

國立臺灣師範大學美術系碩士班藝術指導組

碩士論文

存在與荒謬：音樂劇「徒勞無功馬戲團」創作研究

Existence and Absurdity : Production Research of Le

Manège the Musical

指導教授：林達隆 博士

研究生：陳宣義 撰

中華民國 102 年 6 月

## 摘要

福音劇具有悠久歷史及傳統，在聖誕節期演出的聖誕劇更是其發展重點之一。東吳大學安素堂劇獻委託筆者製作音樂劇《徒勞無功馬戲團》，期予能創作一齣結合神學、哲學及藝術高度的作品。本文從聖誕劇歷史脈絡來整理固有表現及可能發展性；並從哲學角度切入，探討荒謬與存在主題有關的哲學思想。以存在主義中的齊克果(Søren Kierkegaard, 1813-1855)及卡繆(Albert Camus, 1918-1960)為例進行文獻探討，前者為有神論、積極性存在主義的代表；後者是揭發人生荒謬性的文學創作家。最後是貝克特(Samuel Beckett, 1906-1989)與荒謬劇場的文獻整理分析，將哲學思維帶入劇場藝術創作中。

本研究以「徒勞無功」主軸發想，運用「馬戲團」概念為形式創作音樂劇，藉由相關創作的文本分析，引用其中表達存在與荒謬性的手法，綜合應用進行二次創作的轉化。並運用藝術指導的專業於戲劇創作歷程中，將欲表達之價值觀與意境具象化，透過視覺傳達設計方法將主題內容做有效傳播。

本創作實際演出兩場，以檢視研究成果。為達到福音劇目的，先解決人不覺得需要神的問題，利用存在主義角度呈現人生的存在與荒謬性，引發觀眾思考背後意義，帶出基督信仰的救贖觀。本研究將理論與實務做整合，以藝術指導專業為統整，展現存在主義精神的時代性與在地性，並開創了福音戲劇的新格局。

關鍵字：存在、荒謬、音樂劇、聖誕劇、荒謬劇場、藝術指導、戲劇創作

## Abstract

Gospel dramas are of long history and tradition, and productions during the Christmas season often marked the genre's key developments. With the expectation to create an aesthetically satisfying piece that discusses both the topics of theology and philosophy, the Ward Memorial Methodist Church in Soochow University entrusted the author with the production of "Le Manège."

This thesis discusses the current manifestations and potential developments of Gospel dramas through a historic perspective. Also elaborated on are philosophical discussions, especially in regards to the topics of existentialism and absurdity, as presented in Søren Kierkegaard's (1813-1855) and Albert Camus' (1918-1960) literature works. While the former promoted a positive existentialism belief with emphasis on Christian existentialism, the latter was a literary creator whose expertise was in exposing the absurdity of life. Lastly, Samuel Beckett's (1906-1989) "Theatre of the Absurd" literature was also taken into account in the production of "Le Manège."

With the main theme of life events being "in vain," the "Le Manège" production was a "circus-themed" musical aimed at presenting the concepts of absurdity and existentialism. The creation of the play reflected the author's art director background and his ability to transform intangible values through visual design into broadcast-able manners.

The "Le Manège" was performed twice. Through revealing the absurdity of human existence in existentialism methods, the play resolved the problem of men's indifference toward God and brought up the concept of redemption in the Christian belief. This thesis is based on an integration of theory and practicality through art directing of a theatre production, so as to demonstrate the spirit of existentialism and open new possibilities for Gospel dramas.

Keywords: Existence, Absurdity, Musical, Christmas play, The Theatre of Absurd, Art direction, Drama Production

# 目錄

|                       |    |
|-----------------------|----|
| 第一章 緒論.....           | 1  |
| 第一節 研究緣起與目的.....      | 1  |
| 第二節 研究方法與範圍.....      | 2  |
| 第三節 研究與創作架構.....      | 4  |
| 第二章 理論背景與創作根源初探.....  | 5  |
| 第一節 聖誕劇的淵源.....       | 5  |
| 第二節 存在主義概論.....       | 6  |
| 第三節 齊克果與存在主義.....     | 12 |
| 第四節 卡謬與存在主義.....      | 18 |
| 第五節 貝克特及其荒謬劇.....     | 28 |
| 第三章 創作歷程與分析.....      | 34 |
| 第一節 主題發想與創作內容形式.....  | 34 |
| 第二節 藝術指導歷程.....       | 43 |
| 第三節 各幕次創作歷程及成果展示..... | 59 |
| 第四節 作品意涵詮釋.....       | 79 |
| 第五節 展演執行與發表成效.....    | 84 |
| 第四章 結論.....           | 88 |
| 第一節 回顧、建議與展望.....     | 88 |
| 第二節 結語.....           | 89 |
| 參考文獻.....             | 90 |

## 表目錄

|     |                         |    |
|-----|-------------------------|----|
| 表 1 | 存在與荒謬表現主題相關的藝術作品分析..... | 36 |
| 表 2 | 分幕場景架構表.....            | 43 |
| 表 3 | 文本引用及轉化分析表.....         | 45 |
| 表 4 | 製作預算表.....              | 85 |
| 表 5 | 演職人員表.....              | 85 |

## 圖目錄

- 圖 1 傳統聖誕劇形象：Radio City Christmas Spectacle "The Living Nativity"
- 圖 2 標準字原稿
- 圖 3 數位化後的標準字
- 圖 4 主視覺草稿
- 圖 5 主視覺完稿
- 圖 6 演出海報
- 圖 7 演出票券
- 圖 8 宣傳單正反面(A4 三摺頁)
- 圖 9 節目單
- 圖 10 安素堂內部空間
- 圖 11 後台與主舞台
- 圖 12 二樓燈光與投影機圖
- 圖 13 一樓觀眾席
- 圖 14 改造成實驗劇場的安素堂
- 圖 15 本劇劇照：我的名字叫沉默
- 圖 16 電影楚門的世界
- 圖 17 舞台設計草稿圖
- 圖 18 場景設計草圖
- 圖 19 舞台模型
- 圖 20 本劇劇照：序曲
- 圖 21 本劇劇照：幽默作家與編輯
- 圖 22 本劇劇照：合法的銀行搶匪
- 圖 23 本劇劇照：合法的銀行搶匪
- 圖 24 時間之歌動畫原畫設計稿
- 圖 25 時間之歌動畫截圖
- 圖 26 本劇投影布景動畫
- 圖 27 本劇劇照：吟遊詩人
- 圖 28 雲門舞集九歌劇照
- 圖 29 本劇劇照：吟遊詩人
- 圖 30 演員林子騷分別飾演沉默的父親、老闆等角色
- 圖 31 本劇劇照：我的名字叫沉默
- 圖 32 戲偶與面具設計草圖
- 圖 33 沉默戲偶製作過程

- 圖 34 本劇劇照：我的名字叫沉默
- 圖 35 本劇劇照：我與我的臍帶相處之道
- 圖 36 布景繪製過程
- 圖 37 幕間劇(一)布景圖
- 圖 38 臍帶人設計草稿
- 圖 39 本劇劇照：我與我的臍帶相處之道
- 圖 40 本劇劇照：幽默作家與編輯
- 圖 41 幕間劇(二)布景製作過程
- 圖 42 幕間劇(二)布景圖
- 圖 43 墨西哥面具
- 圖 44 彩死人海報設計
- 圖 45 塑土製作的原始面具模型
- 圖 46 面具翻模及製作過程
- 圖 47 本劇劇照：戴面具視帶面具的人
- 圖 48 隨時間改變的室外場景投影布幕
- 圖 49 銀行大廳室內布景圖
- 圖 50 埃舍爾的矛盾樓梯版畫
- 圖 51 通往銀行金庫的階梯密道布景設計
- 圖 52 銀行搶匪面具設計草稿(一)
- 圖 53 銀行搶匪面具設計草稿(二)
- 圖 54 第五階段面具於實際演出劇照
- 圖 55 第一階段面具於實際演出劇照
- 圖 56 第三階段面具於實際演出劇照
- 圖 57 第四階段面具於實際演出劇照
- 圖 58 本劇劇照：終曲
- 圖 59 首演場實況

# 第一章 緒論

## 第一節 研究緣起與目的

東吳大學校牧室與安素堂自 2006 年起成立了劇團，開始在每年聖誕節戲劇演出，成爲一項特色與傳統。筆者因緣際會亦在其中參與製作、美術設計、編劇演出等，在 2010 年開始，接任劇團導演一職，結合藝術指導之專業，集結編、導、演、製作於一身，至今創作了兩齣音樂劇——《瑪莉 YA》(2010) 及《徒勞無功馬戲團》(2012)。

戲劇的起源與發展與宗教儀式有密切關係，而教會戲劇的歷史也淵源深長，綜觀臺灣的基督教劇團，根據台灣福音劇團經營管理之研究(黃貞禎, 2007)提到臺灣福音劇團的成立在 70 年代已出現。被譽爲「中國戲劇導師」的李曼瑰推動「宗教劇運」，連帶催生張曉風開始創作基督教戲劇以及「基督教藝術團契」的形成。而 80 年代的蘭陵劇坊(前身爲耕莘實驗劇團)與 90 年代社區劇場指標——台南人劇團(前身爲華燈劇團)皆由天主教會及神父大力支持與推廣而興起。換言之，宗教已成政府及商業機制之外，第三股推動劇場的力量，而臺灣劇場的轉型，則又往往和宗教團體密不可分(黃貞禎, 2007, 引自張藹珠, 1999)。

現今臺灣福音劇團，屬於業餘性質的「天藝劇團」、「洗腳水音樂劇團」，隸屬於教會內的「台北靈糧堂小驢駒劇團」、「台北真理堂劇團」，全職專業性質的「亞東劇團」及「黑門山上的劇團」，其中隸屬於教會內的劇團於聖誕節都會推出福音佈道性質的演出，爲福音劇團服務於教會節慶的最佳例子；而黑門山上的劇團則在一般大型公演之外，也做中小型劇目巡演於各地，在各地教會與福音機構做戲劇培育教學，其中一大部分是因應教會聖誕節戲劇的需求，因而出了《眼神》劇本集<sup>1</sup>，將短篇適合教會內素人演出的劇本出版成冊，更可見教會對於聖誕戲劇的重視。至於聖誕戲劇的詳細探討，將在第二章做深入研究。

檢視傳統以來教會聖誕劇的創作，可將這些劇目歸納於三類：一是聖經故事的再現與再詮釋，如：耶穌降生、彌賽亞神劇等。第二種是關於聖誕節的傳說、改編或與聖誕節分享愛、救贖、平安喜樂等主題相關聯的故事，如：鞋匠馬丁、第四位博士、驢子與真光、黑門山上劇團創作的《天使》等。最後是表達現代人

<sup>1</sup> 眼神劇本集，黑門山上的劇團，台北，校園書房，1999。



徬徨與疏離感、對愛渴望及探討家庭破碎問題等，進而找回愛與信仰的故事，如黑門山上劇團創作的《最後的平安夜》、靈糧堂小驢駒劇團《那些年的聖誕節》等。這些劇目同時展現基督信仰的精髓及豐富多樣的表演呈現，但仍繞在「耶穌降生」主題上，戲劇為教會服務的窠臼，越來越少的藝術創作純粹性質，使福音劇團在「聖誕劇」的創作表現上，走上保守、制式、皆大歡喜的公式上，少了當初經典藝術那般活力與新鮮。

如同人類思維從希臘哲人開始，就將形上學及理性奉為圭臬，放置最高處，而忽略了人的存在與現實層面，直至存在主義的思想家大聲疾呼「存在先於本質」開始，一股反省思考湧入文學、戲劇、政治、教育，捲起人類重視自我價值及當下在世與永恆的關聯。

透過檢視與反省教會與聖誕戲劇的歷史與問題，使筆者在受託製作聖誕劇時，有不一樣的想法及思維，有別於前列三種性質的聖誕劇主題，回到戲劇本質及人的本質上，去呼應與反思信仰。期待能開創出不一樣的聖誕劇，帶出更多福音戲劇的可能性。

## 第二節 研究方法與範圍

本文將哲學思維作為學理根據，並以戲劇創作歷程來呈現「存在與荒謬」主題，研究聖誕劇在地性與時代性特色，及其成果與迴響。本次研究方法及範圍詳列如下：

### (一) 文獻探討與學理研究

1. 整理存在主義精神的意涵，分析有神論的齊克果及卡繆所揭示的存在與荒謬性核心價值。

2. 探討荒謬劇場大師——貝克特在戲劇上的發展及特色，掌握表達存在與荒謬主題的劇場元素。

3. 從宗教與戲劇的歷史分析聖誕劇的原始精神及可能性。

## (二) 戲劇創作與藝術指導

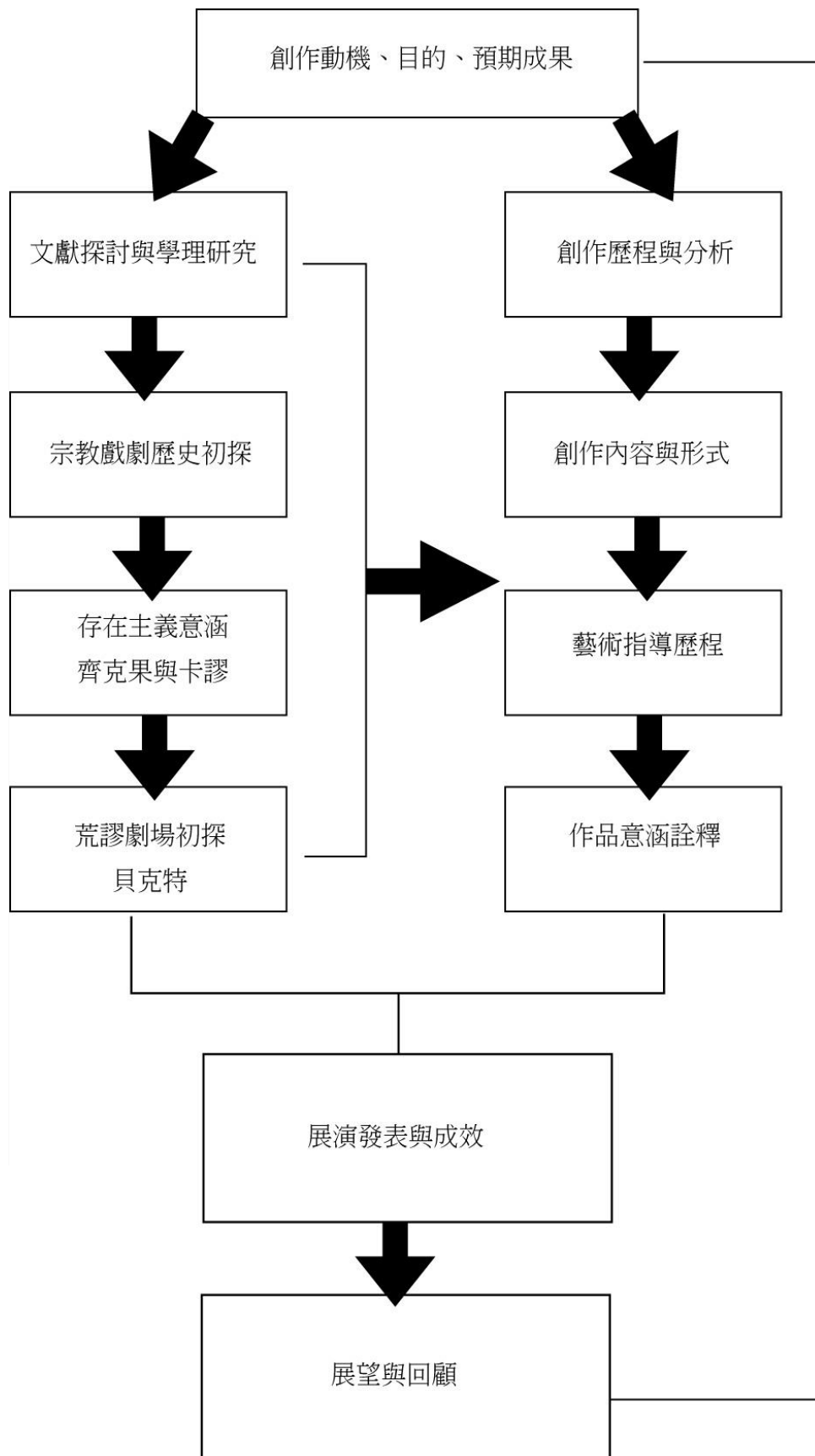
1. 匯集與分析相關主題的文學、戲劇、電影創作，將之精華改編再創作成劇本。
2. 視覺設計與概念發展，整合音樂、服裝、舞臺等創作設計。
3. 利用演繹法編導演一貫相輔相成強化戲劇主體，並與演員部分集體創作與即興修改，呈現最終作品樣貌。

## (三) 演出執行與檢討

1. 演出行政規劃與劇場管理。
2. 展演成效及研究建議。



### 第三節 研究與創作架構



## 第二章 理論背景與創作根源初探

### 第一節 聖誕劇的淵源

宗教信仰本來是相當空靈抽象的，但爲了讓大眾參與禮儀（liturgy）及崇拜（worship），於是以戲劇的方式，將諸神明的起源，以及各式各樣神話呈現出來；而基督宗教雖然沒有神明的起源，但有上帝之子耶穌基督的「道成肉身」（incarnation）——即聖誕的故事，以戲劇呈現。

戲劇不僅可以將深奧的教義普及化，又可以讓大眾參與，共同歡慶；且戲劇是綜合性藝術，同時呈現純粹性的抽象表演藝術（音樂、舞蹈）、具象表演藝術（口白、動作肢體），以及視覺藝術與設計（燈光、舞台、道具、服裝、布景等），達到藝術高峰境界。同時讓參與的會眾以多重感官吸收，又可以神入劇情，感同身受，認同劇中的角色，不但潛移默化，也讓人回味無窮，將信仰內化。

基督宗教的聖誕戲劇始於中古世紀的歐洲，當時羅馬公教（Roman Catholic Church）傳遍各地，信眾把福音書中耶穌的聖蹟（指耶穌的生平敘述）透過戲劇的表演形式，在教堂中演出，成爲「聖蹟劇」（Miracle plays）。所以這樣的聖蹟劇不但是宗教禮儀，也是講授教理的宗教教育，因爲民衆識字率低、知識權力掌握在教會、書籍印刷技術尙不發達等眾多原因。

在這些聖蹟劇中，以耶穌基督降生的「聖誕劇」（Christmas plays）最盛行。演員全是神職人員，演完之後就開始進行聖誕子夜彌撒。所以聖誕劇極其素樸動人，虔誠恭敬而充滿神聖的宗教氛圍。根據戴維揚所譯（1970：153），其中最著名的戲是《第二牧羊人戲》（The Second Shepherds' play）。此劇以十四、十五世紀的地方情調爲背景，又以三個牧羊人，一個偷羊賊爲主要人物。他們四人到偷羊賊家慶賀新生命的來臨。談笑間，偷羊賊招供偷來的羊就放在嬰兒床坐，羊的叫聲驚動了他的三位好友，於是他們便把偷羊賊丟到房子外面，他們三位回去牧羊的時候，夜裡聽到天使報佳音，他們就是第一批晉見馬槽裡的聖嬰的牧羊人，這些故事戲，比教堂裏的傳道講章輕鬆愉快，甚爲鄉下人喜愛。同時今日研究英國文學的學者，也可由此觀賞中古世紀的風情民俗，淡淡的鄉土味，純純的信仰油然而生。

從十一至十五世紀，神蹟劇盛行於歐洲各地，並且隨時代的進展，聖蹟劇的劇目愈來愈多，也愈來愈精緻；不但取材自聖經的各樣神蹟，並且加上小說性的創作，或傳說的描寫，變得更多彩多姿；演員也不再限於神職人員，普通教友也可加入。

教堂內的聖誕劇過度發展的結果，就弊端百出，如：過度注重表演華麗形式與觀眾反應而失去莊嚴肅穆，流於搞笑滑稽、譁眾取寵，俗不合體統的表演舉止，缺乏神聖高尚氣氛...等。各地教會當局勸阻，因而在十四世紀間，陸續下令完全禁止，不准在教堂內進行演出。

這禁令雖保持了教堂的尊嚴，卻帶來在教堂外演出的盛行、便利。宗教改革之後，新教就更盛行聖誕劇。這些聖誕劇，比教堂的講道輕鬆愉快，甚為鄉下及普羅大眾所喜愛，並且深入人心，有淡淡的鄉土味，純純的敬虔心，非常平易近人（黃廷榮等，1962）。<sup>2</sup>

十九世紀，各地復興聖誕節的古老風俗，也復興了一些簡單且具有宗教虔誠的聖誕劇。美國首次表演的聖誕劇，於 1851 年在波士頓之羅馬公教的德國教友的聖三堂中，獲得波士頓全城教友的注意和稱讚。戴維揚（1987：153-154）指出，宗教劇在二十世紀再度復興。在英國葉慈（William Butler Yeats，1865-1939，1923 年諾貝爾文學獎得主）及艾略特（T.S. Eliot，1888-1965，1948 年諾貝爾文學獎得主）都寫了很多宗教詩劇，法國的莫瑞亞珂（François Mauriac，1885-1970，1952 年諾貝爾文學獎得主）和保羅·克羅德（Paul Claudel，1898-1969）也寫了許多宗教戲劇。美國的大詩人康明恩（E. E. Cummings）寫了傳頌各界的《聖誕老人》（Santa Claus），此劇發表於 1946 年。各界的愛好與日俱增，此劇的主題是犧牲生命才能得到真生命。主角死神只知搜刮，不知付出；而聖誕老人本著基督的愛，奉獻一切。劇終時由小孩口中歌頌聖誕老人的品德。<sup>3</sup>

## 第二節 存在主義概論

《徒勞無功馬戲團》之創作，基本上受存在主義（尤其是有神論的基督教存在主義）啟迪的，主要是丹麥的齊克果（Søren Kierkegaard，1813-1855）的影響，

<sup>2</sup> 黃廷榮等譯，聖誕書，台中：光啓，1962.11 再版，頁 66 - 71。

<sup>3</sup> 參戴維揚著，現代文豪心象，台北：宇宙光，1987.3 初版，頁 153 - 154。

並受卡繆（Albert Camus，1918–1960）及貝克特（Samuel Beckett，1906–1989）的影響，所以本節先探討存在主義。

### 一、何謂存在主義

存在主義（Existentialism）為漢語學界常見的翻譯，將英語 *existent* 與德語 *existieren* 譯作「存在」、「實存」，突顯「實實在在地」、「此時此刻」、「決斷」等意涵。中國學界譯為「生存」（*exist*，太偏生物性），以與「存在」（*Sein, Being*）作區分，港台譯「*Being*」為「存有」（即包括了「有」、「在」、「是」、「存在」等意）。

存在主義是探討「存在」的學問，其開山始祖是丹麥的齊克果，他把「存在」聚焦於「個人的存在」即具體的個人，是指有血有肉的人，有認知有情感的人，也是「此時此地」（*here and now*）的個人。不是抽象的、學理的、集體化的個人。

存在主義是一種哲學類型，這類型彈性極大，能涵蓋以下的哲學家：<sup>4</sup>

#### （一）悲觀失望型（無神論）

沙特（Jean-Paul Sartre，1905 – 1985）及尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche，1844–1900）。

#### （二）宗教信仰型

馬賽爾（Gabriel Marcel，1894 – 1973，羅馬公教）、雅士培（Karl Jaspers，1883 – 1969，德國信義宗）、齊克果（丹麥信義宗）、馬丁布伯（Martin Buber，1878 – 1965，猶太教）及別嘉耶夫（Nikolai Berdyaev，1874 – 1948，東正教）。

