

## 形象的战斗与武器的批判 ——欧美启蒙主义戏剧

### 思想与文学的解放 ——概述

在十八世纪的欧洲，出现了一场声势浩大的思想文化运动——启蒙运动。它是这一历史时期以资产阶级为首的人民群众在政治、经济、社会生活和意识形态领域里反封建、反教会的强烈反响，为资产阶级夺取政治统治权作了广泛的舆论宣扬。启蒙运动是文艺复兴运动在新的历史条件下的继续和发展，由于革命的发展阶段不同，两次运动的任务也不尽相同。相比之下，启蒙运动反封建、反教会斗争色彩更鲜明、更彻底。

在启蒙运动文艺思潮的影响下，启蒙主义文学逐渐产生和日渐繁荣。在争取人们的思想解放、促进资产阶级革命的斗争中，启蒙文学产生了不可磨灭的历史作用。

启蒙主义文学能正面、直率地宣传作家们的主张和学说。这个时代的作家往往把自己的文学创作作为宣传自己的思想和理论的有力工具。他们用文学创作图解自己的哲学思想和政治主张，甚至进行政治性论战。他们创造了各种新的艺术体裁，具有比较鲜明的纯理性色彩。

为了适应战斗的需要，启蒙文学有的摒弃了古典主义，有的在古典主义的形式里渗入了新的思想内容。与此同时，启蒙主义揭露封建罪恶、批判社会现实的成分日益增强，直接影响了十九世纪批判现实主义的形成和发展。欧洲启蒙主义运动时期的重要作家有法国的狄德罗、博马舍、德国的莱辛、意大利的哥尔多尼等。

### “极端危险的人” ——狄德罗

德尼·狄德罗（1713—1784）是法国十八世纪杰出的启蒙思想家、文学家。在文学、哲学、伦理学、戏剧、美学、文艺批评、小说和政治学等领域，狄德罗均有突出的贡献。他在十八世纪四十年代后期积极参加了启蒙运动，是向封建制度和天主教反动势力实行大规模进攻的号手和组织者。恩格斯评价说：“如果说，有谁为了‘对真理和正义的热诚’而献出了整个生命，那末，例如狄德罗就是这样的人。”

1713年狄德罗出生在法国东部古城朗格尔，父亲是个富有的刀剪师傅。父亲想让儿子成为一名教士，但年轻的狄德罗对宗教的前程并无兴趣。在家乡的教会学校毕业后，狄德罗赴巴黎就读于阿尔古公学，获得文科学士的学位。

离校后，狄德罗被父亲送进律师事务所学习法律。但生性豪放不羁的狄德罗却专注于对人生和自然的探讨，擅自离去。父亲一怒之下，不再供给他生活费用。

从此狄德罗便居住在巴黎拉丁区一座公寓的阁楼上，为了生活，他当过家庭教师，为传教士起草宣传品，翻译历史、医学等方面的书籍。他多方涉猎，广交文友，逐渐成长为一个学识渊博的奇才。

1746年，狄德罗匿名发表了他的第一部作品《哲学思想录》。作品由于深刻揭露了上帝残忍丑恶的嘴脸，狄德罗的言行，激怒了统治阶级，他被捕入狱，受到残酷的迫害。《哲学思想录》遭到了巴黎高等法院的焚毁。然而，狄德罗并未因此而退却，在自己其他的作品中，他继续抨击天主教和封建专制制度。

出狱后，狄德罗集中全力投入《百科全书》的编纂工作。以《百科全书》为中心，狄德罗团结了一大批有名望的思想家和学者。他坚持不懈地工作，反动势力的威胁利诱都不能把他吓倒。

通过编纂《百科全书》，狄德罗团结了当时很多的学者与思想家，他们都是当时法国最有名望的人。他们的反封建斗争，使启蒙运动在法国有了很大的发展。在历史上，这些人被称作百科全书派。可以说，狄德罗所起到的巨大的作用，是无法磨灭的。

《百科全书》的编写，历时四分之一个世纪，耗费了狄德罗无数的心血。它总共出版了三十七卷，有二千多万字，七万多条目，近三千幅图片，先后出版过七次。它不仅是一本工具书，它是一把锐利无比的武器，把锋芒指向了封建主义的各个角落。这是一次思想上的革命，致力于清除旧时代烙在人们心头的种种痕迹，如落后、愚昧、偏见、暴政等等东西。在《全书》中，还常常可以找到一些富有革命性的词句，如：

“任何人都不能拥有指挥别人的天赋权利”

“不是国家从属于君主，而是君主从属于国家”

.....

这本书中，饱含着狄德罗等人的唯物主义哲学思想。在当时的时代能够出版，也经历了巨大的困难：政府一再地取缔，持不同看法的文人进行恶毒地诋毁，出版商前怕狼后怕虎的态度，以及合作者的背信弃义，但狄德罗坚持了下来。终于汇集了世界上各种分散的知识，向现时同我们一起活着的人们阐述它们的普遍体系，并将此书传之于我们的后人，使得过去时代的业绩对未来的时代不是无用的东西，让我们的子弟因为更有知识，从而更有道德，使我们与世长辞时无愧于人的称号。

狄德罗终于用他那火一般的激情和大无畏的献身精神完成了《百科全书》的编纂。

在晚年，具体说，在他生命的最后十年，狄德罗是在法国度过的。1784年他七十一岁时病故于俄国女皇所赠的“豪华住宅”——巴黎黎赛留街贝松元帅的府邸中。俄国女皇听到噩耗，为他举行了盛大的葬礼。

纵观狄德罗一生，可以看出他是一位杰出的启蒙思想家与作家。他不仅是法国人民的骄傲，也是那个世代整个人类的光荣——他们所倡导的启蒙运动为开拓一个新的天地打下了良好的基础。

在初登文坛之时，狄德罗还是一位自然神论者，相信上帝的存在与人类的原罪。但不久，他就毅然走向了唯物主义。这段路是艰难的，他的作品《供非盲人读盲人书》是一本批评唯心论的著作，它反对上帝与超自然的东西。因此，狄德罗被关进了巴士底狱，当时那是个最阴森恐怖的地方。但他没有被邪恶势力吓倒，从巴士底狱出来后，就开始与人合编《百科全书》，这部旨在反封建意识与反天主教蒙昧主义的巨著，使那个时代一大批青年受到教育，并影响了他们的生活。

除此之外，狄德罗的主要文学成就是他的三部哲理小说。《拉摩的侄儿》（1762年写成，1823年法文版出版），这是一部对话体小说，小说的主人公拉摩的侄儿是一个聪明机灵、头脑清晰的青年，社会使他成了一个寡廉鲜耻、卑鄙下贱的食客。他洞悉贵族社会的真理，看透了利己主义是人与人之间的道德原则，但他甘心混迹其间，求得安身之地。狄德罗这部小说是对现存社会制度的强烈控诉。《修女》是一本揭露教会的书。它通过贫穷孤苦的苏珊那·西蒙南在修道院受到的残酷迫害，猛烈地抨击了当时的天主教会对他精神的摧残与压迫。《宿命论者雅克》揭露封建社会与贵族阶段的腐朽生活。主人公雅克在遭到打骂时常说的“上帝是如此规定的”这句口头禅，非常发人深省，它可以激发人们的反封建、反宗教意识。

除此以外，狄德罗的著作，如《哲学思想录》（1746年《怀疑主义者的漫游》（1747年）《达贝朗与狄德罗的对话》（1754）、《通讯集》（1754）等，表达了作者唯物主义与无神论的立场。按狄德罗的话说：“一切在变化，一切在消失，只有总体依然存在。世界在不断地诞生，也同时在不断地消灭。它无时无刻不处于一种消亡之中”这是十分唯物的思想。

同时也是一个戏剧家与小说家。他的剧本有《私生子》狄德罗和《家长》等。在音乐、绘画、雕刻、戏剧原理、导演技巧等各个领域，多才多艺的狄德罗都有丰富的知识，同时形成了完整的美学体系。

狄德罗的美学观点是以启蒙思想为基础的。他认为艺术中的美跟哲学中的真理具有同一基础，狄德罗认为真理即是人们的判断与事物本身的吻合，艺术也应该是那样。摹仿的美就在于此，是描绘与事物本身的吻合。狄德罗反对古典主义的原则，主张真正的艺术应该摹仿自然，即真实地反映现实的世界。这种真实的反映，又必然要跟正确的判断联系在一起。同时，也要与美与善联系在一起，这样的艺术才是真、善、美的艺术。另外，狄德罗还强调性格与环境之间的关系，提出艺术对社会人生要起指导作用理论。狄德罗的美学思想，从来都不脱离开重大的社会课题。在美学方面是旧唯物主义美学的光辉典范。

狄德罗的美学思想，也贯穿于他对戏剧理论的探讨。

最初两个剧本，《私生子》和《家长》是他戏剧理论的佐证。喜剧《私生子》是反对偏见的，剧中描写了一个品德高尚的资产者黎济蒙，他对婚生女儿和私生儿子都一视同仁。喜剧最后以黎济蒙同子女们见面的动人场面和对家庭道德的颂扬而庄严地闭幕。喜剧《家长》中也有某种类似的东西，剧中的主人公是一家之长——资产者德奥别桑，德奥别桑有一子一女，两个人都很轻浮，给父亲招惹了不少麻烦与担心。德奥别桑的儿子爱上了一位属于另一社会门第的贫家姑娘。但在德奥别桑认识到这位姑娘的确情操高尚后便同意儿子与之结婚。子女们拥簇着这位家长，而他就夫妻关系的神圣性质与家庭生活的乐趣作了一篇催人泪下的独白。狄德罗同情地描写这位甚至不顾自身利益、扶贫济弱的高尚资产者，歌颂资产阶级的道德，揭露企图破坏家庭和和睦睦的恶迹昭著的封建骑士。

从这些喜剧所写的事件中，我们可以看到非常复杂的生活现象。狄德罗从某种程度上克服了要么是美德的体现者，要么是罪恶的化身这种形而上学的态度。剧中使人们无法一下认清主人公究竟是好人还是坏人，他描写人类本性的矛盾和变幻无常的特性，描写人们的动机同行为的表里不一致性与其现实手段之间的矛盾。

典型也并不是某个单独个人的本来样子，概括也不是某个单独事实本来的样子。艺术不仅有赖于真实，而且还要有别于真实。这一矛盾规律的指出，这是狄德罗的一个伟大功劳。

可以看出，狄德罗的喜剧并非旨在嘲笑那些行为不轨的人的“快乐”喜剧，他的“严肃”戏剧的任务是表现美德的典范，描写以高尚的道德为动机的英雄人物。这样的喜剧应该刻画普通人在家庭关系中所表现出来的感情。狄德罗的戏剧，是民主主义与现实主义的艺术，它激烈地反对那种虚幻的、脱离生活真实的艺术，自然，戏剧也包括在内。狄德罗认为，他能够创造一种描写普通人的家庭生活的悲剧，因为普通人具有高尚的情操，他们的道德水平要远比贵族要高。

在《论戏剧艺术》中，狄德罗着重阐述了以上那种观点，即要维护非官方家庭生活内容和普通人的丰富感情。在另一著作《演员奇谈》中，却表现了他的另一观点。

《演员奇谈》是讨论表演艺术的，用谈话的形式写成。第一谈话人代表狄德罗本人的思想，他提出一个很奇特的见解，即演员在舞台上只应表现感情而不应体验感情；只能表现情欲而不能为情欲所动；只能激发观众而自己却冷若冰霜。他特别反对演员任凭汹涌澎湃的感情倾于观众面前，无节制、赤裸裸地哭笑狂喊声嘶力竭。他认为易动感情的演员是平庸，只有不动感情，才能造就伟大的演员。

“一个人即使天生是大演员，也只有当他积累了长期的经验，火热的情欲已经熄灭，头脑变得冷静，灵魂具有充分自制力的时候，才能达到炉火纯青的地步。”

在狄德罗看来，一个人平常生活中的行为、平日言谈的语气及其自然风度，在舞台上会显得很寒酸。在这里，他提出了表演艺术的重要特点，揭示出戏剧艺术的实质，甚至不止于此——揭示了一切艺术的特点与实质。在艺术中，我们看到的不是生活本身，而是它的幻想。要知道，一个在舞台上表演怒发冲冠的演员并不是演员本人此时的情绪，一个表演陷入重大痛苦的演员实际上并不痛苦，一个表演幸福的情人实际上并不是所扮演的情人。艺术反映生活，不仅仅是通过表面的模仿，而是通过与现实本身并不直接吻合的假定的形式。

从以上我们可以看出，狄德罗的戏剧思想的基本出发点是“崇尚理性”、“崇尚自然”，并开创了“表现派”的戏剧理论，我们说，狄德罗是“表现主义”理论无可争辩的奠基人、他对戏剧理论的贡献是巨大的。

狄德罗主张扮演恋人，不必体会他们甜蜜的感情，扮演恶棍，不必体察他们狠毒的心灵，只要对着镜子模仿所想扮演之人的表情、动作、言辞、姿态，熟练后在很大时间内保持记忆，再需要登台演出，把记忆中的东西表演出来即是，不必运用真实的情感。实际上，这也是我们对“演员”与“演戏”这两个概念的定义。演员应清楚地知道，什么时候应该笑，什么时候应该哭，什么时候应该平静。狄德罗极力推崇演员的表演能力，如“模仿能力”、角色的“外在标志”，因为欣赏戏剧，要依靠观众的视觉。观众唯有借助演员的声音、表情、形体动作，才能窥视角色的内心秘密，才能造成观众的一种“幻觉”。

狄德罗把理智与感情对立起来，把外部表露与内心体验分割开来。我们今天的人看来，这一点未免有点失之偏颇。因为一个好的艺术家即使在感情

奔放之时，也能够很好地受到理智的驾驭。整个身心进入角色也不会妨碍冷静地判断与控制。狄德罗的那种“对着镜子练习到纯熟”，“以后再表演出来即是”的做法，完全排斥了演员的即兴创作。果真如此，演员的表演就会陷入凝滞与公式程序化的处境，很难进一步深入而达到一种完美的境界。这不能不说是狄德罗戏剧思想中一点缺憾。

纵观历史，在狄德罗的那个时代，古典主义艺术已经趋于没落，戏剧理论也趋于末流，愈来愈陷入形式主义。狄德罗首先提出戏剧理论改革的主张。他对于戏剧的基本主张如同他看待艺术的思想，认为应该去摹仿自然，艺术家应该写出自然与真实的人生。

狄德罗企图扭转当时法国戏坛的颓废之风，重新建立新的剧种。这种新的剧种就是严肃剧，这种是相对于古典主义的一种革新方案，它的特点在于真实性与严肃性，真实性要求自然、严肃性要求道德意义和教育主题。简单说，严肃剧是介于悲剧与喜剧之间的体裁，它要用现实主义的手法来处理，要自然、真实。除此之外，严肃剧还要发扬平民美德以教育人民，可以说，严肃剧的严肃性就在于它的道德教育意义。

在严肃剧的真实性问题上，狄德罗首先提出一个耐人寻味的命题：戏剧艺术的基础是历史的艺术。就是说，戏剧与历史有着密切的关系。在另外一个问题上，即艺术虚构之上，狄德罗提出两个重要的美学规律：一是逻辑规律，另一个是想象规律，它们之间的关系是想象规律以逻辑规律为基础的。所以在戏剧中，仅仅有历史的真实性是不够的，还必须有艺术的逼真性。这种逼真性使人惊奇的同时又合乎常理。这是一种微妙的辩证法。

狄德罗对于戏剧艺术辩证的看法在于：他认为在戏剧艺术里，想象规律是以逻辑规律为基础的，而逻辑规律又得在想象规律的指导下进行的。这种看法被运用在现实的真实与戏剧的真实中，同样对于历史与虚构，对于生活与艺术，它都能被得到运用。

在戏剧理论中，狄德罗进一步发展了自己美学体系中三个重要的概念，即“摹体”、“关系”与“变革”。在戏剧中，以描写人与社会生活为主，关系不外乎人与环境的关系、个人与集体的关系、人与人的关系这三种。美在于关系，必须从整体来了解个体、必须从关系的变革来了解美的意义，这种观点一样可以运用到戏剧理论上。狄德罗认为：人物的性格随着戏剧情境的变化而逐渐展开，戏剧因此就要以情境为主要对象，以性格为次要对象，但并不是以情境代替性格，因为一切情节的纠纷是从人物的性格引起的，人物的性格又随情节的发展（情境的变化）而逐渐展开。

在戏剧的冲突之上，狄德罗称矛盾的两个方面为“对比”或“对立”。他不主张那些机械的对比，“真正的对比乃是性格和情境间的对比，不同人物利益间的对比……人物的情境要有力地激动人心，并使之与人物的性格成为对比，同时使人物的利益互相对立。”这种对比，是根据戏剧的社会意义与艺术的效果而提出的，基本上符合现实主义精神。

概括起来说，狄德罗能够成为启蒙时期的杰出人物，决不是偶然的，这与他所处的时代以及他的思想有着密切的关系。首先他是一个民主主义者，是维护人民利益的；同时他也是一个唯物主义者，是对封建主义作斗争的，这两点使他为人类作出了贡献。还有，他的戏剧理论、美学思想以及别的一切，在那个时代都是先进与进步的东西，在今天看来，仍然有许许多多可以借鉴学习的地方。

“我是出于消遣才当上戏剧作家的”

——博马舍

博马舍（1732—1799），法国大革命前夕启蒙主义文学中的著名喜剧作家。博马舍在剧本创作方面深受狄德罗正剧理论的影响，他继狄德罗之后，提倡戏剧改革。他的作品，预报着革命风暴的即将来临。虽然博马舍一生的大部分时间从事其它各项经营活动与社会活动，但他的文学作品，尤其是几部主要剧作被公认为法国戏剧史上有影响的杰作。

博马舍原名皮埃尔—奥古斯坦·卡龙。他出生于巴黎的一个钟表匠家庭，排行老三。博马舍天资聪颖，多才多艺，对怀表的机件作过某些改进，这一发明使博马舍在钟表行业很快名声大噪，他成了许多达官贵人的钟表师，甚至他开始得到贵族与皇家的定货。为贵族夫人和国王的女儿定做极薄型的手表。这使他很快地发了财。

1755年博马舍认识了宫廷御膳尝菜师弗朗差及其夫人，成了他们亲密的朋友。一年后，弗朗差不慎去世，就在同年，博马舍跟他的遗孀弗朗差夫人结了婚。从此，博马舍就开始用德·博马舍的姓，因为他参考了新婚夫人的一块小领地的谐名。他当时说：“由于不能改变偏见，就得服从这个偏见。”第二年，刚刚与他结婚的妻子也病故了。

不久，博马舍通过国王路易十五的情妇蓬巴杜夫人结交了勒诺芝·德托瓦尔（蓬巴杜的丈夫）。博马舍应德托瓦尔的要求，开始写一些滑稽小戏，为德托瓦尔的私人剧场作入场前的娱乐演出。

从这时起，博马舍就开始渐露他的戏剧创作能力。1759年，他因其出色的音乐才能而被法国宫廷所赏识，并开始为国王的几个女儿教授演奏竖琴，此外他还常为她们组织安排消遣活动。

1760年，博马舍结交了当时有名的金融家帕里—杜韦内，两人很快成了合伙人。帕里—杜韦内每年支付给博马舍六千路易，作为博马舍与宫廷与贵族熟悉而可以向杜韦内提供业务帮助的报酬。

1761年，博马舍忙于社会及经营活动，然而，他没有忘记文学创作。他开始构思第一部市民剧《欧也妮》的创作并写成初稿。这时，他的戏剧创作思想主要受狄德罗市民剧理论的影响，虽然《欧也妮》在巴黎公演之时并未获得很大成功，但他并未放弃狄德罗的市民剧理论，并在其基础上作了进一步的阐述与发展。

博马舍的一生也是一出充满了诉讼、纠纷、投机、冒险和阴谋的戏剧。博马舍跟人打过一场著名的官司，这是他一生中很轰动的事件之一。博马舍的朋友、保护人金融家帕里—杜韦内去世时，在他的遗嘱中让自己的继承人分给博马舍一笔他应得到的财产。但是，该继承人拒绝支付那笔钱，并且指控博马舍伪造证件。事情一直闹到法庭上，博马舍深知法国法院的风气，他通过巴黎高等法院的法官哥士曼的太太递上一笔钱。然而巴黎高等法院已被博马舍的对方所收买。最后，案子判博马舍败诉，这使得他倾家荡产。

后来，博马舍经过调查，发现自己让法官夫人所递交的钱并未交到法院秘书手中，他决定就此事向舆论公布哥士曼贪赃枉法的事件。他利用舆论武器开始了自己的斗争，他写了著名的抨击性文章，题名为《备忘灵》，在文章中，博马舍叙述了自己的不幸，极其鲜明地讽刺了法国法院的弊端。

博马舍将为数众多的同情者都争取到自己的一边，最后终于获得了胜利。法官哥士曼被迫辞职，不久整个法院班子也宣告解散。

当时的评论界认为博马舍的《备忘录》大大超过了一般的案件申诉的惯有体例，成了具有较高欣赏价值的文学作品，因为《备忘录》虽然具有诉讼论辩的特点，但涉及到人物肖像事件内幕和社会背景的多方面描述。在以后的戏剧作品中，我们可以看到博马舍的这种风格。

1775年2月23日，五幕喜剧《赛维勒的理发师》终于被获准在法兰西喜剧院首演，但却遭到观众的冷遇，因此博马舍在三天时间内对这部剧作了修改，把五幕压成了四幕，在26日上演时获得了很大的成功。博马舍也因此一举成名。

当时，美国独立战争正如火如荼。博马舍也加入了这一波澜壮阔的斗争，他在法国国王的赞同下建立了一家公司，以武器装备帮助美国起义者。仅在1776到1777年，博马舍就帮助二点五万名独立战争的勇士们得到了武器装备。

1780年，博马舍出于对启蒙思想家伏尔泰的崇拜，便决定从事一项冒险而有意义的事业，即出版《伏尔泰全集》。在1783年到1790年间出版了七十卷，为启蒙思想在法国以及欧洲的传播发挥了巨大作用。

1785年，《费加罗的婚姻》发表。博马舍的献辞触怒了法兰西国王，他因此被投进了监狱，但五天之后即出狱，并获得了补偿。

1792年，博马舍写了市民剧《有罪的母亲》。这部剧未获得成功。因为此剧无论从观念的欣赏习惯和剧作的思想、艺术方面都比前两部喜剧大为逊色。但到1797年，《有罪的母亲》再度演出取得了很大成功。

1799年，博马舍发表了两封信，是登在当时《巴黎日报》上论述耶稣基督的文章。在文章中博马舍明确表示了天主教的鲜明立场。同年5月17日夜，博马舍与世长辞。

博马舍是一位著名的戏剧家。他的戏剧作品包括滑稽小戏《科兰和科莱特》、《飞毛腿》等六部；市民剧有《欧也妮》、《两个朋友》、《有罪的母亲》；歌剧有《达位尔》；喜剧有《赛维勒的理发师》、《费加罗的婚姻》；别的戏剧作品有《洛蕾特》，这是一部配有歌曲的喜剧，《幕间保管员》是一部幕间剧；戏剧论著有《论严肃的戏体裁》、《对塞维勒的理发师的失败和批评克制的信》、《费加罗的婚姻的序言》等。

此外，博马舍还写了不少有关政治、哲学等方面的论述文章，比较著名的有《伏尔泰》和《耶稣基督》等。

博马舍还创造了一种新型喜剧——社会政治喜剧。他的两部喜剧《塞维勒的理发师》和《费加罗的婚姻》就是这样的喜剧。从他的喜剧中，我们很容易认出那个时代的痕迹、风尚和时弊。

《塞维勒的理发师》所根据的情节没有什么独到之处。博马舍说，“像那样的情节安排，在许许多多的喜剧、正剧与悲剧中都屡见不鲜，我除了想写一出可笑的、耐人寻味的戏，一出错综复杂的戏外，我个人无意从中搞什么别的名堂。”

一个老人霸尔多洛想在第二天要娶他监护的少女为妻，受监护的少女是贵族出身的罗丝娜，霸尔多洛耍尽手段，竭力想霸占罗丝娜。少女的机智而又年轻漂亮的情人阿勒玛维华伯爵对此作了防范。他在第二天竟当着监护人的面，与少女成了婚。在这场喜剧中，有一个重要的人物是费加罗。他是理

发师兼伯爵的仆人，剧中还有一些次要人物，特别是造谣家巴齐尔的形象入木三分。

博马舍认为，《塞维勒的理发师》的内容，本可以写成悲剧，但在接受市民剧创作不成功经验的基础上，决定采用喜剧手法，使此剧成为以极欢快和复杂剧情见长的喜剧。

在喜剧的情节中博马舍加进了严肃的社会内容。这一内容同费加罗的形象密切相关。别看费加罗整天说起话来一副嘲笑人的神态，但当他叙述自己的厄运时，可以感觉出他内心的痛苦。

《塞维勒的理发师》成功在于：博马舍汲取了传统喜剧的养料，并从民间笑话中吸收了大量的东西。如伯爵的多次乔装打扮、费加罗的聪明机智、对立双方的互用计谋、造谣诬蔑者的丑恶嘴脸及最后的被揭露……这一切，构成了许多滑稽、可笑的细节，赢得了观众的阵阵欢笑。透过上述生动的场景和曲折的情节，作品在一定程度上较深刻体现了本身的社会内容与思想倾向。从费加罗、罗丝娜等人物的举止言行中，人们看到了热爱自由、忠于爱情的坚定意志，也看到了他们不畏强暴、机智勇敢的鲜明性格。代表封建特权的霸尔多洛、巴齐尔等人的专横跋扈、造谣诬蔑最后以失败而告终。这些都体现了剧本反封建、反特权的启蒙思想倾向。

这部喜剧，运用了鲜明的对比。一方面是聪明能干的平民，另一方面是平庸无能而又目空一切的伯爵，这两方面的对象，便是以传统情节为基础的喜剧所体现的社会主题。

剧中也表现出一定的政治讽刺倾向。费加罗的敌手。霸尔多洛医生被描绘成一个十足的顽固分子和王室的忠实臣仆。霸尔多洛憎恨宗教宽容、自由思想、百科全书、戏剧文学及其它代表新时代的一切标志。音乐教师巴齐尔是霸尔多洛的走狗，他认为，金钱是谁也驳不倒的理由，而造谣是斗争中威力最大的武器。这两个人构成了绝妙的一切。体现了绝对王权时代腐朽没落的市俗风尚。

1775年2月23日，《塞维勒的理发师》终于首演于法兰西喜剧院，但观众反映冷淡。博马舍并不灰心，他要求剧院立即中止演出，他带回剧本立即按照1772年的喜歌剧内容作了认真的修改，经过三天的紧张工作，博马舍把全剧作了重新安排，使剧情更加集中和紧凑，把五幕压缩成四幕，适当增加了一些诙谐滑稽的喜剧情节和个人的痛苦感受。在文字上也作了进一步的推敲，使人物性格更加突出。到2月26日再度演出时，取得了很大成功。该剧连续演出了三十二场，场场爆满。

《费加罗的婚姻》情节并不复杂。伯爵在仆人费加罗和使女苏珊娜结婚时，企图“赎回”了他已经放弃了的初夜权。费加罗、苏珊娜与伯爵的斗争，象征着农奴对贵族地主的封建特权的反抗。在法国大革命的前夜，作者把贵族阶级与第三等级的斗争搬上舞台，具有巨大的现实意义。费加罗的胜利意味着第三等级的胜利。作者在结尾中写道：“人们受压迫，他们会诅咒，会怒吼，会行动起来。”剧本的主题得到进一步升华。

《费加罗的婚姻》在1784年4月27日首次公演于法兰西喜剧院，获得了极大成功。

《费加罗的婚姻》作为“费加罗三部曲”的第二部，它的主要人物是在《塞维勒的理发师》中出现过的费加罗，他已是专门伺候伯爵府第的仆人，不再从事理发师的兼职了，还有阿勒玛维华伯爵与罗丝娜（伯爵夫人）新增



加的贴身女仆苏珊娜，在《理发师》中出现过的霸尔多洛跟唐·巴齐尔，此外，还有一些新的角色。

在阿尔阿斯—弗雷斯卡斯当看门人的费加罗曾向城堡的女仆玛瑟琳借过一万法郎，他写过书面保证：按期偿还借款或在不能偿还时就娶他为妻。但费加罗很爱他的未婚妻苏珊娜，不久就要和苏珊娜结婚了。因为迷恋苏珊娜的伯爵赞成他们的婚礼，伯爵希望以给苏珊娜一笔嫁资使他能获得占有苏珊娜的贵族初夜权。可是伯爵在结婚时就已放弃了这种贵族特权。在伯爵夫人的音乐教师唐·巴齐尔的策划下，伯爵重新提出了这个卑劣的诡计。但是苏珊娜认为应该把伯爵的这些风流意图告诉伯爵夫人和费加罗。因此，为了破坏伯爵的企图，就形成了伯爵夫人、苏珊娜和费加罗之间的联合。

伯爵的小侍从塞吕班是一个热情而淘气的孩子，他像十三、四岁机灵孩子那样，常常在无形之中多次妨碍伯爵的计谋实施，但同时也使他自己陷入尴尬的境地，当伯爵终于发现他自己受到了别人的捉弄；但又找不到是谁这样做的，所以下决心报复；同意玛瑟琳的请求，即让费加罗娶玛瑟琳为妻。

伯爵由于不能使苏珊娜变成他的情妇，就让玛瑟琳嫁给费加罗，这一切使费加罗感到非常懊恼。就在伯爵以首席法官的职权，作为费加罗立即偿还债务或必须娶玛瑟琳为妻的两种抉择的判决时，就在他认为已实现报复时，大家得知玛瑟琳就是费加罗不认识的亲生母亲，这样就破坏了伯爵的全部计谋。

伯爵的计谋和愿望破灭了，与此同时，伯爵夫人并未放弃让他不忠实的丈夫出丑的意图，她和苏珊娜合谋，让苏珊娜假装答应伯爵和她在花园中的幽会，而由伯爵夫人扮成苏珊娜去赴会。可是一个偶然的机，费加罗知道了他未婚妻应允伯爵幽会之事。

以为自己受了骗的费加罗感到很生气，为了当场捉到伯爵与苏珊娜，他就躲在两人幽会的地方。愤怒的费加罗又突然高兴地知道，这一切都是伯爵夫人和她的贴身女仆为了使伯爵上当的一个计谋。这个计谋是以欢快的玩笑告终。阿勒玛维华伯爵的不忠被他夫人所证实，他跪下向夫人求饶，伯爵夫人原谅了他。费加罗因此也就娶了苏珊娜。

法国古典喜剧漂亮机智的对白，在此剧中，由博马舍推向了高度完美的境地。

三部曲的最后一部是《有罪的母亲》，这时博马舍的才华已经衰退。

在这部剧作中，费加罗被描写成一位老成持重的人，他与伯爵已经言归与好。他甚至出来维护伯爵的房产、家族，反对一个叫别雅尔斯的人对伯爵的加害。这个别雅尔斯挑唆家人的关系，打算娶伯爵的教女为妻，进而占有他的家产。

