戲劇研究　第12期
Journal of Theater Studies
2013年7月　頁33-88
DOI: 10.6257/JOTS.2013.12033

在場的問題，缺席的答案：重探莎士比亞「問題劇」*

林于湘
國立臺灣大學戲劇學系助理教授

> 由於我們在重新認識和闡釋文藝復興時代的時候，所運用的觀念和語彙都是當代意識形態的體現，因此這種認識和闡釋實際上是對自身存在境況的一種反觀。但由於時代的不同，我們現在對於過去認識的重寫，便可以看作是對於既往的一種『顛覆』，一種認識的革新。
>
> ——路易．孟酬士，《新歷史主義》[1]

前言

莎士比亞（William Shakespeare，1564-1616）無疑是個「疾病」專家，特別擅長診察各式雜難重症。針對不同疾患的種種病徵、可能纏鬥過程及所將面對的後果，他剖得細膩，敢說敢言，毫不避諱。獨獨，他鮮少提供藥方。不然，也給得低調、隱晦。同樣，莎士比亞文本裡，答案的缺席，通常表示問題值得的關注，大過解答的重要性。或者，問題本身就是答案。這道推論特別適用於那些極富哲學詭辯意味的命題。哈姆雷特的「要活還是不要活」，算是其中一例。問了

* 本文初稿發表於「歷史、記憶、再現」2012NTU劇場國際學術研討會（10月21日）。在此特別感謝會中林鎗鎧教授對本文的指教。另外，也要非常感謝期刊匿名審查人給予本文的指正，和提出的所有寶貴意見。

[1] Louis A. Montrose, "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture," in *The New Historicism,* ed. H. Aram Veeser (New York: Routledge, 1989), p. 22.

臺灣大學學術期刊資料庫

一個好問題，比提供十個壞答案高明。當然也有可能，問題不過雞毛蒜皮，因之解答的出現與否，無關痛癢。橫豎問者無心，聽者也無須大費周章，沒事找事。

可以說莎士比亞的每齣戲，不管悲劇、喜劇抑或歷史劇，都不難從中發現重重破綻和疏漏之處，也是所謂的「問題」，可是卻不是他的每一個文本都可以被叫做「問題劇」。好比《捕風捉影》（*Much Ado About Nothing*）一劇的「問題」在於，現代觀眾可能很難接受喜蘿（Hero）在遭受未婚夫克勞第（Claudio）百般誤解、無情控訴的惡劣施虐之後，仍舊執意嫁給他爲妻。又，《馴悍記》（*The Taming of the Shrew*）的問題在於，對女性形象充滿鄙夷的摹寫、荒誕的想像，絕對令現代女性觀眾無法忍受。而對於這個問題的「解套」，便需要劇作家的介入，提示觀眾這是一齣饒富興味的戲中戲，觀眾必要自覺地將視角放進戲一開始的框架裝置（framing device）範圍內，透過一個貴族對醉鬼克里斯多夫．史萊（Christopher Sly）的捉弄，將悍婦凱瑟琳（Katherina）被馴服的殘酷過程（形同一場神迷目眩、光怪陸離的「表演」），解讀做不過是醉鬼的異想天開，和一則乖謬顛倒的奇想。如此一來，劇中對女性極盡所能誇張放大的貶損、調戲、輕謔、「醜怪化」意圖，原來卻是醉到極致處的「超現實」濾鏡折射產生的「歪斜扭曲」效果，或可稍稍緩解觀者的困惑，安全過關。莎劇中諸如此類的「錯誤」與「缺損」不知凡幾，它們也的確都是「問題」，只是本文想要討論的問題劇格局卻不僅僅受限於發現這類表淺層的問題而已。況且眞要細究起來，諸如此類「未近情理」的「問題」在莎作中比比皆是。好比《李爾王》（*King Lear*）裡目盲後的葛樂斯德伯爵（Earl of Gloucester），按常理，應有相對來說更敏銳的聽覺，對聲音更有反應和辨識力，可是他卻從來沒有認出扮成瘋乞丐「可憐湯姆」的嫡長子埃德加（Edgar）的聲音。又好比直到《仲夏夜之夢》（*A Midsummer Night's Dream*）結束，劇作家始終「忘記」要解除情侶檔之一的第米特律（Demetrius）眼窩上的愛汁魔法，使他最後似乎仍在藥力的障惑擺佈下，「身不由己」地和海倫娜（Helena）締結連理，如此一來也才能推促皆大歡喜的發生，維持喜劇的對稱、平衡，也順帶導出世間眞愛的完成，看似掌握在人類自身的熱情慾望驅使，實際上在他那微渺的「自由意志」虛假幻相背後，靠的還是「超自然」神秘力量的介入、干預、調整的矯情結論。凡此種種「問題」，雖不合理，卻無傷大雅，不至於動搖文本的原始架構，使之難以著力，遂而整體從某一個傳統分類脫落，然又無法掉進另一個分類。這些例子可以被輕鬆地視作旁岔出典型分類法框框的「有趣變化」（as a variation on a conventional

臺灣大學學術期刊資料庫

genre）。[2]

我希望以更宏闊且全面的視野，挖掘問題劇在總體體質、結構、美學、意識型態上的特殊處，測繪四百年來有如「高懸公案」的「莎士比亞問題劇」，踩踏在哪些「界限邊緣」？又都發生（甚而跟著繁衍）了什麼「問題」？並進一步思索，寫出這樣的劇本，不管就藝術性抑或哲理性論之，是劇作家的「消極倒退」？還是，隱匿藏身在層層「問題」蓋覆間，所謂的不清不楚、模稜兩可，不過是作爲「我們時代的靈魂與良知」[3]的詩人的謀略與煙霧彈，裂縫罅隙中閃現的是他更激進挑釁的觀點視角，與更狡猾曖昧的立場姿態？順此猜測往下假設，由是莎士比亞問題劇裡的「熱鬧」與「門道」，都在於「危險」四伏？我的文章將以《威尼斯商人》（*The Merchant of Venice*）、《結局好萬事好》（*All's Well that Ends Well*）、《自作自受》（*Measure for Measure*）[4]三個文本爲主要分析對象和討論個案，來重新探究莎士比亞問題劇這個命題的成立，需要哪些「配合」的「條件」。《結局好萬事好》、《自作自受》以及《特洛伊羅斯與克瑞希達》（*Troilus And Cressida*）[5]三劇毫無疑問是問題劇傳統分類的基本盤。多數學者認

[2] 這段的觀點來自與學者大衛．沙芙倫（David Savran）（現任美國紐約市立大學研究中心戲劇博士班傑出教授）和珍妮．伍茲（Jeannie M. Woods）（現任美國西伊利諾大學戲劇學系教授），幾經電子郵件往返的討論。

[3] 在爲1623年《第一對開本》撰寫的序言當中，文學家班．強生（Ben Jonson）讚美莎士比亞爲「時代的靈魂；掌聲、愉悅，及我們舞台上的非凡奇觀」（the Soul of the age, the applause, delight, the wonder of our stage）。然堪爲時代的良知典範，則是班．強生對自己的寫作信念和作品目的的期許。爲了突顯莎士比亞問題劇中看似前進、撒潑、開放、毫無「準則」的態度背後，往往也有一個一以貫之、強而有力的「說教」立場在撐持，我便把「良知」一詞加入強生稱之「時代的靈魂」的頌揚之中。See William Shakespeare, *The Complete Works of William Shakespeare: The Edition of the Shakespeare Head Press* (Oxford: Barnes and Noble, 1994), p. viii.

[4] 本文採用的譯名乃方平和阮珅二人於2001年到2003年將莎作重譯的中文版本名稱。除此之外，二十世紀知名的重要中文譯本尚有1999年遠東圖書發行、梁實秋翻譯的《惡有惡報》（*Measure for Measure*）和《皆大歡喜》（*All's Well that Ends Well*）；1996年由世界書局發行、朱生豪翻譯的《量罪記》（也作《一報還一報》）（*Measure for Measure*）和《終成眷屬》（*All's Well that Ends Well*），以及2012年聯經出版彭鏡禧的譯作《量．度》（*Measure for Measure*）。至於《威尼斯商人》的中文名稱，不同譯本之間鮮有歧見，遂不另外陳述。

[5] 《特洛伊羅斯與克瑞西達》不管從古代或是（後）現代理論基礎來看，都不失爲一個相當豐厚的文本（透過後者的眼光尤其如是）。此劇暫不在本文的討論範圍。我將另有一篇專文獨立論證該劇。

臺灣學術期刊資料庫

爲莎士比亞問題劇指的就僅僅是這三齣戲。[6]本文需要挑戰的是一向被當作喜劇傳統解讀的《威尼斯商人》。我認爲它雖不至於顛覆喜劇而成悲劇，卻已經具備悲劇雛型的手段與條件。好比劇中人安東尼（Antonio）面臨的死亡威脅和夏洛克（Shylock）承受的「苦難」。[7]加上劇中承載過多深沉與嚴肅性元素，其比重與容量已經使得作爲喜劇的《威尼斯商人》結構大大傾斜、搖搖欲墜。本文將思考《威尼斯商人》作爲「被夾在中間」（in-between）的問題劇的可能性與理由。

十八世紀到二十世紀中期，莎學論者素來慣於使用放諸四海皆準的律則，像是「普世性」、「普遍性」、「永恆性」、「超越性」、「宇宙共通性」等指涉某種絕對「本質論」，承認某個既超驗先驗存在而又難以名狀的「主體」，更頌揚以「信、望、愛」爲主軸，「眞、善、美」爲依歸的人本主義、人文思想、人道關懷，來審美一代大師及其作品裡頭歸回的歷史目的，指向的終極意義，象徵的理想情懷，和抽象形上概念的隱喻。如若放進後結構主義（poststructuralism）的透鏡[8]底下檢視，莎士比亞無異藉由戲劇此一場域，敘述並建構「眞理」。或者至少，與之相對照、呼應。而他的這部眞理不僅僅屬於技藝的體現，可能更是社會的、政治的書寫，和權力拉扯、展延的遊戲場。一個身份、一隻筆和手，「賦權」（empower）了寫作者一個全知全能的「存有」（being）。作爲一支文學批評理論體系，後結構主義者要求脈絡化（contextualize）的必要與必須。因爲即便一向被「純粹」看待的藝術作品，也必然絕對折射出特定歷史因素、物質條件的參照，雕鏤上意識型態、經濟結構的刻痕。甚至所謂美學範疇，到底本身就是文化實踐的生成物。基於這項理由，本文感到極大興趣者，在討論莎士比亞問題劇（包括其哲學思維、審美價值），是否一方面既爲「宏大敘事」擔保背書，與之產生依存、承繼關係，另一方面卻藉由「問題」，揭露某種意義上它們與典律核心價值相互悖離、彼此抵消，兩者之間既共謀又解構的微妙辯證。

---

6 大衛．沙芙倫教授的觀點。

7 Eugene M. Waith, *The Pattern of Tragicomedy in Beaumont and Fletcher* (New Haven: Yale University Press), 1952.

8 本文雖沒有直接徵引該流派底下的思想家——像是傅柯（Michel Foucault）、德希達（Jacques Derrida）、薩依德（Edward Said）、克里斯多娃（Julia Kristeva）、羅蘭巴特（Roland Barthes）——的文句，我在分析三個問題劇文本——特別是在討論婦女、他者、主體、權力／系統、帝國、瘋狂等議題時，的確是站在後結構主義的立場，採用其思維、方法學和視角的。上述眾後結構主義理論家的批判觀點，對本文的理路影響甚大。

國家圖書館學術期刊資料庫

若援引後結構、新歷史主義乃至（廣義而言的）後殖民理論，分析所謂「宏大敘述」，可以最粗糙的解釋爲莎論述織錦出來遍在的陽性書寫，和全有全無、是非對立、黑白分明的二元價值觀，經常被看作反映理體（邏各斯）中心主義和歐洲中心主義的特徵，也性屬大帝國殖民主編派出來東方主義文化想像的系統。藉由再次梳整、拆解莎士比亞「邊陲（問題）劇本」的過程，本文意圖尋找閱讀莎論述的其他可能性，還歸這幾齣戲一個「適當」的位置，也填補莎士比亞作品分類裡，那一片仍顯空缺蒼白卻又團塊糾結的境域。

一、「莎士比亞問題劇」生成背景

最通泛的意義上說，「問題劇」的正統定義，乃相當晚近的發明。這個概念主要和以下幾位現代戲劇家密切相關。可以說是將他們某階段性的代表作品作爲分析對象，而得出的結論。包括斯克里布（Eugene Scribe，1791-1861）、易卜生（Henrik Ibsen，1828-1906）、蕭伯納（Bernard Shaw，1856-1950）、高爾基（Maxim Gorky，1868-1936）、沙特（Jean-Paul Satre，1905-1980）、布雷希特（Bertolt Brecht，1898-1956）的教導主義劇場（didactic theatre），以及懷斯（Peter Weiss，1916-1982）和霍赫胡特（Rolf Hochhuth）的紀錄戲劇（documentary theatre）在內。[9]起源於十九世紀中期的法國，和寫實主義與自然主義戲劇流脈緊密相扣的「問題劇」，多半被當作議題劇（thesis play）或討論劇（discussion drama）的同義詞來使用。它和「莎士比亞問題劇」的差異處遠多過於相同處。學者對於這個名詞概念，純屬廣義上的挪用，莎士比亞問題劇和它的直接關係，可以說僅僅交集在十分狹隘的一小塊範疇。換言之，傳統上對問題劇很大程度即等同於反映社會現況的論題劇甚至流於教條主義的解讀，實際上只符合諸多討論莎士比亞問題劇何以成其爲問題劇裡的單一個選項。莎問題劇碰觸到的層面較之正統問題劇更多維、細膩、深邃。

傳統上研究莎士比亞劇本，多將他的三十八齣戲[10]簡單歸類成悲劇、喜劇

[9] Dennis Kennedy, *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance,* vol.2. (Oxford: Oxford University Press, 2003), pp. 1229, 1354. Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis* (Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1998), pp. 286, 402.

[10] See Marvin Carlson and Yvonne Shafer, *The Play's The Thing* (New York: Longman, 1990), p. 187. 究竟，莎士比亞見世的劇作總數爲何，古來素有異歧異性的學術爭論。一般常見說法

臺灣大學學術期刊資料庫

和歷史劇。後有學者再根據寫作題旨、隱意、風格韻致、技法策略、結局安排，另外由喜劇大項目裡細分出幾個次型類，包括傳奇劇或浪漫喜劇（romance, or, romantic comedy）、童話神話（fairy tale）、魔法幻術（magic）、綺想（fancy）、田園牧歌（the pastoral and the idyllic）、（黑色）通俗劇（black melodrama）、諷刺劇（satire）、陰暗喜劇（dark comedy）。談到莎士比亞問題劇究竟是哪幾齣？不同的史學家多半依據不同的理論分析，而產生迥然不同的文本被含納進來，造成「一個概念，多重說法」的狀況。一直以來東西方關於莎士比亞問題劇的專門研究相對貧乏，在顯赫的莎學列隊中被嚴重壓擠到行伍之外。縱有討論，學者們觀點經常參差分歧，缺乏一致性和普適原則。看來問題劇沒有單一、統一的精確解答，似乎變成唯一可以成立、確證的標準。一八九六年，學者博厄斯（Frederick S. Boas）首度提出關於「莎士比亞問題劇」這個名目概念，大抵就是傳奇劇、浪漫愛、童話神話、魔幻、綺想、通俗、諷刺、陰暗元素與喜劇體例，混血雜交下的產物。博厄斯並特別拈出《自作自受》、《結局好萬事好》以及《特洛伊羅斯與克瑞西達》爲範例佐證。[11]博厄斯定義的所謂問題劇，自然引發不少辯駁和諍論。後來學者某種程度上循著博厄斯點名那三齣問題劇的邏輯，又再挑出耐人尋味的另外三劇《威尼斯商人》、《雅典人泰門》（*Timon of Athens*）和《冬天的故事》（*The Winter's Tale*），集結成較「完整」的莎士比亞問題劇系列。[12]

另有學者堅持談論莎士比亞問題劇，必要和他的傳奇劇連帶一起看，於焉傳奇與問題劇（romances and problem plays）便形成一個特殊的群組，包括了《特洛伊羅斯與克瑞希達》、《自作自受》、《辛白林》（*Cymbeline*）、《佩

是36部，要不就是38部。以1623年首度出版發行的全集第一對開本來說，確實只有36部。暫時「從缺」的劇目是《佩里克利斯》和莎士比亞與約翰．佛萊徹（John Fletcher）合寫的《兩貴親》。這兩劇一直要到1660年代發行的第三版全集對開本才被收錄進去。嚴格說起來，如果將《湯瑪斯莫爾爵士》（*Sir Thomas More*）、《愛德華三世》（*Edward III*）（經考證此兩劇皆爲包括莎翁在內的多人／雙人合寫之作），和一度散佚遺失但證實確爲莎士比亞所寫的《卡但尼爾的歷史》（*The History of Cardenio*）（此劇亦不無可能是莎翁和其他人的共同創作）等劇目全都算進來，莎士比亞一生完成的劇本極有可能超過四十餘部。見漢斯迪特爾格勒弗特著，許惠容譯：《莎士比亞與他的時代》（臺中：晨星出版有限公司，2007年），頁74-75。

11 Frederick S. Boas, *Shakespeare and his Predecessors* (New York: C. Scribner's Sons, 1900).

12 http://en.wikipedia.org/wiki/Shakespearean_problem_play. See also http://www.nosweatshakespeare.com/play-types/problem-plays [accessed 7 Nov. 2012].

臺灣大學學術期刊資料庫

里克利斯》（*Pericles*）、《冬天的故事》、《暴風雨》（*The Tempest*）。同樣是六齣戲，名單卻是大大洗牌一番。持此論點的有戲劇史學家威爾森（Edwin Wilson）和高法博（Alvin Goldfarb）。兩人在合寫的《生活劇場：劇場史》（*Living Theatre: History of Theatre*）一書中，提出很不一樣的莎劇分類法。《威尼斯商人》被歸爲悲劇（有別於傳統上此劇總被歸類爲喜劇[13]）；《結局好萬事好》被納入喜劇（傳統上此劇無疑是問題劇）；「遺珠」之作《雅典人泰門》則直接被放進莎士比亞和其他同時代劇作家合寫（co-authorship）的類項裡面，不作明確的悲劇抑或喜劇的分類交待（傳統上它會被收入悲劇）。比較值得注意的是，如前所述，威爾森和高法博並不單純直接使用問題劇一詞，而是將問題劇與傳奇劇連在一起使用。[14]原因是其中的《佩里克利斯》、《辛白林》、《冬天的故事》和《暴風雨》四齣戲一般來說除了參照社會現實，摹寫具爭辯性的世俗／公共議題，還更多地鑲嵌上抽離現世的玄思奇想，故謂之傳奇問題劇。亦有學者認爲，晚期的傳奇劇除了還保有早、中期青春歡慶喜劇（festive comedy），[15]如《第十二夜》（*The Twelfth Night*）、《仲夏夜之夢》、《皆大歡喜》（*As You Like It*）田園牧歌式的閑散雅逸情懷與浪漫韻致以外，[16]業已沾染了強烈奔放、對比反差、生動鮮明、激情大膽的巴洛克風尚。[17]總的來說，威爾森與高法博仍舊不脫「傳統」，將所有莎士比亞劇作中難以清楚定義、分類歸位、模稜兩可者，顧名思義，一併含容進來，簡稱作問題劇。[18]

傾向由平生紀事推敲詩人當時創作情境的史學家，自然倚賴考證寫作者

---

13 大衛．沙芙倫教授的觀點。

14 Edwin Wilson and Alvin Goldfarb, *Living Theatre: History of Theatre*, 6th ed. (New York: McGraw Hill, 2012), pp. 163-164.

