臺大文史哲學報　第六十八期
2008年5月　　頁203~245
臺　灣　大　學　文　學　院

展演母親的力量

——莎翁筆下的芙龍霓以及她在舞台上的變貌

謝　君　白*

摘　要

在莎翁筆下所有的母親當中，芙龍霓（Volumnia）應是造型最為鮮烈的一位。乍看之下，《科銳藍內斯》（*Coriolanus*）劇情的發展大致沿襲普魯塔克（Plutarch）《希臘羅馬名人傳》〈科銳藍內斯篇〉所提供的藍本。然而，細觀之下，莎士比亞的興趣顯然不止於普魯塔克為了警世而高懸的道德明鏡、歷史殷鑑。Jan Kott 曾指出：本劇在政治層面、道德層面，乃至哲學層面都展現出獨特的曖昧感（ambiguity）；考察編劇對原始素材的剪裁，種種改動足以顯示：這種百味俱陳的曖昧感應是莎翁刻意營造的戲劇效果。單就母親角色的造型而論，莎翁筆下的芙龍霓遠比普魯塔克史傳中的科銳藍內斯之母展現出更複雜的圖像。針對本劇「母親」面貌的呈現，這篇論文擬分三個部分進行討論：

一、莎翁文本如何為這位羅馬母親增添（未見於原始素材的）危險質素；

二、二十世紀以前，舞台表演如何運用簡化的愛國形象來消除這位羅馬母親在莎劇文本中散發的威脅感；

三、二十世紀以後，現代劇場如何運用種種表演策略賦予這位羅馬母親風貌互異的形象。

關鍵詞：科銳藍內斯　莎劇中的母親形象　莎劇文本設計　莎劇舞台歷史

97.02.15 收稿，97.05.12 通過刊登。

* 國立臺灣大學外國語文學系副教授

在莎翁筆下所有的母親當中，芙龍霓（Volumnia）應是造型最爲鮮烈的一位。乍看之下，《科銳藍內斯》（*Coriolanus*）劇情的發展大致沿襲普魯塔克（Plutarch）《希臘羅馬名人傳》〈科銳藍內斯篇〉所提供的藍本。[1]然而，細觀之下，莎士比亞的興趣顯然不止於普魯塔克爲了警世而高懸的道德明鏡、歷史殷鑑。Jan Kott曾指出：本劇在政治層面、道德層面，乃至哲學層面都展現出獨特的曖昧感（ambiguity）；[2]考察編劇對原始素材的剪裁，種種改動足以顯示：這種百味俱陳的曖昧感應是莎翁刻意營造的戲劇效果。單就母親角色的造型而論，莎翁筆下的芙龍霓遠比普魯塔克史傳中的科銳藍內斯之母展現出更複雜的圖像。針對本劇「母親」面貌的呈現，這篇論文擬分三個部分進行討論：

一、莎翁文本如何爲這位羅馬母親增添（未見於原始素材的）危險質素；

二、二十世紀以前，舞台表演如何運用簡化的愛國形象來消除這位羅馬母親在莎劇文本中散發的威脅感；

三、二十世紀以後，現代劇場如何運用種種表演策略賦予這位羅馬母親風貌互異的形象。

一、文本對於原始素材的改動

《科銳藍內斯》的劇情[3]和普魯塔克史傳篇章的梗概雖然大同小異，但——

1 Plutarch的史傳（"Coriolanus," *The Lives of the Noble Grecians and Romans*）創作於西元一世紀，莎翁參考的應是Thomas North 1595 年的英譯本。Lee Bliss, "Introduction," William Shakespeare, *Coriolanus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p.10.

2 Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*. London: Routledge, 1965, p.142.

3 劇情大要：Martius乃羅馬名門之後，因父親早逝，母子情深更逾常情。年方幼弱，母親芙龍霓便令他征戰疆場，立功無數。Martius武藝超凡，惟獨尊武德，不諳世故，拙於溝通。時值羅馬共和體制草創時期，群眾聚集抗議糧食短缺，元老院為息眾怒，同意設立護民官，為民喉舌，參與議事。受家教影響，Martius階級觀念根深蒂固，他直言反對民主，高傲之姿招惹眾怒。不久，羅馬與Volscians陷入苦戰，Martius不僅身先士卒，更隻身攻入Corioli城門，萬夫莫敵。獨力取下城池的奇功，為他贏得「科銳藍內斯」的榮銜，也成為新任羅馬「執政」的當然人選。貴族一致推舉他，群眾亦無法否認：戰功彪炳的他理應晉升高位。依據羅馬傳統，獲得提名的「執政」人選，必須換上粗布素袍，親至市集向民眾拜票，一旦大眾同意賜票，候選人才算完成法定程序，正式通過新職。經過護民官煽動，原本已經投下同意票的百姓紛紛反悔——生怕素來與民為敵的Martius掌權之後不利人民權益。雖然Martius在母親與貴族父老苦勸之下回返市集，嘗試以低姿態尋求和解。然而，他勉強按捺的怒火經不起護民官挑撥，一發不可收拾，群情激憤當中，為國出生入死、創痕累累的羅馬英雄竟遭永久放逐！滿心怨毒驅使Martius投奔敵營，誓

一是以無韻詩爲主、眾聲喧嘩的特長劇齣，一是散文寫成、單一觀點敘事的短篇歷史故事——兩部作品帶來的整體印象自是風味迥異的。耐人尋味的是，莎士比亞對於芙龍霓這個人物的重塑，透露出「母親的角色」是他在本劇中刻意著墨、深度探索的一個重點。爲求一目了然，下文將分項列舉莎士比亞在編劇時針對原始素材——在「母親力量的摹寫」方面——所做的改動。

（一）增加母親的分量、突出母親野心旺盛的形象

普魯塔克的記述當中，雖然也提到主角Martius感念母親的深恩，奮勇立功，一心只爲博取母親的歡心，在芙龍霓臨危授命、出馬「求子退兵」的情節之前，史傳中提到這個人物的篇幅其實相當有限；[4]相對地，莎士比亞選擇大幅增加芙龍霓的戲份：她不但在好幾個劇情轉折點上扮演關鍵的角色，也是全劇台詞最多的三人之一。普魯塔克並未強調這位羅馬母親望子成龍、野心旺盛的形象；相對地，莎翁筆下的她是個意見強烈、積極主動的角色——她不但企圖主導兒子的人生，甚至軟硬兼施、竭盡所能操弄他在公領域的抉擇（3.2 & 5.3）。根據十六、七世紀對於母職的期望，「理想的母親」應該是個無我、隱形，甚至「死去」的母親。[5]芙龍霓強勢的作風與父權社會的期待背道而馳——在兒子成年以後，她依然拒絕放手，堅持在旁邊下指導棋，以當時的性別文化來看，這種角色的僭越，其中就蘊藏著危險。

戲劇開始不久，莎士比亞安排了一個芙龍霓與媳婦對話的場景（1.3）。同樣是人在閨閣，心繫 Martius 戰況，她倆一剛一柔的對比更突顯芙龍霓強悍的造型：這是一位想像兒子浴血奮戰的畫面便心醉神馳、想像兒子噴血的傷口便興奮不已的母親。對她而言，在戰場上增添一道傷痕，便是增添一個光榮的標記，也等於積攢了更多換取功名的籌碼。她甚至宣稱：爲了博取忠烈美名，她甘冒失去獨子的風險，犧牲兒子的性命也在所不惜。莎翁強調她斯巴達式的鐵

言與宿敵Aufidius同率大軍血洗羅馬。消息傳來，羅馬舉國驚惶，連番派出Martius故舊前往乞和，莫不無功而返。Martius自稱六親不認，心意已決——未料，他嚴密的心防畢竟不敵家人親情攻勢。母親「求子退兵」一席話打敗了素無敵手的超級戰士。Martius心知臨陣變卦風險極高，他卻無法對母親無情。劇末，芙龍霓被尊為救星、羅馬歡慶的同時，Martius卻遭對他心懷嫉恨的強敵Aufidius設局圍剿，一代猛將唯有含恨而終。

4 Plutarch, “Coriolanus,” *The Lives of the Noble Grecians and Romans.* New York: Random House, 1979, p. 263.

5 Mary Beth Rose, “Where Are the Mothers in Shakespeare? Options for Gender Representation in the English Renaissance,” *Shakespeare Quarterly*, Vol. 42, No. 3, 1991, p. 301.

血作風之時，也爲她添加上一些令人不安的嗜血的印象，甚至有拿兒子當替身、當工具之嫌。如此色彩鮮明的特徵都是莎翁在原始素材之上額外增添的。

（二）強調母親是源頭、家教對性格與價值的影響

普魯塔克的記述當中，Martius只是個魯直武人，他脾氣剛烈，卻沒有那麼多彆扭的怪癖。在普魯塔克的版本裏，在羅馬貴族青年間，Martius有一群擁護者，無論在攻打Corioli城池的對外戰爭，或者是與護民官衝突的內鬥當中，都有人簇擁著他、追隨他行動……。有別於此，莎翁刻意打造Martius特立獨行的形象，劇中許多場景都突顯他孑然一身，無法融入群體的孤寒。另外，值得注意地，普魯塔克沒提過Martius拒絕循眾要求、在市集裸露傷口（以滿足羅馬傳統選舉程序的要求）；普魯塔克也沒提到Martius怕聽別人褒揚他的功績、面對恭維就渾身不自在的毛病。莎士比亞刻意增添了這些古怪的習氣，並且讓這些固執與彆扭隱約透露出某種心理障礙的暗示。精神分析觀點的批評家對Martius這類非理性的堅持特別感興趣——他們大多認爲這些怪癖和「需要依賴／害怕依賴」的情結有關；而，而這一切的病因又多被歸咎於母親斯巴達式教養。[6]

普魯塔克的傳記當中主要嘆息的是：科銳藍內斯缺乏「父兄良師的管教」，就像沃土未經耕耘，野地收成只能良莠不齊。[7]莎翁明確地把責任追究到母親頭上——透過幾個劇中添加的場景，觀眾可以清楚地感受到：母親在科銳藍內斯的命運軌跡中關鍵的影響——她是一切問題的源頭。譬如說，第一幕第三景，莎翁便在女眷的笑談間加上別具寓意的一筆：聽說年幼的孫子在花園捕蝶的時候，突然惱火，一口啃爛了斑斕的彩蝶，芙龍霓得意地讚道，「就跟他爹一個脾氣！」可以想見，科銳藍內斯幼年，母親也會鼓勵他這類攻擊性的行爲。莎翁添加這個細節，目的在引導觀眾去想像是什麼樣家庭教育會讓Martius陽剛的特質過度發展，乃至於最後令他整個人格僵硬、失衡。

有別於原始素材，莎翁在劇中讓這對母子都一再重申他們之間的特殊連結。不只一次，芙龍霓有如宣示主權一樣，公開呼喚 Martius 爲「我的戰士」、「我的好士兵」，並且驕傲地聲稱兒子的驍勇得自母親的真傳。不過，除了追求絕對成就的「拚勁」、除了代表羅馬精神的「勇氣」之外，科銳藍內斯也從

6 Janet Adelman, "'Anger's My Meat': Feeding, Dependency, and Aggression in *Coriolanus*" in *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory 1945-2000*, Edited by Russ McDonald. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 323-337. A. D. Nuttal, *Shakespeare the Thinker*. New Haven & London: Yale University Press, 2007, pp. 298-299.

7 Plutarch, p. 263. Alan Wardman, *Plutarch's Lives*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974, p. 13.

母親那裏繼承了不少缺點和偏見。莎翁設計了不少小插曲——比方說，科銳藍內斯被逐後，母親怒斥護民官的一段戲（4.2）——意在顯示：母子倆的高傲、憤怒、與內在世界飢餓糾結的狀態好像是同一個模子打造出來的。更重要的是：莎士比亞點出 Martius 致命的「階級沙文主義」，不但普遍存在當時貴族心態當中，更是母親從小灌輸給他的家傳價值。第三幕第二景，Martius 不願爲了選票向群眾低頭求情，母親苦勸他因應局勢需要，權宜對付。百般不情願，Martius 懊喪地指出母親對群眾的態度前後不一——政治手腕與媚俗身段跟他長久以來獨尊武德（Virtus）的家教格格不入——怎能讓他平心接受？這一段母子爭論的戲，完全是莎士比亞自創的。透過這個新增的場景，觀眾可以清楚地感覺到：Martius 內心適應上的困難和母親偏差的教育脫不了關係。很巧妙地，在莎翁筆下，芙龍霓也成了本劇連結私領域「家庭政治」與公領域「社會政治」的關鍵環節。

（三）或直接，或迂迴，一再證明科銳藍內斯對母親的看重

科銳藍內斯看重母親，羅馬人盡皆知。普魯塔克的史傳只對主角「母子情深」一筆帶過。莎翁卻在劇中時而直接展演，時而迂迴對照，反覆表現 Martius 對母親的重視。

戲一開場，群眾的一聲譏誚，已經爲觀眾帶來想像：Martius 縱橫戰場，動機未必是愛國；流血賣命，只是爲了贏得母親的愛。

Martius 本人，除了在言語上不吝尊崇母親，在現實的考驗中，他也一再證明自己看重母親，重於一切。普魯塔克的史傳相當詳盡地敘說了 Martius 率敵攻入羅馬，危急之刻，芙龍霓親臨陣前，「求子退兵」的經過。這段高潮迭起的天人交戰，大部分都被莎士比亞納入了《科》劇的第五幕第三景（the intercession scene）中。值得留意的是：莎翁在第三幕第二景新增了另一回合「母子意志角力」。（這是在山雨欲來的羅馬，母親力勸 Martius 勉爲其難、回頭與民眾和好的場景。）這兩次親情攻勢裏，雖然時空處境不同，母子互動的模式卻如出一轍。每一回，母親都先訴諸感性，聲聲提醒他母子間牢不可破的連結；一旦發現他堅不讓步——又忽然賭氣作勢離去、宣布就要整個放棄他。每一回，這欲擒故縱的策略都能瓦解他的頑強抗拒，奏下奇功。莎翁這種前後呼應的設計好像在暗示觀眾：母親對他的拋捨、母子關係的切斷恐怕是科銳藍內斯心底的終極恐懼。戰場上所向無敵的猛將，面對母親的情感勒索，永遠只能棄甲曳兵、投降認輸。

莎士比亞對原始素材的某些改動，乍看之下，用意不明。仔細推敲，卻似乎能夠透過迂迴對照，對劇中逾越常情的「母子連結」帶來進一步的省思。舉

例來說，普魯塔克的史傳記載了這麼一段插曲：攻克 Corioli 城池之後，Martius 有權可以要求任何戰利品。湊巧，他在敵國俘虜中間認出舊識，由於故人曾在他客居當中照顧他，他知恩報恩，特意說情、請求主帥開恩釋囚。莎翁在劇中同樣安插了這個有裨 Martius「有情有義」形象的小插曲。不過，編劇時他偏偏又略做改寫，讓事情有了不同的結果——就在緊要關頭，Martius 忽然想不起舊識的名字，疲憊的他，恍惚之間分了心，竟然聽任這事不了了之。……如此的轉折，較諸普魯塔克原來的設計，反諷的意味更深更濃。戲劇後續的發展中，「忘恩負義」的圖案再三出現——Martius 通敵叛國，顯然招致忘恩負義的罪名；然而，政爭沸騰之際，羅馬竟能罔顧名將昔日的功勳，將他逐出國門，這絕情之舉，難道不也是一種忘恩負義？此外，Martius 與羅馬貴族之間、Martius 對他的勁敵 Aufidius 之間……相當程度地，也都有些互相辜負、彼此背叛的情況。莎士比亞修改原始素材，給這小插曲換上一個有頭無尾的結局，讓 Martius 有心報恩卻爲德不卒——這悄悄植入的伏筆，似乎暗示著：世事難料，現實中存在著各種干擾因素；換句話說，人人都有可能辜負良善初衷，走入忘恩負義的角色。而，正因爲「忘恩負義」在這滿布缺陷的世間並不希罕，第五幕裏，母親對 Martius「忘恩負義」的指責竟能在數語之間擊垮誓言血洗羅馬的鐵漢，對照之下，更加突顯出：在 Martius 心中——母親宛如奧林帕斯大山（Olympus）——背叛母親將是他生命中難以承受之重。

（四）運用重複出現的意象傳遞暗示

在普魯塔克原始素材所提供的史料當中，羅馬群眾起來抗議主要肇因於高利貸造成的民怨——糧食分配的問題其實是後來才衍生的枝節。莎翁編劇的時候，開門見山就用「饑民造反」拉開序幕。[8]第一印象，觀眾看到的就是一個食物匱乏、飢餓難耐的世界。接著，莎翁在台詞中織入一系列和「吞食」有關的意象：[9]不但貴族階層擔心暴民構成的「多頭怪獸」就要吞噬他們，造反的饑民也咬定爲民父母的羅馬高層侵吞了本該哺育百姓的滋養；內亂帶來的社會脫序令群眾隨時可能吞噬彼此，而，外患掀起的漫天烽火更讓戰爭成爲吞噬眾生的

8 Annabel Patterson, *Shakespeare and the Popular Voice*. Oxford: Basil Blackwell, 1989, p. 135. Buchanan Sharp, "Shakespeare's *Coriolanus* and the Crisis of the 1590s," *Law and Authority in Early Modern England*, Edited by Buchanan Sharp and Mark Charles Fissel. Newark: University of Delaware Press, 2007, pp. 27-63.

