戲劇研究　第18期
Journal of Theater Studies
2016年7月　頁81-112
DOI: 10.6257/JOTS.2016.18081

追尋的女人：汀酵蕾珂・渥騰貝克的女性主義喜劇*

施純宜
國立臺灣大學外國語文學系助理教授

我向來喜歡追尋的女人。世界上太少追尋的女人，大部分的男性英雄人物，不管是皮爾・金特（Peer Gynt），還是哈姆雷特，都在追求知識，或是瞭解自我。女性在這方面的探索還不夠，她們待在一個地方，成爲追尋的目標。
——渥騰貝克

幾乎任何有關陰性特質都要由女人來書寫：[……] 非關她們的命運，而是有關冒險、旅行、跨越疆界、艱辛跋涉、突來卻又逐漸的覺醒，以及對於一個區域的種種發現，先是驚嚇膽怯，很快坦然無懼。
——西蘇

前言

女性劇場學者卡爾森（Susan Carlson）在《女人和喜劇》（*Women and Comedy*）中指出，英國在七〇年代時婦女解放運動積極展開、女性主義蓬勃發展，促使女人走出家庭、投入職場。再加上一九六八年開始，許多實驗性劇場和另類劇場的成立，加入劇場的女性——作家、演員及導演——驟然增加。崛起於這樣社會背景的女劇作家，雖然並非每位都是女性主義者，但是攻訐父權體制、

* 本文承蒙兩位匿名審查人的細心閱讀和諸多建議，獲益良多，誠摯感謝！同時也謝謝期刊助理編輯孟芳的耐心校稿！

臺灣大學學術期刊資料庫

探討過去被男性忽略或誤解的女性議題、打破男性作家建立的創作技巧和傳統，都是她們作品的共通特色。在顛覆父權、改造男性劇場之際，有些女劇作家唯恐其作品被歸類爲喜劇，因爲喜劇向被視爲無足輕重，甚至輕浮；換句話說，觀眾往往對喜劇一笑置之，忽略劇中嚴肅的議題。卡爾森進而指出，不僅女劇作家有所顧忌，女性主義學者也傾向避開女性和舞台喜劇之間的問題，致使女性和喜劇的研究十分稀少。[1]

卡爾森的見解貼切地反映出目前對於汀酵蕾珂．渥騰貝克（Timberlake Wertenbaker）之研究的不足。崛起於七〇年代末期，渥騰貝克至今已是英國劇場最重要的女劇作家之一；和邱琪兒（Caryl Churchill）一樣，是非常少數能在英國主流劇場佔有一席之地的女作家。近幾年，研究其劇作的合集、專書陸續出版，[2]足見渥騰貝克所受到的重視和研究絕不亞於邱琪兒。然而，邱琪兒的代表作《九重天》（*Cloud Nine*, 1979）早已成爲女性／女性主義劇場的經典喜劇，影響深遠，[3]渥騰貝克的對喜劇的運用仍被忽略。在已出版的專書中，不見專章探討她的喜劇技巧或幽默。本文因此擬探討渥騰貝克的三部喜劇：《瑪麗．崔列佛斯的美德》（*The Grace of Mary Traverse*, 1985）、《爲國之故》（*Our Country's Good*, 1988）及《飛落原野的鳥兒》（*Three Birds Alighting on a Field*, 1991）。前兩部劇作雖已廣受評論，但並非是在喜劇的範疇內的分析、論述；至於《飛落原野的鳥兒》，可能是渥騰貝克的作品中最被忽略的，研究論文甚少，討論的亦非喜劇特色。本文將分析劇作家如何運用不同的喜劇類型、喜劇手法，呈演在不同社會、環境中女性的追尋自我、追求自由，呈現渥騰貝克的個人信念和女性

[1] Susan Carlson, *Women and Comedy: Rewriting the British Theatrical Tradition* (Ann Arbor: Michigan University Press, 1991). 請見該書第七章。雖然女性的幽默和喜劇近幾年已引起學者注意、加以探討，但是對於當代女作家之舞台喜劇的研究仍十分缺乏，卡爾森的《女人和喜劇》，出版於1991年，至今可能仍是唯一的專書，可見當代女劇作家的喜劇是極待探究的新領域。

[2] 參見Maya E. Roth and Sara Freeman, eds, *International Dramaturgy: Translations & Transformations in the Theatre of Timberlake Wertenbaker* (Brussels: PIE-Peter Lang Press, 2008). Nursen Gömceli, *Timberlake Wertenbaker and Contemporary British Feminist Drama* (Bethesda, Md.: Academica Press, 2010). Yi-chin Shih, *How Timberlake Wertenbaker Constructs New Forms of Gender in Her History Plays* (New York: The Edwin Mellen Press Ltd, 2013). Sophie Bush, *The Theatre of Timberlake Wertenbaker* (London: Bloomsbury, 2013). Richard Boon, *Plays of Timberlake Wertenbaker* (Exeter: University of Exeter Press, 2016).

[3] 在《九重天》中，邱琪兒利用跨越性別和種族表演的喜劇技巧，攻訐父權社會對性別的規範、女性情慾的束縛、同性情慾的壓抑，以及帝國主義對殖民者的宰制。

臺灣大學學術期刊資料庫

主義思想，同時也反映當時英國社會、政治的狀況或問題。結論部份將闡釋西蘇（Hélène Cixous）在〈梅杜莎的笑〉（"The Laugh of the Medusa," 1975）中對「笑」（laughter）的論述，藉此徵顯三部喜劇的女性主義幽默和精神，並將之定義爲「女性主義喜劇」。透過本文的討論，希望提出、說明渥騰貝克的三部女性主義喜劇的特色、內涵和意義，並且希望爲女性／女性主義喜劇的研究論述提供方向和模式。

一、《瑪麗．崔列佛斯的美德》

《瑪麗．崔列佛斯的美德》於一九八五年首次在倫敦的宮廷劇場（Royal Court Theatre）演出，爲渥騰貝克贏得「最有前途的劇作家」獎項，向被視爲她最重要的創作之一。她在提及創作動機時說道：「如果放浪子的歷程（Rake's Progress）改爲女性將會如何？女性的墮落一直被認爲是賣淫，其實消極。如果能和女演員，以及男演員，即興創作有關非消極的女性墮落，將很有趣：女性在不同層面的追尋，心靈的、物質的、或情慾的。」[4]渥騰貝克所說的「放浪子歷程」，是復辟時期喜劇（restoration comedy）中常見的人物和主題。根據喬登（Robert Jordan）的專章探討，放浪主角，他稱之爲「狂肆放浪子」（the extravagant rake），於一六六三至一六六八年之間在舞台上不斷出現，一六六八年之後，仍時有所見。放浪子的主要特質之一，即是其行爲的狂放不羈。[5]因爲狂放、享樂，放浪子常歷經瘋狂或荒唐事件；和女性的關係，見愛即追、左右逢源。在社會道德眼光中，放浪子輕浮、衝動、縱慾、極端、不道德。在語言方面，如其行爲，一樣大膽、放肆，常帶有幽默、機智和諷刺。放浪子是喜劇角色，歡笑來自於其行爲、話語，但並非丑角，因爲他瞭解自我、清楚自己的所作所爲，不像後者，缺乏自覺、自省的能力。喬登進而指出，放浪子不僅是喜劇人物，也是「嘉年華般角色」（a carnival role），[6]他像是單人狂歡節，帶給觀眾適切的療癒般釋放。在他身上，充沛的活力和不以爲恥的歡樂將習以爲常的規範和限制拋到一旁。放浪子帶來的嘉年華般釋放，並非只有情慾。在極爲重視規範、

[4] 引述自Sophie Bush, p. 85。

[5] Robert Jordan, "The Extravagant Rake in the Restoration Comedy," in *Restoration Literature: Critical Approaches*, ed. Harold Love (London: Methuen, 1972), p. 70.

[6] Jordan, p. 187.

臺灣大學學術期刊資料庫

教養和禮儀的復辟時期，放浪子帶來的解放，包括壓抑的慾望、眞實的情感和情緒、展現自我的喜悅、以及無拘無束的自由。放浪子不僅象徵嘉年華般自由，同時亦具有政治意義。布瑞爾曼（Richard Braverman）於〈再探放浪子歷程〉（"The Rake's Progress Revisited"）中指出，復辟時期喜劇的政治意涵一直被忽略，放浪子的精力、自信、吸引力與其話語，常常反映或隱喻社會、政治狀況或治政人物。[7]

《瑪麗．崔列佛斯的美德》呈現一部少見的放浪女子歷程的喜劇。一開始，首先演繹父權社會對女性主體的建構過程。第一幕開始，瑪麗（Mary）優雅地坐在客廳，對著一張空椅子說話，正在練習如何在社交場合和男性交談，父親吉爾斯（Giles）在後方看著她。他告誡瑪麗，年輕女孩和男士談話時，不是要表達自己的喜好，而是要討他喜歡，促使對方說出有趣的事情。話題不能觸及身體器官，要避免宗教話題，「提到上帝只會導致沉默」，[8]也不要談到建築、大自然，會讓對方覺得妳精力充沛，更不要說到理智、理性。當談話無法持續時，假裝昏倒，如此一來，即使最寡言的男士也會開口問候，而妳也可以趁機喘口氣，繼續談話。第二幕，同樣在客廳，瑪麗一個人在地毯上來回走著，偶而停下查看走過的地方是否留有痕跡；她正訓練自己可以像空氣般不具重量、不見痕跡。

上述兩幕細膩地呈現父親對女兒的教化方式，藉此塑造出優雅、脫俗且機智的完美女人，成爲他「最耀眼的裝飾」（頁70）。父權的教養和規範，在渥騰貝克看來，是對女性思想、語言、身體、慾望的諸多設限。[9]父權的設限對女性所造成的結果，首先藉由女管家善誘太太（Mrs Temptwell）的冷漠嘲諷來表達。當瑪麗問她是否看起來柔美飄逸時，她回答：「妳看起來眞的有點生病的樣子，瑪麗，眞的。」（頁72）她接著提到瑪麗的母親，善於摒住呼吸，不讓呼吸加大腰圍，最後因爲不肯呼吸而死。在世時，「她進出房間時，沒有人知道。她是這

[7] Richard Braverman, "The Rake's Progress Revisited: Politics and Comedy in the Restoration," in *Cultural Readings of Restoration and Eighteen-Century English Theater*, eds. J. Douglas Canfiled and Deborah C. Payne (London: Georgia University Press, 1995), p. 143.

[8] Timberlake Wertenbaker, *Plays One: New Anatomies, The Grace of Mary Traverse, Our Country's Good, The Love of the Nightingale, Three Birds Alighting on a Field* (London: Faber and Faber, 1996), p. 69. 之後本論文引用本書時不再另加註腳，直接於正文標注頁碼。

[9] 賈納（Stanton B. Garner）在探討當代戲劇中女性身體的活動和經驗所受的限制時，將第二幕視爲典型的例子之一。見Stanton B. Garner, *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama* (Ithaca: Cornell University Press, 1994).

