

貝克特戲劇中的敘事模式： 以《等待果陀》和《終局》為例

黃馨逸/ Huang, Shin-Yi

中國文化大學法國語文學系 副教授

Department of French, Chinese Culture University

王惠萱/ Wang, Hui-Hsuan

淡江大學法國語文學系 研究生

Department of French, Tamkang University

【摘要】

法國荒謬劇作家貝克特（Samuel Beckett）的作品中無具體的場景及真切的心理刻畫，劇中角色對話中大多無真實意涵，而故事情節處於一種封閉卻又不斷循環的氛圍，還不時穿插如影像學中蒙太奇的手法。本研究旨在探討兩齣戲劇文本中層層交疊且營造如迷宮般「戲中戲」的敘事模式。

【關鍵詞】

荒謬劇、貝克特、敘事模式、《等待果陀》、《終局》

【Abstract】

The literary style of Samuel Beckett is contrasted with the realist style: in his work, places are not always mentioned, and there is only a little introspection from the characters. In this work, we aim to analyze the specific functions of some stage directions in his two plays, the meta-characteristic of discourse and dialogue which compose the double enunciation effect. In the last part of this research, we will try to explore Beckett's narrative forms by quoting some passages of monologues and soliloquies in the text.

【Keywords】

Theatre of the Absurd, Samuel Beckett, Narrative, *En Attendant Godot*, *Fin de Partie*

前言

十七世紀法國古典主義時期下的戲劇，受到當時盛行的沙龍文化之影響，作者在文本中使用的文字偏典雅且較矯柔造作，文字結構複雜、語言風格含蓄、語調也較圓潤。因而這個時代中的戲劇典雅高貴、浪漫多情、抒情性較強烈。此外，古典主義時期腳本中的人物特色十分鮮明，如莫里哀（Molière）筆下的偽君子（Tartuffe）和唐璜（Dom Juan），使讀者望其字，便能聯想到其筆下人物象徵的意涵。到了二十世紀的自然主義，敘事模式轉變為具客觀性和真實性，劇作家必須鉅細靡遺的描繪現實，使讀者產生身歷其境的感受。但貝克特並非自然主義中寫實風格的信徒，其作品簡短、用字淺白，傳達意念看似簡單，背後卻隱藏著極大的思考空間；且相較於古典戲劇，其角色辨識度變得不重要：他們的身分不明，甚至連肢體、行動都被侷限在封閉的框架中，戲劇中的行動性（action dramatique）只能完全依靠語言來傳達。故貝克特劇作中不同的對話格式、獨白和敘事模式便成為本人研究動機之一。

傳統戲劇中，故事情節總是重要的一環，根據十九世紀學者佛雷塔格（Gustav Freytag）之理論，戲劇結構分為四個部份：鋪陳（exposition）、危機（conflit）、高潮（péripiéties）、結局（dénouement），即是成為一個有頭、中、尾之完整，且具有結構的形式；但到了 1960 年的荒謬劇，劇情反而變得不重要了，取而代之的是沒有邏輯的故事，人物的個性與其靈魂不具相通性。荒謬劇探討的是「溝通」，但並非討論溝通功能的重要性與絕對／相對性，而是討論溝通過程中話語間的失誤與斷裂性，且舞台指示也與劇情進行本身無關。在閱讀貝克特戲劇作品，尤其是他最知名的兩齣劇作《等待果陀》（*En attendant Godot*）與《終局》（*Fin de Partie*）過程中，我們清楚的窺見作者在精心營建的封閉空間與凝滯的時間指標中，意圖將讀者／觀劇者的注意力移轉至聆聽（甚或觀看）「敘述」的本體上。換言之，貝克特的戲劇中的人物，所指涉的僅止於具有樣板發言機制兼故事、情節的說書人（narrateur），而情節的推進與動作肢體的鋪陳並非是他戲劇的主軸。其戲劇創作逐步瓦解傳統戲劇中之敘事結構——意即「層次分明且情節合理化、時間次序化且因果關係邏輯化」的典型鋪陳結構。這種「在形式上」破解結構主義中「機械化的敘事邏輯中諸多盲點」的實驗性質敘述法，就戲劇結構表現上看似又回歸到古代戲劇中「講述」多於「呈現」的本質，且戲劇情節（intrigue）的演進推展本身即屬於「敘述」的一環。在第一層的閱讀過程中，我們也許會認定作者藉由這種敘述的轉向，來傳達某些既定的訊息或是創作理念與訴求，提供讀者／觀劇者「自由心證」地接收。然而吊詭的是：在深入分析貝克特的《等待果陀》及《終局》兩個本文中盤根錯節且虛實交迭的敘事模式過程

中，讀者驀然發現作者在解構戲劇敘事邏輯的同時，有意無意間透過戲劇特有的雙重對話¹（double énonciation）來建構專屬作者與讀者／觀劇者間不可言喻的語言符碼（code du langage），卻不強行建構或暗示任何觀劇者的接收（réception）模式。這種「看山是山、看山不是山」的閱讀經驗，也激發了筆者細探貝克特複雜多元的敘事模式的研究動機；此外探討文本對話中不時穿插如「停頓」（un temps）或「沉默」（silence）的舞台指示之目的，也成為我們想要探討的研究主題。

再者，我們在這兩個文本中讀到了多段各式文學敘述文體與手法：回憶與現實交錯的意識流敘事、寓言故事、詩歌等各式各樣的敘事模式，如《終局》中哈姆（Hamm）說的故事和引用的一些典籍，還有內歐（Nell）和內格（Nagg）倆人的回憶——其創作目的彷彿是一種「戲中戲」般層層交疊、如迷宮般的敘事筆觸，其文字佈局的動機與意欲營造的情境又是甚麼？

最後，何以貝克特劇本中充斥許多舞台指示，且有時甚至多於角色的台詞？而劇中的如接力式對白（stycomythie）、言語間的停頓和雞同鴨講（quiproquo）等對話模式、以及獨白和自說自話又是為了達到何種目的？

本研究將以這些問題做為出發點，旨在探究作者藉由劇中錯綜複雜的敘事模式之轉向，來達到的語言觀及文字訴求：從貝克特破解且空洞化傳統戲劇的「語言」手法，來控訴過往戲劇文本中「獨尊語言」以阻斷思想層面多元的溝通、交流可能性。

