

# 从命运之神到存在之境

## ——李六乙《安提戈涅》与索福克勒斯原著的互文

张慧喆

(中国传媒大学 艺术学部, 北京 100024)

**摘要:**李六乙执导的舞台剧《安提戈涅》在剧本上表现出对索福克勒斯原著的绝对尊重,同时用极端简化的舞台形式、强化仪式感和形式感的实验性表演给观众带来全新的审美体验。通过这种改编,舞台剧隐去了原著中的命运元素,全剧核心从安提戈涅代表的神性转变为以克瑞翁为代表的人性,围绕着人与他人以及人与自我的矛盾,成功地将经典古希腊命运悲剧演绎成为一出现代存在主义悲剧。

**关键词:**《安提戈涅》;李六乙;索福克勒斯;互文性;存在主义悲剧

中图分类号:J05

文献标识码:A

文章编号:1008-228X(2017)02-0072-06

DOI:10.16398/j.cnki.jbjieissn1008-228x.2017.02.010

李六乙导演近年来的几部作品均风格鲜明,并且体现出多个层面的相似性。从2012年底的《安提戈涅》,到2013年的《俄狄浦斯王》,再到2016年登上舞台的《樱桃园》,它们在剧本方面都显示出对原著的绝对尊重,在舞台形式方面极端简化,在表演方式上则增强了仪式感和形式感。这些作品与原著剧本之间形成强烈鲜明的互文关系,而这些改编自古希腊悲剧、苏联批判现实主义戏剧等不同时代、不同主题、不同风格的戏剧作品,在李六乙的指导改编下均打上了鲜明的导演印记,让人想起导演曾提出的“纯粹戏剧”一说。早在2001年,李六乙就曾出版一本名为《纯粹戏剧》的剧本集,其中收录了《雨过天晴》《非常麻将》《一桌二椅》《再见鲁迅》等四部李六乙原创剧本。在后记中,李六乙提到,此书之后,还将会陆续有《纯粹戏剧——导演手记》《纯粹戏剧——理论集》《纯粹戏剧——评论集》等系列著作问世,从而形成一套从理论到创作实践自成一家的“纯粹戏剧理论”。虽然读者至今仍未见到李六乙计划中的后三本书,但是“纯粹戏剧”已经成为李六乙后来不断践行的戏剧理论。而近几年的这几部

剧作说明其“纯粹戏剧”的探索正在走向成熟——他用淡化剧本创作、简化舞台设计的方式,重彩突显仪式化的表演方式,并通过这种表演来提示情节、揭示主题、塑造人物、表达情感。由此,戏剧的表演形式与剧本、台词等叙事元素上升到同一平面。这大概就是李六乙想要寻找的一种戏剧的“纯粹”。而这几部舞台剧中,又以《安提戈涅》为代表,它是“李六乙·中国制造”六部戏剧计划(另有《俄狄浦斯王》以及仍在筹备中的《背束的普罗米修斯》和《格萨尔王》上、中、下)中的开端之作。2012年底上映之后反响甚佳,2016年又再度巡演。本文试图以《安提戈涅》为对象,分析舞台剧与剧本原著之间如何形成互文,认为李六乙版舞台剧《安提戈涅》与原作的互文不仅体现在字面文本上,还体现在从书面剧本到舞台表演的转换上。通过对古希腊戏剧形式、中国传统戏剧形式以及现代戏剧形式的重新组织,此版本《安提戈涅》生发出新的意义内涵,带来完全不同于原著的审美体验——它从索福克勒斯原著中脱离出来,成为一出关于人性的存在主义悲剧,显示出艺术的深广性及其丰富而又复杂的文化内蕴及

收稿日期:2017-01-08

作者简介:张慧喆(1986—),女,河南郑州人,中国传媒大学艺术学部讲师,文学博士,主要从事艺术理论研究。E-mail: summersolch@163.com

时代风格,成为一个独立自足的审美对象。

### 一、隐去的命运之神

“命运”曾是文学创作中一个恒定的主题,尤其是在古希腊悲剧中,“命运”扮演着制造戏剧冲突、推动情节发展的重要角色。然而李六乙导演的《安提戈涅》却通过一个简单的改编,隐去了原作中的命运元素,以人与人的矛盾、情感与理性的冲突为推动力,将命运之神落入人的存在本身,将存在主义一元论思想融入作品之中。