9 Maurice Charney, "The Imagery of Food and Eating in *Coriolanus*," *Shakespeare's Roman Plays: The Function of Imagery in the Drama*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

一張巨口。……在這個「人吃人」的戲劇世界裏，好像總有張大的嘴巴在爲飢餓哭喊呼號，同時，另外一些張大的嘴巴卻又毫不遲疑地繼續大嚼，永不饜足！這一波又一波「飢餓」與「吞噬」的意象，總加在一起，爲這齣戲的基調注入了一種嚴峻煎逼、無情傾軋的印象。最令人感到心驚的是：那張貪婪的大嘴，不斷在變形，甚至可能出現在意想不到的地方。譬如，第三幕第一景，當護民官把眾怒推向高點，群眾對Martius喊打喊殺的時候，一向迴護Martius的貴族元老Menenius便大聲疾呼，要大眾冷靜，別讓羅馬淪爲「一個慘無人性的母親，吞噬掉她親生的骨肉！」（3. 1, 292-295）這裏，Menenius的話雖然只是比喻的說法，他的警告當中卻閃現一種最可怕的想像：母親——本當是生命與滋養的源頭、感恩與禮敬的對象——也有可能化爲一張巨口，吃掉自己的孩兒！這齣戲裏，「母親」與「母國羅馬」很明顯地形成疊影，兩者都和Martius的自我認同、根本價值有著不可割斷的關係。然而，無論「母親的戰士」——「羅馬之子」——曾是如何風光的寵兒，劇情的發展在在顯示：母親和母國都有極爲殘酷的潛力。[10]

不少採取精神分析觀點研究本劇的批評家一致指出：「吃」和「母親」——由於同樣關乎滋養的供給、原始需要的滿足——往往直接聯想在一起。由這個角度來看，劇中「饑饉的威脅」、「饑民的抗議」隱然指涉母愛滋養不足在科銳藍內斯內心世界造成的剝奪感；而，「吞噬親生骨肉」的想像，則點出芙龍霓決意爲「野心」犧牲「人性」的那份殘酷。由於，劇中眾多人物之中，只有科銳藍內斯和他的母親——爲了形而上的原則——自稱無懼於忍飢禁食，他們家傳的價值似乎是壓抑肉身欲望、不屑於依賴食物的。事實上，不能抗拒吃喝的需要常被視爲凡人軟弱、依賴的象徵。長期以來，科銳藍內斯亟欲證明自己可以掙脫「依賴」，全憑本事達到自給自足。他用鐵漢的外殼武裝自己，宣稱自己已經甩開凡夫情感的牽絆，達到完全獨立的境界。然而，事實證明：對科銳藍內斯而言，母愛像一種奇特的食物，越是令他感受複雜、越是壓抑以對，對它的依賴越是牢不可破！莎士比亞在這齣戲裏運用眾多與「食物 / 飢餓 / 吞噬」相關的意象，營造出一種「原始需要」與「危險威脅」交疊的印象，就像樂章中一再浮現的主旋律，不但在整齣戲劇的風格上留下了鮮明的印記，也使得常跟這類意象緊密聯想的「母親」——以她複雜的面貌——不時浮現在這齣戲各個部分。

10 Gail Kern Paster, “To Starve with Feeding: Shakespeare’s Idea of Rome,” *The Idea of the City in the Age of Shakespeare*. Athens: The University of Georgia Press, 1985, pp. 80-90.

（五）略去神蹟

在普魯塔克的歷史故事中，當羅馬面對大軍壓境，人心惶惶之際，Valeria在祈禱當中獲得神明指點，讓她說動科銳藍內斯的母親率領媳婦、孫兒出馬央求兒子退兵。上天降下的靈感爲羅馬婦女一行添加了聖潔的聯想。她們建功歸來之後，舉國稱頌，元老院也允諾奉上重賞。然而，她們唯一的要求卻是要羅馬爲「命運女神」（Fortune）建造一座神廟。神廟竣工，這些婦女又獻金興建一座命運女神的雕像。據說，就在這座神像豎立之日，異象出現——女神顯靈——雕像竟然開口祝福了這三位忠勇愛國的婦女……。有了這些神蹟的背書，在普魯塔克版本裏，科銳藍內斯的母親懿範美德，毋需置疑。[11]反觀莎劇的版本，不但完全刪略這類有關神蹟的細節，科銳藍內斯的母親更在說服兒子退兵、任務完成之後，從此不發一語。劇末，這位救了羅馬、沒了兒子的母親，在萬民歡呼聲中，默然跨越舞台。這喧聲中的沈默，正如圖畫中的留白，大大增加了莎翁筆下芙龍霓造型上的深度。

（六）結尾的剪裁

莎士比亞在編劇時加重了Volsces主將Aufidius的戲份。打第一幕開始，這位強敵對Martius由妒生恨的情結便已埋下伏筆。他不但在武功方面和Martius棋逢對手，在權謀和心機方面，更要較他深沈十分。劇末，Martius不敵親情攻勢，臨陣放棄攻打羅馬。雖然Martius宣稱議和的條件已經掙來豐厚的戰利品，並無損於盟友的利益，Aufidius仍不放過他背誓變卦的弱點，順勢剷除了這心腹大患。其實，普魯塔克史傳的記述對於事情往後的發展交代得很清楚：Martius遭到Aufidius狙殺身亡不久，Aufidius也死在進軍羅馬的戰事中。大將折損之後，強敵Volsces一蹶不振，終至淪爲羅馬的屬地。[12]而羅馬在內外紛擾逐漸平息之後，共和體制成長茁壯，爲數百年後帝國的繁盛奠下根基。……回溯起來，科銳藍內斯的母親「求子退兵」成功地解除了羅馬遭到外族蹂躪的危機，對於帝國未來的命運而言，可說是一個關鍵性的轉折，在延續羅馬命脈方面，自有其不可磨滅的貢獻。很有趣地，莎士比亞故意不提原始素材明白記載的後續發展，只讓全劇隨著英雄殞落猝然而止。Martius遇害之際，野心勃勃的Aufidius威脅未消，而，才在前頭的考驗當中窘態畢露的羅馬依然處在混沌之中，命運難卜。如此的結局映照之下，科銳藍內斯突兀的死很容易讓人感到荒謬不值——芙龍

11 Plutarch, p. 288.

12 Ibid., p. 290.

霓爲羅馬立下的功勞也就顯得空洞、虛浮，眼看就要淹沒在不確定的現實漩渦中了。從莎翁剪裁本劇結局的取捨，可以明顯地看出：他無意擦亮芙龍霓用犧牲愛子換來的「羅馬救星」光環。

綜合以上觀察：莎翁不但將芙龍霓置於全劇核心位置，而且賦予她複雜莫名的面貌。下文將分段檢視歷代莎劇表演如何詮釋這個充滿挑戰的角色。由於表演製作必須在一定時間內完成，各個層面著墨多寡勢必相互牽動，考察芙龍霓的造型設計，自然不能不連帶留意整齣製作的表演策略——導演處理劇中政治議題、心理議題、乃至於劇場風格的取向都會影響母親一角的詮釋。

二、二十世紀以前舞台上的芙龍霓：愛國的羅馬母親

《科銳藍內斯》確實的創作年代難考，一般估計是莎翁一六〇八至〇九之間的作品。據說莎翁在世時，the Globe和Blackfriars劇院都搬演過此劇，不過當代的演出狀況並未留下紀錄。本劇現存的表演記錄最早可以追溯到Nahum Tate改編的*The Ingratitude of a Common-wealth*（1681）。在那個政爭激烈的年代，Tate在御用劇場推出這部改編劇，擺明了就是拿它來作保守黨（Tories）政治宣傳工具。Tate把Martius重塑爲理想英雄：一方面刪掉他在莎劇當中太過狂妄偏激的言辭，一方面刻意醜化群眾，把Martius對民眾的不耐合理化。芙龍霓，在這個改編版中，並沒有展現異常的控制欲，只是個理想化的偉大母親。最後，Martius之所以懸崖勒馬、放棄攻打羅馬，純粹是懾於母親愛國情操洋溢的雄辯，無關乎母子之間莫名的情結。Nahum Tate改編的莎劇常因恣意改變結局、畫蛇添足而惡名昭彰。在他通俗劇色彩強烈的結尾裏，Martius的幼子血淋淋地遭到屠殺；妻子Virgilia因抗拒Aufidius的強暴而自殺；Aufidius遭報應也被刺死；垂死的Martius抱著死去的愛子含悲而逝，而他的老母則在精神失常之後手刃敵人……。終場時，踽踽獨行的瘋老太婆、與舞台上橫七豎八的屍首，共同構成幅「受難家庭」（the martyred family）的圖像。[13]

三十多年之後，改編版的《科銳藍內斯》再度爲了政治宣傳的目的登上倫敦Drury Lane舞台。不過，這一回，它所服務的不再是保守派，而是反對復辟的民權黨（Whigs）。這齣由John Dennis改編的*The Invader of His Country*（1719）藉古諷今的意味強烈，劇中，帶領敵軍攻打羅馬的主角影射的自是數月前才從法國、瑞典、西班牙借兵入侵英國、企圖奪回王位的The Old Pretender（James

13 David George, “Introduction” to *Coriolanus* (*Shakespeare: The Critical Tradition*), edited by David George. London & New York: Thoemmes Continuum, 2004, p. 2.

Edward Stuart）。在內戰方歇，政爭未息的年代，這齣戲衝著國內守舊勢力（Jacobites）提出的警告相當清楚：裏應外合的夢想註定成空，聯外制內只能落得悲慘的下場！不同於保守反動的Tate，Dennis改編時美化了群眾，刪掉他們粗暴、貪婪的台詞，且令民兵個個英勇作戰，不輸貴族。（不過，比較起兩個半世紀以後的布萊希特，Dennis對於普羅大眾集體行動的力量，並不那麼的樂觀。在他的改編當中，Martius和群眾基本上都是善良的，他們對政治力的運作卻同樣無知——奸惡的護民官於是乘隙而入，成爲悲劇的禍首。）爲了把焦點集中在政治訊息上，Dennis犧牲這齣莎劇原本豐富的意涵，抹去人物造型所有曖昧的痕跡——芙龍覭不再亢奮地計算兒子身上的傷疤，劇終，迎接她凱歸的歡慶的場景裏，也不再見她沈默橫越舞台的身影。在Dennis筆下，她純粹是名高貴的羅馬母親、雕像一樣的女人。[14]

再隔了三十年之後，Bonnie Prince Charlie率領保皇黨（Jacobites）餘黨，聯法進軍英國，爲復辟勢力做再一次的反撲。戰雲密布之際，《科銳藍內斯》又一次被當作政治教材，經James Thomson改編，在一七四九年搬上倫敦柯文園（Covent Garden）舞台。Thomson雖然屬於民權黨陣營，他改編的版本卻未針對貴族與平民間的鬥爭多加著墨；「通敵叛國」的罪孽（treason）才是此劇撻伐的焦點。Thomson的改編最特別的是——在新古典美學三一律的要求之下——劇情被濃縮在二十四小時之內呈現。整齣戲由科銳藍內斯聯外犯內出兵在即，芙龍覭親至帳前「求子退兵」展開。或許受到十八世紀家庭價值抬頭的影響，這個版本裏，妻子的分量增加了，搶走不少母親的戲，而Martius對家人的感性豐沛，從一見面就激動難抑——與莎劇中對親情嚴密防衛顯然有別。他筆下的芙龍覭對兒子慷慨陳詞之際掏出一支匕首，以死相諫——這個（未見於莎劇文本的）動作，在往後一百年《科銳藍內斯》的表演中，不斷被複製，成爲帶動高潮的表演程式。由於Thomson簡化了劇中人物的造型，芙龍覭勸服兒子退兵之後，滿懷信心，爲國稱慶，好像並沒多少複雜的心緒。此外，Thomson很重視舞台畫面的設計、視覺上力求莊重、古典，展現出如畫（painterly）的風格。當代雜誌的一幅插畫爲這齣製作中「求子退兵」的場面留下記錄。圖畫中央，Martius傾下身子，正欲扶起跪在他面前的母親和妻子。畫面右方站立的是跟隨前來的七名羅馬婦女，畫面左方和後方則是相當可觀的Volscian將士軍容。十九世紀《科銳藍內斯》舞台表演賣弄豪華排場（spectacle）有越演越烈的趨勢，從這幅畫看來，早在Thomson的製作就已出現端倪了。[15]

14 Ibid., pp. 3-4.

15 John Ripley, *Coriolanus on Stage in England and America, 1609-1994.* London: Associated University Presses, 1998, p.91.

