

什么是未来主义？

未来主义是 20 世纪初叶出现于欧洲的一个文学艺术流派，它起源于意大利，然后扩展到俄国、法国、英国、德国等国家。

未来主义诞生的标志是 1909 年 2 月 20 日意大利诗人、文艺批评家马里内蒂在法国《费加罗报》上发表的《未来主义的创立和宣言》，马里内蒂在这篇文章中宣告了未来主义的创立，并提出了未来主义的 11 条“宣言”。

未来主义在文学领域率先亮相以后，迅速波及绘画、音乐、戏剧、雕塑、建筑、舞蹈、电影、摄影等各个艺术门类。画家博菊尼和马拉等于 1910 年发表《未来主义画家宣言》；音乐家帕拉台拉发表《未来主义音乐家宣言》；马里内蒂、塞蒂梅利和科拉等于 1915 年 1 月 11 日发表《未来主义合成戏剧宣言》，次年 9 月 11 日，他们 3 人又发表了《未来主义电影宣言》。同时，未来主义还越出了文学艺术领域，进入社会生活，影响到人们的伦理道德和风俗习惯。一时间，未来主义声势大振，喧嚣尘上，它像空气一样扩散开去，整个文学艺术领域以至全社会的人们都呼吸着它。

未来主义在意大利发端以后，首先传入了俄国。1911 年，彼得堡的谢维里西宁发表了《自我未来主义序幕》，拉开了俄国未来主义的序幕，两年以后，莫斯科的希列亚派诗人发表了立体未来主义宣言《给社会趣味一记耳光》。立体未来主义与自我未来主义于是就成为俄国未来主义的两大流派，而又以立体未来主义占主导地位。

法国未来主义的代表人物是诗人阿波里奈尔。1913 年，他为立体派绘画撰写文章，并发表了《立体派画家》一书。同年，他发表了立体未来主义宣言，成为立体未来主义阵营中的一员大将。

正当未来主义方兴未艾之际，发生了第一次世界大战和俄国十月革命，给未来主义文学以深刻的震荡，并使之发生了分化。以意大利诗人马里奈蒂为代表的右翼未来主义最终成为墨索里尼独裁政权的宣传工具，为法西斯主义摇旗呐喊；而以俄国诗人马雅可夫斯基为代表的左翼未来主义则演变成为无产阶级革命的歌手，除此以外，还有一些政治上较为中立的未来主义者，如帕拉采斯基、阿波利奈尔等，他们主要是对革新艺术的风格与表现方式感兴趣，并致力于这方面的探索。

虽然各国的未来主义都有自己的特点，同时未来主义者内部也有政治上和艺术上的种种分歧，但未来主义作为一个流派仍有其艺术观、社会观、审美观上的相似之处，主要有以下几点。

首先，未来主义是西方资本主义国家工业发展的产物。本世纪初，资本主义国家工业发展极为迅速，科学技术日新月异，大规模的机器生产方式相继问世，交通与通讯手段大大改进，汽车、飞机、轮船、电报、电话、电影、留声机等重要发明，极大地改变了人们的生活方式和心理结构。由于社会生活发生了如此巨大的变化，因而作为社会生活之反映的文学艺术也必将发生变化。旧的传统观念和艺术形式已远远不能满足新时代的需要，与人的新感觉方式严重脱节。由此未来主义者宣称要“践踏传统的情性”，“摒弃全部艺术遗产和现存文化”，“摧毁一切博物馆、图书馆和科学院。”因此，未来主义者是一群激进的反叛者，追求创新和冒险。马里内蒂在《未来主义的创立和宣言》中写道：“我们要歌颂追求冒险的热情，劲头十足地横冲直撞的行动”，“英勇、无畏、叛逆，将是我们的诗歌的本质因素。”他还宣称

“我们的目的是要切除这个国家肌体上生长着的由教授、考古学家、导游者和古董商们组成的臭气薰天的痼疽”，“博物馆就是坟墓。……博物馆是屠杀画家和雕刻家的荒谬绝伦的屠宰场，让他们沿着竞争的墙壁，用色彩和线条互相残杀！”这是因为，博物馆作为传统文化的象征，扼杀着青年一代的独创性，它只属于“行将就木的，卧床不起的病人，身陷囹圄的囚徒”，“尚可回味的过去也许对他们的疾病和痛苦是一帖镇痛剂。因为对于他来说，前途无可指望了。……但是，我们不想了解过去的那一套，我们是年轻的、强壮的未来主义者！”这种大胆反叛的立场决定了未来主义者对他们的文学前辈采取了激进的全盘否定的态度。俄国的未来主义者在《给社会趣味一记耳光》这篇宣言中把古典作家一棍子打死，提出“把普希金、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰等从现代生活的轮船上扔出去”。

其次，未来主义者热情地讴歌现代工业文明，歌颂由现代工业文明所带来的一切：大城市、机械、速度、力量，他们认为：突飞猛进的资本主义工业化与科学技术的发展改变了整个社会生活，生活的节奏在今天是无与伦比地加快了，他们迷醉于“速度的美”，认为“宏伟的世界获得了一种新的美——速度的美，从而变得丰富多彩。”原来的田园牧歌式的家庭观念、自然观点和乡井观念已被新的世界景观所取代，现代大都市、机器文明、速度、竞争、喧嚣成为他们所歌颂与表现的主要主题，未来主义者不屑于回顾往昔，也不屑于再现现实，而是向着未来挺进。一切新的、属于未来的都是好的，而一切旧的、过时的都应当摧毁。马里内蒂宣称：“我们的新宗教，他的和我的，是速度，”“意大利人呵，你们必须要迅速，然后你们就会有力、乐观、无敌、不朽！……车轮和铁轨的圣洁呵，我们应当跪在铁轨上祷告神明的速度！”在《未来主义的创立和宣言》中，马里内蒂还主张：一辆汽车吼叫着，就像踏在机关枪上奔跑，它们比萨摩色雷斯的胜利女神塑像更美，因为前者体现了速度、力量和运动。他充满诗意地写道：“我们歌颂声势浩大的劳动的人群，娱乐的人群或造反的人群；歌颂夜晚灯火辉煌的船坞和热气腾腾的建筑工地，歌颂贪婪地吞进冒烟的长蛇的火车站；歌颂用缕缕青烟作绳索攀上白云的工厂；歌颂像身驱巨大的健将一般，横跨于在阳光下如钢刀发亮的河流上的桥梁；歌颂沿着地平线飞速航行的轮船；歌颂奔驰在铁轨上的胸膛宽阔的机车，它们犹如巨大的铁马套上了钢制的僵绳；歌颂滑翔着的飞机，它的螺旋桨像一面旗帜迎风呼啸，又像热情的人群在欢呼。”俄国未来主义诗人马雅可夫斯基也颂扬现代大都市及工业文明，宣称：“欧洲的技术、工业主义，凡是想把这些跟仍旧落后的古老的俄罗斯结合起来的企图——这就是未来主义者——左翼艺术战经分子的永恒理想。”法国诗人阿波利奈尔则在他们《葡萄成熟季》一诗中写道：“是神圣的工厂里那些钢铁圣人，直冲向天的烟囱叫彩云怀孕，……工厂、制造所、作业室，赤手赤膊的工人和我们的手指一样，每小时都创造实物。”总之，凡是与现代大都市、与工业文明、与速度、与力量有关的一切，都获得了未来主义者的青睐和颂扬，甚至战争和破坏、毁灭等都在他们的笔下显出美丽的诗意。在这样做的时候，他们暴露出了施虐与受虐双重变态心理。马里内蒂对横冲直撞轧死看门狗的车轮，对张牙舞爪的死神，对毁灭人类的战争都充满了狂热的爱恋，同时他宣称“甘愿被陌生吞噬”，“像种子那样充满自豪地跳进大风旋转着的巨大嘴巴里去。”甚至“当我带着一身污泥和臭气从翻倒的汽车底下爬出来时，

我感到很愉快，心胸像被烙铁熨过一样地舒坦。”这种疯狂的破坏欲与被破坏欲、施虐欲与被施虐欲终于使他直言不讳地宣称：“艺术，说到底，不能不是暴力、残酷和邪恶。”他认为这种破坏欲是人类的本能，因而他连带地也就对人的本能唱起了赞歌：“我们要在文学中注入生命的原动力。原动力是一种凭本能行动的新事物。当我们了解了包含有原动力的各种力量的本能之后，我们就能认识原动力的总的本能。”马里内蒂的这种疯狂的本我主义崇拜终于使他堕落为战争与法西斯主义的代言人。

第三，在文学主张方面，未来主义同样崇尚极端的反叛、无条件的自由，他们对于语言规范的蔑视和背离已到了极端荒谬的地步。在《未来主义文学技巧宣言》一文中，马里内蒂指出：“我感到承袭于荷马的陈旧的句法是毫无用处而且可笑之至。迫切需要解放语言，把它们从拉丁句式的牢笼中拯救出来。”怎么拯救呢？他开出了下列7条：

1. 必须毁弃句法，将名词以不固定的方式任意罗列。
2. 应当使用动词的不定式，只有动词的不定式可以表现出生活的延续性和直觉理解生活的灵活性。
3. 应当消灭形容词，使用不加修饰的名词。
4. 应当消灭副词，解除这种把单词连结起来的旧的环扣。
5. 每一个名词都应当是成双重叠。也就是说在名词与名词之间不能用连接词。如男人——鱼雷艇；女人——海湾。
6. 应当消灭标点符号，可以采用一些数学符号： $+$ $-$ \times \div $=$ $>$ $<$ 。
7. 必须广泛采用类比手法。

特定的对文体的追求体现了特定的精神状态和世界观、美学观，未来主义者的这种偏激的诗歌理论正好反映了他的强烈的非理性主义的破坏欲。

未来主义产生与消亡的社会文化背景

未来主义作为一个文学艺术流派，它的产生和消亡都不是偶然的，而是有着深刻的社会历史原因的。

西方历史在 20 世纪初进入了一个新的时期，即帝国主义时期，现代化的步伐加速，大工业和科学技术高度发展。其结果是现代大都市的出现，它是资本的集中地，也是大量农村人口流入城市的结果。由于先进科学技术的大量使用，机器生产代替了手工劳动；人在生产过程中的重要作用逐渐被机器所取代，人成了机器的奴隶。同时大机器生产也改变了人的生活方式和生活节奏，人们失去了农业生产与手工业生产时代的悠然、散漫，而开始了快节奏的、高速度的现代生活方式。

与此同时，随着垄断资本而产生的，是以追求高额利润为目的的垄断集团，他们为了争夺投资场所、劳动力市场、原材料产地以及产品销售市场而争执，终于导致了第一次世界大战——一次为瓜分世界市场而打的战争。垄断资本家为了增加军事预算，强化军事机构而更加残酷地剥削工人阶级，抬高商品价格，使劳资矛盾进一步加剧。

总的说来，未来主义者是一批狂热的对于现代工业文明、速度、大城市生活、机器以至战争的歌颂者，他们仿佛在社会历史的大变动中，在轰鸣的机器声中找到了发泄心理能量、盲目追求精神自由和个性解放，激烈地反传统、破坏一切既有秩序的力量与勇气；他的否定社会、文明甚至一切人类价值，蔑视一切文化遗产，追求艺术上的放纵怪诞、随心所欲，这一切与当时社会的急剧变化，尤其是大工业生产给社会带来的巨大的震荡都有紧密的联系。

未来主义发端于意大利也不是偶然的。在 20 世纪初，与其他欧洲资本主义发展较快的国家（如英、美、法）相比，意大利的工业化程度并不高，是一个年轻的垄断资本主义国家。但正因为它已尝到了工业化的滋味而又不是当时最发达的国家，它的急起直追的野心和迎头赶上的焦灼就更加不可抑制，他们对于工业化的向往与赞美就集中表现为对机械的迷恋、对力和速度的醉心，开始歌唱起汽笛轰鸣的轮船、噪声弥漫的飞机、汽车以及人头攒动的大都市。

未来主义的衰落与消亡也是历史的必然。这中间经历了它的分化、流变与在各个不同国家的发展与消亡。未来主义的分化开始于第一次世界大战和十月社会主义革命。一方面，以马里内蒂为代表的未来主义向法西斯主义靠拢，从歌颂机器、速度、力量发展为歌颂暴力、战争，意大利统治者在一次大战后为了应付战争后的危机，疯狂发动侵略战争，而以马里内蒂为代表的未来主义者则起劲地为这种对外扩张的法西斯主义叫好，颂扬侵略，煽动群众的军国主义情绪和攻击本性，把战争说成“伟大的交响诗，”完全堕落成为法西斯主义的传声筒与吹鼓手。马里内蒂甚至把墨索里尼当成是政治上的未来主义者，说他“实现了一个在本质上是未来主义的纲领。”马里内蒂对战争的这种狂热迷恋终于使他直接参加了战争，他于 1912 年发表宣言，支持意大利政府发动侵略埃塞俄比亚的战争，第一次世界大战时，他与别的一些未来主义者一起投身战争。

另一方面，以马雅可夫斯基为代表俄国立体未来主义在创作内容、政治倾向上与意大利的未来主义很不相同。这也是由俄国当时的社会环境决定

的。20 世纪初，俄国也进入了帝国主义国家的行列，但那儿的资本主义发展缓慢，因为沙俄专制统治和农奴制社会的残余都还很有势力。在列宁领导的布尔什维克党指引下，工农革命运动蓬勃发展。像马雅可夫斯基和布尔柳克这样的小资产阶级出身的知识分子，十分仇视资本主义社会，不满当时的现实，于是借未来主义来发泄自己的不满情绪，表达无政府主义倾向。他们主张诗不是消遣品，不是沙龙和殿堂中温情脉脉的面纱，而是广场、大街上的战斗。但由于找不到出路，他们的反抗便表现为无政府主义的狂轰滥炸，表现为以离奇怪诞、晦涩畸形的语言形式发泄心中的愤懑、拒斥丑恶的现实。因而他们的那些“怪”诗就是他们否定现实社会的一种形式。后来，随着俄无产阶级革命运动的高涨，尤其是经受了十月革命的洗礼后，马雅可夫斯基等一些未来主义诗人，受到工人运动的感召，投身革命，用自己的作品为革命而歌，于是，俄国的未来主义发生了根本性变化，成为一支左翼阵营。他们开始向马里内蒂的诗歌帝国主义开战。1923 年，马雅可夫斯基把未来主义改组为“艺术左翼阵线”，实际上已脱离原来的未来主义创作战线。到 20 年代末，马雅可夫斯基退出“艺术左翼阵线”并加入了俄罗斯无产阶级作家联盟（拉普），表明未来主义实际上的解体。

放荡不羁的野马：马里内蒂

菲立浦·托马索·马里内蒂(F·T·Marinetti, 1876—1944), 是未来主义的创始人和主要理论家, 也是他的右翼的代表。他 1876 年出生在埃及亚历山大港一个富裕的意大利家庭, 父亲是律师, 母亲是诗人。1893 年, 他随父母迁往法国的巴黎, 得以广泛接触法国文化, 尤其是现代派文学, 深受其熏陶, 因而有“半是意大利人, 半是法国人”之称。1895 年, 他又回到意大利, 先后在帕维西、热那亚等大学攻读法学。

马里内蒂很早就开始了文学活动, 创办刊物并写作自由诗。早期的诗, 如《老海员》(1897)、《征服星球》(1902)、《流血的木乃伊》(1904) 等有较浓的象征主义色彩, 并表现出玩世不恭的态度。1905 年, 马里内蒂创办《诗歌》杂志, 并于翌年在杂志上发起了关于“自由诗”的讨论, 产生了较大的影响, 在讨论中逐渐形成了一些未来主义的理论主张, 如强调反传统和创新, 打破格律。自 1909 年开始, 他发表了一系列未来主义的主张、宣言, 为未来主义的创立和发展大造声势, 同时还主持了未来主义刊物《莱采巴》。

第一次世界大战前后, 马里内蒂的活动超出了文艺领域, 他连续参加了各种政治活动, 组织集会、游行, 他的创作也与政治联系更为紧密。1912 年前后, 他作为战地记者到利比亚采访, 颂扬意大利对非洲的殖民行为。1914 年初, 他去俄国宣传未来主义。一次大战爆发后, 他志愿奔赴前线。1918 年, 他与别人一起建立了一个政党——“未来党”, 并与法西斯党结盟, 与社会党为敌。1919 年 4 月, 他与法西斯头子墨索里尼联合行动, 捣毁了社会党的《前进报》, 举国震动。墨索里尼与马里内蒂相处甚洽, 1919 年, 两人曾一同入狱。1920 年, 马里内蒂出狱后曾一度与法西斯党断绝关系, 埋头搞文学创作。但过了 3 年, 终于又投入当时已执政的法西斯的怀抱, 并于 1924 年发表了《未来主义与法西斯主义》, 极力鼓吹法西斯主义也是未来主义, 两者在根本上是相同的。1929 年, 马里内蒂被授予意大利科学院院士称号, 期间远涉重洋, 到过阿根廷、巴西宣传未来主义。此后, 他又随法西斯军队进入埃塞俄比亚和苏联, 直接参予了战争。1944 年马里内蒂死于心脏病。

马里内蒂的文艺思想和政治主张比较典型地代表了未来主义右翼的思想倾向, 主要有:

1. 崇拜工业文明和机器、技术, 以及与机器直接相关的速度和力量的美。他认为“速度使人增添百倍的力量, 去征服时间和空间。”汽车、飞轮、马达是他沉迷忘返的崇拜偶像。

2. 向往强力、战争和超人。马里内蒂是一位力的崇拜者, 在他看来, “力量”就是“美”的代名词, 体现力量的那些“超人”是他的偶像, 而战争也被当成力量的最辉煌的爆发而加以讴歌。他说: “来呀, 小小的机关枪, 您是一位魅力十足的女人, 骄悍成性而又美丽绝伦, 驾驶着一辆看不见的百匹马力的汽车, 急促地按响喇叭声。啊! 一会儿您一定会围绕死神翩翩起舞, 不是走向胜利就是摔得粉身碎骨!” 只要有力量, 无论是胜利还是毁灭都值得颂扬。确实, 马里内蒂是一位充满了破坏欲的诗人, 这使他对于的人本能, 攻击性、非理性主义殊为喜欢, 他的超人哲学与尼采如出一辙。

3. 激烈的反文化、反社会、反传统倾向。马里内蒂是一位无政府主义者, 他以革命者的姿态, 从极端个人主义的立场出发, 对一切碍于他本能发泄的国家、社会、王权、文化、传统等等采取了“赶尽杀绝”的态度, 声称要

摧毁一切的博物馆、图书馆和科学院，要把意大利从教廷、王权、婚姻、议会的桎梏下解放出来，废除常备军队、法院、警察、监狱。他公开为无政府主义辩护，宣称“无政府主义的个人至上”是“每一个强者的目标和理想。”因此他的反文化反社会反政府倾向是以极度膨胀的个人主义为基础的，带有极大的盲目性，并且在“个人需要”的时候完全可以转化为专政政府的帮凶。

4.对资本主义社会物质主义的提倡。马里内蒂对于工业文明的态度决定了他对物的喜爱超过了人，因为工业文明是以创造物质财富为其目标的。他主张：消除文学中的“我”，即心理，必须把被图书馆和博物馆毒害的人类从文学中清洗出去，最终用物质来代替人，要从处于自由状态的物体和脾气乖戾的原动力中突然发现金属、石头和木头等物的呼吸、感觉和冲动，“用物质具有的诗意的魔力代替人类业已竭衰的心理活动。”他指出：人不能将自己的感情赋予物，而应当从物本身中推测出它自身的冲击运动、收缩膨胀、聚合分裂，对他来说“一块铁或本的能量已经比一个女人的微笑或眼泪更能打动人心，”因为物质具有“勇气、意志和绝对力量这些天生的品质。”（见马里内蒂《未来主义文学技巧宣言》）。

5.完全凭自己的非理性直觉和下意识进行创作。马里内蒂仇视理智和逻辑，主张诗歌创作应当完全听任非理性的直觉，把自己心中那些下意识的心灵闪动记录下来。他说：“生命深层的直觉反应一个接一个，蹦出一个一个的单字，随着它的非逻辑地产生，在我们面前呈现出物质的直觉心理的概貌。”他举例说，当他乘坐一架飞机在高空飞行时，他的心中就出现了这种状态，因为此时他获得了一种新的观察地上物体的角度——透视，而不是从正面或后面打量，此时，“我能够抛弃陈腐的逻辑偏见和古老的理解力的准则。”从这种直觉主义和非理性主义的创作原则出发，他主张并在自己的诗创作中排除了副词、形容词、介词、连词等，而把一些不相干的名词一古脑儿堆积在一起，形成杂乱无章的、莫名其妙的所谓“诗”。他公开主张“取消一切句法”，句法过去一直是诗人们用来说明宇宙的各种色彩、音乐、造型和结构的一种抽象符号，现在则要抛弃它，“使文学直接进入宇宙，同宇宙合为一体。”至于读者是否能理解是不必考虑的，马里内蒂直言不讳地说：“必须不考虑是否被人理解。”这是一种极端的反文学主张，是一种“丑学”，用他自己的话说，就是“要把一切粗野的声音，一切从我们四周激烈的生活中发出的呼喊声都利用起来。我们大胆地在文学中发现‘丑’，以此杀灭文学的尊严。……必须每天朝文学的圣坛上吐唾沫！”

马里内蒂的作品是他的文学主张的体现，他的诗歌取消了语言的正常的逻辑，取消了所有的副词、形容词和连词、介词，把大量的名词罗列堆积在一起，令读者莫名其妙、不堪卒读。试以他的《的黎波里之战》为例：

战争

重量 + 气味

正午 $\frac{3}{4}$ 笛 尖锐的叫声 拥抱 冬冬 哗噪 含嗽破 爆 前进

倒 囊 枪 蹄 钉 炮 鬣 车 辘车 犹太人 果实 深油面包
小店 呼吸气 光辉 眼睛 恶臭 天竺肉桂 淡白无味 满潮 退潮 胡椒 喧嚣 跳蚤 旋风 倦怠的金丝网 象棋牌 茉莉 + 薏仁 + 玫瑰 东洋鱼 细工 兽尸 怒发上 指 + 敝履 机关枪 = 辘轳十回澜 + 群蛙 剑声囊

枪炮 铁屑 空气 = 弹丸 + 火山石 + 百分之三恶臭 + 五十分之香白 毛毯
遗骸 马尸壁里拍拉 堆积 骆驼 小马 混沌

这就是马里内蒂把他的主张推到极端后产生的所谓“诗”：杂乱无章的名词堆积、拟声词、数学符号的排列，语法的规范被彻底摧毁，形容词、副词、连接词、介系词和标点符号被干净地剔除。这种所谓“声、响、味、重量和神秘之力的抽象的图画”，所谓“诗人以完全自由的表示，述说他自己的印象，”在读者看来不过是一片涂鸦而已。

马里内蒂的戏剧创作也体现了他对传统戏剧艺术的大胆反叛。他在《未来主义戏剧宣言》中提出了他的戏剧艺术主张，自称要写一种一场或二场就完的或两三分钟就完的戏剧，以代替过去那种非要演两三个钟头的闹剧。他认为未来主义戏剧的任务是要彻底摧毁导致传统戏剧僵死的手法，“在舞台上展现我们的智力和潜意识，捉摸不定的力量，纯抽象和纯想象中发掘出来的一切，不管它的是如何违背真实，离奇古怪和反戏剧”。他还真的写了一个短剧叫《他们来了》。此剧只有三句台词（外加一句谁也听不懂的胡话），即总管说的“他们来了。赶紧准备”，“新的命令。他们非常困乏。赶紧准备一批枕头、凳子……”，“新的命令。他的肚子饿了。准备开饭。”此外全是动作提示。但连台词加上动作提示也不过千字。全剧既无情节，亦无典型人物和戏剧冲突。只见两个仆人在总管的指令下手忙脚乱，只是没完没了地摆弄桌椅、餐具、枕头。但所谓的“他们”却始终没有在舞台上露面，桌子椅子倒是自个儿走动起来，朝门口走去，仿佛获得了“生命”。作者在此剧的“说明”中指出：“在《他们来了》一剧中，我试图创造一种富有生命的物体的合成，一切感觉敏锐和富于想象力的人，自然都已不止一次地发现，在没有人的屋子里，那些桌椅，尤其是安乐椅和座椅，呈现出给人深刻印象的姿势，充满神秘的启示。”“巨大的安乐椅和八张座椅，为着迎接所等待的客人们，不断地变换它们的位置，渐渐地具有了一种奇特的、幻觉般的生命。”足见此剧的真正主人公不是总管也不是仆人，而是椅子、桌子，即物体。这种夸大的、违反理性的梦幻般的舞台形象确实使读者和观众领教了其“违背真实、离奇古怪，”但却感受不到什么“神秘的启示。”

