

“唯有那些承载着意义的词语会落下”

——浅谈尤内斯库和他的荒诞戏剧

罗浩

今年是中法建交60周年，在不断深化的中法人文交流之中，有一位剧作家的作品近年日益受到国内艺术家的青睐与关注，那就是尤内斯库。作为荒诞戏剧的代表人物，从《秃头歌女》到《椅子》，他的作品一再被搬上中国舞台。而就在近年，上海昆剧团更是尝试以中国最古老的剧种昆曲与这种先锋戏剧产生精彩的碰撞。

不过，虽然国内舞台上的尤内斯库作品演出日益频繁，但囿于译本多为零星几部，又或者为英文转译，所以对于深刻认识理解荒诞戏剧，存在一定隔膜。今年是尤内斯库逝世30周年，上海译文出版社近期出版的《尤内斯库戏剧全集》，令尤内斯库戏剧首次在中国有了完整的文字版本。不妨以此为契机，重新认识尤内斯库与他的荒诞戏剧，品读法兰西荒诞戏剧带来的震撼与思考。

——编者



▲由上海译文出版社出版的《尤内斯库戏剧全集》。(出版方供图)



▼上海昆剧团根据《椅子》创排的同名小剧场昆剧。(上海昆剧团供图)

1950年5月11日，欧仁·尤内斯库第一部剧作《秃头歌女》由尼古拉·巴塔耶剧团在巴黎夜游神剧院首演。此时剧作家已年过不惑，可谓大器晚成。罗马尼亚父亲，法国母亲，在两个国家之间穿插成长，尤内斯库似乎对任何一种文化都缺少归属感。前半生他经历了破碎的生活、拮据的经济、残酷的战争、飘摇的政治和不确定的文化身份。尽管深受法兰西文化浸润，法语极为晓畅，内里却保留着罗马尼亚的历史记忆。他游离在典型的法国资产者圈层之外，以外来之眼凝视那个滑稽而不自知的社会，对人类的悲惨境遇有着超越常人的敏感。

《秃头歌女》首演时采用了故作正经的表演方式，道貌岸然的做派与荒诞的内核形成强烈反差。尤内斯库本人非常认可这种阐释方式，观众却一时难以领悟其妙处。虽然最初上座率惨淡，可演出还是引起多位先锋派艺术家的关注。超现实主义布勒东声称“这就是我们想要的戏剧，是我们本来该创作的戏剧”。当年9月4日，《秃头歌女》由先锋派哑学院出版，剧本副标题为“反戏剧”。

文学史通常把《秃头歌女》视为第一部荒诞剧。其实单从历史时序而言，尤内斯库未必是真正的首创者：1950年是法国先锋戏剧的丰产年，是年二月有塔勒迪厄的《以词换词》，四月有鲍里斯·维昂的《挨个儿肢解》，11月有阿达莫夫的《大演习和小演习》和《侵犯》，《秃头歌女》只是集中涌现的新戏剧家族一员。它之所以格外受到重视，或许是因为尤内斯库“反戏剧”的态度尤为激烈，创作手法也极为标新立异。三年后，剧作家再次将新剧本《职责的牺牲品》的副标题写作“伪戏剧”，足见其执着而鲜明的反叛态度。他的创作凸显出20世纪上半叶先锋派艺术的共性，即寻找另一种方式言说，另一种方式呈现。

“废除话语”