一、舞台指示的弦外之音（didascalie）

舞台指示於法國古典時期傳統戲劇裡鮮少出現，在十八世紀時才慢慢開始發展；一直到二十世紀時，舞台指示的功能才漸趨具體化、多樣化，也開始被劇作家們廣泛使用；但相反地，也有若干劇作家幾乎不用舞台指示。舞台指示原始的功用是作者對於導演、舞台編導與演員的演出說明和指導，以及使讀者能更了解其中的意象，但到了新戲劇（le Nouveau Théâtre）時期，舞台指示的功能開始轉變，其表現目的並不再侷限於原意。

貝克特的劇本裡的舞台指示非常明確且數量眾多，不時穿插在對話和動作中，其重要性幾乎等同於對話。相較於傳統戲劇，新戲劇將角色辨識度與代表性之重要功能予以抹煞，角色的背景與身份識別（identification）變得隱晦曖昧、

¹ 「雙重對話」（La double énonciation）指的是劇場中的雙重信息傳遞的現象：即，在台上演員們的彼此對話，而同時這些對話也是為另一接收者——觀眾——而存在。（藍劍虹1999:110）

模擬兩可，使讀者／觀眾無從得知角色的來歷。貝克特劇本中的舞台指示也如此，有別於傳統戲劇對於人物鉅細靡遺的描寫手法，他幾乎不描寫人物的外觀、年齡、個性、背景等，此項特徵都可以在《等待果陀》和《終局》²中找到。

1. 對於舞台編導之指示（La mise en scène）

兩部劇一開頭都先描述景，《等》劇中的兩幕開頭各只用一行交代地點：「鄉村小路，一棵樹。傍晚。」和「隔天。同時間。同地點」³。接著就描述角色的動作；《終局》中則是運用大篇幅的舞台指示來描寫舞台佈置（décor）和角色細微瑣碎的動作（mouvement），但卻連一點關於人物本身的背景描述（référence）都沒有，由此可知貝克特將人物識別度的重要性幾乎化為零。但反過來拆解其隱含意義，以《終局》為例：

空盪的室內。

昏暗燈光。

左右後上方各有一扇窗簾緊閉的小窗。

右前方有一扇門。進門處懸一幅畫，面朝牆壁。

左前方有兩個並置的垃圾桶，覆蓋著一張舊被單。

舞台中央是哈姆，坐在有輪子的扶椅上，包覆在舊被單裡面⁴。

開頭描寫到的物品有：位於左、右上方的小窗、面朝牆壁的畫、兩個垃圾桶、輪椅和舊被單，而空間是空盪、緊閉的，燈光是昏暗的，整個場景營造出幽

² 中文參照版本：廖玉如譯（2008），《等待果陀·終局》，台北：聯經。

法文參照版本：Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Minuit, Paris, 1952 ; Samuel Beckett, *Fin de Partie*, Minuit, Paris, 1957.

³ “« Route à la campagne, avec arbre. Soir. » « Lendemain. Même heure. Même endroit. »” (Beckett, Samuel, *En Attendant Godot*, pp.9, 73) 譯文參考廖玉如，《等待果陀·終局》，台北：聯經，頁5、71。

⁴ “Intérieur sans meubles. Lumière grisâtre. Aux murs de droite et de gauche, vers le fond, deux petites fenêtres haut perchées, rideaux fermés. Porte à l'avant-scène à droite. Accroché au mur, près de la porte, un tableau retourné. À l'avant-scène à gauche, recouvertes d'un vieux drap, deux poubelles l'une contre l'autre. Au centre, recouvert d'un vieux drap, assis dans un fauteuil à roulettes, Hamm.” (Beckett, Samuel, *Fin de Partie*, p.11) 譯文參考如註三，頁131。

閉晦澀的氛圍；那兩扇窗是唯一能看到外界的管道，但就因為它們位於高處，使人產生了壓迫感，且除了克羅夫（Clov）可搬移梯階遠眺窗外，誰也看不見窗外的景象究竟是什麼。所以觀眾跟哈姆一樣，只能藉由克羅夫的描述想像，卻始終不知所言是否為真，此舉將觀眾與劇中人物同樣放置在同等黑暗的封閉空間中。垃圾桶象徵一個密閉、腐爛的空間，和輪椅一樣，皆能使人聯想到對於行動的囿限和身軀的殘敗；而倒掛的畫也象徵著藝術在此渾沌的氛圍下不復存在；覆蓋在垃圾桶上以及哈姆身上的舊被單就好像一個與外界區隔的隔離層，在被隔離的狀態下只剩自我，進而形成一股孤寂感。往往在創作中，作者會利用「空間」來呈現或反映出當時的價值觀，透過這一小段的開場舞台指示，讀者／觀眾便能感受到人們是如何在這種悶得令人窒息的大環境下，看著自己隨著手中所有能掌控的物質同步匱乏、凋零，受到無限期的凌遲，逐步且緩慢地走向死亡。

2. 對於演員肢體之指示

除了關於舞台配置的舞台指示，貝克特也將演員的肢體動作都鉅細靡遺地寫了出來；以《等待果陀》為例：

潑佐：「外套！（幸運放下袋子，向前，給外套，回原位，背起袋子。）……外套！（幸運放下袋子、籃子和凳子，向前，幫潑佐穿上外套。他回原位，拿起袋子、籃子和凳子。）……凳子！（幸運放下袋子和籃子，向前，打開凳子，放下，回原位，背起袋子和籃子。）近一點！（幸運放下袋子和籃子，向前，移動凳子，回原位，背起袋子和籃子⁵。）」

經由這些長度比對白還要長的舞台指示，我們觀察到角色呆板僵硬的肢體動作，且一組動作的行徑甚至都和上一組動作一模一樣；幸運（Lucky）不斷重複且規律地行動，這種節拍式的舉止彷如機器人，肢體動作已完全癱瘓。除此之外，機器人般的動作不也正隱射了一般日常生活中人們的規律生活嗎？

