

戲劇與哲學：以沙特與貝克特為例

朱鴻洲

摘要

從 1940 到 1960 年代，可算是法國現代戲劇的黃金年代。但主要指的並非是這個時期的創作蓬勃發展，而是因為它產生了不少重要的、有影響力的作品。是歷史背景或其他原因的影響下，給了法國戲劇新的活力？這個時期的法國戲劇又有何特殊性？本論文要以沙特(Jean-Paul Sartre)與貝克特(Samuel Beckett)為例，探討這個時期具代表性的兩種劇場。儘管兩者的戲劇作品無論是在主題內容與表現風格上都大相逕庭，但他們的共通點在於藉由戲劇作品表現人類的存在問題與生存狀況。

存在主義思想的先驅齊克果(Søren Kierkegaard)曾說：不同於抽象思維的工作在於——以抽象方式理解具體，相反的，主觀思想者(或存在主義者)的任務則是——以具體的方式理解抽象。不論是沙特或是貝克特，他們的戲劇都是用具體來幫助我們理解抽象。這也是為何我將藉由存在主義的觀點，分析比較他們的異同之處。

換言之，這個研究的主要目的在於指出兩者的戲劇中，各自不同的存在主義思想與越界書寫的特色。但同時也要釐清存在主義哲學(做為一種哲學思潮)與所謂存在主義戲劇的關連性。透過這個比較研究，我們試圖說明戲劇超越哲學的現象。更明確來說，是戲劇如何，矛盾地，成為存在主義哲學的最佳傳播者(代言人)。或者說，前者，作為一種視覺表陳藝術，或許比任何其他表現方式，更能忠於後者的核心理念。

其中就沙特的戲劇部分，分析的作品包括：《蒼蠅》(*Les mouches*, 1943)與《污穢之手》(*Les mains sales*, 1948)；貝克特的劇作則為：《等待果陀》(*En attendant Godot*, 1952)及《哦 美好的日子》(*Oh Les beaux jours*, 1963)。

關鍵字：存在主義哲學、存在主義戲劇、沙特、貝克特、第二次世界大戰與法國戲劇、越界書寫

緒論

在《小舞台大劇場》(*Petites scènes. GRAND THEATRE*)這本回顧法國從 1944 到 1960 年原創戲劇的著作中，蒐集了當時對這些作品的評論。在這十六年間，法國戲劇之所以蓬勃發展¹，與第二次世界大戰的影響息息相關。在經過了四年德軍佔領期的嚴格政治思想檢查與宵禁生活，戲劇創作在戰後旋即爆炸似的洶湧而出。沙特(Jean-Paul Sartre, 1905-1980)與貝克特(Samuel Beckett, 1906-1989)同屬於這個時期的作家。但在同一股政治氛圍之下，他們的作品異質性為何如此強烈？對此現象，我們可提出什麼樣的解釋？再者，要如何探討這兩種戲劇作品的差異？比較的意義又為何？以上這些問題，我希望藉由兩者與存在主義哲學的關聯性來探索，並分析他們對於人類存在問題不同的關注。這個比較研究，一方面是在比較兩種不同內涵的存在主義，探究貝克特式與沙特式存在主義的不同處；另一方面則是比較研究這兩種不同類型的戲劇作品對於同一哲學問題的不同思維與表現方式²。

此外，本文也要思索哲學在兩位作家的戲劇作品中所扮演的角色。如果說，沙特的戲劇語言是其哲學語言的轉化，那貝克特的戲劇也是一種「應用哲學」嗎？如果說，存在主義是兩者的共同處，事實上，它更是其差異之處。因此，本論文除了是針對兩位現代劇作家的比較，同時也著意探索戲劇與哲學的關聯與兩種越界書寫。

戲劇與哲學的關聯性可從兩方面來思考：一為形式，一為內容。在形式方面，古希臘哲學家蘇格拉底或柏拉圖皆善於運用**對話的模式**來進行其哲學思維的辨證。這種對話情境的書寫，事實上可被視為已近乎可呈現於舞台上的劇本。哲學論述的戲劇化呈現，其主要目的應當在於幫助哲學真理的驗證，與增進希望達成的說服效果。反過來看，戲劇創作本身與哲學有何關聯？其間又有何種差異性？或許我們可從戲劇家與哲學家各自與真理關係之不同得到解答。例如，對真理的定義與表達方式。概括而言，哲學追求人世間**普遍、絕對與永恆**的真理，使用(或依賴)充滿邏輯的理性論述，讓世界更透明、清晰與理性化。戲劇的真理則比較不明確，它有相當的相對性與時間性。此外，在舞台上被呈現的是生活上的**關鍵性片刻**。戲劇探尋真理的目的並非在達成理性共識，揭露問題的重要性常遠勝於對觀眾的說服。哲學的揭露與批判方式是直接的，戲劇則是常用遮掩或偽裝的方式來**裸露**人性與世界。

存在主義哲學與戲劇

針對本論文的研究對象：沙特與貝克特，本文試圖說明他們的劇作與存在主義哲學的關聯。在此之前有必要先釐清所謂「存在主義」(*L'Existentialisme*)的定義與範疇。首先，存在主義這個概念是有爭議性的。所有哲學思考的問題事實上皆與人的存在問題相關，因此存在主義

一詞真有其獨立的必要性嗎？存在主義若有別於其他哲學思想，其主要差異為何？根據富其業(Paul Foulquié)的說法，存在主義的特質主要在於與「本質性哲學」(la philosophie essentialiste)作區分 (5-8)。所謂本質性哲學，可以柏拉圖的思想作解釋。柏拉圖將世界分為感官世界與精神世界，而他的哲學所處理的問題主要是後者。根據柏拉圖的定義，哲學探討形而上(精神與靈魂)的問題、超人世(宗教、神)的存在。哲學的作用是在觀念化世界運行的準則。如果說，存在給予本質一個真正的實體，柏拉圖卻認為存在並不能豐富本質，反而將之貧窮化、侷限化與有限化。據此論點，哲學所應該關心的是本質性的、精神層面的，而非感官的、世俗的世界。

而存在主義哲學則是與傳統的形上哲學分道揚鑣，甚至相互對立的一種哲學。兩者主要的區分在於它並不對本質性、抽象性的事物感興趣。它所關注的，毋寧是實際且具體存在的人、事、物。所謂存在主義，也就是思考人存在的狀況與生存問題。再者，存在主義本身又充滿相當的異質性³，有多少存在主義哲學家，即有多少不同的存在主義。然而，如果存在主義希望觸及的是具體的存在問題，它又如何超越具體與抽象的矛盾？易言之，它有可能捨棄抽象的文字表達方式來說明具體的存在問題嗎？就沙特的例子來說，戲劇正好提供了絕佳的媒介，因為舞台正是他的抽象存在主義哲學理論《存在與虛無》，得以具體表達的地方與方式。準此，所謂存在主義，應該是一種**看得見的哲學(une philosophie visible)**。

一、沙特式存在主義溯源：不存在主義與存在主義

要談論沙特的存在主義，首先需要認識其哲學思想的演變歷程。其哲學思想的起源，原是一種無神論的虛無主義：完全否定人類存在的價值與意義的荒謬哲學。我們甚至可以將之定義為一種「不存在主義」。然而這個虛無且否定一切的悲觀哲學如何演化為入世積極的存在主義思想？主要的關鍵來自第二次世界大戰的影響。沙特曾說：

戰後(給我)帶來真實的經歷，這個真實的經歷是社會性質的。我認為首先有必要跨越英雄主義的神話。在大戰前的人物，像是斯湯達爾(Stendhal)式的利己主義者，應該要能在深陷於無從選擇的歷史環境的同時，保有自我決定的可能性。我認為人總是可以對加諸於他的社會有所反制。(Sartre, 1972,p.101)

儘管沙特的哲學在戰前與戰後有巨大的改變，「自由」卻是自始至終貫連他的哲學的中心思想。對早期的沙特而言，自由是一種能將自己置身於能觸動自己內心的事物之外的能力，並使這些事物不能再影響他。自由來自**意識**，是人與週遭保持距離的能力。這個拒絕能力讓自我可以不被他者決定，讓我們進行有思考的選擇與行動。也就是說，自由是一種不讓外在的世界型塑自己的拒絕力量。

此外，沙特定義的自由帶有悲劇的色彩。因為它具備一種清晰銳利的眼光，讓人看見人類孤獨與喪失尊嚴的生存狀況，也就是存在的真相。意識的自由對沙特而言並不是人類睿智(sagesse)的展現，反而是帶來人的分裂。他曾說：「出走，走出世界，走出過去，走出自己。自由是流亡，而我便是被判要服自由的刑勞」(Sartre, 1976, p.285)。他更強調：「真正有意識的人是能要成爲**不是自己的人**，也就是不要成爲**現在的自己**。自由人是活在一種持續自我抽離的暴力狀態中存在。人的虛無便是來自於這種自由的意識，人要用能否定自我的態度面對自己。」但沙特的這種自由概念並不能替人找到出路，而是讓人像被判決般，活在一種沒有真正作用的抗爭之中。若進一步分析，可發現這種自由的堅持，事實上有一部分是來自**驕傲(orgueil)**。沙特式的自由人拒絕來自外界的協助，是一種無用的激情(*passion inutile*)，而失敗似乎是最後必然的結果。因此可說，早期沙特的自由論是充滿矛盾與悲劇性的，因為這是一種不自由的自由，並且產生虛無的自由。

如果說「自由」對早期的沙特是屬於本質論(*liberté ontologique*)，在經歷大戰之後，則轉化爲倫理性質(*liberté éthique*)，並從抽象的自由論轉爲具體的實踐。他思考的出發點來自這幾個面向的問題，意即人與責任、人與世界、與如何實踐真實的我(*authenticité de l'homme*)。

