

馬森1960年代話劇的「荒誕劇」藝術手法

趙得昌*

<目次>

1. 緒論
2. 馬森1960年代話劇的「荒誕劇」藝術手法
3. 結語

1. 緒論

1960年代以前，特別是1950年代初期臺灣在政治高壓下，“反共抗俄”的戰鬥文藝在政府的鼓勵下盛行，文藝自然淪落為政府宣傳的工具。但到1960年代，隨著與西方世界交流的日漸頻繁，具有自由主義思想的知識份子也積極地引進西方現代主義文藝思潮，脫離於“反共抗俄”文藝，企圖使停滯的臺灣文藝界活躍起來。1960年白先勇等創辦《現代文學》正式譯介20世紀以來的西方現代主義文藝，在相當程度上促進了當代臺灣文學的現代主義進展。1965年創辦的《劇場》雜誌和《歐洲雜誌》也自西方引進現代主義以及後現代主義。就戲劇而言，《現代文學》、《劇場》與《歐洲雜誌》這三份雜誌譯介西方的戲劇新潮流諸如敘述體戲劇、¹⁾存在主義戲劇、荒誕劇、殘酷劇場、生活劇場等等，在戲劇界造成了一定的反響。

在這種情況下，1960年代臺灣劇作者中接納荒誕劇影響的是以馬森²⁾為代

* 協成大學校 中語中文學科 副教授

1) 余匡復在《布萊希特論》中舉幾個例子主張譯成“史詩劇”是不妥當的，要譯成“敘述體戲劇”，筆者也同意他的說法，採用“敘述體戲劇”。參見余匡復，《布萊希特論》(上海：上海外語教育出版社，2002年)，頁67-71。

2) 馬森(1932~)臺灣著名戲劇家與小說家。1932年10月3日生於山東省齊河縣。國立臺灣師範大學國文系畢業，國文研究所碩士，曾赴巴黎電影高級研究院(I D H E C)專攻電影戲劇。

表。馬森1961年赴法國巴黎攻讀電影與戲劇。他留學法國期間，正是荒誕派戲劇的鼎盛期，他親身接觸荒誕劇，並且從西方文明的矛盾與弊端看到了理性的危機，以這些經驗為基礎，為顯示現代資本主義文明裏充滿的矛盾與荒謬性，並且為表達處於現代文明社會的孤絕感，³⁾ 援用荒誕劇的藝術手法，在1960年代總共創作了5部話劇《蒼蠅與蚊子》(1967年)、《一碗涼粥》(1967年)、《獅子》(1968年)、《弱者》(1968年)、《蛙戲》(1969年)。他的這些劇作顯示現代人在資本主義文明裏的彷徨、苦悶與孤絕感，有深邃的意蘊與濃厚的哲理氣息，開了在臺灣劇壇的荒誕劇的先河。⁴⁾

本文經由考察馬森1960年代話劇裏顯示的「荒誕劇」藝術手法，要了解他怎麼接納「荒誕劇」，而他作品的特點如何。並且，進一步借着這種考察要了解1960年代臺灣話劇的一個層面，彌補在韓國臺灣話劇研究的空白。

在大陸，由於極左路線，才到1980年代中國話劇開始受到西方「荒誕劇」的影響，而在韓國與臺灣同樣到1960年代西方「荒誕劇」的影響彰顯在幾個劇作裏。就這樣，韓國、中國與臺灣都隨着政治壓抑的比較松弛容納西方各種思潮。不過，在內容與形式層面，它們的容納方式各各不同。筆者根據這次研究，在將來把韓國、中國與臺灣以怎麼樣的方式容納「荒誕劇」相互比較，搭起一座相互認識的橋梁，對韓國、中國與臺灣的戲劇交流有裨益。

後進入巴黎大學漢學研究所，並任教於巴黎語言研究所，再轉赴加拿大英屬哥倫比亞大學取得社會學博士。曾任教於墨西哥學院、加拿大阿爾白塔大學、維多利亞大學、英國倫敦大學。民國76年返臺定居，曾任《聯合文學》月刊總編輯，國立藝術學院教授、香港嶺南學院客座教授，現任成功大學中文系所教授。劇作有《蒼蠅與蚊子》、《一碗涼粥》、《獅子》、《弱者》、《蛙戲》、《脚色》、《花與劍》、《我們都是金光黨/美麗華酒女救風塵》等。

