

荒诞派戏剧的产生

荒诞派文学，是西方二十世纪的现代主义文学重要的流派之一，主要是指戏剧创作。它采用荒诞的手法，表现了世界与人类生存的荒诞性。荒诞派戏剧于五十年代初诞生于法国巴黎，随后在欧美各国产生了广泛影响，统治西方剧坛长达二十年之久，七十年代初走向衰落。

虽然荒诞派戏剧的产生是二十世纪的事情，但世界的荒诞性并不是仅存于二十世纪。自从人类社会诞生以来，荒诞便伴随着人类的各个历史进程，因而，表现荒诞的作品也就具有了一个很长的历史发展过程。想要对荒诞派戏剧有一个明晰的了解，必须从荒诞文学的历史发展入手。

荒诞文学的历史渊源

据说，在古希腊雅典达尔菲阿波罗神庙门廊的一块石板上刻着这样的铭文：认识你自己……这句铭文表现了人类对自身生存的思索，包含着数不清的含义：人是什么？人生存于她的世界有什么意义？人类自身创造了光辉灿烂的文化，这一切究竟是人类的福祉，还是灾祸？如果是后者，那么人类究竟该不该存在？也许，自人类诞生以来，人们就开始对此思索而百思不得其解。

人类的童年，由于生产力的极度低下与物质生活的极端匮乏，人们面对自然世界，感到无力征服。因此，人们对超于人力之上神秘的主宰力量顶礼膜拜，将它称之为神。神被赋予了至高无上的意义。而人类呢，朝着神匍匐祈求。在欧洲长达几千年的远古与中世纪时代，人类不断地向上苍祈求生存的机会与神力的佑助。到了十四世纪，随着航海业与商业的初步繁荣，人们逐渐认识到，人的自身与人所生存的这个世界，并非神与上帝的恩惠，恰恰是人类自身不断努力与求索的结果。人们发现了人是自我的主人，是这个世界的主宰，资本主义制度建立后，人类创造了与以往不可比拟的辉煌的物质财富与精神文化。蒸汽机的发明，纺织机的出现，电报、电讯的产生，火车、飞机的诞生，使人类雄心勃勃，确信自我是世界的中心。文艺复兴以后，人被赋予了至高无上的意义。我们不妨看一下莎士比亚笔下对人类力量的赞颂：

人类是一件多么了不得的杰作！多么高贵的理性！多么伟大的力量！多么优美的仪表！多么文雅的举动！在行为上多么象一个天使！在智慧上多么象一个天神！宇宙的精华！万物的灵长！

从神的时代到人的时代，从神创造了人类到人创造了自身的世界，都基于一种对人与世界的认识，那就是，人类不停地追求有意义的生活，创造有意义的现实世界，创造财富，追求幸福。

也正是伴随着人类的产生与历史进程，对于人自身与世界的认识，也出现了不和谐的音调。人们发现，人类社会的发展，人们所创造的世界，有时总是与人们认为它所应该呈现出的面貌不一样。表现出不合逻辑、非理性、虚无、荒诞甚至于疯狂。人类数千年忙忙碌碌的创造活力，反而给自我设置了一个大陷阱，最终使自我成为非人。这就是我们所说的荒诞。对于人生荒诞性的认识，可以溯源到古代世界，而且，随着人类文明的历史进程的变迁，人对世界的不断征服，物质财富的日益庞大，这种认识反而越来越多地被人们接受。

古希腊的许多剧作家，如悲剧家埃斯库罗斯、索福克勒斯与喜剧家阿里斯托芬，他们的作品都有对人类存在荒诞性的表现。索福克勒斯的悲剧总是有一种对世界的惶惑不解与人类行为往往事与愿违的沉重感。他认为人类无法掌握自己，一切都要归之于命运，而命运并不是神谕，而是一种神秘抽象、深不可测的反人类力量。人类常常处于它的捉弄与戏谑之中，显得荒诞、滑稽和渺小。这一思想集中地体现在他的代表作品《俄狄浦斯王》之中。

忒拜国王拉伊俄斯从神那里得知，由于自己过去犯下的罪恶，他刚出生的儿子命中注定要弑父娶母。为避免这场灾难，初生三天的婴儿俄狄浦斯被钉住双脚，丢进了荒山。后来，这个婴儿被科林斯国王收养。俄狄浦斯长大以后，神降示说他将来杀父娶母。俄狄浦斯怕神示灵验，于是逃出科林斯，前往忒拜城。在城外的岔路口，他和一个坐马车的老人争路，一失手打死了老人。到了忒拜，俄狄浦斯猜中了狮身人面女妖斯芬克斯的谜语（即：什么东西清晨四只腿，中午两只腿，晚上三只腿），解除了忒拜的灾难，被忒拜人视为救星，于是娶了忒拜前国王的王后伊奥卡斯忒为妻，成了忒拜的王。几年后，忒拜流行瘟疫、田园荒芜、民生凋敝。俄狄浦斯向神求祈，神示说，必须严惩杀死前国王拉伊俄斯的杀手，忒拜才能避免更大的灾祸。俄狄浦斯的内弟克瑞翁告诉他，拉伊俄斯是在去求神示的路上被害的。于是俄狄浦斯抓住这个线索，下令追查凶手。他请来先知。先知起初不肯说出秘密。他给先知跪下，再三请求。无奈之下，先知说出凶手正是俄狄浦斯本人。并预言说他虽然有眼，却看不见自己住在哪里，和什么人同居，他将发现自己是儿女的兄长，是生母的丈夫，并将从明眼人变成瞎子，从富翁变成乞丐。俄狄浦斯起先以为是内弟克瑞翁与先知勾结，觊觎王位而诽谤他。此时，科林斯国王去世，科林斯人要立俄狄浦斯为王。俄狄浦斯表示，虽然自己不会再犯杀父之罪，却仍旧害怕玷污母亲的床榻。报信人为使他放心，才讲叙了他的身世。俄狄浦斯这才明白，自己原是忒拜国王与王后的亲生子。一切都被神不幸言中，俄狄浦斯竟是杀父娶母的罪人！他疯狂地跑进宫去，发现王后（也即他的生母）伊奥卡斯忒已自缢而死。他悲愤欲绝，刺瞎了自己的眼睛，然后请求放逐。

《俄狄浦斯王》表现了人类生存极大的荒诞性。一个具有坚强意志和英雄行为的人，居然违悖天伦，弑父娶母，堕入天底的罪恶深渊。这一切都来自于荒诞的人生命运。在这个命运之下，俄狄浦斯越是努力，就越是悖离自己的初衷；他越是真诚地为城邦消弭灾祸，却越是制造自己的毁灭，从而堕入万劫不复的灾难之中。

表现人类生存荒诞性作品在古希腊戏剧之后仍有沿续。十八世纪，法国专事描写变态情欲的色情作家萨德，在其作品中大量暴露了病态人生，诸如放纵、疯狂、无耻等等。1896年，法国文坛的怪人阿尔弗莱德·雅里，也写作过一部充满荒诞色彩的戏剧《乌布王》。剧中乌布王是一个木偶，集所有罪恶于一身。他反抗理性，敌视现存世界。他在剧中高叫：“我要发财，然后杀死所有的人，扬长而去。”剧作的手法也稀奇古怪。乌布王的动作如同木偶一样，说话断断续续，时高时低。阿尔弗莱德·雅里被称为荒诞戏剧的拓荒者。

荒诞派文学作品大量出现是在西方世界进入工业化时期以后，确切地说是在十九世纪末与二十世纪初。垄断资本主义的形成，尤其是两次世界大战，给西方人在信仰上造成了前所未有的冲击。巨大的物质财富一方面带来人们

所期许的舒适生活，而另一方面，却也带来了人们所始料不及的空前危机与灾难。由于高度发达的科技力量与物质基础的参与，使战争具有了比所有以往时期都更为恐怖的杀伤力量。在一次大战中，几千万人死于炮火之中，而第二次世界大战，则使几亿人成为牺牲品。血淋淋的现实使人们感到，高度的物质文明足以毁灭人类与地球，人类无止境的征服等于给自己掘造了坟墓，人类的努力正使自己走向毁灭的路途。人类生存的荒诞性比以往任何时代都明显地呈现出来，从而导致人的价值观念的急剧改变。

资本主义前期，人们的信仰支柱是理性精神。恩格斯在《反杜林论》中指出，十八世纪的启蒙思想家，为了建立一个全新的社会，“曾求助于理性”，“他们要求建立理性的国家，理性的社会，要求无情地铲除一切和永恒理性相矛盾的东西，”他们雄心勃勃地认为理性可以解决一切社会问题，是人类迈向幸福彼岸的桥梁。然而一个世纪过去了，理性确实建立起了庞大的社会结构组织，然而社会矛盾却更加紧张，社会问题更加尖锐。在人们的精神领域，诸如金钱的崇拜、利己主义的泛滥、人际关系的恶化、道德上的沦落等等，不一而足。在此情形下，人们，尤其是西方的知识分子，对于理性准则失去了信仰。十九世纪四十年代，乔治·桑在《小法岱特》中通过一个人物说道：“上帝是永恒的主宰，可是今天，他却不管事了。”十九世纪末，尼采则更直接了当地说：“上帝死了”，因此要“重新估价一切”。在这里，“上帝”是“理性”的同义语，它表明了支配人类生存的传统准则。面对史无前例的“欧洲大屠杀”（罗曼罗兰语），人们不得不对传统理性价值判断产生怀疑。人们丧失了原有的依托，苦闷、迷惘，没有目标，和世界失去了联系，犹如一叶浮萍、随波逐流，漫无目的，咀嚼着“荒诞”的滋味。

总的来说，二十世纪西方社会的社会危机（也即荒诞）表现在四个方面。一是人与社会的关系：人们感到这个世界是荒谬的，不可理喻的，人类来到这个世界上，完全是一种错误和偶然；二是人与他人的关系：激烈的资本主义商业竞争，造成了人与人之间关系的恶化。人们处在这个世界中，时时都感到敌对力量包围。要使自我在这个世界上立足，就必须以打击、排斥他人作为手段。因此，对每个人来说，“他人就是地狱”（萨特语）。这就导致了人与人之间的冷漠、疏远；三是人与物的关系：社会化大工业造成了高度的物质文明，同时也造成了物质的泛滥。面对庞大的物的世界，人们感到人类自我的形象越来越渺小。人类创造了“物”，而现在“物”却反过来支配了人。人们越来越依靠“物”，从而成为“物”的从属者；四是人与自我的关系：人类创造了世界，却又越多地失去了自我。随着物质文明的发展，人们不是完善自我，而是最终成为非我。

一般说来，现实生活中所呈现出的面貌同人们所认为它应呈现出来的状态不相一致，便构成了荒诞性，作家将其用文学的形式表现出来，便构成荒诞文学。由于现代西方四种社会危机的加剧，荒诞已成了二十世纪西方文化的基本特征，因此，二十世纪西方形形色色的现代主义文学，大都与世界和人的生存荒诞性有关，诸如象征主义、超现实主义、意识流小说、黑色幽默小说、魔幻现实主义等等。现代主义文学开山鼻祖、法国诗人波德莱尔在其诗集《恶之花》中，就以“荒诞”与“神秘”为诗歌的核心；英国诗人艾略特的名作《荒原》，也描写了一个荒诞世界。英国作家弗吉尼亚·吴尔夫的小说《海浪》中，一家六个兄弟姊妹都在思考一个问题：自我是什么。伯纳特感到自我并没有一个固定的意义，而是时刻在变。比如阅读拜伦的诗，便

感到自我成为拜伦的一部分；结交朋友，又感到朋友们时刻在改变自己——人们原本就没有自我。另一位诗人纳维尔虽然事业成功，文名远扬，却也难以找到自我，只好在袋里放一张名片，作为自我仍然存在的证明。一位是失去了自我，一位是难以寻找到自我，都表明了人类生存的荒谬。美国作家尤金·奥尼尔的剧作《毛猿》，以一位轮船上的伙夫杨克的遭遇表现了现代人类的尴尬处境。杨克既丧失了宗教信仰，又与大自然失去了和谐关系。他不能前进，也无法生存。在现实生活中，只好倒退到人类最原始的阶段——到动物园，与一个毛猿结交。但毛猿也并不接纳他，用力将他击成重伤。事实上，奥尼尔已经否定了人类自身存在的可能性。不管是现在，还是将来与过去，都没有人类存在的空间。

二十世纪初，最成功地表现荒诞主题的是奥地利作家弗兰茨·卡夫卡。卡夫卡的名著《变形记》，是表现荒诞人生的代表作品。主人公格里高尔是一家公司的推销员。他终日奔波于推销途中，忠于职守、循规蹈矩。一天早上醒来，忽然发现自己变成了一只甲壳虫。他竭力挣扎，仍翻不了身。这时，他的父母与妹妹都来敲门探问，可他不敢开门。一会儿，公司秘书来了，隔着门说，如果他再不上班，便将其开除。格里高尔万分无奈，只好用牙齿扭动钥匙。门开了，随着一声声尖叫，母亲昏倒了，秘书仓皇而逃，父亲则一拳将其打进了门里。

随着体形的变化，格里高尔渐渐失去了人性，具有了虫性。他不说话，也不吃新鲜食品，只吃腐烂的东西，并习惯于在天花板与墙上爬行，但仍然具有清晰的人类思维。家里人讨厌他。母亲一看见他就昏倒，父亲则将一只菜果扔在他背上，陷在肉里，挖不出来。

由于他失了业，一家人的生活每况愈下，只好将房子分租给房客。然而当房客发现了“虫”的秘密后，都愤然离去。尽管格里高尔心里极为难受，而家里人仍把一系列不幸归咎于他，妹妹甚至将门一锁了之，不再过问。格里高尔在极端孤独中悄然死去。

《变形记》以荒诞性的笔法，揭示了在非理性的资本主义社会中，人们掌握不了自己的命运，最后走向异化的过程。卡夫卡的另一篇作品《审判》则描写了一个职员被莫名其妙地判处了死刑，尽管他生来安分守己，从不惹是生非。然而被捕之后他并不被拘押，还是照样上下班。这件案子困扰着他，使他食不甘味，卧不安寝。他到处奔波，然而一切归于徒劳。他还是被判死刑，“像狗一样地死去”。显然，这里表现了作者对人类生活的失望。人们无法逃避厄运，一切努力都是徒劳，最终走向消亡。

不仅是内容，西方现代主义文学在艺术技巧上也曾作过荒诞性的试验。超现实主义作家安托南·阿尔托将他的戏剧称为“残忍戏剧”，声称“我们正处在死人的世界”。于是，他主张在表现上通过特殊的动作、音响、布景、灯光，直接表现思想，超越戏剧语言。

荒诞派戏剧的思想基础

——存在主义

二十世纪，对人类生存荒诞性认识，集中地体现在存在主义哲学思想之中。存在主义哲学形成于十九世纪末，第一次世界大战之后惨酷的现实社会使其得以发展，在五、六十年代，几乎成为统治西方社会思潮的主要哲学思想。

存在主义哲学，从根本上说来，是一种对人类生存根本性问题的思考。

在以往的欧洲人信仰中，宗教占了主要地位，人们依靠对神的信仰而得以肯定自身存在的意义。那么在“上帝死了”之后，人类的生存究竟有什么形而上的意义呢？存在主义者认为，人们来到这个世界上，对于每个人来说，是人一生中最大的事件，但对世界来说，却纯属偶然。因为这个世界并没有征得我们每个社会成员的同意，是粗暴的，不合理的。而每一个人降生于世界上，都要行色匆匆地走完他的人生历程，也就是说，生与死，都不由每个人自己作出主张，所以人的生存，根本上就是偶然的、荒诞的。海德格尔曾说，人“暴露在这个世界上，孑然一身，没有救助，无法逃避，我们不知道为什么被扔到这个世界上”。存在主义还认为，就每一个人的生存过程来说，“自我”以外的一切事物都是生存的“阻力”，每一个人都是孤独无助的，也就是说，每个人的存在同整个生存的环境，是互相敌对的，互相陌生的，人们被迫遭受到一连串非理性力量的压迫，受尽痛苦而无法反抗与解脱，人的一生就是一连串的失败。因此，世界是荒诞的，人的存在也是荒诞的。

存在主义的代表人物加缪曾经写了一部随笔式的哲学著作《西绪福斯神话》，副标题就是《论荒诞》。这本书集中了他对荒诞的理解。他认为，一方面是人们具有的传统理性精神，一方面是非理性，二者不相协调，就是荒诞。所以“荒诞取决于人，也取决于世界”。既然世界是荒诞的，那么人类生存也是荒诞的。书中引叙了一位古希腊神话传说中的神西绪福斯的遭遇。他原是科林斯王，死后降入地狱，被天神惩罚，将一块巨石推上山顶，但刚接近山顶，巨石就滚落下来。于是，他又重新将巨石推上山去。如此周而复始，徒劳无功。西绪福斯每次接近山顶，意味着他将要获得意义，然而巨石每次滚落下来，重新使他堕入无意义的深渊。西绪福斯就这样永远受着这种苦役的折磨而不得解脱。虽然他对这种苦役并不屈服，并不断地鼓足力气反抗，但终归失败。

加缪《西绪福斯神话》所针对的，正是二十世纪西方社会人们生存状态。他认为人们每日为生活东奔西走，忙忙碌碌，却不过是每天进行着同样的工作，随着同样的道路行走，“说到底，这双行将腐烂的脚为了生活东奔西走，又有什么意义呢？”加缪给二十世纪的人们生活精心绘制了一幅图画：

起床，电车，四小时办公室或工厂里的工作，吃饭，电车，四小时的工作，吃饭、

睡觉，星期一二三四五六，总是一个节奏，大部分时间是都轻易地循着这条路走下去。

加缪认为，二十世纪世界的居民们，生活于一个没有信仰、没有理性的绝望时代，这就注定了人类的毫无希望。他说：“一旦宇宙中间的幻觉和光明都消失了，人便自己觉得是个陌生人。他成了一个无法召回的流放者，因为他被剥夺了对于失去的家乡的记忆，而同时他缺乏对未来世界的希望。这种人与他自己生活的分离，演员与舞台的分离，真正构成了荒诞感。”

在这个基础上，存在主义者提出了“存在即死亡”的命题。他们认为，人们生存的种种状态，如“恐惧”、“焦虑”、“厌恶”等等，归根结蒂都是死亡的表现。海德格尔说，存在主义就是“死亡哲学”。萨特也说：“我孤独而自由，可是这种自由有点象死亡”，“希望是不会有的”。这也就是说，人类摆脱苦恼与恐惧的根本方法，也就是说摆脱生存荒诞性的方法，就是死亡。这些，都对五十年代的荒诞派戏剧奠定了思想基础。

存在主义文学最重要的代表作家是法国的萨特与加缪，他们的作品大都从不同角度揭示了人类生存的荒谬。萨特的成名作《恶心》是一部典型的存在主义小说。主人公罗康丹感到，人不过是“一堆柔软的，怪模怪样的形体，

乱七八糟，赤裸裸——一种可怕的猥亵的裸体。”“我们所有这些人都在这里又吃又喝来保存我们宝贵的生命，实际上我们没有、丝毫没有任何生存的理由。”因而他用荒诞两字来概括这个世界。加缪的名作《局外人》更为典型。主人公是四十年代驻阿尔及利亚的法国公司的一个职员莫尔索。他意识到了“一切都是荒诞”，产生了对世界的绝望心理，因此对一切都麻木冷淡。一天，他接到电报说母亲去世，他立即前往奔丧。他并不悲痛，甚至到了养老院后，居然在灵堂上喝咖啡、抽烟、昏昏欲睡。当别人前来吊唁时，他还感到可笑。第二天，他去海滨浴场游泳，遇到他过去的情人玛丽。仅仅在看了一场电影后，他们就同居了。但这又并非出于爱情。玛丽提出结婚，他感到结不结婚都行，于是答应了。分手时，玛丽问他想知道她以往的情况，莫尔索说他没有想过问不问。又一天，他与玛丽和朋友雷蒙一块去海滨，遇上两个阿拉伯人，他们向雷蒙挑衅，双方殴打起来，雷蒙受了伤。之后，莫尔索再次来到海滨，遇到刺伤雷蒙的阿拉伯人，莫尔索没有经过考虑便打死了他，被投入监狱。在狱中，他仍然对什么都无动于衷，甚至对于死。检察官审理了案子之后说他“根本没有灵魂，没有一点人性、人类心里的道德观念，”虽然他“决不是一个坏人，没有办过任何坏事”。莫尔索被判死刑，却非常平静。临刑前他“没什么好说”，照样吃饱睡足。他感到既然人们都要死去，“三十岁死或七十岁死都没有什么大关系。”莫尔索是一个精神上的畸形，他象被抽出了灵魂，说不上好，也谈不到坏，因为他完全是一个现实世界的“局外人”，所以作者说他“只是荒诞”。他对母亲的死，对女性热烈的爱，对于法律的制裁，都极度冷漠，仿佛与己无关。甚至于对自己也好象成了局外人，似乎自己与自己也完全不相干。莫尔索不但失去了与整个世界的关系，同时也失去了自我。小说表现了存在主义有关人类生存的思想：人们糊里糊涂地来到世上，身不由己，无事可作，最后又糊里糊涂地离开这个世界。人的生存毫无意义，却又不能反抗，只好听其自然，最终以死来摆脱荒诞的一生。

不过，存在主义哲学毕竟还有它的积极之处。加缪认为，理性仍然是解决人类问题的钥匙。在《西绪福斯神话》中，加缪描绘了现实社会人们毫无意义的机械、重复、可笑的生活行为，但接着又说：“仅仅有一天，产生了‘为什么’的疑问，于是，在这种带有惊讶色彩的厌倦中一切都开始了。”也就是说，一旦人们对自身与世界的荒诞有了认识，对这种生存状况感到倦厌，就是理性的表现、意识的觉醒。加缪赞赏人对荒诞世界的反抗。在他看来，两绪福斯就是反抗荒诞的英雄。虽然他将巨石推向山顶，最终又掉落下来，但他却意识到这种命运，知其不可为而为之，因为“登上顶峰的斗争本身足以充实人的心灵，应该设想，西绪福斯是幸福的”。在其中篇小说《鼠疫》中，一场鼠疫出现在阿尔及利亚的一个城市。市政当局动用了各种手段，仍不能控制鼠疫的蔓延，每天都有大批的居民死去。而一位医生里厄，面对这个行将灭亡的城市却不屈不挠地与之顽强斗争，直至最后自己也染上鼠疫。小说表现了加缪这一积极思想：“神已经死了，而人还在”。

为了和作品内容的荒诞性相适应，存在主义作家们在作品的艺术技巧中也偶尔加入了若干离奇荒诞的成分。加缪的《局外人》情节松散，由一些彼此不相干的偶然事件组成，前后并不连贯，往往无前因而无后果，从而造成一种荒诞感。主人公杀了人，却没有明确的杀人动机。法院的审理则更为奇特。他们判决莫尔索死刑，所根据的并不是他是否杀人，而是针对他在母亲

去世之后无动于衷的态度，断定他在母亲葬礼上违反习俗，没有灵魂，没有人性，人面兽心。美国的存在主义作家诺曼·梅勒的长篇小说《一场美国梦》中，主人公斯蒂芬·罗杰克在十二小时内干下了一连串暴行。他杀死了妻子，并将尸体从十层楼上扔到大厅，随后强奸了女仆，并同一个夜总会歌手放纵情欲，最后走向沙漠。全部行为似乎找不到任何现实中的根据，如同梦魇一样。存在主义文学作品中所出现的场景，有时也是荒诞离奇的。萨特《禁闭》中甚至出现了三个幽灵一块出现于地狱这种非现实的图景。这些情节与场景的安排，都是为了表达“存在即荒诞”这一中心观点而设置的。

荒诞派戏剧的概貌

由于存在主义为世界的荒诞性提供了哲学基础，故而西方的荒诞文学发展到五十年代形成了一个高峰，这就是以尤奈斯库与贝克特为代表的荒诞派戏剧文学。就其哲学基础、思想体系而言，荒诞派戏剧产生于现代主义思潮，并直接在存在主义思想影响下诞生。荒诞戏剧的代表人物贝克特早年从爱尔兰来到巴黎，结识了意识流小说大师乔伊斯，深受他的影响。另一位代表人物，法国的阿达莫夫，本是亚美尼亚人。一次大战后移居巴黎，在巴黎参加了布勒东、艾吕雅为中心的超现实主义团体。荒诞派戏剧的主要作家思想大致成熟于四、五十年代，又以巴黎为活动中心，因此他们受存在主义的影响是不言而喻的。他们的思想大致可以说是存在主义的翻板。著名的美国荒诞文学作家阿尔比说过，荒诞戏剧是对某些存在主义和存在主义后时代哲学概念的艺术吸收。他们认为，世界是丑恶、荒诞的，人来到世界上也纯属偶然，如同加缪所说的，是一个“永远无法召回的流放者”，一个过客而已。人被外界的荒诞世界所包围，已经失去任何理性，成为非人，既无法反抗，又不能有所作为，对人生的一切探索与追求都属徒劳。

荒诞派戏剧作家们的思想与存在主义可说是如同一辙，但是在表现世界与人的荒诞性方面，荒诞派戏剧走得更远。这有两个表现，一是，在存在主义文学中，（也包括其他各种流派的现代主义文学），虽然也表现荒诞主题，但大都比较分散。而到了荒诞派戏剧，则成为一个成体系的、集中的戏剧运动。二是，存在主义文学也表现荒诞，但基本上采用传统的文学形式。他们的小说大都有传统小说的开端——发展——高潮——结局等因素，剧本也有明晰的语言与严谨的结构，是用传统的艺术方法表现荒诞主题的。而荒诞派戏剧的表现手法本身就是荒诞的。戏剧情节杂乱无章，没有顺序，甚至没有事件，人物奇异，对话独白则是一派胡言乱语。他们抛弃了传统戏剧的艺术手段。在他们看来，既然世界与人是荒诞的，那么表现这种荒诞就不可能采用带有理性色彩的传统技巧，应该以荒诞的形式表现荒诞的内容。这一意义是重大的。至此，西方文学中的荒诞终于从涓涓小流汇成泱泱大河，荒诞派文学正式成为一个流派出现。

荒诞派戏剧于四十年代末五十年代初在巴黎诞生，自然，巴黎的文化土壤对它来说具有重要的意义。可以说，巴黎是西方文化的首都，引领着西方文化的前行。自文艺复兴以来，任何一次大规模的文化运动，都在巴黎诞生，比如，启蒙运动、古典主义思潮、浪漫主义、现实主义思潮、印象派绘画、象征主义、超现实主义文学运动等等。巴黎的文化空气自由而活泼，许许多多的艺术家从世界各地来到巴黎，比如西班牙人毕加索、俄国人康丁斯基、美国人海明威、爱尔兰人乔伊斯。荒诞派戏剧的成员也不例外。如贝克特是爱尔兰人，尤奈斯库是罗马尼亚人，阿达莫夫是亚美尼亚人。巴黎的各种文

化机关都能够容纳富有冒险精神的文化创作，巴黎的读者与观众也习惯于领教各种各样新的文化探索。巴黎的文化土壤为被称为先锋艺术的荒诞派戏剧提供了大展身手的机遇。数不清的剧院在上演他们的剧作。尽管一开始人们并没有完全理解荒诞戏剧，有时剧场里只有几个观众，但人们还是能够容纳它，最终使它成为一种新兴的戏剧艺术。

荒诞派戏剧的作家们起初并没有任何宣言和团体，他们各自为战，但大都表现了相同的思想倾向与艺术追求，因此，这个流派不是那种有固定团体、机关刊物与固定成员组织的流派，而是由相同的思想艺术倾向而形成的较为松散的流派。首先提出荒诞派戏剧这一流派概念的，是英国文学批评家马丁·埃斯林。在其《荒诞派戏剧》一书中，他首次给这个流派冠以“荒诞派”名称，改变了人们以往将其笼统地称之为先锋派的情况。所以，埃斯林被称之为荒诞派戏剧的理论家。他的论述，可以看作对荒诞派戏剧的概括。

埃斯林认为，在二十世纪四、五十年代，战争毁灭了人们原有的信仰，传统的理性原则已丧失价值，人们无法理解所处的时代，同时也将失去对过去的记忆与对未来的希望，由此产生了人与社会的分离、人与自我的分离，这就构成了西方社会的荒诞感。埃斯林追本溯源，详尽地讨论了“荒诞”一词的含义。荒诞（absurd）一词，由拉丁文 surdus（耳聋）演变而来。原意是指音乐概念中的“不合谐音”，词语上的解释是“不合道理和常规，不调和的，不可理喻的，不合逻辑的。”那么，荒诞一词的哲学含义是什么呢？埃斯林借用尤奈斯库的话说就是“荒诞是指缺乏意义……人们失去宗教与理性信仰之后，人就不知所措，他的一切行为就变得没有意义，荒诞而无用。”埃斯林对这一流派创作的内容作了归纳。他认为，他们都表现了“人类的荒诞处境中所感到的抽象的心理苦闷。”埃斯林还对这个流派的成员作出概定。他认为荒诞派戏剧的成员有法国的贝克特、阿达莫夫、尤奈斯库、热奈，英国的品特与美国的阿尔比等人。

在谈到荒诞文学的艺术成就时，埃斯林认为，荒诞派之所以成为荒诞派，也就是说他们与其他表现荒诞的作家流派（比如存在主义）的不同就在于，存在主义文学家“他们依靠高度清晰、逻辑严谨的说理来表达他们所意识到的人类处境的荒唐无稽，而荒诞戏剧则公然放弃理性手段和推理思维来表现所意识到的人类处境的毫无意义。”他认为“萨特与加缪以传统形式表现新的内容，荒诞派戏剧则前进一步，力求作到它的基本思想和表现形式的统一。”因此，就表现荒诞而言，荒诞派戏剧比存在主义文学更为充实，成就更高。

荒诞派戏剧的主要作家情况大致如下。

塞缪尔·贝克特（1906——）出生于爱尔兰首都都柏林的一个犹太家庭。青少年时期到巴黎游历，结识了侨居巴黎的同乡——爱尔兰现代主义小说大师詹姆斯·乔伊斯。贝克特崇拜乔伊斯，他从小就为自己的家乡出了这样的一位伟大的小说家感到自豪，曾经大量阅读他的作品，立志作一个乔伊斯式的小说家。1927年他毕业于都柏林的三一学院，获学士学位。之后，他去巴黎任某高等师范学校的英文讲师。在此期间成为乔伊斯的秘书。他与人合作将乔伊斯的许多作品翻译成法文。1930年他回到都柏林，在三一学院教法文，同时开始研究法国十七世纪哲学家笛卡尔的哲学著作，获硕士学位。1932年后辞去教职，开始漫游欧洲大陆。1937年定居法国巴黎。第二次世界大战爆发后，德国军队占领巴黎。他于1941年参加了巴黎抵抗德国军队的地

下组织。1942年，他所在组织的一个成员被德军盖世太保逮捕，他闻讯后逃往法国的非占领区的乡间隐居。1945年回到爱尔兰参加了红十字会，并被派往法国诺曼底一所军医院从事翻译工作。第二次世界大战结束后又回到巴黎。贝克特生性孤独，常常深居简出，以隐士自居。

贝克特二十年代开始创作。最初写诗歌，语句非常晦涩艰深。以后又用英语创作出版过两部长篇小说《莫菲》和《瓦特》。他模仿乔伊斯，故在文坛上有“小乔伊斯”之称。四十年代后，他改用法语创作。他说：“我喜欢用法文写作，这同用英语写作的感受完全不同，它更使我激动。”四十年代以后的创作主要以剧本为主。1952年创作《等待戈多》，并搬上舞台。虽然这个剧本并不是荒诞派戏剧的第一个剧本，却最先引起了轰动，使荒诞派戏剧名声大振。由此，贝克特也成为荒诞派戏剧的代表人物。除此之外，贝克特的剧作还有《结局》（1957）、《哑剧》（1957）、《倒下的人们》（1957）、《克拉普最后的录音带》（1959）、《尸骸》（1959）、《啊，美好的日子》（1961）、《卡斯康多》（1963）、《喜剧》（1964）。其中比较著名的是《结局》与《啊，美好的日子》。

1969年，贝克特获得诺贝尔文学奖。据说获奖的原因是“他的具有新奇的形式的小说和戏剧使现代人从贫困境地中得到振奋”。在颁奖时，瑞典皇家学院将他的戏剧与古希腊悲剧相比，说他的戏剧“具有希腊悲剧的净化作用。”

