《奧瑞斯提亞》的考古重建與汲古新繹——論三齣臺灣當代改編*

蕭惠璞**

中文摘要

希臘悲劇的當代改編在臺灣雖非「經典新詮」的熱門劇種，然而於1994年年底至1996年年初此時間點，臺灣劇場卻罕見地接連出現四齣《奧瑞斯提亞》（*The Oresteia*）的改編製作，包括鴻鴻《三次復仇與一場審判——民主的誕生》（1994年10月）、陳立華《奧瑞斯提亞三部曲》（1995年5月）、理查．謝喜納（Richard Schechner）《奧瑞斯提亞三部曲》（1995年10月）與田啟元《甜蜜家庭》（1996年1月）。四齣製作從演出編制、詮釋動機至整體風格皆大相逕庭，且改編策略各有不同的走向和著力點，正可體現《奧瑞斯提亞》於當代臺灣新編的多變風貌。其中，陳立華以「考古重建」為目標，意圖再現古希臘劇場原始風華，全戲從劇本翻譯、各劇場元素之整合，乃至面具表演的風格化演技，皆一致呈現古樸風貌，形塑莊嚴的儀式氛圍。與之相反，鴻鴻的改編恰恰立足於現世——1994年的臺灣社會。此作透過饒富創意、滑稽逗趣的現代手法，譏諷臺灣民主勃興時政客操弄選民的社會亂象。另一齣以「瘋狂」和「戲中戲」形式解構重述《奧瑞斯提亞》的《甜蜜家庭》，為一代小劇場鬼才田啟元的臨終遺作。在田啟元匠心獨具的導演手法及其特有的醜怪美學中，此戲對社會與人生諸般面向提出大哉問，亦處處隱含對自身生命終曲之觀照。這三齣面貌殊異的臺灣現代改編，於1995年前後演出有何特殊意義？本文將個別分析三戲的搬演形式、劇本改編與舞臺調度，析論《奧瑞斯提亞》與當代臺灣的交會辯證。

關鍵詞：希臘悲劇當代改編、九〇年代臺灣小劇場、考古重建、諷刺漫畫、瘋狂

《戲劇學刊》第十八期，頁69-96（民國一〇二年），臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院
TAIPEI THEATRE JOURNAL 18 (2013) : 69-96
School of Theatre, Taipei National University of the Arts

收稿日期：102.03.31；通過日期：102.06.20
* 本文為作者碩士論文〈論臺灣的三齣《奧瑞斯提亞》現代改編〉之縮減版，受惠於指導教授楊莉莉暨兩位口試委員鍾明德與沈曉茵教授悉心指教，以及《戲劇學刊》兩位匿名審查人惠予寶貴建議，特此致謝。
** 國立臺北藝術大學戲劇學系碩士班畢業

The Archaeological Reconstruction and Contemporary Recuperation of *The Oresteia*: On Chen Li-Hua, Hung Hung, and Tien Qi-Yuan's Adaptations

Hui-Pu Hsiao*

Abstract

Unprecedentedly, four adaptations from *The Oresteia* hit the theater circles in Taiwan successively from the late 1994 to the early 1996: Hung Hung's *Three Revenges and One Trial—The Birth of Democracy*, Chen Li-Hua's *The Oresteria*, Richard Schechner's *The Oresteia* and Tien Qi-Yuan's *Sweet Family*.

Four versions differ far from each other in interpreting intention, theatrical orchestration, directing method and performance style. Chen Li-Hua attempted to conjure up the original magnificence of the ancient Greek theatre. Through "archaeological reconstruction," Chen's work conveyed a ritual solemnity in script interpretation, theatrical arrangement and stylized acting. Unlike Chen's aloofness, Hung Hung pragmatically approached the issue on the disorder and manipulations by then politicians. Hung's work pointed out the "caricature" of the incumbent democracy—the agitating politicians, the aroused mass, and the electoral violence. As to *Sweet Family*, staged before Tien's death, he employed the finesses of madness and metadrama. He not only acutely questioned the formation of social hierarchy but also sagaciously probed into reality and human nature, which acted as a reflection of Tien's own life experiences.

With Chen's "archaeological reconstruction", Hung's "political caricature" and Tien's "insane family", this thesis aims to canvass the dialectics between these three adaptations and contemporary Taiwan society in light of staging forms, text adaptations, *mise en scène*, and the background of Taiwan's little theatre of the 90's.

Keywords: Contemporary adaptations of Greek Tragedy, Taiwan's little theatre of the 90's, archeological reconstruction, caricature, madness

* M.A. Program, Department of Theatre Arts, Taipei National University of the Arts

巴特（Roland Barthes）於評析巴侯特（Jean-Louis Barrault）導演的《奧瑞斯提亞三部曲》（1955）文中，曾指出：希臘悲劇無論就時代背景、劇旨和表演美學皆距今遠矣（Barthes 1972：65-66）。那麼，今人搬演希臘悲劇有何意義？又，希臘悲劇與現世有何關連？

於西元前五世紀興盛一時的希臘悲劇，與古希臘雅典的民主制度共榮共衰，約莫維持了一百年的黃金時期。法國學者維南特與維多那魁（Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet）合著的《古希臘悲劇與神話》（*Myth and Tragedy in Ancient Greece*）從文學社會學（sociology of literature）和歷史人類學（historical anthropology）觀點論述，希臘悲劇孕育自特定的歷史時空，其作為一個社會競賽、一種新的文類，同時映現當時人們心靈狀態的轉變，從而形塑自成體系的形式與特徵，緊密貫串社會、心理和美學三面向：希臘悲劇反映當時的雅典政治正處於翻新制度的轉捩點，社會滿是紛亂對立之象、群體意識分崩離析，且個人開始對於自我內在的矛盾衝突有所覺知，探問「人」存在的意義為何（Vernant and Vidal-Naquet 1988 : 8-9, 25）。

除此之外，悲劇作家重新詮釋遙遠時空的神話故事，不僅只是為了「反映」現實，更意圖從批判性的視角，質疑、檢視彼時彼刻的社會現況。在寫就文本的過程中，悲劇作家不斷地置入矛盾對立的元素，對社會和在場觀看的公民「提問」，而非提供解決方案。在眾目睽睽之下，古老傳說中的英雄人物遭受歌隊——城邦公民的集體意識——檢驗。無論對自身或他人而言，英雄所採取的行動始終是問題、麻煩的根源。這種編劇策略成功地凸顯出古今價值分裂的衝突點，因為英雄傳說中所象徵的傳統價值（諸如貴族世系、社會規範、宗教和人類行為模式等），是城邦發軔之初的基礎；然而，城邦在建構新興律法時，又必須與上述傳統價值相互詰抗。因此，希臘悲劇情節的轉捩點多半立基於價值衝突的裂隙，從整體層面來看，其可明確地揭露新興政治律法與神話傳統價值間的對立；對觀者個人而言，又可感同身受此裂隙正不斷地撕扯、擴張（Vernant and Vidal-Naquet 1988 : 24-27, 33）。正是希臘悲劇的罅隙——種種衝突與矛盾對立、模稜兩可的詞彙和懸而未決的問題——構築戲劇張力，賦予觀眾多方論辯、自行形塑結論的彈性空間。此富彈性的詰問空間既符合民主意識，亦是希臘悲劇中的動態（dynamic）辯證歷久不衰的關鍵要素。

近半世紀以來，希臘悲劇的重新搬演在歐陸劇場蔚為風潮（楊莉莉 1993a：56）。根據愛蒂思．霍爾（Edith Hall）觀察，近三十年來世界各地（特別是西方劇場）興起搬演希臘悲劇的熱潮，數量之多，盛況空前。無論是翻譯、改編、吟唱、編舞、諧擬或是拍成電影，希臘悲劇不斷地推陳出新，證實此劇種對當代作家或導演甚具吸引力。他們藉此叩問當代社會現實，抑或從既有的搬演形式上實驗創新，擊破劇場陳規的藩籬。如同一面文化和美學的稜鏡，導演透過希臘悲劇裡失衡、衝突的神話世界，折射出20世紀末至21世

紀初同樣失衡、衝突的世界，映照反思當代社會的性別意識（包括情慾、女性自主運動、同性戀和性別扮裝等）、種族歧視、政治衝突和戰爭等子題，或者嘗試運用當代劇場美學（如跨文化主義、後現代主義）突破舊有形式、借用各地傳統的表演形式和尋求新的表演空間等，乃至從心理學理論檢視悲劇人物——遙遠古代的我們——的心靈與內在意識，從而對人類有更深層的理解（Edith Hall 2004 : 1-2, 7-8）。

或因搬演希臘戲劇工程浩大，導演需顧及劇本體裁、內文廣袤深刻的喻意、角色間批判性的語言詰辯、歌隊獨樹一格的表演形式，兼正視古今時空和社會文化背景間的鴻溝、考量觀眾的接受度等，希臘戲劇的改編製作在臺灣劇場向來稱不上熱門。不過，正因希臘戲劇重新搬演的挑戰難度甚高，反倒考驗導演面面俱到的功力，激發導演於原典之上大膽嘗試創新、突破。觀諸臺灣的希臘戲劇新詮，導演或省思映照當代臺灣的社會問題，或融匯各式表演美學，抑或選用新穎、別具歷史感的環境空間，演出成品表現不俗，令人耳目一新，是為臺灣劇場的「古劇新詮」脈絡中相當亮眼的一支。

舉例而言，多年來「當代傳奇劇場」致力於以東方京劇表演程式詮釋西方經典文本，期能創生異質混血的表演語彙，1993年林秀偉導演的《樓蘭女》（改編自《米蒂亞》）[1]，與1995年邀請戲劇理論大師謝喜納（Richard Schechner）來臺執導之《奧瑞斯提亞》，皆竭力展現「質變」京劇傳統的雄心壯志。或如呂柏伸於台南人劇團策劃之「西方經典劇作臺語翻譯演出計畫」，其中兩齣於臺南古蹟搬演的希臘戲劇《安蒂岡妮》（2001）與《利西翠妲》（2006），無論就臺語譯文、歌隊曲調、服裝造型和舞臺調度等面向皆經完善整合：前一悲劇觀眾宛若置身於古意盎然的異時空，歌隊繁複的隊形變化與「音韻鏗鏘、錯落有致、充滿詩意」（王友輝 2002：39）的唱念和吟誦，發抒原劇淒楚的辯證意識，打動人心；後一喜劇的頌歌結合臺灣傳統音樂和西方曲式，獨具臺灣俚俗文化的熱鬧風情，俗又有力。這兩齣戲皆是值得細細探討的佳作，證明只要搬演策略與方向明確，希臘悲劇與當代臺灣接軌實無扞格之處[2]。

回顧1994年年底至1996年年初，四齣《奧瑞斯提亞》的改編製作不約而同地接連演出，可謂臺灣劇界「前無古人、後無來者」的奇景[3]。除了前述謝喜納與當代傳奇劇場合

[1] 《樓蘭女》將《米蒂亞》的時空背景轉換至樓蘭古國，雖導演野心甚具，然執行力不足。黃建業評此作似乎受困於蜷川形式的牢籠，從情節、服裝、歌隊調度和表演美學等面向來看皆乏原創性。該戲雖改置時空背景，卻未能深入樓蘭文化，從中萌生新意，令整體演出好似「借屍而未還魂」（詳見黃建業 1993：99-102）。戴雅雯認為，論文本改編，《樓蘭女》的角色塑造過於平板；就演技，京劇演員的程式化表演亦與心理寫實演技相互掣肘。整體而言，各劇場元素並未完善整合、發揮效用。例如：精緻的服裝過分繁重，限制住演員的動作（詳見戴雅雯 1997：65-89）。