《安提戈涅》的矛盾冲突缘起于一纸“禁葬令”。忒拜国国王俄狄浦斯获知自己正是那弑父娶母的罪人后,即刺瞎了自己双眼四处漂泊,他的两个儿子波吕涅克斯和艾特奥克斯为争夺王位死在了彼此手中。已与克瑞翁之子海蒙订婚的安提戈涅(俄狄浦斯之女)处于两难:依照神律,亲属必须埋葬死者,以免亵渎神灵;依照克瑞翁的律令,波吕涅克斯是攻打城邦的敌人,不能埋葬。安提戈涅不顾禁令,两次埋葬死者,因此被克瑞翁囚禁于墓穴之中而后自缢。海蒙愤怒之下殉情而死,克瑞翁的妻子也闻讯自杀。

此版《安提戈涅》的台词采用1988年翻译家罗念生所译的版本,完全尊重原作,除去个别台词的强调性重复,导演没有对译本中的诗化语句做任何口语化处理,甚至语气词都一并照本宣读出来。罗念生先生的译文精准到位,原著的韵味、含义表达完整,此版《安提戈涅》本应成为索福克勒斯剧作的经典重演。然而,导演却用独特的舞台语言赋予《安提戈涅》新的内涵:这出戏剧不再是命运主宰之下人的高傲与渺小,不再是人类对于神灵的信仰和忤逆,转而成为一出现代意义上的存在主义悲剧。

如通常的古希腊戏剧一样,《安提戈涅》有一个庞杂的谱系背景。以前各个版本在开场时都会安排一个类似于“说书人”的角色,从俄狄浦斯甚至是其父拉伊奥斯起回溯这个受诅咒的家族命运,交代安提戈涅的身世,追述俄狄浦斯在位时他与克瑞翁的关系。而此版本的《安提戈涅》悬置了复杂的故事背景,开场即是安提戈涅与伊斯墨涅的出场,她们在舞台上按着严格的走位线路,以

及其缓慢的速度走出3分钟的沉默,所有的先期故事都融化在沉默里。安提戈涅的死亡欲望、克瑞翁的权力追求、他们之间的矛盾冲突都变得独立而无法追根溯源,这就将原戏剧中的命运感淡化和内化。

同时,导演不仅悬置了故事背景,还极端简化了舞台设计,放弃了所有的实景道具,从垂直的后景到平面的地景,只有铺满整个舞台的一方白布。演员们身着白衣在这干干净净的白茫茫大地上演出着角色的欲望和生死。这是中国戏曲中写意性的表演方式,无论是演员或者观众,面对的都是“虚空”。如此设计卸除了实体景象对于观众想象力的束缚,召唤观众对如此大面积的留白进行填补,它可以是人生,可以是世界,也可以是人心。如果说索福克勒斯笔下的人物所承受的灾难是命中注定的,那么李六乙舞台上的悲剧来源于个体存在于永恒世界中所必须面对的欲望与毁灭、理性与情感的冲突。

### 二、神性的黯淡,人性的突显

德国音乐家瓦格纳曾用诗的语言盛赞安提戈涅为“完美的人”,她“只懂得爱”,她的爱是一切爱的“至高花朵”,达到了“绝美的程度”<sup>[1]</sup>;英国学者劳伦斯·派林(Laurence Perrine)同样指出,作为悲剧英雄的安提戈涅其致命点在于“常人所无法企及的美德”<sup>[2]</sup>;译者罗念生也认为,悲剧英雄“之所以遭受苦难,与其说是由于他们自身的过失,毋宁说是由于他们的美德”<sup>[3]</sup>。黑格尔从“坚定性”“明确性”和“丰富性”三个方面证明安提戈涅能够成为悲剧英雄,并将安提戈涅作为“家庭伦理”的代表,置于整出悲剧的核心。但很多人注意到人物性格上的不一致性——她对埋葬兄弟波吕涅克斯的坚定信念源自于对神令的坚守更甚于对亲情的怀恋,她对妹妹伊斯墨涅、未婚夫海蒙的态度显得冷漠无情——评论者并没有对此矛盾给出合理解释。

当李六乙导演认定他的剧作“关注核心在于人”<sup>①</sup>的时候,这个矛盾在舞台上被恰如其分地放大并在剧情中变得合情合理。

① 李六乙北京大学讲座,《安提戈涅》走进北大,2012年11月16日,北京大学艺术学院多功能厅。

古希腊悲剧中最强烈的冲突和悲剧性结局多源自于人对神的不敬,《安提戈涅》第一合唱歌点明了索福克勒斯剧本的主旨:“只要他尊重地方的法令和他凭天神发誓要主持的正义,他的城邦便能耸立起来;如果他胆大妄为,犯了罪行,他就没有城邦了。”——在索福克勒斯创作的完美女性身上,她最重要的特征是向神的无限趋近。即便后人在安提戈涅的形象中加入了多种关于美的想象,认为她代表着人性、代表着自由的意志、代表对强权的反抗和女性的力量,她都不能摆脱索福克勒斯最初创作时所注入的精神:敬神才是她的核心特点。

