

工作與人生：談波梅拉的《商人》

Work and Life: On Joël Pommerat's *Merchants*

楊莉莉 | Lilly YANG
國立台北藝術大學戲劇系副教授

「因為透過工作，我們才活著。

我們像是交易者

像是商人。

我們出賣我們的工作。

我們出賣我們的時間。

那些我們最珍貴的東西。

我們生命的時光。

我們的生命。

我們是我們生命的商人。

這就是美麗之處，

有尊嚴且受人敬重，

讓我們

——特別是

帶著自負的眼光——

來看待我們自己……」。

— Joël Pommerat¹

近年來，法國最火紅的劇作家兼導演非波梅拉（Joël Pommerat）莫屬，他自編自導，作品獨樹一幟，不僅票房長紅，且從 2006 以來，年年得獎。跟一般劇作家喜愛標榜自作獨立存在的價值不同，相反地，波梅拉強調：「我不寫劇本，我寫演出〔……〕，文本是後來才出現的，這是戲演完之後留下的東西」²；言下之意，文本只是演出的一部分，並不特別重要。

波梅拉的成功是一整個工作團隊的成就，舞台與燈光設計師索耶（Eric Soyer）、聲效設計雷馬希（François Leymarie），以及幾位核心演員，都是和他長年一起奮鬥的夥伴。波梅拉向來邊寫劇本邊排戲，一齣戲是在劇團總動員的情況下排練出來的，他

常說自己用演員的身體與動作、舞台燈光、音效、空間調度寫劇本³，所有舞台表演元素無一不細膩考究，無一不精準到位。

這也就難怪波梅拉的每齣新戲都讓人引頸期盼，波梅拉的好運氣著實令人豔羨。不過，他的成功也並非得來理所當然。波梅拉的作品固然精緻細膩，藝術成就毋庸置疑，但獨出機杼的劇本，使得情節一方面看似尋常之至，另一方面卻又充滿陰影，曖昧十足，有時不易解讀，並非通俗之作。他從 1990 年成立劇團，經過二十多年的努力，才得到叫好又叫座的全面肯定，擄獲無數觀眾的心，使大家欣然接受這個前所未見的戲劇世界，其中的艱辛與堅持非常人所能想像。

回顧波梅拉的事業，他因想當演員，高中畢業後，直接加入一個劇團到處巡演，從中學會了做一齣戲的必要知識。過了四年，23 歲，體會到當一名演員受限太多，他開始寫作。如此摸索寫了四年，想到要演出，他才籌組劇團排戲，作品量少而質精，原則上每年僅製作演出一部作品。

《商人》是波梅拉的成名之作⁴，他因此得到「戲劇文學大獎」（Grand Prix de littérature dramatique）。從此，他一帆風順，《我顫抖》上下兩部（*Je tremble 1 et 2*, 2007-08）、《圓圈／小說》（*Cercles/Fictions*, 2010）、《我的冷房》（*Ma chambre froide*, 2011）、《偉大且令人難以置信的商業史》（*La Grande et Fabuleuse Histoire du commerce*, 2011）、《兩韓的重新統一》（*La réunification des deux Corées*, 2013）均受到矚目。此外，波梅拉也為小孩演戲，他改寫的童話《小紅帽》（2004）、《木偶奇遇記》（2008）、《灰姑娘》（2011）均在「奧德翁歐洲劇院」上演，成人觀眾也看得興味盎然，屢屢重演。



波梅拉的戲之所以迷人，因為在台詞之外，各種表演媒介也都會「說話」。波梅拉曾批評西方話劇太凸顯文字，以至於排擠了軀體的重要性，影響所及，舞台上的燈光、聲效、服裝均退位，演員的臨場感（*présence*）遭到淡化。眾人皆知台詞無法道出全部的意義，可是說來矛盾，在西方劇場中，隱言（*le non-dit*）經常是說出來的，即使是為了表達無法溝通、語言的空虛或荒謬，也往往是訴諸語言，彷彿文字可以表達一切，劇場工作者常忘記語言只是一種手段而非目標⁵。