[2] 除此之外，尚有王墨林編劇、林蔭宇導演的《Tsou．伊底帕斯》（1997），運用鄒族語和傳統儀式演繹《伊底帕斯王》，意圖為鄒族人發聲，凸顯其邊緣處境；或如2005年「金枝演社」假淡水滬尾砲臺演出之《祭特洛伊》，該戲重組特洛伊城陷落的幾個戲劇事件，融匯各式「臺灣味」濃厚的異質性元素，像是臺灣民謠、民間祭儀、在地表演傳統如歌仔戲和布袋戲等。

[3] 依筆者蒐集之資料，除了去年（2012年）6月「同黨劇團」曾於牯嶺街小劇場搬演第二部曲《奠酒人》

作的《奧瑞斯提亞三部曲》（1995年10月），尚有密獵者劇團創團首作、鴻鴻編導之《三次復仇與一場審判——民主的誕生》（1994年10月）、陳立華為國立藝術學院而作的「仿古」教育示範《奧瑞斯提亞三部曲》（1995年5月），以及田啟元解構重述原作、指導臺南魅登峰劇團演出的《甜蜜家庭》（1996年1月）。從上述可見，四齣製作從演出編制至導演的詮釋動機和整體風格皆大相逕庭，且針對文本的改編策略各有不同的走向和著力點，正可體現《奧瑞斯提亞》於當代臺灣新編的多變風貌。

這令人難以忽視的「巧合」，背後是否有不可抗拒的社會因素，使四齣面貌殊異的《奧瑞斯提亞》驟然風雲匯聚？其中最廣受注目者，莫過於轟動一時的謝喜納版，演後引發廣泛迴響，評價兩極[4]。可惜的是，另外三齣同樣值得細究的改編演出，不幸淹沒於學界熱烈討論謝喜納版的「跨文化論述」中，不僅評論幾稀，更隨時過境遷消聲匿跡。是故，本文將著重於探討臺灣導演所改編的三齣《奧瑞斯提亞》，就搬演形式、劇本改編和舞臺調度分析，並論其整體如何反映出九〇年代臺灣的時空氛圍與小劇場風貌。

一、《奧瑞斯提亞》當代新詮

世上現存唯一的三聯劇，希臘悲劇之父埃斯庫羅斯（Aeschylus）寫就的長篇鉅著《奧瑞斯提亞三部曲》，述寫古代神話阿楚斯（Atreus）家族親人相殘的仇殺事件[5]。首部曲《阿加曼儂》（*Agamemnon*），敷演阿果斯（Argos）國王阿加曼儂出外征戰十年，攻陷特洛伊（Troy）凱旋歸來，甫進家門即慘遭妻子克呂泰墨斯特拉（Clytaemnestra）及其姘夫埃基斯特（Aegisthus）聯手殺害。第二部曲《奠酒人》（*The Libation Bearers*），敘述長大成人的奧瑞斯特（Orestes），奉阿波羅（Apollo）神諭返鄉復仇，在姐姐伊蕾克特拉（Electra）的協助下假扮成陌生人，潛入家門執行復仇大任。第三部曲《福靈》（*The*

外，自1995年的《奧瑞斯提亞》熱潮後，臺灣劇場幾無任何此劇的改編演出。

[4] 謝喜納自言，他的搬演目標為「文化間的」（Intercultural）表演，意即將兩種以上的傳統元素並置，讓它們時而水乳交融、時而相互撞擊衝突的一類表演（當代傳奇劇場 1995：25）。演後評論褒貶不一，例如：貢敏批評謝喜納的功力不足以掌握東西方的深厚文化，使希臘悲劇和中國京劇在戲弄的撮合下，造就一齣膚淺的鬧劇；相反地，觀眾楊惠君反倒認為全戲古今相交、異質交匯的「不純」，正是此作令人驚艷之處（貢敏 1996：33；楊惠君 1996：84）。不過，戴雅雯指出，如「日本蜷川劇場」、「當代傳奇劇場與謝喜納合作」這類耗費鉅資的跨國製作，恐招致迎合全球化商業取向之譏。一來，兩者製作皆充滿面目模糊的東方情調，不僅過分簡化文本的複雜層面，更在統合各種表演風格時尋求妥協，而非凸顯批判性的差異；二來，這兩齣戲以東方風格演繹西方經典的立意模糊不明（詳見戴雅雯 2000：65-110）。

[5] 阿楚斯家族親人相互殘殺的輪迴最早可追溯至泰坦洛斯（Tantalus）將親生兒子潘羅普斯（Pelops）獻祭予神，引發神怒。神復生潘羅普斯，懲罰泰坦洛斯下地獄。自此家族成員世世代代深陷詛咒（*ara*）輪迴。潘羅普斯的兒子——阿楚斯（Atreus）和賽斯提斯（Thyestes）——承襲家族詛咒，阿楚斯為報復賽斯提斯與自己的妻子通姦，殺害兩人生下的私生子，將屍身煮成宴席款待賽斯提斯。待賽斯提斯發現後痛苦難當，他詛咒阿楚斯的後代將受報應，與唯一的兒子埃斯基特逃離。埃基斯特長大成人後，與王后聯手謀殺阿楚斯之子阿加曼儂，為父報仇（Sewell 2007：93-94）。王后之所以謀害國王阿加曼儂，是由於當年阿加曼儂為求得勝，殺死自己親生的女兒伊菲貞妮（Iphigenia）獻祭予神。

Eumenides），描寫復仇女神（The Furies）根據「血債血償」的古老律法，向奧瑞斯特追討弒母血債。走投無路的奧瑞斯特，依照阿波羅指示轉而向雅典娜（Athena）求援。因雙方均言之成理，雅典娜乃建立戰神山法庭（Areopagos），選出陪審團，投票裁決該法庭首宗殺人案件。在正反票數相等的情形下，雅典娜支持父權一方投下關鍵性的一票，宣判奧瑞斯特無罪獲釋。最終，雅典娜機智地說服復仇女神化身為守護雅典城邦的「福靈」，承諾賦予她們力挺的「懲罰式正義」（retributive justice）合法性的權威，成功地將其納編至新興體制，從而促成雅典政治（與阿果斯結盟）和性別（重申父權意識）雙贏的局面（Gagarin 1976：72）。雖因神的介入，且半數投票者認定奧瑞斯特有罪，使得結局仍舊充滿無解的衝突，但新舊勢力的政治角力和亙古難解的性別對立終能暫得平衡（Vernant and Vidal-Naquet 1988：418）。全劇在神聖的封神儀式中告終，在觀眾的見證之下，福靈走向真正的聖壇所在，洋溢著埃斯庫羅斯對雅典城邦的祝福、對政治衝突和解的期待。

西元前458年首演時，觀眾對古代神話的劇情知之甚詳，直到第三部曲雅典娜出場，令人意想不到地當場建立戰神山法庭，始將戲劇時空瞬時拉近、聚縮於雅典公民生活的「現在」（Sewell 2007：94）：時值雅典社會內外皆動盪不安的時期。內部政權部分，伊菲爾提斯（Ephialtes）崛起，他意圖擊潰戰神山法庭由貴族掌權的勢力，將政治權力轉移至民主組織——國民議會和地方議會，並放逐保守黨領袖西蒙（Cimon）；外交方面，雅典與斯巴達（Sparta）疏遠，轉和阿果斯（Argos）建交（Rocco 1997：139）。由此可知，《奧瑞斯提亞》雖以古代神話為本，其中指涉、探討的議題，實與當時的雅典社會息息相關，包括新舊勢力的政治角力、「正義觀」——從冤冤相報至法治審理——的轉換、固著的性別對立，以及人受神意驅使的行動，應如何確立責任歸屬等問題。

正是《奧瑞斯提亞》中紛亂未定的政治動亂和衝突，召喚當代導演藉此文本，探究當代時空背景各異的歷史事件[6]。此戲的搬演或改編作品時常與特定時空的「國家」概念連結，目的並非為了國家的整體訴求發聲，而是傾向將現況視為活生生的現實，強調國家內部正面臨未解的衝突，走向未知的改變（Michelakis 2005：16-17）。當《奧瑞斯提亞》於歷史的轉捩點搬演，情節裡的政治和社會動亂，總能暗喻劇場外的世界，使觀眾感受到戲劇世界和場外現況的連結[7]。

---

[6] 米歇雷奇斯（Pantelis Michelakis）觀察道，半個世紀以來，《阿加曼儂》大受歡迎，舉凡翻譯、評論、文學研究、改編和演出的數量，比埃斯庫羅斯的其他劇目，或索福克里斯（Sophocles）和尤里匹底斯（Euripides）的大部分劇目還要多（Michelakis 2005：2）。

[7] 以彼得．胥坦（Peter Stein）1980年導演的《奧瑞斯提亞》為例，首部曲結束時，歌隊卸下角色身分，清理場地。他們將阿加曼儂和卡珊德拉的屍體拖離，並拭淨血跡斑斑的命案現場，彷若將舞臺上剛剛發生的暴行一舉抹除。胥坦藉此映照德國20世紀苦難的歷史和西方文明，戲劇化地揭顯世人多半不願記取過往教訓，從中學習（Michelakis 2005：17-18 ）。

若將時空轉換至1995年前後的臺灣社會，四齣《奧瑞斯提亞》陸續搬演之時，距離解除戒嚴時期不過7年的時光。歷經1989年年底的選舉熱潮，其時小劇場工作者正當投入社會抗爭、聲援政治活動的熱血時期；1994年復又步入選舉匯聚、群雄鬥爭的戰國時代[8]，整體社會氛圍再度活躍、沸騰一時。回顧當時， 八〇年代末的臺灣小劇場打著「反體制」、「反主流」、「顛覆反叛」等旗號，佔得先機成為反抗國家威權的主要媒介。鍾明德觀察道：「在1989年的『政治劇場熱』中，（前衛劇場）達到了『美學與政治齊飛』的最高點，戲劇性地結束了一個因雄圖大展而兵荒馬亂的『劇場十年』。」（鍾明德 1999：3-4）

到了九〇年代初期，隨著臺灣經濟快速發展、社會漸趨多元開放，在眾聲喧嘩的各式媒體中，小劇場自然而然地失去獨佔性的地位，不僅不再是眾人關心注目的焦點，臺灣社會也早已因百無禁忌而見怪不怪。或因「劇場美學的邊境已逐一被探勘過，社會行動也面臨社運轉型的瓶頸」（鍾明德 1999：240），九〇年代初期的小劇場工作者多半顯露疲態、進退失據，身陷主體迷失的困境，力圖在消費社會和資本主義的時代洪流中奮力掙扎、尋找自我定位。如紀蔚然所言：「面對臺灣解嚴後政治上的百花齊放、文化上的多元狂飆、經濟上的資本主義獨霸，小劇場出現了發聲無力、姿態頹然，找不到著力點的現象。」（紀蔚然 2002：46）

回首當年，三位臺灣導演時值而立壯年、奮發之際[9]。三人年紀相當，陳立華與鴻鴻同是國立藝術學院戲劇系首屆畢業的學生，前者繼續升學攻讀研究所，多次於「表演工作坊」與賴聲川合作編導國外的翻譯劇作[10]；後者歷經當兵、出國，除於1990年推出編導作品《如果在冬夜，一個旅人》，始至1994年邀集同好創立「密獵者」劇團，試圖以創造性的現代手法新詮經典。至於就讀師大美術系的田啟元，就學期間即因於話劇社導演《誰怕吳爾芙》而聲名大噪，該戲不僅榮獲全國大專話劇比賽冠軍，甚至史無前例地獲邀至國家戲劇院演出，驚艷四座。1988年始，田啟元和志同道合者組成「臨界點劇象錄」，他展現驚人的創作力和犀利的批判性，以顛覆道統、挑戰權威的劇場作品，強力衝撞社會體制，著實是八〇年代末期政治劇場熱潮中一道激射的火光。令人惋惜的是，田啟元因愛滋病（AIDS）英年早逝（1996年8月29日病逝），年方32歲。對比三人的學經歷，田啟元於十年劇場生涯中，竟超乎常人地累積了34部編導作品（施立 1999：133-35），放眼劇場界幾無人可望其項背。