⁵ “Pozzo (*À Lucky*) Manteau ! (*Lucky dépose la valise, avance, donne le manteau, recule, reprend la valise.*) [...] Manteau ! (*Lucky dépose tout, avance, aide Pozzo à mettre son manteau, recule, reprend tout.*) [...] (*À Lucky.*) Pliant ! (*Lucky dépose valise et panier, avance, ouvre le pliant, le pose par terre, recule, reprend valise et panier. Pozzo regarde le pliant.*) Plus près ! (*Lucky dépose valise et panier, avance, déplace le pliant, recule, reprend valise et panier.*)” (Beckett, Samuel, *En Attendant Godot*, pp.30-31) 譯文參考如註三，頁27、28。

接著再以《終局》中的開場舞台指示為例：

克羅夫僵硬又步履蹣跚地走到左窗下站著，……，他將梯子安置在左窗下，爬上去，拉開窗簾。他下來，朝右窗口走六步，又折回來拿梯子。扛到右窗下，將梯子安置在右窗下爬上去拉開窗簾，然後下來，朝左窗走三步，折回拿梯子，扛著梯子放在左窗下，上去看窗外，笑一聲。他下來，朝右窗走一步，折回來拿梯子，扛到右窗下，上去，看窗外，笑一聲⁶。

到了《終局》時，貝克特對於肢體動作的指示又再更加詳述：在此他甚至連角色該走多少個腳步都寫出來。克羅夫節拍式的步伐彷如時鐘或是默劇中的木偶，此種不斷重複機械式的呆板動作能看出人類肢體已近乎拆解癱瘓，藉此又同時與其循環式的劇情相呼應，而肢體之束縛感也與劇裡的壓迫氛圍相映照。

3. 話語間的沉默與停頓

閱讀貝克特的文本時可以發現貝克特的舞台指示中最大的特點，那就是話語間的沉默和停頓。我們在此先來談「沉默」，以《等待果陀》為例：

維拉迪米爾：「對他們而言，死亡還不夠。」

艾斯特崗：「還不夠。」

（沉默。）

維拉迪米爾：「他們發出聲響彷如羽毛。」

艾斯特崗：「彷彿落葉。」

維拉迪米爾：「彷彿灰燼。」

艾斯特崗：「彷彿落葉。」

（沉默良久。）

⁶ “*[Clov] sort, revient aussitôt avec un escabeau, l’installe sous la fenêtre à gauche, monte dessus, tire le rideau. Il descend de l’escabeau, fait six pas vers la fenêtre à droite, retourne prendre l’escabeau, l’installe sous la fenêtre à droite, monte dessus, tire le rideau. Il descend de l’escabeau, fait trois pas vers la fenêtre à gauche, retourne prendre l’escabeau, l’installe sous la fenêtre à gauche, monte dessus, regarde par la fenêtre. Rire bref. Il descend de l’escabeau, fait un pas vers la fenêtre à droite, retourne prendre l’escabeau, l’installe sous la fenêtre à droite, monte dessus, regarde par la fenêtre. Rire bref.*” (Beckett, Samuel, *Fin de Partie*, p.12) 譯文參考如註三，頁131。

維拉迪米爾：「說話啦！」

艾斯特崗：「我在想。」

（沉默良久。）

維拉迪米爾（苦惱地）：「說什麼都可以啦⁷！」

這段對白除了可以看出艾斯特崗（Estragon）和維拉迪米爾（Vladimir）兩人之間爲了說話而說話，貝克特用的「沉默」可說是表達了千言萬語：這種「沉默」代表了兩人間無話可說的尷尬，還有表現出對另一方的存在所感受到的壓迫，所以他們必須要說話來化解這種凝結的氣氛；沉默使他們難受，但若真的要劃破沉默，卻反而不知道該具體地說些什麼。這點其實也影射出現代社會中，大家爲了感受到自己的存在而不停地說一些言不及義的話，乍聽之下好像說了很多，可是內容卻如此空洞，甚至不具任何語言的承載功能；此點正也呼應了貝克特想表達的「喪失具溝通性的語言」。

接著再以《終局》裡的「停頓」來舉例：

克羅夫：「有這麼多可怕的事。」

哈姆：「不，不，現在沒這麼多了。（停頓。）克羅夫！」

克羅夫：「嗯。」

哈姆：「你不覺得這樣拖得夠久了嗎？」

克羅夫：「對！（停頓。）什麼？」

哈姆：「這……這……件事。」

克羅夫：「我一直是這麼認為。（停頓。）你不是嗎？」

哈姆（憂鬱地）：「那這一天又像任何其他日子了。」

克羅夫：「只要這樣持續下去。（停頓。）這一生都是一樣沒意義。」

哈姆：「我無法離開你。」

克羅夫：「我知道。你也無法跟隨我。（停頓⁸。）」

⁷ “Vladimir : « Il ne leur suffit pas d’être mortes. » Estragon : « Ce n’est pas assez. » (*Silence*)

Vladimir : « Ça fait comme un bruit de plumes. » Estragon : « De feuilles. » Vladimir : « De cendres. »

Estragon : « De feuilles. » (*Long Silence*) Vladimir : « Dis quelque chose ! » Estragon : « Je cherche. »

(*Long silence.*) Vladimir (*angoissé*) : « Dis n’importe quoi ! »” (Beckett, Samuel, *En Attendant Godot*,

pp.81-82) 譯文參考如註三，頁79-80。

貝克特不時在台詞裡穿插的停頓就像是樂譜中的休止符，這個「停拍」使觀眾在聽的同時能感受到節拍和音樂性；除此之外，和上述提到的不斷重複又機械式的動作相悖，此話語間的靜止彷彿是作者，或是劇中人物從心底發出無聲的吶喊，也彷彿是說話者把話投進沉寂中，如漣漪般微微波動而後靜止，沒有激發任何回應的空虛、無力感。

以上不論是對於舞台、肢體動作或話語間之停頓和沉默的舞台指示，其實它們本身就自成另一種語言格式，意即另一種隱藏於表面之下的「雙重發言機制」；觀眾透過視覺和聽覺來感受貝克特這種封閉、動彈不得的世界。於研究舞台指示的期間，我們發現貝克特除了用舞台指示來營造封閉的氛圍，甚至還把範圍和層面拉大，這些舞台指示同時也彷彿試圖侷限，甚至控制導演、演員、技師的表現空間及想法，讓戲裡、戲外都只能在貝克特設好的框框裡進行，且演員就只能藉由「模仿」文本來表現，實質上也只像一個空殼的木偶被作者操弄著。