荒诞派戏剧的另一代表人物是欧仁·尤奈斯库（1912——）。他生于罗马尼亚的斯拉丁纳市，父亲是罗马尼亚人，母亲是法国人。他还在婴儿时期，就被父母带往巴黎。三年后父亲回到罗马尼亚，他与母亲仍然留在法国。十三岁时，父母离婚，他与父亲一起回到罗马尼亚。读完中学后进入布加勒斯特大学。第二次世界大战爆发，罗马尼亚成为纳粹德国的仆从国。1938年，罗马尼亚政府给他一笔奖学金，让他前往法国撰写《论波德莱尔之后法国文学中的罪与死的主题》的论文。尤奈斯库眼看祖国纳粹势力猖獗，于是毅然离开故乡，来到巴黎，在一家印刷厂当校对。从此定居法国巴黎。

尤奈斯库从小喜爱戏剧。青年时代之后，他逐渐对传统的戏剧产生反感。他主张戏剧只能提出见证，提供人物与场景，而不需要把教育意义强加于戏剧头上。后来，他提出了一套反叛传统戏剧理论的“反戏剧”理论，成为荒诞派戏剧的创始人。1950年尤奈斯库创作了荒诞派戏剧《秃头歌女》。由于此剧没有故事情节，没有戏剧冲突，毫无逻辑，奇异荒诞，而受到当时已经习惯传统戏剧的观众们的唾弃，首次公演时只有三名观众。但此剧毕竟宣告了荒诞派戏剧的正式诞生。随着贝克特剧作的名声大噪，尤奈斯库的作品也开始为人们接受。第十三个剧本《犀牛》，已经能够在法兰西剧院公演。这是一家法国国家剧院，能够在此上演，标志着公众对荒诞派戏剧的全面接受。《犀牛》也成为在法国国家剧院上演的第一个荒诞派戏剧。1970年法兰西学院接纳他为院士，法兰西学院是专门接纳法国在文学、哲学领域作出卓越贡献的杰出人士的最高文化机构，院士以四十人为限，采用终身制（死去一人，才递补一人）。当选院士是一项巨大的荣誉，因而四十名院士常常被称作“四十名不朽者”。尤奈斯库也有幸成为“四十名不朽者”之一。

尤奈斯库已经发表了三十多个剧本。主要作品是《秃头歌女》（1950）、《椅子》（1950）。其他还有《阿美迪式脱身术》（1954）、《新房客》（1957）、《犀牛》（1959）、《饥与渴》（1966）、《可怕的妓院》（1974）等。其

作品大致用支离破碎、荒诞无稽的舞台形象表现物质对人的压迫。

除贝克特与尤奈斯库之外，荒诞派戏剧的重要作家还有法国的阿达莫夫、热奈，英国的品特与美国的阿尔比。

阿尔图尔·阿达莫夫（1908——1970），生于高加索的基斯洛沃德斯克市。父亲是大油田的所有者。第一次世界大战时，举家逃往瑞世，后来又随德国定居。1924年定居法国。在法国阿达莫夫开始其文学活动。二十年代后期，他开始与艾吕雅等超现实主义者交往，想把超现实主义作为马克思主义与弗洛伊德心理分析结合的一个途径。超现实主义团体解散以后，他一度精神崩溃，写下名为《自白》的自传，揭示内心受到折磨，以及令人恐惧的异化感。与此同时，他开始酝酿荒诞派戏剧的写作。第二次世界大战爆发后，他被德军关押在法国阿尔热莱斯集中营，长达一年时间，患上了严重的精神抑郁症。1947年他开始大量创作荒诞派剧作。第一部剧本是《滑稽模仿》。随后他又创作了剧本《侵犯》（1950）、《大手术与小手术》（1950）、《塔拉纳教授》（1953），以及《弹子球机器》（1955）。《弹子球机器》的中心形象是一架弹子球机器，各种各样的人物都卷入了一场没有目标、没完没了的游戏之中，胜与败全凭运气。此剧说明人类顽强地追求目标，但这目标却是荒诞的，因而人类的忙碌也就显得毫无意义了。

六十年代，阿达莫夫在德国现实主义戏剧家布莱希特的影响下，开始反叛荒诞戏剧。他否定了自己以往的创作，宣布：“‘荒诞派戏剧’这个词就使我生气。生活并不荒诞，它只不过是艰难而已”。之后他开始现实主义戏剧创作。晚期的现实主义剧作有以巴黎公社史为题材的《一八七一年的春天》（1963）以及《神圣的欧洲》（1966）、《如果夏天重新来临》（1970）等等。1970年，由于身患重疾难以忍受，阿达莫夫在巴黎自杀。

让·热奈（1910——1986），生于法国，是荒诞派戏剧家中唯一具有法国国籍的人。他是个被母亲遗弃了的私生子，由一户农民抚养长大。由于他幼年不幸，缺少必要的教育，少年时期就开始成为小偷，曾在臭名昭著的默特雷感化学校度过不光彩的少年时代，经历了许多寡廉鲜耻的勾当。之后，他曾在欧洲各国流浪，靠偷盗甚至当男妓为生，多次进入监狱。热奈于1942年在弗雷纳偷盗入狱，在那里开始了创作。他的自传小说《小偷的日记》，坦白地叙述了他怎样在西班牙的巴塞罗那与荷兰的安特卫普过着流浪的经历，讲叙了怎样偷盗与当男妓等勾当。他的作品很不干净，常以欣赏的口吻赞扬他青少年时代的丑行，并描写得夺人心魄。他公开宣称他的戏剧是对抗社会的，要描述那些被社会遗弃的罪犯流氓。因此他称为十五世纪法国流浪小偷诗人维雍在二十世纪的继承人。热奈的一生，始终是个叛逆者、极端的反社会者与地政府主义者，拒绝承担各种社会义务与社会道德。

热奈在监狱中的创作得到了萨特的赏识。当他被判处无期徒刑时，萨特还联合一些知名人士上书法国总统，将他保释出狱。萨特甚至还为他的创作写下研究专著，对他大加赞扬。由此，他开始创作荒诞剧。1947年，他由于创作《女仆》而成为荒诞派戏剧家族中的一员。其他的戏剧作品还有《严加监视》（1951）、《阳台》（1956）、《黑奴》（1959）、《屏风》（1962）等等。

哈罗德·品特（1930——），英国戏剧家。生于伦敦东区一个犹太人家庭，父亲是裁缝，家境困顿。由于自幼生长于工人区，看到了许多下层人们各种粗暴的行为，这对他后来的创作影响很大。1948年，他到英国皇家戏

剧学院学习。1950年开始写作剧本。1957年，他写出第一个剧本《一间屋》，从此成为荒诞派戏剧在英国的代表人物。品特有时也参加演出，并出任导演。他的作品一般比较短小，大都表现社会生活中人格的丧失与人生的恐怖感，因此人们称他的剧作是“威胁的喜剧”。他的其他作品有《送菜升降机》（1957）、《生日宴会》（1958）、《看管人》（1960）、《侏儒》（1961）、《搜集证据》（1962）、《茶会》（1965）、《虚无乡》（1975）等等。

爱德华·弗兰克林·阿尔比（1928——）美国剧作家。婴儿时期被父母亲遗弃，后由纽约一个戏院老板百万富翁里德·阿尔比抚养成人。在家庭中他常常得不到温暖，养母凶悍专横，养父则懦弱不堪。阿尔比对养父养母没有多少感情。却与姥姥非常要好。这些经历后来在其剧本《美国梦》中得到表现。他自小生活于戏剧之家，祖父与养父都精通戏剧，所以他受到不少戏剧熏陶与修养。十二岁时就创作了一个三幕剧。由于阿尔比只喜爱戏剧、音乐，其他功课均不及格，故被学校开除。1942年进入三一学院，但第二年就辍学了。他对一切都漫不经心，放荡不羁，时时遭到养母的斥骂，因此二十岁时他离家出走，先后干过办公室的仆人、酒吧间的兑酒师、商品推销员，也当过秘书，为广播电台编写过音乐节目。三十岁以后，开始正式创作。1958年，他创作了戏剧《动物园的故事》，1960年被搬上舞台，引起轰动，成为荒诞派戏剧在美国的代表人物。这之后，又创作了《贝西·史密斯之死》（1960）、《美国梦》（1961）、《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》（1962）等等。其中《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》多次获奖，并被搬上银幕，成为美国文学的经典作品。

荒诞派戏剧的思想意义（上）

贝克特：荒诞世界与荒诞人生

贝克特深受现代主义小说大师乔伊斯与存在主义者萨特、加缪的影响，他所思考的最基本问题是：这个世界从未征得我们的同意，我们就被抛到这个世界，那么，我们是谁？我们的本质是什么？在荒诞派戏剧家族中，贝克特所思索的是关于人类最基本的、也是最深刻的问题。可以说，他的剧本给荒诞派戏剧提供了一个总纲。他认为世界是荒谬的，并没有呈现出人们所设计的模样，而是一座灭绝人类的陷阱。因而，挣扎在世界中的人的生存，也是荒诞、可笑的。人不过是一个偶然的过客。人们由生到死只是受一连串的机械本能的趋使，因而生命的行为毫无意义。然而，可悲的是，人类并不能认识到自我的命运，更不能改变命运，反而制造一些虚幻的假象陶醉其中，即使濒于死亡线上，仍不自知。

贝克特于1957年发表了剧本《结局》。剧中只有四个人物，全都是不健全的病人。他们住在一间没有家俱、位于大海与灰暗地面之间的房子里。主人公汉姆是个双目失明而且四肢瘫痪的患者，每天坐在轮椅上，靠仆人推着轮椅生活。为汉姆推轮椅的仆人克洛夫，也有一种奇怪的病症：只能站不能坐。更奇怪的是汉姆的父母，都曾在车祸中失去了双腿，每人坐一个垃圾桶里，不时地从里面伸出手向儿子要东西吃，并拚命想拥抱接吻。四个残废互相看着别人忍受着痛苦，却又不能相助。他们什么期望也没有，连摆脱这种痛苦生活的方法——死亡也无法完成。四个人中唯有仆人克洛夫能够行走，他曾决心离开这间屋子，然而剧本结束时，汉姆发现，克洛夫仍然在门

里站着。他根本就没有走。剧本以汉姆与仆人对话作为线索，没有什么剧情，也谈不上什么戏剧动作，唯一的动作是汉姆让仆人推着他的轮椅在屋子里打转转（他把这叫做“周游世界”）。之后又让仆人把轮椅转回屋子中心。为了保证自己的轮椅的确摆在了屋子中心，他不时拿出尺子量出屋子的中心位置。

整个剧本充满了象征意味：人类都是不健全的死人一样的畸形儿。瞎子兼瘫痪者汉姆这一形象，表明了整个人类既无法认识世界，又无法在这个世界上有所行动。汉姆生活的内容不过是坐着轮椅打转，而连这一点行动也要靠别人的帮助才能完成，从而表现出人类的生存是多么无能、滑稽。尤其可笑的是，汉姆居然把毫无意义的行为称之为“周游世界”——一个颇有色彩的字眼，这就把人类自身既软弱无力又自夸自大的精神特征表现了出来。剧本中，汉姆拿出尺子量出屋子正中心并居于这一中心位置的细节，使人联想到资本主义前期人类将自我居于世界中心这一思想。在贝克特看来，人类曾经自诩为万物的主宰、世界的中心，其实却和汉姆一样，完全是一种盲目的行为。他们其实看不到世界的中心位置，也无法实现这一目标，一切都是存在于人们头脑中的错觉与幻象。

那么人们所生活的具体环境是什么样呢？作品通过汉姆父母所生活的垃圾桶作为象征。照作者的看法，人类生活的世界既狭小又肮脏透顶，其中是无边的痛苦与焦虑，但是处于病态的人类，却不能迈出垃圾桶一步，因此，人的一生，就是在深渊中永远咀嚼痛苦。作品通过主人公汉姆之口说道：“结局在开始时就出现了，然而还在延伸”。这就表明，人们降生之后所面对的就是这样一个荒诞的世界，由于无法逃离，所以人的一生都在延伸这一荒诞与痛苦。人的结局如同命运的开始一样，没有改变，没有希望。整个世界不过是人们痛苦生活的轮回。

贝克特的另外几个剧本也都表现了人类的悲惨处境与无法摆脱的痛苦。《哑剧》里，主人公——一个男子，孤零零地龟缩于一片大沙漠中，周围发出巨大的奇怪的声响，使他惊恐不已。他头顶上悬挂着许多工具，他试图使用各种工具，但这些工具有的根本够不着，有的一到手里就发生变化，完全不能使用。主人公想离开沙漠，可每走几步又折回来，最后只有死去。这一剧本揭示了人们为改变自己生存状况所进行的努力是徒劳的，唯一的命运只有死亡。《哑剧》描写两个奇怪的角色。两个人各自钻在一个口袋里，一根铁棍从后台伸出来，一会儿捅捅这人，一会儿敲敲那个人。那个被捅的人马上钻出口袋，然后做一些单调乏味的日常动作，再回到口袋里。另一个人也是一样。如此反复进行。《喜剧》一剧更加离奇。三个人物皆无姓名，他们分别呆在一只瓦罐里，只露出脑袋在外面说话。剧中的口袋与瓦罐体现了人类生存的环境，它束缚着人类，使人们不能自由的生活，而外界的刺激只能使人物作出某些习惯性的日常动作，并不能使人们改变环境。人物的那些日常动作，使人想到加缪在《西绪福斯神话》中对人类行为所进行的描述。一切都单调乏味，日复一日，年复一年。忙忙碌碌的一生，到头来仍旧是回到束缚自身口袋里。真是一种“口袋中的人生”。

贝克特有一篇剧作叫《克拉普的最后的录音带》，剧中的人物是个全身瘫痪，失去行动能力的老头。老头不仅不能行走，而且，眼睛近视，耳朵聋聩。剧中，他在听着自己三十年前的录音。这个录音过去曾使他为之激动不已，而如今却完全不是这样。他想借听录音带来追忆永不回返的青春时代，

但却引起不了任何精神上的振奋。希望早已没有了，肉体上病痛折磨却日甚一日，他只有等死。在剧本的结尾，克拉普一动不动，凝视着没有任何东西的舞台，寂静无声，而录音带则无声地转动。

贝克特给人物安排的结局，大都是将死未死的状态。因为死亡毕竟还是摆脱荒诞世界的有效手段，而人们连这一点也难以得到。《结局》中的人物不停地叫着：“完了，完了，要完了，马上就要完了。”如果真的“完了”，倒不那么痛苦了，所以，痛苦往往“完”不了，剩下的只有痛苦的呼号。

在贝克特的剧本中，最能表现荒诞主题的是《等待戈多》与《啊，美好的日子》。《等待戈多》是荒诞派戏剧最负盛名的剧本。它描写了两个衣衫褴褛的流浪汉，苦苦地等候一个人——戈多——的来到。据说戈多每天都可能来，但每天都来不了。这一剧本表现了痛苦的人类对未来生活希望的期待。然而，期待只在人们心里，它永远不可能到来，有关《等候戈多》我们将在第五章中具体分析，现在先看一篇三幕剧《啊，美好的日子》。出场的人物是一对老年夫妇。剧情是这样的：

温妮是个五十岁的妇女，但并未衰老。第一幕开始时，温妮腰部以下全部埋在沙丘里，只露出手臂肩膀，正用胳膊枕着头睡觉。她的丈夫威利也躺在地上睡着了。长时间的沉默之后，一阵尖锐的铃声把温妮弄醒。她望天说：“又是神圣的一天，看在耶稣基督的面上，阿门……开始吧，温妮，开始你一天的生活吧……。”之后，她从提包中拿出牙刷、牙膏，刷牙漱口之后，又掏出一面镜子，对着镜子仔细察看牙齿。她用旁边的一把女式阳伞碰了碰威利的身子，叫他别睡觉了。然后，放下阳伞，在手提包里找出一只手枪，她亲了一下手枪又放回包里。随后取出一只药水瓶，念了念上面写的服药剂量，一口气把药水喝完。她想起一首美丽的诗，“啊，转瞬即逝的欢乐，无穷无尽的苦恼”。她一面念着诗，一面拿出口红在嘴唇上抹擦。然后，望着前方，自言自语地说道：“啊，这又是美好的一天”。

威利只管自己阅读报纸，并不理会温妮。温妮也知道威利没有听她讲话，但还是喋喋不休地、语无伦次地说个不停。“在花园里、在槐树下，坐在他的膝上……啊，幸福美好的日子”。她之所以不停地说下去，是因为不能忍受孤独。如果威利死了，她还能对谁去唠叨呢？她忽然想不起自己梳过头发没有了，于是又梳一遍。梳着头，想起来威利过去曾经为她的头发干杯，可现在他甚至连话也懒得说了。她不停地梳头、修指甲，打扮自己，正是盼望他能说出话来，可威利在沙丘后面因虚脱而倒下了。温妮说他不应该继续在太阳下曝晒，应该回到他的洞穴里去。她认为威利只要呆在一个能听到她说话的地方就行，即使事实上并没有听，她也就心满意足了。由此，她悟出了一个道理：“两个人聚在一起的时候不一定必然看得见。”这时，她看到一只蚂蚁抱着一个小白球，于是尖声大叫起来。威利见到了，说是“卵”，说着笑了起来。温妮也跟着他笑，说：“又听见你笑了，多么令人高兴，我还以为我们俩永远也不会这样笑了。”

一天将要结束了。温妮不停地说话，可还是感到要说的话是那么少。她生怕当寝钟敲响时，还没有能唱出她想唱的歌。威利又是很长时间没有说话了，温妮怕他又昏迷过去，就对他说：“如果你还有意识，就请动一动你的一个手指。”结果威利五个手指都动起来了，甚至还用沙哑的嗓子哼了一首歌。温妮兴奋极了，不停地夸他，并鼓掌欢迎他再唱一首。可是威利不愿再唱了，温妮只好又去修自己的指甲。这时，有一对男女走过来站在旁边盯着

她看。男的说：“她在玩什么把戏呀！这有什么意思？已经入土——给埋到乳房了。”而女的则说：“你又有什么意思呢？是不是因为你能站起来，拎着塞满罐头、替换衬裤的破提包，拉着我穿过这荒凉的垃圾堆吗？”男的曾表示要把她挖出来，可是并不动手，两人扬长而去。白天快要过完了，温妮鼓励威利爬到她身边来。威利过来了，温妮十分幸福，说：“又是美好的一天”。

第二幕开始时，温妮全身自脖子以下全给沙土埋住了，头已经不能扭动，只有眼珠还可以转动。由于感到无事可做，温妮开始回顾自己漫长的一生，而且“从子宫里开始讲起。”……讲完了故事，白天又快过完了。威利从沙丘后面象虫子一样爬出来，温妮大为高兴。想起来那年春天威利向她求婚的情景，还想到他们两人的夫妻生活，于是她问威利是否还有兴趣摸一摸她的脸，或者再吻一下她。可是威利一松手，又滚在沙丘下面去了。温妮鼓励他再爬过来，甚至还唱了一首轻佻的情歌：“美妙的时光渐渐使我们陶醉。爱抚，目前的海誓山盟、如痴如狂的、令人销魂的拥抱，一切都说留下我吧，既然我是属于你的。”这时刺耳的铃声响了，温妮将眼光转向旁边，看着威利，两人对视着，沉默着。

《啊，美好的一天》表现了这一思想：人们终日忙碌着，可是并无目的，只是日常习惯与本能而已。贝克特曾说：“呼吸是习惯，生活是习惯，或者说，生活是一连串的习惯。”就如同加缪给人类生活所画的像一样。因此，此剧可以看作是加缪哲学的一段注解。主人公温妮在第一幕中，大部分身体已经埋入土中，到第二幕，沙丘已经埋到了颈部，显然表明她正走向死亡。但她却毫无所知，还接着每天刻板的生活程序进行洗脸、漱口、擦口红、剪修指甲、梳理头发等等一系列活动。显然，温妮是人类的缩影。贝克特在此不无讥讽地暗示出，所谓人类的“美好的日子”不过是走向死亡，一切对人们生活的赞美都是盲目的自欺欺人。

其实，剧本中不仅温妮正在走向死亡，其余几个人物也都有相同的性质。温妮的丈夫威利，虽然还能活动，可是体力萎缩。不仅话说不出来，而且有时连动也动不了。所有的动作就是象虫子一样缓慢地蠕动，或者动动手指，说出一两个词的短句子。温妮虽然被沙丘埋住，但毕竟还回想着昔日的生活，而威利则对一切都麻木不仁，连夫妻间的性爱生活对他也无动于衷，无异于一具行尸走肉。剧中那一对青年人，虽然正当英年，但不过是温妮这类人的后备军而已。当男的对温妮埋入土里大惑不解、表示疑问的时候，女方的一句话却已经道破其中天机：“你又有什么意思”？这句话的潜在词是：其实你与这位老太太一样，不过是迟早的事。这一切都再明白不过地表明，剧中所有人生，不过以各种状态或早或迟地走向死亡。

表现世界的荒诞和不可理喻，是荒诞派戏剧的重要主题，几乎所有的荒诞派戏剧大师们都在自己的剧本中表现了这一主题。美国剧作家阿尔比有一部三幕剧《小爱丽思》，内中描述了一个女孩小爱丽思住在一所古堡一样的房子里，房子中间又置放着一座这幢房子的模型，而这个模型中还有更小些的模型，环环相套，无穷无尽。剧本中，这个层出不穷的模型如同一个迷宫一样，让读者弄不清究竟哪一个是真实的，表现了作者的一种抽象思想：世界是谜一样的，不可理喻的，人们看不透它。若是有人还想弄清楚他的话，那就会陷入无穷无尽的谜语之中。由于世界的荒谬，人类自身的生存也就应该否定。阿尔比对人类满怀失望。他在一个剧本《海景》中，安排了一对查

理夫妇在海滨度假，在这儿，遇到一对有着人类形状却又长着尾巴的蜥蜴夫妇——莱斯里与萨拉。原来，他们生活于海里，这时从海里爬了上来。他们对人类的生活感到好奇，于是向查理夫妇打听人类的生活情景。查理向它们大加吹嘘人类生活的优长，说人类能够使用工具，能够创造艺术，等等，并且提出，要将这对人形长尾的蜥蜴完全变成人的模样，进入人类的生活。可是蜥蜴夫妇在听了查理夫妇的介绍之后，对人类非常失望。他们不能想象，没有尾巴怎么还能生活。于是，又重新回到海里。在这里，阿尔比的思想倾向是相当明显的：人类尽管貌似堂皇，自吹自擂，其实并不具备什么优长。在人类看来，蜥蜴长着奇怪的尾巴，似乎不可思议，然而蜥蜴能在海里自由自在的生活，而人类却难以得到。因而在蜥蜴看来，不可思议的东西正是人类本身。

法国剧作家阿达莫夫的剧本所揭示的主题与贝克特相似，剧中的人物都是遭到荒诞世界嘲弄，被剥夺了生活的权利的废物。他有一部代表作《大手术与小手术》，其主要人物在第一幕时还是一个有着独立精神与健全肢体的人。然而每当一个从不现形的教官，在幕后命令他参加操练时，他就浑身发抖，迅速应命前往。第一次操练使他少了两支胳膊。这个失去双臂的残疾者，在一次打字课上结识了帮助残疾人的艾尔娜小姐。他称她是保护自己的一堵墙，内心充满幸福。当艾尔娜来找他时，教练就再次发出命令，让他参加操练。残疾者颤抖着听从了命令。这次操练又使他丢了一条腿。残疾者住进了医院，在这里得到了艾尔娜小姐的护理。但教官再次下达命令。这一次的操练使残疾者完全丧失了肢体，只剩下躯干，坐在轮椅上场。最后，绝望的艾尔娜无情地将残疾者一脚踢到幕后。剧中主人公同样是人类的象征。他由一个健全的人成为残废，象征性地表现了人类的精神与行为能力正受到这个世界的剥夺，一点一点地，最终被剥夺殆尽，成了一个对世界不能作出任何反应的废人。阿达莫夫这个剧本无疑宣告了，人类，不管是精神上还是肉体上，都在遭到荒诞世界的肢解。

阿达莫夫的处女作《滑稽模仿》以人生追求的徒劳为题材。其中描写一个职员来到海滨度假、迷上了一位妙龄美女丽丽。职员渴望与丽丽结合，而丽丽则非常冷漠，一口拒绝。原来，丽丽极善交际，受人宠爱，追随者非常多，其中有报社总编、记者等等。然而丽丽却永远行踪不定、使所有追随者对她可望而不可及。职员为了追求到丽丽，竟然不顾“路漫漫其修远”，而“上穷碧落下黄泉”的“求索”不止。他从报社到舞厅，从公园到旅馆，可是，每次都见不到丽丽。原来，每次丽丽都早他一步而先行离开。结果，职员因到处追寻而被警察抓走，成了一个对生活绝望的颓废者。其他的追随者也都遭到惨败，有的甚至倒毙街头而被清洁工当作垃圾清除。

剧本中的丽丽也是一种象征，正如剧中人所言，“丽丽就是时髦”，是一种流行的社会文化价值。她的追随者不停地追寻，表现了社会中每一个成员对流行文化的认同。虽然每一个人都企图追求到丽丽，获得一种归属感，但实际上永远也得不到，只有在永远的追寻中白白地消磨了青春与自我的生命。丽丽本人也是这样，她象一只永远不能停泊的小船，始终东奔西走，没有归宿。她的生命也是一种荒诞。这个剧本有点类似于《等待戈多》，两者都表现对人生意义的追求而终归徒劳的思想，只不过《等待戈多》的表现角度是“等待”，而此剧的角度是“追寻”。

尤奈斯库在五十年代末与六十年代初有一系以贝兰杰为主人公的话

剧，即 1957 年创作的三幕剧《不为钱的杀人者》，1959 年上演于德国杜塞尔多夫的《犀牛》（这出戏在英国上演时，曾由大名鼎鼎的表演大师劳伦斯·奥利弗爵士扮演主角），1962 年创作的独幕剧《空中行人》与 1962 年创作并上演的独幕剧《国王死去》。几部剧本大都表现了世界的荒诞，人的绝望与死亡主题。

《不为钱的杀人者》描写贝兰杰居住在一个极其肮脏破旧的城市。忽然有一天，他偶然发现，在这个城市里居然还有一处非常美丽、干净整洁的街区。奇怪的是，这样一方净土却无人居住。什么原因呢？原来这时有一个杀手，每天都要杀人，早已将美丽的街区变成了恐怖地段。贝兰杰决心惩处凶手，消除罪恶。他将自己的打算告诉朋友，朋友都劝他打消这个主意，因为他根本无法实现这个计划。但贝兰杰已下了决定，并准备付诸实施。贝兰杰发现了有关杀手的材料，他约了朋友一齐到警察局报案。途中忽然想到，存放这份材料的公文包失落在贝兰杰家中，于是贝兰杰让朋友回去去取。这时已是深夜，舞台上忽然出现了堵墙和一条望不到头的大路。贝兰杰一个人孤零零地徘徊在路上，阴森恐怖。突然，杀手出现了。杀手是个侏儒，但凶恶无比，他狞笑地向贝兰杰逼近。刚刚还处于恐慌之中的贝兰杰变得镇静。他向杀手劝说，劝他放弃凶暴的杀人计划，但杀手不加理睬，只是冷笑。接着贝兰杰跪下来请杀手接受他的劝说，弃恶从善，仍然不能奏效。杀手逼近贝兰杰，举起了匕首，贝兰杰绝望了，于是跪着向杀手投降。

剧中所出现的城市与街区无疑是人类世界的缩影。它阴冷、黑暗、肮脏，想要追求一方欢乐的净土，无异于痴人说梦。贝兰杰身上体现了人类改变自己命运的不懈努力，但他不仅不能改变世界的面貌，相反，自己最终也要被黑暗的世界所吞噬。剧中的杀手是罪恶世界本质的体现者。他统治了城市、统治了世界，不仅使整个世界处于黑暗之中，而且亦将人类那一点改变世界的愿望也扼杀于摇篮之中。“恶”最终战胜了“善”。

《空中行人》中的贝兰杰是个作家。剧本开始时，他正携带妻子和女儿前往英国的乡村度假。英国乡村的景色非常美丽，景色不停地变幻，使贝兰杰如痴如醉。忽然，天际中出现了一座桥梁，它色彩绚烂，通往各个山川，贝兰杰无法抑制自己欣喜的心情，飞往天空去欣赏这奇异的幻景。然而不久，贝兰杰万分沮丧地回到原地，说他在山川的那边所看见的并不是美景，而是魔鬼横行的人间地狱。人们被砍掉了头颅，成群结队地排列着。这时，夜幕降临，天空呈现出血红色，一颗颗信号弹将天空击破。贝兰杰一家感到万分恐怖，失魂落魄。剧本描写了人类社会的巨大危机与恐怖。在作者看来，世界已处于濒临毁灭的状况，人们生活在恐怖之中，只有等待死亡。

尤奈斯库：物的压迫与失去自我

尤奈斯库曾将荒诞派戏剧的思想内容归结为“寻找自我”。在他看来，人的位置，是在人与世界的关系和人与人之间的关系中表现出来的。首先，人与自然的关系产生了人类历史。在人类的童年时代，因为人类使用的工具简陋，生产力低下，面对广阔的自然世界，人们无能为力。随着人类历史的进展，不断地创造物质世界，人们所面对的世界已不象人类童年时那么可怕。人类雄心勃勃，自信能够创造一切，征服一切。到了工业革命以后，随着社会化大工业的建立，人类创造了远远超出以前数千年总和的物质。那么由此看来，人应该是自然事物的统治者了。但是，到二十世纪初，一个不可忽视的事实使人们感到巨大的惊讶：人们创造了物质，却无法统治它。相反，人

们反而被越来越多的物质世界所挤压。人类本来是在创造中获得自我的位置与坚定不移的信心的，但物的压迫却造成了人们自我本质的丧失，成为“非人”。

其次，物是由社会化机械生产所制造出来的。它整齐划一，毫无个性。物的生产与消费制约了人类当前的生活，形成流行性社会文化。机械化大工业将人们化作社会运作的一个部分，而彼此雷同的消费生活，则使每一个社会成员不再因人而异，消泯了个性，千人一面，分不出你我。尤奈斯库所说的“寻找自我”，其底蕴就是在现代工业文明中，在庞大的物质世界中，人们已经丢掉了“自我”，没有人性，也泯灭了个性。

尤奈斯库在五十年代有两出连续性的独幕剧《雅克式驯服》与《未来在鸡蛋中》。前者描写了雅克一家。雅克一家非常奇怪，这个家庭中的祖父、祖母、父亲、母亲以及姐姐全部叫雅克。主人公雅克在家庭力量的逼迫下，只好同长有三个鼻子的女郎罗伯特第二结婚。而妻子一家也同样奇怪，全体家庭成员都叫罗伯特。这个剧本告诉人们，在现代社会，人们由于丧失了自己的个性，因而人与人之间毫无差异。整个世界所存在的只有流行于没有差异的人们中间的观念，人们按照这个观念而生活，从不去思索这个观念对自己的适合程度，最终导致失去自我所特有的个性。《未来在鸡蛋中》里的人物大致与《雅克式驯服》相同，只是祖父已经去世。雅克与罗伯特第二结婚三年还没有生下孩子，于是全家又重新聚集一块，压迫他们就范。他们围拢起来，观看雅克与罗伯特第二蹲在地上拥抱。在罗伯特第二母亲的传授下，罗伯特在台上分娩了。但是生下的并不是孩子，而是鸡蛋！鸡蛋越生越多，雅克不得不用筐子将它们盛放起来。为了使鸡蛋孵出生命，家人再次威逼雅克，让他去孵蛋。雅克屈从了。舞台上再次出现了怪诞的场面：从鸡蛋中孵出的不是别的，而是无数的“银行家和猪猡，联邦主义者和唯灵主义者，楼梯和皮娃”。雅克嘴里发出咯咯的声音，搬出一筐又一筐的鸡蛋，直到摆满了整个舞台。全家人围着雅克跳着黄色下流的圆舞，一面不停地高喊：“生产万岁！白种人万岁！”

《未来在鸡蛋中》中的数不清的鸡蛋，表明了充斥于整个世界的物质。本来，人们的生产活动带有强烈的人类创造世界的目的性，但当这一观念为广大的社会成员所接受后，成为流行性文化准则时，人们已经不去思索它的合理与不合理，渐渐成为盲目的行为，直到生产活动走向人类的反面。也就是说，物被创造出来，最终反而统治了人的意志。尽管罗伯特第二生下来的，是荒谬可笑的鸡蛋，但人们无暇去思索这究竟合理与否。人们心中只有一个观念，就是生，不断地生产，“生产万岁！”终于，人类的生产，物质的膨胀，反过来成了人类的敌人，不但没有带来幸福，反而造成恐怖。

尤奈斯库的另一个剧作《新房客》也说明了这个道理。在巴黎，一位新房客看好了房子准备搬家，他雇了两名搬夫为他搬运家具。一开始，搬夫们搬运的只是一些小件。一位搬夫吃力地搬着一只非常轻巧的花瓶，他用的力气很大，以致于步履踉跄，差点摔倒。之后，两位搬夫开始搬运大件家具。而搬的东西越大，搬夫们却越显得轻松有劲，漫不经心，就象玩耍一样。在新房客指挥下，搬夫们将家具放在指定的位置。家具起先大都放在舞台的四周，由于东西太多，逐渐向舞台中间放置，围成了一个圆圈。新房客开始时给自己站的地方划了一个圆圈，而后又在舞台上划了一个大圆，但家具越来越多，最后占去了他划的圆线。家具越来越大，无处堆放，只好拿来梯子

