戲劇研究　第9期
Journal of Theater Studies
2012年1月　頁65-102

荒謬劇喜感人物的幾種潛在閱讀*

朱鴻洲
中國醫藥大學通識教育中心助理教授

當代戲劇墮落了，因爲它一方面失去了嚴肅，另一方面失去了笑的能力。

——阿鐸

前言：戲劇人物的消失？

阿鐸（Antonin Artaud, 1896-1948）的戲劇主張對現代西方戲劇最重要的影響之一，是否定劇中人物在一齣戲中的絕對主導地位與價值。就荒謬戲劇的作者而言，他們的確竭盡心思在創新人物以外之舞台元素的運用，因而顯著提升了空間、時間與布景道具的重要性。然而這是否意味著人物在荒謬戲劇中的重要性被取消？事實上在荒謬劇中，劇作者對這些非人的舞台元素的創新運用，除了增進戲劇本質的多元化，讓戲劇的特質（théâtralité）更加突顯和完整（théâtre total），其目的也在提供不同於已往對戲劇人物的呈現方式。傳統上，觀眾對於舞台上人物的認識主要來自於其語言、動作與劇情；而在荒謬劇中，空間、時間與布景道具則更能提供給觀者對人物更客觀與更深入的認識。

排除了荒謬戲劇中人物重要性消失的質疑，本文主要分析的問題可分作三個層面。首先，在戲劇人物的演化歷史中，荒謬戲劇所創造的人物有何特色？它的現代性爲何？其次，荒謬戲劇人物若可被視爲喜劇人物，它與傳統喜劇人物有何重要差異？再者，歷來研究者對於荒謬戲劇人物有不同的解讀，本文試圖在眾多評論之外提出新的觀點。本文將列舉伊歐涅斯科（Eugène Ionesco, 1909-1994）

* 本文爲國科會個人專題研究計畫成果。計畫原名爲「西方戲劇中喜劇性人物的美學、哲學與心理學研究」（NSC97-2410-H-039-005）。

臺灣大學學術期刊資料庫

與貝克特（Samuel Beckett, 1906-1989）的劇作爲例說明。

一、戲劇人物創造的危機與新的可能性

法國戲劇學家阿比哈雪德（Robert Abirached）在其著作《現代劇場中人物的危機》（*la crise du personnage dans le théâtre moderne*）中分析西方戲劇人物的演化。首先，他對亞里斯多德（Aristotle, 384 BC-322 BC）的戲劇模仿（擬眞）論提出見解。一般認爲戲劇人物之所以被視爲眞實人物，主要是來自與現實的相似性。但有必要進一步說明：相似性可分內部與外部。內部爲情感、性格、慾望等等，外部則爲宗教、歷史、傳說與文化。當劇中人物穿上這些外衣之後，再加上劇作家有邏輯性的組織以讓其保有一致性，觀眾便根據集體的社會想像、意識形態或集體無意識而賦予他眞實性。

但他也同時強調戲劇人物絕不可能原原本本地模擬眞實世界的人物。戲劇人物透過劇作家放大、縮小、加快或減慢的處理，或者優於或者次於現實中人。戲劇人物永遠與眞實保持距離，在眞實與想像中間來回遊走。他無法是完整的眞實人物，而是劇作家用來幫助觀眾看清每個時代各個層面問題的媒介。所謂戲劇人物的危機是跟隨文明的危機而來，其中顯著的例子有十七世紀的合宜觀念（bienséance），它對戲劇人物的創造造成許多道德與禮節上的限制。十八世紀布爾喬亞階級勢力的形成也具體影響了劇作家在人物上的創造。在這個布爾喬亞階級主導的時期，與狄德羅（Denis Diderot, 1713-1784）戲劇理論[1]的影響下，劇作家順應了這個階級觀眾的期待與想像，創造與現實貼近的人物，並大量加入家庭生活。這個時期的布爾喬戲劇大量消除與現實的距離，然而這種沒有距離的模仿所帶來的卻是一種「因缺乏詼諧滑稽而無法令人發笑，因不具備危險而無法令觀眾顫慄」[2]的安全戲劇。

在此種戲劇觀下，戲劇人物的功能在於讓觀眾看見自己假想的形象，[3]強化

---

[1] 狄德羅提倡中間人物的戲劇理論有劃時代的新意。他反對戲劇人物一直以來與一般百姓的差距。他主張戲劇應以占多數的民眾爲樣本，呈現他們在日常生活中所遇到與台下觀眾相似的問題。請參閱其著作《關於演員的矛盾》：Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien* (Paris: Seuil, 1994).

[2] Robert Abirached, *la crise du personnage dans le théâtre moderne* (Paris: Gallimard, 1994), p. 107.

[3] 「台上的布爾喬亞人物是台下觀眾想要成爲的理想形象。他因而投射在這個沒有一點陰影

臺灣大學學術期刊資料庫

已建立的喜惡標準。戲劇擬眞不再是解放、檢驗或批評世界的方式。如此的創作原則不僅剝奪了戲劇人物界於現實與想像的中間性，拘禁觀者的詮釋空間，更加入了許多的束縛，形塑了觀眾所想見的刻版印象人物。這種寫實事實上並非忠實於現實，而是創造布爾喬亞觀眾想要的與清除矛盾後的現實，它毫無宏觀的視野，也不能提供前瞻性的遠見。在往眞實靠攏的企圖下，布爾喬亞戲劇反而矛盾地貧窮化了眞實。關鍵性的癥結在於此類戲劇混淆了「正確與眞理」（exactitude et vérité）之間的關係。

現代戲劇對此種因寫實所產生的人物創作危機有不同的應對方式，許多劇作家更因而樹立了現代戲劇的革命性典範。他們共同的特徵是擺脫現實人物肉體軀殼的羈絆，例如法國荒謬戲劇的先驅作家賈西（Alfred Jarry, 1873-1907），他所創造的代表人物烏布王（Ubu）呈現一種解體的人物形象：一方面滑稽可笑，一方面粗鄙殘暴，穢言穢語，其行爲完全沒有邏輯與一致性，毫無內在心理可言，完全任憑人類最原始的衝動行事。賈西聲言烏布王應以布偶劇的方式演出，但其目的並非以布偶戲劇人物諷刺眞實人物，而是要顯現眞實人物布偶化的本質。

現代戲劇的另一個先鋒作者史特林堡（August Strindberg, 1849-1912）的夢境寫實也將人物以反傳統寫實的方式呈現。專注於探索個人內心世界的史特林堡所呈現的人物著重於內在的寫實。他的人物經常呈現支離破碎的心智狀態，無法確定自己的決定與言行是否爲矛盾衝動所致，也無法看清自己的歷史。對史特林堡來說，唯有藉由夢境始得以進入人物的關鍵歷史時刻，揭露他在現實生活中逃離或隱藏的內心意識：罪惡感與債的情結。[4]他筆下的人物經常呈現無意識的心智混亂分裂狀態，但作者並不提供最後的拼圖結果。史特林堡人物創作的特色之一在於大量汲取個人生命經驗，但這並沒有增加其客觀分析的寫實性，反而因其心理疾病[5]致使其人物所呈現的是其個人最深層的病態主觀世界。

皮藍德婁（Luigi Pirandello, 1867-1936）的人物創造則是以寫實的方式質疑寫實。他一方面營造人物的眞實性，但另方面又掀開其面具以揭露其虛假性，也就是一方面製造現實的幻覺，一方面揭露表象的虛假，質疑所謂眞實的意義到底

危險的世界，並毫無懷疑的分享一切。」同前註，頁119。

[4] 史特林堡的的劇作之一即取名爲《債權人》（*Créancier*, 1889）。

[5] 請參閱賈斯柏（1883-1969）著作《史特林堡與梵谷》：Karl Jaspers, *Strindberg et Van Gogh* (Paris: Minuit, 1953)。

臺灣大學學術期刊資料庫

何在。事實上，每個人都可以有其觀點下的眞實。[6]皮蘭德婁的人物所戴著的是一種「赤裸的面具」，他最後總是得不到信賴，淪爲觀衆質疑與審判的對象。

主張戲劇辯證與教育功能的布萊希特（Bertolt Brecht, 1898-1956），創造了無法自行解決介於私人生活與社會生活之間矛盾的人物。他帶有社會主義色彩的寫實人物主要在於呈現兼具私人與社會面向的完整的人。而在人物的創新上，布萊希特提倡的辯證寫實不讓觀衆對人物產生認同，而永遠保有批評的距離。

綜合以上的分析可以得知，自賈西以來西方劇作家不斷思索戲劇人物與現實之間的關聯，以及戲劇人物所能扮演的功能。然而，出現於一九五〇年代的荒謬戲劇對人物的創造有何創新的思考與實踐呢？荒謬戲劇在人物創造上的非寫實性與前述的劇作家又有何差異？評論者常指出荒謬劇人物的特點如：平庸、空洞、抽象。伊歐涅斯科也曾就其作品《禿頭女高音》的演出對演員提出以下的說明：

> 劇中人物沒有性格、是傀儡、是沒有臉孔的人，或者說他們是空的框架。演出是演員借給人物臉孔、靈魂與肉體……演員並非要將自己隱身於人物的表皮之下，他們只需演出自己。但這一點也不容易，因爲要成爲自己並不容易，要演出自己亦然。[7]

「空的框架」可意指人物的言行如行屍走肉般，或如機械自動反應而全無思考意識。這樣的角色不具有獨特的人格特質，任何人都可扮演。作者藉由這樣的人物諷刺現代人高度的相互可取代性。但在這段說明中，伊歐涅斯科同時指出另一個雙重矛盾的現象：成爲自己與演出自己的困難。因爲在自己對自己的陌生並不自知的狀況下，如何忠實扮演自己，自然成其爲困難。空洞化的人物代表沒有心理、家庭與社會背景厚度（épaisseur）的人。面對二十世紀的現代文明危機，荒謬戲劇作者所感興趣的對象並非個人而是整體人類。爲達此目的，荒謬戲劇所共同運用的另一個方式是除去人物的個人履歷資料，例如伊歐涅斯科與阿達莫夫（Arthur Adamov）所使用的技巧即是抹除個人專有的姓名。人物或者以單一字母，或者以職業或者以普通名詞代表（例如：最快樂的女性）。這個將人物抽象化的技巧可有多重的意涵，它代表荒謬劇探索普遍的與本質性人類問題的哲學特質，它也代表對人類可任意相互取代與缺乏眞實性的嘲諷。

有別於傳統戲劇中的主人翁多爲例外的極端性人物，荒謬戲劇的人物皆屬貼

---

[6] 皮藍德婁的作品之一名爲《各有眞相》（*Chacun sa vérité*, 1916）。

[7] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris: Gallimard, 1966), p. 251.

