

“现代人的孤绝感”的现代主义表达

——台湾剧作家马森话剧创作新论

胡星亮

摘要: 马森独幕剧集《脚色》其现实内涵和艺术表现新颖、先锋、独特。学术界普遍以“荒诞剧”(“荒谬剧”)论其审美创造。然而严格地说,马森的剧作不是荒诞剧。从内容来说,马森戏剧所描写的不是荒诞剧特有的“荒诞感”,而是比荒诞感较为宽泛的“现代人的孤绝感”;就形式而言,马森戏剧也少有荒诞剧的艺术表现,而着重是在现代主义基础上,摸索出意象呈现、魔幻现实、寓言象征等更适合于表达自己感受的方式。

关键词: 马森;现代人的孤绝感;现代主义

中图分类号: K825.78 文献标识码: A 文章编号: 1004-9142(2015)01-0093-11

马森(1932—)是当代台湾著名话剧作家,其戏剧创作主要是在上世纪六七十年代。作者此期都是写独幕剧,先后创作了《苍蝇与蚊子》(1967)、《一碗凉粥》(1967)、《狮子》(1968)、《弱者》(1968)、《蛙戏》(1969)、《野鸢》(1970)、《朝圣者》(1970)、《在大蟒的肚里》(1972)、《花与剑》(1976)等剧作,1978年结集为《马森独幕剧集》出版。稍后又写了《脚色》(1980)和《进城》(1982),增订出版时改名为《脚色——马森独幕剧集》(1987)。因为现实内涵和艺术表现的新

颖、先锋、独特,马森这些创作经常被校园演剧者搬上舞台,尤其是对1980年代的台湾“实验戏剧”运动深有影响。

学术界普遍以“荒诞剧”(“荒谬剧”)评价马森《脚色》剧集的审美创造。台湾学者认为“《脚色》剧集收录的剧作确实足以代表马森重要的荒谬剧作风格。就国内同时代的剧作而言,马森坚持的荒谬风格可谓独领风骚”,乃至强调马森是“中国第一位荒谬剧场作家”。^①大陆学者同样认为马森的剧作“受西方现代派戏剧,尤其是荒诞

收稿日期: 2014-07-15

作者简介: 胡星亮,男,浙江淳安人,南京大学中国新文学研究中心教授、博士生导师,文学博士。(江苏南京210023)

基金项目: 本文系教育部人文社会科学研究规划项目“台湾香港澳门当代话剧创作”研究(11YJA760025)的阶段性成果。

^① 分别见石光生《马森》,台湾行政院文化建设委员会2004年版,第158页;林伟瑜《中国第一位荒谬剧场作家——两度西潮下六〇年代至八〇年代初期的马森剧作》,《阅读马森》,联合文学出版公司2003年版。

派戏剧的影响很深”,或径直论述马森剧作就是“从荒诞中观照人生”。^①对于这种评论,马森开始不大同意,曾言“我并不认为我的剧作与西方的荒谬剧完全相同”^②;后来却也含糊认可,说其剧作是他“面对人生的荒谬感”而“用荒谬剧的形式来表现”^③。

然而严格地说,马森的剧作不是荒诞剧。从内容来说,马森戏剧所描写的不是荒诞剧特有的“荒诞感”,而是比荒诞感较为宽泛的“现代人的孤绝感”;就形式而言,马森戏剧也少有荒诞剧的艺术表现,而是在现代主义基础上摸索出更适合于表达自己感受的方式。

一、在时代变异中感受人生之孤绝

20世纪五六十年代,荒诞派戏剧在法国迅速发展并影响到整个世界剧坛。而1960年代留学法国的马森,也确实是在比较多地接触荒诞派戏剧之后才开始戏剧创作的。1961年在巴黎观看尤涅斯库的《秃头歌女》他还不能欣赏,但是渐渐地,他了解并喜欢上这种现代戏剧。1965年马森主编台湾留法同学创办的《欧洲杂志》,译介欧洲哲学、文艺和社会思潮,就集中介绍过萨特、加缪的存在主义哲学和贝克特、尤涅斯库的荒诞派戏剧。

荒诞派戏剧当年触动马森的着重有两点:一是存在主义哲学,他感到“人生的美妙固非人类构思的任何宗教、任何主义所可概括,但其痛处却为存在主义者踩个正着”;二是戏剧艺术表现,荒诞剧“直接以人物的形象、声、光和节奏诉诸感觉和情感的新形式”让他惊叹。^④它引领着马森后来突破传统的戏剧探索和创新。

马森所谓“人生……其痛处却为存在主义者

踩个正着”,这是马森戏剧和荒诞派戏剧在思想内涵方面的相似之处,也是学界将马森戏剧归于荒诞剧的主要依据之一。因此,首先必须弄清楚马森当年所理解的存在主义与荒诞派戏剧的存在主义之间同和异的问题。

存在主义是“二战”之后在法国兴起的哲学思潮。它认为“人类是处在焦虑和绝望中的孤独的生灵,并生活在一个无意义的世界中,在对自己未来的行动进程做出决定性的关键抉择之前,他仅仅是存在着。通过做出这样的抉择,一个人将获得自我本质,即作为一个真正意义上的人所具有的目的和尊严。”^⑤由此可见,存在主义哲学的基本问题是:人为什么活着?人生的价值、意义何在?人的生存、死亡、烦闷、焦虑、孤独、恐惧、绝望,以及力图摆脱这些人生困境的自由抉择等等。

毫无疑问,荒诞派戏剧深受存在主义哲学的影响。只是在戏剧舞台上,荒诞派更多呈现的是存在主义认为人类世界是荒诞的、人的存在是没有意义的这一方面,而没有或较少涉及存在主义通过抉择获得人的自我本质的另一方面。荒诞派戏剧,如尤涅斯库所说,其“‘荒诞’指的是缺乏目的……与宗教、形而上学和超验性断了根,人就成了个迷路者;其所有行动便变得毫无意义、荒诞和毫无用处”^⑥,它直指人生的荒谬和虚无。