---

[8] 1994年1月29日為各地鄉鎮市長和地方議員選舉，12月3日為省長和直轄市長選舉。

[9] 陳立華與鴻鴻同為國立藝術學院首屆畢業生，鴻鴻與田啟元皆生於1964年，故推測三人年紀相當。

[10] 例如：《今之昔》（陳立華改編 Harold Pinter's *Old Times*，1987）、《非要住院》（賴聲川和陳立華共同改編 Tom Stoppard's *A Separate Peace*，1990）和《廚房鬧劇》（賴聲川改編 Alan Ayckbourn's *Absurd Person Singular*，1993）。（「表演工作坊」網站http://www.pwshop.com/performance-memoirs/，查詢時間：2013/3/30）。

1995年前後，三人不約而同地選擇難度甚高的《奧瑞斯提亞》，並從截然不同的角度切入，野心勃勃地各抒己見。應母校演策會邀請的陳立華，選擇現存唯一的三聯劇，從「考古重建」的方向遵循「原著意圖」，意圖再現古希臘劇場的原始風華。與之相反，鴻鴻恰恰立足於現世，以批判性的視角檢視原作，於原劇框架大幅置入指涉現世的元素，針砭1994年因選舉而喧騰一時的社會氛圍。另一齣拆解重構《奧瑞斯提亞》的《甜蜜家庭》，不僅是田啟元指導臺南魅登峰劇團演出的唯二作品，更可謂其創作生涯中最後一齣作品，別具特殊意義。透過「瘋狂」和「戲中戲」形式，該戲延續田啟元獨特的「醜怪」美學，作品表象以一貫的戲謔手法批判社會體制，整體卻縈繞著揮之不去的死亡氣息，處處隱現田啟元面對自身生命終曲之觀照。

法國戲劇學者巴維斯（Patrice Pavis）將「古劇今演」的搬演形式分為多類，其中「考古重建」（archaeological reconstruction）意指再次建構古劇初次搬演的原形，舞臺調度著重於考古的細節，並不重新評估此「可疑」的重建，與現代觀眾的期待之間是否有新的連結與可能性；另一類與前述搬演策略相反的「汲古新繹」（récupération），則是將文本視為未加工的原料，經由重寫與變化賦予新意，最後的成品充滿無限可能性，難以預料（Pavis 2003：212）。[11]若依照巴維斯的分類檢視三齣《奧瑞斯提亞》現代改編，本文將劃分為陳立華的「考古重建」，與鴻鴻和田啟元的「汲古新繹」兩類手法。陳立華如何於臺灣的歷史時空與劇場編制的限制下，重現遙遠時空的古希臘劇場風華？此番講究的「考古重建」，對現代臺灣觀眾而言意義何在？鴻鴻和田啟元的「汲古新繹」，各自彰顯、質疑或借題發揮《奧瑞斯提亞》的那些子題？兩齣製作有何新意，以何種手法與彼時彼刻的臺灣時空接軌？以「政治諷刺漫畫」（caricature）為題，本文將分析鴻鴻之作如何透過混置古今與戲謔式舞臺調度新詮《奧瑞斯提亞》，從中省思當代臺灣的社會亂象。至於《甜蜜家庭》，本文著眼於田啟元解構重述原作的「瘋狂」與「戲中戲」形式，並究其以醜怪美學建構而成的「瘋狂異境」如何折射出「正常世界」的多重面貌：一個人與非人、真實與虛假、自我與他者、生命與死亡並存的超現實異境。

[11] 另外四類為「歷史化」（historicization）：重新發現文本中與當代直接相關的部份，從而改置時空情境、角色和衝突等；「並置多種詮釋的舞臺調度」（the mise-en-scène of possible meanings）：開放文本從各種角度解讀的意義，這些詮釋可能相互矛盾，或者進行對話，但不將文本簡化為一個最終一致的詮釋；「聲音化文本」（Vocalizing the text）：著重於文本的語言層次，如聲音和韻律等；「返回神話」（the return to myth）：棄絕前述方法，僅著重於劇作核心及其原初神話。巴維斯強調這些「古劇新詮」的改編手法甚少單獨出現，多半是幾種方法同時於某劇作中並行（詳見Pavis 2003：212-13）。
此外，法文的récupération有將素材回收、重組再利用之意。巴維斯表示“recuperation”以極端的手法處理文本，改編者除了修改文本，亦重視文本不被注意的部份，將其視為「前文本」加以重寫、變化。因中文難以尋得與“recuperation”對應之詞，故譯作「汲古新繹」，強調回收、擷取原作素材，再經多樣化的改編手法重新演繹，使成品充滿無限可能之意。

二、考古重建——陳立華《奧瑞斯提亞》

1995年5月19至28日，國立藝術學院的學期製作《奧瑞斯提亞三部曲》[12]，企圖模擬古希臘演出傳統，重現原始風華。陳立華以「古希臘羅馬時期」的教育示範演出為目標，挑戰宏大的任務——戴面具全本演出。在預算和編制有限的情形下，陳立華將劇文翻譯成簡明通順、口語化的散文詩，另於舞臺、燈光、音樂、服裝各劇場元素下足功夫，盡其所能地仿古，營造莊嚴的儀式感。

翻譯埃斯庫羅斯的劇本實非易事。研究希臘悲劇的學者高希爾（Simon Goldhill）稱讚埃斯庫羅斯之作「為文風格緊湊、詩句具象靈動；文句綿長，句法複雜，遣詞用字充滿豪闊之氣、生動的比喻與大膽的並置排比」（Goldhill 2007：155）。若細觀《奧瑞斯提亞》中種種隱喻和意象，諸如籠罩全劇的「網」、腐敗的祭牲和動物意象等，皆前後貫串、綿密交織，恰如班奈特（Simon Bennett）之觀察：

> 分析伊斯啟勒斯的文本如同描繪一張多彩無縫、複雜交織的網，我們不可能乾淨地挑出一條線或一個色彩，卻忽視其他的部分；試圖解讀一組意象時，同時會發現每句話、每個字詞是多麼地稠密。（Bennett 1988 : 30）

不僅如此，譯者尚需兼顧希臘悲劇特有的風格、音樂性、語言和表演形式等繁複的面向。除了角色滔滔雄辯的獨白（*rhesis*）、兩人或多人針鋒相對的頂針對白（*stichomythia*），歌隊頌歌（*stasima*）結合歌舞韻律的語言和表演風格更是相當難以掌握的部分。

陳立華本著遵循「原著意圖」之意念，參照當時可得的兩版文學性譯本——大陸靈珠版（1983）和黃毓秀翻譯的《阿加曼儂》（1989）[13]——著手將劇本改編成適合演出的版本。陳立華勉力維持原劇架構和情節內容，為讓臺灣觀眾理解劇情，說詞直抒要旨，力求白話、淺顯易懂，除大幅稀釋劇文的稠密度，亦簡化繁複交織的意象，僅完整保留貫串全劇的「網」的意象。另外，陳立華在譯文的節奏感上下足功夫，他效仿靈珠版「句

[12] 舞臺設計王世信，服裝設計靳萍萍，燈光設計簡立人，編舞劉淑英，音樂指導張惠妮，現場敲擊音樂發展及執行戴翠瑩、林希哲、林仲哲、徐孟利，演員羅景壬（守望者、阿加曼儂、皮雷得斯、阿波羅）、楊淇（王后、王后鬼魂）、鄭伃婷（卡珊德拉、伊蕾克特拉、阿波羅的女祭司、雅典娜）、黎家齊（傳令使、奧瑞斯特）、徐天祥（埃基斯特、奶媽、雅典娜的祭司），歌隊江怡清、張凱堯、孫漢賓（長老、雅典娜的祭司），王美珠、林愷忻、李葦婷（宮女、特洛伊女奴、復仇女神）。

[13] 靈珠於序言自稱其參考牛津版原文和兩種英譯翻譯，儘量貼合原文行次，採中國句尾押韻的詩文形式（靈珠 1983：II）。整體而言，靈珠版譯文忠實稠密，惟用字過於文言拗口，不適合搬演。黃毓秀參考萊提摩爾（Richmond Lattimore）版譯成，依照該英譯版未分場、甚少舞臺指示。她改將歌隊頌歌編排成散文詩，但不刻意押韻，整體譯文平實流暢，不過劇文偏敘述性，難成對白。

尾押韻」的形式，將全劇編排成節奏齊整的散文詩。雖用韻確實可「襯托角色的高貴身分」（陳立華 1995a：9），然因演員說詞的節奏過分一致，久而久之全戲節奏易陷單調、氛圍漸趨沉悶。

歌隊頌歌方面，陳立華採「以節奏取代旋律」的替代方案，安排歌隊於特定橋段運用手邊道具敲擊節奏，象徵歌隊原始歌、舞、演合一的表演形式。舉例而言，首部曲退場，阿果斯長老齊聲念誦劇文，不時變換擊杖的節拍，形式化地呈現與侍衛大動干戈的場景；第二部曲第三合唱歌，女奴改以擊石和重複首句臺詞「阿波羅預言的石頭丟給了誰」（陳立華 1995b：58）的方式演繹曲節中穿插的「疊唱曲」[14]。至第三部曲，復仇女神的服裝頗具巧思，三人身著之黑衣連成一體，張開時宛若一張獵捕大網。「縛咒」一段，她們邊念誦「火、火、火、火，地獄的烈火，地獄的烈火……」（陳立華 1995b：66）等富節奏性的說詞，搭配棍棒敲擊，逐步圍住奧瑞斯特將其裹縛，乃至動彈不得。此時「縛咒」的儀式性力量，藉由生動如實的戲劇行動具體顯現。

巴維斯在〈論忠實〉（“On Faithfulness”）一文探討文本與演出的互動關係時，指出古劇今演中選擇溯及文本原初意義的「復甦」（restitution）之作，導演從解讀、詮釋到搬演文本時皆企圖追溯原劇意義，好似真有個不容置喙的真理或正確答案存在於文本中，不會隨歷史時空、文化社會更迭而改變。事實上，「忠於原著」本是幻象（Pavis 2008：119）。陳立華翻譯的「口語散文詩」在維持原劇情節架構的大原則下，劇文流暢簡白、節奏感強烈，頌歌亦兼顧韻律感，雖繁複的意象遭大幅簡化，陳立華仍盡量保留合唱歌每首曲節的大意，誠屬不易。古雅的詩文既適用於面具形式的演出，也讓對故事情節陌生的臺灣觀眾能快速地融入劇情，足見導演改編之用心。不過，劇本改編關鍵的問題在於，導演雖亦步亦趨地跟隨原劇意旨，然而只見點到為止，未能深究劇作意涵或有明晰的詮釋觀點。綜觀之，此仿古演出稍嫌散焦，取原劇之形而未見神髓，故難以觸動人心。