向空中发展。与此同时，房客所占有的位置越来越小，最后连他站的位置也没有了，只好坐进舞台中心的沙发，已经望不到搬夫们了。请看这一段对话：

搬夫甲 先生，真叫人发愁啊……

先生 什么？

搬夫乙 剩下的家俱太大了，门没有那么高。

搬夫甲 进不来。

先生 什么家俱？

搬夫甲 立柜。

先生 那个绿的，紫的？

搬夫乙 对啦。

搬夫甲 不止这些，还有呢。

搬夫乙 楼梯上全满了。人家都不能上下楼了。

先生 院子里也是，满了。街上也是。

搬夫甲 城里的车子不通了。满是家俱。

搬夫乙 （对先生）至少，您没什么可抱怨的，先生。你还有个坐的地方呢。

搬夫甲 也许地铁还通行。

搬夫乙 噢，不。

先生 （仍旧坐在原处）不。地下都堵住了。

搬夫乙 （对先生）你家俱可真多呀！您把全国都塞满了。

先生 塞纳河不流了。也被堵住了，没有水了。

尽管这样，新房客的家俱仍然被不断地搬进屋子。但是，大门已经被堵住了，于是，只好将顶楼的天花板撬开，从天花板上搬运。最后，房客被所有的家俱包围，与世隔绝，消失了人形。

这个剧本情节平淡无奇，几乎谈不上有什么故事，构思也离奇怪诞，象新房客的家俱将整个巴黎的道路堵死，显然极度夸张，但却极有力地说明了物质的无限扩张与人的缩小这一事实。新房客的家俱一开始还是花瓶与油画这一类较有艺术色彩的东西，接下去就是源源不断的毫无个性的柜子、椅子等纯粹实用性的东西了。新房客一开始还企图划出属于自己的一小块领地，但越来越多的家俱将他逼出这个圈子，直至无处容身，到最后干脆消失。

在尤奈斯库的剧本中，最能表现物质对人的压迫的是《椅子》与《阿美迪式脱身术》。

《椅子》的剧情大致如下：有一幢椭圆形的房子座落在水的中央。在这幢房子里，住着一对九十高龄的老夫妇。老太婆蹒跚着进来，点着了房间内的吊灯。老头站在一把椅子上，上身探出窗外，说要看阳光下的小船。老太太怕他跌进水里，于是把他拉了下来。这对老夫妇开始了他们繁琐、重复、毫无意义的对话。老头讲了一个有趣的故事，其实不过是一些胡言乱语而已，却逗得老太太哈哈大笑，发出一阵歇斯底里的呓语。过了一会儿，老头忽然又感伤起来，声泪俱下地哭诉自己曾是个穷苦的孤儿。老太太连忙象哄小孩子一样安慰他。老头不再哭了。接着，他突然宣布今天晚上有一个重大的人生秘密要发表。为了慎重起见，他们邀请了社会各界的重要人士，并且，由于自己难以说清这个秘密，事先还雇了一个职业演说家到场演说。

此时，舞台上听得到有船只停泊的声音，接着门铃一次又一次地按响。各界的人士已经前来赴会了。老夫妇忙个不停地接待这些来访者。可是舞台上却并没有人进来，只是每来一位客人，便添加一把椅子。通过老夫妇的言

谈，观众知道了许多客人从不同的门进来，并坐在椅子上。他们中间有政界的要人、商人、医生、艺术家、上校甚至还有疯子，其中有一对是雕塑家和他的妻子。老夫妇不停地和这些客人谈话，进行着各种各样的话题。老头儿甚至走近雕塑家的妻子，结结巴巴地向这位美人求爱，而老太婆则厚颜无耻地和雕塑家卖弄风情。会场上，谈话的内容污七八糟，杂乱无章，一会儿谈到中国牛肉条的制法，一会儿说到餐馆与洗澡堂。

客人们来的越来越多，电铃一阵紧似一阵，这对老夫妻的动作也越来越快，不断地摆出椅子。不一会儿，房里已经全部摆满了椅子。忽然，乐队奏起了庄严的进行曲，中门敞开，房内灯光辉煌，原来是皇帝陛下圣驾光临。老夫妇诚惶诚恐、激动万分，不断地行着见驾礼，感动地潸然泪下。两人甚至还站在椅子上，连声高呼：“皇帝万岁！”。

接着，嘈杂的声响渐渐停止，屋子的一扇门悄悄地打开了，职业演说家走进了舞台。（这是一位由演员扮演的真人）。他头戴黑色礼帽，系着领结，却又穿着画家的工作服。他先是站在讲台上向听众脱帽致敬，然后好象所有名人一样被崇拜他的听众团团围住，开始为人们签名留念。老头儿走上前去，请求演说家以他优美的言辞将自己的人生秘密完美地传达给人类，让后世的人都能够了解他的智慧与精神。然后，好象已经完成了自己的历史使命，老夫妇两人各自从不同的窗口投入水里。

演说家终于开口讲话了，可是他咿呀咿呀的，不停的咳嗽、叹气，还打着哑语，原来他是一个哑巴！演说家咿呀半天，感到表达很困难，于是拿出粉笔，在黑板上书写，可写出来的竟是一些不知所云的字母。尔后，他像圆满完成了庄严的使命一样，庄重地向人们（其实是椅子）鞠躬，然后走出门去。

这个剧本表现了多重主题。首先，它表现人类生存的荒谬。九十多岁的老翁，积累了一生的生活经验，发现了人生的真理，无疑说明了人类在自我的生存过程中的不懈的探索。然而，那一位以演说为职业、颇负声望的演说家却无法将它表达清楚。这就说明了人类的可悲：真理永远寻不到，永远无法表达清楚，老翁对人生的探索终归徒劳无功。那么，这个真理究竟是什么呢？也许，通过这个剧本所构筑的情节，作者所告诉我们的，是这样的人生真谛，这就涉及到此剧的另一个主题：人是不存在的。舞台上摆满了椅子，这使老夫妇被夹在椅子之中，几乎没有立足之地。剧本象征地告诉读者，人类本应是舞台、也是人生舞台的主角，可是这个舞台上却没有一个人。本应由人所占据的地方，却被“物”所占据，世界的中心已经不是人，而是物了。那么，老夫妇——也即人类，反而异化为物的奴隶，成为物的牺牲品。这不是物的压迫使人丧失自我吗？！也许，这才是真正的人生奥秘。

尤奈斯库曾经这样评价这出话剧。他说：“这出戏的主题不是老人的信息，不是人生的挫折，不是两个老人的道德混乱，而是椅子本身，也就是说，缺少了人，缺少了上帝，缺少了物质，是说世界的现实性，形而上的空洞无物。戏的主题是虚无。”这段话的含义是，戏的主角不是人类，而是物质，因为人类已经被物质所挤走。因此，世界是虚无的，人类社会已经不存在了。

《阿美迪式脱身术》于1953年创作，于1954年在巴黎巴比伦剧院首演。剧中的主角是阿美迪夫妇。

阿美迪是个蹩脚的戏剧作家，十五年来，他的创作才能早已枯竭，难以继。此时，他在构思一个剧本，但写了一句，怎么也想不出下一句应该是

什么。写了又划掉，心神不安。忽然，他从椅子下面抓出一个蘑菇来。他的妻子玛德琳是个接线员。两个人没有感情，只是凑合着过日子。阿美迪老是抱怨妻子在隔壁房里呆的时间太长，讥讽她说“你又去看他了吧！”而妻子则回答说：“隔壁房间的那个人又长了一点”。那么，这隔壁的人是谁呢？玛德琳为什么总去看他呢？蘑菇又是怎么回事呢？这事件得从十五年前讲起。

十五年前，玛德琳还是一个大美人，一个年轻小伙子来到他们家。阿美迪误认为小伙子是玛德琳的情人，于是出于嫉妒，一怒之下杀死了他。由于恐惧警方追查，他们并没有报案，而是将尸体移进隔壁房子。时隔多年，阿美迪居然想不起自己杀人的事情，对于小伙子的死因，自己也糊里糊涂弄不清楚了。他一会儿说这死尸可能是个孩子，因为有一次一个邻居托他看管一个小孩，后来邻居一直没有把孩子领走；一会儿又说这死尸是一个女人，是她自己掉进水里淹死的；一会儿又承认这死尸是玛德琳的情人，说当他见到玛德琳这个大美人时，陡地血压升高，中风而死。阿美迪依稀还记得自己杀过人，可到底杀的是不是小伙子，他自己也忘了，因为他杀人时，小伙子已经走了。

从此之后，阿美迪与妻子就和一具死尸生活在一起。为了不让外人知道，十五年来，他们几乎与世隔绝。他们用绳索将菜篮子吊下去购买食品与蔬菜，借此维持日常生活。房外一有风吹草动，他们就惊恐不已，就连邮差送来信件，他们也不愿开门。明明信封上写着：“将军街 29 号，阿美迪·布西尼奥尼收”，可阿美迪居然拒绝承认这封信是寄给他的。然而生活并不平静，因为隔壁房间的死尸十五年来居然不停地长大，而且近来越长越高。他们非常奇怪，也非常恐惧，时时地拿着皮尺去丈量。

不仅如此，自从房间里有了死尸之后，阿美迪所居住的房子就开始生长蘑菇，而且越长越多，到处都是，阿美迪怎么拔也拔不完。这令阿美迪夫妇十分苦恼。

一会儿，舞台上传来了玻璃被击碎的声音。他们赶过去一看，原来是尸体干的，而且发现尸体的眼皮总也合不上。尸体越长越大，开始撞击墙壁，连门都给顶开了，一只脚从敞开的门里伸了出来。阿美迪通过丈量得出结论说，这尸体是呈几何级数不断地扩张着的。

第二幕，玛德琳已经不能忍受死尸的进犯，要求阿美迪将尸体弄走。阿美迪决定在晚上动手。晚上八时，当阿美迪正要搬动死尸时，一股绿色的光线从屋内射出。死尸非常巨大，阿美迪夫妇拉了好长时间，也只拉出了一条腿，而这条腿就已经占据了整个房间。无奈之中，阿美迪与玛德琳只好困难地在死尸两腿之间进进出出。

他们开始搬动家俱，准备将尸体丢进塞纳河。玛德琳极度紧张，心跳加剧，把舞台上的布景都震得稀哩哗啦。他们使出了浑身的力气，简直比拔一棵大树还难。终于，死尸接近了窗口。阿美迪将死尸从窗口丢下去，可是死尸的腿长的不得了，脚已经垂到人行道上了，而身体还没有看到。阿美迪只好下楼走到街上，扛着死尸向前走。当走到小多尔哥广场时，才看到了死尸的手。

第三幕，在小多尔哥广场，一家酒吧妓院附近，一位美国士兵正与法国妓女拉皮条。阿美迪扛着死尸经过这里，被醉醺醺的美国士兵缠住，不能解脱。接着又来了一个警察。阿美迪大惊，想要弃尸逃脱。忽然，尸体复活了，

象船帆一样地展开，挟着阿美迪飞上了天空。阿美迪时上时下，还不时发表演说。

理解这个剧本的关键在于那具死尸与蘑菇。无疑，它表现了物的膨胀与扩张。由于这出戏中物的代表是死尸，就给人一种丑恶的印象，而蘑菇也由于属于菌类而给人不干净与生长茂盛的联想，所以，它们与尤奈斯库其他剧本中的“物”有所不同，使人产生厌恶、唾弃的感觉，因此，它象征腐朽丑恶的物欲无处不在，无孔不入的现实。在剧本中，死尸呈几何级数的增长，成为阿美迪一家的中心内容，它夺去了人们的精神，使阿美迪心灵枯竭，使玛德琳失去生活的希望，整天惶惶不可终日。不仅如此，它还占据人们生活的空间，直到人们已经没有立足之地。剧本的结尾是颇有意味的。阿美迪想要把死尸丢到河里，却不能奏效，反而被死尸挟裹而去。这就象征性的表明了物的不可战胜性，人终究要被物所扼杀。

在谈及这个剧本时，尤奈斯库的一段话使我们感到震惊。他说：“我的人物的模特儿，也许就是亚当与夏娃，那具尸体就是错误的具体化。不断繁衍膨胀的是历史的时间……”尤奈斯库将阿美迪与玛德琳比拟为人类的始祖，将尸体的膨胀比拟为人类荒谬的历史进程，也就是说，人类的整个历史，就是丑恶龌龊的物质增长，压迫、扼杀人类精神的过程，从而，尤奈斯库把这出戏的意义扩大为对整个人类历史的否定。这个结论实在令人感到可怕。

在荒诞派戏剧中，“寻找自我”这一主题所隐含的基础含义是自我的不存在，西方哲学家与文学家常常用“异化”这一范畴进行概括。所谓异化，是指任何物与人，一旦离开了自己的本质，走向反面，人就成为非人。由于资本主义现代大工业的出现，机械化的生产与流行文化的普及，造成了每个人个性的丧失，人们不同程度地走向自我的反面，最终丧失自己。

热奈的剧本常常表现人的异化这一主题。在他的作品中，社会与世界总是层层包围着人类，并以层层幻象出现，象征性表现了世界是一场大骗局，因而，生活于其中的人，也很难具有真实的存在。在他的作品中，相当多的人物都在扮演着折射中的不存在的角色。萨特曾把热奈的创作比作一个陀螺，它一层又一层，不停地转动，忙碌不停，可是其中心并没有在忙碌中获得内容，始终是虚幻的。比如在《黑人》中，一群黑人每天晚上都要排演一出戏，戏的内容是一个黑人不断杀死了一个又一个白人。剧中扮演白人角色（女王、法官等）的演员也是黑人，只不过戴了白人的面具。而戏中戏的黑人杀人行为，则是现实生活中白人所想象的产物。作品告诉我们，黑人生存的意义无法因自身而确定意义，而要得之以白人的观念——黑人是凶暴、残忍的劣等民族，靠着这个观念，黑人才被确定了作为白人奴仆的意义。再比如在剧本《阳台》中，妓院里的所有嫖客都想象自己扮成各种上层人的角色（如主教、将军、法官等等），然而，这些角色是虚假的、不存在的，所以，人的真实性也是不存在的。

热奈有一个著名的剧本《女仆》，剧中有两个给上层人当仆人的妇女。这一天，“女主人”准备外出，在房间里不停地打扮。她不时地吩咐一个女仆作这作那，甚至还用恶毒的语言辱骂女仆。女仆忍无可忍，回敬了“女主人”一记耳光。忽然，闹钟响了，两个人立即停止一切动作。原来，这是一出戏中戏。她们的真实身份都是仆人，每当夜里主人离开家时，两个女仆轮流扮演主人与仆人，好象她们自身并不真实，只有借别人的身份与人格才能“找到自我”。两个女仆对主人非常仇视，但又很羡慕主人的地位。为了达

到消灭主人的目的，她们向警察局写了匿名信，使女主人的情人锒铛入狱。但不久又被保释出狱。于是，两个女仆人给女主人准备了毒酒，想杀死她。但女主人听到情人获得保释的消息后，放下杯子急匆匆地去见他的情人。女主人走后，两个女仆人开始扮演主仆进行游戏。“主人”命令女仆人给她端来酒喝，女仆知道酒中有毒，不禁竭力劝阻，而扮演主人的女仆为了忠于角色，不听劝告，执意让女仆端来酒杯，然后一饮而尽，最终以死获得了角色的真实。

表现人的异化最为深刻的剧本是尤奈斯库的《犀牛》。

在法国一个外省的小镇上，一个夏天的星期天，法律出版社的校对员贝兰杰来到广场一家咖啡店。他是来会一个名叫让的朋友的。让衣冠楚楚，精神饱满，而贝兰杰却因整天奔波于工作，疲惫不堪。为了放松一下精神，他整夜寻欢作乐，酗酒赌博。看到朋友这副模样，让劝他拿出毅力改掉恶习，恪守自己的公务员的义务。忽然，远处传来一头犀牛的叫声，原来一头犀牛在大街上横冲直撞，不停地吼叫着。一个家庭主妇吓得连菜蓝子都掉到地上。让与其他顾客非常惊恐，唯有贝兰杰对此毫无理会，表情漠然，一语不发。

犀牛跑过后，人们惊魂未定，议论纷纷。让和贝兰杰想了解这头犀牛从何处跑来，是从动物园里溜出来的？还是从马戏团偷跑出来的？让提出应向市政当局提出严重交涉，一位逻辑学家却说：“害怕是不合理的，应该让理智战胜恐惧。”这时，贝兰杰的同事——一位金发女郎苔丝经过这里。贝兰杰想要躲避，不料打翻了酒杯。让责备他不该如此贪恋酒杯，以致失态，贝兰杰辩解说在人群中感到活着很不自在，只有喝酒才使他平静，使他放松。他说：“我弄不清楚我是不是我自己，一旦我喝上了那么一点，重担就消失了，我又认出我自己了，我又变成了我自己了。”让鼓励他振奋精神，保持与时代潮流一致，并建议他去看尤奈斯库的戏剧。贝兰杰接受了他的建议。在让与贝兰杰在谈话时，逻辑学家与一个先生正在进行奇特的三段论推理：猫有四只脚，狗也有四只脚，因此狗就是猫；猫总有一死，苏格拉底（古希腊大哲学家）也终有一死，所以苏格拉底就是猫。

突然，又有一头犀牛跑来，朝着相反的方向奔去。那个家庭主妇的猫被犀牛踩死了，失声恸哭，大家纷纷安慰她。这时贝兰杰和让为了犀牛的问题争执起来：究竟有一头犀牛还是两头？是非洲犀牛还是亚洲犀牛？犀牛头上长着一只还是两只角？两人各执己见，相持不下。让恼羞成怒，对贝兰杰破口大骂：“醉鬼”，然后拂袖而去。在场的人仍在争论。逻辑学家进行过各种推理假设之后，坚定不移的得出结论说：犀牛既可能是亚洲种，也可能是非洲种。他的推理严密，合乎逻辑，谁也驳不倒他。贝兰杰后悔自己与让争吵，心情沉重，于是又喝了一杯酒。

第二天，报上登出了有关犀牛的消息，引起了法律出版社全体职员们一场舌战，并分成了相信与不相信的两大阵营。年过花甲的科员博塔尔认为这纯系谣传，而苔丝小姐则说自己亲眼目睹，从而为赞成派狄达尔提供了证据。贝兰杰今天迟到了，他一来就证实了苔丝小姐的话。科长巴比雍先生见双方争执不下，下令停止争论，开始办公。

不一会儿，科员勃夫的太太气喘息息地来到出版社，说丈夫回家度周末，患了病，她前来为丈夫请假，可是当她刚一出门，就有一头犀牛跟上她，一直跟到了出版社。她话音刚落，那头犀牛嗥叫着冲上楼梯。由于楼梯是木制的，立刻就给压塌了。人们从平台上往下望去，只见犀牛在下面一个劲儿

地打转转，好象在找什么人。贝兰杰和苔丝肯定这就是他们所看到的那只犀牛，狄达尔不信。勃夫太太聚精会神地凝视着那犀牛好一会儿，突然惊叫道：“这是我的丈夫”。犀牛温柔地叫了一声，算是回答了她。于是勃夫太太纵身跳下去，正好骑上犀牛背，跑了。出版社的全体人员被围困在楼上，无法下楼。苔丝给消防队打电话请求帮助，可是据说全城都被犀牛闹得不可开交，已有十七起事件发生。消防队终于来到，竖起梯子帮助这些人从窗口下了楼。

贝兰杰决定与让和解。下午，他登门拜访并向他歉。让浑身极不舒服，头痛，嗓音嘶哑，浑身发绿，皮肤也渐渐变得粗糙，鼻子还长了一个疮。贝兰杰将勃夫变成犀牛的事情告诉让。让粗暴地表示，既然犀牛与人一样也是动物，就有和我们一样生活的权利。贝兰杰反驳他说，人是有道德的，与动物绝不相同。让则声称必须超越所谓道德，代之以原始古朴的天性，“用弱肉强食的准则代替道德的准则，”毁掉人类在以往所建造的文明。贝兰杰渐渐感到让的精神出现了危机。接着，让表示自己并不留恋人的生活，喜欢变成犀牛，因为，“人道主义早就老掉牙了”。正说着，鼻子上的疮越来越大，竟然长成了一只犀牛角，最后，让变成了一头犀牛。他脱掉衣裤，吵叫着向贝兰杰冲去。贝兰杰急忙把门关上，去找门卫与邻居，殊不知他们都变成了犀牛。贝兰杰无处可逃，爬上窗口，只见街上到处都是一队一队的犀牛，接着，一堵墙也被犀牛拱塌。“犀牛、犀牛”，贝兰杰一面狂叫一面仓皇逃跑。

贝兰杰回到家中，躲在床上。由于极度惊恐，胡乱说着些呓语，并梦见自己正与什么东西搏斗。醒来之后，他又喝上酒了。这时，狄达尔来看他，并告诉他，巴比雍先生也变成了犀牛，并辞去了自己科长职务。究竟人变成犀牛是否正常，两人意见不一，于是决定去找逻辑学家评理。这时恰好有一队犀牛从外面跑过，贝兰杰从窗口一看，一头犀牛戴着一顶草帽。正是逻辑学家的，他明白了逻辑学家也变成了犀牛。贝兰杰决心抗拒人变成犀牛的潮流，对着犀牛队伍，他叫道：“我是不会变成犀牛的。”

苔丝小姐带着食品来看望贝兰杰，并告诉他最新消息，巴比雍在变成犀牛之前最后一句话是告诉他们，必须紧紧跟随时代潮流，并告诉他博塔尔也变成了犀牛，全城有四分之一的人，包括红衣主教与公爵都变成了犀牛，商店已被犀牛劫掠一空。这时街上的犀牛越来越多，噪声震天，还夹杂着喇叭与鼓声，势不可当。全体消防队员也参加了犀牛的行列，在林荫道上呼啸而过。

本来，贝兰杰与狄达尔都在追求苔丝小姐。苔丝拿出食品，邀请狄达尔与他们俩共进饭餐，而狄达尔心里越来越不安。他认为自己的责任就是迫随上司与同事，于是拒绝了邀请，不顾贝兰杰的反对，奔入楼去加入了犀牛队伍。

贝兰杰以为狄达尔是因为情场失意才变的犀牛，而苔丝小姐则认为变成犀牛是人们的爱好，劝贝兰杰不要加以干涉，应该选择自己所爱好的生活，获得幸福。于是贝兰杰向苔丝表达了爱情，两个人感到非常幸福。突然，电话铃响了，贝兰杰拿起听筒，不料里面传来的也是犀牛的叫声。贝兰杰又打开收音机，想听一下新闻节目，收音机里传来的也是犀牛嗥嗥的叫声。原来，犀牛已经把电台占领了。这时，全城只有苔丝与贝兰杰还保持着人形。贝兰杰决心将他俩作为人类的始祖亚当与夏娃，使人类能繁衍下去，拯救整个人类。可是苔丝听了犀牛的叫声，觉得如同音乐般美妙，觉得变成犀牛才是正常的。她对贝兰杰说：“有理的是大伙儿，既不是你，也不是我”，“也许

我们才是反常的”。贝兰杰拿着镜子，端详了一下自己的形象，认为还是人的模样好，他决心抵抗到底，绝不作犀牛。苔丝小姐与他分道扬镳，下楼当犀牛去了。

舞台上只剩下贝兰杰一个人了。他极其孤独，叫道：“别让我一个人呆着呀！”他又朝着犀牛群发誓说：“我不会追随你们，我不理解你们！我原来是什么样还是什么样，我是人，一个人。”楼下，犀牛群疯狂地奔驰，卷起滚滚的烟尘。贝兰杰惊魂不定，用棉花塞住耳朵，一面为自己打气“战胜他们”。突然，他在镜子中发现自己的模样很古怪。他拿出几幅同事的人像，同墙上的犀牛像对比一下，觉得还是犀牛漂亮，人竟是那么丑，后悔自己没有变成犀牛。然而悔之晚矣，贝兰杰再也变不成犀牛了。最后，他面对墙上那些犀牛头像、绝望地叫道：“我是最后一个人，我将坚持到底！我绝不投降！”

《犀牛》一剧情节极度荒诞，但隐含着深刻的社会哲理。犀牛无疑是兽性的象征，人变成犀牛则体现了人类丧失自身的品格与本性，匍匐于兽性的面前，走向异化。在题材与表现手法上，此剧有些类似于卡夫卡的小说《变形记》，但比之《变形记》，尤奈斯库的《犀牛》表现了对人类世界更深的忧郁。《变形记》中的职员虽然由人变成了一只虫，但他是迫于外界强大的压力而被迫变形，内心却充满着不屈的精神。但《犀牛》中，虽然也有犀牛阵给人造成的恐怖与惊荒，但人们却把犀牛当成一种社会流行的时尚，以变成犀牛为美为荣。有一些人虽然不愿变成犀牛，却认为这是一种不可抗拒的潮流，“应该随随便便地，无动于衷对待周围所发生的事件”，听之任之。

《变形记》中变成虫子的只有一个人，而《犀牛》则全城的人都发疯般地甘愿变成犀牛，不仅有下层的工人、消防队员，还有白领阶层的职员、公务员，甚至还有上层的红衣主教、公爵。“犀牛病”不仅在小镇蔓延，而且波及整个人类，整个世界都毁灭了。

我们且看一下由人变成犀牛的苔丝小姐的心态变化。在最后一幕中，只剩下苔丝与贝兰杰两个具有人形的人，他们看着楼下的犀牛群：

苔丝：这些才是人。它们看起来可高兴呢。它们裹在它们的那层皮里觉得挺自在。

它们丝毫没有发疯的神情。它们很自然，它们是有道理的。

贝兰杰：（交叉紧握双手，悲痛绝望地看着苔丝）苔丝，是我们在理，我向你保证。

苔丝：别自吹自擂了！……

贝兰杰：你明明知道我有理。

苔丝：没有绝对的道理。在理的是大伙儿，既不是你也不是我。

苔丝：……它们在唱歌，你听见吗？

贝兰杰：它们没唱歌，它们在嚎叫。

苔丝：它们是在唱。

贝兰杰：我告诉你，它们在嚎叫。

苔丝：你疯了，它们在唱。

贝兰杰：那就是你没有长着懂音乐的耳朵！

苔丝：你对音乐才是一窍不通呢，我不幸的朋友。还有，看呀，它们在玩，在跳舞呢。

贝兰杰：你管这叫跳舞吗？

苔丝：这是它们的方式。它们好漂亮。

贝兰杰：它们真难看！

苔丝：我不许你说它们的坏话。这使我不愉快。

贝兰杰：对不起。我们犯不着因为他们吵架。

苔丝：它们是神。

这一段对话再明白没有地表现了人们对“犀牛病”的态度。虽然人变成丑陋的犀牛是一种病态，但一旦病态成了流行文化与趋时的习尚，人们就完全丧失理性，丧失自己独立的判断而附和赞同社会时尚。在时尚面前，人们的逻辑、理智毫无用处。如同逻辑学家一样，虽然他事事都讲推理，但严密的逻辑与合理的推理，都最终引向奇异的怪论，使变成犀牛这一丑陋的现象合理化、逻辑化。于是犀牛的嚎叫变成了音乐，犀牛的奔驰变成了舞蹈。犀牛丑恶的嘴脸也被描述为“自在”与“自然”。而在流行的“犀牛病”中，具有人本质的人性反而丑陋无比，不可思议。人们不惜毁灭自身，甘心参加时尚的行列，哪怕那是犀牛的队伍。

贝兰杰是最后一个没有被异化的人。在流行的时尚病面前，他还保留着人类的理性与自我的人格。经过仔细的观察与理智的分析之后，他坚信人类本性的美好，决心抗拒这种集体性的变异。但他是孤独的，处于孤立无助的地位。虽然他不停地叫喊：“我要保卫自己！我是最后一个人，我要坚持到底，决不投降”，但事实上，他是绝望的。而且，就连贝兰杰本人，也曾处于极度苦恼与动摇之中。他一度对自己的主张——也即对人的本质与独立人格发生怀疑，竟然觉得人的面貌反而不如犀牛漂亮。这就说明，尽管有人捍卫人自身的本质，却又软弱无力，根本不足以对抗强大的异化力量。读了这个剧本，我们不得不感到人类的巨大悲哀。

据说，尤奈斯库有感于三、四十年代横行全球的法西斯主义的兽性猖獗，而创作《犀牛》。二战时期，尤奈斯库居住在罗马尼亚，面对法西斯主义这种毒潮，不少人居然表现出同情与赞助，丝毫不去怀疑它。尤奈斯库深深感到法西斯主义势力的蔓延，感到无力改变，于是在1938年离开罗马尼亚。在尤奈斯库看来，法西斯主义如同“犀牛病”一样，成为流行时尚，在它面前，人们完全丧失了人性与人格，认同兽性，使之成为广泛的潮流。而人类在这个潮流中，却正走向毁灭。第二次世界大战中，人类文明遭受到巨大的灾难，数千万士兵战死，数以百计有着精致文化的城市（包括德国的德累斯顿这样有悠久历史文化的名城）被炸成废墟，数以亿计的和平居民遭到杀戮。这难道不是“犀牛病”最好的注脚吗。

不过，《犀牛》一剧，虽然源于尤奈斯库对法西斯主义蔓延的感触，但由于它已经上升到了抽象的哲学高度（也即人性对于兽性的屈服），因此，它的意义超越了某个具体历史时期社会状况，而具有了人类社会的普遍意义。如果我们再联想到尤奈斯库对《阿美迪式脱身术》所下的评语，就会领悟到，所谓“犀牛病”，指的也是一部人类历史。因此，这出戏可以看作是对一切社会制度的抗议。作者曾说：“这个剧不仅是对法西斯主义的祸害进行揭露和批判，而且也想借此对切极端专制制度进行谴责和抨击”。有的评论家甚至认为，人变犀牛，是表现了一种意识形态和传染病一样蔓延，从而使所有现代人都有丧失人性的危险。因而，此剧有反对一切意识形态的色彩。当然，这种意识形态不仅包括法西斯主义，而且也包含中世纪的宗教狂热，甚至包括现代的马克思主义与社会主义思潮。因而，在阅读此剧时，我们应该批判地接受。

荒诞派戏剧的思想意义（下）

品特：屋外的威胁

荒诞派戏剧在法国巴黎诞生之后，迅速在西方世界引起广泛的响应，在英美等国，都出现了荒诞派的戏剧大师，如英国的品特与美国的阿尔比。

就品特而言，他的作品也常常表现世界的荒诞与人类生存的荒诞，但其大多数作品则着重表现另一个重要主题：人与人之间关系的扭曲与恶化。在这方面。他超过了他的法国前辈。

人与人的关系，是人类社会的最基本的关系之一。在生产力极不发达的古代社会，人们为了对付强大的自然力量，不得不组成合作的关系。农业文明时期，整个社会以农业劳动为基本的社会劳动。由于人类以土地为生，往往以村落为居住方式，几代人长期居住在某一固定的地方，比邻而居，安土重迁，他们甚至能说出邻居祖先几代的名字。这种交往以血缘与地缘为基础，社会学家称之为原始接触、或原始关系。随着大工业的建立，机械化生产替代了传统的农业与手工业生产，现代化大工业使社会分工日益精细，整个生产活动由社会安排，人们不过按分工不同，各自从事某一项事务。因此，人与人之间的交往常常被割裂，成为不完整的、片面的。人们按照职业要求（如律师、教师、公司职员、产品推销员、信贷员等等）与邻近一个行业发生联系，（比如律师与当事人，教师与学生，公司职员与公司老板，推销员、信贷员与客户）。当然，这只是个基本的划分。

由于分工极细，人们只专注于社会安排给他的那项分工，而个人生活的其他大部分内容，被社会取代，也就是由他人来完成。因此，人们不像农业社会那样，不仅耕耘土地，而且还制作食品、酿制酒类、纺布织衣，等等。在现代社会，人们往往通过货币交换来满足种种社会需求，甚至连国王的衣服、皮鞋也要在商店购买或定制。所以，人们的交换越来越多，但交往越来越少。所谓多，是指人们必须通过人与人的交换关系才能满足自己的生活，社会分工越细，交换关系越多；所谓少，是指社会分工越细，人们的关系就越被割裂，越来越片面。这种交往完全不同于封建宗法社会那种对别人全部理解为基础的人际关系了，人们的关系，不再亲密，而是变得陌生、冷漠。随着资本主义竞争的加剧，个人主义的极度扩张，这种陌生与冷漠，最终导致互相侵害。按照萨特的一句名言，就是：“他人就是地狱”。

