

等待救贖或自我救贖 —— 當代傳奇 劇場《等待果陀》的文化轉譯*

高禎臨**

【提要】

貝克特在 1952 年寫下的《等待果陀》一劇延續了存在主義對於人類生存意義的探問，成為最具代表性的荒謬戲劇之一。1966 年《劇場》雜誌社在臺北耕莘文教院的演出是《等待果陀》在臺灣的首演，在此之後的數十年間，臺灣劇場陸續以不同表演形式演繹該劇；其中 2005 年的「當代傳奇劇場」嘗試以京劇演出《等待果陀》一劇，無論在表現方式、敘事手法與主題情旨的呈現上，與傳統京劇的表演規範、甚至當代戲曲的發展內涵，都有著從形式以至內容上的巨大差異。但該齣戲卻也為當代戲曲開拓了另一條極為特殊的途徑，同時示範了東方傳統戲曲與西方荒謬劇進行對話的可能性。而原劇中所提出的上帝已死的信仰課題，來到該劇本裡則改為對於「立地成佛」的提問。擺盪在京劇與話劇、敘事與反敘事、西方文本與東方語境，「當代傳奇劇場」透過藝術形式上的各種矛盾與差異營造出劇場裡的荒謬性，也讓觀眾藉著形式上的陌生感貼近了戲劇所欲呈現的荒謬主題。本文將討論傳統戲曲對於《等待果陀》的改編手

* 本論文初稿曾於東海大學哲學系主辦之「存在主義：回顧與展望」學術研討會（2017 年 10 月 27 日）宣讀。

** 東海大學中國文學系副教授

法，包括藝術形式的嘗試與破壞，以及中西思想的對話與融合，並將之作為理解存在主義以至荒謬戲劇在臺灣劇場之接受情況的範例之一。

關鍵詞：存在主義 荒謬戲劇 貝克特 等待果陀 當代傳奇劇場

一、前言

英國戲劇評論家馬丁·艾斯林(Martin Esslin, 1918-2002)在1961年出版的《荒謬劇場》(*The Theatre of the Absurd*)一作中,將20世紀50年代在歐洲出現的貝克特(Samuel Beckett, 1906-1989)、尤涅斯科(Eugene Ionesco, 1909-1994)、惹內(Jean Genet, 1910-1986)等劇作家的作品以「荒謬戲劇」(*The Theatre of the Absurd*)加以定義。¹艾斯林指出「荒謬」的原意指的是音樂上失去和諧,²並引用了法國作家卡繆(Albert Camus, 1913-1960)在《薛西弗斯的神話》(*The Myth of Sisyphus*, 1942)一書中對於荒謬的看法,將之視為是荒謬戲劇的哲學基礎。³

1940年代存在主義哲學家如沙特(Jean-Paul Sartre, 1905-1980)和卡繆,即以其存在主義哲學思維創作了存在主義戲劇與小說,探討人類存在的荒誕與非理性本質。而後出於1950年代的荒謬戲劇的哲學基礎亦為存在主義,但相對於存在主義戲劇而言,則有一種承繼之後又延伸出新提問的創作軌跡,進一步對於人生的荒謬性表達諷刺與嘲弄。與存在主義戲劇最大的差異在於,荒謬戲劇不再採用傳統的戲劇創作手法寫實、理性地反映生活,而是直接以違反戲劇基本原則的劇本形式設計表現出存在的荒謬性。⁴荒謬戲劇的出現對於現代戲劇的發展產生了極大的衝擊,即便戲劇家自身不見得認同或希望將自己

¹ Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd* (New York: Doubleday, 1961).

² Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*, p. 23.

³ 卡繆《薛西弗斯的神話》有言:「一個哪怕可以用極不像樣的理由解釋的世界,也是人們熟悉的世界。然而,一旦世界失去幻想與光明,人就會覺得自己是陌路人。他就成為無所依託的流放者,因為他被剝奪了失去的家鄉的記憶,而且喪失了對未來世界的希望。這種人與生活之間的分離,演員與舞台的分離,真正構成荒誕感。」卡繆(Albert Camus),《薛西弗斯的神話》(北京:三聯書店,1987),頁6。

⁴ 艾斯林(Martin Esslin)認為所謂荒謬劇場最大特色在於「屏棄理性模式和推論思考」來表現「人類處境的無意義和理性步驟之捉襟見肘」。收入 *The Theatre of the Absurd*. xix-xx。翻譯文字參考紀蔚然,《現代戲劇敘事觀——建構與解構》(臺北:書林出版社,2006),頁107。

的劇作歸納在「荒謬戲劇」的框架裡，⁵ 但時至今日荒謬戲劇仍舊不斷地在各地的劇場上演；從接受的角度而言，說明了荒謬戲劇不只是二次大戰之後的一股創作潮流，而是足以跨越時空、文化差異與不同社會持續形成對話的劇作。

荒謬戲劇最爲臺灣讀者與觀眾所熟知的劇作之一就是貝克特在 1953 年所寫的《等待果陀》（*Waiting for Godot*）。1966 年《劇場》雜誌社在臺北耕莘文教院的演出是《等待果陀》在臺灣的首演；在此之後的數十年間，臺灣劇場陸續以不同表演形式演繹該劇。其中 2005 年的「當代傳奇劇場」嘗試以傳統京劇演出《等待果陀》一劇，無論在表演方式、敘事手法與主題表現上，與傳統京劇的表演規範、甚至當代戲曲的發展內涵都有著從形式以至於內容上的巨大差異，同時也爲當代戲曲開拓了另一條不一樣的創作途徑。

本篇論文將先討論存在主義如何從哲學論述走向戲劇創作，並分析《等待果陀》對於存在主義戲劇的繼承與差異；接著梳理當代傳奇劇場在其劇團發展史裡如何將傳統戲曲與西方劇場進行接軌的創作過程。最後將探討當代傳奇劇場 2005 年的《等待果陀》的改編手法，包括藝術形式的嘗試，以及如何將中西思想內涵進行置換與融合，並將之作爲理解存在主義以至荒謬戲劇在臺灣劇場之接受情況的範例之一。

二、戲劇作為哲學課題的載體 — 從存在主義到存在主義戲劇

戲劇究竟是不是一種適合呈現哲學思想的形式？以戲劇表現特定哲學思想與其他藝術形式（如小說）之間的差異爲何？戲劇許多時候被視爲一種文學類型，其與其他文學的差異最主要便在於戲劇最

⁵ 參見胡耀恆，《西方戲劇史》（下）（臺北：三民書局，2016），頁 681。

終仍期待在劇場上進行演出，故而戲劇是一門具有「時間意義」的藝術，亦即侷限在一個特定時段裡實現的文本。從文字形式來看，戲劇的特點在於角色代言與對話體的使用；在其他文學類型裡或許同樣存在著對話，然而在戲劇裡包括情節的推進與人物的刻劃，幾乎是完全依賴對話並加上些許劇作家關於演員動作及舞台提示來完成的。「對話」是戲劇情節推展的主要依據，事實上早在古希臘時期，哲學家如蘇格拉底與柏拉圖即善用對話的模式來進行哲學思維的辯證。至於在東方哲學裡，亦可見到透過主客問難方式來進行哲學辯論的文章，如《莊子》或《孟子》。哲學裡所出現的對話情境，是與戲劇形式有一種類近之處的；⁶ 而在最早的成熟戲劇——古希臘時期的悲劇裡除了角色對話之外尚存在著歌隊形式，在演出裡他們則是扮演著對話與評論的功能，對劇中人物提問、製造爭辯，或是代替劇作家提出觀點、醞釀戲劇氣氛，並將戲劇從情節層次拉升至價值或倫理的思辨。⁷

因此對話在哲學發展的過程裡有著淵遠的歷史，戲劇裡的對話同樣也是可能觸及哲學議題的討論。將哲學思想透過戲劇呈現，一方面驗證了哲學真理落實於現實情境的可能性，亦能將抽象的理性論述更為具體化。然而這兩者對於哲學議題的思考方式，以及追求的目的仍不相同：哲學最終追求的是一種普遍性的真理，透過邏輯性的理性分析，讓精確的哲學思維逐步清晰，趨向一個完整的思想體系；即便是哲學裡出現的對話亦是企求一種「愈辯／辨愈明」的結果。戲劇的表現則往往建立在特定的人物與情境之下，劇中的對話不僅受限於時間與空間，呈現的亦是特定的人生片段。當戲劇透過情節的安排揭示了一個哲學課題時，同時也是試著向觀眾進行提問、引起思考，但卻不

⁶ 張漢良，〈漫談哲學對話：柏拉圖、奧古斯丁、公孫龍〉一文中提到：「哲學對話為非文學的文類或虛位戲劇，然其展現語言（文）應用的某些基本現象。」張漢良，〈漫談哲學對話：柏拉圖、奧古斯丁、公孫龍〉，收入國立中興大學外國語文學系主編，《國科會外文學門 86-90 年度研究成果論文集》（臺北：書林出版社，2005），頁 498。

⁷ 布羅凱特（Oscar Brockett）著，胡耀恆譯，《世界戲劇藝術欣賞——世界戲劇史》（臺北：志文出版社，2001），頁 106-107。

見得會在結局的時候將答案清楚揭示。戲劇中表現出的價值判斷往往是一種相對性的、在特定時空背景之下發生的原則，不盡然（或者劇作家不一定追求）可以擴充為永恆的真理。戲劇促成的是觀眾對於相關議題的思索：從劇場發生對話引起思考，延伸到現實裡的理解與詮釋，「生活」才是他們尋找答案的場域。如同許多文學中的角色所面對人生課題經常是充滿矛盾、沒有完美答案的，戲劇揭露剖析人類處境與精神內涵之意圖，遠遠大過於以理性思辨說服讀者／觀眾。再者也往往因為人們在閱讀時因為認知與感受的差別，對於戲劇裡無論是人物的評價、主題的理解都可能產生極大的歧異；而這在文學的討論裡一直以來都是可以接受的。⁸

哲學家選擇戲劇作為一種表現哲學思維的方式，或許正是知悉戲劇較之於哲學更能清楚說明問題發生的可能情況，以及藉特定事件引導觀眾從具體情境走向抽象思考的過程。以存在主義為表現主題的戲劇作家，沙特是一個重要的開創者。⁹ 沙特的文字書寫同時包含了哲學評論、小說與戲劇，其戲劇所呈現的思維自然與其哲學觀相近。沙特的哲學思想起源之一是出自對於宗教的懷疑，屬於一種無神論的思想。然而不再信任宗教之後，人們又如何可能迅速地找到另一個心靈的依歸？沙特一方面直指人生處境的荒涼，卻又提出人們在宗教依賴之外的生存意義——作為一個人所擁有的自由意識。人應該選擇自己存在的方式，一切的選擇與行動是在思考下進行的，這也同時說明了

⁸ 西方接受美學學者認為文本中的未定與空白使得意義呈現不確定的情況，這些未定與留白將賦予讀者反思與想像的能動性，引誘、召喚著讀者來探詢、理解文本，使讀者與文本間產生不停交流互動的力量，不同讀者之間也因此可能出現不同的理解與詮釋。在提供足夠理解訊息的前提下，一部作品的空白處與未定點越多，就能提供更多讀者深入參與的空間。伊澤爾（Wolfgang Iser），《審美過程研究—閱讀活動：審美響應理論》（北京：中國人民大學出版社，1988），頁 226-227、230-231。

⁹ 沙特與卡繆皆會分別以小說與戲劇兩種不同文體表達其哲學觀，二人皆在其著作裡論述存在的荒謬性，而沙特將自由選擇作為面對荒誕可採取的手段之一，卡繆則主張要在荒誕中奮起反抗，在絕望中堅持真理和正義。本篇論文以沙特為對照對象，主要著重於沙特對於宗教的質疑與《等待果陀》的主題之一相近，以及沙特對於自由意識作為一種存在意義卻又同時造成悲劇，與後文所提及當代傳奇劇場對於「自我救贖」一事的矛盾意義有類似思考脈絡。

人類存在的條件。然而人同時也必須為自己的各種選擇和行為負責，卻又對此產生焦慮，甚至希望逃避選擇，但他們彷彿受了自由的禁錮而無可遁逃。但沙特認為人在感到焦慮時，反而顯示自由的存在；這正是生存狀態的矛盾之處，自由選擇說明了存在的意義，卻也成為生命的難題。¹⁰

