

國立臺灣大學文學院戲劇學研究所



碩士論文

Graduate Institute of Drama and Theatre

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

燈籠與深淵：皮藍德羅戲劇的考察

Lanterns and Abysses:

A Study of Pirandello's Theatre

李 恣

Min Lee

指導教授：林子湘 博士

Advisor: Yu-Shian Lin, Ph.D.

中華民國 109 年 1 月

January 2020



特別感謝

陪我長期奮戰的于湘老師

賜我諸多善心建議的筱玫老師和寶祥老師

and

Haya

摘要



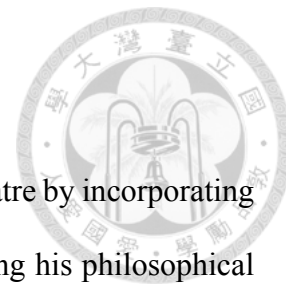
本研究採取較特殊的策略，提供一個「廣角式」的皮藍德羅戲劇論述。欲將視野擴大至皮氏劇作整體，在對作品多數樣貌的理解上建立一脈絡化的描述。目標為釐清劇作家的重點哲藝思索，及這些如何表現於其戲劇中。標題的「燈籠」和「深淵」並非一組對比：它們分別指向皮氏眼中現實的兩層次，而對應到本研究脈絡化其戲劇時依循的參照點。燈籠涉及意識的火光及賴以維生的幻象，攸關存在。深淵涉及吞滅認識與主體的無底波動，暗示解構。

前半部第二至四章勾勒論述皮藍德羅的基本藍圖。分別梳理皮氏主張的幽默——強調聆聽他者、矛盾無解；他創作的出發點——人的存在處境，或曰幻滅之後面對的漆黑虛空；他與後結構主義相近的思索——現實為建構的產物，底下是無法直接認識的不明流動。

後半部第五、六章在此基礎上延伸探討劇本。由主題方面觀察劇作對生活、溝通、愛等肯定的一面：其實呈現的並非全盤推翻、遁入個人孤絕的內心世界，而是曖昧迂迴地在這沒有客觀的年代，尋找共同價值的可能。再由美學形式方面觀察皮氏與寫實的關係：在一切為詮釋的再現觀下，逼真模擬與奇幻狂想之間互相流通，台上創造的虛構也始終指向無可迴避的、人類共處的此現實宇宙。

關鍵字：皮藍德羅、現代戲劇、幽默、存在主義、後結構、再現

Abstract



The present study aims to offer a reexamination of Pirandello's theatre by incorporating his less well known plays into the scope of study, and by contextualizing his philosophical and aesthetical stances in the history of modern European thoughts.

Part one attempts to describe three major threads interweaving across and determining the playwright's works. Chapter two demonstrates how Pirandellian humor is fundamentally a sense of polyphony and constant self-contradiction. Chapter three observes the existential concerns laying at the root of his writings. Chapter four relates humor and an existential loss of meaning to the playwright's radical view: of truth/life as an indistinct and inaccessible flow, around which the fictional constructions of human cognition are built – a view that shows affinities with poststructuralist thoughts.

Part two assesses Pirandello's project on the basis of textual study, focusing on the thematic (chapter five) and stylistic (chapter six) explorations as seen in his oeuvre of plays. Chapter five argues that Pirandello's plays do not reflect a total negation nor a retreat into the subjective, but rather a kind of dialogism, an ambiguous affirmation of life and the possibility of communication. Chapter six argues that reality and representation are both redefined in Pirandello such that in the end, no true divide separates the realistic/mimetic from the nonrealistic/fantastical.

Keywords: Pirandello, modern drama, humor, existentialism, post-structuralism, representation

目 錄



中文摘要	ii
英文摘要	iii
第一章、緒論	1
1.1 研究動機	1
1.2 文獻回顧	4
1.3 研究範圍與架構	14
第二章、幽默	17
2.1 矛盾與多音	17
2.2 抗拒界定	23
第三章、存在	27
3.1 存在之荒唐	27
3.2 深淵與燈籠	31
3.3 人的處境	36
第四章、流動與建構	42
4.1 無數不明的小小因子	42
4.2 建構之必要	51
4.3 藝術作為拆解	54
4.4 論述的泛濫和貶值	63
第五章、否定之後	69
5.1 外界與他人	69
5.2 在黑暗中觀看	78
《正直之樂》	79
《找到自己》	85
《不知怎地》	93
第六章、台詞之外	103
6.1 空間	103
晚期實驗	115
6.2 無語的表達	118
6.3 靈異與魔術	125
《山巨人》	134
第七章、結論	147

參考文獻 152

附錄：皮藍德羅劇作年表 158





第一章、緒論

1.1 研究動機

多年前讀《六個尋找作者的人物》（*Sei personaggi in cerca d'autore*¹，以下簡稱《六個》）之後，皮藍德羅就一直是暗暗記在心中一角的作家。簡單地說，劇中人找不到作者的這個隱喻，用來指涉當今之世個人的迷失實在再貼切不過，直到此刻寫這段話，我仍會不禁想對皮藍德羅的厲害讚嘆幾聲。

皮氏是否有其它作品同樣有意思？當我接著閱畢圖書館找到的包含《亨利四世》（*Enrico IV*）等作的劇作選，老實說只覺無法肯定。當時覺得，要理解他劇裡散佈的晦澀高論、各劇天南地北的風貌，似乎還缺少什麼關鍵的線索。皮氏劇的書籍其實不算容易取得。我正巧入手的零星幾本中，翻譯並不特別出色，好像更為文本加深了難度；而一本竊以為不著邊際的英文專書更讓人興趣全失。我想我和皮藍德羅緣分已盡。

現在想想，大部分情況中，人們很可能就這麼放棄皮藍德羅了吧。然而後來偶然翻了他的故事（novella）選、題名甚是嚇人的《自殺故事集》（*Tales of Suicide*），我又默默燃起皮氏把握了現代文學重要命題的信心。加上發現其劇作竟有驚人的四十幾篇，遠遠超過想像。為何如此龐大的作品世界竟在戲劇課本裡只留《六個》一名字？為何好像沒人關心此「怪事」？難道其它作品果真如此不值一顧、《六個》是個空降的奇蹟？因為真是令人太好奇，我抱著姑且探探的心態再度搜來了幾本選集和專書。

沒想到這次一讀——或許是越過了某個門檻——我驚為天人地發覺皮氏劇堪稱一片隱藏的秘境，也越來越熱切感到其乏人認識。皮氏不知為何在大眾理解中總帶有一股沈重肅穆的色彩，實際上他的文本卻是清澄且頗好笑的，其中勾起當代興趣的議題更數不在少——他在〈醫生的責任〉（*Il dovere del medico*）中給主角一句「我想知道你有什麼權利對一個想死之人動用你醫生的職責」（*One-act* 83）；小說

¹ 皮氏劇名翻譯版本眾多，為便利參照，提及時以一致的中譯呈現，括號內僅列原名。另附劇作年表可供對照。引用文字之中譯皆出自筆者。遇英、法譯與原文有顯要差別時依原文為主，不另一一說明。

《一與無與千千萬萬》（*Uno, nessuno e centomila*）寫道「多少動物被捕捉、囚禁、馴化；牠們對人類奇怪需求的這種被迫服從是多麼悲哀」（*HundThou* 40）；未完的《山巨人》（*I giganti della montagna*）據說結局是潦倒的劇團在演出中被一群「巨人」們想看娛樂的子民撕碎。就筆者所見，皮氏的作品其實有豐饒的新鮮潛力，值得戲劇領域發掘。

而引發此研究的，還有個人當時不解的關於皮藍德羅的幾大謎團。其一是他的幽默到底在講什麼。如果真那麼重要，為何研究中似乎總看不出其深刻處？使人幾乎懷疑若非太難懂，就是這概念根本沒什麼料。其二是各家評論的反差。針對皮氏數個面向，一般印象與研究者間、研究者彼此之間，每每呈現南轅北轍的看法。或云顛覆，或云反動。或云枯燥，或云輕快。或云創新，或云復古。有人說他重人性情感，也有人說其獨尊理智、思辨。

基於對劇作及文獻的大量閱讀，筆者對研究現況有幾點看法。筆者認為，針對皮氏劇中廣受討論的「形上」議題及他戲劇在思想或藝術史上的意義，評估往往有浮泛或流於片面的疑慮。原因在於，若要著手這些問題，必然會涉及皮氏創作及思想盤根錯節的一個部分，因此無法從少數作品得出令人滿意的結論。這或許也和皮氏戲劇自有的某些特質有關：例如他文本自我挪借和拼貼的特性、對自相矛盾的追求、兼容一般認為的兩極，皆使之難以由局部見出全貌。另一方面，散布劇中的觀點——包括針對虛實、自我、流動——實則反映了皮藍德羅的一整套哲藝思索。筆者相信，對這個大網路提出一個初步的描述，有助於對皮藍德羅戲劇產生新的視野。儘管於一篇碩士論文中要對此題目打出深度並不容易，但筆者深信這是有迫切性及價值的。

有鑑於以上，本論文的目標，是採取有別於以往的策略，提供一個「廣角式」的皮藍德羅戲劇論述。將視野擴大到他的戲劇整體，在對劇作多數樣貌的理解上建立一個脈絡化的描述，重新檢視皮藍德羅的重點哲學／藝術／劇場觀，以及這些如何表現在其戲劇中。

筆者觀照的脈絡主要有二。一是西方現代戲劇史，一是現代歐陸哲學對於確定性的崩解、存在、現實、再現等題目的思索。筆者認為，皮氏作品中的確能夠找到

特定的思路，猶如他戲劇的大動脈。本研究野人獻曝地希望用逐章堆疊的論述，勾勒出這幾條主動脈形成的網路。

論文標題的「燈籠」和「深淵」，並不是一組對比。這兩者一方面是皮氏書寫中反覆露面的招牌意象；另一方面，它們分別指向皮藍德羅眼中，人面對的現實的兩個層次，而對應到本研究在嘗試「脈絡化」皮藍德羅時，所依循的兩大參照點。在皮氏的語彙中，燈籠代表著人由於活著而擁有的一團（意識的）火光，照出光與暗的對比，也帶給人需要緊緊依附自己燈罩映現的幻影的渴望。這是本文欲點出他與存在主義產生交集的層次。而深淵則指涉藏在每人各自腦海中的一個無底洞，遠大於人所構築的自我和知識，暗湧著未被理性系統捕捉的波動。這是筆者欲闡述他穿越存在主義，與另一股當代思潮——較接近後結構、後現代——產生關聯的層次。

誠然，採此種另闢蹊徑的作法架構本研究，不免會導致若干缺點。由於目前中文研究尚少、中譯劇本更少，本論文主張這些面向是皮藍德羅戲劇的「重點」而足具研究價值，顯得像一家之言，缺乏檢驗的管道。但筆者認為此種方式亦有優勢，即更能夠針對皮氏的作品及思想／世界觀中，自成一格且錯綜的部分。為避免無根據地胡亂取徑，筆者借助於大量文獻參考和文本鑽研來形成本文中的論點。期許拙論之中能有些許觀點，在往後檢視下顯示的確言之有物。

坦白說，寫作此文的另個動機，只是單純希望替皮藍德羅的更多劇作找些與讀者相見的機會。讀了他的四十幾齣劇之後，我衷心感到皮藍德羅筆下生意盎然的小宇宙、其中的人間姿態和現代命題，是錯過可惜的戲劇文學遺產。或許如義大利劇評家嘉羅蒙提（Chiaromonte）所言，皮藍德羅的作品確實觸到某些人類共通的東西也未可知。個人相信，皮藍德羅的成就不亞於易卜生（Ibsen）、契訶夫（Chekhov）等公認的現代戲劇大師。不過這一點須待讀者親自鑑定了。

本文仍有許多不足之處，謹希望它能為未來有緣人提供一些養料。



1.2 文獻回顧

皮藍德羅研究的現況和特殊體質，與其發展的歷史脫不了關係，故有必要先略加回溯。

檢閱現存研究文獻，首先會發現英文界早期對這位義大利劇作家的鑽研其實甚少。劇本翻譯也只有冰山一角。如劇評家兼戲劇學者班特利（Eric Bentley）指出的，美國至一九八〇年代為止，市面上唯一穩定流通的皮藍德羅劇作只有一本，即收錄《琉拉》（*Liola*）、《就是那樣吧（若你們那樣想）》（*Così è (se vi pare)*，以下簡稱《就是》）、《六個尋找作者的人物²》、《亨利四世》、《各自解釋》（*Ciascuno a suo modo*）等作的《赤裸的假面：皮藍德羅五劇》³（*Naked Masks: Five Plays by Luigi Pirandello*）。

何以如此，可能要從皮氏戲劇的接收史找尋端倪。1921年首演轟動後，《六個》一時風靡世界劇壇。皮氏驚世駭俗的一面使之快速吸引了大眾的目光（試想六個人物闖上舞台的匪夷所思），文獻資料看來，幾乎是被炒作地捧到美國演出。但從之後幾年的劇評大概可以推知，流行的熱潮很快就減退了。幾個當時評論愛用的專門詞藻倒是流傳到了今天：皮藍德羅風（Pirandellism）和腦力主義（cerebralism）。此後多年，英文世界似乎未曾真正注意皮藍德羅。反倒是法國戲劇界對這位劇作家多有傳承，皮藍德羅與季候杜（Giraudoux）、阿努伊（Anouilh）、卡繆（Camus）、

² 以下以「人物」指敘事學上虛構的人物（personnagio），與指戲份的「角色」（parte）區分。

³ 1952出版，編者為班特利本人。「赤裸的假面」取自皮氏給自己劇本全集的題名 *Maschere Nude*。此版英譯為不少學者所詬病，指其與原作有重大差異而不利研究，單就形式上可見的出入而言，例如：

- （1）《六個》所依文本並非 1925 修訂版，而是 1921 的第一版。最終版本中，皮藍德羅加入幾個關鍵改動，包括「人物」由觀眾席進場、「導演」在舞台和觀眾席間上上下下、以及結尾增加據說是參考 Pitoëff 的燈光加剪影效果。
- （2）《各自解釋》的前言被刪了個精光（*Naked Masks* 278）。這是該劇最有趣的設計之一，說明開場前在劇場外、劇場大廳進行的動作。
- （3）對原作有任意調整之虞。例如：《亨利四世》主角在原文人物表中列為「...(Enrico IV)」（*MN II* 780），曖昧的省略號在英譯本被直接改為「Henry IV」（*Naked Masks* 139）；《就是》第一幕開場的舞台指示，原文分散於台詞間（*MN I* 437），譯文挪動合併為一段（*Naked Masks* 61）。順帶一提，廣受批評的翻譯非出自編者班特利之手。班特利本身亦為義文譯者，且曾譯《六個》等皮氏三大作，但本書所收劇本除《琉拉》外皆非他所譯，緣自出版社版權成本考量（Bentley 1986：111）。此集裡亦收錄班特利翻譯的皮氏〈《六個尋找作者的人物》前言〉、劇場三部曲〈序言〉。

沙特（Sartre）、惹內（Genet）、以至於貝克特（Beckett）和尤涅斯科（Ionesco）等劇作家的關聯性，已是多數學者的共識。

經由荒謬劇場理論的盛起，艾斯林（Martin Esslin）及布魯斯汀（Robert Brustein）等重量級學者奉為大先驅的皮藍德羅和《六個》也同法國劇場所謂荒謬派的作家們一起打進了英文理論圈，得到今天戲劇知識裡官方認證的地位。然而或因關注焦點不在此，對皮氏本身的作品並無進一步的挖掘，絕大多數論述依然獨重《六個》。班特利在 1991 年評估皮氏研究的景況時，認為最大問題是「皮藍德羅的所有其它成就都被《六個》遮蓋了」，並聲稱其它作品被低估的程度和《六個》被高估的程度不相上下（Bentley 1991：xvi）。而後來成為對皮氏戲劇典型印象的一些評價有時所見較片面，受質疑的包括：過分強調其始祖地位及顛覆性、視劇作枯燥、高度哲學性、概念凌駕作品的看法。這一歷程相當程度形塑了皮氏研究的生態。

研究皮藍德羅的英文論著持續有零星出版，幾位學者的鑽研尤其有質量，但英文學界對皮氏真正開啟興趣，應自九〇年代起算。此時期前後美國和加拿大相繼出版了數本論文合集，包括此領域重要的兩部參考資料《皮藍德羅研究導引》（*A Companion to Pirandello Studies*. DiGaetani ed.）及《皮藍德羅：當代觀點》（*Luigi Pirandello: Contemporary Perspectives*. Biasin and Gieri eds.）。在這之前流通的只有唯一一本坎朋（Cambon）所編的論集，主要收集已出版的義、法重要論述翻譯及英文專書章節。堪稱推廣皮藍德羅之大功臣的美國劇評家班特利，在為《皮藍德羅研究導引》寫序時評道：「對 1991 年的英語世界來說，皮藍德羅仍是一片未知的大陸」（Bentley 1991：xvi）。此後研究數量和多元程度皆有提高，劇本及小說英譯亦紛紛湧出，雖至今還是沒有劇本全集出版⁴。

回到現今台灣對皮藍德羅的了解，當前看來待突破的雙重瓶頸，很大程度上直接衍生自上述英文學界的情況。

⁴ 法國則於 1977 出版劇作全集譯本，根據義大利 Mondadori 公司 1958 起出版於 *Classici Contemporanei* 系列下的皮氏全集戲劇篇（目前最新版為 1986 起出版於 *Meridiani* 系列下的四冊版）。此集包含所有出版過的劇本，並於附錄收習作、共同創作、散稿等十劇，每部劇作附有導言與註釋。完整性及考據詳細程度都較英文可取得者高。Ragusa 在 1991 年文中提及此為當時義大利以外唯一有編註的版本。

首先是接觸原典的管道極有限，重心又大大傾斜在《六個》一劇上。《六個》雖不到家喻戶曉，名氣也可謂響噹噹。至於皮氏其它的作品那就沒人說得出幾個名字了。相信大部分戲劇學生都有同感。實際為人搬演的除了《六個》以外，只有《亨利四世》偶爾出現在戲劇系製作的劇目裡。在學術討論圈中，現存對皮氏的研究範圍也侷限在少數作品⁵，具體而言即人稱皮氏三大作的《就是》、《六個》、《亨利四世》，以及與《六個》合稱劇場三部曲的《各自解釋》、《今夜即興演出》（*Questa sera si recita a soggetto*，以下簡稱《今夜》）。

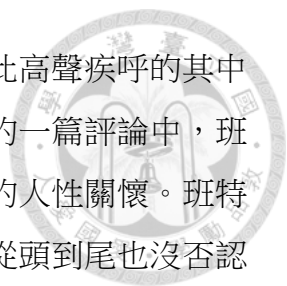
由於原著的語言限制，加上中譯幾乎從缺⁶，不難理解地研究受到英文劇本翻譯的質量及學界興趣左右。目前台灣十三篇以皮氏戲劇為題的碩士論文中，絕大多數為英／外文系所的探討，因此尚有許多空間納入戲劇視角及前述尋求脈絡化的觀察。這部分的中文論述還包括紀蔚然及孫惠柱專書中特定篇章對皮氏的討論，及數篇期刊文章。不過如前所述，研究對象尚未擴張到少數劇作外。

另一個較大的阻礙，來自某些對皮氏作品的定見，其根基並不扎實。談及皮氏評者慣用的詞藻包括哲思、艱澀、虛實辯證、真假莫辨、鏡像劇場等等。究其源頭，不少繼承自早期評論為其劇作貼上的標籤。由於英文的皮藍德羅研究也是近二、三十年才對此較有突破，甚至英文學術主流現也還停留在這些經典觀點，對這些觀點重新檢視的風氣似乎還未吹到台灣。

以下試著梳理在英文文獻方面，針對其它劇本的評估以及對主流看法的重新審視，有哪些重要發現，而對於將皮藍德羅脈絡化，又有哪些研究可借鏡。

⁵ 唯一例外的是熊睦群《戲劇幽默美學》一書。該書以皮氏《幽默主義》（*L'umorismo*）為核心，從美學角度著手分析之。

⁶ 台灣的中譯劇作目前共有五部，最為流行的是陳玲玲依據布魯斯汀英文改編版翻譯而來的《六個尋找作者的劇中人》。此為布魯斯汀帶領來台演出的 A.R.T. 劇團使用的演出版，非皮氏原劇。此外（以下譯作題名恕未錄於此）尚有 1981 年書華出版諾貝爾文學獎全集系列之皮藍德羅冊，其中包含《六個》、《亨利四世》二劇（譯者不詳），以及徐進夫、陳玲玲合譯的《就是》（發表於《戲劇學刊》）。此三篇翻譯皆依據 1952 年英譯本而非原文。熊睦群《戲劇幽默美學》一書附錄收納《各自解釋》、《今夜》兩作。熊睦群自謂並非專業翻譯，以英譯與原文對照譯此二作，引介皮藍德羅的心血令人欽佩，可惜譯文流暢度和正確度都不甚充足。中國方面翻譯有六部劇作，包括：《六個》（吳正儀、肖天佑兩譯本）、《亨利四世》（吳正儀、呂同六兩譯本）、《為赤身者蔽體》（*Vestire gli ignudi*）、《找到自己》（*Trovarsi*）、《山巨人》（以上呂同六）、《西西里檸檬》（*Lumie di Sicilia*）（蔡蓉）。

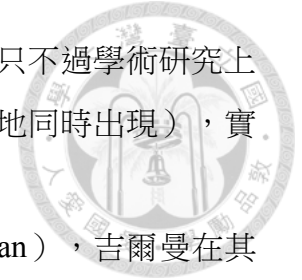


第一個要提到的是反駁皮藍德羅「只有腦」的聲音。最先對此高聲疾呼的其中一人正是班特利。他認為這看法實為值得修正的偏見。在他著名的一篇評論中，班特利闡述《就是》劇並非哲學命題的乾燥展演，其實傳達了深刻的人性關懷。班特利認為，皮藍德羅強調的根本不是真相不存在的相對論，實際上從頭到尾也沒否認可能有某個真相，只是試圖傳達真相是不能揭開的。「皮藍德羅一再想要告訴我們，真相必須隱藏起來，隱藏起來，隱藏起來！（concealed, concealed, CONCEALED!）」（Bentley 1986：4），欲述說的是在某些解不開的矛盾中，包容是唯一的解藥。

另一段頗有啟發性的文字中，班特利提出，皮氏劇作表面上是關於動腦的主題（真實的相對性、個人的多重性等等），但這些很容易膩，只讀到這些的人就此將之打入冷宮，但皮氏的「個性」其實並不在此：「卡夫卡也因為給人哲學執念、怪異狂想的印象而被長期忽略，後來大家才發現另一個更深刻的卡夫卡。另一個皮藍德羅尚待人們發現」（3）。

然而，皮氏偏重思辨的名聲今日仍未洗去，必然有其道理。究竟理性在他的劇作中佔據何種位置，是本研究希望深入的問題。

關於皮氏之理性的另一個癥結，是他可能具有的一個自相矛盾處。也就是皮氏是否意念上尋求推翻理性建築的大敘述國度，然而實踐的書寫方式卻僅僅依附理性，導致結果背道而馳？這便是紀蔚然提出的一個質疑。紀蔚然在《現代戲劇敘事觀：建構與解構》一書中分析《六個》，銳利地寫道該劇「意欲解構寫實主義、二分法及文本中心的劇本，但它的敘述策略卻不斷地在強化它所要解構的意念，以致自我解構」（25），結果無非「以一言堂、單音文本的手法宣導現實多元、眾聲喧嘩的理念」（22）。該文提出的質疑也是本研究希望釐清的問題。包括：皮氏是否真有解構的思維，抑或始終未跳脫大敘述的權威思想。又，他的作品手法上對於傳統再現觀、模擬觀、以及理體中心主義的呈現方式具體而言有哪些繼承或超越。紀蔚然該文從現代戲劇的脈絡下、敘事觀之建構與解構或現代到後現代的角度切入，取向與本研究追求者較為相近，因此也是本文許多思考線索的來源。以下先就學界理解的皮氏之理念為何，作些初步討論。



皮氏挑戰單一真理和客觀現實的意圖今日已幾乎沒有爭議。只不過學術研究上提及此點常泛泛而論虛實混淆、虛實辯證（此二者經常語意不明地同時出現），實質內容為何則未必能做出令人信服的論述。

對此闡述最清晰的其中一人可能要屬戲劇學者吉爾曼（Gilman），吉爾曼在其論著《現代戲劇的形成》（*The Making of Modern Drama*）中認為皮氏對現代戲劇最主要貢獻之一便是解除了現實（reality）與幻覺（illusion）的對立。他特別強調這一點是不可簡化或公式化的。他說明，重點在於現實的不足，所謂現實與幻覺融合（fuse）的意思是：現實本來即為幻覺的一種，或反過來。這中間並沒有對立關係。

一般常將皮氏這部分的觀念描述作他的相對主義。筆者認為值得補足的是，目前評斷這點的依據除了沿用的標準看法，絕大多數出自於最廣為人知的《六個》、《就是》等劇的名台詞，難免有種見樹不見林之感。基於皮氏書寫，重新建構他思想、世界觀一個較完整的樣貌因此必要。且倘若可連結到更大範圍的劇作甚至其它作品（故事、小說、論述性文章）以及皮氏最重要的主張——幽默，相信可使這部分的論述更有機也更扎實。

此處巴司內（Bassnett）的提醒值得借鑒。她指出英文皮藍德羅研究的傳統有過重哲思的偏向⁷。現今看來，推測哲學性為皮氏戲劇自有的體質之一似乎是較公允的結論。導致偏頗的恐怕是將劇作視為概念的載體，認為可單獨抽出某某概念來看，割除劇作其它部分。本文對皮氏思想的討論也欲建立在留意此點的前提上。

嘗試對皮氏的思想作一全盤的論述，恐有不自量力之嫌。故本研究提取三個環節作為切入點——即幽默、與存在主義的關聯、對流動與建構的思索。選擇這幾條軸線來鋪敘皮氏的觀點，參考對象和立論基礎借重（但不限於）以下幾位學者著作。

拉古沙（Ragusa）認為皮藍德羅的成就在於兩方面，一是作為劇作家，一是作為思想家。在其專書《皮藍德羅：皮氏戲劇一論》（*Pirandello: An Approach to his Theatre*）中，她以一章討論皮氏的〈世界觀與理論自述〉，鋪敘皮氏早期文章表述

⁷ 巴司內亦提到英文製作中，皮藍德羅原作的快速節奏消失、滑稽消失。她並指出劇名翻譯產生的色差，如 *Così è (se vi pare)* 本是義語家常隨意的表達，略近「沒錯（你們／您覺得的話）」，英譯成了有點兒生硬、似乎挺富哲理的 *It Is So! (If You Think So)* 及 *Right You Are! (If You Think So)*。（Bassnett 7）。這句話可以想像是勞迪西（Laudisi）不失禮貌地對其它鎮民說的。

了歐洲世紀末危機的一代。該章還包含對皮氏《幽默主義》（*L'umorismo*）的考察。拉古沙認為，《幽默主義》常被引用，但實際研究者少（拉古沙作此論是 1980 年時），尤其《幽默主義》前大半多被忽略。拉古沙此段的重要結論為，皮氏未跨到相對主義者的那一側，並非遊戲態度的諧擬者。

拉古沙對《幽默主義》的探討（30-42）開啟了筆者對幽默的研究。幽默為何那麼常被誤解，又到底在皮氏的寫作宇宙中重要性多高，是必須解答的問題。由於中、英文獻提供的線索仍不夠充分⁸，對幽默也未見有人提出清楚直觀的說明（竊以為，若幽默真是大師級的洞見，理當具有深刻的簡單），本論文對於幽默的理解，主要依據的是筆者自身對《幽默主義》文本的分析及解讀。

卡普提（Caputi）以皮氏文學為研究對象的《皮藍德羅與現代意識的危機》（*Pirandello and the Crisis of Modern Consciousness*）亦嘗試在歐洲思潮演變的版圖上替皮藍德羅定位。標題已點出幾個關鍵字：現代、意識、危機。卡普提以意識為切入點對連結皮氏的哲學到前後脈絡及詮釋其美學形式可為一啟示。他認為皮氏的作品整體可視作一場對意識和自我意識的沈思。而這反映了西方現代社會，價值的來源由外在如宗教等移入意識的轉變。他主張皮氏有近似於存在主義的出發點，「懸浮在一個漆黑、荒謬的世界」（62）。

自從艾斯林等人的宣揚，皮氏與存在主義戲劇、荒謬劇場於數個命題上的重疊並不乏人指出。不過未見到從根本層次對皮氏與一般稱為存在主義哲學的沙特、海德格等哲學家之重要觀點的比較，筆者認為其實很值得加入。本研究希望如卡普提所示範的，提出較細膩的考察，不只是陳列主題之雷同便送作堆。而因本研究的主體為戲劇，論述此點時也將著重劇本實例。

另一個論述爭辯的關鍵點是，皮氏駁斥絕對、客觀的「相對論」，對照當代歐陸思想界的典範轉移（借用孔恩語），也就是理體中心的結構系統轉向後結構式的表面力場，或者基本上也可轉換為主體到主體瓦解，或啟蒙以來的現代、到現代主義的現代、到後現代的感知模式變化，可以如何解讀？當前研究不能避免這層討論的一個原因是，現今文學、藝術評論中此點仍然有關。近年也不時可見將一般歸類

⁸ Oliver、熊睦群兩位皆以幽默為著作中心，但依筆者觀點來看未點出關鍵。

為後結構（德希達、德勒茲、傅柯）的學說應用於皮氏戲劇的研究（例如熱門主題之一為皮氏筆下瘋狂與傅柯所論瘋癲）。誠然這可讓皮氏戲劇加入當今對話，但本文也想探討就確切細節而言，皮氏究竟在這條路徑上前進到哪裡。皮氏和後現代、後結構的相似只是表面的現象，或者其間有必然的可比性或源流交匯處？若說他是「前解構」（Pre-deconstructionist），這「前」和解構之間的距離應也是該觀察的重點。

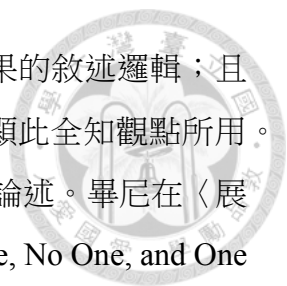
許多學者同意皮氏站在交界地帶。董珀斯基（Dombroski）的整理頗為清楚。他舉出了皮氏劇作幾個重要特徵，包括現實的建構性、語言的不透明、時間的主觀性（否定時序和因果），認為知識論的基礎與文學的寫實再現觀此前已可見動搖，但唯到皮氏作品中才真正受質疑。然而他認為皮氏推翻舊神話後接受了另一個新神話，即主體性的神話／迷思⁹。

克利辛斯基（Krysinski）以後現代討論皮氏戲劇的文章中，同樣給予皮藍德羅交界的戰術地位。該文結論對本研究亦有啟發。克氏認為皮氏作品屬於現代，但向後現代開放。其中醞釀了跨越存在主義劇場，走向後現代劇場的種籽。他並認為皮藍德羅用以瓦解模擬對劇場之大一統的基本陣列（matrix）——否定辯證式的懷疑，也是後來包括生活劇場、葛羅托夫斯基（Grotowski）、莫努虛金（Mnouchkine）、布魯克（Peter Brook）等劇場工作者的共同原則¹⁰。

皮藍德羅立於臨界點的本質是什麼？亦即是否有何關鍵使他更傾向論者所謂的「前解構」這頭，而未完全浸潤解構那端？綜合文獻所見，劇作形式有無逃脫理性的秩序是關注焦點。克利辛斯基描述皮藍德羅「預示」而非實現新開始的語言。這似乎又使我們轉回了前述皮氏疑似的自相矛盾，即紀蔚然質疑的追求眾聲喧嘩、書寫手段卻依然單音。紀蔚然認為，《六個》「於家庭悲劇探源上採取的的方式其實

⁹ 此點較難使人同意。本文欲說明皮氏作品同時在強調主體的有限。此外以下亦試圖論述，皮氏對寫實和再現的態度並非對立欲顛覆之，實際上，皮氏先進之處即在於他承認所有創作都只能是一種再現，這也關係到前述吉爾曼之言——現實和幻覺本質上相差不遠。

¹⁰ 克氏定義皮藍德羅的工程（project，文中將之與哈伯馬斯〔Habermas〕的現代性工程遙相對應），在現代性這片哲學和文學摩肩的領域；為其中資產階級主體性的困局，皮藍德羅預示了一種新開始的語言之可能。此領域之後將尋獲後現代的大敘述終結。他論述道，皮藍德羅的對話主義是對杜斯妥也夫斯基（Dostoevsky）之複音的新詮釋，宣布主體的單音已來到臨界點，雖仍限於其自身內、但指向他者。而這是後皮藍德羅劇場的出發點。



是寫實主義所信賴的理性思維」(22)，仍循寫實主義時序、因果的敘述邏輯；且劇中賦予父親的語言「絕對優越地位」(22)，其它敘述僅為凸顯此全知觀點所用。然而，對此結論也不是沒有討論空間。不同觀點如畢尼(Bini)的論述。畢尼在〈展演自我的解體〉(“Enacting the Dissolution of the Self: Woman as One, No One, and One Hundred Thousand”)一文中，主張《六個》繼女一角是對理體中心父權傳統的反抗。她亦在其專書中討論皮氏作品裡的陰性論述，認為皮氏早期寫作已埋藏有以女角呈現的解構的語言，最終於晚期《找到自己》(*Trovarsi*)等劇中開花結果。不過畢尼在反叛力道和性別份量的評估上相當慷慨，有些欠缺說服力。

甘迺迪(Andrew K. Kennedy)的評估或許最精準。他認為《六個》中存在著兩端的張力：語言形同是維持不解體的最後救生圈，此意義下，父親就像貝克特之克拉普的早期化身(an early Krapp)；與此同時，其它人物、沈默、唯自己所知能夠確定的唯我論，顯示皮氏趨向非語言或一種新語言。甘迺迪認為皮藍德羅作品中，語言和理性都有此種張力，這也是本研究最後深覺同意的看法。

對於上述這些論點，本研究希望以皮氏的劇作和書寫為線索加以檢驗，於二至四章中梳理一個連貫的論述來闡論作家思想這幾個面向(幽默概念的內涵、對存在的關注、與解構的關係、理性和語言的定位)於他劇作的意義。

皮藍德羅對寫實劇場、幻覺劇場的「打破」、「瓦解」，透過《六個》的出名已成為多數戲劇學生心中不爭的事實。然而經過實際考察皮氏劇本，筆者發現，這些習見說法用以描述皮氏劇的一般樣貌，有誤導或太過簡化的問題。本研究之所以欲重探皮氏在戲劇形式上的開展(特別是劇本內部所包含的，對劇場性元素或導演層面的運用構想)原因是此點與前述他的思想面向為相輔相成。此處汲取拉古沙「世界觀與理論自述」的章名為思考方向。拉古沙的文題暗示了，皮氏在思想觀念模式和創作美學方面的斬獲實為不可分割的一體。科斯塔(Costa)討論皮氏與哲學的專文中亦強調藝術、哲學、詩學的交錯難分為皮氏的特色。

關於皮氏戲劇在文學藝術史上之發展源流、前後影響及比較的討論中，時空背景而言明顯的比較範圍為十九世紀起的歐洲文藝潮流，尤其十九世紀晚期開始湧出的前衛藝術和現代主義。劇場方面，皮氏曾為劇作上演而數次和法德劇場有合作經

驗，他與當時不少劇場實踐者之間可能都有交互作用¹¹。尤其最廣為公認的是他與怪誕派（i grotteschi）¹²以及表現主義戲劇的關係密切，或在這些潮流的形塑中扮演了一個角色。成書年代相當早，但材料豐富的《皮藍德羅的世紀》（*The Age of Pirandello*, MacClintock）透露，今日看作皮氏特色甚至「發明」的某些技巧和題材，也可能是一群作家共同摸索的結果。原創性、誰影響誰因此已非那麼有意義或易釐清的問題。戲劇與文學之外，常有研究者將皮藍德羅與立體派（cubism）相較，認為兩者皆反映視角的多重或分裂。皮氏理念與前衛藝術的美學有無更根本或直接的呼應，或為值得一探的問題。

評論家兼劇作家瓦倫西（Maurice Valency）則看到皮氏與象徵主義的平行。他研究象徵主義戲劇的著作《世界的終結》（*The End of the World*）當中有超過四分之一的篇幅討論皮藍德羅。瓦倫西認為唯心主義（衍生出象徵主義、超現實主義）與寫實主義（衍生出自然主義）其實有同樣的源頭，並非涇渭分明。而皮氏在揉合唯心和寫實（比如《六個》中讓想像〔ideal〕和現實〔real〕同台）這點上和象徵主義劇作家有同樣觀點。書中由此角度切入，對皮藍德羅在劇壇的崛起提出有趣的見解——皮氏出發點為寫實主義¹³，卻誤打誤撞走入象徵主義陣營，而由法國戲劇界首先發現了他的天才。

皮藍德羅雖常使用大膽的實驗手法，但多數研究的共識是他並不為顛覆而顛覆，某些面向一直是依循傳統的。對皮藍德羅扮演先驅意義的肯定之高已經無須贅述，多半得歸功於戲劇理論家為之打廣告的名言，如艾斯林謂皮藍德羅是「最早意識到悲劇已死的人之一」（265）、布魯斯汀為皮氏列了一份長長的影響所及名單，籲之「本時代最具開創性（seminal）的戲劇家」（316）¹⁴。

¹¹ 皮氏與布萊希特（Brecht）的比較或兩作家間關聯為有學者關心的論題。Mariani 於 2008 年的研究指出布氏受到與德國戲劇界互動頻繁，且曾居柏林的皮氏影響不小（109）。兩位作家在不少形式手段（出戲、插曲等）確實有可比性。

¹² 義大利劇場一〇、二〇年代盛行一時的寫作風格，實非一個流派，以怪異、荒誕不經的情節（遇見自己的男人、再活一次……等等）以及舞台上天馬行空的幻想元素（會說話的猴子、機械人、鬼……等等）著稱（MacClintock）。與皮藍德羅文學和未來主義皆可看出明顯關聯。

¹³ 皮氏進入義大利文學圈之初擁護以西西里作家維爾加（Giovanni Verga）及卡普安納（Luigi Capuana）為代表的「真實主義」（verismo），敬此二人為文學前輩。

¹⁴ 布魯斯汀對皮氏頗有微詞。他知名的戲劇理論《反叛劇場》中，專以一章分析皮藍德羅，基本上將之定義為他所謂彌賽亞式反叛。然而他對這位義大利劇作家顯然不大欣賞，認為皮氏雖替後世開路有功，但劇作成就落後受其啟發的作家甚遠。書裡言過其實地道（不幸常被引用）：「隨在皮藍德羅之

耐人尋味的是，同時亦有不少聲音認為皮氏的貢獻有著回歸的意義。例如吉爾曼論述皮藍德羅（與易卜生等共同）使劇場回歸了其原本功能，即作為意識的展演。義大利劇評家嘉羅蒙提（Chiaromonte）認為皮氏作品中，劇場宣布自己的虛構性，因此回到原始「空地」的概念¹⁵。西尼括匹（Sinicropi）則論述皮藍德羅為劇場重新打開了希臘戲劇具有的形上維度（metaphysical dimensions）。如吉爾曼引尤涅斯科之言——「所有創新都是對遺失或忘卻之物的回歸」（Gilman xxii）。是故，本論文中對皮氏形式手法的觀察，亦希望暫時擱下革新或保守的問題，將重心放在他實際到底作了什麼。

在此方面，索悠佐（Sogliuzzo）的《皮藍德羅：劇場中的劇作家》（*Luigi Pirandello, Director: The Playwright in the Theatre*）以及巴司內與洛赫合編的文獻集《皮藍德羅在劇場》（*Luigi Pirandello in the Theatre: A Documentary Record*）提供許多素材與方向。索悠佐認為皮藍德羅不僅以劇作家的身分、且作為導演在義大利戲劇史上有重要性，對於義劇場現代導演觀念的發展功不可沒。他主張皮氏從未自視為前衛改革家，創發皆出自個人藝術追求的發展路徑。該書亦描述了皮氏導戲的基本風格，可歸納出簡單、清晰、明快（語速亦特快）、混合寫實與象徵、重視舞台意象等特點。本研究討論的對象為劇作文本，主要針對文本內部所涵蓋的劇場元素運用（構想）及劇場觀；不包括導演實務。但在觀點發展上，亦吸納或借鑑了部分這些前人論點。

後的劇作家常常是更好的藝術家，但少了皮藍德羅，他們沒有一個會是現在的樣子」（316）。布魯斯汀認為其劇作有斧鑿、保守、千篇一律的問題——「硬擠出來的情感（operative）」、「通俗劇式的高潮」、「誇張的用詞」、「獨白有時候會變成詠嘆調，搭配歌劇可能還差不多」（285），並表示蕭伯納（Bernard Shaw）戲劇每部尚有不同思索，皮藍德羅則始終停留在一點上而且想法還不變。在這部 1962 的著作中對皮藍德羅如此嫌棄的布魯斯汀，竟然在他執導的劇目裡包含了三部皮氏作品，而且正是當年率領美國 A.R.T. 劇團來台演出《六個》的那位導演／學者，實在叫人意外。艾斯林的評估頗中肯而仔細，但似乎仍誇大了皮藍德羅的創新力道、以及他與後世的相似性。艾、布兩位學者都強調皮氏思考性的一面。艾斯林評道：「皮藍德羅是知性（intellectual）劇作家，他的許多劇作基本上是哲學問題的討論」（268）。

¹⁵ 他認為此一性質使皮氏和惹內等人的劇中劇比寫實劇更為真實，因為它們述說的是作家和觀眾共享的同一個現實。嘉羅蒙提的評論文風感性而深沈。他亦側重皮藍德羅人文的一面，認為他寫作戲劇的原始動力來自一股自古以來、作家追求與人類交流的表演本能（histrionic instinct），早在他寫劇以前就在幽默等概念中現出端倪，預示了他的劇場傾向。

皮氏戲劇手法上有高度實驗性的劇場三部曲另兩作（《各自解釋》、《今夜》）和一些晚期作品（如《當你是號人物》（*Quando si è qualcuno*）、〈這是夢（嗎）〉（*Sogno (ma forse no)*）、《山巨人》），台灣現有研究還相當稀少。要衡量皮氏的建樹，這些必不可少，故也會是本研究著重納入的對象。

1.3 研究範圍與架構

本研究範圍設定為皮藍德羅之戲劇作品。使用的劇作文本方面，獨幕劇（以下將以篇名號標示獨幕劇、書名號標示長劇）採用穆瑞（William Murray）英譯《皮藍德羅獨幕劇》（*Pirandello's One-act Plays*），《琉拉》、《就是》、《六個》、《亨利四世》、《各自解釋》、《山巨人》採用 2011 年新出版的英譯《皮藍德羅的活假面劇場：六劇新譯》（*Pirandello's Theatre of Living Masks: New Translations of Six Major Plays*），其餘係依據法譯皮藍德羅《劇作全集》（*Théâtre complet*）。譯本之所以作此選擇，主要考量是部分劇作無英譯或品質較參差不齊（見註 4）。本論文的考察對象為義文戲劇全集正篇收錄的作品（詳目如附錄年表），這些劇作除了僅部分完成的《山巨人》以外，都曾於作家在世時演出；其它包括與人合作之劇本、翻譯他人劇本、習作等等未涵蓋在內。戲劇作品外，《幽默主義》亦為本研究側重的文本，其它書寫則作為輔助參考。對皮氏劇場的理解依據在文本以外尚包括劇評以及演出相關的描述、紀錄。

除緒論及結論外，本文設計上分為前後兩部分，前半包含第二至四章，後半包含第五章及第六章。

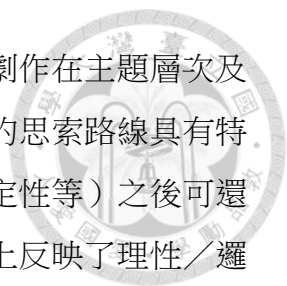
前半部的三個章節，試圖如研究動機中所說的、勾勒出作家思想的幾條主線共同構成的大網路，並且展現這如何緊密地牽連他劇作的面貌。這三章分別探討三個描述了皮氏戲劇之特性及定位的重要面向（皮氏主張的「幽默」、對存在〔之荒謬〕的關注、對流動和建構的觀點）。由於三者是彼此交織的，論述的推進上嘗試採用一種逐章疊加的方式（首先敘述幽默所指為何；再來談及皮氏對存在的描繪時，將回顧這如何導致他所謂的幽默性格；接著描述皮氏關乎解構的思維時，亦將指出其

中持續染有的存在主義式掙扎色彩，以及最終造就幽默追求的反系統與不和諧)。此部分的討論方法，基本上採取如下路徑進行：探究皮藍德羅之觀點／表述、置於時空脈絡中、以劇本實例展現與戲劇之呼應。對皮氏觀點的文本依據將以《幽默主義》為主，其它書寫為輔。在各哲學理論及文藝潮流的比較上，除文中直接引用者，尚參考了列於文末書目的多部概論性著作。

第二章從對幽默的分析展開，說明此概念為何長期被誤解；而皮氏的「反調之覺」(*sentimento del contrario*)並非指產生相反的情緒感受，實際上表述的核心是自身觀點的動搖、矛盾、無解。第二節由《幽默主義》觀察皮氏具有的跨界、混雜等傾向，以及與他劇作特色息息相關的、抗拒歸類的、不合潮流姿態。

第三章闡述皮氏創作始自對存在的關注，並指出他作品的詼諧調性與存在的荒唐相連。第二節由皮氏對無底深淵和小燈火的書寫片段闡述幻滅和虛無經驗的關鍵性，並簡述此與存在主義哲學之交集。第三節以《小丑鈴鐺帽》(*Il berretto a sonagli*)與〈嘴裡有朵花的男人〉(*L'uomo del fiore in bocca*)為實例，探討劇作對人之處境的表現：幻滅導致了皮氏筆下為數眾多的瘋人小丑，然作品中人們往往對生命流露鄙夷又依戀的矛盾態度。

第四章試圖連貫皮藍德羅的幽默、存在、與解構觀。首先詳加檢視他有名的「流」(*flusso*)與「形」(*forma*)之說——將「真實」看作無法觸及的朦朧流動，而一切宣稱確定、絕對的形式或形體皆為可能傾覆的人造建構；接著指出皮氏對此的描繪涉及他所謂「生之覺」(*sentimento della vita*)及存在的掙扎；並援引劇本說明：皮氏對詮釋與現實的觀點不只是預示、而實際上已然超出古典認識論和主客體對立，由此概述與後結構理論的交集。第二節接著探討此種思維下，邏輯與道理(*ragione*)在劇作的意義。第三節討論皮氏相信藝術應為「非構作」(*scomposizione*)、追求「拆解」(*scomporre*)的主張，將此理念和前衛運動的美學特徵相對照後，再由《戴安娜與圖達》(*Diana e la Tuda*)等劇作，檢視他的戲劇實際上以何種(自成一家的)方式反映這種觀點。最後一節以劇作中零散的小理論為觀察對象，闡述皮氏劇中各人物的道理互相拆台，而此性質妨礙一個理想和諧的大系統浮出。



第五、六章則欲建立在前面章節的討論基礎上，進一步觀察劇作在主題層次及形式層次的表現。此二章的取向，結合了對應於論文前半部所述的思索路線具有特殊意義的問題。第五章著眼於皮氏劇作推翻、否定（客觀性、確定性等）之後可還呈現了什麼。第六章則關涉兩點：一是他的戲劇如何在形式手法上反映了理性／邏輯／論述的不足；一是皮氏劇場藝術中所謂「現實」、「寫實」意義的改變。劇作文本的呈現上，前半部主要用於例證援引。因揭開皮藍德羅較冷僻作品的面紗是本研究期許之一，故將盡可能更替地以知名劇作以外之作品為例，且為此將較強調對於文本的引用展示。選劇主要考量其中與討論相應、或具代表性、或成就突出、或手法特殊者。第五、六章後段納入了較長篇幅的文本分析。此外，幾部有研究潛力的有趣實驗作品中未提及，故另補充「晚期實驗」一節供參。

第五章文分兩節，第一節重新審視劇中的相對主義（否決絕對）導向何方。由《我給你的生命》（*La vita che ti diedi*）（關乎主觀唯心論）討論劇中自我的孤絕（或否）；由《就是》、《各自解釋》（關乎相對主義）呈現：劇中未真正顛覆某個共同的外在真實。第二節選取三劇進行較詳細的文本分析，藉此也希望對皮藍德羅劇作的樣貌提供較幾個完整的樣本。此處選取了涉及生活值不值得的《正直之樂》（*Il piacere dell'onestà*）、尋找真我的《找到自己》、意識和意志之無力的《不知怎地》（*Non si sa come*）；指出劇作仍在溝通某些共同價值，亦不乏肯定、樂觀的一面。

第六章集中在探討皮氏的文本內部對台詞以外的部分之運用，以及透過他的劇本所看到的，對舞台、燈光、音樂等劇場性元素的設計預想。第一節透過皮氏對劇場空間的想像，討論他如何沿用了、又拓展了寫實戲劇手法。第二節考察文本中沈默、指明台詞不重要、說的和做的不符等部分，指出公認好論說的皮氏劇中也存在著抵銷話語的另一些表達手段。第三節由皮氏對劇場魔幻潛力的重視著眼，論述他作品中幻想和現實的關係，並試配合此題分析皮氏重要的未完作《山巨人》。

結論將綜整此方法之所見，總結對皮氏戲劇的幾個「疑點」再探。

第二章、幽默



事實就像個袋子，空的時候不成立。要讓它成立，得先使定義了它的理由和感覺進到袋子裡。（《六個尋找作者的人物》，MN II 700）

2.1 矛盾與多音

本研究選擇由《幽默主義¹⁶》出發，為皮氏戲劇勾勒出一個基本藍圖，不只因為這部著作的不少細節反映了他在當時歐洲思想及藝術發展大脈絡中的位置，也因為其中論述的幽默概念，和他的核心思索、創作觀、作品特質有著密切的關係。《幽默主義》寫於 1908 年，是皮氏為教職升遷而發表的著述，此時皮氏的許多重要觀點都已成形，在後來創作生涯中基本上維持不變。現存他戲劇的創作年份絕大多數都晚於此¹⁷，但書中的思路與劇作有諸多相應的地方。本章將以較短的篇幅提供對皮藍德羅幽默的一個概述，接下來的第三、四章則承襲此點，進一步論述皮氏與存在主義、後結構理論聲息相通的面向。

幽默的確切涵意，可說是皮氏戲劇的一個失落的環節。皮氏幽默的概念甚少為研究者確實釐清¹⁸，產生混淆的主因可能為皮氏所用的詞彙本身意義有模稜處¹⁹。該書中貌似最接近定義、因此也最廣為引用的一句話為「幽默的主成分是反映（義：riflessione）的特殊運作之下喚起的反調之覺（義：sentimento del contrario）」（*Humor* 145）。皮氏所述的反調之覺其實為對相反觀點或二律背反的意識，背後的強調是呈現事物無法化解的矛盾。而該書亦顯示皮氏對幽默的思索實際上具有反抗系統、去中心的解構成分。然而由於反映、反調、感覺（sentimento）等字本身意義

¹⁶ 英文常譯為 *On Humor*。主義二字值得保留，因皮氏顯然有嘲弄當時氾濫的「某某主義」、「某某派」（-ism）、也對自己的著作和主張自我調侃（此為他慣有作風）的意圖。他的作家前輩卡普亞那（Luigi Capuana）先前已對「主義」的浮濫發表過批評。皮氏也曾在與文人夥伴創辦的刊物 *Ariel* 發刊宣言中以「真誠主義」（sincerism）作號召。（Giudice 52）。

¹⁷ 皮氏並非很多人以為的到晚期才轉向創作戲劇。實際上他早在青年時期就寫過不少戲（多已佚失），早年也曾積極尋找上演的機會，但都落空。直到 1916 與西西里方言劇場的 Nino Martoglio 和 Angelo Musco 合作獲得成功後，才開始大量創作。此外許多劇作是以已發表的故事為素材改編。

