

生者寄也，死者歸也：莎士比亞的諸幽靈*

林于湘**

中文摘要

莎士比亞藉《理查三世》、《居里厄斯·凱撒》、《哈姆雷》、《麥克貝斯》、《辛白林》五劇搬神造鬼，演述陰陽感應。把鬼魂寫進戲裡，目的與訴求何在？經常可見的那些沒有出現的、缺席之物，好比消失的場景、不在場的角色、沒有說出來的話語，反而往往更有力量，試圖拋出更重要的訊息，因此不說的比說的，還要來得通透。《哈姆雷》一幕一景，巡夜人巴拿都率先發聲，以一句朝向暗夜虛空中的驚天一問：「是誰在那裡」開場。「是誰」，口氣雖短，確是意味幽遠深長。本文由是也想詰問，那些遍布莎作中的「人間鬼事」，究竟有何隱衷？德希達魂在學乃本文主要理路依據，希冀透過微觀的理論視野，重新展讀莎文本，緊扣著幽魅纏繞邏輯、鬼魂意識滋衍出來的複雜議題，再探五部莎範典裡的志異論述，察考尚有研究潛力的「幽黯」地帶。

關鍵詞：德希達、解構、魂在論、幻魅書寫、鬼魂研究與莎士比亞戲劇

《戲劇學刊》第二十四期，頁 133-170（民國一〇五年），臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院
TAIPEI THEATRE JOURNAL 24 (2016) : 133-170
School of Theatre, Taipei National University of the Arts

收稿日期：2016.2.4；通過日期：2016.6.22

* 本文為科技部計畫「莎士比亞群鬼專題研究」之成果（計畫編號：MOST 104-2410-H-002-171-；計畫執行時間：2015年8月1日至2016年7月31日）。感謝諸位匿名審查教授為本文提供寶貴意見，特此致謝。

** 國立臺灣大學戲劇學系助理教授

A Study on Shakespeare's Ghosts

Yu-shian Lin*

Abstract

This project aims at an “unpacking” of Shakespeare’s texts by means of re-examining those “blurred areas,” if any, embedded inside and somewhat left unanswered. Since they are the subjects of my case analyses, I shall grope after Shakespeare’s “revenge plays” that arguably include three tragedies (*Julius Caesar*, *Hamlet*, and *Macbeth*), one chronicle play (*Richard III*), and one romance (*Cymbeline*) via an “uncanny” detour of “ghosting.”

“Apparition,” literally and figuratively, is related to the idea of “being haunted” or “remembering things past,” not unlike the concepts of “compulsion to repeat,” “involution and derivation,” “disjunction of time and space,” as well as “anonymity,” characteristic to theory of “hauntology” proposed by Jacques Derrida. Therefore, the Derridean approach will be incorporated into my paper as a theoretical foundation in the hope of strengthening my argument on the need to re-interrogate Shakespeare’s ghosts and the Bard’s particular writings on spectrality.

Keywords: Derrida, deconstruction, hauntology, the writing of spectralization, ghost study and Shakespeare’s plays

* Assistant Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

你的天性善良可佩，哈姆雷，才會對你父親如此地哀思，
 但要了解你父親也失去過父親，而那位父親也失去過他的父親……
 因為自然的常理是父親的死亡，從第一個死去的到今天過世的，
 它總是大呼：「勢必如此。」
 ——莎士比亞，《哈姆雷》¹

唯有從他者而來，並且必定藉由死亡。
 生存，無論如何總是經由那在生命邊際的他者而來。
 所謂異質性教導（heterodidactics），
 正是在內在疆界或者外部邊境、在生與死交會之間發生。
 ——德希達，《馬克思的諸幽靈：債務國家、哀悼之作與新國際》²

前言

二十世紀初中葉，西方學界刮起陣陣襲人陰風，挾帶而來的便是以莎氏「類聊齋」為主旨之可觀研究產值。摩爾曼（F. W. Moorman）〈莎士比亞的鬼〉（“Shakespeare’s Ghosts”）³以及羅傑斯（L. W. Rogers）《莎作裡的鬼》（*The Ghosts in Shakespeare*）⁴是其中犖犖大端者。而姚一葦、黃美序與朱立民亦分別撰文〈《哈姆雷特》中的鬼〉⁵、〈讀莎士比亞劇本最好糊塗些〉⁶、〈幽靈·王子·八條命〉⁷，為臺灣的莎士比亞「鬼魂研究」鳴鑼開道。本文擬重新蠡探莎作裡的「群鬼」（ghosts, apparitions, specters, or spirits）命題，考察莎翁筆下「鬼域風情」的徵象、隱意和「來自靈界彼端」的訊息如何被「這一頭」記錄、衍繹、再轉化為特殊的歷史判讀和文學敘述。從美學出發，而終於文化和歷史。從狹義「具象」的鬼，討論到廣義抽象的「幽靈意識」及「幻魅書寫」。特別是在後現代狂潮推擠下，不少學者重新拋出對歷史與人文的審美關照，以通透現實究竟何物，當中的許多看法對鬼魅風情之重又排撻而來、顛倒迷惑眾生，不無推波助瀾

¹ Shakespeare, William (莎士比亞) 著，彭鏡禧譯注：《哈姆雷》（臺北：聯經，2001年）。頁22-23。此為時任丹麥國王柯勞狄一幕二景的臺詞。另，此書亦為本文援引之中文版本。

² Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, trans. Peggy Kamuf. (New York: Routledge. 1993), p. xvii. 中文為筆者自譯。

³ Moorman, F. W. “Shakespeare’s Ghosts.” *The Modern Language Review* 1, 3 (April 1906), pp. 192-201.

⁴ Rogers, L. W. *The Ghosts in Shakespeare*. (Wheaton, I. L.: Theosophical. 1966).