戰後的沙特曾就其存在主義思想以專書《存在主義是一種人道主義》(*L'Existentialisme est un humanisme*)說明。他首先強調存在主義是一種人道主義，一種無神論的存在主義，以便與賈斯柏(Karl Jaspers)及瑪爾賽(Gabriel Marcel)的「天主教式的存在主義」(p.17)有所區隔。沙特的存在主義的著名核心思想爲「**存在先於本質**」，強調人自我決定的重要，用意是在提高個人的自我決定意識。的確，對沙特而言，沒有(存在)意識的存在是不能被稱爲存在的。人不應像物品，在產生前就被決定日後的功能、作用與命運。換言之，人不應該被事先定義，而需要人自己去塑造完成。

沙特哲學思想中的自由論有其與眾不同之處。其中很重要的一點是，他認爲自由是身爲人的責任而非權力。他定義下的自由並非保持超然、不涉入，反而是要迫使人不斷參與行動。因而這樣的自由並非讓人先除去所有負擔，進而保有心靈的平靜。相反的，在自由的道路上，人必須隨時作出選擇，而這也正是爲什麼沙特的自由反而會讓人產生猶豫與焦慮。沙特式的存在主義是要人完全掌握自己，同時也對自己的存在負完全責任。易言之，沙特不認爲人的自由是種恩賜，卻反而是種「判刑」。因爲人自出生以降，沒有選擇、沒有依靠，卻得不斷的成就自我及創造自我。這種自由可謂人類生存最重要的意義與責任，而這種具有強烈社會意識的自由，可想而知，容易產生社會焦慮(*angoisse*)等負面影響。明確來說，這種焦慮來自於個人對其他人負有的責任感，與來自他人無時無刻投注在自己身上的眼光所導致⁴。

除了意識的自由，沙特認為，人只有在行動中才是自由存在。沙特式的存在主義要求人必須超越狹隘的個人主義，這是一種積極參與社會運作的理性思想，因而可被視為一種自由與道德結合的社會主義。這樣的存在主義要面對的問題是人類生存的社會意義，而非人的本質問題。我們因而可以用自由、行動與責任來概括沙特式存在主義的中心思想。

二、從存在主義哲學到存在主義戲劇

如前文所言，戲劇被哲學家運用為其思想的傳播媒介。沙特與戲劇的關係亦然嗎？戲劇是否只是沙特用來呈現其思想的工具？沙特的戲劇可以被簡約為其哲學思想的呈現嗎？或者說沙特的哲學思想可完整解釋他的戲劇作品嗎？又如果只是簡單地重複其哲學思想，沙特的戲劇作品又有何意義呢？

在分析了沙特的存在主義內涵之後，本文要進一步探索沙特走向戲劇的理由。沙特認為法國從十九世紀到二十世紀中葉的一百五十年間，布爾喬亞戲劇一直佔據著主導地位(這個社會階級也是劇場的主要經濟來源)。就沙特而言，所謂的布爾喬亞戲劇是一種呈現自己階級形象的戲劇，是一種主觀且沉浸於自我意識形態的戲劇。它沒有真的行動，因為行動代表改變。沙特所支持的是民眾戲劇，一種與政治緊密關聯的戲劇，也是一種有**解神秘功能**(*démystification*)的戲劇。這也是為何當時許多法國知識分子對布萊希特(Bertolt Brecht)戲劇有許多正面的評價⁵。布萊希特之所以在法國造成如此大的文化藝術衝擊，主要來自幾個原因，例如：戲劇形式的創新、政治社會傾向的內容，凡此都是當時的法國戲劇藝術欠缺的。在面對法國戲劇的腐敗與停滯，特別是心理劇的氾濫之際，沙特提出了他對戲劇的理念，並將之命名為「狀況劇場」(*un théâtre de situations*)，而所謂的狀況劇場，其內涵為：

戲劇之所以能令人能動容之處，在於它所呈現的是一個正在形成的性格角色。這自由決定的選擇時刻，表現一種道德與全部生命的投入……自由藉此展現他的最高的境界，因為他接受迷失、困惑，以便能夠顯示他真實的存在。(Sartre, 1973, p.20)

更明確來說，所謂的狀況劇場，指的是一齣劇作要能有不停出現的狀況，劇中人在被限定的情境、狀況下必須不斷作出自由的選擇。戲劇不應呈現一種幾乎可以被預測的人物，而是不斷改變的人物。從這個戲劇理念可以明顯看出沙特的哲學思想如何與其戲劇觀聯結。如前文所提及，兩者的中心議題主要都在於彰顯沙特式的自由，因此，戲劇有助於沙特將其個人自由主義思想更加具體化與社會化。

事實上，沙特在很多場合不斷地對戲劇的內涵與形式提出許多個人的看法，故戲劇絕非僅僅是其思想的舞台，作品意涵也多能超越其哲學思想內容，特別是能引導我們進行更開放性的思考和批判。

然而戲劇之所以是沙特的存在主義思想最佳的呈現方式，主因在於存在主義所關注的是具體的事件與行動，而戲劇正是最能表現這種以**行動**為核心價值的存在主義的媒介。

三、戲劇之於哲學：戲劇的超越

以下我們將以兩部劇作，《蒼蠅》(*Les mouches*, 1943)與《污穢之手》(*Les mains sales*, 1948)為例，說明沙特的戲劇作品如何呈現與擴展其存在主義思想的核心議題：自由。

《蒼蠅》是沙特於第二次世界大戰期間所創作，是他的第二部戲劇作品。此作品改寫自古希臘神話，劇情敘述自幼年即流亡於異邦的王子毆亥斯特(Oreste)在家庭教師的陪同下，四處造訪不同國度，最後來到祖國阿果思(Argos)。因時間久遠，這裡的居民並不認得他，毆亥斯特起初以陌生人的身分發現祖國的人民沉浸在一種懺悔的情境中，原因是前任國王亞加曼儂(也是他的父親)被謀殺篡位，皇后(他的母親)則改嫁。這項事實為全民所知，但卻無任何行動來糾正這項罪惡。毆亥斯特目睹這個國家如人煙稀少的廢墟，各地門戶緊閉，蒼蠅到處肆虐橫飛，且因十五年來城市裡的酸腐惡臭而日益肥碩。毆亥斯特起初只是冷眼旁觀這一切，但恰巧來到阿果思的時間碰上了死者的節慶日。在這一天，全民舉行釋放死人至人世的儀式，死者會回到人世與他們的家人相聚。但這天並非歡樂的團聚，而是居民再次面臨他們加諸死者的罪惡，特別是會聽到前任國王死前的嘶喊聲。事實上，現任國王每年舉行這個儀式有其政治目的，為的是讓其人民持續活在個人與集體的罪惡感中，並且自我禁錮，成為完全無行動力的禁囚。阿果思十五年來便是如此度過的。

毆亥斯特起初雖表示憤怒，但並無改變城市命運的意圖，也就是謀殺現任國王。毆亥斯特的中立態度因朱彼德神(Jupiter)的意見而更為堅定。朱彼德神認為亞加曼儂的兒子並沒有這樣做的必要，因為與其統治一個半死狀態的城市，不如做一位戰功彪炳軍隊的隊長。對他而言，阿果思的居民是罪人，他們槁木死灰的存在是在償還他們所默認之罪。伴隨毆亥斯特旅行的家庭教師也加入勸導：

現在的你年輕、富有、俊美，且有了長者的智識，擺脫了所有的奴役身分與信仰，沒有家庭、沒有祖國、沒有宗教、沒有職業，要涉入任何事是完全自由的。但要知道，一個有能力在大學城裡傳授哲學或建築的人上之人，是不該將自己投入的，而你卻還有所抱怨 (p.95)⁶。

但所有的這些勸說挑起了毆亥斯特更高的存在意識，所受的懷疑主義與自由精神教育也受到挑戰：一個自由的人不應該介入(s'engager)政治社會事務嗎？事實上，毆亥斯特對阿果思悲慘現狀的冷漠是有客觀原因的，因為沒有共同的感情、生活經歷與記憶，對於這個城市的慘狀，

他是完全無辜清白、沒有責任的。但當他目睹妹妹艾勒克特(Electre)奴隸般的遭遇，與她反抗其母親的場景，毆亥斯特冷漠的態度發生了轉變。於是他決定不離開阿果思。

在第二幕中，毆亥斯特目睹死人節大會的進行。祭司釋放死人讓活著的成人與幼兒，各自公開所犯的罪惡。所有的市民在畏懼死人的負面情緒之中生活，死人節的舉行讓居民活得更痛苦。

照例，亞加曼儂的女兒艾勒克特應參與這項典禮，但是她卻選擇在這個場合公開控訴，擾亂儀式進行。她不敬的坦白引起眾怒與國王的懲罰，毆亥斯特提議一起逃離，卻受到指責，因為她相信她真正的胞兄會來解救她。

在艾勒克特的言語刺激下，毆亥斯特坦白自己的真正身分，但艾勒克特在聽到這位從小被布爾喬亞家庭收養而過著安逸生活，卻自稱是毆亥斯特的陌生人，她表示寧願相信她的親兄弟已死，也不想承認有這樣的兄弟。毆亥斯特的清白無辜反而成了他的妹妹所嘲弄的對象。毆亥斯特開始質問自己的存在問題：「我是誰？我能給人什麼？我幾乎是不存在的。在城市中遊蕩的鬼魂，沒有任何一個比我還像幽靈。」……「我要像一般人一樣存在」(pp.136-137)。

