



電視、司法與社會

談維納韋爾電視節目的演出

Television, Justice and Society —
*On Three Mises en scene of
the Television Program of Michel Vinaver*

楊莉莉

Lilly YANG

國立清華大學外文系副教授

近年來國內電視媒體競爭日益激烈，新聞記者干涉警力或司法運作的怪事時有所聞。法國劇作家米歇爾·維納韋爾（Michel Vinaver）於一九八八年即以此為題寫下了發人深省的《電視節目》。

現年七十八歲的維納韋爾公認為法國當代最重要的劇作家。他獨創的「複聲合調」劇本結構違反了劇情發展所必須恪守的前後因果關係，因此形成場景互融的特殊狀況，造成演出時困難重重，一般觀眾也不易了解¹。因此，多年來他的知音有限，儘管對他感興趣的導演不在少數，其中不乏赫赫有名者²，卻都無法改變現狀；演出難與獨創一格的劇作匹敵，更遑論彰顯劇作的創新面了。

有感於此，維納韋爾對《電視節目》作了些調整。此劇雖然仍保留他一貫採用的仿聖經「詩行」（verset）組織，且除問號之外，不用其他標點符號。不過，除了最後一景以外，其他場景皆在特定的單一時空循序發展。維納韋爾只不過在場景的順序上動了些手腳，基本上不構成了解的障礙。

更重要的是，以電視節目為題，更明確地說，是一個強調「真人真事」的 "reality show"，探討社會問題為節目宗旨，劇中預定討論的議題是中年失業，同時劇情的發端肇因於一樁謀殺案件，司法制度的缺失隨之浮現，維納韋爾觸及了八〇年代迄今法國乃至於西方社會的棘手問題。

《電視節目》於一九九〇年由「奧得翁國家劇院」（Théâtre National de l'Odéon）與「史特拉斯堡國家劇院」（Théâtre National de Strasbourg）聯合製作與盛大首演過後，一九九二年瑞士導演彼爾·杜貝（Pierre Dubey）假日內瓦的「葛

特利劇院」（Théâtre du Grütli）二度正式演出，二〇〇四年法國導演何內·洛庸（René Loyon）於「東巴黎劇院」（Théâtre de l'Est Parisien）第三度搬演，本人有幸能夠參與此次排演，得以進一步思索本劇的演出問題。此外，其他非正式的實驗性演出亦不時可見，本劇切中時弊，加以編劇形式開創新局，為吸引人的主因。

前後文交替推展的劇情

《電視節目》在一預審法官（le juge d'instruction）偵辦謀殺案的大架構下發展，失業勞工與媒體的惡性競爭為其背景。話說在奧爾良城有兩個年過五十、好不容易重新再找到工作的失業工人戴立爾與布拉虛，兩人原為同事。兩名電視節目的女記者貝亞翠絲與阿黛兒先後接觸兩人，以便選擇其中之一上電視。積極與樂觀的布拉虛獲得青睞，卻不幸在錄影前夕遭到暗殺。戴立爾頓時成為上電視的不二人選，不過也因此成為預審法官費力伯認定的頭號嫌疑犯。

在此時，一個一心想到大城市發展的小記者賈姬藉機接近戴立爾不務正業的兒子保羅，企圖從中挖掘不為人知的家庭秘密：城裡謠傳保羅的生父應為布拉虛，而非向來與兒子關係交惡的戴立爾。與賈姬同樣野心勃勃的是想藉由偵訊此案而一舉成名



拉薩爾執導，費力伯偵訊戴立爾。（Agence Bernard / Enguerand）

拉薩爾執導，第一景在戴立爾家的廚房，兩名記者（分坐兩側）採訪主人。
(Agence Bernard / Enguerand)



的年輕法官費力伯，他在缺乏證據的情況下，仍然急於起訴戴立爾，可是電視台也急需後者上節目，以免開天窗。神通廣大的電視節目製作人波恩馬利用豐沛的人脈以費力伯的未來為要脅，大動作地要求延後起訴，以配合電視台作業。

雙方正吵得不可開交之際，保羅持槍衝進法官的辦公室，自承為殺人兇手，賈姬厲聲否認。在此同時，戴立爾夫婦正坐在家中等著錄影訪問。門鈴聲響起，進來的會是誰呢？電視台的工作人員？或是刑警？