二、話語中的各種格式（énonciation）

一般而言，角色間的對話是跟著劇情發展的。貝克特劇中的對話就形式上看似如此，但與他人不同的是，貝克特的劇本中幾乎無具體情節可言：《等待果陀》的情節只是兩個「來路不明」者在等待一位同樣「來路不明」的果陀到來。而《終局》只是描寫哈姆和克羅夫間想掙脫卻又脫離不了的相互依附關係。薄弱的劇情成為配角，言語伴隨著貧瘠的劇情反而被彰顯出其重要性。貝克特常安排一些接力式對白、一些為了消磨時間的對話、毫無相干的雞同鴨講、不處於同一時間點的溝通以及停頓數次的談話。雖然表面看來是劇中人物在互相對話，但筆者察覺其中也如同貝克特在對讀者／觀眾對話，且貝克特似乎藉由這些各式的對話形式來諷刺現實中人與人間的交流。

⁸ Clov : « Il y a tant de choses terribles. »

Hamm : « Non non, il n'y en a plus tellement. (*Un temps.*) Clov. »

Clov : « Oui. » Hamm : « Tu ne penses pas que ça a assez duré ? » Clov : « Si ! (*Un temps.*) Quoi ? »

Hamm : « Ce... cette... chose. » Clov : « Je l'ai toujours pensé. (*Un temps.*) Pas toi ? » Hamm (*morne*) : « Alors c'est une journée comme les autres. » Clov : « Tant qu'elle dure. (*Un temps.*) Toute la vie les mêmes inepties. »

(*Un temps.*) Hamm : « Moi je ne peux pas te quitter. » Clov : « Je sais. Et tu ne peux pas me suivre. »

(*Un temps.*)'' (Beckett, Samuel, *Fin de Partie*, pp.61-62) 譯文參考如註三，頁165。

1. 接力式對白 (stichomythie)

貝克特劇中各式的對話極富特色，這些不同的形式架構了整部戲劇。先從劇中的接力式對白說起，如《等待果陀》中：

艾斯特崗：「他怎麼回答？」
維拉迪米爾：「說他會考慮。」
艾斯特崗：「說他不能承諾什麼。」
維拉迪米爾：「說他得好好地想想。」
艾斯特崗：「在他寧靜的房間。」
維拉迪米爾：「請教他的家人。」
艾斯特崗：「他的朋友。」
維拉迪米爾：「他的經紀人。」
艾斯特崗：「他的駐派記者。」
維拉迪米爾：「他的書本。」
艾斯特崗：「他的銀行帳戶⁹。」

我們能看到其字詞極短，且到最後甚至只剩下名詞而已，雙方像是在打桌球般的你來我往，富有音律性和節奏感，使觀眾有如在聽音樂般的錯覺；但其談話內容卻無任何意義，它的目的並不在於溝通或思考，只是用來排遣等待中的焦躁和炎涼感受罷了。

2. 獨白與自言自語 (monologue & soliloque)

貝克特在兩劇中皆寫入了大段的獨白和自言自語，這兩種手法將人的孤獨感和逐趨邊緣化表現得淋漓盡致。獨白和自言自語之差別在於，獨白對於說話者而言，是假定有個接收者 (destinataire) 的存在，無論是對著實際的對象（如：觀眾），或是對著抽象的對象（如：上天、自我良知），只要有接收者的存在便

⁹ “Estragon : « Et qu’a-t-il répondu ? » Vladimir : « Qu’il verrait. » Estragon : « Qu’il ne pouvait rien promettre. » Vladimir : « Qu’il lui fallait réfléchir. » Estragon : « À tête reposée. » Vladimir : « Consulter sa famille. » Estragon : « Ses amis. » Vladimir : « Ses agents. » Estragon : « Ses correspondants. » Vladimir : « Ses registres. » Estragon : « Son compte en banque. »” (Beckett, Samuel, *En Attendant Godot*, p.22) 譯文參考如註三，頁19。

稱作獨白；而自言自語則相反，法國戲劇學家余貝菲爾（Anne Ubersfeld）認為，自言自語就是消除所有的接收者¹⁰；也就是說，自言自語並未假定說話對象，純粹是自己與自己交談。

首先以哈姆在開場說的一段獨白為例：

哈姆：「輪到我——（打哈欠。）——表演。〔…〕，有人比我還——（打哈欠。）——更悲慘的嗎？當然，以前有，但是現在呢？（停頓。）我的父親？（停頓。）我的母親？（停頓。）我的……小狗？（停頓。）噢！我倒相信他們所受的苦已經是生物的極限了，但那就表示他們受的苦跟我一樣嗎？當然。（停頓。）不，所有生物絕——（打哈欠。）——對是，（驕傲地。）越偉大的人就越充實，（停頓。沮喪地。）也越空虛¹¹。」

哈姆開場的第一句話：「輪到我表演。」就告訴我們說，哈姆所做的動作和所說的話都只是在「表演」給旁人看，好似他只是單純地去扮演一個角色、只是在演一齣戲，其中毫無所謂真實內在可言。而他訴說的內容纏繞在「受苦」上，首先將父母與狗並置在同一個場域中，道出世界上的每個生物都在受苦，人與動物都身陷在同樣一個受苦的處境裡。由此可察覺，在貝克特的劇作中，無論是動物或甚至是物體都是走向殘敗的。到了最後，反而「殘酷」才是維繫他者關係間最有效的方式，而這個「殘酷」使得人類命運的發球權完全不是掌握在自己手上；如同亞陶對於「殘酷」之說明：「以人之生存角度上來看，最普遍的哲學決定論（déterminisme）就是殘酷的形象。（……）殘酷是種至高的決定論，就連劊子手

¹⁰ Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre III*, p.22 : “le soliloque se limite à un discours « abolissant tout destinataire ».”