这是一部失败的喜剧，原因在于，博马舍创作它的时候已经放弃了曾经鼓舞他写出优秀作品的革命理想。

博马舍的三部喜剧《费加罗的婚姻》、《塞维勒的理发师》、《有罪的母亲》，使其在戏剧方面获得了巨大的成功。

曾有一些杰出的作曲家给博马舍的喜剧配上了音乐。如莫扎特创作了歌剧《费加罗的婚姻》，罗西尼写了歌剧《塞维勒的理发师》。这扩大了这两个剧作的普及程度。

拿破仑称《费加罗的婚姻》是“进入行动的革命”，可见博马舍的喜剧在革命准备过程中发挥了巨大作用。

## “把德国戏剧从异族统治下解放出来”

——莱辛

高特荷德·埃夫拉姆·莱辛（1729—1781）是德国启蒙运动的代表。德意志民族文学的奠基人、剧作家、美学家和文艺理论家。

莱辛的理论建树与文学成就同他一生的经历密切相关。1729年1月23日，莱辛诞生在德国劳西茨地方卡门茨小城一个经济拮据的家庭，父亲是教堂主持牧师，莱辛童年在父亲身边受了初等教育。他自幼学习努力，有强烈的求知欲，十二岁就从拉丁文学校毕业，接着被推荐免费进入万森“圣阿芙拉公爵学校”，掌握了希腊、拉丁和希伯来三种古代语言以及英语与法语，涉猎了宗教、哲学、数学等学科。他的教师称莱辛是为了不起的学生。但莱辛对在学校学到的东西并不感兴趣，他认为所学到的对于他自己并无多大好处。他爱好希腊、罗马古典文学与德国文学；为了讽刺死读书的学习风气，莱辛创作了他的第一个剧本《年轻的学者》。

莱辛的学习成绩十分优秀，在1746年，莱辛提前一年毕业。毕业时他作了一个报告：《野蛮人的数学》，论证了文化落后民族的智力并不低下的事实。

1746年，莱辛按父母的意愿进入莱比锡大学主修神学，后改习医学。不过莱辛的兴趣在文学与哲学上。他瞧不起那些读死书的老学究，因此毅然走出书斋，到像他那样的人们中间去。

在大学期间，莱辛结识了魏瑟和诺伊尔夫人剧团，他的喜剧处女作《年轻的学者》（1748）在这个剧团上演时很叫座。从此莱辛立下了要做“德国莫里哀”的宏愿。1748年5月，诺伊尔夫人剧团解散，莱辛作为担保人无力替演员偿付债务，乃于1748年6月避居维滕贝格，同年11月辗转来到柏林。同时，莱辛的父母因为儿子“不务正业”，中止了对儿子的经济支援。

莱辛在柏林，为《柏林特许报》编辑副刊《新笑林》，出版季刊《历史与戏剧丛刊》，介绍英、法、荷兰与西班牙的近代文学，莎士比亚及其作品更是他的中心课题。

莱辛于1751年获硕士学位，1752年在维滕贝格研究德国宗教改革时期的历史与罗马文学，在柏林主持出版了《戏剧文库》，在莱比锡编辑《德意志万有文库》，与门德尔松、尼科莱合办了《关于当代文学的通讯》杂志。

1755年，莱辛因悲剧《萨拉·萨姆逊小姐》而蜚声文坛。此剧本是德国第一部市民剧，剧本的主人公不是王公贵族，而是市民阶层的青年男女——萨拉与密勒封。密勒封生性软弱，在跟少女萨拉的结婚问题上拿不定主意，他从前的情人又乘机从中破坏，结果是一对未婚夫妇双双惨死。悲剧以高度的真实感情激起了观众的强烈共鸣；他的剧本中的台词不是韵文，而是容易上口的散文；人物的塑造一反好人完善无缺、坏人一无是处的传统模式。

1756年爆发了“七年战争”，当时莱辛主要从事文艺评论工作。1759年到1760年秋，莱辛先后发表了有关当代文学的评论五十五篇，他的六卷《文集》，也在这一时期出版。文集包括剧本、评论、诗歌和寓言。

1760年10月起，莱辛的生活逐渐有了保障。他熟悉了贵族生活，研究了古希腊文化艺术、宗教史与斯宾诺沙哲学，这对莱辛人道主义世界观与历史观的形成，无疑有相当大的影响。

1765年，莱辛重返柏林，次年写成了美学名著《拉奥孔》。这是针对温克尔曼《关于在绘画与雕刻中摹仿希腊作品中的一些意见》而写的。《拉奥孔》的出版，引起了德国学术界的普遍重视。歌德赞扬了《拉奥孔》对解放思想的作用，说“这部著作把我们从一种可怜的静观境界中拉出来，引进爽朗自由的思想境界。”

1766年，莱辛创作了喜剧《明娜·冯·巴尔赫姆》。它同《爱米莉雅·迦洛蒂》、《智者纳旦》一起，合称莱辛的三大著作。《明娜·冯·巴尔赫姆》是德国文学史上最早的一部喜剧，喜剧以德国七年战争（1756—1763年）为背景，描写了男女主人公在爱情与荣誉观上表现出来的高尚行为。男主人公普鲁士少校台尔赫姆在战时率部攻占了萨克森的一个小城，普王命令向该城居民征集储钱粮，少校深知老百姓负担过重，便慷慨解囊，代为垫出了一笔巨款，他因这一壮举而赢得了萨克森少女明娜的爱情，于是双方签定了婚约。不料战后有人颠倒黑白，把少校垫款事反诬为受贿，台尔赫姆因而被解除了职务。

开场，台尔赫姆带着忠实的仆人朱斯特住在柏林一家旅馆里。在名誉遭到破坏、生活又无着落的情况下，出于自尊自重并对别人的负责，他打算解除与明娜签定的婚约。

当明娜得知未婚夫的处境之后，带着侍女佛兰切茨卡到柏林来找他。她要住的旅馆，正是台尔赫姆的下榻之处。为了安排这位贵宾，旅馆老板便要把一贫如洗的台尔赫姆撵走，临行为了清帐，台尔赫姆被迫让仆人把戒指拿给老板典当。而明娜从老板手里认出了戒指是自己跟台尔赫姆的订婚戒指，就当即赎回，并催促老板把台尔赫姆找回来。

台尔赫姆考虑到，自己已在战场上受伤致残，如今又贫困交加、身败名裂，就决计要与明娜分手。明娜猜透了他的心思，略施小计把手上的戒指、实际上是从老板那儿赎回的戒指还给台尔赫姆，骂他负心，并告诉他自己的舅舅已替自己另选佳偶，她坚决反对，因而被剥夺了财产继承权。明娜的“不幸”终于使台尔赫姆倍感内疚，于是他立刻改变了态度。

他认为，现在同不幸的明娜结婚才是与荣誉、体面攸关的大事。他于是借了一笔钱，准备赎回那枚戒指。

此时，普王寄给台尔赫姆一封信，说已为他恢复了名誉。但台尔赫姆认为，为大人物效力是很危险的，“并且不值得去忍受由此招来的辛苦、束缚和屈辱。”他宁可不要名誉，愿偕明娜远走高飞。

但明娜反而故装冷淡地说：“唯有你我身份相同，爱情才能成为坚实的纽带”。台尔赫姆听完之后，立即决定撕掉普王的来信，跟明娜一块儿做一个普通人。但明娜迅速制止了他。

这时，明娜的舅父赶来，原来明娜为出逃，产权的被剥夺的传闻纯属虚构。两个有情人终于成为一对幸福的伴侣。

在当时生活拮据的情况下，莱辛于1772年完成了悲剧《爱米莉雅·迦洛蒂》。这个故事讲的是罗马的一位民女被当地的权贵强行劫持，父亲为维护女儿的清白就把她杀死。她的死引起一场革命，那权贵被置于死地。其剧作素材，来源于罗马历史学家李维乌斯《维吉尼亚的故事》，但略去了原故事中的平民起义的结局，主要内容是：赫托勒亲王向爱米莉雅求爱未遂，乃通过心腹玛里内利，雇了一批歹徒，趁爱米莉雅和阿皮尼亚去庄园结婚时，杀死了阿皮尼亚，以救援为名将新娘爱米莉雅劫往亲王府。爱米莉雅的父亲从

亲王遗弃的旧情人口中获悉了实情，乘父女见面之机，为了保护女儿的贞操，父亲拔出刀将女儿刺死了。

这部悲剧借外国故事鞭笞了十八世纪德国权贵的荒淫无耻与阴险狡诈。歌德称这部戏是“激起对暴虐的专制统治道德上反抗关键性的一步。”

莱辛在 1760 年，完成了重要哲学论文《论人类的教育》，在德国思想史上，这是第一次用历史观点观察问题的著作。

1766 年，汉堡成立了“民族剧院”，这成了德意志戏剧史上的一件大事。莱辛被邀请担任剧评工作，他欣然接受了这个使命。

当时，莱辛极力反对摹仿法国的古典主义作品。他说：“我们一直是一切外国东西死心塌地的摹仿者，特别是那些老没受到足够推崇的法国人的五体投地的崇拜者。我们宁可不信我们的视觉与听觉，也不愿发现事情是相反的……”。在那些法国古典主义作品中，英雄人物总是帝王将相，语言总是带着宫庭的雅语与官腔，宣传的是封建思想与贵族的道德观念，市民阶层是被嘲笑的对象……这一切，都说明当时德国戏剧艺术的可怜。在这个时候，资产阶级的发展壮大，在文化领域内就表现为资产阶级知识分子开始唤醒人民。莱辛就是这么一位启蒙运动的代表。

在莱辛看来，扫除法国古典主义对德国文学的影响，建立一套新的德国市民戏剧的理论，提倡戏剧的教育作用以培养德国人民的斗争精神，成了摆在面前的三件大事。莱辛看来，文艺创作是不能没有规律的，规律本身也并非坏东西。在莱辛为那三件事努力的同时，也激烈地反对法国戏剧创作理论中那些僵死的东西。他认为，英国戏剧的成就不是因为没有规律，而是因为它暗含另一种规律。如果以亚里士多德的学说来衡量英国戏剧，他觉得莎士比亚较之于高乃依与拉辛更接近亚里士多德的基本精神，莱辛之所以推崇莎士比亚，原因也在于此。同时，莎士比亚的作品也正在受到法国与德国古典主义者的猛烈攻击，这就更坚定了莱辛为莎士比亚辩护的信心。

莱辛说：艺术的使命就在于使我们在美的王国里省得自己去进行这一项选择工作，使人们便于集中自己的注意力。所以我们在思想中根据时间或者空间从自然中的一个事物或各种不同的事物的组合中选择出来的或想要选择的一切，都在艺术中实际选择出来了。艺术对事物或各种事物的组合，在我们的感觉所能接受的限度内尽可能真纯、尽可能简练地呈现给我们了。

莱辛认为戏剧艺术与现实的关系是一种自然的摹仿。即戏剧应该去摹仿现实生活的艺术，这可以说是戏剧理论的出发点。在莱辛时代，流行着自然主义与古典主义两种处理戏剧艺术与现实关系的见解。前者认为剧作家应该忠实地摹仿自然，后者认为剧作家应该尽量美化、雕琢自然。我们今天说，这两种论点都有可能把戏剧艺术引入歧途，因为都没有正确地解决摹仿自然与美化自然两者之间的辩证关系。

可以看出，首先，莱辛认为，艺术是一个选择、集中、提炼的过程——艺术不是单纯地摹仿自然，戏剧也一样。一个戏剧创作家应该要在散漫复杂的现实中有所选择，抓住主要本质东西，而除去一些无关宏旨的东西，这就是戏剧创作艺术的选择。

其次，一个戏剧创作家应该把他选择出来的东西加以组合，按照事物发展的内在规律予以集中的表现，这就是艺术的构思过程。

最后，戏剧家应该强调某些主要现象，虽然他们在现实中显露得并不十分清楚，但只有清晰地显露它们才能把事物的本质方面表现得更纯洁和鲜

明，使读者更容易接受，从而更加受到教育，这就是戏剧艺术的提炼与升华过程。

莱辛认为，美化自然决不是把自然理想化或抽象化，美化自然是以摹仿自然为基础的，因为更美化就得去芜存精，集中地表现某些本质的东西，从而使自然显得更美。另一方面，摹仿自然也决不是忠实地再现，因为人不可以一下从纷芸的自然中抓住我们想要表现的东西，因此摹仿自然就是要根据人类的自然心理状态加以美化。

莱辛认为，历史剧是艺术，而不是历史。历史剧不是替历史上伟大的人物作传记，那是历史家的责任。我们对历史剧的要求是艺术的真实而不是历史的真实，那种“手里拿着历史年表来研究诗人的作品，把诗人引到历史的法庭面前，那绝对是误解戏剧创作家的任务。”

只要戏剧创作有内在的可信性，只要历史事件符合艺术的要求，那么，诗人是可以忠于历史的。就戏剧情节而言，戏剧创作内在的可信性是指事件的发展既合乎情理又有内在联系。而就性格而言，内在的可信性是指“每一个具有特定性格的人在特定的环境内将要作什么”，跟狄德罗一样，莱辛把人的性格与环境是联系在一起的，剧作家必须从人物所生活的具体环境出发来塑造人物的特定性格。诗人依照自然性的要求，不应该使用奇迹，但如果奇迹有历史的根据与内在的可信性的话，是可以被适当运用的。

在戏剧艺术的教育功能上，莱辛认为它具有为社会道德服务的能力。戏剧艺术之所以要写出真实的生活，是为了教育人们认识社会的实况。

莱辛给戏剧下定义是“法律的补充”，因为戏剧可以影响人们的内心世界，它在法律范围之外发生影响，把种种罪恶的后果与可笑的社会风气暴露 in 观众面前，教育观众对暴力和不义感到憎恨，对克服困难要有信心。一切戏剧都应具有教育功能，应该以社会道德教育为目标。无论悲剧、喜剧都应具备不同的教育手段。

莱辛认为，戏剧是对实践中人和人类行为的摹仿，所以人物的思想感情具有普遍意义，应该能够感染观众而引起我们的共鸣，应该以其美德或败行来教育观众。戏剧的教育性，也在于性格的示范性。我们说，戏剧的教育全赖于人物的性格。

前面已经说过，人物性格能起到教育作用。同时，性格的真实性是由戏剧的真实性决定的，这是戏剧创作中的一条规律。并且，性格与情节必须要形成辩证的统一，性格由环境而生，但性格的决定行为也要通过情节来表现。性格与情节就有着如此的辩证关系。

从以上可以看出，莱辛有两种十分明显的思想，一种是崇古主义，一种是人道主义。无论是《拉奥孔》或是《汉堡剧评》，我们都能看出这两种思想。莱辛的整个理论体系充满了战斗性与革命性，他不遗余力地反对拟古主义与消极浪漫主义，为建立德国的民族文学与市民戏剧而斗争。在这些方面，莱辛曾起过巨大的进步作用，产生过重大影响。关于戏剧艺术的提炼加工、历史剧的真实性、人物性格的典型化以及表演艺术中理性与感情的关系等种种问题，都对后世产生了无法估计的影响。

然而，在接受莱辛理论遗产的同时，也应该注意到他所处那个时代的局限性。例如他有些盲目的崇古主义，还有，他没能彻底地解决文艺与现实的关系问题。从这里我们可以看到他的现实主义的局限性。

虽然如此，他的理论体系仍是一个丰富的宝藏，我们从中可以找到许多

闪光的东西。

## 意大利现实主义喜剧的奠基人 ——哥尔多尼

卡尔洛·哥尔多尼（1707—1793）意大利启蒙时期杰出的喜剧作家。

他出生于意大利威尼斯的一个医生家庭。其卓越贡献就在于对当时意大利流行的即兴戏剧进行改革，创作大量的诙谐有趣作品，成为意大利现实主义喜剧的奠基人。

哥尔多尼一生留下了一百多部喜剧，这些作品真实而广泛地反映了十八世纪意大利的社会风貌，塑造了各阶层人物栩栩如生的艺术群象，是世界戏剧宝库中的珍贵财富。

哥尔多尼毕生从事喜剧改革事业，他继承了文艺复兴喜剧的传统技巧，扬弃了它的糟粕，吸收了外来养分，开创出一种轻松自然的生活化的意大利式的喜剧风格。

哥尔多尼的喜剧在当时对意大利的启蒙主义思想进行了最通俗和最广泛的传播，在历史上也起到了进步作用。

哥尔多尼自小与父亲一起浪迹天涯，见多识广。祖父与父亲都是戏剧爱好者，这不能不对他产生影响。哥尔多尼在幼年时便对戏剧产生强烈的爱好，九岁时便写出一个简短的喜剧。

1716年至1720年间，哥尔多尼在文化名城佩鲁贾接受初等教育，同时开始阅读喜剧作品。并且他在文艺沙龙中成功地演出受到人们的称赞。

1720年，哥尔多尼从教会学校出逃，加入了一个流浪剧团，随团向威尼斯出发。五年之后，他又开始在意大利各地流浪。1729年他写了两个幕间剧《善良的父亲》及《女歌唱家》，并且导演了一出木偶喜剧。

父亲病故之后，哥尔多尼当上了律师。同时写了两部剧作《往日的经验》与《予人未来的量占术家》。后来他前往米兰。

1736年，哥尔多尼认识了年轻姑娘尼古莱达·柯尼奥，并与她结为终生伴侣。他携妻子回到威尼斯，在那里创作了一些悲喜剧、悲剧与音乐剧，如《雷纳尔多·迪·蒙达尔巴诺》、《西西里亚亨利》、《古斯达沃·瓦萨》等。他渐渐地转向以写喜剧为主，并且开始对喜剧进行改造。

在米兰，他写了滑稽幕间剧《威尼斯轻舟船夫》和悲喜剧《贝利沙里奥》。之后，他又应人之托编了一出新的幕间滑稽剧《眼睛》。

哥尔多尼的喜剧内容也在不断地深化，使之能反映现实生活的重要方面。《狡猾的窗妇》就能深刻地反映出哥尔多尼的这个变化。

寡妇罗桑娜美貌年轻，英国的勋爵、西班牙的骑士、法国的贵族蜂涌而至，都竞相夸耀自己的财富与国家，争先恐后地想获得她的青睐。罗桑娜巧妙地周旋于他们中间，施计试探他们的动机，结果发现他们只是把女人当做开心的玩物而逢场做戏，全都是一些虚情假意的爱情骗子。因此罗桑娜义正辞严地拒绝了他们的要求。

此剧赞美忠实的爱情与理性的胜利，并通过女主角的高尚形象，歌颂了意大利民族的尊严和伟大，表达了一种爱国主义思想。

1749年，哥尔多尼在《喜剧剧院》一剧中阐明了自己的喜剧理论。这是哥尔多尼革新的宣言和行动的纲领。他认为喜剧应该广泛地反映现实生活，

而且要塑造出比较丰满的人物性格，表现正面与反面性格的强烈的对比。他认为喜剧不能为了可笑而笑，而应该具有教育民众、改善风俗的作用。

他主张废除假面与幕表，撰写固定台词，变即兴喜剧为完整的文学剧本。他认为喜剧应该从“自然的伟大海洋”中可汲取素材，应当广泛地表现出观实的生活，发扬本民族的特色。

在《喜剧剧院》中，哥尔多尼认为，喜剧应当充分发挥颂扬美德、嘲讽恶习的作用，使之能起到最大的教育效果，并称之为“风俗喜剧”。

他反对“三一律”与盲目崇拜亚里士多德的倾向，要求喜剧应忠实于生活。这是一种启蒙主义人本思想在戏剧中的反映

哥尔多尼提倡剧本着重塑造鲜明生动的人物性格，强调表现多种性格的对比与相互冲突，因而他又称之为“性格喜剧”。

哥尔多尼的剧作具有广泛的社会意义，既暴露与讽刺贵族阶级的荒淫无耻，又反映出他们在没落时期依附于资产阶级暴发户的丑态与卑鄙心理。作者的讽刺矛头还指向新兴的资产阶级暴发户，批判他们的恶习与缺点。

哥尔多尼将改革的理想付诸于实践，勤奋创作，使大量新剧作问世。他一生共写了二百六十七个剧本，其中喜剧占一半以上。他的多种生活经验与生活知识为他的写作提供了丰富的素材。

三幕喜剧《封建主》（1752年）的故事情节是：那不勒斯侯爵弗洛林是一个花花公子，他仗势欺人，到处为非作歹。当他去接收一个新庄园时，讽刺农家妇女，激起民愤，农民们联合起来反抗，将他痛打一顿，并且不认他为庄园主。拥戴原庄园主的女儿洛莎乌拉为主人。

剧中的农民为维护自己的尊严而斗争。他们一改过去的即兴喜剧中被丑化、受愚弄的身份；而侯爵则是一个腐化堕落、道德败坏的人物，贵族的形象从高贵变为卑劣，哥尔多尼的民主立场是何等鲜明。但是，哥尔多尼只是描写了农民与封建主之间阶级对立的表象，没有揭示这种阶级斗争的实质，因而只能从道德是非上做出解释。他的锋芒只是指向侯爵的道德品质，并希望他改邪归正，因此最后让弗洛琳出面撮合他与洛莎乌拉结婚，即将他从腐化的泥坑中救出，又平息了农民的怒火，制造出一个阶级调和的结局。这种批判由于温和而无力。

相反，《女店主》对于各阶级代表人物的刻画就十分深刻，批判力更强。

故事发生在佛罗伦萨的一家旅店里。店主年轻姑娘米兰多琳娜，父母双亡，一个人经营着这家旅店。

米兰多琳娜生得美丽聪颖，并且待客殷勤周到，旅店也因此颇负盛名。远近的贵族们纷纷慕名投宿，追逐这位女店主。其中追逐得最起劲的就数弗尔利侯爵与阿尔巴菲奥利达伯爵。

弗尔利侯爵是一位破落的世袭贵族，领地早已出卖殆尽，债台高筑。他囊空如洗，不名一文，却爱摆臭架子，耍威风。他一个劲儿地炫耀自己十分高贵的出身，而他自己却表现得不高贵体面。他没一分钱付房租，吃白食，占小便宜，吹牛撒谎，丢人现眼。

他声称女店主需要他这样的绅士保护，痴心妄想米兰多琳娜仰望他的爵位而报之以爱情。

阿尔巴菲奥利达伯爵原来是个商人。他相信金钱是万能的，同样也能买来爱情。因此他一个劲儿地给米兰多琳娜赠送贵重视物，以为她会将礼物同他的虚伪爱情一起收下，因而举止狂妄放肆。

在诸多追求者中，米兰多琳娜显得最为光彩耀人。她既不惧怕侯爵的淫威，也不为伯爵的金钱动心，并且从心底蔑视他们。她同他们翻脸只是为了旅店的声誉。米兰多琳娜不仅能巧妙地避开他们的无耻纠缠，而且时时地捉弄他们，使他们在她面前丑态百出，对他们进行了狠狠地报复回击。

在复杂的人事关系中，米兰多琳娜应对裕如，既热情爽朗又姣好妩媚。她理智地拒绝新、老贵族的追求，懂得维护个人人格的独立与自由。女店主是旅店的主人，也是她自己命运的主人。到后来她选择勤劳忠诚的仆役范布里奥为伴侣，并将那帮色鬼统统赶出门去，做得是那么坚决，光明磊落，更令那些卑污之徒相形见绌。

这位里巴拉达骑士是位过路的投宿者，他是一个轻视妇女的人，认为妇女是男人不堪忍受的祸害，也从未爱过女人，认为自己从不需要她们。因此她对米兰多琳娜也无礼粗暴不屑一顾。这种待遇与态度还是米兰多琳娜头一回遇到，她十分气恼，决定向骑士挑战。

她向骑士提供了十分优越的住宿条件，为他烹制美食，陪他一起进餐，并使用了眼泪与晕倒这些体现女性柔情与娇弱的手段，把个骑士弄得神魂颠倒，反而开始发疯地追逐起女店主来了。

侯爵与伯爵见此情景，妒火中烧。险些同骑士决斗一场。当米兰多琳娜宣布自己与仆人范布里奥的婚事时，高傲的骑士沮丧不已，愤愤然离开旅店，象一只被斗败的公鸡。

米兰多琳娜这么做，既不是出于轻佻，也不是单图了自尊上的报复，而是教训骑士应对女性予以应有的尊敬。

作为平民阶层的代表人物，米兰多琳娜与新老贵族们迥然不同，她以其精明泼辣的作风与沉默朴实的风范与布里奥相区别；在侯爵、伯爵、骑士这类剥削阶级人物之间也是各具特色，差别显著。

1760年，哥尔多尼写成了《老顽固》一剧。在剧中，哥尔多尼将批判的矛头直接指向了处于上升阶段的资产阶级，揭露封建主义旧思想旧风俗对他们的根深蒂固的影响。

《禾嘉人的争吵》（1761）是典型的“风俗喜剧”，它诙谐地展现了劳动人民的生活画面。剧本描写了渔民们争吵打架的情景，最后由一位年轻的律师出面调解，大家才言归于好，并且成全了几对婚姻。

哥尔多尼艺术上精雕细刻的典型代表作是《扇子》，这是描写发生在米兰附近农村里的一个爱情故事。

哥尔多尼的剧作具有十分广泛的社会意义，既暴露和讽刺了贵族阶级的荒淫无耻（《封建主》），又反映出他们在没落时期依附于资产阶级暴发户的丑态与卑鄙心理（《女店主》）。作者讽刺的矛头还指向新兴的资产阶级暴发户，他们的恶习与缺点。在《老顽固》中，既反映了那些家资巨富的商人身上依然保存着封建社会的残余意识，又表现了青年一代人要求独立自主、婚姻自主的迫切愿望，还表现出对劳动人民的同情与肯定。《封建主》中，农民自动地联合起来反抗封建贵族的压迫，《禾嘉人的争吵》真实生动地描绘了渔民们的日常生活，表现了劳动人民的优良品德。

1793年2月6日，哥尔多尼与世长辞，他留居巴黎期间以幽默生动的笔调撰写了一部《回忆录》，记叙了他一生从事喜剧改革的经历。

哥尔多尼毕生从事喜剧改革，他继承了文艺复兴喜剧的传统技巧，又扬弃了它的糟粕，吸收了外来的养分，开创了轻松自然的生活化的意大利式的



喜剧风格。哥尔多尼的喜剧在当时对于启蒙主义思想进行了广泛的传播，在历史上也起到了进步作用。

## 抒情和想象的狂飙突进 ——欧美浪漫主义戏剧

浪漫主义作为一种资产阶级文艺思潮，在十八世纪末、十九世纪初的欧洲普遍流行。浪漫主义文学的主要成就在诗歌方面，但戏剧创作也取得了巨大的成绩。同浪漫主义诗歌一样，浪漫主义戏剧也具有浓厚的抒情色彩，它的创作方法的主要特点是：大胆地发挥剧作家的主观想象力，使用夸张手法，以大自然为背景，情景交融地描写奇异的情节和英雄人物。

在欧美浪漫主义戏剧运动中，尤其值得重视的是歌德和席勒这两位狂飙突进运动代表人物的戏剧创作。

### 鄙视世界的天才 ——歌德

以书信体小说《少年维特之烦恼》名声大噪的歌德（1749（1832））是德国古典文学最主要的代表，也是世界文学史上最杰出的作家之一。歌德著述浩繁，他的各种诗歌、小说、戏剧、翻译和自然科学方面的著作，总计有一百四十多卷。歌德是仅次于莎士比亚的世界级大文豪。

歌德的第一部剧本是写成于1773年的五幕剧《葛兹·冯·伯里欣根》，这是德国第一部现实主义历史剧。葛兹原是十六世纪德国的一个没落骑士，他曾一度参加农民起义，后却又背叛了农民。葛兹作为一个骑士，作为一个垂死阶级的代表，起来反对现行制度的行为，是骑士阶级对皇帝和封建领主的悲剧性对抗。不过，在歌德笔下葛兹是一个反对封建暴力、争取自由和统一的英雄，他深切同情人民苦难，争取自由和统一的英雄，他深切同情人民苦难，斥责争权夺利、祸国殃民的诸侯，因而受到人民的爱戴。但他参加人民起义的目的不是推翻封建制度，而是想把起义限制在合法的范围之内，拥戴皇帝来实现统一，最后只能以悲剧告终。

《葛兹·冯·伯里欣根》是青年歌德创作上的重要收获，也是狂飙突进运动第一部正式发表的作品。剧中的葛兹与其说是历史上的英雄，不如说是歌德时代狂飙突进分子更为恰当。葛兹对现实不满，希望国家统一，渴望自由，但同时他又脱离人民，远离群众，他只准备以个人力量反抗社会，这些正是狂飙突进分子的气质。葛兹身上反映着歌德的理想精神。

《葛兹·冯·伯里欣根》在艺术上，采用了莎士比亚戏剧创作的方法。歌德有意模仿莎士比亚，处处违反“三一律”，让剧中的地点经常变换。情节上则一会儿是农民结婚，一会儿是农民军与政府军血战……这一切都没有顾及到舞台演出的限制，致使剧本难以上演。此剧人物语言是多变的，国王贵族多说矫揉造作之词，还夹以外来语，而葛兹及农民的语言却十分朴素，但夹杂着一些方言。

《普罗米修斯》是歌德取材于古代希腊神话的一部诗剧。也是歌德早期的优秀剧作之一。剧本虽没有写完，但留传下来的片断已表达出歌德青年时代的猛烈的反封建精神。古希腊剧作家埃斯库罗斯写过著名的剧本《被囚的普罗米修斯》但是埃斯库罗斯笔下的普罗米修斯在山崖上发出悲叹和哀思，而歌德的普罗米修斯却具有坚强的性格，深信自己的斗争必然获得胜利。它对宙斯发出了愤怒的反抗之声，他对暴君宙斯完全抱高傲的鄙视态度，显示

出不屈的意志和力量。

诗剧中的宙斯是封建暴君的象征，而普罗米修斯则是当时反封建制度的狂飙突进分子，普罗米修斯的反抗意味着上升时期资产阶级自我意识的觉醒。但歌德笔下的普罗米修斯像葛兹一样，虽是一个反抗者，却脱离了集体。他在高加索的山崖上进行的是孤独的反抗，这正是不脚踏实地的狂飙突进分子共同的气质。

1775 年，歌德应魏玛公国公爵卡尔·奥古斯特之请前去魏玛，为封建公侯服务，因此 1775 年意味着歌德脱离了狂飙突进运动。在魏玛的最初十年，歌德埋头事务，很少创作。到意大利后，他陆续完成了早已开始的一些作品，写出了在《陶里斯的伊菲格尼亚》和《哀格蒙特》等作品，也写了《塔索》和《浮士德》的部分章节。

1774 年歌德即已开始写作《哀格蒙特》，到 1787 年才在罗马完成。此剧尚有狂飙突进运动的余音，但业已显出妥协的倾向，因此《哀格蒙特》是歌德从狂飙突进时期的反抗主题走向妥协主题的重要作品。剧本取材于十六世纪尼德兰的历史。十六世纪的尼德兰包括今天的比利时、一部分法国、卢森堡和荷兰。《哀格蒙特》便是反映十六世纪尼德兰人民反对西班牙族统治，歌颂民族自由的剧本，其中主人公哀格蒙特、阿尔巴等都是真实的历史人物，但剧中的“历史人物”并不是真实的历史人物，而是艺术形象。哀格蒙特伯爵是尼德兰的贵族，他为自身利益也反对异族统治，但反对运用暴力推翻西班牙人的统治。当哀格蒙特热恋着克莱欣沉湎于个人爱情之中时，以残忍闻名的阿尔巴公爵故意以冒犯国王罪把哀格蒙特逮捕，并把他投入死牢。克莱欣欲号召市民武装暴动，却得不到市民的支持，她感到十分绝望，回家后服毒自尽。剧本最后以哀格蒙特被杀结束。该剧反对异族统治、主张民族独立、热烈歌颂自由，因此说它还带有狂飙突进运动的余音，但这部剧本又表明了作者对暴力的否定看法以及对人民力量的不信任。

