



## 從《落海》到《鳥飛的高度》： 談維納韋爾鉅作的法日合作演出

*From Par-dessus bord to Tori no tobu takasa:*  
On the French-Japanese Coproduction of Michel Vinaver's Masterpiece

楊莉莉 Lilly YANG  
國立台北藝術大學戲劇系副教授



1 《鳥飛的高度》（上半場）（Duchemin & Gilard攝影）

以1960年代法國企業的国际競爭為題，法國當代最重要的劇作家維納韋爾（Michel Vinaver）之《落海》（*Par-dessus bord*<sup>1</sup>，1972）為一齣劃時代的鉅作，其英譯劇作的主編布瑞德比（David Bradby）教授將之與喬艾思（James Joyce）的鉅著《尤里西斯》（*Ulysses*）相提並論<sup>2</sup>，維納韋爾獨創的複調編劇結構就此登場，日後成為他的標幟。所謂的複調戲劇，是指維納韋爾大膽並置不同場景的台詞，使其進而交織、對話，形成多個場景交叉進行，多頭的劇情線齊頭並進，一句台詞同時承載對其他場景的多重指涉，演出難度可想而知。

正因為《落海》文本複雜，搬演體制龐大，上場角色多達七十餘人，其舞台演出並不順遂。1973年大導演普朗匈（Roger Planchon）推出了一齣三個半小時的縮減版，作為「國立人民劇場」（T.N.P., Villeurbanne）從巴黎遷至里昂之開幕大戲，意義非凡，可惜演出雖叫座卻未獲好評。主因即出於普朗匈無法在傳統的戲院中解決複調劇的演出難題<sup>3</sup>，他轉而要求劇作家將原作的複調結構一一還原成原來的單一場景！作品遂喪失了原創性，原本互相指涉

的對白不僅失去反諷的力道，甚且暴露了其平庸與通俗。這個不愉快的經驗導致日後維納韋爾對「導演劇場」之不以為然。

在法國，《落海》之全本演出直至2008年3月方由「國立人民劇場」（TNS）的總監胥阿瑞堤（Christien Schiarette）帶領卅位演員、三位舞者與四名樂手，在卅五年前本劇首演的同一劇場推出，意義非同小可，旋即造成轟動。所有劇評罕見地異口同聲盛讚編劇切中時弊與演出之成功，劇作之重要地位總算得到舞台演出的加持。

《落海》反映維納韋爾1953年起任職刮鬚刀大王「金吉列」（King Gillette）的職場經歷，具強烈的自傳性色彩，是他最鍾愛之作。過去為了讓長河般的劇本增加在舞台上曝光的機會，他曾先後編了四個不同長度的版本，每個版本均保留原劇的架構，只是內容作了不同程度的「瘦身」（thinning）。所有作品中，維納韋爾唯獨視此劇具有伸縮彈性，各個版本都是原作的不同「狀態」（états），有其獨立存在的空間。雖然如此，《落海》的演出因規制龐大，仍是難得一見。令人驚喜的是，此劇於法國全

本成功演出過後，2009年又出現了法日合作演出的改編版《鳥飛的高度》（*Tori no tobu takasa*），由日本知名劇作家平田（Hirata Oriza）根據原作的極簡版改編，演出陣容堅強，並由日本影視明星志賀廣太郎主演企業老總。此次演出於京都首演，翌年元月到法國巡迴演出，引發了輿論的高度注目。

《鳥飛的高度》之所以饒富興味，是因平田將故事背景改換至當代日本社會，維納韋爾覺得很有趣，又將日文演出版本譯回法文，與法語原作一起重新出版<sup>4</sup>。維納韋爾向以重視自己的文本出名，不容導演擅改任何字句，這回竟願意破例認可此改編本，頗不尋常。從演出的觀點而言，執導《鳥飛的高度》之法國青壯輩導演莫尼葉（Arnaud Meunier），是少數想出辦法解決復調劇演出難題的人<sup>5</sup>，十分聰明。

### 一部六〇年代的「人世戲劇」

《落海》以1960年代法國一家賣衛生紙的家族企業「哈瓦爾與德阿茲」（Ravoire et Dehaze，縮寫R. D.，發音諧擬“raté”，「失敗」之意）與一家美國跨國企業的商业競爭為題材，「哈瓦爾與德阿茲」公司最後雖贏得了勝利，但為了擴大市場，最終只得接受美國公司的併購，公司重新洗牌。激烈競爭的結果，趕不上時代的職員無情地被資本主義的大船丟到大海裡！企業與人世競爭、神話、進行中的計畫（work-in-progress）為全戲的三個主要層面。

