕着农场的继承权上演了一幕夫妻、母子、父子之间尔虞我诈的悲剧,充分表现出了人性的贪得无厌。受奥尼尔的影响,

洪深也在思考复杂的人性,但他多强调人性的变化、欲望的消长与外在的社会环境之间的密切联系。洪深的《赵阎王》是一部聚焦于复杂人性与外在环境关系的作品,作品写军营中的营长嗜赌成性,打骂士兵,克扣军饷,是一个典型的小军阀形象。赵大等人参军的主要目的,就是为了能有口饭吃,他们是在用自己的生命来换取少得可怜的军饷,而士兵们半年领不到军饷,温饱都成了问题。作者着重表现赵大在饥饿和金钱面前的心理变化,当老李来劝说赵大一起偷军饷逃走时,赵大不仅拒绝,而且与在营长屋里翻找军饷的老李打了起来,帮助士兵将老李抓了起来。但当他看到营长私藏的大把军饷时,尤其是在受到营长的打骂威吓之后,心理产生了矛盾冲突:一方面他惦念着营长对自己的好处,另一方面他又经受不起这么多钱的诱惑,最后还是抢了军饷,并开枪打伤营长而逃。赵大抢军饷有两方面的原因:一是外在环境(社会的不公、军队内部的黑暗)的逼迫,二是其内心里对金钱的强烈欲望。赵大是一个身处军中底层的士兵,深受军阀的压榨与虐待,他一方面杀人不眨眼,因而获得“阎王”的称号;另一方面又具有正常人的心理,有良心和忠诚,对曾帮助过自己的营长感恩戴德,“做好人心太坏,做坏人心太好”,恰到好处地概括出了赵大复杂的心理世界。赵阎王最终被阎王所追杀,这非常具有反讽意味,不仅控诉了军阀的惨无人道和社会的暗无天日,而且表现出了理性在金钱欲望面前的无力与无奈。

人类发明的丰富多样的物质和各式各样的货币,本来都是为人类服务的,是人类生活的工具,但随着人类社会的发展,这些物质、货币不再仅仅是人类生活的必需品,而是成了部分人享乐的奢侈品,成了社会地位和权势的象征。物质财富和金钱成为人们疯狂追求的对象,致使本来是作为为人类服务工具的物质财富和金钱反客为主,成为人类的主人,而人则成为金钱与物质财富的奴隶,从而导致人性的异化。谷剑尘的《绅董》中的范之祺便是一个被金钱与物质财富所异化的典型人物。早年他进大学,出国留学,毕业回来结婚,都是哥哥出钱相助,但他却恩将仇报,为了霸占哥哥的钱财,串通邱叔枚买通伙计,设计将哥哥骗到冷僻的地方将其杀死,将哥哥的钱财据为己有。他和邱叔枚达成协议,事成之后由范之祺每年给他五百块钱的津贴,期限十年。但他是个吝啬鬼,原来答应给邱叔枚的钱不兑现,最后邱叔枚撕破了脸皮,不仅将当年范之祺的恶行告诉了律师,并且亲手枪杀了他。范之祺钱迷心窍,无恶不作,农民因天灾交不起租到城里来请愿,范之祺买通保安团开枪镇压请愿的农民,致使农民死的死,伤的伤,血流成河。范之祺是一个典型的金钱的奴隶,他为了钱财而设计谋害了自己的亲哥哥;在霸占了哥哥的家产后又变成了一个典型的守财奴,为了区区五千块钱而不惜与曾经的“好友”反目成仇;为了逼迫农民交租,他收买保安团对请愿的农民大开杀戒。在金钱的异化下,其性格已经发生扭曲变形,从一个正常人沦为了吃人的魔鬼。同样,曹禺《原野》中的焦阎王也是一个被金钱所异化的典型,作品虽没有将其作为主要人物来描述,但他却是所有罪恶的源头。他为了钱财而设计谋害了自己的好朋友仇荣,致使仇荣家破人亡。焦阎王虽然死了,但他的滔天恶行引来了仇虎的疯狂报复,仇虎杀了焦大星,设计让焦母杀死了自己的孙子小黑子,并领着花金子逃离了焦家。作品中上演的一幕幕的人间惨剧,其幕后主角正是异化焦阎王的金钱。

