

阿努伊作品中逃避現實的戲劇性

阮 若 缺*

提 要

「逃避」是阿努伊劇作中的主題之一，作者運用戲劇效果表達他個人對「逃避」二字的詮釋，除了以一些道具來加深印象外，其雋永的對白也是全劇的重點。阿努伊還很巧妙地利用時間與空間，將逃避觀表達的淋漓盡緻。

其中舞台設計可幫助加強劇力。場景的重覆，象徵著隨波逐流；變更地點，意味著一個新的契機；將一幕分隔為二，則表示兩個不同的社會階層或思想。囿於場地的限制，有時得用暗喻法來交代逃避的事實，而主要場景地點的選擇，就是其中一門大學問，燈光、音效等亦是加強戲劇性的必備工具。

戲中戲也是種脫離現實的好法子，再配合服飾、音樂的烘托，也能將全劇帶入高潮。有時這些細節往往更能流露作者的感受及帶動全場觀眾到另一個境界。

一、引 言

阿努伊是法國二十世紀的多產劇作家，從事戲劇工作長達五十餘年，曾寫過四十五部劇本，改編劇和電影腳本還不算在內。作者從小就愛看戲，年少時也曾信筆塗鴉寫過幾齣小短劇，直自「白鼬」(L' Hermine) (1931) 演出，獲得戲劇界的肯定後，他就決心這一生投身於戲劇工作。

在此之前，阿努伊曾在廣告公司工作，這短暫的經驗使他對「顧客」心理有更深一層的

*作者為本校英語系副教授

了解，因此日後作者對觀眾情緒的掌握，似有獨到之處；他也曾當過名導演路易·朱衛（Louis Jouvet）的秘書，雖然最後兩人不歡而散，但阿努伊從不否認自己在大師手下，的確學到許多戲劇方面的技巧及經驗。

此外，他常把寫好的劇本唸給家人聽，試試戲劇效果如何；除了寫作，阿努伊也多次導過自己的戲，他喜歡和演員們交換心得，而演員們多半很樂意演他的戲，因為他會替演員設想，讓他們比較好發揮演技。這位畢生從事戲劇工作的重量級人物，還謙虛的表示，自己寫劇本「就像工匠做把椅子一樣，只要觀眾能在那短短的兩小時裡忘掉煩惱和死亡，而若自己偶有佳作，也就心滿意足了。」

從以上這些有關阿努伊的點滴，我們可以得知他本身非常注重劇作家、演員及觀眾之間的互動關係。基本上作者認為這世界是一個永不休止的舞台，而他往往有意藉著戲劇引導大家面對人世間的黑暗面，然後又提出一些逃避它的可能性；或許，人生的大問題並沒有得到解決，但他如何將過程中的戲劇性，藉著在舞台上的演出，給予觀眾幾許震撼與省思，很值得我們提出來討論一下。

二、舞台上逃避意識的表達

想利用舞台直接表達劇中人的逃避意識，表面上看來似乎有點困難，如果演員都離開戲台子，不就演不下去了嗎？不過，戲劇就有它鬼斧神工之妙；也許若干實體的道具，如酒瓶、酒杯、香煙、雪茄、煙斗甚至大麻、速賜康等能暫時麻痺人心的替代品，都足以令觀眾感受到劇中人欲逃避現實的心境。但有時演員之間對話中所傳遞的訊息，往往具更深一層的意義，它必須將時間（過去、現在、未來）連成一串，把每個空間（台上、台下、戲裡、戲外、天上、人間、地獄及夢中）的事物，以濃縮的方式在兩小時左右演出時間裡呈現給眾人。而這抽象的逃避觀如何能表達得淋漓盡緻，打動人心，就要看作者的筆下功夫了。

阿努伊可說是法國二十世紀戲劇界的巨匠，處理戲劇效果的本事不小，他從「科隆」（Colombe）起（註一），即將電影裡的倒敘手法也用在戲劇上。開燈、熄燈、一陣煙霧和場景的迅速轉換，立刻就可把觀眾帶到另一個時空，間接地亦將逃避現狀的意念輸入在了場各

註一：劇尾男女主角朱利安和科隆重逢，往昔的佈景和感性的對話，無疑將兩人帶回往日的美好時光。

位的腦海裡。

作者利用這個技巧表現其逃避觀的劇作不勝枚舉（註二）不過有些戲雖然也採取類似的技術，卻不見得一定具逃避意義。其中頗具代表性的劇本，如「麵包店老闆、老闆娘和小伙計」（Le Boulanger, la boulangère et le petit mitron），它除了採部分倒敘法，尚有戲中戲，作者還利用「做夢」的方式，帶領我們超越時空（註三）；其中這些技巧的交替使用，十分靈活，毫不造作，可說是集「逃避」之大成的佳作之一。

三、時間與空間所產生的戲劇性

時空問題的處理，一直是戲劇上的熱門話題，阿努伊自是不會將之忽略，他深知人類是蠻脆弱的，一旦遇上困難與挫折，起初可能會試著掙扎和奮鬥一番，後來累了、倦了，就很容易設法規避現實，巴不得躲到另一個時間或空間中，畢竟這是所謂最偷懶，最不傷腦筋的「解決之道」。