⁵ 姚一葦：〈《哈姆雷特》中的鬼〉，《中外文學》第8卷第10期（1980年3月），頁112-115。

⁶ 黃美序：〈讀莎士比亞劇本最好糊塗些〉，《中外文學》第8卷第10期（1980年3月），頁116-118。

⁷ 朱立民：〈幽靈·王子·八條命〉，《中外文學》第14卷第11期（1986年4月），頁4-25。

之功。⁸合於時宜與否似乎不必要是談論怪力亂神、狐鬼魑魅話題的包袱和條件。本文分析個案為：《理查三世》（*Richard III*, 1592-1593）、《居里厄斯·凱撒》（*Julius Caesar*, 1599）、《哈姆雷》（*Hamlet*, 1600-1601）、《麥克貝斯》（*Macbeth*, 1606）及《辛白林》（*Cymbeline*, 1609-1610）。⁹在這五齣最是鬼氣逼人的戲中，劇作家給予那些逝者亡魂最突出且極具分量感和規模十足的表現，引人側目。¹⁰

《理查三世》、《居里厄斯·凱撒》、《哈姆雷》、《麥克貝斯》、《辛白林》五劇無一例外皆算復仇劇。復仇主旨如何鑲嵌入其中四部悲劇裡，已無須多言。有趣的是，就連傳奇愛情悲喜劇《辛白林》也套借了復仇題目——波斯休謨（Posthumus）：「報復！要報復！」（77）；貝拉里烏（Belarius）：「我只怕我們要遭報復了。」（130）；克羅頓（Cloten）：「不，豈只恨，我還要向她報復呢！」（108）（當然，復仇的語彙詞句雖說充斥《辛白林》，比較起來此處它更像是製造聳動效果的「假議題」，也像曇花一現的紋飾）。¹¹鬼魂出沒必會包裝進復仇劇外框，兩者有著相生相倚的關係。因為復仇表徵的就是「糾纏」（haunting）和「記住」的概念，是沒有開始、亦無終結、不斷折返、一再回來的重複循環的「套套學」（tautology；王德威譯法）。死亡，在活人與逝者微妙的距離之間套疊、游離、蟄伏、等待，從來就是關乎記憶以及如何回憶和被回憶，而非遺忘。除傳統外，挪用德希達（Jacques Derrida, 1930-2004）的語詞，復仇與鬼魂兩造的因果糾葛或可有新解。復仇是亡靈的自我哀悼。在法文裡「哀悼」總是雙重的：一方面它意指悼亡傷逝、排遣哀戚悲愴；另一方面哀悼同時也滋衍出抱怨、控訴、要求正義的分延意

⁸ 見王德威：《歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事》（臺北：麥田出版，2011年）。頁413。本文下半段的魂在論即在闡明並回應後現代浪潮輸出的鬼魂意識與幽魅現實。

⁹ 此處列示之作品年代排序，茲參考Bloom, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. (New York: Riverhead Books, 1998), pp. xv-xvii. 另，本文所引用之《辛》劇，中文版本乃一律採用Shakespeare, William（莎士比亞）著，方平、張冲譯：《辛白林》（臺北：木馬文化，2003年）；所引用之《居》劇，中文版本乃一律採用Shakespeare, William（莎士比亞）著，汪義群譯：《居里厄斯凱撒》（臺北：木馬文化，2003年）；所引用之《理》劇，中文版本乃一律採用Shakespeare, William（莎士比亞）著，方平譯：《理查三世》（臺北：木馬文化，2003年）；所引用之《麥》劇，中文版本乃一律採用Shakespeare, William（莎士比亞）著，方平譯：《麥克貝斯》（臺北：木馬文化，2001年）。之後援引此四書時不另加註腳，直接於正文標注頁碼。

¹⁰ 同為莎士比亞所關注並對之多有著墨者，理應囊括與鬼魂幽靈同為「異質」、「另類」、「他物」的超自然力量與神祕存有（supernatural forces），如：神明、仙子、妖、精靈、惡魔、怪物、巫覡之屬。然礙於篇幅，暫不在本文討論之列。

¹¹ 不過，如果再想到另一齣傳奇劇《暴風雨》（*The Tempest*）裡能夠呼風喚雨、遣使鬼神的大法師普洛士帕羅（Prospero）操縱魔術、引動船難，把一干塵世中人迷誘到他的詭幻島上的理由，便不難發現，「報復」也是他的初衷。普洛士帕羅：「我已顯了神通；我這些仇人一個個失魂落魄，目瞪口呆，再逃不出我的掌心了……如今我的仇人全都聽憑我發落。」（104-105, 122）。劇中，受外來的強者菁英、優勢文化支配宰制的弱勢住民、劣勢族群所產生的奴役／奴性與反抗相互推拉的「卡力班（Caliban）情結」也脫不開報復。卡力班：「你教給我語言，我得到的好處就是懂得了怎麼樣詛咒。紅瘟病毒死你，你教我說你們那種話！」（44）「他憑著妖法把這島從我手裡奪了去。要是大王肯替我出頭報仇……你就做這兒的新主人，我來伺候你。」（93-94）以《辛白林》和《暴風雨》兩例看來，傳奇劇裡攜帶「亦真亦假、非真非假」的復仇言論便不屬稀奇。

義。¹²不管是哀憤痛絕抑或譴責並且糾正不義，兩者都是魅靈將復仇欲念轉嫁寄付生者的背後推力與動能。

自1970迄2015年間，東、西約有九十一篇／本與莎翁說鬼相關的專書、論文集專章及期刊專著。其中五十一篇以《哈姆雷》為單一討論個案；九篇聚焦在《麥克貝斯》；五篇定錨在《哈姆雷》、《麥克貝斯》兩劇的對照；三篇一氣呵成地演述《理查三世》、《居里厄斯·凱撒》、《哈姆雷》、《麥克貝斯》多劇；兩篇一反常態，單挑《居里厄斯·凱撒》大書特書，最是與眾不同。論述主題方面也大致反映了莎士比亞靈異書寫研究的幾個趨勢和傾向：像是張瑛、肖穎、王榮、高旭、謝美生、張麗生、陳怡伶、裴卓士（Petros Dovolis）、東恩（John T. Dunn）的跨文化、跨疆域、跨科際、跨媒材的重創改編及東西比較閱讀之作。¹³張薇、楊麗娟、郭嚶蔚、趙衛東則從後學妖異情調的角度暈染經典。此類文章多在一定程度上帶進德希達的解構批評。¹⁴除此之外，也另有像江玉琴〈《哈姆雷特》的幽靈與流散文化的政治〉，藉由幽魅與人性的互動干涉、誘惑牽引，帶出雙重處境下的主體在面臨政治和文化認同時無可規避的離散身分。¹⁵或是如史蒂文斯（Catherine R. Stevens）的〈詭秘回映：反思《麥克貝斯》、《哈姆雷》、《居里厄斯·凱撒》中的鬼靈〉挑戰五官五感認知的精準性，以重思主體性。既然世界之為主體的張看（gaze）所構建並隨之滑動，遂令吾人一併響應看似牢不可破的現象世界實則搖搖欲墜的此類後學觀點。¹⁶儲湘君、黃智對哲學主旨的關注，特別熱衷於生死命題、本體論等

¹² 見Derrida, Jacques. *Politics of Friendship*, trans. George Collins. (New York: Verso. 1997), p. ix. 賴俊雄：《晚期解構主義》（臺北：揚智文化）。頁156-157。

