

在舞台上書寫歷史

論史基亞瑞堤導演《科利奧蘭》

Writing History on the Stage

On Schiaretti's Mise en scène of *Coriolanus*

楊莉莉 Lilly YANG

國立台北藝術大學戲劇系副教授

《科利奧蘭》劇情梗概

公元前五世紀，古羅馬剛進入共和體制，外有伏爾斯人來犯，內有饑荒，平民群起抗爭。元老院為了安撫民怨，由米尼涅斯出面斡旋，同意讓他們推派五位平民出身的護民官參與國事。馬修斯得知，怒不可遏，這時傳來伏爾斯人再度進犯的消息，馬修斯帶領羅馬大軍殺入重圍，在浴血戰中拿下了敵方的科利歐城，因而獲封「科利奧蘭」名號。貴族元老肯定科利奧蘭的戰功，推派他出任執政官候選人。不過，欲得到正式任命，候選人需向人民乞求選票，科利奧蘭原不屑為之，無奈母親伏倫妮亞一再勸進，他才勉力而為。這時，西西涅斯和布魯托斯兩位護民官卻指責他仇民叛國，煽動群眾反對這項任命，要求將他驅逐出境。一位勝戰英雄立時被指控為人民公敵，科利奧蘭不願向人民低頭而離開羅馬。

為了報復，科利奧蘭投效敵營，和昔日的宿敵奧非迪厄斯比肩作戰，率領伏爾斯大軍攻打自己的祖國，狀極危急。最後由伏倫妮亞帶著至親前去議和，以死相逼，方迫使科利奧蘭答應撤兵，與羅馬締結休戰條約。羅馬因而躲過滅城的命運，舉國視伏倫妮亞為救國英雄。而在伏爾斯陣營，科利奧蘭在亂中遭奧非迪厄斯的手下刺殺身亡。

《科利奧蘭》(*Coriolan*, 1608) 以古羅馬共和初期的勝戰將軍馬修斯(Caius Martius)之崛起與殞落為題，是莎翁四齣羅馬史劇的最後一部。此劇由於布局與修辭精妙，造成語義高度曖昧，莎翁到底是站在貴族或人民陣線上，頗難斷定，以至於到了20世紀，納粹和共黨皆可視主角為其政治信仰的代言人，誠為戲劇史上罕見的例子。綜觀英美當代許多政治化的演出¹，美國學者帕克(R. Brian Parker)表示：每一個世代都自覺可根據自己的知

性和政治成見，自由地詮釋《科利奧蘭》，由此產生的許多效益，被文本本身複雜微妙的平衡和反諷所合法化²。

相較於歐美其他國家，《科利奧蘭》在法國並不常演，因為此劇演出曾沾上血跡。話說1933年最轟動的演出，當屬年底「法蘭西喜劇院」(la Comédie-Française)推出的本劇，製作豪華。劇中主角批評時政的台詞引發觀眾強烈的共鳴，使他們聯想到當時無能且腐敗的激進派社會主義黨政府。

主角對護民官兩面手法的嚴厲批判以及反民主的言論，得到右翼分子熱烈的掌聲，而擁護政府的觀眾則當場表示不滿，左右兩派觀眾常在戲院中直接表達他們的情緒。

須知 1930 年代的法國經濟蕭條，左派政府無法解決嚴重的失業問題，右派分子轉而寄望國內出現一位強人展現魄力，領導一個能有效施政的政府，如剛被任命為德國總理的希特勒。因此，正直剛毅、劍及履及的科利奧蘭，完全符合他們的期待。1934 年 2 月 6 日晚上「喜劇院」正在上演《科利奧蘭》，共和與極右兩派觀眾互相叫囂，觀眾在樂池中大打出手，演出幾乎中斷。戲院外，反政府的各色團體群聚在協和廣場以響應右翼組織號召的示威遊行，群情激憤，場面失控，因而造成 15 人死亡、1,453 人受傷的慘劇³。此戲後來因此遭到禁演，禁令直到 1956 年才解除。