到了《在陶里斯的伊菲格尼亚》，歌德剧作反抗精神的降低更加明显。该剧是歌德唯一一个取材于古希腊文学的著名剧本，它从内容到形式都标志歌德创作风格思想的转变。从结构上分析，全剧出场者五人，故事发生在陶里岛，时间在一天之内，因此可以说遵循了古典主义的三一律。整个剧本格调平整庄重，没有群众场面，没有奔放的感情和对自由的呐喊，结构谨严，不注意外在的情节而注重人物内心描述。五幕诗剧《塔索》是 1780 年开始写作，1789 年完成的。剧中塔索在历史上实有其人。全剧只有五个人，情节十分简单，更多的是用内心独白来表现各个人物的心灵活动。剧本以塔索和安东尼奥由拔剑决斗到和解的关系转变，肯定了与环境妥协、与世无争，为宫廷服务的人，也肯定了从事实际事务者的阶级。

诗剧《浮士德》是歌德的代表作，它不仅是德国文学史上一个空前伟大的成就，而且与荷马的史诗，但丁的《神曲》等齐名，被列为世界文学史上的伟大史诗之一，马克思主义经典作家曾给以很高评价。它是马克思和列宁最喜欢的文学作品之一，列宁被沙皇流放西伯利亚，身边还常有德文本的《浮士德》。

歌德从事《浮士德》的写作前后经历五十八年，他常常是写写停停，并不按顺序，因此 1831 年作品最后完成时，他写的是第二部第四幕，而不是第二部第五幕。《浮士德》情节离奇，内容复杂，结构也十分庞大，全剧长 12111 行，分上下两部，第一部不分幕，共 25 场，在 25 场前则有“献诗”、“舞

台上的序幕”和“天上序幕”。其中“天上序幕”中上帝和梅菲斯特的赌赛构成了整部《浮士德》戏剧冲突的基础。

诗剧以浮士德的追求和发展为主要情节，他的追求和发展历经五个阶段，即追求知识 爱情 权力与政治 艺术理想 社会理想。第一阶段，包括六场戏，主要描写老学究浮士德的新生。在这六场戏里，通过浮士德从精神到肉体的复活，深刻细致地揭示了浮士德的精神和性格特征。第二阶段，包括从“街头”到“监狱”共十九场，描写浮士德的爱情生活，并写他开始了对人生和理想的探求。浮士德和玛甘泪的爱情是一场悲剧。悲剧的冲突反映了新兴资产阶级个性自由的要求和封建势力之间的矛盾。第三阶段，包括第一部后六场和第二部第一幕，描写浮士德的政治生活。这一阶段的政治生活是歌德在魏玛宫廷的现实体验。通过对浮士德政治生活的描写，歌德展示了整个德国封建王朝的文化腐朽和资本主义世界金钱势力的泛滥。第四阶段，包括第二、三幕，描写浮士德对美的追求。在这个阶段，浮士德与“美”的化身海伦结婚，并生个儿子叫欧福良——“未来的众美的创造者”。最后阶段，包括第四、五幕，描写了浮士德理想的实现。浮士德参加战争，帮助皇帝平定了战乱。浮士德被“忧愁”吹瞎了眼睛，后按照誓约倒地逝去，但他的灵魂并不为魔鬼所有而被天使接到天上。

诗剧《浮士德》堪称现实主义和浪漫主义相结合的杰作。剧中人物、事件、环境充满了浪漫主义的想象和夸张，以及神话故事的色彩，却又都有其现实主义的基础。《浮士德》塑造人物的一个重要艺术手法是：矛盾和对比。浮士德的形象是通过他性格上的二重性，以及在他所追求的理想和社会现实之间的矛盾解决过程中，逐渐深化和丰富起来的。《浮士德》中浓厚的抒情色彩和辛辣的讽刺，也是诗剧明显的艺术特色。诗剧的再一个艺术特点，是以大自然的宏伟壮丽的景象作为背景，来展开人物的活动和发展。从它的这些艺术特色看，《浮士德》可以归入浪漫主义戏剧。

#### 具有世界影响的德国剧作家 ——席勒和《阴谋与爱情》

狂飙突进运动的代表人物除了歌德外，还有席勒。席勒（1759—1805）是具有世界影响的德国剧作家，他著有历史著作和美学论文，但他主要是写戏剧，并且主要从事历史剧创作。席勒青年时代的戏剧主要有四部，即《强盗》（1777—1780），《斐爱斯柯在热那亚的谋叛》（1783），《阴谋与爱情》（1784）历史剧《唐·卡洛斯》（1787）。1787——1796这十年间席勒没有从事文学创作，而是沉醉于康德哲学，专注于历史和美学研究。1796年席勒重新开始戏剧创作，到死写下了著名剧本《华伦斯坦》三部曲（1799）、《玛丽亚·斯图亚特》（1801）、《奥尔良的姑娘》（1802）、《墨西拿的新娘》（1803）、《威廉·退尔》（1803），还有一部未完成的戏剧断片《德梅特里乌斯》（1804）。

《强盗》一剧是席勒的处女作兼成名作，它反映了狂飙突进时代席勒的思想。剧本的情节是这样的：老伯爵莫尔有两个儿子，长子卡尔在莱比锡学习，生性酷爱自由，富有正义感，次子法朗兹外表阴险，内心狠毒。法朗兹为了霸占遗产，想陷害卡尔。莫尔伯爵听信了法朗兹对卡尔的造谣中伤后，竟与长子断绝了父子关系。卡尔在对个人处境和时代不满的情绪支配下，纠

集了一批无以为生的青年人，入绿林为盗，并成了首领。法朗兹为进一步使其阴谋得逞，佯称其兄在战场上被打死，并想借此机会占有卡尔美丽的未婚妻——阿玛丽亚。阿玛丽亚和老莫尔居然相信了法朗兹这一伪造的消息。老莫尔伤心欲绝，昏倒在地。法朗兹乘机将老父囚入林中宝塔，并自立为继承人。一天卡尔率群盗打回老家，无意间救出了囚禁在塔中的父亲，父子见面后，真相大白，法朗兹对父亲的凶残陷害激起了卡尔莫大的愤怒，于是命群盗捉拿法朗兹。法朗兹在众盗面前无言相对，也无法逃遁，只得自缢而死。老莫尔因久囚古塔，健康受到损害，获救后不久也离开了人世。阿玛丽亚在慌乱中逃入林中，认出了卡尔。卡尔见到阿玛丽亚，想离开众盗，随阿玛丽亚去过家庭生活，众盗不同意，因为他们早已订下了生死与共的盟约。卡尔无法，只得打死阿玛丽亚，最后自己去向政府自首。《强盗》受莎士比亚剧作的影响，不过此时的席勒艺术技巧还不够成熟，如台词冗长，长篇激昂的独白犹如演说。《强盗》是狂飙突进运动的重要成果之一。

席勒的第二个剧本《斐爱斯柯在热那亚的谋叛》是一部历史剧，剧情发生在十六世纪现今意大利境内。该剧主题在于揭露封建统治的残暴和贵族的专横。《唐·卡洛斯》是席勒青年时代的最后一个剧本，它表明了席勒创作上的转折。《唐·卡洛斯》也是席勒的第一部诗剧，它表明席勒已经开始在思想上作理想王国的探求。剧本的题材取自法国十六、十七世纪时所描写的十六世纪西班牙的宫闱故事。《唐·卡洛斯》所表达的思想实际已离开了狂飙突进精神，因此它标志席勒青年创作时期的结束。

市民悲剧《阴谋与爱情》是狂飙突进运动最成熟的果实之一，成为席勒狂飙突进时代的创作顶峰。这一剧本并不取材于历史，而是直接取材于德国现实，矛头直指封建贵族统治。故事发生在当时四分五裂的德意志某一小公国。费迪南是公国宰相华尔特的儿子，他不顾阶级偏见与门第观念爱上了音乐师米勒之女路易丝，并决意与她结婚。公爵因某种政治原因要娶一位夫人，因而需要与其情妇英国女人米尔福特夫人作一表面的分离。公爵为此正要为她物色一个表面配偶，以便制造一个十足的骗局。很明显，谁若成全了公爵就必会成为他的亲信，并由于掌握了他这一秘密，也必将使他成为自己罗网中的人物。华尔特觉得这一笔交易于自己颇有益处，便命令儿子与公爵的情妇结婚。为了达到此目的，华尔特和其秘书伍尔姆布置了一个阴谋。他们逮捕了路易丝的父亲，诱使路易丝亲笔写一封情书给根本不认识的宫廷侍卫长卡尔普，并让她明白，这封假情书将是释放她父亲的条件，他们还要路易丝起誓不说出事情的真相。路易丝深感等级相差悬殊，她无法和宰相之子结合，别无选择，只好被迫投入了宰相设下的陷阱。路易丝的假情书按预先布置的阴谋落到了费迪南手中，费迪南看罢妒火中烧，急匆匆前往路易丝处责问。路易丝迫于誓言拒不说出真情，反而承认信确实出于她的手笔。气急败坏的费迪南痛苦地在饮料中下药毒害路易丝，当路易丝明白自己即将死去时把一切向费迪南作了坦白。费迪南这才知道路易丝是爱他的，但他自己的酒杯中也同时下了毒，因此他也随路易丝离开了人世，悲剧便在这对情侣双双惨死之中闭幕。

《阴谋与爱情》以现实主义手法反映了当时市民阶级和封建贵族在政治和意识形态上的斗争。它完全否定了封建贵族堕落的封建道德，否定了他们寡廉鲜耻的行径。这出戏剧的反封建性鲜明而强烈，恩格斯称它是“德国第一部有政治倾向的戏剧。”《阴谋与爱情》的结构十分谨严，剧中人物语言

富有个性，基本上克服了《强盗》中的长篇演说式的台词倾向，《阴谋与爱情》由于艺术上的感染力以及真实地反映了当时的时代冲突，至今在欧洲舞台上仍然屡演不衰。

席勒后期的著名剧本《华伦斯坦》是一部取材于德国十七世纪三十年代战争的历史剧，这部诗剧包括《华伦斯坦的军营》、《皮柯洛夫米尼父子》和《华伦斯坦之死》。剧情发生于1634年，地点在波希米亚的皮尔森和艾格尔。诗剧的第一部描写了三十年战争给人民带来的苦难，以及华伦斯坦部下对他的忠诚和拥戴。第二部描写华伦斯坦部下的分裂。首先是华伦斯坦手下的一员大将奥党泰维奥·皮柯洛米尼，被皇帝派来与华伦斯坦筹划军事的钦差大臣奎斯顿堡拉拢，奎向华提出种种削弱军权的要求，向皮私下出示皇帝要贬黜华并让皮来指挥华全军的手谕。皮柯洛米尼用挑拨离间等方法从华伦斯坦手下笼络了几员大将，如依索朗尼和布特勒，这样便壮大了自己的力量，孤立了华伦斯坦。第二部还描写了华伦斯坦已风闻皇帝要贬黜他的消息，因此他采取的措施，办法是准备叛变国王，把军队交给瑞典人并与瑞典人共同行动。第三部描写华伦斯坦在皇帝的压力下，在他的亲信伊罗、泰尔茨基和泰尔茨基夫人的怂恿下，最后决定把他的部队交给瑞典人。正当瑞典人节节胜利，华伦斯坦在艾格尔等待瑞典军队到来的晚上，随从布特勒为泄私愤把他暗杀。

《华伦斯坦》是一部现实主义剧本，它真实地反映了三十年战争时期德国的社会面貌，成为德国乃至欧洲戏剧史上具有重要地位的作品。在结构上，三部曲的第一部是导引，第二部是两个阵营各自谋划并进行暗斗，因此第一、二部情节不多，第三部才是双方行动，情节十分紧张。

《奥尔良的姑娘》是席勒后期的另一部著名剧本，取材于中世纪法国抗英女英雄贞德的故事。剧情发生在十五世纪英法百年战争中的法国节节败退，巴黎沦陷之时，当时的法皇昏庸腐败，不顾抵御外敌只知成天迷醉在情妇怀中。主人公约翰娜奋起抗敌，扭转了战局。布艮第公爵为约翰娜英勇杀敌的事迹感动，决定与法皇联合起来共同抗英。当法国庆祝抗英成功之时，约翰娜的父亲不相信自己平凡的女儿会制造出此等奇迹，认定是魔鬼附身，是她把灵魂卖给魔鬼以求得世上的功名。当父亲指责约翰娜为女巫时，她的内心深感有罪，因此沉默不语。原来，约翰娜在一次战斗中放走了一个美丽英俊的英国青年将领，所以当父亲指责她时她想到了战场上的这件事。约翰娜的沉默不语致使人们都确信她为女巫，于是决定放逐她。在放逐途中，她被英军所俘。这时法军因失去她的领导又一败涂地。囚在英占区的约翰娜挣脱枷锁飞奔战场，使法军大胜，解救了法皇，但自己却在战斗中身负重伤而死。

席勒这一剧本的情节大体上依据历史事实，但这是一部“浪漫主义悲剧”，因此剧情富于传奇和神话色彩，具有浪漫主义风格。席勒创作该剧时，也正是德国浪漫主义作家流行取材于中古之时，消极浪漫主义美化中古，把中古理想化，引导读者向后看。但是同样取材于中古，席勒却赋予所选择的题材以爱国主义的主题，引导人们向前进。《奥尔良的姑娘》语言热情洋溢，充满激情，成为剧本的又一大艺术特色。

席勒后期的另一部剧本《玛丽亚·斯图亚特》以十六世纪英国女王伊丽莎白一世杀死苏格兰皇后玛丽亚·斯图亚特为历史背景，但是剧本的戏剧情节却是虚构的。席勒晚年的悲剧《墨西拿的新娘》运用希腊戏剧的合唱队形式，

作者希望以希腊文学为榜样，创造自己的悲剧用以丰富德国的民族文学。席勒最后一个完整的剧本《威廉·退尔》完成于1803年，它是席勒最具人民性的剧本。《威廉·退尔》的斗争精神激励了全世界劳动人民和受压迫民族的斗争意志。抗日战争时期，席勒的《威廉·退尔》曾在我国演出，鼓舞了我国人民的抗日斗志。

### “耶拿浪漫派”的主将 ——史雷格尔的戏剧理论

在德国浪漫主义运动史上，史雷格尔兄弟占有十分重要的地位。兄弟中间，弗·史雷格尔是耶拿浪漫派的主将，他在创作上并无出色的成就，但曾在《雅典女神殿》杂志上发表过论文，阐述他的著名的把各种文艺种类和体裁拌和成无限的、永远演变的综合文艺的浪漫主义思想，在当时的德国文艺界影响颇大；哥哥奥·威·史雷格尔是耶拿浪漫派的组织者，他是一位非常出色的莎士比亚戏剧翻译家，同时还留下了著名演讲录《论戏剧艺术和文学》。由于本章主要讲述欧美浪漫主义戏剧，我们在此就只论述奥·威·史雷格尔在演讲录中有关戏剧理论的内容。

奥·威·史雷格尔（1767——1845）生于汉诺威。他曾在阿姆斯特丹担任过家庭教师，1796年赴耶拿，就在这里，他开始了给他带来巨大声誉的翻译莎士比亚作品工作，他的精确、娴熟的译笔至今是德国翻译文学的范本。此外，他还与弟弟编辑《雅典女神殿》杂志，鼓吹浪漫主义运动。1808年他在维也纳作了好几次戏剧方面的演讲，并以之为基础于第二年出版了演讲录《论戏剧艺术和文学》。1845年，奥·威·史雷格尔逝世于波恩。

奥·威·史雷格尔在演讲录中的戏剧理论，主要包括两个方面。首先，剧场和观念对戏剧的意义。史雷格尔对于戏剧的剧场性的阐述在戏剧理论史上给人留下深刻印象，他巧妙地从戏剧的特性和本源这两条途径出发，最后都归于剧场对戏剧的重要意义。在第一条论述途径上，史雷格尔先提出什么是戏剧性的问题。然后指出所谓戏剧性应包含两个方面：生动活泼的思想和他人对于结局的紧张期待；接着他前进一步，说明日常生活中的戏剧性事件、谈话和戏剧的区别，指出戏剧要“剔除实际生活中的一切日常琐事，不使它们妨碍主要动作的发展”，把有吸引力的内容“集中在短短的范围”，“创造出一幅缩小的生活图景，概括出人生中一切在活动 and 前进的事物”。在第二条途径上，史雷格尔指出戏剧源于人类喜好摹仿的本性。但是，戏剧的摹仿与这种日常生活中的摹仿虽本乎同源，却有很大区别，根据与日常生活中一般摹仿的几层区别，史雷格尔把戏剧摹仿的本质特征锤炼成这么一句话：“把社会生活各方面可摹仿的成分和片断剪裁出来，使他们合成一体，向社会演出。”戏剧以剧场为归结，剧场以观众为归结，史雷格尔如此重视戏剧与剧场的关系，实际上就是重视戏剧家与观众的关系。他认为，戏剧家首先要考虑观众、迎合观众，甚至包括一定程度的迁就。但他并不主张无原则的迎合和迁就。重视观众对戏剧的意义，实际上也就是重视戏剧对观众的意义。在史雷格尔看来，戏剧对观众的巨大感染力使它在社会上发挥着重要的实际作用。其次，悲剧的本质和喜剧的本质。史雷格尔认为：“悲剧跟喜剧的关系，有如认真跟玩笑的关系。”他试图用这样的对应性关系来揭示悲、喜剧的本质和各自的社会心理依据。他之所以把悲剧的本质归于“认真”，

是因为他觉得人一旦认真便会产生矛盾最终导致悲剧。应该指出的是，特定的生活态度和心情，只能构成某些悲剧的内容格调和情绪色彩，绝对无法概括这种源远流长、作品繁多的戏剧种类赖以存在发展的本质特征。从史雷格尔关于悲、喜剧的论述中，可以清楚地看到他的消极浪漫主义的社会态度和艺术态度。

### 浪漫主义运动的号角 ——《欧那尼》和雨果的戏剧理论

维克多·雨果（1802—1885）是法国积极浪漫主义最杰出的代表，是法国最伟大的诗人和小说家之一。雨果的诗不但数量丰富，而且主题多样，形式完美，表现手法细致多彩。他的小说精彩动人，雄浑有力，以五光十色、气势雄伟的画面见长，为浪漫主义小说开辟了广阔的天地。但雨果的文学成就并不囿于诗歌和小说，他的戏剧创作同样取得了辉煌的成就。

雨果生于贝桑松城，父亲是拿破仑军队的将军，但母亲是一个虔诚的天主教徒，拥护波旁王室，因此雨果从小就处在两种敌对的政治观点的冲突中。尽管少年时期的雨果受母亲影响同情保皇党，但渐渐地他看清自己所拥护过的东西是腐朽和丑恶的，从而和保皇主义、消极浪漫主义断绝了关系，站到了进步阵营方面。

1827年，年轻的雨果发表剧本《克伦威尔》以及《克伦威尔 序言》，勇敢地担起在文艺上反对古典主义和消极浪漫主义的任务，从而吹响了在政治上与君主制度作斗争的号角。《克伦威尔 序言》是一篇重要文献，被认为是浪漫主义运动的宣言。在这篇序言里，雨果把古典主义批驳得体无完肤。在他看来，每个时代都有自己的艺术形式，历史上没有永恒不变的艺术，因此盲目模仿古代是极为荒谬的。雨果坚决主张新时代的艺术必须冲破古典主义的桎梏。在语言方面，雨果主张使用丰富多彩的人民语言，他认为古典主义者使用文雅、精巧的贵族沙龙语言，使语言变得僵化。《克伦威尔 序言》问世后，雨果理所当然地成为浪漫主义领袖。雨果的笔力很敏捷，从二十年代末开始，雨果的创作直线上升，许多绚丽多彩的浪漫主义戏剧象潮水般从他笔下涌出，表现了作家惊人的创作力。鞭挞统治者的罪恶，揭露社会的不平，对受压迫者和贫苦人深表同情，是这些作品的基本内容。雨果的戏剧作品主要有《马里红·德·洛尔姆》、《欧那尼》，《逍遥王》、《吕依·布拉斯》和《卫戍官》。

《克伦威尔》是描写英国资产阶级革命家克伦威尔业绩的一个剧本，由于编写不大符合上演要求，影响很小。《马里红·德·洛尔姆》由于把路易十三描写成一个低能的国王而被禁演。发表于1832年《逍遥王》是雨果的优秀剧本，它是雨果在1832年巴黎共和主义者革命起义的日子写成的。由于该剧揭露了国王弗朗索瓦一世及其宫廷的荒淫无耻，只演了一场就被禁演。写于1843年的剧本《卫戍官》充满神秘主义，反映了作家当时的思想状态。剧本上演遭到失败，这使雨果从此后沉默了将近十年，直到一八四八年革命，特别是1851年路易·波拿巴政变后，他的创作才恢复了活力。

雨果成就较高、影响最大的剧作是《欧那尼》。该剧本完成于1829年9月，写的是十六世纪一个西班牙贵族青年欧那尼反抗国王的故事。剧本的情节是这样的：欧那尼与素儿小姐相互爱慕，国王却看中素儿小姐并把她许配



给一个年老的公爵。欧那尼捉住了前来劫持素儿的国王，但随后放了他。不料国王恩将仇报，反过来却搜捕欧那尼，幸好欧那尼的情敌老公爵出于不卖宾客的贵族观念保护了他，他以交付生命处置权作为报答。接下来欧那尼真的被捕，不过得到了释放，但正当欧那尼与素儿完婚之时，妒忌的公爵致使三人同归于尽。

作为浪漫主义剧作，《欧那尼》在各方面都与古典主义的悲剧法则大相径庭：在思想内容上，它大胆公开地揭露和讥讽封建权贵；在艺术规格上，它对“三一律”的哪一律都毫不遵循，事件复杂，地点任意转换，时间延绵；它还把悲剧因素和喜剧因素揉合在一起，一洗矜持典雅之气，将美与丑、王与盗、热烈的婚礼与冷寂的坟墓进行富有刺激力的对照，不避鲜血、毒药、决斗、死亡，最后竟将三具尸体直陈台上；至于剧中对话的遣词造句、音律调度，更不以古典主义的规程为虑，想怎么写就怎么写，挥洒自如。

《欧那尼》于1830年2月25日首场演出，剧场里聚集着一群雨果所信赖的年轻“铁军”，一群拥护浪漫主义的年轻艺术家，他们给雨果以大力支持，后来名声很大的青年诗人戈蒂叶就在其中，他穿一件艳红软缎背心，被后代的文化史家认为是浪漫主义胜利的旗帜。开演不久就有古典派分子喝倒彩，但“铁军”叫好的声势之大，远远盖过他们，戏演到第五场便有出版商当场拿出巨款购买《欧那尼》的出版权。当时，上流社会流传着一句“到法兰西剧院去笑《欧那尼》”的口头禅，但这丝毫没有妨碍《欧那尼》取得巨大成功。一个骑兵排长临死之际留下了这样的遗嘱：墓石上务必刻上“此人是雨果的信徒”这几个字。一个名叫巴忒兰的年轻人甚至为了《欧那尼》与人决斗而死。剧本上演后，雨果收到一封内容如下的信：如果你在二十四小时内不收回这个下流的剧本，当心，你将不再知道面包的滋味。但他同时又收到更多赞赏这出戏、恳求戏票、表示愿为此戏命运勇敢奋斗的信件。最终《欧那尼》站住了脚，第一次就连演四十五场。八年后，《欧那尼》重上舞台，观众席里就只有喝彩声了。据说一个曾“嘘”过这出戏的观众竟也感到戏不再刺眼，他对身旁的同伴说：“现在没有人再嘘了，这是毫不奇怪的，因为作者把全剧的句子都改过了。”他的同伴回答得十分精彩，他说：“你弄错了。被他改造了的，不是剧本，而是观众。”至此，《欧那尼》完全为观众所接纳，喧赫一时的法国古典主义在自己曾经逞显威势的戏剧舞台上被浪漫主义取而代之。

雨果在戏剧理论方面的贡献也是非常突出的，他在为自己的四个剧本（《克伦威尔》、《欧那尼》等）写的序言和专论《莎士比亚》中体现了自己的浪漫主义的戏剧见解。

正是雨果对法国古典主义戏剧原则进行了总结。由于他具有极为强烈和鲜明的发展观念和历史观念，所以他对古典主义戏剧原则的清算显得高屋建瓴、势不可挡，尽管有具体枝节上的交锋，但决不就事论事，体现了在理论领域的大家风范。他的那篇《（克伦威尔）序言》在正式展开论述时明确宣称全部观点“从一个事实出发”，即：“支配世界的并不永远是同一种性质的文明，或者说得更精确然而更广义些，并不永远是同一种社会形式。整个人类如同我们每一个人一样，经历过生长、发展和成熟的阶段。”这种发展观念、历史观念与古典主义一劳永逸的普通规程正好针锋相对，与古典主义的模仿者们依样画葫芦的庸人行径更是势不两立。雨果认为，任何一个时代的作家都应在“自然”、“真实”中汲取滋养，不过需要指出的是，他说

的“自然”、“真实”不是指现实生活的本来面貌，他对这两个概念的理解与现实主义者并不相同。雨果对于古典主义的又一层次的批判是针对“三一律”进行的，他直言不讳地指出，恭敬地恪守“三一律”之类的戒律比摹仿前人还没出息。作为一个戏剧家，雨果还揭示了“三一律”在实际的戏剧舞台上造成的一幅难堪的景象。但雨果并没有否定古典主义的一切法则，他克服了某些批判者常常带有的片面性，提出了两种法则应该同时存在的见解。一种是“翱翔于整个艺术之上的普遍的自然法则”，另一种是“从每部作品特定的主题中产生出来的特殊法则。”

雨果还论述了戏剧的完备性和内在对比性。雨果在对各种艺术及它们的发展递接过程进行一番对比后指出，“戏剧是完备的诗。短歌和史诗中只具有戏剧的萌芽，而戏剧中却具有充分发展了的短歌和史诗，它概括了它们，包括了它们”雨果所说的戏剧的完备，主要是指崇高优美和滑稽丑怪这两种格调的内容的非常自然的结合，这与某些古典主义理论家独尊崇高美的作用有明显的不同。他认为，“戏剧就是滑稽丑怪与崇高美的结合、灵魂与肉体的结合、悲剧与喜剧的结合”。戏剧表现对象和表现者本身的内在对比性，决定了戏剧本身的内在对比性，这不仅是因为戏剧来自于表现对象和表现者，更重要的是，只有内在对比才会产生戏剧意味。雨果说：“正是由于这点，他们才打动人心，正是由于这点，他们才有戏剧意味。”因此他认为，滑稽丑怪不仅是戏剧中一种相宜的部分，而且还是一种必需的要素，藉以构成戏剧中一种高度的美。雨果还认为，戏剧强调完备性和内在对照，最根本的目的是求真实。他说：“戏剧的特点就是真实；真实产生于两种典型、即崇高优美与滑稽丑怪的非常自然的结合，这两种典型交织在戏剧中就如同交织在生活中和造物中一样。”

此外，雨果还论述了戏剧对人民道德和社会进步的积极作用。他竭力宣扬戏剧对于人类心灵的积极作用，并且坚定地反对“为艺术而艺术”的戏剧观点，提倡为进步和人类心灵而艺术。他说：“剧院就是宣教台，剧院就是讲坛”，“在舞台上永远只演出富有教育和劝戒作用的东西”，“不应让群众没有得到一些辛辣而深刻的道德教训就走出戏院。”雨果甚至把文艺水平的增长和文明程度的增长看成是正比例的。他把智能的提高看成人们进步的阶梯，而智能要靠教育来提高，教育的基本材料是第一流的文学作品。雨果认为迫切地追求戏剧的社会教育作用是不会影响戏剧本身的艺术价值的。他认为，“为艺术而艺术固然美，但为进步而艺术则更加美”，“愈是多一种用处，艺术就愈添一种美。”不过雨果对戏剧的社会教育作用的重视具有自己特定的时代规律性，他迫切希望在舞台前养成一支浩浩荡荡的反封建、争取自由民主的队伍，以完成浪漫主义文化的历史使命。

雨果的语言具有一种令人心旷神怡的魅力，不论是戏剧创作中的，抑或是戏剧理论方面的，都是这样。因此，就不难懂得他的剧本和戏剧理论成为浪漫主义运动的号角的道理了。

### 为了自由和胜利 ——法国德国的浪漫主义戏剧

法国、德国其他一些浪漫主义作家的重要的戏剧，也是欧美戏剧艺术的优秀部分。

维尼(179—1863)出身于法国贵族,他的创作普遍带有一层阴郁的色彩。《查铁敦》(1835)是维尼的优秀剧本,该剧提出了一个当时非常尖锐的关于资本主义社会中诗人的悲惨境遇的问题。剧本描写天才的青年查铁敦在有钱的英国工厂主约翰·贝尔家的阁楼里饿得奄奄一息。这个未被承认而且受人中伤的诗人,想求城市商长的代表、伦敦市长帮忙,找一条最后出路,但是市长却嘲笑他的诗歌,建议他留下当一名仆役长。作为回答,查铁敦毅然焚毁手稿,服毒自杀。约翰·贝尔的冷酷和自私,市长的自负和愚蠢,所有这些,在维尼的笔下都体现为敌视诗歌的资本主义力量。维尼的这个剧本深受别林斯基喜欢。

大仲马(1803—1870)在法国浪漫主义的发展中居于一个特殊的地位。他善于用通俗的、引人入胜的形式表现浪漫主义的倾向,使之成为广大读者的财富。他的剧本《亨利三世和他的宫廷》是法国第一部上演的浪漫主义剧作。于1829年上演,受到具有自由主义思想的观众的热烈欢迎(剧本揭露了宫廷的风尚),为法国浪漫主义者在戏剧领域的胜利奠定了基础。

阿尔弗雷·德·缪塞(1810—1857)是一位诗人、小说家和戏剧家。他的剧本文笔抒情而讥诮,完全不顾舞台效果。剧中很少行动,全靠精彩的对白塑造人物和表达主题。缪塞的第一个剧本是《威尼斯之夜》(1830),在三十年代,他写出了自己最优秀的剧作:《昂得累·德勒·萨尔多》(1833);《玛丽安娜的古怪脾气》(1833);《芳达西奥》(1833);《勿以爱情为戏》(1834)和《罗朗萨丘》(1834)。《罗朗萨丘》是缪塞具有特殊意义的历史剧,该剧曾遭沙皇俄国的检查机关查禁。剧本的情节大体如下:年少的罗朗梭意欲杀害其堂兄亚历山大·梅迪西,他是贪图女色、生性残暴的佛罗伦萨公爵,为了实现自己的愿望,接近梅迪西,罗朗梭长期伪装成胆小怕事、荒淫无度的样子,以引起他所敬重的人的不齿。但是他逐渐发觉,他已经沾染上了他所痛恨的恶习不能自拔。罗朗梭终于杀死了公爵,尽管他已经失去了对共和国和他本人的信心。最终,主人公毁灭了,他为幻想牺牲了自己的生命;没有人支持他,佛罗伦萨依然如故。旧暴君的位置上换上了一个新的暴君——科济摩·梅迪西。

