戲劇研究　第11期
Journal of Theater Studies
2013年1月　　頁61-88

臺灣戲劇與現代主義：馬森的實踐*

紀蔚然
國立臺灣大學戲劇學系教授

前言

沒有語言，概念與想法無法適切傳遞；然而，當一個人表達他的感覺，受眾接收的是否正是述說者意欲傳達的訊息，彷彿飛標之正中紅心？義大利劇作家皮藍得羅（Pirandello, 1867-1936）或許是史上第一位劇作家從相對論的觀點提出意義誤差的現象。《六個尋找作者的人物》（*Six Characters in Search of an Author*）裡，父親（The Father）迫切地說：

> 難道你們看不出問題的癥結嗎？在語言，語言。我們每個人的內在藏著很多東西，每個人都擁有自己獨特的世界。我們之間如何達成共識，如果我完全根據我對事物的理解訴諸語言，而聽我訴說的你們，則無可避免地根據各自對事物的理解來翻譯我的語言。我們以爲互相理解，但其實我們從來沒有。[1]

換言之，少了心靈交融，沒有心電感應，用語言溝通無異求魚緣木，無法找到發語的原始意圖。關於語言歧異性，父親認爲主要的問題在於人的主觀認知，而不是語言本身；對他而言，語言只是無辜的客體，中性的工具。如上觀點——既怪罪語言（不夠精準、不敷使用），卻又對它網開一面（溝通失調錯不在它）——

* 本文爲國科會研究計畫成果。計畫原名爲「反共文藝之後：臺灣現代戲劇與西方現代主義之糾葛（1965-1980）」。（99-2410-H-002-197-MY3）。

[1] Luigi Pirandello, *Six Characters in Search of an Author*, in *The Compact Bedford Introduction to Drama*, 2nd edition, ed. Lee A. Jacobus (New York: Longman, 2001), p. 518.

臺灣大學學術期刊資料庫

在西方現代戲劇史上頗爲普遍。[2]一直要等到結構主義出現，語言本身的問題才浮上台面，而到了後結構主義時代，語言的潘朵拉盒終於被打開，這一開啓便無法闔上了。從此，語言變成論爭的起點與焦點：語言與現實、語言與思考、語言與種族主義、語言與父權制度、語言與法西斯、語言與帝國主義等等。上述的例子單單涉及人際間的互動，一旦拉大格局，設想一個理念或一部作品如何在不同時間被翻譯成不同語言，然後被移植到不同地域，事情便更加難以釐清了。

現代戲劇史裡，最著名的例子莫過於「娜拉」（Nora）的改頭換面。自一八七九年問世後，挪威作家易卜生（Henrik Ibsen, 1828-1906）的《玩偶之家》（*A Doll's House*）先是從歐洲邊緣小國（挪威當時隸屬丹麥），散布至歐洲中心，繼而流傳到英國，不久又流傳到美國，甚至日本。《玩偶之家》所到之處無不引發論爭，推崇者有之，非議者亦不少，不但掀起各地戲劇新風潮，也同時影響了社會文化運動的方針。易卜生經由兩個路徑被引介至中國，一爲日本，另一爲美國。魯迅（1881-1936）留學日本時接觸了易卜生，並爲文推崇這位反骨的作家，認爲易卜生「桀驁不馴、不與世界同流合污。」[3]將易卜生從美國帶至中國的代表人物則是胡適（1891-1962），他不但讚揚易卜生作品標榜的自我解放與打破偶像崇拜，甚至於後付之實踐，編寫了《終身大事》，藉以在地化易卜生劇作裡常見的命題：個人面對封建思考與封建制度的困境與突破。以陳獨秀（1879-1942）爲主的《新青年》於一九一五年創刊，專題就是「易卜生號」，其中胡適發表了〈易卜生主義〉一文。[4]「易卜生主義」一詞出自英國劇作家蕭伯納（George Bernard Shaw, 1856-1950）的小書，名爲《易卜生主義精要》。[5]小書裡，蕭伯納對易卜生的分析著重的不是他的戲劇美學，而是作品中透露的思想。蕭伯納基於費邊主義（Fabianism）立場，將易卜生蓋上了社會主義者的標記，舉此引發多方聲討，那些抗議人士生怕他們心目中的人文主義大師因此被

[2] 參考紀蔚然：〈語言觀：從寫實在到荒謬〉，《現代戲劇敘事觀：建構與解構》（臺北：書林出版有限公司，2006年），頁99-133。

[3] 許慧琦：《「挪拉」在中國：新女性形象的塑造及其演變（1900s-1930s）》（臺北：國立政治大學歷史學系，2003年）。此書對於「挪拉」在中國旅行的歷史有詳盡的討論，本文獲益良多。

[4] 有關「娜拉」之後在中國的轉變請參考許慧琦：《「挪拉」在中國：新女性形象的塑造及其演變（1900s-1930s）》。

[5] George Bernard Shaw, *The Quintessence of Ibsenism: Now Completed to the Death of Ibsen* (London: Constable, 1913).

臺灣大學學術期刊資料庫

「窄化」了。其實，蕭伯納並不完全誤讀：易卜生部分作品如《玩偶之家》、《人民公敵》（*Enemy of the People*），對資本主義的批判極爲嚴厲，尤其它所衍生的物質主義、異化與物化現象都在舞台具體呈現。蕭伯納的問題在於宣稱易卜生已爲人們提出確切的出路，亦即社會主義，但易卜生對議題的態度其實是反諷、開放的。到了胡適手裡，「易卜生主義」被賦予了新的意義。對胡適而言，易卜生的意義在於打破傳統和反封建的精神。胡適當然沒有誤讀易卜生（或蕭伯納），只是他放大了易卜生劇作裡的反封建意識。究其實，易卜生大半以「追憶」的方式（死去的人、過去的鬼魅）處理封建制度及其弊端，他聚焦的是新時代的新問題，而其中最重要的就是工業社會的弊端。胡適所處的中國情境和當時歐洲極不相同，工業化和現代化正是當時中國冀求的境界，他因而忽視了易卜生關於工業社會的診斷。這兩個例子顯示，蕭伯納和胡適各取所需，「易卜生主義」的原貌爲何倒是其次的事了。

一、理論的旅行

〈移動的理論〉一文，薩伊德（Edward Said, 1935-2003）表示，一個理論「移入新環境的動向絕不是暢行無阻的。它必然包含與起源點不一樣的再現過程與制度化過程。這使得有關理論與想法的移植、轉移、流轉、交流的任何描述都變得複雜了。」[6]不過，他提醒我們，探討這個議題時，與其提出概括性綜論，不如從歷史視角來分析一兩個例子，唯其如此脈絡化的研究才能一窺「理論旅行」的模式。[7]薩伊德以盧卡奇（Georg Lukács, 1885-1971）經典名著《歷史與階級意識》（*History and Class Consciousness*）爲例，說明一個理論在時空移動中產生了什麼耐人尋味的變化。

根據薩伊德，盧卡奇深信具批判意識的「理論」，不只紙上談兵，而且潛藏革命動能。自工業革命之機械生產模式全面取代農業時代手工生產模式以來，一切有機的、流動的人事物，都便成了互不相干、毫無生氣的微粒，其影響層面包括人與自身的異化、人際關係的物化、人與群社之間的疏離；在資本主義底下，

[6] 薩依德著，薛絢譯：《世界、文本、批評者》（臺北：立緒文化事業有限公司，2009年），頁344。

[7] 同前註，頁345-349。

臺灣大學學術期刊資料庫

甚至時間也被量化、切割成碎片了。[8]這種情境導致主體的改變，主體不斷萎縮、退避，只能從事悲觀、私密的冥想，而人的思考也陷入被動、癱瘓的窘境。然而，一旦危機出現（例如，資本主義生產鏈出了差池），主體便可藉此難得的裂隙跳脫既定思考模式，從而檢驗那個導致物化、異化的過程。唯有檢驗過程，而不單只關照現狀，才能掌握意識改造的契機。[9]