二次世界大戰之後沙特轉向思考人與外在世界的關係，以及自身責任與自我實踐等課題，將抽象的思考轉成更為具體的論述。¹¹ 其名言「存在先於本質」說明著人的自我意識，¹² 自由正是一種存在意義也是人類義務；與外在社會進行連結之後，人往往因為思索到自身的責任而產生更大的焦慮，其中的矛盾性揭示了人類外在存在處境與內在精神狀態可能的困境。沙特以人類具體的生存狀態為思考的方向，將形而上的哲學延伸至更具有社會意義的人生課題，或者也說明了存在主義以小說或戲劇進行實現的可行性；沙特的存在主義也慢慢地從思辨、邏輯、理性的純粹哲學論述走向以小說或戲劇呈現哲學課題的路線。小說與戲劇皆是將人物放置在一個特定的時空環境裡，針對角色不同的處境與遭遇來呈現個體的存在議題。¹³ 戲劇人物的處境與行動有助於沙特將個人的哲學論述具體化與社會化；但即便是本於這樣的初衷進行戲劇的創作，最後完成的戲劇作品卻不盡然忠於或完整表現作者的思想，文學的開放空間與文本留白令一齣戲劇可以引

¹⁰ 沙特著，陳宣良、杜小真譯，《存在與虛無》（臺北：左岸文化，2002），頁491-544。

¹¹ 二次大戰造成的嚴重傷亡，讓人們體會到生命是可能在瞬間化為烏有的，沒有所謂永恆，這世界是失序的，死亡才是眾人共同面對的課題；戰爭讓生命是虛無、荒謬的觀點具體化了；也在此時出現了許多以小說和戲劇表達存在意識的覺醒。李瑞媛，〈從存在到荒謬〉，《哲學與文化月刊》第35卷第3期（2008年3月），頁10。

¹² 「存在先於本質」為沙特在1945年於「存在主義是一種人文主義」的演講中提出來的；沙特在〈存在主義即人文主義〉（“L'Existentialisme est un humanisme”，1946）一文中說明：「我們說存在先於本質是什麼意思呢？我們意指人首先存在著，在這世界上遭受各種波折——而後界定他自己」。

¹³ 沙特對於文學的看法同時也是一種「介入式（engagement）」的，認為作家有責任藉由創作表達對於社會議題的思考。其〈什麼是文學〉（“What is Literature”，1948）一文即是針對文學寫作的目的與動機，以及文學的介入性進行深刻論述。這與沙特在戰後對於社會議題的積極關注有關，因此沙特哲學思考的轉向與以文學作品作為一種書寫媒介，實為一種一併發生的變化。沙特著，劉大悲譯，《沙特文學論》（臺北：志文出版社，1998）。

起的詮釋與理解往往是溢出文本之外的。¹⁴

沙特自身看待戲劇的方式，同樣是偏重人物在特定情境裡如何形成性格的過程；他們表達自我意識據以決定行動內涵，卻又時常感到疑惑。戲劇正是用以呈現不同個體「真實的存在方式」，因此沙特將他的戲劇命名為「境遇劇」（法文為 *Un théâtre de situations*，或譯為「處境劇」、「情境劇」），劇裡表現人面對不同人生境遇之下進行自由選擇的過程，而其性格也隨著事件的發展、自我選擇逐漸產生變化；同時也表現人物在進行選擇時的痛苦為難心境，並突出人物行動與環境的衝突。戲劇所呈現的重點不在「事件」的發生，而是隨事件發生變化形成的「角色」。¹⁵ 在沙特的戲劇裡，「自由」仍是最重要的課題，即便自由可能帶來悲劇性的結果，但逃避作為一個人思想之後行動的義務以及自身的社會責任更是不應該的；因此其戲劇人物卻往往難以避免失敗，用以呼應著沙特對於自由一事不斷進行反省與批判的觀點。但即使在失敗或犯罪之中，其角色往往仍能維護自身的完全性並敢於公然對抗這世界，這正是作為人的價值。¹⁶

固然沙特亦透過戲劇結構的設計反映出他思想的矛盾性（自由選擇的義務與悲劇的發生；自由既是存在的意義亦是一種刑罰），但多數劇本仍有一個極符合傳統戲劇的形式條件：完整清晰的角色、情節的起伏與進展、戲劇衝突的發生，以及最後將有一個明確的結局。「境遇劇」在形式上繼承著古希臘戲劇以及法國新古典戲劇的傳統，¹⁷ 其劇中的主要角色往往在一開始就處於一種面臨情勢險峻或進退兩難的狀態，迫使他們面對這種境遇必須即刻進行「生存選擇」。這樣的

¹⁴ 沙特：「當讀者在閱讀和創造時，他知道，在他閱讀的過程中，他總是可以更上一層樓，總是可以從事更深遠的創造，因此，他覺得作品好像取之不盡用不竭，並且像事物一樣的難以摸透。」收入沙特著，劉大悲譯，《沙特文學論》，頁 69。

¹⁵ 沙特認為：「戲劇最使人感動的東西，是正在形成的性格，是選擇的時刻，即自由決定選擇道德和終身的時刻」。沙特著，袁樹仁譯，〈為了一種情境劇〉，收入《薩特戲劇選》（下）（北京：人民文學出版社，1985），頁 1013。

¹⁶ 姚一葦，〈存在主義戲劇〉，收入《戲劇與文學》（臺北：遠景出版社，1984），頁 74-75。

¹⁷ 林克歡，《戲劇表現論》（臺北：書林出版社，2005），頁 208。

戲劇結構與古希臘戲劇的鋪陳手法是類近的；唯其差異在於，希臘悲劇更強調命運對人生的影響力，¹⁸ 而在沙特筆下，這些角色遭遇悲劇的理由經常是其展現自由意識的結果。

三、從存在主義戲劇到荒謬戲劇的主題與形式差異

就基本內涵而言，存在主義所探討的是人類的存在課題；然而所有的哲學思考之事其實皆是與人的存在課題是有關的。與傳統哲學相較，存在主義的差異之一或者在於其所探究的並非全然是本質性的、形而上、純粹抽象的事物，而是對於人具體存在的狀況進行思考。¹⁹ 而對於生存課題的思考是絕無可能有一個共同的答案的，因此異質性反而成其共同特色之一。²⁰

從存在主義戲劇到荒謬戲劇，其殊異之處不僅在於內容，更在形式之上。²¹ 荒謬戲劇最大的特色則是在劇本的形式設計上即體現了

¹⁸ 以沙特在戰爭時期所寫的《蒼蠅》（*Les Mouches*，英譯 *The Flyes*，中譯亦見《群蠅》）一劇為例，該劇借用了古希臘神話與悲劇皆出現過的「俄羅斯忒斯」為報父仇而弑君殺母的故事，著力描寫劇中人物的「自由意識的覺醒」，並對自己行為後的結果勇於擔起責任。沙特藉之宣示人的尊嚴、人類的價值與意義是建立在自身所為之上；而寫作該劇實藉古典劇作指涉當時法國的政治局勢，並欲以鼓勵法國群眾投入反法西斯的運動。參見沙特著，顏元叔譯，《沙托戲劇選集》（臺北：驚聲文物，1970），頁 1-116。

¹⁹ 保羅·富爾基埃（Paul Foulquié）在其著作《存在主義》提到存在主義與柏拉圖的講究精神層面的「本質性哲學」（la philosophie essentialiste）是不一樣的，存在是使本質實質化的東西；因此相對而言存在主義更觸及生存問題的思考。保羅·富爾基埃（Paul Foulquié）著，高秋雁譯，《存在主義》（臺北：結構出版群，1989），頁 1-4。朱鴻洲〈戲劇與哲學：以沙特和貝克特為例〉文中則將此說法加以延伸定義為「看得見的哲學」（une philosophie visible）；「看得見的哲學」一語同樣、甚至更適用來形容呈現存在主義內涵的文學作品。見朱鴻洲，〈戲劇與哲學：以沙特和貝克特為例〉，《藝術學報》第 89 期（2011 年 10 月），頁 319。

²⁰ 就這點而言，存在主義與文學頗有相近之處。每一個文學作品皆是一個不一樣的情境與人生。如此說來，沙特發展出境遇劇，中間的發展有合理的脈絡。

²¹ 沙特《地獄就是他人》（又譯為《密室》）一劇其實在形式上已不同於之前的劇作，該劇描述一男二女三個鬼魂禁閉在一密室當中，三人構成一個小型的「社會」，並形成複雜難解的情感關係。而最後則是一切維持原來的狀況繼續下去。沙特用該劇討論人與人之間的關係，禁錮與自由的課題，從結構上的設計而言，一方面保有傳統戲劇有意義的情節與對話；但劇中極具象徵意義的空間設定以及沒有結局的結局，已經帶有荒謬劇的形式特色。大戰之後沙特的無神論存在主義與存在主義文學在此期間受人注目成爲一股潮流；例如沙特 1938 年的小說《嘔吐》，1943 年卡繆

人類的生命處境：瑣碎、單調、停滯、漫長、重複、沒有結局。沙特戲劇中的人物透過思考對於自身生命進行選擇，卻最終走向一個悲劇性的結局；《等待果陀》裡的人物，他們甚至是沒有選擇的自由，而且潛意識是排斥／無法理性思考，也不具有行動力的。人類的生存困境從思考與選擇時可能犯下的錯誤衍伸成連選擇的自由與能力都喪失了，而失去這份自由的關鍵並不來自外力，依舊是人內心對於不甚理解的生命狀態不敢亦不知如何突破困境的一種恐懼。²² 正因如此，貝克特的戲劇在一些學者眼裡是所謂的「後存在主義」，²³ 甚至亦會因為劇本呈現的荒謬性而被歸類為虛無主義。²⁴

貝克特的戲劇刻意簡化了戲劇的各種必要元素，包括傳統戲劇最依賴的對話與情節，甚至是具體鮮明的戲劇人物。對話既是戲劇最核心的表現形式，情節也是戲劇的主要結構方式，行動則是戲劇情節推展的關鍵，但艾斯特崗和維拉迪米爾在劇中卻出現幾近一種「沒有行動的行動」，甚至是被動的狀態（潑佐與幸運的兩度「經過」，以及迪迪果果始終停留在原處等待果陀）。就語言而言，艾斯特崗和維拉迪米爾在對話、抱怨、提問之外，許多時候說著無意識或言不及義的內容，言說的主體甚至變成言語的被動載體；情節的單調、沒有明確結局，並透過兩幕的安排暗示一種時間的無限循環與拖延，人生日復一日不斷重複的處境。《等待果陀》破壞了傳統戲劇的原理，亦可以說是一種「反戲劇的」（anti-play）。²⁵

的《異鄉人》，1943年西蒙波娃（Simone de Beauvoir, 1908-1986）的《女賓客》，皆在討論人的存在焦慮以及人與他者之間的關係。1950年代新小說與荒謬戲劇興起，取代哲學性的存在主義文學。李瑞媛，〈從存在到荒謬〉，《哲學與文化月刊》第35卷第3期，頁10。不能說貝克特是直接繼承沙特而來，但從存在主義戲劇的發展脈絡而言，確能看見一種延續與差異。

²² 貝克特：《等待果陀》反覆出現的一句話與即是：「我們離開，不，我們在等待果陀。」

²³ 姚一葦認為荒謬劇場並非存在主義的延續，其最大差異在於後者以人類經驗的形式出現，對於人的境況與行為的否定，幾乎沒有任何建設性的意義；以及荒謬戲劇是一種反戲劇的戲劇，否定了語言的功能與價值。但他又認為，即便二者之間差異甚大，但前者仍對後產生相當程度的影響。姚一葦，〈存在主義戲劇〉，收入《戲劇與文學》，頁90-91。

²⁴ Lane, Richard ed., *Beckett and Philosophy* (Basingstoke: Palgrave, 2002), p. 55.

