

面對焦慮的深淵

德馬西－莫塔導演《犀牛》

Facing the Abyss of Anxiety

On the Mise en Scène of *Rhinocéros* by Emmanuel Demarcy-Mota

楊莉莉 Lilly YANG

國立台北藝術大學戲劇系副教授

「我從來沒有很習慣於生存，不管是世界或其他人的生存，或者特別是我自己的。有時候我似乎感覺到生命的形式突然間變得空虛，現實變得不真實，字眼被剝奪意義，淪為聲音，這些房子和這片天空只不過是隱藏空無的外表，大家看起來都不用理智地自行移動；所有東西似乎是蒸發到稀薄的空氣中，每樣東西——包括我自己在內——都受到一種無聲且急迫的崩潰所威脅，一種掉到我不知道何處的深淵中所威脅，那裡日夜不分。」

— Ionesco¹

《犀牛》是出生於羅馬尼亞的荒謬劇作家尤涅斯柯的代表作之一，1959年在德國杜塞爾道夫（Düsseldorf）首演，謝幕長達半個小時之久，觀眾瘋狂地為劇作家、導演和演出人員鼓掌²，非常轟動。之後，此劇迅速風靡全球，不僅大導演、大明星爭相演出，也吸引了各色劇場的青睞，尤涅斯柯因而成為家喻戶曉的作家。《犀牛》如此受到觀眾

歡迎，連尤涅斯柯自己都感到不可思議³。

在冷戰時代，劇中的犀牛作為集權主義的代號，很能鼓舞人心抵制鋪天蓋地、嚴密掌控人民生活的極權政治，即使世上只剩下最後一個人，只剩最後一個可以自由思考的人，也「絕不投降」——全劇的最後一句台詞。然而，當荒謬劇的熱潮消退，當意識型態之爭不再引領風騷，進入1980年代，尤涅斯柯在法國也跟著退出舞台，特別是《犀牛》一劇，幾乎銷聲匿跡。此劇意義之清楚明瞭似乎不勞解讀，而劇中出現的邏輯遊戲、空洞化的言語、小資階級的機械化人生，在尤涅斯柯的其他劇本中玩得更為徹底，此時再提要搬演《犀牛》彷彿是個反潮流的決定。

正因如此，2004年，時任「蘭斯喜劇院」（la Comédie de Reims）總監的德馬西－莫塔（Emmanuel Demarcy-Mota）決定推出《犀牛》，消息一出，法國劇壇莫不引頸期盼，希望尤涅斯柯的作品能在新的世紀找到新生命，而德馬西－莫塔也

不負眾望，他的演出博得罕見的一致好評。法國最重要的劇評家之一——《世界報》（*Le monde*）的古爾諾（Michel Cournot）——毫無保留地盛讚此戲為一「傑作」⁴。

三年後，德馬西－莫塔確認將入主巴黎的「市立劇院」（le Théâtre de la Ville），此戲捲土重來，場場爆滿，證明導演有本事接掌這間重要的劇場。新奇、有趣、來勁，德馬西－莫塔執導的《犀牛》完全擺脫過去的包袱，對劇本的詮釋與今日世界接軌，無怪乎觀眾熱烈捧場。不僅如此，2011年此戲因受國外邀約而第三度登台，德馬西－莫塔更強化之前演出的走向，隨後巡迴美國、阿根廷、智利、土耳其、英、俄等國長達一年，所到之處掌聲四起。

生於1970年的德馬西－莫塔是當代法國青壯輩導演曝光率最高的人氣導演，他的作風反映了法國少壯派導演做戲的傾向，值得深論。

政治或荒謬劇？

《犀牛》的劇情出奇，意義深刻，本質上是齣寓言劇。尤涅斯柯坦承此劇寫的是他於1934至1938年間，在布加勒斯特（Bucarest）的經歷，他親眼看到同事和同胞一個個屈服在納粹主義之下而深覺困惑和恐怖。他在1940年的日記上寫道：「想像一個美麗的早晨，你發現犀牛群已經掌權」⁵。而劇中第二幕第二景，男主角貝朗傑（Béranger）目睹好友尚（Jean）變身成為一隻犀牛，也是尤涅斯柯的親身經歷。他曾親眼見到一位同事皮膚變粗、轉硬，手腳化為蹄子，頭上長出角，態度變得「兇猛，他憤怒地攻擊。他不再有知識，無法說人話，變成了一隻犀牛」⁶。

