

# 女巫與馬克白之爭 ——莎劇原典與呂柏伸《女巫奏鳴曲·馬克 白詩篇》引伸的美學思考

廖玉如\*

## 提 要

以聲音與視覺見長的導演呂柏伸於2003年和2007年兩度搬演莎士比亞的《馬克白》，更名為《女巫奏鳴曲·馬克白詩篇》，強化女巫的重要性。《女》劇的特色在於女巫串連全場，和馬克白形成勢均力敵的重要人物。兩次搬演的劇情雷同，但表演內容殊異。此文以2003年的《女巫奏鳴曲·馬克白詩篇》和莎劇《馬克白》做詳細分析比較，再補充2007年台北場的演出內容，以探討呂柏伸強調女巫的原因，繼而探討其劇場美學，及該劇為台灣劇場提供值得省思的問題。

關鍵詞：呂柏伸、莎士比亞、馬克白、女巫

---

\* 國立成功大學中國文學系助理教授。

# The Battle Between the Witches and Macbeth – The Extended Aesthetics Study of *Macbeth* and Lu Bo-Shen's *Sonata of the Witches – The Macbeth Verses*

Liao Yu-Ju

Assistant Professor, Department of Chinese Literature,  
National Cheng Kung University

## Abstract

Lu Bo-Shen, expert in voice and vision, directed *Sonata of the Witches – The Macbeth Verses* in 2003 and 2007, adopted from Shakespeare's *Macbeth*. In his direction of the adopted *Macbeth*, Lu enhanced the function of the Witches to maximum; the witches' presence on the stage at all times fuels the captivating power struggles between Macbeth and the dark and bewitching figures they represent. The performances of *Witches* differed in 2003 and 2007, even as the plots of the two remained similar. This essay compares the differences between *Macbeth* and the 2003 version of *Witches*, plus a side comment on the 2007 performance in Taipei, and discusses the reasons behind Lu's emphasis on the witches, the aesthetics of Lu's theatre and the questions it raises for Taiwan theatre.

**Keywords:** Lu Bo-Shen, Shakespeare, Macbeth, Witch

# 女巫與馬克白之爭 —莎劇原典與呂柏伸《女巫奏鳴曲·馬克 白詩篇》引伸的美學思考

廖玉如

## 一、前言：呂柏伸的莎劇系列

「台南人劇團」是台灣少數創團二十年仍連演不輟的劇團之一。自 1998 年起，此劇團年年獲選文建會的「優秀扶植團隊」，又於 2002 年和 2004 年分別榮獲現代戲劇類組第一名（台南人劇團 2006：59）。其優異的成績，說明這個南部最活躍的劇團努力不懈的成果。此劇團於 1987 年由許瑞芳開疆拓土之後，以「我手寫我口」的方式，強調劇本的原創性，無論是改編自當代小說或集體創作，皆表現濃厚的本土色彩；然而 2003 年由呂柏伸接掌藝術總監之後，以一系列的西方經典戲劇，改寫了「台南人劇團」向來素樸溫婉的風格。

被許瑞芳稱為「專擅聲音與視覺劇場」（台南人劇團 2001 年：4）的呂柏伸，2001 年以希臘悲劇《安蒂岡妮》初試啼聲之後，自 2003 年至 2005 年連續搬演莎士比亞悲劇《女巫奏鳴曲·馬克白詩篇》、《羅密歐與茱麗葉》和《哈姆雷》；又於 2007 年推出全新版的《女巫奏鳴曲·馬克白詩篇》；可以猜見呂柏伸對莎劇情有獨鍾。選擇一個全球化的莎士比亞作品，不知是否如學者所言：「不過是爲了自己的創作標新立異，甚至作爲一種凸顯自我的創作策略。」（傳裕惠 2003a：36）但是可以肯定的是，呂柏伸的作品和台灣流行改編經典劇作的風氣有其明顯不同之處。台灣改編莎劇的例子俯拾即是，例如當代傳奇的《慾望城國》（馬克白）、《王子復仇記》（哈姆雷特）、果陀劇場的《新馴悍記》（馴悍記）及鴻鴻的《射天》（哈

姆雷特)。這些作品不但更改時代背景、連人物也中國化或台灣化，無非想搬演一個在地化的莎劇，以拉近和觀眾的距離。莎劇在地化或現代性的演出，並非只有台灣獨有，甘乃迪(Dennis Kennedy)所編的《外國莎士比亞：當代表演》(*Foreign Shakespeare: Contemporary performance*)，收錄十四篇文章，論述自英國、中歐、東歐、俄國至日本等國家有關莎士比亞在地化的演出。甚至連莎士比亞的母國，在二十世紀末期搬演莎劇時，也不免加了些素材，以嘲諷當時的柴契爾夫人政府。與以上所述不同者，呂柏伸無意改編莎劇，也拒絕將莎劇置於中國的任何朝代，連角色名字也以英文稱之。

然而是否可以因此認為呂柏伸保留其原作的精神，乃是本文關注的議題之一。呂柏伸二度搬演《女巫奏鳴曲·馬克白詩篇》，而且以此劇參加2007年的法國亞唯農藝術節，兩次搬演的劇情雖然一樣，但表演內容頗多更易之處。2007年於台南演出時，因擔任馬克白的演員蔡柏章腳部受傷而延後台北的演出日期，之後又因扮女巫之一的演員馬英妮出國進修，台北場的馬克白夫人則由姚坤君一人擔綱，因此2007年的台南場和台北場的內容略有不同。因此雖二度搬演，實有三個演出版本。然而因為2007年台南場和台北場有較多雷同之處，因此本文乃以2003年的《女巫奏鳴曲·馬克白詩篇》和原劇《馬克白》做詳細比較分析，再補充2007年台北場的演出內容，以解讀《女巫奏鳴曲·馬克白詩篇》的內涵，和呂柏伸的劇場美學，並延伸探討該劇究竟為台灣劇場提供什麼值得省思的問題。

呂柏伸於《女巫奏鳴曲·馬克白詩篇》節目手冊寫道：「如果演出內容只是擷取莎翁劇本的故事梗概來搬演，語言的使用上一味地強調現代化、口語化，這樣的作品能否說是莎劇的演出？能否展現莎劇獨特的語言魅力及戲劇性？」(呂柏伸1)呂柏伸雖然沒有直接給予答案，卻期待以作品回答此問題。從以上的問話，讀者不難理解呂柏伸有意製作一齣別於傳統完整版的《馬克白》，而且是經過語言轉化的《馬克白》。《女巫奏鳴曲·馬克白詩篇》將英語轉化成國語，再由台語詩人周定邦根據國語版譯成台語。以台語呈現，是否誠如呂柏伸所指的現代化，則待此文結尾處再詳細探討。

## 二、莎劇《馬克白》中女巫角色的意義

### （一）西方女巫角色的沿革

女巫迫害是西方文明史上難以抹除的污點，也是一個尚未被充分討論的公開秘辛，直至二十世紀才有較多的學者願意深入探討女巫迫害背後所隱藏的意識形態。西方對巫術的鎮壓始於 1420-30 年代的法國東部區域，而以十六、七世紀為甚。「巫師」的法文原意，乃指能夠經由祭祀或象徵的儀式而改變他人命運的人（Sallmann22）。歷來對獵殺女巫的歷史原因眾說紛紜，然而可以肯定的是，十六世紀初的西歐宗教改革成了推波助瀾之勢。

宗教改革造成基督教分裂，掌權的男性對異教徒的猜忌和驚恐，部分發洩在搜捕被稱為異教徒的女巫行動中。女性主義學者巴斯托（Anne Llewellyn Barstow）認為：「女巫迫害的戲劇性事件加深了厭女主義傳統的傳承以及父權的控制，貶抑了女人的地位，把女人的形象與魔鬼相提並論，遺害無窮。」（Bastow33）而此事件乃意指人們，尤其是男人，對女智者的恐懼（Bastow162）。因為當時許多被指為女巫的是略有醫學常識的助產士和民俗治療者及可預知未來的占卜者。在 1550 年以前，這些「智慧女人」在社會上是受歡迎的成員，之後在上層社會卻受到排擠，連帶也影響下層結構的人民對她們的觀點（Bastow29）。

