

# 現代戲劇家 筆下一些人物觀察

顧 乃春 Nai-chun GU

美國林登沃德大學 (Lindenwood Univ.) 客座教授

## 一、前言

我們常聽說「人生如戲，戲如人生」，現代戲劇家從「人」的角度，其筆下各式各樣的人都出現過，現在想用歸納的或者抽樣的方法把現代戲劇家筆下一些「人」加以探討，藉供參考。

我們知道戲劇工作者或製作戲劇的人，其第一步工作，就是要如何表現或瞭解戲劇中的人物，然後通過藝術的成份把人物的思想、行為表現在舞台上，戲劇的核心就是表現「人」。

戲劇是以人物為中心的藝術，這應該說是從古到今被認定的，當然有很多作品，可以不用「人」為主題來表現，而是用一些動物，但是劇作家還是把牠們「人性化」，譬如說“Cats”的演出，就是人性化了的，還是離不開以「人」為本位。從戲劇歷史來看，亞里斯多德的《詩學》(Poetics)說過戲劇的六個要素：情節(Plot)、人物(Character)、思想(Thought)、對話(Diction)、景觀(Spectacle)、音樂(Music)；「人物」佔著最重要的一部份。在中國的古典戲劇理論家李漁的《閒情偶記》中，亦提到戲劇是以「人物」及「事件」為中心的說法，他說：

古人作文一篇，定有一篇之主腦，主腦非他，即作者立言之本意也。傳奇亦然，一本戲中，有無數人名，究竟俱屬陪賓。原其初心，止為一人而設，即此一人之身，

自始至終，難合悲歡，中具無限情由，無窮關目，究竟俱屬衍文，原其初心，又止為一事而設，此一人一事，即作傳奇之主腦也……

可見戲劇是以「人物」為主體，為中西之戲劇學者所公認。

古希臘的戲劇作品裡，以人物為劇名非常多；例如，《伊底帕斯王》(Oedipus Rex)、《米蒂亞》(Medea)、《奧瑞斯提亞》(Oresteia)，都是以這些人物為描寫中心。劇作家描寫了這些人物，我們從這些人物行為裡得到劇作家表現什麼樣的觀念和思想；譬如說《伊底帕斯王》，他所表現的是人與命運之間相互的關係；《米蒂亞》則是一齣透過愛情的衝突引發內心憎恨的悲劇。所以人物不管放在一個命運裡面或放在人物意志行為裡，都是離不開探討人物以及其所引伸的觀念和思想。

在莎士比亞戲劇裡，他的四大悲劇，沒有一部不是以人物為中心的，《李爾王》(King Lear)、《哈姆雷特》(Hamlet)、《馬克白》(Macbeth)和《奧賽羅》(Othello)都是，莎士比亞時代是以人物性格為探討中心，他的戲劇我們稱之為「性格悲劇」(Tragedy of Character)，也就是說透過人物的性格來顯示出人的基本特性；例如，人有妒忌性格，人有潛在權力慾望等等。

Topic on Focus: On the Stage  
Special Feature  
Jewels of the Art World  
Education  
Art Collection

劇作家另外重要的一個步驟就是怎樣運用戲劇的形式來表現人物，而各個時代有不同的表現方式，關於現代戲劇方面，如果自一九〇〇年往後推算到現今的一九九九年，這一百年間的戲劇家非常的多，我今天列出十二位重要且足以代表當代戲劇界的劇作家，他們筆下的人物是什麼樣，所展現的什麼內涵；要之，有的是從社會學的觀點去寫的，有的是從心理學的觀點去寫的，有的是從古典的英雄人物追求理性的本質去寫的，還有的是用辯證的方法去寫的；這十幾位我所抽樣提及的作家，足以代表當代戲劇多彩多姿的一面，他們筆下的人物，也足以代表當代劇作家對於人生的看法、哲學的觀念，或者說他們所堅持的理念，都可以從他們的劇作中看出來。

## 二、現代戲劇家筆下人物觀察



易卜生(Henrik Ibsen 1828-1906)係挪威人，被大家公認為「現代戲劇之父」，作品凡二十餘種。在他的作品中，以中期社會劇描寫的人物最為成功，也最具影響力。

我們可以舉《傀儡家庭》(*A Doll's House*)中的娜拉(Nora)和《國民公敵》(*An Enemy of People*)裡的史脫克曼(Dr. Stockmann)來做例，說明他表現社會意識人物的一面。作為一個劇作家一定要對他的週遭社會加以瞭解，瞭解當時的社會到底有那些問題存在，然後把它們歸納出來成為戲劇的題材，易卜生筆下這兩個人物都是來自當時的社會。《傀儡家庭》是討論婦女在社會地位以及婦女意識覺醒的問題，劇中的娜拉為了愛她的丈夫，千方百計去維護她的丈夫，可是丈夫卻自私自利且毫不了解太太，一謂地把娜拉當成玩偶，後來娜拉終於覺醒，決心離開家庭。

這個劇本，易卜生不僅探討到當時婦女面臨的

舊社會所處的處境，也賦予娜拉強烈的社會意識，即婦女應有她們的「地位意識」，易卜生的「平權主義」得到了充分發揮。

易卜生的戲劇，有時我們稱之為「問題劇」(Problem Play)，他不僅探討了婦女問題，也探討了社會正義問題，如在《國民公敵》裡，明明小鎮浴場水質對人體有害，然而小鎮的市長和居民為「利」所趨，卻不讓史脫克曼告訴社會真相，水質連續危害人的身體健康。這如同一個社會有了病，還不讓有識之士講出來，社會的病繼續不斷，危害就繼續不斷，人那有生命安全。易卜生以他的「正義之筆」一一揭發了社會問題。