品特的作品有一个鲜明的特点，那就是剧情大都发生在一间小屋之中。这有什么样的含义呢？品特有一个剧本《一间房》，背景是一幢出租的公寓，舞台是一间破旧的房间。本来，房客赫德太太住在其中，感到非常安全。她足不出户，不去打扰别人，别人也不来打扰她的清静。可是后来情节的发展使赫德太太的安全感不断丧失。先是一对年轻的夫妻说要来租房，打破了宁静。后来，房东也来了，还领来一个黑人瞎子。不断到来的客人使赫德太太越来越感到不安，最后居然双目失明了。

作品中的小屋，给人一种安全感，是人们在这个世界上唯一可以放心、可以信赖的栖身之地，而屋外则是荒诞的、不可知的外部世界。赫德太太足不出户，就表明她对外界所感到的恐惧。但是，即使是呆在自己的一间房里，也不能保证身心的安宁。外部世界不断地击碎她的安全感，最终使她陷入荒诞、恐惧之中。正如同这间小屋与外部世界一样，赫德太太与来访的客人也构成敌对关系。在品特看来，孤独并不是最可怕的，最可怕的是威胁与侵犯。

《一间屋》是品特的第一个剧本，它确立了以后品特创作的基调，成为其众多剧作的基本构架。品特承认自己以后的创作都来自于《一间屋》的启发。他曾说：“两个人呆在一间屋子里——我大部分时间都是跟屋子里的两个人打交道。幕名，意味着提出一个包含许多可能性的问题。这两个人呆在屋子里会发生什么事情？”品特解释了为什么以屋里为情节背景。他说：“显然，这两个人害怕屋子以外的东西。屋子外面是一个向他们压下来的可怕的世界。对你对我都同样是可怕的。”

品特这段话包含了两重意思。首先，由于世界的荒诞与可怕，人们为了躲避威胁而藏身于屋子之中，尽管这样，外部世界的压力还是无孔不入。其次，既使是没有面对外界压力，那么，房间里只要有人——有两个人——就势必构成敌对关系，发生恐怖事件。

这个思想在明显不过地表现在剧本《送菜升降机》之中。在一个地下室里，住着两位职业杀手，一个叫班（他显然是负责者），另一个叫格斯。地下室是一个废弃不用的厨房，与外界隔绝，只有一个送菜用的升降机与外面相通。班和格斯在等待上级的指示，既恐惧又无聊，格斯不停地穿脱鞋子，班则在看报。无聊之中，两人疯颠颠地议论着报上登的稀奇故事，什么八十七岁的老人钻到了车底下，什么八岁的女孩子或者十一岁的哥哥杀死了一只猫等等。虽然是职业杀手，可他们俩心里仍然对杀人感到深深的可怕，于是谈话内容开始转移到与杀人有关的事情上，格斯询问联系人什么时候来下达指令，班则回答说，随时都可能来，并警告格斯不要走出房子半步。格斯显然有点厌倦住在这里的生活，抱怨自己的主人从不考虑他们过的日子怎样，他还惦记着别墅队与快速队的球赛，而班则对这一切毫不理会。

这时，从门缝塞进一个信封。班和格斯开启了信封，里面却没有字，只装了十二根火柴。他们赶快打开门，什么也没有看到。班命令格斯拿火柴去点燃煤气，烧水，两个人居然为了究竟是“点水壶”、“坐水壶”还是“点煤气”的表达问题争执不休。他们想烧水，可是煤气没有了。格斯抱怨主子对他们照顾太差，他想起最后一次杀的是一位姑娘，那位姑娘被击中后血肉横飞，他心里着实不安。

这时，房间凸出的那面墙发出卡塔卡塔的很大的声响，好象有什么东西降落。班和格斯警惕起来，他们找到墙上的一个缝隙，发现里面是一个叫“哑侍者”的送菜升降机。一只大箱子用滑轮吊着，里面还有一张纸，上面写着几种食品的名称。显然，这是上面让厨房供应食品。厨房空空如野，早已没有任何食品，无奈，班和格斯只好将自己口袋中的饼干、巧克力、一包茶叶与一块果馅饼送了上去。升降机不停地送下菜单，但他们已经没有任何东西可以送上去了。

这时，他们在升降口右边的墙上，发现一个通话管。一吹哨子，上面就知道有人通话。于是他们往上面通话，说下边已经没有任何食品了。格斯饥渴难耐，不停地抱怨，班则提醒他行动时间快到了，开始给格斯下达指示，他说一句，格斯重复一句。格斯表现得十分焦躁不安，他认为，主子明知道没有煤气，还要送来火柴是在考验他们，并激动地问，过去谁住在楼上，现在又是谁。格斯又饿又渴，只好到卫生间去找水喝。此时，升降机又一次落下，并传来一声尖锐的哨声。班拿出听管，上面传下指示，原来竟是让他杀死格斯。当格斯从卫生间踉跄而出时，他身上的上衣、背心、领带与手枪都被剥光了。班立即用枪逼着格斯。

这篇剧作表明了品特“一间房”式的构思。两个杀手呆在地下室，对于外界的事情一点也不知道。他们的主子是谁，让他们干什么，都是未知数。而且他们对自己所住的这间房子也一无所知，究竟是厨房还是废置不用的咖啡店作坊？这表明了人与外部世界的隔绝。不仅如此，就是同一间房的两个人也往往不能沟通。格斯对自己所处的环境与外界还有若干兴趣，而班则无动于衷。他们的对话也往往文不对题、答非所问，冷淡得可怕。而一旦命令下达，他们就毫不犹豫地干掉自己的同伙。

《生日宴会》是三幕剧，创作于1958年，较为典型地表现了人们所面对的威胁。剧中途述了这样一个故事：

在英国的海滨小镇上，住着一对老夫妇，男的叫彼梯，女的叫海格。他们以出租客房为谋生手段。一年前，有个钢琴家斯坦利来到这儿，租下了一间房。他说他曾在世界各地开过钢琴演奏音乐会，很受欢迎。他曾经在伦敦附近搞了一次演奏，在计划第二次开演奏会时，他按时到了演奏场上，可是音乐厅大门却紧紧关闭着。斯坦利认为这是有人在捉弄他，究竟是谁呢？为什么要与他为敌？他也不甚清楚。从此，他就开始逃避现实。住在这里之后，斯坦利深居简出，终日无所事事。

这一天，本是斯坦利的生日，海格表示要为他举办一个生日晚宴，并告诉他，有两个新房客要来了，正好热闹一下。斯坦利听说后，感到十分不安，一再反对举办宴会。海格为了让斯坦利振作精神，给他买了一个儿童玩具鼓，作为生日礼物送给他，希望能唤起斯坦利弹琴的兴趣。斯坦利收下礼物，敲将起来，但越敲越上劲，渐渐失去控制，显得有点精神失常。

晚上，斯坦利见到了两位新房客，一个是三十多岁的爱尔兰人麦坎，另一位是五十多岁的犹太人戈德伯格。两个人先是向他祝贺生日，告诉他已经为生日晚宴准备就绪。斯坦利极不情愿和他们在一起，但说话之间仿佛觉得这两个似乎在哪里见到过，隐约感到，这两个人的到来，似乎与他有关，并预感到不详的征兆，于是虚与委蛇，想了解他们此行的目的，并一再暗示说，他不是他们所要找的对象，因为他没有作过坏事，请他们离开。这时，两个人凶相毕露，轮番指控斯坦利犯下了种种罪恶，麦坎说他背叛了自己的国家，戈德伯格指责他背叛了自己的民族，甚至两人还动手动脚，抢走了斯坦利的眼镜。斯坦利不由得怒火中烧，举起椅子准备与两人厮打。正在此时，海格身穿晚礼服，拿着玩具鼓与邻居姑娘露露走下楼来，于是几个人又好像没事一样各自走开。

晚宴开始了，众人纷纷向斯坦利祝酒，而斯坦利则满怀心事，郁郁寡欢。酒酣之中，戈德伯格与露露居然无耻地调起情来。喝完了酒，大家感到穷极无聊，于是开始玩捉迷藏的游戏；由于大家轮流蒙上眼睛去摸其他人。轮到斯坦利当“瞎子”的时候，麦坎将他的眼镜拿走，打碎了镜片，并将镜框折断，之后，又将玩具鼓放在“瞎子”斯坦利面前。斯坦利正向前摸索，一脚踩进了鼓里，疯似的拖着鼓到处奔跑。他摸到了海格，紧紧地掐住了她的脖子不放，麦坎与戈德伯格费了好大劲才把他拉开。这时，电灯熄灭，露露突然发出尖声怪叫。麦坎用手电筒一照，只见露露躺在桌上，斯坦利正面对着她。麦坎与戈德伯格手持电筒，一面照着斯坦利，一面向他逼近。斯坦利精神几乎崩溃了，他咯咯地笑个不停，边笑边退。

这一夜，戈德伯格一直与露露厮混在一起，而斯坦利则被麦坎猥亵了。

第二天早上，海格出外采办食品去了。彼梯很担忧斯坦利的状况，准备

给他请医生，而戈德伯格则粗暴地阻止了他，因为他与麦坎已经制服了斯坦利，准备携带他离开。此时，露露听说他们要走，气愤地指责戈德伯格昨夜对她的行径，并且说她知道他们在干什么勾当。麦坎将她赶出门去。

斯坦利被带了下來，他的衣着、神情与昨天判若两人。昨日他还邈邈遑遑、不修边幅，此时却穿着黑色套服与雪白衬衣，还刮了胡子，只是神情呆滞，象木偶一样机械地迈着步子。麦坎与戈德伯格却不住地夸他面貌一新，完全变了一个人，并许愿说要为他配新眼镜，安排他去疗养，甚至让他成为名人。斯坦利听到这话，浑身发抖，缩成一团，想说话又说不出來。彼梯见状，反对麦坎与戈德伯格将斯坦利带走。两人威胁彼梯说，如果他再加以阻止的话，就把他也带走，说完便带着斯坦利走了。彼梯伤心地呼叫着斯坦利，眼睁睁地看着他们走了。

海格采办了食品回来了。她还不知道斯坦利已经被带走了，高兴地与丈夫议论起昨天的晚宴。她觉得昨天的宴会非常成功，感到得意非凡。

斯坦利是社会上的小人物，他老实懦弱，从没有损害过别人，但一种敌对力量总是跟踪着他。他逃到了小镇，原本希望能在租来的一间房中将自己与世界隔开，但即使是这份可怜的空间也不能保障可怜的安全。从剧中看，麦坎和戈德伯格所代表的迫害力量，并没有具体的背景，因而，很难说清他们究竟是出于什么目的，与主人公有什么关系，然而这正好说明了这种外来的威胁是广泛存在的。它无处不在，无所不包，不知所来，也不知所去，时刻威胁着人们。

斯坦利的行为则说明了人类面对外来威胁的窘迫与无奈。起初，但只是躲避，继而恐惧万分。他也曾试图反抗，然而，所面对的压迫太强大了，他开始丧失理智，精神错乱，变得歇斯底里。他绝望了不再反抗，成为恶势力手下的玩偶。应该说，斯坦利代表了西方社会大多数人们的生存处境与精神特征，他的那种压抑、焦虑、疑惑与惊恐是具有广泛性的。

品特的剧作有一个特点，就是背景的不可知，也就是说，他剧本中所发生的故事环境是虚幻的，难以捉摸。比如《生日宴会》中的那代表人类威胁的两个人麦坎与戈德伯格，说不清他们与斯坦利是一种什么关系，他们从何而来？又把斯坦利带向何方？再比如《送菜升降机》中，两个杀手究竟是为谁工作，升降机与通话管是谁安装的，都是未知数。甚至连一个杀手奉命干掉另一个杀手，也是影影绰绰、似是而非的。品特认为这并不是一种缺点，而是他创作的一种自觉追求。因为他觉得“真假虚实之间没有确定的界限。一个事物不一定非得是真或是假。它可以既真又假”。虚幻的场景正可以体现出世界的荒谬、虚幻与不可知。而“威胁感”的不可知，则说明了人类在它面前的苍白无力。因为，既然是不可知的，那么，人们便无法弄清它，更谈不上有效反抗它了。

品特有意采用时有时无、若隐若现的背景，表现人们所遭受的威胁，这在《搜集证据》中表现得最为充分。霍那先生似乎觉得妻子和别人有暧昧关系。他急于了解，费尽心机去搜集妻子私通的证据，却又难以确认。他诘问妻子和那个第三者，而他们虽然并不回避这个问题，但也说不清楚究竟是有没有私情，一时承认，一时又坚决否认。而他们承认下来的事实也是若有若无，互相矛盾。品特的兴趣大概并不在于事件本身，他着重说明的是人们感觉到威胁，不管人们能不能将它表述清楚，但至少人们感受到了，而且精神上产生了巨大的不安，这就是威胁。如果这威胁来自一件事以确定的事实，

其含义反而要狭隘得多。

品特的代表作是作于 1960 年的三幕剧《看管人》，剧中有三个人物。一位是三十出头的阿斯顿，由于小时候接受过电击疗法，他变得头脑迟钝，行动笨拙，无法工作。阿斯顿的弟弟米克，二十七岁，是一个能干的并且取得成就的小商人。米克靠倒卖房产赚了钱，在伦敦西郊买了一幢废置不用的破旧房屋。其中只有一间能住，还经常漏雨，所以天花板上总是挂一只吊桶。米克让哥哥住在这里，并让他修缮一下房子，然后卖掉。于是，阿斯顿买了一些建筑涂料，准备粉刷房间。可由于心智低下，只是天天围着房子打转转，总也干不好。

一天，阿斯顿经过咖啡店，看到老板正在殴打一个老人。心地善良的阿斯顿将老头接回自己家中。老头名叫戴维斯，是个流浪汉。他说他原名叫詹金斯，后改名叫戴维斯，所以现在的姓名与证件不统一。他必须到锡德厄普将证件拿来，才能证实自己的身份，可他没有合适的鞋，所以不能走。戴维斯虽然穷愁潦倒，却沾染上不少不良习气。虽然地位低下，种族歧视意识倒很强。他好吃懒作，脾气凶暴，可又很软弱，喜好说谎骗人。在咖啡店里，老板让他去倒垃圾桶，他认为这不是他份内的工作，他只能作适合身份的事情。同时他还表示，不能容忍让黑人工人坐着，而让他站着工作。

阿斯顿听完了戴维斯的讲述，出于同情，让老人在自己屋里住下，并且给他安排好了床铺。但是，夜里睡觉时，老人总是说梦话，吵得阿斯顿无法安眠。第二天，阿斯顿抱怨他，而戴维斯则扯了一个谎，推说是隔壁的黑人夜里吵闹。阿斯顿要出门了，他给戴维斯一串屋门钥匙，让老人看管房子。对于这种信任，老人喜出望外，简直不敢相信会有如此好运。

戴维斯一个人呆在房间里，感到陌生与恐慌。他害怕电炉，更害怕煤气，十分紧张。这时米克悄悄地来到房间，抓住了他的手臂、并迅速将他按在地板上。戴维斯挣扎着，露出痛苦的表情，一再告饶。米克询问了戴维斯的情况，不停地骂他，说他是狗崽子、狗娘养的，是个老无赖，并夺去他的衣裤，不让他穿。这时，阿斯顿回来了。他给老人买了一些旧衣服，还把老人丢在咖啡店里的口袋找了回来。其实这并不是老人的那个口袋，而是阿斯顿为了安慰老人特意又买的一个。

晚上，戴维斯从外面回来，开灯不亮，黑暗中有人在操作着除尘器，向他走来。戴维斯非常恐惧，拿出刀来准备搏斗。这个人将电灯插座上除尘器的插头拔掉，安上电灯，屋里又亮了。原来是米克。米克一看戴维斯正举着刀子，马上态度缓和下来，安慰他说，他关心着老人生活的舒适程度，不愿让灰尘进入他的鼻子，所以才打扫房间。为了引诱戴维斯充分暴露真实面目，他假意抱怨哥哥太懒，不能很好的管理房子，提出让戴维斯看管房子，只要他能拿出证件。老头渐渐看出这间房的房产归于米克，竟恩将仇报，不住地说阿斯顿的坏话。

这之后，戴维斯已经对阿斯顿不再感激。阿斯顿出于真诚，告诉戴维斯自己因生病而导致迟钝，戴维斯却越发看不起他，并且抱怨说阿斯顿睡觉时老是开着窗户，使他睡不好觉，挑剔地说阿斯顿给他买的鞋子没有鞋带，并且恶毒地骂阿斯顿是疯子、杂种。他自恃已经取得了米克的信任。以主人自居，不想离开了。

当天夜里，阿斯顿因为老人的吵闹没有睡好，老人却拿出刀子威胁他。阿斯顿忍受不了。把他的东西放进袋子，让他离开。但戴维斯有恃无恐。当

米克到来时，他竟不住地谩骂阿斯顿，扬言要把他再送进精神病院。米克为了让他充分表演，起初不动声息地听着。最后，米克终于忍无可忍，厉声斥责戴维斯是个反复无常的野蛮人，“所说的全是谎言”，并扔出五个先令，让他滚蛋。他夸奖了自己的哥哥，树立了哥哥在这间房内的权威，然后向哥哥使了一个眼色就离开了。戴维斯害怕了，他不断地向阿斯顿表白自己的忠心，声称“我将是你的人”，“我将留在这里，我将为你做事”。但阿斯顿决心不再理睬他，戴维斯只好绝望地走了。

这个剧本也是围绕着一间房展开情节。舞台上的这一间破房，显然表明人们的生存环境，对于剧中人来说，它是唯一的栖身之地。剧中的阿斯顿与戴维斯，从根本上来说，都不是房间的主人。即使是阿斯顿，也仅仅是替代弟弟作房间的看管人而已。也就是说，人们拥有的这一处栖身之地，都只是暂时的，因此看管人的权利，也就不能确定，而时常处于动摇之中。人物的命运也就动摇不定，时时遭受到威胁。

剧中的阿斯顿，虽然受弟弟的委托而代管房间，但由于自身的软弱，无力拥有这份主权。他帮助了别人，同时又受到别人的伤害与威胁，几乎被逐出他所管辖的这房间。这说明了品特创作剧本时的一个惯常的思维：即使是房间内只有两个人，也会互相倾轧，你争我夺。老流浪汉戴维斯则表明了一种威胁力量。他恩将仇报，得寸进尺，企图将恩人赶走，而独自占有房间。这个力量如同品特其他的剧本一样，显得神秘、怪异、不可测度。他没有身份，连名字都不能确定，为了证明自己的身份，他需要到很远的地方去，可他没有合适的鞋，所以他永远也证明不了自己的身份。

虽然戴维斯在剧中是作为威胁力量出现的，但同时作者也赋予他被威胁者的身份。他也是个小人儿，在外部世界不断遭受到侵略，不能自卫。他想要在阿斯顿的房间内居留下来，也就是想获得一个较为安全的生存机会，所以他不择手段，使尽全身解数。但由于他“人性恶”的特性，终于被驱逐出来，永远丧失了改变生活的机会。戴维斯与阿斯顿，一个善良而愚鲁、笨拙，一个精明而心术不正。作者告诉人们，不管是什么样的人，都遭受到威胁。戴维斯身兼威胁者与被威胁者这一事实，则说明了在西方社会里，每个人都是他人的威胁者，同时又会受到他人的威胁。

在尤奈斯库的剧本中，剧中人物都不同程度地受到他人的侵害。象《阿美迪式脱身术》中的阿美迪夫妇，为了使自己生活，就不得不拒绝同一切人的来往；《未来在鸡蛋中》，雅克甚至还受到自己家人与妻子家人的双重折磨。尤奈斯库 1952 年写下剧本《责任的牺牲者》，其中的主人公舒贝尔来自各方面的敌对势力的包围。他与妻子玛德琳正在家中闲谈，一位警官出现了，声称调查原来的房客马罗。他粗暴地命令舒贝尔提供马罗的情况，尽管舒贝尔早已不记得。舒贝尔的妻子玛德琳也帮助警官侮辱丈夫。警官要一杯咖啡，玛德琳就不停地为他端上一杯又一杯咖啡，直到把整个舞台占满。这时，又来了一个人，他杀死了警官，又继续折磨舒贝尔。这个剧本揭示了人与人之间关系的残酷性。

《上课》是尤奈斯库的独幕剧，里面的人物是教授与女学生，女学生为撰写博士论文到教授家中去听课。剧本就围绕两个人的关系的变化展开剧情。一开始，女学生异常活跃，有说有笑，而教授则萎靡不堪，说话结结巴巴，不成语句。然而，随着授课的进行，女学生渐渐萎靡不振，反应越来越迟钝，而教授则兴致高涨，滔滔不绝地发表宏论。最后，教授拿出了一把刀，

刺进女学生的身体。这时女仆进来，告诉教授，今天已经杀死了四十个学生了，而第四十一个正在敲门，等候授课。

这个剧本表明了西方社会人们关系之间一个重要特征：占有与统治。本来，教授与学生之间是一种社会分工造成的合作关系，然而，社会的准则却允许这重关系扭曲成统治与被统治的关系。教授显然比学生有权威，他企图统治学生，一步步把对方所有的精神活力剥夺殆尽。

阿达莫夫早期的剧作的主题被人称之为“分离”，意即表现了人与人之间不能理解的状态。据说，当阿达莫夫还在上中学时，他与几位爱好戏剧的朋友进行一次演出活动，他提供了一个剧本《白净的手》。剧中，一个姑娘与一个小伙子各自站在椅子上，他们的手一会儿拉住，一会儿又松开，始终不能成为一体。年青的阿达莫夫从此发现了人与人之间若即若离，始终不能理解的关系。此后，他时常以这样的理解看待人生。有一次，阿达莫夫在巴黎地铁出口处，目睹了一件小事：两个摩登女郎，将眼睛闭上，一边走，一边哼着小曲：“眼睛闭上，再好没有”。她们前面有一位盲人乞丐在请求施舍。由于双方“无视”对方的存在，而撞到一起。这一偶然而平淡的事情，却给阿达莫夫造成了更大的刺激，使他感到现实社会中的人与人就象这个场面一样，由于无视他人的存在而造成人与人之间的巨大伤害。他决心“在舞台上将人的孤独、无法沟通的情景尽可能地、荒诞地、明显地表现出来。

阿达莫夫的剧本《侵犯》表现了西方社会人们之间的冷漠与不能理解。主人公彼埃尔娶了朋友若望的妹妹为妻。若望是个学者，他有大量的著作手稿。若望死后，彼埃尔忠于亡友的友谊，决心将他的遗稿整理出版。可是，尽管彼埃尔千方百计地追索若望手稿中的字句，但由于手稿极为潦草而难以弄清。彼埃尔声称，由于自己对若望每一个假设都太熟悉了，正确的字反而被湮没，理不出头绪。比如，有些字过于相似，如恳求（suppliant）与痛苦（souffrant）、首先（surtout）与走出（sortant），以致无法判定。为了克服这个困难，彼埃尔先是请来一位助手特拉代尔。可是特拉代尔对工作极端马虎，认不出手稿就胡乱编造，令彼埃尔十分苦恼，最终将特拉代尔拒之门外。彼埃尔又要求妻子帮他工作，而妻子阿涅丝竟然拒绝了他。夫妻感情也日见淡漠。正当彼埃尔工作十分艰难的时候，家中还来了一位不速之客，竟然想占有这间房子，最后还与阿涅丝私通。更为严重的是，彼埃尔一直认为若望是一位伟大的天才，可最终彼埃尔却发现这是一个错误。因为在那些故作神秘近于天书的文字里面，包含的却是“平淡无奇”，令他极度失望。最后，彼埃尔万念俱灰，撕碎手稿，然后躲在小房间里死去。

这出戏的核心是人与人的不能理解，即使是朋友之间也难以沟通，彼埃尔的努力终归徒劳。不过，彼埃尔虽然失败了，但终归表现出对于理解他人的渴求，而阿涅丝与彼埃尔的母亲则对此极度冷漠，她们不想也不屑去理解别人。特拉戈尔本是彼埃尔的助手，应该有很好的合作关系，但名义上的合作却不能带来共同的追求，反而成了互相牵制，使彼埃尔的工作更加困难。对主人公彼埃尔来说，他不能理解朋友，也没有朋友能理解他。在阿达莫夫看来，西方社会的人际关系，正是如此。

阿尔比：破灭的“美国梦”

五十年代，荒诞派戏剧在欧洲取得大胜，几乎垄断了欧洲剧坛，而在美国却没有太大反响。在阿尔比开始用荒诞手法写出剧本之后，甚至找不到演出者，只好拿到德国上演。美国人仍然热衷于传统的戏剧，尤其是商业性的

戏剧，纽约百老汇大街剧场热闹非凡，熙熙攘攘。这是为什么呢？

美国是个新兴的资本主义国家，与欧洲老牌的资本主义帝国相比，社会机器运作的相对灵活，没有太多积重难返的社会危机。尤其是在第一次、第二次世界大战中，美国本土没有遭到大的破坏，相反，却在战争中大发横财。第一次世界大战结束后，美国成为与英法等强国鼎足而立的世界性强国。到二次世界大战结束后，战胜国英法由于长期的战争造成巨大损耗，德、日、意三国则因战败，地位一落千丈，美国则一跃成为头号世界强国。两次大战给美国人带来了勃勃的雄心，欧洲人那种深刻的信仰危机，一时还不能为美国人所接受。

六十年代，随着经济危机的频仍，美国社会经历了几番大萧条。美国人突然发现，军事上的胜利不足以替代一切，信心和幻想开始动摇，以至破灭。人们对阿尔比荒诞戏剧的态度也渐渐开始变化。1960年，阿尔比的第一部作品《动物园的故事》在纽约上演，并且与贝克特的独幕剧《克拉普最后的录音带》被安排在同一场次。这不但确立了阿尔比荒诞派戏剧家的地位，而且标志着荒诞派戏剧被美国人所正式承认。《动物园的故事》在美国先后上演了600多场，据说仅次于《犀牛》的上演数字。1962年，他发表剧本《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》，被评为当年美国最佳戏剧，他成为美国最著名的戏剧家之一，其作品多次获普利策奖。

《美国梦》是个独幕剧，表明了表面强大富裕的美国，实际上处于“一个偏瘫畸形的时代”。

舞台上，是一个美国上层社会家庭的客厅。这个家中有妈妈、爸爸、姥姥三个人（这些称谓均是从孩子角度来叫的）。妈妈五十五岁，穿戴漂亮，样子体面。爸爸六十岁，头发花白，瘦弱矮小。姥姥八十六岁，脸上虽然干缩，但两眼却炯炯有神。

剧本一开始，妈妈和爸爸正在无聊地说些闲话。妈妈讲了自己商店的经历：她在商店里买了一顶米色的帽子，店员给了她，可她硬说那是麦桔色，于是在柜台前大吵大闹。商店又换了一顶麦桔色的，告诉她这是米色的帽子。妈妈收下了。其实，这还是刚才那一顶。实际上，妈妈的目的不在帽子的颜色，而借故发威。妈妈津津有味地讲着帽子的故事，而爸爸则心不在焉，但由于他惧怕妻子，所以不得不应声附和。

这时姥姥上场，抱着几只过去用过的盒子。姥姥回忆说，过去她们很穷，妈妈小时候上学，姥姥就用盒子包着食品。妈妈8岁就心术不正，常常骗人，想要嫁给一个有钱的老头，后来果然嫁给你爸爸，于是阔了起来，妈妈听后大发雷霆，厉声阻止姥姥讲话，并且表示已经把姥姥的东西准备好了，要送她去养老院。姥姥十分气愤，指责妈妈说：“我真是你的妈吗？”

表面看来，这个家庭一切都非常完美：有钱、舒适，甚至于爸爸凭借着富有还想竞选国会议员或者州长，可实际上，这个家庭却隐含着种种矛盾与危机。爸爸年轻时没有生育，现在年龄大了，不再与女人睡觉，所以这个富有的家庭由于缺少继承人而难以为继，于是他们要领养一个孩子。其实，早在二十年前，他们就已经在一个专门收养私生子的“再见吧收养所”买了一个孩子。但这个尚处于襁褓之中的婴儿“团儿”并不听话，眼睛只看着爸而不看妈，而且鼻子翘得高高的，显得傲慢不驯。于是妈妈就将“团儿”的眼睛挖去，将其双手砍掉，并阉割了他。之后，他们觉得这个孩子已不能体现美国梦，因为他“没有头脑，没有胆子，没有脊梁骨，两只脚是泥巴捏的”，

于是杀死了他。二十年后，他们又想领养一个，于是，约来了巴克尔太太。

巴克尔太太来了之后，妈妈与爸爸并不直接了当地告诉她有什么事，反而信口胡诌，建议她去申请各种各样与她毫不相干的奖金。姥姥借机在一旁旁敲侧击，指责妈妈“中年人以为什么都干得了，可自负的中年人一半的事都干得不如他们以前干得好了。我们这个时代是个偏瘫畸形的时代”。妈妈大怒，命令爸爸将姥姥的收音机和假牙没收，然后，拂袖而去。场上只剩下姥姥与巴克尔太太。在巴克尔太太的一再恳求之下，姥姥把爸爸妈妈收养孩子的事情告诉了她。

这时，一个小伙子上场了。他是姥姥搬到养老院去所雇来的搬运工。小伙子非常英俊。他的脸，线条清楚，中西部牧场小伙的脸型，地道美国式的英俊……轮廓好，鼻子直，眼睛诚实，带点逗人喜欢的笑……”，所以姥姥一看见这小伙子，就认为他是爸爸妈妈应当收养的孩子。她对小伙子说：“你就是美国梦”。

可是小伙子的一番话使人吃惊。他说：“我根本没有什么才干，就只有你看见的这点，我的外表，就是说，我的身体、我的脸，在别的各方面我都不齐全，所以，我得补补”。原来这个金玉其外的漂亮青年却是个败絮其中、徒有其表的畸形儿。小伙子告诉姥姥，他出世时妈妈就死了，爸爸也不知是谁，只有一个双胞胎的兄弟。兄弟俩似乎心连着心，彼此能感受到对方的呼吸。后来他们被硬性掰开了（从剧本的暗示中可以知道，小伙子的这个孪生兄弟，就是被爸爸妈妈花钱买的那个“团儿”），他就感到心被人抽去了。从此，他丧失了心灵，把自己变成了可以推销的商品，只要有钱什么都干。他说：“我没有感情，我已经给抽干了，扯烂了……掏空了。现在只有我的外表……我的身体，我的脸。”

姥姥对小伙子深感惋惜，于是建议他去当养子，或者演电影。然后姥姥告诉巴克尔太太，说已经为爸爸妈妈找到了最合适的养子。然后，在小伙子的帮助下，姥姥带着她的几个盒子、假牙、收音机走了。

爸爸奉了妈妈之命去没收姥姥的收音机与假牙，却没有找到，又转了回来。巴克尔太太引着小伙儿来见爸爸妈妈。妈妈一边围着小伙子打转，一边摸摸他的胳膊，不时轻轻地戳几下，认为非常合适，啧啧地称赞不停。小伙子则无动于衷，没有任何屈辱的表示。巴克尔太太对妈妈说，随后就会寄来帐单，买卖成交了，小伙子已“是你的人喽”。为庆祝这一日子，他们举起酒杯。妈妈告戒小伙子，他来到这样的富裕人家，首要的事就是学会查钱的数目。正说着，妈妈突然感到，这小伙子很眼熟，似乎在什么地方见过……

通过这个剧本，阿尔比给强大富裕的美国社会画了一张像，“当众捅破我们国家里一切都美好无比的神话”。甚至，阿尔比还通过剧中人之口指责美国社会目前所处的是偏瘫畸形的时代，打破了幻灭的“美国梦”。首先，剧中所描写的这个家庭颇能代表人们一般所认为的美国式社会：丰厚的物质财富、美满的家庭生活，可实际上却危机重重，龌龊不堪。丈夫丧失生育能力，性格懦弱，他对凶悍的妻子俯首贴耳，毫无主见。孩子妈被认为是“肯定无疑的美国特产”。她从小生长于贫困之中，学会了欺骗与敲诈，宁愿不要爱情，也要嫁个富翁。多年来，她的私生活并不欢悦，于是脾气变得凶暴、乖戾，产生变态心理。由一个生活底层的受害者转而成为作威作福、以钱势压人的上层贵妇人。在家她颐指气使、发号施令，甚至于把亲娘也要赶走，在商店则强逼店员认错。这个富裕家庭象征着整个美国社会，外表看来，一

切完美，而实际上机能丧失，难以为继。他们需要—一个强悍的男性，作为家庭的承继者，也就象征地表明了，只有给美国社会注入新鲜活力，才能使美国的强大国力维持下去。而这种活力实在难以找到。剧中所描述的孩子爸与孩子妈从收养院买来了婴儿并杀死了他，不一定是实指，但却象征性指出了这个家庭——也就是这个国家难以寻找到后继者，这是“美国梦”破灭的一个含义。

