

從血腥暴力邁向民主法治

談奧力維爾·皮執導之《奧瑞斯提亞》三部曲

From Bloody Violence to Democracy
On Olivier Py's mise en scene of *the Oresteia*

楊莉莉 | Lilly YANG
國立台北藝術大學戲劇系副教授

二十世紀下半葉，希臘悲劇成為歐陸劇院爭相製作的劇目之一。其中，《奧瑞斯提亞》（*L'Orestie*）三部曲由於演出規制龐大，通常是一位大導演在事業達到頂峰時才膽敢排演的戲碼。然而，1980年德國導演彼德·史坦（Peter Stein）以極簡的手段成功搬演過後，又掀起了一股《奧瑞斯提亞》三部曲的表演熱潮¹。

進入新的紀元後，三部曲的搬演熱潮並未稍歇。千禧年，「奧德翁歐洲劇院」（le Théâtre de l'Europe-Odéon）總裁拉弗東（Georges Lavaudant）推出簡明版，第一曲《亞加曼儂》（*Agamemnon*）的歌隊縮編到只剩一個老人當代表。2005年，導演拉伯（Jean-Michel Rabeux）以第一、二部曲為底，推出了《阿特里斯家族的血》（*Le sang des Atrides*），探討血親之間的愛恨情仇。2007年，中生代導演傑里（David Géry）領導一群剛出道的演員排練了一齣兩個半小時的濃縮版，其中第一部曲結合了多媒體，對年輕的莘莘學子很具吸引力。相隔一年，奧力維爾·皮（Olivier Py）新任「奧德翁歐洲劇院」總裁，以三部曲的全本演出作為到任之作²。這位當年43歲的新銳導演親自重新整理、翻譯劇本，並以古希臘原文重譜歌隊唱詞，由四位歌手演唱，整體的演出卡司陣容堅強，為2008年春天法國劇壇的盛事。



不過，皮的三部曲演出之後，並未得到評論家的全面青睞。法國最重要的兩份報紙《世界報》（*Le monde*）與《解放報》（*La libération*）雖然肯定這齣製作的用心，但是都對皮之導演美學——戲劇化、血腥、裸體、變裝、「歇斯底里」的演技——表示難以消受。兩大報不約而同地批評第一部曲「做得太多」，到了第二、三部曲，可能因為受限於時間、精力，皮已無暇大展身手，演出比起第一部曲少了許多花樣，卻反而得到好評³，原因是觀眾在後兩部曲裡比較能靜心聆聽劇文、思考主旨。從導演的立場來看，這樣的評論著實有點諷刺。

《世界報》與《解放報》的評論其實並不是沒有道理，只不過它們的立場正好反映了法國舊世代資深導演的戲風：穩重、嚴肅、一板一眼。到了皮這一世代的導演，則通常不甘被文字綁架，他們的演出標榜戲劇性，過程不按牌理出牌，其結果可能使人一新耳目，也可能驚世駭俗。事實上，法國劇場從九〇年代起面臨新舊世代導演的交替，資深的導演從第一線陸續退位，各公立劇院的總監逐漸由新一代導演接任，整體的戲劇風格也呈現與先前截然不同的嶄新氣象。

持平而論，皮此次執導的希臘悲劇，乍看之下彷彿耍弄不少噱頭，其實大多數均有其道理。最難得的是，不管從翻譯、歌隊、演技、舞台設計等演出的各個層面來看均有可觀之處，也都達到他原先預設的戲劇化目標。

劇力萬鈞的三聯劇

《奧瑞斯提亞》為僅存的希臘悲劇三部曲。第一部曲《亞加曼儂》舖敘阿苟斯（Argos）的國王亞加曼儂擔任希臘聯軍統帥，從特洛伊大戰凱旋歸

國，殊不知王后在戰爭期間早已勾搭上新歡艾偌斯（Egisthe），又因為國王在出征前將女兒伊菲珍妮（Iphigénie）獻祭給神，大感憤怒的王后趁著亞加曼儂沐浴時將他殺死，同時也一併手刃了作為戰利品的特洛伊公主卡珊德拉（Cassandra）。

到了第二部曲《奠酒者》（*Les choéphores*），亞加曼儂之子奧瑞斯特（Oreste）在異鄉長大成人，在阿波羅的催促之下返國報仇。奧瑞斯特在父王墳前與分別多年的姊姊伊蕾克特拉（Electre）相認，二人獻酒祈求神助。隨後，奧瑞斯特隱藏自己的真實身分進入王宮，順利殺了母后與艾偌斯。然而，可怕的復仇女神立時趕到，寸步不離地追著奧瑞斯特糾纏討命，使他片刻不得安寧。

冤冤相報的情節無法解套，在第三部曲《和善女神》（*Les euménides*）中，雅典娜女神為此開庭審理，讓兩造——奧瑞斯特（與阿波羅）對抗復仇女神——公開辯論，再由陪審團投票決定審判結果。開票結果，雙方票數相等，雅典娜將自己的一票投給奧瑞斯特，使他得以無罪開釋。復仇女神不服，欲對世間降下災禍，在雅典娜的安撫之下，成為「和善女神」，從此不再於世間作亂。