人性是一个神秘复杂的精神世界,其复杂性一点也不亚于外在的宇宙世界。人性本身是一个恒与变的平衡系统,既有千古不变的顽根,也有瞬间万变的欲望。受奥尼尔剧作的影响,中国现代剧作家对人性的表现摆脱了善与恶的二元对立模式,没有把复杂的人性简单化,而是力图将复杂的人性

呈现出来。在他们笔下,人性不是固定不变的,而是充满了变化,人物成了天使与魔鬼的混合体。他们着重表现人物是如何在外在环境的影响下由天使而变成了魔鬼,这一变化过程充满了神秘色彩,也是最能吸引打动读者观众之处。

三

奥尼尔的戏剧创作之所以能在美国乃至世界范围内产生广泛而重要的影响,其中的一个重要原因在于其剧作在很大程度上改变了传统戏剧的写作方法,表现出新的戏剧观念和新的艺术形式。奥尼尔早期的创作受到易卜生戏剧的影响,关注社会现实,带有鲜明的现实主义风格。后来其创作受到奥古斯特·斯特林堡表现主义剧作的影响,开始尝试运用表现主义的艺术手法来进行创作,创作出多部表现主义作品,《琼斯皇帝》(1920)、《毛猿》(1922)、《上帝的儿女都有翅膀》(1924)、《大神布朗》(1926)等是其中的代表。此类作品“通过扭曲现实,打破时空观念,将人物内心世界赤裸裸地展现在舞台上,曲折地揭示社会本质,寻觅人生价值。”^①这些作品呈现出迥异于现实主义的风格。奥尼尔在20世纪20年代开始被介绍到中国,此时正是其创作由现实主义向表现主义转变的时期,其作品中所表现出来的创新精神及表现主义艺术形式吸引了中国戏剧界关注的目光。换言之,中国的剧作家对奥尼尔的表现主义作品更感兴趣,奥尼尔的表现主义作品对中国现代戏剧创作产生了深远影响。

以复杂的心理世界为表现对象,注重心理世界的艺术呈现,这是表现主义戏剧的第一个艺术特点。表现主义与现实主义的一大区别,即二者关注表现的对象有所不同,现实主义更多关注人的外在行为动作,而表现主义则着重通过人物的动作、语言表现人的内在精神。由于表现对象不同,因此它们所运用的艺术表现手法也就不同。表现主义要表现人的深层心理世界,就必须要选择运用能呈现出人的深层心理世界的艺术方法,而能呈现出人的深层心理世界的最好的艺术方法便是心理分析。

以弗洛伊德的精神分析学说为代表的现代心理学发现了人的复杂隐秘的精神世界,他将人的心理世界分为三个不同的层次,即意识(Conscious)、前意识(Preconscious)(又称下意识)和潜意识(Unconscious)(又称无意识)。与心理层次相对应,弗洛伊德提出了人格结构理论,即超我(Superego)、自我(Ego)和本我(Id),超我遵循理性原则,自我遵循现实原则,本我遵循享乐原则。潜意识的发现和提出不仅在精神疾病的治疗方面具有重要的意义,而且对文艺创作也产生了巨大的影响,它给作家们提供了一个全新的表现对象,而这个新的表现对象的复杂、神秘、变化一点也不亚于外在的客观世界。人的潜意识世界引起了中国戏剧家们的好奇,成为他们探险呈现的对象,“中国表现主义剧作家,同样致力于人的深层心理的直观再现。为了在舞台上展示人物的种种心理状态和心灵搏击,必须采用变形的手法,把复杂的心理状态和潜意识,幻化为复杂的人格系列,从而表现为,对自我进行多层次复杂结构的分析。多重自我除代表人的意识心理活动外,还代表着潜意识和无意识的心理活动,因此,表现主义戏剧往往采用多重自我刻画的手法,来直观地表现人们的各种复杂意识。”^②伯颜