2006 年，位於維勒班的「國立人民劇院」(le Théâtre National Populaire, Villeurbanne) 推出《科利奧蘭》，由其總監史基亞瑞堤 (Christian Schiaretti) 執導，獲獎連連，可謂實至名歸。在法國總統大選的前一年搬演本劇，觀眾可藉此反省今日共和體制，達到搬演經典以激發人民思考的目標。

歷史的辯證過程

《科利奧蘭》事實上是以古諷今，莎翁藉此劇反省伊莉莎白時代的英國，轉型為現代國家的動盪政局⁴。這次演出的戲劇顧問高呂堤 (Gérard Garutti) 剖析劇中的權力運作道：羅馬的執政官掌行政權，一旦權力獨大，有質變為暴君的可能；由貴族組成的元老院享有立法權，不過也易淪為寡頭政治；人民有權選舉執政官和護民官，但也容易受到後者煽動而群起抗議或叛亂。三方勢力在共和初

期邁向民主的路上不斷衝突，互相傾軋。階級利益夾帶個人野心，造成國內政局不安，而外有強敵環伺，爭戰不休，危機四起⁵。

史基亞瑞堤的舞台詮釋最使人激賞處，即在於展現了這一股個人、階級、國家嚴重衝突的強大力量，沛然莫之能禦。說得更明確，演出不僅強調貴族與平民間的對立，且透露每一階層間的內在衝突：元老院中有溫和派力抗激進派，市民分裂成革命和改革派，而在主角家中，則爆發難以化解的意見和親情衝突，這一切都處理成動盪狀態，各方意見均有表述空間，形成辯證的場域。

重現「國立人民劇院」的搬演傳統

在表演上，此戲重現國立人民劇院輝煌的傳統，觀眾彷彿看到其靈魂人物維拉 (Jean Vilar) 在戲院中還魂——淨空的舞台、滿場飛揚的旗幟、精美考究的歷史戲服、大塊處理的燈光，這些都是維拉執導古典劇的標幟。

這次演出的三十多位演員，全穿著英國巴洛克時期的服裝，裁製精美，彌補空台的抽象觀感，為演出在歷史上定位。如此一來，觀眾猶如注視伊莉莎白時代的人如何質問羅馬人，發揮了互相參照的功能。

舞台設計則凸顯伊莉莎白時代劇場的特色——空台。因此，演出時空出整個舞台，表面上看來平坦，實則中央微微凹陷，注水可形成一個淺水池，舞台正中有個鐵製排水溝蓋。地下排水口有助於疏散、調節城市中的廢水、雨水，其吸收、消化的動作，暗合一幕一景提及位在人體中央的胃臟功能⁶。

戲一開場，在偏暗的台上唯有溝蓋洞裡透出亮光。隨後一群市民決定起義，他們迅速打開溝蓋拿出棍棒，把不用的東西丟進去，可見這裡是個藏汙納垢的地方。到了第三幕開場，山雨欲來，一平民跑上台



1 羅馬人和伏爾斯人酣戰之交，大面紅旗跑場，氣勢奪人，兩名檢場上台拖地板。

掀開溝蓋，劇情隨即動盪開展，溝口開始冒出水來，逐漸積成大水坑，上面漂浮垃圾，貴族與暴民左右對峙。至此，溝蓋、汙水與其連結的陰溝、地下水道意象密切連結，透露政治骯髒的一面。戲演到四幕四景時，這個溝口更發揮了出人意表的作用：遭放逐的科利奧蘭即由此爬上舞台，暗示他潛入伏爾斯人的陣營，原本驕傲不可一世的英雄，至此已然墮落，儘管仍然自信自負，行為的意義卻已質變。

為烘托史詩般的磅礴氣勢，燈光設計展現大氣，葛蘭（Julia Grand）利用大塊燈光為每一場景劃出區域，變化有致。例如三幕二景在科利奧蘭官邸，母親伏倫妮亞（Volumnia）力勸主角向人民靠攏，此景在舞台左側地面畫白線的矩形區內進行，利用左翼舞台的側幕暗示室內，一道黃色光線從側幕出入口流洩到台上，予人溫馨的感覺，對比罩在藍色光線中的右舞台，亂民燃燒金屬桶子，一副準備抗爭的嚴峻感，舞台區分為二，為左舞台的家庭