二十多年後，盧卡奇的弟子勾曼（Lucien Goldman, 1913-1970）完成博士論文，《隱密的上帝》（*Le Dieu caché*）。勾曼運用盧卡奇的理論，研究兩位法國作家的作品，得到的結論卻和恩師的立場有別：盧卡奇的「階級意識」變成了「世界觀」，而且盧卡奇的革命動能被納入學院的語境了。[10]薩伊德認爲這談不上道德背叛，而是不同時空背景所致：「盧卡奇以參與鬥爭（一九一九年的匈牙利蘇維埃共和國）的身分寫作，勾曼則是背井離鄉在巴黎大學的歷史學家。我們從一個觀點看可以說勾曼改編盧卡奇是把理論降格，重要性減低，馴化成巴黎博士論文的急切需要。」[11]事隔多年，盧卡奇的理論經由勾曼傳到了英國劍橋，受惠者之一就是文化物質主義學者雷蒙．威廉斯（Raymond Williams, 1921-1988）。在他手裡，理論又產生變化。盧卡奇「總體概念的革命立場」再度被馴化了。[12]原因在於，「劍橋不是發生革命的布達佩斯，」且「威廉斯不是戰鬥者盧卡奇」：「威廉斯是沉思冥想家——這一點是關鍵——而不是致力革命的人，他看得出，從解放的思想出發卻可能墜入自己陷阱的理論是有侷限的。」[13]威廉斯指出總體論（totality）的矛盾，他說既然盧卡奇認爲資本主義無孔不入，已徹底、全面滲透整體，則所有的反思意識也自然是資本主義邏輯的產物。[14]由此足見，理論移動勢必產生變異，無法保持完整。除了不同時空、語言、歷史情境因素外，薩伊德還提到「才能、偏好、興趣」等其他因素。[15]

薩伊德舉出一個理論在歐洲境內旅行（從東歐到西歐）所發生的變化。於〈跨越邊界：理論之翻譯〉一文，米樂（J. Hillis Miller）討論的情境則是當一個

8 同前註，頁349-350。
9 同前註，頁351-353。
10 同前註，頁355-356。
11 同前註，頁356。
12 同前註，頁359。
13 同前註，頁359。
14 同前註，頁359-360。
15 同前註，頁358。

臺灣大學學術期刊資料庫

理論飄洋過海，從一個語境傳遞到另一個語境時所涉及的議題。他指出一個美國普遍的現象：「過去三十年來在美國文學研究方面最重要的事件，無疑就是對於歐洲理論的吸納、本土化、轉化。這包括了許多種類的理論：現象學的、拉岡式的、馬克斯的、傅柯式的、德希達式的等等。這個事件從根本上轉化了在美國的文學研究，使得它迥異於四十五年前我開始從事文學研究的時候。」[16]如今文學理論四處「旅行」，而常見的模式則是「美國的理論作品被翻譯；吸納入許多不同的語言和文化中，如遠東、南美、蘇聯和東歐其他地方、澳洲、非洲、印度。」[17]

米樂認爲理論的輸出和西方科技的傳播是不同的。在他看來，科技的傳播較爲中性：「我們可以把這些現代傳播科技的效應概括爲各地在地文化差異的減弱和連根拔起。這種情形不但發生在我居住的新英格蘭或加州，同樣發生在其他地方，比如說臺灣。」[18]文學理論雖然看似「超自然、普遍的，其實它生長自一個特定的地方、時間、文化、語言，而且一直與那個地方和語言關聯。當理論被翻譯或轉口時，當它跨越邊界時，就把起源者的文化帶著走。」[19]因此，理論的傳播從來不是連根拔起，原產地的文化根源與語言根源同時被輸出了。米樂爲了強調理論旅行的複雜程度而把科技傳播的面向簡化了。提及科技，米樂只談硬體（如電視機、電腦儀器），並未思及軟體（如電視節目、電腦軟件）；然而就臺灣經驗而言，美國電視機是和美國電視節目同時被輸入的，而兩者的輸入和冷戰時代的「美援」有極大關聯。我們可以最近的現象爲例：臉書的普及不可能單是一項技術的放諸四海，它當然涉及當代人際互動的形式和內容。科技發展的背後自有其思惟脈絡和意識形態的驅動，當非西方引進西方科技時，它不僅輸入一項技術，它同時輸入了某種思惟或「精神」。

誠如米樂所言，理論的譯介從來就不是中性的，但因爲他的論述少了薩伊德的歷史視野和個案分析，他的結論過於概括。換言之，米樂所爲正是薩伊德企圖避免並提出警告的。關於西方理論旅行到東方時產生的形變與在地化，史書美《現代的誘惑》（*The Lure of the Modern*）對五四運動的重新評價頗具參考

16 米樂著，單德興編譯：《跨越邊界：翻譯、文學、批評》（臺北：書林出版有限公司，1995年），頁2。
17 同前註，頁2。
18 同前註，頁5。
19 同前註，頁5。

臺灣大學學術期刊資料庫

價值。於導論裡，史書美試圖揭穿幾個關於西方現代主義的迷失，並爲其後研究中國現代主義的工程打下理論基礎。首先，雖然現代主義常被視爲「國際化運動」，但是西方話語裡所謂的「國際」，其實只是歐洲，並不包括非西方世界。在此前提（歐洲中心主義）之下，歐洲儼然現代主義的唯一源頭。其實，史書美援引前人的研究指出，「現代主義」（modernism）這個術語是西方挪借自一八九〇年代拉丁美洲「現代主義」（el modernismo）而來的。[20]而且，西方現代主義的形塑過程摻合了許多非西方元素，例如原始主義（primitivism）的概念、中國古詩、中國戲曲藝術或峇里島舞劇等等。然而，西方現代主義往往刻意或無意識地忽略此一事實。如此做法顯然企圖遮掩西方現代主義與西方帝國主義共謀的面向，因爲西方向非西方「借鏡」大多在殖民情境下進行。一旦學者忽視它的重要性，或者根本無視這層面，現代主義的旅行往往被誤解爲是單向移動，亦即從西方單向傳播到非西方。[21]以中國現代主義爲例，它和西方現代主義的關係並不單純，因爲中間多了日本：「這種三角關係既描述了中國受歐美和日本帝國主義多重支配的政治和文化狀況，同時也對比較文化研究的中國／西方的二元模式提出了質疑。」[22]史書美認爲非西方現代主義和西方現代主義之間存在著相異性和相似性：

> 當相異性被強調之時，我們意識到非西方現代主義向人們提供了一些不同於西方現代主義的現代性經驗和敘述，這種經驗和敘述是在與西方都會現代性和現代主義概念進行雜交的基礎上所產生的變異物。當相似性被強調之時，我們認識到一種跨國界和去地區化（deterritorialized）的現代主義：這種現代主義爲世界主義（cosmopolitanism）之文化政治的存在提供了可能性，哪怕其背後必然隱藏「中心－邊緣」的等級觀念。[23]

這「中心——邊緣」的等級關係源自西方與中國不平等的政治關係。對西方而言，「中國材料的加入擴充了自身的文化素材」，然而對中國而言，向西方取經

20 史書美著，何恬譯：《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》（江蘇：鳳凰出版傳媒集團，2007年），頁2。原以英文出版：Shu-mei Shih, *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937* (Berkeley: University of California Press, 2001).

21 同前註，頁2-4。

22 同前註，頁5。

23 同前註，頁4。

臺灣大學學術期刊資料庫

則是爲了加入西方，成爲西方的皈依者，「從而在根本上改變自己的文化。」[24]

史書美某些論點受惠於薩伊德，但論及中國與西方現代主義之間的糾葛時，她修正了薩伊德之於理論旅行的看法。薩伊德認爲，「移動本身有一種可辨的、反覆出現的模式，任何理論或想法傳送中都有的三、四種模式。」[25]第一，理論出發的原點；第二，理論越過一段距離在新時地佔據重要地位，過程中受到不同背景脈絡的擠壓；第三，理論被新地方接受或排斥的條件；第四，新時地用新的方法操作理論，從而改變了它原來的面貌。[26]針對第一項，史書美指出一些例子，說明西方不完全是東方現代主義靈感或理論基礎的原點。[27]就本文主旨而言，這個論點至爲重要，因爲一九五〇年代以降風行於臺灣的「現代主義」大都是經由英文這個媒介，經由美國這個轉運站而登島的，這些「肇始」於歐洲的文學理論和思潮早在美國已歷經異化與在地化的過程了，到了臺灣，再度的改頭換面也是必然的結果。

二、現代主義與臺灣劇場

二十世紀以降，臺灣藝文史上曾發生三次較具規模的論戰：其一，爆發於一九三〇年代日據時期的「鄉土文學論戰」；其二，肇始於一九五〇年代長達廿年的「現代詩論戰」；其三，一九七〇年代起始的「鄉土文學論戰」。三次論戰中，臺灣的戲劇界都是缺席的。本文主旨和第二次論戰有密切關係。二十世紀下半葉，臺灣文藝的發展受到西方現代主義影響甚深；小說、詩歌、美術如此，戲劇亦不例外。臺灣學界針對國內現代詩、小說、美術與現代主義之間的纏綿和抵拒，已有深刻討論。然而，戲劇學界對於臺灣現代戲劇的發展與現代主義之間的糾葛卻較少著墨，即便涉及西方現代戲劇或現代主義，亦僅止於美學上的「比較