#### （三）自力救濟型（對上帝存而不論）

海德格（Martin Heidegger，1889–1976）與卡繆。

存在主義在表達思想的形式上，以兩種呈現：

#### （一）哲學家：以哲學理論呈現

如雅士培、海德格、馬色爾、沙特。

#### （二）以文學作品，如小說、戲劇發展自存在的體驗

如：卡繆、卡夫卡、沙特、尼采。其中卡繆、沙特是跨領域的。

《徒勞無功馬戲團》就是以存在主義文學戲劇方式呈現的宗教性哲理劇。

<sup>4</sup> 參考 Macquarrie, John 著《存在主義神學》成窮譯，香港道風書社，2007 初版，頁 23。以及 鄔昆如著《存在主義真象》台北：幼獅文化，1992.4，頁五。

## 二、 存在主義興起的背景

每一個學說的興起，都有其特殊的實況背景（context），絕少是天才憑空創造的。存在主義是對傳統文化（哲學、宗教）和現代社會的反動，其思想背景分析如下：

### （一） 社會背景：對「集體化」之威脅的抗拒

在高度工業化社會中，客觀的經濟價值取代了主觀的存在。個人成爲大機械的螺絲釘，需時時被利用，不需要或違背整體利益時被排斥、消滅。個人生活隨著社會群眾而起舞，「人在江湖，身不由己」；在喧嘩擁擠的都會中，人成爲匿名的陌生人，在空間上人擠人，在心靈上卻疏離。工業社會造成集體主義，不是實現個人的社會性，而是更疏離，喪失自身的存在。存在主義就要展現給人真正的自由與自尊，因此反對極權運動，如共產主義與法西斯主義和群眾運動。

存在主義寧願「千山我獨行，不必相送」，個人的獨立奮鬥精神；而不願從眾隨俗，與人共舞，看人臉色，仰人鼻息。

### （二） 文化背景：對傳統哲學的反動

抽象的哲學到近代德國的黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel，1770–1831）集大成，把一切都安放在思維法則的正、反、合之中。理想主義只保留在哲學範圍內，柏拉圖的理想國從未實現，黑格爾建立了偉大的觀念體系，也同樣無法證實，也不能改善現實。都忽略了實際的層面。存在主義反對抽象的客觀論（Objectivism）或本質論（Essentialism），注重的是實際的主觀存在，那是著重情感、直覺和主觀的，而非邏輯、理性和客觀的，不願具體的個人被哲學中抽象的「人性」所吞噬。

存在主義寧願承認悲慘的現實，而不願活在虛無飄渺的理想中。

### （三） 科技背景：對科學技術的反抗

二十世紀的科技發展與進步，遠超過十九世紀的總和。人征服水陸、外太空，但無法征服自己的內在空虛。人製造一堆高科技產品節省人力和時間，卻更忙碌而失去家庭溫馨與樂趣；新式武器、核能，正威脅人類的生存與和平。科技也使人被手機、網路所操控，科技無法中立，也不能解決心靈、情緒、人際的問題，需要藝術家、音樂家、作家、哲學家、各個人本身才能了解並解決問題，這必須回到經驗與現實中。

存在主義寧願作一個有主體性的人，而不要被物質和物慾所挾制。

#### （四） 宗教背景：反對體制化的宗教

宗教體制化，使宗教一切措施向群體化、制度化發展，失去了內在的精神，失去了靈性的感受和宗教的情操，教士只關心維護體制、外表的儀式，而不關活生生的人。存在主義強調個人的決志、皈依的信仰覺醒，並與上帝建立活潑的關係；而非受洗，參加教派，取得會員籍。強調在個人的內心深處，讓上帝掌權（天國在心靈），並培養宗教情操。<sup>5</sup>信仰是主動投入的，不是冷漠旁觀的。

存在主義寧願「另有一個心志跟隨主」，而不願死守禮儀體制的空殼。

### 三、 存在主義的共同特徵

存在主義學者所關心的是，在現今的實況下，強調個人單獨的存在，力抗社會群體，集體制度的制約。

#### （一） 重視單獨的個人（individual person）

在黑格爾的觀念系統中，個人無足輕重，人的價值端看你站在正反的哪一面。齊克果最反對之，強調每一單獨個人的情感、自由、內心經驗、主體性。存在主義反對西洋思想很注重的整體體系，以致忽略了個別的人、單獨的存在。存在主義指出先後次序：應先把個人的存在豐富，對未來有整體、系統的設計。

#### （二） 強調主觀真理（subject truth）

即強調人的內在生活私經驗，也就是人直接的、主觀的覺知（如心情、焦慮、憂懼和抉擇）；認為人若離開能理知的主體，就無知識可言。反對一切客觀和非關個人的抽象觀念、命題，以及把人併入包含一切的體制或系統中。理想若無現實作基礎，若無落實在生活中，若無法超度個人現實的苦悶，有何用。

#### （三） 重視自由選擇（free will）

強調個人的存在和主體性（subjectivity），因此而看重人的自由與責任，反對各式各樣的決定性：遺傳的因子、原生家庭的成長背景、環境的制約、前世今

---

<sup>5</sup> 本文主要取材自周聯華著《如此我信》頁 269 - 274，及鄔昆如《現代哲學思潮》頁 251 - 254。



生的因果。自由意念使人表達真正、真誠的自我；因而面臨抉擇，要作決斷，並承擔個人的倫理責任。

#### （四） 存在先於本質

把個人的實存放在首位，而非一般的本質。人一生下來的存在，命運並非一程不變的，都可以自身的努力去改造。人的存在如容器是天生的，但要裝什麼內容，則由個人的自由意志去決定，而非隨波逐流或安於現實，人是自己後天所開創的。人不是定型的，是在「變成」（becoming）中，變成自己。

### 四、 個人存在實況

存在主義是涉及描述及診斷人類困境的哲學。存在主義學者認為人生的豐富經驗，不能以一套理論貫之，或將不同事理統一，而以描述的方法為之。

#### （一） 極限的發現

人要發現自身的存在，對自己的存在關心，要在特殊情況中，與「極限情境」（ultimate situation）對遇時，才顯出人在其存在階層的定位。這「極限」就是人的盡頭，如軟弱、焦慮、煩躁、恐懼、灰心、喪志、孤獨、罪咎感、苦悶、孤獨、危險、沉淪、死亡……等才會覺醒而認識真實的自己（authentic self），找出自己存在的轉捩點。

#### （二） 疏離感

人與外界的分離破裂，包括人與自然界、人與人、人與自己、人與上帝關係的破裂，導致內心的紛亂、不安的狀態。人聚焦在「擁有」（having）而非「是什麼」（being），成為被俘虜的靈魂。

#### （三） 空虛感與焦慮感

恐懼有特定的對象（如怕貓、怕車禍），而焦慮是沒有特定對象，莫名的不安（如黑暗、孤獨）。而空虛是指沒有意義，想全部放棄的絕境。

#### (四) 展望未來

存在主義學者，在內心中發現許多過去的情緒，但同時也關心「此時此地」，但也聚焦在設計未來。「存在先於本質」中強調，人並非停滯靜止的，而是變動的，且永遠在「變成」自己；尤其在極限實況下，與極限對遇而展望未來。<sup>6</sup>

「展望未來」的方法，都必需透過信賴和信心，以信心去支持，以信仰去實現。就如齊克果所引用的亞伯拉罕——信心之父，他離開本地、本族、父家(過去的)，甚至現在的一切。而只仰望上帝的應許。《創世紀》所記載的，亞伯拉罕如何在年邁時，仍然拋開自己生理上的不可能，而信賴上帝所應許的「多子多孫」，甚好不容易老年得子，而且兒子已成少年，上帝忽下一道命諭，要他殺兒獻祭。亞伯拉罕拋棄了人倫而實行天道。在矛盾中求統一，而且統一在上帝的賜福之中。

#### 五、 存在神學

宗教信仰型存在主義，深知人生的黑暗面、悲慘面、荒謬面及罪惡面，但人生中也具有美善面、光明面、喜樂面，以及道德面；人的絕望是自食其果，是自身罪惡的懲罰，但慈悲的上帝總會解救人類。因此把人的拯救交託在宗教信仰，在耶穌基督的道成肉身、十字架與復活上。把一切矛盾、對立、荒謬，都融和在「和諧」之中，在永生的盼望下，得到平安與幸福。如齊克果、雅士培和馬色爾，把今生寄望於來世，把此生寄望在彼岸。

存在主義所影響的神學，稱為存在神學，它主張：人若分析其極限的存在實況，就會開放心靈，讓上帝啓示(revelation)的真理具體而微地彰顯。人是存在於自由與命運、存在與本質、無限與有限、希望與焦慮的弔詭性(paradox)及張力(tension)之中。藉著處於極限的存在實況，才可能渴慕認識上帝的啓示。因此，傳統所理解於基督道成肉身、釘十字架和復活等要理(dogma)，在人的實存與弔詭性中才突顯出深邃的意義。我們在自己的實況中，才認識《聖經》和上帝的啓示；上帝正是藉由基督的啓示，加深了我們更認識自身及存在的實況，因此，認識人的存在與認識上帝的啓示是個相互依存、相互深化的詮釋循環。

人的實存，就在世上活生生的存在。不僅指現成的狀態，更指向未來可能性：面臨不確定性，但具開放性及超越性。因此，「人具有上帝的形象」(Imago Dei)、「犯罪墮落」、「基督十字架的救贖」等，都扣緊著人的存在實況，《聖經》或基督教

<sup>6</sup> 以上的分析取材自陳鼓應《存在主義》(增訂本)頁 16~20 及鄔昆如《西洋哲學思潮》頁 255~256。

教義表達存在哲學最爲經典的思想與語言。存在神學揭示人存在的兩極性：現實性與可能性；無意義的焦慮與永恆的盼望；死亡與超越，在此兩者交織底下，表明了人最終需要拯救脫離困境的道路，因此，「信仰」意味著存在的勇氣，轉化的力量，轉向上帝、轉向永恆。<sup>7</sup>

### 第三節 齊克果與存在主義

《徒勞無功馬戲團》背後的哲學、神學基礎是存在主義與存在神學，而其開山始祖是齊克果。齊克果生於丹麥首府哥本哈根，十九世紀最重要的宗教哲學家。齊克果是個深刻且多產的作家，在他短短四十二年的生命裡，寫下無數的作品，涵蓋哲學、神學、文學批評、心理學和宗教文學，爲社會和基督教的改革提出針砭之言，對於哲學有突破性見解，尤其批判黑格爾和浪漫主義，爲現代主義的發展奠定基礎，也爲聖經的角色賦予現代的意義，對二十世紀的神學和宗教哲學影響甚鉅。他是個文思敏捷的宗教詩人，其日記成爲膾炙人口的文學作品。

#### 一、齊克果的生平簡介

齊克果的一生簡單，1813年5月5日生於丹麥哥本哈根，就在那裡度過一生，1840年通過神學考試，取得擔任教師資格，1841年以《諷刺的概念》取得博士學位，後一生純寫作，1855年11月11日逝世。但他內心所經歷、深思的，卻超乎常人。

##### （一）原生家庭的「大地震」

齊克果的原生家庭陷入嚴重的厄運中，生母早逝、其父憂鬱及兄姊夭折，造成齊克果的孤獨。他的父親曾強姦過女管家，後來在妻子死後與女管家結婚，即齊克果的母親。他自覺是「另類的」，因爲別人都是父母愛情的結晶，自己竟是性侵的產物。再者，父親在酒醉中坦承年輕時曾咒罵上帝。齊克果在日記中描述之：「當他還是小男孩時，因在日德蘭半島（Jutland）的草原上牧羊，遭受到許多的痛苦、挨餓，窮困，就站在小山丘上咒罵上帝。當他82歲時，仍難以忘懷。」齊克果覺得自身背負原罪，其父的罪與亞當的罪，常恐懼自己死後必下地獄，家中有難以解除的詛咒繫繞。

<sup>7</sup> 有關存在神學，詳見 Maguarrie. John 《存在主義神學》中曾慶豹所寫的〈中譯本導言〉頁。

齊克果這麼恐懼、憂慮及嚴肅，和他憂鬱的性格特質有關。「我從小就被悲慘的憂鬱所侵襲，所有的存在——從最小的蚊子到基督的降生，都令我感到害怕；這一切我都無解。」，他總是去探究憂慮，在他不可理解的本質中找到意義。

## （二） 戀愛慰藉的「大失落」

齊克果活在憂悶與失控中，極思自力救濟，欲醫治自己的孤僻，乃設法「與人交往」，就追美女雷琪娜（Regina Olsan），傾訴自己內心的痛苦，盼望「另一半」能分擔而解脫，但對方只有 17 歲，根本無法體諒心智早熟的齊克果，對他的提議和傾訴一笑置之。這不經心的一笑，卻使齊克果對人際關係絕望。在原生家庭的傷口上，再受一層創傷。

其實雷琪娜是美麗的、聰慧、活潑的名門閨秀，他賞識佩服齊氏的天才與學問，然而齊氏，卻自慚形穢。他感到自己不適宜成家、過婚姻生活，加上自己身體殘弱、思想矛盾、內心不安，當醫生宣布他的病永無根治，就毅然解除婚約，女方堅決反對，但他更絕決。他認為早在孩提時起就已經與上帝訂婚，因此無法與雷琪娜完婚。正經過了激烈的暴風雨式的 13 個月之後，1841 年 10 月，他解除了婚約。這次不幸的愛情在日後的生活留下了深刻的印記，也促使齊克果以 1843 年出版《非此即彼》和《兩則培靈講章》而成爲了一名作家。他一生苦戀其未婚妻，把全部著述獻給她和已逝之父。

## （三） 哲學慰藉的「大失敗」

齊克果一遭遇戀愛失敗，難掩心中寂寞，就另闢蹊徑，在哲學園地摸索，以解脫內心的苦悶，專程赴柏林攻讀哲學，但他不幸又找錯教授，去上謝林（F.W. Schelling, 1775–1854）的課，教授的觀念論之理想與體系，根本與「個人」內心實存無關；偉大的理想體系，於實際無補，與人生的體驗格格不入。他在日記寫道：「觀念論者都建構了摩天大樓，我卻住在旁邊的工寮。」<sup>8</sup>他就拋棄哲學一途。

## （四） 宗教慰藉的「大超脫」

婚姻生活的挫敗，追求學理的空洞，齊克果帶著破碎的心靈回到丹麥。但他未因一再挫敗而失望喪志，就另創新局，轉爲「人與上帝」的關係。個人的孤僻

---

<sup>8</sup> 轉引自鄔昆如著《存在主義論文集》頁 49。

難與人交往，但在內心與上帝團契；自己因罪惡的纏累，也因對上帝的信仰而與上帝和好，而得個人的平安。

#### （五） 與時人打筆仗並與教會體制決裂

齊克果在著作中打筆戰而樹敵。他攻擊當代人的知識界，而遭受攻擊者，就是謾罵侮辱回應之。知名的八卦刊物總是以惡意的漫畫醜化齊克果：他特立獨行的裝扮、瘦巴巴的腿、由於佝僂導致高低不一的褲管、甚至於騎在女人的肩膀上。齊克果被深深地刺傷了，但他認為遭受嘲諷是難以避免的，因為他是時代先知，他接受自己成為「被嘲笑的殉道者」，這些痛苦與煎熬使他成為蓋世的心靈巨人。

齊克果在思考基督信仰的真正本質，使他陷入和教會體制激烈的爭論中。齊克果譴責教會出賣基督教，以一系列極具攻擊性的小冊子向教會、尤其是主教們宣戰；在這段期間，他於 1855 年過世，享年 42 歲。

## 二、 齊克果的著作簡介

齊克果的思想和著述，因龐雜而不易理清其整體結構，就思想方面來看，涉及哲學、神學、心理學、美學、社會思想等，就著述的形式體裁來看，又近似小說的作品、文藝評論、哲學評論、心理學研究、培靈講章、日記、思想論戰性作品等。

齊克果在 1848 年出版了《我著作事業的觀點》<sup>9</sup>，將自己的作品分類為「感性作品」、「過渡期作品」、「宗教著作」。

#### （一） 感性作品

全部以不同筆名發表，主要有四部《非此或彼，1843》（探討人性極限，如何從感性走向倫理層次），《恐懼的戰慄，1843》（以亞伯拉罕為典範，從倫理跳躍到宗教層次），《憂懼之概念，1844》（探討人的劣根性：原罪），《哲學片簡，1845》（指出人生途中的階段：感性、倫理、宗教的）

---

<sup>9</sup> 中文有兩譯本，孟祥森譯《作為一個作者我的作品之觀點》及謝秉德譯《我著作事業的觀點》。

## （二） 過渡期作品

指 1846 年出版的《哲學片簡之最終非學術性附言》，500 多頁，以自傳式描述自己如何從自身的荒謬體驗，到與上帝的恩典會遇，從絕望找到盼望。

## （三） 宗教性作品

以真名發表，其中心思想是「如何成爲基督徒」，1847 年開始聚焦在宗教情操，有《致死之疾，1849》（強調唯有絕望才是致命之病，只要不絕望，定可找到抉擇之路，實現自己的存在，獲得上帝的救恩），《基督徒的歷練，1850》（基督徒的靈修操練，使人從哲學進入永恆），《培靈講章》，《愛在流行》（指愛是基督徒的本質，一切教理及戒規皆以愛爲準），及《一瞬間》（抨擊丹麥信義會的體制化）。

## 三、 齊克果的主要思想

齊克果的著作幾乎已完全譯成中文，而其思想可以整理如下：

### （一） 在學術上的反動：抗衡的精神

齊克果敢向他的時代抗爭，決不隨波逐流，而是逆向操作，成爲中流砥柱，以三方面分析之：

#### 1. 抗衡當代的熱血僵冷

「我們這個時代，在本質上，乃是一個沒有熱情，只重理解和思想的時代，有時亦發出熱忱，但轉眼又如黠鼠般歸於緘默。」，他歸納當代（19 世紀）乃是一個「廣告空傳的時代，而非革命的行動時代」、「人的成敗在乎其行動，今日相反，大都都止於閒談」、「今日這個時代，倏然熱烈，馬上又冷漠懈怠」。

相反地，他渴望「一個富有熱情而動盪騷亂的時代，它要顛覆一切，推翻一切」。以「道德乃是品格，銘刻在內心，而非抽象的智才，混沌曖昧。」是「以

熱情團結萬般，不存空想，妒忌下一個世代、人民、聚會、團體或個人，都各有其責任感。」<sup>10</sup>

## 2. 抗衡黑格爾的理想主義

他大膽地也刻意地反對當代風雲人物，哲學大師黑格爾—發展了理想的極峰，把西方二千多年來的理想型態，用絕對精神的「合」，去統一所有存在階層的正和反。黑格爾運用抽象作用至極致，理想的擴張與現實的萎縮。也因此激起了齊克果的嚴厲批判；具體個人的自我救援，也就存在主義思想的萌芽：經過自我的最終抉擇，在抽象中找尋具體，在理想中找尋現實，在普遍中找尋個人。

理想主義將情慾視為人性的附屬品，不再像古希臘時代的智者，以豪放的詩歌，寫出人生的豐富感情。人性的全稱，著眼於理知的推理：撕裂「真我」的存在，也喪失了「自我意識」；迷失在理想原則的人，要把一切理想原則應用在現實生活上，兩難取捨，只好犧牲現實而換取理想

### (二) 人生的三個境界（或三個層次）

齊克果的人生哲學，將人生分成三個境界：

#### 1. 感性階段（aesthetic stage）：浪漫的享受主義（在物質前）

這是自然人，自我中心，注重個人當下的情慾，外表的逸樂，如聲、色、權、財、名、利等享受人生；卻在慾海掙扎，生命破解，沒有一貫，只圖今朝有酒今朝醉。把人帶到煩悶憂鬱及絕望中，面臨虛無主義。

#### 2. 倫理階段（ethical stage）：注重人的責任（在人群前）

這是道德人，注重人與人的關係，在乎自己的所作所為與國家、社會及人類歷史的關係。這是個抉擇和投入的階級，抉擇可使人脫離感性的享樂主義及抽象的理智主義。齊克果以夫婦倫理之交與浪漫愛情之別。已婚者之愛，一方面懷有過往的浪漫，一方面參與將來，更承擔每天的任務和決擇，是恆久堅忍的愛。享受者將感性絕對化，倫理者藉抉擇和熱情及熱切地，投入實踐提升感性。

---

<sup>10</sup> 見謝秉德譯〈今日的時代〉收錄在《齊克果的人生哲學》

### 3. 宗教階段 (religious stage)：注重與上帝的關係 (在上帝前)

倫理規範 (道德規條) 不足以建立「神人關係」。倫理階段的人只有肯定有上帝，未建立親密關係；與上帝的關係僅限於如何做人，與他人的關係，而且妄自尊大地自以為義；未與上帝建立直接的交通，沒有主觀，密契 (神秘) 的經驗。除非他肯從失望中謙卑下來，尋找上帝。

宗教階級以上帝為無上的指導者，在痛苦、愁煩、恐懼中尋找上帝。倫理階段的宗教，儘管知道有神，但仍有痛苦及犯過感，自知已錯而不能自拔。而宗教階段的宗教是超乎人的，把過犯感變成罪惡感，認罪悔罪，與上帝建立團契。<sup>11</sup>

#### (三) 對人的存在三階段

齊克果在《我的著作事業觀點》中，將自己思想分為三期，我就跟著鄔昆如教授的方法，敘束其思想的三部曲：

##### 1. 體驗存在 (心靈封閉生活的經驗)

齊克果在原生家庭，婚姻追求及哲理尋求中一再挫敗，他在心靈中一直艱苦的劇烈掙扎，卻遭受到「永無止境的挫敗」和各種創傷。從生活的深度體驗中，感受到自身的孤獨與另類，但是他並未完全屈服在悲歡憂懼和絕望，沒有因此被打倒；他屢敗屢戰，只是鬥拳如打空氣，奔跑卻無定向；鼓起勇氣設法認識存在，體會到「荒謬」的感受和認定，但要把到突破與轉換點，勇敢地面對真實的自我，超度自己。他找過朋友、戀愛過，尋訪名師指點，在在都證明他是打不死的蟑螂。

##### 2. 批判存在 (理知的分辯)

齊克果雖然自己的命運悲觀，對自己的遭遇失望，但他對自己存在的體驗，卻不困在絕望的概念中，他發現自己的抉擇能力之後，必須在不確定實況下對自己作抉擇，從感性境界一躍而至倫理和宗教階級。在矛盾、荒謬、困境的對立中，去尋求解答，若無法解答問題就另開新局，使他走向批判存在之路。

---

<sup>11</sup> 參周聯華《如此我信》頁 292-295，李天命《存在主義相關論》頁 28-37



齊氏的轉換點，以冷靜的頭腦，實破自身存在的藩籬，肯定超越現狀的可能性，不以另類、孤獨和悲觀是命定不變的，可以用自覺和自決（建立主體性），使另類變正常，使孤獨邁向團契，使悲觀變樂觀。

齊克果認為自身的存在：環境、原生家庭、社會宗教體制的心態可能是悲慘的、命定的，無可奈何的，自己無法參與意見的；人過去無法挽回，只能立定現在，周詳地設定未來，這是操之在我的。但本質是自由的，利用個人的主體性，選擇自己的未來。

### 3. 實現存在（信仰的飛躍）

齊克果在批判存在歷程中，用理知戰勝絕望，指出超越的可能性。齊克果強調真理的主觀性，即由個人所吸收所體驗之真理，一個「對我為真的真理」，那「我可為生為之死的理念。」<sup>12</sup>他在絕望中以理知找到盼望，就跳出理知，進入信仰積極地去實現存在，他言行一致，也是思行一致。

齊克果找到一條通到超越的路，雖在原罪與人性的墮落中，無法自力救贖，卻仍重新尋找到上帝的慈悲，他的心靈就安息在上帝的恩典之中。在物質感官享受之前，「賺得全世界，卻賠上自己的靈魂，有何益處？」這是虛幻的；在人群盡倫理本份之前，得到了掌聲，聚光燈，光環只是短暫而空虛的，這是虛幻的；以及在上帝面前順服的三種存在境界中，他認定唯有在上帝面前才能找到真義，從焦慮進入平安，從挫敗轉到得勝，從短暫邁向永恆。「在上帝面前」成為齊克果人生哲學的終極準則。