／政治爭執增加了一股不停升高的壓力。

不僅如此，葛蘭還在這一景的舞台底部打上一條狹長白色光道，伏倫妮亞後面跟著侍女、媳婦維吉麗亞（Virgilia）和小馬修斯匆匆由此登台。在原劇中，後三人並未上場，他們一字排開，停在走道上靜立不動，宛如塑像，燈光切換成三個微弱光圈，垂直照在三人身上，預示第五幕家眷前往伏爾斯陣營，勸退科利奧蘭的關鍵情節。

《科利奧蘭》不僅是一部政治悲劇，也是一齣兵戎相接的戰爭劇，舞台調度具高度挑戰性。史基亞瑞堤利用演員揮動大片紅旗、奔跑、繞場、交錯，配合陣陣鼓聲、戰士的嘶喊聲，以及全場血紅的燈光，營造出沙場的殺戮氣勢。第一幕，羅馬與伏爾斯兩軍對壘，兩名演員合持一塊撐在兩根桿上的橘色薄幕（形似野台戲的小幕），代表科利歐城的大門。薄幕前後來回移動奔跑，代表兩軍勢力的消長，也營造出動盪的戰場氣息。

世界一舞台

作為最政治化的莎劇，《科利奧蘭》用了許多演戲的譬喻，一如瑪夏爾（Cynthia Marshall）所言，本劇可說在政治「表演」開啟的裂縫中發揮作用，預期了政治生活的戲劇化層面以及娛樂的政治面相，二者有相互的價值對照關係，是現代社會辯論的議題⁷。這次演出遂在政治和戰爭主題之外，同步發展「戲劇表演」主題，甚至不尋常地在台上直接書寫這個主題，發人深省。

那是在三幕一景，抗爭民眾憤怒地在舞台右牆上用白漆寫的並不是政治標語或反抗訴求，而是「所有人都在演戲」（Totus mundus agit histrionem），這句拉丁格言就寫在莎翁工作的「寰球劇場」（Globe Theatre）入口牆上，一語雙關，既直指演出本質，也關照現實人生。誠然，莎翁在《如你所願》（*As You Like It*）中曾直接道出「世界一舞台」（All the world's a stage），其他劇本也披露了類似的看法，在《科利奧蘭》中則再三比喻，甚至於在關鍵的五幕三景，主角看到母親和妻小前來求和時，竟脫口說出：「像是個壞演員／我忘掉了我的角色」⁸。

從這個視角看，科利奧蘭確實是個不了解劇本的壞演員，他搞不清楚狀況，稍一刺激即發言過當，毀了別人為他布好的局。史基亞瑞堤因而有感而發，道：權力之取得與操縱是語言表現的問題，後者正涉及戲劇演出的本質。科利奧蘭的問題即出在此，他無法順應局勢「表演」權力，意即無法視場合和情勢理性地發言⁹。

政治與戲劇遂成為此次製作的一體兩面。首先，在後設的層面上，全戲開演時，一群演員／平民上台微笑面對觀眾，似在歡迎他們來看戲。接著，一位演員（飾演市民甲）突然伸手向上一揮，燈光立即切換成藍光，場上微笑的演員頃刻變成一群暴民，當場殺了一個人。這個戲劇化的開場凸顯了演出的情境。下半場開場又再度使用相同的手法，前後呼應，確立了舞台表演的大框架。而且，如上文所述「所有人都在演戲」這句標語，從第三幕起即明白寫在台上，直至劇終，隨時提醒觀眾「政壇猶如劇壇」。