亨利希·封·克莱斯特(1771—1811)是德国柏林浪漫派中成就最大的作家。克莱斯特的作品具有浪漫主义色彩,但内容十分复杂,有浪漫的,有不满现实、揭露现实的,也有歌颂普鲁士至上的,有反对法国革命的国家主义,也有宣扬悲观的宿命论……因此,我们很难给克莱斯特贴上一张简单的标签。克莱斯特从1801年开始写作。创作生涯不过短短十年,但给后世留下了丰富的文学遗产。

克莱斯特早期的三部爱情剧被一些文学史家称为“命运剧”。这三部剧本是《施罗芬史泰因一家》(1803)、《海尔布隆的凯蒂欣》(1820)和《彭提西丽亚》(1808),在这三部爱情剧中,女主人公都完全为感情所控制,狂热的情感已发展到几乎变态的程度,做了情欲的奴隶。《施罗芬史泰因一家》受莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》的影响和启发,叙述中世纪两家有世仇的贵族中的一对情侣不幸的爱情悲剧。《凯蒂欣》讲的是在中世纪士瓦本的海尔布隆,一个名义上是铁匠的女儿,实际上是国王私生女的凯蒂欣对一位伯爵如痴如醉的爱情。《彭提西丽亚》和《凯蒂欣》相反,是一部悲剧。作者自己也说,《彭提西丽亚》是《凯蒂欣》的反面,是“另一个极”。这两部戏写了处于爱的狂热中的不同类型的女性心理。克莱斯特在他的命运悲

剧中表达了这样的见解：人的情欲与本能决定一切，情欲和本能会使人发狂，如痴如醉，但爱的愿望能否实现最终还要靠命运安排。

有人把克莱斯特晚年的剧本视为国家主义剧本，因为它们宣扬了普鲁士国家主义。所谓国家主义剧本主要指的是克莱斯特的《赫尔曼之役》（1809）和《弗里德利希·封·洪堡亲王》（1810）。称它们是国家主义剧作未免有些简单化，实际上这两个剧本渗透着爱国主义的内容。《赫尔曼之役》是一部历史剧，但它并不反映真实的历史。剧本写公元9年在条顿堡森林中，罗马国王奥古斯都的瓦鲁斯军团被日耳曼人的联合首领赫尔曼几乎全部消灭的事迹。《弗里德利希·封·洪堡亲王》是克莱斯特的最后一个剧本，它取材于十七世纪勃兰登堡（后来的普鲁士）的历史。

除了悲剧外，克莱斯特也写过喜剧，其中最出名的便是他的独幕剧《破瓮记》（1808）。和克莱斯特的其他剧本不同，《破瓮记》轻松活泼，饶有风趣，充满民间幽默。作者在剧本的开头自称，他写这出喜剧根据的是几年前在瑞士游历时看到的一幅铜版画。这幅铜版画上画的是一个法官严肃地坐在裁判席上，在他面前站着一个老妇，手里拿着一个打破了的罐子；被告是一个年轻的农民，法官正在声色俱厉地申斥他，把他当做罪犯。青年农民想辩护，可是没有力量。还有一个姑娘则站在母亲和青年农民——她的未婚夫中间，搓弄着围裙，情绪沮丧。

克莱斯特的戏剧作品生前很少被演出，而且即使演出也遭失败，因此他在生前既不为人重视也不享有盛誉。在克莱斯特死后，他的名声越来越响。本世纪以来，他已被人公认为德国杰出的戏剧家。

## 壮阔的世纪主潮 ——欧美现实主义戏剧

十九世纪三十年代，在法国、英国等先进的资本主义国家里出现了一股新的文学潮流——批判现实主义。人们一般又称它为现实主义。随后，它迅速发展成全欧性的“十九世纪一个主要的，而且是最壮阔、最有益的”（高尔基语）文学潮流。现实主义在小说和戏剧领域都取得了举世瞩目的艺术成就。

革命民主主义的伟大学者和批评家

——别林斯基、车尔尼雪夫斯基的现实主义戏剧理论

别林斯基（1811—1848）是俄国革命民主主义文艺理论家的第一个代表。他出身在斯威阿堡一个清贫的军医家庭。早年就爱好文艺。别林斯基十二岁便开始发表论文，后又任《祖国纪事》等杂志的编辑。1846年，别林斯基在杂志《现代人》主编文学批评专栏。两年后，三十七岁的他便英年早逝了。

别林斯基的文学成就主要在文学批评领域，比较引人注目的戏剧理论是一些关于莎士比亚、果戈理的评论，以及论文《诗的分类》中有关戏剧的内容。

在别林斯基看来，戏剧，尤其是悲剧，比其他文学样式“更是人工的作品”，如果写历史题材，戏剧比小说更有改变历史真实的自由；虽然如此，他仍然坚持了戏剧创作的现实主义原则。他认为，莎士比亚的成功在于他牢牢地紧靠着现实的土地。别林斯基在《诗的分类》中明确指出：“悲剧的对象便是具有一切复杂因素的生活”，这是现实主义的，不过他又说，悲剧主人公“都是人类精神的永恒的本体力量的体现”，这便使其现实主义带上了唯心的色彩。别林斯基曾郑重申述悲剧与生活真实保持一定距离的意义，但对喜剧和正剧，则非常强调忠实生活的重要性。他认为忠实生活的戏应排除过多的理想性因素，而这种理想性因素主要可表现为两个方面：按理想状态对生活进行美化；按理想准则对观众进行说教。别林斯基在其理论体系中把生活现实和客观真实明晰地显现了出来，而这正是他现实主义戏剧理论的核心。

别林斯基还对戏剧的总体特征和悲剧、喜剧、正剧的分体特征作了专门研究。他大体上承袭了黑格尔关于由史诗和抒情诗调和成戏剧的研究途径，但他比黑格尔更重视戏剧的直观性。别林斯基指出：“戏剧把已经完成的事件当作好象目前正在发生的事件表演在读者或观众面前”，无论是地点、事件、情况、人物，“全都应当摆在我们的直观面前。”别林斯基认为悲剧是戏剧的最高阶段和冠冕，因此对它作了比较详细的研究。在他看来，悲剧主人公是“最高贵的精神器皿”，而要成为“最高贵的精神器皿”必须有两个条件，一是品格高尚；二是他的主观性格与客观处境有矛盾。对于喜剧，别林斯基指出“喜剧的内容是缺乏合理的必然性的偶然事件”，“喜剧的实质是生活的现象同生活的实质和使命的矛盾”，“喜剧是文明之花，发达社会舆论之果。”

此外，别林斯基还有一个重要的美学思想，即“悲剧性和喜剧性的融合”。他认为，包罗万象的悲剧有充分根据容纳喜剧的因素，反之，在生活的庸俗、滑稽里面找得到悲剧性。因为这样的美学思想，别林斯基对正剧表示了比黑格尔更为热情的态度。他说：“生活本身应该是正剧的主人公。”

车尔尼雪夫斯基（1828—1889）作为文学理论家、作家，是别林斯基的继承者。1828年，车尔尼雪夫斯基诞生在萨拉托夫城的一个牧师家里，自幼受到极为丰厚的文化教养。1846年，他进入彼得堡大学，在校期间受1848年席卷欧洲的革命思潮影响，初步形成了革命民主主义的世界观。1853年，车尔尼雪夫斯基写成学位论文《艺术对现实的美学关系》，向传统观念，向黑格尔的唯心主义美学进行了大胆的挑战。这篇论文在发表后受到进步力量的高度赞扬和热烈欢迎。1856年，车尔尼雪夫斯基成为《现代人》杂志的政治评论栏负责人，实际上是该杂志的思想领袖。沙皇政府于1862年逮捕车尔尼雪夫斯基，并把他关押在彼得保罗要塞。1864年，沙皇政府判处他服七年苦役，终身流放西伯利亚。从1862年到1883年，他在监狱、苦役和流放中度过了二十一年，经历了无数折磨和苦难。但在极端恶劣的环境里，他仍坚持斗争和工作，写出了《怎么办？》、《序幕》这样充满乐观主义调子的作品。车尔尼雪夫斯基在1889年6月才被允许回家，但在同年10月便与世长辞了。

车尔尼雪夫斯基继承了别林斯基的现实主义传统并加以发展，在美学领域里提出了“美是生活”的著名定义。他在戏剧理论上影响最大的是《艺术对现实的审美关系》中对黑格尔悲剧理论的批判，和他自己的关于悲剧的理论体系。

车尔尼雪夫斯基首先否定了悲剧中的命运观念，他从唯物主义和现实主义出发，否定根据东方的或古代希腊命运观念写成的悲剧，否定德国美学中企图把命运观念和现代科学调和起来的悲剧概念。他认为，“人与命运的冲突”这种命运观念本身随着人类自身的发展已变得奇怪可笑，但这种观念仍改头换面地出现在现代美学家的悲剧理论里。车尔尼雪夫斯基明确指出：“自然规律可能而且确实常常对人和他的事业起危害作用。但是人类的一切行动却正要以自然规律为依据。自然对人是冷淡的；它不是人的朋友，也不是人的仇敌：它对于人是一个有时有利、有时又不利的活动场所。”车尔尼雪夫斯基认为，悲剧人物不一定是因自身的原因而咎由自取，悲剧人物的遭难也不一定是因为他们执持理念的片面性。就这样，车尔尼雪夫斯基一层层地抽掉悲剧的各种“注定性”因素，排除了命运观念在现代悲剧理论中的变种。其次，车尔尼雪夫斯基排斥了“必然性”的悲剧论。他厌恶把繁复的偶然事物简单地归并、浓缩成几条必然规律的做法，实际上扫及的对立面已超过了命运观念的悲剧论。车尔尼雪夫斯基舍弃了三种“必然性”观念，即“伟大人物总会走向苦难和毁灭”，“悲剧人物的遭遇总是自身原因造成的”，“德性结果总是胜利，邪恶总是受到惩处”。他给悲剧下了一个这样的定义：悲剧是人生可怕的事物，但这个定义没有太多实质性的内容。

“在文学上，你是王”  
——“现代戏剧之父”易卜生

亨利·易卜生（1828—1906）是十九世纪挪威杰出的戏剧家，他以其辉煌的戏剧成就赢得了“现代戏剧之父”的美誉。易卜生自1895年起居住在“皇后花园”对面，这座皇家花园归国王鄂斯加二世所有。鄂斯加二世非常器重这位世界闻名的剧作家，请他随时过来散步玩赏。这位国王曾对易卜生说：“在政治上，我是王；但在文学上，你是王。”易卜生在挪威的地位由此可见一斑。

1828年3月20日，易卜生出生于挪威东南海岸斯基恩城。年幼的易卜生是个聪明俊俏的孩子，肤色白皙，头发乌黑而卷曲，黝黑的眸子炯炯有神。人们很早就发现易卜生是个艺术迷。他极喜绘画，这可能是受他嗜好绘画的母亲和画家姨母的熏陶和教导的结果。易卜生好呆想，时常一动不动地站着，眼睛凝视着前面，好似走了神，脸上浮现出宁静的微笑。他的妹妹每逢看到他这种怪样子，就跑去告诉妈妈说：“哥哥又那样站着了。”幼年时的这些性格，在易卜生未来一生中都留下明显的痕迹。易卜生的记忆力非常惊人，他成年后曾向人津津乐道他两三岁时发生的一件事。他说得活灵活现，使人感到情景逼真。后来，父亲克鲁德的木材生意渐渐清淡冷落起来。易卜生八岁那年，家庭入不敷出，只得从亨德威德府邸搬到斯基恩北部的小农庄居住。1844年，16岁的易卜生到格利姆斯达城当药店学徒，开始了一种全新的生活。

易卜生十九岁开始写诗，这是他文学生涯的起点。1850年他写成第一个剧本《凯替来恩》，尔后一发不可收拾；辛勤劳作达五十余年，创作了二十六个剧本，为世界文库增添了绚丽的瑰宝。从思想和艺术的发展看，易卜生的作品大致可分为早期、中期和晚期三个阶段。

易卜生的早期剧作（1850——1868年）大都采用挪威古代英雄传奇、民歌民谣、神话传说、童话、诗歌等作为素材，因而它的题材多样，幻想丰富。其中，《英格夫人》（1855）、《觊觎王位的人》（1863）等通过塑造古代英雄形象，宣传爱国意识，歌颂民族团结统一，借以教育人民；《苏尔豪格的宴会》（1856）、《恋爱喜剧》（1862）等描述古代爱情和婚姻矛盾的悲剧，触及了资产阶级社会中婚姻的现金交易、金钱关系；而《布朗德》（1866）、《培尔·金特》（1867）却表达愤世疾俗，与陈腐的社会秩序对抗的情绪，用以谴责小市民浑浑噩噩，得过且过的精神状态。

相比之下，易卜生早期剧本以《恋爱喜剧》、《布朗德》和《培尔·金特》较为突出，在他的创作道路上占有比较重要的地位。《恋爱喜剧》是他从奥斯陆到北方各州搜集民间故事归来后创作的一部基于民间传说，而又增添了现实意义的剧作。戏剧情节是这样的：奥斯陆城西有个政府官员的寡妇哈姆太太经营着公寓，她女儿斯汪希尔德与她同住。公寓客人青年诗人法尔克和斯汪希尔德相互爱慕，很快订了婚。当他们意识到“婚姻是爱情的坟墓”时，为了永保爱情的纯洁忠贞毅然放弃结婚。后法尔克遁入深山，静心创作，而斯汪希尔德却嫁给一个大富商，过着行尸走肉的贵妇人生活。易卜生在这部心理分析剧中揭露了封建婚姻的不合理，但他却没有指出婚姻家庭的正确出路，这是早期“社会问题剧”最主要的特色。《布朗德》是易卜生在罗马完成的五幕诗剧。剧中主人公布朗德牧师是个虔诚信仰上帝的人，但他所信仰的上帝是权威极大的“创世者”，与一般的上帝不同。他带着妻子艾嘉丝居住在峡湾边上的小茅屋里，后来有了一个儿子阿尔夫。布朗德母亲来峡湾劝他回家，他没有听从。母亲病危，他因为她拒绝在见“创世者”前把财产捐给国家而没能给她做忏悔。不久，幼子阿尔夫因气候寒冷潮湿染上重病，在艾嘉丝劝说下布朗德同意迁居，但医生指责他对自己不如对群众严格。布朗德决定牺牲个人利益留守教区，不久，幼子阿尔夫病死，妻子艾嘉丝也忧伤致疾，不治而亡。孑然一身的布朗德用母亲的遗产盖起一座新教堂，他在教堂门口布道教人们跟他上高山，起初人们愿意跟随他，后因饥饿、疲倦、脚痛又纷纷质问他，他们向他扔石头打得他鲜血直流。他独自一人上山，惨

死于雪崩。易卜生创作这个剧本，从多方面批判了资产阶级社会。完成《布朗德》之后，易卜生又创作了诗剧《培尔·金特》。该剧取材于挪威中世纪民间流传的一个浪子回头的故事，带有浓厚的浪漫主义色彩。剧中主人公培尔·金特是一个同布朗德正相反的人物，他随波逐流、毫无原则、贪图享受、损人利己，他因妻子拒绝跳舞而离家浪游。他抢走新娘英格，后想起与妻子的初恋情景又把英格抛弃在山林旷野。他走进山神王国，与魔女喝酒贪欢，他意识到自己的堕落却并不改邪归正。为了做山大王的继承人，他欲与专横恶毒、卑鄙下流的绿衣公主结婚，后来母亲和妻子的钟声唤起他的良知，使他离开了山大王的国土。当他为弯曲巨人纠缠不放时，他听到了妇女唱歌的声音，他摆脱巨人的约束回到家中。不久，母亲病死，他因没向国家交税财产全部充了公，他再度出走开始漫游世界各国。最终，培尔·金特回到了挪威家乡，与忠于他的妻子团圆了。在该剧中作者通过荒诞幻想的情节描述了培尔·金特浪游的一生，把讽刺的锋芒直指当时挪威的庸俗自私的资产者和市侩习气。

易卜生的中期创作（1869—1890）体现了其主要的文学成就。在这一阶段，他主要从事“社会问题剧”的写作。他的中期剧作包括：《青年同盟》（1869）、《皇帝与盖利利恩人》（1873）、《社会支柱》（1877）、《玩偶之家》（1879）、《群寇》（1881）、《人民公敌》（1882）、《野鸭》（1884）、《罗斯莫庄》（1886）、《海上夫人》（1888）和《海达·高布乐》（1890）。这些现实主义剧作以日常生活为素材，从多方面剖析社会问题，层层剥笋，使矛盾突出，启发观众思考，从而引导人们起而改革社会弊端。这是易卜生的“社会问题剧”的主要特点。

易卜生“社会问题剧”的发端是发表于1869年的《青年同盟》，这是他的第一部具有鲜明的现实主义倾向的剧本。故事发生在挪威南部斯通里镇的铁厂地区。投机政治家史丹斯戈律师自称是急进派和自由党人，他组织了一个“青年同盟”党。他依靠自己煽动性很强的讲演迷惑不少青年，使他们签名参加同盟并推举他为组织的头头儿。史丹斯戈卑鄙地利用裙带关系往上爬，他起初与奥斯陆定了婚约，到了斯通里后赶忙退了婚，先后追求商业资本家孟森的女儿和布拉茨伯爵爷的女儿。尔后两人相继破产，他改而追求开酒店的伦铎尔曼太太，因为这位寡妇有稳稳当当的家产。史丹斯戈通过钻营取巧，在伯爵爷、孟森和伦德斯达遭逢厄运的时候，被选为了国会议员。易卜生在该剧中充分暴露了“国会议员”、“人民特选人物”的丑恶面目，表达了自己对国内政治生活的不满和鄙视。

《社会支柱》也是一部对挪威的政治和社会生活进行揭露、批判的剧作。剧本主人公博尼克是个新兴的年轻资本家。表面上，博尼克“品行好”、“道德高”，是“又老又和气”的“十足的上等人”，是模范公民、模范丈夫和模范家长。但事实上他却是一个利欲熏心、不管别人死活的吸血鬼，是个不择手段、极端损人利己的伪善者。他从船只运载货物中牟取暴利，却不愿修造船只，难免常出事故，船沉人亡，酿成惨重悲剧，不过这于他毫无损失，因为他可因此得到巨额保险金。起初，博尼克与楼纳·海斯尔小姐恋爱而定婚，后为了占有楼纳的姐姐贝蒂的财产转而与贝蒂结了婚。他在婚后与女演员勾搭并有了私生女，为了结这桩丑事，他让贝蒂的弟弟约翰承担罪名，并拿钱送他去美国。十五年后，约翰回来并爱上了博尼克的私生女楼纳·铎尔夫，并要求博尼克替他恢复名誉。听说约翰要乘“棺材船”——“印第安女



孩号”回一趟美国，博尼克暗自高兴，但他的儿子渥拉夫因十分向往美国却偷偷地上了船。约翰改乘了另一只船，贝蒂也在“印第安女孩号”的货舱里搜出渥拉夫。剧本以博尼克良心发现勇敢地承认自己的罪过结局。同易卜生的其它剧本相比，《社会支柱》揭露的社会面比较深广，第一次描写了劳资矛盾；人物描写复杂多样，形象鲜明，贝蒂、棣纳·铎尔夫小姐等形象真实感人。

《玩偶之家》是易卜生最负盛名的作品，也是易卜生所有戏剧中影响最深远的一部。该剧是易卜生根据一个名叫劳拉皮德生的女子的故事改编而成的，但剧本所表现的主题远远超出了现实生活本身。

《玩偶之家》的剧情大体如下：娜拉是一个年青、美丽而又天真的女子，从小就是父亲的玩偶——“小宝贝儿”。嫁给律师海尔茂后又成为丈夫的玩偶。娜拉爱自己的丈夫，甚而崇拜他。在结婚后的一年，海尔茂熬夜干活积劳成疾，刚生下第一个女孩的娜拉为了给丈夫治病，跟银行职员柯洛克斯泰借了一笔钱，由于父亲病危，她伪造了父亲的签名。海尔茂的病总算被治好，娜拉却为了还债熬夜工作。她是丈夫的“好妻子”。从表面看，海尔茂也很爱娜拉，一见面就“小鸟儿”、“小松鼠”那么亲昵地叫她。他们有三个活泼可爱的孩子，还雇了一个保姆管理他们。总之，他们过着愉快的生活。八年后，一件有损于海尔茂名誉的事情发生了，柯洛克斯泰寄来了揭发娜拉伪造签字借款的信，因为当上银行经理的海尔茂不喜欢柯洛克斯泰并解雇了他。海尔茂读了信勃然大怒，骂娜拉瞒住他作触犯法律的事，把他的前途毁了。他还像一条疯狗似地乱叫起来，辱骂娜拉是“伪君子”、“撒谎的人”、“下贱女人”，并剥夺了娜拉教育儿女的权利。娜拉逐渐看清了自己在家庭中的地位，她认识到要做一个人，不能完全相信书本上的话。于是，她把宗教、法律、家庭、伦理道德仔细思索，把这些偶像一个一个捣碎。她愤慨地对海尔茂说：“跟你在一起，事情全由你安排。你爱什么我也爱什么，或者假装爱什么……这些年我在这儿简直像个要饭的叫花子，要一口，吃一口。”她还说：“父亲病得快死了，法律不许女儿给他省麻烦。丈夫病得快死了，法律不允许老婆想法子救他的性命！我不信世界上有这种不讲理的法律。”她再也不能忍受耻辱的处境，为了要“做一个人”，坚决地离开了“玩偶之家”。

《玩偶之家》的艺术成就非常卓越。在该剧中，易卜生抛弃了当时欧洲舞台上流行的乔装、谋杀、决斗等惊险场面和意外事件。他的剧中人仿佛是观众、读者平常见过的；剧中人的经历也仿佛是人们自己经历过的。这既表现了易卜生在戏剧艺术上的革新精神，也表明了他坚持现实主义创作方法的坚定立场。运用追溯手法也是《玩偶之家》的重要艺术特点，如娜拉冒名借债的关键事件便是通过追述往事的方法再现给读者或观众的。此外，《玩偶之家》不轻易用独白和旁白，但人物的心理刻画却十分出色。在整个剧本中，娜拉的独白仅有简短的两次，但她的心理却得到了淋漓尽致的展示。

《玩偶之家》以“娜拉的出走”结局，使某些剧院经理很难堪，因为他们不愿意在舞台上宣传男女平等。该剧在20年代的中国也曾遭到封建保守势力的反对而被禁止演出，甚至连大文豪托尔斯泰都加以谴责，认为娜拉放弃为妻为母的神圣职责是不道德的行为。实际上，娜拉的出走是其唯一的选择，易卜生在接下来的剧本《群鬼》中对此有明确的答复。

《群鬼》和《玩偶之家》一样是说明婚姻家庭问题的，只不过它们角度

有别。《群鬼》的女主人公海伦·阿尔文太太的性格和家庭情况与娜拉的截然不同，她温柔懦弱，胆小怕事，受传统思想影响较深，好体面。她的丈夫阿尔文上尉酒色无度，只知享乐。海伦曾想抛家出走，但她的旧情人曼德牧师是个道貌岸然的伪君子，当海伦找他商量办法时他却劝她回去好好伴着丈夫。海伦寄希望于儿子欧士华，在他七、八岁时就把他送往巴黎学绘画。后来，阿尔文病死，海伦用遗产建造了一所“阿尔文孤儿院”。海伦辛苦几十年，自以为该有个好结局，不料学成回国的欧士华却看中了与他同父异母的妹妹吕嘉纳，并且欧士华被发现患有花柳病，这是其父亲遗传的后果。剧情以欧士华发病、海伦昏狂欲绝结束。海伦的不幸命运无疑是娜拉留在家里无法避免的，易卜生通过该剧很好地回答了“娜拉该不该出走”的问题。

《群鬼》问世后，舆论界为之哗然，认为它是一个赤裸裸的自然主义产物，还指责易卡生把遗传学搬上了舞台。易卜生对此很不服气，他说：“左拉是下阴沟洗澡，而我是为了清理阴沟才下去的。”表明自己与自然主义作家左拉不属同一流派。

1882年，易卜生创作了《人民公敌》，这是“社会问题剧”的顶峰之作，它对资本主义社会的批判针针见血，犀利有力。故事发生在挪威南海岸一个小城市里。主人公斯多克芒是一个进步的知识分子，他高尚诚实，关心群众利益，毫无自私之心；同时，他又是个天真质朴，不甚熟悉人情世故的科学家。他在一个正在修建的疗养区的矿泉中发现有传染病菌，为了不危害当地人和外来游客的健康，提出改建矿泉管道的主张。但是，如果这个建议付诸实施，就会影响资本家的收益，因而遭到市长、报界、房产主等的激烈的反对。斯多克芒医生不顾有产者的威逼利诱，举办宣讲会，想向市民说明真相，宣传自己的社会主张。但反对派却利用这次集会煽动听众，操纵会场，以所谓“民主方式”表决，宣布斯多克芒为“人民公敌”，逼迫他带着儿女妻子离开了家乡。

《人民公敌》通过斯多克芒医生的遭遇，暴露了资产阶级民主的虚伪实质。易卜生对资产阶级社会的否定态度在剧中表现得十分坚决，但对一些问题也存在着认识缺陷。斯多克芒医生坚持真理、勇于斗争的精神是可贵的，但他说“世界上最有力量的的人是最孤立的人”，这正反映了作者的唯心主义历史观。

从以上的叙述分析中我们不难看出易卜生“社会问题剧”主要有三个艺术特点：一，人物对白生动精当，富有广阔的社会内容。如在《群鬼》中，海伦数十年的辛酸往事通过她与曼德牧师的对话得以形象地展现。二，主题鲜明，结构井然。易卜生的“社会问题剧”故事情节虽然各异，却围绕着批判和揭露“伪君子”一个中心。其剧作往往人物众多，情节复杂，但作家有条不紊地写来，主次分明，结构工整。三，比喻确切形象，寓意深刻，促人遐想。如《社会支柱》中的“棺材船”在海洋中的航行便是资产阶级社会中个人险恶处境的真实写照。

易卜生晚期作品（1891—1906年）偏重于人物内心和精神世界的剖析，更富于诗人的幻想，更善于用象征主义手法，悲观气氛较浓。从出版于1884年的《野鸭》开始，易卜生剧作的批判力量大为减弱，思想境界渐趋消极落后。他的晚期作品还有《建筑师》（1892），《小艾友人》（1894），《约翰·盖勃吕尔·博克曼》（1899）和《我们死人醒来的时候》（1899）等。

《野鸭》是易卜生从中期过渡到晚期的一部作品，它是一出以嘲笑的口

吻、从理想主义者的观点来揭露资产阶级社会弱肉强食、摧残人才的悲剧。剧本主要描写工商业资本家老威利和军官老艾克达尔中尉。《小艾友夫》所反映的是资产阶级恋爱、婚姻和家庭生活中的不幸际遇，剧作非常注重对女性形象及其细微曲折的变态心理的刻画。《约翰·盖勃吕尔·博克曼》写一个矿工儿子约翰·博克曼从成功到失败的故事。

《建筑师》与《我们死人醒来的时候》，是易卜生晚年回溯过去，带有自传性质的作品。《建筑师》写一个名叫索尔尼斯的建筑师凭借自己的天赋和苦练获得成功，很快压倒了别的老建筑师，瑞格纳的父亲老布罗维克就是在他的排挤下一蹶不振的。瑞格纳不愿在索尔尼斯手下做事，索尔尼斯便利用瑞格纳的未婚妻对自己的爱慕使瑞格纳最终留了下来。尽管如此，索尔尼斯仍然担心下一代人会“撞开门，冲进来”。建筑师精神上的第二层痛苦在于他对妻子艾林的不幸遭遇的同情。索尔尼斯想拆毁艾林的祖传老宅修盖民房，他希望老宅失火以实现自己的愿望。后老宅果然失火，使刚生下一对双生子还没满月的艾林受刺激大病，双生子全都死去。索尔尼斯在废墟上盖起了人们的家宅，一家家夫妻儿女搬到安乐窝里快乐度日，但心灵遭受严重摧残的艾林如火后废墟，余生整个报废了。索尔尼斯为此深感悔恨，无可奈何之际，只好主观地想出一番道理来解释心中的疑问。理想的破灭是建筑师的第三层精神痛苦。他曾经答应希尔达盖个“世界上最可爱的东西”，后希尔达果真向他索要。“空中楼阁”盖好后，本来有病的索尔尼斯爬上了塔楼顶，不久，索尔尼斯从塔楼顶掉下来当场摔死了。索尔尼斯所盖的三种建筑物正好象征着易卜生的三类剧本：中古历史剧、社会问题剧和象征主义剧。易卜生的晚年过得十分痛苦，他自称他的创作是在“描写脑髓中的一小团痛苦。”在《我们死人醒来的时候》里，我们看到这种痛苦被重重描述，问题的症结仍然是事业成就与人间幸福不可得兼的冲突。

易卜生作为十九世纪的挪威作家，他的戏剧在中国出现之早、上演之多、影响之大是其他外国剧作家所不能比拟的。早在清末民初，名译家林纾便经人口译而笔述，出版过《群鬼》一剧，只不过当时译为《梅孽》。而中国大文豪鲁迅在易卜生死后第二年就在《文化偏至论》一文中着重提到他，并对他的思想作了精辟分析。尔后，鲁迅又在《摩罗诗力说》中极力赞扬易卜生的反叛精神，把他同尼采、拜伦、雪莱、普希金、莱蒙托夫、果戈理等作家一起提出来加以介绍。早期介绍易卜生剧作的还有文学理论家瞿秋白，他翻译过恩格斯给易卜生的信、普列汉诺夫的《易卜生论》，并且从理论上阐述了易卜生的反叛精神的思想根源。从此后，易卜生的名字在中国越来越为人们熟悉，评述他作品的文章也不断出现。1918年6月，《新青年》杂志出了“易卜生专号”，《娜拉》、《国民公敌》、《小艾友夫》的译本就在这里刊登。随后又有了《群鬼》、《海上夫人》、《博克曼》的译文，而且它们往往不只一种版本，易卜生受中国读者欢迎的程度由此可见一斑。

易卜生的戏剧在中国上演始于1914年。这一年，开拓中国话剧事业的《春柳社》排演了《娜拉》。受其影响，作家白薇摹仿《娜拉》而作三幕诗剧《琳丽》，鲁迅由此想到中国的家庭和婚姻制度，写出了《娜拉走后怎样》的激扬文字。1935年，中国几大城市竞相上演《玩偶之家》，盛况空前，这一年也因此称为“娜拉年”。由于该剧本揭露了当时中国社会的疮疤，触到了统治阶级的痛处，演员和剧团还被控有破坏家庭罪而遭受反动统治者的迫害。“五四”运动期间，《群鬼》、《国民公敌》、《海上夫人》、《野鸭》等