其次，剧本中小伙子的出场，再次表现了“美国梦”的破灭。从外表看，他英俊强悍，具有一种典型的美国美，但他却是那个被扼杀了的“团儿”的孪生兄弟。他的心被掏空了，没有心灵，没有感觉。完全是个金钱势力异化了的畸形儿。而爸爸妈妈却以为他们找到了“美国梦”，并为此欢欣鼓舞。这就再一次宣告了所谓“美国梦”的破产，从而表明，这个家庭（基于这个国家）更深地跌入到难以为继的可悲状况。所谓美国梦，实际上就是“外强中干”的代名词。

《美国梦》发表并上演以后，美国舆论一片哗然。有的评论家认为这出戏攻击了美国的理想与信心，有失败主义、虚无主义倾向。阿尔比指责那些评论家是虚伪的卫道者。他在该剧序言中说：“这个剧本是对美国形象的一个考察，它揭穿了我们的社会以贗品冒充真货，谴责自鸣得意、残酷无情和机能萎缩，当众捅破了关于我们国家里一切都美好无比的神话”。阿尔比声称，这个剧本就是要冒犯那些自欺自人，躲藏在虚假的繁荣中而不肯正视现实的人们。他说“我的目的就是要冒犯，当然同时也解闷、逗乐……我要回答说，这就是我们时代的画像，当然是我的眼光看出的一幅画像……我希望这部作品超越个人和私人的范围而与我们大家共同的苦痛相关联。”阿尔比的这习话的确道出了一种真实，那就是剧本中的悲剧不是针对某个私人的家庭，而是整个美国“大家共同的苦痛”。

《美国梦》可以说是阿尔比表现美国社会精神危机的总纲，其他的一些剧本都从不同的角度揭露了美国现实社会的阴暗、腐朽与人们精神上的空虚、压抑。剧本《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》就是这方面的名作。剧本发表后，被奉为美国文学的经典之作。

这是个三幕剧，以两个家庭之间的荒谬关系为题材，主人公是两对夫妇。乔治是某大学历史系的副教授。凌晨，乔治与妻子玛莎离开了校长为欢迎新教师而举行的周末晚会。回到家里后，乔治感到非常疲劳，想要睡觉，而玛莎则劲头十足。她不顾此时已经夜深人静，喋喋不休地说着废话，并让丈夫回答。乔治无心再聊下去，表示自己很疲倦，而玛莎很不以为然。乔治反唇相讥说，这都是你那位当校长的父亲搞的晚宴害的。玛莎觉得丈夫这样议论自己的岳父很不恭敬，声称她还要接待客人，向乔治示威。玛莎一面喝酒，一面得意地唱着歌。歌的原名是“谁害怕那只大灰狼”，而玛莎却偏偏唱成“谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？”弗吉尼亚·吴尔夫是英国著名的小说家，以创作意识流小说而获诺贝尔奖金。玛莎这样胡乱改动歌曲的原词，也不知是什么用意。

客人来了，原来是涅克和霍妮夫妇。他们一再对深夜来访表示不安。尽管乔治很不情愿，但玛莎坚持让他们进来，一时间气氛非常尴尬。无聊之中，涅克只好对乔治家中挂的抽象派绘画进行评论。乔治企图阻止涅克再谈下去，可涅克仍喋喋不休，最后乔治只好告诉他，这幅画表现的就是玛莎，涅克这才住了口。这时，玛莎又唱“谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？”霍妮听到这

词不达意、胡乱编造的歌词，感到有趣，哈哈大笑起来。

乔治开始无话找话，询问涅克的情况。涅克说他在生物系任教师，二十八岁了，还没有孩子。乔治感到奇怪，因为玛莎在他们来访之前告诉过他，涅克在数学系工作。说到孩子，喝醉了的霍妮兴奋起来，声称他们刚刚听说乔治与玛莎有一个儿子，已经二十一岁了，并问他们，儿子怎么还不回家。其实乔治与玛莎并没有孩子，所以玛莎对此缄口不言，而乔治则谎称，儿子在外地上大学，一无所长却又很不听话。这些话引起了玛莎的不满，当着客人的面，说乔治一直怀疑儿子不是他的。乔治厌倦妻子，讥笑自己的岳父长着一头白发，又是一双红眼睛，简直就是一只白鼠。两人争吵起来。盛怒之下，乔治将花瓶打碎了，而玛莎则一面唱着歌，一面回到厨房。

对于乔治夫妇的无聊争执，涅克不感兴趣，表示不愿介入人家的家庭私事。乔治提议涅克谈一下自己的家庭情况。为了引起涅克的兴趣，乔治讲了一个荒唐的故事。说有个青年把自己的母亲杀了，之后在开车时使自己的父亲死于车下，最后进了疯人院。乔治还讲了自己的婚姻，谈话中将矛头引向涅克，说涅克娶妻完全是为了贪图妻子的钱财。涅克承认自己的岳父很富有，因为他在教堂当牧师，靠“上帝”而攒下了大量的钱，所以他把岳父比为一教堂的老鼠。这时，玛莎进屋了，又开始攻击乔治，说他所写的那个青年弑母杀父的故事纯粹是杜撰，而乔治则认为这个故事非常真实，并说是自己的亲生经历。两人又争吵起来。恼羞成怒的乔治突然扑上去扼住妻子的咽喉，两人打成一团。涅克见状，上前拉住乔治，并用力一推，将乔治推到地上。乔治感到很丢面子，于是开始攻击涅克，把涅克刚刚告诉他的那些家事全部抖了出来。霍妮刚刚还在兴致勃勃地看着热闹，听到这些，不由得生气起来，走了出去。

乔治去厨房取冰块，房间里只有涅克与玛莎，他们居然在客厅里调起情来。这一切都被乔治看在眼里，他佯装不知，想出了一个刺激玛莎的妙计。

乔治进了屋，让大家坐下听他讲孩子的故事。乔治先讲了一段，然后逼着玛莎继续讲叙。故事非常动人，引起了霍妮的兴奋，大叫着“我也想养孩子”。当玛莎讲到孩子长大了进了大学时，玛莎不愿再讲下去了，于是乔治接过话题，开始折磨玛莎。他向大家宣布，有一个重要消息要告诉他们：刚才有人送来电报，说他们的儿子死于车祸。玛莎气愤已极，吼道：“你不能让他死！你不能一个人作决定，”并吵着要看电报。乔治一边笑，一边说他已经把电报吃下去了，玛莎再也看不到电报了。

关于孩子的骗局已经被涅克识破，他与霍妮起身告辞。胜利了的乔治感到快意，唱起歌来。当他唱道“谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？”时，玛莎说道：“我怕，乔治，我怕”。

这出剧本揭示的是美国社会人们精神上的空虚、麻木与欺骗。乔治与玛莎是资本主义社会中生存竞争中的失败者。玛莎原本希望丈夫能够成为出色的人物，出人头地，而乔治却未能使他满意，于是，两个人互相指责、攻击，靠吵架拌嘴来取乐解闷。他们害怕现实，想尽办法逃避，于是不断地制造关于儿子的虚幻的空想，不仅欺骗别人，同样也麻醉自己，以此掩饰他们心中的失落感。玛莎唱的那支不伦不类的歌曲，就是一个例证。作者曾这样解析自己这个剧本，他说：“谁怕弗吉尼亚·吴尔夫？就是谁怕大黑狼呢？大黑狼就是没有幻想的真实，所以剧本的主题的意义就是谁怕没有幻想的真实呢？”大黑狼是一种真实，然而却是可怕的，代表着主人公所面对的现实生

活，而玛莎却害怕这一切，故意把词唱错，希望掩饰现实，永远生活于幻想之中。乔治不愿使妻子生活于美丽的幻景之中，他使出计策，编造儿子死于车祸的谎言，表明他决心让这场幻景结束，使妻子回到现实中来。这当然引起了妻子的极度恐惧，当幻景破灭之时，她终于坦露了内心对现实社会的恐惧：“我怕大黑狼”，由虚幻的生活堕入到现实的深渊之中。

如同《美国梦》一样，《谁害怕弗吉尼亚·吴尔夫？》在上演之后，也受到广泛指责。有人说他“趣味低级，离奇古怪，是对历史、对美国社会、对哲学和心理学的歪曲，”甚至有人认为它是“瘟疫”，但最终人们还是接受了它。1962年，该剧获得了纽约戏剧节的大奖。

在阿尔比对美国社会的批判中，最值得称道的是他的第一个剧本《动物园的故事》。这是一个独幕剧，剧中只有两个人物，彼得与杰利。

彼得40多岁，“既不胖也不瘦，说不上漂亮，也不算丑陋”，是典型的中产阶级人物。他负责一家小出版社的事务，每年有一万八千美金的收入，有一个看起来美满幸福的家庭，美国社会所提供社会成员的物质与精神生活，他都拥有，所以事事如意。每逢星期天，他就悠然自得地来到公园，独自坐在长凳上，看一些正经的书。一个夏季的星期日下午，彼得又来到公园，他看着书，感到非常惬意。

这时，一个流浪汉杰利来到这里。他大概三十六岁，穿戴马虎，上前与彼得攀谈。他告诉彼得，他已经去了动物园了。彼得对于杰利的骚扰很不高兴，只是出于礼貌，勉强地与他答话。没想到杰利象开了闸的洪水一样喋喋不休地说个不停。他不断询问彼得的情况，诸如家庭、收入与日常生活。彼得十分烦躁，懒得回话，但杰利的问话也使彼得感到自己的生活并不是那样无可指责，相反，生活中有许多不如意的地方，比如他想有个儿子，却生下了两个女儿。

之后，杰利开始滔滔不绝地介绍自己的生活经历。他说他寄住在纽约市西区一个极糟的下层公寓，这个公寓乌烟瘴气，龌龊不堪。在那儿，有人专门搞同性恋，有人则天天锁在房里面哭个不停，房东太太“又肥又丑，又邋遢又低贱”，是个“醉醺醺的废物”，可居然把杰利当成她“那发着汗臭的性欲的对象”。杰利说他有两个镜框，可里面是空的，没有照片，因为他觉得没有一个人值得他思念。杰利还谈到他的母亲曾参加南方各州的巡回通奸活动，父亲丧生于车轮之下，他自己的生活在也极其放荡，“没有和任何人发生过一次以上的性关系”。杰利对自己肮脏生活的描述，使彼得这个循规蹈矩的“老实人”感到很不自在，但杰利却强迫他听下去。他说，由于他对人类的失望，便开始与房东太太的一只瘦得皮包骨头的狗打交道，可是这条狗却与他为敌。他使用过各种手段，想与狗“沟通思想”，从喂牛肉饼到下毒，但总也不能奏效。于是双方达成妥协，不爱谁也不恨谁，彼此不再接触。这使杰利十分痛苦，他悲愤地说：“那时用肉喂狗是一种爱的表现吗？或者说，狗企图咬我不是一种爱的表现吗？如果我们能这么误解，那么，为什么我们首先要创造‘爱’这个字呢？”

讲到这里，杰利在长椅上坐了下来，开始讲述他在动物园的见闻。他说去动物园的目的在于“更深入地了解人和动物共同生存的方式”，因为他发现，动物之间都是用栅栏彼此隔离的，而人和动物也总是相互隔开的，所以人与动物的生活方式具有相同的性质。杰利一边说一边用胳膊不断地捅彼得，让他向旁边挪，最后彼得被挤得龟缩在长椅的边缘。杰利仍不罢休，把

他挤下长椅，继而恶语相加，激起了彼得的愤怒。彼得，这个循规蹈矩、生活刻板、麻木不仁的中产阶级，终于意识到自己必须与之一斗，才能重新回到属于自己的位置，于是与杰利争吵起来。杰利拿出一把短刀，扔在彼得脚边，彼得捡起刀，架着两支胳膊，作出打架的姿态，不料杰利猛然扑到刀上，让刀深深地刺进自己的胸膛。彼得大惊失色，不知所措。杰利虽然脸色惨白，却微笑着安慰他说：“谢谢你，彼得，我现在是真心诚意的，非常感谢你”，“你失去了你的长椅，但是维护了自己的荣誉”。一边说，一边将自己的手帕掏出来，擦拭刀把上的指纹，催促彼得赶快逃离现场。彼得逃走了，杰利模仿着彼得的语调说了声“我的上帝”，然后倒地而死。

剧本看起来非常荒诞，但所揭示的主题极为严肃。它嘲弄了美国中产阶级的尴尬处境，表现了人与人之间不能沟通，无法了解的现实。

剧中的彼得是美国中产阶级的代表。他收入富足，拥有和睦的家庭，有着正当的无可指责的娱乐方式，一切都按照社会流行的准则生活，从不越雷池一步，是美国大多数人的生活写照，体现了社会的“理性”。由于长期刻板的生活，使他对一切都麻木不仁，因而对自己生活的缺憾视而不见。而且，他不喜欢热闹，没有朋友，不想也不愿与他人沟通。他信奉的是知足长乐的人生哲学：“人可以拥有他想要的一部分东西，但是不可能一切都有”。彼得的生活状态就如同他坐在长椅上看书的感觉一样：他总是占有一个座位，而且心中从不怀疑自己对这个位置的主权。这就表明，他从未思索过自己在社会中的位置与权力，似乎一切都是那么自然。也许，这正表明了当时美国人的心理特征：“麻木不仁，既不愿了解自己，更不愿了解别人。”

杰利的到来，使彼得开始不安。他终于意识到，作为中产阶级，他的生活并不如意：生意不太景气，家庭生活也不尽完美，而每个星期天都来到公园看书，恐怕正是想借此逃脱一下家庭的生活。是杰利唤起了他的意识，唤起了他对自我、对于家庭、对于社会的一点不满。特别是杰利不断地吞食他的长椅，象征性地表明，他的社会地位并不是牢不可破，而是时时隐含着危机。终于，他觉醒起来，要捍卫属于自我的一份生活权力。通过这个人物，阿尔比告诉读者：要想真正获得生活的权力，必须打破旧有的传统陋习，付出血的代价，正视自己，也正视社会。

杰利是剧本中荒诞意识的代表。与彼得那种中产阶级的“正常”生活方式相反，他没有家庭，孑然一身，“是一个永恒的过客”，过着一种荒诞不经的生活。他的生活方式就是对于现实的否定。由于长期的孤独，使他渴望人们之间的理解与被理解。他曾说：“每隔一阵子，我就想跟某个人谈谈，好好地谈一谈，想了解某个人，了解有关他的一切”。与自我封闭、自欺欺人的彼得相反，这种人生方式虽然显得怪诞，却包含着积极意义。在这里，作者的用意是明显的：怪诞倒是真实，而“正常”反而显得虚假。

然而，杰利所想得到的人与人之间的沟通，在美国社会中恰恰难以得到。现实社会的冷漠、麻木，使他这一合理要求成为泡影，就连与非人类的狗交往，最终也归于失败。因此，杰利发现了人类生存的真谛：那就是隔绝，如同动物园的动物一样。“动物园”这个背景的出现，高度概括了西方社会的现实。

杰利与彼得的交往，代表了荒诞对于“理性”的斗争。他竭力要使彼得接受他的生活感受“一切都是无意义的”他一连串不停地逼问，终于使彼得埋藏在心底的那份不适表现出来。为了使彼得更清楚地认识到自己在社会中

时时潜伏着危机的处境，根本改变他麻木不仁的人生，他激起彼得的愤怒，迫使他为了捍卫自己的权力而冲破理性的束缚，使这个社会公认的好人，这个从不敢杀人的人成为凶手，从而使荒诞意识最终为理性的中产阶级所接受，并化为实际的行动。

同时，杰利的被杀，也最终获得了他的人生圆满。他苦于人际关系的冷酷，人与人之间的不能沟通，于是以死完成了与他人真正的沟通：人为了自己，也为了别人。剧本在结尾处，杰利的动作颇有象征意味。他自己撞上了刀子，但又替彼得安排逃走。他在生命弥留之际模仿彼得的声调，就表现了人与人之间沟通的可能性。在他看来，理解与被理解是一种幸福，如果对方不能完成，那就强迫对方甚至代替对方来完成，那怕为此付出死亡的代价，也再所不惜。剧本中的杰利死了，但荒诞意识却战胜了。理解了这一点，便不难认识到杰利那显得怪异的举动，那个使人难忘的死亡之前的微笑。

作品名曰《动物园的故事》，其实，在剧中动物园并没有作为真实的背景出现，它仅仅是一种象征意义，象征着整个社会就是一座走不出的动物园，人与人之间就象动物与动物之间一样，彼此分离。剧中通过人物之口，几次说出黑狗、鸚鵡等动物，是颇有用意的。杰利观察了动物园动物的生存状况，认为与人类毫无二致。事实上也正是这样。动物园中的动物彼此分离，不能沟通，家庭中的动物也是一样。杰利房东的黑狗，不断对人狂吠；彼得家中的鸚鵡虽然会唱动听的歌曲，却被关在笼子里面。人何尝不是这样？！彼得的家庭就是一座樊笼，以致彼得潜意识中时时有着逃离它的欲望。他来到公园，公园不也正是一座比家庭更大些的牢笼吗？！在这儿，彼得仍然走不出理性的束缚，无法获得真正的生活意义。还有，那混乱不堪的公寓，房东太太恶俗的动物本能，房间里不断的哭声，都体现了一座诺大的“人类动物园”的含义。因此，作品的主题是复杂的，它不仅揭示了彼得式的美国中产者的生活，表现了人与人难以改变的冷漠关系，也从整体上否定了西方社会的整个“理性”的存在。

反戏剧 ——荒诞派戏剧的艺术特征

荒诞派戏剧之所以成为荒诞文学的代表，不仅在于它的思想，而且还在于它的形式。我们知道，荒诞派文学在西方有一个较长时期的发展。在二十世纪，表现主义文学及其存在主义文学，都曾表现过世界的荒诞这一主题，但它们的表现形式与艺术技法总的说来，仍然是传统的，理性的，也即按照典型人物的塑造方法描写人物，故事结构也遵循着古典主义的传统，按照事件的发生——发展——高潮——结尾的自然顺序来安排，语言也是高度清晰的，有着严密的逻辑关系。所有这些，都使习惯于传统文学的西方读者，在接受时并不感到困难。而在荒诞派戏剧家手中，传统的表现方式统统被打破了。他们认为，既然世界是荒诞的，那么，若采用传统的理性手法表现世界，岂不悖离了创作者的初衷？！只有在形式上也抛弃理性手段与逻辑思维，采用荒诞的、不可思议的手法，才能与作品的主题相一致。我们可以设想一下，荒诞派戏剧的哲学思想直接来源于存在主义文学，如果在创作技法上也采用存在主义的手法，那么，荒诞派戏剧只能是附属于存在主义文学中，而不能成为另一个流派。事实正像阿斯林所说的，“正是这种使主题与表现形式统

一的不懈努力，才使荒诞派戏剧从存在主义戏剧中分离出来”。

荒诞派戏剧的表现手法，是完全反传统的，我们姑且把它称之为反戏剧。其主要特点是：人物抽去个性；不断重复而毫无逻辑的戏剧结构；直喻的、破碎的舞台形象；以及混乱不堪、莫名其妙的人物语言。

是虫，不是神——反人物倾向

马克思曾说：“人是一切社会关系的总和”，这就意味着一切社会制度、价值观念、生活方式，都要以人为衡量的标准。因此，在一切表现社会的文学创作中，最终都要落在人这个立足点上。在这方面，荒诞派戏剧家并不例外。尤奈斯库曾经说过，不是任何社会制度，而是人本身使他感到荒诞。这就意味荒诞派戏剧的出发点仍然是人。但是，在表现什么样的人与怎样表现这个核心问题上，荒诞派戏剧与以前的传统文学发生了重大分歧。

我们略加分析一下西方文学在表现人物的演变。在古希腊神话文学中，人性被包含在神性之中。长达千年的欧洲中世纪，人们将上帝作为无处不在，无所不包的世界主宰，人被置于苦难的深渊，跪在上帝面前祈求生命。所以，人是不存在的，唯有上帝永恒。随着文艺复兴运动在欧洲大陆蓬勃兴起，人被发现了。文艺复兴时期的思想家公然提出：“人应为世上万物的尺度”（米开朗基诺语）。在他们看来，人类之伟大，如同天神一般，早期的资产阶级文学，多数都描写雄心勃勃、拓边开疆的英雄人物，如英国作家笛福的《鲁滨逊漂流记》、斯威夫特的《格列佛游记》、法国作家拉伯雷的《巨人传》等等。其中的主人公自信能够征服世界、驾驭环境，即便是生活于与世隔绝的荒岛之中，也还能够与自然抗争，征服土人。十九世纪以后，西方思想家渐渐感到，社会力量的强大，开始与个人形成对立，使他们作品中的人物具有强烈的反抗性质，充溢着智慧与力量，虽然命运最终归于失败，但性格仍然不失丰满。即使是邪恶人物，也包蕴着巨大的内在力量。人“一半是野兽，一半是天使”。到了二十世纪，情况有了根本的改变。西方思想家感觉到，面对强大的社会环境，每个社会成员无力与之抗衡，文学创作也开始出现了“非人化”倾向。人由征服一切的天神，或者制造一切罪恶的魔鬼，变成了既无力改变环境，也无法改变自我的“虫”（卡夫卡的小说就是典型的例证）。二十世纪西方文学，出现了那么多“迷惘的”、“垮掉的”、“愤怒的”，即说明了人类的软弱。从“天神”到“魔鬼”到“虫”，可以说是西方资产阶级文学表现人的三部曲。

荒诞派戏剧中的人物，大都是面对荒诞世界哀告无助的小人物。贝克特《等待戈多》中的两个人物是没有生活目的的流浪汉；《啊，美好的日子》中的男主人公虚弱不堪，一经太阳照晒，便会虚脱过去，而女主人公则半截身体被埋在土中；《克拉普的最后录音带》里的人物，是个将死的老头儿；尤奈斯库《阿美迪式脱身术》中的人物是位江郎才尽的蹩脚作家，一句台词也写不出，而且一任死尸与蘑菇恣肆蔓延，而一筹莫展；《未来在鸡蛋中》的青年男女，不会生孩子而只会下蛋；《上课》中的教授结结巴巴、语无伦次；品特《看管人》中的人物戴维斯没有职业，甚至连双合适的鞋也没有，永远证明不了身份；《生日宴会》中的钢琴家到处逃跑，最后还是遭到戏弄；阿尔比《美国梦》中的英俊小伙子有强壮的体魄，却没有灵魂。等等等等，不一而足。

读了荒诞派戏剧，我们会看到一种显而易见的事实，即剧本中的许多人物都是身有残疾的病人。象贝克特《哑剧》中，有的又瞎又瘫，既看不见，

也走不动，而能够行走的却不能坐，有的是双脚瘫痪，挤在垃圾桶里；尤奈斯库《椅子》中的职业演说家居然是个哑巴，所谓的演说不过是咿呀咿呀的喉音；阿尔比《美国梦》的孩子爸性机能减退，不能生育；品特《看管人》中的阿斯顿因受电疗而心智迟钝；《一间屋》里的老太太双目失明；阿达莫夫《大手术和小手术》中的人物缺胳膊少腿，坐在轮椅上。

作品中的这些人物，在实际生活中是不可思议的，很难说是实指。比如《椅子》中，一个哑巴怎么能成为演说家，《大手术与小手术》中的主人公怎么会接二连三地失去双手与腿呢？《雅克式驯服》里，一个姑娘又怎么会长三个鼻子呢？理解这些人物，就需要根据荒诞派的角度去把握。他们象征着人类而对世界可悲的处境：人们心智不全，甚至于体肢不全。他们不能表达思想，不能从事创造，不能认识世界，完全丧失了生存能力。

在荒诞派戏剧作品中，人只是作为抽象的意义而存在，他们不是代表生活中的某一类人，而是代表整个人类。荒诞派戏剧有意淡化人物性格，剧本中许多人物都没有名字，仅仅标明其大致的身份，比如教授、女学生、女仆、房客、房东、孩子爸、孩子妈、娃娃之类。阿达莫夫的剧本最明显，他的剧本很少标明人物姓名。《大手术与小手术》中的人物只是一些符号，如革命者、残疾人、独臂人、母亲等等；《滑稽模仿》中的人物也仅标明职员、记者、甚至于字母N等，以致剧中的女主角丽丽甚至无法将职员与N两人区别开。即使是标着姓名，也往往看不出人物作为特定环境中的性格，因此姓名对表现人物来说，变是毫无用处。荒诞派戏剧为了加深人们对此的领会，故意用荒谬的手法来表现。比如尤奈斯库剧本《秃头歌女》中，一对夫妇正在闲谈，谈到一个叫博比·沃森的人，谈着谈着忽然发现这一家子全都叫博比·沃森。这个家庭中，究竟谁是谁，无法用名字区分；《雅克式驯服》中的其中一家全都叫雅克，而另一家则全都叫罗伯特，也无法区分。在尤奈斯库以贝兰杰为主人所撰写的系列剧中，（即《不为钱的杀人者》、《犀牛》、《空中行人》、《国王死去》），主人公和身份不断变化。他或者是一个怀着侠肠义胆的义士，或者是一个坚持主张的小职员，或者是一个生活于恐惧中的作家，甚至还是一个逐渐丧失领地的国王。剧作家这样处理人物，并非随意而为，而是借以表明人与人之间的毫无差别。

荒诞派戏剧表现人物，完全抛弃了传统文学的规范。传统文学塑造人物，要求写出“典型环境中的典型人物”（恩格斯语），也即人物不仅能够体现出整个社会与时代的共性，而且具有处于特定生活环境中的个性。前者体现出时代与社会特征，后者则将人物区别于其他人。因此，人物既是抽象的，同时又是具体的，是活生生的“这一个”。因此，传统文学在塑造人物时，首先强调人物性格的形成史，诸如他的出身、家庭、经历、学识、修养等等环境对于性格的作用。其次，还能表现出人物性格在事件过程中的发展史。因此，传统文学出现了诸如夏洛克、于连、吕西安、葛朗台等形象鲜明、使人难忘的人物。一看到他们的名字，人们便会联想到社会上的某一类人。而荒诞派戏剧则恰恰相反。一个方法是有意抹去人物生存的环境，人物显得来历不明，不知所来也不知所终。恰如尤奈斯库所说，人只是过客而已。比如品特《看管人》中的流浪汉戴维斯，似乎永远在流浪，但读者并不知道，他因何流浪，流浪于什么地方；《等待戈多》中的两个人物也是流浪汉。他们一开始就出现在荒原上，最后仍然停留在荒原上。他们从哪儿来，家在哪儿，读者却不甚了了；《犀牛》中全城的人都变成了丑陋不堪的犀牛，可是

说不清楚他们各自独特的原因，似乎只是社会流行文化使然。

表现抽象化人物的另一个方法是彼此转换。《秃头歌女》中，一开始是马丁夫妇坐在客厅的某一位置，说着一番无聊的闲话。而作品结尾，史密斯夫妇取替了马丁夫妇。他们坐在原来马丁夫妇坐的位置上，说着与马丁夫妇没有丝毫差别的话；热奈《女仆》中的两个女仆，没有任何个性，轮流扮演主人与仆人，彼此完全可以代替。在荒诞派作家看来，既然人们彼此没有差异毫无个性可言，那么剧中人物互相转换当然是很自然的事了。

不过，荒诞派戏剧家在表现人物的时候，并非完全一样。他们之中的每个成员在总的表现原则之下，多少还有些不同。总的说来，贝克特、热奈、品特的作品以及尤奈斯库的部分作品，其塑造人物的手法有典型的荒诞派特点，即人物毫无性格，没有发展，彼此雷同，而阿尔比的作品以及尤奈斯库的少量作品，仍然有若干传统文学塑造人物的痕迹。阿尔比剧作中的人物，身份、经历、性格，都大致清晰。比如《动物园的故事》中的彼得就是美国中产阶级的代表，杰利则是与他完全不同的荒诞生活的体现者；《美国梦》中的孩子妈，她的性格暴戾、乖张。与她相比，孩子爸则懦弱不堪，姥姥则坚毅果敢。剧中三个人物性格是明显的。不仅如此，作品对人物性格的成长史与发展史也有所揭示。孩子妈凶暴的脾气，来源于爱情生活的不幸，姥姥的坚毅则与她大半辈子生活于社会底层有关。彼得的性格发展，虽然是在一刹那发生的，但线索明晰：从对生活的盲目满足到意识到自我社会地位的不稳，直至最后拿起刀来捍卫自己。

但不管怎么说，阿尔比的作品与传统文学还是有很大不同。既使人物具有某种个性，也往往并不完整，因为作家兴趣并不在于展示人物性格，而在于体现人类的处境。人物形象的从属地位，也注定了荒诞派笔下不可能有传统文学中鲜明的人物形象。

再拿尤奈斯库的剧本来说，它也有少量人物，具有某些不同于他人的性格，比如《雅克式驯服》中的雅克，就一直与他的家庭格格不入。但严格说来，这还不能算是真正的人物性格，因为他只是作为一种抽象的概念的代表。雅克是现实社会中有着自己独立的主张与思想的一类，他不苟同于流俗，企图拥有自我。然而作者并不想写出这一类人的性格，而只是想要说明有个性的人怎样被社会力量所制服这一抽象的道理。雅克一家人都有吃土豆煮牛肉的生活习惯，象征性地表明这是一种流行的社会文化。这一流行文化统治了每一个人。雅克一家人总喜欢说：“我喜欢土豆煮肉”这句话，他们也强迫雅克这样说。雅克起初不肯，但最终迫于压力还是屈服了。后来雅克的家人又逼他与长着两只鼻子的罗伯特结婚，雅克拒绝了。他愤然表示，他的妻子应该长有三个鼻子。这本是一句激愤的话，以此表示自己决绝的态度，可罗伯特一家居然又生出一个长有三个鼻子的小女儿——罗伯特第二。雅克没有办法了，当他与罗伯特第二单独在一块时，禁不住性的诱惑而与之完婚。《犀牛》中的贝兰杰，也大致与雅克相同。这几部作品中的人物，虽然与周边的环境存有差异，但只是说明一种社会存在，是抽象意义上的一类思想与概念，而不是具有活生生性格的饱满形象。

荒诞派戏剧家以这样的手法来写人物，的确使西方的读者与观众产生了强烈的感触，进而产生对社会对自己的深到思索。在表现西方现代社会人们丧失了自我这一点上，荒诞派取得了重大成绩。但是，荒诞派戏剧家只注意了问题的一极，就是不管人们具有怎样不同的个性，在金钱与物质充斥、流

行文化盛行的今天，最终都要丧失自我。但他们似乎忘记了这一问题的另一方面，那就是，不管人们最终怎样丧失自我，但毕竟有着不同的个性。即使是丧失自我，也可能由于个性的差异而导致同归却又殊途。文学毕竟不同于哲学，它关注抽象的思想，也看重生活的丰富形态。如果缺少后者，那就很难谈得上文学两字了。所以，抽象化的人物，在荒诞派戏剧中，偶一为之，是卓越的成功，但如果用的太多、太滥，就会产生雷同化、概念化，从而使读者与观众最终失去对它的兴趣。这是我们欣赏荒诞派戏剧时所应该加以注意的。

“什么也没有发生” ——反情节特征

传统戏剧，也如同传统的小说一样，必须有情节与结构，所以故事情节的那些要素，诸如：序幕——开端——发展——高潮——解决——结尾等等，在戏剧中也是必不可少的。而且这些要素，在剧本中甚至比其他文学形式（如小说）更为重要。因为剧本是供演出的，而戏剧的上演又必须在二、三个小时之内在舞台上全部完成，所以它不可能象小说一样随意铺排，而要求几个要素安排得异常紧凑。要作到这一点，就必须要求剧本的故事情节具有强烈的内在冲突性，将几要素压缩于一定的时间与空间之中，并通过最核心的戏剧冲突表现出来。这也就是平常我们所说的戏剧性。所以，比之小说，戏剧中的人物一般来说比较少，而且彼此之间有着内在的矛盾关系，而种种矛盾关系又被一个总括的戏剧矛盾所统率。事件也是一样，事件由人物之间的冲突引起，但所有事件都最终成为一个核心性的大事件，也就是构成主要的戏剧事件。有的戏剧理论家把戏剧称为“危机的艺术”，也就是指，戏剧事件往往在一个危机时出现，持续不断的人物矛盾，将所有戏剧冲突引向一个关键性的危机，所以戏剧时时处于剑拔弩张的状态，既紧凑又紧张。

