·文学研究·

论1960年代台湾话剧的“荒诞剧”艺术手法

赵得昌

(协成大学 中文系,韩国 京畿道 华城市 445-745)

[摘 要]经由考察马森与姚一苇1960年代话剧里“荒诞剧”艺术手法,了解台湾剧作者如何接纳“荒诞剧”。他们在情节结构、人物塑造、语言运用、舞台形象、表现手法方面,都有着与荒诞剧相像的地方。这种艺术表现突破了过去写实或拟写实的剧作,丰富了台湾剧坛的生命力,成为台湾话剧史上的一个转折点,在台湾话剧史上写下了重要的一页,还对70年代以后台湾话剧的舞台观念与演剧实践的变革产生了直接的、积极的影响。

[关键词]马森;姚一苇;1960年代;荒诞剧;台湾话剧

[中图分类号]I206.2 [文献标识码]A [文章编号]1671-3842(2016)04-0052-07

一、绪论

1960年代的台湾,随着与西方世界交流的日渐频繁,西方现代主义文艺思潮涌入,在话剧方面,与1950年代不同,开始关注个人及精神方面,接受叙述体戏剧①、荒诞剧、表现主义戏剧等西方现代戏剧。因此,1960年代台湾现有的与创新的并存状态下,迥然不同于以前的“真正的”现代戏剧发表了,在一定程度上给台湾话剧带来发展与生机。1960年代台湾的话剧中荒诞剧是马森领头的。马森留学法国期间,正是荒诞派戏剧的鼎盛期,他亲身接触荒诞剧,1961年到1963年在巴黎攻读电影与戏剧,并且亲眼目睹西方文明的矛盾与弊端,以这些经验为基础,援用荒诞剧的艺术手法,在1960年代总共创作了五部话剧《苍蝇与蚊子》(1967年)、《一碗凉粥》(1967年)、《狮子》(1968年)、《弱者》(1968年)、《蛙戏》(1969年)。除马森的剧作外,这一时期姚一苇的剧作《孙飞虎抢亲》(1965年)也在有些地方显示荒诞剧的色彩。

本文经由考察马森与姚一苇1960年代话剧里显示的“荒诞剧”艺术手法,要了解台湾剧作者怎么接纳“荒诞剧”,进一步要了解它在台湾话剧史上拥有怎样的意义。

二、1960年代台湾对现代主义戏剧的接纳情况

1920年代,中国受到西方现代主义戏剧的影响,开始创作现代主义戏剧。1920年郭沫若创作现代主义戏剧《棠棣之花》,田汉创作《梵峨璘与蔷薇》与《灵光》,这就是中国现代主义戏剧的滥

[作者简介]赵得昌(1966-),韩国协成大学中文系教授。

① 余匡复在《布莱希特论》中举几个例子主张译成“史诗剧”是不妥当的,要译成“叙述体戏剧”,笔者也同意他的说法,采用“叙述体戏剧”。参见余匡复:《布莱希特论》,上海:上海外语教育出版社,2002年版,第67-71页。

觞。这一时期现代主义戏剧还是幼稚的，对外来思潮的理解也是薄弱的。并且，中国观众的审美认识还不具备接纳现代主义戏剧的条件，中国当代现实也不能容纳专门追求自我的艺术体系。到了 20 世纪 30 年代，中国现代主义戏剧开始向写实主义转化，又被中国戏剧界排斥，只能勉强维持，到 1960 年代的台湾才被人瞩目。

1960 年代以前，特别是 1950 年代初期台湾在政治高压下，“反共抗俄”的战斗文艺在政府的鼓励下盛行，文艺自然沦落为政府宣传的工具。在这种状况下，知识分子“不是不敢谈到现实，就是完全丧失了政治的现实感。”①

这种状况到 50 年代中期有若干好转，经济也渐趋发展，随着台湾与西方世界及日本的交流强化，西方现代主义文艺思潮涌入，对台湾文艺界造成一股影响。具有自由主义思想的知识分子也积极地引进西方现代主义文艺思潮，脱离于“反共抗俄”文艺，企图使停滞的台湾文艺界活跃起来。这一时期胡适等创办的《自由中国》与夏济安等创办的《文学杂志》开始介绍西方现代主义文艺。