進一步分析，全場演出不僅沒有刻意營造真實的幻覺，有時甚至刻意破壞，如羅馬人和伏爾斯人酣戰之交，大面紅旗跑場，氣勢奪人，而兩名檢場



2 三幕一景，人民抗爭，「所有人都在演戲」一詞寫在左牆上。

居然上台拖地板，清除血跡，可見導演有意凸顯演出的事實。

更明顯的是，導演放手讓演員在劇中數個「演戲」的場景大展身手，進而發展「政壇意即劇壇」的旨趣。最明顯的一景在執政官選舉，不僅有專人為穿著粗袍的男主角公然在廣場上化妝，且從舞台上方降下一個一人高的鑲金大畫框，完妝的科利奧蘭步上階梯，踏入這個畫框中，擺出一個戲劇化的態勢——右手舉高，左手放在胸前，化成一幅人身大肖像。巨幅真人畫像讓人聯想現代候選人的大型宣傳玉照。而一向自稱無法演戲的科利奧蘭，隨著投票民眾三度走過他的面前瞻仰，一次比一次更能融入情境中，到了最後一回，甚至用了戲劇化的朗誦腔調為自己拉票，母親軟硬兼施的開導，成功奏效。而伏倫妮亞更是此中高手，在三幕二景有精彩「表演」，是演出的亮點之一。

肅穆的元老院更是演戲的好所在，當考米涅斯（Cominius）滔滔不絕表述科利奧蘭的戰功時，居然忘詞，乾脆當眾拿出小抄照讀，可是這一點也不妨礙他表演的興致。為了把科利奧蘭的功績說得有聲有色，他忙著指揮後面推輪椅的小廝，忽而前進，忽而後退，以營造風雲瞬息變色的戰場氛圍，重點在於強調科利奧蘭的英勇蓋世，場面變得有點滑稽，因為主將並非「孤身闖入死亡的城門」（1143），而是被他率領的軍隊所遺棄，單獨「留」（left）在科利歐城中（1084）。考米涅斯重現戰況之際，必須加以美化，從政治進入表演領域。

權力的耗損與濫用

從演出看來，劇中的元老院顯然難以發揮功能，開會時，有人打瞌睡（二幕二景），眾元老封賜男主角「科利奧蘭」名號時，一副公事公辦的樣子，經白色光線照射，看來更缺乏熱誠。而向

來支持男主角的兩位元老，考米涅斯坐輪椅¹⁰，擺明是「無能」的表徵。而由名演員貝爾丹（Roland Bertin）主演的米尼涅斯則挺著一個圓滾滾的大肚子，行事圓熟，符合「和事佬」造型。他不辭辛苦，來回奔波，暴露了在民主折衝來往過程中的妥協和折衷，理想一再受挫。不過他畢竟屬於貴族階層，二幕一景，他調侃、挖苦、批評兩位護民官，只見他一人單獨坐下享用鮮奶油草莓，一邊配紅酒喝，甫上任的護民官只能陪笑站著聽訓，如此處理可說打消了批評的正當性。凡此均顯示權力的耗損，元老已無法發揮作用。

相對於失能的元老院，群眾不乏思考能力，但善變、意見分裂、易受煽動與操控，接近原劇的鋪陳。除開場加演的暴行（暴露了革命派占上風）之外，其後，市民的抗爭可說完全是受到護民官的驅使，後者挑撥離間，三幕一景更站在椅上振臂疾呼，帶頭指責男主角，使得局勢變得一發不可收拾。

由貝爾納（Stéphane Bernard）和費叟（Gilles Fisseau）分別詮釋的西西涅斯（Sicinius）和布魯托斯（Brutus）從啟幕即明白表現他們對馬修斯的惡意。兩位護民官很靠近觀眾且眼睛看著他們說話，將觀眾當成戲中的市民。這個說話立場，全場沿用以確立二人的「煽動民意者」（*démagogue*）之姿。到了四幕六景，西西涅斯已變得相當狂妄，在得知馬修斯率敵軍反攻羅馬城時，大發雷霆，他和布魯托斯這時候手上都拿著厚厚的現代公文夾——因時代錯誤（*anachronisme*）看來格外醒目，裡面裝滿了各種文件資料。由此可見，民主機制已淪為例行的公事公辦，只能坐視共和危機爆發而無法有所作為，政府流於空轉。