至於堅持自編自導，是因為波梅拉相信自己寫的劇本自己最了解，他質疑當代導演獨享的劇本詮釋權。為此，他引用阿根廷作家包赫斯（Borges）寫的一則極短篇〈彼爾·梅納爾，吉軻德的作者〉（“*Pierre Ménard, auteur du Quichotte*”）說明其中的弔詭：話說有一位作家梅納爾畢生以重寫賽萬提斯的巨著為職志，詭異的是，梅納爾最終卻沒能改寫半個字！這也就是說，梅納爾只改寫了小說的意義。波梅拉指出，在劇場中，導演上演古典名著作的是同樣的事：他們改動作品的意義卻可以不改寫其對白。更何況，「字是浮動的東西，不忠實，隨時可融入偶爾起衝突的意義中」⁶；因此，除非自己當導演，否則如何能確認字面的意義呢？

「畫外音」處理的長篇獨白

《商人》有個頗不尋常的開場，即刻吸引了觀眾的注意力。觀眾首先看到漆黑的台上亮起一盞吊燈，兩個女人在幽暗的燈光下聊天，然後聽到一個女人說道：「你現在聽見的這個聲音／是我的聲音。／我在

那裡，我在什麼地方和你說話並不重要／相信我。／是我，你現在看見的／是我在這裡，我起身／是我，我要說話了……／是我在說話……」（7），同時看到說話者的動作。「我」接著介紹坐在身邊的女子為「朋友」，「我知道這個字眼意義含糊／但我是她的朋友。」

這段開場白讀來古怪，演出時配上舞台動作，看起來則毫無疑義，因為這個說話的聲音是「畫外音」（*voice off*），整齣戲是這個女人在說一個「我朋友」的故事，劇本的結構實為獨白，共分40段。這並不稀奇，稀奇的是波梅拉完全以「畫外音」方式處理這長達兩個小時的獨白。台上的演員，除了兩處由女主角直接對觀眾說明情勢之外⁷，其實是在演默劇。這點聽起來也很奇怪，但看戲時却很自然，一個畫面暗場後很快接著下一個，有點像是在看電影。

事實上，由於舞台場面調度精確，畫面的故事性強，且從舞台上傳出的「畫外音」聲質極佳，聽得出說話者內心的波動，故事又曲折離奇，觀眾除非特別留神注意，還未必有時間想到說故事的聲音全部都是預錄的⁸。

「自我介紹」過後，緊接著，說話的女人表示：「她這麼想過，我也這麼想過／這事挺正常的／就是去接觸／和／那些人／已經／死去的那些人……」。對她的朋友而言，「只有死人活著。／因此我們和死人說話。／我們和死人說話／經常如此」（7）。如此聳動的「破題」，又用懸疑的手法道出，是齣好戲的開頭。

《商人》透過一名武器製造工廠的女工，敘述一個駭人聽聞的故事：這名女工的朋友帶著小兒子住在一棟裡面只有一架電視機的華廈裡，由於失業，她的

朋友到處借錢度日。「我」和「我朋友」不只一次接觸了「真實世界」，親眼目睹後者已作古的父母現身。有一天，工廠發生爆炸，隨之面臨關門的威脅，全廠工人瀕臨失去生計的危機卻無計可施。

這時，始終無法在工廠中找到任何工作的「我朋友」解救了大家：她聽從母親亡魂附耳的建議，將自己的小兒子從 21 樓的住處窗戶往外推，第二次才成功，暴露了居民的絕望，終於引發政府高層的注意。最後，工廠又再度開工，原因則並非因為「我朋友」犧牲了兒子，而是因為從電視機傳來戰爭可能爆發的消息。劇終，世界好像是什麼事都沒有發生過一般，「我朋友」被送去一家遙遠的機構（治療？），「我」在工廠中有了一位和「我朋友」極神似的女子做伴。

在主要劇情之外，女主角還提到了「我朋友」的妹妹、叔叔和大兒子、一位想要幫「我朋友」脫離困境的「害羞女子」、一名妓女、一個政客以及工廠的同事，他們全在舞台上現身，共同演出故事。不過，綜觀全劇，獨白的內容其實很模糊，留給觀眾很大的解讀空間。

生命的商人

失業毫無疑問為《商人》的主題。法國半個世紀以來產業不停外移，一間大工廠關閉其生產線，意謂著一個小城居民的集體失業，因此法文有所謂的「救工作」（sauver l'emploi）一詞，意指政府想設法保住人民的就業機會，這也是劇中的政客力勸小城居民團結一致「拯救工作」（31）的用詞。反諷的是，劇中的母親卻必須犧牲一個孩子的生命才能挽回工作，且無人加以苛責！波梅拉原想寫成一個攻擊時事的虛構作品（pamphlet），但帶著詩意的哲學性色彩，來探討工作在現代人生當中所占據的巨大、中央位置，特別是生產線上喪失人性的機械化工作，日日重覆千百次，工傷猶如家常便飯，更使他大感恐怖⁹。