（一）首先我們先來看劇中人如何利用時間來逃避一切煩憂：

（1）逃向未來：一般而言，人們都是向前看，因為它似乎是充滿變數與希望，因此大家目標也多半設定於未來，但這也可能僅是一個托辭，想逃避當今責任的藉口。總之未來令人又害怕，又期待，活在明天或為明天而活也不失為一種生活方式，若擺好架式，迎接將來，不就離美夢成真更進一步了嗎？這個法子尤其是劇中的年輕人特別愛採行。

（2）回到過去：人類之所以捨未來而反求過去，泰半是遇到重大險阻，無力突破，因此只好沈浸在往日的歲月中，回顧舊時的美好光陰，久久不願自拔。其原因很多：年齡自然是要素之一，生病、感情創傷或社會地位受損等類似事件發生時，也可能會走上這條懷舊的路。至少，過去是曾經紮紮實實的活過，這個避風港比未知的將來可靠多了。一切過往的黑暗面，隨著時光流逝而沖淡，記憶裡只充滿純潔、美好和風光的一面（如孩提時代的嬉戲與友情

註 二：如「別吵醒夫人」（Ne réveillez pas Madame）（1970），「親愛的安托萬或失敗的愛情」（Cher Antoine ou l'amour raté）。

註 三：坦白說，這是部宜上戲，不易懂的劇本；因為，倘若只看劇本，往往會被搞迷糊，不知是夢亦或是現實狀況；一旦演出，則十分清楚。

，青少年期純純的愛以及一切甜美的回憶），這些就足以令人沈思冥想好一陣子，日子不也就打發過去了。其實，這也是一種自欺欺人，暫時麻醉自己的辦法，阿努伊劇中的老年人，則偏愛緬懷過去藉以逃脫現實。

(3)躲在現狀中：也有人想使時光停格於現在，今朝有酒今朝醉一番；因為他們明白過去已成追憶，不可再復得，未來橫逆又難以預料，唯一賴活的方式，就是「以不變應萬變」，做個寄生蟲，至少還有個根，可立於不敗之地（註四）。在「別吵醒夫人」（Ne réveillez pas Madame）裡，也有這麼一句話：「其實祕訣就是按兵不動。如果在空間裡妄動，會把時間都搞亂的。」（Folio, P.105）他們寧可過駝鳥式的生活，也不願任意冒險，以免遭到傷害。採這種消極逃避方法的，多半是阿努伊劇中那些不務正業的中上階級人士。

（二）以空間代替時間

運用時間來逃避現實，方式不外乎夢想、追憶和懵懂度日，想藉著空間規避苦悶，就得採取行動。有些人失去為平常生活奮鬥的意志，乾脆一走了之，有時甚至毫無目標，亦不顧後果，就算有個方向，也只不過是想暫時喘口氣，換換環境，這些劇中人大多沒什麼勇氣毅然脫離現實的。

不過，就算是在一個密閉、無出口的場所，還是可以表達出人們欲免脫的心境；肉體誠然可留在原地，精神上的抒解亦不失為一條途徑，畢竟人的腦袋是活的，思想是難以上鎖的。而沙特的「密室」（Huis Clos）曾毫不留情地點出，人們是無法逃避一世的，充其量只能像隻甕中蠶，永遠在原地打轉。這也是為什麼阿努伊許多劇作中場景不更換的原因，其實這就意味著想像空間是存在的，但人終究是無處可逃……

雖然理論上舞台是三面封閉的，觀眾只能從前方窺見其一斑，不過至少劇中人物可從兩旁入場、出場，還是有透透空氣的餘地。

但有些戲劇只有一個場景，如「熱沙貝」（Jézabel）中是以一個窮小子的房間做場景，在「臍」（le Nombriil）裡，故事則發生在頂樓的大套房，使人分外有隔離感和侷限感；

註 四：在「熱沙白」（Jézabel）中，馬克（Marc）對他母親說：「離開只是一個字而已。但能去那兒呢？妳留下來還不是因為他養妳，因為這樣比較容易過活。」（N. P. N, P.42）

不過，阿努伊利用燈光的效果，增加了一些場景的變化，令全劇不致於過於沈悶。不然，也可在同一佈景裡分兩場劇（如「阿黛兒或雛菊」（*Ardèle ou la marguerite*）、「地窖」（*La Grotte*）），其利用的技巧就是將舞台分為樓上、樓下，除了免去劇幕的單調感，同時也代表了兩個不同的思想或生活世界（註五）。

此外，阿努伊在「鬥牛士的華爾滋」（*La Valse des toréadors*）中，還利用活動牆將舞台隔為兩個場景或把它合而為一。先決條件是，這單一佈景要利於主角表達「離開」這個動作，至少要让觀眾知道某個人不見了，為什麼消失了。戲劇不像小說，那麼容易讓其中角色不出現，畢竟演員都得站在台前演出，就算要離場，也總得有個交代。