¹¹ “Hamm : « — À — (bâillements) — à moi. (Un temps.) De jouer. [...] Peut-il y a — (bâillements) — y avoir misère plus... plus haute que la mienne ? Sans doute. Autre-fois. Mais aujourd’hui ? (Un temps.) Mon père ? (Un temps.) Ma mère ? (Un temps.) Mon... chien ? (Un temps.) Oh je veux bien qu’ils souffrent autant que de tels êtres peuvent souffrir. Mais est-ce dire que nos souffrances se valent ? Sans doute. (Un temps.) Non, tout est a — (bâillements) — bsolu, (fier) plus on est grand et plus on est plein. (Un temps. Morne.) Et plus on est vide. »” (Beckett, Samuel, *Fin de Partie*, pp.14-15) 譯文參考如註三，頁132。

在面臨這種情況下，也得向不可避免的必然性屈服¹²。」

接著來探討「自言自語」，先從克羅夫在《終局》中長達一頁的自言自語為例：

克羅夫：「……好，永遠不會結束，我永遠不會離開。（停頓。）然後有一天，突然間，就這樣結束了，改變了，我不明白，它消失了，或是我自己，我也不明白。我問還剩下的字眼——睡著、醒著、早晨、黃昏。他們無話可說。（停頓。）我打開這穴窩的門走出去，我頭垂得低低的只看見雙腳。如果我睜開雙眼，只看到雙腿之間一條細小的黑色灰塵。我告訴自己地球熄滅了，雖然我從來沒看它發亮過。（停頓。）我倒下時我會哭喊幸福¹³。」

克羅夫在劇終時的自言自語使觀眾／讀者聽到不同的聲音，其自言自語好似把種種對於人生的無奈都吶喊出來；但他卻不是透過激烈的方式表達，而是像個已經麻木的人把心底壓抑許久的痛苦宣洩出來。他並不像哈姆說故事時各式聲調的轉變，例如哈姆在敘述小時候的故事時，不斷在說書人的口吻和正常的語調中切換：「臉色蒼白，極度的蒼白而且瘦弱。它似乎正要——（停頓。正常聲調。）不對，這一段我已經講過了。（停頓。敘事聲調。）只聽見一陣長寂。（正常聲調。）說得真好。（敘事聲調。）我冷靜地填滿我的煙斗（……）¹⁴。」相反的，克羅

¹² Artaud, A. (1964), *Le théâtre et son double*, p.158 : “« Le déterminisme philosophique le plus courant est, du point de vue de notre existence, une des images de la cruauté » ; « Il y a dans la cruauté qu'on exerce une sorte de déterminisme supérieur auquel le bourreau suppliciateur est soumis lui-même, et qu'il doit être le cas échéant *déterminé* à supporter. »”

¹³ “Clov (*de même*) : « [...] Bon, ça ne finira donc jamais, je ne partirai donc jamais. (*Un temps*.) Puis un jour, soudain, ça finit, ça change, je ne comprends pas, ça meurt, ou c'est moi, je ne comprends pas, ça non plus. Je le demande aux mots qui restent — sommeil, réveil, soir, matin. Ils ne savent rien dire. (*Un temps*.) J'ouvre la porte du cabanon et m'en vais. Je suis si voûté que je ne vois que mes pieds, si j'ouvre les yeux, et entre mes jambes un peu de poussière noirâtre. Je me dis que la terre s'est éteinte, quoique je ne l'aie jamais vue allumée. (*Un temps*.) Quand je tomberai je pleurerai de bonheur. »” (Beckett, Samuel, *Fin de Partie*, pp.106-107) 譯文參考如註三，頁192。

¹⁴ “Hamm : « D'une pâleur et d'une maigreur admirables il paraissait sur le point de — (*Un temps*. Ton

夫的音調僵直且面無表情，彷彿戴著一張面具，但對於隱藏面具底下支離破碎的人格，我們卻只能由這段自言自語來一窺究竟。而這段自言自語實際上像貝克特在訴說人活著就是受折磨，死亡才是唯一解脫的途徑，這反映出當時二次大戰後人對存在價值看法的改變。且此自言自語並不算是在敘述，雖然表面看來的確像是，但從台詞裡我們可看到，他是自己在對自己說話，並不是對別人講述，這種似是而非、具有弦外之音的敘事手法就好像有兩種不同層次的聲音互相交錯著，此種敘事手法不正也呼應了戲劇中特有的「雙重發言」（double énonciation）功能嗎？

接著我們再舉《等待果陀》中幸運的自言自語為例：

幸運：「邦喬和瓦特蒙出版的作品表現私人上帝以以以白鬍子以以以超越時空的存在神聖冷漠神聖冷靜神聖失語……我重新開始天啊天啊廢棄未完成在康拉馬拉的頭顱頭顱儘管網球頭顱天啊石頭庫那德（混亂中，最後的呼喊。）網球……石頭……如此寧靜……庫那德……未完成¹⁵……」

這段由他不停吐出來的話產生了極大的壓迫感，中間無任何標點符號使得觀眾們無法喘息，彷彿貝克特把世界呈現在我們眼前：現實就是如此，無情地將人們逼到絕路；從中我們也能看出些許差異：一開始時的句子還能勉強地拼湊出來，但到最後面幾乎只剩下不斷重複的單字，我們可藉此看到語言已經崩壞，且慢慢無聲，逐漸走向滅絕，也暗指人類的存在價值逐漸降低、萎縮。

3. 人物間沒有交集的對話（dialogue parallèle）

normal.) Non, ça je l'ai fait. (Un temps. Ton de narrateur.) Un long silence se fit entendre. (Ton normal.) Joli ça. (Ton de narrateur.) Je bourrai tranquillement ma pipe (...). » (Beckett, Samuel, *Fin de Partie*, pp.68-69) 譯文參考如註三，頁169。

¹⁵ “Lucky (*débit monotone*) : « Etant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel quaquaququa à barbe blanche quaqu hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athamnie sa divine aphasie nous aime bien à quelques exceptions près [...] je prends hélas hélas abandonnés inachevés la tête la tête en Normandie malgré le tennis la tête hélas les pierres Conard Conard... (*Mélée, Lucky pousse encore quelques vociférations.*) Tennis !... Les pierres !... Si calmes !... Conard !... Inachevés !... »” (Beckett, Samuel, *En Attendant Godot*, pp.55-58) 譯文參考如註三，頁53-56。

我們在對話中時常也能看到人物間毫無交集的對話情形，如《等待果陀》中艾斯特崗不斷問潑佐（Pozzo）為什麼幸運一直不放下行李，但潑佐卻答非所問，彷彿沉浸在自己的世界中。在問了好幾遍同樣的問題後，潑佐終於回答了，但過了好一陣子，艾斯特崗又反覆再問了一次：