15 漢斯迪特爾格勒弗特著，許惠容譯：《莎士比亞與他的時代》，頁79。

16 C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1972), pp. 2-15.

17 漢斯迪特爾格勒弗特著，許惠容譯：《莎士比亞與他的時代》，頁167-169。

18 Edwin Wilson and Alvin Goldfarb, *Living Theatre: History of Theatre*, p. 164. 而里斯登（E. L. Risden）2012年11月出版的《莎士比亞與問題劇：繁複形式、跨型類與道德困局》，做了更細的分類。他的問題劇是《威尼斯》、《特洛伊羅斯》、《自作》、《結局好》。問題劇大傘下他更細分出了喜劇問題劇（comedic problem plays）：《無事生非》、《仲夏夜》、《第十二夜》；悲劇問題劇（tragic problem plays）：《哈姆雷特》、《奧塞羅》、《李爾王》；歷史問題劇與傳奇問題劇（some problems in the history and romance genres）：《亨利四世第一部》、《亨利五世》、《辛白林》、《暴風雨》、《愛的徒勞》。

臺灣大學學術期刊資料庫

親身生命經驗，從中抽剝出蛛絲馬跡，以論斷相對應階段產出的作品。正像藉由討論那段留予世人無窮想像空間的「失落歲月」、謎樣七年（1585/1586-1592/1593），由史特拉福愛文河畔起家的演員威爾，如何頃刻間搖身一變，倏地成爲即將搖撼倫敦舞台二十餘年的文學家、劇作家莎士比亞，便給學者專家織造難以數計的理由，爲那不在場的七年填空，拼湊證據，也由是開啓了莎士比亞工業裡頭，專司研究本尊與分身的身份問題之熱潮。同理，傳記導向的評論家又指出，莎士比亞寫作問題劇的年代，適遭逢幾次重大家庭變故。他的雙胞胎之一的兒子哈姆奈特（Hamnet）於一五九六年夭逝。而他那一度財務狀況窘絀的手套皮革商父親（John Shakespeare），也在一六〇一年死亡。史學家因此用「抑鬱消沈時期」，來解讀此階段的莎士比亞和他作品之間的關係，發現他除了明顯轉向投入寫作大量悲劇外，其喜劇也跟著沾染上酸澀苦味，而愈發嚴肅、壓抑。有意思的是，這六部戲中除掉博厄斯點名的三齣問題劇，外加《威尼斯商人》，的確皆成書於一五九〇年代末與一六〇〇年代初，恰好符合所謂憂鬱低迷時期的臆測，另兩劇《雅典人泰門》及《冬天的故事》的出現，則至少晚了五年以上之久。

由上看來，不論硬是要以時間的橫軸做區分，抑或臆測主體思維，以劃下專門產出問題劇的特定年份，並揣想作者本意，都會是有問題的。不過若由寫作的策略手段來看，據稱莎士比亞的問題劇，皆一概遵循一個大原則、大前提，那便是：假設以不破壞、不抵觸喜劇約定俗成的大團圓結局（happy ending）爲最低底限，然後故意在這個框架裡玩弄陳套，進行最大的違逆、挑戰、戳刺，好測試喜劇結構可以容忍辛辣挖苦、受難折磨、殘酷、晦暗、矛盾、道德衝撞、似是而非的究極限制到哪裡。在允許複雜性、曖昧與深度，沿著喜劇性「陳腔濫調」的縫隙蔓生的同時，卻不至背離、危害其基礎。[19]

即使學者觀點[20]歧異，莎士比亞問題劇依然有「規則」可循。我將幾個特質

[19] Dennis Kennedy, *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance: Volume 2: M-Z* (Oxford: Oxford University Press, 2003), p. 1229.

[20] 對於問題劇的探究，學者文獻多半集中在二十世紀初到1950、1960年代之間。較知名、重要的集大成者，當屬提爾雅（E. M. W. Tillyard）的《莎士比亞問題劇》（*Shakespeare's Problem Plays*）和更早之前（1930年代）勞倫斯（W. W. Lawrence）的《莎士比亞問題喜劇》（*Shakespeare's Problem Comedies*）。1972年由英國劍橋大學出版，唯一專門研究莎士比亞學的權威年鑑資料庫《莎士比亞調查》（*Shakespeare Survey*）當中的第25輯《莎士比亞問題劇特刊》（*Shakespeare's Problem Plays: An Annual Survey of Shakespearian*

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

簡單綜整如下：（1）寫作風格明顯轉向陰鬱、陰沉，作品中貫穿黑暗、擾亂和使人焦躁不安的元素（dark, melancholy, and disturbing），「將人性與人類生活中所有極端令人煩憂費解、使人痛苦困惑的複雜面向，以一種高度嚴肅的精神向觀眾展開。」[21]這類體質與屬性特殊的「非典型」莎劇，不盡然符合悲劇正典，但「它的文本中強烈醒目的分析性與思辯性，對喜劇傳統來說則又太過嚴厲，因

Study and Production），和1982年出版的《莎士比亞問題劇的幾個面向》（*Aspects of Shakespeare's Problem Plays*），也有豐碩的討論成果。二書主編繆爾（Kenneth Muir）和威爾斯（Stanley Wells）則是70、80年代論著莎問題劇的專家。到了1980年代末葉和2010年之間，莎士比亞研究轉向站在自我思辨、自我反觀回視、自我批判的橫軸與縱軸，同百花齊放的各式後現代理論交疊、對話。「典範移轉」後的莎評傾向將自身脈絡化，解釋成一個龐雜的、開放的、變動不居的、非純文學性的文本鏈。一個由包括歷史、政治、文化、經濟、宗教、國家、種族、意識型態、民俗風尚等許多異類、雜質、多軌道、多核心的微觀參照系數聚合碰撞構成的社會語境。問題劇的研究視角遂跟著從純文學文本的坐標，移轉入精神分析心理學、新歷史主義、後結構、解構等坦承所謂純文學、純戲劇，不過就是被文化概念化、被歷史意義化了的社會文本，不多不少。這種由文化概念建構的文本，其立足的場域便在揭發體制的規訓，認可主觀的悅納與排除。「社會文本」更承認權力的動線、偏見的色差，將決定解釋的視野，保留（如果不是歡迎）未解決的、矛盾對立共存的多樣論述之間相互拉扯、衝突、抵觸的烙印。另外，學者也從女性主義、性別議題、後殖民等肯定社會能量流動、交涉、協商之必須的新認識，以及標誌主體與客體、此與彼、自我與他者、中心與非中心、主流與非主流、統治者與被壓迫者必要互爲影響、投射，互爲造型、辯證的新關注，重新審度問題劇。波特菲爾（Sally Porterfield）1994年出版了《榮格給表演者的建議：由榮格理論閱讀莎士比亞問題劇》。麥肯利斯（David F. McCandless）1997年出版了《莎士比亞問題喜劇的性別與表演》（*Gender and Performance in Shakespeare's Problem Comedies*）。巴克（Simon Barker）2005年的《莎士比亞問題劇》（*Shakespeare's Problem Plays: All's Well that Ends Well, Measure for Measure, Troilus and Cressida*）試圖從後現代理論的不同面向，重新詮釋問題劇的「意義」，反映它所持續不斷派生繁衍出來的爭議，標註的現象。瑪格利斯（David Margolies）2012年出版的《莎士比亞的非理性結局：問題劇》（*Shakespeare's Irrational Endings: The Problem Plays*）是從觀眾反應理論來談，嘗試看到莎士比亞藉由幾齣戲結局裡的「非理性」設計，刻意挑釁觀眾的邏輯智性思維，干擾觀眾的情感覺受，並激怒、冒犯觀眾的預設立場和期待。換句話說，1980晚期以後關於莎士比亞問題劇的零星討論，其研究方法和重點在將作品看成是茲以催生出更多社會／文化／意識型態文本（鏈）的「元（meta-）文本」，來「自我辯證」、自我構建、自我解讀（拆解）。寫作此篇論文時，我意識到莎士比亞研究已然成爲「過剩美學」，而問題劇的討論某種程度上要不顯得早已過氣和了無新意，難再受到學者重視，要不就是連這塊相對來說被忽略的範疇，其相關研究亦早已飽和，很難再產出突破性的學術創見。在這同時，我發現到E. L. Risden的*Shakespeare and the Problem Play: Complex Form, Crossed Genres, and Moral Quandaries*（McFarland）一書適才在2012年11月出版，使我感到振奮。

[21] Ernest Schanzer, *The Problem Plays of Shakespeare: A Study of Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Measure for Measure* (London: Routledge, 2005), p. 3.

臺灣大學學術期刊資料庫

之問題劇可以被視作悲劇的私生庶出兄弟」[22]（a bastard brother of tragedy）。據此判準，不少學者甚至主張《哈姆雷特》（Hamlet）[23]以及《裘力斯凱撒》（*The Tragedy of Julius Caesar*）、《安東尼與克莉奧佩特拉》（*Antony and Cleopatra*）幾劇，不論從主題、結構形式、人物角色爭議（character-problem）等層理來看，更符合這種定義之下的問題劇而非悲劇。[24]（2）拆卸下奇巧的包裝，問題劇的底蘊總是關於道德主題的（雖然這些戲的目的多半不在訴諸道德防衛，與撐起唯一「道德絕對」的標竿），甚至充滿哲學關注和倫理概念的。透過繁複、突轉的情節安排或人物塑像，作品總是圍繞著道德矛盾（moral ambivalence）、道德衝突的主旋律，刻意踩踏某些高度敏感的道德底限。論題尖銳、辛辣嘲諷，刺激思辨、劇烈震盪。末了也總是留下曖昧神秘、懸置未決的迴音繚繞。像是提爾雅（E. M. W. Tillyard）在一九五〇年代出版的《莎士比亞問題劇》（*Shakespeare's Problem Plays*）一書中主訴：許多讀者意識到問題劇透出哀傷憂鬱、病態悲觀的氣質，和理想破滅、認清現實的精神。這樣的特殊氣息甚至不惜衝破戲劇的法則自身的正當性（dramatic propriety）。[25]（3）它的結構、調性與內涵總是或悲或喜、又悲又喜，甚至不悲不喜的「多重複合體」。（4）從作品完成（或上演）的時間點考量，問題劇要不就是一六〇二年以前，要不便是一六〇七年以後的創作。不少學者將產出於一六〇七年以後的（傳奇）問題劇視作站在折轉點、分水嶺上的過渡時期產物。其正面積極意義在於，促成後期偉大悲劇的開展，成了醞釀大部頭作品之餘的牛刀小試。我所謂晚期偉大悲劇，包括像是《李爾王》（1606）（《雅典人泰門》通常被當作《李爾王》的雙生兄弟版，或是草創時期的粗胚、前身、未完成的番外篇）、《奧塞羅》（*Othello*，1604）、《馬克白》（*Macbeth*，1606）、《安東尼與克莉奧佩特拉》（1606）、《科利奧蘭納》（*Coriolanus*，1607）。[26]

---

22 W. W. Lawrence, *Shakespeare's Problem Comedies* (New York: The Macmillan Company, 1931), p. 233.

23 漢斯迪特爾格勒弗特著，許惠容譯：《莎士比亞與他的時代》，頁79。

24 Ernest Schanzer, *The Problem Plays of Shakespeare: A Study of Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Measure for Measure* (London: Routledge, 2005).

25 E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays* (Middlesex, England: Peregrine Books, 1950), p. 10.

26 又一派說法指出，莎士比亞面臨到創作上才思枯竭的瓶頸，而力圖風格轉型，這才有了問題劇。（它們的出現恰巧和偉大悲劇交相穿插，像是比賽中場休息，喘口氣、喝口水

臺灣大學學術期刊資料庫

二、問題的「意義」何在：幾個角度談莎士比亞問題劇

（一）觀眾評價

不知是否純屬巧合，單從現存演出紀錄與觀者評價來看，問題劇在莎翁所有作品中，相對來說皆屬較不討喜之作（《威尼斯商人》算是例外），難得學者、觀眾青睞和認同。文獻顯示不僅在十七世紀當時的英國如此——觀眾接受度低，而這六齣劇中還有多部曾驟然消失舞台長達數個世紀之久——就連二十世紀之後亦然，在世界各地被製作改編的次數也相對少得多。《威尼斯商人》在一五九六年首演後，曾於一六〇五年兩度在宮廷裡重演，此後便消失英國舞台直到一七四一年。除了二次世界大戰後，一度因爲劇中鮮明尖銳的反猶元素，扣連上此際極端敏感的國際政事氛圍，使得該戲的推出相對低調，不可否認，《威尼斯商人》藉由劇中夏洛克與波希霞（Portia）鋒芒盡露的表演，實際上使此劇一直列名莎士比亞最受歡迎的戲碼之一。

《自作自受》也是一齣命運多舛、褒貶評價難得一致的戲。伊莎貝拉是莎士比亞創造出來最具經典性、最光芒耀眼、可愛討喜的女性形象之一。尤其正因爲此角是該戲的重要賣點，也幾乎是票房保證（某種程度很類似波希霞一角之於《威尼斯商人》全劇的地位），於是自十七世紀晚期女演員限制登台禁令在英國明文解除後，便成了眾家優秀女演員競相爭取演出的角色。《自作自受》首演於一六〇四年，卻一直到十八世紀才眞正比較受歡迎。有評論認爲劇中充斥不少「討人厭」的角色當屬本劇「功敗垂成」的關鍵。在當時觀眾眼裡，安奇羅（Angelo）刺眼的道德瑕疵使他成爲招人唾棄的眾矢之的不在話下。此外，他們也不欣賞構成本劇龐大副線的那一群市井階級眾生相（low life），因此至少有兩個世紀的時間，該戲的副情節在舞台演出時都會被直接刪砍掉，而改以大量的歌唱段落取代。至於劇中「義正嚴詞」、「冠冕堂皇」，看似大快人心、理所當然的論述觀點，也不再能夠穩妥地扎住腳跟，被質疑大有問題者所在多有，使人難以認同。再有，《自作自受》和《結局好萬事好》兩戲裡皆運用到「午夜幽會」

之作。）過渡期的特徵與「實驗」跡象，尤其表現在《雅典人泰門》一劇的體裁形式、內涵寓意與思想精神方面。除了全劇罕見地用上寓言性質鮮明的中世紀道德劇體式爲基本架構，此劇愈發加重、氾濫的通俗劇偏好、犬儒主義傾向和華麗暴烈的元素，可以視作是《安東尼與克莉奧佩特拉》、《佩里克力斯》、《暴風雨》、《冬天的故事》等晚期新品種之開路先鋒。

臺灣人文學術期刊資料庫

與「床帷詭計」（bed trick）設局施詐、「掉包」的橋段，據稱頗招觀眾反感，特別是不受維多利亞時期社會充斥道德禁忌風尚的觀眾青睞。算起來《自作自受》一直要到二十世紀，陸續在世界各地被改編搬演，才算嘗到眞正的成功。

有史家指出，《結局好萬事好》雖說業已收錄在一六二三年的《第一對開本》（*First Folio*）中，卻不曾於莎士比亞在世時正式搬演，直到一七四〇年左右才有演出紀錄。大抵演出十餘年，又一次消失匿跡長達一個世紀，直到二十世紀中後葉才又被翻出來製演。另有文獻記錄，十九世紀確有此劇的零星演出，只是當時沒有得到太高的評價。學者眼中，它的編劇技巧欠缺說服力，使人難以苟同，尤其本劇的結尾更是處理得既扁平、生硬又拙劣，看似純粹爲自圓其說而服務。而幾個世紀以來的劇本審核員，則對這部毫無道德標準可言，甚至還「傷風敗俗」的戲（多半暗指背信棄義的眞小人帕羅和「有失婦德」的「僞淑女」海倫娜），不敢恭維。即使在二十世紀，《結局好萬事好》仍屬莎劇中最少被拿來演出的作品之一。有評論認爲劇中主要男女主角皆極度不討喜。海倫娜被認爲是莎士比亞筆下女子群像中，極少數幾個十分怪異的角色之一。她的城府過深，愛耍手段，專攻心計而又老於謀略（也有評論家以批評海倫娜的相似觀點，來審度《威尼斯商人》裡的波希霞，認爲後者長心眼的程度，不遑多讓）。伯特倫（Bertram）則十足「不可愛，不僅幼稚、無禮、膚淺、好色」[27]，還既驕縱又過度自我感覺良好。（就憑伯特倫這樣一個「東施效顰」，渾身「喜劇短處」——遠稱不上是「悲劇」英雄的性格「缺陷」（tragic flaw）——的對象，如何說服觀眾相信他值得女主角鋌而走險、拼死爭取。）以至觀眾一方面對於海倫娜跨越重重障礙，終究贏得郎心的好結局，顯得蠻不在乎；另一方面則有如霧裡看花，莫名其妙，也認識到那終成眷屬的，未必見得都是有情人。劇尾，伯特倫看似嚴重缺乏自主性與自覺意識，猶如在恍惚出神的催眠狀態下，將自己順手當成了「勝利的獎章」，頒發給圓滿解答他在信中留下的兩道謎題，成功挑戰不可能任務的海倫娜。伯特倫此番完全徹底改變心意的大逆轉，不免流於唐突、牽強且矯情、造作。劇終男主角狀甚稀里糊塗，有如《仲夏夜之夢》裡被施了迷藥的第米特律，直到劇終魔法解除，劇作家卻「獨漏」他一人仍受控於迷障、幻覺、騙局中。

[27] 迪克萊利等著，謝瑤玲譯：《一本書完全貼近莎士比亞》（臺北：圓神出版社有限公司，2006 年），頁155。

臺灣大學學術期刊資料庫

爲了符合（諧擬？）本劇終成眷屬的綱目，促成結局好便萬事好的喜劇邏輯，莎士比亞要不就是在催眠、玩弄了自我膨脹、嚴重本位主義的伯特倫之餘，意圖連同觀眾也一併催眠、誆騙了。但是對於現代觀眾而言，這種「雙重催眠」事實上已經形成了「雙重疏離」，無意識往往才是更加深刻內建的「有意識」。莎士比亞的確是藉用自己劇作家的權力之手，爲海倫娜的自編自導自演加持、背書，順風一吹。當他愈是製造更多的陰錯陽差、機運巧合，以將劇中人——包括從「機構內部」中途叛逃、落跑、脫勾的伯特倫，和看似沒能進入權力系統內核，但事實上卻始終被體制牢牢包覆的海倫娜——從「邊緣」推向中心，過程中，觀眾便愈能維持一段清醒的距離，清楚看見在貌似「無厘頭」的情節佈局與豐饒多彩的人物造形底下，結局好便萬事好的直線思考，如何達成意義的二元性之再強調。功利／效益主義的目的論，如何主張辯證性之弭平。簡單化約的邏輯，如何將矛盾輕易抹消。而理所當然的因果關係，又如何複寫俗濫單調。海倫娜自古老父系體制習得技術，複製並傚倣（parody）「騎士傳奇」與「英雄主義浪漫愛」佈局男女「情愛經典」藝高一籌的表現，除了使二十世紀以前的觀眾障蔽在「顛覆」（subversion）與「翻轉」之可能的虛假幻相裡面，給狠狠調戲了，至於十七世紀的主流價值、男權統治思維，劇作家頂多只算是在茶餘飯後，對它輕淺地撓癢癢。[28]

（二）社會關注：莎士比亞的「反」與「馴」

1. 關於道德與「系統」

莎文本中對於爭議性（也可能是邊緣性）問題，採取重鞭揮下，突顯強化，卻又輕巧冷淡處理（有時正恰恰相反）的手法，以誘發尖銳思考，鼓譟嘲笑譏

[28] 關於觀眾評價與演出紀錄這部份，主要參考資料有：迪克萊利：《一本書完全貼近莎士比亞》，頁56、129、155、182、338、375-376。Kenneth McLeish and Stephen Unwin, *A Pocket Guide to Shakespeare's Plays* (London: Faber and Faber, 1998), pp. 7, 126, 133, 210, 224, 249. Peter Hyland, *An Introduction to Shakespeare: The Dramatist in His Context* (New York: St. Martin's Press, 1996). Michael Jamieson, "The Problem Plays, 1920-1970: A Retrospect," *Shakespeare Survey 25 Shakespeare's Problem Plays : An Annual Survey of Shakespearian Study and Production* (Cambridge: Cambridge University Press, 1972), pp. 1-10. Richard D. Brown and David Johnson, *A Shakespeare Reader: Sources and Criticism* (New York: St. Martin's Press Inc., 2000).

