

# 新戲劇之反戲劇風格—— 以《等待果陀》及《女僕》為例

梁 蓉

## 前 言

法國論及新戲劇的相關專述，如艾弗哈(Franck Évrard)《二十世紀法國戲劇》(*Le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle*, 1995)、裘瑪紅(Jacqueline de Jomaron)主編《法國戲劇》(*Le théâtre en France*, 1992)、薩侯(Geneviève Serreau)《新戲劇史》(*Histoire du nouveau théâtre*, 1966)等書，<sup>1</sup>皆提及阿達莫夫(Arthur Adamov)、尤涅斯科(Eugène Ionesco)、貝克特(Samuel Beckett)及惹內(Jean Genet)等四人為代表劇作家。艾司林(Martin Esslin)《荒謬戲劇》(*Théâtre de l'absurde*, 1977)及普羅克(Léonard C. Pronko)的《前衛戲劇》(*Théâtre d'avant-garde*, 1963)專著，更專篇專章介紹此四人劇作風格。<sup>2</sup>為解析瞭解新戲劇之反戲劇風格，本文以新戲劇的源起特色為研究綜軸；以上述新戲劇代表劇作家貝克特之《等待果陀》(*En attendant Godot*)及惹內的《女僕》(*Les Bonnes*)二劇為研究橫軸，逐項分析地點、時間、人物、對白、情節，釐清新戲劇之反戲劇風格，進而思考劇中人物面對人類宿命情境之態度與抉擇。

## 一、新戲劇的反戲劇精神

法國二十世紀「新戲劇」(Nouveau théâtre)盛起於五〇年代。將其置於法國當代戲劇發展歷程觀之，新戲劇的思維脈絡，實與二〇年代達達主義(dadaïsme)及超寫實主義(surréalisme)相關；而對於前衛戲劇亦具有深遠影響。法國文學家德裕斯(Pierre Deshusses)在其與克爾森(Léon Karlson)及多納德(Paulette Thornander)合編著之《十世紀文學史 第二冊：十九、二十世紀》(*Dix siècles de*

<sup>1</sup> 上述三本書目，詳見參考文獻。

<sup>2</sup> 如普羅克《前衛戲劇》(*Théâtre d'avant-garde*)一書中，第一章及第二章分別專章介紹 Samuel Beckett (pp.37-80)，Eugène Ionesco (pp.81-140)，第三章則專篇介紹 Arthur Adamov (pp.163-174) 及 Jean Genet (pp.174-188)。

*littérature française, Vol. II, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, 1991)一書中，表示新戲劇與新小說(Nouveau roman)是同於二次世界大戰後出現於法國五〇年代劇壇及文壇之兩股新興流派。新戲劇被稱為拒絕的戲劇(un théâtre du refus)(Deshusses et al. 375)，係指與傳統戲劇風格或規範之斷絕(rupture)，更明確地說，是：1. 拒絕傳統戲劇在時間、地點、情節上統一之三一律規定；2. 拒絕呈現人物心理狀態；3. 拒絕人物言語溝通功能。依上述三項拒絕原則，場景、時間與情節的模糊、人物身份不清、對談無溝通功能，成為新戲劇基調，也標明了與傳統戲劇的分際。這種隔絕(isolation)、拒絕(refus)，其實亦隱含了對於傳統戲劇之反對精神，新戲劇實乃呈現反戲劇風格。

尤涅斯科即為新戲劇立下由反字起頭之定義：「反主題、反意識、反寫實——社會主義、反哲學、反通俗心理、反布爾喬亞，重現一個自由的新戲劇」(Ionesco 251)。此處的反戲劇精神，意即代表著反對傳統戲劇型式及規範：反傳統、反制式、反邏輯、反理性。易言之，反對傳統戲劇的既定組織、理性架構、邏輯發展；細言之，對於戲劇的人物身份、語言特質、劇情安排等，都朝著非線性方向推衍。法國戲劇學者李戎爾(Michel Lioure)認為：「新戲劇既是斷絕亦是革新，既是轉變亦是延續，既是革命亦是承傳，無論何者，都是戲劇持續發展的必要條件與現象」(Lioure 101)。本文即在此傳統/反傳統、制式/反制式、邏輯/反邏輯、理性/反理性的二元對立中，勾勒新戲劇所呈現之反戲劇風格。