忧郁的天才阿波利奈尔

吉约姆·阿波利奈尔(Guillaume Apollinaire, 1880 - 1918)是法国立体未来主义的代表,也是法国现代派的先驱之一。

阿波利奈尔 1880 年 8 月 26 日出生于罗马,是个私生子,他的父亲是一个意大利的贵族军官,叫弗尔奈斯克;母亲叫阿捷利卡,是波兰人。他们对阿波利奈尔很不关心,只追求自己的享乐,这在阿波利奈尔幼小的心灵中造成了巨大的创伤,留下了情感的“空白地带。”1885 年,阿波利奈尔的母亲带着他和他的弟弟移居摩纳哥,摩纳哥地处地中海沿岸,美丽环境陶冶了他的心灵,成为他的精神摇篮。1889 年,他进入尼斯的高级中学学习修辞。1899 年,他一家移居巴黎,并开始写诗。期间,阿波利奈尔与母亲关系进一步恶化,渴望爱情与友谊,并与犹太姑娘兰达产生爱情,他带着热烈的感情写下了大量献给兰达的情诗,后来编在诗集《伊丽亚》和《兰达诗篇》中。1901 年至 1902 年间,阿波利奈尔作为家庭教师随主人到了德国,游历了柏林、布拉格、维也纳、莱茵河一带,沿途写下了大量的诗歌,开始了他创作道路上的第一个黄金时代——莱茵时代。这个时期的诗收入他 1913 年出版的诗集《酒精集》中。诗集抒写的主要是失恋的忧伤、生活的痛苦和现代文明给社会带来的变化等。这段时间与阿波利奈尔同行的还有一位家庭女教师安妮·布勒丹,温柔的安妮引发了阿波利奈尔强烈的爱,并写了许多动人的诗章。然而这又是一次无望的爱情,它进一步拉大了诗人感情世界中的“空白地带”。1904 年,阿波利奈尔担任了一家叫《投资家入门》杂志的主编,这是一家鲁被尔银行办的杂志。其间他认识了立体派绘画大师毕加索,并结下了深厚友谊,深受其反传统精神的影响,开始改变自己诗歌中纯抒情的、忧郁的和象征主义的风格特征。1911 年 8 月,阿波利奈尔因涉嫌卢浮宫名画《蒙娜·丽莎》失窃案而遭逮捕,9 月 13 日被释放。此事给阿波利奈尔带来了极大的精神创伤。1912 年,阿波利奈尔创办《巴黎晚会》杂志,该杂志是当时“先锋派”的主要刊物。1913 年,他出版《酒精集》。期间他还撰写了《关于近代绘画的主题》、《新绘画》等文章。同年 6 月,他响应马里内蒂的主张,发表《未来派的反传统主义·综合宣言》,标榜立体未来主义。1914 年第一次世界大战爆发,阿波利奈尔志愿入伍,对战争表现出狂热的向往,他认为“战争是美好的”,“是人工的乐园”,因为战前欧洲的令人窒息的沉闷使他深感厌烦。但在战争前线他目睹了残酷的事实,自己也头部受重伤,幻想开始破灭。1916 年 12 月,他的反战小说《被虏杀的诗人》出版。1917 年 6 月 24 日,阿波利奈尔的超现实主义剧本《蒂雷齐亚的乳房》在巴黎蒙马特尔上演。剧本一个离奇的故事:一个叫特雷兹的女人长了一个红乳房、一个青乳房,当她的罩衫半打开时,它们就从她身上飞离出来,成了孩子们的气球并被孩子的手抓住了。特雷兹于是变成了男人,而她丈夫则变成了女人。1917 年 11 月,他发表了著名的演说《新的精神和诗人们》,颂扬新的科学技术和文明成果如录音机、电影等给诗人们带来了新的精神和前所未有的自由。1918 年开始,阿波利奈尔被诊断为肺充血,5 月 2 日,他与嘉科林·柯尔布结婚。不久他的病情开始恶化,11 月 9 日这位饱经忧伤的短命诗人身着少尉军服,手拿十字架,平静地离开了人世。他的重要诗集《意识的图象》是死后才出版的,收入了 1913—1917 年的主要作品。

阿波利奈尔生逢社会动荡时期,知识阶层对社会现实普遍存在不满和苦

闷情绪，加上他自己生性忧郁，个人生活从小经历种种挫折不幸，养成了他精神世界的抑郁和感伤，他“厌倦了这个旧世界”，他的诗主要表现失恋的痛苦及个人的不幸遭遇和苦闷，情绪基调比较低沉。

相比之下，阿波利奈尔的诗在形式上颇多创新。技巧相当纯熟，他十分注重诗歌的内在节奏与旋律，不用标点符号，而且在诗行排列上采用“楼梯式”，还有些排列成立体状的图像，在格律和诗行上进行大胆的实验。他还利用自己精于绘画与音乐艺术的特长，把诗与绘画、音乐以及书写结合起来。他还学作“谈话体”诗歌，模拟杂乱的谈话。他在诗歌艺术上的新探索既有成功的经验，也有失败的教训。其中比较优秀的作品对于诗歌技巧的灵活运用、诗歌节奏和韵律的加强及意象的鲜明都不乏新意和开拓性，但也有些诗只是形式上的游戏，缺少内在的深沉情感。下面我们介绍一下他的两首诗。

1. 《多病的秋天》

此诗选自《酒精集》，写于1901年。全诗如下：

多病的受人膜拜的秋天
当玫瑰花园里吹起狂风
果园里飘着雪花的时候
你就死去了
可怜的秋天
你的死亡迎来了一片茫茫的白色
和熟透了的丰硕的果实
在天空深处
飞鹰翱翔
俯瞰披着绿发的矮小而天真的水神
她们是从未和爱情见过面的
在遥远的森林的边缘上
有群鹿的哀鸣
我是多么爱你呵节候
我是多么爱你那声音
你那无需采摘而自动坠落的果子
呻吟着的风呻吟着的树
它们在秋天一滴一滴滴尽它的所有
的泪珠
脚践踏着
树叶

滚动在铁轨上的
车轮
流逝的
生命

这是一首充满了感伤情怀的吟咏秋天的诗。诗人着意突出秋天的衰婉和凄清，以表现对生命的爱怜和无可奈何的感伤。秋天，是一个最富生命情调的季节：火热的、充满青春激情的夏天即将过去，而严寒凛冽的冬天就要降临，这是由盛而衰的转换季节。所以说“当玫瑰花园里吹起狂风/果园里飘着雪花的时候/你就死去了”。这里，诗人给秋天以生命，她的死是随着摧残生

命的力量——“狂风”和“雪花”（这两个意象均有象征意味）——而到来的。秋天还是一个丰盛和收获的季节，秋天的死亡不仅迎来了茫茫的雪，而且还奉献出了丰硕的果实，它的死因不仅是死神的祭礼，而且也是丰收的祭礼，秋天的内含因此而显得充盈而厚实。诗的最后一节尝试运用新的文学排列表现生命流逝的动态直观性，树——生命的象征——在秋天坠落了它的果实，这果实不仅在形状上而且在含义上都相似于泪珠，所以诗人很自然而巧妙地在果实和泪珠之间架起了诗意联想的桥梁，使果实既含有丰硕之意，又添加了感伤色彩。树叶在地上的飘零纷飞，就像是在铁轨上滚动的车轮，车轮的飞驰则隐喻了时间的流逝、生命的流逝。诗最后几行的垂直排列与果实、眼泪的坠落、轨道等可见的自然现象符合，又与生命的流逝这一不可见哲理意蕴暗契，非常有效地强化了主题，使哲理的深刻性与形象的直观性巧妙地统一在一起。

这首诗还体现出一种朴素自然的美，语言明白晓畅而又诗意浓厚，形式毫不雕琢，浑然天成，是一首难得的意境深幽的好诗。

2.《密腊波桥》

此诗收入《酒精集》，全诗如下：

塞纳河在密腊波桥下扬波
我们的爱情
应当追忆么
在痛苦的后面往往来了欢乐
让黑夜降临让钟声吟诵
时光消逝了我没有移动
我们就这样手拉着手脸对着脸
在我们胳膊的桥梁
底下永恒的视线
追随着困倦的波澜
让黑夜降临让钟声吟诵
时光消逝了我没有移动
爱情消逝了像一江流逝的春水
爱情消逝了
生命多么迂回
希望又多么雄伟

让黑夜降临让钟声吟诵
时光消逝了我没有移动
过去一天又过去一周
不论是时间是爱情
过去了就不再回头
塞纳河在密腊波桥下奔流
让黑夜降临让钟声吟诵
时光消逝了我没有移动

这首诗是阿波里奈尔最负盛名的抒情诗精品。诗把时光的流逝、爱情的悲伤、生命的感叹溶为一炉，借助于对密腊波桥下流水的反复咏叹而表现出

来。诗人坐在塞纳河畔的密腊波桥下，不出声地看着河水随波逐流，不禁想起自己过去的爱情、生命，想起时光流逝、韶华一去不复返。爱情、时间、流水都有一个共同的特点，即不停地逝去，永不复返地逝去（“不论是时间是爱情/过去了就不再回头”），不禁感慨万千。黑夜降临——象征死亡的阴影和生命的消失，钟声回荡——时光流逝的隐喻，更增添了诗人的感伤情怀，为诗人的情感活动设置了一个极富生命情调的背景。诗的第一、五、七段是写的此时此刻的心理活动，第二、四、六、八段是重复，第三段是回忆过去与情人在桥下的情景。诗在节奏和韵律上的特点极为鲜明，句式齐整对应，反复循环，与流水的形与神非常契合，同时也暗合生命轮回的启示。尤其是“让黑夜降临让钟声吟诵/时光消逝了我没有移动”两句三次重复，不仅在音韵上统帅全诗，起到了主旋律的作用，而且在语义上看，“我没有移动”可以理解为诗人以执着的主观的“静”去对抗流逝的时光的“动”，并使自己的爱情凭借回忆抗拒时间之流而成为永恒。这一语义与它在形式上的反复循环（循环也是对变化的一种抗拒）共同达成了抵制变化的效果。

诗坛怪杰马雅可夫斯基

马雅可夫斯基（1893—1930），原苏联早期杰出的革命诗人，也是俄国立体未来主义的代表人物。他于1893年9月3日生于格鲁吉亚的巴格达季村的一个林务官员家庭，1905年革命后迁居莫斯科，1908年参加布尔什维克党，从事革命工作，多次被捕入狱。出狱后从事文艺工作，并进入绘画雕刻建筑学校学习。期间开始接触未来主义诗歌理论，并在其影响之下开始了诗歌创作。1912年12月，他与未来派作家布尔柳克一起出版了未来派的第一本文集《给社会趣味一记耳光》，文集中收入了他的两首短诗《夜》与《晨》。诗中用“一幢幢披着蓝色大衣”的楼房、“一道道像黄色创伤”的灯光等富有刺激性与力度的、新颖的、色彩绚烂的意象涂抹出一幅城市夜景，诗中写妓女“用衣裙召唤的爪子，硬往她的眼里钉进一个笑容”、写恶棍“头顶上插着鸚鵡翅膀。哈哈地笑着，吓人地敲着洋铁桶”、“分发着一张张燃烧的黄色纸牌。”这些诗句想象奇特、隐喻怪诞惊奇，浓墨重彩，崇尚力度，读后如“冷水浇背，徒然一惊。”体现出未来主义的创作原则与艺术理想。1915年他创作了著名长诗《穿裤子的云》，这首诗虽然仍体现了未来主义的特点，但充满了革命激情以及理想主义的积极进取精神。此诗共分4章，主要是叙述抒情主人公“我”与玛丽雅的爱情悲剧，并展开了对资本主义世界的丑恶与腐朽的广泛批判揭露。诗中的“我”（抒情主人公）感情充沛，在愤怒地批判现实的同时具有救世主式的悲剧英雄主义色彩，并流露出虚无主义的倾向，诗在艺术上仍带有未来主义的鲜明特点：比喻奇特怪诞、语言追求震惊效果、标新立异。如：

整个大地像一个女人似的躺着，
虽然它已经屈从了，但肌肉还在抽搐；
所有的东西的嘴
都在唧唧地叫
“唧唧，唧唧，唧唧！”
雷声变成了野兽，从乌云后边爬出。
巨大的鼻孔把鼻涕暴怒地擤一擤，
天的脸上显出一副怪相，
好像铁血宰相俾斯麦狰狞的面孔。

十月革命爆发后，马雅可夫斯基积极响应，称之为“我的革命”。革命对他的诗歌创作产生了巨大的影响，他创作了许多热情歌颂十月革命的诗篇，如《我们的进行曲》（1917）、《给艺术大军的命令》（1918）、《一亿五千万》（1920）等。其中长诗《一亿五千万》是诗人的一部重要作品。在把它首诗送给列宁时，作者在书上写道：“致共产未来派的敬礼！”可见马雅可夫斯基企图把未来派与无产阶级艺术革命结合起来，把它看作是与资产阶级对立的革命艺术形式。诗在艺术上保持和发展了未来主义的风格，大量动用声音模拟、夸张、怪诞惊奇的比喻与象征，遣词造句相当富有个性，往往出人意料，如

这些话
出自心灵的底层！
用我们的热、
火、

铁、
光、
去烤干、
烧尽、
杀死、
毁灭他们！
把全世界创造物的登记簿查查
需要的东西——
好，
留着用。
不需要的东西——

去他妈的！
黑色的十字架！

语言粗犷、有力，诗行短促、跳跃，十分口语化，体现了诗人“用呐喊代替吟咏，用战鼓的轰响代替催眠曲”的追求与理想，与无病呻吟的唯美主义诗风截然相反。此诗正像马雅可夫斯基的其他许多作品一样打破了旧的诗体与格律，创立了以台阶式、楼梯式为主体的立体诗歌格式。此外，诗中还常常使用声音模拟和极度的夸张手法，如：咚咚咚！/咚咚咚！/咚咚咚！/喂，钢铁胸膛的人们！/意志坚强的人们，喂！/打呀，咚咚咚！打呀，/咚咚咚！”“楼梯一共有多少级，/脚掌也数不清—/这楼梯/真是高得鬼见愁！/要是徒步往上爬—/年轻人去爬吧！/等你爬上去/恐怕已经成了老头！”

1919年—1922年间，马雅可夫斯基看出未来主义的根本缺陷在于受格律束缚太死，便转向现实主义，1923年组织“列夫”文艺团体，其宗旨是“利用未来主义的一切手段来掌握伟大的社会主题，创作了长诗《列宁》、《好！》，喜剧《澡堂》，讽刺诗《开会谜》等，其特点是把现实主义与未来主义加以融合，以未来主义的一些技巧手法表现重大的现实社会主题，既开拓了无产阶级革命现实主义诗歌，又发展了未来主义诗歌。

下面我们从马雅可夫斯基的作品中选讲几首短诗，它们既体现了未来主义的艺术风格，使用了未来主义的技巧，又用以表现革命的思想主题。

1. 《拿去吧》，此诗写于1913年，全诗如下：

你们这些长着人样儿的肥油，
一小时后就从这儿流向空荡荡的街巷。
我为你们打开了诗歌的百宝箱，
我挥金如土呀，浪费语言的宝藏。
瞧您，男子汉，您胡须上沾着白菜叶儿，
您是在哪里没有把菜汤吃净喝光。
瞧您，娘儿们，脸上搽着厚厚的铅粉，
您从物品的贝壳里看着，像牡蛎一样。
你们这些穿着套鞋和不穿套鞋的脏鬼，
使劲儿爬呀，去捕捉诗人心灵的蝴蝶。
人们兽性发作，互相挤在一堆，
像只一百个脑袋的虱子把脚竖起来。

如果今天我这个野蛮的匈奴，
不愿在你们面前装模做样。
于是我就哈哈大笑，高兴地啐口唾沫，
啐到你们脸上，——
我挥金如土呀，浪费语言的宝藏。
诗中全是大白话，幽默机智，不避粗俗，有一种坦率直露的美，它讽刺了资本主义的城市生活，讽刺了资产阶级的庸俗丑恶。

2. 《快回答》

此诗最初发表于《新生活》杂志 1917 年 8 月 9 日第 96 号。全诗如下：

战争的鼓声响着，如雷鸣一般。

它呼唤钢铁来刺杀生灵。

他们从每一个国家

把一个又一个奴隶

投向刺刀的钢锋。

为什么？

大地在颤抖，

啼饥

号寒。

他们把人类放在血腥的澡堂里熬煎。

仅仅是为了

让某人

在某个地方

把阿尔巴尼亚弄到手。

一群群人类的恶狗在咬架。

世界一次又一次挨打。

仅仅是为了

让某人的船只

免费通过

波斯普鲁斯海峡。

世界的

肋骨

很快就会一根根折断。

还要把灵魂拖出来

就地踩烂。

仅仅是为了

让某一个人

把美索不达米亚侵占。

为什么

皮靴

粗暴地践踏大地？

谁在战场的天顶飞舞——

是自由吗？

是上帝吗？

是卢布！
你何是才能昂首挺胸呀，
你这
为他们卖命的人呀！
何时能向他们劈脸提问：
我们为什么作战？

这首诗是讽刺与批判第一次世界大战的，号召人民起来反对这场帝国主义之间争权夺利而置人民生命于不顾的血腥战争。在艺术上保持了马雅可夫斯基的一贯风格：幽默、诙谐、冷嘲热讽，喜笑怒骂诗成文章，常有出人意料的想象和比喻。

什么是“表现主义”？

“表现主义”（Expressionism）一词是由“表现”（Expression）加词缀—ism构成的。“表现”与“再现”相对，是一种特定的创作方法、思维方法和艺术观念，它重在表现作家艺术家的主观精神，而不是像再现那样忠实模拟外在客观世界。体现这种创作方法与艺术理想的是浪漫主义文艺。

但此处我们要介绍的“表现主义”不同于文学艺术史上的表现论，它是20世纪西方文学的一个重要流派。“表现主义”这个词的最早出现，有两种说法。一是在1901年巴黎举办的马蒂斯画展上，法国画家朱利安·奥古斯特·埃韦尔第一次使用了这个术语；一说是法国画家、艺术史家沃林格1911年在《狂飙》杂志上发表的一篇文章中最先使用了该词。

但不管这个术语始自何时，表现主义作为一种艺术倾向最先是出现于绘画领域。1905年成立于德国德累斯顿的一个画家集团“桥社”以及1911年出现于慕尼黑的另一个画家集团“青铜士”是表现主义的先驱，“青铜士”集团中的康定斯基是表现主义绘画中的杰出大师。这两个画家集团是产生于欧洲绘画史上的自然主义和印象主义走入穷途末路之际。自然主义和印象主义都主张艺术要忠实地再现外在世界，忠实地记录画家对客观世界（特别是光和影）的印象，主要是视觉印象。康定斯基等人则对这种受外部世界束缚、没有精神主动性的被动状态感到不满与厌倦，他们要求摆脱对自然界和感官印象的奴性依赖，要求突破事物的表相，探索人的内心与自我，昂扬主观精神力量，表现人的内在灵魂和力度。R·S·弗内斯指出：“表现主义者”一词的用法是，“指出这样一些画家的作品中特殊的强烈程度，他们力求超越印象主义，超越被动的印象记录，趋向更猛烈、激奋、更旺盛饱满的创造力。……传统形式的消解、色彩的抽象运用，强烈的情感的首要地位，最重要的是对摹仿的背弃，这一切预示着绘画中新的意识和新的表现方式的出现”（见R·S·弗内斯：《表现主义》，第4页）。康定斯基称：艺术作品是人类的内在需要的外在表现，也就是人的精神生活的表现。而这种精神生活实则指人们不可名状的直觉、下意识、神秘体验。可以看出：表现主义深受康德哲学、柏格森唯意志论与直觉主义以及弗洛伊德心理学的影响，有非理性主义的倾向。表现人类的下意识、神秘体验；推崇生命力与创造精神；绘画形式的抽象化与变形，是表现主义绘画的基本特征。

表现主义于1914年前后进入了德国的文学界。形成了表现主义文学运动。它首先出现在戏剧领域，最早的两位表现主义作家是盖欧尔格·凯撒和恩斯特·托勒。凯撒的主要作品有：《从清晨到午夜》（1916年）、《煤气》（1918—1920）、《珊瑚》（1918）、《并存》（1923）、《谣传》（1924）、《士兵塔纳卡》（1940）、《八盒音》（1943）等。托勒的主要作品有：《转变》（1919）、《群众与人》（1921）、《机器破坏者》（1922）、《亨克曼》（1923）等。也有人认为：表现主义作为文学流派尽管出现在1914年前后的德国，但表现主义的方法却可以追溯得更早。瑞典作家斯特林堡（1849—1912）可以说是表现主义的先驱，他的代表作《鬼魂奏鸣曲》（1907）情节怪诞，人鬼同处一室，有鲜明的表现主义特点。

第一次世界大战之后（20年代），表现主义传入了其他西方国家，如捷克、奥地利、美国等。在捷克，有著名的科幻小说家、戏剧家、表现主义者恰佩克（1890—1938），他的代表作是《万能机器人》；在奥地利，有杰出

的表现主义小说家卡夫卡，他的主要作品有《变形记》、《审判》、《城堡》等；在美国，有杰出的表现主义戏剧家尤金·奥尼尔（1888—1953），他的作品有《天边外》、《毛猿》、《琼斯王》、《悲悼》等。

20年代是表现主义文学的鼎盛期，到20年代末和30年代初，表现主义开始衰落，但它对后来的文学，尤其是50年代产生的荒诞派戏剧产生了很大的影响。

表现主义文学作为一个出现在本世纪一二十年代的文学流派，虽然存在国家、民族、个体的差异，但与其他流派相比，仍有其相同或相似的流派特征，主要有：

1. 在主客观关系问题上，表现主义摒弃了现实主义按现实的本来面目再现现实的客观性原则，主张文学是主观自我的表现，用主观感受的真实去代替客观世界的真实。奥尼尔宣称：“旧的‘自然主义’，或者也可以说‘现实主义’已不再适用了。”德国表现主义者库恩菲尔德说：“一切现实都是错误的，心灵着迷才能显现真理，”他们甚至认为：“现实必须由我们创造出来”（埃德施密特语）。绘画领域的表现主义大师康定斯基认为：艺术家那双“睁大的眼睛应该紧紧盯住自己的内心生活，他的耳朵应该常常倾听自己内心需要的声音。”（见R·S·弗内斯《表现主义》中译本，第22页）。他们不承认客观的现实是值得艺术去表现的，甚至根本不承认它的存在的真实性，因而当然不会去复制现实。德国表现主义理论家埃德施密特直言不讳地说：“没人怀疑，作为处在现实而出现的東西不可能是真实的。真的现实一定要我们去创造。”我们凭什么去创造？凭自己的主观精神。因而他们热衷于开掘人的内心世界，尤其是下意识、直觉和神秘体验，在他们看来，客观世界既然本来就存在在那儿，你去复制它又有什么意思呢？因为最好的复制品也没有“真品”（现实本身）好。

这种文学主张忠实地贯彻落实在表现主义作家的创作实践中。在他们的作品中，我们可以体会到强烈的反社会情绪、深刻的内心体验、复杂的变态心理。如托勒《群众与人》中人强烈的革命情绪、无产阶级对资产阶级的强烈憎恨；卡夫卡《地洞》中对世界的变态的恐惧感，卡夫卡《变形记》中的孤独感；《城堡》、《审判》中个体的无力感、权威的不可克服感、命运的不可抗拒感；奥尼尔《毛猿》中人的无所归属感，等等。

2. 表现神秘的内在本质

按照唯物主义的认识论，事物的本质是指事物的内部联系，人只有通过事物的外部关系才能进而认识事物的本质。但表现主义者则主张：应当越过事物的表相而直取事物的本质。他们反对印象主义停留于对事物的感官经验的忠实再现，也反对自然主义热衷于对事物的外部细节的描写。表现主义者要求超越个别的、具体的、短暂的事物而直接表现抽象的永恒本质。他们主张“剥掉人的外皮，以便看到他深藏在内部的灵魂”（托勒语），主张艺术要表现的“不是落下的石头，而是万有引力定律”（马提茨语）。埃德施密特说：“只有当艺术家的平透过事实抓取到事实背后的东西，事实才有意义”。他举例说：“他（艺术家）在妓女身上看到人性，在工厂里看到神性，”一个妓女的帽子、脚步、嘴唇等都不过是“道具”，她的真实本质与这些均无关系；再以房子为例，在表现主义者眼里，“一座房子不再只是物体，不再只是石头，不再只是外部形态，不再只是有着许多美的或丑的附加物的四角形。”（见卡·埃德施密特《论文学创作中的表现主义》）

正因为如此,表现主义作品中所着意表现的往往是抽象的哲理与所谓“本质”;又由于他们所说的本质是与现象断裂、分离的,而且是主观的、非理性神秘体验,所以它并不依赖于从现象到本质,从感性世界到理性世界的正常认识程序,他们撇开了逻辑以及合乎逻辑的语言程序,使用反常规的语言、极度的夸张、变形以及梦幻般的不可思议的情节,以表现他们内心的非理性体验——即所谓事物的永恒本质。其中抽象与象征是最常用的手法。由于象征我们在下面还要谈,所以这里只谈抽象。抽象首先表现在小说或戏剧没有具体的时间地点和社会关系(自然环境与社会环境),如《城堡》中的地点不是现实中的环境,它虚无缥缈,只是一个抽象的符号;其次,作品中的人物也是抽象化、符号化的,常常没有民族、阶级、职业以至年龄、性别等方面的规定性,身世不明,甚至姓名也没有。卡夫卡《城堡》、《审判》以及其它一些作品中的人物没名没姓,只有一个字母“K”,表明人物的抽象化与符号化,人物只是作为一种理念的载体而存在。美国表现主义作家赖斯的作品《加算机》中的主人公叫“老零”,一个数字,以象征他的空无、机器对人的异化。斯特林堡《鬼魂奏鸣曲》中的人物也没有什么具体特征,甚至连性别都没有,如“老人”、“死人”、“木乃伊”、“大学生”,这种以普通名词称呼主人公的作法,集中体现了个性化的丧失。