阿努伊大部分的劇作，佈景多少有變化，色彩也偏黑、白、灰，但不因此而失去其戲劇性。「排演」（*La Répétition*）這齣戲的第一、二、三幕，都是同一場景，但第四幕則在城堡裡的一間陰暗小房間內，這似乎意味著帝格（*Tigre*）爲了要逃避妻子及他生活的那個小圈圈，而躲到這兒來跟純情的呂西勒（*Lucile*）親熱；不過，這部戲在巴黎上演時，呂西勒是在客廳等她的情人。從另一個角度來看，作者似乎爲了表示帝格與那群生活腐化的中上階級人士是一丘之貉，早晚會回到他太太身邊，而鎖定一個豪華而密閉的空間做場景。至於呂西勒的下場就是帶著破碎的心，離開這是非之地。

在「羅密歐與讓內特」（*Roméo et Jeannette*）中，情形也大致類似；第一、二、四幕是同一景：一個大客廳。第三幕則是在森林裡的一個小廢亭裡。弗雷德里克（*Frédéric*）和讓內特（*Jeannette*）離家出走，一同私奔躲到小亭子裡來，讓內特就曾重覆地說：「在這兒總比在車站等天亮要好多了。」（*Folio*, P.248, P.249）。他們那回沒走成，是因爲讓內特的姊姊朱利亞（*Julia*）（也就是弗雷德里克的未婚妻），驚聞親妹妹橫刀奪愛，結果自殺未遂；於是他們心軟又回來了，此時彷彿一切又回到從前。殊不知客廳門窗面朝著無垠的大海，由讓內特父親及哥哥的談話中，我們即可得知弗雷德里克和讓內特註定只有一塊兒去尋死，才是他們唯一的「生路」：「大海巨浪是那麼純淨，它可洗濯一切。」（*N. P.* N. P.297），他倆今生無緣，只好等來世了。

註 五：在「阿黛兒」這齣戲中，阿黛兒的家人在樓下，注重的是物質生活；她則鎖在樓上房裡，渴望的是精神和愛情生活。在「地窖」一劇裡，待在地窖的是僕人們，上面則住著主人，他們這兩個階級的界限很分明。

五、逃避與離開的異同點：

以時空來分析，我們似乎發現，離開這個世界，是多位劇中人逃避現實的方法，事實上，逃避與離開的初步過程的確有點雷同：起先只是有這麼個念頭，接著有所準備，終於下定決心；繼某些言語和舉止之後，才採取行動。由於種種不同的逃避原因及狀況，作者因而設計演出的方式也不一樣。

(一)具體的逃離，就是我們看見「囚犯」從某處逃出來。譬如在「褲子」(La Culotte)中，萊昂(Léon)因不忠被女人議會判處閹刑；行刑當天早上，萊昂被捆綁在牢房裡，癡情的女傭前來探視，並向他提出逃亡計劃：「我姊姊在庫伯瓦(Courbevoie)那兒有幢房子，在她車庫裡有兩輛舊腳踏車。她家狗認得我，不會亂叫的。如果你願意，我幫你鬆綁，咱們可搭第一班地鐵離開巴黎市(……)到了庫伯瓦以後，就躲到我姊姊家車庫裡，直到天黑再騎單車逃往瑞士。」(Folio, P.141-142)萊昂答應了；接著「燈光打回來，這是場夜景，萊昂和女僕共騎一輛老舊的協力車，駛往鄉下(……)而老奸(La Ficelle)緊跟其後，他推著一部裝滿罐頭的破舊娃娃車，音樂響起，狂風大作。他們前進了一會兒，後來萊昂還回頭走……」(Folio, P.145-146)此時耳邊傳來離別曲，幕也就垂了下來。佈景的更動，音樂的配合及人物們態度的轉變，都意味著這三人預備邁向未知的將來，這些也是本劇中代表逃避主題的幾個要件。

雖然觀眾都明白他們是要逃往瑞士，但是我們卻無法得知結果到底成功了沒有。作者有意預留想像空間，讓觀眾在落幕後還意猶未盡，甚至可互相討論，交換些心得和感想。

(二)逃避還有另一種廣義的說法：精神上無法忍受現時環境，豈不如同囚犯一般。在「從前有個囚犯」(Y'avaitun prisonnier)中，主角是個甫出獄的犯人，表面上他是重獲自由了，但實質上，他並未完全的解脫。當家人及親友們在豪華遊艇上迎接他時，他又再度感受到那現實社會齷齪和虛假的一面，覺得這世界與自己格格不入，也毫無歸屬感。

其中有兩幕，佈景都沒有更換：都是在豪華遊艇的甲板上。主角怎麼逃離此地，作者又如何詮釋他的二度「脫獄」？阿努伊巧妙地用幾句話，幾個動作，將逃避這個意念交代得一清二楚：老實人(La Brebis)是萊昂獄中的患難之交，萊昂的家人嫌棄這個啞吧，勸主角

甩了他，並將未來前景吹噓得天花亂墜。快落幕前，萊昂說了些語重心長的話：「如果我們進了他們的大院兒，一輩子就甭想出來了。（一陣沈默）你會游泳嗎？游泳…（老實人咕嚕幾聲，並點點頭，呂多維克（Ludovic）（也就是萊昂）靜靜地遠眺海岸）：有十分之一自由的機會還是值得一試的，你覺得怎麼樣？（老實人又咕嚕了兩聲）於是兩人開始寬衣。」（Folio, P.34）

