

去你的：莎拉·肯恩《摧毀》中的暴力

施懿芹 / Yi-chin Shih

淡江大學多元文化與語言學系 助理教授

Department of Multicultural and Linguistic Studies, Tamkang University

【摘要】

二十世紀末 90 年代英國劇場興起一股以極端暴力為主的戲劇風格，評論家廣稱為「去你的」(in-yer-face)劇場。其中最富代表性的是莎拉·肯恩 (Sarah Kane 1971-1999) 與她的成名作《摧毀》(*Blasted* 1995)。本文研究《摧毀》中的暴力，並放之於二十世紀末興起的「去你的」劇場中檢視。文章首先分析《摧毀》具有濃厚的「去你的」劇場色彩，緊接討論《摧毀》中的暴力論述，最後探討舞台暴力的呈現。

【關鍵詞】

莎拉·肯恩、《摧毀》、暴力、去你的劇場

【Abstract】

British theatre in the 1990s sprang up a new fashion called “in-yer-face theatre,” which is well-known for its usage of violence. The most important playwright and the outstanding representative of the theatre are female dramatist Sarah Kane (1971-1999) and her work *Blasted* (1995). Putting the play within the historical context of the theatre of England in the 1990s, this paper intends to analyze violence in *Blasted*. The first part of the paper explains how *Blasted* is colored with the characteristics of in-yer-face theatre, and the next part focuses on violence in the play. Finally, the third part discusses the issue of the staged violence.

【Keywords】

Sarah Kane, *Blasted*, violence, in-yer-face theatre

二十世紀末最活躍的英國女劇作家非莎拉·肯恩¹ (Sarah Kane 1971-1999) 莫屬。自 1995 年的第一部驚世駭俗的劇作《摧毀》(*Blasted*) 上演以後, 肯恩立即受到劇場界的高度矚目。由於劇中大量的暴力場景讓肯恩與另一位英國劇作家, 愛德華·邦德 (Edward Bond 1934~), 相提並論。邦德於 1965 年的《拯救》(*Saved*) 一劇中, 因有一群人拿石頭砸死嬰兒且甚至其中一名兇手可能是嬰兒的父親一景, 讓邦德與當時推出的皇家宮廷劇院 (Royal Court Theatre) 備受責難 (Saunders, *Love Me* 24)。三十年後, 同樣由皇家宮廷劇院推出了肯恩的《摧毀》, 其中的強暴、虐待、吸眼珠與生吃死嬰, 也同樣掀起戲劇界的風暴。甚至《衛報》(*Guardian*) 的劇場評論家畢靈頓 (Michael Billington) 提出恢復已廢除的劇場審核制度 (Sellar 33), 這更加說明了《摧毀》一劇的極大爭議性。而作者當時只是一位年僅 23 歲的年輕女孩, 也讓肯恩有了「戲劇界的壞女孩」(the bad girl of our stage) (Aston 79) 與「英國最惡名昭彰的劇作家」(the most notorious playwright in Britain) (Stephenson and Langridge 129) 的稱號。

然而肯恩的創作不受各界的批評影響, 翌年發表了更駭人聽聞的劇作《菲德拉的愛》(*Phaedra's Love* 1996), 改寫古羅馬劇作家西尼卡 (Seneca 4BC~65AD) 的《菲德拉》(*Phaedra*), 重新呈現出一則當代的皇室亂倫故事, 並將主角移到希波利特斯 (Hippolytus) 身上, 最後他被活生生地開膛破肚, 切割肉塊拿來烤肉。這也是肯恩唯一一部親自導演自己的戲 (Saunders, *Love Me* 13)²。1998 年肯恩推出了兩部風格迥異的作品。《清洗》(*Cleansed* 1998) 可算是暴力的極致之作, 在瘋狂醫師的實驗下, 人物互換身分, 切斷四肢以縫上愛人的肢體, 移植性器官互換性別。《渴求》(*Crave* 1998) 則大膽且創新地顛覆戲劇成規, 人物沒有名字只有代號 A、B、C、M, 沒有動作只有相互不停地對談。

肯恩本人深受憂鬱症的困擾, 在 1999 年以鞋帶上吊自殺於醫院, 結束她短暫 28 年的生命 (Parry "Sarah Kane")。在她去世前一周完成了她最後一部作品《4.48 精神異常》(*4.48 Psychosis* 1999)。劇中像是主角獨白, 道盡憂鬱和苦悶, 又像是醫生與病人的對話, 或像是病人的雙重人格自言自語。肯恩的作品自首部作品上演之後愈來愈受到各界的重視, 然而卻因她的自殺, 讓諸多評論轉向討論

¹ 潘詩韻的〈莎拉·肯恩的劇場文字救贖〉是台灣學界首先發表的一篇關於肯恩的學術文章, 因而本文沿用自潘詩韻對 Sarah Kane 的中文譯名, 而本文中所提到肯恩的中文劇名翻譯也一併沿用之。中國大陸的譯名則為薩拉·凱恩。

² 肯恩是位多元的劇場藝術家, 她是五部戲劇作品的劇作家, 也是《菲德拉的愛》的導演, 也曾登台表演過自己與他人的戲劇作品 (Saunders, *Love Me* 13)。

作品中的自傳色彩，不免侷限了肯恩作品的多元性（Urban 36）。

肯恩一生僅創作了五部戲劇與一部電視短篇《皮膚》（*Skin* 1997），但卻直接影響了上世紀末英國劇壇。皇家宮廷劇院於 2001 年春季推出「肯恩季」，重新上演肯恩的劇作（Urban 36）。在劇場表演上，世界各地紛紛演出肯恩的作品，如英、美、德、荷蘭、西班牙等等。在亞洲地區也不乏演出：台灣於 2005 年十月由「表演共和國」陳惠文導演肯恩的《4.48 精神異常》。翌年上海話劇藝術中心於 2006 年九月到十月，由熊源偉導演同一戲劇。同年十二月香港前進進戲劇工作坊由張藝生導演肯恩的《4.48 精神異常》與《渴求》。

評論家對肯恩的暴力描寫一直存在著強烈且極端的看法，為了更加深入了解肯恩的暴力論述，本文以《摧毀》為文本分析討論其中的暴力呈現。³又因為二十世紀末 90 年代英國劇場興起一股以極端暴力為主的戲劇風格，評論家廣稱為「去你的」（in-*yer*-face）劇場，其中最富代表性的即是肯恩的《摧毀》。因此，本文將此作品放在二十世紀末 90 年代英國劇場風格的脈絡下討論。文章第一部分分析《摧毀》有濃厚的「去你的」劇場色彩，並論證寫實的舞台暴力是《摧毀》也是去你的劇場的最大的特色。第二部分緊接著討論《摧毀》一劇中的暴力論述。本文認為此劇刻劃戰爭中極端不人道的暴力，同時也因為戰爭，施暴者與受害者的界線模糊。第三部分深入討論舞台暴力呈現的效果，與暴力再現於公眾舞台的倫理道德問題。簡言，本文企圖討論《摧毀》中的暴力，並放之於二十世紀末興起的去你的劇場檢視。

一 《摧毀》：去你的劇場

肯恩的《摧毀》因暴力的描寫直接呼應了英國上世紀末 90 年代對戲劇界的改革，但是對於肯恩《摧毀》一劇的文類風格仍不能統一，常用來形容《摧毀》的名詞有：「去你的劇場」（in-*yer*-face theatre）、「新暴力劇」（New Brutalism）、「新詹姆斯式劇」（Neo-Jacobeanism）、「新英國虛無劇」（New British Nihilist）、「都市無聊劇」（theatre of Urban Ennui）、「新歐洲戲劇」（New European Drama）等等。隨著席爾斯（Aleks Sierz）於 2001 年出版的專書《去你的劇場》（*In-Yer-Face*

³ 本文採用的《摧毀》出自 2001 年肯恩的作品集，見：Kane, Sarah. *Blasted. Sarah Kane: Complete Plays*. London: Methuen, 2001. 1-61. 中文翻譯皆由筆者自行翻譯。大陸翻譯本，詳見：《薩拉·凱恩戲劇集》。胡開奇譯。北京：新星，2006 年。台灣重新印刷大陸翻譯本，並由紀蔚然等修訂，詳見：《驚爆：莎拉·肯恩劇場集》。台北：印刻，2009 年。