在1960至1970年代，《犀牛》常被視為反法西斯政權的代表作。例如，1959年的全球首演，德國導演史圖克斯（Karl-Heinz Stroux）在第三幕

結尾播放了一首希特勒最愛的進行曲《高舉旗幟》（“Horst Wessel Lied”），觀眾立即可將犀牛群笨重的腳步聲聯結納粹軍隊的行軍。然而，這種政治化的詮釋，不管是納粹、共產或任何集體主義，均窄化了劇本的視野。其他主題，如個人對抗群體也有過度詮釋的嫌疑，因為主角貝朗傑最後只說他絕不投降，卻未提出用何種武器反制⁷。

另一方面，《犀牛》也是一齣荒謬劇，荒謬不僅來自於僵化的三段論法，也來自於離題的辯證，諸如犀牛頭上有一隻或兩隻角，有幾隻犀牛跑過小城等。尤涅斯柯以此諷喻和現實脫節的純理性思維。不過，演出若太著墨其上將使劇本失焦，有的導演因此乾脆當成喜劇處理，這正是此劇到美國首演時碰到的問題，尤涅斯柯對此大表不滿⁸。

總之，意義看似再簡單明白不過的劇本，在表演上，卻產生了許多始料未及的問題。整體而言，早年的製作常受限於上述狹隘的詮釋觀點，或模糊焦點的逗趣戲路，均令人覺得過猶不及。耐人尋味的是，隨著時間，尤涅斯柯本人對此劇的看法也出現變化；1960年代他不諱言這是一齣反納粹作品，然而1978年後，他開始為此作去政治化，稱之為「一個幻想的故事」，認為導演擁有詮釋的空間⁹。可惜，搬演尤涅斯柯的熱潮已退去了。

究其實，如同尤涅斯柯剖析自己的創作，既是悲劇也是鬧劇，既平凡又詩意，既寫實又充滿幻想，既日常又不尋常¹⁰，《犀牛》亦然，如何拿捏其間的比例，在荒謬主義已退潮的時代搬演（觀眾已不再因此而驚訝，甚至還可能覺得是老套），需再思考。就《犀牛》而言，法語標題 *Rhinocéros* 即充滿疑問，這個名詞究竟是單數或複數？這會產生不同的解讀¹¹。更大的疑問在於，劇本的菁華可說是在「變形」（*métamorphose*）這個層面上，可是，為何劇中所有人都爭先恐後變成笨重、醜怪的犀牛，卻沒有解答。

從文學史的角度視之，「變形」主題從羅馬時代的詩人歐維德（Ovid）起即已建立典範，卡夫卡的同名短篇小說為其現代演繹。德馬西－莫塔在對自己身體變化很敏感的青少年時期迷上《犀牛》，形變牽涉到形象認同的問題，對一名青少年意義重大，過程又富有想像力，很能打動他的心。在劇本中，主角貝朗傑一早宿醉未完全清醒，連犀牛跑過鎮上時，他還不住打呵欠，以至於尚責備他「簡直是站著做夢」¹²，而他也承認：「是，我在做夢……人生就是一場夢」（35）。似乎只有在夢中，才能解釋人變成獸的事實。

貝朗傑之所以酗酒是因為無名的焦慮和恐懼，工作適應不良，對生存缺乏意志，覺得孤獨。卡夫卡的主角同樣面臨這些現代人的大問題，因為無解，最後退化成一隻蟲，消極抵制。貝朗傑則是相反地，從得過且過的困境中逐漸振作起來，卻發覺自己腳下的地面正在解體，世界上下顛倒，人類不停變成犀牛，橫衝直撞，世界崩毀，到了劇終，只剩下他是唯一清醒的人。整個過程既荒謬又恐怖，直如噩夢般真實。德馬西－莫塔的演出之精彩，即在於呈

