

荒诞派戏剧与原始宗教

杨亦军

(四川师范大学 文学院, 四川 成都 610068)

[摘要]从文化的“远点”透视中可看到荒诞派戏剧与原始宗教在形式、思维、悲剧主题及审美意识等方面直接的渊源关系。荒诞派戏剧在思维上使现代人的理性思考与原始人的非理性之间有了一种逻辑联系,在心理上使现代人的绝望心理与原始人的恐惧心理达到了一定的精神沟通。

[关键词]荒诞派戏剧;原始宗教

[中图分类号]I106.3; B933

[文献标识码]A

[文章编号]1000-5315(2000)01-0046-09

就目前看,我国对西方现代派文学的荒诞派戏剧的研究,无论就范围的广度还是挖掘的深度,都达到了一定的水平。但有一点值得注意,即大多是从历史的横向对它进行文化的“近视”研究,人们的眼光似乎一时还无法跨越横亘历史的数千年岁月,对它作一次文化的“远点”透视。当然,其中也不乏论者已经注意到荒诞派戏剧的产生与原始宗教的间接联系,但它们之间那种更为直接的关系却被忽略了。故本文将对此进行探讨。

荒诞派戏剧与原始宗教之间有着久远而深刻的文化联系,这源于西方文化与宗教存在的不可分割性。文化史家道森把西方文化归结为一种“基督教文化”,认为宗教与文化之间存在着一种内在的联系,诸种文化实际上分别标志着宗教信仰与生活方式相结合的一种特殊类型,宗教或是一种文化传统或是一种文化风俗,它在很大程度上决定着该社会的文化形式。就是说,宗教与文化是互融交叉的,它既影响人类文化,又是人类文化现象之一。古老的原始宗教亦是如此。不过,由于数千年文化的

深层积淀,原始宗教与西方文学的联系已经渗透到深处,成为潜藏在人类文化中的最深远而又最丰富的“矿藏”。荒诞派戏剧就是从这种“矿藏”中吸取了丰富的养料,挖掘出原始人非理性的质朴与率真,拓宽了原始人理性的荒谬与怪诞,用梦幻直抒胸臆,伸延戏剧语言,演义悲剧主题,形成了自己独特的风格。这就与原始宗教产生了直接的渊源关系:在思维上“返朴归谬”——使现代西方人具有深刻批判意识的理性和原始人充满乐观幻想精神的非理性之间有了一种逻辑关系;在心理上“返朴归真”——使现代西方人对社会绝望的孤独心理与原始人对自然敬畏的恐惧心理达到了一定的精神沟通。

—

所谓原始宗教,主要指原始人在自发进行巫术活动、魔法活动、图腾崇拜活动时,对自身和外在世界表达的宗教观念和态度。这些活动的本身虽然很难说是纯粹意义上的宗教,更不是后来的宗教,但它

[收稿日期]1998-12-09

[作者简介]杨亦军(1954—),女,重庆人,四川师范大学文学院副教授,从事欧美文学与比较文学研究。

们已包含了宗教的本质基础,而且同样是以主体感觉的方式存在。比如原始人在进行巫术活动时,是由巫师借助幻想装成半神以求克服异己的自然力量。这表现了原始人的单纯主观意志——命令异己力量,控制自然神。这是在“灵魂说”的基础上产生的,它“在本质上是一种以对待人的方式来影响灵魂”[1](100页)。“万物有灵”则是魔法、图腾活动的依据。魔法和巫术一样以强迫的方式“必须使自然现象服从人的意志”[1](101页),目的仍是保护人的力量。图腾崇拜是原始人把动物、植物及其他物质看作所属部落的祖先的象征、氏族血统的来源,是对某种自身本质的体现加以崇拜。总之,原始人就是在这些活动中依靠幻想来理解自己及外在世界,虽然它是以假为真,但它却是原始人的一种“理性”形式。他们企图通过这些活动排遣自然界所给予的巨大压力以寻找精神的支撑点。就此而言,荒诞派戏剧与原始人的这些准宗教活动有较多的共同之处,但也有本质的差别。前者是无奈于社会给予的巨大压力,只好以荒诞来表现内心的孤独、痛苦、焦虑、绝望,以揭示人与社会的分裂;后者是企图借助神灵之威来排遣自然界给予的压力,去扩大对自然和社会的依赖。可见,荒诞派戏剧是以非理性表现理性,含有现代人深刻的批判和否定意识,而原始宗教是原始人对生活的肯定与追求,孕育着人类的智慧之光。但令人吃惊的是,荒诞派怪异的艺术手法和原始人荒诞的宗教仪式在形式上竟是如此相似,都具有一种原始美感——强烈的动作性,即以动态造成美感,扩大视觉语言的效应。关于这种原始美感,德国著名艺术史家格罗塞在研究了现代人残存原始部落的大量舞蹈材料之后,得出了很有见地的结论:原始舞蹈是“原始的审美感情底最直率、最完美、却最有力的表现”,“只有比较少数的舞蹈包含宗教的仪式,而大多数的目的只在于热烈情绪的动作的审美和审美刺激”[2](156页、169页)。在这里,他肯定了舞蹈在宗教仪式中的重要作用。恩格斯更明确地指出原始宗教活动的原始审美特点——在原始时代“各部落各有其正规的节目和一定的崇拜形式,即舞蹈和竞技;舞蹈尤其是一切宗教祭典的主要组成部分”[3](88页)。如原始人在巫术活动中,巫师带领众人手舞足蹈、载歌载舞以驱除某灵魂,或口中念念有词、手持利器劈剖祭物以祈神灵保佑。在魔法活动中则更强调一种感观效果,原始人用简陋材料把敌人画