真宗教的上帝與人完全不同，超乎人的思想能力：真宗教生活就是個人和絕對者之間的關係，超越一切的道德律。所以亞伯拉罕必須接受宗教的弔詭性（paradox），違反愛自己子女，不可殺人之普遍道德律，而獻子為祭。

## 第四節 卡繆與存在主義

### 一、卡繆的生平思想分期

卡繆被稱為荒謬的思想家，其實他本身並不荒謬；他在 1957 年成為有史以

---

<sup>12</sup> 孟祥森《齊克果日記》頁 45

來第二年輕的諾貝爾文學獎得主。因為他的小說《異鄉人》(“L'Étranger”，1942)，以及散文集《薛西弗斯的神話》(“Le Mythe de Sisyphe”，1942)及劇本《卡里古拉》(“Caligula”，1938年完成，1945年演出)與《徒勞無功馬戲團》三劇緊密相關，所以本節要探討那謬的荒謬期著作和劇本。

### (一) 卡繆的生平

卡繆生於法屬北非阿爾及利亞。滿週歲時，父親是法國農民，因參加第一次世界大戰陣亡。母親以是西班牙人，以幫傭為生。卡繆一生的雙原點：貧窮落後的阿爾及利亞，與西班牙的內戰。

他的中學教育，幸得貴人相助，靠獎學金完成，大學做過各種雜工來維持生活學費。他熱愛英式足球，他視良好的體育精神為道德良師。在大學時得嚴重肺病，幸而痊癒，拿到碩士學位，論文是有關希臘文化和基督教。他本想走哲學之路未果，改行文學。

1951年，這位為全人類發言的現代青年良知，以偉大的人道精神，為共產黨宣傳所惑而加入，但不久就認清其本質，在翌年即宣布唾棄共產黨。他認為匈牙利人粉碎了本世紀最大謊言，撕裂無產階級革命的面具。他說這政權竟無恥地自稱為社會主義，正如宗教裁判所的劊子手自稱是基督徒那樣。第二次世界大戰爆發，他任職阿爾及利亞新聞界，為阿拉伯人力爭權益，與當地政府發生衝突，1940年被驅逐出境，而北渡巴黎，正值德國納粹佔據法國，卡繆創辦地下報紙“Combat”為抗德主要喉舌之一；並以人道主義立場，組宣傳隊，以演戲反德軍侵略行為。

卡繆年方29歲即成為大文豪，於1942年出版了奠定他聲譽的小說《異鄉人》和《薛西弗斯的神話》。1944年納粹敗而巴黎光復，他的作品逐漸由鬥爭、諷刺轉向仁愛。在1951年出版《反抗的人》(“L'Homme révolté”，或譯《叛徒》)指責左派人士的鬥爭心態，因而與沙特絕交。1957年後這位為全人類發言的現代青年良知，以偉大的人道精神，獲諾貝爾文學獎，其理由為「他在文學上的重要貢獻，對現代人類的良心問題，以目光銳利而誠摯地闡明。」但他在1960年車禍死亡。

## （二） 卡繆思想分期

認識卡繆的思想，除了讀其本人的著作（全集已譯成中文），尚需注意其環境和時代背景。卡繆的作品富啟發性，也是有計劃有方向的作家。

他在 1941 年 2 月 21 日的日記說：「《薛西弗斯的神話》脫稿，三荒謬完成，自由之始！」三荒謬指《卡里古拉》（1938 完成），《異鄉人》及《薛西弗斯的神話》（1941 年出版）。

他在 1951 年的一則記事寫道：「寫完《反抗的人》結束前二期，年 37 歲，以今觀之，會自由嗎？」第二期即「奮鬥期」。這期的著作都在肯定生命的美善，值得活下去，我們彼此都是異鄉人，所以不要互相傷害；都有「瘟疫」要抗爭，所以不要認命要克服；我們都墮落了，所以要重新站起來。尋求「我反抗，故我們在」，人有責任團結合一，共同奮鬥。

1951 之後是「自由期」。這時期卡繆宣揚仁愛，就拋棄系統的著述，以日常生活的小事，指出個人的理想，如何在仁愛中獲得幸福，並指出施比受更有福。

## 二、 卡繆在荒謬期的著作

卡繆在荒謬期主要的著作有三部，分別是戲劇、小說及哲學論文，戲劇的部份在後面討論，在此先探討《異鄉人》及《薛西弗斯的神話》

### （一） 《異鄉人》

#### 1. 卡繆創作《異鄉人》的背景

《異鄉人》是卡繆早年生活經歷的累積，沈澱與結晶。他曾經歷各種打工生活，體驗小市民、小職員的生活。他熟悉阿爾及利亞社會的黑暗面、人情事故，社會禮教的壓力，以及小職員猥瑣的生活，因此能成功地刻畫出色彩灰濛，對社會充滿無力感，荒謬感的圖畫。

## 2. 《異鄉人》的故事摘要

《異鄉人》以三個死亡貫穿全書，起始於男主角的母親病故，中間是他意外地殺死阿拉伯人，最後是主角墨索兒（Meursault，法文字諧音有孤獨而終之義，卡繆早期常用的筆名）之死。

墨索兒最初對母親病故態度冷漠（其實母親的形像一直縈繞在心），他對死亡和傷慟淡定、敷衍的態度，全然與社會格格不入，也不會表達社會所期許的哀傷，以及母喪後的傷慟期。這些都表達他反傳統、抗習俗，更從現實中超脫人類的痛苦和荒謬。

他母喪後，隨及與女友發生「一夜情」，但他只要做愛而不願也不會表達愛，他只想「曾經擁有，而不要天長地久」，當女友問他是否愛她、是否願意跟她結婚時，他冷冷地答覆「隨便！」於是她掃興地說：「我的存在真是無可理解的荒謬！」

他被動的「友誼」，竟荒謬地涉及阿拉伯人之爭，他又被動地默許去沙灘度假，在正午烈日之下，阿拉伯人拔出尖刀，他就在熾熱眩目的大太陽之下，盲目地開了五槍，把那位阿拉伯人幹掉了。他的無名火可真不遜於沙漠中的火球。然而他要走了，覺得沙灘躺個人，於是禮貌地說聲「再見！」對方不回應，才覺得自己與沙灘躺著的人，可能有點關係，他認為「反正沒差」地走開了。

小說的下半部是墨索兒被囚、訊問、審判、辯護的過程，極其荒謬。

判決的輕重，本應取決於凶殺案是否預謀，其實他是自衛殺人，應判無罪；然而陪審團調查的重點，卻是墨索兒母喪時和喪禮後的行爲，法官就重判死刑，墨索兒就是想不通，這兩者之間有何關連，而法院都連貫起來，但他令人忿忿難忍就在態度上，他揭開社會禮教習俗的表裡不一，令人倍感威脅。他的辯護律師要他辯稱自衛，並表現出適當的情緒，就可獲釋放，但他不屑偽裝，也不願表錯情。在開審時，他坦白誠實的態度，令人看來簡直是惡魔。結果他就被判死刑。

## 3. 《異鄉人》所呈現的荒謬及其意義

《異鄉人》一開頭便說「母親死了」，這象徵「傳統」的母親死了，代表異鄉人的「社會」關係死了，其實他早就心死（哀莫大於心死），就一切冷漠淡定，母死也悲無淚；最後代表疏離的異鄉人也孤獨地死了。

《異鄉人》譏諷禮教吃人，人類生死竟可由固有的倫理來判斷。墨索兒的死，乃因他在道德風俗絕對化下是局外人（《異鄉人》或譯為《局外人》），由此觀之，天下幾無清白之人。

墨索兒對一切都說「無所謂！」，他是個孤獨的個人，卻是現實生活中的「弱者」，表面上毫無抵抗地聽任世界對他的擺佈，逃不過死亡的宰制，但他以消極地「漠視」對抗命運，自荒謬中產生反荒謬的一線希望。

墨索兒雖然感到人生荒謬，可是在面臨死亡時，卻產生清醒的「自覺」，不但對死亡毫無所懼，且能產生奇妙的盼望，仍不願臣服在命運之下。但他內心流過這一絲絲喜悅，感受到自然界「溫柔的冷漠」：夜空繁星萬點，夜色中飄來芳香，而空氣中帶著鹹鹹的味道。

墨索兒曾儘量設法生存下去，但終歸失敗了。但仍存一線希望：「以前母親曾告訴我，一個人無論多悲慘，總有些值得慶幸的。」他不肯孤零零地死去，因為盼望「我被帶赴刑場時，希望有咆哮的群眾在我四周吶喊！」

墨索兒說總是自覺自己是個別的人，是單獨的人，是另類的人，但整個社會都強迫自己去牽就他人，塑造出「從眾人格」，並以他人行事為人的尺度，硬套在自己身上。墨索兒與他人毫無共通處，是孤鳥插入群禽中。他一直抗議：「根本沒有人關心我！連我自己的命運也由他人定奪。」

本書也對死亡的荒謬有細緻的描述：從事實的死亡（母親及阿拉伯人）到自己即將臨的死亡；從別人的死，到自己等待著的「死」。書中提到死亡是命定的，沒有人能倖免，無論你使盡全力和方法逃避，終歸失敗，但只要有一息生存，就當「知其不可為而為之」，肯定個人存在的價值。卡繆重複地問：「竟然有人用盡方法陷別人於死罪，為何人與人相互間，非置於死地不可？」更是荒謬，並不複雜的「過失殺人」，「自衛殺人」（雖然防衛過當），卻被加工成「喪心病狂」的「預謀殺人」案，且提升到「罪不可赦」的全民公敵，必須以全民族的名義處以極刑。為何硬要將人妖魔化、精神虐殺與人性殘害？將當事人變成「局外人」，從預審、開庭、起訊、審訊、辯護到宣教，都處於被「取代」、被「排除在外」的局外人。暴露了司法制度的荒謬、人性嗜血、意識型態對立，精神暴虐的荒謬。

## （二） 《薛西弗斯的神話》

《薛西弗斯的神話》這部哲學意味很濃的書，是從卡繆從 1936 年到 1941 年這幾年間陸續寫成的，從創意、醞釀到寫作、定稿，1942 年法文版出版，1955 年英譯本出版，是個短篇散文集，包括〈荒謬的推論〉、〈荒謬的人〉與〈荒謬的創作〉，接著是一篇四頁的短文〈薛西弗斯的神話〉。

### 1. 《薛西弗斯的神話》之內容概要

卡繆根據希臘神話故事，加以改編而創造了克服了荒謬人生的薛西弗斯，用以建構他的名著《薛西弗斯的神話》的中心形像與最重要的一章，是想整個人類生存荒謬性的縮影。

薛西弗斯蔑視諸神，仇恨死亡，以及熱愛生命而觸犯天條，被懲罰凡到塵世，終身推滾巨石上斜坡；命中註定「永無止境的挫敗」；因為那塊巨石富有靈性，不管推得多遠多高，必再翻滾下來，使薛西弗斯永遠嘗不到「成功的滋味」。

薛西弗斯對自己的處境既無幻想亦不喪氣，反倒以叛逆的挑釁態度來克服「荒謬」，「沒有一種命運不是靠侮蔑來克服的。」把面頰貼著岩石，用手掌緊緊抵住，最後，隨著反抗而來的激情和自由，他體驗了諸神都體會不到的喜悅。「他知道，自己是自身命運的主宰。這世界……縱然荒涼，卻非空無。這巨石上的每一微粒，被封閉於黑暗中每一礦石的光輝，都各自形成一個世界。」該文結束時說：「只靠邁向山巔搏鬥精神就足以使人心滿意足了，我們必須想像薛西弗斯是快樂的。」

### 2. 《薛西弗斯的神話》的意涵

《薛西弗斯的神話》表達了卡繆主要的哲學思想，象徵人當如何克服荒謬的人生：人奮鬥求生、自然萬象，人的命運，皆無道理，人生就如薛西弗斯的苦刑。另眼觀之，薛西弗斯並未受到懲罰：他已知工作不會有任何結果，巨石一推上山頂就掉下來，乾脆以愉悅的心為之。應記取教訓：「要當快樂的薛西弗斯。」

薛西弗斯自覺被命定「推巨石上山」，且「永遠再滾下來」。他接受了命運卻不認命，以「轉念」（用哲學的觀念與命運搏鬥）來抗衡命運。他以「推石上山」

為己任，而石頭滾下來非他造成，與他無關。所以他不停止，不懈怠，在挫敗與痛苦中，創造快樂；每次推石頭上山，就是向命運挑戰，並且絕不向命運低頭。

他又「轉念」發現自己的生命是在追求幸福，而追求的代價是盡責任，是一切命運所打不倒，打不退，打不死的。他不停地以盡責任來換取心中的幸福，一個新盼望一新的「推巨石上山」，他永不失業。他內心仍然平靜安穩，失敗未曾折磨他，刑罰並未壓榨他，反而變成幸福和喜樂。

卡繆要藉著薛西弗斯，鼓勵人努力追求幸福：但是幸福並不存在，是要靠自己去創造，永不退卻地向命運挑戰。對待荒謬，卡繆所主張的第三種態度，就是堅持奮鬥，努力抗爭。薛西弗斯被卡繆讚譽為新荒謬英雄，因為他意識到荒謬，勇於面對，敢與之抗爭，並賦與新意義。他能無怨無悔，默默承受責罰。最後他居然快快樂樂地對抗權威，並意識到人生的荒謬和無意義，進而從火坑跳進火坑，探看人心「垃圾焚化爐」。

### （三） 三荒謬書之間的關係

1. 《卡里古拉》集世俗權力於一身的卡里古拉，全力以赴去抗爭荒謬，結果徒然，人生已夠荒謬了，何苦又「荒謬上再加上荒謬」。《異鄉人》卻是個弱者，也是受害者，但卡里古拉從受害者變加害者，但兩人都逃不過死亡的宰制。

2. 薛西弗斯綜合了卡里古拉與墨索兒的雙重性格，他「最明智與謹慎的」，卻也逃不了天神亂判的命運。他卻能在「永不止息的挫敗」，「以自覺來體驗自己的責任」，「以蔑視來超越自己的命運」，滿有勇氣地活下去。化悲憤為力量。

3. 三荒謬書的最後一句話，別有一番意味：

卡里古拉，反抗人性的荒謬，死到臨頭仍然喊著：「我仍然活著！」

墨索兒接受世界及命運的判決，不但對死毫無所懼，還能產生奇妙的「盼望」：「當我被帶往刑場時，希望有咆哮的群眾在四周吶喊。」他比卡里古拉單純的「活著」更上一層樓。

4. 《異鄉人》是理解《薛西弗斯的神話》的最好入門，它為《薛西弗斯的神話》提供令人信服的依據。

### 三、 存在主義戲劇

存在主義學者，不只寫哲學論述，更以文學作品見稱：以日記、小說及戲劇刻劃出人生，從日常生活的小事，到人類心靈深處的感受，多方面襯托出人生在荒謬中的奮鬥與掙扎，人性的缺點和長處；直接感受到人生的各面向：痛苦與幸福，挫敗與成就，虛無與充實，短暫與永恆。

存在主義戲劇，更確切地說應該稱為哲理戲劇，其代表人物是沙特和卡繆，其戲劇在戰後十年風靡法國，成為現代派戲劇的主要流派。

#### (一) 哲理性

每一部存在主義戲劇都意圖闡述其哲學觀點和存在的處境，展明其人生觀和世界觀。卡繆的四幕劇《卡里古拉》、三幕劇《誤會》（“Le Malentendu”，1944）旨在表明世界或存在的「荒謬性」；五幕劇《正義之士》（“Les Justes”，1949）則圍繞暴力革命主題提出了革命與人道、暴力與道德準則的問題。

#### (二) 象徵性和寓意性

存在主義戲劇常採用象徵和隱喻，探索當代知識份子的種種矛盾和困境，如個人與集體、自由與紀律、目的與手段、暴力與人道等，闡明社會政治等現實問題的看法。卡繆的《卡里古拉》借古羅馬的暴君卡里古拉的形象，來象徵對荒誕的以惡抗惡、以毒攻毒的反抗。《誤會》一劇，則展現破碎的世界、違反自然的世界、親人反目，相互殘殺，其寓意和象徵意味濃厚。

#### (三) 形式與風格

在形式上繼承了法國戲劇的傳統，注重邏輯性和結構的完整，戲劇衝突集中，劇情波瀾起伏，遵循古典悲劇表現形式，沿用了古典悲劇的「三一律」。

卡繆在《正義之士》付梓之後，只從事改編及翻譯外國劇本，其創作量漸衰退了。時至今日，許多劇院舞台仍然上演著沙特、卡繆的劇目，存在主義戲劇影響了荒謬劇、先鋒派戲劇等新流派。



#### 四、 卡繆的戲劇

卡繆一生酷愛戲劇，22 歲時他就參加阿爾及爾廣播電台的巡迴劇團，擔任演員及導演，在全國巡迴演出。他創作了四部劇本，《卡里古拉》、《誤會》、《戒嚴》（“L’Etat de siege”，1948，或譯《圍城記》），以及《正義之士》，其中《卡里古拉》和《正義之士》至今仍經常上演。

##### （一） 《卡里古拉》

以古羅馬暴君卡里古拉為題材，表現對荒誕的清醒認識及徹悟意識。執政初期他是睿智、受人愛戴的皇帝，但遭到情婦呂底亞猝死的打擊，意識到世界是荒謬的「荒謬！死亡會毀滅一切！死亡毀滅了人的尊嚴，毀滅了人的幸福」他經不起人生的考驗，因愛人之死而失去善良，設法在荒謬上加上荒謬，要使世界變成瘋狂；竟當著長老的面，去強姦長老夫人，用一種毀滅來代替另一種毀滅。

卡里古拉一領悟這世界的荒謬，就自命為絕對荒謬的先知，嚴厲教訓仍生活在渾渾噩噩中的人，使他們覺醒，他以絕對的權力承擔「教育」重責。他遵循虛無主義的邏輯，瘋狂地施行暴虐、任意殺戮，反覆無常、例行逆施，顛倒倫常、放任罪惡、鼓勵邪淫，且懲罰無辜，強迫人們面對他們不可逃脫的命運。他的教育成功了：人民不再是膽小退縮、懼於權勢、安於現狀的順民，而是敢於為生存幸福抗爭。他激起臣民奮起反抗的勇氣，最後死於臣民劍下，完成了高貴的「自殺」行動，這一行動是對強權意志的否定，他以惡抗惡的反抗，超越了自由的界限，只能歸於失敗。

卡里古拉在「自殺」與「活下去」之間選擇活下去，但在第一幕終了，以及全劇終了，都以卡里古拉攬鏡自照，端詳自己，直到忿怒地砸碎鏡子，象徵著自我毀滅。

這齣戲在指出人生的二度荒謬。卡里古拉到了末了說：「我是虛無……，卡里古拉，虛偽！」卡里古拉的人生被虛無否定，卻沒有迫使他自殺，他說：「我仍活著！」，真是荒謬，既在「絕望中活著」，為何讓人受苦。在此卡繆藉卡里古拉情人的口問道：「世上若已經有了惡，為何我們還要增加惡呢？」他同時又指出：「給絕望一個機會吧！」

卡繆有意安排「奮鬥」的機會。

## （二） 《誤會》（Le Maletendu）

在《瘟疫》（“La Peste”，1947）之前3年寫成，結束荒謬期，導入奮鬥期。劇中描寫有位離家出走20年的「約翰」（Jan），想偕妻子回家，讓母親和姐妹驚喜，希望能不說出自己的名字而被家人認出。但由於誤會，不料在投宿母姊所開的黑店，深夜被她們殺死，並投入黑洞。約翰因誤會而死得莫明其妙，「卻引發母親對兒子的愛甦醒得太晚，妻子瑪利亞愛的堅持和破碎，以及姊姊馬大愛的驚變」<sup>13</sup>本來心中只有恨的人，也燃起愛的火花，人畢竟是幸福的，為愛追求過，嚮往過：約翰追尋母親、姊姊與故鄉；馬大追尋一望無際的地平線、普照的陽光，及燙腳的沙灘；馬利亞珍惜丈夫的愛，約翰母親甦醒的親子之情。母親一明白真相便悔恨交加地投河自殺了。他的妻子瑪利亞孤零，請求上帝說：「求你幫助我吧！」換來男僕的「不！」這是人世間最大的誤會，一切失敗都無法挽回，一切幸福完全斷絕，其中影射著人類的恐怖命運。本來保證家庭未來幸福的年輕人，自己卻陷入被謀殺的陰謀中，而兇手為何是自己的至愛親人，誤會是人世間「人人出賣人人」以及「將自己幸福建立在別人痛苦之上」的絕佳寫照。

以樂觀的角度來看，約翰若坦白地告知自己的身分和名字，也許一切都改觀了。在這無情冷漠的世上，只要「誠於中，形於外」，以真誠之心行動，以妥切之言表達，就能救自己，也救別人。

約翰在劇中說：「幸福不是一切，人還有責任。」說明人的幸福，唯有盡到責任才圓滿；若只是各自為營，必然發生誤會衝突，形成無情恐懼的世界。人應該彼此了解，並負起對他人的責任。

## （三） 《戒嚴》

《戒嚴》是以戲劇的形式，重現《瘟疫》死亡和責任的主題，但更進展到生命和仁愛的階級。卡繆在此劇寫出人與人之間，如何以對生命的熱情，愛情的忠貞，更能盡好自己的責任，亦更有捨己為人的精神。在探討對抗災難的動力時，仁愛永遠走在前面。破壞勢力雖然日益猖狂，但抗暴力與拒命令的心也隨之增長，終於在失敗的命運中找到希望。藉著勇敢地抗拒惡勢力（苛政或惡命運），堅信「真理」必打敗暴君，邪惡雖猖狂，但「邪不勝正」。

<sup>13</sup> 戴維揚〈舉起火把的卡繆〉，收錄在《現代文豪心象》頁161。

劇終大合唱的結局是「讓風帶著鹽進來洗刷這城吧！」卡繆引用聖經的比喻，「世上的光，地上的鹽」，來燃燒自己，給世人帶來光和熱。主題從形而上的理論，落實到具體的社會，再從群體的社會，走向單獨的個人。

#### （四） 《正義之士》

《卡里古拉》以抽象哲理探討的，是對荒誕的清醒意識問題。《正義之士》，就以社會現實和歷史意識，去對抗現實的荒謬。《正義之士》要寫出人性的沈默，在面對一切不仁不義時，都可以忍氣吞聲，甚至如綿羊受宰殺而不出聲；但人性可以反抗，化心中憤怒為無限力量，去作革命的工作。

《正義之士》取材於廿世紀初，俄國反沙皇的社會革命黨人，圍繞革命與暴力的主題。五個恐怖分子準備暗殺大公爵，負責扔炸彈的卡力葉夫，發現有兩位公爵的姪兒在車上，他認為革命是為建立愛與正義，使地上不再有殺戮，革命的殺戮應不傷及無辜，而本能地後退了，引起同志爭論革命暴力的原則，激烈辯論後作出結論：無權殺害無辜兒童。卡力葉夫炸死了獨自坐馬車的公爵，被捕入獄後拒絕出賣同志，以換取赦免，成了「為正義而殺人，並付出死亡的代價，以此淨化自己」。卡繆藉此探討革命的目的與手段，把革命和正義的衝突提升到良知的層次上；提出革命與人道、鬥爭與同情及行為與道德準則問題。

當卡力葉夫從容就義時，他經過聖像前，劃了十字聖號，他的伙伴感慨地說：「他仍有宗教傾向」<sup>14</sup>這信仰的體驗使他知道，「義」是以血換來的，此刻公爵夫人卻點出更高的奧秘：「沒有上帝的地方，就沒有愛。」。上帝的愛為不義的人預備了「代罪羔羊」，也只有上帝的愛才能愛仇敵。

#### 第五節 貝克特及其荒謬劇

《徒勞無功馬戲團》創作受荒謬劇的啓迪。尤其是貝克特的《等待果陀》（“En attendant Godot”，1952，英譯“Waiting for Godot”）。所以在此要探索荒謬劇的形成背景及其特色，再分析貝克特的《等待果陀》一劇。