²⁵ 另一位荒謬戲劇作家尤涅斯科（Eugène Ionesco）（1909-1994）的《禿頭女高音》（*The Bald Soprano*）於1950年5月11日在巴黎諾坦布劇院首演時，節目單上稱這個劇作為「反戲劇」（anti-play）；

然而，無論是對於人類生存狀態的重新思考，以及透過「不尋常」的形式來表現戲劇，貝克特的作品出現之後引起的討論與衝擊同時出現在哲學界與戲劇界。就前者而言，有些論者認為其戲劇一方面提出了一種哲學思考，一方面卻又同時存在著對於哲學的批判、滑稽的模仿，甚至隱藏作者對於哲學的抗拒。²⁶ 如同沙特強調人的自由意識，卻又將自由視為造成悲劇結果的原因，沙特的哲學思維不是定於一尊的永恆真理，而是處於一種相互拉扯的狀態；而貝克特甚至不是針對特定的哲學議題提出質疑，他透過劇本反映哲學，卻又質疑哲學思考是否真能為人類的存在指引出路。當沙特從哲學走向戲劇時，他將哲學議題具體化了，透過特定時空與情境的設定與人物的安置，沙特的戲劇很清楚反映出個人較後期的思想脈絡：人與他者之間的關係，人的社會責任。反觀貝克特，他一開始的選擇即是從文學出發，戲劇並非是他用以延伸哲學思想的創作；²⁷ 在《等待果陀》裡，就題材與對話而言可以說是日常生活瑣碎的極度延伸，劇中角色並非有清楚、具體的出身背景與明確身份，而更近似於一種象徵性的存在；劇裡的時空背景，同樣也是簡潔單調卻意有所指的，兩人身處傍晚的一條鄉村小路，一棵樹旁，該處什麼都沒有，二人被棄置在與世隔離的荒蕪之地，一日即將結束，暗示著現代文明社會裡人類心靈處境的荒涼與毫無生機。從形式而言，荒謬戲劇甚至是更接近「哲學」的；這也促使觀眾在觀劇的同時，不再為企圖追求真實的戲劇情境給迷惑，在這一段「劇場時間」裡引起的是觀眾心中對於自我存在狀態的重新檢視，而不純粹陷入假設情境或政治議題的預想，或感受到戲劇藉曲折情節與鮮明角色所製造的動人力量而已。

尤涅斯科有意識地將自己的作品與當時主流的戲劇作品區隔開來。爾後「反戲劇」一詞常用於形容荒謬戲劇情節單調散漫，缺乏進展或進展突兀，人物簡單缺乏深度，文字不斷重複、充滿陳腔調等違反傳統戲劇藝術原則的劇本特色。

²⁶ 朱鴻洲，〈戲劇與哲學：以沙特與貝克特為例〉，《藝術學報》第 89 期，頁 330。

²⁷ Ruby Cohn 提到，貝克特將藝術視為一種抵達自我認知的唯一通道，以自我對抗社會，以微觀世界對抗宏觀世界，以直覺對抗理智。Beckett, Samuel. *Disjecta*, Ruby Cohn ed. (London: John Calder), 1983.

在瑣碎的冗長對話裡，我們幾乎會以為這樣的無意義對話就要充斥整齣戲劇了；但貝克特卻讓二位主角不時出現誠實的自我剖白，意外地透露一種知性或感性的人生思考。表面上看似不經思考隨意吐露而出的話語，既可視為是無意識的，但更應被視為是潛意識的。²⁸ 然而當人類之所以對於存在於世感到茫然，不正是因為知覺、意識到生命並有所思考，卻尋不到解答才會產生困惑？從這裡我們也可以看出《等待果陀》實存在一種面對生命的積極性，自然不會是一種虛無主義。

該劇的微妙之處亦在於當一個信念出現之後，卻又即刻出現另一個念頭動搖質疑著前者；話語之間展現人內心的矛盾思維，如同全劇裡艾斯特崗和維拉迪米爾的心理狀態：渴望被救贖又質疑救贖的可能性，悲觀茫然卻又不放棄希望，《等待果陀》全劇進行著一種話語的建構與解構、²⁹ 思想的體現與拆解，在各種對立中反而建立起一種平衡的狀態。³⁰ 無論個體內在的心境或外在世界的面貌，其實也正是充滿各種矛盾，這些矛盾所體現出來的思維自然不輕易落入任何一種單一價值或信念的，而是保有各種可能性。《等待果陀》重新定義了戲劇，挑戰了哲學；如同馬丁艾斯林在將貝克特歸類於荒誕戲劇家之後，評論他是一位難於理解、陰鬱消極的作家；後來則又修正與補充，卻認為貝克特以最平實的風格探討人類生存的基本問題。³¹

²⁸ 貝克特曾提到：「我們不能馬上消除語言，但是我們可以盡我們所能，讓語言漸漸聲名狼藉。我們必須讓語言千瘡百孔，這樣，隱藏在語言背後的某種東西，就會顯露出來。我想這可能就是當代作家最崇高的理想了吧？有什麼理由不讓語言表象這種可怕的物質像聲音表象一樣融化呢？」約翰·海恩斯（John Haynes）、詹姆斯·諾爾森（James Knowlson）著，王紹祥譯，《貝克特肖像》（上海：上海人民出版社，2006），頁49。

²⁹ 紀蔚然在《現代戲劇敘事觀——建構與解構》一書中指出，艾斯林指出貝克特在《等待果陀》劇中經常是一句話的意思刪除了前一句話的意思；而紀蔚然認為《等待果陀》所呈現的世界是「矛盾兼併」，它的語言所指涉的意義並非固定，沒有後句抵銷前句的問題。紀蔚然，《現代戲劇敘事觀——建構與解構》，頁112。

³⁰ 謝恩·韋勒認為貝克特劇中的人物在各種關係中掙扎，實際上表明通向倫理彼岸之不可能。貝克特自我強迫式的前進並非肯定亦非否定，而是保持一種理性的克制與平衡，以避免主觀判斷的過多滲透。這段評論所指應為劇作家的態度，而非劇中人的立場。Weller, Shane. *Beckett, Literature, and the Ethics of Alterity* (New York: Palgrave Macmillan, 2006), p. 194.

³¹ 艾斯林認為貝克特的戲劇不耽於描寫偶然事件，而是直接表現生存的現實，遵循內心的衝動表達

而究竟在原劇中，貝克特所指的「果陀」是誰？劇作家自己的答覆是：「如果我知道我就寫在劇本裡了。」³² 倘若《等待果陀》的果陀確實是指向上帝，但其終究沒有現身，即便等待的過程或者賦予了這一切意義所在，然而劇中以《聖經》裡關於耶穌的矛盾記載，以及結局中果陀的爽約暗示著對於宗教救贖的一種懷疑態度。《等待果陀》裡的主角自然不是樂觀的積極主義者，但宗教同樣未能成為他們精神上的依託與拯救者；沙特劇中的角色尚且透過對於事件的選擇確認自身的存在意義，但《等待果陀》裡的人物面對人生卻是時刻感到茫然的。然即便戲劇結局果陀沒有來，台詞裡說的卻是「他明天一定會來」，只要末日未曾真正到來，明天會發生什麼事永遠有各種可能。在劇中的艾斯特崗和維拉迪米爾論及自殺卻沒有真正執行、讓自己從等待的困境中徹底解脫，亦可說是未曾真正放棄。雖懷疑被救贖的可能性，卻又以福音傳道者的故事提出了被救贖的機率；即使果陀失約，但他們仍堅守約定。³³ 也因此《等待果陀》並非暗示著人生毫無希望、全然消極的生命態度，二人雖思及放棄一事，卻又仍舊繼續著等待的行爲，如同原本的枯樹在第二幕時長出了葉子。貝克特一方面安排著他們終究還是活下去了，卻又在話語的設計上戲謔地設計出一些荒唐話語，讓他們活得悲觀、焦慮；這種矛盾即是一種誠實的生命狀態。

貝克特藉著《等待果陀》揭示人類的生存處境，並叩問人類的精神狀態。事實上，文學的功能從來不在拯救或指引眾生；但當他們選擇以藝術創作向讀者與觀眾提問、直指生命的荒涼與困境時，戲劇家即已表達出對於所有存在於世的人類的一種關懷與悲憫之心。

自己對世界的體驗。Smith, Joseph H. ed., *The World of Samuel Beckett* (Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1991), pp. 204-216.

³² Marvel, Laura. "Portrait of an Artist: The Shape of Beckett's Life, 1906-1989", *Readings on Waiting for Godot*. Laura Marvel ed. (San Diego: Greenhaven Press, 2001), p. 23.

³³ 貝克特著，廖如玉譯注，《等待果陀·終局》：「我們一直守約，也就盡了力。我們不是聖人，但是至少一直守著約。」（臺北：聯經出版社，2008），頁 104。

四、極簡的回歸 — 京劇版《等待果陀》的創作意義

在臺灣當代戲曲發展歷程裡，由吳興國（1953-）所帶領的當代傳奇劇場是非常重要的開拓者。該劇團的創新與變革並非只停留在針對傳統戲曲進行改編，³⁴ 1986 年劇團首部作品《慾望城國》演出了莎士比亞劇作《馬克白》，這不僅是臺灣戲曲第一次改編西方戲劇的作品，亦是當代戲曲與現代劇場接軌的起點。其之於傳統戲曲最大的變革不只在於西方劇本（也包括劇本之外的文學作品）援引，而是從表演形式、戲劇主題以至劇場美學皆發生巨大的改變，並帶給當時的臺灣劇場界與戲曲界極大的衝擊。在《慾望城國》之後，當代傳奇又陸續推出以《王子復仇記》（改編自莎士比亞《哈姆雷特》，1990）、《樓蘭女》（改編自希臘悲劇《美蒂亞》，1993）、《奧斯瑞提亞》（改編自同名希臘悲劇，1995）、《李爾在此》（改編自莎士比亞《李爾王》，2001）《暴風雨》（改編自莎士比亞《暴風雨》，2004），亦曾於 2016 演出《仲夏夜之夢》，2017 的最新改編則是歌德的《浮士德》。

從莎士比亞的悲劇作為起點，劇團非常清楚的一條主要創作路線即是改編西方經典。³⁵ 面對一部外國劇本的中文改編與搬演，經常被提出的討論角度即是「跨文化」的意義與內涵。³⁶ 所有劇本皆有

³⁴ 臺灣戲曲的現代化應以郭小莊女士的「雅音小集」作為開端，然郭小莊所致力的是改良傳統戲曲，當代傳奇劇場則進一步走上現代化與國際化的路線。王安祈，《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁書局，1996），頁 94-102。

³⁵ 當代傳奇劇近年的創作除了改編西方經典路線之外，亦見對於傳統京劇進行傳承或新編，老戲新編如 1991 年《陰陽河》、1992 年《無限江山》、2002 年《金屋藏嬌》、2007 年《夢蝶》。另外以「梨園傳奇」為名進行了一系列的老戲搬演；2009 年開始陸續演出《霸王別姬》、《打棍出箱》、《四郎探母》、《貴妃醉酒》等經典京劇。此外亦見將《水滸傳》改編成搖滾京劇的《水滸 108》、《水滸 108 II — 忠義堂》。

³⁶ 帕維斯（Patrice Pavis）定義所謂的跨文化劇場（Intercultural Theatre）主要概念為：「混合來自不同文化區域的表演傳統，而有目的地創作出一種新面貌的劇場形式，以致原先自身的形式變得無法確認。」而帕維斯認為觀察跨文化劇場的幾個重點在於檢視原著作品具備的特色，其創作的時代與社會文化背景，原作的創作風格以及所關注的議題；改編者的詮釋為何，以及劇場藝術的

其創作的時代背景與文化語境，時間與空間的距離都為每一次的重新搬演帶來挑戰；而空間上的距離則意味著更大的文化殊異，說明的則是歷史、信仰與世界觀巨大差別。在東方文化背景之下進行西方劇本的搬演與改編一事，必然需要思考如何以自身文化對於另一文化如何進行接受與詮釋。至於搬演過程裡究竟應該尊重原著的旨意，或是大膽帶入特有的文化讀解，讓改編之後的呈現更能與當地觀眾形成對話，不僅是學界裡討論不斷的課題，³⁷ 劇場工作者們的想法亦不盡相同。³⁸ 這一類演出引起最多的討論部分自然是作為一齣跨文化戲劇，劇團如何挪用、改編原著，以及與當代臺灣特有的文化語境進行接軌。但同時，當代傳奇劇場的原身是京劇，戲曲藝術特色有著與現代劇場美學以及其他文化之下產生的戲劇有著極大的差異，也因此如何從西方戲劇表演形式轉換成傳統京劇，之於劇團必然是最大的挑戰，亦是劇評家與學者們最關注的一件事。

若從當代傳奇的西方經典改編脈絡來看，初期的莎士比亞戲劇或是古希臘戲劇，劇團皆是試著將劇本中的「詩語」轉化為「唱詞」或「韻語」，亦嘗試將西方劇作裡的角色以傳統戲曲的行當來加以定

呈現手法等。參見 Pavis, Patrice ed., *The Intercultural Performance Reader*. (London: Routledge, 1996), pp. 1-21. 石光生, 《跨文化劇場》(臺北: 書林出版社, 2008), 頁 16、104。

³⁷ 最知名的即為 Jan Kott 在 1965 年討論莎士比亞戲劇的當代進行演出時，認為經典改編是可以賦予現代詮釋的，提出「莎士比亞可以是我們當代人」的觀點。Kott, Jan. *Shakespeare, our contemporary* (New York: W.W. Norton & Company, 1974)。其後西方劇場對於處理莎劇便出現了改編、再詮釋、與當代接軌與堅持遵照原著兩種立場。石光生, 《跨文化劇場》，頁 53-54。