都曾在中国上演过，这大大促进了中国话剧的开拓和发展。

易卜生的“社会问题剧”由于具有深邃的思想和精湛的艺术，使他对当时和以后的戏剧家产生了巨大影响。如英国的肖伯纳、德国的霍普特曼、美国的欧·尼尔，瑞典的斯特林堡，还有中国的欧阳予倩、曹禺等，都从易卜生身上寻找适合自己的东西，用以推进个人的创作。易卜生的剧作至今仍有旺盛的生命力，因此他赢得“现代戏剧之父”的光荣称誉是决非偶然的，也是当之无愧的。

## 西欧戏剧大师 ——萧伯纳

乔治·伯纳·萧（1856—1950）诞生于爱尔兰都柏林一个破落的中产阶级家庭。他的父亲是个破落贵族，母亲是个很有才华的音乐家。十四岁那年，萧伯纳失学后到一家地产公司当上了小职员。在从事征收房租的过程中，他接触到很多穷人，对人民大众的困苦生活有了认识。萧伯纳于1876年到伦敦和家人团聚，并于同年发表了第一部小说。1892年，萧伯纳发表第一个剧本《鳏夫的房产》，以后专门从事戏剧创作，到1950年去世，他一共写了五十一个剧本。

萧伯纳的戏剧可以分为四个时期。第一时期（1892—1899）的剧本有《不愉快的戏剧集》、《愉快的戏剧集》和《为清教徒写的三个剧本》；第二时期（1901—1912）的剧本包括从《人与超人》到《匹格梅梁》的九部作品；第三时期（1913—1924）共有十个戏剧，包括《伤心之家》、《千岁人》、《圣女贞德》等。第四时期（1929—1950）最重要的作品是《苹果车》和《在贤君查理士的黄金时代》。由于萧伯纳的剧本多达五十余本，我们在这一节只谈他的重要作品。

萧伯纳在第一时期首先创造了三个“不愉快的戏剧”：《鳏夫的房产》（1892）、《华伦夫人的职业》（1893）和《好逮者》（1893）。《华伦夫人的职业》谴责资本家依靠开设妓院来赚取利润；《好逮者》对维多利亚时代的中产阶级在恋爱和婚姻方面的观点和行为进行了辛辣讽刺。《鳏夫的房产》是萧伯纳根据青年时代从事征收房租的经历和体验写成的。戏剧的情节是这样的：鳏夫萨托里阿斯是一个靠出租贫民窟而发财致富的房产主。他的独生女儿白朗琪被培养为高等人，但她不清楚父亲收入的来源。白朗琪的未婚夫屈兰奇医生是个贵族青年，当他从收租人那里得知萨托里阿斯的钱财来源时，扬言要与白朗琪解除婚约。但是，当他发现自己每年七百英镑的收入就是从抵押萨托里阿斯的房产的利息得来的时候，他只得承认自己和萨托里阿斯是“同路人”。最后，屈兰奇医生不但娶了白朗琪，还同意和岳父一同经营房产。萧伯纳通过这个剧本揭露了资产阶级房东对贫民窟居民的剥削，具有辛辣的讽刺意味。

《愉快的戏剧集》包括《武器与武士》、《康蒂妲》、《风云人物》和《一言难尽》。《为清教徒写的三个剧本》包括《魔鬼的门徒》、《凯撒和克莉奥佩特拉》和《布拉斯庞德大尉的转变》。其中，“愉快的喜剧”《康蒂妲》是萧伯纳早期创作中一个最优秀的喜剧，也是萧伯纳在西方剧坛上最受欢迎的喜剧之一。该剧的情节大体如下：中年妇女康蒂妲在她的丈夫莫瑞尔和热恋她的青年诗人马本克之间作抉择，决定忠于莫瑞尔，而坚决拒绝

马本克的求爱。莫瑞尔和马本克经过一场爱情上的冲突后，对婚姻和爱情问题的认识都提高了一步，同时，莫瑞尔和康蒂妲也在加深相互了解的新基础上建立了美满的夫妻关系。

萧伯纳第二个时期的剧本《人与超人》奠定了他作为西欧戏剧大师的地位。从《人与超人》开始，萧伯纳别出心裁地创造了自己的戏剧模式。《结婚》和《贵贱联姻》是他讨论式戏剧的较早典型；《巴巴拉少校》和《医生的困境》是两个色彩最鲜明的雄辩式的戏剧；悲喜剧《安屈克里斯和狮子》是一个动人的幻想曲。《人与超人》、《英国佬的另一个岛》和《巴巴拉少校》是萧伯纳的一个三部曲。第一部攻击的矛头主要指向压抑人类“生命力”的资本主义社会的虚伪道德；第二部深刻地揭露了英帝国主义的侵略、掠夺政策以及它们假仁假义的伪善面貌。第三部《巴巴拉少校》是揭露帝国主义战争贩子丑态的优秀作品，该剧集中表现了萧伯纳的思想矛盾。剧作描写一个大资本家、大军火商安德谢夫的女儿巴巴拉参加了宗教慈善事业，在救世军里担任了少校职位。巴巴拉少校为了拯救人类，在大街上向穷人施舍，使他们免于挨饿受冻。她更要拯救人们的灵魂，并决心拯救她的父亲安德谢夫。她要父亲放弃军火制造，参加救世军弃邪归正。她满以为救世军的事业无比高尚，甚至不要接受安德谢夫的捐款。后来，她发现救世军原来是象她父亲一样的资本家出钱兴办的，她的幻想破灭了。巴巴拉的未婚夫是个希腊文教授，他原本也反对安德谢夫，但后来他和巴巴拉一样向安德谢夫投降，并继承了他的事业。该剧生动地刻画了一个军火商的典型形象——英国“死亡制造厂”的老板安德谢夫，这个枪炮大王在世界上只认识一样东西：金钱；他的庸俗的“哲学”是：一切都可以买卖。萧伯纳通过安德谢夫的嘴赤裸裸地撕掉了英国民主制度的假面具，对资本主义社会进行了犀利辛辣的批判。但是，由于萧伯纳在政治上是个改良主义者，他在《巴巴拉少校》中提出了“百万富翁的社会主义”这个反动口号、他认为“社会主义”会给百万富翁带来最大的利益，也只有依靠百万富翁才能建设社会主义。这是极其荒谬的思想。萧伯纳在第二时期创作的最后一个喜剧《匹格梅梁》通过一个卖花女被改造成独立新生女性的故事，以高超的艺术技巧描绘了人民的优良品质，讽刺了资本主义社会的偏见和资产阶级的自私自利。

《伤心之家》、《千岁人》和《圣女贞德》在萧伯纳第三时期的创作中占有最重要的地位。《伤心之家》是一部浪漫主义与现实主义相结合的杰作，它在艺术技巧和风格上都体现了作者卓越的才华。在这个三幕悲喜剧中，剧作家提出了英国和整个欧洲向何处去的问题，以及中产阶级对待爱情和金钱的态度问题。《千岁人》是世界文学史上最长的戏剧，在这个“变种的生物学五部曲”中萧伯纳阐明了他的关于“创造进化论”的哲学观点。萧伯纳“创造进化论”的基本内容是：在“有方向的生机”的推动下，人类在心灵深处有一种要求，一种意志，要培育一个寿命至少三百岁的新人种，使自己在较长的生存时间里增长智慧和知识，更好地解决政治上和社会上存在的问题，使人类过着更美好的生活，使文明达到更完美的境地。萧伯纳在这个剧本中还对英国的议会和政治进行揭露和批判，同时指出战争对人类的危害性。

历史剧《圣女贞德》实际上也是一个悲喜剧，讲述的是法国女民族英雄贞德的故事。在十五世纪上半期的英法战争中，十八岁的农村姑娘贞德率领法国士兵为捍卫国土英勇作战，打败了入侵的英军。英国人对贞德取得的胜利极为惶恐，就与同情英军的法国博瓦地区主教科雄密谋，企图逮捕贞德，

把她交给天主教的宗教法庭审判。贞德终于被法国人出卖，在被诬为“散播异端妖术和魔法的女巫”之后被烧死。贞德在十五世纪为基督新教和民族主义的先进思想献出了年轻的生命。她的伟大精神继续存在着，使基督新教的宗教改革思想和资产阶级的民族主义思想在全世界发扬光大。在《圣女贞德》中，萧伯纳提出了人类怎样对待天才和圣贤的问题。在剧作家的笔下，人类既不要天才，也不要圣贤。人类把彼此之间的仇恨发泄在伟大人物的身上。在人类进化到成熟期以前，也就是说，在人类建立一个以圣贤和英雄组成的社会以前，人们将会继续杀害他们的圣贤和英雄。剧本表现了剧作者对人类命运深沉的思考。

萧伯纳第四时期的剧本《苹果车》、《真相毕露》、《触礁》、《意外岛上的傻子》以及《日内瓦》，都是剧作家在第一、二次世界大战之间创作的幻想编年史。他的政治狂想剧不同于莎士比亚式或莫里哀式喜剧，它强调指出一种极不相称的、令人啼笑皆非的关系：一方面是政治上和社会上存在着重大的问题，另一方面是一些低能的、微不足道的人物徒劳无功地企图处理许多重要的问题。其中，《苹果车》有力地揭露了资产阶级民主的危机、英国政治的腐败和政客们欺骗人民、背叛祖国的行为。这个剧作还暴露了英国和美国之间的尖锐矛盾，讽刺英国统治集团逐渐变成美国垄断资本家的工具。

《在贤君查理士的黄金时代》是萧伯纳第四期创作的重要作品。该剧通过一段“从未发生过的真正历史事件”提出了挑选政治者和建立开明政府的问题。萧伯纳在这幕喜剧中指出：如何选择统治者是人类迄今尚未能解答的谜。这个谜乃是人类文明之谜。

萧伯纳在九十岁以后还孜孜不倦地写了四个戏剧：《波扬家的亿万浮财》、《牵强附会的寓言》、《莎萧之战》和《她为什么拒绝了》。在这些戏剧中，只有第一部是完整的，而最有趣的是《莎萧之战》，这个用素体无韵诗写成的木偶剧，描写莎士比亚与萧伯纳这两个戏剧家的一场唇枪舌剑的争斗。

萧伯纳的戏剧创作深受易卜生影响，而在运用讽刺手法上，却明显有狄更斯小说的遗风。萧伯纳创作的新型喜剧主要有三点艺术特色：（一）通过剧中人物之间的生动的、巧妙的、一针见血、发人深省的对话，表现剧情的矛盾和冲突。萧伯纳的戏剧政论性很强，剧中充满机智的、精辟的言论和似非而实是的警句，同时，幽默和讽刺兼而有之。（二）注意剧中人物的塑造和刻画。他塑造了一些具有坚强性格的人物，他们在世事演变的过程中能够掌握自己的命运。他所刻画最成功的人物形象，如《圣女贞德》中的贞德、《伤心之家》中的萧特弗船长，都具有坚强的性格，既有智能上的活力，又有思想的深度。（三）在剧中制造颠倒场面。以传统的观点引进非传统的观点，是萧伯纳阐明自己的论点的诀窍。他所采取的方法就是在剧中向读者和观众介绍一些惯常的事物，然后把它们颠倒过来，从而在读者和观众的心中产生一种冲击。

萧伯纳不但是英国现代伟大的戏剧家，同时也是一位优秀的音乐评论家和政治、经济、社会学等方面的杰出的演说家兼论文作家。高尔基称赞他为“欧洲最大胆的思想家之一”，鲁迅说他是“现在的世界的文豪”。

1925年，萧伯纳因其作品中“具有理想主义和人道精神，其令人激动的讽刺往往浸润着独特的诗意之美”而获得诺贝尔文学奖金，他接受了名誉，

但把八千英镑的奖金转赠给了瑞典的穷苦作家。1933年，萧伯纳和夫人周游世界经过中国时，曾在上海参加宋庆龄为他们举行的欢迎会。萧伯纳曾与鲁迅和蔡元培等文化界知名人士晤谈。萧伯纳还应上海《时事新报》特派记者之约，在香港发表了一篇《告中国人民书》，宣称：“中国人民如能一心一德，敢问世界孰能与之抗衡！”

1950年11月2日，九十四岁高龄的萧伯纳与世长辞。全世界的剧院曾一度停演，以此悼念这位西欧伟大的戏剧大师。

“ 别了，旧生活！ ”

——契诃夫

安东·巴甫洛维奇·契诃夫（1860—1904）是俄国十九世纪批判现实主义最后一个杰出的作家，是世界文学史上难得的短篇小说大师和优秀剧作家。契诃夫出生在一个小商人家庭，孩提时代生活困苦，中学时不得不一面读书，一面当家庭教师以维持生计。他于1880年进入莫斯科大学医学系，同年开始用安多沙·契洪特笔名在一些幽默刊物上发表短篇小说。起初，契诃夫为了赚钱养家和供自己上大学，创作不得不求速成，但他的小说与当时幽默杂志上流行的纯粹靠逗乐取悦读者的游戏文字并不完全一样，其中有些短篇如《变色龙》创造了完整的形象，达到了深刻的艺术概括。契诃夫的文学创作在九十年代走向繁荣和成熟，许多优秀名篇如《套中人》、《第六病室》等都产生于这个时期。

契诃夫八十年代创作的剧本同早期小说一样很幽默，并带有的闹剧的特点。其中较为著名的有：《蠢货》（1888）、《求婚》（1899）等，这些剧本都是独幕剧，反映的生活面不广，主要是通过日常生活中喜剧性的情节嘲笑小市民的庸俗和地主的卑劣。契诃夫在创作的后期开始写多幕剧，一共写了五部，它们是《伊凡诺夫》（1887）、《海鸥》（1896）、《万尼亚舅舅》（1897）、《三姊妹》（1901）和《樱桃园》（1903）。其中，《伊凡诺夫》写一个从热情奋发转变成苦闷颓唐的知识分子，《海鸥》描写两个想创造一番事业的演员和作家的不同结局。另三部是契诃夫影响最大、成绩最高的剧本，我们将在下面详细地进行介绍和分析。

《万尼亚舅舅》写一个对“名教授”偶像的盲目崇拜者的绝望。万尼亚舅舅一直把姐夫谢列布雅可夫教授当作一个偶像崇拜，为了供养他，万尼亚舅舅和侄女苏尼亚在庄园里辛辛苦苦劳作了许多年。后来，教授退了休带着他的第二个妻子叶莲娜回到庄园居住。和教授相处一段时间后，万尼亚舅舅竟发现自己的姐夫原来是个不学无术的庸才。他充分意识到自己的悲哀：为了一个微不足道的庸才，他白白牺牲了自己的青春年华。于是他转而反抗，开始公开嘲笑教授的无知，公开诉说自己替教授当牛马的不幸。教授在庄园住过一阵后，又想出国去当寓公。他完全不顾万尼亚舅舅和苏尼亚的切身利益，竟在临行前的家庭会议上提议出卖庄园。他的卑劣行为激怒了万尼亚舅舅，因为庄园是万尼亚舅舅和苏尼亚安身立命的唯一处所。忍无可忍的万尼亚舅舅向教授打了两枪，但都未命中。经过调解，两人达成协议：教授同意不出卖庄园，而万尼亚舅舅则答应继续在庄园里劳作，象过去一样把庄园的收益寄给教授享用。送走教授夫妇后，万尼亚舅舅和苏尼亚坐下来埋头清理庄园的帐目。万尼亚舅舅意识到他还要把后半生白白地耗费在教授身上，他

难过得哭了。苏尼亚连忙安慰她的可怜的舅舅说：“我们会听见天使的歌唱；我们会看见整个天空罩满了灿烂的光辉；我们会看见所有人世的罪恶、所有我们的苦难全部都淹没在广大的慈爱里。”契诃夫利用结束全剧的苏尼亚的道白，表达了自己对美好未来的憧憬。

《三姊妹》中的剧情是这样的：在一个外省的小城里，住着娥尔加、玛霞、伊丽娜姊妹三个。她们都很聪明，懂得好几门外语，且都有一番理想。但在现实生活中，她们的才能难以施展，理想得不到实现。大姐娥尔加痛苦地感到自己的青春“每天一滴一滴地消耗着”；三妹伊丽娜翘首渴望找到一个富有诗意的工作和生活环境。老二玛霞的命运最为可怜，因为她已经嫁给一个名叫库雷庚的十分猥琐的人。剧本第一幕写伊丽娜的命名日，城防军的一些军官前来祝贺。娥尔加和伊丽娜想到十一年前她们是从莫斯科迁居来的，她们幻想着重新回到莫斯科去，开始新的生活。玛霞在这天爱上了陆军中校韦尔希宁，这使她对生活又萌发了新的希望。三姊妹度过了难得的充满希冀的一天。可好景不长，三姊妹的嫂嫂娜妲霞是个十分凶悍的女人，她一嫁到三姊妹家就把她们视为异己，并逐步设法把她们从家中排挤出去。三姊妹的爱情悲剧又接踵而至。玛霞所爱的韦尔希宁不久随部队调防到别处去了，她唯一可能得到的幸福成了画饼一张；伊丽娜在实在找不到理想对象的情况下，横了心准备与外貌不扬但为人忠厚的屠森霸荷结婚，但不料他又在和苏林内的一场决斗中丧了命。先前三姊妹一再念叨的“到莫斯科去”的渴望也幻为了泡影。剧本是以三姊妹送别城防军开拔的场面结束的。大姐抱着两个妹妹，目送着远去的团队说：“啊，我亲爱的妹妹们哟，我们的生活还没有结束。我们要活下去！军乐奏得这么欢乐，这么愉快，仿佛再过不久我们就会知道我们为什么活着，为什么痛苦……”这种悲怆但不悲观，寄希望于未来的调子，反映了剧作家本人的立场：俄国的现实生活是黑暗的、苦痛的，但光明就在前头，有为的青年应该坚强地活下去！

契诃夫后期创作的五个剧本中，前四部戏剧的人物大多是不关心政治的小资产阶级知识分子，剧作反映了他们在革命前黑暗年代里的苦闷、彷徨、挣扎和追求，表现了他们正直、敏感和富于幻想的特点。剧作家对他们不能实现自己抱负的命运寄予了同情，但没有指出他们脱离实际、脱离人民的弱点，因而无法给他们指明出路。

契诃夫最后一个也是最为有名的多幕剧是《樱桃园》，该剧描写了十九世纪末二十世纪初，俄国资本主义迅速发展，贵族庄园彻底崩溃的情景。六年前，女地主朗涅夫斯卡亚死了丈夫，她的小儿子格里沙又淹死在樱桃园旁的一条小溪中，她不忍再看到这条小溪，便跟着一个和她相好的男人到法国去了。朗涅夫斯卡亚的家道虽已败落，但她在法国依然挥霍无度。后来，和她相好的男人遗弃了她，她“才突然想到了俄罗斯，想到了故乡”，于是她又举家回到了阔别多年的樱桃园。但樱桃园已朝不保夕，因为朗涅夫斯卡亚这次法国之行拖欠了很多债务，债主们准备拍卖这个樱桃园。这时，商人陆伯兴向朗涅夫斯卡亚建议，把樱桃园改造成别墅出租。但女地主拒绝了陆伯兴的建议，因为她舍不得毁坏樱桃园。由于朗涅夫斯卡亚拿不出钱还债，樱桃园最终还是被拍卖了。而且樱桃园的买主就是商人陆伯兴。陆伯兴精明能干，头脑清醒，拥有资本。完全从经济利益出发考虑问题。所以，他刚买下樱桃园，旧主人未走就开始动手砍樱桃树。陆伯兴是“一个看见什么就吞什么的吃肉猛兽”，正是这个新起的资产阶级“猛兽”，“吞吃”了贵族的庄



园。剧本是以意味深长的舞台指示“只听见花园里远远传来斧头砍树的声音”结束的。这之前是樱桃园的旧主人和樱桃园告别的场面。朗涅夫斯卡亚兄妹当然是含泪与之作别，但新一代——大学生特罗菲莫夫和安尼雅却在临行前高喊：“别了，旧生活！”“新生活，你好！”

剧本以樱桃园从地主之手落到商人之手的事实反映了当时俄国资本主义发展的历史进程。原来没有樱桃园就无法活下去的朗涅夫斯卡亚，在真正失去了樱桃园后倒也没有十分的痛苦，她决定再到巴黎去追求她的荒唐的“爱情”。契诃夫通过这个女地主的形象，嘲笑了贵族阶级的寄生性和病态的浪漫主义。但契诃夫也已经看到以陆伯兴为代表的资产阶级并不是未来社会的主人，因此他在剧中塑造了平民知识分子特罗菲莫夫和安尼雅这新一代的正面形象，在他们身上寄托着契诃夫对未来生活的信心和希望。这两个形象虽不够丰满，但特罗菲莫夫喊出了“新生活，你好！”却是激动人心的，剧本从而显出了乐观的调子。当然，契诃夫只是看到旧生活不合理，相信有另一种美好的新生活来代替。他期望变革，至于这种变革什么时候才能产生，由谁来实现，他的作品并不能作出解释。

契诃夫是中国人深爱的作家。正如巴金所说：“中国的读者热爱契诃夫，因为他们曾经感觉到契诃夫的作品好象就是为他们写的，而且描写他们中间发生的事情。”

### 俄国三大家的戏剧 ——果戈理、奥斯特洛夫斯基和托尔斯泰

果戈理、奥斯特洛夫斯基和托尔斯泰都是俄国十九世纪很有名的大作家。虽然果戈理和托尔斯泰的文学成就主要在小说领域，但他们的戏剧创作也相当出色。奥斯特洛夫斯基被誉为“俄国戏剧之父”，他开创了俄国戏剧创作的崭新局面。

尼古拉·瓦西里耶维奇·果戈理（1809—1852）是俄国“自然派”——批判现实主义的奠基人。他以忠于生活的现实主义精神，鲜明生动的典型形象和笑中含泪的讽刺手段，无情地揭露了沙皇专制农奴制的丑恶和黑暗。果戈理出身于乌克兰的一个地方家庭，童年在庄园里度过。他十二岁上中学，十九岁到彼得堡独立谋生。在普希金、别林斯基的帮助和影响下，果戈理辞去原来的教学工作，专事创作。果戈理的小说以《狄康卡近乡夜话》、《彼得堡故事》和《死魂灵》最为有名，《钦差大臣》则是他最有成就的剧本。

《钦差大臣》标志着果戈理的现实主义讽刺艺术已完全成熟。剧本的主人公赫列斯达柯夫是一个在彼得堡当过差、出入于上流社会的纨绔子弟，他在回乡途中因盘缠用尽而困于旅店。正在这时，市内盛传钦差大臣即将光临本市。该市市长是个多年沉浮宦海、一贯贪赃枉法的酷吏，当他及其僚属听说钦差大臣就要驾临时惶恐不安，深怕自己平日的劣迹被上峰察知。受这种恐惧心理的驱使，市长亲自跑到旅店，察看动静。赫列斯达柯夫则以为由于自己付不起食宿费用，店家告到市里，市长前来问罪，因而诚惶诚恐；同时在与市长相互试探中，赫列斯达柯夫平时那种傲慢无礼、妄自尊大的举止态度毕露无遗。这一切使市长断定赫列斯达柯夫就是微服私访的钦差大臣，于是他想方设法把“钦差大臣”迎至市长公馆，毕恭毕敬地款待，还献上自己的妻女供其调情。赫列斯塔柯夫乐得假戏真唱，大捞特捞，厚颜无耻地同时

向市长的夫人和女儿求“爱”。市长很快答应把女儿许配给他。赫列斯达柯夫见市长如此垂青，真是受宠若惊，得意忘形，在市长及其同僚面前，他大吹牛皮，把彼得堡的达官贵人都说成是自己的近亲好友，使听者钦羡不已。赫列斯达柯夫还用“借钱”的方式，向市长及其僚属“借”得巨款，最后在其仆人的催促下，“快乐”地离开了这个城市。接着市邮政局长私拆了赫列斯达柯夫的信件，发现他并非钦差大臣。正当局长把此消息告诉市长并与他争论时，宪兵来报，钦差大臣驾到。

《钦差大臣》一反当时俄国舞台上毫无思想内容的庸俗笑剧和传奇剧的做法，在继承俄国现实主义戏剧传统的基础上，创造了以社会主要矛盾——官僚集团与人民群众的矛盾为基本社会冲突的社会喜剧，并以典型生动的形象，紧凑朴素的情节和深刻犀利的讽刺，跃居当时世界剧坛的前列。正是在这个意义上，《钦差大臣》堪称俄国现实主义戏剧发展史上的重要里程碑。剧本题词“自己的脸丑，为什么要怨镜子”，形象地阐明了文学创作是现实生活的一面镜子的现实主义创作原则。市长的台词“你们笑什么？笑你们自己”则直接表现了果戈理现实主义喜剧的社会作用。剧本借剧中人物的活动和对话，揭露了俄国官僚权贵的横行霸道，鱼肉人民，挪用公款，贪赃枉法的恶行丑态，以及反动统治阶级和人民之间的无法调和的矛盾。

奥斯特洛夫斯基全名为亚历山大·尼古拉耶维奇·奥斯特洛夫斯基(1823—1886)，是俄国十九世纪最多产的剧作家。他生于官吏家庭。中学毕业后遵照父亲的意愿考入莫斯科大学法律系，此后在法院当过几年书记员。他于1847年开始戏剧创作，1850年的喜剧《自己人——好算账》为他赢得声誉。此后三、四年，他的创作出现危机，所写剧本《各守本分》(1852)和《贫非罪》(1854年)企图在商贾中寻找正面人物，粉饰封建宗法习俗，反映了保守的斯拉夫派对他的思想影响。五十年代后期，奥斯特洛夫斯基的戏剧创作进入崭新阶段，相继发表的《肥缺》(1857)和《大雷雨》(1860)，对封建农奴制社会进行了无情的暴露和谴责。奥斯特洛夫斯基七十年代以后的作品主要是对资产阶级的批判。如《森林》(1871)、《狼与羊》(1875)、《没有陪嫁的女人》(1879)等著名剧作，都从不同角度和侧面揭露了资产阶级的贪婪和无耻，抨击了人与人关系中金钱交易的冷酷与丑恶。下面我们将详细介绍《肥缺》、《大雷雨》、《狼与羊》和《没有陪嫁的女人》四部剧作。

《肥缺》对俄国官僚阶层进行了辛辣讽刺。青年查陀夫即将和保琳娜结婚，他深信凭自己的劳动所得，清清白白地做人，家庭生活也会融洽美满。维什涅夫斯基是查陀夫做大官的舅舅，他劝查陀夫不要天真，还是和上司搞好关系，谋个肥缺才是，但查陀夫愤怒地拒绝了舅舅的庸人哲学。尤琳卡是保琳娜的姐姐，她在母亲库库舍金娜的指点下，嫁给了很有钱的别洛古鲍夫。别洛古鲍夫本来并非有钱人，不过后来他吹嘘拍马赢得上级青睐捞到了肥缺。由于查陀夫薪俸有限，保琳娜和查陀夫结婚后，生活清苦。一天，尤琳卡来看望保琳娜，便向妹妹显示自己的阔绰，还主动献计教保琳娜如何迫使查陀夫去另谋生财之道。查陀夫回家后保琳娜按照姐姐的计策，以回娘家相威胁，逼迫丈夫找舅舅讨个肥缺。查陀夫先用大道理开导娇妻，表示不应该和旧势力同流合污；无奈终于拗不过保琳娜的意愿，只好答应和她一起去找舅舅要肥缺。但使查陀夫夫妇始料未及的是，当他们来到舅舅家时，舅舅正为贪赃枉法的罪行被揭发而焦头烂额。怒火中烧的舅舅得知查陀夫两口子的

来意后，嘲笑一个曾大声反对贪官污吏的人竟也想谋求肥缺。舅舅的冷嘲使查陀夫清醒过来，他向妻子表示他决不会再改变自己不谋肥缺、清白做人的主张。《肥缺》的生活素材来源于奥斯特洛夫斯基在法院供职的几年中所看到的俄国官场的黑暗，他曾说：“如果我不在那地狱里呆过，我是写不出《肥缺》来的。”

《大雷雨》是奥斯特洛夫斯基最杰出的悲剧。剧本描写卡杰琳娜受尽婆婆卡巴诺娃的虐待，丈夫奇虹文根本无力保护她。渴望自由的卡杰琳娜不甘心受命运的摆布，她要追求真正的爱情与幸福，于是大胆地爱上了年轻的鲍里斯。但大雷雨使她感到极为恐怖，她便把自己的隐情向婆婆和丈夫作了坦白。鲍里斯怯懦地离开了她，婆婆又把她关了起来。最后，卡杰琳娜万念俱灰，感到与其奴隶般生活在卡巴诺夫家，不如死去。自尽前，卡杰琳娜自言自语地说：“还是在坟墓里好……太阳温煦它，细雨洗刷它……春天一到，柔軟的青草将覆盖在它身上……”卡杰琳娜说完这段视死如归的独白便纵身跳进了伏尔加河。全剧充满了悲怆的基调。剧中愚昧、闭塞、停滞的小镇正是专制俄国的缩影，一个追求个性解放的女性在这种环境里被毁灭，她的自尽是一种无比强烈的抗议，反映了广大人民反对农奴制和妇女为摆脱奴隶地位而斗争的意志。革命民主主义者杜勃罗留波夫十分赞赏卡杰琳娜这一艺术形象，称赞她为“黑暗王国里的一线光明。”

《大雷雨》在艺术技巧上颇有特色。剧情是在伏尔加河畔一个名叫卡里诺夫城的地方展开的。美丽的伏尔加河除了第二幕外，都是作为远处的舞台背景展现在读者和观众面前的。奥斯特洛夫斯基通过这个舞台环境的安排，尖锐地突出了剧本反映的美与丑的内在冲突。剧作家还多次巧妙地运用雷雨的效果，把雷雨这种自然力的迸发，有机地和剧情发展及人物心理变化相配合，强烈地烘托了戏剧冲突的悲剧气氛。

《狼与羊》是奥斯特洛夫斯基最富于批判精神的剧本。情节大致如下：女贵族穆尔扎维茨卡雅凶狠毒辣，她串通丘古诺夫，利用伪造单据和信件等卑劣手段，想把寡妇库巴文娜的财产全部占为己有。但正当穆尔扎维茨卡雅的阴谋即将得逞之际，一只更凶恶的豺狼别尔库托夫从彼得堡来了。别尔库托夫施展各种手段，逼迫穆尔扎维茨卡雅把库巴文娜这只已在她嘴边的“羔羊”，转送给自己吞下。李尼亚耶夫在目睹了这一场“狼”与“狼”争吃“羊”的残酷过程后，感慨万端，他叹道：“是呵，世界上就是狼与羊，就是狼与羊呀。”李尼亚耶夫的这句话如画龙点睛之笔，道出了本剧的题旨。

十九世纪下半叶，随着农奴制社会的解体和资本主义在俄国的迅速发展，贵族阶级开始没落和分化。在这个阶级的青年一代中，有一部分成天吃喝玩乐，无所事事，蜕变成无可救药的社会渣滓；有一部分却不择手段地诈取不义之财，但表面上还装作是道貌岸然的伪君子，成了十足的残忍加虚伪的资产阶级钻营家，《狼与羊》中的别尔库托夫就是这种钻营家的典型。贵族阶级的老一代中，则有人千方百计地想保持自己原有的社会经济地位，他们朽取豪夺的手段残酷无比，也达到了骇人听闻的地步。《狼与羊》中的穆尔扎维茨卡雅就是此类货色。奥斯特洛夫斯基在《狼与羊》中一箭双雕，既抨击了俄国的贵族阶级，也抨击了俄国的资产阶级，并揭露了这些剥削阶级的腐朽和贪婪，因此《狼与羊》是极富战斗性的剧本。