成模拟像,一一焚烧。在求雨和求丰收的魔法活动中,为制造气氛,不仅伴有狂欢的舞蹈,模拟的形象更是极其广泛。在图腾崇拜中,最重要的活动之一就是“图腾的跳舞”,岑家梧在《图腾艺术史》里把这看作“原始的戏剧表演之一形式,而为戏剧产生之渊源”(着重号为引者加)[4](53页、96页)。这种富有感官刺激的视觉语言构成了原始宗教的一大特点,对重视戏剧语言的荒诞派戏剧产生了深远的影响。

曾经对当代法国戏剧产生过最强大影响之一的安东尼·阿尔托最早进行了这种舞台戏剧的革新。他经过考察和观摩一些东方舞蹈剧团的演出后,对东方戏剧突出动作这一身体语言,诱使演员进入恍惚、狂热状态的特色着了迷,提出一种反现实主义的戏剧理论,决心创造出一种无台词而以物质、具体的声音和形象以及音乐、舞蹈为主体的戏剧。加之他从自身的精神苦恼(患有精神分裂症并染上吸毒瘾)中更深切地体验到语言并不能表达真挚情感和精神与肉体的痛苦、兴奋,必须以虚拟的手段用一种“内在现实”来表现。他首先从戏剧语言上突破,认为戏剧语言应该是无声的、形式的、灯光的、动作和姿态等的语言,总之是一种视觉语言。戏剧应该努力表达语言无法表达的东西,但“并不是要在戏剧中取消台词,而是要改变它的用途,尤其是要削弱它的地位”[5](20页)。他宣称,要“以中世纪黑死病那样的瘟疫的令人战栗的恐惧,及其毁灭性的全部的冲击力,向观众猛扑过去,在它所袭击的人群中引起彻底的剧变,肉体上、精神上 and 道德上的剧变”[5](20页)。在这种“残酷的”戏剧中,没有通常意义的布景,而常以古代的人物、原始仪式中那些色彩斑斓的奇装异服、10米高的假人、与人一般大的乐器、不知用途又奇形怪状的物体充当舞台布景。演员戴着庞大的面具像巨型雕像似地进行表演,程式化的面部表情和强烈而醒目的手势吸引观众进入魔术圈……音乐,舞蹈混在一起。这是一种诗意的充满魔力的戏剧。它利用古代神话和原始宗教仪式的魔力将观众暴露在他们自己内心深处最隐蔽的冲突面前,表现了现实中更加真实、更加强烈的体验,展现出孤独、恐惧、焦虑与绝望的社会心理状态。阿尔托这种理论和导演实践,已预示了荒诞派戏剧的某些基本倾向即特别强调视觉语言,主张用道具说话,而且使用道具要荒诞,要具有象征性,让无生命之物变成有生命之物,不是有声却胜似有声,甚至可以调动这些

手段,表达人所无法表现的思想感情、环境气氛。

尤纳斯库在这种理论的启发下,开始了对戏剧形式的大胆创新,提出延伸戏剧语言,他说:“我试图通过物体把我的人物的局促不安加以外化,让舞台道具说话,把行动变成视觉形象……我就是这样试图延伸戏剧的语言。”[6](31页)于是在他的《椅子》一剧中,台上不断摆满椅子,以此表示陆续到来的宾客。作者所表达的主题异常鲜明:“也就是说人的不存在……上帝的不存在,物质的不存在,世界的不真实性,抽象的空虚,生活的主题就是虚无。”[7](218页)这一主题不是靠人的表演来传达,而更多的是依靠物来表现的。《未来在鸡蛋里》使用的道具更荒诞离奇,婚后的罗伯达竟不断地下鸡蛋,生出无数的“银行家和猪猡、联邦主义者和唯灵主义者、楼梯和皮鞋”。它明白无误地直喻了物质的不断生产对人的压迫感。《阿麦迪或脱身术》里,不断膨胀的尸体和不断长出来的蘑菇挤得人无立锥之地。《新房客》中,各种家具什物把房客挤在小角落里。《犀牛》中如潮水涌来的犀牛头……尤纳斯库就是这样利用道具来表现人的生存环境被物不断吞食,来表现物的扩张与增多,“地平线包抄过来,人间变成一个令人窒息的地牢”,使观众产生了无法忍受的压抑感和虚无感,人在物的海洋里显得多么渺小、孤独。难怪有评论家指出:“没有一位当代戏剧家像尤纳斯库那样善于使家具那么雄辩地说话。”[6](13页)

贝克特创造的视角语言则以注重整体舞台效果和人物动作的单调、重复为特点。其表现一是以无声胜有声。在他的剧本中,从人物造型、环境布置、布景设计、灯光配制、音响效果、道具使用到人的每一种表情、动作都有详尽具体的舞台指示,背景常常是极富感官刺激的画面:埋人的土丘,一片枯叶,闭塞的几乎没有家具的斗室;人物也是稀奇古怪:或在幸运儿的脖子上套上绳索,或把人物置于口袋、坛子、垃圾箱里,或用土丘埋起来,以无声胜有声,烘托出强烈的悲剧气氛。二是以静示动。贝克特认为:“只有没有情节,没有动作的艺术才算得上是纯正的艺术。”[8](120页)所以他的戏几乎都没有什么可称之为情节的东西,只有一些毫无意义的动作序列,前言不搭后语的“对话”与絮絮不休的自言自语。戏中的人物也很少,多数都只有一个人物或两三人出场,而且有的脖子卡在坛口不能动弹(《喜剧》),有的双目失明,双腿瘫痪,只好坐在轮椅里转来转去,有的