¹⁸ 參 Ragusa。

¹⁹ 由皮氏對幽默一字的討論溯源亦可見他對字義之不穩定、所指和能指之不同的意識（*Humor* 1, 3, 8）。

有複雜性，又被皮藍德羅賦予自有的一套定義，很難直接從字面去理解，翻譯更經常導致偏差。

譬如「*riflessione*」一字包含物理的反射、心智的反思二義。從皮氏多處用鏡子的意象判斷，顯然主要採其物理意義。但此字常被誤解作反思的意思²⁰，英譯者亦提及此點。且該書中皮氏還提到藝術的誕生過程（皮氏敘述反映運作的階段）總帶有某種自發性，此與反思一字所意味的智性活動不甚相符。而義文「*sentimento*」一字不能等於英文之「*feeling*」（觸覺／情緒方面），尚含有英文「*sense*」（知覺／感應／意識〔到某物〕方面）一部分的意思。「*sentimento*」反倒與中文「感覺」頗為接近，包含「感」與「覺」兩方面。而「*il contrario*」（「相反〔者〕」，本文譯為「反調」以避免詞性上的模糊），亦不等同英文之「*the opposite*」。「*the opposite*」重在絕對位置上對立、兩面相對的想像，可能是另一面、另一方；「*il contrario*」則偏重與先前所說者在抽象意義上的方向相衝，隱含矛盾、不能同時成立的意味，近中文的「……〔的〕相反」之義²¹。總而言之，皮氏視為幽默重點的「反調之覺」（*sentimento del contrario*，直譯意近「對相反者的感覺」）英譯常作「*feeling of the opposite*」、中譯常作「相反的感覺」，使幽默被誤解作：讓觀者產生一種與原先情緒感受對立的另一感受，例如由發噱轉為同情。這使皮氏原意被大幅地簡化甚可說扭曲了。

另一問題可能是皮藍德羅本身的書寫特色導致，例如前引「幽默的主成分是反映的特殊運作之下喚起的反調之覺」（145），單看簡直猶如謎語。皮氏的文字有時給人一種很有邏輯的印象，似乎誘導人以理性分析去推導其文意。然而若試著以邏輯釐清，會發現許多字的意思和關係變來變去，對應不完善，陷入死迷宮。反而一旦放棄嚴守字面的邏輯，能很清晰地從圖像和案例中掌握到皮氏的主張。該書可以說作為論述是不充足的，也因此光看所謂「定義」難以理解。實際上皮氏說明幽默時，除了論述外，更加入大量的意象，並援引文學中的例子輔助。（倚重意象作表

²⁰ 甚至當時針對此文與皮氏展開論戰的義大利哲學家科羅切（Croce）亦為誤會的人之一。

²¹ *il contrario* 一般可用於指「相反的那一種」（表現、陳述、樣態、主張等等），或說反題。針對同樣一件事，它與先前所提者背道而馳或內部順序顛倒（也因此照理說只能採取或發生其一），如：持相反見解、不增反減、跟預期相反、說的和做的相反、兩人做事順序顛倒、兩地發生情形相反等例中的「相反」。

達手段是皮氏的一個特點，筆者認為也是他的強項之一，因此其筆下意義不是只透過邏輯產生、而很多時候是更偏重畫面的；劇作中也能發現此一特色。）

其實直接推敲《幽默主義》，皮氏稱為幽默的概念相當明瞭，就是在主張呈現歧異、不和諧的藝術作品。皮氏認為幽默的和常態的藝術創作不同處在於其中反映的運作方式不一。幽默源自一種特殊版本的反映：

幽默的主成分是反映的特殊運作之下喚起的反調之覺，此時反映並不自我隱藏，並不會像一般藝術中那樣，成為一種感覺的形式；而是成為其反調，但卻步步尾隨著感覺，如同影子跟隨身體。（*Humor* 145）

須說明的是此段他討論的是幽默作品的構思階段，皮氏提出的幽默概念基本上指一種心境模式，可應用範圍很廣，而並未和特定創作階段綁在一起。

皮氏所說的「反映」類似創作者或一般人的某種心鏡——書中他提到可在其中映照者包括感覺（義：sentimenti）、形象（義：immagini）、念頭（義：idee）等。皮氏寫道普通藝術作品的醞釀過程中，這種心鏡或心湖的反映會（當它照見某感覺）變成或固定成一種「形式」（義：forma）。但此形式、成像並不是指完成的藝術品。該書把映照的動作定義成每個人心中隨時可發生的；可是進一步歸納道，人在孕育「一般」或「幽默」的藝術品期間，通常各會發生某種類型的「反映」。皮氏對感覺、形式等詞彙皆有個人的定義，若要於此處深入討論則恐過於細碎和冗長。取其精要而言，皮氏認為「一般藝術」的創造中，創作者對呈現對象（他的感覺、念頭等）產出一幅單一、趨於穩定的圖像（換句話說即屹立不搖的看法或感知、認知），創作者自己的視角（「反映」的動作）隱藏不出現。而涉及幽默的創作不同在於，創作者必然於構思的某個環節中，意識到原先觀點的「反調」。此意識即皮氏所謂的「反調之覺」，它動搖創作者原先單一、穩定的認知，並揭露創作者本身的視角，因此導致最後作品必會包括兩個以上（原先的及其反調）互不相容的複數立場。一般藝術以和諧為構成原則，幽默則否。

此點與一般認知的幽默有何相干？簡而言之，皮氏所定義的幽默是對於萬事皆見出其反調，並且自我質疑的一種目光。因此可以說對所有嚴肅之物都看到使之嚴

肅不起來的一面——經常是可笑的一面。皮氏所謂幽默與當代小說家米蘭·昆德拉（Milan Kundera）援引帕斯²²論述的幽默所見略同。昆德拉視幽默為小說藝術的精髓，「它不是笑、譏嘲、嘲諷，而是一種特殊的可笑，帕斯稱其（此為理解幽默之本質的關鍵）『使它觸及的一切變得模稜』」（16，括號為原文所有），幽默因而開啟了一個「暫停道德審判的場域」（16）。皮氏對喜劇和幽默所作的區別也說明了同樣的關注，皮氏認為喜劇性源自對反調的警覺（義：avvertimento，帶有提防意味的注意），幽默和喜劇同樣指出反調，然而喜劇並不造成原先觀點的動搖，並不導向自我質疑和無解，幽默卻然²³。

皮氏文中其實也有舉出實際文學上的案例，此處或可協助說明。其中之一是他分析義大利詩人朱斯提（Giuseppe Giusti）的一首詩，詩人描述在被鄰國佔領的城市中，某天走進教堂，發現裡面擠滿了士兵，最初感受到恨意（*Humor* 114）。皮氏後文論道一般藝術正可由此出發，以敵軍的制服作國仇家恨的象徵，發展出一個理想化的再現（144）。然而陰錯陽差地，士兵們正好唱起了一首極慢的讚美詩，詩人聽見他們以一種沈重、哀悼的方式吟唱，突然升起了一種不尋常的「典型幽默心境」（114）。在士兵的歌裡，詩人先是想起童年在戰亂陰霾下聽過的曲調，然後意識到士兵也是承受著不幸，離鄉背井。皮氏認為這時詩人最初的怨憎轉為反調之覺，使詩人接著將士兵們看作一群可憐的人們，不得已來到這個憎惡他們的國家。

值得注意的是朱斯提詩中，最初將士兵視為仇敵的觀點，是仍然存在的。皮氏再三強調自己主張的幽默不是一個新的單一觀點取代舊的——比如同情取代仇恨——若如此則又再度單面化；而是各種衝突元素彼此削弱但仍然並存，永遠懸而未決。幽默作品無法輕鬆地以憐憫收場，對此皮氏其實說得很白：「善意？同情的容

²² Octavio Paz (1914-1998)。墨西哥詩人、小說家、評論家。1990 諾貝爾文學獎得主。

²³ 此段錄於下供參考。這個著名例子中皮氏描述觀者看見一個打扮得「像隻熱帶鸚鵡」的老太太：「我開始笑。我警覺到（avverto）這位太太是一位體面的老太太應該要是（dovrebbe）的樣子之反調。我可以停在這個無添加、表面的喜劇印象。喜劇性（il comico）就是這麼一個反調之警（avvertimento del contrario）。但如果此時我內部的反映介入，向我暗示這位太太可能根本不享受把自己扮得像隻熱帶鸚鵡，可能她也覺得痛苦，只是因為她可憐地騙自己扮成這樣、蓋住皺紋、白髮，可以留住比她年輕得多的丈夫的愛情，這麼一來我就無法再像原本那樣笑看此事，正因為在我之中作用的反映，使我超越了、或其實是更深入了、那最初的警覺：從那最初的反調之警，反映使我過渡到此一反調之覺。喜劇性和幽默性的差異便在於此」（113，粗體為原文強調）。皮氏討論的這種喜劇的反調之警推到極端便成為一種對弄反了、做錯了的不合群者的否定之笑，其中涉及的宰制讓人心驚。當今一些網路媒體或脫口秀似乎可為這種運用不合群者製造喜劇效果的例子。

忍？容我提醒：我們該丟棄這些概念，因為這些本質上都是疏離、表淺的，而且如果深入重新檢視，我們可能終會發現連它們也又導向反調之覺」（130，粗體為原文強調）。由此可見幽默概念所重視的不僅在於聽見反調，甚至可以說，其實衍生出的、無法化解的矛盾感才是皮氏真正的重點。他描述「失去方向、困惑躊躇的心境」（131）是幽默作家的常態，可能就是這個緣故。

綜上所述，皮藍德羅對藝術強調的特質包括了：反抗和諧、衝突或歧異的聲音並存、自我質疑或自相矛盾、無解。這些同時也是他自己創作的一個核心追求，實際上在他的戲劇裡，可以一再看到這些特質的展現。而劇作的某些美學發展也與此一追求息息相關。這種反對一言堂，走向眾聲喧嘩的趨勢，也出現在時期相近的其他歐洲劇作家比如契訶夫的戲劇中，或許可以說展現了同一股脈動。而強調他者的聲音、求差異而反綜合也是之後二十世紀歐洲文哲理論出現的其中一個共同焦點，尤其文學批評界重視的包括巴赫汀（Mikhail Bakhtin）及後結構一些理論皆側重此面向。皮氏的主張因此可以說是非常合乎潮流，甚至先人家一步的。

對幽默的主張與皮氏戲劇最明顯可見的對應，是作品中並存的矛盾成分。也因而使他的劇作帶有一種無解的特性。此處暫先不討論美學形式的層面，而針對主題性的層面。他的戲劇無論在人物、事件、主題的呈現上，都不是提供一個自信絕對的立場，而往往展現各種觀點互相衝突和抵銷。最後不是導向單一的詮釋，而是著重於矛盾的無法化解。細察文本可以發現，皮氏絕大多數作品都企圖表現這種局面²⁴。舉較為人熟知的作品為例，比如《六個》劇中，父親哀求同情卻也值得譴責，一方面造成了家人的不幸（為妻子作媒、送走兒子、嫖妓），一方面也是種種無奈下的受害者（婚姻失敗、生理需求、巧合）。六個人物作為文學產物而永久存在，卻沒被寫好而注定不滿足地尋找作者。又，帕切夫人（Madama Pace）和繼女在舞台上以沒人聽得到的低語交談，不可能用於劇場演出，似乎指向以下兩難：追求如實呈現人們說悄悄話顯然是荒謬的；但劇場裡，場上大聲說著不堪的秘密，還要假裝和真實無異，難道不可笑嗎？

²⁴ 但也不能說盡然如此，比如一些寓意式的作品，或者作家刻意驚世駭俗的時候，似乎話說得比較死。如「譬喻故事（parabola）」《就是》、「教訓寓言（apologo）」《人和獸和美德》（*L'uomo, la bestia e la virtù*）。

又例如《亨利四世》²⁵，亨利是否真的享受他所謂「歷史之樂」（*Six Maj* 210），主動選擇他扮演中世紀君王的角色遊戲，以個人內心的真實否定了外在世界？其實深究文本可以看出不是這麼簡單。亨利描述他對錯過人生的悔恨，在神智不清十二年後突然清醒過來，發現已生出白髮，「飢餓得像頭狼，抵達一場已被收拾精光的宴席。」（215）他又何嘗不是深切地渴望參與現實人生？被眾人拋棄在時間之外的懷恨感，使他的裝瘋也作為一種對他們的報復，享受著眾訪客在他的操縱下加入這場扮裝（216）。他的惡意也使人難以無保留地同情他。最後刺死了貝奎第（*Belcredi*），與其說是亨利主動導致，不如說對記憶裡愛人幻影的一時激動，使他不預期地犯下無可挽回之舉，而在現實刑罰的威脅下無法再回到社會。人們的虛構究竟有無意義可言？對此劇本也只給了許多的觀點，而沒有答案。亨利自謂扮演是一場玩笑的同時，又在與老僕喬萬尼（*Giovanni*）的互動中，透露扮演可以是誠心誠意，其中也存在著足以慰藉彼此的包容（210）。

皮氏筆下，矛盾的來源包括物質世界的規律、偶發性、非理性又或者無意識的因子等等，此外主要的部分不意外地仍然是人們彼此立場的距離。試圖聆聽他者、讓他人說話在皮氏劇中因此成為一大重點²⁶。這在皮氏的語彙裡又叫作「也要聽聽野兔的道理（*hare's reasons*）」（*Humor* 128）。他描述自己曾想像，動物們準備寫一本對抗人類誹謗的「反寓言」（128），狐狸帶頭發起（「寓言世界裡人家叫他『狐狸先生』〔*Sir Reynard*〕」；128），於是眾動物紛紛造訪狐狸窩。其中野兔吐苦水道，人類總是說他膽小，表示自己在老鼠、蜥蜴眼中可能是很恐怖的。「難道希望我用兩條腿站在他們面前，走過去讓他們殺我嗎？」（128）在此也看得出來皮氏自己的所謂反調之覺相當濃重。劇作家並非沒有意識到作者的目光會滲透作者對於書寫對象的呈現。他提到「寓言裡的動物用人類的邏輯想事情和行動」（23）。而這一點也是他對亞里斯多芬尼斯（*Aristophanes*）批評的地方。他認為後者的喜劇儘管表面上呈現他者，其實仍只有一種聲音，「只見到自己的道理（*reasons*）」（23）。例如《雲》（*The Clouds*）劇中似乎意欲呈現當時與亞氏本人所屬陣營敵對的蘇格拉

²⁵ Sogliuzzo 根據皮氏導演此戲的劇評文獻表示，在皮氏的版本裡，亨利初登場就明顯是裝瘋，觀眾對他是佯裝或真的精神錯亂並無產生混淆。

²⁶ 皮氏是真的字面上的讓他們說話，他話太多的弱點或許就是由此導致，某程度而言形成劇作的負擔。



底等一派，內容卻是亞氏對他們的詆毀。皮氏將之與蘇格拉底相對照，認為蘇格拉底才具有幽默而亞氏沒有，因為前者能在看此戲對他的嘲諷時，與他人一同真心發笑（24）。

由此可知皮氏的理念中，表現歧異的結果不能夠停留在憐憫對方，亦不是同化異己達到新的和諧（或者說河蟹）。他的訴求是讓矛盾浮出，展現矛盾。

皮藍德羅戲劇在形式和主題方面，都表現出他在幽默概念裡就已大力主張的複雜與差異，整體而言劇作總是試圖跳脫單一的世界觀，呈現數個彼此不合、抵銷的立場或元素。作品常常結束於無法化解的矛盾。因此緣故，他的作品一旦化約為整齊系統，很容易會走味。皮藍德羅的非系統性歷來一直有研究者呼籲重視²⁷，目前也越來越廣為接受，相信是值得充分認識且正視的一點。

2.2 抗拒界定

《幽默主義》除了對幽默的論述，亦透露皮藍德羅書寫和思考的幾個重要傾向。首先是他的跨界特色。拉古沙指出，皮氏的視野是跨領域的、歐洲而非義大利的（Ragusa 34）。皮氏在此書中引用對象涵蓋古希臘到當時的歐洲作家及學者，包含文學、哲學、心理學等領域²⁸。這說明了為何其作品有時較適合放在歐洲文藝的更大脈絡下來檢視。而皮氏在這本學術著述中也不時有文學化的片段出現²⁹，具代表性地

²⁷ 如 Costa、Ragusa、Bini。亦有如 Oliver 強調其複雜性，但基本上還是以表裡相對，揭開表面呈現底層的模式來分析，以當今觀點看或不足以稱作複雜。

²⁸ 包括：蘇格拉底、亞里斯多芬尼斯、普勞圖斯（Plautus）、西塞羅（Cicero）、薄伽丘（Boccaccio）、喬叟（Chaucer）、馬基維利（Machiavelli）、阿里奧斯托（Ariosto）、拉伯雷（Rabelais）、莎士比亞、塞萬提斯（Cervantes）、帕斯卡（Pascal）、斯威夫特（Swift）、伏爾泰、盧梭、萊辛（G. E. Lessing）、歌德、席勒（Schiller）、史萊馬赫（Schleiermacher）、孟佐尼（Manzoni）、卡萊爾（Thomas Carlyle）、雷奧帕迪（Leopardi）、薩克萊（Thackeray）、杜斯妥也夫斯基、比奈（Binet）等，另大致從 1880 年到該書寫成的 1908 年間出版的文哲論著作者法、德各約五人、義大利約十五人。

²⁹ 皮氏同代人、義大利哲學家科羅切（Croce）對皮氏這種風格強力抨擊。皮氏在修訂中加入註腳回應他的批評，十分有趣。（Humor 32）。

展現了他書寫上的混雜作風：似乎對他而言，研究和創作是不分家的，寫作幾乎總是採邏輯論述、詩意表達互相輔佐的手段，劇本中也可以發現此現象³⁰。

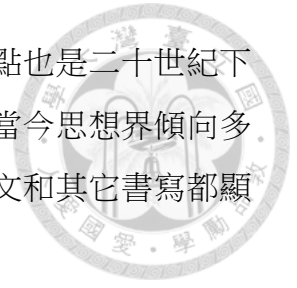
該書一大企圖似乎是推翻當時學術界普遍認為義大利文學沒有幽默的看法。皮氏主要反駁的觀念包括將幽默視為英、德文學獨有，是歐洲文學裡北方（Nordic）傳統的專利，與對立的拉丁（Latin）傳統涇渭分明；或幽默是現代現象，隨浪漫主義出現，與此前古典主義形成對比（*Humor* 9）。根據書中論述，皮藍德羅反對這些觀念的原因在於他根本上質疑所有對藝術風格、時期的定義，認為「所有劃分都是任意的」（13）。皮氏提出，在描繪某個時期的樣貌時，人們受到目的指引而「無可避免地忽視不和諧的細節、殊異的表現」，因此「無法聽見大合唱中的抗議聲」（12），頗犀利地寫道歷史的創作過程和傳說（*legend*）的創作並無二致³¹，在後者中，「集體想像根據某個行動或人物的理想性質，拒絕一切與之不相合的元素、性質、特徵，而召喚出所有適當的意象併在一起」（12）。

這一段落裡，皮藍德羅似乎已明白表示歷史是建構出來的思索，而且描述在此過程中異音被過濾處理。他劇中對單一「真相」的批評，因此可說來自徹底的覺察。比如最著名的一例《就是》裡，眾人不顧弗洛拉太太（Frola）和她的女婿彭札先生（Ponza）的哀求，執著於挖掘出所謂真相。最後彭札一家在彭札口中「殘忍、無情的審問」（*SixMaj* 112）下只能選擇離去，但真相仍無從得知。劇中被親友們認為不太正經的勞迪西（Laudisi）屢次警告眾人真相是不存在的，即使找到結婚證書、信箋，這些文件也因解讀產生不同意義，記載內容也可能是某種情況下捏造出來的。它們本身無價值，「只有你希望給它們的價值」（97）³²。皮氏說真相不存在並非只

³⁰ 針對皮藍德羅的這種跨界屬性可見 Costa 的討論。Costa 認為皮氏從青年起即顯露哲學、藝術兩方面互相依憑發展，他主張皮氏的藝術、詩學、哲學之間是交互作用的，必須三者同時檢視（5）。並根據 Macchia 的研究指出皮氏一個特點在將各種文類如哲學、道德、幻想等混搭使用，也往往將借自心理學等他人理論的詞句直接放入文中（4），這些各式點子在他作品裡如同「彈力球」般來來回回。

³¹ 該書結尾他又再度將歷史與傳說並列而論（143）。

³² 為說明所謂無真相所指為何，以下簡述該劇故事。劇中彭札先生與其妻及岳母弗洛拉太太三人在故鄉小鎮遭地震摧毀後來到劇作背景設置的市鎮，但夫妻與岳母並不同住。三幕皆發生於弗洛拉太太隔壁的省議員阿加其（Agazzi）家，劇情始於議員妻女及親友對行事怪異的彭札家議論紛紛：一家分住兩處；彭札太太足不出戶，母女每日透過陽台垂下的籃子書信交換；母親自搬來從未和鄰居來往，冒犯了議員一家。彭、弗兩人於是在劇情推演中輪流被找來「問話」，分別宣稱對方發瘋，並聲稱自己是為了保護對方情緒而配合演出。大癥結在現與彭札同住的妻子之真實身分，弗洛拉說是自己的女兒莉娜（Lina），彭札說是莉娜死後再娶的第二任妻子茱莉亞（Giulia）。他們苦苦哀求眾人勿再追問，



是空洞的宣言，其實具體連結到一切知識都是詮釋的思索。這一點也是二十世紀下半葉後結構理論、女性主義理論、後殖民理論等共同的強調。在當今思想界傾向多元、差異的共識下，可以說已經是一個門檻般的重要概念。而該文和其它書寫都顯示他已具有此思索。


質疑對風格或時期的定義、劃分，與劇作家提出的幽默特質尤其相關，因為他概念下的幽默，本質上就是抗拒從眾的個別存在。皮氏不認同幽默（或任何文學特質）有可能專屬於任一時期或地理疆域——他列舉有幽默特質的作者包括蘇格拉底、薄伽丘、塞萬提斯到梅里諾³³。由此可延伸出另一個觀察，即皮氏在文學創作上視野放得相當廣，即便他認知到劇場慣例，但可以說創作觀一開始就不侷限於當時的通俗劇或寫實主義戲劇。

皮氏並不相信幽默的經驗是某個時代誕生的，反而抱持類似「太陽底下沒有新鮮事」的一種看法，認為並無真正的原創，各種想法總可能已有前人言之。從該書和他的其它論述文章、作品可發覺，他始終相信有一個實際存在、我們和他人共享的人類世界，其中有些亙古不變的事物，是超越時間和地理的。他的作品裡屢屢出現藝術是永恆不變的聲稱，有時顯得突兀。對藝術之永恆的堅信，也許正是來自他在古希臘以來歐洲作家的作品中發現的共感也未可知。然而這也揭示了皮藍德羅思想上的一個矛盾：在他提倡無解的反調、聆聽他者之同時，卻又具有某種普遍主義的傾向，而這有時候反而揭露他或未承認或未意識到（實際上也不可能去除）的人類中心、歐洲中心、男性中心之色彩。

實際上，皮氏在劇作和劇場裡雖反叛被建構出來、無必要依循的傳統規範，但從未主張對前代全盤推翻，作風稱不上激進。與劇作家自己主張沒有真正創新產生有趣反差的是，後世為數甚多的研究者反倒紛紛在他的劇作中看到嶄新、劃時代、有先驅意義的元素，包括劇中劇框架結構、劇場自我指涉、打破第四面牆等等。考察之下，會發現皮氏的一些作法亦可視作跨代向前人取經的一種復古，對於理解他

否則只好離開。劇末彭札太太被召來；此時已明白一家不得不走的岳母和女婿彼此攙扶先行離去，殿後說明的彭札太太宣布自己是莉娜亦是茱莉亞：「至於對我自己，我誰也不是！誰也不是！」眾人高呼這不可能，她必是兩者其一，她答道：「不〔……〕對我自己，我是別人覺得我是的人。」（*SixMaj* 118）。

³³ Giovanni Merlino，皮氏同代未獲重視的義大利作家。



的前衛或開創或有值得留意的地方。比如說所謂框架式戲中戲——《六個》裡台上的劇團排戲排到一半，六個人物從觀眾席出現——一般認為是革命性的做法。但在劇作裡寫一個劇團在排戲的，皮氏自然不是第一個，哥多尼（Goldoni）、莫里哀（Molière）各自寫有這種作品（Alessio 9），皮藍德羅若是讀過也不奇怪。換到敘事文學裡，包括《幽默主義》提及的薄伽丘《十日談》（*Decameron*）、喬叟《坎特伯里故事集》（*The Canterbury Tales*）都具所謂的框架形式，外框是一群人們某種因緣下聚在一起說故事，說出的故事則是文本主體。事實上，皮藍德羅自己的第一本小說（romanzo）《已故的馬提亞·帕斯卡》（*Il fu Mattia Pascal*，以下簡稱《馬提亞》）就是一本關於寫書的書，開頭兩章裡，敘事者馬提亞述說此書是他正在寫的自傳，接著才開始對他一生的敘述。若再考慮皮氏文學自有的特色——藝術創作者如作家、畫家、劇團等本來就是他常描寫的群體，而且他的敘事文學和戲劇一向共享素材——則從小說過渡到戲裡出現劇中劇的發展，幾可說是自然而然³⁴。又譬如關於劇場承認自己的虛構，寫實、唯心的元素並置，在希臘劇場、莎士比亞戲劇俯拾皆是。如此看來，皮藍德羅作的或許真的只是回歸。因此也意味了有時使他的劇作看起來和前衛劇場相近的一些特色，如非寫實元素、打破觀演界線，背後的脈絡和意圖卻未必相同。

檢視《幽默主義》處理文學研究的方式，可以發現皮藍德羅抵抗歸類、類推，強調總有殊相和逆流者的一種傾向。實際上他的立場不是真正宣布一切定義無效，而較在訴求依個案細膩考察。並且可以說，皮氏的戲劇創作從初始著眼點上就不受限於成規和所謂傳統。此外，他在《幽默主義》中所展現對論述之建構本質的認識，以及幽默所強調的反調、對矛盾與多音的重視，也將在後續章節中持續顯示關鍵性。

³⁴ 補充與此相關的幾點：皮氏在《六個》前亦有關於劇團演出中突發事件的故事〈蝙蝠〉（“Il pipistrello”，1919）；又，根據皮氏給長子 Stefano 的信及殘稿，《六個》原先是預計寫成小說。



第三章、存在

3.1 存在之荒唐

以皮藍德羅引為例證的文學作品和他自己的劇作來看，他所述的幽默作品之所以能夠較為深刻，很多時候是因為其難解的矛盾感底下有存在的思索作為根源，與人的基本命題相連。觀察劇作內容可知，皮氏的關注並非無差別地囊括社會、心理、美學方面出現兩難的場域，實際上焦點常常聚集在涉及存在的命題上。

《幽默主義》裡已經表現出皮氏所述幽默是與某種「認知到人的處境」相關的。文中以較大篇幅討論的作品之一，塞萬提斯的《唐吉訶德》³⁵，是皮氏視為具有典範性的幽默作品。他論述該書中理想和現實的深刻衝突之來源，將其歸因於塞萬提斯自己的一種幻滅經驗。皮氏描繪：塞萬提斯早年投身參與戰爭，或許出於和唐吉訶德相似的一種英雄主義理想，但他在經歷世間的浮沈後，最終於牢獄中意識到一切的荒唐（或許可說是存在本身的荒唐）。他發現真理和意義實際上並不存在，「那些巨人只是風車，曼布里諾的頭盔只是理髮師的廉價臉盆」（88）。於是小說家只能將相信騎士精神的唐吉訶德化為一個人們眼中的滑稽瘋子，矛盾地衝向他無法打倒的現實世界之風車³⁶。

另一個明顯的例子是皮氏提到義大利作家阿里奧斯托（Ariosto）沒有發揮的一個潛在幽默題材。作品結尾，魔法城堡憑空蒸發，原先困在堡中的騎士仕女們瞬間發現置身於鄉間。阿里奧斯托帶過似地提到：有些人可能會感嘆堡中的享樂不再。皮氏認為幽默作家可不會錯失這種良機，而可能對這驟變帶給人們的效應大書特書一番。幽默作家筆下，重獲自由的人們或許會懷念起當囚徒的美好，感受到自由的代價是「被丟入光禿禿的現實（a bare and harsh reality）」（80）的痛苦。這裡所說的，顯然攸關於人面對自己的現實存在，不知何往的焦慮。

³⁵ 這又再度是有出現自我指涉的一部小說。

³⁶ 這也使人聯想到《山巨人》裡伊榭（Ilse）不顧現實地將演出她的戲視為使命。即使劇團成員流散、傾家蕩產，仍然帶著一台推車和僅剩的團員執意走到天涯盡頭。

劇作家並點名哥白尼是個不自知的幽默主義者，因為他戳破人類自大的形象，使人們發現自己的無限渺小。「地球、人類、我們所有的偉大和榮耀」（142）都在天文望遠鏡的發明下縮小到看不見。此處同樣可見對人之存在價值的懷疑。儘管上述意象似乎將其貶到了最低點，但皮藍德羅在此不忘補充指出：幽默作家會讓我們看到人也並非那麼渺小（142）。他認為真正展現反調之覺的作品不會以全然的否定收尾，這又回到了前面所述的，皮氏在他的劇作避免單一世界觀。

從這一點或許可以理解為何皮藍德羅說幽默性情本質上包含了喜劇成分³⁷（124）。因為它常常始於發現現實中沒有絕對意義，於是一切原本嚴肅的事物頓失重量，顯得荒唐滑稽。不難明白為何戲劇學者艾斯林及布魯斯汀都看到存在主義戲劇、荒謬劇場與皮氏的互動關係。他的不少劇作涉及了人生於世根本的荒謬性，尤其是經典的《六個》、《亨利四世》幾乎都繞著此命題運行。這個面向上皮氏和二戰後沙特、尤涅斯科、貝克特等一代劇作家有著交集。這種無處不看見荒唐的傾向也表現在皮氏自己劇作中。與一般對他的想像相反，他的戲劇很少真正稱得上陰沈的，反而常常具有輕快的基調。滑稽和自我解嘲更是其中常用元素。

比如《亨利四世》開場相當明亮，受聘扮演亨利宮廷成員的眾人身著騎士裝，正帶著他們的新同事伯托特（Bertholdt）參觀環境，想藉機「鬧他」（*Six Maj* 169）。這時有人掏出一根菸來抽，時代錯置的滑稽感瞬間加倍。七嘴八舌了一陣後，伯托特發現自己搞錯了，原來他被僱來輔佐的宅邸主人扮演的是十一世紀德國的亨利四世，他還一直以為是「法國的亨利」。這使他大嘆自己看那麼多歷史都白準備了。不過滑稽過了一會又變成悲哀。蘭道夫（Landolph）說著說著，談起了皮氏在此劇大書特書的人生之無目的。他遺憾道，這裡中世紀的服裝道具一應俱全，可惜沒有一個製作人給他們該演的戲：

亨利真正的樞密院臣（privy councilors）比我們好命，雖然也沒人給他們劇情，他們至少不知道自己有個角色要演。他們演就是因為已經在演了，不知道自己沒法不演 [.....] 但我們在這麼漂亮的宮廷裡，穿著這麼華麗的衣服.....要幹

³⁷ 原文為「幽默性情天生便包含了喜劇性（il comico）及其反調」（124），但皮氏討論的並非一般意義之喜劇性與悲劇性。

嘛？沒事要做……像六個掛在牆上的木偶³⁸，等著有人把他們拿下來擺擺動作，給他們一點話說。

(172，刪節號加方括號為筆者省略處，未加括號者為原有，以下皆同。)

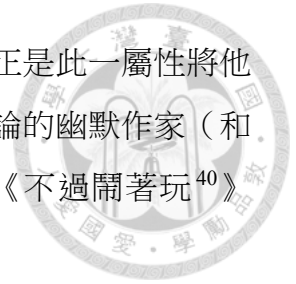
另一個經典的例子是《角色遊戲》(*Il giuoco delle parti*)。第二幕幕啓時，雷歐內(Leone)拿支木勺在打蛋(*TC I 603*)。他邊打蛋邊討論哲學，被管家抱怨不專心。雷歐內低聲向旁邊的圭多(Guido)傾訴曰「都是柏格森³⁹害的」(604)，表示管家「以前對思辨多在行呀」，但自從聽到「直覺的理論」就變了個人，被柏格森「污染了」。劇末，雷歐內安排了圭多的末路，使擔任他副手的後者別無選擇，代他赴決鬥之約。決鬥在場外花園進行的同時，場上的雷歐內穿著睡衣和拖鞋，坐在餐桌前。而隨後醫生不發一語的急迫過場，向觀眾和雷歐內宣布了圭多的死。在這最後一段戲中，皮藍德羅營造了一個恐怖的反差。台上剩下雷歐內一個人，舞台指示告訴我們「雷歐內陷入沈思，陰沈嚴肅、一動也不動。長沈默」(634)。此時管家竟然端著早餐的托盤上。一段「悲劇的沈默」使管家意識到發生了什麼，「噢」了一聲後，模糊地對一向準時吃早餐的主人解釋：「時間到了」。死亡的莊嚴與重量似乎被硬生生丟入日常的雲淡風輕中。雷歐內仍動也不動，像沒聽到。幕落於這詭異的氣氛裡。

皮氏在《幽默主義》描述道，具有他所謂幽默特質的人「不知怎地有點走音」(*Humor 124*)：

像同時是把小提琴又是低音大提琴；無法不在產生一個念頭的同時，產生與之矛盾的另一念頭，發現每個說是的理由，都引發一個或更多理由讓他不得不說否，而終生陷在困惑中；無法全心投入一個感覺，而不忽然驚覺內在有什麼正在嘲弄他、侵擾他、動搖他、奚落他。(*Humor 124*)

³⁸ 西西里木偶劇(*l'Opera dei Pupi*，使用提線木偶)是皮氏出身的西西里之特色傳統文化，2001年納入聯合國文化遺產。皮氏曾描述兒時與家庭教師去買木偶。

³⁹ Henri Bergson (1859-1941)，法國哲學家，皮藍德羅的思想常被與他的哲學比較、或認為受其影響。



這一敘述反應了皮藍德羅自己的思想及藝術特質，幾乎可以說，正是此一屬性將他的劇作導向不和諧、多音的樣態。對意義的根本懷疑，使皮氏所論的幽默作家（和或許他自己）沒辦法把事情看得太認真。他甚至有部劇作就叫《不過鬧著玩⁴⁰》（*Ma non è una cosa seria*）。

諷刺、挖苦、自我解嘲也是皮藍德羅慣用的手段。《一如從前、猶勝從前》（*Come prima, meglio di prima*），傅薇亞（Fulvia）扮成丈夫的新任妻子回到家中，不知她真實身分的女傭顧忌家人替「死去的女主人」辦彌撒的事惹「新太太」不高興。傅薇亞語帶諷刺地告訴她沒關係，「畢竟也是死在你懷裡的女主人嘛」（*TC I* 861）。又如《找到自己》裡，女演員朵納塔（Donata）與眾人正經商議到一半突然爆笑出聲，向其他兩人說此情此景實在太像「安排好的場景，一場三人戲」（*TC II* 820）。熱衷於後設的人可能會樂於相信這是作者指涉台上正在做戲。

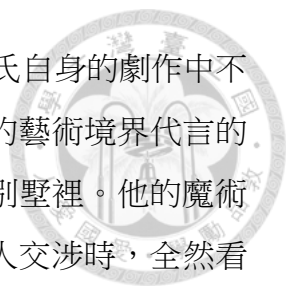
皮藍德羅也每每消遣自己和劇作。《各自解釋》裡，有兩段巧妙的幕間戲，台上呈現劇院大廳一隅⁴¹，劇評和觀眾來來去去，對劇情議論紛紛。舞台指示說明：「眾所皆知，皮藍德羅顧人怨（irritating）的戲，每幕演完必會產生爭議（arguments）和兩派意見（antagonisms）」（*SixMaj* 244）。皮藍德羅指示這場戲「可以很容易用即興的，反正對該作者所有作品一律採用的評語大家都熟悉也常覆誦」（244）。但他還是給了一些可行台詞，唯說明不應受限於此⁴²。戲裡還聽聞「作者」今天也有到場。第二場幕間戲結尾，台上亂成一片，有人說女主角被打了一巴掌，又有人說是劇作家被打了一巴掌。劇作家也建議了一些觀眾喧鬧可用的台詞如：「叫皮藍德羅滾！」、「不，皮藍德羅萬歲！」、「滾！滾！」、「他就是在惡搞！」（271）

因為意識到無所不在的矛盾，皮氏認為幽默作家在作品裡對於自己的理想、希望宣揚的信念也不忘用某種方式加個煞車。作品中若存在作家的理想，也僅是為了

⁴⁰ 原文為類似「不要那麼認真嘛」的一句口語，表示不是什麼嚴重、正經的事、或非真有此意。

⁴¹ 這兩場幕間戲的形式常被誤解，實際上皮藍德羅未動用舞台以外的區域，僅在台上做出假的大廳一隅，並使假劇評、假觀眾、假真實人物莫雷諾（Moreno）等人從舞台左右出。「幕落後很快又升起，顯現出劇院大廳的一部分，通向一樓座位及包廂，並連到最後面的〔假〕舞台」（*SixMaj* 242）。但開幕前有安排發生在劇院外及大廳的表演，並指示首演前登報的內容。

⁴² 在這類舞台指示裡，劇作家總忍不住藉機對他慣稱的「劇評諸君」酸上幾句。譬如這裡他順帶指出，某個此刻痛批作品的劇評，明天也可能在報紙上對此劇讚不絕口；因為有時職業需求可能使他不得不犧牲自己的誠懇，「我是說如果他有所謂誠懇可以犧牲的話」（244）。



拿來「拆開、設限，並以這種方式表現出來」（*Humor* 131）。皮氏自身的劇作中不難找到對此觀點的實踐。譬如《山巨人》裡，似乎替劇作家理想的藝術境界代言的魔術師科綽內（Cotrone）並非法力無邊，而是封閉在鬧鬼的廢棄別墅裡。他的魔術與創作的無限可能相連，但在現實面前卻派不上用場：當他與巨人交涉時，全然看不出神通廣大，顯得像個勞碌的劇團經紀人。加以框限的處理手法十分顯著。這點特別有趣。因為以之檢視皮氏劇作，會產生很新鮮的啟發。比方說他晚期所作，包括上引《山巨人》在內的三部神話⁴³，不少論者視為劇作家捨棄從前的相對主義立場、轉為頌揚某種絕對價值（母性、基督教信仰等）的證明。若果真如此，這也就意味著劇作家到了生涯末尾時已推翻自己早年「總是不給出的唯一解」的主張。不過依筆者之見，聲稱這些劇表現出單一價值的優越性是有待商榷的。就文本看來，它們並非毫無保留地推崇一個新真理，實際上結局有模糊性。

而從這個角度，也可以解釋何以皮氏戲劇帶有如此鮮明的自我指涉性格、導致後世那麼多學者在他劇中看到所謂後設的色彩。由上述看來，它和自我解嘲的態度是分不開的。某個層面來說，皮氏的思想其實內含一種謙卑，慣常以各種打折扣的方式拒絕給予自己的主張絕對性，總是不排除其它可能；但同時他在信件、訪談、單獨的文字片段中，以及他筆下的人物倒是常常發表誇大的言論。

3.2 深淵與燈籠

根據前述塞萬提斯等例子來看，皮氏所謂幽默性情生成的典型路徑為：歷經某種價值幻滅後、對於存在本身產生的迷惘。這種迷失的心境在他的劇作及敘事文學中有大量的描述。英譯故事選《自殺故事集》（*Tales of Suicide*）選作重心特別與這種存在危機相關，如〈陷阱〉（“La trappola”）、〈小鳥標本〉（“L’uccello impagliato”）、〈捕魚籠〉（“Il coppo”）、〈空無〉（“Niente”）等，由篇名已可見

⁴³ 包括《新拓墾團》（*La nuova colonia*）、《拉撒路》（*Lazzaro*）、《山巨人》。三作小標皆冠以神話（*mito*），皮氏自己在寫完《拉撒路》後將此三作歸為一系列。《山巨人》完成部分有三段（前二幕），作家逝世後手稿加上其子 Stefano 轉述父親告知的第四段（第三幕）劇情出版。



端倪。在沒有確定價值的世界裡，人面對存在的焦慮，是作品反覆出現的主動機之一，到最後一部完成的劇作《不知怎地》都仍可以見到。

實際上甚至皮藍德羅青年時代的信件就已經出現這一關注。不少學者指出的、皮氏 1887 年給姊姊羅莎莉娜（Rosalina）的信中，他寫道：

沈思是漆黑的深淵（abyss），住著幽幽（obscure）的鬼影（phantoms），它的守衛是令人絕望的拒絕。沒有光線能透進那裡，對光明的渴望使你陷入越來越深的濃稠黑暗 [.....] 我們像可憐的蜘蛛們，為了活而幫自己在某個角落織一張纖細的網；我們像可憐的蝸牛們，為了活而將脆弱的殼擔在背上；或可憐的軟體動物，他們的殼沈在海底深處。當然我們可能是高等一點的蜘蛛，蝸牛，軟體動物；不會要一張網或一只殼。但要一個小世界，活在其中，也以之而活。一個理想、一個感覺、一些習慣、一份工作。這就是那個小世界，或那隻名為人的大蝸牛之小殼。沒有它們，生命將不可能 [.....] 當你沒有生命地活，沒有思考地想，沒有心地感覺，你不知該轉向何方：你變成一個無家可歸的浪人。我就像那樣。（qtd. in Caputi 12）

這段書寫可注意的至少有兩點。首先是皮氏以深淵描寫無意義的虛無，幾乎是典型的存在主義式表達，此處沒有方向的迷失感已受到重點強調。另一是這段描繪中可以觀察到的矛盾性。越渴望光便越深陷黑暗；「小殼」、「小世界」的重量被徹底輕蔑，同時卻強調它們是生存的唯一憑藉。存在的空無、迷茫、矛盾在此早期書信中已出現為集中渲染的主要動機。之後將看到深淵和小世界的意象也被他繼續發揮，在他的敘事作品及劇作中亦出現（如《不知怎地》）。同封信裡他亦比喻生命「就像一場沒有連結、沒有道理的大型偶戲」（qtd. in Caputi 12），可觀察到以戲劇喻人生是皮氏非常早就發展出的主題。

皮氏在 1904 年出版的第一部小說、他的成名作《馬提亞》裡，將上述心境發展成一個人物口中的「燈籠哲學」（lanternosophy, *Mattia* 155）。小說中馬提亞的房東安瑟摩（Anselmo）告訴他，生之覺「像每個人攜帶在自己之中的一個小燈籠」（155），讓他們看見自己在地表上多麼迷失，並向他們揭露善與惡。燈籠的光圈有

大有小，光圈外是可怕的黑暗。「燈籠若未點亮，那可怕的黑暗就不會存在，但只要火光繼續燃燒，我們就必須相信那片黑影」（156）。安瑟摩繼續解釋，燈籠有各種顏色（視「幻覺」〔*Illusion*⁴⁴〕賣給我們的彩繪玻璃而定，此人是一個善於銷售的商販）。但在每個歷史時期以及個人生命不同階段，有著不同流行，所以人們傾向同意「顏色對了」的抽象概念和意見：比如異教的美德可能是紅色，基督教的美德則帶點憂鬱紫。然而歷史中的狂風總會出其不意將燈火吹滅，在這樣的時期裡，人就像壞孩子亂踩一通過後的螞蟻，三三兩兩群聚，找不到回蟻窩的路。「梅斯先生，我想我們現在就處於這樣的時期。黑暗和混亂！所有大燈籠都被吹熄了。我們該朝向何方？」（157）

這裡出現的小火光，是一個貫穿皮氏作品的重要意象。作品裡出現重複的包括燈、燭光、螢火蟲、燈籠、火把，後三者稍晚在《山巨人》、《不知怎地》、《新拓墾團⁴⁵》（*La nuova colonia*）等劇也實際出現於舞台上。除此之外，文中又再次驗證了皮氏對歷史之為虛構的洞察。這段文字也清楚地告訴我們，皮藍德羅劇作的幻覺（*illusion*）在作家思想中連接到什麼樣的意涵。《六個》劇中由人物們代表的文學之虛構、《亨利四世》的歷史遊戲、《就是》裡可能只於人物的妄想中存在的女兒／妻子——由此看來，它們所代表的不會僅是抽象概念的、與實相對的虛，用來推導出真實不存在的邏輯命題，或者用來宣稱自己的絕對性。劇作家更關心的可能是這些幻覺對生存的必要，因為他所看到的現實處境，是人必須面對無意義的無底黑暗，因此無可自拔地向燈火聚集，以抵抗由此而來的迷失感。劇本中的這些幻象、虛構，基本上皆可以清楚發現與此源頭的關聯。

由此可見，皮藍德羅的思想從根本上就是由存在的思索出發的。而他的這一面向從早期就開始發展，因此成為其藝術觀、世界觀整體之中難以分割的一條主線。劇作家作品和理念的其它特質，包括沒有真理、人生如戲的比喻、幽默、自我指涉、以及後來的形式和流動等，皆與之緊密交織。綜合上述觀察，皮氏的核心關懷是人

⁴⁴ 皮氏似乎喜以大寫將一些名詞半寓言人物化，論述作如《幽默主義》中亦多見。

⁴⁵ 標題的 *colonia* 指的不是某塊殖民地，而是劇中來到一個小島上開墾駐紮的群集／勢力。皮氏在別處描述這座島原是流放地（*penal colony*），劇中先是一群水手組成的拓墾團（*a first colony of sailors*）來到島上定居，後來又來了一群新的墾殖者（*sometime later a new colony disembarks on the island*）。（*Her Husband* 74-5）。



的存在處境，更多過於衍生而來的例如真實的相對性等命題。後者固然有其重要性，但劇作家始終以對人的思索為根基。而人的自我和意識也是他一向著墨的重點，或許與此是一體兩面⁴⁶。

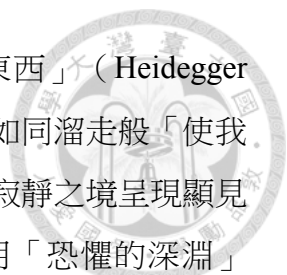
「可怕的黑暗」、「所有大燈籠都被吹熄了」這種意義全面喪失的感覺，和它對人帶來的衝擊，在皮藍德羅筆下得到大力的強調。他在《幽默主義》中將發現虛無的起始經驗，敘述為看見生命「彷彿在某種荒蕪、令人不安（disquieting）的赤裸中」（138）的樣貌。我們或許可將之換句話說，稱作是剝除一切外衣之後的存在本身，或人的原本處境。這也就是哲學上沙特、海德格，以及文學上與皮氏時期相近的里爾克（Rilke）等人關注的同一個對象。

皮氏寫道，在這種特定的「內在寂靜的時刻」，人感到「彷彿生命與時間停止，彷彿我們的內在寂靜縱身跳入了神秘的深淵」，一種內在的「虛空（void）」。「此時人「被一種奇異的印象攫住」，「彷彿在一道閃電中，我們可以清楚感知到〔……〕活在人類視野到不了的地方、人類理性的形式之外的另一個現實」（138）。在此視野中，人將「非常清晰地」看見他平日的關係、習慣等「日常存在的織造（texture）」，「幾乎懸掛在我們內在寂靜的虛空中」，日常意識的一切變得「沒有意義，毫無目的」，而人洞察到在它們底下有一個「人只有透過付出死亡或瘋癲的代價才能面對」的「別的什麼」（138）。

皮氏筆下這種對虛無的體驗，基本上正是海德格、沙特等人存在主義哲學的起點。海德格對憂懼（德：Angst，又譯焦慮）的描述與皮氏談的寂靜時刻便特別類似，以下略提。海德格於他重要論述之一、1929年發表的〈何謂形上學？〉中寫道，憂懼是向我們⁴⁷揭露無（Nothing）的一種罕見且稍縱即逝、但確實會發生的關鍵心境

⁴⁶ 歷來不乏學者比較皮氏與存在主義哲學。亦有研究指出皮氏對存在主義哲學的影響，如 Mariani。Mariani 提到此點但未論述。他引用多篇研究，唯其中幾乎無英文著述（102）。皮氏於存在主義文學脈絡的重要性即使單就《六個》、也不難看出。劇作家筆下確定性與主體的崩解、個人的孤絕、對自我及意識的思索等，可以說幾乎已受公認地確立了他在此脈絡中的地位。這也是廣泛認為他洞察最深刻入微，使他於現代主義文學具代表性的重點之一。（上述英譯選集即可作為例證。）與存在主義結合針對劇作討論的部分，許多學者指出皮氏劇中確定性的粉碎、人生如戲的荒謬。至於他的人物們對存在處境的思索，論述集中在人於社會的扮演性，以及與此相連的「面具」主題：假面與真貌、虛與實。前已提及二元對立結構就皮氏劇作的適切性有待商榷，而無論如何，目前此條路的研究已相當飽和。此外不少面向比如主體間性（intersubjectivity）、原真（authenticity）亦與劇作有連結，或為有潛力的方向。自我與意識的主題上是否可能有更細膩或深化的論述，也值得一探。

⁴⁷ 海氏刻意避免使用「人」為代名詞。



(key-mood)。憂懼中，我們「感覺到某種詭祕 (uncanny) 的東西」(Heidegger 249)，此時所有事物彷彿消失，或掉進一種無關緊要之中，一切如同溜走般「使我們懸浮在半空中」(249)，無可依憑。這裡的敘述和皮氏描繪的寂靜之境呈現顯見的重合。此外兩人皆將之與暈眩感連結。該文他處，海德格亦用「恐懼的深淵」(260)稱此狀態。海德格的理論裡，在憂懼裡面對到的即是無，而一切溜走後僅剩下「此在」(Dasein，英譯保留德文原字)，我們因而能藉此經驗到何為「存有」(Being, 249；德：Sein)。因此緣故，形上學某種意義上必須透過憂懼才能展開，讓此在藉著憂懼揭露的無和事物及自身產生關聯；否則自我意識、知識可說是沒有地基的飄浮狀態。沙特的存在主義也同樣地由這種對虛無的承認出發。沙特認為人只有在認識到上帝不存在，亦即，沒有外在價值可為依憑之後，才能夠面對自己的自由。沙特闡述「若上帝不存在，則做什麼都可以 (everything is permitted)，人因此而孤立無援 (forlorn)。因為他無論在自己內外都無法找到任何依靠〔……〕換言之，並沒有決定論——人是自由的，人**就是**自由」(Sartre 2001：32；粗體為原文強調)——在絕望之後，自由才可能。簡單比較下，皮氏與存在主義哲學的親緣性已可見一斑。

對皮氏而言，重點似乎在於，洞見剝除虛飾的生命之「另一個現實」的結果導致幻滅，而且使人無法再回到原本幻滅前的狀態，並因此而和他人格格不入。他寫道在前述靜默的深淵中，人極力想「捉回那平常對事物的意識」，但卻發現自己無法再相信日常意識之一切，「因為我們現在知道它們都是假象 (deceptions)」(Humor 138)。一度看來確實可靠的事物如今在他眼中清楚顯露為人造的幻影。生活猶如「一場機械式的幻覺秀 (phantasmagoria)」，「如何再重視它？如何再遵從它？」(138)皮藍德羅認為遭臨這種幻滅的人因此發現「什麼都不是真的！對啦，海是真的、山是真的〔……〕但人呢？」⁴⁸(139)此人於是在日常生活裡不能再好好扮演自己的角色。如今他體認到，原本確信真實、有意義的人我樣貌，僅只是「面具，都是面具」，人總是戴著自己「肖想 (fancies) 那就是他」的隨便哪副面具，儘管他總是「不自主、不自覺地」、「真心誠意地」(139)這麼做；因為根本

⁴⁸ 這裡皮氏顯然不像他名聲裡那麼主觀唯心，對自然界的實在一點也沒否認。



就沒有所謂的本來面目。換個陽光一點的形容，皮氏所定義的人就像千變萬化、但沒有真實容貌的海老人波諦烏斯（Proteus）般的存在；但到了皮氏筆下，波諦烏斯恐怕比較希望變成一隻海豹度過餘生，忘記自己有變形能力。

尚可觀察的一點是，在這裡，皮氏早已有之的偶戲比喻換成了面具，但從這幾篇不晚於 1908 年的文字、作品已能看出戲劇和表演的比喻是他寫作一向的特色。此外再考慮這裡的幻覺秀、前引影子、燈籠的彩色燈光等等，讓我們可以大略見出皮氏對視覺意象之偏好。這些和劇本裡所透露的、劇作家對劇場燈光及視覺效果的偏重有若干相應的地方。