一七五二年到一七六八年之間，當時的劇壇要角Thomas Sheridan，在都柏林和倫敦，也曾多次搬演他改編的《科銳藍內斯》。Sheridan將這齣戲設定爲「英雄劇」（heroic drama）而非「政治劇」，盡力打造理想化的英雄形象，莎翁筆下Martius原有的古怪陰暗質素被一掃而空。或許由於一七五二和一七五三年間，倫敦街頭都才發生群眾不滿政府法案示威抗議的事件，Sheridan爲了迴避危險的議題，相當潦草地呈現平民大眾——僅以五、六人示意群眾——他們不過是護民官操縱的工具。在原來的劇名「科銳藍內斯」之外，Sheridan爲這齣改編的劇齣加上了一個副標題：《羅馬母親》（*The Roman Matron*）。比較起前幾個改編本，母親的角色相對突出了一些。確實，Sheridan編導的表演裏，母親加諸Martius身上的壓力表現比較明顯。然而，芙龍霓的形象還是做了不少修飾：刪掉一些反映她異常性格的台詞，並且淡化她「反民主」的傾向。和前面一個Thomson的改編版一樣，莎翁筆下科銳藍內斯哀淒沈默的妻子，迎合十八世紀觀眾對婚姻關係的重視，在Sheridan的版本也出現了通俗劇式煽情的演出。[16]

在《科銳藍內斯》漫長的表演史中，J. P. Kemble 無疑是一顆巨星。十八世紀末、十九世紀初之交的倫敦，他身兼重要戲園的經理與首席演員，在劇界舉足輕重。在他接近三十年的演藝生涯裏——除了一七九七到一八〇六那幾年，國內的戰亂與饑荒讓觀眾難以消受舞台上太貼近現實的問題——他幾乎不間斷地把這齣莎劇搬上舞台。事實上，《科銳藍內斯》已經被視爲他個人的代表作，而，他獨樹一幟的表演傳統——所謂的The Kemble Tradition——對這個角色的詮釋也被後代演員視爲經典，影響力超過一個世紀之久。Kemble對新古典美學情有獨鍾，深信「師法古典」的價值，對於風行當世的新古典美術雕刻都曾苦心研究。他希望在舞台上表現出一種可與新古典藝術相互輝映的表演風格，賦予莎劇唯美、精鍊、理想化的形貌（a beau ideal shape），喚醒觀眾對崇高意境（the sublime）的想像。他參考Reynolds雕刻美術來設計舞台畫面：台上的配角宛若畫作背景帷幔發揮陪襯的功能，主角的英姿則是舞台畫面刻意突顯的焦點。Kemble飾演的Martius體格英武，腳踩高鞋，鶴立雞群，不時擺出像石雕一樣莊嚴、凝斂的姿勢。[17]他的妹妹Sarah Siddons從三十四歲到五十六歲，一直是Kemble在這齣戲裏的最佳搭檔。她所飾演的芙龍霓同樣以「宛如雕像」、

16 Mary Steible, *Coriolanus: A Guide to the Play*. Westort, Connecticut & London: Greenwood Press, 2004, p. 128.

17 Hazlitt認為Kemble是他心目中Coriolanus的化身，他在劇中的表演核心的特色正是一種凝斂的張力（intensity）。Jonathan Bate, *Shakespeare Constitutions: Politics, Theatre, Criticism 1730-1830*. Oxford: Clarendon Press, 1989, p. 139.

「氣派非凡」的演風（the grand style）著稱。Siddons的表演據說收放自如，有時莊重，有時也顯得熱力四射。例如，第二幕迎接科銳藍內斯凱旋的遊行場景中，在Siddons的詮釋下，這位滿心驕傲的母親：「兩手按住心口，整個人打轉，如癡如醉地旋過舞台。」劇評家對Siddons一致的讚譽，讓她扮演的芙龍霓成爲表演史中的一則傳奇，評價之高，無人能出其右。[18]

不過，Kemble演出的劇本雖然號稱忠於原本，其實還是從Sheridan版脫胎而來的簡化版本。這個版本強調的是個人恩怨而非階級鬥爭，也稀釋了對政治議題的關注。劇中，自尊受傷的偶像英雄盛怒中幾乎釀成大錯，全虧他愛國的母親用高貴的情操打動他，才得到救贖。爲了造就「唯美、精鍊、理想化」的形象，Kemble刪除了透露主角性格中矛盾、曖昧質素的台詞，「愛國」這件事完全未受質疑。芙龍霓始終維持她理想的「帝國母親」形象（the imperial mother figure）：即使愛子之情殷切，需要爲大局犧牲的時刻，依然尊嚴、堅定、未露出一絲黯然。很有趣地，Kemble特別刪掉了她在第一幕裏同媳婦一面談話一面「縫衣服」的動作——不願這個太過家常的畫面有損芙龍霓「非常人也」的威儀。[19]

十九世紀初，倫敦劇壇最勇於挑戰Kemble的後起之秀應算是Edmund Kean。他狂飆浪漫的演風與Kemble氣派宏大的新古典演風形成鮮明對比。Coleridge曾說：觀看Kean表演莎劇的經驗就像「在閃電照明之下讀莎士比亞」（“reading Shakespeare by flashes of lightning”）。[20]一八二〇年，頗有企圖心地，Kean採用Elliston改編的版本——推出了號稱保存莎劇英雄原貌的《科銳藍內斯》。爲了勾畫一個獨特的心靈，主角身上一些粗糙矛盾的特徵比較完整地被留存下來。如此的勇氣，在二十世紀以前的舞台表演可說是百年難得一見。可

18 Julian Charles Young, “J. P. Kemble as Coriolanus and Sarah Siddons as Volumnia in *Coriolanus* at the Theatre Royal, Drury Lane, London,” *Shakespeare in the Theatre: An Anthology of Criticism*, edited by Stanley Wells. Oxford: Clarendon Press, 1997, p. 37. Michael R. Booth, “Sarah Siddons,” *Three Tragic Actresses*, Edited by Michael R. Booth, John Stokes & Susan Bassnett. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 10-65.

19 Ripley, p. 122.

20 Tracy C. Davis, “‘Reading Shakespeare by Flashes of Lighting’: Challenging the Foundations of Romantic Acting Theory,” *ELH*, 62.4, 1995, pp. 933-954. Kemble常被形容為一座完美的「悲劇」雕像，Kean鮮活的表演則有如「悲劇」精氣神的化身。John William Cole, *The Life and Theatrical Times of Charles Kean, F.S.A.* New York & London: Garland Publishing, 1986, pp. 83-96. Frederick S. Boas, “Edmund Kean in His Heroic Parts, “*From Richardson to Pinero: Some Innovators and Idealists.* London: John Murray, 1936, pp. 103-108.

惜，Kean的個子太小，聲音不夠宏亮，飾演這個角色的先天條件不良，只能靠著奔放的熱力取勝。根據Hazlitt的評論，Kean把Martius詮釋爲一個拜倫式的個人主義者（Byronic individualist），少了Kemble身上「真正的貴族氣息」。雖然這齣製作對於莎翁文本的台詞標榜「只刪不改」，整體而言，實在稱不上忠於原著——因爲，在突顯一人的考慮之下，母親的戲詞被刪去很多，她在原劇中的複雜度也所剩無幾。飾演芙龍霓的Mrs. Glover的演技雖有佳評，她的角色幾乎完全被Kean的明星鋒芒遮蔽了。[21]

Kemble 在一八一六年從劇壇退休，繼 Kean 掀起了一陣短暫的旋風之後，《科銳藍內斯》在倫敦舞台上的表演，一直到第一次世界大戰以前，始終以 Kemble 的版本爲標竿。一代代扮演 Martius 的名角——William Charles Macready, Samuel Phelps, Henry Irving, Frank Benson——雖然在詮釋上各有不同的演繹，大致都未曾脫離 Kemble 建立的表演傳統。在 Kemble 的眾多傳人當中，Macready 算是表現特別突出的一位。他在一八一九年到一八三八年間多次搬演本劇。不同於 Kemble 所打造的史詩式超凡英雄，Macready 的詮釋受到浪漫主義思想的影響，把 Martius 塑造爲盧騷（Rousseau）筆下「高貴的野蠻人」。不過，骨子裏，他並未偏離 Kemble「美化英雄」的基本原則，而且，由於 Macready 對大眾趣味比較敏感，他也用更多的感性渲染主角的浪漫造型。在各種淒美的畫面的映襯下，Martius 是個因爲「忠於原則」而不見容於社會的獨孤客。

十八末到十九世紀期間，英國面對早期工業社會發展衍生的問題，階級衝突時有所聞。《科銳藍內斯》劇中羅馬民眾與貴族階層之間的對立，其實跟當代頻傳的抗議騷動不無呼應之處。然而，主流劇場裏，藝術逃避現實的傾向十分明顯：自 Kemble 以降，倫敦舞台上展演這齣戲的製作絕大部分都是盡量壓抑劇中政治色彩的。不例外地，Macready 也選擇轉移爭議焦點，迴避政治深層的敏感話題。他所飾的 Martius 忍不住對群眾輕蔑，「不是因爲他們出身低下，而是因爲他們的思想卑劣、貪生怕死。」芙龍霓，在這部製作中，也就簡單地被設定爲一位堅貞愛國的母親——不需要負擔太多教育失敗的責任。

Macready可以算是浪漫派莎劇表演的代表人物之一。Kean的表演狂野自然，以天才洋溢著稱；Macready則在感性表演當中注入了更多通俗趣味。他把Martius詮釋爲一個粗獷烈性的軍人，激情的表演有時被評爲太過誇張、庸俗。[22]先後與他搭檔飾演芙龍霓的女演員可考的就有七位之多。她們的表演似

21 Lee Bliss, "Introduction," Shakespeare, *Coriolanus*, p. 76.

22 John Forster, "W.C. Macready as Coriolanus at the Theatre Royal, Covent Garden, London," in Wells, Ed., 1997, p. 77-83. Adrian Poole, *Shakespeare and the Victorians*.

乎走的也是誇張的路線，依劇評家對她們寥寥數語的褒貶來看，在Macready的製作中，母親的角色與領銜的大明星分量不成比例，好像並沒得到多大注意。

當時的莎劇表演裏，領銜的明星之外，舞台上豪華的排場（spectacle）應是另一個吸引目光的焦點。隨著帝國的興起，歷史考據和古物研究獲得了前所未有的關注。連帶地，「蒐古癖」（antiquarianism）也反映在當代的莎劇表演當中。從Kemble開始，莎劇表演經常標榜「忠實摹古」，對製作背後「嚴謹的考證」引以爲豪。莎士比亞的羅馬劇尤其常被宣傳爲深富教育意義的「歷史課」。爲了給《科銳藍內斯》設計出氣勢磅礴的布景，Kemble特別結合當代在建築美術以及考古研究方面的一時俊彥（William Capon & J. R. Planche），合力打造出一系列以「透視圖法」繪製、令人驚豔的舞台景片。[23]雖然當時的劇評盛讚這些充滿歷史意識的舞台畫面對於提昇帝國民智與文化水平貢獻匪淺，不過，Kemble所謂的「歷史教育」恐怕只是一種浮面的包裝。明知科銳藍內斯的故事發生在西元前五世紀、羅馬共和的早期（大約494-491B.C.）——距離羅馬帝國的形成還有好幾個世紀之久——爲了排場考慮，Kemble硬是用一幅又一幅壯觀的羅馬帝國街景作爲戲劇製作的背景。乘著「哥德復興」（The Gothic Revival）以來建築美學崇尚仿古的風潮，他知道：如此宏偉的帝國建築必能帶給觀眾視覺上莫大的滿足，也帶給票房一定的保證。[24]

Kemble在《科銳藍內斯》時代設定方面的差誤，Edmund Kean 和Charles Macready在後繼的製作中，都號稱「依據更進一步考證」予以修正。即使羅馬共和早期的歷史混沌，他們還是耗費心血，對劇裝、道具布景的細節一絲不苟。「考古寫實」（archeological realism）的講究之外，Macready更將Kemble製作中的視覺宴饗發揚光大，把十九世紀以排場取勝的《科銳藍內斯》帶向一個新高點。談到這些賣弄壯觀場景的表演，不能忘記的是：自Kemble在一八〇九年重建「柯文園」以後，劇院就由二千席擴大成四千席了。基於如此超大劇院舞台構圖的需要，Kemble發展出以跑龍套的配角（supers）作活人背景（living scenery）的作法。比方說，在《科銳藍內斯》第二幕的凱旋遊行（the ovation scene），Kemble就動用了二百四十名龍套來表現歡騰的街景。Kean也同樣安排了繽紛似馬戲團的勝利遊行。而，Macready不但用超過三百人的陣仗來營造歡迎英雄的盛況，爲了展現羅馬貴族的氣派，在元老院議事的場景，也動輒列出

London: The Arden Shakespeare, 2004, p.6.

23 Nancy J. Doran Hazelton, *Historical Consciousness in Nineteenth-Century Shakespearean Staging*. Ann Arbor & London: UMI Research Press, 1987, pp. 13-64.

24 Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present.* New York: 1989, p. 113 & p.139.

一兩百名元老。[25]繼Macready之後，Samuel Phelps在一八四八到一八六〇年間也多次在Sadler's Wells劇院推出本劇，延續Kemble表演傳統的薪火。雖然Phelps沒有打造浩大場面的財力，倒也苦心設計了所謂「乍現的活人像展示」（a discovery-tableau）：帷幕掀開，舞台上驀然現身的正是挺立戰車（war chariot）之上的英雄，科銳藍內斯！這種活人雕像的展示在十九世紀後葉的表演中花樣不斷翻新。一九〇一年Henry Irving在Lyceum劇院的製作裏，這個活人像的揭現想必會帶給觀眾更多驚歎：帷幕掀開，英雄現身在一座巨大的金色戰車上，拉車的是四匹神氣的上等乳白駿馬！[26]

Henry Irving代表的是十九世紀莎劇表演炫耀豪華排場的極致。以今視之，Irving寫實到不可思議的舞台製作——與當時新鮮的攝影藝術較勁的意味濃厚——往往顯得大而不當。爲了經營繁複的視覺畫面，他大刀闊斧刪節莎劇台詞，把文本中的五幕減成了三幕，人物都變得簡單、通俗化，群眾也只是充當一個襯托背景，無法呈現什麼嚴肅的政治議題。雖然Irving宣稱舞台上的設計都經過詳盡考據，有志爲大英帝國的觀眾上一堂羅馬帝國的歷史課；不過，最終，這些目不暇給的舞台圖畫目的只在突出領銜的明星一人。Irving的製作中，飾演芙龍霓的是芳華二十的Ellen Terry。年輕柔美的她，氣勢上，完全無法和當時在劇壇如日中天的Irving相抗衡。再加上Irving刪掉了表現芙龍霓強悍之氣的戲詞，這個被劇評形爲「少了英雄氣息的美麗母親」，面對她六十三歲的兒子，就顯得越發有欠威嚴了。[27]

當然，選角不相當，並不是造成Irving製作中母親角色相對弱勢唯一的因素。十九世紀莎劇表演普遍賣弄排場的趨勢，使得芙龍霓很難成爲舞台上聚焦的人物。比方說，「求子退兵」的一景，原本是莎劇中展演母親力量的重頭戲，Macready卻把重點放在營造Volscian軍容壯盛的印象。兩百名戎裝鮮豔的將士填滿了舞台，芙龍霓率領二十三名黑衣的羅馬婦女通過敵軍行伍，「像一道黑線分開紅色的人海」。當時劇評的注意力都集中在製作壯觀的排場上，甚至有人認爲：「即使主角缺席，單單來看這華麗的場面，便已值回票價。」[28]可以想見的是：在如此飽和的舞台上，芙龍霓要能一身抵擋大軍，展現出震懾全場的聲勢——對演員來說，幾乎是不可能的任務。放眼十九世紀《科銳藍內斯》的表演史，只有與Kemble搭檔的Sarah Siddons，憑藉她個人獨特的魅力——對

25 John Ripley, "*Coriolanus*'s Stage Imagery on Stage, 1754-1901." *Shakespeare Quarterly* 38, 1987, p.343.

26 Ibid..

27 Ripley, 1998, p. 197.

28 Ibid., p. 193. Adrian Poole, 2004, p. 26.

抗舞台上超載的視覺刺激，對抗被放大突出的明星主角——還有辦法讓母親的表演廣受矚目。當然，Siddons表演雖然引人入勝，她所呈見畢竟還是一個「愛國家」也「愛兒子」的理想化母親。莎劇中芙龍霓陰暗的一面，在二十世紀以前的莎劇舞台上，並無展現的空間。

三、二十世紀以後舞台上的芙龍霓：表演策略與母親的變貌

十九世紀末，二十世紀初，透過文人導演William Poel和Harley Granville-Barker等人的努力，堆砌豪華布景、講究劇裝道具的摹古寫實傳統逐漸被比較現代化的莎劇表演概念取代。經過所謂的「莎士比亞革命」（The Shakespeare Revolution），瑣碎浮面的寫實要求鬆綁了，導演也有了更大的空間，依據個人的詮釋，透過不同的風格，在莎劇表演中追求更深一層的寫實。[29]尤其，二十世紀中葉以後，莎學研究和劇場表演的交流增加了，莎翁崇拜的趨勢與時俱增，更多非商業性的資源挹注到這方面的探索，主流的莎劇表演也獲得了更多刺激，激盪出更多實驗的動能。[30]詮釋多元化的趨勢之下，舞台上《科銳藍內斯》的母親也展露出更豐富的樣貌。

爬梳大量的表演資料之後，以下的討論將對近代較爲突出的《科銳藍內斯》製作作一番快速的巡禮，目的是觀察莎翁文本中芙龍霓的危險潛力在二十世紀舞台上得到了多少發揮。爲了方便檢視，下文權將納入樣本的十六齣表演製作依照詮釋的重點區分爲四大類。

（一）延續浪漫演風的製作

一八九三至一九一九年間，Frank Benson在莎翁故鄉Stratford和倫敦持續演出這齣戲。出身牛津，私淑莎劇老演員的Benson代表的是從傳統「明星制度」到近代「重視製作整體效果」的過渡人物。一方面，他捍衛古典表演風格，主張莎劇需要用唯美、理想化的風格來演，並且延續了Kemble利用活人布景的作法，動輒雇用七、八十名臨時演員擴充排場；另一方面，他卻揚棄了繁複寫實

29 J. L. Styan, *The Shakespeare Revolution: Criticism and Performance in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

30 Stanley Wells, *Shakespeare for All Time*. Oxford: Oxford University Press, 2003, pp. 343-364. Simon Shepherd and Peter Womack, *English Drama: A Cultural History*. Oxford: Blackwell, 1996, pp. 117-121.

