



— 一幅立體派畫像

— 談維納韋爾《一個女人的肖像》法國首演

A Cubist Painting: On the French Premiere of
Michel Vinaver's *Portrait of a Woman*

楊莉莉 Lilly YANG
國立清華大學外文系副教授

米歇爾·維納韋爾 (Michel Vinaver)可說是法國當代最重要的劇作家。他至今發表的十五餘齣劇作內容發人省思，手法獨出機杼，所有劇本皆曾陸續在法國上演，引發討論。只有完稿於一九八四年的《一個女人的肖像》翌年於倫敦首演過後，始終沒有機會登上法國舞台¹，直到二三年春天方由克羅德·葉爾申 (Claude Yersin)假安杰市

(Angers)的「新劇院」(Nouveau Théâtre)推出法語首演，隨即巡迴公演，頗得好評，唯獨少了巴黎這最重要的一站。

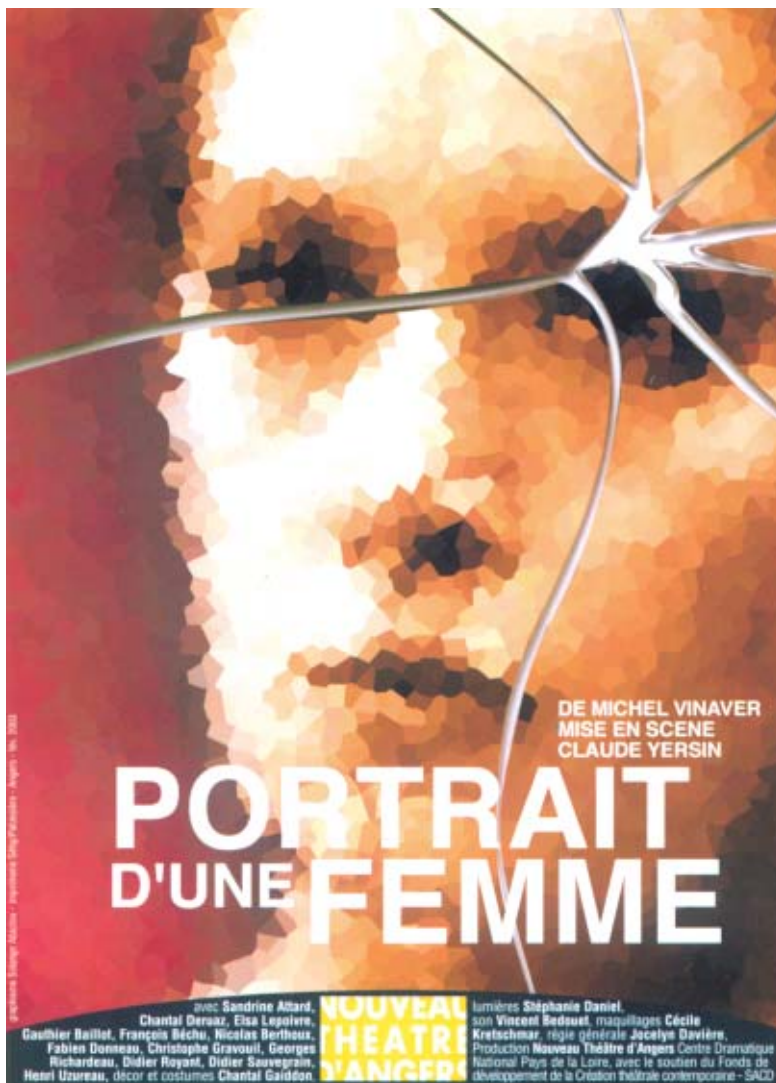
這毋寧是樁怪事。葉爾申為資深導演，一九七五年曾導過維納韋爾的作品《求職記》(La demande d'emploi)，甚受矚目，再加上作者的重量，以及這部作品的特殊意義，《一個女人的肖像》沒有道理不到

巴黎演出，甚至在此之前，老早就該有不少演出的機會。

承蒙作者相告，此劇係根據真人真事改編，由於數位關係人至今仍健在，就定居巴黎，因此多年來他婉拒了不少演出計畫，直到最近才應允了法國本土的首演，先決條件是不得在巴黎市上演。安杰市離巴黎搭高鐵也不過九十分鐘的車程，真想看戲，也不是太難。筆者乃親走安杰一趟，雖只能看到演出的錄影，但仍深深感受到劇情之劇力萬鈞，更甚於讀劇之觀感。葉爾申能在遵照維納韋爾給的表演指示之際，凸顯劇情的衝突與對白緊繃的張力，演出未因跳接的對白結構而失焦，委實不易。