全劇以小城生活為故事背景，帶反諷的喜劇色彩，戲劇情境類似「林蔭道喜劇」(Comédie de Boulevard)³，其實二者關懷的主題大相逕庭。所有角色皆成對出現：法官與書記貝洛小姐、戴立爾夫婦、布拉虛夫婦、保羅與賈姬、兩位電視台記者，每一對的關係既互補又競爭，暴露了所有親密關係隱藏的緊張面，特別是職場競爭最為殘酷。

劇情最特別處在於前後並行的結構。預審法官偵訊為劇情骨幹，前半部採謀殺後（法官偵訊以及賈姬接近保羅）與謀殺前（兩名記者暗中較勁尋訪最適合上電視的人選）交替進行的方式發展，一直到第十四景謀殺的背景交代完畢，第十五景起才循直線發展。劇情自此急轉直下，直到第廿場戲戴立爾家的廚房與法官的辦公室併置，兩邊的對白交錯進行，同時發展。然而直到尾聲，維納韋爾始終未透露誰才是殺人兇手。

從戲劇結構的觀點視之，本劇情節之鋪展似受兩股力量牽扯：一是預審法官偵訊，此為劇情主線；二是謀殺背景的重建，其中記者尋訪上電視的最佳人選為命案發生前的要事。第二條線不停地打斷主線的進行，再加上保羅與賈姬這條小支線進來攪局，最後匯

成第廿景眾說紛紜、莫衷一是的狀況。誰是殺人兇手似已不再重要，重要的是電視節目要準時播出。綜觀全劇，劇情組織如同打散的拼圖，顯得撲朔迷離⁴，導演須兼顧主線的進展與支線的共鳴⁵，甚具挑戰性。

維納韋爾並未預設立場，也從不作解人，他一向留給導演很大的詮釋空間。對他而言，文本的真理存在於許許多多的演出以及其間的差異⁶。他自己設想的演出情境為不用佈景與音效，只用簡單的傢具為每一場景界定空間，一口氣演完全劇。景與景之間宜瞬間銜接，前場戲接近終曲，下場戲的人物與傢具已可上場準備；換景之快速，最好能像用遙控器轉台看戲之迅速⁷。

然而，全劇用到六個不同的場景，終場戲又有兩個場景同時進行，要如何呈現與轉換以達到劇作家夢想的表演情境，頗不容易。

「演劇社會」之寫照

司法偵訊、長期失業以及媒體亂象無疑是劇情的三大主軸，直指今日法國社會的三大問題。基於法官之超然地位與立場，法國刑事案件的偵查事務由預審法官主導，由他負責蒐集犯罪證據，確定犯罪事實及性質，因此在對於被告之偵訊、拘提、羈押、証物之搜索、扣押等偵查過程中擁有強制處分權，起訴裁量權則在檢察官。由於強制處分權極易遭到濫用，剛出道的法官最易藉之辦案以求迅速累積聲名，從而引發嚴重的爭議，因此促成法國政府於千禧年修改了預審法官的權限。本劇反映了這個背景。

其次，如眾所周知，失業之所以成為現代社會的首要問題，不單單只是經濟的問題，而是突然之間變

成一個一無是處的人，個人賴以存在的價值觀遭到無情的抹滅，生命不再具有意義，孤立的處境與被放逐到荒島的魯濱遜無異，嚴重的家庭問題隨即爆發，夫妻失和，親子關係惡化，青少年問題從而衍生，如同本劇描繪的情境。工作誠為個人登入社會結構的優先手段⁸。

本劇既以「電視節目」為題，電視新聞媒體的惡性競爭實為第一主題，惡性至出了謀殺案。基於追求真相之目標，電視節目的主題呼應司法主題；另一方面，經由戲劇媒介探討電視媒體的運作，透露「表演/再現」(représentation)的本質問題：電視節目的安排本身就是一齣戲⁹。從reality到show之間包含了「重建」(reconstitution)、「圖解化」(schématisation)與「戲劇化」(dramatisation)的過程，然而電視台卻以「真實」之名發聲，亟欲讓觀眾信以為真¹⁰，劇中第十三景貝亞翠絲事先為戴立爾編排電視訪談的腳本即為最佳寫照。