在本劇裡，阿努伊只能暗示觀眾，而無法真正呈現逃離的實況。若在影片中，則容易表達得多了；大可拍攝他們兩人投向大海，游泳上岸的景象（註六）。但話又說回來，現代電影也偏好留下一點什麼好讓觀眾自己去想像，過分的寫實，反而是低估了觀眾的鑑賞力。

六、劇中人肉體與精神上的雙重掙脫

接下來要討論的，就是阿努伊劇中有些人物肉體和精神上都得到了解脫。譬如在「梅黛」（Médée）一劇中，「逃避」這個字眼時常出現。梅黛（Médée）就曾對雅松（Jason）說過：「我在逃避，雅松，我在逃避。換個地方居住對我而言已不是新鮮事了，每次所不同的，是我逃避的原因。到目前為止，我都是爲了你而居無定所。」（N.P.N, P.375）。

而後，她卻是因爲雅松的不忠而萌生去意，掙扎良久，還是不甘心：「我曾試著要離開你。」，雅松回說：「離開這句話誰都會說。」，她反駁道：「不見得，因爲我就一直說不出口。」（N.P.N, P.380）劇尾，奶媽勸梅黛快走，否則有人要來抓她，她卻回答：「我還要逃跑？就算我已經離開此地，也會回來看熱鬧的。」（N.P.N, P.394）。

所以說，不一定是人將被捕時，逃亡的意願最大，有些人會臨危放棄所有的努力。梅黛最後選擇與小孩同歸於盡，並毒死情敵，個人是解脫了，且故意讓雅松有生之年揮不去過去種種的陰影。

七、地點的選擇

有時候，如在「桑利斯的約會」（Le Rendez-vous de Senlis）裡，一開始演員就出現在喬治租來的洛可可式客廳裡。主角想逃避他的妻子和情婦，打算勾引新歡伊莎貝。這兒

註六：在「羅密歐與讓內特」（Roméo et Jeannette）中，作者也是用同樣手法，其他的劇中人物則站在原地目送著兩位主角朝海洋走去。

就是他的臨時避難所，脫離現實生活的好去處。在「褲子」一劇中，則是兩套佈景相互交替。而「賽西勒或父親學校」(Cécile ou l'école des pères)裡的歐拉斯(Orlas)逼問女兒的家庭教師阿哈蔓特(Araminthe)願不願意嫁給他時，曾感傷地說：「我根本就是自我囚禁嘛。妳爲什麼不愛我，把我從這痛苦的深淵中救出來？」(Folio P.127)這一幕場景並沒有更動，然而，當賽西勒準備和年輕騎士私奔時，背景就換成後花園。這兩個地點一是屋內，一是屋外，僅一牆之隔。後者增加了些許女兒逃家時的戲劇效果，觀眾則是透過窗子和門，看到和聽到花園裡發生的故事情節。

總之，地點的選擇很重要，它可暗示觀眾劇中人物的去留與否：譬如火車站、咖啡館，就足以代表是個分手、路過或相遇的地方。

人們到火車站等車，多半準備離開，而鐵路餐飲部門，則有人在那兒分手，亦有人在那裡碰頭。編劇就設法製造一個等待的氣氛：火車就要靠站了，會帶走一批旅客，心理上，看到人來人往會焦慮和不安。在「厄里蒂絲」(Eurydice)一劇中，佈景更動了四次，頭一幕奧爾菲(Orphée)和厄里蒂絲(Eurydice)初次見面，事情是發生在外省的鐵路餐廳裡，故事就這麼開始了。這一幕結束時，厄里蒂絲決定放棄她的演員生涯，而奧爾菲小提琴也不拉了，兩人相約私奔。

第二幕則是在外省的一家小旅館裡，這旅店就是他們兩人暫時逃避現實的棲身之地。第三幕時，奧爾菲回到鐵路餐廳，而厄里蒂絲則已先行離開旅舍，結果出車禍「意外」死了；不過，她的靈魂也在車站裡愧來愧去。第四幕的場景又拉回旅館房間，奧爾菲差點就可透過鏡子，經由「時光隧道」，離開人世，與厄里蒂絲重聚；這裡作者是以時間與空間兩種手法交互使用，表現了世間的去去留留，分分合合。

然而，光靠地點來表達逃避這個主題並不容易，還應該想想其他點子，因此在「萊歐歌蒂亞」(Léocadia)中，五幕戲都發生在布列塔尼的一個城堡裡。第一幕呈現出來的是豪華無比的臥房，第三幕代表回到「現實生活」，因此也是同一個佈景。而第二、四、六幕則是王子把自己鎖在兩年前的記憶裡：爲了懷念萊歐歌蒂亞，他寧可自己騙自己，沈浸在那不真實的夢幻中。

另外值得一提的是戲中戲的手法，這也是一種人們用以逃避現實的方式之一：在「冒失

鬼」(L'Hurluberlu)裡，劇中人物坐下來看戲那一幕即是。當然，前面所談到的「排演」一劇，更是典型的戲中戲。

本來，觀眾除了想藉著欣賞戲劇，對某些事物會產生更深刻的省思，同時，另一個作用是希望能從中得到快樂，以紓解緊張或不滿的情緒。而戲中戲的優點就在於比單一劇多了些變化性。看戲已不是觀眾的專利，演員在舞台上也可欣賞另一段戲的演出。再者，這「雙重遊戲」(double jeu)更能滿足大眾的「偷窺慾」(le voyeurisme)，當觀眾和演員都沈浸在戲劇中時，那種脫離現實的愉悅感覺，就不是外行人所能體會的了。