如果我們了解希臘女神黑可悌（Hecate）在西方文明史上地位的逆轉，也許不難理解這些「智慧女人」在西方歷史上地位漸趨式微，甚至被污名化乃事出有因。在希臘神話中，黑可悌原是最受天神宙斯禮遇的女神，而且被賜予管轄土地、海洋和天空的權力，然而身為大地女神，後來她則和冥界有關（Grant & Hazel, 151）。瑞克白（D.J. Ruickbie）認為古代所談的魔法並不專屬於女性，但是神話裏使用魔法者多半是女性，而黑可悌，是希臘神話最接近巫師的女神，她被形容是位行個人意志之神。然而隨著基督教勢力掌控西方文明之後，她原有的廣泛影響力和良善的力量被遺忘了，這位可預知未來的女神，後來反而成為邪惡的象徵（Ruickbie16-21）。

### （二）女巫在莎劇《馬克白》的轉化

《馬克白》的黑可悌，我們只是驚鴻一瞥，有些導演索性刪除此角色。歷來有些學者甚至認為黑可悌在《馬克白》裏略顯突兀而且無足輕重，因此猜測第三幕荒郊一景是莎士比亞取同時代但略為年輕的有名劇作家米斗頓（James Middleton）劇作《女巫》的某個片斷（Brooke64-66），然而布魯克（Nicholas Brooke）以兩劇不同的寫作年代反駁此說。他認為《馬克白》改寫於 1609-10 年間，而《女巫》則完成於 1615 年，《馬克白》的黑可悌一角應是莎士比亞原創（Brooke66）。《馬克白》的首演記錄已不可考，後人無從證明此景是否如學者所說的非莎士比亞之原創，我們反而應該討論此角色在劇中的意義。

在《馬克白》的洞窟一景，黑可悌對三女巫指責她們未經她的同意就和馬克白掛勾，而她的出現乃為懲罰這位「卑鄙、脾氣大」的自私者，她要「引他走向毀滅的絕境」。她說：「不自量力是凡人最大的仇敵」（呂健忠 219）；而馬克白犯了此大忌，因此她命三女巫以大煮鍋的魔法蠱惑馬克白，讓他輕易聽信幽靈的預言。黑可悌的行為似乎暗示她和三女巫不同之處，三女巫像頑皮的搗蛋鬼，專門引誘馬克白上鉤，而黑可悌則更像來自陰間的懲罰力量。但是這位女巫之首也和三女巫一樣，以模擬兩可的預言，讓馬克白再次陷入迷幻的美景，只因她知道馬克白將再次選擇他想聽的預言。莎士比亞沒安排馬克白和黑可悌見面，而讓她成為觀察者，反而暗示馬克白背後有一個黑暗及不可見的摧毀勢力如影隨形，配合梅爾康和麥道夫所象徵的光明力量，馬克白的惡行則難逃恢恢之網。

史透理貝雷斯（Peter Stallybrass）認為《馬克白》的女巫是為強化男性霸權的合理性，因為女性掌控權與巫術的結合有推翻父權之圖，與鄧肯所象徵的家庭和國家聖潔的父親形成對比。最後這些所有的亂象仍必須倚賴非女性所生的麥道夫清理，才得以回復秩序（Stallybrass 190-201）。此乃將黑可悌等同於三女巫，視女巫為完全毀滅的象徵。如果我們細究黑可悌對女巫的訓誡，當知莎士比亞也讓所謂的幽冥勢力有其正派的一面，她是來懲罰一個荼毒無辜、不忠不義的偽君子，和三女巫蠱惑馬克白的動機不能相提並論。

帕蒙（D. J. Palmer）指出，增加黑可悌，乃為了顯示還有比三女巫更具威力的幽靈。而且最初版本所寫的黑可悌在馬克白出現時仍留在洞窟內，觀眾看得到她，

但是對馬克白而言，她是個無形的幻影（Brown57）；此情節和宴會上馬克白看到班科的鬼魂，而馬夫人和賓客卻視而不見一樣，由此對照，黑可悌的出現是來凸顯宴會之景和洞窟之景的反諷性。而馬克白的見與不見，也強化馬克白的孤獨。宴會裏唯有他得以見形象恐怖的班科，洞窟裏他卻是個看不到真相的被觀看者，表面上他獲知的預言使他高枕無憂，事實上卻有一股懲罰的勢力已隨侍在側。

總之，黑可悌是個女神而非古怪的醜陋女人（Brown57），她是馬克白看不到的龐大勢力。因此把以黑可悌為首的女巫皆視為推翻父權的聯結實有待商榷，或認為《馬克白》的女巫是被污名化的知識女性，也是將女巫一竿子打在一起，而忽視女巫們之間的差異性。也因為此差異性，我們更見《馬克白》的複雜性。

然而史透理貝雷斯仍提出幾個值得討論的見解，即馬夫人所代表的女性權力慾望的氾濫，最終仍不敵來自因家破人亡而替天行道的非女性所生的正義代表，最終的正義和勝利仍屬純男性的世界。此見解和另一學者龍（Michael Long）的看法有異曲同工之妙。他認為《馬克白》和莎士比亞的早期歷史劇一樣，所處理的是性別問題。在此劇裏，權力和政治是歸屬於真正的男人，如果女性想進入，則被視為荒謬絕倫。如果多數的女性是污染的隱喻，則男性是洗滌和復原的意象。這讓現代讀者想進入其想像世界時不免遲疑不決（Long54）。這兩位學者皆認為《馬克白》的女人是由男性主導的正確政權的染污者，包括女巫和馬克白夫人，她們都是引起禍端的陰謀者。我們不否認《馬克白》充斥殺戮和征伐，女巫和夫人的確扮演舉足輕重的角色，但是若因此陷入女人是染污的而男人是救贖的二元論，則過於簡化《馬克白》多層次的內涵。

高達（Harold C. Goddard）以火做比喻，說明女巫的魔力只對有野心的人才有效用。他說火對小孩有其吸引力，但唯有當他太靠近火時才會被焚身（Bloom30）。戴雅雲（Catherine Diamond）也認為除了女巫模稜兩可的預言，馬克白的一切作為乃是他的性格一手促成的，此乃形塑馬克白細膩且複雜的性格（戴雅雲 50）。班科和馬克白面對預言的不同態度，即說明女巫的預言固然是讓馬克白引火自焚的誘因，然而始作俑者仍是馬克白自己。班科看出女巫預言背後的惡意，因為他認為「幽冥使者往往告訴我們一些實話；用瑣事賺取我們，要出賣偏在緊要關頭。」（呂健

忠 99) 而馬克白卻只看到表相的美意，他說：「敲喜鑼重頭戲即將開演，主題是南面稱孤。」(呂健忠 99) 他和班科皆恍惚迷離於火的吸引力，卻唯有他玩火自焚。因此將女巫視為男性權力的對立體，則輕忽了女巫的象徵意義。女巫的象徵意義，有待下文詳細討論。

### (三) 女巫與馬克白的劇力效果

《馬克白》的女巫只出現四景，而女巫和馬夫人的關係，莎士比亞只是輕筆一揮，沒有提供直接和足夠的線索，唯一例外的是馬夫人對先生凱旋歸來的歡迎詞，和女巫對馬克白的稱呼如出一轍。但是兩者之間的關係僅止於此，莎士比亞故意模糊馬夫人和女巫的關係，正如劇中女巫所透露的預言一樣曖昧不明。開場第一景即是女巫興風作浪，和第三景對馬克白說出未來的預言，為全劇營造出詭異迷離的氣氛。三女巫同聲唸出：「清即濁兮濁即清」(呂健忠 79) 不但勾勒女巫所處曠野中輕霧氤氳、瘴氣鎖煙的迷濛畫面，也預示馬克白所面對的抉擇和未來命運。雖然她們直至第三幕第五景和第四幕第一景才再度出現，但是馬克白於劇中常陷入掙扎的困境，隱約可見女巫的預言在馬克白心中已成為揮之不去的影子。

易言之，馬克白從女巫口中得知他可能南面稱王的預言之後，他的生命就發生極大的變化。但是莎士比亞處理馬克白的心理，絕非開門見山、一目瞭然。我們從班科對馬克白的觀察，瞭解馬克白耳聞預言後所表現的是吃驚害怕，卻非喜形於色。直到他得知被封侯之後開始晃神，幾句旁白逐漸透露他的野心，當他親眼看到鄧肯長子被封為親王，馬克白開始警覺成為君主的路途必有障礙，因此隱約透露殺機。爾後給馬夫人的信裏，潛藏的慾望更是表露無遺。但是他的慾望和良知互相拉扯，造成內心衝突而惶恐不安。莎士比亞讓馬克白充滿想像力，謀殺鄧肯之前，彷彿看到一把血淋淋的刀子在眼前召喚，雖尚未付之行動，他似乎已看見謀殺君主的畫面，因此陷入更大的恐懼中。那把想像的刀子是馬克白的慾望從壓抑的內心推向現實的臨界點，而這個推手是馬克白自己。