從觀眾的角度視之，個人失業的悲劇一旦成為電視節目的內容，注定淪為娛樂的題材，別人的不幸成為收視率的保證，實為一大反諷。而媒體高舉「追求真相」或「反映現實」的旗幟，為了爭取收視率，往往演變為操縱現實的機器而不自知。悲哀的是進入電視的紀元以後，電視已成為芸芸眾生的外在世界，本劇中的電視節目即命名為「世界與我」，電視無遠弗屆的影響力不言而喻。

用紀德堡(Guy Debord)的話來說，我們的社會實為「演劇的社會」(la société du spectacle)，「演劇」意指「人與人之間經影像傳達的社會關係」¹¹，直指「現實社會之不現實處」¹²，杜貝的演出強調了這個觀點。

一齣謀殺偵探劇？探討失業的寫實劇？諷刺電視媒體的鬧劇？《電視節目》同時遊走三個層次，大大考驗導演解題的能力。

寫實主義的陷阱

維納韋爾編劇向來取材自雜亂無章、隨機突發的日常生活，本劇的劇情又宛似電視長片(telefilm)(謀殺偵探、三角戀情、家庭秘密、身世之謎、親子衝突、事業競爭、官司訴訟等等)，寫實的背景殆無可置疑。然而，執導維納韋爾劇作最大的陷阱莫過於寫實

主義。

首演的導演賈克·拉薩爾(Jacques Lassalle)與舞台設計師雅尼士·可可士(Yannis Kokkos)決定強調此次演出的「表演/再現」本質。基本設計理念出自電視螢光幕，可可士為此加厚舞台視框，裡面再分別呈現法官的辦公室、戴立爾家黃、白二色摩登的廚房、布拉虛家溫馨的起居室一角、保羅外租的小閣樓、「紐約酒吧」、以及兩名記者夜宿的旅館。或全景，或半景，皆佈置簡潔，再經細膩的燈光設計(P. Trottier)烘襯，各自散發似真的氛圍。最大的賣點是用溶入/溶出的機械自動手法換景，一景結束之際的同時，下一景同步緩緩登場，效果如同用電視遙控器轉台，只是速度較慢。

無論就設計的功能性、藝術水平與深諦而言，可可士的設計皆有超水準的表現，甚得佳評。事實上，本次演出的換景本身即很有趣，觀眾親眼目睹複雜的場景如何各就各位。最大的弱點在於終場兩個場景原本同時交錯進行，舞台上卻做不到(法官的審訊室為全景，而戴立爾家為半景)，最後徵得維納韋爾的同意，依時間順序拆成前後三景完成演出。不過，場景設計或許不是主因(這點事前可納入考慮)，而是拉薩爾曾嘗試同時排練兩個場景，結果卻一團亂，台詞根本無法互相指涉，最後只好拆開演出，因而抹煞了本劇的創新面，十分可惜。

另一缺點是場景緩緩溶入與溶出花了一點時間，加以演員表現略顯顧忌，全場演出予人沉重之感，演員似乎為場景所囿，無法施展得開。正因為寫實的佈景讓人期望更生活化的演技，可是戲中除了飾演戴立爾的亞倫·普拉隆(Alain Pralon)抓到了主角的神髓(正直、天真、自重)之外，其他國家級的演員均不免予人點到為止的觀感，儘管說詞十分注意其字裡行間的意涵，卻難以超越台詞嚴格的限制。

試讀戴立爾描述失業處境的台詞：「當人變成一隻動物的時候/我不再騎腳踏車免得被人看到/我不想讓別人看見/一隻動物它自己會藏起來」(138-39)。布拉虛則自比為魯濱遜：「贏得一座荒島/一個失事的船員這組織了他的倖存儘管等待是漫長的一艘帆船最後總是會出現/在此時必須掌控局勢完全接受所有的限制/面對眼前的空蕩保持積極注意探測水平面準備發射信號」(160)。此次演出的演員讓人感覺他們「全說一樣