貝克特是具愛爾蘭血統的法國籍劇作家和小說家，荒謬劇的奠基人之一。他出生於都柏林的猶太家庭，從小就讀法國學校，1927年畢業於三一學院，取得法國和義大利文學士學位。1928 - 1930年赴巴黎教英文，認識愛爾蘭著名意識

<sup>14</sup> 參黃美序譯《正義之士》台北：驚聲，1970，頁159。傅佩榮〈從誤會看卡繆思想〉，《卡繆的真面目》頁91-92。

流小說家喬依斯（James Augustine Aloysius Joyce，1882–1941），擔任其秘書，受影響至深。1938年定居巴黎，第二次世界大戰中參加地下反抗納粹運動。戰爭結束後專心從事文學創作。

## 一、 荒謬劇的興起及其背景

1950年5月11日，有位名不見經傳的羅馬尼亞人尤涅斯可（Eugene Ionesco，1909–1994），在巴黎「夜遊人劇院」（Théâtre des Noctambules, Paris）首演其戲劇《禿頭女高音》（“La Cantatrice chauve”，英譯“The Bald Soprano”），劇情只是兩對男女，在台上瘋瘋癲癲地，語無倫次的胡言亂語，觀眾一頭霧水，驚愕不解，紛紛退場，最後只剩三名，記者稱之為「反戲劇的戲劇」。這荒誕不經的劇本，正展現出情節無厘頭，完全沒有章法，不合常理；情節沒有衝突張力、形式雜亂無章、光怪陸離、舞台形象支離破碎、台詞瞎掰亂彈、混亂矛盾，原來新興的戲劇誕生了。觀眾在最初的惶惑過後，繼而為之傾倒，《禿頭女高音》在巴黎連演七千多場，創下法國戲劇史上的最高紀錄。

貝克特以同樣概念、相似手法創作《等待果陀》，在1953年上演時，轟動了法國劇壇，獲得極大的成功，連演三百多場，其後在世界各地演出，也得到熱烈的反應。這齣戲被認為是「觸礁世界中心的心靈疏離最佳劇碼」。貝克特享譽全世界，甚至1957年就受推薦為諾貝爾文學獎候選人，然而到1969年才獲獎。這一以荒謬怪誕為特點的反傳統戲劇，在1950–1960年代席捲了整個歐美舞台，又在各國舞台獨領風騷，蔚為戲劇史上的奇觀。從此這一流派被正式定名為「荒謬劇」（The Theatre of Absurd）。成為繼存在主義戲劇之後，西方戲劇界最有影響力的戲劇流派之一。

荒謬劇被稱為「前衛派」、「反戲劇派」，是1950年代興起於法國，1950~60年代風靡於歐美。其形式的背景，是在第二次世界大戰後，歐洲社會歷史、哲學的實況中產生。

### （一） 社會人心的實況

兩次世界大戰，是由基督教國家所發起，原本對人性最樂觀，卻遇到人類最大浩劫，幾百萬猶太人被屠殺，幾千萬人死亡，戰後一片廢墟，這悲劇是任何歷史的、政治的、社會的、經濟的、文化的、道德的原因所無法解釋，突顯出人的非理性、罪性、荒謬性。尤涅斯可痛苦地說：「並非任何制度令我們感到荒謬，

而是人本身。」意思是任何社會制度也不能挽回人心，救我們脫離生之痛苦與死之威脅。

戰爭加創傷尚未癒合，又面臨核子武器的潛在威脅，隨時面對人類集體死亡的恐懼；不僅如此，更身受畸形的科技和物質文明所支配，歐洲知識界陷入了思想信念的危機。傳統價值觀念崩解，道德倫理標準喪失，一切權威信賴幻滅，精神支柱失去依託；不再對人性、理性、道德、良知、科學的信仰存妄想。

## （二） 哲學思想的實況

1950 - 1960 年代，存在主義哲學風行於歐洲。開山始祖丹麥的齊克果認為，人生充滿了痛苦和絕望，哲學研究當聚焦在實存的、主觀的、具體的個人。而戰後歐洲的工業科技，和充滿誘惑的物質世界，使人感到自身的軟弱無能為力，受環境的支配而喪失人的主體性（自由），人被異化為非人，被物化為工具，被奴化而不能互為主體，彼此團契、互助互利；人與人之間以操控、羞辱、貶抑，產生疏離、冷漠、對立。最擅於描述人生活的無意義、思想的虛無、心情的苦悶、焦慮的存在主義就應運而生，風行一時。

荒謬劇的思想基礎是存在主義哲學，也是存在主義戲劇所結的果子。荒謬派的奠基人尤涅斯可、貝克特、阿達莫（Arthur Adamov, 1908 - 1970）都深受法國存在主義大師沙特、卡繆之影響，尤其是卡繆的「荒謬論」更直接被荒謬劇作家所吸收。

沙特的《噁心》（“La Nausée”，1938，或譯《嘔吐》），淋漓盡致地表現世界、人生、自身存在的荒謬感。卡繆在荒謬期的著作《異鄉人》、《卡里古拉》及《西齊弗的神話》都以小說、戲劇及哲學論文表達荒謬。因此，「荒謬劇其實是將存在主義哲學的觀點加以圖解，表現世界的不可知，人生痛苦與孤獨無望、卑賤與無意義，現實的醜陋與可怕，人受到超人力量擺佈的壓迫感和威脅感為主。」（見張容著《法國當代文學》頁 202）

## 二、 荒謬劇的特色：

荒謬劇被稱為「反戲劇」，就是革新傳統戲劇，有其獨特的藝術特徵：

### （一） 沒有傳統戲劇的主要元素

傳統戲劇的元素包括：合理真實的情節發展、貫穿前後的中心事件，及劇情程式的開場、起伏、衝突、高潮、結局等起承轉合。荒謬劇代之以無厘頭的起因及結局，毫無發展的既成事實，表現出凌亂、循環反覆、沒有結局的荒謬過程。無劇情沒有結構就是一種非理性的結構，表達荒謬的信息，讓觀眾體驗其謬。

### （二） 舞台人物形象的荒謬

傳統戲劇所塑造的人物，其個性是鮮明的；而荒謬劇的人物，卻沒個性、沒靈魂、破碎的如舞動的幻影；人物是來路不明：沒國籍、職業、出身、時代、教養、生活史，是從生活中被剝離的抽象人物。不再是某性格類型的代表，而是反映整個人類在荒謬世界中的處境。人物也非令人艷羨的英雄美女，而是精神障礙、身障、智障，精神恍惚、呆滯，語無倫次，任人擺佈，隨意操控的社會邊緣人；人際互不溝通，沒有盼望、孤苦無援的「非人」。荒謬劇以此批判社會的精神、信心、道德、人性的危機。

### （三） 台詞的荒謬

傳統戲劇的台詞：以語言為人際溝通的工具，言之有物，語態適才適性，傳神生動地表達思想和環境氛圍。而荒謬劇的台詞淪為窠臼、公式和空洞的口號，沒意義、邏輯性；對話空洞無物、機械、重複，陳腔濫調、答非所問、語無倫次、莫名其妙，夢囈般胡言亂語，一連串鳴的鑼、響的鈸，反應人際溝通不良、非理性也非人化的世界；人失去本質，就沒有思想，語言只是空洞的格式。

### （四） 純戲劇的特色

戲劇家們認為，既然人生是荒誕的，傳統的理性主義藝術形式，表達不了這種生活的真實，藝術應採用非理性化、非邏輯化的表現形式，應讓觀眾們直視地看到人生的本質。尤涅斯可說：「藝術作品（因此，戲劇作品也一樣）應當是真

正的、最初的直觀。」力求將自己對現實的主觀感受，外化為荒誕的視覺、聽覺形象以直喻人生的荒誕，使戲劇的形式與內容達到高度的統一。

荒謬劇是純戲劇，摒棄文學劇本的文學性，擺脫以語言表達深層思想的手法，而直接訴諸舞台形象和演出手段。即將道具、布景、燈光、音效等舞台手段，以及演員的動作，視為戲劇的最主要元素，是不會說話的「人物」。

### 三、 貝克特的荒謬劇—等待果陀

如前所述，貝克特是荒謬劇的劇作大師與小說家。1948年的《等待果陀》是他最知名和上演最多的戲劇，也是他藝術創作達到了高峰，作品被公認為是荒謬劇的經典，他因此成為荒謬劇主要的代表人物。

貝克特的荒謬劇《等待果陀》則全無劇情，非理性的結構：只有兩個角色枯坐在一棵光禿禿的樹下，等待誰的到來（等待的對象是讓觀者開放式建構，長久以來眾說紛紜、各自表述，連作者本身也沒有標準答案，一般認為他們所等待的是上帝，哲學中的道）。第一幕描寫兩個流浪漢等待一個名叫果陀的人，他們並不知其是誰，他們一邊語無倫次的閒扯著，一邊做些無聊瑣碎的動作，奴隸主波卓牽著他的奴隸「幸運兒」上場作了一翻瘋癲表演下台，一切恢復原樣。第二幕是第一幕的簡單重複，繼續單調乏味的等待著，繼續做著無聊透頂的動作和交談。劇終時還要繼續等下去。貫穿全劇的是無變化、無結局的永遠等待過程，體現著人生的無望和空虛無聊。

《等待果陀》劇情荒誕詭譎而內涵深沉，語言機智逗趣。貝克特要傳達的信息是（源自叔本華（Arthur Schopenhauer, 1788 - 1860），而其人生體驗多得自沙特）：人一出生便是災難，孤獨是宿命，救贖遙不可期，自我認識（self-knowledge）亦然。貝克特指出，人不管做些什麼都是註定失敗，唯一辦法是一敗再敗，以期待下次的失敗較不慘痛。

貝克特以戲劇化的荒誕象徵手法，揭示了世界荒謬醜惡、混亂無序的現實；寫出了在這樣可怕的生存環境中，人生的痛苦與不幸。劇本所渲染的氛圍，暗示著人類生存活動的背景淒涼而恐怖，人在世界中處於孤獨無援、恐懼幻滅，生死不能，痛苦絕望的境地。

這是一種讓人難以理解的主張。1965年，劇評家阿特金森（Brooks Atkinson）看過《等待果陀》的首演後，在《紐約時報》向讀者求饒說：「別指望本專欄解釋得了這齣劇」。但他認為「被包裹在迷霧裡的謎樣戲劇」隱含奇怪的力量，讓人隱隱感受到「關於人類無望命運的一些憂鬱真理。」雖然阿特金森強調他的解讀不完整，但這個解讀卻近乎是大部份讀過或看過劇作的人會有的印象。

連貝克特也拒絕解釋《等待果陀》。他的導演朋友許奈德（Alan Schneider）問及意義時，貝克特答說：「若我知道，早就在戲中說了出來。」他的回答不是要逗弄或折磨人，只是說出簡單的真理：這世界是沒有答案的，就連生與死等最基本的問題都無解。貝克特的基本人生態度，可改寫笛卡兒名言為：「我苦，故我在」。

《等待果陀》的核心和主題是等待，是一部現代悲劇，表現人類永恆地在無望中尋找希望。「果陀」這名詞沒有明確的內涵，始終是一個朦朧虛無的幻影，一個夢靨中的海市蜃樓。果陀雖然沒有露面，卻是決定人物命運的首要人物，貫穿全劇的中心線索。果陀似乎會來，又老是不來。果陀是誰？他象徵什麼？這一直成為評論該劇的焦點。有人說果陀是從英語「God」借用而來，暗示神、上帝、造物主；有的認為他象徵「死亡的結局」；也有人認為劇中的波卓就是果陀，或是生活中的某一個人等等，不一而足。但無論果陀是誰，從作品中我們可以明顯看出，他的到來，將會給劇中人帶來幸福，果陀是不幸的人對於未來生活的呼喚和嚮往。從這個意義上講，果陀是指人的「希望」。



### 第三章 創作歷程與分析

#### 第一節 主題發想與創作內容形式

安素堂劇獻第五號作品《徒勞無功馬戲團》係受東吳大學安素堂所委託製作的聖誕劇，有教會性質成分，因此便有其傳福音的使命與目標。簡言之，就如前述傳統聖誕戲劇般，承載著傳播聖誕節之真諦——透過戲劇方式，使人認識耶穌基督為人類救世主（彌賽亞），進而信仰祂；也就是巴哈（Johann Sebastian Bach, 1685 - 1750）清唱劇（Cantata）——《耶穌，世人仰望的喜樂》（BWV 147 - 7 Jesus bleibet meine Freude）的創作理念<sup>15</sup>。

但基督信仰在現今生活水平高、講求科學及文明進步的社會中，備受民眾質疑：既感受不到上帝的存在，也不需要上帝。而傳統聖誕劇的呈現，是直接傳播聖蹟或教義（圖 1），由上而下的方式傳播，更讓人難以接受或認同。因此筆者在創作《徒勞無功馬戲團》時，試圖找出解決策略，而達到目標。



圖 1 傳統聖誕劇形象：Radio City Christmas Spectacular "The Living Nativity"  
（[http://saidretro.blogspot.tw/2011/12/radio-city-christmas-spectacular-una\\_13.html](http://saidretro.blogspot.tw/2011/12/radio-city-christmas-spectacular-una_13.html)  
，最後閱覽日：2013.4.15）

<sup>15</sup> 此曲原為巴哈所做清唱劇《口唱心和》（Herz und Mund und Tat und Leben, BWV 147）。現流通的版本為英國鋼琴家 Dame Myra Hess（1890~1965）將其中的一個聖詠（chorale）段落改編成鋼琴曲，並加入副標 Jesu, Joy of Man's Desiring。

解決方法是先認清人生而在世的現況：人生的困境及凡人必死，即存在主義主力訴求「存在先於本質」，異於傳統福音戲劇強調上帝的救恩、耶穌的受死復活等形而上的「本質」，使人無法感受到生存的無力感。透過《徒勞無功馬戲團》的創作，呈現人的客體與主體性相互矛盾、內在衝突的真實現況，讓觀眾可以先體會到，人無法靠自己突破生命的困境，再引發觀眾思考生命存在的意義，及如何獲得拯救？整齣戲劇不強調標準解答與信仰公式，而是留給觀眾思考的空間，再佐以聖誕節真諦與回歸上帝創造世界所帶出的「世界觀」與「人」觀，提供不同的想法。利用中國美學「留白」的哲學性精神，拋出問題，讓觀眾主動覺知。所談論的主題也與哲學所探討的兩大主軸不謀而合——「我是誰？」、「世界何處而來？」<sup>16</sup>

## 一、 哲學思維發想歷程

如果我們把以往的哲學做一個簡單的分類，我們可以分成兩大類：一類重視法則和理念(Logos and Idea)，一類重視生命和存在(“Bios”life and existence) (陳鼓應，1992)。第一個關切的問題便是「人是什麼？」人性、道德、倫理等人與人共生的關係。另一個是從泰利斯(Thales)關切「是什麼構成了這個世界？」開啓了宇宙的形成與誕生，探究世界根本的研究。希臘哲人也開始形上學的討論，尤以柏拉圖集大成，進而影響了整個西方歷史至啓蒙運動。中古世紀宗教至上，籠罩一切人文發展，教會威權獨尊宗教哲學(神學)，到了文藝復興、科學主義、啓蒙運動不斷強調理性。世界大戰則使得理性崩盤，尼采發現理性不能說明生命複雜性，把哲學拉回到人間，落實在生活層面上。

透過這樣的歷史演變脈絡來看，可發現哲學先於神學，且精準揭發了人的困境。希臘先蘇時期的哲人們探討的問題，與聖經所揭示的神學意涵不謀而合，可見哲學家為古今中外全人類呼喊著生命的意義，思索自身發現的問題，揭發人與世界的複雜性。近代西方哲學家多半受基督信仰文化影響深厚，他們所反思並提出的新觀點，往往也是根基於基督教文化所影響的枷鎖及偏執，不斷檢視並批判基督信仰，革新人們對於信仰的誤解與迷信，因此從哲學角度來切入，便能創作有別以往的聖誕劇。

## 二、 相關主題文本分析

康德曾說：「哲學的工作不是制定規則，而是對於普遍理性之中的特殊判斷加以分析。」(梁春，2002)。哲學做為一套思維的方法，不見得會有一套完整的

---

<sup>16</sup> 「蘇菲的世界」中主角所收到兩封信的問題。

理論，而是批判與揭開人類的盲點。每位哲人對於相同主題，會有各自不同的見解，其所提倡的精神與意境，其所影響的範圍與表現，則擴及在不同的領域層面中。存在主義並非一人一著作，而是當時期思想家們所提出的思維反動，善見於許多文學作品，更被應用於劇場表演藝術中。而反思存在精神與揭示人生荒謬性為主的藝術作品，其實也不盡然只存於存在主義當中，古今中外便有許多藝術作品以這樣的觀念為創作依歸，整理如下表。

表 1、 存在與荒謬表現主題相關的藝術作品分析

| 作品名稱       | 作者 | 存在與荒謬相關的內容  | 形式手法       |
|------------|----|---|------------|
| 《莊子》       | 莊子 | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. 「莊周夢蝶」以超現實的筆法，在夢境中虛實相交的存在性（齊物論第二）。「畏影惡迹之人」以譬喻故事來描寫人的荒謬性（漁父第三十一）。</li> <li>2. 莊子直視現實之苛酷，而倡導無用之用的哲學。面對人生的無常，他主張隨遇而安，因為無法強求；世間也無所謂的永恆不變真理（包括夫妻之愛），所以他極厭惡滿口仁義道德卻拿經典為搖錢樹，向世俗名利獻媚。莊子容允見仁見智，不求絕對權威，各人負己之責，勇敢的活下去。</li> </ol> | 寓言<br>思想論辯 |
| 《念奴嬌 赤壁懷古》 | 蘇軾 | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. 在浪濤之中緬懷歷史繁華煙消雲滅，賭景思情而懷憂。</li> <li>2. 此景此地仍常在，曾經人事物卻隨時間而消散，究竟何謂存在？</li> <li>3. 水有載浮載沉與滾滾流的意象，想到自己官場失意的境遇。</li> </ol>   | 詩詞         |

| 作品名稱      | 作者                | 存在與荒謬相關的內容  | 形式手法                         |
|-----------|-------------------|---|------------------------------|
| 雲門舞集《九歌》  | 編舞：林懷民<br>原作：屈原   | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. 天人合一、祭鬼敬神相處之道，及人欲逃脫轄制奴役之本性，卻仍抽離不了這循環困境中。</li> <li>2. 千年以來的革命、騷動，最後化為原住民慰靈祭上祖靈（蠟燭）所昇華的燭光河流。這過程歷經了數千年，物換星移時空轉陣仍然是人性最深層的渴望。從人最原始的衝動、祈禱、降靈、性慾，到愛情、階級、疆域不單純的混淆，沒人知道如何來？怎麼去？究竟還要再等多久，神才會發出拯救？一切才會結束？</li> </ol> | 舞蹈                           |
| 聖經舊約《約伯記》 | 不詳                | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. 探討生命苦難、罪惡這啞謎；在埋怨辯論中要探討上帝的自由與主權；呈現人在苦難中焦慮、失望、混亂。</li> <li>2. 信心降服，以致能撥雲見日，從前風聞、今日親眼見上帝；接受生命、苦難是奧秘。</li> </ol>  | 寓意散文<br>詩詞<br>戲劇<br>詩歌<br>辯論 |
| 聖經舊約《傳道書》 | 所羅門<br>(שְׁלֹמֹה) | 智慧者以看似消極、頹喪之言：活在日光之下，無活無意義，虛空的虛空！凡事虛空，因為死亡結束一切。但在最後的兩節卻帶出正面教導：敬畏上帝，謹守他的誠命，乃人之本分。因為人所做的事，連一切隱藏的事，無論善惡，上帝必審問  | 詩歌                           |

| 作品名稱                                | 作者                               | 存在與荒謬相關的內容   | 形式手法 |
|-------------------------------------|----------------------------------|--|------|
| 《老人與海》<br>(The Old Man and the Sea) | 海明威<br>(Ernest Miller Hemingway) | 人一生的奮鬥如老人出航，看似只為補條大魚，卻遭逢鯊魚群環繞爭奪，最後僅剩大魚骨（人最終結局也是白骨一堆）。所以不在乎結局，只在乎過程，轟轟烈烈的奮鬥。不在乎天長地久，只在乎曾經擁有。  | 小說   |
| 《蒼蠅王》<br>(Lord of Flies)            | 威廉·高汀<br>(William Golding)       | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. 一群聖歌隊小孩遺落在孤島上，彷彿重回人類文明起源與演變歷程。</li> <li>2. 不同角色象徵人性的善惡、理性與野蠻及絕望與盲從等面向，以及各種迷信、神話、謠言的影響，最後被軍艦拯救時嘎然而止，發現整事件的荒謬性。</li> <li>3. 人類歷史及戰爭不斷的重複，拯救的軍艦同時也是他處的侵略者，非常弔詭與矛盾。</li> </ol> | 小說   |
| 《異鄉人》<br>(L'Étranger)               | 卡繆<br>(Albert Camus)             | 自己對於人生像局外人般疏離，從母親的死，自衛過當誤傷人致死，到自己的死亡，都任由他人擺佈，連情緒哀傷、情愛、司法、辯護都要受制於人。人生已夠荒謬了，偏偏又要置人與死地。   | 小說   |
| 《終局》<br>(Fin de Partie)             | 貝克特<br>(Samuel Beckett)          | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. 主僕的關係，卻誰也離不開誰互相牽制著。自由者卻瞎眼與無行動能力，明眼能行動者卻無自由。</li> <li>2. 猶如柏拉圖洞穴寓言般的密室之中只有一扇窗，但窗外的一切卻與自身無關，人生的盡頭沒有贏家。</li> </ol>  | 戲劇   |

| 作品名稱                              | 作者                                   | 存在與荒謬相關的內容   | 形式手法 |
|-----------------------------------|--------------------------------------|--|------|
| 《等待果陀》<br>(En attendant<br>Godot) | 貝克特<br>(Samuel<br>Beckett)           | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. 等待過程中的不確定性、時間的延宕與人想突破困境卻無可奈何。</li> <li>2. 著重呈現過程，而非前因後果，下半場重複上半場，循環迴圈的概念。</li> <li>3. 去掉語言與時間的意義性，解構傳統以來對於兩者的神聖性概念。</li> </ol> | 戲劇   |
| 《失落的一角》<br>(The Missing<br>Piece) | 希爾佛斯坦<br>(Shel<br>Silverstein)       | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. 人渴望得到認同、掌聲、同伴，一路上不斷迎合或尋找失落的一角，但沒有誰可永遠在一起或適合自己。</li> <li>2. 停下腳步與自己相處，發現自我價值並自我成長。</li> </ol>                                   | 繪本   |
| 《不同的舞步》<br>(Different<br>Dances)  | 希爾佛斯坦<br>(Shel<br>Silverstein)       | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. 以不同短篇呈現人一生汲汲營營勞苦重擔卻同樣都會老去與死亡。</li> <li>2. 幽默諷刺人的虛假與自我衝突。</li> </ol>  | 繪本   |
| 《少年 Pi 的奇幻漂流》<br>(Life of Pi)     | 電影導演：李安<br>小說原著：馬泰爾 (Yann<br>Martel) | 少年 Pi 全家原欲逃離國內的危機，攜帶所有財產（包括賴以為生的動物園），乘船遠渡重洋，意圖移民到他國，過安全的新生活；途中意外遇暴風雨，必須與老虎共度於狹小的救生艇內，每天都面對死亡的威脅，及他內在的獸性。最後奇蹟式地獲救，引發人去思想，人面對浩瀚的大自然界，及不可知的命運，到底是誰在掌控或引導？                   | 電影   |