劇本借用了希臘喜劇作家亞里士多芬尼（Aristophane）喜劇的基本結構——觸犯、決戰、爭鬥（agon）／（犧牲）、反擊、饗宴、婚禮，分成六個「樂章」（movement），鋪敘這場如史詩般規

格的商業大戰，戰場分布全球，參戰者個個摩拳擦掌，奮不顧身，陶醉在獲勝／利的前景中，絲毫不顧滅頂的危險。而在家族內，赤裸的權力鬥爭也同步進行，企業老總的私生子貝諾（Benoît）為挑戰婚生子奧力維爾（Olivier）的繼承權，甚至於不惜要自己的美國太太色誘奧力維爾。貝諾在父親猝亡後奪得經營大權，全力整頓公司，重金從美國引進全套的行銷新策略，藉由廣告學、心理學與社會學專家之助，研究排泄與慾望的種種糾葛關係，重新為產品定位，精心包裝產品，處心積慮迎合消費者各色潛伏的慾望，一舉奪得商業大戰的勝利。

《落海》劇情原型固然讓人聯想到莎劇《李爾王》與《馬克白》，然而其世俗面比起美國電視影集《朱門恩怨》（*Dallas*）也不遑多讓。公司內部裡，新、舊兩派職員激烈攻防，硝煙四起，連兩位女秘書也吵得不可開交，第一線的行銷人員（呂番，Lupin）與其批發商（蕾蘋太太，Mme. Lépine）從開場討價還價，直到前者被迫退休，印證了生存競爭的殘酷。而呂番的女兒愛上一個玩爵士樂的猶太屠殺倖存者阿雷克斯（Alex），引出作品的猶太子題<sup>6</sup>。最後阿雷克斯經營俱樂部有成，被貝諾網羅進自己的公司，影射藝術遭資本主義（之）收編。

不僅如此，維納韋爾於劇中旁徵博引，將法國1947至73這段長時期經濟成長的年代<sup>7</sup>，與路易十五時代的富裕承平相提並論<sup>8</sup>，兩個社會不僅富裕，且藝術文化活動蓬勃發展。然而十八世紀末爆發了大革命，法國政治一夕變天；1960年代結束前發生了六八學潮，戴高樂下台，法國社會發生巨變，影響至今。人世之上，維納韋爾透過翁德（Onde）教授<sup>9</sup>論述北歐神話兩大神族亞薩（Ase）與華納（Vane）的世代征戰，為人世間無休無止的競爭找到一個對照的原型，揭櫫天下大事「分久必合」的大勢。

在劇情的鋪陳上，作者化身為劇中人帕斯馬爾



2 《鳥飛的高度》（下半場）日本神話之講述（Duchemin & Gilard攝影）

（Passemar），此角為一名新進職員，無奈且無措地被捲入「你死我活」的商業大戰中，成為這場殊死戰的見證者，同時卻又難以割捨自己的文學志趣。全戲邊寫／演邊修正，帕斯馬爾一方面企圖融合舞蹈與音樂搬演北歐神話，另一方面不停思索演出進行的方向、方式、經費與意義，對觀眾直抒胸臆。《落海》在喜劇的掩護下貌似歌頌資本主義，此次演出的戲劇顧問因此稱之為一部「快樂的資本主義史詩」<sup>10</sup>，其全然正面、歡欣鼓舞的心態於金融海嘯過後的今日視之，更覺諷刺。

《落海》呈現了法國六〇年代的縮影，時代氣息呼之欲出，真可謂一齣罕見的「人世戲劇」（*theatrum mundi*），愛恨情仇之外，人世的所有重要面向，舉凡政治、經濟、社會、心理學、國際關係，至經營管理、行銷策略、職場關係，從歷史、文化、文學、神話、哲學，至繪畫、音樂、藝術、戲劇、舞蹈，無所不包，融匯成維納韋爾所謂之「大雜燴」（*le magma*），這是人世的原料，編劇的基礎。

上述主題中以行銷（marketing）占最大篇幅，

為第四與第五幕之主題。行銷的概念於1960年代開始引進法國，企業的營運目標自此從製造與行銷，轉變成滿足並進而激發顧客的慾望。而既然人的慾望沒有限度，行銷亦然，其疆域無所不包，讓從業者陶醉其中而忘記危險。