被困在垃圾里不能自由行走。《等待戈多》虽有五人先后出场,但他们几乎没有什么大幅度的动作,只是不断地脱靴穿靴,脱帽戴帽,动作单调、重复。贝克特就是用这些几乎静止的舞台形象构成了一幅幅奇特的滑稽可笑的场面,其中蕴含了一种强烈的动感:人物空虚、潦倒的窘境与身残志缺的状况,叫人心绪不宁;人物发自孤独无告和绝望的絮絮之语、麻木不仁的行为动作让人心惊肉跳。这种“静场”有着强烈的感染力。可以说贝克特以淡化动作造成的视觉语言,既有原始艺术的美感,又是一种开拓。

让·热奈对戏剧艺术的探索和大胆创新更令人耳目一新。他竭力打破戏剧艺术的框框,认为欺骗、假象是所有戏剧艺术的核心,但在欺骗之后他所做的是揭露骗局。在风格上,他刻意追求,着迷于东方戏剧的庄严、神圣、出神入化的魔力,把礼典和仪式搬上舞台。通常以礼典形式或幻觉形式去表现,更直接地突出了原始宗教的动作美感。如《女仆》中,女仆主人的反抗就是以带有向往的礼典形式出现的,犹如黑弥撒,表述一种在现实世界中永远不可能实现的欲望。他在他的“幻觉剧”中更是充分借助人物外在服饰的变换来表现人的这种内在欲望。《阳台》是这方面的代表作,剧情描写爱尔玛夫人经营的妓院为嫖客提供各类权势人物的服装和用具,使其尽情扮演各自希望扮演的角色,以幻觉来满足欲望,以幻觉把人物的内在感情外化,用可视语言淋漓尽致地揭示出丧失了自我的人的真实心理。

总之,荒诞派戏剧的延伸语言即视觉语言既有一种原始的审美感,又有重大的突破,正如尤纳斯库说的,“戏剧不仅仅是诉诸听觉的,也是诉诸视觉的。……戏剧里一切都是允许的:体现人物,也能够使焦虑、内心感受外化。因此,戏剧不仅允许,而且还要求使道具发挥作用,使物件活起来,使背景生动起来,使象征具体化。同样,戏剧台词由动作、表演、哑剧来延伸,当台词不足以表达时,这些就可以取代它,舞台的物质组成部分则可以夸大它”[5](50页)。

二

荒诞派戏剧的视觉语言与原始宗教强烈的动感和可视性之间的这种联系,还只是一种外在的联系,从意识的深层结构看,它们还具有一些共同的思维特性即都充分运用了想象和幻想思维。就一般意义

说,宗教和文学的幻想和想象,正如弗莱·S·贝克所说,都要“大量地依赖于形象化语言(Figurative Language)和大量神话(Myth)”。由于使用了这种相同的工具,所以“一篇宗教文章,可能被认为属于宗教,也可能被认为属于文学。同样,一部探讨不容置辩的人类事务的虚构作品,可能被认为基本上是宗教性的”[9](59页)。语言文字的这种交叉形态使文学和宗教有了某些沟通。荒诞派戏剧正是借助了宗教的幻想语言——视觉语言,来进行大胆的创作,以表达他们的心理感觉和情感体验。

在原始时代,“语言有个共同倾向:它们不去描写感知着的主体所获得的印象,而去描写客体在空间中的形状、轮廓、位置、运动、动作方式,一句话,描写那种能够感知和描绘的东西。这种语言力求把他们想要表现的东西的可画的和可塑的因素结合起来”[10](150页)。比如在南美巫师施巫术时为了不让人听见,用手势跟别人秘密地谈话,在这些手势里,手、胳膊肘、头起了重要的作用。他的同行们也用手势语言回答,所以容易彼此交流,保持接触,各种部族的印第安人彼此不懂对方的有声语言,但他们能够用手势来相互交谈。人类学者马列克利专门研究了这种可视语言,说它是一种真正的语言,它有自己的词汇、自己的句法、自己的形式,为此“可以给这种手势语言编出一部厚厚的语法……即使根据下述事实也可以判断这种语言的丰富:不同部族的印第安人彼此不懂交谈对方的有声语言的任何一个词,却能够借助手指、头和脚的动作彼此交谈、闲扯和谈各种故事达半日之久”[10](153页)。原始社会当然也存在有声语言,但在当时的宗教仪式、礼典中,这种动作、手势的语言用得更多。同是幻想和想象,如果用可视语言而不是有声语言来表现,显然更容易被接受,而且它所传达的信息容量更大,更具有一种神秘感。因此,原始人的巫术、魔法及图腾崇拜,虽然都有各自特定的方式和内容,但借助强烈的动作性表现出来的神秘感却是它们所共同具有的特征,而且这种神秘性和强烈的动作性融为一体,更能尽情地宣泄他们的心理感受,表现他们的情感体验,更能展开幻想模仿塑造各自所需要的形象,以企在虚幻中获得一种真实感。巫术的形象模仿主要在巫师本身,他带领众人手舞足蹈,大喊大叫去驱逐某一灵魂时,伴有一定的情感体验。魔法的用途更多,主要目的是制服恶魔,在仪式中所焚烧的一个个模拟