臺灣大學學術期刊資料庫

諷，煽惑批判爭辯。其爭議性與話題性涉及的層面開闊，囊括人性、天道自然、倫理綱常，與性別、社會、道德、政治、哲學、國族、文化、宗教領域。甚至企圖在問題劇中，放進比起他的悲劇還要更加嚴厲、聳動、幽邃、艱澀、煽情、既淺薄又濃稠到難以消化、解決的「（去）中心思想」與「探問」。往往導致即使來到一劇末尾，需得「技術性」地告終，但深刻來說，該劇確實仍拖個長長大尾，原地繞轉。

有時，問題劇裡的莎士比亞確是道德上迴避閃躲（morally elusive），充滿道德歧義性的。像是《結局好萬事好》以及《自作自受》兩劇，皆踩踏著道德上模稜兩可的界限（morally equivocal）。劇中人多被鎖在極度幽深複雜的道德困境中，進退兩難。兩劇裡頭大概除了帕羅（Parolles）、龐貝（Pompey）、盧契奧（Lucio）、巴那丁（Barnardine）之外，沒有人不曾馱揹沉重的道德包袱。《自作》裡，伊莎貝拉（Isabella）和克勞第（Claudio）兩姐弟面臨的道德衝撞與倫哲思辨相當尖銳。就某個層次上來看，莎士比亞也對此做了很「不落俗套」的處置。面對安奇羅提出的桃色交易：以（姊姊）貞操交換（弟弟）性命的前提但書，克勞第絲毫不懷疑姊姊伊莎貝拉應當知所輕重（懂得兩害相權取其輕者），畢竟人（男）命關天，更何況她還是個見習修女，只差一段玫瑰經文的步驟便正式「受戒出家」，理當對「愛人如己」這第二大誡條，信受奉行才是。吊詭的是，對於文藝復興時期的女子來說（十六世紀維也納時空底下，還遠遠談不上女性自覺意識的啓蒙——包括女性身體的自主權、女子性／情欲自主等激烈、進步思維），個人貞節與蒼生之命孰輕孰重？這道難題背後顯像的是父權的虯枝盤纏，縈繞不散，恐怕不是一朝入空門，從此古佛青燈相伴就能輕易擺脫掉。單從伊莎貝拉亦難免一度天眞傻氣的寄望於「理所當然」，認爲弟弟應當不說二話，從容赴死，情願用自己的人頭，保全姊姊的貞潔，便可略窺端倪。只能說莎士比亞高明機巧地透過安奇羅使出這一計毒招，眞正的目標不在姊弟倆，而是預備直搗黃龍，由內部核心掐住這個結構體質本身的要害弱處：「背負道德教育性質的僞道德主義假面具〔行將被〕揭發」[29]，考驗它如何收場（自我收拾殘局）。

爲了證實體制本身大有問題，屬於「系統內」、「體系化精神」代表的安奇羅，不惜掀開自己的底牌。換言之，眞正僞君子與假道學者，與其獨獨推罪諉

[29] 漢斯迪特爾格勒弗特著，許惠容譯：《莎士比亞與他的時代》，頁168。

臺灣大學學術期刊資料庫

過給安奇羅一肩擔，說是「一顆老鼠屎弄臭整鍋粥」，不如承認更可能的是，「安奇羅個案」絕非不尋常的特例。安奇羅（桃色交易）事件不過反映了結構本身的道德瑕疵與麻木無感。體制其實是共犯，也是主謀。如此一來，當家主腦、莫測高深的公爵文森修（Vincentio），代理攝政安奇羅，輔佐的艾斯卡拉（Escalus），市井階級的警察、治安官，劊子手阿婊生（Abhorson），無賴盧契奧，還是其他的李四張三，極有可能並沒有什麼不一樣。他們根本共用一雙眼睛，一顆腦袋。某種意義上，不能不說安奇羅是本劇的一個「革命分子」，走在最前端，姿態最激進。在他冷面、鐵血、鐵腕治理術的扮演底下，（也有學者將文森修的寡欲、安奇羅的鐵血政策，解讀成極端清教徒式的強硬作風），包藏著僞君子與假道學，正因爲他的自我拆台、自我解構，使得這個否定的、消極的拉力，轉向變成顛覆性的積極能動，雖則不至於鬆動、拖垮整個系統，使之倒台，也總算戳穿它的皮骨面相，現露原形。

其次，兩姊弟的各有主張，特別是伊莎貝拉的不甘輕易受教，使《自作》一方面沿用諸如《復仇者悲劇》（*The Revenger's Tragedy*）等戲的元素、陳套，另一方面早已遠遠超越當時時興的復仇劇與黑色通俗劇僅強調、誇張在腥、羶、色劇情裡橫馳的格局。可惜莎劇中人（和觀眾？）只被允許在文本的四幕中間，略嘗小小造反、撒潑的甜頭，在上天入地之餘，這股「有限度的離經叛道」爾後卻在劇尾，被一股更強大的主流保守勢力包容、收編，回歸到可以正確預測的「穩定平衡」的軌道上頭，始終不得擺脫單一鮮明的道德標準的約束，也同樣沒能夠偏離大一統框架。

《自作》是一齣極端狡猾詭詐的諷刺劇。戲劇當中的維也納是一個由各式各樣關乎道德倫理的能指象徵（例如，教皇神父的位階與身份、教士的黑色道袍、白色法衣、僧侶儀規、清淨寡欲心懸子民的公爵、道貌岸然的攝政大臣、聖潔的修女形象、幽僻的修道院、至高無上的教會威權）與原則標準的符碼，飄浮、貫穿的城市，實際上它卻是道德最墮敗的地域。曾有劇評家將丹麥王子哈姆雷特解讀成一個革命份子，在他身上激進的清教徒主義思維已然暗流湧現，也爲半個世紀後影響大英帝國至鉅的克倫威爾時代，預先埋下伏筆。我倒認爲將這樣的看法拿來閱讀《自》劇中的公爵文森修亦不失當。他的清教徒主義式作風的消極面與積極面至少表現在：（1）他以一個人行動的品質來判斷此人，而非單從他的頭銜、身份、位階。（2）他對父權被過度濫用深惡痛絕（且不論他自己是否正是這個父權過度濫用的主謀者兼幫兇）。（3）他對於女性情慾的厭惡、抗拒和不

臺灣大學學術期刊資料庫

信任。[30]

《自作》全劇核心之一，圍繞著僞君子的扮演與揭穿打轉。第一幕第三景公爵在微服出訪前和托馬斯神父（Thomas）的談話，已經半含半露：「如果權力能把人的品德改變，且看僞君子又是怎樣一副嘴臉。」[31]同樣從這段談話中，公爵大大賣弄玄機，對於他突如其來出訪並找來代理人一事，語多保留。但從他有限度地拋出解釋的同時，他也招認了此番將權力暫時移轉／下放，自己隱身背後，最重要的目的是希望「藉刀殺人」。藉由安奇羅的手和他向來一絲不苟、不講情面的鐵腕作風，來大肆改革、整頓風氣一番。公爵自己身爲國家最高政務官，歷來在施政上過多顧忌（比方會否招致民怨）、缺乏膽魄，又有太多綑手縛腳的包袱甩不掉（比方會否讓人感受到他的執法是多重標準、朝令夕改，使人民無所依準），由是找來個替自己在槍口下擋子彈、接砲灰的「替死鬼」安奇羅。簡言之，文森修的出走很有撒手不管，撇下一堆爛攤子和難以收拾的困境僵局，中途落跑，暫時避避風頭以求脫身的意味，待這一陣難關安全度過之後，再評估風向，好做盤算。他的初衷可能有很大一部分是寄望安奇羅拾掇殘局，自己好最大程度地保全自我，迴避利害衝突，將新政初施與磨合階段（事實上是將早已曠日廢時，被凍結十數年餘未用的舊律政，重又施行）可能承擔的最大風險給分散掉。倘使新政收效良好，自己則正好趕在這個時機點上打道回府，順勢接手，坐收成果，成爲一個徹底的「既得利益者」。且看公爵的招供和自白：「我們這國家有的是嚴厲的法律，無情的刑法……可是這十四年來，卻給擱置在一邊了……咱們的刑法就這樣，從來不動用，已名存實亡了。」[32]聽及此，托馬斯神父也提出合理的懷疑加上建言：「殿下，你完全可以把束諸高閣的法律掌握在自己手裡重新執行呀，那比掌握在安奇羅大人的手裡，也許更令人望而生畏。」[33]面對托馬斯神父的質疑，公爵言之鑿鑿、振振有辭的答覆，仔細聽來卻是充滿推托搪塞而又有嚴重卸責與掩飾諉過的嫌疑，叫人瞠目結舌：「我只怕會嚇得老百姓人人自危；我放縱了法治，這本是我的錯；現在我又收緊了法網，揮舞著鞭子，那我豈不成了個任性的暴君？……因此我有意讓安奇羅出面，代理國政，讓他憑著我

30 Kenneth McLeish and Stephen Unwin, *A Pocket Guide to Shakespeare's Plays*, pp. 46-47.

31 方平譯：《自作自受》（臺北：木馬文化事業有限公司，2003年），頁36。

32 同前註，頁35。

33 同前註，頁36。

臺灣大學學術期刊資料庫

名義，整頓法紀，既然不通過我的手，就不會招來對我的怨恨。」[34]

雖然公爵稍後故作神秘的暗示托馬斯神父，他藏匿幕後的眞實目的，似是還有另一個現在不能夠明講、道破的隱情，接著就又馬上拋出一條線引子，語帶玄機地提示他對於終要揪扯出來那一團雜亂糾結毛線球的源頭，似有幾分把握。

> 公爵：此外，我還有其他的理由爲什麼這麼辦，且待以後有便時我再告訴你吧〔但是直到劇末，這道啞謎卻始終沒有被公佈解答，也成了懸案一則〕；只先說一個原因〔那另一個或是其他另幾個原因呢？〕，安奇羅大人，他爲人古板，唯恐給人說壞話，從不肯承認他也會有感情衝動，或是麵包比石頭更配他的胃口〔這裡，看似公爵出自無比自覺的口吻發出的聲明，與其說是公爵這個角色的大智、理解、頓悟（discovery），我更認爲是出自於全知全能的劇作家之口，給觀眾發出提醒和隨後劇情走向的預告〕。[35]

在我看來，如果但求「安奇羅犯罪事件」能得個「人贓俱獲」的場合（這乃已經假設安奇羅是爲累犯慣犯），果眞是劇作家／公爵的眞實意圖，那麼從全劇的鋪敘和描述來看，未免線索不足、動機薄弱且前後自相矛盾。（伊莎貝拉在劇本第一六一頁處曾經附帶幫安奇羅澄清，桃色交易一事，念在他是初犯——原本無意爲之，怎奈受到伊莎貝拉高潔、特殊的魅力蠱惑，遂無力自持——故願替安奇羅求公爵饒他不死）。與其說這一場好戲，是公爵故弄玄虛、故佈疑陣苦心設下的套索，目的在證明他雙目灼灼、心如明鏡，早已洞徹透析一切眞相，是誰在暗地搗鬼。又或者這是一場測試、考驗，打擊犯罪必要瞄準時機，事實上「醉翁之意不在酒」。我則認爲這整起知法而又玩法、犯法的「安奇羅現形記」，不過是一局「瞎貓恰巧碰上死老鼠」，預料之外的大收穫。一切純屬意外。從第三幕開始愈來愈明顯，公爵請出代理攝政的緣故，事實上並非文森修先知先覺，早已嗅出事情大有蹊蹺，故出此策略檢核安奇羅品格德行，以證明自己的確洞燭機先。其動機更非安奇羅一案，相關證據早已蒐集齊備，如今只欠東風而已。至於公爵提到的「早有先例」（主要指安奇羅五年前曾對瑪麗安娜毀婚一事），只能說明此人寡情薄義，不守信又貪財。這個「先例」與他日後的破戒貪色，不成合理的因果關係。公爵一時福至心靈，「無意間」抓到「時運不濟」的安奇羅現形的狐狸

34 同前註。

35 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

尾巴，便就此便宜行事，一路順藤摸瓜下去，竟然坐享了一個意外的收成。

克勞第：「你看他執法如山，其實他拿法律玩弄在掌心。」[36]這裡的指涉對象雖然是安奇羅，可能更是一語雙關地同時影射公爵。公爵自以爲是的設下騙局圈套，主導所有人的命運發展，包括：意圖私下先將異地來的酗酒囚犯巴那丁斬首，好用他的人頭掉包替換克勞第的人頭；設下仙人跳的床帷之計，擅自作主要瑪麗安娜充當伊莎貝拉的替身，夜半與安奇羅幽會燕好；命令安奇羅必須和瑪麗安娜成婚，然後再將他賜死；逼迫嫖客盧契奧必須要娶被他弄大肚子的娼妓爲妻，主要只因盧契奧造謠生事，在太歲面前搬弄太多是非仍不自知；最後公爵甚至下令伊莎貝拉必須要接受他作爲她的丈夫，不得反對，不得上訴。公爵的私心偏袒和挾一己之私怨報復，昭然若揭，其動機之可議，企圖之不純正，手段之正當性不足，未必不像是與安奇羅互爲假道學、僞君子的表裡皮骨。

就第一層來看，僞君子最鮮明的靶的目標是安奇羅。全劇藉由他的自我形象的建構與扮演，到最後被拆卸瓦解，使得他被狠狠地刮到體無完膚。其實做爲權力結構的中間層級，他不過只是一個小小的先行的棋子。與其說安奇羅在戲劇情節中被公爵安排作自己的複製分身（double）和代理人，不如說他是莎士比亞安排的「公爵／系統的代理人」。這種安排已然自行透露出玄機，也自有妙處。即，作者更深一層所要調戲、搔撥的僞道德主義，其實是文森修本人。這個被塑像成冷峻自持、嚴肅節制的公爵，專擅藏躲隱匿、喬裝易容（僞裝成僧侶之屬），就像無所不在的權力機制、權力中心的變形和轉向。以他爲主的扮演與別有所指卻不直接言明說破，才是這齣陰暗喜劇「政治目的」的最後一道卡榫、最後一張沒有掀開來的底牌。正像戲裡安奇羅拿克勞第開第一刀，期收殺雞儆猴之效。同樣地，莎士比亞撿起第一顆明斷公評的石頭，擲向爲公爵代打捉刀的（代理人攝政）安奇羅，但他的本意未嘗不在命中他背後最上層的藏鏡人文森修。「我們都是意志薄弱的人啊」[37]，安奇羅和伊莎貝拉都曾經直言不諱，明白承認自己不管是怎樣的身份、地位、頭銜，都仍然揹負這道人性的原罪，也難免受制於人性貪、嗔、癡、慢、疑、愛、憎、妒等七情六慾的枷鎖，給上了腳鐐手銬，進退不得。光憑這一點，劇中同受不同程度的自我形象、道德、教條、律則、戒規、眞理信仰等幻相所繫縛住的三人（公爵被推崇爲剛正不阿、淡泊無私的君

36　同前註，頁87。

37　同前註，頁76-77。

臺灣大學學術期刊資料庫

主，連變裝訪察都得要扮成教士神父；伊莎貝拉是一位尚未受戒卻已隱居在修道院的見習修女；安奇羅則是一副鐵血鐵面，隨時準備大義滅親，如猛虎般的苛刻執法者），當中閃避人性最多、掩藏最多、城府極深，也最令人不敢恭維者，莫過於文森修了。

至於公爵最後使出的殺手鐧，便是他對安奇羅進行的那場「最後的審判」。公爵毫無疑問仍然是他自己所施加的恩惠德澤的唯一既得利益者。審判是爲完成公爵的最大目的，並服務其最大獲利。對文森修來說，這是一場挽救形象，展現非凡膽識與圓熟的政治手腕，以及大刀闊斧的施政魄力、施政決心的完美演出。這場重新宣誓主權，拿回領地的「表演」裡面，文森修害怕被閹割（喬裝爲一名神父，而在現世裡則是一個終身未婚娶亦無子嗣的君主）、被褻瀆（對於盧契奧一個紈絝子弟的口頭貶損、戲弄言詞，須要發動攻擊，絕不寬宥[38]）、被奪權（安奇羅人格特質與行事風格的過度侵略、強悍、霸道、膨脹，勢將造成作風迥異、守舊溫吞的文森修的威脅）的嚴重焦慮，盡顯無遺。以其人之道，還治其人之身（原出自《路加福音》第六章第三十八節的〈登山訓眾〉裡，記載耶穌基督告誡其弟子的一段開示：你用什麼量器量給人，人家也必用什麼量器量給你們）[39]表現在第一個層次是，英明的文森修宣告仲裁結果，要以安奇羅的一命，償抵死在他刀下的克勞第的一命。但最後在瑪麗安娜和伊莎貝拉的苦苦哀求，與克勞第神蹟似的死而復生之下，審判結局有了預料之中的大逆轉。安奇羅被釋放。以其人之道還治其人之身的第二層意義便是，文森修即行的德政與法外施恩，用慈悲與寬恕的最後（也是最崇高）一堂美德課，收服眾人，攏絡民心，堂皇地給自己闢開了君王的高度、氣度與格局。藉由對一個罪無可恕的死囚的救贖與赦免（事實上是兩條命：一是安奇羅，另一個則是克勞第），讓公爵的終局結束在被「安全保送回本壘」，並將功勞全數攬在自己身上，以歸回到大聖人的供桌與眞命天子的殿堂內。也許這正應證了公爵對於（包括他自己在內）這個世道的觀察：「……近來掀起了一股熱潮，人人都得做大聖人，這個熱病我看只有死了才能治得好。」[40]