## 二、《等待果陀》與《女僕》

本文以《等待果陀》及《女僕》為研究劇例，係考量兩劇的劇中人物，皆具有兩兩成雙但相互依存又互揭短處之共同特點。茲將作者背景及劇本時間地點與人物，列如【表一】。由該表可知，兩劇作家皆未遵循傳統戲劇規範。《等》劇作者貝克特(1906-1989)以非母語語文創作法文劇本。原籍愛爾蘭都柏林的貝克特，在三一學院(Collège de Trinité)修習英、義、法文。大戰期間兩度造訪巴黎(1926 及 1928 年)，因排斥當時都柏林強勢的宗教權威及書籍審查等約束，1936 年決定移居巴黎。四〇年代開始戲劇創作，1945 年後致力法文劇本創作，他表示當時就是「有這個念頭，如此而已」(Pronko 39)。1953 年完成《等待果陀》，公演於巴黎巴比隆劇院(Théâtre de Babylone)，之後巡演英德美等地，聲譽至今不墜。貝克特其它代表劇作尚有《絕境》(*Fin de partie*, 1957)、《美好時

光》(*Oh Les beaux jours*, 1963)等。他所創造的劇中人物，自我意志無法自主完成，困在失望與悲傷中而無能為力。

《等待果陀》全劇二幕。狀似流浪漢的艾司塔貢(Estragon, 以下簡稱艾司)及韋拉迪米(Vladimir, 以下簡稱韋拉)，相約在枯樹荒路旁等待果陀。兩天(兩幕)的等待過程中，兩人無話可說卻努力尋找話題以打發時間(回憶往事、談及聖經、抱怨腿痛)；兩人無事可做卻重覆地穿上(脫下)鞋子、戴上(取下)帽子、來回走動跑竄舞台。主僕波佐(Pozzo)及拉奇(Lucky)的出現，讓兩人誤以為是果陀現身。波佐第一幕中威風凜凜地對拉奇頤指氣使(以繩子控制拉奇行動，命令其重覆拿起放下行李箱及摺疊椅等雜物，後者聽命是從毫無反抗之意)，第二天卻變成盲人牽絆變成啞子的拉奇雙雙仆倒在地哀哀求助於艾司與韋拉。波佐及艾司不記得第一天發生的事，即連通風報信的男童亦不確定是否曾經來過，「波佐不是果陀」，遺忘與缺席，讓兩兄弟墜入等待的痛苦與憂慮中。兩人無路可逃(*sans issue*)、無計可施(*sans moyens*)，即連吊樹自縊的念頭都因皮帶過短而無法完成，「等待」終將成為無法結束沒有終點的宿命，「果陀」終將成為無法兌現沒有希望的幻想(象)。

與貝克特相比，惹內(1910-1986) 父不詳及母親棄而不養的遭遇，倍顯淒傷。他的青少年在兒童救濟院及少年教養院度過，偷竊、說謊、入獄、逃獄等經歷，更逼使他躲於社會邊緣，有意識地以社會不容的罪行表達抗議或報復。惹內創作戲劇的才華於1947年《女僕》問世後，漸受重視。之後陸續發表《高等監護》(*Haute Surveillance*, 1949),《陽台》(*Le Balcon*, 1956),《黑人》(*Les Nègres*, 1959),《屏風》(*Les Paravents*, 1961)等劇作。惹內因自身同性戀、私生子、小偷、監獄犯的身份，劇中人物常圍繞著罪犯、妓女、僕人、黑人等社會弱勢族群，當他們被所謂的好(善)社會拒絕，只好轉向壞(惡)社會，試著以欺騙或謀殺等惡行達到罪惡極致。

《女僕》的劇情，圍繞著一對相依為命的姐妹女僕克萊兒(Claire)及蘇容之(Solange)。兩人妒嫉(或羨慕)女主人(Madame)的容貌及身份，每晚趁其外出時，偷穿其華麗衣裙並彼此互扮女主人與女僕，扮裝遊戲(*jeu*)成為兩姐妹生活重心，卻也因而互揭瘡疤互相傷害。全劇雖無分幕景，但可依劇情進展分成五個階段：(1)二人在扮裝遊戲中分飾女主人及女僕(克萊兒模仿女主人矯揉做作地攬鏡自賞，蘇容之模仿克萊兒卑微服侍主人，兩人在裝扮角色中洩露彼此厭惡對方的心境，蘇容之並掐克萊兒脖子假裝完成扮裝遊戲中殺死女主人的目