戏剧在古代欧洲极为发达，许多剧本在展示戏剧冲突方面，都堪称杰作。比如本书第一章所提到的古希腊悲剧《俄狄浦斯王》，它叙说俄狄浦斯杀父娶母的悲剧。然而这出戏剧并没有如小说一样，从俄狄浦斯婴儿时期的先知预言讲起，甚至也没有描述怎样杀父娶母，而是从事件所造成的危机开始。剧本开始时，忒拜城就已经面临着瘟疫的威胁，俄狄浦斯听了先知的话，下令追捕杀父娶母的罪犯，于是整个戏剧冲突便围绕着谁是杀父娶母的罪人开始了。到下午，通过一系列的人物矛盾的展开，真相大白。戏剧走向了高潮，随后结束。这个剧本表现的时间不超过一天，空间则局限于忒拜城的宫廷，故事情节却包含了在此之前的几十年历史。十八世纪时期，欧洲文坛出现了古典主义文学。古典主义戏剧的一个重要特征就是戏剧必须符合“三一律”——即剧情在一天之内，一个地点之中，围绕着一个主要事件完成。十九世纪欧洲更有一种“佳构剧”，也叫“巧凑剧”。它的戏剧冲突往往是一个极其重要而不被当事人知道的秘密，当剧中敌对双方矛盾达到白热化时，秘密被知情人戳穿，于是剧情急转直下。这种剧情，其紧张与紧凑程度是不言而喻的。

戏剧毕竟是表演的，故事情节与戏剧冲突最终都要通过演员的动作与语言表达来完成。因此“动作”成为戏剧艺术的重要特征，戏剧也因此被称作“动作的艺术”。有的戏剧理论家就曾指出过，观众来剧场不是为了在两小

时内听上万字的台词，而是去看行动的。“动作”与戏剧情节、戏剧冲突的关系是双向的。一方面情节、冲突规定了“动作”，而“动作”又展示了情节与冲突。应该注意，这里所说的戏剧“动作”，并不仅仅是剧中人物的举手投足，而是特定人物的行为，即面对戏剧冲突所作出的反应。

然而，传统戏剧结构的几个要素，到了荒诞派戏剧手里，都“要”不起来了。

首先，荒诞派戏剧没有通常所说的戏剧情节，更没有一个贯穿全剧始终的中心的戏剧冲突。因为戏剧情节的基础是人物之间的矛盾冲突，可是荒诞派戏剧中的人物与人物之间，根本没有能够构成冲突的关系。比如《等待戈多》一剧，从字面上看，两个流浪汉应该与戈多有着什么样的关系，可他们根本不认识戈多，戈多也从未出现过；《啊，美好的日子》中的一对夫妻，往往是你说你的话，我睡我的觉，根本不相来往；再如《结局》中的四个残废，《新房客》中的房客与房东与搬夫他们之间的关系，也是平行的。即使是人物之间存在着某种关系，也常常不能成为根本的戏剧冲突。比如《犀牛》中的贝兰杰数次与让发生争执，双方甚至举拳相向，但作为整个剧情来说，这一关系根本不起什么作用。

既然没有根本的戏剧冲突，当然也就谈不上什么中心情节了，所以荒诞派戏剧没有故事，无发生、无发展、无结局。比如《等待戈多》整个剧本没有任何故事情节可言，甚至连人物在舞台的来与去都没有，似乎一切都只是“等待”。此剧原名就叫《等待》，被称为“什么也没有发生”的戏剧。这恰好与亚里士多德给戏剧下的定义——“行动”——相反。《啊，美好的日子》中的女主人公温妮，出场时已经半截身子入土，而他的丈夫则不断因日晒而昏倒，无声无息，这就注定剧本不可能有什么情节。温妮只是不断地作着琐屑的动作，之后发出感叹。除此之外，她没有任何别的事件可作。试想一个剧本，人物少到只有一个人，还能谈得上戏剧冲突吗？

当然，并不是说荒诞派戏剧完全没有任何事件，只是说，荒诞派戏剧中的所谓事件，并不是由戏剧矛盾构成的中心情节。比如描写搬家，在传统文学那里，就可能构制一些人物矛盾（比如邻居关系，家庭纠葛），这些矛盾在搬家时爆发，从而出现许多戏剧性的富有色彩的故事。尤奈斯库的《新房客》也写了搬家，可这出戏，只是机械地复述新房客命令搬夫将家俱一件一件地搬进屋里，搬完了，剧本也就结局了。剧本的事件就是这样乏味、枯燥。无情节、无动作的特点在贝克特的后期剧本《呼吸》中达到了极致，全剧半分钟，所有内容只是一声又一声的喘息而已。

与这个特点相联系是剧情的重复性。由于荒诞派戏剧的情节没有什么进展，所以幕与幕、场次与场次之间几乎是少有变化的重复。《等待戈多》最为典型。这是个两幕剧，前后历时两个钟头，然而剧中人物的动作是一样的。因此，有人指出，荒诞派戏剧结尾就是开头。《结局》中的汉姆就曾说过：“结局在开始时就出现了，然而还在继续”。荒诞派戏剧之所以要采用这种手法，是为了说明循环往复，没有结果的荒诞人生。剧本没有结局，恰恰说明人生的苦难终无尽头，既不能改变，又无法终止。在这一点上，荒诞派戏剧比存在主义文学更充分地体现了加缪在《西绪福斯神话》中对人类生活机械、刻板重复性的描述。

当然，戏剧中的重复并不是前后剧情的完全照搬，如果这样，也就失去了场次与幕次安排的必要了。荒诞派戏剧的重复是一种稍有变化的重复，对

比，有的评论家把它称之为“累进”。即使拿《等待戈多》来说，后一幕次的彼卓与幸运儿，都与前一幕次情况有了变化。《秃头歌女》前后幕次的闲谈，虽然内容相同，却换了人物。较典型的是《啊，美好的日子》，第一幕中，温妮虽然被埋在沙土里，但胸部以上还露在外面，而到了第二幕，沙丘已经埋到了脖子。尤奈斯库的《上课》是一个教授先给一个女生上课，上完了课，又有一个女生敲门。不仅人物的动作有一种重复，累进的关系，甚至连道具的安排也符合这种特点。《新房客》中，两个搬夫机械重复地搬运家具，家具越来越多；《椅子》中的主人公为陆续到来的客人搬来椅子。其他剧本，如《未来在鸡蛋中》，不停生产下的鸡蛋，《责任的牺牲者》中满台的咖啡，等等，都是如此。情节的累进表明了剧中人物在枯燥的生活中日益走向死亡这一事实。温妮逐渐被沙土埋掉，就是很典型的例子。而道具的不断增加，则表明人们被物异化的程度逐渐加深。

由于荒诞派戏剧没有情节，戏剧动作没有进展，就使得读者与观众在欣赏剧本时产生乏味、枯燥的感觉，使人感到难以卒读。千万不要以为这是荒诞派作品的缺点所在，因为这正是荒诞派戏剧家们所刻意追求的效果。既然人生的状态是乏味的，那么剧本作为人生的表现形态，当然也就不可能是兴味盎然、充满机智与欢快的。存在主义作家加缪的创作也有类似特点。萨特在谈到加缪的《局外人》时指出，加缪一反许多作家的共同倾向。别的作家都希望自己的作品能够给读者带来阅读的趣味，而加缪呢？“既然最荒谬的生活也是最枯燥的生活，他的小说也就刻意追求超乎平常的枯燥”。这段话正是我们理解荒诞派戏剧单调、枯燥特点的一把钥匙。

对于荒诞派戏剧的情节结构，也不能一概而论。荒诞派戏剧产生于有着数千年文学传统的西欧，它不可能对传统戏剧视而不见，在反叛之中，还有着某种继承关系，传统戏剧的某些要素，也被融入荒诞派戏剧之中。在这个作家群里，阿尔比与尤奈斯库的剧本有较多的传统戏剧要素。比如阿尔比的《动物园的故事》，剧本有开端也有结局；再如《阿美迪式脱身术》中，剧本通过剧中人之口告诉了读者有关死尸的来胧去脉。阿美迪创作才能的枯竭和与世隔绝的生活方式，都给观众以较明晰的线索。这就使阿美迪感到恐慌而下决心搬运死尸这一情节，有了前因与后果。

但是，即使如此，我们仍然得承认，荒诞派戏剧的整体上的“反戏剧”倾向。因为，某些传统的戏剧要素，在荒诞派的某些剧本里都不完整。这些剧本只是部分地、有限地保留了某些戏剧要素，并没有整体性的运用。比如《犀牛》一剧，发展与结局等要素在剧本中是可以看得到的，但是却缺少开端。剧本一开始就告诉观众，一头犀牛冲过来了，但是诚如剧中人物所迷惑的这只犀牛从哪里来？是从动物园还是从马戏团或者它又是由哪一个人变的？这些都不甚了了。由于是荒诞剧，作者有意造成这种无影无踪的突兀感，给观众以疑虑不定，不可思议的感觉。《送菜升降机》一剧也是只有结尾，而无开端、发展与高潮，因为作者想要造成一种虚幻的、捉摸不定的气氛。

《生日宴会》是传统戏剧要素较为齐全的作品，然而它却颠倒了几个要素的位置。剧本开始不久便进入高潮：钢琴家斯坦利面对两个不速之客产生了疯狂与痉挛的状态。之后，斯坦利与两个敌对者之间的冲突便中止了，几乎再没有什么戏剧动作，这就与传统戏剧不同了。如果按照传统的写法，斯坦利与两个不速之客素昧平生，他们之间应该先有一段交往，然后产生矛盾，最后爆发冲突，而剧本中的斯坦利一开始就与两人发生冲突，然后才又开始交

往。这是有悖于传统戏剧剧情发展的顺序的。

荒诞派戏剧有违背传统戏剧的理性结构，不仅在剧情方面是这样，具体的戏剧动作也是如此。剧中人物的言行举止，常常悖于常理，显得不可思议，根本无法以生活常识来衡量。像《犀牛》中的逻辑学家有关猫与死的颇为严谨的三段论推理，是多么荒唐可笑啊！可是这个荒谬的结论，恰恰又是符合逻辑推理关系的。这就说明，人类所创造的那些理性，是多么不可信。还有，象《秃头歌女》中的一位大夫，在给别人做手术之前，必须让别人给他自己做肝部手术，似乎两者之间还有一种互为因果的关系。在尤奈斯库的剧本中，连有人坐着看天花板、蹲着系鞋带这样极其普通平常的事件，也使剧中人感到无比惊讶，觉得奇怪少见。这种怪诞手法，是作者有意违背戏剧理性的表现。

直喻的舞台形象——反说教倾向

荒诞派戏剧家反对那种传统的技法，即以剧中人物理性的语言表达思想主题。尤奈斯库曾表示，他的戏只是提供见证，不进行说教。那么剧中的思想又靠什么来体现呢？他们认为，应该依靠舞台形象本身，这其中包括人物的具体动作、舞台布景与道具等因素。贝克特称这种技法为“直喻”，尤奈斯库则称之为“延伸的戏剧语言”，意思就是，让舞台、道具说话，把作品思想变成视觉形象。因此，有人说尤奈斯库的剧本不是供阅读的，而是供观赏的，因为在观看过程中，动作、道具、场景可以给人以最感性、也最直接的印象，而阅读剧本，则无从体会“直喻性”的场景与道具的意义。

以下我们将对荒诞派戏剧的动作、场景、道具逐个进行分析。

一、动作

此处所说的“动作”，不是展示剧情矛盾的人物行为，而是指剧中人物具体的形体动作。不论在传统戏剧，还是现代派的戏剧中，动作都是相当重要的。因为小说散文可以直接以文字描写人物心理、指示作品主题，而戏剧，归根结蒂来说，是一种形体艺术。不过，传统戏剧人物的动作是完整的，它服务于整个剧情，直接揭示人物的性格，而荒诞派戏剧的动作则是破碎的、零乱的。它往往与剧情无关，也不表现人物性格，缺乏整体感。当然，这并不说明荒诞派戏剧对动作不重视，相反，在他们笔下，动作的意义超出了人物形象，他们不以人物形象来说明思想，而是直接用动作来表现剧本的抽象哲理，也即“直喻”。

拿《等待戈多》来说，剧中的流浪汉反复地将鞋子穿上又脱下，又穿上，无论穿脱都显得十分困难。这就隐含着人物想要摆脱人生的痛苦，却又不能达到目的的哲学思想。再如《啊，美好的一天》，这个剧本更典型。由于主人公被埋在沙丘中，不能行走，只能依靠手的动作才能表现剧情，所以，她的手也就特别忙碌，从剧的开始，一直忙到第一幕结束。

荒诞派戏剧中的动作也具有重复性，这源于剧作家们对人生单调、刻板的理解。温妮的手自始至终都在动作，但动作是重复的，不外就是梳头、嗽口一类，到一定时候就反过来重新表演一次。流浪汉穿脱鞋，也是一种机械的重复的动作。另外，像贝克特的《哑剧》，一个人物从口袋里爬出来，表演一番再回到口袋中，然后另一个人物也如此这般地重新来一次。还有像《新房客》里搬夫毫无变化地搬运家俱，《椅子》中老夫妇不断地为客人搬来椅子，《女仆》中的两个女仆轮流扮演女主人等等。

在传统戏剧中，人物的动作是依照人物性格发展的逻辑而安排的，它与

人物所处的环境有关，并出自于特定环境下的特定心理，因此，动作是特定的。而荒诞派戏剧的动作则完全同木偶一样，既与环境无关，也不出于人物心理。试想一个人被沙土埋到了脖颈，怎么还会很有兴致地进行日常生活呢？！他必定会处于恐怖与惊慌之中，极力要从沙丘中挣脱出来。这是传统戏剧人物可能发生也必然发生的动作，而贝克特却安排他的人物，在这个时候刷牙、洗脸，大听情歌。这是违背正常的逻辑关系的，然而却正是荒诞派戏剧的特色所在。

二、场景

所谓场景，是指戏剧舞台上所展现出来的情景形象。由于戏剧是舞台艺术，无法象小说一样用文学描述社会环境与自然环境，所以场景的设置就是剧中人物活动的环境。在传统戏剧中，场景的设置要符合刻划人物的典型化原则，即应该比现实生活中的环境更为集中。因此，场景设置往往与剧情发展与人物性格心理有关，给人一种生活实感，但场景本身并不能直接出来讲话。

荒诞派戏剧的场景却不符合传统原则。它往往并不表现人物活动的具体环境，而是赤裸裸地跳出来，宣示一种思想，因此，它也是“直喻”的。在尤奈斯库以贝兰杰为主要人物的几个剧本中，场景的布置是很典型的。《不为钱的杀人者》里面，先是阴冷、灰色的城市，继而是风和日丽的大街，接着是拥挤在一起的军警车辆。当贝兰杰独自一人时，布景又被换成荒原与一条路；《犀牛》一剧中，舞台的大幕浮现出数不清的犀牛头，乐池里也有无数犀牛群在奔驰，这与舞台上贝兰杰孤身一人形成鲜明对比；《空中行人》中的场景呈现出变幻色彩。当贝兰杰散步时，英国乡间的景色不断的转换，一会儿是天际间光彩四溢的银桥，一会儿，血红色的灯光笼罩舞台，出现了三个法官，他们身穿红袍，一路踩着高跷而来。最后是血红色的布景被信号弹击落。本来，这些剧本意在说明世界的恐怖与可怕，虽然剧中贝兰杰也有恐怖的表现与战栗的形体动作，但观众只要通过场景的变幻，便能更直接地了解剧作的思想深意，而不必依赖人物表情了。

在场景安排中，除了较有实感的布景外，荒诞派戏剧家还常常直接利用声音与光线。在传统剧作中，声与光是自然界所能见到的，具有实感的，在把它融入舞台后，则又加强了舞台上的效果。因此，声与光的主要作用在于渲染气氛，营造出人物活动的具体环境。但荒诞派戏剧则常常将它凌架于人物的表现之上。比如，《椅子》一剧，舞台根本没有客人来到，然而，嘈杂的人声却告诉读者，成群的客人鱼贯而入。不一会儿，皇帝陛下驾到，但皇帝的人形并没有出现，剧本只是利用灯光的骤然闪亮，与奏起的皇家进行曲，便使观众知道了这一点。在尤奈斯库看来，人物是否出现是不重要的，重要的是观众所感觉到的嘈杂的场面。

荒诞派戏剧的场景布置并无定规，它有时相当简单，舞台上光秃秃的，有时则很繁复。但不管简单还是繁复，都出自对如何确切地表达思想这一考虑。《等待戈多》的布景就简单到无法再简单。舞台上只有一棵长着数得清枝条的树，树上有四片叶子；《动物园的故事》里只有一条长椅。布景较复杂的也是尤奈斯库的剧本。就拿声音来说，《犀牛》中不仅有犀牛粗犷的噪叫，还有办公室里嘈杂的人声，甚至汽车的声音、警笛的声音与爵士乐的声音都交织混响。简单的场景往往给人以枯燥之感。因为人物本来就少，对话又令人乏味，疲倦之中的观众往往将视野转移于布景之中，而布景又同样的

单调，这就加强了观众对剧本的感觉。而繁复的场景，尽管有某种真实感，但由于它的支离破碎，无法给观众一种整体印象，显得眼花缭乱，给人以烦躁的感觉。这一切都意在引发读者对世界荒诞性的认识。

三、道具

如前所述，荒诞派戏剧的舞台形象都不以人物性格与剧情为服务对象，道具也不例外，它也是直喻的，直接表达某种思想观念。有时道具的作用往往超过人物与剧情。

拿尤奈斯库的《椅子》与《新房客》来说，两个剧本的主题，都是表现现代社会物质对人的压迫，以及人的消失，但剧本中人物与剧情根本不足以表现这一主题。《新房客》中既没有剧情，也没有直接表达思想的语言，而剧本仅仅只依靠道具——充斥舞台的家俱，便足以表现主题了。这种直喻的表现方法实在令人叫绝。由于剧本表现物的压迫，因而对道具的要求特别具体。尤奈斯库在剧本中专门强调，“演出应是十分真实的，布景和后来随剧情的发展而陆续搬进来的家具也同样是真实的。”在这出戏里，我们看到了话剧史上前所未有的新奇倾向：整个舞台，主要的角色不是人，而是物。事实上也正是这样。由于剧情简单到不能再简单，人物也简单到仅有房客与搬夫，那么，舞台上唯一表现出变化的，就是不同的家俱。这就使观众的注意力完全放在了家俱上面，在乏味之中，只希望看看下一件家俱是什么，而忽视了剧中人。这正是剧作家所企望达到的效果。剧本结束时，所有剧中人物都退场了，只有满台的家俱片刻之间还留在观众视线之内。因此，尤奈斯库在评述此剧时说，这出戏的主题“就是椅子本身”。在这个剧本中，我们注意到，作者对出场人物几乎没有任何介绍，这是很反常的。因为传统的剧本首先需要介绍人物身份、年龄、职业、衣着、习惯，以及其他特殊的演出要求。而《新房客》则一反常规，对人物的介绍就是“先生、女门房、搬夫甲、搬夫乙”，如此简单。与此相对照的是，剧本对每一件家俱的介绍却相当完备，比如家俱的类型（沙发、立柜、花瓶等）、式样（圆桌、方桌）、甚至到颜色等等。这与舞台上那几个呆若木鸡的人物相比，观众会觉得，人还不如物质生动。

道具的重要性甚至到了这样登峰造极的地步：舞台上可以没有人，但不能没有道具。比如贝克特有一个剧本《不是我》。此剧仅仅十五分钟，台上没有人物，只有一个灰蒙蒙看不清楚的人体背影和一张脱离了身体的大嘴，这张大嘴机械地一张一合。剧本借此表现人类的语言表达早已经是空洞无物，言不由衷，与自身的生活已经相互脱离这一主题。

人不能支配道具，而道具却能支配人。如果我们不看荒诞派戏剧，恐怕还以为这是一种奇谈。在传统戏剧中，舞台上的道具不外是人所使用的器具，它被剧中人物使用，为表现剧情与人物性格服务，观众对道具基本上不予注意。而荒诞派的戏剧则相反，道具反过来统治人。你看，垃圾桶本应是人用来盛脏物，可现在里面装的是两个人；嘴巴也应该是人身体的一部分，可它偏偏脱离了人体；死尸，应该是不会动的吧，可他却能把人抱起来。《椅子》一剧则更干脆，它只有椅子在增加，而无人的出现。荒诞派的这个构思无疑是在说明，物的庞大与人的渺小。说道具是主角，一点也不过分。

像不断长大的死尸一类道具进入舞台，的确使观众感到惊讶，因为观众从未见过。而观众所常见的道具有时也会显现出荒诞色彩，显得不可思议。阿达莫夫的《滑稽模仿》中，市政厅的钟楼上有一座没有指针的钟，可剧中

人却能从中看出钟头，并以它为依据；《秃头歌女》中史密斯家中的那个英国钟长时间沉默，然而猛的一下敲了十七响，接下去又敲了七下，然后是三下、五下、两下、一下，完全没有时间顺序可循，而更奇怪的是有一次竟然连敲了二十九下。剧本的用意是表现西方人混乱的时间概念。显然这种“直喻”，比之剧中人物的说教，要好得多。

道具有时还具有象征意义。阿尔比《动物园的故事》中，唯一重要的道具就是公园的长椅。由于舞台上空空荡荡，于是这条长椅格外引观众注目。显然，椅子已不是普通道具，它是一种象征，即人们所能拥有或支配的东西（如地位、职业等等）。彼得开始安坐椅上，表明他对自己目前的生存状况是满意的，而杰利抢占座位，便表明了彼得正常的生活开始变得不稳，而最后彼得被挤出椅子，则象征着美国中产阶级也有被社会完全挤垮的可能。

由以上的了解，我们可以看出，直喻性的舞台手段在荒诞派戏剧中的作用是多么大。试想，《动物园的故事》不用长椅来象征，那么，如论如何，中产阶级的人生状态也是难以表达的，如果靠语言来表达，不仅啰嗦，而且也难以有其完整性与直感性。再试想一下，如果《椅子》一剧中，没有那些家俱那么剧本的思想也许只能让人物去表述，而剧本没有任何故事，你让人物去说什么呢？一遍又一遍背诵“物质压迫人”这一句主题吗？如果那样，也就没有戏剧了。无论是人物动作、场景，还是道具，在荒诞派手里，都得到了空前的最大程度的发挥。仅就这一点而言，荒诞派戏剧在艺术上的贡献，也是巨大的。

“满台荒唐言”——反语言倾向

本来，话剧演出主要依靠人物动作与台词，既能表现人物性格，又能推动剧情。英国的“愤怒青年”代表作家约翰·奥斯本说过一句话：“语言是我们与上帝的最后联系”。在这里，上帝代表理性世界与信仰。这句话的意思是说，不管我们的社会变化到何种程度，只要掌握理性化的语言，我们仍然可以表现对理性的认识。由此可见，理性的语言对传统文学表现的作用。然而荒诞派戏剧却极不看重语言。因为语言的表达属于人生状态的一种形式，既然人的生存是荒诞的，那么它也应该是荒诞的，因此，语言不可能正确地表达人类情感。于是，荒诞派戏剧干脆将语言置于很低的位置，而宁肯让场景道具直接出来说话。对语言的反感程度，使得荒诞派作家们经常在舞台上出现沉默的场面，这本是传统戏剧之大忌，此时却成了荒诞派的主要手法。贝克特索性走向了极端，他干脆写了两出没有任何台词的《哑剧》（ 、 ）。

荒诞派戏剧使用语言的最大特点就是“反”，以“反语言”来表现荒诞。其作用有以下几点。一是误解剧情。本来，传统戏剧中，语言的作用是表达思想，使剧情变得清晰，而荒诞派戏剧则专意用语言造成剧中人表达的错误，不仅不能互相沟通，反而妨碍观众认识真实。这一特点也来自于对现实社会的认识。因为现实社会中人类的语言已不能反映真实，而普遍地变得虚伪，比如政治家职业性的空话，商业上的欺人宣传，情人之间的互相欺骗等等。这一特点在《送菜升降机》一剧中较为明显。两个杀手在等待下达任务之前，极度恐怖。两个人心里都在惦着这事，可都用语言来掩饰自我的思想。剧中一开始，杀手班与格斯在阅读报纸：

班（重重地放下报纸）嗨！

格斯 怎么了？

班 一个八岁孩子杀死一只猫！

格斯 别胡说了。

班 这是事实，你怎么个看法，喂？一个八岁孩子杀死一只猫！

格斯 他怎么杀的？

班 是个女孩子。

格斯 她怎么杀的？

班 她——（他捡起报纸细看）报纸上没说。

格斯 为什么？

班 等一等，报上只说——她哥哥十一岁，从工具房里看见她杀。

格斯 瞎扯！

班 真他妈的可笑。

[停顿]

格斯 我敢打赌是他干的。

班 谁？

格斯 哥哥

班 我想你说的对。

这一段话表现了两个杀手对事实真象的掩饰。报上明明登载的是八岁女孩子杀死了一只猫，哥哥从工具房看到了这一幕，西班和格斯却否认事实，硬说是其哥哥所为，说明他们潜意识中有一种对杀人的恐惧与对杀人者的开脱心理。女孩杀猫与他们杀人，都有杀的行为，因此，他们在心理将女孩与自我对应起来，嘴上替女孩开脱，心里是为自己洗刷。

语言的第二个用途是填补时间的空白。由于荒诞派戏剧剧情没有进展，人物几乎无事可作，所以造成大量的时间空白，这就需要用人物语言去填补。还是拿《送菜升降机》来说吧。两个杀手在等候命令下达，而命令是在最后一刻才下达，他们整出戏几乎没有动作，仅仅靠闲扯打发时间。所以，他们的谈话是琐屑、无聊与毫无意义的。比如班命令格斯用火等点燃灶具去烧开水：

班 （重重拍一巴掌）别浪费掉！快去点。

格斯 喂？

班 快点去。

格斯 点什么？

班 水壶。

格斯 你是说煤气。

班 谁说了？

格斯 你说了。

班 （眯起眼睛）你说什么，我说了煤气？

格斯 嗯，你说的就是这个意思，是不是？煤气。

班 （有力地）要是我说了去点水壶，我的意思就是去点水壶。

格斯 水壶怎么个点法？

班 那是个修辞用语！点水壶。那是个修辞用语！

格斯 我从来没听说过。

班 点水壶！这是个普通用语！

格斯 我想你说错了。

班 （威胁地）你说什么？

格斯 他们说坐上水壶。

班 (紧张) 谁说的？

两个人居然为了在语法上是点水壶还是点煤气而争吵起来。本来是为了打发时间，但争吵之中唤起了他们的内心恐怖。正当格斯说到“他们”两字时，班怀着敌意紧张起来，既要逃避杀人这一事实，而又时时敏感、多疑。

以上是荒诞派戏剧语言使用的两个用途。那么，从语言本身讲，荒诞派戏剧具有冗长、重复、自相矛盾，不合逻辑等特点。这不是荒诞派戏剧的缺点，而是有意造成的效果。尤奈斯库说：只有最平淡无奇的日常工作，最乏味的言语被应用到超限度时，观众才会品味出事物的异常与怪诞。也就是说，只有人物语言的怪诞与乏味，才能表现出世界的“异常”。

先说冗长。荒诞剧的人物对话，确切地说并不能算作对话，因为它根本不是围绕着共同的话题所进行的。情况往往是，你说你的，我说我的。因而，荒诞派戏剧经常出现这样的场景：剧中两个人物，一个活泼，一个萎靡。活泼的滔滔不绝地发表演说，而另一个则只能略加敷衍，甚至不予理会。因此，舞台上往往是一个剧中人物无休止地讲话。比如《动物园的故事》中，杰利发表了长达数页的废话。彼得不愿听下去，可又无可奈何。阿尔比在剧本排演时专门强调，杰利在念这一大段台词时，要配上许多动作，以便在彼得和观众身上达到催眠效果。事实正是这样。在杰利冗长的演说中，彼得先是不高兴，表现出敌意，继而嘲笑，最终受到催眠。《等待戈多》一剧，也有一大段幸运儿的长篇讲话。在讲话过程中，三个听众实在忍受不了。他们从丧气、厌烦到痛苦，以致扑到幸运儿身上。然而幸运儿仍然说个不停。

重复。语言的重复性表现了人们没有个性，人与人之间没有差异。荒诞派戏剧的语言的重复性应用得十分广泛，几乎在每一出剧中都能得到。最典型的就《秃头歌女》。其他还有，象《犀牛》中逻辑学家和老先生的对话，就由贝兰杰与让丝毫不差地又说一遍。《送菜升降机》有一处重复的对话，长达数页。这是班对格斯下指示，命令他如何在命令下达后采取行动。他说一篇，格斯重复一遍。

班 我们一接到通知，你就过去站在门背后，

格斯 站在门背后。

班 要是有人敲门，你别理睬。

格斯 要是有人敲门，我别理睬。

班 可是不会有人敲门。

格斯 所以我不理睬。

班 等到那人进来——

格斯 等到那人进来——

班 从他背后关上门。

格斯 从他背后关上门。

有时，极短的句子也可以重复。比如《新房客》中房客指挥搬夫搬家俱。他站在屋子中间，用一只手指着，在相当长的时间内，他只说“那儿……那儿”，一连说了近三十个，令观众十分乏味。

自相矛盾。所谓自相矛盾，是指剧中人物在一句话说完之后，又说了一句与此完全相反的话。这种情况有时出现在一个人身上，也可能出现在两个人身上。有些评论家称这种情况为“抵销”，即第二句话抵销了第一句。由于两句互相矛盾，使观众得不到任何肯定性的结论。比如《犀牛》中的逻辑

学家在推测犀牛来自何方时，既说来自亚洲，又说也可能来自非洲。这段话本来就自相矛盾，可逻辑学家却经过了严密的逻辑推理，表现出极严肃的神诚，说明这并非儿戏。这不是作者在调侃观众，而是表现了人类的荒谬。《等待戈多》第二幕中，弗拉季米尔与爱斯特拉冈又说起他们在等待戈多的事情，究竟怎么评价自己这种无休止的等待呢：

弗拉季米尔……咱们已经守了约，咱们尽了自己的职责。咱们不是圣人，可是咱们已经守了约，有多少人能吹这个牛？

爱斯特拉冈 千千万万。

弗拉季米尔 你这样想吗？

爱斯特拉冈 我不知道。

弗拉季米尔 你也许对。

尽管对话很短，但已经发生几处抵销。先是弗拉季米尔吹牛，自嘘自己守约，并确信世上没有多少人能作到这一点，而爱斯特拉冈却说有千千万万人。这就是一处抵销。而后来当弗拉季米尔再问他时，他明明刚确切地说过“千千万万”，此时又说“不知道”。这是第二处抵销。爱斯特拉冈明明没有作出什么肯定性判断，可最后，弗拉季米尔却说“你也许对”。对在哪，哪句话是对的，不可思议。所以，这段话处处都自相矛盾。贝克特之所以造成这种效果，就是为了使观众懂得：事物没有真相，人也不可能表达真相。人们自信认识事物，其实什么都不认识。

不合逻辑。荒诞派戏剧还专意破坏人类语言的纯净感。他们大量使用谬误颠倒、污七八糟、不合语法、不合常规的语言，造成语言的灾难。《秃头歌女》中就出现过这样的句子：“水起了火”，“面包是一棵树”，“酸奶是用来盖戳子的”等等。作者有意将句子的主谓结构、动宾结构造成搭配上的错误，硬将不相干的事情扯在一起。荒诞派戏剧之所以这样做，就是为了打破语言表达上的理性。在他们看来，既然人生是荒诞的，那么人类的语言还怎么能够清晰地表达思想呢？而语法，本是人类语言的规范，代表一种语言上的理性，荒诞派戏剧理所应当地要打破语法，使语法变得错误、混乱，以表现出人类的荒诞与世界的不可知性。在这方面，尤奈斯库与贝克特表现得最为极端。尤奈斯库甚至取消了语言的意义。在《雅克式驯服》中，罗伯特一家决定用一个“猫”（chat 法语）字来表达一切。于是，雅克与罗伯特第二一面拥抱，一面喃喃地念着“猫”字，最后分娩下蛋。这说明，荒诞的世界，根本无需丰富有趣的语言，人们只需象动物一样，几句单调叫声就已经够了。

荒诞派戏剧名作赏析

在荒诞派戏剧中，最负盛名的作品是贝克特的《等待戈多》与尤奈斯库的《秃头歌女》，我们将其单独排列出来，对其思想意义与艺术成就作一番赏析。

贝克特的《等待戈多》

《等待戈多》并不是荒诞派最早的剧本，但它却使荒诞派戏剧引起了广泛注意。

一九五三年一月，《等待戈多》在巴黎的一个小剧场——巴比伦剧场上演，由于其表现世界荒诞性的思想与迥异于传统戏剧的技法，使观众目瞪口呆。

呆，毁誉不一。观众中间形成了两种力量。誉之者对此剧持赞赏态度，他们声称，《等待戈多》“标志着法国的戏剧革命”，是“异化的里程碑”。毁之者则对此剧大加批评。两种力量在剧场休息室便各执一词，争得不可开交。事后，女评论家玛丽亚·曼内斯评论该剧时说：“没有比它更糟的了”，“我他妈的一点也不懂”。