Theatre: British Drama Today)，學者多以「去你的」來定義《摧毀》一劇。⁴然而這種新劇的可能性至今仍受到諸多挑戰與批評。文章以下以《摧毀》為主說明此作品濃厚的「去你的」劇場的特色。

席爾斯在確立「去你的」一詞前先否定其它名詞的適用性。「新暴力劇」(New Brutalism)一詞容易與「暴力」(Brutalism)有連想。然而「暴力」是英國倫敦於二十世紀中的一種建築風格 (brutalist architecture)。再加上肯恩作品雖然充滿暴力 (violence)，但是其中主題不只是暴力，未免有錯誤以偏概全的想法，故「新暴力劇」一詞不適合 (18)。而「都市無聊劇」(theatre of Urban Ennui) 又容易有錯誤印象，以為 90 年代的年輕人對生活感到消極的無聊倦怠，但事實上卻是企圖對社會與生命意義有新的評價 (18)。同理，「新英國虛無劇」(New British Nihilist) 也不足以涵蓋肯恩作品的特色。席爾斯認為若肯恩作品貼上「新詹姆斯式劇」(Neo-Jacobeanism) 是力求將肯恩連接到英國戲劇的承傳中，尤其是《摧毀》與莎士比亞的《李爾王》有諸多共同點。⁵然而，席爾斯強調肯恩作品與傳統的斷裂創新，因此席爾斯選擇以「去你的」一詞說明英國上世紀 90 年代的戲劇風格，特別是《摧毀》一劇。⁶雖然席爾斯強調去你的劇場的創新，但不可否認的是新詹姆斯式劇與去你的劇場兩者的共同特色即是對暴力的極端刻劃與寫實呈現。爾後，去你的劇場傳到歐陸，此類風格的作品即被冠上「新歐洲戲劇」(New European Drama)，表示歐陸戲劇與英國劇壇相互激盪下的產品 (Nikcevic

⁴ “in-yer-face theatre”首先是被大陸學者胡開奇翻譯為「直面劇」。他解釋「直面」一詞「如同魯迅先生所說，“真的猛士，敢於直面慘淡的人生，敢於正視淋漓的鮮血”」（284）。「直面」的中文翻譯雖然可以表示出面對生命的勇敢，但是卻忽略in-yer-face一詞有著當著別人的面、不顧一切的輕挑態度。國內學者紀蔚然則翻譯為「去你的」（7），因為此類劇作家常不在乎外界眼光與道德規範，勇於在劇場中進行各種實驗，因而筆者認為「去你的」一詞更能體現二十世紀末劇作家不在乎一切的實驗勇氣。

⁵ 桑德斯 (Graham Saunders) 在其文章中說明《摧毀》深受莎士比亞的《李爾王》的影響，例如皆為內亂、葛羅斯特 (Gloucester) 與伊恩的瞎眼、父女關係 (李爾王父女與凱特父女)、父子關係 (葛羅斯特父子與伊恩父子)，甚至是劇名「摧毀」的靈感也是來自於李爾王於暴風雨中的原野 (the blasted heath)。因為兩劇的諸多相關，桑德斯將《摧毀》放在英國悲劇的傳統中，接近伊莉莎白與詹姆斯時期的戲劇風格。詳見：Graham Saunders's “Out Vile Jelly.”

⁶ 90年代興起的「去你的劇場」風格的作家尚有：David Greig, Martin McDonagh, Phyllis Nagy, Joe Penhall, Mark Ravenhill, Judy Upton等等，席爾斯認為至少有五十多人，這些作家的作品多是反映90年代的社會風氣 (Sierz 18)。

260)。

去你的劇場最大的特色就是以性與暴力去探討人類情感的極端，因此作品中常有強暴、虐待、吸食毒品與食人等情節，並以生硬冷酷的口吻描繪生存於社會邊緣的人（Sierz 19）。《摧毀》中有各種性交姿勢，分不清是享受還是暴力痛苦，直接刺激觀眾的視覺神經。伊恩對凱特的強暴，凱特為伊恩的口交，士兵對伊恩的肛交等，在性愛的極端之至，暴力油然而生，反之亦然。又如伊恩挖掘地板拿出死嬰生吃的畫面，刻劃出人性於飢餓下最原始殘忍的一面。作者並沒有給與道德批判，甚至結尾時仍透露一絲希望，但也因而招致各方衛道人士大加撻伐。

去你的劇場另一特色就是破壞各種戲劇成規，有時以粗鄙不堪的語言，有時像是色情演出，將各種私密的部分搬上公眾舞台上，將公私領域界線模糊，為的是挑戰觀眾的接受度（Sierz 19）。自 1968 年英國廢除劇場審核制度之後，肯恩的創作不再受到審核制的影響。再者，觀眾對暴力的接受程度日增，也因而二十世紀末劇場的舞台暴力日趨逼真寫實。無論是言語或是肢體的暴力在去你的劇場中比比皆是。《摧毀》中的男主角伊恩粗鄙不堪，髒話連篇，他被士兵強暴的畫面更是直接呈現在舞台上。觀眾觀看到一半便離席，也有演員彩排後退出演出（Nikcevic 261）。然而這些紛爭卻正如作者預期達到的目的一樣，以驚世駭俗的方式挑戰各種成規，來刺激上世紀末的劇場與觀眾。

去你的劇場常以《摧毀》做典型代表，席爾斯認為，若不是以肯恩等人為主的去你的劇場為英國劇壇注入新血，英國劇壇早已陷入困境找不出新意（20）。更重要的是，去你的劇場反映出 90 年代英國社會興起的一股「新小伙子主義」（new laddism）（20）。⁷新小伙子主義呈現出世紀末下男性特質（masculinity）的危機與對男性特質的重新思考，因而作品多不處理家庭、國家、種族，而是以男性的問題為主（Sierz 21）。⁸在《摧毀》一劇中，伊恩的男性特質已不如傳統般

⁷ 席爾斯認為每個年代的戲劇都有屬於每個年代的時代精神，如 50 年代與 60 年代以奧斯朋（John Osborne）《憤怒的回顧》（*Look Back in Anger* 1956）為代表的憤怒的青年，與左翼作家為主的對社會的批判；70 年代到 80 年代轉向女性主義與弱勢族群的發聲；90 年代則是以新小伙子主義為代表（Sierz 20-21）。

⁸ 90 年代英國婦女已經在職場中獲得優秀的成績，相較之下，男性所帶來的社會問題日漸增加，如失業、沒有專業技能、學習效果沒有女性高，因而傳統男性所代表的專業、能力、魄力、積極等等全都受到挑戰。男性特質在 90 年代的表現多為複雜與矛盾，甚至有厭女現象，可視為是對女性主義成功的反擊。男性的問題越多就越容易成為劇場與電影裡的焦點，因而形成了一股新小伙子主義。詳見：Claire Monk's "Men in the 90s."