进入 60 年代，1960 年白先勇等创办《现代文学》正式译介 20 世纪以来的西方现代主义文艺，在相当程度上促进了当代台湾文学的现代主义进展。1965 年创办的《剧场》杂志和《欧洲杂志》也自西方引进现代主义以及后现代主义。就戏剧而言，《现代文学》《剧场》与《欧洲杂志》这三份杂志译介西方的戏剧新潮流诸如叙述体戏剧、存在主义戏剧、荒诞剧、残酷剧场、生活剧场等等，在戏剧界造成了一定的反响。《现代文学》介绍了斯特林堡、叶慈、奥尼尔、福克纳、斯坦贝克、加缪、萨特、贝克特等人及其剧作，《剧场》译介皮兰德娄、贝克特、尤奈斯库、让·热内、哈罗德·品特、艾伯塔等人的剧作，《欧洲杂志》介绍加缪、萨特、让·阿努伊、尤奈斯库、贝克特、让·热内、让·谷克多等人的剧作②。除这三份杂志的译介活动外，《剧场》同仁 1965 年首次将贝克特的《等待戈多》搬上舞台③。

这一时期台湾剧作者中马森与姚一苇受到西方现代主义戏剧的影响，积极地将现代主义戏剧的反写实的要素与艺术手法融入到他们自己的作品里，显现出完全不同于拟写实剧作。他们都不满足于拟写实剧作的风格，有意识地借鉴当代西方现代主义戏剧的风格，积极地追求艺术表现上的变化，表现内在的真实性。马森直接接触西方现代主义戏剧，其中主要借鉴荒诞剧。姚一苇从西方剧本及理论等文字资料接触西方现代主义戏剧，其中借鉴叙述体戏剧比较多。虽然这一时期拟写实主义戏剧尚未退缩，占主流的位置，但两个剧作者接纳西方现代主义戏剧，使台湾戏剧界与西方现代戏剧同步接轨，带来了台湾戏剧的发展与生气。

三、1960 年代台湾话剧的“荒诞剧”艺术手法

荒诞剧与存在主义哲学息息相关。法国小说家兼剧作家艾伯特·加缪早在《薛西弗斯的神话》描述现代人的荒诞处境以来，这种概念反映在各种文艺样式中。荒诞剧一词，最早是英国戏剧理论家马丁·艾斯林在 1961 年出版的《荒诞剧》一书中提出的，荒诞剧是 20 世纪五、六十年代最具影响力的戏剧流派之一，其代表作家包括尤奈斯库、贝克特、让·热内、阿达莫夫、品特等人。其

①吕正惠：《现代主义在台湾——从文艺社会学的角度来考察》，《台湾社会研究》第一卷第四期，1988 年 12 月，第 203 页。

②陈美美：《台湾新戏剧研究（1965－1980）》，佛光大学博士学位论文，2008 年，第 103－105 页。

③《现代文学》《剧场》与《欧洲杂志》这三份杂志译介布莱希特叙述体戏剧理论的文章几乎没有，对此，陈美美言：“由于布莱希特具有马克思主义的思想背景，过去不曾正式被广泛介绍与讨论。”陈美美：《台湾新戏剧研究（1965－1980）》，第 114 页。

实,这些戏剧家并没有一致的行动纲领,根据其思想与艺术特点,马丁·艾斯林把它定名为"荒诞剧"。荒诞剧是对欧洲知识分子经历20世纪两次世界大战残酷的、非理性的大屠杀后,感到焦虑、孤绝、疏离的反应。因此,荒诞剧要表现的主题,"对于人的状态的荒诞性带来的这种形而上的痛苦之感"①,表现人与自己生存环境的疏离,人与世界无法沟通,以及由于这些异化带来的精神创伤、变态心理、悲观情绪与寻找自我、执着的努力。