臺灣大學圖書館期刊資料庫

麼的安靜，主人在她死後一星期才注意到她已不存在。不過她在棺木中看起來一樣美麗，他無法停止不看她。死亡很適合女人，妳在棺木中也會看起來很美的，瑪麗小姐。」（頁73）女人長期接受父權限制的結果，終將窒悶而死，即使不是眞正的死亡，也只是徒具形體。輕盈脫俗讓女人在人類記憶中、歷史上，不具重量、不留痕跡。

無法滿足父親給予的教養，一心憧憬外面世界的知識和經驗，再加上滿心憤怒、想爲家人報仇的善誘太太的慫恿，瑪麗決心僞裝，離家追尋不同的體驗。來到倫敦街上，四周髒臭、貧苦的人民，和瑪麗想像的截然不同。此時高登勳爵（Lord Gordon）出現，氣憤自己未受到行人的注意和尊敬，看見驚慌的瑪麗，將之攔下。瑪麗高喊救命，善誘太太聽見，未有行動。來倫敦尋找親人的蘇菲（Sophie）見狀，上前阻止，卻被高登捉住。瑪麗雖然得以脫身，但是蘇菲的無助、哀求激發了高登，當街強暴蘇菲。瑪麗一邊看著眼前發生的情景，一邊敘述：原來強暴不像書上所寫的，希臘男神化成天鵝或公牛、或是一陣金雨，看到的只是高登以武器脅迫、暴力得逞。高登離開後，蘇菲走向瑪麗，帶著痛苦，身後的地上，留有血跡。男性氣概和權力全然建立在女性對他的恐懼和屈從，而男性強制於女性的性慾，不是男性觀點所呈現的神奇、浪漫和愉悅，對於承受的女性，卻是驚恐、痛苦和傷害。瑪麗離家後首先發現過去被灌輸的男性觀點、男性論述，其實謬誤。

接著，在善誘太太的安排下，硬長先生（Mr Hardlong）帶給瑪麗第一次性經驗。面對赤裸的硬長先生，瑪麗剛開始不知所措，全然沉默。在他的引導之下，逐漸開始行動，體驗第一次的疼痛、刺激和歡愉：

> 現在來到新的世界。啊！這比在威爾斯爬山更好！我衝向山峰，一次又一次，毋須費力的適應。一、二、三，換個姿態，換種感覺。這眞是美好，我還不致喘不過氣！再一次。這次不是威爾斯，至少是阿爾卑斯：爆裂的陽光、瀑布，爲什麼書上沒有記載這樣的地理呢？[……] 我是這座礦山的主人，還有許多礦層尚未開拓。你不准停下來。你似乎有點精疲力竭了，硬長先生。我還要。（頁91）

瑪麗之後有不同的性慾體驗。她進入賭窟，和一群男士，包括規矩先生（Mr Manners），玩起紙牌；瑪麗豪賭的姿態，儼如男人。不僅行爲舉止像男人，話語亦是，最明顯的，則是說著公雞／陽具（cock）的雙關語。瑪麗對在一旁進行的鬥雞甚感興趣，當高登走過來時，便問他：「你的公雞怎麼樣呢，高登勳

臺灣大學藝術期刊資料庫

爵？」；接著詢問：「誰要和我的公雞比賽？」（頁103、108）比賽開始，瑪麗和男士在一旁觀賞：

> 規矩先生：妳的公雞死掉了。
>
> 瑪麗：不，你看，你看，那是個戰略。我的公雞爬起來了，襲擊硬長先生的公雞。哈！
>
> 硬長先生：我的公雞不行了，輸了。
>
> 瑪麗：這種事常發生的，硬長先生，即使是最棒的公雞。我一直贏，一直贏。（頁105）

瑪麗操弄「公雞／陽具」的不同意義，開起有色玩笑，另一方面，如瑞奇（Martha Richie）所分析的，渥騰貝克過度的重複，目的在於「同時解放（讓瑪麗進入到一個新的角色和世界）和批判（指出在男性身份建構中所暗示的陽物中心思想）」。[10]之後，看到男士紛紛對女僕蘇菲感到興趣，瑪麗丟給她一袋錢，掀起自己的裙子，要蘇菲舔舐其下體；一方面感受樂趣，一方面要男士們破除對女性身體的錯誤觀念：「男士們，什麼事讓你們轉過身去，讓你們感到噁心？爲什麼不仔細看看它的樣子？你們說它是像地獄般可怕的深淵，死寂、黑暗，那是你們的想像。看清楚，它其實結實、豐富，形體柔美，色彩鮮明。血液由此流向心臟。它用柔軟回應溫柔；這裡沒有張開的裂縫，只有軟綿的隆起和角落，清涼的凸地。」（頁106）瑪麗此刻的行爲再度模糊了男性／女性的界限，而她點出男性對女性身體的迷思——父權將女性身體醜化、恐怖化，使得女性對其身體保持無知，藉以擁有和控制。瑪麗的性慾體驗破除了無知的狀態，得回被控制的身體及被壓抑的慾望。

瑪麗豪賭，輸光所有的錢，加上懷孕、染病，極其窮困骯髒。她打算勒索自己的父親，派蘇菲深夜引誘他到沃斯荷花園。吉爾斯因爲害怕瑪麗離家的醜聞會破壞他進入內閣的希望，因此對外宣稱瑪麗因病而死。瑪麗於是企圖以揭發眞相來要脅吉爾斯一半的財富。在漆黑的一隅，瑪麗解開吉爾斯的衣服、輕輕按摩，在幾乎發生亂倫之際，瑪麗說出自己的身份。吉爾斯回應自己沒有女兒，而瑪麗是妓女。瑪麗立即反駁：「妓女就不是父親的女兒？或者不能是你的女兒？哪些字眼有衝突呢？是妓女、女兒，還是我的？我是女兒，但不是你的女兒；我是你

[10] Martha Ritchie, "Almost 'Better to Be Nobody': Feminist Subjectivity, the Thatcher Years, and Timberlake Wertenbaker's *The Grace of Mary Traverse*," *Modern Drama* 39 (1996): 405.

臺灣大學學術期刊資料庫

的妓女，但不是你的女兒。你輕易地摒棄了『我的』，你讓父親的身份成爲一種恩惠，一種榮耀，而我必須用我的美德來換取，當我讓你蒙羞時，你立即收回一切。」（頁117）瑪麗譴責父權社會將年輕女性分成兩種全然不相容的類別：聽從父親教養、成就他所塑造的形象的，便是他的女兒；相反的，違逆父親教化、追尋自我，尤其是探索自身情慾者，則是妓女。成爲妓女的女兒，帶來羞恥、嘲笑，便不再是父親的女兒。

瑪麗自父親勒索得來的金錢解決經濟問題之後，對舒適優渥的生活再度感到平淡無趣。當她聽到蘇菲提及勞工階級的男友，傑克（Jack），夢想有一個公正、平等、自由的新世界時，深感興趣，開創新世界於是成爲瑪麗下一個追尋的目標。瑪麗因自身的經驗，即身爲女人所遭受不平等的羞辱及權利的剝奪，深切瞭解傑克的感受和期待，願意爲不擅言詞的他發言。兩人多次到議會遞送請願書，他們的革命熱忱，以及一心想在歷史留名的高登，反被野心勃勃的規矩先生所利用。「權力總是在背後運作，讓軀體在前方行進。」（頁146）他煽動這群人對天主教徒及教宗的仇恨，興起了反天主教、反教宗的事件。暴亂於是開始，老百姓死傷無數，規矩先生此時卻下令派兵鎮壓，平息暴亂。他一心想借用一次暴亂，換得四十年的統治和秩序。傑克被判絞刑，瑪麗對自己所犯的錯誤深切自責，萬念俱灰，甚至想要毒死女兒，免得她長大後要面對這個邪惡的世界。此時蘇菲直言指出瑪麗過去所犯的錯誤：「妳不知道如何思考，瑪麗，妳總是保持一段距離，太前或太後。妳只需看一下，就從近處看一下。」（頁154）她要瑪麗想像清晨，清晨的第一道曙光，清新、涼爽。之後，蘇菲抱著嬰兒，唱起一首優美的歌曲：

瑪麗：聽蘇菲唱歌。哈！美妙的旋律。

（蘇菲唱著歌，看著外面的街道。）

妳在看什麼，蘇菲，妳看到什麼？

蘇菲：看那石頭，雕刻的石頭。

瑪麗：那些新房子。輕柔的灰色線條潑灑在倫敦的天空。

（蘇菲唱著歌。）

我全看錯了嗎? 唱吧，蘇菲！如果我是上帝，妳的歌聲會平息我的憤怒，讓我原諒這世界的歷史。

蘇菲（把嬰兒給瑪麗）：摸摸嬰兒的肌膚，也是一樣的。（頁156）

蘇菲的話語、歌曲，和她的母性光輝感動了瑪麗。誠如威爾森（Ann Wilson）

臺灣大學藝術期刊資料庫

所說的，「蘇菲，透過歌曲，喚起了在劇中明顯缺乏的眞實母性」；「渥騰貝克暗示母性，和大自然、無條件的愛一樣，可以拯救被父權價值觀所毀壞的世界。」[11]瑪麗在蘇菲身上看到寬容、美德、母性，不僅大爲感動，也因而改變。當蘇菲看到傑克在車上被推向刑台時，全然崩潰。她把孩子還給瑪麗，要瑪麗殺了她，因爲一切都是瑪麗造成的。此刻瑪麗擁住蘇菲，對她說：「我們會哀傷，但不會絕望。」（頁158）瑪麗和蘇菲都在最無望時棄絕母性，但最後仍是母性的力量，以及女性的相互扶持，讓她們度過悲傷、絕望。

故事結束時，瑪麗等人回到吉爾斯在鄉下的房子。在花園時，善誘太太對他說：「這是我父親的土地，試試看，把我趕出去」，吉爾斯回答：「不！那件事我已有所領悟。還有其他的事情。我老了，同她們說去。」（頁159）教化女性的父權和階級之間的壓迫已經過去，取而代之的，是女性的體悟、力量和情誼。瑪麗最後說道：「終有一天我們會知道如何去愛這世界。」（頁160）當吉爾斯叫著小女孩的名字「瑪麗」時，燈光暗去。

最後一幕是積極地對未來懷抱著改變的希望，抑或徒然遁回原狀？希利（Jim Hiley）在觀看首演的劇評中表示，在姊妹情誼和女兒身上，瑪麗窺見改變的可能。[12]蘇麗文（Esther Beth Sullivan）則認爲花園一幕表面上看起來充滿光明和希望，但同時暗示瑪麗最後回到老家，在她優勢的環境中思考世界的問題，把改變世界一事留給他人。[13]威爾森從語言的觀點提出其看法：花園一幕看似烏托邦，和好、和睦的家人表達對未來的看法，但由於無法清楚、具體地描繪想像中的新世界，因此只是個充滿感情的烏托邦；這家人在新世界的邊緣重修舊好。[14]此外，瑞奇也提出否定的看法：女嬰多少代表對未來的希望，而瑪麗，因爲蘇菲，最後終於獲得美德，一種結合女性情誼、美麗、不分階級的團結、希望的精神狀態，但同時也接受自己無力改變世界的事實。[15]

---

[11] Ann Wilson, “Forgiving History and Making New Worlds: Timberlake Wertenbaker’s Recent Drama,” in *British and Irish Drama since 1960*, ed. James Acheson (London: Macmillan, 1993), pp. 153, 156.