① 郭继德编:《奥尼尔剧作选》,北京:人民文学出版社,2007年,《前言》,第4页。

② 张浩:《二十世纪中国戏剧中的表现主义》,乐黛云、王宁主编:《西方文艺思潮与二十世纪中国文学》,北京:中国社会科学出版社,1990年,第388页。

的《宋江》是一部创作史剧,是以历史人物宋江及其故事演绎而成的一部作品。它与传统意义上的史剧有所不同,仅是借用宋江这一历史人物来表现作者的主观意图。因此,作者笔下的宋江不是传统意义上急公好义的梁山好汉,而是一个徘徊于理想世界与现实世界之间的烦闷者,他在“随俗浮沉”还是“遗世独立”之间犹豫彷徨,作者以表现宋江复杂矛盾的心理世界为主,揭示出宋江复杂的性格特征。作品开头交待时代(宋政和某年秋)、地点(山东郛城还道村九天玄女庙,殿前森林)、背景(舞台上老柏十余株,枝干参天。左侧露神殿之一角。林后峻岭巍峨,悬崖壁立。时方九月,遍地落叶纵横。新月之光自左射出。全台光线作暗绿色,夜之神秘的空气涨满全台),这介绍充满了神秘色彩,与奥尼尔的《琼斯皇》有相通之处。剧本选取宋江杀了阎婆惜之后逃亡的故事来予以加工改写,但其重点并不在叙述曲折动人的故事情节,而是着重呈现人物紧张恐惧的心理世界。

幻觉是人的感觉器官在缺少外在客观刺激的情况下所产生的一种主体知觉体验,其特征与真实的知觉体验相似,但它在本质上是虚幻的。幻觉的主要表现形式是幻听与幻视。幻觉是一种精神疾病,但正常人有时在恐慌、疲惫的情况下也会产生幻觉。幻觉是人类的一种复杂的心理活动,它既是表现主义戏剧的表现对象,也是表现主义的一种重要的艺术表现手法,“幻觉也是表现主义戏剧经常使用的心理外化为动作的手法。幻觉使戏剧场面呈现出一种异常状态,从而更有利于表现剧中人物的异常心态。”^①奥尼尔在《琼斯皇》中运用幻觉的手法来呈现琼斯皇在逃亡过程中所产生的幻觉,这一手法对中国现代戏剧创作产生了重要影响,在中国的部分戏剧作品中得到了借鉴运用。最早借用这一艺术手法的是洪深,他在《赵阎王》中借鉴运用幻觉的方法来呈现赵大恐惧的内心世界。赵大在抢了营里的军饷、枪击营长之后逃到了黑森林中,面对黑暗的森林和后面的追兵,他陷入极度恐慌之中,在恐怖之中他看到了满脸是血的营长,见到了小马,并与他们对话、搏斗,陷入幻觉之中。此种幻觉在第二到第八幕中经常出现,幻觉的出现表明赵大在极度恐惧中神志不清,难以分辨现实与幻觉。后来洪深曾谈到这一问题,“洪深的《赵阎王》,第一幕颇精彩——尤其是字句的凝练,对话非常有力。第二幕以后,他借用了欧尼尔底《琼斯皇》中的背景与事实——如在林子中转圈,神经错乱而见幻境,众人击鼓追赶等等”^②,洪深自己承认《赵阎王》在很大程度上是对《琼斯皇》的模仿之作,这种模仿既表现在题材内容上,也表现在艺术表现手法上。

无独有偶,曹禺的《原野》中也借鉴了《琼斯皇》的故事情节和艺术表现手法。表现主义强调表现人的内心世界,以人的本能和潜意识为表现对象,为了达到这一目的,表现主义大量运用内心独白、幻觉、梦境、潜台词等艺术表现手法。如前所述,奥尼尔的《琼斯皇》共有八场戏,其中六场用独白和幻觉作为艺术表现手法,呈现出琼斯逃进森林后恐惧、紧张的心理情绪;《原野》第三幕成功地借鉴了这一艺术表现手法,但它不是简单地照搬《琼斯皇》的艺术表现手法,而是成功地将表现主义手法与中国传统的艺术形式结合起来,如《琼斯皇》中西印度群岛土人的咚咚的手鼓声变成了老神庙里的击鼓声,刚果巫师的跳神变成了“阎罗宝殿”和牛头马面,灵活地穿插运用民间《妓女告状》的曲调等;同时,曹禺也没有让仇虎一个人在森林里长篇大段地独白,而是让他和金子进行对话,这样既能表现

