

一九三四年諾貝爾文學獎得主

路伊吉·皮藍德婁（義大利）

Luigi Pirandello

得獎評語：

「由於他無畏而智巧地振興了戲劇和舞台藝術。」

ut. 31/1903

頒 獎 辭

諾貝爾獎委員會主席

霍爾斯陶穆

路伊吉·皮藍德真的作品包容萬千。以一個短篇作家而言，他著作之豐可以說是空前的；即使在那種文學體裁的發源地也無人匹敵。薄伽丘的「十日談」(Boccaccio's Decameron) ① 包括了一百篇短篇小說，而皮藍德真的「一年的故事」(Novelle per un anno, 一九二二—一九三七年) 却在一年中的每一天有一則故事。他這些短篇小說題材不同，風格也各異其趣：描繪人生的作品，有的是純粹的寫實，有的則含有深奧的哲理或故作奇論，但常以幽默和諷刺著稱。他也有詩意盎然，想像力豐富的創作，其中以理想和創意的真理替換了對實體的需求。

這些短篇小說都是不費氣力的即興之作，這個共同點賦予了這些作品自然、熱情和生命。但因為短篇小說篇幅有限，需要特別嚴密的結構，我們也可以發現他這種即興隨筆之弊。在他倉促的處理題材之下，他很快地控制不了筆端，以致忽略了整體效果。雖然他的短篇小說洋溢著無限的創意，但却並非這位卓然超羣的文學大師的代表作，我們很容易的就會注意到很多主題後來都

① 薄伽丘 (Giovanni Boccaccio, 1313—1375年)，義大利文學家。他的著作以「十日談」最出名，書中包含了一百個短篇故事，可說開墾了人世百態，是世界文學史上的不朽傑作。

應用到他的劇作裏。

他的小說也不是他文學成就的巔峯，雖然他表現於戲劇中的思想——對現代劇壇有深廣而創新貢獻的思想——在他的小說中已經萌芽，但他為戲劇保留了這些思想的明確模型。

在這裏，我們只能提到他一部較具特色、表達他的時代意識的小說，將他對支配我們生活，使我們生活機械化的唯物主義的嫌惡和恐懼表露無遺。這部小說是「開拍」(Sigiri, 一九一六年)，書名取自一個電影術語「初次拍攝」(Shoot One)，這個語詞是當一幕戲要開始攝影的時候警告演員的。敘述者是一個搞攝影的，一個大電影公司的攝影師。他在工作發掘一種特殊的意義，他覺得：人生，不論是好的或壞的一面，都只不過是物質形象，為了無意義的消遣時光機械化生產出來的物質形象，除此之外，別無其他目的。照相器材變成一個吞噬萬物，展露萬物——經由影片捲筒——的魔鬼，它使任何事物現出真實的外形，一種在實質來說是精神死亡和空虛飄渺的外形。我們現代人的生活以一樣死板的速度迴旋和前進着，全然地機械化，彷彿生命本身已被摧毀或不復存在了。作者毫不保留地表明他的觀感，所有情節的安排是極盡諷刺之能的。

純粹心理問題的探討常是皮藍德裏戲劇的基礎。雖說作者的本性傾向於悲觀哲學，但不容置疑的，我們這個時代的苦難對他戲劇中的悲觀思想也是影響至鉅的。

皮藍德裏以「赤裸的面具」(Maschere Nude, 一九一八—一九二一年)為他的劇作集的名字，因為它涵義複雜，是很難譯得恰當的。字面上這個語詞為「赤裸的面具」(naked masks)，但面具通常光指外在而言。在此，這詞是指人與人間和人與自我間的作假相欺，這就是皮藍德

裏「自我」的形式——外形下有着深不可測的內在。仔細的條分縷析和深入的探討下，是「隱藏的面具」(veiled masks)：這是他戲劇中人類的素描——人是帶隱藏的面具的，唯有揭除面具，方可探其真象。那也就是這個語詞的本意。

皮藍德婁文學技巧中最出類拔萃的是他能把心理分析轉化成戲劇傑作的天賦。戲劇通常取材於人類的常型，但在他的劇作裏，精神像個影子，一個難題未解，另一個又接踵而至，使人無法判定何者為中心，何者為重要。最後，縱使他絞盡腦汁，費盡心機也無所得，因為事實上是根本毫無中心可言。世間諸事皆是相對的，沒有一樣可以讓我們完全地把握的，但他的這些劇作有時甚至能扣住國際大眾的心絃。這個結果是很矛盾的，據作者自己解釋說，他的作品「取材於生活中的形象，再加以塑造，這些材料曾經經過思想的過濾網，並且完全地俘虜了我。」這是一個基本的意象，而不是像許多人相信的，是後來被意象偽託的抽象概念。