從劇情結構而論，三聯劇次第鋪展兩次謀殺、後續審判與開釋奧瑞斯特的過程，向被視為從以牙還牙的原始正義觀邁向民主法治的過程，但耐人尋味的是，兩性議題奇特地與此主題並行發展。結局，象徵遠古母權政治的復仇女神變成和善女神，她們自此潛入地底，讓位給奧林匹亞新崛起的諸神，此舉常被解釋為艾斯奇勒（Eschyle）改寫古老神話以象徵雅典城邦進化到民主的機制，並合法化兩性不平等的社會背景⁴。

《奧瑞斯提亞》的劇文以晦澀、曖昧出名，暴露了西元前五世紀希臘城邦中神意與法治之角力與拉鋸。根據法國學者維爾南（Jean-Pierre Vernant）與

維達－納給（Pierre Vidal-Naquet）的研究：一方面，遠古的神話思維仍盤據人心，另一方面，新起的城邦社會正迅速發展新的價值觀。希臘悲劇鋪敘的雖然是人的故事，神意卻無所不在，或許暫時隱而不見，卻終究能在瞬息之間逆轉人的命運。古老的英雄個人價值開始遭到新起的社會與宗教思緒質疑，甚至排斥，與此同時，新興的城邦仍與固有的神話思維聯成一氣，二者的界限難以釐清，以至於悲劇英雄的內裡皆潛藏著神話的價值，但是這套古老的價值觀與城邦市民的生活格格不入，一股緊繃的張力乃貫穿全劇⁵。

皮認為今日世界仍充斥暴力，民主體制一再遭到威脅，艾斯奇勒兩千五百年前完成的劇作，其主旨至今仍然無比切題。皮因而選擇艾斯奇勒的三聯劇當到任之作，並響應法國導演安端·維德志（Antoine Vitez）的呼籲：我們面對經典有翻譯的義務，且必須隨著時代推陳出新，藉以活絡人民對經典的記憶，文明乃得以傳承。因此，皮花了一年半的時間，參考現有的法譯本，以詩體重新翻譯了這部三聯劇。皮的譯文力求語意清楚，避免特定時代的印記⁶，簡明扼要⁷但仍詩意盎然，經演員強力道出，完全展現了「一首話語史詩的力量」⁸，令觀眾入耳即懂，無須推敲其意，觀戲時能夠毫不費力地沉浸在表演情境中。

為了強調此次製作的到職意涵，皮親自披掛上陣，飾演開啟全場演出的「守夜人」（le veilleur）一角。他認為苦等火焰出現的「守夜人」代表了劇作家／導演（在古希臘時代為同一人），而通報希臘聯軍打贏特洛伊大戰的焰火，則如同需要再度翻譯的古希臘台詞，具有非同小可的重要性。也因此，當王后細述烽火如何從特洛伊一路傳回阿苟斯的同時，在陰

暗的舞台上，一道火焰沿著橫貫舞台四分之三高度的細鋼索燒了起來，聲勢逼人。

更重要的是，一般當代演出為求讓觀眾聽懂歌詞，常淡化歌隊的唱頌形式，皮則回歸原始希臘悲劇重視歌隊的事實⁹，並著力表現，以期達到「整體戲劇」（un théâtre total）的表演境界。他請長期合作的音樂家李區（Stéphane Leach）為古希臘文歌詞譜曲，由四位歌手（男女高音、男中音、女低音）獻唱，再以字幕將歌詞的法譯文呈現在台上。歌隊演唱的曲風莊嚴肅穆，引人聯想蒙特維爾第（Monteverdi）的歌劇，營造出一種儀式性的氛圍。不僅如此，演出時，樂團並非隱身在樂池中演奏，而是坐在垂直舞台的最高處，使得樂音宛如從天而降，讓人無法忽視。

皮特別讓歌隊從觀眾席上台¹⁰，歌隊代表觀眾，走上舞台之後換穿黑色風衣，戴上月桂葉冠，臉龐塗白，人手一鏡，照向台下的觀眾。觀眾在鏡中的影像成為表演的意象，反射昔日的歌隊代表雅典城公民的意涵。演出也強化歌隊獻唱的機能，例如國王遇害後，一名歌手甚至步入兇殺現場為故王輕唱輓歌，凸顯儀式性歌曲的原始追悼功能。歌隊之演唱，間夾對話的進展，引人聯想歌劇之演出（宣敘調交替詠嘆調），全場表現很戲劇化。

從崩解到統一

三部曲從混亂、失序的狀態，最後進展到統一的法律體制，本次製作高明地將此過程轉化為精彩的表演語彙，舞台場景的設計也十分戲劇化。導演欲強調三部曲的普世面，所以選擇呈現一個超越現實時