終場戲兩個場景交替進行：中立者為戴立爾夫婦，他們正在家中廚房等待電視錄影；一前一後者為預審法官與其秘書。（C. Lehmann 攝）



第七景法官偵訊布拉虛太太，演變成兩人的調情鬧戲，秘書坐在劇照中央位置。（C. Lehmann 攝）

抽象、代碼的語言」¹³，「無法打破表面，透露角色的脆弱」¹⁴。

由劇本引文可知，表面上讀似口語的對白只具寫實的雛形，劇情亦徒具寫實的外貌，事實上只有梗概而乏細節，帶點說明、論證（*démonstratif*）的色彩¹⁵。維納韋爾根本志不在寫一齣寫實劇。因此較為平面化但形象鮮明的演技無可厚非，不過卻也不易感動人。如何扮演維納韋爾的角色就是一大挑戰，至今尚無定論。唯一可以肯定的是，寫實主義行不通。

由於劇情未按直線發展，最後也無答案，再加上只能見到角色最外表的一面，觀眾看戲猶如遭一面鏡子所擋，難以進入劇情的核心¹⁶，雖然舞台表演的其他層面皆達水準以上，且劇本深刻，具體反映了法國社會的大問題，全場演出讓人覺得「令人讚賞卻陌生」¹⁷。沉悶、無聊幾乎是共同的觀感¹⁸，幾乎讓人忘了本劇的喜劇基調。

媒體諷刺劇

經過這次半成功的首演，兩年後瑞士導演杜貝於日內瓦重新上演的《電視節目》即完全從喜劇諷刺面著手，十位演員使出渾身解數誇張演出，簡單而富有創意的舞台設計大開觀眾的眼界，全戲讓人看了大呼

過癮。在維納韋爾劇本的表演史上，少有演出能真正突破劇本設定的框架，杜貝的大膽詮釋讓人精神為之大振。

本次演出最成功處為舞台設計（M. Pfister 與 V. Jaccottet）。一樣從電視螢光幕的概念出發，舞台三邊為黑色厚框所圍，台上全白，主要設置由兩片斜置但未相交的白色牆面構成，中間留下一個開口，形成一類似走廊或接待室（*antichambre*）的空間。兩道牆上各開一扇門，一打開，時而是室內，時而是衣櫃，時而是浴室，全視場景的需要而定，帶給觀眾意外的驚喜。

不同的氣氛是由燈光主導，設計師雷曼（Ch. Lehmann）在全白的佈景上打上不同色澤的明亮燈光，營造出不同觀感的時空，傢具只限於兩張帶輪子的辦公椅，演員大半時間站在全空的台上演戲，巧妙地解決了迅速換景的難題。況且，雷曼偶而利用白牆當銀幕投射螢光，更明白展現本次演出的主旨所在——一齣諷刺電視媒體勢力的喜劇。

演出最出奇處，在於演員經常有如走旋轉門似地一進一出，輪替現身，造成說話者常獨對觀眾表白的奇特狀況（聽者暫時隱身後台）。很多動作因而發生在後台，或半隱半現。如法官的秘書正巧坐在後方空隙處的邊緣作打字狀（打字機隱而未現，但輔以打字



保羅與賈姬，在前者的閣樓內。（C. Lehmann 攝）

的聲效），臉朝左方（打字機的方向），她只在聆聽重要的證詞時把臉轉向台上。如此的處理手法尚屬巧妙，不過久而久之，但聞其聲、不見其人的對白，或者是對話者暫時迴避的台詞，不免喪失了重要性。

直到高潮第廿景，幾乎是一進一出的導演策略完美地解決了演出的困難。兩景的人物輪流上陣，有如走馬燈，不同場景的台詞互相指涉，產生始料未及的反彈意義，讓人心驚，這是首演沒有做到的。

到了保羅持槍闖入法院時，兩景才同時各自在台上進行，戴立爾夫婦立於中央（在他們家的廚房裡），另一景在法院的人馬則四散在他們周圍趴在地上，因此保羅看來像是持槍瞄準父親。導演由此凸顯了父子衝突的主題，實際上則是兩個場景各自獨立，各演各的，場面調度相當高明。