毆亥斯特因而求助於神明的指引：「宙斯，天國之王，假如你加諸於我的律令是聽天由命和無恥的謙卑，請用記號顯現你的旨意，因為我已完全看不清楚了」(pp.137-138)。但神祇並不能提供指引，毆亥斯特只能自己選擇一條道路前行，彰顯自己是阿果思的一份子。他對自己說：「我要成為全國居民**內疚的竊盜(voleur de remords)**」(p.140)，也就是要移除他們的罪(惡感)。在這時候，他的妹妹艾勒克特才首次承認他是哥哥，並告訴他說：「我們要領先走在大苦難之前」(p.142)。

在毆亥斯特往自由道路前進的同時，朱彼德神(Jupiter)知道毆亥斯特將前來殺害國王艾吉斯特(Egisthe)，遂事先將此訊息告知當事人，國王卻拒絕招來守衛保護自己。我們聽到的是國王為其所犯之罪的懺悔。朱彼德神比較國王與祂之間的相似處：

朱彼德神：你恨我，但我們是相似的；我以我的形象創造了你：國王是人世間的神祇，像神祇一樣的高貴與令人畏懼。

艾吉斯特：令人畏懼？您？

朱彼德神：看著我。(停頓)我說過，你是以我的形象而做成的。我們兩個都在掌管秩序，你統治阿果思，我統治世界；我們的內心被同樣的祕密沉重地壓制著。

艾吉斯特：我沒有祕密。

朱彼德神：不，你有的。神祇與國王們共同的痛苦祕密是：人民是自由的，但不同的是你(艾吉斯特)知道這個事實，而他們(人民)自己並不知道」(p.155)。

國王所看到的並不是令人敬畏，而是令人作噁的自己。除了罪惡感，國王感受到的還有恐

慌，因為毆亥斯特的自由將感染阿果思所有人民，挑起他們的反抗意識。劇情的另一個轉折是國王與皇后被殺，亦即毆亥斯特與艾勒克特復仇之後，兩人卻有不同的反應：原先執意復仇的艾勒克特卻在事後懊悔，朱彼德神則順勢運用話語挑起兩人的罪惡感。相對於艾勒克特的退縮，毆亥斯特則顯得更加堅決。在與朱彼德神展開最後的爭論之後，他作出了屬於自己的決定：帶走全市民的罪惡與蒼蠅，離開阿果思。

朱彼德神：你的自由不過是讓你發癢的疥瘡、不過是你的流亡。

毆亥斯特：我被迫只能聽從自己的法令，... 每個人都應該要創造他自己的道路。

毆亥斯特：阿果思的百姓是我的子民，我要打開他們的眼睛。

朱彼德神：可憐的人啊！你給他們的禮物是孤獨與羞恥。你將會扯掉我已覆蓋在他們身上的布料，讓他們突然地發現自己猥褻與黯淡的存在，一個他們被賦予，卻沒有任何價值的存在。

毆亥斯特：人類的生命是在與絕望對立的另一邊才開始的 (pp.182-183)。

孤立無援的毆亥斯特最後的宣言：「阿果思人，看著我，你們已明瞭這個罪行是屬於我自己的。在太陽面前，我承擔這個罪。這是我活著和我自豪的理由。你們既不能責罰我，也不能替我抱怨。這就是為何我令你們害怕的原因。」.....「我要成爲一個沒有土地，沒有子民的國王」(pp.189-190)。沙特藉由毆亥斯特這個角色，提出了對古希臘悲劇的新觀點，重新詮釋了傳統認知下的悲劇精神，更呈現了具有現代意義的自由。

四、自由的現代意義、倫理價值與悲劇特質

《蒼蠅》所採用的人物與題材是眾所周知的古希臘神話，但作者的這項選擇並不是因爲缺乏原創力。我們可分析歸納幾個動機，其中之一爲規避政治審查。本劇爲沙特於二次大戰德國占領法國期間所發表之作品，內容影射當時被認爲辱國的維奇(Vichy)政府。爲避免暴露此一訊息，沙特以神話隱喻。另一個動機是沙特欲藉此喚起對古希臘悲劇的新認識。更明確來說，沙特認爲這些主角的悲劇並非來自一般所認爲的命運，而是自由。不論是伊底帕斯、普羅米修斯或安蒂岡妮，他們的悲劇下場都是其自由意識展現的結果，亦即沙特所稱之「自由的悲劇」(la tragédie de la liberté)。因此，希臘悲劇不是讓沙特藉以躲藏，而是讓存在主義定義下的自由得以伸展的舞台。本文要進一步追問的是：在這個大家已熟知的故事中，沙特有何新的運用？又希望帶給觀眾什麼新的意涵？以下以自由爲主軸，進一步分析沙特藉由《蒼蠅》一劇對自由的定義。

沙特在《蒼蠅》這部劇作中引出幾個問題，首先是自由的意識從何而來？沙特劇中的配角——**教育者**——並非沒有特別作用。要成爲自由人，教育是基礎的培養，只不過這位教育者希望培養

的是個零負擔，完全不介入參與的自由人。這也是毆亥斯特一開始保持的態度，因為他沒有家庭、社會、政黨、宗教與需要服從的指令，是為**冷漠的自由(liberté d'indifférence)**。然而這種置身事外思考型的自由並非沙特所主張，這也是為何毆亥斯特會有所轉變。在劇中毆亥斯特另一個層次的自由意識來自於與他者關係的建立。在聽過艾勒克特的談話後，毆亥斯特陷入存在問題的疑惑：他的存在只是像影子或鬼魂般嗎？但如何真正地存在呢？

毆亥斯特的反思恰巧與艾吉斯特(殺害亞格曼農者)的懺悔呈現明顯對比。前者突破到另一個層次的自由，後者的存在卻完全囚禁在罪惡感之中。觀眾可聽到篡位國王絕望的嘶吼：「現在，我看著我自己，我比亞格曼農更像死人…… 啊！我寧願用我的王國換取熱淚！」(p.149) 另一個對比的對象是阿果思的居民。對沙特而言，這是一群活在集體罪惡感、完全沒有自由意識的人。他們完全被囚禁在懺悔中，沒有行動意願與能力。

然而，沙特所創造的毆亥斯特是否代表一種新的個人英雄神話？沙特本人似乎沒有特別意識到這個問題⁷。他所關注的，毋寧是在如此的非常時刻，如何提醒屈服的法國人明白這種集體罪惡感的懦弱毫無用處，必須努力爭取自由並有超越自我的行動。因此毆亥斯特並非特異的英雄，他所扮演的是個可效法的典範。

透過這齣戲，沙特不僅呈現個人如何從僅屬意識形態的精神自由，提升到具體實踐的自由，同時也明白點出關於限制與自由的矛盾關係⁸，意即限制可創造更多的自由。沙特並非毫無保留的歌頌自由。他所提倡的自由是有思想、有行動、有社會責任的，同時也要能對自由進行批判。

五、布爾喬亞式的自由或自由的批判

以下將以《污穢之手》為例，說明沙特式的存在主義與其劇作的關聯。本劇敘述一位布爾喬亞階層家庭背景的知識青年雨果(Hugo)，在二次世界大戰期間加入共產主義之地下反政府組織。該組織因其學識背景派他擔任文宣工作。雨果因為希望參與實際行動，所以並不滿意這項安排。在明白表明他的不滿之後，雨果於是被指派暗殺另一位成員—俄德亥(Hoederer)，因為後者的現實政治路線有背叛組織理念之嫌。劇中，雨果雖取得俄德亥的信任，卻因了解其政治理念反而心生猶豫，最後是因誤解俄德亥與其女友的曖昧關係而將其槍殺，並因此而入獄。本劇採用倒敘方式，在第一幕開始，雨果服刑期滿而出獄，組織因擔心俄德亥死亡的政治陰謀被洩漏，而派遣歐爾嘉(Olga)前去殺害雨果，雨果則試圖了解自己殺害俄德亥的真正理由。在第二幕的回顧中，我們看見整個謀殺事件發生的經過。最後一幕回到本劇開始的時間，雨果知道現在的組織其實是走俄德亥當初的現實政策路線，因不願再接受組織的操控，拒絕配合掩飾真相，他坦然選擇死亡。

沙特以本劇的主角雨果為例，用各種諷刺的方式批判布爾喬亞階級的「利己主義自由思想」。例如，地下組織負責人路易(Louis)表達對雨果的看法：「他是一個沒有紀律的小無政府主義者，一個只知道要表現姿態的布爾喬亞知識份子。他工作只爲了能得到愉悅。他可以因爲任何一個原因而將工作放棄不管」(p.26)⁹。劇中，不僅眾人對他沒有信心，從一個雨果具有象徵性的行爲之中看出甚至包括他自己都有自信的危機。在遷徙旅途中，雨果總是帶著自己不同時期的照片。他的女友潔西卡(Jessica)在發現照片後戲謔說：「十二張做著夢想的青春照片。三歲、六歲、八歲、十歲、十二歲、十六歲。你父親把你趕出家門時，你就帶著這些相片們。它們到處跟著你，好像你多麼需要愛自己」(p.71)。從頭到尾，潔西卡都不曾認真看待雨果的謀殺行動，她對他說：「我可憐的小蜜蜂。如果你想要說服我你將成爲一個殺手，首先你應該要說服你自己」(p.117)。

俄德亥的保鏢也譏諷他加入組織的心態，說他：「不懂民生困苦，只是要尋求自尊」(p.96)。雨果氣憤的回答說，他就是因爲不能忍受別人之前對他如此恥笑而離家。相較於這些保鏢，加入黨是脫離貧困的唯一途徑，雨果則是出於自己的選擇。目的雖與經濟無關，卻充滿個人需求。儘管俄德亥替雨果反駁。雨果卻自己主動聲明他長期以來承受這些誤解與羞辱。他說：「我加入地下組織的目的是要自我遺忘」(p.111)。