荒诞剧在形式上,借鉴象征主义、表现主义及超现实主义的各种表现手法,荒诞剧作家进行了各种尝试,创作出与传统戏剧迥然不同的作品。他们放弃了传统的戏剧形式,追求纯戏剧,以直喻、象征、荒诞的方式来表现人的精神层面。他们的剧本在发展的过程中,在结构情节方面,没有具体的时空、具体的情节、确定的结局,只有一种情势,"情节目的不在讲述一个故事,而在传递一种诗意形象"②。在人物方面,往往"缺乏真正的性格,不是如梦中人物一般的单调,便是具有极浓厚的象征性,足以代表一般的人生"③。例如以教授、女生、房客、女仆作标志,甚至用字母作标志④。在语言方面,语言不再是人们交流思想的媒介,也不再是逻辑性的,荒诞剧作家借着语言本身的空洞无物,显示存在的空虚和无聊。"戏剧中的语言大多既不连贯又无意义,或只是多次重复或是语音的反复再现,来夸大语言的机械表相,以显现语言沟通的无力与困难;而即便有剧中人物的对话,也多在问答、辩论与打闹间进行,内容经常是单调地重复已说的话。"⑤在舞台形象方面,荒诞剧显示"纯戏剧"的倾向,透过直喻性的表现方式,用动作或者用道具显现舞台形象⑥。这种荒诞剧形式,能够让观众感到不可理喻、离谱,反而实际上能达到"荒诞比理性更为理性,虚幻比真实更为真实"⑦的境界。荒诞剧作家们为了表现他们的剧作趣旨,还大量地采用"梦境、幻境、呓语、象征的意象,诗歌、哑剧动作、独白、心灵的对话"⑧等表现手法。

在台湾的1960年代话剧中,马森的五篇话剧《苍蝇与蚊子》(1967年)、《一碗凉粥》(1967年)、《狮子》(1968年)、《弱者》(1968年)、《蛙戏》(1969年)都是采用荒诞剧的形式创作出来的⑨。《苍蝇与蚊子》是以拟人化手法显示"人类终极趋向于毁灭的命运"⑩。苍蝇与蚊子各自认为在世界上自己才是最伟大的,互相争吵,最后打了一个赌,看一年中谁的杀人数量多。但一年后,它们见面谈话,才发现杀人最多的,其实还是人类。该剧虽然与没有具体情节的荒诞剧有若干差别,但没有具体时空、没有外部戏剧冲突,围绕着苍蝇与蚊子打赌"谁杀的人最多"的单纯情节展开,采用反讽手法,表现人类因相互残杀,将陷于自我毁灭的主题。作者借着蚊子的话:"人就是这样,总喜欢杀人,不像我们蚊子从来不杀蚊子。"⑪嘲讽人类。该剧的人物有苍蝇、蚊子、报童、航天员,都是没有个性,尤其是苍蝇与蚊子是完全符合于符号式的人物。该剧的人物使用滑稽可笑的荒诞话语进行对话,不断地重复对白。下面是苍蝇与蚊子相互主张自己杀人多的重复对白,表现语言沟通

---

①②[英]马丁·艾斯林:《荒诞派戏剧》,华明译,石家庄:河北教育出版社,2003年版,第8页,第280页。

③顾乃春:《现代戏剧论集》,台北:心理出版社,2007年版,第70页。

④陈美美:《台湾新戏剧研究(1965-1980)》,第117页。在荒诞剧道具的地位上升,相反地人物的地位下降到道具一般没有性格与灵魂的"木偶人"地位。参见汪义群:《前言》,汪义群主编:《西方现代戏剧流派作品选(5)》,北京:中国戏剧出版社,2005年版,第17页。