另一方面，陳立華在書信訪談中提及，因考量搬演時難以呈現封神儀式的遊行與獻祭（陳立華 2011），故改寫結局：奧瑞斯特無罪獲釋後，去而復返，聲稱願犧牲一己性命換取城邦安寧，請求復仇女神勿因憤怒降禍於阿果斯城邦。受到奧瑞斯特高潔的情操感動，復仇女神轉而祝福城邦，此時雅典娜現身，「賜予」她們福靈的神位。最終，復仇女神化身為阿果斯的守護神，歡歡喜喜地與奧瑞斯特光榮歸鄉。此舉無疑將結局改寫得更為圓滿、理想化，令原劇旨「智慧從苦難中得來」的宏觀視野窄化為歌頌奧瑞斯特一人難能可貴的英雄情操。如此一來，原劇結局立基於巧妙平衡的無解衝突——希臘悲劇所珍視的裂隙——因圓滿的結局而遭弭平，失卻原有的辯證思維。結局的改寫實有待商榷。

[14] 第二部曲第三合唱歌的曲式結構為：第一曲（首節）—疊唱曲1－第一曲（次節）－疊唱曲1－第二曲（首節）－疊唱曲2－第二曲（次節）－疊唱曲2。

論舞臺調度，陳立華於國立藝術學院戲劇廳此方形舞臺的室內空間，營造縮小版的古希臘劇場幻覺，其統合舞臺、燈光、音樂和服裝造型各元素，中規中矩地重現仿古風貌。舞臺具備古希臘劇場的基本要件：通往宮殿內部的大門、臺車（*ekkuklema*）和圓形樂池（*orchestra*）。舞臺設計王世信表示，整體的設計概念為「一座墳墓的內部」（陳立華 1995a：9），不過乍看之下倒像一座墳墓的外部：舞臺主視覺為一高聳的黑色木門，狀似墓碑，向前延伸一長形平臺與通往樂池的階梯，屍體依古制由臺車從門內推出。大門兩側立有高臺，右側為神出現的場域，左側置現場敲擊樂隊。歌隊活動的圓形樂池設於延伸至觀眾席的正方形伸展臺中央，景片和樂池皆繪製仿舊的石頭紋路，角落飾以雜草，具古樸的歷史感。在幽暗的燈光中，大門上方時而閃現家族過去慘遭吃食的小孩剪影，以及背幕籠罩一面大網，在在指涉縈繞不去的家族詛咒（*ara*），隱喻阿楚斯一家難逃命運的羅網。燈光則恰如其分地襯托舞臺的古樸風貌，隨劇情推展變化色調，烘托適當的氛圍。燈光大致的轉換模式為：情勢蒙昧不明時打暗藍光、情況有了轉機時便亮白光、遇殺機則紅光大現。

現場打擊樂隊坐鎮左側高臺，使用多種原始質材（如風鈴、鼓、棍棒和石頭等）敲擊樂聲，扮演奠定演出形式與風格的要角。場次轉換或重要角色出場時，皆以鈴聲或鼓聲提示，歌隊依鈴聲變換隊形和節奏，固定的配樂模式使莊嚴的儀式感油然而生。同時，樂聲營造劇情氛圍，協助觀眾入戲。例如，首部曲第三場，阿加曼儂踏上紫紅毯進家門一段，伴隨隆隆鼓聲，他每踩踏一步，便傳出一陣急促刺耳的擊石聲，彷若將他過往的罪惡和即將到來的不幸，戲劇化地匯聚於此時此刻。人物的服裝造型則參考自古希臘陶瓶繪飾，全體角色相當考究地穿戴仿古希臘裝束、覆蓋全頭的面具、為協調比例穿上高鞋[15]，彷若從古希臘的遙遠時空風塵僕僕而來的神話人物。

陳立華認為，「面具」是仿古形式的精華，故他堅持嘗試面具表演，從而形塑風格化演技，是全戲最具特色之處。英國大導彼得．霍爾（Peter Hall）於1981年導演之《奧瑞斯提亞三部曲》堪稱仿古典範，對他而言，「面具」是主導希臘悲劇原始搬演的首要形式。如同希臘悲劇最血腥的場景在臺下發生，演員最歇斯底里的情緒則隱藏在面具裡，透過「有限」的面具形式，演員得以傳達「無限」情感。經由想像，觀眾得以感受面具背後無限的情緒強度。若單單以人臉誇張耽溺的表情，呈現角色因恐怖事件觸發的激昂反應，

[15] 值得注意的是，此戲服飾為古希臘人的日常衣著希頓（*chiton*，衣長到膝蓋或腳踝的單件式衣著）、外罩希馬蒂恩（*himation*，如大披巾般裹住全身的長外套），並非典型的戲服。古希臘戲服的主要特色為樣式繁複的貼身長袖，可用來遮蓋演員的個人特徵（Taplin 1997：74）。另外，演員穿厚底高鞋是後希臘時期的作法，埃斯庫羅斯時期的演員，多半穿著前半部翹起的柔軟長靴（Green 2002：95）。古希臘劇場的演員穿著樣式繁複的戲服和覆蓋全頭的面具，除了能迅速轉換成各種戲劇角色，也是為了達成外在「變形」的作用：經由不真實但也並非完全不自然的方式，召喚擬人（anthropomorphic）的神話世界（Valakas 2002：77-78）。

觀眾易反感且難以信服（Peter Hall 2000：23-24）。不若羅馬流傳至今的面具一般喜怒分明，古希臘面具的特色是輕柔、有彈性的，模稜兩可的表情呈現謎樣的人性和人的困惑，靜待演員銘刻情緒於其中（Peter Hall 2000：28）。

前述巴特評論巴侯特的演出時，指明希臘悲劇藝術完全仰賴字面說詞，英雄的所言所感完全是「向外」的，其內心並無任何隱晦幽微的思緒（Barthes 1972：63）。況且，角色間的激烈爭論多半於「家門外」的大眾目光之下開誠布公，以政治性的詰辯語言針鋒相對（Goldhill 2007：106-8）。因應面具形式而生的外現式演技，多以風格化的姿勢和滔滔雄辯的聲情，配合面具微妙角度的陰影變化巧妙地「變換」表情，藉由外露角色的情感推展戲劇行動，彰顯劇文生動的辯證力道。

以上述觀點檢視此作，演員穿戴考究的服裝與面具，確實幻化為「戲劇角色」（persona）的原型。不過，於諸多情緒激昂的橋段，面具似乎反成演員表情達意的「束縛」，原因如下：一來，或受後希臘時期喜怒分明的面具影響，此齣製作的面具表情過於鮮明，既不利於傳達角色豐富多變的情感，亦不符角色特質。除了王后的白色面具面容平和而較具表現力之外，其他演員的面具多半表情猙獰：顴骨突出、雙頰凹陷且嘴巴大張。例如，奧瑞斯特的銅色面具輪廓分明、狀似皺眉，顯得過分剛毅成熟，與原劇年輕脆弱的角色特質不符。二來，若演員未經專業的面具訓練，在現代劇場戴覆蓋全頭的厚重面具，試圖傳達多變極端的情感確實有難度。此戲演員多擺出風格化的特定姿勢，正面對著觀眾，咬字清晰地娓娓道出劇文。他們鮮少移動頭部，或以面具線條微妙角度的陰影變化表情達意。因此，越是情緒激昂的戲劇場景，演員越像是情感受面具桎梏的大型木偶，肢體倒顯得靜態、誇張僵硬，悖離陳立華希冀「演員依照內在情緒的強度，自然形成手勢和姿態」（陳立華 1995a：10）之原意。

舉《奠酒人》為例，從奧瑞斯特立定為父報仇的意志，至與母對峙過程中流露比原劇更多次的痛苦猶疑，可見陳立華欲凸顯奧瑞斯特的內心掙扎，可惜成效未彰。首先，「大悲唱」儀式性的呼告橋段，改由奧瑞斯特親見亡父的血衣此視覺意象替代：他先是不可置信般地半掩面，隨鼓聲用力踱步大喊「父王」，甚至情緒激動地倒在皮雷得斯懷裡。奧瑞斯特激情的聲調與誇張的肢體動作，反倒彰顯風格化與寫實演技間的矛盾：演員似乎未能活用面具表達極端的情感，亦無法擺脫面具以臉部表情呈現內心劇烈的驚愕悲痛。其次，奧瑞斯特與母對峙時，多次禁不住母親的苦苦哀求而萌生放棄復仇使命的念頭。最後，在激烈的肢體拉扯與王后的喊叫聲中，奧瑞斯特硬生生地將母親拖上臺車，場面流於通俗激情。究其實，若能統合面具、姿勢與聲情，外現式演技同樣可成為傳達豐富情感之利器[16]。

[16] 舉2012年6月「同黨劇團」於牯嶺街小劇場演出的《奠酒人》為例，導演邱安忱並未遷就任何演出上的困

橫隔兩千五百年的時空距離，陳立華於當代臺灣劇場再現古希臘原始風華，在劇本改編和舞臺調度上皆盡其所能地「仿古」，成功達成「引介古希臘悲劇藝術」之教育示範目的，是國內難得一見的考古重建佳作。設於中性永恆時空、以非寫實形式搬演的仿古演出，其不與特定時空連結，而是將演出聚焦於角色的戲劇行動，意在不斷地探究、檢驗普世皆然的子題，如復仇與正義、人的生死與慾望等命題。當觀眾目睹角色之苦難，自能尋得與自身情感、經驗連結之甬道，獲取「滌淨」（Katharsis）[17]之效（Goldhill 2007：129；Peter Hall 2000：22-23）。若此次演出的劇本改編能更深入議題核心、活用節奏感，在演技上善用面具的表演效能、統合風格化的姿勢與聲情，從而彰顯劇文辯證的力道，定能創造深度與力度兼具的仿古作品。或許，肇因於此戲與觀眾身處的外在世界無直接相關，亦未深刻撼動觀眾的內心情感，如此考究卻乏現代意義的演出，在四齣《奧瑞斯提亞》改編中得到的關注也相對地少。

三、政治諷刺漫畫——鴻鴻《三次復仇與一場審判——民主的誕生》

1994年10月，「一九九四人間劇展」中由鴻鴻編導的《三次復仇與一場審判——民主的誕生》[18]，將《奧瑞斯提亞》濃縮、改寫成100分鐘的現代版本，藉由原劇雅典社會從舊秩序邁向民主的政治衝突，反思臺灣解嚴後「民主誕生過程的詭譎與困境」（鴻鴻 1996：182），直指1994年年底臺灣因選舉而社會動盪不安，充斥政客操弄選民以達政治訴求之亂象。鴻鴻至歐洲遊歷時，曾深受法國陽光劇團（Théâtre du Soleil）莫努虛金（Ariane Mnounchkine）執導的《阿特里斯家族》（*Les Atrides*）和德國導演胥坦（Peter Stein）的《奧瑞斯提亞三部曲》震撼，他霎時體會看似遙遠的希臘悲劇，實能透過高度創意的舞臺調度手法重新詮釋，傳達廣袤深刻的現世意涵（鴻鴻 1996：181-83）。因此，1994年當鴻鴻邀集同好創立「密獵者劇團」，推行一系列經典新詮之作時，便以《三次復仇與一場審判——民主的誕生》作為開路先鋒的創團首作，將之視為針砭現世的利器。

難而簡化劇文，反倒彰顯原著複雜的辯證，並融合能劇面具和鈴木忠志的身體表演訓練等異質性表演元素。此戲精準細膩地拿捏劇情氛圍，經面具和身體訓練的演員，能活用面具角度傳達多變的表情，與收放自如的肢體動能融為一體，歌隊三人儀式性呼告的聲音變異亦相當精采。此外，以透明塑膠布包裹四周、隱喻母親子宮的舞臺，以及搖滾電音帶給觀眾物質性的撼動，為全戲增添濃厚的現代感。短短一個小時的演出相當精鍊，與之近距離接觸的觀眾得以感受當下迎面而來、強力的情感衝擊，渾然不覺《奠酒人》與臺灣現世之間的遙遠距離。