而马森当年所理解的存在主义,则主要是指“人类是处在焦虑和绝望中的孤独的生灵”,并且其戏剧人物还有通过抉择获得自我本质的种种努力。很显然地,它与荒诞派戏剧直指人生的荒诞和虚无有所不同。如果说荒诞派戏剧更多表现的是存在主义的“荒诞感”,那么,马森戏剧着重是描写存在主义的“孤绝感”。

这种孤绝感也是马森早年创作戏剧时的生存状态和精神状态。1970年代,马森在写戏的同时

① 分别见林克欢《马森的荒诞剧》,《剧本》1985年第3期;曹明《马森:从荒诞中观照人生》,《台湾现代戏剧概况》,文化艺术出版社1996年版。

② 转引自陈雨航《马森的旅程》,《新书月刊》1984年第9期。

③ 马森《从话剧到歌舞剧的〈蛙戏〉》,《马森戏剧精选集》,新地文化艺术公司2010年版,第193页。

④ 参见马森《从话剧到歌舞剧的〈蛙戏〉》(《马森戏剧精选集》,新地文化艺术公司2010年版,第193页)、《〈椅子〉的舞台形象》(《欧洲杂志》1966年第3期)。

⑤ [英]J. L. 斯泰恩《现代戏剧的理论与实践》(二) 郭健等译,中国戏剧出版社1989年版,第174页。

⑥ 转引自[英]马丁·艾思林《荒诞派戏剧》,刘国彬译,中国戏剧出版社1992年版,第6页。

也写短篇小说,这些小说后来结集出版取名为《孤绝》(1978)。马森此期的戏剧,与《孤绝》小说集相同,都是表现一种“现代人的孤绝感”^①。“为什么我会用了‘孤绝’一词呢?”马森解释道:“一则是‘孤’和‘绝’这两个字分别在我的脑海中映照了现代人的特有感受,另一方面我想找一个词可以与西文的 isolated、isolation 或 isolationist 互译,已有的含有‘孤’字或‘绝’字的词都不能尽意,于是才捻出了‘孤绝’一词,觉得恰恰可以符合从尼采以降的存在主义者所喜用的 isolated 或 isolationist 的意涵。”^②1978 年马森去国日久,不了解随着现代主义的译介,“孤绝”一词也已在台湾文坛流行开来;但有一点是可以肯定的,就是马森当年着重是从“现代人的孤绝感”去认同和理解存在主义的。

马森认为此类“现代人的孤绝感”,是社会现代化进程所带来的一种生存状态和精神状态。“现代人实在有些像在稠人广众中的梦游者,大家都阖目凝思,各自朝前摸索前进。虽有的睁着眼睛,因过于沉迷于一己的美梦中,对他人也是视而不见,触而未觉。又有些像独行于荒野中的孤客,面对着荒山绝壁,高呼一声,虽回音四起,仍不过是自家的声音而已。知音在何处?虽跋涉千山万水,竟不知有何目的与归宿!”^③马森在这里所感受到的现代人的这种生存状态和精神状态,不就是存在主义所指出的“人类是处在焦虑和绝望中的孤独的生灵”,其“孤独”、“焦虑”、“绝望”所形成的那种“孤绝感”?那么,现代人应该怎样面对如此情形呢?马森说“当社会关系与人际关系成为如此的一种景象,对个人而言便成为一种外在的无能为力的处境。一切英雄式的奋斗与挣扎,到头来只落得西塞佛斯(Sisyphus)般的命运。然而面对着荒谬绝伦的前景,仍不失其生活的勇气,便是西塞佛斯一而再地推石上山的最根本的

意义。因此,生命中的意义与希望,恐怕只有在面对了生命本身,在亲历了生活的甘苦以后才能产生的吧!”^④这种面对人生“孤绝”而仍然探求“生命中的意义与希望”,就与直指人生荒谬和虚无的荒诞派戏剧显然有别。

所以总体而言,马森戏剧不是表现人生的荒诞与虚无,而是着意描写“现代人的孤绝感”。那些强调马森是“荒诞剧场作家”,认为马森剧作是“从荒诞中观照人生”的观点,不大符合戏剧家当时的生存状态和精神状态,与其创作实际也是不大契合的。虽然马森戏剧和荒诞派戏剧都有某些存在主义意识,但是马森戏剧更多是写“孤绝感”,没有走向荒诞派戏剧直指人生荒谬和虚无的“荒诞感”。

1960 年代初马森赴法国留学,曾感受到如破笼而出的鸟那样欢快。那么他后来戏剧和小说中浓郁的“现代人的孤绝感”是从何而来的呢?主要来自两个方面:一是作家进入西方社会,就看到了现代个人主义自我孤立、与人隔绝的现实,“呼吸着二十世纪工业社会个人主义中的孤绝的空气”;二是长期异国他乡的颠沛流离,他时时想起自己从小经历战乱,生在大陆长在台湾、留学海外无根漂泊的人生遭遇,想起战乱中自己家庭和国家的命运,等等,都加强了他对于人生“孤绝”的感受。二者纠结缠绕,就形成那种挥之不去的“现代人的孤绝感”。后来离开法国去墨西哥高校任教,又因为语言隔阂而深感人与人之间交流的困难,这种“孤绝感”变得尤为强烈。^⑤马森就是在这种情形下开始戏剧和小说创作的。

因此马森戏剧搬演“现代人的孤绝感”,着重是从两个层面:一是关于生存和生命,写生与死的迷惑,爱与恨的挣扎,人与人无法沟通的痛苦;二是关于历史和传统,写传统的重负与乡愁,历史的缺失与感伤,自我的寻求与定位。而在《花与

① 马森《孤绝的人(代序)》(1978),《孤绝》,秀威资讯科技公司 2010 年版,第 31 页。

② 马森《孤绝释义》(2000),《孤绝》,秀威资讯科技公司 2010 年版,第 9 页。其实在马森小说集《孤绝》之前,1960 年代西方现代主义引进台湾,人们就感受到“西方的现代文学惯于强调现代人在工业社会中的孤绝感”。余光中:《总序》,《中国现代文学大系·诗》,巨人出版社 1972 年版,第 8 页。