3. 广泛运用象征手法

象征是抽象的孪生兄弟,抽象常借助象征而达致,而象征则总是抽象的。象征属于思维中的一种深度模式,它以可感的意象来揭示不可感的真理,寓超验、永恒、一般、普遍于经验、短暂、个别、具体之中。表现主义注重表现一般、本质、抽象,就必然借助于象征。具体表现在以下几个方面:

(1) 环境的象征性

表现主义文学中的环境不仅是抽象的、在具体的现实生活中见不到的,而且是高度象征性。《城堡》中的主人公K为了进入“城堡”而徒劳地四处奔走,“城堡”近在眼前却又远在天边,它依稀可辨,烟云缭绕,可当你走去时它就神秘地消失了。它不知产生于何时,具体座落在何处。这个“城堡”实际上象征一种不可接近的目标,不可克服的障碍,它无处不在地控制着人,但却又在无何有之乡,你想找它比上天还难。另外,捷克作家恰佩克《万能机器人》塑造了一个充满了机器人即没有人(除一个老年工程师)的世界,这个环境在现实中是不存在的,但它象征现代工业社会物质、机器对人异化,这一主题是真实而深刻的。

(2) 人物形象的象征性

表现主义文学中的人物形象再也不是现实主义文学中的典型人物,他们大都没有个性也没有属于他个人的性格特征、思想特征和行为特征,他们常常只是一个符号、一种生存状态或哲理的象征。《变形记》中的格里高里象征异化社会中的可怜的、得不到爱的小人物,他像一架赚钱的机器,当他们赚钱功能丧失时,他们家人就会由失望厌恶进而遗弃他;《审判》中的K代表现代社会中生命缺乏完全感、随时都会莫名其妙地被处死的小人物。托勒的《群众与人》描写德国的十一月革命,深入探索革命失败的原因,向人们提出这样的问题:和平的人道主义和暴力革命,这两种选择到底何者更为正确?剧中的“女人”象征资产阶级人道主义,“男人”象征资产阶级专政机构,而“无名氏”则象征暴力革命。表现主义作品中的人物常常是身份、阶级、职业、甚至年龄、性别都不清禁的抽象符号,如K、木乃伊、鬼魂等,它们

只有抽象的象征意义而没有个性。

(3) 情节的象征性

与人物、环境的象征性“配套”的是情节的象征性。传统小说、戏剧中的情节往往详细叙进人物的经历和人物关系的发展，从而构成作品的故事情节，情节为塑造人物形象服务，而人物则是情节的中心。表现主义作品中的人物既没有什么个性，因而也就没有为了塑造个性而设计的情节。表现主义作品中的情节也是象征性的，不是从属于人物性格，而是用以象征某种哲理，表现作者对人的生存状态的思考。如《变形记》中人变虫的情节从传统的美学观点看突兀、不合情理，它是为了象征性地揭示人们被异化的生存状态。

《毛猿》中的扬克被动物园里的大猩猩勒死的情节象征现代人寻找归宿的失败。《万能机器人》中人类被自己制造的机器人杀尽灰绝的故事象征人类所创造的物质文明反过来压迫人，异化成人敌对力量。

(4) 最后值得一提的是，表现主义戏剧作品中的舞台形象设计也具有象征功能。传统戏剧中的舞台形象常常单纯为人物的活动提供一个现实的环境，没有更深的象征意义。而表现主义戏剧中的舞台形象则其象征功能压倒了它的现实功能。如《鬼魂奏鸣曲》中老是摆不平的桌子，就象征这个失去了秩序的世界。

4. 崇尚激情，广泛运用夸张手法

研究表现主义的理论家 R·N·弗内斯曾指出：“在任何关于表现主义前驱的描述中，讨论尼采都是必不可少的”，“正是尼采对自我意识、自主和强烈的自我完善的强调给了表现主义者的思考方式以最强大的推动力”（《表现主义》，中译本，第8页）。尼采对超人、对强力、对激情和酒神精神的崇拜给了表现主义者以深刻的影响，他对人的创造力、生命力的歌颂、张扬，给表现主义打下了最深的根基。但尼采精神的另一面是上帝死后的虚无和焦虑，在《快乐的科学》一书中，尼采问道：“我们将移往何方？要远离整个太阳系吗？难道我们不是在前后左右、在各个方向上蹒跚而行吗？有没有天堂、地狱？难道我们不是在漫步通过天际的空虚吗？没有宽阔的空间让我们呼吸？它没有变得更加寒冷吗？”这正是尼采的矛盾：一方面张扬生命力和酒神精神，另一方面又虚无绝望、苦闷彷徨，寻找不到灵魂的归宿。无毋说，尼采的悲观构成了其激情的内核，他对生命力的崇拜正是用以克服虚无感、焦虑感的手段。尼采的这两个方面都给予表现主义者以极大的影响，表现主义者既充满了由价值失落而产生的巨大焦虑、虚无，又张扬激情以克服、缓解这类焦虑、虚无。这样，这种激情深刻地不同于浪漫主义的乐观主义的激情，也不同于文艺复兴时代、启蒙主义时代的张扬理性的激情，紧张、焦虑、绝望此类情感的极端状态构成了其激情的内核，同时也使得他们不得不采用极度的夸张、变形来传达之。弗内斯说：“哭号或呼喊在表现主义的艺术中如此常见，它并不一定是一种欢悦，而且也可能是蒙克在1894年他那著名的版画作品中所展示出来的发自存在恐惧的尖叫”（《表现主义》，中译本，第10页）。这里提到的蒙克（E·Munch，1863—1944），是德国的表现主义画家，他的《呐喊》（又译作《尖叫》，英文为“cry”）是他负盛名的作品。画面上有一个女人站在桥上，双手捧头，正在大声尖叫，她的脸部因恐怖而变形，嘴张得很大。背景是深蓝色的海和腥红色的天空，它们都呈回旋状，色彩深重，那惊悸颤动如人的神经纤维般的线条盘绕上空，在人物周围形成一个湍急的漩涡，就像是从那绝望中迸发出来的呐喊的回声。此画将人

的痛苦、狂乱、挣扎、绝望用极度夸张、扭曲的线条和色彩和盘托出，仿佛大自然中和人心深处传来的震撼宇宙的呐喊。这幅画可以说是对于表现主义者所崇拜的激情及其表现形式的生动写照。表现主义者极端厌恶无病呻吟和温情脉脉，他们喜欢超出常规的题材、主题和艺术形象，他用激情去拥抱周围的一切，大喜大悲，趋向感情的极致与峰颠状态。“感情的火焰和事物的核心直接汇流在一起，攫取直接的东西，并将其纳入自身。”

“有时在感情的巨大推动下，对作品的全力以赴过分地与这种直接的东西溶化在一起，结果出现歪曲现象。不过它的结构极其紧凑，达到最大限度，感情的强烈扭曲了创作者的灵魂，以致使灵魂带着一种暗暗追求无限性的意向开始发出石破天惊的呐喊。”（埃德施密特：《论文学创作中的表现主义》，《现代主义文学研究》上，中国社会科学出版社，1989年版，第438页）。在这种对激情、强力的崇尚上，我们可看到：表现主义者身上有未来主义的影子。

下面让我们引R·S·弗内斯的一段话来结束本部分对表现主义的主张与特征的概述：

……被人们认为是表现主义的观点包括以下诸方面：它是一个脱离直似性和模仿，趋于抽象化、趋于自主的色彩和隐喻的运动、它热烈地要求表现和创造，无视种种形式规范；它关心典型和本质的事物甚于关心纯粹个人和个别的事物；表现主义偏好狂喜与绝望，因而也是一种趋于夸张和奇异风格的倾向；它带有一种神秘的甚至是宗教的因素，以及常常出现天启般的暗示；对比时此刻有一种紧迫感，它不从任何自然主义的观点来看待城市和机械，而是从一种永恒的观点来看；它要求反传统，渴求新鲜和奇异的东西（《表现主义》，中译本，昆仑出版社，1989，第28页）。

斯特林堡和他的《鬼魂奏鸣曲》

奥古斯特·斯特林堡（Johan August Strindberg, 1849—1912），瑞典作家，戏剧家，其作品较早地体现了表现主义文学的特征。他 1849 年 1 月 22 日出生于斯德哥尔摩，父亲经过商、做过经纪人，母亲曾是他父亲的仆人。从他的四卷本自传体长篇小说《女仆的儿子》（1886—1909）中可以看到作者的童年生活十分不幸，生性敏感脆弱，具有自卑与反抗的双重性格。他以后的生活也很不称心，潦倒漂泊，几次婚姻均以失败告终。生活上的不幸给他的精神造成极大的创伤，严重地陷入变态心理，后半生处于半癫狂状态。这使他较容易接受叔本华、尼采和弗洛伊德的非理性主义思想，在作品中带上了浓重的悲观主义和神秘主义的色彩。

斯特林堡一生创作甚丰。共有 62 部剧本，60 多种小说，编成全集凡 55 卷。他早期的作品有明显的革命倾向、对旧秩序的强烈反抗精神。1871 年写出独幕剧《被放逐者》，曾得到国王卡尔十五世的赏赐。1872 年，创作了反映瑞典宗教改革的《奥洛夫老师》，充满叛逆精神和悲观色彩。此剧是他创作中第一个比较重要的作品，艺术上受莎士比亚和歌德的影响，背弃了瑞典传统戏剧朗诵式的语言风格。他的《乌拉甫神父》（1872）、《红房子》（1879）、《新国家》（1882）都属于现实主义作品。长篇小说《红房子》是他的成名作，在社会上反响较大，副标题是《论艺术家和作家的生活》，但大部分内容是对资本主义社会的讽刺、批判和怀疑。

1884 年—1886 年，斯特林堡的短篇小说集《结婚》（1、2 部）问世，作品中体现出作者在妇女解放问题上的保守态度，引起巨大的社会反响。作者在引言中认为时代的经济和社会环境将妇女驱赶到一个道德败坏的堕落位置上。此后，他又创作了被称作自然主义戏剧典范的《父亲》（1887）、《朱丽小姐》（1888）和《债主》（1889），表现出左拉自然主义理论的影响，同时也借鉴了法国古典悲剧的一些创作原则。1890 年，斯特林堡完成了以渔民生活为题材的长篇小说《在海岸线上》。1897 年和 1898 年分别完成《地狱》和《传说》，这是以心理描写著称的忏悔录式的作品，灵魂的考验、搏斗和升华是作品叙述的主要内容。

1898 年以后，斯特林堡的创作发生重大转折，进入新的阶段，即由自然主义转向了表现主义和象征主义。剧本《去大马士革》是一个三部曲，第一二部完成于 1898 年，第三部完成于 1904 年。剧本《死魂午》（1901）、《一出梦的戏剧》（1902）表达了作者的内心痛苦和对上帝的向往，在艺术上使用了大胆的幻想。《一出梦的戏剧》被认为是表现主义戏剧的开山之作。期间斯特林堡还创作了一批历史剧，成就较著者为《古斯塔夫·瓦萨》。1907 年，斯特林堡创作了他的代表作《鬼魂奏鸣曲》，此剧主题深刻，想象奇特、形式富有独创性，已成为表现主义戏剧的经典性作品。斯特林堡的最后一部剧作是 1909 年的《大路》被认为是作者一生的象征性再现和写照。

斯特林堡是一个有创造性的作家，尤以戏剧方面的成就最为突出。他的戏剧经历了从自然主义到表现主义再到象征主义的几次转变。他的戏剧作品并不关注对外在生活的忠实反映，也不以严密的逻辑见长，而是专注于表现强烈的内心情感和真切的主观体验，想象奇特、不羁，深刻地揭示了人类的基本天性，表现了作者对人生、对人的生存状态的独特感受，对后来的欧美戏剧发展产生了重大影响。

1912年5月14日，斯特林堡离开了人世。

《鬼魂奏鸣曲》是斯特林堡的主要代表作。写于1907。此剧写一名有正义感的“大学生”（没有姓名，象征纯洁）有一次偶尔进入了一所华丽的住宅（象征罪恶的世界），于是奇迹般地遇到了“老人”、“上校”、“木乃伊”、自己的未婚妻等各色人物。作品通过怪诞离奇的形式痛快淋漓地表现了登场人物之间的几十年的恩仇纠葛。无情地揭露了他们温文尔雅、花言巧语背后所掩盖的丑恶灵魂（夫妻背叛、朋友欺骗），展示出尔虞我诈、勾心斗角的世态真相。作者笔下的人间是人欲横流、罪孽深重，被无尽的痛苦包围的世界，贞洁的爱情、忠诚的友谊是找不到的，有的只是自残、欺诈，就连死了的人也还忘不与活人争斗。但在作品中作者没有给生活全部涂上黑色，而是露出了一点光明。那些罪恶深重的人相继死去，寄希望于纯洁的大学生身上，在戏剧的结尾处祈祷在未来的世界中能找到阳光，建立真正友爱的家庭，真正的友谊，纯洁美好的爱情。

此剧在艺术上大胆创新，摒弃了现实主义的传统手法，让活人、死人、鬼魂同时登台表演，使全剧气氛神秘恐怖、情节怪诞离奇，使人感到耳目一新。

凯撒及其《从清晨到午夜》

盖欧尔格·凯撒(Georg Kaiser, 1878—1945),德国著名表现主义剧作家、小说家兼诗人与小品文作家。1878年11月25日出生于马格德堡一个商人家庭。16岁开始学习经商,并去过南美阿根廷等地从事过商业活动,1901年因患疟疾而回国。1905年开始戏剧创作。早期的作品多为讽刺喜剧。自第一次世界大战到1933年是他创作的繁荣期,成为战后最受欢迎的德国戏剧作家。1933年希特勒上台后,他的作品因存反战思想而受到禁演,焚毁,作家本人也于1938年流亡瑞士。在流亡中,凯撒继续他的创作,直至1945年6月15日客死于瑞士阿斯科纳。

凯撒为我们留下了70余部剧本。他早期的作品受过尼采、魏特金(德国表现主义先驱之一)、施特海姆(德国表现主义剧作家)、斯特林堡等人的影响,成为左翼表现主义的代表人物之一,从20年代起转向现实主义的社会批评。晚期作品则趋向悲观消极厌世。

凯撒的作品主要有:《加莱市的居民》(1914), (这是他产生较大影响的第一部作品),《从清晨到午夜》(1916)、《珊瑚》(1917)、《煤气》(两部,1918、1920)、《地狱·道路·大地》(1919)、《并存》(1923)、《谣传》(1924)、《十月的日子》(1928)、《银湖》(1933)、《图卢兹的园丁》(1938)、《八盒音》(1943)等。此外还有小说《足够》(1932)、《西西里岛的村庄》、(1940)等。除下面要专门介绍的《从清晨到午夜》外,《煤气》、《珊瑚》、《并存》都是比较重要的作品。《煤气》和《珊瑚》旨在讽刺资本主义的工业制度,批判工业文明对人性的异化,主张人要从机器的枷锁中解放出来。《并存》描写了一个典当商人的毁灭的故事。这些作品均以表现主义手法揭示了现存制度中人的异化、剥削阶级与被剥削阶级之间的斗争,同时试图探索人类复兴和新生之路,寻找“新人”形象,在这些新人身上体现着人类完整的价值与本质。

凯撒的作品语言简洁流畅、对话紧凑,被称为“电报式语言”。

《从清晨到午夜》是凯撒剧作的代表作之一。该剧的主人公是一个出纳员,无名无姓。他每天干着单调乏味的工作——点钞票。在小小的出纳室里,埋头清点大堆大堆的钞票和单据,就这么浑浑噩噩地过了大半辈子。他的工作是如此,他的家庭生活也好不了多少:庸俗无聊、单调乏味。但有一天,这位出纳员的这种单调沉闷的生活突然发生了巨大的变化。一位资产阶级贵族妇女来银行取款时,出纳员偶尔碰到了她那双芬芳娇嫩的玉手,这一碰犹如闪电激活了出纳员新生活的希望,他决心毅然摆脱原来的小市民生活,去追逐这位贵族美女。于是他匆匆忙忙地偷了银行6万马克钞票,将它塞进上衣口袋,急忙闯进了那位贵妇居住的旅馆。没想到他的“意中人”却是位有夫之妇,还带着一个20岁的儿子。出纳员失望之余,只好成了一位流浪者。正在此时,自行车比赛场上正进行着“六天的赛跑”——象征当代社会生活中人与人之间你死我活的生存竞争,大家都为了金钱在那儿拼命,胜者王、败者寇,出纳员拿出5万马克来悬赏,把比赛场上人们的情绪激发到白热化的程度,人们一个个咧嘴磨牙,像一群发疯的野兽。但出纳员的热情却很快地冷却了下来,因为他看清了这类比赛的真面目:粗野的性欲、可憎的世界、贪得无厌的争斗。他愤而跑到救世军的收容所,想在这“上帝的国度”中找

到一片净土。可是那些忏悔、虔诚的教徒们也不是什么好东西，他们看见出纳员抛出大把的金钱，立即把“上帝”扔到一边，你争我斗、打得头破血流，显出豺狼本性。当时唯一对金钱不发生兴趣的是一位救世军小女孩，于是出纳员把她奉为“真正的人”，人类的“救星”和“种子”，对她崇拜得五体投地。可是这位女孩并不是真的对钱不感兴趣，她出卖了他，并在警察局领取了巨额奖金——还是为的钱！出纳员的幻想彻底破灭，他得出结论：“用世界上所有银行的钱，也买不到那真正有价值的东西。”并开枪自杀以抗议这罪恶的社会。

这部作品抨击了金钱万能的资本主义社会的价值观。深刻地反映了在金钱的魔棒下发疯、发狂的人物。作品塑造了一个力图逃脱市民的庸俗生活，挣脱金钱的势力、向往真正纯洁高尚的人类精神世界的出纳员的悲剧性形象，他苦苦挣扎，最终还是被金钱的势力所击败，这是一个乌托邦式的人物，他的自杀表明作者对此类“新人”的前途的悲观看法。

托勒及其《群众与人》

恩斯特·托勒（Ernst Toller，1893—1939），德国表现主义剧作家，左翼政治活动家、激进的民主主义者。1893年12月1日出生在萨莫钦一个犹太商人的家庭，家境优裕，托勒从小就受到良好的教育。一次大战前去法国上大学。1914年，托勒自愿参军，过了13个月的军人生活，1916年因伤复员。在战争中他看清了战争的罪恶本质，由拥护战争转为激烈地反对战争。此后继续在慕尼黑与海德堡上大学。1918年加入激进的社会独立民主党，并参加慕尼黑的工人罢工，不幸被捕，在狱中写成第一部戏剧《转变——一个人的斗争》。1918年，他参加了巴伐利亚革命，1919年担任慕尼黑苏维埃共和国主席，红军总指挥。然而托勒是一个人道主义者，他反对一切暴力，认为革命者最崇高的道德就是对被战胜者的宽宏大量，因而大批释放战俘，不再进攻反动军队，使得敌军卷土重来，红军全军覆没，托勒本人被法庭判刑5年。1924年出狱后，他继续从事创作活动，并积极参加政治活动。1933年，希特勒在德国掌权，托勒被迫浪亡国外，去过瑞士、法国、英国和美国。同年他发表了自传体小说《德国青年》，记述了自己在第一次世界大战期间对战争的看法的转变过程。在美国期间他继续参加反法西斯活动，经常发表演说，还写了一些诗歌与剧本。这段时间中托勒曾在好莱坞以写剧本为生，但颇为不顺，生活潦倒，妻离子散，陷入深深的绝望之中，终于在1939年5月22日在曼哈顿自杀身亡。

托勒的创作主要可以分为三个时期。

早期创作（1923年前），以革命与战争主题为主，一方面宣传革命的合理性，同时认为暴力活动是不道德的。主要作品有：《转变——一个人的斗争》（1919）、《群众与人》（1921）、《机器破坏者》（1922）、《亨克尔》（1923）。此外还有两本诗集《狱中之歌》（1921）、《燕子的书》（1924）。

中期创作（1924—1932），以革命低潮时期的哲理反思为主题，从早期作品的慷慨激昂转为中期作品的平稳深沉，充满了深邃的哲理性，主要作品有：《请注意，我们还活着》（1927）、《解放了的沃坦》（1929）、《熄灭炉火》（1930）、《美国的奇迹》（1931）、《瞎女神》（1932）。

晚期创作（1933—1939），作品的格调变得低沉悲愤，表现流亡国外的痛苦，批判法西斯主义，主要作品有：《不要和平》（1937）、《哈尔牧师》（1939）。

总起来看，托勒属于表现主义的左翼，作品多处理社会政治主题，表现乌托邦思想，带有强烈的主观色彩。艺术风格具有表现主义的特征。

《群众与人》写于1921年，此剧给托勒带来了巨大的声誉，体现了左翼表现主义戏剧的鲜明的政治倾向。这部作品的副标题为：“20世纪社会革命的一个片断”，作品意在探索和反思1918年11月德国革命得失成败，尤其是革命与暴力、暴力与人道等的关系问题。

剧中的主要戏剧冲突是两种思想的冲突，一种以“女人”为代表，另一种以“无名氏”为代表。“女人”是资产阶级人道主义的象征，她反对暴力革命，主张无产阶级要通过合法的斗争实现不流血的革命，她认为革命不能为了共同的事业而使任何人牺牲，杀人永远是罪恶，不管是为了什么目的。因而暴力革命是不可取的；与“女人”对照而出现的另一个主要形象是“无名氏”，他坚持走俄国十月暴力革命的道路，是工人阶级的代言人。他坚持

要搞无产阶级的暴力革命，“我呼喊：战争！我呼喊：革命！暴力，暴力！”他亲自组织工人发动武装起义，建立专政政权。作者在处理这两个形象时，鲜明地偏爱“女人”。工人武装起义失败后，当工人代表“无名氏”准备用武力劫狱营救身陷牢笼的“女人”时，她坚决不同意，理由是：“我没有权力拿看守的死亡来换取我的生命。”最后“女人”被敌人的子弹夺去了生命。这个结局是对她自己的“人道主义”的强烈讽刺。她是一个有十分崇高的精神境界，但又不切实际、只会幻想的浪漫主义者，作者称她“代表未来的光辉灿烂的人物。”与“女人”相反，“无名氏”十分实干，没有那么多的抽象人道主义，认为革命即是流血，但此人却十分狂暴、残酷、杀人如麻，可畏而不可爱。作者在感情上对他采取否定态度的。

这个剧本就是通过“女人”、“无名氏”这两个象征性的人物探讨了人性与暴力、个体与群众的矛盾冲突，表现了作者对和平的人道主义和革命暴力这两条道路孰好孰坏的犹豫。

弱的天才：卡夫卡

卡夫卡（Franz Kafka，1888—1924），20世纪最伟大的小说家之一，被尊为西方现代派文学中可与普鲁斯特、乔伊斯、福克纳等并列的大师。

卡夫卡生于奥匈帝国统治下的布拉格，他的家庭是一个犹太中产阶级商人家庭。正因为布拉格既是今日的捷克首都，又是当时的奥地利领地，所以有人说他是捷克作家，也有人说他是奥地利作家。他的父亲叫赫尔曼·卡夫卡，是一位经营化妆品的批发商人，在家里十分专断，性格暴躁，尤其对卡夫卡管教极严，卡夫卡对父亲充满了既顺从又不满、既畏惧又反抗的矛盾的态度，这对他一生的经历与创作投下了浓重的影子。卡夫卡的母亲叫柔丽叶·卡夫卡，出身名门，性格柔弱，在丈夫与儿子的冲突中她常常左右为难，但以追随丈夫为多。

1889年，卡夫卡6岁那年，他上了小学。10岁时进入德意志高级中学，1901年，18岁的卡夫卡考入了布拉格大学，服从父亲的命令，学了法学，但他的兴趣却在文学方面，曾计划去慕尼黑大学从事德国文学研究，因父亲反对而作罢。1905—1906年，卡夫卡经过考试，获得法学博士学位。并就职于一家保险公司，直至他生命的最后。

卡夫卡的作品在他生前问世的很少，相当多的作品，包括他的3部最主要的长篇小说都是由他的朋友马克斯·勃罗德整理出版的。卡夫卡临死前曾嘱咐勃罗德烧毁他的所有的作品，但勃罗德没有执行亡友的嘱托，从而为人类保存了一份无价的文学瑰宝。

卡夫卡的作品主要有：

中短篇小说：《判决》（1912）、《变形记》（1912）、《在苦役营》（1914）、《乡村医生》（1917）、《致科学院的报告》（1917）、《猎人格拉克斯》、《中国长城的建造》（1918—1919）、《饥饿艺术家》（1922）、《地洞》（1923—1924）等。

长篇小说3部：《美国》（1914）、《审判》（1918）、《城堡》（1922）。

尽管卡夫卡今日已成为举世公认为文学大师，但在生前，他却是一个默默无闻、痛苦不堪的小公务员。卡夫卡生前只发表过少量的短篇小说，它们在卡夫卡死后由勃罗德编的9卷本卡夫卡全集中只占1卷的篇幅。他的3部长篇《美国》、《审判》、《城堡》都是在死后出版的。