¹³ 見張瑛：〈莎劇鬼魂在中國戲曲改編中的跨文化舞臺表現〉，《戲劇藝術》第5期（2015年），頁84-91。肖穎：〈身死恨未滅，魂魄動地來——《寶娥冤》與《哈姆雷特》中鬼魂意象比較〉，《文學與藝術》第1卷第12期（2009年），頁47。王榮：〈淺談元雜劇《盆兒鬼》與《哈姆雷特》中的鬼魂顯靈現象〉，《安徽文學》第1期（2008年7月），頁190-191。高旭：〈戲劇中的黑暗精靈——論《哈姆雷特》與《牡丹亭》的鬼魂戲〉，《攀枝花學院學報》第4期（2007年7月），頁51-55。謝美生：〈異曲同工相互媲美——談《麥克白》與《伐子都》劇中同用幻覺和鬼魂情節的不同藝術手段表現〉，《河北大學學報》第2期（2003年7月），頁43-45。張麗生：〈《寶娥冤》和《哈姆雷特》中的鬼魂形象比較〉，《鹽城師範學院學報》第1期（1995年），頁20-24。陳怡伶：〈「留下，幻覺！」：明治時期《哈姆雷特》詮釋中縈繞記憶之日本鬼魅〉，《小說與戲劇》第24.1期（2014年12月），頁73-103。Dovolis, Petros. "Specters, Memory and the Politics of Culture: Encountering Ghosts in William Shakespeare's Hamlet and Pedro Almodovar's Volver." *NTU Studies in Language and Literature* 24, 12 (2010): 25-48. Dunn, John T. "Scoring for the Specter: Dualities in the Music of the Ghost Scene in Four Film Adaptations of Hamlet." Diss. (Texas: University of North Texas. 2002).

¹⁴ 張薇：〈莎士比亞「幽靈」的變遷〉，《上海師範大學學報》第1期（2015年），頁122-131。楊麗娟：〈從鬼魂說起——《哈姆雷特》重讀〉，《外國文學研究》第4期（2013年），頁73-77。郭嚶蔚、趙衛東：〈延異、在場、蹤跡化——德里達《馬克思的幽靈》解讀〉，《北華大學學報》第2期（2009年），頁112-117。

¹⁵ 江玉琴：〈《哈姆雷特》的幽靈與流散文化的政治〉，《漢語言文學研究》第3卷第1期（2012年3月），頁101-106。

¹⁶ Stevens, Catherine R. "Uncanny Re/flections: Seeing Specters in *Macbeth*, *Hamlet*, and *Julius Caesar*." <http://www.northernrenaissance.org/uncanny-reflections-seeing-pspecters-in-macbeth-hamlet-and-julius-caesar/>. (accessed January 10, 2016).

的形上叩問。¹⁷與儲、黃二人觀點殊異，瓦森（Robert N. Watson）宣揚了另一種末世紀的領悟。從恐懼否定死亡到放棄靈魂信仰並且承認悅納死亡，揭櫫死亡意義的辯證和文明存續問題之探尋，衍生出對人類除奢望肉身不死外，繼之以渴求各種形式，以及變向的不朽不再應許任何可能性的結論。¹⁸徐錫祥、吾文泉、李玲、曹萍從鬼魂造像寫起，直搗認識自我式的精神分析判讀。¹⁹陳秋玲、惠繼東、朱雲濤、洪增流、張光英借鬼喻人，由彼岸擺渡回到此岸，目的還在從文學之為現實反映論的角度再思劇作家靈異寫作的人文主義情懷及治世理想。²⁰與前述朱雲濤、陳秋玲等人強調回歸深化的人本思想和對基督宗教觀念的反叛持相左論調，有鑑於對啟蒙認識論的檢討，感喟科技理性之知造成的無明盲視，致使素來以改革前進力量自詡的現代性文明在二十世紀陷入空前的知識矩陣的迷宮，藍鐸（Aaron Landau）主張解決之道在重新青睞宗教知識，擁抱未知與幻魅現實所播散的天啟福音。²¹繆爾（Kenneth Muir）、歐士登（Norman Austin）、蓓兒賽（Catherine Belsey）則回顧十八世紀以前整個西方文壇的幽冥書寫和神魔玄怪想像的多重傳承、流行變遷與文化意涵。²²張光英、葛里森（Candace U. Grissom）、尼克遜（David H. Nixon）透過幢幢魅影、搬神弄鬼，宣說基本教義的衛道信仰，頌揚基督教之最後勝利。²³史密特（Kristian Smidt）〈莎士比亞的眾仙、鬼魅與幽靈〉指出，十七世紀的英國尚非一個告別諸神的年代，伊莉莎白與詹姆士一世時期對豔異幽麗的精神世界的悠然嚮往捲土重來，一時間風行草偃、上行下效，不乏如響斯應的各色文類齊放，使得莎作中陰鷲的幽魂紀事

¹⁷ 儲湘君：〈思索死亡、看見死亡：《哈姆雷》中鬼魂與骷髏頭的顯影〉，《中山人文學報》第32期（2012年1月），頁23-49。黃智：〈對生命終極意義的思考：《哈姆雷特》及《麥克白》中的鬼魂〉，《安徽文學》第11期（2008年7月），頁50。

¹⁸ Watson, Robert N. "Giving up the Ghost in a World of Decay: *Hamlet*, Revenge, and Denial." *Renaissance Drama* 21 (1990): 199-223.

¹⁹ 徐錫祥、吾文泉：〈《麥克白》主人公的悲劇心理〉，《南通大學學報》第3期（2005年），頁71-75。李玲：〈從《麥克白》和《哈姆雷特》看超自然因素的作用〉（雲南：雲南大學碩士論文，2015年）。曹萍：〈伊麗莎白時代戲劇中鬼魂產生的原因和分類〉，《巢湖學院學報》第4期（2002年7月），頁65-69。

²⁰ 陳秋玲：〈莎士比亞戲劇中的超自然因素〉（重慶：西南大學碩士論文，2008年）。惠繼東：〈論《哈姆雷特》與《竇娥冤》中的復仇鬼魂〉，《青海民族學院學報》第1期（2004年7月），頁59-61。朱雲濤：〈論莎士比亞劇作中超自然成分的思想根源及其意義〉，《南京師大學報》第3期（1999年），頁119-122。洪增流：〈論莎士比亞戲劇中的超自然描寫〉，《外國語文研究》第3期（1995年），頁61-65。張光英：〈莎士比亞悲劇中鬼魂描寫的作用〉，《寧德師範學院學報》第2期（1997年），頁59-61。

²¹ Landau, Aaron. "Let me not burst in ignorance": Skepticism and Anxiety in *Hamlet*." *English Studies* 82.3, 6 (2001): 218-230.

