



高比利無解的《暴力》

Insoluble Violences of Gabily

楊莉莉

Lilly YANG

國立清華大學外文系副教授

「不寫暴力不道德。」

—Edward Bond¹

法國劇作家帝地埃—喬治·高比利（Didier-Georges Gabily, 1955-96）一九九一年於巴黎「國際學舍劇場」（Théâtre de la CitéInternationale）導演自己的處女作《暴力》，知名的戲劇學者杜爾（B. Dort）觀後感觸甚深，稱譽作者為「本世紀最尖銳與嚴格的藝人之一」²。高比利不幸英年早逝，創作的範疇包含小說、劇本與隨筆，作品向被評為晦澀、難解、無趣。《暴力》二〇〇三年於巴黎的最新演出全長達七個半小時卻毫不艱澀，觀眾被奇詭的劇情與亮眼的演技深深吸引，一路全神貫注欣賞直到劇終。最難得的是導演柯南（Y.-J. Collin）剛出道不久，他的演員也才剛畢業，他們經驗不足，卻能有如此超水準的表現，讓人刮目相看。無獨有偶，法國才華洋溢的中生代導演諾德（S. Nordey）二〇〇一年推出的《暴力》同樣地引人入勝，特別是前半部可謂震懾人心。

看完這兩齣風格迥異、令人振奮的精彩演出後，不禁讓人想閱讀原著，結果卻完全是另外一

回事。因為情節不連貫的《暴力》完全違反編劇慣例，全劇充斥著絮絮不休的獨白，對白無法對焦，人物身影模糊，舞台演出指示長篇累頁，嚴重影響劇情的進展。很難想像如此「不成熟」的劇作居然能成為成功演出的基石！眾所周知，即便導演再如何賣力，蒼白的文本無論如何無法支撐有力的演出，而晦澀的劇作更難以通過演出的考驗。

閱讀《暴力》與觀賞其演出，二者觀感落差之巨大，是筆者從未經歷過的。這兩場演出基本上都以文本為上，並非那些擅改他人劇情以澆自己塊壘之作。那麼高比利到底好在那裡呢？本文擬探究作者編劇的初衷以及兩次演出的分析，試圖回答這個問題。

悲喜對照的「雙連劇」

《暴力》分前後兩部，戲劇結構有如可折合的「雙連畫」（diptyque），互相輝映。諾德稱前半部「肉體與誘惑」為一齣「鄉野悲劇」（tragédie rurale），後半部深受契可夫《三姊妹》之啟發的「靈魂與住所」則為「城市喜劇」³；前後兩部相互對照，氣氛迥然

諾德執導的《暴力》以奇詭的靜態畫面啟人冥思。
（Agence Enguerand）

不同。

話說在諾曼第的一個農場裡住著一戶「地獄家族」，某天晚上一家之主「王后—母親」與其二子「瘦皮猴」(la Décharne)和湯姆被殘酷地劈死，狀極淒厲，農莊上還停放著一具早已腐爛的屍體。另有一名嬰兒失蹤。死者到底是互相殘殺？或遭人滅口？一名「警探」在「保安警察」的協助下介入調查，透過一名當時「遭劫持的女生」(la Ravie)的證詞，企圖重建犯罪的背景與現場，這是情節主幹。

這名女生先後撞見這家族的三姊妹逐一為一個遊手好閒的英國人丹尼爾·傑克森引誘而發生關係。三姊妹之一產下一名嬰兒後，三人一起被專制的母親逐出家門。另一方面，兩兄弟奉母命謀殺罪魁禍首傑克森，屍體存放在家中任其腐爛，準備製成木乃伊。上述的小女生則被逮來照顧日夜啼哭的小嬰兒，結果引發兩兄弟對她的興趣，最後的殺機似肇因於此。

後半部奠基於「情境喜劇」(sitcom)，節奏明快，以三姊妹在巴黎的生活為主題，謀殺血案退居背景。高比利以三姊妹追逐情愛為基本情境，讓她們各當三個主要樂章(mouvement)的主角。她們最後拋下一切，離開巴黎，遠赴紐約展開新生。