[17] 亞里斯多德（Aristoteles）於《詩學》提及，「滌淨」指觀眾觀戲時引發恐懼、憐憫等感受，從而疏洩這些情感（詳見亞里斯多德 2001：226-33）。

[18] 舞臺設計陳柏維，燈光設計林澤雄，服裝設計唐心田，音樂設計劉季陵、鍾雲鵬，演員王琄（王后）、陳以文（使者、奧瑞斯特）、黃士偉（阿加曼儂、埃基斯特、阿波羅）、字憶琴（伊菲貞妮、卡珊德拉、伊蕾克特拉、雅典娜），歌隊呂羿慧、杜思慧、鍾欣凌、范瑞君。

不同於前者追本溯源的仿古製作，鴻鴻立足於現世，劇烈地劃開古與今的裂隙。至希臘遊歷時，鴻鴻望見當地建築猶如「未完成的廢墟」：「這是個還沒建好就已經開始荒廢的地方，過去與現在混淆在一起，一面正在發生，一面正在毀去。」（鴻鴻 1996：183）此番景象，與他對臺灣民主初勃興時民心浮動、亂象橫生的感受相當貼近：「舊的東西一直丟，新的東西也還沒有來，而且在來的過程中負面影響遠遠超過正面的，所看到的一切不是尚未摧毀，就是還沒蓋好的社會情況。」（鴻鴻 2010）因此，他亟欲讓觀眾直接感受《奧瑞斯提亞》和當代臺灣之間的連結，使新舊相互碰撞、激發火花，如其在「臺灣現代劇場研討會」（1996年）之發言：

> 我希望觀眾看到的是，除了他們在搬演希臘故事外，他們也不偽裝是在演今天臺灣的故事，因為臺灣有這樣的政治鬥爭，也有這樣手足無措的民眾。這些人的形象是現代的，但同步出現古代的東西，我們看到這兩者同時在進行，以及這兩者間有多少複雜的關係。（吳全成主編 1996：243）

就整體的戲劇手法而言，此作刻意粗糙地凸顯古今之間相去甚遠的時空距離，鴻鴻以現代語彙如諧擬人物形象、再製大眾文化的性暴力詮釋原典，並於原劇框架中直接置入指涉當代臺灣的投機政客、盲目群眾和選舉暴力等，處處皆引導觀眾對照、省思「當下」場外的社會現況。

為製造古今混置的時空錯亂感，此戲於天母誠品露天劇場因地制宜，構建一質感粗糙、如漫畫般俏皮可愛的舞臺造景：大型的繪圖背幕前置一簡便以紅布遮掩的門，兩旁飾以平面的圖繪石柱，左右架設的燈架皆裸露可見。舞臺上放置幾尊或坐或站、肖形自古希臘陶瓶繪飾的平面人形立板。此「半成品」的平面陳跡指涉過去的陳舊與破敗，同時景片和道具（如阿加曼儂之墓）上隨處可見的塗鴉，充滿濃厚的現代感。當穿著現代服裝的人物在此「歷史陳跡」中走動，並時不時與平面人形立板互動，予人強烈的現世感：過去已成歷史，而「現在」正在發生。

演員詮釋角色時多維持批判性的距離，其中最具「疏離」特質的莫過於古今特質兼具的首部曲歌隊：四名女性身著男性現代西裝，手持鑲有面具的拐杖，僅「象徵性」地扮演阿果斯長老。其中之一為史記，她一面提示過去，一面記錄正在發生的事件，更加凸顯今昔之批判距離。講述過去如特洛伊戰爭時，歌隊引述靈珠版韻文並佐以抽象動作，從中置入批判觀點。舉例而言，首部曲進場歌「阿加曼儂陷兩難」一段，歌隊引述阿加曼儂之言：「苦啊！大軍不出征，就無法伸張正義，就無法匡正道德。更苦的是，要我去殺死自己的女兒，……那種選擇不是一場橫禍」（鴻鴻 1994a：139），她們一面隨史記複述

劇文，同時以電影「閃回過去」（flashback）的手法，以杖作槳，具現士兵遭遇逆風之情狀，藉此非難阿加曼儂因一己野心導致軍隊犧牲的後果。或因首部曲頌歌對特洛伊戰爭著墨甚多，使歌隊能於「古今對照」上大作文章，以現代觀點評論過去發生的歷史事件。不過，她們的意見多淪為低級訕笑的嘲諷，呈現普世大眾好議論八卦的心態。

此戲的劇本改編同樣參考自靈珠譯本，鴻鴻參照靈珠版「按情節畫分主題」的方式，將全戲分成三幕十三場，並加入「序曲」簡述阿加曼儂殺女獻祭此前因。首部曲《阿加曼儂》佔全劇最重篇幅，僅省略第二合唱歌，分為七場：I-1守望（開場）、I-2 前情提要（進場歌、第一場、第一合唱歌）、I-3 捷報（第二場）、I-4 凱旋（第三場）、I-5 預言（第三合唱歌、第四場）、I-6 殺夫（抒情歌、第五場），和 I-7 情夫登場（退場）。第二部曲《奠酒人》以主述奧瑞斯特弑母為要，簡化為三場：II-1 姊弟相認（進場歌、第一場）、II-2 母子相會（第二場），和II-3 奧瑞斯特復仇（第三場）。第三部曲《福靈》刪減前半段奧瑞斯特的亡命歷程（開場到第一場），略分為三場： III-1 索命（第二場、第一合唱歌）、III-2 開庭（第三場、第四場至雅典娜宣判結果）和III-3 封神（第四場後半段至結局的封神儀式）。原劇的法庭審判場景，在此轉換成雙方政客相互攻訐、因開票過程產生爭議而引發動亂的選舉場域，不僅場面一片混亂，雅典娜甚至手持機關槍，以武裝暴力鎮壓暴民（復仇女神）。

在大抵維持原劇架構的情形下，全戲的角色特質皆已改頭換面：阿加曼儂為冷面殺手和行徑瘋狂的暴君，王后及其鬼魂、阿波羅和雅典娜則是兩造對立、為達利益不擇手段的投機政客。原劇崇高的英雄和至高無上的神，在此全遭「降格喜劇化」，宛若諷刺漫畫裡滑稽平板的人物，處處流露鴻鴻對「統治階級」和「既得利益者」的尖刻嘲諷。鴻鴻以極端的手法詮釋新舊勢力的汰換，對比造型原始且情緒化的復仇女神，奧林匹克神搖身一變成為年輕驕傲、深諳政治手腕的政客。著現代服裝的雅典娜背書包、騎腳踏車出場，甫進場便高舉手槍，聲稱「憑著『正義』的名字，所有合理的願望都能實現」（鴻鴻 1994a：159）；阿波羅更是穿著未來感濃厚的銀色太空裝，吊兒郎當地坐在燈架上，直言其父權至上的論調是為了「討好男性選民」（鴻鴻 1994a：162）。

在鴻鴻的改編中，全戲充斥現代暴力，其中「槍」是最顯明的符碼，例如：「序曲」阿加曼儂以槍擊斃伊菲貞妮，而後「I-4 凱旋」時他瘋狂地舉槍掃射民眾以展示權力、「I-7 情夫登場」王后和埃基斯特掌權後互換槍桿（亦具強烈的性暗示），此戲更是在雅典娜的機關槍聲中落幕。不同於《奧瑞斯提亞》裡的暴力是進行內部體制轉變並將之整合的手段（La Combe 2005：280），鴻鴻於此戲強調「暴力統攝一切，情勢從未改變」，社會體制僅由前兩部曲的暴政獨裁，轉換為第三部曲裹著「民主」糖衣的政治操弄。換言之，他認為暴力即權力，而權力又等同於「正義」，正如其借失敗者復仇女神之口，揭示

「正義就是符合統治階級的利益」（鴻鴻 1994a：163）。若鴻鴻的搬演動機出於質疑臺灣的民主和選舉是否能解決問題，此戲的答案顯然是否定的。

除了暴君和政客，見異思遷的群眾也是鴻鴻批判的主體。延續首部曲歌隊說長道短的八卦心態，後二部曲的歌隊被刻劃為思慮欠周、立場不堅和情緒化的芸芸大眾，以此譏諷當時的臺灣民眾易受各種媒體和政治事件煽動，動輒上街頭抗爭的亂象。第二部曲的女奴，對應臺灣群眾無自我主體性的盲從心態，她們先是認同看來不甚可靠的「救世主」奧瑞斯特，奮力唆使他執行弒母大任。然而，奧瑞斯特完成任務後，女奴卻立場突轉，同聲譴責此暴力惡行，倏然化作追討血債的復仇女神。至第三部曲，復仇女神淪為王后鬼魂的黨羽，毫無主體意識與思辯能力，僅在旁附和叫囂、壯大聲勢，並於廢票爭議時觸發暴動。由此視之，鴻鴻對群眾的激進嘲諷，程度實不亞於對在上位者的批判。

李丁讚分析，自1986年民進黨成立、設立「社會運動部」後，政治人物便大舉介入、領導社會運動，進而造成社運政治化的情形（李丁讚 2007：87）：

> 社運被少數政治人物以威權操控，朝向大型化、中心化和媒體化發展，基層民眾淪為「被動員的對象」，難以從社會運動中學習民主概念和成長，建立自己的「主體性」。正因為基層群眾不能建立自己的主體性，個人的學習與成長很難發生，社會運動就更容易被政客操弄，造成惡性循環。（李丁讚 2007：90）

經上述可知，人民難以在社會抗爭中培養自主意識，與政治力的介入直接相關。鴻鴻回顧當時，坦承自己的批判或許太過嚴厲，因為當時民眾的情緒正處於壓抑已久、急需找出口的狀態（鴻鴻 2010）。

或因鴻鴻對當時的政治景況感同身受，且歷史距離過近，使其無法從更為宏觀的視野，客觀省思彼時彼刻的境況，故從今日觀之明顯可感此戲矯枉過正之急切，導演似對當時臺灣民主的歷史斷面下了過於偏激負面的評斷。高希爾提醒，希臘悲劇雖能與當代政治展開有力的對話，但導演應避免置入過份直白的教條性批判，如「權力是邪惡的」、「戰爭是殘忍的」等。一來，觀眾易因歷史距離過近而感到不適；二來，希臘悲劇中拋出問題引觀者思辯的辯證性便會從中失落（Goldhill 2007：130-31）。另一方面，鴻鴻曾於「劇本的改編重點」中述及「強化歌隊間的意見分歧及健忘」與「強調政治人物與民眾關係的複雜性」（鴻鴻 1994a：165）兩點，可見其重視歌隊現代觀點的批判視角，以及「在上位者」和「下層人民」兩階層間的互動關係。只可惜，上述兩改編重點皆遭過分簡化，前者歌隊的言論多偏譏諷調笑、幸災樂禍，不見民眾對欲探討的議題提出多樣化觀點或深刻

反思；後者則僵滯地呈現上對下的壓迫和截然二分的權力關係，人民僅成體制的犧牲品。

除了針砭臺灣的政治亂象之外，鴻鴻之作是三齣改編製作中對原劇的「性別角力」著墨最多者，該戲藉著「再製」大眾文化中刻板的性暴力，兼刻劃女性備受壓迫之處境，揭顯看似高呼「男女平等」的今日社會，父權意識仍舊強勢、盛行的景況。

