戲劇研究　　第15期
Journal of Theater Studies
2015年1月　　頁149-194
DOI: 10.6257/JOTS.2015.15149

《特洛伊羅斯與克瑞西達》之「典範改寫」策略研究*

林于湘
國立臺灣大學戲劇學系助理教授

恐懼可以把天使看成魔鬼。它永遠看不到眞相。
……意志是無限的……欲望是無窮的……。
——莎士比亞，《特洛伊羅斯與克瑞西達》[1]

眞理是這個世界的事物。眞理既不超然，也不中立，
而是必須被理解爲一個由條理井然的程序構成的體系，
用以製造、管制、分配、散佈與操縱各種陳述。
——傅柯，《眞理與權力》[2]

前言

在臺灣，「莎士比亞問題劇」（Shakespearean problem plays）此一類別的專門研究、學術論著相對匱乏，[3]學者史家縱有對其中少數幾齣文本提出考證、闡

* 本文爲科技部一年期個人專題研究計畫「《特洛伊羅斯與克瑞西達》之『典範改寫』策略研究」的成果。計畫編號爲：MOST 103-2410-H-002-193-。本文初稿（會議論文版）曾宣讀於「主體、文本與劇場實踐：2014 NTU劇場國際學術研討會」（臺北：2014年11月8日）。在此，特別感謝大會上特約討論人王儀君教授對本文的講評和指教。也非常感謝兩位期刊匿名審查委員給予本文指正及所有寶貴意見。

1 莎士比亞著，阮珅譯：《特洛伊羅斯與克瑞西達》（臺北：木馬文化事業有限公司，2003年），頁99-100。此爲特洛伊羅斯在第三幕第二景的台詞。

2 Michel Foucault, “Truth and Power,” in *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (New York: Pantheon Books, 1984), pp. 72-73.

3 如果將《結局好萬事好》、《自作自受》、《特洛伊羅斯與克瑞西達》、《威尼斯商

臺灣大學學術期刊資料庫

釋，卻也並非全然立足於問題劇的基礎上，將之視爲一個「特異」的「群組」來關照。就實務層面而言，問題劇劇目相對來說也較鮮爲後人改編製演。圍繞此一議題開展，筆者由是意圖透過一系列探「問」的方式，完整談論問題劇。稍早之前，筆者已於拙作〈在場的問題，缺席的答案：重探莎士比亞「問題劇」〉[4]一文裡，集中論述《結局好萬事好》（*All's Well That Ends Well*）、《自作自受》（*Measure for Measure*）、《威尼斯商人》（*The Merchant of Venice*）。是爲莎士比亞問題劇之第一探。本文單純聚焦《特洛伊羅斯與克瑞西達》（*Troilus and Cressida*, 1600-1602），是爲二探。不若《威尼斯商人》和《哈姆雷特》（*Hamlet*）究竟該歸屬於問題劇抑或喜劇、悲劇，自十九世紀晚期至今曾引發不少嘩然爭論，產生難達共識的學術歧見，《特洛伊羅斯與克瑞西達》（以下簡稱《特》）倒相當「安份平和」地素來就被史家定位在「莎士比亞問題劇」的範疇。令人意外的是，歷代對於這個按說十足浩瀚磅礴的戰爭史詩大戲的製作、搬演，興趣不高。縱有演出，也常收觀眾回應冷淡而慘遭滑鐵盧的宿命。不僅如此，學者對本劇的著述討論也寥寥可數。長此以往飽經忽視又疏於照顧，《特》劇可以稱得上是「邊陲地帶裡的邊陲」。大抵和《哈姆雷特》與《奧塞羅》

人》、《雅典人泰門》、《冬天的故事》等六作視爲莎士比亞問題劇，除了《威尼斯商人》產出最多相關論文發表外，和其它另五劇有關、較爲近期的國內相關著作則相對稀少。計有：Chi-Fan Lee, "Warriors and Lovers in Shakespeare's *Troilus and Cressida*"，《中興大學文史學報》第17期（1998年3月），頁269-300。謝君白：〈不幸的喜劇——莎劇《善哉善了》陰影探源〉，《臺大文史哲學報》第66期（2007年5月），頁203-245。謝君白：〈國家法律．宗教律法．自然法則．喜劇成規——莎劇《量罪記》法網探索〉，《臺大文史哲學報》第63期（2005年11月），頁189-224。謝君白：〈疊影深處傾聽光陰——《冬天的故事》文本設計解析〉，《中外文學》第31期（2002年6月），頁12-34。陳玲華：〈「冬天的故事」：花卉飄香的牧歌悲喜劇〉，《中外文學》第26期（1997年11月），頁7-38。趙星皓：〈「一報還一報」裡的禮物〉，《中外文學》第33期（2004年11月），頁85-104。比較起來，有更多的學者，像是陳芳、林瓊南等人，則更重視近幾年來「跨文化的莎士比亞『在地化』並『戲曲化』」的潮流趨勢，（如陳芳：豫莎劇《約／束》、莎戲曲《威尼斯商人》、豫莎劇《量．度》），並針對之發表專文，討論這些在臺灣演出過的改編製作。十分巧合地，這些新編的「莎戲曲」，竟有爲數不少是從「莎問題劇」類項中取樣。而學者彭鏡禧也發表了有關其新翻譯劇作《量．度》（原爲莎士比亞的*Measure for Measure*）。和《威尼斯商人》的譯後註記文字與點評，爲數可觀。只是由於莎劇的改編、新編劇場作品，或是莎劇新譯，並不在本文的研究範圍中，故不詳述。

[4] 林于湘：〈在場的問題，缺席的答案：重探莎士比亞問題劇〉，《戲劇研究》第12期（2013年7月），頁33-87。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

（*Othello*）成書於同一段時間內，[5]《特》劇包夾在《哈》的蕩氣迴腸與《奧》的淒絕纏綿兩者的光芒掩蔽下，不但顯得「悲劇不成、喜劇不就」，甚至還平庸多餘，徒然落得個「感覺失靈、風格潦草，然過份嘈雜喧囂的腥臭酸澀、挖苦譏諷卻一樣不少」[6]的難堪處境，不難想像。有鑑於此，則成了本文必要「介入」之充份理由。因爲此劇不管是從古代或是（後）現代眼光來審視，都不失爲一個相當細緻豐厚、多義幽邃的文本。透過「後」者的批判性觀點來度量，尤其如是。此文本的規模、內涵與深度、份量，足堪以一篇專文獨立析論，因之本文企圖對這齣罕被關注的莎劇，進行精讀。

莎士比亞問題劇的構成條件包括：（1）、劇場演出相對較不受歡迎，評價貶多於褒。（2）、每個文本皆跨越多重型類，揉雜多樣體裁、風格，難以絕對類分。（3）、多集中成書於某個特定寫作時期（要不是一六〇二年以前，就是一六〇七年以後），附帶衍生戲劇作品是爲創作主體「特殊」生命經驗沖刷、積澱、投射的「浪漫」想像。（4）、主張藉由戲劇場域，關注爭議性論題，展露社會意識。（5）、寫作風格明顯轉向陰鬱、黑暗、深沉、尖銳、消極、壓抑、悲觀。（6）、文本中曝露難掩的「結構性問題」，被視爲藝術上的缺陷、折損。這些結構性問題多半發生在結尾處，於是牽引出「首尾皆輕」、「頭輕腳重」、「頭重腳輕」的三種評價與說法。（7）、文本中亦設計、埋伏了「問題性結構」，引導現代批判理論的干預、滲入，並「預留」了一道明晰思辨的「清醒的空間」。[7]

本文既然在核心精神上直接承襲問題劇研究，所以有必要首先審愼檢驗、討論釐清作爲問題劇的《特洛伊羅斯與克瑞西達》，究竟符合上述哪幾點成立的理由。至於筆者提出的「結構性問題」和「問題性結構」，在莎士比亞問題劇本中時常並非截然二分，反而彼此「辯證」。展開存在兩者間、具有「革命性能動潛力」的曖昧區域、「中間地帶」（the middle world），即「書寫的政治性」，並發現它們如何穿過「理論的曲徑」，歡迎「理論的涉足」，是本文的重要目標。換言之，筆者意圖應用互文性、微型史觀、小敘述的概念和思路，再次細讀《特洛伊羅斯與克瑞西達》。而上述這些爲「後學家們」謂爲「武器」的方法學，也

[5] 《特洛伊羅斯與克瑞西達》被認爲成書於《哈姆雷特》完成的隔年。而《奧塞羅》則寫成於《特》的次一年。

[6] 詳Mark Van Doren, *Shakespeare* (New York: New York Review Books, 2005), p. 172.

[7] 詳林于湘：〈在場的問題，缺席的答案：重探莎士比亞「問題劇」〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

可以看作是已被尼采的價值重塑理論很好地統籌起來。透過如此的閱讀策略，筆者希冀詮釋文本中有意識地反轉典律、解消典律、不受制典律的寫作技巧。（即使我們可能會發現，劇作家的書寫策略僅僅是以一種對「恢宏敘事」——即「大寫」文本——提出質疑、挑戰、干擾、鬆動，卻不企圖重建重構的形式，來達到對典律的改寫、「超越與克服」。十足「解構」的精神。）最終，筆者欲進一步強調，構成莎士比亞問題劇的關鍵要素：「問題性結構」，不啻爲「主動」開放給現代理論，「邀請」批判思維進入的「缺口」、「罅隙」。在後現代理論的稜鏡折射下，《特》劇倒影出它做爲正典之「永恆反題」（antithesis）的「否定性」姿態。那灰燼殘屑的歷史「主體」，斷片退位的「中心」，註定要被回覆、被疊映以不斷分裂、增生、繁殖的延異「文本」。而互文、小敘事和價值重塑的手法，便是用來判讀《特》劇如何「改寫典範」的理論透鏡。舉例來說，「宏大敘事和普遍眞理」與「小敘述和微型史觀」的互爲反詰，如何在「戲劇分類法」此一範疇顯現，筆者是如此思維的：《特洛伊羅斯與克瑞西達》起碼可以被拆卸成歷史劇、社會諷刺劇、悲劇、陰暗喜劇的「跨型類」。「非典型」問題劇多重體例混融的質素，本身就已經在第一個層次上，挑戰了莎劇主要由悲劇正典、喜劇正典和歷史劇正典三大柱石「專美在前」的「約定俗成性」。是傳統戲劇分類法的「破格」。無異於第一層的典律重寫。不僅如此，奠基在歷史現實的合理基礎上，莎士比亞對特洛伊戰事的改寫、重構，更是藉由美學的想像、表演的身體、戲「劇」的戰「場」，重新平衡（解乎衡）荷馬史詩、敘事長詩、喬叟帶有中世紀傳奇浪漫愛色彩的抒情長詩、古典希臘悲劇、神話屹立不墜的典範性，與文學和歷史傳統拉扯、擷抗，或者對之「干擾」、中斷，又再進行「價值重估」。

二十一世紀的今日，延續著早在前一個世紀人類文明就已經開始在共同面對、抵禦的課題，仍是一個「理性、眞理、主體性、意義被解構、被顚覆，價值懷疑主義和虛無主義甚囂塵上」[8]的現代性世界。有意思的是，穿越溯回劇作家寫作的四個半世紀以前（甚至更久。因爲劇本的美學時空被架設在公元前十二世紀左右的古希臘），這竟也是我們所隱約看見《特洛伊羅斯與克瑞西達》文本與現代世界不管「共時」（synchronicity）也好，時代「混亂錯置」

[8] 章國鋒：〈交往理性〉，收入趙一凡、張中載、李德恩編：《西方文論關鍵詞》（北京：外語教學與研究出版社，2006年），頁247。

臺灣大學學術期刊資料庫

（anachronism）也罷的敘事情境、歷史語境。即使嚴格說起來，文藝復興的英國，方才是現代世界的開端，正爲迎接啓蒙理性浪潮的鋪天蓋地而來，鳴鑼吹號。然而，後現代自我反身性的思辨氣質，在當下現時不斷省察當下的後設自覺，以及挑戰、衝撞並嚴肅置疑對「理性至上、線性史觀、主體自由、普世原理」無限崇拜張揚的認識論，卻已在《特》劇中清晰可見。這層察知，讓本文選擇借助後現代視角切入，重新思考《特》劇的書寫策略。

一、大論述與小論述的辯證

延續尼采（Friedrich Nietzsche, 1844-1900）思維的主軸——綜觀整部人類演進史，它反映了在基督教文明的支配底下，所有「涵納」與「擦抹」的軌跡——後結構主義者如李歐塔（Jean-Francois Lyotard, 1924-1998）如此論述：大敘事（grand narratives, or, metanarratives）是統治者和支配者的語言，而小敘述（little narratives, or, minor narratives）則是被壓迫者的語言。以目的論爲導向的大敘事，把人類歷史發展和文明進程看作是一個宇宙概括性的、統一的集體，一個完整的總和。爲了「自圓其說」，大敘事便由許多的篩選、遺忘、吸收、包容與剔除所構成。而小敘述則是強調差異的、複調的、各說各話的，並歡迎所有細節的、個人特質的以及美學自覺的。[9]李歐塔這一席有力的定義，乃本文的立論根基。

「讓所有忠誠的男子都叫特洛伊羅斯，所有的負心女子都叫克瑞西德，所有的媒人都叫潘達」（頁104）[10]，更讓所有戰爭的源起，都發端於那名叫「海倫」的女人。第三幕第三景，劇中人潘達洛斯（Pandarus）的一句台詞，一方面像在回答第一幕第一景特洛伊羅斯的大哉問：「告訴我，克瑞西德達是什麼，潘達和我是什麼」（頁26），另一方面則是十分精要地爲這齣長達五幕十景的戲，下了一個註腳和概括性的總結。這一句話也開宗明義地點出莎士比亞的改編和

[9] Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

[10] 本論文所引用《特》劇，中文版本採用莎士比亞著，阮珅譯：《特洛伊羅斯與克瑞西達》（臺北：木馬文化事業有限公司，2003年）。之後援引此書時不另加註腳，直接於正文標注頁碼。另需說明的是，阮珅參照原文，將Cressid譯爲克瑞西德（Cressid爲克瑞西達的別名與簡稱；劇中其他角色時而以此名喚之），而Cressida才作克瑞西達。此後尚有若干處出現時而克瑞西德、時而克瑞西達的譯名不一致性，乃因這層緣故。

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 期刊資料庫

歷代文學經典之間的承繼關係。比較著名的是，《特》劇裡的戰爭情節，以及特洛伊王子帕里斯（Paris）和希臘王妃海倫（Helen）的愛情背景，乃依據古典的《伊里亞德》（*The Iliad*）而來。本戲據以命名的兩位主角的戀愛佈局，則主要本於喬叟（Geoffrey Chaucer, 1343-1400）筆下豔麗悲壯、柔婉曲折的中世紀敘事長詩《特洛伊羅斯與克瑞賽迪》（*Troilus and Criseyde*），額外加上取材自伊莉莎白時代廣爲流布、凡街坊俚俗或精英貴族皆熟知的民間傳說——羅伯特．亨利森（Robert Henryson）貶意鮮明的續篇《克瑞賽德的遺言》（*The Testament of Cresseid*）。[11]誠如大多數典型莎劇的結構，此劇仍保留了脫胎自經典的骨幹皮相。好比，上述的「矢志不移、背信棄義、爲人作嫁」，各自成了特洛伊羅斯、克瑞西達與潘達洛斯的代稱和同義詞，也是三者角色造型的樣板，更是劇作家和讀者觀衆之間的「默契」。然而，不管經典是做爲定錨與探照燈，還是包袱約束，至少我們看到有經典做爲先行前導，得以讓莎士比亞放心安適地採取並非他編劇經驗裡慣用的「遲著手點」手法（late point of attack）。[12]只是話說回來，照往例，藉著重構與重撰，莎士比亞的改編，總要帶出大量背離經典的枝微末節。至於莎劇的要核神髓，更往往正是從與經典脫勾的縫隙間開展。