卡夫卡是一位痛苦的天才，他的一生是悲剧性的一生。造成他精神苦难的原因是多方面的，下面我们选择其中主要的加以简要介绍。

首先，卡夫卡是一个失落了身份的灵魂漂泊者、精神流浪者。他的国籍不明，宗教归宿不明，职业也不明。他说德语，但又不完全是奥地利人；他是犹太人，因而受到基督教的排斥，但作为一个不人邦会的犹太人，他在犹太人中也并不是自己人；作为一个保险公司的职员，他的兴趣都在文学方面，别人把他当成公务员，而他自己则认为自己是作家。卡夫卡的犹太人的身份给他带来了终生的痛苦，一个人的民族血统是无法选择的，但卡夫卡却要为了他的无辜背负终生的精神十字架。犹太民族是没有祖国的民族，他们注定要到处流浪，体验着“无家可归”的痛苦。用他自己的话说，犹太人“被莫名其妙地拖着、拽着，莫名其妙地流浪在一个莫名其妙的、肮脏的世界上”（卡夫卡《致密伦娜书简》）。这种流浪状态和无家可归的体验对于卡夫卡来说是不可忍受的。在他的书信、日记里他常常记着犹太孩子在学校和社会上受

到的歧视和欺凌。对于那些有自己祖国的人，卡夫卡又是多么羡慕：“你有你的祖国，因此你甚至可以抛弃它，而这大概是对待自己祖国的最好办法，尤其因为它那些不能抛弃的东西人们并不抛弃。可是他（卡夫卡自指）没有祖国，因此他什么也不能抛弃，而必须经常想着去寻找一个祖国，或者创造一个祖国”（《致密伦娜书简》）。

这种没有祖国而产生的精神流浪感、无根感在卡夫卡的小说中得到了象征性的表现，尤其在他的代表作之一《城堡》中，那个土地测量员K怎么也进不了“城堡”——他想要居住与工作的地方，可以认为其中融进了卡夫卡“无家可归”的体验。

卡夫卡的身份不明、精神漂泊之感还来自他的职业与他的兴趣的矛盾。他学的是法学，获的是法学博士的学位，他的工作是一家保险公司的小职员；但他的真正兴趣从来不在法律上，而在文学上，而且他对文学的兴趣不是一般人的那种可有可无的爱好，文学是他为之献身的对象，他把创作看作他的“唯一的幸福”。但卡夫卡的文学追求、文学理想太超前了，这决定了他在生前不可能被当时的读者、当时的社会理解。这进而决定了他在当时成不了名，而成不了名就无法以文学为职业，无法以文学养活自己。他还不能不到公司里去乖乖地做一个安分守己的小职员，不能不保住那个他十分厌恶的岗位。作为一个需要付出大量时间与精力、要求一个人全身心投入的事业，文学创作与任何非文学的工作都是矛盾的。这样，创作与职业、作为作家的卡夫卡与作为职员的卡夫卡就总是处于尖锐的矛盾之中：一方面，他承认“放弃这一岗位（指保险公司的任职）是我的强烈愿望”，另一方面又觉得“由于我的作品产生得很慢和作品的特殊性，我不能靠文学为生”（卡夫卡1911年3月28日日记）。这种矛盾越是到后来就越激化：

“我的岗位于我是不可忍受的，因为它与我的唯一要求和唯一职业即文学是格格不入的，……你也许会问：那么我为什么不放弃这个岗位而后靠文学劳动——我没有财产——过日子呢？对此我只能给予如下的可怜答复：我没有这么做的力量，据我对我的处境的观察，倒不如在这岗位中走向死亡。”（卡夫卡：1913年8月21日日记）。

正如我国学者叶廷芳先生指出的：“这是两种相反的力在撕毁着他：一种是要按自己的天赋、能力和兴趣充分发挥自己的特长，实现自我价值；一种则是社会的伦理、道德的习俗迫使他对家庭承担起一个长子应当承担的责任，首先是经济供养的责任。而他实在无法做到成全任何一方，不得不忍受着这二重分裂的痛楚。”（叶廷芳：《卡夫卡：抛入世界的陌生者》）。

其次，卡夫卡一生最大的精神苦难来自他与父亲的紧张关系。上面指出：卡夫卡的父亲是一个专断暴虐的父亲。作为一个靠自己奋斗而成功的商人，他父亲全凭自己的精明强干、精力超人而显示了自己的能力。但他完全不理解卡夫卡的追求，还要粗暴地强迫卡夫卡按他的价值观念和意志来设计生活道路。他关心的是赚钱，他的价值观是有钱就有价值。他缺乏应有的文化素养，而且不能尊重儿子的人格自由和选择自由，要求卡夫卡按他的意志生活，如有反抗则暴跳如雷，斥骂有加。这位家长“专制有如暴君”，只会用武力、吵闹、大发雷霆来对待他的儿子，用“把你踩成肉泥”来进行威逼。在一个寒冷的晚上他曾把小卡夫卡从被窝里拖到阳台上罚站，使卡夫卡成人以后每次回想起就仍感到痛苦。卡夫卡是一个具有反抗性但又软弱自卑的矛盾的人，他一方面生性敏感，自尊心强，要求独立自主，因而对他父亲的专断极

为反感；但同时他又性格软弱，他不但感到父亲能干、强悍，更感到自己在父亲面前自惭形秽，既无强壮的体魄（卡夫卡身体从来不好，后患肺病而死），又无过人的精力。因此他在父亲长期的辱骂声中，成了一个“畏首畏尾的奴隶”，“丧失了自信心，换来的只是无穷的负疚感。”这种负疚感来自卡夫卡内心由反抗父亲而滋生的负罪感即感到自己作为一个儿子是不应该违抗父亲的，而他的内心却又实实在在地违抗甚至咒骂了父亲。这种矛盾的情感像一个魔鬼缠了卡夫卡一生，直到1919年，即他死前5年，他才敢于写了一封长信（3.5万字）叫“致父亲”，表达他对父亲的仇恨。这是一封十分著名的信，我们不妨抄一部分：

您坐在您的靠背椅里主宰着世界。

在我看来您具有一切暴君所具有的那种神秘莫测的特征，他们的权力的基础是他们这个人，而不是他们的思想。

我的心灵之所以受到压抑，是因为您要我遵循的戒律，您，我至高无上的楷模，自己却可以不遵循。

有时我想象一张世界地图，您伸直四肢，横卧在上面。我觉得，仿佛只有您覆盖不到的地方，我才有考虑自己生存的余地。

您如何轻易地就醉心于那些地位较高的人物，而他们大多数不过表面上如此而已。

您雕塑家的手与我这块材料之间是那样的格格不入，于是您又觉得一切都在“反”您，其实这只不过是您的强大和我的弱小所造成的必然后果。

卡夫卡对父亲的这种感情上的关系对于他的性格与创作都有极大的影响，卡夫卡被称为“弱天才”，他自己在他的札记里也承认：“在巴尔扎克的手杖柄上写着：我在摧毁一切障碍；在我的手杖柄上则写着：一切障碍都在摧毁我。”卡夫卡一直生活在父亲强大的阴影里，这个阴影在他的作品中多次表现为不可克服的、异己的权威、障碍，在这个神秘莫测、无所不在的权威面前，个体的任何反抗、挣扎都是无效的，只有宿命地走向死亡（详见下面对于《判决》、《审判》、《城堡》等的分析）。

第三，卡夫卡一生中屡次不幸的爱情经历也使他的心灵上蒙上了一层抹不去的阴影。从1912—1919年这7年当中，卡夫卡曾先后与两位女性订过3次婚约，但都没能成秦晋之好，到最后还是独身。可见，卡夫卡的心里是追求爱情，向往幸福的婚姻、家庭生活的。两位女性中他与F·鲍威尔的感情尤深，他俩5年中曾两次订婚，又两次解除婚约，从卡夫卡写给女方的书信数量看，就有厚达800多页的一大本。他与这两位女性终未成婚的原因一是卡夫卡唯恐婚后的小家庭生活影响他的创作；二是双方缺少共同的价值观和精神追求。此外，卡夫卡还有几次爱情插曲，但也是悲剧性的结局。一次是他与密伦娜的爱情。密伦娜是一位25岁的少妇，性格开朗，热情、泼辣，她十分赞赏卡夫卡的才华。他俩的爱情起于1920年初密伦娜打算用捷克语翻译卡夫卡的小说，为此征求卡夫卡的意见。见面后她一见钟情，两人的感情很快达到炽热的程度。但卡夫卡与她在性生活的问题上有分歧，最后两人只好友好地分手了。

另一位女性多拉·迪曼特是在卡夫卡逝世前不到1年才进入他的生活的。当时卡夫卡已病人膏肓。多拉对卡夫卡一见钟情，非常热情、周到地照顾他，深深地感动了卡夫卡。不久他们同居了。但由于卡夫卡父亲的反对，他们最终还是没能正式结婚。

卡夫卡的不幸的爱情经历决不能说明他不需要爱情，恰恰相反，他很需要。他在 1922 年 1 月 29 日的日记中写道：“我喜欢正在恋爱的人。但我自己不能爱，我离得太远，我被驱逐了。”被谁驱逐了？被他深爱的另一位“爱人”——文学驱逐了。卡夫卡太爱文学了，他沉溺在文学中实在太深了，以至于不可能把这爱分一点给生活中现实的女性。因而卡夫卡的被驱逐实际上是自我驱逐，他的流放实际上是自我流放。他是自己断绝了他与爱情的缘份。

总之，卡夫卡是一个弱的天才，是一个悲剧性的人物，他的一生缺少家庭温暖，缺少婚姻的幸福，病魔缠身，情绪抑郁，悲观绝望。他一生都在寻找归宿、寻找精神家园，但至死未能找到。德国卡夫卡研究专家巩特尔·安德尔斯对卡夫卡在这个世界上的处境曾作了十分精彩的总结：

作为犹太人，他在基督徒中不是自己人。作为不入邦会的犹太人（他最初确是这样），他在犹太人当中不是自己人。作为操德语的人，他在捷克人当中不是自己人。作为波希米亚人，他不完全属于奥地利人。作为劳工工伤保险公司的职员，他不完全是资产者。作为资产阶级的儿子，他又不完全属于劳动者。但他也不是公务员，因为他觉得自己是作家。而就作家来说，他也不是，因为他把精力消耗在家庭方面。可是“在自己的家里，我比陌生的人还要陌生。”（转引自叶廷芳：《卡夫卡：抛入世界的陌生者》）。

《判决》：一个现代的杀子故事

《判决》是卡夫卡早期的作品，写于1912年。故事情节是这样的：

年轻的商人格奥尔格·本德曼在一个春季的星期天的上午坐在自己的房间里给他的一位在俄国的朋友写信。他的这位朋友是几年前因不满自己在国内的处境而跑到俄国去的。他在彼得堡开了一个商店，但经营情况不好，他也很少回国。这次他已3年没有回国了。在这3年当中，格奥尔格的生活发生了很大的变化，母亲去世，与父亲生活在一起，因为父亲已不怎么管商行里的事，所以由格奥尔格经营的商行近两年来大有起色，职工人数翻了一番，营业额增加了5倍。此外，格奥尔格还在一个月前同一位富家小姐弗丽达·勃兰登菲尔德订了婚。在现在正在写的这封信中，格奥尔格告诉他的国外朋友他订婚的消息，然后把信放进口袋，来到了他父亲的房中。虽然天气晴朗、阳光明媚，但他父亲的房间还是那样阴暗。父亲坐在靠窗的角落里，正在看报。两人寒暄一番以后，格奥尔格告诉父亲，他给彼得堡的朋友写了一封信，宣布了自己订婚的事。父亲听了以后大为恼火，声称：“如果你现在不把全部事实的真相告诉我，这等于什么也没说，甚至比不说更令人恼火。”“难道你在彼得堡真有这样一位朋友？”格奥尔格听了父亲的话后非常困惑，他建议父亲应该彻底改变一下自己的生活方式，应该换一换房间，接触阳光和新鲜空气，他还搀着父亲要他到他的床上去。但父亲一动也不动，只是拒绝相信格奥尔格有一个在彼得堡的朋友。格奥尔格只好向他讲述这位朋友3年前来家时与父亲的接触、谈话的情景，在这样讲述的时候，他看到了父亲不太清洁的内衣，感到自己没有照顾好父亲，十分内疚。他决心等自己一建立新的家庭，就把父亲接过去住。之后，他把父亲抱到了床上，并盖上被子。但他父亲突然掀掉被子，接着又直挺挺地站在床上，说：“你要把我盖上，这我知道，我的好小子，不过我可还没有被完全盖上。即使这只是最后一点力气，但对付你还是绰绰有余的。”紧接着父亲骂格奥尔格因为未婚妻向他“撩起了裙子”就出卖了朋友、与这个“蠢丫头”接近，并把父亲“按倒”在床上，“不叫他动弹。”格奥尔格在忍无可忍的情况下喊了一句“你真是一个滑稽演员！”喊后立即意识到自己闯了大祸，赶紧咬住舌头，但为时已晚。父亲大发雷霆，说：“站在你那里别动，我不需要你！”“搀着你的未婚妻走到我的跟前来吧！我会让你还不知道是怎么回事，就将她从你的身边赶走的！”他父亲还声称：他早就把格奥尔格的所有消息都告诉了彼得堡的朋友，因为他们一直通信。最后，父亲宣布：“我现在判你去投河淹死！”格奥尔格感觉自己被赶出了房间，父亲在他身后倒在床上的声音还在他耳边回响。他冲下楼梯，跃出大门，穿过马路，向河边跑去。他抓住桥上的栏杆悬空吊着，喊完“亲爱的父母亲，我可一直是爱着你们的”后就放手让自己落下水去。

这篇小说是卡夫卡在1912年9月22日夜里10时到次日清晨6时花8个小时一气呵成的。小说献给他不久前认识的女友弗丽丝·鲍威尔。这是卡夫卡自己最喜欢的小说之一。小说以梦幻一般的情节表现父子冲突的主题，可以认为是作者本人现实生活中父子冲突的艺术表现。小说中的父亲阴险狡猾，既像一个无赖，又像一个老谋深算的间谍。相比之下，儿子倒像一个无能的、唯唯诺诺的笨蛋。父亲的身体上、年龄上的老朽、病弱与他的精神上的优胜、绝对主动形成鲜明对比，而儿子身体上的、年龄上的轻壮、健康也

与他精神上的劣势、绝对被动形成鲜明对比。父子的较量缘起于一件微不足道的小事：儿子告诉父亲给朋友写了一封信，父亲认为儿子欺骗了他、隐瞒了他，遂判儿子死刑。奇怪的是，父亲的这一“判决”虽然没有法律的有效性，儿子却无力反抗，遵照父亲的判决跳河而死。对格奥尔格而言，父亲的话就像是皇帝的圣旨，不可违抗。这一个恶梦一般的故事充分体现了卡夫卡式的“反抗”的无力感，卡夫卡式的宿命观和软弱感。

《判决》可以说是一个现代的杀子故事。

《变形记》：一个现代异化的寓言

《变形记》是卡夫卡的中短篇小说代表作，创作于1912年，出版于1916年。

小说写的是一个看似荒唐，主题却十分真实深刻的故事。一天早晨，推销员格里高尔·萨姆沙从梦中醒来，发现自己变成了一只巨大的甲壳虫，坚硬的背贴着床，被子盖不住穹顶似的巨大的肚子——由好多块弧形的硬片组成的肚子。他的无数条腿细得可怜，在那边无可奈何地舞动着。他想再睡一会儿以便把这一切晦气事儿统统驱散，但却做不到，因为他习惯于侧向右边睡，但此刻他却翻不了身。于是他急着想起床，因为他必须乘7点钟的车去上班，而现在已经6点半多了。如果他赶不上车就会贻误公司里的生意，就会失掉工作，这样一家人的生计就难以维持了。但糟糕的是他既翻不了身，更坐不起来，不用说站了。

这时传来了母亲催他起床的声音。回答时他大吃一惊地发现自己的声音也已变成了甲虫的“叽叽喳喳”的可怕的声音，接着父亲和妹妹都分别来催他起床，但他起不了床。

7点10分时，公司的秘书主任到他家来了，这下可把格里高尔吓坏了，咬咬牙从床上摔了下来，只听见“嘣”的一声响，秘书主任听见后感到奇怪，要进房。格里高尔不开门，他不能让秘书主任进来，也不能让他家人进来看自己这个样子，同时他也不能说话。越来越不耐烦的秘书主任开始大声斥责他，慌了神的格里高尔忘了自己不能说话，大声说：“可是，先生……。”这下坏了，秘书主任马上识破“这不是人的声音，”格里高尔的母亲吓得大声叫女儿去请大夫，他父亲则去找锁匠砸锁。格里高尔感到自己必须开门出去了，于是好不容易爬到门边，用嘴咬住锁，费力地开了门。他的出现把大伙儿吓得魂不附体，秘书主任发出“哦”的一声尖叫，一只手遮在张大了的嘴巴上，惊恐地慢慢往后退去；他的母亲吓得昏倒在地，裙子摊了开来，脸垂倒在胸前；他父亲则紧握拳头，一副恶狠狠的样子，仿佛要把格里高尔打回房里去。最后，格里高尔在父亲的手杖的驱赶下退回了房间里面，又昏昏沉沉地睡着了。

等他再次醒来时，天色已晚，他发现了妹妹在门口放了他准备的牛奶，但他不想吃，一闻见就恶心。因为他的生理特征已经虫化，像虫一样喜欢腐烂变质的东西。但在心理上他依然是一个正常人，有正常人的思维和判断力。他为自己不能上班干活、挣钱养家而焦急、内疚。家里人一方面盼他恢复人形，另一方面又厌恶、嫌弃他现在这个样子，整天把他关在房中不让出来。只有心肠稍好一点的妹妹出于同情还给他送点吃的并打扫房间。为了不吓着家里人，格里高尔尽量躲在看不见的地方如床下或沙发底下。在妹妹给他的食物中，他专挑腐烂的吃。

格里高尔的变形给家里带来了一连串的打击。首先是女佣要求辞职；其次是家里的经济状况恶化。父亲老了，干不了活；母亲有哮喘病，连走路都困难；妹妹只有17岁，从来没出去干过活。为了节约，父亲的酒也不喝了，妹妹帮妈妈做饭，女佣也没再请。听到家里人议论这些经济上的事，格里高尔总是羞愧和焦虑得心中如焚。

时间过去快1个月了，格里高尔的“病”还不见好。还是他妹妹来打扫房间，每次来时，格里高尔总是知趣地躲到沙发底下。有一次，他母亲和妹

妹大着胆子进了他的房间，打算把他房里的家具什么的都搬走，因为在她们看来他再也用不着了。起先格里高尔乖乖地躲在沙发下看她们搬，后来发现她们要把所有的东西都搬走，只留下沙发，才心里慌了，趁她们不在时爬出来爬到墙上用身体紧紧抱住了一幅画，因为他虽然形状变了，但精神世界仍未变，仍需要艺术。没想到他的母亲和妹妹进屋后发现了她，母亲吓得当场昏倒，被妹妹抱到大厅中。格里高尔因为关心母亲也爬到了大厅中。这时他父亲回来了，父亲了解情况并发现他以后怒不可遏，先是用脚底来踩格里高尔，格里高尔拼命爬，父亲则拼命追。后来父亲拿起碗橱上盘子里的大量苹果装到衣袋里，瞄准他砸。一个接一个的苹果像子弹一样向格里高尔飞来，终于有一只打中了格里高尔的背，而且还陷了进去，要不是母亲跑来阻止，父亲一定会当场把他结果掉。格里高尔眼前一黑，失去了知觉。

受伤以后的格里高尔已不能吃东西了，也爬不动了，从房间的一端爬到另一端都要花很长时间，喘半天气。家里的气氛更加沉闷，大家都忙于谋生，谁也不理格里高尔，仿佛他不存在似的。妹妹也不像以前那样挑些他喜欢的东西给他吃，而是随便扔进一点什么，很快又扫出去。后来连房间也不打扫了，还把家里的破烂东西往他房里扔，他的房子成了一个大垃圾箱。

家里为了生存把一部分房子租给了房客住，有一次，在房客吃完晚饭后，格里高尔听见了小提琴的声音。这是他妹妹在拉琴。格里高尔为这音乐所吸引，爬出了房间，他感到妹妹的琴拉得真美。他作为一个心理正常的人，仍需要美、需要音乐。他渴望妹妹能看见他在如此专注地欣赏她的琴声。他变形前就想过要送妹妹进音乐学校学习，要不是他遭此不幸，他早就向家里人宣布这一决定了，他想象着：妹妹听到这个决定后一定会感动的热泪纵横。

正在此时，一个房客看见了慢慢地爬到大厅的格里高尔，大喊大叫起来。所有的房客都要求退房、退还租金。此时，他妹妹再也忍不住了，拍着桌子对父母说：“亲爱的爸爸妈妈，事情再也不能这样拖下去了。你们也许不明白，我可明白。对着这个怪物，我没法开口叫他哥哥。所以我的意思是：我们一定得把他放走。我们照顾过他，对他也算是仁至义尽了，我想谁也不能责怪我们有半分不是了。”她的这番话当下就得到了父亲的赞同，格里高尔的妹妹继续说：“他一定得走，这是唯一的办法，父亲。你们一定要抛开这个念头，认为这就是格里高尔。我们好久以来都这样相信，这就是我的一切不幸的根源。”格里高尔听了这些话后，一声不响地、艰难地爬回到了自己的房中。

第二天早上，老妈子来清扫房间时，发现格里高尔已经死了，她赶快把这个消息告诉了格里高尔的家人。父亲在身上划了一个十字，说“让我们感谢上帝吧”，母亲和妹妹也划了十字，他们感到如释重负，感到从未有过的轻松。为了表示庆祝，他们决定出去郊游一次，对他们来说，新的生活就要开始了。

《变形记》的主题是人的异化，这个主题是借助于荒诞的情节——人变成虫而表现出来的，而且因为故事发生在一个家庭之中而显得更加深刻，人际关系的异化也显得更加怵目惊心。格里高尔变成虫以后的心理活动、精神痛苦以及家人对他的态度与感情的变化是小说的主要内容。格里高尔的变形意味着什么？意味着他失去了赚钱养家的功能，而这种功能是他与家人之间的唯一联系。所以尽管他变成虫以后作为人的精神状态未变，但他失去了赚钱功能就意味着他失去了与家人的联系。家人再也不需要他了，他们之间本来

就几乎不存在的亲子骨肉联系荡然无存。家人之所以开始时还希望他恢复人形，是因为仍指望他赚钱。所以当家人断定他再也没有复形的希望以后，他们就毫不客气地准备将他扫地出门了。善良而可怜的格里高尔还迟迟不肯相信自己确已变成非人，再也没有成为人类的希望，他丢不掉重新为这个家人服务的幻想，哪知道金钱是他的家人更不用说他的公司衡量他的唯一的价值尺度，在作品中，格里高尔对家人的依恋和对自己不能为家庭效劳的内疚、焦虑，与家人对他的厌恶、嫌弃形成了惊心动魄的、催人泪下的对比，尤其是小说中写他听妹妹拉琴时的情景的那一段。格里高尔受到社会和家人的厌弃，意味着他被踢出了“人”的世界，变成了“非人”，因为这个所谓“人”的世界实际上只是靠金钱维持的。当他不能挣钱时，他的尊严、处境、地位都无异于动物，甚至连动物也不如。试想一下，人们对于马、牛之类能干活的动物的态度恐怕还不至于如此的残酷。《变形记》以荒诞的形式揭示了当代西方社会金钱拜物反对人的异化与奴役。正如恩格斯所指出的：在资本主义社会中，“维系家庭的纽带并不是家庭的爱，而是隐藏在财产共有关系之后的私人利益。”（《英国工人阶级状况》）。

《变形记》突出地渲染了主人公格里高尔的孤独感。格里高尔虽失去了人形，但并没有失去人心，他比变形前更加需要家人的爱和温暖，他还保持着一颗渴望交流的心，只是苦于没有说话能力。但是他的心情、他的焦虑包括他的内疚根本没有人理解。每当他想要引起家人对他的存在的注意，想要与家人在一起时，人们对他的出现只是反应出惊恐、厌恶和反感。因此，他不能不堕入深深的孤独之中。如果他真的彻底地、从精神上也变成了虫，那倒也好，因为这样一来他就不会渴望人类、尤其是亲人的理解、友爱了，因而也就感觉不到、体验不到什么孤独了。但他偏偏还保持着人的心灵，保持着心灵的敏感性，这就决定要痛苦地、清醒地体验着被抛弃的孤独。

《变形记》中的这种孤独感有理由认为是卡夫卡自己生活经验的艺术表现。卡夫卡在自己的家庭中也是孤独的，像一个陌生人。在1913年8月21日的日记中，他写道：“现在，我在自己的家里，在那些最好、最亲爱的人中间，比陌生人还要陌生。”当然，表面看来，卡夫卡的母亲和妹妹与他的关系还不错，至少不像他与父亲的关系那么紧张。但卡夫卡仍无法与她们在精神的深层次上交流对话。因而从这个意义说，卡夫卡还是孤独的。在生活中，卡夫卡与父亲关系最紧张，与母亲还可以，与妹妹最好；而在《变形记》中，格里高尔也是与父亲最疏远，父亲对他最凶狠，最没有感情，他的死直接起因于父亲那只致命的苹果。母亲对他相对慈仁些，而对他最好的是他的妹妹。这些都与卡夫卡自己与各家庭成员的关系相似。但令人惊异的是：开始时对格里高尔最好的他的妹妹最后却第一个“觉悟”到要抛弃（否定、不承认）她的这个哥哥。

《变形记》在艺术上也是极为出色的，很能体现卡夫卡小说的独特风格。

1. 虫形人心

小说把格里高尔塑造成一个虫形人心的“怪物”，他有虫的外形，但又有人的精神生活和心理活动。小说中对变形以后的格里高尔的外形及生理特征的描写完全合乎虫的特点，但写到心理活动的地方又完全合乎人的心理。如小说开头写他醒来后发现自己的形状：