《一個女人的肖像》取材自一九五三年波琳·杜必松 (Pauline Dubuisson)槍殺前任男友的審判官司，兩人原是醫學院同學，犯案時女主角才廿八歲。這件官司當年轟動一時，新聞媒體逐日鉅細靡遺地詳加報導，庭上的重要答辯幾乎全文引述，維納韋爾心有感觸，乃蒐集了《世界報》此案的所有開庭報導 (comptes rendus d'audience)。三十年後，他重新發現這些剪報，著手根據這些資料—庭上提及的事件以及引述的話語—改編為劇本，女主角易名為蘇菲·奧札諾。

只不過維納韋爾志不在寫一「紀錄劇」(documentaire)，



二三年《一個女人的肖像》於安杰市「新劇院」(Nouveau Théâtre)法語首演之海報 (劇院提供)

也不是想替女主角翻案，或控訴司法制度的不公，而是另闢蹊徑，採「複聲合調」(polyphonie)的手法，同時呈現女主角在不同時空的多種面貌，其中不乏互為矛盾者，最後的結果有如立體派的肖像畫——一幅多面相並存的扭曲面容，真正的主角已不復可尋。

這種強調多重線索同時並進的編劇策略，違背了劇情發展的前後邏輯，不僅讓人讀劇時傷透腦筋，同時造成演出時莫大的困難，不過其豐富的意義亦絕非尋常劇本可相比擬。而蘇菲與控告她的司法制度無法溝通，更惡化聲稱追求真相之審判的本質，結果讓人掩卷三思。

《一個女人的肖像》是齣開創編劇新局面的深刻作品。

複聲合調的結構

全劇為開庭審案至定罪的過程。維納韋爾用了電影「閃回」(flashback)的技巧交代案發的原委，同時交織、穿插不同場合的對話於同一發言的場域——巴黎重罪法庭(la cour d'assises de Paris)，言語四射，互相激盪，形成複聲合調的現象，這種編劇手法亟須高超的技巧，以免不知所云。

以劇中一標明發生於蘇菲租房的場景為例，吉博太太為房東，札威爾是蘇菲的前任男



蘇菲與史勒辛格醫生的對手戲 (Solange Abaziou攝)

友，法蘭心為札威爾的未婚妻。必須說明的是，維納韋爾編劇，除了問號，一概不用任何標點符號，以求節奏流暢，接近話語原來未經加工的狀態(un état brut de la parole)，讓話語彈回、中斷、加速、鋪展，儘可能擺脫文法的箝制²，行文則仿聖經的「詩句」

(verset)組織。

以下譯文為求貼近原文的字序可能不夠流暢，亦難以兼顧原文講究諧韻與節奏的一面³，不過至少語意清楚。開場白為房東來向蘇菲討房租，並詢問她的去留(是否續租)，下面緊接著：