在寫作上，前半部的血腥悲劇於字裡行間潛藏希臘奧瑞斯提亞神話的痕跡；強悍的母親人稱「王后」，有謀殺親夫的嫌疑。希臘悲劇的遺跡隨處可見：例如三

個女兒被比喻為「復仇女神」⁴；「瘦皮猴」奉母命為傑克森製做「死亡面膜」(le masque mortuaire)，並為湯姆雕塑面具，古希臘演員即戴面具演戲；這兩個事件構成前半部「閃回」(flashback)過去場景的主要動作。死亡面膜始終難以完成，「瘦皮猴」雕塑的面具被湯姆一個又一個地砸掉，其實暗示作者質疑戲劇的作用。高比利企圖突破編劇框架的用意明顯。

後半部則借力使力，以「情境喜劇」的形式諷刺同類作品，而歷久不衰的寫實劇、七〇年代盛行於歐洲的「日常生活劇場」(le théâtre du quotidien)、電視媒體等表演與編劇形式也是劇作家攻擊的目標。作為處女作，《暴力》披露了高比利對有兩千五百年歷史的西方戲劇形式之強烈質疑與批判。不僅如此，透過創作，高比利在經濟上大力抨擊自由主義，在藝術上批判「自然主義」，而無所不在、勢力無遠弗屆的電視媒體更被他視之為自由社會的極權主義⁵。他是位深具良知的知識份子。

突破編劇窠臼的實驗

如此宏大的編劇企圖，透過這個聳人聽聞的社會新聞式素材，原本可望發展成高潮迭起、道德教訓深遠的精彩作品，結果卻演變成故事不明、意旨莫名其妙的成品，全劇彷彿籠罩在濃濃的「謎」霧裡，讓人覺得不知所云。

之所以如此，是因為高比利對現代戲劇的走向大為不滿，他於一九八〇年代主持了一系列的工作坊藉以探尋新的編劇與表演可能性。原始的《暴力》即為成果之一，原本只是用來讓演員演練的片段材料，實驗性強，出發點即在於突破窠臼，後來才應演員要求發展成完整的劇本。

就作品主旨而言，高比利數度宣稱自己的目標不在於闡述、論證任何道德教訓或與觀眾溝通，這原是所有文學創作者懷抱的目標，他真正的興趣只在於披露一個非關道德的謎樣故事⁶。所以，劇中鏗而不舍的警探最後也不得不感嘆：「犯罪的動機以及所有犯罪、性慾與流血想望的匯流動機/總是逸出智性的瞭解」⁷，調查最後沒有得出任何結果。

本劇令人迷惑不解的故事，如同遠古的神話，事實上反映了超越現實的議題，如性(la sexualité)、「律法」(la Dikê)、命運、無名暴力、神之存在等，這些大哉問啟人深思，卻無現成的答案。

援引古希臘伊底帕斯神話的獅身人面怪物謎語為例，法國心理學家安德烈·格林(André Green)一針見血地指出，「性」原本即是個謎⁸。追根究底，性是本劇的主題動機，三姊妹與「遭劫持的女生」先後失身，從而引爆一連串的血腥暴力罪行，性與暴力幾乎成為一體之兩面。後半部的城市喜劇亦以男歡女愛為題材，暴力血案雖退居背景但陰影猶存。從這個角度來看，「遭劫

持的女生」(la Ravie)一詞一語雙關，法語“ravi”指涉「被劫持」，也意涵「狂喜」，語意十分曖昧。

其次，造成高比利劇作閱讀的障礙，主因還在於不知伊於胡底、不著邊際的台詞。全劇前半部除「遭劫持的女生」前後兩段長篇證詞算是結構井然之外，其他台詞皆「自我咀嚼」⁹，不停地反芻與摸索，再三修正，試圖找到對的字眼，抓住飄浮不定的念頭，釐清糾纏成團的思緒。這種寫作策略雖然清楚暴露了思維的過程，不過意義卻已難以追尋，再加上劇情不明朗，不免讓人望文興嘆。