人家說皮藍德婁只有一個「單一」的思想，個人人格的幻覺現象，即「我」的幻覺現象。這個嫌疑很容易被證實。不錯，作者是真的被這思想迷住了。然而，即使把這思想擴展，把人們相信他所見和所了解的任何事的有關事項都包括在內，這個非難也是很很不公平的。

皮藍德婁開始創作戲劇時，也受一般文學潮流影響。他以社會和道德問題、親子關係和社會結構中對榮譽、禮儀的墨守成規的矛盾，以及人類的「性善」在保衛自己對抗弊端時的困難等為題材，以道德上和邏輯上錯綜複雜的緊張場面呈現出來，以勝利或挫敗收尾。這些問題在分析角色中的「自我」時有它們自然的對合物，並且，角色間就像思想和它的爭論點一樣是息息相關

的。

在他的某些劇作中，別人的思想——由於他們的個性使然，且使他們嚐到後果的思想——變成主題。別人了解我們就像我們了解他們一樣地不完整；但是我們却對他們下截然的判斷。在這種判斷的壓力下，一個人的自我意識是會改變的。在「並沒有想像那麼壞」(Tutto per bene, 一九二〇年)中自始至終都是描繪這種心理發展的歷程。在「赤裸的」(Vestire gli ignudi, 一九二三年)中主題有一百八十度的改變，他杜撰了一個動人的悲劇角色。一個失落的生命，一個「我」，覺得人生乏味，唯願一死；但後來，他將需求完全地轉向物質外界，他有一個感傷的遺願：要有一件適當的壽衣，以滿足他的美化的幻想——鑒於別人也有的關於前生的想法。在這引人入勝的作品中，連因苦悶而說的謊都被認為是無辜的。

但作者的探討並未就此而止，他有幾齣戲討論到相對界中的謊言，他以脈絡分明的條理來深究這謊言罪孽之輕重。不存在之物的權利在「我給你的生命」(La vita che ti diedi, 一九二四年)中被指陳的淋漓盡致。有一喪失獨子的人，世間不再有任何東西使她留戀。然而，她的內在有一股強烈地驅逐死亡的力量，就像光驅逐了黑暗一般，喚醒了她。從此，她覺得不只她自己，世間的一切都變成了影象，一切存在的東西都是「夢幻之物」。她覺得她握有記憶和夢幻，而目前這兩樣是凌駕於一切之上的。她賜給他生命的兒子將永遠地留在她的心靈中，那裏不可能會有空缺，也沒有什麼力量可以移走她的兒子。他還是在她面前，只是她抓不到他的形體而已，她感覺到他就在那兒就像她能感覺到任何其他東西一樣。真實的相對體就如此以一種簡單而莊嚴的

奧秘呈現。

同樣的相對論調以一個不解之謎的形式出現在「依你之見（如果你認為你對）」（*Così [as vi pare]*，一九一八年）。這齣戲被稱為一個寓言，也就是說這個內容詭異的故事並不以它的真實性來炫耀。它是一個傳授思想的大膽而匠心獨運的杜撰故事。一個剛搬到鄉下小鎮定居的家庭，他們漸漸地不被其他居民所容。家中有三人：先生、妻子和丈母娘。丈夫和丈母娘兩個人在某些方面來說都是有理智的，但他們同為那個妻子的身分證明的荒謬想法所苦。在這爭端上，最後一個發言人總使人覺得他的話是有決定性的，但綜合比較他們互相抵觸的辯辭，答案仍屬未定。他以極偉大的戲劇藝術技巧和對人靈魂中最微妙的心思的了解，來描繪這兩個角色之間的質詢和對證。照道理他妻子應該可以揭曉謎底，但當她出現時，她像知識女神一樣，以面紗遮掩着，以神秘的口吻說話，對每一個有興趣的人來說，她代表着她本來的身分，使他們保持他們腦中對她的形象。實際上，她象徵着沒有人能抓住的整體事實。

這齣戲巧妙地諷刺着人們的好奇心和假聰明。作者把不同的人物類型呈現在讀者面前，把他們的自負點滴不漏的揭露出來，有時令人莞爾而笑，有時使人嗤之以鼻，想藉此去發掘真理。這戲劇真是傑作。