間、地域概念的中性舞台時空，除了木馬雕像（暗示木馬屠城）、阿波羅與雅典娜雕像，沒有其他令人聯想古希臘時空的道具；演員的服裝亦然，除了少數幾位（國王、傳令官、祭師、卡珊德拉），其他角色的裝扮也都看不出特定時代。

視覺設計重用黑、紅、白三色，設計師魏茲（Pierre-André Weitz）延續一貫著重層次、結構與機動性的美覺觀，發展出流動感強的表演空間。開演時，台上只見一堵閃耀著墨黑色澤的金屬高牆，代表阿苟斯王宮巖峻的外觀。受了法國畫家蘇拉吉（Pierre Soulages）的啟發，牆面上刻出如瓦楞紙般垂直、水平與傾斜的線條紋路，引導觀眾的視線聚焦在牆片中間的開口上，開口前則以一道紅幕擋住。黑色金屬牆面的凹凸紋理，在燈光的照射之下，展現出不同的表情，光影變化細膩、低調。金屬材質產生疏離、都會感，由於容許敲打，皮藉此點出三部曲的暴力意涵，暗合劇情的戰爭背景¹¹。這堵牆面可前進、後退、翻轉，並結合高台、階梯組成不同的場域，變換巧妙，換景因而成為演出的一部分，不獨吸睛，且暗示了劇中世界處於仍在建構中的狀態。

第一部曲，原作並未改換地點（在王宮之前），舞台演出則換了五次景，從開場的統一牆面逐次崩解，至尾聲，只剩下分崩離析的結構體。如此再經數度變換，直至第三部曲中間，舞台從阿波羅神殿，大動作變化成雅典娜神殿，最後組合成一個二樓為半圓形階梯式觀眾席的劇場（amphithéâtre），象徵人類史上的第一個法庭（Aréopage）¹²，公民論壇之所在。奧瑞斯特的審判即在此開庭。戲演到此，舞台空間結構才建立了秩序，呼應「從崩解到統一」的表演主旨。

有趣的是，魏茲選用了反光佳的材質搭建這個法庭，讓觀眾的影像也一併投射到台上，觀眾遂間接地成為雅典城的公民，呼應第一部曲開場，歌隊手持鏡子反射觀眾的影像。更有趣的是，台上的半圓形公民論壇所在，其實反射了奧德翁劇院的馬蹄形觀眾席（此時觀眾席的燈光微微亮起），且台上雅典娜神殿中的神像，即出自劇院內的雕像複製。凡此均使人聯想舞台演出之自我指涉，投射皮到任演出的重大意義。

紅色血腥

魏茲的舞台設計尚強調阿特里斯家族血跡斑斑的復仇史，他用白色背景加以反襯，突出其殘酷面，皮則加強處理劇情血腥、野蠻的一面，藉以與劇終的法治做鮮明的對照。在上述一片黑的場景裡，魏茲擴大運用全劇最重要的象徵——酒紅色地毯（亞加曼儂不知天高地厚，膽敢踩在上面步入王宮，因而觸怒眾神），以一長條酒紅色澤的布幕替代。劇首，此塊酒紅色布幕先擋在王宮的門口（意指王后的寢宮），接著用於引誘心比天高的國王走在上面，然後化成王后殺夫時纏住其身軀之長袍¹³。

到了第二部曲，王后的姘夫艾倨斯也披了此酒紅色布幕出場，他被殺之後，換成是奧瑞斯特披此布幕出場，暗示他擺脫不了血債血還的惡性循環。最後到了終曲，阿波羅替奧瑞斯特辯護，特地走下亞加曼儂的墓穴（在舞台地板之下），拿出這塊布上場，作為當年王后謀殺親夫的物證。綜觀這塊酒紅色布幕的使用或許不合邏輯，卻總是在每一個劇情的轉折點，



1 直擊殺戮現場。(A. Fonteray 攝)

在一黑壓壓的場域中，發揮了醒目的破題作用。

不僅如此，魏茲還顛覆歷來搬演希臘悲劇的禁忌，直接暴露謀殺現場，為全場演出最使人難以置信的時刻。第一次，王后在後台謀殺國王後，背台的浴室突然 180 度旋轉¹⁴，正面面對觀眾，讓他們目睹兇殺現場——一個全白的小房間，亞加曼儂被紅布纏身，與卡珊德拉公主雙雙蜷伏地上，王后則持劍站在屍身之後，殺氣騰騰。第二部曲結尾，奧瑞斯特弑母過後，黑色景屋也是同樣 180 度旋轉，王后與艾侖斯陳屍於白房間的景象赫然入目。（圖 1）

這種直擊兇殺現場的做法，類似當代新聞之直播，迫使觀眾感受到與事件的相關性，且其慘白的色澤，引人聯想浴室（第一部曲）或陳屍間，凸顯了屠殺血親的恐怖，在漆黑的背景中造成視覺上的強烈震撼。（圖 2）

