

潘薇 / 著



西|方|戏|剧|史 下

History of Western Theatre

大众文艺出版社



西|方|戏|剧|史

History of Western Theatre

潘薇 / 著

—
下

大众文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

西方戏剧史/潘薇著. —北京:大众文艺出版社,
2001.8(2009.8重印)

ISBN 978—7—80240—048—1

I. 西… II. 潘… III. 戏剧史—西方国家
IV. J809.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 108493 号

书 名	西方戏剧史
作 者	潘 薇
责任编辑	钟 艺
出版发行	大众文艺出版社
地 址	北京市东城区交道口菊儿胡同 7 号
邮 编	100009
印 刷	北京燕旭开拓印务有限公司
经 销	新华书店
开 本	850×1168 毫米 1/32
印 张	11.25
字 数	344 千字
版 次	2009 年 8 月第 3 版第 1 次印刷
定 价	59.80 元(上下册)

第六章 存在的荒诞与愤怒的回顾

——“二战”后至 20 世纪 60 年代的戏剧

第二次世界大战结束后，西方社会进入了一个新的历史时期。在“二战”期间因军事需要而兴起的科学技术如原子能技术、生物工程技术等得到长足的发展，成为推动社会变革的巨大力量；与此同时，西方社会的物质财富也快速地累积起来。然而在短短三十年的时间里就经历过两次世界大战的西方人由于饱受战争灾难、宗教淡化以及恐怖主义的威胁，已经不再相信传统的价值取向与完美的理性形象的存在了。法国存在主义哲学家让-保罗·萨特为个人存在勾画出了一个基本模式：人与人之间冷酷的倾轧，无以改变的死亡的恐惧，以及与主观意志相对抗的荒谬现实。与此哲学主张相对立，西方诞生了存在主义戏剧流派以及荒诞派戏剧，来表现人的存在的荒谬性。这些戏剧在 20 世纪 40 年代至 60 年代盛极一时。

而进入到 20 世纪 50 年代后，由于社会主义和资本主义两大阵营的划分，西方诸国实行“冷战”政策，美国更是推行“麦卡锡主义”，迫害美国境内的具有左翼思想或正义感的知识分子和各界人士。20 世纪 60 年代，西方资本主义国家的社会矛盾日趋激化，突出地表现为各国社会运动的兴起，人们纷纷打出各种标语口号，如反越战、反帝国主义、反种族主义、反性别歧视、反资本主义制度、反破坏环境等，要求变革社会的各类学生运动和社会运动一浪高过一浪。人们进一步认识到，物质的富足并不能实现人的终极价值，不得不重新审视自己的存在，探寻新的精神支点与未来归宿。

于是,戏剧再度成为西方知识分子发泄愤懑情绪的载体及批评社会的思想武器和文化武器,反映时代矛盾和社会现实的新现实主义戏剧应运而生。这一时期的新现实主义戏剧在传统写实的外貌下,又加入了新的元素,如心理写实、意识流、弗洛伊德式的精神分析、幻觉、象征等诸多技巧;在舞台上,则表现为现实时空与心理时空的自由穿梭、写意的表现手法、灯光和音响的非写实运用等。

这一时期产生的存在主义戏剧、荒诞派戏剧和新现实主义戏剧,在英国、法国和美国这三个国家取得了最突出的成就。因为前两者是老牌资本主义国家,后者是资本主义新贵,它们的社会矛盾比西方其他国家都表现得更为集中和激烈,因此戏剧家们对社会和人生的体会也尤其深刻,他们用艺术之笔发出了自己的愤怒的声音。

第一节 存在主义戏剧

存在主义运动于20世纪30、40年代首先兴起于法国,并在“二战”后的西方盛行一时,不仅形成了存在主义戏剧流派,也影响了荒诞派戏剧的创作。萨特和加缪是存在主义哲学和戏剧的最杰出的代表。存在主义哲学反映了当代西方知识分子苦于资本主义社会的荒谬与丑恶现象而企图寻求某种出路的思想情绪,其思想核心是“存在先于本质”,认为人有绝对的选择自由,但又并不具备理性的基础;世界是荒诞的,人生孤独而没有意义。但存在主义主张人们通过自由选择行动而使自己成为道德高尚的人,从而克服荒诞的人生境况,又有着一定的积极意义。萨特就明确主张,人要勇于承负命运的重压,做出自由的选择,而惟有坚信自己的选择,才能把握自己的命运。加缪则断言,意识到命运的捉弄和打击,却敢于向命运冲击,不因命运荒诞而沮丧的斗争精神才是当代的悲剧精神。