資料來源：本研究整理

本表僅列出部分代表作品，作為本研究前置發想過程的參考，製作過程的詳細參考作品將在第二節整理探討。而透過檢視存在與荒謬為核心主題的作品，可發現這樣的精神架構是東西方、從古至今持續不變在探討的問題，也是人類無解的問題：人類可望獲得救贖。這救贖是永生或來世的盼望，也因此「蒼蠅王」提出，人類的救贖不可能來自於內部，得來自於外在超脫者。中國道家思想一直以來都是講求人與自然無為的相處之道，老子：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」，玄學虛無清談也影響了士大夫們的價值觀；在美學表現上，也以追求「意境」之美和留白的空為主。唐宋以來文人看到歷代歷朝的榮華繁喧不過在塵囂灰煙之中散去，官場中不得志而寄情於自然之中，體會到陰陽調和的美學意境，萬物在不斷循環而生生不息，沒有什麼可永遠存留。

同樣在西方也有類似的觀念與美學。在希臘悲劇中，英雄們具有悲壯的精神與自然搏鬥，明知不可為而為之，換來的是肉身的毀滅而精神的長存；科學的進步，發現宇宙天體的運行及自然界中水分子的循環，發現人不過是浩瀚境界中的渺小一界的子。基督教思想中人有自由意志，卻受困於有限的肉體中，於是存在主義提出生而在世沒有辦法自由從心所欲，只有「自殺」才是唯一可做的自由。世界大戰及帝國主義的衝擊，使人重新檢視存在的價值與意義。西方藝術中，表現主義的孟克（Edvard Munch, 1863~1944）便是呈現這種美學的最佳代表，後現代的反動將學院派標準解放，藝術創作雖多元發展，卻反而更多不確定性、極端性；當代藝術更多表現出科技時代下，人與人之間的疏離、孤獨與無助感。

從這些思潮與作品當中，發現以存在與荒謬為主題的創作，容易走向虛無主義而消極面對實在，本次創作將以另個角度切入，便是積極的存有，透過自我覺醒，省察存在價值，發揮自我價值。

### 三、 關鍵主軸歸納

從前述所分析來看，「人」便是這些哲學思路的重點，也是藝術作品所要發覺的核心問題，因人對自身的不瞭解而渴望了解自身，當人覺察「人」從何來？往何處去？便開始省思生命的意義與價值。呈現「人」的本質與境遇即是創作的第一個關鍵主軸。

第二個主軸是「時間」。上述所分析的作品當中，可發現「時間」是一個很重要的成分元素，人所會經歷的遭遇或變化，都與「時間」流逝有關。「時間」為一個抽象概念的具體感知，「時間」既看不到，也摸不著，但再怎樣偉大的人也敗倒之下。沒有人能逃得過年華歲月的侵襲，英雄或乞丐皆邁向同樣人生終點——死亡。

將時間概念轉為海，大海流水，歲月流逝，如時間一般，是歷代文學作品中常見的意象手法。蘇軾在緬懷赤壁時，藉由「大江東去，浪淘盡，千古風流人物。」來感嘆時空的交移；《老人與海》的主角與大魚奮鬥最後只剩下骨骸，當中時間彷彿凍結於大海中，卻抵擋不住年華老去的現實；「少年 Pi 奇幻漂流」在大洋之中亦是最直接感受到海與天際的混沌、曖昧、灰濛、晦澀，如同時間一般迷失在汪洋之中，若少了度量的歸準，將失去方向、確切時間。聖經中形容在上帝眼中千年如一日，時間就是如此，既客觀又主觀。

無盡浪濤，一去不復返，卻又不斷循環。面對海洋人產生崇敬感，水永遠存在著，看著水流向海，好像無盡頭且源源不斷，是因為水的循環性，恰似時間與人生的關係。人的一生中生老病死一個循環，但在人的歷史中，有人死亡，亦有新生兒誕生，人的總體並沒有消失。而我們的確就在這當中不斷的喜怒哀惡懼循環著。

「人」與「時間」的關連與交替，為《徒勞無功馬戲團》創作核心主軸，在戲劇當中呈現出人一生的無限循環，不斷奮鬥卻終究死亡，沒有人能夠脫離這樣的迴圈當中，唯有透過超脫者——耶穌基督來拯救。引導觀眾看透生命的困境，並帶來溫暖的盼望。

#### 四、 劇名《徒勞無功馬戲團》之意涵

##### （一） 「徒勞無功」的境界

本劇表達人生就是不停奮鬥，結果可能是徒勞無功，但還是得繼續奮鬥，這樣矛盾又無助的意境，便是「徒勞無功」一詞所形容的。「徒勞無功」可解釋為「空」(Useless, In Vain)，努力一切卻白費力氣，所得的是「空」，過程也是「空」。這種感受可透過「迴圈」(Loop, Circle, Ellipse)、「重複」(Iteration)、「碎形反覆」(Fractal)等視覺化形式來呈現，累積次數可加深這種情感。

抽離情感成分，以純粹理性來看「徒勞無功」，則是客體本質的「冗餘」(Redundant)、「無用」(Void)，但卻仍有其價值，如 C++ 程式語言中的「Void type」，或是「無用設計」。而指涉對象雖無用卻有其存在必要性，因其本質即為價值，例如：抽象藝術作品、廢棄物集合藝術品等。戲劇表演本身若去掉教育、舒壓等功用，本身也是「無用」的，但其無用變能展現背後深層價值，這點與「徒勞無功」的意境相輔相成。

另還有哲學與美學性的意涵。哲學的「徒勞無功」相關性，已在第二章做深入研究，本節略之；而中國美學當中可見「留白」的意境，即畫面留下空無之處，既



可展現雲、水、霧等空間感，最重要是留給觀者想像與呼吸之處，因此戲劇的主旨若能「留白」讓觀眾體會及深思，變為成功的將「徒勞無功」意境表達出來。

最後選定用法文「Le Manège」做為外文的翻譯，比起直接的英文，用「Le Manège」能表達更深的意境，像旋轉木馬、馬術競賽那樣的努力繞圈、迴轉，卻仍是在原地打轉，也能與劇中表演形式「循環與繞圈」之手法相契合。音樂劇悲慘世界「Les Misérables」亦是用法文做為名稱，一來是作品改編法國的雨果

（Victor-Marie Hugo, 1802-1885）同名作品，二來是更能詮釋劇中「悲慘」的境界。《徒勞無功馬戲團》用法文做為劇名，也可顯示這齣劇的精神是取自於存在主義的藝術創作，文學大師卡繆或荒謬劇大師貝克特都是法國人。

## （二） 馬戲團的概念與表演形式

「我們如馬戲團，演給眾人看。在看與被看之間，無限迴圈。所有的怪誕只為博得滿堂彩；每個荒謬與驚險只為取悅人。只好把自己小心翼翼地藏好，藏在塗滿顏料臉的背後。我們明知如此，卻只能 keep working。無奈和嘆息、庸碌忙盲茫，只剩影子與我惆悵地對看（引自徒勞無功馬戲團宣傳單文案）。」人生如戲、戲如人生，透過「馬戲團」的概念來呈現最適切，因同時有走鋼索的危險、空中飛人的忙錄、小丑嘻笑背後所隱藏的情感，在在顯示出人生不同階段的角色與職分面臨的挑戰或無奈。

「馬戲團」搭製圓形帳篷至各地巡迴演出，節目也是固定幾套不斷循環式表演，這種迴圈概念也與「徒勞無功」所表達之意境相合。

本次創作利用「一次呈現戲劇、音樂、舞蹈等不同段落節目，再巧妙串連起來。相同主軸概念。」的馬戲團表演形式為戲劇呈現方式。加拿大的「太陽劇團」（Cirque du Soleil）以此改良傳統動物表演的馬戲團形式，改以人為主，並以主題式概念來包裝整體，讓馬戲團的觀賞不只是以「技法」為段落名稱，而是一場大型的視覺秀饗宴。例如「圖騰」（Totem）這齣秀便以熱帶雨林作為整體視覺包裝，融合小丑表演、特技表演、現場樂團與歌唱及舞蹈等不同節目段落，每段表演不一定有直接關連，整體卻因透過視覺整合而產生統一性，表達人與大自然密境相處的天人合一主題。

本次創作利用三個戲劇、兩串場（幕間舞劇），及前後序曲（詩）來表達存在與荒謬的《徒勞無功馬戲團》利用音樂及特殊安排串起劇情，前後連貫（角色

的呼應性、面具的連結性及主旨的重複性)。用具象寫實來表達抽象意境，雖然是寫實的劇情，但本身內容並非真實事件，而是利用象徵性手法、架空世界觀，以及詩性隱喻來笑看人性舞台、狂想人生的每一階。

## 第二節 藝術指導歷程

劇場是跨界藝術，為綜合了音樂、舞蹈、戲劇、美術的表演藝術。而跨界藝術整合者，則是藝術指導，筆者從視覺藝術角度出發，利用文字、圖像的美學思考包裝，帶出所要表達的戲劇內容。有別於常見的劇場藝術為分項分工後再行整合，透過以藝術總監身分，從主軸與劇本的建構，到導與演，以至美術設計做一貫統整的構想企劃，更能確實執行核心思想，將之視覺化。這種編、導、演、美術集於一身的表演方式，可以在卓別林及他的作品上來佐證其藝術價值。

### 一、 戲劇架構

表 2、 分幕場景架構表

| 幕次  | 場次 | 場景               | 劇情大綱   | 人物  | 曲目                              |
|-----|----|------------------|--|---|---------------------------------|
| 序曲  | 1  | 時間之歌動畫           | 時間好像睡著了，一切都沒動靜。悄悄地、緩緩地、慢慢地一點一滴 滴答滴答滴答...   | 吟遊詩人  | 時間之歌<br>曲：吳逸民                   |
|     | 2  | 渡船口與時間海洋         | 吟遊詩人吟唱著：<br>「在時間穿梭、停滯在時間，古今中外人們的呼喊，誰能超脫這一切？彷彿沒有開始，也沒有盡頭，卻永遠被困住。」   | 吟遊詩人<br>持蠟燭黑衣人<br>數名  | 如此過一生？<br>詞：馮靚怡<br>吳逸民<br>曲：吳逸民 |
| 第一幕 | 1  | 樓梯固定式（一）<br>道具擺設 | <b>【我的名字叫沉默】</b><br>我是張透明紙，總是被忽略；<br>我是張描圖紙，總是照著人的期望走。以為符合每個階段的角色要求，卻無人看見。<br>我不是不說話，而是不知怎麼說？說什麼？更別說要反駁，只好選擇沉默以對。漸漸地，習慣沉默，習慣被下指令、被斥責，當我想開口時，我卻怎麼也喊不出聲音了。 | 沉默、小沉默<br>小沉默姊<br>母親、老師<br>同學、童軍團長、女友<br>父親、軍官<br>老闆、老婆<br>女兒、酒保<br>警察、局長<br>女兒男友<br>檢場數名 | 沉默的人<br>詞：馮靚怡<br>曲：吳逸民          |

| 幕次   | 場次 | 場景                                | 劇情大綱  | 人物                              | 曲目                              |
|------|----|-----------------------------------|---|---------------------------------|---------------------------------|
| 幕間劇一 | 1  | 大布幕與隔板                            | <b>【我與我的臍帶相處之道】</b><br>人與人經過六度分離，可以找到連結。若我與我有條臍帶緊黏著，我該如何與我相處？   | 臍帶人<br>(一)、(二)                  | 我與我的臍帶相處之道<br>改編自 Monti Csárdás |
| 第二幕  | 1  | 樓梯固定式<br>(二)                      | <b>【幽默作家與編輯】</b><br>主僕關係、依存關係、寄生牽制、拉扯、宰制，到底誰分不開？<br>魚幫水，水幫魚，一段關係中誰敢先喊卡？誰願先離開？<br>看老闆臉色吃飯，還是老闆需要有人捧？到頭來，一場空？ | 作家四名<br>編輯<br>新編輯<br>新作家<br>說唱人 | 幽默作家<br>詞：馮靚怡<br>曲：吳逸民          |
| 幕間劇二 | 1  | 樓梯固定式<br>(三)<br>三條小布幕             | <b>【戴著面具視戴面具的人】</b><br>你帶了多少面具？這面具有幾層？剝下來的臉，如何看待？<br>你滿意真實的自己嗎？<br>你敢接納真實的別人嗎？                              | 面具人<br>(一)、(二)                  | 戴面具視戴面具的人<br>曲：吳逸民<br>後製：葉正文    |
| 第三幕  | 1. | 樓梯固定式<br>(三)<br>街道邊、<br>家內、夢萊茵咖啡廳 | <b>【合法的銀行搶匪】</b><br>無意中拾獲「如何平步青雲十步致富」的萊爾，與朋友「巴弟」一起策劃進入銀行賺大錢。  | 萊爾、巴弟<br>成功人士、檢場                | 現場配樂<br>曲：吳逸民                   |
|      | 2. | 樓梯固定式<br>(三) 銀行內                  | 一連串巧妙的因緣際會，萊爾一路攀爬至公司總經理，眼看就要成功了。  | 萊爾、銀行員工、總裁、總裁秘書、收發室員工           | 成功•鐘<br>詞：馮靚怡<br>曲：吳逸民          |
|      | 3  | 樓梯固定式<br>(四)<br>總裁辦公室<br>金庫、銀行外   | 在臨門一腳之際，萊爾散播黑函取得總裁信任並成為副總裁。等待一段歲月後，終於當上總裁並捲款而逃，但卻與巴弟把錢存放於別家銀行內。   | 萊爾、銀行員公、總裁、總裁秘書、巴弟、檢場           | 邁向成功的階梯<br>曲：吳逸民                |
| 終曲   | 1  | 樓梯固定式<br>(四)                      | <b>【直到世界的盡頭】</b><br>滔滔江水前，帶著祝福送別。<br>願茫茫人海中，能靠岸 歇息。   | 吟遊詩人、女人、合唱歌隊                    | 愛的鼓勵<br>詞：馮靚怡<br>曲：吳逸民          |

資料來源：本研究整理

## 二、 文本架構

表 3、 文本引用及轉化分析表

| 作品及出處                                      |         | 作者                          | 引用之處  | 再設計轉化手法   |
|--|---------|-----------------------------|---|---|
| 戲本：《等待果陀》<br>(En attendant Godot)          |         | 貝克特<br>(Samuel Beckett)     | 等待不知為何對象的過程，觀眾無法得知也看不見。   | 吟遊詩人一開始等待的對象稍縱即逝，終曲時終於碰見卻願意放手祝福。但觀眾仍看不見此對象，做為信仰救贖觀的暗喻。                        |
| 繪本：<br>《不同的舞步》<br>(Different Dances, 1979) | 沉默的人    | 希爾佛斯坦<br>(Shel Silverstein) | 無文字對白的漫畫。主角隨著成長面對不同人卻不斷遭受謾罵，最後萎縮而消失。                            | 為第一幕的腳本。重新編寫劇情、對白及結局。利用一人分飾多角來詮釋人受原生家庭影響而不斷複製的悲歌。                             |
|  | 幽默作家與編輯 |                             | 無文字對白的漫畫。重複的場景與情節推演，唯有角色隨著次數而老化。                                | 為第二幕的腳本。重新編寫結局與劇情設定，利用重複旋律的歌曲演唱來道盡無限迴圈的故事。                                    |
|  | 銀行搶匪    |                             | 無文字對白的漫畫。一個混混與同伴計劃並進入銀行從基層做起一路當到總裁，執著的信念讓他獲得錢財，但同時青春也不復返，無法享受了。 | 為第三幕的腳本。重新編寫劇情、對白及結局。加入成功秘笈等方法，諷刺現代暢銷書與未達目的而不擇手段的價值觀。利用面具來表現年紀與時間的改變，以及其謊言象徵。 |
| 電影：《狗狗心事》<br>(いぬのえいが, 2005)                |         | 導演：犬童一心<br>編劇：佐藤信介          | 電影中有一段狗食廣告創意人不斷被主管、客戶、演員等否決要求重新修改，為了滿足各方需求而陷入痛苦循環中，最後的廣告四不像。    | 為第二幕的編劇參考。在重複循環的困境仍逃不了老死，死後立刻有新人做替代，繼續上演同樣戲碼。                                 |

| 作品及出處  | 作者                                      | 引用之處  | 再設計轉化手法  |
|--|---|---|--|
| 音樂劇：《平步青雲》<br>(How to succeed in business without really trying, 2010) | 詞、曲： Frank Loesser<br>原著： Shepherd Mead | 大樓外窗清潔公無意中撿到一本同劇名之書，按照上面步驟而飛黃騰達。雖慘遭挫敗卻仍解決困難，是幽默歡樂圓滿結局的喜劇。               | 為第三幕編劇參考。重新編寫成功秘笈與結局，探討成功之後的疑問。  |
| 繪本：《你很特別》<br>(You Are Special)   | 作者： Max Lucado<br>繪者： Sergio Martinez   | 1. 金星與灰點的貼標籤，自我價值與群體互動關係。<br>2. 木匠與微美克人(木偶)關係中信仰的隱喻                     | 為幕間劇(二)參考。改用繽紛多彩的圓點當作標籤、評價、妝扮、榮譽感多重象徵性。                                  |
| 舞曲：波麗露<br>(Boléro, 1899)   | 莫里斯 拉威爾<br>(Joseph – Maurice Ravel)     | 相同節奏與旋律不斷重複循環，逐漸增加各式樂器堆疊交織。   | 為第二幕的表演形式及音樂創作參考。  |
| 歌曲：<br>One Direction & Justin Bieber LOL Cover, 2012                   | 改編及演唱：<br>Masketta Fall                 | 人聲合唱，利用狀聲詞哈做為歌詞改編，再加入不同人的笑聲增添層次與豐富性。                                    | 為幕間劇(一)、(二)音樂參考。(一)是改編古典樂曲用人聲演唱，歌詞全是無語意的狀聲詞，只表達情感；以單一節奏、旋律片段不斷重複，加入各式笑聲。 |
| 歌曲：<br>奇妙的約會，1969  | 作詞：洪鐘 作曲：George W. Johnson 演唱：洪鐘        | 四段重複的旋律，用歌詞敘事。主歌隨著時間而推展情節，每段副歌重複只是哈哈大笑，但詮釋方式不同讓笑聲有不同意義，自我解嘲、崩潰發瘋、無奈冷眼等。 | 為第二幕的歌曲編寫及演唱參考。  |
| 小說：《裸顏》<br>(Till we have Face)   | 路易斯<br>(C.S. Lewis)                     | 1. 無法接納真實自我形象而選擇以面紗遮蓋，活在謊言中。<br>2. 在夢境中揭露自己明知需要神卻不願接受救贖。                | 為幕間劇(二)主旨參考。改用面具及披風做為象徵，先被同樣的人吸引，卻被他者直接揭開面具引發衝突。                         |

資料來源：本研究整理

### 三、 視覺意象與文案

藝術指導的職責為確保所選美術風格，能符合欲表達之主旨意境，並統整各領域，修改與完成所有細節，以達到整體性。在製作前期確定了戲劇的主旨後，也將劇本撰寫完畢後，便要將核心概念與文字以有效的方式傳播給劇組團隊及目標觀眾。視覺化的歷程中，透過文案撰寫與圖像的結合，做視覺傳達設計，進而定調整齣戲劇的美術風格。

將聖經中的經文：

「虛空的虛空，虛空的虛空，凡事都是虛空。人一切的勞碌，就是他在日光之下的勞碌，有甚麼益處呢？一代過去，一代又來，地卻永遠長存。」  
(傳道書第一章)

「但其中所矜誇的不過是勞苦愁煩，轉眼成空，我們便如飛而去。」  
(詩篇第九十篇)

「人心籌算自己的道路，惟耶和華指引他的腳步」(箴言第十六章9節)

轉化為歌詞(見第三節)與《徒勞無功馬戲團》宣傳文案，以下是主題說明文案：

這個馬戲團  
沒有馴化過的珍禽猛獸  
也沒有危險邊緣的特技表演  
只上演著  
你我 真實人生

《徒勞無功馬戲團》 戲劇簡介文稿：

一起思考道路、真理、生命。看透生命的困境，給你溫暖的盼望。  
好聽的原創音樂、寫進心坎的歌詞，現場樂團演奏；  
3齣戲+2支舞+獨1的你，串起一部生活寫照。

文案是用以輔助圖像的傳達，接著開始是視覺語彙的轉化，以及美術風格的設定。

### (一) 視覺化過程

首先是劇名標準字設計，請臺灣藝術大學書畫藝術系江柏萱碩士題字（圖 2），以行草方式書寫，展現如歌悠然與筆墨空間結構的虛實意象。接著再用電腦重新編排數位化，以做設計物的結合之用（圖 3）。



圖 2 標準字原稿（江柏萱題字） 圖 3 數位化後的標準字（筆者繪製）

其次，是主視覺的設計，如同百老匯音樂劇（Broadway Musical）將本身戲劇視為產品作品牌識別規畫，利用主視覺的文字圖像，建立一目瞭然的識別系統，使觀眾透過主視覺，便能略為窺探戲劇的內容與主旨。這樣的做法，除了提高品牌識別度外，還能對於戲劇內容本身做保密，不至於透露太多訊息，將看戲的感動與驚喜留在劇院內。

在創作階段，還尚未有劇照可做利用。因此利用插畫的手法，傳達戲劇表演內容。將戲劇架構及場景試驗描繪出來（如圖 3-4），發現過於繁複雜亂，反而失去焦點。因此再次去蕪存菁，以旋轉木馬的意境及疊羅漢形式將重點呈現出來，選出幽默作家、銀行搶匪與面具、吟遊詩人、臍帶人等作描繪內容（圖 3-5），效果清晰且明確，再將之用電腦做進一步的設計修改。





圖 4 主視覺草稿（筆者繪製）



圖 5 主視覺完稿（筆者繪製）

## （二） 相關設計物

主視覺確定後，便將之應用於各樣設計品中，如海報（圖 6）、票券（圖 7）、宣傳單（8），及節目單（9）等。海報、節目單、傳單中的影像皆為攝影師李易暹的作品授權使用，做為宣傳前導使用。選擇荒原、混沌空無一人的海灘、燭光、迴旋樓梯、旋轉木馬等主題的影像來表達「徒勞無功」的意境。

### 1. 色彩意象

荒謬劇場中常見的色彩設定是曖昧不明的灰色，象徵著時間的不確定性及對生命混濁朦朧的無奈，整個調性是相當淒涼、荒無、渾沌的。在本劇中則以黑白為色彩統調，因為灰是界於黑白之間，使用強烈的黑白變能看見其中的灰階。另外黑白也能使視覺效果非常強烈，在美國爵士（Jazz）表演中常見黑白來顯示優雅、簡潔、現代感，更凸顯出舞台上搶眼的其他色彩，利用燈光、水鑽反射來強調其奢華、個性、自我主張的歌舞昇平年華。因此標準字搭配金色、主視覺使用飽合度高的純色，彰顯繁華背後不為人知的辛酸。



前述中國美學中利用「留白」來表示空無，尤以在水墨當中，利用筆墨與紙間的具象「留白」，或抽象意含的「留白」，已跳脫色彩字面上的「白」，強化心境上的想像神遊空間。而在強調燈光的劇場，亦有此精神，由於劇場內是全黑暗不透光的空間，若沒有燈光的照射，暗場便代表空無，在有或無、虛與實之間也上舞臺上下有不一樣的交流空間。因此舞台、服裝設計皆使用大量的黑色，並且利用燈光變化，讓非黑色的臉部與肢體凸顯出來，其他部分就淡化消逝在空間中，好像人生一樣，存在著許多陰暗面，以及人積極向光探索真知的特性。

光影的變化也是黑白色彩的表現手法之一，虛實交替之中，影子是黑的卻形影不離，且更能將輪廓剪影清晰而現，與東方美學中的陰陽調和觀點相似，如果無法與自己的另一面好好相處，就無法與真實自己和平共生。本創作中舞臺場景主要以黑色為主，讓它消逝與融進光影裡，在看似無而實則有的舞臺間，更清楚顯露出演員角色，並增加觀眾想像空間，是現代設計中極簡的表現語彙。本創作有色料上的「留白」，亦有光影間的「留白」，更有抽象概念上的「留白」思路。