的威嚴與崇高。他酗酒抽菸，只剩一片肺，全身流汗發臭。雖然他有一份專業的工作，但是卻沒有專業的態度：他身為記者卻不肯報導戰爭中殘忍的真相，只願寫些搶劫殺人強暴等地方性新聞，以迎合衛道人士的口味。他厭惡女性、歧視黑人，他也不是個好父親。「父親」的角色也在《摧毀》被顛覆。凱特的父親自小就性侵害她，伊恩對自己的兒子馬修充滿仇恨，他說：「想都別想。誰會要小孩。你有了孩子，當他們長大，他們恨你恨到你死為止」（Kane 21）。不過，在伊恩瞎了眼之後，最先想到的人是馬修，他想請凱特代為傳話，卻不知該對兒子說些甚麼（51）。傳統的積極正面的男性特質在《摧毀》中受到挑戰。

90 年代的新小伙子主義可謂是對女性主義的反擊，在劇場的呈現上是去你的劇場以極端的手法為代表。新小伙子的男性特色是自私、粗野、幼稚、不愛衛生等（Wyllie 54），而伊恩正完全體現了二十世紀末的新小伙子。「新小伙子主義」或「新小伙子文化」（new lad culture），以反對女性主義，並刻意消音女性的聲音與貶低女性價值，甚至以厭惡女性為特色（Aston 4）。雖然肯恩曾表明自己對「女性作家」的身分沒有任何義務，也不願意被貼上「女性作家」的標籤（Interview 134-35），但是肯恩在《摧毀》中對女性的刻劃（女主角凱特）是成功並充滿女性反抗意識。⁹因此，縱使《摧毀》如同去你的劇場一樣充滿男性議題的探討，不同的是肯恩仍著重女性的刻劃與女性意識的抬頭。

此外，《摧毀》中的暴力主要是透過三位主角再現戰爭中常見的強暴、毆打、飢餓導致生吃人肉等等，因而對政治或戰爭的反應也是去你的劇場的之一。席爾斯指出去你的劇場是對二十世紀末政治局勢的重新思考（21）。肯恩等去你的劇場作家都是「柴契爾小孩」（Thatcher's Children）（21）。奈汀葛爾（Benedict Nightingale）評論這群 90 年代「柴契爾小孩」的劇作家不像前輩如邦德等人有明顯的左派思想，他們沒有特定的政治信條或社會議程，也沒有鮮明的意識型態（qtd. in Smart 55）。不過，不論是對柴契爾政權的支持或是批評，這一代的劇作家都強烈意識到社會現狀改變的急迫性，也因此席爾斯也稱去你的劇場（in-yer-face theatre）是一種強調「做」的戲劇（do-it-yourself theatre）（21）。¹⁰新

⁹ 本文第二部分將分析凱特有意識地反抗伊恩的性暴力，並從戰爭與暴力中體驗生命價值。

¹⁰ 除了奈汀葛爾，爾本（Ken Urban）認為1990年代「柴契爾小孩」的新劇作家多為社會政治的保守進行不滿的批判（39），席爾斯則認為以「柴契爾小孩」一名來統稱去你的劇場劇作家的背景時代不恰當（Sierz 21）。筆者認同奈汀葛爾與爾本以「柴契爾小孩」定義這一群作家。1980年代柴契爾夫人執政下，劇場的表現相較之下極為保守，尤其是政府大量刪減藝文補助預算。「去你的」劇場作家們成長在1980年代，到了1990年代已是具有批判性思考的成年人。他們對保守政治風氣

生代作家們被允許做出各種嘗試，沒有內容與形式的限制，因而肯恩得以在《摧毀》一劇中將英國利茲旅館內的男女情愛連接到遠在波士尼亞的戰爭，進而做出一種「既危險又黑暗的預言」（Sellar 34）。

總括，去你的劇場最大的特徵是「暴力」，無論是再現出肢體或語言暴力，或對戲劇成規的暴力破壞，或對戰爭暴力的反思。去你的劇場利用暴力來為上世紀末 90 年代的英國劇場注入新血與創意。以下便深入探討《摧毀》一劇的暴力論述。

二 《摧毀》中戰爭暴力的再現

《摧毀》最早是出現在 1995 年《前線情報二》（*Frontline Intelligence 2*）的選集裡，而在 2001 年發行的《莎拉·肯恩作品集》（*Sarah Kane: Complete Plays*）中則加入了肯恩生前的稍微修改。¹¹在劇場演出方面，《摧毀》首演時只有 65 位觀眾（Buse 173），然而卻招致自從邦德《拯救》以後三十年最大的爭議。從新聞媒體到電視節目無不爭相報導這部駭俗的作品。《每日郵報》（*Daily Mail*）劇

不滿，也對社會的保守停滯不前深感憂心。因此在 1990 年代才有一系列的劇場實驗，為的就是刺激世紀末的英國劇壇與社會，同時也帶有政治批判的色彩。

¹¹ 派瑞（Philip Parry）指出《摧毀》兩個版本因標點符號的不同而有不同的解釋。在早先的版本裡的第三景中，士兵急欲發洩性慾，他問伊恩是否有女朋友，爾後他想起他的女朋友蔻爾（Col），而此時伊恩也喃喃說出凱特的名字。士兵在想著蔻爾時忽然問伊恩他上次的性行為是發生在何時，伊恩回答「昨天晚上，我認為」（Last night, I think.）。修正版則是：「昨天晚上。我認為」（Last night. I think.）。雖然只是一個逗號與句號的差別，但是卻可以感受到前者的隨性態度，與後者停頓後所產生的句子的重量（Parry “Sarah Kane”）。更可延伸說明的是，修正版表達出當伊恩說出答案後，他不確定了，因而補上一句「我認為」。因為昨夜他是強暴了凱特，並不是出於自願的男歡女愛，這同時也傳達出伊恩對昨晚的行為感到些許的愧疚。然而早先的版本卻只是表示一種隨意呼應士兵的口氣，急於想阻止士兵對這個話題的延續。之後士兵接著問那感覺好嗎，伊恩回答他不知道。士兵接著說「我們三個」（Three of us—），伊恩立刻阻止他繼續說下去。此處因為是破折號，所以「我們三個」一句尚未結束，跳過伊恩的「不要跟我說」，緊接著的話是「進入了一間城外的房子裡」。整句話的意思是士兵連同他的同伴三人闖入民宅。然而派瑞點出早先的版本是「我們三個。」（Three of us.）是一個句號結束，再加上上文所談的是伊恩上一次與凱特的性行為發生於何時，很明顯此「三人」指的是伊恩、凱特與士兵，而士兵意淫三人性交的意思就很明顯了（Parry “Sarah Kane”）。雖然只是標點符號的改變，卻也足見肯恩對語言的敏銳度。詳見：Philip Parry’s “Sarah Kane.”

評丁克 (Jack Tinker) 更直指《摧毀》是「骯髒的令人噁心的一餐」(qtd. in Sellar 32)。¹²畢靈頓提出恢復劇場的審核制度 (Sellar 32-33)。在肯恩死後，仍有許多批評者不認同此劇。莫利 (Sheridan Morley) 說：「這部戲仍然是個混亂，它的主题是關於性與社會暴力。兩者無力地重複著淫亂的兩個小時。這是一個劇場界的小孩想要去驚嚇大人；它本身沒有任何價值除了是當做恐怖駭人的頭條」(39)。由以上評論可略知是劇中的暴力血腥震撼了觀眾，在視覺上刺激了觀眾對暴力的忍受能力並挑戰觀眾的底線。

劇中所涉及的暴力或多或少都與戰爭有關。雖然以肯恩寫作的時空背景來看，《摧毀》是 90 年代劇作家對南斯拉夫戰亂的反應¹³，但是由於肯恩並沒有在劇中有明顯的交待或連接，所以容易招致批評。劇中第一景交代了場景在英國利茲，然而自第三景時卻又轉換到巴爾幹半島上的內戰。這樣跳躍無邏輯的背景轉換，被批評為劇本本身最大的缺陷，並且貿然與巴爾幹半島上的戰亂做連接也看不出因果 (Saunders, "Out Vile Jelly" 70)。肯恩承認在創作的初期只是單純處理男女兩性間的性暴力與虐待的問題，然而，有一天她忽然看到電視播出關於波士尼亞的內戰新聞，一名婦女無助地對鏡頭發出求救。肯恩驚覺一個旅館中男女的問題與東歐的戰亂竟可以相關，因為她相信戰爭武力的發生，其種子是在看似文明和平時 (71)。因此《摧毀》自第二景末士兵的加入後，劇情內容變得更加暴力與緊湊。不僅是空間上的不連貫，時間上也缺乏邏輯。因為第一景結束於春雨落下，第二景夏雨，第三景秋雨，第四景冬雨。前四景依據四季循環，第五景更捨棄春夏秋冬的區別，僅有「下雨了」(Kane 61)。這樣的劇情架構缺乏寫實主義的邏輯，導致《摧毀》在傳統三一律的成規下，被視為情節有重大瑕疵。

桑德斯 (Graham Saunders) 認為這種無邏輯、非寫實的架構正是呼應戰爭本身就缺乏理性邏輯 (Love Me 41)。然而，筆者認為《摧毀》中沒有明確的時空背景可以看作是戲劇本身欲求營造一種全人類共同普遍的現象，在任何時間與