① 张浩:《二十世纪中国戏剧中的表现主义》,乐黛云、王宁主编:《西方文艺思潮与二十世纪中国文学》,第391页。

② 洪深:《中国新文学大系·戏剧集》,上海:良友图书公司,《导言》,1936年。

出仇虎的复杂心理世界,又避免了个人独白的单调与烦闷,更符合中国观众的欣赏情趣。在第二幕的结尾,作者用枪声来表达危急与紧张,“忽然听见远处两声枪响,又一声,接着枪声忽密,幕渐落,快闭时,枪声更密。”仇虎和金子逃到森林中,在恐慌之中听到了远处传来的单调的鼓声,这是庙里为小黑子祈求活命的鼓声,在半夜里越打越响,仇虎在焦母和侦缉队的追击下,在良心的拷问下,陷入幻觉之中,看到了持伞打灯笼的人形,并向他打听如何走出林子;在紧张恐惧之中,仇虎和金子迷了路,怎么也走不出森林,心焦的仇虎又陷入恐怖的幻觉之中,看到了两手举着小黑子的焦母的幻影,这鼓声是催命的鼓,它不是叫黑子的魂,而是催仇虎的命。仇虎陷入仇恨与忏悔的纠结之中不能自拔,内心经受着痛苦的折磨与煎熬,他看到了父亲被焦阎王、洪原等活埋的场景,遂拔出枪来向虚幻的阎王人形连开三枪;后来仇虎又看到了自己在监狱里服刑劳动、挨狱警鞭打的幻景,又拔出枪来向狱警的幻影连开两枪;仇虎在幻觉中听见有人在唱“初一十五庙门开,牛头马面两边排”,看见庙前的判官在审理仇家与焦家的官司,屈死的妹妹向阎罗哭诉焦家的恶行,父亲仇荣也在哭诉自己如何被焦阎王活埋,然而,判官、小鬼被焦阎王买通,只听焦阎王的一面之词,不仅宣判妹妹、父亲有罪,而且还要拔仇虎的舌头,让焦阎王上天堂,仇虎在愤慨之中朝阎王们连开三枪。仇虎只能在虚幻之中朝自己的仇敌开枪复仇,显示出他在现实中的无力与无奈,从而也揭示出社会的黑暗与残暴。这些幻形只有仇虎自己能够看到,而与他在一起的金子却无法看到,这种幻觉手法的成功运用,丰富了《原野》的艺术表现手法,拓展了剧作的表现空间,赋予剧作以丰富的艺术内涵。

谷剑尘的《绅董》也成功地运用了幻觉的艺术表现手法来进行创作。范之祺为了钱财谋杀亲哥哥的恶行暴露后,害怕其占有的钱财不保,害怕自己“绅董”的名声受损,害怕侄女找他报仇,精神陷入无比恐惧之中。他借酒浇愁,酒后神魂颠倒,出现了幻觉,他将仆人范升当作自己去世的哥哥的鬼魂追杀,他时而跪在地上哭诉自己如何杀了哥哥,祈求哥哥的宽恕;时而向哥哥的鬼魂开枪,想要他的命。第三幕写范之祺为追击哥哥而在晚上十点光景来到一片荒野,秋景萧飒,恐怖可怕,在极度恐惧疲劳之中,他又出现了幻觉,看到树后转出一位艳装的少妇,面有怒容,倒竖娥眉,圆睁杏眼,这就是被他陷害死的哥哥的姨太太黛语楼;范之祺与女鬼对话,交待自己为何、如何杀死了哥哥,又因为向黛语楼求爱遭到拒绝、知道她怀有大哥的儿子而在安胎散里加上慢性烂肺剂害死了她,女鬼追着他不放;刹那间追击的人变成了一位白发老者,这位白发老者就是以前的金业大王伍建章,因为赚了范之祺二十多万两银子且差点让他身败名裂,范之祺因此对伍建章怀恨在心,他借伍建章生急病而死的机会,与大流氓老乌联手诬陷伍建章的儿子杀了自己的父亲,以忤逆罪将伍建章的儿子正法,让金业大王抛骨露尸,断种绝代;白发老者持杖追击范之祺,在追击过程中老者不见了,又出现了一位露胸挺腹、手里持刀的短衣小伙子,他就是大流氓老乌。在官厅审问伍建章儿子时,他被屈打成招,并指老乌是他的同伙,范之祺为了保住自己,买通官厅,判处老乌死刑。老乌的鬼魂刚离去,舞台上又出现了大头鬼、小头鬼、男鬼、女鬼等众多冤死的鬼魂,他们都是被范之祺调保安团打死的农民。农民的首领黄老三从树后走出,双手捧着铁耙,恨恨的脸色,对着范之祺的头砍去,范连滚带爬地避开,并向黄老三交待自己如何联络保安团来镇压手无寸铁、捧香请愿的农民,黄老三的鬼魂在范之祺的恐吓下步入树林,而后又出现了千千万万个鬼魂来向范之祺索命。剧作中的这些鬼魂只有动作没有言语,他们的出现构成一种恐怖的幻觉场景,一方面让范之祺交待为何、如何杀死了他们,另一方