③ 马森《孤绝的人(代序)》(1978),《孤绝》,秀威资讯科技公司 2010 年版,第 25 页。

④ 马森《孤绝的人(代序)》(1978),《孤绝》,秀威资讯科技公司 2010 年版,第 28 页。

⑤ 参见马森《文学与戏剧》,《脚色——马森独幕剧集》,书林出版公司 1996 年版。

剑》、《在大蟒的肚里》等剧中,这二者又是相互渗透的。包含着作者深沉的思考和探索。

二、生存和生命:生与死、爱与恨的困惑

马森的戏剧创作,不同于传统写实剧的着意于揭示社会问题、抨击现实黑暗,作家“舍弃了正面的批判,而去寻思人间更为根本的问题:生、死的迷惑,爱、恨、贪欲的挣扎,自我的寻求与定位,个人与他人结合的关系种种”^①。这是马森戏剧从写实向现代主义转型的标志,而这种种问题,也是现代社会中“现代人的孤绝感”的突出表现。

加缪说过“一个哪怕可以用极不像样的理由解释的世界也是人们感到熟悉的世界。然而,一旦世界失去幻想与光明,人就会觉得自己是陌路人。他就成为无所依托的流放者,因为他被剥夺了对失去的家乡的记忆,而且丧失了对未来世界的希望。这种人与他的生活之间的分离……真正构成荒诞感。”^②故存在主义认为这个世界是荒谬的,人的生存和生命是没有意义的。它不仅否定了神的存在,也否定了传统所建立起来的一切价值观念。所以,人为什么活着?人的生存是否还有意义?人的生命还有没有价值?人与人之间是否还能沟通?也就成为存在主义所探讨的基本问题。

马森戏剧中的“现代人的孤绝感”其实也是由此而来。“所谓人生既然不一定具有足以确认的意涵,来处与归趋又如此地令人感到空茫与迷惑”^③,怀疑生存的价值,叩问生命的意义,探求生与死、爱与恨等困惑,就成为其戏剧重要的题材主题。

《蛙戏》、《苍蝇与蚊子》、《朝圣者》等剧作是对于人类生与死的思索。《苍蝇与蚊子》是个寓言剧,写苍蝇、蚊子都叫嚣“谁杀人最多,谁就是英雄”,都吹嘘自己才是“杀人无算”,并且打赌,一年之内“谁杀的人最多,就表示谁是最优秀、最文明的种族”。一年之后,它们的战绩不相上下,

而频频传来的人类的战绩却让它们自叹弗如:秦始皇焚书坑儒二万!希特勒用煤气屠杀犹太人20万!原子战争杀人200万!最后人类相互残杀完全死灭!这使它们感慨“这个秦始皇帝比我们苍蝇还要优秀、还要文明”,感慨希特勒比蚊子“简直伟大得不可思议”!而它们又都鄙视只会同类相残的人类是“可怜的”、“愚蠢的”、“下贱的”、“没有脑子的动物”。剧作透过苍蝇、蚊子的眼睛去审视人类,对于人类的贪婪好战、愚昧自私予以了尖锐批判,对于人类的生存和命运进行了严肃思考。人类是比苍蝇、蚊子还要龌龊丑陋,人类终将要走向自我毁灭,这个人类世界是荒谬的!流露出戏剧家对于人类的悲观失望,对于人的生存与生命的怀疑和哀叹。

“这样的—个世界有什么意思呢?”“活在这样的—个世界上,有什么法子不悲观呢?”《蛙戏》中“悲观的蛙”的如此哀叹,便透露出浓厚的存在主义意识。《蛙戏》也是个寓言剧,其中“悲观的蛙”、“玩世的蛙”、“贪财的蛙”、“强盗蛙”、“愚笨的蛙”、“聪明的蛙”、“嫉妬的蛙”、“美人蛙”、“天才的蛙”,就是隐喻世间的各色人等。“悲观的蛙”觉得,“这个世界上的事儿,什么都是靠不住的,什么都不过是过眼云烟,转瞬即逝”,所以不明白“活着到底为了什么?”“生活又到底有什么意义?”其它的蛙,如“玩世的蛙”玩世不恭,“贪财的蛙”其“生活的最大目的就是发财”,“聪明的蛙”做事“只会占便宜,绝不会吃亏”等,同样找不到生存的意义和价值。戏剧家这种对于人的生存和生命的深深怀疑,体现在《朝圣者》中,就是无论崇高者如和尚,还是卑贱者如乞丐,他们历经艰难、苦苦追求“极乐世界”——“西天”——就是走向死亡。人生就是赶死,根本就没有什么价值和意义。

马森戏剧关于爱与恨的思索,在《花与剑》以及《一碗凉粥》、《野鸪鹑》、《在大蟒的肚里》、《狮子》等剧中都有程度不同的表现。在作者笔下,

① 马森《总序》,《东方戏剧·西方戏剧》,文化生活新知出版社1992年版,第21页。

② [法]加缪《西西弗的神话》,杜小真译,三联书店1998年版,第6页。

③ 马森《从话剧到歌舞剧的〈蛙戏〉》,《马森戏剧精选集》,新地文化艺术公司2010年版,第193页。

人类世界没有亲情、没有爱情、没有友情。《一碗凉粥》中的父母,因为儿子长大成人要自己找媳妇、要走出家庭追求自己的人生,竟然将儿子活活打死。《野鸢》中的父母,儿子长到十几岁变成野鸢飞了,可他们还是要捕捉房前屋后的野鸢宰了吃。这个世界连家庭亲情都荡然无存,那么男女之间是否还有爱情呢?《在大蟒的肚里》回答了这个问题。剧中只有一男一女,他们似乎相爱着,然而情形就像男子所说的,这其中“只有一件是真实的”:“我是一个男人,你是一个女人”;“我们之间什么也没有!要说有,那只是这看不清抓不住的空虚!”亲情和爱情都沦落至如此地步,所谓友情,在人世间就显得更是奢侈。甲、乙(《狮子》)是老同学,他们都觉得人生就像是“吃人”和“被吃”的屠宰场,所以早年在学校,他们就为了自己的利益而合伙出卖同学“大木瓜”并导致其死亡。后来走上社会,他们更是强烈地感受到人与人之间的尔虞我诈,好像“活在这片茫茫的黑暗中,没有方向,也没有亮光”。这个没有亲情、爱情和友情的世界是孤绝的世界。