現這個主角內在和外在世界的崩解，過程出人意料之外，演出充分視覺化又能凸顯台詞的分量，對白並未遭到犧牲以至於淪為演出的跳板或背景。

一致化的群眾

本次演出完全超越劇情的框架。劇本首幕發生在一個夏日正午的小鎮街上，但演出一開始，先是從暗地裡傳出一聲刺耳的尖叫，威脅聲調的弦樂繼之加入，打擊聲效適時響起，彷彿演的是一齣恐怖劇。之後燈光才亮，台上所見不是晴朗的夏日風情，而是籠罩在深藍色光線中的場域，處處黑影，數張椅子、小茶几散置各處，代表原劇的露天咖啡座，後景為一道霧面玻璃牆，代表舞台指示所寫的商店街。1950年代裝扮的演員三三兩兩，緩步走過台上，他們似乎是到了一處很陌生的地方，彼此的眼神戒備。第一句台詞是雜貨店老闆娘眼見一位太太經過，對先生抱怨「她很驕傲，從不向我們買東西」（14），語氣憤怒、眼露凶光，敵意似乎是小城的基調。凡此，均與原著所設定小城悠閒、放鬆的

1 《犀牛》第一幕，犀牛跑過小城。（J.-L.. FERNANDEZ 攝）





夏日風情完全不同，令人感到好奇。

突然間，尚騎腳踏車上台，貝朗傑匆匆趕到。尚嚴厲指責貝朗傑不修邊幅、懶散過日，其他鎮民慢條斯理走過，漠不關心。這時，小茶几上的玻璃杯開始震動，叮噠作響，後方的牆面也微微搖晃，所有人忽然間全站不穩，像是發生了地震，遠方傳來不明生物的尖叫聲，氣氛緊張、驚悚。剎那之間，所有鎮民突然上下抖動，舞台上方便一長列跑馬燈快速左右來回閃爍，忽明忽滅，暗示犀牛奔跑的方向，鎮民也跟著東倒西歪，接著狂奔、轉圈，跌跌撞撞地打翻桌椅，所有人動作畫一，爆發的能量抓住了觀眾的目光。

當犀牛狂奔而過時，觀眾看到的卻是鎮民狂奔的能量，預示女主角黛西（Daisy）劇末在犀牛身上感受到的「巨大能量」（239），其實是源自於當事人本身的獸性。換句話說，人之所以變成犀牛，並非基於外力的威脅，而是內在的形變。而所有角色一致性的失控動作，預示了大眾盲從的習性，為此劇的另一主題。

三位主角貝朗傑、尚、黛西之外，導演將其他次要角色全部當成歌隊處理，因為他們人云亦云，沒有自己的思想，當他們看到犀牛跑過，只會不斷重覆說：「怎麼回事？」（ça alors?）、「啊！一隻犀牛！」、「可憐的小東西！」（意指被犀牛踩死的小貓）等等。他們齊一的動作和反應強化了台詞的力量。

第一幕後續，邏輯師和一名路人（原劇為一位

老先生）的辯論，與尚教導貝朗傑如何打起精神的對話交叉進行。他們分成兩邊對坐，全部正面看著觀眾說話，藉以披露「邏輯機制勝過邏輯本身」的荒謬，到最後，甚至連對話立場互換了都不自知。邏輯師主導對話的方向，他站在場中央，所有人圍著他，跟著他的手勢，一下子向左擺，一下子向右擺，並且大聲覆述他的每一句台詞，有如遭到催眠一般。

同理，為了辯論剛剛跑過的犀牛頭上到底是獨角或雙角，所有人按照立場分成兩邊站，發言的同時，身體一起向左或向右傾倒，就像一場拔河比賽。當眾人陷入邏輯的詭辯時，重覆的語句更多，均被轉換成具節奏感的覆述，活潑地呈現了次要角色的共同性，他們空有其表，演出反倒散發一股動能，更為後來的集體形變鋪路，產生一種強大的威脅感。此次表演之生動，不亞於精彩交鋒的對白。

這種種形塑意義的走位和身體動作，都在於強調台詞的不合邏輯，主角生存的焦慮浮上檯面，這是開場戲的重點。當貝朗傑意外成為眾矢之的（「你有證據嗎？」），所有角色又圍著他說話，令他倍感威脅，不知所措。