個人、家族與政治

不同於莎翁筆下的其他主角，科利奧蘭沒有獨

白，難以讓人了解他的想法，歷來詮釋此一角色主要分成三派：其一是對主角的同情認同，至少尊敬其人格的高貴面，其二則是相反地，他的高貴受制於性格缺陷，無法對敵人傳達個人真正的價值，其三，他的內在似乎起了衝突，長處反倒造成自己的毀滅¹¹。「國立人民劇院」的新演出，除超越偏頗的政治詮釋之外，也未重蹈精神分析的泥淖，這是英美劇場 1960 年代以降的表演趨勢¹²。

仔細分析本劇情節發展，可見羅馬城生活和公民事務深入且密切聯結，以至於和母親關係匪淺的科利奧蘭也沒有多少私人空間¹³。帕克（R. Brian Parker）說得好，《科利奧蘭》中的權力結構採家、國兩線並進、交集，形成「家族政治」（politics of the family），男主角毫無疑問是母親的創作（creation），而伏倫妮亞則是羅馬父權文化的典型產物，劇中的「個人」層面等於「政治」，二者互相影響¹⁴。

由約旦諾夫（Wladimir Yordanoff）擔綱的男主角，從頭到尾展現科利奧蘭高貴的豪壯氣概。他

說話中氣十足，聲音宏亮，走路高視闊步，氣宇軒昂。不過對待平民，他向來是降貴紆尊，由人民出身的護民官，他根本也看不上眼。在戰場上，他對怯戰的士兵從不假以辭色，戰勝歸來，他卻熱烈地擁抱他們，像是兄弟一般。可是，一旦誇讚他的武功，他立即變得面無表情。即使到了第四幕，他轉而投效敵營，演出甚至安排他從地下道出口上場也無損他的英氣。

本劇異常親密的母子關係是歷來許多演出的重頭戲。在這次演出中，科利奧蘭的根本問題仍在於他下意識的戀母情結，這點演出毫不含糊，只不過，男女主角僅演出其親密互動而未陷入心理深淵，易言之，未讓情感表現弱化台詞的力量。

這次演出的母親由史川卡（Nada Strancar）擔綱，她彰顯伏倫妮亞的政治手腕，表演很戲劇化。二幕一景，科利奧蘭凱旋歸來，伏倫妮亞宛如是個迎接小孩回到懷抱的母親，老早伸長手臂等著勝戰將軍回到她的臂彎。而科利奧蘭跪迎母親後，立即歡欣鼓舞地抱起她，親熱地附耳說話，母親樂得放



3 科利奧蘭遭到放逐，吻別母親。



4 科利奧蘭和奧非迪厄斯的最後決鬥，前者在亂中遭刺殺。

聲大笑，兩人互動親暱，宛如情侶。

三幕二景，為了勸兒子向人民低頭，伏倫妮亞使出渾身解數，先是責備、講道理不成，繼之順手摘下身旁一位貴族的帽子，笑著為兒子示範如何乞求人民的諒解，而坐在椅子上的科利奧蘭也笑著抱母坐在膝蓋上，母親熱情擁抱兒子，而妻子卻如上文所述立於背景，彷彿塑像。科利奧蘭附和母親「扮演一個角色」的建議，看似被說服。但他隨即放開母親，起身大聲否決，逼得伏倫妮亞只得跪在他面前威脅：「就讓一切都毀滅吧」（1217）。

這種灑狗血的演技，使得坐在輪椅上忍耐已久的考米涅斯看不下去而伸手遮住眼睛，這個動作加深了角色演戲的觀感。科利奧蘭這才讓步，卻仍對母親咆哮「別再責備我」（1217），像是個躁動的青少年，不輕易被說服。然而，當科利奧蘭遭到放逐時，面對淚流滿面的母親，他卻像個大哥似地為她打氣，最後吻她的嘴唇告別，自己的妻子反而落得哭倒在米尼涅斯懷中。

本劇的高潮是五幕三景，全著喪衣的至親使節

團前往伏爾斯陣營求和，演出兼顧公私兩個場面，展現國家利益與私人親情互相牽制、影響的角力拉鋸。伏倫妮亞虛弱地扶著孫子上場，伏爾斯人圍成一個大圓圈席地而坐，科利奧蘭和奧非迪厄斯則坐在凳子上，兩人在臉上塗鮮血以示必勝的決心。