3.3 人的處境

意義的全面幻滅，在皮藍德羅的作品和思想中可以連結到兩個層面。其一為他所謂的幽默性情：認知到人的無可依憑之同時，也代表將開始質疑所有自稱絕對的價值，察覺到並存的歧異立場。另一方面，對日常存在的織造失去信心後，人將如何自處，是皮氏劇作環繞的大主題之一。他的筆下有大量經常可以被歸類為瘋人、小丑的人物們：在世人眼中瘋瘋顛顛、言行怪異、舉止反常、沒個正經、無法融入社會等等；這些特徵的部分成因是與上述幻滅相關的⁴⁹。這些人物自然未必如作家自己在《幽默主義》表現出的，對世事看破得如此徹底；但他們亦經歷各自的小幻滅，使他們無法用同常人一般的態度面對生活。

冒著過度概括的風險，或許可將部分劇作共同出現的一種典型大模式敘述如下：因為發現人在日常生活中被期待的行為、情感、人際互動不過是任意的規範習俗下的產物，因此使這些人物產生了某種錯亂，或不再在乎社會常規、或做個有名無實的樣子、或放棄和他人建立關係、或被逼到絕境後反過來操弄常規。劇中表現尤其集中在婚姻制度。對世人認同的常態夫妻關係、忠誠的道德規範流露懷疑甚或鄙夷。

⁴⁹ 在這點上，劇作家和先他半世紀的杜斯妥也夫斯基或許有著交集。杜氏亦特別著墨於外界看來有些瘋狂、不正常或不合群的人物。例如他著名的〈地下室手記〉中的主述者。兩位作家皆善於描繪焦躁激動、對世界帶有某種忿恨的人物性格；而且筆下人物總是思考個不停，也說個沒完。皮氏自己於《幽默主義》中曾引用杜氏的作品為例，已有學者討論杜氏對他的影響。

前述提及的雷歐內就是一個例子。他消極看待與妻子的關係，決定扮演一個徒具形式的丈夫，每晚按時拜訪分住的妻子西莉亞（Silia）三十分鐘，此外全不在乎，任她和情人圭多往來。此劇中按時作息、蛋與蛋殼都是反覆現身於多處的元素，兩者皆指向空洞的形式外殼。雷歐內聲稱要當一個空蛋殼，不讓難以掌控的情感等因素影響。然而由劇中發展看來，他最後並不算成功。此劇的雛型故事名為〈了解遊戲規則之後〉（“Quando s’è capito il gioco”）。由這舊標題，可知皮氏特別強調地將婚姻或社會規範比作任意制定的遊戲規則。

對於皮氏的戲劇有個經典的說法，就是認為他的人物、情節、主題一成不變，只有一套樣板⁵⁰。然則這種說法實有誇張之嫌。皮氏劇中可發現許多反覆出現的動機（有名無實的婚姻、戴綠帽、雙重身分等），但劇本著重點各自有別，多數有其無可取代的獨到處。若只看摘要裡出現了類似情節便以為都一樣，誤會可就大了。比如一樣可以算是被戴綠帽的丈夫，《你想想清楚啊！》（*Pensaci, Giacomino!*）裡的老教授托提（Toti）、《小丑鈴鐺帽》裡的強帕（Ciampa）皆與雷歐內相差甚遠，劇作內容也大相逕庭。

《小丑鈴鐺帽》是皮氏刻畫社會對人之打磨的代表作之一。劇中，寫字員強帕也對日常一切的任意、虛妄有類似的領悟。但他非但不能因此笑看人生，反而深受其苦。慣常替登場人物提供外貌速寫的劇作家描述他「濃密的長髮散亂地披在身後〔……〕他瘋狂的雙眼，冷硬、有穿透力，極靈動地在厚重的眼鏡下發亮。右耳上插著一支鋼筆」（TC I 361）。

強帕溫文有禮，但從他出場，給人的感覺便是一片慘霧愁雲。他的上司之妻貝翠雀（Beatrice）懷疑丈夫與強帕之妻有染，設計讓警方捉姦，藉口差寫字員當晚出城。後者好似發覺她的意圖，努力想阻止。皮藍德羅在這裡又偷塞了一些他喜歡的小理論。強帕向夫人及其弟費費（Fifi）解釋：人的大腦就像一台有三條時鐘弦（*corde d’orologio*）、要上發條的儀器（他邊說邊用兩指假裝在左右太陽穴轉轉上弦

⁵⁰ 最經典的應該要屬布魯斯汀的論述，見註 14。皮氏書寫濃厚的自我挪借和文本互涉性質則為另個問題。

的小鑰匙），中央的是文明弦，左右各有嚴肅弦和瘋癲弦⁵¹。他謙卑地向夫人勸道，私下儘管大轉特轉嚴肅和瘋顛，在人前還是把文明弦上緊的好。若不藉助此物，人恐怕會彼此相食起來：「我會很高興——只是舉例喔——把費費先生吃了——這可不行——好吧，我怎麼辦？我像這樣把文明弦轉一轉，然後伸出手走向他：『哎唷親愛的費費先生，真高興看到你！』」（*MN I 646*、*TC I 364*）

顯然強帕清楚社會關係是一場戲，卻不能不參加。他需要一個體面的樣貌，否則無法在人前立足，這對他而言就意味著生存不下去。且皮氏作品捕捉的保守西西里，被戴綠帽是不能不報復的嚴重恥辱，一旦證實了，做丈夫的倘若不與對方法鬥，將使整個家族蒙羞。又，他認為要和他的美麗妻子在一起，有些事就要連帶接受。然而他似乎又對自己的戲份不齒、把扮演看得太透。這種皮氏人物的典型矛盾心境，或許便是讓強帕難以平靜的原因。偶戲的明喻在這齣作品出現了（另一齣是《亨利四世》）。強帕對另外兩人說道，我們都是木偶，扮演各自的角色，想使自己的那個偶受人尊敬；沒人滿意自己的角色——「我們每個人如果和自己的木偶面對面，會很樂意呸它口水。但讓別人這麼做可不行，在他們那裡，我們的偶必須得到尊重」（*TC I 367*）。

強帕和貝翠雀兩人也向我們展示了皮氏人物慣有的一種邊緣抵抗策略，對於主流的箝制，他們或者鑽漏洞（如《你想想清楚啊！》的托提教授），或者放棄掙扎（如強帕），或者被逼到絕境後作自毀式的攻擊（如貝翠雀），似乎極少或不曾顯示顛覆體制的意圖。

醜聞終究爆發之後，雖法律上無證據定貝翠雀的丈夫通姦罪，但兩家人已自視身敗名裂。強帕來到上司宅邸，「像具死屍般，衣衫凌亂，滿身塵土，眼鏡拿在手上」（388），顯然剛在外頭摔了一跤。他疑惑不解為何與他立場最近的夫人如此對他，將他的木偶「扔到腳下踐踏」（390），想來問她「是否真的憑良心相信自己這樣做有道理」（391）。法定事實、世人的目光、良心之間明明白白並無對等關係。

⁵¹ 此處法譯疑有誤。皮藍德羅想像的應是某種發條鐘，但儀器／樂器（*strumento*）、弦（*corda*）等字，讓人不免聯想到音樂，以及《幽默主義》曾出現的雙調「有點走音」比喻。（參 *MN I*、*Plays in Sicilian*）

最後沮喪的強帕突然靈光一閃，建議貝翠雀佯稱自己瘋了，如此便可將一切抹消。他說這簡直輕而易舉，只要到療養院待三個月再回來，「不要說療養院好了！夫人，康復中心就可以！像到鄉下渡個假。」（397）貝翠雀氣憤歸氣憤，似乎也被他說動。強帕告訴她：「相信我，扮瘋子並不難！〔……〕你只要在所有人面前大喊真相就行了，沒人會相信你，大家會覺得你瘋了⁵²。」（398）劇終湊熱鬧的鄰居湧進來（399），彷彿暗示著生存於世永遠無法擺脫的、滲入我們生活的他人。

即使將生活看成一場機械式的幻覺秀，也無法輕鬆地將之打發。皮氏的人物們仍然要面對活下去的難題。劇作家展現了真理失落的世界觀下，人們形形色色的現實處境。

但在皮藍德羅戲劇裡，人生真是一場無足輕重的演出嗎？顯然非也。另一篇作品〈嘴裡有朵花的男人〉，呈現了在死亡面前對生存意義的思索。這齣獨幕劇改自皮氏先前的同名故事。劇中，「內心平和的顧客」和「嘴裡有朵花的男人」（*One-act* 217）在一家通宵營業的咖啡吧相遇。顧客就像偶然光臨生命的尋常人。他因錯過了火車，只好在此地消磨一夜。他向男人聊到自己今天來城裡辦事，於是不免要「順便」、「不麻煩的話」（219）替妻女和她們的朋友買這買那，日暮時分匆匆忙忙帶著大包小包搭車到車站，「每根指頭掛兩個包裹」（219），卻差那麼一點點而錯過了火車。他擱在車站的包裹、停止的車班，猶如象徵綁縛他的日常作息和責任。

這家通宵的咖啡吧卻像一個脫離時間的領域。我們要一直到劇終才會發現，男人嘴裡的花實際上是一顆藏在他鬍鬚下，他所說的「漂亮的紫瘤」（228），使他「沒剩幾天可活」（226）的癌。

偶遇的兩人隨意聊著，對話漸漸傾斜向男人的自白，不時被許多「暫默」打斷（在這簡短的小劇裡超過二十個）。這奇怪的人揭露自己拋棄了正常的生活，不願再待在家，終日在街頭觀察人們。他的妻子偶爾在舞台角落無言地出現，（「她日日夜夜跟著我，就像那樣，始終隔一段距離」；226），男人說他可以像條狗一樣把她踢走，可是語氣中又分明流露憐惜。我們或許可以推想，他並不是沒有能期待的

⁵² 有必要指出，皮氏各劇作中，「瘋」一詞為極稀鬆平常的口頭用語，當覺得某人行為難以置信，常常第一句便呼「你瘋了」。



關係和情感。但臨頭的死亡使他再也無法忍受常人安安穩穩奉行的秩序，使他透出一股亡命之徒的瘋狂氣息。

男人表示自己「攀在他人的生命上」，「像攀在鐵門欄杆上的藤蔓」（222）。已然自行宣布退出生命的他，想像陌生人的生活，想像自己住在看見的別人房子裡，「但不能是認識的人〔……〕光想到就噁心！」（222）他如今把自己看成候診室裡椅子的同類，隨機參與著來去者的人生。他的語言不屑中又帶感傷，將人生描述成一個解不開的惡性循環：人生除了回憶以外並無什麼可以品嚐，回憶使人渴求生命、永遠不滿，於是作繭自縛於「這些蠢日子、瑣碎的發脾氣、愛計較、無聊的妄想、苦悶的工作」（225）；然而這些終將又化成使人眷戀的東西。

沒錯、沒錯。現在我們覺得是無聊小事——甚至現在感覺簡直像場活生生惡夢的事——對呀，誰知道再過四五年、十年後，那些嚐起來會是怎樣的感覺——那些眼淚會增添怎樣的風味……（225-6）

短劇落幕前，男人才告訴對方他的病，走到路燈下讓對方看看那顆紫瘤。他的奇異言行似乎在同伴眼中得到了解釋，也解釋了他先前的另一番話。男人透露他的人类觀察不是為了好玩，而是「實際上——實際上我這樣做，是因為我想分享所有其他人的煩惱，好能夠斷言生命既無聊又無謂。如果你可以讓自己這樣想，當生命到了盡頭，也就不會在意了。」（225）我們發現他將生活看得那麼瑣碎和虛浮，其實也正是由於無法割捨它的緣故。最後他笑了幾聲，對另一個顧客道了聲晚安，

就著遠處的曼陀鈴聲哼著小調，一邊信步走遠。他朝右邊的路走去，但又忽然想起妻子可能正躲在街角等他。他迅速轉身，向另一個方向匆匆下場。內心平和的顧客目瞪口呆地目送他離去。（229）

從以上作品中，可以看到皮藍德羅的世界觀明顯並不虛無。幻滅後的迷失感，使他的人物必須在赤裸的現實中，重新掂估存在究竟還有什麼重量。而在質疑一切價值、習俗、人際關係等等本質上皆為人造的產物，將它們稱為幻覺之後，作家也

未曾對它們一笑置之，而是在多數劇作中展現為人們必須與之共存的一重現實。皮氏畢生為光和舞台著迷，或許向我們揭示了：他用彩色燈影形容人類構築的意識世界，未必只有斥之為虛浮的意圖，也可能將它們視為一場炫目醉人的演出。





第四章、流動與建構

4.1 無數不明的小小因子

皮氏在《幽默主義》中以流動（*flusso*）與形式／形體（*forma*）之間的落差解釋世間何以有著無所不在的矛盾，這一點後來變成他最為人熟知的概念，儼然被視為一個理論看待。在文章該部分，他將流與形的衝突、生之覺（*sentimento della vita*）、以及幽默三者相連，似乎嘗試建立一個整體的論述，來涵蓋自己思想的這幾個層面。本章便試圖由這一環節著手，呈現以下三方面：皮氏的世界觀及連帶的劇作基本主題、他的存在主義關注、以及他的美學主張是如何互相聯繫。

該段中，皮氏定義道，流動與形式之間的爭搏是矛盾最基本的來源：

生命是一道持續之流，我們試圖將它逮住（義：*arrestare*）、定住（義：*fissare*）於我們自己內在與外在那些安定、指定的形式中，因為我們本身就是一些定下的形式，在不動的其它形式間移動，不過卻還能跟隨生之流，直到越來越僵化、漸漸減緩的運動終於停息為止。我們試圖用來逮住、定住持續之流於內在的這些形式即是概念，即是我們想供自己貫徹的理想，所有我們為自己創造的虛構、打算安身其中的條件和狀態。但在同一個我們裡頭，就在所謂靈魂、亦即我們內有的生命之當中，流動朦朧地（義：*indistinto*）繼續著，在堤防之外，在我們強加來為自己組成一個意識、構成一個人格的那些界限之外。在某些風暴的時刻，這些編造出的形式遭流動擊中而淒慘地傾塌；而即使那不在堤防外、界限外，而是向我們自揭為清楚分明（義：*distinto*）的、被我們細心用渠道導入對人事物的情感、自我設置的責任、自我劃定的習慣的那一道流，也在某些氾濫的時刻潰堤而出將一切沖毀。（*Humor* 137）

劇作家將生命比為恆繼的流動，常為指出與同時期柏格森提出的生命奮進（*élan vital*）概念有相仿之處。不過以持續前奔變動的流作為模型、去描述萬物運行或自我意識

的類似思想，在皮氏對之多有繼承的德國唯心哲學⁵³（German idealism，德國觀念論或唯心論），或甚至東方哲學中也早已有之。皮氏的概念未必就可斷言是受柏格森影響⁵⁴。此處先將觀察重心放在皮氏提出流與形的圖像實際上強調了哪些觀點，這和他的思索整體有什麼連結，而這些在劇作裡又作了怎麼樣的呈現。

首先可以發現皮藍德羅將流動和形式之間的矛盾渲染上一重存在主義色彩。形式的製造者是人，人冀求將永恆變動者捕獲在形式內，而他如此做的動機是為自己提供一個原則、建立一個確定的人格等等。這些追尋可以說無可指責，趨向理想或某個自認為有益的目標，且被描述為人類全體不得不然的狀態。然而在此觀點下所有的熱切努力卻總是白費力氣，細心建立的一切總會被無法控制的風暴、水患摧毀。這使我們很容易聯想起卡繆（Camus）筆下的薛西佛斯（Sisyphus），不懈地推著那顆一次又一次滾落的巨石。存在被描寫為一場徒勞的永恆掙扎⁵⁵。

其次，皮氏筆下的流動顯然並非某種一貫的宇宙意志，而更像許許多多未經辨別、無特定方向、偶然湊在一起的小小因子。這些小小的因子間接構成了意識到的自我和現象。皮氏在同一段文字前闡述他對意識的觀點：「我們為意識設置的柵欄、界限也是幻覺，是我們相對的獨特性現形的條件。但現實中並不存在這種界限」（135）。皮氏眼中，意識的範圍（相較於心智的全部內容）是任意且永遠是局部的，前面也曾看到他描述意識的光「並不照亮精神的全域」（112）。當時心理學對此領

⁵³ 皮藍德羅於德國波昂大學（University of Bonn）取得羅曼語文學（Romance philology）博士，對德國這支文哲傳統似乎尤為了解。他的論文主題為家鄉阿格里琴托（Agrigento，舊名 Girgenti）的方言。

⁵⁴ 值得比較者例如謝林（Schelling, 1775-1854）發展自費希特（Fichte, 1762-1814）的自我意識概念。謝林認為：「自我意識不是唯一不變者（the immutable）的自主行動，而是變動的我（I）被迫的奮搏，變動的我在非我（not-I）的條件限制下掙扎，以拯救其身分／同一性（identity）並於向前奔馳的改變之流中再度尋獲自身」（qtd. in Dews 22）。皮藍德羅對自我的看法與此不無相似之處。費、謝兩人皆為德國唯心論哲學家。費希特對自我意識的探討可說為後世包括現象學等諸多哲學理論的源頭。基本上他認為知識的基礎建立在超驗的自我意識上（Schroeber）。他的重要開拓是將自我意識定位成類似一種持續位移的行動而非反照的客體，前於主客體之別且融合兩者，能藉由自我定位（self-positing）的行動，建立與非我（not-I）／世界的關係以及與我（I）同一的意識（Dews 20-1）。費希特與謝林的論爭是歐陸哲學上一個重要的分歧點，放到後現代理論之後的當今來看仍高度相關。概略而論，費、謝兩人都欲為知識尋求絕對性。費希特認為絕對性在自我意識之中，整個經驗世界的結構都來自這個超驗自我的活動；但謝林認為這種絕對性要在意識以外找尋，意識中的一切包含自我都不是絕對的。謝林的觀點可以說就是反駁主觀唯心論的一個代表，他相信即使沒有意識，外界也依舊存在，要於當下在場意識之外假定一個場域（Dews 22-3）。似乎皮氏的思索一部分便是循著此脈絡的大路而行，並且連接到二十世紀歐陸哲學理論持續關切的一些命題。

⁵⁵ 卡繆和皮藍德羅都在作品別處顯示他們並不完全接受這種悲觀主義觀點。



域的研究有顯著發展，皮氏該文亦顯有攝取不少他人學說，但文中他試圖將這些整合入他自己對於根本的矛盾性、幽默、幻覺及現實等題目的思索，建立一個基礎論述。

皮氏基本上將人的自我看作一個持續變動、游移、融合的過程，這也就是他所謂內在的生之流。他認為「個人的靈魂並非單一」（136）：

相信靈魂的單純（義：simplicità），是和歷史上對人類靈魂的觀念衝突的。靈魂的生命是一個變動的平衡；一個各種情感、傾向、念頭持續甦醒和睡去的過程；一種矛盾兩端之間無休止的浮動、對立兩極之間的擺盪，比如希望與恐懼、真與假、美好與醜惡、正義與不公等等。（136）

如此一來便完全推翻了一個恆常不變、可以確定的自我存在的可能。此看法與皮氏作品中企圖表現自我的多重或分裂這一點是密切相關的。來回於矛盾的兩端亦與皮氏思想上強調的質疑絕對、看見反調吻合。有趣的是劇作家自己在這裡認為繁複的靈魂觀，或說自我觀，才是歷史上的主流。他恐怕想不到，後世廣泛從他劇中此點看見一種現代特徵。

問題來自意識。皮氏的觀點下，意識不僅無法認識變動不居、暗潮洶湧的自我全貌，甚至傾向構築一個不變的虛構自我，兩者從前提上就不能相等，因此無可避免地導致矛盾。這裡一方面涉及人賦予自己確定性的努力，即前述具有存在主義色彩的部分——「因為生命注定缺乏從人類理智來看清楚、明確的一個目的，若不願無目標地飄遊在虛空中，生命就有必須為每一個人擁有一個特定、虛構、幻想的目標」（124）。這部分下一個小節將繼續討論。另一方面涉及此論點中意識本身的侷限性。

如前引，皮氏認為意識本身已經是人為「組成」的，「本身就是一些定下的形式」（137）。包括思考和感覺的模式等都是被選取構作出來的。而意識到的那個自我永遠只是一種詮釋，「我們根據這個虛構但真誠⁵⁶的自我詮釋，來思想、行動、生

⁵⁶ 皮藍德羅相當強調這種自欺中的真心誠意（sincere、in all good faith，*Humor* 132），和沙特哲學的自欺概念「不誠實的信念」（mauvaise foi）恰好形成對比。這又是劇作家的幽默看到的一個矛盾。

活」(132)。皮氏指出此詮釋是當下意識回溯賦予、或投向未來的，並無真實性或有效性。比如人為自己行動找出的理由其實是事後解讀，往往採納自願看到的邏輯條理、樂於相信自己擁有的原則等等。但這些與實際促成他做出某行為的因素可能根本不相干，包括被忽略的「秘密傾向、不自覺的模仿」(132)等等。多數時候，理由只是用來遮蓋其它因素的大幻覺。

《各自解釋⁵⁷》就是皮藍德羅表現此一主題的力作。劇中事件背景為一樁名人醜聞，據傳知名演員黛莉亞·莫雷洛(Delia Morello)感情上背叛與她訂婚的雕刻家，導致後者自殺。劇作揭幕於多羅(Doro)、方切斯科(Francesco)熱烈爭辯此事的隔天。兩人對女演員行為背後的原因分別提出了水火不容的見解，雙方後來又立場互換，鬧得要決鬥。劇作前半，黛莉亞來造訪多羅，表示對他昨日所言深深感激。女演員剛登場作風就相當戲劇化，告訴多羅她來訪是為了：

黛莉亞：來感謝你，來吻你的手，我的朋友！

多羅：不不不，怎麼會？你在說什麼？

黛莉亞：來……(她彎腰彷彿真的要親仍握著的多羅的手。)真是太、太感謝你了！(SixMaj 236)

多羅有點不知所措，半問半述道所以自己對她動機的猜測是對的。

黛莉亞：對或不對……那對我不重要！事實是一聽到你說我的那些事，我就在裡頭認出了——你懂嗎？『認出了』我自己。(237)

她對多羅解釋她的心境如此準確又驚又喜：「因為實際上你對我認識那麼少。」(237)

⁵⁷ 劇名 *Ciascuno a suo modo* 直譯可作「依各自的方式」。什麼事依各自方式？皮氏用此語的文脈可見於隔年小說《一與無與千千萬萬》(*Uno, nessuno e centomila*, 1925)，其中他寫道每人有自己使用和理解語言的一套方式，各以各的那套建構別人和現實。

黛莉亞：好像你一向活在我心中似的，但我對自己從來從來就不瞭解的事，你卻瞭解了。我感到全身雞皮疙瘩。大叫道：『對！對！就是那樣！就是那樣！』你不知道當我在你找到的理由中清楚見到、感到自己，我有多開心又多痛心。（237）

多羅受到鼓勵，兩人一搭一唱，把女演員的心理剖析了一遍。根據此說，黛莉亞是個心理受傷的人，背叛未婚夫只是想迂迴地結束婚約。

多羅：我就是這樣說的！完全跟我說的一樣！

黛莉亞：但我只是對照自己重複一遍你說的。你的話給我很多啟發……（241）

歡天喜地的多羅於是順便將方切斯科（「那白癡」；241）的意見交代了一番。方切斯科認為黛莉亞是心機重的女子，操弄誘惑的手段對人們進行報復。豈料黛莉亞聽著聽著，完全失去了方才的篤定。

黛莉亞：（深深被刺傷）……他這樣說嗎？……（她眼神變得空白，被擊垮。）

[……]

（好一陣子不動，臉埋手掌中；然後放下手，注視前方一段時間；終於她抬起手臂做了一個絕望的姿勢。）

黛莉亞：我的朋友，誰又敢說那不是真正的原因呢？（241-2）

兩人剛剛才認定破解的真相再度墜入五里霧中。究竟動機是什麼，眾說紛紜，連當事人也無從知道。劇作主題因此明白地傳達而出：所謂真相並無正解，只有詮釋。

在皮氏看來，真正的動機是無法測定而且絕非單一的。他在《幽默主義》描述（這一點顯然也吸收了不少他人研究），人對自身的認識僅為一個片面，而且是挺小的片面。在當下意識之外，過去歷經卻未被認知或業已遺忘的種種情感、記憶、傾向也被攜帶在自我的暗面一同前行，成為探測不到、卻影響我們行動的小小因子。



比方說已經拋棄的理念，即使不在理智的層次，也可能輾轉經過情緒、慣性的層次發揮作用。皮氏所論的自我不只一個，指的是：

活在我們內在的不只現在的我們，過去曾是的那些我們也仍在其中活著，並且用已為漫長的忘卻所遮蓋、抵消、熄滅於當下意識中的那些念頭和情感，在感覺著、思考著；儘管如此，在心靈的某次震盪、某次出其不意的騷動下，他們仍可能顯示生命跡象，向我們展現自己之內想都沒想過的另個存在。

(*Humor* 135)

這種震盪是劇作中常出現的描寫對象。此外也可看出，皮氏對自我的理論是相當完整的，在他劇中對自我的多面和恆變有諸多與此呼應的探討，內容不乏廣度和具體程度。

皮氏以劇作表現了，人替自己找到的原則和理由終究不脫一個說法，在現實中有許多別的因素發揮作用、甚至主導人的行動。在《嫁接》(*L'innesto*)中有一段鮮明的描寫，強而有力地展現出說法和行動之間的落差。

勞拉(Laura)在外出作畫時遭人襲擊侵犯。當她在舞台左側的房間裡接受照護，她結婚七年的丈夫喬裘(Giorgio)向友人痛哭道無法忍受再看到她：「你不懂當我知道這件事，對我來說就全完了嗎？」(TC I 649)「我不知道.....我不知道.....我要瘋了.....你叫我同情她？你知道現在對我來說怎樣叫同情嗎？我應該要走到她床邊，**正以我愛她之名**，去把她殺了，因為她是無辜的。」(649，粗體為原文強調)

喬裘重複大呼自己「想像個瘋子一樣逃走」(651)，「我一定得走，我不走不行！」(652)「對我來說已經完了！全完了！」(653)女婿的態度深深震驚了勞拉的母親：「你要在這種時候拋棄她？」(652)「你不懂〔.....〕可能會害死我女兒嗎？你是沒心肝嗎？」(653)然而喬裘還是堅決聲稱自己不可能再面對妻子，馬上便要離開這座房子。眾人好說歹說一陣終於離去後，

喬裘(一段時間維持不動，沈浸在他的不幸中，緊繃的臉上顯現矛盾的感情。

接著他抬起身，雙手撫過額頭，轉向左邊的門，重複地道)：



我沒辦法……我沒辦法……（他按鈴，僕人出現。）叫安端（Antoine）準備車子，我們去鄉下。

僕人：先生……自己嗎？

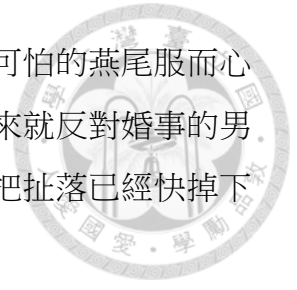
喬裘：對，自己，馬上就出發。車子好之前替我準備行李。

（僕人下。喬裘正準備離開時，勞拉出現在左方，蒼白，著一件紫色睡袍，脖子上圍著黑絲巾。喬裘一看到她，便舉起兩手，彷彿要抵禦被激起的同情。他的喉嚨溜出一聲怨嘆，某種短短沙啞低鳴，烙印著盛怒和痛苦。勞拉注視他，緩緩地走向他。她不發一語，但臉上表現出需要他、需要緊摟住他，然後隨著越走越近表現出對他不曾逃走的確信。當她抵達他旁邊，喬裘爆出一陣啜泣，接著在淚水中，像個盲人般環抱住她。）（654-5）

皮藍德羅的戲裡，人們的論述、說理常常只為了在最後被其它超出掌握的元素、矛盾的元素推翻。他的人物常常要以身試法地向觀眾和讀者示範：現實遠比人能想到的複雜。

對於外在事物的知識也同樣被皮氏看作形式。作家在文中明白提出，「我們對世界和自身的知識完全不具有一般共識中賦予它們的客觀價值。這份客觀價值是持續的虛幻建構」（132）。也就是說，人的認知像是為圈住流動的現實而造出一個模型，卻無法定義或等同於不可及的現實。對於現象的客觀性，劇作家也作出衝擊性十足的發言，稱「所有的現象要不是幻覺，就是其理由無法解釋，我們不得而知」（132）。換言之，意識所照見的部分，現象、經驗等等，並非實際存在的現實之全貌，而是我們對其中某個片面所做的一種閱讀。就如同行為的動機一樣，在劇作家眼中，現象的原因或意義超出人們可知的範圍之外。現象背後有著數不清的幽微、偶然、被忽略、未意識到的因子，可能比容易察覺的部分扮演更重要的角色。而人理解事件時所倚重的邏輯條理和因果關係，在皮氏看來皆為外加的，無法宣稱有真實效力。人對事件和對象的認識因此只能是一種詮釋，而同一時間尚存在著許多不同的詮釋方式。這就又回到了單一觀點不可靠、絕對真理不存在的基本主張。

推動現實運轉的往往是人沒有想到的因素，這一觀點也能在很多作品裡發現對應。皮氏早期寫就的故事〈窄小的燕尾服〉（“Marsina stretta”，1901）是個佳例。故



事裡一個老教師為參加學生的婚禮而穿上一件租來的、不幸窄得可怕的燕尾服而心情惱怒，因此卻可說挽救了學生的命運。當天學生之母過世，本來就反對婚事的男方親戚仗著禮節之名欲使婚事告吹。教師在莫名的怒氣下（先一把扯落已經快掉下來的袖子）堅持要行動，對抗故事裡不公不義的可惡世道。

針對意識運作的奇妙，《各自解釋》裡的狄耶戈（Diego）作了一段展示。劇中多羅之母憂心兒子其實是愛上了黛莉亞，向狄耶戈追問不休。狄耶戈叫她想像在一條鄉間小路上，一台馬車駛過。對摸不著頭緒的夫人，狄耶戈說起他在母親的病榻前看見一隻蒼蠅掉進水杯的事：

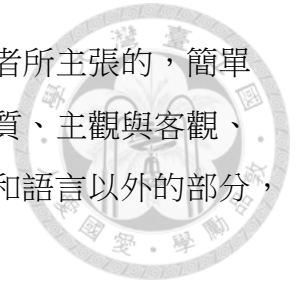
牠拼命游著，執意相信那兩支腳有辦法從水面起飛，就可惜尖端沾了那麼一點點讓牠跳不起來的東西。每次努力失敗後，牠又不斷用另外四支腳把它們弄乾，然後再試一次。我看了牠半小時。我目睹牠的死，沒看到我母親的死。你明白嗎？拜託不要煩我。（*SixMaj* 229）

對方驚訝地道歉表示不解何意。狄耶戈回道：

你覺得很荒謬嗎？我保證，當你明天想起那台我開過去讓你分心的小馬車，會發現自己對兒子的事大驚小怪很好笑。可是呀，當我想起守在母親臨終的床前時、落入我眼底的那隻小蟲，我可笑不出來。（229）

狄耶戈的話隱然指出，人們有意或無意納入視野的現象、賦予它們的意義，被時間以一種任意的方式在意識裡相連和呈現。人們對於事物的感知沒有絕對性，取決於每個片刻的隨機遭遇。

嚴格來說，劇作家對流與形兩者所作的描述實非系統化的論述和定義。但是無論如何，就皮氏的書寫已可看出，生之流所意涵的較接近尚未被意識捕捉、區分、詮釋的現實中的無數不明因子，而形式則（頗貪心地）網羅一切有確定性之物。皮氏筆下形式一詞不僅涵蓋物理上有固定形體者；人之心智、情感、行為的確定模式；亦指涉意識的一切構築，即被界定的所有認識、概念、律則、結構等等。



以上討論顯示，劇作家提出的流動與形式並不能夠如一些學者所主張的，簡單置換為其它哲學上的傳統二元概念，譬如本質與表象、精神與物質、主觀與客觀、非理性與理性等。一來他所謂形式亦包含本質的、唯心的、理性和語言以外的部分，更重要的是他已經拋棄古典二分、不變的主客體觀念。

皮藍德羅思想上顯然有脫離傳統認識論的跡象：將知識的客觀價值視為建構；真實無法直接探知，勢必透過意識的詮釋，而意識本身又是建構物；不再假定有恆常不變、單一完整的物我；自我是變動、游移、界限不定的，當下意識僅為其中一角。在這些觀點上，皮氏的思想顯得與當時的柏格森、現象學的胡塞爾（Husserl）等人對意識、認知、經驗的理解不乏互通聲息處，同時也與後結構理論的一些基本看法接近。

一般慣稱後結構的諸理論共同點包括以下幾個核心主張。首先是否定心智對於其自身（以及任何他人）的透明性；其次，這些理論皆以分崩離析的模式檢視一切，其中又常用自我的分崩離析作為此模式的範例；再者，後結構理論中，普遍、基礎、原初的原則或結構已被視為無效於描述現實，取而代之受到強調的是現實和心智的動態（dynamic）本質和表層的動態變化過程，如德勒茲（Deleuze）的生成（becoming）等（Schroeder 268-71）。在這些面向上，與皮氏的思想遙相呼應。後結構理論亦著重語言、文化、社會的建構本質，皮氏雖也指出此點，但明顯地政治性遠低於一部分後結構理論：這些理論更加側重抵抗霸權、透過區域或游擊的政略尋求對弱勢他者的解放，皮氏劇作中的反調、他人的道理與之相較則顛覆性甚微，且對語言的破壞程度低⁵⁸。兩者之間此段距離應予留意。

而儘管理論化的程度無法比較，德希達（Derrida）的延異（différance）或蹤跡（trace）理論和皮氏所描述的朦朧不明之流動在大模式上不謀而合。德希達在其所著、堪稱解構批評奠基著作之一的《文法學》（*Of Grammatology*）中闡述延異或蹤跡。他說明兩者為同一回事並可互換，皆指先於任何「界定」的、某種無法直接描述或觀察的「運動」：「此處關注的不是被構成的差異〔difference〕，而是在界定〔determine〕任何內容前，製造出差異的純粹運動〔pure movement〕。（純粹）蹤


⁵⁸ Bini 認為皮氏戲劇中存在著與陽性的理性語言對比的一種陰性或差異的語言（Bini 1998）。見註 91。

跡即是延異」(62, 強調及圓括號為原文所有)。延異本身被定義為無法直接觸及, 「意義的諸實證科學 (the positive sciences of signification) 只能描述延異的**功效** (work) 和**事實**, 描述它們使之可能的、被界定的差異和被界定的在場」, 「無法有一個科學檢視在運作中的延異本身, 因不可能有一個科學檢視在場 (presence) 自身的根源, 也就是某種無根源 (nonorigin)」(63, 強調為原文所有)。德希達並接續論道「因此延異即是形式的形成 (the formation of form)」(63)。德希達所論述的此種在背景中推動現實, 然而不能夠被任何理性邏輯或語言所捕捉的蹤跡, 與皮氏描繪的流動基本輪廓出現了有趣的重疊。皮氏與半世紀後的後結構理論仍能對話, 不但反映劇作家與歐陸哲學的整體脈絡有不少交織互動, 亦為當前研究他的作品和思想提示了一些潛力充沛的方向。

4.2 建構之必要

皮氏將人類持續建構的主因定義在他所謂的**生之覺**。由作品及文章看來, 他將之視為人類存在內含的矛盾, 製造幻覺、信仰幻覺並不關乎善或惡, 無絕對的道德判準。(然而這不妨礙他批判危害或束縛人生存的某些規約, 包括從文學風格到宗教體系。) 作家寫道, 生之覺是樹沒有, 狗沒有, 人類獨享的「可悲的特權」(140, 又是一個隱含矛盾的詞彙), 直呼這是「所有不幸的主根」(140)。人感覺到自己活著, 結果是他「把在他之內變化、變異的這一感覺當成在他之外真實存在的某種東西」(140)的幻覺。簡而言之, 在皮氏目光下, 人因為無法忍受存在的無方向, 常常變成了解釋狂。試圖為自己發明一些一致的原則、理解其實無理可循的現象、「創造出那麼多他需要拿來相信、當真的東西」(139)。

他認為人用來達成此目的, 也是人對自身二次傷害的最大利器就是**理性**, 或**邏輯**。皮藍德羅對此有一段特別鍾愛的描寫, 出現在《馬提亞》、《幽默主義》、《不過鬧著玩》等多篇書寫裡 (Costa 11)。對書寫片段回收再利用、或同一素材於多作品數度開發, 是皮氏慣有的特色。除造成文本互涉, 也可觀察到近乎直接剪貼



的自我挪借⁵⁹。此段亦為出現最多者之一，因其經典且在這裡一提。皮氏敘述這是自然為了證明她的好心，而幫人們裝在腦裡的「魔鬼般的小機器」（*Humor* 139），「哲學家諸君喚它叫邏輯」（139）。皮氏表示人為了身心健康，實在應該把它丟在一邊生鏽的，但偏偏有人對此大禮相當得意，「亞里斯多德還替它寫了一本書」（139）。這是一台類似抽水過濾機的東西。腦藉助此物從心中抽取感覺，濾除雜質後變成了念頭，最終把心抽乾成軟木塞一般，萃取出一瓶瓶的念頭，排列在腦內藥劑舖的架上，任君挑選。唯獨瓶瓶皆貼著小心有毒的骷顱標籤（139-140）。

皮氏戲劇常出現的一個模式是呈現多方的理由（*ragione*），或對各自道理的說明／辯解。比如前面提過的《小丑鈴鐺帽》裡貝翠雀和強帕、貝弟、貝母等人，又如《嫁接》裡喬裘和其友、勞拉之母、醫生等人，在劇中皆得到發言的篇幅。這種猶如提供一個擂台，呈現多方說詞的作法是皮氏戲劇著重運用的一個模式。很顯然可以聯繫到他所謂的野兔的道理，對多音的基本主張。他一部早期劇作後來便更名叫《別人的道理》（*La ragione degli altri*）。

但細究之下，人物的這些理由在劇作裡經常是沒什麼邏輯的一些執念，常見到的表現是陳述自己「必須」、「不得不」、非如此不可；實際上這種述說當中，邏輯推導的成分根本也不多，推論正確或謬誤亦不重要，無非就是各人堅持有理的一個論調。似乎，邏輯能力這台萬惡的小機器，在皮氏劇中連結到的不只是理智爬梳的方法，而更在於獲得理由的渴望⁶⁰。很多劇裡可以看到人物不停地各自解釋著：自我辯解、解釋真相、解釋觀念、解釋對錯、解釋應該怎麼看當前的處境。在皮氏的呈現下，這些解釋也常常受情感染色，反而不是與情感相斥。依照他的自述，皮藍德羅眼中，這些人物的論點放在作品中不是用來呈現真理的，實際上其定位是人物

⁵⁹ 文本互涉顯例如小說《她的丈夫》（*Suo marito*, 1911）描述主角女劇作家的兩部戲《新拓墾團》和《若不是這樣》（*Se non così*），前者情節幾乎與皮氏晚年同名劇一模一樣，只差結尾一關鍵；後者為皮氏 1899 年舊作，即歷經兩度更名的《別人的道理》。直接改編故事者除外，劇作、小說也常取用自己別處的素材（如《六個》不少部分出自故事〈一個人物的悲劇〉〔“*La tragedia d'un personaggio*”，1911〕），甚至有時不同作品共享情節、橋段（例如《琉拉》、《馬提亞》當中年輕女郎的圈套相同；〈在出口處〉和《一與無與千千萬萬》重複描寫想進教堂的狗比比）。另有些如上文流與形、生之覺、邏輯等皮氏可能特別得意的微理論，可在多篇作品中發現蹤影。大部分案例中，此點尚不至於抹滅作品個殊和細節之光彩，或說也許未到灌水的地步，但非無累贅之嫌。

⁶⁰ 也許可以說，此兩面相乘得出的，是對論述和理論的著迷。皮藍德羅本身書寫即顯露此特色，往往透過他放到人物口中的小理論表現在劇中，其中不乏挪自別處的文字片段，不能排除是作家自己捨不得不用而插入劇中。

們的幻覺。和他們在生活汪洋中擁抱的其它建構一樣，是帶來確定感，其實不可靠的一些浮木，禁不起現實或反調的撞擊。

獨幕的〈在出口處〉（*All'uscita*）是一部特別的小劇，其中就討論了建構應存在而生，帶來的永恆矛盾。這部極富實驗性的作品裡，台上展示一個墓園後門，人物是一群「鬼影」（*apparitions*；*One-act* 175），他們「已死去，仍以生前採取的虛飾現身」（175）。其中「哲學家」正向「胖男人」闡釋人類的建築都是些浮雲。他向胖男人指出就像兩人所在的墓園，墳墓不是為死者，而是為生者建的（179）。

哲學家：我是指生命要替它的感覺蓋棟房子的需要。就是說，生者光感覺到還不夠，他們要看到感覺具體展現，要它摸得著，所以就替感覺蓋了棟房子。他們想要那些感覺走出來，去到——這也很自然——好啦，現在那些墳墓裡有什麼？什麼也沒有，誰也沒有。

[.....]

哲學家：我跟你說：我以前有一隻很可愛的小狗。

胖男人：你幫他蓋了一個墓嗎？

哲學家：哎唷，當然不是！他還活得好好的。多可愛的一隻狗！[.....]他永遠無法理解為什麼像他這麼好看的一隻小狗不准進教堂[.....]他會看著我，好像在說這地方明擺著是空的，他當然可以進去。『什麼意思？空的？』我會摸摸他一邊說。『這地方裝了人類最崇高的感覺呀，比比（Bibi），崇高到沒法只活在人的心裡，必得替自己在外邊建一座房子，而且看看是怎樣的房子呀！還有圓頂，中殿、圓柱、黃金、大理石、偉大的藝術品。』所以了，朋友，你也許可以明白我的意思吧[.....]但這就是所有想替自己造屋的感覺們共同的命運：免不了減損自己，而且也會在虛榮中顯得有點幼稚。（179-80；粗體為原文強調）

哲學家眼中，人們的建築無非是想為浮生打造一些有重量的、可以把握的東西。他繼續將磚瓦的構築和意識的構築相提並論，兩者他都形容是「空的」（180，183）。



雖然人們以為具體如教堂、抽象如自身某個體會實實在在而且事關重大，但在這位亡魂看起來，它們被賦予的意義總會煙消雲散，終於剩下一些可笑的空殼。

兩人談到令胖男人痛苦的妻子背叛是現實還是幻覺。

哲學家：都是無謂的念頭，朋友，如同生活本身也是個無謂的念頭。你太太是你過去的一個念頭，她的背叛是個念頭，你的痛苦也是個念頭。問題在於生活若要可能，我們就要答應給所有空念頭提供一個現實。朋友呀，我們該做的是下定決心不要活。（183）

皮氏似乎無意將哲學家塑造成揭示真理的先知，也許他也是相信邏輯的某君。這位頭髮茂密、唯中間有一塊明顯禿頭（177）的哲學家一開始就被胖男人嫌棄「我不覺得聽你的死後論理能帶給我什麼安慰」（178）。人們顯然很難決定不要活，勢必繼續編造亡魂口中的幻覺，對它們認真。人和自己建構的永恆糾纏，就成了皮氏認為幽默作家處處感到矛盾、反調的一大根源。

4.3 藝術作為拆解

上述構築與流變之間無可彌補的反差，也就是皮藍德羅在《幽默主義》中，定義為他幽默藝術的出發點。皮氏認為，一般藝術作品傾向將生命「定住」在一個或多個時刻，用濃縮及抽象的手段，從中構作（義：scomporre）出一個綜合（synthetic）、和諧的作品。這種作品他認為就如同人虛構的所有固定「形式」，忽略了並存的無數觀點、以及描述對象的變動不居。而劇作家自己所主張的幽默作品，則要藉由所謂特殊型態、亦即自我懷疑式的反映，去「拆解」（義：scomporre）自以為絕對的幻象，為的是呈現出他認為其實是捉摸不定的現實（*Humor* 143）。皮氏眼中，幽默反映並不是某種正派的批評之音，而是像歐洲民間神話裡壞人好事的「小惡魔（diabolical imp）似的某個東西，把感覺產出的每個圖像、幻影的機械裝置

拆開；拆開來看它是什麼做的；把彈簧鬆開、使整部機械裝置吱吱作響地抽搐」（125）。

皮氏用拆解一詞頗值得注意。《幽默主義》中一直使用此字而非例如揭露，也就是說，所欲描述的並非像揭露一字所暗示的表裡、虛實對立的模式，並非否定一個結論，以新結論取而代之。他的意象強調將建構物拆開、支解、檢視其內部、使之無法運轉，隱含的思考型態似乎是追求釐清與理解，但不求達到一個結論。「用熱切、幽微、細膩的分析將之解體和拆開」（141）。該字原義上除了分解還具有擾亂、使失措的含義。皮氏的概念意味著展示一個系統的內部機制，並導致其有效性崩潰。這與二十世紀歐洲文哲思想上數波潮流間顯示醒目的重合。最明顯的自然是後結構理論瓦解論述的解構，而陳列矛盾以使系統失靈這一點也和法蘭克福學派針對啟蒙、傅柯（Foucault）針對理性呈示其內部矛盾的作法有些相似，其中又比如阿多諾（Adorno）也在理論和書寫上極力抗拒系統化。皮氏的走向或可謂反映了現代主義潮流、抑或顯現出某種時代感應。另一方面，皮氏的美學主張在當時歐洲藝術界並不孤單，十九世紀末、二十世紀初前衛繪畫和音樂普遍顯現相同的趨勢，例如立體派繪畫、無調性音樂。背後可觀察到一股難以忽視的共同動力，即對於單面向、和諧、綜合的不滿。

皮藍德羅在《幽默主義》中主張，創作應不再是「構作品」（義：composizione），而是「無章法、鬆散、隨興的某種東西，無數的岔題」（144），某種「非構作」（義：scomposizione）。此話頗類似於阿多諾所言「今日唯有不再是作品（work）的作品才算數」（Adorno 30）。皮氏這些理念極鮮明地展現在他寫作此書之後、前後近三十年的戲劇創作中。歸納本研究見者，與此對應的特色包括：看似離題的旁枝敘事、不合比例的人物配重、突兀或莫名其妙的小節、拼貼風格、文本互涉、跨文類的混種書寫、自我抵銷等。皮氏以拆解取代構作的企圖基本上也就是布爾格（Bürger）在《前衛的理論》（*Theory of the Avant-Garde*）中所述前衛藝術運動的重點美學特色。布爾格該書融入阿多諾的現代藝術理論及班雅明（Benjamin）的寓言（allegory）概念等，指出前衛藝術的非有機（nonorganic）為其關鍵特徵（83）。布爾格認為前衛運動造成最重要的衝擊之一即摧毀了「有機藝術作品的傳統概念」（59）。皮氏作品在細節上自然與該書所述的前衛藝術有差距，

此處目的僅在點出兩者呈現的共通趨勢。布爾格論及，非有機的創作中，部分和整體不再有系統性的對應，部分失去必要性且可隨意交換順序。這麼一來連貫性不復存在，亦無法透過詮釋學循環（hermeneutic circle）解讀其意義（79-80）。究其核心，他所述非有機作品之「否定綜合」（negation of synthesis, 79）根本意圖似乎與皮氏反對結論並無二致。

當時及稍後歐洲劇場的幾支主要潮流也都出現這種反系統的傾向，各家紛紛群起攻擊絕對觀點以及綜合。然而除卻大方向的雷同，皮藍德羅與前後時代其它破壞條理、和諧的作家可以說各自有不同的追求，表現出的戲劇形式迥異。比如未來主義、達達等一些前衛藝術的演出根本不說故事；又如常被與皮藍德羅連上關係的荒謬劇場大旗下的作家劇中多半敘事本身已然崩解。相較之下，皮藍德羅的拆解反映在敘事方法的比例較低，多數劇作裡雖有多枝節、拼貼或插曲化的傾向，但未根本上動搖寫實時空觀的線性敘事⁶¹；他的拆解更多反映在敘事內容之中。以此角度觀之，可發現皮氏特殊的一點是，儘管他在思想和美學理論上有極其前衛的地方，但劇作與時期相近的歐洲劇場相比反而較為保守，顛覆的幅度相對地小，並且深深扎根於寫實中。

皮氏作品裡常使用劇場中的劇場、敘述中的敘述，因此敘事不時被別的片段切開。但台上（或其它表演空間）仍然維持在主要故事的時空，單線向前推進。多數劇作仍然採取每一幕中，台上展示一個符合現實世界物理原則的單一時地。至於何謂現實物理原則，皮氏的看法顯然比一般人寬鬆一些，無論劇作或敘事作品，常常在仿擬真實世界的時空下出現現實中不可能或無法解釋的元素⁶²。思索這一點或許可以加入考慮的是，皮氏故事之離奇是他的招牌，面對太扯的質疑，他總是宣稱人生

⁶¹ 顯著例外如《各自解釋》、《今夜》、《山巨人》。後期一些劇作中也使用了演出空間轉換、同時發生、時空的跳躍或切換等手法。如《今夜》中場的五組演出同步進行；《當你是號人物》類似電影鏡頭的視角切換；〈這是夢（嗎）〉非線性的時間。這些手法在之前作品中已有逐步實驗、演進的蹤跡。

⁶² 如：《六個》的人物；〈在出口處〉的鬼；〈執照〉（*La patente*）、《我給你的生命》、《新拓墾團》、《拉撒路》的疑似超自然現象。其它脫離寫實時空的如：《找到自己》、〈這是夢（嗎）〉幻覺或夢境具現化；〈船舶之主節〉（*Sagra del signore della nave*）最後近似群舞的片段；《調換兒的寓言》（*La favola del figlio cambiato*）與劇中對之有指涉的《山巨人》又更接近寓言（*fable*）的世界。

就是如此荒謬，不需要可信（*Mattia* 246）。由此可見他仿真的訴求與自然主義的生活切片相去甚遠，重點似乎在於能否從人物身上認出／感到現實中人的處境和情感。

皮氏並不依循自然主義、寫實主義戲劇約定成俗的規範，在一些層面上有時更像直接跳接更早之前的傳統。他的文學以寫實為基底，但可以說不限於寫實。作品軸心基本上是人物、情境、反應或意識變化，以劇作來說，多數設置在「當今」義大利某地，呈現仿擬真實世界的人和事。可以發現，劇中幾乎總是企圖刻畫出逼真的人⁶³，皮氏對人物外表的細繪亦顯示對此的重視。即便鬼影、幻象，也十之八九當作真人描寫。例如《六個》劇中人物看似超現實，在劇中其實與真人無異，只是在把身為人物的處境當真的前提下作出真人的思考和情緒反應。

因此可以說，皮藍德羅戲劇端出的是觀眾或讀者認得的世界、認得的人，在基本上寫實的時空、基本上傳統的說書方式下發現現實的分崩離析，發現絕對不存在。在這貼近現實的劇中世界，確定性、自我認識、習以為常的觀念和情感紛紛被擊破成互相否定的複數可能。此作法是皮氏與另一些反結構的劇作家大相逕庭的一個獨特之處：他談拆解，但仍述說出一個熟悉的世界來談。

皮氏提出流與形的衝撞，與他創作觀的關聯在於：用以說明為何作品主張表現無窮的矛盾、為何傾向龐雜、散漫的無結構取代傳統上工整、協調的形式美。皮氏戲劇裡旁枝末節本身常常十分有趣、饒富生機（隨意舉出幾例，像：哲學家聊他的狗、和胖男人互損、狄耶戈的蒼蠅故事、勞拉母親的立場）。而且在作品中，這些小節和離題有時具關鍵意義，也是劇作家用來表現多音的手段。其中容納的欣賞和詮釋的空間在今日看來仍然深具潛力。然而早年皮藍德羅研究受到流與形之論頗大的限制，問題來自太快斷言皮藍德羅劇作皆在表現此二元。尤其影響重大的是當時的義大利哲學家及文學評論家提爾格（Adriano Tilgher），將其發展成詮釋皮氏戲劇的生命對形式（life versus form）公式。提爾格論述此二元對立（提爾格謂之所有後康德現代哲學的主題）是皮藍德羅的基礎動機，認為其劇作為抽象概念之展演，且所有作品皆為此主題的變奏。不少承續此觀點的分析試圖將各部劇作套入生命對形