荒诞派戏剧的首要特点是颠覆现有语言，寻找另一种话语。关于这点，尤内斯库在写作第一部剧本时已有创作自觉，明确提出要“清空词意，使话语丧失意义，也就是废除话语”。

一个有趣的现象：尤内斯库原籍罗马尼亚，贝克特则是爱尔兰人，阿达莫夫来

自俄国高加索。三位法国荒诞派戏剧大师都具有“外来者”身份，这其中必然存在着某些共性。身为外语学习者，他们天然具有观察者和局外人的视角。语言的陌生化使得他们对语言所承载的意义本能地产生距离感和批判态度，更为敏锐地觉察到其内在思维固化的荒谬性。众所周知，尤内斯库创作《秃头歌女》受到法国语言学家谢莱尔编撰的教材《英语快易通》(1929)的影响。谢莱尔是阿西米尔语言学方法的创立者，这是一套以儿童学话过程为参照、针对成年人的语言教学方法，分为“沉浸阶段”和“主动阶段”，前者是反复听诵的机械式练习，后者则是对句式的模仿式操演。如果说语言是能指和所指的复合体，其功能则是借由符号传达意义，那么这种初学者语言教材对现实场景的简单生硬的模拟和重复往往将句法结构和语义剥离，给学习者造成语言仅存形式而无所指向的荒谬感。于是，我们在《秃头歌女》(1950)、《上课》(1950)、《美国大学生法语语音与会话练习》(1964)等剧中，无一例外地看到这样一些典型的语言教材特点：机械重复、语句的叠加重复、正反句式的对应、同义词叠加……台词成为日常对话的戏仿，句法结构和词汇简单正确却不知所云，每一句话都是对前一句的解构和意义消解。

“她五官端正，但说不上漂亮，膀大腰圆。她五官不正，可也算漂亮，就是过于瘦小。”

——尤内斯库《秃头歌女》第一场
对尤内斯库来说，语言学习为他提供了无尽的灵感来源。而除此之外，对白的泛滥失控，话语的支离破碎也是尤内斯库戏剧中常见的手法。譬如《上课》中老教授对所讲“语言学知识”没完没了的胡言乱语：

“瞧，就这样：‘蝴蝶’‘尤里卡’‘特拉加加尔’‘爷爷、爸爸’。这样，充满比空气更轻盈的热空气的声音，它们飘来荡去，飘来荡去，不会有落入耳朵的风险。耳朵，那是真正的深渊，音韵的坟墓……唯有那些承载着意义的词语会落下，它们为意义所累，在重压下跌落在……”

——尤内斯库《上课》
连篇累牍的冗词赘句一方面使语言失去意义，当“说话变成了废话连篇”之时，“字句就磨损、毁坏了思想”；另一方面则为构建另一套声音的表意体系提供了某种可能性。

如何使民间故事生生不息而历久弥新

杨焘

许多历代相沿、承传有绪的民间故事，伴随着我们度过了懵懂的孩提时代。人们在耳濡目染之际不仅初次体味到人世间的各种悲欢离合，更确立起衡量是非善恶的基本准则。恰如卡尔维诺所慨叹的那样，“民间故事通过对人世沉浮的反复验证，在人们缓缓成熟的朴实意识里为人生提供了注脚”（《意大利童话·序言》）。尽管这一切还只是浅尝辄止，但等到成年后再度回想起来，依然会觉得那些童年时的片段记忆弥足珍贵。

然而毋庸讳言，即便是那些流传最广泛、接受程度最高的民间故事，诸如牛郎织女、孟姜女、白蛇传、梁山伯与祝英台等等，反映的也只是不同时代、特定环境下人们的行为方式和思想观念，随着时过境迁，其中有不少未必符合人情常理，甚至很有可能背离了现代文明所恪守的价值体系和评判标准。

例如前段时间，一段小学生质疑牛郎织女故事的课堂实录在社交媒体发酵。孩子们不能接受的是，两人得以缔

结良缘，最初竟然始于牛郎偷窥沐浴、窃盗衣物等一系列行为。成年人囿于渐趋固化的思维惯性，也许对此习焉不察，或是因循固守。但如果撇开先入为主的成见而稍加覆按，其实不难窥见问题的症结所在，觉察到故事中的织女始终深陷于“男性凝视”之中的尴尬处境。这也提醒我们，今人非但可以而且也有必要依据现代文明的标准，重新去审视这些耳熟能详的作品。

重新审视的最终目的，当然绝不是为了全盘否定这些民间故事，而首先应该使我们更好地去追溯其源远流长的历史，并进而寻绎其层累演化的隐秘。仍以牛郎、织女传说为例，近现代以来，包括法国学者高延，日本学者长井金风、出石诚彦、君岛久子、小南一郎，中国学者钟敬文、范宁、王孝廉、洪淑苓等数代中外学人，相继从不同角度做过翔实周密的考索，搜集排比了大量文献资料，勾勒出这个故事起源、发展和变异的整个过程，尤其揭示出类似的传说在世界各地都有着相当广泛的流