娜拉和史脫克曼這兩個人物，易卜生不僅用之反應當時社會的實情，也義正辭嚴地抨擊了那個社會，極富強烈社會意識。這種創作模式，不但開拓了現代社會劇一個新的走向，也影響了許多中西的戲劇家們，如蕭伯納(Bernard Shaw)、高爾斯華綏(John Galsworthy)，中國的胡適、曹禺、李曼瑰等。

### (三) 俄國劇家筆下適應環境的人物

安東·契可夫(Anton Chekhov 1860-1904)係蘇俄劇作家，其主要作品有《海鷗》(*The Sea Gull*)、《凡尼亞舅舅》(*Uncle Vanya*)、《三姊妹》(*The Three Sisters*)、《櫻桃園》(*The Cherry Orchard*)等等。他將寫實主義戲劇(Realistic Play)推向更高境界，放棄了易卜生常用的佳構劇(Well-made Play)編劇形式，反應了最自然的生活型態，當年史坦尼夫拉斯基(Konstantin Stanislavsky)導演契可夫的《海鷗》一劇，不僅奠定了史坦尼夫拉斯基導演地位，也確立了契可夫戲劇大師的地位。

契可夫在《海鷗》中創立了一個「順應環境」的人物基型，劇中人妮娜(Nina)本是一個戲劇表演家，然而在愛情及事業兩者均不順暢的情況下，最後淪為一個小演員，一生中承受了極大精

神壓力與苦痛，誠可謂係現代型的悲劇。

類似妮娜的這種人物係一種精神的挫敗，在現實社會裡屢見不鮮，她們沒有若易卜生筆下如娜拉那樣的堅強，意志薄弱，充滿無奈感；契可夫以悲天憫人的胸懷將她們表現出來，文學性極高，甚至具有憐憫芸芸眾生的宗教意涵存在。該劇常為現代戲劇家所推崇，評價極高。



尤金·歐尼爾(Eugene O' Neill 1888-1953)為美國主要作家，曾於一九三六年獲得諾貝爾文學獎，其作品有四十多部。

尤金·歐尼爾筆下的人物相當的多，我這裡歸納「自然人」與「神性人」兩種，「自然人」就是依照人的本性來描寫的，屬於自然主義派的戲劇，尤金·歐尼爾所刻劃的人物是有七情六慾的，特別是對肉體的慾望，我們可以從他的作品《榆樹下的慾望》(Desire under the Elms)裡見出端倪；這個劇本裡有兩個主要人物，一個是依本(Ebes)，另一個是愛碧(Abbie)。愛碧是一個年輕健康的婦女，生活在一個封閉的清教徒社會裡，當然在這個劇本裡她有許多動機及目的，後來她和丈夫前妻的兒子依本產生戀情，這種情形在那個時代是不為社會所容許的，尤其是他們身處在清教徒的封閉社會裡；這種自然人內心的慾望強烈到把一切的規範都衝破了，最後愛碧為了博得依本的愛情，寧願悶死自己剛剛生下來的嬰兒，這是一個相當殘酷的發展，而這個殘酷的發展被歸咎於人的行為動機與外在的環境產生了衝突。愛碧和依本生活在清教徒這樣以傳統架構為中心的村莊裡，他們「母子」的戀情所釀成的曖昧關係，是沒有辦法被村民所寬容的；這個悲劇就是在此一背景下所產生，劇作家在寫這樣的人物，其目的還是希望我們去關懷、去理解環境和人之間的一些關係，假如說能夠因此而改進境遇，避

免相同悲劇的一再發生。

再來要談及的就是所謂的「神性人」，尤金·歐尼爾曾說過：

大多數現代戲劇是處理人與人之關係，可是我的興趣則不是這樣，我只對人與神之間的關係具有興趣。

這一觀念處處反應在他的作品裡，《賣冰的人來了》(The Iceman Cometh)即是一例，劇中有兩個重要人物，一個是希凱(Hickey)，另一個就是勞瑞(Larry)。我簡單的先將劇情背景提一下，有一群人整天在酒館裡喝酒，無所事事，這樣他們認為生活在一個幻想的美好世界裡，但是希凱不這麼認為，常常勸告他們，不要不敢面對現實，整天躲在酒館裡喝酒。他們都不聽希凱的勸告，因為酒可以麻醉他們，他們可以自由自在的回到過去的美好時光裡。然而希凱進一步的勸告他們，一個人整天關在酒館這邊，不敢面對自己的人生，會有什麼的希望呢？不敢面對生存的社會，會有什麼樣的貢獻呢？希凱一直不斷地勸導他們，他就是「賣冰的人」，意圖解救大家回到現實環境去做他們想做的事；不過，他們不聽希凱的話，仍然沉迷在酒醉幻想的世界裡。所幸，其中有一個年輕的人，他就是勞瑞，勞瑞聽到希凱的一番道理之後，他自省自我每天耗費在酒館裡，幾十年的光陰一瞬間就會過去，實在不值得，所以勞瑞決心離開這間酒館，去尋找一片新的天地。這個酒館是一個象徵，象徵我們人生，在我們的人生裡，有多少的人是失意的，有多少的人是沉溺在過去的回憶裡，社會上太多的人精神沒有寄託。這個年輕人，代表了現代社會的年輕人，還肯接受賣冰的人的福音，這世界仍是很美好的。而「賣冰的人」是代表一個傳道、傳播真理的「神性人」，當然在劇本裡我們看不出來，希凱也是一介凡夫俗子；不過，這正是尤金·歐尼爾的戲劇高明的地方，以隱射的方式傳