24 同前註，頁152。

25 薩依德著，薛絢譯：《世界、文本、批評者》，頁344。

26 同前註，頁344-345。

27 史書美著，何恬譯：《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》，頁13。作者以胡適的「八不主義」爲例，說明胡適的想法一方面受到西方意象派影響，另一方面受到中國和日本兩國古典詩歌法則的影響。另一個例子是施蟄存，這位提倡意象派的詩人曾將「image」譯爲「意象」，但他認爲意象派的源頭應是中國，「既而在美國獲得了充分的完善和發展，隨後又被他本人帶回到中國。」這個迴路現象無疑顯示，原點的說法過於草率而不可信了。

臺灣期刊學術期刊資料庫

論」或「影響說」，絕少從歷史與在地挪用的視角細究西方現代戲劇被「移植」到臺灣時，發生了何等樣貌的撞擊、折衝、質變和改造。

一般而言，興起於十九世紀末之現代主義「小於」現代性（modernity）：前者是後者的產物，而且現代主義是爲了反叛現代性才孕育而生的。早期的研究，如布拉貝瑞（Bradbury, 1932-2000）等人主編之《現代主義》（*Modernism*）[28]或卡利涅斯庫（Matei Calinescu, 1934-2009）所著之《現代性的五張面孔》（*Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*）[29]，大都只從美學觀點討論現代主義，並一再強調現代主義與現代性之間的區隔：儼然意味現代主義是一帖根治現代性弊病的良藥。然而，事實並非如此。很多學者早已倡議，不宜將「現代主義」的定義侷限於藝術或文化範疇，即便它有別於「現代性」，且某些層面乃著重於批判「現代性」之諸多弊端，「現代主義」和「現代性」之間其實共同分享不可輕忽的底蘊：例如對於（製造）國族神話的嚮往、對於文化再生的渴望，對於潔淨（purity）、效率（economy of expression）的追求，對於統合（unity）的堅持，對於線性時間（temporality）的執迷，對於普世價值（universality）的闡揚等等。歷史與社會學家多所指證，音樂的華格納（Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883）、哲學的尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900）、詩歌的龐德（Ezra Pound, 1885-1972）或劇場的亞陶（Antonin Artaud, 1896-1948），這些現代主義先驅的理念和極右的法西斯主義互通款曲，且其中某些人到了後期更公開支持強人政治。這個現象不僅意味現代主義於後分裂爲左派和右翼兩支，正是威廉斯所言之現代主義的弔詭。

一九一二年一月，斯德哥爾摩工人公社（Stockholm Workers' Commune）高舉火炬，列隊遊行，歡慶瑞典最重要的劇作家史特林堡（August Strindberg, 1849-1912）六十三歲生日。他們帶著紅色旗幟，唱著革命歌曲。這看似理所當然的場合，在威廉斯眼裡卻深具反諷，認爲再也沒有比這畫面更能凸顯現代主義（Modernist movement）詭譎的質地。[30]威廉斯指出，早期的史特林堡的確和人民站同一陣線，他大肆撻伐貴族和好戰的保守人士。然而，幾年過後，他的政治立場逆轉，並在尼采強人至上的論調找到寄託。兩人相知相惜；尼采大讚史特林

[28] Malcolm Bradbury and James McFarlane eds., *Modernism* (New York: Penguin Books, 1976).
[29] Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity* (Durham: Duke University Press, 1987).
[30] Raymond Williams, *The Politics of Modernism* (London: Verso, 1989), p. 50.

臺灣大學學術期刊資料庫

堡的劇本，而史特林堡也給予尼采最高致敬：「尼采對我而言乃現代精神裡，敢於倡議強者與智者的權力，以抵抗愚昧和民主派人士。」[31]從史特林堡的轉折，我們具體見識了西方現代主義忽左忽右的擺盪。其實，史特林堡絕非獨立個案；現代主義的推動者與擁護者，很多都是法西斯政權，甚至希特勒（Adolf Hitler, 1889-1945），的捍衛者。

現代主義與法西斯主義掛鉤這個現象，葛利芬（Roger Griffin）認爲，不應被視爲現代主義走上了「歧途」，或現代主義的「異常發展」。[32]早在葛利芬之前，社會學家包曼（Zygmunt Bauman）即已提出以下看法：被一般人視爲現代性之「腫瘤」或「突變」的納粹主義和大屠殺，其實是崇尚高效率、去雜質的現代情境底下合乎邏輯的發展：「從納粹統治的第一天起，由生物學、歷史學和政治科學領域裡著名大學教授主持的科學機構，就已經被組織起來根據『先進科學的國際標準』。……屠殺猶太人是一項社會理性的管理活動。也是系統地利用應用科學的思維方式、哲學和訓誡的一次嘗試。」[33]他進一步指稱：「讓我們考慮一下數字。德國政府大概殺害了六百萬猶太人，按平均每天殺害一百人的速度計算，需要將近兩百年的時間。群衆暴力所依賴的是錯誤的心理，依賴的是狂暴的情緒。人們可以被激怒，但怒氣不可能持續兩百年。……全面的屠殺需要用官僚機制來代替暴徒，用服從權威來代替蔓延的狂暴。」[34]就這個面向而言，現代主義所推崇的一統、純淨與表達上力求精簡，以及現代主義者「先知」、「強者」的姿態，這些在在與法西斯政權的意識形態與做法有強烈呼應。

現代主義在臺灣的旅行與傳播極其複雜。如前所述，現代主義雖以西方爲主，其內涵其實從非西方世界擷取很多養分。史書美指出，「藉助於東方主義的技巧，西方現代主義者對他者進行更爲直接和粗魯的處置。通過到未被開拓的西方去旅行，現代主義希望自己能夠幫助那個衰落的社會和文化重獲新生。這些旅行鞏固了種族、等級、優生學等等的西方理論，並以這些理論作爲帝國存在的話語基礎和合法性證明。」[35]然而，當時將現代主義引進臺灣的作家、學

31 同前註，頁51。

32 Roger Griffin, *Modernity, Modernism, and Fascism* (London: Macmillan, 2008).

33 Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust* (New York: Cornell University Press, 1989), p. 94.

34 同前註，頁121。

35 史書美著，何恬譯：《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》，頁

臺灣大學學術期刊資料庫

者很少意識到這個層面。對某些人而言，現代主義僅止於美學。反共文藝式微之後，「去政治」一時成爲臺灣藝文尖兵的口號。一九六〇年代紛紛成立的詩社或文學雜誌，雖然於文宣裡仍堅持反共立場，然而就詩人與文學家而言，「反共抗俄」的八股實已走進歷史：他們堅持的是「人的文學」，他們的信仰是藝術。這種「去政治」的渴望讓他們投向西方現代主義的懷抱。約自一九六〇起，「去政治」的運動將西方現代主義「美學化」、「去脈絡化」，把它的形式主義（formalism）提升至藝術追求之普世價值；自此，臺灣的藝文活動，從「以家國之名」的反共文藝遞轉爲「以藝術之名」的現代文學（包括戲劇）。一方面，藝文界在「去政治」的口號中尋覓文學藝術的「淨土」，沉浸於形式的探索與實驗，於戒嚴時期爲藝文找到喘息、生養的出口；另一方面，爲了鞏固政權而積極推展經濟、加強基礎建設的國民黨，眼看反攻無期，自然樂見知識分子不過問政治，遠離意識形態，從而遁隱於藝術的唯心世界中。簡言之，「去政治化」的現代主義給予藝文人士和官方迂迴的空間；同時，它亦使得藝文界處於與官方共謀的情境當中。因此，臺灣和現代主義的遭遇，非但不是單純的「橫的移植」，更是張力十足的協商與角力。有關現代詩的論戰已有很多討論，以下將把焦點置於和戲劇有關的論述。

一九六五至一九六八三年期間，一群年輕人藉由《劇場》這份季刊向國人引介西方現代戲劇和電影。在戲劇領域，季刊譯介的重點不再是風行於五四時期的寫實主義，而是反寫實主義思潮與實踐：伊歐涅斯柯（Ionesco, 1909-1994）、貝克特（Beckett, 1906-1989）、亞陶（Artaud）、紀涅（Genet, 1910-1986）、皮藍德羅（Pirandello）、艾爾比（Albee）、品特（Pinter, 1930-2008）、理查．謝喜納（Richard Schechner）等人。如此的編輯視野頗具前衛性質，但可惜並未獲得足夠迴響，因此只出版九期便停刊收攤了。值得一提的是，《劇場》的編輯群不僅意在紙上的傳播，他們更希望新思潮與譯作能在劇場裡得以實踐，從而改變臺灣話劇的風貌。一九六五年，季刊自行製作《等待果陀》（*Waiting for Godot*）。[36]演出之後，雜誌內部的檢討讓我們得以一窺當時的氛圍，以及季刊