让-保罗·萨特(1905—1980)继承了海德格尔、亚斯佩斯和胡塞尔的哲学观点,强调人要对历史事件、艺术作品、道德、社会行为保持一种清醒的、无情的批判态度,主张废除消遣文学和纯感伤文学,要求作家在作品中表现他们的时代、时代的悲剧及其前景,揭露世界上一切束缚人的自由的东西。萨特把自己的哲学思想用戏剧的形式生动、艺术地传达给了世人,“境遇剧”(也称“情境剧”)是他独创的一种新的戏剧体裁,着重表现具体境遇中的人及其“自由选择”。在萨特看来,根本就没有一成不变的普遍人性,相反,人性是在一定境遇中形成并随着境遇的变化而变化的;人的一生中不断面临着各种各样的选择,其性格也相应随之变化,而长久以来,西方戏剧一直致力于塑造人物性格,刻画人物心理,宣扬普遍的永恒的人性,是误入了歧途;境遇剧就是要探索人类经验中一切共同的境遇,让舞台上的境遇“能照亮人的状况的重要面貌,使观众参与人在这类情境中做出的自由选择”。^① 萨特一共发表了 11 部剧本,重要的有《苍蝇》(1941)、《禁闭》(1944)、《死无葬身之地》(1946)、《毕恭毕敬的妓女》(1946)、《肮脏的手》(1948)等。此外,萨特还创作了不少电影剧本。1964 年,萨特获得诺贝尔文学奖,但他拒绝接受奖金,理由自己是和平主义者,不能将自己的名字与炸药的发明者的名字联系在一起。

《苍蝇》一剧是萨特对存在主义哲学命题所做的戏剧图解。全剧贯穿的是一个存在主义命题,即“一个人如何面对自己所做出的行动,他得负担起所有的后果与责任,即使他自己对这桩行动感到厌恶”。^② 从剧作角度看,《苍蝇》以传统的三幕剧的形式来结构剧情,情节简单,冲突激烈。当然,这里的冲突绝非人物性格或心理之间的冲突,而是人与其所处的境遇之间的冲突。该剧最初上演

① 转引自宫宝荣:《法国戏剧百年(1880—1980)》,第 198 页,三联书店,2001 年 12 月。

② 转引自宫宝荣:《法国戏剧百年(1880—1980)》,第 202 页,三联书店,2001 年 12 月。

于处在法西斯铁蹄践踏下的法国,系根据古希腊悲剧家埃斯库罗斯的《俄瑞斯忒亚》三部曲改编而成。在改编过程中,萨特冲破了历史的束缚,把主题确定为通过人的反抗去获得自由。也就是说,萨特要把古希腊的命运悲剧改写成一部关于人本体的自由生存悲剧。

俄瑞斯忒斯是阿伽门农的儿子,后者在取得战争胜利后回国,但被王后克吕泰墨斯特拉及其情人埃癸斯托斯谋杀,而埃癸斯托斯也登上了国王的宝座。可是,城邦由于这一罪恶而受到神的惩罚,到处苍蝇肆虐。《苍蝇》的故事情节就是围绕着俄瑞斯忒斯返回阿尔戈斯城展开的。俄瑞斯忒斯受到神示,回到家乡,见到了妹妹厄勒克特拉。开始时,俄瑞斯忒斯是以一个外乡人、一个过客的身份而出现的,并没有报仇的打算。但他后来采取了行动:杀母弑叔,为父报仇。原因是他发现了太阳神朱庇特深藏心底的秘密:人生来自由,因而注定要反叛神灵。他感到了自己肩负的历史使命,他要赋予民众他所享受到的自由。他不再像埃斯库罗斯的原作那样是奉阿波罗之命去复仇的,而是以自由之身进行自我的选择,因而也就获得了自身存在的价值与意义。对于这样一个有自由意志的人,任何神或命运都无法强加于他。在他杀死了母亲与埃癸斯托斯之后,变成苍蝇的复仇神^①也紧紧地追赶他和妹妹,向他们索命。他们逃到阿波罗神庙寻求庇护。厄勒克特拉忍受不了犯罪感的折磨,屈服了,表示悔恨。但俄瑞斯忒斯坚持自由,不肯悔过,最后他引着紧追不舍的苍蝇离开了阿尔戈斯城,从而使城市恢复了纯洁。