臺灣大學學術期刊資料庫

近日常生活中的平凡人，或接近狄德羅定義下的中間人物。所謂平凡，意指他們無論是在道德、情感或智識上皆屬平庸的一般人。暫且不問他們被呈現於舞台的價值爲何？這樣的人物應是對眞人最寫實的模仿，但在舞台上，他們卻相反地成爲最不寫實的人物，其原因爲何？主要來自其他的戲劇元素，包括他們的語言、行動、舞台道具等等因素所致。例如在《禿頭女高音》劇中的消防員，他的非寫實特性並非來自其本身的職業與穿著打扮，而是來自他在劇中不合乎其身分的言行。他來到史密斯家中並非爲了處理火災事件，而是講述荒誕無稽的寓言故事。這些平凡人物共有的特徵是他們的言行舉止欠缺邏輯與一致性。他們像是被切割成各自獨立的碎片，既不連貫亦不完整。如果說戲劇人物之所以能夠達成擬眞的效果主要有賴劇作家能在塑造人物時，將寫實與想像作平衡的處理，荒謬劇作家則是打破了這個平衡，將怪誕與平凡結合，讓其人物顯得不眞實（irréel），甚至不可置信。荒謬劇人物的另一個特色是缺乏忠實性（authenticité）。作者意圖藉此突顯現代社會中眞正屬於個人的部分已不復存在，因爲從某個角度來說，每個人都是複製品。

從以上分析可以得知，在現代戲劇人物的創造上，荒謬戲劇選擇了另一條不寫實的道路。如阿比哈雪德所言：戲劇人物的危機經常與文明的危機相隨。荒謬劇的人物也不例外，它所表現的是世界二次大戰後在文明、尊嚴與價值層面盡皆破產的人類。巴比斯（Patrice Pavis）認爲荒謬戲劇與所有西方戲劇決裂，包括卡謬（Albert Camus, 1913-1960）的戲劇作品，因爲「即使他的人物扮演哲學的代言者，在形式上完全不符合荒謬的準則」[8]。此外他也強調荒謬戲劇偏好「無法清楚定義的人物」[9]。

除了以上對荒謬劇人物特色的簡要分析，本文特別要透過荒謬劇與喜劇的關係來探索荒謬劇人物的原創性與其難以定義之處，並藉此釐清長期以來對此戲劇人物的刻板印象。首先有必要對傳統喜劇人物與荒謬劇的喜劇人物的區別作進一步的剖析。

[8] 引自Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (Paris: Armand Colin, 2002), p.2。
[9] 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

二、單面向的喜劇人物：空洞、平板、無歷史之必要

莫里哀（Molière, 1622-1673）曾藉由其筆下人物多杭特（Dorante）之口進行對悲劇人物與喜劇人物之創造的比較。他認爲悲劇人物的創造是較容易的，因爲「要塑造一位英雄，創作者可以馳騁其想像，而不用拘泥於其與眞實的相似性，他只要循著想像即可施展。這是爲了捕捉驚奇而怠忽眞實，但是若要刻劃眞實人物，就得依據人性來描寫。觀眾期待的是逼眞的肖像，如果作者不能讓他們辨識出戲劇人物乃出自於同時代的人，便會被認爲什麼都沒做。簡言之，對於一齣嚴肅的劇作，作者只要做到不被指責，循著情理與優美文字來創作即可。但對喜劇來說這是不夠的，因爲還要能取悅觀者。而要讓正直的人發笑是件相當不容易的差事。」[10]就莫里哀而言，喜劇人物因爲不是理想人物，他的創造反而要受到較多的局限。作者不能盡情揮灑，因爲一方面要將眞實納入考量，另方面又要設法讓人物達成令人發笑的功能。

古耶（Henri Gouhier, 1898-1994）在其著作《戲劇與存在》（*Le théâtre et l'Existence*）對此亦有理論說明。喜劇的觀眾會發笑的必要條件是他對劇中人的漠不關心，還有他與劇中人的毫不相似。喜劇人物之所以無法引起觀者的關心，主要是因缺乏個人歷史背景，也就是說喜劇人物必須是一個沒有出生與家庭歷史的人。從這個觀點來說，喜劇人物有空洞的必要性。

喜劇人物的另一個特色是缺乏個人性。例如莫里哀作品《吝嗇鬼》（*L'Avare*）主角阿爾巴貢（Harpagon），他的個人性完全被吝嗇性格所取代。吝嗇鬼的稱呼掩蓋或取代了他實際的名稱阿爾巴貢。喜劇人物因而喪失了作爲一個個體的獨一性而被歸於某一類型的人（type）。古耶進一步區分特性（individualité）與個性（personnalité）的差異。他指出喜劇人欠缺個性但保有特性。例如莫里哀的人物不管是吝嗇鬼、憤世者或女學究都各有其特色。類型化的人物，例如義大利即興喜劇（la commedia dell'arte）的阿樂甘（Arlequin）重覆於不同劇作中出現，但給人的觀感是不變的。也就是說他的本質先於存在，不同的故事情節也不能改變已然類型化的形象。[11]

[10] Molière, *la critique de L'Ecole des femmes* (Paris: Hachette,1994), pp. 47-48. 按：譯文由筆者自譯。

[11] 但劇作家也可能創造新類型人物，例如賈西（Jarry）所創造的人物烏布王（Ubu）。

臺灣大學學術期刊資料庫

因類型化的結果，喜劇人物同時也被抽象化，因爲他常被用來表現一般性的概念，例如人性中的某種缺陷。但要達到抽象化的效果，還需要誇張放大的技巧，以簡化的方式加強人物的特性。綜合以上的分析可歸納傳統喜劇人物的諸多特點或必要性：空洞化、概念化、簡易化，而這也是造成對悲喜劇人物高低評價的肇因：前者代表細緻深刻，後者則爲粗糙膚淺。

在戲劇人物的評價上，一直以來悲劇人物總是高於喜劇人物，原因在於悲劇人物，以古希臘的悲劇人物爲代表，常因具有高於一般人的道德品格、智慧操守與熱烈情感而成爲英雄或各種人性典範。所謂的悲劇英雄與現實人物的關係絕非僅僅是模擬。悲劇人物常是被理想化的人。他並非無所不能，而是能爲一般人所不能。悲劇人物特點在於「超越」[12]，他有超越一般人的品質，但卻有比一般人不幸的遭遇或命運。簡言之，悲劇人物是由超越外在限制的能力、勇氣，與無法超越的人性弱點或命運所結合而成。

相較於悲劇人物，傳統喜劇人物通常是比一般人品質低劣，或有許多缺陷的人物。他有超越一般人的愚蠢、反社會性與不道德性。他與眞實人物的關係是種滑稽的模擬呈現。不同於悲劇人物的複雜，爲了達成喜劇效果，喜劇人物通常只能被單面向的呈現某一方面的缺陷。例如莫里哀創造不同劇作與人物來分別批判不同的人性或道德缺陷。沙黑耶（Jean Sareil）在其著作《喜劇書寫》（*L'écriture comique*）提出喜劇人物的特色還包括時間的單面向，他分析：「喜劇人物的過去與未來皆不具重要性，他們的生存局限於現在。這個現象破壞了他們的立體性。」[13]從這些觀點而言，喜劇人物在創作上的確如莫里哀所言受到較多的限制。

以上的喜劇理論有助於釐清荒謬劇的人物與喜劇人物的緊密關連。喜劇人物之所以能引起觀眾的笑意，通常有賴於引起觀眾的優越感。荒謬劇中所呈現的人物多爲庸俗的升斗小民，他們也都不具備個人身世，觀者無法對他們產生移情認同。在類型化的部分，荒謬劇人物容易讓觀者將之類比爲具喜感的「僵直」（le raideur）類型人物[14]。然而荒謬劇人物即使包含了傳統喜劇人物的這些元素，但

12 「超越」的概念可被視爲古典與現代悲劇人物的重要區別。對於前者，悲劇來自無法超越的命運或外在環境因素，對於後者，則來自無法超越的自己。

13 Jean Sareil, *L'écriture comique* (Paris: PUF, 1984), p. 79.

14 關於喜劇人物的「僵直」特性，可參閱柏格森（1859-1941）著作《笑》：Henri Bergson, *Le rire* (Paris: PUF, 1995)。

臺灣大學學術期刊資料庫

其中仍有著重要的差異：[15]荒謬劇作家將人物平庸化，並非以喜劇藝術的技巧爲考量，事實上，他們對喜劇人物的定義與功能[16]有不同見解。本文的重點即在說明荒謬劇人物爲另類的喜感人物。

將荒謬劇人物視爲喜劇人物進行分析，有助於消弭悲劇人物與喜劇人物的對立性。如果說悲劇人物具有複雜、深刻與矛盾性，喜劇人物則是平板、空洞、膚淺、單面向、無矛盾嗎？事實上，喜劇人物並非悲劇人物的反義詞。喜劇人物也可有其特有的複雜性與深刻性，並可呈現與悲劇人物不同的人類品質與心理問題。本文便擬藉由荒謬劇人物來釐清上述論點，並希望透過這個分析能同時消減這些喜感人物對觀眾在理解上所造成的困惑或神秘感。[17]

以下本文將分道德哲學、心理學與美學三個部份來分析荒謬劇的喜劇人物，以突顯他們有待揭露的多層面向，以及他們作爲喜劇人物的現代性。分析的對象爲伊歐涅斯科的作品《椅子》（*Les Chaises*）與貝克特的《終局》（*Fin de partie*）。

三、喜劇人物與道德哲學：死亡、懷舊、孤獨

伏爾泰（Voltaire, 1694-1778）曾對喜劇人物作如此的定義：「喜劇人物不應該想要具有靈性，他應該能不經意地逗趣，但自己卻不認爲是如此的人。」[18]換言之，喜劇人物的膚淺與缺乏靈性是必要的。然而這並不影響喜劇人物的哲學價值，因爲關鍵在於如何透過他們汲取哲學意涵或進行哲學思辨。

---

15 事實上，荒謬劇對喜劇的現代性貢獻並非在於完全的創新，而是它對許多喜劇技巧的運用能突破傳統窠臼，而本文的目的之一便在於論證其喜感人物的創新之處。

16 如果傳統上喜劇都帶有批判性質，又荒謬戲劇的人物經常可被視爲喜劇人物，因此對荒謬劇的作者而言，人物的功能是否是他用來批評、控訴或攻擊人類與社會的工具？本文將針對此問題進行說明。

17 歷來諸多評論家皆認爲荒謬劇的意義在於無意義，了解荒謬劇就是認識它的不可理解。如阿多諾（Adorno）所言：“Comprendre *Fin de partie* ne peut signifier qu’une chose: comprendre qu’elle est incompréhensible, reconstruire concrètement l’ensemble cohérent de sens de ce qui n’a pas de sens.” *Notes sur la littérature* (Paris: Flammarion, 1984), p. 203. 或者將其不可解的意涵解釋爲原始的神祕性。例如，馬丁．艾斯林（Martin Esslin）言道：「像古希臘悲劇、中世紀神秘劇和巴洛克寓言劇那樣，荒誕派戲劇旨在使其觀眾洞悉人在宇宙中不穩固而神祕的地位。」參見劉國彬譯：《荒誕派戲劇》（北京：中國戲劇出版社，1992年），頁247。

18 引自Michel Corvin, *Lire la Comédie* (Paris: Dunod, 1994), p. 157。

臺灣大學學術期刊資料庫

以伊歐涅斯科的劇作《椅子》爲例，劇中的人物皆無姓名，兩位主角分別被稱爲：老人、老婦。本劇描述這兩位進入人生暮年的老夫妻回顧一生的經過。劇中老婦總是替老人抱屈，認爲他的生涯應該是非常有成就的。兩個人互相安慰，互相回憶應該有的美好過去。言談中觀眾會覺得兩個人似乎對他們老年的現況泰然處之。他們的言詞中雖有抱怨、遺憾，卻沒有明顯的憤怒語調。但是兩個人所表現的溫和是否眞是出於一種老年人飽經風霜或淡泊名利的睿智？這兩位主角之所以可被歸類於喜劇人物，主要在於他們如小丑般的自我調侃的能力與幾近幼稚的言行。在回顧老人失敗人生的過程中，老太太扮演安慰、打抱不平的角色，讓老先生不斷得到精神上的正義補償。這樣的回憶事實上變成一種自我欺騙的享受。從這個觀點來看，伊歐涅斯科的人物有喜劇人物的共同特質：自暴其短且無自省能力。劇中兩位主角之所以成爲喜劇人物，除了在於他們對話的內容，與不存在訪客的交談默劇般的演出，還有來自於他們在舞台上急急忙忙不停搬運椅子的肢體動作。這兩位老人本身看似幼稚、空洞、無深刻內涵，但在其可笑的言談舉止下，卻可以引發觀者對人類存在本質問題的哲學性思索。

首先可就死亡這個主題探索這兩位喜劇人物的哲學面向。死亡是每個人都要經歷的，但是如何面對它？對於伊歐涅斯科的年老人物來說更爲困難。死亡問題的特殊性在於：死亡沒有辦法成爲一種經驗。一旦意識到死亡的問題，思考死亡的來臨或想像死亡狀態，隨之而來的是揮之不去的焦慮不安。死亡意識可對人產生諸多影響，例如引起兩位老人的懷舊。對過去的一生作經濟學式的結算，哪裡贏了，哪裡輸了。但老人儘管可透過這個方式盡情地回到過去，卻無法追回逝去的時間。