²² Muir, Kenneth. "Folklore and Shakespeare." *Folklore* 92.2 (1981): 231-240. Austin, Norman. "Hamlet's Hungry Ghost." *Shenandoah: The Washington and Lee University Review* 37 (1987): 78-105. Belsey, Catherine. "Shakespeare's Sad Tale for Winter: *Hamlet* and the Tradition of Fireside Ghost Stories." *Shakespeare Quarterly* 61.1 (2010): 1-27.

²³ Grissom, Candace U. "The Roles of Ghosts and the Scourges They Inspire in the Works of William and Shakespeare." Diss. (Huntsville: The University of Alabama in Huntsville. 2008). Nixon, David H. "The Ghost in *Hamlet*: A Cultural Approach." Diss. (Boca Raton: Florida Atlantic University. 1978).

稱不上異樣歷史、異端論述，也不算真正觸犯到尖諷敏感的禁忌。²⁴

從官方正統和高眉文化的立場說鬼，應該追溯到古希臘悲劇。哪怕相較羅馬，彼時鬼魂仍屬罕見，我們還是在艾斯奇勒斯（Aeschylus, 525-456 BCE）的《復仇女神》（*The Eumenides*, 458 BCE）和《波斯人》（*The Persians*, 472 BCE）中見到了它們的身影。²⁵鬼魂躍上西方戲臺，變本加厲地顯靈現身，嚴格說來要算緣起自羅馬哲人西尼卡（Seneca, 4 BCE-65 AD）。西尼卡啟開復仇悲劇的原型，也因此讓復仇悲劇的要件——鬼魂，粉墨登場。嗜血的西尼卡激發了早期現代劇作家的靈感，連帶催生復仇悲劇此一體例的傳承。²⁶復仇悲劇的範式在文藝復興時代特別流行，因之應運而生聳然失常的鬼陣森森，跟著也大受歡迎。²⁷從低眉文化和庶民文學的傳統來看，除了早有泛神論的自然觀這一脈淵源外，民俗學、地方誌和鄉野奇譚中的死魂靈亦自中世紀大行其道，從來不甘寂寞。²⁸乃至過了千禧年，帕奇絲（Diane Purkiss）和瑞斯特（Thomas Rist）等仍要撰文或是聲討或是擁護宗教宇宙觀底下的神鬼傳說。帕奇絲主張恢復直至二十世紀初凡談神論鬼必奉俗文學為正朔的因襲，而不要讓1980年代以降這二、三十年間的菁英文化視點以壓倒性之姿代言莎翁靈異敘事的論述模式專美獨攬在前。帕奇絲所謂的菁英論述，矛頭主要瞄準葛林布萊（Stephen Greenblatt）及其著作《煉獄中的哈姆雷》（*Hamlet in Purgatory*）²⁹所傳播的「移轉典範」。在新正統的角度下，使得莎劇中裝神弄鬼的鋪陳儼然成為輸出神學議程供作宗教論爭借題發揮的平臺。³⁰藉由鬼神說拉扯出宗教論辯的新正典也是與帕奇絲持相反論點的瑞斯特提倡的看法。除上述言及早已深深扎根博雅殿堂與民間土壤的各行鬼事，加上十八世紀以來經久不衰的文學志異傳統（the Gothic literature）加持，到魔幻寫實主義大行其道，和當代繁花盛綻的奇幻與科幻寫作元素推波助瀾，放諸1970至2015這四十五個年頭，西方的學術「鬼話」年年不曾銷聲匿跡。反觀臺灣與中國產出的鬼魂論述，卻分別出現過兩大階段的空白：一是1980至1994這段噤啞期間，另個空缺的時程則是1970到1980

²⁴ Smidt, Kristian. "Spirits, Ghosts and Gods in Shakespeare." *English Studies* 77, 5 (1996): 422-438.

²⁵ 《復仇女神》出現了克呂泰涅斯特拉（Clytemnestra）的鬼魂。《波斯人》則出現了阿托莎（Atossa）亡夫的鬼魂。

²⁶ 較知名的如英國文人托瑪士·紀德（Thomas Kyd）的《西班牙悲劇》（*The Spanish Tragedy*, 1589）。

²⁷ 文藝復興以降，鬼魂登場是除了毒藥、（政治）陰謀、權力傾軋、武打決鬥、暴力場面、謀殺、背叛、瘋狂、混亂脫軌的虐戀（如：亂倫、通姦）等復仇劇必備的腥羶色元素以外，觀眾最喜歡看的橋段。鬼魂的設定通常是對過去的錯誤、犯行進行預言，或要求一報還一報、一命抵一命的償債。見Kennedy, Dennis. *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance: Volume 1*. (New York: Oxford University, 2003), p. 513.

²⁸ Belsey, Catherine. "Shakespeare's Sad Tale for Winter: *Hamlet* and the Tradition of Fireside Ghost Stories." *Shakespeare Quarterly* 61.1 (2010): 1-27. 朱雲濤：〈論莎士比亞劇作中超自然成分的思想根源及其意義〉，《南京師大學報》第3期（1999年），頁119-122。

²⁹ Greenblatt, Stephen. *Hamlet in Purgatory*. (Princeton: Princeton University, 2001).

³⁰ Purkiss, Diane. "Shakespeare, Ghosts and Popular Folklore." *Shakespeare and Elizabethan Popular Culture*, eds. Stuart Gillespie and Neil Rhodes. (London: Bloomsbury, 2006), pp. 136-154. Rist, Thomas. "Religion, Politics, Revenge: The Dead in Renaissance Drama." *Early Modern Literary Studies* 9, 5 (2003): 4-20.