追根究柢，有史以來，「工作」在人類的社會中被正面看待，如同女主角所言：相對於「我朋友」因為失業而感到被排擠、沒用、無能，「我是如此開心

可以擁有／這份工作，這讓我站得挺直，／幫我抬頭挺胸／使我自重」（10）。然而，在她道出這份自傲之前，觀眾卻見到她上工時頸部戴著固定圈，立在冰冷的深藍色光線中，雙手在生產線上快速工作，四周傳出吵雜的工廠聲響，突然間，警笛聲大作，燈光明滅後，兩名穿著防護衣並戴上防毒面罩的檢測人員前來巡視，他們層層的嚴密裝束，顯眼地對照站在旁邊女工的毫無防護，暴露此工作的高度危險性。

而當主角在第八段總算招認，自己「就像這一帶所有人一樣」，遇到了一個「特定的小問題，／這個小問題影響到我的健康／而無疑的這個問題／是來自於我的專業工作」（14），用詞輕描淡寫，舞台上所見到的她則是背部僵直，脖子和上身穿戴全副固定支架，步履維艱，需要她的朋友扶著才能走路。

到了第 19 段，背痛駕馭了她的生活，她必須靠意志力撐著才能上工，「帶著想要大叫的衝動」（24），舞台上見到她在生產線上的動作變慢，漸漸跟不上其他人的速度，悲情的音樂響起，她不禁質疑這種日子是「真正的人生或不是」（25）。她只有在想到那些沒工作的人之時，才稍稍感覺到安慰。

劇本的尾聲，工廠復工，女主角在工作崗位上遇見了從前被「我朋友」視為和自己外貌很像的一名女子，兩人結為好友。最後的台詞是：「所以說是這個工作將我們緊緊環繫在一起嗎？我不知道……」（53），前一句話似乎仍是肯定工作的社會化作用，而後一句，演出時重複再三，則留下疑問。這一份工作的確是維持了她的生計，同時卻也毀了她的健康，甚至於帶給她死亡的威脅，這是矛盾的立場。

那麼賣命工作的意義何在呢？戲中唯一對時局有全面性掌握的是政客一角，他強調「所有人類都需要工作，／就好像所有人都需要空氣呼吸一樣／……剝奪一個人的工作，就好像剝奪一個人的呼吸」（31），隨即說出了本文開頭的引文。這段比美演講的台詞用一系列的肯定句，從「我們出賣我們的工作」，語義逐漸滑動，直到「我們是我們生命的商人」，等於是將傳統視為無產階級的工人變成雙重身分，同時是商人又是商品，且一定程度指涉工人也是現行經濟體系的獲利者¹⁰，意義奇譎。

波梅拉隨之插入譏刺的反論，一名妓女上場呼應前述說法，她身著套裝，宛如一位職業婦女，她主張「她暫時出賣她部分的肉體來換取金錢」，「她僅僅出租身體的小小部分」，「這是一種普通的交易。她暫時交換部分的自己，為了一份薪水」⁽³²⁾。這番表白雖然遭到其他在場人士的非難，但劇本的立論已遭到挑戰，創作主旨變得難以斷定¹¹，雖然對比舞台演出的冰冷光澤、灰暗色調，支撐女主角頸背部的全副護具，以及高壓又危險的生產線場景，已讓波梅拉對機械化工作之批評不言而喻。

工作的意義

今日西方的職場由於工作的不穩定性（*précarité*），造成社會與家庭關係的動盪不安，衍生出許多棘手的問題，值得深切反省。為此，《商人》在「史特拉斯堡國家劇院」（le Théâtre national de Strasbourg）首演時，劇院所準備的節目手冊可謂用心良苦，摘錄了當代理論家、小說家對工作的討論，如作家尼禪（Paul Nizan）的小說（*Antoine Bloyé*, 1933）中，主角從賺錢養活自己之天經地義、無可否認，一直埋怨到被迫順從工作之必要的段落；社會學家魏爾（Simone Weil）論述勞工如何被工作掏空身心，淪為自己的陌生人，再加上不擅用語言表達工傷與不平等的待遇，如同自閉在一個孤島上（*La condition ouvrière*, 1937）；社會學家美達（Dominique Méda）為工作的意義與價值除幻（*Le travail--Une valeur en voie de disparition*, 1998），並延伸論及工作如何在過去兩世紀決定我們生活的節奏與推理的方式（*Qu'est-que la richesse?*, 1999）。