⁶³ 皮氏劇中的行動者即使設定非「人」也幾乎都有普通人類心智（《六個》、〈在出口處〉等），但也不是完全沒有例外，如《山巨人》的百零一天使（the Angel Onehundredandone）和填充布偶、《調換兒的寓言》的女巫梵納史苟瑪（Vanna Scoma）。

式、流動對形式、或類似的二元結構。不難看出，某方面而言，皮氏流動的概念正是反對此種單一定義、明確條理的分析方式，更不用說過於簡單化的劃分容易使劇作多元、異質的成分被排除，旁枝、突兀的段落也被略去不提。實際上皮氏作品即使最工整者（如《就是》、《各自解釋》），也有很多這種旁枝和突兀的部分，今日觀之反而可能是特別有意思的地方⁶⁴。

比如《戴安娜與圖達》。這部作品普遍被認為是皮藍德羅接受提爾格理論後，為此題目量身打造（也因而有公式化之嫌）的創作（Sogliuzzo 223）。一般視為重點的是年輕雕刻家西里歐（Sirio）與待他如子的老雕刻家君卡諾（Giuncano）兩人觀點的衝突，多被詮釋作藝術永恆不變之形與生命變化莫測之流的對立。固然這把大傘指向皮氏作品的某些共相，不過以當今眼光來看，捨棄形與流等名詞可能造成的預設後，此劇帶出的個殊細節和紊亂子題更具吸引力。總地來說，皮氏絕大多數劇作皆可輕易找到與他所論流動與建構的關聯，但沒有任何人物適合直接看成其代表或象徵，而是拐彎地與之相連。

此劇中，年輕雕刻家西里歐與皮氏戲劇大動機的聯繫包括他對浮生的輕蔑。這名不苟言笑的藝術家宣稱自己完成心目中的戴安娜雕像便要自殺。話中揭示他認為「為活而活」毫無價值可言，充其量不過「旅行〔……〕玩、跟女人戀愛、有間漂亮的房子、有朋友、穿得好，永遠聽一樣的對話、做一樣的事」（*TC II* 246），他於己於人皆持如此態度，幾近流露一股殘酷。他提議與戴安娜像的模特兒圖達（Tuda）結婚，「只為了我的雕像，沒別的」（261）。就他所言這才是對生命真正的「尊

⁶⁴ 提爾格的論述獲得經典地位的一大原因是皮藍德羅積極為它背書，自己訪談或演後演講亦常提及。若說此論對其戲劇的詮釋造成了箝制，皮氏自己是罪魁禍首之一。提爾格是最早為其戲劇撰寫專論（發表於他 1923 年著作的一章）、且大力讚賞的學者，作家明顯很是感激，兩人一時相當友好，但後來為政治派系等原因翻臉。提爾格對於把皮藍德羅貼上哲學（philosophical）、用腦型（cerebral）等標籤，發揮了很大的影響。他是最早將其劇作中思想單獨抽出，聯繫到哲學思潮探討的人之一。他評道皮氏儘管有諸多缺陷，仍是「歐洲至今為止，把純粹現身情態（pure states of mind，指黑格爾之 *Befindlichkeit*）具體展現在舞台上最有力的嘗試」（30）。但在贊同劇作的同時也批評其為「腦力主義」（cerebralism）（31），論道「幽默和腦力主義：此二字總括了皮藍德羅的藝術」（22）。他認為皮氏劇作是將抽象概念搬上舞台，所有作品皆屬同一主題的變奏，人物、處境過於雷同，因此流於貧瘠。布魯斯汀的觀點明顯與之相似。此見解的有效性、劇作怎麼個貧瘠法，或可由提爾格對皮氏劇作的詮釋著眼觀察。他以黑格爾式層次結構解釋之，認為其中展現由最低階（情感、夢）至最高階（理性）的「現實層次」（levels of reality），將《六個》中各角解釋為「意識層次」（levels of conscious）（28），《別人的道理》中各角解釋為「真理層次」（levels of truth）（30）。如此工整哲學概念化的分析似乎要不枯燥也不容易。

重」，即，為了某種「更高」的東西「服務」：「那更高於、超越我們〔……〕所能經歷的苦難的某種東西」（295）。不過他的戴神像可不是一個理想主義的純潔化身，隱然有些古怪的成分。劇終現身的雕像經圖達描述已不再是西里歐一度想刻的作品——雕像曾張開的手掌如今緊閉——而是他一面折磨她、一面心知肚明地將眼前痛苦雕進去的結果。西里歐仍問道：「你不覺得我的雕像很美嗎？真正地美？」

（295）既然如此為它付出高一點的代價又何妨？劇作儼然將西里歐的話「我把自己全部的生命都放在那上面，別人的也一樣」（295）推向一個倫理學詢問。

比起西里歐，劇作對老雕刻家君卡諾和模特兒圖達的刻畫似乎更深。君卡諾在幾個爭執點上唱出了西里歐的反調，他前陣子剛把自己工作室的雕像全毀了，說他正在找一種「腐蝕性物質」，好把雕像都「放出來」（249）。在君卡諾的新領悟裡，靜止不動的雕像只讓他看到死亡，而他如今對雕刻失望，倒欣賞西里歐所不屑的生命之「不停止的顫動」（250）。不難想見，此爭論最終也無從導出一個合命題。實際上劇作著墨或許更深的是君卡諾立場背後對衰老的感嘆⁶⁵（西里歐直截了當地說他不過就是老了才把雕像、不動、死亡看成同一回事）。戲裡對定型的恐懼無法與此分割，並由此伸向其它舉足輕重的子題。其一為陌生的自我之動機。君卡諾向模特兒傾訴的一段裡，他自述「從來沒在這副身體裡認出自己」，說身體是「一個陌生人」，或「某個人：我爸爸」（277）。其二為強調事物不能只看「實際是」；更要看「可能是」、「可以是」的那些。老人之所以奮力擁護不止息的流動，明顯涉及他對失去的可能性之遺憾。他對圖達說「我們被困在陷阱裡——你也好——我也罷——逃不出我們現在的樣子」。他似乎欲在幻想裡使所有未發生的平行宇宙成真、欲掙脫僅此一個的現實，但除了徒勞地哀悼也沒有別的作法；他道自己「看見事物現在是的樣子，看見它們背負著只能如此、無法不同的重擔」（279）。

而圖達對被利用的不甘、她的身體和慾望則從另一個方向與西里歐相衝。劇中也點出她的社會地位（模特兒因職業而被大眾視作輕浮女子）為她困難處境的緣由之一。她接受結婚提案的段落特別值得檢視。這段對話間隔著斷斷續續的沈默，圖

⁶⁵ 此主題之後在《當你是號人物》亦可見到。



達「曖昧地、帶著反抗的語氣」警告雕刻家「注意呀！你要知道我可是活著的」（261）。接下來的問答中，她的慾望、情感、期待尤受突顯：

圖達：你沒有想過……

（她打住。）

西里歐（等了一下後）：想過怎樣？

圖達：沒事。我們假設一個情況……如果你身邊、跟你一起生活——說不定我會開始感覺到……

西里歐（嘲諷的語調）：……愛？

圖達：不，而是——對你的慾望……

[……]

西里歐（欲結束話題）：你該把這種念頭從腦海去除，你要了解即使最初的某個時候，曾經有那種可能……

圖達（雀躍地）：喔！有嗎？曾經有可能？

西里歐（無動於衷地）：現在也不會再相同了。

圖達：噢！對……因為我是真的會成為你妻子……（她停了一下，思考自己剛才說了什麼 [……]）可是你看……！（沈默。）好。我接受。（再沈默，更簡短地。）我想看看事情會怎麼發展。（再沈默。）開玩笑的……（再沈默。）（261）

由這三人的部分可見，作品以個殊的人物為核心去遭逢種種議題，且焦點不只一個。

此外劇作尚有一些龐雜的部分，呈現諸多牽扯但任其鬆散的形貌，這並非特例，而較接近皮氏劇中的常態。比如角色配置上劇裡婚姻第三者莎拉（Sara）的份量其實很重，她的處世姿態又為此劇加入另一個聲音。老雕刻家指稱她的憤世嫉俗是假裝的，莎拉表示當人失去善意的習慣，如此可以給生命一點輕盈，否則難免變得太沈重；前者譏道「蒼蠅般的輕盈」（283）。又如兩個來蹭暖爐的餘溫、被人們叫做「巫婆」的老模特兒，在西里歐向圖達提議結婚的一整段期間都躲在場上隔間的布簾後，顯得突兀甚至多餘。劇裡不少零散的動機放到皮氏作品的大宇宙檢視較易見

出端倪。譬如名義婚姻⁶⁶、睜眼與盲目。醒目的枝節還包括圖達替工作室的雕像們穿衣戴帽起來；而君卡諾描述一片沒人看見的罌粟花（242），說自己夢想是讓雕像在無人知曉的某個他方一直活下去（249），一來可看成皮氏戲劇到處夾雜的奇異小點子之一，二來他幻想的這種活藝術的奇蹟也是延續到《今夜》、《山巨人》等劇的主題。此處已可窺見皮藍德羅風格在演出上一個內有的限制，即索悠佐（Sogliuzzo）引述一則此劇評論所說的「有趣但劇場效率差」（225）——因為太過發散，無法全數對觀眾產生意義或記憶點。

另一方面，皮氏文章論述裡提出的這些概念，在戲劇中實非如提爾格認為的那樣作抽象的理論式呈現。比如自我的多重這一概念，在作品裡展現的時候其實是與具體情境及心理描繪相伴隨的。《摩里太太一兩個》（*La signora Morli, una e due*，以下簡稱《摩里太太》）裡，艾薇莉娜（Evelina）眼前突然出現以為十幾年前已死的丈夫。第二幕始於她被丈夫和兒子騙到羅馬、度過了幾天之後。只見前一幕裡拘謹的她被兩人慫恿騎馬、盪鞦韆。從她已經成立新家庭、生活多年的佛羅倫斯來找她的熟人聽聞此事「驚呆了」，不可思議地問「騎馬散步？」「莉娜太太？騎馬？」（944）艾薇莉娜的分裂自名字開始：顯然對她還有舊情的丈夫斐朗特（Ferrante）稱她艾薇（Eva），現在的親友則是「在佛羅倫斯都叫她莉娜（Lina）」（944）。

劇作堆砌鋪陳的重點是今與昨大不相同的她都確實存在。描寫分裂的自我這一題材之同時，下筆充滿具象、寫實的細節。羅馬這段假期般的時光（斐朗特形容「我們的往昔的節日」；959），與夾其前後的兩幕中、她如今佛羅倫斯的生活呈現鮮明反差。漂泊國外多年、性喜笑鬧的斐朗特堅持想說服多年不見的妻子：她較年輕時絲毫未變，從頻頻抗議不想玩了這點、到口頭禪，都依舊如昨。

斐朗特：你完完全全都沒變！

艾薇莉娜：哪有！

⁶⁶ 有名無實的婚姻是重複出現在皮藍德羅戲劇的一個重要動機（如《你要想清楚啊！》、《正直之樂》〔*Il piacere dell'onestà*〕、《不過鬧著玩》），有時在人物口中通「鬧著玩／當笑話的婚姻」（*marriage pour rire*）。皮氏給予這麼一種可笑替代品（*mock*、山寨版）特殊的意義，它與幽默的反調相連，且自身也帶有兩面性。一方面它不是當真的（*for real*、*serious*），只是可笑的偽品；但同時它又是人物唯一可得者，因為理想的真品由於某些因素並不會在現實降臨。



斐朗特（馬上接口，模仿她說此話的方式）：你看吧：『哪有！』而且她已經講兩次了！（對奧多 [Aldo，兩人之子]）她以前就是這樣，老跟我說『哪有！』（949）

艾薇莉娜不小心又回道「哪有」。然而如奧多試圖勸告其父的，「另一個人」，「我以前認識的〔……〕在佛羅倫斯的人認識的那個她。那個她也是真的，爸爸，你知道的」（952）。劇中小節亦剝除了斐朗特的、也是兩人年輕時共享的不羈生活方式之浪漫色彩。他當年消失自一場破產風暴，而破產之後協助艾薇莉娜的律師即是她現在的伴侶。最終，她仍拒絕在今與昨之間選擇某個單一的自己。從她論述中，這絕非應透過割捨其一來解決的問題：

兩個，在同個人裡！在同一副身體裡。這身體原本明明可以屬於這邊的我、也屬於那邊的我呀，要不是因為這麼一來，會顯出一件好像太駭人、太荒謬的事：那就是身體除了有時讓它算『這個我』又有時算『那個我』的種種感覺以外，本身什麼也不是；兩邊的回憶都同時帶在它當中；你懂了嗎？
(989-90，粗體為原文強調)

我們也可看出，皮藍德羅為這些主題賦予通俗的色彩。皮氏的作品使人覺得思索的部分特別重，來源不只主要人物的論述，還包括劇作家常放入人物口中的思想斷片或小理論（例如前面所提的燈籠哲學、邏輯小機器）。但與此同時，劇中生活的、情感的部分也佔有重要份量。

短劇〈切切〉（*Cecè*）也涉及自我的多面這個主題，但方向大不相同。台上顯示一個旅館房間裡，有點玩世不恭的公子哥切切一邊進出隔壁房間刮鬍、換衣，一邊對突然造訪的來客胡扯。其實他根本忘了此人是誰。被對方看穿之後，切切積極替自己辯解：

因為你也得承認，我們是誰每次都不一樣！看心情、看時間、看情況。在某人面前很快活，另一人面前很憂傷。跟這人相處正經八百、跟那人相處則很風趣。

大家都跑到你面前，叫你切切、切切。你就努力想哪想，你都是怎麼對這人或那人的，他認識的你是這樣還是那樣。你發現其中一些人目瞪口呆，但你不能老實嚷道：『哎唷，真抱歉，朋友，我忘記了啦！我在你面前不該是這樣，我該要是另一個人，對吧？』（*One-act* 144）



綜上所述，流動和不動、恆變與不變之間的反差，雖然是皮氏最關心的大主題之一，但在劇作裡不是用架空的抽象概念去談，而始終以人們的反應、思索、情緒為關注對象，且強調有複數的衝突聲音，各種岔題、旁枝末節、突兀的小片段。這些或許也是皮氏抵抗綜合的手段，因為他的創作觀中，和諧整齊的作品無法反映現實的流動和矛盾，作品中任何絕對觀點必然也要受反調的襲擊。

4.4 論述的泛濫和貶值

皮藍德羅針對流動、形式、生之覺提出的一整套說法，使人不禁要問，他是否話說得太死了，豈不是犯了自己所謂意圖用邏輯條理解釋世界的問題，自相矛盾了嗎？

首先要看到，皮氏似乎並無興趣建立一個系統性的哲學理論。《幽默主義》是皮藍德羅最完整的理論著述，全書近 150 頁當中，前面大約五分之四對幽默的論述比較嚴謹，包括有字源和文獻考察、案例分析支持，主要領域在文學批評與創作論。關於皮藍德羅世界觀則大多出自第二部份最後兩節，包括邏輯小機器、靈魂的恆變、生之流、內在寂靜的時刻等內容，比起學術論述其實更接近詩意的洞見或啟示。誠然皮氏思想和當時義大利哲學、存在主義哲學有所互動銜接，然而其本身較不適合視作一般的理論。科斯塔（Costa）結合前人研究，提出皮氏的哲學有非系統性（*asystematic*）的特色，接近格言形式（*aphoristic form*）。這或許反映了他根深柢固的反系統性格。⁶⁷

⁶⁷ 皮氏言論、書信、文章中的名言經常被截取引用，著實助長了貼標籤和以偏概全的情形。須知皮氏特別喜歡收集稀奇古怪的小論述，且有時自己之前的論調後來又拋出別的論調推翻。此外，文字常顯露故意作警語金句的色彩。舉例來說，皮氏對自己的劇場是什麼有幾套廣為傳誦的說法，包括：

皮氏將類似於《幽默主義》裡所看到的洞見或小理論到處散布在他的人物口中。也因此作品裡，它們無法共同形塑一個大論述，而是支離破碎的微型論述。除了前文看到的君卡諾的解放雕像論、強帕的三弦儀器論、狄耶戈的馬車論，還有許多奇葩的想法。比如《找到自己》裡耶力（Elj）論水生動物令人羨慕，〈船舶之主節〉（*Sagra del signore della nave*）裡論精明的豬比較瘦，《不過鬧著玩》裡論吸別人香菸味是否背德等等。這些你來我往的論說已不再具有真理的地位，較像耍嘴皮。在眾多其它論說的叢林裡，各自的效力都被貶值。這幾個例子亦可供一窺皮氏劇作涉及滑稽、不可謂不重要的一個部分，故順帶呈現於下。

《找到自己》裡，耶力激動的告訴朵納塔他最近的新啟示。他發現魚其實長得跟親戚朋友很像：「波維諾（Bovenno）侯爵夫人是丁鰵科；我叔叔是獅子魚科」（*TC II 811*）。這使他開竅了：

魚！魚！我們該向魚看齊。我是說認真的喔。我相信人類——其它我們說的陸上生物也一樣——不幸的首要原因就是：我們是一個悲慘的物種，在某個時間點被留在堅固的乾土上而退化了。（朵納塔笑）真的，真的，相信我，我說的是真的！有天在水族館前面，我突然領悟了（811）

〈船舶之主節〉是劇中當地漁人信奉的「船舶之主」（*il signore della nave*）的節日，同時也是每年開始殺豬的第一天。劇作設定在這一天的市集上，拉瓦卡拉（*Lavaccara*）一家心愛的豬剛被宰殺。

拉瓦卡拉先生「為那頭動物哭著，彷彿在哭一個死掉的親戚」：「他什麼都會，只差不會講話了！我們平常都有在跟他對話！那孩子會叫他——『尼可（*Nicò*）

(1) 提爾格引以替皮氏戲劇賦予鏡像劇場（*teatro dello specchio*）稱號的一段話：「一個人活著的期間，他活而看不見自己。好，如果我們放一面鏡子在他面前，讓他看見自己正在情感（*passions*）的擺佈下活著的動作〔……〕若他本來在哭，他會哭不下去，若他本來在笑，他會笑不下去，諸如此類。簡單說，一個危機升起，那危機便是我的劇場」（*qtd. in Styan 157*）。

(2) 1926年《戴安娜與圖達》寫作期間的一篇訪談裡，皮氏表示自己劇作之中心是流與形的對立：「生命是一齣本於內的（*immanent*）悲劇，因為它必須遵從對立的兩個必然——流動（*movement*）和形式（*form*）」（*qtd. in Sogliuzzo 218*）。

雖然上述題目的確重要，對皮氏的此類自述或宣傳仍不宜照單全收，認為一概通用／有效。好比1927別の場合皮氏又說「我不相信結論」（同上，13），對訪談裡的篤定聲稱形同自打嘴巴。

尼可！』——他就會過來，從你手上吃東西，像隻小狗兒！他很聰明，比人類還聰明，不是蓋的！」（*One-act* 272）同桌的家庭老師低語「所以他一定很瘦囉？」此話得罪了拉瓦卡拉，他迅速轉頭瞪前者：「瘦？我告訴你他可有三百磅。」（272）老師評道「那就不能說是聰明了，不是嗎？」體型肥碩的拉瓦卡拉回問他「怎麼不能？你覺得胖就代表笨嗎？那我呢？」「我自己也超過三百磅啊！」（272）


於是老師把握此機會解釋起來。「是啦，但你是另一個物種呀。你是人類〔……〕你為自己而吃，不是為了別人把自己吃胖」（272-3）。一旁的侍者聽入迷了，全心支持老師的論點：「他說的沒錯！沒錯！一隻豬以為他是為自己吃，實際上卻是為了別人」；他熱情地邊聽邊插嘴「對——當然——他說得對——豬——」並說假如自己是豬：「『什麼都不用！感謝各位，且讓我瘦吧！』」（273）

老師下結論曰「一隻把自己吃胖的豬顯然沒掌握到關鍵」，並勸「拉瓦卡拉先生，不要想得太沈重」（273）。

《不過鬧著玩》第一幕發生於主要人物經營分租（供膳宿）的房子。住客葛佐菲（Grizzoffi）抽著菸，他旁邊另一住客、在一所女師範學校教書⁶⁸的老教師維加達莫（Virgadamo）邊嗅邊讚嘆此菸好香。當前者問他要不要來一根，老教師笑容不減地婉拒，「不了，不了，謝謝，菸有害健康。我只是喜歡吸味道」（*TC I* 504）。葛佐菲云：「喔，是嗎？我幫你付代價？損害我的健康？走開吧！走開！」（504）維高達莫仍然（厚著臉皮）維持愉快的神色，表示自己行為清清白白、正正當當，「你又不是為了我才抽菸〔……〕你吐出來不要的菸，我從中得到好處」（504）有何不可？葛佐菲主張「人要享樂就要付出代價！」（504）接著又拉其他住客加入討論，並由此導向幻想和實際行動（例如接近別人妻子）是否不同、婚姻作為一種代價的主題。

劇作家顯然是有意地，常將這些論述放在不可靠的人物口中。比如告訴馬提亞「燈籠哲學」的是熱衷於神秘主義，定期在家舉辦降靈會的安瑟摩。邏輯過濾機的理论則曾出現在《不過鬧著玩》裡，由面色紅潤、生活放縱的馬聶斯柯（Magnasco）所說。「哲學」的嚴肅程度因而被打折扣，對絕對性形同自動棄權了。

⁶⁸ 這是劇作家自己一度的職業。



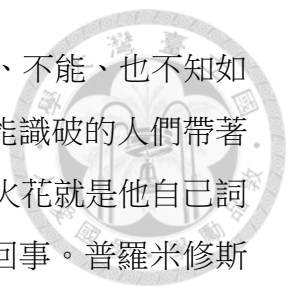
此外，皮藍德羅在《幽默主義》清楚顯示他認知到文學作品的敘述者立場和作者立場的距離，且重視在這之間可以操作的空間。他在討論文藝復興作家諧擬理想化素材的手法時，提及帕斯卡瑞拉（Cesare Pascarella）在《發現美洲》（*La scoperta dell'America*）轉述一個酒館俚人所說偉大哥倫布的故事。皮氏質問：誰會將故事裡荒唐、幼稚的內容，看成帕斯卡瑞拉之言？比如酒客敘述伽利略「他想了想，然後就發明了望遠鏡」（qtd. in *Humor* 51）。酒館裡的聽眾也對故事的可信度有點懷疑，問他怎麼都知道，此人回道「喔，歷史書有寫」（同上）。皮氏認為，帕氏自然也不是要以此詆毀這些歷史人物，然而帕對酒客認真描述榮耀故事的「秘密笑聲」（*Humor* 51）透過他呈現酒客敘述之誇大、不當而傳了出來，在無意逗趣的酒客之敘述周圍「幾乎賦予一層愉快、無法抵抗的歡笑氣氛」（51）。皮藍德羅自己作品裡使用的機制，與這裡所說的秘密笑聲其實很接近。雖然未必像此處所述這麼喜劇化，也幾乎總是會呈現某種敘述者的瑕疵來削弱他們熱切闡述的論說。

劇作裡可以見到作家素以這種加但書的方式，抵銷論述的絕對性。甚至在他作品的大池塘中一再浮現、聲音最大的幾個命題——如形式的空幻、生存的掙扎——也同時存在著制衡的觀點。〈在出口處〉哲學家向胖男人解說人生種種都是幻覺，念頭都是虛構，生活也沒有人們賦予它的意義。後者回憶自己生前的園藝嗜好和家裡的花園，想了想之後吐槽他：

你看，你這一堆哲學也不能叫那隻夜鶯別唱，或讓那些玫瑰別開花，它們仍會繼續幫我的花園用香氣施法。你可以把那隻鳥趕走，把我的花全拔光，但牠只不過會飛進隔壁家的花園，每天晚上繼續對星星拋出牠的歌。再說你也不可能把所有花園裡所有的玫瑰都拔掉。（*One-act* 181）

頓時哲學家（或皮氏本人時常）所論的那一套幻覺云云才像是空泛的一方。

至於人生即永恆掙扎的悲觀色彩，皮氏則提出一種神秘主義色彩的觀點將之抵銷。劇作家寫道，明日幽默作家或許可以寫這麼一則故事：故事裡盜取天火的普羅米修斯（Prometheus）坐在高加索山上沈思，哀傷地望著他原本要送給人類的火炬，因為他終於在火炬裡認出了他「無盡苦難的宿命原因」（*Humor* 141）。他發現天神



朱比特（Jupiter）只是自己的影子投在天空的巨大幻影，但他不願、不能、也不知如何熄滅那團火，因此天神的影子將永遠威脅地籠罩著，使所有未能識破的人們帶著對幻影的恐懼，陷在這場「宿命的騙局」（141）。皮氏說明那小火花就是他自己詞彙的生之覺。天火、小燈籠在皮藍德羅的意象宇宙其實都是同一回事。普羅米修斯想要送給人們的火光，將使他們看見自己被區隔於四周環繞的那片黑暗，被流放在此生中，面對使他們永遠焦慮的放逐感，唯有透過死亡才能終結。

皮氏的現代改編極其清楚地奏出了人在存在中流亡的、自二十世紀始變得非常熟悉的動機。皮藍德羅筆下得到新詮釋的神話英雄似乎又是一個卡繆式薛西佛斯的變奏。

不過這個敘述並非一道非如此不可的單選題。皮氏同時也用假設句寫道：「但會不會也許，黑暗不過又是另一個錯覺〔……〕一個沒有塗上任何顏色的幻想」（141）？也許人從來就在宇宙永恆的大存在之中，並無放逐，死亡也不是什麼回歸，只是將原本就不存在的分隔抹去？這個想法我們已經在安瑟摩的燈籠哲學裡見過，在這裡又稍微更詳細，而且引人注意的是全數放在問句中。皮氏以這個可說放在括弧內的觀點來動搖存在和虛無對立的思想。拋出一種帶有神秘的靈感以質問是否一定要將生命看成永恆掙扎。說到底，作家連用了兩次宿命字眼形容的、那存在意識的微光所帶來的不得不然的焦慮和自欺，究竟是誰給了誰的宿命，他筆下的普羅米修斯或許還在想。劇作家終究也沒有將哪一種世界觀升高到絕對：悲觀主義、存在主義、神秘主義、或其它可能，結論仍然是開放的。

如此看來，皮藍德羅不相信結論這一點改變了他作品裡論說的屬性和本質。大論述已不復見，取而代之的是在作品中游來游去、無數的微型論述。

總結本章的討論，皮氏提出流與形之間的無解矛盾，來說明衝突必然常在，絕對性、確定性在任何地方都無法尋得。他以生命之流描述在認知可及的範圍外，不明、未被定義的無數因子所推動的現實。人的意識只能照見其中一部分，片刻確定下來的詮釋也永遠無法等同於變動不居的現實。然而人對自己活著的意識，使他總是傾向尋找確定的理由和價值，即使徒勞無功，仍不斷不斷地造出種種空幻的建構。皮藍德羅主張要拋棄「構作」，追求「拆解」，也與這一觀點相連，企圖表現與存在相伴而生的無盡矛盾與反差。因此他的幽默理念、和他自己的戲劇作品，皆帶有

強烈的反系統性格。可能正是此一理念促成了他劇作的無條理、旁枝末節、拼貼、自我抵銷、跨界等特色。儘管如此仍須注意到，他的作品始終保有一個熟悉的敘事框架。最後，皮氏流動和拆解之概念已顯露動搖傳統認識論、反系統的解構思維，也是可以與當今思潮對話的兩個面向。





第五章、否定之後

5.1 外界與他人

以下將續在皮氏幽默的意念、對人之處境的著眼、解構式的現實觀等討論基礎上，描述由文本中觀察到的劇作整體特點。本章主要討論劇作在主題層面的表現，下章則針對美學形式層面。筆者並無全面涵蓋此題目的意圖，而採取本論文關心的面向來作為此章及次章切入的角度。亦即，承繼著前半部建立的論述軸線所看到的，位於這條軸線「末端」的一些疑問。

本章的出發點為皮藍德羅戲劇如何表達了價值崩解之後無準則可循的局面。從皮氏在世至今，對於他劇中懷疑客觀真實這一點意味著何種立場，論者不少都持相當極端的看法。綜觀這些詮釋，其中顯要論點之一為皮氏劇作透露徹底虛實混同的、接近後現代式的立場；另一為劇作可讀出主觀唯心主義，同時悲觀地展現溝通不可能、（客觀的或物質的）外在世界不具意義，人唯有遁入孤絕的內心世界一途。本章希望檢驗這些觀點，並指出：劇作實不擁護上述這些立場；實際上皮氏劇作的一些著力處反而是流露了尋求肯定性和共同價值的企圖。

上述這類極端解讀也部分源自皮氏一些偏激的宣言，如前引的「所有的現象要不是幻覺，就是其理由無法解釋，我們不得而知。我們對世界和自身的知識完全不具有一般共識中賦予它們的客觀價值。這份客觀價值是持續的虛幻建構」（*Humor* 132）。一些過於急躁的評斷認為這就等於把世界視為幻夢一場、全盤推翻。然而細究之下便會發現，其實劇作家從未主張只有個人主觀的、唯心的事物為真。如前所述，甚至連在描述發現日常全無意義的深淵時，皮氏仍寫道「海是真的、山是真的」（139）。作品中能夠看出，劇裡或小說裡所謂真相不存在，在沒有抽離文脈的條件下，大都連結到切合實際（人們對物質、物理的認知、生活所見）的理性解釋。其中時而明指、時而暗示地批判一般人認知的客觀世界——知識、集體想像、習俗和傳統、對周圍物質的定見——無非（透過多數的共謀）建構而來⁶⁹；換句話說某層意

⁶⁹ 《亨利四世》、《一與無與千千萬萬》尤其強力。批判較隱諱的例子不計其數。

義上都算虛構、幻覺。與此同時，作家對他所謂「虛幻建構」有時亦持正面態度。前文也觀察到，皮氏劇作裡，所謂幻覺幾乎可說是和真實等重的⁷⁰。

皮氏用他的詞彙生之流描述生命是持續變動的。雖然變動導致無法用任何觀念界定其真相；可是這個概念本身就肯定了自我意識之外，有一個實際存在的、眾生共享的世界，因此不通向唯心或唯我。他的論點下，人沒辦法不透過詮釋介入而直接認識現實，因此沒有客觀或絕對的真。但劇作一再呈現出在沒有客觀價值的前提下，各種主觀觀點正因為面對同一個現實，才產生無限的認知落差和爭鬥。劇作裡這些主觀觀點無可迴避地要在同一個現實裡和他者共處，要面對意識控制不了的外在因素、面對他人的眼光等等。作品裡不承認客觀價值的同時，外在世界和他人的存在可是被呈現得實實在在的。

關於外在世界和他人的哲學問題——與自我意識的關係、其形上學基礎等——皮氏沒有多做討論，但他所有書寫裡，始終默認有一個實際的世界存在。也因此，劇作的旨趣和一些力求呈現只有無數虛像的後現代文學或藝術之間仍有段距離。

既然個人無法突破自己意識的孤島，又要如何與外在產生關聯？自稱無意以哲學為己任⁷¹的皮氏雖未論述此命題，不過在《我給你的生命》、《找到自己》等劇裡有零散碰觸到。可以看出劇作的焦點仍然放在具體的人身上，當涉及這些問題時，環繞在實際情境中人物的困擾和回應。像是《我給你的生命》中，安娜露娜（Donn'Anna Luna⁷²）因為兒子多年的遠離，替自己建立了一個奇特的信念，敘述他

⁷⁰ 皮藍德羅認為虛構本質上都立基於現實，幻想「並不是憑空創出，因為就創造的嚴格意義來說，幻想不是創造，它不會製造出真正新的形式。實際上即使最狂想的阿拉伯風格（arabesques）或最奇異的怪誕作品——人馬、獅身人面、有翅膀的怪物——也總會顯露與真實感知有關的圖像，雖然經過各種組合而被某程度地修造了」（*Humor* 36）。這和時期相近的一些強調唯心或非寫實層面的前衛劇場流派和亞陶（Artaud）等劇作家，主張表現而非再現、追求原真，呈現了兩極。至於人類建構有無價值，皮氏除了劇作裡透露的意念明顯予之某種（矛盾的）肯定，言論中也主張某些傳統和形式不該貿然摧毀，甚至值得維護，譬如晚年一篇論有聲電影及其對戲劇之衝擊的文章便明確傳達這種態度（“Talkies” 153）。

⁷¹ 「從我第一部戲開始，評論家便使勁拿哲學家職責的馬鞍往我身上套，我從未設想要接受這種責任。」（*qtd. in Sogliuzzo* 12）

⁷² Don/Donna 在西西里為泛用於名門望族的尊稱（類似爺或夫人，也可像此處冠於名字而非姓氏）。另參 Privitera 編譯的皮氏西西里語劇作集，序言提及西西里語習慣在名字前冠稱謂（某某爺、某某伯、某某孀）。

人在我們心中被賦予了另一個生命。這是一部特別簡單而澄澈的劇，可謂皮氏傑作之一，戲始於安娜之子突然的死。

劇作家借助佈景營造孤絕的氛圍。台上呈現托斯卡尼鄉間「安娜露娜獨居之宅」的一室，幾乎淨空、清冷，灰色的石牆，一張長椅、一個抽屜櫃，一張書桌，以及其它幾樣古家具，散發出一股平和、與世隔絕的印象。一扇大窗透進的光線也彷彿來自某個遙遠的生活。一門位於舞台底端，另一門於右，較接近底端而離舞台前緣較遠」（*TC II* 81）。右門通向安娜兒子的停靈房，幕啓時，門前「可以看到一些村中女人或跪或站，皆弓著身祈禱，雙手合十在唇前」（81）。接著一整段是人們唸禱詞、在沈默中進行儀式、來來去去。皮氏顯然刻意使用劇場性的展演取代對話。舞台指示言明：「重點是演員不要怕沈默：如果演員懂得怎麼讓沈默說話，有時候沈默說得比言語更多」（83）。

眾人散去後，屋裡剩下的的安娜之妹小花（Donna Fiorina）向神父透露，姊姊「不出門已經二十年了」（87），形容她的生活為「孤獨」、「把自己關在這裡」，而屋裡的「沈默——像樓上，你走過那些被遺棄的大房間——讓人覺得很可怕，可怕呀」（87-8）。安娜不幫死者穿衣、甚至儀式中也不跪地，旁人看來很怪異。安娜上場時的舞台指示描述她「獨自而不同」，且帶著一種「清澄的狂亂」說話（88）。與她交談的神父和妹妹不時流露對這種瘋狂的恐懼，或「嚇呆了」或「震驚」（94）。神父與安娜就生死的對話似乎雞同鴨講。讓神父和妹妹最難接受的是安娜堅持「在我眼中的兒子還活著，活著！不是躺在那裡那個人」（91），死去的是「陌生人」（91），而兒子自從當年離家去列日讀書便「不曾回來過」（90），她還要繼續等他。

但從安娜語中，觀眾或讀者察覺她的「瘋言」的確清醒又理智。她清清楚楚知道按一般說法兒子已死；她對兒子的情人隱瞞事實也正因明白死亡已經發生，怕後者受不了打擊而一再拖延告知死訊。其實安娜的這番道理彷彿對歲月之殘酷的一種抵禦。她回述當等待多年的兒子終於回家時，已經變了個人，「我無法認出那個離開了我的兒子」（92）。據她解釋，自己那時便已傷心地哭盡淚，故這場喪事全未哭泣（此為劇終安排她大哭一場的伏筆）。安娜回憶她努力在歸來的人身上尋找心愛兒子的蹤跡——兒子少年時的微笑、額頭、頭髮——以便「讓過去的我兒子，重

新活在回來的那個人身上」，但「什麼都沒有」，面前此人擁有「另一雙眼睛：冰冷的眼睛。暗沈的額頭，凹陷的太陽穴。頭髮幾乎都禿了」（92）。她放棄地總結道，此即人生替為人母者預備的殘忍：「奪走她的孩子，然後改變他。他變成另一個人，我一無所知的人」（92）。因此她說「他早就死了。我繼續讓他活在我心中」（92）。

劇名《我給你的生命》既指向母親的孕育和生產，又指向每個人心中替他人創造的虛構面容。後者顯然即屬皮氏筆下常見的，人們為求生而製造的幻覺。安娜的說法基本上近似主觀唯心或唯我論，認為他人本來就只透過感知，實現在自我的意識之內。但她的信念所依靠的，實際上正是那「我們不能認識」（92）的他人經過重重隔閡而和我們進行的某種迂迴的交換。安娜聲稱，死亡真正使人失去的，是活在逝者心中的我們自身：

安娜：我們今天失去的，只是我們不認識、也不能認識的東西：他給他自己、
給我們的生命 [.....] 讓我們為死者哭泣的，並不是我們以為的理由。

喬裘神父（Don Giorgio）：我們為失去者而哭。

安娜：沒錯！活在死者心中的我們：我們其實不認識的東西。

喬裘神父：不是這樣的，夫人。

安娜：就是，就是.....我們在為自己哭泣。因為死去的人，他呀，再也不能給我們半點生命。他熄滅的眼睛再也看不見我們；變冰、變硬的雙手再也摸不到我們了。所以你何必要我哭呢？我只會變成在哭我自己！以前當他不在身邊，我會跟自己說：『如果他現在想到我，我對他而言就活著。』這個想法在孤獨之中給我支持、給我安慰。但現在 [.....] 我對他已經死了，因為他再也不能想起我！（92-3）

她這一席話也傳達出，不管多間接、不管認知導致多少偏差，人們還是以某種形式溝通著、交換著彼此的存在。只有活生生存在的他人才能帶來這種可能。由此看來，這部劇作深切表現的，是在孤絕中尋求交流的糾結努力。

劇中出現台上的另外兩個家庭也設定得極為具體。其一是死者的愛人露琪亞 (Lucia) 及其母。皮氏將露琪亞也寫得相當複雜，除了露琪亞母女可為一組親子對照，露琪亞本身愛情與婚姻帶出的一串主題，是於其它劇作重點描繪的對象⁷³。另一組對照則是小花及她的兩個小孩。兄妹去年赴城市讀書後首次回村子，兩人興奮地來到阿姨家 (劇本指示「衝出來」；101)，擁抱母親、鬥嘴 (「他為什麼死了，真的是因為」「那個女人？」——「不是！他突然病倒了」——「我就跟你說想得太浪漫了」、「她每天都在讀小說」；103)。皮氏寫道小花「馬上察覺了」一雙兒女的改變，彷彿安娜預言會失去小孩的悲劇被證實了，使她大受打擊。兩兄妹不明白其中緣故，還以為是母親是因喪事傷心，兩人倒為舉止失禮愧疚起來，細節頗豐。藉由安娜姊妹的兩家庭，劇中清晰地透出時間的流逝、人與人的漸行漸遠、親子的分離等主題。這些融合起來，使得作品中瀰漫的一股體認是，在意識的孤島之外，確實有承載它們來來去去的一片現實。

皮氏本人的不一致面向⁷⁴中，也顯然包含有挑釁觀眾的傾向。前文也提及了他時而在劇作裡嘲諷劇評、觀眾對他作品的反應。《六個》首演遭觀眾大罵，皮氏還在一片噓聲中故意上台謝幕 (Giudice 116)。一些劇作看似刻意要用聳動的主張挑戰觀眾，《就是》、《各自解釋》、《今夜》尤為顯例。《就是》是他戲劇較早的突破之作，他在給兒子的信中便描述其為「驚世駭俗之作」 (a great piece of devilry, Giudice 110)，自認為作法創新大膽。

在這些劇裡，皮氏震驚觀眾的一個重點手段在於結局的安排。最廣為人知的包含《就是》劇末，眾人期待的彭札太太終於登場，但對她的身分究竟是莉娜還是茱莉亞、這本應是二選一的問題，她宣布自己以上皆是：別人看她是誰，她就是誰。「至於對我自己，我誰也不是！誰也不是！」「對我自己，我是別人認為我是的那

⁷³ 露琪亞對丈夫無感情卻生下其子女；憑藉對情人的愛滋養與情人無血緣的小孩；認為肉體關係彷彿玷污了長久的精神戀愛。關於親子血緣、婚姻、精神愛情、身體關係、夫妻／父子／母子角色的不重合以及可能性的探問在包括《嫁接》、《要嘛一個要嘛拉倒》 (*O di uno o di nessuno*)、《別人的道理》、《一片好意》 (*Tutto per bene*)、《一如從前、猶勝從前》、《另一個兒子》 (*L'altro figlio*)、《美好生活》 (*Bellavita*) 等多部作品都有觸及。

⁷⁴ Valency 對皮氏的不一致亦有討論，認為他雖然有寫實主義、無神論、懷疑論等面向，其實又堅持一些基督教價值，有時很勸世。劇作中通俗劇的情節可能出自嘲諷，也可能出自真心。Sogliuzzo 也強調皮氏其人的矛盾性，認為他的形象在採訪、回憶錄中眾說紛紜，這提醒我們他的言行未必一致，發言也隨場合、心情等因素浮動。

個人⁷⁵」(*SixMaj* 118)。另一個是《各自解釋》末尾的第二場幕間戲，此時舞台上再度展現劇院大廳一角，據傳是劇中劇改編對象的所謂真實世界知名女星莫雷諾 (Moreno) 和努提男爵 (Baron Nuti)，在台上出現，重演了上一幕劇中劇的情節⁷⁶。此二例常被視為皮氏的相對主義宣言。但在分析上不少僅抽取輪廓，導致部分高估了皮氏的顛覆性，也誤解了他的相對主義。作家製造聳動的手法也是促成往此方向解讀的原因。《各自解釋》外劇模仿內劇的設計廣泛受到學者與後現代文學的後設手法比擬⁷⁷，一些研究認為作品傳達了劇中劇為虛，與之相仿的外劇也為虛，台下的現實世界亦為虛。不過文本細節看來，皮藍德羅作品離真正的錯亂或無厘頭仍頗遙遠。

確切而言，兩作品中並未懷疑有一個實際的世界、發生過和正發生的事，只是人們僅能透過詮釋間接認識之。《就是》中佔了最大篇幅的是彭札和弗洛拉的自述，著墨於兩人的性情和心理狀態，又特別堆疊他們彼此扶持的姿態。如弗洛拉的台詞：「我不是為自己這麼做」(*SixMaj* 87)、「我會解釋一切，議員先生，只請你一定要可憐他」(89)；彭札亦對岳母表現相似的關切：「不是會傷害我！是會傷害她！〔……〕議員先生，我不是向你、向太太小姐們解釋過那位可憐的女士經歷過的事了嗎？」(100)「我敬重那位女士更甚於我自己的母親〔……〕而就在剛剛我到隔壁去，又見到她如此灰心、焦慮」(112)。並可發現，兩人對彼此心理的描述相當訴諸實際、可信。弗洛拉用一段極其詳盡的說明告訴大家女婿的狀況：女婿對她女兒實在愛得太深、有接近病態的佔有慾，甚至為了把妻子關在家出現妄想，因此另兩人不得不假裝是他妄想中的人以免刺激他。她略自憐又略得意地總結：

⁷⁵ 皮氏對彭札太太的處理極有趣，是他劇作裡的一個特例。此劇從開幕便環繞在彭札太太的身分之謎，但始終不見她本人現身。經過漫長的推遲，皮氏讓她在最後一刻才登場，而且竟然還戴著面紗，連露一面都沒有。這種玩弄觀眾預期以達效果的手法，或可比擬近代電影裡主角開演十分鐘就被賜死的設計。

⁷⁶ 皮氏文本中安排了開場前在戲院內外進行的事件，欲使觀眾開演前便聽聞（劇中劇的）黛莉亞·莫雷「洛」(Delia Morello) 和羅卡 (Rocca) 之間的醜聞是依據（外劇／偽真實世界的）知名女星莫雷「諾」和努提男爵最近的真人實事改編。

⁷⁷ 參 Gaggi。

(低聲，露出傾訴秘密的微笑)：那就是他把她鎖在家、只屬於他一個人的原因。[.....]我們要有耐心！我可憐的寶貝必須假裝她是別人，不是自己；而我.....哎.....我必須假裝瘋了，親愛的太太們。但不然怎麼辦？只要他能冷靜就好！(89-90)

至於女婿彭札的說法則又是另一回事。在他的版本裡，他才是裝瘋的那方。彭札同樣力求合理地將岳母描述為一個心理病人：「她需要一個人平靜！她不能接待或拜訪客人！我是唯一.....我是唯一知道怎麼跟她相處的人！」(100)、「你們難道不明白，這是唯一替她維持幻覺的方法嗎？我得衝著她吼出真相，好像那是我自己瘋狂的執念！」(103)。他強烈表示希望鄰居讓他們留在自己的小世界，因為「在這種悲劇狀況下的人還是不要跟外界來往比較好」(85)，他敘述一家處境：

我得要養兩個房子。要迫得我太太持續幫她印證幻覺沒錯、自己就是她女兒。好在我太太心腸好肯幫忙。她會去窗邊陪她說話、給她寫紙條。但是各位呀，好心、責任也是有極限的！我不能強迫太太跟她一起住。而且因為怕她會進到房子裡，我可憐的妻子現在要像住在監獄一樣，把自己鎖在家。(85)

兩人對現況說法的落差其實並不導致他們不承認「外界」(或者如上引彭札的話透露的：他們很想與之隔絕，但隔絕不了)。相反地，幾可說他們努力要與「大家的現實」彌合、產出外界可以容納的解釋。再者，雖然兩個版本、無從辨別誰真誰假的說法帶出了這齣劇的題目——真相／真理的相對性，但劇作呈現的「沒有真相」其實是有相當限度的。即，劇中所設定的這些「個人真實」不是隨意的天馬行空，而被定為有來由、或某種意義上情有可原的。而各版真相衝突的情境，在劇中以許多繁複的細節交代、費了一番功夫鋪陳為在現實物質世界中有可能發生的具體處境。就連摧毀三人故鄉的地震也有寫實的交代。由此可見，皮藍德羅戲劇呈現是一種頗為實際、中庸的相對主義。

而《各自解釋》該段稍微檢視便會發現旨不在表現「一切都是幻覺」、「唯有藝術是真」一類的意念。以後現代文學或藝術討論此作的研究非常多見，但實際上

是否適合，仍是有爭議的一點。舉例而言，此段中莫雷諾和努提兩人猛地在台上打了照面，演變到努提衝上前去抱住女明星、強行拉她一起下場，這一段描寫與《嫁接》喬裘的反應不無類似。皮氏對兩人表情、台詞以寫實筆法頗認真經營，看來不是全然諧擬。下引可以注意到，莫雷諾「認出」自己與戲中戲黛莉亞的「認出」（見第四章第一節）皆屬於詮釋的模式。

導演：但你可以證實，作者跟女演員都不認識你！

莫雷諾：那是我的聲音！跟我一模一樣的姿勢！我所有的小動作！我看到我自己！我看到自己在台上！

導演：那只是因為你想要認出自己。

莫雷諾：不是！不是你說的那樣！因為我是覺得恐怖，看到自己在台上被演出來、做那些事情，所以很恐怖！你們怎麼敢哪！我、我、抱那個男的？（她看到努提突然出現，幾乎擋在她面前，她發出一聲尖叫，以手遮臉。）天啊！他來了，他來了！

努提：亞美莉（Amelia），亞美莉……

觀眾的聲音：快看、快看！他們在那裡，就在那！——喔！喔！——兩個都在！——他們在演那一幕！——快看、快看！

莫雷諾（向她的同伴，狂亂地）：把他趕走！把他趕走！

同伴們：對，我們走吧，走吧！

努提（衝向她）：不行！你要跟我走！跟我走！

莫雷諾（試圖掙脫）：不要！放開我！放開我！殺人兇手！

努提：不要重複他們在台上放到你嘴裡的話！（*SixMaj* 273-4）

兩人下場之後，台上的假觀眾議論紛紛：

一個愚蠢的觀眾：哇——他們先那麼激烈抗議，然後又做出跟戲裡一模一樣的事！

導演：就是說！她還敢跑到台上來攻擊女主角！『我，抱那個男的？！』



多人：太驚人了，太驚人了！

一個聰明的觀眾：不不不，先生們。這再自然不過了！他們彷彿在一面鏡子裡
看到自己，於是激烈地抗議，對那副最後的姿態尤其如是！

導演：但他們重演了那個一樣的姿態！

聰明的觀眾：對！正是！他們不得不如此，當著我們的面、身不由己地作出藝
術已經預見的行動！（一些觀眾贊同，一些拍手，一些發笑。）（274）

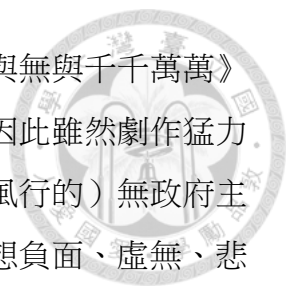
皮氏對「愚蠢的」、「聰明的」用詞顯然有著嘲諷，這些觀眾論點自然也不必當成
作家本人的聲音。莫雷諾和努提兩人是否真的模仿了劇中劇情節？在劇中劇裡飾演
狄耶戈的演員向眾人透露：

別太天真了。那兩個人嗎？[.....] 他們才踏出那道門，兩人就.....——你們
還沒看第三幕呢。（274-5）

即使單就這點來說，論述外劇是對劇中劇的仿擬亦有待商榷。

正如劇名所示，此劇裡貫穿幕間戲、劇中劇、零零碎碎的小片段的重點元素是
無數的詮釋。無論是戲中戲眾人物對於黛莉亞、假觀眾和假劇評對於劇情與鬧事的
本尊、甚或真正的觀眾和讀者對於皮氏這齣作品，每人只能提出各自的解釋，沒有
任何解釋可以升格為真相。劇作似乎暗示，假觀眾們贊同機智觀眾的說法，與黛莉
亞欣然接受多羅的說法沒什麼兩樣。人們急欲擁抱現成的詮釋以求一時的確定感，
但只怕沒過幾分鐘，又如同黛莉亞、假觀眾一般發現說法再次被推翻。由此可見，
皮氏從沒有客觀真相延伸出的態度還是和存在主義比較接近，強調若無法承受一切
失重的狀態，每個人便必須持續為自己尋找某種定義。

主要的癥結或許還是在於，皮藍德羅對所有肯定的事物和觀點質疑、不敬、將
之瓦解或抵銷的姿態（或曰他自稱的幽默），並非真正徹底的絕望或完全的開放。
皮氏本人似乎也發現，一旦假設全世界都是意識的建構，下一步可能就是「一切都
是幻覺」或「一切都可成立」這類失去對話空間的立場，而他對這些立場無法接受。
從《幽默主義》中針對幽默和諷刺之差別的討論（皮氏認為幽默包含諷刺，但又較



之多出一點對被嘲弄之虛象的認真）、劇作、以及包括小說《一與無與千千萬萬》的作品，可以判斷皮氏一直未放棄某種對共同性和溝通的信念。因此雖然劇作猛力攻擊客觀、理性和實證精神，但作家亦不支持（當時藝術界頗為風行的）無政府主義或混亂。皮氏在他的時代被許多劇評和觀眾不諒解，指責其思想負面、虛無、悲觀。文獻中也能看到劇作家特別積極在各種場合抗辯這一點，聲稱「我是個樂觀主義者」（qtd. in Sogliuzzo 13）。此話也的確有其道理。因為可以說，皮氏所謂幽默蘊含的不安於結論、永遠聽見反調的理念，天生便指向這樣的局面：「每個肯定都分裂出一個否定，到最後否定卻具肯定的價值」（*Humor* 125）。