此外，血紅的場面一再出現於舞台上。《亞加曼儂》中，歌隊進場詩提及的獻祭伊菲珍妮往事，以電影閃回（flashback）技巧在台上重現，祭師親自登台，取出祭品的內臟，鮮血四濺；淪為祭品的伊菲珍妮則從頭到腳罩在紅紗裡，且自此一再於關鍵時刻現身。

至此歷經兩次屠殺，進展到終曲，鮮血直流的意象並未稍歇：開場，阿波羅的女祭師（la Pythia）撞見可怕的復仇女神，慌亂之間，拿一桶血水往自己身上淋（以去除霉氣）。而當阿波羅為奧瑞斯特執行淨化儀式時，舞台上降下一隻死豬，其鮮血直流而下淋在奧瑞斯特身上，以至於下一場戲，奧瑞斯特跪在雅典娜神殿門前求救時，他渾身血汗，後面跟著一群不是罩著狗頭、就是臉上血跡斑斑的復仇女神，狀極駭人。



2 閃回伊菲珍妮之獻祭過程。(A. Fonteray 攝)

皮表示，三聯劇結尾，野蠻的復仇女神雖被封為「和善女神」，但卻被送入地底享受奉祀，她們威脅一旦雅典娜女神未遵守承諾，將重現人世搗亂。從這個觀點看，三部曲披露劇作家對暴力淹沒話語的焦慮與隱憂，潛藏在地下的暴力因子隨時可能再度爆發¹⁵。

鏡子、雪鐵龍與瓦斯爐

此次三部曲的全新演出，選用了一些讓觀眾始料未及的符碼，有的用得很妙（如鏡子），有的拉近與現代觀眾的距離，有的則看似玩笑，似非而是。先說鏡子，歌隊登場即人手一鏡，反射台下的觀眾。在

第二部曲中，奧瑞斯特的的好友皮拉德（Pylade）始終拿著一面鏡子以慢動作對著他照，亦步亦趨，其含義頗令人費解。到了終曲，阿波羅手持一面大鏡子登台，反射全場，此時舞台燈色轉成金黃，代表太陽神的光芒。循此線索解讀，第二部戲皮拉德奇怪地持鏡照著心意難決的奧瑞斯特，事實上是提醒他弑母復仇乃神諭，不可不執行。

更關鍵的是，全場重用鏡子的反射意象，揭露了鏡面反射的劇情結構¹⁶：《亞加曼農》與《奠酒者》之劇情均鋪展男主角歸來（分別為亞加曼農王與奧瑞斯特）、以謊言誘殺至親（分別是王后對亞加曼農王以及奧瑞斯特對王后），兩戲都發生了謀殺，過程中使用了詐術，被殺的人數也都成雙（分別為亞加曼農與卡珊德拉、王后與艾偌斯）。之所以如此，是因為以暴制暴的劇情結構使然，遂造成了鏡面反射、無盡迴旋（la mise en abîme）的

惡性循環。鏡子的使用，有其表演邏輯存在。

另一個讓人料想不到竟會在舞台上看見的是雪鐵龍（Citroën），這是亞加曼農王的座車。亞加曼農坐在黑色 DS 雪鐵龍裡——戴高樂將軍喜愛的車款¹⁷，其上載著一個巨大的阿波羅頭像（卡珊德拉公主躲在其後），從舞台的後門直接駛進場。當亞加曼農步下汽車時，觀眾更驚訝地發現他穿著法國海軍將領的制服。（圖3）

事實上，在國王班師回朝之前，從觀眾視角看的舞台左側已開始出現一次大戰使用的軍用棺木，國王的傳令官也穿著一次大戰的軍服上場，最後說完台詞，甚至於躺入棺木中安息，把台詞的象徵意涵（累到致死）如實搬演。

這些明顯的時代錯誤（anachronisme）處理手法，



3 亞加曼儂王進場，歌隊長撐傘迎接。(P. Gely 攝)

均為了使當代觀眾更易想像史前特洛伊大戰的規模，可能不亞於今日的世界大戰。可是，在此同時，阿波羅的頭像（卡珊德拉的預言能力來自於太陽神）又使人緬懷神話的時代。

綜觀全戲，最令觀眾感到錯愕的符碼，則無疑是當艾倂斯提到令人髮指的祖先提埃斯特（Thyeste）之宴¹⁸時，所推入的現代瓦斯爐。不過，艾倂斯靠著王后隻手弑君方報了殺父之仇，一向被視為軟弱、陰柔；將艾倂斯與瓦斯爐連結，符合他的陰性特質。而現代瓦斯爐具之突兀與突梯，也強調了這場食子宴殘酷到荒謬的地步，發揮了戲謔模仿（parody）的作用。