艾斯特崗：「為什麼他不把袋子放下呢？」

潑佐：「我也很樂意見他。見愈多的人我就愈快樂。遇到最下等的人，你們也會變得更聰明，更富有，覺得自己更幸福。……」

艾斯特崗：「為什麼他不把袋子放下呢？」

潑佐：「但那會讓我嚇一跳。」

維拉迪米爾：「有人問你問題。」

潑佐（愉快地）：「問題！誰？什麼？（沉默。）前一刻你們還要戰戰兢兢地稱我先生。現在你們卻問我問題，一定沒好意¹⁶。」

從這裡我們也能看到艾斯特崗彷彿跟潑佐和維拉迪米爾處於不同時間點，他好像還停滯在過去中。這種雞同鴨講和不同時間點的對談暗指言語只被傳出去，但卻沒接收到，諷刺了許多人不管別人是否有聽見，只自顧自的講話。

最後，劇中也有很多因為要消磨時間而說的對話，這種情形尤其出現在《等待果陀》中，如：

（沉默良久。）

維拉迪米爾：「說話啦！」

艾斯特崗：「我在想。」

（沉默良久。）

維拉迪米爾（苦惱地）：「說什麼都可以啦¹⁷！」

¹⁶ “Estragon : « Pourquoi ne dépose-t-il pas ses bagages ? » Pozzo : « Moi aussi je serais heureux de le rencontrer. Plus je rencontre de gens, plus je suis heureux. Avec la moindre créature on s'instruit, on s'enrichit, on goûte mieux son bonheur. [...] » Estragon : « Pourquoi ne dépose-t-il pas ses bagages ? » Pozzo : « Mais ça m'étonnerait. » Vladimir : « On vous pose une question. » Pozzo (ravi) : « Une question ? Qui ? Laquelle ? (Silence.) Tout à l'heure vous me disiez Monsieur, en tremblant. Maintenant vous me posez des questions. Ça va mal finir. »” (Beckett, Samuel, *En Attendant Godot*, p.37) 譯文參考如註三，頁34。

以及：

艾斯特崗：「這樣閒聊也不錯。」

維拉迪米爾：「對，但是現在我們必須換話題。」

艾斯特崗：「我想想看。」

維拉迪米爾：「我想想看。」

艾斯特崗：「我想想看。」

維拉迪米爾：「剛才我說什麼？我們可以接下去。」

艾斯特崗：「你的剛才是指什麼時候？」

維拉迪米爾：「一開始。」

艾斯特崗：「什麼的一開始？」

維拉迪米爾：「今天傍晚。我剛才說……我剛才說¹⁸……」

從此可看出他們倆純粹爲了說話而找話題、爲了說話而說話，這種毫無意義的溝通象徵語言原始溝通的功能已不復存在，且語言早已淪爲打發時間的工具。

貝克特以輕快的接力式對白、有如敗壞機器般的自說自話，以及看似詼諧的雞同鴨講將語言原始的功能一一瓦解掉，一般人所認定語言應具備的溝通功能在此已蕩然無存。如戲劇大師紀蔚然之說明：

一般認為，現代戲劇發展至以貝克特為代表人物的荒謬劇場時，傳統的語言／對白遭受前所未有的顛覆。也就是說，繼象徵主義對語言提出質疑之後，荒謬劇場更是毫不留情地對傳統的語言極盡破壞之能事。（紀蔚然

¹⁷ “(Long silence.) Vladimir : « Dis quelque chose ! » Estragon : « Je cherche. » (Long silence.) Vladimir (angoissé) : « Dis n'importe quoi ! »” (Beckett, Samuel, *En Attendant Godot*, p.82) 譯文參考如註三，頁80。

¹⁸ “Estragon : « Ce n'était pas si mal comme petit galop. » Vladimir : « Oui, mais maintenant il va falloir trouver autre chose. » Estragon : « Voyons. » Vladimir : « Voyons. » Estragon : « Voyons. » (Ils réfléchissent.) Vladimir : « Qu'est-ce que je disais ? On pourrait reprendre là. » Estragon : « Quand ? » Vladimir : « Tout à fait au début. » Estragon : « Au début de quoi ? » Vladimir : « Ce soir. Je disais... je disais... »” (Beckett, Samuel, *En Attendant Godot*, p.84) 譯文參考如註三，頁83。

2006：93)

而拒絕聆聽及毫無溝通、邏輯性的話語更突顯其荒謬性：我們開口說話，但並不是真的在說話；我們張嘴將心底最真實的聲音給吶喊出來，卻沒有人在聽，有如對著另一端沒人的電話筒講話，乍看之下是在與人溝通，實質上只是在自我矇騙罷了。

三、無限延伸的敘事模式（*récit*）

貝克特的這兩部戲的敘事模式並不只是戲劇而已，其中還有其他敘事的文體摻雜在內，如詩、寓言、小說等的形式；如在《終局》中內格講述一個裁縫師的故事（Beckett 1957: 34-36）及《等待果陀》中維拉迪米爾吟唱狗的故事等，其中也有劇中人物的回憶以及引用一些其他文學作家的作品。

1. 變化多端的敘事法

《終局》中內格與內歐在第一次交談時說了一個裁縫師的故事，講述的過程中，內格如同說書人般不斷地變換聲調（講述的聲調、正常的聲調、裁縫師的聲調等），關於這父母間的對話，內格的講述如槁木死灰般乾澀枯燥，而說完故事後的笑聲有如硬擠出來不自然，且內歐對此一點興趣都沒有，甚至還拒絕聆聽：

內格：「我再來說一次。（說書人的口吻。）一個英國人為了參加新年慶典，極需一條斜條紋褲子，所以去找他的裁縫師。裁縫師幫他量了量尺寸。（裁縫師的聲音。）」「說定了，四天以後再來拿，我會做好這條褲子。……（裁縫師的聲音。）」「非常對不起，兩星期以後再來。我把褲襠做得亂七八糟。」好，在重要部位，做個適合人的褲襠拉鍊是困難的課題。（停頓。正常聲音。）我從來沒講得這麼糟¹⁹。」