8。

36 《劇場》同時演出由國人皇誠的短劇〈先知〉。這齣戲獲得一些鼓勵，但也招致很多批評。根據姚一葦，此次的演出就觀眾人數和反應而言並不成功：「『果陀』在法國演出，連演四百多場。你們所邀請的觀眾算是比較具有悟力的少數，但是第一幕完了，觀眾離去二分之一。我們的觀眾竟連禮貌的忍耐力都沒有，怎堪言其他／我們不禁悵然問道：我們

臺灣學術期刊資料庫

同仁的想法。有別於五四時期的知識分子與當時以紀玄爲主的現代詩派，劉大任和許南村（陳映眞）對於西方現代主義的態度採質疑和警戒的立場。劉大任坦承他曾一度熱衷現代主義，但在他看來如今的現代主義無異「臺灣新起的文藝界的捕逃藪。」[37]言下之意是，眞正驅使臺灣藝文界向現代主義方向奔逃的動力不在於這個主義本身乃應許之地，而是令人窒息的反共八股與政治掛帥的爛泥漿區。劉大任著眼於歷史和經濟差異，認爲西方現代主義是西方機械文明的產物，因此它多少是病態的，而才剛走出農業社會的臺灣不宜和西方相提並論。[38]他繼而指出，「歷史是由無數的『現代』構成的，只不過，我們現在的『現代』是外來語。」[39]許南村則開宗明義地說，他已反對現代主義多年，在他看來，現代主義的意義在於它反應了物質文化的病徵，但因其一再複製那些病徵，將「非人化的病的感情濃縮了，又放回給無數苦難的心靈……很明顯，現代主義文藝，在性格的根本上便缺乏了……一個健康的倫理能力。」[40]

儘管如此，劉許兩人對《等待果陀》的演出都有正面的回應。許南村認爲這次演出讓他修正了以往對現代主義機械性的否定。在他看來，《等待果陀》有別於庸俗貧瘠、徒具形式的西方現代主義；它融合了形式與內容，同時「滿足了藝術需要和知性需要的能力。」[41]由此，他對臺灣的現代主義提出兩點批評：其一，臺灣現代主義「在性格上是亞流的……不但是西方現代主義的末流，而且是這末流的第二等次元的亞流。」[42]其二，臺灣現代主義患了「思考上與知性上的貧弱症。」[43]劉大任則認爲在舞台上將文字立體化、血肉化是一件神奇的事，「即使像『等待果陀』這樣一種純西方的堅硬而不易消化的產品，通過了中國的手和眼，通過了中國的意志與思維，也是中國的了。」[44]他總結地嘆道：

所以，這說服了我，假使我們的「現代」必得是這麼樣來，那麼，來吧！

的觀眾在那裡？」見姚一葦：〈「劇場」第一次演出的短評〉，《劇場》第4期（1965年12月），頁271-272。

37 劉大任：〈演出之後〉，《劇場》第4期（1965年12月），頁267。

38 同前註。

39 同前註。

40 許南村：〈現代主義底再開發——演出《等待果陀》底隨想〉，《劇場》第4期（1965年12月），頁268。

41 同前註，頁269。

42 同前註，頁270。

43 同前註，頁270。

44 劉大任：〈演出之後〉，頁268。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 我們僅僅不應該忘記一件事；我們是人類，尤其是，我們是人類中的中國人，假使一定要戴上眼鏡，至少，我們該把鏡片拭乾淨，也許我們有尋得現代中國智識良心的一天。[45]

這段文字深刻描述了作者的矛盾情結，那是一種不情不願的「接納」：西方現代主義雖然問題重重，但它顯然是第三世界現代化不得不參照的模型。當中國人觀看自身時，他們無可避免地要戴上西方的「眼鏡」，假使「鏡片」模糊不清，中國人看到的只是西方，而不是中國眞正的面貌。「我們是人類」呼應了世界主義對於普遍性的訴求，而「我們是人類中的中國人」則事關在地時空與政經條件的考量。

《劇場》編輯群中，像劉大任和許南村如此自覺地思考西化問題的人士並不多見。從編譯內容與散見的評論文章不難看出，《劇場》不言而喻的立場是聚焦於美學的探索並從中擷取普世意義。例如，瘂生所譯之〈伊歐尼斯柯：一個失去的世界〉，作者認爲這位荒謬主義劇作家「成功地給人一種形而上的印象，在我們這時代中，這一點至少已足夠有初步的普遍價值了。」[46]爲伊歐尼斯柯的作品貼上「形而上」和「普遍價值」的標籤，無疑賦予這位作家合法的地位，但它們同時削減了他作品潛在顚覆的可能。此文的「辯護」立場顯然意在「消毒」或「馴化」，而不是煽風點火的鼓吹；亦即：失控的是這個世界，不是作者的文體。在同一期裡，由編輯提供的〈伊歐尼斯柯小傳〉寫道：

> 伊歐尼斯柯絕不是一個虛無主義者或無政府主義。他雖然渴望摧毀即存的社會語言，他的目的卻正是要藉此而求得一種更眞摯更高貴更有生命力的新語言，像古代那些悲劇的英雄在執著於一個更神聖更堅實更有意義的存在時所持操的一般。從這個觀點上來說，伊歐尼斯柯的確有權利要求他的批評家們把他歸納在像艾斯奇勒斯、索福克利斯、莎士比亞等大家所代表的傳統裡。[47]

如此誇飾的語言在在透露著作者（們）的焦慮，它要我們（政府？）放心，伊歐尼斯柯不是無政府破壞份子，也不是虛無的頹廢派。而且，他的成就足以和以前的大師相提並論，更重要地，他的戲劇可被納入西方戲劇傳統裡面。於此，伊歐

45　同前註。

46　Lacoues Guicharnud著，瘂生譯：〈伊歐尼斯柯：一個失去的世界〉，《劇場》第1期（1965年1月），頁1。

47　《劇場》編輯部：〈伊歐尼斯柯小傳〉，《劇場》第1期（1965年1月），頁9。

臺灣大學學術期刊資料庫

尼斯柯再度被馴化了，而孕育出其作品的特定時空與意識形態也同時被遮掩得不可辨識了。

三、馬森的旅行

《劇場》發行當下，已走過反共八股路線的臺灣戲劇正在摸索新方向。由李曼瑰（1907-1975）主導的「青年劇展」、「世界劇展」於一九六七年先後展開。李曼瑰除了推廣戲劇，仍持續創作；然而她一直走不出五四「話劇」的溝阱，仍於馬森所稱之「僞寫實主義」上反覆演練。[48]反而是擅長散文創作的張曉風受到李曼瑰的影響，自一九六九年起推出數個劇作。張曉風的戲劇爲傳統話劇的形式開創新局，可惜她是個愛說教的作家，無法克制將劇場變成教堂的衝動。[49]雖然張曉風的戲劇成就不足以觀，但卻是在她的舞台上，聶光炎才得以實驗現代主義風格的舞台設計。聶光炎曾於《劇場》發表〈現代新劇場的形式及其實驗〉一文，討論西方劇場與舞台的演變，尤其是鏡框式舞台的侷限，以及一些突破性的改革。[50]在自己的設計上，他捨繁取簡，大致以「固定式舞台」（simultaneous stage）來呈現景觀。[51]因爲聶光炎一系列的作品，臺灣舞台設計才逐漸拋棄寫實風格，走向更多元的、更「現代的」視覺實驗。與此同時，姚一葦自一九六五年起便開始從事戲劇創作，他的劇場象徵意義濃厚，但仍不脫五四話劇的色彩。整體而言，姚一葦在評論上採取多元、開放的態度，但在創作上大抵服膺亞里斯多德的線性觀與模擬論，創作上力求線條分明，有始有終，並未受到現代主義多大的影響。[52]

除了李曼瑰、張曉風、姚一葦以外，還有馬森。馬森是個異數，他和西方現

48 有關李曼瑰劇作風格與反共戲劇，參考紀蔚然：〈善惡對立與晦暗地帶：臺灣反共戲劇文本研究〉，《戲劇研究》第7期（2011年1月），頁151-172。

49 有關張曉風戲劇的評論，參考紀蔚然：*Where Do We Go from Here? Trends in Modern Chinese and Western Theatre*何去何從？論中西現代戲劇之潮流（臺北：輔仁大學英國語文學系碩士論文，1980年）。