……他仰卧着，那坚硬有铁甲一般的背帖着床，他稍稍抬了抬头，便看见自己那穹顶似的棕色肚子分成了好多块弧形的硬片，被子几乎盖不住肚子

尖，都快滑下来了。比起偌大的身躯来，他那许多只腿真是细得可怜，都在他眼前无呆奈何地舞动着。

……要掀掉被子很容易，他只需要把身子稍稍一抬被子就自己滑下来了。可是下一动作就非常之困难，特别是因为他的身子宽得出奇。他得要有手和胳膊才能让自己坐起来；可是他有的只是无数细小的腿，它们一刻不停地向四面八方挥舞，而他自己却完全无法控制……。

这里的描写非常符合甲虫的特征，而且还带有点黑色幽默的味道（详下）。但格里高尔的心理活动却完全合乎正常人的心理特征，对格里高尔焦虑、恐惧、内疚的心理描写在书中占有很大的比重，正如对格里高尔听妹妹拉琴时的一般心理活动：

……格里高尔又往前爬了几步，而且把头低垂到地板上，希望自己的眼光也许能遇上妹妹的视线。音乐对他有这么大的魅力，难道因为他是动物吗？他觉得自己一直渴望着某种营养，而现在他已经找到这种营养了。他决心再往前爬，一直来到妹妹的跟前，好拉拉她的裙子让她知道，她应该带了小提琴到他房间里去，……他要同时守望着房间里所有的门，谁闯进来就啐谁一口；……她将和他并排坐在沙发上，俯下头来听他吐露他早就下定的要送她进音乐学校的决心，要不是他遭到不幸，去年圣诞节——圣诞节准是早就过了吧？——他就要向所有人宣布了，而且他是完全不会允许任何反对意见的。在听了这样的倾诉以后，妹妹一定会感动得热泪纵横，这时格里高尔就要爬上她的肩膀去吻她的脖子，由于出去做事，她脖子上现在已不系丝带，也没有高领子。

这段心理描写相当细致而且感人。格里高尔之所以要把妹妹关在自己的房里不允许别人进来，是因为他发现听妹妹弹琴的房客的一个个都带着色情的、邪恶的目光看着他妹妹；他之所以如此渴望音乐，渴望与妹妹沟通心灵，是因为他还是一个人，还需要美和温暖！可惜的是他的这一片热忱不被妹妹理解，也无法诉诸语言，当妹妹发现他以后，不是感动，而是愤怒地对父母说：“这不是我的哥哥！”小说就这样将对格里高尔的外形描写和心理描写交织在一起，有力地表现了他的悲惨的处境。

2. 现代寓言与图像式的表现手法

《变形记》不是一部现实主义作品，它是关于异化的现代寓言。人变成动物或动物变成人是寓言这一文体常见的模式，但卡夫卡在他的寓言中输入了崭新的现代主题和现代风格。关于现代人的异化、荒诞、孤独体验是《变形记》这一现代寓言的主题象征层（深层），而对于格里高尔以及家人之间的关系的描写又是相当细节化的，具有现实主义小说的逼真性，它构成了《变形记》这一现代寓言的表层即故事层。这两个层面从形式上看相当于寓言这一传统文学样式中的寓言故事层（表层）和寓意层（深层）。不过，传统寓言故事中的寓意是显在的，常常在寓言故事的开端或结尾加以点明，使人一目了然；而在《变形记》中，寓意表现为隐晦的象征意义，作者也没有加以点明，因而显得更加深邃。

3. 用客观、冷漠的叙述表现火一样的激情

《变形记》表现的是怵目惊心的现代人的异化，并将这一主题由具有最亲近的血缘关系的一家人来演出、表现。格里高尔的遭遇，他的亲人对他的无情和残酷是令人心颤的。这样一个包含巨大情感意蕴的故事，如果由一个

主观性较强的作家来表现，一定会常常见到作者本人的议论和抒情。但在《变形记》中，作者却完全以一个局外人的客观、冷漠的笔调不动声色地叙述着格里高尔的变形以及家人如何抛弃他的故事，绝不轻易流露作者自己的感情。比如，小说所描写的格里高尔的父亲用苹果砸他的场面和情节是故事的高潮，同时也把格里高尔的可怜可悲、父亲的残酷无情表现到了极致，具有具大的心灵震撼力。但在卡夫卡的笔下，这一情节却是这样被叙述：

……他（父亲）把脚举得老高，格里高尔一看到他那大得惊人的鞋后跟简直吓呆了。不过格里高尔不敢冒险听任父亲摆弄，他知道从自己新生活的第一天起，父亲就是主张对他采取严厉措施的。因此他就在父亲的前头跑了起来，父亲停住他也停住，父亲稍稍一动他又急急地奔跑，就这样，他们绕着房间转了好几圈，并没有真出什么事；事实上这简直都不太像是在追逐，因为他们都走得很慢。……可是这样格里高尔也支持不了多久，因为他父亲迈一步，他就得动好多下。他已经感到气喘不过来了，他从前做人的时候肺也不太强。他跌跌撞撞地向前冲，因为要把精力全部集中在奔走上；连眼睛都几乎睁不开；在昏乱的状态中，除了向前冲以外，他根本没有想到还有别的出路；他几乎忘记自己是可以随便上墙的，而且在这个房间里，靠墙放着精雕细琢的家具，凸出来的和凹进去的地方多的是——正在这时，突然有一样扔得不太有力的东西飞了过来，落在他紧后面，又滚到他前面去。这是一只苹果；紧接着第二只苹果又扔了过来；格里高尔惊慌地站住了；再跑也没有用了，因为他父亲决心要轰炸他了。他把碗橱上盘子里的水果装满了衣袋，也没有好好地瞄准，只是把苹果一只接一只地扔出来。这些小小的红苹果在地板上滚来滚去，仿佛有吸引力似的，都在互相碰撞。一只扔得不太用力的苹果轻轻擦过格里高尔的背，没有带给他什么损害就飞走了。可是紧跟着马上又飞来了另一只，正好打中了他的背并且还陷了进去。格里高尔挣扎着往前爬，仿佛能把这种可惊的莫名其妙的痛苦留在身后似的；可是他觉得自己好象被钉住在原处，就六神无主地瘫倒在地上。……

这段描写，还有小说中关于格里高尔变虫后翻不了身、下不了床等的描写，都有些喜剧色彩，略带幽默与调侃的笔调。上面这场“斗争”，是最为残酷的，但写得最客观，也最冷漠，好象作者不但不同情格里高尔、谴责他父亲，而且还对格里高尔的不幸加以嘲弄。这是一种含泪的、黑色的幽默。卡夫卡研究者杰雅明指出：“叙事是漫不经心的，即使十分重要的事情，卡夫卡的人物谈起来时都是很不重要，或早已知道的”（《弗兰茨·卡夫卡》）。勃罗德在谈到卡夫卡的叙述风格时也认为：他的叙述是“那种沉着冷静的细致态度以及爱好细节，即现实生活和忠于现实的表现手法的‘高度细腻性’。”（《卡夫卡传》）。这是卡夫卡的一贯的艺术追求，在他的所有别的小说中，都可以看到这个特点（参见上文）。卡夫卡反对作家在写作时随便地流露自己的主观态度，他声称：“我不是玩杂耍的，也不是感情贩子”（见雅诺赫编：《卡夫卡谈话录》）。

无望的斗争、宿命的人生：《审判》

《审判》是卡夫卡的代表作之一，始写于1914年，出版于1925年，故事情节大致如下：

小说主人公、某银行的经理叫约瑟夫·K，在他30岁生日的那天早上，家里突然闯进两名法院的工作人员，宣布他被捕了，但又没有说明他犯了什么罪，也没有把他带走，而是让他完全自由行动，照样可以上班工作。但尽管如此，他心理上却感到了巨大而无形的压力，好像自己真的犯了什么罪似的。于是他开始了漫长而又徒劳地为自己洗刷“罪名”，他为了搞清事实真相，表明自己无罪，四处奔走、申诉。他去找律师，律师虽答应为他辩护，却又告诉他像这样的案子是根本不可能弄清楚的，还说法院是“藏污纳垢的地方，犯人有冤无处诉。”他又去找法院的画师，画师说“法院一经对某人提出控诉，它就坚信这个被告有罪。”他还听一个谷物商告诉他说：他自己的一个不明不白的案子折腾了整整20年，搞得倾家荡产也没有个结果。这一切似乎都预示着K的奔忙也将是徒劳的。在初审法庭上，他慷慨陈词，正义凛然，为自己辩护，但谁也不理睬，不感兴趣，法庭开庭时法官的第一句话竟是：“你是油漆匠吗？”连K的身份职业都全然不知。一年以后，也就是在他31岁生日前的一天晚上，两个穿黑衣服的人来到他的住处逮住他，K感到反抗是无用的，申诉也是徒劳的。他被带到了——一个采石场，一个看守人解开大衣，从挂在皮带上的刀鞘里抽出一把屠夫用的双刃刀，在日光下他用手指试试刀锋，然后插进K的胸膛，又转了两下。K就这样糊里糊涂地“像一条狗似的”被处决了。

这部小说充满了谜团，像一个恶梦一样扑朔迷离。不但K的被捕、被杀是莫名其妙的，而且小说中的一切都是莫名其妙的，完全超出了正常的逻辑。比如“法院”就是一个空中楼阁，K找法院的过程犹如走迷宫。有一次，他似乎找到了，但必须经过黑暗肮脏的、曲曲折折的走廊，走廊没有窗户不通空气，又挤满了各种被告，他以致于因窒息而晕倒。后来他才找到法院，原来它设在一个贫民窟的阁楼顶上。这都不可思议。更奇怪的是被宣布有罪而遭逮捕的K，竟能自由行动。照常负责银行的业务，照常接待外宾。小说的情节没有连贯和逻辑性，主要以人物情绪为发展线索。背景是如此朦胧，寓意又如此玄妙，象征的事物又如此晦涩，读完作品，如同做了一场恶梦。这使得《审判》成为文学史上少数几部极难理解的作品中的一部。它的主题我们可以试着分析出以下几层：

1. 人的软弱、权威的不可战胜以及命运的不可抗拒。

在《审判》中，K处处显出他的软弱无力以及他的努力的徒劳无用。他仿佛与一个看不见摸不着的权威在那儿斗争。这个权威从表层看是法律机构、官僚机构，而从深层看则是冥冥中一种控制着个人的命运、比个人要强大得多的神秘力量。K在这个强大的权威面前显得太无力、太不足道了。而这个权威之所以强有力又正好因为它是看不见摸不着的，K奔走了半天，实际连真正的法院都没有找到。小说中插入了一个“法的门前”的寓言故事，对于理解这一点很有帮助，可以说是把握作品主题的关键。那是K奉命陪外宾参观大教堂时（注意这是在K被逮、并被宣判为有罪之后，足见其荒谬），教堂牧师讲给他听的一个故事：

一个守门人在法的门前站岗。一个乡下人来到门前要求见法，但守门人说：现在不能进去。乡下人问：过一会儿是否可以进去？守门人说：这是可能的，但是现在不行。由于通向法的大门是敞开的，乡下人便探出身子，朝里张望。守门人笑着说：“你既然这么感兴趣，不妨试试在没有得到我的许可的情况下进去。不过你要注意，里面的大厅一个接着一个，每个大厅都有守门人。”乡下人没敢进去。他在门外等了一天又一天，一年又一年，一直等到老，临死时，乡下人问：“这么多年来，除了我怎么没看见别的人来求见法？”守门人说：“因为这道门是专为你开的，除了你以外，谁也不能得到允许走进这道门，现在我把它关上了。”

这是一个极为深刻的寓言故事，“乡下人”的命运与K是相似的，他们都在斗争，可是连对手也找不到，这样，就他们的斗争直接关系他们的生命而言，这场斗争是严肃认真、实实在在的；但就他们的斗争连对手都找不到而言，又是虚妄的、滑稽的，这个不知其在何处但是又无处不在、随时可以判处一个人死刑的权威是什么？不就是人的命运么？人与这样的命运的斗争怎么可能有结果呢？怎么可能获胜呢？K的悲剧告诉我们，每个人的命运都是事先被按排好的，与命运的斗争是徒劳的。人只能宿命地走向那个事先就为他安排好的结局，因此当K最后明白了这一点以后，他就再也不抗争了。在被处决的那个晚上，他还主动与刽子手配合，帮他们的忙，“举起双手，张开十指，”以便他们干得更利索、更漂亮些。他甚至想自己拿过刀来插进自己的心脏。

2. 对资本主义社会法律机构的批判。

如果说上面分析的人的宿命主题是隐在的、深层的主题，是作品的象征意义层；那么，对于资本主义社会的法律机构、法律制度的批判属于作品的浅层，即显在的意义层。K的案件整个是荒唐可笑的，逮捕和判决K的秘密法院基本连K的职业身份都一无所知，足见其腐朽和不负责任。但是，可怕的是，这个秘密法院好像拥有无限权力。一般人无法冲破它的黑暗。K虽然没有被投入监狱，但仍然感到无路可走，就像一只野兔在猎狗面前无路可走一样，逃不出统治阶级的掌心。法院逮捕K和处死K，并不依循任何法律的规章制度和应有的程序，以致K从宣布被逮捕到处死始终不明白自己究竟犯了何罪。起初他以为，既然事情的荒谬是不言自明的，那么一切肯定会很快得到澄清，后来，他才知道，根本没有人去关心他的案子，谁也不想去弄清他是有罪还是无辜。K虽然自自觉清白，但在沉重的精神压力下，也变得惶惶不可终日，他被人群所疏远，被大家孤立，以至于自己也渐渐有了一种负罪感，最后竟甘心引颈受戮。因他觉得活着比死去更加难熬。在他奔走为自己无罪辩解时，有一个律师曾警告过他：“你是无法和这个法院对抗的，你一定得承认过错，一有机会就认罪，你不这样做，就没有希望脱离他们的掌握。”

随着K为自己的案子的奔走申诉的过程的展开，法院的腐败层层展现在读者的面前。如K了解到：法院上下全是色鬼，所谓法律书，只是一些淫秽的春宫图；法院的审理过程都是在私下阴谋似地进行，根本没有透明度，律师制度也形同虚设等等。K在初审法庭上的一番即席演说，可谓对法律本质的一针见血的揭露：

毫无疑问的是，在法院采取的这一系列行动——我指的是法院在处理我的案子中所采取的逮捕我和今天审讯我这一系列行动——的后面，有一个庞

大的机构在活动着。这个机构不仅雇用受贿的看守、愚蠢的监察官和其最大优点便是明白自己不中用的预审法官，而且还拥有一批高级的、甚至是最高级的法官，这些人物还有大量不可缺少的听差、办事员、警察和其他助手，或许还有刽子手呢，我不忌讳用这个词。先生们，为什么要有这个庞大的机构呢？不外乎是诬告清白无辜的人，对他们进行荒谬的审讯：这种审讯其实在大部分情况下得不到什么结果，就像在我的案子里一样，既然整个机构都是荒谬的，上司又怎么能防止他们的下属贪赃枉法呢？这是不可能的，即使这个机构中的最高法官也不得不默许他的法院里的受贿现象。……

这是K在第一次出席法庭时讲的一番话，此时他还是没有认识到更深的一层：尽管整个法律机构的存在都是荒谬的，尽管审讯得不到任何结果，但它还是可以轻而易举地置一个人于死地。它既荒谬而又残酷无情。

《审判》是一部梦幻色彩很浓的作品，同时也运用了寓言、图像化、象征等卡夫卡常用的艺术技巧。置身于这部小说的世界中，就像是置身于一个恶梦之中，在这个恶梦的世界里，一切都丧失了逻辑和理性，一切都不可思议，莫名其妙，K糊里糊涂地被逮，糊里糊涂地被处死。小说以新颖独创的艺术表现手法，揭示了社会现实的荒诞，人的存在的荒诞以及自我存在的痛苦，作品的情节离奇曲折、叙述语言客观冷漠、细节描写细致深入，具有震撼人心的力量，也体现了卡夫卡小说的共同特点。

目的只有一个，道路却无一条：《城堡》

《城堡》是卡夫卡的代表作之一，写作时间是 1921 年直至 1924 年去世，小说并没有完成，是死后才出版的。

小说的故事梗概如下：

土地测量员 K 应聘到城堡属下的一个村庄报到并落户。在一个冬夜他踏着积雪到了村子，因时间已晚没有进入城堡，投宿在一个乡村客栈。当天晚上，他就受到有关人员的盘问，K 说明自己的情况后表示要见城堡的最高长官 CC 伯爵。然而从城堡来的电话却不承认他的土地测量员的身份，但也不否定他是这一职务的承担者。第二天一大早，K 早早地起床后就向城堡走去，奇怪的是城堡虽轮廓分明，清晰可见，K 走了很长时间却一步也没靠近它。而且当他眼看着走近城堡时，它却神奇地变成了教堂、学校。K 累了一天毫无结果，只好回到客栈。到客栈后他发现来了两个自称是上面派来当他助手的人，但这两人对测量的事一窍不通，也没带任何工具，更何况 K 自己的工作还没有着落呢，怎么就有了助手呢？更准确地说，这两个人像是监视他的特务，一步不离地缠着他。据其中一个说，没有“许可证”是不准进入城堡的。过了一会儿，一个叫巴纳巴斯的人来找他，自称是城堡的信使，并递给他一封来自城堡的信，信上说 K 的上司是本村村长，信的落款是“X 部部长。”巴纳巴斯告诉他，这位部长叫克拉姆。

K 提出要与巴纳巴斯散步，两人来到巴纳巴斯家，认识了巴的两个妹妹，一个叫奥尔加，另一个叫阿玛利亚。K 陪奥尔加到附近的一个旅馆去买啤酒，遇到了酒吧的女招待弗丽达，K 与她一见钟情。弗丽达自称是克拉姆的情妇，并告诉 K 说克拉姆此刻就在这个旅馆的房间里休息。K 从墙上的小洞中偷偷窥见了克拉姆，他看到克拉姆正在睡觉。K 和弗丽达那天晚上就在酒吧间的地板上睡在一起。

又过了一天，弗丽达随 K 来到客栈安家。客栈的老板娘对 K 的行为很不以为然，把他训斥了一顿。K 心里还想着他工作的事，就拿着克拉姆的信去找村长，但村长却说：村里不需要土地测量员。K 失望地回到客栈，不料村长送来了任命书，任命他为本村小学的看门人。K 无奈只好接受，并与弗丽达搬到了小学住，但没有房间，于是只好住在学校的健身房，以垫子当床铺。两个助手也与他们住在一起，他们的一举一动都逃不过助手的眼睛。

过了几天，巴纳巴斯又给 K 送来一封信，信中表扬了 K 的土地测量工作，K 丈二金刚摸不着头脑，因为他的土地测量工作还没开始呢。他想这一定是搞错了，就托巴纳巴斯捎信给克拉姆，希望能见到他。但巴纳巴斯去后毫无结果，K 忍耐不住，就又来到巴纳巴斯家。这时正好巴的妹妹奥尔加在，奥尔加就向 K 叙述了他的一家不幸的遭遇：在一次救火会举行的庆祝会上，克拉姆的秘书对阿玛利亚发生了邪念，给她送来一封下流的威胁信，说“你得马上来，否则我就……”，阿玛利亚气得把信撕了，没有去赴约。从此残酷的报复就不停地落到了她一家人身上。所有的亲戚都拒绝与他们往来；他们的父亲是个补鞋匠，从那以后就再也没人让他补鞋了；救火会吊销了父亲的会员证件。家中的经济断了来源，能当的东西全都送进了当铺。为了在路上拦住过路的官员，让他们捎信给城堡里的人诉说冤屈，父亲整天守在雪地里，结果受了风寒瘫痪在床。奥尔加为了能找到那个秘书说情，自愿到旅馆充当城堡官员的玩物。即使如此，城堡当局还是没有原谅他们。奥尔加还告诉 K，

她哥哥虽然是克拉姆的信使，但也见不到克拉姆，信是由别人转交的，她让 K 不要在哥哥身上寄予太大的希望。

K 回到学校的路上遇到了巴纳巴斯，巴告诉他，克拉姆的秘书艾朗格在旅馆等着接见他，K 立刻赶到旅馆，见到了这位秘书，但秘书给他的命令却是马上把弗丽达交出来。而实际上弗丽达因为 K 常常与奥尔加谈话，出于嫉妒已离开学校和 K 的两名助手之一私奔了，而且她已回到旅馆干她原来的行当去了。

K 获悉克拉姆此刻就在旅馆，就决心见他，但又不知道他在哪一个房间。只好守在旅馆外面的雪橇旁，一直守候到深夜。一个官员走出来命令车夫把马卸下，意思是克拉姆今晚不走了。K 立刻走进旅馆去找。谁知他刚一踏进旅馆，那位官员就告诉他：“只要你一撤离，克拉姆就脱身了。”K 马上出来一看，马和雪橇果然都不见了，连脚印也都打扫得干干净净了。足见刚才那位官员出来说要卸马，只是一个调虎离山之计。

小说写到这里卡夫卡就死了。据卡夫卡的朋友勃洛德的回忆，“卡夫卡从未写出结尾的章节，但有一次我问起他这部小说如何结尾时，他曾告诉我，那个名义上的土地测量员将得到充分的满足，他将不懈地进行斗争，斗争至精疲力竭而死。村民们将围集在死者的床边。这时城堡当局传谕：虽然 K 在村中居住的要求缺乏合理的依据，但考虑到其他某些情况，准许他在村中居住和工作。”

《城堡》表现了人的漂泊感、流浪感与无能为力感。K 到城堡中报到，在村中落户，可以理解为寻找一种归宿，而这种归宿却虚无缥缈，怎么也寻找不到，不管 K 化费了多大的力气，他的努力总是徒劳的。因此，K 时时刻刻处于一种无家可归的状态中。我们在前面曾指出：卡夫卡对于犹太人的无家可归的体验是十分深刻强烈的。他曾认为犹太人“被莫名其妙地拖着、拽着，莫名其妙地流浪在一个莫名其妙的、肮脏的世界上。”《城堡》中正是溶进了他的这种人生体验。当然，“城堡”是一个有多层含义的象征性符号，我们还可以把城堡当作是一种希望、一个目的地的象征，把 K 寻找城堡而不可得的悲剧理解为寻找希望、寻找目的地不可得的悲剧。在寻找城堡时，K 的面前总是充满了莫名其妙的、他怎么也无法克服的障碍。K 的经历告诉我们；这些障碍是不可克服的，因而 K 的寻求归宿的努力总是不会有什么结果的。正如卡夫卡在他的另一部小说《中国长城创造时》中感叹的，“我思考的能力有限，但要超越的障碍却无限。”K 一进入城堡管辖的村子以后，就仿佛走进了一个迷宫，再也走不出来了。城堡作为他要进入的目标，可望而不可即。这种心态是卡夫卡常常有的心态，他曾在他的札记中表示：“目标只有一个，道路却无一条。我们谓之路者，乃彷徨也。”“这是什么地方？我不熟悉这个地方：在那里，一切和谐如意，变幻万千，舒展自如，我知道，某处有这么一个地方，我甚至能看到它。但是我不知道，它究竟在哪里，也无法接近它。”这个“目标”、这个“地方”不很像《城堡》中那个虚无缥缈而又隐约可见的“城堡”么？

K 的努力之所以是无效的、徒劳的，还在于他的“敌人”、他的障碍是无形的、无处不在而又不可捉摸的。没有城堡当局的旨令他寸步难行，但城堡在何处？城堡的官员在何处？不得而知。因而 K 来到城堡管辖地以后，陷入了一种一筹莫展的可悲的局面，仿佛在与一个影子作斗争。K 所处的整个环境都是极其荒诞的，村子里及城堡中的官员们及一般老百姓的生活与工作

都让人不可思议。比如小说中说村长是个无足轻重的人。要是没有他老婆，他这个村长一天也干不下去。他老婆管理文件和档案的方法是，把它们像捆柴禾一样捆成一束束的塞到柜子里，每次打开柜门，文件就纷纷掉在地上，撒满一地，要找一份文件就在上面踩来踩去。为了找一份关于招聘土地测量员的文件，村长和他老婆把柜子搬倒，把文件全部倒出来，也没有能找到。小说描写城堡里政府官员的办公也很奇特。他们拥挤在一张桌上，桌上并排放着一本本翻开的大书，但他们并不用心看书，只是不停地交换坐位。他们从不发布命令，也不高声口授指示，有时只是低声嘀咕些什么，记录员就把这悄声细语记下来，发出去。有时声音实在太低，记录员只得跳起来，听清了口授内容，马上坐下来写；然后又跳起来听，如此忙个不停。当然有许多命令是不准确的，或不确定的，因此也无法付诸实施。再比如人们只要往城堡中打一个电话，哪么城堡里的所有电话都会神奇地响起来。因此，人们常常把所有的电话都关掉。只有当某个官员工作精疲力尽时，他会去接一个电话。而他对询问的回答，只不过开开玩笑而已。