然而，高比利的台詞一經道出，卻能發揮撼人的力量，許多演員皆表示強烈感受到台詞的「肉體性」，具體、實際，並非抽象思維後的結果¹⁰。高比利當初是邊寫劇本邊排練，看看作品是否站得住腳。台詞的意義有時不易捉摸（如上文所述，他的本意不在於溝通），但他解釋說台詞的材質近似遠古的神諭，表面上迷霧重重，實際上卻能發揮作用（ça travaille）¹¹。這也就是說意義不明朗的台詞，如同神諭，實則具一股役使的力量，超出人的理智範疇。這點聽起來很神秘，不過在某種程度上也點出了閱讀與演出之間巨大落差的原因。演出成功的關鍵，在於掌握說詞之力量與節奏。

試讀「遭劫持的女生」之開場證詞：「我很早就看到丹尼爾·傑克森躲在路邊的矮樹叢裡

偷窺；我知道他不懷好意地在大女兒之前轉來繞去，嗅聞；這還不是丹尼爾·傑克森的屍體，那具發臭的木乃伊，而是年輕的瘋馬丹尼爾·傑克森：一種比白色還要白的白，一種好像塗了粉的白，一種英國人。之後，連蛆蟲也遲遲沒把他毀容，他儘管發臭也還一直保持他的白。在那裡，我躲起來怕他的大鼻子聞到我。他沒有聞出我，不過聞了大女兒，接著老二，甚至還有老三。（…）可是我看到他幹了三次。我就是這樣學會的。我看到男人的性器和女人的痛苦，動作像動物不過方向相反，我的意思是說，通常是，丹尼爾·傑克森在上面；我看到她們被脫光衣服，赤裸裸，氣喘噓噓，散亂」¹²。

這是一種帶著詩意節奏的白話台詞，內容引人遐思，高比利把一個鄉下女生說話的口吻描摩得活靈活現。然而上文已述，這段開場白是全戲思緒最清楚的片段，其他台詞的意思則經常有待推敲，但大半皆帶有這種白話詩文的特質，對演員自有其吸引力。

從戲劇結構的觀點來看，高比利的角色亦有別於傳統，大體上可分為兩大類：一為「承擔言語的演員」（l'acteur portelanguage），其次為聯繫情節的演員¹³；前者有大段獨白，作用好比歌劇中的「詠歎調」（aria），抒情性高，節奏感強，十分口語，且幾乎所有角色都有獨白可以發揮，並非主角的專利；後者以交代情節為主，台詞作用有如歌劇中的