面则呈现出范之祺谋财害命之后恐惧紧张的内心世界。

由于人的心理世界是抽象的、不可见的,须通过人物具体的语言动作方能将其呈现出来,因此《琼斯皇》中大量地运用内心独白和戏剧动作来表现琼斯皇紧张恐惧的复杂心理。剧本共分八场,其中第二到第七场都是琼斯皇一个人在舞台上进行独白表演,将其内心的恐怖、忏悔表现出来,“内心独白多追求一种内在的戏剧,表现人与命运、人与自己的精神追求、物质欲望满足之间的矛盾。因此,表现主义戏剧的内心独白,不再是用来推动情节的发展和演变的行动,而是试图直接与观众进行交流,把复杂的心理感情通过独白表现出来,并直接成为戏剧的情节和演员的动作。同时,为表达起伏的感情需要,内心独白有时是一大段抒情性的独白,有时又是不连贯的由一两个词组成的短语,有时又是强烈的狂想式的呐喊。”^①由于琼斯皇的长篇大段的内心独白与其命运、性格密切相关,或者说通过内心独白很好地表现出了琼斯皇的性格与命运,此剧的演出受到美国观众的欣赏与称赞。洪深在《赵阎王》中也借鉴了内心独白这一艺术表现手法,全剧共分九幕,其中第二到第八幕都是赵大一个人在舞台上独白表演,控诉军阀的惨无人道,揭露社会的黑暗落后。通过比较可以发现,无论在题材内容、故事情节还是在结构安排、艺术表现手法上,《赵阎王》与《琼斯皇》之间都有诸多相似之处。因此,张嘉铸认为“洪深先生的《赵阎王》,我们认为是沃尼尔的 Emperor Jones 改本。”^②袁昌英则认为“《赵阎王》的确是《庄士皇帝》的儿子。”^③实际上,《赵阎王》在中国上演后所产生的效果一般,因为中国观众喜欢看故事情节曲折复杂的戏剧,因此他们对赵阎王一个人在舞台上长篇大段的独白形式难以接受,对作品中所运用的对表现主义艺术表现手法也难以理解。尽管如此,但这并不意味着《琼斯皇》对中国现代戏剧影响的结束。《赵阎王》的出世给中国现代戏剧界播下了表现主义的火种,此后不同时期都有人继续探索尝试运用这一艺术手法来进行创作,且创作出了一定数量的作品,其中谷剑尘的《绅董》(1929年)颇具代表性。《绅董》的第三幕写范之祺一个人逃到荒野树林中,陷入恐慌之中,他一个人在舞台上进行长篇独白(舞台虽有人形的鬼魂,但他们都沉默不语),将其以前所做的各种恶行表白出来,为自己的罪行辩护解脱,表现出其贪婪残忍的内心世界。

通过幻觉、内心独白来呈现人物复杂的内心世界,这是表现主义戏剧的基本特点。这些新的艺术表现手法极大地改变了中国现代戏剧的特质,不仅拓展了中国现代戏剧的表现空间,而且丰富了中国现代戏剧的表现手段。