然而，人类总有这样一种好奇心理，越是遭到诋毁的东西，便越是引起人们的兴趣。人们争先恐后地涌进剧场，观看此剧。《等待戈多》一剧，仅在巴黎就上演了三百多场，引起了巨大轰动。据说，演出期间，巴黎大街小巷与咖啡馆、酒吧间里，到处有人在议论此剧。两个熟人见面寒暄，一个问“你在干什么”，另一个就说“我在等待戈多”。《等待戈多》改变了早期荒诞派戏剧默默无闻、不为人知的状况。几十年来，该剧被译成二十几种语言，在世界各国上演。一九六一年，该剧获得了国际出版奖。《等待戈多》不仅成为荒诞派的代表作，而且也成为二十世纪现代主义文学的经典作品之一。

《等待戈多》是一出两幕剧，剧中有五个人物。两个流浪汉：爱斯特拉冈和弗拉季米尔，奴隶主波卓与他的奴隶幸运儿，此处还有一个报信的男孩子。

第一幕黄昏时分，在荒郊野外的一条小路上，有一棵光秃秃的树。爱斯特拉冈正坐在一个土墩上费力地脱靴子，弗拉季米尔来了。通过交谈，观众知道他们每天都要来到这个地方，等待一个叫戈多的人，但他们既不认识戈多，也不知道戈多什么时候来。这苦若的等待使他们感到百无聊赖。爱斯特拉冈不停地用力脱着靴子，终于把一只靴子脱下。他往靴子里瞧了瞧，又伸进手摸了一摸，把靴子口朝下倒了倒，然后又向地上望了望，看看有没有什么东西从靴子里掉出来，结果什么也没有，只好又将靴子穿上。弗拉季米尔则脱下帽子，向里面吹了吹，敲敲，然后又戴上。

这个游戏玩腻了。为了打发这孤寂无聊的时光，弗拉季米尔开始东西南北地闲扯，并讲起了《圣经》中的故事。爱斯特拉冈却无意去听他的说教，不住地向周围张望。他们开始怀疑所等待的时间与地点是否正确，但讨论了半天，也没有得出正确的结论。无聊之下，于是决定“上吊试试”，但弗拉季米尔建议还是等戈多来了，弄清楚自己的处境再说。爱斯特拉冈迷惑地问他；咱们究竟让戈多来为咱作什么事呢？两人感到茫然不解。

这时，奴隶主波卓与奴隶幸运儿上场。幸运儿的脖子上套了一根绳子，波卓一手拿着绳子，一手挥着皮鞭，不停地命令他，弗拉季米尔与爱斯特拉冈起初以为波卓就是戈多，问清楚之后却又明白了不是。幸运儿老是磕磕绊绊的，几乎要栽倒，问他话也不回答。波卓说他是猪，不停地抽着绳子，好让他兴奋起来。之后，波卓命令幸运儿跳舞并思想。那知一向沉默不语的幸运儿一讲起话来就没个完，他语无伦次地发表宏论——没有句读，也不知所云，最后竟只有一些不联贯的词汇而无句子。幸运儿的演说使其他三个人气坏了。他们先是惊讶，然后垂头丧气、烦腻不堪。波卓使劲地拽着绳子，但幸运儿越喊越凶。三个人不得不跳起来，一齐扑到幸运儿身上，以阻止他再可怕地“思想”下去。

波卓与幸运儿下场了。弗拉季米尔与爱斯特拉冈仍然在等待。一个男孩子上场了，他自称是戈多的信使，告诉两个人说戈多今天不来了，明天准来。听了这话，弗拉季米尔说，到明天一切都会好起来的，因为戈多明天准来，

我们唯一能作的事就是在这里等待。随后爱斯特拉冈问：“咱们走不走？”弗拉季米尔说：“好，咱们走吧。”可是他们却仍然站在那里，一动不动。

第二幕是在第二天的同一时间和同一地点，场景与第一幕一样，只是昨天那棵光秃秃的树长出了四、五片叶子，显示出与昨天的不同。

弗拉季米尔与爱斯特拉冈又见面了，可彼此感到很陌生。他们四支眼睛相视好长时间，不断退缩、前进，然后又好象想起什么一样，颤抖地走进，突然拥抱在一起。爱斯特拉冈似乎已经忘了昨天所发生的事情，不知道今天来干什么，也不知这是什么地方，看到那棵树，才依稀记得昨天的事。

他们仍然在等待戈多，如同昨天一样，十分无聊。弗拉季米尔突然看见幸运儿丢下的帽子，然后不停地玩弄帽子，并把帽子递给爱斯特拉冈。爱斯特拉冈脱下自己的帽子递给弗拉季米尔，然后，戴上幸运儿的帽子。弗拉季米尔则接过爱斯特拉冈的帽子……两个人长时间地机械地玩弄这一游戏，长达一、二十个回合。

玩弄帽子，还是不能打发枯燥的时间，于是两人决定分别扮演波卓与幸运儿。弗拉季米尔扮演幸运儿，他让爱斯特拉冈骂他，并要求他骂得厉害点。于是，爱斯特拉冈骂他是猪，并让他思想，可后来却把弗拉季米尔骂恼了，两个人开始互相谩骂。他们分别骂对方是“假客气的猴儿”、“假正经的猪”、“窝囊废”、“寄生虫”、“丑八怪”、“鸦片鬼”、“阴沟里的耗子”、“白痴”等等。骂过之后，两个人又互相拥抱。两个人等得不耐烦了，一段长时间的沉默之后，弗拉季米尔发怒了，说：“我他妈这一辈子到处在泥地里爬……瞧瞧这个垃圾堆，我这辈子从来没有离开过它”。

这时，波卓与幸运儿又上场了。可奇怪的是，一夜之间，波卓已双目失明，变成了瞎子，那个惯于发表长篇宏论的幸运儿变成了哑巴。他们一上台就摔倒在地上。波卓大喊救命，可弗拉季米尔与爱斯特拉冈却为了应不应该救他们的问题进行争论。最后弗拉季米尔说：“咱们别说空话浪费时间啦！咱们趁这个机会做点什么吧！并不是天天都有人需要我们的。……这些尚在我们耳边震响的求救的呼声，它们原是向全人类发出的！可是在这个地方，在现在这一刻里，全人类就是咱们，不管咱们喜欢不喜欢。趁现在时间还不太晚，让咱们尽量利用这个机会吧！”于是两个人将波卓与幸运儿扶起来。波卓与幸运儿又上路了。

这时，昨天出现的那个男孩又来了，可他已经不认识爱斯特拉冈与弗拉季米尔了，并且说自己是第一次来。他带来口信说，戈多今天不来了，明天准来，决不失约。

爱斯特拉冈与弗拉季米尔只好决定明天再来。绝望之下，两人决定上吊，但不巧又没带绳子，于是只好用裤腰带。爱斯特拉冈解下他的裤带，连裤子掉到下面都不知道。他俩使劲地拉着裤带，结果由于身体太重，带子断了，两上人摔了一跤，只好决定明天上吊，“除非戈多来了，他来了，咱们就得救了。”

既使我们在这儿详细地复述了《等待戈多》的剧情，还是难以弄清这出戏的含义，因为它实在是艰深晦涩，难以看懂。据说《等待戈多》在纽约演出时，观众由于对此剧难以看懂，一时间摸不着头脑，于是，不断地咳嗽、说话、秩序非常混乱。戏还没演完，观众就如同军队一般大批地离开剧场，以致剧院负责人不得不在报刊上刊登广告：“征求，七万个有智识的观众”。

然而，这出剧并不是没有知音，它在美国的另一个地方却获得了意想不

到的成功。这里讲一个有趣的小插曲。

一九五七年十一月十九日，旧金山演员实验剧团在圣昆廷监狱为一千四百名囚徒演出了《等待戈多》。这个监狱自从一九一三年后再没有演出过舞台剧，今天在这里上演此剧，监狱当局的考虑是因为这出戏里没有女人，不至于引起骚乱。

由于这出戏非常晦涩，导演与演员非常担心。既然巴黎、伦敦、纽约的高雅的观众都理解不了，那么此刻面对世界上最粗鲁的一批观众，情况又会怎样呢？然而情况大大出乎导演与演员的意料，囚犯们一开始看见剧中没有女人和逗乐的场面，似乎有些不满，但两分钟后，他们安静下来，静静地观看，一直到散场才离开。

囚犯观众并非因为无聊才自始至终观看《等待戈多》，他们的确看懂了。事后，一个犯人告诉记者“戈多就是社会”，另一个则说：“他就是局外人”。监狱中一位教师说，囚犯们抓住了此剧的核心，就是“等待”。他说：“他们能理解等待意味着什么……而且他们知道即使戈多最终来了，他也只会使人失望”。囚犯们对剧本的把握是比较准确的。监狱报纸评论此剧时说：“我们还在等待戈多，而且将继续等待下去。当布局搞得太沉闷、动作显得太迟缓时，我们便互相谩骂，发誓永远分手——可是，话说回来，没有地方可去呀”。据说，从此之后，戈多这个人物以及剧中的许多台词，都成了圣昆廷特有的语言和传说的一个组成部分。

想要了解《等待戈多》一剧的思想意义，我们需要对剧本的核心剧情进行分析。剧本的核心就是等待戈多，那么，戈多是谁，两个流浪汉为什么要等待戈多呢？

剧本名字虽然叫《等待戈多》，但全剧自始至终，戈多并不曾出现。这一点有点类似于英国作家达夫妮·杜穆里哀的小说《蝴蝶梦》中的丽贝卡。但作为荒诞剧，它与传统小说有很大差异。丽贝卡虽没有出场，但读者从书中人物的介绍中，可以清晰地了解到，丽贝卡是一个专横、放纵、自私的恶魔般的人物。虽然她早已死去，在小说中并未出现，但其性格的丰富性与可观性，超出了任何一个出场人物。而戈多则不同，他没有出现，剧中人虽然在等待他，但却不认识他，他们不知道他是谁，究竟干什么。这样，戈多这个人物，就不再是具有个性的人，而是一种具有抽象意义的代表物。

戈多究竟是谁呢？西方评论家纷纷作出自己的阐释，各执一词，莫衷一是。总括起来，大致有以下说法。一是认为戈多由英语 god 一词衍而来。god 一词的含义是上帝，或者天神、天帝、造物者等，所以戈多是上帝或者同类的支配人类命运的天神。这是一种从语汇出发的解释。二是认为戈多象征死亡，因为死亡主题是贝克特剧本的惯用母题，比如《啊，美好的日子》、《哑剧》等表现的都是人物的死亡。这是从贝克特剧作一贯性的思想主题出发的解释。以上两种解释，都抓住了戈多的抽象意义，即认为他不是一个人形与人物性格的人，而是一种象征力量。三是认为波卓就是戈多。因为在剧本中，当爱斯特拉冈与弗拉季米尔误认波卓为戈多时，波卓并没有坚决地加以否认。这是从剧本的阅读方面出发的一个解释。四是认为戈多就是现实中的某某人，比如一个摩托车冠军等等。以上两种解释都认为戈多是一个具有人形与性格的人物。

一般来说，对作品人物的认识，只有作者最为了解。可是当一九五八年《等待戈多》在美国上演时，某个导演向贝克特询问谁是戈多时，贝克特竟

然表示：“我要是知道，早在剧中说出来了”。看来，戈多是谁，作者也是模糊不清的。但这句话颇耐人寻味，它至少告诉我们，戈多不是波卓，也不是现实中的某个人，它是一种抽象的存在。

其实，想要了解戈多是谁，我们得从他两个流浪汉之间的关系入手。两个流浪汉与戈多的唯一关系就是既不认识，而又要等待。一方面，两个流浪汉把戈多念成戈卓或布卓，甚至把波卓当成戈多，他们说，戈多，“我们简直不认得他”，“我们跟他并不熟”，“就是见了他的面也不认得他”。然而，对于流浪汉来说，戈多却又似曾相识。他们说，戈多“可以说是个老相识”。这就表明，他们与戈多虽然未曾谋面，相见不识，但朦胧之中又感到有些熟悉，是他们过去的生活中曾经出现过、或盼望过的人物。

问题的关键还不在于相识不相识，关键在于他们希望戈多的到来给他们带来什么。两个流浪汉觉得，自己的命运似乎已经“拴在了戈多身上”，要对戈多提出一种“泛泛的企求”。波卓还说戈多是“那个掌握你们命运的人……至少是当前的命运”。虽然两个流浪汉一再抱怨自己的处境不良，但他们坚信，一切“到明天都会好起来的”，因为“明天戈多准来”。而如果等不来戈多，他们的生命就将完结，他们说“除非戈多来了”，“他来了咱们便得救了”。

由此，我们可以获得了戈多这个人物的某些定性。戈多是一个给两个人生活带来希望的东西，是一种拯救力量，而戈多总是不来，却恰好说明了这种力量是虚幻而渺茫、可望而不可及的，这恰好符合“希望”这一抽象力量的特性。其实，西方文学家惯于用某种人物来代表“希望”，匈牙利诗人裴多菲甚至用了妓女这一意象来表现希望对人的诱惑。因此，我们说戈多是抽象含义的象征，它象征着人们每天所盼望到来，而又难以企及的“希望”。

弄清了戈多的象征意义，我们便可以知道两个流浪汉处于一种什么命运了。两个流浪汉在等待希望，这说明他们生活于一种毫无希望的世界之中。他们两个衣衫破旧，以流浪为生。爱斯特拉冈就说：“我他妈的这一辈子到处在泥地里爬”，弗拉季米尔则后悔年青时没有从艾菲尔铁塔上跳下来”。他们就如同舞台上那棵没有树叶的松木，“生活于空虚之中”，想吃东西，却连骨头也啃不到，想死吧，裤带又不够结实。他们的生命就处于一种想活不能，欲死不得的悲惨境地。

命运的悲惨使他们总是在等待“希望”的到来。戈多如果来了，他们便要向他“祈祷”，向他“乞求”。剧中一个细节颇有含义。第一幕中，爱斯特拉冈苦于等待之中的无聊，于是建议上吊试试，这就表明，他已经对生活完全绝望了，可弗拉季米尔却对他说，还是等待戈多到来吧，他一来，我们才能“完全弄清楚咱们的处境”。才能获得拯救。所以他们日复一日地在没有希望的荒凉乡间等待戈多，不断地等待，然后却不断地失望。他们的生活就处于等待、希望、希望破灭的轮回之中。

剧本的主题就是等待，难怪它的原名叫《等待》。对此，戏剧评论家罗伯·吉尔曼说得很好：“这部戏剧就是表现弗拉季米尔和爱斯特拉冈怎样等待戈多；戈多不来，他的本性，就是他不来。他是被追求的超验现世以外的东西，人们追求他为了给现实生活以意义”。人们在没有希望的情况下等待希望，这不正是世界与人生的荒诞性所在吗？！而且，这出戏没有说明戈多到来是什么样子的，但按照圣昆廷囚犯们对此剧的深刻理解，“即使戈多最终来了，他也会使人失望”。因此，痛苦——等待——失望，是这个戏的三部曲。

作者告诉人们，这个模式是循环往复的，人类社会自始至终处于痛苦、等待与失望的轮回之中，人类的痛苦最终无法解脱。

说到这儿，我们看到，《等待戈多》中的两个流浪汉与加缪的西绪福斯神话中那位西绪福斯神，具有相似但并不相同的意义。如果说西绪福斯不甘于命运，还在主动地采取行动——推动石头，以达到改变命运的目的的话，那么《等待戈多》中的两个人物，他们连任何行动也不想作，只是消极的“等待”。因此，两篇作品都表现了人生的痛苦与无望，但前者毕竟是无望之中的希望，而后者则干脆表明人类社会的彻底无望。在表现人类社会的荒诞性这一点上，《等待戈多》比存在主义文学走得更远。因此，西方评论家有人认《等待戈多》是“等待中的西绪福斯神话。”

《等待戈多》一剧，在表现现代西方社会方面，无疑具有较大的概括力。战后西方，人们传统的价值观念由于战争的巨大阴影而最终破灭。“上帝死了”，旧有的秩序已经不存在了，而现实社会又是一片荒凉与黑暗，人们只好将生活寄希望于未来的希望之中。然而，新的理想社会，信仰准则不会在短期内到来，因此人们唯有等待而已。而人类所等待的那种拯救力量是否真的为人们想象的那样呢？这就如《等待戈多》中所反映的，希望是不存在的，是等待不来的。贝克特曾说：“倘若受难者希望上帝援助他，他就错了，只有虚无在等待他”。这出戏剧之所以受到西方观众的欢迎，恐怕就在于它准确地描述了现代西方人的生活状态，道出了现代西方人的心声。

下面谈一下《等待戈多》一剧中的人物。

《等待戈多》中的人物安排，典型地体现了荒诞派戏剧的特色。他们不是生活中某一特定类型的人物，只是整个人类的抽象象征。传统文学塑造人物的方法（比如现实主义文学典型环境中的典型形象）在这里是不存在的。因此，《等待戈多》中的人物根本没有性格。

照传统戏剧的理解，既然是等待戈多，那么戈多肯定是一个重要人物，而此剧中，戈多根本没有出场，甚至于有没有这个人，都还是一个问题，可是他又无处不在，他支配了其他人物的活动，贯穿了整个情节。因此，戈多是一种抽象性的存在。他不出场，给全剧笼上一层虚幻的色彩，较有力地体现了剧作的荒诞色彩。

其他人物也都体现了“反人物”的倾向。爱斯特拉冈与弗拉季米尔是两个被生活抛弃的弱者，但剧本对他们的个性并不感兴趣，作者只是以他们的尴尬处境表现人类的痛苦与无助。他们不是现实生活中特定的人，而是整个人类的抽象代表。观众不知道他们有什么职业、家庭的背景、人生的经历，不知道他们从哪里来，又要到哪里去。而且，他俩的人性显然具有残缺性：衣着破烂、精疲力竭，说话语无伦次，对任何事情都没有信心。弗拉季米尔甚至连自己的靴子都脱不下来，只好哀叹“毫无办法”。不仅行为有残缺，意识也不全。他们根本不知道戈多是谁，不知道他什么时候会来，甚至于两个人昨天还在一块等戈多，到第二天就互相不认识了，还需要经过一段时间的确认真才能相认。第二幕中，爱斯特拉冈准备上吊，解下了自己的裤带而他们只注意到裤带的长短，却丝毫没有感觉到裤子已经坠落到地上。剧中的另一个次要人物——男孩，也具有残缺性。他天天都去给流浪汉报信，可居然不认识这两个人，而且每次都声称自己是第一次来。

波卓与幸运儿也是一样。第一幕时，波卓手牵着套在幸运儿脖子上的绳子，俨然有统治者的气派，颐指气使、盛气凌人。可一夜之间，他变成了无

法感知周围世界的瞎子，一进场就摔倒在地爬不起来，不得不大呼救命。幸运儿则是被人统治的奴隶，如同木偶一样，听从主子的命令，进行跳舞或者思想，时儿沉默不语，时儿胡言乱语，不能控制。可到了第二幕，这个善长演说的人，居然变成了哑巴。他脖子上套着绳子，身上挨着鞭子，失去了人所具有的一切欲望与意志，甚至于语言的能力，也就成了一具推动灵魂的空壳。他是人、更是非人。他们也是整个人类的代表。恰如波卓所说的：“有一天，任何一天，有一天他（指幸运儿）成了哑巴，有一天我成了瞎子，有一天我们会变成聋子，有一天我们诞生，有一天我们死去”。这就意味着，变瞎与变哑表明了人类正在丧失对世界的认识，逐渐接近死亡，而这个命运不单是波卓与幸运儿两个的，而是整个人类的缩影。

不过，作者既然在剧中设置了五个人物，那么这一个人物各自都有着自己存在的必然性。爱斯特拉冈与弗拉季米尔表明了人类生存的机械、枯燥与毫无希望，而波卓与幸运儿则表明人类的另外一种病态：即虐待与被虐待。从身份上来说，几个人也各有不同。比如波卓盛气凌人，象牵牲口一样地牵着幸运儿，无疑是统治者或者奴隶主的代表，而其他四个人，无论是弗拉季米尔与爱斯特拉冈，还是一切唯波卓之命是从的幸运儿，都是社会下层的贫苦者。

如果我们对人物进行细微的观察，又会发现，在每一对人物中间，也有稍稍的差别。弗拉季米尔与爱斯特拉冈，身份地位大致一样，但弗拉季米尔较为活泼，对事物往往能发生兴趣，而爱斯特拉冈则对一切都漠然待之。两个人的对话往往是弗拉季米尔提起话头，爱斯特拉冈则漫声支应，不感兴趣，却总是想吃东西。可以说，弗拉季米尔对人类的头脑较感兴趣，似乎可以归入从事精神劳动的那一类，而爱斯特拉冈则注重人的躯体要求，可以归入依靠人的动物本能生活的行尸走向。在两个人的关系中，弗拉季米尔往往处于支配地位，由他提出等待或者离开。

然而，人物之间的细微差别完全淹没于人物的整体抽象性原则之中。在作者看来，无论是奴隶主与奴隶，还是活泼积极的与萎靡不振的，他们的命运都是一样。弗拉季米尔虽然总想和爱斯特拉冈分手，可事实上两个人分不开，自始至终都在一块。波卓与幸运儿虽然是一仆一主，却由一根绳子将彼此拴在一起。有些评论家认为，这根绳子象征着波卓对幸运儿的统治，又象征着他对幸运儿的依附。因为波卓在第二幕失明了，他不得不靠幸运儿为他引路。以上这些都说明了，不管人物有什么不同，他们都要遭受到同样的命运，无一逃脱。因此，从整体上来说，《等待戈多》一剧中的人物，是象征性的，而不是个性化的人。

《等待戈多》一剧在艺术技巧上集中地体现了反戏剧的特色。下面拟就其情节、动作、道具、语言等方面作一番评述。

一、情节。《等待戈多》完全抛弃了传统戏剧剧情展开的方法，显得支离破碎。古希腊哲学家与文学家亚里士多德要求文学表现完整的事件，即“有头、有身、有尾”，作为戏剧来说，剧本情节要有序幕、开端、发展、高潮、结局等要素。可是《等待戈多》完全违背了这一准则。它没有剧情，剧本只是描写了等待，但他们为什么要等待，等不到人又是怎样的结局，剧本都不关心。所以此剧一开始，两个流浪汉就在等待，剧本结尾时，仍在等待。剧情毫无发展。剧中虽然也出现了波卓与幸运儿以及男孩的出现，但这几个人物没有对剧情产生丝毫的影响。因此，剧情是静止的，它什么也没有出现，

什么也没有发生，所以有人称此剧为“什么也没有发生的戏剧”。

为此，作者为剧本设置了重复性的两幕。幕与幕之间本来是表明事件的延续，可既然没有剧情，也就无所谓进展，因此两幕内容大致相仿。幕一拉开，两个流浪汉上场，他们在苦苦的等待中说些无聊的话题，作些萎靡不堪的动作，接着就是波卓与幸运儿的到来与下场，最后男孩前来报告。那么，既然两幕剧情如同一辙，作者为什么不写成独幕剧，而偏偏安排两幕呢？这里面隐含着作者很深的思想。首先，没有第二幕，观众会产生这样的错觉，即戈多今天虽然没有来，但明天准定会来。所以，剧本第二幕完全重复第一幕的剧情，意在确定不移地告诉观众，戈多明天也不会来，永远也不会来。即使是舞台上出现第三幕、第四幕，戈多也仍然不会到来。这就表明了人类的希望是不会有。而且，按照观众的心理，他们会期望到剧情在第二幕时有所变化，而完全一样的两幕会使观众产生厌烦情绪。在作者看来，这正是戏剧所要达到的效果，从而使观众也体会到剧中人物的心理与感情。

其次，作者在第二幕中也安排了一些细微的变化，比如第二幕比第一幕短，再比如枯树长出了四片叶子，人物也正在走向衰弱，波卓瞎了，幸运儿变成了哑巴。两个流浪汉身上也有一些变化。第一幕中，他们想上吊，可是苦于找不到合适的绳子，第二幕时找到了裤带，可是裤带太脆弱。这就给人以一种感觉：一切事物都在走向灭亡。据说，贝克特在谈到此剧时说：“一幕过少，三幕嫌多”。这句话我们可以理解为：一幕不足以表现人生的单调重复与毫无希望，而三幕则又画蛇添足。所以，作者选择此剧为两幕剧，有着艺术创作的必要性。

二、动作与道具。由于《等待戈多》不以人物性格的塑造为主，因此，人物的动作既不推动剧情，也与人物性格无关，同样带有抽象意义。比如第二幕里，幸运儿上场后，还未站好，波卓就命令他不停地作这作那，还没做完，波卓又开始下达命令，几乎令幸运儿无所适从。而第二幕中，波卓变成了瞎子，只好由幸运儿牵领着。由于幸运儿看见了两个流浪汉，脚步停了下来，波卓从后面一头撞来，两个人同时倒地。波卓大呼救命，而两个流浪汉却在讨论着应不应该搭救这一主一仆。等弗拉季米尔上前去扶波卓时，自己却又摔倒在地，不得不向爱斯特拉冈呼救。爱斯特拉冈应声前往，同样摔倒在地上，四个人一声不响地同时在地上躺着。这一动作，并不是用来促进剧情，也不是马戏团小丑引人逗笑的举动，而是用来说明人类的哀告无助：无论是拯救者，还是被拯救者，都不能帮助别人。

人物的动作往往与道具分不开。最典型的的就是爱斯特拉冈玩弄帽子与弗拉季米尔穿脱靴子。两种动作都多次重复，单调乏味。剧中写道：爱斯特拉冈“脱下帽子，向帽里窥视……抖一抖帽子，重新把帽子戴上”，“又脱下帽子，向帽里窥视，他又敲敲帽子……再一次向帽内窥视”。弗拉季米尔则脱下靴子，“他往靴内瞧了瞧，伸进手去摸了摸，把靴子口朝下倒了倒，往地上望了望，看看有没有什么东西从靴里掉出来，但什么也没有看见，又往靴内摸了摸”。最不能让人忍受的是剧本第二幕里，两个人相互传递各自的帽子，戴上、然后脱下，又互相传递，又戴上，脱下，又戴上……无休无止，长达几分钟。这种沉闷单调的动作，证明了人类在自己的生存中，只有靠无聊的举动打发生命。

在传统戏剧中，道具往往是与剧情有关，并能推动戏剧冲突的物件，而《等待戈多》一剧中的道具却都是微不足道的东西，如靴子、帽子、裤带、

背袋等等。这些东西，也被赋予了抽象意义，表明了人类处境的某些特点。比如靴子与帽子是人生须臾不能离开的物件，爱斯特拉冈与弗拉季米尔反复玩弄它们，就象征着人类单调乏味的日常生活。幸运儿脖子上的绳索是人类受到束缚与压迫的象征，波卓的鞭子代表了人们对同类的虐待，幸运儿易上背负的沙袋，则表明了生活的重压，等等。

三、语言。《等待戈多》的人物语言完全失去了传统戏剧的机智、幽默、生动、哲理性等特性，其最大特点是语无伦次与单调重复。弗拉季米尔与爱斯特拉冈的语言如同呓语。为了打发无聊的时光，他们各自说各自的话，东拉西扯，莫名其妙。两个人的台词是经常重复的，往往在说出一番话之后，绕了很大一个圈子，最后又回到第一句话上面。两个人重复最多的话就是“咱们走吧”，“我要走了”两句，可这两句话根本没有任何实际意义，因为两个人根本就站着不动。

请看下面这一段对话：

弗拉季米尔 你说的对，咱们不知疲倦。

爱斯特拉冈 这样咱们就可以不想。

弗拉季米尔 咱们有那个借口。

爱斯特拉冈 这样咱们就可以不听。

弗拉季米尔 咱们有咱们的理智。

爱斯特拉冈 所有死掉了的声音。

弗拉季米尔 它们发出翅膀一样的声音。

爱斯特拉冈 树叶一样。

弗拉季米尔 沙一样。

爱斯特拉冈 树叶一样。

[沉默

弗拉季米尔 它们全都自己说话。

爱斯特拉冈 而且都跟自己说话。

以上这段对话重复单调，不知所云，而且中间还长时间的沉默。

最有代表性的台词是幸运儿的长篇演说。当波卓命令沉默不语的幸运儿思想时，幸运儿对于哲学家作了一番模仿。他的演说中用了不少学者的名字与冷僻少见的字眼，语无伦次，中间不加间歇：

如彭奇和瓦特的公共事业所证实的那样有一个胡子雪白的上帝超越时间超越空间
确实确实存在当他在神圣的冷漠神圣的疯狂神圣的暗哑的高处深深地爱着我们除了少数
的例外不知什么原因但时间将会揭示他象神圣的密兰达一样和人们一起忍受着痛苦
演说开头时候，还是一些句子，但越往后越不象话，只是一些没有任何联系的词语：

与此同时尤其是不知什么原因尽管有网球胡子火焰球队石头那么蓝那么平静哎哟
哟头颅头颅头颅头颅在康纳马拉尽管有网球未完成的徒然的劳动更加严肃的石头
的住所
总之我接下去讲哎哟哟.....

