

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

西班牙的文學與電影--從戰後至後佛朗哥時期(II-I)

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC93-2411-H-002-067-

執行期間：93年08月01日至94年07月31日

執行單位：國立臺灣大學外國語文學系暨研究所

計畫主持人：張淑英

報告類型：精簡報告

處理方式：本計畫可公開查詢

中 華 民 國 94 年 8 月 30 日

《杜瓦特家族》——小說到電影的暴力主題與國家寓言的延變¹

一、前言

西班牙一九八九年諾貝爾文學獎得主塞拉(Camilo José Cela, 1916-2002)的成名作，也是西班牙戰後小說的領航作——一九四二年出版的《杜瓦特家族》(*La familia de Pascual Duarte*)，以翻譯語言和出版版本而論，迄今已成為西語文學僅次於塞萬提斯的《吉訶德先生傳》²被譯成最多外語的文學作品。就西語領域而言，針對此部小說的相關研究可謂汗牛充棟，有從西班牙內戰前後的社會文化背景討論之；有從引領西班牙戰後文學的發展風潮切入者；有從「存在主義」的理論詮釋者；有從人類文明與野蠻的蛻變角度，分析人物的性善性惡天性；或從比較文學角度，以不同小說文本對照解讀者...等等。本文則試圖在現有文學理論與文學文本的研究範疇中，加入改編電影文本的研究，以跨藝術（跨文類）的比較研究將塞拉這部作品做不同層次的解析。

西班牙已逝導演黎卡多·佛朗哥(Ricardo Franco, 1949-1998)，³在《杜瓦特家族》面世三十三年後，一九七五年將《杜瓦特家族》改編，以《杜瓦特》(*Pascual Duarte*)⁴為名搬上大銀幕。細細審視電影文本的表現藝術，此部電影與原著蘊含許多耐人尋味的特色與發人深省的議題。電影導演與作家因為生長的社會環境不同而有不同的政治視野與考量；小說與電影因為分屬不同時空的創作，而有主題輕重拿捏的準繩；也因為西班牙文學與電影發展的不同政策與影響因素，讓這兩部作品在國家發展、社會延變的重要過渡時期扮演關鍵性的角色；更重要的是，二十世紀的西班牙因為內戰和佛朗哥將軍(Francisco Franco Bahamonde)將近四十年的獨裁，讓二十世紀的西班牙社會有了三段式不同的體制與面貌：內戰前國王亞爾豐索十三世(Alfonso XIII)復辟時期、內戰後佛朗哥獨裁期、佛朗哥逝世後的後佛朗哥民主憲政期。⁵ 這些跨時空社會背景的變異，因為政治體制的變革而

¹ 本文原為西班牙文撰寫，以〈杜瓦特家族：小說與影像藝術〉(“*La familia de Pascual Duarte en imágenes*”)為題發表於 *NTU Studies in Language and Literature*, 2004 (13):173-216。中文文稿擷取西文論文幾項論點(暴力與國家寓言)濃縮改寫。西文論文較多篇幅側重電影美學與影像處理，中文論文則著墨小說到電影中「國家寓言」主題的轉變。本論文亦是本人從事國科會專題研究計畫一系列「西語文學與電影」研究專題的部分研究成果(NSC93-2411-H-002-067-)。

² 約莫有 254 種版本，共四十種外語譯。參閱《杜瓦特家族五十年》(*La familia de Pascual Duarte, 50 años, de Camilo José Cela*)。

³ 因導演之姓亦為「佛朗哥」與佛朗哥將軍同姓，故本文稱電影導演時，姓、名一併書寫稱之。

⁴ 小說原名為《帕斯掛·杜瓦特家族》，電影在「家庭」著墨較少，側重主角杜瓦特，取其姓名《帕斯掛·杜瓦特》為片名。本文中影片中文譯名取簡，以「姓」(杜瓦特)譯。

⁵ 這三段式廣義概括，以內戰為分水嶺，為內戰前(一九三九年以前)獨裁時期(1939-1975)，後佛朗哥時期的民主憲政時期(一九七五年以後，一九七八年通過憲法，恢復君主制度，璜·卡洛斯一世繼位國王，民選首相，以內閣制掌國政)。質言之，截至一九三六年內戰爆發前，西班牙尚分為三種形式的體制：一八九八年「美西戰爭」戰爭後，西班牙正式結束帝國殖民，國內紛擾，一九〇二年-三〇年是國王亞爾豐索十三世(Alfonso XIII)復辟時期(Restauración)，這其間已是激進黨和保守黨輪番傾軋，爭奪政權的動亂期，一九二三年布里摩·李維拉將軍(Miguel Primo de Rivera)且宣布施行獨裁體制。一九三一年舉行大選，國王亞爾豐索十三世流亡海外，西

產生迥異的詮釋觀點。西班牙文學與電影學者格薩達(Luis Quesada)表示「西班牙內戰像是新仇舊恨一筆勾消的背水一戰，一切重新來過的分水嶺。在藝術和文學方面，也是明顯標示「過去」和「往後」涇渭分明的里程碑。」(309)內戰的閹割之禍造成西班牙社會集體的創傷和撕裂，佛朗哥戰勝成王，一九四〇年代開始，戰後政治轉向保守、集權且極權的獨裁體制，西班牙進入另一種層次的「鎖國」政策。⁶同樣地，獨裁者之死——一九七五年佛朗哥的逝世和政治體制的轉變，同樣對西班牙的社會文化畫下另一個里程碑，文學與藝術的面向和發展再經一次洗禮，獨裁時期的「佛朗哥的西班牙」和後佛朗哥時期的「民主西班牙」又是一次「過去」和「未來」大異其趣的分水嶺。

文學與電影的比較研究在學術研究領域雖也蔚為風尚，但要從兩者間的類同或異質處找尋或發現引人入勝的研究論述，卻不是每部文學作品與改編電影皆可同時契合的情形。塞拉的《杜瓦特家族》可稱是內戰結束後，進入雷厲風行的獨裁時期當下的文學產物；而黎卡多·佛朗哥的《杜瓦特》是佛朗哥將軍日薄西山，政權轉移重組時期的產物，適值西班牙體制進入改革的民主憲政起飛時期。塞拉的文學盛名與成就時而讓研究者忽略文學作品外的相關作品，論述中也易傾向褒作家（文學）貶其他的論點。黎卡多·佛朗哥的《杜瓦特》雖也在一九七六年的坎城影展獲得最佳男演員和最佳影片提名的殊榮，西班牙演員何西·路易斯·葛梅茲（José Luis Gómez）且奪下最佳男演員獎項，但是除了當時的熱潮，長久以來，小說《杜瓦特家族》因著塞拉摘諾貝爾文學獎桂冠的殊榮益形發光發熱，在論壇中，黎卡多·佛朗哥和影片《杜瓦特》卻益加相形見絀，似有欠公允。以電影製作手法和技巧論，黎卡多·佛朗哥特立獨行的風格、簡潔的手法，以畫家哥雅黑色畫作系列做為影像靈感的偏好，都獲其他導演的好評（Borau 378）但《杜瓦特》劇本改編分散獨立的情形，電影觀眾必須是小說的讀者才容易進入電影世界的氛圍與情節，就市場機制和喜好動態、緊張刺激、懸疑、掌握故事發展和明確主題的電影觀眾而論，不甚討喜。然而，以「作者論」的觀點討論，以西班牙這兩個時代背景下，文學與電影的發展和文化意涵的衝突性則極具深意。因此，本文希冀可以持平討論，將兩個文本的獨特之處一併討論分析，藉以窺探西班牙不同時代框架下文學與電影投射的焦距。