5.2 在黑暗中觀看

我們必須習慣在黑暗裡看。

（qtd. in Giudice 205）

前文討論到的劇本，應已透露劇作對存在、生活、人際交流不乏肯定性的看法。以下這一節中，將再探究皮藍德羅如何實踐他的宣稱：在質疑每個肯定後，又將否定轉化為另一些肯定的可能。正如沙特回應對存在主義常見的指責時，表明焦慮、遺棄、絕望的反面有積極的意義——「『遺棄』代表，我們自己決定自己的存在」（Sartre 2001：35）。又好比英國學者迪尤斯（Peter Dews）在他關於後結構與批判理論的專書中論述德希達承襲自胡塞爾的一股「反相對主義傾向」。迪尤斯敘及，胡塞爾面對的十九世紀末歐洲在科學蓬勃發展下，任何知識與信仰系統都不再能聲稱客觀上的優越地位。他認為德希達、胡塞爾兩人的出發點不在摧毀客觀性，正好相反，是為喪失判準的歐洲社會重新探問基礎的努力（5-6）。而晚胡塞爾八年出生的皮藍德羅似乎也表現了相同的傾向。如第三章所論，本文認為皮藍德羅作品的一個關心，在回應人於價值全面幻滅後遭逢的迷失局面。部分劇作裡，包括本節將考察的三劇，可以看到他由人所置身的荒蕪處境出發，穿過一片彼此碰撞的論述之音牆，最終提出一些試探性的積極路徑。

《正直之樂》便是從這樣的一個典型皮藍德羅處境展開。此劇的巴多維諾（Baldovino），與《小丑鈴鐺帽》的強帕、《角色遊戲》的雷歐內共同地具有皮氏此時期戲劇的重點特色：將生活於社會中看作在飾演一個角色。他們都意識到這些角色不是自己必然的樣子，然而多多少少出於自願地在他人面前表演、履行某個約定好的模樣。而劇情也同樣涉及夫、妻、妻子情人之三角。也正因這些動機在前期作品的代表性，檢視此劇所包含的、對生活與愛的肯定態度，放在皮氏戲劇的大網路中別具意義。下文將舉出的另外兩部作品《找到自己》（1932）、《不知怎地》（1934）則反映皮氏晚年延續地用劇作探討存在意識的問題。《找到自己》提問：如果自我的樣子免不了是主動「捏造」出的，人是否有真誠的可能。《不知怎地》則探詢當意識不能掌握的因子影響著人的舉動，還有什麼樣的行為原則能夠依循。

《正直之樂》

此劇藉主要角色巴多維諾提出的命題似乎是：放棄人生、當個「純形式」（義：una pura forma），是否會比較快樂？故事開始於連尼（Renni）母女家的醜聞危機⁷⁸，性格剛烈的女兒阿嘉塔（Agata）未婚懷孕。使她懷孕的情人、已有家室的侯爵法比歐（Fabio）不能娶她，一手安排找個遮醜的名義丈夫來與她結婚。連尼夫人瑪德蓮娜（Maddalena）對女兒心軟的縱容則是一個旁枝。被相中的假丈夫人選便是巴多維諾。巴多維諾是皮藍德羅筆下數一數二有趣的角色⁷⁹。根據他和法比歐侯爵的共同相識毛里奇歐（Maurizio）所述，他是個哲學傾向的怪人，出身不錯又有天份，然而兩人同窗時代就看得出他不切實際，「只讀自己喜歡、但一點用處也沒有的東西」（TC I 437）。簡而言之與現實有點脫節。

來赴法比歐「面試」的巴多維諾，一進門就語出驚人，他「（坐下，將眼鏡在鼻尖上架好，頭往後一仰：）首先我想拜託你一件事」（442）向法比歐提議對彼此都不要裝了，「請你跟我打開天窗說亮話」（442）。他表示近來深深厭倦建構的自己，即譬如「一走進這裡，站在你面前，我就馬上變成那個我應該是、可能是的人。我建構一個自己」（442）。但是他「一直不斷看見自己，一直不斷對自己說『你在

⁷⁸ 由阿嘉塔等人的語彙觀察，皮氏所想的絕境似乎就是死亡或發瘋。

⁷⁹ 將他的背景與劇作家本人比較，不少地方看來帶有自傳性色彩。

做的事多不堪呀』」（443）。由此可見，他的困擾是和劇作家曾在別處論述的生之覺、看見自己活著直接相關的⁸⁰。

巴多維諾話中的意思是，這些自我形象都是造假的門面；在展示給他人的自我建構後面，「在百葉窗扉和窗板後面，始終躲著我們最隱密的思緒、最私人的感覺，只為自己存在的我們」（443）。他似乎因此徹底否決了生活的意義：人前的自我是捏造的、人際交流無可期待、意識只帶來自我厭惡。於是拿自己的人生來另做他用，進行一場實驗或當個棋子。對於這場婚姻和之後與連尼家人的關係，巴多維諾表現出異於常人的態度。他「從口袋掏出一張卡片」（444），彷彿簽訂契約般，開始跟法比歐核對權利義務：「我把情況的重點寫下來了〔……〕侯爵先生，你是小姐的愛人」（444），使法比歐驚得跳起來要搶卡片。

商量的結果雙方達成協議（雖然侯爵對巴多維諾的高論頗吃不消，坦言「我不是很跟得上你在講什麼」；448）。巴多維諾表明自己接受此協定、進到這個家的目的是當個「抽象」「純形式」（447）——一個「正直⁸¹」的表象，那他便會如此執行到底，「表面上是跟一個女人結婚，實際上是跟正直結婚」（446）。

第二幕，場景跳到十個月後的巴多維諾宅，阿嘉塔已產下一男嬰，正待受洗。同個屋簷下的巴多維諾繼續避免和名義上的親屬產生任何個人交流，並以行動貫徹他認定的使命，即化身為這個家正直的表現：人們說他在侯爵替其安插的職位上、以及家中都廉正得過份，簡直到了嚴酷的地步。此時的巴多維諾聲稱自己「津·津·有·味·地」（義：de-li-zi-o-samen-te）品嚐著當個純形式的生活，「這十個月來我已不是人」，「幾乎是神仙了」（453）。

巴多維諾究竟為何答應這樁名義婚姻？劇裡可發現，他的一個目的其實是證明自己的存在。他告訴侯爵他藉此「報復這個拒絕給我的簽名任何信用的社會⁸²。用我的簽名產生強制力（imposer）」（446）。將局面總結為「有人從生命拿了不該拿的東西，而我現在來為他付代價；因為我不付的話，有人的聲望就要毀於一旦，有個

⁸⁰ 皮氏這幾個論述：看自己活與盲目地活、自我建構、心中的野獸，來來回回出沒於多部劇作中。他似乎不介意回收、重複這些題材。也使這些概念在作品中猶如拼貼。

⁸¹ onestà，基本上指品德或言行的端正、誠實、廉潔、無污點，或此種正派的聲譽。

⁸² 可推測是指巴多維諾父親破產導致；另外毛利奇歐提及巴多維諾以前好賭博，但已經很長一段時間被禁止進入賭場。



家庭的名譽就要破產……侯爵先生，這讓我滿足，這是一場報復！」（446）「報復」、「強加」（imposer）顯示，他透過結婚挽救連尼家，倒不一定是同情世人、自我犧牲的美德⁸³，也可能只為證明自己存在著、能夠對無動於衷的世界造成影響，即使以某種歪曲的方式。

另一個目的是為了綁住他所謂「我心裡那頭可怕的野獸⁸⁴」（456）。他告訴舊友毛利奇歐，接受這假丈夫的職缺是為了「用這些提供的條件束縛牠」，「如果哪天我逃脫了這些制約，我真的不知道自己可能做出什麼事」（456）。他明顯害怕這些未知。換言之，巴多維諾享受的正直之樂源於自斷可能性。正直也可以說來自什麼也不做，除了執行一套典範的行為模式。他企圖放棄作為一個個人的慾望和期待，不淌現實的渾水。如他所說，「現實從此跟我無緣了，保留給你們其他人」（448），「我會一直保持正直，壞事將由你們其他人去做、不是我」（447）。若要詮釋他的選擇，與其說是輕視人間日常的種種，不如說是躲入形式比較接近：將生活限制在理想的窄道上，以策安全。

不過一些地方可看出他沒有自稱的那麼超然，人味仍相當重。比如他堅持為小孩取個冷僻、「太沈重……搞不好會把他壓扁」（456）的名字西吉斯蒙多（Sigismondo）。瑪德蓮娜和法比歐努力想使他打消念頭，可惜徒勞無功；來施洗的神父安慰兩人，告訴他們他研究的結果：聖西吉斯蒙多也不是壞人，不過勒死親兒子，後來被砍頭。巴多維諾宣稱是「為了形式」，「這是我們家代代相傳的名字！我爸爸就叫這名字！」（456）但後來又「非常小聲地」（456）承認如果是親生兒子，恐怕不會取此名。顯然此舉微微帶有惡意的成分，又或者也算是對被迫承接的侯爵骨肉的一種報復。另外他向毛利奇歐說，若真的遭法比歐陷害⁸⁵，必會「報復」（455），動用自己的權利爭奪小孩；且還要先等兩、三年，待一家人和他產生感情再出手將之搶走，說得煞有其事。這裡文本一個特別的小處值得指出。巴多維諾下

⁸³ 他認為連尼家的事件並非道德譴責的對象。「對我來說，這裡並不存在任何過錯，有的只是一個不幸」（450）。

⁸⁴ 野獸的動機亦為此劇中發揮作用的一個成分。劇中甚至設定毛里奇歐從剛果回來，老同學還問他可有見到野獸否。

⁸⁵ 此時法比歐正積極設計誣陷巴多維諾，欲使後者不得被趕出巴宅；法比歐希望如此便能和巴多維諾夫人重拾婚外戀情。



場後，老友、岳母、侯爵三人有一段默戲。毛利奇歐對走進的兩人作勢（用手架在脖子一抹——萬事休矣）示意名字的事失敗了，接著一串更多的手勢、姿勢。文本說明「演員應不要怕拉長此段」（457）。

看來巴多維諾想要像他論述的那樣，活在現實以外。台詞突顯出不食人間煙火的姿態是他現狀的基本要素。他向毛利奇歐描述自己「懸浮在天地之間，我好像安身在一朵雲上：這是教堂壁畫裡那種聖人的快樂」（454）並曾對侯爵預告「回地上⁸⁶？我嗎？不可能」，「我勢必要在抽象中行進。假若我著地，那我就慘了」（448）。實際上，皮氏給他的全名叫安其羅·巴多維諾（Angelo Baldovino，劇中大家都以姓稱他巴多維諾先生，僅被介紹出場時提及全名；442），安其羅這名字亦可能隱含脫離人間猶如天使的意義。縱然巴多維諾宣稱必須活在雲上，他拿來評論其他人物的話對他自己也適用。即：人所說的那套只是其一。「你怎麼那麼天真！邏輯歸邏輯，朋友，靈魂又是另一回事了。人大可以根據邏輯條理提倡某件事，同時靈魂渴望的又是別的東西」（454-5）。

使巴多維諾落入凡間的時刻來臨。當侯爵在阿嘉塔面前栽贓巴多維諾私吞公款，引來三人當面對質，純形式以外的巴多維諾本人一不小心跳了出來為自己發言。而意識到阿嘉塔可能把他當一個人看，更讓他完全失措。就他隔天回溯所言，他並未中侯爵的計，卻「掉進了〔……〕另一個陷阱」（478），這是「住在這裡、在她身邊生活、幾乎不敢看她一眼的這十個月來，我的肉體暗地裡為我布下的」（478）陷阱，「我的肉體利用你幼稚的陷阱，使我窺見這深淵」（479）。醒目地，「肉體」一詞頻頻響起。他傾訴自己還是擁有身體的人，儘管他企圖使之「死去」：「畢竟我也有一副可憐的肉體在吶喊！我也是流著血的人！因為那一切回憶的毒汁而變黑變苦的血……我怕它燒起來！」（478），「我沒能保持沈默，我的肉體吶喊出聲」（479），「為了懲罰這不願死去的活該肉體，不用說，我只好真的去偷了」（479）。

在他有點繚繞的言語中呼之欲出的，是他與阿嘉塔的關係中愛和慾望存在的可能。無疑，身體是巴多維諾（以及皮藍德羅式理性）的一大矛盾。他一直以來緊抓

⁸⁶ 侯爵拜託他言論不要那麼高深：「你太會講了；但我懇請你回到地面上來吧！」（448）

抽象哲思，想個不停，不禁使人感覺其中有試圖迴避身體的成分。也許從較根本的層面而言，身體內建而又「卑劣」於自我、主體之外的那部分，足以對巴多維諾賴以指南的理性邏輯產生威脅。文本鋪陳他對局面失控的恐懼。如前引怕血液燒起來、臨淵的感覺。他惟恐墜落的陷阱，明明白白來自於與阿嘉塔保持的安全距離開始鬆動。至於他的肉體在吶喊什麼，血中回憶的毒汁所謂何者，說穿了，可能巴多維諾仍然盼望與人建立親密的關係、愛、又或者情慾，然而未能忘記過去曾為此下場慘痛。因此巴多維諾急欲逃離此地，再次謀殺自己的血肉之軀。只不過這一回，劇作家似乎決心賜這位天使下凡走一遭了。⁸⁷

皮氏所用的語彙透露巴多維諾奮力擺脫塵俗有逃避的性質。甚至幾乎點明是對「生命」、「人性」的閃躲。如巴多維諾哀求瑪德蓮娜不要將他推回生命的這段台詞，話中他表示目的是「不要活」，此被描述為對「人性」的「克制」：

不要剝奪我唯一剩下的優勢：就是看別人盲目做的事會有什麼後果！請你聽懂了，我說的盲目，不是因為不夠聰明，而是因為一個人活著時看不見自己在活⁸⁸。而我，我現在睜著眼在看，是因為我來這裡為的是不要活。你要強迫我活嗎？那你就要小心，若生命重新將我捲入，換我變成盲目的人……（他打住，竭力克制住自己人性的爆發）（473，刪節號為原有，下同）

以此角度觀之，巴多維諾這種否定生命的方式也算不上真否定，很可能只是怕徒勞、失望、或做錯了的後果。選擇化身所謂抽象的正直，或許因為他無法接受現實中人的不正，有瑕疵、有污點——特別是針對他自己。劇中暗示他在年輕歲月犯了些不堪的事，欲藉這新獲得的模範生活忘卻「我過去的生活裡那麼多傷心的……暗夜的事情」（478）。他者的目光是一個關鍵問題：作為某個自我，便必須接受他者用視線審視乃至審判，而對巴多維諾而言，無法承受他者的注視是「最悲傷的事」

⁸⁷ 皮氏本人的清教式禁慾傾向是不少研究感興趣的對象。此劇亦可看出這點滲透在他作品中，角色常極度「靈肉二分」的現象亦與之相關。不過這倒不表示作品迴避身體或慾望，正如此劇的情況，即使聲音較小，身體的部分幾乎不曾在皮氏筆下缺席。實際上劇作裡身體和慾望的指涉有時非常明白，尤其露骨者如被評為近薄伽丘式色情鬧劇的《人和獸和美德》。

⁸⁸ 此句亦是皮藍德羅重複剪貼於多處的相似概念文字之一例。見註 67 引文。

(469)。劇中巴多維諾總是無法直視阿嘉塔。「如果你面前我變成一個人，我.....我就不能再〔.....〕最悲傷的事將會降臨在我身上：那就是無法再抬起眼，承受他人看我的目光」(469)或可解讀為，他在新生活中抗拒以普通個人的面目示人，以便避免這潛在的、被注視的危險。劇末當阿嘉塔「蒼白、心意已決」(479)地出現，要求和巴多維諾單獨談話。後者這次先是「想承受她的目光來傷害自己」，然後又「(低垂雙眼，幾乎含糊地：)不.....不，夫人.....不是，我.....」(479)。

此劇特別精鍊⁸⁹的第三幕之末，呈現這對名義夫妻的對手戲。面對將他視為一個人，而非抽象形式的阿嘉塔，巴多維諾顯露害怕及迷失。文本大肆渲染此點，除上面引用者，尚有描述他眼中「可以讀出近似恐懼引起的迷亂的東西」(479)。聽得阿嘉塔宣布「我不是來阻止你離開，我來告訴你我會跟你一起走」(479)，他「再度陷入片刻的迷亂」(480)。並且可見他試圖以論述抵擋、化解此局面——「你還是在對一個面具、父親的面具講話！」——「才不是！我是在對你說，對你這個人說！」(482)

這碰觸到了巴多維諾的心結，他拋出最後一擊反問：「但你知道我什麼？我又是誰？」(482)這一方面重新點出他先前說的躲在窗子後、不為人知的自己。那些部分的存在，使他斷定沒有人能真的認識任何人，並作出人際交流假惺惺又無益的結論。另一方面，他對過去的陰影耿耿於懷，為自認犯過的錯，陷在永恆的自我厭惡中。他似在質疑：阿嘉塔所說的他根本不是真的他，又，若她知道他的污點，必然不會要跟他「一起走」，反而會譴責他、否定他。阿嘉塔卻回答：「你就是這個人呀，這就是你」(482)。簡單幾字中，包含的是一種對眼前此人照單全收的接納。或說其實即所謂愛。巴多維諾聞言「幾乎被摧毀地低下頭」(482)，阿嘉塔見狀，對他道：「既然連這樣的我都能直視你了，你更可以抬起頭來；不然我們所有人才該覺得不敢看你，因為至少，你為自己犯的錯感到羞恥」(482)。

她的態度為巴多維諾的自我厭惡，提出一條可能的和解之道。對不夠正直的自我(也許此即人必然的殘缺)不需要永遠鄙夷，某個意義上，羞恥已經是一種懲罰。可以看出，劇作家也在回答罪與罰的倫理問題，證明了皮氏的作品沒那麼相對主義，

⁸⁹ 以法譯本頁數為長度衡量參考，皮氏劇作一幕大多在 20 頁左右，該幕則為 12 頁。

其中不乏對價值和人的行動原則之尋覓。此命題在《不知怎地》將再看到。巴多維諾說他不敢相信自己有幸聽到這種話，然而他卻抵死不從（「我跟你保證我不值得」；482），堅持將計就計讓自己被趕出家，以便遠離名義上的妻兒，並表示絕不把侯爵塞入他手中的贓款還回去：「我——不——還！」（482）

阿嘉塔：好吧。如果一定要走這條路，我跟小孩還是會跟隨你。

巴多維諾：你會跟隨我……就算我是小偷？

（他跌坐在地，整個人粉碎了。他被一陣猛烈潰決的淚水襲擊，把臉藏在雙手裡。）（482）

導致他崩潰的，或許是正直之人才值得愛的迷思終於被打破，又或許是發現人對另一個人的信任無須建立在完全的認識上。其中有不小的詮釋空間。無論如何，最後他的抉擇並非透過論述找到，而是在無言的溝通裡得出。巴多維諾試著從失控中恢復過來，「他找不到手帕。阿嘉塔很快地將自己的手帕遞給他。他明白了這個手勢的意味——在他落淚之際，首次將他們連結在一起的一個手勢。他親吻那條手帕後以之擦拭雙眼，同時將手伸向阿嘉塔」（482-3）。

皮氏給此劇的結局相當有代表性意義。讓自斷生活可能性的巴多維諾最終好似見到一絲新曙光的，不是任何哲理思辨，而是人間的某種美好感情，是凡俗的、血肉之軀的。而這正是皮藍德羅劇作太常被忽略的一點。巴多維諾在戲終伸出的手，似乎表現他決心勇敢投入和某人的關係中，從他自製的雲頂下來重回生活裡。由此觀之，劇作隱含著對生命非常肯定的態度，肯定它即使未知、可怕、使人暴露於無意義和痛苦的高度風險，仍值得人們一次又一次縱身躍入⁹⁰。

《找到自己》

《找到自己》、《不知怎地》，可為皮氏晚期的風格提供一個觀察的側面。在這兩部劇作皆能發現下列特徵：論述的傾向某層面而言似乎更加重了，整段整段的

⁹⁰ 根據巴多維諾的小理論，生命猶如黑心的地下錢莊。「生命這個壞心眼的放高利貸的人，每個好處都會要我們用百倍的無聊和不適償還。」（445）

長獨白散佈劇中，動輒一兩頁，導致部分有過於冗長之虞。但同時，台詞並非總是清晰的論理，有時使用斷裂、含糊的語言；以下所引朵納塔在台詞是尤為極端的例子⁹¹。此外兩部劇作都由領悟、發現等心境變化推動，話語多而動作的安排相對較少。構成第二幕主軸的朵納塔與耶力之對話，幾乎彷彿分裂的人格在意識中交談，展現同一個思索——這裡或許是如何自由地活——的衝突面向。

《找到自己》劇中尚可以觀察到幾個具代表性的模式。其一為朵納塔的追求以一個重生的機緣展開。在《正直之樂》的巴多維諾身上，也可見到類似模式。朵納塔在此劇中真的企圖尋死而被救回，猶如重獲新生。而第二幕設置於她死裡逃生後、在新結識的戀情對象耶力家暫時居住的期間。此般非日常、假期似的情境像《摩里太太》中的羅馬，人物的新可能因而出現並懸浮在這個場域裡。

此劇藉朵納塔的演員身分開啟人為自己創造的面目真誠或造假的問題。台上首先展現的又是一群議論、揣測別人私生活的眾人。此時場景是一座上流社會的別墅，觀眾聽得女主人艾莉莎（Elisa）的舊識、名演員朵納塔今日剛抵達。好奇的親友們——當中還有朵納塔的戲迷，隨身攜帶她的照片——分別對女星其人發表了自己的認知（多麼方便的背景交代），眾說紛紜。爭論的重點停在她是否真如傳聞的「沒有私生活」（*TC II 781*），孤伶伶一人獨居，只活在飾演的人物裡；有人懷疑若真如此，她所演過的那些愛情戲、那各種各樣的角色便「不可能是真誠的」（785）。

隨後現身說法的女演員表示對她而言，並無真誠與否的問題，因為台上人物的生活即使是她所造，卻完全是真的。「怎麼會是虛構的？〔……〕對我們演員來說，那就是一個完全的、真正的人生」（787）。朵納塔的困擾不在那些生活不真實，而在那不是「她的」。她向眾人證實自己的確沒有私生活，台上台下皆然，在劇中的語彙是：沒有「她自己」。「在台上我從來不是我自己」，「那些時候我活的是角色的人生！那不是我！」「你們想知道我實際上是怎樣的人，但我自己也不知道呀」（788）。她說每當演完一齣戲，「每天晚上在鏡子前，當表演結束，我自己關在休


⁹¹ Bini 認為此與皮藍德羅創作上的轉向有關，她在以皮氏與瑪塔·艾巴（Marta Abba）關係為題的專書中論述皮氏後期藉由女性人物、以戲劇為場域發展出一種新的陰性、差異的論述，包括以意合（*parataxis*）為特徵，以沈默、表情、手勢作為溝通手段；與陽性的理性語言（以句構為特徵）形成對比並超越之。見解具啟發性，唯這些特徵是否後期才出現、是否與性別相繫則有待商榷。（Bini 1998、1999）。

息室裡卸妝的時候」，在這一般想像中該是演員變回自己的時刻，「我會找不到自己」（789）。

無法擁有自己的根本原因，和巴多維諾類似，源於對自己一舉一動的注視導致她無法投身往任何一個方向、動彈不得，儼然一種存在意識的病症。劇作家塑造此為朵納塔的必然：她自願如此但也為之痛苦。此劇她的台詞可能是皮氏以戲劇書寫此命題的菁華之一。據她在序幕中的論述，舞台上是她唯一可能生活的地方，因為那裡沒有實際就是那樣的她，只有她「可以是的人」（788）；與之相較「每個人的日常生活——常常索然無味、讓人喘不過氣」使「我們內在那麼多的生命的種籽尚未綻放就死去了……那些我們內在的可能性……因為我們被迫要不斷放棄、說謊、偽善……我們得逃走！轉變！變成別的東西！」（787）女演員希冀讓所有「可以是」的種籽得以保留，與《戴安娜與圖達》君卡諾的理想相呼應。此為令她躊躇、不能夠投入、不能作出選擇的背後思索：作出選擇就是斬斷其它選項，所以她寧可懸而未決，保有一切可能性，像一筆未畫的白紙。劇中以「跳下水」喻投入生活，對此朵納塔說道：「跳下水……但那就是可怕的地方……」（之後她將實際以行動跳進海裡，雖發生在場外），她對比了懸置狀態的自由和作出選擇之後的被縛：

只要繼續保持這樣……停在半空中 [……] 只要繼續保持這樣，當然你什麼也沒有；但至少這份完整的自由……可以在思想裡遊蕩 (error) ……可以用數不清的方式想像自己……但不管怎麼說，每次我們作出一個行動，作出那行動的，永遠不會是我們的整個靈魂……不會是我們內在全部的生命……只是那一刻的我們……可是結果你就發現——那個一時的行動 [……] 束縛我們 [……] 用義務、責任，用現在已經給定的方式，不可能改變……原本可以長出一座森林的所有那些種籽，只有一顆落在那個點上，長出一棵樹，再也不能移動了（789）

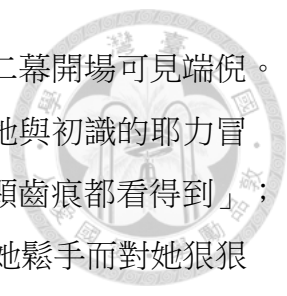
有趣的是這裡自由與作出選擇對立，和沙特的存在主義語彙中自由即作出選擇剛好相反。若與存在主義觀點稍作對話，朵納塔的確就是不願意存在，不願確實地「是」某個什麼，為之背起責任，因此她說那些都是「束縛」。倒不一定是嫌存在



太沈重不想承擔，細觀之，更像出自一種過於清醒的躊躇——找不到正確選擇（因為並無唯一的正確）又做不到隨便，於是繼續什麼也不選。用皮氏的詞藻，不如謂之某種生之覺過剩的症狀。朵納塔把作出行動之後在單一定位生根的過程稱作「恐怖」，表示自己已在台上日復一日「睜大著眼親身經歷」「這種恐怖」（789，粗體為原文強調）。盲目和睜眼已是我們很熟悉的皮氏主題。此劇挑出的新命題，是女演員受夠了這永恆自我監視的狀態。她渴望盲目一回，儘管詛咒自己道「我不可能會有不看見自己的一天」（788）。當然就我們所知，皮氏人物口中的預言未必會成真。這也和她第一幕結尾投奔危險或尋死的理由相關：「也許我在一個危險面前會閉上眼……誰知道呢」（789），「那個時候我閉上眼，真的是為了去死」（824）。

耶力的處世姿態為朵納塔提出一個新選項，他似乎就是閉著眼睛生活的範例。文本形容他為「作夢的」（792），海灘打扮、外國氣質。皮氏並給這名年輕人瑞典血統的設定，提及他因同樣嗜好海上冒險的父親早亡而由叔叔養大。劇中對其性格的呈現包括：他在大夥兒要下場吃晚餐時才出現，表示吃過了而不加入眾人，要了一杯酒自己留在陰暗的客廳放爵士唱片來聽；聞得風浪變大，毫不在意，已搬好船要去夜航。第二幕舞台為其堆得像畫室、極度凌亂的房間，凸窗可看到沙灘，顯露他在劇裡與水、海的連結。簡而言之是個漂游、不著地的人，最後甚至宣告永遠不再上岸。

劇中敘述這名瑞典青年的追求非常理想化：「保持新鮮的目光」、「對我來說美好的是未知」、「我要永遠當個異鄉人」（796）。可看出，其實他和朵納塔一樣以自由為目標，只是兩人論述的角度不同。比如朵納塔認為活在劇場才自由；耶力則討厭劇場，因為坐在裡面不能隨時開溜。一個略微突兀的煽情插曲也展示他慣常落跑的作風。兩人準備出海時，別墅裡另一個客人、愛慕耶力的妮娜（Nina）跑來阻止。殿後的耶力負責「叫她閉嘴」（797），於是竟二話不說給妮娜一個誇張的吻，趁她震驚之際拔腿就跑。這通俗劇般的成分倒未必是皮氏變得嘩眾取寵，前已指出，劇作家似乎一向不排斥通俗和煽情，僅能說反對迎合和陳腐。而此劇以朵納塔的爱情作為其中一個主軸，清楚展現情感與思辨的面向在皮氏的作品並非互斥。劇中對兩人物關係之親密也有可能讓人意外的指涉。



這對戀人的關係恐怕沒有理想中那麼自由自在，在以下的第二幕開場可見端倪。場上的醫生正為女演員處理頸背上的傷口。話中拼湊可知前一幕她與初識的耶力冒險出發去夜航之後續。此傷竟是耶力咬的（醫生：「你看，一顆顆齒痕都看得到」；799），果然那晚大風大浪下他們遭遇翻船，溺水危急時青年為迫她鬆手而對她狠狠一咬。朵納塔說這傷痕使她想到「人為了不讓動物走失，會在牠們後臀印一個記號」（799），稍後描述纏上的繃帶「像項圈一樣。我從來就受不了在脖子圍任何東西」（801）。彷彿所有權印記的疤痕和繃帶都暗暗指向關係帶來的束縛。而耶力話中將情人視為所有物的態度顯而易見：「是我救了你。啊，雖然說你可能會比較希望我們一起死掉吧？謝謝喔，我才不要！結果我們沒死：所以你本來就應該歸我／留在我身邊（me rester）⁹²！」因此他當時堅持將受傷的女演員帶來這座他叔叔的別墅（可憐的叔叔這二十天來都住在旅館），話中透露，之後和耶力成為戀人的朵納塔便於此地休養至今。

耶力向朵納塔提倡一種完全隨機的生活，如「沒有行李」（808）的浪人，把一切「交給機緣」（808）。不難料到，這不能導出朵納塔「找到自己」的答案。對此的說法呈現在她向艾莉莎吐露的話中：「我什麼也不懂了！我找不到自己！我找不到自己！」（813）「我以為一旦進入一個屬於我的人生，一切就會變清楚；我是說，我以為這樣就可以脫離我以前遊蕩的那片不確定。結果根本不是！更糟了！」（817）她的話語隱然質疑：耶力那種跟隨當下直覺、衝動而活的無拘無束只是一種假象。她描述當她躍入生活的水中，不僅更感迷失，而且轉眼之間已陷入她先前深恐的束縛：

再也不自由了！[.....] 反而那邊、劇場、才是自由創造生命的地方！[.....]
那股浪、那種我以前感覺到的不確定，並不是來自於沒有屬於我的人生這件事
[.....] 有人生更糟、糟多了！如果你一頭栽進去、隨便那股浪帶著你，你就
再也不懂任何事了。你再次睜開眼睛，然後如果不想把自己拋給那些熟悉的，
變成習慣、作息的，單調而沒有顏色或味道的所有那些東西，一切就又重新不

⁹² 此幕開頭在場的醫生不時丟兩句話亂入：「我希望留越短越好」.....「我是在說疤」（800）。皮氏似乎對耶、朵之間情侶的浪漫忍不住嘲弄嘲弄。



確定，不穩定了；但現在多了一件事：你不再像從前：你做過的事把你繫住、使你妥協了，在那些事裡你很難很難、你不可能找到完整的自己、對自己確信。
(818)⁹³

但這麼一來又退回了人在某種自我監視的意識下無法投入、喪失行動力的僵局。問題的癥結似乎在於，她不願放棄對她口中「我的人生」的主導權，然而又期待某種本質、自然的真我在她身上自動現形。比如她說「不要讓我想自己是怎麼樣、怎麼動、怎麼看你；或者我做了什麼手勢.....我不想看自己！」(805)又如驚覺她正用戲裡演過的動作撫摸情人的頭髮，使她深受打擊：「我對我的臉太熟悉了；我造出這張臉，造得太多了：已經夠了！現在我只想要『我的』、我自己的臉，就照它現在是的樣子，但我自己不要看」(805)。那些自覺地造出來的姿態，她一概否認是她自己，導致矛盾；因為去除掉自覺創造的部分，剩餘的可能就是她所謂被機緣、被束縛帶著走的部分，而這並非她要的。她將於劇終領會這個矛盾。朵納塔深具皮氏人物特色，越想不出答案越用思索折磨自己。一邊的耶力頻頻勸她「你想太多了」、「我們出去透點氣」(808)。

如何走出這動彈不得的泥淖？與其說女演員做出了選擇，毋寧說陰錯陽差之下，結果找上了她。劇作勾勒她眼前現實的結婚、辭職等考量。耶力堅決希望她放棄演藝生涯，於是還有契約在身、也無法輕易放下舞台成就的朵納塔，與人們商談後決定再演出一次，除了讓耶力見識她的藝術，也將此當作對自己的「考驗」(826)。

這一事件同先前的夜間航行一樣，未在台上呈現，而是於下一幕藉人物之口回溯建構。從劇院回來的人物們提及，當晚演出狀況曲折：先是朵納塔看見觀眾席裡的情人而好像演技全失、大大失敗；未料耶力中途離席後，她在屈辱激動的情緒下，竟意外作出了演藝生涯的最佳演出。這一段劇院發生的事只藉台詞描述，實際上場上空間從頭到尾都在一旅館房間中。半途落跑的耶力和演完戲的朵納塔先後進來，兩人擦身而過，未碰著面。耶力走後，只見朵納塔匆匆跑上台。劇本描述她戲妝尚

⁹³ 動詞 *trovarsi* 亦有為自己定位、明白自己身在何處的意義；可以想見水中漂流的狀態與此的衝突。

未卸、戲服還穿在大衣裡，可想而知剛下戲便直奔回來。朵納塔興奮地描述自己何以得到了新的啟示——這都要感謝那讓她演不下去的窘境。

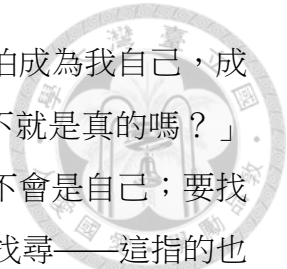
此處她的一大串台詞實非連貫、明白的論述。理順後可概述如下：朵納塔在演不出來，覺得觀眾已經拋棄自己的迷失之際，好像「按了個開關」（833）忽地得到了解放，從和耶力一起時那個模糊的她解放了出來。那個面目其實也不是她，是屬於耶力的一個所有物，箝制著她。成功擺脫了那不清晰的某個東西之後，她再一次可以輕易地活，感到快樂和沈醉。

我必須把自己跟那個東西切開、脫離那個沒有形體、尚未創出、狹隘的東西，那屬於他而不屬於我，那不是我……一個可悲的東西，暴露在那裡，被對他的愛剝除面具，因此使我之前無法再活在台上，而且同時，也無法再活在人生裡！沒錯！那個時候我需要找到解放自己的力量，而我現在已經解放了自己！（834）

而這「新的自由」，讓愛對她來說也變得可能了。朵納塔言詞中強調的是那時對未來可能擁有愛情、可能作為個人活著的信心——「將能贏得」作為一個人的存在、「可以去愛」：

在我獲得解放的那個時刻，在我自己心裡最深處的感到的是：我在愛，借助這新的自由，愛情的可能也將對我敞開，飽滿而完整；[……]我將可以贏下[……]不只在藝術裡，完整地作為一個演員的我的存在，而且也會贏下在生活裡，完整地作為一個人的我的存在！我本來想告訴他這件事，讓他也明白；跟他說，如果他不能明白，那應該要他以後別再來劇場看我；跟他說這樣就夠了（834）

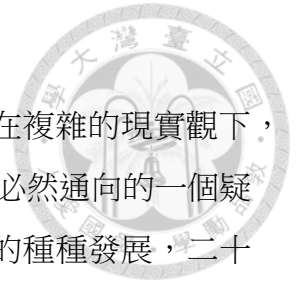
她未說當晚在台上的體驗本身重要，而是表達對於從此台下生活也成為可能的樂觀，這才是她所謂的勝利：「讓我快樂的是又可以去愛了！那才是我的勝利！讓我快樂的是想到要衝到這裡來，向他大叫」（834）。言下之意似為在現實生活中和舞台上可以用一樣的方式去愛、去行動，即：創造自己的樣子並活在其中。她回應之前的



恐懼，「我害怕成為真的，像我演戲時一慣在做的那樣，總之害怕成為我自己，成為我現在的樣子」（835）；但此時已轉變態度肯定道「我現在不就是真的嗎？」（835）除非承認「現在是的樣子就是我」（835），否則找到的不會是自己；要找到自己，就只能在「至少我們是自己的這種確定感」（835）裡頭找尋——這指的也許便是她在台上豁出去了的那種時刻，當霎時間耶力和觀眾都無所謂了，了悟者唯獨知道自己在場的感覺。「真的事情就是……什麼都不是真的……唯一真的是，你必須創造自己、創造自己！只有這樣子你才能找到自己」（839）。

簡而言之，朵納塔此前一直困惑：我可以創造出無數的面貌，但究竟怎樣才算是「我自己的我」、算是「我」的依據是什麼？而那晚彷彿被觀眾、戀人捨棄時，她頓悟此時失去了一切，剩下的那種「我還是我」、「我就是我」的感覺，就是定義「我」的唯一根基。感覺到這點的她因而有信心，相信就該用這樣的態度，去創造屬於自己的現實生活和愛情，不必再害怕那是假的、錯的、或外來的束縛。

然而結局不圓滿。她急急回來，「把這份眾人的愛賦予我的驕傲帶來這裡，給唯一的一個人——他！對——但他人呢？真笨！他居然走了！」（834）朵納塔並未放棄她現實中的情人，但耶力卻走得太快了。他留下話要朵納塔在舞台和他之間二選一，他會在海邊的住處等，「她如果不想來，跟她說我會上船，而且發誓再也不回岸上了」（831）。朵納塔的「真笨」（834）、「算了」（835），透露出氣惱的遺憾，但也被動地就這麼讓戀情算了。她不無自嘲地道「我贏了，又贏了，獨自一人，又獨自一人了。但這次是永遠！」（835。不過誰知道呢？）她道「**人終究只能獨自找到自己**。所幸人還可以跟他的幻影作伴，它們比所有真的、活的東西更真、更活生生，因為它們的確定性完全憑我們自己去達到，不會讓人失望」（835-6，粗體為原文強調），其實卻也點出她所掌握不了的他人——耶力離開的遺憾。某個角度而言，劇末重點未放在哲思演繹，而是很具體實際的生活感觸，即朵納塔發現的：想創造愛情不可能一個人辦到。



《不知怎地》

皮藍德羅最後一部完成的作品《不知怎地》關注的可以說是在複雜的現實觀下，人的良心⁹⁴的問題。這似乎是劇作家幽默、流動、拆解的思想模式必然通向的一個疑問。皮氏在作品和論述中體現的，也是隨著心理學以及人文領域的種種發展，二十世紀初歐洲思想界已漸成共識的幾個趨勢：一方面不再主張客觀價值的存在，另一方面將注意力轉向人類活動中在意識之外、理性之外的部分扮演的角色。劇作家自己主張：現實的走向往往由人不能認識也不能控制的因子秘密地推動；而人的自我，除去當下的意識照亮的「我」，也就是人為自己建構出的那個形象外，有著更大更廣、變動不居且深不見底的部分。這也就是《不知怎地》劇中反覆言及的深淵、漩渦的主要指涉之一。

皮氏欲討論的並非公共道德或政治主題的領域。喪失信仰之後人可能為所欲為的惡、無政府的狀態，這些議題皮藍德羅相形之下似乎不太關心。皮氏作品顯露一個傾向，即他的出發點往往採取個人的角度。此劇集中筆墨描繪的是羅密歐（Romeo Daddi）苦尋不著一個讓自己良心過得去的辦法。因為他在彷彿著魔的意識狀態下作出無法原諒的行動。對他來說，問題不是有沒有客觀判準來裁決這些行為（皮氏讓他犯下的「罪」是殺人和背叛配偶，此二者被羅密歐毫無懷疑地接受為有罪⁹⁵），問題是，那算不算「我」犯下的。今日之我要如何為那些陌生遙遠的我之片段贖罪。這是佔據此劇中心的命題，而它的前提正是現代對意識和自我的新認識。簡而言之，意識所能知道、更別說掌握的範圍如此之小，既然如此，還有真正具主體性的自我可言嗎？可是倘若沒有，我們向來所說的良心該何去何從？良心還有意義、還有效力嗎？當人發現自我是不穩固而且破碎的，當人發現過去做出某些事的自己根本陌生得認不出，當人發現主導他行動的複雜力場中，自由意志的份量微乎其微；此劇詢問，在認清這些條件的處境下，我們要如何活得清白？

劇中的這個疑問，其實恰好對應了沙特的存在主義哲學常被詬病的一點，也就是他高唱的自由過於天真，部分來自於沙特把自我的意識定義得太透明，他的概念下甚至否認有潛意識，也因此高估了自我的能耐。皮氏此劇某方面也在勾勒人類的

⁹⁴ 義文 *coscienza* 一字包含英文意識（*consciousness*）和良心（*conscience*）二義。

⁹⁵ 此主題上，皮氏思想的基督教成分相當顯見，可惜限於篇幅無法於本文討論。

小小自我實際上如何被夾在無限自由和任憑宰割（無論被環境、潛意識、權力、本能慾望、神秘力量或其它）這兩個極端假設之間。

皮氏這最後的完成作揉合了數篇故事作品，主要雛型是寫作生涯中期的〈在漩渦中〉（“Nel gorgo”）⁹⁶。劇中，被大家認為原本好端端卻突然瘋掉了的羅密歐，實際上正苦惱於如何面對自己未曾有意、但不知怎地就犯下了的「無辜之罪」。折磨他的是他所謂「沒有法庭為之存在的、真正的罪」（*TC II 1028*）：「誰想要犯它們呢？但就是犯了；不知道怎麼會這樣〔義：non si sa come，即此劇標題〕」（1028，粗體為原文強調）。

他震驚於一個常人大概不會多想的奇異啟發。那就是：這些發生在片刻間的舉止，似乎與日常的我們毫無關聯，無法解釋其原因，簡直「不可思議」（1002）；而正因認不出那行動裡的自己，人的良心／意識可以輕易地將它排除在外，彷彿一切根本不曾存在。

劇作中段才揭曉⁹⁷的他的其中一樁「罪」是與多年友人喬裘（Giorgio Vanzi）之妻琴內瓦（Ginevra）發生了關係。兩人堅稱彼此之間並無情愫，言行亦顯示他們各自極愛戀其伴侶。卻在一個炎熱的午後不知怎地發生了這件他們從未設想過的事⁹⁸。羅密歐將那個時刻描述為彷彿掉出現實與意識之外的狀態：「一個漩渦突然在我們之間打開，在一瞬間攫住我們，之後立刻閉合，不留一絲痕跡。我們的意識霎時變回原本的樣子」。當那片刻經過，此事顯得：

無法理解、無法理解：我們意識的關閉，像石頭一樣，絲毫不受動搖；甚至沒有一絲懊悔的影子，什麼也沒有；一切都結束了；消失了；一個短暫瞬間的秘密，永遠被埋葬：一件過去、褪去的事，像在夢裡；某種一旦我們醒來、找回

⁹⁶ 1913年發表，原名〈漩渦〉（“Il gorgo”）。英譯將此題名翻為“In the Abyss”，但實際上皮藍德羅在故事和劇中用 abisso（無底深淵；羅密歐「瘋了」後常愛望入別人眼底一邊喃喃道「深淵！深淵哪！」）和 gorgo（深水流渦；形容突然將他和琴內瓦捲入的那股力量）兩字指涉不同。

⁹⁷ 此劇可見皮氏幾部劇作共有的，一個在劇場中可能會尤其明顯的缺陷：人物繁複的話語和反應（如這部作品第一幕羅密歐和琴內瓦的極多段落）指涉、暗示觀眾或讀者不得而知的對象，該對象一段時間之後才會揭曉，初讀或初觀很可能不知所云。在《亨利四世》亦有此情形。

⁹⁸ 儘管劇中所有人都對此毫無懷疑，羅密歐叫錯名字的細節頗有意思。他正對妻子訴說要自我流放，後者問「那我呢？」——「你嗎？我可憐的琴內瓦？」——「你叫我琴內瓦？」——「不，碧切！碧切（Bice）！抱歉！」（1018-9）



自己，就不再能夠承認發生過的事：那是不可思議的，對；不然的話，人會需要殺死他自己。（1002）

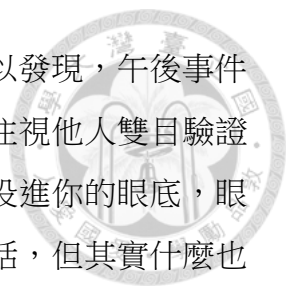
這件事喚醒了多年前、同樣猶如在夢中發生的另一件事。長達三頁的一段敘事獨白中，羅密歐敘述童年的他在月夜無人的鄉間，為了一隻蜥蜴，以石頭砸死了另一個少年⁹⁹。這無人知曉的殺人事件多年來似乎藏在他的意識和他認知的真實之外的某塊領域，他說那「對我來說也只是個夢」（988）。然而如今的第二樁「罪」使他不再能夠忽略它們。他向琴內瓦暗暗指出糾纏他的是那「夢的重返」：「一樁無辜之罪。像一個回來的夢。你現在懂了嗎，琴內瓦？是因為那重返！一個已經被埋葬的夢的重返」（988）。

正由於這些可以被看作是無心之過，才讓他無法安寧。「你想想看，更可怕的是，每個人都可能覺得，可以正當地相信自己沒有責任，你懂嗎？拒絕把這些罪放到良心上，因為不是有意的。」——「就因為不是有意的嘛！」——「但我們會犯！這才是重點！」（982）或許可以說，他感到可怕的是自視善良的人們以「無意識」「為自己開脫」（988），安然抹除這些總會突如其來發生的、沒有法庭的「真正的罪」。試圖為行為負責的良心／意識和它所不能理解的心智的暗面必須找到和解的方法。對妻子和朋友之「背叛」渾然不知的喬裘面前，羅密歐叫道「這些是罪，是要償還的罪！我現在就是在用這種方式償還！藉由瘋掉」（988），並表示「我必須找到我的懲罰！我的懲罰！我的懲罰！」（1003）

這從根本動搖了他的意外事件，使他呈現皮氏人物幻滅後「發瘋」的典型癥候。兩對夫妻以外的第五個角色¹⁰⁰雷斯皮（Respi）告訴身為海軍軍官、正在一次短暫休假期間的喬裘「我相信他瘋了」（972）。此時的舞台是喬裘和琴內瓦宅邸一座突出的大露台，懸於一條「看不見的溪」（971）之上。常年在外的喬裘描述這座居所為「天堂」、「夢一般」的一方所在。這條溪就像皮氏所謂流動的具體化身——舞台指示強調應使觀眾感覺到它正於露台下流淌。抽離日常的氣氛也在此劇又獲強調。

⁹⁹ 此段取自皮氏最晚的故事之一〈欽其〉（“Cinci”，1932），剪貼的痕跡非常明顯。欽其在劇中化成了三十年前的羅密歐，但大部分內容皆原封不動的保留，包括少年的狗「狐狸」（Fox，原文中即作如此）。

¹⁰⁰ 此劇具有特別簡潔的人物編制，在皮氏的長劇中甚少見。



據雷斯皮和羅密歐之妻碧切描述他的瘋狂「病狀」，我們可以發現，午後事件給他的打擊還包括發現了每個人內心彼此隔絕、無可探測。他以注視他人雙目驗證這一點。「他會在你前面站住，然後兩手放在你肩膀上、把視線投進你的眼底，眼神那麼尖銳，有種讓人嚇得要死的東西，他嘴唇顫動，好像在說話，但其實什麼也聽不見。很恐怖耶！」（974）

與他在那個瞬間過後所見證的、意識無痕的閉合相關，他形容人的額頭像大理石作的，什麼也讀不出。他向妻子說的話——「我什麼也不知道。我只知道你告訴我的。其餘的是我的想像」（1017）——也呼應了：在他如今看見的一種新的現實中，唯一確定性的來源縮到意識的單點，而這意識看起來踏在一個客觀的物質宇宙裡，實際上卻不如說浮游在一個孤絕的內心世界。他描述人的自我好像同時在此又在彼：

我好像在聽你說話，回應你，在你旁邊，但是在我心裡，我在別的地方，在隨機的各種感覺裡，那些感覺我不可能向你溝通，否則真的會顯得瘋了。[.....] 而此時的我，在離自己很遠的地方，迷失在焦慮的放逐裡。你說說看，這樣子我還算是有自覺地活著嗎？（985）

可以看出，羅密歐的視鏡基本上反映先前章節所論述的、劇作家對現實、意識、存在的觀點。

如此的世界觀下，一個矛盾浮現。對羅密歐而言，人根本不可能擁有所謂秉持良心的生活，因為意識的無力與有限。他問老友：「你以為意志在人生中扮演多重的角色？我們只有很難得的情況下會用到它，就是當相信自己理解或知道的時候。但我們一動，馬上就會困在某個牆角或迷失在黑暗裡。哪有什麼是我們真的知道的？」（982）

海軍喬裘以與《找到自己》的耶力不同的方式，帶出水以及生活如航行汪洋的動機。羅密歐在劇中莫名其妙地編造了一句話放到友人口中：「你說得真好：我們應該去相信而不是去知道，這是生活必須付出的代價」（984）。場上分明沒說過此言的喬裘詫異：「我？我有這樣說嗎？」——「你沒說嗎？抱歉；我自己想像的，

因為一個海員應該會這樣想」，「海員相信」（984）。但在羅密歐看來這意味著「告別良心。人就此漂流（on flote）」（985）。

作品裡，琴內瓦的觀點可以說與羅密歐勢均力敵。她以生活之名抗議她認為羅密歐抬得過高的良心。劇作家使她這段論述連上了性別特質，她向碧切訴說我們女人與他們男人之不同：「假如他們不要干涉生命，讓它獨自靜靜地養好受傷的地方；那些它可能給我們帶來的可怕事情會自行化解！你想想看有多少這種事情，但我們可以承受！他們做不到。他〔羅密歐〕就是因為這些事而發瘋！」（1008）她認為默默擔負那些可怕，不去提它，才使生活可能。就像無心的背叛如果被揭發，喬裘和她的日子將天翻地覆。她試著讓羅密歐明白她的道理：「親愛的¹⁰¹，壞的不是當我們做出某些事（就像你說的，我們不知道怎麼會這樣），而是說出它們¹⁰²」（1022，括號為原文所有）。

也許不去提才是生活之道？如同羅密歐最後看著哭泣的碧切，同情「那些做了夢以後哭泣的人」：「我們應該要學會不要哭」（1030）。此話不知是指夢境不該當真，抑或該懂得忍受可怕，他在這最後的姿態裡好似站到反方陣營，嘲笑自己原來的堅持，道：「生活就是緊緊依附我們確知的事」（1030）。

說歸說，矛盾地，劇中意識過盛的羅密歐和這樣的生活之間並不相容，以他的詞彙言之，他無法戴好面具¹⁰³也無法醉。換句話說，使他異於常人的一大特質是無法自欺欺人。他認為琴內瓦這種靜默、如同沒發生的態度歸根究柢是「因為你想要保有醉的自由。而我不想」（1022）。這裡對話又歪向可笑的瑣碎（「我想醉？我這個人可從來沒醉過」——「我不是要說酒」——「不然你要說什麼」；1022），可見證皮氏作品中正經筆調的不時鬆弛。

¹⁰¹ 四人彼此皆用此類親暱稱呼，並互稱你而非您。

¹⁰² 第一幕裡，碧切敘述羅密歐的瘋狀除了會對彷彿看到的幻覺喃喃自語，還會將別人心裡的私密念頭說出來。琴內瓦對還不知道兩人之間的事的前者表示，這更證明羅密歐瘋了，「因為他把這些事情說出來！你就不會說，我也不會說，沒有人會說出那些偷偷逃過你腦海、或是私底下發生在你身上的事，那些不是有意的，或著例如夢裡頭的：總之，就是無辜之罪」（981）。聞此四字，碧切嚇傻了：「琴內瓦！」「天啊！好像你有在場聽到一樣……」「他說了一模一樣的話」（981）。

¹⁰³ 「我真的很想假裝，琴內瓦！在一個面具後面，那該多方便哪；但我受不了我的面具，我總會把它拔掉。」（983）後來他實際示範了一回。他指控雷斯皮到一半便演不下去：「我很抱歉！那不是真的！不是你的錯！（轉向琴內瓦：）你看到了嗎，琴內瓦？我沒辦法戴好我的面具。」（1012）



羅密歐的話指出，當他已經瞥見現實和自我比人以為「知道的事物」更多，他無法再沈醉於一個自信的小宇宙，像所有人習以為常的那種狀態，「一種不停止的醉。外面有那些我們知道的事物來支撐我們。但你剛造好你的宇宙，親愛的，就來了個地震，把你建好的東西都震飛到空中」（1023）。