馬克白在信裏透露女巫恭喜他是未來國王的消息，卻刻意隱瞞班科在旁，及其後代子孫將為王的預言。之後他又暗中派人謀殺班科及其子，顯而易見地，他把



馬夫人置於計畫之外。學者顏元叔和英國名導彼得·侯（Peter Hall）認為馬克白娶了馬夫人之後，生命就不同了（顏元叔 329；Brown236）。其實馬克白的生命在見到三女巫之後才全然改觀，然而女巫可以輕易地左右馬克白，乃是他潛藏已久而此時被誘發出來的野心。馬夫人的確推他一把，但是那封信卻是他誘使馬夫人鼓勵他行動的有利證明。他的猶豫乃因他和鄧肯是表兄弟關係，而且鄧肯勤政愛民又看重他、信任他；身為臣子和主人，鄧肯作客他家，理當接受賓至如歸的款待。如此多重的原因將謀殺指向逆倫背理的行為，他的良知在覬覦王位時乍然出現，讓他備受煎熬，然而他的野心仍凌駕於良心之上，最後成為權力慾望的奴隸，才有之後鎖鍊式的謀殺。

劇終，麥道夫手提馬克白首級高呼萬歲，乃呼應劇首鄧肯讚賞馬克白把叛徒莫多納的人頭高掛城牆上的情節，暗示以其人之道還治其人之身，馬克白淪為自己快刀下的俎肉，無形的道德約束力量隱於其中，同時也寫活了因因相習的暴力循環。此情節和考德領主背叛作亂最後束手就擒，而繼其爵位的馬克白重蹈覆轍，也因背叛而死於非命的情節互為襯托，其間的因果輪迴則不言可喻。《馬克白》沒有希臘悲劇裏不可逆轉的天意，然而宇宙間卻也隱藏難以抗拒的定數，所不同的是此定數的始作俑者是馬克白的野心和慾望。然而比照馬克白與考德領主面對失勢的不同態度，馬克白寧死不屈、奮戰而亡的精神，有別於考德領主乖順就法的態度，我們看到的是馬克白之為悲劇英雄的干雲豪氣。這些細節正說明馬克白雖然殘忍不仁，但也凸顯他的英雄特質，少了這些細節，馬克白的悲劇英雄氣概則削弱不少。

#### （四）莎劇女巫角色的文學性

馬克白、馬夫人和女巫都是兼具陰陽特性的人物。和其夫人比較，馬克白顯得軟弱、猶豫不決；雖有野心，「偏偏心不狠，手也不辣」。馬克白在宴席上看到班科的鬼魂而心神狂亂時，馬夫人對馬克白的責備，竟是傷盡一個武將尊嚴之語：「你是男人嗎？」（呂健忠 207）馬克白豐富的想像力，讓他在弑君之前，就看到血淋淋的畫面，比之於馬夫人果敢的個性，馬克白則顯得猶不決、驚心膽跳。彼得·侯說：「以現代術語來說，馬克白是個內向而且心智上很女性化的人，雖然他也是最

陽剛的人。」(Brown236)

當馬克白陷入天人交戰時，也是其內在的陰性與陽性之戰。殺鄧肯之前的猶豫、驚慌，及對馬夫人依賴的陰性特質，最後被濫殺無辜、殘暴不仁及獨自承受的陽剛特質給取代了。《馬克白》是一部描寫一個人如何從陰性特質轉為陽性特質的過程，也是一個屢建奇功的臣子走向自我毀滅的蒼涼歷史。我們在馬克白獨自面臨內心煎熬時，似乎感受到他的孤寂感。在茫茫的血路上，他躑躅而行，他感慨：「這趟人生路落到枯萎的地步，一片黃葉」(呂健忠 291)而這片黃葉飛舞於佈滿塵埃的天空，最後悄然歸於塵土。

同理，馬夫人也經歷一場內在陰陽交戰的過程，她卻從「陽剛氣應該是只能結出男胎」的陽剛特質轉化為憂懼掛念先生的陰柔特質。為了權位，她可以犧牲任何代價，連嬰兒對她微笑時，她也會「把乳頭拔出他柔嫩的嘴巴，摔個腦漿四溢」(呂健忠 131)。馬克白謀殺鄧肯時，我們可以感受她既害怕又狂喜的反應：「我在酒裡下藥，陰陽兩界爲了他們啓戰端，生死還沒揭曉。」(呂健忠 145)然而等她助先生登上王位寶座後，她從強悍的女人轉化成在夢中不斷懇求：「別再那樣，老爺，別再那樣；你大驚小怪誤事。」(呂健忠 281)和「阿拉伯全部的香料也沒辦法薰香這隻小手。噢！噢！噢！」(呂健忠 281)的柔弱女子。最後三個語助詞彷彿兒童無助的呻吟，馬夫人的變化令我們不勝唏噓。她和馬克白的改變，形成強烈的對比也彼此互補。她在劇中最後的話竟是三連句：「來，來，來，把手伸過來。事情幹了就認了。上床去，上床去，上床去。」(呂健忠 283)這是她對丈夫愛憐的撫慰，也是她最渴望獲得安眠的嚶語。相較於冷血的馬克白，馬夫人殷殷切切的叮嚀，反而流露出溫柔妻子的無限憐憫。

三女巫雌雄同體的妝扮，也透露其陰陽同具、曖昧不明的性別。我們不能忽略的是，《馬克白》於1606年在倫敦環球劇院(The Globe Theatre)首演，是個白天而且缺乏繁複布景的空曠舞台。此劇的三分之二景發生於晚上，莎士比亞無非想要製造一個幻覺虛境。他安排女巫出現於劇首，乃有意創造一個異於常態、非理性的世界。出自她們口中的「清即濁兮濁即清」，已勾勒出是非不明、混淆不清的氛圍，而她們的預言又模糊了未來和現在時間的界線，預示著馬克白永遠未完成的鴻圖大

業。馬克白急於了解未來，未來卻始終被延宕，直到看見死亡為止。

女巫的存在為整齣戲注入詭譎莫辨、莫測高深的神秘氣氛。在這曖昧不明的世界，我們似乎感受還有未說出的話語，和未發生的必然事件。筆者參考數十篇《馬克白》論文，無一提及結尾的和平氣氛，實含另一個蠢蠢欲動的殺機。萬夫所指的馬克白死了，梅爾康也為父復仇，並收復蘇格蘭失土，彷彿只要重得王位，一切皆歸於平靜。顏元叔認為莎士比亞的所有悲劇，明顯地含蘊對社會秩序的追求，因此結尾總是以和平收場（顏元叔 19）。然而女巫對班科的預言猶言在耳，他的子孫將世代為王，班科之子仍逃亡在外，事實上我們可以預見的是，還有一場尚未發生的戰爭蓄勢待發。馬克白殞命了，但還有另一個馬克白將掀起戰端。女巫代表的權力慾望，在充滿野性的蘇格蘭高地將掀起滔天血海。易言之，莎劇的女巫乃象徵人類內心的無窮慾望，當慾望被挑起時，有人如飛蛾撲火，如馬克白；有人則懸崖勒馬，如班科。「清即濁兮，濁即清」即是慾望的一體兩面，它潛藏在人類的內心，四處流動，一不留神就傾洩而出如滔滔江水，淹沒自己也波及無辜。

### 三、呂劇女巫角色的變化

#### （一）呂劇凸顯女巫的重要性

《馬克白》雖是莎士比亞四大悲劇最短的劇本，卻有五幕二十九景和二十幾個角色，演出時間約為二至三小時。呂柏伸只取原作的十三景，以五個演員分別扮演十三個角色，2003年版的演出長度為兩小時又三十分（2007年台北版因刪除程式化的舞台語彙及精簡的場面調度，表演長度約為九十分鐘）。觀眾無法得知呂柏伸基於什麼考量刪除原作一半以上的場景，而仍演出長度和原作差不多的時間；但是觀眾可以從呂柏伸所擷取的片斷和場面調度，得知他詮釋《馬克白》的觀點。從劇名《女巫奏鳴曲·馬克白詩篇》，觀眾不難猜測呂柏伸把重點放在女巫和馬克白身上，而且把女巫置於馬克白之前，乃有意強調女巫的重要性。周慧玲以西方文化的女巫