俄瑞斯忒斯和群蝇的出走意味着他不但承担起自己的罪行,同时也承担起阿尔戈斯人纵容犯罪的罪行,实际上是对淹没在恐惧与内疚当中的阿尔戈斯人民的拯救。萨特通过俄瑞斯忒斯的选择与行动,阐明了选择的权力向来是由人类自己掌握的,人获得何

① 古希腊神话中有三个复仇女神,她们身材高大,眼中流血,头发由许多毒蛇盘结而成,一手拿火把。一手拿着由蝮蛇扭成的鞭子,掌管惩罚人类的罪行。

种本质完全取决于他进行何种选择的存在主义哲学思想。俄罗斯忒斯敢于反抗邪恶势力的果敢行为与勇于承担责任的顽强精神则使他成为一位存在主义的英雄。通过对俄罗斯忒斯复仇抉择的渲染,萨特把古希腊的悲剧和 20 世纪 40 年代法国的现实结合起来,在悲剧英雄的身上,贯注了反抗法西斯统治的不屈精神,极大地鼓舞了当时法国人民的斗志。

独幕剧《禁闭》是一出典型的境遇剧,剧中除刚开场时出现的听差外,只有一男二女三个角色,他们的共同点是死前都没有进行过正确的自我选择,死后被关在一起。在阴间的一间没有窗户、灯永远开着的封闭的密室中,三个人开始了永久的折磨、倾轧。专栏作家加尔散生前对妻子不忠,在做了逃兵后被开枪打死,现在他想正视自己的处境,把一生理出个头绪来。接着,伊内丝与艾丝黛尔相继到来,与他共处一室。伊内丝是个女同性恋者,她先与表弟私通,后来又与表弟的情人鬼混,最后打开煤气自杀。艾丝黛尔生前背叛丈夫,逼死情人,又溺死私生女。可见,这三个人都罪恶累累,来到阴间后,彼此之间又互相折磨。每当其中的两个人达成某种协议时,第三个人马上就会出来恶意地破坏这种关系,使得他们之间永远存在着难以调解的矛盾。面对这种可怕的境遇,他们虽然感到厌恶,却身不由己。在这间封闭的密室中他们不得不正视自己的处境,因为他们再也没有了选择的机会。萨特通过这部戏探讨了人与人之间被扭曲的、被异化的关系,宣传了“他人即地狱”的哲学观点。这一观点由剧中人之口直接向观众传达出来:

伊内丝:我看明白了。(稍停)你们这场戏是演给谁看的?

我们都是自己人呐。

艾丝黛尔:(傲慢地)什么自己人?

伊内丝:是一伙杀人犯。我们是在阴曹地府里,小娘儿们,这绝对没有弄错,他们决不会无缘无故地把人打入地狱的。

艾丝黛尔：住口！

伊内丝：是在阴曹地府里！我们都是地狱里的罪人！罪人！

艾丝黛尔：住口！您住口不？我不许您说粗话。

伊内丝：小圣女，您是地狱里的罪人；完美无缺的英雄，您也是罪人。我们也曾有过快乐的时日，是不是？有些人一直到死都在受苦，还不是我们干的好事！那时。我们还以此为乐。现在，我们得付出代价了！

加尔散：（举起手）您住口不住口？

伊内丝：（看着他，毫不害怕，但非常惊讶）啊！（稍停）等等！我明白了，我知道他们为什么把我们搞到一块来。

加尔散：当心，您别说漏了嘴。

伊内丝：你们会明白这道理是多么简单。简单得不能再简单了。这儿没有肉刑，对吧？可我们是在地狱里呀。别的人不会来了，谁也不会来了，我们得永远在一起。可不是这吗？总之一句话，这儿少一个人，少一个刽子手。