的，其實意欲致克萊兒於絕境)、(2)鬧鐘聲響兩人回到女僕身份(坦承女僕生活的無趣及對現狀的不滿，蘇容之說出克萊兒半夜喬裝瑪麗皇后及誣告男主人致使入獄的秘密及詭計，克萊兒則說出蘇容之暗戀男主人及牛奶工人馬利歐的隱私)、(3)男主人來電告知出獄消息並請轉達邀約夫人在餐廳見面，蘇容之害怕計謀被揭穿而興起逃亡念頭，克萊兒決定當晚取代蘇容之毒害女主人、(4)女主人返家，如往常般向克萊兒傾吐思念男主人聲，克萊兒幾度勸其飲下毒茶皆未得逞，女主人知曉男主人邀約後興奮外出赴約、(5)蘇容之責怪克萊兒未完成毒害計謀，逃亡念頭再起卻發現無路可逃，情緒從憤怒到瘋狂，在陽台道出厭惡克萊兒的私話且想像夫人已被謀害身亡，克萊兒聽見後，決定完成扮裝遊戲中的女主人命運，喝下毒茶自盡。

《等》及《女》劇的人物，可謂處於社會邊緣，不獲重視，不被喜愛。探究兩劇之反戲劇風格，呈現地點意象、時間重覆性地停滯、人物孤獨、言不及義等特性，列如【表一】所示。茲分述於后。

### 三、地點意象，時間重覆性地停滯

《等》劇發生的地點，近乎空無一物：「鄉間路，有樹。夜晚」(Beckett 9)。沒有任何浮誇的修飾詞，當劇情開展後，路是荒涼的路，樹是無葉枯樹，夜是寂寥深夜。看似簡單的場景，卻表現了荒蕪虛空的無助，彷彿處在世界邊境，茫茫沒有盡頭。《女》劇發生在「女主人臥房」：「路易十四傢俱。舞台底方，一扇開向對街房子的窗戶。舞台右方，床。舞台左方，門及五斗櫃。大量的花。夜晚」(Genet 15)。封閉的臥房，門及窗及櫃，將人物圍在充滿女性意象的空間裏，進行著女僕與女主人的格鬥與糾纏。荒涼的鄉野路及女主人臥房，充滿意象(image conceptuelle)卻不具像(image concrète)。以《等》劇的鄉野路為例，在作者未明確標示地區或地點之際，鄉野路可能是任何一條不知名的道路或羊腸小徑，即便如此，已表達了劇中人物不知身在何處的疑惑與不安。再看《女僕》的女主人臥房：床、窗、門、櫃、花，皆富女性陰柔意像，路易十四傢俱的指示，則表現了貴氣與驕氣。鄉野路及臥房，充滿了未知的可能性，更延伸了劇情發展的想像空間。

《等》與《女》兩劇作皆於夜晚進行。但是，隨著劇中人物的對白，時間卻不依常規地或重覆或停滯。《等》劇中的等待，無時間性無止盡地重覆著。波

佐在第一幕和韋拉及艾司告別時，看了手錶：「我離開你們的時間到了，如果我不想遲到的話」，但韋拉回答：「時間已停滯了」(Beckett 50)。等待，正因時間停擺，日復一日，無從分辨差異。波佐在第二幕被問及拉奇何時變啞時，怒言：「你們不能停止以你們的時間故事來煩我嗎？時間是無法感知的！何時！何時！一天，對你們不夠，一天和另一天一樣，他變啞了，一天我變瞎了，一天我們聾了，一天我們出生，一天我們死去，同一天，同一刻，對你們不夠嗎？」(126)。時間一成不變地重覆著，讓生命失去了意義。然而，耐人尋味處，在於第二天開始時，等待果陀的原地留有拉奇的帽子及艾司的鞋子（表示第二天是第一天的延續），枯樹長了葉子，無葉至有葉的轉變，表示了時間的推展，這彷彿成了全劇唯一一處具有生機（希望）的指示，可惜第二天的等待仍無結果，不禁令人擔憂儘管時間延續，等待仍舊無望。

《女僕》的時間，維持了一個夜晚。惹內在劇首明確指示：「夜晚」(Genet 15)。在這個夜晚：女主人外出（女僕扮裝遊戲）→女主人返回（得知男主人邀約）→女主人再外出（未喝下毒茶）→女僕自盡（克萊兒喝下毒茶）。全劇的開始與完成，都在一個夜晚發生。劇中與時間直接相關的鬧鐘，雖未指出正確時分，卻表示著女僕的扮裝遊戲是有時間限制的，也意謂著女僕終將不會成為女主人，因為只有在夜晚某個時段內，可以扮裝成女主人，當這個時段結束，必須重回女僕身份。全劇發生的這個夜晚，還意謂了過去每個夜晚都進行了扮裝遊戲，但未來的夜晚卻不會再發生，因為就在這個夜晚，克萊兒喝下毒茶結束生命，扮裝遊戲到此（這個夜晚）終告結束。