二、小說的社會寫實與電影寫實主義

塞拉的《杜瓦特家族》從出版迄今六十二年來，文學評論恆常將之與西班牙內戰相提並論，但是這部小說中「內戰」只是一個「簾幕」，一個背景，並非主

班牙進入第二共和執政（1931-1939），而此第二共和期間，便爆發一九三六年至一九三九年的內戰。

⁶西班牙歷史上，舉凡遇到內憂外患，經常採取封閉政策。例如，十六世紀菲利普二世(Felipe II)與英對峙，無敵艦隊慘敗，以及接續採取的宗教「反改革」，力護天主教的權威與傳統，與其父親卡洛斯一世(Carlos I)尊崇伊拉斯莫斯提議的宗教改革大不相同。另外，十九世紀初拿破崙指派其弟何西·波拿巴入主西班牙的國難，也讓費南多七世(Fernando VII)採取排外的政策。佛朗哥取得政權之初，時值第二次世界大戰，西班牙內戰內耗，對外宣稱中立。內戰後，佛朗哥獨裁，箝制禁令繁多，各方面發展建設相較歐洲與西方世界步調相形緩慢。

題，它反映了塞拉寫這部小說的氛圍和禁忌，指涉因內戰導致的人心向背，以家庭倫常的不變暗喻國家與人民的關係。內戰後取得政權的佛朗哥，梟雄之威意氣風發，炫耀自己是「納粹和法西斯的親密戰友」(Bayo 225)，大有效法兩位獨裁者的風格以統御西班牙的企圖。試看一九四一年佛朗哥以筆名安德拉特(Jaime de Andrade)撰寫腳本的電影《佛朗哥的西班牙》(*Raza*)，以勝利者之姿的角度詮釋西班牙內戰。十年後，此片再度播映時，為了因應國際局勢的變化，影片重新剪接，刪除諸多與法西斯和納粹相關的鏡頭。由此可見，西班牙內戰後甫獲勝利的佛朗哥，以納粹和法西斯的追隨者自豪，唯我獨尊的霸氣和無人敢批其逆鱗的盛勢可見一斑。塞拉撰寫《杜瓦特家族》時，諸多政治敏感的議題形同禁忌，無法在筆下見真章，手稿先行在文人間傳閱，近半年後始面世。另一方面，黎卡多·佛朗哥拍攝《杜瓦特》時期的政治氛圍已和塞拉所處的時代迥然不同，杜塞爾(Javier Tusell)在《不確定的年代 1973-1976：佛朗哥主義與過渡時期的阿利亞斯·納瓦羅政府》(*Tiempo de incertidumbre. Carlos Arias Navarro, entre el franquismo y la Transición, 1973-1976*)指出，阿利亞斯·納瓦羅代替佛朗哥執政的三年，肩負過渡時期風雨飄搖的艱困與包袱，一方面要接收延續佛朗哥的權力，一方面要面對其他政黨虎視眈眈，其欲遂遂，準備取而代之的企圖。同時，人民的聲音也逐漸得以發聲，社運、勞工團體針對諸多政策的不滿與反抗匯聚成一股力量，紛紛要求釋放政治犯、施行土地改革與社會福利...等等措施。諸此，阿利亞斯·納瓦羅因應局勢和人民訴求採取小幅開放政策，被政論評為猶抱琵琶半遮面的「羞澀的開放」。電檢制度方面取消先送腳本審核的程序。職是之故，導演黎卡多·佛朗哥在處理《杜瓦特》時，當下的社會環境和政治變革多少影響他處理塞拉小說的向度與層面。因此，我們可以觀察到，雖然小說和電影文本的時間都是探討內戰前的西班牙，以及小說主角成長的心路歷程，但是作家和導演的成長時代則影響他們對主題詮釋、技巧表現等介面的關注和取捨，兩者各顯春秋。

塞拉的《杜瓦特家族》堪稱為西班牙戰後文學挹注活水的啟蒙作。因為內戰緣故，使得戰後文學的發展傾向社會寫實的筆觸，這種寫實，有別於一八九八年戰後的寫實，彼時的寫實對西班牙「恨鐵不成鋼」然「國破山河在」對斯土斯民尚存有諸多期許和希望。戰後文學創作的筆觸則傾向悲觀消極，批評犀利、筆調酸楚，對西班牙社會痛下針砭，對人類生存的問題和社會真實的反映趨於極端、懷疑。猶歷歷在目的內戰成為小說的主要題材，暴力血腥漫步字裡行間，政治理念或隱或現浮沈文字敘述中，存在主義對生存的疑惑與孤寂感在小說人物中體現，社會寫實——「抗議批評文學」紛紛問世，揭發時下不公平的現象與西班牙社會各階層眾生相，而作家本身成長經歷成為這類主題最佳見證。因此，作家成為大眾的發聲器，擔負與社會協商的代言人。《杜瓦特家族》的社會寫實變成「暴力的殺戮戰場」。主角杜瓦特，一個命中注定的悲劇人物，在獄中懺悔，書寫回憶錄，回首一生來時路，無限悔恨與恐懼。然而，一開始他便言明自己的無奈：「先生，我不是壞人，雖然有太多事情使我變壞」(Cela I:25) 杜瓦特出生在一

個毫無天倫之樂可言的問題家庭裡，父母成天吵架鬥毆，母親紅杏出牆；妹妹蘿莎麗歐出外從妓賣淫；小弟馬利歐生來乏人照顧，不幸掉落油桶溺死；杜瓦特無緣無故殺害長期陪伴他一起狩獵的母狗「起司霸」；⁷ 新婚蜜月旅途歸來，殺傷酒館開他玩笑的朋友薩卡里亞斯；殘忍屠殺導致妻子流產的馬匹。孰料厄運接踵而至，爾後又忿怒殺死妹妹的情人，也是他離家出走時妻子蘿拉的胼夫——綽號「小白臉」的艾斯帝勞；蘿拉也在丈夫不堪戴綠帽的盛怒下斷魂；⁸ 長期與母親不睦，杜瓦特最後甚至手刃母親，致她於死地。內戰爆發時，杜瓦特又槍殺鄉里地主何蘇士·里巴（授封為多雷梅西亞伯爵）。每一樁殺害都是暴力粗野，每一樁悲劇都有他下意識中認為「忍無可忍」，旁人卻無從理解的動機和理由。小說中主角人物接二連三的殘暴屠殺在西國文壇引起熱烈討論，「恐怖主義」(tremendismo) 之名因應而生，這個語彙遂變成《杜瓦特家族》的圖騰，而這個語彙，正也反映一九四〇年代的西班牙，塞拉筆下所能表現的書寫的尺度與極限。這樣一個源於內戰的「社會寫實」一直延續綿延至今，在寫作技巧上，自一九六〇年代開始，受拉丁美洲影響，或有超現實主義（打破時空的敘述結構）的嘗試，但是內戰的題材則成為西班牙文壇一個不曾凋朽的創作題材。

電影方面，黎卡多·佛朗哥和塞拉一樣，拍片喜好拾取小人物、社會邊緣人或歷史受難者的題材 (Torres 451) 他和一群特立獨行的電影工作者組成「阿爾奎耶學派」(Escuela de Argüelles)，⁹ 但是「寫實」風格依然受到彼時的電影風潮和拍攝技巧濡染。義大利新寫實主義之風吹向西班牙後，在一九五〇年代至一九六〇年代達到鼎盛，¹⁰ 黎卡多·佛朗哥的手法和電影寫實主義的變革特色有若干雷同，《杜瓦特》是一部「從小說延展出來的作品」，而不是「關於這部小說」的電影 (Quesada 359-60) 塞拉提供黎卡多·佛朗哥電影的框架，之後整個佈局與情節則完全任導演安排遊走。¹¹ 小說《杜瓦特家族》在黎卡多·佛朗哥拍片的時代早已膾炙人口，他大膽地將觀眾設定在已熟悉小說情節的範疇，繼而挑選他想要的片段，編織影像拼貼，構築「非敘事性」的電影。小說以第一人稱全知觀點主觀敘述，電影則是客觀敘事，沒有具體的敘述者。未曾閱讀小說而逕欣賞影