这一段台词嘲讽了人类为故作深沉与理性而使语言变得晦涩与莫名其妙，甚至歇斯底里。幸运儿讲话就越来越不成句子，象征了人类所处于的疯狂状态。

《秃头歌女》

《秃头歌女》是尤奈斯库第一个剧本，也是荒诞派戏剧最早的剧本之一。说来也怪，这一部轰动世界剧坛的经典作品，它的创作过程却颇为偶然。

《秃头歌女》创作于 1948 年。在此之前，尤奈斯库还过着收入微薄的

小职员生活，他并不想搞戏剧文学，而只想学点英语。一九三八年左右，尤奈斯库买了一本专门为初学者学习英语而编的教科书《英语会话手册》。这本书的特点是简易，而且还有法英对照。为了记熟其中的句子，尤奈斯库认真地将句子摘抄下来，反复地阅读。尤奈斯库的英语并没学好，但是，他在阅读这些摘抄下来的句子时，却发现了其中都是一些普通的真理，比如“一个星期有七天”，“地板在下面，而天花板上”。尤奈斯库觉得这不仅仅是简单的句子，而是确定不移的一些基本真理。

为了方便读者学习，课本从第三课开始，出现了两个人物，即史密斯先生与史密斯太太。这是一对英国中产阶级的夫妇，他们住在伦敦附近，有几个孩子，并且有一个女佣人叫玛丽。他们有一对朋友，就是马丁夫妇，他们之间已经有了二十多年的交情。从第五课开始，马丁夫妇前来拜访史密斯夫妇，对话在四个人中进行。这些对话仍然是些不容置疑的“真理”，不过比前几课较为复杂，比如“人们用脚走路，但是人们取暖用电炉”，还有“乡村比城市安静”“但城市人口更集中，商店也更多”等等。

尤奈斯库面对这些简易的句子，突然有了主意。他不再打算学下去，因为他觉得史密斯夫妇之间的对话与史密斯夫妇和马丁夫妇之间的对话，简直就是在演戏。于是尤奈斯库决心以此为素材，写出一部“叫朋友开开心”的戏剧。这出戏剧原名定为《速成英语》，后又改为《英国钟点》。1949年，当尤奈斯库将此剧交剧团排演时，一个女演员把剧中台词里的“金发女教师”一词错念成“秃头歌女”。尤奈斯库从这句错词中忽然受到启发。他觉得错词比原词好得多，因为剧中根本就没有一个什么有头发或没有头发的歌女，显得荒诞味十足，于是拍案叫好，把剧名更改为《秃头歌女》。真可谓歪打正着。

《秃头歌女》中的人物就是史密斯夫妇与马丁夫妇，其中开头的一些台词也大部分是从教科书中精心抽出来的。但在创作过程中，尤奈斯库从教科书中的那些基本真理中发现了世界的荒诞，于是，课本中那些简单明了的句子，开始在尤奈斯库心里发生倾斜。他开始采用荒诞手法进行创作，各个句子单独看是一种常见的真理，而合拢起来看则荒诞不堪。尤奈斯库感到这正是表现荒诞世界的最好方法。

《秃头歌女》是一个独幕剧，有十一场，场面小，布局简单，是为小剧场和少量观众构思的。出场人物是史密斯夫妇、马丁夫妇与女仆玛丽、消防队长六个人。

在伦敦郊区，居住着一对典型的英国中产阶级夫妇史密斯先生与太太。用过晚餐后，墙上的挂钟敲了十七下，而史密斯太太看了看表，说：“九点了”。这时史密斯先生正在看报，而史密斯太太却唠叨个没完，她的话单调乏味，漫无边际。史密斯先生被吵得无法看报，于是也参加了谈话。

他们谈的都是一些稀奇古怪的事情。由于史密斯先生从报上看到熟人博比·沃森死亡的消息，就开始以此为话题。他们说博比·沃森死去已有两年了，并于一年半以前举行了葬礼，可尸体还有热气呢。目前，博比·沃森还打算和他的太太在明年春天结婚。博比太太没有孩子，可她又有一男一女两个孩子，孩子的抚养又成了问题。谈着谈着，他们忽然发现，这个家庭全部成员都叫博比·沃森，都以商品推销员为职业，长相也都一样，甚至于全城四分之三的人都叫博比·沃森。

谈话越来越乱。墙上的那面挂钟也开始象神经病一样胡乱敲起来，一会

儿敲了七下，然后是三下，接着又是五下，两下，停止了。两个人正为了男人和女人孰善孰恶的问题在争执，忽然，女仆玛丽进来，报告说，他们的好友马丁夫妇来了。

马丁夫妇本是史密斯夫妇请来作客的，可是史密斯夫妇却不知道此事，两下见面后，感到无话可话，非常尴尬。史密斯夫妇对他们很不热情，只是说了几句“天热”、“天冷”一类的寒暄话。马丁先生与马丁太太进屋之后，两人面面相觑，似乎并不认识，但又似曾在哪儿见过，居然各自介绍情况，攀谈起来。他们论证了各自来伦敦的路线、乘坐的车辆与居住的住宅，发现了惊人的相似；他们同住在曼彻斯特，在相同一天离开那里，同乘一列火车，而且同坐一个车厢和一个包厢，并且还面对着面，于是判定两个人是见过面的。后来又谈到，他们都住在朗菲尔德路十九号，并同住在一间房，并且同睡在一张床上，于是判定，见过面是可能的，接下去，他们又谈到自己身边各睡一个两岁女孩，这女孩有着金色的头发，并且“一只眼珠子红，一只眼珠子白”，原来这是同一个女孩，是他们的儿女！说到这城，马丁先生与马丁太太恍然大悟：哦，原来咱们俩是一对夫妻。于是两个人“毫无表情的拥抱接吻”，并信誓旦旦地说，要象以前那样生活，再也不要分离了。正当两个人确认了自己的夫妻关系时，女仆玛丽又闯了进来说，马丁先生的孩子左眼是红的，而马丁太太的孩子却是右眼是红的。那么究竟他们是不是夫妇关系呢，又搞不清楚了。

史密斯先生抱怨马丁夫妇来迟了，并谎称自己为了等他们的来到，一整天都没有吃饭。史密斯太太要求他们讲一下旅途趣闻。马丁太太讲了一些颇为奇怪的见闻，比如她看到一个人居然单腿跪着系鞋带，十分少见，感到惊讶万分。正当他们讲话时，门铃响了四次。头两头，史密斯太太判定有人来，但开门一看，却没有人。第四次门铃响的时候，史密斯太太不愿再去开门，无奈，史密斯先生起坐开门，一看，原来是消防队长来了。

消防队长进来后，说自己在门外等了一刻钟，听到了门铃响，却没有看见有人来开门。他承认第三次门铃是他接的，铃响后便躲了起来，为了这一件事情。史密斯夫妇争执起来。史密斯太太坚持说，门铃响的时候门外没人，而史密斯先生则认为门铃响时肯定有人。正当争论不下时，消防队长出来打园场，说门铃响时，有时有人，有时没人，于是这一问题就解决了。

接着，消防队长询问史密斯家中起火没有，因为他奉命扑灭全城的火，包括居民家中壁炉里的火。史密斯先生回答说家里一丁点火苗都没有。消防队长听后感到非常遗憾，他说，由于城里工厂停工，没有出过火灾，所以他们无事可作，也就赚不到大钱。

大家重新入座，又开始闲谈，消防队长给大家讲了一个有趣的故事，说一头小公牛，吃了玻璃碴子，生下了头母牛，因为小牛是个男孩，所以母牛不能叫他“妈”，也不能叫他“爸爸”，因为他比母牛年龄还小，于是小牛只好和一个人结婚了。讲完后，史密斯太太又要求消防队长再讲一个故事。消防队长起初不肯，史密斯太太跪在地上苦苦哀求，于是消防队长又讲了一个“感冒”的故事。故事很长，从姐夫的德国堂兄的舅舅，讲到舅的岳父的祖父怎样娶妻，一直扯到神父的祖母冬天经常感冒。故事中地名夹杂着人名，涉及到五十多个人，没完没了。

这时，女仆玛丽走了进来，也要求给大家讲个故事。由于她是仆人，大家鄙弃她的非份要求，拒绝了她。突然，玛丽扑进了消防队长的怀抱中，引

起了众人的惊骇。原来他们是一对情侣。消防队长也认出来了，两个人惊喜万分。玛丽含着眼泪，朗诵了一首献给消防队长的诗歌《火》。史密斯先生极为愤怒，将她赶了出去。消防队长起身告辞，说在三刻钟又十六分钟后，城里有一场火灾，这场火灾并不是什么大火，甚至连壁炉里的小火也不是，是由一时的激情和胃部的火辣引起的火灾。走之前，他若有所思地问道：“倒忘了，那秃头歌女在那儿呢？”

消防队长走之后，史密斯夫妇与马丁夫妇又开始感到无聊，开始颠三倒四地谈话。谈着谈着，灯灭了，气氛渐渐紧张。他们彼此朝对方的耳朵叫道：“不从那儿走！”“从这儿走”。突然，灯亮了，他们停止叫闹，一切又恢复了原来开场时的情景。不过，当初史密斯夫妇所坐的位置，此时被马丁夫妇坐着，他们开始准确无误地重复史密斯夫妇在戏开场时说的每一句台词。

《秃头歌女》的思想主题不是单一的，它至少表现了作者的三种思想意识。

首先是世界与人生的荒诞性。尤奈斯库在教科书里那些普通真理中发现了人生的荒谬，在剧本中，表现为人们极端混乱，前后矛盾的思维。在剧中人物所讲的故事中，正常的世界与生活变得不正常了。比如马丁太太见到有人弯腰跪地系鞋带，居然感到奇怪，不可思议。而他们所讲的故事也都是荒诞不经的怪论，什么小牛生了一头母牛，小牛又与人结了婚，母牛不能管小牛叫爸爸或妈妈。这件事情当然非常奇怪，可是更奇怪的是剧中人物却坚信这是事实，因为“所有的报纸都登过”。再比如，他们说英国的海军是强大的，可海军却不包括水兵；还有，“博比·沃森长相并不端正”，可是又“很美”，他既“个子太高、身体太壮”，同时又“个子太小，身体太瘦”。尽管博比·沃森已经死去两年了，可还是打算与太太在明年春天结婚。他们没有孩子，可同时又存在两个孩子的抚养问题；史密斯夫妇并没有邀请马丁夫妇，可马丁夫妇却应邀前来；史密斯夫妇本不知道客人的到来，可又埋怨马丁夫妇来迟了，声称整整一天都没有吃饭，就是为了等待他们，此外，还有门铃奇怪的作乱，门外却没有人，可来访的消防队长却又声称自己一直站在门外；城里没有火灾，消防队长居然感到不高兴，而且又预知过三刻又十六分钟（剧中人并不说是一个钟头）城里将有一场火灾，而这火灾是由人的胃部引发的等等。这一切非正常的语言和行为无疑展示了世界的荒诞性。

《秃头歌女》中的道具，也表现了荒诞性。明明是晚上九点，可壁钟居然响了十七下，后来又胡乱地无规则地敲响数次，甚至刚过一点半，又敲了二十九下。实在让人无法理解。

其次是人格的丧失。尤奈斯库认为《秃头歌女》中的人物和英语教科书中的人物是一种人，“他们说同样的话，作出同样的动作，或同样的‘无动于衷’”。剧中的人物用不着突出个性，因为他们根本就没有独立思想。剧本一开始，史密斯夫妇谈到的博比·沃森是一个明显的例证。这一家人全叫博比·沃森，全都从事推销员工作，一家之内谁是谁根本分不清；还有，剧中结尾时，马丁夫妇虽然取代了史密斯夫妇而安然坐在椅子上，但他们不过是调换了位子，他们所说的话与史密斯夫妇如出一辙。这就表明人与人之间是没有差异的，这种手法固然荒诞，但却隐含了作者对人类的认识：既然现实社会中的人没有人格，当然也就谈不上有什么差别，如同一个模子里刻出来的机械产品一样。在社会的群体中，个体早已不存在了。尤奈斯库评述此剧时表示，剧中人是“泛指中的小市民，小市民即专门接受别人的现代想

法和标语口号的人云亦云之徒”，“他们可以变成任何样的人，任何一种东西，因为他们只是成了别的什么人，尽管他们不是别的其他人，这是一个无人称的世界，他们是可以互相置换的，可以把马丁放到史密斯的位置，也可以把史密斯放在马丁的位置，调换是不会被觉察的。”

其三《秃头歌女》表现了西方社会人与人之间的惊人的隔膜关系。马丁夫妇虽是几十年的夫妻，却见面不相识，要想确认这种关系居然还要经过一大段推理论证。既然连夫妻之间都难以互相沟通，那么人与人之间的隔膜关系就可想而知了。到最后，就连这一经过精心论证的夫妻关系也被推翻了，他们到底是不是夫妻又成了问题。不仅如此，他们是不是他们自己也变得扑朔迷离了。因为女仆表示，“伊丽莎白（马丁妻）不是伊丽莎白”，“道纳尔（马丁名）也不是道纳尔”。这就充分表现出现代西方社会人与人的冷漠和人格丧失、人性异化主题。

在创作技法上，《秃头歌女》也有荒诞派戏剧共有的特点，比如人物极其无聊灰暗，剧情毫无发展，充分调动道具（壁钟）的直喻作用等等。但与《等待戈多》相比，这些特点不够突出。《秃头歌女》一剧最突出的艺术特点是人物语言的谬误。作者常常有意打乱语言自身特有的逻辑性，剥夺语言正常的表意功能，以造成剧本的荒谬色彩。

由前所述，《秃头歌女》乃是受到教科书单调乏味语言而引发创作的，所以此剧的语言也有教科书性质，酷似会话手册中的会话。比如剧本开始时，史密斯夫妇的对话：“哟，九点钟了。我们喝了汤，吃了鱼、猪肉、煎土豆和英国色拉，孩子们喝了英国酒，今儿晚上吃得真好，要知道我们住在伦敦郊区，我们家又姓史密斯呀”。这句话所说的都类似于教产书中的那些普通真理，句句是实，但没有一句有意义。我们说剧本中的人物语言带有教科书性质，是指它的每一句话都含有基础会话读物所有的特性，即让初学者熟悉每一个简单句子的主谓宾等语法成分。尤奈斯库称之为“固定的句型”。剧中人物的语言，从每一单句来说，都十分完整，但这种主谓宾完整的句子，用在教科书里则可，而用在戏剧中却十分单调。比如马丁夫妇的对话，常常有“这多么怪，多么巧呀”，“这是可能的”等一类机械、反复的老生常谈。尤奈斯库曾说，人物语言的机械性是为了表现小市民“说话是为了什么也不说”。它们只是人类嘴巴一张一合的机械动作，而表达不了任何的思想感情与内心世界。

再者，剧作家有意让句子的主谓宾成分互相不能搭配，以显示荒诞派色彩。这就是语言的谬误。比如“大夫和军舰一样健康”，“面包是一棵树”，“水起了火”，“我宁愿生一个蛋”，“你擤出个苍蝇拍子”，“打倒鞋油”，“奶酪是用来盖戳子的”等等。虽然句子规整，语法成分齐全，但由于有意造成搭配错误，所以极度荒唐。另外，还有一些复句。复句中的单句各自是成立的，但合在一块却发生谬误。比如“死了四年了，还热乎乎的”，“宁要木屋里的一口网，不要宫殿里的奶”，“如果你丈夫的棺材给我，我就把我婆婆的拖鞋给你”，“教皇没有阀门，阀门里有教皇”，等等。

据说，由于刻意追求语言的荒诞性，使作者感到语言失去了应有的意义，成了胡言乱语，这对作者的创作状态造成了很大影响。尤奈斯库常常感到不舒服，以至头晕、恶心，不得不经常停止工作，怀疑自己的创作初衷。他常常走到沙发旁，躺下，担心有朝一日自己也会被无边的荒诞给吞没掉。所以，他一直以为《秃头歌女》是一出滑稽戏，而且是一部语言的悲剧。

由于《秃头歌女》一剧手法极度荒诞，因此，在初演时一时不能为观众接受。据说，人们对它反应冷漠，甚至有一次剧场只有三名观众，害得剧院大为赔钱。

不过，反传统的戏剧有时也会露出与传统戏剧的联系。《秃头歌女》尽管语言支离破碎，言不及意，但有时还是表达了作者的某种对现实世界的批评，请看下面这一对话：

消防队长 （对马丁夫妇）那么在你们家，也没有什么东西在燃烧吗？

马丁太太 没有，可惜。

马丁先生 （对队长）现在公务相当不妙！

消防队长 很不妙。几乎什么都没有，有几件小事故，一次烟囱事故，一次仓库事故。没什么严重的。这些赚不了钱。因为没生产，生产奖金很少。

史密斯先生 什么都不行，到处都一样。今年商业、农业象火灾一样，也不妙。

马丁先生 没有麦子，没有火灾。

消防队长 也没有水灾。

史密斯太太 但是有糖。

史密斯先生 因为糖是人从外国进口的。

这段语出自荒诞人物之口，却带有传统戏剧的特点，即现实性。它讨论的是英国工业、农业等国民经济不景气的境况。没有火灾，是由于工业开工不足、生产减退，而且商业农业都不妙，日用品也匮乏。在这儿，作者流露出对西方现实社会的关心与揭露，有很强的现实意义。

荒诞派戏剧的意义与影响

他山之石

荒诞派戏剧在西方，乃至在全世界，都经历了一条从不被人理解到为公众所接受的漫长道路。它从个别人的创作，到形成一个流派，最终成为独居西方剧坛之首的潮流，乃是由于其对世界文学巨大而独特的贡献。从这个角度来说，荒诞派戏剧的发生、发展有其合理性。我们认为，荒诞派戏剧至少给我们提供了两种价值。

首先，是思考认识价值。荒诞派戏剧为我们描绘了一幅西方现代人的生存状态、心理状态的因素。他们从现代西方巨大的社会危机中，看到了那隐藏在繁荣发达外表之下的社会的不合理，以及在这种不合理制度之下人们近乎混乱的生存状态与疯狂的心理。他们声称世界与人都是荒诞的，而荒诞本身就是不合理，不可理解的代名词。从内容上看，它主要表明了现存世界的不合理，物质文明对人们精神的压迫、人的本质、人格的丧失，以及人与人之间麻木、冷漠的关系，而这些，正是当前西方社会难以解决的重大弊病。可以说，荒诞派戏剧抓住了西方社会的核心，他们的创作表现了每一个严肃的文学家应有的责任感。

对于东方社会主义国家的观众来说，我们虽很难感受到上述社会危机，但至少我们可以通过荒诞派的剧作了解西方，同时不断完善我们的社会。他山之石，可以攻玉。我们完全有理由将荒诞派戏剧介绍给中国的读者，特别是青少年读者。

对于所有的外国文学遗产，我们应采取的态度是批判的接受。在承认荒诞派戏剧思想内容的深刻性的同时，我们也应看到，它毕竟是西方资本主义

国家的作家对西方社会的表现，因此不可避免地打上西方文化的烙印。作者对社会、甚至对整个人类产生了绝望的念头，因此，剧本中大量存在着空虚、绝望，甚至厌世的因素。而对种种社会问题，他们无力解决，于是把死亡作为社会人生的唯一出路。这就不得不使我们对它产生了强烈的怀疑态度：既然社会与人类是无可救药的，那么，作家进行创作，还有什么必要呢？如果社会与人生都陷入万劫不复的荒诞深渊，一切努力终归徒劳的话，他们自己为什么还要尽一个正直文学家的严肃的职责呢？我们承认现存世界的不合理，但是，承认的前提是要解决问题，是为了使社会更加完善。加缪就曾经说过一段话，他认为世界上根本没有虚无主义，因为从事写作、表现虚无本身，就是一种肯定。因此，他们肯定荒诞派作家的劳动，但不赞成他们为人类所指的

道路。其次，是艺术借鉴价值。荒诞派戏剧所建立出一整套创新的戏剧表现手法，具有强烈的挑战性。比如用那种重复单调的剧情，混乱不堪，莫名其妙的人物语言，正与世界的荒诞这一思想内容相吻合。这样，就使得观众对荒诞的世界获得了一个整体的认识。还有，它对人物动作、舞台背景与道具的高度重视，也使观众对作品内容有了直观的感受。这一切，都是相当成功的。它扩大了人们对世界认识的广度，丰富了戏剧舞台艺术，开创了一个全新的局面。事实正象我国一位外国文学研究专家所说，严肃的内容与荒诞的技巧相结合，完全可以产生优秀的作品。

但同时，我们也应看到，荒诞派戏剧虽然丰富了戏剧的创作技法，但又有着较大的局限性。这并不是说那些荒诞性的表现手法难以被观众理解，而是说，这些技巧在荒诞派戏剧中，越来越程式化、雷同化，比如人物的残缺，剧情的重复与单调，对话的语无伦次，以及变形夸张等等。观众在开始接触时，会因为它的新鲜感而感到震动，而时间一长，则会感到乏味。这是因为，文学的真谛是真、善、美，即使是表现丑，也要最终使观众获得教益与心灵愉悦，因此，这就需要艺术技巧的多样化与个性化。而荒诞派戏剧长时期地使观众感到乏味，就违背了文学的基本原则，甚至于连他们自己也会因头晕而不得不中止创作过程。七十年代以后，荒诞派戏剧开始走下坡路了，作家自己也感到总是按照老路子写作并演出的话，将不能维持舞台上两三个钟头的演出。因此，他们的剧本大都越写越短。尤奈斯库的戏剧逐渐向寓言靠拢，而品特的戏剧则融入了喜剧技巧。有的导演在排演他们的剧本时，不得不加入一些仙女翩翩起舞的情景，以刺激一下感到疲劳的观众。甚至于阿达莫夫最终开始怀疑自己的荒诞性剧本，而转向现实主义剧作。某一次，法国《读书》杂志总编与尤奈斯库谈话，尤奈斯库坦率地承认：“我确实曾是反戏剧的剧作家之一。我们的路已经走到了尽头，现在不太清楚应该怎么走下去”。荒诞派戏剧终于难以为继了。此后多少年，西方剧坛再也没有产生出象贝克特、尤奈斯库那样杰出的荒诞派剧作家。不管怎么说，我们都要承认荒诞派戏剧在人类戏剧史上的崇高地位。可以说，它与十八世纪的古典主义戏剧、十九世纪雨果为代表的浪漫主义戏剧一道，成为西方鼎足三立的重要戏剧流派，也是二十世纪处于领袖地位的戏剧流派。作为一个流派，它于七十年代初消失，但是，它的影响却如同古典主义、浪漫主义戏剧一样，至今还存在着。

余音缕缕

荒诞派戏剧的影响是巨大的，有人甚至认为，由于存在主义文学与荒诞

派戏剧的贡献，荒诞派已成为二十世纪文学乃至文化的基本特征。在它之后，世界各国都出现了许多荒诞剧作，而且荒诞艺术，也正开始消失它的先锋性，成为文学的正宗。

荒诞派的追随者最初在欧美。在法国，让·塔迪约、保利斯·维昂与费尔南多·阿哈巴里都创作了不少荒诞剧。比如维昂的《帝国建造者》中描写一家人，为了逃避一种神奇恐怖的声响，而爬上高楼。他们越往上爬，房间越小，以此象征着在外界的淫威之下，人类的领地越来越小，越来越脱离自己生长的地方，直到最后走向死亡。阿哈巴里的《祭文》中，父母杀死了自己的孩子，却又在孩子的棺材旁大谈怎样成为一个好人。这就表现了人类在丧失理智之后的疯狂状态。意大利的荒诞剧作家有迪诺·布萨蒂与艾奇约·德利。西班牙的荒诞剧作家是曼努埃·德·彼德罗洛，他有一出剧，舞台被铁栏杆分开，两边各住一家囚犯。囚犯们想要逃出铁栏，但是终归徒劳。

在德国，人们对荒诞剧的兴趣超出其他国家，许多荒诞剧如《犀牛》、《饥与渴》、《屠杀游戏》等，都首先在德国上演，仅《犀牛》一剧，就在德国演出了上千场。阿尔比的《动物园的故事》也是在本国找不到剧场后，拿在德国上演的。德国最有名的荒诞剧作家是犹太人彼得·魏斯，他的《马拉/萨德》是一出著名荒诞剧。戏中的主要人物萨德男爵，就是法国十八世纪臭名远扬的性虐待狂，他因精神病而被关进疯人院。在那里，他经常写戏，然后用疯人院的病人演出。有一次，他写了一出表现法国大革命领袖马拉被保皇党暗杀的戏，他让病人饰演马拉与女杀手夏洛蒂，还专门让体格健壮的男病人扮演护士。《马拉/萨德》是一出戏中戏。疯人院本身就是个舞台上的戏，而疯人院里的病人又在演戏。在演出过程中，病人们一面演戏，一面乱发神经病。演出最后，所有的病人都大发其疯，舞台上混乱不堪。这出戏展示了世界荒诞、疯狂的状态。本来演出戏剧是人类的创造活动，既然人类自身处于荒诞之中，那么，他们的创造活动也就是一种荒诞。可以说，这个剧本表现了荒诞之中的荒诞。

荒诞派的追随者们不仅在作品内容上对荒诞派戏剧有所继承与响应，在艺术技法方面，也吸取了不少。七十年代以后，欧美剧作家很重视舞台的灯光、布景、台词与音响等手段。比如美国剧作家、导演与演员三栖的罗伯特·威尔逊，在八十年代，成为国际知名的戏剧家，他的剧本《给维多利亚女王的一封信》里，几场戏人物的台词一样，只是通过语调的变化，来改变语义，表现出人类交流的笨拙。

荒诞戏剧在拉丁美洲的代表作家是奥古斯丁·库塞尼。他的名作《中锋在黎明前死去》是国际知名的戏剧作品，曾经翻译成英、法、俄、中等多种文字，并在世界各地上演。该剧以荒诞与象征手法，描写了一个企图垄断人类物质生产与精神生产的大资本家的形象。剧情大致如下：

开场时，在一所监狱附近，一位流浪汉在一处长椅上睡觉。监狱的看守走过来，将他赶走，声言黎明前要在这里处决一个犯人。流浪汉正欲离开，忽然从监狱窗口处扔出一个笔记本，流浪汉捡起来翻阅。笔记本中记叙着一个人的日记，并叮嘱拾到日记的人将所记的故事告诉公众。于是，这个流浪汉开始对观众讲叙了日记中记过的故事。

日记的作者叫别里特兰，是这个国家著名的足球中锋。他原在郊区瑙威尔队服役。尽管这个队阵容并不强大，但由于别里特兰的加盟，连连夺得冠军。但是，由于球队很穷，债台高筑，于是，一个公司宣布将球队封存，并

以一百万比索将别里特兰拍卖。别里特兰表示，自己不愿离开家乡的球队。球队的队员与当地的球迷也极力反对，因为他们爱戴他。但是球队的领导人为了还清债务，动了心。于是债主们带来了法警，将别里特兰查封，声言如果球队在四十八小时内交不出债款，他就将被拍卖。

拍卖开始了，叫价从三十万上升到一百七十万。买者是这个国家的垄断资本家鲁普斯。鲁普斯吩咐法警将货物包装好，送到他的府邸。原来，鲁普斯是工业、商业与金融界的巨头，他是二十二家最大银行的董事长，拥有一百零八个工厂、七十六个大庄园、三十二座宫殿，还有一些矿井、油田。据说他只要下达命令，世界大战就会爆发。鲁普斯不仅垄断工、商、金融，还要垄断人类的精神世界，他声称要收购一些思想，并收藏世界上最优秀人才。在此之前，他已经收购了许多科学家、艺术家、人猿等，而今天，他的收藏品中又将增添一件“盖世无双的珍品——伟大的别里特兰”。

第二幕，在鲁普斯富比皇宫的府邸中，别里特兰关在一个木箱里，（上面标明了上下、小心、玻璃等字样）被送到这里。在这里，他见到鲁普斯所收藏的各种展品。代表美与舞蹈的诺拉。她是芭蕾舞演员，双腿保了二百万的险，由于腿摔了一跤，被剧团经理卖掉；代表艺术的哈姆雷特，他曾是演出莎士比亚戏剧的权威演员；代表人类智慧的是教授冯·威斯特豪森。教授因为胃病发作，需要一种含秘的药品，而被鲁普斯收购。另外还有一位代表力量的人猿。人猿是马戏团的演员，在马戏团破产时被当作猴子卖掉。他们被鲁普斯收购之后，再也不能从事自己的职业，而是作为收藏品锁在深宫巨宅里面。

第三幕，诺拉与别里特兰一见钟情，他们私定终身，并相约在夜里逃走，恰被鲁普斯听到了。鲁普斯并不反对他俩相爱，索性命令他俩成婚，因为他想到了一个绝妙的主意：办一人繁殖场，让这里世界上最优秀的人物结合之后，生育后代，进行人种实验，然后将新生儿高价出售。这就是他的人种优生学逻辑。听了他的话，别里特兰怒不可遏，将他扼死。别里特兰因此被捕，并被判死刑。流浪者的故事讲完了。

这时，牢门打开了，别里特兰在一队刽子手的押送下走了出来。他大义凛然，缓步登上绞刑台。临刑前他说：“你们可以杀死我，消灭我的肉体，但是我将永远活着。……世界上虽然还有狼（指鲁普斯一类的人）存在，但这并不可怕。我已经从绞架上看到了曙光，跟在它后面的阳光和鸟鸣”。

这部剧作体现了库塞尼剧作的特点：情节荒诞，人物带有象征性。作品中的人被当作收藏品，固然很荒谬，但它却揭示了一个西方社会常见的社会现象，那就是在资本主义社会，金钱支配一切，一切事物都被纳入到这种关系之中，人也不例外，最终人成为商品。这就表明了西方社会人的异化主题。剧中的鲁普斯是金钱势力的代表，他不仅垄断物质生产，还企图垄断人类一切精神活动。他之所以收藏名人，就是为了囤积居奇，将一切置于金钱的力量之下。鲁普斯曾说：“凭着我鲁普斯的天才……我经常收购一些思想，为的是发展它，使它成为事实，自然有时我也打消一些思想，如果我感到它对我有害的话”。剧本为这个垄断资本家取名鲁普斯（在西班牙语中就是狼的意思），明显地表现了作者对此深恶痛绝的态度。

不过，剧本的思想并不局限于此，它直接把矛头对准了整个西方现代文明。正如作者在《中锋在黎明前死去》的《代题词》中所说的：“这个剧本从一个小小的民间主题出发，企图反映出我们整个文明的普遍冲突”。剧本

表现了作者对资本主义文明的深刻怀疑。在剧本结尾法官审判别里特兰时公然声称：“我们发现本案的特点还不在于凶杀一个伟大人物这一事实，而在于企图颠覆现行社会制度，颠覆私有财产这一神圣不可侵犯的原则，企图推翻我们整个的生活方式”。他还说：“财产无论在什么时候，在什么条件下都不能摆脱它对业主的从属关系，我们的民主的神圣原则就是如此”。因而，剧本中，别里特兰决然杀死了鲁普斯，无疑是对私有制这一资本主义“神圣原则”的反叛，是一种颠覆现行制度的行为。剧本对这一行动，持肯定与赞赏的态度，通过别里特兰临行之前的豪言，宣叛了不合理的社会制度终将消亡。

中国对于荒诞戏剧的接受较迟。六十年代初，黄雨石先生翻译了尤奈斯库的剧本《椅子》。一九六五年，外国文学研究专家施威荣先生翻译了贝克特的《等待戈多》。由于当时极左思潮弥漫全国，人们认为，凡是二十世纪西方国家的文学，都是垂死的、腐朽的资产阶级意识形态的表现，因此，这几个剧本的翻译与介绍，没有引起人们的注意。八十年代初，西方荒诞派戏剧开始被中国读者所接受，这一方面，固然是由于改革后的中国开始向西方开放，另一方面，也是更重要的，是如噩梦一般的文革十年浩劫，简直就是一场大规模的“犀牛病”，荒诞的现象比比皆是。噩梦醒来，人们对原有的价值观念开始怀疑否定，因而对现实生活产生了荒诞的感觉。这就为中国读者接受荒诞派戏剧，提供了土壤。在中国文化最发达的城市上海，人们对荒诞剧的兴趣尤其浓厚。一九八八年上海某剧院首先上演贝克特的《等待戈多》，上演情况出奇地好。据报刊报道，演出直到终场，只有二十余人提前退席。这比起五十年代初《秃头歌女》首场演出时，终场只剩三名观众，情况无疑要好得多。近几年来，中国读者对西方二十世纪现代主义作品的兴趣渐浓，荒诞派戏剧的大量作品被译介过来，成为人们喜爱的西方文学流派之一。

八十年代，中国一些敏锐的作家，开始接受荒诞派戏剧的影响，创作了中国式的荒诞剧，较有影响的是高行健的话剧《车站》与魏明伦的荒诞川剧《潘金莲》。

《车站》的故事发生于一个城市郊区的公共汽车站旁边。一群住在市郊的形形色色的人们，在星期六下午准备搭车进城办事。他们之中有的是“死不悔改”的老棋迷，一辈子都想与全国象棋名手一决胜负，听说象棋冠军来到了城里，于是眼巴巴盼望着与冠军见面；还有一位身怀绝技的木工师傅。他准备进城到外贸公司开一个木工班，带上一批徒弟；另一位是戴眼镜的青年。他有知识，有头脑，想要有一番作为，但他已到而立之年，只有一次报考大学的机会了；一位是等待进城赴约的年轻姑娘。她与男友约定在公园门口见面，这时嘴里还不停地背着约定的时间、地点与标志，沉溺于爱情的幻想之中；一位拎包的中年妇女，等待着与丈夫、儿子见面，决心作一个称职的贤妻良母；一位是一个鲁莽的小伙子。他等车不排队，直向前面挤。他想进城只有一个单纯的目的，就是一口气喝下五瓶酸奶。最后是一个“沉默的人”。然而，汽车川流不息，却没有一辆停下来把他们带走。大家失望、悲观，却没有行动，只有“沉默的人”，不再等待与观望，大步向城里走去。而其余的人仍然在焦急地等待。一等就是十年。老棋迷已到暮年，“烈士”的壮志未酬；少女青春蹉跎，憔悴不堪；戴眼镜青年失去了上大学的唯一机会；中年妇女不能再与丈夫、儿子相聚；而那位楞小伙子面对可望不可及的

城市哀叹不已。终于，他们觉悟了，放弃了乘车的打算，决心依靠自己的双脚达到他们的目的。

剧本的情节是经过高度压缩的，在一个极短的片断中表现了人们等待希望的主题。剧本中的城市无疑代表了人们各种各样的希望，公共汽车则象征着实现理想的途径。人们追寻理想，却由于自身的麻木惰性与短视，缺乏追求理想的主动性，在等待中丧失的，不仅仅是岁月，更是人生的价值。可以看出，《车站》一剧在思想主题、题材处理与剧情安排等方面都明显地有《等待戈多》的影响。它的核心也是等待，剧情在等待的过程中展示，表明了人们向往理想，但无力改变现存的环境，最终成为环境的奴隶。由于希望总是迟迟不能实现，因此，这种等待便表现得盲目而缺乏意义。

但是，《车站》毕竟有着比《等待戈多》更为积极的意义。在《等待戈多》中，希望是虚幻的，不存在的，因而也是等不来的，而《车站》中的希望是具体的、可以实现的。人们虽然由于自身的惰性而丧失了实现希望的机会，但毕竟已经有人不再等待，而是自动进取。最终所有的人都觉醒了，发出了“不再等待”的呼声。

如果说《车站》无论是在思想内容，还是在舞台技法上都借鉴了荒诞派戏剧的艺术的话。那么，川剧《潘金莲》只是在技巧上对荒诞派戏剧有所借鉴。《潘金莲》的思想内容是反对封建婚姻，倡导个性解放。这是五四以来中国文坛常见的题材。作者认为潘金莲的畸形婚恋是荒诞而悲惨的，为了表现对此的思索，作者一反传统戏剧的写实手法，将古代人、现代人、中国人、甚至外国人一齐搬上舞台。应该说，这是一个大胆的尝试。

从以上的评述，我们可以得到这样的结论：荒诞派戏剧在产生之初，还是一种先锋艺术。随着它的影响日益扩大，荒诞艺术已经开始为世界各国所接受，成为文学的正宗之一。不仅如此，荒诞戏剧的影响，已经波及到其他文学领域，如小说、舞蹈、摄影，甚至还有那些大众性的传播艺术，如电视，电影。比如久演不衰的电视剧《美女与野兽》大受欢迎，甚至还改编成动画片，供儿童观赏。这标志着荒诞艺术已经真正走进现实，成为“寻常百姓家”的艺术。因此荒诞戏剧作为一个流派是消失了，但作为一种艺术，却仍然存在，活跃于各种形式的文学艺术之中。