因此，這個角色此次由皮所欣賞的喜劇演員福（Michel Fau）擔任，福甚至於在第二部曲被殺後，在下一部曲開場，裸身披上黑紗長袍，當場反串起阿波羅的女祭師，令觀眾大吃一驚，因為「她」的形象詭譎、曖昧，全無神聖的氣質。而當她撞見全身血污的奧瑞斯特、以及追捕在後恐怖的復仇女神時，臉上露出驚恐萬分的表情，嘴巴不住大喊：「恐怖！恐怖……恐怖……恐怖……／無法形容，我看到的東西／我不能，我站不住，／我伸出手，可是全身癱瘓，恐怖啊／一個嚇壞的老婦人，像個小孩」。他的過度反應使得觀眾發笑，緩和了一些悲劇演出凝重

的氣氛。可能是基於此，皮選擇福詮釋女祭師一角，同時暗示艾倂斯之女性本質。

糾葛的兩性與親子關係

在政治主題之外，本次演出技巧性地從分派角色透露《奧瑞斯提亞》男尊女卑的性別議題：亞加曼儂王與阿波羅由同一位演員吉拉（Philippe Girard）擔綱；第二部曲中詮釋皮拉德的演員（Frédéric Giroutru），同時亦反串第三部曲的雅典娜女神。這兩個安排並非純粹的噱頭，而皆有其用意。

首先，身為《亞加曼儂》的標題人物，國王其實只有區區 82 行台詞，未及樹立個人形象，旋即遭王后謀殺。亞加曼儂王為了一個紅杏出牆的女人（海倫），不顧親情，犧牲自己純潔的女兒以祈求神助，到底是一位暴君或明君，歷來有頗多爭議。皮安排同一位演員詮釋太陽神，在《和善女神》中振振有辭地為奧瑞斯特之弑母辯解，猶如為自己昔日的冤死辯護，彌補了國王於第一部曲近乎缺席的個性塑造¹⁹，更暴露了一脈相承的父權論述。

從結構上視之，若將三聯劇中亞加曼儂的台詞與阿波羅的辯詞合併視之，事實上形塑了相當完備的父權論述。尤有甚者，奧瑞斯特（Nazim Boudjenah

飾)從弑母至終曲審判結束,始終裸體演出,他的態勢引人聯想古希臘陶瓶上赤裸現身的奧瑞斯特,也使人思及法國十八世紀畫家大衛(Jacque-Louis David)名畫中的俊美英雄,隻身裸體於大眾之間,時而英勇,時而呈現出脆弱、無辜與受難的形象。舞台演出甚至還加強了阿波羅與奧瑞斯特形同父子的關係,當後者求助於太陽神而趴在他的雙膝前時,阿波羅慈祥地愛撫奧瑞斯特的頭。這種種處理手法,揭露了艾斯奇勒的父權思想。

相似的情形發生在皮拉德與雅典娜女神的一體兩面詮釋:皮拉德在《奠酒者》只有一句提醒男主角神諭之重要性的台詞,除此之外,他只是默然無聲地持鏡照射男主角。可是,同一位演員到了第三部曲,換穿銀色長禮服反串雅典娜女神,則明白暴露了女神外在女身,內在父權思想作祟的矛盾(她宣稱自己是由宙斯個體繁殖,生命只來自於父親),她不僅「全心全意稱讚男人」,甚且公然在法庭上支持弑母的奧瑞斯特,呼應皮拉德於上一部曲支持摯友的立場。反串、變裝的表演策略揭穿了雅典娜女神之表裡不一,劇中荒謬的親子理論不攻自破:母親只是胚胎的養育者,生孩子的實為授胎者——父親²⁰!

《奧瑞斯提亞》三部曲向以複雜、糾葛的親子關係著名,符合佛洛伊德所言之「家庭羅曼史」(family romance),而所謂的「伊蕾克特拉情結」(女兒親父仇母)或「奧瑞斯特情結」(子弑母的衝動)更源自此神話。在這個層面上,皮著力處理王后的殺夫動機和母子關係。關於前者,皮加強王后是因為愛女伊菲珍妮遭王夫獻祭而萌生殺意,因此歌隊上場回溯這段往事的過程,一如上述,利用戲劇化的閃回技巧重現往事。且自此以降,無詞的伊菲珍妮一再於關鍵時刻出現於台上,為王后之弑君撐腰。

究其實,唯一貫穿三聯劇的王后是所有女性角

色中唯一具有權力者,其發言用語簡潔,條理分明,與希臘悲劇女性角色慣用的哀悼(lamentation)言詞截然不同,而較趨近男性角色的發言方式²¹。雖然如此,視時機需要,王后也能將自己描繪成典型女性,以爭取聽眾的同情²²。王后同時利用了兩種性別的說話模式,在古希臘社會頗不尋常,可能也因而注定了她不見容於世的命運。