八、道具的功用

除了佈景可代表逃避這個意念外，服裝也能顯現出類似的功能。例如雨傘、帽子、皮箱、風衣等，都是一般劇作家常用的直接或間接暗示離別的方法。而阿努伊在「排演」一劇中，演員彩排馬里佛(Marivaux)的喜劇「用情不專」(La Double inconstance)時卻身著路易十五時期的服飾；在「你爭我奪的丑劇」(La Foire d'empoigne)裡，拿破崙和路易十六，由同一位演員飾兩角(首度公演時是保羅·墨里斯(Paul Meurisse)；一九八八年再度演出時，則是由讓·德沙里(Jean Desailly)擔任)。阿努伊和他的舞台設計羅朗·畢也提(Roland Piétrie)將應使用的道具服飾都交代得十分詳細，利用服飾表現時空的交錯，再加上一飾兩角的手法，其目的就是要呈現一個亦假亦真的世界，不僅演員過足了戲癮，觀眾也被帶得目不暇給。

當然，現今社會用以遠走高飛的交通工具不一而足，我們在此要講的是阿努伊常採用的腳踏車。也許選擇它的理由是較容易將之搬上戲台，而且它是個活道具，又令人有懷舊的浪漫情懷。在「褲子」和「金魚」(Les Poissons rouges)裡它都派上用場。其中尤以後者，更值得一提(註七)。

一開始的兩場戲，就是老祖母問四十來歲安托萬(Antoine)：「誰在魚缸裡小便啊？」，男主角身著但敦式的襯衫，頭戴法蘭西帽，和他八歲兒子多多(Toto)的打扮一模一樣；然後我們又看到他和他太太夏洛蒂(Charlotte)談話，老祖母又出現，並再問一遍：「

註七：這部劇本的書皮，就是以兩人騎腳踏車為封面設計。

誰在魚缸裡小便啊？」燈光於是暗了下來；等到再度亮燈時，在台上的是童年時期的安托萬，他騎著腳踏車，身邊是兒時的玩伴酸模（La Surette）。兩人騎單車，停停走走，一路欣賞羅亞爾河沿路的城堡風光，一面聊著天，話題則是三句不離女孩子。第三幕是另一段倒敘故事，安托萬和酸模兩人滿臉倦容，鬍子也沒刮，背著舊布袋，穿著四〇年代的軍裝在荒郊野地裡走著：他們是爲了躲避戰爭，不願被德國人抓去當俘虜才跑路的。第三幕則發生在二十年後的七月十四日：安托萬興沖沖的騎著單車到離家十二公里遠的旅館與情人埃德衛嘉（Edwiga）幽會：爲了逃避家庭生活，他又再次利用腳踏車「出走」。同時，在第三幕中還穿插了一段倒敘故事：是安托萬和酸模兩人爲了一九四四年及一九六〇年所發生的不愉快事件（註八），又一次騎自行車走避。而最後一幕戲是一九六〇年時，安托萬和他兒子多多兩個人騎著腳踏車打算隱居去，背景有七月十四日法國國慶當晚的火花，它象徵著光亮耀眼的明日，只可惜是曇花一現…

另外，阿努伊似乎對「孤獨」有一份特殊的感情，在他的第一部劇作「啞子于木律斯」（*Humulus le muet*）（1929）中，第三場時，我們看到聾女海倫（Hélène）騎著單車，啞子于木律斯在後面追；在本齣戲裡，腳踏車不是個逃跑的工具，而是他倆碰面的媒介，諷刺的是，他們天生的缺陷使得兩人好比兩條平行線，只能相識卻無法相交…

在「萊歐歌蒂亞」的第二幕尾中，王子在城堡的園子裡騎著自行車，一面想著萊歐歌蒂亞，天色也漸漸暗了。阿芒達（Amanda）早就在一旁裝扮成萊歐歌蒂亞，好引起王子的注意。不過男主角似乎沒什麼反應，反而繼續騎著腳踏車，沈醉在暮色中。

相信在阿努伊年輕時代，單車是他常用以代步的交通工具，它也象徵著生命的演進；人生不也是這樣，一轉眼就不知不覺地渡過數十寒暑，而且得靠自己前進，別人可幫不上忙。要自由，個性就得獨立，才能隨心所欲。自行車原先就是爲單人設計的，它象徵著孤獨、自我，外人自然難以介入。

在「象徵符號字典」（*Dictionnaire des symboles*）裡，編者表示：「單車常出現在夢幻中，它有三個特性：可以表現個人爲求前進，竭盡所能；騎腳踏車時必須隨時保持平