「宣敘調」（récitatif），本劇的保安警察即為代表。

然而，大破編劇的傳統或許並不困難，真正的困難可能還在於要能引發觀眾的共鳴。

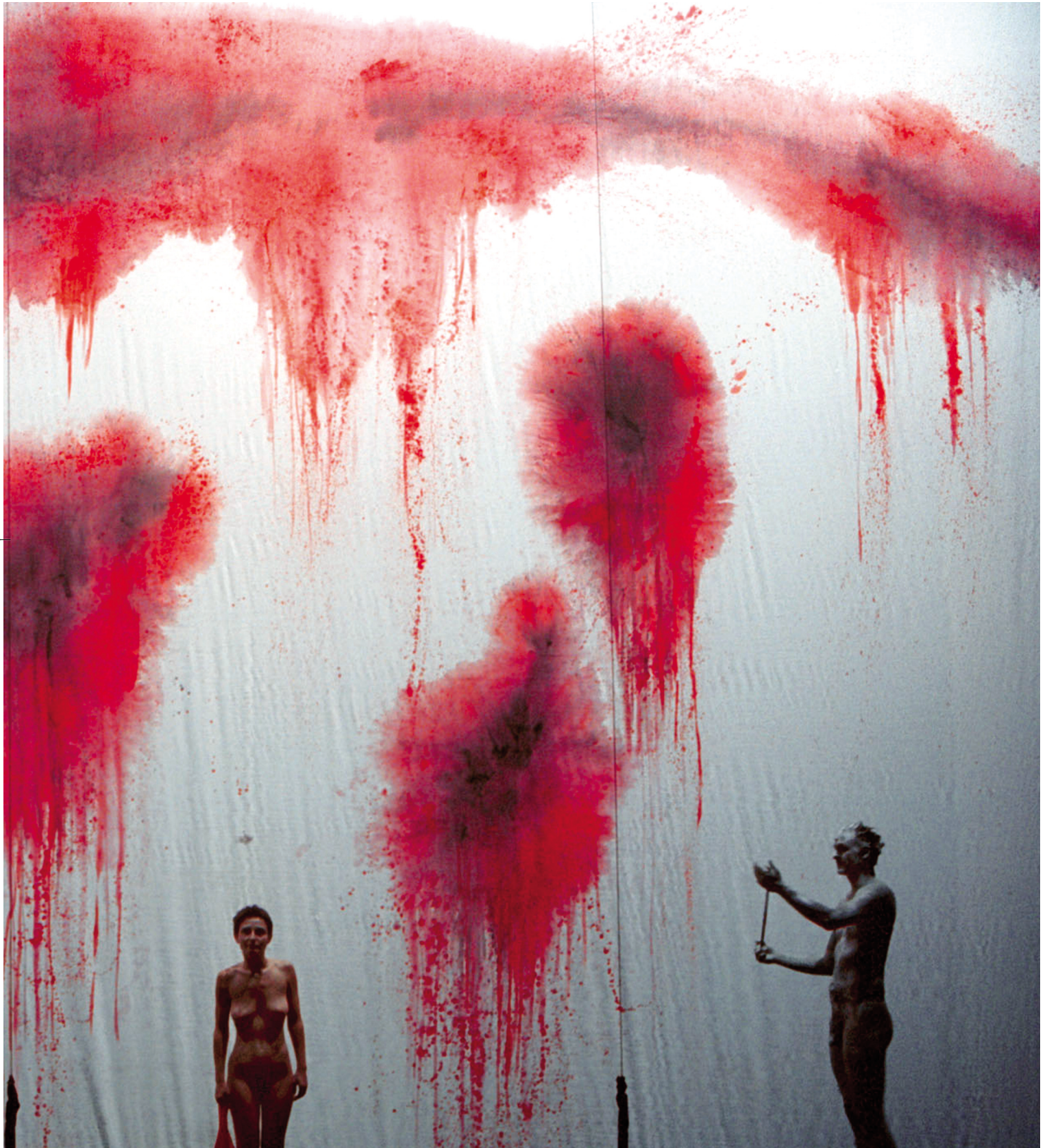
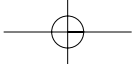
莊嚴肅穆的神秘氛圍

諾德的演出以強而有力的視覺意象取勝，演員全部正視觀眾直抒胸臆，他們的聲音透過隱藏的麥克風擴大¹⁴，清楚地傳到每位觀眾的耳中，將台詞的力量發揮到極致，以獨白為主的戲劇結構遂顯得合情合理，加上於換景之際流瀉而出的悲壯配樂烘襯了悲愴的氛圍，前半部「肉體與誘惑」處理得劇力萬鈞，幾乎讓人難以坐視。導演凸顯了《暴力》對世事、命運與戲劇演出的強烈質問。

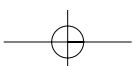
一開場，全場打上藍色光的舞台響起一個男人的聲音：「我可以開始嗎？」接著沿舞台地板四邊裝設的小燈亮起，同時傳出節奏明快的鼓聲，舞台上的氣氛頓時熱絡起來，猶如搖滾音樂會場，聚光燈照在立於中央高台上的「遭劫持的女生」。她一身紅色洋裝，短髮、臉龐瘦削，面容嚴肅，造型出自高比利的原始草圖。

女主角以不帶感情的聲音面對麥克風快速、大聲地說話，一口氣不停，體內似有一股衝動逼她非說不可，讓她無法控制。她的話配上節奏一強一弱的鼓聲，彷彿是她的心臟跳動放大的聲響，讓人感受到角色的情緒強烈





諾德執導的《暴力》大屠殺前夕，從左至右為母親、湯姆、「遭劫持的女生」與「瘦皮猴」，場面處理詩意化。
(Agence Enguerand)



起伏，野蠻、暴戾的啓蒙經驗對她的殘酷打擊不言而喻。面無表情的警探則不停地繞台走（這原應是個偵訊的場景），顯得焦慮與不解。女主角（Valérie Lang飾）情感內斂，能深入角色內裡，雖然表面上看似不動聲色。