劇中兩位老者對其一生的結算結果是負債的。因爲有太多想像中應該贏得的人生，包括成就、名譽、愛情等等都失敗了。面對這樣的結算結果，老人安排舉行像是最後一搏的公開演說，要證明眞正的自己。這個與失敗人生的對抗鬥志原本應爲一種健康的人生態度，但實質上卻是充滿無法釋懷的怨懟。老人表現對人生、對他者的憤怒控訴，但又缺乏眞正拒絕生命的勇氣。這種進退狼狽、蜷縮式的抱怨不但不能引起共鳴，反而只會引來觀者的取笑。老人最後投水自盡前的詩作（對老婦）：

我還是
很想
把我們的骨頭

臺灣大學學術期刊資料庫

和皮埋在
同一個墳墓裡
從我們老化的肌膚裡
醞釀出同樣的詩句
然後一起腐化……[19]
……

老人：……我們的屍體將沉入水底（遠離他人[20]）我們將在孤獨的水中腐化……我們毫無怨言。[21]

事實上兩位老者並無思索死亡的能力，他們的焦慮僅止於本能的反應而與靈魂無關。原本應爲嚴肅的議題，反而成爲他們逗人發笑的幼稚言行的肇因：死亡後依然堅持離群索居。對老人而言，愈到生命盡頭想像力反而更爲旺盛。想像應該有的名譽成就，不斷的回憶並企圖修改過去，毫不遮掩地讓自己沈浸於一種想像的自憐與勝利。

老人：皇帝閣下，內人和我對人生已經沒有什麼特別的要求，我們已經盡其所能活得相當滿意了……感謝老天賜給我們這麼長這麼平靜的歲月……我的生命很充實，我的任務也完成了，我的生命不會沒有意義，因爲我的福音將傳播給世界……[22]

老人表面上面對死亡的平靜與空虛的人生的滿足，更顯示他無法眞正化解死亡的焦慮與生活的挫折。死亡的終局與失敗的人生都是無法言喻的。沒有抽象思考能力的老人只能用一些具體的方式表達。眞正的悲劇應該是兩位老者所表現的一種沒有根據與依靠的信心。整齣戲中，他們所期待的是這場挽救其聲譽的演講，用來幫助他們彌補一生的挫折。然而作者反而利用這個機會賜給主角致命的一擊。在小丑的野人獻曝之後，自己爲自己安排醜陋的眞相告白，然後結束自己無法再掩飾的失敗人生。老人們選擇提早死亡是因爲他們已被死亡問題吞食已久。透過這兩位平庸的喜感人物，伊歐涅斯科呈現了小人物面對大問題的滑稽處理方式。

荒謬劇的另一位代表作者貝克特所創造的喜劇人物同樣可引起道德哲學面向

19 伊歐涅斯科著，劉森堯譯：《伊歐涅斯科戲劇精選集》（臺北：桂冠圖書股份有限公司，2003年），頁147。
20 筆者根據法文文本loin de l'autre自行增加此譯文。
21 伊歐涅斯科著，劉森堯譯：《伊歐涅斯科戲劇精選集》，頁148。
22 同前註，頁145。

臺灣大學學術期刊資料庫

的思考。以《終局》爲例，本劇的主角哈姆（Hamm）[23]一出場便可引起觀者的厭惡，包括破舊的裝扮與蠻橫的態度和語氣，這與其坐在輪椅上殘障無助的身軀立即呈現矛盾對比。在劇中他不斷的指示克羅夫（Clov）爲其服務，滿足其近乎虐待狂的莫名要求。在如此的表現之下，哈姆如何可被視爲喜劇人物？事實上他主要的喜感特質如下：一、殘障無助的身軀與獨裁威權的命令者相結合所產生的反差形象。二、荒誕怪異的行徑與幽默的言語。三、性情僵直而頑固不靈。

從表面上看來，哈姆是殘酷無情的，例如對其父母如垃圾般的對待與將克羅夫視爲奴隸來使喚。但是本劇一開始，他發出一連串令人困惑的提問，似乎要提醒觀眾進行更深入的思考。哈姆所自問的問題如：「有人比我還——（打哈欠。）——更悲慘的嗎？當然，以前有，但現在呢？」、「他們受的痛苦跟我一樣嗎？」[24]從一開始哈姆便不斷的自我提問。但觀眾很難了解他受的苦是什麼，也不知道他爲何受夠了，但又無法結束：「然而我猶豫不決，我猶豫要……不要結束。對，猶豫不決，是結束的時候而我猶豫要——（打哈欠。）——不要結束。（打哈欠。）上帝，我累了，睡一覺就好多了。」[25]隨著劇情的開展，我們約略可歸納哈姆受的苦包括：身體的衰敗與死亡（包括肢體與視力殘障）、與父母惡劣的關係、孤獨、無法達成的絕望等等。這也是爲何本文要從受苦（le mal）的觀點探索貝克特人物的哲學面向。

貝克特式人物的受苦哲學

哈姆所受之苦可分爲三部分：肉體的、靈魂的與人際關係的。對於身體的衰敗，應歸因於自然現象，人們或者聽其自然，或者盡己所能抵抗。哈姆所採取的因應方式是利用克羅夫的行動力，幫助他打點一切日常生活所需，甚至達成環遊世界的渴望。在劇中，哈姆命令克羅夫拿板凳，登高從窗戶向外眺望，向他描述外面世界的狀況，或命令他推著輪椅靠近牆邊，以便接近外面的世界。哈姆試著將耳朵靠牆傾聽，所得到的卻是更空洞、更虛無的寂靜。牆的另一邊並非無盡的

[23] 評論家科恩（Ruby Cohn）曾指出哈姆與克羅夫如同槌子（hammer）與釘子（clou法文）的關係。

[24] 山謬．貝克特著，廖玉如譯注：《等待果陀．終局》（臺北：聯經出版公司，2008年），頁132。

[25] 同前註，頁133。

臺灣大學學術期刊資料庫

自由空間，而是另一個地獄。哈姆努力抱著希望的結果，都是更悲觀的回應。

對於靈魂所受的孤獨之苦，哈姆的解救者是克羅夫。事實上克羅夫的存在似乎是他唯一的樂趣與安慰。

哈　姆：爲什麼你留下來陪我？

克羅夫：爲什麼你留我？

哈　姆：沒有其他人了。

克羅夫：沒有其他地方了。（停頓）。

哈　姆：反正你還是會離開我的。

克羅夫：我在試。[26]

哈姆的自我解救方式是不停地、近乎虐待的命令克羅夫。但他也再三要求克羅夫結束他的生命。這兩位主角的關係看似是主僕，但哈姆的談話又暗示了他們之間父子似的關係。表面上哈姆是命令者，事實上兩者的生命已經是唇亡齒寒的相互依存。有評論者將兩人的關係比喻爲槌子與釘子或主僕之間的病態虐待關係。此外哈姆的人際關係之苦又來自家庭，要了解這個問題必須探究他與父親內格（Nagg）的關係。表面上哈姆毫無理由粗暴地對待其父母如糞土，儼然像是個性情暴烈的敗家子。

哈姆：混帳！你爲什麼生下我？

內格：我不知道。

哈姆：什麼？你不知道什麼？

內格：那會是你。[27]

但在劇中，從內格的口述中我們得知，他對待哈姆從嬰兒時期開始的冷漠，甚至用殘酷的方式，讓他陷落在無助之中而獨自哭泣。

內格：……你還幼小時，在黑暗中你備受驚嚇，你向誰哭喊？你母親？不是，是我。我們讓你哭，然後把你移到聽不到的地方，這樣我們就可以安靜地睡覺。（停頓。）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，你不是眞的需要我聽你哭泣，而我也沒在聽。（停頓。）我希望有一天你眞的需要我聽你哭泣，眞的需要聽我的聲音，任何聲音。（停頓。）眞的，我希望

[26] 同前註，頁135。

[27] 同前註，頁168。

臺灣大學學術期刊資料庫

我可以活到那一天，聽你向我哭喊，就像你還是小孩時在黑暗中受到驚嚇一樣，而我是你唯一的希望。[28]

這種不健康的父子關係也反映在他與克羅夫的關係之上。哈姆希望與克羅夫的相處能有類似父子間的親近關係，但事實上他完全不能掌控自己，讓自己也漸漸成爲自己厭惡的父親角色。除了上述原因，導致哈姆受苦的關鍵性因素還有思想。

哈　姆：大自然忘了我們。

克羅夫：再也沒有大自然了。

哈　姆：再也沒有大自然！你太誇張了。

克羅夫：就這附近沒有。

哈　姆：但是我們呼吸！我們改變！我們掉頭髮和掉牙齒！遺失了我們的青春！我們的理想！

克羅夫：那她還沒有忘了我們。

哈　姆：但是你說沒有了。

克羅夫：（難過地。）從來沒有活人像我們想的那麼拐彎抹角[29]。

哈　姆：我們盡力而爲。

克羅夫：我們不應該。[30]

克羅夫指責哈姆在思想上偏離正軌，走上迂迴曲折之路，而這是他比其他人（特別是與克羅夫作比較）受更多、更難解的苦的主因。

此外哈姆的受苦經驗很難以語言文字表現，這也是爲何在劇中作者運用許多間接的方式來表達，包括難以理解的比喻與寓言故事，如：「有一天你會變瞎，像我一樣。你會坐在那裡，像在虛空中，黑暗裡的一粒灰塵，永永遠遠，像我一樣。（停頓。）有一天你會自言自語，我累了，我要坐下，於是你就坐下。然後你會說，我餓了，我要去找點吃的。但是你不會起來，你會說，我當初不應坐下，但是既然我坐了，我就不妨坐久一點，然後我會起來去找點吃的。但是你不會起來，所以你也吃不到任何東西。……無盡的虛空會圍繞著你，所有年代死去再復活的靈魂也無法填補。」[31]

哈姆對於所受之苦的解決之道經常反而引來更壞的結果，這也是爲什麼在劇

28　同前註，頁173-174。

29　原法文tordu有彎曲、古怪、錯誤之意。

30　山謬．貝克特著，廖玉如譯注：《等待果陀．終局》，頁139。

31　同前註，頁158。

臺灣大學學術期刊資料庫

中他要不斷問克羅夫：「還不到吃止痛藥的時候嗎？」[32]面對如此的人生其實已是無所期待於解救方式 ：「你是在地球上，這一點已經無可救藥了！」[33]「結束就在開始之時而從此你持續下去……」[34]

哈姆紓解受苦的方法包括：藥物——「早上它們幫助你提神，晚上他們使你冷靜。要不然剛好相反。」[35]、想像——「像孤獨的小孩把自己變成一群小孩，兩個，三個，爲了在黑暗中和別人一起玩，一起說悄悄話。」[36]與幽默——「如果你很小心，你可能自然地死亡，死得平靜而舒服。」[37]他在世上唯一羨慕的人是瘋子，因爲只有他才看見人世的眞相，只有他被自然遺忘而得到赦免。

劇中哈姆述說他認識一個認爲世界末日已到來的瘋子。一天他去訪視這位瘋子，拉著他的手到窗戶邊。他向瘋子說：「看！那裏！全是正在生長的小麥！還有那裏！看！如一大群鯡魚帆船隊！全都是這麼動人！」但瘋子抽回他的手，回到房間的角落，像是被驚嚇，他說他只看到灰燼。哈姆說：「只有他存活了下來。（停頓。）被遺忘。」[38]

哈姆受苦的特殊反應方式之一爲尋找消遣，這可解釋他爲何令克羅夫作很多表面上無意義、甚至荒謬的事情。消遣（divertissement）[39]的著名哲學意涵來自法國哲學家巴斯卡（Blaise Pascal, 1623-1662）。他認爲無法承受孤獨的人、無能面對自己悲慘存在的人和無法接收虛榮世界的人總是會尋找各種外在的消遣以避免陷入憂傷與空虛。然而這樣的作法是遠遠不能消弭痛苦的，它的功能只在於幫助我們以無知覺的方式到達死亡。事實上把消遣當成悲慘生命唯一的安慰方式，這種消遣才是最大的悲慘。

以上的分析除了說明哈姆的例子如何呈現喜劇人物的哲學價值，同時也突顯了哲學思維對了解荒謬劇人物的幫助。同樣地，以下本文要透過心理學知識來透視這些看似無內在衝突與矛盾的單面向喜感人物，尋找荒謬的心理學解釋。