¹² 丁克 (Tinker) 是批評肯恩作品最激烈的劇評人之一，而後肯恩的《清洗》上演時，劇中的瘋狂醫師也叫丁克 (Tinker)，立刻讓人將兩人做出聯想 (Urban 43; Parry "Sarah Kane")。醫師丁克做出各種肢體移植與暴力的實驗，然而在其殘酷的手段下，仍可見其對真愛的追尋。因而不宜單純將兩人做出直接的連接。

¹³ 自 1991 年起南斯拉夫逐漸解體，個個加盟國紛紛獨立，波士尼亞—赫塞哥維納 (Bosnia and Hercegovina) 也於 1992 年宣布獨立。然而境內的塞爾維亞人 (Serbia) 卻藉軍事優勢展開內戰，尤其是 1995 年塞爾維亞人有計畫地屠殺波士尼亞境內斯雷布雷尼察 (Srebrenica) 約莫八千人，成為二次世界大戰後規模最大也最嚴重的一次種族屠殺。

地點暴力都可能發生。劇中「在利茲的一間昂貴的旅館中——是那種世界各地都可見的奢華」(Kane 3)。威克森(Christopher Wixson)指出，隨著各種文化的麥當勞化，空間呈現出高度的同質性，為的是提供一種熟悉感與可預期性，而利茲的旅館也就象徵著與世界各地無異(80)。又或是尹那斯(Christopher Innes)所說的，這間昂貴的旅館代表的是「全球化文化的拜物膚淺」(530)。因此肯恩將地域模糊，暗指的是劇中所代表的是一種只要有人就會發生的場域。又例如劇中沒有名字的「士兵」。沒有名字象徵他代表戰爭中所有的士兵，他是「具體化所有戰爭暴行的普遍形象」(Innes 531)。¹⁴因而在和平的利茲城裡，在戰亂的巴爾幹半島上，在一年四季無時無刻裡，戰爭都可能發生並與世界各地的人相關。

然而就文本討論，畢斯(Buse)認為劇中是一場內亂政變(173)，而派瑞則認為更適合解讀為一場大不列顛群島內的內亂(“Sarah Kane”)。肯恩對伊恩的描述是：「伊恩 45 歲，生在威爾斯但一直住在利茲，所以有利茲的口音」(3)。當士兵盤查他的國籍時，士兵認為他是英國人，但他堅持他是威爾斯人(41)。派瑞指出「伊恩」(Ian)是一個蘇格蘭常見的名字，因此光從伊恩的名字就可得知：他是英國人，因為他在英國長大；他是威爾斯人，因為他出生於威爾斯；他是蘇格蘭人，因為他名字的言外之意。「伊恩」因此可以反映出大不列顛群島的內戰。總之，無論是肯恩企圖形塑巴爾幹半島上的戰亂或是大不列顛群島的內戰，《摧毀》一劇直指的是戰爭的殘暴與對當代戰爭的檢視。

戰爭中大場面的血腥暴力雖然沒有直接呈現在舞台上，但光只聽著士兵的陳述就讓人觸目驚心。

進入了一間城外的房子裡。所有的人都跑光了。一個小男孩躲在一旁的
角落。一個士兵拖他到外面。把他推倒在地上然後用槍掃射他的腿。我
聽到地下室傳來哭聲。衝了下去。裡面有三個男人跟四個女人。我叫了
其他人來。他們困住男的然後我幹那幾個女的。最小的才十二歲。她沒
有哭只是靜靜地躺在那。我把她翻過身來然後——
然後她就哭了。我叫她把我舔乾淨。我閉上眼睛想著——
在她爸的嘴裡開一槍。她的哥哥們大哭大叫的。用他們的睪丸把他們綁

¹⁴ 在《摧毀》還在草稿階段，肯恩給士兵一個東歐常見的名字「佛列德克」(Vladek)，並且劇情也有清楚說明與波士尼亞戰爭相關的訊息(Saunders “Out Vile Jelly,” 78 fn.14)。但最後肯恩捨棄了這些資訊，只以「士兵」交待。這個刪除呼應筆者認為肯恩有意創造一個普遍現象，暴力是能發生在任何時地，而戰爭只不過是暴力最明顯與直接呈現的場合。

住吊在天花板。(43)

又或是：

…我看過成千上萬的人像豬一樣擠在卡車裡要出城。女人把小孩丟向車子裡，希望有人會照顧她的小孩。人太多了互相擠壓踩死了很多人。腦子裡的東西都從眼珠裡冒了出來。一個小孩的臉幾乎被炸毀，我幹過的那個女孩用手死命地在體內挖呀挖想把我的精液挖出來，饑餓的男人吃著他死去老婆的腿。… (50)

而伊恩的暴行也不遑多讓。他雖然是一名記者，但是在這場戰爭中，他暗地裡為政府做些反恐怖主義的事。因為他殺了許多人深怕仇家找上門，也因此從劇的一開始，伊恩總是繃緊神經，草木皆兵。他的工作是「開車。接人，處理屍體」(30)。士兵指控他，認為他的暴行不亞於士兵在戰場上殺人(46)。又如伊恩對凱特兩次強暴的暴行，可象徵戰爭中的士兵對女性的強暴或是戰爭中的強暴營。但若整齣劇是「骯髒的令人噁心的一餐」，那麼最食不下嚥的一道菜就是伊恩因為戰爭中飽受飢餓，竟然生吃死嬰。

伊恩扯開在地板的十字架，挖開地板把嬰兒的屍體拿出來。

他吃著死嬰。

他把吃剩的屍體放回裡毯子裡，然後整包塞入洞裡。

稍後，他爬入洞裡躺下，只剩一顆頭露在地板外。(60)

肯恩曾表示閱讀《摧毀》比看演出更令人難以忍受，因為閱讀時讀者的腦中是活生生地吃下死嬰，然而劇場則以意象式的手法表達 (Carney 288)。肯恩表現出戰爭的暴行與為了生存所做的不得已，因而《摧毀》一劇可說是藉由呈現暴力表達作者的反戰思想與作者對暴力的反思。

在肯恩之前討論暴力的知名劇作家以邦德為翹楚。邦德與肯恩都企圖探討暴力的本質與意義。邦德從生物觀點解釋人性本有的動物獸性，為了防衛自我，暴力油然而生 (Bond 9)。邦德不否認人性中殘暴的一面，但他思考的是為何會有暴力的產生。對於人因有時無法控制自己而失手打人，或許可以解釋為無法駕馭人性中的獸性，但對於科技武力的發展就不能這麼解釋 (13)。當然戰爭中的暴力也無法如此合理化。暴力對邦德不是一種浪漫的吸引，而是欲求刺激觀眾與強

迫觀眾思考暴力，因為人們已經很少有機會去思考暴力（16）。邦德也解釋到，在特殊環境中施暴者也可能成了不自知的受害者，而受害者也同樣可以使用暴力以維護自我，因而成了施暴者。受害者與施暴者的界線被模糊了，造成暴力的定義困難。《摧毀》一劇中，在戰爭的背景下，施暴者與受害者的角色無法被清楚劃分，甚至分不清楚是暴力還是享受，在極端的暴力惡行之下，伊恩與凱特仍然存活下來，因此肯恩探討的不是如何去改善暴力的形成，而是暴力下生命意義的展現。《摧毀》中有兩種暴力的描繪，一種是以伊恩為主的看得見的舞台上的暴力，另一種是發生於舞台下的看不見的暴力，以凱特為主。這兩種暴力不論是在視覺上或是聽覺上都強烈刺激著觀眾的知覺。

伊恩以一名施暴者的角色出現劇中，尤其是他邀請凱特來飯店卻又強暴她。他強暴凱特代表的是戰爭中男性對女性俘虜的暴力迫害。但是隨著士兵的出現，伊恩成了受害者。因為戰爭，伊恩成了殺手；也因為戰爭，伊恩成了受虐者。士兵一出現時便聲稱利茲已被占領，而他跳上床對著枕頭撒尿也可象徵性的說明他劃清勢力範圍。最後士兵強暴了伊恩。更殘忍的是，「他將自己的嘴巴貼近伊恩的雙眼，吸出一顆眼珠，咬下它並吃了下去。／他對另一顆眼珠做了相同的動作」（50）。¹⁵士兵吃了伊恩的眼珠。