⁷ Nora (69-70) 和 Ilie (53-54) 兩人均針對杜瓦特此項暴力進行心裡分析，認為杜瓦特透過殺害「母狗」做為他在人的世界之外，可以抒發大男人主義的心理慰藉。小說在第一章便交代殺狗之事，但是發生時間並不明確。另外，也可能存在「雌性」動物隱喻女性的可能，藉以指涉杜瓦特家庭中三個令他心寒的女人。

⁸ 小說並未明確敘述蘿拉的死因，但是杜瓦特戴綠帽的恥辱與憤怒，要蘿拉墮胎拿掉她和「小白臉」艾斯帝勞的孩子，這些均構成蘿拉喪命的間接因素。

⁹ 一九六〇年代最主要為巴塞隆納學派和馬德里學派，「阿爾奎耶學派」(Escuela de Argüelles) 的「阿爾奎耶」是馬德里一個市區名稱，也是姓氏名稱。這批導演初期主張不願過度商業化的拍片方式，堅持以自己的理念來創作。

¹⁰ 聶維斯·康特 (José Antonio Nieves Conde) 的作品《田埂犁溝》(Surcos) 被視為是西班牙佛朗哥時期新寫實主義的代表作。另外，巴登 (Juan Antonio Bardem) 的《馬約爾大街》(Calle mayor) 也是新寫實主義的典型作品。

¹¹ Luis Quesada 認為黎卡多·佛朗哥只是取杜瓦特的架構，整個改編相當鬆散 (11) 然而，瑪莎金德 (Marsha Kinder) 依然認為屬於相當忠實的改編 (184) 兩人看法懸殊。我個人認為沒有小說的閱讀基礎，無法理解電影文本的來龍去脈。就電影的拼貼藝術而言，有導演的技巧實驗性質。

片的觀眾，泰半無法理解其間來龍去脈，加上影像的黯淡、緩慢的步調、稀少的對白，跳接的鏡頭，觀眾會有置入迷宮之感，觀看電影彷彿在組合拼圖遊戲，甚至有無法理解（拼湊）整部電影故事的迷惑。¹²黎卡多·佛朗哥處理的《杜瓦特》沒有清楚的「起、承、轉、合」除了監獄和家庭兩個空間外，所有的故事可以在這兩個空間任意切入，也沒有小說中類似勢不兩立的衝突點。稀少缺乏修飾的對白，讓情節益形模糊曖昧。看似複雜的問題，卻沒有一個明確俐落的答案，這樣的延展和 Giannetti 敘述的寫實主義敘事十分吻合（336）。塞拉的《杜瓦特家族》雖然未按時間流程書寫，篇章情節也隨意跳接，但是與他敘述混雜、人物繁多的諸多作品相較之下，結構算是較有脈絡條理，人物特色也較具體明顯，故事的鋪陳相當完整。反之，黎卡多·佛朗哥所採取的拼貼藝術，一如孫蓀內基(Santos Zunzunegui)評論西班牙電影的寫實主義所提出的觀點：「諸多導演喜以畫家哥雅和作家格維多(Francisco de Quevedo)為師...，放棄西班牙傳統的寫實路線...，眼中的世界像一個有缺陷的變形體...，用近似荒誕扭曲的手法呈現個人和群體的苦悶，藉以披露負面英雄的悲劇」(La imprenta dinámica..., 481) 這也是我們從這兩種文本間發現所謂的「寫實主義」在不同藝術表現間的差異。

三、小說的恐怖主義與電影暴力主題

西語知名學者維拉諾瓦(Antonio Vilanova)表示，塞拉的「《杜瓦特家族》重新走入西班牙鄉村農民的生活界面，勾勒一個可能是西班牙每個鄉村家庭的縮影...」(108)。《杜瓦特家族》的城鄉描繪，有別於九八年代文人對家國山河的纏綿與寄情，小說所呈現的是一種原始、粗野的本性，反映人性內在的本能及情緒，一種生物與生俱來的直覺反應，而這就是塞拉和黎卡多·佛朗哥在小說和電影中的母題—暴力的詮釋。維拉諾瓦認為塞拉「建構的衝突點彰顯小說的張力與奇特，它融合了極端恐怖的暴力行為和悲憫懺悔的感性，一個窮凶極惡的劊子手可以毫不掩飾地自述自己的殘酷與罪行」(110)。這樣類同的題材，在塞拉的時代我們也見證到相似的作品—卡繆的《異鄉人》(1942)和阿根廷小說家薩巴多(Ernesto Sábato)的《隧道》(El túnel, 1948)。《異鄉人》中，莫梭被認為「潛意識」裏有弑母的念頭，《隧道》的巴布羅·卡斯岱爾則因愛生恨，刺殺情人瑪麗亞，杜瓦特無疑是三者中暴力之最。¹³根據艾利(Paul Ilie)的解讀，杜瓦特既有人性本善的特質，例如，溫柔、善體人意、平易近人等等，但也同時具有人類原始野蠻、負面的特質，諸如恐懼、脆弱、害羞、自卑...等等，這些特質並未因後天教養產生相輔相成之功。成長過程中，家庭暴力頻仍的環境，致使他的學識陶養和人格養成不完全，導致他的行為和性格易受外界環境的操控和誤導。正如混沌之初，人類對外在世界的陌生所產生的恐懼與自衛行為。因此，他認為杜瓦特的悲劇不是宿命的結果，而是外在環境介入使然的悲劇（42-44）。

¹² 以現有若干出現在電子媒體或平面媒體的讀者意見，大都有此類的觀感和評論。

¹³ 參閱 Busette 該文針對《杜瓦特家族》和《隧道》的分析。我個人在教育部顧問室人文社會科學史料典籍讀書會的補助計畫中，曾針對《杜瓦特家族》和《異鄉人》做文本分析比較（2002年5月31日），參閱 <http://ccms.ntu.edu.tw/~luisa/speech/speech.htm>。

瑪莎金德(Marsha Kinder)在《血腥電影》(*Blood cinema*)中則指出,西班牙(後)佛朗哥時期的電影都在處理「文化衝擊」和「重新建構國家認同」的問題,而這些問題都必須追溯到內戰的前因後果,因此,後佛朗哥時期的電影極大部分仍然以反思再現內戰創傷為主題,職是之故,即便佛朗哥將軍逝去,邁向民主憲政之初,導演們不是迎向滿園芬芳的民主大未來,而是掀開痛苦記憶的閘門,咀嚼思量那一段傷痕。塞拉文學上的「恐怖主義」,在電影導演群中,也有被歸為一系列的「暴力主題」的作品,例如波拉烏(José Luis Borau)、索拉(Carlos Saura)、艾里西(Víctor Erice)、巴登(Antonio Bardem)、古迪耶雷茲·阿拉貢(Manuel Gutiérrez Aragón)等知名導演都是處理暴力題材的翹楚。黎卡多·佛朗哥也恭逢其時,被視為暴力電影導演 (Monterde 45-46)。¹⁴霍普威爾(John Hopewell)則更直接點出:「西班牙導演的表現手法無異回歸到人類原始野蠻階段,再現人類如野獸般的行為。他們以獸性野蠻,作為西班牙當時現況的隱喻,將人類的關係比喻成原始的狩獵活動。」(27)關於人類的「原始」(文明 v.s 野蠻)的探討,類似論點帕斯在《交替的潮流》(*Corriente alterna*)、《濼澤兒女》(*Los hijos del limo*)和《孤寂的迷宮》(*El laberinto de la soledad*)討論拉丁美洲的民族性時,述及李維史陀的《野蠻思想》和《種族與歷史》討論「過去」的時間和人類的文明/野蠻進展的關係。人類追溯緬懷過往有兩層意義,一個是代表人類智慧累積的文明,也就是「典型在夙昔」的正面追思;另一個層面則是混沌之初,未經文明教化的「原始粗魯野蠻」。¹⁵對塞拉和眾多西班牙導演而言,面對過去,揭露過去的錯誤是一種傷痛卻必要的療傷過程,唯有勇敢面對過去,始有能量迎向未來,因此,內戰閱牆之禍的集體創傷,他們要用嚴厲的手法來批判和呈現,以達醍壺灌頂、終結悲劇之功。另一方面,從政治面觀察,這系列「暴力」電影導演都從「反佛朗哥」的面向切入,揭露佛朗哥執政時期表面平和的假象,裏子實則施行壓抑與箝制,形同暴力迫害。¹⁶因此,暴力主題是後佛朗哥時期文化工作者的反撲與詮釋(Kinder 138)。