前面談過了戲劇分類法。就「主題」此一範疇而論，「恢宏敘事和普遍眞理」與「小敘述和具細的歷史」相互辯證是如此表現的：承繼十六、十七世紀文藝復興時代二元的思維、二元的宇宙觀，將戰爭與愛情平行並置的表面手法背後，映射出理性和感性的推拉；狂妄自大的英雄氣概、作祟的虛榮心、傲慢的軍國主義、強人形象無限膨脹擴張，與狂熱迷戀的熱情、性欲激情的對峙、衝突。這些都是大敘事。然而一旦對照荷馬（Homer, 800-701 BCE）史詩《伊里亞德》的磅礴正氣、喬叟《特洛伊羅斯與克瑞賽迪》中世紀騎士文學的抒情典雅，和希

11　顏元叔：〈卓勞士與蔡西妲、喬叟對莎士比亞（上篇）〉，《中外文學》第13卷第11期（1985年4月），頁4-5。

12　詳本劇的開場白第25-27行。莎士比亞慣常的寫戲手法是採「早著手點」（early point of attack）的。《羅密歐與朱麗葉》是一例。從《特》劇的開場詩來看，它道明莎士比亞處理特洛伊戰爭不選擇從頭說起，而是只擷取靠近尾端高潮處的一個小切面來談。遲著手點手法同樣也表現在人物關係的佈置上。特洛伊羅斯和克瑞西達在戲一開始，實際上已彼此知道彼此（第一幕第一景告訴我們，克瑞西達三不五時地經常在普賴姆的伊列姆宮裡出入走動，儼然就是宮中人士），彼此相識，甚至早已愛苗深種。第三幕第二景宛如「臨門一腳」的「夜會」，只不過是兩人頭一次把彼此認定、彼此鍾情這件事給說破。又或者，這場愛情戲與其說是小倆口的相互表白，還不如說是他倆一起對觀眾的熱辣辣告白，是爲滿足觀眾，把兩人早已不算隱密的關係（特洛伊王宮裡幾乎人盡皆知），對觀眾扯開。

臺灣大學術期刊資料庫

臘神話特洛伊之戰（the Trojan War, 1194-1184 BCE）莊嚴肅穆的經典性，莎士比亞《特洛伊羅斯與克瑞西達》直呈的褻瀆、「異化」、「雜質」、「反英雄」和衆聲喧嘩的傚仿諧擬、群魔亂舞，便瞬而翻轉正典，使其崩裂破碎。「異質性」的小敘述、微觀的視野和抹除典律的傾向，完全被突顯出來，顯得格外明豔、躍動。然而在冒犯經典的同時，《特》劇也自我解離。大敘述表現在像是希臘主帥阿伽門農（Agamemnon）充斥全劇、冠冕堂皇的華麗演講詞，漂亮卻浮濫的檯面話，然剝開大敘述的母題，雄渾崇高的底蘊，便質變爲徒有匹夫之勇，受制於「里比多」（libido）衝動逞能的殘存骨架。

沒有任何一齣戲比《特》劇更稱得上是大論述當中的大論述了。它是如此野心勃勃而又高明地一下聚攏了戰爭和愛情兩項宏大母題。戰爭與愛情，同爲可以令人因之生、爲其亡的信仰體系，跨足公領域與私領域，越界巨觀的政治範疇和微觀的個人小我；戰爭與愛情，是兩個適足以體現人性的永恆追求與普世眞理的偉大命題。嚴格說來，在藝術、美學、文學的場合裡，再沒有比討論戰事與情事更爲黏膩媚俗而又「政治正確」的輝煌敘述了。不排除多少有幾分「噱頭」的緣故，二十一世紀有西方評者拈出《羅密歐與朱麗葉》（*Romeo and Juliet*）、《特洛伊羅斯與克瑞西達》、《安東尼與克莉奧佩特拉》（*Anthony and Cleopatra*）三劇，給它們下了一個頗爲「俗擱有力」的大標：「莎士比亞愛情三部曲」[13]，聳動又「吸睛」。也許正因爲這個標籤，讓受衆[14]抱著對一齣愛情劇的期待來靠近這個文本。如此期待必要失望落空，主因是《特》劇裡大量堆疊的歷史戰爭的媒材、國家民族的原料喧賓奪主，架空了愛情，佔掉它本該有的份量篇幅與恰當比重。大抵除了《羅密歐與朱麗葉》，三部曲中的另外兩部，愛情都不是亮點。即使如此擅長寫情詩，而曾留下雋永的《十四行詩》（*Sonnets*）和《維納斯與阿多尼斯》（*Venus and Adonis*），莎士比亞並不是「言情」劇作家，仔細思忖他並沒有認眞正經地好好寫過一齣「純愛」的劇本。細數那些看似以愛情爲主旨的作品，無不夾帶了怪誕、異色、奇巧、故弄玄虛的元素，以讓人眼花撩亂的、繽紛的「形式」取勝，至於「內容」的討論、鋪陳，則是虛弱的。於是愛情在莎劇裡，「變形」爲謀略和障眼法、喬裝術，甚至，愛情即「政治」，愛情即「表演」。反觀那些刻意被愛情分散抹糊了焦點者，才是眞正的側重。

13 Marjorie Garber, *Shakespeare After All* (New York: Anchor Books, 2005), p. 550.

14 指讀者與觀眾。

臺灣大學學術期刊資料庫

且不管《特》劇是以戰爭做爲幌子，實則意欲書寫愛情，又或者拿愛情爲號召，替戰爭粉妝，在這兩者中只揀其一，好比捨小情小愛只談戰爭，或者輕戰爭而重愛情，都不會使這齣戲更爲成功。知名莎評家詹．咖特（Jan Kott, 1914-2001）就觀眾的角度已明白指出這一點。[15]筆者甚至想大膽假設，《特》劇是一齣名符其實的愛情劇。咖特對這齣戲有過非常性感而獨特的描述：在《特》劇的「成其好事」與《羅密歐與朱麗葉》的「良宵共度」這兩個夜會場景裡，最醒目的舞台主視覺，就是那張大床，戲劇行動的聚焦與完成，都在戀人的臥榻上，製造出有如電影裡特寫鏡頭的效果，宛如戀人自身構築了一方天地，大床便是那遺世獨立的香格里拉，外部世界剎時消融，萬物遁入寂滅之中。[16]本劇裡愛情是正題、是正文，戰爭不過是佈景、是岔支。例子之一是，戲一開頭，儘管顯得冗長拖沓、節奏散漫，莎士比亞還是花了兩景的篇幅在經營一對戀人中間隔著個媒合者，以插科打諢的戲謔方式，正在互訴衷懷的畫面。好不容易，劇作家安插了個眾將領一字排開、列隊遊街的壯闊景觀，我們看到的卻不是將士們凱旋歸來的英姿勃發，而是有些狼狽的、落魄的、稀疏的、凌亂的打道回府的景象。更有甚者，在那當下，對藏身夾道群眾中圍觀的潘達洛斯和克瑞西達而言，一者興致高昂、一者近情情怯，她們眼所見者，並不是什麼將士，而盡是眞眞實實的、正在行進中的「男子」。頃刻間，愛欲的「世外桃源」裡，「格格不入」的戰爭，彷彿從來不曾眞正發生。[17]

至此，讀者一定覺得怪異，筆者才起了個莎士比亞從沒寫過正格的「純愛劇」的話頭，緊挨著話尾一轉，卻又改口《特》劇是愛情戲。由於莎士比亞的文本本身，一定程度上，是對既定的、理所當然的範型、體式與規格進行反轉與再檢驗，因此筆者提出如此看似相互抵觸、前後矛盾不一的陳述，事實上意在凸出「愛情」劇的「醉翁之意不在酒」，大有可以被重新再思索、再討論的空間。而藉此機會對問題劇進行再發現與新強調的意義，也正是在這個辯證的過程裡頭創發。

緊接著「情場」之後，由希臘頭目阿伽門農華麗而空洞的演說開場，隨後是

[15] Charles Marowitz, “Two Nights of Love: Romeo, Juliet, Troilus and Cressida: Conversation between Kott and Marowitz,” in *Roar of the Canon: Kott and Marowitz on Shakespeare* (New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2001), p. 143.

[16] 同前註，頁132。

[17] Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary* (New York: W. W. Norton & Company, 1974), p. 76.

臺灣大學學術期刊資料庫

擅長賣弄詞藻，說話極富普隆涅斯（Polonius）調調[18]的老臣涅斯托（Nestor）的附和幫襯，主僕二人一搭一唱地將主戲緩步移往「戰場」。此兩人的講話構成全劇的大敘事。只不過這個「主訴」，載滿蒼白失色的贅句與陳腔濫調，徒有格言錦句外殼的浮泛綴飾。希臘陣營的潰不成軍，在阿伽門農疲痺無力的「鏗鏘」表述裡形成最諷刺的迴響。希臘陣營的幕後操盤手，眞正握有實權的「智膽」烏利西斯（Ulysses）的一番表陳，也具現了大論述的規模：

> 特洛伊固如盤石至今未攻克，偉大的赫克托的手仍握著寶劍，這完全是由於我們忽視了最高當局的權力。看這平原上紮了多少營帳，就有多少不務實際的派系……等級不分，微賤者就會表現得飛揚跋扈。天體本身、行星和這個地球都遵循著等級、順序和位置、運行的規律、軌道、比例、季節、形式、職責和習慣，有條不紊。所以這個燦爛的恆星太陽，就在其他星辰的環拱之中，端坐在輝煌的寶座上，他的慧眼糾正著一切兇惡運行的邪光，並像國王的旨令通行無阻地巡視著福星和禍星。但是當行星越出常軌，陷入極端的混亂時……將要擾亂、摧垮、分裂並毀滅邦國的統一和共同締造的和平，破壞安定！啊，一旦廢除等級，這一切宏圖的階梯發生動搖……若等級不分……強悍的人將成爲孱弱者的主宰，粗暴的兒子將打死他的父親。強權就是公理，說到底，沒有是非。這兩者之間的衝突永無休止，在這種衝突中，正義找不到出路。其間一切事物都化爲權力。權力化爲意志，意志成貪欲，而貪欲這隻橫行天下的豺狼受到意志和權力的雙重支持，勢必用強力吞噬天下的食物，最後吞噬它自己……這樣的混亂是由於等級受踐踏而發生的。（頁44-46）

烏利西斯的這篇長段說白，是本劇最知名的「關於等級、位階與秩序」的講詞。劇中，這篇演說的用途，是先以一席弦外之音，爲之後的「獻計」（整治阿喀琉斯的「公子病」）佈局。比起阿伽門農的浮誇，涅斯托的賣弄，烏利西斯的大論述堪稱得上是「正道」、「正念」，除了有攏絡、說服和教化觀衆的功能，以期引發共感、獲致認同，還多了凝聚、收攝、觸動人心的語言造詣、開闊格局和精微洞察。儘管莎士比亞給他的美學定位並非全無負評。[19]有人指烏利西斯僞

---

18 「普隆涅斯調調」意指如這個《哈姆雷特》中的要角般喜浮誇、善逢迎、亦好他人吹捧的特色。

19 顏元叔：〈卓勞士與葵西妲、喬叟對莎士比亞（下篇）〉，《中外文學》第13卷第12期（1985年7月），頁51。

臺灣大學學術期刊資料庫

善，有人說他功利，有人稱他爲政客，有人詬病他的實用主義和機會主義。此人總之被塑像成攻於心計、老於謀略、城府至深、雖算不上大反派卻也絕非「善類」的角色。正統莎劇（悲劇尤其如此），都建立在一個「四平八穩」的基礎上，戲總是開端於既有舊體系的崩塌瓦解，而收尾於新制度之可期與明確。簡言之，莎劇旨在表現從破壞到重建、由否定到創造的脈絡。烏利西斯的論述，很明顯地是在藉著對逆倫悖理、踰越常規的控訴，祭悼著普遍眞理的消亡。筆者認爲，烏利西斯的「等級／階級說」，儘管十足一元中心論，說教味道濃嗆，不乏譁衆取寵的修辭，也有過度理想化、美化的傾向，事實上，它的確宣告了在文藝復興人文主義的語境底下，劇作家對「天地宇宙與萬物生靈同步一致」的「更高的原理通則」的嚮往。易言之，烏利西斯的講詞勾勒出並預示了復返的新秩序、新價值系統、新信仰、新倫理和終極正義的景致。這點毫無疑問。值得思索的是，回歸與重建那「更高眞理」是否可能？又能否得到劇作家的承諾與保證？就像我們在《哈姆雷特》、《羅密歐與朱麗葉》、《仲夏夜之夢》（*A Midsummer Night's Dream*）、《泰特斯．安德洛尼克斯》（*Titus Andronicus*）、《暴風雨》（*The Tempest*）中所看到的一樣。烏利西斯的大論述裡，藏著一處小細節值得重視。「這個燦爛的恆星太陽，就在其他星辰的環拱之中，端坐在輝煌的寶座上，他的慧眼糾正著一切兇惡運行的邪光，並像國王的旨令通行無阻地巡視著福星和禍星」，不啻暗示十六世紀，首由哥白尼（Nicolaus Copernicus, 1473-1543）透過更爲精準的科學演算方式，推導出在當時最具突破性和挑戰神學正統的「日心論」（heliocentrism）的學說。此學說後被伽利略（Galileo Galilei, 1564-1642）通過天文望遠鏡的精密觀測加以確證。雖無法據此推論，武斷證實莎士比亞支持當時被主流意識看作異端邪說的新思想，起碼可以臆測，在藝術的向度裡，他並不一味趨從依附於羅馬天主教會威權認可的「地心說」（geocentrism）爲唯一合法。宗教與政治可能是莎學研究者關注的紅火議題，相對來說卻「貌似」不爲莎士比亞所熱衷，總被處理得神秘、冷淡、保守、低調而隱晦。一方面這當然和主政當局伊莉莎白一世曾在一五五八到一五五九年之間，明文發佈娛樂禁令，勒令公開演出的戲劇不准涉及宗教與政治主題有關。莎士比亞極有可能如同他的父親一般，一生中有很長的一段時間裡，是個不折不扣的天主教徒。此處對「日心論」的輕描淡寫，也許可以有力地說明一件事，起碼對莎士比亞的寫作來說，「意識型態」並不是絕對的取徑。

筆者又再假想，莎士比亞意圖以一種充滿「眞正的幽默感」，並且極其「輕

臺灣大學學術期刊資料庫

鬆」的方式，處理兩則「嚴肅」的命題。雖然多數對這齣戲的評論與解讀，正好相反。

抽乾放諸四海皆準的、普同性的「原則」，濾掉空靈的、精神層次的、理想性的「本質」，摘除虛無縹緲的、形而上的「實在」的加持，莎士比亞爲看似殊異的戰爭和愛情兩者，理出了共用的一條陳述，和最原始、素樸、粗陋、簡單、形而下的原色及本相——物與欲。也即物質的、感官的、肉體的、性的、欲望的、暴力的和權力的。從第一幕第一景開始，劇中人台詞裡便不斷重複指涉如：胃口、吃飽、餵養、吞食、痛飲、剩下來的飯菜、酒腳、髒桶（頁68）、殘渣、吃剩的油污的碎骨稀湯（頁166、167）等物質性意象，並且頻繁地拿各式食物來做爲隱喻，更加強了對物與欲、「食色性也」這層的側重。推衍愛情和戰爭的結果，竟是得出了異常相似的結構和「本體」。一幅「失樂園」的烙印。正像咖特所言：這世界已再容不下「愛情」；所謂的愛，在本劇一開始便已退化、失能、衰朽、質變。[20]不過也或許，世人慣於將愛浸染上理想主義浪漫化的色料，這種「著魅化」本身，才是一種最惡意的蒙蔽。也回應了愚人忒西忒斯（Thersites）所揭：「一切爭端不過是爲了一個婊子和一個王八。」（頁78）「姦淫，姦淫，永遠是戰爭和姦淫！別的什麼都不時興。」（頁168）筆者提出劇作家刻意採取「遞減」和「還原法」來寫作、來鋪排兩個巨觀的大敘述，恰好與哈洛德．布魯姆（Harold Bloom, 1930-）的觀察不謀而合，雖說布魯姆是特別針對角色刻畫來談，他認爲莎士比亞一反常態地用「減法」（reductiveness）和「去角色內在性」（no such interiorizations or inwardnesses）的技巧來摹寫《特》劇人物。[21]上述忒西忒斯的這兩句話有若「箴言」，在全劇裡盤旋繚繞。此君身體傷殘，不免引人聯想是否有意替這個角色鋪排曾爲第一線、直接承擔戰禍戕害的受暴者的證據。因其顯然無法以具體行動來推進或阻撓戰事，故而常以一種「微妙」的姿態，摻和與迴避戰局。又，劇作家刻意強調他的殘疾身體，或爲凸出此人不啻是戰爭所孵化之「變異胚胎」的設計。諷寓手法格外鮮明。忒西忒斯先後爲阿喀琉斯（Achilles）與埃阿斯（Ajax）的弄臣（fool），始終保持坐壁上觀，要不便是搧風點火、撩撥騷弄的遊戲規則，到了末場兩軍正面交鋒的時刻，他的立場有時

[20] Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, p. 81.