故事敘述裁縫師不斷向客戶延後交褲子的時間，最後客戶終於忍無可忍，

¹⁹ “Nagg : « Écoute-la encore. (*Voix de raconteur.*) Un Anglais — (*il prend un visage d’Anglais, reprend le sien*) — ayant besoin d’un pantalon rayé en vitesse pour les fêtes du Nouvel An se rend chez son tailleur qui lui prend ses mesures. (*Voix du tailleur.*) « Et voilà qui est fait, revenez dans quatre jours, il sera prêt. » [...] « Navré, revenez dans quinze jours, j’ai bousillé la braguette. » Bon, à la rigueur, une belle braguette, c’est calé. (*Un temps. Voix normale.*) Je la raconte mal. »” (Beckett, Samuel, *Fin de Partie*, p.35) 譯文參考如註三，頁147。

向裁縫師抱怨說上帝在六天內就能創造出世界，而裁縫師居然在三個月裡都做不好一條褲子；裁縫師聽了後便以鄙視的手勢指著世界，再以愛惜的手勢指著褲子，意即這整個世界重要性還遠遠不如他做的一條褲子。針對這段小故事，巴黎第八大學的克雷蒙教授（Bruno Clément）以「《終局》中的三段敘事²⁰」為題，指出貝克特藉此故事，在結尾時將世界與褲子（作品）做比較，暗示了現實的醜陋及藝術的美，從中表達美是不需要多餘的解釋，它只是表現出原來的樣子，如此單純。

接著以《終局》哈姆捏造的故事為例，裡面不時穿插傳奇故事式的敘述方式，如：

「那是艷陽天，我記得，太陽角度計上顯示是五十度。但太陽正在下沉……沉到一片死寂中。……那是個狂風怒號的日子。我記得，風速計上顯示一百度。颶風把乾枯的松樹連根拔起，還把它們……掃蕩一空²¹。」

其故事中有些動詞也使用過去簡單式（passé simple），如同傳統文學典雅的用法：

「他仰起臉看我，黑黑的臉上和著污泥和淚水。」

「他眼光低垂喃喃自語，我猜他在道歉²²。」

貝克特將這些文體矯柔、不自然的敘述表現在讀者眼前，與內格敘述的故事形成了一種強烈的對比；內格講裁縫師的故事時也跟哈姆一樣，其中穿插不同角色的音調，如同說書人般的自演自唱，且根本不顧是否有聆聽者，十分陶醉在

²⁰ Lemonnier-Textier, D. & Prost, B. & Chevallier, G. « Les trois récits de Fin de partie », in *Lectures de Endgame / Fin de partie de Samuel Beckett*, p. 155

²¹ “ Il faisait ce jour-là, je me rappelle, un soleil vraiment splendide, cinquante à l'héliomètre, mais il plongeait déjà, dans la... chez les morts. [...] Il faisait ce jour-là, je m'en souviens, un vent cinglant, cent à l'anémomètre. Il arrachait les pins morts et les emportait... au loin.” (Beckett, Samuel, *Fin de Partie*, pp.69-70) 譯文參考如註三，頁170。

²² “« Il leva vers moi son visage tout noir de saleté et de larmes mêlées. » « Il baissa les yeux, en marmottant, des excuses sans doute. »” (Beckett, Samuel, *Fin de Partie*, p.69) 譯文參考如註三，頁169。

自己的世界裡，但內格故事中的時態是現在式，使讀者感到較平易近人。

相較於內格敘述式的故事，哈姆的故事較偏向文本式的風格，我們可從動詞時態看出：內格的故事是現在式（*présent*），而哈姆的故事則使用簡單過去式（*passé simple*），使人聯想至傳統的文學寫作方式。再者，哈姆的故事是由第一人稱敘述，讓讀者不難聯想到一種自述書寫體（*récit autobiographique*），且藉由格言式的語調，使此故事也像極了一篇寓言。

2. 劇中人的回憶

再來我們可以看到劇中有些許回憶，如內格向哈姆回憶當哈姆年幼時的情況：

內格：「我睡著了，快樂得像國王，你卻把我吵醒要我聽你哭泣。並不是非如此不可，你不是真的需要我聽你哭泣，而且我也沒在聽。（停頓。）我希望有一天你真的需要我聽你哭泣，真的需要聽我的聲音，任何聲音。（停頓²³。）」

由這個回憶可看出內格對於現況的解釋：他希望哈姆能真心的需要他來聆聽，反過來是在暗指哈姆是爲了說話而說話，並不是希望有人在聽；如同貝克特想傳達的：回到語言最原始的狀態：發言者需要覓得接收發言者，對話才具有承載意義的功能，而不是淪爲空洞的發言機器而已。

3. 劇中之詩詞與歌曲

偶爾貝克特會在劇裡穿插一些詩詞，在《等》劇中也有一段歌曲；其引經據典使讀者不難看出其互文本性（*intertextualité*）。在哈姆的最後一段獨白就引用到了波特萊爾（*Baudelaire*）的十四行詩《*Recueillement*》其中一句：

哈姆：「你禱告——（停頓。他更正。）你哭求夜晚，夜晚來臨——（停頓。他更正。）夜晚降臨：於是在黑暗中哭泣。（他重複，唱歌。）你哭

²³ “Nagg : « Je dormais, j'étais comme un roi, et tu m'as fait réveiller pour que je t'écoute. Ce n'étais pas indispensable, tu n'avais pas vraiment besoin que je t'écoute. D'ailleurs je ne t'ai pas écouté. (*Un temps*) J'espère que le jour viendra où tu auras vraiment besoin que je t'écoute, et besoin d'entendre ma voix, une voix. (*Un temps*). »” (Beckett, Samuel, *Fin de Partie*, p.75) 譯文參考如註三，頁173。

求夜晚，它降臨：現在在黑暗中哭泣。（停頓。）說得不錯，那一句²⁴。」

貝克特將之與劇末痛苦及瀕死的氛圍相呼應，此詩句有如哀歌，悲歎著時光的流逝。在此作者將詩詞刻意透過哈姆調整語調、語氣、音量等，以不停修正的不確定性方式說出，彷彿哈姆是藉由這種不斷校正的遊戲中來暫時迴避將死的事實；此外，哈姆在最後還對自己加了注解（Joli ça.），好像在演獨角戲一樣，造成了某種程度上「戲中戲」的效果。