伊恩先前對凱特的暴行可類比於士兵對伊恩的暴行，伊恩從一個施暴者變成了受害者。而士兵對伊恩的暴行是重複士兵女友蔻爾所受到的傷害。蔻爾殘死在戰爭中士兵的凌虐，士兵說：「蔻爾，他們雞姦了她。切開她的喉嚨。切下她的耳朵與鼻子，把它們釘在大門口」（47）。士兵把伊恩當成了蔻爾，他對伊恩說了句「你聞起來像她。同樣的香菸味」（49）之後，便強暴了他。事後吃下伊恩的眼珠後說了句：「他吃了她的眼睛。／可憐的孬種。／可憐的愛。／可憐的混帳孬種」（50）。士兵把蔻爾受到的虐待重複在伊恩身上，畢斯以佛洛伊德的「強迫性重複」（repetition compulsion）來解釋士兵對伊恩的暴行是一種創傷（trauma）的表現（176），藉由重複的動作，士兵得以化被動為主動，重新掌控過去悲傷的情景。¹⁶也因而當士兵對伊恩做出蔻爾所曾受到的傷害時，他得到了一種「淨化式的解脫」（a cathartic release）（Carney 287），之後他便自殺死亡。

¹⁵ 卡恩尼認為伊恩的瞎眼是一種悲劇的承傳，如同伊底帕斯一樣。詳見：Sean Carney's "The Tragedy of History in Sarah Kane's *Blasted*."

¹⁶ 畢斯不僅用「創傷」來解釋士兵，他認為劇中三人的行為都是「強迫性重複」。伊恩將戰爭中的暴行重複施加在凱特身上；凱特受到伊恩的傷害卻還是回到伊恩身邊。畢斯認為劇中只有凱特最終得以拒絕重複動作，面對創傷（Buse 176-81）。

伊恩與士兵看似是受害者與施暴者的關係，但是兩人卻有諸多顯著的共同點，這讓身為受害者的伊恩染上了施暴者的色彩。兩人同樣都是殺手，兩人同樣失去愛情：士兵失去蔻爾，伊恩先是失去妻子史黛拉（Stella）而後又深怕凱特離開他。畢斯更指出伊恩不只是殺人，他更做出如同士兵在戰爭時侵略村落的惡行（180）。士兵驕傲地向伊恩說他闖入民宅，強暴才十二歲的女孩與大肆槍殺村民，並把屍體吊在天花板下。士兵問伊恩是否做過同樣的事時，伊恩說出「不能一個人睡覺」（Kane 43），他已間接證明了他的暴行。尤其他不敢單獨一人，需要凱特的陪伴，都說明了他做壞事後的心虛。此外，士兵強暴小女孩不只是呼應了伊恩曾在戰爭中做過，也更暗指著伊恩在凱特還小時就強暴了她（Buse 180）。

伊恩受到暴力的虐待之後，他最先想到的是自殺以結束生命。凱特交給他一把沒有子彈的槍，就算伊恩把槍放入嘴裡開槍仍無法自盡。然而，對伊恩最殘忍的行爲不是肢體暴力，而是留下伊恩孤獨一人。劇中多次強調伊恩無法獨處，所以他叫來凱特陪他並不讓她走（Kane 27）；士兵與伊恩兩人不說話時，伊恩感到不自在（42）；伊恩瞎了眼看不見時，他要求凱特摸摸他（51）。最後士兵死去，凱特離開時，伊恩必須獨自一個人留在旅館，當他一個人獨處時，他退回到了人最原始的需求：食色性也。他先是不停地自慰、大笑、拉屎，甚至擁抱士兵的屍體以求取溫暖，最後因饑餓用雙手挖掘地板，把嬰兒的屍體拿出來吃了（59-60）。伊恩回到自我最深層的恐懼：獨自一人。退去文明的任何矯飾，他赤裸裸地面對自己。最後將自己塞入地板的洞中，僅露出一顆頭在地板上，此時的伊恩已象徵性地被斬首（a symbolic decapitation）（Carney 277）。「他解脫地死去」（Kane 60）。爾後，「雨水透過屋頂下在他身上」（60）。他又活過來了，一開口就是髒話：「去你的」（Shit）（60）。雨水象徵洗滌淨化，當伊恩象徵性的斬首後，雨水淨化使他重生。

伊恩是施暴者也是受害者，他使用暴力也被暴力迫害，然而伊恩最終透過暴力體驗到生命中的恐懼、折磨與殘酷，他回到生命最初的狀態也就回到生命最完整的開始。桑德斯將伊恩最末獨自一人的情景視為是伊恩獲得生命頓悟的時刻（“Out Vile Jelly” 74）。他因為不願意報導士兵在戰爭中所見的一切，代表他象徵性地失去雙眼，而最終伊恩也真的失去雙眼；他先前強暴了凱特而最後被士兵強暴。他在最後獨處時終於了解到他的罪行（74-75）。在有所醒悟之後，下了一場雨淋濕他全身。

伊恩所施加與承受的暴力是舞台上看得見的暴力，而凱特所面對的暴力是舞台上看不見的暴力。肯恩對凱特的描寫是：「凱特 21 歲，出身自南方中下階層，帶著倫敦南區的口音，緊張時會口吃」（3）。她不時地吸允手指，有時還會沒來

由地大笑。伊恩把凱特看成是一個智力低下的小孩，然而凱特背後所承受的是更殘忍的暴力。伊恩 45 歲，他的小孩馬修（Matthew）24 歲，而凱特只有 21 歲。凱特到旅館之後問伊恩為何不像從前一樣到伊恩家，伊恩回答：「那是幾年前的事了。妳已經長大了」（13）。畢斯認為這是伊恩在凱特還小時就性侵她的重要暗示（178-79），而桑德斯則認為伊恩與凱特兩人發展出來的是亂倫的關係（73）。文中無直接證據證明兩人是父女關係，但明顯的是伊恩的壞形象再加上一個戀童癖，而凱特自小承受性暴力的事實則更令人怵目驚心。

索爾嘎（Kim Solga）則指出《摧毀》中最大的秘密是，凱特不僅自小被伊恩性侵，更被自己的父親性侵，而凱特時常的昏厥就是具體的證明。此外，更驚人的是，凱特是先生病而後招致父親的侵害，所以醫生或她身邊的人才沒察覺（362）。在凱特第一次昏倒醒來之後，凱特說那時常發生「自從爸爸回來之後」（Kane 10）。伊恩追問她昏厥是否會痛，她回答：「醫生說會好的」（10）。索爾嘎把凱特視為一個本來就生病或弱智的女孩，所以醫生沒有發現她被父親性侵的事實，還以為那本來就是病。然而凱特的「病」不能單純地就字面意義斷定。凱特突如其來的昏厥與大笑其實都隱藏著對社會男性特權的不公的反抗，透過「歇斯底里」的「病」包裝自我對父權社會下性別歧視的反抗（Aston 84）。同時，肯恩並沒有說凱特是個智能障礙者，所以筆者認為不防將凱特視為一個正常甚至是聰明的女孩，在她受到父親的侵害之後而以病症，如緊張就口吃、昏倒、大笑等等異常行為來為自己說話，而救命的醫生並沒有發現真正的病因，以致凱特自小活在性暴力之下。如此一來也可解釋凱特在第二景是有計劃地向伊恩報仇，並非是受到伊恩強暴後還傻傻地為伊恩性服務的傻女子。

第一景結束於伊恩捧起一束鮮花，而第二景一開場時，那束鮮花已經散落滿地，非常典型地象徵伊恩於舞台下強暴了凱特。第二景是由凱特看似自言自語的一句話「陰部」（Kane 25）開始。¹⁷她惡狠狠地瞪著伊恩，甚至搶了伊恩的手槍還打他一巴掌，伊恩於是又再度強暴了凱特（27）。凱特昏厥之後醒來，她開始色誘挑逗伊恩甚至為他口交，並且用盡力氣咬住伊恩的生殖器不放（31）。爾後凱特回應他：「你咬我，那還在流血」（32）。可見，凱特是有計畫地向伊恩昨晚