雨果對自己缺乏自信的事實又可從俄德亥對其未婚妻所散發的魅力看出，以至於他甚至想要模仿俄德亥的行爲表現。由下文雨果的告白更可說明：「當他(俄德亥)的手碰觸到的時候，這咖啡壺看起來好真實。所有他的手碰過的東西都好真實。當他將咖啡倒在杯裡，我看著他喝，我感覺真的咖啡的味道就在他的嘴裡(停頓)。真的咖啡的味道將要消失了，一起消失的還有真的熱情、真的光芒。」(p.129)

雨果在此對俄德亥的評價已超出政治對立的意識形態。在他的眼中，俄德亥儼然已成爲他心中的**自我理想(idéal du moi)**¹⁰。在這個認同敵人的過程中，雨果認同他者與否定自我是同時進行的。一方面評價他人，另一方面也被迫檢視自己的種種匱乏(déficience)與不信任(défiance)。但這個認同俄德亥的行爲若造成雨果的憂鬱之情，其中應當還有無意識自戀心理的影響。雨果找到理想的我，但卻陷入另一種存在危機。

六、存在的危機 (la crise de l'existence)與動態的存在主義

雨果自己並非完全意識到所面臨的存在問題。離家出走、加入地下組織、自告奮勇參與最危險的任務，都是一種嘗試尋找自我與換取新生命的行爲。在這些選擇的過程中，表面上是出於自由意志，但是這種自由還是相當受到布爾喬亞意識型態的限制。不過沙特除了批評這種狹隘個人主義的自由意識，更重要的是他提出轉變的可能性。

雨果的轉變主要來自兩個層次。一為外在的，在與俄德亥的交談中，他原本堅信的政治理念已產生動搖，最後雨果得知要他殺死俄德亥的黨內同志後來卻走俄德亥所主張的政治路線之後，這個真相帶來更大的衝擊與羞恥。另一個衝擊來自於雨果最後的殺人行為。他回顧說：「我發現我那時太年輕了。我曾想要將我犯的罪像石頭般掛在脖子上，我又害怕它太過沉重無法背負。這是怎樣的錯誤！這個罪實際上是輕盈的，非常可怕的輕盈」(p.238)。雨果矛盾地無法承受這樣的「輕盈」，因而質疑自己是否真的殺死俄德亥了。

事實上，本劇所欲探討的問題主要可分兩個層面：一為理想派與務實派之辯；二為如何真正實踐人的自由。前者為集體性的問題，後者則為個人存在問題。前者呈現沙特政治思想的演變過程或曖昧之處，後者則具體表現其以自由為中心的存在主義思想。另外，本劇也可說明第二次世界大戰與法國的政治實況對沙特戲劇創作的影響。沙特曾如此自白說：「每個人都是政治的。但是只有在 1945 年接觸了戰爭後，我才開始明瞭其中的意義。在戰前，我自認是一個與我所生存的社會無關的個體。我是單一孤獨的，是一個因具有獨立思想而與社會對立的我。這個我對社會並無虧欠，社會亦無法對其操控，因為他是自由的」(Sartre, 1972, p.233)。戰後，沙特對個人與社會之間的關係有了不一樣的想法，特別是藉由戲劇來檢視個人存在主義如何在集體意識、道德意識的影響下實踐。透過這個作品，觀眾可以更清楚的看出沙特存在主義哲學中有關自由的特殊意涵。

對於民權運動者來說，人生而自由，自由是天賦的權力。沙特所提出的**自由是刑罰**的觀念，則是人沒有權力放棄自由，一切阻礙行動自由的理由都站不住腳，而被視為懦弱者的藉口。《污穢之手》的主角雨果面臨兩股力量：一為加諸於他的外在阻礙(家庭、社會現況)，使其無法自由行動；一為他企求突破這些外在阻礙與內在猶豫心理的矛盾阻力。對於沙特而言，自由意識的產生是關鍵性的問題。自由意識常常是需要被啓發，且會轉變的。以劇中主角雨果為例，在劇中大部分的時間裡，他的自由意識是處在一種渾沌的狀態，他說：「自由是種奇怪的感覺，它讓人頭暈目眩」(p.239)。沙特藉此批判雨果的社會主義意識與行動的動機似乎是被某種近乎盲目的理想主義所引導。雨果因而未能在這些決定中找到自己的定位，與實踐真實的自我，也就是說雨果的理想主義只是一種假性的自由，或者說一種擁有自由的幻覺，要等到經歷了槍殺事件與監禁之後，他才發覺真正的自由與實踐它的勇氣。

儘管雨果最後為這自由付出相當的代價，但他終於能擺脫布爾喬亞個人主義與所信奉之社會主義的束縛。如前所述，對沙特而言，實踐自由是人存在的必要職責，也是存在主義哲學的最重要圭臬。透過這個作品《污穢之手》，沙特一方面讓其存在主義哲學具體化呈現，另一方面則對自由的內涵進行哲學思辨。

七、我自由，所以我存在或自我欺騙(*la mauvaise foi*)的存在

對沙特而言，沒有一個人的存在是既定的事實。一個真實存在者要不斷的躍昇、超越，否定不存在的我，要把他虛無化，讓這個存在的我在各種不同的狀況下建構真實的我。相對於笛卡爾的我思故我在，沙特的存在主義似乎往前推一步，意即人是否存在的要件不只是會思考，更要會思考否定自我，以創造有意識的自由。

沙特在這兩個劇作所創造的主角，有不少的共同點：他們都是在布爾喬亞家庭長大、充滿理想的年輕知識分子，他們都意識到存在的問題。雨果在安逸的生活中感受到父權的窒息，為此離家；而歐克斯特從小喪父，流亡國外，他的存在問題是在回到祖國之後產生。雨果所處的年代給了他一個尋找與證明自己價值的契機。如果要分析他選擇加入地下共產組織的動機，基本上有社會意識與個人意識兩層面。雨果希望消滅階級社會，而爭取公眾利益的社會意識是雨果超越自身布爾喬亞身分教育的努力。雨果意識到自己負面的異質性，進而尋求社會同質性，只不過這個努力的背後，並非無私人動機——雨果要藉此行為擺脫以前帶著恥辱的雨果，只是這個需求似乎又有自戀的因素在其中(隨身帶著過去的照片)。雨果尋找其存在意義的方式有著雙重目的，同時也凸顯個人存在與集體存在的模糊界限。雨果的例子凸顯了沙特存在主義的另一特點：從個人式的存在主義擴展到集體或社會的存在主義，也就是從思考自我與自我的關係延伸到思考自我與他人的關係，但是在這個過程中總會產生**疏離**的現象。

要擺脫被自己所否認的我並不容易。雨果加入地下共產組織雖然是經思考後的自由選擇，但深入觀察之後可發現在這個自由背後另有關鍵性的家庭因素。雨果的第二個自由選擇是要求具體的行動，即執行暗殺任務。然而雨果所做的這個選擇，是否超出其能力之外？是否又是將自己無意識地掙脫出自己的行為呢？前文提到，雨果的存在意義有部分是靠別人給予的信心，但他周邊的人顯然對他並不具信心。表面上雨果的反駁似乎義正辭嚴，但這個自由的選擇顯示雨果曖昧的自由與混亂焦慮的心理狀態。在外表上言辭肯定的雨果，內心卻不確定，並且不能自覺，因為他必須扮演一個可信賴的人。雨果於是進入了一種所謂**自我欺騙**的狀態。

沙特在他的哲學著作《存在與虛無》(*L'être et le néant*)對「自我欺騙」(*la mauvaise foi*)這個詞彙有專文解釋。沙特特別區分謊言與自欺的差別，對一個欺騙他人的人來說，他在欺騙的同時明確知道何者為「真」，但是他刻意將之隱藏起來。對自欺而言，欺騙者與被騙者為同一人，但是這種現象如何發生？如果說騙人者清楚知道真假，他如何能被自己的謊言所欺騙？關鍵即在於自欺的行為牽涉到相信(仰)。自欺者在面對自己的「謊言」時，意識被信仰取代，導致騙人的我容易說服被欺騙的我。須知，自欺的行為不僅是認知的行為，也是本能性的，也就是

無法避免的。沙特說，當我們困擾或焦慮時，自欺是一種幫助逃離這種狀態的方法。在《污穢之手》中，面對潔西卡的質問，雨果的回答提供了最好的例證。

八、多重疏離與真實自我的創造

雨果在追求自由的道路上，同時所要面對與處理的是疏離的問題。雨果選擇加入以普羅大眾為成員，以其利益為主的共產黨，一方面把自己從自己所屬階級中抽離出來，但是在黨中卻又與社會中下階層黨員格格不入。從家庭的疏離到黨的疏離，雨果的第三次疏離則是面對是否謀殺俄德亥的自己。在接受任務時雨果充滿信心，但是當他實際接觸俄德亥後卻有所動搖。主要原因並不在於他被俄德亥的政治主張所說服，而是感受到俄德亥所代表的一種真實的存在。原先他預計要謀殺的對象，卻意外、矛盾地變成可以幫助自己成長的模範，因為俄德亥具有雨果所缺乏，而且是能啟發他的人格。認同敵人並不是一種失敗，而是雨果因有意識的自由選擇，再次與之前的自己的疏離。