作者戲劇中的中心問題仍在「我」的分析——化解天性中相互矛盾的成分，否定幻覺時自我的完整性和以象徵手法描繪「隱藏的面具」（*Maschere Nude*）。由於他腦中有源源不絕的創作力，皮藍德婁從各種不同的角度來探討、解決問題，這些有的我們在前面已提過了。

在探究「瘋狂」這深奧問題時，他有許多重大的發現。例如：在「亨利四世」(Enrico IV, 一九二二年)這悲劇中，使人印象最深的是在永恒的時光滾滾急流中，爲自我的認同而做的掙扎。在「遊戲規則」(*Il gioco delle parti*, 一九一九年)中，皮藍德裏創作了一齣純粹的抽象概念的戲劇，他利用人爲的責任觀來說明社會人士苦於社會傳統的壓力，會毅然決然地做出出乎預料的舉動來。就像被魔杖一點，抽象遊戲以一種令人神魂顛倒的生活方式活躍在舞台上。

「六個尋找作者的角色」(*Sei personaggi in cerca d'autore*, 一九二一年)是類似我們前面敘述過的遊戲，同時又截然不同的一齣戲，它內容非常嚴肅，而又充滿了奇思幻想。在此，天馬行空的想像力遠超過抽象意念。這是一齣充滿詩意的真正戲劇，同時也解說了劇場和真實，外形和真象之間的真假虛幻。更進一步地，它傳遞了生活在被破壞了的時代，和充滿嚴詞譴責和火爆的舞台片斷中的令人近乎絕望的訊息。這劇本中濃烈的感情，高度的知性和洋溢的詩意，真是天才的巧思傑作。這齣戲劇的舉世聞名，證明了它多少已被了解，這和此劇本一樣是不尋常的。在這裏，我們沒有必要也沒有時間回想那神奇而駭人聽聞的細節了。

懷疑的心理學，皮藍德裏不朽佳作的基礎，是非常消極的。如果一般接受新奇和大膽思想的大眾用同樣的天真態度接受這種思想，那將是很危險的。但不用擔心這種情況會發生，因它適用於知識領域，一般大眾是很少領悟那麼多的。如果很偶然的有人相信他的「自我」是虛構的，他將很快地就被說服實際上這「自我」是擁有某些真實性的。就好像意志的自由是無法驗證它的實體的，但無論如何，我們的經驗却一直證實它的存在，因此，「自我」很明顯地也有使人記得的

方法。這方法可能是一見即知的，也可能是不可捉摸的。其中最不可捉摸的也許存在於思考功能本身，尤其是想要消滅「自我」的思想了。

但這偉大作家的分析工作仍有其不朽的價值，特別是和這個時代我們面對的種種事情的比較下。心理分析給我們許多複雜的事物，它散播了大量的喜悅和歡樂。它們甚至被許多虔敬的人們當成物神一般的崇拜，未開化的物神崇拜！對那些有視覺幻象的人來說，它們好比水中糾纏的海藻，小魚通常在海藻前徘徊沉思，直到它們思路明暢後，才隱入海藻中消逝了。皮藍德裏的懷疑主義使我們免於這種經驗。更進一步地，他能幫助我們，他警告我們不要莽撞地用教理或盲目的方式來觸及人們靈魂的敏銳組織。

以一個倫理思想家而言，皮藍德裏既不矛盾，也不具破壞性。他是非分明。他以一種高貴的、老式的人道主義來看人的世界。他苦悶的悲觀思想並沒有消除他的理想主義，他深入的分析理性，並沒有剷除生命的根源。在他的思想中，幸福並沒有佔多大的地位，但生命的尊嚴仍有足夠的空間可迴旋的。

親愛的皮藍德裏博士，把您的奧妙無窮的文學作品做一簡潔的概說，對我來說，是困難的工作。雖然，這種簡論不容易做到完美，但我很高興我已完成了這任務。

現在，請您從國王陛下手中接受瑞典學院認為您該得的諾貝爾文學獎。（陳志華譯）

致答辭

皮藍德裏

承蒙陛下王后聖駕光臨這個宴會，我心滿意足的向你們致以我崇高的敬意。我同時要深深的感激你們的親切歡迎和今晚這個酒會。在今天稍早的莊嚴聚會中，我非常榮幸地從國王陛下高貴的手中接受一九三四年諾貝爾文學獎，這個酒會將是今天永難忘懷的尾聲。