38 同前註，頁164。
39 迪克萊利：《一本書完全貼近莎士比亞》，頁55。
40 方平譯：《自作自受》，頁105。

臺灣大學學術期刊資料庫

2. 關於婦女、自我、他者

安奇羅：「我已經看出了，這兩個下賤的女人，背後還有人，她們只是被操縱的工具罷了。」[41]這是在伊莎貝拉與瑪麗安娜指控他的犯行，安奇羅眼看自己的假面與罪愆就要被揭發，一時驚恐與震怒之際用來推搪和拖延之詞。沒想到卻點破伊莎貝拉作爲「劇作家的提線木偶」（marionette）的認知。（其中又以第二幕第二景的第五十八到六十四頁之例最是顯明。）幾個世紀以來，伊莎貝拉一直是相當受到觀眾青睞的喜劇女角，但是從另一方面來看，與其說劇作家在經營伊莎貝拉這個角色的時候，重視其作爲一個獨立的個人／個體，給予她從生理、心理、精神、靈魂各個向度誠懇的雕鑿，不如說對於全劇行動來說，伊莎貝拉的優先順序，是必須要如期完成任務、使命必達。此角的功效性較之其他目的更強烈。因爲她存在的條件是要爲整齣戲更大的目的服務。盧契奧的如影隨形、陰魂不散，像是遍在的劇作家幽靈，全面監控掌握角色的行動。伊莎貝拉的自由意志和她被指派的任務的意義與目的（由盧契奧在旁邊不斷提醒，監控她的發言與表述），是衝突的、脫節的。如果我可以大膽地假設並且暫時將伊莎貝拉以下的表述，解讀作是她的眞性情的展露，眞心話的盡洩無疑。雖然另一方面，我也必須意識到，處在這樣一個被教條規範、道德箝制與基督教思想信仰深刻浸蝕的歷史脈絡與文化情境底下，所謂她自己的天性、本性、人性，和外於她的、後天附加上去的社會要素，如制度的、知識的、理法的條件，已經無法（甚至根本不可能也不必要）截然二分了。

整體而言，伊莎貝拉就像是所有莎士比亞戲劇裡的女性角色，不過是叫了個別的名字，換了一種身份，增加了、刪減了幾種氣質性情。事實上所有的這些女子都千篇一律共用一張相同的臉孔形貌，也同被單一的思維心靈驅動、主宰。沒有誰眞正特出於誰，而誰又不可取代。在男權、父權、君權、神權的多重壓迫、單一想像底下，她們不過是一抹被觀看的精采的倒影。所謂空谷絕響不過是一道應聲附和的回音。女子的眞實處境與生存（市場）價值，無異於一封信、一枚戒指、一塊金幣、一隻彩匣、一條手帕、一艘貨船、一張訴狀、一只陳情書、一份商業契約。作爲一個主體的對象——客體，和異化於主體的他者，她的身份認同是屈曲的、被支配的、被矮化貶抑的；她的所謂自我，唯有被動等待被閱讀、被

41　同前註，頁150。

臺灣大學學術期刊資料庫

研討分析（而且經常是被誤讀）爾後被建構成形。相對來說，伊莎貝拉展露較爲鮮明而堅定的自由意志，以及較強烈地意識到自我的個體性，進而堅持捍衛（身體自）主權。[42]主要表現在以下幾處：

安奇羅：這麼說，你兄弟非死不可了。〔他說這句話的背景是，向伊莎貝拉提出拿她貞潔的肉體來交換克勞第頭顱，而斷然遭拒，並被痛斥。〕

伊莎貝拉：還是這樣吧。——付出的代價小。寧可一個兄弟只死一次，也不要讓他的姊姊爲了搭救他，永世不得超生。[43]

……

伊莎貝拉：我的兄弟……也絕不願讓他好姊姊的清白身子遭受獸性的蹧蹋。伊莎貝拉，你活得清白；兄弟，你死吧——女性的貞潔比她的親兄弟更重要。[44]

伊莎貝拉既激烈又突兀的發乎自由意志的主張，究竟是竄出了頭的「人性的眞相」（比方犬儒主義者主張「人不爲己天誅地滅」的「利己說」就是「人性的眞相」），於焉得到了伸張——即便這眞相大大違背了基督信仰的利他主義傳統？抑或是長此以往，女子經驗到訴諸普世價值爲名的多重禮教大鎖的囚禁、壓迫，一方面終於禁不住仰天發出了一聲咒罵（但也僅止於謾罵而已），另一方面卻發展到了徹底「自我異化」、「同類相殘」的局面？

克勞第：好姊姊，保住我這條命吧。爲救你弟弟的一條命，你犯下的罪孽，老天不計較，只認爲你幹的是好事。

伊莎貝拉：哎喲，你這畜牲！沒廉恥的懦夫，沒良心的壞蛋！你一心要活下去，叫姊姊去幹那見不得人的事嗎？你姊姊受污辱，被蹧蹋，你獲得了生命，這不是喪盡了人倫？……老天保佑我母親從不曾幹下對不起我父親的事吧——我父親怎麼會生下你這個下賤的、畸形的劣種呢？我沒有你這兄弟，你去死吧，去腐爛吧！……我千遍萬遍做禱

42 當然，我也完全接受另一種解讀的可能性成立的理由，那便是，莎士比亞讓伊莎貝拉爲保全自身貞操清白的自私捍衛，與其說出於她本人眞心自由的意願，還不如說伊莎貝拉的立場和信念，其實更大程度上傳達了基督教義醒世、警世、勸世的語言，彰顯出對於女子必要誓死守節，不容妥協的保守態度與徹底衛道思想。

43 同前註，頁75。

44 同前註，頁79-80。

臺灣大學學術期刊資料庫

告，只求你早些死，沒半句但願你得救。[45]

伊莎貝拉作爲一個角色在全劇多處裡的表現是靈魂出體的、尷尬窘迫的、與現實和非現實範疇皆脫節的、夢遊症狀的。而角色的情緒心理狀態、性格發展與行動目的的轉折，也是急遽的、大幅度的、唐突的、僵硬的。先是盧契奧和伊莎貝拉兩人的一搭一唱，看起來也像是會「腹語術的優伶」和他的「傀儡娃娃」一同進行的一場表演。在第二幕第二景當中尤其明顯。盧契奧陪著伊莎貝拉去向安奇羅求情，希望免除弟弟克勞第那罪不至死的刑罰。這當中有兩度伊莎貝拉的央求被安奇羅「義正辭嚴」的駁回。被斷然拒絕之後，伊莎貝拉也落得乾脆，沒有多做反擊或是再據理（情）力爭，便黯然默默退下，欲掉頭轉身離開。而在這兩次伊莎貝拉輕易地自動棄權，沒有任何多餘的猶豫掙扎的表現，也都是（虧得有）盧契奧在門口把關，將她給阻擋住，給攔截了下來。再不就是盧契奧會默不作聲地悄然接近伊莎貝拉的背後，給她一番精神喊話式的壯大士氣（聲勢）也好，敲邊鼓似地言語刺激加上肯定讚賞也罷，每次受到盧契奧的點撥與「賦權」之後，伊莎貝拉便又再度提起勇氣上場，前去面對安奇羅，對他動之以情、曉之以理，而且表演得愈見出神忘我地投入和慷慨激昂。完全有別於她先前冷淡漠然的姿態和儉約精省的語言。盧契奧（來到她身後，悄聲）：「對啦，打動他的心，這些話說得太好了！……說下去，說下去！大妞兒，他會心軟的。我看得出，他擋不住了。……你說到重點上了，姑娘，再往下說！……這道理你也懂得？只管說下去吧！」[46]終於，伊莎貝拉成功地打動也意外地誘惑了安奇羅，使得第二幕第二景的收場，停格在高漲飽滿的眩暈狀態的情調與氛圍當中。安奇羅：「（轉身，呻吟）聽她這番話，倒喚起了我內心的慾火。」[47]其中之一可以合理解釋伊莎貝拉在短短同一景之中，何以在語言和表演上會有如此反差強烈、急遽跌宕的變換，那便是這裡伊莎貝拉最重要的任務使命，與其說是要爲克勞第求情，還不如說爲判死刑的弟弟求情赦罪是個幌子，實際上是她必得要成功地「請君入甕」。一旦色誘安奇羅上勾的動作完成後，盧契奧／劇作家才願意罷手，鬆開圓滿達成任務的伊莎貝拉。這也解釋了爲何盧契奧要一路亦步亦趨地跟隨伊莎貝拉。在鼓譟煽動伊莎貝拉對安奇羅死咬不放的同時，也是盧契奧／劇作家對伊莎貝拉的緊盯住

45　同前註，頁88-89。
46　同前註，頁58-63。
47　同前註，頁64。

臺灣大學學術期刊資料庫

不放。事實上伊莎貝拉的嘴，是懂腹語術的盧契奧甚至是作者本人，藉之傳遞表述的最佳媒介通道。

來到第二幕第四景劇情即將進入第一波高峰，再次顯示伊莎貝拉如何作爲劇作家和劇中其他力量（權力）在她之上的、懂腹語術的角色的操縱工具與提線木偶。但不同的，這一次少了盧契奧在一旁的攢弄。伊莎貝拉按要求隻身奔赴安奇羅的鴻門約，按角色之動機，本應把握這最後關鍵時刻，一次賭局，奮力一搏，從死神跟前搶回克勞第的性命。但是伊莎貝拉一開始的表現，竟是出人意外地「輕描淡寫」，讓人誤認搶救克勞第好像並非伊莎貝拉的本意初衷，而更像是爲應觀眾預期而不得不配合演出的舉措。當安奇羅實早已圖謀不軌，卻反而故作姿態：「（轉身向伊莎貝拉）你兄弟難逃一死。」伊莎貝拉接口：「原來是這樣，上帝保佑你吧。（伊莎貝拉轉身欲離去）」安奇羅見狀，急了：「不過呢，他也許還可以活幾天——也許還可以活下去……。」[48]因爲安奇羅的「引導」，或者說多虧得安奇羅「啓發」了伊莎貝拉，像個盡責的提詞人給演員忠實的提示（cue），不然後者就像怔杵在台上突然忘詞的新手演員，因爲缺乏舞台經驗，無法承受呆愣在台上忘詞的尷尬處境，幾乎便要急匆匆遁逃下場。一旦僵局化解，生澀的演員頃刻變成伶牙俐齒起來，再接著和她的對手演員安奇羅有一番唇槍舌劍的激辯。幾經迂迴的言詞交鋒，一再避重就輕、四兩撥千金地原地打轉，逼得觀眾儼然不耐煩之際，桃色交易的情事終於呼之欲出。

安奇羅：……你兄弟非死不可。

伊莎貝拉：是這樣嗎？

安奇羅：他犯的罪就是這樣啊，按照法律的條文，該判他死刑。

伊莎貝拉：你說得對。[49]

在這幾處，取代前腹語術施作者盧契奧的是安奇羅。也因爲這個既是發話的主體，同時也是作爲主要對象、目標物的安奇羅的引導／誤導與介入，才讓這個全劇殆半時間皆處於被催眠狀態、自由意志疲弱癱軟的客體伊莎貝拉，一個操作腹語術的男性主體合襯的配件玩意與奇巧的裝飾品，順著起先是盧契奧，再來是安奇羅，往後還有公爵文森修、神父彼得等男性主體，對她施行的賦權

48 同前註，頁71。

49 同前註，頁73-74。在第一幕第一景大約第27，28頁觀眾便已經被清楚告知的事實，竟然到了74頁第二幕都要結束了，仍在這個點上重複周折。

臺灣大學學術期刊資料庫

（empower）、引誘、干涉，以敦促她做出對手／目標對象／劇作家預設好的行動，或者進入到她自身之恆爲附屬物的脈絡裡面，跟著給出相應的回饋和反擊。伊莎貝拉存在的最薄弱卻也是最堅實的理由，是配合戲劇行動的完成，扮演稱職的關鍵按鈕。但她永遠不會是那自發地按下按鈕的人。

話說回來，倘使莎士比亞「明目張膽」地專寫婦女的認命和溫良恭儉讓，他恐怕不會如此偉大。可當後人在認可他之餘，偏又想挑戰他的偉大的時候，不免把重點擺在：那麼，當造反和不受教過後，戲裡戲外會走到什麼地步，走到何處，如何結束？

在《威尼斯》中，父權亡靈的無所不在，正像文藝復興的主流哲思——對於先驗的本體論的永恆虔敬信仰一樣，將人類（尤其是女子）在現世生活的依準，寄託甚至是下注在命運注定、冥冥中自有天數的「機遇」裡。

> 波希霞：一個活著的女兒的意志，就這樣給故世了的父親的遺命鉗制住了。
>
> 奈莉莎：老太爺生前一向有德行；好人臨終的時候，常有靈感來臨……誰猜中了他的意思，就算是得到了你；那就不用說，要不是眞正值得你愛慕的人，絕不會讓他把彩盒挑中了。[50]
>
> ……
>
> 奈莉莎：如果他要來挑彩匣，結果偏給他挑中了，那時候你要是不肯嫁給他，豈不是違反了老太爺的遺命？[51]

狡黠如波希霞，要說她眞陷入了「父命難違」和「個人選擇」的兩難，也是「假情假意」、「裝模作樣」的。可是作爲婦女又是他者，波希霞仍然要靠莎士比亞指給她一條道，一條「破」和「解套」的路徑——透過扮裝時間離、疏隔的（零碎／變異）「自我」來達成。

在眞相大白、各自歸位前的女扮男裝、喬裝易形、身份錯置等混亂失控的反叛，某種程度上確是具有短暫的挑釁、撩撥的積極意義。這也包括了自原系統出走，在時代、疆界、地域感喪失，文化、偏見、品味、教養等印刻記號迷亂堆疊的「旅行」途中，轉換成撒潑、恣肆、縱情奔放的異鄉客、流浪漢。間離和異化手段的扮裝不只發生在《威尼斯》。《自作》裡，文森修須要透過僞裝成隱修士

[50] 方平譯：《威尼斯商人》（臺北：木馬文化事業有限公司，2001年），頁25。
[51] 同前註，頁27。

臺灣大學學術期刊資料庫

這種自我異化、自我邊緣化、去核心化的符碼，才能有效地直搗他自己本來所在的權力核心。《結局好》裡，愛情、欲望與人性最野蠻、潑辣的技倆，也只能在那處通往佛羅倫斯的跨國度的邊境地帶上得逞、戰勝。就像伯特倫被海倫娜、狄安娜和老寡婦三姝聯手合作，設下圈套捉弄；伯特倫被帕羅誆騙；帕羅回過頭來中了甲乙兩朝臣反間計的局。上述這些熱鬧歡騰的喧囂場面，全都在這個「非此界非彼界、是彼界是此界」的異度／雙重空間裡頭完成。儘管他們變戲法式的叛亂，已經算是被引入「敵手」的系統，潛進其思維邏輯內部，並遵循它所制訂的遊戲規則玩遊戲。

順帶一提，這些造反、倒錯、脫軌、踰越、失序的場面之所以能夠發生，也是因爲莎士比亞將之寄附在高度劇場假定性（theatrical presumption）作爲重要審美追求的前提底下，並依託魔法（magic）、綺想（fancy）、童話神話（fairy tale）的加持，使得原本最缺乏現實依據與毫無說服性的場景，重新有了施力點，也使得極端不可思議的成了大有意思。陰陽倒顛的角色人物、事件行動，是缺乏／離中心的能動力量。她／它不再是客體。又或者說，僭越的能動力量是雙重中心、雙重主體、雙重認同和雙重觀看的。因爲此時的「他們」既無法彼此肯定、相互確知、相互認證爲既存的實體，因之過程當中沒有被固定下來的單一核心身份認同，然而卻也無法被撤消。他者不在，「我者」遂也消失無踪。

比方《威尼斯》的審判場，讀者捕捉到的是虛構的身份背後，游離擺盪的主體性和飄移不定的認同。一方面是波希霞和鮑爾薩澤（Balthazar）彼此否定、彼此抹除的必要性，因爲兩者的共時同存基本是抵觸的。但法庭戲裡卻可以看作兩人皆在場，平行並置，因爲鮑爾薩澤本由波希霞假扮；卻也兩者都缺席，因爲鮑爾薩澤根本是一個完全不具實體性的虛構身份，一個本質混沌的雌雄同體，游離變形的雙重主體（抑或匱乏主體），自我異化的他者。鮑爾薩澤的存在必須要藉靠波希霞（假不在場的第三者——她精通法律的表兄裴拉里奧博士——之筆，爲她／他撰寫推薦信）的賦權。但這個賦權的過程卻是波希霞的自我否定與自我異化的結果。唯一確認波希霞／鮑爾薩澤關係的見證者，是一封書信，一個客體——而上面記載的內容竟還完全都是虛構的。這裡，藉著雙重疏離的辯證過程，他者性隱退回無盡深邃、無限幽邈的客體的身體內部，成爲分裂的他者自我凝望的一道眼光，慾望著自我的慾望。這裡，我所謂的雙重疏離，也可以指投射的眼光一旦失去聚焦對象，也就沒有了所謂被看者；也正因爲被看者的缺席，所以觀看者亦消失。消失的主體不屬於此／自己，而缺席的他者亦不再成其爲彼／

臺灣大學學術期刊資料庫

客體對象，任何指涉根本無效。以至於缺席的主體與不在場的他者，只會是既爲彼此也非彼非此的「空」的能指。所指已然揮發蒸散，孤獨的能指只是置身事外、冷眼旁觀的，卻也是永恆被回視的。

又比方說，在《自作》及《結局好》裡身份錯置、誤認、替身上陣，這種安排在劇情發展中、後段，作爲一種有限度（有時效性）的僭越、反抗的能動辯證，呈現的是一種能指與所指之間、慾望主體與被慾望他者之間相互指涉失效，對位關係抵消，意義因此得以延宕撒播、狂歡叛亂的狀態。伊莎貝拉在化身作隱修士的公爵的提議下施作床帷伎倆，找到曾和安奇羅有過婚約，然因大筆嫁妝隨著兄長在海上遭逢船難一同沒頂，致使她和安奇羅姻緣破局的癡心女子瑪麗安娜爲替身，配合演出安奇羅的桃色交易。海倫娜則甘願代替狄安娜上場，「將計就計」完成這場設給伯特倫的騙局，海倫娜自己的賭局。兩場戲裡，由於男性主體慾望之「對象」和想像投射之「意旨」缺席，致使這個慾望實踐場域裡的所謂客體，也不再成其爲「客體」。這裡的承載物是一個不在場、去形象、去身份、認同匱乏的女性身體，因此主體一廂情願的投射成了空包彈。他的實際慾望載體與他的想像慾望載體之間是脫勾的、被攔截的、斷裂的。迎接主體慾望、回應主體眼光的是那絕對可取代、可複製也可逆的符徵之流。女人因而被淺薄化到僅僅是純粹的能指符號，卻也意外贏取回意義的自由交換、移轉、替置，造成所指的延宕、歧生、多重證實和拒絕被確知。某種程度上無異於間接狠狠打了男子一記耳光，嘲笑他的荒誕表淺。