在李六乙版以人为中心的《安提戈涅》里,索福克勒斯的绝对悲剧主角被塑造成一个平面的、单一的形象,从原文本中可以读出的安提戈涅的“自我”被这个刻板的形态彻底抹去——她的行走方式从头至尾都是缓慢而节制的直线,她的念白始终保持无感情的诵读方式,她的头颅始终高昂,她的背永远挺得笔直。全剧中安提戈涅从未与爱人海蒙有任何同台表演的交集;她只有两次激烈的语言表达,均是指向亲妹妹伊斯墨涅的。这个表现方式凸显了安提戈涅身上的神性大于人性,她是完美的趋向于神性的代表而不是人性的代表。

安提戈涅第一次制造激烈紧张是那句“你愿不愿意帮助我用双手将尸体抬起来?”卢芳饰演的安提戈涅将这句话重复了四次,语气一次比一次更暴烈,从询问到逼迫,从悲痛的质疑到愤怒的指责,对于恋生、胆怯而产生了犹疑的妹妹,安提戈涅立刻恢复了平日里的冷静,做出了鄙夷的总结:“我再也不求你了,即使你以后愿意帮忙,我也不欢迎。”她认为她“将获得地下鬼神的欢心,胜似讨地上凡人的欢喜”,也对伊斯墨涅说“我会恨你,死者也会恨你,真是活该。”第二次加强了语气是被歌队外化的“你愿意生,我愿意死”。安提戈涅仅仅是将这句话轻声说出,但这话却触到了她和伊斯墨涅之间最本质的差别,也道出了整部剧的核心——即生命有限之人对生存的向往。安提戈涅与伊斯墨涅、克瑞翁一样,都背负着神灵的诅咒,后两者徘徊在艰难的求生途中,而安提戈涅却毫无留恋地选择了死亡,选择了最轻松的承担方式。这一选择是趋于神性的,因人之最

重的恐惧来源于在有限的生命中对无限的向往,一旦选择生即必将面对生存的困境,这是人的两难。安提戈涅超越了人的本性,她安然赴死的决绝且能够将死作为她光荣的勋章,这让常人叹然,她的吸引力即来自于她作为凡人却超越了凡人的生的欲望,来自于她的神性让其免除了人生在世的两难,同时在于死对她完美程度的加冕。因此,李六乙导演的《安提戈涅》中,紧跟着安提戈涅女性的、婉转的轻声叹喟之后,歌队齐声重复这个重要的选择,雄性的、渐次加强的声音数次回响在舞台与观众之间。

悲痛、绝望的安提戈涅自始至终都是异常冷静甚至是冷酷的。她无变化的表演方式对比起克瑞翁的激越、霸气和失落、绝望,留给观众单调的印象。观众也会直观地认定此剧的主角是性格丰富立体的克瑞翁。安提戈涅是神性的代表而非人性的代表,她的“绝美”使她成为古希腊悲剧的绝对中心。但是,古希腊悲剧向现代悲剧的转向恰恰在于“邪恶这一概念的复活”<sup>[4]</sup>,其实,这正是对人性的发现。因而,在一出现代戏剧中,安提戈涅自然地成了配角。

原著中作为衬托安提戈涅完美形象的克瑞翁在李六乙这里成为主角。林熙越扮演的暴君一出场即确定了他与众人的不同。敞胸露怀的装扮、随意的行走、口语化了的念白,网上评论说“林熙越以一己之力让这出戏接了地气”<sup>[5]</sup>。虽然这只是观看者的直观认知,《安提戈涅》从来都不是为了“接地气”而存在,但这个评论的确切中了李六乙导演的用意,即让克瑞翁成为“人”的代言。从一国之主到孤家寡人,此过程中他表现出的狂妄、暴躁、自负以及胆怯和脆弱,是一个存在主义者面对命运给出的命题不得不做出的抗争与选择,他的选择没错,却承担了最残酷的后果。他的孤独是人的普遍存在状态,他身上流淌出生命的无奈和人性的缺憾,让人憎恶却怜悯。与安提戈涅的单一性不同,他身上具备了多种色彩,恰如人性的丰富和人生的多舛,吸引观众的目光。