在角色詮釋上，導演透過僵人的造型強力地塑造了「地獄家族」三名角色異於常人的非人形象，兩兄弟的原始獸性呼之欲出。他們赤身裸體（只著丁字褲），肌肉橫陳，水泥、黏土東一塊、西一塊地沾滿全身與臉部，乍看似全身紋飾圖騰的原始人，野性多過於人性。

兄弟倆悄然出沒在亮度微弱的光圈裡，觀眾僅能依稀感受他們的存在。母親（Véronique Nordey飾）身穿一襲破舊的白色泛灰、巴洛克式長禮服，雙手、臉龐與頭髮亦沾滿灰泥與黏土，臉色灰敗。更確切地說，這一家三口皆有如出土的死人，再度還魂於舞台上重演生前的故事¹⁵。

得利於隱藏的麥克風，「瘦皮猴」（Eric Laguigné飾）與湯姆（Frédéric Leidgens飾）只需輕聲細語就能將台詞送進觀眾耳中，連呼吸、換氣聲息都聽得清清楚楚，讓人毛骨悚然。三人的表現與造型同樣出色。

舞台設計（E. Clolus）亦強調劇情之黑暗與詭譎面，主要有三景。一為全黑的舞台，僅由微弱的光圈標出三人所在，由於角色的造型人獸鬼難分，氣氛恐怖。接著拉開背景紅幕出現一道美麗如藝術作品的光牆，由排列整齊

的死人面膜所構成，明白點出主要情節動作（「瘦皮猴」為傑克森形塑死亡面膜），陰森森卻又絕美，死亡幾乎變成一種誘惑，這是第二景。第三景為大屠殺的前夕，背景幕全白，上面飛濺大塊血跡，驚心動魄，處理手法詩意化。

站在意旨明確的背景前演戲，演員幾乎全靜立不動，動作甚少。以上半場的高潮戲之一「湯姆的劇場」為例，「瘦皮猴」原忙著攪拌黏土做面具，湯姆隨之試戴，覺得不滿意，一一摔到地上砸掉，與湯姆有亂倫關係的母親沈浸在殖民戰爭與生活回憶中，偶一回神，大聲叫好。

這樣一場充滿「聲音與憤怒」的熱鬧戲同樣以接近靜態的方式呈現，三位演員分別立在三個光圈裡，母親站在前台中央，兩個兒子分據兩側。「瘦皮猴」做面具以及湯姆將之戴上的動作都是制式化的慢動作，三人各自直視前方發言，從未看著對話者，造成一種接近「儀式劇場」莊嚴肅穆的感覺。導演凸顯劇情的象徵層面；重要的不再是劇情的實際動作，而是這個動作的象徵意義。

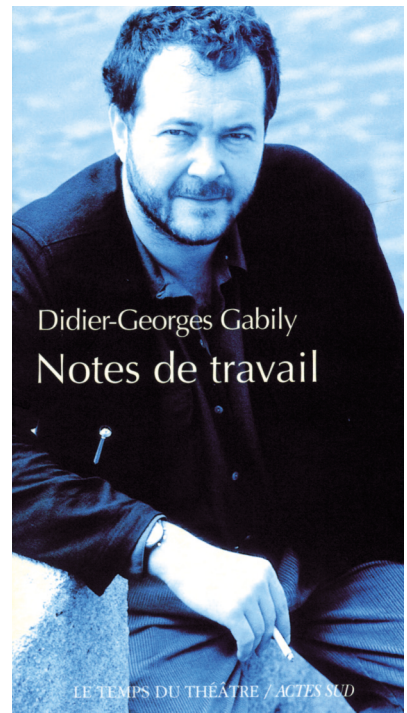
上半場最成功之處在於利用非人的造型將凡人赤裸裸、接近獸性的原始狀況表達得令人難以逼視，再配上說詞的力量，簡直讓人坐立難安，同時奇詭、詩意化的視覺意象又能引人冥思。表演出奇處在於讓演員面對觀眾直抒胸臆，即使是對話的狀況亦然，演出大半以上的時間是靜態