在作者的安排下，雨果最後還是槍殺了俄德亥，但真正值得討論的是雨果殺俄德亥的動機：忌妒？驕傲？被欺騙？或意外？事實上這個結局正彰顯了本作品之原創性與開放性。就實際狀況而言，雨果槍殺俄德亥的主要動機是因為目睹他與潔西卡的擁抱，也就是說因為激情因素。然而其中又含有其他隱藏因素，這個擁抱的動作，令雨果對俄德亥的信賴破滅。然而諷刺的是，這一切只是因為雨果偶然在這一分鐘闖入撞見這個令他誤會的場景。因為事實上俄德亥對潔西卡並無任何曖昧的情慾，但雨果卻因為陰錯陽差導致的錯誤判斷而謀殺俄德亥。對於要藉由高貴超然的殺人行動證明自己，提升自己的雨果，這樣的結果不是勝利，而是挫折與恥辱，並無法實證他所堅持的社會主義理念。這也是為何他後來稱此為「沒有殺手的謀殺事件」(p.236)。因為殺害俄德亥的他，並沒有實踐一個追求已久的**理想的我(le moi idéal)**。

原本決定承認這個情殺理由的雨果，在獲知他所相信與服從的組織竟然採用俄德亥的政治妥協策略後，再度感受挫敗。殺害俄德亥完全是盲目與被操控的行為。為了要彌補這項錯誤，雨果最後的台詞是有相當自省意涵的，他說：「我還沒有殺死俄德亥。我現在才要殺死他，連我也算在內」(p.248)。也就是說雨果抗拒組織的命令，拒絕承認情殺的理由，代表著他對俄德亥第二次謀殺，而且這一次才是真正為政治的理由，讓俄德亥之死能發揮真正的政治價值。雨果這個決定的意義是一方面還給俄德亥應有的評價，一方面藉此真正從利己的個人自由主義走向利他的自由主義，同時也創造了一個真實的自我。雨果的犧牲，可用沙特的話來注解：是自由的悲劇，但也是自由的勝利。透過這些戲劇人物，沙特著實賦予其存在主義哲學血肉之軀。他的戲作更是跨越了政治、道德、與哲學的書寫。

與沙特年紀相仿，一樣經歷第二次世界大戰的作家貝克特，在戲劇作品上卻有截然不同的表現。本文將先就貝克特劇作中的存在主義進行說明，以進而比較兩種存在主義戲劇的不同之處。

九、貝克特與(後)存在主義：戲劇的哲學潛能

針對貝克特劇作與哲學的關係，在綜合多位學者的研究後可分幾個面向來討論。首先是貝克特的哲學背景。卡薩諾娃(Pascal Casanova)的著作《貝克特:抽象者》(*Beckett l'abstracteur*)對此有詳細的論述。書中論證在17世紀荷蘭哲學家格林克(Arnold Geulincx)的「受限的自由觀」(*liberté contrainte*)的影響下，貝克特創造出的人物多為沒有行動力的人，在他們身上存在一種「會移動的停滯」(*immobilité mouvante*)的矛盾。另一個哲學影響來自同袍愛爾蘭理想主義者貝克萊(Berkeley)。他對人自身與世界的懷疑主義引導貝克特尋找一種「不存在的存在」。從這些影響中看出貝克特對人世中「對立事物的疊合」(*la coïncidence des contraires*)現象尤其感興趣。努德曼(François Noudelmann)對此有所分析：「在貝克特的策略中，多組相反的維持指出了他拒絕這些對立面的超越。貝克特式的思想反抗所有的辯證」(p.27)。然而如果這些哲學概念對貝克特有所啟發，他的戲劇作品所表代表的是這些觀念的轉化和呈現方式的藝術創新。

其次，就貝克特戲劇作品本身而言，最容易引起評論家將之哲學化的原因在於其作品的抽象特質與其著重於探討人類生存本質的內容。這也是為何許多評論者將貝克特的戲劇與虛無主義畫上等號，或貼上特定哲學流派-解構主義的標籤。

然而貝克特戲劇與哲學關係又可從它所引起的新的哲學批評詞彙與對哲學家產生的思想激盪來觀察。例如德勒茲(Deleuze)選擇「耗盡的」(*epuisé*)一詞來詮釋貝克特的作品。萊恩(Richard Lane)所編撰《貝克特與哲學》(*Beckett and Philosophy*)一書中列舉了二十世紀重要哲學家與貝克特的關聯。例如傅科(Michel Foucault)對瘋狂議題的分析與貝克特作品的異同。貝克作品對身體的關注令人注意到他與梅洛龐帝(Merleau-Ponty)之現象學的關聯。

事實上貝克特的戲劇不僅影響了現代哲學思考方式與內容，他更是對哲學的批判。德希達(Derrida)曾說貝克特作品存在著某種虛無主義與對他的超越，兩者相當靠近卻又相互競爭。貝克特是，也不是虛無主義者(Lane, 2002, p.55)。在面對貝克特的作品，他自嘲要進行分析是相當困難的：「我如何能為文對貝克特的作品做回應？我如何能避免所謂的學術形上語言的單調陳腐？」(Lane, 2002, p.40)對某些評論家而言，貝克特的戲劇甚至是對哲學的滑稽嘲諷(*parody*)。羅思來(L. M. Roesler)在其文章論述貝克特如何從一個笛卡爾(Descartes)的讀者，體認到哲學實為一種虛構與權威的代表，以至反成為哲學的滑稽模仿者。事實上，文中萊恩揭示了

貝克特與哲學之間不相容的關係。在同一文集中，愛格史東(Robert Eagestone)更直言指出貝克特對哲學的抗拒。

儘管綜觀以上多位學者從不同角度的分析可發現貝克特與哲學之間存在著多種矛盾與對立關係，這些研究實有助於釐清一些誤解。首先，將貝克特作品視為某種哲學流派，實非作者所願。他的作品也不應被詮釋為另一種哲學書寫。另外企圖用哲學概念來概括貝克特之創作亦將會窄化與貧窮化其作品。因此在進入分析之前，筆者要強調的是，若本文將其劇作歸類為一種存在主義，事實上只是要從這個面向分析之，而非將其限制於存在主義哲學中。

此外本研究的重點不在對貝克特戲劇作品作哲學性的主題分析，因為類似的研究似乎已相當充沛，而在說明它如何具有激盪哲學性思想的特殊性，由此驗證其劇作的哲學價值乃在於揭露令人驚奇與讚嘆的真理以重新賦予哲學誕生的理由。換言之，貝克特的戲劇或許有助於哲學之本質與功能的再生。

同樣經歷過人類相互屠殺的世界大戰，不論在風格或內容上，貝克特的劇作都與沙特的戲劇大相逕庭。最明顯的差異是，在貝克特的劇作中，政治問題似乎不見蹤影。但他的戲劇雖不直接碰觸政治議題，並不代表不受其影響。事實上，貝克特體驗了人類殘酷的極端行徑，發現人的存在問題已超越了某種極限，因而採用另種一種方式來思考戰後人類存在的問題，我們可因而稱之「**後存在主義**」。然而貝克特所要呈現的是何種層次的存在問題？這些問題與哲學又有何關聯？如前文所言，不同於沙特，貝克特並非刻意要用戲劇來討論或具體化哲學之抽象議題，也不是用政治議題來凸顯人的存在問題，而是透過具體呈現在生活中，看似零碎、粗淺的事物，來對存在問題提供更深入的思考。矛盾的是，貝克特這種表面看來相當無意義，甚至庸俗(vulgaire)的呈現，反而激起更多關於存在的思索，進而引起諸多哲學家的討論。

相較於本質主義哲學的抽象思考，存在主義更關注人類存在的具體問題，因之，貝克特在舞台上呈現的是再平常不過、再具體不過的事物，這也是本文將貝克特劇作與存在主義聯結的基本原因。這個戲劇的原創性在於，透過庸俗的戲劇元素的呈現，更能顯露社會底層、不顯眼的問題，而成為另一種與沙特截然不同的**民眾劇場(théâtre populaire)**。

然而生活化的題材並不盡是存在主義的體現。貝克特著重日常生活的戲劇，強調非寫實風格與馬賽克似的拼湊方式，讓日常生活事物的具體意義崩解、爆裂，而需要被再重組，並將這些日常行為的意義提升到另一個思想層次。於是這些看似不起眼，微不足道的事物成了貝克特最鍾愛的戲劇元素。貝克特藉此陌生化了觀眾熟悉的世界，讓觀者能腳踏實地，從頭、從零、從根本來認識人的生存狀況(la condition humaine)與存在問題。以下本文將就作品《等待果陀》(En attendant Godot)及《哦 美好的日子》(oh les beaux jours)來說明貝克特式的存在主義。

《等待果陀》的主角是兩個穿著破爛的流浪漢。一開始，兩人在荒郊不期而遇，像是久別重逢的朋友，他們在那裡守候一整天，爲了等待一位名叫果陀的人的到來。期間，一位性情暴戾的主子與其奴僕經過，這對主僕之間的關係有如馬戲團的馴獸師與野獸，讓兩位主角看了有些驚奇，不知所措。第一幕結束前，一個小孩前來通知果陀今日無法前來。第二幕，暴君主人與其僕人再度經過，但前者已成瞎子。兩位主角欲敲其竹槓，接著又是一天白白的等候，果陀依然未現身。

十、存在的虛無或矛盾：貝克特的受苦哲學(une philosophie de la souffrance)

本劇一開始，主角艾斯塔貢(Estragon)坐在石頭上，試圖要脫掉鞋子，幾經重複之後氣喘如牛，卻始終未能完成這個動作。他放棄，並說：「做什麼都沒有用了」(p.9)。另外一位主角，福拉德彌爾(Vladimir)，回答說：「我開始相信這個了，過去我長期抗拒這個想法，對自己說，福拉德彌爾，理性一點，你還沒有全部嘗試過，我便提起勁來再奮鬥」(p.9)。