加尔散：（低声地）我看也是的。

伊内丝：喏，他们是为了少雇几个人。就是这么回事。顾客自己伺候自己，就像在自助餐厅里一样。

艾丝黛尔：您想说什么呀？

伊内丝：我们当中的每一个人，都是另外两个人的刽子手。
（停顿。他们咀嚼着这番话的涵义）^①

在表现手法上，萨特基本上遵循了“三一律”的创作法则，戏剧时间不超过24小时，故事发生在密室当中，动作始终是三个人物之间的纠缠和彼此折磨。

① 【法】萨特：《禁闭》，冯汉津、张月楠译，载《萨特戏剧集》，人民文学出版社，1985年。

萨特的其他戏剧作品,如《毕恭毕敬的妓女》谴责了美国的种族主义制度;《死无葬身之地》表现了法国抗战志士对法西斯主义的反对;闹剧《涅克拉索夫》(1955)丑化了小资产阶级、警察和报刊媒体的形象;哲理剧《肮脏的手》讨论了当时社会的一些现实问题;《魔鬼和上帝》(1951)是一部关于中世纪的悲喜剧,以骄傲和自大狂为主题。此外,萨特还把大仲马的小说《基恩》改编成剧本。

尽管阿尔伯特·加缪(1913—1960)否认自己属于存在主义流派,但他和萨特一样深刻研究与分析了人生的荒诞现象,并得出了许多相近的结论。他们都强调人类握有生命的自主权,而非受制于先天的遗传和后天的环境;强调每个人都应建立自己的价值观,在混乱的生存中现出秩序;他们的剧作大都遵循传统的戏剧结构形态。所以评论家一般把加缪也归入存在主义流派。加缪因其文学作品“透彻认真地阐明了当代人的良心所面临的问题”而荣获1957年的诺贝尔文学奖。

加缪出生于法国殖民地阿尔及利亚的蒙多维,自幼家境贫寒,父亲在“一战”中死于马恩河战役,母亲是位西班牙人。加缪在求学期间不得不靠外出打工维持学业。由于家境的贫困,再加上属于被当地穆斯林社会所仇视的欧洲人之列,他经常感到孤独,与外界处于隔离状态,加强了他的“局外人”感情。加缪很早就对戏剧产生了兴趣,青少年时期就在阿尔及尔组织了一个名叫“演剧队”的剧社。

加缪认为世界是荒诞的,人与现实永远无法取得协调和统一,无法达成和解,因此任何努力都是徒劳的。他在著作《西绪福斯神话》(1941)中,把荒诞的人生状态归结为人的理想和信仰破灭的结果,“一个能用理性解释的世界,不管有着什么样的毛病,仍然是人们熟悉的世界。但是在一个突然被剥夺了幻想和光明的宇宙里,人感到自己是个陌生人。他的境遇就像一种无可挽回的终身流放,因为他忘记了所有关于失去家乡的记忆,也没有乐园即将到来的那种希望。这样一种人与生活的分离,演员与布景的分离,真正

构成了荒诞的感觉”。^①但他又主张人应该对这种荒诞进行反抗。

加缪共创作和改编了9个剧本,重要的有《卡利古拉》(1939)、《误会》(1941)和《戒严》(1948)、《正直的人们》(1950)等。其中,《正直的人们》表达了对荒诞处境进行反抗的意旨,而《误会》和《卡利古拉》则是以人类命运的荒诞性为主题。四幕剧《卡利古拉》写古罗马帝国的年轻的皇帝卡利古拉深爱妹妹德鲁西娅,可是妹妹不幸去世。卡利古拉陷入悲痛之中,他不能接受人类死亡和不幸福的事实,决心摆脱荒诞的人生,证明自己是自由的。于是,他采取了极端的毁灭性的行动,疯狂作恶,最后众叛亲离,被人杀死。全剧结构张弛有致,外松内紧,人物个性鲜明,栩栩如生。主人公卡利古拉是加缪哲理的化身,他不仅意识到世界和人生的荒诞,也意识到自身行为的荒诞。加缪巧妙地运用喜剧的手段把这一悲剧性人物的内心的空虚、孤独和痛苦揭示得淋漓尽致。加缪的戏剧语言清晰有力,笔调雄劲;其戏剧风格变化有致,既有古希腊的庄严、古典主义的简练集中,又有着浪漫主义的激情,存在主义的深刻。

【问题与思考】

1. 什么是“境遇剧”?
2. 为什么说萨特的《苍蝇》是一部存在主义戏剧,而非命运悲剧?