若說《等》劇的時間無止盡地悲情前行，《女》劇的時間則當晚嘎止；若說時間代表了生命的進展，《等》劇中的生命是無目標地進行著，《女》劇則宣告生命（時間）在此了斷（中止）。

#### 四、 人物孤獨，言不及義

論析《等》及《女》劇的人物，身份模糊，是其第一個特性。《等》劇中的艾司與韋拉，看似流浪漢，又似馬戲團小丑，<sup>3</sup>但並非無名氏，韋拉表明自己名叫阿爾貝先生(Monsieur Albert)，且和艾司相處五十年之久。然而，對於自己身

<sup>3</sup> 《等》劇第二幕中間，艾司與韋拉作出馬戲團小丑暖身動作(全身重覆放鬆肢體的動作)(Beckett 107)，兩人並自嘲是在馬戲團表演(48)。

份的界定，兩人曾以為自己就是波佐口中的「人類」(Beckett 30)。第二幕中波佐眼盲跌倒在地求救兩人，韋拉告訴艾司：「他呼喊我們的聲音，是在呼喊人類。此時，此刻，人類就是我們，不論我們是否接受」(111-112)。當波佐被扶起時問道：「你們是誰？」，韋拉答道：「我們是人類」(Nous sommes des hommes.)(115)。換言之，《等》劇的主角，自稱是人類，他們空極無聊地等待，是否就是人類面對宗教救贖前的盼望？然而，何以界定他們代表著人類呢？至於《女》劇中的蘇容之和克萊兒，雖然是女主人的女僕，但兩人對此並不滿意甚至厭惡。蘇容之得知克萊兒未能順利毒害女主人，在陽台上吐露心聲時，說出自己的姓氏是勒梅西(Lemercier)(Genet 105)，換言之，對她而言，她不是也不願是女僕，她是有名有姓的「蘇容之·勒梅西」(Solange Lemercier)。然而，吊詭處，就在於這個名字，仍是一個模糊的人名代號，誰是「蘇容之·勒梅西」？答案仍無從解釋。

再者，劇中人物的關係緊密，互相依賴：艾司常依本能反應，嗜吃貪睡，妄想致富；韋拉則具分析能力，喜歡論理，艾司彷彿如人的外我，受困於感官肉慾；韋拉則如人的內我，沉於思考論理。兩人彼此依賴，韋拉說著：「我希望看到你取代我，你將告訴我新事情」(Beckett 11)。經過第一天夜晚的分離，第二天再相見時，韋拉不諱言對於艾司的想念：「我想你——同時，我感到高興，奇怪吧？」(82)。然而，艾司不止一次想和韋拉分道揚鑣：「有時我自問是否該與你分開」(20)，又說「我們是否各自獨立比較好，一人一邊」(75)，韋拉的態度皆未置可否。當等待一直落空，「一切都不確定」(rien n'est sûr.)(75)，兩人是否分開已不重要了。主僕波佐與拉奇亦互相依賴。拉奇之所以不願放下行李箱，是為了讓波佐印象深刻，因而不與其分開。《女僕》中克萊兒與蘇容之有著比《等》劇中艾司及韋拉更親密的依存關係，因為兩人有著姐姐（蘇容之）和妹妹（克萊兒）的血親關係。但兩人過於親密，卻讓彼此厭惡對方，原因之一在於兩人過於相像。蘇容之直言：「不願兩人相似」(Genet 57)，克萊兒則無法正視蘇容之，因為她在姐姐臉上「看見自己，並從中看見兩人犯罪的痕跡」(44)。原來兩人內心深處並不喜愛對方，因為「在厭惡中相愛，並非相愛」(S'aimer dans le dégoût, ce n'est pas s'aimer.)(58)。姐妹倆相依為命的可悲處，竟就在於她們無法離開對方，克萊兒告訴姐姐：「我們永遠是一對，犯罪與聖潔的一對」(60)。姐姐如「鏡影」般地與自己貼近，道盡了兩姐妹矛盾糾結的依存關係。