貝克特在本劇的開頭，似乎就給了觀眾一記當頭棒喝：生存是無意義的。因爲經過再多次的努力，人依舊拖著臭皮囊，一貧如洗地活在苦難中。生存的考驗並沒有給人帶來更堅強的意志與成熟的歷練，而是更多的挫折與脆弱。生存的考驗使人陷入比一無所有還貧乏的存在。成長與學習在貝克特式人物中是不存在的，相反的，只是讓人更加退化、重複相同的錯誤。劇中的兩位主角雖然口頭上說：「做什麼都沒有用了」。事實上，他們還是繼續一樣賴活著。貝克特對人類堅持活下去的能力是充滿戲謔的。

由此看來，我們似乎可以很容易地將貝克特的存在主義與虛無主義(nihilisme)畫上等號，然而如果檢視虛無主義的定義：破滅的幻影、痛苦的存在、空虛、自殺的企圖等等，或根據布赫該(Paul Bourget)對虛無主義的說明：「(它)表現一種對存活致命性的疲憊，一種視所有努力爲虛榮無用的陰鬱感知」(p.11)，《等待果陀》的兩位主角似乎完全沒有這些症兆。相反的，他們依舊緊緊抓住生命，即使口袋裡只剩下幾根紅蘿菠，即使不知果陀爲何物，不確定果陀是否會來，他們一直不放棄等待。如果說虛無主義者放棄生存，不如說貝克特的人物尚未達到這一個層次的生命體驗，更精確來說，是他們沒有能力擁有真正的絕望。他們的困境是不知如何渡過一個無法被摧毀的生命。諷刺的是，這種能力的缺乏來自於人的基本生存本能，也是人類生存的悲劇性本質。因此，貝克特的存在主義並非虛無主義，他所要表現的是人的矛盾性存在，其中包括語言上、時間上、與他者的關係。而這也是其劇作所附帶的最寶貴的哲學真理價值之所在。

傳統的戲劇語言是處理衝突的語言，目的在凸顯是非真理。貝克特的戲劇語言特點則是自我否定，或是對話者的語言相互造成彼此意義的失效。這類的對話不僅不能引出真相，甚至會

造成意義的消解。它的功能主要不在於溝通，而是支撐說話者無重心的生存，讓人空洞破碎的存在得以連結，語言成了人物所剩的真正骨架。

所謂語言的**自我否定**，我們可用同樣的例子來說明。兩位主角在整齣戲中的**等待**行為完全否定他們在劇中不時重複的一句話：「做什麼都沒有用了」。其次，關於對話者語言的**相互消解**，可以下面的片段說明：

艾斯塔貢：「幫我！」

福拉德彌爾：「你不舒服嗎？」

艾斯塔貢：「不舒服！他問我，我是不是不舒服！」

福拉德彌爾：「從來就不是只有你才受苦！我，我就不算嗎？我想看你要是站在我的位置時會怎麼說。」

艾斯塔貢：「你不舒服嗎？」

福拉德彌爾：「不舒服！他問我，我是不是不舒服！」(p.11)

在這段對話裡，呈現了在荒謬劇中常見之沒有交集(或張冠李戴)的交談。沒有交集的原因來自彼此的不了解，也來自相互溝通的不可能性。在這個例子裡，福拉德彌爾對艾斯塔貢腳痛的反應頗為諷刺，甚至對很清楚明顯的事實表示漠視。但福拉德彌爾看不見艾斯塔貢在受苦，似乎有深刻的理由，因為他自己也在受苦。只是這個是形而上的苦與艾斯塔貢在肉體上的痛並不在同一個層級之上，這也是艾斯塔貢無法了解的，因此後者只能用模仿說話的方式諷刺對方。這個模仿語言的行為，最後消解了兩者對話與所受之痛苦存在的意義。

另一種矛盾是人與時間的關係。《等待果陀》的「**等待**」，提醒我們時間在貝克特的戲劇中扮演重要的角色。對劇中的兩位主角而言，「等待」有幾種涵義與功能。「等待」是他們用來渡過造成負擔的時間，讓沉重與呆滯的時間得以通過與行進。「等待」之所以能夠持久，主要是因為時間的不確定性(他們不知果陀何時會來)，因而每一刻的等待可以是一個新的時間單位。又例如透過回憶，創造與插入另一種時間。對他們來說，等待是一種停滯，但又因變化而具有行動力的時間，因而不是絕對靜止不動，而是**會移動的停滯**。另一個矛盾是：原先空洞的存在，希望藉等待時間的延展性而得救，卻也讓時間似乎停留在一個無止盡的漫長等待之中，劇中主角與時間的關係就是處於這種介於流動與停滯之間的矛盾。時間是劇中人存在的負擔，卻也是延續他們生存橋梁的可能性。

《等待果陀》另一個要呈現的存在矛盾是人與他者的關係。貝克特筆下的人物是沒有孤獨能力的。他透過本劇呈現兩種人際關係，以主角艾斯塔貢與福拉德彌爾為例，這一對主角表現出他人與自己的關係為一種無奈的需要與莫名的排斥關係。另一種關係則是，以一對路過的主僕波佐(Pozzo)與幸運(Lucky)為例，人際之間淪為命令與服從的變態虐待與奴役關係。艾斯塔

貢問波佐說：「爲什麼(僕人)不放下行李？爲什麼不讓自己自在些？」波佐回答：「爲了讓我留下深刻印象，爲了讓我同情，留下他。要趕走這樣的人是不可能的」(pp.41-42)。兩種關係都呈現了愛與殘酷的矛盾結合。相對於愛，殘酷是維繫與他者關係更有效的方式。殘酷這個主題也引出了貝克特戲劇的暴力元素。其中有世界加諸人的暴力，有人加諸人的暴力。誠如桑泰爾(Jean-Paul Santerre)所言：「藉由暴力的使用，(貝克特的)人物進入了真實世界。而貝克特的劇作也因此走出了形上學。在幸運與艾斯塔貢遭受拳頭打擊，肉體深陷的那一刻，觀眾不能再相信自己正泰若自然地在上一堂哲學課。」(p.61)

十一、如緩刑(sursis)般的生存

貝克特對存在問題的關注，除了呈現矛盾的生存狀態之外，也藉由身體的衰敗現象來表現。例如在另一齣劇作《哦 美好的日子》，主角威妮(Winnie)，是一位已進入身體衰敗期的五十多歲婦人。本劇分爲兩幕，在第一幕中，威妮身陷於土堆之中，觀眾只能看見其上半身活動。威妮在全劇中完全無法走動，所有的動作僅限於手能碰觸的範圍與臉部表情。幕一開始，時間似乎是早晨，威妮的第一句台詞：「又是聖潔的一日」(p.12)。她從包包裡拿起牙刷，準備刷牙。她的目光停留在牙刷上的說明，但因看不清楚上面的字跡，隨後拿起眼鏡，試圖看清整句說明。然而這個動作總是無法完成，因爲威妮之後又從包包裡不斷掏出一些生活用品，包括：藥瓶、鏡子、口紅、梳子等等。絕大部分的時間，當威妮拿出這些物品時，總有說不完的獨白。這些日常用品，每一樣似乎都讓威妮面對年老的殘酷、身體衰敗的事實。到了第二幕，威妮的軀體陷得更深。面對觀眾，她只剩下可活動的頭部可展示在外。

一如《等待果陀》裡的兩位主角，威妮似乎處之泰然，對身體日漸無法掌控的情形毫無驚恐之心。如同其他貝克特筆下的人物，觀眾不太容易辨別威妮對迫近的身體衰敗現象有何意識。表面上她似乎不在意，但事實上卻是用不同的方式閃躲，不停的轉換主題，於是問題的深處永遠不被真正觸及。藉此，每一天對威妮而言**不得不是**更美好的一日，卻是貝克特形塑的人物所具有的見不到真相的特質。這種幾近強迫性的樂觀，否認現實(déni de la réalité)的能力，讓貝克特的人物幾乎瀕臨病態。從外表上，觀眾看不出威妮被任何存在的問題所困擾，然而她的包包裡卻放著一把手槍，這個可以結束生命的工具似乎在那裡等待馬戲的結束，以便派上用場。對這些人物來說，存在似乎成了一種刑罰。在生命自然結束前，每個人都是處在一種**緩刑**的狀態。貝克特塑造的人物對自己的存在充滿矛盾，因爲他們所受的傷害，反而是迫使他們繼續存在的力量。尼采的思想可爲這種矛盾註解：「人對生命所表示的拒絕，會不可思議地大量產生對生命更微妙的接受；這個毀滅自我的主人，即使當他自我傷害，接著強迫他繼續活著的正是這個傷口。」(p.216) 威妮的生存困境有來自於外在老化無法抗拒的因素，但更來自於內

在的矛盾。這種矛盾便是前文所提及的**對立事物的疊合**，而這也是幾乎所有貝克特人物的失敗與

貝克特劇作的哲學價值在於它提供一些看似陳舊的哲學議題的新思考。例如前文所提及許多早期評論家對貝克特劇作主題的認定幾乎都是圍繞在這些議題上：「孤獨」、「絕望」、「陳腔濫調的對話」、「人之不可溝通性」。這些早期評論並非誤讀的結果，而是他們不能進一步發現貝克特在表現這些議題上的新思維。貝克特的戲劇也因此種難以捉摸的深刻性與矛盾性，讓企圖詮釋其作品的哲學論述有無限的自由想像潛能，而這也是貝克特越界書寫的特色之一：邀請哲學書寫的再越界——過渡回到文學。