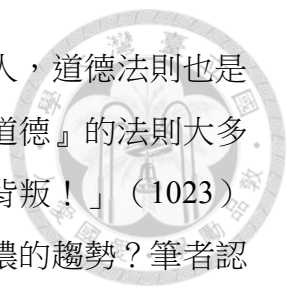
而他這個人物的任務似乎便是，將那些「不知何以」的部分承認進自我和現實中，在這個使人暈眩的處境下嘗試保持清醒——秉持良心。劇作家透過他作出了這麼一個假設：不能解釋的事確實會降臨，但卻未讓他因此得到豁免權，那些仍然是他、仍然是現實。重返的舊罪，提醒他的的確確曾經於某個月夜殺人，如今又背叛了不在家的老友，即使出於他自己也不明白的原因，可能僅僅「在一瞬間，並非有意地，因為太陽、因為太陽使人墜入的這種迷狂（*extase*）¹⁰⁴、因為「時間和地點的神秘共謀」（1002）……他必須找到一個方式為自己的行動負責。羅密歐表示他不想譴責任何事，「那會變成為真正的罪設立一個法庭了」（981），只是需要讓自己「得以開脫」（981）。由此可以看出，劇作處理一個個人良知、而非普遍道德的問題。

羅密歐找到了一個與他的清醒十分相稱的道理，即，自由就是他的懲罰：

我的懲罰得要是牢獄的相反：就是置身在外面、外面，在一個再也沒有確立、牢固之物的地方，沒有房子、沒有關係、沒有接觸、沒有社會、沒有法律、沒有習慣；什麼也沒有：自由，沒錯，以自由為懲罰，放逐到夢中，像沙漠裡的聖人們，或搶劫、殺人的流浪漢們的地獄（1018）

被放逐到荒涼的自由裡，再一次應和了存在主義的語彙。這懲罰實質上意味著離開社群，此亦為他這時的打算。他表示不得不然，因為「我現在看到理由了——嚴酷的理由——我無法再否認它〔……〕這就是我的懲罰」（1016）。他又告訴妻子，這懲罰即「拒絕生活」，非指自殺，而是「拒絕別人的生活，你們的生活，如果我繼續待下去，就會被迫說謊，於是也就會有罪」（1016）。

¹⁰⁴ 《異鄉人》的莫梭也一樣在解釋罪行的原因時提到太陽。



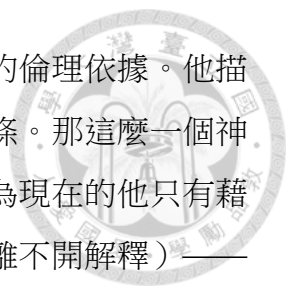
皮藍德羅藉羅密歐之口，闡述某種自成一格的信仰：「我是人，道德法則也是人性的，我們甚至還相信它們是神聖的；但神比這些我們定成『道德』的法則大多了，因為祂可以讓地震發生。我本身並不想殺人！我本身並不想背叛！」（1023）這突然躍出的「神」一字引人注意。皮氏是否晚年有宗教色彩轉濃的趨勢？筆者認為此點不宜太過武斷。劇作家後期除了直接以宗教為題的《拉撒路》（*Lazzaro*），指涉「神」或某個神秘上蒼的最明顯例子就屬《新拓墾團》（1928）以及此作。皮氏欲創作神話未必全然出於個人信仰動機，比如學者惠特（Witt）針對美學法西斯主義的專著認為當時義大利有追求新時代神話的風潮。無論如何，皮氏描寫的神所指為何，令人好奇。文本看來，這非傳統基督教的上帝，而接近某種把整個大自然和宇宙等同於神的泛神論。羅密歐（或皮藍德羅）將神的概念與有限的人相對，基本上同「世界的永恆神秘」畫上等號（見下段引文）。他在同樣的這個維度裡，包括了那些超出人類意識掌握的推力，帶來意外，使人永遠也避不開潛在的無辜之罪，因為人「沒能預防地震！親愛的，預防它們不是人性的」（1023）。

分析起來，他所說的「神」幾乎猶如一種哲學定義。它就是人所不能及的那些推動現實運轉的力量。

我們是人，等於根本什麼也不是！[.....] 我們永遠不知道怎會這樣！在超越我們所建築的人類生活的地方，存在著世界、世界的永恆神秘 [.....] 存在著神，代表我們所有人而存在，而我們無法知道怎會這樣！（1023-4）

這一切屬於神性的東西超出人之思考、認識，及所有屬於人性的範圍，因為定義上即如此。固然他宣稱地震不能解釋，論述裡還是偷渡了導向新生的正向價值給它（「使所有建築物倒塌，好讓生命演進」；1023）。這層面上，它其實就是為人熟悉的，藉由毀滅帶來新生的非理性力量的另一波表達，某種宇宙生生不息的大神秘。它也像猶太諺語「人類一思考，上帝就發笑」中的那上帝，是人永遠不會知曉的真理，嘲笑著人渺小無謂的努力。

然而這其中融合了羅密歐苦苦尋覓的一個良知的判準。他肯定了兩件事。其一，現實生活裡總有些我們意志管不了的力量在暗湧，那是屬於人的層次參不透，只能



用神秘解釋的（即放棄解釋）。與此同時，人除了自己沒有其它的倫理依據。他描述這超越人的維度的神，不會給予任何我們能夠明白的指導或教條。那這麼一個神的存在到底有何意義？也許如以下台詞裡羅密歐承認的，這是因為現在的他只有藉一個神秘的上蒼，才能「向自己解釋」（皮氏的人物到頭來還是離不開解釋）——為自己串起痛苦、罪行、懲罰的關聯，以打通一條和解之路：

我們的道德法則——若有誰能認識它們——什麼是好、什麼是壞——也是我們自己讓自己對它們負責——但若有誰能認識它們，就只有神了。我現在就是這樣在痛苦，我沒辦法、沒辦法，我知道現在我沒辦法用別種方式向自己解釋；我順應痛苦的要求而行動。何必要限制我只能人性地去思考呢？我知道這些都不是人性的，我知道我們身上人性的那些是最不足道的 [.....] 神為了懲罰我而要這樣；我並未想要這樣 [作出這些行為] ；但我將按照祂要的懲罰自己。

(1023-4)

羅密歐最後似乎將痛苦、或說他良心所受的折磨，本身視為一種贖罪的方法。他並未提出絕對的道德原則，道德亦被歸類為人性、即有限的——無人能知曉，無人有權作審判，只有個人能使自己回應它們。儘管如此，卻不否定個人能找到一條途徑，清醒地爭取自己良心的清白。我們名為意識／良心的小舟與遠遠凌駕於它的複雜浪潮之間，也許終能找到共處的辦法。

繼朵納塔的刪節號，此劇裡羅密歐也以無數的分號串起破碎、滔滔不絕、隨興所至的語言斷片。皮藍德羅的人物述說道理的這種語言，與其說是清晰的論述，某方面更接近囁語的性質。也許這是劇作家最後找到在這沒有真理的年代裡作解釋的唯一表述模式。

劇終羅密歐的態度有些模糊。說要離開人群的他一會兒又推翻自己：「現在我覺得得到補償了。我已經可以沒有懊悔地待在所有人的生活裡」（1028）。彷彿他並沒有對自己的論證貫徹始終，而是向生活妥協了。此劇現有的結局倒是反映了皮氏本人很明白妥協之道。根據作家此時期的書信文件，他本來讓羅密歐對老友保持緘默，最後人就這麼繼續原來的生活。但操刀首演的導演認為太平淡，於是他改結

局將其賜死，後來亦未再更回（Bini 1998：181）。劇末，即將歸隊的海軍被問起暈船的療法，暗暗延續了人在生命裡漂流的比喻。他道「你會習慣」，「暈船也一樣，習慣了就好了」（1029）。友人問他是否無藥可醫，海員答「有啊，有在賣。你要暗示自己，讓自己覺得確定吃了就會好，就會有效」（1029）。兩人的話題轉到那些厲害的儀器之發明，

喬裘：[.....] 今天的科學啊，親愛的，我們知道的一切啊，何其之多、何其之多，憑一個人的一生，還不足以真正獲取我們知識小小的一點。每個領域都有突飛猛進的進步。

羅密歐：的確，的確，人把生活整個重建了，像一個宇宙中的宇宙，從人感覺、知道的一切創造出來。

喬裘：生活喔——你仔細想想就會覺得——被大大的充實了，變成讓所有人覺得神奇的東西（*prodigieuse*）；幾乎都不像人的了。（1029）

這一筆對現代世界「神奇」得「不像人的／沒有人性」的指涉，透露作家的曖昧態度。

以上藉由對三部劇作的細究，試圖呈現皮藍德羅戲劇其實有極不虛無、不相對的一面。其中可以發現客觀價值傾覆之後，重新尋找確定性的努力。

就本章的探討所見，皮氏的戲劇雖然原則上採納個人的意識媒介所有一切、沒有客觀現實的這種觀點，但劇作幾乎總是密切地聯繫到實際存在的現實世界。另外，劇本中有的地方似乎未徹底貼合他自己曾經提出的某些極端宣言，例如現象沒辦法理解、溝通不可能、對外界的認知都是幻覺等。在這些面向上，或許可說皮氏對意義的瓦解不夠徹底。然而某個意義上，這一點反而把皮氏戲劇從徹底的絕望或真正的混淆裡「挽救」了出來。劇作重點仍不時落在對某些普遍之物的描述（歲月、親子、共存的世界）、某種正面態度或信心（巴多維諾對生活、朵納塔對擁有自我、羅密歐對自覺地贖罪）。儘管這些肯定幾乎都被塑造成不是絕對的：可能只是一時樂觀，未來也難保沒變數。劇作中，其實終究未呈現任何單一的極端立場；反而能

發現矛盾拉扯的態度或命題——無法交換的每人所見／確實共有的事物、對交流的渴望／對束縛的恐懼、主體的自由和良心／超過於主體的力量和限制等等——持續在迂迴地、妥協地進行某種對話。





第六章、台詞之外

6.1 空間

本章將轉而探討皮氏作品在美學形式方面的表現，特別針對的是他的文本之中所涵蓋的劇場面向。以此作為焦點的原因，一部分由於皮藍德羅劇本納入劇場性元素的動向、以及文本中編排這些元素的不少手法，在現代戲劇從文本中心過渡到導演中心的發展途徑上，可說有路標性的意義。同時，本章希望藉由解讀皮氏的（非傳統）寫實手法、劇本中如何操作劇場空間和台詞外的表現手段，來釐清前幾章所關切的議題：幻想（幻覺）與現實、解釋與解釋之外的因子在皮氏筆下世界的糾葛¹⁰⁵。透過此討論，也呈現與作家世界觀相呼應的、皮氏的劇場藝術中「現實」、「寫實」、「再現」等意義的轉變。

首先考察文本中皮氏運用舞台空間的特徵。皮氏在劇作裡經常使用幾個手段，顯示他的舞台很多時候其實追求營造某種幻覺——即，使觀眾一時之間產生台上為真實場所的錯覺。他採取一種有彈性的仿真手法，不受到台下現實或物理原則是否可能這樣的問題所限。如索悠佐所指出的，皮氏的舞台上象徵、超現實、表現主義的元素往往與寫實相容並置¹⁰⁶。許多手法都在強化每幕舞台上的空間是一個與觀眾的時空並肩前進的真實場所。皮氏從早期到三〇年代一直保留對舞台幻覺的沈迷。在這一點上，不能說劇作家是反幻覺的；他反而繼續沿用、並且拓展了寫實主義戲劇的特長。以下將個別討論這些手段，不過它們實際上有著彼此交織、相輔相成的關係。

¹⁰⁵ 皮氏對劇場的實務經驗最主要來自 1925 年至 1928 年間擔任羅馬藝術劇場（Teatro d'Arte di Roma）總監及導演。此外，文獻顯示他更早便對導戲及劇場技術顯露興趣，可能透過劇場界友人、一〇年代起觀看自己作品排演等管道認識。

¹⁰⁶ 索氏詳細而充實的研究值得一參，其中他考察了劇作家執導過的自身作品。書中主張皮氏的舞台美學（scenography）為其劇作整體之一部分；作風自成一格；從未捨棄寫實基底但融入各種含義以強化氛圍及主題，因此可說其舞台表現出二十世紀劇場普遍的、寫實與非寫實之間的張力（Sogliuzzo 100-2）。索氏認為義大利現代導演的發展史上，皮氏的建樹不容小覷。此外包括他在內的學者指出皮氏熟悉並吸收了當時歐洲劇場的新發展，包含史坦尼斯拉夫斯基（Stanislavski）、梅耶荷德（Meyerhold）的理論，皮托夫（Georges Pitoëff）、萊因哈特（Max Reinhardt）的導演手法等。

比如他喜歡使用人物上場開燈的設計。《眾妻之友》（*L'amica delle mogli*）開場特別有代表性：「幕啓時場上無人，漆黑一片。可聽見鑰匙插入門鎖的聲音，接著入口的門打開。瑪塔（Marta¹⁰⁷）上，身後跟隨兩女傭及一男僕。她隨即打開大廳的燈¹⁰⁸」（*TC II 299*）。非常類似的段落亦見於《找到自己》第三幕。台上為「大城市裡一奢華旅館的房間」（*TC II 826*；此處作家並指示佈景「如此陰鬱、沈重、顏色過度濃烈，與前兩幕的輕快明亮形成強烈對比」）。「幕啓時，場上黑暗，空無一人。一會兒後，可聽見左方的門從外面打開。耶力上，按下門邊的開關；他開錯了；只有桌上泛著紫藍的桌燈亮起，微光隱約地照出室內的擺設」¹⁰⁹（826）。在這些設計的運轉下，觀眾與人物彷彿共同來到、發現了一個場所，也就是隨後戲劇將展開的場域。

皮藍德羅對空台的使用也值得注意。比如上述段落中，耶力緊接著「穿過舞台〔……〕走去打開幾乎位於正對面的他的房門〔台上所呈現的朵納塔房間鄰室〕；他下場，未關上門；他打開自己房間的燈；強光透過開著的門打在室內擺設上。短暫的片刻。左門傳來數陣敲門聲。仍未脫下帽子和大衣的耶力出現在他的房門中」。1913年寫就的〈切切〉已出現這類作法。「幕啓時房內無人。電話響了三聲。響到第三聲時，切切身著睡衣、拿著一支刮鬍刷、滿臉刮鬍泡地從臥室衝進來」（*One-act 141*）。電話來自旅館接待，告知訪客即將上樓找他，切切又

（下場進臥室。片刻之後，前門傳來一聲敲門聲。）

切切（從臥室內）：請進！

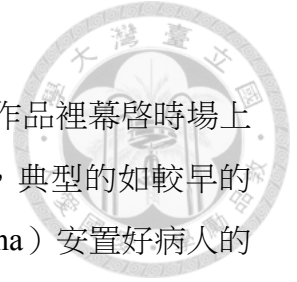
（沒人進來。暫默。又一聲敲門聲。）

切切（走到門口，生氣地）：我說請進！（141-2）

¹⁰⁷ 此人物在同標題的原型故事（1893）中名為琵亞（Pia），劇作改為與首演飾演該角、同時也是作品題獻對象的瑪塔·艾巴（Marta Abba）同名。可參考 Bini 討論皮氏將此作致予艾巴的意義（Bini 1998）。

¹⁰⁸ 這進場使人想起易卜生經典的《玩偶之家》。

¹⁰⁹ 皮藍德羅擅於（或說鍾情於）以開關燈光製造效果。舉《亨利四世》為例：第三幕中，亨利在暗中穿過房間（「黑暗中幾乎看不見後方的牆」，*SixMaj 211*），被扮作畫像的兩個真人嚇著後，場上一陣騷亂。這時首度有人在這齣半古裝劇裡將電燈打開，「其中某人開了燈——一股奇異的光，源自藏在天花板中的燈泡，因此只有舞台上半部（upper portion）被照亮」（212）。



寫作時間相隔近二十年的兩場旅館戲，頗有異曲同工之妙。皮氏作品裡幕啓時場上無人的例子屢見不鮮¹¹⁰。人物全下的橋段也會設置於劇情中間，典型的如較早的〈醫生的責任〉¹¹¹主要人物托瑪索登場前：「他們下。安娜（Anna）安置好病人的椅子，從後方下，期間門開著、布簾拉到一邊。不一會兒，托瑪索·寇西（Tommaso Corsi）由安娜及一男護士攙扶上」（*One-act* 74-5）。

後期使用這種安排時，效果似乎更為豐富。比如三部神話之一的《新拓墾團》。此劇對舞台設計的要求極精緻。第二、三幕¹¹²舞台上展現人物們到來開墾的小島上一塊佈滿岩石的高地，有一傾斜穿過台前的小徑通向底下的海灘，背景是「一望無際的天與海」（*TC II* 430），舞台左前有一棟地震毀壞的破房遺跡。劇中一度「一時台上維持全空。從海灘傳來一首水手的歌，是一些留下來看守帆船（pinasses）的人們唱的」（440；這一幕中帆船靠岸時，岩石後面可看到露出的桅杆），「在這首短歌期間」，觀眾見到另一群人物由海灘的方向上台（440）。

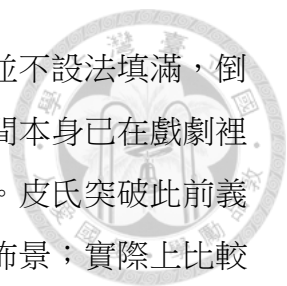
《眾妻之友》的一例中，也可看出皮氏刻意突顯本應屬於過場戲的段落。不久前，場外傳來汽車喇叭聲，眾人猜想必是等待的新人終於抵達¹¹³，全都魚貫起身，尾隨瑪塔下樓到花園迎接。場上僅餘瑪塔的父母參議員夫妻及凡齊（Venzi），「等待的時間越來越長，引起一種尷尬感，花園傳來的混亂聲又加強了這種感覺」（*TC II* 321）。

¹¹⁰ 包括：《別人的道理》第一幕、〈西西里檸檬〉、〈執照〉、《不過鬧著玩》第三幕、《摩里太太》第一幕、《為赤身者蔽體》第一幕、《新拓墾團》二、三幕等等。〈白癡〉（*L'imbecile*）、《眾妻之友》第三幕，台上一開始看似或假裝是空的。

¹¹¹ 劇中托瑪索與人私通被其丈夫逮著，因不願死在「那個羞恥、愚蠢的時刻」、「一個愚蠢的錯誤」（*One-act* 78），故拼死抵抗，殺死對方後自盡被救活。他反問醫生憑什麼救他：「好把我交給法律、被關進監獄？憑什麼——我想知道的是你憑什麼權利，把你醫生的職責用在一個想死的人身上，既然社會並沒有給你讓命被檢回的人活這條命的權利？〔……〕我已經用自己的血洗淨罪了！這樣還不夠嗎？我殺了一個人，所以我也自殺了。他不讓我死。」（83）不一會後驚見傷口裂開（「他的臉上可看到指尖留下的紅印子」、「滲出來的血染紅了襯衫」——「醫生！醫生！」「傷口又裂開了！」）醫生「臉色刷地變白」本能地走向前又隨即止住。「不。不。他說得對。你沒聽到嗎？我不行。我不可以。」幕在他迷茫呆立中落下（84）。皮氏的醫生走邊緣的議題還有墮胎（《嫁接》、《要嘛一個要嘛拉倒》）。

¹¹² 此劇有序曲及三幕。

¹¹³ 觀眾此時已發現瑪塔（即劇名所指大家妻子的好朋友）開場時帶著新上工的僕役們來到的這間大宅，實際上是一直未婚的她又一度自告奮勇，為曾經追求自己的家庭友人及其新婚妻子打點、佈置好的宅邸。



劇作家似乎要展示，他的人物一點也不怕丟下舞台沒人管。並不設法填滿，倒是空出了這些連接的段落。《新拓墾團》等例揭示，被創出的空間本身已在戲劇裡獲得自己的地位，作為說故事的一個要角，也有獨立存在的資格。皮氏突破此前義大利流行的通俗劇慣例使用的景片，採用為各齣劇作量身打造的佈景；實際上比較起來，以今日的眼光來看，皮氏的作法更能讓觀眾主動相信舞台空間的真實性。換言之，經過他改造的舞台雖然彈性提高了，某層面而言卻比此前義大利劇場約定成俗的模式更加有效導向、而非阻礙幻覺。佈景元素如岩石、海天、室內的色調與氛圍，隱含充沛的潛在意義，可看出文本中滲透的現代導演概念。傳統上帶動戲劇的主要人物、動作甚至被刻意移出場外，突顯出聚焦的對象從情節轉向了空間本身。

皮氏從早期的戲劇文本就考慮到並且大量容納舞台空間的要素。劇場的這一面向，即有一塊人們群聚注視的實際空間可利用，可以說是與文學、電影最大的區別。今日回顧，劇場距皮氏當時已相隔近一百年的變革與實驗，空間屬性仍為基本不變的一點。而皮氏在劇場備受電影挑戰的時代，或許出於直覺地抓住此一特性進行發揮，確實是掌握了一個關鍵。

與前述場上空間的性質（真實感、獨立作為劇場元素的意義）相關的是，皮氏亦以各種方式極力營造舞台外看不見的空間延伸：透過隔壁房間的錯覺、與窗外的互動、以及製造環境的光線與聲音。訴求幻覺、逼真的基調非常顯著。這裡討論的對象是刻意強化此印象，超過一般寫實主義功能的案例。

上述《找到自己》、〈切切〉藉由人物離場走進隔壁房間來加深有鄰室存在的想像。《人和獸和美德》（*L'uomo, la bestia e la virtù*）一段中，保力諾（Paolino）把他的兩個學生關在暗朦朦的隔壁書房，派給他們拉丁文翻譯，好跟人進行不方便被聽見的談話¹¹⁴。兩度當觀眾和保力諾快要遺忘他們的存在，學生便敲門喊太暗、抱怨要悶死了。劇作家不安排他們離去，偏偏要設計這麼一個鄰房，由此可見他看重場外虛構的封閉空間提供的效果。此外不少劇作對場邊房門通向的場所有具體設定、給予特別意義，因而使之成為場上人物與讀者、觀眾注意的對象。甚至藉由人物進進出出塑造假想的、與台上呈現者同時發生的場外事件。先前已提及的《我給你的

¹¹⁴ 此劇小標為教訓寓言（apologo），為皮氏最接近鬧劇的作品。搭配獸的主題，其中人物描繪多半都加上動物來形容，如懺悔的狐狸、巨大野豬等等。

生命》儀式進行的停靈房、《嫁接》勞拉療傷的房間、《角色遊戲》圭多決鬥的花園皆屬此類。

《角色遊戲》中，亦可觀察皮藍德羅使用窗戶的方式。窗子在他戲裡很少只是裝飾。此劇中西莉亞透過敞開的窗向樓下的雷歐內扔蛋殼，豈知砸到路過的人（西莉亞與圭多兩人在窗邊瞄準了半天，擲出後繼續就窗外情景討論——西莉亞「天啊！」了兩聲，解釋「但是因為有風」，「他們要上來了」；TC I 593）。不久後，遭蛋擊中的一群醉漢便闖入台上西莉亞的居所，引發後來的決鬥事件。概括而言，這些手法皆意圖擴展舞台的有限空間，從使觀眾相信空間真實性的前提出發。

皮氏現存最早的劇作〈鉗子〉（*La morsa*）已有重用窗戶的痕跡。舞台右側有二窗，「幕啓後不久，原本正背對觀眾、看向窗外的茱莉亞（Giulia）突然一驚，從窗緣退開」（*One-act 3*）。劇情最後一轉與開頭呼應，此時站在窗邊的換成了安德列（Andrea）。

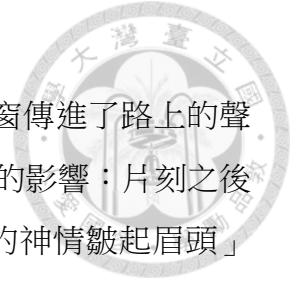
安德列（語調怪異，轉向茱莉亞，邀她過來看窗外）：過來，你來看……

茱莉亞（遲疑，嚇壞了）：怎麼了？（然後幾乎歇斯底里地。）啊！是孩子們！

安德列（抓住她的手臂，強迫她向外看）：不是！不是！看！看下面！看見他
了嗎？（28）

一些作品裡，帶有威脅性的外界透過窗子進入台上的小領域。我們曾於《小丑鈴鐺帽》、《就是》看到鄰人在皮氏作品裡可以代表滲透、侵入個人世界的社會眼光，與沙特所言他人即是地獄有著近似的意義。《為赤身者蔽體》（*Vestire gli ignudi*）同樣涉及揮之不去的外界這一主題。劇中藉由指涉窗外的環境，加強了這種感受的塑造。舞台指示設定：

樓下的馬路極為喧囂，在後續有指示的沈默時刻，將可以聽見底下傳來的嘈雜：車和馬車的輪子駛過、腳踏車的鈴鐺響、汽車的喇叭鳴、機車回火的啪啪巨聲、鞭子響、口哨音，含糊的人聲，小販和報商的叫賣、或無預警爆發的混亂口角。
（TC II 5）



虛構的外界經由舞台側面不大的兩扇窗直通台上。「兩扇開著的窗傳進了路上的聲音，持續一段時間」（6）。劇作家破題式地點明外面喧囂對人物的影響：片刻之後珥西麗婭（Ersilia）進來，「路上的聲音令她沮喪，她帶著痛苦的神情皺起眉頭」（6）。窗戶關上後，外界的干擾依然持續，先有一度「一陣大聲的馬車噪音，使窗玻璃為之震動」（8）。再接著是更直接的衝擊，樓下發生一場車禍，喧鬧聲響起，有人喊「救人啊！救人啊！」（13）嚇壞的房東太太衝進來開窗察看：「有人撞到一個可憐的老人，好可憐的老人；被擠到牆壁上！就在我們窗戶下面！」（13）場上人物分別朝兩窗傾身，然後是一長段發生在場外的戲，我們只聞其聲：

透過開著的窗，馬路的騷動侵入場上，持續數分鐘的時間 [.....] 這場看不見的戲可透過人群各種混亂叫喊聲重建起來 [.....] 可分辨出隻字片語如『太慘了！』『被撞死了！』『退後！』『他要跑掉了！』『他跑走了！』『不行！不行！抓住他！抓住他！』『他死了！』『是個老人！』『快跑！快跑！』『顧好他！』『被撞死了！』『死掉了！』『我有閃開！我有閃開！』『不，就是他！他朝我撞過來！』『你亂說！』『就是他！他！』『關去坐牢！』『槍斃他！』『借過！借過！』『不，不！他沒死！』『唉，好可憐！』『快點！快點！』『送去安慰院！』『聖嘉科摩¹¹⁵才好！』『他的帽子！喂，他的帽子！』『可憐的老人！』『兇手！兇手！』場上，人群的激動反映在傾身向窗的三人之動作和喊叫中。（13-4）

第三幕，劇作家直接讓房東太太對想像的窗外說話。「可猜想有一名鄰居在對面的窗戶，明譽太太（Mme Onoria）正與她交談」（54）。「嗯，對！我還可以跟你說.....（沈默。）到中午，可是你知道怎樣嗎？跟晚上睡覺不一樣.....（沈默。）你說什麼？我聽不到.....（沈默。）對啊，她剛剛出去」（54）。這時場上尚有正在清掃的幫傭，偶爾插進一句話。鄰居告訴明譽太太驚人的情報，即第二幕中，後

¹¹⁵ La Consolazione 與 S. Giacomo，兩者皆為羅馬市中心的醫院（TC II 1335）。

者不在場時，台上發生的事件。當時珥西麗婭的一舉一動都被她在對面目睹了，當作珍貴的八卦相告。自然，這些只由房東太太一人獨自表現。「（沈默；然後極迅速地：）不可能！不可能啦！你一定看錯了：不可能有這種事！（沈默；她比出道別的姿勢，並用手掌比了個再見。）好，再見，再見！（她關上窗）真的假的！她說她看到這邊來了三個男人，一個個都跟她抱在一起。」¹¹⁶

比上述窗外車禍還要大陣仗的環境營造是〈船舶之主節〉的市集。這齣戲的首演作為羅馬藝術劇場（Teatro d'Arte di Roma，皮氏參與創立並任總監的劇團）開幕製作之兩戲聯演其中一齣，由皮藍德羅自己執導。該戲具有超大型的編制，據稱動員一百多人演出（劇本中上場人員並沒有那麼多）。以下的開頭段落中，可以注意到該戲不只動用了觀眾席空間，且用看不到全貌的佈景、大量來自各方向的場外聲音加乘，渲染出人物和觀眾所在的這一空間其實更大的錯覺：

本戲的製作需要用到連接舞台和劇場中央走道的一個通道。許多來參加節慶活動的人經由主要走道、穿過觀眾中間上場。舞台本身呈現一座鄉村小教堂前的露天空間之一局部。此建築位在舞台後方，在一列磨損、長滿草、通向教堂大門的小樓梯上方。因為架高，正面外牆和尖塔都只能看到一部分，只有大門本身能完整看到。圍繞廣場的樹下，有設置好的攤位和櫃台，裝飾著飛揚拍打、看起來像船帆的布片，並結著顏色明亮的繡花布條；這些是露天的點心攤，備有桌子和長椅，販賣葡萄酒及各種食物——蛋糕、水果、糖果。

必須讓人認為：由走道過來的入口處只是一條側面的小街，大部分參加節慶的人是由一條更大的大道進入廣場。雖然我們只能看到廣場的一部分，左右兩邊場外人群的聲音，證明了有更多人在場。

一旦布幕升起，便從觀眾席後面響起一陣遠遠的鼓聲，逐漸增強。

（*One-act* 257）

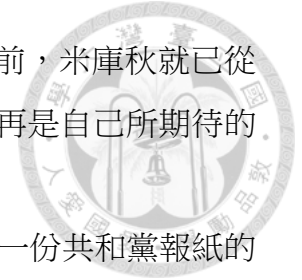
¹¹⁶ 隔窗對話的橋段亦見於《不過鬧著玩》、《我給你的生命》。其它窗戶有必要作用者還包括：〈執照〉、《人和獸和美德》、《當你是號人物》、〈這是夢（嗎）〉等等；後兩者分別藉之作視角切換、時空轉移，下文有機會將提及。

聲音尤其是利用的主力，當時參與演出的一百多人不知有多少協助這一部分。為表現市集的熱鬧，劇本中也強調聲音的風貌必須多樣。比如看不見各種攤販——「賣糕點的」、「賣冰淇淋的」、「賣蜜瓜的」、「魚販」（258）——半唱半唸的兜售詞：「小販叫賣的唱聲開始從場外傳出，持續整齣劇，但不會使人從主要動作分心。一些叫賣聲將在底下指示；其它可由導演隨意添加，惟語調和語速變化應夠豐富」（257-8）。以及其它形形色色的聲音：「遠方並有叮叮咚咚的曼陀鈴、旋轉玩具（whirligigs）、其它吵雜玩具的聲音，以及人們持續抵達的喧鬧」（258）。後段還有更多，包括宰殺動物的聲音以及最後詭異的狂亂場景中群眾的尖叫、呻吟。

皮氏還有其它表現場外環境的方式，可以說花招百出。比如《新拓墾團》裡的雨景。序幕中段，場上的酒館湧入一群躲雨的人，使觀眾意會到外面的雨勢突然加劇了（此前已有台詞鋪陳：「我是不希望她去外面淋濕：你沒聽到外面下雨了嗎？」*TC II 394*）。可以看到人們「跑著進來」、「大衣拉到頭上擋雨」、「或紅或綠的鄉村大傘」（395），後來進門的人也「把一條〔……〕披肩篷子似地用兩手拉在頭上遮雨」（397）。由酒館髒兮兮的大窗模糊則可見碼頭的堤防和街燈。

若以上可簡述為向外延伸的環境幻覺，則與此方向相反的、皮氏的另一常用策略是切割台上空間。除了較為普通的區塊配置，他有時將舞台沿縱向分割成兩三層，並在一些案例中搭配玻璃門。

例如〈西西里檸檬〉（*Lumie di Sicilia*）。場上主要空間為一等候室，「舞台後方，主要出口經過一道目前開著的玻璃門，通向一間陰暗的房間，穿過該房可見另一扇玻璃門通向一間光亮、華美的大廳，一張桌子已擺好奢華的餐具」（*One-act 33*）。劇中，後面兩層房間僅傳來聲音、亮光、人影，台詞基本上皆在等候室發生。主要角色是鄉下窮樂師米庫秋（Micuccio），他千里迢迢從故鄉來到這棟豪宅，見他的青梅竹馬、如今發跡的歌手席娜（Sina）。劇中他只待在等候室，曾「把頭探出去，瞥進宴會間，現在他可以看見數名穿晚禮服的男士在彼此交談」（47）。他盼望見到的席娜便在最後面的大廳，即宴會間，與她的客人們用餐；米庫秋與席娜之母則在等候室吃飯。這裡的鄰室並不在場下，而在玻璃門後，但前文討論過的特色：看不見的相鄰空間發生的一切又再度牽動著場上人物。場上兩人所食為女僕從宴會間端出的菜。「僕役們往返於廚房到宴會間，將內門開開關關，時不時地，一陣言詞



和爆笑的聲浪侵入房間」(52-3)。席娜終於從玻璃門中現身以前，米庫秋就已從她「刺耳的笑」(47)和賓客放肆的喧嘩，逐漸明白了她早就不再是自己所期待的當年那個女孩¹¹⁷。

〈白癡〉(*L'imbecile*)劇中融合了上述兩方向。場景設置在一份共和黨報紙的總編工作室，總編同時是該地共和黨分部的領袖。舞台後端，「一扇玻璃門通向報紙編輯室」(*One-act* 191)。開場時，人們正聚在不透明的玻璃門裡側熱烈討論，昏暗的外間只有病懨懨的盧卡(Luca)一人。隨著劇情進行，街上傳來示威遊行的叫喊，越來越近直到通過門前，「暫時蓋過室內的爭論」(193)，然後再度遠離。幾個記者從編輯室跳出來，衝出去欲追上遊行。

較晚的一些作品也用上了縱向分層的場景設計，或可看成由〈西西里檸檬〉這類的舞台發展而來，儘管形式更自由，不拘泥於以門隔間。如《戴安娜與圖達》也有縱向分割，用布簾將舞台後半擋在觀眾視線外，只出現影子。而下面兩個例子裡，都使用可以透視到底的分層空間，串接在一起，人物於其間穿梭自如。其一是前曾說明的《各自解釋》的幕間戲，場景亦為縱向貫穿的三層：劇院大廳、一樓觀眾席、假舞台(見註41)。

另一則是《眾妻之友》後二幕，可以再次發現這種透視的三層設計。台上為新婚的法士托(Fausto)與艾蓮娜(Elena)宅邸二樓，佈置精巧(劇中將之歸功於替友人張羅新居堪稱專家的瑪塔品味一流)：「獨棟二樓的私人小客廳兼小書房，與法士托的臥室相鄰。舞台底端有一道類似拱門，中間有一窗簾桿，以掛環掛著厚重的綠絲絨簾。簾被拉到一邊，可窺見鄰室的床尾，以及鄰室後方牆上的門，該門同樣配有一簾，通往艾蓮娜的臥房」(*TC II* 326)。舞台縱深產生一種遠近景的趣味，劇中一段，艾蓮娜躺在中間的房間內，與小客廳的瑪塔及法士托兩人隔空喊話(*TC II* 347-51)。瑪塔及法士托沈默的尷尬，對艾蓮娜隔著一段距離在場的意識，皆與劇作主軸的三人關係密切相連。這一幕中，隨著病人艾蓮娜進房休息和起身，人們穿梭於三個區塊間。深處的兩室只見一小部分的「窺伺」效果，使之別具吸引力；隱

¹¹⁷ 劇作的原型故事裡，本來就強調米庫秋所待的房間與席娜等人笑鬧聲傳出的宴會間之間的隔閡。

沒在牆壁和簾子後的部分再度誘導觀眾自行生成幻覺填補。這齣劇的空間遊戲無疑替作品增色不少。

到了第三幕，綠絨簾被拉上，鄰室又變成介於場內與場外間的狀態，本應是關注焦點卻不在視線內，或說被移出視線外。換句話說，對焦方式被刻意調整了。絨簾後的臥室中上演了艾蓮娜的死，該段作法特殊，作家要求看不見的鄰室裡演員照常演出。

這一整幕簡短的戲，由短促的應答和多次甚長、陰鬱的沈默組成，中心將環繞在隔壁房間，可以猜想得知的艾蓮娜的痛苦上。

[.....]

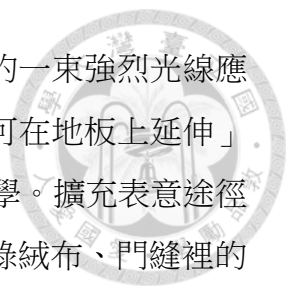
剛開始，將只能聽見速度規律、此時幾乎機械性的艾蓮娜的呻吟。

飾演艾蓮娜的女演員應真的躺在床上，其他在絨簾這一側的演員應完成下列指示的舞台動作，彷彿觀眾能看見他們一般。（*TC II 352-3*）¹¹⁸

此段中，鄰室的存在感與舞台看得到的部分不相上下。所謂這一幕的「中心」仍是垂死的艾蓮娜，但這些環繞她的主要動作不像慣常放在最顯眼處，卻被遮起來；能看見（但也在幽弱的光線中）的是躲在暗室裡的凡齊。偶爾醫生掀開隔簾出來拿東西時，觀眾與凡齊一起專注地想窺探鄰室。如此一來，作家挑戰了傳統對空間使用的想像（中心為主、清晰、一覽無遺），並探索新鮮的注視方式和焦點，不再襲用預設模式（直接看見並聚焦於主要人物、主要動作）。

以下再藉這最後一幕，討論皮藍德羅幾個慣用的燈光手段：與營造空間真實感之幻覺有關的昏暗場景和天光。該幕從頭到尾，深夜的小客廳一燈未開。開場時隔間的門簾緊閉，舞台幾乎沈浸在黑暗中，看似空無一人，只有鄰房的光在綠絨背後映出、以及從拱門上的空隙竄入。由舞台指示的強調可猜知絨簾的綠有象徵意義，

¹¹⁸ 皮氏此處企圖賦予幕後的人之聲音一層特定的涵義，代表某種生者在面對人死的特殊時刻浮出的姿態。「靜默之間的台詞——無論是瑪塔、法士托、醫生、或護士所說——應聲音清晰、給人它們屬於生命的印象，屬於置身且將留在生命裡的那些人，涉及生命裡必要的事，因為死亡——即使某個親愛的人之死——當然沈重、但也同樣屬於生命裡尋常的事件，人們必須參與、辦理它，藉由完成一些指定的姿態、帶著一種有時甚至會顯得缺乏憐憫的精神力」（353）。



呼應可謂此劇重心的嫉妒：「之後在小客廳的黑暗中，來自鄰室的一束強烈光線應斜打在絨簾靠近開口處的褶子上，突顯出濃烈的綠色。這束光亦可在地板上延伸」（352）。此手法上可說承用了非常典型的表現主義式色彩隱喻美學。擴充表意途徑的同時，這裡運用的基本上都是細膩的寫實燈光效果——透光的綠絨布、門縫裡的光線、打在黑暗房間地板上的一道光。借助這些入微的小處，塑造凡齊置身的黑暗客廳的逼真感。

本節開頭提及的《找到自己》、耶力進到旅館房間開燈一景，同樣展現這些特徵。設計採用昏暗的室內空間搭配仿真的幽弱照明（泛著紫藍的桌燈、透過開著的門打在家具上的鄰房燈）。皮藍德羅還交代耶力開錯了燈這一寫實細節，來說服觀眾和讀者台上的陰暗很合理，就像真實旅館情境。（不過不久之後便打破了寫實的框架：朵納塔獨自對鏡排戲，房間後方打開成一個小舞台，冒出兩名啞角，即她幻想中的對手戲人物。）由此看來，這些設計的要旨仍在給觀眾可以當真及沈迷其中的舞台幻象。

皮氏大半作品都運用到昏暗或微光的場景，我們已看過不少例子（〈西西里檸檬〉、〈白癡〉、《找到自己》、《眾妻之友》、《亨利四世》），底下陸續談及的作品也還會見到。這使人注意到表面上好似矛盾、其實為一體的兩個追求：一是彷彿現實世界的逼真幻覺、一是可以超越物理時空原則的一種魔幻氛圍。

另一個劇作家偏愛的效果，是在一幕之中製造天光的轉變。此特色同樣可以看出，他的戲強調的是對劇場裡幻想空間的沈浸和著迷。與其說究竟台上的幻覺世界寫實與否、寫實幾分、到哪裡為止，不如說，逼真是讓幻覺成立的必需前提。前曾討論的《摩里太太》羅馬花園一幕就採這種手法，文本設定隨著場上動作進行，背景的天色由下午漸轉為黃昏。〈船舶之主節〉這齣獨幕作品裡，天光由金黃、到火紅、到霧紫，說明放在劇作前段的舞台指示中：「仍然溫暖的秋日之金黃的光照亮場景。隨著動作的進行，光線逐漸變紅，一種燃燒般的火紅，最後混合成迷濛的紫」（*One-act* 259）。又比如前引設置在室內的《眾妻之友》。第二幕開始時，已是「午後偏晚」（*TC II* 326）。隨著劇情推進，「陰影越來越濃」（345），直到法士托說：「開燈吧！這樣太傷心了……（他打開房間的燈）」（346）。同樣是室內場景的《戴安娜與圖達》，當最後圖達崩潰時：「工作室裡黑暗降臨，只有雕像在天



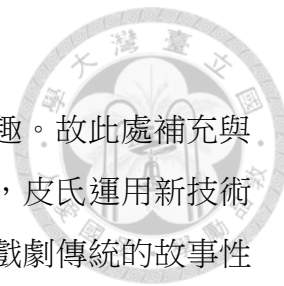
窗投下的亮光中清晰可見。房內的四人就像影子中的影子」(TC II 294)。《不知何地》裡，皮藍德羅的燈籠作為佈景出現了。他有名的「流」也(或許藉由聲音)被放上了舞台：

喬裘·范奇宅邸懸空突出的大露台；宅邸在左，可穿過大玻璃門進去。露台有一條長扶欄，上面等距地排放此時未亮的燈籠。應該讓人感到露台下正淌著一條看不見的溪。這條溪的遠端是和緩的綠色山坡。這是一個迷人／有魔力(enchanteur)的場所。(TC II 971)

這個場景用上的兩幕裡，天光多變。第一幕為早上，第二幕則始於「下午將盡」(993)時。人物討論、敘述、爭辯的過程中，月亮不知何時已出來了，讀者只在羅密歐提到月亮時(「他指向剛剛升起的月亮」；1013)才知道這一點。劇本描述此時舞台上的光線：「夜色降臨，清澈，浸淫在神秘的藍色月光中；扶欄上的燈籠已點亮，與其它燈一起，散發藍色調的光暈；由於羅密歐·達迪的神態和他剛才說話的語調，每個人都好像被一種焦慮的魔咒攫住」(1013)。

對燈光本身的美，及其帶來鬼魅或奇幻氣氛的潛力，皮氏給予大力的突顯。如同佈景本身的美感和獨立作為劇作環節的意義，燈光作為獨立的劇場元素也在皮藍德羅的戲劇裡備受重視。倚重燈光的魔術般手法將在第三節繼續討論。

回到前面所說一體兩面的兩個追求：逼真感和包圍劇場的某種著魔氣氛。這兩者在皮氏的創作中其實從頭到尾都是相通的。栩栩如生的錯覺基底上，也就能動用讓一切不思議都顯得自然的魔力。總結以上，皮氏劇裡可發現疊加種種技巧在營造一個模擬現實，堆疊寫實細節、觀者和人物似乎同步來到此地、被更廣的環境包圍。然而重要的是他以仿真為基調的手法絕不適合直接歸類成寫實主義或自然主義，因為其中是有自由彈性的，有時可說重視氛圍更甚於精確，融入象徵，偶爾也不顧現實或物理原則的框架。實際上皮氏對劇場空間的運用，好似總在仿真與魔幻之間找尋平衡點。這點上，他一百年前領悟的作法——以魔術與仿真相乘，可說和當今歐美劇場主流所見略同。



晚期實驗

皮藍德羅晚期劇對空間、燈光的一些實驗有重要開創且極有趣。故此處補充與本節討論的方面相關的幾個案例概略整理供參考。筆者的看法是，皮氏運用新技術和新手法的傾向顯示更鞏固「在劇場說故事」。基本上沒有對抗戲劇傳統的故事性（即如《今夜》亦可見出一個有頭有尾的「導演辛克福要為今天的觀眾製作一場演出」的故事），而在活化敘事手法的單調。因為皮藍德羅身在劇場實驗百花齊放的時代，採用手法也與各流派多有重疊，若單陳述他使用同步進行、運用劇場大廳及觀眾席空間、夢境、非寫實元素、台上指涉台下，恐怕只會產生混淆；比如未來主義同樣強調同步並行、將演出擴展到觀眾中也是家常便飯，意圖效果卻南轅北轍。不過評皮氏「突破」「革新」常引起的疑義有些應不難澄清。一來，瓦解意義應非追求的效果；二來，皮氏的方向與去除故事性／戲劇性的表演、拼貼、發生、儀式相當遙遠。

一、《今夜即興演出》的透明牆壁與劇場空間使用：

第二幕¹¹⁹中，酒館外牆原看似普通白牆，隨場上焦點轉移進出酒館，牆壁變透明。此前演出區域及氣氛皆不同。隨著穿過觀眾席進入台上教堂的遊行結束、教堂鐘聲及聖歌結束，「酒館內爆出與之劇烈對比的爵士樂團音樂，同時，長度涵蓋舞台四分之三強的白牆變透明」（*TC II 706*）。透過牆顯示出室內複雜的陳設、樂手、歌手及其他已在酒館中的人物。人物離開酒館時，外牆再度恢復成白色。可變透明的牆也用在該劇第三幕及其它劇中，作用不盡相同，此處對舞台分區間焦點轉移十分有效，同時大有魔術的魅力。

同一幕將近尾聲時，場上的劇中劇人物談論要上劇院看歌劇，不時跳出來打斷他們「即興」的導演——辛克福博士（Doktor Hinkfuss）（他一直坐在觀眾席第一排）再度出聲，告訴他們此段可以了，催他們下場。此時，舞台的大幕稍微收進，「只留下中間的白牆，待會用作歌劇電影投影的螢幕」（712），拉進來的大幕後面架設

¹¹⁹ 該劇構成較特殊，依序為（方括號中為法譯本頁數長度）：開幕前〔8〕——「第一幕」〔8〕——中場五分鐘——「第二幕」〔10〕——「中場」〔11〕——「第三幕」（表演段落〔16〕、大幕闔起／辛克福與演員吵架〔7〕、表演段落〔18〕）。



唱機，播放「老義大利歌劇的第一幕終曲」，投影與之同步開始（當時有聲電影尚未普及）。

接著人物們吵吵鬧鬧地在觀眾席包廂出現，「引發觀眾¹²⁰們的抱怨」（712）。台詞中說明他們是該幕快演完了才遲到進來（「我就跟你說嘛！已經第一幕最後一首了！」713），劇中劇情境和觀眾正在看的這場演出情境重合。

因為被嫌太吵，放映正要結束，劇中劇人物已動身離開包廂到劇院大廳。中場時他們在大廳中分四組進行對話，其中幾組稍後會合。（皮藍德羅在劇本中分列了四組台詞。另外，兩年前創作的《新拓墾團》已經有用過分組同步進行對話的段落，稍晚的《山巨人》第一部分也有此手法）。實際進行中的這場演出也進入中場休息。此時投影完畢，大幕完全閉起。放觀眾休息前，辛克福又跑上台，告訴觀眾他們可以去大廳，或留在觀眾席欣賞他換景的視覺饗宴。他特別提醒道大廳的表演沒有必看不可的內容，「不會錯過什麼重要的事」（715）。

二、《當你是號人物》利用窗戶作視角切換：

文本中有一大段說明此劇舞台設計。第一幕裡，場上共換三次景。首先呈現一房間，佈景當中有一張工作桌放在舞台中央，「窗戶在假想中位於桌子正前方，在看不見的第四面牆上」（*TC II* 843）。某一時刻，場外傳出汽車喇叭聲，人物走向假想的窗子欲看誰來了。此時舞台迅速降下一片別墅正面外牆的大景片，遮住房間的佈景。景片上有兩排窗，人物從其中之一探出頭、「手肘撐在窗上往下望」（860）。舞台指示特別交代窗內、窗外在舞台上的絕對位置應錯開（如：房內窗在舞台中、景片一樓的高度；外牆降下時所見的窗在二樓偏右），「為了給觀眾一種突然變換視角的感覺」（843）。實際操作時，人物可快速登上景片背面的梯子爬到窗戶的位置。

這個手法頗為特別，有論者指出皮氏可能受電影啟發，刻意製造電影式的、換以另一顆鏡頭拍攝般的效果。

景片再升起時，後面已由房間的佈景換為入口大廳的佈景。

¹²⁰ 此處可能也用暗樁的假觀眾。



三、〈這是夢（嗎）〉以多用的佈景巧妙融合舞台、燈光、聲音等元素轉移敘事時空：

此為台上時空發生跳躍的少數劇作之一。其中窗戶（同時作為鏡子）亦扮演輔助的角色。人物走到窗邊回憶另一個時空裡、在另一個窗前的事件，場上空隙瞬間變為回憶當晚的該場所。

穿燕尾服的男人：〔……〕（他毅然決然地走去打開夢窗；隨之而來，一束誇張的明亮月光進入房間。且可聽見陣陣輕撫的海潮聲。）你還記得嗎？
（他留在窗邊，注視窗外。）

年輕女士：（目光直視前方，迷失在回憶中。）喔，我記得——去年夏天——在海邊……（*One-act* 319）

隨後幾頁之內，時空再三移轉。舞台上先是隨著男人提到暴風雨而雷電交加（321）。女子驚恐地以雙手遮臉，暴風雨和閃電的聲光頓時「突兀地終止。月光再次輕柔地透入窗戶，在年輕女士用手摀住臉的期間，一切停在一種神秘的懸浮狀態」（322）。氣氛又是一換，女子「正回想開始愛上男人的那個時刻。當然，那是發生在一扇月光照耀的起居室窗前」（322）。起居室之回憶的聲光顏色隨即沁入場上：「遠遠傳來好像蒙了層紗的鋼琴聲，彷彿來自上方」（322）。兩人交換了數句屬於當時的話語片段，此時窗外顯然是個宅邸花園，年輕女士要對方「下去花園等我，不要被別人看到。我會盡快去找你」。片刻之後，場上又跳向下一個時空，「一點一點地，月光及立燈的光線一同淡去，鋼琴的音樂越來越微弱、遙遠」（323）。

依照文本設計，台上佈景所指涉的對象模糊地在兩者間轉移（回憶帶出的時空多於兩個）：時而為床（臥室）、鏡子；時而為躺椅（起居室）、窗。「一個房間，可能為起居室，但真的是嗎？有一個年輕女士躺在床上，但那是床嗎？看起來又更像躺椅，椅背某種緣故被放下來了。無論如何，什麼都看不清楚，因為房內陰暗，唯一照明來自躺椅前端的亮綠小地毯上放著的一盞外觀古怪的燈」，「右邊〔……〕現在雕框看不見；鏡子目前看起來更像一扇窗。這個錯覺的理由很簡單：鏡子反射



對面左牆上的窗戶，但自然，在年輕女士的夢中，窗戶在鏡子反射它的位置。這扇夢窗實際上會在稍後被此時尚未出現的男人打開」（313）。曖昧的產生一部分仰賴不充足的照明。敘事的時間軸亦被打亂。

這部獨幕小作與未寫完的《山巨人》可能為皮氏離寫實最遠的作品。但由於此劇部分以夢解釋任意性，打破線性敘事的衝擊力道因此受到某種程度的緩衝——如下列舞台指示的說明，將不連貫、破碎與夢的特質連在一起：

隨後的場景變化無常、且幾乎完全懸浮於夢的不一致中，其間將持續散布有長有短的停頓，及某種突然的動作中止，這些中止時，穿晚禮服的男人不僅突兀地停下不動，且眼睛和整個臉龐、身體瞬間變得無表情，如被擺定的人偶般停留在一個姿勢。他會從這些動作休止中恢復，同樣突然地開始採另一些表情、態度——經常與先前產生劇烈對比——根據年輕女士在夢任性的不一致當中，隨機想起他的新面向和新念頭而定。（315）