[21] Harold Bloom, *Shakespeare: the Invention of the Human* (New York: Riverhead Books, 1998), pp. 330-331.

臺灣大學學術期刊資料庫

看來還更偏袒特洛伊一方。劇中最倨傲冷漠的姿態，最離經叛道、憤世嫉俗的思想，最低俗褻瀆、尖刻嘲諷的言說，最清醒冷峻的洞見，都出自他的回應，故不少批評家認定他就是劇作家的分身和代言體。亦有批評家認爲忒西忒斯傳達了莎士比亞的反戰立場。再看第四幕第一景，特洛伊情聖帕里斯和希臘後起之秀狄俄墨得斯（Diomedes）的對話，如何揭櫫劇作家對戰爭的反感。戀戰之心如同淫欲，戀戰之人既是姦淫者，也是娼妓。如若戰事和性事予人一者高尚、一者庸俗的錯覺，那肯定不是兩者的眞相不同所致，而是別的什麼。

> 帕里斯：依你看，誰最配得上美麗的海倫？是我還是墨涅拉俄斯？
>
> 狄俄墨得斯：都一樣。他配得到她，一直要把她弄回去，不因她失節而表示任何嫌惡……您也配守著她，一直想把她保住。嘗不厭她的荒淫糜爛的味道……他像一隻傷心的王八，甘願喝人家開桶痛飲後剩下的酒腳。您像個色鬼，樂於看到妓女肚皮裡生出您的一個個子嗣。兩個人過秤，彼此重量恰相同，誰佔有妓女，誰稱起來就更重。（頁122、123）

把戰事和情事／性事鏈接在一起，是先承認並悅納其做爲大敘述的主體，再來便是「後退一步」，「反身回望」，質疑並挑戰故事本身的「宏大性」。這是一個赤裸裸的戰爭和性愛彼此重複閱讀，相互解釋，彼此抵消，而又相互保存的「祛魅」過程。如前所述，無論《特》劇被解讀做用戰爭來包裝一段愛情故事，或是以愛情爲引子，虛晃一招，卻扯出了一段戰爭，本劇最主要的戲劇行動，無疑是兩個扎扎實實的求愛情節。這一頭，整個希臘陣營集體爲向阿喀琉斯「求歡」，無所不用其極，目的在誘惑他離開他的美少年帕特洛克羅（Patroclus），走下那張或與男伴同眠，或者終日以調笑模仿取樂的床，走上戰場。而另一頭，特洛伊羅斯也在對克瑞西達調情，重回戰場前，他必要勾引她上床。[22]

耐人玩味的是，不是任何一名希臘女子，不是海倫，不是他那始終沒有登台、甚至未被命名的特洛伊公主、赫卡柏王后（Hecuba）之女，那僅由一封內容抹除的信、銷毀的誓詞做代表，被他戲稱「吾愛」（“my fair love”）（頁155）的「鬼魂角色」（ghost character），喚醒睡獅的血性。眞正促成阿喀琉斯義無反顧重返戰場的，是一名慘死在赫克托（Hector）劍下的青年，被阿喀琉斯暱稱爲「我的甜心」（“my sweet Patroclus”）（頁155）的美男子。換言之，帕特洛克

[22] Marjorie Garber, *Shakespeare After All*, p. 538.

臺灣大學學術期刊資料庫

羅既是阿喀琉斯出兵的「正義性」，更是他的「海倫」。

戰爭、性愛、物、身體性的共相，也表現在赫克托與阿喀琉斯這兩個豪傑與英雄的彼此欲望、彼此爭逐之中。

> 阿喀琉斯：我像女人一樣……巴不得立刻就能見到脫下戎裝的偉大的赫克托，和他談談話，看看他的容貌，我還要仔細端詳呢。
>
> ……
>
> 阿喀琉斯：我懇求勇武的埃阿斯邀請最英勇的赫克托脫下戎裝到我營帳裡來做客……（頁116-118）
>
> ……
>
> 阿喀琉斯：赫克托，我已經把你飽看了一遍，我已經把你仔細端詳了一番，處處都看到了……上天啊，告訴我，我應該對準他身體哪個部位殺死他，是這裡，這裡或這裡？我要給這局部的傷口定位，看清從哪裡下手才可以結束赫克托的偉大的性命。（頁149-150）

「褪去戎裝的赫克托」幾乎貫穿全劇，是相當關鍵的隱喻。尤其是第三幕第三景之後，當睡獅蠢動、即將覺醒，「裸裎的英雄」的意象更是不斷被指涉。也成了照見阿喀琉斯最深處欲念的永恆的遐想。當然我們隨即便知道解答。這些溢滿性暗示，極端殘酷暴力的陳述，原來是阿喀琉斯藉著「意淫」赫克托，探索赫克托的身體輪廓，先精準地沙盤推演將在怎樣的情境下，由他身體的哪個部位著手，好令之一刀致命。想像赫克托終將爲己所有，便帶給他至巨的歡愉和快感。生之欲、死之欲、性之欲、毀之欲，背後恐怕都是所差不遠的動能在推拉。把從「欲望你的敵人」而來的「窺伺男體」，與阿喀琉斯的同性愛傾向搭在一起聯想，十分耐人尋思。

二、「一切堅固的都已消散、一切神聖的皆已瀆污」：兩個系統、諧擬、存在的荒蕪

如同《羅朱》的卡普萊（Capulet）與蒙太古（Montague）家族、《理查三世》（*Richard III*）的蘭開斯特（Lancaster）與約克（York）紅白玫瑰兩大世家、《冬天的故事》（*The Winter's Tale*）的西西里亞（Sicilia）和波西米亞（Bohemia）王國、《威尼斯商人》的威尼斯城（Venice）與貝爾蒙特（Belmont） 此一地名中暗嵌有「美麗山脈」（beautiful mountain）意含的虛擬

臺灣人文學術期刊資料庫

空間、《安東尼與克莉奧佩特拉》的埃及（Egypt）與羅馬（Rome），《特》劇也是由兩個不同的界域構成。隨著劇情開展，劇作家處理兩個系統間的權力交換與權力消長，彼此包覆、遏制、周轉的脈絡，也是重點。姑且不談是否能將兩個體制、兩種色塊切割得如此獨斷且「整齊乾淨」，筆者也不盡然同意套用以下「公式」，將兩者「對號入座」、直接代入的可行性，但希臘和特洛伊的確分別代表兩個矛盾對峙的系統、衝撞的史觀和迥然差異的視野：世俗與性靈、身體與直覺、內斂與過度、開放與封閉、投機與冒險、理性務實與情緒感性、頭腦與心智、重商功利與懷舊激情、無敵艦隊時期的西班牙與伊莉莎白時代的海事強權英國、文藝復興資本主義新世界與中世紀騎士精神的理想主義、浪漫色彩。再有，如果依循「約定俗成」上，問題劇必要對現時材料與當前社會樣態提出針砭，保持覺照，那麼《特》劇裡最突出的書寫策略——反諷——和具現兩個體制的交涉與商討爲軸的中心思想，就被不少史家解讀作是參照埃克塞斯公爵二世（the 2nd Earl of Essex, 1567-1601）的兵變倒戈與被送上斷頭台的政治惡鬥的縮影；此外亦有人讀到了劇作家不啻是影射發生在十六世紀末、十七世紀初，以班．強生（Ben Jonson, 1572-1637）和約翰．馬思騰（John Marston, 1576-1634）爲首的兩造詩人，帶動紛擾喧騰一時的「劇場論戰／藝術之爭」[23]（the war of the theatres）。儘管必須強調這兩個系統的根本性區別，咖特也傾向這樣的看法，將確實存在的特洛伊與希臘，當作是美學的空間、詩化的向度裡的虛構疆界——那有如《第十二夜》（*The Twelfth Night*）的伊利里亞（Illyria）。[24]只是，《特》劇的「伊利里亞」已被拔除了「中介世界」（the liminal state）所具備的綺情異色、狂野奔放、混沌撒潑的質素，被剝奪了轉化重生的極致力量，還原成一處厄夜變奏的人間荒原，有著腥羶而「清明」的氛圍。像是與《威尼斯商人》和《雅典人泰門》（*Timon of Athens*）遙相呼應，《特》劇同樣充斥尖銳突出的新思維、新表述——凡言必提及買賣、販售、交易、競爭、市場價值、經濟效

[23] 「詩人之戰」的一方是班．強生，另一方則是約翰．馬思騰、湯瑪士．戴克（Thomas Dekker），甚至有人說還包括莎士比亞在內。兩派人馬除了藝術觀點與寫作風格有所歧異以外，還分別爲不同的男童戲班子（the boy's companies）寫本，以至雙方除了在藝術上相互較勁，也還在商業上有更直接的競爭關係。班．強生與約翰．馬思騰經常藉由自己的劇作，利用其中某幾個角色，「明目張膽地」諷刺貶損對手。另詳Harold Bloom, *Shakespeare: the Invention of the Human*, pp. 327-328.

[24] Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, p. 134.

臺灣大學學術期刊資料庫

益、待價而沽、精打細算等冰冷的商業語言，支配著希臘人的眼界。阿伽門農：「他（指埃阿斯）自己若估價過高，我們就不用他，讓他像一架機器搬不走。」（頁80-81）帕里斯：「您（指狄俄墨得斯）眞像個小商販，把您想買進的東西貶得不值錢。」（頁123）暗湧的現代性浪潮，隨著堆積氾濫的商事術語漫溢開來，淹沒了特洛伊堅持捍衛的舊秩序、舊文明，澆熄朽敗的道統和古老英雄主義的激情。戰場上的英雄將士和女人，無異於貨物商品。烏利西斯：「我們要像商人一樣，先拿出次品，看能否賣得出去。要是賣不掉，再拿出更好的貨色，就顯得格外風光。不要同意讓赫克托先和阿喀琉斯決鬥……他（指阿喀琉斯）的血液裡想像中的身價不斷地抬高價碼……有助於他盤算的東西……身價百倍……世上有多少東西，最被人瞧不起，卻有很大的用途！還有多少東西估計得很貴重卻毫無價值！」（頁56-57、82-83、111）就市場經濟的原則，經哄抬出來的埃阿斯的價值，遠遠無法和阿喀琉斯相提並論；而被轉讓的克瑞西達，註定搆不著千金難換的海倫。（但誰能說這些所謂的「珍稀」，不是「炒作」，無關「詮釋」。）發生在公元前的特洛伊之戰，一經莎士比亞的鵝毛筆輕撫，已然被去人性化的資本主義邏輯給滲透。從這一點回頭對照咖特解讀劇作家不無可能是採取捨希、特的現實脈絡與地理環境，而選擇了想像中的異域來投射，便有了使人信服之處。如此一來或可突破歷史條件的限制，從現當代的文化概念、社會語境，帶入深刻的批判性觀照。

也許純粹意在戲仿——諧擬史詩英雄的姿態、倣仿文學典範的敘述策略——也許是要傳遞虔敬肅穆的悼殤，當然，這段話更主要的功能是要使出激將法，化解遲滯不前的戰事僵局，敦促兩軍各派出個像樣的人手，替戰事早日做個了結，全劇最哀婉的表述、最冷豔淒楚的隱喻之一，發生在第一幕第三景。

伊涅阿斯：在特洛伊人和希臘人面前赫克托願證實他有個女人，比希臘人擁抱過的更加聰明，更加美麗，也更眞誠，明天他將願意在你們的營地和特洛伊的城牆間吹響軍號，呼喚一位忠於愛情的希臘人。若有人敢出來，赫克托將和他比高低；若沒人，他回到特洛伊後就要說，希臘姑娘都長得又黑又醜，不值得爲她們動刀槍。

阿伽門農：但我們是軍人，若不想、不曾或者不正在愛著誰，那就只能表明他是個膽小鬼；若有人正在、曾經或者想談戀愛，就讓他迎戰赫克托，若沒人，就讓我來。

臺灣大學學術期刊資料庫

涅斯托：如果希臘人隊伍裡找不出一個懷著熾熱如火的激情爲戀人應戰的勇士，請告訴他，我願把我的銀鬚藏在金面甲裡，把這老朽的臂膀放在臂甲裡去應戰，並且告訴他，我的愛人比他的祖母更嬌美，世界上只有我愛人最貞潔……爲作證我要用鮮血和他較量。（頁53-54）

曾經熱燙的中古世紀體統與氣質——公理天道、自然法則、美德律令、正義、榮耀、勇氣、尊嚴、名譽、堅貞、忠誠、深謀遠慮、節制克己、至情至性、多愁善感——已涼，仍以騎士精神爲傲的末代紳士們甘爲淑女出征，趕赴這最後一役，是爲宮廷浪漫愛（courtly love）在戰場上的延伸和顯揚。他們的信念、他們語言中的隱意，就和他們的軀體一樣蒼老。他們宛如初戀小伙子般孟浪躁進，是滑稽的，亦是動人的。

烏利西斯：偉大的阿喀琉斯……在他的營帳裡譏笑我們的戰略，帕特洛克羅懶洋洋地和他一起躺在床上整天說下流的笑話，還用滑稽可笑的古怪的動作扮演我們，這個誹謗者說是模擬我們的舉動。偉大的阿伽門農，有時候他表演你受命掛帥的威儀，像個昂首闊步的演員……他擺出一副乞憐的不自然的模樣來表演你的大氣派；他說起話來像亂調的時鐘，用些不得當的詞……顯得誇張。聽了這些大話，魁梧的阿喀琉斯在床上笑得直打滾……他大喊：「妙極了！這正是阿伽門農。現在演涅斯托。哼一聲，摸一下鬍子，就像他正準備發表演說一樣。」……阿喀琉斯仍然大喊：「妙極了！這正是涅斯托。現在，帕特洛克羅，扮演他夜晚戎裝上陣的架勢。」於是，老人衰弱的體態就成了逗樂的場面，咳嗽，吐痰，打哆嗦的手摸索著繫上了頸甲，把紐釘拉進拉出。看著這逗趣事，這勇將拼命大喊：「帕特洛克羅，夠了，快給我一副鋼做的肋骨，我的肋骨都要笑斷了。」就這樣我們……都成了這兩人取笑挖苦的材料。（頁47-49）