此外，節目手冊還援引知名社會學家布迪厄（Pierre Bourdieu）經由許多實地訪談，證實現階段改善工人生活的失敗（*La misère du monde*, 1993）¹²；作家勒瓦瑞（Jean-Pierre Levaray）剖析現代工作的本質與職場環境之不斷惡化，在在使人失去對工作的欲望

（*Putain d'usine*, 2002）；波梅拉於《在世》中透過二女兒表達對未來的幻想——人類將會從苦勞中獲得解放，享有自己的時間以從事創造性的工作；高慈（André Gorz）區別工作與休閒時間，指出後者應超越私人、消費的領域，發展出社會與文化的新空間，工作應附屬在人生計畫之下，不再是人生的主腦；作家馬塞拉（Jean-Charles Masséra）主張工作既是我們社會目前唯一形塑社會性的可能管道，位於大歷史意義之外，在休閒的時間內從事的藝術活動，或可成為解讀今日工作的一環（*Amour, gloire et CAC 40*, 1991）。

《商人》的主旨雖是顯而易見，但其實和波梅拉的其他作品一樣，語義分歧、滑動、不易掌握。劇本的女主角一再表示自己不知如何看待過去，或者不復記憶，很多時候自承詞窮，直言這是一大災難，有時甚至於無法明言或解釋某些難以啟齒之事（包括和「我朋友」的大兒子做愛，以及懷孕）¹³，這種掌握事實與語言的困難更造成真相之撲朔迷離。其中特別是與劇情直接相關的「災難」（*catastrophe*）一字，既可指涉「我朋友」必須要獨立面對人生的困境，也可視為「我朋友」在家舉行生日宴會被斷電的尷尬與無奈、或失業、懷孕，乃至於工廠爆炸等等，語境可大可小，可嚴肅可親密，混沌不清，意義無法明確界定，形成一種論述的模糊。

深入而論，女主角再三自承用語言表白的困難，反映出作者拒絕採一個概括化、前後一致的觀點來審視我們的世界，意即寫作的目標已不再訴諸政治行動，阿米迪-金（Bérénice Hamidi-Kim）視之為一種「後政治」（*postpolitique*）劇場¹⁴，因為劇作放棄了明白的批判，有別於六八學潮後風行的政治奮鬥劇場。究其實，任何激進的政治革命劇場在今日法國可說已無用武之地。正因如此，《商人》既不見政治批判也無控訴，作者透過一名女工直白描述劇情的輪廓，反讓作品產生了撼動人心的力量。



離奇的故事

《商人》的劇情始於最平凡無奇的現實素材——失業，後續卻發展出許多匪夷所思的情節，這是波梅拉慣用的手法。除了上述的殺子事件之外，還出現了最難令人置信的見到鬼「事實」，「我朋友」的父母以鬼魂之姿，數次浮現在場上和她溫馨地對話。對「我朋友」而言，我們生活的世界是「不真實的世界」，這是一個「我們想像我們活著的世界，而其實我們並沒有意識到我們並未活著……」，「因為只有死了／之後／我們才開始真正活著……」（20）。

對一個飽受失業之苦，遭到社會排擠的人而言，出現這些不符常理的想法，應是可以理解的。然而怪的是，與社會保持「正常」聯繫的女主角也同時見到鬼，這一方面可以解釋為她工作過度，太過疲累才會跟著一起產生幻覺¹⁵；更關鍵的是，死亡的主題在本劇中，乃是用來與工作／存在相互呼應、對照。

不僅如此，「我朋友」還四處撞見似曾相似的人，例如一位想幫她脫困的有錢女子神似她的妹妹，在工廠中，她又看到一個女工和自己長得一模一樣，而「害羞女子」則長得像她的母親等等。這些誤認的相似性被「我」用來證實「我朋友」之「沒有辦法完全認知所有的現實」（16）。從失業，因而失去與社會的連結，處處撞見面貌相似的人，見到父母的鬼魂，甚至於聽從亡母的建議殺子以解決工廠關門的問題，這根本上是個異化（Entfremdung）的過程。