3) 他說「因為我生在二十世紀，呼吸着二十世紀中工業社會個人主義中的孤絕的空氣。」，馬森，《脚色式的人物》，馬森，《脚色》(臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2011年)，頁19。

4) 除馬森的劇作外，這一時期另外的劇作者姚一葦也在他的劇作《孫飛虎搶親》(1965年)裏採用一些「荒誕劇」的藝術手法，但除馬森與姚一葦外，至今尚不知在1960年代臺灣劇作者中，援用「荒誕劇」藝術手法的劇作者的存在。

2. 馬森1960年代話劇的「荒誕劇」藝術手法

荒誕劇與存在主義哲學息息相關。法國小說家兼劇作者艾伯特·加繆早在《薛西弗斯的神話》描述現代人的荒誕處境以來，這種概念反映在各種文藝樣式中。荒誕劇一詞，最早是英國戲劇理論家馬丁·艾斯林在1961年出版的《荒誕劇》一書中提出的，荒誕劇是二十世紀五、六〇年代最具影響力的戲劇流派之一，其代表作家包括尤奈斯庫、貝克特、讓·熱內、阿達莫夫、品特等人。其實，這些戲劇家並沒有一致的行動綱領，根據其思想與藝術特點，馬丁·艾斯林把它定名為「荒誕劇」。荒誕劇是對歐洲知識份子經歷二十世紀兩次世界大戰殘酷的、非理性的大屠殺後，感到焦慮、孤絕、疏離的反應。因此，荒誕劇要表現的主題，「對於人的狀態的荒誕性帶來的這種形而上的痛苦之感」⁵⁾ 表現人與自己生存環境的疏離，人與世界無法溝通，以及由於這些異化帶來的精神創傷、變態心理、悲觀情緒與尋找自我、執著的努力。

荒誕劇在形式上，借鑑象徵主義、表現主義及超現實主義的各種表現手法，荒誕劇作者進行了各種嘗試，創作出與傳統戲劇迥然不同的作品。他們放棄了傳統的戲劇形式，追求純戲劇，以直喻、象徵、荒誕的方式來表現人的精神層面。他們的劇本在發展的過程中，在結構情節方面，沒有具體的時空、具體的情節、確定的結局，只有一種情勢，「情節目的不在講述一個故事，而在傳遞一種詩意形象」。⁶⁾ 在人物方面，往往「缺乏真正的性格，不是如夢中人物一般的單調，便是具有極濃厚的象徵性，足以代表一般的人生」。⁷⁾ 例如以教授、女生、房客、女僕作標誌，甚至用字母作標誌。⁸⁾ 在語言方面，語言不再是人們交流思想的媒介，也不再是邏輯性的，荒誕劇作家藉著語言本身的空洞無物，顯示存在的空虛

5) (英)馬丁·艾斯林，華明譯，《荒誕派戲劇》(石家莊：河北教育出版社，2003年)，頁8。

6) 同上註，頁280。

7) 顧乃春，《現代戲劇論集》，(臺北：心理出版社，2007年)，頁70。

8) 陳美美，《臺灣新戲劇研究(1965-1980)》，佛光大學博士學位論文，2008年，頁117。在荒誕劇道具的地位上升，相反地人物的地位下降到道具一般沒有性格與靈魂的「木偶人」地位。參見汪義群，《前言》，汪義群主編，《西方現代戲劇流派作品選(5)》(北京：中國戲劇出版社，2005年)，頁17。

和無聊。「戲劇中的語言大多既不連貫又無意義，或只是多次重複或是語音的反覆再現，來誇大語言的機械表相，以顯現語言溝通的無力與困難；而即便有劇中人物的對話，也多在問答、辯論與打鬧間進行，內容經常是單調的重複已說的話。」⁹⁾ 在舞台形象方面，荒誕劇顯示「純戲劇」的傾向，透過直喻性的表現方式，用動作或者用道具顯現舞台形象。¹⁰⁾ 這種荒誕劇形式，能夠讓觀眾感到不可理喻、離譜，反而實際上能達到「荒誕比理性更為理性，虛幻比真實更為真實」¹¹⁾ 的境界。荒誕劇作家們為了表現他們的劇作趣旨，還大量地採用「夢境、幻境、噁語、象徵的意象，詩歌、啞劇動作、獨白、心靈的對話」¹²⁾ 等表現手法。