### 三、自我与他人的距离

安提戈涅和克瑞翁都是孤独的存在,安提戈涅的孤独是自愿选择的,而克瑞翁不愿孤独,他想成为众人的核心,但犯了错误,一步步走向孤独。



克瑞翁的孤独始终浮在表面,呈现方式是剧终时独自一人坐在舞台上、巴洛克歌剧的背景音压迫下来;而安提戈涅的孤独却沉在内心,用特殊的走位方式揭示出人物内心的疏离。

安提戈涅的出场采用李六乙戏剧中常常实验的行走调度方式,舞台完全静默,没有音乐、没有对白、没有追逐的灯光,只有人物长达3分多钟的极度缓慢的行走,沿着舞台边缘先走直线、再走斜线,安提戈涅这一沉默的行走实际上走出的是安提戈涅从父母那里延续下来的受诅咒的人生,她的内心的纠结和选择都浸透在行走里。跟随安提戈涅上场的伊斯墨涅采用的是同样的节奏和行走方式,她此时与安提戈涅保持着一定的舞台距离,体现出她们不同的行为方式,但相同的步伐体现了伊斯墨涅对姐姐的追随,她们的内心距离是近的,或者说伊斯墨涅想要同安提戈涅保持内心的姐妹关系。然而,当伊斯墨涅开始劝阻安提戈涅,安提戈涅立即变得无情和刻薄,她始终没有原谅她的妹妹。伊斯墨涅再次出场时,克瑞翁说她是安提戈涅的同谋,听说事情败露而害怕地发了疯,她上场时却依然追随着安提戈涅的脚步和行走方式,慢慢地走到舞台中央,她愿意与姐姐“共渡灾难之海”,但安提戈涅冷冷地拒绝道:“口头上的朋友我不喜欢。”直到此时,安提戈涅怯懦的妹妹依然是抛弃了原本对生的渴望,她用安提戈涅的行走方式,走出节制和高傲,在安提戈涅面前哭诉“失去了你,我的生命还有什么可爱”。但安提戈涅抛出利剑一般的“你愿意生,我愿意死”,这句话既是安提戈涅的对人生的参透,也是作为凡人的伊斯墨涅极为痛楚的两难选择。当歌队将这句话数次重复,伊斯墨涅被击溃了,她再也无法承受对无我神性的模仿,她的动作不再是安提戈涅式的缓慢的节奏,而是疯狂地在舞台上奔跑,想要制止将情感外化的歌队、想躲开安提戈涅的指责。从这一刻起,伊斯墨涅与安提戈涅的距离突然拉远了。

海蒙是唯一一个在戏剧接近尾声依然与安提戈涅采用同一种行走方式的角色,但却是倒着走下舞台。海蒙与克瑞翁发生激烈争执之后,索福克勒斯的剧本上关于海蒙下场的提示只有“自观众右方下”,之后歌队长对克瑞翁说“主人,这人气冲冲地走了”,除此之外没有任何关于海蒙如

何下场、情绪如何表达的注释。李六乙在此让海蒙采用安提戈涅的行走节奏,表现他对安提戈涅的专注与深情,以及他随着安提戈涅赴死的决心;但倒退离场的方向显露出海蒙的挣扎,李六乙导演认为剧本提词中愤怒的情绪并不重要,重要的是他“对生命的留恋,对这个世界的不舍”<sup>[6]</sup>。虽然他外在的生命长度上与安提戈涅保持了一致,但他背道而驰的行走方向凸显了他人性中无法避免的矛盾。安提戈涅在这一场景中未出场,最初她在海蒙与父亲的对话里是一个看不见的核心,然而之后海蒙的行走方式是在形式上与安提戈涅的接近与心理上的渐行渐远。当这个节奏传递到所有人时,安提戈涅成了一个绝对孤独与边缘化的存在。如果说克瑞翁的孤独是“被抛”于世界后人必须面对的荒诞,那么安提戈涅的孤独和死亡均是自主选择的后果。