《花与剑》描写人类的爱与恨更为深刻。马森“对于善与恶、是与非、爱与恨,可能认为它们是一事两面,而不认为它们是绝对对立的”^①。剧中的父亲因为与母亲由爱而恨而走向死亡,只留在人间两座各埋着左右手的坟墓,留给“儿”一束花、一把剑,以及一件长袍。剧中的父母是相爱的,却因为“父亲的朋友”——“母亲的情人”的出现而由爱生恨。这是谁呢?他说“我一半是你父亲,一半是你母亲,其实我就是你父母的另一个我”;“我是爱,我是恨!我是你的心!”他就是人们心中相互纠结的爱和恨。正因为如此,母亲说她和父亲是爱恨交织“我们彼此折磨着,却也有点快活!”父亲说他和母亲也是如此,“没有折磨的生活空空荡荡更难过”。剧中的“儿”既是儿子又是女儿,他/她长大后爱上丘家兄妹,把那朵枯萎却仍有奇异香味的花送给了丘丽叶,将那把生锈但仍然锋利的剑送给了丘立安,于是,他/她不

知道该与谁相爱、和谁结婚。父亲同时留给他/她花与剑,也留给他/她无限的困惑和痛苦。剧作以“花”与“剑”的舞台意象,表现了作者对于人类的爱与恨的思索。在这个孤绝的世界上,一个人对男女情感的爱与恨,一个游子对祖国情感的爱与恨,一个现代中国人对民族历史的爱与恨,等等,也许在这个扑朔迷离的剧情中都有所揭示。

在如此生死迷惑、爱恨挣扎的世界上,人与人之间是否还能沟通呢?马森同样怀着深深的疑惑。这个世界既然连亲情、爱情、友情都没有了,那么,每个人就如同被抛弃在大漠、荒原、山野,而体味到那种彻心透骨的孤绝感。《在大蟒的肚里》就是戏剧家对这种人生感受的着意描写。剧中那个舞台空间是人世间的象征——“所有的人都活在大蟒的肚里”。这里“什么也没有,光是空洞洞的一片黑,一片空虚”。一男一女在这里相遇,并且似乎在谈情说爱。然而实际上,那是想像而不是真实,是空虚而不是爱情。男和女相遇并相爱,那是因为他们需要别人来爱自己,其实他们之间什么也没有。就像剧中男人对女人说的:“隔在我们中间的仍是那看不见抓不住的空虚”,并且这种“空虚是无法穿过的”。作者在这里设置了一个舞台意象:男女相遇却始终无法走近对方。女人弄不懂为什么会是这样,男人对她说:“因为你爱我,你才往前。要是我也爱你,我就只能后退。”女人更听不懂这样的话,男人对她说:“话本来就是说不懂的!”人生是虚无的,人们无法穿越虚无,甚至无法进行交流,现代的人是何等悲哀、何等孤绝!

马森在这里着重关注的是生死、爱恨、沟通等人类的根本问题,是在形而上层面去表现人生的严酷与真实。所以,《一碗凉粥》不只是反映“现代父母子女之间的隔阂与上下两代间对爱情婚姻看法的不同”,《狮子》不只是“对弱肉强食的资本主义社会的尖锐批判”,《在大蟒的肚里》也不是“肯定爱情之可贵,也暗喻爱情受到有形与无形的阻隔”^②,作者更不是“把现代资本主义社会中

① 马森《三个不能满足的寓言》,《东方戏剧·西方戏剧》,文化生活新知出版社1992年版,第289页。

② 曹明《马森:从荒诞中观照人生》,《台湾现代戏剧概况》,文化艺术出版社1996年版,第104、106、107、108页。

存在的矛盾看成人类社会中的普遍规律”^①。从根本上说,这些戏剧是描写“现代人的孤绝”这种生存状态和生命状态,更多流露出存在主义意识。

直面如此“现代人的孤绝感”,马森没有完全走向荒诞派戏剧的直指人生之荒谬和虚无,人与人之间绝对不可沟通和不能理解,人生一切努力的徒劳和死亡的不可避免,而是如同存在主义剧中那些“在稠人广众中孤立起来的现代人”,他们“企望与人沟通与追求所爱的心情以及企求为人所了解所爱的心情,不管在多么冷漠自嘲的伪装中,都会令人觉得火炭般地炙人”。^②所以,《在大蟒的肚里》的男女要努力突破隔在他们之间的“虚无”而走向对方,暴怒时打杀儿子的父母,事后更是非常悔恨地想念儿子(《一碗凉粥》)。思索人生究竟是否有意义,思索人生究竟是否值得活下去,就是对于生存和生命的一种严肃态度;而在确认人类处境之荒谬的同时,作者又总是用“但是”和抉择去抗拒这种荒谬,其戏剧也就肯定了一种价值和意义。故马森更多时候强调他是“存在主义者”。

马森戏剧所呈现的这种在荒谬世界中的人生抉择和生命追求,一方面是存在主义如“西塞佛斯一而再地推石上山”的精神所在,另一方面,则是中国传统文化和20世纪中国社会现代化语境的制约。虽然马森长期浸染于西方文化,但他身上更多流淌着东方文化的血液。他说“这种东方的文化陶冶,也带给我许多西方人难以获得的珍宝。我自觉比西方人更多一些心理上的平衡,和旷达乐观的态度。”^③同时,马森作为“五四一代的新思潮孕育的儿女,观念里早已深深地认同了民主、平等、自由的新价值”^④,这又使他不可能轻易地否定人生的理性和追求。所以马森说,其戏剧“在内容方面表达的则是中国现代人的心态”^⑤。他是透过“现代中国人的心态”,去揭示更