[12] Jim Hiley, “Review of *The Grace of Mary Traverse*,” *London Theatre Record* (9-22 October 1985): 1055.

[13] Esther Beth Sullivan, “Hailing Ideology, Acting in the Horizon, and Reading between Plays by Timberlake Wertenbaker,” *Theatre Journal* 45 (1993): 148.

[14] Wilson, p. 155.

[15] Ritchie, pp. 414, 417.

臺灣大學學術期刊資料庫

《瑪麗．崔列佛斯的美德》的結局的確曖昧不明。瑪麗的追尋，她的諸多經歷，似乎終究只是促成個人的轉變、改變父親的傳統觀念、化解善誘太太的仇恨，對於外在社會、體制，未有動搖。然而，細探結尾，故事停止的畫面或許暗示社會結構已然改變，或者即將改變。借用莉透（Judy Little）分析女性喜劇小說時的見解，以女性爲主而與父權社會顛倒的世界，呈現一個中介時空（liminality），「暗示，甚至可能提倡，一個永遠倒置的世界，大膽地將社會結構重新組織，眞實而非短暫、或只是嬉戲般重新定義性別身份，冷酷地嘲諷過去被當作不證自明、甚至神聖的眞理。」[16]再者，女嬰象徵未來的希望不只一次出現在渥騰貝克的劇作中。在一九九五年的《破曉》（*The Break of Day*）中，自東歐認養的女嬰爲中年、不孕的妮娜（Nina）帶來新的體驗、新的未來。[17]《瑪麗．崔列佛斯的美德》的結局並未回到父權社會或肯定傳統規範和價值，相反的，渥騰貝克呈現一個女性的顚倒世界，一個處於轉變的過渡狀態，而女嬰正象徵這轉變的無限希望。

「我要這個世界，完完整整的，善誘太太，沒有限制、沒有幻想，我要知道它的全部」，瑪麗說道。（頁84）強烈的求知慾望塑造了一個異於傳統的年輕女性，「一個機敏、活潑的主角，浮士德般地追求一切，在成就上微不足道，卻堅毅不懈地質疑、探究。」[18]瑪麗「跨越」階級和性別的界限，打破父權社會建構的單一身份—女兒，開創女性多重、複雜、流動的身份。[19]瑪麗的美德，並非來自父親的教養和期待，而是來自對自我的認知，來自她的女性意識，即對女性特質的瞭解和接受。一切的追尋獲得一份體悟：即使在最不可能的環境中，個人仍有改變的可能，未來也有改變的機會。《瑪麗．崔列佛斯的美德》呈演一個放浪

16 Judy Little, *Comedy and the Woman Writer: Woolf, Spark, and Feminism* (Lincoln: Nebraska University Press, 1983), p. 2.

17 請參閱施純宜：〈孕育新的女性主義／國家主義：汀酵蕾珂．渥騰貝克之《破曉》中的生育議題〉，《中外文學》第35卷第7期，2006年12月，頁17-36。

18 Ruby Cohn, *Retreats from Realism in Recent English Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), p. 192.

19 瑪麗的姓氏，「Traverse」，英文原意爲「穿過、跨越」，本文爲求通順，採取音譯「崔列佛斯」。戴爾（Mary Karen Dahl）在探討該劇的論文中就此加以詮釋：瑪麗因其姓氏，象徵「橋樑」，不同階級或過去通往未來的橋樑，也象徵「障礙」，任何想要擁有、控制她的人所要面對的障礙。Mary Karen Dahl, "Constructing the Subject: Timberlake Wertenbaker's *The Grace of Mary Traverse*," *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 7 (1993): 157.

臺灣大學圖書館期刊資料庫

女子的追尋歷程，而她僭越所獲得的自由並非單純帶給觀眾療癒般的釋放，如喬登於前所言，更重要的，是具有布瑞爾曼所強調的政治層面、政治意義。該劇反映英國在自七〇年代以來婦女運動的風潮之下，女性對改變現狀的期待和希望。七〇年代英國婦女挺身表達對婚姻制度、家庭責任、母親職責等的不滿。「婦女解放運動」（Women's Liberation Movement, WLM）在一九七〇年春天首次舉行，提出四大訴求：工作待遇平等、教育機會均等、二十四小時托兒所、免費的避孕藥、以及應需要而提供的墮胎手術。這些訴求說明了當時英國婦女渴望打破長久以來所受到的束縛規範和差別待遇，爭取應有的權利，獲得更多的自由。「婦運」喚起當時婦女的女性意識，吸引許多婦女加入，投身其中的婦女無不積極、樂觀，希望「革命」能改變現狀、改善地位、開創美好未來。再者，該劇在一九八五年首演，正是柴契爾夫人（Margaret Thatcher，1925-2013）執政時期，明顯探討女性和政治權力的議題。在一次訪談當中，渥騰貝克提及自己對女性得到權力後會是如何深感興趣，因此成爲劇中探討的問題之一。她說，如果認爲女人愛好和平，所以當女人掌權後，世界會有所改變、變得和諧，這種想法極度天真，而且危險。這種理想主義讓她十分不悅，因爲權力就是權力，對男性和女性所造成的結果都是一樣的。就柴契爾首相而言，她畢竟是在以男性爲主的環境中執政，統治的是一個本質上屬於男性化的國家。在劇中，瑪麗進入向以男性爲主的統治權力核心，規矩先生正是代表，無可避免受其影響、主導，最後爲其利用。另一方面，規矩先生這個角色揭示了統治霸權的運作：如何鼓動低下階層或異己的聲音和期待，最後將之納含、控制，以鞏固統治勢力、維持現狀。渥騰貝克認爲二十世紀末令人絕望的事情之一，是權力的濫用。女性特質和政治權力的問題，是女性主主義者必須面對和省思。[20]

二、《為國之故》

《爲國之故》是導演史塔佛德-克拉克（Max Stafford-Clark）請渥騰貝克根據基納利（Thomas Keneally）的小說《演戲的人》（*The Playmaker*）所改編的劇本，一九八八年首次在宮廷劇場演出。該劇描寫一群英國罪犯在一七八九年被

[20] 見於Heidi Stephenson and Natasha Langridge, *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting* (London: Methuen Drama, 1997), pp. 140-141。

臺灣大學學術期刊資料庫

流放到殖民地澳洲拓荒，做爲刑罰；他們在少尉羅夫（Lieutenant Ralph Clark）的指導之下，演出十八世紀劇作家法科爾（George Farquhar，1677-1707）的《徵募軍官》（*The Recruiting Officer*），慶祝英王喬治三世的生日。這群犯人平日受到統治軍人的控制、壓迫和虐待，在其眼中粗鄙、骯髒、沒有教養，彼此之間也互相排斥、攻擊。但是在排演的過程中，行爲逐漸改變，彼此關照、互相鼓勵和扶持。和小說極大不同，渥騰貝克強調戲劇對人性潛移默化的作用，即戲劇如何成爲殘酷現實生活中改變個人、凝聚社群的一股力量。《爲國之故》的首演深獲好評，多數劇評家欣賞渥騰貝克對劇場功能的肯定和讚揚。史塔佛德-克拉克之後帶著劇團出國巡迴演出，《爲國之故》爲渥騰貝克建立了國際聲名。

《爲國之故》成功的原因之一，無疑來自渥騰貝克巧妙地運用後台喜劇（backstage comedy）。所謂後台，指的是導演、演員排演的空間和過程。根據貝克-懷特（Robert Baker-White）研究當代戲劇中排演的專書，導演和演員在後台所進行的排演原是私密的，禁止外人觀看，但自文藝復興時期起，已有劇作家打破禁忌，將排演編寫入戲。雖然排演的目的是爲了達到最終明確、一致的演出方式，但是排演本身總是代表混亂：排演本身充滿創造性的動能，同時也充滿自由，多種不同聲音同時發抒。必須強調的是，排演並非是一種固定的文類或形式，而是一種過程、進展，一種活動；排演時，劇中事件尚未建立成形，意義也尚未具體明確，最終表演的方式／力量尚未穩固、未成定局，一切都在進行之中。[21]就演員而言，排演的過程是一種探索、發展的歷程，引領他／她邁向未知、未曾領略的事物。排演和新奇，以及眞實，有密切關係，因爲它是通向事實、眞理的一個特殊路徑。換而言之，後台是個特殊空間，排演過程被尊爲眞切認知和眞理的場域。然而，這並不意謂排演必能賦予演員眞理、體悟，它能肯定的是，排演是探求眞理的一項活動、一趟旅程、一種經驗。排演的價值、意義在於其動態特質。再者，欲瞭解排演的特殊性，必須知道排演期間人際關係的重要性。從莎士比亞至今的劇作家都瞭解演員個性和群體關係深切影響一部戲的產生和演出。因此，排演並非只是單純的探索之旅，而是極爲特別的探索，對演員具有啓發的作用，對戲劇本身具有發展、改變的影響。[22]對觀眾來說，排演讓他

[21] Robert Baker-White, *The Text in Play: Representations of Rehearsal in Modern Drama* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1999), p. 15.

[22] Baker-White, p. 30.