我也要表達我對卓越的瑞典皇家學院的由衷敬意和真誠感謝，由於他們傑出的評審，增添了漫漫的文學生涯的榮耀。

爲了求得文學上努力耕耘的收穫，我投入了人生學校。這個學校，雖然對某些聰明人毫無用處，但却是唯一能潤澤我這類型人——關懷的，專注的，耐心的，以真摯的赤子之心爲起始的，一個可教的學生，如果不是老師的，至少是人生的，一個永遠不會在他所學習的事物中放棄他的信仰和信心的學生——的心靈的。這個信仰歸屬於我本性中的單純。我覺得我有必要毫不保留和絕無懷疑地信仰人生萬象。

我用不斷的關注和深切的真誠學習和深思着這個課題來揭示出人性：一種對生命的熱愛和尊敬，充滿着難堪的覺悟、痛苦的經歷、可怕的創傷，和能擴展我們的經驗，使我們日趨成熟的任何無心過失的生命。爲了完成這種心靈教育，我付出了許多心血，它不但使我生長茁壯，同時也

使我保存自我。

當我真正的才能逐漸形成時，我變成完全沒有辦法生活下去，就像成爲一個真正的藝術家一樣，我只能思想和感覺。能思想是因爲我有感覺，能感覺是因爲我思考着。事實上，在創造自我的幻覺下，我只創作那些我感受到的和我相信的。

當我想到這種創作被您們看重，而且值得頒這個舉世聞名的獎給我時，我的感激、快樂和驕傲真是難以言宣。

我深信這個獎並不只爲了一個作者的寫作技巧而贈予——因爲那只是雕蟲小技，不足取也——而是爲了我作品中的人性真誠。（陳惠華譯）

六個尋找作者的角色

路伊吉·皮藍德婁 著
陳惠華 譯

本譯本係根據艾利克・班特利 (Eric Bentley) 英譯本。

劇中人物表

醞釀中的戲劇角色：父親、母親、兒子（二十二歲）、繼女（十八歲）、男孩（十四歲）、小孩（四歲）（後兩者不發言）、後來上場的巴其夫人。

公司演員：導演、女主角、男主角、女配角、女童星、少年主角、其他男女演員、舞台監督、提詞員、道具管理員、技術員、導演的秘書、舞台看門人、舞台工作者。

白天。某劇院的舞台上。

作者註：本劇是不分幕不分場的。其中有兩次停場：第一次是在導演和演員頭子進去商量情節，演員們離開舞台的時候，並不落幕。第二次是因為技術員弄錯了，誤把幕放下。①

當觀眾進入劇院時，幕是拉開着，舞台上就像我們在白天所見的一樣，沒有隔開的兩側，也沒有佈景，幾乎是一片漆黑，而且空蕩。一開始就使我們以為是一齣未經預演的戲。左右有兩個樓梯聯接着舞台和觀眾席。

舞台提詞員席位上的圓頂已安排就緒。另一邊，在舞台前面，是導演的小桌子和背對着觀眾的靠椅。此外還有兩個不同大小的桌子和椅子散置四處，等着排演。還有一槍在邊邊幾乎看不見的鋼琴。

在朦朧的燈光中，技術員由邊門踏上舞台。他穿着一件藍襯衫，腰上掛着工具袋，他在後方的一個角落裏拿了幾根舞台撐架，安置在前台上，跪下來釘釘子，聽到釘的聲音舞台監督由通往化粧室的門跑來。

●英譯本作者註之便有英譯者註，詳引於下：

英譯者註：我們現在欣賞的戲劇是一九二一年此劇本寫作時義大利最通俗的形式。除非在劇本上做大幅度的改變，否則想把它改成後來非義大利式的戲劇根本是不可能的，因為仍然會有許多不適合的地方。例如：你不能把這假想成一九七〇年代百老匯式的，只是不在百老匯演出的戲劇，在那時，如果你辦一

個劇中角色為「女配角」(Second Actress)，美國演員協會沒有一個人會接受這稱謂的。考慮這種因素，譯者決定直譯。因此，讀者必須想像一個他也許不熟悉的劇場，例如：舞台上有一提詞員，舞台中共有他的席位。

劇中第二重要人物在原文中叫 *Direttore-Capocomico*。Direttore 是總經理或經理。*Capocomico* 最初會使人想譯為「演員指導」(Actor Manager)，因為在維多利亞時代，「演員指導」確實導演戲劇。唯一的難題是皮藍德婁的 *Capocomico* 顯然沒有參加演出。他是導演兼經理，在美式英語中，我們除了稱之為「導演」(Director) 外，別無選擇餘地。這個名詞在今日義大利語中則稱為 *Regista*。這種不同的名稱主要是因為這種專門職業的演化。*Direttore-Capocomico* 是介於以前的「演員指導」和現代的「導演」之間的。在一個較晚期的作品「今晚我們即興而奏」(*Tonight We Improvise*)，皮藍德婁即採後者。