三者，人物處於緊密關係中，卻仍感孤獨。克萊兒在扮裝女主人時，藉其

角色說出：「我很孤單，沒有朋友」(Genet 22)。當兩人回到女僕身份時，蘇容之則悲傷地說：「沒人喜歡我，沒人喜歡我們」(40)。兩位女僕似乎與世隔絕，除了對方，沒有可以說話的對象。《等》劇中的艾司與韋拉，亦畏懼（拒絕）獨處：經過一夜的分離後，次日再見面時，艾司要求韋拉「留下來陪我」(Beckett 81)，韋拉亦坦言「我感覺孤單」(127)。面對盲者波佐的求助，韋拉告訴艾司：當波佐及拉奇離開後，「我們將再孤單，處於孤獨之中」(nous serons à nouveau seuls, au milieu des solitudes.)(113)，一語道盡兩人對於孤獨的排斥與恐懼。至於波佐，「不喜歡在空無中說話」(41)，第一幕中依依不捨兩兄弟，連說了兩次「永別」(adieu)，卻「無法...離去」(je n'arrive pas... à partir.)(65)。波佐在第二幕變成盲人後更苦苦哀求兩兄弟不要離開他(120)，原來在強勢外表下，波佐其實極端害怕孤單。若說兩人一體代表了人物的內在與外在，那麼，人物們畏懼孤獨，是否代表了人物不敢正視自己？

至於人物對白，出現言不及義的窘狀。艾司與韋拉的對談，更有著無話可說卻又不得不說話的無奈。兩人不時重覆的對白，常以誤解開始，卻以沉默結束：誤解是因為兩人都自以為瞭解對方的話語，但卻沒有交集，仍執意說話（甚至閒扯瑣事），直到沉默無聲。執意自說自話的原因之一，是爲了「打發時間」(pour passer le temps)(Beckett 97)，因爲無事可做，所以要閒扯西東，兩人對談中出現的所謂話題，如聖經中耶穌和兩個小偷同被釘十字架之故事、如與波佐及拉奇不奇而遇的過程、如討論波佐爲何不讓拉奇放下行李箱、如韋拉要艾司試穿鞋子等，都爲了打發時間，並不代表兩人真正關心這些話題。爲了閒扯，艾司需要韋拉「偶爾給些提示」(15)，韋拉則要艾司「隨便說些事情！」，「說什麼都好！」(88)。對於不認識的波佐及拉奇，韋拉說著：「他們改變很多」(67)，艾司竟也答腔，卻說：「正是，來搞點話題吧」(67)。兩人其實知道彼此言不及義，第二幕中爲了討論是否扶起已變瞎又倒地不起的波佐，韋拉終於說出：「不要浪費時間說廢話」(Ne perdons pas notre temps en vains discours.)(111)，但全劇兩人已說了無計其數的無用之話。

沉默，則是無話可說的極限，是無言之語，表達了：艾司記不得在何處被毆打的失憶，所以沉默；韋拉欲安慰艾司想保持安靜的心情，所以沉默；當艾司想離開韋拉卻想再等待一會兒，感到無助，所以沉默；波佐初遇韋拉及艾司時自我介紹的驕傲及兩人陌然反應的尷尬，只有沉默...。沉默，雖無話語，卻更有力地表達了人物的寂寞心情、放棄等待念頭、或無法離開之無奈；更間接

接受了無話可說的無助。

《女》劇中，克萊兒和蘇容之毒害女主人的計謀，是兩人對談的最大交集。除此之外，兩人的對話，非常清楚地表達了彼此間的猜忌、對女主人言不由衷地違心讚美與順從、詭計失敗想要逃亡的焦慮、失望至極執意尋短的解脫；因此，人物的對白用字，極具尖酸刻薄、殘酷傷害、諷刺調侃之能事；毫不隱藏地洩露人物彼此間的惡意：看看蘇容之如何諷刺女主持在教堂的舉止：「瞧她(女主人)多難受，好像在為她的美麗難過。痛苦讓她臉都變形了。得知情夫是個小偷，她反抗警方調查。現在可好，成了個美麗的棄婦，每個肩膀被兩個在意她痛苦的女僕攙扶著。瞧見她嗎？她的珠寶，絨裙，都因痛苦而閃閃發亮！」(Genet 51)；再看看劇末克萊兒（飾女主人）喝斥蘇容之（飾克萊兒）：「妳這個無賴，妳不希望我再穿上這條裙子自誇美麗。恨我吧！無賴！向我吐痰吧！」(99)。不滿現狀（女僕身份）的怨恨，表露在她們言不由衷又恨意滿懷的對話中。