第一幕第三景的這段畫面，被漫天吹噓、鼓噪喧鬧、笑料雜耍給挹注，嚴肅的戰場瞬而被嬉謔怒罵的低級趣味翻轉成滑稽戲台，極盡調侃貶損之能事，十分貼切而傳神地具體呈現了何謂戲仿的喜感表演。用「反英雄」手法來表現諧擬，早成了莎士比亞的慣用技法，卻非由他首創。戲擬策略在西方由來已久，且有其傳統。庶民性、表演性、身體性、技藝性、娛樂性和俚俗色情是最強烈的特徵。

臺灣大學學術期刊資料庫

最具代表性者當屬希臘羊人劇／撒特劇（satyr play）、希臘舊喜劇（Greek old comedy）、啞劇（mime）、羅馬早期的亞提拉鬧劇（the Atellan farce）等等。生活和劇場的界線，在莎士比亞那裡，一向都是可以被抹糊、被混淆的，更可以彼此互涉。正像英雄和跳樑小丑兩者的邊界，往往相互干擾，彼此逾越。如果說莎劇的框架皆起頭自一個頹圮瓦潰的既存體制，而此處烏利西斯的說白，體現的正是這個「顛倒混亂、脫軌失序的時代」（“the time is out of joint”）[25]。這也是咖特所說的：君不君、臣不臣、王子降格成了小丑、丑角提昇成爲王子的困局。[26]

「互文性」（intertextuality），莎士比亞喜用的另一技巧，在本劇中也被挪用做反英雄與諧仿的改寫典範策略。《特洛伊羅斯與克瑞西達》一定曾經「誤導」過不少人「望名生義」，直接聯想到了《羅密歐與朱麗葉》。劇中明確指出特洛伊羅斯的歲數是二十三，足足比羅密歐要年長六、七歲。他對愛情（與女性）仍保有不切實際的憧憬幻想與近乎刻薄的完美主義，使得他的心智年齡倒退回十六歲。特洛伊羅斯在戰場和情場上，都是相對生澀稚嫩而缺乏經驗的。然克瑞西達的年齡則自始至終是個謎團。有批評家延續喬叟作品中設定的克瑞西達是爲有過一段婚姻，如今寡居的少婦，認爲她的年齡落在二十五至三十歲之間。[27]另有批評家則認定克瑞西達正是與朱麗葉相仿的花樣年華少女，頂多就是十七歲左右。[28]長成於危險困頓、動蕩不安的戰亂年代，平日交遊往來者又盡是些宮闈人士，克瑞西達對世間衆生相必然是看得太多也看得太夠，遂堆砌出這個角色極其複雜難解的內在多重性和深徹的孤絕感，時而難掩對世人、對男人、對如愛情這類的核心價值，升起一股由衷而深沈的輕蔑鄙視。[29]雖然莎士比亞對此並無絲毫著墨，身爲叛國賊之女，孤身一人被「遺棄」在特洛伊，身邊唯一的心腹知己（confidante）竟只能是自己的舅舅——一個人際關係活絡、男女關係頻遭挫敗的中年單身漢、行走「江湖」之人（將與劇中主角不同性別之人安排做其閨中密友，很是不尋常）——克瑞西達的處境可以想見是十分尷尬窘促的。單從

25 William Shakespeare, *Hamlet*, ed. Susanne L. Wofford (Boston: Bedford/St. Martin’s, 1994), p. 56.

26 Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, p. 75.

27 顏元叔：〈卓勞士與葵西妲、喬叟對莎士比亞（下篇）〉，頁28。

28 Charles Marowitz, “Two Nights of Love: Romeo, Juliet, Troilus and Cressida: Conversation between Kott and Marowitz,” p. 132.

29 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

文本來看，克瑞西達在身份、文化甚至性別的認同上，不僅僅是失家、失根、失去血緣、失去「體統」的，也可以說她是欠缺「楷模」與典範的。唯一與她的情感／生活／飄流經驗可能產生共鳴共振的，大概是那處境也同樣詭異又不堪的海倫了。因之某種程度上，「既不在這裡亦不屬於那裡」的克瑞西達，肯定是孤獨而又孤立的，以至於雖然失去源頭、沒有歸宿，卻從未見她有過任何「找尋」的企圖，如她主動「泯除」那般積極熱烈。「模仿海倫」，因此不無可能是克瑞西達的一個選項，一條人生的幽徑。相較於文學傳統，莎士比亞的克瑞西達的確是沒有包袱的。因此我們看到正典裡頭慣常要大量加工處理角色如何爲時空環境所形塑，如何爲社會壓力所制約，到了《特》劇，隨著情節的淡化與角色的「淺薄化」，一概都被刪減省略了。平心而論，這絕對不只發生在對克瑞西達一角的處置上。對特洛伊羅斯、潘達洛斯、甚至狄俄墨得斯的角色造型，莎士比亞一概都「一視同仁」。如學者所言，莎士比亞儼然將克瑞西達自他筆下解放出來，脫胎換骨成了一個「到那裡都像在家裡」一樣自在自適的「國際名女人」，大眾的情慾對象。從特洛伊流浪到希臘，只見她改變居所，更換性伴侶，獨不見她轉換心境。彷彿她從前可以愛上特洛伊羅斯，現今可以愛上狄俄墨得斯，往後更可以愛上任何一個人。[30]一切都只關乎「或然率」和「偶然性」。筆者認同上述的觀察，卻有必要再補充一點：克瑞西達有如國際浪人的「（自我）污名化」形象，有很大一部份是從她長年流離失所的飄移經驗承襲而來的，這是一種極其隱微的意識狀態——既不附屬，亦不抓取。至於另一方面，則不無可能是「模仿海倫」的表徵。所以回過頭來說，縱使克瑞西達有著青春洋溢的生理年齡，她絕不像朱麗葉那般未經世事、天眞無邪。她的情緒情感年齡、她的見識眼界、她的思慮與辯才、她的心理活動和精神層次，是要遠遠比特洛伊羅斯來得成熟、世故、機巧、老練、難以駕馭和「瀟灑豁達」的，故常有「超齡」的反應和演出。從這一個層面來思考，則一定程度上「合理化」了長久以來的爭執與學術歧見：克瑞西達如不是已屆盛年，何以舉手頭足間無不流露嫵媚撩人的女人味；如不是通透世情和男女歡愛的「戲碼」，何能運籌帷幄己身「女性的天賦」，手腕如此嫻熟，柔軟身段收放自如，甚至高度冷靜、自覺自明到近乎冷酷、冷漠的地步。順道一提，有批評家對克瑞西達在第一幕第一景與舅父一來一往的對話攻防，言語間絕不吃虧、盡佔上風所表露出來的伶牙俐齒、舌燦蓮花，頗不以爲然，並據此看出

[30] 顏元叔：〈卓勞士與葵西妲、喬叟對莎士比亞（下篇）〉，頁25、34。

臺灣大學學術期刊資料庫

她日後轉型成爲一名狡猾的邪惡女性的「潛力」。筆者卻以爲，克瑞西達絕非莎士比亞筆下口才上乘的女角。比起《威尼斯商人》的波希霞（Portia）、《自作自受》的伊莎貝拉（Isabella）、《捕風捉影》（*Much Ado About Nothing*）的貝特麗絲（Beatrice）、《皆大歡喜》（*As You Like It*）的羅瑟琳（Rosalind），[31]克瑞西達遜色太多，幾乎可以說是拙於詞令了。尤其是她對自己的負心，自始至終並沒有任何自我合理化的說法，或者無謂的辯解託辭，這點倒是令人激賞的。

回到《特》與《羅朱》的互文這個議題。潘達洛斯的名字同時鑲嵌有丘比特與皮條客雙關混義的暗示。他在劇中似有多重身份。[32]做爲女方的親戚和心腹閨密，他儼然是幫羅、朱二人牽線的奶娘（Nurse）。一方面，巧舌如簧、輕浮自戀、既陰鬱耽溺又誇張討喜、與年輕戀人針對愛欲的主旨分別有過幾番猥褻又露骨的「雄辯」的潘達，也讓我們憶起羅密歐的知己密友，那個經常流連忘返於「語言的純粹美感形式」，並且著迷於「風格化的裝飾性修辭」難以自制的牟克休（Mercutio）。[33]另一方面，得知年輕愛侶終將勞燕分飛、生死兩隔，潘達便以長者、智者之姿，對克、特二人加以開導、勸慰，搖身一變成了羅密歐的忘年之交與心靈導師勞倫斯神父（Friar Laurence）的分身。喬叟鋪陳了三年的戀情，到了莎士比亞被濃縮爲較之《羅朱》更甚的「三日之愛」。特別是特洛伊羅斯和克瑞西達兩人集中在第三幕第二景女方舅舅潘達洛斯宅邸的花園、第四幕第二景潘達洛斯家庭院、第四幕第四景潘達洛斯家中一隅這三場愛情戲，「誘導」意味濃烈。放眼這些兩小無猜、私相授受、濃情蜜愛、纏綿繾綣的對手戲，和兩人所使用的語句詞彙，在在與《羅朱》互涉，勾起了讀者對《羅朱》裡「面具舞會」、「樓台會」、「良宵共度」與「破曉訣別」場景的記憶、懷想和「鄉愁」。只是從「結果論」再回頭品讀《特》劇裡這些呢噥的「戀人絮語」，顯得格外尖銳聒噪，扎眼刺耳，很有「東施效顰」的況味。無異也是對正典的改寫。克瑞西達一角無疑是「反（女）英雄」的，是朱麗葉甚至也是德斯底蒙娜的諧擬

31 這幾個劇本分別指：*The Merchant of Venice, Measure for Measure, Much Ado About Nothing, As You Like It*. 中文譯名皆採自方平譯本。

32 Marjorie Garber, *Shakespeare After All*, p. 551.

33 莎士比亞的戲劇語言被不少批評家認爲文詞過度華麗、渲染、浮誇、藻飾，缺乏合宜節度，甚至是很「形式主義」傾向的。牟克休在《羅朱》第一幕第四景中最知名的關於麥布女王／夢婆的長段獨白，劇作家似透過角色之口，難以自拔地聽憑自身的藝術自由與創作衝動帶領語言漫無邊際地發揮、無限流淌，滔滔不絕中，牟克休已渾然忘乎所言，嚴重「離題」了。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

（anti-Juliet and even anti-Desdemona）。[34]做爲朱麗葉的傚仿，劇作家早在第一幕第二景讓克瑞西達挪用自「樓台會」的朱麗葉那裡借取過來的語言，便已首度釋出線索。

> 克瑞西達：誓言、禮物、眼淚和愛情的供品都經別人送來向我表痴心。我看出特洛伊羅斯本人的優點……但我要離遠點。女人被追求時是天使。東西一到手就了結，樂在製作時。談戀愛的女人應該明白這道理，男人珍視的是尚未得到的東西。一般女人往往了解得太浮淺，相愛後和追求期間並不一樣甜。因此我要把戀愛原理來講授：得到了就發命令，沒得到就請求。雖然我稱心如意愛得很堅定，但絕不能讓眼睛洩露眞感情。（頁40-41）

到了第三幕第二景的「花園夜會」，較之朱麗葉更擅長操作語言的克瑞西達欲拒還迎的表演，更是藉由對其語彙的嚴重「剽竊」，來諧擬朱麗葉。

> 克瑞西達：看似難以贏到手，但是殿下，相看第一眼，您就贏得我了——請原諒，要是我招認太多，您就要對我狠。現在我愛您，可是直到現在我還能控制住感情。說實話，我是撒謊。我的情思像長大了的頑皮的小孩，倔強得不服母親管。看，我多傻！我爲什麼要瞎說？……可是雖然我愛您，卻沒有向您求愛，而且，老實說，但願……我們女人也像男人一樣有權先開口。親愛的，叫我住口吧，因爲在這種狂喜中我一定會說出使我後悔的話。瞧您不做聲……從我的脆弱中套出我的隱私。快堵住我的嘴！（頁101-102）

對照稍後更多克瑞西達眞實性格的展露，（儘管她仍然是難以捉摸、不可預測的），我們便會發現上述那套信仰基礎匱乏的說教與被腐蝕蛀空的格言錦句，和這個角色所具有的現實感是脫節的。「欲擒故縱」，收斂了朱麗葉，約束（助益？）了都鐸王朝的安．博林（Anne Boleyn, 1501-1536），更箝制了伊莉莎白時期的未婚女性，因「對追求者施以『捉放技倆』，乃確保對方熱情常持之不二法門」，正是貴族和中產階級家庭的女性家長用來教養適婚女兒的準繩，[35]唯獨收編不了克瑞西達。其正面意義是，克瑞西達的內在世界一定程度上來說，幾乎

[34] Marjorie Garber, *Shakespeare After All*, p. 553.
[35] 同前註，頁557。

臺灣大學學術期刊資料庫

是自由的、抽離的。社會禁忌與道德禁忌，規範不了一個自由的靈魂。那套窘迫的女人心計，不屬於克瑞西達。只有自知自信淺薄的女子，遇上三流的對手，才派得上用場。比起她的求愛者，克瑞西達的激情永遠來得更輕易消退、更需要一再甦醒。

第四幕第二景與第四景的「交換戰俘」，再度諧擬了《羅朱》的「黎明訣別」。同樣還是竊取自朱麗葉的語言，由於即將來臨的角色驟變，轉譯爲銳利的自我指涉、自我解構的陳述。過多且過度自覺的「預言」和「自我暗示」，像是來回繚繞的「變心」、「不忠」、和多次重複戲擬經典的語句——「我們什麼時候會再見面？哪一天我能再見到您？」（頁133-134）——不管是和喬叟原典抑或《羅朱》相比，則多了「理所當然」，而少了衝突拉扯。

> 克瑞西達：我不走，舅舅，我已經忘了我父親。我根本不知道什麼血緣關係。沒有人像特洛伊羅斯和我這麼親、這麼愛，這麼深情。神明哟，要是有一天克瑞西達離開了王子，就把她的名字作爲負心的表徵吧。時間、武力和死亡可毀掉我的身，但我的愛情的根基和結構很堅固……我要進去哭了……扯掉我頭髮，抓破我受人誇的臉，哭啞我清爽的喉嚨，用呼喊王子聲震碎我的心。我不離開特洛伊。（頁128-129）

事實上，克瑞西達是不戀棧的。一旦離開特洛伊，走了便走了，她是沒打算再回頭的。[36]「我們還會再見面嗎？」明顯是「有嘴無心」的空問。克瑞西達也從「模擬、再現朱麗葉」，變成眞正的「反朱麗葉」。

一派評論家指出，較之喬叟的克瑞賽迪，莎士比亞的克瑞西達，無疑是前者的大量萎縮、截斷、簡化、抽象化、扁平化與壓擠貶抑的後果，[37]（其他角色像是特洛伊羅斯、潘達洛斯、狄俄墨得斯亦復如是），如此一來，克瑞西達還是「典範自我」的戲仿、分裂與異化。儘管如此，咖特仍堅持克瑞西達是全劇最明媚照人的角色。也許恰好因爲《哈姆雷特》完成的隔年，莎士比亞就寫了《特》劇，於是造成咖特、布魯姆、瑪卓莉．嘉寶（Marjorie Garber, 1944-）等學者的「視覺暫留」，不斷在此劇裡看到了借屍還魂、喋喋不休的丹麥王子，不甘寂寞而顯靈的哈姆雷特。誠如理查三世和哈姆雷特，克瑞西達與特洛伊羅斯也有強烈