至於劇中各方人馬卯足全力競爭的目標居然是難登大雅之堂的衛生紙，其不堪、荒誕與尖銳，直追拉伯雷（Rabelais），這不啻是糞便文學（*scatologie*）之絕妙反諷。從弗洛伊德派的心理分析觀點視之，排泄物與金錢畫上等號，下意識慾望於其中作祟<sup>11</sup>。作為清潔衛生之用的消費品，衛生紙實為資本主義之出奇象徵，既深刻又荒謬；資本主義不斷汰舊換新，不斷拋棄用過的廢物，自我更新，其系統運作原就隱含排泄的作用<sup>12</sup>，維納韋爾立意之妙，令人叫絕。

不僅如此，就表演形式而論，維納韋爾的「人世戲劇」藉其自我反射的形式自我反省，表演企圖採用「整體戲劇」（*théâtre total*）<sup>13</sup>形式，利用所有表演的媒介即席搬演，實驗的企圖強烈，形式與內容合而為一。

## 鳥飛的高度

《落海》鋪敘跨國資本主義挑戰本土企業的情節，（其實）道出了每個現代國家過去廿、卅年來歷經全球化的過程，故事雖發生在法國，類似的情節在其他國家也不斷上演。促成此次跨國合作演出的導演莫尼葉曾於2006年在巴黎的「夏佑國家劇院」（le Théâtre national de Chaillot）小廳執導平田的《首爾人》（*Gens de Séoul*），同年他受平田之邀赴東京的駒場（Agora）劇場執導維納韋爾的《求職》（*La demande d'emploi*），兩次演出均獲好評。與維納韋爾一樣，平田編劇向來從瑣碎的家常對話入手，從日常的聲響、動靜、空間與隻字片語出發，藉以披露日常生活之雜亂無章與隨機突發。莫尼葉靈機一動乃介紹二人認識，兩人一見如故，隨之有了合作演出的想法。

平田的改編本之所以耐人尋味，是他將原劇的1960年代法國背景全面改寫成千禧年間的日本，劇情等於是延後四十年才在日本爆發。這並非為了替原劇除去過時的灰塵（*dépoussiérage*），而是因為1970年代當西歐經濟開始陷入不景氣的泥沼時，日本經濟仍然表現出色，直到九〇年代泡沫經濟瓦解才造成巨大危機。原作的美法企業大戰遂轉換成法日大戰，遭到挑戰的是日本家族企業「猿渡會社」，而戰爭的標的物也不再是衛生紙，而是在日本普遍使用的自動化馬桶！

為了迎戰，猿渡會社將主打的新馬桶取名「大和」，在法語原作中的新衛生紙命名為「藍—白—紅」，兩者操作的都是人民的愛國心態，而用在衛生用品上，反諷至極。日本老總猿渡新吉的私生子猿渡弘幸娶的太太不是美國人，而是法國人（法蘭索慈Françoise）。她勾搭上弘幸異母的哥哥武雄，兩人最後決定赴上海發展而非舊金山。再者，猿渡新

吉熱愛收藏的不再是鼻煙壺，而是日本傳統裝飾和服的懸錘（*netsuke*）。而《落海》的北歐神話也順理成章地轉換成日本的神話。唯一難以轉換的是原劇的猶太浩劫層面，對日本人來說，實在是過於疏遠。最後迫不得已，將其改為「盧安達大屠殺」，阿雷克斯搖身變成盧安達人卡力，他的情人也不玩Happening，而是一個助人自殺者，因此才會被無法擺脫死亡陰影的卡力所吸引。

除了將法國情境全面改寫成日本情境外，平田也大幅減少角色人數（例如經理與職員），刪除了舞者（也因此刪掉了「進行中的計畫」層面），也調整角色的身分，如經銷商雷蘋太太變成一家建設公司負責採購設備的紅林郁子太太。在編劇的結構上，平田標出場景順序，且在同一景中利用空行標出不同時空對話的分野，還添上標點符號。在法語原作中，每一幕不僅完全不分場次，且所有對話交織成一體，沒有時空轉換之註記；除了問號之外，其他標點符號一律省略，閱讀需花更多心力。