在臺灣的1960年代話劇中，馬森的五篇話劇《蒼蠅與蚊子》、《一碗涼粥》、《獅子》、《弱者》、《蛙戲》都採用荒誕劇的形式創作出來的。¹³⁾ 《蒼蠅與蚊子》是以擬人化手法顯示「人類終極趨向於毀滅的命運」。¹⁴⁾ 蒼蠅與蚊子各自認為在世界上自己才是最偉大的，互相爭吵，最後打了一個賭，看一年中誰的殺人數量多。但一年後，它們見面談話，才發現殺人最多的，其實還是人類。該劇雖然與沒有具體情節的荒誕劇有若干差別，但沒有具體時空、沒有外部戲劇衝突，圍繞著蒼蠅與蚊子打賭「誰殺的人最多」的單純情節展開，採用反諷手法，表現人類因相互殘殺，將陷於自我毀滅的主題。作者藉著蚊子的話：「人就是這樣，總喜歡殺人，不像我們蚊子從來不殺蚊子。」¹⁵⁾ 嘲諷人類。該劇的人物有蒼蠅、蚊子、報童、太空人，都是沒有個性，尤其是蒼蠅與蚊子是完全符合於符號式的人物。該劇的人物使用滑稽可笑的荒誕話語進行對話，不斷地重複對白。下面是蒼蠅與蚊子相互主張自己殺人多的重複對白，表現語言溝通的困難、情節的荒誕性。

9) 陳美美，《臺灣新戲劇研究(1965-1980)》，頁118。

10) 汪義群，《前言》，汪義群主編，《西方現代戲劇流派作品選(5)》，頁17。

11) 馬森，《文學與戲劇 - 《馬森獨幕劇集》序》，馬森，《腳色》(臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2011年)，頁34。

12) 朱俐，《馬森獨幕劇演出的哲理性與趣味性》，馬森，《腳色》，頁363。

13) 雖然對馬森的這些作品是不是荒誕劇，眾說紛紜，但筆者認為馬森的這些作品不僅有荒誕劇的形式，而且具有荒誕劇的精神，可以歸屬於荒誕劇這個類別。

14) 亮軒，《看《馬森獨幕劇集》》，馬森，《腳色》，頁252。

15) 馬森，《蒼蠅與蚊子》，馬森，《腳色》，頁82。

蠅：蒼蠅多！
蚊：蚊子多！
蠅：我多！！
蚊：我多！！
蠅：我多！！
蚊：我多！！¹⁶⁾

但是與西方荒誕劇絲毫不能溝通的語言不同，能夠為觀眾所理解。該劇的舞台沒有具體的舞台指示，僅寫「任何地點」，沒有特別的舞台形象。

《一碗涼粥》，以「意識流的手法」¹⁷⁾表現中國傳統的父母與孩子之間的代溝問題。舞台上只有夫妻兩人出現，雪夜裡，他二人懷念三年前死去的孩子，這個孩子，因為不肯依父母之意與鄰村的女孩子成親，反而自己找了個「野女人」，而被父母「打殺」了。父母發火而打殺他的理由，是他不肯遵循傳統禮教，對不起祖宗。不過到孩子沒有了，他們後悔了，但是太晚了。該劇的劇情結構採取重複、螺旋式循環形式，劇初始於一對老夫妻喝粥的對話，劇末也以一對老夫妻喝粥的對話結束。劇初：