註 八：當時法國曾嚴厲追查二次世界大戰期間的容德者和叛國者，搞得風聲鶴唳，雞犬不寧。亦有人藉機公報私仇……

衡，以防跌倒，這和人生旅程不謀而合；且一次也只有一個人可搭乘。」（註九）。

九、音 效

除了從文字、動作及佈景等方面可表現逃避這主題外，我們發覺阿努伊也會運用十八世紀末，十九世紀初所流行的音樂戲劇手法來詮釋。他的「小偷嘉年華會」（Le Bal des voleurs）中有單簧管吹奏者一角，在戲尾的表現，製造了蠻特殊的戲劇效果，他似乎告訴我們，人生本是一場戲，假裝快樂不就沒有煩惱了。

在「別吵醒夫人」一劇中，朱利安最後既有名又有利，卻認為這一生是失敗的，因為他努力工作只是為了逃避面對他的母親和妻子；劇終有一個小女孩反覆彈奏著古典鋼琴曲，她的技巧生硬，使氣氛略帶悲涼無奈，這也是作者為加強逃避氣息的有意安排。

而在「萊歐歌蒂亞」中，音效所占的分量很重，除了王子的腳踏車鈴聲，還有大宅院裡風吹著樹葉的聲音，加之懷舊的背景音樂，更能表達王子不願面對現實的心境。我們一直到第三幕中，才回到兩年前在公爵夫人臥房裡，萊歐歌蒂亞初次造訪城堡的情景。其實，是女紅阿芒達打扮成萊歐歌蒂亞的模樣，由管家領進來。「當萊歐歌蒂亞，加爾地小姐進門時，樂聲大作，奏的是當年最流行的華爾滋曲「愛情之路」（Les Chemins de l'amour）（這首歌曲是由阿努伊填的詞）」。管家並突發奇想，挽起胳膊，裝著在拉小提琴的樣子。此時，王子忽然闖了進來，打斷了這場「彩排」工作：他看到人們為他準備的這場「戲」。不過，這個衝擊對他發生了作用：王子彷彿又重拾往日情懷，耳邊傳來陣陣萊歐歌蒂亞的歌聲；他自己亦不知不覺哼著這首華爾滋曲，阿芒達則在一旁唱和著：兩人和聲部分十分精彩。音樂勾起了串串回憶，這一幕也就在這首仿維也納式的華爾滋曲聲中漸漸落幕。

第四幕一開始，就是公爵夫人依照兩年前的景象所保持的庭園景觀。王子隨著音樂出場，他似乎漸漸走出那自閉的象牙塔，遠離從前，願意和阿芒達有個新的開始。阿努伊在此安排了三個扮相滑稽的小提琴手（他們活像冰宮裡的溜冰教練），奏著懷舊的曲子。他們隨著劇情變化琴絃，結果自己也變得十分入戲（註一〇）；到了第五幕，音樂時而高亢，時而輕

註九：Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Robert Laffont, 1989, P.122。

註一〇：尤其在第四幕尾，他們的角色更形重要。

柔，更加強了戲劇效果，最後是以「略帶感傷的圓舞曲」做結束（這齣戲不正也為阿努伊的粉紅劇（註一一）譜下淒美的句點？」

我們再回過頭來談談作者的黑色劇（註一二）「厄里蒂絲」。在此我們不需刻意強調音樂對本劇的重要性，因為主角奧爾菲本身在神話故事中就是眾所週知的樂者。只是在這齣現代劇中，作者將他改編為一個街頭藝人——小提琴手（註一三）；當簾幕緩緩升起，奧爾菲在鐵路餐廳一角奏著樂曲，一方等著他父親。奧爾菲陶醉在自己的琴聲中，而鄰座的厄里蒂絲也正好在一旁候車，被這首優美的樂曲吸引住，沈浸於暇思中，不由自主的對奧爾菲一見鍾情，並忘掉種種的煩憂，好比跳脫到另一個美好世界。

十、結 語

由上述幾個例子可看出，逃避現實具有它特殊的戲劇性，與離別略有出入（在舞台上，離別不僅要說出來，而且還要有動作表示離開：它比較偏重肢體動作上的表現），雖然逃避意味著離別、分手或斷絕關係，它在舞台上給人們的概念較偏向道德和心理層次，以及形而上的哲學意念。普通離開的人可能會回來，而逃避現實困境者所想的只是如何得到解脫，五分鐘、一個小時也好，最好是永遠……

我們從作者的字裡行間或導戲的手法上來看，不難感受到他欲掙脫現今社會的心境，往往就是些細膩的枝節，更能吐露創作者內心深處的想法。值得提起的是，二次世界大戰後，阿努伊純粹為了惜才，挺身為親納粹的文人羅伯·巴西亞克（Robert Brasillach）求情，希望免賜其死罪，結果不是遭同行某些人士的猜疑，就是避之唯恐不及；一九五九年之後，他心灰意冷，幾乎是「遁」到瑞士去，過著半隱居的生活，不過，阿努伊仍關愛他的祖國，在一旁靜觀法國的藝文動態；他自己本身似乎也有意無意在躲避什麼……

註一一：阿努伊的粉紅劇包括「啞子于木律斯」（Humulus le muet）、「小偷嘉年華會」（Le Bal des voleurs）、「萊歐歌蒂亞」（Léocadia）、「桑利斯的約會」（Le Rendez-vous de Senlis）。這類劇多以喜劇收場。

註一二：阿努伊的黑色劇包括「沒有包袱的旅行者」（Le Voyageur sans bagage）、「野女孩」（La Sauvage）、「厄里蒂絲」（Eurydice）、「安提貢尼」（Antigone）、「梅黛」（Médée）。這類劇多以悲劇結束。

註一三：一九九一年在巴黎作品劇場（Le Théâtre de l'oeuvre）演出此劇時，導演喬治·威爾森（Georges Wilson）卻安排奧爾菲吹奏長笛；或許這種樂音更具淒美感吧？

BIBLIOGRAPHIE

I). Le théâtre d'Anouilh

1) Recueils (tous publiés à Paris, à la Table Ronde)

Pièces roses (*Humulus le muet, Le Bal des voleurs, Le Rendez - vous de Senlis, Léocadia*), 1961.