的，觀眾的注意力全部被演員與台詞所吸引，並未因少了動作而覺得無聊，足見高比利台詞潛藏的力量以及表演的深度。

同樣靜態的導演手法用在下半場卻顯得力有未逮。三姊妹身穿一式的五〇年代淺藍色洋裝，三人幾可互換。三個未婚夫雖各有個性，但每個人面對觀眾幾面無表情地說話，造成各說各話的觀感，對話不易碰撞出火花，並無喜劇情境可言，諾德也未強調這點，甚至刻意將之淡化處理。接近尾聲，警探與保安警察兩人的西裝外套上加一對翅膀，逐漸化身為類似守護天使的角色以撫慰其他角色的心靈，辦案的任務幾不復存在。諾德很明顯地是將「靈魂與住所」當「寓言劇」處理，可惜的是文本難以完全配合。

劇情之重建

諾德獨樹一格的演出予人一種錯覺，誤以為高比利的角色為莊嚴肅穆形式的囚犯¹⁶，完全忽略了本劇原為從「工作坊」發展出來的活生生文本，這是柯南版導演的出發點¹⁷。他的演出最令人激賞的是能擅用年輕演員的青春活力，全場演出因之充滿一種能量，導演凸顯戲劇演出的現在進行式，觀眾有如目睹一齣戲之成形過程。柯南為本戲加了一個副標題「重建」（reconstitution），一語雙關，既指出「犯罪現場之重建」（reconstitution d'un crime），也突出了演出尋找劇意的過程。



高比利之《工作筆記》。
(楊莉莉提供)

因此，全劇是從下半部的第一景開場，一名保安警察向觀眾介紹劇情背景（原為上半部的前情提要）與負責偵訊的警探，他一臉驚愕與困惑。這個引言有助觀眾瞭解滅門血案的背景。戲接著從頭演起。此時坐在舞台後方鷹架上的一個女生開始追述往事，她一身淺灰綠的花布洋裝，輕聲細語，娓娓道來，其他留在暗處、尚無戲份的演員模仿聲效如海浪聲、舞會上的音樂聲，作用有如希臘悲劇中的歌隊。

「遭劫持的女生」回憶鄉居的無聊生活、早熟的軀體、目睹傑克森如何引誘三姊妹、父母對她四處遊蕩的警告、神的存在。她的回憶一方面透露平靜、無聊、一成不變的鄉居生活，另一方面又出現「地獄家庭」、木乃伊、性的誘惑、晝夜哭鬧不休的嬰兒、血腥的謀殺等引人不安的事件，二者形成強烈的對比。

原上半場最後一景—「遭劫持的女生」的最後證詞—被移至全戲的最後才上場，導演藉此展現上下兩齣戲碼的前後一貫性，這個角色的重要性亦由此可見。從這個角度看，全戲猶如是她的

啓蒙故事。毋需大叫大嚷，女主角（Cécile Coustillac飾）輕聲細語依然能打動人心，低調而深刻，表現出色。

由女生反串的保安警察成為全戲真正的敘述者，由她道出重要的舞台指示（對角色的評論、每一場景的時空），本劇文本的敘述本質由此披露。全場演出猶如在她的引介與串場下推展，被點名的角色從後面的鷹架上走下來到前面的空地演戲，有的甚至在觀眾面前更衣、化妝，觀眾彷彿目睹一個戲團正在排演《暴力》的情形。

這個表演策略十分聰明，一方面，特別是前半部的極端角色，對人生經驗不足的年輕演員而言根本無從捉摸，另一方面本劇意義晦澀，採類似「戲中有戲」的手法搬演，演員得以光明正大地揣摩角色，思考與反省戲劇演出的意義，這是高比利編劇的初衷。