夫：好了，好了，別再愁啦！愁死也沒有用的！快來喝粥吧！
妻：（不語也不動。）
夫：你看，粥都涼啦！喝了涼粥是會拉肚子的！¹⁸⁾

到了劇末回到劇初的對話：

夫：（關切地）別愁啦，孩子他媽！愁死也沒有用的（來到鍋前，舀一碗想像的粥放在桌上）快來喝碗粥吧！¹⁹⁾

這種循環形式劇情結構「本身無疑形象地傳達出人生單調乏味、痛苦周而復

16) 馬森,《蒼蠅與蚊子》,馬森,《腳色》,頁69。

17) 林清玄,《戲劇文學的建立——讀《馬森獨幕劇集》》,馬森,《腳色》,頁272。

18) 馬森,《一碗涼粥》,馬森,《腳色》,頁92-93。

19) 馬森,《一碗涼粥》,馬森,《腳色》,頁111。

始且永遠持續下去的含義。」²⁰⁾ 此劇的人物僅有夫與妻兩人，時間是現在時，夫扮夫、妻扮妻，但時間變為過去時，夫扮子、妻扮母。對此，馬森說“譬如說，同一個人，對父親而言，他是兒子；對兒子而言，他是父親；對老師而言，他是學生；對學生而言，他又是老師。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。”²¹⁾ 作者採用這種「腳色錯亂」的手法，企圖達到「腳色儉約」的效果。²²⁾ 根據馬森提出的腳色理論，該劇的人物是可以稱為「腳色式人物」。²³⁾ 該劇的人物也重複對白，也使用荒誕的語言。例如：

妻：死了也沒關係，你到底吃過兒子腿上的肉了。

夫：吃了兒子腿上的肉，祖宗都在墳墓裡笑得合不攏嘴來。²⁴⁾

該劇的人物雖然使用荒誕的對白，但絕不多，總體來說，他們的語言比起西方荒誕劇，「荒誕」得不多，該劇裡作者透過反諷的人物對白來表現自己的思想。該劇的舞台顯示荒地形象，劇初的「一間簡陋的臥房，四壁顏色暗淡，無窗，有一門通外邊」，²⁵⁾ 劇末的「這時這間屋子的四壁向上捲起，露出一片白茫茫的遠景，但不像是雪地，倒像是沙漠。沙漠裡並不見一個人影兒」²⁶⁾，都表現存在的荒涼感。並且，在該劇採用的道具涼的「粥」，直喻老夫妻的淒涼的心境，²⁷⁾ 父母殺死了兒子，象徵反生命的封建禮教殺死了兒子。

《獅子》表現人類不可避免的命運。兩個人登場，他們是十幾年前的同窗同學，久別重逢，現在一個是教書匠，一個是政客。他們相互敘述著自己人生的鬱悶，又回憶著以前的老朋友。他們對詩人的死亡原因爭執不休，教書匠主張詩人

20) 宮寶榮，《法國戲劇百年(1880-1980)》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2001年)，頁283。

21) 馬森，《腳色式的人物》，馬森，《角色》，頁14。

22) 陳美美，《馬森「腳色理論」析論》，馬森，《馬森戲劇精選集》(臺北：新地文化藝術，2010年)，頁299。

23) 馬森，《腳色式的人物》，馬森，《角色》，頁7-20。

24) 馬森，《一碗涼粥》，馬森，《腳色》，頁106。

25) 馬森，《一碗涼粥》，馬森，《腳色》，頁92。

26) 馬森，《一碗涼粥》，馬森，《腳色》，頁110-111。

27) 陳怡錦，《對於馬森獨幕劇的詮釋》，《藝術論衡》，第3期(1997年9月)，頁25。

被沙漠中的獅子咬死，政客主張被汽車撞死。最後兩人向獅吼與白光的方向走去。該劇也與《一碗涼粥》同樣，沒有外部戲劇衝突與完整的情節，依靠甲、乙的對話劇情展開，僅有作者的某種意念表現。劇中的人物雖然不能說與西方荒誕劇人物相像，但在沒有名字，僅以甲、乙標記，與西方荒誕劇一致。該劇有時採取獨白，用以表現相互不能夠溝通。