的恶魔形象非常广泛,无论是直接性的或间接象征性的形象,动作的模仿也都是奇妙幻想的产物。期望和结果之间的联系,是魔法幻想的天地。文化上被称为“艺术的魔法”,就是借助动物雕刻和绘画,被用来召唤魔鬼而言的,这就是最典型的把“可画的和可塑的因素结合起来”的幻想思维。在图腾崇拜中,幻想更具象征性,情感体验更为直接,原始人模仿、塑造被崇拜物的目的,则主要表达对宗族祖先的敬畏、庄严而深厚的感情联系。由于可视性的张力作用,这种幻想的情感变成了真实的寄托。在这些笼罩着宗教气氛和神秘色彩的仪式中,正是通过视觉语言,原始人的幻想和塑造形象的能力得到极大发挥,正如费尔巴哈在《宗教本质讲演录》里所说:“自然界是宗教的第一对象;但是当自然界受人崇拜时,人并不拿它看作像我们所听见的自然界,而是拿它看作一种似人的或者不如说就是属人的东西。”那么,“究竟有什么力量使得一种自然对象转变为人性的东西呢?是幻想、想象力!幻想使得一件东西在我们面前展现出与本来面目不同的样子;幻想使得人在一种让理智昏迷和眼睛炫感的光辉中去看自然界,人的语言就称这光辉为神性、神。可见,幻想给人类造成了神……一个对象,惟有在它成为幻想,或想象力的一个本质,一个对象时,它才被拿来作宗教崇拜的对象”[11](679—680页)。所以原始宗教借助可视语言一开始就表现出极强的虚幻性,它以假为真,把幻想中的神灵当作真实的存在,以寄托原始人的种种情感。但原始人的宗教又不是虚构,“它幻想出来的东西乃是实实在在的东西”——各种图腾画像、魔鬼形象与存在物的联想不论在物质上或精神上都真正变成了同一,那些特别逼真的画像或雕塑像就是生命实体的 alter ego(另一个“我”),就是原型的灵魂之所寓,不但如此,它还是原型自身。这之间极其生动的联想实际上就是原始巫术、魔法、图腾崇拜活动的基础,已含有一种朴素的“直觉体悟”。其中,“思维的经验包含的推理只占极小的比率,然而它却包含了许多直接材料”,“它的集体表象经常具有极大的情感的性质”[10](376页)。可见视觉语言既是原始人表达宗教意识的重要媒介,又是宣泄情感表现心理的主要方式和手段。历经数千年文明的沧桑变迁,荒诞派戏剧承袭并发展了这种以主体感觉的方式,创造出视觉语言来强调戏剧的虚幻性——把人物的局促不安加以外化,让舞台道具说话,

把行动变成视觉形象;用视觉语言来突出“纯粹戏剧”——整个舞台不再围绕人物和事件转,而是综合表现作者的心理感受过程。于是现代人的非理性的梦幻揉进了原始人理性的幻想——现代人对社会厌恶造成的孤独心理与原始人对自然的非理性感知相沟通,由此构成了人类思维发展的逻辑联系,即由否定—肯定—否定的发展过程,也由此形成了与传统文学的分水岭——由描写外部世界的客观现实向意识的主观现实转化。

在这种联系和转化中,荒诞派戏剧把视觉语言成功地引进梦幻之中,以真为假,以假再现真,在虚幻的世界里展现心灵的真实,形成了独特的“梦幻”风格。其特点首先是把梦幻当作理性的思考。尤纳斯库说:“我很重视梦,因为梦使我有更透彻、更深刻的看法。做梦就是思考,因为做梦如同自省。梦是一种沉思,一种思维。有时,梦特别富有揭示性,特别一针见血。”[5](68页)他的大多数作品,如《宫中行人》、《阿麦迪或脱身术》、《雅克或屈从》、《犀牛》等,都通过梦幻或把恶梦变成现实,或以梦幻探讨人生的荒诞、人类命运的虚无归宿,或以梦揭示人被物的世界吞食的恐惧心理。难怪有人把尤纳斯库的创作(特别是他的第二个时期的创作)看作是一种广泛的“社会参与”,认为他思考的中心离不开人和人的命运,认为他对荒诞的揭露使世人对现实有更清醒的认识,而且能激励人们奋起反抗荒诞的命运。贝克特也是如此,他同样没逃避残酷的现实,更以一种“无声胜有声”的可视语言“参与社会抗议”,使得他的思考更多了几分冷峻。在他的《等待戈多》里,恶梦像阴影笼罩着一切,人只会按照固定的表演模式重复同一动作,只会空虚无望地等待,“希望”在这里已无所谓希望,它已经被抽去了具体内容,成了无形的、形而上的但又确实实让人日复一日地等待着、忍耐着的倍受痛苦的熬煎。这是多么可怕的、令人“腻烦得要死”的“等待”!作者渴望摆脱那梦魔般的现实,恢复人的本性,像人一样生活!其深沉的人道主义愿望已非语言所能表达。可见,在他剧中冷冰冰的恶梦场景中蕴含了多么复杂的感情和深刻的人生思考。热奈的梦幻思考也很具特色。他或是让剧中人始终生活在别人造成的幻觉里,或是让剧中人与真实分离,没有真实存在(《黑人》),或是让社会各阶层人物通过幻觉游戏,到梦幻中去满足自己的种种欲望,从而把所有的社会丑态都展现在舞台上。