对象征手法的运用,是表现主义戏剧的第二个艺术特点。表现主义戏剧是一种全新的戏剧观念,它与现实主义戏剧有着本质的区别。洪深认为,“‘表现主义’的简单解释,是‘注重意义,不求形似’;……如果那作者不仅是报告了事物所引起觉官的印象,并且将他自己对于事物的内心意象或观念,用象征表达出来;这象征虽不必与任何外在的事物相像,但确是描画了作者的意义:这就是表现。”^④由此来看,用象征的手法来表现人的复杂多变、充满神秘色彩的内心世界,这是表现主义的一

① 张浩:《二十世纪中国戏剧中的表现主义》,乐黛云、王宁主编:《西方文艺思潮与二十世纪中国文学》,第393页。

② 张嘉铸:《沃尼尔》,《新月》第1卷第11号,1929年。

③ 袁昌英:《庄士皇帝与赵阎王》,《独立评论》第27号,1932年11月20日。

④ 洪深:《“表现主义”的戏剧及其作者》,《洪深戏剧论文集》,上海:东方出版中心,2011年,第76页。

个基本特点。受奥尼尔表现主义戏剧影响,中国现代戏剧发展史上也出现了大量运用象征手法的戏剧作品,呈现出鲜明的表现主义特征。

如上所述,表现主义戏剧以表现人的复杂的内在心理世界为追求,而人的复杂的深层心理世界千变万化,是一种看不见、摸不着的抽象的、虚幻的存在。如何才能将这种抽象的、虚幻的存在呈现在读者的面前?这就需要寻找与之相适应的艺术表现手法。经过探索作家们发现,运用象征主义的艺术手法,通过具有象征暗示功能的人物、事物、场景、符号等可以将人物复杂的深层心理世界呈现出来,将抽象的、虚幻的存在转化为可视、可闻、可感的具象化存在。

奥尼尔早期的戏剧创作受易卜生的社会问题剧影响很大,呈现出鲜明的现实主义特征,到其创作中期则开始运用象征主义的艺术表现手法,渐渐摆脱现实主义的模式,其作品内涵由单一而趋向复杂,其艺术风格由明朗而趋向朦胧。象征手法的运用赋予奥尼尔的作品以新的艺术特质,“奥尼尔的作品富有试验的性质,所以对传统规律束缚得奄奄一息的美国戏剧,能给予新生及新鲜的动力,大都归功于他勇敢的创造的应用象征主义。”^①奥尼尔剧作中象征手法的运用大致可分为两种情况:一是题目具有象征意蕴,如《网》《渴》《雾》等,全剧成为一个象征整体;二是剧作中的人物、场景等具有象征功能,通过剧作中的部分象征来增加整部作品的内涵,如《天边外》每幕都有一个外景和一个内景,二者互相交替,用这种方法象征着这个牢狱与自由之间的冲突。在《上帝之子皆生翼》中,幕启后舞台上出现的是三条狭窄的街道,相交在一起,他把演员分作数群:“在往左方去的街上,全是白脸的;在往右方去的街上,全是黑脸的。”这象征着不同种族间的冲突;“街道上有八个孩子,四个男的,四个女的。男孩子黑白各半,女孩子也是同样。”这暗示着不同性别之间的冲突。在《布朗大神》(The Great God Brown)一剧中,他用面具作为象征,产生了很好的艺术效果,这一技巧在后来的《拉撒路笑了》(Lazarus Laughed)中得到了发扬光大。奥尼尔对面具的运用与中国传统戏剧的脸谱有相通之处,皆具有浓郁的象征暗示功能,二者的差异在于,奥尼尔笔下的面具充满了变化,而中国传统戏剧中的脸谱相对比较固定单一,成为一种模式化的东西。如《拉撒路笑了》用不同的面具代表不同的年龄和性情,人生中的七个时期都用不同的面具表现出来,“每一时期用七种不同的面具,代表各种普通的性格:例如愚笨的,无知识的;快乐的,热望的;自寻痛苦的,内省的;骄傲的,自恃的;谄媚的,虚伪的;怀恨的,残酷的;烦恼的,消极的。”^②这样,多种面具的灵活运用可以呈现出人物复杂多变的心理世界和性格特点,从而避免了人物性格的雷同化、简单化和模式化,“这种象征主义不仅是本身复杂,沿着剧情的发展,上述各种型式与其他型式合在一起,创造出复杂的象征群,把全部西方文化史中交战的各种生命力,都下了一个解释。本剧变成了用文字,动作,图画,和哑剧表达出来的,对于生命的一种象征的解释。”^③《发电机》(Dynamo)用旁白的技巧对于人毕生寻求意义的奋斗——为无意义的寻求意义——做出象征的阐释,奥尼尔有一段话来阐释他写作本剧的意义:“关于一部分美国人(而且仅是美国人)当前遭遇的,一部象征而又写实的传记。他其实是我写的三部曲的第一部,用来发掘我所感觉到的现代的病根的——一个由神的死亡,及科学与唯物主义在