《没有陪嫁的女人》同样是暴露俄国资本主义社会的罪恶。剧本描写少女腊丽萨想找个称心的丈夫，但找不到，于是勉强答应了自己并不喜爱的小

官员卡朗德雪夫成婚。这时，巴拉托夫，腊丽萨的旧情人忽然从外地回来了。纯真的腊丽萨没有看出巴拉托夫是个忘恩负义的薄情人，于是表示愿意与他恢复原有的关系，卑鄙小人巴拉托夫乘机逢场作戏地和腊丽萨周旋。正当巴拉托夫戏弄腊丽萨的时候，克奴洛夫和优实伐托夫这两个荒淫的企业家也打算占有这个没有陪嫁的姑娘，他们甚至用抓阄的方法决定腊丽萨应该属于谁。在腊丽萨和卡朗德雪夫定婚的那天，两个企业家串通巴拉托夫把腊丽萨引诱到伏尔加河上玩弄了一晚。这时腊丽萨痛苦地感到，这些资本家并没有平等地把她当人看待，她不过是供他们玩弄的对象和作交易的商品；然而她又不愿回到平庸的卡朗德雪夫身边去。卡朗德雪夫恼羞成怒，绝望地用手枪结束了腊丽萨的生命。但腊丽萨被子弹击中后并没有痛苦的表示，她反而温婉地对未婚夫说：“您为我做了一件好事！”这表明，对于在那个非人社会中无法获得幸福的腊丽萨来说，死亡是结束苦痛获得解脱的唯一途径。腊丽萨的不幸命运，同《大雷雨》中卡杰琳娜的悲剧一样，是对十九世纪俄国“黑暗王国”的强有力控诉。

列夫·尼古拉也维奇·托尔斯泰（1828—1910）是十九世纪俄国批判现实主义文学的杰出代表，他是“伟大的艺术家”，“是俄国革命的镜子”（列宁语）。托尔斯泰以《战争与和平》、《安娜·卡列尼娜》和《复活》三部名著跻身于世界一流作家行列，他的戏剧虽不如小说辉煌，但也很有特色，很有成就。

托尔斯泰有名的戏剧都是他后期的作品，他的这些剧作从思想意义上和艺术技巧上都有大的创新。如在《第一造酒者》、《光在黑暗中闪耀》、《一切罪恶的根源》里，都表现出了带有宗教色彩的劝善性，而在他的戏剧杰作里，作家却摆脱了这种宗教哲学的沉重负担。

托尔斯泰最杰出的戏剧是《黑暗的势力》（1886）、《教育的果实》（1890）和《活尸》（1900），这些作品构成了世界剧作史上最光辉的篇章之一。

《黑暗的势力》是一个描写残忍行为的剧本，这种残忍行为是由于精神发育不全和愚昧无知所产生的；这也是一个描写卑鄙行为的剧本，这种卑鄙行为是发财的欲望带来的。冈察洛夫在指出托尔斯泰的那些供平民阅读的艺术作品的重大意义时，也肯定了《黑暗的势力》充满对普通人的爱这一优点。他在文章中写道：“《黑暗的势力》是一部有力的作品，它的艺术方面只为少数人、文化程度高的人所重视，而多数读者则不懂，很多人甚至象厌弃装满烈性酒精的瓶子一样厌弃它。他们受不了强烈的气味。我是高度重视这部作品的。人民如何看待它——我完全不知道，也断定不了。”

《教育的果实》揭示了农民的贫困的状况，描写了他们清醒的头脑和他们纯洁的道德面貌。剧作的特殊性在于，在这个喜剧的情节发展过程中，评价人物所用的是与他们通常遇到的完全不同的尺度和完全不同的标准。这一类尺度是由于对立面所明显表现出来的观点而产生的。而且由于喜剧里属于两个相互对立的社会集团的主人公发生冲突，所以在这里我们可以观察到对生活的两种不同的、经常交叉的认识。“受过教育的”老爷们按照早已形成的准则来评价自己周围人们的行为，以及其他社会集团的代表人物。但是农民把这种准则，把老爷们的生活方式本身和行为看作是某种与他们格格不入的，并且常常是他们无法理解的东西。反过来，老爷们觉得农民对周围的现实生活，对人与人的关系的看法都是原始的、野蛮的，虽然他们对这些生活财富的创造者也经常感到兴趣。这种对于生活的交叉社会，人与人之间对于

同一现象的不同评价的冲突，构成了喜剧性地说明《教育的果实》里的各种人物性格的重要方面之一。

《活尸》对采取不同生活态度的人物也采用了交叉评价的原则。但是在这里，这种原则发展成为一种更为复杂的形式。卡列宁、阿勃列兹科夫、安娜·巴甫洛夫和安娜·德米特里耶夫娜不止一次地谈到自己对普罗塔索夫和他的行为的看法；反过来，普罗塔索夫同样也经常评价那一些人，如果他们的生活引起他的厌恶和反感的话。不过，在这交叉评价当中得到好处的常常不是普罗塔索夫，而是他的对手。普罗塔索夫受宽宏大量的感情的驱使，经常以十分友善的语调来评论自己的“对立面”，为他们的行为和他们对他们的态度进行辩护。只是有时他才忍不住作出谴责性的评价。托尔斯泰虽然把官僚和贵族令人称赞的方面放到了最有利的、最优越的地位，但是他仍以高超的技巧揭露了它的真正实质，塑造了有深刻说服力的性格。

### 日出之前的安葬 ——霍普特曼

霍普特曼（1862 - 1946）是德国自然主义的代表作家，也是享有世界声誉的伟大戏剧家。霍普特曼生于德国东部的西里西亚，父亲是旅馆老板。他幼时学习并不出色，可是耽于幻想，并写得一手好文章。最初，霍普特曼喜欢雕塑，并进入艺术学院学习，1884年，他到了柏林，并认识到他的前程应该在文学创作方面。在柏林期间，霍普特曼写下了他的第一篇有影响的小说《道口工蒂尔》，发表在慕尼黑的《社会》杂志上。1888年，霍普特曼的戏剧处女作《日出之前》在“自由舞台”剧院上演，剧本演出的成功树立了他文学家的声誉，从而也奠定了他自然主义领袖的地位。继《日出之前》之后，霍普特曼又写了一系列成功的作品。他的大多数有影响的名作都创作于三十一——四十岁之间，这是他创作力最旺盛，成就最大的创作丰收时期。1912年，霍普特曼获得了诺贝尔文学奖金，莱比锡大学和牛津大学也都先后授予他荣誉博士的称号。1946年6月6日，霍普特曼逝世于西里西亚老家，他的遗体按照他的遗言，在“日出之前”安葬于希登湖畔。

五幕社会剧《日出之前》，确立了他的自然主义的风格。剧本的主人公克劳塞原是一个农民，后来发现他的田地下面蕴藏着丰富的煤，这使他从此富起来并且成了大资本家。发财后的克劳塞饱食终日，无所用心，每日沉湎酒色，他的妻子和四岁的儿子也在他的影响下嗜酒成癖。后来克劳塞为第二个妻子所欺骗，竟无耻地追求起自己的女儿来。他前妻所生的小女儿海伦想要摆脱道德败坏的酒徒之家的环境却无计可施。就在这样的环境气氛下，克劳塞大女婿霍夫曼青年时代的朋友阿尔弗莱特来到矿上，他此行是想要写关于西里西亚煤矿地区矿工贫困与资本家暴发户财富积累的调查报告。海伦自从在矿上认识了阿尔弗莱特后，便钦佩他的思想与见解；从而深深地爱上了他。但克劳塞要把女儿嫁给一个富有而粗俗的富农，而正是这位富农和克劳塞的第二妻子有不正当关系，因此海伦深为苦恼，她把阿尔弗莱特看作是自己的救星。霍夫曼知道他们两人的关系后从中阻挠，但海伦坚决的态度使家人被迫让步，可是阿尔弗莱特顾虑重重，他怕克劳塞一家的道德败坏，最后他决定不娶海伦。海伦在阿尔弗莱特离开后失望至极，便在日出之前自杀了。就在她自杀的那一刻，克劳塞哼着小调从酒店喝得烂醉归来。《日出

之前》揭露了工业化时期的贫富两极分化，指出颓废、道德沦丧、酗酒等现象正是工业化时期不健康社会的不健康产物。该剧是德国文学史上的第一部自然主义戏剧，被誉为德国自然主义戏剧的范本。《日出之前》这一剧名的含义是：当时的人们正处于黑暗与光明的交界处。

霍普特曼最成功的作品是 1892 年写的剧本《织工》，这是德国第一部直接表现无产阶级群众斗争的作品，是德国戏剧发展史上的一座里程碑。为了创作此剧，霍普特曼实地考察并利用了历史学家齐默尔曼和沃尔夫记录 1844 年西里西亚纺织工人起义的历史资料。从根本上来说，这部剧本已不是自然主义性质的作品。《织工》的主人公不是某一个织工，而是织工群众，不过与工厂老板布赖塞尔正面斗争的白克尔作家着墨较多，但他也并非贯串全剧的中心人物。布赖塞尔是一个唯利是图、毫无人性的资本家典型，他的剥削阶级的典型性格在第一幕里展示得非常鲜明。与反抗性强烈的白克尔形成鲜明对比的，是第五幕才出场的老织工希尔塞，他是一个虔诚的宗教徒，相信只有上帝能救助一切，把希望只寄托于来世，因此他坚决反对自己的儿子儿媳去参加织工起义的队伍，他认为上帝会安排一切，起义是无济于事的举动，因为老板的势力大得多。可是他虽死守在家，不去参加起义，但镇压迫织工起义的统治者流弹却正好打中了他，剧本以此作结，表明了作家对希尔塞的批判态度，他借此说明：哪里有残酷的压迫，哪里必有愤怒的反抗，不反抗就只能坐以待毙，被压迫者必须起来斗争。

四幕剧《獭皮》（1893）也是霍普特曼的代表作，它是德国文学史上为数不多的成功的喜剧作品之一。剧情发生在十九世纪八十年代柏林某沃尔夫的家中和警察局长冯·魏韩的办公室里。沃尔夫太太是个名誉极好的洗衣妇。包括魏韩在内的许多人都喜欢找她洗衣服，她还在悄悄地做买卖。她丈夫是船上的木工，女儿莱翁提奈由于日子艰苦，不得不在克留格尔家里帮佣。即便如此，他们家里还是负了债。一天，沃尔夫太太听小女儿说，克留格尔先生最近为他太太买了一块高级獭皮。船夫伍尔可夫因患有严重关节炎，愿出六十塔勒购买一块獭皮保暖。沃尔夫太太为了还清她家所欠的大部分债款，决定去偷这块獭皮。克留格尔在獭皮被偷后立即报案，但局长魏韩对此漠不关心，他反而把克留格尔和弗莱锡博士看作是帝国的危险分子，为此一直派密探了解他们。当博士报告说，施普雷河上一个收入微薄，衣衫邋遢的船工竟披着一件獭皮时，魏韩却偏偏让伍尔夫来证明，现在施普雷河上收入不错，连船工也能买獭皮，比如他就买了一块。魏韩不追究贼是谁，沃尔夫太太本来名声不坏，也就无人认为她有盗窃的嫌疑了。剧本以魏韩证明沃尔夫太太是个诚实的妇女结束。《獭皮》语言生动、人物性格鲜明，至今仍在经常演出，沃尔夫太太一角尤为喜剧女演员所爱演。

霍普特曼的第一部历史剧是《弗洛里昂·盖耶》（1896）。这是一部反映十六世纪宗教改革和农民战争时期德国人民反封建斗争的五幕剧。该剧描写了农民包围维尔茨堡后，主教如何逃跑，农民如何为占领维尔茨堡和马尔贝格而战斗，也描写了盖耶和葛兹的争权斗争。由于农民运动的不统一，盖耶没有被选为农民起义部队的领袖，尽管他事实上是最合适的人选。盖耶在争夺领导权的关键时刻表现出寡断与软弱，最后被人暗算，农民军也以失败告终。由于霍普特曼用自然主义式的忠实来反映十六世纪广阔的农民战争，巨细无遗地反映外在的历史真实，对素材缺乏取舍，使得剧本头绪纷繁，情节拖泥带水，结构松散，语言上还用了不少十六世纪的方言，因此《弗洛里

昂·盖耶》在艺术上基本上是失败的。

梦幻剧《汉奈蕾升天记》（1893）是霍普特曼在象征主义流行时期写成的象征主义作品。该剧叙述一个名叫汉奈蕾的十四岁穷苦女孩的故事。她由于不堪养父的虐待，跳进冬日的池塘自杀，被人救起后，遂进贫民医院去医治。在神志昏迷的高烧中，汉奈蕾产生了一系列的幻觉，现实世界和童话的梦幻世界交替出现在她面前；护士变成了她思念已久的去世的生母，村里的裁缝给她带来了雪白的新嫁娘礼服，她尊敬的老师变成了陌生的游人过客，救世主和天使飘冉而至，黑衣死神也溜进室内，最后是救世主自己把她从人间的苦难中拯救出来，并把她带上天国。可是正在这时梦境消失，观众看见的又是现实生活中的病院，医生诊察了女孩，断言这个可怜的女孩已脱离人间苦海——死了！由汉奈蕾在高烧中的梦幻构成了全剧的中心内容。著名评论家法朗兹·梅林曾批评了霍普特曼这部逃避现实、追求梦幻的作品。这一作品也遭到了自然主义者的反对，因为它写的是梦幻而没有写“自然”。霍普特曼用象征主义风格写成的作品还有诗体童话剧《沉钟》，描述的是一个艺术家的悲剧。

霍普特曼的创作道路并非单一地遵循着自然主义，他的创作风格从十九世纪末开始便有所创新，最后走上了现实主义道路，因此我们把他列在欧美现实主义戏剧这一章绝非无中生有。《车夫亨舍尔》和《罗泽·贝恩特》便是他富有现实主义色彩的剧本。

《车夫亨舍尔》的故事发生在十九世纪六十年代的西里西亚。车夫亨舍尔的妻子临死前恳求丈夫决不在她死后娶风流的汉娜为妻。可是妻子死后，亨舍尔经不起汉娜的情欲引诱，又由于经常出车远行，家中体弱多病的幼女需人照顾，于是他违背了对前妻的诺言，与汉娜结了婚。婚后的汉娜秉性难移，欺骗了亨舍尔，与他人通奸。不久，亨舍尔钟爱的女儿病死，他遭到非议，说他不关心前妻之女，再加上他又得知汉娜另有外遇，在这些事件的影响下，亨舍尔后悔自己没有信守对妻子的诺言，在精神上经受不起这一切刺激，便上吊自尽了。这个剧本在技巧上着重描写了普通人的心理，突破了“彻底的自然主义”只写外部“自然”的局限。

《罗泽·贝恩特》的故事发生在本世纪初的西里西亚农村。弗拉姆的妻子瘫痪在床，弗拉姆虽然爱她，但情欲驱使他与美丽健康的村女罗泽·贝恩特悄悄地往来。罗泽虽已由父亲作主许配给了诚实而体弱多病的钉书工人奥古斯特，但她是个放浪成性的女子。一天，弗拉姆与罗泽在树丛中幽会偷情时，被品德败坏的机械工斯特莱克曼发现，他早就想占有罗泽，便以此要挟罗泽，只有她委身于他，他才不把这件事张扬出去。罗泽严辞拒绝，但斯特莱克曼竟奸污了他。不久罗泽怀上了费拉姆的孩子，为此她急着要和奥古斯特结婚，并向他坦白了一切，乞求奥古斯特原谅她的过错。可卑鄙的斯特莱克曼却不断地纠缠她，并当众侮辱她，这导致了斯特莱克曼与奥古斯特的搏斗。体弱多病的奥古斯特在搏斗中一只眼睛被打瞎。为此罗泽的父亲向法院控告斯特莱克曼侮辱自己的女儿并打伤女婿。斯特莱克曼则宣扬罗泽和弗拉姆的通奸，罗泽出于羞耻，作了伪誓否定了这一切。奥古斯特已经看出真情，他了解罗泽的内心痛苦，决心与罗泽远走他乡，到一个无人知道这一切的地方去。在法庭要正式开庭受理此案之前，罗泽痛苦地杀死了自己的非婚生婴儿。该剧打破过去文学的传统禁区，正面把情欲搬上了舞台。

霍普特曼自己最喜爱的一个剧本是出版于1906年的《碧芭在跳舞》，该

剧被个别评论家称为“杰作中的杰作”。这部象征剧的情节大体如下：从威尼斯来到德国的制玻璃器皿的技师泰格里佐尼有个女儿叫碧芭，她极其温柔，美若天仙，尤其是她跳舞时，会令所有的人倾倒迷醉。有一天，身强力壮的吹玻璃老工人霍恩迷上了碧芭的舞姿，他趁酒店里因打牌引起殴斗造成混乱的时候，把碧芭抢到自己的林中小屋。正在碧芭无法逃身的时候，在酒店喝酒的青年手工业工人米歇尔·海利格尔尾随到了霍恩的小屋。他一进门，只见屋内一片漆黑，原来霍恩听见外面有人声，已持棍在屋外提防。于是米歇尔吹起了他的笛子，碧芭立即闻声起舞，并求米歇尔把她从霍恩手中救出来。米歇尔同样为碧芭的天真美丽和舞姿所动心，他们逃出了霍恩的家，艰难地来到了居住在深山老林的瓦恩的林舍。瓦恩是个明白大自然神秘力量的智者，他让碧芭触动一只威尼斯玻璃杯，米歇尔就看见他渴慕已久的意大利南部的湖海和大理石宫殿，瓦恩答应米歇尔保护碧芭。不料这时霍恩追踪而至，他想冲进碧芭的居室，被瓦恩的魔法困倒在地上。瓦恩命米歇尔到外面取一桶冰来，把这桶冰放在霍恩的胸前，霍恩慢慢地苏醒过来。瓦恩警告碧芭决不能与霍恩跳舞，可碧芭被一种神奇力量引诱而难以自制，米歇尔也渴望看到碧芭跳舞，他甚至吹起了笛子，听到笛声，碧芭立即起舞，霍恩则打起鼓来作节拍。这时霍恩不小心压碎了瓦恩的一只珍贵的杯子，碎片落地，碧芭也像打碎似的倒在地上，霍恩则狂喊一声倒地死亡。米歇尔在取冰时，曾见到冰魔，并被刺伤眼睛，碧芭倒地时，他已瞎了眼睛。全剧以瓦恩伤心地看着已死的碧芭结束。

《碧芭在跳舞》带有神秘色彩，碧芭和她的舞蹈在剧中象征人们所渴望的一种美的理想。整个剧本的故事发生在冰天雪地里。它的寓意是：这是一个“寒冷的”世界，而碧芭是“寒冷世界”里人们心中唯一的火焰和温暖。

霍普特曼晚期的戏剧作品在成就上不及早期，表现出创作上的衰退。值得一提的是《日落之前》（1928），该剧与戏剧家的成名作《日出之前》都是写家庭题材的悲剧。《日落之前》叙述的是工业资本家、大出版商、七十岁的克劳仁和一个二十岁的少女英肯的爱情悲剧。作家着重描写了克莱仁的心灵创伤。1933年后的第三帝国时期，霍普特曼除写自传外，还创作了《阿伽门农家庭四部曲》（1914—1948），这是霍普特曼的最后剧作。它包括《奥里斯的依菲几妮》（1944）、《阿伽门农之死》（1948），《埃勒克特拉》（1948）和《德尔斐的依菲几妮》（1914）四个剧本。这个四部曲表现了这样一个思想：人是无能的，人的命运、遭遇、祸福都不掌握在自己手里，因为主宰着一切的是神。

霍普特曼的戏剧创作取得了令人瞩目的成就，他因此获得诺贝尔文学奖，他还分别被莱比锡大学和牛津大学授予荣誉博士学位。



## 舞台上的“恶之花” ——欧美现代主义戏剧

### 丰富的想象和诗意的幻想家 ——梅特林克与象征主义戏剧

莫里斯·梅特林克（1862—1949），比利时法语诗人、象征派剧作家，前期象征主义文学运动在戏剧领域的代表。他的作品大都创作于第一次世界大战前，即后期象征主义进入高潮之前，但其主要作品又问世于前期象征主义衰落之后，因此他在象征主义派中拥有特殊的地位。可以说，他是前后期象征主义中间的一根纽带。

1862年8月29日，梅特林克生于法兰德斯省的根特市。他自幼热爱文学，中学毕业后遵从家人意愿学习法律，但他对法律并无多大兴趣，业余时间常为报刊写些诗歌、特写等。1886年，梅特林克来到巴黎，结识了许多崇尚象征派诗歌的朋友，这为他以后从事象征主义文学活动打下了坚实的基础。1889年发表第一部诗集《暖房》、第一部剧本《玛兰纳公主》。这是文学史上第一次把象征主义手法运用到戏剧中。从此以后，他得到法国评论界的重视，不断推出新的剧本，1890年，他发表了《闯入者》和《盲人》。

1904年，比利时一个巡回剧团去斯德哥尔摩演出了他的《玛兰纳公主》，产生强烈反响。1896年以后，梅特林克开始了他创作上的第二时期，这一时期他写了四个重要剧本：《英娜·瓦娜》（1902）、《乔赛儿》（1903）、《青鸟》（1908）、《圣安东的显灵》（1919）。其中，六幕梦幻剧《青鸟》是他的代表作。

《英娜·瓦娜》这出三幕剧，在结构和人物的情境上与早期作品有较大区别。《乔赛儿》中，象征主义手法运用得非常娴熟。《青鸟》则是他象征主义戏剧创作的高峰。1911年，梅特林克荣获该年度诺贝尔文学奖，原因是“赞赏他多方面的文学活动，尤其是他的著作具有丰富的想象和诗意的幻想等特色。这些作品有时以童话的形式显示出一种深邃的灵感，同时又以一种神妙的手法打动读者的感情，激发读者的想象。”

梅特林克的理论与创作的主要成就在戏剧方面。他的戏剧充满了对底层劳动人民的同情和对社会不平等现实的不满。他运用象征主义手法来反映现实，揭开了戏剧表现手段崭新的一页。其前期的戏剧充满了悲欢失望的情绪，被称之为“死亡戏剧”，如剧本《拉格拉凡和赛丽塞特》就显示了作者试图摆脱悲观主义的努力。

1932年，比利时国王封他为伯爵。1949年病死在法国的尼斯。

梅特林克的主要代表作是《青鸟》。

剧本是写一个樵夫的两个孩子蒂蒂尔和米蒂尔睡觉时梦见仙女贝丽吕娜要他们为解救她女儿的病痛而去寻找一只青鸟的故事。他们和光、狗、猪、面包、水、火、糖等拟人化的灵魂一起，在光的带领下浩浩荡荡地出发了。首先，他们去“思念之土”寻找，他们在那里见到了已去世的爷爷奶奶，并找到了一只青鸟，但等到出来后，青鸟却变成了黑鸟。然后他们又到“夜之宫”去寻托青鸟，蒂蒂尔冒险打开一扇扇门，发现里面是病魔、战争、阴影等人类的一切灾难，然而他有一群青鸟，可当光赶到时，青鸟马上就死了。原来，这些青鸟是怕见到白天的，一见到白天，马上就会死掉。接着，他们

又到了森林、幸福之宫、坟地、未来之国，每一处都能看到青鸟，但一当他们离开时，青鸟又失去了。

清晨，他们被母亲叫醒，把养的一只鸽子送给女邻居贝兰戈患病的女儿，奇怪的是这个小姑娘的病居然好了。原来这就是一只青鸟。虽然这只青鸟又飞跑了，但蒂蒂尔说：“没有关系……别哭……我会捉回来的……我们为了将来的幸福非要它不可。”这时他已经明白，原来青鸟是不用跋山涉水去找的，它就在我们的周围。

剧本主题非常鲜明。“青鸟”是人类幸福的象征，通过两个孩子寻找青鸟的故事，反映了作者对穷人生活的同情，对现实和未来的乐观态度和憧憬。说明了世上是存在幸福的，只要我们去勇敢地追求，就一定能找到它。剧本洋溢着一种积极向上的乐观主义精神。它非常同情穷苦人，愤怒地控诉了贫富不均的社会现实；它对未来充满了信心和希望，坚信太阳暗淡下去的时候，人类可以找到一种火来代替太阳……这些思想，寓意深刻，很有教育意义。

《青鸟》曾引起无数观众和读者的强烈兴趣，早在 30 年代，它就被翻译过来，在我国赢得了无数观众的喜爱。

### “ 史诗剧 ” 的创始人 ——布莱希特

布莱希特（1898—1956），当代德国最著名的戏剧家和诗人。他出生于一个资产阶级家庭，但很早就背叛了自己的剥削家庭而投身于工人阶级事业，曾亲自经历过第一次世界大战，“十一月革命”时做过看护伤员的工作。纳粹上台后流亡巴黎，转徙北欧各国，再经苏联回到美国。

布莱希特在学生时代就开始写作诗歌和剧本。1922 年发表剧本《黑夜鼓声》，反映了经历过残酷的“第一次世界大战”后人们的痛苦心情，并对十一月革命中的许多问题进行了探讨。《三角钱歌剧》（1928）从乞丐阶层说明了资本主义社会必然要走向毁灭的历史必然。1942 年他把高尔基的《母亲》改编成剧本，搬上舞台。

布莱希特著名的“史诗剧”的创始人，他在戏剧试验的基础上创立了一整套“史诗剧”理论体系。这是二十世纪戏剧创作的一种独特理论，其核心是“间离效果”，与此相适应的许多情节故意夸大，矛盾冲突复杂，对演员的要求也与众不同。所谓“间离效果”，就是使观众在看戏时要保持清醒的头脑，不要因演员的逼真表演而陷入感情的漩涡。这样，布莱希特的戏剧思想和传统的“亚里士多德式戏剧”观念便划清了界限。亚里士多德强调戏剧要通过恐惧与怜悯来达到净化观众心灵的效果。“史诗剧”提倡表现重大社会题材，强调戏剧的教育作用。

布莱希特的作品主要有：《卡拉尔大娘的枪》（1937）、《第三帝国的恐怖和灾难》（1937）、《大胆妈妈和她的孩子们》（1938）、《伽里略传》（1939）、《四川好人》（1945）和《高加索灰阑记》（1948）等。其中，《大胆妈妈和她孩子们》是布莱希特的代表作。该剧的背景是历史上的“三十年战争”。主人公是一位叫“大胆妈妈”的随军女商贩，她是一个寡妇，有两个儿子和一个哑巴女儿，她们全家拉着一大篷车畅销货品，跟着芬兰第二团踏上了征途，行军途中，大儿子艾里夫遇到征兵被拐走，后来在军营中竟因烧杀掳掠有功而受到奖赏。大胆妈妈一时高兴，将二儿子施代立卡司也

送进部队，当了联队出纳员。不料，二儿子在被俘虏时丢失了钱箱而被处以死刑。这才使大胆妈妈醒悟过来要反对战争，她放弃了伸冤的念头，带着仅剩的哑巴女儿继续随军行进。瑞典国王战死后，出现了短暂的和平局面。当时，大胆妈妈刚进了一批货，眼看就要破产，但是她转念一想，纵然破产还是高兴和平的。然而，站在她面前的大儿子艾里夫，竟成了一名杀人劫货的罪犯。和平转眼过去，大胆妈妈重操旧业。一天，皇家军队威胁新教城市哈勒，大胆妈妈进城买货，一伙兵痞抓来了一户农民，要求给他们带路，并以杀死牲口相威胁。机智的哑女爬上马厩的房顶，猛烈击鼓，被士兵开枪打死，但鼓声已传到了城里，从那里发射的炮弹代替了最末一声鼓响。大胆妈妈埋葬了女儿，独自一人继续做她的买卖。

作者对大胆妈妈的形象处理，遭到了他的论敌们的非难，他们希望大胆妈妈迷途知返。而实际上，观众已经从大胆妈妈那里受到教育和启迪，进而反对和憎恨战争，正是大胆妈妈的盲目行为使观众目睹了战争给世界带来的灾难。别的一切都显得无关紧要。

作家的本意是想通过剧本发出警告，呼吁德国人民，不要被许诺所迷惑，不要指望得到什么利益，不要对法西斯集团抱任何幻想。

### 荒诞派戏剧的先驱 ——皮兰德娄

路易吉·皮兰德娄（1867—1936），意大利小说家、剧作家。他出生在西西里岛阿格里琴托，在巴勒莫念完中学后，进入罗马大学文学系攻读。1888年赴德国深造，获语言学博士学位。回国后，他在大学执教，并开始文学创作。

第一次世界大战期间，皮兰德娄已在文坛上颇有名气。这时，他毅然转向怪诞剧创作。紊乱荒谬的社会现实、个人生活的巨大不幸，对他产生了猛烈的冲击，他觉得艺术已无法立足于真实地描摹现实。在二十年左右的时间里，他创作了四十来部怪诞剧，如《是这样，如果你们以为如此》（1918）；六个寻找作者的剧中人》（1921）、《亨利四世》（1922）、《寻找自我》（1932）等，这使他赢得了世界声誉。

皮兰德娄的戏剧代表作有《亨利四世》，其基本剧情是：

“亨利四世”在一次化装游行中扮演中世纪皇帝亨利四世，被情敌暗算，昏迷过去。他醒来后，成了疯人，以亨利四世自居。亲友们顺水推舟，把他的宅邸布置成皇宫，派四名青年扮作“陪臣”侍奉他。十二年后，他恢复了理智，但这时他发现，他的恋人已被情敌夺去，他被牢牢地钉在永恒的假面里，再也无法在现实社会中获得一席之地。无奈，他只得继续扮作亨利四世，“以最清醒的意识，来安度最疯狂的生活。”

在塑造人物形象时，皮兰德娄采用了假面与自我交替的双轨结构。清醒的亨利四世，是被驾驭者，疯后的亨利四世，却是胜利者。他们是亨利四世自我的分裂，是社会性的自我与真实性的自我的冲突。

皮兰德娄的怪诞剧以相当的深度揭露了资本主义社会的支离破碎、荒诞不经的现实，表现了道德观念的沦丧和人格价值的贬低，在戏剧表现手法上也有创新之处。

皮兰德娄的怪诞剧突破了传统戏剧规范，幻觉与现实、过去与现在的界

限消失了，人物被置于荒诞离奇的环境里，通过夸张的情节来表达充满哲理的思想，产生了强烈的戏剧效果。这为后来的荒诞派戏剧奠定了基础。由于他“果敢而灵巧地复兴了戏剧艺术和舞台艺术”而被授于1934年的诺贝尔文学奖。

### 表现主义戏剧的奠基者 ——斯特林堡

奥·斯特林堡（1849—1912），瑞典现代戏剧的艺术大师，表现主义戏剧的先驱。他出生在斯德哥尔摩一个船舶经纪人家庭，1867年考入乌普萨拉大学，后当过小学教师、报社记者和皇家图书馆管理员。他一生创作了六十三个剧本，六十多种小说，编为全集五十五卷。其早期作品具有鲜明的革命思想和对旧秩序的反抗精神。1870年，他的戏剧《被放逐者》获得国王卡尔十五世的奖赏，从此一举成名。