的風格，把「表演」的重要性置於「豪華布景」之上。由於他基本上遵循Kemble「美化英雄」的路線，劇評家特別容易拿Kemble半神半人的Martius來衡量他的表演，Benson所飾的「恪守原則的愛家男人」也就顯得格局太小；不過，與Benson搭檔演出的硬底子演員、六十三歲的Genevieve Ward所詮釋的羅馬母親倒是在劇評中備受讚譽，被推崇爲足以與傳奇的Sarah Siddons相互輝映。同Siddons一樣，她所呈現出來的是一個「愛兒子」但「更愛羅馬」的理想化母親。Ward的表演感性豐沛，「求子退兵」一景中，她的聲音表演「時而強悍，時而溫柔，時而抖顫，時而銳利」，據說「能感動木石」。兒子雖然終於屈服，卻並未對她流露深情；這一位個頭纖小的老母親蹌踉無言下台時，留給觀眾的只有讚歎與同情。[31]

一九三八年Lewis Casson在倫敦的Old Vic劇院也推出了突顯浪漫英雄色彩的《科銳藍內斯》。導演是Poel和Granville-Barker的追隨者，只採用簡約的布景，冗贅的龍套一掃而空。雖然有心「保持莎劇原貌」，對文本的改動比較節制，爲了英雄的魅力考慮，還是不得不悄悄除掉了Martius在原劇中最令人反感的台詞。這齣製作推出之際，正值大戰前夕時局紛擾之秋，導演卻選擇刻意避開有關政治的議題。表演當中群眾只用八人示意，階級鬥爭並未讓人感受深刻；觀眾的關注多放在男主角在各種激情處境之下的表現。當時倫敦劇壇有如旭日初升的Laurence Olivier正是劇中武功蓋世的超級英雄。表演中加入了許多鬥劍、搏鬥的場面，Olivier炫目的武技成爲舞台上注目的焦點。譬如，劇末，在怒罵中遭刺的Martius從布景樓梯上栽下來，在觀眾瞠目結舌之間，連滾三個筋斗，直到舞台邊緣才癱死不動，特技驚人。除了身手不凡之外，導演也強調這個角色因戀母而成長停滯的一面。Olivier著意表現他孩子氣的固執彆扭，爲表演注入喜感。這齣製作中飾演芙龍霓的Sybil Thorndike也是演技洗練的名角。她選擇用和婉的聲色包裝她對兒子的操縱，細緻的人物刻畫獲得高度評價。第三幕第二景，在她柔性脅迫之下，孩子般鬧氣的Martius不得不放棄抗拒，同意向選票低頭——這段展現母親威力的戲，既可怕又可笑，膾炙人口。不過，整體來說，在這齣製作裏，母子二人都還是維持富有浪漫美感的造型。比方說，苦勸兒子放棄攻打羅馬的一段戲，Thorndike令觀眾屏息動容的表演，便被劇評形容爲「沈痛」而又「愛心閃耀」。最後關頭，母親意志獲得勝利的一刻，寂靜中迸出一聲Olivier哽咽的狂喊，一身黑袍的Thorndike帶著「古希臘的尊嚴與悲愴」緩緩離去，一種宿命的悲劇感籠罩劇場……。終場觀眾起立鼓掌三分鐘。[32]

31 Ripley, 1998, p. 204.

32 Ibid., p. 275.

一九五四年，導演Michael Benthall在倫敦的Old Vic劇場所推出的《科銳藍內斯》製作也有一位造型浪漫、令人難忘的男主角。年輕的Richard Burton呈現的Martius是一名孤單、神經質的武人。他因自負而孤立，雖然不擅言詞，行走之間，卻有一種獨特的魅力如影隨形（根據劇評描述，「他青春健美的胴體彷彿燒紅的鑄鐵隔著皮衣散發出灼人的驕貴氣息。」）。在這齣製作裏，原劇的政治意涵受到壓抑，莎翁讓護民官展現見識的台詞都被刪掉。群眾的形象也被醜化，他們起來作亂的正當性不再強烈，只能淪爲襯托英雄的暴民。而，爲了維護Martius英雄的造型，導演也移除了他對民眾猛烈抨擊的台詞。[33]

飾演芙龍霓的是Fay Compton。銀髮鷹鉤鼻，她是個不打折扣、堅持絕對標準的女人。「忠勇」是她的最高價值：看見兒子凱旋，她滿心驕傲；看見兒子叛國，她滿腔鄙夷；看見孫子在舞台上玩戰士扮演的遊戲，她也嘉許地爲他戴上桂冠。雖然強悍，Compton的芙龍霓並未露出操弄兒子的心計。「求子退兵的一景裏，她憂國憂民，慷慨陳詞；Martius最後會頹然退兵，主要是受到她的無私的精神感召，才決定犧牲自己。這位收伏了兒子的母親，離去時充滿道德勝利的驕傲，不過，快下台前，她又駐足回身，多望一眼——環伺兒子身邊虎視眈眈的強敵似乎給了她不祥的預感……。這齣製作裏，這位剛烈的羅馬母親，愛國心多過母愛。不過，整體而言，她的造型還是正面的。成功化解兵災之後，三名羅馬婦人，身披厚重黑色斗蓬，從列隊歡迎她們的羅馬群眾之前走過，喧聲中面色黯然，默默無語。陰影籠罩著歡慶的場景。[34]

這齣製作運用燈光銜接場景，增加了一些電影式的通俗趣味。在整場演出最後的一個畫面裏，被刺殺的 Martius 如展翅的孤鷹倒臥台上，一束燈光打在他鮮紅的披風上。

一九五九年，導演 Peter Hall 在 Stratford 的 Shakespeare Memorial Theatre 推出了又一齣淡化政治色彩、突顯陽剛英雄的《科銳藍內斯》製作。這齣製作的男主角不是別人，正是多年前（1938）曾經在倫敦舞台上以 Martius 一角博得喝采的 Laurence Olivier。五十二歲的 Olivier，正值演藝事業鼎盛之年，看起來比二十年前更加英武。導演 Peter Hall 出身劍橋，當時雖然只有二十八歲，在莎劇劇壇的表現卻已有大將之風。他一向以尊重莎翁文本著稱，只作濃縮式的台詞精簡，不作大幅度的劇本刪改。在他的表演版本裏，很罕見地，連第三

33 Laurence Olivier稱讚Burton是他所見過的——自己之外的——最佳科銳藍內斯。Melvyn Bragg, *Richard Burton: A Life.* Boston, Toronto & London: Little, Brown and Co., 1988, p. 97.

34 Ibid., p. 291.

幕第三景 Martius 在市集猛烈撻伐普選制度的反民主言論都原封不動地保存下來。不過，這些傳達極端政治偏見的台詞，在這齣製作裏，基本上是作人物刻畫用的，其中的政治爭議似乎不是重點。對於鋒芒耀眼的主角而言，由十二人組成的群眾並非對手；兩位護民官顯然是投機政客，也不能贏得觀眾的同情。整場表演中，主角的明星魅力始終是觀眾注目的焦點。

Olivier 把這齣戲定義爲「一個自我中心者的悲劇」。他詮釋的 Martius 粗魯無禮，火爆任性：狹隘的榮譽觀驅策之下，他「爲國效力」，追求的不過是個人的榮耀；戰勝以後，不接受褒獎，不接受犒賞——未必是謙虛的表現，而是另外一種驕傲。……一針見血地，Olivier 也指出：這個角色不是日常的寫實可以處理的。在不吝刻畫主角的性格怪癖的同時，他也著意渲染 Martius 貴族的驕氣，打造出直追 Kemble 的史詩英雄氣派。不過，比較起前輩莊重的演風，Olivier 的表演不但增添了特技動感，涵蓋的情感光譜層次也更加豐富。譬如，第三幕第三景，Martius 在市集重砲攻擊他所痛恨的民主新制——當他看見現場民眾的騷動反應，似乎十分詫異：這些他生活圈子裏平日聽慣了的概念何至於引起如此強烈的反彈？Olivier 此時的一臉茫然，爲表演注入了諷刺的喜感，也讓評者拍案叫絕。面對遭到放逐的判決，他一字一句吐出台詞，就像高手精準運用武器，「把無限的鄙夷、凍結的怨怒化爲冰柱般冷冽、箭矢般銳利的咒罵」。此後，他的臉上「掛上了迎向宿命悲劇的木然面具」。

Olivier 的表演靈活多變，不變的是他對母親的在意。只要同台，母子二人無時不刻不表現出一種特殊的連結——身體語言似乎比對話傳遞更多這種無法切割的關係。比方說，第二幕第一景，最風光的凱歸場景裏，雖有眾人簇擁，Martius 注意的焦點始終是他的母親。母親的欣喜讓他臉上滿足的微笑久久不退。……第三幕第二景，母親逼他收斂驕氣，向民眾低頭。Martius 的答腔先是桀敖不馴，與母親四目相接之後逐漸洩氣順服——懊喪的神情好像闖了禍的學童被家長逼著回去向老師道歉。當他抗拒之心再起，母親冰冷不再多說，作勢就要拂袖而去。眼看母親橫過舞台，Olivier 飾演的 Martius 忍不住連追數步，緊盯住她離去的背影，露出了一個被媽媽拋下的小男孩的緊張。……母子對手戲的高潮自然該在第五幕「求子退兵」的一段戲。老母與妻兒一行屈膝向 Martius 拜下的一刻，鐵漢「似乎在瞬間整個人縮小了」。觀眾彷彿可以清楚地看到他抗拒的意志力一點一點在消融。當他終於挨近母親，拉起她的手，Olivier 發出的那一聲哀嘆，「傳遞出了史詩式的悲愴」。

這齣製作爲本劇諷刺的結局設計了一個石破天驚的收場。劇末，Martius 被指爲叛徒，又被 Aufidius 譏誚爲愛哭的小兒。怒火攻心之下，他衝上陡峭的階梯，狂奔到懸崖高處。就在他以震破肺腑的叫囂誇耀往日殺伐的戰績之際，

刺客的暗劍從身後襲來，頓時讓他身中十數槍。正當劇情直轉而下，觀眾目不暇給的時候，Martius 忽然由十二呎高的舞台高處倒栽下來，身後的刺客在他墜落的瞬間，險險抓住他的腳踝——這個血跡斑斑、倒懸舞台上方的英雄之軀成就了一幅充滿震撼力的畫面——有時被稱作二十世紀莎劇劇場最令人難忘的舞台畫面之一。如此的設計也明白傳遞出這齣製作突顯英雄人物的浪漫演風。

七十二歲的 Edith Evans 在這齣製作中飾演芙龍霓，她的表演情感濃烈，被稱爲 Olivier 的完美拍檔。初次現身舞台，她穿著有如古代祭司的金色衣袍。即使是在表現出驕傲、強幹、嚮往功勳榮耀的同時，她始終散發著豐饒的女性魅力。根據 Evans 在訪談中的說法，芙龍霓對戰爭、對政治的熱心其實全都源於她的愛子心切。雖然她終究編織出一面致命的親情蛛網，Evans 美化處理過的科銳藍內斯母親——以其豐沛的母性及寂寞的身影——還是贏得觀眾的同情。

雖然也有批評家指出這樣的導演策略還是沾染了不少通俗劇的趣味，由於Olivier在其中的表現備受推崇，這齣製作甚至曾被稱爲當代最出色的莎劇表演作品之一。[35]至此，Peter Hall可謂將浪漫演風對《科銳藍內斯》的詮釋推到了極致；色彩濃烈的超級英雄此後已無多少挑戰空間。六〇年代以後，舞台上的科銳藍內斯母子都很少再被理想化：政治矛盾、深層心理分析、解構浪漫的後現代風格成爲這齣戲表演實驗的重點。

（二）政治意識掛帥的製作

二十世紀劇壇對本劇政治意涵色彩最鮮明的詮釋應是布萊希特（Bertolt Brecht）改編的 *Coriolan*。布萊希特對莎士比亞這部作品非常推崇，然而，經過他大刀闊斧改寫，莎劇的原味已杳，只能說是材料重組之後的全新創作。通過典型的布萊希特觀點，黷武的強人不過是全民公敵，唯有普羅大眾才是真正的英雄。

這個版本強調的是勞苦大眾在烽火中的痛苦，貴族的形象惡劣，人民的理智、勇氣與團結，則是一股不容小盱的力量。莎劇中護民官的權謀與虛僞都被抹去——他們不卑不亢，只是盡職的人民喉舌。事實上，布萊希特淡化了多數戲劇人物獨特的個性，刻意彰顯社會不同社群階級群體的力量。

布萊希特的版本把舞台留給政治鬥爭，沒有多少空間著墨在「母子關係」上頭。第五幕中出面勸阻兒子叛國的芙龍霓，被塑造成貴族國族主義利益的代言人。在她身上，看不到對民眾的人道關懷，也嗅不出對兒子的母性情感，只

35 Ibid., p. 298.

有外交談判人員背負的協商任務。雖然，Martius後來的確懸崖勒馬，放棄了進攻羅馬的計畫；然而，不同於莎劇的劇情，促成他退兵的卻非關親情的牽扯、母親的威力。在布萊希特的版本裏，真正讓叛國的軍事強人知難而退的其實是在芙龍霓身後，從地平線那頭升起的一縷硝煙。消息傳來：羅馬的民兵正在鎔鑄鋼鐵，打造武器，預備爲捍衛家邦而戰！萬眾一心的氣勢沖天，就連一向驍勇的Martius也不得不順應情勢，頹然放棄了攻城的計畫。換句話說，莎劇著名的「勸子退兵」場景雖然大致保留在*Coriolan*改編版本中，芙龍霓的地位卻大不如前——她已不復是獨力阻擋大軍的羅馬母親、祖國的救星——因爲，布萊希特主張，退兵的功勞應該歸諸可敬的人民同志！[36]