¹⁷ 原文是cunt，原指女性陰部、性交或是俚語中色鬼、淫蕩之意。這裡解釋為「陰部」比較適合。

凱恩喃喃地說著「陰部」，因為伊恩強暴了她以致她的陰部不停流血。這句喃喃自語也可表示凱特開始計畫復仇。肯特也曾表示過凱特絕非一個傻瓜，但是在德國的演出，第二景一開始時，為了呈現凱特昨晚被強暴，演員全裸地躺在床上，分開雙腿，鮮血直流，肯恩強烈不認同這樣詮釋凱特，因為凱特不是一個傻到連用衣服遮蔽身體都不會的人（Carney 284）。

對她的性侵報仇。伊恩咬傷了凱特，而凱特也回咬他。很明顯地，凱特並非弱智無法為自己抗爭的女孩。

然而，凱特是否如同伊恩在劇末時最終因暴力而重新體會生命？桑德斯認為當凱特吃飽後餵食伊恩的舉動，對整個結局上是一種「模糊不清」(ambiguous)的交代(“Out Vile Jelly” 73)。伊恩很明顯地在最末獨自一人時得到了對人性的重新認識。相較於伊恩，凱特卻是用身體向外面打仗的士兵換得食物，然後吃飽後再餵食伊恩，凱特最終成了一個囉嗦的衛道人士(a moral pragmatist)(73)。然而，筆者認為凱特如同伊恩一樣在劇末了解到生命即是殘酷，證據即是凱特的飲食習慣的改變說明了她對生存的妥協。

凱特從不敢吃肉到敢吃肉。最初，當伊恩為她點火腿三明治時，她回應說她不能吃肉：「死肉。血腥味。不能吃動物」(Kane 7)。又說：「不能，我不能，我真的不能，我會吐滿地的」(7)。爾後，當伊恩給她香腸與培根時，凱特一聞到肉味就立刻噁心反胃(35)。然而劇末，凱特飢腸轆轆打算向外面士兵要點食物時，伊恩說：「不要這麼做」(58)。凱特回應：「為什麼不？」(58)。可見伊恩與凱特都明白獲得食物唯一的方法是用身體與士兵換來。凱特回來時「她進入，帶了一些麵包，一根大香腸和一瓶酒。她的兩腿中間漏著鮮血」(60)。隨後「她用香腸與麵包填飽肚子，然後大口喝酒」(61)。此時的凱特已經不怕肉帶來的血腥味，也不會作嘔。她同樣地餵飽伊恩，在伊恩一聲「謝謝妳」(61)之後，戲劇落幕。凱特必須改變否則無法在戰爭中生存。

塞爾勒(Tom Sellar)說《摧毀》在乎的是「生存」而非「希望」(31)。但無論是生存或希望，伊恩的生存或希望都得依靠凱特用身體換來。只有對生命的堅持才能換得生存與後續的希望。肯恩表示生命本身是殘酷的，一旦了解生命的殘酷，那麼就可以以人道、自由甚至是幽默去面對生命(Sellar 34)。凱特劇末對食的需求說明她如同伊恩一樣回到生命的最原初，並了解生命充滿殘酷與暴力。有了這樣的體認之後，凱特在戰爭中為了生存必須向必然不可免之事低頭，這種生命是殘酷的體驗永遠指向的是「生的慾望」(阿鐸 115)。因而凱特最終得以得到生存與獲得精神上的生命頓悟。

《摧毀》中的暴力皆與戰爭相關，不論是伊恩對凱特、士兵對伊恩或是凱特對伊恩，三人的相互施暴幾乎都是直接呈現在觀眾面前。在極端暴力的背後，我們看到肯恩有反戰的意識，更藉由劇末伊恩與凱特在暴力戰爭中生存下來，說明生命價值的可貴與殘酷。因此《摧毀》中的暴力是一種「手段」，它傳達了肯恩對生命意義可貴的目的。同時期的去你的劇場作家紛紛在暴力的呈現手法上推陳出新，於是我們看到《摧毀》中的各種血淋淋與逼真的語言與肢體上的暴力，但

是如何極端的暴力才叫作暴力與新鮮？才叫做能為上世紀末的英國劇壇注入新血？邦德在 1965 年推出的《拯救》，因其中用石頭砸死嬰兒的畫面被直指暴力野蠻，那麼三十年後的《摧毀》的吃眼珠與吃死嬰被稱為是新暴力，往後的戲又該如何呈現出更殘忍的暴力？本文以下便接著討論呈現舞台暴力的倫理道德議題。

三 舞台暴力的倫理思考

歷來戲劇中表現出暴力並不稀奇，但對於暴力的內容與形式卻往往是評論家的注目焦點。亞里斯多德在《詩學》中指出英雄人物受到的折磨虐待得以引發觀眾的「同情」與「恐懼」，進而產生「淨化作用」。但是表現出「同情」與「恐懼」最拙劣的方式就是透過「視覺的方式」(Aristotle 54, 57)。¹⁸所以悲劇中人物的苦難遭遇都是舞台下發生的，並藉由人物用說的方式交代施暴過程，而非真的在舞台上演出。換句話說，暴力的內容在戲劇中有其重要地位，但是暴力的形式卻是被貶低的，甚至是不被允許的。¹⁹肯恩認為最完美的藝術是對內容與形式兩者同時創新與突破，但是形式的改變卻是最容易激怒衛道人士的 (qtd. in Saunders, *Love Me* 12)。因此她在劇中致力於各種暴力的呈現。然而不可迴避的問題是：這樣血腥的暴力呈現是否有其風險？肯恩所要追求的形式上的突破是否僅是越來越逼真與殘忍的舞台暴力？到底呈現舞台暴力的目的能否成功傳達給觀眾？

眾多評論家都認為肯恩的戲劇有強烈的阿鐸 (Antonin Artaud) 風格，尤其是肯恩在《摧毀》劇中意圖傳達生命即是殘酷的理念。²⁰阿鐸認為殘酷不一定是暴力，但是暴力卻可以直接並劇烈地表達生命的殘酷，觀眾若在劇場中體驗到此點，那麼舞台暴力的倫理議題是可以被忽略的。因而阿鐸聲稱：「暴力和血只是手段，用以表達思想的強烈，我敢說，這樣的觀眾出了劇場，不會投身戰爭、暴亂或無意義的殺戮」(89)。因為戲劇演完了就結束了，一個動作做完了就不會

¹⁸ 亞里斯多德指出戲劇的六個要素，依照重要的順序排列如下：劇情、人物、思想、用字、歌曲、視覺表達 (53-54)。

¹⁹ 在諸多古希臘羅馬的戲劇中，觀眾往往藉由第三者以口頭的方式得知主角受到暴力對待，而非在舞台上看到暴力表現。著名的例子如《伊底帕斯王》。

²⁰ 尹那斯 (533) 與桑德斯 (*Love Me* 15) 都指出《摧毀》一劇具有阿鐸殘酷的風格，詳見：Christopher Innes's *Modern British Drama*, Graham Saunders's *Love Me or Kill Me*。肯恩本人則指出在創作時尚未讀過阿鐸的任何著作，理由是推薦她讀阿鐸的教授正是她所討厭的老師，因而，肯恩不願意閱讀阿鐸。然而卻在《摧毀》上演後，許多人向她表明她的作品有強烈的阿鐸風格，她才開始研讀阿鐸，並驚訝地發現阿鐸的諸多理念都貼切她的劇場想法 (qtd. in Saunders, *Love Me* 16)。

再重複一次，雖然戲劇中暴力的「風險是有的，但是大家忘了，劇場的動作雖激烈，但它是無目的性的，劇場正是教我們行為的無用，且做了一次就無須再做。而戲劇故事之無用，正為其大用，藉此才能達到昇華」(89)。換言之，阿鐸認知到舞台直接的暴力呈現是危險的，但為了使劇場輸入新血並有新的局面，阿鐸認為「冒這個險是值得的」(90)。無獨有偶，肯恩在被問及到舞台暴力的問題時，她的回答也相當地「阿鐸式」，她說：「我選擇忠實地呈現，因為有時我們必須先去過想像出來的地獄，我們才能避免走向真實世界的地獄。如果我們可以由藝術中去體驗，我們就有可能改變未來……我寧願在劇場中使用過多的暴力，也不願意暴力在真實生活中呈現」(Interview 133)。