劇情就在虛實交錯的情況下發展，到了倒數第二段，波梅拉甚至還給了前文隻字未提的全新線索：「害羞女子」居然是系列殺女案的兇手，她企圖自殺未果，這條支線就此打住，與劇情主幹無直接關係，僅約略呼應第20段獨白，大家謠傳「我朋友」的大兒子可能是謀殺女子的兇手。可是，系列謀殺案在全劇僅一字帶過，女主角提及時，也完全不見緊張或恐懼。全劇有不少這類若有似無的線索，其間的互相關聯性頗

耐人推敲。

波梅拉編劇經常是如此既具體又神祕，他坦承這些故事不太可能發生（improbable），有點扭曲或站不住腳，故事要在舞台上成立，得費一番手腳¹⁶。基本上，所謂的「真實」（le réel），在波梅拉看來，指的是一般人的親身體驗，包括主體的想像和臆測在內¹⁷。這種實際上不存在、幽靈般的虛假幻象，對當事人卻往往無比真實，猶如一些截肢者仍能感受到被割除的肢體之存在。比起單純由文本表達、以及演員用肯定與強調式演技所表述的事實，波梅拉認為這些不能「眼見為憑」的東西，其表現力道更為強勁¹⁸。

親臨的劇場

雖然如此，波梅拉否認自己刻意追求奇異（faire étrange）¹⁹，他自認只是使觀眾能更精確地看清某些事情²⁰。談及自己對表演的追求，波梅拉指出形塑一種瞬間的強度感是他的目標，演出看來彷彿是一個人深入面對自我時的關鍵時刻，充滿矛盾、困惑但張力緊繃，顯得奇異，令人驚訝²¹，使觀眾內心為之動搖，覺得心神不寧（trouble）²²。也因此，他的戲總是看來陰暗，以平衡彰顯與隱藏、觀看以及妨礙觀看的欲望²³。針對《商人》，波梅拉甚至於邀請讀者一同「夢想故事的意義」（5）。

基於上述的工作理念，波梅拉的戲之所以引人入勝並非在微言大義的層面上，而比較是在感官的層次上；相對於西方戲劇的「再現」（représentation）傳統，波梅拉念茲在茲的則是「親臨的劇場」（théâtre en presence），強調演出過程的時時刻刻必須讓觀者覺察其超乎尋常的力量與深度，舞台所見為一種精鍊的意象，因而具體感受到自己與演員／角色同處在共同的現在中²⁴。那種觀戲時強烈的在場感，只存在完美且深刻的演出中。

就形塑舞台表演的強力瞬間而言，波梅拉經常混合最奇怪和最平凡無奇之事，最親密和最具史詩氣魄的



1 「我朋友」第一次殺子失敗，眾人交相指責，兒子坐在最左方的椅上，垂頭喪氣。此處可看見每位演員精確的手勢，場景為「我朋友」的住處。

情節，最嚴肅、悲劇和最可笑、好玩的，最現實和最過時的故事。這點和他極表欣賞的法國哲學家弗拉歐（François Flahault）的思維有異曲同工之妙。波梅拉是在推出《商人》後才接觸到弗拉歐的名作《羅賓遜的矛盾。資本主義與社會》（*Le paradoxe de Robinson. Capitalisme et société*, 2005）以及《存在的感覺：這個自我並非不言而喻》（*Le sentiment d'exister: Ce soi qui ne va pas de soi*, 2002）。

簡言之，為了證明存在並非來自活著本身，而是需要經由與他人互動才能產生，弗拉歐將屬於私領域的心理、無聊、空虛感等問題，與公領域之社會、政經狀況合併討論，意即把個人的親密面、想像、心理世界，和社會現實視為一體的問題。這也就是說，做自己，需與別人共處才得以完成。用波梅拉的話說：是因為他人存在，自我才感受到存在²⁵。弗拉歐論證的方法、討論的主題印證並延伸波墨拉自己做戲的直覺，兩者有異曲同工之妙，令他倍感鼓舞²⁶。

獨白與畫面之複雜關係

嚴格來說，《商人》隸屬於敘事性劇場，獨白者的語調平靜，平鋪直敘，可說是沒有特別情緒，乍聽之下，接近刻版印象中女工說話的口吻，簡單、直白，字裡行間卻又流露詩意。這點主要歸功於波梅拉寫作斷行的策略，他將完整句拆開，分行呈現，強調台詞的節奏與重點，使得散文獨白產生了多變的韻律感，也增加了懸疑的口氣。