## 五、等待無望，逃離無門

反戲劇劇作的主題，飄渺不定，虛無空幻，但劇作家們想要表達的，就是這股悲調哀曲。艾司與韋拉，克萊兒與蘇容之，皆陷入無望的等待及無處可逃的困境。

《等》劇中的等待(*attendre*)一字，在法文文法中，可以是直接及物動詞，可直接加上受詞，以表示等待之人、事或物。《等》劇所用之等待時態，是現在進行式，<sup>4</sup>表示兩個以上的動詞同時發生；換言之，法文劇名 *En attendant Godot* 指著一個正在進行中的動作，可直譯為：「等待果陀的同時...」，言下之意，等待的動作並未結束，持續進行著。此處等待的受詞，是果陀。然而，果陀是誰？是艾司及韋拉口中的陌生舊識(Beckett 30)？拯救者(14)？男童口中的白鬚先生(130)？是爽約者？還是戲劇學者拉隆德(Bernard Lalande)論述分析中的上帝(God)(Lalande 49)？不論是何者，果陀從未現身，他的缺席，讓等待的盼望落空，救贖成夢。韋拉及艾司活在不為他們所設的世界裏，無法獲救；其身處境，陷於荒謬。等待無望，所以無事可做。正如劇首艾司直言：「無事可做」(Beckett 9)。令人訝異處亦在於「無事發生」。戲劇學者普羅克直言：「無事發生，無人離開，可怕」(Pronko 41)。普羅克認為韋拉及艾司的對談或波佐及拉奇或小

<sup>4</sup> 法文劇名原文為：*En attendant Godot*，其中 *En attendant* 為等待之動詞之現在進行式時態。



男童的穿插其間，都只是「表面的劇情」(action superficielle)(42)，他們重覆的動作或對白，其實表達著生命單調，不具意義且走向虛空。等待，是無法避免（或逃避）的動作（或情境），兩兄弟除等待之外，竟然無路可走。兩人第二天在等待地四處亂跑，韋拉察覺「兩人被困住了」(Beckett 140)，因為眺望遠處，「並無出路」亦「空無一人」(104)。

當等待無法得到救贖，逃離，似乎是脫離困境之法。《等》劇中的艾司，屢次要放棄等待，慫恿韋拉共同離開，全劇出現 8 次相同重覆的對白(Beckett 16, 67, 95, 100, 109, 118, 127, 131)：

艾司：「我們走吧。」

韋拉：「我們不能這麼作。」

艾司：「為什麼？」

韋拉：「我們在等果陀。」

艾司：「說的是。」

艾司與韋拉兩人的等待，落入「等待——果陀不出現——不能放棄等待——為等待果陀」的迷陣，出現如【圖一】所示之無起無終的循環關係。

至於《女》劇中的等待無望，則來自於謀殺女主人的計畫失敗，來自於克萊兒決定飲毒自盡，來自於蘇容之將孤老終身。在謀殺女主人的計畫中，原該由蘇容之趁為女主人換裝時掐捏其脖子致於死地，但每次皆告失敗；換由克萊兒執行計畫時，改成讓女主人喝下滴有十滴安眠藥劑的緞花茶(tilleul)；然而，女主人卻幾番推卻拒飲毒茶，最後終究揚長離去。毒害計畫破局，何嘗不是一種等待（等待女主人死亡）的落空？如同《等》劇中的艾司，蘇容之亦幾度興起逃離念頭，每當想起毒害女主人計謀失敗及東窗事發後的刑罰，蘇容之就勸克萊兒一起逃走，且看下列四段對話：

—蘇：「我們只能逃跑了。」

克：「所有的詭計都沒用，我們被詛咒了。」(Genet 92-93)

—蘇：「必須離開。」

克：「去那兒？去見誰？我沒力氣提行李。」(94)

—蘇：「走吧。不論去那兒！帶任何東西都可以。」

克：「去那兒？何以維生。我們是貧窮的！」 (94-95)

—蘇：「該死！一切都該死！我們必須找到逃跑的方法。」

克：「我們失敗了... 太遲了。」 (95)。

克萊兒顯得意興闌珊，不相信也不願嘗試任何出路。無法改變現狀，又無法脫離現狀，兩人再次陷入無助與無奈困境。

論及《等》與《女》兩劇之劇作技巧，尚需提及戲中戲的手法。該詞指稱演員在劇中扮演非原角色的他角，亦即角色互換(déguisement)，演出戲劇中的戲劇。早在中古世紀流傳於市井小民間的喜鬧劇(farce)，已見角色互換以製造戲劇效果的技法。十八世紀馬里伏(Marivaux, 1688-1763)《愛情與偶然遊戲》(*Le Jeu de l'amour et du hazard*, 1730)一劇，堪稱運用角色互換技法的代表作：富家千金希樂薇(Silvia)得到父親許可和女僕莉賽兒(Lisette)互換主僕身份，為能窺察未婚夫多隆(Dorante)的外貌言行，殊不知多隆基於同樣原因亦與男僕阿樂干(Arlequin)互換主僕身份。馬里伏於此運用角色互換手法，讓男女主角棲身於戲中戲他人的角色裏，暗中觀察對方言行舉止。