機械化的職場生活

群戲的魅力於二幕一景達到頂峯，發生在「一間位於二樓的政府機構辦公室」。第一幕一結束，從舞台後方推出一長條型裝置，其二樓即為辦公室

所在。在淡藍色的光線中，所有職員全聽命主任「蝴蝶」(Papillon)先生，動作整齊劃一，眾人對於犀牛議題爭吵不休，幾乎要大打出手，主任一再提醒「注意時間，效率至上」，每當這個聲音透過擴音器傳出，所有職員即刻立正聽訓。

然而，他們一坐下來又繼續爭論，手上同時配合敲打發出聲音，樣子看起來像是正在快速敲打電腦鍵盤。演出戲仿了機械化的現代職場生活，每位職員藉著重覆單一的動作，飛快地傳遞文件、打印、蓋章、敲打鍵盤、收件、拿布擦，這些周而復始的動作，配上放大的動作聲效，流露出一種韻律感，辦公室裡的文書處理流程看起來和工廠生產線殊無二致，卓別林《摩登時代》(Modern Times, 1936)的經典鏡頭浮上觀眾心頭，令人叫絕。導演放大處理序幕貝朗傑抱怨無聊的工作。

高潮一如預期，出現在犀牛闖入辦公室的橋段，場上傳出類似動物低鳴的吼叫聲，混雜一種不安的音樂。此時二樓的左、右兩翼隨著情境逐漸緊繃而緩緩翹起，台上遂變成「\ ___ /」形狀，辦公桌椅、文件、電話、文具滑落到中央平台，所有的職員因身體失去平衡而恐慌，為了不讓自己往下掉，大家慌忙抓住其他人的手腳、褲管、裙子、領帶，或者拼命伸長手腳攀附欄杆，男職員還趁機大吃女職員的豆腐，舞台動作超乎尋常又無比真實。

兩翼越往上抬高，演員的動作就更加逼緊、慌亂，不過所有動作均緊扣著台詞發展。也因為舞台情勢危急，一隻看不見的犀牛眼看著要衝上來，看來生命交關，使台詞產生一種超乎常理的緊迫。例如，博達(Bodard)抓住一位倒在右翼斜地板上的女職員不停翻動的小腿，試圖為自己方才否認犀牛一事辯白，「我會讓你們了解這次騷動的目的和意義！我要揭穿這些煽動者的真面目。」(128)這句台詞原來指涉其共產黨員背景，在此則顯得荒誕不經。

由於一體化的職場管理，舞台上的世界呈現出一種類似威權社會的上下關係，不免令人思及此劇完稿的冷戰時代，也使人想到現代社會對產品規格化的

嚴格要求。捷克作家總統哈維爾(Václav Havel)曾言：「一個規格化的人生製造了規格化的市民，沒有個人的意願。它以規範化的歷史產出規範化的個人。它是大規模量產的平庸」¹³，可作為這齣戲的註腳。

陰影幢幢的心理空間

「犀牛是存在的，就是這麼回事。這並不意味其他事情」(130)，在此戲2011年重演的特刊上，導演特別標出這句出現在二幕一景的台詞，放在全文之首，坦然為自己淡化此劇的政治意涵辯護。

說來奇怪，全戲都在陰暗的光線中進行。上文已述，開場不見夏日午後風情的咖啡座；二幕一景辦公室，發生在冷冷的淡藍色光線中；其後兩景，一在尚家，最後在貝朗傑家中，更是一片漆黑，角色拿手電筒上台，觀眾只有在光線偶爾出現的剎那間瞥見上下兩層的空曠空間，台上除了一張椅子、電話和鏡子，沒有其他家具或用品，場景完全抽象化處理，只有主角所在之處有些微光線。到了終場，在一個暴風雨欲來的晚上，大群犀牛走過台上造成轟隆聲響，貝朗傑爬到最高處，舞台上更接近全暗，予人一種末世來臨的感覺。