① [法] S. K. Winther:《奥尼尔的剧作技巧》,王思曾译,《文艺月刊》第10卷第4/5期,1937年。

② [法] S. K. Winther:《奥尼尔的剧作技巧》,王思曾译,《文艺月刊》第10卷第4/5期,1937年。

③ [法] S. K. Winther:《奥尼尔的剧作技巧》,王思曾译,《文艺月刊》第10卷第4/5期,1937年。

建立新神一方面的失败,人们为主命寻求意义,为死亡的惧怕寻求安慰,那种原始宗教本能无法满足。”^①象征与事实的融合是他追求的一种艺术境界,他在作品中所运用的现实主义技巧只是用来组织布局的一种方法,只是作者达到象征主义目的的一种方法,这样,事实就具有了象征的功能,也就具有了普遍性。

奥尼尔的《榆树下的欲望》中运用了象征手法,作品中的“榆树”暗示新英格兰的清教徒,表现清教徒被压抑、扭曲的欲望与痛苦;同样,其《琼斯皇》中也大量地运用了象征的手法,这种象征手法对洪深、曹禺等人的戏剧创作产生了重要的影响。琼斯是一个杀人犯,越狱后逃亡到非洲,不到两年的时间就变成了当地土著人的皇帝。他残暴地统治、压榨当地土著人,并将自己神化来对土著人进行愚昧欺骗,他的残暴统治激起了土著人的反抗,他在恐惧之中离开皇宫,开始自己有计划地逃亡。然而,由于慌不择路,他走错了路线,没有找到原来藏好的食物,只好饿着肚子逃进了黑暗的森林中,“从远处山峦传来微弱而坚定的咚咚击鼓声,低沉而有节奏。开始时,节拍同正常的脉搏跳动相一致——每分钟七十二跳——随后逐渐加快速度,一直不停地直到全剧终了。”黑暗森林、非洲鼓声都是一种象征,黑暗的森林象征着黑暗的社会现实人生,里面充满了神秘与恐惧;鼓声则象征着追击、包围与死亡,鼓声的节奏与琼斯皇内心跳动的节奏相一致,将琼斯皇紧张、恐惧的内心世界形象化地呈现在观众的面前。洪深的《赵阎王》和曹禺的《原野》中也都有森林和鼓声,其功能也是一种象征作用,由此可以看出这两部作品与《琼斯皇》之间的内在联系。

曹禺剧作的题目大多具有象征意义,如《雷雨》《日出》《北京人》《原野》等。在谈到《雷雨》时,作者写到,“我不能断定雷雨的推动是由于神鬼,起于命运或原于那种显明的力量。情感上雷雨所象征的对我是一种神秘的吸引,一种抓牢了我心灵的魔。雷雨所显示的,并不是因果,并不是报应,而是我所觉得的天地间的‘残忍’(这种自然的‘冷酷’四凤与周冲的遭际最足以代表,他们的死亡自己并无过咎。)”^②由此可见,“雷雨”既是情绪的象征,又是冷酷的“自然法则”的象征;既是恐惧的象征,也是死亡的象征。同时,“雷雨”也是夏天的象征,“夏天是个烦躁多事的季节,苦热会逼走人的理智。在夏天,……原始的野蛮的路,流着血,不是恨便是爱,不是爱便是恨;一切都走向极端,要如电如雷地轰轰地烧一场,中间不容易有一条折衷的路。”^③“雷雨”又是繁漪性格及命运的象征,“她的生命烧到电火一样地白热,也有它一样的短促。情感,郁热,境遇激成一朵艳丽的火花,当着火星也消灭时,她的生机也顿时化为乌有。”^④《原野》也是一部充满象征主义色彩的作品,作品的题目本身就具有象征意味。作者在“序幕”中写到:“大地是沉郁的,生命藏在里面。泥土散着香,禾根在土里暗暗滋长。巨树在黄昏里伸出乱发似的枝桠,秋蝉在上面有声无力地振动着羽翼。巨树有庞大的躯干,爬满年老而龟裂的木纹,矗立在莽莽苍苍的原野中,它象征着严肃、险恶、反抗与幽郁,仿佛是那被禁锢的普饶密休士,羁绊在石岩上。”^⑤作者在这已赋予“原野”以象征内涵——“大地”“泥土”是生命