³⁸ 2001 年臺灣導演賴聲川執導的《等待狗頭》時提出他的詮釋角度：「我認為貝克特的劇本有標準答案，如果你去自由發揮就會掉入陷阱之中。……貝克特教我們很嚴厲的一課：規規矩矩去尋找標準答案，比任何自由發揮還難」。賴聲川強調的是詮釋者對於原著的尊重，而非追求自由發揮。然而其詮釋過程即已可見讀者這一方所依據的文化語境而產生的理解差異了。然事實上賴聲川的《等待狗頭》，確實也進行了極多的文化符碼的轉譯。賴聲川, 〈《等待》指南(上)〉, 《聯合報》，2005 年 10 月 4 日, E7 版。而紀蔚然在評論當代傳奇劇場的《等待果陀》時則認為改編西方劇作經常遇到的問題是：劇團無視於文化與意識形態的差異，整個製作以「融合」的方式來抹平「傾軋」的軌跡，以「單音」(monologism)來掩飾「複調」(polyphony)的現象；改編者必須要思及他們改編的對象不僅是一個藝術品，亦是一個文化(反)論述，在改寫劇本之後的文化合成要與原著激發出什麼樣的火花。紀蔚然, 〈跨文化之正解與誤讀〉, 收入《眾聲喧嘩之後——臺灣現代戲劇論集》(臺北: 書林出版社, 2008), 頁 51-69。

義。³⁹ 詩歌舞結合與表演的程式化是傳統戲曲最重要的藝術特色，詩語到唱詞韻語的轉換，一定程度地維持了戲曲既有的音樂性與抒情本質；從性格形象出發去理解戲劇角色，進而將人物帶入各行當的表演程式裡，當代傳奇劇場於此找到了一個東西戲劇初步的平衡點。當然劇團的改編亦不是單純地「表演形式上的翻譯」，面對西方文本時清楚可知的是東西戲劇在藝術本質上的差異；西方戲劇人物經常無法以特定行當類型清楚分類，於是從《慾望城國》開始，即已出現「跨行當」的戲劇人物設計，《李爾在此》則更進一步由吳興國個人挑戰多種行當演出的獨角戲。行當的界線既已打破，表演程式與相對應的規範自也出現了鬆動的現象。

將詩語轉換為唱詞或者是一種巧妙的形式轉換，然西方戲劇中的詩語不全為抒發人物情感，以及原劇中可能的龐大人物關係與大量台詞所承載的繁複情節與旨趣，亦非強調抒情本位的東方戲曲可以完整容納，因此許多時候加以刪減省略則是必要之改編。然而一但牽涉到情節的省略，必然讓原劇的旨意產生改變；以及即便面對原著，當代傳奇劇場的演出版本經常已經是經過濃縮與刪減，但較之傳統戲曲原本的節奏，許多時候仍呈現出一種高度敘事化的傾向。行當的越界、身段程式的鬆動與敘事節奏的改變，是當代傳奇劇場在表演上以京劇的基礎所進行的接軌與調整；而最後面對到的改編難題則在於，必然存在於西方劇本中不同的文化思維、信仰與世界觀，如何能透過京劇表演讓臺灣觀眾理解與接收？文本的改編與價值情感的重新詮釋，自然是演出前更重要的工作。

改編西方經典的創作路線發展到後期時，當代傳奇的實驗精神顯然越來越大膽；無論在表演方式或劇場美學上都見到劇團不斷地進行各種元素的拼湊與結合，劇場上的技術（包括舞台、燈光、服裝造型）

³⁹ 吳興國、林秀偉，《英雄不卸甲——「慾望城國」的傳奇旅程》（臺北：日月文化出版社，2010），頁132。

展現甚至大過於戲劇主題的思索。在 2004 年推出的《暴風雨》一劇在劇場美學與表演內涵上都展現出極大的企圖心，該劇是結合京劇、崑曲、原住民舞蹈並帶入電影美學的一齣「魔幻大戲」，幾乎將跨界藝術實現得最為淋漓盡致的一次演出，然而該劇卻也因為技術上運用過多複雜元素卻未能充分融合，反而嚴重削弱了劇本的內涵，為劇團帶來幾乎一面倒的負面評價。⁴⁰ 其後在 2005 年推出的《等待果陀》，相較之下是一個極簡的回歸，該劇幾乎刪減了過往作品無論在表演形式或劇場美學上的繁複特質與宏大企圖，⁴¹ 回到劇本精神的挖掘與體現；一方面自然是《等待果陀》一劇的反情節、象徵性與簡約風格，讓劇團不再如同以前的改編作品耗費極大的心力在技術上的創新與跨界實驗，而是選擇回到表演形式與劇本旨意兩個核心課題進行純粹而深入的思考。

在 2005 年當代傳奇劇場版本的《等待果陀》之前，臺灣劇場界早已陸續詮釋了多次這個劇本。⁴² 《等待果陀》初次出現在臺灣劇場為 1966 年由劉大任（1939-）、陳映真（1937-2016）等人在耕莘文教基金會製作的《等待果陀》；在社會氛圍與藝術創作皆受到政治相當程度干預的情況之下，劇團實有意地用藉荒謬戲劇來淡化當時整

⁴⁰ 「魔幻大戲」係出於吳興國自己的用詞；而當時多數評論將《暴風雨》一劇視為一種「文化拼貼」，卻是個「失敗的混合」。參見段擊君，《凝視臺灣當代劇場》（臺北：Airiti Press，2010），頁 152。盧健英，《絕境萌芽：吳興國的當代傳奇》裡亦提到：「《暴風雨》後來的負面評語，絕對不是十場長紅的票房所彌補得回來。」盧健英，《絕境萌芽：吳興國的當代傳奇》（臺北：天下文化，2006），頁 215。

⁴¹ 該劇的舞台設計為林克華，他在談論關於這齣戲的舞台設計時，亦以「極簡」定義：「這個舞台的美學精神，基本上是極簡的。從這個思考點出發，我不禁聯想到中國現代水墨畫，畫家並不是畫真正的山水，僅以大塊面的墨色就能夠表現其蒼涼情境，以及人在俗世與精神世界的拉扯，傳達人類試圖掙脫羈鎖、尋求心靈救贖的渴望。……讓舞台回到極簡，回到純粹的『表演者的舞台（performer's theatre）』，讓觀眾關注的焦點回到表演本身」。林克華，〈創作手記〉，收入當代傳奇劇場，《等待果陀》特刊（臺北：當代傳奇劇場，2005），頁 42。

⁴² 臺灣劇場史上較為重要的幾次《等待果陀》劇場演出，分別是 1966 年《劇場》雜誌社在耕莘文教院的製作，1996 年陸愛玲帶領「密獵者」劇團在皇冠小劇場演出，1997 年朱靜美指導臺大戲劇系學生在皇冠小劇場的表演，賴聲川於 1982 年的畢業製作、並於 2001 年在國家戲劇院重新演出、以貝克特的《等待果陀》為本改編的《等待狗頭》。參見高維泓，〈貝克特在臺灣 —— 當代劇場裡的跨文化演繹〉，《臺灣社會研究季刊》第 69 期（2008 年 3 月），頁 139-179。

個藝文環境由官方所主導的中國傳統文化色彩。這次的劇場演出可以說僅是一種「從平面到立體／文字到劇場」的「直接翻譯」，然對於當時仍以傳統話劇為主流的臺灣劇場界仍是一場衝擊。⁴³ 事隔 30 年之後，在 1996 年由旅法藝術家陸愛玲帶領的「密獵者」劇團自在臺北皇冠小劇場演出的《等待果陀》，一方面強調該劇在情節對白與場景上的「貼近原著」，但其實驗性則展現在中式語言的大量使用，例如京劇、相聲、數來寶等特別著重聲音或口技表現的傳統藝術，並結合西方劇場表演的肢體語言，使得陸愛玲版的《等待果陀》反而增添了許多表演的趣味性，製造了一場「不那麼沈悶的等待過程」。⁴⁴ 透過各種劇種之間的混雜與並置製造出一種劇場意義上的「荒謬性」，同時也因為這些為在地觀眾所熟悉的文化元素，拉近了觀眾與文本之間的距離；這些嘗試都應視為當代傳奇劇場以傳統京劇表現荒謬戲劇的先聲。然而當代傳奇劇場的《等待果陀》面對的則是具有深厚表演傳統與程式規範的京劇，2005 年他們選擇在臺北國家戲劇院演出該齣戲，自有一種雄心壯志，企圖將京劇的觀眾與現代戲劇的觀眾一併邀請到劇院來。京劇版的《等待果陀》所面對的挑戰自然也是最困難的，這些嘗試已不僅是試著利用一些東方元素製造一種熟悉感，而是整個表演體系的重新轉換，以及在京劇的表演形式之上必得面對的主題之調整。

從當代傳奇西方經典演繹的路線來看，《等待果陀》的出現仍可視為是另一次截然不同的嘗試。事實上當代傳奇劇場萌生演出《等待果陀》一劇的時間遠遠早於此次演出的 2005 年。1998 年時劇團曾以該劇的演出提案申請臺北市藝術節，意即劇團希望挑戰現代戲劇的想法已經出現很久了。然該次提案卻遭到退稿，使得原本希望「以京劇

⁴³ 高維泓，〈貝克特在臺灣——當代劇場裡的跨文化演繹〉，《臺灣社會研究季刊》第 69 期，頁 151。

⁴⁴ 高維泓，〈貝克特在臺灣——當代劇場裡的跨文化演繹〉，《臺灣社會研究季刊》第 69 期，頁 159。

演員加上現代劇場演員」的合作計劃遭到擱置；⁴⁵ 7年之後此構想再度浮出水面時，則改為全數劇中角色皆由京劇演員擔任。演員相同的出身背景在某種層面上更能維持表演語言的一致性；但是如何將京劇的表演程式與荒謬戲劇接軌，則成為此次改編的另一大挑戰。誠如學者林谷芳所言，丑劇與荒謬本質是不相同的，如何在表演程式裡表現出沒有程式可循的荒謬劇，其挑戰比演莎翁作品還難。⁴⁶

也因此「極簡的回歸」一詞實具有雙關意涵，既可用來說明《等待果陀》作為一齣荒謬戲劇將淡化對話、情節、人物性格作為一種表現手法，以意念的傳遞作為戲劇演出的目的；從當代傳奇劇場的創作歷程來看，2005 出現的京劇版《等待果陀》捨棄了繁複的視覺設計與劇場效果，亦可視為是一個劇團創作的極簡回歸。

五、從荒謬劇場到傳統戲曲的形式轉譯

傳統戲劇（話劇）裡的人物與情節是一齣戲劇的最重要內涵，⁴⁷ 《等待果陀》一劇人物的符號化、情節結構上的反戲劇特質，以及大量對話裡並包含甚多無意義內涵的劇本形式特色，對於傳統話劇而言已是一種挑戰；貝克特並明確指示《等待果陀》不可以有任何配樂，⁴⁸ 對於以音樂為本位的傳統京劇無疑是一種挑戰。然荒謬戲劇若是

⁴⁵ 吳興國當年的計劃是希望與金士傑、李立群合作，實現一場京劇與舞台劇的激盪。吳興國，〈《等待果陀》導演密碼 —— 殘缺與慈悲的笑容〉，收入當代傳奇劇場，《等待果陀》特刊，頁 22。

⁴⁶ 林谷芳，〈不只是移植而已 —— 文化意義下的當代傳奇〉，收入當代傳奇劇場，《等待果陀》特刊，頁 14。

⁴⁷ 亞里斯多德將場面、性格、情節、語法、旋律與思想作為戲劇最重要六要素，其中又以情節、性格與思想為戲劇之靈魂。亞里斯多德（Aristotle）著，姚一葦箋註，《詩學箋註》（臺北：中華書局，1993），頁 68-69。

⁴⁸ 吳興國〈《等待果陀》導演密碼 —— 殘缺與慈悲的笑容〉：「要得到貝克特版權中心的授權並不容易，目前，臺灣唯一獲得承認的只有賴聲川的譯本。我向賴聲川求助，他慨然伸出溫暖的手，幫我快速克服法國授權的問題，而該版權中心要求絕對忠於原著，條件相當嚴苛，同意書上有明文規範：『嚴禁任何形式的配樂！』」吳興國，〈《等待果陀》導演密碼 —— 殘缺與慈悲的笑容〉，收入當代傳奇劇場，《等待果陀》特刊，頁 22。