32 同前註，此句台詞在劇中共出現六次：頁136，139，149，157，167，184。
33 同前註，此台詞在全劇中前後出現兩次：頁171，182。
34 同前註，頁183。
35 同前註，頁149。
36 同前註，頁183。
37 同前註，頁171。
38 同前註，頁164。
39 法文動詞Divertir意指將注意力從某事上轉移開。

臺灣大學學術期刊資料庫

四、荒謬喜感人物的（反）戲劇心理學面向

阿鐸的戲劇理論闡述了他對西方戲劇以心理劇爲傳統的唾棄與原因，他認爲：「劇場的領域不在心理，它是造型的以及身體的。」[40]荒謬劇的作者也都對心理劇表示拒絕，並認爲這種專注於心理的戲劇發展現象規避當代更重要的問題，是西方戲劇墮落的主因之一。若要追問心理劇盛行的原因，或許是因爲作者與觀眾都將心理問題的探討視爲劇作之重要價值參考，再者心理劇尤其能贏取觀眾的移情認同。

但如果說荒謬劇作家排斥心理劇，[41]本文卻試圖對荒謬劇人物進行心理分析，這是否有矛盾之處？事實上荒謬劇作家所排斥的是形式主義的心理劇，也就是將人物的內心情感刻意地呈現在舞台上。荒謬劇在人物心理的處理方法上大有不同。下文的分析重點即在說明荒謬劇在表現人物心理面向時的新思維。

前文提到伊歐涅思科的劇作《椅子》中兩位主要人物有如傳統喜劇人物，他們的內在似乎沒有秘密，完全透明地呈現在觀眾眼前，但他們看似簡單幼稚的言行背後其實隱藏著複雜的心理因素。本文希望藉由心理觀點來解釋兩位老人看似荒謬的言行。首先，兩位老人的心理異常表現在與不存在（肉眼不可見）之人的對話。從觀眾的角度而言，這樣的舞台對話是相當具有喜劇效果的。從（幻想）訪客的名單中，我們可看出兩位老人各自渴望的對象：上校、美麗婦人、攝影師等等。透過兩個人各自與這些虛擬人物的對話，我們約略可看見這對老夫婦，各自人生的遺憾、失望。這些虛擬的訪客是引出他們最底層慾望的幻覺。這種類似自言自語的對話，事實上是與現實的關係斷裂的結果，它已是精神分裂[42]的表

40 阿鐸認爲西方戲劇一直以來皆傾向心理，他言道：「四百年來，也就是文藝復興以來，我們已經習慣了一種純粹描繪的、敘述性戲劇，一種描述心理的戲劇。……對心理的分析總是努力將未知領域簡化爲已知，也就是變得家常而平凡。這就是戲劇墮落且力道駭人地大量流失的主要原因。在我看來，這種情形已經是窮途末路。因此我以爲，戲劇乃至我們自己，都該摒棄心理了。」翁拖南．阿鐸（Antonin Artaud）著，劉俐譯注：《劇場及其複象》（臺北：聯經出版公司，2003年），頁82。

41 「心理劇要表現心理知識是不足的，不如直接閱讀心理學的論述。」參見Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris: Gallimard, 1966), p. 57. 按：譯本爲筆者自譯。

42 「在精神病中，首先產生的是自我與現實之間的斷裂，此一斷裂使自我受『它』所控制。到了第二階段，即妄想階段，自我重建構一個符合『它』之慾望的新現實。」參見尚．拉普朗虛、尚-柏騰．彭大歷斯著，沈志中、王文基譯：《精神分析詞彙》（臺北：行人出版社，2000年），頁384。

臺灣博碩學術期刊資料庫

現。

老人（對上校）：我的上校，我的上校，我突然想不起來，上回戰爭，你打贏了，還是輸了？

老婦（對女士）：我的小寶貝，不要任憑別人擺佈！

老人：看我，看我，我像不像個壞軍人？我的上校，有一次，在一場戰役裡……。

老婦：他在吹牛！眞不得體！（她拉上校不存在的衣袖）您聽他吹牛！我的寶貝，不要讓他講！

老人（很快接下去）：我單獨一個人殺了兩百零九個敵人，據估計是如此，他們像蒼蠅一般往上竄出，企圖遁逃，當然，不像蒼蠅那麼有趣好玩。上校，我憑著我一身的本領，將他們一一……喔！不，這沒什麼，這沒什麼。

老婦：我先生從不謊話，我們年紀都大了，不能否認的一點是，我們還相當受人尊敬。[43]

老夫婦各自從想像中得到滿足，又像是夢境的實現。他們所講的話大多與事實不符，然而並非他們說謊，而是精神異常者擁有兩個平行世界所致。這兩位喜劇人物的特殊心理狀態還表現在退化心裡，尤其是老人，挫折令他的退化心理更明顯：

老人（突然哭）：我放棄前途？我改變前途？啊！你在哪裡？媽媽，媽媽，你在哪裡？……嗚，嗚，嗚，我是沒有娘的小孩（呻吟）……沒有娘的小孩，沒有娘……。[44]

事實上如果老夫婦可被歸爲喜劇人物，他們在劇中因退化心理所致的幼稚言行應該是主要原因之一。人生失敗的老人崇拜軍中將領，這是因爲他在其身上投射出許多象徵性價值。但進一步分析，上校被老人奉爲模範更是被理想化的結果。[45]

---

43 伊歐涅斯科著，劉森堯譯：《伊歐涅斯科戲劇精選集》，頁106。

44 同前註，頁90。

45 「在依戀於自己對象的同時，每個主體都爲自己樹立了許多楷模，希望自己能在各方面與他們保持一致，成爲他們的翻版，而這一切要從取代它們的位置入手。主體根據這些楷模身上借鑒來不同方面的表現和特質，以達到與所有這些榜樣保持一致的目的。當然，這裡所涉及的對象，無論是其中的一部分，還是其全部，事先已被理想化。但我們不能由此過快地得出結論，認爲理想化便是倫理道德或社會的改良，因爲這裡所講的完美不過是對所期許的慾望的滿足。更何況這種滿足有時也不過是對某種缺憾的填補，而且人們在求得

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 期刊資料庫

老人對成功熱切的慾望由這段充滿幻象的表白顯露無疑，只是這種慾望並非僅僅是個人的，它也是受社會生活影響所致。老人的慾望不過是種集體無意識的產物。平庸的喜劇人物不僅提供了對個人無意識，還可能包括集體無意識的了解，而非如傳統喜劇人物只是被簡化作爲道德批判的對象。

老夫婦的退化心理又表現在遊戲上。在劇中兩位老人似乎回到了純眞的童年時光，他們發明一種搬椅子的遊戲，準備餐點與節目，一切都是虛擬，但像孩童般，他們將虛擬視爲眞實，樂於這種沉浸在自我世界的扮演遊戲。這個遊戲明顯帶有補償心理。在遊戲中，老先生成了眞正的將領而能夠指揮一切。

兩位主角享受著他們的遊戲，但這種愉快的表象暗藏著不安的騷動，可稱之爲不穩定的平衡。尤其是老人，他的情緒表現是起伏不定的，他的暴喜暴怒可被視爲一種神經症狀。再者，老夫婦看似自得其樂於他們所設計的遊戲的現象，除了前文所提的退化心理，又可被解釋爲一種變態心理，[46]因爲他們藉由顚覆、逾越常規而獲取樂趣。他們的快感並不需要具體的實踐，而是依賴想像。

如一般喜劇人物，荒謬劇人物對自身的荒誕與矛盾通常是不自覺的。

老人：我們過著隱居生活。

老婦：我先生並不是孤僻的人，[47]可是他喜歡孤獨。[48]

要如何解釋這種充滿喜感的矛盾言行？就荒謬劇而言，這絕非僅是喜劇效果的考量，而需要用無意識的心理來解釋。貝爾曼-諾埃爾（Jean Bellemin-Noël）對荒誕行爲與無意識的關聯有如下的分析：「對無意識來說，那些怪異、有時荒誕的東西在無意識看來卻十分合乎邏輯，就像是爲它的慾望服務一樣。」[49]由此觀點，荒誕並非傳統認爲的無意義行爲，而是無意識的產物。在整齣戲中，老人自我矛盾的言行隨處可見，而且具多樣性，例如：

老人：我覺得很驕傲，同時是既驕傲又謙卑……這是必然的……哎！當

滿足的同時還冒著自己已經隱約預感到的危險。」參見J．貝爾曼-諾埃爾著，李書紅譯：《文學文本的精神分析》（天津：天津出版社，2004年），頁40。

46 「人們都知弗洛伊德有關孩子是多態性慾倒錯者的論點（pervers polymorphe），但卻往往不了解這一論點的提出是爲了打破人們普遍認爲有關孩子是無辜的這一根深蒂固的假設。如果說成人與童年時期的自己十分接近，那是因爲成人仍舊迷戀倒錯行爲，只不過成人將這些倒錯行爲通過非倒錯的方式表現出來而已。」同前註，頁27。

47 原文使用misanthrope一詞，可譯爲「厭惡人類的人」。

48 伊歐涅斯科著，劉森堯譯：《伊歐涅斯科戲劇精選集》，頁101。

49 J．貝爾曼．諾埃爾著，李書紅譯：《文學文本的精神分析》，頁22。

臺灣大學學術期刊資料庫

然，我是統帥，我要是能夠在皇宮中，不單單只是監管現在這個小宮廷……[50]

老人言行的喜劇性除了在於結合各種矛盾（自大與卑微，欲望與淡薄名利等等）之外，又在於它自白的功能：間接表現充滿焦慮的心理。

老人：我有時會在絕對的寂靜當中清醒過來，這是地球，什麼都不缺，但還是要小心爲是，它的形體可能突然消失，它會在一些洞中消失不見。[51]

……

老人：我要告訴您，只有我才能拯救已經生病的人類，關於這個，您皇帝閣下和我一樣清楚……或者，至少我本來可以把過去四分之一世紀人類的損害減低到最低限度，如果我曾經有機會傳播我的福音的話。對於拯救人類這件事情，我還是懷抱著希望，仍然還有時間，我胸有成竹……哎，我眞不知道要怎麼表達……[52]

但老人的焦慮甚至轉變爲病態的「被迫害狂妄想」：

老人：我的敵人都成功了，我的朋友卻背叛了我……。

老婦（回音）：朋友……都……背……叛……了。

老人：大家都虧待了我，他們迫害我，我不抱怨，因爲他們這樣做沒有錯……有時候我很想報復……我做不到，我無法報復……我的心腸太軟……我不想置敵人於死地，我總是太善良了。

老婦（回音）：他太善良，善良，善良，善良，善良……。

老人：我的軟心腸把我打敗了……。

老婦（回音）：我的軟心腸……軟心腸……軟心腸……。

老人：但他們的心腸不好，我只不過用大頭針打他們（諷刺挖苦他們[53]），他們卻要用大頭棒打我，用刀割我，用大砲轟我，要我粉身碎骨……。

老婦（回音）：粉身碎骨……粉身碎骨……碎骨……。

---

50 伊歐涅斯科著，劉森堯譯：《伊歐涅斯科戲劇精選集》，頁135。

51 同前註，頁129。

52 同前註，頁138。

53 原法文Je donnais un coup d'épingle有「諷刺挖苦」之引申意。Epingle原爲「大頭針」之意。作者顯然藉此雙關語經營文字遊戲。

臺灣大學學術期刊資料庫

老人：他們侵佔我的位置，偷我的東西，想謀害我……我簡直集禍害於一身，像是災難的避雷針……。

老婦（回音）：避雷針……避雷針……避雷針……。

老人：爲了忘掉這些，皇帝閣下，我去做運動……去爬山……但他們扯我後腿，讓我摔下來……我想爬樓梯，他們故意把樓梯弄壞……我摔了下來……我想去旅行，他們不肯發護照給我……我要過河，他們故意要拆橋……。

老婦（回音）：拆橋……。

老人：我想翻越庇里牛斯山，卻已經沒有庇里牛斯山了……。[54]

老人事實上有很強烈的自戀情結與野心慾望，然而這些原本屬於人性或道德的瑕疵，在他的身上卻轉變成心理疾病。由此看來，老人的幻想與自我膨脹並不是享樂，而是他賴以繼續生存的必要行爲。精神分裂、退化與變態心理、無意識的自我矛盾，是這位充滿喜感的荒謬人物之所以不荒謬的解釋。