是被污名化也被排擠的知識女性象徵，質疑《女巫奏鳴曲·馬克白詩篇》以女巫為題的意圖（周慧玲 50）。《女》劇的女巫是否如學者所言是被污名化的女性象徵，則有待詳細分析呂劇和莎劇的女巫角色的不同，及呂柏伸為何強調女巫的因素。

## （二）馬夫人與馬克白的角力賽

原劇裏大批國王人馬來去之間，只為交待幾句話，顯得短促且瑣碎的場景，在《女巫奏鳴曲·馬克白詩篇》被大刀闊斧刪掉之後，大致保留故事的完整，節奏因此更緊湊明快。然而別於《馬克白》，《女巫奏鳴曲·馬克白詩篇》的女巫無處不在，她們和馬夫人的關係也明顯可見。馬夫人由擔任三女巫的演員輪流演出，再加上馬夫人流露出和女巫雷同的表情、動作和笑聲，等同於把馬夫人也女巫化，形同女巫的替身。縱使舞台上女巫和馬夫人不在場，女巫的笑聲也隨處可聞，似乎隨時提醒馬克白她們的存在，女巫的出現比原劇還頻繁，更說明呂柏伸將女巫隱形的魔力具體化，讓馬克白難以逃脫她們的掌控。《馬克白》政治的規範和尋求道德秩序的特質在《女巫奏鳴曲·馬克白詩篇》則成了「男人和女人的角力賽」（傳裕惠 2003b：43）而這種角力賽隨著劇情的發展互為消長又迂迴逆轉。

呂柏伸頗善於運使用道具，將高蹠、影子和紅布化成意義鮮明的符碼。象徵權力的高蹠，如同語言一樣，誰擁有高蹠，誰就擁有權力，而從高蹠的有無，我們看到權力的消長。馬克白回城堡時，看到踩高蹠的馬夫人龐大影子時所表現的驚嚇，顯示兩人的第一次交鋒，權力高下已不言而喻。當馬克白隱入馬夫人高蓬裙內時，馬夫人發出彷彿交歡時的狂喜，則充份表現這對政治男女狼狽為奸的複雜關係，但馬克白縮手縮足地在馬夫人的裙下，明顯可見的是馬夫人完全立於主控地位。她交待馬克白必須善於偽裝，她將主導當天晚上的一切行動。此時馬克白從馬夫人裙擺出來時已脫掉外套，跪坐於地上、裸露背部且一身白衣，對比於身軀高大著黑衣的馬夫人，馬克白則顯得單薄且無助。之後呂柏伸繼續以影子的大小來明示權力的消長。當馬克白想取消弑君的計畫時，馬夫人的影子開始張牙舞爪，憤怒的身軀逐漸膨脹，而馬克白反而萎縮成一個受到驚嚇的小孩，似乎馬克白謀殺鄧肯完全迫於無奈，他只是馬夫人實現慾望的幫兇而已。

鄧肯被殺之後，馬夫人手捧一條紅布，拉長成爲頭巾，傾洩而下如涇涇直流的血水，之後馬克白也有相同的動作，這是他們沾了鄧肯的血之後，清洗不掉的沾惹物。然而同是沾了一身血的夫妻卻有不同的反應，馬克白一旦行動之後，成了嗜血的君主，屠殺變成他的不歸路；馬夫人反而開始其揮之不去的夢魘。此時兩人的距離漸行漸遠，馬克白只看未來，對他而言，一切尚未結束，而馬夫人卻不斷回顧過去，在夢遊中頻拭被染污的手。他們之間的態度不斷互補，地位也因此而出現逆轉。馬克白愈堅決、狠心，馬夫人的心理就愈掙扎。馬克白謀殺鄧肯是個未完成的動作，等待他的是無法安眠的夜晚和永無止息的殺戮，而其豐富的想像力讓他看到更遠的未來，那是永難獲得安息的未來。馬克白說：「地位還不穩，我們得要灌迷湯把榮譽洗乾淨。」<sup>1</sup>（呂健忠 195）馬夫人欲撫摸馬克白，但他馬上轉身，之後甩掉紅布。馬克白要進行更殘酷的計畫，他暗中派人手刃班科，馬夫人卻不知原委，可見在此計畫裏馬夫人已被排除在外。他再度進入馬夫人的裙擺內，將她推向椅子，拿走高蹠，馬夫人呼喚兩聲後自椅子上摔下，她厲聲大叫，伸手向馬克白索高蹠，馬克白卻把高蹠放在她手上之後又拿走，立即轉身離去，馬夫人則背對觀眾跛行尾隨馬克白。顯而易見地，馬克白的氣勢已佔上風，然而兩人的權力較勁尚未結束。

在宴會上，馬克白看到班科鬼魂時的失態，讓馬夫人羞愧難當。她在賓客面前打他，取走他的高蹠。此景讓觀眾見識她善於處理混亂場面的手腕，而非只是隱身在馬克白背後推他一把的妻子而已。然而最後見馬克白失去理智，她被迫提早結束晚宴。他問她時間，她回：「夜盡天明爭出頭，分不清。」<sup>2</sup>（呂健忠 213）呼應劇首女巫清即濁的話，同時也暗示馬克白王權不明確的處境。此時馬克白再也無法安於現狀，他極欲知道未來，他必須再次從女巫口中獲得保證。馬克白已一步步走入萬谷深淵，而馬夫人卻無法分擔他的恐懼，更難以分享他的秘密。馬夫人再度伸手想撫摸馬克白時，馬克白又轉身離開。她憐惜地說馬克白缺少睡眠，他卻邀她一起共眠。臨去前他對她嘶吼，他說他擔心害怕，只因是生手，他還有待磨練。馬克白

<sup>1</sup> 「Chit-陣咱 khia 猶未 chai--le, 咱猶需要 hia po-so、扶挺( pho-tha )品行( phin-heng )來洗蕩( se-tng )咱 e 尊嚴」(台南人劇團 2003 年, 10)

<sup>2</sup> 「夜盡天 Beh 光, 烏白難分 e 時陣。」(台南人劇團, 2003 年, 12)

再次拿走高蹠離開，馬夫人也再次背對觀眾無助地尾隨馬克白，這是兩人最後一次同時出現。至此，兩人的權力高下已軒輊分明，馬克白再也不需馬夫人之助，他想要單獨完成個人的霸業，而他的霸業卻充滿血腥和不確定性。

### （三）女巫對馬克白的控制

馬克白的慾望在得知女巫的預言之後，完全暴露無遺。他雙手向上揮舞、彷彿一個喜獲獎賞的小孩喜形於色。但是呂柏伸沒有讓他為自己的行為推進更大的動力，反而讓女巫成為他實現慾望的推手。掙扎於殺鄧肯的煎熬時，三女巫各拿一把刀在他眼前虛晃一陣，其中一女巫將刀子刺入沙中之後遞給馬克白，女巫指示馬克白謀殺鄧肯的動作則昭然若揭。馬克白先從女巫口中耳聞有登基為王的機會，爾後又從女巫手中獲得武器，女巫自始至終皆牽動馬克白弑君的行為，馬克白的自主性因此蕩然無存。

值得注意的是，女巫面具的轉移傳達了慾望的流轉。女巫刻意等待的是馬克白而非班科，雖然女巫也說出班科未來的預言，而此預言正是撩撥馬克白對班科趕盡殺絕的誘因。呂柏伸善用象徵意義，將此誘因具體化為面具的轉移。女巫說完預言之後，留下面具離去。馬克白拾起兩具，班科戴上一具，然而當馬克白對班科說：「你子孫世代為王」時，班科立即脫下面具交給馬克白。最後馬克白拿走三面鏡，帶回城堡，等同於把女巫的靈也帶回家，注定此後女巫對馬克白的操控力量無處不在無時不有。爾後他受馬夫人的激勵，決定當夜謀殺鄧肯。他把面具遞交給馬夫人，兩人著面具同時離開。呂柏伸讓兩人穿著同款式的白衣黑外套，勾勒出狼狽為奸的畫面，這是他們僅有的兩人同行。兩人同時擁有女巫的加持，夫婦合作無間，妻子備酒灌醉國王的護衛，先生刺殺鄧肯之後，妻子再做善後工作。