由于人的欲望宣泄达到了淋漓尽致的程度,这种“幻觉”被认为是西方戏剧史上前所未有的最惊人的假定之一。

其次,荒诞派戏剧还认为梦是真实,梦是心灵的表露。尤纳斯库说:“我们的真相在我们的梦里,在我们的想象中,一切事物每时每刻都在证实这一判断,虚构先于科学。”[5](68页)因而他常在剧中用梦幻展现人的深层心理感受,而且始终强调梦往往是“现实主义的”,说他戏中的梦境是对现实世界的影射,是更真实的现实。阿达莫夫由于生活不幸和受神经官能症病痛的折磨,对这一点有更深切的体验。他认为神经官能症能把人与世界分离,而且还能把这个世界的景象变成更尖锐、更清醒、更令人不安的幻象,而要表现这些幻象,戏剧舞台是最适合的场所了。他的《塔拉纳教授》就是他的真实的梦的记录,他通过梦,发掘了自己个性中最本质、最深刻的东西。正如尤纳斯库所说:“对我来说,戏剧是内心世界的舞台上的投影。我是在我的梦中,我的焦虑中,我隐藏的欲望中,我内心的矛盾中吸取素材,这是我保留的权力。”[5](69页)

再者,人生如梦,现实如梦,极力强调现实的虚无性,也是荒诞派戏剧的一大特点。贝克特就用戏剧证明:真实与梦幻之间只有一步之遥,真实是存在于我们脑际的东西,所以它与幻觉是共同性质的。人生犹如一场梦幻,到头来是虚枉的一场空,人的存在如抓一把水一样不真实。在《最后一盘录音带》里,他的主人公完全依赖录音来虚构自己的人格——但又在造就自己的生存的同时分裂了,解体了。同样,在《等待戈多》里,他以无望的“等待”指出人类实践根本无价值,人活着实际上是死了——生活就像等待一样,是一个空洞无聊的幻觉和骗局,是无聊地打发日子。让·热奈的戏剧更为大胆,在《女仆》中,他把现实演化为一种幻觉,将“人生如梦、现实如梦”直接展现在人们面前,从而揭示了生存的荒诞性和虚无性。

总之,在荒诞派作家看来,深刻的思考受梦的启发;真实的世界、真实的情感存在于梦中,真实的人生也如同一场梦;梦不是冥想,而是形象;梦的形象是最适合于舞台表演,就像远古原始人一样——借冥想描绘理想,以虚幻吐露真情。但是荒诞派戏剧的梦幻并不完全等同于原始人的梦幻,它们是人类不同思维阶段的产物。原始宗教的幻想产生于无知

和蒙昧,是非理性的产物。如他们把梦和幻觉中出现的人形,看作是每个人都有的属于自己的两种东西,即自己的生命和幻象。人的身体死后,幻象继续存在并在人们面前出现;它能钻进其他人、动物或物品中控制它们。现代西方荒诞派戏剧的幻想,是作家们彻悟后的结果。“上帝死了”,传统价值失落,人们竭力冲破宗教囚笼的桎梏,力图找回自我。这无疑是一种理性的行为,蕴含着深刻的现代意识而又借助蒙昧时代幻想的思维方式来表现人生的虚无性、世界的荒诞性。这就使得真理与理性,虚无与非理性背逆,形成了思维的“二律背反”。诚然,非理性主义是一种与原始状态相近似的唯心观,它使人回到了原始的蒙昧的状态,但我们不能由此认为,因为荒诞是非理性的,就把荒诞仅仅看作是一种正常的蒙昧。相反,荒诞派作家正是由于看透了西方现实的不合理性与荒诞——“因为人为了自己的‘幻想’而建立起来的道德的宗教、政治和社会的各种结构都已经崩溃了”[12](355页),才“用想象力把各种回忆、经历、漫无边际的遐想、荒诞愚昧和即兴剧等等,编制成新的图形”[12](354页),来展现现代西方人的孤独与绝望。从这个意义上来说,他们非理性的骨子里潜藏着的是重建人类秩序的理想愿望,正如原始人在非理性的宗教活动中包含的是近乎理性的敬畏之心、庄严之情以及对美好生活的追求一样。不过,原始人是在他们的愿望得不到满足的时候,以宗教方式倾泻自己的感情;现代西方荒诞派作家则是在他们理想之柱坍塌、希望之光泯灭时,以虚幻方式进行自谑、自嘲,以此宣泄感情而已。这正是人类思维高度发展阶段现代西方人对自身生存状态的一种清醒认识。如此看来,用可视语言进行幻想和想象是人类思想交流的一种共同的手段,它沟通了古往今来人类精神和心理发展的过程,使人类在不断的“返朴归谬”和“返朴归真”中获得新的启示。