城堡好像一只巨兽，冷漠地、威严地高踞在那里，仿佛向K发出威胁，不让他靠近一步。

《城堡》在艺术上相当典型地体现了卡夫卡小说的风格。首先，作品以“城堡”为中心组成了一个庞大的象征体系。“城堡”不是具体的某个城市，不是具体的建筑物，也不是具体的国家机构、政府机构，而是一个抽象的、多义的象征符号，作品切断了城堡与现实之间的可理解的、合逻辑的联系，使之变成一个绝对的存在、一种神秘莫测的超现实的力量，它象征什么？代表什么？某种权力？某种目标？某种归宿？国家机器？法律？障碍？既是又不是。它的象征意义是丰富的，不能只限定为一种。但有些特点又是肯定的，即城堡是不能达到的，是强大而有力的，它可以轻易地置一个人于死地，而个体却对它绝对地奈何不得。你想到那里去吗？不仅它的确实位置你不知道、哪条路可以通向那儿你不知道，就是它是否真的存在也难以断定。但奇怪的是，它的神奇的威力却又是不容怀疑的。K感到它是“一片空洞虚无的幻景”，然而不仅K，而且还有大量的人都是城堡的臣民，都处于城堡的绝对控制之下，谁又能怀疑这一点呢？除了城堡的象征性外，小说的整个情节——K寻找城堡的故事，也是象征性的，它不仅是现实中一个人找工作或落户口的故事，而且是现代人寻找归宿与目的地的故事，K的失败象征了现代人无家可归的悲剧。由于这种象征性手法，《城堡》获得了某种形而上的哲理性。

其次，为了突出城堡的神秘莫测，突出K的经历的荒诞、不可思议，小说还使用了幻化的艺术手法以达到梦魇般的艺术效果。就像我们刚才说的，置身于城堡管辖地的K就像是走入了迷宫，陷入了一个梦幻般的世界之中。比如，城堡虽然可以看见，但走过去时却又不见了。当K明确地朝城堡方向走去时，本来是城堡的建筑物却变成教堂、小学，这是怎么回事？谁也不知道。为了造成这种虚幻感，作者还特意把故事的情景安排在夜晚，K到达城堡管辖区时，就是在夜间，朦胧的夜色、雪地与主人公的虚幻感相对应，在白天的时候，作者也常常有意追求恍惚缥缈的效果，衬以暮色或云烟。下面是小说开头写K刚刚踏进村子时的情景：

K到村子的时候，已经是后半夜了。村子深深地陷在雪地里，城堡所在的那个山冈笼罩在雾霭和夜色里看不见了，连一星儿显示出有一座城堡屹立

在那儿的亮光也看不见。K 站在一座从大路通向村子的木桥上，对着他头上那一片空洞虚无的幻景，凝视了好一会儿。

不仅景色是如此，作品中的人物及其行为也像是梦中发生的，不可思议。如 K 的两个助手来得神不知鬼不觉，而且还长得一模一样；K 根本没有干土地测量员的工作，但城堡当局却表扬他干得不错；K 与弗丽达的“爱情”十分荒唐，一见面就私订终身，在地板上做爱，第三天就分手了。这一切都表明了生活的荒谬，不合逻辑，人生如梦。

但是，尽管《城堡》的环境、人物、情节常不可思议，莫名其妙，但它所揭示的人的生存状态却十分真实而深刻，K 的命运也是普通人在日常生活中都能体验得到的。我们不也常常可以体验到希望的虚无缥缈么？不也能碰到处处存在但就是不知道具体存在于何处的阻力么？不也有苦苦寻觅之后仍找不到归宿的痛苦、迷惘么？

莫名的恐惧：《地洞》

卡夫卡的中篇小说《地洞》（1923）描写了一个小动物为保存它得来的食物而精心营造了一个地洞，但造好之后仍惶惶不可终日，惟恐受到大动物的攻击。小说深刻地反映了小人物在社会上难以自保、缺乏安全感的处境。

故事的大致情节是这样的：一个小动物——小说中的第一人称叙述者“我”，为了保存食物而精心地营造了一个地洞，这个地洞十分讲究，布局复杂、曲曲折折，有各种各样的通道，有“中心广场”，有掩盖得十分巧妙的、不易被别的动物觉察的入口处和出口处。但这个曲径通幽、精巧之极的地洞不仅没有给“我”带来安全感，反而使“我”如临大敌，惶惶不可终日，无论多么周密地考虑到了各种可能产生的危险，并相应地采取了措施，但“我”还是觉得危险防不胜防、灾难躲不胜躲，比如那个他精心掩藏的洞口“我”就觉得不安全：

…… 我现在正处在我的生命途程的顶点，就是在这样的时候，也几乎得不到一个完全安宁的时刻。在盖着苔藓的那个幽暗的地方（引注：即洞口），正是我的致命之所在。我经常梦见野兽用鼻子在那里贪婪地来回嗅个不停，也许有人会认为，我满可以把洞口堵死，上面覆以一层薄薄的硬土，下面填上松软的浮土，这样我就用不着费多大力气，每次进出，只要挖一次洞口就行了，但那是不可能的事。为了防备万一，我必须具备随时一跃而出的可能性。为了谨慎行事，我必须随时准备冒生命的风险，可惜这样的风险太频繁了。……难道我就不会受到完全突如其来的袭击了吗？

因而“我”为出洞和进洞而伤透了脑筋，因为出洞或入洞的时候最容易被别人发现。“我”也曾想找一个小伙伴为“我”放哨，但又觉得任何人都靠不住，能依赖的“只有我自己和我的地洞了。”对“我”的恐惧心理描写得最维妙维肖的是“我”听到“曲曲”声时的一段心理活动。“我”是在一次外出巡逻回来时听到这种声音的。听到后不禁心惊肉跳，各方打洞找声音的来源，因为“只要这方面没有得出可靠的结论，我就没有足够的理由在这里感到安全，即使从墙上掉下一粒沙子，不弄清它的去向我也不能放心。”后来“我”发现整个地洞中居然到处都可以听到这种“曲曲”声，“我”推测这是有许多小动物在附近的地方挖洞，也许是因为嗅到了“我”的城堡中的肉物的气味，也许是在打自己的洞，但不管是何种情况，这都十分危险。于是“我”恐慌之极，气急败坏地乱挖一气，结果除把地洞搞得一塌糊涂以外毫无收获。“我”于是改变策略，不再乱挖一气，而是听准了声源，然后就朝这一方向挖下去。但这样挖了半天还是没有收获。有时“我”因为心跳得太厉害而听不到“曲曲”声了，于是才想起还没有吃饭，赶忙从粮食贮藏室中找出东西大吃起来；但过了一会，又听到了“曲曲”声，“我”就“恨不得把吃的东西统统吐出来，踩进地里去，回头继续工作吧。但是，到哪里去呢？全无头绪。”有时“我”觉得“曲曲”声加强了，如临大敌地进入戒备状态，决心与入侵者决一死战，结果发现地洞的防御性太差，因而矛盾的主要方向又转到了如何加强地洞的防御而不是搞清声音的来源上。“我”就这样一会儿出计划，一会儿又推翻计划。最后，“我”终于为自己的猜测和疑虑弄得精疲力尽，感到地洞不但不是什么保险的地方，而且反而是一种负担了。

《地洞》描写了一个动物为保存自己的食物、自己的生命安全而精心营

造了一个“安乐窝”后患得患失、想入非非、惶惶不可终日的心理状态。这个动物为了远离不安全的外面世界而躲进了一个自以为十分安全的、与世隔绝的地洞中，但当他身处地洞之中时，又时刻感到不安全，仿佛危险无处不在。这种变态的被迫害妄想症相当深刻地揭示了当代社会中小人物朝不保夕的处境和不安全感、灾难感，因为小说中的动物实际上是人的象征，他整天战战兢兢，如履薄冰，原因就在于：1.自身的弱小。他曾问自己：“作为地洞的主人，我能够有足够的力量来对付任何来犯者吗？我作为这样一个既宏大又脆弱的建筑物的主人，面对任何比较认真的进攻，我深知自己恰恰是没有防御能力的。”他还认为：“我正在变老，有许多同类比我更强，而且我的敌人多得不可胜数，我逃避了一个敌人，又落入另一个敌人之手，这种事情不是不可能的。”2.对周围环境及同类的不信任。他的弱小本来应该寻找别的动物来帮助，但他又对谁都不信任，这是由于他的多疑，所以他总是找不到帮助他的动物，也不愿找。他原来也曾打算找一个同类来为他放哨，但又否定了这个主意，因为他不能保证这个同类会忠实于他。总之，他因为弱小而避开外面的大千世界，但越是躲进封闭的世界似乎就越不安全，因为任何一个封闭的世界都不可能与外界完全隔绝。

《地洞》在艺术上最大特点是运用了寓言和象征手法。从表层来看，小说的叙述者兼主人公是一个中等偏小的动物，它能捕获比它小的动物，但又老是怕更大的动物。但这个动物实际上又是现代社会中中小人物（普通人）的象征，它是一个人化的动物，因为他有一般动物所没有的、只有人才会有有的复杂细致的心理活动。“地洞”象征人们逃避外在世界的一种方式，是人们为了自身的安全而设置的安乐窝；而这个安乐窝仍不能给它带来安全感，则象征着复杂的社会生活中小人难以自保的命运。卡夫卡的作品被称为“寓言小说”，本篇可以说是十分典型的。其次，小说大量运用了心理描写和内心独白的手法，小说基本上没有什么故事情节，只有大量的心理活动，“我”始终没有碰到真正的入侵者，只是时时刻刻在担心着入侵者，心理活动构成了小说的主体，而这种心理活动又是通过主人公兼叙述人“我”的第一人称独白的形式表现的，因而十分真实、十分生动。“我”的神经质的对危险的疑虑、敏感以及惶惶不可终日的心理活动被表现得极为细腻、深刻、生动，读来让人感到窒息，喘不过气来，“我”的这种神经过敏式的紧张，显得既可笑而又可怜。

触目惊心的异化世界——总结卡夫卡小说的主题思想

从以上的 4 部小说的介绍与分析中，我们可以把握卡夫卡小说的基本主题，这即是现代人的全面的异化。“异化”这个词本来是法国哲学家费尔巴哈用以分析宗教与人的关系的术语。费尔巴哈认为：人类出于自己的精神需要、安身之命的需要而创造了宗教和上帝，但此后宗教和上帝又反过来成为人类的异己力量、统治力量，是人为上帝服务而不是上帝为人服务。后来马克思用这个概念来分析资本主义社会。马克思指出：资本主义社会是一个全面异化的社会。首先，资本主义社会的生产过程是异化的，因为生产过程本来应该是人的本质力量的肯定，是人人乐于参予的、自由的、具有审美特点的愉快的过程，但在资本主义社会中，生产过程是非人化的、枯燥乏味的、不自由的，人们只是出于生存的需要而参予劳动。其次，生产的产品也是异化的，因为产品本来应该归生产者所有，应当有助于劳动者物质生活水平的提高。但在资本主义社会中，产品不仅不归劳动者所有（归资本家所有），而且还加剧了贫穷悬殊，加剧了劳动者的绝对贫困化。从马克思与费尔巴哈的分析中可以看出，“异化”大致上是指本来属人的、为人服务的、肯定人的本质的东西反过来离开了人的本质，成为支配和压迫人的力量。异化不仅可以发生在宗教和劳动的领域，而且也可以发生在人与人之间、人与物之间、人与机器之间、人与社会之间、与他人之间以及人与自我之间。可以说，西方 20 世纪文学就是异化的文学，它是异化的产物，以异化为描写主题，同时还以异化为理论基础。美国评论家特拉奇伯说：“艺术家的‘无家可归’和异化是现代派的基本前提。”法国评论家多内纳旋也指出：“异化几乎把全部现代文学吞没了。”美国作家劳森以美国现代文化为例指出：“异化现在成了我国文化中最流行的词语之一，它常被用以表示人同他在其生活中的环境的分离，人与人之间的隔绝，人失去了相爱和友善的能力及其结果——绝望、丧失信心以及道德上的虚无主义，从而使人到性生活、乖戾反常、麻醉剂和毫无意义的暴力行为中去寻求安慰”（劳森：《美国文化随笔》，见《美国作家论文学》，三联书店，1984，第 451 页）。实际上这不仅是美国文化的状况，而且也是整个西方 20 世纪文学与文化的普遍状况。而在所有 20 世纪西方作家中，对异化表现最为深刻而全面的当推卡夫卡。卡夫卡对现代人异化状态的揭示可以大致分为以下几个方面：

1. 人际关系的异化及孤独感：

孤独感多于与个体与他周围的群众、与他人的关系的疏离与隔膜。人生活在社会与群体之中，这种关系是人类为了抵御自然力而结成的，社会本应是个体的家园，是个体的安全与力量的保证。人类如果有了社会与群体这个依赖，他就不会有孤立无援的感觉。而在卡夫卡的作品中，个体与群体的这种有力的亲密联系丧失了。代之以人与人之间的隔膜、疏离，代之以赤裸裸的金钱利害关系。值得注意的是：卡夫卡作品中表现的孤独不是浪漫主义作家笔下那种贵族英雄主义的孤独（如浮士德、唐璜）。而是普通平民百姓的孤独，他们被抛到这个荒诞的、缺乏爱的世界上，感到自己是无家可归的流浪者。这种孤独感在我们已经分析过的 4 部小说中都有表现。《城堡》中的土地测量员有进入不了城堡的孤独，他总是孤军奋战，周围的人或是不愿帮助，或是帮不上忙。与他相似，《审判》中的 K 在申诉的过程中也是孤军奋战，他连法院的门也摸不着，一个人在那儿徒劳地挣扎。最为典型的是《变

形记》中的格里高尔和《判决》中的 K，前者变为虫以后被自己的亲人无情地遗弃，惨死于父亲的重创和家人的“合伙谋杀”之中；后者被父亲的一句话判了死刑。他们的命运都告诉我们：现代社会中的人际关系异化到了何等严重的地步，即使是在自己的最亲的亲人之间，也丝毫没有理解、同情与友爱。卡夫卡小说中的人物总是身处完全陌生的世界中，其中活动着一些仿佛互不相识的完全孤立的局外人。在卡夫卡的别的小说中，孤独主题同样极为常见。如《美国》中，卡尔不过是少年失足，却被自己的亲生父亲无情地放逐他乡；“骑桶者”因难耐严寒而向自己熟悉的煤店老板赊点煤，但被拒之门外；在《饥饿艺术家》中“饥饿艺术家”得志时人们趋之若鹜，奉承谄媚，失意时则无人理睬，死了也无人关心；在《乡村医生》中，那个好心的乡村医生为了救人半夜出诊，但却惨遭毒打，被剥光衣服，道路两旁的熟人竟个个出来看热闹。这种陌生感和孤独感用《城堡》中的一位女店员的话说，即“我们房间外面的一切东西都是冷酷无情的——我得在那个陌生奇怪的大房间里和陌生奇怪的人来往。”卡夫卡用他的锋利而无情的笔否定了现代人之间的一丝一毫的美好感情联系，暴露出他们赤裸裸的灵魂。他否定了人与人之间，包括亲人之间除金钱与利害之外任何感情上的沟通可能性。在《在流放地》这篇小说中，卡夫卡把人对同类的暴虐残杀本性揭示得触目惊心，令人发指。一个士兵因为顶了他的上司——一个小小的上尉——一句嘴而遭杀身之祸。这位小上尉在行刑时使用了一台杀人机，对罪犯进行惨无人道的折磨。机器开动时，上尉居然陪着他的客人一起欣赏同类慢慢被折磨死的情景：“我们不打算把人一下子便结果掉，而是一般要在 12 个钟头以后。”这样的“人”还是人么？作者把他无情的笔挖到了“人性恶”的最深处，让读者看到那被彻底异化了的灵魂，即人的不可思议的虐待欲、杀人欲。我们曾在前面指出：卡夫卡是一位自传色彩很浓的作家，他作品中的孤独主题是他自己现实生活中的孤独体验的艺术体现。卡夫卡是一个没有归宿的作家，他没有自己的祖国、自己的宗教，没有家庭的温暖、爱情的甜蜜，甚至在职业上他也是一个介于职员与作家之间的“边缘人”。他执着地寻求人类的理解但又总是寻求不到，他曾对一位朋友说：“动物比起人来与我们更接近些……我们发现和动物相处更容易些。”这句话凝聚了卡夫卡的彻骨的悲凉与绝望。M·勃罗德在《无家可归的异方人》中对卡夫卡《城堡》的一段分析有助于我们对小说的孤独主题的认识：“卡夫卡通过自传体小说的写法，把主人公简单地称作‘K’（引注：K 是 Kafka 的第一个字母）。他的主人公走过了孤独的生活道路。因此正是我们身上的孤独成份才赋予这部小说以超自然的深度，后者以惊人的明晰性出现在我们眼前。另外，这仍然是一种非常确定的、比较微妙的孤独之感，一种深深地埋藏在我们心中的孤独之感，一种在安静的时刻就会涌上表面的东西。因为卡夫卡的主人公究竟还是一个充满善意的人，他既不追求孤独，也不以此为荣。正好相反，孤独是别人有意加在他身上的；因为就他的愿望来说，他渴望得到的莫过于成为社会的一个有活动力的成员，循规蹈矩，按照惯例与别人合作；他追求一种有用的职业，打算结婚和建立家庭。但是这一切都失败了。人们更加明确地认识到把 K 包围起来，使他陷入孤独的那层冰冷的外壁决不是暂时的现象。”这段话告诉我们，无论是卡夫卡本人还是他笔下的人物，都不是自己想要孤独、故意远离大群，相反，他们是渴望被理解、渴望爱的，但正因为他们的渴望太强烈，他们的失望、孤独才更加深沉、不可忍受。只有当一个人渴望沟通和被理解时，他

才会有不能沟通、不被理解的孤独，因为孤独作为一种心理体验与作为外在的生活方式的离群索居不是一码事。一个避入深山老林、与世隔绝的隐士可能没有内心的孤独，而一个生活在芸芸大众之中的人却很可能时刻体验着孤独。无论是卡夫卡还是他笔下的人物，从其外在特征与生活方式看都并非与外人隔隔不入，生活中的卡夫卡据说“非常快活，经常哈哈大笑。他很健谈，而且大声说话。”但这些都不过是表象。卡夫卡的内心世界是极其孤独的，也就是说，在他的隐秘的精神生活中，他缺少对话者。

2. 异己的权威、不可克服的障碍与个体的软弱感、无力感、绝望感、宿命感。卡夫卡笔下的人物总是面对一种异己的权威而表现出软弱，面对不可克服的障碍而感到绝望。《判决》中的那个权威是父亲，在他的统治下，儿子只能俯首听命，让他死他不敢不死；在《审判》中，那个权威是“法”，是既具体地操纵着K的命运，又看不见摸不着、既腐败又恐怖的现代资本主义社会的法律机构的象征。法律本应是保护公民的，但它在小说中已异化为可以随意将公民处决的敌对力量，“法律成了统治我们的一小群贵族的秘密。”在它的统治下，个体体验到的是无能为力的软弱感、宿命感。卡夫卡常常将这种权威、这种障碍写得神秘莫测、恍惚朦胧，看不见摸不着但又强有力地操纵着个体的命运，个体在斗争的过程中甚至连对象在何处都无法确定（找不到的法院、进不去的城堡），所以他的反抗和斗争就只能是无效的。

《中国长城建造时》写一大批南方的百姓被赶到北方修筑长城，但他们根本不知道现在是什么朝代、何人做皇帝。他们只是宿命地受驱赶又不知道自己为什么会这样，个体在一种强大而又神秘的权威面前无能为力、任凭摆布。

卡夫卡笔下的小人物虽然软弱，但他们并不是没有反抗性，只是他们的反抗总是遇到重重的障碍、重重的阻力，最终这种不得不归于徒劳。《城堡》和《审判》中的主人公都反抗了，但又都失败了。《诏书》写一个垂死的皇帝派一位钦差大臣把一份“诏书”送到一个特定的目的地，但这位大臣一出门就遇到巨大的人群，怎么也挤不出去；他想要走出宫门，但宫门重重、城墙垒垒、台阶无数，怎么也出不去。《荆棘丛》中记载了一个奇怪的梦：主人公在公园里迷了路，陷进一个“荆棘丛”中不能自拔，于是大声呼救，一个园丁不忙不慌地走来，好象是要救他，但又说要先请示他的上司。世界就像这样的荒谬而不合情理，生活在这个世界中的人物处境尴尬，充满了绝望感和恐惧感，人生如梦。“我们不是生活在一个崩溃的世界里，而是生活在一个困惑的世界里。”在这个世界里，个体只能宿命地听凭命运摆布、走向死亡。卡夫卡在他的梦魇记录中告诉我们：不管野兔跑得多快，跑到哪里，都逃不脱野狗的猎获。卡夫卡的小说告诉我们：人生是一场无休止的消耗战，疲劳战，他有无数个敌人要战胜，但一个也看不见，他的自由创造精神、他的能量就在这无穷的障碍中消耗殆尽。卡夫卡小说中的主人公到最后无不精疲力竭，丧失了反抗的信心和能量，俯首听命于权威的摆布。卡夫卡把现代人的萎缩写得可谓入木三分。

3. 负罪感与愧疚感

卡夫卡虽然对他笔下的小人物充满了同情，也表现了这些人物在命运面前的抗争，但同时，他又有严重的负罪感和愧疚感。这种感受可能是起于卡夫卡对父亲的双重的、矛盾的态度。卡夫卡的性格是矛盾的，有软弱、妥协和自卑的一面，又有反抗、叛逆的一面。在家里，他一方面不满于父亲的专横粗暴，同时又敬佩他的精明强悍，连父亲的强壮的体魄也使多病瘦小的卡

夫卡自惭形秽。同时，他对自己未能成为父亲所希望的“好儿子”而内疚，觉得自己对父亲的反叛“大逆不道”。这种软弱、妥协和罪感反应在他的作品中，就是小说主人公在反抗的过程中不能始终如一，反抗到底，而是慢慢地变得顺从、妥协、屈服甚至认罪，从坚信自己清白到认为自己真的有罪。最典型的例子即是《审判》中的主人公 K。K 开始时对自己的无端被逮十分愤慨，他慷慨陈词，大骂法庭“贪赃枉法”、“藏污纳垢”。但这种反抗情绪随着他对法的认识的加深不是更加强烈而是渐趋平息，最后是毫无反抗、心甘情愿地接受了死刑。这种转变除了在诉讼过程中的绝望情绪以外，还有一种“罪恶感”在起作用。他逐渐感到：自己在国家法庭面前尽管是无罪的，但在正义法庭（道德法庭）面前又是有罪的，因为作为一个银行小官员他也曾盛气凌人地对待过向他苦苦哀求的穷人，就像后来的法庭对待自己的那样，因而 K 最后是乐于被处死的。卡夫卡认为：他也是“生活在一个有罪的时付”，“我们都应该受到谴责，因为我们都参与了这个犯罪的行动。”如何才能从犯罪者、杀人者的行列中跳出来呢？唯一的方式就是死亡。不合理、异化的世界之所以能够存在，不仅因为残暴邪恶的统治者的存在，也因为允许、默认这种邪恶存在的被统治者的存在，两者是互为前提的。如果每个公民都挺身而出的对统治者的残暴作出抗议，那么这种统治、这个不合理的世界就会结束。在这个意义上说，每个所谓“无辜”的被统治者又是统治者的帮凶。因此在一个被污染被异化的世界上，每个个体都不可避免地是“带菌者”，自觉不自觉地成为这个罪恶的世界上参与犯罪的一分子，卡夫卡的这种忏悔意识一方面表现了他严于解剖自己的宽阔而严肃的情怀，但同时也模糊了他对异化的本质的认识。

总之，卡夫卡的小说对现代资本主义制度下的异化现象作了广泛而深刻的揭示。他为我们展示了一座异化的画廊，里面陈列着在这个异化社会中被异化的群像，他们就像那只被驯化成“人”的非洲猿猴（见卡夫卡小说《为科学院作的报告》）那样，不能站立也不能坐下，只能“弯着膝盖蹲着，身子无时无刻不在颤抖。”他们体验着孤独、焦急、绝望、恐惧、无力、负罪等变态的情感，是些被虐待的精神流放者。他们的脸上都有被某种神秘的力量鞭打过的伤痕，他们在某种神秘权威的制约、支配下无能为力，宿命地走向死亡。

现代小说艺术的探险者——总结卡夫卡作品的艺术特征

卡夫卡小说的艺术探索是为了强有力地表现现代人的异化这一主题而进行的。卡夫卡对现代社会、现代人的生存状态的体验和艺术思考具有极大的超前性与先锋性，这种超前性与先锋性给他的小说在艺术上也带来了先锋性，卡夫卡为现代世界艺术提供了不可多得的艺术经验，继他而起的许多现代作家都受益于卡夫卡。

1. 象征与图像化

卡夫卡小说较早地显示了现代小说理性化、哲学化的倾向，哲理进入小说中成为小说的核心。卡夫卡作品中的人物、情节、环境都是象征性的，当这种象征性达到高度抽象的程度时，就产生图像化的效果。抽象的哲理取代具体的人物性格或故事情节成为小说的中心。这样他的小说中描写的具体的场景、细节、人物、情节等都超出了自身而负荷着更多的内容，成为一种普遍人生状态或哲学思想的象征，成为哲理的道具和图像。卡夫卡超越了现实的层面而进入超验层面。正如他自己所说的，“我”总是企图传播某种不能言传的东西，解释某种难以解释的事情”（卡夫卡：《致密伦娜的信》）。难以言传的东西是指不能用哲学化、概念化的语言加以直接表达的对人类生存状态的深层体验，这种体验在卡夫卡的笔下借用一种感性图像与多层次的象征意象而传达出来。因而，卡夫卡小说中的感性层面的细节、场景、人物、情节都具有深层的象征与隐喻意义。变成虫的格里高尔、进不了城堡的土地测量员、找不到法院又被莫名其妙地被逮并处以死刑的银行小官员等等，都成为现代人异化状态、异化体验的象征性图像。卡夫卡说自己的创作是“图像，仅仅是图像；别无其他。”他的小说中的人物及其遭遇都是作为哲理的表现图式而使用的，因而在现实生活中我们可能找不到与他们直接对应的人（现实生活中的人不可能成为虫），但其象征意义又无疑深刻地反映了生活的本质，揭示了人的基本生存状况。正如奥地利文学评论家恩斯特·费歇尔所指出的：“卡夫卡潜心于这种充满预感的图像，他倾向于把它当作探索世界秘密，参与现实的决定性手段。”