50 聶光炎：〈現代新劇場的形式及其實驗〉，《劇場》第2期（1965年4月），頁222-230。

51 聶光炎：〈「武陵人」舞台設計的觀念和過程〉，《曉風戲劇集》（臺北：道聲出版社，1976年），頁177-187。

52 參考紀蔚然：〈古典的與現代的：姚一葦的戲劇藝術〉，《姚一葦》（臺北：臺灣文學館，2012年），頁241-254。

臺灣大學學術期刊資料庫

代主義的遭遇較爲直接，他對荒謬劇場的運用較具自覺意識，因此他的戲劇和西方現代主義的關係更形錯綜駁雜。

馬森出生於山東，幼時歷經一段流離遷徙的歲月，先後在中國與臺灣完成中等學業。畢業於臺灣師範大學國文系與國研所之後，於一九六一年遠赴巴黎深造，從此展開新的一段流浪生涯。他曾於墨西哥執教，之後於一九七二年赴加拿大研究社會學。獲得博士後，再度遊走四方，足跡遍及英國、香港、臺灣、中國等地：「由亞洲而歐洲，由歐洲而美洲，由亞洲復至歐洲，然後歸復亞洲。」[53]他著名的劇作《花與劍》以及劇本集《腳色》裡收錄的劇本大多是旅居墨西哥時期（1967-1972）的產物。這樣的生涯多少讓他的作品沾染離散基調與憂傷底蘊：他不屬於中國、臺灣或任何地方，但他似乎同時屬於每一個他暫時棲息的所在。根據馬森自述，他第一次的觀戲經驗始自一九六一年夏天，他在巴黎拉丁區一家小劇院看到了伊歐涅斯柯劇作的演出。自那時起，他陸續觀賞了其他經典劇作的演出。這樣的經驗使他和其他臺灣劇作家有很大的差別。馬森與現代主義的關係，不僅是理論的旅行，而且是馬森的旅行。他的流浪讓他得以近距離接觸西方劇場；同時，浮雲遊子的身分使他抽離意識，始終跟西方保持距離，並以比較的視野沉思他魂牽夢繫的中國。換言之，他能接受西方現代主義並受其影響，但現代主義絕不是他的美學歸屬。雖然他堪稱中國第一位荒謬劇場劇作家，[54]他的作品在很多層面和法國以貝克特與伊歐涅斯柯爲代表的荒謬劇存在著極大的差異。馬森自言：

> 我所採用的戲劇表達方式與所表達的內容，不是傳統的，既不是西方的傳統，更不是中國的傳統，然而卻受著西方現代劇與中國現代人的心態的雙重支持。換一句話說，在形式方面接受了西方現代戲劇的影響，在內容方面表達的則是中國現代人的心思。[55]

同一篇文章裡，馬森提及，他的「表現的方式並不盡相同，但都與五四以來的中

53　馬森：〈小傳〉，《馬森戲劇精選集》（臺北：新地文化藝術有限公司，2010年），頁1。

54　關於馬森獨幕劇與荒謬劇作神似之處，參考林偉瑜：〈中國第一位荒謬劇場作家——兩度西潮下六〇年代至八〇年代初期的馬森劇作〉，《腳色》（臺北：秀威出版社，2011年），頁277-300。

55　馬森：〈《馬森獨幕劇集》序〉，《腳色》（臺北：秀威出版社，2011年），頁27。

臺灣大學學術期刊資料庫

國話劇傳統大異其趣。」[56]但是他所寫的內容，他所關懷的生命議題卻是五四的延續。[57]細讀馬森這時期的作品，不難發現作者和現代主義的聯結，以及作者和五四精神遺產的纏綿。和西方現代主義的觀點相似，馬森深信形式即內容／內容即形式的美學準則：「在我的劇作中，可以看出來，我所關心的問題，我所企圖要表達的意念，跟我所採用的表達形式有密切關係。換一句話說，一方面內容決定了形式，另一方面形式也決定了內容。」[58]正因如此，當馬森運用了荒謬劇場的形式，發抒的情感卻和中國的歷史情境有密切關聯時，這樣的形式自然而然會經過一番改造而與「原版」有所區隔。同時，一旦作者將他深切的關照（國共分家、流離失所、白色恐怖、資本主義、共產主義、文化大革命等等）以隱諱的方式、借荒謬主義的形式呈現時，他意欲表達的心結也勢必有別於當時離散寫實文學的風貌。誠如馬森所言，「舊瓶新酒」或「新瓶舊酒」是似是而非的說法：「酒瓶可合可分，藝術的形式與內容則是不可分割的。如一定要比，則只能以有機物做比，因爲藝術的本體也是有機的，某種形式只能裝與其相當的內容，內容的改變也勢必影響到形式的更新。」[59]

分析馬森與荒謬劇場之前，我們不妨先回顧一段關於荒謬劇場旅行的過程。以後結構主義觀點，伊歐涅斯柯和貝克特並沒有完全悖離他們意欲顛覆的傳統。西方現代戲劇如寫實主義、自然主義、象徵主義和表現主義，這些流派各有不同，但殊途同歸，都堅持「眞理」。[60]到了《等待果陀》，「眞理」雖不見蹤跡或不時「爽約」，「果陀」這巨大的意符卻瀰漫整個劇本。類似的情況也發生在《禿頭女高音》：劇本呈現一個看似「失控的世界」，但這個非理性、反邏輯世界的參照點卻是理性和邏輯。荒謬劇場意在違反亞里斯多德以降的戲劇行規，然而它推翻傳統的手段卻是依附在它所要推翻的傳統邏輯裡，以致它顛覆的力道自然沒有其推崇者想像的那麼徹底了。

當法國荒謬劇場旅行到英國時，學者馬丁．艾斯林（Martin Esslin, 1918-2002）以一本書、一個術語，一面將這原本「離經叛道」的劇種體制化，一面將

56 同前註，頁33。

57 參考彭耀春：〈與五四以來的中國大異其趣——論馬森戲劇集《腳色》〉，收入龔鵬程編：《閱讀馬森：馬森學術研討會論文集》（臺北：聯合文學，2003年），頁173-184。

58 馬森：〈《馬森獨幕劇集》序〉，頁37。

59 同前註，頁37。

60 參考紀蔚然：〈語言觀：從寫實到荒謬〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

它馴服、收編於理性分析的語境之內。[61]在他看來，荒謬劇場乃時勢之趨，二戰以降凡非寫實劇作皆不離荒謬主義的範疇；因此艾爾比是荒謬主義，品特也是荒謬主義。這樣的結論是不幸的：一旦「荒謬劇場」這個標籤無所不包，它已然失去了特定時空的意義。從此，「荒謬劇場」好比《禿頭女高音》那個Bobby Watson的名字，既然人人都叫Bobby Watson，這個姓名已失去特定指涉。同理，既然稍具實驗性質的劇作都是「荒謬劇場」，則這個學術專有名詞也失去了指涉功能。《等待果陀》裡，果陀從未出現，但是在馬丁．艾斯林的戲劇史觀，「果陀」以「荒謬劇場」之姿現身了。

法國的荒謬劇場旅行至美國時，又歷經一次翻轉。嚴格而言，艾爾比的戲劇與法國荒謬劇場的精神南轅北轍。誠然，他受其影響，也於形式上獲得啓發，但他終究是美國作家，他所面對的是戰後獨霸一方的美國，是資本主義邏輯講求同質一致的美國，與法國作家眼裡戰後斷垣殘壁、百廢待興的歐洲是處於完全不同的境況。伊歐涅斯柯和貝克特對西方文明引以爲傲的理性、邏輯、主體提出強烈質疑。艾爾比關心的並不是這些；反而，他承襲美國戲劇家（尤其歐尼爾【O'Neill, 1888-1953】和米勒【Miller, 1915-2005】）長期以往對於實相與幻覺的著迷。《誰怕吳爾芙？》（*Who's Afraid of Virginia Woolf?*）的基本提問就是：誰能活在幻覺中而不感覺害怕？《動物園》裡，傑瑞（Jerry）一心一意就是要把彼得（Peter）從幻覺中拉回實相。法國荒謬劇作家對實相與幻覺二元對立的議題並不感興趣；他們眞正關切的不是人際關係或個人與群體，而是無以名狀、無路可出的虛無。從這個觀點檢視，艾爾比和荒謬劇作家相去甚遠，甚至可說背道而馳。

荒謬劇場到了馬森手裡當然無可避免地又歷經一番改造。馬森的戲劇充滿虛無，瀰漫無路可出的幻滅。但這虛無和幻滅並不純然源自存在主義或法國荒謬主義。同時，馬森的戲劇世界並不是實相與幻覺二元對立的僵局。在他的戲劇世界裡，實相已不可知，因此何謂幻覺亦不可察。往往呈現在觀眾面前的是相對立場或相對發言位置導致的僵局，它是矛盾找不到妥協契機的僵局。爲了進一步了解馬森獨特的一面，我們必須重新討論馬森所稱之「腳色」：

> 「腳色」本來是一個戲劇中的術語，指的是一個演員所扮演的劇中人。這個術語借用到日常生活來，指的是一個人在相對的關係中所扮演的一種特

[61] Martin Esslin, *The Theatre of Absurd* (New York: Doubleday, 1961).