其實，*Coriolan*劇本猶在最後修訂階段，布萊希特就在一九五六年病逝了。經過長時間的排練，他手創的「柏林人劇團」（Berliner Ensemble）在一九六四年才讓這部遺作登上舞台，並且成爲布萊希特的莎劇改編當中特別出名的一齣。一九六五年東柏林劇團把這齣製作帶到倫敦的國家劇院，爲英國劇壇帶來了一陣旋風。雖然這齣製作簡單化的左傾詮釋未獲評者青睞，它令人驚豔的視覺設計，訓練嚴謹的表演水準，卻著實讓人大開眼界。其中，特別突出的是它編排出色的戰爭場面：一方面，加入模仿中國京劇的儀式化戰舞的元素，交戰雙方，齊聲呼喊主帥名字，震動全場；一方面，浴血廝殺、踐踏屍體等具體細節又能相當寫實地帶來戰況慘烈的衝擊。飾演Martius的Ekkehard Schall——布萊希特的女婿——身披一襲皮質的炫紅披肩行走在以黑白單色爲主的布景間。這裏，他扮演的是一部保衛小資產階級既得利益的屠殺機器，因此，劇末他遭受圍剿、毀屍的場景也毋需夾雜任何感傷的情緒。芙龍霓一角由布萊希特生前的愛人同志Helena Weigel飾演。在她風格化的表演詮釋中，這位羅馬母親顯然不是一個有血有肉的女人。雖然，她在第五幕「求子退兵」的一景中跪地朝著兒子磕了三個響頭，在這齣獨尊群眾的製作裏，感性的個人因素受到壓抑，這位不同凡響的母親已然沒有多少施展的空間。[37]

和布萊希特的改編形成強烈對比的是一九八一年 Brian Bedford 在加拿大

36 Brian Reynolds, "'What is the City but the People?': Transversal Performance and Radical Politics in Shakespeare's *Coriolanus* and Brecht's *Coriolan*," *Shakespeare Without Class*, Edited by Donald Hedrick and Bryan Reynolds. New York: Palgrave, 2000, p. 89. Margot Heinemann, "How Brecht Read Shakespeare," *Political Shakespare: New Essays in Cultural Materialism,* Eds., Jonathan Dollimore and Alan Sinfield. Manchester: Manchester University Press, 1985, pp. 202-30. David Daniell, *Coriolanus in Europe.* London: The Athlone Press, 1980, pp. 117-125.

37 Ripley, 1998, pp. 307-312.

Stratford 推出的一部《科銳藍內斯》製作。雖然同樣把政治意涵的詮釋當作表演的焦點，Bedford 的製作卻採取了迥異的立場，不但質疑群眾的判斷，並且指出民粹的危機。這裏，Martius 被塑造爲一個不耐煩遷就平庸腦袋、迎合無聊民主儀式的菁英分子。他本身條件優越，對社會的貢獻亦是有目共睹，只因抗拒民主鄙俗的成份，最後落得無處容身，乃至不得不走上極端，投奔敵營。爲了表現民主的沈淪，導演特別讓二十四人組成的群眾，在舞台上運用各種肢體表演合力表現一頭代表抽象政治力量的動物。他們一行人常在暗中沿著觀眾席走道潛行上台；喧嘩的人聲，搭配著電子音樂，不時製造出近乎野蠻的音響效果。由於群眾所組成的多頭怪獸帶給觀眾的觀感很差，相對地，不願意討好他們的 Martius 也就顯得比較值得同情。

爲了打造鮮明的政治觀點，Bedford刪掉了莎劇原文三分之一的台詞。而且，在這齣製作裏，Martius基本上是一個被群眾吞噬的英雄；一如其他政治掛帥的表演版本，母親的台詞被大幅刪減，Barbara Chilcott所飾演的芙龍霓也就只能黯然無光了。[38]顯然，要拿莎劇打造出政治立場旗幟鮮明的表演，原劇在心理層面提供的許多材料，勢必都需要割捨。

（三）精神分析觀點為主的製作

弗洛依德的心理學概念流傳漸廣之後，二十世紀前葉戲劇表演的人物刻畫多多少少都納入了相關的意識。前述幾齣突顯浪漫英雄的《科銳藍內斯》製作其實也不同程度地透露出某些情結與壓抑的暗示。到了二十世紀的後葉，「精神分析」、「性格型塑」、「疏離自我」、「社會適應失調」益發成爲眾所關注的問題。表演資料顯示，六〇年代以後，這齣戲在舞台上的詮釋受到精神分析學說的影響似乎越來越顯著。下文將並列六部由精神分析觀點主導的《科銳藍內斯》製作，以勾勒芙龍霓造型趨勢的改變。

一九六一年，導演 Michael Langham 在加拿大 Stratford 推出了一部探索科銳藍內斯幽深內心世界的製作。在一個仿文藝復興的舞台上，罕見地保存了幾乎完整的原劇台詞，這齣製作以人物描摹爲重，未特別突顯政治議題。群眾僅以數人示意，護民官被塑造成厲害的狠角色。在這齣強調弗洛依德觀點的製作中，母子關係的刻畫一直是表演核心的部分。自幼，母親要求這個獨生兒子身心獨立，完全不得依賴。只有出生入死、在戰場贏得榮耀，才有希望獲得有條件的母愛。鐵血英雄陽剛的面具底下，隱藏的是因爲剝奪感而加深的戀母情結，以及因爲匱乏而轉化形成的攻擊性人格。導演把劇中人的困境當作一個弗洛依

38 Ibid., pp. 313-314.

德的個案來處理——舞台上孑然獨立的戰士，帶給觀眾的情緒，驚歎的成份少，同情的成份多。

三十九歲的Paul Scofield 飾演Martius。Olivier的超人英雄挾來史詩式的懾人氣勢與浪漫飛揚想像。Scofield高瘦陰鬱的英雄則著意剖析武裝的外表之下，內心的障礙與孤寂。Eleanor Stuart所飾的芙龍霓表現出天后朱諾（Juno）一般的氣勢；她的表演被譽爲「說服力十足」，「就像會養出這種兒子的母親」。第五幕第三景，「求子退兵」的一節中，Paul Scofield所飾的Martius面對跪在他跟前的家人，僵冷無言。他全身好像包覆著寒霜，整個人凍結了，只除了垂下的雙手手指不斷地開闔，透露出內裏的不安。直等到費盡唇舌的芙龍霓絕望之餘，就要轉身離去，他才突如其來朝她伸出一隻臂膀。喜出望外的母親連忙一把抓住他伸出的手——一如往常，在同兒子的關係裏，她總是能夠主導情勢。這個一度叛逃的兒子把自己交回母親手中的一刻，也等於給自己簽下了死刑的判決書。向母親屈服將置他於如何的險地，他似乎已然預見一切——俯首接受那不可逃遁的宿命，反而帶給他一種奇異的平靜。……[39]

一九六三年 Tyrone Guthrie 在 Nottingham Playhouse 推出了一齣同樣標榜探索意識深層欲望暗流的《科銳藍內斯》製作。不同於 Langham 的精神分析解讀，Guthrie 的製作突顯的是 Martius 和他的對手 Aufidius 愛恨交纏、充滿同性戀暗示的關係。母親的角色在這齣製作裏也是著力的重點。導演不但針對早先舞台上多半只是點到爲止的同性情愫大事渲染，並且直接了當地表明：母親的控制欲扭曲了兒子的性格型塑，一手造成了他同性戀的性向。這齣商業色彩比較明顯的製作，對於主角、對手、母親之間緊繃的三角關係不乏煽情的處理。Martius 和 Aufidius 彼此叫陣肉搏的場面不時摩擦出情欲的火花；第四幕 Aufidius 以「迎接新婦的心跳」驚喜地擁抱投奔他的死敵，那忽然竄高的奇異熱情顯然可見欲火加溫；而，劇末，Martius 不敵母親的召喚，臨陣棄械，背棄了進攻羅馬的盟友——Aufidius 惱惱的反應，在這齣製作裏，也被詮釋爲一種三角戀情當中疑妒受傷的心理。終場最後一個畫面裏，同性戀激情的色彩依然濃烈：Aufidius 瘋狂地攻擊背叛自己的情人，連刺四刀之後，跪地撲倒在 Martius 殘破的屍體上，燈光熄滅前，觀眾聽到的是一聲歇斯底里的哀號——痛失最愛的輓歌。

Ian McKellen 所飾的 Aufidius 魅力獨具，成爲舞台上矚目的焦點。由於導演選擇把詮釋的主力放在心理描摹上，這齣製作對劇中階級鬥爭等政治議題的交代只是潦草帶過（Martius 在市集向民眾拜票的一節竟全部被刪掉！）。護民官的台詞也略去很多，他們和民眾一樣都散發著狄更生人物的嘲謔喜感。顯然，

39 Ibid., pp. 300-303.

在這個表演版本當中，政局動盪的作用僅止於鋪設主要角色的心理衝突的背景。

飾演芙龍霓的Dorothy Reynolds努力打造一個「帝國母親」的強勢形象。有這樣精明厲害的母親一路在背後操縱，Martius（John Neville飾）就像一個可憐的傀儡。在這齣製作中，導演強調的是這個超級戰將「社會適應不良」（social maladjustment）的障礙，特別是面對母親壓迫的無力感；不同於有些製作突顯Martius的蓋世武功，這裏，導演採取的是相反的策略（anti-heroic strategy），讓觀眾同情Martius身處各種壓力之下「被害人」的角色。最後，這位萬夫莫敵的超級英雄留給觀眾的印象主要還是一個「找媽的男孩」（mama's boy）。這齣製作因爲淡化了政治色彩，對芙龍霓的「政治信念」、「愛國情操」也都略而不談——結果，這位個人權力欲特強的母親，在舞台上情感勒索（psychological blackmail）的手腕雖然令人印象深刻，卻被有些劇評譏爲「格局太小」。[40]

一九六七年，由 John Barton 執導，莎士比亞皇家劇團演出的《科銳藍內斯》結合精神分析的觀點與反戰的思想，多了一份批判的精神。Barton 也是出身劍橋的才子，素以文學造詣和知性色彩著稱。這部製作推出在柏林人劇團才來倫敦演出 Coriolan 的兩年之後，或許是受到布萊希特「史詩劇場」的影響，Barton 選擇帶領觀眾從超然的角度俯瞰這個戲劇故事，企圖帶來更多感性之外的省思。

爲了打造一個虛無之境，這齣製作的視覺設計以黑色爲基調，圖騰醒目，長矛與巨盾林立，舞台上尖利的金屬器物隨處可見。羅馬戰士穿的是黑色皮革的盔甲，敵對陣營披的是黑色的毛皮，下層階級則穿著灰暗的粗呢衣服。單調強烈的音效——盾牌用力的撞擊、眾人用力的跺腳——加強了視覺上殘酷與暴力的聯想。這裏，Barton 描繪的是一個沒有理想、只有赤裸裸鬥爭的世界。貴族和群眾一樣貪婪、殘暴；敵我雙方的權力角力同樣只爲了爭地盤。

如果說 Barton 的《科銳藍內斯》是「沒有英雄的一齣戲」，在其中飾演 Martius 的 Ian Richardson 非但不是代表社會最高價值的英雄，反倒像整個社會精神疾病的化身。他極端的易怒好戰、倨傲的自我中心都可以說是羅馬某些畸型價值的延伸。Barton 特別大力諷刺的是整個社會把戰爭視爲榮耀、對戰爭懷抱浪漫想像的愚昧。劇中的 Martius 在戰場上殺戮就像一個職業運動員在競技比賽中小試身手，外圍群眾越是狂熱喝采，他越顯得專注俐落。Barton 誇張呈現羅馬傳統的崇武好戰，好像在對整個變態的社會作精神分析。

針對Martius性格偏差的個案，精神分析剖析的痕跡也歷歷可見。飾演芙龍霓的Catherine Lacey是個侵略性旺盛的母親，數算兒子傷痕的嗜血神情令人心驚。在這樣的母親壓迫之下，Martius形成了封閉自戀、極度敏感的人格。他用

40 Ibid., p. 306.

驕慢來掩飾內裏的脆弱，甚至因爲不屑揚聲與人溝通，連咒罵都變得聲音扭曲，好像神經質的自語。這一路堅守的高傲姿態終於在劇末「求子退兵」的一景中崩潰。面對母親排山倒海的壓力，他突然像個孩子一樣啜泣起來——昔日堅硬的外殼瞬間碎成片片。這齣製作在理念的表達上富有企圖心，角色卻因爲造型太過冷峻殘酷，無法贏得觀眾的同情。即使精神分析觀點的詮釋賦予它強烈的特色，一貫負面無情的刻畫卻註定不能討好觀眾。[41]

一九七三年，導演 Trevor Nunn 帶領莎士比亞皇家劇團在倫敦推出的《科銳藍內斯》也可以算是一部對於心理層面的探索特別豐富的製作。飾演 Martius 的 Nicol Williamson 素以敏感細膩的演風著稱。在他的詮釋下，戰場上宛若神人的大英雄骨子裏只是一名恐懼的小男孩。他的內心空虛，只是爲了自我防衛而虛張聲勢。由於他的人格未能正常發展，除了在戰場上與人交鋒，幾乎沒有能力與人親近聯繫。因此，一旦無仗可打，他就不知如何安頓自己。

Margaret Tyzack 飾演的母親懷抱野心無限，卻沒有多少母愛的天賦。「她像一個費盡心血調教猛獸的馴獸師，即使在猛獸失控的危機時刻，也從未失去重新收伏牠的決心。」在如此強勢的母親面前，脆弱的英雄對於自我的意識充滿迷惘，對於母親感受也是糾結複雜的。在這齣表演很經典的一個畫面裏，面對母親「求子退兵」的聲聲召喚——在那命運的關鍵點上——Williamson 硬是沈默了好幾分鐘之久，內心的澎湃讓他漲紅了臉。

導演Trevor Nunn自稱對於原劇階級鬥爭的政治議題興趣不高；他比較有意探究的據說是和人類文明歷史比較相關的「社會轉型現象」。不過，這齣製作的劇評顯示，觀眾對於導演社會史觀的理念並不熱衷。護民官和群眾的表現似乎都沒有留下印象。從頭到尾，能夠抓住全場的注意的始終是男主角特色鮮明的表演。開場時，幾近裸身的Nicol Williamson雙臂攤開，以釘在十字架上的姿勢獨立在聚光燈下，默然接受侍從爲他披掛全副武裝。……終場時，聚光燈再次打向Martius看來既強健又無助的身體——此時，他傷痕累累，倒臥台上，「以蜷曲的胎兒姿態死去」。……顯然，莎士比亞筆下最不善表達的悲劇英雄，透過傑出演員飽蘸情感的心理詮釋，也能贏得觀眾的憐恤。[42]

二〇〇〇年，Almeida劇場的導演Jonathan Kent推出另一齣強調心理分析的《科銳藍內斯》製作。演出的場地選在倫敦郊區Shoreditch拍過許多經典名片的一處電影攝影棚裏。由於這棟老舊的建築很快就要拆除夷平，表演空間瀰漫著一種荒頹、滄桑的氣息，也加深了劇中興衰遞嬗帶來的蒼涼感。舞台背景由斑