臺灣大學學術期刊資料庫

們看到一部戲在呈演之前的創造過程。運用排演而成的後台喜劇，知名的有莫里哀（Molière，1622-1673）的《凡爾賽宮即興劇》（*L'Impromptu de Versailles*, 1663）、皮藍德羅（Pirandello，1867-1936）的《六個尋找劇作家的角色》（*The Six Characters in Search of an Author*, 1921）及麥可．弗萊恩（Michael Frayn）的《別出聲》（*Noises Off*, 1982）。

排演的混亂、自由和歡笑、排演過程對演員本身的啓發、改造及對群體關係的凝聚、改變盡皆呈演在《爲國之故》中。在「試演」一幕，老梅格（Meg）聽到羅夫需要多位女囚犯，一馬當先。羅夫因爲在船上、殖民地皆不碰女囚犯，被誤以爲有斷袖之癖。梅格以爲羅夫改變「性」趣，自告奮勇。羅夫告訴她需要的是年輕的女演員，她回答：「閉上你的眼睛，我可以裝得像處女一樣緊。」（頁195）之後，黛比（Dabby）和羞怯的瑪莉（Mary）前來，當羅夫要瑪莉試唸詩薇雅（Silvia）的台詞時，黛比在一旁儼然專家般地評論，並要求扮演一角。惡名昭彰的麗芝（Liz）接著出現，引來一陣狂笑。羅夫宣佈麗芝將扮演詩薇雅的表姐莫琳達（Melinda），一片安靜，瑪莉閃躲一旁，黛比和麗芝互瞪對方，站穩身子，準備撲向對方。黛比告訴羅夫不能讓麗芝加入，因爲大家都知道她遲早會被送上刑台的。麗芝聽見，作勢欲揍黛比。

在「女囚犯練習台詞」中，黛比和瑪莉先是提到過去，之後瑪莉教不識字的黛比背台詞。麗芝出現，執意加入，並要瑪莉唸台詞給她聽。黛比識破原來麗芝不識字，麗芝衝向黛比，彼此抓住對方。負責執行絞刑的肯區（Ketch）出現，態度和善親切、略帶緊張；他前來打招呼，希望加入演出，改變其他囚犯對他的敵意。原在打架的黛比和麗芝，反倒聯合陣線，咒罵「劊子手」，並吐口水，肯區悄悄離去。第一次排演時，混亂、脫序。黛比不諳排演規矩，時時打斷導演羅夫。小鴨（Duckling）先是不願意演麗芝的女僕，接著不願和肯區同台，因爲「台詞會卡在喉嚨裏」（頁229）。扒手賽德威（Sideway）不斷搶戲，裝腔作勢；發現手帕被人扒走時，撲向麗芝，後者兇猛還擊，羅夫急忙勸架。黑人凱撒（Black Caesar）突然衝進來，因爲在故鄉曾看過幾次戲，決定要參與演出，並且決定要演出賽德威在劇中的僕人。接著，輪到麗芝排演莫琳達時，她如同背書一般。羅夫指導她，想像自己現在是富家女，站立時要像有錢淑女，看著詩薇雅時，要帶有自信。當羅夫要麗芝再用心想像，她的嘴巴開始咀嚼，因爲如果有錢，她會讓自己吃到肚子撐破。之後，一群人開始說起食物，直到羅夫打斷，繼續排演。

臺灣大學藝術期刊資料庫

第二次排演時，向來反對囚犯演戲的少校羅斯（Ross）和隊長坎波（Captain Campbell），帶來被捉到的凱撒、智槌（Wisehammer）和麗芝；凱撒和智槌涉嫌幫助柯寶（Kable）、亞思考特（Arscott）逃亡，麗芝則涉嫌偷竊食物。三人皆手鐐腳銬，亞思考特因受鞭刑，昏厥過去。由於羅斯和坎波在場，演員不敢亂動，羅夫於是請兩人尊重演員，給予隱私權。被激怒的羅斯開始羞辱囚犯：他命令賽德威脫去上衣，露出背後因對軍官不敬所受鞭打的疤痕；又命令黛比跪趴地上學狗叫，一如當初在船上乞求食物的模樣；並要瑪莉掀起裙子，給眾人看她腿上的刺青。就在此刻，賽德威走向麗芝，開始演起戲來：「我在國外會碰上哪些好事，無法確定，但我可以確知的是，即使在最野蠻的國家，我將遇到的殘酷行爲會比在祖國來得少。」（頁252）渥騰貝克巧妙地讓賽德威運用《徵募軍官》的台詞來諷刺羅斯，而運用演戲來對付權威，讓劇場成爲和政治權力斡旋的一處空間、抗拒壓迫勢力的一種武器。演戲讓囚犯得回人性尊嚴，彼此團結互助，讓劇場儼然成爲一個小型社群。

在「劇本的意義」一幕，演員再次聚集，討論劇本的涵義以及演戲的感想。羅夫要瑪莉練習詩薇雅喬扮成傑克（Jack）的一幕；和她對手的智槌，扮演厚顏（Brazen），擅自加了親吻詩薇雅／傑克的動作，引起羅夫生氣，導演和演員之間起了爭執。原來兩人皆愛慕瑪莉，此刻的爭執，其實是情敵之間的競爭。最後一幕，「後台」，正式演出的前一刻，演員換裝、練習謝幕。凱撒因爲恐懼上台，喝得爛醉，其他人或鼓勵或威脅。賽德威把自平日配給中省下的鹽巴分給每個人，祈願演出成功。羅夫和瑪莉爲將來的孩子取好了名字。黛比透露戲後的逃亡計劃，智槌決定在此住下、成爲第一個有名的作家，賽德威要在此地設立第一個劇團，眾人紛紛表示願意加入。亞思考特和凱撒首先出場，於是在貝多芬第五交響曲的勝利樂聲中，以及來自台下觀眾的掌聲、笑聲，第一部在澳洲演出的歐洲劇作，《徵募軍官》，正式開演。

選角和幾幕的排演暴露後台演員／囚犯的背景、狀況和個性、他們對演出的角色的看法、以及排演的進展和對群體演員的影響，和將呈現幕前的戲成有趣的對比。然而，最特別的，是《爲國之故》的後台喜劇和嚴苛的刑罰生活成強烈的對照。在後台，沒有階級之分，即使是導演，也尊重演員的想法和建議；演員自由表達意見，彼此切磋，共同合作。如貝克-懷特所指出的，在後台，「個性沉默的人發出聲音；已建立的軍事階級，因爲關係的改變，遭受破壞；壓迫、單調的殖民生活被創意、新奇的演戲給打斷。排演介入囚犯的生活，讓參與的人看見

臺灣大學藝術期刊資料庫

生命中一絲新的意義。」[23]

新的生命意義，即排演過程帶來的改變，最明顯見於兩位女囚犯，瑪莉和麗芝。[24]瑪莉害羞膽怯，因爲識字，羅夫希望由她演出《徵募軍官》中詩薇雅一角。在「試演」中，瑪莉縮成一團，害怕顯露自己，羅夫的問話，皆由黛比回答。瑪莉在英國時有位戀人，在她的大腿上方有處刺青，「A. H. 愛你在心」。（頁216）對她來說，這刺青是愛情的象徵，而愛情是一種契約，女人要衷心愛著對方、相信對方。因此，航行中聽黛比勸告、出賣自己以換取食物後，便覺得自己是妓女，永遠無法洗去這罪孽。剛開始練習詩薇雅的台詞時，瑪莉覺得自己無法扮演這個角色，因爲詩薇雅勇敢、堅強，不會做出像她一樣出賣自己的事情。之後，她逐漸喜歡扮演詩薇雅，因爲「她生性大膽，由於對隊長普潤（Captain Plume）的愛意，打破成規，卻不感羞恥。」（頁261）

瑪莉的改變，顯現扮演詩薇雅這個角色對她的影響。法科爾對詩薇雅的刻劃有別於當時候的喜劇，總是把鄉村女孩塑造成嬌媚的少女。詩薇雅機智、大膽、獨立；她對隊長普潤深切執著，未曾改變。爲了和他在一起，決心面對任何困難和危險，打破傳統的男性主動、女性被動的追求模式，呈現兩性平等的關係。詩薇雅的特質正是瑪莉所缺乏的，因此逐漸對她產生影響。在扮演詩薇雅的過程中，瑪莉變得自信、開朗，終究擺脫過去的陰影，接受羅夫的求愛。在「愛的一幕」中，瑪莉獨自一人在夜晚的海灘練習，羅夫悄然出現，看著她，並扮演起普潤，和她對戲。渥騰貝克巧妙地讓羅夫借用普潤所說的話向瑪莉表達愛意，並

---

23 Baker-White, p. 100.

24 《爲國之故》以囚犯的故事爲主，女囚犯更是焦點所在。在澳洲演出時，有評論說道：「是那些女人——囚犯世界中的下層階級，因體力和性別貶爲卑下——被賦予最豐富的角色；女囚犯特別帶有邪惡的性感，放肆無禮，毫無顧忌。」引述自Susan Carlson, "Issues of Identity, Nationality, and Performance: The Reception of Two Plays by Timberlake Wertenbaker," *New Theatre Quarterly* 9.35 (1993): 281. 由史塔佛德-克拉克帶領的劇團出國巡迴演出後，1989年於倫敦再次演出，劇中女囚犯再度吸引觀眾目光。在《倫敦劇場記錄》（*London Theatre Record*）中的劇評，戴衛斯（Tristan Davies）表示：「女性角色最眞實地再現那段生活的情境，頑強執傲的新市民在殖民地的生活」（1045）；康威（Lydia Conway）注意到「女性是精力充沛、具有影響力的角色」（1048）。見"Reviews of *Our Country's Good*," *London Theatre Record* (30 July-12 August 1989): 1045-1049. 戴維斯（Jim Davis）雖然對該劇有所批評，但也指出：「如果基納利小說的基調在於原住民所遭受的剝奪，渥騰貝克的劇本則在於女性囚犯。」見Jim Davis, "A Play for England: The Royal Court Adapts *The Playmaker*," in *Novel Images: Literature in Performance*, ed. Peter Reynolds (London: Routledge, 1993), p. 183.

臺灣大學圖書館期刊資料庫

且親吻她。他問她是否願意搬入其住處，與他共住共寢，她答應。之後，瑪莉開始褪去身上衣物。當羅夫說：「讓我看看妳」時，瑪莉回答：「是的，讓我看看你」，羅夫也開始脫下衣服。（頁267）瑪莉接受羅夫的感情之後，主動脫去衣物，脫去囚犯的衣物／身份，顯示個性上的轉變，一如主動積極追求所愛的詩薇雅；而當她要求也要看羅夫的身體時，要求在這關係中的平等和尊重，不再是軍官和女囚犯、或是傳統的男尊女卑。

和瑪莉同樣有極大改變的，是女囚犯麗芝。麗芝在總督菲立普（Governor Philip）眼中，是這殖民地最麻煩的女囚犯之一，比奴隸更低賤，充滿憎恨、絕望，滿嘴髒話，行爲暴力。他特別要求羅夫讓她參與演出，藉此改變她。在第二幕、第一景中，麗芝說著十八世紀的街頭俚語，以獨白的方式，回憶過去。父親是個扒手，母親離家，五個兄弟，她是唯一的女生，負擔所有家務。父親一次偷竊被抓，爲了脫罪，誣賴麗芝。她被脫去衣物，衆目睽睽之下，當街毒打。那晚，她拿著棍棒，想要打死父親。離家投靠兄長，他卻慫恿她賣身養活自己。慶幸遇到一個交易的男人，教她如何當扒手。一次行竊失風，被判絞刑，但獲得國王特赦，流放澳洲殖民地七年。在航行中，飽受飢餓，但是沒有水手對她有興趣，無法以身體換取更多食物。當猶太裔的智槌告訴麗芝，自己並未偷竊，是被冤枉而送到此地，麗芝回答：「你說什麼都沒有用的。他們說你是賊，你就是賊。」（頁241）接著告訴他，如果要活下去，就要用英國人的方式思考。麗芝所謂的英國式思考，即是認清殘酷的現實，不做無謂的辯駁、反抗。因此，在「審問麗芝」中，面對總督、少校羅斯、羅夫的問罪，麗芝皆沉默以對。她的沉默，在羅斯看來，是默認罪行，而羅夫知道這是囚犯之間的榮譽暗碼，即寧死也不願開口求饒。菲立普不願第一個被吊死的女囚犯，事後才發現無辜，不斷追問。最後，當他提到《徵募軍官》時，麗芝的意志動搖，態度有所改變：