之間。1966至1976正好趕上了中國文化大革命破舊掃黑、捉妖打鬼的契機，與1960至1970年代末臺灣推動十大建設的改造進步年代時間上也有部分疊合。巧合者亦若是，海峽兩岸「有志一同」地容不得妖孽邪祟興風作浪、群魔亂舞。³¹不管是需要招魂或是務必伏魔祛魅，美學（超）現實總也擺脫不了與政治現實和文化理由的牽絲攀藤，輾轉纏結。

一、黑暗之心

王德威的〈魂兮歸來〉援用了晚明文人馮夢龍知名的話本小說集《三言》之《喻世明言》裡的一則醒惕故事〈楊思溫燕山逢故人〉為開場。小說裡早已幻化成清冷怨魂的鄭意娘曾幽幽嗟嘆：太平之世，人鬼相分；今日之世，人鬼相雜。王德威把意娘之語看成是中國古典魅異傳奇的重要母題也是他自己這篇文章的楔子，進而重詮成：遭逢亂世，人間墮落失格，天地正道崩潰離析，世情常理腐蝕瓦解，故國家園怨厲暴虐，精神原鄉淪喪棄守。於是乎各種逾越難堪、不可思議之事四下流竄蔓生。死生錯位，人鬼同途，曖昧交雜，詭怖慘淡，形如紅塵中悽惻感傷的輪迴夢魘。³²無論莎士比亞是否也在這樣一個頹廢陰翳、蒼涼靡麗、破敗劫毀的歷史情境底下創作，談玄道怪、以亂世為其寓言和寫作的養分材料、以末日迪啟作為他預感透視的奇觀蜃影、神人與鬼魔同道不分、混淆游離莫辨確是《理》、《居》、《哈》、《麥》、《辛》五劇的基調。

新與舊、光明與黑暗、進步與後退兩個世代、兩種維度接軌之交，正是「鬼魅」最活躍、騷動的時刻。十七世紀的歐洲自豪地邁入「現代世界」的發端，在乍然一嘗啟蒙之悟與現代性文明理性之光的同時，不免也帶到了理性光亮下的一道「陰影」。自然、神祕主義、迷信、野蠻、無知、蒙昧、幽黯、對神話的恐懼之屬，都涵蓋在這抹陰影之內。理性應該如何辨認、分析、研讀、察照，以便更有效地掌握、管理、控制、生產關於陰影的「知識」並且「書寫」陰影，成了另一個重點。神魔志怪的陰森幽魅、鬼氣迷離，等於是在世俗、理性、意識、經驗、主體、科學、靜態、同一均質、和諧與關閉之內，又再拉開另外一個向度，代表超理性、無意義、非邏輯、超驗、直覺想像、潛意識、夢境、異質、混雜、移動飛散、破碎斷裂、液態活絡、開放的能量。這一個中間世界（the middle world; in-between）也代表虛構的文本和異類的敘事性。神遊物外，劇作家從不掩飾地在寫作中大肆揮灑，坦露他對「跨界」、「逾越」和「冒犯」、「溢出」抱持無窮思考探究的濃厚興趣。幻魅作為莎文本裡那個因主流世界脫軌岔支而旁生歧出的平行世界、奇特魔性的異

³¹ 值得一提的是，隨著年歲推移，特定議題本就有其高峰熱潮和相對低迷的時令，因此「產值稀少蒼白」一說，似乎僅適用於印證「文本研究」的範疇。反觀舞臺製作層面，臺、中二地皆於1986年大張旗鼓，高調演出《麥克貝斯》，可謂依舊鬼影幢幢。非常感謝匿名審查委員悉心指正此點。

³² 見王德威：《歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事》。頁407-408，415。

色空間，便是絕佳證明。³³在那個被消音的喧騰世界裡，野性撒潑得以棲附，非理性質素和干擾叛亂的社會能量被強調凸顯，展開另一種複調的景觀。一定程度上，鬼魂與女巫、異教徒、瘋子、愚人、守財奴、乞丐、癲瘋病患、畸形殘陋者，甚至智者天才一樣有高度嫌疑，一樣超常非凡，具備邊緣特性，「適合」被裝進「愚人船」(the ship of fools)，隨水漂流。總之，愚人船裡搭載的，都是那些不管是在意識型態、思想、道德，還是在身體、心智、階級方面無法見容於體制的「異能者」以及「瑕疵之人」，都是要被賤斥、被驅逐出境、被遏阻、被限制的。他們危險；他們使人感受威脅、戒懼不安；然而又是他們供給娛樂和教育必備的材料。愚人船的優勢在於，它可能可以被監禁、被約束，可是卻永遠無法被徹底矯正、被順服，或被摧毀。³⁴它是克里斯多娃(Julia Kristeva)所崇尚的「父的律法」宰制失效、充滿不確定性、不可命名、無以言說的「母性空間」和「子宮間的雜語狀態」(chora)，³⁵鬼魅幻影的幽黯語彙、詩化語言亦為之管轄。是在這個意義上，我們試圖重新理解何以《居》劇裡卡修斯(Caius Cassius)會說：「我們父輩的精神已經死去，我們卻被母親的靈魂所統治，我們的重軛和苦難，顯示出我們缺乏男子漢的陽剛之氣。」(42)只要文明一息尚存，就有愚人船的需求。就算被吞沒，它也會變成鬼魂，文明的鬼魂。

二、魂牽夢縈：走過人性

相較魑魅魍魎在中國由來已久的複雜對應，³⁶鬼魂在西方相對單純許多。葛林布萊指出，莎作中鬼魄顯身通常有四層含義：一、預示災難禍殃將至的前兆。二、得以目睹其形者，必然已深陷瘋顛，或者瀕臨發狂。就算見到的是已逝至愛的魂靈顯像，必也是非理性的陽世人一廂情願的奇想幻覺。三、是為鬼魔假扮化身。惡魔經常佯裝成死去故人形象，在活人心中播種邪惡念頭，誘惑其墮落犯罪。四、提醒尚在陽間的至親，莫忘在陰冥

³³ 見Hallet, Charles A. & Hallet, Elaine S. *The Revenger's Madness: A Study of Revenge Tragedy Motifs*. (London: University of Nebraska. 1980).

³⁴ 愚人船概念參考Foucault, Michel (傅柯)著，林志明譯：《古典時代瘋狂史》(臺北：時報文化，1998年)。頁13-26。

³⁵ Kristeva, Julia. "Women's Time." *The Kristeva Reader*. (New York: Columbia University. 1986), p. 191. Moi, Toril (托里·莫伊)著，陳潔詩譯：《性別／文本政治：女性主義文學理論》(臺北：駱駝出版，1995年)。頁160。Chora一詞原為克里斯多娃特用來指子宮間性。但在其學說當中，子宮間性與母性空間常被拿來表達同一種概念，似可互通互換。而雜語狀態是一種在進入父系語言所表徵的秩序、穩定、模式、邏輯、規則、有效性、馴化、遏抑、單一真理支配之前，嬰幼兒所處的前伊底帕斯(pre-Oedipal)、尚不懂說話的肛門期、口腔期階段，只能聽由欲望、衝動、韻律、節奏、聲響之流主導，引動一種有如和母親身軀直接接觸、鏈接貼合的能動，而形成無意義、無邏輯、混亂、矛盾、叛逆、空缺、夢幻、語義滑離、倒反、否定性的「詩化語言」(poetic language)。母性空間此一永恆的經驗場所，源自人類胚胎早期與母體的緊密糾纏，卻不僅止受限於女體經驗或和陰性相關的概念。