然而呂柏伸並沒有讓馬克白成為一個完全缺乏個人意志的人，馬克白拿起沙地上的面具，即表示這是他的選擇，是他的慾望選擇了女巫所指引的路。遞交面具給馬夫人，只是邀請馬夫人同行，希望在他脆弱時拉他一把。然而一旦戴上面具，他們就形同慾望的俘虜，再也難逃女巫的掌中心。女巫的魔力，在馬克白殺了鄧肯之後又發揮了功效。馬克白手持刀子倉皇出現，告訴馬夫人已殺死鄧肯，馬夫人開心

地笑，馬克白卻心存恐懼地喃喃訴說聽到模糊難辨的聲音，此時三女巫匍匐前行，此起彼落的句子：「不能睡，不能睡，馬克白將睡眠殺死了。」<sup>3</sup>形成強而有力的合聲，配合橘紅燈光，把馬克白心中的恐懼圖像化，形成一幅憾人的畫面。原劇由馬克白說出的句子，在《女》劇裏由女巫代替，則更強化女巫對馬克白的影響力。原劇馬克白弑君之後的惶恐和自責，在此卻轉成女巫笑看馬克白受苦的情節。馬克白聽到重重的敲門聲時，狂亂嘶吼：「這什麼手，挖我的眼睛」，之後無力地跌坐地上。此時光影在紅色稻穀上製造波濤效果，充分表現馬克白惴惴不安的心情。這是《女》劇裏極其細膩的處理方式，強化馬克白難以逃脫被女巫掌控的命運。

馬克白從幽靈的預言，得知任何女人所生的人皆無法傷他，然而當勃南樹林如排山倒海而來時，馬克白方知自始至終被女巫玩弄於股掌之間。呂柏伸讓三女巫腳踩高蹺手捧馬克白的盔甲戰袍而來，此乃為見證馬克白的死亡，更明示他的命運完全操控於女巫之手。呂柏伸將此景處理得氣勢磅礴，由布幕燈光投射出的龐大影子和夾於高蹺上的樹枝隨著戰鼓節節逼近，無論在視覺或聽覺上，皆醞釀出一股萬軍臨城銳不可當的氣勢。女巫現身後將手上的戰袍和劍交給馬克白，馬克白就在女巫面前被麥道夫親手殺死。

從女巫撩撥他的野心、遞刀給他、看他無法安眠的痛苦煎熬、再給一個模糊難辨的預言，到賜給他戰袍、親眼見他死於麥道夫的劍下，無非告訴觀眾這幾乎都是女巫所主導的戲，而馬克白只是受制於人的玩偶。這場男人與女人的戰爭，讓馬克白做了一場虛幻的美夢，其間嘗盡憂懼和惶恐，最後死於非命。此戰爭也透露凡間的女人，縱使強悍如馬夫人者，仍無法和野心勃勃的男人共創時局，其下場彷彿墮入無間地獄，等待她的是永無止盡的折磨。而凡間的男人也不敵來自幽靈世界法力無邊的女人，女巫樂於看見的是讓他的野心發酵，再引導他走向自我毀滅之途。

呂柏伸處理馬夫人夢遊的場景，也深化馬克白缺乏其自主性的弱點。他刪除幾個場景，因此原劇的某些對話所表現的重要內涵隱而不見。原劇的馬克白殺了鄧肯

<sup>3</sup> 為了方便閱讀，文章裏的《馬克白》和《女巫奏鳴曲·馬克白詩篇》的引文，皆根據呂健忠的譯本。但《女》劇的台語引文將另附於注解中。「Be tang 睏—a! Macbeth ka 睏眠 thai 死—a!」（台南人劇團 2003 年，8）

之後，聽到無法睡眠的喊聲，是發自他內心最深層的恐懼，馬夫人卻代替他承受夢遊之苦。馬克白雖受煎熬，讀者和觀眾不難想像馬克白必然也無法得好眠，然而當他嗜殺成性之後，反而練就了一身的膽。

當他獲知馬夫人身亡時，他冷靜以對的態度則說明他已習慣於人生充滿變數的無形暴力，和之前動則受驚嚇的馬克白已是不可同日而語。當他聽到淒厲的哭聲時，他說：「我幾乎忘了恐懼的滋味……現在餵飽了恐怖……熟悉了殺人的念頭，再也嚇不到我。」（呂健忠 299）馬克白從一個「想要出人頭地」，但是也「想要光明磊落」；「不想要詐，卻想非分贏取」（呂健忠 111）猶豫不決的臣子，到「膽氣飽滿，不因恐懼消，自有主張，疑慮無法動搖」（呂健忠 289）的國王。我們看到他的變化和成長，也看到他無奈地接受既定的宿命，他認為總會遇到「歸塵的路」，乃說明對於死亡，他可以坦然接受了。諷刺的是，馬克白的成長竟是走向死亡的旅程。但在見證馬克白的死亡之旅時，我們看到一個擔驚受怕的男子轉化成爲「要戰到皮肉片片裂開」的英雄特質。與之相反的是，《女》劇的夢遊一景，卻明顯暗示馬克白驚怖畏縮無法面對逆境的心態。

《女》劇的馬克白殺了鄧肯之後，三女巫匍匐而來，對馬克白吟唱「不能睡」的和聲劃破夜空不絕如縷。馬夫人踩著高蹠，目瞪虛空頻頻洗手時，裙襬下是另一雙做洗手動作的手。馬夫人脫掉蓬裙離開，隨之幾聲淒厲的叫聲混和笑聲和打哈欠的聲音之後，馬克白從裙擺出來，似乎是被惡夢驚醒。顯而易見，馬克白也和馬夫人一樣日以繼夜地洗手、夢遊。雖然《女》劇的馬克白也說他幾乎忘了恐懼的滋味，然而由演員沉重的腳步在沙地上拖曳而行的動作及痛苦的呼喊，觀眾仍可感受馬克白的憂懼心情。馬克白心中仍充滿驚恐，似乎對所面臨的困境疑惑不解。和原劇淒厲的哭聲不同的是，《女》劇的哭聲混雜笑聲及哈欠聲，正是女巫再次展現其掌控力的最佳例子。她們剝奪馬克白「人生筵席的主要補品」的睡眠之後，笑看他心生狂亂，最後走向終局。

曾導過《馬克白》的英國導演克拉克（Edward Gordon Craig）對馬克白的詮釋頗能貼切地表現《女》劇馬克白的行爲。他說馬克白：「行動時，卻像個夢遊者……他就像個被判了死刑的人，在臨刑的早晨他突然醒悟了，在他這種突然不意的醒悟



中……他只了解事實的表面意義。……他對自己夢境的意義始終困惑不解。」（Craig242）另一學者也持相同看法，馬拉（Giulio Marra）認為馬夫人的夢遊預示馬克白的行為已分成兩半，一半有意識的生活，另一半則是夢遊式的沒有知覺的生活（Marra186）。呂柏伸和英國導演及學者似乎英雄所見略同，他們皆視馬克白是被命運捉弄的受害者，一個缺乏個人意志、容易受蠱惑的野心家。然而如果我們再檢視《馬克白》和《女》劇的不同，比較馬克白和馬夫人面對死亡的態度，也許對此三位的詮釋將有不同的意見。

原劇的最後一景由梅爾康透露馬夫人死於自殺，她選擇結束生命換得永遠的平靜。而馬克白面臨四面楚歌時卻拒絕自我了斷，縱使得知麥道夫乃非女人所生，他也悍然拒絕投降。他要保留軍人的本色，而不願「趴在梅爾康小子的跟前吻泥巴，任由群眾的詛咒來圍剿。」（呂健忠 313）這位覬覦權勢的屠夫最終仍以軍人之姿臥倒沙場。相較於馬夫人之死，馬克白對生命的態度更能凸顯其軍人般的強韌意志。經過多次的殺戮，馬克白的生命態度已然不同，他再也不是馬夫人所形容的：「想做一輩子自己心目中的懦夫」（呂健忠 129），更非缺乏個人意志的「夢遊者」。而馬克白對麥道夫說的：「我的靈魂負荷你的血已經是太多了。」（呂健忠 311）也說明馬克白屠殺麥道夫全家的愧疚之情。馬克白並未幡然悔悟，然而他尚存的良知卻讓我們對他因此受苦而寄予同情。