菲立普：這戲似乎已產生了意想不到的成果，妳不想參與其中嗎？

羅夫：莫登，妳必須說話。

柯林斯：爲了殖民地的緣故。

菲立普：還有你們的戲。

（一陣長長的沉默。）

麗芝：我沒有偷食物。

[……]

菲立普：麗芝，爲甚麼？

臺灣大學學術期刊資料庫

麗芝：因爲沒有用的。

菲立普：說實話？

麗芝：說話。

[……]

菲立普：[……]，讓我們先看這齣戲再說。麗芝，我希望妳會演好妳的角色。

羅夫：她會的，總督，我保證。

麗芝：大人，我會努力，清楚且優雅地說著法科爾先生所寫的台詞。（頁270-272）

說話，說出實話，麗芝不僅免受絞刑，還能回到劇團，繼續演戲。麗芝最後以流暢的「國王英語」（King's English）向菲立普表示自己演好《徵募軍官》的決心。

麗芝一直是父權及男性統治權力之下的犧牲者，造成她習慣沉默無聲，即使說話，她的性別和階級致其話語不具份量，沉默成爲她的生活態度。在被審問時，她保持緘默，這是她一貫的消極態度。當總督提及正在排演的《徵募軍官》時，她打破沉默，說出眞相。此刻她意識到她的聲音，她所說的話，不僅關乎個人清白，更關乎劇團能否繼續演出。在瞭解出聲說話的意義和重要之際，她找到了自己的聲音，也是全然改變的一刻。如果瑪莉的自我意識，她的改變，顯示在對愛情、情慾的主動追求，麗芝的變化則呈現在她找到聲音，運用這個聲音表達自我、傳達個人價值。在統治者面前說話，麗芝擺脫沉默，擺脫次等、卑賤的社會地位，肯定自我。和瑪莉一樣，麗芝同樣深受排演過程、演戲的影響。

《爲國之故》呈現一七八九年英國罪犯流放澳洲的艱困生活，以及他們演出首部英國劇作的過程，探討犯罪、刑罰、教化改造的問題；該劇不僅再現殖民歷史，同時也反映一九八〇年代英國社會中犯罪和刑罰的問題。在一次訪談中，渥騰貝克提及在創作該劇時，「天生罪犯」的話題廣被討論，一如十八世紀，這種說法令她十分厭惡，卻又感到十分熟悉。[25]也一如十八世紀，八〇年代的英國

[25] 見Stephenson and Langridge, pp. 142-143。「天生罪犯」的觀念，在劇中主要透過隊長田區（Tench）來傳達：「我們現在說的罪犯，通常冷酷無常，他們有墮落、犯罪的惡習，很多犯人似乎天生就是這樣，天性使然」；「罪就是罪，你犯罪，或不犯罪。一旦犯了罪，就是罪犯，相當合理，不是嗎？就像這裡的野蠻人一樣，因爲行爲舉止野蠻，所以是野蠻人，對他們若有期待，那就太傻了。他們連造個獨木舟都不會」（頁203、204）。

臺灣人文學術期刊資料庫

社會偏執於刑罰、律法和規令。她相信犯罪行爲並非天性使然，而且人皆有改變的空間和可能，即使是罪犯，而教育、藝術，尤其是戲劇，正是一股改變的力量。[26]渥騰貝克透過改寫的《爲國之故》來質疑當時「天生罪犯」的觀念，同樣的，在舞台演繹上亦傳達其信念。在一九八八年首次演出時，十個演員，包括四位女性、六位男性、兩位黑人，演出劇中二十二個角色，每位演員須扮演兩至三個角色。女演員在破爛的囚犯服裝上加件紅色外套、戴上假髮，旋即成爲男性軍官。刻意的跨越性別、階級、種族的演出，在狄考斯基（Chritsine Dymkowski）看來，讓每個囚犯原有的各種潛能，在舞台上清晰地成爲現實。[27]除此之外，該表演方式也暴露軍官和囚犯、殖民者和原住民、女性和男性、黑人和白人之間的界限其實並非固定不變，而是輕易可以鬆動、模糊和僭越。渥騰貝克也許樂觀地相信演戲、劇場的力量是超越統治權力，不爲統治階級或殖民勢力所利用，可以改變個人、拯救受到壓迫的弱勢族群，然而運用後台喜劇所具體演繹的個人信念，促使觀衆，當時和現今，思考刑罰之外的不同方式，及身份的諸多可能性。[28]

---

[26] 對於《爲國之故》的創作，兩個事件對渥騰貝克有所影響。一個是由出獄後的女犯人在倫敦所組成的表演團體，「全新開始」（Clean Break），她們的演出留給渥騰貝克深刻的印象，見John L. DiGaetani, *A Search for a Postmodern Theater: Interviews with Contemporary Playwrights* (New York: Greewood, 1991), pp. 272-273. 另外則是在「工作坊」（workshop）階段，渥騰貝克和導演、演員共同從多方面來研究和探討小說《演戲的人》的歷史背景、題材和主題，包括實際到倫敦的一處監獄（Wormwood Scrubs），觀賞全由犯人演出巴克（Howard Barker）的《好人之愛》（*The Love of A Good Man*）。如渥騰貝克在《爲國之故》的前言中所說的，「那晚對《爲國之故》的創作和演出至爲關鍵：它肯定了我們對劇場力量和價值的感受」（Wertenbaker, p. 163）。 1989年，一位之前參與《好人之愛》演出的囚犯，懷特（Joe White），寫信詢問渥騰貝克，可否讓他們在獄中演出《爲國之故》。之後，懷特，還有其他囚犯，開始和渥騰貝克有書信往來，她將這些書信收錄於劇本之前，印證自己的信念。

[27] Christine Dymkowski, "'The Play's the Thing': The Metatheatre of Timberlake Wertenbaker," in *Drama on Drama: Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage*, ed. Nicole Boireau (London: Macmillan, 1997), p. 126.

[28] 對於質疑、否定《爲國之故》中對演戲／劇場功能的肯定和讚揚，請見威爾森（Ann Wilson, "*Our Country's Good*: Theatre, Colony and Nation in Wertenbaker's Adaptation of *The Playmaker*," *Modern Drama* 34.1 [1991]: 23-34）、戴維斯、蘇麗文、布斯（Peter Buse, *Drama + Theory: Critical Approaches to Modern British Drama* [Manchester: Manchester University Press, 2001]）。此外，不同於本文以分析劇中後台喜劇的運用、進而肯定排演／演戲的劇場功能，楊麗敏在〈邁向少數劇場：《吾國吾民》中造戲者之任務〉中，透過德勒茲（Gilles Deleuze）和瓜達希（Félix Guattari）的理論，剖析由流放囚犯所組成之

臺灣大學圖書館期刊資料庫

三、《飛落原野的鳥兒》

《飛落原野的鳥兒》於一九九一年九月首次上演，同樣由《爲國之故》的導演史塔佛德-克拉克執導。該劇主要探討在八〇年代末期至九〇年代的倫敦，藝術品的商業化及身份、身份獨特性的危機。首演頗獲好評，被視爲「一部有關我們生活方式的劇作，以及有關制約現今英國的道德準則，也是一部有關多樣性和不確定性的作品」，[29]同時也爲渥騰貝克獲得重要創作獎項「1992 Susan Smith Blackburn Prize for Playwriting」。

八〇年代末期到九〇年代，在柴契爾的施政下，英國政府補助機構，尤其是文化部，在意識型態上有了基本的改變，這項改變，簡而言之，即企圖將主權從生產者轉移到消費者。過去，文化部資助創作者，其原則乃基於現代主義／自由—人道主義的觀點，即藝術對社會有所貢獻，而這貢獻是超越任何政治權力或經濟制度。藝術連結人類和普世價值，所以值得加以保護，免於市場壓力和政治干預。這觀念傳承已久，來自於秉持本質主義的文化評論家，包括羅斯金（Ruskin）、沃斯渥斯（Wordsworth）、亞諾德（Arnold）、托爾斯泰（Tolstoy）等。基本上，這現代傳統堅持藝術本身具有救贖或改造力量，而這力量來自於藝術家優越的創造力，賦予作品之中。由於柴契爾政黨要求國家機構擔負更大的「績效責任」和經濟利益，文化部過去的政策，因爲截然不同的想法和目標，遭遇極大的挑戰。新保守黨扮演干預者的角色，促使其補助政策向市場開放。壓力迫使文化部改採民眾立場，必須以市場、消費者導向爲目標，同時也卸除了對藝術的保護。一九八六年，文化部的手冊，標題爲「英國成功的大故事」，其中達二十頁的「計畫說明」，詳細解釋接受政府邀請、投資藝術的利益。手冊運用企業和股票交易的語言，列舉來自國家資金與私人資助之新組合的「紅利」。藝術明顯被塑造成「藝術企業」，而操作的方式也如同企業、公司，藝術品成爲另一類型的消費產品。簡而言之，藝術可運用爲文化的吸金方式，或是都市更新的資本，即「服務性商品」（service commodity）。九〇年代初，過

少數劇場的特色、功用和意義。見楊麗敏：〈邁向少數劇場：《吾國吾民》中造戲者之任務〉，《文山評論》第5卷第2期，2012年6月，頁25-48。

29 引述自Susan Carlson, "Language and Identity in Timberlake Wertenbaker's Plays," in *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, eds. Elaine Aston and Janelle Reinelt (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 144.

臺灣大學藝術期刊資料庫

去文化部所代表的自由／人道主義的藝術價值，已被市場經濟的原則取而代之。文化部，或英國的文化政策，受到金錢價值觀的影響，偏好藝術的營利主義、商業精神。藝術的美學、性靈、道德，甚至社會價值，皆遭否定。[30]

《飛落原野的鳥兒》明顯運用風尚喜劇（comedy of manners）來暴露、諷刺在資本主義、經濟利益掛帥之下，不同階層、性別、種族的各式行爲。根據赫斯特（David L. Hirst）的專書研究，風尚喜劇源自於復辟時期的後期，歷經十八、十九世紀，直到現在依然可見。這派喜劇的題材常和性、金錢有關，因此婚姻、婚外情、離婚成爲相關主題。最主要特色是劇中人物在其所處之社會中的的言行舉止；發生的事件並非重點，重要的是人物應對的態度、言語和行爲。個人的品味、風格、形式勝於道德準則和規範。因之如此，風尚喜劇的人物常被批評荒謬、不道德或膚淺，缺乏眞心誠意。在語言方面，幽默和機智時時可見，而最重要的是對於社會的諷刺、嘲弄，旨在攻訐、揭發社會的虛僞矯飾和種種問題，所以風尚喜劇常被視爲極具顚覆力的喜劇類型。[31]王爾德（Oscar Wilde，1854-1900）的經典喜劇，《不可兒戲》（*The Importance of Being Earnest*, 1895），無疑是臺灣觀眾最爲熟悉的風尚喜劇。

風尚喜劇的荒謬、嘲弄、諷刺在《飛落原野的鳥兒》時時可見。第一幕，一開始呈現觀眾眼前的是一場拍賣會，第一幅拍賣的畫作，〈絕非幻覺〉，展示在拍賣師身後，全然純白。拍賣從八萬英鎊開始，一陣快速競標後，以一百二十萬元賣出。另一項作品，在會眾背後，由羅拉．海利許（Laura Hellish）所創作的發光板；如果打開它的粉紅色燈，會看見上面寫著：「藝術是性感、藝術是金錢、藝術是金錢——性感、藝術是金錢——性感——向上竄昇——棒透了。」（頁362）開場一幕，一幅是幾乎全白的畫布，吸引會眾所有注意力和激烈競標，而另一幅是觀眾看不見、劇中人物也無法完全看見，嘲諷藝術品的金錢價值和商業性質。同樣的，在「無標題」中，在傑勒米（Jeremy）的畫廊中拍賣的畫，其美在於上面沒有任何東西、在於其空白。根據他的助理茱莉亞（Julia）的說法，這幅畫和美國有關，諸多專欄皆曾討論；但對傑勒米來說，最重要是它的價錢在兩年內增加了百分之兩百。

[30] 見Baz Kershaw, *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard* (London: Routledge, 1999), pp. 41-45。

[31] David L. Hirst, *Comedy of Manners* (London: Methuen & Co Ltd, 1979), p. 4.

