

特 凱 貝

陳永昭 譯／
余光中 主編／
現代文學 譯叢
9

LITERATU

有版權・不許翻印

內政部登記證內版台業字第1626號
出版／印刷／發行：大林書店
台北郵箱10032號・郵政劃撥15259號

總經銷：水牛出版社

台北市連雲街26巷21弄2號

每冊定價新台幣18元

初版：中華民國59年3月1日

貝凱特

陳永昭譯 現代文學譯叢 9

大林書店出版



数据加载失败，请稍后重试！

譯者序

「貝凱特」又名「上帝的榮耀」(原名Becket ou L'Honneur de Dieu)，是讓·阿奴易(Jean Anouilh)後期的作品。該劇於一九五八年完成，一九五九年十月一日在巴黎上演，並由阿奴易自己導演。一九六〇年十月五日在紐約的聖·詹姆士戲院演出，由勞倫斯·奧立佛飾演貝凱特，安東尼昆飾演亨利二世。演出均極為成功。

「貝凱特」的劇情，是根據英王亨利二世和英國大主教貝凱特的一段恩怨故事編成。劇中歷史部份，幾乎全部以十九世紀法國史學家迪亞里(Augustin Thierry)的「諾曼人征服英國史」一書為依據，很少變更。阿奴易劇中的貝凱特和迪亞里書中的貝凱特一樣，是英國

當地的薩克遜人。不過一般史學家認為貝凱特是出生在法國北部的盧昂 (Rouen) 地區，應該屬於諾曼人。他本來的名字叫 Bequet 而不是 Becket。同樣，歷史書中記載英王亨利二世有四個兒子，而在阿奴易的劇中，他只有三個兒子。阿奴易對這些史實並不十分在意，因為據他表示，他寫貝凱特，重點在於英王和貝凱特之間的友誼和怨恨，以及國王與大主教間的利害衝突，其價值在劇的本身，而不在歷史資料。

他所寫的真正歷史劇並不多，但有不少是根據古典文學或神話寫成的。譬如尤麗蒂西 (Eurydice) 和安蒂戈妮 (Antigone) 都是希臘文學或神話中的故事。他寫這兩本劇的時候，正當納粹佔領巴黎，可能在那種情勢下，只有寫這類的故事比較安全。二次大戰以後他的戲劇取材比較廣泛：有的以戰爭為背景，像「滑油」(或「愛之反動」) (L'Hurluberlu ou le Reactionnaire Amoureux) 等，有的是純諷刺性的愛情故事，如「和平鴿」(Colombe) 等，有的描寫社會問題，像「可憐的畢多」(或「頭之晚餐」) (Pauvre Bitos ou le Diner de Têtes)，有的則是歷史故事，像「貝凱特」。在戲劇的形式方面也有顯著的變化，由結構謹嚴的悲劇，逐漸走向結構鬆懈的諷刺喜劇。他已不再摹仿別人，而自成一格。

關於阿奴易的生平，我們知道得不多。他自己既沒有寫過自傳，也不願透露他的身世，

別人也無從寫起。我們只知道他是於一九一〇年（一說一九〇七年）在法國居延州（Guyenne）的波爾多（Bordeaux）城出生。中學畢業以後，在巴黎大學讀過一段時期，便沒再讀書。他的父母是職業性的音樂師，經常在夜總會裏爲人演奏。童年時期，他並沒有得到父母的多大照顧。很多人猜想他的童年生活並不十分幸福。在他的劇中，尤其是早期的作品，到處充滿了社會與個人的矛盾，純潔與腐化的衝突，大部分的角色都徬徨於現實和理想之間。這種思想也可能受他童年生活的影響。他的戲劇工作開始得很早，從十歲起開始寫劇，到二十幾歲已經藉戲劇爲生。他作過演員，也作過導演。他的兩任妻子都是演員出身，並且一個女兒也已經作了演員。他有個戲劇家庭，而且把終身獻給戲劇工作。

在阿奴易的全部作品中，大致可以發現兩大主題。第一是黑暗面：包括人類的苦難、貧窮、愚蠢和劣根性，以及愛情的幻滅。所以有些劇本，像「黃鼠狼」（L'Hermine）和「伊莎白爾」（Jézabel）大家都稱爲「黑色的劇」（pièces noires）。第二就是嘲弄面：包括他對社會的嘲笑和對人性的嘲弄。他時常在劇中製造一些人物出來，故意捉弄他們。阿奴易自稱是個不太嚴肅的人，對一切事物的看法是招之即來揮之即去，有些「看穿了」的意味。乍聽起來，這種態度與他黑暗悲觀的思想大相逕庭。事實上，如果一個人受到苦難、貧窮、失