維納韋爾說得好，平田做的不僅是改編的工作，而是改頭換面的「蛻變」（*transmutation*）<sup>14</sup>——與原作神似，旨趣卻又不盡相同。僅以標題為例，「鳥飛的高度」指涉「兀鷹」（*hagetaka*），日語意指收購日本公司的外國企業，暗示結局「猿渡會社」將遭法國公司併購<sup>15</sup>。而作為法語標題，「落海」強調的則是六〇年代資本主義無往不利的黃金時代，趕不上的人只有出局、滅頂一途。日語標題師法原法語標題之影射手法，又點出其不同的時代意義。

## 慾望、排泄與交易

當多數導演對「複調劇」同時並存的複數場景

3 從《落海》到《鳥飛的高度》  
(山內健司飾演的角色高木誠一)



大感頭痛之際，莫尼葉的解決之道卻簡單到不可思議，前三幕他利用由下至上逐漸縮小的三層低矮平台搬演不同的故事線，三層平台上下交疊的結構，可方便不同的故事線交纏並進<sup>16</sup>，配合燈光與音效的切換暗示不同的時空，觀眾可迅速掌握劇情。平台後方立一堵開了三扇門的牆當背景，舞台基本色調為卡其色，由於對稱的結構，予人保守、穩重的觀感。平台之外的空間留黑處理，這最外圍、下層的空間是猿渡會社的業務員山口亘和建設公司的紅林郁子太太每回討價還價的場域。主舞台三層平台上演的則是公司內部的劇烈競爭，老總只出現在最高層，坐在考究的辦公桌（唯一的家具）之後，他的部屬在下面兩層活動。而中間大門一開，又可化成他病倒後住的醫院（他躺在病床上），表演空間運用得很巧妙。整體而言，舞台設計極簡的走向，乍看像是電視攝影棚的基本裝置。

第四幕起進入猿渡弘幸銳意革新的時代，氣氛轉為輕鬆，三層平台全撤，只用六個寶藍色的立方體充當椅子，左右兩排對齊並列。經過前三幕的「啟迪」，觀眾已能了解複調劇的運作形式，下半

場的戲則全在平面上搬演。最具創意的場景莫過於幻想新馬桶名稱的「腦力激盪」一場，日本職員依序抱著馬桶上場，一字排開，坐在各自的馬桶上，在法國銷售專家的引導下苦思可能的名稱，燈光轉暗，人人似乎掉入了下意識的深淵，五花八門的馬桶名稱透露慾望的玄機，從純白至百合、雲海、光影、海藻、乃至於盛開的花園、亞當與夏娃等等，妙不可言。

而最能發揮複調作用的場景則為四幕七景法蘭索慈邀猿渡武雄來家中慶生，兩人換穿和服，從喝酒、調情，到最後倒在地板上做愛，同時穿插由兩位女經理演繹的心理學專家對人類天性的分析——壓抑派與解放派，旁及消費者如廁習慣的調查報告，最外圍的山口亘再度向紅林郁子推銷新馬桶。最後公司職員全部上場，弘幸在174個新馬桶可能的名稱中，決定了“Mowashishuru”，源自法文的“moisissure”（「絲狀菌」），引人聯想「散心」（l'évasion）、「單獨」之況味，唸起來又散發法語迷人的魅力，而此時法蘭索慈仍與猿渡武雄躺在地板上熱擁！

至此情慾、行銷、交易、排泄、心理分析等主題互相指涉，彼此碰撞，擦出閃電般的火花（*la fulgurance*），將資本主義如何無所不用其極地利用肛門性交（*l'érotisme anal*）榨取最大利潤的過程，生動、諷刺地並陳於台上，充分印證維納韋爾的信念：「劇本為能量的爆炸，目標在於強行打開通往現實（*le réel*）之道，爆炸的過程必須能震撼、分裂我們的硬殼。」<sup>17</sup>

### 劇情本事之精簡演出

可惜上述意義火花激盪的場面並不多見，這與改編本之劇情進展過於匆促有關，因為維納韋爾堅持保留原來的劇情大架構，造成每一條劇情線僅能匆匆帶過，無時間醞釀、熟成，全場演出因此好像是一齣不用布景的戲快走而過，令觀眾來不及消化<sup>18</sup>。日語劇本的三層次間，情節看得最清楚的是主線「猿渡會社」的企業競爭，至於日本神話以及盧安達大屠殺支線，因為演得過於倉促，觀眾難以作聯結<sup>19</sup>。特別是盧安達大屠殺這一層面，演出難辭其咎；身為爵士樂手並經營一個俱樂部的屠殺倖存者卡力卻無其他樂手支撐、加強（只有爵士配樂），因此他與情人經營俱樂部的戲特別顯得抽象，說服力薄弱。原作因有音樂與舞蹈適時點綴（作為「進行中的計畫」過程），演出較有變化，改頭換貌的法、日版只剩下台詞與功能化的舞台，其他只能藉由誇張的演技加以彌補。