結論

從以上針對沙特與貝克特劇作的個別分析可清楚了解，這兩類幾乎同時代，卻風格迥異的哲學性劇作，對於人的存在問題的詮釋角度與表現方式是截然不同的。對沙特而言，存在的問題幾乎等同於自由的命題。他所關注的焦點是自由意識有無的問題，與如何實踐所謂真正的自由意識。因為唯有如此經過社會實踐的自由，人才算是真的存在。這樣的自由意識是要讓人能突破社會階級、政治意識形態與道德的束縛，負起生命的責任，創造真實的人。

對沙特來說，只要能實踐人的自由，真實的存在是可能的。然而對貝克特來說，人的存在是個空轉的輪子，前進只是幻影，其實是永遠繞著走不出去的圓圈踏步或往沙堆下陷。對沙特，擁有自由是人類尊嚴的守護者；對貝克特而言，人的尊嚴是個令人發笑的發明，因為人從來只會毫不遮掩地令自己活得越來越無尊嚴。

相較之下，貝克特的戲劇作品，對存在的問題的關注似乎更為廣泛，他不針對某一特定族群人物作為書寫對象，主題更日常生活化。基本上貝克特對人的存在意義是持否定態度的。他不刻意強調自由的問題，他感興趣的反而是人的**不自由存在**。貝克特的人物永遠在虛度光陰，他們的生存困境是沒有出路的。人之所以被束縛，其原因可從他所創造的角色得知，亦即這些人物即使對生存的種種困境有些微的感知，他們永遠不會真的知道，不會承認，也不知如何承擔存在是種錯誤、是種監禁的事實。人之所以無法走出這個困境，應歸咎於人的生存本能，總是提供假象，讓人不斷的再找另一個方式逃脫。對貝克特而言，生存成了貓捉老鼠的遊戲。人同時扮演貓與老鼠的角色，永無止盡的、不知疲憊地繞圈圈。

如果說沙特的人物所面對的是自由的考驗，貝克特人物的存在意識則環繞著 時間、孤獨與焦慮的三種考驗。在後者的劇作中，主角們表現出一種荒謬的穩定性，因為他們總是能找到各種方式轉移問題。對貝克特來說，生存即是一種醜聞(scandale)，人的存在是處於一種非生亦非死的狀態(或者如前文所提及：緩刑的狀態)。但是本文也提到，貝克特劇作的特殊性並非強

調人存在的痛苦和虛無，而在於創新的表現方式，讓這些難以言喻的存在問題能被具體呈現。《等待果陀》的兩位主角在劇中各種看似滑稽的言行，其目的無非在擺脫時間這個雙頭怪物，以便給自己一個「存在的印象」，他們幾近「不存在的存在」**具體**的表現出**空而不空**的虛無的存在。

但這些人物的特殊性又在於他們充滿曖昧性的存在狀態：一方面，他們像是無思考能力、行動笨拙的傀儡；另一方面，他們又並非完全沒有意識，總是有意無意在替生活找意義，替困境找出口。貝克特式的戲劇人物的另一個特點是，他們都是永遠跌不倒的、沒有真正疼痛感的小丑型人物，所有的不幸皆可淡而化之。他們沒有極度憤怒的情緒，只有小小的抱怨，而且馬上可以被化解。相對於沙特的思考型與自我追尋的正面人物，貝克特這種否定人物存在價值的戲謔與背後意圖也很獨特。但貝克特式的**殘酷**包藏著更真誠的憐憫與更深刻的理解之愛。

誠如法國現代哲學家侯賽(Clément Rosset)對尼采的評註：「對尼采而言，表面並非是深奧的對立詞。相反地，表面使深奧成爲可見，也是後者之所以能顯現的櫥窗」(p.59)。貝克特的劇作之所以能產生更大的力量，就在於這些同時包含簡易與複雜的表象人物，反而帶來更深刻的思考與震撼。貝克特的人物是天真幼稚，或是歷經滄桑？他們是不會思考的木偶人物，或是自我壓抑能力甚強的病態人？這些貝克特人物內在的不協調，以及異質混雜元素的並存，是最令人匪夷所思之處，也是劇作能進而引起哲學性問題探索的原因。貝克特作品因簡易而深奧難懂，事實上也是最大的矛盾，因爲貝克特並非刻意隱藏，亦非哲學化所要傳達的意涵，相反的，他希望藉由戲劇，以最赤裸的方式呈現人的生存窘境。

貝克特戲劇的哲學價值在於對觀者的衝擊與引導歸零的思考。他能利用一般人生活中司空見慣的瑣事，引起我們對生存問題從原點開始的思考，並且揭發令人意外的真理。反觀沙特，他的存在主義戲劇依賴傳統辯論式的修辭學，將他的自由存在主義論具體化。不過儘管理論先行，沙特的戲劇作品並非死板的傳聲工具，相反的，他的戲劇作品有時可驗證甚或突破其哲學理論思維之盲點，提供比哲學論述更開放性的思考空間。如果說哲學可幫助了解戲劇的深刻內涵，以沙特的戲劇與哲學的關聯爲例，可知戲劇有助於哲學思想的具體化與清晰化。

儘管兩者的戲劇主張與表現方式有著極大的不同，其相同之處在於讓戲劇的功能超越哲學的抽象思辯，把難以解釋的人類存在困境具體呈現。沙特藉由戲劇，讓人了解它獨特的自由論。貝克特則對生存問題有更多元與底層化的探討，也因其特殊的戲劇表現方式，激發更多的哲學思考議題。相較於沙特具有理性思辯的哲學戲劇，我們或許可將貝克特的戲劇命名爲一種包藏**愛之殘酷**的「驚奇哲學」(la philosophie d'étonnement)。前者屬於明喻式與直線性的藝術，後者則充滿隱喻與迂迴。如果第二次世界大戰使沙特的創作更彰顯自我與改造社會的功能；對貝克特的影響則爲一種戰後**廢墟的思考**，意即前一種存在主義劇場積極昇華人的價值，後者則是被

迫揭露比一無是處更無價值的存在(moins que rien)，甚至，提早在五十年前，超越了對人類**喜劇性的悲劇存在**的想像與描述。

相對於沙特的戲劇與其哲學思想有直接傳承與依存關係，貝克特的戲劇與哲學的關係則顯得較為複雜。事實上或許可將貝克特的戲劇稱之為「**副哲學**」(para-philosophy)。「Para」取其內在對立的雙重意義。作為字首的 Para 有多重含義，其中包括「在側旁」但又不相互碰觸，因此可有鄰近與疏遠之意。此外它又有「凌駕之上」「非正常狀態」「反抗」與「保護」「輔助」之意涵。沙特的越界書寫是其哲學思想成熟的果實，但也突顯了哲學論述的無法自足性，反之貝克特的越界寫書寫則是無心的，並且表現了藝術創作的自主性與前衛性。

*本文為國科會研究計畫成果。計畫原名為「歐洲現代戲劇藝術的哲學研究：以貝克特與沙特為例」(NSC96-2411-H-039-001-)

註釋

- 1.根據本書的統計，在這十六年中，法國誕生了 122 個重要的新創作，分布在 23 個小劇場演出。
- 2.例如，兩者對人與自由、人與謊言與否認現實，人與暴力這幾項哲學議題不同的思考與戲劇呈現。
- 3.例如，富其業(Paul Foulquié)在其著作中將存在主義哲學分為基督教式的存在主義與無神論者的存在主義。
- 4.關於這一點，我們可從沙特的另一齣劇作《無路可出》(*Huis Clos*)，得到更具體的說明。
- 5.例如，羅蘭巴特(Roland Barthes)用如同一場火災(*incendie*)形容布萊希特劇團(Berliner Ensemble)在法國演出(1954)所帶來的啓示(*illumination*)。因為從此法國戲劇在其眼中就如同廢墟一般，被一掃而空。他說：「布萊希特讓我看見了所有其他劇場的不完美，從此刻起，我不再踏入劇院了。」(p.20)
- 6.《蒼蠅》譯文為筆者依據法文原著自行翻譯。Jean-Paul Sartre, *Les mouches*, Paris : Gallimard, 1943.
- 7.沙特曾言：「我並未想過將毆亥斯特與耶穌基督作比較，對我來說毆亥斯特在任何時刻都不是英雄。我甚至不知道他是否具有異於常人的天賦，但他是不願意自絕於人群的。他要在大眾能夠、而且應該自己有了意識的時候，走在解放之路的最前頭。他是個靠著他的行動引導

- 他們道路之人。當這個目的達成時，他可以平靜地回歸默默無名的身分在人群之中休息」(Sartre, 1973, p.234)。
8. 沙特曾言：「我們從未曾在其他任何時刻比在德軍的佔領下活得更自由」(Sartre, 1949, p.39)。
 9. 《汙穢之手》譯文為筆者依據法文原著自譯。
 10. 「自我理想」一詞借自佛洛伊德精神分析詞彙。其意涵為：「指精神內部一種相對自主的形成物，其作用在於做為自我的參考以便自我評估其實際成就。它的起源主要屬於自戀性質：『他(人類)投射在自己面前的理想，是其童年失落之自戀的替代物；當時，它本身便是自己的理想』。」(精神分析詞彙, p.199)
 11. 沙特的社會主義思想的產生有一部分是來於與自己決裂的結果。他曾將自己形容成布爾喬亞階級的「掘墓者」，並預想到一起被埋葬的危險(Sartre, 1980, p.276)。沙特劇作的主角經常帶有他自己的影子。本劇的兩位主角雨果與俄德亥代表著沙特不同時期的社會主義思想。一為初期的理想社會主義，一為他寫作當時認同的現實社會主義。沙特的社會主義思想一直以來都是支持被壓迫者，特別是工人階級，並主張社會革命運動。但他也深知這些工人階級同時也是摧毀思想的物質主義者，對於馬克思主義他也並非全盤接收，他特別反對馬克思共產主義制度下的極權與階級社會，沙特的社會主義因此陷入兩難。於 1946 年，他如此質問自己：「是要因服務真理而背叛普羅大眾，還是要以普羅大眾之名背叛真理？」(Jeanson, 1960, p.157) 《汙穢之手》的出版甚至引起共產主義者的撻伐，並將沙特視為敵人。
 12. 可參閱前文所列舉**咖啡壺事件**之例證。
 13. 阿多諾(Theodor W. Adorno)在其文章《了解局終》甚至將貝克特的劇作視為對存在主義哲學的滑稽模仿。
 14. 關於哲學初始的本質與功能在於帶來令人驚奇的真理，下文將就「哲學的驚奇」與「驚奇的哲學」一詞進一步說明。
 15. 這也是為何沙特雖然一方面稱許《等待果陀》為三十年來的戲劇佳作，但同時也對它加以批評的主因。他將之歸類為一種難以讓大眾接近，而且正是他所要對抗的布爾喬亞戲劇。
 16. 沙特認為：「所有《等待果陀》的主題都是布爾喬亞式的，像是：孤獨、絕望、陳腔濫調的對話、人之不可溝通性。這些都是布爾喬亞者內在的孤寂感所產生的。」(Sartre, 1973, p.75) 必須強調的是，沙特的這項評論並未能指出貝克特戲劇超越政治的存在主義內涵。這也是本文希望釐清的問題。
 17. 請參閱萊恩(Richard Lane)主編之論文集 *Beckett and Philosophy*。
 18. 譯文為筆者自行翻譯。