^① 转引自吴朗主编:《外国文学——导论·作家作品选讲》,第580—581页,东北师范大学出版社,1990年12月。

第二节 荒诞派戏剧

20 世纪 50、60 年代,西方剧坛盛行荒诞派戏剧。这种戏剧形式的哲学基础是存在主义,旨在表现人生的荒诞状态和人与人之间的无法沟通。美国荒诞派剧作家爱德华·奥尔比曾表述说:“根据我的理解,荒诞戏剧是对关于某些存在主义和后存在主义哲学概念的艺术的投入。这些哲学概念主要有关人试图从自己在这个世界上无意义的处境中为自己寻找意义,而这个世界又不产生意义,因为人为了使自己产生幻觉而建立的道德、宗教、政治、社会建筑已经坍塌。”^①

荒诞派戏剧的基本特征是:反对戏剧传统,摒弃结构、语言、情节上的逻辑性、连贯性;采用象征、暗喻、灯光、色彩、形体动作等多种手段来揭示人物的内心世界;用轻松的喜剧形式来表达严肃的悲剧主题。存在主义戏剧在思想上是新的,但在形式上采用的却是传统的戏剧结构,甚至遵循“三一律”的创作原则。而荒诞派戏剧在主题上继承了存在主义的哲学思想,但形式上却进行了大胆的创新,是完全反传统的。因此,也有人称荒诞派戏剧是“反戏剧”。

这一流派的剧作家在创作上各有风格和特点,但因其对现代人荒诞境遇的共同表现而被评论界归入荒诞派戏剧流派,代表剧作家有:英国的塞缪尔·贝克特(1906—1989)、哈罗德·品特(1930—);法国的欧仁·尤内斯库(1912—1994)、阿达莫夫(1908—1970)、让·日奈(1910—1986);美国的爱德华·奥尔比(1928—)等。他们从内容上、形式上、语言上都对戏剧进行了革

① 转引自[美]罗伯特·科恩:《戏剧》,第 251 页,费春放主译,上海书店出版社,2006 年 8 月。

新,其作品表现的不仅是“二战”后人们面对沦为一片废墟的家园的失落感,还有与所有传统、宗教和伦理联系切断后的失落感。欧洲的沦丧、奥斯维辛和广岛的灾难,使 20 世纪中期人类的希望破灭了。对于生存意义的寻找注定没有结果,尽管如此却不能放弃寻找,这就是风格迥异的荒诞派剧作家的共同点之一;传统戏剧的对白,能够起到揭示人物的思想感情和传递信息的作用。但在荒诞派戏剧里,随着情节的消失与人物性格的消失,对白失去了廓清思想和沟通的功能,人的失落感和对存在的恐惧在语言游戏当中得到了最尖锐的揭示,这是荒诞剧作家的又一个共同点;他们的荒诞戏剧放弃了对人物现实和心理特征的把握,放弃了传统的情节发展,集中表现存在于空洞的现实中的人的孤独;此外,他们使用滑稽模仿和直观怪诞的手法,完全违反可能性法则,打通了与超现实主义美学的界限。

一、英国的荒诞派戏剧

(一)塞缪尔·贝克特的戏剧创作

塞缪尔·贝克特是英国著名剧作家、诗人、小说家,出生于爱尔兰都柏林的一个中产阶级家庭,结业于三一学院,后移居巴黎。1969 年,“因为他那具有新奇形式的小说和戏剧作品使现代人从贫困境地中得到振奋。”^①而荣获了诺贝尔文学奖。贝克特主要用法语、英语写作,一生共创作了《等待戈多》(1952)、《终局》(1956)、《克拉普的最后一盘录音带》(1958)、《啊,美好的日子》(1963)等 20 余部剧本,其中以《等待戈多》的影响最大。贝克特以对传统戏剧的反拨和超越、独特的艺术构思和表现手法,展示了当代人的孤独、焦虑和痛苦,从哲学、宗教和心理学角度,探讨了人的生存状况