为普遍、深广的“人间更为根本的问题”。戏剧家关于历史和传统的思索也同样体现出这样的特点。

三、历史和传统:寻根不得、价值失落的痛苦

马森戏剧“寻思人间更为根本的问题”,还有一个重要的题材主题——“自我的寻求与定位”。体现在情节构思中是“寻父”,其深层内涵,则是对于历史和传统的质疑与探寻。

戏剧家笔下的人物总是在追问“我是谁?”“我从哪里来?”《花与剑》中的“儿”从小出外游历世界,长期以来,“冥冥之中似乎老是有一个声音低低地对我说‘回去吧!回去吧!回到你父亲埋葬的地方!’”因为“儿”始终不知道“我是谁”,也“从来没有人告诉过我路是怎么走,日子是怎么过。”所以“儿”这次回来,最重要的事情就是寻父“我必得弄清楚谁是我的父亲,我的父亲做过什么,然后我才能知道我是谁,我能做些什么。”可是在听到父、母、父亲的朋友等鬼魂关于父母的爱与恨、生与死的不同叙述之后,“儿”更是像一个迷路者那样迷惘、悲哀、愤怒、困惑。

马森戏剧所展现的大都是一个缺失“父亲”的世界。《脚色》中的甲、乙、丙、丁、戊每天夜晚来到郊外荒野,是要等“爸爸”回来——“爸爸”睡在此地一个坟里。“妈妈”说天亮以前“爸爸”会回来,而这时大家都睡了,因此谁都没有见过“爸爸”。甲、乙夫妻几十年,生下丙、丁、戊几个孩子。但甲、乙都否认自己是“爸爸”,孩子们也都叫甲、乙为“妈妈”。并且听说“只有爸爸才会打人的”,所以大家都认为“要是一个人能生孩子,谁要爸爸?”结果是,一方面每个人都不愿意做爸爸,另一方面谁也不愿意要爸爸,这个世界就“再

① 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。

② 马森《孤绝的人(代序)》(1978),《孤绝》,秀威资讯科技公司2010年版,第27页。

③ 马森《文学与戏剧》,《脚色——马森独幕剧集》,书林出版公司1996年版,第26页。

④ 马森《返国三年》,《联合副刊》,1990年10月10日。

⑤ 马森《文学与戏剧》,《脚色——马森独幕剧集》,书林出版公司1996年版,第21页。

也没有爸爸了!”剧终,“爸爸”没有回来,那个坟堆却变得越来越大。

很显然,“父亲”(“爸爸”)在这里代表历史和传统“寻父”、“等爸爸回来”之类戏剧意象,显示出马森对于历史和传统的苦苦探寻。就像《花与剑》中“儿”所说的“有一种力量拉着我、拖着我,一定把我拽到这里来。这些年来,你不知道我挣扎得有多么苦。”这是剧中人的挣扎和痛苦,也是剧作家的挣扎和痛苦。

指出马森的戏剧世界缺失“父亲”,不是说其戏剧没有父亲形象描写。《一碗凉粥》、《野鹑鸽》、《弱者》、《进城》等剧中,都是有父亲形象的。如此,为什么《花与剑》、《脚色》中的人物要挣扎和痛苦地去“寻父”呢?答案只有一个:这些剧作中的父亲形象不是作者所要寻找的“父亲”。这些父亲形象身上当然也体现着历史和传统,但是,那不是作者所要寻找的历史和传统。那么,戏剧家在这些父亲形象身上看到了怎样的历史和传统呢?

他看到了历史和传统的残酷性。毫无疑问,《一碗凉粥》、《野鹑鸽》中的父亲都是历史和传统的象征,他们在家是绝对权威,而又都愚昧残酷。在《一碗凉粥》中的父亲看来,“养儿养女还不是为了继承香火?”“咱们活着还不是为了祖宗吗?”所以一代传一代,都是长辈给小辈订媳妇,而小辈“就从不曾离开过他爹”,长辈病了,小辈就“打腿上割块肉给他吃”。可剧中的儿子是生长在现代,他不听父母包办而要按照自己的意愿找媳妇,不愿守在父母身边而要出去闯荡自己的人生。父亲盛怒之下,竟然活活打杀了儿子。《野鹑鸽》中的父亲同样认为“养儿子不是为了吃又为了什么?儿子不应该养活老子的吗?咱爹不是养活过咱爷爷吗?咱不是又养活过咱爹吗?”所以儿子长到十几岁变成野鹑鸽飞了,父亲还是要捕捉房前屋后的野鹑鸽宰了吃,即便那是儿子变的也要吃——“儿子不养活咱们,咱们还不能吃他一口吗?”

这是“吃孩子”的历史和传统!尽管其中有种种不同,或如《一碗凉粥》中的父亲在打杀儿子之后孤寂、凄凉而悔恨忧伤,或如《野鹑鸽》中的

父亲始终是理直气壮地、毫无表情地捕捉和宰吃野鹑鸽,等等。这就是戏剧家对于民族历史和传统的感受,也是他对于民族历史和传统的尖锐批判。马森是在“五四”语境中成长的,在其剧作中,可以看到鲁迅对于中国历史“吃人”的深刻思考,听到鲁迅“救救孩子”(《狂人日记》)的悲愤呐喊。

戏剧家还看到了历史和传统的虚弱性。经过数千年发展,中国的历史和传统根深蒂固。然而进入20世纪,根深蒂固的传统必然会与社会现代化进程发生冲突。那么在传统与现代的矛盾中,传统处于怎样的位置呢?《弱者》就是对这个问题的思考。剧中丈夫和妻子围绕着究竟是将存款用来买地还是买汽车发生争执,就是传统与现代的冲突。“买地”象征着以土地为依存的传统生活态度和生活方式,“买汽车”则象征着要尽情享受汽车、电视、冰箱等的现代生活态度和生活方式。夫妻争执非常激烈,丈夫坚持“买地”,说是看到“金黄的麦地,死了也甘心”;妻子坚持“买汽车”就是死也“宁愿死在车祸上”。而丈夫同时又是父亲,剧中有个妻子摇孩车的场景,忽然“婴儿慢慢地从车中坐起,观众发现车中婴儿就是其夫”,揭示出传统根性的顽强。但是尽管如此,夫妻冲突的结果,无论是观众看到的上半场结束时妻子用锤头打杀丈夫,还是下半场妻子与丈夫尸体对话,丈夫尸体说他是因为不愿做汽车的奴隶、不愿看到金黄的麦地被改建成汽车工厂而自杀,丈夫一父亲所代表的传统都是虚弱的、失落的,在与现代冲突中不堪一击。