臺灣大學學術期刊資料庫

> 別身分……事實上一個人在這個世界上沒有固定的腳色，他所扮演的腳色全視特定的時空和相對的關係而定……我在戲劇中所強調的也正是這一點，因此其中的人物扮演著雙重的角色，他既繼承了人間相對關係中所賦予他的腳色，又扮演著劇中人的腳色。就戲劇藝術而言，就是借了演員扮演劇中人的這一行爲，反映出人在生活中的某種特定時空和相對關係的局現下，所扮演的那種特別的身分。[62]

這是雙重表演的佈局——演員在表演腳色、人物也在表演角色。如此後設安排並不稀奇，我們在皮藍德羅、伊歐涅斯柯、貝克特幾位作家都可找到影子。重點在於：爲何強調表演性？

第一個對西方慣用之character提出異議的劇作家是史特林堡。他於《茱麗小姐》（*Miss Julie*）序文裡提到，他不願稱劇中人物爲character，因爲這字的另一個涵意是「個性」。他的人物是無法被「個性」框限或定格；因此他寧可稱筆下的人物爲「靈魂」（souls）。[63]在他自然主義階段，史特林堡的角色觀旨在舞台上呈現人的整體形象：人是環境與遺傳影響下歷經時間（自古至今）囤積、沖刷、洗鍊、鑄造的總和。有趣的是，馬森的「腳色」強調的不是整體，而是片面、局部、碎屑。馬森人物所面臨的悲劇，源自局部遮掩了全面，碎屑佔據了整體。人的存在因此不完整；人的「本我」不可知。對於社會的觀察，史特林堡抱持「相對論」的看法，他認爲一個（貴族）階級的沒落不過意味另一個（中產）階級的興起，不值得人們唏噓哀歎。馬森的「相對論」和史特林堡的觀念不同：

> ……差異，正來自這個人所扮演的腳色不同……因爲一個人對另一個人所能夠理解的客觀的極限，不過是在自己相對關係中的觀點再盡量地加上自己所觀察到其他人對這個人的相對關係的觀點而已。所以通過相對關係所顯露的腳色正是一個人存在中最重要的要素。[64]

從這個觀點理解，悲劇來自人物往往自限於「腳色」給他／她的發言位置；他們看到他者的盲點，但對於自己的盲點則一無所知：例如，《花與劍》每個腳色、《一碗涼粥》的家庭成員、《朝聖者》的和尚和乞丐、《在大蟒的肚裡》的那對男女。

---

62 馬森：〈《馬森獨幕劇集》序〉，頁15。

63 August Strindberg, 'Selection from Strindberg's *Preface*,' *Types of Drama: Texts and Contexts*, 8th edition, eds. Sylvan Barnet et al. (New York: Longman, 2001), p. 606.

64 馬森：〈《馬森獨幕劇集》序〉，頁15。

臺灣大學學術期刊資料庫

馬森曾說，「在任何文化和社會中都不脫腳色扮演的這一基本要素。」[65]他並且強調，「我這種理論上的領悟完全是創作以後的事，我在初期創作『腳色』式的人物時，全憑了我的直覺與質感，並沒有任何理論性的主導。」[66]即便如此，馬森的觀點和高夫曼（Erving Goffman, 1922-1982）《日常生活中的自我表演》（*The Presentation of Self in Everyday Life,* 1959）的基本立論有神似之處。高夫曼是社會學家，他以劇場爲框架，分析日常人們面對面之互動；他發覺人際互動的場域頗似舞台上的表演：有表演、角色、地點、情境脈絡等等。人們就是在這類似舞台的社會，藉由角色扮演（role playing）來呈現自我。他的分析有三個重要的意義：其一，角色扮演不但是常態且演員誠意十足，推翻了「見人說人話、見鬼說鬼話」帶有貶抑的一般見識；其二，角色與自我不是兩個二元對立的概念，自我往往是透過角色才得以呈現；其三，角色是自我的一部份，但不是全部。以上的結論勢必導向一個最重要的問題：自我或眞我到底是什麼？高夫曼這麼解釋：

> 在我們【英美】社會中，一個人扮演的角色和他的自我基本上是吻合的。這種作爲角色的自我通常被認爲存在於其佔有者體內【內存於表演者】……在本書中，被表演出的自我被看作是某種形象，這種形象是可信的，舞台上的個體和角色中的個體都極力誘使他人認爲他的確符合這一形象。雖然有關該個體的這一形象得到人們的接受，並因此使該個體獲得一個自我，但這一自我本身並非來自佔有者，而是來自其行爲的整個場景……這種自我——是一個已經得到實施的場景的產物。[67]

據此，自我不是因，而是果；自我是社會實踐的產物。某種程度，馬森劇作中的人物設定和雙重表演性和高夫曼的角色扮演有很多呼應之處：每一位人物都透過他／她被賦予的「腳色」來表演自我或呈現內在。因此，人物的自我或內在只是腳色的產物，而且是片面的。

然而，馬森的「腳色」和高夫曼的「角色」也有很大的差異。在高夫曼社會學架構裡，人與他者的互動是善意的，而營造和諧氛圍與建構共識乃雙方努力的目標。但是在馬森的戲劇世界裡，我們看到的盡是不和諧，只因各個腳色毫無妥

65 同前註，頁19。

66 同前註，頁19。

67 高夫曼著，徐江敏等譯：《日常生活中的自我表演》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2011年），頁269。

臺灣大學學術期刊資料庫

協地堅守自己的立場。僵局來自於此，悲劇也來自於此。高夫曼提及人際互動過程裡的「危機」。所謂「危機」指的是互動中有人脫稿演出，或「不能維護其角色的境地」，以致造成尷尬局面。但他強調，「暫時的一致」是互動的規則，「危機」只是偶發事件。[68]馬森的戲劇世界和高夫曼設想的社會可說完全顛倒：前者呈現的情境是危機處處，若有「暫時的一致」也只是假象，腳色間的矛盾是恆常而無解的。馬森的腳色理論與相對論調有其社會學的背景，然而馬森的視野卻是悲觀版的存在主義。

馬森的悲劇視野和法國荒謬劇場或存在主義之間的差異顯而易見。歐洲的虛無乃錨定於戰後對啓蒙理性與基督教文明的徹底失望，而馬森的虛無除了源自對現代工業社會的質疑外，它的底蘊其實是對於國族命運的悲歎與困惑，以及因之而生的認同焦慮。馬森並沒有馴化了荒謬劇場，因爲他的否定也是徹底的，因爲他刻劃的僵局也是無路可出的。質言之，馬森把薛西佛斯神話裡永恆的無謂掙扎具體呈現在中國，尤其是中國自民國以來現代化的進程與迷失。

在《一碗涼粥》，我們看到傳統與現代之間的矛盾；在《弱者》與《在大蟒的肚裡》，我們看到兩性與夫妻之間的矛盾；在《花與劍》裡，我們看到世代之間的矛盾。這些例子顯示，馬森的劇作帶有濃厚的人倫悲劇的色彩，而這特色在法國荒謬主義裡並不多見。「果陀」被「父親」取代了。馬森劇作裡「父親」的形象很一致：無論在場或缺席，父親是施暴者。《一碗涼粥》裡，父親打死了兒子。《野鴉鴿》裡，父親吃掉了兒子。《進城》裡，兩個兄弟不敢坐上火車到城裡闖蕩，但也不敢回家，只因回家後父親會把他們鎖起來。《腳色》裡，父親並不在場，他的形象是由孩子間童稚的對話建構而來：

乙：是呀！只有爸爸才會打人的。我才不上你的當呢！媽媽早就對我說過，她天天都要給爸爸打一頓，心裡才痛快！一天爸爸不打，她就難受得不得了。

甲：是呀！那時候的多好過，人人都有爸爸打著。現在可不同啦！誰還有爸爸呢？

乙：爸爸！爸爸！你在哪兒呀？

甲：爸爸！爸爸！你還是快回來吧！沒有爸爸的世界眞難過呀！大家都搶著做飯，搶著洗衣服，搶著生孩子，誰也不再來動你一根手指頭！

68 同前註，頁181。

臺灣大學學術期刊資料庫

乙：誰要動你一根手指頭，大家都管叫他爸爸！[69]