「札威爾：她威脅要殺了我總之長話短說她大叫大鬧

吉博太太：如果你能留下來那真是再好也不過了

法蘭心：你當真愛過她？

吉博太太：和你我是習慣了

札威爾：她曾經是魔鬼對我而言

吉博太太：即使你有很多想法在腦袋裡轉而且不是最好的
也要想到要付我房租

法蘭心：更甚於愛我？你愛她更甚於愛我？

吉博太太：如果你能留下來

你常跑來跑去

札威爾：一段感情居然結束了讓我很痛苦

吉博太太：這麼樣折磨自己不好

法蘭心：她的感情？

札威爾：我的感情

因為她從沒愛過我

吉博太太：你把這些想法全部徹底地趕出去

札威爾：當我斷絕來往的時候她覺得惱火不過沒有傷心
朋友告訴我的

法蘭心：有一天我也一樣你也可能不再愛我？

札威爾：你圓圓的大眼鏡

我溫柔的天使

法蘭心：你不怕嗎？

札威爾：你知道我不怕

是應該要怕

高乃依認為除非我離開去國外待上半年的時間不留

下我的地址給任何人

蘇 菲：不我不能嫁給你

札威爾：為什麼？

蘇 菲：這是我由衷的確信你是這樣的穩定

札威爾：那然後呢？

蘇 菲：這樣的明朗

我留下來吉博太太我留下來

吉博太太：太好了太好了腦袋裡有太多的想法轉來轉去這樣
不好再說一個人活著也不能肚子空空的像你這樣
兩天了你沒有進食」⁴。

在這場法庭上交代過去的「閃回」場景中，失戀的蘇菲已有兩天滴水未進，房東好不容易找到穿梭於巴黎與里爾兩地的她要房租，一面詢問她是否續租，一面勸她要忘掉過去。同時，札威爾與未婚妻討論蘇菲與他的最後攤牌；札威爾儘管已下定決心與法蘭心成婚，展開人生的新頁，不過尚未真正走出與蘇菲的風風雨雨。法蘭心則免不了嫉妒蘇菲，並擔心札威爾再度情變。至於躺在床上的蘇菲，她一方面與房東周旋，另一方面腦袋裡仍擺脫不了札威爾過去的求婚。蘇菲殺人的威脅或自殺的危險為推進劇情的原動力。蘇菲不「穩定」，也不「明朗」，更非「溫柔的天使」，而是「魔鬼」，與法蘭心成一鮮明的對比，其殺人的威脅力不是口頭嚷嚷而已。

從結構來看，引述的段落有下列數個相對的主題動機中擺盪發展：租房的取捨 / 感情的去留、殺人的威脅 / 自殺的危險、過去的戀情 / 新的感情、愛人 / 被愛、穩定 / 不穩定的個性，等等。

交織不同時空對白的寫法，經由「連續的筆觸、主題的逐漸轉變以及自由聯想」⁵，劇力脫離平面的發展，轉變成螺旋狀盤旋而上⁶，產生如電光石般的衝擊(fulgurance)效果⁷，或反諷，或對照，或呼



蘇菲槍殺男友 (Solange Abaziou攝)

應，無一不讓人心驚，最後不得不驚呼：「對，就是這樣 (C'est ça)」⁸。這種編劇手法強調的是「絕對瞬間」(l'absolu de l'instant)之重要性，一種「現在當下的絕對飽和」(absolue plénitude de l'instant présent)，各式衝突、斷裂的意義、音調的差距充斥其間，使得思想、力量以及情感為之爆發，人物的心理遂無從發展，場景之間的邏輯亦屬假定⁹。維納韋爾編劇通篇採用此種手法，其錯綜複雜的對白組織，嚴厲地考驗導演的能力。

聽覺主導的劇場

搬演此劇的首要任務莫

過於讓觀眾於表演剎那間了解跳接的台詞彼此之間的關聯性，一方面能抓住劇情的審判主線，一方面能明白逐步出現的主題動機如何發展與組織；以音樂為喻，亦即聽出主旋律，並進而欣賞其和弦與對位組織¹⁰。由於高密度的文字組織嚴謹，維納韋爾劇本留給導演發揮的空間十分有限。因此每回演出都令戲迷無限期待（「這種劇本怎麼演呢？」），亟望看到導演如何突破表演的困境。

維納韋爾註明此戲宜一口氣演完，由十一個演員扮演十七個角色，舞台的佈景引人聯想一九五三年巴黎的重罪法庭，一位檢場負責為十餘處不

同的場景搬置基本家具。葉爾申可說完全按照這些指示搬演，只是在場景處理上更加簡化，最主要是省略陪審團、書記、聽眾等沒有台詞的啞角。舞台表演畫面看起來更簡潔、有力，現場看戲的觀眾即為法庭上的聽眾。演員著五十年代的服裝。

由加亞東(C. Gaiddon)設計的舞台分高、低兩層，庭長與代理檢察長(l'avocat général)高高在上，其下由兩片弧形面板與上面的權力空間作區隔。舞台平面左、右兩端各有一證人台，這裡是證人與被告活動的空間，兩造律師則上下來回其間。高、低兩層的法庭空間設計，凸顯了司法「無上」的

地位，也避免法庭於演出過去情節的時分淪為可有可無的背景。導演亦不忘安排一個場面強調司法的地位。當蘇菲被質疑何以自稱失戀傷心欲絕之際立即遠赴維也納投入新歡的懷抱時(67)，葉爾申特別安排蘇菲單獨立於庭上，而庭長、代理檢察長與被告律師一猶如《四川的好人》(布雷希特)劇中三位活在雲端中、不知人間疾苦的神一則立於高處，咄咄逼人，女主角勢單力薄，眼見是無法對抗龐大的司法機器。

舞台平面的空間主要分為左、右兩邊。左邊的證人台上面鋪上白被單，再加上一個枕頭，就變成了男主角或女主角的租屋，右側擺上桌椅形成另一個室內空間，中間區位為必要時的第三空間。左、右對峙、並行的局勢，有利於呈現對白之間的關聯性。