然而，筆者認為這風險是否值得得取決於舞台暴力的功能能否成功地實現。自亞里斯多德以來，引起「同情」與「恐懼」而達到的「宣洩」功能或多或少都為舞台暴力提供合理解釋。若是舞台暴力的目的是為引起觀眾的同情與恐懼而達到宣洩的話，那麼肯恩要喚起觀眾對什麼事物的同情與恐懼？而這種宣洩能否達成？並足以讓舞台上的暴力所冒的倫理風險降低？

正如文章所討論的戰爭的暴力，肯恩藉由時空的非寫實性表示無論何時何地戰爭都可能發生，因此《摧毀》可說是對二十世紀末戰爭的反思。肯恩使用暴力並非無來由，而是利用暴力來描繪暴力，讓戰爭的殘暴得以暴露出來。艾絲頓(Elaine Aston)稱肯恩的這種手法是「以火玩火」(82)，並且用非道德的極端暴力來傳達劇作家的道德宣言，因而《摧毀》是「高度倫理」的(highly moral)(Aston 82)。簡言之，戲劇所要表達的和平理念是清楚明顯，肯恩所要喚起的即是觀眾對戰爭下受害者的同情與對戰爭的恐懼。然而引起同情與恐懼是否能達到反戰的功能？亦或是個人式的情感宣洩？

蘇珊·桑塔格(Susan Sontag)在《關於他人的痛苦》²¹中指出：「很長一段時間裡，有些人相信如果可以用逼真的畫面呈現恐怖，則大多數人最終將會明白戰爭的凶殘和瘋狂」(11)。然而這種天真的想法在二次大戰爆發後宣告失敗(14)。²²換言之，逼真的暴力場景無法有效並直接達到反暴力的效果。因為雖

²¹ 桑塔格在此書主要是探討觀看殘酷的照片，尤其是有關戰爭的照片。本文挪用她的看法來說明觀看與閱讀殘暴的戲劇，主因也正如桑塔格所說得：「一部敘述作品也許比一個影像更有效果。部分原因是敘述作品需要我們花更常的時間去看、去感受」(112)。因而，觀看《摧毀》得到的效果其程度不亞於甚至勝於桑塔格藉由照片所要討論的效果，尤其因加上逼真的舞台效果與觀眾看到暴力直接表現於眼前。

²² 桑塔格指出在二次大戰前，許多照片與影片捕捉了戰爭的暴行畫面，希望藉由這些影片與照片得

然民眾感到恐懼，但是「只要人們感到自己安全…就會冷漠」(92)。再者，暴力的景象讓人感到同情與憐憫。會感到同情也就表示有道德的批判(69)，然而桑塔格認為「同情是一種不穩定的感情。它需要被轉化為行動，否則就會枯竭」(93)。首先，同情宣告觀眾的「清白」與「無能」(94)，因為我們同情受害者表示自己不同認施暴者，因而自己是清白的。但同情也僅表示情感上的認同，在行為上卻是無能為力，無法做出任何改變。所以同情反而讓身在和平之地的觀眾合理化自己對戰爭的默許。桑塔格問道：「我們有可能會因為看了一個影像（或一批影像）而被動員起來積極反動戰爭嗎？」(111)。桑塔格顯然是要告訴讀者這是不可能的，但是她也不否認任何作品中指出戰爭的殘暴本意上是一種「善」(105)，只是呈現出戰爭的殘暴並不一定能達到喚起觀眾的反戰行為，而同情與恐懼所引起的宣洩功能反而為無能為力的觀眾得到合理化的解釋。

由此角度切入肯恩的《摧毀》可知，戲劇作品本身的再現暴力其本質上即具有反暴力與反戰意味，因而作品的本意是「善」的，是具「高度倫理」的。然而，將暴力呈現在公眾舞台上表現，不得不避諱舞台表演上的倫理議題。引用桑塔格的解釋，我們發現若要達到喚起觀眾的反暴力與反戰的目的，用極端暴力的舞台表演其成效將會有限，引起的也只是情感上的、短暫的、個人式的宣洩功能。若說肯恩的暴力場景是為「刺激」觀眾對戰爭的麻木神經的話，那麼《摧毀》充斥過多的暴力場景，反而讓觀眾「指責」暴力的表現。桑塔格說得好：「看到影像所展示的慘況，卻無能為力，這種沮喪可能會轉化成一種指責，指責觀看這類影像的猥褻態度，或傳播這類影像的猥褻方式」(107)，也因此1995年《摧毀》首演時受到英國近三十年來最猛烈的「指責」，其原因不僅是對再現暴力的道德批判，更有因為觀眾的「無能為力」轉化成的「指責」。如評論家丁克指責此劇是「骯髒的令人噁心的一餐」，或是畢靈頓提議恢復劇場審核制度，皆可看出過多的舞台暴力不僅無法激起觀眾的反戰意識，反而將觀眾的情緒轉化成指責。這樣的結果是反戰或反暴力的作品始料未及的。²³

本文的第二部分討論在暴力行為下施暴者與受害者往往不能清楚地劃分開來，特別是以戰爭為背景之下，兩者的界線更為模糊，尤以伊恩的例子為主。肯

到反戰的效果，但是二次大戰仍舊爆發(11-14)。

²³ 《摧毀》首演時的劇評幾乎呈現一面倒的負面評價，次年的《菲德拉的愛》更有過之無不及。克羅埃西亞的女演員(Anja Sovagovic)不僅拒演肯恩的菲德拉，更公開行文批評，認為肯恩的戲沒有藝術價值，不值得演員演出(Nikcevic 261)。可見舞台上過多的暴力使演員與觀眾對劇作家的中心思想感到「無能為力」，無法獲得宣洩，進而轉為負面的「指責」。

恩甚至直指她的作品描寫的是所有人類，不分施暴者與受害者（Interview 133）。伊恩與凱特在暴力下仍然生存下來並且體驗到生命就是殘酷的事實，但若是肯恩有意模糊兩者的界線，那麼暴力是否意謂著能被合理化？長期以來西方世界多以救贖的宗教觀來合理化暴力，肯恩對《摧毀》的解讀也不例外。桑塔格說：「整個西方歷史的大部分時間裡，都一直通過宗教論述來理解苦難」（74）。在《聖經》中也不乏人物因受到暴力而獲得救贖的例子，最著名的就是耶穌的受難。由此角度閱讀《摧毀》，伊恩最終死而復活，不僅是對生命殘酷的體驗，同時也獲得了一種宗教式的救贖。肯恩更直接指出劇末當伊恩只剩一顆頭露出地板，雨水淋過他沾滿鮮血的頭顱時，就像是基督受難圖像（how Christ-like the image is）（qtd. in Saunders, *Love Me* 64）。凱特劇末仍是透過忍受暴力體驗生命的價值，獲得一種精神上宗教式的頓悟。因此神學觀合理化了暴力的行為，認為暴力是通往救贖之路。然而，以救贖的觀念足以合理化暴力嗎？肯恩劇末所留下的「生存」或「希望」正是建立在神學觀之上，這樣的結局也說明了肯恩對暴力的刻畫有所侷限，對於世俗的人類戰爭，她無法以道德正義來批判，選擇用宗教的救贖角度解釋暴力，如此一來便削弱了她對戰爭暴力的批判與對反戰的意圖。