[36] 顏元叔：〈卓勞士與葵西妲、喬叟對莎士比亞（上篇）〉，頁23。
[37] 同前註，頁35-37。

臺灣大學學術期刊資料庫

而急迫的自我表述的欲望。（儘管相較於理查三世和哈姆雷特，克瑞西達與特洛伊羅斯的確顯現出「失語症」癥候）。在不斷自我分析、分析世界的同時，莎士比亞讓這些角色選擇保持全然的自覺。[38]因爲不屑，克瑞西達恐懼承認感受、恐懼無法感受；因爲疏離，她顯得過於「犬儒」；因爲迫切的自我分析的渴望，她成了道地的懷疑論者，最無法信任的正是自己。當她的世界淺薄化到撐不起防衛的理由和重量，反諷成了她的自我辯護，[39]而她則成了哈姆雷特。爲了不隨這個世界而淪喪，變得更加荒誕可笑，只有提前自我毀棄、自我辱沒。海倫是個蕩婦，於此她已經完全明白，被遣往希臘的自己，也終將成爲娼妓。[40]

一般都認爲，克瑞西達的驟轉與崩壞始於第四幕第五景，在她被當作「俘虜人質」，挾抵希臘營地之際。筆者欲推翻這樣的看法，提出克瑞西達的「墮落」，實早在第三幕第二景已現端倪。甚至更早。第一幕第二景，當潘達洛斯直指克瑞西達：「您完全是另外一個人了」（頁39），便已有所「警示」。透過浪漫化與理想之愛的稜鏡來看，第三幕第二景折射出一幅宮廷愛的唯美景致——以保密戀情爲前提的守則下，英偉的中世紀騎士在一處隱閉低調的愛情聖地，向嬌貴矜持的淑女求愛。然事實是，牽線的潘達意指淫媒，他的府邸則無異妓院（六十六行特洛伊羅斯台詞裡提到的愛神丘比特則加強這層暗示。因古代妓院門口多繪有拉弓拔箭的小丘比特圖騰。）更駭人的是，克瑞西達貌似羞赧，重複三次的挑逗性探問與邀請：「你要進去嗎？殿下？」（“Will you walk in, my lord”）（頁99）「您願意進來嗎，殿下？」（頁100）「我的殿下，再到我房裡來吧。」（頁126）學者指出此實爲娼妓攬客用的行話術語。[41]不只如此，第四幕第三景帕里斯開門迎接前來帶走克瑞西達的希臘男人時說道：「請你們進來，將軍們」（“Please you walk in, my lords”）（頁130），乃至來到第五幕第二景狄俄墨得斯與克瑞西達的聳動對話——狄俄墨得斯：「什麼，要我來嗎？幾點鐘？」克瑞西達：「來，天哪！務必來」（頁164）——再再與克瑞西達早前的「性邀請」的話語，形成一種乖謬的呼應和「默契」。沒有人知道克瑞西達何以有此劇變。（「理解」和「交待」這兩個動作，就這齣戲的哲學邏輯和整體脈絡而言，可能都很多餘。當然我們也可以合理推測，劇作家是過份心急，以至於折

38 Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, p. 77.

39 同前註，頁80-81。

40 同前註，頁79、81。

41 Marjorie Garber, *Shakespeare After All*, p. 553.

臺灣大學學術期刊資料庫

損了敘寫角色的篇幅，好更多地爲服從文學史上的「原型」服務。）我們只看見當她再度上場，出現在希臘時，已然今是而昨非，貌似「一夜長大」，言行變得大膽輕佻、挑釁荒唐，彷彿現下的尋歡取樂才是她的本性。只見阿伽門農、涅斯托、阿喀琉斯、帕特洛克羅、墨涅拉俄斯（Menelaus）群雄列陣，組隊接引克瑞西達，「爭寵」般地輪番向她討吻、簇擁著對她調情，而這名小女子則如魚得水地穿梭周旋衆男人之間，游刃有餘，一時間給了我們一種「海倫的回歸」的錯覺。這麼一個大陣仗、如此愼重的一個排場，不是給一個名不見經傳的俘虜，而是爲配得上萬種風情的海倫。是的，回到希臘的，不是克瑞西達，而是海倫。克瑞西達成了海倫的複製品與取代物，成了男人（情慾）想像和（復仇）欲望的投射，同時也承擔起海倫的過、海倫的「原罪」、海倫的罵名。希臘人不能沒有海倫。烏利西斯：「不要臉的東西！她的眼睛、臉龐和嘴唇都會傳情，連腳也會講話。她身上每一個關節、每一個肢體都發出淫蕩的氣味……對每個放縱的讀者她們都敞開內心的畫卷，把她們自己作賤成隨時委身於人供人取樂的賣淫的妓女。」（頁141）烏利西斯的話表面上是對克瑞西達的羞辱，實際上無異於對海倫的嚴厲撻伐。幾千年來，做爲曠古稀世的女性美與愛的表徵，雖說儼然將海倫高高捧上超塵脫俗的天界，奉若神祇，[42]但是別忘了，某種程度而言，海倫也是傳說裡大名鼎鼎的娼婦。[43]這一段貌似衆星拱月，「膜拜偶像」的榮景，實際上不但毫無敬意可言，甚至可以說是「瀆神」的。人類的心理機轉相當隱微，由是也影響到了對於「隱喻」的微妙判讀。處女和妓女、聖女和蕩婦的概念本身，就是它們自己的灰色地帶。第四幕第五景表現「人性相互愚弄、自我玩弄、徹底異化」的段落，亦是筆者以爲雖不見血腥，卻最粗暴的場景之一。這種暴力一部份關乎道德，一部份關乎性別（偏見），一部份關乎國族／種族，然而卻有更大一部份是一種關乎哲學、形而上、認識論的幽微而深邃的暴力。

至少包括咖特與嘉寶在內，不少學者傾向於將《李爾王》（*King Lear*）、《馬克白》（*Macbeth*）、《雅典人泰門》、《特洛伊羅斯與克瑞西達》做存在主義式的解讀。也許這是強化《特》劇滲出的濃郁現代性的重要參考之一。乍然一看，《特》劇的確是一齣瀰溢著「膚淺」的後現代況味，乃至甘於擱滯在虛無

[42] Charles Marowitz, “Two Nights of Love: Romeo, Juliet, Troilus and Cressida: Conversation between Kott and Marowitz,” p. 135.

[43] 同前註，頁141。

臺灣大學學術期刊資料庫

主義的淺灘，任憑它腐臭潰爛、屍氣十足的戲。如顏元叔所述：

> 莎士比亞的構思下，兩地全是墮落人性的結晶……對劇中的任何人毫不留情……讓（他們）落入最黑暗的悲觀；而（他們）的悲觀怨恨擴散開來，污染了人生全面……字裡行間充塞著一股憤世嫉俗的刻薄。全劇中沒有一個好人……爲什麼（他）要寫成這麼個一片漆黑的劇本？其他的問題劇還有好人，唯獨《特洛伊羅斯與克瑞西達》沒有英雄……（讓）觀眾承受……一片漆黑的人性表陳……戰爭是不義之戰，愛情是下流的色情。一言蔽之，人生是個大糞坑。[44]

較之《李爾王》、《馬克白》尤有甚者，《特》劇裡不只「有神論」與「命定論」、「宿命說」受到嚴重破壞，「必然性」的「正義」與天道公理（即，正義的必然性）蕩然無存，連人生的目的、行動（好比戰爭）的意義都被質疑、解除、取消。存在，不只先於本質[45]；存在，更徒然剩下百無聊賴的瑣碎、細節、重複與無限延宕。究其實，《特》劇比起《羅朱》要更撼動、更悲傷。因爲特、克必須活在人性錯位、理想幻滅、滌淨與救贖之不可能的「領悟」之中，而羅、朱卻是死於道德價值重整、新秩序匡復、美好生活之終要臨到的純眞信仰底下。和憤怒絕望的泰門（Timon）一樣，特洛伊羅斯與克瑞西達將不會與生存有任何和解；對於實相，他們已不再需要任何了知和啓悟。戰爭還是繼續，生活還是繼續，即使不會有皆大歡喜的結局，世界也還是繼續。

咖特是對的——「比起悲劇，『荒謬』永遠來得更加暴力與殘酷」[46]。

關於克瑞西達的琵琶別抱、放浪形骸，咖特另有一番驚心動魄的見解。前面曾經提及，爲了避免這個倒逆的世界把自己變得更加荒誕可笑，克瑞西達選擇自我鞭笞的方式，先於這個世界，自我否定、自我捨棄。朱麗葉以死明志，殉情她殉的雖是羅密歐，但更是拿自己奉獻給了信仰（如：和平、友善、仁愛）、陪葬給了「無知」。克瑞西達沒有任何的「眞理」需要她犧牲以求「全」，但她也將自己獻祭出去，與朱麗葉一樣，成了個「殉道者」。比朱麗葉更驚世駭俗的是，克瑞西達利用「濫交」，把自己交付給形形色色的陌生人，將身心曝露在全然的

---

44 顏元叔：〈卓勞士與葵西妲、喬叟對莎士比亞（上篇）〉，頁24、32。顏元叔：〈卓勞士與葵西妲、喬叟對莎士比亞（下篇）〉，頁50-51。

45 「存在先於本質」的論說乃分歧的各個存在主義支脈所共同承認者。

46 Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, p. 83.

臺灣大學學術期刊資料庫

危機之中，向極端的處境開敞，[47]以變向的戕害生命的「儀式」，把存在感推到了極限邊緣，來完成「殉難」。這是克瑞西達自發自主的自我脅迫、自我排拒、自我揚棄。導演查爾斯．馬拉威茲（Charles Marowitz, 1934-2014）曾幫克瑞西達寫過「角色自傳」，生動地描摹了克瑞西達的晚景。馬拉威茲如此分析：晚年的克瑞西達業已蛻變成爲極其成功的希臘名妓。她經營了一家青樓，名聞遐邇，幾十年來爲她攢下無以匹敵的財富，使她生活豐饒，安度晚年。[48]就像尤金．歐尼爾（Eugene O'Neill, 1888-1953）《奇妙的插曲》（*Strange Interlude*, 1928）裡的妮娜．莉茲（Nina Leeds），藉由自願成爲軍妓，把自己承諾給虛無的眞理、人性的荒原、落失的昨日青春。彷彿她們因此便得以置身事外，與這個世界無關。或者最起碼，得以與之處在一種「危險的平衡」的平等狀態。

寫到這裡，筆者想到了尼采。站在「超人」（Ubermensch）這種「更高層次的存有，和綜合一切、涵蓋一切、完全獨立自足自由的人」[49]的視角，尼采頌揚的「永劫回復」（eternal recurrence）的理念，將確保某種「洞見」，在每個現時性的當下發生，並產生全然的明晰。這種超越性，必須是不被理性意識所依附，不被文化、權威、信條所搆及，且非語言可名狀的。它會在深刻的靜默裡浮現。然而，從凡人的立場而言，永恆回歸的洞見，將以似是而非的兩難與存在的根本性弔詭的形式重現，同時伴隨著矇矓晦澀的籠罩。當下性的透亮被一切存有的混沌現象給掩蔽，無窮性遂淪爲一種難以出脫的「惡性循環」的法則。[50]尼采的永劫回復像極了佛教哲學裡的「輪迴說」與「涅槃說」。人們常道「輪涅不二」，就是指此兩者不必然有先與後、因和果的僵固關係。兩個看似相反的概念、對立的經驗，竟得以在一種陳述底下彼此共容、相生，裡頭學問很大，淺言之，可以說當中的差別主要取決於觀看者的「位置」和視角。涅槃雖不盡然等同現象的衰壞與肉體的隕歿，卻是一個截然不同的精神境界與「見地」的發生。要說這代表某種階段性的完結，也是成立的。永恆回復體現爲生死輪迴的惡性循環模式，正是莎士比亞描繪的特洛伊戰場也是存在的戰場的基調，我們已經太過

47 Charles Marowitz, "Two Nights of Love: Romeo, Juliet, Troilus and Cressida: Conversation between Kott and Marowitz," p. 141.

48 同前註，頁148。

49 Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, trans. W. Kaufmann (New York: Vintage, 1967), p. 464.

50 Pierre Klossowski, *Nietzsche and the Vicious Circle* (Chicago: University of Chicago Press, 1997), pp. xvii, xix, 53, 54.

臺灣博碩學術期刊資料庫

熟悉。那麼，永劫回復所閃現的「靈智神思」呢？某部份而言，克瑞西達正向尼采的超人趨近。她們是生之痛苦的最大「超克」者，敢於直接和生存的最大苦難拼搏；她們也是生之快慰的最大享樂者，無時無刻不具有放縱、歡欣、顛狂的天性，是酒神的復活，是權力意志的主宰者。[51]她們的生命歷程將從反抗奴性、推翻順服的「我應」如何如何，轉化到「我要成爲」如何如何，再揚昇到「我即是」如何如何的強韌狀態。理解到並親身實踐人性並不自由，亦無法逃逸，抵抗被這個世界無止盡奴役的唯一可能性是，把這種被掠奪、侵犯、壓制與創傷的卑劣感受推到究極處，讓克瑞西達和妮娜莉茲得以疏隔出來，用她們的「眞知灼見」，冷眼旁觀生命的無可理喻，成爲「清醒的少數」（lucid few），一種「類超人」的哲思態度。

出現在《特》劇裡的幾樣小道具——從中世紀傳承下來的愛情信物：袖套、仕女手套和書信——已被消音、被抹去內涵，輔助了克瑞西達的「變形」。被轉贈的愛情信物除了表示締盟的崩塌，同時也屬於克瑞西達自我破壞的一部份，是必須被銷毀、被剝奪的。正像以此交換並取得「尼采式的遺忘過去的勇氣與力量」一樣，所有關於舊文明的記憶殘影需要被重新「初始化」，以爲「變異成超人的那一刻的到來，預作準備」[52]。當狄俄墨得斯的頭上戴上了特洛伊羅斯饋贈給他愛人的袖套，美男子成了小丑。而這面照妖鏡，也倒映出遭受背叛的特洛伊羅斯，頭頂長出碩大犄角的怪模樣。滿場追逐、滿場亂的小丑與愚人，硬是把戰場變成了鬧騰騰的雜技班子。第五幕第三景由潘達洛斯帶來一封克瑞西達捎給特洛伊羅斯的信件，也只是故弄玄虛、吊足觀衆胃口罷了。這封信才登場便迅速被特洛伊羅斯撕毀，因此它只能是缺乏解釋、失去意義、永遠無法被觀衆察知、並且對於推進劇情毫無幫助的沉默符號。

終場赫克托無厘頭的怪誕死法，再次扣回「生命漫無目的，行動渾無意義，眞相破碎、迷離而隨機」的存在主義題旨。赫克托的死亡，本意應該是要藉由拉垮阿喀琉斯，來服務、成就、圓滿大英雄赫克托的正面形象，把他做爲歷史人物的典範定位推到最高峰。不料他「爲死而死」的異常表現、「脫稿演出」，除了

[51] Robert C. Solomon and Kathleen M. Higgins, *Reading Nietzsche* (Oxford: Oxford University Press, 1988), pp. 143-149.

[52] Fredric Jameson, “Foreward,” in *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. xii.