最顯眼的例子莫過於蘇菲在槍火店裡選購手槍一景，同時交織進行札威爾對未婚妻說明遇見蘇菲的經過，他明白告知自己已有未婚妻。當法蘭心問道：「她要你的什麼？」，左、右對峙的空間處理，讓立在舞台右邊桌旁挑槍的蘇菲，隨著店家的指示(「接著就成了你瞄準」)，能自然而然地持槍瞄準立於左側未婚妻身邊的札威爾，蘇菲再接再著說道，「這一點都不複雜」(26)。這三句對白讀似平平淡淡、毫不驚人，在舞台上交插演出的結

果卻產生撼人的衝擊力，蘇菲足以致命的威脅力暴露無遺。舞台演出凸顯了對白潛藏的衝突本質。

維納韋爾對舞台表演意象的掌握令人驚奇，儘管多次宣稱自己只管編劇，不管演出。此處雖無半句表演的指示，對白已然透露動作(「瞄準」)，無半字廢話，葉爾申則抓到對白的張力所在。

由於緊貼著原作導演，許多場面的處理均讓人同時讚賞劇作家的巧思與導演的心細。例如另一原註明發生在蘇菲租房的場景，札威爾的開場白為：「一年多以前我曾向你求婚 / 儘管後來發生的所有事情我今天再度向你求婚」。接著法蘭心作證說：「他很快跟我說他認識這個女人但這一切都已經結束了 / 從他認識我的那一剎那起我就確信喔確信他沒再見過她」(109)。隔了兩句法庭的問話後，蘇菲回說：「札威爾不不要要求我這個」，札威爾答道：「這是你的最後回答？」(110)。

以上的三角關係看似再清楚不過，其實維納韋爾交織三個不同的場景於一體。在演出時，札威爾從左側的床上半起身，定睛面對坐在對面桌旁的蘇菲道出開場白，這句話乍讀之下亦可視為對法蘭心的求婚，法蘭心則立於兩人直線中央稍後的位置作證，具體成為橫梗於兩人之間的第三者。不

僅如此，上個場景與蘇菲演對手戲的史勒辛格醫生—蘇菲的舊情人—仍坐在右邊桌旁外圍的位置，因為他在這場戲的終場仍有一句關鍵的台詞要說¹¹。他的在場，暴露了蘇菲腳踏兩條船的事實，為男女主角的交往投下了陰影。葉爾申的場面調度暴露對白未明言的人際曖昧關係，讓人一目了然，這對一個錯綜複雜的文本而言，無疑是一大助力。

基於場景互融、交叉進行的寫作策略，且台詞之間沒有空隙，演出又採最簡單的設置，耐人尋味的表演意象幾無立足之地，縱然有，也只能飛掠而過，無法停留，如上文提及的「瞄準」一景，不免讓人覺得這是一個由聽覺主導的劇場¹²，一如維納韋爾所願，亦即台詞之重要性遠勝於一切，至少足以與舞台演出相抗衡，演出時方不至於相形失色。唯一的例外是戲裡札威爾多次沒戲時仍留在場上，俯躺在左邊的床上等下一場、甚至於下兩個場景連戲，狀如喪命，而審訊正在進行中。如此的安排強化了男主角死於非命的主題。

聽覺主導的劇場，並不意味著演出缺乏活力或能量。相反地，維納韋爾指出：「劇本為能量的爆炸，目標在於打開通往現實之道，爆炸的過程必須能震撼、分裂包圍我們的硬殼」¹³。葉爾申精準的導演接近這個目標，讓觀眾幾乎時刻

感受到蓄積在字裡行間的巨大能量，全場演出毫無冷場。

空轉的司法機器

交纏數個主題動機同時進展，不分主、次，不考慮因果邏輯關係，全劇有如打散的拼圖，有的圖塊甚至已遺失，欲再拼回原貌，已無可能。相對於札威爾是一位所有證人都交相稱讚的有為青年——「簡單、坦白、正直」(105)，蘇菲則是個複雜許多的人物。