從上述偏暗的燈光設計、驚悚的氛圍來看(Yves Collet 設計燈光和舞台)，演出其實更像是一場噩夢，彷彿是印證本文開頭引用的作者日記。尤涅斯柯寫道：「牆壁崩塌，定義脫節。再也找不到方向〔……〕我們的現實碎裂成片〔……〕。我原先以為堅實存在的每一件東西都像空中樓閣般倒下」¹⁴。尤涅斯柯的作品讀來好玩、新奇，生前卻是位飽受生存焦慮之苦的人，啟幕緊張、充滿敵意、彼此戒備的小城氛圍反映了他面對外在的心理狀態。深受焦慮的折磨，原本熟悉的日常生活，對尤涅斯柯而言，變得詭譎難測、荒誕不經，這也是為何第一幕被狂奔的犀牛踩死的一隻小貓，牠的送葬過程被放大處理，在眾人瘋狂地加入邏輯的舌戰時，小貓像人身一般大的靈柩緩緩在緊張的樂聲中通過後方，



2 《犀牛》第二幕，辦公室。(J.-L. FERNANDEZ 攝)

死亡的主題反常地出現在場上。由此可見，演出的基調鎖定在劇作家瀕臨空無深淵的深層焦慮。

尤涅斯柯曾直言：「我努力將一個內在的劇本（對我而言完全無法理解）投射到舞台上」，因為「小我世界是大我世界的寫照，這個內在的世界，被撕碎、脫節，卻可能是一種普世矛盾的鏡像或象徵」¹⁵。本次演出可說是這段自白的具現。2011年版的新演出更在全戲之首加演了一段貝朗傑的獨白，內容出自尤涅斯柯的自傳性小說《遁世者》（*Le solitaire*, 1973），其中提及孤獨、兒時、揮之不去的焦慮、溝通的困難、幻想的幽靈，觀眾因此較能體會貝朗傑的內心，也較能理解演出的意義。

更甚者，在德馬西－莫塔的舞台上，《犀牛》的世界還是個互相監視、竊聽的世界，貝朗傑向尚抱怨：「我在這個城裡覺得無聊」⁽²⁰⁾，其他角色突然全轉過臉看著他，好像他說了一句不該說的話。而當貝朗傑與尚的對話，和邏輯師與「老」先生的對話交錯進行時，其他角色的臉上也流露出偷聽的神情。事實上，劇中的每個人物都被其他人監視或監聽。如此演繹，一方面透露作者和外在社會的不協調關係，另一方面，讓人聯想到四處布滿監視器

的當代社會。從這個角度看，這齣戲的演出視角猶如出自主角，很接近表現主義（l'expressionisme）呈現之主觀扭曲視角。

人格之解體

演出的另一高潮為尚變成犀牛，這個過程不易處理，更因為超乎現實，一不小心就會淪為喜劇，從而忽略整個過程其實充滿了掙扎。

由瑞士名演員桂斯特（Hugues Quester）擔綱的尚，面容嚴肅，嗓音低沉，聲質厚實，說話強調節奏感，動作講求效率，略帶神經質。他完全用身體與聲音表達形變，先是四肢趴在二樓的地上亮相預示即將變形，再配上緊張、恐怖的音樂，尚似被一股衝動所逼，在漆黑的家中上上下下，一刻也安靜不下來。接著後牆陸續倒塌，觀眾感受到他體內似有一股莫名的驅力，越來越難以抗拒，使他身體扭曲，頭痛難耐，人變得具侵略性，說話粗聲粗氣。他脫下外套，大聲吼叫，在地上打滾，過程野蠻、詭異、痛苦，貝朗傑飽受威脅，身體卻被電話線纏住，無法打電話向外求救。最後，尚站在高處



3 《犀牛》第三幕，形變。(J.-L. FERNANDEZ 攝)