馬克白雖然受誘於女巫，莎士比亞仍讓他保留自主性，因此當他困於忠與不忠的煎熬時，我們看到一個受苦的心靈，馬克白猶豫掙扎的背後，實存良心的鞭笞，而一旦馬克白果敢行動後，他的意志，更具體的說，他的野心已超越其良心。此意志讓他勇於承擔後果，雖知大勢已去，也寧願戰死沙場而不願苟且偷生。因此，馬克白並非如克拉克所言，是位完全不了解事情真相的「夢遊者」，也非馬拉所形容的過著沒有知覺的生活，更非如呂柏伸所詮釋的完全受女巫主宰的受害者。

#### （四）女巫的象徵意義

《女》劇保留馬克白奮戰迎敵的勇氣，卻讓女巫處於主導地位，無論以馬夫人現身，或以本尊的聲音和身形貫串全局，都是女巫的意志凌駕一切的表徵，馬克白

只是女巫遂行其志的犧牲者。原劇裏驍勇善戰卻殘酷不仁、偽善虛矯卻精明多謀、遲疑不決卻處心積慮多面化的馬克白，在《女》劇裏轉化成一個徒有野心卻缺乏個人意志的扁平人物。原劇猶豫但剛強的馬克白消失了，取而代之的是常處於痛苦呻吟、哀號求救、軟弱無力的可憐人。原劇馬克白的痛苦隨著野心的膨脹而增加時，我們同時也看到他善於偽裝和殘暴不仁的面貌，而《女》劇的馬克白卻只有無盡的哭聲和無謂的手勢。

呂柏伸以形式化的手勢處理馬克白和馬夫人的心理狀態，不但無法強化角色的心理變化，反而將角色勾勒成徒具虛形卻缺乏實體的影子人物。尤其原劇洞窟一景，莎士比亞讓女巫獻舞，以慰馬克白得知班科後代將繼其王位的驚愕心情。《女》劇卻讓馬克白在驚恐之餘，隨著女巫嬉戲，做採天上星星之態，馬克白頓時成了被成人威脅之後再獲糖吃的小孩；他不再是亟於保疆護土的竊國之君，而是唯命是從、任人擺佈的無知孩童。

呂柏伸將女巫提升為整齣戲的主導者，除了強化女性與男性的戰爭之外，是否另有詮釋空間呢？呂柏伸頗具巧思地以紅色稻穀鋪成蘇格蘭征伐不斷的戰場，不但凸顯血流成河的意象，同時也醞釀出詭譎的氣氛。此非人間，而是幽冥世界。行於其中的人物，無論是興風作浪的女巫或貪婪權位的馬克白或野心勃勃的馬夫人，都是受制於無處不在、無時不有的死亡陰影。連自比看守地獄之門的門房也感受這股沛然莫之能禦的力量。

門房的獨白乃隱射馬克白弑君之後形同進入地獄之門。兩位論者繆爾（Kenneth Muir）和庫森（Linda Cookson）指出門房開門情節，出自一位門房瑞波德（Ribald）為耶穌開地獄之門、清理地獄黑暗勢力的典故（Muir xxvi；Cookson24）。《馬克白》門房的出現乃為呼應麥道夫的敲門聲，有迎正氣入城堡發現陰謀的隱喻。《女》劇少了此情節，讓門房回應無人的敲門聲，又飽受幾個無形拳。正義之氣進不了因弗內斯城堡，反而更增添恐怖氣氛。最後門房在一陣煙霧和一道白光中，隱入象徵地獄之門的小木櫃裏，則具體地暗示有一股幽冥勢力已籠罩城堡，也隱約指出馬克白不見天日的未來，此乃呂柏伸又一頗具創意的呈現。

艾羅唯（D. R. Elloway）認為門房看守鬼門關是總結鄧肯遇害的死亡之舞，因

爲此城堡就是地獄，而地獄是人爲自己開闢的心靈狀態（呂健忠 152）<sup>4</sup>。呂柏仲將此心靈狀態具象化爲充滿野性的紅色流沙，再配合波濤式的陰森紅光，形成一股神秘幽微的氣氛流動於全劇，支配整個劇情的發展。此幽冥勢力，纏繞劇中所有的人，女巫只是此幽冥勢力的實行者。尤其呂柏仲仍讓黑可悌成爲懲罰馬克白的女巫之首，可見女巫在《女》劇裏，並非如學者所言是「被污名化或被排擠的知識女性象徵。」和原劇一樣，她們被具象化爲馬克白幽黯慾望的表徵，一個不滿於現狀，隨時想逸出軌道的叛逆行爲。不同的是，原劇的馬克白面臨誘惑時，雖然慄慄危懼卻也行事獨立、慷慨激昂，而《女》劇的馬克白卻是俯仰由人、任人擺佈。

## 四、《女》劇 2003 年和 2007 年版本的比較

### （一）2007 年版刪除黑可悌的影響

2007 年台北版的《女》劇大致保留 2003 年版的劇情，唯獨刪除黑可悌角色。表面上刪除此角對劇情的影響似乎微乎其微，然而詮釋的角度則爲之改變。黑可悌所暗示的懲罰力量削減之後，正反兩面勢力則清楚地被劃分爲二。由梅爾康帶領的男性權力集團是正義及救贖的代表，和由女巫及馬夫人所代表陰暗及破壞的女性勢力形成強烈的對比。如此則不免落入前文所述學者對莎劇分析的二元論，甚至周慧玲質疑 2003 年版以女巫爲題的意圖也適用於此。尤有甚者，呂柏仲在 2007 年台北版本更強化女巫和馬夫人不動聲息的串聯關係，讓馬夫人和三女巫沆瀣一氣。此版本由姚坤君獨飾馬夫人一角，另三位演員分飾三女巫，演員的調度比 2003 年版本更自由，呂柏仲則利用幾個場景讓馬夫人和女巫有更多的互動，也因此更彰顯她們互相掛勾的意圖。

馬夫人接到馬克白的簡訊後，耳聞女巫的唱和聲，馬夫人隨即呼喚女巫出場。她命女巫去掉她的性別，讓她全身洋溢最惡毒的凶性，之後和女巫嬉鬧一陣。另外，

<sup>4</sup> 此句參考呂健忠之譯注 1-2。

宴客前，馬夫人氣憤難消，抱怨雖已完成願望卻從此心神不寧；三女巫則為她點燃煙斗，安撫她的情緒。然而耳聞馬克白進來的聲音時，馬夫人揮手示意女巫離開。如此露骨的手勢，則明示馬夫人和女巫的關係匪淺。馬克白獨自實行暗殺班科的計畫時，馬夫人似乎和女巫們也暗自另組一個團體，形成兩個敵對陣營，比之於 2003 年的版本，則更凸顯男性和女性的角力賽。《馬克白》刻意模糊成曖昧不明、神秘幽微的灰色地帶因此消失殆盡。而且 2003 年版《女》劇的女巫象徵馬克白不滿於現狀的叛逆行爲也消聲匿跡，2007 年台北版的女巫成爲名符其實摧毀馬克白的陰謀者。

## （二）舞台空間之比較

2007 年台北版的全新舞台設計，也傳達了和 2003 年版截然不同的詮釋空間。2003 年版的風格派場景，其空間安排雖缺少變化，但因導演調度得宜，反而製造一股幽幻迷離、神秘詭譎的迷人畫面，再輔以現場音樂的助陣及投影的效果，形成時而氣勢磅礴時而晃晃悠悠交錯無間的氛圍。尤以紅、橘、藍燈光的巧妙配合，及投影效果的輔助，讓舞台瞬間成爲血腥的戰場、鬼魅的叢林及陰森的城堡。一個簡單的平台，卻因稻穀的流動性，讓行於其間的人物，踏出沈重步履，也因揚起的灰塵，製造出硝煙瀰漫和戰鼓頻催的氣氛。然而 2007 年台北版以線條清晰的場景，取代 2003 年版的寫意畫面，而枝桠結屈但明淨清爽的戰場，也取代紅沙滾滾、煙霧迷漫的蘇格蘭荒地。2003 年版充分表現《馬克白》野性美的特色於新版隱然不見，而其間最引人入勝的神秘性也隨之遁形。