達他的藝術思想與哲學思想。



再來是要探討田納西·威廉姆斯(Tennessee Williams 1911-1983)筆下的複雜心理人物。田納西·威廉姆斯童年在聖路易長大，他的創作都是以心理分析作為基礎，他剖析的當代人物、心理以及人物和環境之間的關係，他的劇本《慾望街車》(A Streetcar Named Desire)是值得探討的，這個劇本裡，女主角白蘭琪(Blanche)是南方受過相當教養的女孩子，她來到了紐約寄住在她妹夫的家裡；妹夫史坦利(Stanley)是一個工廠的工人，身材雄壯魁梧，這兩個人物之間的差異非常明顯，白蘭琪來了之後一直很懷念過去在南方的文明社會；而史坦利是現代工業社會下一個道德薄弱的粗人，竟然要強暴和摧殘白蘭琪，使得原本精神已很衰弱她，最後被迫住進精神醫院去，全劇心理的探討極為成功。

田納西·威廉姆斯為何要塑造這樣的心理複雜的人物呢？這是具有象徵意義的，白蘭琪受過相當的教育，她當過教員，因為一些事情而使她離開學校，無處可去的她，只好選擇到紐約。她的生活習慣還是那種文化氣質很深的模式，史坦利看到這種女子很好欺負，進而強暴她，這兩個人代表了兩種不同的文化，一種是文明的，一種是粗俗獸性的，這一點值得我們去深思，文明世界和獸性世界是否可以調和起來呢？這正是這個劇本探討的重心。

獸性世界以史坦利強暴妻子姊妹的這個行為來表示獸性世界已經摧殘了文明世界，觀眾看完這齣戲後一定會深深的感覺到：難道這世界經由我們胼手胝足辛苦所建立的文明，在一夕之間竟被獸性世界給蹂躪了。而獸性世界是以工業社會為表徵，難道說工業文明和具有教化的文明不能互相協調嗎？這個複雜的主題及心理複雜的人物，

我們可以從劇本內部發現，譬如說，白蘭琪是南方的人，她的行為是矯揉造作的，心態是緊張型的，而史坦利那種粗獷型的人物，常常和朋友一處不好就大打出手，甚至於酒後常打太太出氣，清醒後又道歉和好，這種人被赤裸裸描寫成具有強烈性慾的動物，也就是達爾文進化論中的「無尾猿」，「無尾猿」要進化到人類文明還有一段相當長的距離。威廉姆斯筆下以赤裸裸本性的人以及文明教化過的人作為基型，寫下了這樣深植我們反省與思考的人物。



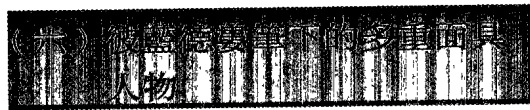
亞瑟·米勒(Arthur Miller 1915-)有多部劇作膾炙人口，如《推銷員之死》(Death of a Salesman)、《熔爐》(Crucible)、《橋邊一瞥》(A View from the Bridge)、《代價》(The Price)等，《推銷員之死》於一九四九年獲普立茲大獎(Pulitzer Prize)，使他聲譽日隆，他還有一段與瑪麗蓮夢露(Marilyn Monroe)婚姻情史，美國人就更熟悉他了。

在《推銷員之死》中，米勒塑造了一個美國共同夢想的人物，那就是威利·羅門(Willy Loman)，威利一生中不斷想達到致富的目的，結果在現實社會中挫敗，乃至無奈的死亡。《推銷員之死》演出後被討論不斷，報界說他是「放了一顆炸彈在美國精神夢中」；基本上這是一齣悲劇，雖然有些戲劇家不承認《推銷員之死》是一齣高級悲劇(High Tragedy)，而係一齣中級悲劇(Middle Tragedy)，這係從中產階級觀點來界定的，但該劇確實達到悲劇的本質，把中產階級所面臨的問題充分表現出來。

在《推銷員之死》中，威利·羅門係一位現實的人物，而他的兄弟班(Ben)則係幻想的人物，也就是美國人追求成功的象徵人物；然而，事實上威利的性格兼具了現實與幻想的特質，他幻想發

財致富，但沒有像班一樣加入開金礦的行列，班後來成功了，而威利在現實中打滾，他係一個賺不到錢的推銷員，他老了而被老闆辭退，這些無情的現實，只有寄望下一代發財致富。他最後採取自殺一途，意圖換來一筆保險費給他的兒子去實現他的夢想。

米勒從現實中勾勒出一般中產階級所面臨的現實狀況，不過，威利這個小人物也有他高貴的情操，他愛他的兒子之心是值得推崇的，這個人物思想交織在現實與幻想之間。值得一提的是，該劇在表現技巧上也是不斷用「現實景」與「幻想景」的交織，構成了創作上一個特色，論者就更肯定這個劇本的藝術性了。



彼藍德婁(Luigi Pirandello 1867-1936)係義大利戲劇家，一生中寫過四十多部劇作，以《六個人物尋找劇作家》(Six Characters in Search of an Author)、《亨利四世》(Herry IV)、《自以為是，則是》(It Is So, If You Think So)最具他的觀念與思想。