2. 现代寓言

图像化包含了寓言的成份。寓言是卡夫卡运用得最多、最成熟的一种文学形式。寓言作为一种古老的文学形式，其特点在于它显示了人类通过具体的故事表达抽象的哲理的精神探索和思维方式，寓言中的故事不仅仅是故事，而且还用以表达超故事层的寓意。同时，寓言还有一个特点，即常常以动物为主人公，而这种动物又被艺术地变形了，它们常常有人的思维和情感，是人化的动物。寓言的这两个特点在卡夫卡的小说中被得到了创造性的继续和发展。卡夫卡常常创造出一个恰如其分的寓言故事来表达他对生活、对人的生存状态的哲理性思考，他的整部作品都可以作为一个展开了的寓言来读。他的许多以动物或人化了的动物以及动物化了的人作主人公的小说是非常明显的现代寓言，如《写给科学院的报告》中的非洲猿猴，《变形记》中的格里高尔（虫化了的人）、《地洞》中的“我”，都是被极大地变形了的动物或动物化的人，他们的“形”是动物的，而他们的思想、体验、心理活动又是人的，从而这些动物的故事非常有效地揭示了人的生存状况和人的精神世界。即使不以动物为主人公的小说，也都可以作为寓言来读。如《审判》中那个著名的“法律门前”的故事，这是主人公K在陪外宾参观教堂时，一

个牧师讲给他听的：一个乡下农民要进法的大门，门卫说现在不行。农民问：以后呢？答：以后可能可以。于是门卫给了他一张凳子，这位农民就坐在那儿等。他等了一年、二年、三年……就这样痴痴地等到死。临死前这位农民问：“大家都渴望进法的大门，可是这么多年，除我以外，怎么没有谁要求进去过呢？”回答是：“这里没有谁能准许进去，因为这一入口是只为你而开的。”这是一个多么荒唐的回答，只为这位农民开的门却不能让他进去。但这个寓言不过是要告诉人们：那些以为了人民而设立的政府机构，恰恰不允许人民进去。生活中那些似乎是专门属于你的，为你而安排的东西，最后得不到的不恰好是你么？

不过，我们说卡夫卡的寓言是现代寓言，说他创造性地使用了寓言，意在表明他的寓言或小说与传统寓言的差别。传统寓言中的故事层与寓意层关系过于简单明了（如《狼与小羊》寓“欲加之罪何患无辞”之意），缺少两者之间的必要的多义性和张力关系，很难给读者留下自由想象与再创造的空间。这是因为传统寓言与其说是文学样式。不如说是说理政论样式，它为了追求说理的明晰性而牺牲了形象自身的独立性，形象成为理念的附庸。此外，传统寓言还着意点明故事的寓意，使本来就处于附庸地位的故事层面更加丧失了含蓄蕴藉之美，仿佛读者不明白故事是什么意思似的（其实故事的寓意即使不用点明也一目了然）。卡夫卡的现代寓言则绝不仅仅为了突出一个简单明了的寓意（主题）而对故事作十分简单概要的叙述（传统寓言的重点在寓意的明晰性，所以故事的叙述常常尽可能地简单），更不将寓意着意点明，而是对故事作十分细致的、相当细节化的描写与叙述，使故事获得自身的独立性与自足的审美价值。在这种对故事、场景、人物的细致描写中，感性层面的故事获得了相当复杂甚至朦胧含混的寓意（象征义）。如上所说，卡夫卡作品中的人物，情节与场景的象征意义，一般都可以作多种解释。这就为接受者的再创造和自由发挥留下了巨大的空间。

3. 虚幻、荒诞、变形与真实的交织

卡夫卡小说中的故事常常是荒诞不经的、虚幻的，在现实生活中不可能发生。卡夫卡为了突出这种虚幻性，还常常使用幻化的艺术手法，使得故事好像是发生在梦中，它所依循的是一种非理性的、不可思议的逻辑。有人称卡夫卡为“迷宫”的建造者，是很有见地的。这些“迷宫”具有“无法穿透的黑暗”。但卡夫卡并不是不追求真实，只是他对真实有自己独特的理解。卡夫卡并不认为原原本本地摹拟、再现现实生活的原生态的作品是真实的，他不要这种“表面的真实”，而要揭示“内在的真实”。那么当今世界的内在真实是什么呢？是荒诞、可笑、变态，是触目惊心的异化。为了表现这种真实，就必然使现实的表面变形、扭曲，这样才能使这个世界的内在的扭曲、变态相吻合。那么，如何才能让现实变形呢？卡夫卡常用的手法就是幻化、梦境以及夸张、漫画化。卡夫卡小说的总体情节是十分夸张的，比如，人变成虫，农民在法的门口等到老死等等，夸张到了一定程度后甚至产生漫画化的效果。卡夫卡小说的惊人的艺术效果，他揭示人的异化的严重性，常常就是依靠了这种夸张，读他的作品所以常觉怪诞，原因也在此。基于这种独特的真实观，卡夫卡认为只有变形的，才是真正真实的，照片是最不真实的，而毕加索则是最真实的。这样一种怪诞的艺术手法对一般读者或受传统美学熏陶的人来说或许是残酷的，是对美的亵渎，但这是时代迫使作家这样做的，正如卡夫卡自己说的：“我被疯狂的时代鞭打以后，用一种对于我周围

的人来说是最残酷的方式进行写作，这对我来说是地球上最主要的事情。”

卡夫卡小说的真实还体现在：他的故事尽管从总体上说是荒诞的、夸张变形的，但有相当多的细节描写又是非常现实主义的。作品中的环境是人间化的，环境中的人物也过着平常人的普通生活。《变形记》中的人变成虫，可以说荒诞到了极点，但家人的言谈、行动、日常生活起居又是多么的真实，像生活本身一样。格里高尔的心理活动也是一个普通人所常有的，没有丝毫的脱离生活的特点。这样，卡夫卡的小说就使虚与实非常奇妙地结合在一起，他对生活细节、场景细节、生理活动等的细致描写绝不亚于现实主义作家。虚实结合，以实写虚，以虚写实，真处见幻，幻处见真，真总是幻，幻总是真，这正是卡夫卡小说在艺术上的重大特征，可以说是“现实主义与寓言的交织。”著名的匈牙利文学批评家卢卡契指出：在卡夫卡的笔下，“由于细节所诱发的真实力量而显得实有其事。必须明白，没有这种恰恰在次要细节中显现的现实主义的‘比比皆是’，则对我们总体存在中所产生的魔幻的不断召唤，就会把梦魇降低为一种牧师的说教。所以卡夫卡作品的整体上的荒谬和荒诞是以细节描写的现实主义基础为前提的。”卢卡契的意思是如果缺少细节上的现实主义基础，卡夫卡的小说就会变成与传统寓言一样的说教，故事本身由于缺少形象的生动性完整性而失去了独立性，成为理念的附庸。前苏联评论家苏奇科夫也指出：“卡夫卡在故作平淡无奇的日常的形式中表达反常的内容”，结果是赋予了怪诞的情节以似乎真实的性质，显得“比真正的生活还要真实，”“梦境进入了现实的领域。”这样，怪诞与荒谬就渗入了日常生活，仿佛可憎可怕的妖怪已离开童话的世界，在大街上与我们相遇。

3. 叙述语调的平淡客观与艺术效果的强烈骇人

卡夫卡是一位追求艺术的震撼人心效果的作家，他讨厌平淡无奇。他反复表示：“我们所需要的书，必须能使我们读到时如同经历一场极大的不幸；使我们感到比自己死了最心爱的人还痛苦；使我们如身临自杀边缘，感到因迷失在远离人烟的森林中而彷徨——一本书应该是我们冰冻的心海中的破冰斧”，“一本书如果我们读了没有感到额头上被猛击一掌，那我们还读它干什么？”（见卡夫卡：《致奥斯卡·波拉克的信》）。卡夫卡的这种艺术追求与象征主义诗人波德莱尔相似，他所说的“猛击一掌”也有点像我国明代哲学家、美学家李贽所推崇的“冷水浇背”的效果。在卡夫卡的创作实践中，这种震惊式效果主要是通过怪诞、变形、夸张等艺术手段而达到的，目的在于把人的生存状态的异化本质以一种夸张的方式变现出来，以使读者大吃一惊（猛击一掌）。但值得指出的是：卡夫卡是以一种极为客观、平淡、不动声色的叙述语调来向你讲述那骇人的故事，叙述人（无论是第三人称“他”的叙述，如《变形记》；还是第一人称“我”的叙述，如《地洞》）仿佛站在人类命运之外来客观地记录着人类痛苦、绝望的生存状态，如《变形记》的开头：

一天早晨，格里高尔·萨姆沙从不安的睡梦中醒来，发现自己躺在床上变成了一只巨大的甲虫。他仰卧着，那坚硬得象铁甲一般的背贴着床，他稍稍抬了抬头，便看见自己那穹顶似的棕色肚子分成了好多块弧形的硬片，被子几乎盖不住肚子尖，都快滑下来了。比起偌大的身躯来，他那许多只腿真是细得可怜，都在他眼前无可奈何地舞动着。

作为人类一员的卡夫卡在讲述同类的这个可悲的故事时没有流露丝毫的

同情（至少在叙述语言的层面是如此）。这个叙述人冷漠、不动声色、客观地讲述着这一骇人的故事，仿佛是一个局外人似的。试想：这样的一个故事要是由浪漫主义作家来叙述，将会加上多少个“啊”，会抓住一切机会来发表议论、抒发情感。然而奇怪的是：卡夫卡的这种叙述语调不仅没有削弱作品的震撼力，相反地是强化了它。如果说浪漫主义作品的震撼力是通过大量的直抒胸臆的文字，通过感情的泛滥来达到震撼效果的；那么卡夫卡小说的震撼力则恰好相反，来自作者对于骇人的题材的客观、不动声色的叙述，也可以说是对热题材的冷处理。感情的泛滥造成的是感情的肤浅化、表面化，使震撼力停留在一发即逝的水平；而感情的收缩则导向感情的内化、深化，使震撼力向纵深处爆发。所以看卡夫卡小说时不会有即时的感情大起伏，不会手舞足蹈、大哭大笑，但却令你冷彻肌骨，而且越回味就越感受到强烈的、不可抑制的恐惧与战栗。这就是卡夫卡小说的巨大艺术魅力之所在。

生于旅馆，死于旅馆：尤金·奥尼尔

尤金·奥尼尔是美国现代戏剧的开拓者与最重要的代表作家之一。1888年10月16日，奥尼尔生于纽约的巴特雷旅馆。1953年11月26日，他死于波士顿的谢尔登旅馆。据说，他死前留下一句话：“生于一家旅馆——可诅咒啊——死于一家旅馆！”旅馆，是人生漂泊过程中的暂栖之地。与“家”不同的是，“家”是人生的依赖和归宿地，有了家，人就不再流浪；而旅馆是离家者或无家者的托身之所，是流浪的标志。在此，“流浪”不只是字面的意思，更有象征的意义；同样，“家”也不再是字面的意思，也有象征意义。“家”不仅是物质上、生理上的生活处所，更是精神上、心理上的归宿、寄托；“流浪”不仅是指一个人不停地变换生活的物理空间，更指精神上的无依无靠、无家可归。奥尼尔正是这双重意义上的羁旅之人、流浪之子，他终生漂泊，没有一个像样的家；同时在精神上经历彷徨探索，始终没有找到最后的归宿。

奥尼尔可以说是出生于“梨园世家”，他的父亲是一位名演员，后来当了一个剧团的老板。他的母亲是一位钢琴师。老奥尼尔最拿手的戏是《基督山伯爵》，据说此剧在美国巡回演出25年以上，而老奥尼尔则扮演伯爵达6000多次，创收入80多万美金。小奥尼尔在七岁以前一直跟随父亲的剧团在美国各地演出，在幼小的心灵中种下了对戏剧的浓厚兴趣。此后，他在一个天主教的小学上学。1902年起进入中学。1907年，19岁的奥尼尔进入普林斯顿大学。不久即对大学生活厌倦了，开始流浪并干各种杂活。1909年他与凯塞林·詹金斯结婚，这是一位非常美丽的姑娘，出身望族。但这桩婚姻并不美满，他在蜜月之后不久就去洪都拉斯寻找金矿，未再与这位新婚妻子一起生活，但却留下了一个儿子。不久他与妻子离婚。1910年，奥尼尔在父亲的剧团任助理监督与演员，但只干了3个月即转而开始海上的漂流生涯，做了一名水手。其间还干过电车公司职员、运输店的店员、缝纫机公司事务员等工作。他对水手和码头搬运夫的生活十分感兴趣，这对他日后创作《毛猿》有重大影响。

1912年，奥尼尔又开始任《新伦敦电讯报》的记者与专栏作家，同年12月发现自己患了肺结核，在一个农场疗养院疗养治病。次年出院，住在长岛海滨的一位英国人列宾家里。这里的幽美的环境和安定优闲的生活使他有时间回顾自己的生活和体验，他决定用戏剧的形式来表现他的生活体验。

奥尼尔是在颠沛流离中开始他的生命历程和艺术生涯的。从出生起直到他开始艺术创作，他一直在颠沛流离的流浪中生活，几乎什么活都干过，尤其是海员和水手的生活给他以深刻的印象。大海绮丽的风光、上舱贵族生活与底舱工人生活的强烈对比，都给他留下了深刻的印象，离婚的痛苦、饥饿的折磨，终日流浪，在下等酒吧间度过漫漫长夜，这一切培养了他的忧郁，他曾企图自杀。

从1913年到1920年是奥尼尔创作的早期，1913年创作的《网》是他的处女作。此后一年内他创作了12个独幕剧和3个多幕剧，可是大半都弃毁了，只有一小部分于1914年以《渴及其它独幕剧》为名出版。此年秋天，他身体康复，并为了提高文学修养而进了哈佛大学学习，在贝克教授的戏剧写作班——“四十七号实验室”学习写作技巧。但因经济拮据，于1915年辍学。1916年，他加入了著名的普罗文斯敦剧团，担任编剧。1918年，奥尼尔创作

了著名的三幕剧《天边外》，这是他早期的代表作。此剧于1920年在纽约演出后大获成功，并获普利策奖，从而确定了他的地位。1918年，奥尼尔与阿格妮斯·波尔顿结婚，这是一位女作家，从此开始的10年婚姻生活是他创作的繁荣期。

从1920年开始，奥尼尔的创作进入了一个新的时期，对社会矛盾的认识更加深化，艺术上也更成熟，采用了悲剧的形式，在风格上表现出明显的表现主义的特征。这可以说是奥尼尔创作的中期，时间跨度大，包括了差不多整个20年代和30年代。这个时期的作品有：《琼斯王》（1920）、《安娜·克里斯蒂》（1921）、《毛猿》（1921）、《榆树下的欲望》（1924）、《大神布朗》（1925）、《奇异的插曲》（1926—1927）、《拉撒路笑了》（1928）、《悲悼》（1929—1931）、《发电机》（1929）等。《毛猿》与《琼斯王》我们在下边还要专门介绍，这里只简单讲讲《榆树下的爱情》。

这部剧本写的是19世纪中叶的美国。庄园主爱弗莱姆·凯伯特的两个妻子都死了，留下3个异母兄弟：西米恩、彼得、伊本。他们3人对监工一样的老父亲心怀不满。后来老凯伯特又娶了一位比他小40多岁的女人，叫爱蓓。此时，西米恩与彼得再也忍受不下去了，就到加利福尼亚去淘金。他俩走后，家里只剩下凯伯特、伊本与爱蓓。他们之间展开了一场欲望的斗争。爱蓓不满意凯伯特，想引诱伊本。她对凯说可以给他生个孩子，凯则答应如果真能给他生个孩子，他乐于让这孩子作将来的田庄主人。爱蓓于是以此去引诱伊本，结果果然生下了一个孩子。老凯伯特还以为这真是自己的种，乐得合不拢嘴。伊本说出真相后，凯伯特以牙还牙，揭穿爱蓓生子的目的在于继承田庄。伊本愤怒之下要杀死爱蓓。而爱蓓则声明：为田产而生子是她与伊本相爱以前的事，并请求伊本原谅，为此她还亲手掐死了自己的孩子。伊本怕连累自己，到法院报了案，并准备出走。爱蓓作为报复，把弄死孩子以及与伊本的关系如实告诉凯伯特，凯伯特也要去叫警官。这时，伊本冲进屋子，老凯伯特扬言要杀死他，伊本为爱蓓的爱所感动，当面承认自己也一直由衷地爱爱蓓，愿意与她分担杀婴的罪责。他对法警承认了自己是杀婴事件的同谋，与爱蓓一起接受法律的惩治。

《榆树下的欲望》表现的是财产占有欲与情欲这两大欲望的斗争，他把这种冲突看成是人们追求生活的欲望与教权禁欲主义之间的冲突，从而强化了作品的社会意义。作品反映了19世纪中叶教权势力还很强大的社会背景中人性的扭曲和畸态，表现了人的欲望在冲破家权清规之后的畸形发展以及它自身的毁灭命运。

在这一时期，奥尼尔的个人生活也发生了较大的变化。1928年，他突然与卡洛塔·蒙塔里私奔去了法国，并于次年与阿格妮斯离婚，与蒙塔里结合。这对新婚夫妻情投意合，郎才女貌，双双漫游了欧洲各国，还到过中国。此后两人在海滨的居处深居简出。1936年，奥尼尔获诺贝尔文学奖。但是即使在成了大名并获得文学艺术的最高荣誉以后，奥尼尔的生活仍是充满了苦难，长子自杀，自己患上了震颤性麻痹症，失去了握笔的能力而不得不停止写作。

奥尼尔晚期的重要作品主要是30年代来创作的《送冰人来了》（1939）和《进入黑夜的漫长旅程》（1940）。

挖掘现代人的生存危机——奥尼尔的艺术主张与艺术追求

在艺术主张与艺术实践方面，奥尼尔都始终坚持：戏剧必须关注人类的生存状况，揭示现代人的生存困境与危机。他说：“今天的剧作家一定要深挖他所感到的今天社会的病根——旧的上帝的灭亡以及科学和物质主义的失败……以便从中发现生命的意义，并用以安慰处于恐惧和灭亡之中的人类。在我看来，今天凡是想干大事业的，一定要把这个大题目摆在他的剧本或小说中许许多多的小题目背后。”（见《外国现代派作品选》，第一册，下，上海文艺出版社，1980年，第691页）。奥尼尔剧本所关注的主要是第一次世界大战以后西方知识分子的危机感和幻灭感。大致说来，奥尼尔这方面的探索可以分以下几个方面来把握：

1. 探索人与上帝的关系

奥尼尔对宗教问题有浓厚的兴趣，他曾表白：“大多数现代戏剧都是谈人与人之间的关系，而我对这一点毫无兴趣，我只对人与上帝之间的关系感兴趣。”人与上帝的关系涉及到人的终极价值的确立问题，人类造出一个上帝本来就是为了解答生活的意义问题。但现代以来，旧的上帝已经死去，科学技术与物质主义也不能解决生命的价值、人生的意义问题。由此，奥尼尔认为现代人遭遇到了人生价值的空前危机。奥尼尔创作的目的之一，就是要揭示科学技术与物质生产的片面发展对人的精神价值所造成的威胁，使人类日益感到精神上的无家可归，感到自身的渺小，这即是人的悲剧。人的悲剧是艺术的悲剧的根源，对人的悲剧的体验决定了奥尼尔采用悲剧的形式。是什么造成了人的悲剧，这是奥尼尔探索的根本主题。他的早期作品如《东航卡迪夫》和《天边外》等探索了造成主人公死亡的原因。《东航卡迪夫》写一个叫扬克的水手值班时摔成重伤，躺在从纽约驶往卡迪夫的货轮里，临死时，他诅咒大海，幻想在陆地上有自己幸福的生活。那么，是大海造成了扬克的悲剧么？《天边外》似乎对此作了否定的回答。主人公罗伯特放弃出海，困守农庄，结果被农庄上的无情生活折磨而死，他是在对大海的向往与对陆地的诅咒中死去的。这一点正好与扬克相反。可见罪既不在大海，也不在陆地。那么，罪在谁呢？是谁在操纵着人类的悲剧性命运？在《安娜·克里斯蒂》中，作者继续探索这个问题。剧中的运煤船船长克里斯塔夫·克里期是长期生活在海上的老船员。他的父亲与3个兄长都丧身大海，因而他对海充满了仇视。妻子死后，他为不使女儿再受大海的拨弄，送女儿安娜到陆地——一个庄园的亲戚家。谁知安娜在陆地仍遭不幸，被他的表兄奸污。她跑到城里当护士，后沦为妓女。在患了一场大病后，安娜要父亲把她带走，但父亲为了不让女儿生活在海上而对她讲了她祖父他们的遭遇，然而安娜仍坚信她的幸福在海上。此后，她与一位叫布克的海员发生了爱情，安娜喜欢他但又受以前被表兄奸污并沦为妓女的自卑情结的作用，不想与之结婚。但在布克的催逼之下她不得已而说出了自己的历史，这给老克里斯与布克以沉重的打击。布克终于原谅了安娜，他们决定结婚。但布克马上要出航，两人难舍难分，“海”最终能为安娜带来幸福么？不得而知。

到《榆树上的欲望》，奥尼尔把探索的目光投向人的财产占有欲与情欲，是这种欲望把人的一步步地推向毁灭。

《毛猿》标志着奥尼尔对人类悲剧根源的探索达到了一个新的高度。剧中的扬克即是人类的象征。他的悲剧是：一方面由于工业化使他失去了原先

——即工业社会之前——与自然的和谐，他们生活在大轮船的底层，成了机器的一部分。但工业文明也不属于扬克，而属于轮船的主人、白人小姐等不劳动的阶级。扬克原先很自信地以为他就是工业文明的代表，认为自己是钢、是内燃机，是他推动世界转动。但白人小姐米尔德里德有一次骂他为“毛猿”、“畜生”，终于打破了他的这种乐观与自信，他痛苦地意识到自己不是工业文明的主人，于是准备回到自然，回到人类的原始状态，这即是扬克到动物园与大猩猩认同、与它握手这一情节的象征意义。但这种后退的企图也破灭了，大猩猩勒死了他。扬克代表了人类上不着天下不着地的悬空状态，他们失去了归宿，只能走向死亡。

这就是奥尼尔早期作品对人类悲剧命运的探索。他感到失去归宿是人类的普遍命运，人类不管是选择大地还是选择大海，不管是向工业文明靠拢还是退回原始状态，都不可能找到真正的归宿。

2. 探索人的内心世界

奥尼尔剧作的另一个重大特征是探索人的内心世界，这尤其明显地表现于他中期的作品中。在这样做的时候，他广泛地运用了假面这一艺术手法。假面表现了人性的内在分裂，表明人的本我与超我的分裂。戴着假面的超我常常并不代表人的全部也不代表人的真正本质。所以假面的使用为的就是有效地探索人的内心世界、人性的内在结构的分裂与冲突。奥尼尔说过：“我越来越相信，人们终将发现，假面的使用可以最自如地解决现代剧作家面临的一个重大问题，那就是如何——在戏剧中以最大可能的明晰性和最经济的手段——表现人们头脑中那些深藏的冲突，这种冲突随着心理探索的逐步深入，正在不断向我们展示出来。”奥尼尔深受现代心理学，尤其是弗洛伊德、荣格的心理学说的影响，他的作品表现了人的深的藏在无意识深处的冲突。《榆树下的欲望》就表现了作者细致分析人的性心理的出色本领。此外，值得一提的还有《琼斯王》、《大神布朗》等。《琼斯王》写一个叫琼斯的黑人乘务员，由于在赌博中杀人而被捕，后越狱出逃，来到西印度群岛上，做了当地黑人部落的头领，称“琼斯王”。黑人们不堪忍受琼斯的专政，起来造反。琼斯离宫逃命，在他去法国炮舰的逃避途中，经过一座神秘的森林，头脑中不时出现各种幻象，他因紧张而迷了路，最后终于又转回到了原地，被土著人杀死。作品中琼斯的复杂的心理活动描写是中心，它是通过占全剧三分之二以上的琼斯的独白来表现的。琼斯是一个具的双重心理、双重性格、双重记忆、双重自我的形象。一个是受到种族歧视、刚毅而自信的黑人琼斯；另一个是身佩肩章绶带、残酷压迫百姓的暴君琼斯。作者按照心理分析的理论认为：琼斯的这两个自我分别来自他的种族经历和个人经历，前者积淀为他的种族的集体无意识，而后者则积淀为他的个体无意识。这两种无意识只有在一定的条件之下才能在人的脑子里浮现出来。在此剧中，这一条件就是琼斯所处的神秘而恐怖的森林以及他当时恐惧、饥饿和疲惫的心理状态。此时此刻，琼斯产生了与他们的祖先在相似的情景下的心理反应，它是直接出潜意识深处、以图像和原始象征的形式显示出来的。剧本描写了琼斯的这种集体的和个人的无意识的再现，即一方面是他的种族的辛酸历史——从非洲被贩运到美洲，在奴隶市场上被拍卖——的再现；另一方面是他的个体的历史的再现——杀死黑人杰夫，在狱中用铁锹砍死看守以及逃跑。这种种族意识与个体意识是连在一起的。作为皇帝的琼斯是一个有着假面的自我形象，第四场中琼斯撕下皇帝的衣服就是他试图揭下假面的象征，以便恢复他的真