女主角在說「我朋友」的故事之際，難保下意識伏流不浮現台上，再加上聲音與表演畫面分開處理——演出的創舉，畫面——無聲的回憶——並非僅單純支持敘事者所描述的故事，相反的，二者之間存在落差，甚至彼此衝突，一如作者本人在劇本前言給讀者事先發出的警告⁽⁵⁾，也使人不禁懷疑說話者對生活現實以及對「我朋友」的了解程度²⁷。

其實，本劇中的「我」是誰，就是一大疑問。觀眾除了知道說話者是名工人之外，對於她的背景則一無所知，主角只在戲一開場告訴我們「你現在聽見的這個聲音／是我的聲音。／我在那裡，我在什麼地方和你說話並不重要／相信我」。劇中其他角色也全都無名無姓，唯一有名字的只有那間出事的工廠（Norscilor）。

《商人》演出採燈光迅速明滅的方式交代時空轉換，類似電影鏡頭的效果，一段獨白中就可能數次切換燈光。故事主要發生在女主角「我」和「我朋友」的家、工廠、生產線上、酒吧等地，為了方便換景，設置很簡單，主要是一桌兩椅，以及燈具的變換，酒吧的背景有一空的吧檯，而在工廠的生產線上，則只見趨近黑暗的台上浮現數名工人的上半身，燈光從生產線往上照，他們的雙手忙碌，可是卻看不到他們在做什麼。

由於演出被敘事帶著走，舞台畫面貌似「圖解」獨白，場景設置是可以簡化，僅需稍加提示，觀者即可意會，且全場音樂與聲效不斷——這是波梅拉作品的一大標幟，燈光設計重氛圍，也給了各場景需要的真實幻覺。

例如第二段「我朋友」的家，開場由「我朋友」推開位在後景、與舞台鏡框同尺寸的巨幅百頁窗簾，冷冰冰的白日光線隨即湧進這間只有一桌兩椅和電視的大公寓裡，與開場戲的昏暗、窄小視野形成強烈的對比，觀眾頓時眼睛一亮，手法簡單卻意蘊深遠，因為房間氛圍「空到令人憂愁」，呈現出「一種巨大的空盪」，像是「一片荒漠」(11)。這時傳出悲情的配樂，燈光數度快速明滅，觀眾看到「我朋友」了無生趣的數種態勢，充分印證「我朋友」除了債務一無所有，日復一日被無所事事的生存深切折磨。

相對而言，全戲真正輕鬆的時刻竟然是政客出現的場合，這位「不同凡響」的政客被形容為一位擁有「節目主持人」(animateur)的非凡能力，具有「如此多的才幹」(26)，台上所見的卻不是他勤政的形象，而是唱歌、逗人發笑、變魔術，把大家逗得樂不可支的情景！

聲音與畫面的矛盾，有的是故意淡化問題的嚴重性，如上文提及的「健康小問題」，舞台上卻出現整副背頸部護具在身的僵硬軀體，使得主角行動有如傀儡，直到第19段在生產線上，她的動作趕不上其他人，她才坦承：「這痛苦／在我的背上／不再放過我。／痛楚甚至會直衝腦門／裡面／我必須整天都撐著，／整個月，／帶著想要大叫的衝動……」(24)。

而「我」與「我朋友」的「大兒子」之間的關係，則是相反地，從字面看起來似乎相當不尋常，「有天晚上開始了一件我無法全部解釋的事情，／但隨後又完全恢復正常／幸虧，因為我和他在一起／有一些危機發作了／一種罕見的暴力」(26)，實際的動作則是兩人立在電視前，有說有笑。而當她說到隔天她又再一次單獨跟「大兒子」在一起，「某件事又再一次發生了，／我真的無法解釋，／而那的確也不是一件小事」(27)，兩人在台上只是互相擁抱。這段戀情在舞台上刻意被淡化處理，事實上，吻合主角說話淡化事件的態勢。

比較劇烈的反差則發生在「我朋友」的人際關係上。例如第五段，「我朋友」第N次去向她妹妹借錢，「越低調越好」(11)，舞台所見卻是她妹妹身邊哭喊、下跪、大動作倒在地上哭鬧。第13段提到有一名拘謹、害羞的女子想幫「我朋友」度過經濟難關，台上的這名女子卻全無一絲靦腆之情；而當獨白表示

「我朋友一時之間不知如何是好。／她不知道當下應該如何回應」(18)，舞台上，這兩人卻為了搶奪椅子而大打出手，戰況激烈到連嘶喊聲都依稀可聞，直到彼此雙雙倒地不起為止。