再進一步討論，《摧毀》一劇引起極大的紛爭，主要因素在於劇中的暴力與延伸出來的倫理道德議題。將此劇放在二十世紀末 90 年代的英國劇場來看，去你的劇場企圖以極端暴力的手法（包含言語暴力與肢體暴力所帶來的視覺、聽覺、甚至是嗅覺上的震撼）為劇場帶來新的生命。然而這樣的手法僅只是一時的轟動？亦或是得以流傳許久得以成為一個學派呢？為「去你的劇場」定義的席爾斯認為，進入到二十一世紀的第一個十年，去你的劇場有漸漸衰弱的趨勢（22）。在肯恩自殺後，去你的劇場少了一位大將。再者，此劇場多為年輕的劇作家，缺乏足夠的劇場歷練，因此去你的劇場的後續發展有待觀察。評論家妮珂維克（Sanja Nikcevic）則肯定地指出，去你的劇場以暴力為英國劇場注入新血，但是並沒有在劇場與戲劇的本質上做出革新。又，暴力的劇場表現有限且很難創新，除了愈來愈血腥與寫實之外，暴力的形式難有不同（264）。因此去你的劇場僅成為一時的風靡流行。

對於以暴力為主的去你的劇場是否得以在新的二十一世紀蓬勃發展，筆者認為可以以類似的劇場作為比較，來推測去你的劇場的後續潛能。在西方戲劇界中最富盛名並以暴力為主的劇團，莫過於法國的「大木偶劇場」（Grand Guignol）。此劇場自 1897 年創團至 1962 年結束，一共經過了 65 年，期間更經過兩次世界大戰的考驗。此劇團的特色便是藉由精密的舞台道具營造出恐怖、驚嚇與暴力的震撼。表演時還甚至需要要有醫護人員在場，以防有觀眾暈倒（Callahan 167-68）。

然而這樣以暴力為主的劇團終究結束營業。雖然暴力的效果得以讓人「宣洩」心中的「恐懼」與「憐憫」，這也是大木偶劇場得以持續一甲子之久的因素（167），但不少評論家指出，為暴力而暴力的表演有其限制，道具的逼真與寫實終有極致（Emeljanow 162）。最終我們仍要回歸到暴力所要傳達的內容與目的。再者，大木偶劇場是以娛樂性質為優先考量，去你的劇場並非如此。若是一味強調暴力將會抹煞去你的劇場對社會與劇場改革的用心。

由以上分析得知，肯恩或去你的劇場大膽地挑戰舞台暴力的表現與其倫理議題，尤其肯恩沒有為《摧毀》一劇提供一個明顯的道德框架，因此大壞蛋伊恩逃離了「詩學的正義」（poetic justice）的制裁。肯恩說此劇是「去道德的」（amoral）（qtd. in Saunders, *Love Me* 27），言下之意，肯恩不想拘泥在暴力與倫理的範疇，她把問題丟給觀眾，她表示她的寫作是為自己而不為觀眾（18），並且她認為好的藝術家是問問題而不給答案（27）。但是觀眾是否有能力接受她的暴力洗禮並從中獲得啟發？同時，她又期待什麼樣的觀眾進她的劇院？再者，當她呈現出這樣暴力的作品，又把問題丟給觀眾時，不禁又讓人思考起藝術家與作品是否有責任的倫理議題。

小結

《摧毀》代表的是二十世紀末英國興起的一股以極端暴力為主的戲劇風格。去你的劇場的作家們如同肯恩，對世紀末僵化的劇壇有所期待並進行改革。他們企圖用極端的暴力刺激觀眾與為劇場注入新活力。文章第二部分便深入討論了《摧毀》一劇中以戰爭為背景各種暴力。然而戲劇之所以不同於其他文類，正因為它是要「被演出」的，因而本文第三部分不能不迴避舞台暴力的倫理議題。筆者肯定此劇在英國戲劇歷史中有重要的地位，也同意舞台暴力有其必要性，更讚賞劇中暴力所要傳達出的反暴力、反戰與生命價值，但是卻為暴力的美學形式感到憂心。肯恩在《摧毀》之後的《菲德拉的愛》與《清洗》中的暴力與《摧毀》相比有過之無不及，然而在更之後的《渴求》與《4.48 精神異常》卻風格迥異，相差甚遠。肯恩的風格轉變似乎也預告著暴力的刻畫終究有其極致與侷限。而去你的劇場在風靡二十世紀末的英國劇壇後，是否能繼續流行成為劇場主流也有待時間的考驗。

引用資料

- Aristotle. *Poetics. Critical Theory since Plato*. Trans. S. H. Butcher. Ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1992. 50-66.
- Aston, Elaine. *Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights, 1990-2000*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Bond, Edward. "On Violence." *Bond Plays: One*. London: Methuen Drama, 1997. 9-17.
- Buse, Peter. "Trauma and Testimony in *Blasted*—Kane with Felman." *Drama+Theory: Critical Approaches to Modern British Drama*. Manchester: Manchester UP, 2001. 172-90.
- Callahan, John M. "The Ultimate in Theatre Violence." *Violence in Drama*. Ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge UP, 1991. 165-75.
- Carney, Sean. "The Tragedy of History in Sarah Kane's *Blasted*." *Theatre Survey* 46.2 (2005): 275-96.
- Emeljanow, Victor. "Grand Guignol and the Orchestration of Violence." *Violence in Drama*. Ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge UP, 1991. 151-63.
- Innes, Christopher. *Modern British Drama: the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Kane, Sarah. *Blasted. Sarah Kane: Complete Plays*. London: Methuen, 2001. 1-61.
- . Interview with Heidi Stephenson and Natasha Langridge. *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. London: Methuen, 1997. 129-35.
- Monk, Claire. "Men in the 90s." *British Cinema of the 90s*. Ed. Robert Murphy. London: British Film Institute, 2001. 156-66.
- Morley, Sheridan. Rev. of *Blasted*, by Sarah Kane. *Spectator* 286.9010 (2001): 39.
- Nikcevic, Sanja. "British Brutalism, the 'New European Drama', and the Role of the Director." *New Theatre Quarterly* 21.3 (2005): 255-72.
- Parry, Philip. "Sarah Kane." *British Writers*. Ed. Jay Parini. New York: Charles Scribner's Sons, 2003. Online. Scribner Writers Series. *Literature Resource Center*. Gale. <http://go.galegroup.com/ps/start.do?p=LitRC&u=nccu> (Retrieved June 27, 2010)
- Saunders, Graham. "'Out Vile Jelly': Sarah Kane's *Blasted* and Shakespeare's *King Lear*." *New Theatre Quarterly* 20. 1 (2004): 69-78.
- . "Love Me or Kill Me": *Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester and

- New York: Manchester UP, 2002.
- Sellar, Tom. "Truth and Dare: Sarah Kane's *Blasted*." *Theater* 27.1 (1997): 29-34.
- Sierz, Aleks. "Still In-Yer-Face? Towards a Critique and a Summation." *New Theatre Quarterly* 18.1 (2002): 17-24.
- Smart, John. *Twentieth Century British Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- Solga, Kim. "*Blasted*'s Hysteria: Rape, Realism, and the Thresholds of the Visible." *Modern Drama* 50.3 (2007): 346-74.
- Stephenson, Heidi, and Natasha Langridge, eds. *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. London: Methuen, 1997.
- Urban, Ken. "An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 23.3 (2001): 36-46.
- Wixson, Christopher. "'In Better Places': Space, Identity, and Alienation in Sarah Kane's *Blasted*." *Comparative Drama* 39.1 (2005): 75-91.
- Wyllie, Andrew. *Sex on Stage: Gender and Sexuality in Post-War British Theatre*. Bristol, Intellect, 2009.
- 阿鐸，翁托南。《劇場及其複象》。劉俐譯注。台北市：聯經，2003年。
- 肯恩，莎拉。《驚爆：莎拉·肯恩劇場集》。胡開奇譯。紀蔚然等修訂。台北：印刻，2009年。
- 胡開奇。〈薩拉·凱恩與“直面”戲劇〉。《薩拉·凱恩戲劇集》。胡開奇譯。北京：新星，2006年。284-304頁。
- 紀蔚然。〈《驚爆》的感官美學〉。《驚爆：莎拉·肯恩劇場集》。胡開奇譯。紀蔚然等修訂。台北：印刻，2009年。5-7頁。
- 桑塔格，蘇珊。《關於他人的痛苦》。黃燦然譯。上海：上海譯文，2006年。
- 凱恩，薩拉。《薩拉·凱恩戲劇集》。胡開奇譯。北京：新星，2006年。
- 潘詩韻。〈莎拉·肯恩的劇場文字救贖〉。《劇場事》。5 (2007): 152-59.