臺灣大學學術期刊資料庫

劇中尚有多幕呈演藝術如何被商品化、吸引買主和市場，藝術如何被國際文化企業般的機制所操弄。在「徒手拳擊」中，愛克絲（Alex），穿著具有權威感的美國人，給傑勒米忠告，勸他丟掉那些已退流行、賣不出去的作品；既然紐約的藝術市場已經關閉、而日本的正在變壞，他應專注於拯救倫敦市場。她力促他找到擅長英國庭園、風景畫的畫家，朝向全國化、國際化經營。在「私人觀賞」中，藝術評論家珍（Jean）來參觀傑勒米的畫廊，她聲稱現在是由評論家決定風格，告訴大眾什麼是重要的；每位藝術家都需要一位稱職的評論家，如果沒有，他／她什麼都不是。她還堅持當代藝術必須難以理解，美是非常落伍的觀念，英國的風景畫狹隘、低劣，五十年前便被淘汰了。在「附加價值」中，布爾曼（Boreman）夫婦來退還之前買的畫作，〈野蠻．高貴．叢林的原始印記〉。這幅畫是一位自貧民區出身、早逝的黑人所作。布爾曼的前任太太，懷有內疚感的自由派，買下了它，但是現任太太不喜歡，總覺得看起來像塗鴉，提醒她勞工階級的出身。他們希望能改換畫作，或拿回二十五萬英鎊的退款。在「有利事業」中，來自羅馬尼亞的康斯坦汀（Constantin），希望透過雷魯雪夫人（Lady Leloche）籌得基金，重建羅馬尼亞的古老修道院，這些修道修受到破壞、汙染，狀況極差。雷魯雪夫人認爲康斯坦汀的提議具有價值，羅馬尼亞毀損的歷史遺跡應能引起她的上流社會朋友的同情，獲得經濟支援。但是當她要求他展示之前所說的幻燈片時，他卻僅能拿出兩張在二十年前法國人拍攝的破舊照片。知道這兩張破舊照片絕對無法打動英國人心、得到捐獻，雷魯雪夫人視拯救羅馬尼亞毫無價值。她對他說：「要獲得同情是非常競爭的」；「慈善募款是魅力四射的事業，但並非所有的藝術都能趕上潮流」（頁424、425）。

和藝術品一樣，身份也如同商品可以買賣。友友（Yoyo）是位富有的希臘商人，夢想躋身英國上流社會。首次出現在「友友」一幕時，正爲公司捐贈百萬英鎊給歌劇院而發表演說；藉由龐大捐款，他希望代收支票的雷魯雪夫人可以在韓德爾歌劇首演之夜，爲他獲得皇家包廂的座位。在演講中，他引述培理克利斯（Pericles）來加深聽眾的印象，希臘文學的偶像因此變成獲得文化資產的方式，增加個人的價值。演說之後，朋友爲他介紹進步協會的會員。友友一方面運用金錢晉身希冀加入的社交圈，另一方面，則要求他的英國太太，碧蒂（Biddy），培養一個有趣、有利於他的興趣。當他引見給協會的資深會員時，她必須陪在身邊，適時在交談中提及她的興趣、她的私人生活。如他對她所說的，「我養不起一個無所事事的太太」（頁376）。他也質問碧蒂，爲什麼她的

臺灣大學圖書館期刊資料庫

父親不助他獲得皇家園藝協會的邀請，或助他成爲懷特會的一員。在友友眼中，碧蒂也像商品，對他的價值在於協助他加入英國的上層階級，建構他的英國身份。然而，諷刺的是，當友友病危、需要換腎時，難以獲得英國人捐贈的腎臟；碧蒂透過醫生，以二十五萬英鎊廉價購得一位年輕土耳其人的腎臟。因爲過去奧圖曼佔領希臘的歷史，友友甚爲在意，碧蒂擔心如果知情，「他可能會排斥土耳其器官」（頁429）。成爲英國紳士，也是茱莉亞的父親的夢想。來自印度的有錢人，他萬分希望成爲英國人；他穿喀什米爾套裝、娶英國妻子、送女兒就讀修女學校，這一切都用來掩蓋其黝黑的皮膚，擺出英國人的表象。如果藝術商業化導致失去自主性、眞實性，像流行配件一樣購得而來的身份則失去其獨特性。獨特性的喪失可視爲霍爾（Stuart Hall）所謂「資本的邏輯」（the logic of capital）的結果：「它會逐漸貫注世上的每樣東西，將世界每處的每樣東西都轉化成其複製品，所有的特殊性都將消失。」[32]

當「圈外人」汲汲求取英國身份，「圈內人」卻是迷惘困惑。史蒂芬．萊爾（Stephen Ryle）在六〇年代因其英國風景畫而聞名，八〇年代開始，他的水彩畫卻變成「怪異」，不符合市場需求；他被市場淘汰、被主流排拒。因爲藝術界的商業化和作品遭受輕賤，他的理想破滅，他像隱士一樣藏居鄉下，拒絕去倫敦。他的前妻瑪莉安（Marianne）說他已無價值，也正是藝術界對他的看法。由於自身的經歷和處境，當他的得意門生、也是女友的菲歐娜（Fiona）的作品在傑勒米的畫廊中像商品般被出售時，他十分擔憂，極力阻止。他可以想見幾年後，她會突然不受歡迎，被市場淘汰。對史蒂芬而言，目前的藝術界「比地獄更腐壞」（頁407）。藝術界的變化帶給他憤怒、憎恨，更多的是困惑：「我並非充滿憎恨，而是失望。二十年前我確知對這世界什麼是好的、什麼是藝術、什麼是政治，但是現在我什麼都不確定，有時候我甚至不知道畫樹木是代表枯竭還是重生。至於我個人的政治理念，已是某個角落裡被拭去的畫布。」（頁414）

透過史蒂芬，英國風景畫的畫家，渥騰貝克探討英國身份的認同危機。在藝術和文學中，英國的風景畫，以及英國鄉村畫，通常描繪村莊的美，呈現宇宙的和諧或上帝的諭命。英倫農村和翠綠怡人的原野，保持著舊有的傳統和價值。二

[32] Stuart Hall, "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity," in *Culture, Globalization, and the World-system: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, ed. Anthony D. King (Binghamton: State University of New York, 1991), p. 29.

臺灣大學學術期刊資料庫

次世界大戰後，成爲廢墟的田園，代表殘餘的地方文化，因此重建成爲當地、國家的榮耀事項。借用達比（Wendy Joy Darby）所指出的，「正因爲英國鄉村沉靜地伴隨社會經歷，或正歷經，快速的變化，它成爲恆久安穩的中心。」[33]本質上的穩定和具有的歷史造就了理想的英倫鄉村，換而言之，「英倫鄉村被視爲諸多珍藏的回憶的中心要素，這些回憶界定何謂英國身份」；英倫鄉村讓人瞭解來自過去的英國身份。[34]英國風景、山水喚起英國特質、英國風格。史蒂芬對自己的英國風景畫作之價值感到懷疑，「反映英格蘭，以及整個英國，在國家身份認同上的問題，尤其在柴契爾政權營造的安定、平穩的假象之後」。[35]

和史蒂芬一樣，碧蒂也對身份、英國身份同感困惑。和首任丈夫東尼（Tony）的婚姻中，她只是一位平凡、中產階級的家庭主婦。「英格蘭那時仍有女人上好的學校，照料在鄉下的大房子、馬匹、狗兒和孩子等等，那是我的聲音」，她在「碧蒂的側面畫像」中提及自己以及像她一樣的英國女性。（頁362）旁人聽著她說話，卻不在意內容，沒有人注意她。之後，她發現東尼外遇，覺得自己就像培根（Francis Bacon）畫作中的人物，「孤立—在他們的圈圈中，十分不自在、模糊」（頁383）。東尼爲了一個只有他一半年齡的女孩離開了她。離婚後，碧蒂獨居，很少說話，週末孩子來跟她同住時，她不知道該跟他們說些什麼。但是和友友結婚後，事情改變了，他的財富建立她的地位，增加她的社會價值。她發現突然之間旁人注意聽她說話，即使內容和過去一樣。友友供給她的富裕生活、房子、汽車和之後的藝術品，就像「許納貝（Schnabel），一團混亂」（頁444）。一如蘇麗文所分析的，透過碧蒂，渥騰貝克「從社會學的角度檢視財富如何麻木、遮蔽、奪去個人的批判意識。事實上，她認爲財富，*而非*貧窮，是首要補救的狀況」。[36]

當友友命令她培養興趣、幫助他進入英國上流社會時，碧蒂求助茱莉亞。在「女人聊天（當女人聊天時，話題總和男人有關）」中，茱莉亞直率告訴碧蒂，「妳的身份必須來自於男人，否則沒有價值，眞是有病。」（頁379）即使

33 Wendy Joy Darby, *Landscape and Identity: Geographies of Nation and Class in England* (Oxford: Berg, 2000), p. 78.

34 Stephan Khol, "Rural England: An Invention of the Motor Industries?" in *Landscape and Englishness*, eds. Robert Burden and Stephan Kohl (New York: Rodopi, 2006), p. 198.