斯特林堡崇尚龚古尔兄弟和左拉的自然主义理论，写了剧本《朱丽小姐》（1887）和《父亲》（1887）。在他创作的晚期，他醉心于现代主义文学思潮，大量采用荒诞离奇的情节，进行深奥晦涩的抽象概括。他写的《去大马士革》三部曲（1904）和《鬼魂奏鸣曲》（1907）开了表现主义戏剧的先河。

《鬼魂奏鸣曲》是表现主义戏剧的奠基作品，作品上演后，引起巨大反响。

《鬼魂奏鸣曲》叙述了以放高利贷为生的亨梅尔见到已故批发商阿肯霍斯的儿子大学生。大学生在一座倒塌的房子里救出一个小孩，出了名。老人劝诱他去通过婚姻攫取上校的财产，而上校的女儿正是老人与上校夫人的私生子。上校夫人阿美利亚发了疯，老人到上校家去参加一场“鬼宴”的社交晚会，遇到了这位早年情妇。木乃伊向老人介绍了出席宴会的一群人以及他们之间的恩怨纠葛。由于木乃伊作过亨梅尔的情妇，上校与亨梅尔也成了冤家对头。亨梅尔以巨资收买了上校的全部股票，欲置上校死地而后快。他要没收上校的全部财产，揭穿上校伪造贵族出身的勾当。然而，这时木乃伊却走过来揭露了老人的卑鄙罪恶勾当：“你劫走了我们的全部灵魂，你用花言巧语抢走了我的一片痴情。……而现在，你又伪说大学生的爸爸欠你一笔债，劫走这个大学生的灵魂。其实，他爸爸根本没欠你一个钱。”接着，她把老人关进了碗橱。大学生向姑娘诉说自己对爱情和美德的追求，姑娘说：“只有在疯人院里，人们才想到什么就说什么。”大学生回忆起父亲在疯人院里悲惨地死去的情景，愤然地说：“世界上哪有童贞的姑娘？哪里有绝代佳人？……世界上哪里有忠诚、体面？……这个世界是疯人院、是妓院、是停尸场，耶稣基督要是到这个世界上来，等于堕进地狱。”不料，姑娘听后竟死去了。

剧本通过亨梅尔与各种人物关系的描绘，揭示了资本主义社会里人与人之间互相仇恨、互相欺骗的社会本相。作家无情剥去了资本主义的华丽外衣，将其腐烂的躯体赤裸裸地暴露出来。剧本荒诞的情节和奇特的舞台形象，对后来的表现主义戏剧产生了重大影响。

### 第一个赢得国际声誉的美国戏剧家 ——奥尼尔

尤金·奥尼尔（1888—1953）是美国现代最重要的戏剧家，并且是第一个获得国际声誉的美国戏剧家，曾获得1936年诺贝尔文学奖。其作品通过象征的方法来表现人类的问题，用精练、新颖的语言和艺术技巧来指出资本主义社会的一系列现实问题，部分作品带有强烈的表现主义色彩。

奥尼尔出生于纽约的一个演员家庭，自幼便体验了美国各大城市的生活。他在普林斯顿大学学习时，曾因闹事而辍学。他勘探过金矿，在阿根廷和南非等地干过各种杂活，在英国和美国的邮船上当过水手。1912年他在患病期间开始文学创作，两年内写了八个独幕剧和两个多幕剧。1916年，他到普洛文斯剧团当编剧，这给他提供了非常有利的条件。在这里他显示出非凡的戏剧才华。1920年，他写了《天边外》和《琼斯皇帝》，从而奠定了他在戏剧界的地位。

《琼斯皇帝》是奥尼尔的第一部表现主义剧作。此剧描写了一个岛上的黑人首领琼斯的悲剧故事。琼斯是一个生长在美国社会最底层的黑人工人，一次在赌博纠纷中失手打死一个黑人而被关进监狱。在狱中，他不堪忍受狱警的侮辱和虐待，他举起铁锹打死了狱警，自己越狱逃跑。他逃到了西印度群岛的一座小岛上，使出了美国白人统治者那里学到的种种欺骗手段，居然当上了那里的皇帝。但当他一旦爬上了皇帝的宝座，便对当地黑人残酷剥削，横征暴敛，引起了当地居民的造反。他被违反的黑人赶进迷宫似的原始森林，饥渴劳累，悔恨交加。在幻觉中，再现了他一生的几个关键阶段和黑人民族的苦难历史。他茫然地在林子里挣扎奔跑了一夜，子弹全打光了，最后被当地黑人打死在林中。

奥尼尔在剧本中采用表现主义手法，使神秘的气氛、宿命论的色彩和主人公的幻觉交织在一起，刻划了人物的激烈的内心感受和变化，使心理状态呈现为外化的一幅奇特复杂的画面。

1921年，奥尼尔创作了《毛猿》，也是用表现主义手法创作的一出象征戏。这是美国现代文学中一部“寻找自我”的主题。主人公杨克是一艘远洋轮上的司炉工。他没有文化，但具有强烈的自我意识，为自己有一副强健的体魄而志得意满。他袒胸露臂，满身煤黑，干着繁重的活不以为苦反以为乐。他充满了自豪感：“没有我，一切都要停顿，一切都要死亡，我是原动力。”但在外人看来，他手臂比一般人长，脑袋却很小，活像古代的猿人。在机舱里他是领班，常常嘲笑其他伙夫。一天，一个大资本家的女儿米尔德里德小姐闲得无聊，想看一看“另外一半人”是怎样生活的，于是好奇地来到机舱。当她看着袒胸露臂，浑身墨黑，貌若猿人的杨克时，大叫一声，昏了过去。这件事对杨克刺激很大，打破了他的幻觉。他的一个同伴告诉他：在上等人眼里，他只不过是一只“毛猿”而已，从此他不再象以前那样志得意满了。他开始思考自己在社会上的地位，他跑到纽约，寻找他可以归属的去处。但是社会对他十分冷淡，他要报仇，他袭击阔佬被关进了监狱。出狱后，他到世界产业工人联合会去，主张用暴力清除资本家的财产。但产联的干部怕他搞无政府主义的恐怖手段，不敢吸收他入会，把他撵了出去。杨克走投无路，最后走到动物园，而对着关在铁笼子里的猩猩，他意识到自己真的是“毛猿”了。他打开铁笼，同猩猩倾诉心怀，想拉着猩猩一起去报仇，不料被猩猩用力一抱，肋骨折成重伤。他痛苦地呻吟着，感到绝望，最后挣扎着喊到：“女士们，先生们，向前走一步，瞧瞧这个独一无二的——一个唯一地道的——”

野毛猿——”然后倒地死去。

《毛猿》的悲剧结局显示出这样的主题：人都是渺小的，是无法与天、与命运抗争的，任何抗争都会最终流于失败。这个结局，可以说是当时黑暗社会给作者的印象的必然产物，然而奥尼尔仍然坚信光明最终会战胜黑暗。杨克是失败了。但真理犹存。

剧本充满了象征，邮船象征现代社会，杨克象征不断前进的原始人类，有钱的女人象征资产阶级，杨克故意用身子去碰撞弱不禁风的有钱的女人时，却被对方撞倒在地，这象征着资产阶级势力强大，劳动者在这个强大的势力面前无能为力。

### “神秘”与“爆发” ——德国的表现主义戏剧

在德国，表现主义绘画艺术激起了表现主义文学艺术的形成。1911年，《行动》杂志的创刊，标志着表现主义文学登上了德国文坛。本世纪二、三十年代，表现主义文学风靡整个欧洲。

德国的表现主义文学运动以表现主义戏剧最为显著，产生了一批有相当影响的剧作家。第一次世界大战之后，德国的社会矛盾比其他欧美资本主义国家更为突出。广大中小资产阶级知识分子十分厌恶战争。他们在表现主义绘画中找到了适当地发泄自己内心“激情”的方式。于是，他们以尼采的超人哲学为理论依据，以表现主义绘画的形式为形式，以斯特林堡的戏剧为楷模，掀起了表现主义戏剧创作的高潮。当时，德国的表现主义戏剧分为以《狂飙》杂志为核心的右翼表现主义者和以《行动》杂志为中心的左翼表现主义者。前者关心灵魂的自由和上帝的启示，充满神秘主义气息，后者主张用灵魂的“爆发”去干预生活，作家要成为“宣告者”和“鼓动者”。其中，最有成就的戏剧家有施特恩海姆、凯泽和托勒尔。

### “有伤风化”的施特恩海姆

施特恩海姆（1878—1942），德国名噪一时的表现主义小说家和戏剧家，以喜剧著称于世。他出生于莱比锡的一个银行家庭，少年时代在汉诺威和柏林度过。1903年同弗兰茨·布莱一起在慕尼黑创办杂志《许佩里翁》并从事戏剧创作。他的创作日趋成熟的时候，也是德国表现主义运动在德国兴起的时候；当他戏剧创作进入高潮时，德国的表现主义运动也进入鼎盛时期。他善于应用夸张、荒诞的手法进行创作，猛烈抨击资本主义的丑恶和社会现实，遭到了历届资产阶级政府的忌恨。这位伟大的剧作家可谓生不逢时，生前不为文坛注意，死后才名声大噪。他的戏剧代表作是一组题名为《资产阶级英雄生活》的连续性喜剧，包括三部曲《裤子》（1911）、《势利小人》（1914）和《一九一三年》（1915）。

三部曲是一组反映二十世纪初期威廉帝国时代生活的社会批评剧，它们绘声绘色地描述了一个小市民家庭由飞黄腾达到衰败破落的历程，充分暴露了资产阶级巧取豪夺、凶暴残忍、专横霸道的丑恶嘴脸。剧本上演后，在社会上引起强烈反响，由于它们无情地戳破了资产阶级的疮疤，因而很快遭到了当局禁演的厄运。

这组喜剧，以辛辣的讽刺和尖刻的嘲笑为基本特征，具体运用的讽刺手法有两种，一是通过讽刺达到很强的艺术效果，极度的夸张常常使得观众捧腹大笑。二是通过描写人物外表的高尚与内心卑鄙这对矛盾，来揭露反面形象的伪善嘴脸。此外，作家还写有喜剧《盒子》（1912）和《公民施佩尔》（1914），它们描写了卑鄙猥琐、媚上欺下的小市民形象。

### 激进的表现主义者——托勒尔

恩斯特·托勒尔（1893—1939），德国著名的表现主义戏家、激进的民主主义者。他出生在今属波兰的萨莫钦镇，父亲是当地有名的富商。托勒尔从小就受过良好教育，后到法国上大学。在第一次世界大战中，他是位激进的反战分子。因为他在一年多的前线生活中，他已看清了帝国主义战争的罪恶本质。在德国十一月革命中，他被政治斗争推向前台，加入了德国独立社会民主党，并参加了慕尼黑的工人罢工，后被捕入狱。在狱中，他写成了第一部戏剧《转变——一个人的斗争》，号召人们反抗帝国主义战争。1919年，他担任慕尼黑苏维埃共和国主席，在巴伐利亚起义时任红军总指挥，由于他不愿用武力镇压反对势力，致使革命失败，本人亦被判刑五年。出狱后，他继续从事戏剧创作。1933年，希特勒上台，托勒尔流亡海外，1939年自杀于美国纽约。

托勒尔的表现主义戏剧代表作主要有：《群众和人》、《机器破坏者》、《请注意，我们还活着》、《不要和平》和《哈尔牧师》等。

《转变——一个人的斗争》是托勒尔创作的一部意义深刻的社会批评剧。在这出戏里，作者把反抗帝国主义战争的政治热情，通过这些色彩浓郁的画面，淋漓尽致地表达出来。剧情十分简单：战争开始时，青年艺术家弗里德里希接受了反政府的沙文主义宣传，认为战争是摆脱死气沉沉的日常生活的出路，青年们可以在前线建功立业，大显身手。然而，事实粉碎了主人公的美好幻想，他在前线看到的，只是累累的白骨和血腥的杀戮。弗里德里希在残酷的现实面前渐渐明白了自己的“爱国主义”幻想，只能是在罪恶和灾难之后。后来，他转变成一名热情的反战宣传家。他大声疾呼：“朋友们！我号召你们前进！……去找财主们，让他们看到，他们的心已经变成一堆堆垃圾。”

托勒尔的另一部表现主义戏剧《群众与人》，描绘了一组象征性的人物，反映了德国1918年的十一月革命。

剧情大致是：革命前夕，在一家工人酒店的后屋，工人们和女人在酝酿行动，女人被工人们推为领袖，男人进来，阻止她的活动。他指责女人的行为是背叛国家，提出要同她离婚。梦境中，证券交易所里十分混乱，人们在进行热烈地讨论，银行家们正商议如何拯救资本主义制度。而改良主义者和女人进来，劝他们要注意人类的利益，不致使现行的制度破碎。另一个大厅里，工人们也正商量对策，有人提议要炸毁机器和厂房。女人说这不好，她呼吁罢工，得到群众的广泛响应。这时社会主义革命家无名氏从人群中走出来，他说应该打碎旧基础，建立新的制度，不仅要罢工，还要用暴力取得革命政权。群众跟着行动起来了。起义的工人们抓住主张跳舞来解决灾难的银行家，判了他死刑。女人的丈夫向工人开枪，被哨兵押了上来，工人们准备枪毙他，女人要求宽恕他，群众回答最重要的是群众。于是群众被发动了起

来，但很快被镇压下去。工人们连同女人被捕入狱。女人关在监狱里控诉上帝，这时她丈夫走进来，告诉她政府认为她无罪。而女人愤怒地予以驳斥。丈夫吓得抱头鼠窜。无名氏进来救她出狱，指出阶级压迫的事实，但她认为群众的流血斗争也是杀人罪。教士劝诱她皈依上帝，女人把他赶走了。于是，军官进来判她死刑，枪杀了她。

剧本鲜明地体现了左翼表现主义戏剧思想政治倾向。可以说它是托勒尔对德国 1918 年 11 月革命的反省和总结。

“女人”是资产阶级人道主义的象征，她主张无产阶级通过合法斗争来实现解放，强调杀人永远是罪恶，因而也就否定了暴力革命的道路。她坚决主张以人道主义的博爱精神来改造社会，但她并不否认革命的正义性，她的理想是群众组成“人类的大军，他们将以压倒一切的姿态造成和平的巨大无形的堡垒”。然而不对待人民的态度上，她根本看不起人民，也绝不相信人民的力量，后来，当工人代表无名氏在营救她时，她坚决不同意，一直到死她也只是革命的同情者与同路人。

无名氏恰恰相反，他有着坚决的革命态度，坚决主张通过无产阶级暴力革命取得政权。他积极组织发动武装起义，建立无产阶级革命政权。在起义开始后，他拿起武器，冲锋陷阵，成为浑身是胆的英雄战士。但作者过分渲染无名氏的狂暴和残酷，一定程度上歪曲了这一革命者的形象。

《不要和平！》是托勒尔晚年最优秀的作品，也是一部思想深邃的政论剧。剧本猛烈抨击了法西斯独裁势力，同时指出群众在纳粹反动宣传的蛊惑下，受到了严重毒害。

剧情大致是：在欧洲东部的一个国家邓肯斯坦，人杰地灵，物产丰饶，科学技术十分发达。人们安居乐业，一派和平景象。一天，这里的太平盛世却被一份来历不明的电报搅得天昏地暗，这份电报充满了癫癎式的战争狂嚣。一夜之间，整个国家笼罩着战争的阴云。一队队军队荷枪实弹，满街乱闯，工厂里工人加班加点，生产枪支大炮。居民们被激烈的舆论弄得晕头转向，他们居然对独裁统治表示了十二万分的拥护。独裁者该隐上台后，实行独裁专制和铁血政治，全国紧急戒严，到处搜捕共产党员，全国笼罩在一片血腥恐怖之中。此时，邮局里又突然接到一份电报，说战争纯属子虚乌有，其实国际形势十分正常，根本没有战争。于是，银行家洛班宣布恢复正常秩序，可以与外国人通婚，同时呈请该隐引退。人人又兴奋地唱起了和平赞歌，恢复了往日的宁静生活。

很明显，剧中邓肯斯坦就是法西斯德国的化身。而作者的观点是：许多人对决定自己命运的选择毫不理解，也不作任何反抗，这正是法西斯左右德意志民族命运的基本原因。

### “思维剧作家”——凯泽

格奥尔格·凯泽（1878—1945）是负有盛名的德国左翼表现主义剧作家，为当时西欧激进派青年一代的思想导师，他创作的戏剧在欧美各国舞台上风靡一时。

凯泽出生于马格德堡的一个商人家庭，中学毕业后到一个商业机构当了练习生。曾以商人身份到过美洲，患病回国后开始戏剧创作。1905 年，他发表讽刺喜剧《克莱斯特校长》；二十年代，他靠写通俗剧本闻名全国。凯泽



是位多产作家，一生写了七十多个剧本。《加来市的居民》（1914）是他的成名之作，《从清晨到午夜》（1916）是他表现主义剧本的代表作，剧本深刻揭露了资本主义社会中金钱主宰一切的罪恶。

剧作《从清晨到午夜》描写的是：一位银行出纳员受资产阶级社会风气的腐蚀，为了追求一位时髦的阔太太，盗窃了银行的六万马克，成了罪犯。他逃到家里，又恐怕被捕，便匆匆出走。在一个自行车比赛场，他手中的钱使成千上万的人如醉如痴。又在救世军的宗教集会上使虔诚的信徒暴露出贪婪的真实面目，最后当众自杀。

另外几个剧本《珊瑚》和《煤气厂》则对资本主义剥削表现了强烈的抗议。在形式上，他的剧本不具有数学式的逻辑结构，因而有人称他为“思维剧作家”。

### 让“火球”在舞台上翻滚 ——英美表现主义戏剧家赖斯、衣修午德和奥凯西

艾尔默·赖斯（1892—1967）是美国表现主义剧作家。他生于纽约的一个资产者家庭，早年学过法律。1914年，他的剧本《审讯》上演，获得戏剧界的好评，从此便醉心于戏剧创作。他的剧本《加算器》，尖锐地嘲讽了把人变成机器附庸的资本主义社会。另一部作品《街景》于1929年上演，获得美国普利策奖。作品以城市贫民窟的悲惨环境作为背景，描写了一群小人物平庸灰暗的生活。三十年代以后，他转向市民小说和报刊专栏的写作，很少受到评论界的注意。

讽刺剧《加算器》体现了集体意识的危机。

主人公“老零”是个处境悲惨的小职员，担任一家公司的记帐员，整天在办公室里忙忙碌碌。在他任职二十五周年的这一天，“老零”满以为经理会给自己一点好处。不料经理竟翻脸无情，宣布公司改用机器记帐，“老零”必须立刻滚蛋。“老零”怒气冲天，一气之下开枪打死了公司经理，自己也被判处了死刑。“老零”的灵魂升入天堂后，照样操纵机器，根本无法实现一个人的价值。作家以荒诞离奇的舞台构思，惊心动魄地描绘了资本主义制度下人走向异化的社会悲剧。主人公的名字叫“老零”，伙伴们是“一、二、三、四……”，像机器零件一样机械呆板。

衣修午德（1904—），英国著名表现主义小说家。他出生在英国柴郡的一个军人家庭，1924年进入剑桥大学学习，1925年开始创作生涯。1926年发表第一部小说《一切阴谋家》，从此成为专业作家。1930年，当他来到德国柏林学习德语时，深入观察了法西斯统治下的德国社会，对纳粹党人的本质有了更深的认识，写了《诺里斯先生换火车》和《再见吧，柏林》。此外还写了小说《纪念碑》（1932）。

三十年代中期，衣修午德和奥登合作，写了《攀登F6高峰》等三部诗剧。1939年，他来到美国加利福尼亚定居，在好莱坞从事电影剧本创作。其后期作品有：《普拉特·维奥莱特》（1945）、《夜晚的世界》（1954）、《单身汉》（1964）等作品。

衣修午德的创作体现了强烈的表现主义倾向，同时，意识流技巧和自然主义的照像式复制，他在其创作中占有相当的比重。

奥凯西（1880—1964），爱尔兰小说家和戏剧家。他出生于都柏林的一

个贫苦家庭，父亲早逝，自幼同母亲相依为命。1913 年，他参加了都柏林电车工人的罢工，终生信仰马克思主义，为爱尔兰工人阶级的解放而奋斗不息。1923 年他的剧本《枪手的影子》在阿贝剧院演出成功，从此走上了专业作家的道路。

奥凯西善于创作新型的剧本，直接反映爱尔兰在英国殖民民军铁骑下的黑暗现实，体现了爱尔兰人民的悲惨生活和反抗斗争。写于 1928 年的《银杯》，是他的第一部表现主义戏剧。《星儿变红儿》（1940）是奥凯西的代表作。作品歌颂了无产阶级反抗资产阶级的革命，指出“明天或后天”必将属于光荣的工人阶级，字里行间，闪烁着炽烈的乐观主义气概。剧中大哥杰克是位工人领袖。挂着红袖章，威风凛凛；二弟基思是个狂热的资产阶级死硬派，迈着军警式的正步，活象一只鹅。两位主人公动作机械古板，体现了强烈的表现主义特色。

## 一盏智慧的长明灯 ——萨特的生平和创作

### 萨特的生活和创作

让—保尔·萨特（1905—1980），法国当代最著名的哲学家、文学家和  
社会活动家。他把存在主义哲学同存在主义文学有机地统一起来，使存在主义  
哲学风靡欧美各国。

1905年6月21日，萨特出生于巴黎一个海军军官家庭。他的童年孤苦  
而不幸，父亲早年去世，母亲改嫁，他寄居在外祖父家。外祖父的思想对他  
产生过影响，使他小小年纪就在思考人生的价值。后来他埋头于文学作品、  
哲学著作中，在高深莫测、奥妙无穷的哲学王国里遨游。

1924年，萨特考入巴黎高等师范学校攻读哲学。1929年，他以第一名的  
优异成绩通过了中学哲学教师资格考试。此后，便在中学执教。1933年，萨  
特作为官费生去德国，在“法兰西学院”进修哲学。在那里，他成了“现象  
学”创始人胡塞尔的弟子，接受了曾经改造过胡塞尔的现象学并创立了存在  
主义哲学的海德格尔的影响。1934年后，萨特形成了自己的“存在主义现象  
学”，创立了独树一帜的存在主义学说。1935至1939年间，萨特先后发表  
了哲学著作《论想象》（1936）、长篇小说《厌恶》（1937）和短篇小说集  
《墙》（1939）等作品。

战前，萨特是一位孤独的自由人，没有汇入社会斗争的洪流。战后，萨  
特由封闭式的个人生活转向开放式的社会生活，开始“干预生活。”

1943年，萨特发表了长达七百多页的哲学巨著《存在与虚无》，标志着  
他的存在主义哲学的成熟。在这部作品里，他首次提出“存在先于本质”的  
存在主义的重要命题。

1946年，萨特发表了《存在主义是一种人道主义》，进一步阐述了他的  
存在主义哲学观点，他解释说：“‘存在先于本质’，这意味着人首先存在  
着，遇到他自身，涌现到世界上，然后才给自己定性”。

四、五十年代是萨特的文学成就到达顶峰的年代。他的创作以戏剧和小  
说见长。萨特先后创作、改编了十一部戏剧。从剧本内容看，一类描写抵抗  
运动，歌颂反法西斯英雄，如《死无葬身之地》；一类反映资本主义生活，  
揭露官僚机构罪行，如《禁闭》、《涅克拉索夫》；一类同情被侮辱被损害  
的人，反对恐怖主义，如《可尊敬的妓女》、《肮脏的手》；一类颂扬人的  
自由意志，谴责神的专制统治，如《苍蝇》等。萨特的创作由此便进入了“境  
遇剧”阶段。所谓“境遇剧”，即“自由剧”，是萨特为宣扬自己的存在主  
义观点而采取的表达方式。另外，二战以后，法国很快战败，萨特则在几年  
内体验到战士、战俘和地下抵抗队员的复杂生活经历。这就为萨特提供了广  
阔的创作题材。

五十年代起，萨特把越来越多的精力投入到社会政治活动中。1952年，  
法共党员亨利·马丁反对印度支那殖民战争，因拒绝服役遭到监禁。萨特上  
书总统，要求特赦。这一正义之举受到了法国共产党的高度赞扬。1955年，  
萨特怀着对中国人民的友好感情，在《人民日报》发表文章，热情赞颂新中  
国。他在1947—1958年间写作发表的文集《境况种种》，长达十卷之多，许  
多文章批露了法西斯主义的累累罪行，抨击殖民主义，呼吁世界和平。1966

年，萨特参加罗素组织的越南战争“战犯审判法庭”，调查美国侵略越南的罪行。总之，萨特是一位嫉恶如仇、刚正不阿的资产阶级进步作家，他一生为世界和平和人类进步事业作出了重大贡献。

1980年4月15日，萨特与世长辞，享年七十五岁。他的逝世在世界各国引起强烈反响。法国总统德斯坦说：“萨特的逝世，使我觉得当代的一盏伟大的智慧明灯熄灭了。”

### 萨特的“境遇剧”

为了更全面地展示戏剧舞台上人物的境遇，以及在特定的境遇中，剧中人物所进行的“自由选择”。萨特把自己的戏剧称之为“境遇剧”，或者叫做“自由剧”。

《肮脏的手》的剧情发生在“二战”即将结束的1943年。二十三岁的青年雨果从监狱中被释放出来，到了女友奥尔迦家中。奥尔迦却用手枪戒备似地对着他。原来两年前，共产党领袖路易派雨果去干掉社会民主党领袖贺德雷，因为贺德雷想要在德国人战败之前，同反动统治者妥协。于是，雨果带着自己的妻子捷西卡去当贺德雷的秘书，伺机下手。但起初他对贺德雷怀有好感，后发现贺德雷在吻捷西卡时，一气之下，开枪打死了贺德雷。后雨果推说是“情杀”，被政府判了五年刑。雨果出狱后，路易并没有放过他，派人要杀死雨果。奥尔迦要路易暂时避一下，由她来摸清雨果的底细。雨果叙述了当时前后经过，而奥尔迦则告诉他，贺德雷被杀后，共产党与苏联重新取得了联系。雨果方才明白自己过去的行为虽然是服从命令，但一定会受到诬陷。他不愿意失去自我本质，宁死也不愿再加入政治，便一脚把门踢开，大叫一声：“无可挽回了！”

这是萨特于1948年创作的一部重要戏剧。剧本出版后被抢购一空，成为当年的畅销书，销量达七百万册之多，同年于巴黎剧院上演，获得巨大成功。

在该剧上演之前，萨特曾发表过谈话：“担心这个剧名会引起带倾向的解释”，“因为我把剧情确定在左派的阶层里，但我最终还是保留了这一剧名，因这不是一个政治剧，不带任何程度的政治色彩。他认为，这不是一部反共作品，恰恰相反，这至少是一个‘同路人’的作品。”

实际上，《肮脏的手》不是“政治剧”，也不是“主题剧”，而是“境遇剧”。剧中设置了政治斗争情境和“自由选择”情境，探讨了“目的”与“手段”、“生”与“死”等重大的哲学命题。主人公雨果在正义与邪恶、生与死之间不断作出抉择，他的命运，正体现了萨特“自由选择”的哲学思想。“境遇剧”中的人物和情节大多为了体现作者的某种观念，如果仅仅把它看作“现实”的表现，那必然无法把握萨特戏剧的真谛。

《死无葬身之地》：这是一个四景剧，剧本描写的是“二战”前夕的法国抵抗运动。

“二战”胜利前夕，五个游击队员卡诺里斯、索尔比埃、昂利、吕丝、弗朗索瓦在一次作战中不幸被俘。被关押在间顶楼里，卖国政府的走狗们千方百计折磨他们，想叫他们招供。面对即将来临的死神，他们讨论生与死的意义，试图摆脱精神上的痛苦。敌人首先提审索尔比埃。索尔比埃叫着，十五岁的弗朗索瓦吓得发抖。

在路上被捕的队长若望见部下受苦，于心不忍，想去自首。但昂利阻止

了他，这时第二个受审的卡诺里斯也被架了回来，昂利在受审时表现得非常顽强。敌人再次提审索尔比埃，索尔比埃怕自己受不住酷刑，假装招供，骗得敌人松绑后，坠楼身亡。

敌人恼羞成怒，押出吕丝审问。她没有招供，被敌人强奸了。她的弟弟弗朗索瓦口口声声要揭发若望。昂利见状，处死了弗朗索瓦。吕丝拒绝再和若望谈论爱情，若望决心躲开。他对吕丝说，他如果能出去，就把一个战友的尸体放到山洞里，冒充他，让他们引敌人去找，事情就会了结，敌人真地释放了他。

第二天，卡诺里斯准备招假供骗敌人，昂利却说他掐死了弗朗索瓦，不愿再活下去，吕丝为了把敌人引到错路上去，同意了卡诺里斯的想法，一个敌人相信卡诺里斯的假供，但一个敌人没等前者的命令就把三个战俘枪毙了。

故事要说的是，烈士们是在为了一个政治目标而“自由选择”了自己的本质。在面对酷刑时，只想在精神上压倒敌人。这正是萨特典型的存在主义观点。他们选择的“不走叛徒”的道路是正确的，然而公众对他们并不关心，反而把他们渐渐淡忘了。

《毕恭毕敬的妓女》是一个两幕剧，1947年在巴黎首次公演。剧本内容如下：

美国南方某城市的一家旅馆里。

清晨，刚和弗雷德睡过觉后的妓女莉吉正在整理房间。这时，从外面进来一个黑人，他是前天莉吉在火车站遇到的两个黑人中的一个。黑人要求莉吉出庭作证，因为白人正在搜捕他。

弗雷德扔给莉吉十元的钞票作为报酬，莉吉恼羞成怒，弗雷德便自称是参议员克拉克的儿子，以此来威胁她。弗雷德终于道出真情：莉吉前天在火车上碰到4个白人，喝得醉醺醺地，不但调戏她，还想把坐在她身边的两个黑人扔出窗外。一个黑人当场被白人开枪打死，另一个逃跑。那杀死黑人的凶手是弗雷德的表弟托马斯。弗雷德要莉吉出庭作假证，说那两个黑人想强奸她，白人闻讯赶来，才打死了作案的“黑鬼”。莉吉认为，即使白人也无权杀害一个无辜的黑人，她执意要说出事实真相。这时出现在门口的警察，指控莉吉犯了卖淫罪。弗雷德从桌子上拿起那张十元的钞票，证实警察的指控。原来，警察已和他串通一气，并写出一张伪造证词，要莉吉签字。

这时，参议员克拉克进来了。他装模作样地赞扬莉吉做得对，并假装叹息他那可怜的妹妹——杀人犯托马斯母亲的不幸。莉吉被参议员的一大堆花言巧语所迷惑，终于在伪证词上签了字。