主要三個短劇是以黑色為主，串場則以全白作色彩計劃。一黑一白間交替，循環輪替中，提醒觀眾切換觀賞角度。串場的舞劇較為抽象，且全為默劇，所欲表達的重點在於一種精神與改念，也好像帶來一絲曙光。白色之中點綴著豐富的色彩，與終曲大合唱演員著白衣並接受彩花從天而降的洗禮，帶出信仰救贖的盼望。

## 2. 視覺意象

主視覺是動態、熱鬧的，而背景則是靜止不動，如同馬戲團巡迴各地，帶來歡樂與喧鬧，馬戲團離開後，存留在畫面中的只剩下背後的景色，空無一物的荒涼。這樣的視覺語彙能夠表現出本劇的意境，透過視覺設計中的符號意義，便能窺探戲劇一二。



圖 6 演出海報 (筆者設計)



圖 7 演出票券 (筆者設計)



圖 8 宣傳單正反面 (A4 三摺頁, 筆者設計)



圖 9 節目單 (筆者設計)

## 四、 舞台設計

### (一) 基地分析

#### 1. 空間實況與限制性

衛理公會安素堂坐落在東吳大學校內，為一挑高五米之教堂建築（圖 3-10）。其內部為無柱之樑形穹頂，無懸吊系統。兩側備有黃光溫色投射用鎢絲燈共 12 個，具備基本音響設備，但音響與燈光的控台在舞台的側邊，無法堅控須用人力控制。舞台上管風琴及扶手等無法拆卸之設備，影響表演空間，且無後台。



圖 10 安素堂內部空間（攝影：陳宣信）

#### 2. 相應之道

利用實驗劇場概念，在不破壞現有空間與物件下，將教堂短暫改造成為劇場。將原有舞台區變成後台（圖 3-11），再將前方空地延伸搭台，用屏幕景板及投影幕區隔兩者，利用投影方式做為主要布景。側邊空間作為幕後工作區，二樓除了觀眾席外，加入 follow light 投射燈（圖 3-12）。另外，因一樓座椅無高度變換，重組一樓觀眾席座椅，調整其角度並拓寬看戲視野，並利用野台戲的概念，在座位第一排前放置小椅子讓兒童使用，並在後面幾排的椅子加上坐墊來做塊狀區隔（圖 3-13）。





圖 11 後台與主舞台（攝影：陳宣信）



圖 12 二樓燈光與投影機圖  
（攝影：李易暹）



圖 13 一樓觀眾席（攝影：李易暹）



圖 14 改造成實驗劇場的安素堂  
（攝影：宋善潔）

### 3. 成效

原本舞台區改成後台，將原本觀眾席前六排挪開，搭建表演舞台，使後台與舞台能有大約相同的空間。犧牲部份原有觀眾席的長度，改用拓寬方式及擺放小椅子，一樓能入座約 250 席，二樓約 100 席，總共每場次能開放約 350 名觀眾。改造後的安素堂雖仍有視野遮蔽的不便之處，但已頗具有中小型表演場地的規模了（圖 14）。

#### （二） 場景設計

##### 1. 樓梯的意象

樓梯是連結兩方高度的工具，一層層階梯讓人可以輕鬆登高到達另個高度。踩著一階一階上上下下的攀爬過程，就好像人生境遇的高低起伏，雖然樓梯是向上的，但換個方向，就是往下。如果有一個能到達天堂的天梯，那會有多少階呢？聖經中古老的巴別塔故事，就是人類一直想蓋高塔直通天境，最後卻因為紛爭而

功虧一饋。試想，一個無止境的樓梯，不知終點在哪，當爬至一定高度時，不知是否還要繼續往上走，還是乾脆放棄，但同樣得耗費力氣，動輒得咎。這樣的意象如同《徒勞無功馬戲團》所要表達的，人生不停的在奮鬥，為抵達終點不斷努力著，好像攀爬樓梯一般，無論是否到達終點，都同樣結局（圖 15）；又或者，到達終點了，但仍得要下樓梯，或還有更多的樓梯要繼續爬，其中心境的轉折耐人尋味。

電影「楚門的世界」中，主角要逃出他生活的「片場」監控，他在汪洋中不斷奮進，卻被製作人（神）加以侵擾，最後他抵達世界的盡頭，撞上片場的天空佈景，他以為人生就這樣完了。然而，有一個融於佈景中的樓梯（圖 16），引他開啓另一個空間與世界，他終於能夠逃脫被（命運）控制住一切的人生。這樣的情節與象徵性，也具有存在主義的思想，發覺自我價值並超脫一切命定的挾制。這個樓梯是帶有盼望，真的有一扇門為他開啓的意象，於本創作中的結尾有異曲同工之意象。



圖 15 本劇劇照：我的名字叫沉默（攝影：李易暹）

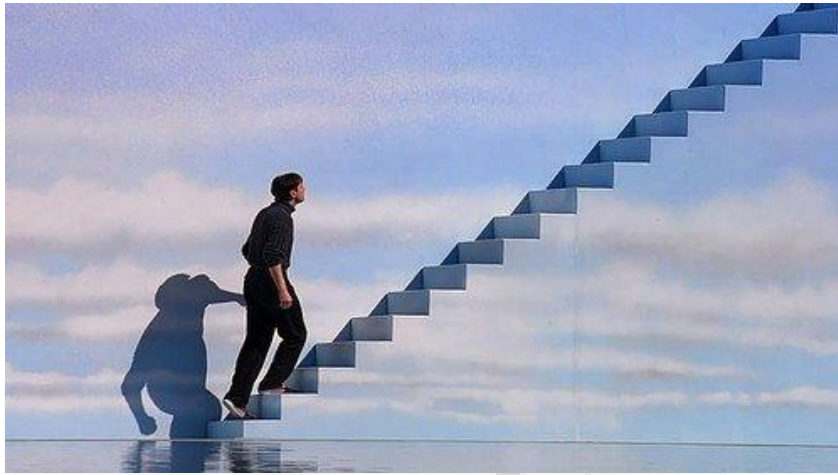


圖 16 電影楚門的世界

( [http://oppositum.wordpress.com/2012/12/04/triste-retrato/tumblr\\_mdajtonhho1qj31k9o1\\_1280/](http://oppositum.wordpress.com/2012/12/04/triste-retrato/tumblr_mdajtonhho1qj31k9o1_1280/) 2012 年 9 月 29 日閱)

## 2. 設計過程

考量實驗劇場模式，不易做大型場景擺設的搬動與變化，舞台設計方面，主要仰賴兩只獨立可移動的大小樓梯，固定擺放舞台上，做為不同場景調動的變化。原本考量搭建鷹架或多層的基座，但表演場地有不能施工的限制，因此設計樓梯及平台，拓增加高層次表演的空間，也讓演員的走位可以有更多發展（圖 17）。基於表演場地沒有懸吊與足夠空間的限制，因此在舞台設計只能利用主體立架式的景板、場景。在高度上也會有所限制，超過兩公尺不僅搬運存放有問題，表演者也會有安全疑慮，故設計的樓梯與平台為兩公尺高為限，另在寬度與長度做微調區隔。

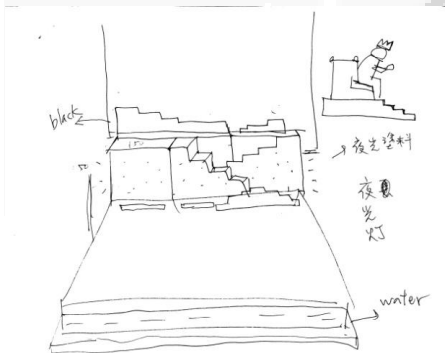


圖 17 舞台設計草稿圖（筆者繪製）

樓梯漆成與舞台同樣的黑色，無任何裝飾或花紋，除了樓梯本身的符號性外，不會造成過多的訊息或個性指涉，與本劇色彩風格設定一致，是空無、留白、

退後、無界性，好像在黑夜般只能看見有光源照射的重點。也因為這樣的特色，樓梯可在用於不同場景，製造出適切的空間規畫，使樓梯的意象在各表演中具體而微。在中國傳統戲曲中，一張椅子、一個執鞭就能象徵許多場景、物件、動作，利用樓梯單一元素來表現多元場景及意境，便是這種意象式的設計。

除了樓梯以外，也規畫出各場景中會利用到的佈景、道具、布幕、投影等（圖 18），再利用等比例的樓梯舞台模型（圖 19），進行詳細的場景設計。透過樓梯與平台不同組合方式，可產生至少九種以上的場景變化，再挑選符合劇情意境且變化流暢的組合，應用於各幕戲劇當中。

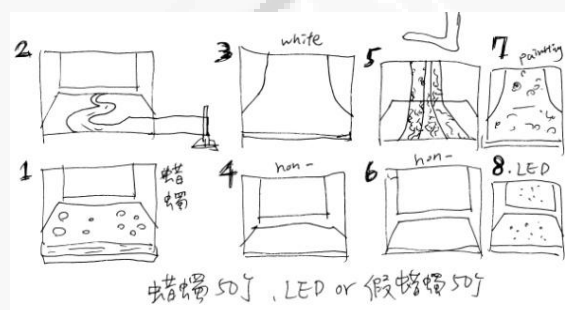


圖 18 場景設計草圖（筆者繪製）



圖 19 舞台模型（吳聖斌製作）

### 3. 成果展示

（1） 第一式：大小樓梯對角平行擺放。

利用平台做大樓梯空間的拓寬，可有第二層的表演空間，大小樓梯一前一後的錯置，也讓空間具有景深效果。應用於開場至第一幕中，能表現出不同山丘的效果（圖 20），在第一幕中也能隱現不同區塊的室內外空間，以及人生無止盡的攀爬過程（圖 15）。





圖 20 本劇劇照：序曲（攝影：彭正宇）

(2) 第二式：平台置中，大了樓梯直角擺放。

應用於第二幕中（圖 21），能表現出兩個空間，一是作家的家裡，二是編輯的辦公室。而下樓與上樓的連續動線，則暗示了出門在外，又返回家中無進的循環，如同旋轉木馬與莫比爾斯環形（Mobius Strip）。



圖 21 本劇劇照：幽默作家與編輯（攝影：彭正宇）

(3) 第三式：樓梯面朝觀眾，分別擺放舞台左右側。

應用於第三幕，呈現銀行雄偉室內外建築格局。背後景板開啓一塊空間，作為暗示進出的門。（圖 22）





圖 22 本劇劇照：合法的銀行搶匪（攝影：彭正宇）

（4） 第四式：樓梯與平台組成金字塔。

用於第三幕的第三景，除了作為銀行內部通往金庫的複雜空間外，也與第一幕相呼應，在攀爬人生的階梯，歲月與時間也在其中流逝。不同的是，這邊的樓梯是有短暫終點，但又得下樓，呼應劇情結尾對於成功後的去向荒謬性。（圖 23）



圖 23 本劇劇照：合法的銀行搶匪（攝影：彭正宇）

第四式場景組合也用於終曲，等待的對象來了，相同樓梯有不同的意思，這時候的場景，象徵著基督信仰的救贖觀，是帶有盼望的結局。

換景利用幕間劇的空檔，承先啓後，將換景的時間平均分攤，相對節省下一場景變化搬運的時間。幕間劇時樓梯退至表演場域後方，使用布幕遮蔽，區隔三個短劇較為功能性的場景，改製造出有機抽象的空曠場域感。



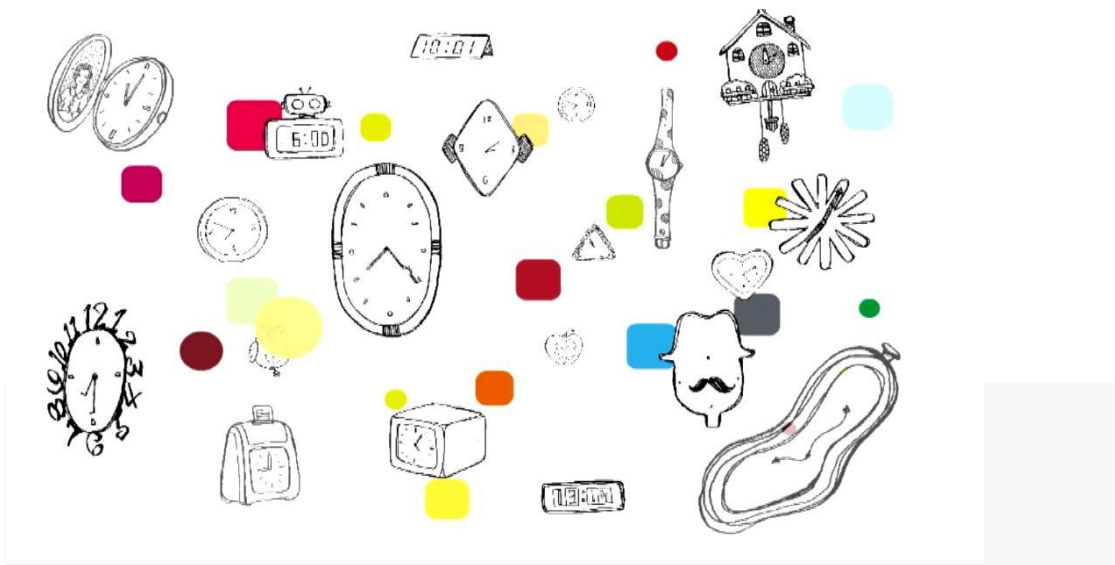


圖 25 時間之歌動畫截圖（蔡馥榕製作）

## 二、 開場：流浪者、旅人與過客

一個在茫然大海中（圖 26）沉睡的吟遊詩人，等待、喃喃自語、詠嘆，表現出時間性。吟遊詩人的形象來自於中世紀流浪者，他們好像社會中的旁觀者，被排拒在外，卻唱出全人類的悲歌。而在舞台上一切都是不確定的曖昧氛圍：不知道吟遊詩人睡了多久；明明有時鐘卻停止、異化了，已不具標是時間功能（圖 27）；不知身在何處的大海；不知在等待什麼的捕風捉影；好似在與觀眾對話，實際卻因時空格合是不可能的。不明確指涉具體對象，好像可以套用在每個時代中，穿越現實與夢境；一切都表現出沒頭沒尾的中間過程，在為接下來要唱的歌曲鋪陳。

吟遊詩人同時也是擺渡人，義大利與中國都有船夫這個職業，他們在滔滔江河之中，看盡人生百態。在一來一往的過程當中，不知何時靠岸，何處是終點。迷失於河水之中，四處流浪，天地為家。

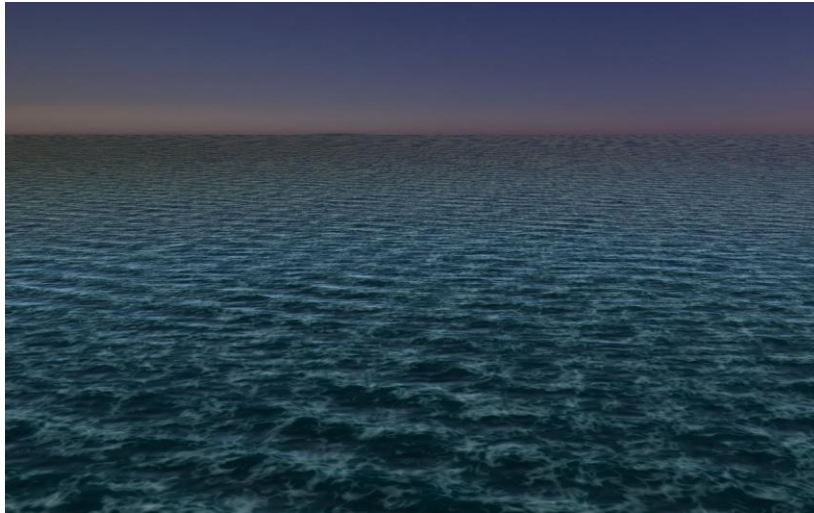


圖 26 本劇投影布景動畫（林治毅製作）



圖 27 本劇劇照：吟遊詩人（攝影：李易暹）

此段所唱的歌曲是「如此過一生？」，唱出古今中外全人類的呼喊，也作為整齣戲主旨意涵的提問，無解的問題道盡人生的困境。

「人的一生啊！走過，不能再回頭望，像燭光點燃。燃燒至最後一瞬間，黑暗吞滅光明你願如此過一生？」

用蠟燭來比喻生命是非常顯而易見的，因此舞台上擺放許多個蠟燭，漂流在海中，如同我們的生命一樣，不知去向。而面無表情的黑衣人逐一將燭光帶走，也象徵的生命的流逝，以及燃燒殆盡似乎甚麼都不存在（圖 29）。



這樣的手法在雲門舞集的「九歌」舞作中的最後結尾也可見（圖 28），由舞者一一將蠟燭從後台帶入舞台，排列出一條河流圖像，引渡人類歷史的亡魂，在時序不斷更迭之中，為著千古年來在動亂國殤之中的生命祈禱著，忽明忽滅的光影搖晃，好像在說明人類歷史也是這樣不斷重演交替著。



圖 28 雲門舞集九歌劇照 (<http://www.xuexuecolors.com/collection.php?opt=1&paint=2376>，最後閱覽日：2013.6.20 閱)

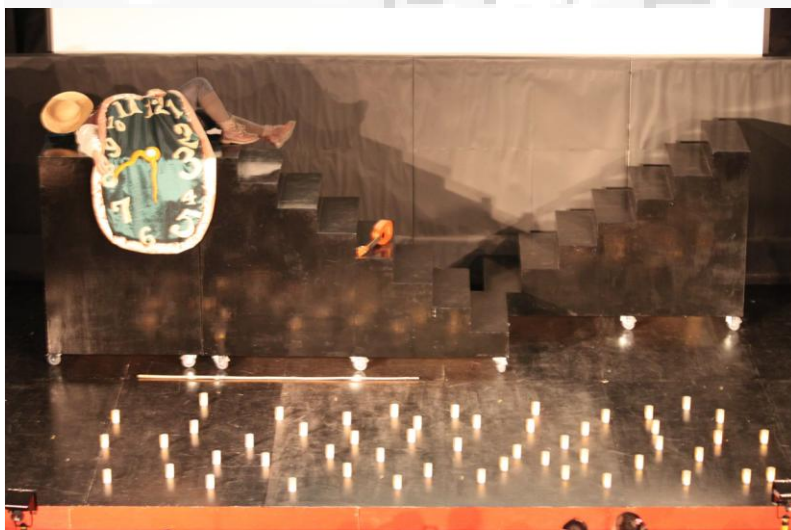


圖 29 本劇劇照：吟遊詩人（攝影：宋善潔）

### 三、 第一幕：我的名字叫沉默

#### 1. 挑戰四人分飾 18 角，猶如走馬燈寫照

本短劇中的主角，從頭到尾沒有一句台詞，但卻有與劇本同等量的潛台詞。而與他對戲的其他演員共四位，兩男兩女，每人分飾多角，共 18 個角色（圖 30），

這樣的手法是來自於古希臘的悲劇呈現方式。在當中變化口音、氣質、年齡。在半小時內演出人的一生，而歲月的流逝是越到後面越快速，年輕氣壯時青春可以任意揮霍，然而到老年時，一切好像又過得特別快，抓取人生幾幕片段，重點表現出人生在不同時期所經歷無言的狀態。

這一幕是情節與異鄉人很像，道盡對人生的無奈與角色扮演間的內在衝突，人生就是在各階段中扮演不同角色，這方面與幕間劇做連結。另外當身邊親近的人變成最熟悉陌生人，當中的疏離感，來自於卡夫卡（Franz Kafka, 1883~1924）寓言小說《變形記》（*Die Verwandlung*）。當代人際互動看似和平有禮貌，卻異常做作與保留。若說沉默是沉默，其實他身邊話很多的人，反倒無法有效溝通，他們內心才是最寂寞與孤獨的真沉默（圖 31）。



圖 30 演員林子騷分別飾演沉默的父親、老闆等角色（攝影：李易暹）



圖 31 本劇劇照：我的名字叫沉默（攝影：李易暹）

## 2. 以戲偶表現內心掙扎

本幕最後以主角勞累一生而死為結束，然而他卻留下一堆問號於觀眾。究竟他會不會說話？他是壓抑不想說？還是他選擇保持沉默？於是透過戲偶來做回馬槍，戲偶本身是無言的，需要透過操控者來賦予話語（如腹語偶、布袋戲偶等），很能凸顯沉默他動彈不得被綁手綁腳的無奈。發想了不同的戲偶（圖 32），最後以執首偶為形式，設計出一個與真人同比例大小的戲偶。戲偶是利用石膏紗布與廢報紙做成骨架，首可以伸進去，全身能動的只有嘴巴，但卻說不出甚麼具體的隻字片語，非常諷刺。（圖 33）

上色、製作衣服接近寫實的人像，但表面凹凸不明的肌理，也象徵著傷痕累累。本幕中只出現短短半分鐘，搭配音效與投影內心獨白文字，及具震撼力（圖 34）

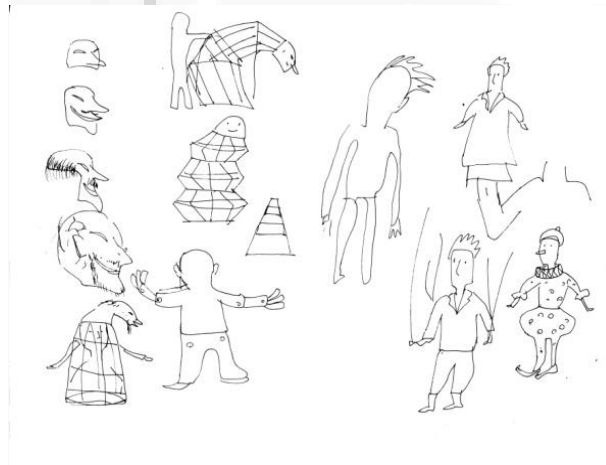


圖 32 戲偶與面具設計草圖（筆者繪製）



圖 33 沉默戲偶製作過程（詹惠如設計製作）



圖 34 本劇劇照：我的名字叫沉默（攝影：李易暹）

#### 四、幕間劇（一）：我與我的臍帶相處之道

##### 1. 圓、圓體及圓球

生命是由圓球（受精卵）開始，宇宙是由圓體（粒子、星球、大爆炸與黑洞）形成。中國人認為「天圓地方」，幾何學認為「點」構成線、面與立體，盤古的眼球變成了宇宙，「圓」這個概念無論在東西方，都是道（Logos）的化身，也就是世界萬物存在的定理與規準。圓在哲學思想中，也能代表圓融、完滿的境界；在心理學鐘則是最完整與完美的投射；在生物當中，可發現年輪、花瓣及細胞組織都可見同心圓的擴散。在本幕中，利用圓做為元素，來表現「生命」、「人」（圖 35），繪製大小不一的雲霧球體，當中又包含許多大小的圓，互相有著彎曲的臍帶連結起來，來與表演情境呼應（圖 36、37）。



圖 35 本劇劇照：我與我的臍帶相處之道（攝影：李易暹）





圖 36 布景繪製過程（攝影：陳瑞鴻）



圖 37 幕間劇（一）布景圖（攝影：陳瑞鴻）

## 2. 六度分離與無形的線

本劇利用「臍帶人」做為人與他者、人與自我之前的關係問題，來回應第一幕、連結第二幕，並且試圖提供另種人生困境的思考：與自我和解。兩個一模一樣臍帶人，究竟是同一人（象徵內心自我）、還是另外的他者？不同的觀點會有不同的答案。但兩個主體間，卻有一條線牽連著，就好像人與人之間有一條無形的線，或是人自我的奴性，被困住不自由。等待果陀中的幸運「Lucky」和牽制他的主人就有著一條有型的繩索牽制著。然而人生而在世，也同樣有條無形的線，牽連著人際互動，以及不同個體間的關係（圖 38、39）。

幕間劇有串場的功能，也如同馬戲團中在表演與表演間有小丑出來熱場一樣。兩個臍帶人抹上白妝，全身都是白的，除了表現法國默劇、小丑的傳統形象外，也代表著非真實人的形象，讓舞劇更具詩性喻表意境。