改編本的另一個問題是台詞的語意密度較不足，難與法文原作相較，也因此較難引發不同情節線產生語言交鋒的火花。演出時，十七位演員各說自己的語言，偶爾也說對方的語言。唯有代表劇作家化身的主角高木誠一（山內健司飾）為了法國演出，全程講法語（搭配法語字幕），用心可嘉。他以誠懇的笑容主導全戲的進行，不論是向觀眾自我介紹、告白、乃至評論演出中的劇情，抑或活潑地充當翁達教授（改成女性，由平田的太太松田弘

子飾演）敘述日本神話時的助理，皆能融入整體演出架構，又可適時抽離，默默旁觀。他的演技較持平，個人詮釋更接近溫文儒雅的維納韋爾本人；相形之下，《落海》的法語全本演出，扮演主角的巴拉如克（*Balazuc*）則較偏喜劇、丑角層面。

與高木誠一相較，其他日本演員表現明顯誇張許多。開場在快節奏的音樂聲中，年輕的經銷商山口亘步上舞台，精力充沛，張牙舞爪，賣力演練如何和紅林郁子做生意，他的表現與電視廣告慣見的銷售人員八面玲瓏的形象相距不遠，大出法國觀眾意料。而兩位水火不相容的女經理更是殺氣騰騰地登場，兩人大吼大叫，激烈指責對方的不是，表現接近鬧劇。主要角色演技雖未如此誇張，但或許由於日語母音發音較重，受到語音影響演技較外放，法國演員相較則顯低調、收斂，形成兩種文化並置的情況，並未達到導演希望的「融合」（*la fusion*）境界。

特別是當公司職員兩度整齊劃一、載歌載舞地表演產品廣告歌曲時（這是平田唯一擅自添加的部分），法國觀眾雖然可以理解這是日本的企業文化，卻莫不感到十分突兀。試讀劇終公司被併購後的全體大合唱：

「全自動馬桶便座的圓圈是世界的圓圈，  
神秘的橢圓意指全宇宙。  
我們走出蟄伏；邁向革命！  
世界只等著你們去征服，  
快步向前跑！向前衝，  
胸懷明亮的傳統，你們創建了自動馬桶的未來。  
向前行！向前行！  
從沖洗亞洲所有的屁股開始！  
打開！打開現代性的大門！  
磨亮我們心中的便座！」<sup>20</sup>

這段歌詞雖寫得亦莊亦諧，卻散發出十足的大和精神，上述維納韋爾「蛻變」一語道出了日語版的旨趣<sup>21</sup>。

《落海》經過跨文化的激盪與當代化的手段，其全球化經濟主題深得日本劇評者的贊同，認為如實反映了現實的社會問題（失業、裁員、職場競爭、全球化等），作品並未過時，這點法國劇評亦深表贊同，咸認為平田改編的劇本既具創意又忠於原著結構，手法高明。

不過在表演上，法國的劇評並不一致，認為「淡而無味」（bien fade）者有之<sup>22</sup>，主因即出自上文提及既要濃縮原作長達七小時之家族傳奇（saga）至兩小時的精簡本事，又要保留原始的劇情架構與氣勢，這原本就難能兩全。另一方面，認為演出流暢、具張力，日本演員滑稽、接近音樂劇的演技適合劇作的喜劇層面者亦有之<sup>23</sup>。整體而言，日語精簡版較難企及原著的深度，而為了巡演之便，導演也只能使用最基本的表演裝置，難以大展身手，利用其他表演手段彌補對白之不足。