乙：（沒注意甲的話，自說自話地）我也是聽別人說的，已經好幾年了。

幾年了？我的記性真不好，三年還是四年？三年還是四年？

甲：（也沒注意乙的話，自說自話地）老王真是個怪人，為什麼遠遠地跑到非洲去做生意？²⁸⁾

該劇主要以道具、音響與燈光表現荒涼氣氛。劇初的「夕陽的光彩」，雜亂地放著的「茶杯、熱水瓶」，劇中的「風嘯嘯然」，黑色的「人影像」、「野獸的吼聲」，劇末的「嘯嘯的風聲」、「獅子的吼聲」都是表現該劇的荒涼的氣氛。甲回憶自己的夢境與乙說話時，作者在舞台指示說：「以上這一段，如果條件許可的話，也可以以電影插入。」²⁹⁾自此，我們可以知道作者要運用電影的用心。該劇又運用象徵手法，車輛象徵著「都市中工業文明的喧囂與擠迫」³⁰⁾，獅子象徵著「原始環境中的粗暴與可怖」³¹⁾，又象徵著吃人的殘酷的社會現實。獅吼聲與詩人的影子象徵著人們難以擺脫的命運。³²⁾劇末「鐘又噹噹地響了六下」，人物乙驚訝地說：「六點？奇怪，又是六點！」³³⁾這個對白聯想尤奈斯庫的《禿頭歌女》中「英國掛鐘敲著英國的17點鐘」時，史密斯夫人的對白：「喲，九點鐘了。」³⁴⁾作者藉著這種反常的對白，表現對常規的嘲諷、對時間的荒誕。

28) 馬森，《獅子》，馬森，《脚色》，頁119。

29) 馬森，《獅子》，馬森，《脚色》，頁121。

30) 亮軒，《看《馬森獨幕劇集》》，馬森，《脚色》，頁250。

31) 亮軒，《看《馬森獨幕劇集》》，馬森，《脚色》，頁250。

32) 亮軒，《看《馬森獨幕劇集》》，馬森，《脚色》，頁250。該劇的獅吼聲，使我們聯想起尤奈斯庫《犀牛》中的犀牛聲。

33) 馬森，《獅子》，馬森，《脚色》，頁131。

34) 尤奈斯庫《禿頭歌女》，黃晉凱主編，《荒誕派戲劇》（北京：中國人民大學出版社，1996年），頁300。

《弱者》透過夫妻之間圍繞著究竟用存款去購買汽車，還是去購買土地的問題，進行的一場角鬪，表現「現代小人物的無奈與哀愁」。³⁵⁾ 妻子要求丈夫購買汽車，丈夫卻不想買汽車，想買土地。夫妻兩人經過一段爭執後，妻子憤怒地用鎚頭猛擊丈夫，丈夫死了。丈夫死了以後，不是完全在舞台上消失，又繼續扮演「屍」與「嬰兒」。最後妻子只能將她自己的希望寄託在像丈夫的嬰兒身上。該劇的構成爲二場，也沒有外部戲劇衝突，只有劇情圍繞著該不該買車進行，插入殘酷與荒誕的場景。該劇的人物有夫與妻兩人，夫死了以後繼續扮演「屍」與「嬰兒」，這種「脚色錯亂」的手法，企圖達到「脚色儉約」的效果。所以，丈夫比較符合馬森說脚色式的人物。該劇也採取象徵與反諷的手法。電視機象徵著現代文明，夫「抱著電視機不知所措地團團轉」，象徵著現代人的不安，妻象徵著「沒有血肉、沒有骨頭、沒有腦子、不明生死的瘋狂的現代生活方式」³⁶⁾，土地象徵著「一種建立在對其依傍基礎上的傳統宗族觀念」，³⁷⁾ 汽車象徵著「一種以物質文明爲基礎的現代生活方式」。³⁸⁾ 反諷是劇情表面意義與它的實際內涵相互矛盾的，爲強調某種意義或者引起特定的效果而被採納的手法。從表面上來看，丈夫是一個弱者，而一生操縱丈夫生死的妻子就是一個強者。但是到頭來丈夫成爲強者，妻子反而成爲真正的弱者。透過這種關係的逆轉，表明作者對現代文明的批判態度。

《蛙戲》也與《蒼蠅與蚊子》同樣以擬人化手法，揭示現代人生活的百態，諷喻人類的短見與悲哀。該劇的場景是在一個大池塘。人物有九個，分別爲悲觀的蛙、玩世的蛙、貪財的蛙、強盜蛙、愚笨的蛙、聰明的蛙、嫉妒的蛙、美人蛙、天才的蛙。該劇描寫在暮秋敗葉滿地的季節，一群代表了人類各種樣態的蛙的衝突。最後天才的蛙出現，爲不知「我們蛤蟆活著到底爲了什麼」的群蛙，尋找到「一個生活的目的」，群蛙一個個撞樹而死。該劇與西方荒誕劇追求的反結構完整不同，有著明顯的開頭、中間、結尾，屬於亞里斯多德式的傳統戲劇結構。³⁹⁾