- 19.兩位主角事實上有結束生命意圖與行爲的，然而這個意圖並沒有深刻的虛無思想支撐，結果反而因爲他們手腳之笨拙(將褲子作爲上吊工具卻滑落)，將自殺轉變成一種滑跡可笑、更令人喪失尊嚴的失敗行爲。形式悲劇的不可能是貝克特戲劇所特有的新悲劇性。
- 20.「時間」一直是貝克特所感興趣，也是他作品中的重要主題。早在文學創作生涯之前(1931)，他就曾發表對《往事追憶錄》(*À la recherche du temps perdu*)的評論專書《普魯斯特》(*Proust*)。針對時間的雙重性，透過本文，他寫道：「我們將檢視一個同時是讓人下地獄的懲罰，也是人的拯救的雙頭畸形怪物(*bicéphale*):時間」(p.21)。
- 21.觀於此點可以德勒茲的評論「耗盡的」(*épuisé*)，或是努德曼以「使更少」(*l'amoindrissement*)的概念分析貝克特作品爲例。
- 22.貝克特的「憐憫」絕非是宗教性的。《上帝之死》的作者尼采曾說，這種憐憫只會「剝奪生命力」、「使痛苦蔓延」、「使各種失敗的人繼續存在」與「增加不幸並保存一切不幸的東西」。貝克特的憐憫是近似斯多葛派不帶憂傷的情感。對《等待果陀》的作者而言，**揭露真相即是憐憫**。
- 23.艾賀虛(*Jeanne Hersch*)認爲對事物感到詫異是哲學家具有的特質，也是促使哲學誕生的重要精神源頭，因而將她的西方哲學史著作定名爲《哲學的驚奇》*L'étonnement philosophique, une histoire de la philosophie*。貝克特尤其對顯而易見卻令人盲目的事物感到詫異，他的劇作一方面有著類似哲學帶給觀者驚奇與讚嘆的作用，另一方面它所代表的又是一種在表現方式上令人驚奇的哲學。筆者希望透過此名稱彰顯貝克特戲劇與哲學之間關聯的雙重特質。

參考文獻

- Adorno, Theodor W. (1984). *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion.
- Angel-Perez, Elisabeth. (2006). *Voyage au bout du possible, les théâtre du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris : Klincksieck.
- Badiou, Alain. (2006). *Beckett : l'incroyable désir*. Paris : Hachette littératures.
- Barthes, Roland. (2002). *Ecrits sur le théâtre*. Paris : Seuil.
- Beckett, Samuel. (1952). *En attendant Godot*. Paris : Minuit.
- _____.(1963). *Oh les beaux jours*. Paris : Minuit.
- _____.(1990). *Proust* (Traduit de l'anglais présenté par Edith Fournier). Paris : Minuit.
- Bibliothèque nationale de France. (2005). *Sartre*. Paris : Gallimard.
- Buffat, Marc.(1991). *Les mains sales de Jean-Paul Sartre*. Paris : Gallimard.
- Calder, John. (2001). *The Philosophy of Samuel Beckett*. London : Calder.

- Casanova, Pascale. (1997). *Beckett l'abstracteur : anatomie d'une révolution Littéraire*. Paris : Seuil.
- Chestier, Alaine. (2006). *La littérature du silence, Essai sur Mallarmé, Camus, Beckett*. Paris : l'Harmattan.
- Durozoi, Gérard. (2006). *Samuel Beckett : irremplaçable*. Paris : Hermann.
- Esslin, Martin. (1971). *Théâtre de l'absurde*. Paris : Buchet /Chastel.
- Ferrini, Jean-Pierre. (2003). *Beckett et Dante*. Paris : Hermann.
- Foulquié, Paul. (1989). *L'Existentialisme*. Paris : PUF.
- Galster, Ingrid. (1986). *Le théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers Critiques*. Paris : Jean-Michel Place.
- Goldmann, Lucien. (1970). *Structures mentales et création culturelle*, Anthropos.
(Problèmes philosophiques et politiques dans le théâtre de Jean-Paul Sartre, pp.193-238).
- Grossman, Evelyne. (2004). *La défiguration : Artaud - Beckett – Michaux*. Paris : Minuit.
_____.(1998). *L'esthétique de Beckett*. Paris : SEDES.
_____.(1998). *Samuel Beckett : l'écriture et la scène*. Paris : SEDES.
- Guigot, André. (2000). *Sartre et l'existentialisme*. Toulouse : Milan.
- Hersch, Jeanne.(2010). *L'étonnement philosophique*. Paris : Gallimard.
- Janvier, Ludovic. (1979). *Beckett*. Paris : Seuil.
- Jeanson, Francis. (1965). *Le problème moral et la pensée de Sartre*. Paris : Seuil.
_____.(1960) : *Sartre par lui-même*. Paris : Seuil.
- Lane, Richard. (2002). *Beckett and Philosophy*. Palgrave.
- Latout, Genevière.(1986). *Petites scènes...GRAND THEATRE*. Paris : Éditions de l'ADAC.
- Marcel, Gabriel. (1981). *L'existence et la liberté humaine chez Jean-Paul Sartre*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.
- Naugrette, Catherine. (2004). *Paysages dévastés*. Belval : Circé.
- Nietzsche, Friedrich.(2000). *Eléments pour la généalogie de la morale*. Librairie Générale Française.
- Noudemann, François et Gilles, Philippe.(2004). *Dictionnaire Sartre*. Paris : Champion.

- Noudemann, François.(1993). *Huis Clos et Les mouches de Jean-Paul Sartre*. Paris : Gallimard :
- _____. (1998). *Beckett ou la scène du pire*. Paris : Champion.
- Rosset, Clément. (1983). *La Force majeure*. Paris : Minuit.
- Sartre, Jean-Paul. (1943). *Les mouches*. Paris : Gallimard.
- _____.(1943). *L'être et le néant*. Paris : Gallimard.
- _____.(1948). *Les mains sales*. Paris : Gallimard.
- _____.(1948). *Qu'est-ce que la littérature*. Paris : Gallimard.
- _____.(1949). *Situations III*, Paris : Gallimard.
- _____.(1970). *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris : Nagel.
- _____.(1972). *Situations IX*. Paris : Gallimard.
- _____.(1973). *Un théâtre de situations*. Paris : Gallimard.
- _____.(1976). *Le Sursis, Les chemins de la liberté*. Paris : Gallimard.
- Verstraeten, Pierre. (1972). *Violence et éthique, Esquisse d'une critique de la morales dialectique à partir du théâtre politique de Sartre*. Paris : Gallimard.

Theatre and Philosophy: Sartre and Beckett as Examples

CHU, Hung-Chou

Abstract

From the forties to the sixties of the 20th century, this period can be called the golden age of modern French theatre. It is less because of the abundance of new plays, than because of the birth of many important and influential plays. If it is the historical background who gives a kind of new energy to the French theatre ? Or there are other reasons to explain this phenomenon? And what is the particularity of the French drama in this period?

I take Sartre's and Beckett's theatres for example for revealing two kinds of representative theatres of this period. Though these two theatres differ extremely in content and in form, they have something in common. Both of them try to show us the problems of existence and the condition of humanity.

Søren Kierkegaard, the precursor of the existentialism, says that whereas the abstract thinking devotes to understanding abstractly the concrete, the subjective thinker (or the existentialist), on the contrary, engages in understanding concretely the abstract. Both of Sartre's and Beckett's theatres endeavor to help us to understand the abstract by the concrete. That is the reason why I take the existentialism as the point of view for analyzing and comparing these two playwrights.

In other words, this study aims to reveal two kinds of existentialism in the modern French drama, and the relationship between the existentialism as philosophy and the existentialist theatre. In fact, as conclusion, I suggest further the superiority of the latter over the former. In the sense of the theatre becoming the best messenger of existentialism. And the existentialist theatre, as visual representation, perhaps, is more faithful than any other way's representation to the core conception of existentialism.

This study concentrate specially on Sartre's two plays, *The Flies*(1943), *Dirty Hands* (1948), and on Beckett's plays as *Waiting for Godot* (1952)and *Happy Days* (1963).

Keywords: Existentialism, Existentialist theatre, Jean-Paul Sartre, Samuel Beckett, the Second World War and the French theatre