此戲兩段男性殺害女性的橋段——父殺女、子弒母——都在場上進行，兩者皆指涉亂倫原慾，直陳赤裸裸的性暴力。「II-3 奧瑞斯特復仇」一景，奧瑞斯特公開對母親施以鞭刑，具強烈的性虐待（S/M）意象，堪稱全場演出最肉慾的畫面：王后仰躺在阿加曼儂墳上，大腿露出泰半，表情既痛苦又爽快，隨鞭打發出淫叫聲，死的那一刻，彷若與在場女奴齊聲達到性高潮。不僅如此，在旁觀看的伊蕾克特拉始終緊壓下體，事成後甚至緊緊環抱奧瑞斯特的腰，此舉將對父親／父權的強烈認同與性慾連結。奧瑞斯特以性虐待的方式弒母，結合亂倫（伊底帕斯情結）和下意識殺母的慾望（奧瑞斯特情結），將奧瑞斯特對母親的恨與愛慾混雜於此激情、肉慾的畫面，完全是父權意識的彰顯[19]。

米利特（Katie Millet）於《性政治》一書論析，將暴力與性慾連結，是父權社會的典型特徵，其中強暴是最徹底的實現，關乎敵對、仇恨、蔑視和慾望等情緒的宣洩。性慾時常被等同於邪惡和權力，男人作為性施虐狂，女人成為犧牲品（Millet 2003：67）。並且，父權社會的宗教和倫理觀時常將依附於性方面的污名和恥辱，全歸罪於女人（Millet 2003：77）。此戲刻意讓女性外露性慾，且樂意屈從於男性的性暴力，可視為父權意識中女性刻板印象之再製。

除此之外，鴻鴻亦細細刻劃女性受壓迫的處境，及其內心的幽微心緒，雖篇幅不多，仍賦予女性為自身處境發聲的空間。卡珊德拉（Cassandra）的出場是全戲最令人驚喜的創意，身形纖弱的她緩緩地從阿加曼儂帶回的皮箱內掙扎爬出，此舉鮮明地呈現女性遭物化的意象。她宛若一隻無力反擊的待宰羔羊，眼神迷茫畏光，不停地嘔吐跌倒，身形始終扭曲無法站直。至《奠酒人》，伊蕾克特拉已與前兩位女性——伊菲貞妮和卡珊德拉——無力詰抗的受難者形象截然不同，頗具女性自主意識。她個性極端、愛恨分明，於「大悲唱」憤懣不平地為父抱屈時，甚至情緒激昂地哭花眼影。在第二部曲中，鴻鴻特別以抒情詩化的臺詞，描寫女性的孤寂心境，舉女奴離鄉背井的流離心緒為例：「我們的復仇對象早已命喪黃泉，我們的青春是一頭猛獸，多在身體裡啃光了五臟六腑……」（鴻鴻 1994a：151）。

鴻鴻以極具現代感的舞臺調度手法演繹《奧瑞斯提亞》中的政治衝突和性別角力，在在指涉觀眾生活當下的臺灣社會，甚具勇於破壞原著、大膽創新的新銳視野。不過，改編後半段直接置入臺灣的現世境況，逐漸偏離前段「古今並陳」、「欲以現代觀點批判性

[19] 鴻鴻認為，奧瑞斯特被復仇的使命驅使，處境與哈姆雷特頗為類似（鴻鴻 2010）。

地檢視原作」之原意，不僅失卻歷史距離，也易導致劇情走向的邏輯產生矛盾。撇除臺灣並無與原劇相對應的故事背景[20]不談，鴻鴻為求犀利的政治批判，犧牲了兩造對立的性別角力是為明證。在原劇中，女性勢力的關鍵要角——王后和復仇女神——尚有為自身論辯、與男性勢力分庭抗禮的篇幅，在此不僅全然省略不提，王后被窄化為愛好性慾的惡女和追名逐利的煽情政客，而復仇女神更成為毫無理性、憤怒叫囂的黨羽。事實上，在她們現身的當下，情勢早已一面倒向父權，這與導演欲為女性發聲的原意背道而馳。

九〇年代的臺灣小劇場不再如八〇年代末期作為抗爭威權的主要媒介，創作者身處資本主義和消費社會無處不在的洪流裡，不得不正視與體制互斥亦互動的矛盾處境，「體制」內外的模糊界線讓小劇場工作者身陷自我定位的焦慮。從九〇年代臺灣的社會背景和小劇場的歷史脈絡觀之，此戲亦顯現當時創作者普遍的困境：既然認知自外於體制之不可能，劇場工作者應如何與社會體制互動，從中尋找自我定位？此作隱約表露游移於「批判」與「商業」之間的矛盾立場：一方面，如前述鴻鴻以表象滑稽的「政治諷刺畫」抨擊社會亂象，甚具批判意識；另一方面，全戲的現代元素充斥平板、膚淺的「媚俗」符碼，正可映現當時臺灣已步入媒體化消費社會的文化背景。

依卡林內斯庫（Matei Calinescu）解析，「媚俗」意指虛假的美學意識。自19世紀晚期現代民主興起，消費者的需求激增，使得工匠和藝術家大量地生產不完美的商品，促成藝術商業化。中產階級偏好自動獻上、可收迅捷效果的娛樂，為能迎合消費者在最短的時間內獲取最大的趣味，媚俗商品的特色為滲透一切的平庸、令人目眩的折衷主義等（Calinescu 1987 : 224-39）。「媚俗文化」經由大眾媒體大量地傳播，消費者眼前盡是膚淺、經消化過的符碼，毋須任何努力便可輕易理解（Calinescu 1987 : 256）。

若就媚俗的商業化和媒體化面向來看，此作無論就劇本改編、角色塑造與演技、舞臺和音樂等劇場元素各面向來看，皆以淺白簡化為要，具備將所有內含意義提至表象的虛假煽情，充斥表象膚淺的媒體影像符碼和新奇好玩的娛樂元素。全戲宛若一幅臺灣現世的「政治諷刺畫」，予人平板、疏離之感，合於詹明信（Fredric Jameson）所謂後現代主義典型的形式特徵：「一種（新的）平板與無深度性，一種最名副其實的膚淺。」（詹明信 1998：28）

舉例而言，大部分角色的形象皆滑稽平板，其多以表象的動作演繹臺詞、外露虛假情感，演技相當地疏離、後設。戲中大量的現代語彙富有「玩興」（playfulness），像是卡珊德拉從皮箱內爬出、雅典娜騎腳踏車出場，豐富的現代聲響如以直升機聲諧趣影射阿波羅駕馬車經過，於暴力場面播放與緊張氛圍相左的小丑樂、搖滾樂或交響樂，或者於首

[20] 石光生評論此戲時，曾提及若第三部曲為臺灣民主的誕生，莫非前兩部曲指涉的是兩蔣時代（石光生 1994：97）？這樣的對照雖然荒謬，卻點明直接於原劇嫁接臺灣境況會產生邏輯不通的問題。

部曲結尾播放一段與劇情毫無關聯的廣播大雜匯等。另外，在阿加曼儂墳上繪飾塗鴉、奧瑞斯特甫進場便喝掉奠祭父親的酒，以及歌隊盡說低俗謾罵的語言等，皆甚具挑釁權威的「惡趣味」。凶器槍和皮鞭，與肥皂劇式的肉搏激情，更直指大眾媒體中豐盛的色情與性暴力。

不過，這些玩弄戲耍、看似千奇百怪的大眾符碼，究其本質實為大同小異。媚俗為求廣泛可得的商業性，多化為折衷、模糊的符號，因此表象越是複雜，越具滲透一切的平庸。這些觀眾耳熟能詳的大眾符碼，自然興不起他們的批判意識，似與導演欲引觀者批判性地檢視當下現況之立意相悖離。其實，運用「媚俗」的「低俗、淺白和煽情」達成反諷體制的效用並無不可，只是此作嚴肅得不夠崇高，又低俗得不夠徹底，不上不下的立場反倒消弭了原欲激發的批判意識。

若說陳立華的仿古演出為「尊重原著」而鮮少注入導演自身的詮釋觀點，鴻鴻樂於破壞原著以聚焦現世的現代改編則洋溢著導演鮮明的個人意識。雖因歷史距離過近，使得導演無法從更為宏觀的批判視角省思彼時彼刻的正義，然而，此作確實鮮活地封存1994年臺灣硝煙四起、喧騰一時的社會氛圍，表露一位年輕導演亟欲針砭現世、挑戰傳統的勃勃野心。同時，此戲亦體現九〇年代臺灣小劇場「玩弄戲耍」的典型風格。這畢竟是鴻鴻的創團首作，戲中「批判思維」與「媚俗符碼」兩者間微妙的角力，或可視為導演思考如何與體制互動，兼保有美學自主性的首度探測。

四、瘋狂異境——田啓元《甜蜜家庭》

對比上述兩齣手法殊異，仍大抵維持原劇架構的作品，田啟元編導的《甜蜜家庭》[21]是將《奧瑞斯提亞》結構拆解、內容質變，以「瘋狂」和「戲中戲」形式重新演繹的極端改編。在瘋癲的表象之下，此作隱含田啟元對社會與人生的大哉問，包括質疑社會體制之建構歷程、破除觀者對真實的既定認知、揭示人心慾望與死亡實相等。田啟元以獨特的醜怪美學反映其世界觀，投射社會多元駁雜的真實面貌。看似戲謔的「假戲」包藏死亡時刻臨近的真實感受，田啟元雖借《奧瑞斯提亞》探討自己所關心之議題，卻處處回歸劇作核心，足見其深思熟慮，而他特異的改編視角，更賦予此齣改編與眾不同的風貌。

開場，田啟元即提點出全戲的「戲中戲」結構：女孩賣花——瘋人演戲——《奧瑞斯提亞》。前兩部曲提取阿楚斯家族親人相殘的故事骨幹，並於首部曲結尾具現塞斯提斯之

[21] 舞臺設計田啟元，燈光設計張輝，音效設計陳揚，服裝設計沈旂，歌隊路琦、艾兆清、李燕立（兼飾瘋人院管理員），演員林李秀（國王母親）、喻美華（卡珊德拉、雅典娜的祭司）、徐秀（王后）、吳煥文（國王、阿波羅2）、廖慶泉（奧瑞斯特）、邱書峰（埃基斯特）、林白瑩（王后鬼魂）、胡志明（使者、家僕）、張琼文（伊菲貞妮）、張敦義（阿波羅1）、林麗雲（怨靈）、鄧理枝（怨靈）和林志明（怨靈）。

宴和阿加曼儂殺女兩景，將家族詛咒的過去與現在鏈結。瘋子殺人後神態瘋癲，手持栩栩如生的頭顱、斷肢和眼珠子出場，田啟元更刻意安排讓家中徘徊不去的怨靈於殺人前後的時機一再現身，使全戲夾雜血腥暴力和陰森恐怖的氛圍，遍佈令人毛骨悚然的死亡氣息。饒富興味的是，第三部曲的戲劇手法迴異於前兩部曲，田啟元一反常態地讓此部份佔全劇最重篇幅，演員全程以疏離戲謔的演技，演繹幾乎一字未改的劇文[22]，使得原劇神聖、權威感十足的體制建構過程自打嘴巴，自然地凸顯其中「政治操弄」的部份。當雅典娜宣判奧瑞斯特無罪獲釋之時，整個舞臺背幕更是倏地崩塌，破除戲劇幻象。終場田啟元以畫外音的方式扮演宙斯發言，草草了結《奧瑞斯提亞》的演出，著實展現其對原劇結局不以為然的嘲諷態度。