彼藍德婁認為戲劇的目的，在把人的真正面目暴露給大家看。一般人覺得我們的「自我」是整個的，而不是多重的，除了我們自己所看見的那個「自我」之外，並沒有其他的「自我」，但彼藍德婁則認為我們的「自我」不只一個，有今天「自我」和明天的「自我」，有抒情的內在「自我」和社會處事的外在「自我」，而且還有很多連我們都不知道的「自我」，社會的「自我」只是我們用以處事的「面具」，但是大家並不知道，錯將「面具」當成「自我」，人生中有這麼多的錯覺，真相也就很難捉摸，彼藍德婁的戲劇處處表現出以上的旨趣。

《六個人物尋找劇作家》中，彼藍德婁一開始將這六個人物從虛幻中處理到現實世界來，後來

他們真的全變成真實的人生，有愛與恨，有情慾，有自殺等各種景象，這種變化不定的人生都是彼藍德婁要表現的，人生就是如此，不同的時空就有不同的「面具」出現，因此真相永遠難于掌握，祇能用相對的理念去理解。

《亨利四世》中的亨利，因為女友愛迪達，他的情敵使他摔下馬來而失去了記憶，從此他自譽為亨利四世皇帝，生活在人生的虛幻當中，此時他戴上了一重面具，及至他突然清醒過來發現人世全非，女友愛迪達已嫁與他人，亨利四世此時不敢面對現實，因此繼續以亨利四世自居，了其終身，這樣一個人物，不斷在「自我」與「面具」生活中遊移，明顯的，彼藍德婁在這個劇本中宣洩了他一貫主張，以「面具」、「自我」來探索人生真相之所在，哲學意味極濃。



從史特林堡(August Strindberg 1849-1912)的作品《茱莉小姐》(Miss July)到《夢幻劇》(A Dream Play)，就可以知道他是自然主義派也是表現主義派的作家。史特林堡被尤金·歐尼爾稱之為「現代中的現代戲劇家」，其運用心理學乃至宗教觀，都有他獨到的一面。

史特林堡筆下的夢幻型人物，以《夢幻劇》中的人物最具代表性，這個劇本表達了「人生如夢、夢如人生」的觀念，故事是關於印度吠陀時期的諸神之王因陀羅，他的女兒下凡來到人間，體會人間的各種情況，人間有諸多疾苦，人係值得憐憫與同情的，這些他在回到天上稟報了他的父親。他的下凡人間好似一個旅程，其實我們人生就是一場夢似的旅程，現實的人生中，歷經出生、交友、戀愛、結婚、生子、創業、病老、回天等過程，這從佛家的思想來看，人生乃是一種輪迴。史特林堡這樣的題材，描繪了我們整個人生，如夢似幻的人生。

《夢幻劇》裡，女兒、軍官、玻璃匠、其他角

色等等都好似夢幻式的人物，事實上，史特林堡透過這些人物，將人生作了一個宗教式的總結，值得省思。

### (六) 福音精神與社會批判型人物

布雷希特(Bertolt Brecht 1898-1956)係德國著名的戲劇家，他所提出的「史詩劇場」(Epic Theatre)主張對現代戲劇之發展影響很大，他好幾部著名劇本都是建立在史詩劇場理論基礎上的，如《四川好女人》(The Good Woman of Setzuan)、《高加索灰欄記》(The Caucasian Chalk Circle)、《勇氣之母》(Mother Courage)、《三便士歌劇》(Three Penny Opera)等，史詩劇場不僅依據所謂的「敘事」及「疏離」的原則，在處理人物時，常置於「辯證」的基礎上。《四川好女人》就是個明顯的例子。

這個劇本基本上來說是齣寓言劇，討論善與惡之間分野的一個問題；同時也是討論在現代資本主義社會下的人該如何來生存，因為資本主義下的社會，人與人之間容易產生利益衝突，雖然這是資本主義下的必然現象，但反觀共產主義社會也有更多的缺失存在。《四川好女人》這齣戲另一個辯證的主題是一個人到底應該行善還是行惡。當劇中主角沈德(Shen Te)善良的時候，她幫助「神明」，讓「神明」有地方可以歇腳，神明為了感謝她，給她一點錢，然後她就利用這點錢開了一家菸草店；起初生意還算興隆，不久由於請人做事，工人欺她善良敲詐她的錢，再加上沈德的親戚朋友都前來依賴她，大伙一起霸佔了她的店，使得她的生意因此一落千丈；這個時候她想到了一個辦法，裝扮成另外一個身份——她的表哥，表哥是一個標準的惡人，他先接管了菸草店，假如店內的員工做的不對或偷懶，他就逼他們離開，結果親戚朋友們去法庭控告表哥謀害沈德；此時，三個神明再度以法官的身份出現，但是法官也沒辦法判決孰對孰錯，只一味的交代沈

德要繼續做好人。這就是辯證的方法，當人們遇到不同困境的時候，做一個好人還是做一個壞人？

這種辯證法則來處理人物，強化了人物內心的衝突，也帶給觀眾深思與探討，這是布雷希特的戲劇特色之處。

### (七) 貝克特筆下技術性人物

繆爾·貝克特(Samuel Beckett 1906-1989)出生於愛爾蘭，後移民法國，長期以法文寫作，他的戲劇大家稱之為「反戲劇」(Anti-Play)或「荒謬戲劇」(Theatre of the Absurd)，這是因為他的戲劇不按亞里斯多德(Aristote)以來的創作法則，沒有情節，沒有完整統一的法則。而其內容常描寫人類「荒謬」的一面，他的作品有《等待果陀》(Waiting for Godot)、《終局》(End Game)、《克拉普的最後錄音帶》(Krapp's Last Tape)等，《等待果陀》最具代表性。