⑤陈美美:《台湾新戏剧研究(1965-1980)》,第118页。

⑥汪义群:《前言》,汪义群主编:《西方现代戏剧流派作品选(5)》,第17页。

⑦马森:《文学与戏剧-〈马森独幕剧集〉序》,马森:《脚色》,台北:秀威信息科技股份有限公司,2011年版,第34页。

⑧朱俐:《马森独幕剧演出的哲理性与趣味性》,马森:《脚色》,第363页。

⑨虽然对马森的这些作品是不是荒诞剧,众说纷纭,但笔者认为马森的这些作品不仅有荒诞剧的形式,而且具有荒诞剧的精神,可以归属于荒诞剧这个类别。

⑩亮轩:《看〈马森独幕剧集〉》,马森:《脚色》,第252页。

⑪马森:《苍蝇与蚊子》,马森:《脚色》,第82页。

的困难、情节的荒诞性。

蝇:苍蝇多!

蚊:蚊子多!

蝇:我多!!

蚊:我多!!

蝇:我多!!!

蚊:我多!!!①

但是与西方荒诞剧丝毫不能沟通的语言不同,能够为观众所理解。该剧的舞台没有具体的舞台指示,仅写“任何地点”,没有特别的舞台形象。

《一碗凉粥》,以“意识流的手法”②表现中国传统的父母与孩子之间的代沟问题。舞台上只有夫妻两人出现,雪夜里,他二人怀念三年前死去的孩子,这个孩子,因为不肯依父母之意与邻村的女孩子成亲,反而自己找了个“野女人”,而被父母“打杀”了。父母发火而打杀他的理由,是他不肯遵循传统礼教,对不起祖宗。不过到孩子没有了,他们后悔了,但是太晚了。该剧的剧情结构采取重复、螺旋式循环形式,剧初始于一对老夫妻喝粥的对话,剧末也以一对老夫妻喝粥的对话结束,这种循环形式剧情结构“本身无疑形象地传达出人生单调乏味、痛苦周而复始且永远持续下去的含义。”③此剧的人物仅有夫与妻两人,时间是现在时,夫扮夫、妻扮妻,但时间变为过去时,夫扮子、妻扮母。作者采用这种“脚色错乱”的手法,企图达到“脚色俭约”的效果④。根据马森提出的脚色理论,该剧的人物可以称为“脚色式人物”⑤。该剧的人物也重复对白,也使用荒诞的语言。例如:

妻:死了也没关系,你到底吃过儿子腿上的肉了。

夫:吃了儿子腿上的肉,祖宗都在坟墓里笑得合不拢嘴来。⑥

该剧的人物虽然使用荒诞的对白,但绝不多,总体来说,他们的语言比起西方荒诞剧,“荒诞”得不多,该剧里作者透过反讽的人物对白来表现自己的思想。该剧的舞台显示荒地形象,剧初的“一间简陋的卧房,四壁颜色暗淡,无窗,有一门通外边”⑦,剧末的“这时这间屋子的四壁向上卷起,露出一片白茫茫的远景,但不像是雪地,倒像是沙漠。沙漠里并不见一个人影儿”⑧,都表现存在的荒凉感。并且,在该剧采用的道具凉的“粥”,直喻老夫妻的凄凉的心境⑨,父母杀死了儿子,象征反生命的封建礼教杀死了儿子。

《狮子》表现人类不可避免的命运。两个人登场,他们是十几年前的同窗,久别重逢,现在一个是教书匠,一个是政客。他们相互叙述着自己人生的郁闷,又回忆着以前的老朋友。他们对诗人的死亡原因争执不休,教书匠主张诗人被沙漠中的狮子咬死,政客主张被汽车撞死。最后两人向狮吼与白光的方向走去。该剧也与《一碗凉粥》同样,没有外部戏剧冲突与完整的情节,依靠甲、乙的对话剧情展开,仅有作者的某种意念表现。剧中的人物虽然不能说与西方荒诞剧人物相像,但在没有名字,仅以甲、乙标记,与西方荒诞剧一致。该剧有时采取独白,用以表现相互不能够沟通。

乙:(没注意甲的话,自说自话地)我也是听别人说的,已经好几年了。几年了?我的记性真不好,三年还是四年?三年还是四年?