對於傳統寫實話劇的一種形式上的破壞與解構，⁴⁹ 而荒謬戲劇與戲曲之間是否擁有同等的差距？當代傳奇劇場的演出或可視為是對於這個提問的一種實驗與答覆。

（一）詩性語言及抒情節奏

荒謬戲劇的淡化情節對於戲曲而言，未必是另一種新的束縛，反而可能是將戲曲從許多西方戲劇清晰的情節裡鬆綁。戲曲自然有其情節脈絡，但同時也藉由唱曲創造出一個敘事與抒情交織的節奏；唱曲在劇本裡經常是架設起一個凝止的抒情時空，透過將情節暫時緩置的方式讓戲劇人物的內在情感與情緒能充分發抒。⁵⁰ 戲曲來到當代劇場環境裡，一方面因應著現代觀眾審美品味的改變，追求以更為流暢的戲劇節奏以減少劇中因抒情唱曲而顯得拖沓、鬆散的情節；情節的設計，包括節奏安排與敘事結構，皆是當代戲曲在面對新舊傳承時不斷地試驗與調整的重點。但這樣的新編戲曲，有時不免會讓從容有致的戲曲美學受到破壞。《等待果陀》對當代戲曲的新提問卻不再是應該追求曲折起伏或流暢明快的敘事議題，而是出現另一個新的思考點：如何以「無情節性」取代傳統京劇裡多數為線性發展的情節結構特色。

《等待果陀》在語言的表現上則是散文穿插詩語，唯其對話或獨白的設計許多時候並不在一種有意義的邏輯之下，對話之間常常出現著斷裂、無意識、瑣碎，看似毫無意義卻又意有所指。因此在以「散文」為主要的文字設計上，《等待果陀》實又帶有一種詩歌的氣質，⁵¹ 並以意識的流動帶動話語的發展，⁵² 使得文字之間許多時候出現

⁴⁹ 邱坤良在《臺灣戲劇發展概說》裡提到臺灣的話劇出現於 20 世紀初，形式上以語言、動作為主要表演手段，採用分場、分幕的現代編劇方法，並以寫實的化妝、服裝、裝置、照明來表現當代生活或歷史故事。邱坤良，《臺灣戲劇發展概說》（臺北：臺原出版社，1997），頁 25。

⁵⁰ 王安祈，《傳統戲曲的現代表現》，頁 189-193。

⁵¹ 艾斯林曾指出《等待果陀》中的對話段落可見從愛爾蘭雜耍劇院（Irish music hall）雙口相聲發展出來的詩文。Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*, p.26. 孫惠柱《戲劇的結構與解構》在分析荒謬戲劇時則提到：「不講究人物和故事邏輯的因果聯繫，主要根據作者的意念和情緒，自由組接一系列連貫性少而跳躍性大的符號，這實際上是文學體裁中詩的特徵」。並以「詩式結構」

一種跳躍變化的節奏；同時文字本身所透露的訊息並非指向直截的資訊，而是具有象徵性意義並隱藏哲學思考的。例如：⁵³

維拉迪米爾：每個人都有小小十字架要背。（歎息）直到他死了。

（想到另一件事。）而且被遺忘了。

艾斯特崗：既然我們無法保持沈默，我們就試著心平氣和地說話。

維拉迪米爾：你說得對，我們總是精力充沛。

艾斯特崗：所以我們不思考。

維拉迪米爾：我們有那個藉口。

艾斯特崗：所以我們充耳不聞。

維拉迪米爾：我們有我們的理由。

艾斯特崗：這些死亡的聲音。

維拉迪米爾：他們發出的噪音彷彿翅膀。

艾斯特崗：彷彿葉子。（沈默。）

維拉迪米爾：他們同聲齊鳴。

艾斯特崗：都在自言自語。（沈默。）

維拉迪米爾：不如說他們在低喃。

艾斯特崗：他們噤口。（沈默。）

維拉迪米爾：他們訴說什麼？

艾斯特崗：訴說他們的生命。

維拉迪米爾：對他們而言，僅僅活過還不夠。

艾斯特崗：他們必須訴說生命。

加以詮釋。見孫惠柱，《戲劇的結構與解構》（臺北：書林出版社，2006），頁 45。前者說明了《等待果陀》一劇透過音樂性的文字構成某種詩歌節奏，後者則從敘事與修辭上指出該劇的詩歌特質。

⁵² 例如劇中幸運一大段看似毫無章法卻暗藏各種對於世界的觀察與諷刺的獨白，與現代主義裡的意識流手法極為相近。

⁵³ 貝克特著，廖如玉譯注，《等待果陀·終局》，頁 78。另外，關於貝克特《等待果陀》中文譯本以及當代傳奇劇場演出版本裡出現的人物名稱的翻譯與改稱，在此進行對照與說明以供辨識。（中文劇本：當代傳奇第一幕：當代傳奇第二幕）維拉迪米爾：廢低迷：啼啼。艾斯特崗：愛抬槓：哭哭。潑佐：破梭。幸運：垃圾。

維拉迪米爾：對他們而言，死亡還不夠。

艾斯特崗：還不夠。（沈默。）

維拉迪米爾：他們發出聲響彷彿羽毛。

艾斯特崗：彷彿落葉。

維拉迪米爾：彷彿灰燼。

艾斯特崗：彷彿落葉。（沈默良久）

維拉迪米爾：說話啦。

艾斯特崗：我在想。（沈默良久）

這段對話從宗教性的原罪論及對於思考之抗拒，亦談到生命與死亡的意義；並透過多個文學性的修辭描述死亡時刻對人產生的威脅，而他們卻又知悉生命的殞落實如落葉灰燼一般無足輕重。維拉迪米爾與艾斯特崗試著用語言描述內心感受，並吐露詩味濃厚的文字；艾斯特崗幾度沈默，或重複運用類似的話語，亦指涉著人與自身思考與語言之間可能產生的斷裂。

當然多數文字裡貝克特並未期待以詩歌形式表現對話，但那些精簡、俐落、利用雙方的你來我往、對話與爭執形成的一種話語的撞擊、文字的節奏，其實亦貼近了後現代詩歌所追求的不整齊的句式裡卻包含著一種具有意象、哲思、跳躍的話語風格：⁵⁴

艾斯特崗：這是什麼樹？

維拉迪米爾：不知道。柳樹。

艾斯特崗：葉子呢？

維拉迪米爾：一定是枯死了。

艾斯特崗：不再低垂了。

維拉迪米爾：可能季節還不到。

艾斯特崗：我覺得它看來更像一棵矮樹。

維拉迪米爾：一棵灌木。

⁵⁴ 貝克特著，廖如玉譯注，《等待果陀·終局》，頁 12-13。

艾斯特崗：一顆矮樹。

維拉迪米爾：一棵 —— 你在暗示什麼？我們來錯地方嗎？

艾斯特崗：他應該在這裡的。

維拉迪米爾：他又沒說他一定會來。

艾斯特崗：如果他不來呢？

維拉迪米爾：那我們明天再來。

艾斯特崗：然後後天再來。

維拉迪米爾：可能。

艾斯特崗：然後順延下去。

維拉迪米爾：重點是 ——

艾斯特崗：直到他來。

維拉迪米爾：你很殘忍。

艾斯特崗：昨天我們來過這裡。

維拉迪米爾：噢！不，你搞錯了。

艾斯特崗：昨天我們做了什麼？

維拉迪米爾：昨天我們做了什麼？

艾斯特崗：對。

《等待果陀》劇中絕大多數的對話（也包含獨語）的功能並非為了開展戲劇行為與推展戲劇情節，反而在全劇幾近一個靜止的時間狀態之下呈現出維拉迪米爾與艾斯特崗的內在心境；即便這些文字許多時候反映出的是戲劇人物內在的茫然與不知所措、因等待而衍伸的焦慮，有意識或無意識的言談。這些瑣碎呢喃與詩意散文，皆可視為是另一種廣義上的「抒情話語」。而原著中大量對話同時穿插著大量沈默，在「滿」與「空」的交替過程裡，進一步舒緩了敘事節奏，也藉由這些沈默讓觀眾有停頓的時間；是而在劇中，大量具有抒情功能的、詩歌般的語彙，以及不斷出現的沈默與暫時歇止，取代了傳統話劇裡透過有效對話開展出具有行動意義的情節內涵。《等待果陀》透過對文字建構出一個凝滯、靜態的時空狀態，讓哲思性的詩意

話語在此時空裡流動，也讓毫無思考的空白時刻發生，呼應著生命裡那些安靜無聲、沒有思想的片刻。⁵⁵

荒謬戲劇的戲劇結構與語言風格與傳統戲曲自然是不相同的，但它們「不以情節主導」的戲劇節奏卻是不謀而合的。⁵⁶ 當代傳奇劇場在語言的轉換上，在不配樂、不使用文武場的前提之下，卻依舊為兩位主角哭哭和啼啼設計多段唱詞，在文字的形式上即已呈現出明顯的詩歌節奏，演出時則讓這些詩句韻語透過唱與唸的方式混合使用，凸顯出中文獨有的韻味與音樂性。例如第一幕的一段混合順口溜的唱曲：

行要正，坐要端
帽不歪，眼不斜
放屁不出聲，打嗝不張嘴
規規矩矩
矩矩規規

或如原劇中潑佐的一段獨白，到了破梭口中則增添了歌謠的韻味：

（潑佐）：……世界上的淚水是限量的。因為有人開始哭泣時，某個地方的另一個人就會停止。笑也是同樣的情形。（他笑）⁵⁷

（破梭）：
有道是，世間乎，

⁵⁵ 吳興國〈《等待果陀》導演密碼——殘缺與慈悲的笑容〉：「原文中有許多關鍵時刻的沉默，像中國水墨畫的留白，也像禪思頓悟，置入詩句可供為語言之間承先啓後，有定場或煞尾的作用，也有助突顯原著內在的語言意義。」吳興國，〈《等待果陀》導演密碼——殘缺與慈悲的笑容〉，收入當代傳奇劇場，《等待果陀》特刊，頁23。

⁵⁶ 吳岳霖：「貝克特的《等待果陀》透果『反情節』、『語言的荒謬性』，得以反映現實人生處境時，這種『對過往寫實戲劇的反動』，在當代傳奇劇場的詮釋下，改以『抒情』、『非情節』作為核心的京劇作為表演架構，反而產生意外的契合與呼應，同時也讓當代傳奇劇場在『前衛性』裡呼應了傳統劇場的價值。」吳岳霖，「擺盪在創新與傳統之間：重探『當代傳奇劇場』（1986-2011）」（嘉義：國立中正大學中國文學系碩士論文，2012年7月），頁184。

⁵⁷ 貝克特著，廖如玉譯注，《等待果陀·終局》，頁39。

世間的淚水呼，定量不變；
一人哭，一人笑，循循環環。
世間的歡樂乎，定量不變；
一人笑，一人哭，悲喜交織。

第一幕尾聲的一段唱曲與唸白：

(合)：卻怎了有緣今朝相逢巧

無緣對面錯肩逃

相擁抱

哥倆好

金烏墜

期望天

窮等待、果陀老

窮等待、果陀老

望穿眼奈何橋

愛抬槓：橋、老……

廢低迷：天、好

愛抬槓：好、天……

廢低迷：老、橋

愛抬槓：隨便聊聊

(合)：隨便聊聊，真無聊

隨便聊聊

真無聊

這段唱詞則大量運用中文字裡的句尾押韻以形成強烈的音樂節奏，並在「聊聊」與「無聊」之間製造字音的相近而意義完全相反的反差趣味，也同時諷刺了語言的存在意義，人與人之間經常希望透過言語擺脫無聊，卻又常常因為言不及義而更生無聊。或如第二幕一開始廢低迷唱的一首歌

謠：

一隻狗兒
一隻狗兒進廚房
偷了一個肉包嚐
師傅舉起杓子打
坑！啊！啊坑！啊！啊坑！

空的一聲歸天堂
狗兄狗弟齊來訪
哭天哭地挖墳忙
提醒後代的狗子孫
碑上刻文如此講
講什麼？

一隻狗兒進廚房
偷了一個肉包嚐
師傅舉起杓子打
啊坑！啊坑！啊坑！

（啊嗚！啊嗚！啊嗚！）

空的一聲歸天堂
狗兄狗弟齊來訪

（啊嗚！啊嗚！）

哭天哭地挖墳忙
提醒後代的狗子孫
碑上刻文如此講
講什麼？

一隻狗兒進廚房
偷了一個肉包嚐

該段在原著中維拉提米爾唱出的詩歌，在當代傳奇的演出裡改以一段七言

體為主、句式整齊並穿插狀聲詞的韻文；這些念白與唱段掌握著戲曲在語言與聲音表演上原有的韻味，確實令戲曲觀眾在這一類的段落裡透過聽覺感受找回熟悉的審美趣味。吳興國亦提及：