意，失戀的壓力過大，到頭來只有兩條路可走：一是反抗，反抗不成就被毀滅，或者自趨毀滅。另一條路便是「看開了」，保持玩世不恭的態度。對阿奴易來說，他不一定真的受過這些打擊，但他本是悲觀的，崇尚理想主義，仰慕古典文學；加上當時戰爭的恐怖，巴黎社的浮華，在新的戲劇潮流沖激下，遂形成了他複雜而獨特的戲劇思想。

關於戲劇的體裁，阿奴易不贊成遵循固定的型式。雖然在最初的幾本劇，如「黃鼠狼」「伊莎白爾」和「安蒂戈妮」等，都是結構嚴密的謀殺故事，但他不久便擺脫了所謂自然主義的約束，由結構而趨向表演，在末節上取悅觀眾。他轉而支配戲劇，盡量利用戲劇性，再為戲劇所支配，像「古堡之宴」(L'Invitation au Château)、「賊舞會」(Le Bal des Voleurs)，和「色西爾」(或爸爸學校)(Cécile ou L'Ecole des Pères)各劇中特別注重發揮人物的特點，對話的簡練和戲劇化的諷刺。當然由於他過份輕視結構和情節在某些劇中顯得故事平淡無奇。「和平鴿」只不過敘述一個經年出戰的軍人回家發現他妻不貞的故事；在「滑油」裏，僅是一個年邁的丈夫，千方百計找尋他妻子的情人。「奧尼爾」(或「風」)(Ornifle ou le Courant d'Air)和「管絃樂團」(L'Orchestre)除了在結尾有點高潮外，也都是些平鋪直敘的故事。阿奴易不重視結構和情節，甚至有不少

本都是借用別人的故事。許多劇評家指出，他的「沒有行李的旅客」(Le Voyageur sans Bagage)是借用紀霍都(Giraudoux)的「西菲瑞」(Siegfried)的故事；「色西爾」係出自馬里服(Marivaux)的「母親學校」(Ecole des Mères)。而且有時連對話都搬來用，像「安蒂戈妮」中有整段的對話取自希臘戲劇家沙浮克里斯(Sophocles)的「安蒂戈妮」。這種借用的方式曾遭到許多人的非議，但據阿奴易解釋：「所有的文學作品，除了最原始的作品外，或多或少都是抄襲別人的，惟最原始的作品出自何人之手却無從考據。」(見歌劇雜誌「Opéra」一九五一年三月七日版)。這話聽起來有些強辭奪理，但我們仔細想想，一點也不錯。莎士比亞的戲劇又何嘗不是如此呢？同樣的一個笑話，有人講起來令人捧腹，有人講起來令人肉麻。埃及女皇克里奧派屈拉的故事，編成劇本或拍成電影，已經不下百次了，但不一定每一齣戲或每一部電影都能引起觀眾的美感，或都有藝術價值，文學價值。由此可見戲劇的可貴處，全在作者如何安排和處理。阿奴易的戲劇，長處在劇的本身，不在劇的背景。

也有人批評阿奴易的劇中人物都不夠真實，好像寫來寫去總是同一類型的人物。我們不奴知道阿奴易怎樣寫他的劇本，但是等到上演的時候，我們發現每一個角色都像漫畫或諷刺

畫裏的人物一樣。在諷刺畫裏，我們往往看到畫家爲誇大某一個人物的特點或缺點，故意言過其實。在阿奴易的劇裏，我們從來看不到一個完整的、真實的人，而大部是極端的、片面的、怪裏怪氣的人物。照一般人的猜想，強調劇中人物的特殊個性，爲的是強調他在劇中的角色，其目的不過是加深觀衆的印象而已。但是阿奴易的想法不僅如此，他以爲戲劇是爲上演的，不是爲閱讀的。每一個角色必須由演員來賦予生命。戲劇和小說不同；小說純粹是作者和讀者之間的事，而戲劇，在作者和觀衆之間，還加了個演員。如果劇中的人物顯得過份誇張，應該由演員——活的演員——來調節，並由觀衆來解釋。因此他故意把劇中的人物寫成傀儡一樣的人物，讓演員賦予生命，讓觀衆以他們的經驗賦予靈魂。這樣看來，阿奴易劇中的角色不是他單獨造成的，而是由他和演員加上觀衆合力造成的。他的劇中人物不是我們想像的有三度空間的人物，而是平面的，一個血肉之軀加上他的特點——包括優點和缺點——如此而已。