綜觀《甜蜜家庭》，「瘋狂」是田啟元解構原劇的關鍵形式。首先，貫串全戲的「瘋狂」，瓦解社會體制逐步建立的秩序與界線。《奧瑞斯提亞》起始於家庭危機的爆發，終於社會體制的整合。依羅柯（Christopher Rocco）之見，此劇披露民主建構的混亂歷程，其中包含正反對立的兩造勢力相互詰抗：延續至終局的反向顛覆勢力，不斷地擾亂形塑中的秩序和民主的正規化（Rocco 1997：137）。此反向勢力，具有「對舊體制的身分與分野投注新挑戰、破壞牢固的形式教條，與傳達民主規範中既有的暴力與排斥作用」等積極意義，使觀者認知他們身處的社會，事實上不若表象一般穩固（Rocco 1997：169-170）。在《甜蜜家庭》中，田啟元巧妙地運用「瘋狂」反其道而行，一舉釋放、強化原劇蠢蠢欲動、具危險性的反向顛覆勢力，使其凌駕於「理性」之上，瓦解隨劇情進展而逐步建構的秩序，並溯源至「理性」和「非理性」——「自我」與「他者」——分裂的起點，由此凸顯必經妥協和收編的權力建置過程，不僅經由人為操縱，其中更是問題重重。被排除於社會之外、視為「非人」的瘋人，身上銘刻著「道德罪惡」[23]。田啟元選擇讓此標誌「建構社會秩序」的戲劇充斥瘋人與鬼魂，意圖復歸文明混亂的起點，頗有為「他者」發聲的意味。

再者，「瘋狂」解構父權制社會中構築理性與秩序的基本單位——家庭。田啟元運用不受控制的「瘋狂」，機智地將焦點從「家門外」進行理性的道德論辯此公眾空間，轉移至「家門內」此慾望肆虐的內部空間，裡頭潛藏著恐怖的詛咒和踰矩行為。透過「瘋狂」此放大鏡，田啟元捕捉、檢視流動抽象的各式慾念，讓兩種概念相對的形容詞——「仇恨、猜忌、報復和謀殺」和「親情、關心、溫暖、和諧和成長」在此戲中並行不悖。「甜蜜」的家庭不僅僅只是反諷，更訴說著真實生活的景況，因為誰人家不甜蜜，誰人家無醜

[22] 《甜蜜家庭》第三部曲的臺詞幾乎與陳立華演出本雷同（包含陳立華自創部分），故推測田啟元改編劇本時應曾參考過陳立華的改編本。

[23] 自17世紀瘋狂被化約為心智疾病後，瘋人從此被監禁、受道德譴責，身上帶有「犯罪者」的標記（傅柯 2007：76）。

事呢？

《甜蜜家庭》前兩部曲緊扣家庭仇殺，亡靈現身舞臺的鬼魅意象，活靈活現地映現「因果報應」、「血債血償」；第三部曲則利用與原劇正經氛圍相左的戲謔演技，瓦解建構中的秩序與律法，以此譏諷神權與父權論述。在「戲中戲」結構中，演員不時跳出《奧瑞斯提亞》劇情框架，回復瘋人樣貌，提醒觀眾「戲本虛假」。弔詭的是，此戲傳達的抽象意念——如夢境般怨靈傾巢而出，由扭曲的肢體與聲聲哭號營造而成的鬼魅意象，比起「假戲」，反倒賦予觀者更加「真實」的恐怖感受。在瘋狂混亂的表象之下，田啟元以一虛實交織、並陳的怪誕異境，揭露社會實相、發抒人性難以捉摸的極端情感，從而啟發觀者從更多元的角度觀看「真實」。

從頭到尾，此作始終瀰漫著一股濃厚的死亡氛圍。從開場的「家族遺照」、戲最外層的框架「女孩賣花」，至結局女孩再度出場時，花束中原先綻放的花朵已然枯萎，可知「死亡」是田啟元執導此戲的核心意念。魅登峰劇團演員自然流露的老態，與演繹而成的瘋癲神態，似時刻提醒觀者死亡的存在——死神總是近在眼前、伺機而動，而我們卻未能察覺。「瘋狂」與死亡意象於此戲一再交疊、相互呼應。傅柯（Michel Foncault）分析15世紀下半葉因黑死病和戰爭遍及各地，文學和繪畫中盛行瘋狂與死亡交織的主題時，指出「瘋狂以嘲弄接替了死亡，及其嚴肅性」、「瘋狂揭示人的存在為空無」、「瘋狂以一種可笑的形式，反諷、預先解除了人對死亡的恐懼」，因此，「瘋狂就是已經來到眼前、存在在那兒的死亡」（傅柯 2007：23-24）。

全戲最為顯著的死亡意象，莫過於原為抽象概念、象徵家族詛咒（*ara*）的怨靈[24]化為具體，六次現身舞臺，分別為：1. 首部曲第三合唱歌，歌隊感受不祥預兆之時；2. 首部曲結尾，鬼魂接續在王后殺夫、賽斯提斯之宴和國王手刃女兒之後出場；3. 二部曲第二場，原劇的「大悲唱」橋段改由國王鬼魂親自帶領怨靈現身索命；4. 二部曲第三場，奧瑞斯特將母親拖進家門行刑，怨靈出場喃喃誦念；5. 二部曲退場，怨靈佔據伸展臺長達五分鐘，為此一連串的弒親事件總結，並將戲劇性的視聽衝擊推至高點；6. 三部曲第一場，長髮披散的王后鬼魂領頭，群鬼湧現向奧瑞斯特索命。怨靈大致發揮三種效用：一為預示「兇兆」，二為誦經哀悼，三為追討報應的索命使者，等同於替代復仇女神的角色、強化復仇女神之象徵。

著全身黑衣的怨靈身掛兩列長繩、頭罩黑布，白面具上的裂痕隱約可見。怨靈身軀劇

[24] 王后、卡珊德拉與歌隊於《奧瑞斯提亞》反覆提及家中縈繞不去的怨靈，是重申「報應」、家族罪惡的代稱。兇兆（a sinister *numen*）不僅身處外在世界，亦存在於人的靈魂之中，於不同時刻偽裝成各種面目現身。此不幸的力量，涵括犯罪者與其罪惡、過去祖先犯下的過錯、內在心理動機及結果。惡靈（*daimon*）所帶來的汙穢和因罪惡而生的懲罰，將禍延子孫（Vernant and Vidal-Naquet 1988 : 36）。家族的詛咒（*ara*），亦即受難者的怒吼，將一再迴響、要求懲罰，不因時移境遷有所改變（Sewell 2007 : 93）。

烈地扭曲抽動，不時聲聲嘶吼，倏而拔聲尖叫，其承載著「報應」、「詛咒」和「罪惡」等抽象意念，亦是死神之具現，彷若召喚人潛意識中面對死亡時灼熱的內在焦慮。當怨靈現身時，舞臺瞬時幻化為地獄般的恐怖異境，血腥紅光與陰森綠光相互交疊，乾冰不斷地從門內竄出，背景聲效以男聲低鳴為基底，穿插女高音幽幽呼喚，予人驚悚的視聽衝擊，即便透過錄影畫面觀戲，仍無損其濃烈的戲劇強度。

此段讓肢體、聲響和視覺意象直接發話的舞臺調度，某種程度上體現阿鐸（Antonin Artaud）的「殘酷劇場」概念：在劇場中展現潛藏於人心、原始不經文明矯飾的生命慾望。阿鐸所謂的「殘酷」是種形而上的概念，意在揭顯生命的本質與殘酷、毀滅同在（劉俐 2003：xi-xiv）。他主張動員所有的劇場元素，傳達立即而全面、當下現存的意象，營造沸騰、騷動不安的氣息。這種鮮活有力的劇場語言，破除語言以觸及生命、訴諸感官而非理智，手法包括透過身體表達細緻幽微的意念，著重於聲音的語調、叫喊、歌詠和咒語等，以回返語言原始、物質的層面（劉俐 2003：xiii-xvi；阿鐸 2003：9）。由此觀怨靈的表演——肢體出自內發衝動的劇烈扭動、原始的聲音吶喊或咒語般的喃喃誦念——確實傳達直觸生命、難以形容的抽象意念，帶給觀眾當下現存的撼動[25]。

師大美術系出身的田啟元，為此戲營造出色的舞臺視覺，獨具田式特有的「醜怪美學」。「美只有一種典型；醜卻千變萬化」（雨果 2011：36-37），雨果之言良有以也。田啟元所重視的並非「美」的整體和諧，而是「醜」的多重面貌。他期許在創作的過程中，能不斷地挑戰、顛覆自己[26]。

對應「戲中戲」框架，田啟元將舞臺空間轉化為一多重指涉的異化時空：此空間無疑是《奧瑞斯提亞》的戲劇場景，但於怨靈現身時瞬然化作如夢境般的超現實異境，第三部曲結尾又透過舞臺背幕倒塌破除此虛假的戲劇情境。同時，背景大片鐵幕和三部曲開場的「牢籠」景觀，指涉此處為瘋人院。於服裝造型，田啟元擅於拼貼大量符號，混淆符徵與符旨間的對應關係，顛覆人們的既定認知。瘋人身上混搭各式日常用品，充分發揮「醜怪」特質，此極端變形的外貌不僅令觀者發笑，亦帶有引人驚懼的恐怖觀感。例如：國王身穿綴滿豹紋碎布和串珠流蘇的紅色外套、頭戴花冠、頸上掛一條粗皮帶綴花，臉畫得活像京劇臉譜；王后身著花上衣，頭上插蔥和兩顆大鈴鐺，胸前掛一串水果串成的項鍊，臉上畫有一道歪斜的血盆大口。

---

[25] 演繹怨靈的成員包括男女老少，卻不見肢體或聲音運用上顯著的差異，營造出既統合一致又充滿個體異質性的戲劇場面，由此可見田啟元過人的舞臺調度才能。

[26] 田啟元於〈視覺、聽覺而後感覺〉闡明其創作方針：「在創作上如果我們問『為什麼要這樣？』，是不是也有空間容得下『為什麼不？』的想法。在這個長期制式的教育生活中，大部分的我們都傾向於抓到一種立即而現實的美感，卻沒有花同樣的力氣去探討何謂『不美』。其實，即使如流行服飾、化妝、髮型這樣的通俗美學，都在不斷的顛覆自己，求得生存的新契機。作為一個比較傾向原創的人，難道不該顛覆自己？如果有所謂定型的風格化，我想那大概不是溢美或期許而是一種警訊吧！」（田啟元 1995a）

威蘭德（Gottsched Wieland）解析，怪誕（grotesque）與世人熟知的世界裡慣常的秩序相互矛盾，其最顯明的特徵為模稜兩可的本質，引人興起既荒謬可笑又毛骨悚然的衝突感受（Thomson 1972：5）。融合詫異和厭惡，人對此分崩離析、難以接近的世界感到令人苦惱的恐懼（Kayser 1957：31）。弔詭的是，此疏離異化的時空實與現實緊密連結，正因怪誕的世界是——也不是——我們的世界，我們對其模稜兩可的感受，使人覺知原本熟悉、看似和諧的世界，在深不可測的力量衝擊下，已逐漸支離破碎（Kayser 1957：37）。

究其實，《甜蜜家庭》所呈現的怪誕異境，不也是我們認定的「真實」世界所投射而成的扭曲鏡象？這個迴異於臺灣時空背景的異化世界，其實多處隱晦地指涉臺灣。除了由日常用品拼貼而成的服裝造型，田啟元刻意增添「國王的母親」一角，將臺灣傳統家庭常見的婆媳鬥爭搬上舞臺。此外，本非專業演員的長者，具備豐厚的人生歷練，演起戲來自然散發無可取代、質樸真切的情感。田啟元不僅讓演員使用自己熟悉的語言說詞，更適時加入老人演員拿手的才藝表演，如國王演唱聲樂、阿波羅高唱京劇、雅典娜（蔡小月）表演南管、國王的母親跳日本舞等，除了豐富演出的多樣性、帶給觀眾驚喜，更自然地拼貼出臺灣歷經殖民歷史、文化匯流交雜之社會圖像。