三

荒诞派戏剧受原始宗教的影响是多方面的,在悲剧主题和悲剧审美意识方面也深受影响。一般来说,西方悲剧创作的深层结构和基本模式在古希腊悲剧里已获得基本定型和确立,并早已成为某种“原型”,显示出永久的魅力和辉煌。而古希腊悲剧的起源与生成却是宗教仪式的氤氲化生。有关希腊悲剧

与宗教仪式的渊源关系,席勒、尼采、雅斯贝尔斯等都曾作过很有见地的论述,但此文更为关注的是在这种渊源关系中,荒诞派戏剧从希腊悲剧中所吸取的宗教养料,即它的许多悲剧主题原型就是由宗教献祭仪式演变而成的。古希腊悲剧的原意是“山羊之歌”。山羊是古希腊重大宗教仪式中用来献祭的牺牲品,也是众神喜爱的圣兽、最理想的代替者,后来被演变为一些宗教祭祀的“替罪羊”仪式。人们为了某种社会共同体的需要杀死或放逐国王用来作为神的替罪羊,可见它在处于自然崇拜的阶段就已包含了自身毁灭的因素。这一现象在原始氏族和部落里面大量存在,而且在西方的悲剧作品里也存在着这种“替罪羊”的模式,尤其是基督教文化中以羊作为献祭、救赎的仪式,更强化了这一原型在悲剧创作中的稳定性和延续性。如《被缚的普罗米修斯》、《俄狄浦斯王》、《哈姆莱特》等悲剧,都或继承、演化或改造了这一模式,悲剧人物也都具有替罪羊和救赎的双重意义即通过主人公的毁灭、死亡或忍受灾难,从而规范出悲剧价值的合目的性。如普罗米修斯为了拯救人类,盗火予人间,因而触犯天规受尽折磨,可他却显示出少有的清醒与坦然:“我有罪,我完全知道,我是自愿的,自愿的犯罪的。”这样,苦难和罪恶意识就渗透到人物的内在灵魂,使其成为以宗教殉道意识为主的英雄。正如海伦·加德纳所说:“宗教观念和神性眼光为悲剧诗人提供了价值关怀和想象灵感。”不过,普罗米修斯所体现的价值更多的是他的救赎精神,他与由神的意志决定的神谕的对抗;而在俄狄浦斯王身上却主要表现为一种深沉的罪孽感——为了逃避与生俱来的罪恶(杀父娶母),他辗转流落,拼命抗争,但最终仍未逃出神谕的劫难,成了命运的替罪羊——在连神也无可奈何的神谕面前,英雄的价值从抗争转向“替罪”。荒诞派悲剧主题就承袭了这种“替罪”的原型,并把它发展到极至。于是不断推巨石上山、承受无休无止苦役的西叙福斯,成了现代西方人生存状态的一个“简洁的象征”[13](655页)。现代人已和他们赖以生存的世界格格不入,成了生存环境的牺牲品而不再是摆在祭坛上的圣物了,他们“是一种怎样的怪物啊!……天地的骄傲,宇宙的垃圾”[6](8页)。这种生存危机已摧毁了人的生存意志,人们在世界上找不到归宿,也无所作为,人生成为“片刻的存在,不苦不乐,不醒不睡,不死不活,没有躯体,没有灵魂”[12](364页)因此,人

的个性,人的自由已不复存在,只有人生的痛苦与孤独、卑贱与无意义,只有面临现实的可怕与黑暗、人被超人的力量任意摆布的可悲处境。贝克特就在他的《啊,美好的日子》里,表现了像铅块一样沉重的孤独给人带来的痛苦;在《等待戈多》里,表现了人的不可言状的绝望感。尤纳斯库在《秃头歌女》、《雅克或屈从》等作品中,把人生的毫无意义,人在命运面前的无能为力,表现得怪诞离奇。剧中一切都是荒诞的,世界是不可理喻的,是无法用理性去解释的,是陌生的;人本身也是荒诞的,作为单个的人尤其荒诞,被不明不白抛到世界上来作为替罪之物,神的拯救之手永远也不伸向他们;人的命运也是荒诞的,这种荒诞就是在一个没有上帝和规律的世界里创造了自己命运的巨大悲剧感,它看不见,摸不着,难以捉摸,它超越了具体的历史、社会范畴,是“人本身的荒诞”。这种难以言状、不可理喻但又确实存在的痛苦,实际上就是现代人与现代“神谕”的抗争,任何人也无可奈何,就像俄狄浦斯和西西福斯一样。可见,荒诞派戏剧的悲剧主题确实承袭了原始宗教“替罪”的原型,而且把这种深重的罪孽感演变伸延,抽象到形而上的高度,这就几乎从本质上否定了人,继而也否定了整个西方社会制度,其批判之力显而易见。实际上,荒诞派戏剧的荒诞之极、悲观之极,也正是它的深刻之极、彻悟之极。

其次,荒诞派戏剧的悲剧审美意识也与原始宗教仪式有着密切的联系。原始宗教常常通过特定的语言和行为表达出“寓日常生活中的,最深切的,无所不包的,永恒的(神圣)实体”[14](73页)。如人神“共餐”和狂迷性的宗教仪式就影响到悲剧的美学功能和效果。在亚里士多德看来,悲剧的目的是“借引起怜悯和恐惧来使这种情感得到陶冶”(“kather”),这里的“卡塔西斯”既是宗教性词语,又是医学术语,意为“净化”和“宣泄”,当然这两个意思相差无几,不过在强调对象的方向性上却有差异。前者更趋向一种由外向内的宗教功能,宗教仪式为参与者提供了净化与再生的感受,而且会使再现的存在在参与者心中具有超越的优势,使之成为精神升华的核心手段。当古希腊人把悲剧演出作为宗教的重大节日时,悲剧完成了宗教性的任务,其“净化”所含的宗教性因素也就远远地超过了宗教范围。亚里士多德在他的《政治学》中,对这种“卡塔西斯”的宗教性因素作了详细的说明。至于悲剧的“宣泄”作用更强调由