這種手法的另一個優點，是使劇中的角色，尤其是主角，在其他角色中顯得格外突出。阿奴易的作品，大部描述一個青年和社會脫節，不是受到社會的冷落和孤立，便是對社會的腐化痛恨和輕蔑。譬如「野生者」(La Sauvage) 中的戴麗絲，一生只有貧窮、恥辱、被

別人蹂躪；「尤麗蒂西」(Eurydice) 在劇中曾到處流浪，沒有一點母愛；「桑里思的約會」(Le Rendezvous de Senlis) 裏的喬治，因為父母整天參加茶會而把他冷落，就像「貝凱特」中的亨利二世因幼時得不到母愛而變得剛愎孤傲一樣。有時我們還會發現不同劇中的角色會變成同一個類型：一個英國人一定會顯得老大、虛偽、有紳士風度和商業頭腦，就同在漫畫裏所見到的一模一樣。因為劇中人的個性十分明顯，觀眾可以知道對哪些人應該認真，對哪些人應該一笑置之。

至於阿奴易怎樣把每個角色的特殊個性表現出來呢？一個方法，是由劇中的其他角色陪襯出來；另一個方法，是由這角色自行流露出來。總而言之，都是戲劇化的。他不願像自然主義者那樣，盡量把劇中的人物描寫成我們的隣居，因為舞台總不能像火車站的月台一樣。劇中的人物過於真實，觀眾何必來戲院裏看呢？戲劇的價值就在於戲劇化，這道理就如同一張相片不能取代一張畫像的藝術價值一樣。

阿奴易特別強調的角色有兩種類型：一種是有意識的，一種是無意識的。有意識的多半是偽君子，無意識的多半是可憐蟲。「桑里思的約會」裏面的主角喬治，爲了取悅他的情人，特地僱了兩名職業演員來裝扮他的父母。正當扮演的時候，他真正的父母來了。喬治的朋

友羅拔不知就裏，反而強叫喬治的親生父母繼續裝扮下去。他的父親便吹鬍子瞪眼擺出一副尊嚴的面孔；他母親也裝出十分慈祥的樣子。事實上他的父母終日在外應酬並且還要靠喬治的有錢的太太來養活。喬治已有妻室而另結女友，羅拔根本也是個酒肉朋友。這一羣人中全部是偽君子。但是他們唯有在虛偽中才顯得格外真實生動，否則也就不出奇了。另一類的角色是可憐蟲。他們爲了自己的愚蠢而沾沾自喜。在「可憐的畢多」中，弗郎茲是個鄉下不良少年。當他遇到仇人畢多時，假扮憲兵要逮捕畢多，後來被畢多識破。畢多認爲他不值得同情，對他說：「你偷過汽車，你曾拿手槍搶劫郵局，就像壞電影裏的人一樣。」弗郎茲反說：「我正要和壞電影裏人一樣。我是個戰地孤兒，所有的壞電影我都看過了……我曾經爲裝扮強盜而被捕。現在我要裝扮憲兵來挽回我的面子。（笑笑）我只會這麼作……裝扮。」這是一個典型的可憐蟲，而且在其他劇中也經常出現。有時我們覺得，阿奴易對這些角色，未免抱着捉弄的態度，把他們當作漫畫中的人物。

對悲劇性的角色，阿奴易的處理方法也是戲劇性的。一個角色對其本身到底是個什麼角色並不知道。一旦他走上舞台，這角色便開始了。同樣地，在一個悲劇的角色開始表演時，悲劇便開始了。一旦這角色發現了自我時，便是悲劇的高潮。他發現了自我，便是發現了這