夜里，黑人从窗户上爬了进来，门口又进来了参议员。他告诉莉吉，托马斯被释放了，然而那老太太并没有被感动，只给了莉吉一个装着一百美元的信封，她感到非常失望。

莉吉向黑人承认自己受骗说了谎话。不过，这时他已清醒地意识到，自己被那些人用美利坚民族的名义欺骗了二十五年之久。她拿出手枪，要黑人向搜捕他的白人开枪，但黑人不敢。

这时，弗雷德又出现在门口。莉吉对他大为气愤，弗雷德已被莉吉的美貌弄得神魂颠倒，见黑人躲在浴室里，弗雷德想拔枪击毙他，黑人急忙逃走。当弗雷德又到屋里时，莉吉的手枪已对准了他。但狡猾的弗雷德又用一番花言巧语骗得莉吉软了心，于是她丢下枪，倒在了弗雷德的怀抱中。

这是一部自由剧，剧中有四个人物在活动。莉吉在各个时刻的“自由选择”，便是整个剧本所要描写的命题。当黑人第一次要她出庭作证时，她答应了。这是她作出的出自内心的选择，是真正的“自由选择”；当黑人要求她把自己藏起来时，她粗暴地把他赶走了，这同样是她真正的“选择”。她不愿把黑人藏起来，也说明她同样有着白人的高傲和特权，她这种“选择”也是合乎常情的；但参议员克拉克花言巧语诱骗她时，她心软了，最后作出了在伪证上签定的“选择”……从这里可以看出，萨特是在按照它的存在主义文学的真实性的标准来塑造莉吉这个人物的。

《毕恭毕敬的妓女》同样也是一部政治问题剧。作品深刻揭露了美国种族主义者对黑人的残酷迫害，集中地体现了萨特关于“存在主义是一种人道主义”的思想。

### 反传统话剧的创作群体 ——荒诞派戏剧

荒诞派戏剧是本世纪五十年代起源于法国、流行于西欧各国的一个现代文学流派。此流派作家一反以往传统剧的规律和特点，主要运用戏剧形式进行创作，人们又称之为“反戏剧派”或“反传统戏剧派”。

1950年，尤奈斯库《秃头歌女》的上演，标志着荒诞戏剧的诞生。1953年，另一位法国剧作家贝克特创作了《等待戈多》，轰动法国剧坛；紧接着阿达莫夫、热内等亦打破了传统的戏剧创作模式，写出了一批内容新奇、形式怪诞的新剧目，一时间，聚讼纷纭，莫衷一是。

“荒诞派戏剧”的核心是“荒诞”。“荒诞”是“荒诞派戏剧”作家们心目中人与世界、人与人、人与物、人与自我四方面关系的体现。荒诞派剧作家之所以表现这些共同的东西，与动荡不安的社会生活有关。“第二次世界大战”摧残了人们中间的传统道德和宗教信仰，战争的灾难给整整一代人留下了不可治愈的精神创伤。在人们的心目中，“上帝已经死了”，宇宙中间的幻觉和光明都消失了。希望的瓦解、理想的破灭使得人们感觉周围的一切变得那样不可捉摸，他们在恐怖中跋涉，在迷惘中游移，以荒诞的形式表现荒诞的现实。这样便产生了荒诞派戏剧。

荒诞派戏剧的代表作家及代表作品有：贝克特的《等待戈多》、《结局》、《啊，美好的日子》；尤奈斯库的《椅子》，《秃头歌女》、《犀牛》；阿达莫夫的《侵犯》、《一切人反对一切人》；热内的《女仆》、《阳台》、《黑人》；品特的《一间屋》、《生日晚会》、《看管人》；阿尔比的《动物园的故事》、《美国之梦》、《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》等。

### 荒诞的“欺骗”——贝克特

塞缪尔·贝克特（1906—）在1952年把创作的戏剧《等待戈多》搬上舞台，一举成为荒诞派戏剧流派中最重要的作家。1969年，贝克特领走了那一年的诺贝尔文学奖，标志着荒诞派已经赢得了文学界的承认。获奖的原因是“他那具有新奇形式的小说和戏剧使现代人从精神贫困中得到振奋。”

贝克特于1906年4月13日生于都柏林的一个犹太中产阶级家庭，中学时代爱好戏剧。1927年毕业于都柏林三一学院，翌年到巴黎高等师范学院和

巴黎大学任教。在那儿他结识了著名的意识流派小说家乔伊斯，担任其秘书，并与人合作把乔伊斯的作品译成法文。1931年，贝克特回都柏林教法文，1938年底定居巴黎，在德占领期间曾参加过抵抗运动，组织暴露后隐居农村，专门从事文学创作。

二战之前，贝克特写了不少论文、诗歌和小说。如诗集《蜉蝣镜》（1930）、评论集《普鲁斯特》（1931）和长篇小说《莫菲》（1938）等作品都表现了他渊博的学识和敏锐的洞察力。

贝克特1952年发表的《等待戈多》使他名噪文坛，震动了西方文学界。《等待戈多》是荒诞派的名剧。黄昏，乡间路旁孤零零地立着一棵树。流浪汉爱斯特拉冈正坐在土墩上脱靴子。另一流浪汉弗拉季米尔走过来同他闲谈。

两人一边语无伦次地谈话，一边做着一连串无聊的动作。爱斯特拉冈脱下靴子，往里面瞅瞅，伸手进去摸了摸，再把靴子口朝下倒了倒，两眼出神地朝前面瞪着。弗拉季米尔把帽子脱下，往帽内看了看，又伸手进去摸了摸，在帽顶上敲了敲，再往帽里吹了吹，又重新把帽子戴上。

接下来，他们忽而谈到要为自己的出世忏悔，忽而想到应该到死海度蜜月，忽而讲开了《福音书》里救世主和贼的故事。他们究竟来干什么呢？爱斯特拉冈说：“咱们在等待戈多。”而戈多老是等不来，却来了主仆二人：波卓和幸运儿。他们把波卓当作了戈多，原来，他们并没有真正见过戈多。

他们继续等着，走也不是，不走也不是，他们要等待戈多。戈多却还是没来，倒等来了戈多的使者——一个小孩。小孩告诉他们二人说：戈多今晚不来了，明晚准来。于是他们相信明天一切都会好起来，他们唯一该做的事依旧是：等待戈多。

次日黄昏。还是在老地方，仅有的不同之处是那光秃秃的树上长出了几片树叶。两个流浪汉又聚到了一起。他们再次走到一起，为了共同的目的：等待戈多。昨天，他们谈了一晚上空话，今天是恶梦的继续，两人很少说话，更多的是沉默，长时间的沉默。仿佛他们对现实生活烦透了。弗拉季米尔暴怒地吼道：“我他妈的这一辈子到处在泥地里爬！……瞧这个垃圾堆，我这辈子从来没有离开过它！”

接着他们又无数遍地把帽子脱下又戴上，戴上又脱下，互相责骂“窝囊废”、“寄生虫”，“丑八怪”，“鸦片鬼”，……以此来消磨时间。当波卓主仆二人再次出现时，他们又以为是戈多来了，一夜之间，博佐瞎了，幸运儿哑了。戈多的使者又来传话：戈多今晚不来，明晚准来。爱斯特拉冈和弗拉季米尔想离开这里，想去上吊，但他们既不能走，又不能死，因为还得等待戈多，只要他来了，他们就得救了。

1974年，罗伯·吉尔曼在《现代戏剧的形成》“贝克特”一章中指出，这部戏剧就是表现弗拉季米尔和爱斯特拉冈怎样等待戈多；戈多不来，他的本性就是他不来。他是被追求的超验，人们追求它是为了给现实生活以意义。这段话告诉我们，这部戏剧的主题就是“等待”。等待，象征着没有意义的生活。这出戏让观众看到的是一幅真实而又凄凉可怕的景象。弗拉季米尔和爱斯特拉冈象征着战后西方生活在苦难中的人类。他们日复一日，等待一位叫戈多的先生，而事实上，他们自己也搞不清在生活中究竟等待什么。他们盲目地等待、盼望，渴望救星戈多的到来，以改变他们的处境。然而，戈多永远不会来，明明知道他不会来，还是要等待，在等待中死去、消亡。剧中

四个人物象征着四个不同国籍的人：爱斯特拉岗是法国人，弗拉季米尔是捷克人或俄罗斯人，博佐是意大利人，吕克是英国人。他们的遭遇，显示出世间具有普遍性的悲剧故事。

在《等待戈多》一剧中，从舞台形象到剧情到戏剧语言，无一不体现出“荒诞”的色彩。下面是剧中弗拉季米尔和爱斯特拉岗的一段对话：

爱：咱们马上就上吊吧。

弗：在树枝上？我信不过它。

爱：咱们试试总可以吧。

弗：那就试吧。

爱：你先来。

弗：不，不，你先来。

爱：干嘛要我先来？

弗：你比我轻。

爱：正因为如此！

弗：我不明白。

爱：用你的脑子，成不成？

弗：我想不出来。

爱：是这么回事。树枝……树枝……用你的头脑，成不成？

弗：你是我的唯一希望。

爱：戈戈轻——树枝不断——戈戈死了。狄狄

重——树枝断了——狄狄孤单单一个人。可是——

这些话表面上胡言乱语，却寓意深刻。剧中诸如此类的语言，真实地表现了人物内心意识活动的流变轨迹，显示出荒诞剧的独特艺术风格。

《等待戈多》之后，贝克特的好“戏”连台。其中，剧本《结局》和《啊，美好的日子》较为重要。

《结局》的剧情大致是：主人公哈姆下肢瘫痪，双目失明，整日坐在轮椅上，要靠他的仆人克洛夫推着他才能移动。而父母的命运更加悲惨，他们自从失去了双腿，各人坐在一个垃圾箱里，不时地从里面伸出头来向儿子要东西吃；一家人都不能自由行动，只有仆人克洛夫能够在房间和厨房之间走动，但他却害了一种奇怪的病，不能坐下。室内一无所有，象地狱般的阴森可怕；室外光秃秃的，死一般的沉寂。在这道黑暗的深渊里，他们感到自己在无休止地向下堕落。他们发出了如临死前的哀鸣，其状惨不忍睹。

作品强调的是人在荒诞世界里毫无价值可言，他们痛苦的生活，苟延残喘，只有被习惯和本能牵引着盲目行动，成为荒诞、异化的人。

剧作《啊，美好的日子！》则在表现这一主题方面更为突出。开始时，女主人公维妮半截身子已埋入黄土中。她却好像刚刚起床似的，打开眼前摆着的提包，取出梳洗工具，不断摸索着牙膏、口红、眼镜等，两手不停的动作，梳头，刷牙，涂脂抹粉……。日出日落，维妮的日子被这些琐事填满了，虽然她做的这一切毫无意义，但已经习惯了的她，已变得麻木不仁了。她也曾模模糊糊地产生过对新生活的一线希望：“也许有一天，大地下陷，……放我出来。”但她期望的这一天终于没能到来，自己反而越陷越深。到第二幕时，黄土已经埋到她的颈部了，她还在赞美：“啊，又是一个美好的日子！”她照样寻找生活的乐趣，甚至唱起轻佻的情歌。通过这些荒诞、可笑的描写，作者深刻地揭露资本主义社会人们精神麻木、自我欺骗的生活图景。



## 荒诞舞台上的名星——尤奈斯库

尤金·尤奈斯库（1912—），是荒诞派戏剧的先驱者，是第一位从存在主义戏剧里脱颖而出，把荒诞派戏剧搬上舞台的法国剧作家。父亲是罗马尼亚人，母亲为法国人。童年和少年时代在法国度过，深受法兰西文化的熏陶，1938年开始定居法国。少年时代就热衷于戏剧，整日看戏，但不知怎地后来他对戏剧产生了反感，认为传统戏剧带有很大程度的虚伪性。

1950年，尤奈斯库的《秃头歌女》在巴黎梦游人剧院上演，宣告一种没有任何故事情节、没有戏剧冲突、没有合乎逻辑的故事线索的新剧目正式诞生了。

《秃头歌女》是尤奈斯库的成名作。作品情节是：一个英国式的夜晚，在一个英国式的中产阶级家庭的起居室里。墙上的钟响了十七下。“啊，九点了。”史密斯先生在看报纸，史密斯夫人漫无边际地东拉西扯，絮絮叨叨，没完没了。后来，史密斯先生也加入了闲聊。他们聊到：博比·沃森先生已死了四年了，但尸体还有热气；博比太太的相貌；他俩打算明年春天结婚；博比·沃森这个家庭中的共同姓名；沃森爱上了当商店推销员的小叔子，而商店推销员是他们家族所从事的唯一职业；……这时墙上的钟越发胡乱地敲着，忽而敲七下，忽而敲三下，后来敲五下，又敲了两下，最后不敲了。

此时，女仆玛丽从外面进来，报告说客人马丁夫妇到了。原来，马丁夫妇是爱史密斯夫妇的邀请来赴宴的，但双方见面后却无话可说。而马丁夫妇见面时，竟面面相觑，有点互不相识的样子。后来，当两人回忆起他们来伦敦的路线、乘坐的车辆、家中的摆设和女儿的特征之后，他们才恍然大悟，他们原来是坐同一趟车来是，住在同一间房子里，睡在同一张床上，这时两人才意识到原来是夫妻。

正当大家闲扯时，一个年轻的消防队员来了。他奉命来扑灭城里的全部火灾——包括壁炉里的小火。他坐下来闲谈，讲了个荒诞不经的故事，这竟然使得玛丽投入了他的怀抱，愤怒的史密斯先生把她推了出去。

此后，两对夫妇继续颠三倒四地闲扯，他们在黑暗中叫喊着：“不从那儿走！”“从这儿走！”……突然，喧哗声停止，灯亮了，房间里一切又重新恢复到开场时的情景。

这个剧本的主题是：通过日常生活中的平庸和无聊，揭示了人已经完全失去了自我，不仅人与人之间互相陌生，就连自己对自己也认识不清了。

在《秃头歌女》里，尤奈斯库力图告诉人们两个问题：首先是他告知人们世界是无意义的，世界的存在是荒诞的。中钟杂乱无章地敲打，给人们造成了一种不可理喻的恐怖和威胁。消防队员的出现更是一个荒诞的安排，他扑火，哪怕是内心中的一点点光明都不让存在，要全部扑灭。这似乎在告诉我们，这个荒诞的世界到处是一片光明。剧中揭示的第二个问题是：人的异化问题。史密斯夫妇在闲聊时，谈到一个叫博比·沃森的人，谈着谈着，全家人都叫博比·沃森了。马丁夫妇的关系在剧中也到了荒诞不经的地步，通过这些描写，作者深刻地揭示了资本主义社会中人与人之间的关系已到了十分荒诞的地步。

该剧于1950年5月10日首次上演时，遭到大多数人的反对。初期观众很少，直到1956年再度演出时才受到了评论家的重视，终获成功。

《椅子》是尤奈斯库的最重要的作品之一。剧中描述了一对年逾九十的老夫妇，生活在一座与世隔绝的孤岛的灯塔里。老人邀请宾客前来听取他临终前的一番赠言。他说已请了一个五十岁的职业演说家，并请了皇帝、上校、雕塑家、总统先生、革命家、反革命家、新闻界人物、年轻的太太们、小孩来听的演说。舞台上的椅子排得满满的，实际上看不到人，但老夫妇俩的立足之地都没有了。突然，皇帝驾到，两位老人又激动又惶恐。老头儿委托演说家来替他宣布“人生的秘密”，要他把所有的话都讲出来。说完，老夫妇俩高喊着“皇帝万岁”，双双跳海自杀。深受老人信任、代替老人发表意见的那位职业演说家在开口讲话时，竟然只发出了一阵呻吟和咕哝声，原来他是聋哑人。他不能说话，就在黑板上写写画画，但结果出现的，也只是些乱七八糟胡乱拼凑在一起的字母而已。在一片水声和长时间的沉默后，幕徐徐下落。

显然，这是一个充满荒诞色彩的剧本。

作者解释说：“这出戏的主题不是老人的信息，不是人生的挫折，不是两个老人的道德混乱，而是椅子本身，也就是说，缺少了人，缺少了上帝，缺少了物质，是说世界的非现实性，形而上学的空洞无物。戏的主题是虚无。”这里所说的虚无，便是物对人的压迫，指人的不存在。

一方面，演说家的又聋又哑表明，人与人之间的任何沟通都是不可能的；另一方面，个人在这种情况下又不得不应付一个广大的世界，于是产生了对人生的极度恐怖感。

剧本结构抽象，主题深刻，带有强烈的象征意义。它启示人们：人为了填补精神空虚而付出的一切努力都是徒劳无益的，人始终生活在孤独和平庸之中。老夫妇的跳海自杀无疑是对现实的恐怖和压抑的结果。椅子成了舞台，即世界的中心形象；而老人，代表着人类，已异化为物的奴隶，人类在世界上的生存已失去了任何意义。

对人的异化和荒诞主题的描写，莫过于他的《犀牛》了。

在一个不知名的小城里，突然出现了一种稀奇古怪的病，那是犀牛病毒引起的感染。随着病毒的蔓延，全城居民一批一批地变成了粗野的犀牛。只有一个名叫贝朗瑞的小职员没有感染这种病，他竭力保护自己的形体不变，口里发出一阵阵绝望的叫喊：“我将坚持到底！我绝不投降！”然而，人们听到的，只是一种绝望而孤独的声音，贝朗瑞孤零零一个人面对这荒诞凄苦的世界。

二战以后，西方的社会经济、政治、人与社会的关系已发生了很大的变化。经历了两次世界大战的人们目睹战争给人带来的毁灭，充满了悲观情绪，深感到对现实世界已经无能为力，《犀牛》正是反映了当时西方市民中的这一痛苦的心态。《犀牛》中的人物，追求变形，到最后无不以变犀牛为美、为荣。几乎整个世界都要为犀牛所淹没，这不正是象征人们自身的堕落吗？

之后，尤奈斯库还创作了《饥与渴》（1964）、《极大的混乱》（1973）、《提箱子的人》（1975）、《独白或梦境再现》（1979）、《漫游在死者的住处》（1980）等戏剧作品，出版了中篇小说集《上校的照片》（1962）、长篇小说《孤独的人》（1973）以及戏剧理论著作集《意见与反意见》（1966）。1970年，他当选为法兰西学士院院士，加入了法国知识界的“四十名不朽者”的行列。

## 法国的荒诞大师——阿达莫夫和让·热内

阿瑟·阿达莫夫（1908—1970）是法国荒诞派戏剧的奠基人之一。他原籍俄国亚美尼亚。第一次世界大战爆发后，全家先后流亡瑞士和德国，1924年移居巴黎，始用法文写作。这期间，他参加了以艾吕雅为中心的超现实主义团体。1946年，发表自传体小说《自由》，1950年开始全身心地投入戏剧创作，很快就与贝克特、尤奈斯库一起成为最著名的荒诞派剧作家。《浅陋的习作》、《世纪》（1950）、《大小演习》、《塔拉纳教授》（1953）、《弹子球机器》（1957）等是他的重要作品。

阿达莫夫长于以他非凡的敏锐感和最真诚的忏悔的心情去分析人物内心的痛苦，分析处于烦恼、神经失眠状态中的人口“压迫”和“各人命运的同一性”是他剧作的主要内容。

《大小手术》中，第一场主人公四肢齐全；第二场少了两根胳膊；第三场少了一条大腿；最后他坐在病人车上退场。四肢一个个地接连消失，象征着人类的伦理道德正一点点地沦丧。《侵犯》和《一世人反对一切人》分别以不同角度揭示了人与人之间的荒谬关系。《帕奥罗—帕奥利》这个剧本没有完整的戏剧情节，戏剧冲突，语言很古怪离奇，但资本主义必须承担战争责任的政治意义却很明显。

此后，阿达莫夫向左派靠拢，与荒诞戏剧分道扬镳。

让·热内（1910—）也是荒诞派戏的创始人之一。对他来说，戏剧是控诉社会的一种手段，这主要与他的经历有关。

让·热内从小被父亲遗弃，十岁就开始偷窃生涯，成年后多次行窃，多次入狱。1948年因盗窃被判处无期徒刑，后在纪德和萨特等作家发起一次签名运动后，才被保释出狱。而立之年，他居然走上创作的道路。主要剧作有《女仆》（1947）、《阳台》（1956）、《黑人》（1958）和《屏风》（1961）等。

这位曾做过男妓的剧作家作品也同样不很干净，甚至带有猥亵和色情成分。他毫不在乎地赤裸裸地暴露生活中那些肮脏的东西。特殊的生活历程造就了他对生活的特殊仇恨。他的剧本美化罪恶，颂扬黑暗。因此，有人称他的戏剧是“对社会抗议的戏剧”。

《女仆》是热内的代表作，这个剧的主题是人格的消失。两个女仆，在女主人面前充当女仆，但每天晚上趁女主人外出时轮流扮演女主人和女仆。两个女仆人对女主人既羡慕又仇恨，她们为“主人”准备了一杯毒酒，但最后扮演女主人的那位女仆真的把女主人准备的毒汁一饮而尽。另一个剧本《阳台》则反映了同样的主题，揭示了同样的社会本质。作品描写了一群跑到妓院里充当嫖客的普通人，扮演着他们想象中要充当的某一重要角色——将军、主教、法官等。一旦进入角色，他们真正的“自身”就不复存在。作者正是以此来抗议这个使人丧失人格的丑恶社会。

然而，由于热内的文笔非常优美，虽然其作品比起尤奈斯库和贝克特来要逊色得多，但其作品的结构紧凑、笔法犀利，内容辛辣，使得其成功地反映了一般人所没经历过的社会现实。一位戏剧评论家评述：“……他之所以成名，与其说是由于他的才能，倒不如说是由于他的作品反映了他的历史更合适。”此言切合实际。

“ 威胁的喜剧家 ” ——品特  
“ 给时代画像的人 ” ——阿尔比

哈罗德·品特（1930—）是英国最著名的荒诞派戏剧家。1930年，品特出生于一个犹太人的裁缝家庭。从小爱好戏剧，十八岁时进入英国皇家戏剧学院学习，二十岁登台演出，从此开始了他漫长的戏剧创作生涯。主要作品有：《一间屋》（1957）、《哑巴侍从》（1957）、《生日晚会》（1957）、《轻微的疼痛》（1958）、《夜出》（1963）、《归家》（1971）、《背叛》（1978）等戏剧，电影剧本有《看管人》（1969）。其中《送菜升降机》《生日晚会》是这类戏剧的代表。

《送菜升降机》中，格斯和班在地下室等待上司命令。不露面的上司，通过“送菜升降机”传达命令。送来装着十二根火柴的信封，是命令他们烧水，送来一张菜单，要他们按菜单把菜送上去。格斯对此稍略有点怨言，上司就命令班把他送上西天。《送菜升降机》送来的是“威胁”和“恐吓”。作品的意义也正是表达了“威胁”的主题。

《生日晚会》描绘了一个避居海湾、足不出户的音乐家，一天有客造访，他被惊地魂飞魄散，在他的生日晚会上，来客对他兴师问罪，精神已经失常的音乐家被汽车拉走了。

品特走上剧坛的时间比尤奈斯库、贝克特等人晚，但他自觉接受了这些人的影响。他不是一味地去模仿，而能写出自己的别具一格的东西。他在戏剧艺术方面进行大胆的探索和创新。其作品揭示的主题大多是人格的消失以及人格的荒诞和恐怖。正因为如此，人们才把他的戏剧称作“威胁的戏剧”或“恐吓的戏剧”。

当荒诞派戏剧在欧洲成为强弩之末时，美国的荒诞剧却方兴未艾。五十年代，美国的荒诞剧影响还不大。六十年代，随着潜伏的危机日益显露，荒诞剧的影响随之增加。美国荒诞派的最重要的代表是爱德华·阿尔比。

爱德华·弗兰克林·阿尔比（1928—）是荒诞戏剧在美国的代表。他生于华盛顿的一个戏剧世家，祖父和父亲都是剧院老板。青年时期放荡不羁，从事过多种职业，对美国社会现实有着比较深刻的认识。他在大学里读过一年书，此后又当过缮写员、秘书、售货员等。青年阿尔比写过一些成就不很大的诗歌、小说。他认为描写英雄的古典悲剧不能表现现实，因此用荒诞剧来抨击现实，公开宣称自己的创作是“给时代画像”，“当众捅破我们国家里一切都美好无比的神话。”作品有：《动物园的故事》（1959）、《贝西·史密斯之死》（1960）、《沙箱》（1960）、《美国之梦》（1961）、《谁害怕费吉尼亚·吴尔夫？》（1962）、《悲惨的咖啡店》（1963）、《小艾丽丝》（1964）、《一切都过去》（1971）、《海景》（1975）、《计算着方法》（1977）等。其中，《动物园的故事》、《美国之梦》和《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》是其荒诞派戏剧的代表作。

《动物园的故事》阿尔比的成名作，这是一个独幕剧。一个星期天，四十岁的出版商彼得照例坐在纽约中央公园的长凳上看书，这时，迎面走来一位身份不明，不修边幅的杰利，他向彼得东拉西扯地提出一连串问题，搅得彼得不得安宁。一气之下，彼得拾起杰利扔给他的尖刀，不料杰利挺着胸膛迎着尖刀扑了过来。刀刺进了胸膛，杰利忙用手帕擦掉刀柄上的指纹，要彼得逃走，然后杰利学着彼得的声调叫了声“我的上帝”，就倒地而死。

剧本采用荒诞的手法把世界比作动物园，认为人像动物一样被栅栏隔开，彼此无法沟通。剧本以辛辣的笔调嘲讽了美国的社会现实，赢得了观众的共鸣与赞誉。

《美国之梦》不但是阿尔比创作上的高峰，也是荒诞派戏剧在美国的代表作之一。作者通过一系列荒诞怪异的情节，对当前美国“富裕”的社会予以抨击。剧本描写一个中产阶级家庭，生活富裕但精神空虚，缺少一个象征未来希望的后代。全家人都等着这位“后代”的降临。突然来了一位叫贝克尔的中年妇女，她好像为这家代买过一个孩子，即“美国之梦”的孪生兄弟。不久他们收养了一个具有“典型的美国气魄”的青年。这个青年没有脊骨，没有心肝，为了金钱什么都干得出来，祖母高兴地称呼他“美国之梦”。剧中的这一家人是美国社会的象征，“年轻人”代表着美国人所追求的“美国之梦”，然而，这位标准的“美国式的美男子”的内心被“抽干了、扯烂了、掏空了”，成了一具外强中干的行尸走肉。一些批评家们认为，这出戏以荒诞的形式表现了“美国之梦”的幻灭，击中了美国乐观主义的要害。

《谁怕弗吉尼亚·伍尔夫？》是阿尔比的代表作。作品写了一对中年夫妇的无聊生活。他们经常以拌嘴吵架来解闷取乐，幻想有一个漂亮的儿子。当丈夫谎称儿子因车祸而丧生时，妻子当即昏迷过去。作品表现了“生的痛苦”。实际上，剧本反映的是人们的幻想和社会现实之间的矛盾，并通过剧中人乔治之口，指出解决这一矛盾的办法是消除幻想，面对现实。

### 破碎的舞台形象——荒诞派戏剧的艺术特色

荒诞派戏剧是以反“传统”的姿态登上戏剧舞台的。它不是用高度清晰的、逻辑严谨的说理去表达人与世界的荒诞性，而是采取反传统的艺术方法和戏剧形式来表现荒诞的内容。

概括起来，荒诞派戏剧的艺术特色主要有以下几个方面：

首先，表现手法荒诞夸张。荒诞派剧作家认为世界是荒诞的，人生是没有意义的。在荒诞派戏剧中，不少作品以荒诞不经的形式表现世界的荒诞性和人生的无意义性。例如《屠杀游戏》里有这样的故事：在一个不知名的城市里流行着一种不知名的病症，许多居民突然死去。即使采取了严格的隔离措施，仍然无济于事。然而当居民死了半数时，瘟疫又突然消失。接着便是一场大火，全城付之一炬。《秃头歌女》中的钟刚敲了一点半又敲二十九下；《等待戈多》中干枯的树木一夜之间竟然长出了新叶；《椅子》中的椅子竟是观众的象征，阿，《啊，美好的日子》中老妇人维妮一出场身子半截就埋在黄土中；《犀牛》中的人全都变成了犀牛……五花八门，不一而足。在观众看来，这些梦魇般的事物并未显得疏离和虚假，相反，观众更从中体会到一种真切和现实。

其次，明确的主题和破碎的舞台形象。荒诞派戏剧认为传统的戏剧手法已无法反映这个时代的现实。他们反对传统戏剧，而采取自己的一套新的戏剧手法。这突出地表现在稀奇古怪、支离破碎的舞台形象上。它无逻辑，像幻觉、噩梦，靠荒诞不经的舞台形象来达到内容和形式的统一。荒诞派戏剧没有传统戏剧的序幕、开展、高潮、结局，大多是可有可无的延续或那一幕与这一幕的重复。如《秃头歌女》中没有什么情节；史密斯太太絮絮叨叨讲些毫无上下联系的废话；马丁夫妇登场后谈他们似曾相识的过程；后消防队

员出场；史密斯夫妇和马丁夫妇不知为何又争吵起来，最后，马丁夫妇重复第一场中史密斯夫妇的动作和语言，全剧无精彩的戏剧情节，也无巧妙的戏剧结构。此外，《椅子》中看到的只有满台的椅子；《喜剧》中一男二女三角恋爱，却分装三个坛子里，只有头部露在坛子外面；《未来在鸡蛋》写了一对夫妇的故事，妻子生出来的是鸡蛋，丈夫却像孵小鸡一样孵鸡蛋，孵出来的不是小鸡，而是大批“银行家和猪猡，联邦主义者和唯灵主义者，楼梯和皮鞋”……依靠这些荒诞的舞台形象，唤起一种情绪，一种能引起观众共鸣的情绪。

“二战”以后的法国，社会生活千疮百孔，人们的精神生活贫困苍白为了生动形象地反映这一社会现实，荒诞派戏剧充分发挥其奇特的道具功能，使戏剧在感情上极度夸张，脱离真实的夸张，让舞台形象说话，让道具说话，使“戏剧朝着畸形以及漫画的方向迅速奔驰”，他们认为，只有这样才能达到不可言传的奇妙的效果。

最后，语无伦次的语言特色。语言，本来是用来沟通人与人之间感情的工具，但在荒诞派戏剧中，语言失去了本身的意义。在荒诞剧作家看来，既然世界是荒诞的，那么“语言”也必然无法认识真实，沟通思想。因此，荒诞派戏剧中语言往往颠三倒四，前后矛盾，不断重复，文不对题。

《秃头歌女》中，史密斯夫妇和马丁夫妇聊天时，前后句互不相关，风马牛不相及。

马丁太太：我能为我兄弟买一把小折刀，你们不能为你们的祖父买下爱尔兰。

史密斯先生：人们走路用腿，但是人们取暖用电或煤。

马丁先生：今天有谁卖出一头牛，明天会有一个蛋。

史密斯太太：在生活中，必须从窗口看。

象这些语句，我们很难弄明白其中要表达的意思。但细想之，在那种非理性化、非人化的变态的社会时，在这些异化了的人与人之间已无法沟通，更难有什么思想可以交流。如此说来，语言本身已失了它原来的意义。

此外，荒诞派戏剧中缺乏活生生的人物形象，剧中人大多是干瘪、枯萎、脏臭的僵尸式的角色；戏剧常常带有梦幻和恶梦的色彩，大量运用象征手法也是其重要的特色。