《等待果陀》沒有什麼情節可言，描寫弗拉底米爾(Vladimir)與愛斯特拉圖(Estragon)在一條荒涼路邊，等待一個叫「果陀」的人，但是這位「果陀」的人並沒有來，後來一個男孩告訴他們「果陀」今天不來，也許明天會來，這兩個流浪者也就期待「果陀」明天會來，但是，是否明天會來就未可知了。

「果陀」是誰，沒有人能確定，他是個極具象徵性的人物，有人說「果陀」象徵一位新的上帝，Godot係God+Dog，是個新上帝符號，這說明舊有的上帝並不能解決因戰爭所產生的種種災難，人們期待另一位全能的上帝出現，這是全人類的期待，「果陀」所傳達的象徵意涵對人類來說也是特別重要。另一種說法認為，「果陀」是人類賴以生存的一個「希望」，劇中兩個流浪者是人們的代表，他們要活下去，活下去就不能沒有一個「希望」，就此層面來看，「果陀」是希望的象徵，貝克特在此劇中點出了當時人們的生

存狀況，在心頭上是多麼渴望「解救」、「慰藉」。

《等待果陀》這個劇本，我們無法用商業劇場的觀點來看待，其中充滿哲學、宗教的意涵，一九六九年貝克特因此劇榮獲了諾貝爾文學獎。

### 伊奧尼斯柯筆下堅持人世尊嚴的人物

尤金·伊奧尼斯柯(Eugene Ionesco 1920-1994)也是屬於荒謬主義的劇作家，著有《犀牛》(Rhinoceros)、《椅子》(The Chairs)、《禿頭女高音》(The Bald Soprano)等劇本。

《犀牛》敘述一個小鎮來了一群犀牛，許多哲學家們討論著這是非洲犀牛還是印度犀牛，可是當犀牛到達之後，辦公室裡面的人受到了感染，在他們的額頭上都相繼長出犀牛角來，然後他們也變成犀牛，也走出來跟著犀牛一起奔跑，最可怕的是，鎮上的人民也一個一個變成犀牛；其中，有個人名叫柏連傑(Berenger)，他的頭上也開始跟著群眾在冒泡，他一直想辦法去壓抑它，雖然很痛苦，他還是堅持不要變成犀牛。到最後全鎮的人，都認同犀牛也願意成為犀牛，只有柏連傑堅持要做人，雖然額頭上長了泡泡，在他堅持不同流合污的意志下，結果他沒有變成犀牛。

這個劇本的用意在那裡呢？伊奧尼斯柯為什麼要創造這樣一個人物呢？想要知道答案，得要先瞭解當時劇作家創作的背景，《犀牛》的背景是放在第二次世界大戰，創作的用意是在諷刺德國的希特勒，在當時德國的希特勒和大陸文化大革命時期的毛澤東一樣最擅長鼓動人心，讓人民跟隨著他們走，在心理學上來說，這種心理現象稱為「斯特哥爾摩」現象。有野心的政客創造一種輿論，無知的人就盲目的附和這個理論；這種宣傳方式是非常厲害的，譬如說，某人看了一段新聞，然後他就追隨著這段新聞且漸漸的變成發佈此新聞的政客之信徒，就如同犀牛一樣，當鎮民

看到犀牛長的很壯碩，大家都想要跟從牠，大家都變成犀牛，想退出都不行，這正是二次世界大戰時希特勒的技倆，一旦人民加入了納粹黨，想退出那個圈子都不行，所以《犀牛》是一齣對政治具有絕大諷刺的劇本，不過在更深層的內在意涵裡，當伊奧尼斯柯在劇中安排柏連傑有著堅強而不變成犀牛的意志，就表示伊奧尼斯柯看到世界上應該還有那一份有崇高、有理想的人物存在，所以他在劇末沒將柏連傑寫成變為犀牛，跟著群眾一塊盲目奔跑，這就是戲劇家對崇高的認知。

因此，柏連傑就如同古典英雄所有的特質，不願意屈服於社會現實，勇於堅持自己的理想並樂於幫助別人，所以現代有些戲劇家，雖然已顛覆了亞里斯多德的三一律，他們作品中的悲劇英雄顯然有復古的傾向，這是值得我們來探討的。

### 沙特筆下存在主義高貴的人物

沙特(Jean-Paul Sartre 1905-1980)係法國戲劇家，著有《無路可出》(No Exits)、《蒼蠅》(The Flies)，沙特喜歡在他的作品中表達存在主義(Existentialism)的觀念。

第二次世界大戰之後，歐洲所發生的諸多亂象使得人們徹底的反省，人們對既有的環境感到失望，但是他們又無法抹掉他們存在於社會的事實。存在主義的命題是「存在」(Existence)先於「本質」(Essence)，也就是說沒有存在就沒有本質，所以信奉存在主義的劇作家所寫的一切劇本，都是以存在為核心來表達他所要呈現的問題，我先舉個存在主義大師卡謬(Albert Camus)的一篇小說《薛西弗斯的神話》(The Myth of Sisyphus)為例子來做討論，《薛西弗斯的神話》描寫薛西弗斯犯了天條被宙斯懲罰每日要將一塊巨大的石頭推到山上去，可是當石頭被推到山頂，又會再滾下來，然後他得再把落下來的石頭