特別是霸道、獨裁、讓人望之膽寒的「母親」一角，觀眾目睹一個體態嬌小的女生在前台不停地將戲服往自己身上套，直到最後把自己填塞成一個厚重、行

動笨拙的鄉下老太婆，雙腳再套上膠皮長靴，說話刻意粗聲粗氣。觀眾從頭到尾都注意到她在賣力演戲，反增一種看戲的樂趣。

一掃諾德版的陰霾氣氛，柯南版的演出趣味性足。例如在「湯姆的劇場」中，「瘦皮猴」在左側舞台的小桌上不情不願地攪拌黏土，笑得有點白癡的湯姆身體裹上白被單，宛若一個淘氣的大男生立在用箱籠搭建、前有小塊紅幕的野台上一一試戴面具，隨之演起戲來，陷入往事點點滴滴中的母親在台下時而鼓掌叫好。母子兩人直如半大的孩子在玩扮家家酒，演得新鮮、有趣、活力四射，隱隱中又透露著不安，因為脖子上套著繩結的女生推著嬰兒車環繞舞台走，「瘦皮猴」一臉陰沈。

下半場更是戲劇化，導演充分發揮「情境喜劇」的表演特色，突出每個角色的刻板形象，大姊的打扮與舉止略顯老氣，二姊體態圓潤、性感，三妹皮夾克、迷你裙、隨身聽，一副凡事無所謂的城市浪女模樣。她們的房東是一對說話沒完沒了的老夫



柯林版的《暴力》，母親立於中央，兩個兒子站在台上，警探與保安警察站在母親身後，演出一股青春活力。
(Agence Enguerand)

妻。第一個未婚夫丹尼爾·傑克森自稱在實驗室工作，是個言語閃爍的大滑頭，第二個路克為病懨懨的知識份子，議論尖酸刻薄，第三個亞倫為說話帶鄉音的天真屠夫。

年輕的一輩在上半場的紅幕小戲臺上搬演求愛的喜劇，更增「戲中戲」的氛圍。波斯灣戰爭、生物科技、經濟自由主義、電視、新聞媒體為男人（傑克森與路克）在調情之外的話題，可惜的是冷嘲熱諷過後淪為牢騷，無以為繼。女人則忙著交換情夫，情節瞬息萬變，要緊的是靈魂暫有歸處，即使片刻亦無妨，角色

心理邏輯的一致性不再重要。演員凸顯角色的單面個性，演技活潑、生動，原本讀似莫名其妙的劇情頓時成為發揮演技的新鮮情境，有趣而不失深刻。

「不溶解的」暴力

寫於波斯灣戰爭期間的《暴力》雖未直接涉及戰爭議題，但暴力行為於上半場透過「遭劫持的女生」脖子上套著由「瘦皮猴」掌控的粗繩結直接呈現，女主角的一舉一動無時無刻不受死亡的威脅，的確駭人，這是諾德遵照原作舞台演出指示採取的方式。

在柯南版的演出中，掐住女主角喉頭的粗繩結是穿越舞台中央上方的機關垂下來才被「瘦皮猴」緊緊掌握，看來更加刺眼，觀眾的喉頭彷彿亦被緊緊掐住，比起後來發生的血腥殺戮行為（透過敘述），越發讓人難以坐視。

這種否認人性卻又自認有理的恐怖行為，不僅證明了潛藏人性的劣根，且暴露了暴力份子自認有理挑戰法紀的棘手問題¹⁸。事實上，暴力不僅是拳頭大小的問題，更涉及自我肯定¹⁹，問題十分複雜，絕非任何簡化的論述可一言以蔽之，高比利不想強作解人，亦良有以也。習以暴力為題

的英國劇作家艾德華·邦德 (Edward Bond) 曾明言：「暴力形塑並糾纏我們的社會，如果我們不停止暴力相向，我們就沒有未來可言」²⁰。暴力與富裕社會的並存關係早已有論定²¹，這是個現代社會無法迴避的重大議題。

諾德與柯南不同凡響的演出彰顯了《暴力》的力量，他們兩人各從文本獨出機杼的特質出發，結果發展出不同的表演策略，反將難以卒讀但用意深刻的劇本發展成爲啓人深思的有力演出。用法國舞台劇導演安端·維德志 (Antoine Vitez) 的話說，高比利之作屬於「不溶解的文本」(texte insoluble) 一類²²，這並不是說劇文高深莫測，而是指劇意並非顯而易見，無法立即顯現，例如糖溶到水裡一般自然²³。易言之，劇意不易用別的說法表示，亦難以縮減爲某種訊息、教訓或啓示。