41 Ibid., p. 316.

42 Ibid., p. 319.

駁的磚牆與鐵架搭建而成，磚牆裂開的缺口象徵著劇中的羅馬在政治面、精神面的分裂。很有創意地，導演透過牆縫空隙營造劇中激戰的印象。雷電交加之下，缺口間先是看見天降大雨，接著下起滂沱的血水。殺聲震天之間驚鴻一瞥，帶給觀眾慘烈的想像，更勝正面鋪演的戰爭場面。實際上，這齣製作扮演群眾／軍士的演員只有八名，劇評多認爲它對政治議題的處理太過潦草——群眾欠缺威脅性、護民官也只作簡單化的負面呈現。導演著墨的重點顯然集中在劇中矛盾的母子關係之上。飾演Martius的Ralph Fiennes曾因主演《哈姆雷特》得過舞台劇東尼獎，再加上奧斯卡影帝的光環，這齣製作因此廣受媒體矚目。不過，他這次表演獲得的評價似乎不及與他搭檔的Barbara Jefford。年過七十的Jefford所飾的芙龍霓被形容爲殘酷的「母親怪獸」（a matriarchal monster），「比史上最強的戰士更剛強」。她操縱兒子的手法不時透露出弗洛依德洞悉的曖昧意味。第三幕第二景，她催促兒子回到市集去向民眾道歉：費盡唇舌之際，雙手不停撫摸兒子的肩頭、臂膀、後背、兩腿，指尖遊走他的全身——直到他陷入催眠的狀態，無法動彈。Martius常對一旁的妻子視而不見，可是只要一見母親，就會退化回到小男孩的心理狀態。第五幕第三景，「求子退兵」的一節中，在一段難以撐持的抗拒之後，Fiennes用哭泣崩潰、完全癱瘓在母親腳下來表現戲劇高潮的轉折。他激情的詮釋得到劇評兩極化的反應。芙龍霓在劇末被奉爲「羅馬救星」的凱旋遊行中，維持一貫冷靜。劇評指出：苟且求和的她此刻不但出賣了兒子，也出賣了羅馬崇武的理想、背叛了自己。劇裝以現代服飾爲主；Jefford扮演的鐵血母親頭上梳著一絲不苟的髮型、神似佘契爾夫人（Margaret Thatcher）的造型爲這齣製作增添一抹嘲諷色彩。[43]

二〇〇七年春季，莎士比亞皇家劇團在Gregory Doran導演之下推出一部號稱全本演出《科銳藍內斯》製作。風格化的布景設計以紅色大理石石柱把舞台空間切割成宛若遊戲棋盤的格狀；背景巨大的城門讓演員顯得渺小。劇裝採取現代與羅馬衣袍混搭的樣式：羅馬人一律穿著暗紅色，敵營Volscians則穿著藍衣。Martius負氣投奔敵營，在第五幕現身時，換服變色，視覺上帶來的衝擊相當強烈。飾演主角的新秀演員William Houston，演出一名像藍波一樣單打獨鬥的勇猛戰士，雖然驕衿固執，卻因一種「好像還沒有變聲完成」的年輕脆弱，贏得觀眾心憐。他與對手Aufidius之間彼此相互吸引，「性感的能量就像兩列失控對撞的火車」。第四幕，兩人化敵爲友，在營火之畔結盟的場景裏，火光閃爍，這對宿敵之間奇異的火苗同樣在夜色中躍動。……老牌莎劇演員Janet Suzman飾演劇中工於心計的羅馬母親。她以內斂的風格展現芙龍霓鋼鐵一般的

43 Heidi Holder, "*Coriolanus* Performance Review," *Theatre Journal*, 53.2. Johns Hopkins

意志力。在她數算兒子身上傷痕的期待神情裏，劇評家看到了選舉前政客不斷估算票數的權力欲望。這齣製作在二〇〇七年四月移往美國華盛頓的甘迺迪中心表演。兩位主角之間充滿弗洛依德母子情結暗示的對手戲，贏得當地劇評高度的肯定。[44]

（四）涵納各種面向的綜合性製作

在近代劇場實驗的潮流帶動之下，近三十年來《科銳藍內斯》的舞台製作越來越多見「放棄統一觀點詮釋」——所謂綜合性（eclectic）的表演策略。不同於前述焦點鮮明的表演，這類製作同時處理原劇觸及的眾多議題，往往帶來矛盾複雜的感受。

一九七七年，Terry Hands 帶領莎士比亞皇家劇團推出的一齣兼顧政治、心理與哲學層面省思的製作，就被學者 Andrew Gurr 評爲「謹守中立的程度直如石蕊試紙（as carefully neutral as litmus paper）」。Hands 採用的版本，對莎翁文本極少刪略，需要三個半小時才能演完。不過，他倒是把原劇羅馬軍士對局勢中肯的分析悄悄移植爲旁觀民眾的台詞。這齣製作中的群眾因而顯得比莎翁原版中的下層階級更有見地。這些羅馬百姓不是漫畫式的蠢漢，而是各具特色的良善工匠。護民官的形象亦佳，有如盡職的工會領袖。就連羅馬元老院裏其他的貴族成員也表現出一定的尊嚴。

這齣製作的主角 Alan Howard 身形異常魁梧，在攻城的戰爭場面裏，導演更讓他站在數名羅馬軍士高高舉起的支架上，成爲睥睨群倫的巨人。從頭到尾，舞台畫面的設計都特別強調 Martius 一人對付眾人的孤立感。Howard 似乎捕捉住了一種與群體格格不入、身爲「異類」的疏離感。戰場上，作爲爲貴族階層征戰的工具，他是個設計完美的機器人；返回講究權宜協調的政治圈，他僵硬龐大的自我，只能令他變成怪物。一手培育出這個怪物的芙龍霓（由 Maxine Audley 所飾）嬌小卻有一種冰冷的威嚴。第五幕第三景，「求子退兵」的一場戲裏，母親對他的勸說其實並不顯得特別強勢。Howard 感覺到母親從他的背面走來，雖然還是一直目視前方——沒有轉身看她——憂懼卻在他的臉上變深變濃。訪談資料指出，導演此際有意表達的是：關鍵時刻，Martius 的掙扎中，對他施壓最多的，不是真人，而是自己心中對母親的想像。通過「想像」與「現

University Press, 2001, pp. 344-345.

44 Peter Marks, “RSC’s *Coriolanus* Strikes at the Heart of What It Means to Be a Soldier,” April 20, 2007, C01, www. washingtonpost.com; Paul Harris, *Coriolanus*, www.variety.com/review, April 24, 2007.

實」的對比，這齣製作試著串起一些哲學性的觀察——Martius 想像中的理想羅馬與現實羅馬有落差、想像中是英雄好漢的 Aufidius 和現實中的陰狠對手有落差、甚至連想像中可以完全獨立自主的自己（as if a man were author of himself and knew no other kin）現實中也難逃親情的羈絆。一波波錯愕襲來，超人英雄發現自己進退失據，母親賦予他的絕對價值、堅實自我都在快速地崩解，眼看就要掉落現實的漩渦中。Howard 所飾的 Martius 用留白的方式表達他最深的迷惘。「求子退兵」一景大部分的過程裏他都背對著母親，好像不爲所動，直到母親準備無功而返，臨去前繞到他的面前與他訣別，他才忽然抓起母親的手，用力按向自己的胸膛。大約有四十五秒之久，他無語凝視母親。防線崩潰的一刻，淚珠滑落面頰。……

有關「價值」與「虛名」、「真實」與「幻相」這些問題的沈吟爲這齣製作注入了一些深沈、神秘、甚至「超寫實」的氣息。[45]由於導演選擇多面向、不煽情地呈現《科銳藍內斯》故事，母親的角色相對不是那麼搶眼。劇末，她把兒子送去赴死、自己返回羅馬接受英雄式的歡迎。軍樂旋律到達高潮時，她揭開小孫子的斗篷，驕傲地展示全副戎裝的袖珍版科銳藍內斯。這個動作暗示芙龍霓有意重新來過，複製另一個超級戰士——也讓觀眾看到這位羅馬母親內斂的力量。[46]

一九八四年名導演 Peter Hall 在倫敦國家劇院的 Olivier 劇場推出又一齣創下紀錄的《科銳藍內斯》製作。不同於二十五年前他與 Laurence Olivier 攜手共創浪漫演風高潮的舊作，這齣製作並未提出整合整體設計的導演概念，號稱「聽任原劇的潛力自然展現」。舞台中央圓形沙坑的背後，巨大的旋轉門被用來標示地點：鑲金的代表羅馬，黑色的代表敵營。布景雖然極簡，舞台色彩的運用卻提供視覺的宴饗。劇裝的運用方面，第一次世界大戰的軍裝、牛仔褲、羅馬式的袍服同台並陳；飾演主角的 Ian McKellen 初現舞台時身著考究白色西裝，戴著太陽眼鏡，好像紈袴子弟一樣手搭一支金色寶劍；女角則穿著略帶羅馬聯想的長袍。時代混雜的劇裝據說是爲了營造超越特定時空（timeless）的印象。

這齣製作最引人注意的一個嘗試，就是在舞台燈光範疇之內、表演區域的兩側加設幾排階梯式的觀眾席。每晚大約有一百名觀眾可以享受優惠票價，在現場七、八名演員指揮之下配合台上群眾的演出。這種增強「疏離效果」（A-Effect）的安排，由於不容易掌控得恰到好處，劇評反應褒貶不一。

45 J. R. Mulryne, "*Coriolanus*: At Stratford-upon-Avon: Three Actors' Remarks," *Shakespeare Quarterly* 29, 1978, p. 324.

46 Daniell, 1980, p.40.

導演本人對於這裏的創意倒是相當得意，認爲它有助於帶來更多政治議題的「反思」（reflexivity）。[47]Hall一向以嚴厲批判當時的佘契爾（Thatcher）政府著稱，這齣製作藉著審視「權力運作的過程」，批判執政當局「權力傲慢」的意味不言可喻。劇中台詞雖有濃縮，刪略不多，護民官有比較正經的造型，民眾也得到相對持平的處理，沒被誇張醜化。

泰晤士報對這齣製作的劇評指出，「在這滿是政治算計的世界，沒有浪漫英雄存在的空間。」然而，儘管政治層面的意涵受到強調，McKellen過人的明星魅力還是讓他超越政治議題，成爲表演最大的焦點。飾演芙龍霓的Irene Worth也是實力派演員，她刻畫出一個「在女性溫柔中包藏著野心」的羅馬母親，細膩的演技受到好評。母子之間的對手戲展現豐富的層次：McKellen在第三幕第二景被母親斥責的時候，不斷用腳去踢沙坑中的沙，手上的寶劍甩動不停，就像一個不安的小男孩。Worth對兒子施壓的方式往往不是正面的斥罵，只是轉身背對他，「直到罪惡感讓他成爲一個張開嘴巴，不知所措的青少年」。在「求子退兵」的高潮戲裏，芙龍霓哀切動人的聲音表演充滿「蠱惑」的力量，而她帶領媳婦跪倒沙坑，採取回教徒一樣五體投地的匍匐頂禮，更是令人屏息的舞台畫面。當McKellen終於向這場情感勒索屈服的時候，他拾起母親的手，「沈默了彷彿有永恆那麼久」，[48]然後，他一面擠壓母親的手，一面表達了爲讓步而犧牲的決心。劇末，芙龍霓返回羅馬接受歡呼的一景裏，舞台兩側的觀眾起立鼓掌伴送她穿過劇院的觀眾席。當她重新站在舞台中心的沙坑，臉上強抑淚水的表情，同時表現出爲國立功的驕傲與失去愛子的落寞。……

劇中另外一個主角Greg Hicks飾演強敵Aufidius，深度的心理刻畫讓劇末的轉折更有說服力。雖然同性戀的主題未被大事渲染，他和Martius互相吸引的情愫卻明顯有情欲的成分。[49]

整體而言，這齣製作在視覺層面作了一些「後現代」、「混雜風格」的實驗，乍看之下相當新潮，骨子裏的詮釋卻未遠離傳統路線。雖然表演當中「政治色彩」、「明星魅力」、「心理寫實」樣樣齊備，重點紛陳的表演策略卻令劇中母親一角的威力相對受到一些壓抑。

47 Hall還提到：這齣製作移師到雅典Acropolis山下的古劇場演出時，希臘的觀眾對於政治劇的參與要比倫敦觀眾熱情得多。Peter Hall, *Making an Exhibition of Myself.* London:Sinclair-Stevenson, 1993, p.324.

48 Kristina Bedford, *Coriolanus at the National: "The Interpretation of the Time."* London: Associated University Presses, 1992, p. 129.

49 Ibid., p. 141.

一九九二年，由 Tim Supple 執導，契確斯特藝術節劇團（The Chichester Festival Theatre） 和文藝復興劇場劇團（The Renaissance Theatre Company）聯合演出的《科銳藍內斯》也展現出多重焦點的「綜合性」風格。這齣製作的群眾和軍隊由當地招募的五十三名業餘演員扮演，動用的人數之多，在近數十年來這齣戲的演出當中相當罕見。寬大的舞台後方，用階梯和樓台分出不同的層次，編排出色的群眾隨著劇情的推展，快速地移動，在不同的高度上構成不同的組合。民眾的造型雖然不在個別特色上作講究，他們整體流露出來一種真實的「人味」已經足以贏得觀眾的同情。當護民官拋出一個充滿挑戰意味的問題：「城邦是什麼？不就是人民嗎？」五十多人異口同聲發出如雷的回應：「是！人民就是城邦！」（3.1.199-200）那整齊的吶喊震動全場，雖然在一旁的 Martius 立刻甩動長劍表示不屑，眾志成城的氣勢已經讓百姓的威脅性壓過了裝備精良的貴族。Peter Holland 認爲這齣製作對於群眾場面的處理令人激賞。導演找來大量的龍套充當勞苦大眾，並非爲了堆砌排場，而是透過人數懸殊的畫面讓戲劇衝突的意義更加明晰。有了調度靈活、效果出色的群眾場面，再加上形象正直的護民官，這齣《科銳藍內斯》的政治意涵自然不可忽視。

不過，這齣製作並沒有傳遞出什麼足以統一全劇意義的政治訊息，根據劇評的描述，它留給人最深的印象不見得是意識型態方面的探討。領銜明星——Kenneth Branagh和Judi Dench——對母子關係細節的詮釋受到的矚目似乎更勝劇中場面浩大的部分。當時三十一歲的Branagh不但是劇壇金童，並已走紅好萊塢。他似乎有意走「反英雄」風格（anti-heroic）的路線，突顯Martius古怪脾氣中的喜感——結果卻讓主角招來更多的反感（more unsympathetic than usual），劇評對Branagh表演也多表失望。Judi Dench的芙龍霓倒是贏得眾口一聲的喝采。依照Dench自己的說法，她希望能演出劇中母與子一種「很性感的關係」。[50]不過，劇評誇讚的主要還是她對莎劇台詞爐火純青的掌握、豐富的聲音表情。戲劇的前段，Dench用「冷冽中帶著神秘」的聲音形容Martius的殺戮力量、用愉悅的神態和孫子玩鬥劍遊戲——她是一個懷抱絕對信心的母親。戲劇的後半段裏，她經歷了越來越多的失望；「求子退兵」一景，被迫屈膝跪在兒子面前之時，臉上受傷的表情明白寫著：對驕傲的她而言，這是人生最屈辱的一刻。摔落信心的谷底，她還是勉力尋索，一點一點找回對他的控制。小心翼翼的她，看起來一點把握也沒有。乍然聽見Martius開口向她表示臣服，她露出震驚的神色。當Martius進一步爲她指出：這讓步的決定將令他落入險境，羅馬的勝利恐怕會教他送命——芙龍霓的臉上頓時掛上悲傷的面具。劇末，出現在羅馬慶功遊