安提戈涅同众人的疏远是源于她的神性脱离了众人的人性,但剧中即使是同一层面的人物均有一个专属于自己的场域,包裹自我,排斥他人。舞台上,角色被设定成为一个个符号化的人物,每一个人都专属于自己的节奏和空间,联系着他们的性格和命运,形成一个个独立的场。场与场之间、人与人之间始终保持着距离,除去克瑞翁对守兵和城邦长老压制性的粗暴的打或推的动作,人物与人物之间仅有三次肢体接触。一次是安提戈涅被带到克瑞翁面前,他们相拥而立,却说着彼此诅咒的话;第二次是海蒙想要阻止父亲惩罚未婚妻安提戈涅,与克瑞翁并肩躺在舞台上,形成一种温馨的形态,但两人之间却完全无法交流,海蒙认为克瑞翁一意孤行,克瑞翁却指责儿子成了女人的附庸;第三次是克瑞翁得知先知所传的神谕变成现实,海蒙殉情,他想倚靠妻子的肩,但妻子一言不发地走下场,留下克瑞翁一人。

自我与他人之间最远的距离,不是激烈的矛盾冲突,而是无法交流、没有交集。距离感的呈现来自标准化的行走模式,也来自虚空的舞台背景,这一背景中人物的疏远不仅在于现实距离,更在于人心之间的不信任。

#### 四、生命有限之人的选择和痛苦之源

舞台剧《安提戈涅》的文本并非不自足、不完整,但它只有在和不在场的索福克勒斯剧本的互

文性运作中,文本意义才能够呈现得更加丰富立体,也只有在与原剧作的互文性审美中,观者发现了话剧对原剧本的继承与改变,才能够体会到话剧《安提戈涅》里作为人的每一个存在都无可逃遁的存在主义悲剧。

在舞台剧中,导演对守兵这一角色进行了有趣的改造。原剧本里,守兵是一个性格特征极为突出的人物,是趋利避害的小人典型。他的第一次出场是为了来报告克瑞翁有人违反禁令埋葬了波吕涅克斯,但没有抓到犯罪者。守兵们害怕克瑞翁将怒气转嫁到他们身上,就通过抓阄的方式选出了这个倒霉的人。他战战兢兢地向克瑞翁说明了情况以及他内心的恐惧之后,遭到了克瑞翁的斥骂,因而在回途中发誓“不管捉得到捉不到——那要命运来决定——反正你以后不会看见我再到这里来”。可是当他们真的捉到了埋葬尸体的安提戈涅,这个守兵立刻反悔了,他兴高采烈地将安提戈涅带到克瑞翁面前,希望能记上一笔功劳。他在发现安提戈涅的时候,内心也对自己将要做出的选择有过挣扎,但很快就说服了自己:“我自己摆脱了灾难是件极大的乐事,可是把朋友领到灾难中却是件十分痛苦的事。好在朋友的一切事都没有我自身的安全重要。”剧本里的呈现很容易将读者对守兵的想象限制在明哲保身的小人形象里,而在此版话剧中,守兵的表演方式是平面化、客观化的,他用完全中立的态度念出台词,不附加读者对于角色的主观想象。他的念白不再是面对观众的表演,而成为面对自己的述说,这给读过原剧本的观众造成了期待受挫,同时带来新的审美感受——守兵形象上的矛盾给观者提供了更广阔的想象空间,他不再是一个个体,而是普遍存在的人。他所做出的选择可能是我们每个人都需要面对的困境,他中立的念白方式更像是对自己和对每一个做出了选择并受到内心谴责之人的劝诫和开脱。

类似受挫和新的审美体验在从剧本到话剧的双重观赏中随处可见。在原剧本中,安提戈涅和克瑞翁是处在同一水平面上的两个对抗性力量,而舞台剧中,安提戈涅代表了放弃自我的人向神的无限趋近,克瑞翁则是完全人性的代表——人是这出话剧的绝对中心,其他各个人物也均成为克瑞翁人性的衬托。