如果說悲劇人物的特色之一是充滿情緒起伏與內心衝突，而這也正是喜劇人物所缺乏的特質。《椅子》的主人翁老夫婦表面看來似乎並沒有這些心理現象而符合喜劇人物的條件，但從以上的分析發現，他們的心理世界其實充滿矛盾與不穩定。在悲劇作家的筆下，悲劇人物擅長心理剖析的語言，有利觀者進行心理分析，相反地，荒謬劇作家並不刻意呈現人物的心理現象，而且所謂內心衝突、矛盾與焦慮也多爲無意識的行爲。荒謬劇人物的台詞經常缺乏連貫性、用語扭曲變形、甚至自我矛盾，造成表面上的晦澀難懂，然而這些異常現象反而是切入喜劇人物心理的入口。他們的作者用隱晦的方式顯現他們的內在心理。

《終局》的主角哈姆可引起心理學面向探索的，首先是他厭世的心理與失敗的自我治療：

克羅夫：（痛苦地抓癢。）我身上有跳蚤。

哈　姆：跳蚤！還有跳蚤？

克羅夫：我身上有一隻。（抓癢。）除非那是蝨子。

哈　姆：（心煩意亂。）但是人性可能從那裏捲土重來！看在上帝的慈悲上，抓住他。[55]

[54] 伊歐涅斯科著，劉森堯譯：《伊歐涅斯科戲劇精選集》，頁136-137。

[55] 山謬．貝克特著，廖玉如譯注：《等待果陀．終局》，頁156。

臺灣大學學術期刊資料庫

……

克羅夫：嗯……遲早我會發臭。

哈　姆：你早就發臭了，這整個地方都是腐屍的臭味。

克羅夫：這整個宇宙。

哈　姆：（生氣地。）去他媽的宇宙！（停頓。）想別的。[56]

哈姆的回答總是在突顯克羅夫所了解的世界眞相的不完全。他用更赤裸、直接的方式表現他對人類與世界的憎惡（dégoût）。Misanthrope意指厭惡人類、性格陰鬱、喜歡孤獨之人。在西方戲劇史上已有不少作家創造出不同的厭世人物。[57]然而在成爲厭世者之前，他是受傷之人，直言辱罵是他對抗文明人世虛僞的方式，而且這是一個人孤獨的戰鬥。從劇中哈姆的言詞行爲可觀察到這些特質：

哈　姆：有什麼東西在我的頭裡滴滴作響。（停頓。）一顆心，一顆心在我的頭裡。[58]

克羅夫：爲什麼總是這些荒謬的事，日復一日？

哈　姆：慣例，誰曉得。（停頓。）昨晚我看到我胸部裡面，有一個很大的傷口。

克羅夫：呸！你看到的是你的心。

哈　姆：不，它還在跳動。（停頓。痛苦狀。）克羅夫！[59]

但哈姆恨人類的心理從何而來？如何表現？有何特殊性？是一種病態心理嗎？哈姆厭世心理的產生部分來自於對世界的絕望、部分來自對家庭的唾棄，以及對其身體殘缺無能的挫折。但是他對父母、對人類的辱罵並不全然冷酷，背後實際隱藏著相反的情感與焦慮。

厭世者通常是敏感、有洞察力與遠見之人，這也是他比一般人更無法忍受現狀的主因（劇中有克羅夫作爲對比）。哈姆的憤怒是理性思維下的情緒反應，但其中也不無情感的羈絆。「心在頭中」暗指了哈姆的理性與感性相互拉扯的矛盾心理。沒有情感的思考對他而言是不可能的。哈姆的厭世包藏了多種被迫壓抑的

56　同前註，頁166。

57　請參閱《戲劇中的憤世嫉俗》一書：Frédérique Toudoire-Surlapierre, *La Misanthropie au théâtre* (Paris: PUF, 2004). 本書有包括對米南德（Meandre）、莎士比亞、莫里哀與霍夫曼史塔（Hofmannsthal）四位劇作家筆下厭世人物的研究。

58　山謬．貝克特著，廖玉如譯注：《等待果陀．終局》，頁144。

59　同前註，頁155。

臺灣大學學術期刊資料庫

情感，包括：擁有美好世界的不可能、接近人群的不可能，與擁有父母眞愛的不可能。與伊歐涅斯柯的喜劇人物相仿，哈姆的粗暴虐待行徑背後有複雜與矛盾之原因，而且都與無意識心理有關。

如前文所分析，在本劇的開始哈姆便抱怨其悲慘生活。他提出一連串無解的問題，似乎讓觀者很容易地認定其虛無悲觀的人生哲學。也許哈姆會選擇結束自己的生命，然而他自言自語說：「但是，我猶豫，我猶豫要……要結束。」生命對哈姆而言還有什麼值得留戀的呢？從後續的瑣碎劇情來看，我們似乎得不到什麼具體的答案。哈姆似乎要利用最後的時間（終局）完成某些事：環顧世界、逃離世界、與父母作最後的清算、口述自己的生平、告白等等。哈姆一方面表現厭世，似乎與人世的一切道德倫理切斷關係，但同時卻又想告訴世人存在的某種智慧與眞理。貝克特的人物永遠活在這種矛盾或云僵局之中。

> 哈　姆：所有的生物絕——（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。[60]

但是即使表現出某種人生的睿智，哈姆對於結局的來臨依然充滿焦慮。他的頭腦是清晰的，但也是混亂的。[61]隨著延宕最後時刻的到來，他越來越迷失，需要不斷要詢問克羅夫自己是否位於中間的位置。每當結束一個話題，他像是陷入絕望，總是會詢問克羅夫：「還不到吃止痛藥的時間嗎？」貝克特人物無法對生命徹底失望。他們對終局的來臨永遠是還沒有準備好的。

哈姆令人難以理解與捉摸的行爲除了厭世，還有不時想看外面世界與無行動力。不斷想看外面世界的需要，可被解釋爲一種強迫型神經症，因爲從哈姆的口中可得知他對外面世界其實已有看法與預測，可是他依舊再三需要命令克羅夫用梯子與望遠鏡去觀察：

> 克羅夫：我看到……一群人……開心得很。（停頓。）這就是我說的放大鏡。（他把望遠鏡轉放低，轉向哈姆。）怎麼？我們不笑嗎？
>
> 哈　姆：（沉思後。）我不笑。
>
> 克羅夫：（沉思後。）我也不。（爬上梯子，把望遠鏡轉到窗外。）來看看。（他觀察，移動望遠鏡。）空的……（他觀察。）空的……

[60] 同前註，頁132。

[61] 「痛苦不正是困惑的最尖銳狀態嗎？」引自Vladimir Jankélévitch, *Philosophie morale* (Paris: Flammarion, 1998), p. 301。

臺灣大學學術期刊資料庫

（他觀察。）……還是空的。

哈　姆：沒有任何動靜。全都是——

克羅夫：空——

哈　姆：（暴怒地。）等我指示你才說話！（正常聲音。）全都是……全都是……全都是什麼？（暴怒地。）全都是什麼？

克羅夫：什麼全都是？簡單的說嗎？那是你想知道的嗎？等一下。（他將望遠鏡轉到窗外觀察，放下望遠鏡，轉向哈姆。）殘骸。（停頓。）怎麼？滿意了嗎？[62]

哈姆對於世界早有認定，但他又無法停止命令克羅夫向自己陳述這個他已經宣判死刑的世界。要他者回答自己已經知曉的答案，這種屬於難以抑制的衝動型與儀式型行爲的特色，在於消耗能量卻不能從中得到樂趣。哈姆所看到的世界顯然與他人不同，或者說他看得更遠更清楚。這種執著於眞相的厭世與對世界的絕對悲觀解釋，可被解讀成一個眞理的狂熱者[63]的狂躁症（maniaque）。貝克特的人物一方面受苦，一方面自我尋找治療的方式，無奈走不出去，因爲他所對抗的是影子戰士。他或許可逃離他所厭惡的世界與人類，但卻無法、也無能力逃離自己。哈姆不斷的像斯多葛主義者嘗試平靜心靈的方式，但結果總是得回到鎭靜劑的幫助。這種沒有效率的行動可稱爲無行動心理。

在整齣戲中，哈姆看似永遠處在騷動不安的狀態，可是卻從未眞正行動。這個行爲可被解釋爲一種創傷的固著（la fixation au trauma）。它來自家庭經驗與世界經驗的創傷。這種騷動的無行動（immobilité mouvante）來自症狀內部的活動力、是對立事物共處下的不穩定平衡，或者說是慾望與防衛之間的妥協。哈姆爲何猶豫要不要結束？在猶豫中不斷以看似荒謬的途徑找出路。阿多諾（Theodor W. Adorno, 1903-1969）曾以哲學觀點分析說：「貝克特的人物的行爲是原始的，是行爲主義者的，符合災難後的生存狀況。這種生存狀況使之殘缺不全，以至於他們無法有其他的行爲模式。像已被拍子打扁了的蒼蠅只能作煩躁不

62　山謬．貝克特著，廖玉如譯注：《等待果陀．終局》，頁153。

63　佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）在其演講論文集（*Conférence d'introduction à la psychanalyse*）中曾以左拉（Emile Zola, 1840-1902）的例子說明眞理狂熱者一些奇怪的強迫型日常習慣。請參考Toulouse Edouard, *Emile Zola: enquête médico-psychologique* (Paris: Société d'éditions scientifiques, 1896)。

臺灣人文學術期刊資料庫

安的掙扎或驚跳。」[64]除了哲學的解釋，貝克特人物行爲的神祕性與荒謬性（像瀕死蒼蠅神經似的抽搐跳躍）似乎也可藉由心理學的知識而得到部分解答。相對於古典悲劇人物的超越心理（dépassement），荒謬劇喜感人物的悲劇性來自內心無意識的阻礙（empêchement）。

由以上例子可說明荒謬戲劇與傳統心理劇的差異，而這也是本文稱其反心理學之舞台呈現的意義所在。「反」並非在於剔除人物的心理，而是讓其自然生成（spontané）。而且荒謬劇所感興趣的是更隱晦的無意識心理現象，而非傳統上被刻意凸顯的心理糾葛與困境。伊歐涅思科與貝克特並無意創造心理複雜的戲劇人物。他們絕不會直接表明人物的心理，[65]而是要藉由看似無關緊要的言語或動作來顯現。他們的喜劇人物在面臨悲慘的人類生存狀況時所表現的反應，可自然地（或無意識地）表現出許多矛盾心理。這種不著痕跡的刻畫人性心理狀態，這種藉由表面膚淺的人物來暴露人類深刻複雜心理的方式是其同時呈現戲劇人物心理，卻又反傳統心理劇的最好說明，也是戲劇多元與獨立存在價值最好的證明。如果說眞是美的必要條件，以上哲學與心理學觀點在呈現了荒謬劇人物的眞理價值後，似乎也已經提供了探索這些喜感人物美學面向的基礎。

五、喜劇人物的美學面向：尋找荒謬的美感

在探討荒謬劇人物的美感之前，有必要強調美的經驗並非他們的作者所追求的，甚至是所排斥的。這一點可從荒謬劇摒棄所有修辭性的語言得到證明。批評與揭露問題才是主要的創作目的。然而是否不帶美學目的的藝術創作才能引發眞正的美感經驗？探討荒謬劇人物與美的關係，主要在研究這個新戲劇的新美學價值。探討這個問題的困難，主要是荒謬劇人物的喜劇形象。應該用什麼樣的觀點來發掘與說明荒謬劇人物與美學的關聯？

喜劇人物在傳統的定義下是人性或道德醜陋的代表，是文學作品詩性的破壞者。如果說美學的問題是單純的品味，是令人產生愉悅的感官決定論，美令人愉悅，醜令人不悅，喜劇人物如何能在這套標準下與美產生關聯？喜劇人物的特殊

64 Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature* (Paris: Flammarion, 1984), p. 212.

65 巴比斯分析說：「〔荒謬劇〕拒絕任何心理的模仿擬眞（mimétisme psychologique）。」參見Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 2.