為了暴露王后言行之間的嚴重落差,首部曲的第二段冗長唱詞,當歌隊憶及大戰的源起——昔日斯巴達王后海倫與特洛伊王子巴黎斯(Paris)之戀,也再度以閃回過去場景的手法表演:海倫登台,手拿鏡子,戴上花冠,躺在長桌上,色誘巴黎斯,而歌隊此時詞更在「海倫」與「毀滅」二字之間擺盪——在古希臘文,二字發音相近。這場「戲中戲」其實是為了後續演出鋪路,國王凱旋歸來前,王后拿起海倫留在長桌上的鏡子,重複海倫戴花冠的動作,暗示即將登場的引誘與毀滅性戲碼。因此,閃回過去的戲劇化手法,並非僅是令戲看來活潑生動而已,而是將其納入整體演出的象徵符碼體系內運作。

由知名女星史川卡(Nada Strancar)主演的王后由於能言善道,能以理服人,她引誘國王時,無須像其他女性角色表現誇張的情緒,相反地,她始終冷靜以對。不過,弑君之後的她判若兩人:持劍站在屍身之後耀武揚威,甚至於將行刺的三劍,稱為獻給屍體的三巡酒(古希臘的祭禮),然而她隨即糾正自己,吐了屍體口水,不怕褻瀆神明。更令人髮指的是,她因為殺紅了眼、透露一種近似高潮的快感:「他(亞加曼儂王)就躺在那裏,斷了氣;／他噴出一股洶湧的血,一陣血雨便落到我身上,我的暢快不亞於麥田承受宙斯降的甘雨,在初穗的時節」,語畢親吻故王的嘴唇。

到了下一部曲,奧瑞斯特弑母,兩位主角的演



4 卡珊德拉公主與歌隊。(P. Gely 攝)

出呈現了糾葛的母子關係。一方面，奧瑞斯特此時裸身，面對強勢的母親，形象顯得脆弱，身軀蜷伏在上場戲留下的故王棺木之上，暴露他想回歸母體的下意識慾望。王后則順勢躺在他的身上哀求，兩人演出糾纏難解的母子關係，奧瑞斯特下意識的亂倫慾望曝光²³。最後，王后眼見說不過兒子，無法為自己的罪行成功辯解，她遂吻了兒子的嘴唇，自己走入宮中受死，未出現其他演出經常見到的脅迫或劇烈拉扯，原因可能就是出於上述她能以言語論述的慣性，較少情緒化的反應，史川卡的詮釋吻合角色說話的特質。

熾熱化的演技

最後論及皮的演出最使人印象深刻處——激情化的演技，這一方面是出於他有意重振古典悲劇的表演美學，另一方面，則是為了凸顯三部曲中的語言地

位。皮深信，古典悲劇演員的身體是「話語最終的避難所」、「語言與痛苦之間的肉體關係」²⁴，因此鼓勵演員竭力演出，情緒可以大起大落，動作大開大闔，務必將台詞的力道完全展現出來，不必懼怕做作、誇張或歇斯底里之譏。

這種放任情感，激情時有如著了魔、中了邪的演法，很接近十九世紀浪漫派演員的追求²⁵，但因為已不再流行，不免讓人不習慣，覺得演員走偏鋒。特別是碰到角色「出神」的狀態，例如卡珊德拉預見遭到屠殺，女演員（Alexandra Scicluna）可以想見地傾力表演失心瘋，連難得落坐，也瞬間頭倒栽蔥，而且這一段瘋戲穿插唱古希臘文的歌曲，燈光變得明暗不定，更增癡狂的氛圍，令觀眾坐立難安，徹底發揮了瘋言瘋語的威力。此外，卡珊德拉公主最後是脫下白色婚紗，裸身走入宮中，具現了台詞所言想要「揭除面紗」的慾望（「我的言語像一位新娘罩在面紗



5 伊蕾克特拉、奧瑞斯特與歌隊長同仇敵愾。(A. Fonteray 攝)

下」)，這個手法在此戲的當代演出史不乏先例²⁶。
(圖4)

同樣地，《奠酒者》開場，伊蕾克特拉與歌隊上墳、悼念父親，長篇累頁的悼詞與誓言經常被刪演，皮鼓勵演員誇張聲勢的演法則凸顯了台詞的力量，伊蕾克特拉(Céline Chénne 飾)一頭亂髮，一手持月桂樹枝，另一手提著水桶。滿腔的憤恨讓她身體發顫、表情猙獰，時而拿橄欖樹枝自鞭，吐口水，直到體力不支昏倒在地，一會兒又爬上樓梯，時哭時笑，祈靈交叉詛咒，呼天搶地，動作儀式化，情緒起伏激烈。歌隊長(Bénédicte Cerutti 飾)亦然，兩人一唱一和，更增同仇敵愾的決心。(圖5)

這種激情式的演技印證了學者阿爾弗(C. Fred Alford)所言：希臘悲劇專注且強力地捕捉了人類的熱情——愛、恨、妒嫉、貪婪、羨慕、罪惡感、復仇以及贖罪²⁷——毫無保留，且除去其他蔓生的細節以