³⁶ 見王德威：《歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事》。頁407。

受盡痛苦的死者。³⁷這也是老哈姆雷的魂魄拂曉臨去前，對兒子躁鬱不安的囑咐：「記住我」。總之，鬼魂的安排，是作者意在彰顯非理性和他異性的要素。莎劇裡那些經歷神祕經驗、被賦予見鬼的靈視能力，甚而能夠接收靈思、靈啟，擁有靈知者，好比能與鬼魂對話、對之所述的「真理」回應，如：哈姆雷、理查三世、麥克貝斯等人，皆形同將理性與非理性兩股勢力匯聚於一身。如此一來，更強化這類角色內、外在不同尋常的矛盾複雜性和衝突性。

有意思的是，莎士比亞本人就演繹過《哈姆雷》裡的鬼魂。根據葛林布萊說法，這是他演員生涯中演來最駕輕就熟的一個角色。³⁸嘉寶（Marjorie Garber）在《莎士比亞捉刀人：文學是為奇妙的因果》藉由重新檢驗一直以來圍繞著《全集》的執筆之手究竟誼屬何人的作者身分爭議著手，闡明倘使吾人奢望從劇本中殘留的蛛絲馬跡獲致答案，結果恐怕只會適得其反。原因無他，放諸莎士比亞劇作，非但無助於解開作家身分之謎的千古懸案，還在在坐實了透過作品中令人側目的各式美學手法，如變造、署名、意志、對女性身體的暴力扼殺、瘋癲，以刻意呈現「明顯的擦抹」（legible erasures）並「標出不在場」（present absences），是為有心的造假搞鬼（ghosting），³⁹強化了鬼魅書寫影影綽綽、陰陽難辨、朦朧晦澀的幽異特質。⁴⁰一個由幻魅主宰，穿鑿附會而成想像越域的言說，有如魍魎問影，以虛空應答虛空。

綜論之，《居》、《理》二劇對鬼魂的外形無有贅述，⁴¹最是輕描淡寫。《麥》劇裡鬼魂塑像是為凶手身不得安頓、心不得寧和的投射，「誠中形外」，因之鬼魂形貌特別陰慘傳神。至於《哈》劇，鬼魂變現以生前世人最熟悉的身姿形容，亦是它歷經人生顛峰最輝煌榮顯、最風光颯爽時一身甲冑武裝的扮相。一幕一景才敷演完何瑞修向馬賽拉形容所見鬼魂（12），一幕二景何瑞修再對哈姆雷仔細描繪（27），使得本劇成了對魂魄的外貌手勢、表情神態、與陽間人互動種種細節有最講究、最鉅細靡遺的著墨，對幽靈示現的情境氛圍營造最多、布置最刻意者。⁴²與《哈》劇略有相似，《辛》劇裡波斯休謨之父與兩位兄長鬼魂亦以披戴一身鎧甲、光耀戰死沙場的模樣現身。除了《辛》劇的波斯休謨家族鬼魂、《哈》劇的丹麥老王、《理》劇的亨利六世及其子愛德華等人／鬼是死於劇情之前和劇情以外，造像單一扁平，是純粹的功能性角色；其餘的鬼魂，讀者皆曾見識他們由生（前）到死（後）、跨界了兩種型態，穿越兩樣生命情境。劇作家筆下的被害人不見

³⁷ Greenblatt, Stephen (葛林布萊) 著，宋美瑩譯：《推理莎士比亞》（臺北：貓頭鷹出版，2007年）。頁307、313。

³⁸ 同前註，頁315。

³⁹ 見王德威：《歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事》。頁418。

⁴⁰ Garber, Marjorie. *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*. (New York: Methuen. 1987). 中文譯名參考談瀛洲《莎評簡史》。

⁴¹ 《理》劇克拉倫斯「夜驚夢鬼」該景除外。

⁴² 見崔永杰：〈論《哈姆萊特》對鬼魂形象的刻畫〉，《文學教育》第2C期（2011年2月），頁92。

得會化現為鬼向加害人索命，否則《麥》劇裡吾人為何不見鄧肯之鬼、麥克德夫妻兒之魂？而與冤魂有所「感應道交」，也未必盡是將其殺害、結下宿仇者。也有可能反過來是生者對逝者心懸念想、掛記，懷有遺憾、負疚之情，或為死者未竟夙願之所託寄，因緣未了，否則里士滿（Richmond）何能同樣見到理查所見群鬼？馬賽拉（Marcellus）、巴拿都（Bernardo）、何瑞修（Horatio）、哈姆雷諸人皆未殺老王，卻見老王之鬼，反觀手刃親兄的柯勞狄（Claudius）則未見幽魂向之討命。當然，如《哈》、《麥》、《理》、《居》安排多人見證靈異接觸，正像這些劇作多鋪排兩景以上的篇幅讓鬼魂數次出場、多有施展空間，似也說明寫作者有意強化神祕存有的說服力和「真實性」。見鬼者要不是得鬼魂托夢見之（如：波斯休謨、克拉倫斯、里士滿），要不就是在似睡非睡、半夢半醒、亦醒亦睡的陰陽混淆交界（如：勃魯托斯），或是處於特殊心、生理「病態」下與靈界相應（如：忍受失眠、抑鬱憂思等情感性疾患折磨的麥克貝斯、理查三世與哈姆雷），似乎合理化了鬼魂確實可能騷擾此類身心剝離之人的正當性。先製造一個非理性、超理性、異乎尋常的主觀意識與病理狀態，再因勢利導，嫁接進另一個非理性、超理性的非凡元素（鬼魅之屬），便不突兀，也因此得以不牴牾科學理性主流或衝撞基督教義原理規則，扮神造鬼也可以不必然是異端邪說。以《理》劇為例，如果將這齣戲看作是由理查三世自編、自導、自演的織成品，則外境實相無異依附著創造者內心世界的開展而派生出來的創作物，那麼博斯沃戰場（Bosworth Field）究竟在內還是在外，有沒有可能它只是理查自我抵拒、自我辯證的心戰？群鬼是真實抑或純屬虛構想像？有道「魔由心造，妖自人興」，有沒有可能它們只是理查的心魔？如此思維為鬼魂研究增添了曖昧多義的詮釋空間。