① 转引自刘明厚:《二十世纪法国戏剧》,第 148 页,上海文艺出版社,2000 年 2 月。

与困境、人的存在的无意义等荒诞主题。

《等待戈多》创作和演出之时正值“二战”刚刚结束，整个西方经济萧条、社会混乱、道德沦丧，人们思想苦闷、精神迷惘，对未来失去信心，传统的道德标准和价值观体系受到了前所未有的怀疑和颠覆。贝克特在《等待戈多》中采取了种种闹剧的形式，通过两个流浪汉——弗拉季米尔和爱斯特拉冈水无休止而又毫无希望的等待，揭示了整个人类生存处境的荒诞性和悲剧性。《等待戈多》一剧几乎没有什么戏剧情节，剧情呈静态发展。爱斯特拉冈和弗拉季米尔在荒郊野外等待一个叫“戈多”的人的到来。他们既不知道戈多是什么人，也不知道他什么时候能来，只是无聊地在那里苦等。为了打发时间，他们一会儿前言不搭后语地闲聊，一会儿漫不经心地做一些摘帽子、脱靴子之类的动作，甚至建议要上吊试试。这时，富翁波卓牵着他的奴隶幸运儿走来，他不停地用鞭子抽打着幸运儿，还骂他是猪猡。幸运儿在发表了一大通莫名其妙的长篇独白后，跟随波卓离开了。一个自称是戈多派来的男孩子过来告诉两个流浪汉，戈多今天不能来了，明天准来。两个流浪汉张罗着要走，却坐在那里不动。第二幕差不多是第一幕的重复，两个流浪汉还在同一地点等待戈多，不同的是，第一幕里光秃秃的树上长出了几片叶子。在他们的无聊的等待中，波卓和幸运儿再次上场，但此时波卓已变成瞎子，幸运儿则成了哑巴。戈多的信使——小男孩又跑来告诉流浪汉们戈多今天不能来了，明天准来。爱斯特拉冈和弗拉季米尔准备明天继续等待。虽然他们打算离开，但仍然站在原地不动。

全剧只有五个人物，但他们是现代人类的写照。他们的境遇表明，人与人之间尽管努力进行交流，但永远不能沟通、理解。戈多在剧中始终没有露面，从剧中人的话语中也无从了解他的身份。然而两个流浪汉却虔诚地等待着他的到来，他们以为戈多可以为他们解释生命的意义，把他们从困境中拯救出来。因此，等待戈多的到来就成了贯串全剧的中心线索，弄清戈多是谁似乎成为理解

全剧主题的关键所在。有人认为,戈多就是上帝,两个流浪汉等待戈多,实际上就是迷惘的当代人等待上帝前来拯救自己,使人们脱离没有希望的境地。还有人认为,戈多有着现实针对性,是某个真实存在的人。对此,剧作家贝克特本人表示,他也不知道戈多是谁,因为如果他知道的话,早就在剧中告诉观众了。其实,戈多不过是支持主人公在荒诞的现实社会中继续生存下去的一种希望。这出戏表现了生活在惶恐不安的西方社会里的人们的思想危机和精神危机。

从根本上讲,这是一出什么事也没有发生,既没有人到来,也没有人离去的悲剧,悲剧的主题是“等待”。剧中的两个流浪汉终日无所事事,在等待中消磨时光,也消耗着生命。但人毕竟不同于动物,总得有所思想,有所希望,才能支撑自己在孤独荒谬的世界中生存下去,因此“等待”也就成了他们惟一的精神寄托。虽然他们的等待毫无意义,也不会有任何结果。在贝克特看来,人类就是这样既难活,又难死,既有希望,又没有希望。人生就是毫无目的、毫无意义的重复。这部作品采用了无始无终的圆形结构,开头与结尾相同;舞台布景单调简单;戏剧对白没有什么逻辑性,两个流浪汉之间的对话看起来就像是废话,而有些独白则晦涩难懂;戏剧动作近似游戏厅里的杂耍。下面一段台词就很形象地表明了该剧对话的无意义性和杂耍式的动作特点:

爱斯特拉冈:啊!(略停。绝望地)咱们干什么,咱们干什么呢!