臺灣大學學術期刊資料庫

展現暴力美學的意象和華麗的視覺語言——「你一身好鎧甲就這樣送了你的命。幹完了一天的工作，我得歇一歇。劍呀，休息吧，你吃得滿嘴都是血。」（頁183）「他死了，屍體被綑在兇手的馬尾上，慘無人道地拖過了恥辱的戰場。」（頁186）——更意外促成黑色幽默式的猥瑣死法和反英雄效果。赫克托的屍身被阿喀琉斯惡意以馬匹拖行示眾，極盡凌辱。藉由赫克托的窩囊死法，《特》劇不只重塑了古來英雄必會馬革裹屍、死得其所的壯烈結局，更顛覆了阿喀琉斯在正史上一面倒的正派形象。可以說是雙重的反英雄策略。當特洛伊城已然站在命運的順風處，情勢突然大逆轉，第五幕第六景出現了一個無名的神秘鎧甲人。完全緘默的穿鎧甲者，似是死神的顯化，[53]埋伏下物與欲的誘拐、死亡的召喚。一時見獵心喜的赫克托不僅得意、放鬆、「輕敵」，還露出前所未見的「貪婪」[54]、噬血本色。赫克托：「站住，站住，希臘人，你是個好目標。啊，不站住？我很喜歡你的鎧甲。我要打碎它，把全部鉚釘卸下來，但它將屬於我。畜生，你不願站住嗎？好，你逃吧，我要追上你剝你的皮啦。」（頁181）他卸下／獲得了神秘人的鎧甲，重複他的動作——赫克托竟在最「錯誤」的時機、最危險的地方，「無意識地」脫除自己的一身盔甲——遂也複製了神秘亡者的結局。

三、「重新估定一切價值」

如果說《特》劇具備十足的現代意識甚至後現代主義的體質，很重要的原因是劇中貫穿了實相與表象的辯證，價值與詮釋的尋思，眞理與觀點的反詰，絕對與相對、雜質與純粹的叩問，這些現代文學批評和現代哲學皆相當熱衷的題目。這也是何以《特》劇會被布魯姆稱爲莎作裡最菁英、最艱澀、學理氣息較之《愛的徒勞》（*Love's Labour's Lost*）或《哈姆雷特》更濃厚，也是思想最駁雜、繁複、迂迴的一齣戲。[55]甚至有評者大膽斷言，《特》劇是莎士比亞專爲一小撮特殊族群搬演的戲——如不是被召入宮中御前演出，則是爲四法學院（the four Inns of Court）的律師這群高階知識份子私下表演——不「對外開放」。免除票房壓

[53] Marjorie Garber, *Shakespeare After All*, p. 543.
[54] 顏元叔：〈卓勞士與葵西妲、喬叟對莎士比亞（下篇）〉，頁51。
[55] Harold Bloom, *Shakespeare: the Invention of the Human*, p. 327.

臺灣大學學術期刊資料庫

力和商業考量，劇作家這才敢於「冒大不韙」，在劇中置放大量「肆無忌憚」的主張，和不是那麼輕易就可以被消化掉的論述，不怕觀者不買賬，不能「心領神會」。

如果不是這一番「價值說」所帶出的哲學內涵和深刻辯證的光環加持，特洛伊羅斯眞是個令人有些傷感但多數時候卻挺枯燥的角色。他既沒有羅密歐可愛，沒有奧塞羅可悲，沒有哈姆雷特可佩（當然，他也不若哈姆雷特可厭，如果哈姆雷特某種程度上確實使人生厭的話），甚至也沒有伯特倫（Bertram）、安奇羅（Angelo）或文森修（Vincentio）[56]招人非議。早在第一幕第二景，當特洛伊羅斯悻悻然說道：「怪不得海倫那麼美，因爲你們每天用鮮血塗抹她」（頁26），他第一次拋出「價值人估」的見識——足夠多數的主觀，便會構成「中立」與「客觀」。特洛伊羅斯再說：「我不能爲了這個緣由去作戰。對於我的劍，這個題目太乏味了」（頁26）。他看透了「本體論」堅無可摧的虛幻本質，並且價值既和眞理無關，亦無法放諸四海皆準，價值不但是由人估，還必要「與時俱進」，堆疊上更具說服性的理由，不斷被重估，被變爲「事實」。然而最精緻細膩的「價值重估」的論諍，則體現在文本的另外兩處。一是第二幕第二景特洛伊羅斯與赫克托的辯論，主戰者與反戰者、保留海倫與歸還海倫兩造僵持拉鋸。風華正茂、年輕血性的特洛伊羅斯言之鑿鑿的「價值人定」說，雖然意在傳達此角的理想性和喜彈高調，卻很有沙文主義的口氣，物化女性的思維。二是第五幕第二景最著名的「是也非也」、二律背反的思辨。竊聽到克瑞西達變節的事實，藉由與烏利西斯和忒西忒斯的辯駁，引發特洛伊羅斯陷入有如哈姆雷特更是尼采式的長考。

在衍生出價值重估的領悟，並且大膽地「向統一性和整體全面宣戰」[57]以前，勢必先經歷「上帝已死」的陣痛，也就是被逼著站上傳統信仰與最高價值潰堤解體的時代岔路口，掙扎面對或是迷途、或是無路可出的焦慮困頓、痛苦絕望。這裡的「上帝」，即言必稱宇宙性與普同性的大敘事。至少囊括了主體（subject）、實體（substance）、偶像／神、形上學（metaphysics）、本源（origin）、觀念（idealism）、柏拉圖的理型世界（Plato’s the world of Ideas）、

56 此三人分別是《結局好萬事好》和《自作自受》兩劇中的男性要角。《結》、《自》二劇與《特》劇齊名，並列爲問題劇。

57 讓-弗朗索瓦．利奧塔：〈對「什麼是後現代的？」這一問題的回答〉，收入汪民安等編：《現代性基本讀本（上）》（開封：河南大學出版，2005年），頁380。

臺灣大學學術期刊資料庫

邏各斯（logos）、內核（essence）、「一」。上帝已死，便意味著「眞理宣稱」（truth claims）的窮途末路、舊法統的終結、二分法的崩盤、既存（認識）體系的轉移讓渡與正典的改寫。

特洛伊羅斯：我心中還有一個信念，還有一個非常強烈的希望，它要推翻眼睛和耳朵的見證，似乎這兩種感官都是騙人的……請問剛才克瑞西德在這裡嗎？

……

特洛伊羅斯：她肯定不在這裡。

烏利西斯：她肯定在這裡。

特洛伊羅斯：嗨，我沒有瘋，我斷定她不在。

烏利西斯：我也沒有瘋，剛才克瑞西德在這裡。

特洛伊羅斯：爲了女性的尊嚴，切莫相信！想一想，我們都有母親，不要讓那些頑固的批評家鑽空子。他們找不到誹謗的材料，就拿克瑞西達來衡量一切女性。寧可說這不是克瑞西德。……這是她？不，這是狄俄墨得的克瑞西達。要是美貌有靈魂，這就不是她。要是靈魂指導神聖的誓言，要是神明都喜歡聖潔的東西，要是有感情和諧一致的規範，這就不是她。啊，瘋狂的理性呀，你爲自己辯護又反對自己，雙重的力量——理性可反叛自身卻仍然是理性，脫離理性後不肯離理性法則！又是又不是克瑞西德。我的內心正進行著一場奇怪的鬥爭：一個不可分的東西竟然會比天和地還要隔得遠。（頁165-166）

雖說兩處的辯題深淺不同，主旨與對象不同，論述的細膩嚴密程度不同，說話者（皆爲特洛伊羅斯）的思維高度、語言厚度不同，戲劇美學效果亦有差異，若按邏輯、按「哲學之悟」的次第來說，第五幕第二景的發生，要早於第二幕第二景。像是分別體現了「絕處」爾後「逢生」的兩種姿態、兩樣心境。

耶魯學派的文學批評理論家米勒（Joseph Hillis Miller, 1928-）以深受尼采學說啓迪的「解構主義」的閱讀策略，試圖重新「打開」特洛伊羅斯的這段獨白。米勒看出帶給特洛伊羅斯重創的，除了是愛人的移情別戀，當他自覺到言說的自我反叛、自我抵消、自我推翻，更給了他沉痛的一擊。語言的模稜兩可，造成理性意識的分裂並帶來深徹困惑。從解構的角度來說，語言本身的無法固著、不

臺灣人文學術期刊資料庫

可確知與飛散特質，將使所有論述與表陳產生雙重性，懸而未決。話語的內在雙重性與多義性，經常阻礙表達的完整和統一，使之相互掣肘、相互擷抗、彼此干擾。在特洛伊羅斯來說，不只克瑞西達背棄了他，連他自己的理智都在來回擺盪之後不得不投誠在「雙重的力量」或「雙重的權威」（bifold authority）底下，無助而無望地裂成對半，彼此扞格、互爲牽制。雙重力量之於特洛伊羅斯的撕扯，不單是表現在他憑過往相處點滴「虛構」出來的克瑞西達，與被當前的背叛經驗「條件化」之下的克瑞西達形成劇烈衝突的這種「認知失調」上。雙重權威還落實在暗示任何一個表意系統（signifying system）的成立，必要先預設某種單一的、約定俗成的邏輯在背後運作，然而結果卻是，它將「違背心意」地「反證」「理體中心主義」（logocentrism）並非顛撲不破。這段獨白中的幾個關鍵字，如：理性、法則、和諧一致、辯護、力量，再再暗示以邏各斯中心來審度世界的認識論本身的搖搖欲墜，並註定要帶出另一套迥異的語言系統。理性的話語永遠在指向某物的同時，偏離某物，像是落入「測不準」定律的詛咒。就像在特洛伊羅斯的論述中，無可避免地勾出了相互矛盾、彼此衝擊的兩套認知的各自表陳——一是記憶裡忠誠的克瑞西達，一是在場的反叛的克瑞西達；一是物質界的克瑞西達，一是先驗的克瑞西達。又因爲兩套意義都由單一的理性主體產生，於是也說明了理性的解離，主體的分裂，心智的自我對抗。從藉由語言來尋找並確立意義，變爲意義的延遲、缺席。[58]這正是理性的瘋狂，言說的瘋狂。如此瘋狂的語言註定無法陳述或保證某種終極性與絕對性。不管那是終極的眞理，抑或絕對的謬誤。瘋狂並非是理性的反面與對立；瘋狂伴隨著理性；理性即瘋狂。

「對理性主義批判最猛烈的，當屬尼采及後現代主義哲學家，如李歐塔、德希達（Jacques Derrida）等。他們懷疑任何大敘事、反對任何基礎和中心，認爲理性和主體性不過是一個無處不在的暴君，人不過是理性的犧牲品。所以，這些後現代主義者試圖從各個方面否定理性，解構主體，甚至消解人自身，由此來暴露精神危機。」[59]第五幕第二景特洛伊羅斯很明顯地是以自身的理性來批判理性的缺陷，以自身做爲「限制性」的思考主體（即，無法周延的，並且極有可能發狂的）來重新審度本質的隱蔽與斷裂，思考著思考的含混晦澀，進行一場「否定

58 Jonathan Gil Harris, *Shakespeare and Literary Theory* (New York: Oxford University Press, 2010), pp. 45-49.

59 黃崇憲：〈「現代性」的多義性／多重向度〉，收入黃金麟、汪宏倫、黃崇憲編：《帝國邊緣：台灣現代性的考察》（臺北：群學出版，2010年），頁45。

臺灣大學學術期刊資料庫

的辯證」。以第五幕第三景爲例，與日神崇拜的主流世界觀穿插並置、交織錯落的是夢、直覺、預言、徵兆、幻覺、先知、天啓、瘋狂等要素，豈可能是在藉機歌頌酒神氣質，預告非理性、超理性力量的勝利？

第二幕第二景狂熱份子特洛伊羅斯憑著一席話，弄得身經百戰的赫克托啞然失聲，也不得不動搖立場。特洛伊羅斯的論述才在第九十六行結束，赫克托旋即被說服，同一景的一百八十七行，有了立場轉向的表態。因爲：

> 什麼價值不是人估的？……帕里斯到了要去的港口，爲換回希臘人擄去的我們的老姑母（指普賴姆的姊姊、埃阿斯的生母）他奪來了希臘王妃。她年輕貌美，勝似天仙，使朝霞黯然失色。爲什麼扣留她？因爲希臘人扣留了我們的老姑母。她值得扣留嗎？嗨，她是一顆明珠，其價值使得千百位國王乘船渡海去尋寶。你們必須承認帕里斯去得對，因爲你們大家都喊「去、去」也必須承認他帶回了貴重的戰利品，因爲你們大家都鼓掌喝彩高喊「無價寶」……東西已經偷來了，卻不敢保留。我們是不配偷這種東西的竊賊。（頁67-69）

光聽這番說法，很難想像特洛伊羅斯才是個初生之犢，因爲他的主張不單是對搖擺未決的特洛伊使出一記殺手鐧，也是對赫克托的激將法，同時他更戳破了意識形態的支配與操弄，才是事物的本質、理性的眞相。正像尼采曾在《道德譜系學》（*On the Genealogy of Morality*, 1887）一書中直指：「沒有事實，只有詮釋。所有觀察都涉及觀點，所有知識亦復如是。」[60]藉由首先承認普遍價值的相對性、脈絡性、物質性、人爲性、概念性、文化構建性、言說性、虛假性、去本體性，而來再次證實歷史鬥爭的絕對正義性，確保戰爭的必要性與正當性。以上說法聽起來似乎是邏輯悖謬的，事實上由「破」到「立」的這兩個層次，卻是十分「有機」的「因果相生關係」。因爲即使「眞理是一種謬誤，但是缺少了它，某個物種就無法生存」[61]，這是《權力意志》（*The Will to Power*, 1901）一針見血的提醒。所以重新估定一切價值的意義在於，否定和破壞之後的解放與「創造」。尼采聲明：否定和破壞指的是摧毀絕對的命令、絕對的認識，對至高無上的準則與道德理想進行徹底批判，看穿以邏輯判斷爲理據的傳統的不可確定性，

[60] Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, trans. W. Kaufmann (New York: Vintage, 1967), pp. III, 12.

[61] Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, p. 272.

臺灣大學學術期刊資料庫

翻轉一切存有由所謂超驗的本質、超驗的目的而決定的僞知識。而創造則是未定型的，能動的（dynamic），無以預測的，並且處在一種永恆變化、永未完成的動態之流中。尼采告誡我們：消解眞理之餘，同樣重要的是肯定價值。「因爲創造了這個有價值的世界的是我們，是權力意志，是作爲這個世界的『本體』的權力意志，表明了它超越於求生之上的生命的意志和目的，價值對生命來說，才是最終決定的東西。崇敬眞理乃是虛妄假象的結果。」[62]更重要的是，在重新估定一切價值的途徑之中，必須不爲那絕對唯一的「標準」所羈絆。重估雖然勢必要牽涉到「判斷」，然判斷力本身卻可以是非常個人化的，無異於美學創作、藝術生活一樣極其個體性、特殊性。正像尼采提出「世界的實相是永劫回歸的自我克服、自我超越的當下」一樣，典範的移轉與持續不斷的改寫將成爲必然。[63]價值重估與權力意志既是否定的也是肯定的，是悲觀的也是樂觀的，是病態的也是健康的，可以有反面和正面的解讀，被動與主動的體現，消極和積極的觀照。誠如尼采在定義虛無主義的時候，也曾開宗明義直言，虛無是有雙重意義的：「頹廢的與強硬的、精神力退縮墮落的與精神力高昂振奮的。」[64]不管是善是惡，價值重估與權力意志都勢在必行，是「常態」，更有可能是凌駕善惡的生命能量底層的驅動力。在《特》劇裡我們可以清楚見到它們如何落實、應用。

> 支撐我們的也只有「無」了……而隨之帶來的是所有價值的顚倒，我們所根據的價值基礎原來皆爲虛妄。我們現在是被拋在虛無之中，沒有什麼可以塡滿這個虛妄。只有窺視到這個沒有目的也沒有意義的深淵的人，才能（從濾鏡的另一頭）了解「永遠回歸」如此讓人目眩的啓示。對這個思想我們以它最可怕的形式來想想看，既沒有意義也沒有目標，由無出發又回到無，是不可避免的回歸，永遠如此，這就是虛無主義的極限的形式；「無」一直繼續到永遠！[65]

如果沿著上述虛無主義的邏輯，剝開所有敘述的恢宏表層，像咖特幫我們指出的，我們只會看到戰場上敵對的兩軍不明所以地繼續廝殺。如果戰爭的眞相就

62　同前註。

63　Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*, trans. Marion Faber (Oxford: Oxford University Press, 1998), p. 33.