往山上推，日復一日從未改變，這就是薛西弗斯的人生；但經由這個勞苦的工作過程中，他發現了他自己存在的價值就是建立在推這塊大石頭上，此時他領悟到自我的存在，也得到了工作中的樂趣；所以，如何把這件艱鉅的工作完成，對他來說就是人生的意義。我們的人生也正是不斷的往前走，整個前進過程是非常重要的；在這個過程裡，對我們來說，能不能得到快樂，能不能體會到責任，能不能得到成就是非常重要的，就像薛西弗斯被罰的時候，他沒有選擇不「存在」，雖然這個處罰是非常嚴峻，他還要把大石頭往上推。畢竟人需要懂得適應環境，我們在適應的過程裡，將會得到很多啟示，這就是存在主義哲學的意涵。

「存在先於本質」這個哲學的命題，一再在沙特的劇本裡流露出來，譬如他的《無路可出》，劇中描述有三個人被關閉在一個旅館的空房子裡，實際上這三個人已經死亡，這三個不存在世上的人物正是編劇以荒謬的手法來加以處理。三個死亡過的人在空房子裡談論他們的過去，雖然他們被封閉在無路可出的空間裡，他們卻有一個共同的願望，那就是走出這個空間，此一願望賦予了他們存在的意義。

我們人生也是會面對不同的困境，雖然在當時我們被壓抑住無法掙脫，可是我們還是要和這三個人物一般，就算是披荊斬棘也要想辦法解決問題，走出困境；這就是存在主義鼓勵人們如何懂得去創造人生的旨趣。



杜萊瑪特(Friedrich Durrenmatt 1920-1990)係瑞士劇作家。在杜萊瑪特的作品裡以“The Visit”最為精彩，“The Visit”有很多譯名，例如《訪問》、《訪客》，還有人翻譯成《貴婦返鄉》。

劇中描寫一位百萬富婆，她的名字叫卡萊爾(Claire)，雖然她擁有萬貫家財，卻有一段很不愉快的過去。在她年輕的時候很窮，當時她與家鄉鎮上的一個有婦之夫的職員談戀愛，卡萊爾很相信男的對她的感情，可是不久之後卻被他拋棄並誣控她的不是，在鎮上輿論的壓迫下，卡萊爾痛苦的離開她所生長的小鎮。後來她賺了很多錢，變成百萬富婆，她對外聲稱要回到家鄉，捐錢贊助小鎮的建設，以報答當年故鄉的人們對她的「恩惠」。真是一齣諷刺喜劇，當小鎮的人們知道百萬富婆將要返鄉獻金，窮怕的鎮民們驚喜不已，聚集起來準備好好的歡迎她的到來，人人希望可以從她那裡得到一些好處；一時之間，所有人性的醜態百出，逢迎拍馬、阿諛奉承的人們都趕到車站等著迎接她。

當百萬富婆到臨以後，只要是市長提出來的捐贈要求，富婆都一一允諾；只不過，她也提出一個要求：只要市長能幫忙，舉行一個「公平的審判」，把鎮上一個無情無義的人，繩之以法，她就無條件的贊助。她的要求一經披露後，全鎮的人都在尋找富婆口中的壞人到底是誰；最後，那個職員被百萬富婆糾舉出來，他正是那個當時沒良心且欺侮富婆的無情漢，在富婆堅持要有一個圓滿的交代下，職員被找出來，接受群情輿論所謂的「正義的」審判，但是那位職員不僅有家室和小孩，也是下屆市長的準候選人，在鎮民不知道他是無情郎之前，對他是非常擁護的；起初鎮民們左右為難來處理這件事情，不過，為了小鎮的發展，為了得到百萬富婆的金錢援助，鎮民們

設法為富婆把「新的正義」建立起來；結果，那位薄情郎被制裁並放在百萬富婆事先準備的棺材裡。

這齣戲的觀念與思想是一個古老且常討論的主題，當人們失去了真理正義的時候，變得多麼卑微又沒有價值，假如我們生活在這樣的環境裡是沒有意義的。

“The Visit”有個趣味性的演出方式，當百萬富婆返鄉後，她的手是假的，背的結構類似機器人，腿也是假的，她坐在輪椅上，讓僕人推行，富婆常命令侍候她的人把她的手拿下來洗一洗，假如錢不夠了，她會拆掉肩膀給僕役拿去賣錢，這個富婆的人物造型，用了許多特殊的場面來吸引觀眾的注意，所以演出極為有趣。

### 三、結語

以上列舉的十二位戲劇家，他們筆下的人物，足以提供諸位對現代戲劇一個統觀，並瞭解現代戲劇大致表現那些範圍，在這些範圍內，我們透過對人物的認知，看到了劇作家的企圖與用心。易卜生以《傀儡家庭》中的娜拉及《國民公敵》中的史脫克曼來宣洩他的社會主張。契可夫以《海鷗》中的妮娜來說明人生際遇。尤金·歐尼爾以《榆樹下的慾望》中的依本與愛碧說明人的本性及《賣冰的人來了》中的希凱與勞瑞暗示了宣揚與接受上帝福音的人。田納西·威廉姆斯《慾望街車》中的史坦利及白蘭琪說明了人的心理複雜性以及慾望與文明教化的分野性。亞瑟·米勒《推銷員之死》的威利·羅門說明了人的幻想性而又多麼渺小與無奈。彼藍德婁《六個人物尋找劇作家》中的人物及《亨利四世》中的亨利說明了真實人生與面具人生的對立性。史特林堡《夢幻劇》的人物，作者將之視為夢幻人生，人的苦難以及輪迴觀念盡表現在其中。布雷希特《四川好女人》中沈德辯證了人在是與非、善與惡的選擇性。貝克特的《等待果陀》中的「果陀」