伏倫妮亞一邊看著兒子反應，一邊演講，情緒在溫柔、悲情、嚴厲、憤怒、嘲諷間擺盪。最高潮是當她迫不得已又使出殺手鐮：「你不能攻打自己的祖國（這點你可以確信），而不先從自己親生母親的身上踩過」（1319），她猛然捧著兒子的頭（他坐在地上）狠狠地往自己的腹部撞，聲勢驚人，後者臉上的血跡印在母親的喪袍上，預示死亡的威脅。科利奧蘭註定擋不住母親的攻勢，大喊：「啊！母親！母親！」，聲音悲壯，可是他佯裝瀟灑，擁抱她，不顧自己的安危，接受議和。

值得注意的是，伏倫妮亞在劇中兩次遊行均著華服，樣式明顯模仿伊莉莎白一世的裝束，氣派萬千。當她凱旋回羅馬，穿得比第一次還要華麗，在〈皇家煙火〉的樂聲中機械化地前行，眼神呆滯，

有如行屍走肉，完全無視於兩旁向她下跪稱謝的群眾。簡言之，史川卡形塑了一位無法行使王權／政權的挫折母親。

至於科利奧蘭和奧非迪厄斯的關係，主演後者的拉托（Dimitri Rataud）年輕、金髮、英挺，和已屆中年、黑髮、雄偉的科利奧蘭恰成對比。兩人在第四幕重逢，熱情相擁，臉部卻在對方的胸前廝磨，同性戀的喻意不言而喻。其後，出於瑜亮情結，奧非迪厄斯急切指控主角，後者遂在暴亂中慘遭暗殺。奧非迪厄斯最後撫屍痛哭，流下懊悔的淚水。而科利奧蘭縮在舞台中央的屍體毫無英氣可言，看來很快會被歷史遺忘；他的價值觀對新興的民主產生巨大威脅，印證了英雄時代一去不復返，羅馬自此進入共和政體。

從戲劇演出到當代社會

堅持導演是一種「闡釋」（clarification）的過程¹⁵，而非「詮釋」，史基亞瑞堤執導《科利奧蘭》不輕易透露特定立場，全場演出沈浸在伊莉莎白的時代氛圍中，只有少數幾個場面令人聯想今日世界，但都是點到為止。最使人吃驚的是馬修斯啟幕的開場白，他大罵暴民為「racaille」（rogues，流氓、敗類）（1053），這原是演出一年前，時任內政部長的薩科齊（Sarkozy）指責在巴黎郊區頻頻暴動的青少年時所用的罵人字眼，因而引發軒然大波¹⁶。觀眾莫不心頭一驚，但這並非演出有意指涉，而是原來的譯文即用此字，算是一個意外的巧合。

這齣《科利奧蘭》難得讓劇中相互拉鋸的三方勢力——庶民、貴族和英雄主角，有公平發言的機會，而非偏袒任何一方，或是承襲浪漫主義的遺緒，將之處理成一部主角僅因個性過於驕傲而引發的悲劇。史基亞瑞堤巧妙地讓劇中的政治泥淖倒映出2006年的法國政局，促使觀眾反省共和體制運作的可能危機。導演延伸劇中一再出現的演戲比喻，發展「戲劇表演」的主題，使其和「政治／語

言表現」成為一體兩面，恰恰反映了當代政壇的操作趨勢。本次演出再現「國立人民劇院」輝煌的傳統，態度看似守成，實則展現出一股新氣象，劇中一股個人、階級、國家激烈衝突的力量，處理得氣勢非凡，其鮮明的動感，令人感受到此刻舞台上呈現的，正是活生生的歷史¹⁷。