① 转引自[法]S. K. Winther:《奥尼尔的剧作技巧》,王思曾译,《文艺月刊》第10卷第4/5期,1937年。

② 曹禺:《〈雷雨〉序》,吴文森编:《曹禺戏剧集一·雷雨》,第5页。

③ 曹禺:《〈雷雨〉序》,吴文森编:《曹禺戏剧集一·雷雨》,第8页。

④ 曹禺:《〈雷雨〉序》,吴文森编:《曹禺戏剧集一·雷雨》,第8页。

⑤ 曹禺:《原野》,《曹禺戏剧选》,北京:人民文学出版社,1997年,第371页。

的象征,而“巨树”则象普罗米修斯,充满反抗、险恶、严肃与幽郁。作品中的仇虎就是“原野”的具体化,他身上充满了反抗精神,最后宁愿自杀,也不愿再被关进监狱。其他人物如白傻子、焦阎王、花金子等名字也都具有一定的象征暗示功能。仇虎是仇恨、复仇、力量、威猛的象征,金子是魅惑和强悍的象征,白傻子是愚昧的象征,而阎王则是死亡、凶狠、残暴的象征。仇虎和花金子所向往的那铺着黄金的地方,象征着新生与美好;黑森林象征着困境、绝望、黑暗、死亡与恐惧。这样,《原野》就形成了一个复杂的象征系统,呈现出复杂的思想内涵。

象征主义手法的成功运用,让中国现代戏剧摆脱了早期社会问题剧的单一模式而变得丰富多彩,它不仅丰富了中国现代戏剧的艺术表现手法,而且拓展了现代戏剧的艺术表现空间,延伸了舞台的空间,现代戏剧不再受舞台物理空间的限制,可以表现人物内在的精神空间;同时,现代戏剧摆脱了单一的主题模式,呈现出丰富而复杂的思想内涵。

作为世界级的戏剧大师,奥尼尔与中国现代戏剧之间有着复杂的内在渊源,其人及其作品在 20 世纪 30—40 年代中国文坛的大量传播,对中国现代戏剧的发展产生了深远的影响,这种影响主要表现在两个方面:一是引导中国剧作家关注表现复杂的人性,古老的冤孽、罪恶的报复、贪婪的欲望成为此期部分戏剧作品的主题,具有动人心魄的震撼力;二是吸引中国剧作家大胆探索尝试表现主义的艺术表现手法,幻觉、内心独白、象征等手法的大量运用使中国现代戏剧具有了表现主义的基本特征,丰富了中国现代戏剧的艺术长廊,中国现代戏剧因此而呈现出新的艺术特质,形成了一脉新的传统。

责任编辑:冯济平

Eugene O'Neill's Connection with Modern Chinese Drama

LÜ Zhou-ju

(College of Liberal Arts, Qingdao University, Qingdao 266071, China)

Abstract: As a world-class dramatist, O'Neill's works were widely disseminated in the Chinese literary world in the 1930s and 1940s, and exerted a profound influence on the development of modern Chinese drama. This influence was mainly manifested in two aspects. On the one hand, Chinese dramatists began to express the complex human nature, thus ancient injustices, villainous revenge and greedy desire became the theme of some dramas. On the other hand, Chinese playwrights began to explore and try expressionist artistic expression techniques boldly. The extensive use of illusions, inner monologue and symbolism endowed modern Chinese drama with the basic characteristics of expressionism and broadened the artistic horizons of modern Chinese drama. Thus, modern Chinese drama took on new artistic qualities.

Key words: Eugene O'Neill; modern Chinese drama; connection; human nature; expressionism