這些獨白與表演畫面的相互矛盾暴露了「我朋友」人際關係的衝突不斷，而主角對「我朋友」究竟了解多少也變成疑問。獨白與畫面各種程度的合拍或落差，形塑了《商人》演出獨特的魅力。

精彩的演出主要來自於精彩的演員，他們個個像是閃閃發亮的獨奏者(soliste)，令人過目難忘。這是一種內斂而深入的演技，有點刻意，卻更能表現出小人物簡單、直接、樸拙的態勢。波梅拉要求演員從自身出發去接近角色，使得道出的台詞宛如是出於自己的內裡，而非從外在去模仿角色；演戲的過程不是走向角色，而是召喚角色走向自己。他排戲時會對演員直言：「我現在聽到的不是你的聲音」²⁸，過程頗嚴苛。

波梅拉擅長說故事，這點正好彌補當代法語劇本創作重語言質地而輕故事情節的缺憾。他說的故事離奇、好玩、神秘，說話口吻淡定，下筆簡練(ellipse)，用字淺顯，言下之意卻尖銳無比，經過演員彷彿出自肺腑的「真誠」演繹，使得劇情有如道德故事般警人，但同時，其劇情刻意留白的神祕空間陰影幢幢，常透露許多意在言外的玄機。戲劇學者特里歐(Christophe Triau)也總評道，波梅拉的故事迷人，表演意象教人稱奇，作品簡單結合複雜，淺顯易懂又技藝精湛(virtuose)，看似奇異卻又彷彿再尋常不過²⁹，造成一種辯證的關係，形塑了獨特的劇場美學³⁰，更何況每部作品都是原創，無怪乎能在歐陸造成轟動。

(本文圖片攝影：Elizabeth Carecchio)

鮮學習 異化 (Entfremdung)

從馬克思的觀點視之，是指在資本主義的工業生產過程中，工人雖出賣勞力，卻被剝奪對自己工作成品的控制權，從而失去對生活與自我的主宰。換句話說，在工作當中，人被物化成為不具個人特徵的商品，失落了自我與工作價值，這個過程就是「異化」。