《进城》所表现的,也是传统在与现代冲突中的虚弱性及其失落结局。剧中的父亲把穿旧的或穿不下的衬衫、裤子、皮鞋给儿子穿,象征着传统的沿袭;而父亲希望子孙留在乡村耙地、灌田、插秧、拔草、割稻、娶老婆、生孩子,和儿子觉得“城里什么都是可爱的”而渴望进城做工挣钱、娶城里“可爱的母夜叉”,就体现出传统与现代的尖锐冲突。尽管儿子同情父亲老迈有些犹豫,可还是要离开乡村/传统而走向城市/现代。这也是人类在现代社会所面临的两难困境:传统价值观念瓦解和金钱崇拜等“物化”现象的泛滥。

从某种意义上说,马森是在传统与现代冲突中被撕裂的现代中国人。挣脱传统而走向现代是大势所趋,但是在此过程中,戏剧家就像他笔下的人物一样,经受了种种挣扎和痛苦。或者如《脚色》中孩子们所经历的“寻父”的失望:不仅没有等到“爸爸”回来,而且埋着“爸爸”的坟堆变得越来越大挤压了他们的生存空间,流露出“对传统历史感伤的,想依靠却又不能依靠的挣扎”^①;或者如《花与剑》中的“儿”所经历的“寻父”的困惑:用力扯下身上穿着的父亲的长袍却露出光光的脊背,明白不能再走父亲的路却不知道自己的路在哪里,想抛开历史和传统而又无法确定前进方向的情感漂流。

显而易见,戏剧家是在探寻、也是在质疑民族的历史和传统。若是抛开它,则自己什么都没有了;若是背负着,则自己将被它所压抑。在马森看来,这同样是“现代人的孤绝感”。这其中联系着作者的家庭背景和国家的遭遇。就家庭来说,其父对于家庭不负责任使马森人生中“欠缺父亲形象的支柱”^②,他对于“父亲”感到深深的失望;加上他自小在战乱中流离失所,后来在台湾长大,又“由东方而西欧,由西欧而中美,由中美而北美,已辗转流徙数万里,今后尚不知归于何处”,如此“人事沧桑,能不凄然?”^③这就是存在主义者“无家可归”的烦恼、焦虑和孤独。而这种孤绝感又不完全是属于马森个人的。当代台湾的特殊社会情形,使台湾很多人、尤其是战后成长的年轻人,都在思考台湾与中国历史和传统的关系。此即白先勇所言“我们一方面在父兄的庇荫下得以成长,但另一方面我们又必得挣脱父兄加在我们身上的那一套旧世界带过来的价值观,以求人格与思想的独立”,以及因为两岸分隔,而必然要去思索“在台的依归终向问题,与传统文化隔绝的问

题”等等。^④

与此同时,台湾社会在上世纪六七十年代逐步走向现代化,又使得包括马森在内的台湾人“在心力交瘁中彷徨忧悒、机隍难安。我们似乎感到我们的心灵在极度的张力下向两极分化:一边是我们习以为常的传统价值,另一边是优裕新颖的丰足生活。何贵何贱?何取何舍?”^⑤现代化肯定是必然趋势,然而在社会由传统走向现代的过程中,在传统与现代的冲突中,包括台湾在内的中国人同样感受到了传统价值在现代社会的失落,体味到了“现代人在工业社会中的孤绝感”。不同的是“西方人的失落,大半是因为机器声压倒了教堂的钟声。中国人的失落,恐怕在于农业文化的价值面对工业文明的挑战所呈的慌乱。”^⑥在中国当代剧坛,是马森最早发现并描写了这种“现代人的孤绝感”。

存在主义是探讨现代人在失去宗教信仰和传统价值观念之后,如何面对孤独的自我,在荒谬的世界中做出自己的抉择,从而获得“自觉”和“自由”。马森对于历史和传统的思考也是如此,他认为在社会现代化进程中,“外在的世界对现代人而言是前所未有的游离而飘忽,只有在内敛自视的时候才会有些真实的感觉”。所以强调现代人要担当起“对自己所负的责任”,尽管人在这个世界上是孤绝的,但每个人都应该“用自己的双肩承接起来,自己为自己负责”,而“傲然独立于天地之间”^⑦,体现出执著的探索精神和深厚的人道情怀。

四、现代主义:“比真花更真”的“人工花”

20世纪六七十年代的台湾戏剧,主要是官方

① 刘克华(台湾南风剧团演出《脚色》之导演)语。见马森《三个不能满足的寓言——与导演刘克华对话》,《民众日报》,1991年11月11、12日。

② 马森《总序》,《东方戏剧·西方戏剧》,文化生活新知出版社1992年版,第7页。

③ 马森《文学与戏剧》,《脚色——马森独幕剧集》,书林出版公司1996年版,第33页。

④ 参见白先勇《〈现代文学〉创立的时代背景及其精神风貌》(《白先勇文集》第4卷,花城出版社2009年版,第67页)、《流浪的中国人——台湾小说的放逐主题》(《第六只手指:白先勇散文集(下)》,文汇出版社1999年版,第81页)。

⑤ 马森《孤绝的人(代序)》(1978),《孤绝》,秀威资讯科技公司2010年版,第22页。

⑥ 余光中《总序》,《中国现代文学大系·诗》,巨人出版社1972年版,第9页。

⑦ 马森《孤绝的人(代序)》(1978),《孤绝》,秀威资讯科技公司2010年版,第25—26页。

的政治宣传剧,宣扬“反共抗俄”的、“战斗”的意识形态主题。马森戏剧直面人的生存和生命,思索民族的历史和传统,描写现代社会中人的孤独、焦虑、痛苦、绝望,并且把剧中人体验到的内容概括为具有普遍意义的人类问题,在当时的台湾剧坛显示出独特光彩。正是马森这些戏剧,和当时姚一苇、张晓风、黄美序等的创作一起,逐渐推动当代台湾戏剧从意识形态政治宣传向个人化情感表达的转变,促使一种真正的“人的戏剧”的出现。

马森戏剧不仅在题材主题方面有新的探索,其艺术表现也是有意识地进行创新,每个剧作其“表现的方式并不尽相同,但都与五四以来的中国话剧传统大异其趣”^①。在当代台湾剧坛,马森较早地突破中国传统话剧的写实样式而有新的审美创造。