不過，本次演出的鬧劇面值得商榷。杜貝既然視此劇為喜劇，排戲時常鼓勵演員將台詞當成即興演出的跳板¹⁹，這也就是為何對讀過本劇的觀眾而言，每個場景看來都像是匪夷所思，似與文本完全不相干。例如第三景戴立爾第一次應訊，一開場維納韋爾註明道「書桌上的紙張飛起來」（147）。演出時，果然見到此景，只不過白紙全場飛舞，法官、戴立爾與書記只得一邊埋頭撿紙，一邊進行偵訊，場面變得很滑稽，而實際上應該很嚴肅。可想而知的是，台詞的重

要性遠不敵有趣的動作。其他場景亦有此傾向²⁰，讓人捧腹大笑之餘，再也無暇顧及台詞提供的線索。

維納韋爾的確多次指出自作的喜劇面²¹，本劇於法國首演前更再度強調這點。不過他同時也表明笑聲應來自於意料與結果的反諷落差，介於可笑與沉重之間，「在笑的邊緣」，而非鬧劇的哈哈大笑²²。

就演技而言，主演戴立爾夫婦的老牌明星羅蘭·阿姆斯特茲（Roland Amstutz）與瑪汀·巴舒（Martine Paschoud）最得好評。前者內斂、誠實、有尊嚴，後者一副天真的家庭主婦貌，低調但富有喜感。相對而言，其他年輕的演員演出亢奮，彷彿是深怕觀眾轉台而大灑狗血。他們每個人都有自己的拿手好戲（numéro）可大加發揮，例如好色的法官、性感的賈姬（打扮果真如「飢餓的小貓」，232）、不甘寂寞的布拉虛太太、小混混保羅等等。演出高潮迭起，絕無冷場，卻未留給觀眾冷靜思考的空間。

最顯眼的是兩位張牙舞爪的女記者，其醜化形象的演出頗令瑞士媒體難以苟同。杜貝一心想凸顯媒體亂象這個主題，其他嚴肅的主題—司法制度之缺失與失業問題—相形失色，難有表現的空間。表演之精采倒是得到所有劇評的肯定，公認是齣好看、有趣、具創意的戲。這三個形容詞甚少被用來形容維納韋爾的戲劇演出。

陰影幢幢的空間

以上兩次演出，一過於寫實，另一過於誇張與搞笑，忽略本劇另有超理性的一面，重要性同樣不容忽視。全劇以書記貝洛小姐描述布拉虛的謀殺夢境開場，其後她不止一次夢到謀殺現場，雖遭費力伯斥為無稽之談，他卻安靜地聽完，似想從中得到破案的靈感。其次，保羅帶賈姬去「紐約酒吧」欣賞自己的地獄壁畫（第十八景），他描繪畫景的言語亦帶濃厚的噩夢色彩。這一景對劇情的進展並無助益，但讀者似乎由此窺見角色內心之隱晦面²³。再者，劇文多次使用光/影對照的隱喻，且帶有情色意味的（*érotique*）比喻亦不時出現²⁴。

從這個角度來看，全劇從貝洛小姐描繪陰影幢幢的夢境開始，劇情進展彷彿一尋找光線（破案）的過程。由此出發，二〇〇四年搬演此劇的法國導演何內·洛庸進一步視法官為劇作家的分身，本劇審案的過程，遂被視為劇作家編劇的過程，二者皆試圖在一片混沌之中釐清情節的來龍與去脈。這個後設的觀點說明了本劇眾聲喧嘩的開放結局²⁵。考慮這些因素，再加上首演因沉重的機械佈景裝置而拖慢了表演的節奏，洛庸決定一景到底演出²⁶，藉助燈光效果，為每一個場景塑造不同的場域與觀感。

洛庸與杜貝之作雖然演出原則相似，結果卻大

異其趣：後者基本上是個明亮的抽象空間，動作多，燈光變化多端；前者正好相反，基本上為陰影幢幢的室內空間，導演以不變應萬變。基本的設置貌似起居間（N. Sire 設計），一長沙發位於舞台偏右後方，舞台左側有一斜置的長桌，右側前方有一張書桌。法官的辦公室主要利用前景演出，左右相對的桌子成為法官與書記的辦公桌，證人坐在中間，長沙發隱隱浮現。在其他居家的場景，長桌成為餐桌，長沙發變成主要傢具，整體設計重功能化。