6.2 無語的表達

承上節對劇場舞台、燈光、聲音等元素的討論，本節檢視皮氏戲劇除語言以外的表達手段。希冀說明皮藍德羅遠非只有論述的劇作家（然而他偏愛論述也是無庸置疑）。

前幾章呈現的〈嘴裡有朵花的男人〉、《戴安娜與圖達》、《我給你的生命》等文本片段，便可以發現皮氏對沈默的大量使用，他也曾在舞台指示裡表示「有時候沈默比言語說得更多」（*TC II* 83）。皮氏的戲劇亦可為一例，顯示沈默在劇本中地位提高不是到所謂荒謬劇場之後才出現的現象。至少在這位義大利作家的戲中，語言外的溝通手段已經備受重視，話語意在言外的傾向也已出現。這未必是暗示溝通之不可能，或許更適合解讀成，他呈現人們的溝通原本就不止於語言，也呈現話語不足的時刻。比如《我給你的生命》裡神父和安娜彼此雞同鴨講，對不上話；《眾妻之友》裡談話頻頻消失於靜默的尷尬、無話可說之中：「一長段時間」、

「一段時間」(TC II 346)、「簡短的片刻」、「一段時間」、「她聽電話。一長段時間」、「又一段頗長的時間」、「一段時間」(348)、「一段時間。沈默期間，應讓人意識到一種奇異的尷尬抓住了他們三人」(349)、「一段時間之後，緩緩地說」(350)、「沈默之中，方才的尷尬重新成形，更加重了。面對面坐著的瑪塔和法士托無法繼續用餐下去，不知道該看哪裡、也不知道該說什麼」(351)。

早在〈鉗子〉一劇，皮氏就著墨於言語在字面指涉以外的弦外之音。茱莉亞不確定丈夫安德列是否已發現她外遇一事，剛回到家的丈夫似乎自然地與她閒話，但茱莉亞和我們越聽越意識到，安德列話中有話。他提到搭火車回來的途中經過的沼澤地、提到瘧疾，

安德列：老芒騰牙 (Mantegna) 剛好跟我坐同個包廂。你知道他嗎？他兩個女兒都瘧疾死的 [.....] 他老婆也是。

茱莉亞 (仍繼續織毛線)：她那個時候已經沒跟他們住一起了。

安德列：沒有才好！他們怎麼可能還住一起，自從—— (他笑。) (One-act 22)

談話透露芒騰牙的妻子出軌，火車上的人們都嘲笑他。安德列心情很好的樣子向妻轉述，老人在眾人面前不慎揭露同車的某位仁兄也被戴綠帽「『啊！司波提尼 (Sportini) 先生』 [.....] 『這裡只有你會懂我的遭遇了』然後簡直一場大亂！ [.....] 你有在聽嗎？」(23) 儘管他說的好像是別人的一個普通故事，驚悚的氣氛卻越來越濃。最後，我們將發現劇名所指為何。安德列繼續轉述火車上乘客的話：

安德列：他說：『 [.....] 你懷疑你太太，你想要證據 [.....] 她會自己露出馬腳 [.....] 』很有趣的想法，你不覺得嗎？

(他把椅子拉到她旁邊。)

我跟你說他還講什麼：『等時機成熟，我會轉向我太太，請她坐下，然後非常小心地，好像是件微不足道的事，用最好聲好氣的態度，跟她講一個這種事情的小故事 [.....] 慢慢地，很慢很慢地，我會把鉗子夾得越來越緊，直到某一刻，我會把一面鏡子湊到她鼻子下，非常有禮貌地



問她：親愛的，你怎麼臉色這麼蒼白呢？」

（他開始有點奇怪地笑。）

很好玩，對不對？『因為你看，親愛的，我全都知道了——』（23-4）

沈默、關鍵的手勢或動作、大段無台詞、或話語聽不清的戲皆獲皮氏重度使用，引人注目¹²¹。不明說而用動作表達的劇情轉折甚多。和無人舞台的使用同樣地，透露劇場性的元素在戲中各自發揮作用，非由台詞抑或語言獨霸。比如前引《角色遊戲》，赴決鬥的圭多命運如何並未用台詞交代，只見醫生無語衝過場，抓了器材疾奔出去；《嫁接》遇襲的勞拉在事件後首次與（聲稱再也不見她的）丈夫相對的場景，亦全部在無語中呈現。《正直之樂》巴多維諾面臨使他失措的抉擇，在這最後關鍵的環節，兩個人物的心境和巴多維諾的新決心在遞手帕的一段動作中得到傳達。

皮氏的劇作中，意味常常不透過語言，而走其它路徑傳遞。伴隨話語的小動作、態度常常比檯面上的字句表達更多意思。鮮明的一例為《一片好意》（*Tutto per bene*）。劇中，洛里（Lori）正身在與他感情甚差的女兒芭瑪（Palma）家裡，獨坐於一張扶手椅中——這是多年來以芭瑪監護人的身分自居、有財有勢的薩沃（Salvo）之老座位。男僕見人們都出去了，進來將大吊燈關掉，只剩三盞立燈黯淡的光（又是光線不足的一場戲）。芭瑪來到場上，

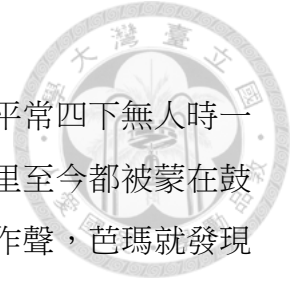
芭瑪（她走向扶手椅，傾身於椅背上方，將坐者的頭捧在雙手中，同時溫柔地說）：爸爸……

洛里（衝口而出、心裡被感激翻覆）：我的小女兒！

芭瑪（發現位子上的人不是薩沃，嚇呆了，克制不及地出自厭惡與恐懼叫了一聲，並且向後跳開）：啊！……是你？怎麼會這樣？

洛里（錯愕，如遭當頭棒喝，因為事實顯示那聲「爸爸」不是叫他的）：我……可是你沒人的時候都這樣叫他嗎？到這種地步？（TCI 796）

¹²¹ Sogliuzzo 回顧演出當時文獻，指出皮氏自導的作品製作中，語速特別之快，較日常口語義大利文快速。由此點再考量到他人物說出的道理常極為情緒化，未必有邏輯可循，可能得出的一個觀點是：皮氏作品中的論說不一定訴求讓觀眾聽清、用理性「了解」，有時也許僅欲呈現人的某種姿態或情緒，是否全盤掌握他們的論點也不重要。



此處發生的是：芭瑪以為椅子上的人是她的監護人薩沃，因此像平常四下無人時一樣，對他親親熱熱地叫「爸爸」（薩沃才是芭瑪的生父，此事洛里至今都被蒙在鼓裡）。洛里原以為女兒難得對他示好，高興得不得了。豈知他一作聲，芭瑪就發現認錯人而大驚失色。洛里意識到，這代表她稱呼「爸爸」的人一定是總愛坐在這張椅子上的薩沃。他不可置信地想：難不成芭瑪跟監護人感情那麼好、好到把他當乾爹嗎？這一連串意義幽微的發現、轉變都未清楚說出口¹²²，而在潛文本的層次進行。

相信言詞之外還有更多，這一點和第四章所論述的，皮氏認為邏輯捕捉不了現實中變化莫測、無法界定的種種因子，有著呼應的關係。若他意圖用劇作呈現這些邏輯外的因素，則本章各節探究的這些面向：突出沈默、語言以外、理性以外的部分，放大空間本身、劇場性的元素，幾可說是順理成章的策略。劇作的這些面向因此亦反射作家思想的某些要點。

中期之後的劇作，更發展出長段無台詞、或交代台詞不需聽清的戲。在《六個》中，皮氏其實曾偷渡這樣的技巧，即帕切夫人現身後隨即與繼女展開的「非常低聲的對話」（*Six Maj* 146）。場上其他人首先抗議根本聽不清楚（「這樣哪聽得到呀」），要她們「大聲點」（146）。該劇這段，舞台指示稱兩人日常說悄悄話的方式為：「當然，這是一種真正劇場演出不可能採用的方式」（146），與戲中的「演員」們即將示範的、所謂真正劇場演出應有的口條對比。帕切她們聽不清的戲之功能，主要還只在於點出這個對比。乍看之下這似乎是對寫實的反諷，或許讓觀眾覺得皮氏又在推崇某種「比寫實更寫實」的自然主義風格，但須注意的是劇裡對這另一種作法同樣有著諷刺（也就是超級寫實的「依樣搬上台」作法；繼女和父親對演員的表演頻頻搖頭看起來就在追求這種作法。可是劇裡強烈地給觀眾一個印象：他們親自下海演根本不可能成功。父親和繼女七嘴八舌不甚有效的重述、最後劇中劇的大亂也像在吐露劇中導演和他的那一套仍不能全盤推翻。後來《今夜》可說更大

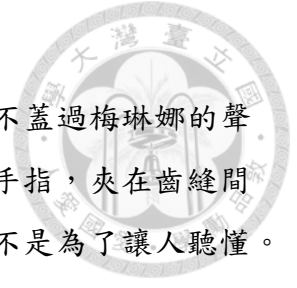
¹²² 令洛里的世界崩塌的、劇作家所謂的風暴或水患即將襲擊他，使他發現這些年來自己在他人眼裡的形象與他原本想像的天差地遠。薩瓦多年以前就告訴芭瑪自己才是她親生父親，而且所有人都以為洛里知道這件事（其實他絲毫沒懷疑過），出賣尊嚴地接受薩瓦對他們家的各種好處。洛里恍然大悟這些年來連同女兒在內大家都鄙視、厭棄他的根本原因。他對自己的認識——一個皮藍德羅詞彙裡的「形式」——倒坍粉碎了。

聲地呈現同樣的矛盾性。)筆者認為，皮氏並非走回頭路，再次主張採自然主義的原則一以貫之，而僅是在說兩方法各有意義、各有侷限。

到了兩年後創作的《我給你的生命》，聽不見、低聲對話的場景被更搶眼地使用。開幕之後一整段喪禮儀式，只聞場上的人們「低聲唸誦」(TC II 81)，台詞列有一小段〈聖母代禱詞〉和幾句女人們的祈禱，「她們維持跪著片刻，各自無聲地唸誦一段獨自的祈禱，然後比劃著十字架站起來(82)。神父「小聲地」(83)說話，人們點頭致意，在沈默中離開，場上留下的人長久之間不發一語。如前引，皮氏在此註明：「重點是演員不要怕沈默〔……〕有時候沈默說得比言語更多」(83)。

比上例晚些的《新拓墾團》、《要嘛一個要嘛拉倒》(*O di uno o di nessuno*，以下簡稱《要嘛》)，又往前推進了一步。文本裡特意說明台詞聽漏無妨。很清楚地，話語不是唯一表達手段，在這些部分僅作為表達的一環。《新拓墾團》一熱鬧的場景中，嘻笑著跑上台的人物三兩成群、同時對話。劇本裡將此四段對話分開列出，長度上每組十來句。舞台指示交代「各組的台詞應同時進行，旨在使整體產生非常活潑的效果，即使字句可能被聽漏——這樣也沒什麼關係，因為可以輕易從動作和手勢猜出內容」(TC II 451)。

上一節曾檢視《眾妻之友》中艾蓮娜死去的一場戲，《要嘛》亦呈現劇中人梅琳娜(Melina)的死，但兩場垂死戲各異其趣。《眾妻之友》獨特處是皮氏將死者病榻放在隔間後，發出臨死呻吟的病人、極力搶救的醫生護士和親友仍於場上演出，但觀眾根本看不見。《要嘛》的獨到則在已經不編寫對話，劇本裡分人物列出台詞，無順序，說明實際製作由導演指揮：「此處開始的台詞無法再指出順序；交由導演自行調度」TC II 526)。尤其提托(Tito)和卡力諾(Carlino)兩人的部分是本節觀察的重點。這兩個因種種緣故拋棄梅琳娜的負心人在她面前出現，已經出現迴光返照跡象的梅琳娜興奮地囁語不停。兩個青年情緒激動，「無法默默地聽梅琳娜狂亂地說著話」，含糊地發出「為了不讓人聽到、試著抑制的呼叫」(526)。附上的例子顯示，他們的這類呼叫字面意義不大，簡短而可以置換，「如『喔天啊!』『梅琳娜……梅琳娜……』『毀了……』『懦夫!懦夫!』『卑鄙的兇手!』」(526)。下一段的敘述更指明語意只是次要的：




到某個指定的時候 [.....] 兩人會同時開始說話 [.....] 但不蓋過梅琳娜的聲音。類似一種內在的胡言亂語，以扭曲的臉、爪子般彎曲的手指，夾在齒縫間的話語表達，演員應設法為自己而說出這些他腦中所想，較不是為了讓人聽懂。這些話不全然可辨識亦無妨。(526)

順帶一提，這並非皮氏第一次在劇本裡交代某段由導演或自行決定，在《各自解釋》幕間戲也已見過。之後在《今夜》裡，辛克福中場的燈光秀更是如此，整段任憑導演自由發揮。意識到劇場作品將是在文本作品上的二度創作，讓他的這幾部劇本在一些地方儼然有趨向現代電影或電視劇腳本的跡象：文本內容常常是全盤的視聽呈現想像，其中包含製作上的交代，此外一些地方已事先預留導演的空間而貌似未完全形塑好的碎片。以傳統戲劇文學的慣例視之，這些破碎、或劇作家自稱只是建議的片段，使作品猶如未完成、不完整。但我們也可以想像，這種不完整感可能是主張拆解的皮氏樂意採納的。

以上幾點顯示，皮氏劇中的溝通、表達方式涉及了許多非關語意的層次。實際上，雖然承載論述、道理的語言在他的劇作裡有不可或缺的重要性，但換個角度分析之下，視覺方面的表現方式對皮藍德羅的重要性不見得就小於語言，這一點從劇作家對人物外貌素描的堅持便可略知一二。燈光、佈景、道具構成的意象往往被賦予重要意義，例子不勝枚舉，此前章節裡我們已看過不少（晦暗的光線、火紅或迷濛的天色、空蕩的室內、過於豔麗的家具、燈籠、綠簾、影子、雕像等）。

兩個皮藍德羅戲劇中特別知名的例子值得提出補充，分別都出自落幕前的最後一個畫面。這兩個舞台景觀皆融合諸多劇場性元素構成，且帶有鮮明的象徵意涵，對劇作最終表述哪些意念扮演關鍵的角色。其一為《當你是號人物》劇終：皎白的月光下，別墅外牆藉舞台機關「逐漸向後退去並縮小」；同時，知名老作家 ***（劇本只給他三個星號代替名字）坐著的象牙椅（*chaise curule*）開始上升，載著硬梆梆地擺出他招牌姿勢的 ***，他「變成一座自己的雕像」（*TC II 907*）。另一個是《新拓墾團》壯觀的結局：「地面 [.....] 開始震動。眾人恐懼的尖叫和同時『地在動！地在動！』的驚呼，隨著島嶼沈入海中，皆駭人地被海水吞噬」（*TC II 471*；首演時



搭配舞台裝置及巨幅的布達到此效果），只留下正好站在丘頂的希旺（*la Spera*）抱著她的嬰兒，猶如在汪洋中的一塊礁石上。據說，皮藍德羅臨終之際仍在構思《山巨人》這部劇，他的兒子回憶劇作家在逝世前一天，開心地宣布找到了此戲的解決之道：一棵薩拉森橄欖樹（*saracen olive tree*；*SixMaj* 320）。可以想見，若他曾有時間將這個點子放進劇裡，或許也會成為這類的視覺意象。

檢視這些說的比台詞多的視覺意象，或許可以歸結出如下的觀察：從皮氏早期寫作的戲開始，視覺表現與劇場性元素一直有一定的重要性，且隨著他戲劇創作生涯的演進，似乎有越來越偏重的趨勢。在劇場諸成分中，皮氏絕大多數時候仍給予話語龍頭的地位；但以上考察顯示，他的劇作裡，意義不只產生自言談之間，沈默、弦外之音、動作和姿態等無言的溝通同樣重要，在戲裡佔有一席之地。無語、聽不清的長段落之運用，更昭示了他的意圖。

類似於此的默戲或表演段落也發展出較遠離寫實主義的手段，如：穿越觀眾席進場的遊行（〈船舶之主節〉，《今夜》）、有點趨向編舞或儀式的群戲（〈船舶之主節〉、《新拓墾團》）、表現主義色彩濃厚的夢境般片段（《找到自己》、〈這是夢（嗎）〉）。這些手段再次驗證了皮氏寫實策略的彈性。他對沈默、語言之外面向的突顯，是用來彌補「現實」之中言語涵蓋不到的某些所在，而這「現實」並非一個能夠客觀確定的寫實主義現實。簡而言之，皮氏筆下，「再現」從相信有客觀科學事實的寫實主義再現，過渡到了德希達式的再現。前亦曾提及（見註 70），皮藍德羅的思索中，藝術只可能是再現。因為他主張並沒有什麼作品是真正的創造（或表現），畢竟，所有藝術創作者的虛構皆建築在他們透過各自的視鏡、對現實擷取的某些畫面上。因此他作出了與一般想法天差地遠的結論：我們在詮釋現實和創造虛構時，本質上是一樣的活動。如此一來，寫實和非寫實歸根究底也許並沒有那麼大的差別。下一節將承繼此論點，鋪敘何以皮氏劇中，仿真打造出來的熟悉時空可以自由地過渡到作家的幻想世界。



6.3 靈異與魔術

在《六個》即可看到，皮氏時而利用寫實原則的突然鬆弛，製造一種魔術般的效果。帕切夫人的出現就是一例。父親向劇團演員們借了衣帽掛在場上，然後帕切便憑空出現。實際要如何處理，文本並未指定，看來劇作家將這個問題交給導演去煩惱。這不是皮藍德羅第一次使用此類手法。此前約五年、1916年寫作的〈在出口處〉亦見人物憑空消失。劇裡，亡魂們顯然在滿足未了的心願後便消失不見。此時的台上，胖男人的妻子（他向哲學家說過背叛他的女子），剛被殺死而也加入了墓園出口的這群幻影。她替想吃石榴的「小男孩」剝開果實：

被殺的女人：只剩最後這些籽了，小寶貝，你看到了嗎？這是皮了——啊！

（女人尖叫。從她手中舔完水果的小孩憑空消失了。唯一留下的只有石榴的果皮，一部分散落於地。其餘正從女人手中掉到地上。）（*One-act* 187）

女人搗著臉、苦澀地哭起來。此情此景或許使胖男人釋懷了，「在啜泣聲當中，她聽見胖男人的手杖重重地砸到地上。她抬頭、將披散的頭髮推開，轉身驚恐地注視著自己旁邊現在空出的空間」（187-8）。像這樣變魔術似的設計在劇場裡如何發揮，令人充滿期待。

如前文曾述及的，皮藍德羅在作品裡呈現的「現實」之運行，有他企圖描繪人類理性不能掌握的部分。與此主張不無關聯地，他劇作世界的規則不時會讓人發現不符合理性邏輯，而是劇作家任意制定。比如《六個》中，「人物」的存在已經是作家任意定出的設定；觀眾習慣這個假定後，又有其它即使接受此前提、也沒辦法說明的小節。包含上述帕切夫人的現身，還有兒子聲稱要離開其他五個人物，走到舞台邊緣，卻下不了台。〈在出口處〉的鬼魂、《拉撒路》裡死兔子和死人復活、《新拓墾團》大地應聲搖動這類不合理的事件更不用說了。此點呼應作家的思想：

認為現象超出人類所能理解、超出邏輯可解釋的範圍。實際上劇裡有些部分就真的不予解釋¹²³。

皮氏對一些神秘主義、心靈學／通靈術（spiritism）理論的興趣似乎亦有影響。他在一些作品故意把玩模糊的空間，暗示「說不定」原因是某種超自然力量。如〈執照〉（*La patente*）中，被當地人認為帶來厄運、有巫力的恰哈羅（Chiàrchiaro），被人控告施法加害後，竟然不辯解自己無辜，反而要求法官宣布他有罪，以便爭取到被社會視為不吉利煞星的惡名應該一併附帶給他的權利。此又為皮氏筆下走極端的邊緣抵抗策略之一展現。安德雷法官（D'Andrea）原欲拒絕，霎時「一扇窗板（shutter）彷彿遭風吹般打開來，擊中〔法官放置金絲雀籠子的〕台座，使鳥籠和台座一起翻倒，伴隨重擊摔到地板上」（*One-act* 137），害死了法官的愛鳥（「金絲雀！我的小金絲雀！喔，我的天！他死掉了……死掉了……我媽媽唯一留給我的東西」；137）。恰哈羅「勝利地」宣稱是自己的法力發威（「你們就會這樣，一個一個死掉！」137）當場向在其他聚在安德雷家的法官索取保護費，他所謂的「無知稅」（136）。

《我給你的生命》也使用了類似情節，且同樣搭配台上看似不可能、變魔術般的景象，第二幕中，小花與兒女談話之間，天色暗下。「在實際上已變濃的陰影中，死者房間點亮的燈所投出的光一點一點擴大」（*TC II* 105）。一人問道：「啊！那個房間亮著，誰在裡面？」答案自然是沒有人，青年們發現那是死去表哥的房間，籠罩場上的氣氛頓時變得有點毛骨悚然。「在隨後夢魘般的陰影和沈默中」（105），小花開始啜泣。女傭伊莉莎貝塔（Elisabetta）向他們描述安娜在她眼裡頗詭異的行徑。「你聽她講兒子的事情，還以為會隨時看到這個人咧。我一個人在這裡的時候總會轉頭看背後，好像他會從房間出來，走過這扇門去花園或去看窗戶。我每天都活在擔驚受怕裡。她要我維持好那個房間，幫他鋪床。看，棉被都擺好了。每晚都是這樣。全部準備好……好像他待會會來睡似的」（106）。懸疑感業已營造妥當，劇作家使眾人下場，伊莉莎貝塔去拿燈：

¹²³ 前文對幽默的討論曾提出，皮氏的書寫也不全然仰仗理性論述，詩意、圖像的部分相當重要。

場上在黑暗中持續空著一段時間。唯一的照明來自右門投進來的鬼魅般的光影，正一點一點拉長。

一長段停頓之後，悄然無聲地，桌前的高背椅緩緩地由桌邊退開，彷彿被一隻看不見的手拉開。另一陣較短的停頓後，窗戶的薄簾輕柔地升高，彷彿同一隻手掀開它，然後窗簾又落回去。（誰知道沒人看見的時候，在一個被遺棄、死過一個人的房間之陰影下，都發生了什麼事呢？）

（106，括號為原文所有）

皮氏再度運用（可推測是借助舞台技術）使觀眾驚奇、好像不可能發生的舞台效果，來創造劇裡邏輯無法解釋的魔幻現象。

這段舞台指示還有另一個耐人尋味的地方。在括號的「誰知道〔……〕都發生了什麼事呢？」這句，文字的調性清楚變為一個向讀者說話的敘述者（劇作家）聲音。皮氏的手法與傳統「瞞著台上投向觀眾」的古典諷刺（觀眾知道伊底帕斯所不知道的事）或旁白（*aside*）有別。此處所說的是他的劇本寫作上有時可發現劇本之外又還裹了一層敘述關係（或可說後設）。皮氏在其它數部劇的舞台指示中，也同樣利用這種類後設機制製造嘲諷或自嘲的趣味。比如《要嘛》——「剩卡力諾一個人在台上，他走到鏡前自瞻。請多多包涵他，他根本想不到有人在看」（*TC II 494*），或《今夜》由劇中導演辛克福「執導」的某段——「〔辛克福〕把這段演出拖延得很長。『一開始用一個小小的宗教遊行開場，做一個綜合的西西里意象應該不錯』，他無疑這麼向自己說，『這樣有地方色彩。』」（*TC II 705*）皮氏文本一些小處具有純粹是劇本作為文學時，讀者才能接收到的意義。或許他意識到實際戲劇製作中，文本僅為其中一素材，被部分地採用，並且不再是作家而是導演的作品，是故更專注於把握真正屬於作家的文本，包括玩味其中與讀者對話的功能。這似乎是皮藍德羅的劇本另尋生路的一個獨特途徑。若說其中萌生了趨向某種介於傳統戲劇和敘事文學的新書寫之初芽，或許不為過。

回到上面《我給你的生命》被作家暗示說不定是亡者顯靈的這段劇情。之後的描寫還繼續渲染疑似鬧鬼的驚悚感（且看：園丁喬萬尼〔*Giovanni*〕的聲音傳出前、



喬萬尼問伊莉莎貝塔看見沒有，等時機點），台詞不斷指涉死者。空舞台的動作結束後，

（一會兒後，伊莉莎貝塔拿著一盞燈回來，室內亮起。她直覺地靠近桌前的椅子，絲毫未懷疑它被「某個人」移動過；然後為了避免看房內的東西，她走向窗戶。這回輪到她掀起薄簾，打開十字窗，朝花園看出去。）

伊莉莎貝塔：誰在那裡？……（停頓）是你嗎？喬萬尼？（停頓）喬萬尼？

喬萬尼的聲音（從花園，快樂地）：妳看到了嗎？

伊莉莎貝塔：沒有。看到什麼？

喬萬尼的聲音：那邊。還在山頂的橄欖樹後面。

伊莉莎貝塔：喔！我看到了……但你在那邊看月亮做什麼？

喬萬尼的聲音：我要看他說的是不是真的。

伊莉莎貝塔：什麼？誰呀？

喬萬尼的聲音：誰？當然是已經看不到月亮的那個人。

伊莉莎貝塔：啊！他嗎？

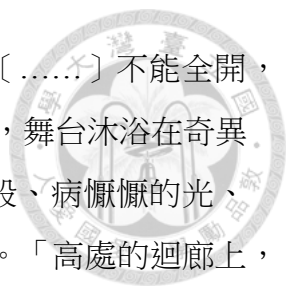
喬萬尼的聲音：他之前站在那扇窗，就是你現在那裡。

伊莉莎貝塔：不要嚇我呀！我已經很怕了！

喬萬尼的聲音：就是他回來的第一天晚上 [……]（106-7）

喬萬尼語意不明的每句話搭配伊莉莎貝塔的恐懼，在在加深四周藏著超自然、不能了解之事物的印象。然而對剛才場上常理說不通的情景，始終保持不解釋明白的曖昧態度。


又有些時候，台上脫離現實邏輯的光景與鬼神無關，而似乎是一種劇中人的夢境、幻想、或心理狀態的具現化。近似表現主義、或如卡夫卡等現代主義小說融合寫實與隱喻的風格。《當你是號人物》第二幕，場上呈現老作家 *** 滯悶、肅穆的書房。這一幕的舞台亦經過精心配置，三面牆排滿書架，其中有個小樓中樓的設計，書架四分之三高處設有一圈迴廊，附帶木頭扶手。迴廊上對稱放置了四幅畫像，分別是但丁、阿里奧斯托、福斯科洛（Foscolo）、雷奧帕迪（Leopardi）四位義大利文



學大師。畫像其實畫在「四個隱藏櫃的門（可開）上。這些櫃子〔……〕不能全開，但一樣可以為演員使用，原因稍後會了解」（*TC II* 871）。幕啓時，舞台沐浴在奇異的光線下，「很黃但染有紫色的燈光，熱而厚重——一種被篩過般、病懨懨的光、非自然的、夢境之光」（871）。*** 在其中一張扶手椅上打瞌睡。「高處的迴廊上，可看到猶如從四門上的畫中活生生跑出來般的」但丁等四大師的「形象」（*images*，872）。「全然的靜默中，它們四個一齊開始用最鮮活的方式比手畫腳。福斯科洛情緒激昂，抬起一臂、手心張開，作勢煽動但丁對義大利的新消息表示支持：福斯科洛自己會喜歡的方式。然而陰鬱、惱怒的但丁，震驚地聳聳肩膀，用手指精力充沛地表示不要！免談！」（872）畫像的交流會持續了片刻，有人敲門，*** 微微一震，「剛好足夠打破這場書房之夢」，四幅畫鑽回櫃子裡。隨著樓下的老作家轉醒，「病態的光消散，取而代之的是白天的正常冷光」（872）。

接下來，唱片公司的員工攜帶唱機和唱片來到這位名作家的書房。我們發現 *** 正在錄一張有關但丁等四大師的有聲書，方才場上的畫面與唱片的描述重疊。超現實的幻象顯然是從作家夢境裡跑出來的，侵入台上預設的仿自然的世界。

另一個較不顯眼的段落，雖然魔幻或夢幻的色彩較淺，卻能進一步說明這種由寫實時空飄移到表現主義式「內心景觀」的方式。同一幕裡，老作家木然坐著，來見他的皮耶卓（*Pietro*）等三個年輕人走進書房來。此前台上動作如普通生活場景，我們原也預期下段對話會走相同的路線，其實卻不然。台上的老作家從頭到尾紋風不動，另三人對他轟炸一連串對白，但兩方猶如處在不同時空：只見 *** 並無回應，他們卻單方面地與他進行著對話。一人拿出某篇報導（該幕中幾分鐘前 *** 才剛接受採訪，照理來說這時報導還沒刊出）向他逼問：「你真的向所有人宣布這是一場鬧劇？（她看他。他坐在那裡不動；但彷彿他有說話或有搖頭表達『不是』，她又問：）噢！不是嗎？」（889）直到三人離開，*** 才滔滔不絕地展開獨白。「剩下他一個人，*** 終於可以說話。他開始以一種無盡的溫柔對薇若契卡說起話來，彷彿她還在場」（890）。這一場景雖然連接基本上寫實的敘事，但突然逸出了寫實框架，台上已非呈現一般物理前提下的某段對話，而是 *** 的內心圖像。此作顯示了穿梭於物理真實與心理真實之間頗高的自由度，從中可以辨認出現代主義以來文學、電影、劇場至今慣用的一種模式。



與此相似者又如《找到自己》之結尾。該幕開始時耶力走進的旅館房間，最靠近上舞台有一凹入的小室，拱門上掛著一道厚重的簾幕，後面遮著床鋪。最後朵納塔對鏡獨自排起戲來，「凹室的拱門從中打開，向兩側擴大，中間顯示出半明中的一個劇場似的空間，擴大的拱門變成一個想像的舞台鏡框，而且正是演出該景的舞台；但現在被一股不真實的光線照亮：腦中景象（visions）的、朵納塔對這場戲所見之景象的光」（*TC II 837*）。再次可見劇中人物的幻覺（這裡是朵納塔想像的舞台和對手戲男女演員）化為具體形象侵入台上的寫實空間。

另外還有〈這是夢（嗎）〉，更是充分利用「或許為夢」的曖昧設定，將各種怪異的景象（如男人表情猙獰的「巨大的頭」——「出自恐怖夢魘的一張臉」；*One-act 314*）以及朦朧、跳耀的時空容納在戲中。雖然文本玩弄可能是夢、可能不是的這個宣稱，但其中多處揭示這些畫面被視為年輕女士夢中所見；譬如文本稱其反映「夢的不一致」（315），窗子為「夢窗」（313）等。

由此可見，這些脫出現實的、奇詭、幻想的小節，還是置於故事的框內。一個有跡可循、基本上可以定位到某個特定時空的現實外框，將整個故事包含在內。〈這是夢（嗎）〉終結於女人彷彿夢醒、夢中的男人來訪，台上再度呈現一般的燈光、連貫的一般對話。如前面章節所指出，皮氏的劇作裡，幾乎始終可以辨識出這麼一個外框，是他與時期相近的非寫實戲劇實踐比如未來主義、超現實主義、亞陶（Artaud），相差甚遠的一關鍵點。皮氏的特色是他將這些奇幻的部分插入一個仿擬台下現實、追求逼真的劇作世界裡。也正因寫實規則會偶爾且突然地過渡到作家不受寫實約束、不用符合邏輯的任意設定，某方面來說，更加予人一種不可思議的魔幻印象。

皮氏晚期作品尤其可見出他傾心於劇場特效。上引各例：《當你是號人物》、《找到自己》、〈這是夢（嗎）〉，舞台變化多端，藉由各種小機關巧妙地在觀眾眼前展演夢幻般的光景——畫中人跑出來、房間裡生出舞台等。《新拓墾團》最終水淹舞台這種浩大的場面，也顯露皮藍德羅對劇場的著迷，一部分在於這個無窮可能的空間，能使日常無法看見的最壯闊或最奇異的景觀在眼前成真。皮氏視劇場為將文學化為現實（realise）的藝術。他很早就在文章裡描述「我們在讀一個小說或故事時，會根據作者描述、再現人物與場景的方式想像它們的畫面（depicting），從中

得到樂趣。且假設這些人物突然奇蹟似地躍出書本，活生生來到我們面前〔……〕這就正是劇場藝術所展現的奇蹟」（“Illustrators” 26）¹²⁴。

《今夜》更讓舞台在觀眾眼前蛻變。中場辛克福在大幕敞開的台上，進行換景的「奇蹟」（prodiges；TC II 722）以饗觀眾，文本指明「可以交給辛克福博士發揮他天馬行空的想像力」，實際上演出時顯然可由導演處理。同《各自解釋》幕間戲給導演安排的段落，皮氏這裡也仍然預備了一個可能方案。

不過既然是他〔辛克福〕、而非故事作者〔此劇用來即興的雛形為另一篇皮氏的故事〕選擇將黎哥·韋里（Rico Verri）和其他年輕軍官設定為飛行員，有可能他的目的就是為了享受現在這時候，可於留在劇場內的觀眾面前，作出一台美麗的佈景，以令人讚賞的效力透視地呈現出一片機場……夜間，一片壯觀的星空下，些許對稱元素：地上的一切皆是袖珍尺寸，好用這散布星點的天空給人一種無限遼闊的感覺：盡頭是軍官們袖珍的白色小房子，小小的窗都亮著燈；兩三台袖珍飛機停在這裡那裡的跑道上；巧妙的明暗效果、一架看不見的飛機穿過寧靜夜空的轟轟聲。（722）

此段將舞台機制大方暴露。辛克福指示技術人員搭台，完成後從台上下到觀眾席，「在中央走道站定，以便適時給指令，調整燈光效果」（723）。可以看出，戳

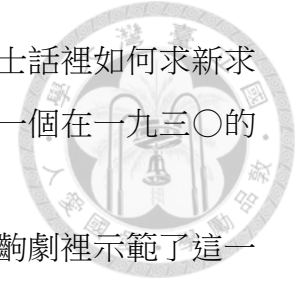
¹²⁴ 完整為：「這些人物突然奇蹟似地躍出書本，活生生來到我們面前、我們房裡，開始用他們自己的聲音說話，不借助書本的敘事、描述而開始動作起來。沒什麼好吃驚的。這就正是劇場藝術所展現的奇蹟。」此處似乎柏拉圖理想主義的色彩很重，彷彿人物「自己」先於作者存在。皮氏論及藝術時，常顯露這種理想主義的影子，描述藝術有永恆性、普遍性，與他其它論述未必全無矛盾。然則，須注意皮氏的想法是非權威式的。後來的《今夜》可看到他定義的「永恆」藝術「自身」接近德希達所謂的無根源〔non-origin〕——已打預防針似地設定成不可能被界定的。劇中辛克福說：作者以為固定了藝術品，那只是他們的幻覺；成為不朽的藝術存在於一個「觸不到的神聖孤絕」中，也因此超出時間的有限。（TC II 692-3）。由劇作及文章看來，皮氏反對作者握有「真理」的權威，前引文章已經著重點出認知與再現的極限：「我們絕不能（must never）假設在我們外部的其他人僅只是我們認知的那個樣子〔……〕世界不限於我們可能對它具有的念頭（ideas）；它在我們外部獨立存在著，與我們並行，因此在我們的再現中，我們必須試圖盡自己所能去實現它、創造一個它可以作為自己（as itself）活在我們之中的意識」（“Illustrators” 32）。皮氏給予再現逼近但永遠不能證明等同的意義，而作者的詮釋不比任何人更合法：「這實現的過程極度困難。且可能發生也經常發生的是，我們閱讀時好像把作者原先所想重新想得更好〔……〕於是在一本書中發現不在那裡的東西，作者沒能、而我們卻能實現的東西」（32）。甚至該文中他認為理想的戲劇作品應是一種重新創作而非對劇作家作品的「翻譯」。皮氏的戲劇轉離了文本中心／劇作家中心是本章欲說明的一點。

破劇場的虛構性對皮氏而言不代表就會妨礙接收台上的奇幻景緻。佈景搭好的一時片刻間，觀眾仍然可以沈浸在夜空下機場無限遼闊的感覺、星光和燈火、飛機劃過的轟轟聲中。而因為此劇這種特殊的方法，甚至可以說，幻化的過程本身，在這裡幾乎是被提高到幻覺之上，被揭露為劇場吸引人的主要魅力所在。

《今夜》是皮氏思索劇場做為視覺或感官饗宴（spectacle）之面向的一部作品（這一面與來自劇作家的另一個面向相競、互動）。主張為每個命題呈現反調的皮氏，自然也呈現了劇場如魔術表演、如娛樂秀的這一面的矛盾。皮氏好以「奇蹟」稱呼理想的藝術，比如《戴安娜與圖達》裡君卡諾的活藝術；此處辛克福精妙的換景表演也獲得「奇蹟」的用詞，但描述裡同時夾帶諷刺。舞台指示強調，重要的是這些片段「即使不是多餘，也明顯屬於『填塞的餡』（garniture）的類型」（723）——機場或其它景象皆可置換、皆可錯過（大廳同時還有別的演出），沒什麼一定必要的。然而舞台指示又承認：諸多跡象顯示，這些填塞料可能才是觀眾渴求的美味；即使沒什麼營養。就像辛克福的搭景「一旦獲得完美的效果，他又登上舞台」馬上吩咐道：「通通變不見！通通弄走！關掉轟轟聲！卡！卡！我在想，我們其實也大可跳過這個景。當然效果很棒，但以我們現在握有的方法，也能作出其它不輸它又讓動作更快的效果。」（723）辛克福費勁搭好、皮藍德羅也花了不少筆墨描繪的遼闊星夜機場瞬間被否定了價值。

劇中這位博士向觀眾吐露他的意圖，並將劇場比喻作「這台大機器」：「我會讓你們看看一場秀是怎麼搬演的，而且不但當著你們的面，還（何不？）透過你們的合作，但願你們會喜歡。劇場啊，先生女士們，是一台飢餓的機器張開的大嘴」（724，括號為原文所有）。劇作家讓這位導演評道「作家先生們」無法解除這種飢餓。「可嘆這些.....作家〔一個假觀眾要他別稱先生了〕落後的想像力沒法替它找到充足、充分的食物」（724）。

辛克福或許自視他的工作是餵飽劇場，滿足它需要的新鮮感。他追求的就是借助最新的技術、機關、特效，以源源不絕的想像在舞台上變化出一個又一個炫目的奇觀。此劇提出的問題是這炫目的一面空洞的危險。劇作家似乎在質疑，若沒有與某種、可以想見是文學性或藝術性的意義結合，劇場的這些「效果」本身難保不會



淪為速食式的消耗品¹²⁵。且看上引中，要人員立即撤掉佈景的博士話裡如何求新求「快」。皮氏對此的矛盾態度，可以說也是有代表性地提供我們一個在一九三〇的時間點上對劇場技術和大眾文化一路發展的回應。

皮氏非常清楚劇場百變的魔術能夠多迷人。他親自在包括這齣劇裡示範了這一點。對他筆下頌揚壯觀「奇蹟」、誇張的辛克福，皮氏不是沒有認同。如我們在本章所見，他一直以來在文本裡描繪燈光和舞台效果，創作融入越來越多劇場性元素，作品許多時候借力於精巧、奇幻的劇場特效達到目的。顯然劇作家本人某方面贊成辛克福：一來看重劇場特效的魔力和潛能；二來體認到文本中心、作家中心在當時的劇場已經行不通，肯定劇場性元素、導演的地位¹²⁶。但他的態度同時具有制衡的一方。隱隱表露辛克福博士鄙視的對象，即戲劇的文學性，不能捨棄。這說明了為何皮氏總將天馬行空的奇幻光景嵌合在基本上仍是傳統以人物、話語、仿真為基石的戲劇形式裡。就像他對空間、燈光、非語言元素的實驗也總是鑲在敘事當中，***的書房之夢、安娜家的疑似靈異現象等，與敘事內容緊密結合而提供強化、補充的意義。

如本章考察的各種形式特色所示，皮氏戲劇裡追求呈現一個又逼真又奇幻的場域。背景是觀眾或讀者習以為常的生活世界，在那裡，卻可能於轉瞬之間發生最奇異的事。就像《正直之樂》裡毛里奇歐描述與巴多維諾的會面給他的印象：

我可以跟你說，那對我而言是一個很奇幻的夜晚，在成千上百隻螢火蟲的閃爍中、在那個庭院裡，聆聽那個人帶著嚇人的誠實說出的話。他會讓出乎意料的想法從你靈魂最晦暗的深處浮出，就像你眼前那些螢火蟲。他讓我覺得，怎麼說呢，好像人已經不在地球上，而置身在夢的國度，一個發著微光，神秘的異國 [.....] 那裡可以發生最怪異、看似最不可能的事情，而且顯得平凡無奇。

(TC1436)

¹²⁵ 這當然是伴隨現代大眾文化的特性而來的一個很主要的問題。

¹²⁶ 擴大劇本裡涵蓋的劇場性層面，可看作彌補這一點的努力。如此一來，戲劇文本的面貌益發由對話／台詞陳列邁向了編排各種元素的腳本。

這劇中世界的屬性反應了皮氏對於藝術創作的論述。首先，它純屬虛構。但話說回來，劇作家認為沒有一種虛構是憑空而生，總是依附在取自現實的某些圖像上。究其本質，創作的「虛構」和人們日常認知現實、詮釋現實的「虛構」並無差別。而根據這種觀點，作家所編造出來五光十色的小世界，終究是被創造出來的脆弱假象，是「幻象秀」或皮氏評論施萊格爾（Friedrich Schlegel）浪漫主義諷刺（romantic irony）的「肥皂泡」。但幽默超出於單單諷刺的部分便在於對這脆弱假象寄予的矛盾態度——即便坦言是虛構仍不願將它視為一場空，仍然（弔詭地）在其中寄託「認真」的什麼。

《山巨人》

這種創作者的幻想世界，正是皮氏遺作《山巨人》置於中心的主題。在這一部宛如莎翁《暴風雨》的暮年之作中，也有個巫師般的人物科綽內，實際上他在劇裡真的是「被稱作魔術師（the Magician）」（*SixMaj* 276）。

皮氏在此劇直接將故事時空描述為「時間和地點不明（undetermined）：在寓言（fable）和現實的交界」（276），這設定適切地總括了他與寫實若即若離的距離。已完成的三個部分都設置在科綽內的居所。這是「一棟叫做倒楣莊（La Scalogna）的別墅（villa），是科綽內和他的那群倒楣人（Scalognati）住的地方」（276）。這些人都被描述有古怪的外貌和名字——比如紅髮小矮人啥水（Quacquéo）——似乎是脫離社會聚集在此的一群一般人眼中的「怪胎」。

這部未完作可說匯集了皮氏長久以來對燈光、劇場特效、非寫實手法等實驗的成果。只消看一眼佈景就足以發現這一點，舞台中間甚至放了一棵光樹：第一幕的場上展示夜晚的別墅外，靠近台中央有一顆「高高的柏樹，因樹齡已老，剩下樹幹，頂上是像刷子似的一叢燈光（a tuft of lights）」（276）。像動物似停棲在門口看守的幾個別墅住民，瞧見遠遠地來了一群人。一個驚慌失措地叫起來：「哎唷！有人來了！快點閃電！打雷！綠火！屋頂的綠火！」（278）另一個「（向別墅內尖叫）用閃電！用閃電！」（278）澎澎（Doccia）插進來提醒：「欸，冷靜點！閃電很貴的！」（278；稍後我們會發現原來他負責管帳。）住民中，瑪拉瑪拉（Mara-Mara）



出動去裝神弄鬼，以便把來者嚇跑，於是剛剛點名的聲光效果都出場了。瑪拉瑪拉朝夥伴喊：

拜託從屋頂給我一點光好不好！我會摔死！（她跑到小橋邊，登上其中一側欄杆，別墅頂的一盞綠色射燈打在她身上，將她照得像個幽靈，她開始裝鬼在欄杆上來回踱步。同時別墅後間歇地顯現熱閃電似的大片亮光，伴隨一陣陣鍊條作的雷聲。）（278）

走出門口察看的科綽內驚道（不失中肯）：「這是在幹嘛？你們不覺得丟臉嗎？自己嚇得要死還想嚇別人？！」（279）

妙的是，這些模仿雷電、鬼火的效果，在劇裡的定位也真的就是偽裝成雷電、鬼火的效果。對倒楣莊人來說很不幸地，這些聲光把戲竟然被來者——伊榭（Ilse）的劇團一行人——識破了。

阿戰（Battaglia）（指瑪拉）：那位女士真勇敢！

阿銘（Cromo）：對呀！在橋的欄杆上！妙極了！還打著傘！

晶鑽（Diamante）：那個閃電好美！還有屋頂的綠火焰！

啥水：哇……你聽！他們以為是表演啦！我們是在做幻影 [義：fantasmi，本節譯文中對應於「幻影」] ……

窩底挪（Milordino）：……他們竟然看得很高興！

晶鑽：幻影？什麼幻影？

啥水：就是鬼嘛，把人嚇走，以防他們接近這裡！（280）

習慣劇場裡稀奇幻象的團員們，自然而然地把這些魔術效果當成表演了。

在這齣劇裡，很有趣地，科綽內的所謂魔力先是被揭穿為機關作出的伎倆，就像上面的人造雷電；可是隨劇作推進，又出現了另一種魔法，似乎來自貨真價實超出人類理解的力量。而且這兩種不可思議，總在模模糊糊之間便從一邊過渡到了另一邊。

這名「魔術師」向伊榭與其夫伯爵當場展示他的本行，場上隨之大展燈光技術，皮氏也趁此機會終於為他的螢火蟲意象賦予劇場實體，使之化身成三團飄忽的綠光：

科綽內：我們也許該有的沒有，不過多餘的從來不缺……看好了喔。室外也一樣。像這面牆。我只要一喊……（他圈住嘴巴喊）嗶呼！（別墅外牆立即被奇幻的曙光打亮。）牆壁就會發光！

伊榭（像個小女孩般著迷地）：哇！好美！

伯爵：你怎麼辦到的？

科綽內：人家都叫我魔術師科綽內。我靠這些魔法維持簡樸的生活。我創造它們。現在看好了。（再次圈住嘴巴喊）黑！（外牆的光照消失；纖弱的月光重回。）這片黑好像是夜晚為了螢火蟲創造的，沒人知道牠們在哪裡飛，牠們會一會兒這、一會兒那，短暫地朝你打開懶懶的綠光。看呀，那邊……那邊……那邊……（他一邊說話一邊指向三個不同方向，指到之處一時之間出現了三個像夜光蟲 [evanescent larvae] 的綠色鬼影 [apparitions]，最遠到舞台盡頭的山腳下）。（294-5）

伯爵夫妻不解那究竟是什麼。科綽內說明「螢火蟲呀！我的、魔術師的螢火蟲」（295）。他的闡釋在幾個層次上點出了他這個人物——也可能劇作家本身——如何評定幻想的真假值。他告訴伊榭，這個遺世獨立的疆域：

就像正處在生命的邊線上。邊線會任意鬆開；看不見的東西跑進來；幻影蒸發不見。自然而然。這裡會發生一般只在夢裡發生的事情。我讓它們在人醒著的時候發生。不過如此罷了。夢、音樂、祈禱、愛……人類之中無盡的一切，你都會在這座別墅裡外找到。（295）

也就是說，那些不可思議的鬼影、怪象，被定義為一向存在於現實之中，只是未被看見的事物。魔術師或劇作家的創造，則不過是抽出一點這些一直都在的真實，以某種方式激發它、給它一個實體（realise）：此即說它是「真」的意義。創作依然為

一種再現，關注對象依然放在「人類之中」。但是戲劇世界又一度放寬了模仿的規則，幻想融入仿真，寫實主義的再現擴張成為更有彈性的再現。到這最後一部作品，皮氏的觀點維持我們先前所見的那樣，首先強調現實的全部範圍超出理性、認知、意識所能捕捉；亦反映十九世紀末以來思想和藝術界反理性的浪潮。此作大量湧出的稀奇古怪伴隨這一強調；如科綽內所說：「伯爵啊，如果你還是用自然和可能的界線去看生命，我恐怕這裡的一切你永遠也不會懂。」（315）他呼籲來客「不需要再用理性思考。這裡的人就靠這件事過活」（298）。

這片魔法地帶名符其實地顯示了「在寓言和現實的交界」的性質。伊榭問「這是誰的別墅」，科綽內告訴她「我們的、沒人的。幽靈（義：spiriti）的」（298）。原來所謂倒楣莊是一間鬧鬼的房子：「很多人相信這別墅裡有幽靈。所以從前的主人才拋棄這裡，他們怕得甚至逃離了這座島¹²⁷，很久以前的事了」（299）。

台上種種光怪陸離的橋段，奇幻的程度在皮氏劇作中稱首。有上述隨意召喚的奇異光火，又一度，突然冒出「高空傳來的一個聲音」（296）。該劇第三段「鬼影的軍火庫」（義：L'arsenale delle apparizioni）裡的場景，更是集中運用超現實元素。這所謂軍火庫為「別墅中的一個大房間」（303，本段以下皆同），後牆會在需要時「變透明」，顯示後面數幅「猶如夢中的景象」，從一片清晨的天空到有港口和燈塔的海景。台上罩著「不自然的光線」，「但光如何、從何而來並不清楚」。偌大的房間裡一堆堆地擺著「最奇怪的道具」，「像家具又非真家具，而是破爛、沾滿灰塵的大型玩具」。包括會自動演出的樂器、「五個碩大、長著人頭的保齡球瓶」、數個「填充布偶」。這些布偶幕啟時不自然地靠在椅子上，在詭異的光線下「令人不安地顯得宛若真人，雖然不動的面具暴露了它們其實是布偶」。但戲中一處，當人物都下場，布偶開始動起來並說話。其它道具應聲加入，場上頓時變成了徹底的異想世界，此段可供一窺皮氏筆下怪誕、狂想的極端：

（低音號自己發出三個隆隆的短音符以表不屑；鼓自己沒有鼓棒地，像個篩子般搖起來，咯沙咯沙地附和；與鼓聲同時，五個長著粗臉 [crude heads] 的保齡

¹²⁷ 顯然此地設定在一座島上，與西西里相同。



球瓶跳起來立好。布偶靠回椅背，剛才譏諷的「呵呵」換成嘲弄的「嘻嘻」。
突然它們噤聲，重新調整回自己先前的位置，此時右後的門打開，嘶格加
[La Sgricia] 上，歡欣地宣布：)

嘶格加：百零一天使（Angel Onehundredandone）來了！（307）

不久後只見各種神怪紛紛出籠：

淨界的靈魂（souls of Purgatory）形貌如有翼天使，排成兩列通過。百零一天使
在他們中間，駕在一匹雄偉的白馬上。女高音輕柔的合唱伴隨遊行通過。

[.....] 阿銘倒退著上，他的外觀如在夢中般變形：最初是他自己的臉，然後
他戴上《調換兒的寓言》裡「顧客」的面具配上「首相」的鼻子。（307）

「鬼影的軍火庫」裡自動演奏、說話玩具、騎馬天使等段在台上如何成功，是皮藍德羅交給製作者的一個難題。筆者所見的演出影像當中，並未看過這些強人所難的要求照本搬上台。這也不難想見。導演大都改採其它手法表現此段。然而筆者個人觀後的感覺是，處理幻魅的作法可謂直接影響到《山巨人》的成敗。舉例來說，有些大劇場的製作使用精美的高科技（玻璃箱、精準的光影、巨幅投影）來發揮，但效果卻是讓觀眾瞬間夢醒：「其實就是藉機展現最近劇場流行的那幾套，製作團隊自己也不相信什麼鬼呀魔術的吧」。對比之下，原作這堆鬼怪的用意變得格外清楚。實際上天使沒出場或也無妨、女高音換成男低音可能也行，但如果觀眾根本不覺得這鬼屋迷幻，那倒不如別演這段。《山巨人》突顯，很多時候人們看戲只是想找一個相信不可思議的機會。

這或許才是皮藍德羅欲製造的真正的魔幻：觀眾不用假裝當真，因為讓你當真就是這齣戲接下的挑戰，如果戲法被識破，觀者反過來配合演出、給面子不拆穿，魔術的意義何在？成功的舞台魔幻，與吉爾曼所謂皮氏等作家從中解放了劇場的幻覺原則——「假裝並沒有假裝」（Gilman 188）——恰恰相反。就筆者看來很可能，

皮藍德羅壓根兒沒想過疏離效果¹²⁸、驅逐模擬一類的理念¹²⁹，只是皮氏自己認為，真正讓觀者讀者把虛構人物當真的魔力——他所謂的「奇蹟」——就厲害在可以跨出作品，彷彿於觀者心中一角生根，從此自由進出他們的現實（當然他能否做到又是另當別論）。就像無數當代作品展示的，當我們對劇中世界認真時，戲裡 cue 台下觀眾、中場演員跑出來賣零食對其效力有增無減，即使明知是假仍會為它而哭¹³⁰。

回到《山巨人》的幻魅之夜。皮氏短暫地玩弄這幻境的模糊性，提出類似經典的笛卡兒沈思或科幻片如《駭客任務》（*The Matrix*）虛擬現實的問題：我如何區分現在感受到的是不是真正的現實？居民之一的嘶格加相信他們其實已經死了，她暗示伊榭只是不知道自己已亡的事實——「你可能以為你還活著吧？（她在伊榭眼前用食指比『不』。）」（297）。突然之間，空中傳來神秘的「聲音」附和她：

聲音（從柏樹）：不要天真了！ [.....]