默劇的劇本以劇譜方式撰寫，須透過表演者對於內容意境的理解後，做隻體的詮釋。



圖 38 臍帶人設計草稿（筆者繪製）



圖 39 本劇劇照：我與我的臍帶相處之道（攝影：李易暹）

## 五、 第二幕：幽默作家與編輯

### 1. 歌曲貫穿的默劇

本幕以一首歌貫穿全劇，接近默劇的表現，讓歌唱者變成旁白與說書的角

色，帶領觀眾進入故事情節理，更能專注於表演及情節推展。西方的民謠或藝術歌曲，常使用相同的旋律，配上好幾段落的歌詞，來演唱一段故事情節。本幕也利用相同手法，在四段重複性高的歌曲中，穿插細微變化，來配合整個不斷重複繞圈的情節與舞台設計。結局好像突破了這個迴圈，卻只是換批人馬，再度上演同樣劇碼，最後的副歌用盡全力嘶喊，好像瀕臨崩潰邊緣的吶喊。

## 2. 蒙太奇似的迴圈

本幕四位演員同飾一角，好似旋轉木馬轉不停。透過四位穿著打扮相同的演員，來做移動、停格、交錯，如同蒙太奇、未來主義、四格漫畫的表現手法，在同一畫面中呈現時間流動及多重視點，讓人好像有無止盡忙錄轉圈的錯視，將圓的概念發揮淋漓盡致（圖 40）。

本幕四段落中，每一段代表一長段時間的推演，這部分也是非現實概念的時空表現，利用道具裝扮趁暗場空檔換裝，悄悄地人就變老了。



圖 40 本劇劇照：幽默作家與編輯（攝影：李易暹）

## 六、幕間劇（二）：戴面具視帶面具的人

### 1. 布景設計及演出效果

沿續幕間劇（一）圓與道的概念，以及白色為主的色彩風格。在此劇中的大



量圓點符碼，意味著人對自我或他者的標籤化評價，當道變成被誤用後，反成了教條或規範，人無法獲得真正的自由。

以綁染的方式，將白色胚布染成高亮度、低飽合度之漸層色彩（圖 41），綁染的技巧能製造各式各樣自然隨機圓形染痕，這些留白的染痕保有胚布原色，與染色虛實交映。繪製大小虛實不一，有漸變效果的圓點，覆蓋在染布上，組成一個脈絡，與道的延宕演變，以及貼標籤的劇情呼應。

色彩方面，利用藍色與綠色的漸層暗示自然，與序曲海洋意象呼應，然而這裡的色彩是鮮豔飽滿的，帶來盼望。色彩本無意義，卻透過人的視覺心理產生了不同意象，也是另種標籤化（圖 42）。



圖 41 幕間劇（二）布景製作過程（攝影：施嘉郁）



圖 42 幕間劇（二）布景圖（攝影：莊珮綺）

## 2. 面具設計及演出效果

面具做為符號，本身即具有許多象徵意義，包含真實與虛假、防衛與恐懼，以及整型美醜、人際互動等等。靈感源自於墨西哥的傳統面具（圖 43），具有原

始人形象與宗教儀式崇拜的體現。將上面的色彩原點裝飾，轉而成爲貼標籤或評價獎賞的形式化（圖 44），並延伸到服裝上。

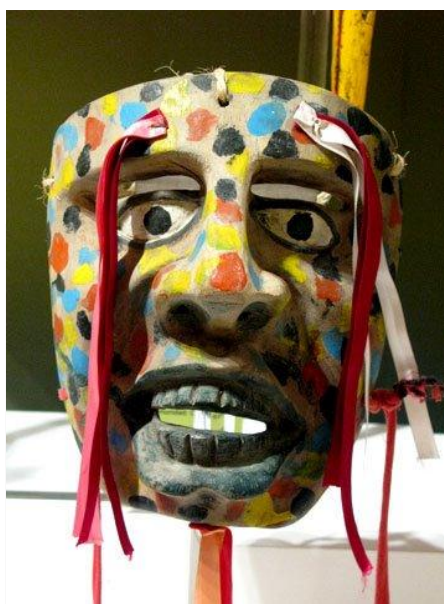


圖 43 墨西哥面具（<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.455131861173634.107106.193661057320717&type=3>，最後閱覽日：2012年9月20日）

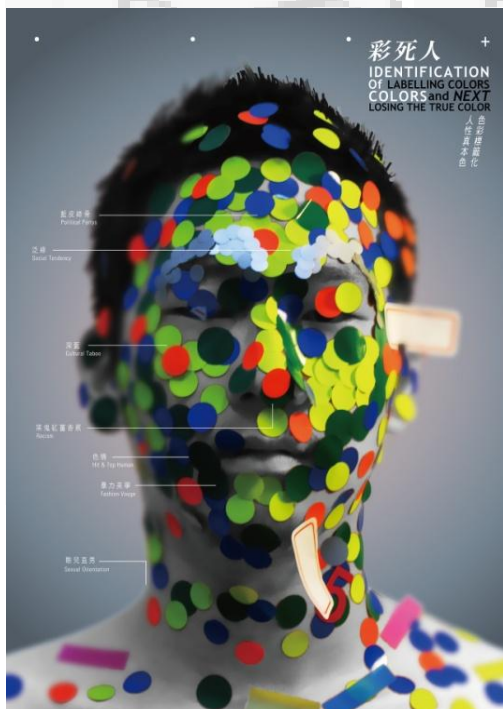


圖 44 彩死人海報設計（筆者製作）



圖 45 面具土模（詹惠如製作）

面具委請藝術家詹惠如製作，先用雕塑土塑造出仿寫實的人面模具（圖 45），再利用紙漿進行翻模、上色、修飾後完成（圖 46），圖 47 為面具、布景、服裝實際於演出時的呈現效果。



圖 46 面具翻模及製作過程（詹惠如、陳瑞鴻製作，攝影：陳瑞鴻）



圖 47 本劇劇照：戴面具視帶面具的人（攝影：李易暹）



## 七、 第三幕：合法的銀行搶匪

從第三幕的文案介紹：

「怎樣才算成功？ 怎樣才能成功？ 當拿到一本人生成功指南，你想達到哪一階？在無法得知頂峰的向上攀爬過程中，捨得停下來、懂得掌握、敢於知足嗎？將它奉為主臬，變成你信仰聖經。目前擁有此書的人很多，拋棄放下的人不多，真正成功的，沒有。」

可發現與第一幕前後呼應，又帶回到爬樓梯的意象中，但整個劇情走向與結局卻大不相同。本幕以一個虛構的故事卻用寫實的表演形式，透過樓梯與沿續幕間劇（二）的面具意象來傳達一個諷刺的現代商場現形寓言。

### 1. 布景設計及演出效果

本幕中使用投影布景搭配樓梯道具來具體呈現情境場景。委請設計師何松泉繪製三大場景圖，用電腦繪圖呈現手繪效果。將多張背景資料照片利用手繪插畫展現別於真實場域空間，帶有奇幻感的情境中，既寫實卻又不存在於現實世界。配合本劇設定，故意用外來語雙關意涵的角色名字，呈現整個事件並不是發生在臺灣日常生活中，但裡面的故事情節卻又時常出現在生活周遭。營造整齣劇架空世界觀的寓言氛圍，很像發生在歐美，但也可能式在臺灣。

主要室外場景繪製一個固定場景，調整色彩及光影變化，而呈現出時間的變化（圖 48），兩倍螢幕寬的橫幅圖，能利用螢幕滑動來展現單一場景，跟著角色移動而視點景觀有所變動，身歷其境。此場景描繪銀行建築外觀、街道，以及夢萊茵咖啡廳外觀等幾個主要場景，清楚地結合在同一地理範圍，讓戲劇發生的地點串連在一起，更能具體體現建築場域的不變及無形體卻變動的時間、燈光、天氣，兩者變與不變之間的關係。



圖 48 隨時間改變的室外場景投影布幕（何松泉繪製）

銀行室內場景，則以挑高宏偉大廳做為主要布景，利用仰角及三點透視的原理描繪出來（圖 49）。

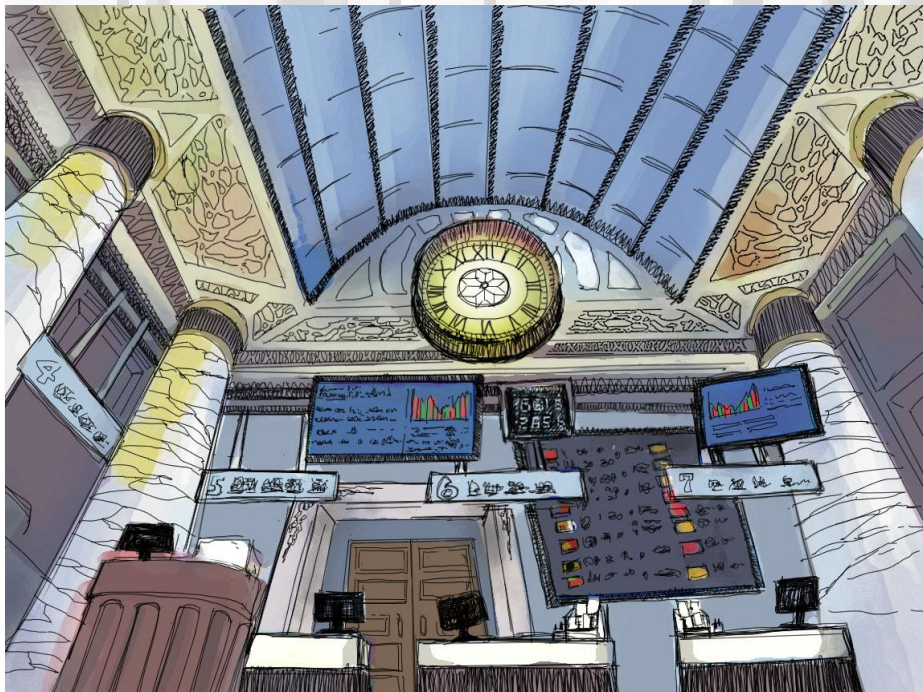


圖 49 銀行大廳室內布景圖（何松泉繪製）



最後是搶匪成功當上總裁，前往他進入銀行的目的地——金庫的場景。著重在樓梯的描繪，參考埃舍爾(Maurits Cornelis Escher, 1898~1972)繪製的版畫(圖50)，其中利用矛盾圖形與視覺心理的意象，讓空間與樓梯錯亂，看似相交層層堆疊，實際卻彼此毫無連結，好像樓梯會不斷翻轉，成了永遠無法到底的彼岸。利用這樣空間感，繪製出無止境延伸的樓梯圖，彷彿沒有起點與終點，只有無限循環的上上下下，與整齣戲劇的主軸吻合。布景與舞台樓梯搭配，表現銀行搶匪終其一生的勞苦與努力是多麼慢長的過程，卻反而陷入其中無法自拔，失去方向(圖51)。色彩變化也能提示時間與心境的更動，從一開始充滿光明的盼望，緩慢隨著時間流動而絕望。明度高的色彩成了上樓梯的意象，而明度低的色彩則往後縮，好像下樓梯般。

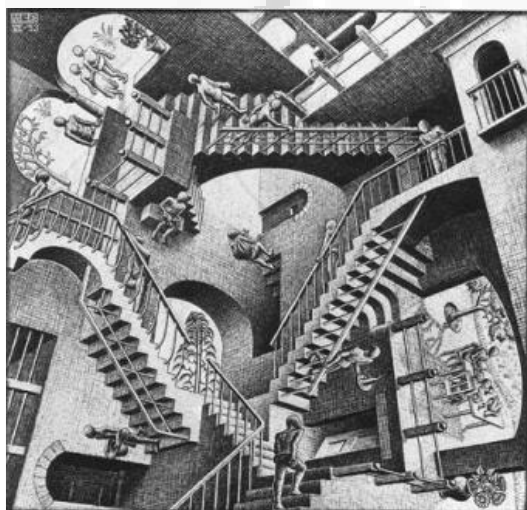


圖 50 埃舍爾的矛盾樓梯版畫

(<http://img.rritw.com/2011-08-19/A716231163983PEP.jpg>，最後閱覽日：2013.6.10)

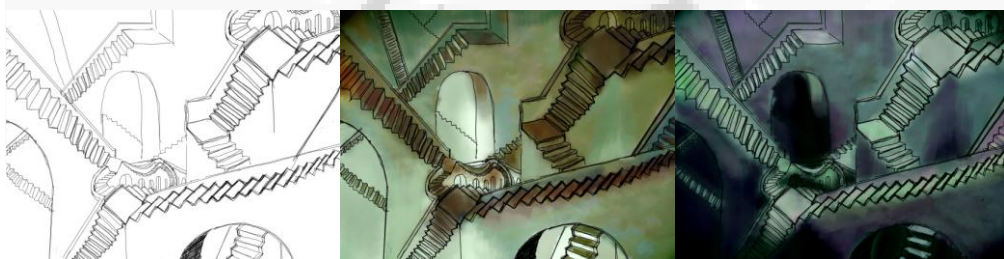


圖 51 通往銀行金庫的階梯密道布景設計(何松泉繪製)

## 2. 面具設計及演出效果

本幕中的面具，不僅延續幕間劇（二）的意象，也巧妙利用面具的變化，喻表角色的年紀、心境、及身分地位。一幕式的短劇，主角從開始貫穿全場，無空檔能改妝換裝來凸顯年齡的變化；且由獨一演員擔綱演出不同時期的角色，無法替換演員，故安排配戴面具來區隔人生階段。隔著面具表演，無法看見臉部表情，只能透過細微情緒及聲音來演示，考驗演員表演功力，隔著面具的聲音傳播也十分耗費體力。如同日本傳統戲曲中，配戴面具的演員清楚宣告角色身分及個性，而具穿透力的表演，則能讓台下觀眾隔著面具卻無隔閡地看到演員面具底下的表情。

根據劇情分段，原發想六個階段的面具設計（圖 52），循序漸進的越來越誇大，唯一不變的就是那詭詐陰險的表情和長長的鼻子。除了象徵活在謊言中越久，所須的掩飾也越大，且原本以為自己能控制住面具，後來卻反被面具操控制了，很像電影摩登大聖（*The Mask*, 1994）對面具與人內在性格之間的詮釋。銀行搶匪抱持著要不擇手段成功的信念心態，顯露在面具上的表情，是永遠不變的，面具通常是遮蓋的功能，卻無法隱藏主角的內心，以為藏得很好，結果反而高掛在最明顯之處。

由於面具發展到一定體積，就接近戲偶型體。尤其是原本設定的第五、六階段面具，變成套在半身的戲偶，或是手持助行器般操作模式的操作差別而已（圖 53），因此最後決定將刪去第六階段，並重新調整編排各階段的出場序及時間點。



圖 52 銀行搶匪面具設計草稿（一）（詹惠如繪製）



圖 53 銀行搶匪面具設計草稿（二）（詹惠如繪製）

面具的製作方式是用鐵絲、鐵絲網及紙管做骨架，接著以紙漿塑型。第五階段的面具面部由於結構重心問題，無法用紙漿塑型，改用寶利膠翻出堅固的模型。第五階段的面具身型部分，其結構為伏駝彎身的樣貌，另用大量的麻繩，綁結、抽鬚來賦予白髮蒼蒼年邁形象。此階段的面具象徵性高過寫實形象，保有藝術性可有更多想像空間（圖 54）。

面具先上一層薄透白色，隱約能透出紙漿原色。好像褪色的小丑妝，像個非典型的小丑在銀行內四處遊走，把銀行階級制度當馬戲團雜耍玩弄。再來用藍紫冷色系為主的色調進行彩繪，著重加強陰影及凹陷面，使陰險狡詐輪廓更加顯眼。頭髮的表現方面，第一、二階段直接借用原本演員濃密黑髮（圖 55），第三、四階段則用毛線黏著，隨著年紀漸長而稀疏變白，最後變成禿頭（圖 56、57）。



圖 54 第五階段面具於實際演出劇照（攝影：李易暹）



圖 55 第一階段面具於實際演出劇照（攝影：李易暹）





圖 56 第三階段面具於實際演出劇照（攝影：李易暹）



圖 57 第四階段面具於實際演出劇照（攝影：李易暹）

#### 八、 終曲：直到世界的盡頭—愛的鼓勵

節目尾聲，吟遊詩人再次回到台上，獨角戲的方式演出在汪洋中遇見真正等待的對象的反應，帶出神與救贖之寓意，回答暫存與永恆時間性的問號。隨著歌曲「愛的鼓勵」吟唱，依序進入的女高音及歌隊，都穿著全身白素服裝，霎那間，原本漆黑的舞台，變成光明。呼應了序曲殘燭將滅燈火，消失在黑暗之中；終曲的白區隔開黑暗，成為實存的形體。

黑襯出白的色彩意象，回應了本創作作為聖誕劇之背後神學教義。基督為世上的光，他所降生的那夜，有明星照耀著，也有天使放光引導世人追隨真光。在基督裡，就是新造的人，將世界的汙穢罪惡洗成潔白。最後從噴灑碎花紙，如彩色雨般的天降甘霖，使生命得著豐盛（圖 58）。



圖 58 本劇劇照：終曲（攝影：李易暹）

#### 第四節 作品意涵詮釋

##### 一、來自聖誕節的盼望，人類等待的救贖

展閱歷史，古今中外的哲人、騷人墨客，都在思考同樣的問題：人是甚麼？我從哪裡來？往哪裡去？為何而活？從「九歌」到「等待果陀」，從「卡夫卡」到「少年 Pi」，諸如此類的問題從無間斷。而這些哲人們所思考的答案似乎也無法成為最終的解答。以色列的民族英雄摩西與極有智慧的所羅門王，他們對於人生的描述不約而同：「虛空」，如聖經《傳道書》中所記：「虛空的虛空，虛空的虛空，凡事都是虛空。人一切的勞碌，就是他在日光之下的勞碌，有甚麼益處呢？一代過去，一代又來，地卻永遠長存。」；又如聖經《詩篇》所吟：「我們一生的年日是七十歲，若是強壯可到八十歲；但其中所矜誇的不過是勞苦愁煩，轉眼成空，我們便如飛而去。」

諾貝爾文學獎作品《蒼蠅王》，揭示了人類理性最終失敗，人無法靠有限的自己得到救贖，必須由超脫一切的主宰來解救。藉由哲學思想可使我們深刻體認到人真實面臨的掙扎、恐懼、困境，並盼望著有一位救主來拯救我們脫離限制住的絕境。唯有願意面對、承認我們無法靠自己而得救，才能夠接受真理。人的盡頭往往是生命的另個開頭，期待透過《徒勞無功馬戲團》（以下簡稱本劇）的創作演出，再次檢視自我形象、生命價值。

再怎樣驕傲的人，也得向時間屈服。

停滯在時間的感覺是什麼？一段沒有開頭，也不知道結局的過程中，如同

在時間中沉睡。等待的過程中，流水年華、光陰似箭，回頭一看，卻仍在圈子裡繞著。生活中是否真有「時間」停下來好好品嚐「時間」呢？人的一生如同燭光一樣，人的能量恰如蠟油，追求瞬間燦爛，終究會熄滅。如沒有源源不絕夠用的蠟與棉芯，光好像被黑暗吞滅。唯有不滅的真光才能將黑暗挪去。

第一幕：我的名字叫沉默，當中主角是一個「沉默的人」，這位「沉默者」他不會說話嗎？還是他不知道怎麼說？在生活中有何時的處境是像他一樣？可能我們是沉默的人，亦可能是在他周邊，使他更加沉默的人。如果「沉默」在身邊所遇到的人，是有耐心、愛心、願意傾聽、樂於鼓勵，他的境遇會有什麼不同嗎？愛能使人健康，但人的結局卻是一樣，沒有愛的源頭，人的愛非常有限。「沉默的人」失去了自我，他不知道人生這場賽局規則是什麼？沒有人告訴他，也沒有人能告訴他。努力扮演好所有角色，卻換來一場空；時間在他身上消逝如梭，生命如補風般徒然。漸漸習慣被指使與牽制，最初的他已經藏在極深處，喚不回了。

幕間劇（一）中，兩位造型相仿的「臍帶人」透露出：人與自己，或與別人總是牽制著有形、無形的線。要如何與人相處，是個難題。然而，若放棄自我人格，或不願放下自我中心，這場人際關係注定失敗。銜接出第二幕的主軸「關係」，看一段關係中，如何被拉扯？誰願先放下？誰才是老大？聯想到你我的生活中，是否在感情中、工作上也有類似的羈絆？庸庸碌碌，擠破頭想創作出人生最幽默的作品，才發現自己人生是天大的笑話？也對應到了「沉默的人」，爲了滿足他人的要求、需求失去自我的面向，但重點是，我們連自己到底要什麼都不知道，怎麼堅持？如何做自己？

幕間劇（二），戴面具凝視同樣戴著面具的人，就好似我們日常會做的事。害怕別人的眼光、不願面對真實的自己、無法接受自己的缺點、極力打扮成符合社會期待的樣子。原因不外乎：我們想打安全牌、不要特別突出。自信從何而來？從揭露別人瘡疤嗎？但忘了自己也同樣帶著面具；從找到光鮮亮麗的同儕或另一伴嗎？但忽略了對方正戴著面具。用甚麼樣的眼光視人，人也同樣如此對待。經典繪本《你很特別當中》，使胖哥身上的灰點點脫落的原因，不是他變帥、變好，而是找到了創造者最初所造的形象，使他開始對自己有了信心。

「人若賺得全世界，卻賠上自己的生命，有什麼益處？」

在第三幕，合法的銀行搶匪沿續幕間劇（二），他戴著面具，使人猜不透他的真實，最後卻反而被面具控制。他一路成功，但結局卻與沉默的人差不多。他擁有成功指南，將之視爲人生秘笈，但這秘笈卻沒告訴他成功之後的下一步，人

生盡頭之後怎麼過？你用什麼當作你的人生秘笈？九把刀說：「人生就是不停的戰鬥」。但這奮鬥的階梯路上，有誰能有勇氣停下，或是知道自己該到達哪一階段即可？無限延伸的階梯，似乎永遠爬不完。

我們若要回復到造物主初造的美好形象，就要先認識這位創造天地的主，更要接受祂在創世以前就預備好的救恩。透過終曲的祝福：「給您一個擁抱，愛的鼓勵。」祝福每一位觀賞者昂首煥然，等候瞻望救恩如鷹翱翔天際。

聖誕節不只是商業炒作那樣歡樂、美好，而是同樣會經歷到生離死別、寂寞孤單。歡笑背後，別忘了耶穌基督降生，來到人間。祂體會我們的軟弱，並且為我們而死、復活，拯救我們脫離罪惡的網綁，這才是聖誕節的真諦。

盼望在聖誕節期間，藉由本劇來看透生命的困境，並向至高者上帝呼喊：「主啊！救我。」

## 二、從存在主義淺談《徒勞無功馬戲團》的出路

宗教信仰型的存在主義對於人類最有貢獻：點出具體個人在生活中的困境，深知人生的黑暗面、悲慘面、荒謬面、罪惡面；但人有主體性（神學稱為自由意志 free will），可在苦難中尋求救援，在荒謬中找到意義，在絕望中創造出盼望，在痛苦中創造出幸福，靠自己的努力加上上帝的助力來扭轉自己的命運，靠彼此建立的生命共同體的奮鬥來創造自己的明天。

存在主義有三種類型：沙特、尼采等悲觀失望型的吶喊者說出：「上帝死了，我們自由了！」但是，他們終究嚐到放縱、濫用的苦果，自覺到「一切的努力只不過是永無止境的失敗！」宗教信仰型的人要「全心依靠上帝！」認定「上帝沒有死，祂仍活在人間，尤其在苦難、弱勢受壓迫的人中間」，繼續在矛盾與荒謬中活下去，積極在此時此地榮神益人，關愛世界，並等待永生的盼望。自力救濟型的人，相信「上帝死了，我們自由了！」但是，也必然會加上一句「上帝死了，我們的責任更重了，人生也就更荒謬了。」