充滿象徵性，點出了人的生存情境。伊奧尼斯柯《犀牛》柏連傑堅持人性的尊嚴而不落入獸性之中。沙特《無路可出》的人物暗示出人存在問題。杜萊瑪特《訪客》中的卡萊爾說明正義在某種情況下得以伸張，但往往被衝擊得支離破碎。

以上這些人物顯示了現代戲劇藝術大致所表現的範圍，這些抽樣性的人物，或多或少反應了人性的一面。不管劇中的人物是卑微的或尊貴的，感性的或理性的，都是存在我們的人生中。

（編者按—本文係顧乃春教授於本年六月中旬在美中西區華人學術研討會代表之演講稿，極具教育價值，特予披露。）

### 參考文獻

- Brockett, Oscar G. History of the Theatre. 7th ed. Boston: Allyn and Bacon, 1995.
- Clurman, Harold. Nine Plays of the Modern Theatre. New York: Grove, 1981.
- Gronemeyer, Andrea. Theater. Hauppauge: Barron's, 1996.
- Styan, J. L. Modern Drama in Theory and Practice. Vol. 1-3. New York: Cambridge, 1995.
- Weiss, Samuel A. Drama in the Modern World. Lexington: Heath, 1964.



1999 Reflections on  
Chinese Opera

# 1999京劇回想曲

張啓超 Chi-chao CHANG

國立花蓮師範學院民間文學研究所副教授

## 前言

二十世紀的喜劇巨匠卓別林曾說：「中國戲劇是珠玉與泥沙混雜。」這句評語，大約可以代表歐美一般藝術工作者對於中國戲劇——特別是京劇的看法；而事實上，無論就勢力範圍或影響程度來論，京劇也的確是本世紀中國戲劇文化的主要表徵（即使是在台灣土生土長、發展興旺的歌仔戲，亦曾受到它的洗禮滋潤方才成熟壯大）。其實，不待西方學者進行褒貶，我們自己的學界領袖便早已有所批判，如一九一八年，傅斯年曾對京劇新戲的編寫，建議一

- 一、應取材於現實社會，不要再寫歷史劇。
- 二、克服「大團圓」的結尾款式，主張寫「沒有結果」或「結果並不愉快」的戲。
- 三、劇本應反映日常生活，以期產生親切感。
- 四、劇中人物應寫成平常人，而不要寫「好得出奇」或「壞得出奇」的「不常有的人」。寫平常人，才會成為一般觀眾的戒鑒或榜樣。
- 五、劇中人不必善惡分明，而應該讓人用一用心思，引起判斷和討論的興趣。
- 六、一齣戲應該有一番真切的道理做主案，不要除了戲裏的動作言語之外，別無意義。

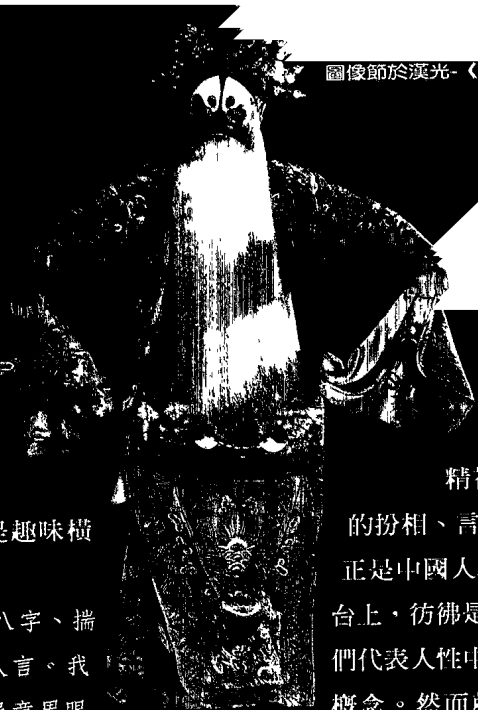
誠然，這些觀點明白指出中國傳統戲曲（涵蓋了京劇之前的元明清雜劇、傳奇）一向為人詬病的「泥沙」積弊。而在本世紀結束之前，海峽兩岸的戲曲工作者，早已根據「時代性」、「人性化」等原則，創編搬演了不少內涵深刻、合情合理、推陳出新且富有思辨情趣的京劇精品，獲得了令人滿意的改革成就。然而，不可諱言的是，在當前，京劇的「再進步」、「再發展」、「再興盛」，卻遇到了難以突破的瓶頸。特別是在民間，失去了年輕生猛的活力，儼然形成一種「小眾文化」。是否這也意味著，它終將步上昆曲的後塵？「作為一種規整的戲劇樣式，它已充分地