这种突破和创造,学术界比较集中的看法,是马森对“荒诞剧”(“荒谬剧”)的借鉴与探索。应该说,马森剧作有一部分是带有荒诞剧的意味。欧洲荒诞派戏剧、特别是尤涅斯库对他深有影响。《苍蝇与蚊子》中大胜人类的机械人“咕噜咕噜咕噜咕噜……”的演说,《脚色》中甲、乙都说不认识对方,慢慢才想起他们“三十年前结的婚,后来就一直住在一起”,以及剧终那个坟堆逐渐膨胀直至占据大半个舞台等场面,与尤涅斯库的《椅子》、《秃头歌女》、《阿美戴或怎样摆脱它》之间都有明显的模仿关系。但是就马森剧作总体而言,不能用“荒诞剧”来概括其艺术表现的探索和创造。因为严格地说,马森剧作中只有《在大蟒的肚里》,用一男一女被吞进漆黑的、空虚的大蟒肚里,和男女相遇却始终无法走近对方、听懂对方等荒诞意象,表现现代人的孤绝、空虚是无法穿越的、人们是难以交流的荒诞人生,比较接近典型的荒诞剧。上述《脚色》、《苍蝇与蚊子》以及《蛙戏》、《弱者》几部剧作,只是其中某些场面带有荒

诞意味,是用荒诞的舞台意象去呈现荒诞的社会人生内涵。马森其他剧作则少有如此审美特点。

荒诞派戏剧蕴涵着存在主义意识,但是,并非具有存在主义意识的戏剧都是荒诞剧。荒诞剧最重要的,是用荒诞的舞台意象去呈现荒诞的社会人生内涵。而荒诞的舞台意象,则是由于其不同于传统戏剧的情节、人物、语言所构成的。马森概括其特点“第一,在结构上打破了亚里士多德所奠立的以‘情节’为主的戏剧传统,他们与以前流行的‘佳构剧’反其道而行,几无情节可言。第二,他们也不理会亚里士多德的教训,把人物的性格和思想看成戏剧的要素,他们的人物似傀儡,似符号,无性格与思想可言。第三,传统的戏剧都企图表现一个使人信服的主题,他们却声明不要人信服什么。第四,传统的戏剧需要以清晰而逻辑的语言表达,他们所用的语言却故意混淆不清,或是片段零碎而不合逻辑的。”^②这四点之中,第二、第三两点更多现代主义戏剧的共性,第一、第四两点更多荒诞派戏剧的特性。此即马森第一次看荒诞剧的突出印象:荒诞剧“对古典剧所保持的戒律起了破坏的作用。其中最明显的倾向有二:否定古典剧的要素和结构,否定语言的传达能力”。^③那么马森的戏剧创作是什么情形呢?除了现代派戏剧所常有的人物符号式、主题模糊性之外,在最能区别是否荒诞剧的两点上,他是不同的:其戏剧具有严谨的情节结构,马森始终坚持戏剧是舞台艺术但也是剧本文学;其戏剧有舞台意象但主要还是依凭清晰而逻辑的语言表达,戏剧家关于社会人生的思考着重是通过人物对话体现出来的。总之,荒诞派是“反戏剧”的,马森并不“反戏剧”,他认为“没有理由否定戏剧之所以成其为戏剧的要素”^④。

马森曾说自己是“在写实主义、象征主义、表现主义和荒谬剧的多种影响下进行戏剧创作的”^⑤。这是比较准确的。这其中,荒诞剧肯定是

① 马森《文学与戏剧》,《脚色——马森独幕剧集》,书林出版公司1996年版,第27页。

② 马森《中国大陆的“荒谬剧”》,《文讯》第58、59期,1990年8月、9月。

③ 马森《〈椅子〉的舞台形象》,《欧洲杂志》1966年第3期。

④ 马森《一个时代的过去》,《表演艺术》1994年第21期。

⑤ 马森《什么是脚色式人物》,《新书月刊》1985年第20期。

影响马森戏剧创作的西方现代戏剧之最重要的一种。正是荒诞剧给马森展示了一个戏剧新天地,正是荒诞剧让马森对现代戏剧产生了浓厚兴趣,也正是荒诞剧,促使马森的戏剧创作从最初的模仿写实转向现代主义。但是要注意,荒诞剧当初吸引马森,除了存在主义意识外,最重要的,是其艺术表现对写实戏剧的突破和创新——“我们已经听腻了古典剧在形式上命定了的说教的教辞,现在我们突然接触到直接以人物的形象、声、光和节奏诉诸感觉和情感的新形式,我们怎能不感到一种振奋和鼓舞?”——而使其“获得艺术上的满足和思想上的启发”:“艺术的领域是无限的,正等待着有才能、有见识的艺术家予以开发。”^①可以说,马森是从荒诞派戏剧出发,融会写实主义、象征主义、表现主义戏剧以及民族戏曲美学而进行其戏剧创造的。

写实主义是马森戏剧生涯的起步,中学时期他排演过曹禺的《雷雨》等剧作,大学时期曾创作三幕写实剧《父亲》。虽然后来他突破写实而走向现代主义,但是,其剧情叙事起承转合的缜密和富有张力,语言的精炼、明晰与合乎逻辑,都有传统写实剧的风骨。中国戏曲的时空自由、空灵写意等,在其剧作中也有明显渗透。当然,作者更多借鉴和探索的是西方现代主义戏剧,着重有三点:意象呈现、魔幻现实、寓言象征。

荒诞派戏剧在艺术形式方面给予马森印象最深刻的,是它“直接以人物的形象、声、光和节奏诉诸感觉和情感”。此即荒诞剧的舞台意象呈现。荒诞剧感动观众的主要不是故事情节,而是从内容到形式具体而形象地表现社会人生的整体意象。马森剧作也很注重舞台意象描写。例如《蛙戏》结尾,“天才的蛙”教谕众蛙:如“要永生不死,就得先团结起来,组织起来,共同给生活找出一个目的!”它指着一棵大树,说“这是咱们的共同敌人”,指挥众蛙向大树进击。接着描写“此处可以配以鼓声及喇叭为主的凯旋式的音乐或军乐”,“众蛙以头撞树,此起彼伏,有的昏厥,醒后