簡言之，整個僞裝與變形的遊戲，派生出以下的公式：易形的女人＝他者的變異＝自由的能指符徵＝未確立、高度揮發蒸散、不被辨識的主體的碎屑＝所指的非固定性、非單一性與意義的無限延展、溢出、蔓生＝辯證的能動力場（force field）。在和主體發生關係的過程當中，她並非主體（在概念和認識上）所投射的想像對象（例如伯特倫對於狄安娜；安奇羅對於伊莎貝拉；威尼斯法庭上眾列席圍觀者、被告、原告對於青年法律博士鮑爾薩澤），卻實際上（在身體和實踐場域）是主體慾望的接收方（海倫娜、瑪麗安娜和波希霞作爲承受體）。此時的慾望女體、他者身份是處在一種非此非彼（作爲替身，海倫娜的眞實身份是消失的。此時她不再是海倫娜但也不並是狄安娜），亦是此界中復有彼界的狀態（在另一層次看，觀眾不能斷言海倫娜不是狄安娜，因爲不管從伯特倫的認知上、聯想裡，或者就海倫娜扮裝、擬仿狄安娜的代理人的表演裡，海倫娜的自我認知既是她自己／演員，也同時是狄安娜／演出角色）。

臺灣大學學術期刊資料庫

綜觀上述兩種角度的分析，莎士比亞問題劇中借用喬裝變形的手段來暗示那一股反撥的、越界的潛力，儘管積極肯定，具有進步意識，但是另一方面卻（也可能只）是純屬高度技藝性的展現，但求符合美學效果、「流行對味」。伴隨著「出走」而後的「回歸」，更多時候掩蓋不住的是意識形態上的制式保守，充滿政治正確性，令人悲觀。

誠如正典議題劇，莎士比亞問題劇也拋出了對時事的敏感、醒覺和社會關注。我以《自作》爲例，引證莎問題劇如何反思僞道德主義的命題，並對整個體系提出質疑挑戰。我再以《自作》、《結局好》和《威尼斯》爲例，引證莎問題劇如何藉由自我與他者的幽微辯證、吊詭拉扯，重新書寫婦女。透過對道德僞善、女性與他者的審視，我依稀看見莎問題劇游離在體制前緣、挺進勢頭前端的反動成份。與此同時我亦看見，問題劇終究歸馴順服於系統和無法跨越的部份。

（三）分類爭議

問題劇皆難以界定，亦無法清楚明確地分類、歸檔、擺對位置，甚至連安上悲喜劇（tragicomedy）此一顯然較開放、融通、多焦的語詞，也僅能勉強將之暫停擱置。《特洛伊羅斯》可以是歷史劇、諷刺劇、悲劇、喜劇。被認爲是莎作中最「犬儒」而又充滿黏膩、濃重的說教意味的《泰門》，既可以是寓言劇（fable）、道德劇（morality play）、社會諷刺劇、悲劇、喜劇、悲喜劇其中任何一者，又或者都是，也都不是。[52]主角泰門懷抱對人類、生命、現世世界難以化解的怨懟悲憤，含恨而逝，取消悲劇主角必要經驗的「了知」的任何可能性，爲最極端之例。以下行文中我也會舉例討論這些不同次型類在問題劇裡的碰撞，彼此反詰「互文」，彼此解構取消，彼此戲謔諧擬，彼此保證確認。

另有學者以非常「現代（戲劇）」的眼光，使用「帶有酸澀痛感的喜劇」（bitter comedies）一詞來界定這些問題劇（此定義尤符合《結局好》、《自作》和《威尼斯》），並在這塊切面維度底下，意圖看出社會現實主義（social realism）甚至心理寫實（psychological realism）作爲問題劇的構成條件。套用「帶有酸澀痛感的喜劇」來檢視莎問題劇，使我聯想到這一詞彙同時也是對於

[52] 關於分類爭議這部份，主要參考資料有：迪克萊利：《一本書完全貼近莎士比亞》。Richard D. Brown and David Johnson, *A Shakespeare Reader: Sources and Criticism* (New York: St. Martin's Press Inc., 2000).

臺灣學術期刊資料庫

典型的契訶夫式戲劇形式的形容。這層聯繫立即把莎文本渲染得現代感十足。不管是契訶夫的「溫暖的喜劇」（warm comedies）（試以《海鷗》和《櫻桃園》爲比照），還是莎士比亞的問題劇，如若一併擺在「苦澀喜劇」（bitter comedies）的框架裡觀照，皆突顯了以下特徵：眞實人生當中，純粹的喜劇或者絕對的悲劇絕無僅有，更多時候總是悲喜兩相揉雜結合。大抵說來，痛苦總是會結束，而快樂（happiness）與原諒最後總歸是可能，也是要來到的。甚至可以確信的是，它經常在最出乎預期底下被滿足、得償。彷彿這種終極的爽快歡欣，是以某種延遲擱滯（default）的方式完成。其承諾與保證也是以缺席、不在場的手段兌現、實踐。劇中人在劇末的出路，有的滿懷樂觀自信、理想熱情的大步出走；有的則彷彿迫於無奈，不得不被動地讓新時代的列車齒輪，推趕著被舊時代群鬼纏困的他們緩步向前。而衆人急迫奔赴的未來和遠方，到底會是那極欲擺脫的過去的延續、重複，抑或是一個嶄新的氣象在等待，關於這一點，作者多半以含蓄的表態，不置可否的中性立場，取代直接言明點破，留給觀衆對於這種大和解、大團聚的完結，無限想像的空間。再有，縱使劇中幾個人物形象充滿毀滅性、死之慾與破壞傾向，因而受困在狂妄執著的自縛的繭中，仍無可否認、抹消與這股後退力量並存的積極、光明、求生的潛力。[53]關於問題劇分類之可能，上述說法無異十分清新、有趣。

問題劇《結局好》最重要的特質之一便是，雖則這個文本多被簡略歸類、定調成（陰暗）喜劇（爲主要訴求），實際上它具備了較之悲喜劇還要多重類型和多維屬性的表現手段。童話（fairy tale）和魔法（magic）是《結局好》囊括的衆多類型之一。更有意思的是，本劇的安排雖然架設在童話魔法的根本基礎上，卻特意玩弄了「反客爲主」、「陰陽倒錯」的手法，反轉童話魔法裡頭總是「英雄」爲抱得「美人」歸，而甘受過關斬將的挑戰，終於斬妖伏魔，完滿任務，得償夙願。美人永遠是等在那裡，供作最大價值的條件交換，和酬答英雄的最後犒賞、謝禮。

海倫娜：……若是治好了〔國王難纏的絕症〕，您將拿什麼來謝我？

國王：你提出要求吧。

海倫娜：您能盡量滿足她嗎？

國王：對。憑我的地位和心願起誓。

[53] Kenneth McLeish and Stephen Unwin, *A Pocket Guide to Shakespeare's Plays*, pp. 5-6.

臺灣大學學術期刊資料庫

海倫娜：**那您能不能親自出面來照顧，賜給我一個我將要選中的丈夫**？我不敢非分妄想，不敢唐突去選擇法蘭西王國的世襲望族，我的又低微又卑賤的小家姓氏，攀附不上居高位的玉葉金枝。但是我認識您的一位家臣，**他等著我去求愛，等著您去玉成**。

國王：好，我答應你。只要你具備了條件，**我就會幫助你實現你的心願**。我決心做你的病人，一切全靠你。[54]

……

海倫娜：〔面向伯特倫同時也對國王說出了這段話。她來討打賞，要回她的戰利品了〕我不敢說我選中了您，但我把自己獻給您，只要有一口氣就永遠侍候您。我一生聽從您指引。——**我要這個人**。[55]

這段對話顯示《結局好》不僅置換了正典的童話故事結構，還一併倒逆了莎文本中約定俗成的傳統，將素來由（西方）歐洲／白人／異性戀／布爾喬亞階級／男性主導的中心論述主流秩序給顛倒了。套用電影《莎翁情史》（*Shakespeare in Love*）裡頭的劇團經理人漢斯洛（Philip Henslowe）的話來說：「這一切純屬奇蹟。」（"I don't know. It's a mystery."）因爲踩踏在童話和奇蹟的範疇裡，並據此假定性爲前提，《結局好》裡所有陰陽混淆、倒反錯位才有成立的「（非）正當性」。也因爲立基在奇蹟和童話上，用作顛倒逆反的前提，「去男子性」的幻相和「假性的陰性化、女性化」寫作，才有可能的理由。

拉富：人們都說奇蹟已經過去了，我們的哲人都把超自然的無法解釋的事物看得很平凡，也很熟悉。我們…用虛妄的知識來給自己撐門面。[56]

……

帕羅：哦，這是對於**最近出現的奇蹟**[57]的不可多得的高言。

拉富：說實話，那眞是人世間的奇聞。……（讀標題）〔指他自己手中所正拿著的一首民謠的標題〕《一個凡人顯示上天的神效》[58]

上述拉富的這段話提到關於奇蹟和種種不可預知的現象，如何在當時普遍被人們

54 阮珅譯：《結局好萬事好》（臺北：木馬文化事業有限公司，2001年），頁55-56。粗體爲我自加。

55 同前註，頁65。

56 同前註，頁60。

57 粗體爲我自加。

58 阮珅譯：《結局好萬事好》，頁61。

臺灣大學學術期刊資料庫

忽視、鄙夷、輕看。人被定位在世界的中軸。據此爲出發點使得時人慣於傾向用有限的知識、偏狹的眼界，去理解並加以詮釋由人之五官、覺受、經驗所捕捉、濾透、折射出來關於這個宇宙萬物的樣態、人自身，以及外於自己的他人。隨後便將這些理解與認識視爲理所當然。拉富的聲言同時也顯示出文藝復興的主要時代精神，雖則沒有脫離中世紀的宗教觀，也不盡然褪除由之繼承而來的神秘氣息，大體上確已十分積極地轉向世俗性（和世俗活動）靠攏，將焦點投入對於現世世界的關注。也可以說文藝復興時期已逐漸形成爲緊接而來的「啓蒙理性」熱潮吹響號角的勃勃氣勢。雖說這裡拉富和帕羅一搭一唱所吹捧的奇蹟，指的是國王的絕症在天下群醫皆束手無策之際，竟被一介平民、一個孤女給完全治癒了。她靠的僅僅是醫術高明的老父親臨死時，傳留下來作爲遺產給她的神秘藥方子。戲的第一、二幕以「國王惡病癒、貧女如願婚嫁富貴情郎」的兩大奇蹟作爲戲劇事件，恰好可以串連上整齣戲的架構、思想與技法，如何以童話奇蹟作爲成因、手段來鋪墊、開展。博君一粲之餘，乃至於回過頭來反而戲謔奇蹟，甚至調戲、作弄被戲台上奇蹟的幻覺說服的觀眾。

（四）結構性問題：藝術缺陷

不若十八、十九世紀歐洲浪漫主義莎評家，像是英人柯律芝（Samuel Taylor Coleridge，1772-1834）對於莎作評述難掩崇高敬意與「寬容」，古典派（新古典主義）的博士文學家，也是莎士比亞全集的編校者善謀．姜生（Samuel Johnson，1709-1784）針對莎作則有過嚴苛的評點。特別是情節鋪排的邏輯性與前後因果，加上結構本身的體質問題。[59]姜生表示：「〔莎士比亞〕的故事情節往往是這樣鬆散的一個架子，只要稍微用一下腦筋就可以把它搭得更好，他對故事情節的發展如此漫不經心。」[60]少有例外，也彷彿有必要保存這些「特色」，好證明它們皆出自同一作者筆下似的，莎士比亞問題劇亦處處留有「明顯缺

[59] 莎士比亞戲劇被孫惠柱歸納爲屬於和「純戲劇式結構」的希臘羅馬戲劇相對立的「史詩式結構」。這兩大結構各據山頭，各有系統化的理論支撐。前者的美學手段訴諸集中整飭，後者訴諸多樣變化。兩者也都各擁追隨者。純戲劇式和史詩式是古典戲劇結構的兩大主軸體系，也是所有戲劇理論與編劇方法學的原型。參見孫惠柱：《摹仿什麼？表現什麼？》（上海：上海世紀出版股份有限公司，2009年），頁7-14，33-39。孫惠柱：《第四堵牆：戲劇的結構與解構》（上海：上海文藝出版有限公司，2006年），頁14-35。

[60] 約翰孫著，楊周翰編選：〈莎士比亞戲劇集序〉，《莎士比亞評論匯編（上）》（北京：中國社會科學出版社，1979年），頁47。此處的約翰孫是姜生的另一譯名。

臺灣大學學術期刊資料庫

陷」、破綻疑點，和模糊含混、交待不清、架接草率等功法粗糙痕跡。是別有用心，意在引發聯想？是一時疏忽不察，純屬意外效果？

倉促間，最後留下一記突兀（有時還顯潦草）的結局便匆匆收筆，可說是莎問題劇中關於「結構性問題」最顯明的「美麗錯誤」。《自作》的結局也是經常爲劇評家所討論。特別是最後接近結尾時，公爵突如其來的求婚場景（事實上是不得有異議餘地的指婚——他就這樣順理成章地將「通過其考驗與測試」的伊莎貝拉到頭來指配給自己爲妻），以及伊莎貝拉不置可否的「無言的回答」，留給觀眾一個關於此劇皆大歡喜的大圓滿收場之可能性的疑問。（伊莎貝拉的不語究竟是默許？還是抗拒？合理推想之一是，因爲此時伊莎貝拉正陷於和「死而復生」的弟弟重又相認的極端驚喜與錯愕的情緒交雜當中，一時激動忘情遂不能言語。） 公爵：「（向又驚又喜的伊莎貝拉）……爲了可愛的你，把你的手伸給我吧，還要答應我，你就是我的人了。」[61]戲結束在公爵說教似的收場白，他向受他德澤廣被的眾人一一進行清查、檢驗、耳提面命，最後落在：「……親愛的伊莎貝拉，我心裡有句話，關係到你終身的幸福，只要你聽得進，那我的一切都屬於你，你的一切都屬於我了。（握住伊莎貝拉伸給他的手）護送我回宮吧，有些事，我準備著手做去，自會讓大家得知。（挽伊莎貝拉下）」[62]方平的中譯本指出伊莎貝拉用伸向公爵的手代替語言，表示同意公爵對兩人婚姻的安排。伊莎貝拉在協助推展第五幕的主要戲劇行動的功能達成之後（她在這幕的兩個任務分別是：舉報安奇羅的劣行，以及因爲悲憐瑪麗安娜，乃至願意對安奇羅前嫌盡釋，幫著他向公爵求情討饒），便又滑回純粹提線木偶的狀態和夢遊症狀，很大程度與戲的一開始前後相應。或可解釋第五幕後段何以不再安排伊莎貝拉開口說話，使她必要頭尾一致地還原作爲一個觀眾認識中，沒有表述權也失去話語權的腹語術表演者的傀儡玩偶、美麗娃娃。

《威尼斯》結局顯示的結構性問題，也常爲人詬病。本戲的終局似乎應該就收場在最高峰的第四幕法庭戲，沒想到還拖著個第五幕的尾巴，在高潮之後，再補上個「反高潮」。[63]第五幕確實顯得多餘冗長、乏味瑣碎、充滿細節而使人不耐。但它存在的必要性，在把戲推導回愛情喜劇（及其完成）的主題正軌

61 方平譯：《自作自受》，頁163-164。
62 同前註，頁166。
63 孫惠柱：《第四堵牆》，頁32。

臺灣大學學術期刊資料庫

上——看到第四幕結束以後，我們幾乎已經要忘記這齣戲是從彩匣招親的浪漫溫暖愛情場面起頭的呢——完整交代愛情戲中必有的喬裝易容、冒險犯難、迂迴曲折（誤會疑團）、眞相大白、相認團圓（失而復得）的五部曲。包括故事一開端的那三對情侶：波希霞和巴珊尼（Bassanio），羅倫佐（Lorenzo）和吉茜卡（Jessica），奈莉莎（Nerissa）和葛萊興（Gratiano），究竟何去何從、情歸何處？兩對戀人當中的波希霞、奈莉莎還等著還原她們的眞面目，與從異鄉歸返的情郎巴珊尼、葛萊興相認團圓呢。還有兩項物件也等著回到它們主人的懷抱：波希霞與奈莉莎的訂情戒指；安東尼那幾艘一度觸礁沉沒如今又重新啓航的遠洋商船。第五幕的重點是要串聯起波希霞／鮑爾薩澤、奈莉莎／法官書記的「孿生」關係，好再度提醒觀眾回憶前幾幕主僕兩人的扮裝遊戲，如何攪淌進公共場域，干預體制，中介政策的執行，主導了一場「奇案」的審理，完美化解對權力結構和國家系統造成重大威脅的危機。波希霞和奈莉莎的僞裝術也在私領域裡成功地發揮了戲耍、捉弄男子／丈夫的功效。展現巾幗更勝鬚眉的同時，也順道給新婚丈夫下馬威。羅倫佐：「兩位好夫人，你們就像是天使救濟饑餓的人們。」[64]只是戒指部份的戲，實在太過繁瑣零碎，顯得大費周章，無事自擾。前幾幕有多處凡提及戒指的時候，波希霞與奈莉莎皆十分嚴正的指天誓日，像是意圖埋下一個嚴肅的伏筆。波希霞：「我交給你這個戒指，就算把一切都獻給了你；要是你跟這個戒指分離了……或者把它送掉了，給了人，那就是斷絕了恩情，把心變了的徵兆。」[65]其實不過是要藉由戒指別贈一事，來測試丈夫的忠誠，再順著這個誤會，製造女子也因男子的薄倖棄誓，跟著毀約出軌（波希霞爲了討回戒指勾引「鮑爾薩澤」，而奈莉莎也仿效其主搭上「法官書記」）的另一重誤會。前後繞了一大圈，波希霞和奈莉莎所謂賭咒與嚴厲的懲罰僅僅是虛晃一招，達到作弄、整治男子的目的[66]便罷。再來，戒指的橋段設計可能立意在用「戒指認主人」，到頭來終於還是「完璧歸趙」的穿針引線下，順理成章牽扯出原來鮑爾薩澤就是波希霞，法官書記就是奈莉莎的事實。一切眞相大白。沒有失去，只有（雙重）獲得。

64　方平譯：《威尼斯商人》，頁161。
65　同前註，頁96-97。
66　同前註，頁142-143。

臺灣大學學術期刊資料庫

（五）問題性結構：理論批判

承上節所述，問題劇裡經常是全劇走向的演化發展與結局極不搭軋，除有頭重腳輕（有時卻相反，淪爲尾大不掉）、硬拗湊數之嫌，也難免矯造做作。孫惠柱以《冬天的故事》爲例，引述姜生對莎劇結尾的通論式批評（綜合性看法）：

> 作爲喜劇的結構手法，劇終前讓各條線索合攏來有個歸宿，對衝突作一解決，這應該是可取的。問題只是解決的方法不應草率、落俗套。而莎翁在這一點上實在是有弊病的。無怪約翰孫（意指姜生）批評道：「當他看見自己的工作快要完成時，收獲在望，於是就草草收兵，以便提早享受勝利果實。因此，在應該盡最大努力的時候，他卻鬆懈下來，結果使他的劇本的收場不近情理或者很不完美。」對於這一類傳奇式的喜劇來說，確是切中肯綮。[67]