64　徵引自松浪信三郎對尼采虛無主義的詮釋。松浪信三郎著，梁祥美譯：《存在主義》（臺北：志文出版社），1982年。

65　同前註，頁70-71。

臺灣大學學術期刊資料庫

是一座大型屠宰場，[66]那麼允許戰爭橫行其間的這個世界，正像由於野蠻所以得以生成的文明一樣，將變得荒謬至極。尋找意義註定落入迷途、漂浮的迴圈。意義只剩下起源消失、內容抹除的標題。正像這場直到戲散都還不見休止的戰爭。因此所謂宏大敘事，也徒然只是關於戰爭實相妖嬈斑斕而豔情的過剩拼貼。《特》劇的「總體敘述」是圍繞著那場希臘與特洛伊之間僵持、痴纏了十年之久的戰爭。然而文本中遍在的戰爭，已淪爲一個意旨不在場的喑啞符號。當海倫的希臘丈夫墨涅拉俄斯說道：「現在別提她了，將軍，她是個臭題目」（頁147）。根據文意，臭題目他指的是海倫，但也未嘗不是戰爭，不是存在本身。劇中不乏犬儒主義者在在於這場極度耗損、疲痺乏味的戰爭中，看到了毫無目的的虛擲、漫無底線的拖延與百無聊賴的堅持。詭異的是，人人都看穿這一點，卻仍舊重複周折，沒有「前進」，亦無眞實「行動」的任何可能。有學者因此聯想《特》劇的執導者和幕後編劇，無異正是那敏於思慮、困於行動的哲學家王子哈姆雷特。[67]這當然是個隱喻。然要說此劇隱約透露些許「荒謬劇場」的味道，或許也不至於離譜。正當性與正義性早已膩煩蒸散，要防衛的理由也已陳腐糜爛。且看赫克托自覺的陳述：「放海倫回去吧，自從爲了她大動干戈以來，我們損兵折將，死傷千千萬……既然我們犧牲了這麼多人來保衛不屬於我們又毫無價值的東西（即使她姓我們的姓，有一點價值），那還有什麼理由拒絕把她交還給人家呢？……我們不值得花力氣把她留下來。」（頁65-67）除了赫克托，狄俄墨得斯也識破這一點，看得透徹透亮：「爲她（指海倫）的淫穢血管裡每一滴臭血，犧牲了一個希臘人；爲她的穢身上每一塊霉爛的皮肉，殺害了一個特洛伊人。自從她會說話以來，她嘴裡吐出來的正經話的總和，遠不及雙方爲她戰死的人數多」（頁123）。普遍眞理的「不可逆」，透過價值重估的凜冽目光，其虛妄性無所遁形。

然而世界不會自動變得更好或更壞，縱使它隨時可能突然停下或消失。那一刻來臨以前，它持續運作，看似一如往常。沙特（Jean-Paul Sartre, 1905-1980）小說《嘔吐》（*Nausea*, 1938）裡的主角，因偶然目睹七葉樹殘根的存在而有以下自白：

怪物似的軟軟的無秩序的一團東西——只剩下非常淫猥的裸現的一團東

66 Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, pp. 77-78。

67 Marjorie Garber, *Shakespeare After All*, p. 538.

臺灣大學學術期刊資料庫

> 西……沒有道理的、拿它沒辦法的、無法形容的……存在不過就是在那兒的意思。存在者不過就是出現、相遇，如此而已，絕對無法再加以演繹的……存在是不存記憶、行蹤不明的東西，甚至不留一點回憶的。無限的存在、多餘的存在，遍及各地的存在……那是令人厭惡的東西。我因爲對這種沒有道理的、範圍如此大的存在之憤怒，而感到氣都要喘不過來了……我大叫：「多髒啊，多髒啊！」我爲了要弄掉這種髒東西而抖動身體，但髒東西卻硬是弄不掉。眼看著幾噸幾噸的存在啊，我倦怠得快喘不過氣來了。[68]

這樣的世界需要人們給它一個理由、一個目的、一套價值、一個選擇、一種說法，以證實存在本身並不無謂亦不徒然。人，並沒有被拋下，或被棄置。存有，有其莊嚴性。歷史的著力點，由是只能打釘架樁在師出有名的「聖戰」——「如果不是爲了榮譽……那我眞不願意爲了保衛她再灑特洛伊人一滴血。可是……她是有關榮譽和聲名的大主題，是我們完成英雄偉業的動力，現在我們的勇氣可戰勝敵人，今後我們的名譽將彪炳史冊……即使能獲得全世界的財富，也不願放棄榮譽即將在頭頂閃閃發亮這樣一個好機遇。」（頁74）[69]「東西」搶來就搶來了，是無法再交還的。失去了這個前提和基礎，那些損兵折將、死傷千千萬，將了無意義。儘管我們都知道，倘使放任虛無主義無限蔓生，世界會面臨一種可能，人類只有一種後果：「最崇高的價值會貶抑自身。也就是說，至高的種種價值失去了其價值，它喪失了目標，毫無目的可言。若問『爲什麼？』以及『爲了什麼？』，竟無以作答，也永遠找不到答案。」[70]看清眞相、保持醒覺，對確保一段歷史不墜，把文明帶向更遠，是過於稀薄的。就像承認「題目」過氣腥臭，只會加強作答者的荒誕愚昧。然而別忘了尼采的宣言：「這個世界本身就是權力意志的彰顯，除此之外別無他物！人自身亦是這個權力意志的表現，除此以外別無他物！」[71]讓我們把劇中不斷重複的價值論——價值人估，試著用尼采的觀點，重新導回大論述的派生與闡說上頭。就像閱讀「海倫」一樣，人人都有欲望，兩軍之中每個人對「非戰不可」和「非爲海倫而戰不可」，都被賦與了充分的詮釋權。從這個角度看，戰爭，其實是共謀。特洛伊羅斯在劇中最著名的台

---

68 轉引自松浪信三郎著，梁祥美譯：《存在主義》，頁118。

69 粗體爲筆者自加。

70 Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, p. 465.

71 同前註，頁550。

臺灣大學學術期刊資料庫

詞：「什麼價值不是人估的？」，充滿尼采式的辯證，有力地爲「眞理即價值和解釋」的察照背書。搶人的帕里斯先聲奪人的一席話，很好地說明了這一點：

> 父王，我本不打算獨個兒享受這樣一位美人所帶來的歡樂。但爲了洗雪她被劫失身的玷污，我要堂堂正正的把她留下來。如果在卑劣的強迫下再把她交出去，對這位被劫的王妃是多麼悖理，對您的偉大尊嚴是多麼不體面，對我是多大的恥辱！難道像這樣丟臉的想法會潛入您高尚的胸懷？爲保衛海倫，我們這一群中間最平庸的人也會振作起精神，敢於拔劍而起；爲保衛海倫最高貴的人也願獻出生命，不在乎死後無聞。因此我要說：她這個美人可說是蓋世無雙，我們了解她，定要爲她上戰場。（頁71-72）[72]

做爲永恆的象徵和戰爭的名字，在帕里斯加諸的意義底下，「海倫」的「價值」，值得一場文明爲之而覆滅。

除去榮耀和聲名等堂而皇之的說法，尤有甚者，大故事更將眞理的邏輯粗糙化、悖謬化，將手段等同目的而成「以暴抗暴」、「以戰止戰」，甚至「匱乏理由」而戰。理性是人本主義最自豪的發現，然戰爭卻是理性的自我異化。以理性爲憑據的戰爭機器，背後由「非理性的操作」駕馭、驅策、榨取、枯竭。這無異於也是一種權力意志對價值的書寫。本劇結尾，特洛伊戰爭並沒有因爲勇士赫克托慘遭到阿喀琉斯率領密彌冬人（Myrmidons）偷襲暗算而死告終。哀憤交煎、難以吞忍奇恥大辱的特洛伊羅斯執意再戰，血債血償。其緣故（有大半）也是「衝冠一怒爲紅顏」，好藉機「教訓」奪人所愛的狄俄墨得斯，報復善變反覆的克瑞西達——「保住你的婊子，希臘人。現在爲你的婊子而戰吧，特洛伊人。奪回袖套！奪回袖套！」（頁175）[73]到頭來，「聖戰」究竟是爲公共議題還是私人理由，爲伸張天理抑或挾怨復仇，早已曖昧難辨。

人們終究只能透過詮釋來走近或是遠離某物。叫人「傾國傾城」的，往往是解釋，大抵和那物沒有多大關連。

本劇嵌著一處醒目耀眼的平行手法：特洛伊的克瑞西達，成了希臘海倫的接班人，繼承了海倫的名字和關於海倫的敘述。即便多數評論家認爲此二者的價值遠遠不能相提並論。起碼，海倫價值一場戰爭，她那張絕世容顏，足以號召千軍

[72] 粗體爲筆者自加。

[73] 此爲在一旁敲邊鼓、看熱鬧、瞎起鬨的忒西忒斯的台詞。

臺灣大學學術期刊資料庫

萬馬，發動萬千艘船艦揚帆啓航（the face that launched a thousand ships）；[74]克瑞西達表面上看來好歹價值一名戰俘，實際上用她來換回主將安泰諾，對特洛伊而言不但不賠反賺。海倫是戰爭響噹噹的開頭；克瑞西達是綿弱無力的收尾。海倫是一則傳奇，克瑞西達不過是個尋常女子。然而都說了是「價值」，那麼價值就是經人議論，由人評定的。所以海倫和克瑞西達其實並無不同。稍早之前已經略花篇幅，分析了克瑞西達「模仿海倫」的欲望。的確，克瑞西達在多處都近似海倫的複製分身。第三幕第一景透過潘達洛斯與一僕人間幽默促狹的對話，巧妙地將海倫與克瑞西達連結在一起，或者說是刻意把兩者的分野給抹糊了。雖然我們也可以解讀成混淆二者的身份，是潘達洛斯故意搞笑、耍嘴皮，也或者是他老王賣瓜、一廂情願地維護自家人。僕人：「那位凡間的維那斯、美的心血、愛情的無形的靈魂也和他在一起。」潘達洛斯：「誰，我的甥女克瑞西達嗎？」僕人：「不，先生，是海倫。我這樣形容她，您還猜不出來嗎？」潘達洛斯：「夥計，你似乎還沒有見過克瑞西達小姐。」（頁89）特洛伊戰爭的理由是海倫被特洛伊王子帕里斯搶了去。希臘人於是爲他們被掠奪的母親大地而戰。海倫在希臘原有個丈夫墨涅拉俄斯。和海倫的命運相仿，克瑞西達也遭受負心背約、丟棄盟誓、拋卻婦德的控訴。但男人卻都「甘願」（假藉著「她」的名字）爲她們而戰。這說明爲了師出有「名」，永遠會有下一次轉生的「海倫」、複述的傳說。「海倫」必要永恆的美豔下去。無盡輪迴中，「海倫」不死，戰事才能不息。戰士們腥濃的血液足以餵養「海倫」，使她必須永生，青春不老。因爲唯有她的「名字」，足以使欲望的人飽食，她的「懷抱」，是野心家最風光旖旎的歸宿。然而弔詭的是，面對「海倫」這永恆的隱喻，即使是海倫自身也黯然失色了。莎士比亞以海倫爲例，對意符、意旨的彼此解離、脫勾有非常精妙的處理。劇作家讓海倫總是在旁人的描述裡顯身，藉由海倫的「話題性」及「消費」海倫的舉動，先造成讀者一種言必稱海倫，以及海倫無所不在的錯覺。好比第一幕第二景，克瑞西達和其僕人亞力山大（Alexander）在交談中提及，一早便看到海倫形色匆匆地上東樓的瞭望台關切戰況去了。同一景，克瑞西達和潘達洛斯的「答嘴鼓」，仍不免俗地提到了海倫。潘達洛斯：「我來的時候你們談些什麼？在你

[74] 此句原文爲：”Is this the face that launch’d a thousand ships?” 是克里斯多福．馬婁（Christopher Marlowe）的劇作《浮士德博士的悲劇史》（*The Tragical History of Dr. Faustus*）中最被高度引用的經典名句。原意也是用來向特洛伊的海倫朝拜致意的。

臺灣大學圖書館 國家圖書館 華藝數位 臺灣學術期刊資料庫

們進宮前，赫克托是不是披掛上陣去了？海倫還沒有起來，是不是？」克瑞西達：「赫克托已經走了，但海倫還沒有起來。」（頁30）兩人的「閒扯淡」中，故意把海倫的名字和帕里斯以外的男性連在一起，又是觸及敏感的話題（誰起床了，誰又還在床上），除非劇作家粗心之過（把名字寫錯了），不然其意應是爲了製造實際演出時的劇場「笑」果，搏君一粲。至於另一層的言外之意，則在暗指海倫的水性楊花。緊接著同一景，潘達洛斯要辦正經事了——媒合特洛伊羅斯和克瑞西達。在向其外甥女舉薦特洛伊羅斯並爲之美言時，潘達照例抬出了海倫來「背書」：「海倫前兩天也……稱讚特洛伊羅斯的容貌勝過帕里斯……我向您發誓，我覺得海倫愛他勝過愛帕里斯。」（頁32）潘達洛斯的話成功地挑起克瑞西達的醋意，也誘發她用最不假包裝的街坊語言來爲海倫做出結論：「她眞是一個輕佻的希臘人。」（頁32）這句話，自我預言似地，也成了克瑞西達自己的註腳。海倫之名簡直成了大夥相互問候、招呼寒暄的最佳用語。然而，遍在的海倫不過是虛相，從頭到尾海倫的戲份被莎士比亞急遽壓縮到只剩一景而已。第三幕第一景是戲擬宮廷愛的場景。大量的音樂、詩歌漫天飛舞，營造出溫婉敦厚的氛圍，然而粗俗淫穢的譬喻和淫詞豔語亦是滿場群魔亂舞——潘達：「我的甥女苦戀著您所有的一件東西，娘娘。」海倫：「她可以得到手，只要不是我的夫君。」潘達：「他嗎？不，他們兩個是對頭。」海倫：「冷了一陣又熱乎起來，可以使他們兩個變成三個呢。」（頁92）所以這一景，也是海倫對那做爲永恆象徵的她自己的自我諧擬。出現在這一場戲裡的角色除了海倫與帕里斯，再來就是潘達洛斯了。他帶來了愛情的訴求，要海倫與帕里斯爲特、克兩人拿個主意，讓人直接聯想到了《哈姆雷特》第二幕第二景，普隆涅斯帶來哈姆雷特與莪菲莉霞（Ophelia）正在鬧戀愛的大八卦，既是慌張又禁不住炫耀地向葛特露（Gertrude）與克勞迪斯（Claudius）「邀功」的景象。

帕里斯：「他們要從戰場上回來。讓我們回宮去迎接戰士們。親愛的海倫，我求您幫助赫克托脫戎裝。他的緊鈕釦，用您潔白誘人的手指一觸摸，就可以解開，勝似鋒利的刀刃……您將比所有的島國國王更操勞——爲他脫戎裝。」海倫：「做他的僕人我感到很驕傲……是的，如果他能接受我的服務，那我的美貌將建立更大的功績，使我感到更榮耀。」（頁94-95）[75]帕里斯與海倫這段充滿性挑逗的對話，表面上看來是把海倫崇高化、神格化，提昇成戰將長征的理由、回

[75] 粗體爲筆者自加。

臺灣大學學術期刊資料庫

家的呼喚，實際上是將海倫「矮化」爲「軍中情人」、所有男人欲望的客體。也彷彿是帕里斯藉由幻想戀人如何被他人渴望並竊佔，而達到性刺激的頂峰。同時也再一次把本劇要傳達的戰爭與愛欲、物與性的母題回顧一番。而第三幕第一景末了，帕里斯有如在至高的性滿足中對海倫大膽熾烈的告白，更完美地表達了兩軍近乎「成癮症」般病態偏執的戀戰，然早已不知爲何而戰的肺腑心聲：「親愛的，我愛你愛得超越想像了。」（頁95）[76]

結語

《特》劇是由潘達洛斯的自揭瘡疤、自我調弄來收場。他的語言裡盡是性和疫患的暗喻，因此批評家多半以「道德」和意識形態爲由，認爲此乃莎士比亞非常罕見的手法。[77]因爲用象徵墮落衰敗力量的這麼一號人物收尾，似是暗示全劇結束於徹底的糜潰腐爛，彷彿潘達散播的傳染病與惡疾，將隨著戰火煙硝，全境擴散，導致一片全然「病態」、虛無的人性的荒野。即使被公認爲莎作裡最具犬儒思想的《雅典人泰門》的結局，也是由代表奮起的希臘新勢力阿西巴第（Alcibiades）下了一個「繼往開來」的註解，兼具宏觀前瞻與懷舊感傷。所以就《雅》劇而言，與人性終究無法和解協商，承認救贖遠去、美麗新世界消亡的是含怨含恨、自我了斷的泰門，不是整個結構和體制。於是乎，這只是泰門個人的情結、私人的問題。而筆者以爲《特》劇裡用喜感人物荒腔走板的收場白做結，一方面其實只是要「統一」、貫徹並再度強調本劇不悲不喜、非正非野[78]、既「現實」又「超現實」、既有社會諷刺亦有神話詩意的難以歸類的多重屬性。其實再仔細一看，潘達這番難登大雅之堂的言論，確實有保留了莎劇收場詩的傳統形式必須兼顧「抒情」與「警世勸世」的要求，只是獨不見莎劇結局「程式」裡必要有的「反思」與「展望」。另方面，由揶客和性語言做結，其作用是導回全劇特意突顯的題旨——愛情和戰爭的粗陋本質，物與欲的簡單原貌，將文本中已然踩踏到的底線、探觸到的深度、前進到的極端，重重拿起，再輕輕放下。第一幕第三景烏利西斯「關於秩序與階級」的演說，且不管烏利西斯在吐出這些道

76　粗體爲筆者自加。

77　Shakespeare, *Troilus and Cressida*, ed. Anthony B. Dawson (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), p. 16.