50 John Miller, *Judi Dench: With A Crack in Her Voice.* London: Orion, 2002, p. 252.

行中的她，好像一座槁木死灰、令人心驚的雕像。……Dench刻畫的羅馬母親雖然未經粉飾美化，演員的個人魅力，以及不吝展露人性脆弱的表演詮釋，卻讓這個強韌的母親格外賺人同情。Peter Holland稱Dench爲飾演芙龍霓的完美人選，甚至把她對這個角色的詮釋稱爲近年來劇壇難得一見的頂級莎劇表演。[51]

二〇〇二至二〇〇三年，David Farr 導演，皇家莎士比亞劇團演出的《科銳藍內斯》也可以算是一齣「綜合性」表演風格的製作。這齣製作把不同文化的元素當作意義的符號加以組合運用，在視覺上造成相當特殊的效果。戲劇開場饑民抗爭的場景，舞台背景一片鮮紅，群眾揮舞著鐮刀和鋤頭的形象明顯地帶來一九一七年俄國十月革命的聯想。城府深沈的護民官在類似法國咖啡座的角落密商群眾運動的謀略。由於 Martius 身穿日本武士服、手拿武士刀，他的造型賦予他日本武士道崇尚榮譽、紀律、追求完美的聯想。在肅殺的東方打擊樂陪襯下，舞台煙霧裊裊間，Martius 不時裸露上身，像孔雀一樣行走台上，展示受傷的身體；戰場上的格鬥也被編排爲帶有美感的舞蹈；雖然導演聲稱這種設計只是爲了引導觀眾去檢視「英雄主義」，視戰爭如藝術的武士精神無疑對主角崇武的偏執產生了一份美化的效果。

Greg Hicks飾演Martius演技一流，被劇評家選爲年度最佳表演獎得主。Alison Fiske芙龍霓的表演亦獲佳評。憤怒是這個強勢的母親尊嚴的一部分，也是她哺養兒子的養份。怒氣與傲氣是母親給他的印記；Martius愛他憤怒驕傲的母親。大部分的時候，他有些忽略哭泣不休的妻子，和母親比較像親密的一對。由日裔演員Chuk Iwuji所飾的Aufidius和Martius的關係顯然有同性戀的意味。劇末，Aufidius在Martius背後中了兩槍之後，才將Martius殺死，並且親手剖開他的胸膛挖出血淋淋的一顆心。這駭人的畫面，加上Aufidius的狂怒與哭嚎，突出了劇中這對「同志」奇特的關係。[52]整體而言，這齣製作對戲劇意義的詮釋其實未必偏激——代表不同觀點的角色都能展現一定的說服力，主角絲絲入扣的表演尤其擄獲人心——只是，設計層面種種大膽的嘗試難免相互干擾，紛雜的訊號之間，Fiske所呈現的母親形象恐怕會變得模糊一些。

51 Peter Holland, *English Shakespeares: Shakespeare on the English Stage in the 1990s,* Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 138.

52 Katherine Williamson, "*Coriolanus*, directed by David Farr, at The Dukeries, Ollerton." *Early Modern Literary Studies*, 9.1, 20, pp. 1-6.

四、結語

曾有學者指出：莎翁悲劇對父子關係投注的關注，顯然要比對母子關係的關注多很多。[53]莎翁浪漫喜劇裏，世外桃源一般的田園世界都是「無母的世界」；就連傳奇劇《冬天的故事》裏，容許女主角珀笛達（Perdita）在自然懷抱中無憂成長的，也是一戶無母的牧人家庭。對於「莎翁筆下母親人口偏低」的現象，Mary Beth Rose曾經嘗試透過莎劇創作時代的歷史文化背景提出詮釋。十六、七世紀英國父權高張、女人直接掌管的實權極少，所以悲劇中父母與兒女對立衝突的場面，由父親出面即可——Mary Beth Rose稱之爲一種「戲劇上的精簡」（a dramatic economy）。[54]在法律層面上，「早期現代」的女人雖然居於弱勢，然而，在當代文化對於女人的想像裏，「母親」依舊構成巨大的威脅。畢竟，心理學所勾畫出來的「母親爲潛意識帶來的複雜感覺」有一部分屬於最初始的生物記憶，應該是放諸四海皆準的。[55]同時，母親對於父權社會體系之下男性自我認同的形塑、整個家族血脈正統的延續、乃至於整個家族產業的安危——即使毋需扮演積極的角色——其實還是握有可怕的潛在破壞力的。

莎劇中的「母性力量」常與「大地」或「自然」聯想在一起。《羅蜜歐與茱麗葉》中的神父採拾藥草時就把「大地」比爲「自然」之母（nature's mother），並且指出它不但是孕育草木生命的子宮（womb），也是吞沒朽壞生命的墓穴（tomb）。[56]這個比喻隱約透露出「母性力量」可能涵蓋的複雜感受：母親代表著滋養我們、神奇的生命之源；母親也可能是淹沒我們、吞噬我們、教個體無力抵抗的巨大威脅。檢視莎劇「母親」圖像的光譜，母子關係似乎總是摻雜著——或深或淺的——威脅色彩。《馬克白》荒原上的巫婆、《辛柏林》中巫婆一樣的惡後母，當然是光譜極端的代表人物。《科銳藍內思》的芙龍霓，在取代父職的狀況下，充分展現了母親的力量，而其潛在的危險也得到又一次鮮明的演繹。或許，這些有關「母親」的焦慮，隱約透露出當代文化意識當中「女性掌控」（female domination）對「陽剛自我」（masculine identity）構成的威脅。[57]

---

53 Mary Beth Rose, 1991, p. 292.

54 Ibid., p. 293.

55 Jessica Benjamin, "The Omnipotent Mother: A Psycholanalytic Study of Fantasy and Reality," *Representations of Motherhood,* eds., Donna Bassin, Margaret Honey, and Meryle Mahrer Kaplan. New Haven and London, Yale University Press, 1994.

56 *Romeo and Juliet*, Act II, Sc. 3, 5-7.

57 Janet Adelman, 2004, 323-337. Lisa Lowe, "'Say I Play the Man I am': Gender and

去回顧芙龍霓這個角色在舞台上的變貌，也等於是去檢視莎劇表演史三百多年來劇場潮流變化在這個角色的造型上留下的痕跡。前文彙整的表演資料顯示，二十世紀以前，舞台上的芙龍霓幾乎都是經過理想化的愛國羅馬母親。二十世紀前葉，延續浪漫演風、突顯英雄魅力的製作裏，芙龍霓逐漸浮現掌控兒子的傾向，不過基本上還是被賦予「望子成龍」、「愛國心熾」的正面形象。政治掛帥的表演製作，一般都傾力在意識型態上作諷刺批判，對母子關係的關注較少，對母親角色不是草草略過，就是負面呈現。二十世紀的後葉，精神分析觀點的詮釋影響了絕大部分的《科銳藍內斯》製作。以刻畫「戀母情結」爲主的製作裏，主角病態糾結的心理問題成爲表現焦點，殘酷嗜血的母親往往也被指爲問題源頭。七〇年代以後，莎劇表演的風格出現了更多元的趨勢。芙龍霓雖然依舊展現強勢的作風，「綜合性」的表演製作，在同時並陳莎劇文本所涵納的種種議題之際，通常只把「母子關係」當作表演的眾多重點之一。

莎翁對《科》的編劇設計中，不但刻意植入母親積極操弄的痕跡，更運用謎樣的沈默留白，令芙龍霓這個人物加添曖昧的想像。很明顯地，她在劇中的形象遠較普魯塔克筆下的羅馬母親散發更多危險的氣息。這大膽的造型，容許演員作更多面向的探索，不過，也因這個角色的豐富複雜，深沈難測，在表演中很難充份實現。值得一提的是，理論上，雖然「綜合性」的表演製作比較忠於莎劇文本「多面向」的探索，一如資深演員Ian McKellen所言——表演能否成功的關鍵端在觀眾趣味的趨向——以目前莎劇主流劇場而言，「單一焦點的製作」畢竟還是「效果鮮明，比較容易成功。」[58]

本文檢閱現有的表演資料，嘗試辨認芙龍霓舞台形象變化的趨勢。尋索的過程讓人更進一步體會莎翁戲劇設計之巧。由於不論主角內心世界的風景、私領域的家庭政治、公領域的社會政治全都緊密地結合在一起，要討論芙龍霓在劇中的意義，就不能不去談表演製作整體的詮釋概念。導演選擇在政治觀點上如何定調、選擇在主角與對手的情欲關係上著墨深淺，都會連帶影響母親角色在《科銳藍內斯》中的戲份。

Politics in *Coriolanus*." *The Kenyon Review*, Vol. 8, No. 4, Fall 1986, p. 86. Madelon Sprengnether,, "Annihilating Intimacy in *Coriolanus*," *Women in the Middle Ages and the Renaissance: Literary and Historical Perspectives.* New York: Syracuse University Press, 1986, pp. 89-111. Coppelia Kahn, "Milking Babe and Bloody Man in *Coriolanus* and *Macbeth*," *Man's Estate*. Berkeley: University of California Press, 1981, pp. 151-192.

58 Kristina Bedford, 1992, p. 142.

引用書目

Adelman, Janet. "'Anger's My Meat': Feeding, Dependency, and Aggression in *Coriolanus*" in *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory 1945-2000*, edited by Russ McDonald. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 323-337.

Bate, Jonathan. *Shakespeare Constitutions: Politics, Theatre, Criticism 1730-1830*. Oxford, Clarendon Press, 1989.

Bedford, Kristina. *Coriolanus at the National: "The Interpretation of the Time."* London: Associated University Presses, 1992.

Benjamin, Jessica. "The Omnipotent Mother: A Psycholanalytic Study of Fantasy and Reality," in *Representations of Motherhood,* eds., Donna Bassin, Margaret Honey, and Meryle Mahrer Kaplan. New Haven and London: Yale University Press, 1994.

Bliss, Lee. "Introduction," William Shakespeare, *Coriolanus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Boas, Frederick S. "Edmund Kean in His Heroic Parts," *From Richardson to Pinero: Some Innovators and Idealists.* London: John Murray, 1936, pp. 103-108.

Booth, Michael R. & John Stokes & Susan Bassnett, eds. *Three Tragic Actresses*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 10-65.

Bragg, Melvyn. *Richard Burton: A Life.* Boston, Toronto & London: Little, Brown and Co., 1988.

Charney, Maurice. "The Imagery of Food and Eating in *Coriolanus*," *Shakespeare's Roman Plays: The Function of Imagery in the Drama*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

Cole, John William. *The Life and Theatrical Times of Charles Kean, F.S.A.* New York & London: Garland Publishing, 1986.

Daniell, David. *Coriolanus in Europe.* London: The Athlone Press, 1980.

Davis, Tracy C. "'Reading Shakespeare by Flashes of Lighting': Challenging the Foundations of Romantic Acting Theory," *ELH*, 62.4, 1995, pp. 933-954.

George, David, ed. *Coriolanus* (*Shakespeare: The Critical Tradition*). London & New York: Thoemmes Continuum, 2004.

Hall, Peter. *Making an Exhibition of Myself.* London: Sinclair-Stevenson, 1993.

Harris, Paul. *Coriolanus*, www.variety.com/review, April 24, 2007.

Hazelton, Nancy J. Doran. *Historical Consciousness in Nineteenth-Century*

Shakespearean Staging. Ann Arbor & London: UMI Research Press, 1987.

Heinemann, Margot. "How Brecht Read Shakespeare" in *Political Shakespare: New Essays in Cultural Materialism,* eds., Jonathan Dollimore and Alan Sinfield. Manchester: Manchester University Press, 1985.

Holder, Heidi. "*Coriolanus* Performance Review," *Theatre Journal*, 53.2. Johns Hopkins University Press, 2001.

Holland, Peter. *English Shakespeares: Shakespeare on the English Stage in the 1990s.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Kahn, Coppelia. "Milking Babe and Bloody Man in *Coriolanus* and *Macbeth*," *Man's Estate*. Berkeley: University of California Press, 1981.

Kott, Jan. *Shakespeare Our Contemporary*. London: Routledge, 1965.

Lowe, Lisa. "'Say I play the man I am': Gender and Politics in *Coriolanus*." *The Kenyon Review*, Vol. 8, No. 4, Fall 1986.

Marks, Peter. "RSC's *Coriolanus* Strikes at the Heart of What It Means to Be a Soldier," April 20, 2007, C01, www. washingtonpost.com.

Miller, John . *Judi Dench: With A Crack in Her Voice.* London: Orion, 2002.

Mulryne, J. R. "*Coriolanus*: At Stratford-upon-Avon: Three Actors' Remarks," *Shakespeare Quarterly* 29, 1978, pp. 323-332.

Nuttal, A. D. *Shakespeare the Thinker.* New Haven & London: Yale University Press, 2007.

Paster, Gail Kern. "To Starve with Feeding: Shakespeare's Idea of Rome," *The Idea of the City in the Age of Shakespeare*. Athens: The University of Georgia Press, 1985.

Patterson, Annabel. *Shakespeare and the Popular Voice*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

Plutarch. "Coriolanus," *The Lives of the Noble Grecians and Romans.* New York: Random House, 1979.

Poole, Adrian. *Shakespeare and the Victorians*. London: The Arden Shakespeare, 2004.

Reynolds, Brian. "'What is the City but the People?': Transversal Performance and Radical Politics in Shakespeare's *Coriolanus* and Brecht's *Coriolan*," in *Shakespeare Without Class*, eds., Donald Hedrick and Bryan Reynolds. New York: Palgrave, 2000.

Ripley, John. "*Coriolanus*'s Stage Imagery on Stage, 1754-1901." *Shakespeare Quarterly* 38, 1987, pp. 338-350.

---. *Coriolanus on Stage in England and America, 1609-1994.* London: Associated University Presses, 1998.

Rose, Mary Beth. "Where Are the Mothers in Shakespeare? Options for Gender Representation in the English Renaissance." *Shakespeare Quarterly*, Vol. 42, No. 3, 1991, pp. 291-314.

Sharp, Buchanan. "Shakespeare's *Coriolanus* and the Crisis of the 1590s," *Law and Authority in Early Modern England*, eds., Buchanan Sharp and Mark Charles Fissel. Newark: University of Delaware Press, 2007.

Shepherd, Simon and Peter Womack. *English Drama: A Cultural History.* Oxford: Blackwell, 1996.

Sprengnether, Madelon. "Annihilating Intimacy in *Coriolanus*," *Women in the Middle Ages and the Renaissance: Literary and Historical Perspectives.* New York: Syracuse University Press, 1986.

Steible, Mary. *Coriolanus: A Guide to the Play*. Westort, Connecticut & London: Greenwood Press, 2004.

Styan, J. L. *The Shakespeare Revolution: Criticism and Performance in the Twentieth Century.* Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Taylor, Gary. *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present.* London: Weidenfeld & Nicolson, 1989.

Wardman, Alan. *Plutarch's Lives*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974.

Wells, Stanley. *Shakespeare for All Time.* Oxford: Oxford University Press, 2003.

Wells, Stanley. ed. *Shakespeare in the Theatre: An Anthology of Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Williamson, Katherine. "*Coriolanus*, directed by David Farr, at The Dukeries, Ollerton." *Early Modern Literary Studies*, 9.1, 20, May 2003, pp.1-6.