不同人眼中的蘇菲呈現不同的面貌，他們對她各有不同的要求。對她的父母來說，蘇菲是個冷冰冰、不知感恩圖報的女兒。她的閨中密友與房東太太看到蘇菲失戀後的絕望；相對而言，札威爾的朋友則指責蘇菲用情不專，不值得男主角的真情。與蘇菲有親密關係的老師科羅納教授雖然感覺到蘇菲「追求一種她從未找到的愛情」(61)，然而對自己送上門來的蘇菲，他顯然是認為機不可失。蘇菲十七歲在大戰期間認識的德軍軍醫史勒辛格，雖然年紀大到可以當她的父親，卻仍自私地希望能維持這段婚外情。對人生目標確定的札威爾則希望蘇菲不要隨波逐流，最好能夠定下來與自己成婚。

蘇菲對父母的冷漠、多段不見容於輿論的戀情¹⁴、以及最關鍵的，殺人後沒有明白表達悔意，早已注定她被五年

代的中產階級社會以正義之名未審先判的命運。因此劇中最可議處，莫過於原應維持審判中立態度的法庭庭長一面倒向被告，簡直令人難以置信。

細讀劇本，這是場兩造對話無法對焦的審判。蘇菲在法庭上被其他人以各種形容詞所定義——「易怒的」(coléreuse)、「衝動的」(impulsive)(54)、「激昂的」(exaltée)(27)、「精神失常的」(déséquilibrée)(36, 54)、「爆烈的」(ravageuse)(84)等等，不一而足。正如侯蘭·巴特於《神話學》一針見血所指出的，這種法庭上使用的「形容詞心理學」經常加諸於被告身上各種屬性(attribut)，視被告為一件東西形容，大作文章，將被告歸納為想當然爾某一類型的人物，而不管其犯案真正的原委¹⁵。

巴特說的沒錯，廿世紀中葉的法國法庭仍然使用十九世紀的文學語彙。被告律師形容蘇菲的失戀為「絕望的喜劇」，「由於惱恨而搬演之徹底陰險的喜劇 / 最極端的自我中心以及最可鄙的惱恨以便於精心演出」(67)¹⁶，這段控訴即用了反襯(antithèse)、隱喻、迸發(envolées)等文學修飾。因此代理檢察長會用古典文學的語彙總結蘇菲的罪行為「女性背信棄義的最高表現」(la perfidie consommée de la femme)(107)也就不足為奇了。

相對而言，蘇菲在法庭上

直來直往、大刺刺的回話亦令人吃驚。例如，她被質問與札威爾第一次見面就上床，難道不覺得怪怪的嗎？她直言道：「我想要」(51)，在場聽眾為之騷動。談到她的父親在案發後因羞愧而自殺身亡，她回答道：「在我家裡沒有人習慣自然死亡」(93)。被告律師表示假設易地而處，自己會表示多一點的悔意，蘇菲直截了當指出道：「你不在我的位置上」(15)，等等。

如同卡謬筆下的「異鄉人」墨索，蘇菲沒有說謊。卡謬說得好，說謊並不僅僅意味著說出與事實不符的話，而是從人心的觀點來看，說出比事實更多、比自己感覺更多的話¹⁷。平常人為了生活上的便利難免說些無謂的謊話；蘇菲則不然，她照實講，即使是攸關自己的生死¹⁸。社會大眾希望墨索與蘇菲為自己的罪行懊悔，前者表示無聊，後者只在給法庭庭長的信上表示悔意，但緊接著要求不要公開審判的特權(94)，因此讓人懷疑她的悔意。

值得注意的是，一如維納韋爾在本次節目演出手冊上所指出的，蘇菲並未挑戰現有體制，也未反抗，而是消極地、不由自主地、漫射地(diffuse)成為「反對者」(objecteur)——維納韋爾處女作的書名，但非關道德¹⁹。一般人與司法機關打交道，免不了「融入」其中，以爭取自己的利益。蘇菲

則似拒絕，或是無能為力，無法按照別人的希冀主演適合的角色，或甚至企圖了解自己的行為²⁰。正由於缺少她的參與 (adhésion)，司法系統注定只能空轉。

劇終，透過場外傳入的擴音器聲音宣佈：「蘇菲·奧札諾被判終身苦刑役」(117)²¹，雖是可以逆料的結局，仍讓人聽了心中為之一震，久久難以平復。

維納韋爾在演出的節目手冊上引用了他最欣賞的畫家杜布非(J. Dubuffet)一九四七年

在「肖像畫」展的一段話間接說明自己編劇的出發點：「看不到終點的路、見不到底的洞才叫有趣。我們因此可以在這些肖像畫中繞圈子散步而不至於走一樣的路。被迫走在同一條路上散步的肖像我不喜歡。要想讓肖像畫好好發揮作用，我認為它必須幾乎不像是一幅肖像。到了不是肖像的境界。肖像這才能全力發揮作用。我非常喜歡被誇張至可能極限的東西。只有把東西置於極端的險境，才會顯現它們的好處來」²²。