作為戲劇人物，鬼魂是推力和干擾介入，對戲的進展具有決定性要素。如果鬼魂沒有出現，故事會改寫，而造就一個迥然不同的結局。哈姆雷或許不會復仇，麥克貝斯可能不必然會這樣早就迅速出手且如此「不經思考」便篡權奪位，從而也就誕生不了悲劇英雄，跟著沒有了悲劇。因幻影之言，戲劇行動於焉開展（如：《哈》、《麥》）；又因死者之言，而翻轉結局、重塑歷史（如：《辛》、《居》、《理》）。誰能抵抗孤魂野鬼不著痕跡的蠱惑力量？幽魂時隱時現、忽明忽滅、迷離恍惚；憑空而來，又剎時消失；難以定義，不可捉摸，卻又揮之不去。遊魂魅影或是出虛入實，或是出實入虛，交投錯綜，若即若離。妖魔鬼怪既非存有，亦非非存有，既非在場，亦非非在場，既非真實，亦非非真實。幽靈的吊詭性存在及其魂歸來兮不斷撩撥主體，迫使生存者去面對、質詰及思索介於真與妄、實與幻、有與無、歷史與文本、過去與未來、我與他、彼與此、主與客、偶然與應然之間的解構性，以便悅納一個在傳統知識論以外另闢的新視野。⁴³志怪論述得以散發

⁴³ 見賴俊雄：《晚期解構主義》（臺北：揚智文化，2005年）。頁151-152。

最奇詭魅力的時令，就是當鬼魂一詞所隱喻的複雜闡釋被勾動、釋放之時。鬼介乎夢與醒、生與死、今生與來世、雄渾強健的身體與體魄醜陋寒慘的異形、始與終、進與出、歸去離開與回到返來、自然與不自然、現實與非現實、超現實之邊際擺渡駐戀、徘徊流連，呈現一種「既是且是」、「既不是也不是」的詭異情狀和意義不斷懸宕浮動的滑溜溜的偽託。本質上就是矛盾牴牾、幽縵深邃和語意含混挑逗的。⁴⁴正像達希達在《諸幽靈》中不斷玩弄spirit一詞勢必同步共生出「與某某之理想一致」、「依據什麼什麼的精神」，及幽靈的三重解讀相與為用，⁴⁵同時含攝了「存在」、「神在」和「魂在」的含義，聽憑鬼魂的歧義性與多譯性四處播散，張開漫溢，不被駕馭，無法收斂。越域擱淺的意義黑洞裡，昏昏然似假還真，大有深意存焉。

《居》劇凱撒的幽靈第一次出現在四幕三景。呼應莎劇中鬼魂皆為「強者／王者父親」的概念，凱撒是羅馬人之父，堪當「父中之最」。君父的鬼靈似也暗指父權的壓抑威逼，惘惘的脅迫無處不在。世間人子唯有透過具備顛覆能動的「記憶」的政治性和記憶的終極解散，以拿回與父對抗的武器。⁴⁶凱撒和妻子卡爾帕妮婭（Calpurnia）雖不孕無子，卻有義子屋大維（Octavius）作為後嗣。眾所周知，凱撒與勃魯托斯之間亦存有深如父子之親情。與《理》劇最為近似，見鬼者遇鬼於氣數將盡、大勢將去之時，很有預知大限時至、再做最後奮起、強勉拼搏的「悲壯」（悲情？）味道。勃魯托斯（Brutus）身畔三位貼身侍童盧修斯（Lucillius）、凡勒斯（Varrus）、克勞迪（Claudio）皆睡熟並跌入深沉夢境之中。與理查三世、麥克貝斯境況相仿，勃魯托斯亦長期飽受失眠所困。見鬼當下燭光搖曳，加上深夜久讀未歇已是眼力不濟，此刻他早分不清自己究竟是夢是醒、此界何界、彼處何處。勃魯托斯正進入奇異詭幻的中間世界、微妙的中介狀態。以下幽靈和勃魯托斯的對話玄機處處。首先，當凱撒幽靈按指示自報家門時，他卻說自己是「你的冤魂，勃魯托斯」（127）。聞及此言，不只勃魯托斯，恐怕連觀眾都甚是錯愕驚詫。幽靈語帶雙關的曖昧回答，十分襯托此景中介維度所營造出的模稜兩可的氛圍，把實體虛相的界限分野給抹糊轉化、徹底「變形」了。一切盡如夢幻泡影。此外，冤魂一詞原文作devil spirit，也在暗諷勃魯托斯自己的「惡良心」（vice）、黯黑面是為冤魂的鏡像。針對勃魯托斯看見自己即怨魂這點，筆者還想提出一層思考：此劇為羅馬劇，按此時空背景設定的古代歷史劇中，不乏刎頸自縊以表態逆天命、不辱不屈、恥仕新朝的軍人梟雄、豪傑戰士。馬克·安東尼（Mark Anthony）在《安東尼與克莉奧佩特拉》（Anthony

⁴⁴ 見王德威：《歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事》。頁409，413-414。

⁴⁵ 見Sim, Stuart（西姆）著，蔡偉鼎譯：《德希達與歷史終結》（臺北：果實出版，2002年）。頁69。

⁴⁶ 見Dovolis, Petros. "Specters, Memory and the Politics of Culture: Encountering Ghosts in William Shakespeare's *Hamlet* and Pedro Almodovar's *Volver*." *NTU Studies in Language and Literature* 24, 12 (2010): 25-48.