播，可以归并在“天鹅处女”（又称“羽衣天女”）的故事类型之中。故事中偷窥沐浴、窃盗衣物等情节也不能一概而论，原本还寓有被除不洁、女性禁忌等宗教意识或民俗观念，在其他民间故事里也时有留存，并不像现代人所想象的那么荒唐不经。而在千百年来的流播嬗变中，牛郎、织女的故事又相继与董永遇仙等神话传说以及七夕乞巧等民间习俗激荡交融，互相渗透，在不同时期、不同地域形成了大量形态各异的文本，在某些文本里就并没有涉及窥浴、窃衣等内容。如果我们能够充分调动自己的好奇心和求知欲，去耐心考索、了解隐藏在这个故事背后的种种原委，蓄积在心头的困惑想必也能够豁然冰释了。

在长期流传和接受的过程中，许多民间故事其实都经历过这样由简至繁、饶有趣味的演化，吸引了不少专业研究者去一探究竟。顾颉刚编著的《孟姜女故事研究集》就围绕“孟姜女哭倒长城”的传说，辑录了历代诗文戏曲、小说笔

清晰的世界深陷恐慌和无措之中。如果就信仰崩塌而言，荒诞感是战后欧洲文学的底色，那么对尤内斯库个人而言，荒诞感还源自对个体经验的执念，源自一个文化穿越者和历史跨越者所特有的无根感。他唯有通过写作抗议这个“本该另一个样子”的世界，抗议战后欧洲资本主义社会一切积习与规训。

当然，尤内斯库要否定的不仅是语言，在其剧中，人物、性格、环境、行动、情节等一切戏剧元素均告失效，取而代之的是与常识逻辑相悖的破碎场景；夫妻互不相识（《秃头歌女》）、苦盼的演说家却是哑巴（《椅子》）、死人在无限生长（《阿麦迪或脱身术》）、只会机械刻对话语与身份的杜蓬与杜邦（《四人一台戏》）……剧作家彻底摆脱了文学“再现”的使命，创造了一个《爱丽丝漫游奇境》般的颠倒的艺术世界。一切都在反向而行，对照法被用到了极致，又在过度使用中自我消解，所有的意义都化作无意义。

——《秃头歌女》为例，尤内斯库称之为一次“戏剧机制空转”的尝试，“抽象或非具象戏剧”的试验品。戏剧世界与现实法则隔绝，时间垮塌（钟摆胡乱敲打）、身份失效（人人都是勃比·华特森）。

“机制空转”的尝试，“抽象或非具象戏剧”的试验品。戏剧世界与现实法则隔绝，时间垮塌（钟摆胡乱敲打）、身份失效（人人都是勃比·华特森）。

“喜剧性”

即便带来巨大的压迫感，尤内斯库的多数戏剧仍是以喜剧面目出现的。喜剧性是尤内斯库的又一创作自觉。无论

是明确标注的“悲喜剧”（《上课》）、“自然主义喜剧”（《雅克或顺从》）、“悲剧性闹剧”（《椅子》）、“喜剧”（《阿麦迪或脱身术》）、“滑稽短剧”（《画像》）还是一望即知的戏仿剧（《麦克白特》），都有意识地采取了谐趣的方式。从另一角度说，这是沿袭了法国文学的戏仿传统，其作品都是针对社会现象、文学范式或具体文本的浮夸、漫画式的讽刺性模仿。

譬如《秃头歌女》首先是一部戏仿剧，它将林荫道戏剧的形式模仿得似模似样，实则对大行其道的资产阶级客厅剧嗤之以鼻，通过夸诞、堆砌、扭曲等手段实现颠覆性戏仿，并最终引向嘲弄的目的。尤内斯库不喜欢正颜厉色，因为一本正经的态度会圈囿思想的旁逸斜出。他相信亚里士多德所言，人是唯一会笑的动物，人人都有幽默感，因此大可不必声色俱厉，只需嘲弄便是。这并非非居高临下充满优越感的嘲弄，而是在嘲弄徒具形骸的人物、食古不化的社会、荒诞不经的规则的同时，也嘲弄剧作家自己（《阿麦迪或脱身术》）乃至荒诞本身。在笑看一幕幕不可理喻的怪诞言行之时，观众会渐次领悟荒诞场景中蕴含的真相，所有一孔之见和自以为是在笑声中化为齏粉。

正如剧作家在《画像》中所写：“只有通过一种极端的、粗野的、幼稚的简单化处理，这部闹剧的意义才能够以强化不可思议和愚蠢的方式得以凸显并变得可信。愚蠢可以成为揭示和简化的手段。”