塞拉的筆觸在處理杜瓦特的七件暴行中,¹⁷細膩的描寫,字裡行間讓讀者領略暴力的力道與人性粗野的兇殘。例如,刻畫細微,為人熟知的弑母的情節:

¹⁴ 這些屬於「暴力」題材的影片,除了黎卡多·佛朗哥的《杜瓦特》之外,尚有波拉烏的《鬼鬼祟祟》(*Furtivos*, 1975);索拉的《蒙蔽的眼睛》(*Los ojos vendados*, 1978);烏里貝(Imanol Uribe)的《米克之死》(*La muerte de Mikel* (1984));阿莫多瓦的《鬥牛士》(*Matador*, 1986);古迪耶雷茲·阿拉貢的《黑幫》(*Camada negra*, 1985);維亞榮加(Agustín Villaronga)的《玻璃後面》(《窗外》, *Tras el crystal*, 1985);碧拉·米羅(Pilar Miró)的《昆卡鎮謀殺案》(*El crimen de Cuenca*, 1979)。

¹⁵ Barrero Pérez, Antonio Vilanova, Sanz-Villanueva, Bataille 和 Kinder 的論述均有觸及這個問題的討論,此處不一一個別引文。我個人在〈帕斯的時間觀〉中亦多方討論時間對應野蠻與文明的問題,請參照拙文。

¹⁶ 佛朗哥時期,舉凡政治批判、性愛題材、褻瀆宗教等議題均被禁止。

¹⁷ 電影省略杜瓦特的妻子蘿拉的死亡。小說中在酒館開杜瓦特玩笑的是薩卡利亞斯(Zacarias),黎卡多·佛朗哥直接改以「小白臉」艾斯帝勞取代。朋友說杜瓦特命好,有好妹妹(蘿莎麗歐)、好妻子(蘿拉)「小白臉」艾斯帝勞則譏笑是「好花插在牛糞上」,指稱杜瓦特不配擁有這兩位女人。

我猛撲上去壓住她。她用力掙扎，身體一直滑動... 一度還揪住我的脖子。她大吼大叫，像被判了死刑的反應。我們揪來揪去，拼命搏鬥，真是一場恐怖的戰爭。兩個人相互咆哮怒吼，跟禽獸時在沒啥兩樣... 這個該死的人比魔鬼還要孔武有力，我使盡吃奶的力氣才稍微制止她。前前後後壓倒有挺起十五次之多... 她抓我、搔我、擰我、用腳踢我、用拳頭捶我，一張嘴巴猛咬我，讓她逮到機會突然撲向我的胸膛，一口咬斷我左邊的乳頭，正也是那個時候我有機會用刀子往她喉嚨戳進去.... (Cela I:161)。¹⁸

塞拉小說中的「暴力」是動態、粗暴、狂野，光天化日下進行；電影中的暴力是無聲、黑暗、出其不意的震驚。除了殺母馬（母驢）事件，電影以特寫血腥鏡頭呈現之外，¹⁹其餘的暴力行為不像小說的伏筆、山雨欲來風滿樓的徵兆。電影以重複片頭音樂的方式作為暴力事件行將發生的預警，因此，塞拉文字的鋪陳敘述，電影中一聽到相同的片頭音樂（單調深沈）響起，便可能警覺接踵而至的暴力事件。塞拉用心經營的文字敘述，黎卡多·佛朗哥的佈局顯得較為遜色，致使若干論述針對這個重要的暴力母題，對黎卡多·佛朗哥提出「沈悶、無趣、生硬、令人窒息」的批評，雖然另一方面也肯定他對暴力詮釋別出心裁之處。²⁰ 這個論點，如果觀照巴岱耶(Georges Bataille)對「暴力」某種介面的解讀，顯的黎卡多·佛朗哥在這些影像處理上仍是透過巧思運用的。巴岱耶指出文明和野蠻是人類生活中兩個極端的介面，如果「言語」使用被界定為文明人的先決條件，那麼所謂的暴力是寂靜無聲的（192）塞拉在小說中有一段敘述，和巴岱耶此種文明與語言的關係極為相近。小說中杜瓦特無法走出喪子之痛的陰霾，家庭的苦悶、死寂令他難耐，以及母親、妻子、妹妹的冷漠，迫使他離家出走逃避現實。在馬德里他見識到所謂的「文明」：

... 安和突然和身邊擦過的路人大聲爭執起來。他們霹哩啪啦講一大串奇奇怪怪的話，我大概只聽懂一半。兩人互不相讓，爭的面紅耳赤... 可是我搞不懂的是這樣口出穢言，嚷嚷吼吼，卻沒捲起袖子動起手腳來，兩人可是極盡侮辱對方，連

¹⁸ 中譯可參閱張淑英（時報）或李德明（桂冠）譯本。

¹⁹ 小說中是一匹母馬，電影中則是一匹母驢。本文述及時，必要時將同時標示，以「母馬（母驢）」方式書寫。母馬和母驢的影像，以農村社會的生活形態而言，母驢所代表的是更為刻苦貧窮的農村生活。黎卡多·佛朗哥在取景色調處理方面，極盡將杜瓦特的故鄉，西班牙西部的艾斯德雷馬度拉（Extremadura）的貧瘠荒涼呈現出來。杜瓦特刀刺母驢這個鏡頭，在坎城影展首映會時，造成一陣騷動，若干觀眾對此屠殺動物的血腥鏡頭產生反感（Guesada 360）電影中也只有屠驢事件不是黑暗畫面，而且以刀代槍呈現出來。

²⁰ 帕洛莫（Miguel Ángel Palomo）於一九七六年在《國家報》（*El País*）發表此篇影評，文章取自 <http://www.filmaffinity.com/es/film305177.html>。肯定之處認為「無聲勝有聲」的方式凸顯杜瓦特拙於言詞的個性，未能接收良好家庭與社會教育的缺憾，以及達到塑造杜瓦特「弱者」的形象，指其行為皆出於「受迫」所致。

祖宗八代都罵進去了... 奇怪的是彼此都沒動對方一根汗毛。這種現象實在太奇怪了, 看的我傻了眼... 太妙了! 真叫人痛快! 我們這些鄉巴佬如果有城市人的胸襟和修養, 監獄早就像孤島一樣乏人問津了 (Cela I: 119-120)。