---

①马森:《苍蝇与蚊子》,马森:《脚色》,第69页。

②林清玄:《戏剧文学的建立——读〈马森独幕剧集〉》,马森:《脚色》,第272页。

③宫宝荣:《法国戏剧百年(1880-1980)》,北京:生活·读书·新知三联书店,2001年版,第283页。

④陈美美:《马森“脚色理论”析论》,马森:《马森戏剧精选集》,台北:新地文化艺术公司,2010年版,第299页。

⑤马森:《脚色式的人物》,马森:《脚色》,第7-20页。

⑥⑦⑧马森:《一碗凉粥》,马森:《脚色》,第106页,第92页,第110-111页。

⑨陈怡锦:《对于马森独幕剧的诠释》,《艺术论衡》,第3期(1997年9月),第25页。

甲:(也没注意乙的话,自说自话地)老王真是个怪人,为什么远远地跑到非洲去做生意?①

该剧主要以道具、音响与灯光表现荒凉气氛。剧初的"夕阳的光彩",杂乱地放着的"茶杯、热水瓶",剧中的"风啸啸然",黑色的"人影像""野兽的吼声",剧末的"啸啸的风声""狮子的吼声"都是表现该剧的荒凉的气氛。甲回忆自己的梦境与乙说话时,作者在舞台指示说:"以上这一段,如果条件许可的话,也可以以电影插入。"②自此,我们可以知道作者要运用电影的用心。该剧又运用象征手法,车辆象征着"都市中工业文明的喧嚣与挤迫"③,狮子象征着"原始环境中的粗暴与可怖"④,又象征着吃人的残酷的社会现实。狮吼声与诗人的影子象征着人们难以摆脱的命运⑤。剧末"钟又当当地响了六下",人物乙惊讶地说:"六点?奇怪,又是六点!"⑥这个对白联想尤奈斯库的《秃头歌女》中"英国挂钟敲着英国的17点钟"时,史密斯夫人的对白:"哟,九点钟了。"⑦作者借着这种反常的对白,表现对常规的嘲讽、对时间的荒诞。

《弱者》透过夫妻之间围绕着究竟用存款去购买汽车,还是去购买土地的问题,进行的一场角斗,表现"现代小人物的无奈与哀愁"⑧。妻子要求丈夫购买汽车,丈夫却不想买汽车,想买土地。夫妻两人经过一段争执后,妻子愤怒地用锤头猛击丈夫,丈夫死了。丈夫死了以后,不是完全在舞台上消失,又继续扮演"尸"与"婴儿"。最后妻子只能将她自己的希望寄托在像丈夫的婴儿身上。该剧的构成为二场,也没有外部戏剧冲突,只有剧情围绕着该不该买车进行,插入残酷与荒诞的场景。该剧的人物有夫与妻两人,夫死了以后继续扮演"尸"与"婴儿",这种"脚色错乱"的手法,企图达到"脚色俭约"的效果。所以,丈夫比较符合马森说的脚色式的人物。该剧也采取象征与反讽的手法。电视机象征着现代文明,夫"抱着电视机不知所措地团团转",象征着现代人的不安,妻象征着"没有血肉、没有骨头、没有脑子、不明生死的疯狂的现代生活方式"⑨,土地象征着"一种建立在对其依傍基础上的传统宗族观念"⑩,汽车象征着"一种以物质文明为基础的现代生活方式"⑪。反讽是剧情表面意义与它的实际内涵相互矛盾的,为强调某种意义或者引起特定的效果而被采纳的手法。从表面上来看,丈夫是一个弱者,而一生操纵丈夫生死的妻子就是一个强者。但是到头来丈夫成为强者,妻子反而成为真正的弱者。透过这种关系的逆转,表明作者对现代文明的批判态度。