然而就美學結構上言，這幾個文本易流於有機整一性薄弱（雖說此乃莎作品類屬的「史詩式戲劇結構」之特質）；就戲劇行動、情節事件、角色人物鐵三角所構成的藝術統一性論之，也遠較莎其他戲更爲缺乏比例感（比重失衡），使之就算單純從「詩的眞實性」範疇來品味、審度，亦顯得不合情理而爲難唐突。值得思考的是，這樣的安排有沒有可能除了少部份反映出「身兼多職」而又有「量產壓力」的劇作家，偶爾也因爲分身乏術、無暇多顧，難免在這幾齣邊陲小戲裡犯下無心的藝術缺失，造成搖搖欲墜的「結構性的問題」？還是更大程度上，這樣的藝術缺陷，正可以讓我們由現代理論的批判性眼光切入，把它們看作是劇作家故意隱伏的寶藏，有心促成了「問題性的結構」的辯證？

《結局好》的整體故事佈局，刻意雕鑿出十分「醒目耀眼」的「去男子性」（de-maleness）、「去男子氣概」（de-masculinity）、「去陽性化」的書寫（的潛在可能）。男子性強調所謂先天的生物性法則。而男子氣概和陽性化則意在突顯後天的權力結構化、社會化、文化化、體制化、模式化、政治化的脈絡影響下，產生的意識形態後果。某種程度上，我認爲劇作家特意使用了「矛盾修飾」的策略和邏輯，將全劇定調、擱置在低迷、貧瘠、不毛、遲滯、淤塞、陰抑、晦暗、憂鬱漫生的潛流暗濤之上。但恰恰是這種對於貧瘠、不毛、遲滯、淤塞的因素與低迷、陰抑、晦暗、憂鬱氣質的強調，造作它自己成爲無可忽視、顯

[67] 孫惠柱：《第四堵牆》，頁29。

臺灣大學學術期刊資料庫

目搶眼而突出的去男子性、去男子氣概、去陽性化的敘述。這些有意識的去男子性、去陽性化的元素，包括了：（1）母系／母權家長當家作主（matriarchy）的魯西利昂老伯爵夫人。她是伯特倫的寡母，喪夫之後如今唯一的獨子又離家在即。（2）深受不治痼疾所苦，已然病重將死的法國國王。（3）深居簡出的海倫娜被形容爲蒼白抑鬱、多思多慮（實則機關算盡）的女子。她是個未婚處女，也是個孤女，父親已經亡故，將她託孤寄養在魯西利昂老伯爵夫人府邸。「運途多舛」的海倫娜日後遭到了丈夫的遺棄。（4）即使海倫娜藉用了法國國王的最高權力／聖意壓逼，硬是強迫伯特倫點頭，與她結婚，可是伯特倫卻落實了「上有政策下有對策」的作法，始終一路頑強抵抗，不願乖乖就範。好不容易成了婚，伯特倫不但拒絕還立誓永遠不和海倫娜同床共枕，讓她獨守妻子的虛名與空房。新婚數日期間，伯特倫爲了避妻而遠走他鄉，最後還自願上戰場，從軍去了。假藉爲國出征的名義，他將海倫娜驅逐出外、趕回家門，託母親代爲照管，並且寫下兩封不具法律效力卻有實質意義的休妻書，揚言此生再不踏進家門（不靠近海倫娜）半步，希望就此擺脫海倫娜的糾纏。（5）佛羅倫斯鄉下的老寡婦，偕未婚的閨女狄安娜同住。母女一起經營旅社，專門接待異地遠遊而來尋訪參拜的信眾。海倫娜後來離家出走（實爲千里尋夫），喬裝成香客和苦修的朝聖使徒，巧遇這對寡母孤女，遂結成了絕地大反擊的三人幫。（6）海倫娜放出假消息，僞造了自己的死訊，佯稱她在朝聖之路上，因重病身故。

論至此，從上述這些現象看來，《結局好》的確有明顯地傾靠向單一性別書寫，製造單一性別論述的痕跡。表面上，本劇最出色、最突顯的單（一）性（別）那一造，應該是陰性（陰柔）化和女性化（的假象）。事實是，將性別對分爲二，要不是男性，就是女性，說明了恐怕自始至終只有一種性別得到承認，那便是男性。如果可以如此大膽的臆斷莎士比亞的劇本裡，曾經出現（或者僅僅是嘗試）過單（一）性（別）的論述、單（一）性（別）的視野，那麼可以更加大膽的肯定，那絕對不會是所謂陰性書寫、女性觀點／敘事。陰性化和女性化成立的理由，是作爲單一男子性／陽性／主體性籠罩下的陰影，一處被遮蔽的死角。好像本體論（唯心）之於物質論（唯物）；文學之於歷史；語言之於身體；藝術之於政治；眞理眞相之於（虛構的）文本；隱喻之於意義；表現之於再現；報導新聞之於說故事；古典（前）之於現代（後）；寫實主義之於前衛運動；帝國主義之於第三世界；理性之於非理性；中心之於邊緣；原始純粹之於（被）建構的文化概念（a culturally constructed concept）。兩者之間有限度的辯證、碰撞

臺灣大學學術期刊資料庫

的發生，也是由許多的盲點支撐。女性書寫被體系吸收、接納、含容、紀錄、檢測，編成了「知識」的一部份，而「知識」又再產製，生成出另外一批女性書寫，因此她也成了她原本所要反抗、打擊的。《結局好》即使由新奇的外衣所紋飾，依舊難以掩藏在它骨子裡父權思維的陳腔濫調，早已結繭成密密實實的網絡。在陰性化、女性化暗影上方亦步亦趨、重疊織纏，與之交流、商討、周轉的，是權力結構的內核、陽剛的男子氣概形構的社會化脈絡和歷史／文化文本。不管是包裝還是內核，框框當中的每一個環節對於陰性化、女性化的認識與認同，仍然非常規整一致地停留在「集體無意識」的層次。好比海倫娜自身、伯特倫、法國國王、魯西利昂老伯爵夫人、狄安娜等人。他們面對陰性化、女性化的理論、理想與實踐（的可能性）時，是感知失調的、無法建立自覺的、被動反應的、抗拒排斥的、壓迫遏制的、被催眠的、經驗匱乏的。

作爲一個傲倣騎士傳奇與浪漫愛典律的「喜劇男戀人」，主角伯特倫被「丑」怪化成說謊成性、見異思遷、貪慕虛榮、浮誇、短視、耽溺表象而又放縱淫慾、荒誕不羈，既無榮譽感也毫不正直，有時候更十分卑劣。他的臭名緊隨著他的征戰路線，沿途遠播到佛羅倫斯去了。（這污名並非僅僅出自帕羅無事生非、「好心」造謠，把他給弄臭了，而是確有其事）。儘管如此，伯特倫卻無比堅定而貫徹一致地維持一個不變的立場，那是對於海倫娜否定到底的態度。他從不掩飾對她的極度嫌棄、憎惡甚至痛恨。他稱她爲「我的絆腳石」[68]和我的憂鬱。

> 伯特倫：〔在得知國王賜婚他與海倫娜時的回應〕我的妻，陛下？我要請您原諒，在這種事情上，請讓我自己做主，憑我自己的眼睛。
>
> 國王：……
>
> 伯特倫：……我不知道爲什麼我要娶她。……我就必須降低身份，爲您的得救酬報她嗎？……一個窮醫生的女兒做我的妻子？我才瞧她不起，別丟盡我的臉。[69]
>
> ……
>
> 國王：……這樣一個好姑娘，她有德性和美貌作自己的嫁妝，我還要拿榮譽和財富給她作獎賞。

[68] 阮珅譯：《結局好萬事好》，頁78。

[69] 同前註，頁65。

臺灣大學學術期刊資料庫

伯特倫：我不能愛她，也不想勉強去愛她。[70]

……

伯特倫：〔屢次抗拒卻被駁斥，遂不敢再正面違逆聖意，只好假意接受婚約〕完了，永遠和憂慮拴在一起了。……但我絕不和她同床。……他們安排我結婚了！我要去多斯加作戰，永不和她同床。[71]

……

伯特倫：就這麼辦。我就送她回家去，把我對她的嫌惡……告訴我母親。……我寧可戰死，也不願在暗室中面對討厭的妻子。[72]

但是《結局好》另一個啓人疑竇的地方是，叛逆的伯特倫絕不妥協亦無可能束手就擒的立場，到了本劇結尾的最後兩分鐘（也是劇本的倒數第三頁處），竟然奇蹟般地急遽驟變。他變得乖巧、馴服、順從而受教。而海倫娜的翩然而至也發揮了「機器神助」（god out of the machine）的功用，在劇中人可以藉由衝突、阻撓、機（命）運的突轉過程，學會勇於承當並擔負起責任之前，機器神海倫娜便有效率地快手一揮，搬開人力無法化解的尷尬困境，加速此劇的「喉中魚鯁、背上芒刺」輕鬆消化、鏟除。

國王：是不是魔術師改變了我的眼睛的眞正功能？我看見的是不是眞人？

海倫娜：不，陛下，您看見的只是一個妻子的影子，是名，不是實。

伯特倫：是名，也是實。原諒吧！

海倫娜：啊，我的夫君……瞧，這是您的信，它是這樣說的：「汝若能從我的手指上取得此戒指，且能向我表明汝腹中所孕之子確係我所出……」兩件事都重大，如今都做到了，您願意做我的丈夫嗎？

伯特倫：要是她能把這件事講清楚，**陛下，我願意愛她，永遠永遠愛她**。[73]

有趣的是，上述這一段伯特倫最後的告白與愛情的誓言，從他的語言脈絡解讀起來是，他直接向君王宣誓他的愛情（而非海倫娜），而他的表白對象卻反被視作疏離的第三人稱客體、「她者」，來指稱、交涉（抑或區隔、排除？）。海倫娜：「……結局好萬事好！從來終場是關鍵；不管進程怎麼樣，榮耀結局

70　同前註，頁67。
71　同前註，頁72。
72　同前註，頁73。
73　同前註，頁152-153。

臺灣大學學術期刊資料庫

見。」[74]讚嘆天降神蹟的同時，不免使人質疑搭配上這樣潦草、輕率的結局，導致人物／情節結構失去平衡，如果用意只在於促成喜劇必要結束在諸願皆被滿足的大團圓的保證，會否過於牽強，也大有問題。又或者，觀眾僅僅需要把它當成一則魔法奇蹟、童話神話輕鬆看待便可，不必太過嚴肅計較。就像國王所言：「對於全部過程中的種種情形，要抽出時間作解答式的說明。看來萬事皆如意，要是結局好，苦盡甘來迎好運，眞叫人歡笑。」[75]

莎士比亞塑造出來的海倫娜，如果不盡然將她設定成一個完全正面的人物，至少絕對無意把她寫成個大反派。透過魯西利昂老伯爵夫人、法國國王、拉富、帕羅等人對她的讚揚稱許，海倫娜起碼是善良淑德、靈巧慧黠、才色兼俱的佳人。有評論提到劇中凡和海倫娜接觸過的人，都會不自禁的喜歡上這個忠實於自我情感與欲望、勇往直前、孤注一擲的女子。唯獨伯特倫「異於常人」，不買她的帳，還將她看作滅頂洪災、毒蛇猛獸一般，避之猶恐不及。有一個理由或可用來解讀喜近女色的伯特倫何故如此反常。我試圖回到陰性書寫的假象和假性的女性論述，怎樣扮演合宜節度的擺設、配件、襯飾，支撐並壯大陽剛的男子氣概作爲壓倒性的單（一）性（別）寫作體系的假設上，重新解釋海倫娜和伯特倫之間的（權力）拉扯、消長關係，以及皆大歡喜、終成眷屬背後的隱意。《結局好》劇中，海倫娜和國王有著互爲依存的「共生」關係。雖然這個說法多少有過度美化並且浪漫化的嫌疑。海倫娜有如上帝之手（但注意，這不是海倫娜本身具備的知識、技術與能力。加持她的是她父親的亡魂幽靈、他留下的藥方，恐怕還有運氣），拯救國王，製造奇蹟，稱得上是國王的再生父母。而國王則圓滿了海倫娜畢生的願望，許給她夢想中的男人做丈夫。（可見最不凡俗的女子最具野心的欲望，仍舊僅僅是嫁個如意郎君而已）。由此我將海倫娜與國王的關係看作極深的依存共生。他們不單單互爲共謀，還彼此認可、印證（validate）、「授權」彼此。除了奉送上一個丈夫外，海倫娜還曾經得到國王饋贈的戒指作爲憑證和救命索，見戒指如見人。國王的戒指（輾轉演變爲海倫娜／狄安娜在床帷詭計中拿它和伯特倫互換的訂情戒指，遂自此被伯特倫貼身配戴，然後被國王識破這原是自己當初賜贈海倫娜的同一枚指環）在第五幕還協助表演了一場「人死復生、鴛鴦重配」的「奇蹟劇」。指環也可以用作標記海倫娜之爲國王影像的複製分身、與

74 同前註，頁128。
75 同前註，頁154。

臺灣大學學術期刊資料庫

國王「結盟」的象徵物。

拉富：……死去的海倫眞是個甜美的姑娘，我最後一次在宮廷裡和她告別時，看見她手指上有這樣一個戒指。

國王：……剛才我說話時，我就目不轉睛地盯著這戒指。它是我的。我把它送給海倫時，曾經囑咐她，要是她時運不好陷入了困境，憑著這個戒指我就會幫助她。您〔指伯特倫〕是用什麼手段把她的最好的寶物奪走的？[76]

……

國王：……不及我深知這戒指的底細。它是我的，也是海倫的……她曾經發誓絕不讓這戒指離開她的手指，除非她在床上把它交給了你……她要是遭大難，就會把它送給我。[77]

如果據此將海倫娜的強者姿態，和她總是居於順風位置、優勢地位，看作是強勢粗暴的陽剛男子氣概（也即父權、君權、神權的世間最高代理人：國王）的變形、複製、分身，或可解釋伯特倫對她／他潛意識的反感、厭惡、排拒。因爲這除了暗示「同性相斥」的可能性，還包括了伯特倫對於封建教條與舊制禮法的反動、抗爭。如同第五幕第三景裡，國王對伯特倫說過的這兩句台詞，其自覺的程度，像是從一個全知全能的作者和雙目灼灼的上帝的敘事角度，下了兩個註腳：「你確實恨死了她」[78]；「你認爲妻子是妖怪」[79]。

如果說《結局好》算是頭重腳輕、硬拗湊數的一個例子，那麼《威尼斯》就算是大尾不掉的反例。有人說，這齣戲重在表現兩個相反的命題，兩個對立面。以貝爾蒙爲代表的波西米亞式的系統，溫暖感性，明亮流暢，自然尙古。理想主義、浪漫（異國）情調、情緒、感受、愛，接掌一切；音樂、嬉戲、笑聲、財富，豐饒多產，無虞匱乏。《威尼斯》五幕過程中間，標註著兩個體系由平行、對峙僵持，到交軌、移植、重整。交軌、移植之例表現在：（1）由扮裝改名的波希霞／博士律師鮑爾薩澤，攜一封極具權威性的推薦信，偕同侍女奈莉莎／書記，前去威尼斯法庭干涉、主導「一磅肉」的審判，直接影響其結果，還發表那席關於「慈悲的品格」的演說（the quality of mercy speech）。（2）謊稱要退避

76　同前註，頁141-142。
77　同前註，頁143。
78　同前註。
79　同前註，頁145。

臺灣大學學術期刊資料庫

隱居修道院，等候丈夫歸來的波希霞，將自己的領地交由外來訪客羅倫佐和吉茜卡夫婦照管。重整之例表現在三對原本各屬不同系統的年輕戀人，婚配結盟。

以威尼斯爲代表的高度發展（sophisticated）、絕對威權（authoritarian）、獨霸專斷的系統，冰冷不毛、嚴峻無愛。金錢至上、道德麻痺、情感貧瘠、壓抑封閉、仇恨忿懣成其特徵。而物質主義、重商主義、商品交易、商業契約、投機冒險、利益交換、價值互惠是爲主流。這個系統裡頭，人我關係失能疲軟，殆半立足在薄弱的規範約制、統馭支配與私心獨佔的基礎上頭。夏洛克對待吉茜卡和僕人朗西洛（Launcelot）猶如附屬品的執念私慾是爲一例。（終於招致兩人紛紛變節，奔投「敵營」）。然而安東尼給予巴珊尼慷慨大度、光明美好、無條件施恩施惠的友愛，致使巴珊尼對他欠下無以報償的錢債、情債，又何嘗不可能是上述模式更深化、更進階、更有目的性的複製。又或是一種對於「情操」的迷戀、上癮症，以犧牲奉獻作爲維繫良好自我觀感的手段。如安東尼所言：「我，你最了解，卻偏要這樣拐彎抹角地來試探我的交情，這不是白費功夫？要是你懷疑我不肯爲朋友盡我的力，那還用說，比把我所有的錢全都給花掉了還要對不起我。你只消跟我說我應該怎麼辦……我立刻就給辦去。」[80]牢牢紮根在威尼斯體制結構，成其一部分，巴珊尼、葛萊興、吉茜卡、羅倫佐之屬，需要藉由「出走」，才能夠談戀愛。而離「家」不成的富商安東尼對於陷入熱戀中的昔日友好巴珊尼，爲著某種程度上「同盟」難再結，表達強烈憂悶惱苦、失落感傷。十分神秘曖昧。不少改編文本就著「同性情誼」大做文章，以處理巴、安兩人之間煞費疑猜的關係。

雖然安東尼在以他爲名的劇中（《威尼斯商人》指的是安東尼而非戲份吃重、造像奪目的夏洛克），被作者塑像成天字第一號大善人般慷慨熱心、重情重義、無我利他、犧牲成全、有節操守信用，但是後代有不少改編者與劇評卻在原作中，看到安東尼和巴珊尼之間，有不尋常情感甚至是同志情誼的暗示，十分引人聯想。

> 莎來里奧：天下再沒有比他〔指安東尼〕更好的人兒了。我看見巴珊尼跟安東尼分手的時候，巴珊尼對他說，他一定盡快趕回來；他回答說……〔安東尼與巴珊尼臨別時說的這一席話，表現出前者顧全大局、正人君子、無私無我的精神和滿是利他主義者的情懷〕說到這

[80] 方平譯：《威尼斯商人》，頁22。

臺灣大學學術期刊資料庫

兒，他眼眶裡滿含著熱淚，轉過臉去，把他的手伸到背後握住了巴珊尼的手不放——多親熱，多濃厚的感情！

索拉尼：我看啊，他〔指安東尼〕只是爲了他〔指巴珊尼〕的緣故，才感到人世的可愛。[81]

而羅倫佐也曾毫不避諱地對才和巴珊尼新婚的波希霞承認：「……他〔安東尼〕對於你丈夫的情誼又怎樣的深」[82]。至於巴珊尼本人更因爲安東尼的甘願捨身相救，有過一番深情忘我的表白：「安東尼，我新娶了媳婦兒，我愛她……可生命也好，媳婦兒也好，就算是整個世界，在我的眼中，都比不上你的生命。我情願丟了這一切，犧牲了它們，全拿去獻給這個惡魔〔指夏洛克〕，來救你。」[83]