《等待果陀》的唱腔，當語言論及形而上的層次時，我運用崑曲為創作元素，當對白情緒高漲時運用了西皮二黃為創作元素，而即使是京白韻白也夾有吟頌或鑼鼓經的節奏暗藏其中。⁵⁸

亦即在不配樂的基本前提之下，他仍將京劇裡的音樂情緒與語言音樂性帶入演出，用以表現、襯托不同的話語內涵，抒情式的或哲思性的，並以此保存了京劇表演既有的音樂性與節奏感。

（二）角色性格與表演上的跨行當意義

戲曲中的丑角擁有特定表演程式，並在腳色行當的表演基礎上發展出更為細緻的人物性格與表演方式。作為一種表演行當的丑角，在戲曲舞台上的表演目的與功能，多數時候被清楚定位在製造娛樂效果與取悅觀眾之上；丑角行當的表演藝術許多時候亦是建立在語言上的幽默詼諧、平易近人，或是語出雙關、協韻藏詞當中。《等待果陀》中的維拉迪米爾與艾斯特崗雖亦是具有喜感的戲劇人物，然荒謬戲劇中的喜感人物並不同於西方戲劇傳統裡的喜劇角色，其可笑不是來自於在特定人生遭遇裡顯示出的滑稽語言、愚笨行為或各種卑劣性格，而是面對人生因無知、茫然與不安而吐露出各種無意識的平庸話語與怪誕行為，製造了言外之意的嘲諷效果，使其角色呈現同時兼具了幽默喜感與嚴肅性。⁵⁹ 維拉迪米爾與艾斯特崗亦非形象鮮明準確的特

⁵⁸ 吳興國，〈《等待果陀》導演密碼 —— 殘缺與慈悲的笑容〉，收入當代傳奇劇場，《等待果陀》特刊，頁 24。

⁵⁹ 朱鴻洲在〈荒謬劇喜感人物的幾種潛在閱讀〉裡提到，相對於悲劇人物，喜劇人物經常被抽象化，用以表現一般性的概念，例如人性中的某種缺陷、愚蠢、反社會、不道德性等。傳統喜劇人物經常出現簡易化的特性，而荒謬劇人物雖包含傳統喜劇人物的元素，但更強調以通俗而怪誕的語言帶來製造另類幽默。荒謬劇所感興趣的是隱晦的無意識心理現象，而非傳統上被刻意凸顯的心理糾葛與困境。朱鴻洲，〈荒謬劇喜感人物的幾種潛在閱讀〉，《戲劇研究》第 9 期（2012 年 1 月），頁 65-102。

定戲劇角色，而是類近一種象徵性的人物，即便他們在個性細節上是有所差異的，⁶⁰ 但戲劇更著重於藉其獨白與對話體現出人類的生存狀態與情感關係。⁶¹

從維拉迪米爾與艾斯特崗到廢低迷與愛抬槓（啼啼與哭哭），當代傳奇將西方荒謬戲劇裡的人物移置到戲曲中的丑角表演體系裡，將原著中藉由大量對話所表現出的文字的建構與解構性，轉換為丑角之間的詼諧嘲弄話語與聲音表演。傳統戲曲裡丑角作為一種特定的人物類型，與荒謬戲劇中的喜感人物俱可視為是一種意有所指的人物形象、一種跳脫個體差異的角色符號。⁶² 但另一方面，京劇丑角表演性與娛樂性，確實又超越了原著中對於維拉迪米爾與艾斯特崗的定位：在無知茫然而展現的荒謬感之外，增添了以話語與身段營造的聲音表演與插科打諢趣味。戲曲中丑角人物的詼諧語言許多時候卻也擁有「不具意義」的特質，若荒謬戲劇強調的是言語在建構與消解之間產生的矛盾性，傳統戲曲的丑角戲則可見與無關情節的科諢，回到一種語言上的遊戲來製造純粹趣味，而經常這樣的表演所帶來的喜感也因此存在一種幽默又荒謬的戲劇感受。

演出哭哭與啼啼兩位角色的演員是吳興國與盛鑑，兩人原本專攻的行當是老生，⁶³ 而在劇中的迪迪果果則界定在「老生」與「丑角」的重疊地帶；一如以往當代傳奇在詮釋西方劇本時既透過行當與戲劇

⁶⁰ 二人裡艾斯特崗感性、不耐等待，維拉提米爾相對理性，並安分於等待一事。但劇中對於人物的刻劃多屬這一類抽象層次的性格描述。貝克特著，廖如玉譯注，《等待果陀·終局》，頁 27-31。

⁶¹ 戲劇裡許多時候擺脫了現實人物軀殼肉體與身份家世、社會背景的羈絆，而僅呈現出一種「人物形象」，劇作家甚至不賦予角色姓名，而以職業或普通名詞代表之。將人物抽象化的意義在於用以探討本質性的人類問題，也諷刺了現代人高度的相互可取代性。貝克特著，廖如玉譯注，《等待果陀·終局》，頁 68-69。

⁶² 傳統戲曲在「演員」與「劇中人」之間還存在著「角色行當」這一關卡，演員必須透過角色行當的扮飾才能轉換為劇中人，角色是符號也是媒介，不同角色象徵著不同人物類型與表演專工。曾永義，〈中國古典戲曲腳色概說〉，收入《說俗文學》（臺北：聯經出版社，1980），頁 233。王安祈，《當代戲曲》（臺北：三民出版社，2002），頁 61。

⁶³ 飾演哭哭與啼啼的吳興國與盛鑑本工為老生行當，是當年跨界演出最早也最多的京劇演員；而同樣科班出身的盛鑑亦在個人戲劇生涯裡不斷跳出戲曲的範疇，嘗試舞台劇與電影的演出，二人皆同樣擁有豐富的跨界演出經驗。至於演出破梭的馬寶山則以花臉的嗓音來詮釋該角色，演出垃圾的林朝緒原來即是專工丑角。

人物的對應，又回過頭來鬆動戲曲行當的界線與規範。故而在該劇中，哭哭與啼啼既以丑角的表演為角色定位，卻也許多時候在唸白唱曲上運用了老生的聲腔。如此一來則破壞了京劇丑角形象的完整性，包括絕對的喜感與科諷幽默，也透過老生韻白與京白傳遞較為沈重的情緒或生命思索；丑角與老生性格與表演上的差異，恰好用以表現人物既詼諧亦嚴肅的性格複雜度。

（三）以疏離性表演重新檢視荒謬的意義

原著中的符號性人物與象徵性時空給予了劇團極大的改編空間，劇中多處話語與比喻的使用是貼近當代臺灣社會，⁶⁴但在聲音表現上則又回歸到傳統戲曲的表演體系裡；不僅從原著中的西方語境轉移置換成一個具有東方意象的古典世界，語言呈現出強烈的語言音樂性以及結合老生與丑角的身段，令該劇在一個全新戲劇型態之下仍維繫著京劇本質的表演元素，遂也讓舞台上所建構起來的時空與世界自然地與觀眾之間拉出一個審美距離，維持著戲曲原有的疏離本質。

吳興國在〈《等待果陀》導演密碼〉一文中以「殘缺與慈悲的笑容」為副標題，提到在改編該劇時想起一部傳統京劇《青風亭》裡的角色：⁶⁵

《青風亭》的兩個老人原是老生老旦的形象，但二老因過度苦痛、焦慮、絕望而相互扭打、責備的荒謬，使生角扭曲至丑的殘缺。京劇有些小戲的丑角經常在豆腐塊臉面上強擠出慈悲、猥瑣、既忍耐又知命的笑容。對我而言，這樣的殘缺與慈悲的笑容，助我在創作《等待果陀》時，能以荒謬回應荒謬，這也是貝克特帶給我的莫大人生啟示。

傳統戲曲的行當固然區分了人物的性格，但在表演程式之外，每個角色終

⁶⁴ 劇中出現了包括立法委員、算命攤、全民亂講、工地秀、鋼管秀等臺灣當代社會的象徵性事物。

⁶⁵ 吳興國，〈《等待果陀》導演密碼 —— 殘缺與慈悲的笑容〉，收入當代傳奇劇場，《等待果陀》特刊，頁 25。

有其複雜的人生際遇與情感。吳興國道出即便一般人都有遭遇荒謬人生情境的可能，而喜劇人物面對人生亦非毫無智慧的，面對殘缺人生卻仍能微笑以對，這是「荒謬」的，卻也是莫大的寬容與智慧。但是，《等待果陀》裡的維拉迪米爾與艾斯特崗面對人生故然時有思索時有慨嘆，卻不見得如同吳興國所理解的那般知命、忍耐，他們即便意識到自己的為難處境卻仍是莫可奈何的。吳興國實從旁觀者的角度，以一種東方式的知命觀評論了他所理解的文本，代替劇中角色選擇了面對人生的態度。即便可能是一種「誤讀」，但劇作家於此透露的，是較之原著更貼近東方文化，一種更具寬容性的詮釋方式。

劇中這些帶有音樂性的語言表現，以及融入傳統戲曲丑角氣質身段的演出，不可諱言地增添了該次演出的娛樂性，濃縮亦減淡了《等待果陀》一劇試圖在劇場裡製造的冗長的煩悶。而這樣的變化究竟是否妥當？劇團的角度很清楚將這次演出定位於希望大家不要看這齣戲看到睡著了。⁶⁶ 如此一來，觀眾是否還是能夠在這一段劇場時光裡深刻體會一種時間流逝、無可作為的人生狀態？以及即使劇團保持了看似完整的戲劇結構，原著中許多台詞亦被保留下來；但刪減卻是不得不的修正。這樣的改變難免削弱了劇本蘊含的複雜哲思性，而表演意味的增強，使得觀眾在看戲的同時很清楚地意識到這是一場演出，並且以旁觀者的角度觀察著哭哭與啼啼，而非在冗長緩慢的劇情裡彷彿加入了他們的等待行列。

如此說來，當代傳奇劇場看似破壞了《等待果陀》的原著精神。該劇的經典位置早已確立，但隨著時空的改變，我們卻也不得不承認，荒謬戲劇在興起的當時被視為是前衛大膽的，時隔數十年之後，世界劇場經歷過各種帶有後現代精神的藝術實驗，荒謬戲劇反而成為

⁶⁶ 林秀偉，〈《等待果陀》實驗精神〉，吳興國，〈《等待果陀》導演密碼——殘缺與慈悲的笑容〉，收入當代傳奇劇場，《等待果陀》特刊，頁6、25。

另一種「傳統」，甚至是擁有一個雖荒謬、但極為嚴謹的結構。⁶⁷ 也正是意味著我們仍能從這個劇本中進行哲學性的思考，但未必能透過這個形式去重新定義戲劇，或是因為形式上的震撼連結到對於生命結構的想像。從這個角度而言，當代傳奇劇場以京劇的形式重新演繹《等待果陀》與數十年間臺灣劇場在不同時空條件之下，各種搬演版本的意義與目的自然也產生了極大的差異。然而對於觀眾而言，該劇從形式到主題對於傳統京劇的藝術特質之衝擊與改變所造成的陌生感，或是一般的話劇觀眾藉由京劇的形式接近果陀，兩種觀眾群的立足點是不一樣的，但當代傳奇的嘗試確實讓原本不再荒謬的荒謬戲劇「再次荒謬」了。原著可能在演出裡製造了一種文本內外的等待情境，當代傳奇的版本則保存了戲曲既有的疏離本質；兩者都可能引導著觀眾透過不同方式的對於人生存在狀態的思索；但後者在改編的過程裡卻因為這些表演性所帶來的表演性與疏離感，令觀眾更多了一層檢視：從文本到劇場，從現代戲劇到當代戲曲，從西方以至東方，關於這樣一個跨文化與跨劇種的演出，其中微妙而複雜的改編脈絡是什麼，這亦是當代傳奇版本在演出當下可能帶來的另一個關於劇場以至文化層次的思考。⁶⁸

⁶⁷ 紀蔚然，《現代戲劇敘事觀——建構與解構》，頁 108。學者林境南亦認為該劇是結構完美、對白凝鍊、不拖不滯的。林境南，〈貝克特的《等待果陀》〉，收入當代傳奇劇場，《等待果陀》特刊，頁 15。

⁶⁸ 鍾明德，〈見證：這是哪門子的京劇？什麼樣的《等待果陀》？〉：「吳興國的《等待果陀》等到了什麼呢？從後現代主義或跨文化主義（interculturalism）角度來看，吳哥顯然闖越（transpass）了西方藝文界名為『現代主義』的崇高究竟美學，肆意地拼貼、襲仿、混血、雜交，以致所有的線性歷史感和深度意義（包括某種的『否定美學』），全部蕩然無存——然而，這樣的《等待果陀》京劇藝術，竟然也能叫我感受到『瞪羚和老虎的奔跑所具現的生命飽滿和生之喜悅』」。鍾明德，〈見證：這是哪門子的京劇？什麼樣的《等待果陀》？〉，《戲劇學刊》第 3 期（2006 年 1 月），頁 241-244。