《等》劇亦短暫出現戲中戲：韋拉及艾司等待果陀的第二天，為打發時間而興起扮演波佐及拉奇的念頭，這是該劇戲中戲的前聲；直到艾司極欲逃脫等待情境，開始四處奔竄，韋拉提醒他：「我們正在舞台上」(Beckett 104)。此際，兩人察覺身處舞台，等待地點就是舞台場景。如此短促的戲中戲並未延續，之後兩人再度回到等待的情境中。《女》劇中的扮裝遊戲，正是一種角色互換，更是典型的戲中戲，克萊兒及蘇容之各扮演女主人及克萊兒，在不是自己的角色裏，體會他人的處境，影涉自己的思緒。惹內於此設計了如儀式(cérémonie)般的表演(Genet 37,48,99)，強調扮裝遊戲的時間固定(每晚)、角色固定(克萊兒演女主人，蘇容之演克萊兒)、動作相同(兩人穿著同樣服裝、模仿女主人姿態及話語)、結局不變(女主人未被毒死)。這種儀式，貼切呈現了戲中戲的原型。戲中戲，讓人物除了己身角色外，還進入他人的角色，如同普羅克所言：「惹內戲劇中每個演員都演一個人物的角色，而這個人物演另一個角色」(Pronko 182)。然而，令人迷惑處，就在於人物常在他的角色中亂了陣腳，分不清何者是自己，何者是角色。

## 結 語

本文逐項爬梳《等》及《女》劇反戲劇風格之際，發現所探討的劇中人物，皆面臨著人類生命結局的宿命情境——死亡，且試圖從中尋求自我價值與生存意義。

艾司及韋拉，無事可做，卻又東忙西忙找事做，第二幕將近尾聲時，艾司逼問韋拉：「告訴我該作什麼？」，韋拉仍只能說：「無事可做」(Beckett 105)。就連被苦苦等待的果陀，在小男孩的敘述中，亦「不做啥事」(130)。他們試穿鞋子的過程，無趣卻似乎花費極大心力，艾司卻坦承：「我們一直找得到一些事做，爲了感覺存在？」(97)。兩人在舞台上跑跳、並肩遠眺、互相指責、互相擁抱，是否皆爲了感覺存在？當這些動作並無意義時，是否亦間接質疑他們的存在？

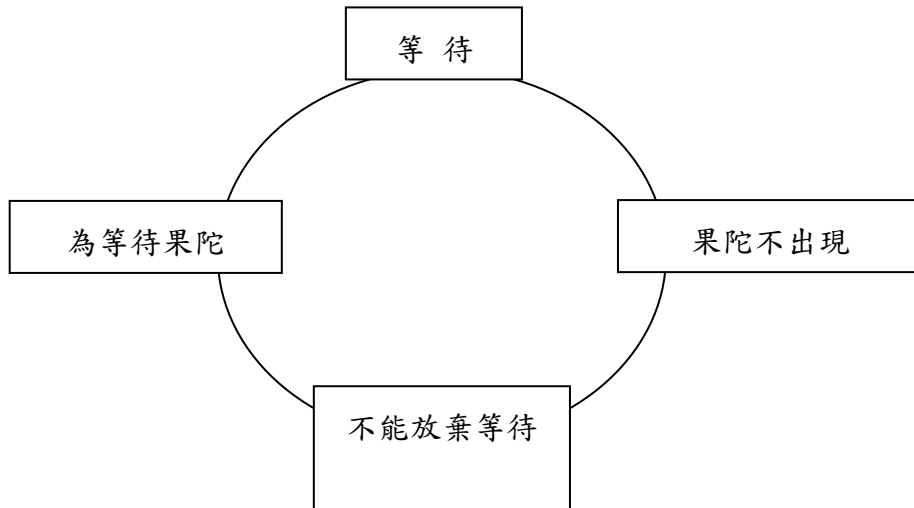
當等待無望、又無處可逃之際，死亡，似乎成爲最終及永遠的解方。艾司兩人窮途末路之際，動起一死了之的念頭：且看當第二天盡頭，果陀仍未現身，艾司看著枯樹，建議上吊自縊。諷刺的是，艾司的腰帶及韋拉的繩子都過短，嘗試將繩子掛在樹上，皆無法吊起兩人，自縊念頭亦成空想，等待無望，即連死亡，亦不可盼。