35 Steve Blandford, *Film, Drama and the Break-Up of Britain* (Bristol: Intellect, 2007), p. 116.

36 Sullivan, p. 151.

臺灣大學學術期刊資料庫

如此，茱莉亞還是建議她收藏藝術品，在美國已是進入社交圈的捷徑，在倫敦，也開始奏效。當碧蒂開始培養對繪畫的知識和興趣時，同時展開了追尋自我身份的旅程。看到史蒂芬的英國風景畫之前，她對藝術界感到失望：「我以爲藝術界會不一樣，不像我先生的商業界[……]。我以爲藝術具有價值，我說的是，眞正的價值，某種永恆、慰藉人心的價值，就像小時候去的教堂，或是學校。」（頁407）她希望收藏的作品，不是那些僅具金錢價值，而是那些在美學上、心靈上對她有吸引力的創作。她期待藝術能夠塑造、建立她的身份，賦予她一個「重要的形式」（頁415），告訴她「好」的意義和如何成爲好人，並且促使她睜開雙眼、看見不同的世界。

藝術因爲資本主義、物質社會所強加的金錢價值而敗壞，然而在《飛落原野的鳥兒》中，最後還是藝術的救贖價值／力量，造就角色的改變。換而言之，該劇並非傳統的風尙喜劇，僅止於嘲弄、諷刺社會中各式行爲和暴露社會問題，渥騰貝克將之改造，增添了女性角色的省思、體悟和改變。碧蒂一開始是上層階級，富有、膚淺；雖然參與藝術界是爲了避免再度離婚，但是對繪畫知識的培養，促使她在性別角色、智識和政治見解皆有所改變或拓展。當她向協會的會員解釋英國在風景畫方面有著偉大的傳統，反對視英國風景畫爲狹隘、本位主義的爭議時，「不僅顯示她對風景畫之特別與改變的認知，還有她對自我身份和變化的瞭解」。[37]不僅如此，她對英國風景畫的肯定和堅持，同時傳達渥騰貝克的建言：在資本主義沖激之下，英國社會、國家日趨全球化，個人及國家的身份應建構在過去歷史、經驗和特質之上。也由於碧蒂對眞正藝術的追尋和對英國風景畫的欣賞，促使史蒂芬對自己的作品重拾信心、肯定自己身爲藝術家的身份。最後一幕，「風景畫中的碧蒂」，在史蒂芬的畫室，她擺著姿勢讓他作畫；她同時運用不同藝術家的畫風來分析自己生命中不同階段的婚姻和感受，這份分析能力顯示她已找到不同的方式來看待生命。她過去深怕一個人的孤單、寂寞，友友去逝後，感覺沒有想像的糟糕。她並且告訴史蒂芬，自己已獲邀演講，內容有關英格蘭和新藝術。碧蒂已變得「有趣」，已經發展並且得到屬於自己的「重要形式」。她的形體／改變可說全然展現在史蒂芬的畫布上：「當我開始畫這幅畫

37 Margaret F. Savilonis, "Value, Voice, and Identity in *Three Birds Alighting on a Field*," in *International Dramaturgy: Translation and Transformations in the Theatre of Timberlake Wertenbaker*, eds. Maya E. Roth and Sara Freeman (Oxford: P. I. E. Peter Lang, 2008), p. 198.

臺灣大學學術期刊資料庫

時，上面有三隻鳥，而妳是一個消失中的身影，現在妳佔滿整個畫布」；她回答他：「我很快樂，最平凡的快樂，高興被畫在水仙花之中。」（頁445）

最後一幕，碧蒂供史蒂芬作畫和對目前生活的衷心滿足，引發不同的評論。蘇麗文認爲這幕「讓人吃驚，因爲那似乎是（男性化）主體和（女性化）受體之銘刻的再現」。[38]同樣的，塔普琳（Oliver Taplin）也表示：「念及渥騰貝克的女性主義，女繆思爲男藝術家所用，似乎是唯一的遺憾。」[39]另一方面，查萊特（Net Chaillet）和威利（Andrew Wyllie）則強調碧蒂對於史蒂芬在其畫作價值和身份之體悟的影響力。[40]或許卡爾森提出的見解最爲中肯，她視碧蒂具體象徵一位英國女性逐漸養成對她所處社會、世界之檢視能力的過程：「碧蒂代表在進入二十世紀末，對英國權貴來說，什麼是好、什麼是壞；她做好事、有顆善良的心，些微體悟到她的世界中種族、階級、特權和國家等議題。」[41]

另一位於劇中也歷經改變的女性角色是茱莉亞。自印度移民的父親對英國身份的渴望，一開始對她造成種族上的困惑。如她對碧蒂所說的，「我沒有傳統，我什麼都不是。在印度，我是外國人，在英國，我是外來的，最糟糕的，是我遺傳了他的僞裝。我也想變成一名紳士，冷漠、高尚，擁有喀什米爾的腦袋」（頁379）。她有時和英國人約會，有時和印度人；身份認同的迷惘致使她心中充滿憤怒。爲傑勒米工作後，必須聽命於他，她逐漸覺察發現他不過是愚昧的藝術商人，決定辭職，成立自己的畫廊，「來訪的人不會感到威脅，而是感到溫暖、友善，裡面的畫作是用來觀看、欣賞的，並非一定要賣給有錢人」（頁434）。當茱莉亞瞭解自己將經營的畫廊的價值時，她不僅有能力創立一個毋需聽命於男人的空間，同時瞭解自我身份。之後傑勒米向她求婚、建立彼此合作關係，茱莉亞可以協助已經不知藝術意義爲何的他，而婚姻讓茱莉亞更有歸屬感。茱莉亞立即拒絕，拒絕爲男人利用，而且也不再像父親，不再需要一個英國表象來掩飾自己的印度身份。

---

38 Sullivan, p. 153.

39 Oliver Taplin, "Sophocles' *Philoctetes*, Seamus Heaney's, and Some Other Recent Half-Rhymes," in *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, eds. E. Hall, F. Macintosh, and A. Wrigley (Oxford: Oxford University Press, 2004), p. 154.

40 Ned Chaillet, "Timberlake Wertenbaker," in *Contemporary Dramatists*, ed. K. A. Berney (London: St. James Press, 1993), p. 698; Andrew Wyllie, *Sex on Stage: Gender and Sexuality in Post-War British Theatre* (Bristol: Intellect, 2009), p. 46.

41 Carlson, "Language and Identity in Timberlake Wertenbaker's Plays," p. 144.

臺灣大學學術期刊資料庫

結語

西蘇的〈梅杜莎的笑〉向來被視爲這位法國女性主義者致力提倡「陰性書寫」（écriture féminine）的重要宣言。「陰性書寫」釋放女人身體多樣的原慾，發出女性／他者的聲音，分裂、挫斷長久以來父權的單一論述和聲音，違抗、僭越男性掌控的書寫律法和場域。透過「陰性書寫」，女性獲得對自我的瞭解、知識和語言。「陰性文本」，在笑聲中，動搖、粉碎父權社會／文化的組織、法律和眞理。佛洛伊德和他的追隨者把女人限制在兩個可怕的神話之間：梅杜莎和地獄深淵。可惜的是，當他們發現女人不是男人、母親沒有陽具時，可能沮喪、崩潰；更糟的是，他們會發現女人並未被閹割。當男人直視梅杜莎時，會看到「她並不恐怖、致命，她其實很美麗，而且正笑著」。[42]

西蘇的〈梅杜莎的笑〉改寫了佛洛伊德的理論，從而提倡陰性書寫，強調其重要性：西蘇把醜惡、恐怖的梅杜莎重塑成美麗又具顚覆力量的女性形象，而她打破「陽物中心」的力量正顯示在其笑聲中。[43]換句話說，西蘇呼籲女性打破男性閹割論述所按置在女性的形象，用笑來破除閹割的意義。運用笑，梅杜莎暴露男人的謬誤，呈現自己的美麗和光彩。梅杜莎的笑，不僅是對男性的嘲笑，嘲笑其論述中有關女性的說法與假設的諸多荒謬，更是在彰顯女性特質及其力量後的勝利微笑。

西蘇是少數論及笑的女性主義者，她認爲笑是一種顚覆的力量，藉由笑，陰性書寫者可以僭越各種界限、不受壓抑；笑顯示女性的力量，同時也展現其無懼任何事物的自信。因此，笑著的梅杜莎，「成爲女性獨立自主之主體性的一種譬喻」。[44]她的笑象徵著僭越和解放的力量，象徵著女性解放後的獨立、自主和自由。〈梅杜莎的笑〉流露女性主義者的幽默，女性主義幽默的精神。

女性主義幽默可說是《瑪麗．崔列佛斯的美德》、《爲國之故》及《飛落原野的鳥兒》的精神。渥騰貝克運用不同的喜劇類型和技巧，透過不同背景和題

---

42 Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa,” in *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, eds. Catherine Belsey and Jane Moore (Basingstoke: Macmillan, 1989), p. 267.

43 Marjorie Garber and Nancy J. Vickers, eds., *The Medusa Reader* (London: Routledge, 2003), p. 133.

44 Susan R. Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde* (Cambridge: Harvard University Press, 1990), p. 168.

臺灣大學學術期刊資料庫

材，重新檢視不同階層、種族的女性在家庭、社會、文化中的境遇，進而挖掘在男性或主流社會、歷史中女性在多方面所遭受的忽略、排除和壓抑。瑪麗、瑪莉、麗芝、碧蒂和茱莉亞在其社會或文化中皆處邊緣或次要地位，扮演他者角色。不屈服於女人／他者的身份，以及加諸身上的教化、壓迫和歧視，她們質疑、打破父權和社會規範。她們的抗拒和僭越，不但暴露性別規範的不公、男性對「女人」的定義及所要求之女性特質的荒謬可笑，同時也顯現性別界限其實專制且武斷，性別行爲、身份、情慾隨時皆會改變，並非天生、自然、不變，更進一步挑釁男性論述、主流文化中對女性主體建構、自我、身體、情慾、權力和國家的看法。她們的語言直接大膽，不管在表露情慾和渴望、攻訐父權教化、揭發性別和階級的不平等、挑釁政治權威等，毫不保留。她們的身份多重、層面多樣。她們關切的，不僅個人問題，還有政治議題。三部喜劇呈現的世界是個倒置的世界：在這喜劇的世界中，男性、社會設定的規範和秩序、認定爲神聖的事物、或恆久肯定的信念和眞理，或被摧毀或遭質疑；取而代之的，是女性僭越、女性爲主、女性情誼的時空，是女性追尋自我和自由、解放備受壓抑的情慾、發抒被噤聲音的世界。三部喜劇因之洋溢女性主義的幽默，充滿梅杜莎的笑聲—幽默／笑聲來自於這群追尋的女人或嘲弄或粉碎了男性、社會長久塑造的女性形象和培養的美德，以及她們在追尋的過程中所獲得的經驗、體悟和轉變。她們都是微笑的梅杜莎，彰顯女性自我意識、洋溢女性主義幽默，演繹風格特殊的喜劇，即女性主義喜劇。渥騰貝克的三部女性主義喜劇，借用梅瑞爾（Lisa Merill）所強調的女性主義幽默對觀眾的重要性，促使女性質疑自身所處的環境，不輕易屈從任何壓迫和設限，同時也肯定女性的經歷、價值觀和自我。[45]

[45] Lisa Merrill, “Feminist Humor: Rebellious and Self-affirming,” *Women's Studies* 15 (1988): 275.