六、文化符碼的置換：自我救贖與入世情懷

(一) 上帝與佛祖 —— 宗教意義的擴大

即便貝克特本人不明確指示他劇中的果陀即是上帝，然劇中確實帶著濃厚的宗教性氛圍，包括聖經裡的故事與基督宗教意象，例如懺悔、救贖、十字架、救世祖、該隱、亞伯、福音書等。《等待果陀》雖經常被視為是對於上帝存在與否的質疑，這個等待上帝而上帝卻未出現的劇本，「不存在」即是一種「存在」，上帝正是透過「缺席」的方式存在在這劇本裡。⁶⁹ 劇本裡藉由迪迪果果二人的對話反映出上帝即是他們的信仰，而這場漫長卻沒有終點的等待同時也持續動搖著此一價值與信念。面對《等待果陀》劇中的宗教信仰，吳興國提到：

存在主義有著反基督的精神，原著中提到福音、懺悔、懲罰、得救、死海、聖地，這一切經過轉化而為東方的信仰，如何把「上帝已死」的概念變成對「立地成佛」的質疑？這場西方最經典的等待是場無法解脫的惡夢，能轉化為禪悟的虛空嗎？

《等待果陀》的兩位流浪漢在遊戲的話題無聊中建立永恆，並不斷否決自己的語言和行為，這是六祖慧能的「無生無滅」之說嗎？而劇中人經常在喧鬧之後的靜止畫面，又能點出「法本無動與不動」嗎？⁷⁰

當代戲曲在面對西方文本裡所包含的基督宗教思維時，仍舊經常會選擇透過改編的方式淡化原作的宗教色彩；一方面是基於多數觀眾對於基督宗教文化未必有足夠的認識，反而增添了理解的難度，另一方面或者也在於戲

⁶⁹ 沙特：「不能把存在定義為在場（presence），因為不在場（absence）也揭示存在，因為不在那裡仍然是存在」。沙特著，陳宣良譯，《存在與虛無》（臺北：久大和桂冠圖書股份有限公司，1990），頁6。

⁷⁰ 吳興國，〈《等待果陀》導演密碼 —— 殘缺與慈悲的笑容〉，收入當代傳奇劇場，《等待果陀》特刊，頁23。

曲原屬於一種深植於傳統的劇種，所承載的文化意涵與價值體系是源自東方自有的歷史。以戲曲這樣的表演形式來處理同樣擁有長久淵源與深厚歷史的西方宗教觀，或有一種不太協調的顧慮，也增加了劇本改編上的困難。⁷¹ 以劇團首部作品《慾望城國》為例，該劇不僅添加了一段極具佛教意味的「幕前曲」，亦在馬克白的結局安排上巧妙過渡了東方的倫理內涵；足見東方宗教內涵與倫理價值，仍是當代傳奇在面對西方文本時一種有意的調整。

原著中多處的《聖經》改成了《佛經》，上帝則變成了佛祖，基督宗教的意象改以佛教內涵出現，例如：

愛抬槓：哎呀，無聊透了！

廢低迷：哭哭，你看過佛經嗎？

愛抬槓：佛經，我打坐時瞄過一兩句。

……

廢低迷：……你說奇不奇怪喔，這兩個盜賊，其中盜賊假在判刑的時候，懺悔了，於是立地成佛了。而盜賊乙沒有懺悔，卻被打下地獄。這……這合理嗎？

佛陀不就是那樣，在菩提樹下得道了。

小孩在帶來果陀訊息時，她的服裝、話語皆帶著清楚的佛教意象：

阿 哥：象隊兒陣陣排

步足兒緊緊挨

把旌旗列在西郊外

紅羅繡傘

望佛陀到來

⁷¹ 以臺灣豫劇團 2009 年《約／束》一劇為例，該劇改編自莎士比亞的《威尼斯商人》，劇中原有的宗教與族群矛盾在《約／束》演出裡幾乎完全省略不談。然而這樣的處理方式不可諱言只表現出原著中表層顯見的人際關係，卻未能觸及劇本深層所蘊含的歷史文化意義。

七彩珠璣珞戴
善男女默拜
眾比丘合掌擺開
鬧轟轟一片人海
一片人海
哭哭啼啼為何哉
哭哭啼啼為何來

貝克特《等待果陀》暗示著等待上帝的救贖是人類終身的期許，但上帝卻沒有來；當代傳奇劇場則借用了佛家的「立地成佛」作為一種自我救贖的道路，卻又對此提出懷疑。西方宗教認可上帝萬能的救贖，但佛教精神則強調經歷苦難之後終能悟道，追求的是內在精神境界的昇華與超越。原著中的果陀是上帝的化身，而當代傳奇版的果陀更強調的是自我的意志；但果陀最終並沒有來，或者說明的是，自我的頓悟雖是一條解脫之道，然而自我救贖又何其容易？

當代傳奇的《等待果陀》透露出佛家思想的積極性以及個體修行的意義，並又將存在主義式的對於自我的懷疑融入劇本；某種意義上近似於沙特對於人類自由意識的肯定，卻又認為這些抉擇上的自由又往往為人帶來悲劇性的結局。從隱晦的宗教意義走到真實的處境，而真實的人生裡，人類經常就是不斷地自我期許、卻無奈地看見自身的無能；企圖自主地改變生命，卻永遠停留在原地的自我折磨。痛苦的來源竟是那個軟弱無能，卻又充滿期待的自己。

跨文化劇場透露的是創作者如何站在自己的文化基礎上去對另一種文化進行理解與詮釋；當代傳奇劇場面對西方劇本的改編的改編態度，多數時候皆是傾向將文本與當地文化進行適度接軌。《等待果陀》裡將上帝的意義改成佛祖，卻未能視為是一種完整的信仰改變，

在其演出裡佛祖意象鮮明，但上帝並未完全消失。⁷² 而這些模糊、重疊的詮釋空間，或者可以將之理解為劇團並未希望將原著中的宗教意義完整地置換，上帝與佛祖，上帝不來／不在與立地是否真能成佛，原著和改編討論的皆是宗教與個人生命之間的關聯性；面對虛無荒涼的人生，宗教是否可以指引出路或提供救贖？這樣的不準確性與模糊性讓該劇並非指向單一的宗教內涵或特定的神，而是普遍意義下的宗教信仰與人生存在於世之間的辯證關係了。

（二）以個人意志消解疑惑

貝克特《等待果陀》固然呈現了人們許多時候是言不及義，瑣碎斷裂的，或用以表示人的語言無法妥當地表達內心真實意念；而改編版本或者就實際演出的考量，或是就戲曲語言風格的需要，在原著中許多富有言外之意的人物思考，或自我質疑，或對生命存在的思索、探問、呢喃，在改編中許多時候都改以更簡要、以更貼近形而下生活狀態進行比擬與說明，其實反而失去了在原著話語中的「哲學性」。例如原著中二人討論要不要拯救因失明而恐懼的潑佐時，維拉迪米爾說道：

我們不要瞎掰浪費時間了。（停頓。激烈地。）有機會時，我們就做點事。不是每天都有人需要我們。別人需要的並不只我們，別人也會有同樣的機會，即使機會不比我們多。那些迴響在耳邊的求救聲，是向全人類發出的。但不管我們喜不喜歡，在此時此地，所有的人類就是指我們。趁還來得及，讓我們盡力而為吧！讓我們好好地來代表這世界的醜陋族類吧，因為殘酷的命運讓我們和他們為伍。你認為如何？（艾斯特崗沒說話。）真的，當我們抱胸衡量利害得失時，我們也不枉為人。老虎不是毫不思索跳

⁷² 劇中可見將《聖經》內容移轉或改寫為東方宗教語境，例如將救世主與小偷的故事移植到佛祖身上；又或如垃圾（幸運）的呢喃話語裡，把《聖經》與《佛經》、上帝與佛祖的形象「共存」於這段獨白裡。

去救向牠求救的同類，就是悄然地躲入濃密的灌木叢裡。不過，問題不在於此。我們在這裡所做的事才是問題所在。我們受福報，恰巧知道答案。對，在極度的混亂中，有一件事是再清楚不過了。我們在等待果陀的來臨。

艾斯特崗：噢！

潑 佐：救命！

維拉迪米爾：或夜晚的來臨。（停頓。）我們一直守約，也就盡了力。我們不是聖人，但是至少一直守著約。有多少人敢這樣誇口呢？

艾斯特崗：千千萬萬。

維拉迪米爾：你這麼認為啊！

艾斯特崗：我不知道。

維拉迪米爾：也許你說對了。

潑 佐：救命！

維拉迪米爾：我只知道在這種情況下，時間過得很漫長，而這麼長的時間迫使我们非得做些事情來欺哄人——該怎麼說——這些事情初看似合理，後來就變成習慣了。你可能會說這樣可以防止我們的理性崩潰。當然，但是理性迷失在無盡黑夜不在底的深淵還不夠久嗎？有時我就不清楚這一點，你懂我的思考邏輯嗎？

艾斯特崗：（唯一一次警語。）我們生來就瘋了，有些人還繼續瘋。⁷³

當代傳奇劇場版本裡的哭哭與啼啼則是如此對話：

啼啼：好了，別萬一了，別窮啗咕浪費時間了。我們就趁有機會

⁷³ 貝克特著，廖如玉譯注，《等待果陀》，頁 103。

的時候 做點名堂出來吧！我們並不是天天都派得上用場，並不是每一天都有人需要我們。這些在我們耳邊迴盪的求救聲，這是針對全人類而發出的。不過此時此地，我們就等於全人類，我們就不辱使命，光榮地代表一回腐敗的人類吧！殘忍的命運，令我們與他們站在一起。你怎麼說？就算老虎也會二話不說跳過去就他的同類，不然乾脆回滾回叢林睡大頭覺。不過問題不在那兒，問題是我們在這兒要做什麼？哎呀，算你們幸運哪。偏偏我知道答案，在這浩瀚的困惑中，只有一件事兒再清楚不過了。

哭哭：什麼？

啼啼：我們在等待果陀。

維拉迪米爾與艾斯特崗肯定自身作為人的存在意義：思考、選擇與行動，但隨即又否定了人類所擁有的理性、以及個體並非無可取代的；生存的意義不斷地被論述出來又隨即遭到自我懷疑。此段對話除了展示貝克特透過語言的建構與解構，並以情緒的轉折與話語的停頓表示思索與猶豫，用以呈現人類思考與生命處境的矛盾性，以及作為人類面對著生存難題的困惑與迷惘。反觀當代傳奇劇場版本的台詞，啼啼展現出了相當程度的樂觀與自信，此時他們就代表人類，難得可以做一些什麼，甚至可以拯救他者；而原著裡那些面對人生的迷惘與困頓也不再反覆在話語之間出現，他們改以堅定的意志面對人生，包括等待果陀這件事。當代傳奇劇場不僅將原作裡的宗教意涵加以置換並且擴大，原本期待外在救贖的等待過程也因為宗教精神內涵的改變，因此滲透了相當程度的自我救贖意義；原著中面對外在世界的莫可奈何、不知未來的茫然心境，在哭哭啼啼身上卻增加了幾分篤定，彷彿只要擁有信念，一切都是可能改變的。

（三）生死由命的豁達人生觀

《等待果陀》中以維拉迪米爾與艾斯特以及潑佐與幸運作為一種

對照關係，反映著人生而在世對於人際關係的依賴，又為此受到牽絆的矛盾處境。潑佐與幸運為主人與奴隸的關係，兩人之間既親近又互相折磨，時隔一日一瞎一啞，潑佐見不到他睥睨的世界與幸運，幸運也再也不能以語言表達其思想。一日之隔象徵著隨著歲月的流逝，人們只會活得越來越窘迫，持續遺忘與被遺忘，卻又繼續在人際的關係裡彼此依賴又彼此折磨。維拉迪米爾與艾斯特亦然，兩人面對彼此時而親密、相互需要，時而互相排斥，卻又無法與對方分離。而當代傳奇版本裡雖延續了兩人對話中之間的親近與疏離，也增加了一段哭哭與啼啼結合身段演出的合唱：