因此,黑格尔对于《安提戈涅》所作出的评判已经完全不适用于这出舞台剧。黑格尔的解析将安提戈涅和克瑞翁分别作为家庭伦理和国家伦理的代表<sup>[7]</sup>,而舞台剧里的安提戈涅已被转换宗教伦理的代表,且与她相对应的是其他所有的人物而非仅仅克瑞翁一人。这个安提戈涅是超然的,她是剧中唯一一个得到完全平静的人,只有她摆脱了不同选择所带来的不同结果以及无法逃离的内心的纠缠。安提戈涅的身世同神祇紧密联系在一起,她从出生起就注定了悲剧的命运,“我知道我是会死的——怎么会不知道呢?——即使你没有颁布那道命令,如果我在应活的岁月之前死去,我认为是件好事,因为像我这样在无穷尽的灾难中过日子的人死了,岂不是得到好处了吗?”她认为她是一个生活在“无穷无尽的灾难中”的人,但正因如此,她不必面对凡人需要考虑的两难的选择,因而她可以始终活在自己的节奏和空间内,成为舞台上一个独特的边缘的存在。相比之下,其他人物都面临着选择,面临着选择之后必须承担的后果。克瑞翁必须在坚持与放弃他的权威之间做出选择,得到的是众叛亲离的结局;伊斯墨涅需要选择的是跟从安提戈涅埋葬已死的亲人从而与姐姐一同赴死,或者继续住在克瑞翁的宫中过她平常的生活,她选择后者却只好承受良心的谴责;海蒙选择殉情,只好放弃生的渴望。他们的生命处于同一个维度,即必须做出选择,之后承担选择的后果。人被抛于世,即开始面对一个个选择项,人始终只能选择片面而无法顾及整体,因此人从来只能知晓生命中的某一个部分,怀揣着对未选择项的思考和向往,这是生命的“欠然”,是《安提戈涅》中每个人性角色的痛苦之源。

按照黑格尔的解读,所有伟大的悲剧最后都在一种肃穆、庄严、和谐的调子中结束,冲突双方毁灭,永恒正义现身。但是,必须做出的个体选择和内心之神的谴责是人类无法逃遁的悲剧。这是为什么最后全剧落幕在孤独于世的克瑞翁,他如孤石般坐在空旷的生命舞台上,此时的红色灯光是全剧中唯一的色彩,巴洛克歌剧的声音从空中压下来,让克瑞翁的坐像成为符号化的人,成为海德格尔定义下的“被抛入世界(身不由己来到人间)、能力有限、处于生死之间、对遭遇莫名其妙、在内心深处充满挂念和忧惧又微不足道的受造

之物。”

对于有过原剧本赏析经验的观众而言,话剧  
中细微的改编带来了完全不同于原作的审美体  
验。没有人感觉得到平静,没有人感觉得到和谐,  
只有内心里永远存在却被时常搁置的矛盾冲突被  
台上的角色牵扯出来,翻腾呼啸。那些角色们,他  
们演着别人的面目和情节,却述说着每个人的故  
事和结局。这是人类无法逃遁的悲剧——无法选  
择地进入世界,期望着消除未知、获得整体性理解  
力,却必须面对自我与他人之间不可弥合的距离,  
面对自我两难的选择和选择后的“欠然”。《安提  
戈涅》的舞台,是每个人心中最隐秘的梦境,揭示  
着存在的荒诞。

#### 参考文献:

[1] 瓦格纳. 论希腊悲剧中的个人与国家[C]//陈洪文,

编. 古希腊三大悲剧家研究. 北京: 中国社会科学出  
版社, 1986: 156-162.

[2] Laurence Perrine. *Literature, structure, Sound and Sense*  
[M]. Harcourt Bruce Jovanovich, Inc., 1988: 1016.

[3] 罗念生. 亚里士多德论英雄[C]//论古希腊悲剧. 北  
京: 中国戏剧出版社, 1985: 197.

[4] 雷蒙·威廉斯. 现代悲剧[M]. 丁尔苏, 译. 南京: 译  
林出版社, 2007: 50.

[5] 韩浩月. 《安提戈涅》: 主角怎么变成了国王? [EB/  
OL] [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_54d5b04c0102e85b.html?\\_tj=2](http://blog.sina.com.cn/s/blog_54d5b04c0102e85b.html?_tj=2).

[6] 石鸣. 李六乙: 醉翁之意不在安提戈涅[J]. 三联生活  
周刊, 2012(48): 146-149.

[7] 黑格尔. 精神现象学: 下册[M]. 北京: 商务印书  
馆, 1996.

(责任编辑: 张玉平)

## From the God of Fate to the Situation of Existentialism: the Intertextuality between Li Liuyi's *Antigone* and Sophocles' Original Play

ZHANG Hui-zhe

(The Art Department, Communication University of China, Beijing 100024, China)

**Abstract:** The stag play *Antigone* directed by Li Liuyi shows the absolute respect for Sophocles' original work in the script, while its extremely simplified stage form and experimental performance with the sense of ritual and form offer a new aesthetic experience to the audience. Through this adaption, the fate element in the original play fades away, the core of the play changed from Antigone as the representative of divine to Creon as the representative of humanity, focusing on the contradiction between man and man, man and himself. The Classical Greek Tragedy of fate is represented as an existential tragedy.

**Key words:** *Antigone*; Li Liuyi; Sophocles; intertextuality; existential tragedy