臺灣博碩士學術期刊資料庫

處在於他同時具有使人嫌惡之醜與令人愉悅的魔力。再者，美的接受重點並不在於被觀看的事物，而在於它能引起觀者的反應。美是可以被理性分析及了解之後產生的。例如，即便是表現醜的繪畫都可被轉化爲美的經驗。

前文的分析已清楚指出荒謬劇人物與一般喜劇人物的明顯差異。將荒謬劇人物從傳統喜劇人物中區分出來，有助於釐清此問題。要尋找荒謬劇人物的美感必不能依據古典時期以理想與自然爲美的標準，但亦非強調對個人主觀經驗的依賴。本文要以不同觀點探索荒謬劇人物的美學面向：其中包括美學中「崇高」（sublime）的理念、浪漫主義的美學、喜劇語言的美感與詩性。

崇高歷來有不同的美學定義。根據希臘哲學家隆甘（Longin, 213-273）的定義：崇高在於提升，要具有高度的思想或偉大的情感。特別的是他提出崇高在於能集合對立的事物爲一體的定義，也就是突破形式的限制達到對矛盾事務的掌控。這也是古典戲劇三一律的美學要求的由來。柏克（Edmund Burke, 1729-1797）則提出將崇高與美分開的理論。在他之前，崇高是美的最高層次。柏克提出兩者甚至對立的觀點。首先，他認爲恐怖也可以是崇高的來源，崇高有可能具有負面的意義，因爲它代表具威脅性的危險。又崇高的事物是艱深偉大，美的事物則相對簡易與渺小。他認爲陰暗（晦澀）是美的敵人，而崇高正是覆蓋著黑暗與神秘，兩者有多重的對立面，他因而將美與崇高作了一系列的比較：明朗與晦暗、清晰與困惑、安穩與暴力。這個理論解釋了人爲何面對崇高時會自覺渺小與無知。崇高超越了我們的理解能力，美則適合於感官的弱點，容易被接受。古典定義下的崇高帶來讚嘆，柏克解釋下的崇高則引起害怕。他認爲藝術家特別是詩人善於實踐崇高，因爲模糊與昏暗的文字組合更能誘發情感的力量。

古典時期將藝術與美區分爲二，認爲藝術的美在於創造理想或模仿自然，藝術是次於眞實的。浪漫時期的黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）提出不同見解。他主張藝術才是美，因爲美的本質是心靈的。與古典美學觀點相反，黑格爾認爲藝術是勝於自然的，藝術必定是美，但美並非都是藝術。藝術的美來自於眞理價值，但藝術的眞理與哲學的眞理有所不同。對尼采來說前者優於後者，因爲藝術的眞理更能達到人類悲劇的底層。謝翰空（Marc Sherringham）分析：「西方世界不過是理論人與道德人越來越完全地凌駕於藝術家與悲劇人的歷史。」[66]尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900）甚至

[66] Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique* (Paris: Payot&Rivages, 2003), p.

臺灣大學學術期刊資料庫

說：「藝術讓我們不至於在眞理中滅頂。」[67]

浪漫主義美學認爲美學式的認識事物稱爲思索，也就是要超越事物的表象。它的現代性在於強調創造者的主觀性，意指藝術創作對象的重要性減弱，它甚至只是藝術家創造的藉口，或是他個人表達的工具。現代藝術如此的美學趨勢鼓勵主觀的解放，卻也同時摧毀藝術創作的對象，這便是爲什麼即使是平庸的事物也可成爲藝術創作品。以上美學理論將有助於釐清荒謬劇人物的美學面向。

根據前文的分析，荒謬劇人物的心理層面有其特殊的複雜性，劇作家在這些人物的身上表現各種矛盾力量的相互拉扯。這種將多種矛盾與對立集中於一個完整個體的創作，似乎可以被視爲上述定義下的崇高美學。

不論是伊歐涅斯科或貝克特的人物，儘管他們都能引起喜劇效果，但是由於他們的矛盾最終總是帶來許多難解的疑問與令人不安的神秘，可因而將之解釋爲帶來困惑的崇高。它不在安撫心靈而是撼動，非協助昇華而是引導陷入幽暗的深淵。但除了這些論點，本文另外特別要從人物的語言表現：「幽默」來探討其美學面向。

語言之於荒謬劇有重大的意義，因爲荒謬劇之所以成爲現代戲劇的代表，應歸功於它對戲劇語言的革命性創新，而動機則來自對人類語言墮落的觀察。儘管各個荒謬劇作家各自提出不同的對策，他們的共通點在於，前文曾提及，摒棄傳統的修辭技巧、拒絕刻意被美化的文字。它的特殊性在於使用平庸通俗的日常生活用語並加入怪誕的用法。但這種語言有何美感可言？事實上戲劇藝術對修辭的依賴是可理解的，因爲預設「說服他者」的目的，戲劇必須在語言技巧上多加琢磨，以呈現辯才無礙的內容與緊湊精準的對話連接結構。但這樣的目的逐漸地使戲劇語言墮落變質，戲劇成了法庭的辯論台。爲了迎合一般大眾，一方面他要設計具爭論性的語言，在推理上要適應大眾思考邏輯與意見，「修辭成了司法正義的仿冒者」[68]。這種有特定傾向的目的讓語言成了裝飾的工具，混淆語言的眞理與美學價值，並窄化藝術的定義。

要抗拒這種傳統的戲劇語言，荒謬劇的另一個特色是使用喜劇語言。然而這種語言其實也是需要大量依賴修辭技巧的，其中是否有矛盾？要釐清這個矛盾，

234.按：引文爲筆者自譯。

67 同前註，頁235。

68 Roland Barthes, “l’ancienne rhétorique,” *Communication* 16 (Paris: Seuil, 1994), p. 256.

臺灣大學學術期刊資料庫

需要進一步分析荒謬劇喜劇語言的特色。它並不依賴傳統修辭技巧，而是操作不正常的語言使用，包括：缺乏邏輯推理、連貫性與一致性。簡言之，製造語言的斷裂與突兀，用新的幽默語言方式表現新的喜感。要進一步了解荒謬劇的特殊幽默語言及其所具有的美學價值，可從實際的例子分析。

（一）伊歐涅斯科的喜劇語言：雙層反諷

老　婦：好，你來模仿二月的樣子。

老　人：我不喜歡月份。

老　婦：可是現在我們想不出有什麼其他好玩的了，來吧，來逗我高興（老人抓抓頭，模仿勞來與哈台的喜劇動作。）

老　婦：（笑，拍手）眞像，謝謝，謝謝，你眞乖，我的寶貝，（她吻他一下）喔！你很有才華，要是當初你願意，你現在都可以當上三軍統帥了……

老　人：我是管理員，是住宅的統帥。[69]

在這段對話中，老婦對老人幼稚行爲的稱讚，事實上若是發生在眞實生活中應該被視爲一種反諷。老人的反應顯示他對自己才華的認同，又將原本應該是對自我的嘲諷轉變爲對自我的吹捧。對觀衆而言，這段對話應有雙重的喜劇性：第一層來自兩者的童言童語與對話內容表面的反諷意義。第二層來自這個顯而易見的反諷被「懸置」[70]，且因兩人的眞誠而顯得更加諷刺。另外老人將住宅管理員的工作視爲軍隊統帥，在一般的情形可視爲自我解嘲的幽默，但老人將之懸置當眞更引起另一層次的喜劇效果。在本劇中老夫婦所有的恭維都應具有反諷意涵，然而兩人都表現出毫無此用意，也沒有意識到對方話語中的反面意涵，主要是因爲他們完全活在語言的表面意義上，將所有的類比事物等量化與同質化。表面上看似荒謬，但這是作者呈現人物看不見事實眞相的誇張能力。喜劇人物如伏爾泰所言，對於他自身的喜感是不自知的，甚至包括他所使用的喜感語言，有時可能是無意識下的行爲。

---

69 伊歐涅斯科著，劉森堯譯：《伊歐涅斯科戲劇精選集》，頁86。

70 「顯而易見之懸置暫停」（la suspension d'évidence）是幽默的特質之一。意指「幽默假裝對大多數人所認可的事實或價值判斷表現無知，以顚倒正常規範準則。」「在假裝頭腦幼稚的情況下，幽默者獻身爲具體與字面意義的囚犯。」請參見Martin Evrard, *L'humour* (Paris: Hachette, 1996), p. 52. 按，引文爲筆者自譯。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

老　婦：寶貝，我從來不覺得厭煩……我對你的生命充滿了熱情。

老　人：你對這個故事已經能倒背如流了。

老　婦：我好像什麼都很容易忘記，馬上忘記……可是一到晚上精神又來了……寶貝，是的，我故意這個樣子，像吃了瀉藥……然後晚上一到，在你面前，我又煥然一新……來吧，開始講，我求你。[71]

（二）無意識的反諷

老婦對老人已重複幾十年的故事不僅不表示厭倦，還直言能不斷引起她的熱情似乎有違常理，但老婦眞誠的回答又排除了反諷的意圖，然而令人感到錯愕的是老婦接下來用詞的粗鄙——用瀉藥將老人的故事沖洗掉——似乎又曝露了她對老人故事棄之如敝屣的心態。舉凡這些不合邏輯、前後矛盾的話皆可用無意識來解釋。老婦表面眞誠的回答之所以無反諷之意，是被無意識所隱藏（壓抑）的結果，粗鄙的措詞——吃了瀉藥——可視爲口誤（無意識行爲），因爲這才是她內心對老人重複不停的故事眞正厭煩的感受。

（三）反修辭

老人與老婦的喜劇性語言自我矛盾的特徵是作者反修辭的技巧之一，配合的技巧還包括「脫臼的語言」（langage désarticulé）[72]。例如在上個例子中老婦人前後用詞突然的跳脫即可視爲語言的脫臼。

老　人：（對「美人」，很浪漫的樣子）我們以前年輕的時候，月亮特別圓特別亮，啊！是的，但願時光能倒流，回到童年。您希望我們一起去追回逝去的時光……這可能嗎？啊！不可能，不可能，再也不可能了。時間的流逝快如火車，在我們的皮膚上留下雙軌的痕跡，您相信外科整容手術能夠爲我們創造出奇蹟嗎？[73]

在這個片段裡，老人一開始如鸚鵡般複製定型化的浪漫話語，緊接著卻用突兀的比喻破壞。這樣的轉變反襯了前半部語言的空洞，造成所謂語言的脫臼。新比喻的喜劇性來自誇張，但似乎反而更能眞實呈現時間所造成的摧殘。老人的嘲諷較

[71] 伊歐涅斯科著，劉森堯譯：《伊歐涅斯科戲劇精選集》，頁86-87。

[72] 此爲伊歐涅斯科之用詞。

[73] 伊歐涅斯科著，劉森堯譯：《伊歐涅斯科戲劇精選集》，頁111。

臺灣大學學術期刊資料庫

接近於幽默而非諷刺，因爲被諷刺的對象涵蓋了他自己。

（四）格言之美

老　人：您談到人類的尊嚴？我們要先保住面子，尊嚴是其次（背部）的問題。[74]

前文提到，老人所代表的是狄德羅定義下的社會中間人物，他所重視的是表面的存在價值。老人的格言帶有犬儒主義的諷刺，一方面戳破了人們保護尊嚴的空洞，一方面諷刺了人們將尊嚴與面子混淆的盲目。原來應是有了尊嚴才有面子，但是人卻將之顛倒，認爲有面子才有尊嚴，甚至爲求面子可將尊嚴棄之在後。老人的坦白暴露了本末倒置的社會生活與人的自我疏離。但明白此現象的老人卻無法拒絕認同這個錯誤的價值觀。

以上的例子有助於了解伊歐涅斯科的喜劇語言所使用的技巧：拆解與錯位（dislocation）。打亂語言的習慣用法，喜感來自意外與錯愕，然而目的並不在製造笑果，他一方面想藉此達到清潔語言的作用，還有讓語言因「塡滿過多意義而爆裂、自我摧毀」[75]。他認爲作者不應將操控演員的線隱藏起來，反而要讓它更明顯。伊歐涅斯科的喜劇觀要求戲劇不再是中間藝術，也就是既非戲劇，亦非文學，並且要鄙棄講求智性但顯虛弱的沙龍式反諷。他要求一種堅硬嚴酷而非依賴精緻手腕的喜劇。從這個觀點來說，伊歐涅斯科的喜劇藝術是帶有精神暴力特質的喜劇美學。