法國當代最重要的劇作家維納韋爾 (M. Vinaver) 認爲劇本唯有「不溶解」方足以與其演出相抗衡，劇本構成演出「不溶解的核心」，而非可有可無的附件 (accessoire)²⁴，才能於演出中保有獨立的地位，不必全然溶於其中，最後落得面目難認或無跡可尋。更重要的是，維納韋爾亦指出舞台演出宜保持台詞的「不溶解性」，不宜強作解人²⁵，與高比利意見一致。

諾德與柯南皆在某種程度上達到了目標，前者讓台詞與表演的意象形成鮮明的對照，演出偏向重冥想的靜態呈現，讓觀眾與

劇文直接交流，是個大膽的決定；後者利用「戲中戲」形式探索劇意，演員全力以赴，將戲劇情境發揮得淋漓盡致，使人對原著劇本印象深刻。兩次演出皆能與劇作相互輝映，各自有表現的獨立空間，這該是所有劇作家的夢想吧！

■ 註釋

- 1 (1978). 《Author's Preface》, *Plays: Two*, p. 3. London, Methuen.
- 2 (1995). *Le spectateur en dialogue*, p.37. Paris, P.O.L.
- 3 Marion Thebaud (2001). 《Gabily, l'essence tragique》, *Le Figaro*, le 17 octobre.
- 4 Gabily (1991). *Violences*, p.69. Arles, Actes Sud.
- 5 Gabily (2002). *A tout va: Journal, novembre 1993-août 1996*, p. 178. Arles, Actes Sud.
- 6 高比利因而認爲導演不宜闡述或意譯 (paraphrase)。他的劇本，見Gabily & Joëlle Pays (2001), 《Matériau Didier-Georges Gabily Violences》, entretien de Gabily avec Joëlle Pays, *Lexi/textes*, no. 5, p.61 & 66. Paris, Théâtre National de la Colline/ L'Arche.
- 7 *Violences*, *op.cit.*, p. 58.
- 8 (1969), *Un oeil en trop : Le complexe d'Oedipe dans la tragédie*, p.260. Paris, Minuit.
- 9 Gabily & Pays, *op.cit.*, p.68
- 10 Cf. Nadia Vonderheyden (2003), 《Une langue du corps》, *Mouvement*, no.23 ; L'entretien de Yann-Joël Collin avec Pierre Notte (2003), *Le dossier de presse du Festival d'Avignon*.
- 11 Gabily & Pays, *op.cit.*, p.65.
- 12 *Violences*, *op.cit.*, p. 20.
- 13 Gabily & Pays, *op.cit.*, p.67.
- 14 除非為了製造特效，法國演員演戲從不假麥克風之助，充分展現羅蘭·巴特所言之「聲音紋理」(le grain de la voix) 的魅力。
- 15 格林：「戲劇為復活，讓故事在演出的時間內再生」, *op.cit.*, p.88。
- 16 Bruno Tackels (2003). *Avec Gabily*, p.43. Arles, Actes Sud.
- 17 Yann-Joël Collin (2003). 《Entretien avec Yann-Joël Collin》, le 14 novembre chez lui à Paris. www.theatre-

contemporain.tv.柯南曾在高比利執導的首演中飾演「瘦皮猴」一角。

- 18 Françoise Héritier (1996). 《Réflexions pour nourrir la réflexion》, *De la violence*, I., éd. F. Héritier, pp. 16-17. Paris, Editions Odile Jacob, 《Opus》.
- 19 *Ibid.*, p. 19.
- 20 《Author's Preface》, *op.cit.*, p.3.
- 21 如Jean Baudrillard (1970). *La société de consommation*, p.278-88. Paris, Editions Dénœl.
- 22 這原是Antoine Vitez執導M. Vinaver之《伊菲珍妮—旅館》的意見，見Michel Vinaver (1998), *Ecrits sur le théâtre*, I., p, 295. Paris, L'Arche.
- 23 Michel Vinaver (1998). *Ecrits sur le théâtre*, II, p.98. Paris, L'Arche.
- 24 Michel Vinaver (1987). *Le compte rendu d'Avignon*, p.73. Arles & Vevey, Actes Sud et L'Aire.
- 25 Michel Vinaver, *Ecrits sur le théâtre*, I., *op.cit.*, p.305.