（本文圖片攝影：Ch. Ganet）

注釋

- 1 Cf. Ripley, John. (1998). *Coriolanus on Stage in England and America, 1609-1994*. (pp. 307-23). Madison, N. J.: London: Fairleigh Dickinson University Press/Associated University Presses.
- 2 Parker, R. B. (2007). Death of A Hero: Shakespeare's *Coriolanus*. In R. Hillman (Ed.), *Coriolan de William Shakespeare: Langages, Interprétations, Politique(s)* (p. 10). Tours: Presses universitaires François-Rabelais.
- 3 Fabrice Grenard, Fabrice. (2013, novembre 8). La manifestation antiparlementaire du 6 février 1934 à Paris. Jalons pour l'histoire du temps present, documentaire consulté en ligne à l'adresse: <http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu02025/la-manifestation-antiparlementaire-du-6-fevrier-1934-a-paris.html>.
- 4 1603年，蘇格蘭國王詹姆士兼任英國國王，史稱詹姆士一世，相信絕對君主制的他，和強調普通法系先行的國會屢屢爆發衝突，從這個觀點看，五年後完稿的《科利奧蘭》暴露了英國當年的代議制民主問題，從而引發了內戰（1642-51），詹姆士的兒子查理一世被國會砍頭，君主體制隨之瓦解，英格蘭成立了共和國（英格蘭聯邦），cf. Parker, *op. cit.*, pp. 12-13。
- 5 le Théâtre National Populaire. (2006). La démocratie en questions. Dossier de presse de *Coriolan*. Villeurbanne.
- 6 一幕一景，米尼涅斯向欲發動抗爭的平民，說了一則肚子的寓言：某天，身上的各個器官因為不滿「肚子」終日無所事事，只顧獨吞食物，群起造反，指責肚子貪婪又自私。肚子先坦承自己把大家的食物通通收下，接著說明自己雖然不像各個器官各司其職，卻是整個身體的食品貯藏所和加工廠；小至血管、肌肉，大至心臟、頭腦，之所以能夠運作，全都要仰賴肚子（透過血液）把養分運輸送到全身。最後，肚子不忘強調，自己實則把食物的精華都給了各器官，只留下糟粕。劇中，米尼涅斯把羅馬元老當作肚子，抗爭的平民則是享受著肚子提供的福利卻又不知好歹、起而作亂的器官。
- 7 It "anticipates modern debates about the theatrical dimension of political life and about the political valency of entertainment", Marshall, Cynthia. (2003). *Coriolanus and the Politics of Theatrical Pleasure*. In R. Dutton & J. E. Howard (Eds.), *A Companion to Shakespeare's Works* (Vol. I, p. 454). Malden, Mass.: Blackwell.
- 8 *Coriolan*. J. -M. (Trad.). (2002). *Tragédies, Shakespeare* (Vol. II, p. 1313). Paris: Gallimard, "Pléiade". 本文引用的莎劇台詞係以法譯本為主，並參考汪義群的譯本（2003）：科利奧蘭納。台北：木馬文化。下文引自本劇的台詞均直接在正文中註明頁數。
- 9 Autour de *Coriolan*, entretien avec Christian Schiaretti. Dossier de presse de *Coriolan*, *op. cit.*
- 10 演員里穆（Alain Rimoux）於首演前幾天折斷腿，只得坐輪椅登台，但因效果意外的好，痊癒後，仍保留坐輪椅的形象。
- 11 Bristol, Michael D. (1987). Lenten Butchery: Legitimation Crisis in *Coriolanus*. In J. E. Howard & M. F. O'Connor (Eds.), *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology* (p. 219). London: Routledge.
- 12 Ripley, *op. cit.*, pp. 299-307.
- 13 Paster, Gail K. (1978). To Starve with Feeding: The City in *Coriolanus*. *Shakespeare Studies*, 11, 129-30.
- 14 Parker, *op. cit.*, p. 11.
- 15 Schiaretti. (2005). La mise en scène comme clarification. *Théâtre Aujourd'hui: L'ère de la mise en scène* (No. 10, p. 229). Paris: C.N.D.P.
- 16 由於犯案的是青少年，輿論一般用字均較中性，cf. (2005, novembre 11). Nicolas Sarkozy continue de vilipender 'racailles et voyous'. *Le monde*.
- 17 Strehler, Giorgio. (1980). *Un théâtre pour la vie* (p. 252). Paris: Fayard.