不作解人，不加以批判，不輕易披露自己的觀點，維納韋爾留給讀者極大的詮釋空間。他編劇突破傳統講究因果、前後關係的結構，採強調並時性的複聲合調組織，在本劇中，這宛如同時由多重視角來審視女主角，其中沒有任何一個視角凌駕其他觀點，結果造成彷彿萬花筒般、視象變動不居的狀況。人性之複雜、言語之弔詭由此表現得淋漓盡致。維納韋爾有力地展現了現代人生之瞬息萬變貌，從而開啟了編劇的新天地。

註釋

- 1 此劇的首演假倫敦的Orange Tree Theatre，導演為Sam Walters，英譯為Donald Watson。
- 2 Michel Vinaver (1998). *Ecrits sur le théâtre*, vol. II, p.78. Paris, L'Arche.
- 3 這原是維納韋爾對白著力甚深之處。
- 4 Michel Vinaver (2002). *Théâtre complet*, vol.6, pp. 30-33. Arles, Actes Sud. 以下出自本劇的引言皆直接於文中以括號註明頁數。
- 5 導演之語，見演出節目手冊，Nouveau Théâtre d'Angers, 2003。
- 6 Michel Vinaver (1998). *Ecrits sur le théâtre*, vol. 1, p. 290. Paris, L'Arche.
- 7 Michel Vinaver (éd.) (1993). *Écritures dramatiques*, p. 904. Arles, Actes Sud.
- 8 *Ecrits sur le théâtre*, vol.I, *op.cit.*, p. 133.
- 9 *Ibid.*, pp. 96-97. 這原是維納韋爾評論Roger Planchon執導莎劇 *Troilus et Cressida*(1964)之言，當時他尚未提筆編劇，用來形容他日後的創作，亦甚為貼切。
- 10 Jacques Lassalle (2000). 《Trancher dans la liberté polyphonique du texte》，propos recueillis par E. Ertel, *Théâtre Aujourd'hui*, no., p. 93. 這原是Lassalle執導維納韋爾之 *L'Emission de télévision* 的感想。
- 11 「你總是讓茶再冷下來 你總是說你喜歡滾燙的茶 / 可是你讓它冷了幾個小時」(112)；此處「茶」暗喻札威爾。
- 12 *Ecrits sur le théâtre*, vol.I, *op.cit.*, pp. 131-32. 維納韋爾對「導演劇場」大行其道後，視覺設計掛帥的表演潮流頗有微詞，參閱其《Théâtre pour l'oeil, théâtre pour l'oreille》以及《Le théâtre entre deux chaises: objet de spectacle, objet de lecture》，*Ecrits sur le théâtre*, vol.II, *op.cit.*, pp.17-30.
- 13 *Ecrits sur le théâtre*, vol.I, *op.cit.*, p.127.
- 14 大戰時與德國水手鬼混；與有婦之夫藕斷絲連的不倫之戀；與自己的老師上床；與札威爾分手後，隨即投入新歡的懷中，等等。
- 15 Roland Barthes (1957). *Mythologies*, pp.51-52. Paris, Seuil.
- 16 《La sinistre comédie montée de toutes pièces par dépit / L'égoïsme le plus féroce et le plus méprisable dépit au service d'une mise en scène minutieuse》。
- 17 Albert Camus (1955). Préface à l'édition scolaire américaine de *L'Etranger*.
- 18 例如，蘇菲在法庭上坦承原先是計劃與札威爾同歸於盡，而非在警局裡所供稱的為一起突發的意外事件(14-15)。
- 19 法文objecteur一字，通常指的是"objecteur de conscience"，意指為了道德上的原因而拒服兵役者。維納韋爾的書名只用「反對者」一字，而未提「良心」，暗示書名的曖昧性。
- 20 維納韋爾未給蘇菲獨白的空間，觀眾無法了解她內心的動靜。
- 21 波琳·杜必松一九六四年由於在獄中表現良好獲得假釋，但出獄後一年半即自殺身亡(David Bradby [1997] . *Introduction to the Plays* . In *Michel Vinaver: Plays 2*, éd. D. Bradby, xxxi. London, Methuen).
- 22 Jean Dubuffet (1947). 《Causette》. In catalogue de l'exposition 《Portraits》, Galerie René Drouin, Paris.