巴岱耶和塞拉的敘述十分耐人尋味, 因為電影影像中所有的暴力都是「寂靜無聲的」(除了槍聲以外) 例如, 杜瓦特出外狩獵, 沈思冥想之後開槍射殺無知的小母狗; 杜瓦特難忍妹妹和「小白臉」艾斯帝勞廝混, 妹妹決定再度出外賣淫時, 他憤而舉槍開火, 「小白臉」艾斯帝勞應聲而倒。蜜月歸來, 妻子蘿拉流產, 杜瓦特在田野奔跑尋馬(驢) 把母馬(母驢) 戳的千瘡百孔, 血跡四濺, 四下只有死亡的樂音迴繞。假釋歸來, 母親依然無語冷淡, 他鉅細靡遺檢視槍枝, 寧靜緩慢地擦拭, 冷不防地, 忽朝著對面而坐的母親扣下扳機, 母親四腳朝天臥地氣絕。緊接著鏡頭, 杜瓦特荷槍外出, 正對著準備移居馬德里的何蘇士·里巴發射, 讓他一槍斃命。這些暴力槍殺沒有對白, 沒有旁白, 沒有明確的蛛絲馬跡, 沒有解答。巴岱耶另一段暴力的論斷, 似乎更可以為杜瓦特的系列暴行找出合理解釋的原因:

違反禁令並非對禁令的排斥和否定, 而是超越和履行。所有的禁令, 在理智的世界中, 並非全然理性的。在一發不可收拾的場面中, 唯有失緒的恐怖行為(恐懼) 有辦法對抗, 這就是禁忌的本質: 製造一個近似理性和寧靜的世界, 而這初始, 並非出於知性思考的戰慄, 而是感性的反應, 也是暴力產生的原因(人類暴力行為的產生非出自於算計評估的結果, 而是感性狀態的反應, 例如憤怒、害怕、慾望... 等等。) 我們必須注意禁止本身所蘊含的非理性因素... (67-68)。

這個論述頗符合黎卡多·佛朗哥想要詮釋的杜瓦特, 他認為「暴力」是杜瓦特唯一的「語言」, 對於一個被剝奪所有身份的杜瓦特而言(缺乏父愛母愛形同孤雛; 妻子紅杏出牆不成人夫; 兩個兒子夭折不成人父; 鍾愛的妹妹不聽勸, 不成人兄) 執行暴力是他體驗生命的方式, 也是他面對生命一連串的挫折時, 唯一能夠使用來宣洩情緒的方法 (Balaqué 15)²¹ 透過導演黎卡多·佛朗哥本身的解說, 讓我們在電影諸多不可思議的暴力影像找到解釋的空間, 再對應小說的文字敘述, 這個從文字到影像的詮釋則頗有作家/導演的邏輯軌跡可循。例如, 上述杜瓦特的諸多暴力行為, 塞拉行文間, 以豐富的文字刻畫主角人物的心理轉折與情愫, 黎卡多·佛朗哥均以黑白影像對照、單調沈悶的背景音樂、人物間無語沈

²¹ 關於黎卡多·佛朗哥和電影《杜瓦特》的研究資料相當稀少, 本篇由 Carlos Balaqué 引用的訪談是黎卡多·佛朗哥導演談論他的作品告白。從這個訪談, 讓我發現一些電影影像處理的詮釋和切入點, 雖非親自訪談的第一手資料, 猶讓人覺得十分可貴。

默的對視(敵視)呈現。這些特點益顯的兩種文本的時空對比觀照趣味盎然。

四、小說到電影的時間與國家寓言延變

或許因為政治的禁忌，塞拉的《杜瓦特家族》時間敘述上有若干(刻意)模糊之處，尤其一九二二年弑母事件，不敢指涉當年的政治氛圍 (Iglesias Laguna 225)。小說十九篇章，前言和跋，主角人物敘述自己悲戚慘澹的一生，跳躍式的敘述，將獄中日子和往昔生活點滴穿插勾勒，讀者僅能從生活細節和特定事件將時間連結起來，小說約莫從一八八二年延展到一九三七年，電影則著重在二十世紀，從一九〇二年鋪陳到一九三七年。²²塞拉在杜瓦特的一生與家庭關係上著墨，敘述他兩次結縭(離)的婚姻(蘿拉和艾絲佩蘭莎)和三個女人(母親、第一任妻子蘿拉、妹妹蘿莎麗歐)親情夾雜怨懟的糾葛。另外，遊手好閒、令杜瓦特忌妒且憎惡的「小白臉」艾斯帝勞和其他人物的描繪也相當生動深刻，例如杜瓦特的小弟馬里歐殤逝的滑稽可悲，神父面對婚姻和死亡的態度、典獄長、接生婆...等人表現「局外人」的冷靜(冷漠)的人性，都可看出塞拉苦心孤詣的筆工和詼諧揶揄的語調。電影方面，黎卡多·佛朗哥則側重杜瓦特個人的生平，與當下社會政治事件的互動。因此，整部電影幾乎聚焦在杜瓦特的角色。時間處理上，黎卡多·佛朗哥將杜瓦特的生平和若干政治活動相扣，刪除塞拉小說中從十九世紀末到二十世紀中二十年的歲月，也刪除許多次要角色在小說中的功能(蘿拉角色被蘿莎麗歐取代，母親的角色也削弱；上述小說的次要角色均刪除)，特別強調地主何蘇士·里巴的角色。因此，小說豐富的情節和人物關係，在電影中變的簡潔而集中，由此可見，小說《杜瓦特家族》的家族關係在電影導演的主導下，變成電影側重「杜瓦特」的個人寫真，這和前述的西班牙暴力電影系列有若干相同點：以個人的悲劇作為社會集體的縮影，也是後佛朗哥時期知識份子的「集體意識」表現手法 (Kinder 196)。

小說至電影的時間變異牽動電影導演所欲呈現的國家寓言。小說中塞拉處理杜瓦特七樁暴力屠殺行為，每件均鉅細靡遺敘述，唯獨將鄉里地主何蘇士·里巴先生(多雷梅西亞伯爵)的謀殺在小說序言後以一句「獻詞」帶過——「紀念德高望重的多雷梅西亞伯爵——何蘇士·里巴先生，當這本回憶錄的作者準備將他殺害時，他面帶微笑，並親切叫他一聲小杜。」(Cela I:23)，這一句「獻詞」留下諸多疑問，但似乎跟整部小說的情節發展毫不相干。何蘇士·里巴在小說中除了第一章幾行背景敘述，指出他是家境富裕的鄉里仕紳之外，並未有負面形象的書寫。然而，塞拉的「可能禁忌」在黎卡多·佛朗哥的鏡頭下則是可以披露(批判)的政治議題。電影一開始，杜瓦特手帶手銬，和兩位執槍的粗獷男人在空曠的原野中等待，一輛載滿「政治犯」的「軍車」從朦朧的遠處駛過來(一個經常被獵

²² 小說第一章，杜瓦特自敘說：「我來到這世上有好多年了，起碼也有五十五個年頭了」(25)，杜瓦特於內戰爆發一年後遭處決(一九三七年)往前推估約一八八二年出生。電影從杜瓦特的小學學涯開始延展，杜瓦特的父親舉著報紙斗大的標題「Fusilamiento de Ferrer」刊登一九〇九年的槍決費雷重大事件，以此推估，杜瓦特約莫於一九〇二年出生。

取模擬的費里尼風格)²³杜瓦特隨即被帶往監獄。這兩位執槍的彪形大漢到片尾時，才讓人猛然發現是何蘇士・里巴身邊的保鏢。然而，這一個初始的鏡頭已經昭示黎卡多・佛朗哥的意圖：他把一般刑犯——杜瓦特的罪刑——和政治犯銜接起來，以軍事審判的方式來處理杜瓦特的罪刑。佛朗哥獨裁時期，極力模糊他以政治勢力干預刑事司法、介入一般刑事囚犯的作法，而黎卡多・佛朗哥則刻意凸顯獨裁政權以政治力介入，剷除異己的意圖 (Quesada 359)。電影中獄吏的舉止言行形象正是佛朗哥執政時期的寫照。