内向外的释放,如果说“净化”是在理性的灵光的照耀下向宗教的复归,那么“宣泄”的意义就在于以非理性和感知性将宗教情绪原始化,用黑格尔的话来说就是“意识的感性形式对于人类是最早的,所以较早阶段的宗教是一种艺术及其感性表现的宗教”[14](133页)。所以当荒诞派剧作家借悲剧宣泄感情时,就情不自禁地“返朴归谬”,像原始人围着圣物共餐,围着偶像狂舞,企图通过这些活动来排遣自然给予的巨大压力,寻找精神的支撑点,扩大对自然与社会的依赖一样。可见,荒诞派戏剧的“主外”(宣泄)的悲剧审美观承袭了原始宗教仪式的特点。让·热奈就十分迷恋宗教的典礼性,对庸俗自然主义戏剧进行了大胆的反拨,把礼典和仪式搬上舞台,在制造一种庄严、神圣、出神入化的戏剧魔力的同时,用狂迷的色彩,咒语般的对白强化了悲剧的宣泄作用。他的戏剧没有完整的情节,没有典型人物性格,完全是内心想象世界的投射。《黑人》是他著名的“礼典式”戏剧,台上台下穿戴夸张的象征性人物融为一体,整个演出都在幻觉礼典中进行。他的《女仆》一剧则是由两个女人创造出“仇恨的礼典”,通过礼典性来消除人物的特征,使她们变成了某种符号。热奈自己就表白过:“我的人物全是面具。你怎么能指望我告诉你们他们是真还是假的呢?”[5](156页)这正像那些戴着羚羊皮的头饰在宗教仪式中狂舞的非洲人,他们已不是某个具体的人,而成了一种精神力量(神),并且是在这种精神力量的支配下跳来跳去的。所以在让·热奈的犹如黑弥撒的礼典式悲剧中,人物都成了某种精神的象征,他们以一种貌似肃穆、庄严、神圣的形式来歇斯底里地宣泄心灵深处的感情。据说在排演《阳台》一剧时,让·热奈就多次在舞台上大声训斥演员和舞台工作人员,他要求该剧的演出应具有大教堂举行弥撒的那种严肃性,同时又要显得“庸俗下流、狂暴和趣味低级”,使“舞台上是一片阉割、反叛、鞭鞑的暴行”,让那些对社会的愤怒和怨恨情绪,在梦想和幻觉中寻找自己实现欲望的出路,用礼典和仪式体现自我的价值。

当然,这种礼典式并不是荒诞派剧作家人所共有的,但原始宗教仪式中“宣泄”在他们的悲剧中却无处不在,更令人惊奇的是他们“宣泄”所表现出来的返朴归谬的形式,几乎和原始宗教如出一辙。特别是原始宗教的混融性即以诸种艺术因素统一为一体来表现心灵的感性认识和内心体验。如原始人在

“共餐”、“献祭”和巫术等仪式中，既要使用诗、歌、舞蹈诸种表演技巧，又要使用他们自己制造的具有原始审美性的各种工具、面具，而这种仪式有时是战士出征前的宣誓，有时又是狩猎丰收或战斗凯旋的庆典或自娱性活动。总之，无论使用什么艺术形式，无论何时举行，他们都是以狂迷来宣泄自己心中的喜怒哀乐。荒诞派戏剧同样显示出这样的特点：他们使用五花八门的道具，有的剧，台上台下不断摆满椅子，有的塞满了整台家具什物；有的只见不断膨胀的尸体和不断长出来的蘑菇……他们也使用各种面具，有的在剧中戴着脸谱或者不断更换象征性的服饰，有的干脆直接扮成动物……在布景、灯光和音响方面也别出心裁，布景上和原始宗教仪式场面几乎都具有象征性和直喻的功能，如《椅子》中的孤岛、塔楼象征着两个老人的孤独；《阿麦迪或脱身术》中紧闭的房间和窗户暗示着主人公夫妇幽闭的生活；《等待戈多》里的荒野、枯树已抽象为人类普遍的生存环境。他们的灯光设置也成了舞台上极富生命的舞台语言，通过色彩的变化、强弱的调度，或闪动或滞留的多层面手段，制造出强烈的氛围，直接刺激观众的神经系统，常常达到了一种扑朔迷离的梦幻效果。如尤纳斯库的《秃头歌女》中的“暗场”、贝克特在《最后一盘录音带》里灯光使用的强弱反差、在《喜剧》里不断变化的聚光，等等。舞台音响在荒诞派戏剧里不仅是放大的语言，也成为广义的音乐。在他们的剧中，有的常常以混乱的噪音来表现，或是胡乱敲打的钟声，或是如潮水般涌来的动物群的吼叫声和撞击声；有的从幕后传来嘈杂的人声、轰隆不断的枪炮声、伤员的惨叫声、垂死者的喘息声，有的则从头到尾充斥着口哨声、汽车声、警车报警声……这一切不由使人想起印第安人举行宗教仪式时跳水牛舞的情景：他们边歌边舞边嗥叫，并伴以鼓声和呱哒板声，还有手、脚上戴的铜铁饰物的叮当声，一派杂乱狂迷，但感情得到了淋漓尽致的宣泄。在这里，狂乱代表有序，嘈杂显示和谐，非理性蕴含着清醒的理性，尤纳斯库《椅子》一剧的结尾就是最好的注脚：那位90岁的又聋又哑的老翁竟来传达上帝的真理。他