时至今日，荒诞派戏剧仍属小众戏剧吗？显然并非如此。1950年代兴起的荒诞戏剧早已超越先锋艺术的受众范畴。正如罗兰·巴特所言：“先锋派是每隔一段时间就会发生的现象，它不见得永远存在，也未必能持久。”特殊的历史环境造就特殊的艺术表达需求，新艺术的萌生必然遭遇传统艺术的抵触，而一旦

争取到合法地位，它又逐渐沉淀为传统的一部分。

“荒诞戏剧”是英国学者马丁·艾斯林于1960年代提出的概念，名称借自加缪的《西西弗神话》。法国人倒更愿意称之为新戏剧。它和新小说、新浪潮电影乃至十二音体系共同构成20世纪上半叶的总体艺术走向。经过70多年的历史筛淘，荒诞戏剧早已不是新事物，它已然走进了历史，化作了经典。1970年尤内斯库当选法兰西学士院院士，这似乎标志着他所嘲弄的社会已对他的创作完成“收编”。

截至2021年底，《秃头歌女》演出了两万多场，观众数百万人，保持着在同一剧场连续演出场次最多的世界纪录。成功的票房其实是荒诞戏剧面临的悖论：演出当然越多越好，但过多的演出难免钝化剧本的锋芒。尤内斯库对此有清醒的认识，所以他说“成功往往出于误读，是乔装打扮的失败”。不过在他看来，即便艺术中有些东西在不断变化，也有些东西永远不变，正是后者构成了索福克勒斯、莎士比亚的魅力，使他们的戏剧成为超越时空局限的存在。对尤内斯库而言，这便是艺术家对人类的永恒焦虑的感悟以及自由不羁、富于创造性的表现。

浪漫主义时代人们饱受爱情的折磨，二战期间的人们饱受死亡恐惧的折磨。人类的焦虑真实、复杂而深刻，艺术家无需追求先锋，只要真实表达当下的感受、想象与创造。如其所言，“先锋注定要变成后锋”，只有在生生不息的断裂、颠覆与更新之中，艺术才能保持其生命力。

（作者为北京大学外国语学院副教授、巴黎第四大学法国文学与比较文学博士）

少细节；此后如明人朱名世的小说《牛郎织女传》，清代邹山的传奇剧作《双星图》，近人张恨水的章回小说《牛郎织女》，顾佛影的杂剧《新牛女》、吴祖光的诗剧《牛郎织女》等，更是依傍这一传统题材，不断加以铺陈增饰或是补缀续写；根据这个故事编排、搬演的各种地方戏曲，如粤剧《牛郎织女》、评剧《天河配》、秦腔《牛郎织女》、越剧《鹊桥相会》、黄梅戏《天河配》等也层出不穷；至于从各地征集、搜求到的口传故事，更是不胜枚举。在历代衍生的大量作品中，具体的内容情节固然屡有出入，其思想主旨有时也大相径庭。这也说明在充分理解、尊重传统的基础上，今人也不妨依据现代的思想观念和价值标准，对大量民间故事的内涵重新予以阐释或是改造。

在这方面其实不乏成功的先例，鲁迅的《故事新编》取资于女娲造人、嫦娥奔月等神话而出以借古讽今、戏谑辛辣的笔调，汪曾祺的《聊斋新义》在改写蒲松龄《聊斋志异》中《织妇》《陆

判》等篇章时尝试融入追求平等、崇尚趣味的现代意识，都给我们留下过极其深刻的印象。甚至在同样的题材中，也应该允许不同的作者各出机杼而翻新出奇——在明人洪梗《清平山堂话本·西湖三塔记》、冯梦龙《警世通言·白娘子永镇雷峰塔》里的白娘子还都只是以美色魅惑世人的蛇妖，而赵清阁的《白蛇传》却将其重塑为热情善良、坚贞果敢的女性，李碧华的《青蛇》则从中审视了俗世男女的爱欲纠葛，李锐的《人间：重述白蛇传》更借此反思了排斥异类的沉重话题，先后从同样的旧题材中发掘出了不同的新价值，让读者真切地感受到其中蕴含着可以不断引申和滋长的蓬勃活力。

归根结底，在研究和传承的同时，仍然需要与时俱进，通过不懈的摸索去删汰繁芜，吐故纳新，只有这样我们才能让我们的民间故事生生不息而历久弥新。

（作者为复旦大学中国古代文学研究中心、中文系教授）