打人者可以當爸爸，當爸爸就得打人。這段對白扼要地顯示，「父親」指涉的不是一個人，而是一個位置；任何人都可以成爲「父親」，一旦某人坐上那個位置，他便會扮演施暴者的腳色。綜觀馬森的戲劇，「父親」這個腳色既代表傳統、禮教和父權制度，也同時象徵家庭體制、法西斯主義和國家。正因如此，他的人物總是陷入了兩難的窘局，一方面渴望擺脫父親的宰制，不時用言語或行動進行象徵性弒父的儀式，另一方面卻又因父親的缺席而惶惶不知所措，甚至帶著被虐狂的心態懷念著父親。《花與劍》與《腳色》兩劇顯示，與「父親」切斷連結不僅意味與過去切割，也同時代表與源頭斷絕。《花與劍》裡浪跡天涯的兒子終究抵擋不住父親鬼魅的召喚，回到了源頭——父親的墳塋。然而經過一番詰問，兒子仍不知何去何從：「啊，父親，我迷了路。可是我不能跟你走。不能跟你走！我的路在哪？」[70]

「父親」與食子的意象緊密結合。《野鶉鴿》裡，父親理直氣壯地說，「不吃兒子吃啥？……誰放著兒子，去吃樹上的葉子、地下的草？」[71]《一碗涼粥》裡，食人的意象充斥：

夫：當然不會舒服的，那個野女人會生生地吃了他！

妻：是啊，一定會吃了他！

夫：就是那個野女人生的野孩子也會生生地吃了他！[72]

又如：

夫：咱爺爺病的時候咱爹打腿上割塊肉給他吃。

妻：一吃咱爹腿上的肉，咱爺爺就好了。

夫：咱爺爺就死了。

妻：是啊，咱，咱爺爺就死了，死了也就好了！

夫：咱爹病的時候，咱也打腿上割塊肉給他吃。[73]

吃人文化是魯迅《狂人日記》的主題。就這方面，馬森的劇本延續了魯迅以及五四時期對傳統禮教和封建體制的撻伐。一九六〇、七〇年代離五四已相去甚

69 馬森：《腳色》，收入《腳色》，頁54-55。
70 馬森：《花與劍》（臺北：秀威出版社，2011年），頁116。
71 馬森：《野鶉鴿》，收入《腳色》，頁167-168。
72 馬森：《一碗涼粥》，收入《腳色》，頁104。
73 同前註，頁105。

臺灣大學學術期刊資料庫

遠，因此乍看之下，我們或有時代倒錯的感覺。然而馬森不是單純的重複。在荒謬劇場的形式、馬森所處的時空以及他個人的悲劇視野三方交織之下，吃人的主題有了新的變奏。簡言之，馬森深受魯迅影響，但他對時局、歷史、時間、作家身分的概念已脫離魯迅甚遠矣。

五四時期的作家，「通過將中國看成是西方之過去的做法來指責中國，而這種做法恰是將歷史概念建立在了具有目的論色彩的線性時間觀念和現代性觀念之上。」[74]換句話說，五四時期的作家普遍認爲中國晚了西方一步，好似現代化之前的西方，因此中國必須急趕直追，一面學習西方科技與科學精神，一面改造中國人抱殘守缺的心靈，假以時日中國自然迎頭趕上。深受嚴復（1854-1921）《天演論》影響，早期的魯迅相信進化的觀念，而他對時間的想法則不脫黑格爾（Hegel, 1770-1831）的歷史進程觀。然而，馬森劇作呈現的是逆反的達爾文進化觀。劇中的人物是退化的，不但退化成碎片存在的「腳色」，甚至退化成動物。魯迅曾把中國比喻成鐵皮屋：

> 假如一間鐵屋子是絕無窗户而萬難破毀的，裏面許多熟睡的人們，不久都要死了，然而從昏睡入死並不感到就死的悲哀，現在你大嚷起來，驚起了較爲清醒的幾個人，使這不幸的少數者來受無可挽救的臨終的苦楚，你倒以爲對得起他們麼？[75]

到了馬森手裡，鐵皮屋的意象換成一間茅屋（《一碗涼粥》）、一個墳冢（《腳色》、《花與劍》）、一隻蟒蛇（《在大蟒的肚裡》）、沙灘（《獅子》）、沙漠（《朝聖者》）、家庭（《弱者》）或是落後的鄉村（《進城》）。顯然，這些意象不只代表中國，它們更象徵死亡以及無可逃脫的存在困境。然而重點在於，相對於五四時期的線性時間觀，馬森戲劇世界裡的時間被空間化了。《一碗涼粥》裡的茅屋，抑或是《腳色》、《花與劍》裡的墳冢，它們是過去、現在、未來的總和；《在大蟒的肚裡》，那對男女倖存苟活的所在就是永恆的時間。時間凝固了，過去（傳統）和現在（現代）爭論不休，導致未來就是現在，也同時是過去——這一層面在迴旋式的戲劇結構，以及不斷重複的對白中獲得貼切的呼應。

---

[74] 史書美著，何恬譯：《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》，頁147-148。

[75] 魯迅：〈《吶喊》自序〉，《吶喊》（北京：人民文學出版社，1956年），頁5。

臺灣大學學術期刊資料庫

我們在馬森劇作看不到曾經影響五四時期的黑格爾的線性歷史觀。黑格爾的辯證模式是正反合之後又再次的正反合，如此反覆演進，世界終將走向理想福境。然而，在馬森的悲劇視野裡，進化或演進完全不可能發生。受到尼采的影響，五四時期的作家有意或無意地自比「先知」，他們想要喚醒沉睡無知的大眾。馬森的姿態不是「先知」，他也沒有爲愚眾除惑的企圖。馬森自己也是困惑者，或可這麼說，他是見證黑暗，歷經象徵性死亡，劫後歸來的通報者。他所「報導」的世界是永無止境的正反衝突。對於人類，黑格爾的哲學區分兩種自我：一是近乎動物層次的自我感覺（sentiment of self），另一是自我意識（self consciousness）。自我感覺滿足欲望的方式就是否定欲望的客體，例如吃掉一塊蛋糕，或吞噬一隻綿羊。換言之，就是消滅他者。反之，自我意識是一種認可他者的境界，除了要滿足自己的欲望外，自我會顧及他者的欲望。

根據黑格爾，我與他者相遇是欲望與欲望的相遇。經過一番爭鬥之後，出現了主人和奴僕的權力關係。主人具有自主意識，而奴僕只是爲了滿足主人的欲望而活，因此後者無主體可言。然而，在勞動過程裡，於與大自然接觸之中，疑惑逐漸在奴僕的心裡發酵：爲何我的存在單是爲別人而活？我的欲望呢？就從那一刻起，弔詭的變化產生了：奴役他人的主人因長時沉湎於自我意識的安逸之中，導致自我處於停滯狀態，而最終退化成動物。反觀奴僕，他可以從疑惑與思索中找到自我成長的空間，最終獲得了自我意識。革命的契機始於此。理想狀態下，革命成功後新主人不會再蹈舊主人的覆轍。以上對於黑格爾過於簡略的解釋是爲了說明：馬森筆下的人物無一例外皆只停留於自我感覺的階段；他們受限於「腳色」扮演，受制於社會位階，而且容不下他者。無怪乎動物的意象充斥馬森的劇作：野鴉鴿、蚊子、蒼蠅、獅子、蟒蛇等等。馬森的人物總是無法把自己提升到倫理的層次。倫理指的是自我對於他者的認可與容納，是自我面對他者時的責任感。這正是馬森悲劇視野的特色，也同時是他的侷限與盲點。墨西哥時期之後的劇本，如《窗外風景》、《陽台》、《我們都是金光黨》、《雞腳與鴨掌》與《蛙戲》，仍舊無法跳脫早期的情懷。馬森人物的鑽牛犄角多少暗示了作家本身於感知上的鑽牛犄角；他們的無路可出也是馬森的無路可出。相較於存在主義「置之死地而後生」的認知與決心，馬森的人物（和他自己）一直耽溺於自我矇騙（bad faith）的情境裡，一直無法從「他者是地獄」的心結中跳躍至倫理的境界。

因此，重生變得不可能。坎伯（Joseph Campbell, 1904-1987）於《千面英

臺灣大學學術期刊資料庫

雄》（*A Hero with a Thousand Faces*）歸納的英雄成長過程（召喚、啓程、冒險、回歸）並不適用於馬森的人物。[76]馬森的劇本大都起始於「召喚」。《花與劍》裡的兒子回應了「過去」的召喚，《獅子》裡的教員與政客回應了「絕對」的召喚，《朝聖者》裡的和尚與乞丐回應了「極樂世界」的召喚，《進城》裡的兩兄弟回應了「現代資本主義」的召喚……但他們不是舉步維艱、踟躕困頓，便是原地繞圈；即便踏上了冒險的旅程，到頭來仍是一段意義與洞見闕如的虛晃一招，談不上成長與回歸。這足以解釋爲何死亡的意象瀰漫馬森的劇作，它既是實體的死亡，也是象徵性的死亡——自我的永恆停滯。它同時足以解釋爲何馬森的美學與意識形態總是深陷於自動重複的耽溺情懷，以及爲何他的劇作難免予人單調平板之感。在某些作品裡，悲劇視野和之於悲劇感覺的迷戀之間界限便有些模糊不清了。