免岔開觀眾的注意力，劇情之所以引人入勝的原因在此。這種感情的強度經過激情表達，令現今普遍追求淡定的觀眾有些難以招架。

鐘聲祝禱的結局

最後，回到演出的最高潮，在終曲雅典娜主持的法庭上，是什麼因素讓一心為王后索命的復仇女神在最後關頭縮手？她們已將奧瑞斯特逼到二樓的絕境，歌隊長(Anne Benoît 飾)眼看就要一劍刺下，就在這個剎那，她聽到阿波羅辯稱奧瑞斯特是出於宙斯的旨意才弑母，復仇女神震驚之際，手中的正義之劍方才掉落地上。事實上，宙斯的神號早已貫穿前兩部作品，然而，此處是復仇女神首度聽聞。皮在此強調了「眾神之神」的崇高地位，因為是宙斯終止了諸神的大戰²⁸，成功維持諸神之間的平衡。而平衡的



6 在雅典娜女神的斡旋下，劇終所有演出人員齊聲合唱。（P. Gely 攝）

勢力，皮認為反映了艾斯奇勒的民主觀²⁹。這個先驗的（transcendental）神學見解也反映了他的天主教信仰。

因此，皮雖曾對劇中潛藏地下的暴力因素將再度浮現人世、凌駕在理智與語言之上表示隱憂，舞台演出的終局卻十分樂觀，因為爭執的雙方如今可以用理智和語言對話、辯論，尋求解開僵局之道：此時兩株象徵和平的橄欖樹從空而降，所有演員齊聚中間的大樓梯上齊聲歡唱，背景響起陣陣教堂的鐘聲，身為虔誠的天主教徒，皮忍不住在此時加入了他的宗教詮釋，以強化和平的意涵。（圖6）

走出劇院的希臘悲劇

完成《奧瑞斯提亞》三部曲浩大的演出計畫後，皮仍未忘情艾斯奇勒，陸續翻譯並執導他現存的其他四齣冷門劇作——《七將攻底比斯》（*Les sept contre Thèbes*）、《乞援女》（*Les suppliantes*）、《波斯人》

（*Les Perses*）以及《受縛的普羅米修斯》（*Prométhée enchaîné*）。這四部作品均採簡扼的形式，每齣戲壓縮在45分鐘內演畢，由兩至三位演員站在空台上專注演繹劇力萬鈞的對白，使得現代觀眾再度強烈感受到令人驚訝的切題性，無論是政治的利害關係（《七將攻底比斯》）、政治庇護的要求以及威脅女性的暴力（《乞援女》），或透過敗者的角度審視戰爭（《波斯人》），乃於至權力、暴政與正義的反省以及抵抗的必要（《受縛的普羅米修斯》），希臘悲劇均提供了深刻的思考空間。

最有意義的是，除最後《受縛的普羅米修斯》一戲之外，其他三戲先是走出國家劇院的大門到處巡演，如各級學校、政府機關、公司行號（利用午休時間）、安養中心、社會福利處、郊區的民眾活動中心、甚至於監獄等處就地演出，得到熱烈的迴響。最後，這三齣戲方以「艾斯奇勒三部曲」的名稱回到「奧德翁劇院」的小廳正式上演（2010-11）。

積極拓展觀眾群，特別是對那些缺少機會進劇

場看戲的人，曾經是上個世紀法國廣建劇場的首要任務，後漸遭到新世代導演擱置。皮則利用希臘悲劇原為民主社會產物的特質，以「干預劇場」（le théâtre d'intervention）的模式，「翻越並使之翻越劇院的牆壁」（franchir et faire franchir les murs），走出劇場，