《鳥飛的高度》之演出印證了《落海》劇情的高度彈性，使得維納韋爾走在時代之先的鉅作得以在新的世紀再度煥發新的光芒。

#### ■注釋

- 1 “Par-dessus bord”一詞義為「超越船舷」，片語“passer (tomber) par-dessus bord”，為「從船上掉下落入海裏」之意，意指不適任的員工被公司這艘大船拋棄、淘汰。
- 2 (1997). “Introduction”，*Michel Vinaver Plays*, vol. I, xxvii. London, Methuen.
- 3 諸如怎樣設計表演空間？暫時沒有戲的演員要怎麼辦？演啞戲嗎？還是……？普朗匈說的沒錯，觀眾看戲是看到整個舞台畫面，舞台劇導演沒辦法像電影導演可用鏡頭快速切換不同的場景。事實上，所有出現在舞台上的動作與影像，即使瞬間靜止，都透露某種意義，不能要求觀眾暫且先忽視沉默無語的角落，只看有戲的部分（Roger Planchon & Michel Vinaver [1975] . “Marx, les fruits et la spéculation : A propos de *Par-dessus bord*”，entretien, *La Nouvelle Critique*, no. 85. juin-juillet, p. 35.）普朗匈為1970年代法國「導演劇場」的代表人物，是他率先將維納韋爾之處女作《朝鮮人或今天》成功搬上舞台，讓維納韋爾一夕成名。
- 4 (2009). *Par-dessus bord* suivie de son adaptation japonaise *La hauteur à laquelle volent les oiseaux*, par Oriza Hirata. Paris, l'Arche.
- 5 參閱拙作（2004）：〈一幅立體派畫像：談維納韋爾《一個女人的肖像》法國首演〉，《美育》，142，52-59；楊莉莉（2005）：〈電視、司法與社會：談維納韋爾《電視節目》的演出〉，《美育》，145，80-89。
- 6 共由三個角色代表，公司的會計柯恩（Cohen）、逃過大屠

- 殺的爵士樂手阿雷克斯以及來自紐約的行銷高手珍妮（Jenny Frankfurter），三人分別代表不同世代的猶太人。另外，身為維納韋爾的化身，主角帕斯馬爾亦應為一猶太角色，但不信教，一如電影界的伍迪·艾倫（Schiaretti (2008). « Christian Schiaretti », entretien avec Chantal Boiron, *Ubu*, no. 42, mai, p. 43.）
- 7 史稱「光輝的卅年」（les Trente Glorieuses）。
- 8 透過化妝舞會的歷史主題以及收藏路易十五的情婦Mme. de Pompadour之鼻煙盒表現出來。
- 9 指涉法國社會學家Georges Dumézil。
- 10 Gérard Garutti (2008). “Une épopée du capitalisme”，*Cahier du TNP : Michel Vinaver Par-dessus bord*, no. 8, p. 23.
- 11 劇中引用Norman Olivier Brown之心理分析理論，見其（1959）*Life Against Death*, “Part V : Studies in Anality”。
- 12 Michel Vinaver & Gérard Garutti, “Un capitalisme héroïque et euphorique”，*Cahier du TNP : Michel Vinaver Par-dessus bord*, op. cit., p. 31.
- 13 Hirata, *La hauteur à laquelle volent les oiseaux*, op. cit., p. 36.
- 14 Michel Vinaver (2009). « Mondialisation ! Encore et toujours », Programme du spectacle *Tori no tobu takasa*, Théâtre de la Ville de Paris.
- 15 莫尼葉之所以想到以《落海》作為法日合作搬演計畫的劇本，是因為平田告訴他1999年「日產汽車」宣佈與「雷諾」組成聯盟（the Renault-Nissan Alliance），在日本造成一大震撼，日人很難接受國家的代表性企業竟然將受制於外商公司。
- 16 這是他在東京執導《求職》時發展出來的策略，只不過劇情結構不同，平台使用方法相異。
- 17 Michel Vinaver (1998). *Ecrits sur le théâtre*, vol. I, p. 127. Paris, L'Arche.
- 18 即法國演員所稱的“à l'italien”，主要是為了順詞之用。
- 19 日本劇評亦提及不易將此三層面湊在一起思考，連日本的古老神話都不是那麼容易掌握，遑論盧安達之大屠殺了，見Ishihara San & Odashima San (2009). *Higeki Kigeki*, printemps; Yoshihiro Ehara (2009). *Tokyo Shinbun*.
- 20 Hirata, *La hauteur à laquelle volent les oiseaux*, op. cit., pp. 287-88.
- 21 戲後的討論會上，有法國觀眾直言這種歌舞形式令人聯想極權國家的勞軍表演！
- 22 Gwénola David (2010). “*Tori no tobu takasa*”，*La terrasse*, no. 175, février.
- 23 如Le télérama 2010二月十日之短評，以及《人道報》的劇評：Marina Da Silva (2010). « Au Japon, il n'y a pas que des cerisiers en fleur... », *L'Humanité*, 15 février.