結語

從馬森的戲劇實踐，我們觀察到馬森與西方現代主義的遭遇與撞擊。之於荒謬劇場，馬森的挪用與嫁接在當時實屬難得。他對西方與西方現代主義的態度可說是戰戰兢兢、矛盾曖昧。不似一九六〇年代一些作家對現代主義近乎奴僕式的模仿，馬森以若即若離的姿態與意識改造了荒謬劇場以爲己用；不似當時一些作家把西方現代主義抽空至徒具美學形式的做法，馬森的實驗與轉介的過程裡流露很多事關主體性的掙扎。馬森所言無誤，他「在形式方面接受了西方現代戲劇的影響，在內容方面表達的則是中國現代人的心思。」但這個說法過於簡化，彷彿其中沒有辯證的過程。若說馬森對西方現代主義展現任何「忠誠」，那應是他對「形式=內容」的堅信，而當他把這個信條推到極致時，他和荒謬劇場的關係，抑或是他和中國的情結，早已脫離骨架／血肉的二分法了。這或許和馬森的際遇和個人的抉擇有關：他生活於西方，卻不屬於西方；他心繫祖國，但並不認同當時的「中國」（中華民國或中華人民共和國）。《臺灣啊！我的困惑》與《大陸啊！我的困惑》兩本文集顯示，認同上的焦慮並不因爲他長時居住臺灣或回到祖國而稍有歇息減弱。正如他的人物恆常徘徊於過去與現代的交匯點上以致不知未來何在，馬森作品所流露的情感與哲思也似乎處於中界狀態（liminal state），分

[76] 坎伯著，朱侃如譯：《千面英雄》（臺北：立緒文化事業有限公司，1997年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

跨於門檻的兩邊而導致左右爲難，中西不屬。馬森的例子多少反映了過往年代堪稱普遍的情感與知性的情境，但它還涉及作家之「才能、偏好、興趣。」我們無法完全用「時代」來解釋一個作家在藝術上與人生上的抉擇。最中肯的說法也許是，作爲一個知識分子，作爲一個作家，這是馬森爲自己挑選的「腳色」。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣戲劇與現代主義：馬森的實踐

紀蔚然

國立臺灣大學戲劇學系教授

本文從三個面向討論臺灣現代戲劇與西方現代主義的關係，並以馬森的戲劇實驗爲例，說明西方戲劇理論，尤其荒謬劇場，被傳播到非西方世界時產生的改變。第一部分援引薩伊德、米樂和史書美的觀點，討論理論旅行所涉及的議題。第二部分討論臺灣接納與改造西方現代主義的現象。第三部分分析馬森與荒謬劇場的複雜關係。馬森深受荒謬劇場影響，他的劇作在形式上和荒謬劇有很多神似之處。然而，馬森之於認同的困惑，之於國家命運的憂心，在在使他的戲劇世界迥異於荒謬劇場或存在主義。他改造了荒謬劇場，也爲臺灣現代戲劇增添風貌。

關鍵字：理論旅行　現代主義　臺灣現代戲劇　馬森　荒謬劇場

臺灣大學學術期刊資料庫

Taiwan Modern Drama and Western Modernism: The Case of Ma Sen

Wei-jan CHI
Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

The paper discusses the relations of Taiwan modern drama to Western modernism, using Ma Sen's dramatic experiments as an example. Part one deals with important issues concerning, in Edward Said's term, 'traveling theory.' Part two examines Taiwan's appropriation of Western modernism during the 1960s. Part three analyzes Ma Sen's plays to illustrate the complicated relations between the playwright and the Absurdist school. In his plays, Ma Sen employs the forms and conventions of the Theatre of the Absurd to deal with his tragic vision concerning identity crisis and the fate of China. In so doing, he performed a productive distortion of the borrowed form.

Keywords: traveling theories　Modernism　Ma Sen　Taiwan modern drama　Absurdist theatre

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

Lacoues Guicharnud著，瘂生譯：〈伊歐尼斯柯：一個失去的世界〉，《劇場》第1期，1965年1月，頁1-6。

史書美著，何恬譯：《現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）》，江蘇：鳳凰出版傳媒集團，2007年。

米樂著，單德興編譯：《跨越邊界：翻譯、文學、批評》，臺北：書林出版有限公司，1995年。

坎伯著，朱侃如譯：《千面英雄》，臺北：立緒文化事業有限公司，1997年。

林偉瑜：〈中國第一位荒謬劇場作家——兩度西潮下六〇年代至八〇年代初期的馬森劇作〉，收入《腳色》，臺北：秀威出版社，2011年。

紀蔚然：*Where Do We Go from Here? Trends in Modern Chinese and Western Theatre* 何去何從？論中西現代戲劇之潮流，臺北：輔仁大學英國語文學系碩士論文，1980年。

_____：〈語言觀：從寫實在到荒謬〉，收入《現代戲劇敘事觀：建構與解構》，臺北：書林出版有限公司，2006年。

_____：〈善惡對立與晦暗地帶：臺灣反共戲劇文本研究〉，《戲劇研究》第7期，2011年1月，頁：151-172。

_____：〈古典的與現代的：姚一葦的戲劇藝術〉，收入《姚一葦》，臺北：臺灣文學館，2012年。

姚一葦：〈「劇場」第一次演出的短評〉，《劇場》第4期，1965年12月，頁271-272。

馬森：〈小傳〉，收入《馬森戲劇精選集》，臺北：新地文化藝術有限公司，2010年。

____：〈《馬森獨幕劇集》序〉，收入《腳色》，臺北：秀威出版社，2011年。

____：《腳色》，臺北：秀威出版社，2011年。

____：《花與劍》，臺北：秀威出版社，2011年。

____：《臺灣啊！我的困惑》，臺北：秀威出版社，2011年。

____：《大陸啊！我的困惑》，臺北：秀威出版社，2011年。

高夫曼著，徐江敏等譯：《日常生活中的自我表演》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，2011年。

許南村：〈現代主義底再開發——演出《等待果陀》底隨想〉，《劇場》第4期，1965年12月，頁268-271。

許慧琦：《「挪拉」在中國：新女性形象的塑造及其演變（1900s-1930s）》，臺北：國立政治大學歷史學系，2003年。

彭耀春：〈與五四以來的中國大異其趣——論馬森戲劇集《腳色》〉，收入龔鵬程編：《閱讀馬森：馬森學術研討會論文集》，臺北：聯合文學，2003年。

魯迅：〈《吶喊》自序〉，收入《吶喊》，北京：人民文學出版社，1956年。

劉大任：〈演出之後〉，《劇場》第4期，1965年12月，頁267-268。

《劇場》編輯部：〈伊歐尼斯柯小傳〉，《劇場》第1期，1965年1月，頁9-10。

臺灣大學學術期刊資料庫

聶光炎：〈現代新劇場的形式及其實驗〉，《劇場》第2期，1965年4月，頁222-230。

_____：〈「武陵人」舞台設計的觀念和過程〉，收入《曉風戲劇集》，臺北：道聲出版社，1976年。

薩依德著，薛絢譯：《世界、文本、批評者》，臺北：立緒文化事業有限公司，2009年。

Bauman, Zygmunt. *Modernity and the Holocaust*. New York: Cornell University Press,1989.

Bradbury, Malcolm and James McFarlane, ed. *Modernism*. New York: Penguin Books, 1976.

Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity.* Durham: Duke University Press, 1987.

Esslin, Martin. *The Theatre of Absurd*. New York: Doubleday, 1961.

Griffin, Roger. *Modernity, Modernism, and Fascism*. London: Macmillan, 2008.

Pirandello, Luigi. *Six Characters in Search of an Author*. In T*he Compact Bedford Introduction to Drama*, 2nd Edition. Ed. Lee A. Jacobus. New York: Longman, 2001.

Shaw, George Bernard. *The Quintessence of lbsenism: Now Completed to the Death of Ibsen*. London: Constable, 1913.

Strindberg, August. 'Selection from Strindberg's *Preface*'. *Types of Drama: Texts and Contexts*, 8th Edition. Eds. Sylvan Barnet, et all. New York: Longman, 2001.

Williams, Raymond. *The Politics of Modernism*. London: Verso, 1989.

臺灣大學學術期刊資料庫