臺灣大學學術期刊資料庫

追尋的女人：汀酵蕾珂．渥騰貝克的女性主義喜劇

施純宜

國立臺灣大學外國語文學系助理教授

本論文擬研究汀酵蕾珂．渥騰貝克（Timberlake Wertenbaker）如何運用不同的喜劇類型和技巧來呈演在不同社會、環境中女性的追尋自我、追求自由，成就風格特殊的喜劇，即「女性主義喜劇」。第一部份以《瑪麗．崔列佛斯的美德》（*The Grace of Mary Traverse*, 1985）爲主，渥騰貝克改造復辟時期喜劇中的「放浪子歷程」（Rake's Progress），呈現瑪麗跨越階級和性別的界限，打破父權社會建構的單一身份—女兒，開創女性多重、複雜、流動的身份。該劇反映英國在自七〇年代以來婦女運動的風潮之下，女性對改變現狀的期待和希望，而當中女性和政治權力的議題，則是對柴契爾夫人執政的省思。第二部份探討《爲國之故》（*Our Country's Good*, 1988），渥騰貝克運用「後台喜劇」（backstage comedy），刻意暴露幕後演員／囚犯的背景和狀況、對演出的角色的看法、以及排演的進展，和幕前的戲成有趣的對比，更重要的，是和嚴苛的殖民地刑罰生活成強烈的對照。《爲國之故》強調戲劇如何成爲殘酷現實生活中改變個人、凝聚社群的一股力量，而新的生命意義，尤其明顯見於女囚犯瑪莉和麗芝。第三部份論述《飛落原野的鳥兒》（*Three Birds Alighting on a Field*, 1991），渥騰貝克善用「風尚喜劇」（comedy of manners）來嘲弄、諷刺英國八〇年代末的資本主義社會中，藝術品淪爲買賣的商品，以及不同階級、種族汲汲營取的各式行爲。然而，透過對藝術、傳統之價值的眞切瞭解，碧蒂逐漸改變，體悟身爲女性和英國人的意義，而茉莉亞最後肯定自我，在英國社會中坦然以印度人自居。本文結論將闡釋西蘇（Hélène Cixous）在〈梅杜莎的笑〉（"The Laugh of the Medusa," 1975）中對「笑」（laughter）的論述，藉此徵顯三部喜劇的女性主義幽默和精神，並將之定義爲「女性主義喜劇」。

關鍵字：汀酵蕾珂．渥騰貝克　喜劇　女性主體　西蘇　女性主義幽默

臺灣大學學術期刊資料庫

Women on Quests: Timberlake Wertenbaker's Feminist Comedies

Chun-Yi SHIH
Assistant Professor, Department of Foreign Languages and Literatures, National Taiwan University

This paper attempts to explore the theme of women on quests in three comedies by Timberlake Wertenbaker. The first part discusses *The Grace of Mary Traverse*; premiered in 1985, the play tells an eighteenth-century tale of a young woman's "Rake's Progress." By means of disguise, Mary transgresses the gender boundary in the patriarchal society and pursues self-knowledge and freedom. The second section deals with *Our Country's Good*, opened at the Royal Court Theatre in 1988. The comedy re-writes the story of the first theatrical production, Farquhar's *The Recruiting Officer,* by a bunch of convicts on the shores of Britain's new colony of Australia in 1789. Employing the genre of backstage comedy, Wertenbaker dramatizes the transforming power of the theatre, which eventually enables the transformations of the convicts through rehearsal and acting; the changes are especially obvious in Mary Brenham and Liz Morden. The third part considers *Three Birds Alighting on a Field*; produced in 1991, the work uses the theme of art trade to problematize the identity issue—sexual, social, cultural, and national—in 1980s Thatcherite England. By utilizing the dramaturgy of comedy of manners, Wertenbaker presents her scathing satire on the commodification of modern art in London and the upper echelons of British society; nevertheless, two female characters, Biddy and Julia, do have flashes of discovery about themselves in their pursuits of art. Finally, the paper brings forth Cixous' "The Laugh of the Medusa" (1975) in which she calls for a liberation of the feminine repressed within patriarchal cultures by wielding the power of subversive and destructive laughter; Cixous' political manifesto offers a discourse on feminist humor. The feminist humor praised by Cixous, as the paper concludes it, is precisely the spirit of Wertenbaker's three comedies; the feminist comedies make Wertenbaker distinctive in contemporary British theatre.

Keywords: Timberlake Wertenbaker　comedy　female subjectivity　Cixous　feminist humor

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

施純宜：〈孕育新的女性主義／國家主義：汀酵蕾珂．渥騰貝克之《破曉》中的生育議題〉，《中外文學》第35卷第7期，2006年12月，頁17-36。

楊麗敏：〈邁向少數劇場：《吾國吾民》中造戲者之任務〉，《文山評論》第5卷第2期，2012年6月，頁25-48。

Baker-White, Robert. The Text in Play: Representations of Rehearsal in Modern Drama. Lewisburg: Bucknell University Press, 1999.

Blandford, Steve. *Film, Drama and the Break-Up of Britain*. Bristol: Intellect, 2007.

Boon, Richard. *Plays of Timberlake Wertenbaker.* Exeter: University of Exeter Press, 2016.

Braverman, Richard. "The Rake's Progress Revisited: Politics and Comedy in the Restoration." *Cultural Readings of Restoration and Eighteen-Century English Theater*. Eds. J. Douglas Canfiled and Deborah C. Payne. London: Georgia University Press, 1995.

Buse, Peter. *Drama + Theory: Critical Approaches to Modern British Drama.* Manchester: Manchester University Press, 2001.

Bush, Sophie. *The Theatre of Timberlake Wertenbaker*. London: Bloomsbury, 2013.

Carlson, Susan. *Women and Comedy: Rewriting the British Theatrical Tradition*. Ann Arbor: Michigan University Press, 1991.

_____. "Issues of Identity, Nationality, and Performance: The Reception of Two Plays by Timberlake Wertenbaker." *New Theatre Quarterly* 9.35 (1993): 267-289.

_____. "Language and Identity in Timberlake Wertenbaker's Plays." *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*. Eds. Elaine Astone and Janelle Reinelt. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Chaillet, Ned. "Timberlake Wertenbaker." *Contemporary Dramatists*. Ed. K. A. Berney. London: St. James Press, 1993.

Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Eds. Catherine Belsey and Jane Moore. Basingstoke: Macmillan, 1989.

Cohn, Ruby. *Retreats from Realism in Recent English Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Dahl, Mary Karen. "Constructing the Subject: Timberlake Wertenbaker's *The Grace of Mary Traverse*." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 7 (1993): 149-159.

Darby, Wendy Joy. *Landscape and Identity: Geographies of Nation and Class in England*. Oxford: Berg, 2000.

Davis, Jim. "A Play for England: The Royal Court Adapts *The Playmaker*." *Novel Images: Literature in Performance*. Ed. Peter Reynolds. London: Routledge, 1993.

DiGaetani, John L. *A Search for a Postmodern Theater: Interviews with Contemporary Playwrights*. New York: Greewood, 1991.

臺灣大學學術期刊資料庫

Dymkowski, Christine. "'The Play's the Thing': The Metatheatre of Timberlake Wertenbaker." *Drama on Drama: Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage*. Ed. Nicole Boireau. London: Macmillan, 1997.

Garber, Marjorie, and Nancy J. Vickers, eds. *The Medusa Reader*. London: Routledge, 2003.

Garner, Stanton B. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama.* Ithaca: Cornell University Press, 1994.

Gömceli, Nursen. *Timberlake Wertenbaker and Contemporary British Feminist Drama.* Bethesda, Md.: Academica Press, 2010.

Hall, Stuart. "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity." *Culture, Globalization, and the World-system: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Ed. Anthony D. King. Binghamton: State University of New York, 1991.

Hiley, Jim. "Review of *The Grace of Mary Traverse*." *London Theatre Record* (9-22 October 1985): 1055.

Hirst, David L. *Comedy of Manners*. London: Methuen & Co Ltd, 1979.

Jordan, Robert. "The Extravagant Rake in the Restoration Comedy." *Restoration Literature: Critical Approaches*. Ed. Harold Love. London: Methuen, 1972.

Kershaw, Baz. *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*. London: Routledge, 1999.

Khol, Stephan. "Rural England: An Invention of the Motor Industries?" *Landscape and Englishness*. Eds. Robert Burden and Stephan Kohl. New York: Rodopi, 2006.

Little, Judy. *Comedy and the Woman Writer: Woolf, Spark, and Feminism*. Lincoln: Nebraska University Press, 1983.

Merrill, Lisa. "Feminist Humor: Rebellious and Self-affirming." *Women's Studies* 15 (1988): 271-280.

"Reviews of *Our Country's Good*." *London Theatre Record* (30 July-12 August 1989): 1045-1049.

Ritchie, Martha. "Almost 'Better to Be Nobody': Feminist Subjectivity, the Thatcher Years, and Timberlake Wertenbaker's *The Grace of Mary Traverse*." *Modern Drama* 39 (1996): 404-420.

Roth, Maya E. and Sara Freeman, eds. *International Dramaturgy: Translations & Transformations in the Theatre of Timberlake Wertenbaker*. Brussels: PIE-Peter Lang Press, 2008.

Savilonis, Margaret F. "Value, Voice, and Identity in *Three Birds Alighting on a Field*." *International Dramaturgy: Translation and Transformations in the Theatre of Timberlake Wertenbaker*. Eds. Maya E. Roth and Sara Freeman. Oxford: P. I. E. Peter Lang, 2008.

Shih, Yi-chin. *How Timberlake Wertenbaker Constructs New Forms of Gender in Her History Plays.* New York: The Edwin Mellen Press Ltd, 2013.

Stephenson, Heidi, and Natasha Langridge. *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. London: Methuen Drama, 1997.

Suleiman, Susan R. *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

Sullivan, Esther Beth. "Hailing Ideology, Acting in the Horizon, and Reading between Plays by

臺灣大學學術期刊資料庫

Timberlake Wertenbaker." *Theatre Journal* 45 (1993): 139-154.

Taplin, Oliver. "Sophocles' *Philoctetes*, Seamus Heaney's, and Some Other Recent Half-Rhymes." *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Eds. E. Hall, F. Macintosh, and A. Wrigley. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Wertenbaker, Timberlake. *Plays One: New Anatomies, The Grace of Mary Traverse, Our Country's Good, The Love of the Nightingale, Three Birds Alighting on a Field*. London: Faber and Faber, 1996.

Wilson, Ann. "*Our Country's Good*: Theatre, Colony and Nation in Wertenbaker's Adaptation of *The Playmaker*." *Modern Drama* 34.1 (1991): 23-34.

_____. "Forgiving History and Making New Worlds: Timberlake Wertenbaker's Recent Drama." *British and Irish Drama since 1960*. Ed. James Acheson. London: Macmillan, 1993.

Wyllie, Andrew. *Sex on Stage: Gender and Sexuality in Post-War British Theatre*. Bristol: Intellect, 2009.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