生命誠可貴，友情價更高；
生死由命運，何需自殘釗。

這一句註解性的評論正面歌詠了友情的價值更在生命之上，亦是對於二人之間象徵的人際／情感關係給予肯定；原著中個體與外在世界的衝突在改編版本裡不再是一種精神的困惑，人情反過來說明了生命的價值與意義。而「生死由命運」正是以一種豁達的心境面對人生中無可掌握的各種巨變；人只需把握當下，珍惜生命中可貴事物，不為生死所困惑的思想主題，同樣貼近著東方哲學的精神內涵。《等待果陀》原著中並不將死亡作為一個生命的終點，而是指出未死亡之前人存在於世的困境；當代傳奇版的《果陀》固然在許多時候翻譯了原著的台詞，卻又透露出一種如同旁觀者或是作者的評論角度，對於全劇的主旨進行一種結論式的評價。這些評論話語較之原作，經常是更帶有一種豁達心境的：人永遠面對著死亡，但既然生死非我們所能掌握，又何必自尋煩惱？原著中表達的人們活在世上既親密又疏離、既相互依賴卻又痛恨被羈絆牽制、彼此需要又相互折磨的痛苦，彷彿被以更有高度的人生智慧話語、卻又輕描淡寫地提供了解答。

貝克特在《等待果陀》裡對於生命存有著一連串尚未有解答的探問，當代傳奇劇場將劇本作為一個改編與創作的起點，除了表演形式

上的轉換，確實也透過《等待果陀》碰觸了傳統戲曲裡少見的哲學課題，對於信仰與救贖、生命存在、與他者之間的關係的思考。之於戲曲自身原有的倫理內涵與價值體系確實產生了衝擊，但相對於原著仍可發現，如果說貝克特在原作中是透過話語之間的矛盾性形成一種對立、矛盾的平衡關係，當代的版本往往在提問之後嘗試給予答案，並以相對篤定、樂觀的東方哲學弭平了《等待果陀》中那些因不安、擺盪而產生的在語言上與思想上的罅隙。在當代傳奇的演出裡一方面對於生命內涵充滿質疑，一方面卻又展現面對人生的從容與豁達心境；其平衡則是建立在一種提問與嘗試尋求／尋得答案的過程。

七、結論：轉譯、置換與文化意義的再生

從劇場版 1966 年首演開始，《等待果陀》在臺灣已經過了半世紀左右的接受脈絡；歷經這麼長時間的劇場發展，《等待果陀》是不是已經從最初的實驗戲劇轉變成爲較多爲數的觀眾所能理解，或是透過更多的重新演繹而更確認其經典位置，並將之視爲一齣即便感到艱澀隱晦也值得嘗試的劇場演出呢？也許 2005 年是較之 1966 年更容易讓大家接近果陀的一個年份，⁷⁴ 但相對的難題則是，隨著時間的前進與環境的變化，荒謬戲劇的「不符合常軌」之形式特色已經慢慢失去原本的顛覆意義，對熟悉的觀眾而言不再具有挑戰性與新鮮感。以及 2005 的臺灣既沒有首演時特殊的社會處境與政治氛圍，臺灣實驗劇場亦已有了漫長的發展歷史，所謂的實驗精神不斷地被打破又重新被建立。荒謬戲劇的形式其實也在時間的累積之下，變成一齣「不荒謬的荒謬戲劇」了。從這個角度而言，當代傳奇劇場的《果陀》進行的是表演形式的轉換，一方面提出了一種新的呈現手法，一方面則衝擊當代戲曲的創作；此外亦透過文化符碼的改變，讓文本情境在細節

⁷⁴ 當代傳奇版本的《等待果陀》在 2015 年以幾近沒有改變的狀態再度於國家戲劇院演出。

處是貼近臺灣當代社會的，在哲學層次則引入佛家宗教內涵與東方哲學思維，成爲一個極具在地特色的跨文化劇場。

傳統京劇在當代傳奇劇場累積了多年詮釋西方經典的嘗試之下，爲當代戲曲示範了另一種表演型態與敘事風格，將荒謬戲劇的極簡風格與哲學思考帶入戲曲，並透過語言與身段過渡了京劇的表演程式與語言風格，在形式轉換的過程裡增加了表演意義與娛樂性。因此檢視當代傳奇劇場版的《等待果陀》，之於劇團自身甚至是臺灣當代戲曲的發展是另一階段的開啓，在整個臺灣劇場發展史上的意義就再也不是一種劇场的政治行動或是文化意象的點綴，而是回歸到跨文化劇場的初衷，討論藝術形式以至文化符碼上進行整體轉變的可能性。

值得思考的是，爲什麼是《等待果陀》？我們藉由反覆的荒謬戲劇演出所欲開展的關於個體內在的思索，以及不同時空背景之下的社會觀察與反省可能是什麼？吳興國在改編《等待果陀》時特別指出劇本中一段令他印象深刻的話語：

別人在受苦的時候，我睡著了嗎？明天醒來，或者我自以為醒來的時候，該怎麼提今天好呢？……在這一切之中，能有什麼真理？

75

這段文字或者恰好用以理解當代傳奇面對《等待果陀》的詮釋立場，除了將自己當作戲劇主角，思考自身的生命處境；同時也將自身從角色裡抽離，不僅理解自我人生，也試著想像他者的生命課題。當代傳奇劇場版本的《等待果陀》，一方面引入東方哲學與佛教思想的樂天知命、自我救贖精神，一方面也在演出裡滲透了對於眾生存在的慈悲爲懷；這兩種差異的宗教信仰與價值體系實並存於當代傳奇劇場的演出當中。貝克特仍舊作爲一個思考與創作的起點，文本的改編與創作或可視爲是一個跨越時間與空

⁷⁵ 吳興國，〈《等待果陀》導演密碼——殘缺與慈悲的笑容〉，收入當代傳奇劇場，《等待果陀》特刊，頁 22；貝克特著，廖如玉譯注，《等待果陀·終局》，頁 119。

間的行旅過程，劇本一路開展的過程也逐步打破貝克特最初的荒謬戲劇以嚴謹形式帶來的哲學課題，反而引起許多面向的思索：東方／西方的宗教精神與信仰內涵、哲學思維與情感價值，荒謬戲劇／當代戲曲的藝術形式，個體／他者，私我／全人類，是在演出過程的「劇場時間」一併發生的事，甚至找到一個打破界線相互融合的可能性，創造了一種新的劇場表演形式，這或許正是當代傳奇劇場版本《等待果陀》的意義與價值所在了。

引用書目

1. 王安祈，《當代戲曲》，臺北：三民出版社，2002年。
2. 王安祈，《傳統戲曲的現代表現》，臺北：里仁書局，1996年。
3. 卡繆（Albert Camus），《薛西弗斯的神話》，北京：三聯書店，1987年。
4. 布羅凱特（Oscar Brockett）著，胡耀恆譯，《世界戲劇藝術欣賞——世界戲劇史》，臺北：志文出版社，2001年。
5. 石光生，《跨文化劇場》，臺北：書林出版社，2008年。
6. 伊澤爾（Wolfgang Iser），《審美過程研究——閱讀活動：審美響應理論》，北京：中國人民大學出版社，1988年。
7. 朱鴻洲，〈戲劇與哲學：以沙特和貝克特為例〉，《藝術學報》第89期，2011年10月。
8. 朱鴻洲，〈荒謬劇喜感人物的幾種潛在閱讀〉，《戲劇研究》第9期，2012年1月。
9. 吳岳霖，「擺盪在創新與傳統之間：重探「當代傳奇劇場」（1986-2011）」，嘉義：國立中正大學中國文學系碩士論文，2012年7月。
10. 李瑞媛，〈從存在到荒謬〉，《哲學與文化月刊》第35卷第3期，2008年3月。
11. 沙特（Jean-Paul Sartre）著，顏元叔譯，《沙托戲劇選集》，臺

- 北：驚聲文物，1970年。
12. 沙特著，袁樹仁譯，《薩特戲劇選》（下），北京：人民文學出版社，1985年。
 13. 沙特著，陳宣良譯，《存在與虛無》，臺北：久大和桂冠圖書股份有限公司，1990年。
 14. 沙特著，劉大悲譯，《沙特文學論》，臺北：志文出版社，1998年。
 15. 沙特著，陳宣良、杜小真譯，《存在與虛無》，臺北：左岸文化，2002年。
 16. 貝克特（Samuel Beckett）著，廖如玉譯注，《等待果陀·終局》，臺北：聯經出版社，2008年。
 17. 亞里斯多德（Aristotle）著，姚一葦箋註，《詩學箋註》，臺北：中華書局，1993年。
 18. 林克歡，《戲劇表現論》，臺北：書林出版社，2005年。
 19. 邱坤良，《臺灣戲劇發展概說》，臺北：臺原出版社，1997年。
 20. 保羅·富爾基埃（Paul Foulquié）著，高秋雁譯，《存在主義》，臺北：結構出版群，1989年。
 21. 姚一葦，《戲劇與文學》，臺北：遠景出版社，1984年。
 22. 段馨君，《凝視臺灣當代劇場》，臺北：Airiti Press，2010年。
 23. 紀蔚然，《現代戲劇敘事觀——建構與解構》，臺北：書林出版社，2006年。
 24. 紀蔚然，《眾聲喧嘩之後——臺灣現代戲劇論集》，臺北：書林出版社，2008年。
 25. 約翰·海恩斯（John Haynes）、詹姆斯·諾爾森（James Knowlson）著，王紹祥譯，《貝克特肖像》，上海：上海人民出版社，2006年。
 26. 胡耀恆，《西方戲劇史》（下），臺北：三民書局，2016年。
 27. 孫惠柱，《戲劇的結構與解構》，臺北：書林出版社，2006年。

28. 高維泓，〈貝克特在臺灣 —— 當代劇場裡的跨文化演繹〉，《臺灣社會研究季刊》第 69 期，2008 年 3 月。
29. 張漢良，〈漫談哲學對話：柏拉圖、奧古斯丁、公孫龍〉，收入國立中興大學外國語文學系主編，《國科會外文學門 86-90 年度研究成果論文集》，2005 年。
30. 曾永義，〈中國古典戲曲腳色概說〉，《說俗文學》，臺北：聯經出版社，1980 年。
31. 當代傳奇劇場，《等待果陀》特刊，臺北：當代傳奇劇場，2005 年。
32. 當代傳奇劇場，《英雄不卸甲 —— 「慾望城國」的傳奇旅程》，臺北：日月文化出版社，2010 年。
33. 盧健英，《絕境萌芽：吳興國的當代傳奇》，臺北：天下文化，2006 年。
34. 賴聲川，〈《等待》指南（上）〉《聯合報》，2005 年 10 月 4 日，E7 版。
35. 鍾明德，〈見證：這是哪門子的京劇？什麼樣的《等待果陀》？〉，《戲劇學刊》第 3 期，2006 年 1 月。
36. Beckett, Samuel. *Disjecta*, Ruby Cohn ed., London: John Calder, 1983.
37. Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*, New York: Doubleday, 1961.
38. Kott, Jan. *Shakespeare, our contemporary*, New York: W. W. Norton & Company, 1974.
39. Lane, Richard ed., *Beckett and Philosophy*, Basingstoke: Palgrave, 2002.
40. Marvel, Laura. "Portrait of an Artist: The Shape of Beckett's Life, 1906-1989", *Readings on Waiting for Godot*, Laura Marvel ed., San Diego: Greenhaven Press, 2001.

41. Pavis, Patrice ed., *The Intercultural Performance Reader*, London: Routledge, 1996.
42. Smith, Joseph H. ed., *The World of Samuel Beckett*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1991.
43. Weller, Shane. *Beckett, Literature, and the Ethics of Alterity*, New York: Palgrave Macmillan, 2006.

Instant Redemption or Self-redemption: Contemporary Legend Theater's Adaptation of *Waiting for Godot*

Kao, Chen-Lin *

【Abstract】

Samuel Beckett's play *Waiting for Godot*, written in 1952, delves into the meaning of life from the existential perspective, and has become a figurehead of the theater of the absurd. In 2005, Contemporary Legend Theater staged a Beijing opera adaptation of *Waiting for Godot*, without the traditional music, but keeping the traditional vocal style, while using the lyric structure of an opera to express the monotony which played a key role in the original. As for the theme of "God is dead" in the original, it has been replaced with the question of instant redemption (literally "to become a Buddha on the spot"). Sitting on the fence between Beijing opera and a modern play, narrative and non-narrative, as well as the original script and an Eastern context, Contemporary Legend Theater made use of a variety of contradictions and discrepancies existing in unfamiliar artistic forms to convey the idea of absurdity.

In this paper, I discuss the adaptations which Contemporary Legend

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, Tunghai University.

Theater have made to *Waiting for Godot*, including the art forms, the amalgamation of Eastern and Western ideas, the insights it provides into existentialism and the future prospects of the theater of the absurd in Taiwan.

Keywords: Existentialism, Theatre of the Absurd, Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, Contemporary Legend Theater