開場，舞台上一片黑漆，唯一的偏白光束打在貝洛小姐的臉上，她描繪謀殺的噩夢，一股不安與神秘的氣氛籠罩在黑壓壓的台上。她睜大眼睛，彷彿想衝破微弱的光線，清楚辨認兇手的面貌，這正是推動劇情進展的原動力。她的獨白說完，泛藍的光線才緩緩照在前台上，觀眾這才見到法官端坐在左邊的長桌後。

按照原劇的指示，預審法官偵訊皆發生在大白天，然而在此次演出中卻都在陰暗的室內進行，沒有模仿自然光的光線，全戲彷彿是發生在下意識的場域內，一如導演所願。事實上，全場演出幾乎都在有陰影的空間中進行，因為每個場景只用到部分的舞台（或前或後或在中央，或沿對角線斜分成兩半），光線只打在有戲的區位，其他區位留在陰影裏；對比不明朗的劇情，燈光設計（L. Castaingt）



洛庸執導，第一景兩名電視台記者（中坐者）拜訪戴立爾夫婦。（Lot攝）



洛庸執導，阿黛兒造訪布拉虛夫婦。(Lot攝)

算是貼切。全戲演出確如尋找光線的過程。一景將完，下一景的演員已先上場就位，燈光緩緩轉換，形成類似疊化的效果，引人聯想夢境的轉換。

洛庸導戲將重點置於台詞前後呼應的張力上，視覺設計非重頭戲，變化有限，觀眾的注意力全為台詞帶著走。場景轉換流暢，首演讓人難以忍受的沉重感頓時消失，一改劇評家首演時對本劇的認知。加上本次演出的規制小，更易予人「室內劇」的親密觀感，對白的活力四射，讓人充分感受到日常生活顫動的一面——不穩定，瀕臨禁忌的邊緣²⁷。維納韋爾編劇採交織（croisement）、摩擦（frottement）與交疊（chevauchement）的手法，台詞要能發揮力量，除了唸詞須格外用心之外，更需一個高度機動性的空間，讓對白得以互相衝擊，激發令人始料未及的火花，對話的能量方得以完全爆發。

演員出色的表現為本戲成功的關鍵。在扼要的場景中，他們恰到好處的詮釋得到觀眾的認同，將「細緻、緊密、具音樂性又極度節制」的對白²⁸表達得淋漓盡致，毋需新穎的觀點助陣。特別是主演戴立爾夫婦的克拉維爾（F. Clavier）以及謬黛兒（C. Mutel）內斂、深入，最得好評：前者不卑不亢，將維納韋爾一貫的主題——為社會接納或拒絕，詮釋得不慍不火；後者是聲音蘊藏情感，但表情與動作保留，未掉入寫實演技的陷阱，更易打動人心。

與他們相對的布拉虛夫婦，先生尼可拉自信、愛現，迷人的太太則顯得矯情。兩位女記者不誇張，個性互補卻立場相對，兩人先後成為製作人波恩馬的情婦，既是情敵，又被迫合作，關係緊張。最令人意料之外的是保羅與賈姬這對小戀人動了真情，並非因交易而結合，為這條劇情線的重要性加分。再者，認真

處理保羅這個角色的悲劇面²⁹，是前兩次演出中所未得見的。

比較未達到導演希冀的是法官一角；演員剛出道，較難揣摩習於咬文嚼字的中產階級作家的習性，所以他覆述證人的長篇證詞（déposition）時難以發揮應有的反諷力量，更遑論主導劇情的進展，因而大大影響了全戲詮釋的方向，導演後設的解讀觀點並未明白展現³⁰。

最讓人期待的終場戲，戴立爾夫婦佔據左側的餐桌，法官與書記在右側，兩方真正同台演出，而非一上一下（有時反倒轉移了觀眾的注意力）。交錯進行的對白一語雙關，產生了無與倫比的張力。一直到戴立爾提及公司解聘了一個原與他搭配的年輕小伙子，他甚至跨界走到舞台的右側，正如同法官後來為書記所逼，亦走到舞台左側另一場景中，巧妙地展現場景互溶、台詞交互影響的編劇規制。