事實上，不妨做此解讀：系統內的安東尼，是以自己的「正常」，對待相形之下偏離座標後的巴珊尼難以理解的變化與「異常」，從而困惑不安。比起他費人猜疑的同志情節，在劇中顯得更風光明媚、更值得關注的是，安東尼彷彿有一種狂熱的「節操上癮症」，使得他耽溺於替世人受難滌罪釋出的無上崇偉莊嚴的光環當中。往往在這種「犧牲奉獻」的場面，一定需要有目擊見證他「演出」的看客（可以是人證、事證或者物證）。安東尼得知自己無力償還向夏洛克借貸的銀兩，必須被刨下貼近心口的一磅肉作爲賠償時，便修書給遠在貝爾蒙甫新婚的巴珊尼，通知他（實際上形同昭告天下人）他即將爲君（巴珊尼）受死，死亦無悔：

安東尼：……我一命休矣。你我之間的種種債務，就算一筆勾消——只盼臨死前，能再見你一面。然而此事悉聽尊便；如果你的心上人不希望你趕來，那就別理會這封信吧。[84]

……

安東尼：求天主，只要巴珊尼來，**親眼看見我替他還債**；我，就死而無怨。[85]

當夏洛克耀武揚威地持著刀子步向安東尼，準備剜下他的一磅心口肉時，安東尼與巴珊尼兩人激動擁抱，安東尼接著便對巴珊尼說了一段看來很是突兀的話，

81　同前註，頁73-74。
82　同前註，頁107。
83　同前註，頁132。
84　同前註，頁104。
85　同前註，頁106。粗體爲我自加。

臺灣大學學術期刊資料庫

像是標誌領土，也像是宣誓主權，更像是（宗教家）要求世人見證（當然，這段話也讓我想到了臨死前的丹麥王子哈姆雷特）。安東尼：「替我向尊夫人致意，對她說我怎麼樣地愛你，我臨死的關頭死得又多從容；把故事都講完了請她評一評，巴珊尼是不是也有過一個知心的好友。……那麼我給你還債，也就死而無怨。」[86]

《威尼斯》這齣以金錢爲題旨的戲裡，夏洛克的表演太過亮麗，以至於法庭審判的重頭戲之後，劇作家將場景拖泥帶水地拉回貝爾蒙（從第四幕第二景直到第五幕劇終），好爲戒指事件和變裝風波做交待，儼然一個反高潮。整齣戲的結束是以愛情作爲解套，這才再度提醒大夢初醒的觀眾，《威尼斯》本來實在是一齣「愛情喜劇」啊。以現代觀眾的眼光來看，其實在夏洛克退場之後，觀眾看戲獲致的「痛感」與「快感」經驗，已然很大程度上被滿足。後半段以三對戀人與兩枚戒指悉數物歸原主、各得其所的「後戲」，顯得冗長拖沓，使人膩煩不耐。如果換個角度來看，或可理解爲《威尼斯》裡，愛情不過是個「假議題」，但假議題絕對有其眞用途，那便是刻意淡化焦點，模糊處理莎士比亞在宗教上的保守立場，甚至規避莎士比亞的人本主義相當程度上是有先決條件的、有前提的、選擇性的人道關懷。這裡面，可能並不包括夏洛克或是《暴風雨》裡的卡力班（Caliban），這種帶有「雙重原罪」的化外之士、非我族類和血統不純正的畸胎之屬。

又有人說，比較適當解讀《威尼斯》的方式，是把它看作一個純粹關乎金錢和愛情的戲，不應反客爲主，將之過度拆解，過分「現代化」。劇中暗嵌的基督教與猶太教（對立）背景，僅屬隨機、巧合，不過純粹的象徵隱喻而已，甚至它們可以代換成任何其他不同體系的宗教、國家、種族。[87]但是藉由金錢與愛情、物欲與情感、理性與非理性兩造搏擊纏鬥，務分勝負高下的角力戰這樣的障眼法，轉移焦點、輕描淡寫，確實遮蓋不了劇中一枝獨秀、鮮艷殘酷的反閃族（anti-Semitism）主流意識型態，亦無法掩護莎士比亞話語中一點都不模糊含混的「政治正確」主張。[88]

爲了正當化《威尼斯》「無意」造成的論述瑕疵，並替基督教維護族譜直系

86 同前註，頁132。

87 Kenneth McLeish and Stephen Unwin, *A Pocket Guide to Shakespeare's Plays*, pp. 131-133.

88 John W. Mahon and Ellen Macleod Mahon, *The Merchant of Venice: New Critical Essays* (New York: Routledge, 2002), p. 18.

臺灣學術期刊資料庫

血親的基本教義性格開脫，有學者提出「劣根性人皆有之」的「人性陰暗面」的籠統理由，意圖先以一竿子打翻一艘船的主動招罪，以便再用同一根竿子救回那一船人。他們認爲，安東尼這個在劇中留有諸多語焉不詳的空間予觀衆讀者想像的謎樣人物，其性格中外露的羞怯閉塞、憂思抑鬱、慷慨到荒謬地步的表象下，是僵化、頑固、冷漠、踞傲與不知變通的深沉面。如若異地而處，安東尼極有可能會是夏洛克的翻版，使用同等難纏的手段來整倒對手。乍看這番解釋是藉由把安東尼拖下水，好讓夏洛克保送上岸。事實上，安東尼與夏洛克永遠不會是一樣的。《威尼斯商人》一劇是「借父之名、以父爲名」，指的正是安東尼。（劇中有幾處十分引人聯想：安東尼等同聖父耶穌在信眾面前被釘上十字架，甘爲相當於追隨者、使徒的巴珊尼，承受刨肉剜心之苦。而一旁夏洛克刀光冷冽，步步逼進安東尼心口，無異逆賊猶大的兇殘嘴臉）。

整個西方基督教文明底下的哲思系統和史觀，由來都是巨大陽物中心構建出來的典範論述。威尼斯商人安東尼，即是先驗超驗存在的男性理性中心主體。這個無所不包、無所不在、無所不是的絕對能指，最終所指涉的正是他自己。而相對於威尼斯商人此一威權正統，夏洛克是分裂的、斷根的、失憶的、被棄置的、找不到主體而嚴重焦慮的他者和孤魂野鬼。他者與鬼魂是沒有「『我』究竟是誰」這樣的認識的。唯有藉由與安東尼這個確定的座標、絕對的能指也即所指，發生關係，（以夏洛克的例子是，他寧肯堅持要安東尼的一磅鮮肉，而不要那同樣作爲客體的、冰冷的六千金幣），以「嚮往安東尼」作爲唯一追求目的和凝望的參照，那失去中心的，才能藉此回視自己，證實自己。所以夏洛克不過是主體的陰影，一個醜怪的複製。劇作家對於他族譜裡頭血統純正的直系血親安東尼，絕對是仁慈厚待的。劇末，安東尼被引領到貝爾蒙的系統，啓開了擁抱愛與美的機緣。這方面夏洛克是被排拒在外的。最後三條遠洋商船奇蹟似地物歸原主這樣「俗套」的安排，其特殊的意義在於使我們看見劇作家的清楚表態，和誰才是最終的既得利益者。

從某一個角度來看，《威尼斯》是一個極其嚴肅深沉的文本，由僵硬的刻板印象與一股強勢、耀眼的意識型態套繩所纏繞。索拉尼：「你瞧，魔鬼就從那兒來啦，活像一個猶太人。（夏洛克上場）」[89]經歷法西斯獨裁殘虐迫害，或是知悉二戰期間整個猶太民族受到納粹大屠殺（Holocaust）的血腥醜陋史的現代人，

[89] 方平譯：《威尼斯商人》，頁82。

臺灣大學學術期刊資料庫

再來重新閱讀《威尼斯》，絕對難以略過種族歧視，將高度敏感的反猶情節簡化，只滿足於輕巧嬉鬧的喜劇解讀。即便甘冒嚴重誤讀或是過度解讀大師經典之失當與大不諱，那其中之「一個角度」，可能很難避免將成爲唯一一個壓倒性的閱讀視角。

由醒目惹眼的主體認同、絕對中心——歐洲／白人／男性／基督教文化／帝國主義／殖民者——向外望出去，眼所見者盡是魔鬼、異教徒、外邦人、惡狗、狼、吸血鬼、血腥的債主[90]之屬。卻也正因爲透過被壓迫者、非主流，統治者才得以確信並證實（那看不見的）他自己，就站在相反的另一面。夏洛克：「……忍氣吞聲的受下來——受苦受難本就是我們整個民族的標誌。你罵我是個邪教徒，罵我是條狗，把唾沫吐在我的猶太長袍上。」[91]夏洛克：「咱們猶太人要遭殃，這詛咒到現在才算應驗了；到現在我才算懂得這詛咒的厲害了。」[92]不僅如此，且看波希霞對那些來向她求婚的蠻邦異族、化外之民、有色人種（好比摩洛哥親王）充滿「原罪說」的形容：「就算他的品德比得上一個聖徒，可要是生就一身魔鬼般的〔黑〕皮色，那我看他與其來做新郎，還不如來做神父，聽我的懺悔。」[93]在摩洛哥親王果眞如其所料般愚昧無知地受到「皮相」的誘惑，選中錯誤的金匣子，悻悻然離開時，波希霞如釋重負：「他走得倒還算識趣。把紗帳拉攏。但願像他那種膚色，都別讓他選中。」[94]劇中夏洛克也被描述成一個既瘋顛野蠻又狂妄難馴的人。非理性力量的衝動取代了理性智識，驅使並支配他的行爲。他專橫、不文明、不開化，做事缺乏準則，不講道理，但憑一己好惡。他的所謂（不）「按牌理出牌」——依循法律途徑辦事，堅持「有借有還」——多被解釋成挾私怨報復之手段。

> 夏洛克：〔在法庭上對威尼斯大公大放厥詞、出言不遜〕你也許要這樣問我：爲什麼我偏不願接受三千兩銀子，寧可要一磅臭肉？我就是不答覆！可是，就說吧：我就樂意這麼辦，這不也是個答覆嗎？……原來一個人喜歡這樣、恨那樣，都受著那主宰感情的僻性所操縱。現在，

90 這些詞語乃劇中以安東尼、巴珊尼、葛萊興爲中心的威尼斯男性基督徒，專門用來指稱／貶抑以夏洛克爲代表的猶太人。

91 方平譯：《威尼斯商人》，頁35-36。

92 同前註，頁85。

93 同前註，頁29。

94 同前註，頁70。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 就這麼回答你吧。正像有些事講不出一點兒道理……所以，我沒法給一個理由，也不願給什麼理由，除了是：我對於安東尼抱著消不了的怨毒，解不開的仇恨；這才跟他打這一場賠本的官司。——（衝大公鞠躬）現在，你得到我的回音了吧？[95]

我們必須面對已經回不去那個仍然崇尚並且高度認同「主體性幻覺」的純眞年代。那個年代堅持信靠宇宙中確有一個獨立而又自給自足的「堅實主體」（an autonomous subject; a self-sufficient entity），在仲裁、干預。由是個人尊嚴被拉抬到最高處。人是自我（也是自我以外的對象）的主宰、駕禦，成就西方人文主義最自信、神氣的哲學領悟。[96]我們也必須承認已經觸不到那個天眞、浪漫、樂觀、積極的眼光與信念，仍然相信人類文明演化與歷史進程，將以平齊規整、全體一致的步伐，一路直線前行，馳向那無限光明的美好未來，至眞、至美、至善的終極標的就等在可以預知的那頭。以至現代人很難不戴上批判的眼光，在一定程度上用「政治正確與否」的思維，審度夏洛克在劇中的「受難實錄」。現代人也不再僅僅滿足於劇作家避重就輕地特意引導觀衆，純粹把夏洛克聯想作十七世紀藝術喜劇（*commedia dell'arte*）裡頭那個吝嗇又貪財的奸商，同時也是愚蠢刻薄又無知的父親大人——專業類丑角樣型潘達龍（Pantalone）的延伸。（夏洛克的形象不只是怪誕滑稽的丑角而已，他簡直被型塑成牛鬼蛇神一樣）。只消看他在舞台上被惡搞瞎整、捉弄戲謔，便能從中得到「旁觀他人之苦痛」的愉悅快感。讓「喜劇性的發笑」作爲我們情緒的排泄與發散的良性後果。

本劇中最有名的演說有兩處，其中之一是第四幕審判場，波希霞扮裝成羅馬來的青年法學博士鮑爾薩澤，給夏洛克的一篇感化兼說教和佈道的「關於慈悲的演講」[97]。演說的中心思想明白點出野蠻人講法律，文明人講眞理。人間／物理世界的律法規條是相對的，而天上／形而上存有的眞理是絕對的。再次帶出了「本質論」作爲一個時代性的永恆象徵與全面信仰的不容置疑。好比「慈悲」與「推己及人」便是放諸四海皆準的普世共通價值。這一個至高的眞理眞相，必定跨越生物性、文化性、地域性、社會性、歷史性、政治性千差萬別的藩籬，成爲每一個人根本上、血液裡、超意識層次理所當然俱足的本性、天性。

95　同前註，頁118-119。

96　Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*（Chicago: Chicago University Press, 2005）.

97　方平譯：《威尼斯商人》，頁127-128。

臺灣大學學術期刊資料庫

另外一個著名的演說則是第三幕第一景，夏洛克在威尼斯大街上巧遇反猶的基督徒：安東尼和巴珊尼的一幫朋友，雙方一陣辛辣挖苦的言語挑釁中，穿插了夏洛克的一長段酸澀又尖銳的台詞，言爲心聲，似是有感而發的嚴厲控訴：

> ……這一切，都是爲的什麼呀？我是一個猶太人。猶太人就沒有眼睛了嗎？猶太人就缺了手，短少了五官四肢，沒知覺、沒骨肉之情、沒血氣了嗎？猶太人不是同樣吃飯的嗎？挨了刀槍，同樣要受傷；同樣要害病，害了病，同樣要醫藥來調理；一年四季，同樣地熱冷熱熱——跟基督徒有什麼不同？你們用針刺我們，我們不也要流血的嗎？給我們搔癢癢，我們不是也會咯咯地笑嗎？你們用毒藥謀害我們，我們不也就是死？那麼，要是你們欺侮了我們，我們難道就不報仇了嗎？在別的地方我們跟你們一個樣兒，那麼在這一點上，也是不分彼此的。要是一個猶太人侮辱了一個基督徒，他是怎麼表現他的「寬大」呢？報仇。要是一個基督徒侮辱了猶太人，那麼按照基督徒的榜樣，那猶太人應該怎樣表現他的「忍耐」呢？嘿，報仇！你們使出惡毒的手段，我領教，我跟著你們的榜樣兒學，不高出你們一頭，我絕不罷休！[98]

這一段搶眼的演說，具有強烈的感染力和煽動性，聽聞者實在難以不動容，不對夏洛克的遭遇處境感到憐憫同情。但這樣的「移情作用」放在夏洛克的案例上是不必要的，甚至更是危險的。根據二十世紀以前關於夏洛克一角的演出指導，傳統上這個符合喜劇邏輯、合理地妖孽化、醜怪化的角色，其主要存在目的和功用，不在引發共鳴、製造認同，反而是作爲被訕笑、嘲諷、玩弄和故意使之難堪、出醜的笑柄一件。另一方面，透過第四幕第一景那一場精彩絕倫，卻也殘酷無情的法庭聽審斷案戲碼，被「從重量刑」的夏洛克換來咎由自取、作繭自縛、衆叛親離的結局，成爲接受「公評」檢驗以及輿論指責、撻伐的一面警世借鏡。（且看在法庭戲高潮，對比於安東尼驚恐、狼狽的受難者形象，在一旁冷笑、張牙舞爪並且從容地把割肉刀在鞋底下磨尖，還拿出磅秤準備秤重的夏洛克，簡直如嗜血妖魔。）因此夏洛克的表演者通常被告誡在這段演說中，只需要「適當地」展示出面目猙獰而又奸巧猥瑣的夏洛克，原來也有感性、人性的一面就好。要避免感傷主義式的表現，亦毋需喚起觀衆過多情感上的涉入、同理。

正像《自作》裡公爵（和他的律法）是唯一掌握解釋權的場域，《威尼斯》

98 同前註，頁83-84。

臺灣大學學術期刊資料庫

當中給那位猶太人進行公審的波希霞／鮑爾薩澤和威尼斯法庭亦然。只是這個任憑權力當局自由心證、自行解讀的「一言堂」，根本無法提供一個可以相信的正義。倘使有，也不過只是一個炒短線操作的「相對正義」。伊莎貝拉：「叫我去向誰申訴呀？把眞相說出來，誰來相信我？好可怕啊，要你死，要你活，全憑一張嘴，全出自一根舌尖；法律得聽他的意旨，是非善惡，憑他的一時高興而決定！他的話說了就算數。」[99]也像《結局好》裡海倫娜的坦露：「好，我們今晚就來施妙計，若是成功，作惡的意圖消弭於合法的行動中；合法的行動自有合法的意圖，雙方都無罪，卻有個犯罪的事主。我們就這樣做吧。」[100]在維也納和威尼斯法庭，[101]在巴黎的宮廷，甚至是佛羅倫斯城郊的一位寡婦經營的客棧旅店中，[102]堆疊著符號與意義脫勾，構成無厘頭式自圓其說關於眞理的拼湊。能指空洞、散架，而又再被有條件地任意組裝、複製，只要不溢出二元兩極對立的邊框。而意符指向一切，唯獨忽略那永遠缺席的所指。符旨徒然剩下詮釋的形式，表態的位置、姿勢。以基督徒爲首的威尼斯法庭是既得利益者。公道正理出自於一言堂，隨人解讀。波希霞大玩兩面手法，明人出暗招，專鑽法律漏洞，其陰狠毒辣的程度使夏洛克相形見絀，只有忘塵莫及的份。只能說波希霞在威尼斯法庭偕安東尼一干人等的聯袂演出，徹底彰揚了優越民族、強勢文化的霸權、粗暴與巧取豪奪。

波希霞在鼓勵夏洛克一切依法辦事，只管放膽取肉的同時，卻加了一條但書：「慢些兒，還有話說。這一張借據並沒有規定你可以取他的一滴血；寫明的只是『一磅肉』。那就割一磅肉，照你的條款執行吧；可是，割的時候，你要是流了一滴**基督徒的血**，那你的土地、你的財產，按照威尼斯的法律，就得全部充公，沒收入威尼斯國庫。」[103]尤有甚者，波希霞更進一步攔截、阻斷劣勢的一方（夏洛克）進行交涉，協商、周轉、和解的可能性。不但不准他中途撤銷，放棄提出告訴，還對他施加以法律追溯權。

波希霞：慢著，猶太人。法律還要向你追究呢。威尼斯的法律規定：如查明有異邦人企圖使用直接或間接的手段，謀害我邦公民；他所有的財

99　同前註，頁79。
100　阮珅譯：《結局好萬事好》，頁104。
101　分別指《自作》和《威尼斯》兩劇的背景。
102　指《結局好》一劇的背景。
103　方平譯：《威尼斯商人》，頁133-134。粗體爲我所加。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 產——半數應劃歸被企圖謀害的一方；其餘半數，當即沒收入公庫；犯罪者的生命，全憑大公發落，不容任何人異議、過問。……方才所說的罪名，已落在你頭上。快快跪下來，請求大公開恩吧。[104]

威尼斯大公和安東尼見狀便趁勢端抬出慈悲與赦免、得救與贖罪的主流核心精神，名義上藉由對夏洛克釋出大量善意，現露饒恕他的意願之同時，卻命令他「立刻改信天主教」[105]方能得到寬宥。此舉無疑棒打落水狗，使夏洛克在失去唯一親生女兒便形同永無子嗣後繼，遂又被剝奪了財產自主與宗教自由，已然徹底被閹割失勢、孤絕異化。正像審判場最後波希霞問道：「你滿意嗎，猶太人？你有什麼話要說？」而夏洛克只是報以絕望、哽咽、木然，然後機械式的回應：「我——滿意。」[106]

一說夏洛克在頓失所依——財產、女兒、宗教信仰——後的「瘋狂」，使得這個脫胎自中世紀文學傳統，做爲魔鬼在人世顯化成鄙瑣、卑劣、刁鑽、古怪的猶太商典型形象，終因瘋狂竟而脫胎出「悲劇英雄」式的莊嚴（grandeur）。夏洛克的瘋狂，始於他以一個異鄉人、闖入者的身份，被一個相對正義掛帥，又佔盡主場優勢的法庭，和不斷自我正當化的審判者，徹底去勢、閹割。基督教義被端抬上場，在第四幕第一景法庭審判戲高潮，降魔除妖。基督教精神在此並不只做天降神蹟、聖靈顯現，以對世人行點化、施恩、赦罪、贖救、度脫、儆醒之用途，反而更多用在懲戒。強行褫奪並廢除個人原本信仰，作爲馴服邪說外道，使異教蠻邦歸化的終極手段，令受罰者自我禁絕、斷離割裂、自我背棄。判的是最嚴厲的思想和情感上的無期徒刑（永罰）與終身監禁。

「他者的逾越」這種難纏的痼疾，本來就很合理地需要被當作文明底下的瘋狂、常軌外的脫序，進行檢查、紀錄、分析、研究、懲罰、約束、規範、監禁、矯正、治療。瘋狂作爲一種疾病，既無法（也不必）全體剿滅。伴隨瘋狂而來的脅迫性，雖非致命，確是必須。好像馬庫塞（Herbert Marcuse）關於「壓制性的容忍」（repressive tolerance）的觀點，即體系化的意識型態與主流核心價值「將具有威脅性的思想容納，並使之變成政治上不具威脅性形態的能力」[107]。也像葛

---

104 同前註，頁136。

105 同前註，頁137。

106 同前註，頁138。

107 Herbert Marcuse, *The Essential Marcuse: Selected Writings of Philosopher and Social Critic Herbert Marcuse*, eds. Andrew Feenberg and William Leiss (Boston: Beacon Press, 2007), p. 32.