結局，接續在小女孩出場賣花之後，一隻隻黑蝴蝶[27]從象徵墓穴的伸展臺洞口翩翩飛舞而出，既具濃烈的死亡況味，卻也代表著不屈於死亡、奮力掙扎的生之慾望。 一如田啟元在有限的生命中燃燒自我，藉由劇場此媒介，他總是不乏創作靈感，持續揭露社會的多重面貌、探索人的諸般面向：

> 我好想讓更多的人知道，這個社會是如此地甜蜜幸福、污染暴力與壓榨迫害混在一起攪和著。……戲劇更直接地發生，能感受到感情、生命和身體、快樂、仇恨及卑鄙、絕望、期待和力氣……等等各種人的可能。（田啟元 1995b）

《甜蜜家庭》正是透過「瘋狂」呈現社會現實與人心抽象慾念的多面體。由於戲中的怪誕異境是——也不是——我們身處的世界，令觀者感覺既陌生又熟悉，田啟元藉由真實世界的扭曲鏡象，揭露實相，作用如同希臘悲劇裡的「繞道」（detour）：透過描繪「他者」，悲劇對每個人提問，從而回返對自我的認識（Goldhill 2007：126）。在此虛實交錯的世界中，觀者多無法依賴眼見為憑的客觀現實（戲／非戲）判別真實，而需仰賴真切的直觀感受（死亡／恐怖／怪誕）。剔除事物看似美好完整的表象，田啟元在劇場中所展現的真實是混亂駁雜的「他者」眾生相，正如真實世界從來就不只是美麗和諧的。

[27] 田啟元堅持使用黑蝴蝶飛舞而出此意象，當時甚至特地向高雄六龜業者買進黑蝴蝶（紀慧玲 1996）。

五、《奧瑞斯提亞》與當代臺灣之交會辯證

三齣臺灣的《奧瑞斯提亞》現代改編，陳立華、鴻鴻和田啟元編導的演出恰恰立足於戲劇、當代社會與永恆人生三個截然不同的出發點，與1995年臺灣的歷史時空接軌。此難得一見的因緣際會，或多或少與1995年前後臺灣民主的政治境況相關：在大陸強權壓境之下，臺灣於風雨飄搖中建立民主政治，且國家認同始終未定的處境。

1994年7月，國民大會三讀通過1996年3月臺灣將舉行首屆總統民選，可謂邁向民主關鍵的里程碑。1995至1996年間，中華人民共和國陸續於臺灣海峽試射飛彈，意圖阻撓總統民選，海峽兩岸劍拔弩張，戰事一觸即發，令美國調動兩航艦戰鬥群應對，史稱「臺灣海峽飛彈危機」。當時臺灣外臨大敵、內部政治逐步邁向民主化而動盪不安的情形，恰與《奧瑞斯提亞》民主勃興的社會動態相對應。特別的是，三齣迥異的臺灣改編，唯一的共通點是皆於第三部曲邀請觀眾上臺投票，決定奧瑞斯特的生死。雖可能源於前後搬演而相互影響，然而此現象顯見導演無法忽視臺灣當下的政治現狀，與《奧瑞斯提亞》文本之間的密切關連。

法國學者杜爾（Dort）言：「推至荒謬至極，我們可說經典作品於今已不具任何意義。正因如此，古典作品方能成為經典作品。（經典作品）意義是今人要賦予他們的。」（轉引自楊莉莉 1993b：44）希臘悲劇之所以歷久彌新，正在於其與現世距離遙遠，方具彈性的辯證空間。如巴特所言：

> 正是這相隔兩千五百年的遙遠距離，使我們得以從歷史的觀點，批判地檢視一個特定的社會與政治境況。如此一來，作品與現世的連結便油然而生。古老的悲劇讓我們意識到，歷史是可塑、流動且人為的。唯有精確地掌握劇旨及其源頭，才能呈現悲劇的動態性。（Barthes 1972 : 65-66）

綜論上述三齣《奧瑞斯提亞》的當代臺灣新詮，無論是「復甦」希臘悲劇之美、發抒劇文的內在意義，抑或汲取原著素材再創新意，就現代思維評論、挑戰原典，或者從中「投射」、省思當代社會諸般問題，皆證實《奧瑞斯提亞》廣袤深刻的內涵，能跨越時空隔閡接軌現世，賦予當代導演多方切入的詮釋空間。

引用書目

王友輝。2002。〈悲劇，在戲裡滌淨戲外燎燒——評臺南人劇團《安蒂岡妮》〉。《表演藝術》109：38-40。

田啟元。1995a。〈視覺、聽覺而後感覺〉。《中國時報》5月27日第46版。

——。1995b。〈戲，我愛，我做〉。《中國時報》5月27日第46版 。

石光生。1994。〈變調的悲劇：解讀《三次復仇與一場審判——民主的誕生》〉。《中外文學》23, 7：86-102。

李丁讚。2007。〈社運與民主〉。 《解嚴以來：二十年來目睹之臺灣》。 錢永祥主編。臺北：聯經。85-118

吳全成主編。1996。《臺灣現代劇場研討會論文集：1986~1995臺灣小劇場》。臺北：文建會。

施立。1999。〈生命的臨界點——田啟元的劇場十年〉。國立藝術學院戲劇學系碩士論文。

紀蔚然。2002。〈探索與規避之間——當代小劇場的些許風貌〉。《中外文學》31, 6：41-58。

紀慧玲。1996。〈瘋狂指涉，魔幻氛圍：魅登峰演「甜蜜家庭」 游移真假〉。《民生報》1月27日第14版。

貢敏。1996。〈難以承受的「忘我」之境〉。《中華民國八十四年表演藝術年鑑》。林靜芸、胡惠禎主編。臺北：國立中正文化中心。26-33。

陳立華。1995a。〈我是如何構思《奧瑞斯提亞》三部曲的演出〉。《劇場通訊》 2。

——。1995b。《奧瑞斯提亞三部曲》演出本。未出版。

——。2011。書信訪談。11月11日。

國立藝術學院。1995。《奧瑞斯提亞》演出帶。未出版。

黃毓秀、曾珍珍。1989。《希臘悲劇》。臺北：書林。

黃建業。1993。〈本文的背叛與忠實的詮釋：兼談三個希臘作品的演出〉。《表演藝術》11：99-102。

當代傳奇劇場。1995。《奧瑞斯提亞》節目單。

楊惠君。1996。〈給《奧瑞斯提亞》一個機會〉。《表演藝術》39：84-85。

楊莉莉。1993a。 〈在戰慄與狂喜中排戲——希臘悲劇當代表演趨勢〉。《表演藝術》7：55-64。

——。1993b。〈大幻影：「忠於原著」的演戲觀〉。《表演藝術》 8：38-44。

魅登峰劇團。1996。《甜蜜家庭》演出帶。未出版。
劉俐。2003。〈在焱焱柴堆中呼救——阿鐸和他的「殘酷劇場」〉。《劇場及其複象：阿鐸戲劇文集》。阿鐸著。臺北：聯經。i-xix。
鴻鴻。1994a。〈三次復仇與一場審判——民主的誕生〉。《中外文學》23, 5：136-65。
——。1994b。〈三次復仇與一場審判——民主的誕生〉影音。《臺灣現代戲劇暨影音資料庫數位典藏計畫 1986-1996》。http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/2f/7f/17.html，查詢時間：2011/5/25。
——。1996。《跳舞之後，天亮以前：臺灣劇場筆記（1987-1996）》。臺北：萬象。
——。2010。國立臺北藝術大學戲劇學系系館。訪談，11月30日。
鍾明德。1999。《臺灣小劇場運動史——尋找另類美學與政治》。臺北：揚智。
戴雅雯（Catherine Diamond）著，呂健忠譯。1997。〈幻境牌坊啪啦響：當代臺灣劇場的京劇實驗〉。《中外文學》25, 8：65-89。
——。2000。《做戲瘋，看戲傻：十年所見臺灣劇場的觀眾與表演（1988-1998）》。臺北：書林。
Aeschylus（埃斯庫羅斯）著，靈珠譯。1983。《奧瑞斯提亞三部曲》。上海：譯文 。
Artaud, Antonin（阿鐸）著，劉俐譯。2003。《劇場及其複象：阿鐸戲劇文集》。臺北：聯經。
Aristoteles（亞里斯多德）著，陳中梅譯注。2001。《詩學》。臺北：商務。
Foucault, Michel （傅柯）著，林志明譯。2007。《古典時代瘋狂史》。北京：三聯。
Jameson, Fredric（詹明信）著，吳美真譯。1998。《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》。臺北：時報。
Hugo, Victor（雨果）著，柳鳴九譯。2011。《雨果論文學》。上海：譯文。
Millett, Kate（米利特）著，宋文偉、張慧芝譯。2003。《性政治》。臺北：桂冠。
Barthes, Roland. 1972. *Barthes: Critical Essays*. Evanston: Northwestern University Press.
Bennett, Simon. 1988. *Tragic Drama and the Family: Psychoanalytic Studies from Aeschylus to Beckett*. New Haven and London: Yale University Press.
Calinescu, Matei. 1987. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Post-modernism*. Durham: Duke University.
Gagarin, Michael. 1976. *Aeschylean Drama*. Berkeley: University of California Press.
Goldhill, Simon. 2007. *How to Stage Greek Tragedy Today*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
Green, Richard. 2002. “Toward a Reconstruction of Performance Style.” *Greek and Roman*

Actors: Aspects of an Ancient Profession, Ed. Pat Easterling and Edith Hall. Cambridge: Cambridge University Press. 93-126.

Hall, Edith. 2004. "Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century?" *Dionysus Since 69*, Ed. Edith Hall, Fiona Macintosh and Amanda Wrigley. Oxford: Oxford University Press. 1-46.

Hall, Peter. 2000. *Exposed by the Mask: Form and Language in Drama*. London: Oberon Books.

Kayser, Wolfgang. 1957. *The Grotesque in Art and Literature*, Trans. Ulrich Weisstein. New York: Columbia University Press.

La Combe, Pierre Judet de. 2005. "Ariane Mnouchkine and the History of the French Agamemnon." *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, Ed. Fiona Macintosh, Pantelis Michelakis, Edith Hall, and Oliver Taplin. Oxford: Oxford University Press. 273-90.

Michelakis, Pantelis. 2005. "Agamemnon in Performance." *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, Ed. Fiona Macintosh, Pantelis Michelakis, Edith Hall, and Oliver Taplin. Oxford: Oxford University Press. 1-22.

Pavis, Patrice. 2003. *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, Trans. David Williams. The University of Michigan Press.

------. 2008. "On Faithfulness: The Difficulties Experienced by the Text/Performance Couple." *Theatre Research International* 33, 2：117-26.

Rocco, Christopher. 1997. *Tragedy and Enlightenment: Athenian Political Thought and The Dilemmas of Modernity*. Berkeley: University of California Press.

Sewell, Richard. 2007. *In the Theatre of Dionysus: Democracy and Tragedy in Ancient Athens*. Jefferson, North Carolina: MacFarland & Co.

Taplin, Oliver. 1997. "The Pictorial Record." *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Ed. P. E. Eastering. Cambridge: Cambridge University Press. 69-92.

Thomson, Philip. 1972. *The Grotesque*. London：Methuen.

Valakas, Kostas. 2002. "The Use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr-play." *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Ed. Pat Easterling and Edith Hall. Cambridge: Cambridge University Press. 69-92.

Vernant, Jean-Pierre and Pierre Vidal-Naquet. 1988. *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, Trans. Janet Lloyd. New York: Zone books.

「表演工作坊」網站。http://www.pwshop.com/performance-memoirs/，查詢時間：2013/3/30。