35) 亮軒，《看〈馬森獨幕劇集〉》，馬森，《脚色》，頁254。

36) 林克歡，《馬森的荒誕劇》，馬森，《脚色》，頁302。

37) 徐學、孔多，《論馬森獨幕劇的觀念核心與形式獨創》，《臺灣研究集刊》，1994年第1期，頁103。

38) 同上註，頁103。

39) 張憲堂，《淺論〈蛙戲〉戲劇文本》，《光武學報》，第26期（2003年3月），頁106。

該劇的人物都近於「寫實主義戲劇中單純化的類別式的人物。」⁴⁰⁾ 但是，該劇的舞台佈景：「一個大池塘的岸邊，時近暮秋，敗葉滿地。」⁴¹⁾ 作者透過「時近暮秋，敗葉滿地」，描寫冬天即將來臨的荒涼風景，又象徵著蛙們的死期即將到達，可以說馬森的舞台場景直接形成他自己意念的外化形式。

3. 結語

以上的考察歸納如下：馬森1960年代的《蒼蠅與蚊子》、《一碗涼粥》、《獅子》、《弱者》及《蛙戲》與荒誕劇相像的地方，有：在情節結構方面上，《蒼蠅與蚊子》、《一碗涼粥》、《獅子》、《弱者》都顯現荒誕劇反結構完整的特徵。在人物方面上，《蒼蠅與蚊子》、《一碗涼粥》、《獅子》、《弱者》的人物大都是沒有個性，有的人物是符號式的人物，但不是所有的人物都是在荒誕劇上的高度抽象了的符號式人物，馬森筆下的人物中，有的人物，按他自己的歸納，是「腳色式人物」；在語言方面上，大都顯現語言溝通的困難與荒謬，而不都像荒誕劇顛三倒四、語無倫次、答非所問，相比之下比較語言明晰；在舞台形象方面上，有的作品沒有特別的舞台形象，有的作品的舞台形象雖然很簡單，但是表現存在的荒涼感，有的作品以道具、音響與燈光表現荒涼氣氛，像荒誕劇直喻現實內涵與人生意蘊，而不都像荒誕劇舞台形象是支離破碎；在表現手法方面上，這些話劇採用擬人化手法、意識流的手法、腳色錯亂的手法、直喻、重複對白、獨白、電影、象徵、反諷等等。馬森採用的這種藝術手法，為“在寫實劇以外另闢一條路徑”⁴²⁾而行的，其結果“表現的方式並不盡相同，但都與五四以來的中國話劇傳統大異其趣。”⁴³⁾ 他的劇作突破寫實主義戲劇中的“第四堵牆”的各種拘束，排除寫實主義戲劇的情節故事的完整性，不要設置寫實的舞臺背景引起觀眾的幻覺，只追求生活中的內在秩

40) 同上註，頁108。

41) 馬森，《蛙戲》，馬森，《馬森戲劇精選集》，頁235。

42) 馬森，《文學與戲劇—《馬森獨幕劇集》序》，馬森，《腳色》，頁34。

43) 馬森，《文學與戲劇—《馬森獨幕劇集》序》，馬森，《腳色》，頁33。

序。

他大膽借鑑荒誕劇的藝術手法，而我們可找到從馬森的劇作裡保留了傳統的因素，例如相聲韻味的對白、44)時空的自由、人物的獨白、重複對白等等。馬森這麼說：“我自己恰好也企圖把京劇中的某些特色溶於話劇中。”45) 從他的話中，我們可以知道馬森也在藝術形式上吸取了中國傳統藝術形式，表現出他的藝術獨創性。

這種藝術表現突破了過去寫實或擬寫實的劇作，呈現出越來越豐富明哲的現代色彩及走向「真正的」現代戲劇的前兆，顯示努力求新求變，建立了一個容納內在自我的空間，豐富了臺灣劇壇的生命力，成為臺灣話劇史上的一個轉折點，在臺灣話劇史上寫下了重要的一頁。雖然這一時期擬寫實主義戲劇尚未退縮，占主流的位置，但馬森積極接納西方現代主義戲劇，使臺灣戲劇界與西方現代戲劇同步接軌，帶來了臺灣戲劇的發展與生氣。並且，他的這種接納還對70年代以後臺灣話劇的舞台觀念與演劇實踐的變革產生了直接的、積極的影響。