臺灣大學學術期刊資料庫

林布雷特（Stephen Greenblatt）在《莎士比亞的協商》所說：

> 「顛覆」與「遏制」之間的悖論關係，除表現爲對主導文化進行某種顛覆性的闡釋，以檢測其穩固程度外，還可以有兩種表現形式：一種是將異己的聲音或異己的闡釋直接紀錄在案；另一種則是當穩固確立的意識形態處於某種特殊情況、需要對自身作出解釋的時候，它就會暴露出自身的局限。[108]

對應於主體「野蠻的愉悅、殘酷的笑」之投射，夏洛克的受苦與瘋狂是具穿透性和辨證動能的。劇末他的「屈從順服」、「歸位復原」，他的被監禁卻未被驅逐，被奪權卻未被消音，反而自此成了擁抱主體的騷動不安的陰影，成了永恆的膿瘡毒瘤，作祟鬼魅。

結論

我發現研究莎士比亞是極其困難甚至「危險」的。最大的「險處」在於，對後到者而言，莎士比亞很輕易便引誘我們用「太過現代」的眼光，來審度他的時代，用太過現代的語言，來解釋他的思想，以至他的作品對我們而言愈發顯得格格不入、疏離陌生、無法僭越。所以對莎士比亞的瞭解，多數時候正來自對他的「誤解」。或許這也是「現代理論」一旦想更親近莎士比亞文本，竟避免不了落得彼此牽制、相互掣肘的尷尬局面。本文無法規避危險，一樣也用太過現代的視線，太過主觀專斷的聯想，過度分析莎士比亞的文本。我意圖看見這個「太過現代」與「過度分析」、「主觀聯想」的「訊息」本身，也透露了一項特徵、一種標註，代表我在我身處時代的物質條件、歷史脈絡、社會語境、政治目的、美學意識的聚合底下，如何被擠壓在一個「毫不純正」的位置，重新回觀、合成莎士比亞的敘事。正像莎士比亞的作品從來不是「中性」的。我提醒自己對此「訊號」保持覺察。

過去一百年來英美學者對莎士比亞問題劇有階段性關注與研究方法的明顯流變、轉向。不同的方法學同時還決定了進入問題劇範疇的（不同）劇本與（不同）條件。以一九六〇年代爲分野，六〇以前多重「史家」（史料蒐集與考據）

[108] Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations* (Berkeley: University of California Press, 1988), pp. 21-39.

臺灣大學學術期刊資料庫

的治學方法（包括論證作品眞僞、版本考證、作者生平背景、寫作動機、契機。將作品的文學性扣連上時代性，以尋找作品的眞正內涵與終極意義）。六〇以後特別是到了八〇年代，研究重心多轉向「理論」的應用，強調理論和作品之間的對話、交談，甚至相互碰撞、消解（包括從新歷史主義、女性主義、性別議題、後殖民、後結構、解構等現代理論來導入）。

普遍來說，《特洛伊》、《自作》、《結局好》是公認的問題劇。古今學者在這一點上幾乎取得共識。依此三劇幅射出去，產生了幾種變化、異議。常見有以下說法：《特洛伊》、《自作》、《結局好》、《威尼斯》、《冬天》、《泰門》六劇爲問題劇（此爲本文所採用）。或者，問題劇該是《特洛伊》、《自作》、《結局好》、《冬天》、《暴風雨》、《辛白林》、《佩里克利斯》。也有爲數不少學者的問題劇名單納入了《哈姆雷特》、《裘力斯凱撒》、《安東尼與克莉奧佩特拉》。

以十九世紀中期正典問題劇廣爲流行的特定視角爲基礎，我討論莎士比亞問題劇這個晚近發明、「後見之明」的類項，如何參照自然主義與寫實主義戲劇傳統，並作爲一種歧義、分岔和補充。所謂問題劇，並不是一個通泛的概念、也不是一個普遍適用的定義，好將所有莎作中留有百出破綻的地方、充滿不合理的問題者，都可以被籠統的包容進來。問題劇是自覺地觀照當代現實（特別是那些不友善的、病態的、離奇的、畸型的、被抑制的暗黑亂象），以一種「超前」的思維，給予抨擊、痛陳、譏諷的「社會」問題劇。乍聽之下問題劇好像被包裝成說教氣息無比濃厚的教導主義戲劇。但其實莎劇裡閃現高度藝術技巧的光芒，永遠會遮蔽住教條主義的部份，使得他作品的「眞相」到底是作爲純娛樂？純商業效益考量？還是爲達到政治目的、服務政治主張的機制？它的寫作立場到底是兼容所有異質性，歡迎並鼓勵多元觀點並存（以至於他自己的聲音多數時候聽起來，反而像是一個被四周喧嘩眾聲掩蓋、模糊、分散、離心、稀釋過後，譜成的低調、開放、中性、客觀的背景音樂）？還是其實，他只擁護某種一枝獨秀的核心價值、迎合一元的主流論述？這些都是莎士比亞很曖昧表達、高明處理的地方，也是他文本裡極有意思的所在。可以肯定的是，莎劇並非政治宣傳筒，但它也絕不滿足於實踐「爲藝術而藝術」。擺盪在兩極之間，莎劇顯然堆起了思辨的空間。

文章進行到個案分析與舉例的部份，我下了「問題的『意義』何在——幾個角度談莎問題劇」的標題，和包括「社會關注」、「分類爭議」、「結構性問

臺灣大學學術期刊資料庫

題」與「問題性結構」的小標，以專門討論《自作》、《結局好》、《威尼斯》三劇。根據學者業已搭建的基礎，我又再歸納出幾個額外的依準，探究發生在這些戲裡的共同「問題」，與「問題文本」裡頭產製的戲劇美學、生成的文化意義。共有六點：（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，混融多樣體例、風格，難以絕對類分。（3）主張藉由戲劇場域，關注爭議性論題，展露社會意識。陰暗（諷刺）喜劇《自作》暗嵌最強烈、機敏、尖銳的針砭，映射出時代心靈的守舊，文化風尚的缺陋。（4）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。（5）文本中曝露難掩的「結構性問題」，被視爲藝術上的缺陷、折損。這裡我主要討論《自作》、《結局好》和《威尼斯》在戲劇結構上（特別是結尾處），有明顯傾斜、比重失衡的例子。《結局好》以潦草突兀收場，頭尾皆輕；《威尼斯》流於大尾不掉，頭輕腳重；而頭重腳輕的《自作》是我認爲潛力最大、最前衛、最潑辣、最煽動的一齣戲。劇中幾個顛覆性和爆炸性的緊要關頭（雖然劇作家仍選擇輕巧淡寫，以聰明迴避、不戳穿的方式來鋪陳，甚至還是牢紮馬步在道德保守立場那一端），可以說幾乎已經要推到了極端處、臨界點。（6）文本中亦設計、埋伏了「問題性結構」。這裡所謂「問題性結構」是我認爲莎士比亞留給後到者「意料之外的驚喜」。如果說前述的「結構性問題」是消極的，是缺憾；那麼「問題性結構」則更大程度上是積極肯定的，是獲得。因爲意識到這個「問題性結構」的「本質」，將促成現代評論人永遠會主動保持「不事體系」的氣質，維護「後退一步」（take a step back）的姿態，自覺地在作品內部劃開一道反省的縫隙、抵抗的空間，和「一段冷靜清醒的距離」。使得重新用現代性的批判理論來滲入、度量、拆解「元文本」，更透出不被固定意義附著、沾黏的「複數文本」之間，深邃的辯證性隱意。（多重）閱讀與（多重）作者勢必要經歷持續「不斷自我繁衍、增生、〔追尋〕、演繹、〔探問〕的過程」[109]。文中我藉由後結構的稜鏡（包括對權力、主體、他者、性別的反思），分析《結局好》以及《威尼斯》折射出來，遍在的男權和帝國思維的宏大敘事中心。在這一點上，莎士比亞問題劇無疑是陳腔濫調、極端說教的。

[109] 黃金麟、汪宏倫等著：《帝國邊緣：臺灣現代性的考察》（臺北：群學出版有限公司，2011年），頁5-6。

臺灣大學學術期刊資料庫

我將繼續思考莎士比亞文本中，「問題」究竟是作爲一種「策略手段」（因）[110]，還是「目的」（果）[111]而存在。我以爲莎士比亞話語裡的意識形態，即使意圖不在架建一個更深刻、更牢固、更幽微的收編機制，或是粗糙地趨附於既存系統，爲之複寫、強化、背書，那麼至少他文本裡的論述邏輯、語彙，也是在保證某種曖昧的「穩定平衡」（stable equilibrium）之達成，與終極「正義」的復原、「秩序」的回歸之必要性。以至於在過程中，雖則允許「有限度的」脫勾、悖逆、逾越的發生，卻確信這些「有條件的」離題、逃逸、「破格」、造反，勢必不會鬆動、摧毀（destroy）、傾覆根本結構。

正統社會問題劇單薄的骨架，很難撐起擁有豐厚體質的莎士比亞問題劇龐大的身軀。後者早已走得更遠、路徑更迂迴曲折。問題的多維性（多重閱讀性），否定了簡單有效地提供明確解答的可能性與急迫性。這一層上，莎問題劇無疑是夾帶「革命」色彩的、激進的。但是當問題紛雜的喧囂，逐漸空洞，變成可預測的重複獨白，就很難避免使得讀者困頓，敘述者綑手縛腳，問題的力道強度逐漸萎縮削減，答案的可能性也跟著浮泛失焦。這一層上，莎士比亞問題劇恰恰反過來，解消掉了它自己。

110 他故意佈局，有意留下擱置的、懸而未決的問題。他製造問題卻不解答問題。作爲策略手段的問題之爲因，因此是無法確立、無限變異的。

111 那些他以爲都完滿解決了的、無意識的，卻再也沒法「哄騙過」讀者觀眾，反而成了大問題。作爲目的的問題之爲果，因此是被壓制、歸於中心的。

臺灣大學學術期刊資料庫

在場的問題，缺席的答案：重探莎士比亞「問題劇」

林于湘

國立臺灣大學戲劇學系助理教授

可以說莎士比亞的每齣戲，不管悲劇、喜劇抑或歷史劇，都不難從中發現重重破綻和疏漏之處，也是所謂的「問題」，可是卻不是他的每一個文本都可以被叫做「問題劇」。我希望以更宏闊且全面的視野，挖掘問題劇在總體體質、結構、美學、意識型態上的特殊處，測繪四百年來有如「高懸公案」的「莎士比亞問題劇」，踩踏在哪些「界限邊緣」？又都發生（甚而跟著繁衍）了什麼「問題」？並進一步思索，寫出這樣的劇本，不管就藝術性抑或哲理性論之，是劇作家的「消極倒退」？還是，隱匿藏身在層層「問題」蓋覆間，所謂的不清不楚、模稜兩可，不過是作爲「我們時代的靈魂與良知」的詩人的謀略與煙霧彈，裂縫罅隙中閃現的是他更激進挑釁的觀點視角，與更狡猾曖昧的立場姿態？順此猜測往下假設，由是莎士比亞問題劇裡的「熱鬧」與「門道」，都在於「危險」四伏？我的文章將以《威尼斯商人》、《結局好萬事好》、《自作自受》三個文本爲主要分析對象和討論個案，來重新探究「莎士比亞問題劇」這個命題的成立。

關鍵字：問題劇　莎士比亞問題劇　劇作分類法　多重閱讀　複數文本

臺灣大學學術期刊資料庫

A Presence of Questions, An Absence of Answers: Reinvestigating Shakespeare's Problem Plays

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

In Taiwan, for decades, Shakespeare's problem plays had relatively not gotten much attention from scholars, as they should have deserved (despite of the fact that stellar stage productions did come about within these few years). Plays like *Troilus and Cressida*, *All's Well that Ends Well*, *Measure for Measure* (arguably together with *The Merchant of Venice*, *The Winter's Tale*, and *Timon of Athens*) had hardly been studied as a "group," or, a "corpus" under the definition of a specific category "problem plays." This is the major reason that I would like to further examine on the matter of this subject. To begin with, I will give an overall review on the Western scholarships, relevant to the topic, in an attempt to exhibit how problem plays had been sorted through and discussed for a century. In addition to his tragedy, comedy, and historical chronicle play, Shakespeare's problem play had emerged as a valid classification which I deem a later invention. Much likely the idea was, in part, "inspired" by the blossoming of naturalism and social realism in theatre in the late 19th century. I will make a comparison between the concepts and practices of "typical" social problem plays and "atypical," idiosyncratic Shakespearean problem plays, trying to re-contextualize Shakespeare by a rather "modernist" taste, out of which the idea took shape. In a "(post) modern" reflection, problem plays were "ideologically" and "aesthetically" controversial and problematic, thereby theoretically/culturally dialectic and ambiguous. In my analysis from the perspectives of the reception of production history and a critical reading of the texts themselves, including dramatic structure, genre, thematic issue, and theoretical interpretation, I will display that there were indeed a certain number of attributes, which ended up marking those what we called problem plays essentially Shakespearean.

Keywords: problem play　the Shakespearean problem play　dramatic genre
multiple readings　plural text

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

約翰孫著，楊周翰編選：〈莎士比亞戲劇集序言〉，《莎士比亞評論匯編（上）》，北京：中國社會科學出版社，1979年。

格勒弗特著，許惠容譯：《莎士比亞與他的時代》，臺中：晨星出版有限公司，2007年。

孫惠柱：《第四堵牆：戲劇的結構與解構》，上海：上海世紀出版股份有限公司，2006年。

_____：《摹仿什麼？表現什麼？》，上海：上海文藝出版有限公司，2009年。

莎士比亞著，方平譯：《威尼斯商人》，臺北：木馬文化事業有限公司，2001年。

_____，阮珅譯：《結局好萬事好》，臺北：木馬文化事業有限公司，2001年。

_____，方平譯：《自作自受》，臺北：木馬文化事業有限公司，2003年。

黃金麟、汪宏倫等著：《帝國邊緣：台灣現代性的考察》，臺北：群學出版有限公司，2011年。

萊利等著，謝瑤玲譯：《一本書完全貼近莎士比亞》，臺北：圓神出版社有限公司，2006年。

Barber, C. L.. *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1972.

Boas, Frederick S. *Shakespeare and his Predecessors*. New York: C. Scribner's Sons, 1900.

Brown, Richard D. and David Johnson. *A Shakespeare Reader: Sources and Criticism*. New York: St. Martin's Press Inc., 2000.

Carlson, Marvin and Yvonne Shafer. *The Play's The Thing*. New York: Longman, 1990.

Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations*. Berkeley: University of California Press, 1988.

_____. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: Chicago University Press, 2005.

Hyland, Peter. *An Introduction to Shakespeare: The Dramatist in His Context*. New York: St. Martin's Press, 1996.

Jamieson, Michael Jamieson. "The Problem Plays, 1920-1970: A Retrospect." *Shakespeare Survey 25 Shakespeare's Problem Plays : An Annual Survey of Shakespearian Study and Production*. Ed. Kenneth Muir. Cambridge: Cambridge University Press, 1972: 1-10.

Kennedy, Dennis. *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance,* Vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Lawrence, W. W.. *Shakespeare's Problem Comedies*. New York: The Macmillan Company, 1931.

Marcuse, Herbert. *The Essential Marcuse: Selected Writings of Philosopher and Social Critic Herbert Marcuse*. Eds. Andrew Feenberg and William Leiss. Boston: Beacon Press, 2007.

Marsh, Nicholas. *Shakespeare: Three Problem Plays*. London: Palgrave Macmillan, 2003.

McLeish, Kenneth and Stephen Unwin. *A Pocket Guide to Shakespeare's Plays*. London: Faber and Faber, 1998.

Mahon, John W. and Ellen Macleod Mahon. *The Merchant of Venice: New Critical Essays*. New York: Routledge, 2002.

臺灣大學學術期刊資料庫

Montrose, Louis A.. “Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture.” *The New Historicism*. Ed. H. Aram Veeser . New York: Routledge, 1989: 15-36.

Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1998.

Porterfield, Sally F.. *Jung's Advice to the Players: A Jungian Reading of Shakespeare's Problem Plays*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1994.

Schanzer, Ernest. *The Problem Plays of Shakespeare: A Study of Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Measure for Measure.* London: Routledge, 2005.

Shakespeare, William. *The Complete Works of William Shakespeare: The Edition of the Shakespeare Head Press*. Oxford: Barnes and Noble, 1994.

Tillyard, E. M. W.. *Shakespeare's Problem Plays*. Middlesex, England: Peregrine Books, 1950.

Waith, Eugene M.. *The Pattern of Tragicomedy in Beaumont and Fletcher*. New Haven: Yale Universiy Press, 1952.

Wilson, Edwin and Alvin Goldfarb. *Living Theatre: History of Theatre*, 6th Edition. New York: McGraw Hill, 2012.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