78　指正史、野史。

臺灣大學學術期刊資料庫

白的同時是否言不由衷、滿口假道學，還是意在反諷，筆者曾分析這篇演說內容實爲指向在戲的一開始即已落失，但在戲的完結時可望隨之重構的新典範。然而綜觀通篇的戲劇行動，卻都是相當「反骨」地跳脫這股「復興意識」，與之背道而馳。每個人都希望相信秩序、倫理、正道、自然法則的典範價值，但每個人的作爲都是在毫不留情地鞭撻這套信仰，加速其解體、倒台。連「死忠支持」烏利西斯所擁護的「更高的眞理」，並與他的論調遙相呼應的赫克托，都在說出：「偉大人物的心靈竟然沉迷於放縱無度的慾念，與天理相對抗，那麼每一個法治嚴明的國家，都有法律制裁那些最放肆的人欲。再說，既然海倫是斯巴達王的妻子，這是大家都知道的事實，那麼，按照天理和國家的道德法律觀就應該把她送回去。由此說來，堅持錯誤只會加重錯誤。我的意見是按眞理行事」（頁80）後，近似「短路」地在下一行立即改口：「但雖然這麼說，我也傾向於你們繼續扣留海倫的決定」（頁80）。前一秒還振振有辭，下一秒就被「降服」，赫克托宛如「著魔」般的「臨陣叛逃」，讓烏利西斯的演說眞正淪爲如咖特形容的：「幫上帝的存在之鏈所寫的廣告詞」（a commercial for the Chain of Being）[79]，讓無法落實的新典範的願景，只能流於空谷迴音而已。

所以我們不禁要問，在《特》劇裡訴諸更崇高的眞理，探尋更眞實的實相，可能否？如果答案是否定的，那麼與其說這是《特》劇的困境，莎士比亞的困境，不如說是閱讀者的困境，是採取深受尼采影響、卻又將尼采轉譯變形、植入後現代哲學徑路的批評家，必會面臨的難題——百無禁忌！因爲「沒有什麼事物具備眞正的重要性」[80]。雖然幾經後人誤讀，尼采學說事實上也在訴求一種更超凡入聖、絕對至上的價值體系。尼采的重新估定一切價值，並非淺薄的相對主義，也不是沉浸在對傳統道德判斷來一場大風吹遊戲中而樂不可支。價值重估是一座中繼站，通往一系列更崇高、更健全、更確切的價值理念。尼采的查拉圖斯特拉式的超人，既陽剛甚至殘虐，是深具古典貴族精神的律法裁定者。他存在的理由，就是要遏阻人類的頹勢。[81]至於存在主義的後話，很大程度上也是與尼采相契的——在充份了知人性已被那套足以信靠的絕對依準鬆綁、割斷與賴以維

[79] Charles Marowitz, “Two Nights of Love: Romeo, Juliet, Troilus and Cressida: Conversation between Kott and Marowitz,” p. 142.

[80] 理查．沃林著，閻紀宇譯：《非理性的魅惑：向法西斯靠攏．從尼采到後現代主義》（臺北：立緒文化事業有限公司，2006年），頁51。

[81] 同前註，頁70-71。此段引文略經筆者重組、改寫。

臺灣大學學術期刊資料庫

生的核心價值聯繫的臍帶、認清加諸予人更多限制而非福祉的社會規範失靈、承諾歷史將被帶往某處完善的終極標的無效，失去「憑據」、失去「根源」、失去「傳統」，感受「一切俱無」的存在「荒謬」本質的人類，因此被「判定」是自由的。生活的意義、存在的後果，自此將來自個人一連串有意識的選擇。筆者深信，如同尼采，莎士比亞「終其一生確信智慧或眞理是人類得以欣欣向榮的關鍵」[82]。只是劇作家懷抱這樣的信念，藉由《特》劇，對他自己、對他那個時代、對如何想像並解釋他的作品永遠有「奪權」、「僭越」欲望的我們，做了一場實驗，下了一個挑戰——要怎樣的一種「眞理」，才足夠回應那個已然沒有扎根、失去重量、漫無方向的虛無縹緲的文化氛圍。又或者，這根本不是「問題」。

[82] 同前註，頁71。

臺灣大學學術期刊資料庫

《特洛伊羅斯與克瑞西達》之「典範改寫」策略研究

林于湘

國立臺灣大學戲劇學系助理教授

莎士比亞問題劇的構成條件包括：（1）、劇場演出相對較不受歡迎，評價貶多於褒。（2）、每個文本皆跨越多重型類，採雜多樣體式，難以絕對類分。（3）、多集中成書於某個特定寫作時期（要不是1602年以前，就是1607年以後），附帶衍生戲劇作品是爲創作主體「特殊」生命經驗沖刷、積澱、投射的「浪漫」想像。（4）、主張藉由戲劇場域，關注爭議性論題，展露社會意識。（5）、寫作風格明顯轉向陰鬱、黑暗、深沉、尖銳、消極、壓抑、悲觀。（6）、文本中曝露難掩的「結構性問題」，被視爲藝術上的缺陷、折損。這些結構性問題多半發生在結尾處，於是牽引出「首尾皆輕」、「頭輕腳重」、「頭重腳輕」的三種評價與說法。（7）、文本中亦設計、埋伏了「問題性結構」，引導現代批判理論的參與、滲入，並「預留」了一道明晰思辨的「清醒的空間」。

除掉前言和結語，本文析論的方向有三：「大論述與小論述的辯證」、「『一切堅固的都已消散、一切神聖的皆已瀆污』：兩個系統、諧擬、存在的荒蕪」、「『重新估定一切價值』」。文章的第一部份將快速精要地檢驗作爲問題劇的《特洛伊羅斯與克瑞西達》，究竟符合上述哪幾點成立的理由。本研究著墨、側重更多的是，透過互文性、微型敘述的「後現代／後結構」的思路、概念和方法學，以及尼采由存在主義、虛無主義的視野出發，最後卻落腳在「重新估定一切價值」的理論終站，再次細讀《特洛伊羅斯與克瑞西達》，以詮釋莎士比亞文本中反轉典律、解消典律、再改寫典律的行動。本文也意圖將莎士比亞藉《特》劇運用的書寫策略、自覺敘事，看作「現代意識」生發的載體和場域。即

臺灣大學學術期刊資料庫

使最終我們理解，劇作家的寫作手法僅僅是挑戰、介入恢宏敘事，並干擾、鬆動大寫文本，卻不企圖重建重構，以完成對正典的「超越與克服」。

關鍵字：莎士比亞問題劇　《特洛伊羅斯與克瑞西達》　典範改寫　價值重估　後現代與後結構

臺灣大學學術期刊資料庫

Rethinking Paradigm: Shakespeare's Writing Tactics in *Troilus and Cressida*

Ivy Yu-shian LIN
Assistant Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

To re-examine the subject of "history," my research attempts to deal with the possibility of re-subjectifying histories via the facets of dramaturgy and theatrical arts. My analysis will focus on the case study of *Troilus and Cressida*. *Troilus and Cressida* is Shakespeare's reworking of the historical, mythological, and epic poetic paradigm concerning the initiation of a notorious, iconic war and the futile strife between the Trojans and the Greeks due to a certain feminine token (Helen at first and then Cressida next), thereby revealing the playwright's overt endeavor for reshaping ("ridiculing") a literary classic and assuming ("violating") history. By so doing, the writing in *Troilus and Cressida* aims not only at paradigm shift in a sense, but also at intertextuality, by positioning itself as a self-referential meta-text that welcomes multifarious readings, and generates "polyphonic" texts. *Troilus and Cressida* is infamous as a Shakespearean problem play. As a problem play, *Troilus and Cressida* is characterized by complex structures, cross/ambiguous genres, and moral quandaries; by a blur and a de-canonization of the orthodox dramatic categorizations of tragedy, comedy, and chronicle/history plays.

In the first sections, I will quickly go over a number of compelling reasons that identify *Troilus and Cressida* as an indefinable problem play. My explanation of the play as "problematized" shall also contribute to re-subjectifying (and representation of) histories. My discussion will consist of the following four aspects: 1) responses of audiences, critics of the stage production, and the trajectory of scholarship; 2) the reflection of dark, satirical, even pathologically absurdist social controversies, together with perplexing, melancholic, disquieting public issues as the play's "thesis." My examination will also contain: 3) intrinsic "structural problems" as dramatic/artistic flaws; 4) "problematic structure" as a self-reflexive critical stance, which "takes a step back" so as to allow room for dialectical dynamics. Such problematic structure, essential to Shakespearean problem plays, like *Troilus and Cressida*, thus opens up uncanny spaces and fissures for (post) modern theories to interrupt, intervene and "negotiate"; to violate, "deconstruct" and remold.

On the one hand, heroism, idolization of masculinity, and vanity of militarism inevitably still overwhelm and outshine in *Troilus and Cressida* (dramatized in, for

臺灣大學學術期刊資料庫

example, Priam, and above all, Agamemnon's pale, tedious, empty, monologuous metanarratives). On the other hand, I see clearly Shakespeare's intention of the simultaneous juxtaposition of "de-*machismo*," "iconoclast," and "nihilism" through encouraging, igniting, and fermenting the hilarious dialogism of minor narratives in the text (manifested in, for example, Hector, Achilles, Ulysses, Thersites, Troilus, Calchas, Pandarus, and Ajax's anti-heroic pursuits, individual desires, and trivial causes). This is what I call a disenchantment of multiple/micro perspectives on histories that are absorbed and embroiled in macro History and clean-cut, grand narratives.

On the matter of research methodology, in addition to close reading of the play, I will employ ideas and texts of Nietzsche, Existentialism, and Post-Structuralism (in particular J. F. Lyotard's concepts of metanarratives and little narratives) that validate the theoretical foundation of this paper.

Keywords: Shakespearean problem plays　*Troilus and Cressida*　rewriting paradigm　reevaluation of all values　postmodern and poststructuralism

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

松浪信三郎著，梁祥美譯：《存在主義》，臺北：志文出版社，1982年。

林于湘：〈在場的問題，缺席的答案：重探莎士比亞問題劇〉，《戲劇研究》第12期，2013年7月，頁33-87。

莎士比亞著，阮珅譯：《特洛伊羅斯與克瑞西達》，臺北：木馬文化事業有限公司，2003年。

理查．沃林著，閻紀宇譯：《非理性的魅惑：向法西斯靠攏．從尼采到後現代主義》，臺北：立緒文化事業有限公司，2006年。

陳玲華：〈「冬天的故事」：花卉飄香的牧歌悲喜劇〉，《中外文學》第26期，1997年11月，頁7-38。

章國鋒：〈交往理性〉，收入趙一凡、張中載、李德恩編：《西方文論關鍵詞》，北京：外語教學與研究出版社，2006年。

黃崇憲著，黃金麟、汪宏倫、黃崇憲編：〈「現代性」的多義性／多重向度〉，《帝國邊緣：臺灣現代性的考察》，臺北：群學出版，2010年。

趙星皓：〈「一報還一報」裡的禮物〉，《中外文學》第33期，2004年11月，頁85-104

謝君白：〈疊影深處傾聽光陰——《冬天的故事》文本設計解析〉，《中外文學》第31期，2002年6月，頁12-34。

_____：〈國家法律．宗教律法．自然法則．喜劇成規——莎劇《量罪記》法網探索〉，《臺大文史哲學報》第63期，2005年11月，頁189-224。

_____：〈不幸的喜劇——莎劇《善哉善了》陰影探源〉，《臺大文史哲學報》第66期，2007年5月，頁203-245。

顏元叔：〈卓勞士與葵西妲、喬叟對莎士比亞（上篇）〉，《中外文學》第13卷第11期，1985年4月，頁4-40。

_____：〈卓勞士與葵西妲、喬叟對莎士比亞（下篇）〉，《中外文學》第13卷第12期，1985年7 月，頁22-56。

讓-弗朗索瓦利奧塔著，汪民安等編：〈對「什麼是後現代的？」這一問題的回答〉，《現代性基本讀本（上）》，開封：河南大學出版，2005年。

Bloom, Harold. *Shakespeare: the Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1998.

Doren , Mark Van. *Shakespeare.* New York: New York Review Books, 2005.

Foucault, Michel. *The Foucault Reader.* Ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon Books, 1984.

Garber, Marjorie. *Shakespeare After All*. New York: Anchor Books, 2005.

Harris, Jonathan Gil. *Shakespeare and Literary Theory.* New York: Oxford University Press, 2010.

Klossowski, Pierre. *Nietzsche and the Vicious Circle*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

Jameson, Fredric. “Foreward.” *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Kott, Jan. *Shakespeare Our Contemporary*. New York: W. W. & Norton Company, 1974.

臺灣大學學術期刊資料庫

Lee, Chi-Fan. “Warriors and Lovers in Shakespeare’s *Troilus and Cressida*.” 《中興大學文史學報》第17期，1998年3月，頁269-300。

Lyotard, J. F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Marowitz, Charles. “Two Nights of Love: Romeo, Juliet, Troilus and Cressida: Conversation between Kott and Marowitz.” *Roar of the Canon: Kott and Marowitz on Shakespeare.* New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2001.

Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power*. Trans. W. Kaufmann. New York: Vintage, 1967.

_____. *On the Genealogy of Morals.* Trans. W. Kaufmann. New York: Vintage, 1967.

_____. *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*. Trans. Marion Faber. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Shakespeare, William. *Hamlet*. Ed. Susanne L. Wofford. Boston: Bedford/St. Martin’s, 1994.

_____. *Troilus and Cressida.* Ed. Anthony B. Dawson. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Solomon, Robert C. and Kathleen M. Higgins. *Reading Nietzsche*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

臺灣大學學術期刊資料庫