再撞……直至含笑而死”。夹杂着“天才的蛙”的独白“都死啦!可是他们是虽死犹生!你们看,他们脸上的笑容,他们有多么幸福!多么快乐!……”它也奋身撞树而亡,“远处由微渐显地传来歌颂声”。这个舞台意象,就从内容到形式整体表现了没有所谓生活的目的、意义、价值的存在主义意识。《弱者》中“婴儿慢慢地从车中坐起,观众发现车中婴儿就是其夫”,《脚色》中那个逐渐胀大而占据大半个舞台的坟堆,《在大蟒的肚里》男女相遇却总是“女进男退,始终保持着相同的距离”等描写,也都是以舞台意象形式表达戏剧家对于社会人生的思考。这些描写,作者说能使观众在“一种特异的形象中,接触到潜意识中的某种隐痛”^②。

马森有些剧作带有明显的魔幻现实色彩。这是作者借鉴表现主义、魔幻现实主义而进行的戏剧探索。《花与剑》中的“儿”既是儿子又是女儿,兼有男性之英挺和女性之妩媚;剧中两堆分别埋着父亲执花的左手、执剑的右手的“双手墓”,和“儿”同样因为花与剑而感受到爱情选择的深深困惑;还有那个戴着面具的“鬼”,能变幻为母亲、父亲、父亲的朋友等等,都使得剧情真相扑朔迷离,而又深刻地表现了戏剧家对于爱与恨、生与死的哲理思考。《狮子》中的诗人是死于地下车道,而同学甲却因为做了个噩梦而坚持认为诗人是被狮子撕碎吃掉的,而在戏剧结尾,时钟敲过六点之后又敲了一次六点,同时出现了诗人的身影、叫门声,传来了狮子的吼声;以及《弱者》中丈夫的尸体能开口说话并能“奋力坐起”,《野鸢》中的儿子长到十几岁却变成野鸢飞出家门,等等,都是作者将他所要表现的社会人生通过想像而创造出来的带有魔幻色彩的“新现实”,它们是主观臆造的、超自然的、神秘的,而又揭示出现实存在的某些方面,能够变现实为幻想而不失其真。

寓言象征,是指马森有些剧作是透过寓言体而呈现其象征意。马森对寓言很感兴趣,他的《苍蝇与蚊子》、《蛙戏》、《在大蟒的肚里》、《野鸢

① 马森《〈椅子〉的舞台形象》,《欧洲杂志》1966年第3期。

② 马森《文学与戏剧》,《脚色——马森独幕剧集》,书林出版公司1996年版,第28页。

《鸽》等剧,或是以动物作为主角,或是部分借助动物形象,都是用动物的生活或形象来隐喻人类的生存与生命。《苍蝇与蚊子》中的苍蝇和蚊子自以为是“万物之灵”、“上帝的选民”,好胜争强还有种族、肤色偏见,很明显,这些都是隐喻人类社会的普遍情形;而苍蝇的“无所不食”和蚊子的“嗜血如命”,既写出各自的特性,又揭示出它们与人类的某些共通性。苍蝇与蚊子竞赛“谁杀人最多谁就是英雄”,乃是人类贪婪好战丑恶本性的象征。《蛙戏》中不同的蛙也是隐喻人类社会的各色人等,写蛙的不同生存状态和生活态度,就是隐喻人类的相似情形。野鹑鸽(《野鹑鸽》)和大蟒(《在大蟒的肚里》)则是局部寓言式象征,前者写儿子长到十几岁变成野鹑鸽飞了,其象征意如剧中父亲所言“就是孩子,不是早晚也要飞的吗?”而即便野鹑鸽是儿子变的父母也要吃——“儿子不养活咱们,咱们还不能吃他一口吗?”——它所揭示的民族历史和传统的象征意涵更是令人震撼。《在大蟒的肚里》整体是荒诞剧,其大蟒的舞台意象却是寓言式的,象征着人类

的生存空间也是黑暗的、空虚的;而“所有的人都活在大蟒的肚里”,又象征着人类难以逃脱的孤绝命运。

马森最初写戏是遵循写实传统,但他意识到与自己的感觉不合而失去兴趣;后来去法国接触到西方现代戏剧,才觉得这正是他所要寻找的艺术表现形式。这主要在于戏剧家所关注和表现的“现代人的孤绝感”,更多是关于社会人生的哲理思考,它难以写实地、具象地呈现出来,而运用抽象、变形、荒诞、象征等,却能透过生活表象“去把握一些更直接、更真实的东西”^①。马森称此为“不像花的人工花”,却又是“比真花更真的花”,因为在这里,“荒谬比理性更为理性,虚幻比真实更为真实”^②。马森戏剧审美的意象呈现、魔幻现实、寓言象征,就是这种“不像花的人工花”,而它所揭示的社会人生内涵是真实、深刻的。所以,马森的戏剧审美具有模糊性、多义性、丰富性的特征,理性思考胜过感性情节的描写,哲理思辨胜过戏剧故事的虚构,表现了戏剧家独特的精神世界和艺术创造。

Modernist Expressions of Modern People's Isolation — A Fresh Perspective on Taiwanese Playwright Ma Sen's Works

HU Xing-liang

Abstract: *Characters (Jiaose)*, the Taiwanese playwright Ma Sen's collection of one-act plays, is novel, avant-garde and unique in both contents and artistic form. Academia generally considers his works as theatre of the absurd. However, strictly speaking, Ma Sen's dramas cannot be categorized as theatre of the absurd. His plays depict the isolation of modern people, rather than the sense of absurdity, unique in theatre of the absurd. Artistically, he rarely resorts to the artistic devices of theatre of the absurd. Instead, his plays try to express his own feelings by using his understanding of modernism to create images, magic realism and allegorical symbols.

Key words: Ma Sen; modern people's isolation; modernism Mutual

(责任编辑:素微)

① 马森《文学与戏剧》,《脚色——马森独幕剧集》,书林出版公司1996年版,第17页。
② 马森《文学与戏剧》,《脚色——马森独幕剧集》,书林出版公司1996年版,第28页。