回到前文所舉的例子（頁82-83），老人對於自己的失敗總是歸咎於他人，甚至患了被迫害妄想，他將自己比喻爲災難的「避雷針」，這種滑稽的隱喻詞彙是伊歐涅斯科作品特有的詩性。老人的自我幽默暗示著自己爲人類的代罪羔羊。這種自我膨脹吹噓的語言因夾雜殘酷與滑稽而呈現另一種認眞嚴肅的幽默喜感。

（五）無衝突的喜劇

傳統喜劇效果的發生常依賴衝突的對話與雙方的誤解，《椅子》的兩位主角之間完全沒有這方面的問題，相反的他們相互合作創造幽默。劇中老人不時抱怨

[74] 同前註，頁128。法文原作中作者使用對立的字彙遊戲（臉face——背dos）以突顯內容的幽默之處，中文譯文似難以傳達此喜感。筆者逕加譯文。

[75] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 63. 按：引文爲筆者自譯。

臺灣大學學術期刊資料庫

與自嘲，然而老婦人卻總是語帶幽默的淡而化之，老婦的對話功能完全喪失，或者成了應聲蟲（頁82-83）。這種幽默其實只是虛假的謙虛與天眞。老婦的幽默一方面目的在於安撫老人，一方面也突顯他們無奈的處境。前文提到幽默的特質之一來自於「停止判斷」與「懸置明顯的事實」。具備此種幽默的能力，對現實保持模糊不清[76]的認知與態度正是老夫婦能繼續活著的一大主因。

（六）矛盾的共生（symbiose de paradoxe）

眞正幽默者的另一個特質是在自嘲中表現退隱出世的態度。然而伊歐涅斯科的喜劇人物卻只能完成一半的幽默，不能眞正拋開自我。

> 老　人：演說家朋友……（演說家望著別的地方）如果說我長期以來懷才不遇，不被同時代的人賞識，這可以說是必然的事情。（老婦嗚咽）現在這些都無所謂了，因爲我現在要求你，親愛的演說家朋友，（演說家拒絕另一個簽名的要求）努力來把我的精神發揚光大……把我的哲學傳達給世界，當然也不要忽略其他細節，比如說我的私人生活、我的品味、我貪吃的習慣等這一類滑稽有趣或不足爲外人道的細節等……全盤說出……也別忘了我的伴侶……多年來我們努力在促進人類的進步，爲正義的事業在打拼，如今只有退出一途，以便完成崇高的犧牲，沒有人如此要求我們，但我們還是要這麼做……。
>
> 老　婦：（嗚咽）是的，是的，光榮就死……爲永垂不朽而死……至少，我們會找到依歸的……。[77]

如同大部分劇中的喜劇語言，老人最後的告白也充滿著自我矛盾，包括自我否定與肯定互不干擾、嚴肅（人生議題）與荒誕（生活瑣事）的不協調結合。但是這種荒誕的喜感並非誇大，而是突顯人物生存困境的嚴重性。老人們所有的樂觀都是假性的，並帶有苦澀的味道。老人的幽默脫離諷刺的最大原因在於後者多爲假裝，前者則爲眞誠。伊歐涅斯科並沒有讓喜劇性的語言掩蓋了這些小人物無可救藥的自憐，而是透過赤裸的矛盾更清晰地讓其悲劇性浮現。喜劇語言所造成的

[76] 「幽默與反諷、諷刺、滑稽模仿的不同處在於它模糊語意且不明顯指出嘲諷的對象。」Martin Evrard, *L'humour*, p. 29. 按：引文爲筆者自譯。

[77] 伊歐涅斯科著，劉森堯譯：《伊歐涅斯科戲劇精選集》，頁146。

臺灣大學學術期刊資料庫

這種落差與距離，更增添人物的詩性美感。又如前文所述，美可藉由其藝術與眞理價值存在而得到解釋，荒謬劇人物的眞理價值在於觸碰到人類悲劇最底層的眞相。以下將就貝克特的人物爲例探索另一種荒謬人物的美學。

貝克特人物的喜劇語言通常需要配合其他戲劇元素，包括肢體行動、說話的口吻與（斷斷續續的）方式。就內容而言，藉由突然改變（急降或反轉觀點）的方式造成眞理的墜落或浮現。這樣的用語在形式與內容上皆帶有極強的諷刺意涵，創造一種貝克特人物特有的幽默，例如（頁85）：「所有的生物絕——（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。」

在前文（頁83-84）的例子中提到哈姆的厭世心理，這段對話同時表現他的犬儒主義。哈姆的諷刺之所以能提升到幽默層次，是因爲他的諷刺絕非冷漠的攻擊，也非局限於特定對象。他總是能在克羅夫身上找到（或者說透過克羅夫看到）人類的問題。對他而言，人類並不值得同情，他其實並不會眞的消失，因爲他的本質是寄生的。他所嘲諷的是人類旺盛而無價值的生命力。但哈姆嘲諷生命的力量並沒有給他帶來面對生命的安祥泰然，主要是因爲他的身上依然充滿人類的驕傲與懦弱。

哈　姆：（熱切地。）我們離開這裡，我們兩個！到南方！你可以編個竹筏，流水會帶我們離開，走得遠遠的，到其他……有哺乳類地方！

克羅夫：荒唐！

哈　姆：獨自一人，我就獨自乘船！馬上去編竹筏。明天我就永遠地離開。

克羅夫：（匆忙走向門口。）我馬上做。

哈　姆：等一下！（克羅夫停下來。）你想有鯊魚嗎？[78]

劇中哈姆的猶豫無行動幾乎是哈姆雷特的滑稽模仿。他言語上的犬儒，行動上侏儒，強化了他癱瘓於輪椅的形上意義。

（七）張冠李戴（quiproquo）

相對於伊歐涅斯科作品中語言的直接、赤裸、無修飾，貝克特的語言看似貧乏實際上卻充滿了符碼，需要更細緻的解讀，其困難性常在於意義的開放性。

[78] 山謬．貝克特著，廖玉如譯注：《等待果陀．終局》，頁157。

臺灣大學學術期刊資料庫

以前文（頁77）的例子來說，這段對話的主題「nature」可意指大自然原始天然狀態或人性本能。哈姆所指的是哪個意涵呢？克羅夫以爲是原始的大自然，他的回答應該是針對文明消滅大自然的事實。然而這個回答似乎出乎哈姆的意料之外，因爲他言下的「nature」應該指的是人的本能。兩者的對話成了張冠李戴（quiproquo）。傳統喜劇對此技巧的運用目的多爲增添喜劇效果，但有時因過度使用而令人詬病。貝克特在運用上有其獨特之處。本劇張冠李戴的發生主要是因爲兩個對話者與語言之間有不同關係所致。克羅夫所使用與理解的是語言第一層（或表面）意義，相對地，哈姆所使用的則是語言的第二層意義，也就是帶有隱喻或象徵的語言。兩者語言的落差是造成張冠李戴的主因。而這也是貝克特獨創的喜劇技巧。

哈姆的回答是帶有反諷的幽默。身體的老化衰敗、理想與青春的消逝都是自然存在的證明。無思考能力，只見到事物表面的克羅夫認爲哈姆的思想走入歧途，對他而言，人活著如此複雜辛苦是種錯誤。在兩種生存態度中，貝克特並沒有支持任何一方。他藉由兩人張冠李戴（喜劇技巧）的交談表現了兩者與生存的關係。克羅夫與生活是緊貼一致的（coïncidence），哈姆則藉由幽默語言遠離生活。生存是使他異化的來源（l'objet aliénant）。這一點又表現在他的時間觀上。

克羅夫：（……）你相信死後的生命嗎？[79]

哈　姆：我一向如此。[80]

克羅夫看似清楚的問題事實上卻有不同的含意。「死後的生命」可意指來生或永生。哈姆的回答應如何解讀？如果說他的來生一直以來都是處於現在的狀態，也就是說他一直以來都是過著未來生活，實際上這也暗指他的生活是沒有眞的未來的。哈姆與現在的關係則是永遠的疏離。或者說他一直活在永生，然而他沒有明說的是永生並非幸福，而是永恆的痛苦。兩種解釋所暗藏的是哈姆對現在與未來時間所作的死亡判刑。活在未來並非意味著抱有遠見、相信改變，反而是否定現在。擁有永生反而是無止盡的苦痛。哈姆幽默的功能在於化解他與生命的直接衝突與焦慮，因爲對生命不再抱有興趣而能坦然消遣之。

哈　姆：結束就在開始之時而從此你持續下去。……也許我可以把自己摔

[79] 原文Tu crois à la vie future ?如譯者所補充：「這裡指的是基督教所謂上地應許虔敬的人永恆生命，不盡然是指來生。」

[80] 山謬．貝克特著，廖玉如譯注：《等待果陀．終局》，頁168。但筆者的建議翻譯爲：「我一直以來都是過著來生。」

臺灣大學學術期刊資料庫

到地板上。（他痛苦地要離座但失敗）[81]

但哈姆的犬儒式虛無主義並無法眞正自我解嘲與解救。他雖然否定生命卻無法拒絕生命對他的殘酷。最殘酷的並不是來自身體的殘障，而是無法結束的句點，與來自對時間順序顚倒的無力抵抗。

但幽默者是批判的觀察家也是自省者，哈姆終究意識到在劇中諷刺人類與世界的言行有何意義？

哈　姆：我們不是開始意……意……意有所指吧？

克羅夫：意有所指？你和我，意有所指！（笑聲。）哦，不錯的主意嘛！[82]

哈姆意識到他所有的言論似乎是他虛無主義的反證，因爲他似乎還在尋求解釋存在、提供意義給這個世界。然而對生命的諷刺是否有極限？哈姆在劇中不斷地把問題往前推，終極的諷刺議題或許莫過於死亡。

哈　姆：它可以用嗎？（停頓。沒耐心。）這鬧鐘還可以用嗎？

克羅夫：爲什麼不能用？

哈　姆：因爲用太久了。

克羅夫：但是根本很少用它。

哈　姆：（生氣狀。）那是因爲太少使用了！

克羅夫：我去看看。（克羅夫下。舞台下幾聲鬧鐘鈴。克羅夫上，手拿著鬧鐘，他拿到哈姆的耳朵旁，鬧鐘響。他們聽到最後一聲。停頓。）足以把死人吵醒！（稱得上最後的審判！[83]）你聽到了嗎？

哈　姆：隱隱約約。

克羅夫：最後一聲棒極了！

哈　姆：我比較喜歡中間的部分。（停頓。）吃止痛藥的時間還沒到嗎？[84]

在這個片段所談論的鬧鐘似乎有雙重隱喻，它可以是喚醒人的睡夢或意識的工具。它的功能可能喪失的原因或者爲過度使用令人麻痺，但也有可能是太少使用而生鏽癱瘓。它又如同最後審判的警鐘原本應是令人顫慄的，兩人卻幽默地將之

[81] 同前註，頁183。

[82] 同前註，頁155。

[83] 原文digne de jugement dernier中文譯本未譯出，筆者自行加譯。

[84] 山謬．貝克特著，廖玉如譯注：《等待果陀．終局》，頁167。

臺灣大學學術期刊資料庫

轉化爲樂音，用戲謔的方式面對世界末日的到來。但虛無態度並沒有帶給貝克特人物面對死亡的從容，他甚至無法安祥地坐以待斃。

哈　姆：如果你很小心，你可能自然的死亡，死得平靜而舒服。[85]

哈姆對生存與死亡之間的關係提出諷刺性的見解：生活的目的在於準備死亡。這意味著要用焦慮或戰戰兢兢的一生換取舒適安穩的死亡。死亡是否值得付出如此的代價？哈姆的幽默讓人看清生存不過是可悲／可笑的荒謬。透過人物，貝克特不斷往下挖掘人類存在悲劇的底層。

克羅夫：有時候——我告訴自己，克羅夫，如果你希望——有一天——他們懶得折磨你，你就必須學習更能忍受折磨。有時候——我告訴自己，克羅夫，你必須更堅強，如要他們——終有一天——放你走。……我告訴自己地球熄滅了，雖然我從沒看它發亮過。（停頓。）很容易離開[86]。（停頓。）我倒下時我會哭喊幸福。[87]