存在主義所關心的具體活生生的「個人」活在當下「此時此地」的「個人」，有血肉有感情的「個人」；可是並未停留在此，仍要關注「個人」的命運，未來的盼望和出路，告知世人如何安身立命，在悲痛中為自己為別人解決問題或另闢新局，雖然承認人生的荒謬，對命運的失望。但是真實的人生並非只有過去和現在，人有主體去抉擇、規劃並開創未來。因此，存在主義的可貴處，就是要人類面對現實，



更要開創未來；換言之，往日的罪咎恐懼皆已勾消，與上帝復和，與自己、與人  
和好，因此得以活在滿有恩典的當下、現今，並滿有盼望榮耀的將來。現實可以  
是悲慘的，但是，未來卻可能是快樂的。至於那些「看見任何一根繩子就想上吊  
的人」，我們只能予以無限的同情，並願伸出救援的手；更願上帝聆聽其苦情，  
使其人生有另條出路。

存在主義強調人在「極限」下暴露出自己，就是個契機和轉機。沈默者一生處  
處時時有「極限狀態」，但他未把握良機之溝通、抗辯、分享、分擔。每個人對極  
端的不同感受各異，齊克果與未婚妻雷琪娜的故事：齊克果整日憂心沖沖，自限  
認背負父親和亞當兩個原罪，死後必下地獄：就這種沉重焦慮向未婚妻傾訴；可  
是，雷琪娜當時才十七歲，內心所醞釀的，是白馬王子的美夢，根本無法了解早  
熟天才齊克果的隱私：以致於齊克果因良心的責備，不得不與雷氏解除婚約。

齊克果發現人際間，心靈間難以相契共融，並未否定存在與存在之間的無交  
往；他只在自己的實況中無法找到，而投奔上帝，以爲人神團契才能完全敞開、  
坦誠。雖然齊克果否定了人與人之間交往的可能性，以與上帝團契取代之，但此  
亦證實人渴望與人建立團契，縱使這團契因故不可能時，也得用代替方案。存在  
主義哲學家，除了齊克果之外，馬色爾的哲學亦有這傾向；雅培士以醫道實行了  
這學說，海德格則以「責任哲學」透徹了個中道理。

「要變成什麼，全靠自己設計」，這是存在主義最積極的一面，也是明白存在  
主義消極語句，領悟出其積極真正的含義的關鑑。

肯定人生的實況（實然）「荒謬」，指出「無意義」，是消極的任務；在積極方  
面，就是引導人正視並面對，更重要的是去解消荒謬，進入平安和諧（與上帝，  
與人與自己和好），而聖誕節天使報佳音，說：「在地上，平安歸於祂所喜樂的  
人」。所以道成肉身的耶穌，也是釘十架的耶穌，祂代替性的犧牲，成就了和平、  
平安。而人生沒有意義，就是要賦與自己的生命意義。而人生的意義並不在人本  
身，若在人本身就不假於外求了，人會一直問人生的意義，就知道人生的意義在  
於創造者所給予的，天使報佳音另一個信息是「在至高之處，榮光歸與上帝」，這  
就是人生以榮耀上帝爲目的。

人是具有上帝的形象，上帝是創造主，所以人具有創造性，是創造性的存在。  
人自己可以決定自己的生命內容：是感性的，也可以進入倫理境界，甚至進入宗  
教的境界。在不同的環境中，都要創造性地解決實存的困境並創造地開創新局，

個人主體性的抉擇成爲個人時的創造；因而本質不在如存在一般，白白得來的恩賜。本質的追求與實現，都是經過人自己的努力所掙來，也是與人共融，團隊共同開創，更是上帝同心、同行、同工的結果。

人是有自由的，其存在是容器，其本質則自由加入，就變成什麼。人生的歷程中，要不斷地抉擇：有所爲，有所不爲，都要決斷。人生之中可以作新的決定，推翻前案；人的一切決定都可更新變化成長。能隨意選擇，價值中立的，也可挑戰傳統倫理之後，也能因罪惡意識而悔改自新，以新的行爲去彌補過去的錯失。人就在自由選擇中，不斷更新自己，無論是發展和進步，或者是衰退和墮落，都在改變之中。

人的本質不是命定，而是自由。在人的整體中，只有存在是命定的，本質以及本質與存在的結合關係，都是自由的。受環境支配的存在可以遇上悲慘的命運，做一個不受環境所支配，而是反過來，變成一個改造環境的人，這就是本質的建立楷模。這也就是卡繆說的：我對人類的命運悲觀，但是，我對人類卻抱持樂觀的態度。人的命運是被決定了的，是人的存在；但是，人類除了被決定之外，還有自由；用這自由可以去選擇自己的本質，去充實自己生命的內容。

卡繆在《瘟疫》中亦特別強調，捨己爲人才是人與人間最高尚的情操。但是，在書中另一角度也描繪出，有人在對別人仁愛，也有些人自私，置別人疾病於不顧；甚至亦有人想藉著瘟疫的機會，飽自己私囊，或者逃避應受法律制裁。這又表明了一個在各種際遇中，都要有抉擇的自由；個人的本質就是由於自由的抉擇而形成。他在《誤會》一劇中，也提到「幸福不是一切，還有責任。」

有些人本的存在主義者如卡繆，他的宗教情愫甚濃。但根據他在 23 歲時的一個問卷，可知他最初所接觸到的基督徒，太自義自私、自滿及遁世。從此他對基督信仰有了成見。

其實，真正的基督信仰，整合了入世與出世、時間與永恆、愛人與愛上帝的信仰。人是什麼？人生有何意義？這是人數千年來再三追問的。基督徒則相信耶穌是上帝聖子降生成人，是我們的典範。祂展現人性的尊貴與榮美，了解到「人是上帝的形像」，祂使我們提昇爲上帝的兒女。

## 第五節 展演執行與發表成效

### 一、 製作與公演執行過程

戲劇表演的創作最終要呈現於觀眾面前，才算完成一項劇場藝術表演，透過實際演出發表，最能直接檢視創作成果是否能有效傳達主旨，以及觀眾能在其中有所獲得。戲劇創作是一門綜合各類藝術，以團隊合作來完成作品，本次創作不僅是筆者個人的心血結晶，更是由許多各方優秀人才，在不斷的討論、修改、製作中如產婆般的將作品接生出來。

劇組團隊大多是來自東吳大學學生，或安素堂的青少年、上班族等。一群非科班的學生，能夠犧牲每周末的假期來排練，又還有本業要做，能有最後的這樣成果表現是非常難得的。本次參與在劇組團隊中的演員共計 10 人，每個人都飾演多角，且當中有人同時擔任其他幕後行政職務；幕後工作人員則有 15 人。樂團及音樂團隊有 7 人，來自東吳大學音樂系的學生及畢業生；另外有專業的美術團隊、東吳大學行政部門、戲劇學理顧問及技術指導的協助與合作，讓本次的創作發表能結合專業的能力與業餘的熱情。來自學院理論的學生與實務經驗的業界工作者，激出創意火花與表演能量超乎預期。

### 二、 演出概況

#### （一） 製作預算：約 10 萬。

本劇是免費索票的演出，沒有收入來源，僅靠安素堂所編列的預算來執行。由於劇組團隊大多為不支薪義工，合作的專業人員，也多以成本價協助。另外，本劇是為學校單位所製作的戲劇，較無來自場地及行政費用的壓力，因此能以及少的預算，發揮最大的成效。

表 4、 製作預算表

| 項目        | 預算       |
|-----------|----------|
| 音響器材租借    | 約 20,000 |
| 燈光器材租借與購買 | 約 5,000  |
| 音效製作及錄音   | 約 15,000 |
| 戲偶與面具設計製作 | 約 3,000  |
| 錄影及後製     | 約 25,000 |
| 道具布景材料    | 約 15,000 |
| 設計物印刷     | 約 10,000 |
| 服裝材料      | 約 8,000  |
| 庶務        | 約 5,000  |
| 木工        | 約 20,000 |

註：預算單位為新台幣（元）

資料來源：本研究整理

(二) 首演時間：2012 年 12 月 17（週六）晚上 7 點整。

(三) 演出地點：東吳大學安素堂。

(四) 演出場次：共兩場（12 月 17 晚場、12 月 18 午場）。

(五) 排練與製作時間：2012 年 9 月至 12 月。

(六) 前置作業：2012 年 6 月至 10 月。

(七) 演職人員名單：

表 5、 演職人員表

| 職稱         | 姓名         | 職稱    | 姓名  |
|------------|------------|-------|-----|
| 出品人        | 陳啓峰        | 監製    | 谷筱雯 |
| 製作         | 蔡明錫        | 行政    | 鄭建鎰 |
| 導演<br>藝術總監 | 陳宣義        | 音樂總監  | 吳逸民 |
| 作曲         | 吳逸民        | 作詞    | 馮靚怡 |
| 編曲         | 吳逸民、馮荃、簡詩恩 | 腳本、編劇 | 陳宣義 |
| 劇本         | 陳宣信        | 舞台監督  | 施嘉郁 |
| 視覺設計       | 陳宣義        | 舞台設計  | 陳宣義 |

| 職稱           | 姓名  | 職稱           | 姓名   |         |
|--------------|---|--------------|--|---------|
| 舞蹈設計<br>肢體指導 | 陳宣義、施嘉郁   | 舞台執行<br>排練助理 | 陳宣信  |         |
| 面具人偶設計       | 詹惠如   | 服裝設計         | 王美惠、朱心潔                                    |         |
| 美術組          | 蕭博文、陳瑞鴻<br>張珏蓉、何松泉  | 攝影           | 李易暹、彭正宇<br>宋善潔                             |         |
| 題字           | 江柏萱   | 錄音、後期        | 葉正文  |         |
| 戲劇指導         | 林達隆、蕭彥蓉、何儒育   | 道具組          | 陳宣信、曾羿雅                                    |         |
| 動畫設計         | 謝昇峰、蔡馥榕、林治毅   | 燈光組          | 蔡明錫、鄭雅方<br>林芝廷、吳季盛                         |         |
| 音控助理         | 徐湘盈   | 場務組          | 曾羿雅、陳冷君<br>蔡心遠、李柏叡                         |         |
| 後台組          | 黃祥菱 唐靖  | 梳化組          | 郭姿彤、陳百合<br>陳宣恩、陳念慈<br>曾雁廷                  |         |
| 錄影           | 劉祖照攝影工作室<br>邱映菁   | 燈光音響         | 聚光工作坊                                      |         |
| 印刷           | 印不停數位輸出中心   | 音效製作         | 馮 荃、吳逸民<br>林子峴、楊筑荃<br>李敏慈、陳宣信<br>曾羿雅、沉默組演員 |         |
| 現場<br>樂團     | 小提琴   | 陳逸群          | 大提琴  | 呂吟芳     |
|              | 單簧管   | 閩子瑤          | 鋼琴、鍵盤                                      | 簡詩恩、吳逸民 |
|              | 主唱  | 劉巧硯、吳逸民      | 歌隊   | 全體演員    |
| 演員           | 吳逸民、劉巧硯、蔡以恩、蔡昀安、張伯豪、莊珮綺、吳聖斌、<br>林子駿、林心惟、蔡欣怡、謝穎誼、陳宣義、胡福安（按出場<br>序） |              |  |         |

資料來源：本研究整理

### 三、 展演成效

本劇為免費索票，兩場各印製 400 張票，共 800 張，於演出前一個月即索取一空。實際持票入場的觀眾約 500 人，約占六成，其餘有未持票候位的觀眾約 300 人，兩場總共吸引 800 人次觀賞，入座率高達百分之百（圖 4-1）。

觀眾迴響亦非常熱烈，非基督教徒或首次觀賞者占大多數，能清楚接收到演

出所要傳達的意義，並給予整體表演高度肯定。亦有許多人是因為前幾年劇團的表演而再次來觀賞，表示安素堂劇獻以逐漸打響口碑與品牌，後續發展可期。委託製作的單位安素堂執事會，也對本劇成效表示滿意且超乎預期，不僅凝聚了教會內部，也連結了學校、社區及新朋友，開會決議續定隔年的聖誕劇製作案。



圖 59 首演場實況（攝影：彭正宇）

## 第四章 結論

### 第一節 回顧、建議與展望

本次研究與創作試圖以藝術總監身分帶入藝術指導專業，來進行戲劇創作研究的實驗，結果展示可供社區劇場或實驗小劇場，作為展演規畫可行方案之一。藝術指導的優點為：能有效整合不同藝術部分為整體，掌握核心主軸，利用視覺化呈現概念，並導入風格來包裝，確實檢視與執行各項功能與大方向相輔，讓整體呈現統一性高。網路新媒體的時代，利用圖像與視覺的傳播是最直接且易被接受，視覺藝術有利於各項產業的發展。本次以戲劇為創作，筆者透過視覺設計的方法，試圖利用實作來探索有別於專業背景下，戲劇（文學）或劇場（表演）為導向的表演創作成果。在傳統戲劇創作中，導演是最高指導者，經由導演號召與發想，將各項製作發包給不同專業的人，再統整合一，而不同的設計者，仍要以導演的意見為主。最高指導者須有美學與設計基礎，或是接觸多元領域的藝術，才能使作品更加精緻。若忽略了視覺藝術在表演呈現中的重要性，那便會使得演出作品失了味，實在可惜。因此透過藝術指導一貫的整合，展開如樹枝狀的垂直分工手法，讓龐雜的表演藝術各領域的專業綜合起來，頭尾連貫、前後呼應，一氣呵成，提供戲劇創作與展演的另種角度及參考方案。

以紐約百老匯（Broadway）或倫敦西區（West end）為主所製作的音樂劇作品，往往歷時數年之久。本次創作雖不是商業導向，以賺錢為目的，但仍可以效法其製作模式。能夠成功進入百老匯劇院做長期駐演的定目劇，得歷經公開甄選、工作坊（Workshop）概念呈現、外地試演、百老匯預演（Preview）等階段，經過無數次的彩排與修改後，最終確定技術、劇評、表演都沒問題，有賣座票房的可能性，才會有完整的正式首演（Opening）。

檢視本創作，可以視為是在工作坊或試演階段，具備完整作品概念及呈現，經過演出後，可朝著來自各方的意見與批評修改後，思考後續發展，例如：要如何推展成正式售票演出、駐演的程級？又或以此主題概念延伸成系列作品的創作等等。劇團本身的宣傳、推廣及資金來源，也得做長程規畫，讓戲劇創作能永續發展，兼顧市場性與藝術性。表演藝術是綜合性的整合創作，音樂劇又更加複雜，同時要顧及音樂與戲劇兩條支線的發展。若要繼續發展如此規模的創作，需要進修劇場相關專業的知識與技術，用對的方法與踏在巨人肩膀上，才能走得更高更遠，且事半功倍。

欲傳達思想或價值觀，要有專業水準的載體來呈現給觀眾，才能讓觀者順利且安心地進入情境之中，而不至於因拙劣缺陷而干擾觀賞品質。對於教會內的戲劇創作，或是福音劇團的演出，期許能以專業的態度製作優質的作品，才能夠讓觀眾焦點準確看見所要表達的主題。

## 第二節 結語

本創作承襲荒謬劇場的源頭—存在主義，作為主要發想架構，存在主義發源於歐洲，流行於上個世紀。透過本次創作，將其精神轉化成在地性的語彙，中文的表達、生活文化的連結、集體生長的記憶來呈現屬於臺灣的存在與荒謬性哲學。另外，近年來科技與媒體不斷的創新與進步，現代人對於生命及自我的疑惑、困頓，以及人際間的疏離感也產生巨大的變異。本劇加入了當代藝術探討的議題，傳達出具當代時間性的存在哲學。「時代性」及「在地性」即為本研究對於用存在主義精神創作戲劇的新價值。

本劇是師法荒謬劇場，卻不是一齣荒謬劇，而是具有存在主義精神，且以哲學角度出發的聖誕劇。整合神學與哲學，達到戲劇引發思考的功能，讓兩者不再次相衝突，反而能相呼應。

在研究所的階段，充實了許多理論，衝擊思維觀點。本次研究與創作，是筆者求學生涯中的一個回顧與整合：修習教育專業科目，探討人性及價值，接觸了哲學；在美術系碩士班則對於美學、藝術理論、專業技能有深入的學習，而這些所學，勢必回到各人的人生哲學中，做反省批判，因此對於信仰亦有不同以往的省思。製作與發表本創作，不僅是理論與實務相互檢視的整合，也是結合了興趣與專業的功能，更是筆者自我身心靈統整的契機，解決內、外在衝突與矛盾，以期達到全人、完人的境界。



## 參考文獻

### 一、中文專書

- 1、王潤華著，《卡繆的生平及其哲學思想》台南市：中華出版社，1967。
- 2、王潤華譯，《異鄉人》，台南：中華出版社，1969。
- 3、朱乃長（或：南度）譯，〈薛西佛斯的神話〉，收錄在陳鼓應編，《存在主義》，台北：亞洲出版社，1968。
- 4、余靈靈譯，《誘惑者日記》，台北：究竟出版社，2000。
- 5、吳東辰著，《心理分析與齊克果之存在概念》，台北：台灣商務印書館，1996。
- 6、吳根樹譯，《墜落》，台南：王家出版社，1971。
- 7、李鈞著，《存在主義文論》，中國濟南：山東教育出版社，2001。
- 8、李天命著，《存在主義概論》台北：台灣學生書局，1990。
- 9、李天命著，《存在主義相應論》台北：台灣學生書局，1993。
- 10、何欣譯，《放逐與王國》，台北：晨鐘出版社，1970。
- 11、何欣著，《現代歐美文學概述（下）：二次大戰後至六〇年代》，台北：書林出版有限公司，1996。
- 12、何欣主編，《從存在主義觀點論文學》，台北：環宇出版社，1971。
- 13、何仲生、項曉敏主編，《歐美現代文學史》，中國上海：復旦大學出版社，2002。
- 14、孟祥森譯，《齊克果一生的故事》，台北：台灣商務印書館，1967。
- 15、孟祥森譯，《作為一個作者我的作品之觀點》台北：水牛出版社，1968。
- 16、孟祥森譯，《齊克果日記》台北：水牛出版社，1968。
- 17、孟祥森譯，《憂懼之概念》台北：台灣商務印書館，1969。
- 18、孟祥森著，〈齊克果〉收錄在陳鼓應編《存在主義》（增訂本）台北：台灣商務印書館，2004。
- 19、孟凡譯，《卡里古拉》，台北：現代學苑出版社，1969。
- 20、林宏濤譯，《愛在流行》，台北：商周出版，2000。
- 21、林和生著，《絕望的一躍：孤獨天才克爾性郭爾》，北京：華文出版社，2008。
- 22、林如心譯，〈齊克果〉，收錄在《西洋哲學史》，台北：黎明文化，1996。
- 23、周行之譯，《瘟疫》，台北：志文出版社，2006。
- 24、周聯華著，《存在與信仰》台北：基督教文藝，2010。
- 25、周伯乃選，《存在主義與現代文學》台北：立志出版社，1969。
- 26、邱剛健等譯，〈關於貝克特〉、〈論等待果陀〉二序文，收錄在《等待果陀》，台北：近學書局，1969。
- 27、柳鳴九、沈志明主編，《卡繆全集》，石家莊：河北教育出版社，2002。
- 28、金恆杰著，《由英雄的人到人的泯滅：法國當代文學論集》，台北：三民書局，1993。
- 29、洪鼎漢等譯，《批評的西方哲學史》，台北：桂冠，1992。

- 30、洪耀勳著，《實在哲學論評》，台北：水牛出版社，1970。
- 31、俞繼斌譯，〈實在的基督徒：齊克果〉，收錄在蔡美珠著，《齊克果存在概念》台北：水牛出版社，1986。
- 32、徐進夫譯，《快樂的死》，台北：晨經出版社，1973。
- 33、徐蘋譯《黑死病》，台北：世界文物出版社，1976。
- 34、書青譯，〈論夏克特的《等待果陀》〉，收錄在周伯乃編，《焦慮的一切：存在主義作家批判》，雷林書點：蓮燈出版社，1969。
- 35、陳鼓應主編，《存在主義》，台北市：台灣商務，1992。
- 36、陳鼓應等譯，《存在主義哲學》，台北：商務印書館，1977。  
陳俊輝著，《齊克果》，台北：東大圖書，1989。
- 37、陳俊輝著，《齊克果與現代人生》台北：黎明文化，1987。
- 38、陳俊輝著，《齊克果新傳——存在與系統的辯證》，台北：水牛出版社，1994。
- 39、陳俊輝著〈最具原則心靈的思想家〉，收錄在余靈之譯《誘惑者日記》，台北：究竟出版社，2000。
- 40、陳義勇著，〈卡繆〉刊登在（香港「大學生活」9卷1期），收錄在陳鼓應編《存在主義》，台北：台灣商務印書館，1999。
- 41、陳譯民、孫漢書等譯，《基督教思想史》，南京：譯林出版社，2008。
- 42、陳山木譯，《墮落》，台北：水牛出版社，1970。
- 43、梁春譯，《哲學的故事》，台北市：好讀，2002。
- 44、梁旭彤譯，《克爾愷廓爾》，中國北京：中華書局，2004。
- 45、梁祥美譯，《存在主義》，台北：志文出版社，1984。
- 46、梁永安譯，《現代主義異端的誘惑：從波特萊爾到貝克特及其他人》，台北：立緒文化，2009。
- 47、陸興華譯，《懷疑者》，台北：商周出版，2005。
- 48、張漢良譯，《薛西弗斯的神話》，台北：志文出版社，1974。
- 49、張容著，《法國當代文學》台北：遠流，1993。
- 50、黃美序譯，《正義之士》，台北：驚聲，1970。
- 51、項退結，《現代存在思想家》台北：東大圖書，1986。
- 52、郭宏安著〈卡繆與小說藝術〉，收錄在顧方濟，徐製仁合譯《鼠疫》台北：林鬱文化，1994。
- 53、鄔昆如著，《近代西洋哲學思潮》，台北：黎明文化，1977。
- 54、鄔昆如著，《存在主義真象》，台北：幼獅文化，1992。
- 55、楊耐冬譯，《人類命運四騎士》，台北：水牛出版社，1969。
- 56、閻嘉譯，《或此或彼》，北京：華夏出版社，2007。
- 57、劉俊餘譯，《反抗者》，台北：三民書局，1972。
- 58、劉載福編著，《卡繆論》，台中：青山出版社，1977。
- 59、蔡美珠著，《齊克果存在概念》，台北：水牛出版社，1986。
- 60、鄭聖鐘著，《存在的奧秘》，台北：台灣商務印書館，1972。

- 61、鄭志成譯，《通往哲學的後門階梯：34 位哲學大師的生活與思想》，台北：究竟出版社，2002。
- 62、謝秉德譯，《祁克果的人生哲學》，香港：東南亞神學教育基金會，基督教輔僑出版社，1963。
- 63、戴維揚譯，《卡繆戲劇選集》（淡江西譯現代戲劇評叢第一冊第一本），台北：驚聲文物供應公司，1970。
- 64、譚振球譯，《沒條理的人》，台北：三民書局，1986。
- 65、顧方舟、徐志仁譯，《鼠疫》台北：林鬱文化，1994。

## 二、論文

- 1、鄔昆如著，〈從荒謬到仁愛—幸福不是一切，人還有責任〉（登在台大「研究生」創刊號）收錄在《存在主義論文集》，台北：黎明文化，1985。
- 2、鄔昆如著，〈存在主義的始祖——齊克果〉收錄在《存在主義論文集》台北：黎明文化，1985。

## 三、期刊

- 1、王秀谷著，〈漫談卡繆〉，現代學苑 59 期。
- 2、陳蒼多譯，〈悟卡繆〉，現代學苑 105 期。
- 3、陳彝秦譯，〈沙特、卡繆與馬芬〉，現代學苑 42 期。
- 4、張系國，〈城堡、蠅、瘟疫〉，台灣大學論壇 9 期。
- 5、傅佩榮，〈卡繆思想的歷程與意義〉，現代學苑 108 期。

## 四、網路資料

- 1、One Direction & Justin Bieber LOL—Cover – Masketta Fall （Official）：  
<http://www.youtube.com/watch?v=FlFuRzk8OnU>