伊榭（瞪著柏樹，然後看向科綽內）：她相信自己已經死了嗎？

科綽內：在一個彼世裡，我們大家也一起.....

伊榭（被動搖）：我在什麼世界？那是什麼聲音？（297）

而當夜晚降臨，在人們傳言鬧鬼的這座倒楣莊裡，本應只在幻夢裡的存在傾巢而出。此時「鬼影的軍火庫」裡，劇團的演員們發現他們靈魂出竅，離開了隔壁房裡正熟睡的身體——「我們在做夢 [.....] 在我們的身體外面，身體還躺在那邊睡！」——「你確定那邊的那些身體還在呼吸，沒有死？」——「死？我的還在打呼咧！」（311）從跳舞的人和布偶中間，一個團員丁點（Spizzi）手持繩子穿過，說他要去上吊自盡。有人告訴他：「笨蛋，你只是夢到你要去上吊！你是在夢中上吊！」（312）但怎能確定是夢？一會兒劇團車夫等人憂慮不堪地跑進來：「我的天啊，

¹²⁸ 由《今夜》等作品觀察（此劇中皮氏於同一場中並用且快速切換讓觀眾入戲和出戲的手法），皮氏的藝術觀中，對戲裡故事與人物的投入（當真）和抽離（嘲諷）是能夠甚或必須兼容並存的兩者。此態度與布萊希特以疏離破壞移情不同。皮氏與布氏的關聯性為皮藍德羅研究中受討論的題目。見註 11。

¹²⁹ 一些作品裡完全疏離其實便意味劇作的失敗，例如《六個》的男孩自殺、《今夜》的莫米娜（Mommina）死去之段落。

¹³⁰ 嘉羅蒙提（Chiaromonte）說得好，皮氏像是讓劇場回到原始空地的概念，與觀眾坦誠相見。



丁點上吊了！」招來反駁的聲音：「不是啦！你自己也在作夢！」「丁點在床上睡呢。」（312）

大蝸（Lumachi）：什麼意思在睡！他在那呀！就在那裡，真的上吊死了！看！（後牆再度變透明，露出吊在一棵樹上的丁點的身形。所有人都驚恐地尖叫，奔向舞台後方。台上隨即暗下來，黑暗中，演員們如同夢中的形象般消失，填充布偶們邊回到椅上不動，邊發出一陣譏笑聲。）（312）

結果丁點終究沒死，果然他做了個自殺的夢。天亮之際，科綽內向他們說明：「這個別墅就是這樣。每天晚上它都會活起來，自發地活在音樂和夢裡。夢在我們之外獲得了它們自己的一個生命」（312）。

讓人在意的是，這些解釋證明皮氏的戲，即使到這最後一部神話，還是呈現一個顯見邏輯骨架的世界。科綽內的居所像是海角天邊（伊榭說他們「到盡頭了」；284）的一塊保留區，對被常人理性放逐的不可思議的存在開放。但也可以說它們被發配邊疆，從未嘗試從邊緣變成主流：幻影顯形也大致有限定的時間、限定的場所。在劇作裡，沒有邏輯的種種依舊鑲嵌在一個以理性邏輯為正常的宇宙。同理，最後日常生活、幻覺、夢境、創作這些性質各不相同的「現實」似乎還是可以區分開來。人物並未繼續懷疑自己是否死了、是否在夢中。就算加上了這層緩衝，維持劇中世界基本上可以理解，皮氏對寫實的動搖也頗具規模。仿真與幻想之間如科綽內的台詞所言「邊線會任意鬆開」。沒有規定哪裡開始是現實物理原則管轄的土地，作家的任性幻想有可能入侵每個角落：走出了科綽內的居所，不久又會碰見巨人。對皮氏的劇作，論寫實與否已經沒有多大意義，一切都有隱喻成分也有描摹成分。

台下觀眾熟知的日常現實，在背景中清晰可見；這世界盡頭的幽靈別墅其實未脫離常人的生活太遠。剛抵達此地，劇團成員的考量十分實際。伯爵評估：「我想我們在一個谷裡，正好在山腳下」團員急問：「所以哪裡有旅館？」「還有餐廳呢？」（282）而當伊榭可憐兮兮地哀嘆現在的生活多苦：「我們全都擠在一起……睡在一個馬房裡」（284）她丈夫即時更正道：「親愛的，那才不是馬房。你可是睡在火車站的椅子上。」（285）演員補充是「三等候車室」（285），對事實細節還



頗講究。交談到了尾聲，皮氏讓團員們現實地思考起今晚吃什麼、睡哪裡、是否要回去剛才經過的鎮上。

而在他們的來路彼端，一個社會的影子昭然若揭。領導劇團的伊榭奉為使命的，是演出為她自殺的「詩人」留給她的劇作（劇中該作即皮氏自己寫的《調換兒的寓言》〔*La favola del figlio cambiato*〕）。但這齣戲無疑不受市場歡迎，導致劇團淪落到這般田地。團員回憶「被噓到牆壁都在震」，該戲絕妙的佈景和燈光、歎為觀止的大製作「完全失敗」，最後伯爵「整份家產都耗光了」（291）。科綽內與他的倒楣人，伊榭與她的劇團，可說都是從社會出走的人。劇作對資本主義社會下藝術生態的不滿清晰可聞。演員們向別墅居民問起「鎮上沒有劇院嗎？」得來一串對台下社會濃濃批判氣息的答案——「有啊！但只是養老鼠的」、「他們想要把它拆了」、「他們想改建成一個小體育場」、「可以賽跑跟摔角」、「不是，我聽說他們要蓋成電影院！」（292）

科綽內表示他對劇團的這種遭遇「再清楚不過了」（292）。「所以說這個作品——演給普通人看——因為是一個詩人寫的——結果就害你們完蛋了嗎？」「伯爵啊，我恨那些人！所以我才住在這裡！」（291）他描述自己離群索居的因緣：「而我，親愛的先生，我向來都在編造（invent）真相！人們總是把它們當做謊言。殊不知人在編造真相的時候才是最真實的。」（299）他的話透露，社會拒不接受這些真相，因而容不下他。「所有我們不願在意識中承認的真相，我讓它們從感官的祕密角落浮出〔……〕從直覺的幽深處。我在我的村裡編造了那麼多真相，最後只得逃走，被醜聞趕了出來」（300）。然而他相信世界充滿人類捕捉不到的「其它存在」，台詞隱含對人類自滿的反省，描述鄰近山裡開墾採挖的巨人時，他對伯爵說「人類的驕傲真的很蠢，希望你介意我這樣說。親愛的伯爵啊，其它的存在自然地活在大地上，我們人類因為自己的缺陷，對它們無知無覺。我們只有非常有限的五感」（314）。

當他來到這幽靈縈繞的邊陲地帶，也還是拋不開務實的考量。當來者問他們靠什麼維生，魔術師宣稱「答案還是一樣，全無和全部（nothing and everything）」（301）。不過他後來承認「澎澎是我們的財務總管。他三十年來累積了人們多出來的銅板——他們在死纏爛打之下掏出來買窮人買不起的施捨。他來到這裡，把這份

積蓄獻給作夢的自由。這裡的一切都是他出的」（301）。澎澎欲言又止：「是啦，但你們不省著點的話……」（301）似乎又向讀者和觀眾指出此地的魔術有一部分是各種燈具器材做出來的。

這齣戲裡，魔術師遁世的姿態和女演員演給人看的堅持形成衝突的兩方。兩者的職業可以類比——分別藉戲劇和魔術創造現實。科綽內論述，使創造的幻象成真的方法，唯有「像小孩一樣相信它們」（315），將人們內有的「奇蹟」灌注進去。本質是虛構也沒有關係、始於遊戲也沒有關係，人對它認真而使之成為現實。此即皮藍德羅一再重複著墨的觀點：並沒有給定的客觀現實；現實是我們創造出來的。對科綽內而言，創造的動機是一種對於常態人生中欠缺之物的彌補：

我也一樣，也許曾經可以成為一個重要的人。但我放棄了。我放棄一切：體面、名聲、尊嚴、品德，所有那些老天保佑有福氣的動物所不知道的東西。當我們的靈魂從那些枷鎖解放出來，它們就像空氣一樣廣，充滿陽光和雲，開向所有閃電、任所有風吹襲——多餘、神秘、可以造就奇蹟的材料 [.....] 我們朝地上看，好一幅可憐巴巴的景象！也許那裡有某個以為在活我們人生的人，但他錯了。我們不在別人見到的那副身體裡，而在天曉得從哪說著話的一個靈魂裡 [.....] 身體是死亡：黑暗、石頭。把身體和名字當成自己的人多可悲呀。我們創造幻影，所有通過我們腦海的幻影 [.....] 帶著把遊戲當真的小孩的神聖特權，把我們內部的奇蹟潑進正在玩的東西裡，讓它對我們施法。那再也不是遊戲，而是我們活在其中的神奇現實，脫離一切，直到過頭成了瘋狂的程度。

(301-2)

可以看出，科綽內追求的基本上是突破所有加諸於人身上的限制。世間的價值，名字，甚至身體。他的理想境界裡，靈魂好似已經忘卻它的軀殼，如自然元素般自由，可以不受任何限制地，將腦海裡的幻想化為自己活在其中的現實。但他明白這種創造意味著什麼。這不是可以與人群共享的一種現實：他會與人群斷絕溝通，而作品會在一個無人看見的地方孤獨地存在著（前文所述《戴安娜與圖達》中君卡諾的理想國度）。他試圖說服伊榭等人留下，「你們已經來到追尋的盡頭」（302）。

唯有在這裡，劇團守護的劇作能夠自給自足的演出它所有的神奇——只是沒有別的觀眾。「你還期待人們什麼？你看不出他們至今給了你什麼嗎？」（302）倒楣莊人和團員對此各有意見，但伊榭毫不猶豫地拒絕了，表示若團員們留在這裡，「我只好一個人繼續去演《寓言》，不能演就用讀的」（302）。

科綽內：我瞭解了。伯爵夫人的任務無法放棄。

伊榭：直到盡頭。

科綽內：你甚至不想要那個作品用唯獨這裡才可能的方式，自己活著。

伊榭：它現在就活在我之中，但這樣不夠！它必須活在人們當中！（302-3）

劇作家並未讓戲裡的劇團一行人選擇一切都可能的孤絕幻想世界，「直到盡頭」他們還是不知怎地決定隨伊榭去演出。皮氏這部作品停筆在科綽內告訴他們一個可以演出《寓言》的場合：「如果你真的不想和我們一起留在這裡。今天有兩個大家叫做『山巨人』的家族要結親，他們會辦一場盛大的婚宴慶祝」（313）。所謂巨人「不是真的巨人。會這樣叫是因為他們是住在附近山上，一群孔武有力又高壯的人」（313）。他描述這鄰近山裡的一族，「冒著風險、辛勞，打造出各種豐功偉業（enormous enterprises）——開鑿、建基、水庫、工廠、道路、農莊」；但也「因為成功而自滿，導致他們有個把柄，就是『驕傲』」（313）。與他們商談往往可以利用這一點。假使要去演出，不妨向他們索取高價報酬，如此會讓他們相信這齣戲絕對很重要。

皮氏巨人的隱喻讓人無法忽視，他是否以之暗指資本主義社會、抑或也有論者提出的法西斯主義國家，有潛力做各種詮釋。可惜作家並未完成第三幕，只有他的長子史提芬諾（Stefano Pirandello）對父親所告知的劇情之敘述。據他的文字，這最後一幕發生在山巨人房舍前的空地，場中有一棵皮氏臨終前新想出來，向兒子說「解決了所有難題」（320）的薩拉森橄欖大樹。在魔術師的交涉下，伊榭等人來到婚宴上準備演出《寓言》。巨人從未現身，他們沒空出席，不過大方地付錢請劇團舉行演出，給參加婚宴的那些僕役、僱員看。橄欖樹與舞台前端之間用線掛起一道布幕，表演的舞台隔在這片幕的後面，觀眾看見的則是後台。但期待娛樂的群眾對

表演越來越不滿，最終被伊榭激怒而暴動起來。布幕上投影出巨大的搏鬥身影、碩大的手臂和拳頭飛舞。女演員被從抬進後台，已經死了，「像個被摔爛的人偶」（323）；另外兩個團員晶鑽和丁點則被「撕成碎片」（323）。

這情節儼然一則現代資本主義社會的殘酷寓言，極富當代性；又因作品未完，更增添了詮釋空間，使其成為當代製作偏愛的皮氏劇目之一。九〇年代，皮藍德羅劇作版權到期、而興起一陣新熱潮時，《山巨人》就是最常被搬演的作品之一（Biasin and Gieri eds. 32）。

實際上，皮氏將此劇定位為藝術的神話，與社會的神話《新拓墾團》、宗教的神話《拉撒路》並列。筆者認為觀察這三部神話，會發現其中共通點倒不在宣揚新的真理，而在於三作都分別回應了現代的問題。《新拓墾團》探問資本主義對人類社會形態的衝擊；《拉撒路》考問現代科學對信仰的深刻動搖；《山巨人》反問大眾文化之下藝術創作的困境。即使以虛構的幻想世界為題，劇作還是指向作家和觀眾實際置身的一個外在現實。皮氏以他自己的戲劇實踐示範了，他的劇作也選擇伸向外界，而不願甘於淪為清高的孤絕。但當觀戲的群眾被以巨人的暴民隱喻，涉及的問題可能更複雜也更現代。

對於主流大眾文化是順從或抵制，是皮藍德羅劇場生涯中一再可見的命題。打從他完成學業初到羅馬定居就已出現。皮氏對於年輕時劇作多被拒絕、總找不到門路演出似乎耿耿於懷（懷恨在心），由往來書信可知，在《六個》之前他總是聲稱寫劇本只是偶一為之，這齣結束就不寫了¹³¹。後來無數作品也見證他故意挑釁、刺激觀眾的寫戲風格，同一時間，記載和書信透露劇作家極度在意劇場大眾對他作品的反應。除了個人在虛榮心和藝術堅持之間的矛盾以外，皮氏在羅馬藝術劇場時期的工作使他更直接面臨商業和藝術之間取捨的兩難。創立此藝術團體的計畫資金不少是成員中名望最高的皮氏自掏腰包，最後還是因財務困難而解散。聞其名不難想見，羅馬藝術劇場以推廣「藝術」為其目標之一，上演的劇目以現代歐洲劇作為主，但顯然當時環境不足以養活駐地劇團，不久後便轉為到處巡迴為主。電影導演盧裘·安布拉（Lucio D'Ambra）回憶皮藍德羅在自我放逐離開義大利的前夕，某一場

¹³¹ 參 Giudice。以下參 Bassnett and Lorch eds.、Giudice、Sogliuzzo、Bini 1998。

票房淒慘的易卜生《海上女人》（*Lady from the Sea*）演出結束後，鬱鬱寡歡地牽著一隻狗獨坐在小酒館（night-club）裡的落寞景象（Giudice 180、Sogliuzzo 241）。

皮氏自己的劇作在《六個》爆紅後再也未重現當年的成功。他攜劇團巡迴歐洲，執導自己劇作期間評價普遍不差，但跡象顯示流行已退，一些劇評流露對「皮藍德羅派」感到膩煩¹³²。新作評價多好壞參半，有時一片罵聲（如前述《戴安娜與圖達》）。皮氏傳記作者認為他在《六個》聲名大噪後，後續作品不少時候反應是「失望、無聊」（Giudice 127），真正佳評如潮的大成功之作屈指可數。在國外亦然。特別招致猛烈抨擊的知名事件關乎《今夜》，因據傳為皮氏暗諷萊因哈特（Max Reinhardt）之作，在柏林引起觀眾叫囂鬧事，當時劇評將之罵得狗血淋頭¹³³。劇作家似乎因此事對德國劇場界大感忿恨，後來又移居巴黎。

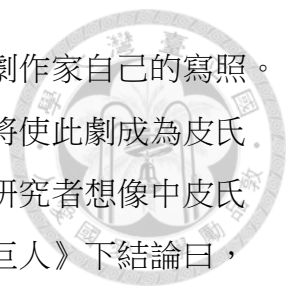
誠然，即使他有此意，也未必能再實現《六個》、《亨利四世》的創作高峰，然而皮氏雖從不曾抵制商業劇場，卻確實有某種拒絕迎合主流的孤傲性情，從《六個》首演惹火觀眾還偏要上台謝幕即可見一斑。畢尼認為 1925 年之後皮氏轉向以女性為主角，也是造成後期作品被冷落的原因之一（Bini 1998：xii）。政治可能也扮演其中一個因素，皮藍德羅於 1924 年發布聲明加入法西斯黨之後¹³⁴，等於在新聞和文化界公然引戰，作品在義大利的評價也往往受派系鬥爭影響，例如曾對皮氏大為讚揚的提爾格此時成了他的政敵。晚期作品在義大利本土常常苦尋不著演出機會，反而在國外首演居多¹³⁵。皮氏也老愛抱怨祖國負他，自視為作品受抵制的受害者（真相究竟如何則很難斷定）。

¹³² 此為 1925 年羅馬藝術劇團應邀至倫敦、巴黎、及德國數個城市演出，因應巡迴地要求，劇目改為只有皮氏作品。（*TC I cxiii*、Bassnett and Lorch eds. 112、114）。

¹³³ 該劇當時在德國有兩個製作，首演於柯尼斯堡（Königsberg）由 Hans Carl Muller 執導，皮氏信中稱觀眾反應好極了（Bassnett and Lorch eds. 161）；此處所說為柏林由 Hartung 執導的第二個製作。

¹³⁴ 對於劇作家與法西斯黨及墨索里尼（Mussolini）的關聯，有時會引起太快下判斷。綜合研究文獻來看，謂皮氏政治色彩頗低應是合理的說法。他的政治舉動和與墨索里尼的互動不少時候似乎直接出自非關意識形態的私人考量，例如設法靠關係解救成為戰俘的兒子或為藝術劇團籌募資金等。皮氏和法西斯的關聯特別因他一些故意招搖的舉動（公然在敏感時刻選邊站加入法西斯，公然捐出諾貝爾金牌為義大利入侵衣索比亞出資）而更加醒目，在這類操作上實在難稱高明。Bassnett 認為與法西斯的關係確實對皮氏劇作在戰後的觀眾接受造成了影響。時至今日，也有聲音呼籲重新檢視人們加諸於許多親近法西斯、納粹的藝術家與思想家的某種原罪。

¹³⁵ 《拉撒路》於哈德斯菲爾德（Huddersfield）、《今夜》於柯尼斯堡（Königsberg）、〈這是夢（嗎）〉於里斯本、《當你是號人物》於布宜諾斯艾利斯、《調換兒的寓言》於布倫瑞克（Braunschweig）、《不知怎地》於布拉格。最後一劇首演時皮氏甫獲諾貝爾獎。



由此可見，《山巨人》中伊榭的劇團之窮途潦倒，未嘗不是劇作家自己的寫照。若作家之子的轉述沒錯，終幕裡伊榭及團員被暴動的人群殺死，將使此劇成為皮氏最具政治性的一部作品¹³⁶。然而作品終究並未完成，也只能成為研究者想像中皮氏繼《六個》、《亨利四世》之後一部新的大格局之作。若對《山巨人》下結論曰，皮氏頌揚藝術幻想世界優於現實人生，那就完全失焦了。如上所見，它或許是皮氏扎根於現實最深的劇作之一，直指現代文化造成的兩難，且沒有答案。說穿了，科綽內只是住在巨人山腳下，一個為自己的魔術和家中靈異現象自得其樂的窮光蛋；伊榭跑到瘋狂的群眾前面高談她的藝術理念也不能不算愚蠢的找死之舉。直到最後這齣劇，皮氏或許仍然會以當年在《幽默主義》裡曾經強調的矛盾、難解作收吧。

回顧本章的討論，由皮藍德羅劇中反覆採用的手段，可發現以下幾項特點。首先是每每利用逼真、精緻的劇場技術，產生台上遮蔽處及台外大環境延伸空間的幻覺，似乎設法營造出一個使觀眾置身其中、與之並進的劇場空間。然而劇裡的寫實策略具有一種任意的彈性，由細膩的極度寫實時而忽然飄移到劇作家的任性設定，或超自然現象、或內心所見、或根本找不到邏輯的怪異狂想。其次，人物、台詞、故事基本上仍是劇作大命脈，但焦點卻時不時落到傳統上視為輔助配角的部份：燈光與舞台景觀開始擁有獨立於人物行動外的意義，言詞之外的溝通與表意手段被突顯到搶戲的地步。最後，皮氏對劇場創造驚奇的能力高度看重，他對於將劇場技術、特效融入傳統敘事有不少開發，劇本書寫也顯示出配合著劇場中心、導演中心漸成大勢所趨而採取因應的跡象。但無論如何魔幻，皮氏不知有意或無意，似乎總無法避免地將超越理性和科學的成分嵌合在一個指出現實世界的大框中。在皮藍德羅的劇作，寫實與否已經不成問題。因在其觀點下，並無客觀科學的單一真實可言，人人都可以主張自己更寫實，同樣地也沒有真正脫離現實或從石頭蹦出來的創造；任何創作必為一種再現，是間接建立在觸不到的現實上的虛構。《山巨人》透露作家發現的寬慰是，這虛構卻能在創作或閱讀、搬演中，藉由人們注入的重量而「成真」。

¹³⁶ 群眾對個人的暴力並非新主題，如《就是》裡不得不離開的彭札一家、《小丑鈴鐺帽》裡被勸裝瘋的貝翠雀、《為赤身者蔽體》裡被逼上絕路的瑪西麗婭。



第七章、結論

以下將針對幾個主題，總結本研究的發現。

皮氏與思辨

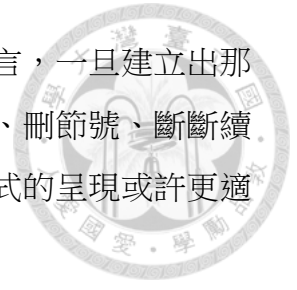
首先是皮藍德羅慣常被貼上抽象哲理的標籤有幾分根據。皮氏劇裡偏重於智性思考，經常環繞形上問題，筆者認為是無庸置疑的。但重點在於此非他唯一的面向，不能因此就對其它部分（心理描寫如〈鉗子〉裡丈夫若無其事的恫嚇、生活小事如〈嘴裡有朵花的男人〉幫妻女購物的旅客、感情刻劃如《正直之樂》裡巴多維諾決定勇敢人間走一遭）視而不見。就筆者所見，劇作容易掉入漫長的表述或對話是其一大弱點，但據此便評斷其主題凌駕人物，枯燥而千篇一律，委實與文本呈現的相左。劇作其它有價值的精彩部分應被注意到。

皮氏人物口中的道理，不能天真地按預設等同於理性思辨看待。如第四章所述，其中有不合邏輯的強詞奪理，有的鋪陳到最後只證明自己的無效，而且不少渲染上濃濃的情緒性色彩。另，獨立抽出語段來看，容易錯過框限或牽制它的其它元素。將一些台詞解讀成替作者代言可能正因此而來；看多了會發現作家也不完全買自己的帳。總而言之，評估劇作時，納進全盤畫面還是有必要的，包括了詩意的部分（巨人和劇中人、不是真貨的玩笑）、意象的部分（大海、薩拉森橄欖樹、活起來的雕像）、呼之欲出但並不化成論述的部分（愛恨、掙扎、妥協、神秘）等等。

皮氏與幽默

對於從皮藍德羅劇作採出較飽滿的意義，明白他的幽默確實可謂樞紐。幽默試圖看見事物否定掉的、相反的、沒能成為的那另一方或反調。長久以來人們似乎最難理解的是，皮氏幽默的核心不在對立，它的核心是沒有終點的自我質疑。皮藍德羅被稱作後設的嘲諷及自嘲作風，部分源於沒完沒了的對先前視角的檢討。劇裡的「話太多」和看似無關緊要的戲份，也很可能是想多給幾個角度發言機會造成的。

回顧緒論提及的，皮氏劇中是否存在一種陰性的差異語言這件事。筆者認為皮氏並未企圖尋找新的理想書寫語言，他只呈現出所有語言或論述都是有限的。事實



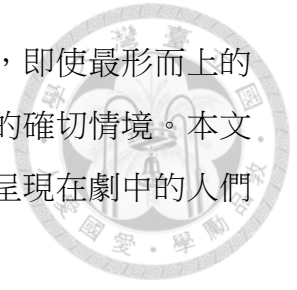
上若讓皮藍德羅來發表高見，他也許會說根本沒有更新更好的語言，一旦建立出那種語言，它也就成為一種理想化的人造和諧。劇裡那一大堆沈默、刪節號、斷斷續續、雜亂無章不必然是創造新書寫，詮釋作對原已存在的溝通方式的呈現或許更適合。

但皮氏的作品展現，語言有其侷限，不代表我們就不要說話。語言和邏輯不是該被放逐的惡勢力，是人類內建的矛盾技能之一。要拆解霸權話語很容易，因為多看幾眼就會發現它本來就搖搖欲墜。如前文所述，皮氏慣用之手段為多放點互扯後腿的聲音進來，讓各立場照說不誤，甚至多說點露出馬腳也好（按作家自己的說法，並非基於任何為弱勢發聲的倫理心，只是想呈現更為複雜的現實）。作品達不到完整，總是有漏洞或開口，他追求的這種抗拒成為系統的「非成品」，與阿多諾談的新形式在概念上有些類似，儘管實踐方式大有不同。皮氏劇作的確呈現出了彼此相爭的多音，且一再以不完整（包括形式上的鬆散、插曲、離題）和無解（包括主題上的矛盾觀點）體現一點：眾聲喧嘩真正的前提就是不能成為新和諧。

皮氏與滔滔不絕

皮氏戲劇「太囉嗦」可說是最常出現的缺點。如第五章提及的，偏晚期的幾部劇作（《拉撒路》、《今夜》、《找到自己》、《當你是號人物》、《不知怎地》）對此明顯有掌握不佳之嫌。其它作品之中自然也有特別精鍊者，但初次觀戲或閱讀看不出頭緒的旁枝、鑽牛角尖的討論應可稱為常態。皮藍德羅此特性可能尤其不對當今沒什麼耐性的劇場觀眾的胃口。當然，在各製作自行擷取所需的條件下，倒也不是什麼跨不過的障礙。

然而皮氏的作品之所以能具有某種深刻，部分也歸功於塞得滿滿的獨白和對白。他的劇中不少對「大哉問」（人的存在、道德、愛、藝術等等）的探詢。多年來在尤其是現代性、意識、自我、存在、真理的危機或瓦解等主題上吸引了不少理論家和研究者亦是有目共睹。倘若砍除滔滔不絕，劇作是否仍能對這些巨大的命題作出經得起考驗的表述？可能難說。如第五章展示的，若抱著從中梳理出明晰論述的前提出發，皮氏一些劇裡，特別是那些中上層階級個人，對他觀點下人生的難解習題堆疊了相當複雜的討論。不少思索筆者認為仍能與當代在各方面產生對話、甚且給



人啟發。印證了他在這些問題上遠遠不止蜻蜓點水。同樣重要地，即使最形而上的討論（如《不知怎地》的羅密歐論良心），也圍繞著某個生活中的確切情境。本文觀察的結果認為，皮氏筆下實非思考凌駕劇中其它成分，反而是呈現在劇中的人們和其處境支撐著他們的思考¹³⁷。

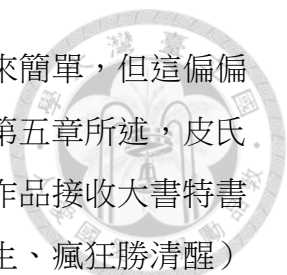
皮藍德羅的宇宙裡，人往往偏執地說個不停、想個沒完，幾乎是他戲劇最鮮明的個性。這點相信沒幾篇研究論文會錯過，但以下另一點常常被略去：就像皮氏大部分命題都有與之制衡、補其不足的反命題，話語並非他劇裡唯一的聲音。在台上，無言的情感、隨日落而亮起的燈籠、鬧鬼似被移動的家具同樣也都在說著話。

游移於兩極

筆者認為，今日觀皮氏劇作，其中最可貴的就是這種內建自相矛盾的性質。至今這點一直未得到充分的欣賞。歸根究柢，皮氏深刻意識到所有極端都有其盲點。這擺盪在兩極之間、無法落腳的矛盾拉扯使他的劇作帶有某種逆流因子，使之度過了存在、荒謬、後設等流行後依然顯出對話的可能。此傾向深重到他對自己招牌的某些論調也加有但書。劇作常收於令人玩味的模糊，對於全面的悲觀、沒有真相、溝通不可能，往往有些小聲響暗示搞不好也沒那麼極端。綜合前文，他的創作手法和元素也印證此種游移兩端間的色彩。從幽默主義到羅馬藝術劇場，可知皮氏對藝術是有確切理念的，然他不受限於習以為常的框架，常將一般視為對立的兩者擺在同平台上（寫實與狂想、改革與復古、悲情與搞笑、諷刺與投入、通俗與曲高和寡、用腦過度與情緒化），或因如此才造成許多討論皮氏劇作如何紛呈二元對立的見解。實際上強加的限制性分類對皮氏作品不見得有意義。如以上觀察的許多面向，劇作呈現慣用的分類間並不存在真正的斷裂，時常糾結滲透，有的推到底也可說為一體兩面。故我們看到他基本上不相信有萬無一失的理想作法，總憑細節、個案而定。由此觀之，皮藍德羅對劇場的貢獻未若布魯斯汀所說在於理論，反倒在於實踐。

皮氏真正的出發點是他近似於解構的思維：但凡認識、界定都是人造的一時之物。不能排除有其它面向、不能排除其實反過來也有道理。動機說穿了頗有求實精

¹³⁷ 實際上這種討論再討論的知性劇，在今日好像也不是完全沒銷路，比如幾年前受歡迎的李察·林克雷特（Richard Linklater）的電影三部曲「Before」系列即為類似路線的一例。

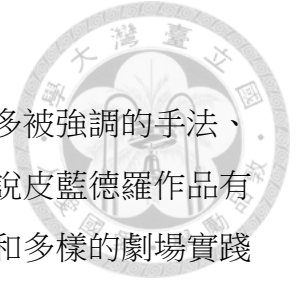


神，重在納入更複雜的現實來考慮，非製造混淆或宣佈死局。說來簡單，但這偏偏就是自《就是》以來無數觀眾、劇評、分析最愛跳過的部分。如第五章所述，皮氏戲劇中刺激觀眾、新奇聳動的一面，或說速食的一面，尤易導致作品接收大書特書混淆的效果、挑出新的絕對（一切皆幻）或極端之一（藝術勝人生、瘋狂勝清醒）當成劇作的結論（若真要編句結論，劇作也許更像在說：不要傻傻相信那樣就是對的，你再好好想想吧）。這不免排擠了作品有機的其它解讀。打從《就是》的彭札和弗洛拉，作品一直強調不是選邊站、沒有黑白分明的答案，真正的情況中，人們多半身陷矛盾，在兩極之間徘徊。

皮氏與再現

綜整而論，皮氏最「確定」的感知／思維模式根基應可匯歸為兩點：一是現實觀變成後結構式的，一是藝術觀轉為一種擴充了的再現（寫實也好，幻想、捏造也罷，都是端出作者用自己濾鏡捕捉的現實）。當檢視這點之後，再回頭看皮氏貌似理念先進、手法守舊的弔詭，會發現這其實是不存在的問題。癥結在皮氏之創作意圖根本自始至終就是再現，只是他的再現觀已非「寫實」或「非寫實」二元選邊站的再現觀。如第四章所論，皮氏向來將描繪對象定義為真實，視故事人物與真人無異、荒誕的情節完全可能。他的基本手法就是很大程度的逼真再偷偷加點料。前文也發現皮氏劇中討論差異、破碎一直緊密連結到日常情境，似乎從未覺得有需要跳到抽象或有別於日常的維度表現他欲指出的幻滅或拆解。

以後世脈絡看，在反寫實、發生、儀式劇場、語言和敘事崩解、後設或後現代等等形式實驗的叢林中，一般戲劇理論常將皮藍德羅定位為預示但未完成某種新路徑，交由後世接棒的先驅。惟這種「革命尚未成功」的說法有時會誤導以為皮藍德羅相容於這些追求（比如意義的全面瓦解、驅逐幻覺）。然而如前文可見，皮藍德羅對劇場大刀闊斧破除成規的同時，看不出有削弱寫實和幻覺本身的意圖。作品雜食地向新手法、新技術也向傳統取經，主軸始終在再現人物和故事。故與推翻作為體制的「藝術」、純粹的發生或抽象、將內容與形式拆卸殆盡等類型的實踐可說先天上無緣。雖說他的一些作法倒是和當代劇場表面上有些似曾相識。

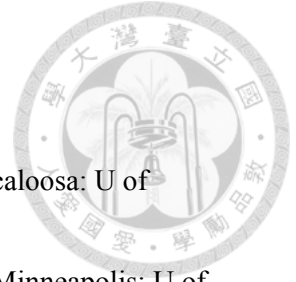


人間的劇作家

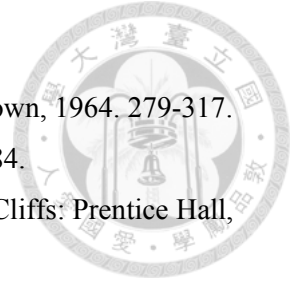
經本文的考察，筆者認為，皮氏戲劇主要的價值並不在此前多被強調的手法、主題的創發。創發當然也可能一時驚天動地，之後便可拋棄。若說皮藍德羅作品有更彌久之處，那是因為他以人的生活為材料，在多產的滔滔不絕和多樣的劇場實踐中寫出了厚度。或許可說，皮藍德羅戲劇的兩股織線便是大哉問和眾生相。皮氏的劇或可嫌囉唆、結構不佳、紊亂或累贅，唯獨在有血有肉這點絕不會是弱項。劇中的解釋狂也有強烈的人性色調，大半時候都伴隨非如此不可的迫切。他讓讀者或觀眾感到，人之所以拼命想解釋一切，可能出自生而有之、理解世界的渴望。一直走到盡頭、到發覺世界的複雜永遠無法掌握，也還是不死心地想解釋這份無可解釋。

皮氏並非理論或哲思的劇作家，而是一個人間的劇作家。他以戲劇為空間，踏實實地勾描他所見的人間百態：為青梅竹馬帶來一袋檸檬，坐在昏暗等候室裡的年輕樂師；想相信兒子還活著的母親；窗外車水馬龍，一個瞬間被撞死的老人；露天市集上吃吃喝喝的人們對豬大發議論；劇院演出中場，被影射的觀眾憤而衝到後台；偏僻小島上住著的魔術師和他的綠色鬼火。無數場景之間，有晦澀的思緒，有叫人動容的情感，亦有無處不在的詼諧。也許這些才是皮藍德羅想透過劇場作出的「真實」。

參考文獻



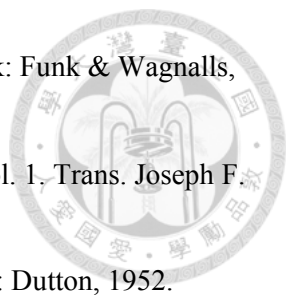
- Abbott, Anthony S. *The Vital Lie: Reality and Illusion in Modern Drama*. Tuscaloosa: U of Alabama P, 1989.
- Adorno, Theodor W. *Philosophy of New Music*. Trans. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: U of Minnesota P, 2006.
- Alessio, Antonio. "Pirandello, Before and After." Alessio et al. 9-22.
- Alessio, A, D. Pietropaolo, and G. Sanguinetti-Katz, eds. *Pirandello and the Modern Theatre*. Ottawa: Canadian Society for Italian Studies, 1992.
- Ameriks, Karl, ed. *The Cambridge Companion to German Idealism*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- Artaud, Antonin. *The Theater and its Double*. Trans. Mary Caroline Richards. New York: Grove, 1958.
- Bassnett, Susan. *Luigi Pirandello*. New York: Grove, 1983.
- Bassnett, Susan, and Jennifer Lorch, eds. *Luigi Pirandello in the Theatre: A Documentary Record*. Chur: Harwood, 1993.
- Bazzoni, Jana O'Keefe. "Alter Egos: Clown Power and Enactment in Pirandello and Fo." DiGaetani 283-95.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken, 1985.
- Bentley, Eric. *The Pirandello Commentaries*. Evanston: Northwestern UP, 1986.
- . Foreword. *A Companion to Pirandello Studies*. Ed. John Louis DiGaetani. Westport: Greenwood, 1991. xv-xvii.
- Best, Steven, and Douglas Kellner. 《後現代理論：批評的質疑》。朱元鴻等譯。台北：巨流，1994。
- Biasin, Gian-Paolo, and Manuela Gieri, eds. *Luigi Pirandello: Contemporary Perspectives*. Toronto: U of Toronto P, 1999.
- Bini, Daniela. *Pirandello and His Muse*. Gainesville: UP of Florida, 1998.
- . "Pirandello's Philosophy and Philosophers." DiGaetani 17-46.
- . "Enacting the Dissolution of the Self: Woman as One, No One, and One Hundred Thousand." Biasin and Gieri 163-88.
- Block, Haskell M., and Herman Salinger, eds. *The Creative Vision: Modern European Writers on Their Art*. New York: Grove, 1960.

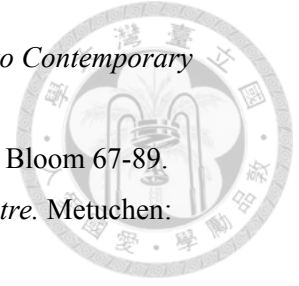


- Bloom, Harold, ed. *Luigi Pirandello*. New York: Chelsea House, 1988.
- Brustein, Robert. "Luigi Pirandello." *The Theatre of Revolt*. Boston: Little, Brown, 1964. 279-317.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Cambon, Glauco, ed. *Pirandello: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1967.
- Caputi, Anthony. *Pirandello and the Crisis of Modern Consciousness*. Urbana: U of Illinois P, 1988.
- Chiaromonte, Nicola. "Pirandello and Humor." *The Worm of Consciousness and Other Essays*. New York: Harvest, 1976. 80-93.
- Colebrook, Claire. *Philosophy and Post-structural Theory: from Kant to Deleuze*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2005.
- Cooper, David E. *Existentialism: A Reconstruction*. Oxford: Blackwell, 1990.
- Costa, Gustavo. "Pirandello and Philosophy." DiGaetani 3-16.
- Deleuze, Gilles. *Essays Critical and Clinical*. Trans. Daniel W. Smith and Michael. A. Greco. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1976.
- . 《胡塞爾〈幾何學的起源〉導引》。錢捷譯。台北：桂冠，2005。
- . 《書寫與差異》。張寧譯。台北：麥田，2004。
- Dews, Peter. *Logics of Disintegration: Post-structuralist Thought and the Claims of Critical Theory*. London: Verso, 1987.
- DiGaetani, John Louis, ed. *A Companion to Pirandello Studies*. Westport: Greenwood, 1991.
- Dombroski, Robert S. "Pirandello's Modernity: Epistemology and the 'Existential' of Theatre." Alessio et al. 23-34.
- Dudley, Will. *Understanding German Idealism*. Stocksfield: Acumen, 2007.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. 3rd Ed. London: Penguin, 1991.
- . "A Hole Torn in a Paper Sky: Pirandello and Modern Drama." DiGaetani 261-70.
- Foucault, Michel. 《古典時代瘋狂史》。林志明譯。台北：時報，1998。
- Gaggi, Silvio. *Modern/Postmodern: A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1989.
- Ganz, Arthur. *Realms of the Self: Variations on a Theme in Modern Drama*. New York: New York UP, 1980.
- Gilman, Richard. *The Making of Modern Drama*. New Haven: Yale UP, 1999.
- Giudice, Gaspere. *Pirandello: A Biography*. Trans. Alastair Hamilton. London: Oxford UP, 1975.



- Greene, Majorie. *Introduction to Existentialism*. Chicago: U of Chicago P, 1984.
- Hammond, Michael, Jane Howarth, and Russell Keat. *Understanding Phenomenology*. Oxford: Blackwell, 1991.
- Heidegger, Martin. "What is Metaphysics?" Kaufmann 242-64.
- Horkheimer, Max, and Theodor W. Adorno. 《啟蒙的辯證：哲學的片簡》。林宏濤譯。台北：商周，2008。
- Innes, Christopher. *Avant Garde Theatre: 1892-1992*. London: Routledge, 1993.
- Kaufmann, Walter, ed. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York: Meridian, 1975.
- Kennedy, Andrew K. "Six Characters: Pirandello's Last Tape." Marker and Innes 181-90.
- Krysinski, Wladimir. "Pirandello in the Discursive Economies of Modernity and Postmodernism." Biasin and Gieri 214-32.
- Kundera, Milan. *Les testaments trahis*. Paris: Gallimard, 2000.
- Lewis, Michael, and Tanja Staehler. *Phenomenology: An Introduction*. London: Continuum, 2010.
- LiCastro, Emanuele. "Six Characters in Search of an Author and Its Critique of Traditional Theater: Mimesis and Metamimesis." DiGaetani 205-21.
- Lorch, Jennifer. "Setting the Scene: Theater in Italy Before Pirandello." DiGaetani 125-43.
- MacClintock, Lander. *The Age of Pirandello*. Bloomington: Indiana UP, 1951.
- Marker, Frederick J., and Christopher Innes, eds. *Modernism in European Drama: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett*. Toronto: U of Toronto P, 1998.
- Mariani, Umberto. *Living Masks: The Achievement of Pirandello*. Toronto: U of Toronto P, 2008.
- Oliver, Roger W. *Dreams of Passion: The Theatre of Luigi Pirandello*. New York: New York UP, 1979.
- Onega, Susana, and José Angel García Landa, eds. *Narratology: An Introduction*. London: Longman, 1996.
- Paddison, Max. *Adorno, Modernism and Mass Culture: Essays on Critical Theory and Music*. London: Kahn & Averill, 2004.
- Pirandello, Luigi. [MN] *Maschere Nude*. Ed. Alessandro d'Amico. 4 vols. Milan: Mondadori, 1986-2007.
- . [TC] *Théâtre complet*. Trans. Michel Arnaud et al. Ed. Paul Renucci. 2 vols. Paris: Gallimard, 1977-1985.
- . [SixMaj] *Pirandello's Theatre of Living Masks: New Translations of Six Major Plays*. Trans. Umberto Mariani and Alice Gladstone Mariani. Toronto: U of Toronto P, 2011.

- 
- . [*One-act*] *Pirandello's One-act Plays*. Trans. William Murray. New York: Funk & Wagnalls, 1970.
- . [*Plays in Sicilian*] *Luigi Pirandello 1867-1936: His Plays in Sicilian*. Vol. 1, Trans. Joseph F. Privitera. Lewiston: Edwin Mellen, 1998.
- . *Naked Masks: Five Plays by Luigi Pirandello*. Ed. Eric Bentley. New York: Dutton, 1952.
- . *The Rules of the Game*. Trans. and adapt. David Hare. London: Absolute, 1993.
- . [*Mattia*] *The Late Mattia Pascal*. Trans. William Weaver. New York: NYRB, 2004.
- . [*HundThou*] *One, No One, and One Hundred Thousand*. Trans. William Weaver. Boston: Eridanos, 1990.
- . *Her Husband*. Trans. Martha King and Mary Ann Frese Witt. Durham: Duke UP, 2000.
- . *Short Stories*. Trans. Frederick May. London: Quartet, 1987.
- . *Tales of Suicide*. Trans. Giovanni Bussino. Boston: Dante U of America P, 1988.
- . *Eleven Short Stories*. Trans. and ed. Stanley Appelbaum. New York: Dover, 1994.
- . *Loveless Love*. Trans. J. G. Nichols. London: Hesperus, 2002.
- . 《一個小說人物的悲劇》。黃文捷譯。台北：遊目族，2009。
- . [*Humor*] *On Humor*. Trans. A. Illiano and D. P. Testa. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1974.
- . *Écrits sur le théâtre et la littérature*. Trans. Gorges Piroué. Paris: Denoël, 1990.
- . "Theatre and Literature." Trans. A. M. Webb. Block and Salinger 106-12.
- . "The New Theatre and the Old." Trans. Herbert Goldstone. Block and Salinger 113-34.
- . "Spoken Action." Bassnett and Lorch 20-3.
- . ["Illustrators"] "Illustrators, Actors and Translators." Bassnett and Lorch 23-34.
- . ["Talkies"] "Will the Talkies do Away with Theatre?" Bassnett and Lorch 153-7.
- . "Address to the Volta Conference." Bassnett and Lorch 172-7.
- Ragusa, Olga. *Pirandello: An Approach to his Theatre*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1980.
- Said, Edward W. *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*. New York: Pantheon, 2006.
- Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness*. Trans. Sarah Richmond. London: Routledge, 2018.
- . *Jean-Paul Sartre: Basic Writings*. Ed. Stephen Priest. London: Routledge, 2001.
- Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1988.
- Schroeder, William R. *Continental Philosophy: A Critical Approach*. Malden: Blackwell, 2005.



- Selden, Raman, Peter Widdowson, and Peter Brooker, eds. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 5th Ed. London: Pearson, 2005.
- Sinicropi, Giovanni. "The Metaphysical Dimension and Pirandello's Theatre." Bloom 67-89.
- Sogliuzzo, A. Richard. *Luigi Pirandello, Director: The Playwright in the Theatre*. Metuchen: Scarecrow, 1982.
- Styan, J. L. *The Dark Comedy*. Cambridge: Cambridge UP, 1968.
- Szondi, Peter. *Theory of the Modern Drama*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.
- Tilgher, Adriano. "Life Versus Form." Trans. Glauco Cambon. Cambon 19-34.
- Valency, Maurice. "Pirandello." *The End of the World*. London: Oxford UP, 1980. 84-205.
- Vittorini, Domenico. *The Drama of Luigi Pirandello*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1935.
- Wellwarth, George E. *Modern Drama and the Death of God*. Madison: U of Wisconsin P, 1986.
- Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. Stanford: Stanford UP, 1966.
- Witt, Mary Ann Frese. *The Search for Modern Tragedy: Aesthetic Fascism in Italy and France*. Ithaca: Cornell UP, 2001.
- 王亮潔。〈論皮藍德羅劇作的荒謬性超越——以《亨利第四》為例〉。《臺藝戲劇學刊》4 (2008) : 231-56。
- 邱錦榮。〈皮藍代羅：劇場與精神分析的交界〉。《中外文學》28.9 (2000) : 6-30。
- 林尚義。〈論述《六個尋找作者的劇中人》的舞台藝術〉。《藝術學報》87 (2010) : 295-331。
- 林熙強。 *The Cognitive Relativism in Luigi Pirandello's Right You Are (If You Think You Are), Six Characters in Search of an Author, and Henry IV: A Foucaultian View*。中國文化大學英國語文學研究所碩士論文。2004。
- 紀蔚然。《現代戲劇敘事觀建構與解構》。台北：遠流，2014。
- 。〈未完成的後現代：解讀皮藍德羅《六個尋找劇作家的人物》（上）〉。《表演藝術》112 (2002) : 74-5。
- 。〈用激情在劇場說理：解讀皮藍德羅《六個尋找劇作家的人物》（中）〉。《表演藝術》113 (2002) : 75-7。
- 。〈為何不是後現代：解讀皮藍德羅《六個尋找劇作家的人物》（下）〉。《表演藝術》114 (2002) : 77-8。
- 孫東朋。 *Humor and Grotesque Realism in Pirandello's Six Characters in Search of an Author and Henry IV*。國立暨南國際大學外國語文學系碩士論文。2003。
- 孫惠柱。《戲劇的結構與解構》。台北：書林，2006。

孫雅璿。 *Pirandellian Narrative Structures and Metatheater in John Fowles's The Magus*。國立
臺灣師範大學英語研究所碩士論文。2000。

陳玲玲。〈面孔與面具——試探皮藍德婁與馬可·貝洛奇奧的《亨利四世》〉。《電影欣
賞》17.1 (1999) : 32-9。

熊睦群。《戲劇幽默美學》。台北：普天，2004。

劉康。《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》。台北：麥田，2005。

蘇子中。“The Theatre of the Mirror: A Metadramatic Reading of Luigi Pirandello's *Six
Characters in Search of an Author*.”《東吳外語學報》11 (1996) : 193-207。



附錄：皮藍德羅劇作年表



(1898 發表)

首演	作品名稱	
1910	<i>La morsa</i>	〈鉗子〉
	<i>Lumie di Sicilia</i>	〈西西里檸檬〉
1913	<i>Il dovere del medico</i>	〈醫生的責任〉
1915	<i>La ragione degli altri</i>	《別人的道理》
	<i>Cecè</i>	〈切切〉
1916	<i>Pensaci, Giacomino!</i>	《你想想清楚啊！》
	<i>Liola</i>	《琉拉》
1917	<i>Così è (se vi pare)</i>	《就是那樣吧（若你們那樣想）》
	<i>La giara</i>	〈油罈子〉
	<i>Il berretto a sonagli</i>	《小丑鈴鐺帽》
	<i>Il piacere dell'onestà</i>	《正直之樂》
1918	<i>La patente</i>	〈執照〉
	<i>Ma non è una cosa seria</i>	《不過鬧著玩》
	<i>Il giuoco delle parti</i>	《角色遊戲》
1919	<i>L'innesto</i>	《嫁接》
	<i>L'uomo, la bestia e la virtù</i>	《人和獸和美德》
1920	<i>Tutto per bene</i>	《一片好意》
	<i>Come prima, meglio di prima</i>	《一如從前、猶勝從前》
	<i>La signora Morli, una e due</i>	《摩里太太一兩個》
1921	<i>Sei personaggi in cerca d'autore</i>	《六個尋找作者的人物》
1922	<i>Enrico IV</i>	《亨利四世》
	<i>All'uscita</i>	〈在出口處〉
	<i>L'imbecile</i>	〈白癡〉
	<i>Vestire gli ignudi</i>	《為赤身者蔽體》
1923	<i>L'uomo del fiore in bocca</i>	〈嘴裡有朵花的男人〉
	<i>La vita che ti diedi</i>	《我給你的生命》
	<i>L'altro figlio</i>	〈另一個兒子〉



- 1924 *Ciascuno a suo modo* 《各自解釋》
- 1925 *Sagra del signore della nave* 〈船舶之主節〉
- 1926 *Diana e la Tuda* 《戴安娜與圖達》
- 1927 *L'amica delle mogli* 《眾妻之友》
Bellavita 〈美好生活〉
- 1928 *La nuova colonia* 《新拓墾團》
- 1929 *Lazzaro* 《拉撒路》
O di uno o di nessuno 《要嘛一個要嘛拉倒》
- 1930 *Questa sera si recita a soggetto* 《今夜即興演出》
Come tu mi vuoi 《你要的我》
- 1931 *Sogno (ma forse no)* 〈這是夢(嗎)〉
- 1932 *Trovarsi* 《找到自己》
- 1933 *Quando si è qualcuno* 《當你是號人物》
- 1934 *La favola del figlio cambiato* 《調換兒的寓言》
Non si sa come 《不知怎地》
- 1937 *I giganti della montagna* 《山巨人》 (未完成)