死亡，亦貫穿了《女僕》劇情進展：蘇容之及克萊兒相信，當女主人消失後，她們才能獲得自由，擺脫女僕的角色。然而，令人悠悠處在於，當主角在儀式中所扮演的角色被毀滅（謀害）時，主角才有可能再回到自己的角色。如同蘇容之在劇末想像女主人已死，「躺在麻布上，被洗碗手套掐死」(Genet 105)，屆時，蘇容之將和女主人平起平坐且昂首邁步，兩姐妹將有自己的裙子(106)，不再是女僕。女主人的消失（死亡），似乎才是女僕面對自己的開始。然而劇末，克萊兒竟在女主人的角色裏，喝下毒茶，即使茶已涼了，她說：「我還是會喝，拿來吧」(113)。失望至極，謀殺女主人的計畫，竟完成於自我生命的毀滅。

面對無法逃避的人類宿命情境，女僕克萊兒拒絕屈服命運，果敢地喝下毒茶結束生命。她「選擇」了「死亡」，也因而突顯了她的選擇的「自由」；反觀困於漫無止盡等待中的韋拉與艾司，苦無對策動彈不得。存在主義大師沙特(Jean-Paul Sartre)強調「自由，是價值唯一來源(...)，每個人應創造自己的路」(Foulquier 57)。此語表示，人類唯具有自主的意識與行動，方能突顯自我存在的價值與意義。克萊兒對於生命的自決態度，既可視爲劇作家惹內對於當

時既存社會規範的反抗，更可延伸視為反戲劇對於傳統戲劇的反制。由此觀之，新戲劇人物面對人類情境所呈現的的選擇自由，正是反戲劇風格寫照。

【圖一】《等待果陀》之等待循環關係圖



【表一】《等待果陀》及《女僕》劇作家背景及地點時間人物比較表

作 者	貝克特	惹內
生 歿	1906-1989	1910-1986
國 籍	愛爾蘭都柏林	生於巴黎(父不詳)
劇作，年代	《等待果陀》，1952	《女僕》，1947
劇本分幕	全二幕	全一幕
地 點	鄉野路枯樹旁	女主人臥房
時 間	夜晚，兩天	一個夜晚
人 物	韋拉迪米(流浪漢) 艾司塔貢(流浪漢) 波佐(主人) 拉奇(僕人) 男童 果陀(未現身)	蘇容之(姐姐女僕) 克萊兒(妹妹女僕) 女主人  男主人(未現身)
人物特性	身份模糊 關係緊密 害怕孤獨	厭惡女僕角色 相互依存 害怕孤獨
對 白	言不及義 (無事可做無話可說， 為打發時間而閒扯等。)	言不由衷 (女僕對女主人之諂媚， 皆違心讚美。)
情 節	等待從未現身的果陀 等待無望 無處可逃	計謀毒害女主人 計謀失敗 逃離無門

## 引用書目

- Barthes, Roland. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1952.
- Castex, P.-G. et Surer, P.. *Manuel des études littéraires françaises, XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Hachette, 1967.
- Corvin, Michel. *Le théâtre nouveau en France*. Paris: PUF, 1963.
- Deshoulières, Christophe. *Le théâtre au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Bordas, 1989.
- Deshusses, Pierre, Karlson, Léon, et Thornander, Paulette. *Dix siècles de littérature française Vol. II, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*. Paris: Bordas, 1991.
- Esslin, Martin. *Théâtre de l'absurde*, traduit de l'anglais par Marguerite Buchet, Francine de Pierre, et France Frank. Paris: Édition Buchet/Chastel, 1977.
- Évrard, Franck. *Le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Éllipses, 1995.
- Foulquier, Paul. *L'existentialisme*. Paris: PUF, 1989.
- Genet, Jean. *Les bonnes*. Paris: Gallimard, 2001.
- Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard, 1966.
- Jomaron, Jacqueline de (dir.de). *Le théâtre en France, du Moyen Age à nos jours*. Paris : Armand Colin, 1992.
- Lalande, Bernard. *En attendant Godot, Samuel Beckett*. Paris: Hatier, 1970.
- Lioure, Michel. *Lire le théâtre moderne, de Claudel à Ionesco*. Paris: Dunod, 1998.
- Pronko, Léonard C.. *Théâtre d'avant-garde*, traduit de l'américain par Marie-Jeanne Lefèvre. Paris: Denoël, 1963.
- Serreau, Geneviève. *Histoire du nouveau théâtre*. Paris: Gallimard, 1966.