流瀉了自己的生命。……作為一種沉積的文化遺產，它具有永恆的價值；但作為一種文化發展過程中的戲劇現象，它已進入疲憊的歲月。」（余秋雨《中國戲劇文化史述》）還是說，包括一向喜新厭舊的觀眾在內，大家都在期待著另一個「綜合體」的新劇種，來把京劇取而代之，滿足新世代的觀賞需求？在世紀交替的滾滾時間洪流中，我們也只有懷著既嚴肅又矛盾的心情，看著它順其自然的演變了。雖然，余生也晚，不曾經歷和目睹它的全盛時期，但身為一位單純的京劇愛好者，畢竟也從它的文本和演出中，依稀可以追溯它的絕代風華，充分享受和孺慕它所給予的心靈悸動與精神陶冶。不論「珠玉」或「泥沙」，其實都能散發光采，照亮這「生也有涯而知也無涯」的學習路程，真是非常的感恩。置身快速前進的時代節奏中，在此只想稍做停留，平心靜氣的回頭探望，它究竟留下了哪些美麗足跡，值得貼心收藏，並在新世紀中永續經營，再創改頭換面後的新生命？這是回顧，也是前瞻。

## 不同的時代 不變的人性

純粹就觀眾的立場設想，進到劇場看戲，除了希望享受到感官的娛樂和刺激，再來就是傾向於從劇情內涵中，引發共鳴，印證自己所熟知的人性，進而完成一種微妙的宣洩及安慰甚至衝擊、警惕的作用。就以京劇「蝴蝶夢」來說，長久以來，明明它的故事家喻戶曉，但卻不常被搬上舞台，似乎仍有意識型態上的禁忌（尤其易招致女性的不滿）。其實大可不必如此，因為就戲論戲，它抓住了人類的共通性——即當人在接受試探考驗時，如不能控制自己的慾望，則勢必受到誘惑而敗壞操守。這是幾乎每一個人在生命中必然會經歷的認知。妙的是，在這個成功的主题之外，「蝴蝶夢」又結合了詭異的表演風格及警悚的舞台氛圍，這更有助於它在專業技術（無論是演員或導演）上的創新和多變。撇開「恐怖」的

Topic on Focus: On the Stage  
Special feature  
Jewels of the Art World  
Education  
Art Collection



「劈棺」不論，單就劇中的童男一二百五，被莊子點化成人的過程，其動作和表情，都是趣味橫生、妙不可言——

莊子：（唱慢板）將生辰、和八字、揣在懷內，點化童男說人言。我一扇童男把頭抬，二扇童男眼睜開，三扇童男雙撒手，我四扇童男隨著師來。（唱原板）點化童男人一樣，口中無舌難開聲。有貧道、站靈堂、用目觀望，又只見、烏鴉亂飛揚。我這裏、用扇兒、將他取過。

（白）特！

童男：（白）特！

莊子：（白）掌嘴！

童男：（白）掌嘴！

莊子：（白）說話！

童男：（白）說話！

莊子：（白）這……

童男：（白）這……

莊子：（笑介）哈哈……

童男：（笑介）哈哈……

我們不必把它當成是低俗的表演，因為它其實包含「假作真時真亦假」的奧妙道理，以及宗教哲學上的精神意義；讓觀眾在容易看懂接受之餘，在驚訝喜笑之後，能夠各憑慧根天賦去做超越的思索和想像；這種創作及表演模式，無疑是情趣豐盈、耐人品味的。更能跳脫時空、語言、種族、信仰的限制，跟不同屬性的觀眾進行心靈對話，拓展多角度的思辨討論空間。

## 解除公式化 建構真性情

前述「蝴蝶夢」的題材，或許不為女性主義者所喜；但我相信京劇舞台上，有血有肉、坦率活潑的花旦角色，應該能為許多新時代、新思維的觀眾所接受。誠如施淑青女士所說：「平劇裏的

老生、青衣，是中國民族精神的凝聚點。從這二種角色的扮相、言行、思想，在在都顯出他們正是中國人理想人格的化身。……在舞台上，彷彿是被裝框供奉起來的神明，他們代表人性中理智的一面，是不含雜質的概念。然而就劇場的實際需要而言，老

生、青衣一逕呼喊著的，卻是人類始終無法完全企及的一種理想。像這類過濾到絕對純粹的人物，在舞台上激昂地伸訴仁義道德，終將失去戲劇原來具有的娛樂功能，而顯得枯燥無味，因為他們畢竟是一些意識的空殼，沒有體溫的軀體而已。」（見其所著《西方人看中國戲劇》）這番話，或許在過去，會引發不少老戲迷的反感，也確實略嫌絕對和武斷，因為京劇中的老生和青衣，不盡然如此不堪；但是一在今天聽起來，卻大致可以認同，至少她反映了傳統京劇中，角色人物過度類型化、公式化，且忠奸善惡的性格畫分過於鮮明，對比過於強烈，並不符合真實的複雜人性及社會這個事實。因此施女士特別推崇花旦這個行當，她認為「花旦的產生可以說，在潛意識裏是針對老生、青衣所標榜的道德的一種反叛。人畢竟是人，有超脫不了的七情六慾。隱藏於人類幽秘而黑暗的一角，正吶喊著慾望與真情。在教條禁錮下的社會所被窒息的人們，藉著舞台上的某種角色一如花旦，來做為情感的轉移和發洩，正如亞里士多德所謂的戲劇是一種心理的治療。」

所以，花旦的敢愛敢恨，熱血熱腸，追求真情自我的實踐，不壓抑內心的念頭和聲音，其實最容易贏得現代觀眾的認同，也是今後任何新編戲曲在塑造角色人物時，可以參考的藍本，以及必須遵守的大原則。像京劇「晴雯撕扇」中，花旦扮晴雯，正把她那心直口快、剛強氣傲的性情，揮灑得鋒芒畢露；當然也同時外顯出這類型人物的性格缺陷——愛爭風吃醋（如晴雯即跟襲人計較受寶玉寵愛的分量），說話充塞怨憤，不知節