弗拉季米尔:咱们没什么可干的。

爱斯特拉冈:可我不能这样下去啦。

弗拉季米尔:你要不要吃个红萝卜?

爱斯特拉冈:就只有红萝卜了吗?

弗拉季米尔:只有白萝卜和红萝卜。

爱斯特拉冈:没有胡萝卜了吗?

弗拉季米尔：没有了。再说，你爱你的胡萝卜也爱得太过火啦！

爱斯特拉冈：那么给我一个红萝卜吧。

（弗拉季米尔在衣袋里摸索半天，掏出来的都是白萝卜，最后掏出一只红萝卜递给爱斯特拉冈，爱斯特拉冈仔细看了看，嗅了嗅。）

爱斯特拉冈：是黑的！

弗拉季米尔：是只红萝卜。

爱斯特拉冈：我只爱吃红的，你知道得很清楚！

弗拉季米尔：那么你不要了？

爱斯特拉冈：我只爱吃红的！

弗拉季米尔：那么还给我吧。

（爱斯特拉冈还给了他。）

爱斯特拉冈：我要去找只胡萝卜。（他站着不动）

弗拉季米尔：这可真正越来越无聊啦。

爱斯特拉冈：还不够哩。

（沉默）^①

这些表面上看似毫无意义的废话和动作形象地传达出人生的荒诞与尴尬局面。这部戏使荒诞派戏剧由默默无闻一跃成为备受世人瞩目的戏剧流派，对后世产生了很大的影响。现在，《等待戈多》已先后被译成数十种文字，在欧洲、美洲、亚洲等国家上演。

《终局》提供了一幅比《等待戈多》更加阴暗的人生画面，反映了生活在行将终结的社会里的人们的一筹莫展的精神状态。剧中的四个人物全都是残疾人，他们被困在一所房子中，房子外面是一望无际的大海。房子的主人哈姆是个盲人，下肢瘫痪，整天坐在轮椅中，靠仆人服侍生活。他的父母纳格和奈尔失去了双腿，被装在

① 【英】贝克特：《等待戈多》，施咸荣译，载《荒诞派戏剧集》，上海译文出版社，1980年。

两个垃圾桶里，靠向儿子乞讨为生。仆人克洛夫是剧中惟一能自由行走的人，但他只能站不能坐。四个人处于饥饿、孤独、无聊、毫无希望的可悲境地，时时感觉到末日的威胁。克洛夫在戏刚一开场时就自言自语地说：“完了，是完了，就要完了，也许马上就要完了。”道出了剧中人的心理状态。他们巴望着这痛苦的一切早点结束，然而这一荒谬的状况却偏偏日复一日、永无休止地进行下去。像《等待戈多》一样，该剧的对白充斥着许多无用的废话和陈词滥调；此外，这些对白又往往被分割成若干个对话单元，在同一对话单元中的语言通常都具有连贯的意义，但不同的对话单元之间却没有意义的联系，中间大都以静场的方式分开。全剧从戏剧语言、人物动作到布景、道具等因素都充满了象征意义与哲理色彩。比如下面的一段台词就非常深刻地揭示了现实世界的荒诞与人的生存状况的可悲：

哈姆：他在干吗？

克洛夫：他在哭。

哈 姆：那么他是在生活。^①

在贝克特的戏剧中，人的境遇越来越糟。在《等待戈多》中，两个流浪汉还能站着；在《终局》中，人成了残废，只能坐在轮椅中或垃圾桶里；到了《啊，美好的日子！》中，人已土埋半截，或者像软体动物一样在地上蠕动；而在《喜剧》中，人干脆被装进了罐子里，只剩下头和后脑勺露在外面。

《克拉普的最后一盘录音带》是一部出色的独角戏，剧中，主人公克拉普几十年来一直过着单身生活。他养成了一个习惯，那就是每当过生日时，都会把当天发生的事口头讲述出来，录在磁带上。现在，克拉普老了，在过生日的这天，他又翻出了几十年前的

① 【英】贝克特：《终局》，冯汉津译，载《当代外国文学》，1981年第2期。