正的自我——黑人琼斯。但这种自我恢复的企图失败了（像扬克一样）。这是因为人类本身的原罪，它象征性地体现于那条绿眼睛的可怕的鳄鱼；而琼斯用最后一颗子弹打死这条鳄鱼则象征他杀死了自我（因为自我即原罪）。剧本结尾处的求救与赎罪气氛更加说明了作者的原罪思想和宿命思想。

《大神布朗》也以其通过假面探索人的无意识心理世界而著称。少女玛格丽特拒绝了威廉·布朗的求爱，而爱上了他的同学戴恩·安东尼。她为了掩盖自己畏缩、腼腆而柔怯的本性，戴上了一副表明勇敢的面具，那她所爱的原来也是有着面具的戴恩：戴恩冷嘲热讽、肆无忌惮、玩世不恭的面具下面掩藏的是热情而多愁善感的本来面目。七年以后，戴恩与玛格丽特已经结婚，戴恩在父亲死后，因经营不善而被布朗吞并了商号，布朗接替戴恩已故的父亲作了商号的主人。玛格丽特劝贫困潦倒的戴恩去找布朗帮忙，遭戴恩拒绝。但当玛格丽特提出要代替他去向布朗求助时，他答应了。于是戴恩进了布朗的绘图事务所工作。一晃又七年过去了，在这期间，戴恩始终在失望中玩世不恭地生活，最后在布朗的事务所死去。他临死前留下的遗嘱是：“把戴恩·安东尼留给威廉·布朗”。布朗从中若有所悟，戴上了戴恩的面具，于是玛格丽特依照面具把布朗当作戴恩来爱。为了达到以戴恩的替身来取代布朗的目的。最后，布朗竟宣布自己（布朗）已经死了。人们也信以为真，但他们都认为是戴恩害死了布朗，于是叫来警察，打死了“戴恩”——戴着戴恩假面具有布朗。玛格丽特跪在布朗的尸体旁边，吻着布朗所戴的面具伤心大哭：“我的情人！我的丈夫！我的孩子！你永远不能死，除非我的心死啦！你会永远活下去！……永远在我的心底里！”她至此还把布朗当成了戴恩！

这部剧本蕴含着深刻的心理分析。心理分析认为：人格面具是人的自我防御的一种手段，它常常是真正的自我的反面（如软柔者装作刚强、热情者装作冷漠等），但时间长了，人们会把真正的自我忘掉，而把假我——面具误作真正的自我。这种“误置”在《大神布朗》一剧中首先表现为布朗为了得到玛格丽特的爱而戴上了戴恩的假面，此后他就逐渐地变成了戴恩而消失了作为真正自我的布朗，这是戴恩通过将自身的形象移入布朗而进行的一种奇特的报复方式，因为这样一来，戴恩实际上通过化身为布朗而消灭了布朗，让布朗宣布他自己的死刑。但是，戴恩本来就是有两面性的，他是戴着面具（冷嘲热讽、玩世不恭）而赢得玛格丽特的爱的，也是戴着这个面具而化身为布朗的。因而他的真正的自我还要进行报复，这就导致了布朗——戴恩的化身的死。其次，玛格丽特把戴着面具的布朗当成戴恩来爱，这也是一种“误置”，她到最后都真的相信布朗就是戴恩。

《悲悼》也是一部典型的心理剧，是对弗洛伊德性心理学说的图解。曼农将军在南北战争的战场上作战期间，他的妻子克里斯丁同船长白兰德发生了奸情。曼农回家后的当晚，克里斯丁与白兰德合谋将其害死。曼农的女儿拉维妮亚与弟弟奥宁出于对父母的爱而杀死了白兰德，克里斯丁闻讯后自杀。奥宁感到自己是杀母的凶手，但又认为这是因为姐姐拉维妮亚自己也爱上了白兰德，出于嫉恨交加而叫他杀死白兰德并进而导致了母亲的死。奥宁因此而连带恨上了姐姐。当拉维妮亚准备嫁给彼得时，他害怕拉维妮亚的恨的血统再由彼得遗传，把曼农家的怨怨相报无止境地继续下去，就写了一份详细纪录自己家族的悲剧家系，把它交给彼得的妹妹，也就是奥宁的情人。不料这份家系落入拉维妮亚之手，奥宁在神经错乱中开枪自杀。于是拉维妮

亚成为曼农家族中的最后一人。她感到死去的人的鬼魂在追着她，知道只有一死才能平静下来，于是把自己关在房中不见阳光与外人，一个人与死去的人的亡灵相守，直到还清孽债——她自己作为曼农家的唯一一个人也最后死去。

在这些作品中，奥尼尔都将性欲当成人物真正自我的实际内容，而将假面当成他的伪装。性被认为是造成悲剧的根本原因。奥宁杀死白兰德的真正动因是他的恋母情结，而拉维妮亚杀死白兰德的真正动因则是她也爱白兰德，但又得不到他，于是消灭他。

侧重于表现人的潜意识世界、人的两面性的作品还有《发电机》、《无尽期》等，在此我们就不一一介绍了。

3. 彻悟以后的解脱

在奥尼尔的早期作品中，他把人的悲剧根源归结为命运，在他的中期作品中，悲剧的根源变成了人的主观心理，尤其是性的欲望。但尽管人总是逃脱不了悲剧性的命运，却依然在那儿抗争，或与命运抗争，或与自己无意识、生物本能抗争，表现出他们的激情、意志，不甘失败，不愿服输。

后期的创作似乎发生了变化。后期的作品中抗争的因素少了，更多的是彻悟以后的悲凉、默认、宁静，奇怪的是：这种彻悟又恰好表现为梦与醉（不清醒）。奥尼尔似乎在暗示：人只有在梦与醉中才是真正清醒的。前期作品中与命运所作的外部的斗争以及中期作品中与命运所作的内部的斗争都消失了，人们进入了醉境与梦乡，向往死亡，不再挣扎，安于悲剧，达到了大彻大悟。

奥尼尔的后期作品主要是《月照不幸人》、《送冰的人来了》和《进入黑夜的漫长旅程》。《月照不幸人》写杰米在母亲去世之后拼命酗酒，想以此早日结束自己的生命。他与自己的佃户的女儿、粗鲁的姑娘乔西幽会，而乔西的目的则是通过勾引他而夺取佃庄。两人有一次在月光下幽会时，杰米吐露了他在护送母亲遗体的火车上与妓女鬼混的劣迹，而乔西也向他坦白了自己的真相，最后，醉鬼杰米在乔西的怀里沉沉进入梦乡，而乔西则为他祈祷：“愿你带着你的希望，在睡眠中尽快离开这个世界。”人醉后的梦乡和乡村月亮的宁静喻示着：只有在醉乡和梦境里才是大彻大悟、平静如水。《送冰的人来了》写一群无家可归的酒徒，成天喝得醉醺醺的，他们不断地保证明天开始决不再喝，过一种新的生活；但过后总是照喝不误。这是一种自我欺骗，人们只有靠了它得以活下去。有一天，推销员希克曼来了，规劝大家不要再以等待明天来麻醉自己，而应马上投入行动。但听了他的话去行动的大伙儿第二天又都爬回来了，因为在现实中他们找不到出路；而且他们还听希克曼自己说出了杀妻的疯狂行为。于是众人更是恍然大悟，大家重新沉入醉乡，求得在麻醉中解脱。

总之，奥尼尔后期的作品是一种彻悟以后的解脱，这种所谓的“解脱”、“彻悟”，实际上就是认识到悲剧的不可抗拒之后进入梦乡，坠入沉醉，放弃抗争和清醒的理智，从而换得宁静，解除痛苦，就如《进入黑夜的漫长旅程》中引的莎士比亚的名言：“人生如梦，我们渺小的一生在梦中开始，在梦中完结。”这是一种悲观主义还是一种乐观主义？在此，悲观主义与乐观主义似乎都已不能加以概括，它超越了单纯的悲观和乐观，或者说它是悲到极点以后的乐观，是一种凉入肌肤的“乐观”。奥尼尔认为这是更高级的乐观主义，因为“一个人只有在达不到目的时才会有值得为之生、为之死的理

想，从而也才能找到自我。在绝望的境地继续抱有希望的人，比别人更接近星光灿烂、彩虹高挂的天堂。”（《尤金·奥尼尔评论集》）。

这是不是我中国哲人能说的“知其不可为而为之”呢？

希望，在遥远的天边外——《天边外》简介

“海洋”与“陆地”是两个极富生命情调的意象，这是因为：人类的生命离不开陆地与海洋。奥尼尔的《天边外》（1920）作为他的成名作，就是以探索人与陆地、与海洋的关系而显示了他对人类命运的殷切关注。

主人公罗伯特是一个长在农村的青年，富有诗人气质的他厌倦于陆地上生活，幻想着：“大海代表着世上一切神秘的东西。”他决定离开陆地投入海的怀抱，随舅父去远航，探索生命的奥秘。但他却一心倾慕着哥哥安朱的意中人露斯。临行前他向露斯告别并表白了自己的爱。露斯接受了他的爱，但表示要他留在陆地，继续在故乡的田庄里务农。罗伯特为了爱情而放弃了出海的计划。然而安朱却因为露斯的移情别恋而沮丧之极，在一番思想斗争之后，决心成全弟弟的婚姻，自己随舅父出海远航。5年以后，罗伯特并没有获得幸福，他去不掉心中牢固的“海洋情结”，沉浸在对海洋的幻想中，不善经营田园，负债累累。经济的危机导致了家庭关系的破裂，女儿生病而死，露斯已不再爱他。在无法解脱的矛盾痛苦之中，罗伯特心力交瘁，染上了肺病，奄奄一息。而此时他的哥哥却在外面经商发了大财，趾高气扬地衣锦还乡。露斯见到旧日的情人后惊喜交加，发现自己爱的原来不是罗伯特，而是他的哥哥安朱。于是她又一次移情别恋，使病入膏肓的罗伯特绝于失去了最后一丝生命的希望。罗伯特抱病离家，爬过山头，在金色的晨光中眺望向往已久的“天边外”——海洋，大声欢呼：“我最后得到幸福了——自由了——自由了——从农庄解放出来了！”他第一次感到了“自由”，摆脱了陆地的重负与烦恼，扬起灵魂的风帆，向着梦魂萦绕的“天边外”远航。

这部戏剧表现了人生的迷惘和命运的神秘。罗伯特的悲剧是由什么造成的？是由闭塞的农村（陆地）么？如果他当初不是为了露斯，坚持远航，他的命运就会好么？作者把罗伯特的希望称为有象征意义的“天边外”，是否在暗示他的希望虽美好却太遥远，可望而不可即呢？

失去了归宿的现代人——《毛猿》试析

《毛猿》创作于1921年，是奥尼尔的代表作之一，在思想与艺术上都鲜明地代表了奥尼尔创作的风格。剧本的情节大致如下：

主人公扬克是一艘远洋邮轮上的司炉工，他与他的工友们整天被关在底舱锅炉房里，在炉膛口干着非人的沉重劳动，炉膛口十分黑暗、闷热，空气令人窒息。他们住的前舱也像一个铁笼子，所有的一切包括床都是铁做的，天花板压得他们直不起腰。总之他们生活的环境完全像铁笼子，加上他们身强体壮，白天干活时全身煤黑色，所以活像动物园中的猿。扬克是他们当中最强壮、最乐观的一个，他为自己的强壮体魄而骄傲，为自己是机器的主人而骄傲。与别人不同的是：别人都埋怨生活艰苦，认为自己是“生活在地狱里”，个个丧气得很，大骂头等舱中的贵族、资产阶级；而扬克却与众不同，他认为自己比头等舱中的贵族资产阶级强得多，他大骂他的工友们是“笨蛋”，他说：“等舱里的那批笨蛋跟我们有什么相干？我们比他们更像人样，是不是呢？当然是！我们这些人，不论哪一个都能一举手就把他们一帮收拾干净。把他们哪一个放在这炉膛口上打一班，会怎么样？就得有人用担架把他们抬下去。那些家伙不顶事，他们只不过是臭皮囊。”在他看来，“开动这条大船的是谁？难道不是我们吗？”可见扬克的乐观自信是建立在自己的身体的优势上的。但他的这种乐观自信很快就破灭了。有一天，钢铁托拉斯总经理、这条轮船的主人道格拉斯的女儿米尔德里德小姐出于好奇、出于对自己的悠闲生活的厌腻、对原始生命力的“崇尚”而想下到底舱，看看司炉工人（与她的阶层不同的“另一半人”）是怎么生活的。于是她在两位机师的保护下进入炉膛口。当她看见袒胸露背、满身黑煤的扬克时，仿佛看见了一只猿，于是她大喊一声“肮脏的畜牲”就吓得晕了过去。她的这句话极大地损伤了扬克的自尊心，使他对原有的自豪感、优越感产生了怀疑，这个乐天派整日像罗丹的“思想者”那样坐在那儿沉思：我是人还是畜牲（即毛猿）？他觉得自己受了污辱，自尊心受了极大的损伤，“嘿，毛猿吗？真的，她就是那么看我的，不错。毛猿！嘿，原来我就是毛猿吗？”他大骂米尔德里德：“你这个皮包骨头的小婊子！你这个白脸的浪货，嘿！我要教训你，谁是个毛猿！”他仍认为自己比她强得多，因为“我算数，她不算数。我是活的，她是死的！25海里一点钟，那就是我！速度带动她，但创造速度的却是我！……我能用这个（指右臂）提起她来，甚至只用我的一个小指头，就能把她劈成两截。”过了3个星期，他与他的工友勒昂来到纽约的一个教堂门口，找米尔德里德及她的阶级报仇。当他看见教堂里的人出来时，就走上前去挑衅，但不管怎么挑衅，那些贵族却不理他。比如他去调戏一位太太，而她却看都不看一眼就走了；他去碰一位先生，那位先生却主动说“对不起”。他气极之下故意用身体去撞他们，但被撞倒在地的反而是他；他扬起拳头朝一位胖绅士打去，正好打中他的脸，但这位胖绅士却站在那儿纹丝不动，还说什么：“请你原谅。”当这位胖绅士见扬克仍纠缠不休时，才大声喊来警察，扬克被警察用警棍痛打一顿后进了监狱。

在狱中，扬克从另一位囚犯那儿了解到：有一个工人阶级自己的团体叫“世界产业工人联合会”，是专为工人说话的。出狱后他找到了这个团体并要求参加。当他们问他准备干什么时，他声称要炸掉道格拉斯（即米尔德里德的父亲）的钢铁制造厂。联合会的人怀疑他是间谍，搜了他的身把他轰了

出来，还骂他是“没有脑子的人猿。”原来这个联合会是主张用和平手段来与资本家谈判以争取工人权利的，反对恐怖活动和暴力革命。

扬克走头无路，十分痛苦。有一天傍晚，他来到动物园的猴房，里面关着猴子与猩猩。他感到自己与猩猩很相似，都是毛猿俱乐部的成员，他跟猩猩说上了话：“我说，看样子你是个结实家伙，是不是？我见过许多被人们叫做猩猩的硬汉，但是你是我见到的第一个真正的猩猩。……我敢断定你的两只拳头都有那么一股劲，能把他们全打垮！……原来，当那个白脸婊子看我的时候，你就是她所看见的。我呢？在她看来，就是你。”他逐渐地忘了危险，打开铁笼子，想对猩猩握握手，散散步，没想到猩猩猛地抱住他，用力一勒，把他的筋骨都勒断了。接着又把他抓起来，扔进笼子，重新关上了门。临终时，扬克痛苦地说：“太太们，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。”

《毛猿》塑造了扬克这个象征性的人物形象，并通过他表现了现代人的生存境况。扬克原是个乐观自信的人。因为他认为自己的本质和力量是确凿无疑的，这个本质和力量是什么呢？一是自己的强壮的体魄，二是他自以为自己是现代工业文明的代表。他反复地炫耀：“我年轻呀！我身体棒！我跟着世道前进！”他认为自己就是钢、就是铁、就是机器，“我是原动力，……我是开头！我是结尾！我开动了什么东西，世界就转动了！世道——那就是我！——新的改造旧的！我是使煤燃烧的东西；我就是喂机器的蒸气和石油；我就是使你听得见的噪音里的那种东西；我就是烟，特别快车和轮船和工厂的汽笛；我就是使金子能铸成钱的那种东西！我就是炼铁使它成钢的东西！钢，代表一切，而我就是钢——钢——钢！我就是钢里面的肌面，钢背后的力量！”正是这种观念使扬克自以为比贵族资产阶级有力量，认为自己是工业文明的主人，使他不但感受不到机器对他的压迫，更意识不到机器实际上不属于他，而属于他的老板，他和机器一样都是贵族阶级用来为自己创造财富的手段。扬克对与工业文明相关的一切、对地狱般的环境都充满了变态的迷恋，他甚至认为煤就是他的食物，烟就是他的新鲜空气，他能咽下煤灰，把煤当成美味面包吃下去。他的工友清醒地看到在资本主义社会机器是工人和敌人，例如勒昂就对扬克说：“这就是你所要求的那种一体，扬克——烟囱里喷出的黑烟污染了海，污染了甲板——该死的机器敲打呀、跳动呀、摆晃呀——看不见一道阳光，呼吸不到一口新鲜空气——煤灰塞满了我们的肺——在这个地狱一般的炉膛口里，我们的脊梁断了，我们的心碎了——喂这个该死的炉子——随着煤一道，把我们的性命也喂进去了。”而扬克对此根本听不进去，还骂他是“傻瓜。”这种以工业文明代表自居的幻觉使得扬克生活在虚幻的优越感中，并自认为是代表时代发展方向的先进力量。同时，这种虚幻的优越感还使他意识不到自己的阶级地位，意识不到自己的处境是由阶级压迫造成的。剧中的勒昂是一个懂得阶级分析、有社会主义思想的工人，他知道自己生活在“地狱”里是因为阶级的不平等，“我们不是生来就这么糟糕的。所有的人生来都是自由平等的。……可是那些坐头等舱的，懒惰的肥猪，……他们死拖我们，弄得我们只有在这条该死的船舱里面当工资奴隶，流汗呀，熬煎呀，吃煤灰呀！就怪他们——那些该死的资产阶级！”他清醒地看到：弱不禁风的米尔德里德小姐之所以能把粗壮如牛的扬克当回事，随意骂他是“畜牲”，是因为：“他爸爸是个混蛋的百万富翁，一个臭资本家！他的臭金子足够压沉这条混帐的船！全世界的臭钢有一半是他造

的！这条臭船也是他的！而你们和我，同志们，都是他的奴隶！船长、副手们、机师们，他们也都是他的奴隶。而她就是他的臭女儿，所以我们也全都是她的奴隶！”他反复说服扬克：“她（指米尔德里德）不过是她那个阶级的一个代表。我想唤醒你的阶级意识，那时你就会看出，你必须打击的，是她的阶级，而不是她一个人。”但扬克却意识不到这一点，他的观念未变，以为自己仍能以自己的体力打倒米尔德里德及她的阶级，结果当然是大败。更可悲的是：即使从监狱里出来以后他仍不明白自己失败的原因，他加入工人联合会并不意味着他了解了工人运动的理论，而还是想用老一套办法（只不过用炸药代替了拳头）进行复仇。即使到了作品的结尾，他被大猩猩勒死前一刹那，他都不明白他为什么失败。

以上的分析表明：《毛猿》是一部关于阶级复仇的故事。但这只是作品主题的第一个层面。扬克不仅是阶级的代表，同时也是全人类的代表。奥尼尔曾说：“扬克就是你自己也是我自己，他是所有的人。……没有人说过我是扬克，其实这原是我的本意。”当我们把扬克理解为全人类代表时，扬克的悲剧就成了现代人生存状况的象征。阶级复仇的故事则降为故事的表层与动因。扬克寻找自我、寻找归宿的失败正是现代人流浪状态的写照。那么这种流浪状态是由什么造成的呢？具体含义是什么呢？我们还是来听听作者自己是怎么说的：“他（指扬克）失去了过去与自然的和谐，又没能在精神上获得新的安宁。这样，他就上不着天下不着地，而是悬在半空了。……扬克不能前进，因此企图倒退，他与长毛猿握手，就是这个意思；但他退回去也是无家可归。”扬克是个介乎文明与原始之间的人，他生活在像笼子一样的环境中，袒胸露背、全身漆黑、力大如牛，这些都是他的原始性的标志，也是人类的原始性的象征，表明人与自然的那种朴素的和谐；但扬克又有文明人的特征，尤其是他自以为自己是工业文明的代表，是机器、是钢，他为此而自豪：“我是机器的一部分！他妈的为什么不是呢！”他以为他是原动力，是他开动了机器，而机器则推动了整个世界。但自以为是文明的象征与代表的扬克，在米尔德里德小姐看来则完全是一个野蛮人，是毛猿，是畜牲。扬克被米尔德里德小姐以及她的阶级击败，表明他并不是什么文明的代表，机器不属于他，而属于米尔德里德的那个阶级。失败以后，扬克的第一个反应是依然要前进，要占有工业文明，但这种反抗仍失败了。在这种情况下，他陷入了痛苦的迷惘，他感到自己的观念破灭了，钢不属于他，用钢所建造的一切也都不属于他。扬克在动物园中看着用钢造出来的摩天大楼，联想到在世界各地开进开出的船只也是用钢造的，但他已没有“我就是钢”的自信了，他意识到“我不能到那里去，”“我不能在那里起作用。”这表明扬克已经怀疑起自己原先的信念，他感到向文明状态前进不是自己的出路，于是就试图退回到原始状态，退回到人类原先与自然的和谐中去。这就是他要去与大猩猩握手的原因。“握手”暗示着扬克——人类的象征——向后退的企图，而他的被勒死则象征这种企图的失败，象征人类不可能退回自己的童年，表明扬克与整个人类注定要处于上不着天、下不着地的境地，也就是既不能成为文明社会的主人、工业技术的主人，也不能退回野蛮原始状态去寻找自己与自然的朴素和谐。扬克在临终前的痛苦呻吟可以说代表了寻找灵魂归宿的现代人的普遍迷惘：“上帝，我说从哪里开始哟？又到那里才合适哟？”

在艺术表现上，《毛猿》也相当有特色。首先值得指出的是象征手法的广泛运用。从环境、人物到情节，《毛猿》中的象征可以说是比比皆是。从

环境看，轮船就是一个象征体，它集中了文明与原始两种生活方式。象征原始生活方式与原始人性的是扬克及他的工友们生活的底舱及炉膛口。作者在舞台提示中说：“我们追求的效果是：被白色钢铁禁锢的、一条船腹中的一种压缩的空间。一排排的铺位和支承它们的立体柱互相交叉，像一只笼子的钢铁结构。天花板压在人们的头上。他们不能站直。这就加重了由于铲煤而引起而引起的背部和肩部肌肉过份发达所赋予他们的那种天然佝偻的姿态。工人们本身要跟图片里所设想的旧石器时代中期尼安德特人的模样儿相似。所有的人胸脯上都是毛茸茸的，长臂，力大无穷，凶恶、忿恨的小眼睛上面额头低低的向后削去。”这种环境设计与人物肖像指字都是象征人类的原始人性。而当写到舱船上舱的上流社会的生活环境时，则完全是另一种状况：优雅、做作、缺乏生命力。从人物看，作品中的几个主要人物，尤其是扬克有深刻的象征意义。扬克是介于原始人性与文明人性之间的人，他的体魄、强壮、野蛮和粗犷象征着原始的人性，而他对机器对钢与煤等的狂热爱恋，则象征人类对文明的追求。米尔德里德小姐象征资产阶级文明的虚伪和造作。作者在作品中提示说：“米尔德里德·道格拉斯和她的姑妈正躺在甲板的躺椅上。前者是一个20岁的姑娘，苗长、纤弱，有一张苍白、标致的脸，脸上明摆着一副瞧不起人的优越感。她显得烦躁、不安和不满，因为她自己的贫血症而感到厌烦。……好像她那个家族的生命力，在她受胎成形之前早就枯竭了。所以她表现的不是它的生命力，而只是消耗那种精力的过程中所获得的浅薄的东西。”此外，剧中的情节也都超越了单纯的对现实生活的复制而上升为象征。扬克寻找自我的悲剧象征着现代人精神上的无归宿状态和流浪状态；扬克在教堂门前用自己强壮的身体去撞那些弱不禁风的绅士、太太，结果反被对方撞倒，象征原始的生命力在现代社会是没有力量的。值得指出的是：戏剧中的“钢”也是象征性的，它象征现代物质文明。剧开始时，扬克以钢自居，以为“我就是钢”、“我就是钢里的肌肉，钢背后的力量。”等到他复仇失败、寻找自我失败后，他才意识到自己不是钢，而是毛猿（最后他才意识到自己连毛猿也不是），“我原来造就了它，而它把我关在笼子里，”“本来我是钢铁，我管世界；现在我不是钢铁啦，世界管我啦。”这些台词都象征地意指现代文明的成果异化为人的对立面，成为统治人的力量。