接著再看到《等》劇中第二幕開場之歌曲：

維拉迪米爾：「一隻狗兒跑進——
（音調太高，他停住，清喉嚨，又開始唱。）
一隻狗兒跑進廚房
偷一塊麵包皮
廚師舉起長杓
把牠打到死
然後所有的狗跑來
為牠挖個墳
（停止，沉思，又開始唱。）
然後所有的狗跑來
為牠挖個墳
寫了墓誌銘
好教後來的狗留神
一隻狗兒跑進廚房
偷一塊麵包皮²⁵……」

²⁴ “Hamm : « Tu appelais — (*Un temps. Il se corrige.*) Tu RÉCLAMAIS le soir ; il vient — (*Un temps. Il se corrige.*) Il DESCEND : le voici. (*Il reprend, très chantant.*) Tu réclamaïs le soir ; il descend : le voici. (*Un temps*) Joli ça. »” (Beckett, Samuel, *Fin de Partie*, p.109) 譯文參考如註三，頁193。

²⁵ “Vladimir : « Un chien vint dans... (*Ayant commencé trop bas, il s'arrête, tousse, reprend plus haut :*)

Un chien vint dans l'office
Et prit une andouillette.
Alors à coups de louche
Le chef le mit en miettes.

在此段歌詞中除了可看見隱含之暴力，也可發現其時間座標在此並不是線性呈現的，故事是循環的，並圍繞在一個必然的事實上：死亡。貝克特將此歌曲放於第二幕開場，也正恰好告知觀眾接下來之劇情走向，並也呼應該劇之密閉循環、走不出之封鎖空間的窘境。

透過故事、回憶、詩詞和歌曲之多樣敘事模式中，不論讀者或是觀眾都能感受到貝克特欲呈現的人類內心活動：對於生存的疑慮、焦躁、不安、憤怒及孤寂感，但卻又無法抽離的無奈感；我們可以發現貝克特透過看似詼諧、幽默的手法來包裝其創作意念，並藉由文學的形式來揭露人類近乎荒謬的互動關係及其近乎崩解的價值觀，以及隨時面臨死亡的困境。

結語

由上述三點我們能發覺貝克特習於將自己想表達的意念，隱藏在各種寫作格式變化多端的偽裝下，讓讀者和觀眾把自己人生的經歷與體悟依附在其各式敘事模式上，進而以開放性角度去閱讀其文本。戲中充滿許多不斷發展，卻又不斷消解，並不斷循環的劇情，有如荒謬的人生一般，讓人陷入想脫離也脫離不了的泥淖中。內歐和克羅夫也都曾經說過相同的話：「為什麼總是這些荒謬的事，日復一日²⁶？」此種關係怎麼擺脫也擺脫不掉，如哈姆重複了三次：「我們的關係還在持續²⁷。」貝克特也藉由角色間各式的對話說明了語言的功能越近萎縮，幾乎達到一種荒謬的狀態：其意義盡失，只剩空殼。如同潑佐說的：「我不記得說

Les autres chiens ce voyant

Vite vite l'ensevelirent... (*Il s'arrête, se recueille, puis reprend :*)

Les autres chiens ce voyant

Vite vite l'ensevelirent

Au pied d'une croix en bois blanc

Où le passant pouvait lire :

Un chien vint dans l'office

Et prit une andouillette. [...] » (Beckett, Samuel, *En Attendant Godot*, pp.73-74) 譯文參考如註三，頁71-72。

²⁶ “« Pourquoi cette comédie, tous les jours ? » » (Beckett, Samuel, *Fin de Partie*, p.47) 譯文參考如註三，頁155。

²⁷ “« Ça avance » » (Beckett, Samuel, *Fin de Partie*, p.21) 譯文參考如註三，頁137。

過什麼話，但是你們可以確信其中沒有一句話是真的²⁸。」而其繁複的舞台指示則更進一步的限制住他人的詮釋方式與肢體表現，也造就凝結的氣氛及節奏性，具有畫龍點睛之作用。

閱讀及解析其文本及相關資料後，筆者深深覺得目前著手進行的研究只是初步的探索，貝克特在文本中所投射對於人的生存價值之辯證意味濃厚，其多樣的表現手法都極富韻味並引人反思。雖兩劇毫無具體情節進展，但貝克特看似平淡的敘述手法卻足以在人們心中劃下一道深深的刻痕，並引起巨大的迴響和共鳴。所謂人生如戲、戲如人生，貝克特不僅僅只是透過劇作反映現實人生，也好像是藉之來發出心靈深處之吶喊，只是這個吶喊是絕望的，也是微弱的。正如同克羅夫於落幕前之呆板平調的口白，與其說是宣洩情緒，不如說是在對人生存在價值提出微弱的質問，而這個質問是沒有人能夠回答的；人們只能被動地等待這根本沒有人會回應的問題，就這麼束手無策的苟活，而後被死亡吞噬。貝克特對於人存在本質之疑問，在距大戰結束後近七十年的現今來看仍然存在，其作品不僅僅在文學藝術上點了盞饒富啓迪性與話題性的永恆之燈，也在哲學思想上貢獻了另一種思索人生之角度及姿態。

²⁸ “Pozzo : « Je ne sais plus très bien ce que j’ai dit, mais vous pouvez être sûrs qu’il n’y avait pas un mot de vrai là-dedans. »” (Beckett, Samuel, *En Attendant Godot*, p.44) 譯文參考如註三，頁41。

本論文於2012年10月14日到稿，2013年4月9日通過審查。

引用書目

- ◆ 紀蔚然 (2006), 《現代戲劇敘事觀－建構與解構》, 台北：書林。
- ◆ 藍劍虹 (1999), 《現代戲劇的追尋：新演員或是新觀眾？》, 台北：唐山。
- ◆ Artaud, A. (1964), *Le théâtre et son double*, Paris : Gallimard.
- ◆ Beckett, S. (1952), *En attendant Godot*, Paris: Minuit, 中譯本：廖玉如譯，台北：聯經。
- ◆ Beckett, S. (1957), *Fin de Partie*, Paris: Minuit, 中譯本：廖玉如譯，台北：聯經。
- ◆ Lemonnier-Textier, D. & Prost, B. & Chevallier, G. (2009), *Lectures de Endgame / Fin de partie de Samuel Beckett*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- ◆ Ubersfeld, A. (1996), *Lire le théâtre III*, Paris: Belin.