其實觀眾一旦熟悉了表演的邏輯，很容易就能進入狀況，不會產生誤解，洛庸擅用梅耶荷德所揭糞之表演的默契（conventions théâtrales）。本次演出簡易的裝置有利於表演默契之運用，同時兼顧每一場景特有的氛圍，使得演出不過於功能化以致於顯得抽象或簡陋，如一般小劇場或業餘表演的走向。比較令人遺憾的是聽覺仍主導了本次演出，視覺方面的突破較為有限。

這三次正式的演出各擅勝場，各自成功地凸顯了《電視節目》的某些層面，然而均難以觀照全局，搬演維納韋爾之作向來不是顯而易見之事。如何突破困境，特別是針對一齣公認具深諦與時代意義的劇本，關係著新創劇本一意即未來戲劇——的發展，是一個不容忽視的課題。

第廿景片段

(這一景同時在戴立爾家的廚房與預審法官的辦公室交叉進行，兩個場景各自獨立。開場，戴立爾夫婦正複習訪問稿，廚房的桌子因為錄影的需要而換了位置，戴立爾有點不習慣，緊接著：)

戴立爾太太：當你要說

悲傷結束了現在是慶祝的時候
我站起來我站在你後面雙手圍著你
然後說

過去有些時候很可怕

費力伯：我了解不過

你們要求我的事
你們可了解

貝亞翠斯：那您（是否了解）

我們的情況

戴立爾：等一下蘿絲我改不過來

這張桌子它搞亂了我看東西的習慣
接下來我該說什麼？

費力伯：駭人聽聞

像這種意外事件
假使司法開始屈服

貝亞翠斯：去電視台上節目是預定明天

阿黛兒：電視節目星期一要上

我們需要五天的時間

戴立爾太太：在我內心深處我曾想過

戴立爾：在我內心深處我曾想過

這是因為你的年紀彼爾你什麼工作也找不到

戴立爾太太：接著你說

我不願意

戴立爾：我不願意變得無所事事一個人一旦無所
事事就被人看扁了

阿黛兒：不到五天的延遲我們需要您的幫忙

費力伯：你們的要求其實很簡單

你們要求我中斷司法的程序
你們要求我把司法這個好女孩停在人行
道邊上

好讓電視夫人的豪華汽車經過

貝亞翠斯：這很短

五天

阿黛兒：電視為司法做了很多事司法也可以為電
視做一點事

費力伯：司法？由你們照料

波恩馬喜歡脫它的衣服
在不倫不類的情境展示它

貝亞翠斯：所有的機構我們都加以批判這是我們
的職責不過您有沒有注意到？總是帶
著敬意

因此機構也尊重我們

所以必要的時候這些機構會幫助我們
這其間有您無法漠視的聯盟關係

戴立爾：在社會與個人之間

斧頭劈了下來

不過幸運的是

戴立爾太太：你可以即興表演

可是不要過火

貝亞翠斯：我們的利害一致

戴立爾：我刪掉這句（指「在社會與個人之間斧
頭劈了下來」這一句）

沒有工作就沒有尊嚴

戴立爾太太：說到這裡你停下來

費力伯（情緒爆發）：那費力伯費力伯還剩下什麼？

戴立爾太太：不要拖長

費力伯：再沒有費力伯

費力伯檢察院的笑柄（275-77）

註釋

- 1 參閱拙作〈一幅立體派畫像〉(2004)。美育，第142期，52-59。
- 2 如Roger Planchon、Jacques Lassalle、Alain Françon、Antoine Vitez、Claude Yersin、Charles Joris等人。
- 3 法國十九世紀流行的輕鬆娛樂性劇目，三角戀愛為最主要題材。
- 4 從另一個角度看，謀殺前的場景亦可視為法官偵訊時的過去「閃回」(flashback)場景，這個觀點偏重劇情的偵探面，懸疑氣氛濃厚。這是下文將論及之導演可內·洛庸於排戲時提出的看法。下文引述洛庸的意見皆於排戲時分表示，不再另外注釋。
- 5 Jacques Lassalle (2000)。《Trancher dans la liberté polyphonique du texte》，propos recueillis par E. Ertel, *Théâtre Aujourd'hui*, no.8, p.93.
- 6 Joseph Danan & Michel Vinaver (2003)。《Michel Vinaver et ses metteurs en scène》，*Du théâtre*, hors-série no.15, Novembre, p.11.
- 7 Michel Vinaver (2002)。《Théâtre complet 6》，p. 120. Arles, Actes Sud. 以下出自本劇的引文皆直接於文中標明頁數。