塞拉曾引用西班牙十七世紀劇作家羅貝・貝加(Lope de Vega)的名言：「西班牙，是她親生孩子的後母」來比喻西班牙對子民的不慈不愛，²⁴在作品中則透過《杜瓦特家族》母親的形象為隱喻，對內戰閱牆之禍提出控訴。母親是祖國的象徵，《杜瓦特家族》中母親是一個「無聲」的人，也是一個「無名」的人，整部小說唯獨母親沒有名字，母親的乖戾、粗暴、缺乏母愛是從兒子的口中敘述呈現出來。塞拉在小說中敘述親情仇恨的無奈與不幸，從愛母到弑母的轉變過程娓娓敘述，極具張力，反讓讀者理解並悲憫他弑母的行徑。

許多次我不停地反覆思索，直到現在仍然想個不停。想著自己對母親態度的轉變，想著這種轉變的前因後果。最先是打心底對她不敬，再來則是失去親子的感情，隨著時間沖淡，最後連禮貌規矩都沒有了。我一直想著這個問題，想弄清楚，什麼時候我心目中的母親，最後竟然變成我心中仇敵！最恨莫過於恨母子連心的親情變成反目成仇的悲劇，恨自己為什麼是她的孩子，最後變的更恨她。... 痛恨她，到真正恨她那種地步還是經過依段時間累積。冰凍三尺，非一日之寒，愛和恨都不是一天可以形成的。(Cela I: 58)

這一段被許多評論評為對祖國的指涉，²⁵也讓讀者對杜瓦特的弑殺行為平添幾許憐憫之心。因此，《杜瓦特家族》在文壇與西班牙戰後小說的地位一直在母性象徵的國家寓言中延展，直至知名權威學者索伯哈諾 (Gonzalo Sobejano) 提出不同的看法而有新的詮釋。索伯哈諾這個解讀對我們觀賞黎卡多・佛朗哥的《杜瓦特》有輔助裨益，而且對西班牙佛朗哥時期與後佛朗哥時期的變革亦有釐清作用，同時在 (再) 閱讀小說《杜瓦特家族》時，也有另一個層次的心得與新得。索伯哈諾在〈《杜瓦特家族》，二十五年後〉(“Pascual Duarte, 25 años después”) 該文中指出：

帕斯掛・杜瓦特是西班牙所有家庭贖罪的犧牲品...，他的極

²³ 例如費里尼一九七三年的 *Amarcord*，重回鄉村景色拍製，再創電影事業高峰的另一部代表作。

²⁴ 塞拉於一九八九年榮獲諾貝爾文學獎時，以此比喻西班牙作家所面對的創作環境。

²⁵ Ilie, Sanz-Villanueva, Vilanova, Nora 等人的論述均指出，塞拉以母親譬喻祖國的意圖。

刑... 並不是因為弑母之故... 而是因為殺害了伯爵, 這件罪刑才是讓杜瓦特被判極刑的原因 ... 只有這樁謀殺事件才構成「社會」事件。只有將多雷梅西亞伯爵殺害之後, 帕斯掛才找到一個「非親非故」的罪人。他並不是在自己的家庭裡找到這位有罪的人, 而是在一般家庭, 在社會裡找到... 杜瓦特的「家庭」不只是親情骨肉的家庭, 而是社會家庭, 在西班牙社會的搖籃裡—那個缺乏母愛的搖籃—形塑、變形、龜裂, 而變成代罪羔羊。帕斯掛・杜瓦特已經不只是法律上的犧牲品, 而是他的家庭, 整個社會的犧牲品。 (Q5/27/31) ²⁶

索伯哈諾這個解析指出《杜瓦特家族》在「家庭」框架外的社會意義, 從此點析論我們也找到作者(杜瓦特)在回憶錄的「自序」、獻詞」的意義, 以及小說〈後記〉的深層意涵。「自序」中杜瓦特附一封信箋給梅里達市霍阿金・巴雷拉・羅貝茲先生, 請他保管回憶錄, 也請求他原諒, 「就像請求何蘇士・里巴先生原諒一樣」 (Cela I: 19-20) 此處, 霍阿金・巴雷拉・羅貝茲先生的身份代表何蘇士・里巴, 也就是代表社會階層。巴克利(Ramón Buckly)依據索伯哈諾的解說和小說文本, 認為這個階層(上流社會的父權體系)「在內戰爆發時, 是杜瓦特暴力的犧牲品, 在內戰行將結束時, 是執行杜瓦特死刑的劊子手」 (Q5) 這個階層(父權體制)則和黎卡多・佛朗哥的詮釋吻合。另外, 〈後記〉有一段文字以「抄錄者」的名義提到:

缺少帕斯掛・杜瓦特最後幾年的線索資料是件相當棘手的事。推算一下, 較可信的是, 他二度入青奇亞監獄(根據他的回憶錄所言), 應該待到一九三五或三六年左右, 這樣的話, 內戰爆發前他離開監獄的可能性就很小了。村子發生暴動十五天期間, 他的行蹤毫無蛛絲馬跡可尋。何蘇士・里巴先生的謀殺事件是帕斯掛自己招供, 而且也判了刑, 這是唯一和暴動相關的線索, 其餘就石沈大海了 (Cela I: 164)。

閱讀小說的敘述時, 不少讀者直認為殺害母親是造成杜瓦特被判死刑的主要原因, 塞拉刻意模糊何蘇士・里巴事件, 避開政治禁忌因素, 著墨母親與杜瓦特的母子互動, 回應他對羅貝・貝加的名言「西班牙, 是她親生孩子的後母」於我心有戚戚焉的感受, 母親的寓言在小說中發揮的淋漓盡致。反觀, 黎卡多・佛朗哥在電影中的佈局, 弱化母親的角色, 母親依然是一個「無言」的人(對白極少), 但角色份量已被取代(電影中女性角色著重在女兒蘿莎麗歐) ²⁷ 男性角色則聚

²⁶ 感謝塞拉基金會提供此篇珍貴的論文。

²⁷ 黎卡多・佛朗哥試圖凸顯蘿莎麗歐的角色, 刻畫杜瓦特的戀母情結, 同時營造蘿莎麗歐、「小白臉」艾斯帝勞和杜瓦特的三角關係, 讓杜瓦特在親情和愛情的情結糾葛中, 妒恨交雜而殺害「小白臉」艾斯帝勞, 和小說中因難忍戴綠帽的恥辱而將艾斯帝勞殺害的情節大異其趣 (Balaqué

焦在杜瓦特和何蘇士・里巴的互動關係。黎卡多・佛朗哥將小說轉化為政治意涵的企圖則相當明顯，母親的國家寓言也轉換成父親的指涉。這個層面應審視(後)佛朗哥時期的社會結構。西班牙十九世紀末帝國殖民結束後，社會陳腐的弊病並未因改朝換代而有所改革。前朝遺留的「寡頭政治」和「封建勢力」依然根深柢固，這兩大弊病不僅佛朗哥時期，甚至後佛朗哥時期也依然餘孽猶存。因此，小說與電影中的何蘇士・里巴，一方面仰仗本身「多雷梅西亞伯爵」的頭銜與特權，一方面又是杜魯西優鎮(Trujillo)的大地主，權與錢結集一身，塞拉描繪這個角色時多所避諱，不願冒然在小說中凸顯這股當下社會的欺榨勢力；黎卡多・佛朗哥則大不諱將它放大處理。²⁸何蘇士・里巴所代表的錢與權的父權體系，雖然時代背景仍然是內戰前的西班牙，但是黎卡多・佛朗哥從佛朗哥獨裁時期跨越到後佛朗哥時期的成長歷程，見證的是一個父權體系獨霸的社會，因此，祖國之於他是一個父系霸權形象，電影所欲凸顯指涉的即為佛朗哥的獨裁政權。