开始演说了，但竭尽全力也只能是咳嗽、叹息，以及发生一阵阵哑巴一样的喉音：“嘿，姆、姆、姆姆。居，咕，呼，呼。嚅，嚅，囁咕、勾。”最后，他又开口解释他写在黑板上的真理，“姆姆，姆姆，咕咕姆姆、姆姆、姆姆、姆姆”。其实，这就是作品对现代西方社会的咒语：真理荒谬，人生荒诞，一切都是荒谬又荒诞。正如迪伦马特说的，在今天这个时代，“我们的思维没有悖谬观念似乎不再够用”了，因为“现实是以悖谬的形式出现的”[15](15页)，不是像以前人们所认为那样黑白分明、真假易辨、善恶显然、美丑界清，而是往往相融为一体，难解难分，假作真时真亦假，好中有坏，坏中有好。美也不一定与善相联系，它有时恰恰与恶德、与罪行共生一体。悲剧也不一定必含崇高，痛苦也并不就非要痛心疾首、泣不成声，它有时正好反其道而行，着意冷漠、麻木，渲染丑陋、无序，与卑贱、猥琐合为一体，形成了一种“悲剧的极限状态”。剧中只有窒息、恐怖、绝望、无奈，比起原始人对自然界的恐怖有过之而不及。这就是荒诞派剧作家在心理上“返朴归真”，以宣泄对人类生存状况的恐怖而达到了和原始先民们的精神上的某种沟通。

在本文结束前，笔者欲引证弗洛伊德的一段话作结。他在研究宗教心理时认为“宗教（文明时代的宗教——作者注）是加之于今人之内在的心理的能量（本能）之上的社会控制”，“心理能量在发挥之际，其自然的表达方式就是直接采取社会公认的宗教形式与艺术形式。这些表达方式减轻了由于压抑而产生的焦虑”[14](307页)。但是，当心理能量过于强大而又处于绝望时，人们难道不会去寻找那种突破传统规范的模式以释放内心的能量？回答是肯定的。荒诞派戏剧就跨越了横亘数千年的历史，从原始人那里寻找到了、确切地说是再创造了表现心灵的手段。不过，弗洛伊德是从医学的角度去研究这种反常行为，而荒诞派戏剧却从文学的角度打破了传统规范，让我们从反常中看到了荒诞的真理，原始人的理性和现代西方人的非理性共融一体的艺术之渊源、精神之实体。

参考文献

- [1]弗洛伊德·图腾与禁忌[M].台北:志文出版社,1985.
- [2]格罗塞·艺术的起源[M].北京:商务印书馆,1984.
- [3]马克思恩格斯选集:第4卷[M].北京:人民出版社,1972.

- [4]岑家梧. 图腾艺术史[M]. 上海:学林出版社,1986.
- [5]张著. 荒诞、怪异、离奇——法国荒诞派戏剧研究[M]. 北京:社会科学文献出版社,1995.
- [6]朱虹. 荒诞派戏剧集·前言[Z]. 荒诞派戏剧集[M]. 上海:上海译文出版社,1980.
- [7]卢永茂. 尤纳斯库的《椅子》和《犀牛》[A]. 欧美现代派文学三十讲[M]. 贵阳:贵州人民出版社,1981.
- [8]张英伦. 外国名作家传[M]. 北京:中国社会科学出版社,1976.
- [9]马焯荣. 中西宗教与文学[M]. 长沙:岳麓书社,1991.
- [10]列维·布留尔. 原始思维[M]. 丁由译. 北京:商务印书馆,1981.
- [11]费尔巴哈. 费尔巴哈哲学著作选集[M]. 荣震华等译. 北京:三联书店,1962.
- [12]赵乐胜. 西方现代派文学与艺术[M]. 长春:时代文艺出版社,1986.
- [13]吴岳添. 诺贝尔文学奖辞典[M]. 兰州:敦煌文艺出版社,1993.
- [14]斯特伦. 人与神·宗教生活的理解[M]. 金译,何其敏译. 上海:上海人民出版社,1991.
- [15]黑格尔. 美学[M]. 北京:商务印书馆,1979.
- [16]廖星桥. 荒诞中的理性[S]. 外国文学研究,1993,(3).

Absurd Drama and Primitive Religion

YANG Yi-jun

(Sichuan Normal University Chinese Institute, Sichuan Chengdu 610068 China)

Abstract: In cultural "long-distance" perspective one can see that there exists close direct relationship between the absurd drama and the primitive religion in the aspects of form, thinking, tragedy theme and aesthetic consciousness. Thanks to the absurd drama, a logical connection is found between the modern men's rational thinking and the primitive men's irrational, and a spiritual connection is found between the modern men's despair and the primitive men's dread.

Key words: absurd drama; primitive religion

[责任编辑:唐 普]