Pièces grinçantes (*Ardèle, ou la marguerite, La Valse des toréadors, Ornifle, ou le courant d'air, Pauvre Bitos, ou le dîner de têtes*), 1961.

Pièces costumées (*L'Alouette, Becket, ou l'Honneur de Dieu, La Foire d'empoigne*), 1962.

pièces brillantes (*L'Invitation au château, Colombe, La Répétition, ou l'amour puni, Cécile. ou l'école des pères*), 1962.

Pièces noires (*L'Hermine, La Sauvage, Le Voyageur sans bagage, Eurydice*), 1963.

Nouvelles pièces noires (*Jézabel, Antigone, Roméo et Jeannette, Médée*), 1967.

Pièces secrètes (*Tu étais si gentil quand tu étais petit, L'Arrestation, Le Scénario*), 1977.

2) Editions séparées (sauf avis contraire, toutes publiées à la Table Ronde)

Antigone 1946 (et aussi Didier, 1964: présentation de Raymond Laubreaux).

La Belle vie, suivi de *Episode de la vie d'un auteur*, 1980.

Le Boulanger, la boulangère et le petit mitron, 1969.

Cher Antoine, ou l'amour raté, 1969.

Chers Zoiseaux, 1976.

La Culotte, 1978.

Le Directeur de l'Opéra, 1972.

Eurydice, Paris, Bordas, 1968, présentation de George Rambert.

La Grotte, 1961.

L'Hurluberlu, ou le réactionnaire amoureux, 1959.

Monsieur Barnett suivi de *L'Orchestre*, 1975.

Ne réveillez pas Madame, 1970.

Le Nombriil, 1981.

OEdipe, ou le roi boiteux d'après Sophocle, 1986.

Ornifle, ou le courant d'air, 1955.

Les Poissons rouges, ou mon père ce héros, 1970.

Le Rendez-vous de Senlis, 1942.

La Répétition, ou l'amour puni, Paris, Larousse, 1987, présentation de Georges Lerminier.

La Sauvage, 1958.

Thomas More, ou l'homme libre, 1987.

Vive Henry IV, représenté au Théâtre de Paris, 1977 (texte inédit, reproduit dans l'annexe de la thèse de Rokaia Gabr: *La double vision dans le théâtre d'Anouilh*, manuscrite, Université de Paris III, 1981).

Le Voyageur sans bagage, 1958.

Rombout André, *La pureté dans le théâtre de Jean Anouilh*, Amsterdam, Holland Universiteits Pers, 1975.

II). Articles sur Jean Anouilh

Barjon Louis, "Anouilh et les règlements de comptes", *Etudes*, 1957, t. I. pp. 29-41.

Curnier Pierre, "Pages commentées d'auteurs contemporains", tome II, (J. Anouilh — *La Répétition, ou l'amour puni*), Paris, Larousse, 1965, pp. 159-176.

Malachy Thérèse, "*Pauvre Bitos*, d'Anouilh: L'éclatement théâtral d'un mythe", *Revue d'histoire du théâtre*, 1989, t. II, pp. 196-201.

Marie Charles P., "Dans l'ombre de l'arbre aux fées: Anouilh et Montherlant", *Revue d'histoire du théâtre*, 1982, t. III, pp. 264-294.

Jean Mauduit, "Trois jeunes auteurs: Alexandre Dumas, Jean Anouilh, Marcel Aymé", *Etudes*, 1952, t. II, pp. 76-82.

Nerson Jacques, "Méchant, Anouilh? C'était le meilleur des hommes!" *Figaro Magazine*, n°1340, 10 octobre 1987.

Poirot-Delpech Bertrand, "Un désespoir étincelant", *Le Monde*, 6 octobre 1987.

André Roussin, "Un misanthrope généreux", *Le Figaro*, 5 octobre 1987.

Servat Henry-Jean, "Une oeuvre grosse, rose et rosse", *Libération*, 5 octobre 1987.

Vier Jacques, "Jean Anouilh poète tragique", les problèmes du théâtre en France (1920-1060), *Revue d'histoire littéraire de la France*, Armand Colin, novembre/décembre 1977, pp. 945-953.

Coupages de presse:

1) Coupages conservées à la librairie de la Table Ronde.

2) Bibliothèque de l'arsenal. (8°Sw462, 4°Sw918, 4°Sw2493, 4°Sw4638).

III). Ouvrages sur le théâtre:

Albèrès R. M., *La révolte des écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Corrèa, 1949 (Anouilh, pp. 141-166).