〈參考文獻〉

- 馬森,《馬森戲劇論集》,臺北,爾雅出版社,1985年。
馬森,《東方戲劇、西方戲劇》,臺北,生活文化新知出版社,1992年。
田本相主編,《臺灣現代戲劇概況》,北京,文化藝術出版社,1996年。
黃晉凱主編,《荒誕派戲劇》,北京,中國人民大學出版社,1996年。
姚一葦,《姚一葦劇作六種》,臺北,書林出版有限公司,2000年。
宮寶榮,《法國戲劇百年(1880-1980)》,北京,生活·讀書·新知三聯書店,2001年。
余匡復,《布萊希特論》,上海,上海外語教育出版社,2002年。
(英)馬丁·艾斯林著,華明譯,《荒誕派戲劇》,石家莊,河北教育出版社,2003年。
龔鵬程編,《閱讀馬森》,臺北,聯合文學出版社,2003年。
石光生,《馬森》,臺北,行政院文化建設委員會,2004年。

44) 黃美序,《〈脚色〉的特色——評馬森〈脚色〉》,馬森,《脚色》,頁315。

45) 馬森,《話劇的既往與未來》,《東方戲劇、西方戲劇》(臺北:生活文化新知出版社,1992年),頁63。

- 汪義群主編,《西方現代戲劇流派作品選(5)》,北京,中國戲劇出版社,2005年.
- 顧乃春,《現代戲劇論集》,臺北,心理出版社,2007年.
- 董健·胡星亮主編,《中國當代戲劇史稿(1949-2000)》,中國戲劇出版社,2008年.
- 劉文孝主編,《外國文學的藝術發展史》,雲南,雲南人民出版社,2009年.
- 嚴程瑩·李啓斌,《西方戲劇文學的話語策略》,雲南,雲南大學出版社,2009年.
- 張蘭閣,《戲劇範型-20世紀戲劇詩學》,北京,北京大學出版社,2009年.
- 馬森,《臺灣戲劇-從現代到後現代》,臺北,秀威資訊科技,2010年.
- 胡星亮,《中國現代戲劇論集》,北京,中國戲劇出版社,2010年.
- 馬森,《脚色》,臺北,秀威資訊科技股份有限公司,2011年.
- 林克歡,《馬森的荒誕劇》,《劇本》,1985年 第3期.
- 呂正惠,《現代主義在臺灣-從文藝社會學的角度來考察》,《臺灣社會研究》,第1卷 第4期,1988年 12月.
- 徐學·孔多,《論馬森獨幕劇的觀念核心與形式獨創》,《臺灣研究集刊》,1994年 第1期.
- 周可,《困境中的生命追尋-馬森獨幕劇創作的價值取向》,《華文文學》,1995年 第1期.
- 陳怡錦,《對於馬森獨幕劇的詮釋》,《藝術論衡》,第3期,1997年 9月.
- 張憲堂,《淺論《蛙戲》戲劇文本》,《光武學報》,第26期,2003年 3月.
- 胡星亮,《轉型:從寫實傳統到現代主義——論1960至70年代臺灣話劇的發展》,《臺灣研究集刊》,2005年 第2期.
- 紀蔚然,《臺灣戲劇與現代主義:馬森的實踐》,《戲劇研究》,第11期,2013年 1月.
- 陳美美,《臺灣新戲劇研究(1965-1980)》,佛光大學博士學位論文,2008年.