主動迎接觀眾，藉此彌補文化政策的死角，具現「公立劇場」作為藝術民主化工具之目標，得到了輿論的齊聲讚揚，也為他在「奧德翁劇院」總裁任期畫下了完美的句點。

■ 注釋

- 1 在國內亦然，1994年底到1996年初，即先後有四齣製作，計有鴻鴻《三次復仇與一次審判——民主的誕生》（密獵者劇團）、陳立華（國立台北藝術大學戲劇系）、田啟元（與媚登峰劇團合作的《甜蜜家庭》）以及Richard Schechner與「當代傳奇劇場」之合作。
- 2 2007年3月他匆促上任，秋天公演的戲為舊作《喜劇的幻象》，見楊莉莉（2007）：〈何謂戲劇？談奧力維爾·比之《喜劇的幻象》〉，《美育》，11月，第160期，頁89-96。
- 3 Brigitte Salino. (2008). "L'Orestie d'Eschyle, une épreuve pour Olivier Py et pour le spectateur", *Le monde*, 21 mai; René Solis (2008). "Je vous salue, L'Orestie", *La libération*, 20 mai.
- 4 Michael Zelenak. (1998). *Gender and Politics in Greek Tragedy*. N.Y., Peter Lang, p. 71.; cf. Michael Gagarin. (1976). Chap. IV: "Sexual and Political Conflict in the Oresteia", *Aeschylean Drama*. University of California Press, pp. 87-118.
- 5 (1972). *Mythe et tragédie en grèce ancienne*, vol. I, Paris, Editions La Découverte, pp. 14-17.
- 6 這是現存譯本的共同問題，因此他只得重新譯過；他原想使用詩人 Paul Claudel 的詩體譯本（1892-95）。
- 7 不惜簡化、甚至於概述文本，刪除複雜的句法，有時幾近重寫劇文。
- 8 Py. (2008). "Une épopée de la parole", Programme de l'Orestie, le Théâtre de l'Europe-Opéra.
- 9 希臘悲劇源起於歌隊之競唱，台詞為其後來的延伸。古雅典城後為了祭祀酒神而舉辦戲劇競賽，並提供三組歌隊給三位劇作家排練，另外再搭配一至三位演員道出台詞。而且，希臘悲劇是以歌隊的動作來組織文本。歌隊人數約15人，一上場便留在樂池中，直到劇終才退場。從人數、全程待在上、以及載歌載舞的形式觀之，歌隊應該是演出時不容忽視的重頭戲。
- 10 在古希臘，歌隊是從舞台與觀眾席左右兩側的過道進入屬於他們使用的樂池空間。
- 11 Entretien avec Py (2008). "Culture Vive", *RFI*, 4 juin.
- 12 即「戰神丘法庭」，由有權勢的階級把持，從西元前461年後其權限被縮減為只能審理血案，其他訴訟案件則轉由公民大會審理，被視為民主法治的進步。《奧瑞斯提亞》三聯劇寫於西元前458年，劇作反映了三年前雅典城的法治狀況。
- 13 原劇中，王后說：「我拿一張沒有漏洞的撒網，像網魚一樣把他罩住，這原是一件致命的寶貴的長袍」，羅念生譯（2001）：《古希臘戲劇選（上）》，頁119。台北，木馬；皮的譯文為：「為了抓住他，殺掉他，我做了一切，／我拿了撒網充當他的死亡斗篷」。在原作中「網」、「陷阱」、「外披」（covering）以及沾上血跡的長袍——王后絆住國王身軀之物——四個意象輪流出現，貫穿三部曲，彷彿揮之不去的執念（obsession）。本文中引用的演出台詞，其中譯均曾參考羅念生的譯文。
- 14 在古希臘，是利用旋轉門或滑車（l'eccyclème）的裝置，將屍首從後台移到前台。
- 15 Olivier Py. (2008). "Préface", *L'Orestie*, trad. Py. Arles, Actes Sud, p. 7.
- 16 Anne Lebeck. (1967). "The First Stasimon of Aeschylus' Choephoroi: Myth and Mirror Image", *Classical Philology*, vol. 62, no. 3, July, p. 182; Zelenak, *op. cit.*, p. 66.
- 17 Salino, *op. cit.*
- 18 提埃斯特為艾偌斯的父親，與亞加曼農王的父親阿特瑞（Atrée）為兄弟。提埃斯特勾引、強佔阿特瑞的太太，遭阿特瑞驅逐出境。為了復仇，阿特瑞假意歡迎提埃斯特歸來，設宴款待，但在盛宴前，殺了後者的兒子，烹煮為食，招待不知情的提埃斯特，兩人因此結下不共戴天之仇。
- 19 Zelenak, *op. cit.*, p. 63.
- 20 根據亞理士多德，這個說法出自西元前五世紀的Anaxagoras，見Gagarin, *op. cit.*, p. 200。
- 21 Laura McClure. (1999). *Spoken Like A Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton University Press, p. 70.
- 22 *Ibid.*, p. 75.
- 23 此為「奧瑞斯特情結」的另一面，參閱H. A. Bunker. (1944). "Mother-Murder in Myth and Legend: Psychoanalytic Note", *Psychoanalytic Quarterly*, no. 13, pp. 198-207.
- 24 Olivier Py. (2006). *Illusions comiques*, Arles, Actes sud, p. 44.
- 25 J. G. de Gasquet. (2006). *En disant l'alexandrin: L'acteur tragique et son art, XVII^e-XX^e siècle*. Paris, Honoré Champion Editeur, pp. 187-88.
- 26 例如1974年，澳洲導演James McCaughey在墨爾本的「希臘戲劇演出計畫」，見Rush Rehm. (2005). *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, ed. F. Macintosh, E. Hall, P. Michelakis & O. Tapin. Oxford University Press, p. 351。
- 27 (1990). "Melanie Klein and the 'Oresteia Complex': Love, Hate, and the Tragic Worldview", *Cultural Critique*, no. 15, Spring, p. 177.
- 28 不僅如此，宙斯是殺掉其父Cronos以取得王位，而Cronos則是殺掉其父Uranus奪得寶座。所以，艾斯奇勒藉此神話指涉阿特里斯家族冤冤相報的血債。
- 29 Olivier Py. (2010). "Mettre en scène le tragique", propos recueillis par L. Adler et D. Grau., in *Tragédie(s)*, éd. D. Grau. Paris, Editions Rue d'Ulm & Presses de l'École normale supérieure, p. 85.