Brasillach Robert, *Les Quatre Jeudis, Jean Anouilh, ou le mythe du baptême*, Paris, éd. Balzac, 1944 (Anouilh, pp. 417-423).

Corvin Michel, *Le Théâtre de boulevard*, Que sais-je, 1989 (Anouilh, pp. 79-86),

n°2442.

- Dejean Jean-Luc, *Où en est la France? Le Théâtre français d'aujourd'hui*, Paris, Nathan, 1974.
- Demarcy Richard, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Union Générale d'Éditions, 1973.
- Fowlie Wallace, *Dionysus in Paris, A guide to Contemporary French Theater*, Gloucester, Mass. Peter Smith, 1971 (reprinted) (Anouilh, pp. 110-124).
- Gidel Henri, *Le Vaudeville*, Paris, PUF, 1986, Que sais-je?, n°2301.
- Grossvogel David I, *The Self-conscious stage in modern French drama*, New York, Columbia University Press, 1958 (Anouilh, pp. 147-204).
- Guicharnaud Jacques & June, *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet*, New Haven and London, Yale University Press, 1967 (Anouilh, pp. 117-134).
- Jones Robert Emmet, *The Alienated Hero in Modern French Drama*, University of Georgia Press, Athens, 1962 (Anouilh, pp. 58-75).
- Kemp Robert, *La Vie du Théâtre*, éd. Albin-Michel, 1956 (Anouilh, pp. 83-100).
- Lumley Frederick, *Trends in 20th Century Drama*, Barrie and Rockliff, London, 1956 & 1960, pp. 171-191.
- Mauduit Jean, *Le Théâtre contemporain*, Librairie Arthème Fayard, 1952 (Anouilh, pp. 157-168).
- Maurois André, *De Gide à Sartre*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1965 (Anouilh, pp. 227-254).
- Radine Serge, *Anouilh, Lenormand, Salacrou: Trois dramaturges à la recherche de leur vérité*, Genève, éd. des Trois Collines, 1951 (Anouilh, pp. 13-52).
- Renaud Madeleine & Barrault Jean-Louis, *Molière-Anouilh*, Julliard, 1959 (Anouilh, pp. 29-118).
- Simon Fierre-Henri, *Théâtre & Destin: Jean Anouilh et la pureté*, Librairie Armand Colin, 1959 (Anouilh, pp. 153-164).
- Surer Paul, *Cinquante ans de théâtre (1919-1969)*, Paris, Sedes, 1969.
- Versini Georges, *Le théâtre français depuis 1990*, Paris, Que sais-je, 1985, n°461.

IV). **Ouvrages critiques consacrés à Anouilh.**

- Beugnot Bernard, *Les critiques de notre temps et Anouilh*, Garnier Frères, 1977.
- Borgal Clément, *La peine de vivre*, Paris, éd. du Centurion, 1966.
- De Comminges Elie, *Anouilh, Littérature et politique*, Paris, Nizet, 1977.
- Didier Jean, *A la rencontre de Jean Anouilh*, Liège, éd. La Sixaine, 1950.
- Gignoux Hubert, *Jean Anouilh*, Paris, éd. du Temps Présent, 1946.

- Ginestier Paul, *Anouilh*, Paris, éd. Seghers, 1969.
- Jolivet Philippe, *Le théâtre de Jean Anouilh*, Paris, éd. Michel Brient et Cie, 1963.
- De Luppé Robert, *Jean Anouilh*, suivi des fragments de la pièce Jean Anouilh: *Oreste*, Classique de XXe siècle, Paris, éd. Universitaires, 1965.
- McIntyre H.G., *The Theatre of Jean Anouilh*, Georges G. Harrap & Co. Ltd, London, 1981.
- Rouzière Jean-Michel, Le programme de *L'Hurluberlu*, Palais-Royal, 1987-1988, non paginé.
- Pol Vandromme, *Jean Anouilh, un auteur et ses personnages*, essai suivi d'un recueil de textes critiques de Jean Anouilh, La Table Ronde, 1965.
- Vier Jacques, *Le théâtre de Jean Anouilh*, Paris, Sedes, 1976.

V). Thèses sur Jean Anouilh.

- Gabr Rokaia, *La Double Vision dans le Théâtre de Jean Anouilh*, Thèse manuscrite de l'Université de Paris III, 1981 (Bibliothèque Gaston Baty).
- Harvey John, *Anouilh-A study in theatrics*, New Haven and London University Press, 1964.
- Malachy Thérèse, *Jean Anouilh, Les problèmes de l'existence dans un théâtre de marionnettes*, Paris, Nizet, 1978.
- Tatsuo Morimoto, *Les Fonctions du rire dans le théâtre français contemporain*, Nizet, 1984 (Anouilh, Ch.II, pp. 47-72).
- Pronko Leonarad Cabelle, *The world of Jean Anouilh*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961.

VI). Les thèmes littéraires (Bordas)

- Jacarme Pierre, *La Folie*, 1985.
- Lefebvre Hélène, *Le Voyage*, 1989.
- Mathé Roger, *L'Exotisme*, 1987.
- Mathé Roger, *L'Aventure*, 1989.
- Pierrot Jean, *Le Rêve*, 1987.
- Sellier Philippe, *L'Evasion*, 1989.