2 女主角的身體因工傷而變僵直，動彈不得，由「我朋友的大兒子」抱她到桌上休息，這是在她的家。



3 全戲難得的快樂場面，是政客（全身西裝，立於中央）在場的晚上，眾人圍著行動不便的女主角。

■ 注釋

- 1 (2006). *Les marchands*, pp. 31-32. Arles, Actes Sud. 下文出自本劇的引文均在正文中直接標明頁數。
- 2 Joëlle Gayot & Joël Pommerat (2009). *Joël Pommerat, troubles*, p. 19. Arles, Actes Sud.
- 3 *Ibid.*, p. 18.
- 4 《商人》是三部曲中的最後一部，雖名為三部曲，但因為劇情各自獨立，實際上可個別看待。第一部《在世》披露一名武器製造巨商的財產繼承問題，背景中隱隱然浮現政治、經濟、社會問題；第二部《隻手》（*D'une seule main*, 2005）中，三名子女為了如何面對老父問題重重的過去而意見分歧，劇作同樣是藉由一個家庭透露歷史與政治的大背景。到了終曲，《商人》則聚焦在一名女工身上，採用原創的手法討論家庭關係、社會現實、政治角力、經濟壓力、資本主義、工作與生死等大哉問，這些都是波梅拉長期關切的主題。
- 5 Pommerat (2006). "Notes sur le travail", Programme des *Marchands*, le Théâtre national de Strasbourg.
- 6 Joël Pommerat (2007). *Théâtres en présence*, p. 20. Arles, Actes Sud.
- 7 一次是在獨白第 15 段，女主角直接對觀眾坦承無法確信自己的記憶，一方面為後續超乎常理的劇情鋪排，另一方面，則是提醒觀眾不要太相信眼前所見；另一次是在第 34 段，女主角直接在台上說明朋友殺子事件如何造成轟動，電視媒體紛紛趕來拍攝事發現場。這兩段直接發言均帶後設色彩，主角跳出劇情加以評論。
- 8 這是本人看戲的實際體驗。
- 9 Joël Pommerat (2007). "Le sentiment d'exister", entretien réalisé par Sylvie Martin-Lahmani, p. 18. *Alternatives théâtrales*, nos. 94/95.
- 10 Bérénice Hamidi-Kim (2008). "Le travail, parenthèse ou maillon dramaturgique, scénique et social ? *Les marchands* de Joël Pommerat", <http://theatrespolitiques.fr/wp-content/uploads/2008/02/BHK-Travail-Marchands.pdf>, p. 10, visit le 3 mai 2013.
- 11 以至於劇評的意見分歧，《世界報》認為《商人》事實上不講工作在今日社會的失落價值，因此不是一齣政治劇，見 Fabienne Darge (2006). "L'audace formelle de Pommerat", *Le monde*, 22 juillet；相反的，法國共黨的《人道報》則認為此劇反省工作的意義，只不過，波梅拉不認為人之存在可用工作界定，見 Marie-José Sirach (2006). "A la recherche d'un théâtre politique", *L'Humanité*, 25 septembre；《解放報》盛讚此作結合藝術與政治劇場，而且不用二分法簡化表演論述，見 Maïa Bouteillet (2006). "L'apport du vide", *La libération*, 11 juillet；各家解讀差異不小。
- 12 此書出版時引起廣大的迴響，劇場界也多次利用書中的工人訪談直接做戲，引發許多爭議。
- 13 這點當然也可循左派觀點詮釋，主角被工作壓榨到對自己的身體變化完全陌生。更進一步論，當然也可視《商人》演出影音分離的現象為主角遭工作異化的結果，她同時是自己人生戲劇沉默的演員，又是沒有軀體的聲音，二者不可能合而為一，見 Bérénice Hamidi-Kim (2013). *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, p. 131. Montpellier, Editions L'Entretemps.
- 14 *Ibid.*, pp. 159-62.
- 15 波梅拉曾在訪談中表示對生產線上日日重複千百次的工作覺得恐怖，「喪失人性」、「忘記自我」，一切寂靜中，讓人覺得像卡到陰，見 "Le sentiment d'exister", *op. cit.*, pp.18-19.
- 16 *Théâtres en présence*, *op. cit.*, p. 29.
- 17 波梅拉訪問錄，見 <http://www.theatre2gennevilliers.com/content/view/full/81/langm>, visit le 5 décembre 2008。
- 18 *Théâtres en présence*, *op. cit.*, p. 27.
- 19 這是目前最常用來界定波梅拉戲劇的名詞，源自於弗洛伊德所言之 Unheimlich（「不熟悉、離奇」）觀念，主要見 Christophe Triau (2013). "Joël Pommerat: Un réalisme 'tragédifié'", *TDC: La scène française contemporaine*, no. 1053, avril, p. 44; Christophe Triau (2012). "Fictions/Fictions : Remarques sur le théâtre de Joël Pommerat", *Théâtre/Public*, no. 203, janvier-mars, pp. 83-86。
- 20 Gayot & Pommerat, *op. cit.*, p. 61.
- 21 *Théâtres en présence*, *op. cit.*, p. 28.
- 22 這是波梅拉與記者 Joëlle Gayot 合著專書的標題用字 *Joël Pommerat, troubles*, *op. cit.*。
- 23 *Théâtres en présence*, *op. cit.*, p. 32。這也是波梅拉為何替劇團取了一個奇特名字「路易霧靄」（Louis Brouillard），「霧靄」一字是相對於鼎鼎大名的「陽光劇場」（le Théâtre du soleil）而言，他當年對「陽光劇場」外現式的表演策略，所有一切都在舞台上清楚展現感到懷疑，因此取名「霧靄」，同時又用了「路易」（Louis）一字，引人聯想法文之「發光」（luire）一字，劇團的名稱指其作品走向介於呈現與隱藏、光亮與陰暗之間，見 Flore Lefebvre des Noëttes (2007). *Joël Pommerat ou le corps fantôme*, p. 175. mémoire de maîtrise, Université Paris III.
- 24 Gayot & Pommerat, *op. cit.*, p. 61.
- 25 *Ibid.*, p. 54. 不同於其他哲學家，弗拉歐認為社會先於個人存在。
- 26 波梅拉後來在《我顫抖》中特別處理了存在感覺的議題。
- 27 這是我們假設舞台畫面展演的是獨白者腦中的記憶，但有沒有可能是出自「我朋友」的記憶呢？這點，演出並未明白交代。這個文本具有許多發展的可能性。
- 28 Gayot & Pommerat, *op. cit.*, p. 93.
- 29 並未用任何複雜的舞台技術。
- 30 *Fictions/Fictions : Remarques sur le théâtre de Joël Pommerat*, *op. cit.*, p. 84.