〈국문제요〉

1950년대의 대만은 '反共抗俄(공산당에 반대하고 러시아에 저항)'의 문예가 정부의 주도 하에 대세를 점하고 있었지만, 1960년대에 들어서 서구와의 빈번한 교류로 서구의 모더니즘 문예사조를 적극적으로 받아들이게 되어, 대만 문예계는 새로운 시기로 접어들게 된다. 이 시기에 『現代文學』, 『劇場』, 『歐洲雜誌』 등의 잡지들은 서구의 모더니즘과 포스트모더니즘을 소개하면서 연극방면에서는 서사극, 실존주의연극, 부조리극, 잔혹극, 리빙 시어터(The Living Theatre) 등을 소개하여 대만 문예계에 영향을 주게 된다. 이 시기에 부조리극의 영향을 받고 부조리극의 창작수법을 원용하여 희곡을 창작한 극작가로 馬森과 姚一葦가 등장한다. 이들 중 馬森이 가장 대표적인 극작가로, 그는 1961년에 프랑스 파리에 유학

가서 영화와 연극을 전공하면서 친히 부조리극을 접착하고 서구사회에서 살면서 느낀 자신의 경험 등을 기초로 하여 부조리극의 예술기교를 원용하여 이 시기에 『蒼蠅與蚊子』(1967년), 『一碗涼粥』(1967년), 『獅子』(1968년), 『弱者』(1968년), 『蛙戲』(1969년) 등 모두 5편의 희곡을 창작하였다.

馬森의 1960년대 희곡에서 부조리극의 예술수법과 비슷한 요소는 다음과 같다. 구조면에서 『蒼蠅與蚊子』, 『一碗涼粥』, 『獅子』, 『弱者』는 서구의 부조리극처럼 인과율에 기초한 사실주의희곡의 정형화된 구조를 따르지 않고 있다. 등장인물면에서 『蒼蠅與蚊子』, 『一碗涼粥』, 『獅子』, 『弱者』의 등장인물들은 대부분 비개성적이고, 어떤 인물은 기호식의 인물이다. 그러나 모든 인물이 서구의 부조리극에 등장하는 고도로 추상화된 기호식의 인물은 아니며, '脚色式 인물'이라고 할 수 있다. 희곡언어방면에서 대부분의 작품들이 언어소통의 곤란함과 부조리함을 드러내고 있지만, 서구의 부조리극처럼 언어가 해체되어 무질서하고 두서가 없는 경우가 많지가 않다. 무대배경면에서 어떤 작품의 경우는 특별한 무대배경이 없고, 어떤 작품의 경우는 무대배경이 아주 간단하지만 존재의 부조리함을 표현하고 있으며, 어떤 작품은 도구, 음향 및 조명으로 황량한 분위기를 조성하여 서구의 부조리극처럼 현실의 의미와 인생의 함의를 직유하고 있지만, 서구의 부조리극처럼 무질서한 형태를 지니고 있지 않다. 표현기교면에서 의인화 수법, 의식의 흐름 기법, 이중배역, 직유, 대화의 중복, 독백, 영화, 상징, 아이러니 등등을 사용하고 있다. 이러한 예술수법의 운용은 리얼리즘 연극의 제4의 벽이 규정하는 각종 구속에서 벗어난 것이며, 리얼리즘 연극의 체계화되고 정형화된 구성을 배제하여, 관객들의 환각을 불러일으키는 대신에 삶속에 내재된 질서를 추구한 것이다.

이들 작품들은 많은 부분에서 비록 부조리극의 예술수법을 원용하고 있지만, 한편으로는 중국전통예술로부터도 영향을 받고 있다. 예를 들어 相聲의 맛을 살린 대화, 자유로운 시공간, 인물의 독백, 대화의 중복 등등이다.

馬森이 1960년대에 운용한 부조리극의 예술수법은 이전의 리얼리즘 혹은 유사 리얼리즘 희곡과는 다른 풍부하고 뚜렷한 현대적 색채를 보여주고 있다. 그것은 또한 당시 대만 극단의 생명력을 풍부하게 하였고, 대만연극에 생기를 불어넣어, 대만연극사에 있어 하나의 전환점이 되었으며, 그것으로 인해 대만 연극은 서양현대극과 보조를 맞출 수가 있었다. 그들의 이러한 시도는 70년대 이후 대만의 연극관과 연극실천의 변혁에 직접적으로 그리고 적극적으로 영향을 미치게 된다.

關鍵詞: 대만, 1960년대, 부조리극, 馬森, 예술수법, 리얼리즘

이 논문은 2014년 10월 14일에 접수되어 2014년 11월 8일에 심사가 완료되고
2014년 11월 15일에 편집회의에서 게재가 확정되었음.