經過了哈姆的考驗，克羅夫似乎有了自己的一種斯多葛學派生活哲學，也就是對痛苦無動於衷的能力，也學會了自嘲。無能目睹曾經美好的世界，卻只能面對它的破滅，一切都在他還沒有意識的狀況下發生完成。但晚來的意識終究有些助益，克羅夫最後懂了使用幽默：死亡帶來幸福是他回歸純眞的告白。貝克特人物透過幽默將沉重的議題變爲輕盈，也將看似輕鬆的問題曝露出嚴重性，這不僅是語言的魔力，也是人物美感的所在。

綜合以上的分析得知荒謬劇人物的喜劇性語言充滿各種技巧，包括：模糊意義、懸置明顯易見之事、假裝天眞、張冠李戴等等。但有別於傳統喜劇，這些技巧都不是爲了單純的喜劇效果，而是具有多種意涵。荒謬劇在喜劇人物的形式與意義上的創新正是它的詩性所在。荒謬劇人物若能產生美感，應該又可從它的詩性來審視。

但首先必須提及的是對許多文學理論家而言，喜劇與詩性是不相容的，甚至是對立的，如科恩（Jean Cohen）所言：「就功能而言，詩性在於呈現世界令人動容的面貌，它能消弭觀者與被觀者之間的距離，製造兩者之間的默契。喜劇則完全相反，它排除情感，製造距離，呈現去除感傷的世界。就結構而言，詩性取

85 同前註，頁171。

86 譯文「很容易離開」，筆者依據法文原文Ca va tout seul進行較貼近的翻譯爲：「事情就這麼發生了。」

87 山謬．貝克特著，廖玉如譯注：《等待果陀．終局》，頁192。

臺灣大學學術期刊資料庫

消否定以破除對立元素。在喜劇中則是對立元素存在，並相互消滅。」[88]根據這個論述，詩性是內化，喜劇是一種完全外顯的情感。然而根據本文的分析可知：荒謬劇人物的喜劇語言是超越傳統喜劇語言的，它並非是充滿攻擊性的諷刺，而是具開放性的幽默語言。它與詩性的關聯必須從「越軌」（la notion d'écart）觀念切入。

如果說詩性來自於產生越軌與異常，荒謬劇人物的喜劇語言也有如此的效應。但這個解釋並不足夠，重點並非驗證詩性內含於這個喜劇語言，而是它如何與何時過渡到詩的語言。艾梅林納（Jean Emelina）分析喜劇性與詩性之間的鴻溝如何可以被縮減。方式之一爲「去隱喻」（démétaphorisation）以產生新的隱喻。從前文的例子中（避雷針、鬧鐘）可見，不論是伊歐斯科或貝克特人物的喜劇性語言都運用了這個方式，促使熟悉的日常事物變得陌生，退去它們已被磨損殆盡的外皮或是被習慣所掩蓋的眞理價值。

此外，就觀者的立場而言，如希發岱爾（Michael Riffaterre）所言，詩性的產生來自一種「追溯效力」（rétroaction），意指在一個作品的閱讀或觀賞過程，已經被閱讀過的文本意義會被正在閱讀的內容意義所改變。荒謬劇喜感人物正是因能不斷的被擴張解釋而沉澱出他特有的詩性（humour poétique）。荒謬劇也因而驗證了喜劇性與詩性並非完全不相容，其人物所表現的幽默詩性也是其美學的面向。喜劇人物所能產生的美感不是立即性的，這種美感有賴於觀者突破其表面的醜陋與對荒謬背後的眞理的理解。即使這些人物不是眞理的揭示者，重要的是可透過他們，對人的生存問題有更透徹的見解。

結論：喜劇人物的開放性

如果說荒謬劇人物的多面向是其開放性的展現，但開放性的價值到底爲何？艾可（Umberto Eco）認爲：「開放性是美學享受的條件。」[89]又強調：「享受一部藝術作品也就等於說是給予它一種詮釋，一種執行，在一個獨創的觀點中給予再生。」[90]荒謬劇人物的潛在閱讀或許提供了很好的例證。

88 Jean Cohen, "comique et poétique," *Poétique* 61 (1985): 53.
89 Umberto Eco, *L'œuvre ouverte* (Paris: Seuil, 1965), p. 59. 按：引文爲筆者自譯。
90 同前註，頁17。

臺灣大學學術期刊資料庫

對於荒謬劇的人物的諸多詮釋，歷來批評家曾用小丑、木偶、傀儡或幽靈等詞彙來形容與定義。這些稱謂的共同處在於突顯這些人物空洞、單面向、無自主性與無具體存在的特質。他們既無思考能力亦無心理矛盾，他們代表互可取代、沒有個人性的象徵性人物。然而從以上對伊歐涅斯科與貝克特的喜劇人物的三個層面的分析說明了荒謬劇喜劇人物具有的深度、厚度與多面向性。這些喜劇人物並不擅長情感表現，導致他們的心理面向較易被忽略。他們的心理表現非/反傳統戲劇人物的激情，而是在面對死亡、孤獨、肉體衰敗等生存問題下，透過各種無意識言行來呈現。觀者在旁目睹這些荒謬的喜劇人物被一種隱形的暴力慢慢吞食的過程。

這些非典型的喜劇人物表面上如傳統喜劇人物，令人無法不取笑他們的膚淺幼稚，然而這並非作者刻意扭曲，而是因爲將之徹底的曝露，導致觀者對他們的陌生。透過本文的分析可得知荒謬劇喜感人物並非完全與傳統喜劇人物在形式上決裂，他的創新在於給予喜劇人物更豐富的內涵與前所未有的意義。這些喜劇人物因充滿開放性而能引起多面向的詮釋。他們的功能不再是作家用以批評社會的媒介，而是世界的「目擊者」。阿達莫夫（Arthur Adamov, 1908-1970）提出對此的定義：「目擊者代表殉道者。所有目擊之人也是身體與心理被雙重撕裂的人。首先，處於制高觀點的他，因同時要承受可悲的人類生活，以致造成內心的撕裂。分裂又來自他所目擊的世界眞理與世界對他的見證的拒絕所造成的鴻溝深淵。」[91]此外，阿鐸批評當代戲劇「失去了眞正的幽默感，以及笑所產生的身體的、反秩序的分解力量。因爲它棄絕了深刻的反秩序精神，而這正是所有詩的基礎。」[92]兼具幽默喜感與嚴肅的荒謬劇人物似乎回應了阿鐸對西方現代戲劇的控訴，並找到一條出路。

[91] Arthur Adamov, *Ici et Maintenant* (Paris: Gallimard, 1964), p. 39. 按：引文爲筆者自譯。

[92] 翁拖南．阿鐸（Antonin Artaud）著，劉俐譯注：《劇場及其複象》，頁42。

臺灣大學學術期刊資料庫

荒謬劇喜感人物的幾種潛在閱讀

朱鴻洲
中國醫藥大學通識教育中心助理教授

法國戲劇學家阿比哈雪德（Robert Abirached）在其著作《現代劇場中人物的危機》中詳盡分析西方戲劇在人物創造上的演變與原因，並強調人物的演變與文明的危機息息相關。準此，如果說現代劇場在人物的創造上有眾多創新，這似乎也代表了相較於過往，現代文明危機更爲複雜與嚴重。

作爲現代戲劇重要代表之一的荒謬戲劇在人物創造上有何獨特之處？一直以來，評論家對荒謬劇人物的定位主要將之視爲平板的人物，經常用「小丑」、「傀儡」或「幽靈」這些詞彙來指稱，而這也是荒謬劇人物可被視爲喜劇人物的原因。縱然如此，荒謬劇人物與傳統喜劇人物有著重要的區別。本文的主要立論在於闡明荒謬劇人物的特殊性，特別要分析這些表面上看似膚淺與空洞的喜劇人物的深刻性與多面向性，藉以補充現存評論的不足。

本論文將以哲學、心理學與美學三個面向來探索荒謬劇中的喜感人物，分析的對象爲伊歐涅斯科（Eugène Ionesco）作品《椅子》（*Les Chaises*）與貝克特（Samuel Beckett）作品《終局》（*Fin de partie*）。此研究目的在於揭示荒謬劇人物在解讀上的種種潛在可能性，並希望有助於詮解荒謬劇在閱讀上的種種困惑。

關鍵字：荒謬劇　喜劇人物　伊歐涅斯科　貝克特　幽默

臺灣大學學術期刊資料庫

Possible Readings of the Comic Character in the Theatre of the Absurd

Hung-chou CHU
Assistant Professor, Center for General Education, China Medical University

In his book, *The Crisis of the Character in the Contemporary Theatre*, Robert Abirached analyzes the creation and evolution of dramatic character in the West. He emphasizes the close relationship between the crisis of civilization and the evolution of character. If modern drama seems to make a major contribution to the revolution of character, it demonstrates just that the crisis of modern civilization is more complicated and more serious than before.

The theatre of the absurd is one of the most important types of modern drama. What is its specialty in the creation of character? Most literary critics consider its characters as 'flat.' They use terms, such as "clown," "puppet," and "phantom" to qualify them. That is the reason characters of the theatre of the absurd are considered comic characters. But in fact the nature of the comic in the theatre of the absurd is very different from previous genres. This study aims to reveal this specialty. By revealing the depth and the multiple dimensions of the comic character, which used to be considered as simple, empty and mediocre, this work aims at filling a gap in related research.

This study takes Ionesco's play, *The Chairs*, and Beckett's play, *Endgame*, as examples. The approach of the analysis includes three aspects: philosophy, psychology and esthetics. This is one way to prove that the reading of the characters of the theatre of the absurd is full of possibility, and to eliminate the confusion in understanding them.

Keywords: the theatre of the absurd comic character Ionesco Beckett humor

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

J．貝爾曼-諾埃爾著，李書紅譯：《文學文本的精神分析》，天津：天津出版社，2004年。

山謬．貝克特著，廖玉如譯注：《等待果陀．終局》，臺北：聯經出版公司，2008年。

伊歐涅斯科著，劉森堯譯：《伊歐涅斯科戲劇精選集》，臺北：桂冠圖書股份有限公司，2003年。

翁拖南．阿鐸著，劉俐譯注：《劇場及其複象》，臺北：聯經出版公司，2003年。

馬丁．艾斯林著，劉國彬譯：《荒誕派戲劇》，北京：中國戲劇出版社，1992年。

Abirached, Robert. *la crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard, 1994.

Adorno, Theodor W. *Notes sur la littérature.* Paris: Flammarion, 1984.

Artaud, Antonin. *Le Théâtre et son double.* Paris: Gallimard, 1964.

Barthes, Roland. “l’ancienne rhétorique.” *Communication 16.* Paris: Seuil, 1994.

Beckett, Samuel. *Fin de partie.* Paris: Minuit, 1957.

Bergson, Henri. *Le rire.* Paris: PUF, 1995.

Cohen, Jean, “comique et poétique.” *Poétique* 61 (1985): 49-61.

Corvin, Michel. *Lire la Comédie.* Paris: Dunod, 1994.

_____. *Le Théâtre nouveau en France*. Paris: PUF, 1995.

Eco, Umberto. *L’œuvre ouverte.* Paris: Seuil, 1965.

Emelina, Jean. *Le comique.* Paris: SEDES, 1991.

Evrard, Martin. *L’humour*. Paris: Hachette, 1996.

Freud, Sigmund. *Conférences d’introduction à la psychanalyse*. Paris: Gallimard, 1999.

Gouhier, Henri. *Le Théâtre et L’Existence*. Paris: Librairie Philosophique J. Verin, 1997.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Paris: Librairie Générale Française, 1997.

Ionesco, Eugène. *Les Chaises*. Parsi: Gallimard, 1996.

_____. *Notes et contre-notes.* Paris: Gallimard, 1966.

Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, J.-B. *Vovabulaire de la psychanalyse*. Paris: PUF, 1967.

Pascal, *Pensées*, Paris: Librairie Générales Française, 2000.

Patrice Pavis. *Dictionnaire du théâtre.* Paris: Armand Colin, 2002.

Sareil, Jean. *L’écriture comique.* Paris: PUF, 1984.

Sherringham, Marc. *Introduction à la philosophie esthétique*. Paris: Payot＆Rivages, 2003.

Toudoire-Surlapierre, Frédérique. *La Misanthropie au théâtre.* Paris: PUF, 2004.

臺灣大學學術期刊資料庫