然而 2007 年台北版以屏風拉門及樓梯形成的多層次空間，則爲劇中人物的關係增加其複雜性。屏風拉門內是私密空間，也是最黝黯的世界；馬克白和馬夫人的纏綿、馬夫人和女巫的嬉戲及馬夫人脫離不了夢遊之苦，皆發生於此私密空間。而樓梯上面卻是充滿血腥暴力的世界，鄧肯及兩個侍衛被謀殺，三女巫持刀下樓，讓馬克白更覺驚恐，這些隱密的空間透露出不可告人的秘密。那張床是罪惡的淵藪，例如馬夫人於床上收到馬克白報告女巫預言的簡訊之後激起殺機；它也是生命終結的墓地，例如收場時馬克白竟然死於那張床而非戰場，這可能是對《馬克白》史無前例的詮釋。馬克白見麥道夫闖進寢宮，卻坐在床上不願迎戰。呂柏伸在此爲女巫加

了一句台詞：「起來」，馬克白於是乖順地站起來迎戰麥道夫，最後馬克白在一陣混亂打鬥中死於非命。顯而易見地，新版的馬克白連死亡臨頭，仍得依賴女巫的激勵才勉強應戰。

呂柏伸在 2003 年版本，讓馬克白走向死亡的速度緩慢下來。觀眾看他在舞台上從容著軍裝之後，把劍插入沙堆裏形成十字架，等同於為自己掘墳，這是他聽命於女巫的主導而自食的惡果，也是他對自身生命的最大歎息。到了生命的盡頭，至少可為自己挖掘一處安息之地以祭拜自己。2003 年版雖然減損了原劇馬克白的自主性，但結尾仍為他保留了剛強的英雄特質。而 2007 年台北版則徹頭徹尾地把馬克白形同女巫的俘虜，成為有勇無謀、缺乏個人意志的暴君。甚至讓馬克白成為女巫捉弄取笑的對象。終場前女巫大聲尖叫及瘋狂的笑聲，更凸顯馬克白為人作嫁白忙一場的荒謬。在她們的眼裏，馬克白更像個任人擺佈的傀儡。

### （三）演員的演出效果

2003 年版的馬克白由專擅舞蹈但初次演戲的演員擔綱，足見呂柏伸的勇氣和冒險精神。遺憾的是，這位肢體柔軟但演技生嫩的演員，不足以表現馬克白陰險但多面個性的英雄特質。而且其形式化的表演，因為過多沒有意涵的手勢，不僅無法表現角色心裏的變化，也阻礙觀眾了解劇情的發展。甚且，演員模糊的發音，讓觀眾只聞其痛苦的哭聲及憤怒的吼聲，卻不知其心理千絲萬縷的變化，殊為可惜。

2007 年台北版除保留 2003 年版的黃怡琳之外，演員組完全更新。由蔡柏章擔綱的馬克白，較之於 2003 年版，顯然多了沉穩和細膩的表情變化，但和演技極度外放的姚坤君配戲，則「馬克白」相形氣弱不少，似乎一開始這場女人與男人的戰爭，結果早已分曉。2007 年台北版趨於寫實的表演，因為捨棄多餘的手勢和肢體語言，又因演員的台語發音能力勝於 2003 年版的演員，也算幫助觀眾進入莎劇的世界。莎翁雖未明言馬克白的年紀，觀眾卻可由劇情和角色的心理變化，猜測身經百戰和嘗盡人生高潮起伏的馬克白，絕非是個缺少人生歷練的年輕人。因此《女》劇的馬克白由二十多歲的演員擔綱，觀眾只見其稚嫩，卻看不到其城府之深，而演員是否能表達出馬克白的全貌，則不免令人持保留態度。相較之下，蔡柏章於《哈姆雷》所

飾演的哈姆雷則更稱職且迷人。

#### （四）延伸的劇場問題

演員和觀眾趨於年輕化的現象，是台灣劇場不辯的事實。可以想見呂柏仲挑選年輕演員是基於不易找到中生代的演員。年輕演員容易吸引年輕觀眾，劇場為了吸引這些支持者，作品也容易趨於年輕化，兩者之間成了無始無終的循環問題。與歐洲劇場比較，台灣劇場充斥年輕人的現象特別顯著。當然年輕化的劇場活力充沛，有其不可忽視的優點，但戲劇內容也因此顯得輕盈而乏厚實。《馬克白》是莎翁的四大悲劇之一，所呈現的是殺機重重、驚心動魄的沉重世界，也處理詭譎莫辨、如夢如幻的神秘氛圍，那是超越理性和感性的混沌狀態。

2003年版的《女》劇以風格化的舞台背景，烘托出原劇裏的神秘氣氛，這是導演及幕後劇組極其成功的創意表現，《女》劇最吸引人之處，乃在於導演擅於掌握原劇裏殺戮不斷、物慾橫流的野性美。可惜的是發音不清晰的演員、過多程式化的手勢及經過刪節的劇情，減損了其悲劇厚重的力量。我們雖然不必同意英國導演克拉克的觀點：「對偉大劇作的任意刪節並不是文明的標誌，它是極端野蠻的表現。」（Craig242）也不必要求「訓詁學」（鴻鴻語）式的莎劇內容，但是保留其悲劇精神卻是對莎劇的真正理解。英國另一導演彼得·布魯克（Peter Brook）則說：「戲劇需要永恆的革命，然而不負責任的破壞卻是有罪的；它會產生強烈的反作用和更大的混亂。」（王婉容 116）布魯克以導莎劇聞名，他多次刪節莎士比亞的劇本，引起一些攻伐，但其頗富創意的劇場美學及對莎劇的充分掌握，更為他贏得美譽。

因此刪節莎劇內容並非是不可碰觸的地雷，觀眾在乎的是刪節之後的內容。2007年台北版的劇情雖和2003年版大同小異，但是因為導演刻意讓表演內容輕盈化，劇中呈現許多令人捧腹的內容，因此觀眾的笑聲不絕如縷，這是筆者所見最具喜感的莎翁悲劇。台灣的劇場觀眾常在不當時機發出笑聲也是不爭的事實，因此不禁懷疑是否導演有意討好年輕觀眾，亦或這才是習慣聽到笑聲的台灣觀眾所期待的，這可能又是個雞生蛋的無解問題。然而就娛樂觀眾而言，這是一齣很討喜的作品，劇中幾個笑點，皆可見導演和演員的巧思，這可能是年輕演員才能達成的效（笑）果。

台南人劇團的文宣強調，該團特別策劃「西方經典台語翻譯演出」計劃，乃為「型塑本土獨特的表演風格，並開拓台語文學劇場的嶄新風貌。」（台南人劇團 2006：59）《女巫奏鳴曲·馬克白詩篇》是繼 2001 年的《安蒂岡妮》之後此系列的第二齣作品，之後尚有 2004 年的《終局》和 2006 年的《利西翠姐》。若欲探討「本土獨特的表演風格」，其中的問題錯綜複雜，有賴另文詳細討論。然而比較之下，《安蒂岡妮》和《利西翠姐》所呈現的本土性表演，反而是《女》劇所欠缺的。因此《女》劇的表演風格，是否如該團文宣強調的本土性，則有待商榷。至於「開拓台語文學劇場的嶄新風貌」之意圖，則應被肯定。呂柏伸以國語搬演的《哈姆雷》，最吸引人的台詞竟是由演員甲所講的一小片段台語台詞。由黃怡琳擔綱的演員甲，以精準無誤、韻律優美的台語，將特洛伊王后賀秋芭親見其夫普來安死於敵人之手的畫面，如泣如訴地表達出來，是一場令人動容的演出。以此為例，讓莎劇的角色講台語，是值得鼓勵的嘗試。遺憾的是，《女》劇以台語演出，卻呈負面的效果。