- 8 Robert Castel (1995)。《Les métamorphoses de la question sociale》，p.17. Paris, Gallimard.
- 9 C. Sérillon (1990)。《La télé sur un plateau》，*Le Nouvel Observateur*, 25-31 janvier.
- 10 F. Jost (2001)。《La télé du quotidien》，p.7. Bruxelles, De Boeck Université.
- 11 *La société du spectacle*, p. 16. Paris, Editions Gallimard (1992)。
- 12 Ibid., p. 17.
- 13 M. Cournot (1990)。《Tous ces destins fictifs》，*Le monde*, le 30 janvier.
- 14 S. Gresh (1990)。《Télévision meurtrière》，*La révolution*, le 26 janvier.
- 15 J.-L. Kuffer (1992)。《Vampires du quotidien》，*24 heures*, le 30 mai.
- 16 P. Marcabru (1990)。《Entre 2 chaises》，*Le Figaro*, le 23 janvier.
- 17 B. Thomas (1990)。《L'Emission de télévision (Réglez la mire!)》，*Le canard enchaîné*, le 24 janvier.
- 18 本人有幸恭逢其盛，是個星期天的下午場，下半場亦不克與睡神搏鬥。
- 19 F. Truan (1992)。《Chômage à la chaîne》，entretien avec P. Dubey, *Coulisses*, mai.
- 20 例如偵審法官於第十七景傳喚戴立爾到庭，書記貝洛小姐在後台掃掃，聲響驚人，法官被迫揚聲說話，她接著在後台掃地，弄得灰塵四起，最後飄散到舞台上，形成一片灰濛濛的景象，簡直令人難以置信。
- 21 Jacques Rivière認為此劇是維納爾最莫理哀化的作品，維納爾筆下的失業勞工猶如莫劇中的戴綠帽者或挨打者(《Program》de l'《Emission de télévision》，Théâtre de l'Est Parisien, 2004)。杜貝顯然是受這個看法的影響。
- 22 Michel Vinaver & Jacques Lassalle (1990)。《L'exploration du fonctionnement du pouvoir du triangle》，propos recueillis par I. Sadowska-Guillon, *Acteurs*, no.75-76, p.38.
- 23 其他角色並無類似得以抒發內心的台詞。
- 24 例如第十九景費力伯以火箭即將發射的緊張情勢，形容自己起訴戴立爾的心情(265)；或如廿景費力伯用“ravir?”(「劫持/使狂喜」)一字邀賈姬一起赴晚宴(291)，等等。
- 25 說得更明白一點，洛庸認為維納爾根本志不在寫一齣偵探劇，誰是殺人兇手，維納爾並不在乎，因此讓人感覺故佈懸疑。洛庸不忘補充道，維納爾於退休前亦具雙重身分，白天為跨國公司的高階主管，晚上則動輒編劇。
- 26 本次演出排戲分成兩個階段：二〇〇二年九月，洛庸召集演員試排兩個星期，除了唸詞之外，最主要是試驗一景到底的舞台設計是否真能運作，結果證明可行，方才定案。翌年一月才正式排演(首演為三月中旬)。
- 27 Michel Vinaver (1998)。《Ecrits sur le théâtre》，vol.I, p. 123. Paris, L'Arche.
- 28 René Loyon (2004)。《Program》de l'《Emission de télévision》，op.cit.
- 29 洛庸認為保羅有如莫名其妙負載原罪的卡夫卡角色。
- 30 洛庸導戲態度十分開放，他盡量發演員，提供自己的觀點供他們參考，但不會強調自己的看法。證諸劇評，本次演出給人的印象是整體品質佳，戲份最重的法官並未得到特別的注意。