一塊緊繃著白布的框架之後，臉往前靠，變成看不出五官的一團東西，配上錄製的吼聲，象徵性地變成一隻犀牛。

尤涅斯柯說得好：這整個過程不僅只是非人化 (*déshumanisé*) 的問題，確切來說，是人格解體 (*dépersonnalisation*)¹⁶，其劇烈掙扎可以想見。導演的靈感來自德勒茲 (Gilles Deleuze) 析論法蘭西斯·培根 (Francis Bacon) 的畫作：為了傳達殘酷，培根作畫消去人像臉上的特徵，因為頭部有「一種精神特徵，這是一種身體的精神，肉體和活力的呼吸，一種動物的精神特徵，這是人的動物屬性的精神特徵」(*l'esprit animal de l'homme*)；再者，培根的畫是由「介於人與動物之間的一個『無以區分』(*indiscernabilité*)、『未定性』(*indécidabilité*) 的區域」所形構¹⁷。循此邏輯，這次演出中尚要變形，只需改變臉部，使其成

為「無以區分」、看不出來的一團東西即能達陣。也因此，尚之所成為獸，在舞台上看來是因為內在的獸性發作。

下一景，犀牛的出現才比較具象一點，由演員頭罩犀牛頭面具、身穿灰色硬質大衣，象徵犀牛的外形，牠們默然地出現在台上的邊緣，逐一慢慢走過後舞台，雖是多數卻未聚成一團，身形顯得孤單，也未東奔西跑或製造任何聲響，可是牠們已然占據了世界。

與尚相對，男主角馬吉安尼 (Serge Maggiani) 演出了貝朗傑身為反英雄的平凡和消極，他像是芸芸眾生，得過且過，面對人生提不起勁，馬吉安尼更透露這個角色的天真面。開場，面對衣著整齊、聲音洪亮、神色嚴厲且緊迫盯人的尚 (看來比貝朗傑更焦慮)，貝朗傑則是衣衫不整，心不在焉，且因為宿醉而反應略微遲鈍。他在人群中不自在，被「難以定義」的焦慮纏身 (42)，自覺孤單，被社會所壓迫 (45)。

身處講究外表形象、注重表現、因循守舊的社會中，貝朗傑的適應不良，特別是透過第二幕機械化的職場生活寫真「圖解」(他勉強打起精神上班)，令當代觀眾心有戚戚焉。全場演出唯一沒聽見聲效或音樂的地方是第三幕開場，貝朗傑獨自待在家中，一手摸著頭上的繃帶對鏡自照，以強調這個決定當人或當獸的關鍵時刻，然而，扭曲人像的哈哈鏡，暗示了主角終究難以建立社會要求的形象。

終場，眼見同事，包括心上人黛西在內，紛紛變成犀牛，演出刪除了貝朗傑出於恐懼，一時之間懊悔自己無法變成犀牛的台詞，他自我捍衛的態度因而更顯堅決。他爬上梯子，身體站得挺直，但手上沒拿卡賓槍，最後一個字一個字道出：「我是碩果僅存的人類，我要堅持到底！絕不投降！」(246) 他其實並非背負捍衛人性如此艱鉅的責任，而只是捍衛自己存在的個人空間，這點在第三版的演出因

為劇首加演了一段自白，看得更清楚。可是，他腳下的梯子卻啞噏一聲掉下，燈光驟滅，劇場內瞬間一片漆黑。他的最後發言在暗黑的台上道出，失去了說服力。

規格化的時代

除貝朗傑和尚兩位主角較資深之外，其他演員都是少壯輩，他們全部以原來的年齡上場，未扮演任何中年或老年角色，說詞也以披露尤涅斯柯寫的陳腔濫調、老生常談、偏見、慣用語、各種意識型態口號為主，個人性退位。

《犀牛》之所以耐讀，原因之一是劇中角色不是受了任何外在壓迫而被迫變形；相反地，劇中人人莫名所以地爭相蛻變為多數的犀牛，形成易卜生所批評之「結實的大多數」¹⁸，形成一股強大的壓力。這種普遍性的異化，暴露了人的內心無法解釋的同類化衝動，同時又擔心因此失去個人性，二者之間起了嚴重的衝突，喻意深遠。

生活在「消費社會」(la société de consommation)的時代，德馬西－莫塔則從現代人對自我形象的執念切入解讀：我們人人均自以為與眾不同，但進一步探究，我們的食衣住行樣樣均和鄰居沒什麼兩樣；儘管個人主義當道，自我和他人之間其實存在揮之不去的共通性。這個統一性威脅我們，每個人最後都變得很像，甚至講一樣的話。「我們處在一個格式化的時代」¹⁹；大家追求一樣的東西——金錢、權力、地位或時髦等，手段或許不同，最後的目標卻無二致。在全球化浪潮下，這個趨勢更是銳不可擋。