呂柏伸認為「莎劇與希臘悲劇一樣，都是聽覺的戲劇。就像中國戲曲，觀眾是去聽戲，而不是看戲」（紀慧玲 A12），可見呂柏伸希望提供一個滿足觀眾聽覺享受的演出。周定邦逡譯的台語版《馬克白》，就文辭而言，其譯辭用字典雅，優美動聽，大致保留莎劇音樂性之美。《女》劇的台語絕非呂柏伸所言的「現代化、口語化」，因為句中仍保留古典台語的音樂性，頗能貼近莎劇典雅的無韻詩句，卻是現代觀眾頗覺吃力的挑戰。2007 年台南場的座談會上，呂柏伸回答觀眾抱怨劇中角色台語難辨的困擾時，認為觀眾低能的台語能力必須為此負責，乃明示觀眾聽不懂台詞，和演員的咬字能力似乎無關。然而如此文雅的台詞在 2003 年版，由不擅台語而又演技稚嫩的演員擔綱，句中鏗鏘有力或婉轉迂迴的語彙只成了語焉不詳、模糊不清的語音。觀眾只是看了一場虛光幻影的表演內容，而非聽到一齣表現「莎劇獨特的語言魅力」之戲。學者指出莎劇引人入勝的華美台詞對任何演員而言，皆是嚴苛的考驗；歷史上許多演員因無法適度表達其詩句而失敗者屢見不鮮（Brockett190），因此要求台灣演員精準無誤地唸出莎劇台詞，也許略顯嚴苛。然而台灣導演以台語韻文力求保存莎劇詩句的韻律美，為台灣觀眾提供另一個欣賞莎劇的角度，仍是台灣觀眾最大的期待。

其次，過度重視視覺的美感，一直是台灣劇場也是全世界劇場的趨勢。精緻絕美的畫面喧賓奪主，反而讓演出內容相形見绌。呂柏伸以聲音與視覺見長，的確為台灣觀眾提供令人耳目一新的劇場語彙，但是若能對文本做鞭辟入裏的研究，提供觀眾值得深思和回味的戲劇內容，搬演莎劇才有其意義。賴聲川語重心長的感慨：「只有在全然了解莎士比亞作品的文化共識下，這樣來談『顛覆』或『嘲諷』莎士比亞，才會有會心一笑的諷刺效果」（傳裕惠 2003a：39），則值得我們深思。如果能掌握莎劇的精髓，不必依賴華麗的畫面，相信亦能打動觀眾。也許 2007 年底來台的法國「陽光劇團」的例子值得台灣劇場借鏡。其長達六個半小時的《浮生若夢》，不以美侖美奐的畫面炫人眼目，而誠懇踏實地演出人生諸多片段，其詩意集錦卻深深觸動觀眾的心靈。

## 五、總結呂氏的成就

呂柏伸是台灣導演中活力最旺盛者之一，孜孜矻矻於一年二至三齣戲的演出，而其作品皆在水平之上，此乃結合其才智及多年努力的成果。呂也致力於青年劇場的推行，甚至由 2006 年起，更努力投入尋找青年劇作家的徵選工作。無庸置疑，呂柏伸對台灣劇場的耕耘值得肯定，尤其以台語重新詮釋莎劇的意圖更應鼓勵，然而我們更期待呂柏伸能提供觸動台灣觀眾心靈的莎士比亞悲劇。雖然當亞瑟·米勒的《推銷員之死》呈現一個別於古希臘及莎士比亞的現代悲劇英雄故事之後，亞里斯多德的悲劇英雄定義已被重新修訂，而二十一世紀的台灣劇場也可以接納不同的莎劇詮釋內容。然而悲劇所以感人，乃在於劇中的英雄面對逆境時所表現「心思不能言，腸中車輪轉」的心聲，其內心糾葛所呈現的多層次心理描繪，及面對不可逆轉的命運時所流露勇於擔當的生命情懷。這種鬱鬱纍纍但也豪氣萬千的厚重感正是悲劇迷人之處。

如果現代版的莎士比亞悲劇，笑聲多於歎息，輕盈取代厚重，悲劇英雄的自主



性特質杳而不見蹤跡，我們不禁懷疑如此詮釋莎士比亞的悲劇，果如學者所言：「不過是為了自己的創作標新立異，甚至作為一種凸顯自我的創作策略。」身為二十一世紀的導演，刻意凸顯自我，乃無可厚非，只要戲好看，對觀眾都是莫大的貢獻，這是呂柏伸對台灣觀眾的獻禮。然而一旦借用「莎士比亞」作品，則難免遭受放大鏡的檢查和嚴格分析評比，這是任何嘗試將經典作品予以現代化表演的導演，應該了然於心的。縱觀《女巫奏鳴曲·馬克白詩篇》的兩個不同演出版本，觀眾頗能感受導演的用心和源源不絕的創意，但是若能充分表現莎翁筆下多面向的悲劇人物個性，則應是台灣觀眾更期待的。

### 參考書目

- 《台南人劇團節目手冊——女巫奏鳴曲——馬克白詩篇》，台南人劇團，2003年。
- 《台南人劇團節目手冊——利西翠姐》，台南人劇團，2006年。
- 王婉容（2000），《布魯克》，台北：生智。
- 呂柏伸（2003），〈莎劇該怎麼搬演，才對得起那偉大的莎士比亞？〉，《台南人劇團節目手冊》，台南人劇團，頁1。
- 呂健忠（1999），《馬克白逐行注釋新譯本》，台北：書林。
- 許瑞芳（2001），〈台南人的安蒂岡妮〉，《台南人劇團節目手冊——女巫奏鳴曲——馬克白詩篇》），台南人劇團，頁4。
- 周定邦譯（2003），〈女巫奏鳴曲·馬克白詩篇〉，《台南人劇團節目手冊》），台南人劇團，頁1-15。
- 周慧玲（2003年7月），〈莎士比亞不是 Shakespeare〉，《表演藝術》，頁49-51。
- 紀慧玲（2003年5月22日），〈馬克伯講台語/古典優雅高等級：台南人劇團力薦莎劇文字繁複意象與音韻之美〉，《民生報，文化風信版》，頁A12。
- 傅裕惠 2003a：〈莎劇生根是時候了！〉，《表演藝術》，2003年5月，頁35-40。
- 傅裕惠 2003b：〈這真的是『莎士比亞』?!：談『莎士比亞在台北』藝術節〉，《表演藝術》，2003年5月，頁41-44。
- 顏元叔（1997），《莎士比亞通論：悲劇》，台北：顏元叔出版社，民86年。

- 戴雅雲(2000)·《做戲瘋,看戲傻:十年所見台灣劇場的觀眾與表演(1988-1998)》,呂健忠譯,台北:書林。
- Bastow, Anne Llewellyn.(1999) *Witchcraze: A New History of the European Witch Hunts*,《獵殺女巫——以女性觀點重現的歐洲女巫史》,嚴韻譯,台北:女書文化。
- Brockett, Oscar G. 胡耀恆譯(1974),《世界戲劇藝術欣賞》,台北:志文出版社。
- Brooke, Nicholas. (1990) *The Oxford Shakespeare: Macbeth*, Oxford: Clarendon Press.
- Cookson, Linda & Bryan Loughrey (ed). (1988) *Longman Critical Essays on Macbeth*, London: Longman.
- Craig, Edward Gordon. (1986)《論劇場藝術》,李醒譯,丹青圖書有限公司。
- Goddard, Harold C. (1987) *William Shakespeare's Macbeth*, Harold Bloom ed., New York: Chelsea House, pp. 5-38.
- Grant, Michael & John Hazel. (1973) *Who's Who in Classical Mythology*, London: Routledge.
- Hall, Peter. (2005) "Directing Macbeth", *Focus on Macbeth*, John Russell Brown (ed), London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul, pp. 231-248.
- Kennedy, Dennis. (1993) *Foreign Shakespeare*, Cambridge University Press.
- Long, Michael. (19989) *Harvester New Critical Introductions to Shakespeare*, New York and London: Harvester Wheatsheaf.
- Marra, Giulio. (1997) *Shakespeare and This "Imperfect World": Dramatic Form and the Nature of Knowing*, New York: Peter Lang Publishing.
- Muir, Kenneth (ed). (1992) *The Arden Shakespeare's Macbeth*, London and New York: Routledge.
- Palmer, D. J. (2005) "'A new Gorgon': visual effects in Macbeth", *Focus on Macbeth*, John Russell Brown ed., London and New York: Routledge, pp. 54-72.
- Ruickbie, D. J. (2006) *Witchcraft Out of the Shadows*, London: Robert Hale.
- Sallmann, Jean-Michel. (1998) *Les sorcieres, fiancées de Satan*,《女巫:撒旦的情人》,馬振騁譯,台北:時報文化。
- Stallybrass, Peter. (2005) "Macbeth and witchcraft" *Focus on Macbeth*, John Russell Brown ed., 2005, pp. 189-210.