《科銳藍內斯》表演史巡禮：著名製作一覽表

二十世紀以前的代表性製作

年代/改編者	Martius 飾演者 造型特色	芙龍霓飾演者 造型特色	群眾/護民官形象 /政治色彩	風格特色 /重點訊息
1681 Nahum Tate	理想化。	理想化，愛國愛子。	政治立場保守反動，造反分子均遭醜化。	血腥激情。保守黨（Tories）政治宣傳劇。
1719 John Dennis	基本上正派的造型。	高貴愛國，抹去曖昧。	美化群眾，醜化護民官。	正邪分明。民權黨（Whigs）教材：聯外制內必敗。
1749 James Thomson	James Quin 理想化，感性愛家。	Peg Woffington 愛國無心機，戲份減少。	完全不提階級鬥爭。	依新古典三一律改編，對復辟勢力提出警告：通敵叛國必亡。
1752-68 Thomas Sheridan	理想化，所有古怪彆扭特質一掃而空。	理想化，刪去反民主言論，未顯露異常性格。	平民受到操弄，護民官奸惡。	煽情的英雄劇。
1789-1817 J. P. Kemble	Kemble 依新古典美學打造，氣派非凡的美化英雄。	Sarah Siddons 表演魅力四射，打造愛國亦愛子的理想母親。	強調個人恩怨，非關階級對立。	精心構鑄摹古盛大排場，期能透過「唯美、精鍊、理想化」的表演，喚起「崇高意境」的想像。
1820 Edmund Kean	Kean 表演熱力奔放，把主角詮釋爲拜倫的個人主義英雄人物。	Mrs. Glover 戲份被刪，複雜度大減。	突出 Martius 一人，群眾威脅淡化。政治議題被壓抑。	狂飆浪漫的英雄劇。
1819-38 W.C. Macready	Macready 把主角詮釋爲盧騷式「高貴的野蠻人」、粗獷烈性的武人，表演較爲誇張。	七位女演員 先後與 Macready 搭檔，飾演愛國的母親。	轉移政爭焦點，負面呈現下層階級。群眾主要用來營造壯觀排場。	劇裝布景標榜「嚴謹考證」，動用三百人鋪演場面浩大歷史劇，渲染通俗趣味。
1901 Henry Irving	Irving 把主角詮釋爲特立獨行的人物，孤僻神經質，忙著和自己作戰。	Ellen Terry 年輕柔美，缺少強勢羅馬母親的英雄氣息。	淡化政治議題，群眾只是襯托用的背景。	自詡提供「帝國歷史教育」，豪華寫實風，賣弄繁複視覺效果。

二十世紀以後的代表性製作

（一）延續浪漫演風的製作：

年代/導演	Martius 飾演者造型特色	芙龍霓飾演者造型特色	群眾/護民官形象/政治色彩	風格特色/表現重點
1893-1919 Frank Benson	Benson 遵循 Kemble「美化英雄」路線，他把主角詮釋爲恪守原則的愛家男人。	Genevieve Ward 「愛兒子」卻「更愛羅馬」的理想化母親，感性豐沛，「能感動木石」。	雇用七八十名臨時演員充當「活人布景」。	把「表演」的重要性置於「豪華排場」之上， 捍衛唯美、理想化的 Kemble 表演傳統。
1938 Lewis Casson	Laurence Olivier 魅力非凡的超級英雄，炫目的武技成爲舞台焦點。	Sybil Thorndike 用和婉的聲色包裝對兒子的操縱，維持有愛心有美感的形象。	刻意迴避政治議題階級鬥爭未留下深刻印象。	突顯造型浪漫的英雄，主角在激情處境下的表現牽動觀眾心弦。
1954 Michael Benthall	Richard Burton 孤單、神經質，充滿驕貴氣息的浪漫英雄，受母親愛國熱情感召而退兵。	Fay Compton 並未露出操弄兒子的心計，剛烈強悍，愛國心多過母愛，無私愛國情操讓她維持正面形象。	政治意涵受壓抑，群眾淪爲襯托英雄的暴民。	運用燈光渲染電影式通俗趣味，男主角的明星魅力成爲焦點。
1959 Peter Hall	Laurence Olivier 爲 Kemble 式的史詩英雄氣派增添了特技動感，表演靈活多變，情感層次豐富，鋒芒耀眼，魅力更勝當年。	Edith Evans 表演情感濃烈，雖然她編織了一面致命的親情蛛網，愛子心切的她寂寞離去的身影維持美化的形象。	主角反民主狂妄的台詞未被刪，政治爭議卻非這齣製作的重點。護民官只是投機政客，不能得到觀眾同情。	舞台畫面充滿震撼力，演員揮灑自如的表演把浪漫演風推向極致。

（二）政治意識掛帥的製作：

年代/導演	Martius 飾演者/造型特色	芙龍霓飾演者造型特色	群眾/護民官形象/政治色彩	風格特色/表現重點
1956-1965 柏林人劇團	Ekkehard Schall 保衛小資產階級既得利益的屠殺機器，形象惡劣。	Helena Weigel 不是有血有肉的女人，嗅不出母性情感，只是一個政治符號，代表貴族階層利益出面談判。	護民官不卑不亢，盡職爲民喉舌，普羅大眾英勇團結，臨危不亂，他們才是劇中的英雄。意識型態鮮明的左傾詮釋效果強，卻常被指爲過度簡單化。	這齣製作風格化的表演與視覺設計令人驚豔。Martius 懸崖勒馬不是因爲母親向他磕了三個響頭，而是因爲羅馬民兵正在鎔鑄武器，積極應戰。人民的力量比母親的力量更難敵。
1981 Brian Bedford	Brian Bedford 不耐煩遷就平庸腦袋、迎合無聊民主儀式的菁英分子，多數暴力之下的犧牲者。	Barbara Chilcott 台詞被大幅刪減，母親的角色受壓抑。	由二十四人組成的群眾運用粗鄙的肢體動作合力表現一頭代表政治力量的野蠻動物，散發民粹勢力威脅的氣息，民主判斷的能力受到質疑。	刪掉原劇三分之一的台詞；爲了把焦點集中在 Martius 和群眾的鬥爭上，母子關係在這齣製作裏黯然無光。

（三）精神分析觀點為主的製作：

年代/導演	Martius 飾演者造型特色	芙龍霓飾演者造型特色	群眾/護民官形象/政治色彩	風格特色/表現重點
1961 Michael Langham	Paul Scofield 強調陰鬱造型主角之孤寂疏離與戀母情結。	Eleanor Stuart 她是有著天后氣勢的強悍母親，永遠主導情勢。	未突顯政治議題，群眾僅以數人示意，護民官是厲害的狠角色。	刻畫鐵血英雄陽剛面具底下的內心障礙、因母愛剝奪而衍生的攻擊性人格。母子關係是表演核心。

（接下頁）

（續上頁）

年代/導演	Martius 飾演者 造型特色	芙龍霓飾演者 造型特色	群眾/護民官形象 /政治色彩	風格特色 /表現重點
1963 Tyrone Guthrie	John Neville 他是強勢母親的傀儡、各方壓力的「受害者」，對社會適應不良。	Dorothy Reynolds 權力欲旺盛的「帝國母親」，對兒子「感情勒索」手腕厲害。母親造成兒子性格扭曲，甚至該爲他的同性戀負責。	以喜謔造型呈現民眾和護民官，政局動盪的作用僅止於鋪設人物心理衝突的背景。政治議題潦草帶過。	標榜探索意識深層欲望暗流。主角、對手與母親形成的三角曖昧關係不乏煽情處理，通俗趣味濃。
1967 John Barton	Ian Richardson 極端敏感、易怒好戰，主角呈現傾向負面。	Catherine Lacey 嗜血、充滿侵略性，母親的呈現也是殘酷負面的。	群眾和貴族一樣貪婪、殘暴，奪權只是赤裸裸地爭地盤。	瀰漫反戰思想與批判精神。剖析扭曲的母子關係，也對崇武好戰的變態社會作精神分析。
1973 Trevor Nunn	Nicol Williamson 大英雄骨子裏只是恐懼的小男孩，內心脆弱迷惘，對母親感受糾結。劇終，他以「蜷曲胎兒的姿勢」死去。	Margaret Tyzack 野心無限，卻無母愛天賦的母親。她像一名調教猛獸的馴獸師，即使在野獸失控之際也從未動搖收伏牠的決心。	未在政治議題上著墨，群眾和護民官都未留下印象。	導演聲稱有意探索人類文明史「社會轉型問題」，然而，男主角細膩敏銳的心理刻畫成爲整齣製作的焦點。
2000 Jonathan Kent	Ralph Fiennes 強調主角的戀母情結，只要一見母親，他就退化成爲小男孩。劇情的轉捩點，他哭泣崩潰，癱瘓在母親腳下。	Barbara Jefford 強力操縱兒子的「母親怪獸」，指尖遊走他全身，讓他陷入催眠狀態。劇末，被尊爲「羅馬救星」的遊行間，她一貫冷靜，未露感傷之色。	群眾欠缺威脅性，護民官負面呈現——對政治議題的處理被指爲潦草。	母子關係衝突矛盾是表演詮釋的焦點。採現代劇裝，芙龍霓肖似佘契爾夫人一絲不苟的髮型增加了嘲諷色彩。
2007 Gregory Doran	W. Houston 藍波式單打獨鬥的勇士。因爲年輕，強健的他，別有一種令觀眾心憐的脆弱。	Janet Suzman 以內斂風格詮釋芙龍霓鋼鐵般的意志。她工於心計，數算兒子傷痕的神情有如政客選舉前估計票數。	帶有棋盤聯想的舞台上，敵我陣營分穿紅藍兩色：個人只是權力遊戲當中的棋子，並無太多政治自主力量。	主角之間矛盾複雜的情結是表演的焦點。母子關係外，Martius 和 Aufidius 彼此之間奇特的吸引力也受到矚目。

（四）涵納各種面向的綜合性製作：

年代/導演	Martius 飾演者造型特色	芙龍霓飾演者造型特色	群眾/護民官形象/政治色彩	風格特色/表現重點
1977 Terry Hands	Alan Howard 異常魁梧的他睥睨眾人，宛若巨人。他是戰場上完美的機器人、政治圈的異類。無語落寞間，這個角色的疏離感中帶著一點神秘感。	Maxine Audley 外觀上並不顯得特別強勢，卻有一種冰冷的威嚴。暗示 Martius 心上對母親的想像對他構成一種「超現實」的壓力，比真人的威脅力量更爲巨大。	將莎劇的台詞略作調整，群眾顯得比原版中的百姓更有見識。他們不是無知的蠢漢，而是善良的工匠。護民官形象亦佳，有如盡職的工會領袖。元老院的貴族也表現出一定尊嚴。	企圖對不同的觀點持平處理。除了對政治層面，心理層面的關注之外，導演並嘗試對「真」與「幻」、「現實」與「想像」、「價值」與「虛名」作哲學層面的探索。
1984 Peter Hall	Ian McKellen 被母親斥責時，他像不安的小男孩。面對母親的冷戰，他更成了不知所措的青少年。「求子退兵」的轉折點上，他內心激戰，屈服之前，「沈默了彷彿有永恆那麼久」。	Irene Worth 面貌複雜的母親：她女性溫柔中包藏著野心，柔性感情勒索的手段高明。「求子退兵」一景，她對兒子五體投地、匍匐頂禮。達到目的後，強抑淚水的她，心緒複雜，難以言說。	護民官造型比較正經，群眾也得到持平處理。每晚約有百名觀眾坐在舞台兩側燈光範疇內，在現場七八名演員指揮之下參與劇中群眾的表演。導演希望藉「疏離效果」提升觀眾對「政治運作」相關議題的省思。	用「時空錯亂」的劇裝營造超越特定時空的印象。現場觀眾的參與使得群眾的戲份難以忽視。心理層面的深度刻畫、政治層面的高度意識，以及劇場手法的創意表現一同形成這齣製作多重焦點的混雜風格。
1992 Tim Supple	Kenneth Branagh 嘗試走「反英雄」（anti-heroic）路線，突顯主角古怪脾氣中的喜感，結果似乎增加觀眾對這個角色的反感。	Judi Dench 豐富細膩的詮釋不吝展現芙龍霓脆弱的一面。這個強韌的母親先是對兒子懷抱絕對信心，接連經歷失望屈辱，充滿人性的精湛表演膾炙人口。	五十三名業餘演員組成表演中的群眾，民眾震天吶喊，氣勢驚人。快速移動於舞台不同層次之間的人群自然展現威脅力量。貴族與平民人數懸殊的畫面讓劇中衝突的政治意涵更加明晰。	在群眾場面的編排處理與 Judi Dench 母親角色人性豐富的刻畫上都有傑出的表現。

（接下頁）

（續上頁）

年代/導演	Martius 飾演者造型特色	芙龍霓飾演者造型特色	群眾/護民官形象/政治色彩	風格特色/表現重點
2002-03 David Farr	Greg Hicks 演技受到肯定，他的戀母情結顯著，與對手 Aufidius 愛恨交纏的同性戀傾向也很強烈。Martius 及 Aufidius 都穿著日本武士服，手拿武士刀。	Alison Fiske 強勢的母親，表演亦獲佳評。憤怒與驕傲是她尊嚴的一部分，母子緊密的連結更勝夫妻。	群眾揮舞鐮刀和鋤頭的形象，配合舞台背景的一片紅，明顯帶來一九一七年蘇聯十月革命的聯想。城府深沈的護民官在類似法國咖啡座密商群眾運動的謀略。	將不同文化的元素當作意義的符號加以組合運用。戰場格鬥被編排爲舞蹈。視戰爭爲藝術的武士道精神對主角崇武的偏執產生美化效果。結合情欲、暴力、各種刺激訊息的設計，形成紛雜的印象。

Performing Mother Power in *Coriolanus*: Shakespeare's Volumnia and Her Afterlives on Stage

Hsieh, Chun-pai*

Abstract

Volumnia cuts a striking figure in the gallery of Shakespearean mothers. Although the plot of *Coriolanus* follows closely Plutarch's *Lives of the Noble Grecians and Romans*, the effects Shakespeare aims at in this play seem to go far beyond political morality lessons expounded by the sources. The play's ambiguity on the political, ethical and philosophical levels, as Jan Kott puts it, makes it a great hall of mirrors, where no clear-cut moral lessons can be expected. This distinctive ambiguity could be hard to swallow, like "caviar to the common taste." Although *Coriolanus* has long been deemed difficult and, compared with other Shakespearean tragedies in the canon, its reception at the box office has remained relatively cold, critics today have largely agreed to read the way Shakespeare impassively withholds explanation as signature touches of the play's virtuosic design.

This paper attempts to scrutinize the complex picture Shakespeare paints of Volumnia in this play and contemplate the challenges the role poses for the stage. Although she has implanted clear-cut ideas in her son—from which he cannot emancipate himself, she remains enigmatic in her innermost being, leaving much unsaid. As a dangerous woman who destroys the man she loves, she is all the more frightening for being a mother, who is supposed to be the source of nurture and life. Shakespeare's bold characterization of the Roman mother is not for the faint-hearted and has put generations of actresses to the test.

Taking a good look at Shakespeare's adaptations of his sources, the first part of the paper clarifies how Shakespeare colors this extraordinarily powerful mother with disturbing, darker shades after expanding the role Volumnia plays for the Coriolanus story. The second part of the paper reviews the play's early performance history and illustrates how *Coriolanus* productions before the twentieth century sought to dispel the threatening elements of the Roman mother by textual surgery or other cosmetic treatments. The third part of the paper highlights the most notable *Coriolanus* productions after the twentieth century and examines different types of strategies employed for the stage interpretation of Volumnia. The wealth of performance data surveyed here should bring into relief the open nature of Shakespeare's text, how it encourages interpretations of different emphases, and how hard it is to hope for a fully gratifying stage realization of a character like Volumnia.

Keywords: *Coriolanus*, Volumnia, the Shakespearean mother

* Associate Professor, Department of Foreign Languages and Literatures, National Taiwan University.