我們可從幾件影像的安排看出黎卡多・佛朗哥刻意的安排。這些從何蘇士・里巴角色衍生出來的影像均不見小說描寫，全數為導演另外處理的情節。小說中塞拉迴避的謀殺事件反而成為電影的重心，何蘇士・里巴的角色也益形重要，他陪同杜瓦特的父親——艾斯特班——勸查家裡飼養的病豬；他掌控村里鄉民和杜瓦特的工作機會，聘僱辭退全憑他一句話。影片開始不久，杜瓦特逃學，與同學出外嬉戲，父親帶回家後，買報紙準備讀報給不識字的太太聽，報紙斗大的標題刊登：「槍決費雷」。費雷(Francisco Ferrer Guardia)是一位教育家，也是一位無政府主義者，他被指控是煽動巴塞隆納「悲慘一週」(Semana Trágica)事件的主謀者而遭逮捕槍決。究其主因，費雷不過是政客權力鬥爭傾軋下的犧牲品。²⁹「悲慘一週」是指一九〇九年七月二十六日到三十日發生在巴塞隆納的罷工暴動事件，軍民對峙，死傷慘重，爾後，多人被捕，費雷於十月遭槍決。電影中雖只是一個特寫標題，已經帶動整部電影的政治議題。接著，何蘇士・里巴第一次地主和農民的衝突，我們看到特寫鏡頭聚焦在杜瓦特的筆墨上，他寫到：「今年又有很多人要失業了」，翌日衝突於焉發生，工人遭解雇。一九三一年舉行普選，何蘇士・里巴以地方頭子的勢力，以及掌控工人工作權的地主財勢，以賄選輕鬆贏得選舉。第二共和政府產生，國王亞爾豐索流亡海外。電影中，何蘇士・里巴視察選舉情況，選務人員和他的對話更凸顯寡頭政治的壓榨勢力。選務人員告知：「幾乎全部的人都投您一票」，何蘇士・里巴信心滿滿，回以「那是當然的」以炫耀他「操之在我」的權勢。之後，他前往杜瓦特的婚宴上致意，喝完一口酒後，

13-14) 雖然小說中，杜瓦特殺害艾斯帝勞是在他要強行帶走羅莎麗歐的情形下發生，但其根源是艾斯帝勞和蘿拉發生關係的恥辱讓杜瓦特狠了心。

²⁸ 值得注意的是，黎卡多・佛朗哥的「大膽」仍然是阿利亞斯・納瓦羅(Carlos Arias Navarro)主政時「羞澀的開放」容忍的尺度範圍內。彼時電檢制度有限度的開放，《杜瓦特》片尾絞架勒死杜瓦特的處死鏡頭彼時便遭剪除。

²⁹ 「悲慘一週」遠因起於派兵鎮守摩洛哥，但是巴塞隆納人民與在野政黨反戰，反對出兵摩洛哥，於是發起罷工潮向政府抗議。結果此項運動被指控為藉機挑起革命，意欲打倒政府。情勢一發不可收拾，導致七月二十六日到三十日軍隊鎮壓，人民被捕，死傷無數，造成慘重傷亡。是為「悲慘一週」的由來。

以一種近似睥睨的眼神看杜瓦特，並遞給他鈔票。這個動作隱含何蘇士・里巴以「鈔票控制選票」的勢力。杜瓦特蜜月期間，收音機傳出鏗鏘有力的演講聲，喊出「西班牙萬歲！共和萬歲」的呼籲，緊接著便是人群遊街。蜜月回來，杜瓦特與三五好友酒肆中飲酒作樂的對話，透露一九三一年大選後，亞爾豐索國王流亡的訊息。其中一位唱打油詩：「唉！杜瓦特，人家跟我說，你婚後不久，亞爾豐索國王便流亡國外」杜瓦特接著唱說：「我聽人家說，杜魯西優鎮很不一樣了，許多人可以分配到土地」這些歌謠和畫面，根據歷史記載考證，均為一九三一年成立第二共和的大事紀。杜瓦特第一次入獄得以假釋出獄，也是第二共和因應壓力和人民訴求，於一九三六年宣布特赦。假釋歸來後，杜瓦特拜訪何蘇士・里巴，何蘇士・里巴回以「時機太差，日子不好過」回拒杜瓦特求職的意願。電影最後村里暴動和內戰前夕的混沌，其間來龍去脈以及杜瓦特槍殺何蘇士・里巴的明確原因雖也沒有交代清楚，但是以內戰發展的脈絡則隱約可以理解。杜瓦特在槍殺母親後翌日，荷槍前往何蘇士・里巴住處，他正整理行李，欲搬往馬德里，如同小說中「紀念獻詞」的敘述，何蘇士・里巴一見杜瓦特，親切一聲「帕斯掛」的招呼，換來一個致命子彈穿胸的悲劇。黎卡多・佛朗哥處理這些事蹟，在時間和議題掌握上都沒有塞拉動輒得咎的顧忌。例如，明顯的差異在於，小說中杜瓦特在一九二二年手刃母親，之前因殺害「小白臉」艾斯帝勞入獄三年，小說的假釋出獄只是作者情節鋪陳耙梳的安排，迴避歷史事實的指涉。一九二二年是西班牙政局危機年，前有一九二一年的非洲「阿努埃之役」(Desastre de Annual)的慘敗傷痛，³⁰後一年有布里摩・李維拉將軍的獨裁政權啟動。電影中的假釋、大選、第二共和、農民暴動與內戰的爆發等事件均如實反映歷史現實。誠如黎卡多・佛朗哥在訪談中透露，一九七四年他著手寫《杜瓦特》腳本時，當時西班牙工運團體「伊比利解放運動」(MIL—Movimiento Ibérico de Liberación)的成員，年輕二十六歲的普易・安帝契(Salvador Puig Antich)因工運遭當局逮捕處決，讓他深受震撼。因此，電影若干影像雖以小說敘述的內戰前後為時代背景，情節的靈感與耙梳卻是取自他自己成長中的記憶與印象，他想將一切暴力真實反映出來，模擬一個類似當時封閉社會的空間，讓每個人傷痛的記憶滋生再現，不要從這個禁閉的空間中遺忘脫離」(Balagué 15)。當然，後佛朗哥時期和黎卡多・佛朗哥同樣企圖的導演(或其他文藝工作者)不在少數，這也是獨裁政權瓦解後必然面臨的歷史批判與現實評價。³¹

五、結語

³⁰ 一九二一年的「阿努埃之役」和一九〇九年的「悲慘一週」是西班牙內戰前兩樁與非洲(摩洛哥)相關的最悲慘的軍事恥辱和傷害。

³¹ 佛朗哥將軍發跡於故鄉加利西亞自治區(Galicia)，也是塞拉的故鄉。一九八〇年代以後，社會勞工黨(PSOE)執政十三年期間(1983-1996)，將佛朗哥時期以諸多袍澤將帥命名的街道全數改名。如今僅剩西北加利西亞等地仍保留「大元帥佛朗哥大道」的名稱。同為故鄉右派政權的支持者，論壇亦有質疑塞拉其人其作是否真的「反佛朗哥」，或只是因勢制宜。值的肯定的是，長久以來，塞拉未曾掩飾他對佛朗哥的批判，這些批判不因為他的某種政治情感而有所撼動。