角色的真正意義，而這種意義大部只是一種理想而已——追求純真與完美。安蒂戈妮爲了追求純真而犧牲了愛情，也犧牲了生命；尤麗蒂西和奧菲厄斯都是爲了追求完美而喪命；貝凱特爲了追求完美而被殺。幾乎在所有的悲劇中，其悲劇成分不是外來的因素，而是爲了追求一種無法得到的理想。每一個悲劇人物，一担任這個角色，他的悲劇便開始了，因爲他自始至終要爲一種理想而苦惱、矛盾，到後來還是爲這理想而犧牲。但是真正的悲劇還不是矛盾的本身，而是在矛盾的過程。這就是戲劇性的妙用。這種悲劇的成功與否，全靠這主角在劇情發展時對觀衆的影響力。阿奴易強調劇中人物，而不着重結構，這是另一個理由。

不過問題是，如果過份強調某一角色的特點，或者這理想過份玄奧，超出一般人的內心矛盾，會不會失去觀衆的同感？關於第一個問題，前面已經討論過，就是說，可以用演員和觀衆的經驗來調合折衷，因爲他們和編劇者同樣是人，有同樣的經驗。至於第二個問題，阿奴易解決的方法，是給予一個戲劇性的結尾，使觀衆覺得：「這人物如果不知道他担任的是個什麼角色，怎會讓自己發生這樣的後果呢？」本來是個複雜的問題，到後來觀衆只說一聲：「噢！原來是這樣。」就完了。戲劇化的目的便達成了。

其次談到文體的問題。很多人在爭論，到底戲劇應該用日常談話呢，還是應該另外創造

一套舞台上的語言呢？阿奴易對語言的看法，像他對人物的看法一樣——戲劇的語言不該生活化，而該戲劇化。在這裏我們必須弄清楚，他所講的戲劇語言，不是指古老的語法或艱澀的文字。事實上，他所用的文字都非常口語化。他反對日常生活的語言，是因為它過於平淡，不夠戲劇效果。他主張戲劇的語言應該有詩意，有美感，更重要的是，要戲劇化。其實，劇中人的對話，應以觀眾立刻能夠明瞭為主。對話必須清晰、流暢、有條理、單純而且中肯；要純粹合乎詩意和美感，是不可能的。阿奴易劇中語言最大的特點，是簡潔、有韻律，和過度人工化。他從不浪費字句，而且字字恰到好處。在「貝凱特」中，英王和貝凱特鬧翻了，後來由法王路易安排他倆見面和解。這種場合十分不容易處理，他們既要談些私事，又要話公事；既不能放棄個人的主張，又不願刺傷對方。同時在寒風凜冽的平原上，又不可能談得太久。可是阿奴易却處理得十分自然；對話部分簡要得體，沒有半句廢話，也沒有漏掉半點正事。當然，阿奴易有時用的字過份粗鄙。但不如此便不夠力量，不夠戲劇效果。

在舞台的技巧上，阿奴易也盡量趨向戲劇化。我們所見到的佈景，和日常所見的景象完全不同。在阿奴易的舞台上，一切都是平面的、人工化的、盡量脫離現實；好像舞台上另有一個舞台似的，觀眾一看便知是假的。有時舞台上光禿禿的，什麼也沒有。但是這種效果並

• 41 •

不同於我們的平劇。阿奴易所要求的，不是象徵性，而是具體效果。他可以在服裝上、燈光上，以及音樂上下工夫，務期達到效果。什麼效果？還是那句話——戲劇效果。

自一九三八年以後，阿奴易有整整十年的時間專為「美術室戲院」(Atelier Theatre)工作。一九四八年以後他便和法國名導演比亞特里(Piètri)及馬克萊(Malclès)在「總統府廣場戲院」(Comédie des Champs-Élysée)演出。他要選擇固定的導演和固定的演員。因為那些人對他的戲劇有更深的瞭解，更能發揮他的特長。

無疑地，阿奴易是法國當代最偉大的戲劇家。大家把他的戲劇稱作「黑色的內容，紅色的外表」。如果照莎士比亞所說，整個世界就是一座舞台的話，阿奴易所做的工作，就是把人分成各類型的角色，在他的舞台上生動地演出。

劇中人物
(出場序)

國王——亨利二世

湯姆士·貝凱特

坎特貝雷大主教

佛烈特——倫敦主教

約克主教

牛津主教

薩克遜農夫

農夫的儿子

農夫的女兒

管德琳

男爵甲

男爵乙

男爵丙

男爵丁

母后——亨利二世之母

王后——亨利二世之妻

法國國王——路易

羅馬教皇

張貝理——紅衣主教