在劇本上有一點要說明的。此劇中很少人物名字，因此角色間通常指稱為「他」或是「她」。因此，作者常以「指父親」的形式括號說明。如果可能的話，譯者將此(依上例)縮短為「父親」。

義大利文本有和「赤裸的面具」(*Maschere Nude*) 合成一本，門答多利公司(Mondadori)一九四八年再版的本子，這是皮藍德婁此劇的最後修訂版。這翻譯在美國由 E. P. 杜登(Dutton)公司出版，是根據一九二一年初版本譯成。在初版中有，而後來版本中刪除的三段已包括在此書的註解中，因此美國讀者首次得以知道皮藍德婁的增減。(看起來，到目前還沒有對這些增減的詳細研究，譯者注意到修訂可分三期：最後修訂版，一九二三年第二度修訂版和一九二一年初版本。)在英國有一非常流利的最後修訂版的譯本，由佛萊德瑞克·梅(Frederick May)翻譯，倫敦漢尼門公司(Heinemann's)出版。還有通暢的最後版本的改編劇本，分別由丹尼斯·瓊恩登(Denis Johnston)和保羅·阿維拉·梅爾(Paul Avilla Mayer)完成。杜登本的原文劇作，由愛德華·史托樂(Edward Storer)加註，是原樣的，但錯誤叢生。由莊傑明·克瑞米厄(Benjamin Cremieux)根據初版本譯成的法文版，譯文流利，頗有價值。

舞台監督：啊！你在幹什麼呀？

技術員：幹什麼呀！釘釘子啊！

舞台監督：在這個時候？（他看看鐘）已經十點三十分了，導演馬上就要來排戲了。

技術員：我必須有時間才能工作，你知道。

舞台監督：你會有時間的，但不是現在。

技術員：什麼時候？

舞台監督：不在排演時間內的任何時間。現在，走開，把這些東西都拿走。我要安排第二幕。喇

，「角色扮演的遊戲」的第二幕。

「技術員把撐柱拿起，喃喃地發牢騷走了，同時男女演員從側門進入：三三兩兩的，約九或十個人。將要排演一齣皮藍德裏的戲：「角色扮演的遊戲」。他們向舞台監督問好，彼此互道「早安」。有些走向他們的化粧室。提詞員胳膊下挾着劇本，在舞台上靜候導演來開排。男女演員，有的立着，有的坐着，或聊天，或抽煙，或大聲讀報給同事聽，或抱怨自己被編派的角色。如果男女演員都穿着色彩更鮮艷的衣服，如果這幕臨時與劇能融合活潑和自然，那就更好了。接着，一個演員坐在鋼琴旁彈奏舞曲。年輕的男女演員紛紛跳起舞來。」

舞台監督：（拍手，要求肅靜）好了，够了。導演來了。

（喧嘩聲和跳舞條然停止。演員們轉身注視觀眾席的門，從那兒可看見導演真來了。他頭戴着常禮帽，臂下挾着手杖，嘴叼着大雪茄煙，他穿過通道，經由一個階梯，上了舞台，演員

們跟他打招呼。秘書交給他他的郵件：幾份報紙和一份裝在封套裏的劇本。）

導演：有信嗎？

秘書：沒有。這是所有的郵件。

導演：（交給他劇本）把這拿到我房間去。（然後，環顧四周，對舞台監督說）我們彼此都看不

清了，開燈吧！

舞台監督：好。

（他喚人開燈，眨眼間，演員們所在的舞台左半部已燈火通明。在那同時，提詞員已就位。

他扭開一盞小燈，翻開在他面前的劇本。）

導演：（拍手）好，讓我們開始吧！（對舞台監督）誰還沒來？

舞台監督：女主角。

導演：又是這樣。（他看看鐘）我們已經晚了十分鐘。你會罰她錢吧？拜託！這樣她才會知道要準時。

（他還沒罵完，女主角的聲音已從觀眾席的那端傳來。）

女主角：不，不，看老天的份上！我來了，我來了！

（她全身雪白衣服，罩着一頂大而蓬鬆的帽子，手中還抱着一隻可愛的小狗，急急忙忙地跑過通道，踏上階梯。）

導演：妳一向發誓要人們等妳的。