去掉《犀牛》的意識型態，德莫西－莫塔回歸尤涅斯柯創作的心態，將角色的內／外在崩潰具象化，印證了荒謬劇場專家柯爾泛(Michel Corvin)的結論：尤涅斯柯作品的源頭為焦慮，面對人的悲劇性狀況，這可定義為一種形而上的焦慮²⁰。導演

利用演員身體多變又精準的語彙，生動具現了台詞的組織以及角色之間的關係。用現代語彙重新表演經典，在舞台調度上展現個人的風格，給予經典新的意義與能量，這是德馬西－莫塔的強項，其導演作品基本上仍屬古典的美學，意即演出看來諧合、統一、對稱、悅目。本次演出主題旁及友情、自我認同、人際關係等議題上，很能引發觀眾的共鳴。

《犀牛》的成功演出，使人聯想九〇年代另齣成功的尤涅斯柯劇本演出——拉高斯(Jean-Luc Lagarce)執導的《禿頭女高音》，這兩齣新演出，使得尤涅斯柯重新回到舞台上，對於法國觀眾而言，意義重大。

注釋

- 1 Eugène Ionesco. (1966). *Notes et contre-notes*. Paris, Gallimard, p. 220.
- 2 Alain Clément. (1959). "Création triomphale à Düsseldorf du *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco", *Le monde*, 11 novembre.
- 3 *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 292.
- 4 Michel Cournot. (2004). "*Rhinocéros*, allégorie sobre et féroce de la contagion idéologique", *Le monde*, 5 octobre.
- 5 Ionesco. (1971). *Present Past, Past Present: A Personal Memoir*, trans. Helen R. Lane. New York, Grove, p. 67.
- 6 *Ibid.*, p. 80.
- 7 這是本戲於紐約首演時《紐約先驅論壇報》(*New York Herald Tribune*) Walter Kerr 的批評，指出尤涅斯柯揭露了何者為惡，卻不肯提出何者為善。尤涅斯柯則反擊道，劇作家應該提問，而非提供一個既有的答案，見其 *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 291。
- 8 *Ibid.*, pp. 288-91.
- 9 Jean-Yves Guérin, dig. (2012). *Dictionnaire Eugène Ionesco*. Paris, Honoré Champion, p. 532.
- 10 *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 62.
- 11 Emmanuel Demarcy-Mota. (2010). "Enigmes et métamorphoses", *Lire, jouer Ionesco*, dig. Norbert Dodile & Marie-France Ionesco, Colloque de Cerisy. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 548.
- 12 Ionesco. (1959). *Rhinocéros*. Paris, Gallimard, p. 34. 以下出自本劇的對白均直接在文中註明頁數。
- 13 Cité in Jean-Yves Guérin. (2011). "Rhinocérisme et pestes : Ionesco face aux totalitarismes", *Eugène Ionesco: Classicisme et modernité*, dir. Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand. Publications de l'Université de Provence, p. 126.
- 14 Ionesco. (1968). *Fragments of a Journal*, trans. Jean Stewart. New York, Grove, pp. 171-72.
- 15 *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 222.
- 16 Ionesco. (1996). *Entre la vie et le rêve: Entretiens avec Claude Bonnefoy*. Paris, Gallimard, p. 135.
- 17 Gilles Deleuze. (2002). *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris, Seuil, pp. 27-28.
- 18 語出自其《人民公敵》。
- 19 Colette Godard. (2004). "Propos autour de la création", entretien avec Emmanuel Demarcy-Mota, "Dossier pédagogique de *Rhinocéros*", la Comédie de Reims, p. 19. 德馬西－莫塔的看法事實上反映了 Jean Baudrillard 的觀點，見 Baudrillard. (1970). *La société de consommation*. Paris, Denoël, pp. 125-29.
- 20 Michel Corvin. (1987). *Le nouveau théâtre en France*. Paris, PUF, p. 49.