《杜瓦特家族》面世迄今六十二年來，已被形塑成西班牙戰前（小說故事的發展時間）跨越到戰後（小說的閱讀與流通）文學的基石，隨著塞拉持續創作一甲子的工夫，在西語文壇是一部經典必讀的作品。「恐怖主義」的意涵隨著時代變遷，雖有不同層次的探討，只有更增《杜瓦特家族》論述的重要性。相反地，黎卡多·佛朗哥的《杜瓦特》完成迄今近三十年來，與原著的命運大不同。³²梅布蕊(María Cristina Mabrey)在〈碧拉·米羅和黎卡多·佛朗哥：向兩位七〇年代勇敢無畏的導演致意〉(“Pilar Miró y Ricardo Franco: Un tributo póstumo a dos atrevidos cineastas del cine español de los setenta”)一文中指出兩人是西班牙的影像藝術和電影學院的兩個里程碑，對西國電影品質的提升和藝術良知的啟發有極大貢獻。³³的確，一九七六年-一九七七年是西班牙電影工業的蓬勃起飛時期(*Cine español, 1896-1983*, 240) 黎卡多·佛朗哥無疑是這個起飛期的先驅者。他以《杜瓦特家族》為本的電影作品，敘述上雖沒有塞拉精彩豐富的語彙和結構，就後佛朗哥時期如雨後春筍般，大量的文學作品改編成電影的「遠距文化」³⁴頗有引航之功，對西班牙二十世紀社會的變革亦具有深層的時代意義。他把塞拉的禁忌披露出來，將小說的「噤聲」透過電影呈現，也從此讓閱聽者看到相距三十餘年後，西班牙社會的蛻變與逐步開放，以及相同問題不斷重複衍生，而對應態度已截然不同的發展。

西班牙內戰一直是西班牙人民永久的集體創傷，塞拉一生見證戰前、內戰、獨裁、民主四個階段的變革。黎卡多·佛朗哥，一個出生於獨裁時期，在民主憲政時代茁壯、自我實現的知識份子，他和塞拉雖有交集的記憶，卻也有一段他不曾參與的空白。但是，兩人均透過作品做一項告白和贖罪的儀式，除了是小說人物杜瓦特的告白之外，也是作者兩人（塞拉和黎卡多·佛朗哥）的告白，詮釋一個戰爭之前和之後的西班牙國家形象。

*****本文感謝兩位匿名審查人寶貴的建議與意見。**

³² Antonie Jaime 在重要著作《西班牙的文學與電影，1975-1995》(*Literatura y cine en España, 1975-1995*)未多加探討《杜瓦特》被認為是一項偏見與錯誤。

³³ Mabrey 的論文取自電子期刊：<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/mabrey.html>。碧拉·米羅是已逝西班牙知名女導演，她曾任職西班牙國家電視台，執導過三百多部電視劇及紀錄片，八〇年代社會勞工黨執政期間，她擔任國家電影處長，大力推動西班牙電影事業發展補助條例，成為人人耳熟能詳的「碧拉條款」。她執導的代表作瀟灑偵探氣息，七〇年代末的《昆卡鎮謀殺案》和九〇年代初跨國合作，改編自名作家穆紐茲·莫里納的小說《暗室幽靈》(*Beltenebros*)，都是教人懷念的作品。參閱張淑英(2004)。

³⁴ 「遠距文化」一詞出自影評學者蒙德特(José Enrique Monterde)，他指出西班牙電影導演以「現在」看「從前」的「寫實手法」是一種「遠距文化」的現象。時空差距多年的諸多文學作品改編成電影後的詮釋也變成一種「遠距文化」的特色。參閱 Borau 主編之 *Diccionario del cine español*, 735-736; *La imprenta dinámica...*, 476。

引用書目

西文書目：

- Balaqué, Carlos. “Entrevista con Ricardo Franco”, *Dirigido por ...*, (1976:37):12-15.
- Barrero Pérez, Óscar. (1987). *La novela existencial española de posguerra*, Madrid: Gredos.
- Bataille, Georges (1997). *El erotismo*, título original *L'Érotisme*, traducción de la primera parte de Antoni Vicens (1979) y traducción de la segunda parte de Marie Paule Sarazin, Madrid: Tusquets.
- Bayo, Manuel. (1994). *Aproximación a la historia de España*, Taipei: Editorial Caves.
- Borau, José Luis, Heredero, Carlos F., Perucha, Julio Pérez, Riambau, Esteve. (1998). *Diccionario del cine español*, Madrid: Alianza.
- Buckley, Ramón. (1982). *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Barcelona: Ediciones Península.
- Busette, Cedric. (1994). “*La familia de Pascual Duarte*” and “*El túnel*”: *Correspondences and Divergences in the Exercise of Craft*, Lanham, MD: UP of America.
- Cela, Camilo José. Cela (1989). *Obras Completas*, Madrid: Ediciones Destino.
- Chang, Luisa Shu-Ying. “Entrevista a Camilo José Cela”, “Semana Literaria Cela”, dossier de la sección del Suplemento Literario, *United Daily News*, 28 –30 de julio, Taipei, 1994.
- Cine español, 1896-1983*, (1984). Ed. Augusto M. Torres, Severo Almansa, José Luis L. Aranguren, Vicente Martínez Gadea, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General.
- La familia de Pascual Duarte*, 50 años, de Camilo José Cela, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.
- Franco, Ricardo. *Pascual Duarte*. VHS. Guión. Emilio Martínez Lázaro, Elías Querejeta y Ricardo Franco. Producción Elías Querejeta y Multicop. 1975.
- Heredero, Carlos F. (coordinación) (2002). *La imprenta dinámica: Literatura española en el cine español*, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Giannetti, Louis. *Understanding movies*, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1996.
- Hopewell, John (1986). *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco*. London: British Film Institute.
- Iglesias Laguna, Antonio. (1969). *Treinta años de novela española (1938-1968)*, Madrid: Prensa Española.
- Ilie, Paul. (1978). *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid: Editorial Gredos.
- Jaime, Antoine. (2000). *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid: Cátedra.

- Kinder, Marsah. (1993). *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Mabrey C. María Cristina. “Pilar Miró y Ricardo Franco: Un tributo póstumo a dos atrevidos cineastas del cine español de los setenta”, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/mabrey.html>.
- Monterde, José Enrique. (1993). *Veinte años de cine español: Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós.
- Nora, Eugenio G. De.(1988). *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Madrid: Gredos.
- Sanz Vallanueva, Santos. (1980). *Historia de la novela social española (1942-75)*, 2 tomos, Madrid: Alhambra.
- Sobejano, Gonzalo. (1968). “Pascual Duarte, 25 años después”, *Papeles de Son Armadans*, Mallorca, págs. 19-58.
- Torres, Augusto M (1997). *El cine español en 119 películas*, Madrid: Alianza Editorial.
- Tuñón de Lara, Manuel; Valdeón Baroque, Julio & Domínguez Ortiz, Antonio. (1991), *Historia de España*, Madrid: Editorial Labor.
- Tusell, Javier & Queipo de Llano, Genovela G. (2003). *Tiempo de incertidumbre. Carlos Arias Navarro, entre el franquismo y la Transición (1973-76)*, Barcelona: Crítica.
- Quesada, Luis. (1986). *La novela española y el cine*, Madrid: Ediciones JC.
- Vilanova, Antonio (1995). *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona: Lumen.

中文書目：

- Cela, Camilo José (1992). 《杜瓦特家族》張淑英譯，台北：時報文化。
- 。《為亡靈彈奏》(1994)。(帕斯庫亞爾·杜阿爾特一家)李德明等譯。台北：桂冠。
- 張淑英。〈當代西班牙電影——從布紐爾到阿莫多瓦〉，《聯合報副刊》，2004年3月23日(第六屆台北電影節特刊)。
- 。〈帕斯的時間觀〉，《中外文學》，(1996:289)6: 90-110。