《蛙戏》也与《苍蝇与蚊子》同样以拟人化手法,揭示现代人生活的百态,讽喻人类的短见与悲哀。该剧的场景是在一个大池塘。人物有九个,分别为悲观的蛙、玩世的蛙、贪财的蛙、强盗蛙、愚笨的蛙、聪明的蛙、嫉妒的蛙、美人蛙、天才的蛙。该剧描写在暮秋败叶满地的季节,一群代表了人类各种样态的蛙的冲突。最后天才的蛙出现,为不知"我们蛤蟆活着到底为了什么"的群蛙,寻找到"一个生活的目的",群蛙一个个撞树而死。该剧与西方荒诞剧追求的反结构完整不同,有着明显的开头、中间、结尾,属于亚里士多德式的传统戏剧结构⑫。该剧的人物都近于"写实主义戏剧中单纯化的类别式的人物。"⑬但是,该剧的舞台布景:"一个大池塘的岸边,时近暮秋,败叶满地。"⑭作者透过"时近暮秋,败叶满地",描写冬天即将来临的荒凉风景,又象征着蛙们的死期即将到来,

---

①②⑥马森:《狮子》,马森:《脚色》,第119页,第121页,第131页。

③④⑧亮轩:《看《马森独幕剧集》》,马森:《脚色》,第250页,第250页,第254页。

⑤亮轩:《看〈马森独幕剧集〉》,马森:《脚色》,第250页。该剧的狮吼声,使我们联想起尤奈斯库《犀牛》中的犀牛声。

⑦尤奈斯库:《秃头歌女》,黄晋凯主编:《荒诞派戏剧》,北京:中国人民大学出版社,1996年版,第300页。

⑨林克欢:《马森的荒诞剧》,马森:《脚色》,第302页。

⑩⑪徐学,孔多:《论马森独幕剧的观念核心与形式独创》,《台湾研究集刊》,1994年第1期,第103页。

⑫⑬张宪堂:《浅论〈蛙戏〉戏剧文本》,《光武学报》,第26期(2003年3月),第106页。

⑭马森:《蛙戏》,马森:《马森戏剧精选集》,第235页。

可以说马森的舞台场景直接形成他自己意念的外化形式。

除马森的剧作外,这一时期姚一苇的剧作虽然在许多地方采取叙述体戏剧的手法,但是也在有些地方显示荒诞剧的色彩。他的剧作里主要采用重复对白和服装的转换,表现荒凉感。重复对白在中国传统戏曲中也同样采用,姚一苇主要在取材于大家所熟悉的《西厢记》的《孙飞虎抢亲》里采用十几回重复对白,然而与荒诞剧显示存在的空虚和无聊的对白相像的,其实不多。《孙飞虎抢亲》第二幕开始时,崔双纹、阿红与张君锐三人坐在茶亭,等着郑恒的消息,进行了没有相互关联的对话:

崔双纹:我们坐了很久了吧!

张君锐:很久了!

阿红:或许不很久!

崔双纹:夏天就要过去了!

张君锐:夏天真的就要过去了!

阿红:夏天还没有过去。

崔双纹:夏天过去了就是秋天。

张君锐:夏天过去了就是秋天。

阿红:夏天还没有过去。

崔双纹:秋天就要来了!(一种突然的兴奋)秋天就要来了!

张君锐:(喃喃地)秋天就要来了。

阿红:秋天还没有来![①]

作者也在舞台指示这样说:“差不多近似一种无聊的重迭与反复。”[②]自此,我们可以看到作者透过这种重复对白,要获得与荒诞剧相像的效果,但总体来说,该剧带有荒诞剧气氛的部分不多,因此作者的企图不尽如意。

《孙飞虎抢亲》也透过服装的转换,显示存在的无力、虚妄与荒诞。该剧中服装的转换发生四次,其中崔双纹与阿红换两次,张君锐与孙飞虎换两次。崔双纹与阿红的第一次换衣的原因,是由于孙飞虎抢亲,郑恒无计可施,不得不要求她们换衣。她们下一次换衣的原因,是由于孙飞虎不像强盗的模样,却显得英俊挺秀,崔双纹后悔换衣,要求阿红再换衣。张君锐与孙飞虎的第一次换衣的原因,是由于孙飞虎主动提出与张君锐换衣,为的是使张君锐能够见到崔双纹。张君锐与孙飞虎的下一次换衣的原因,是由于张君锐认为他自己与孙飞虎有所不同,孙飞虎靠自己的权势强迫张君锐换衣。透过崔双纹与阿红的服装互换,崔双纹认识到自我的存在意义,阿红发生了自我觉醒[③]。孙飞虎由于崔双纹与阿红的服装互换,给蒙蔽了,孙飞虎不明白到底谁是崔双纹、谁是阿红时,难以自拔地呼唤:

(全面崩溃)有这种事!(后退)有这种事!那么你们是谁……你们……我……是谁?[④]

不断的服装转换与角色转换的过程中,剧中人物经历过具有双重的身份、双重的存在,才醒悟到“服饰与内在、角色扮演与自我之间似乎有极大的落差”[⑤]。透过剧中人物的感悟,作者突显了现代人的一种荒诞焦虑的状态。

---

①②姚一苇:《孙飞虎抢亲》,《姚一苇剧作六种》,台北:现代文学社,1965年版,第115页。

③雷晓青:《以〈孙飞虎抢亲〉与〈碾玉观音〉为例论姚一苇的剧作技巧》,私立东海大学硕士学位论文,2007年,第70页。

④姚一苇:《孙飞虎抢亲》,《姚一苇剧作六种》,第153页。

⑤雷晓青:《以〈孙飞虎抢亲〉与〈碾玉观音〉为例论姚一苇的剧作技巧》,第93页。

四、结语

以上的考察归纳如下:1960 年代马森的《苍蝇与蚊子》《一碗凉粥》《狮子》《弱者》《蛙戏》及姚一苇的《孙飞虎抢亲》与荒诞剧相像的地方,有:在情节结构方面,《苍蝇与蚊子》《一碗凉粥》《狮子》《弱者》都显现荒诞剧反结构完整的特征。在人物方面,《苍蝇与蚊子》《一碗凉粥》《狮子》《弱者》的人物大都是没有个性,有的人物是符号式的人物,但不是所有的人物都是在荒诞剧上的人物,马森笔下的人物中,有的人物,按他自己的归纳,是"脚色式人物";在语言方面,大都显现语言沟通的困难与荒谬;在舞台形象方面,有的作品没有特别的舞台形象,有的作品的舞台形象虽然很简单,但是表现存在的荒凉感,有的作品以道具、音响与灯光表现荒凉气氛,像荒诞剧直喻现实内涵与人生意蕴,而不都像荒诞剧舞台形象是支离破碎;在表现手法方面,这些话剧采用拟人化手法、意识流的手法、脚色错乱的手法、直喻、重复对白、独白、电影、象征、反讽、服装的转换等等。

他们的剧作大都大胆借鉴荒诞剧的艺术手法,而我们可找到从马森的剧作里保留了传统的因素,例如相声韵味的对白①、时空的自由等等。虽然马森这么说:"我所采用的戏剧表达方式与所表达的内容,不是传统的,既不是西方的传统,更不是中国的传统,然而却受着西方现代剧与中国现代人的心态的双重支持。换一句话说,在形式方面接受了西方现代剧的影响,在内容方面表达的则是中国现代人的心态。"②然而可能他在无意中采用中国传统艺术形式,表现出他的艺术独创性。

这种艺术表现突破了过去写实或拟写实的剧作,呈现出越来越丰富明晰的现代色彩及走向"真正的"现代戏剧的前兆,显示努力求新求变,建立了一个容纳内在自我的空间,丰富了台湾剧坛的生命力,成为台湾话剧史上的一个转折点,在台湾话剧史上写下了重要的一页。并且,它还对 70 年代以后台湾话剧的舞台观念与演剧实践的变革产生了直接的、积极的影响。

[责任编辑:周　南　jidazhounan@163.com]

①黄美序:《〈脚色〉的特色——评马森〈脚色〉》,马森:《脚色》,第 315 页。

②马森:《马森戏剧论集》,台北:尔雅出版社,1985 年版,第 177 - 178 页。