and Cleopatra) 的結局即是一例。勃魯托斯最後也是落得扶劍自戕而亡。生命在如此非自然狀態下完結，不屬善終善了，難得善果，亦嚴重違抗基督教訓令禁制。親見自己變成為冤魂的安排，不乏可能乃在加強宗教主張，也起到勸世醒世的警惕教化意味。幽靈接著說：「你將在腓利比 (Philippi) 見到我。」勃魯托斯：「那麼我還會見到你了吗？」幽靈：「是的，在腓利比。」勃魯托斯：「好，那我們在腓利比再見。」(127) 這裡的對話帶出了幾層意思：一、勃魯托斯死之將至。藉由凱撒，吾人等於預視了勃魯托斯的死狀——得不到承認、無法辨讀的自我，可謂「對面而不識得」。如此「(自我) 陌生化」(defamiliarization) 的形象，無疑是凱撒／勃魯托斯向自身發出的最嚴厲的指控、最淒凌的催命符。二、鬼魂需要被記住才得以確證。凱撒和哈姆雷父王的相同訴求就是被牢牢記住。只要留下烙印痕跡，就不會煙消雲散。「陰魂糾纏不去」經常被用來形容鬼魂的習性，如此描述講的正是不斷折返、一次次銘刻的認識，也關乎記憶。三、劇作家純粹為了避免兩個相似甚至高複製性的場景和劇中角色重複的目的與任務而浪費了篇幅、降低戲劇效果、消耗觀眾期待，因此提前在此藉由臺詞交待便罷（從臺詞埋下的伏筆觀者便知，腓利比一役勃魯托斯必滅），毋須另立一景，讓人、鬼再於腓利比戰場重逢。果然，到了五幕五景行19-20，凱撒幽靈要按許諾依約而來，劇作家只令之在勃魯托斯的敘述中二度顯身，並未真正出現。四、凱撒與勃魯托斯亡魂疊合的複像，解釋了兩人宛如命運共生鏈、生命共同體的一致性與同步性。茲舉兩例佐證：三幕二景當勃魯托斯陳述完「凱撒必須死」的宏大理由，如為必要，他自己亦可隨凱撒同死。眾市民以一段話回應，饒富興味：「不要死，勃魯托斯！不要死！……替他立一座雕像……讓他做凱撒！拿凱撒的榮耀為勃魯托斯加冕吧！」(93) 此時的勃魯托斯無異於凱撒的「附身入體」；沒有勃魯托斯，唯「凱撒」而已。除了手刃凱撒，勃魯托斯還曾在三幕一景戮殺凱撒的高潮戲中汲取凱撒屍身上無數傷口奔湧出來的大量鮮血，「洗潔」雙手，更將手浸沐於凱撒血泊中，彷彿進行某種神聖的「滌淨」儀式，再被重新「受洗」。和《理》、《哈》、《麥》一樣，《居》劇再次玩弄了人鬼、受迫施暴、君臣、父子皆為「血親」⁴⁷的雙關語和雙重概念。鬼魂短暫出現後，迅速隱沒。勃魯托斯有如大夢初醒，可是他卻反過頭來關切質問隨侍三廝何以作夢、在夢中瞧見何物，以至於驚呼喊叫。這番探詢事實上是他自己內在處於極端驚嚇恐懼的心理狀態下的投射。呼喊啼叫皆出自他自己的反應，而非其僕從。

《辛》劇五幕四景出現的是一代沉寂沒落家族的鬼魂群像，與《理》、《麥》劇後段壯觀陣仗、悠揚樂聲、載歌載舞貫穿的盛大排場相仿。只是《辛》劇畢竟隸屬晚期傳

⁴⁷ 血親一指這些劇本裡的掠殺者與被屠者皆有極親近的血緣關係，要不便是有著深刻的淵源；二指加害者親刃受暴者，雙手早已為其鮮血浸蝕，兩方因腥血而「親上加親」、仇更添仇的緊密「聯繫」，無異於一種變向的「敵血為盟」。

奇劇，因而鬼魂場景也充盈更多形式主義美學的元素渲染。反觀《哈》劇裡逝者的處境形同被一個家族給孤絕遺棄、摒除在外，《辛》劇裡與群體脫勾、掉落在軌道以外的遺族和孤兒形象卻是生者。回顧一幕一景行28-40，貴族乙（Second Gentleman）口中曾概略拼湊出波斯休謨模糊的血統譜系和消散的家族歷史。遺憾是一個局外人怎麼都說不全。吾人不知這個定位不明確的族群根底為何？屬於哪一國人？只知家族的父兄輩曾代辛白林王室出征，立下汗馬功勞。如此旁敲側擊、輾轉迂迴下勉強得到一個間接的身分認同。家族人俱歿，僅存一遺腹子波斯休謨。如他的自我認知所示：「我已不是不列顛人，又重回到原先的身分。」（157）只是這個「原先」所指為何，卻是交待不清、語焉不詳、被摘除源頭、從中攔劫剝奪的脈絡。呼應了王德威所說：「往事從頭開始就是個知之不詳的遺事。」⁴⁸家族鬼魂不請自來，除了是在挹注神話童話材料和寓言體式的《辛》劇中扣上一點不顯違和感的機器神（*dues ex machina*）策略，尚還有重述歷史，為形單影隻、花果飄零、在體制內與系統中浪跡天涯、掙扎求生的外鄉客、尷尬異路人驗明正身之用，好填實補遺那段身世的蒼白、歷史的空缺，為其原來高貴而純正的血統肯定背書。波斯休謨曾說：「睡眠啊，你當了一回祖父，為我生下一個父親，又創造了母親和兩個兄弟。可是真可惜！都去了！……我醒了……倚靠上天恩賜的夢境，一旦醒來卻一無所有。」（164）他這番話讓筆者想到了王德威《後遺民寫作》所言：「作為已逝的文化的悼亡者，遺民的意義恰巧建立在其合法性及主體性搖搖欲墜的邊緣上……如果遺民把正統的失去，操作成安身立命的條件，後遺民就更進一步，強『沒有』以為『有』。」⁴⁹不失為與波斯休謨的「語重心長」遙相呼應。區分後遺民與遺民兩個群體（或者更準確說兩個被型塑而成的「文化概念」），與其說是由歷史的因果或是社會變遷、時代演進的先後序列所決定，筆者更願意認為他們更是政治態度與文化論述差異的辯證。王德威筆下的後遺民是鬼魂屬性的，就像波斯休謨的家族亡靈。子雖從父所出，但波斯休謨的立場則更像是遺民。扶正、尋根、身分認同、還以本來面目的主旨在這裡特別明顯，原因之一還在本來護主有功、戰績彪炳的波斯休謨如今不但未領封賞，反倒身陷俘虜營、命懸一線。原來，他因對妻子依慕琴（Imogen）深懷懺罪悔過之心，感慨生無可戀，一心求死，索性把自己喬裝易容成農夫、乞丐、窮光蛋、敵營低階下士等多重身分（151-152），褪卸「我執」，投入羅馬與不列顛的兩軍惡戰，遂被（自己人）錯認。「機器神降凡，解脫人於難題困局」的鋪排，

⁴⁸ 王德威：《後遺民寫作》（臺北：麥田出版，2007年）。頁45。

⁴⁹ 同前註，頁47-48。後遺民（post-loyalism）一詞，根據王德威表示，原來通泛指涉「江山易代之際，以忠於先朝而恥仕新朝者」。所以遺民的概念廣義來說則指向那被落失棄絕的殘餘族群，他（們）或許是一個文化當中的「多數」也可能是「少數」，衍續某種根深柢固的匱乏經驗和缺憾感受，很大程度上以承傳、留駐那深深據守然卻或許「空無一物」的政治、歷史、文化，及法理上的「道統」自居自期。至於這個「後」字就更有意思了，它同時容攝了收結以及完而未了的雙重意義。如此一來，更加深強化了遺民屬性深刻的內部矛盾衝突。同見王德威：《後遺民寫作》。頁5-6。

也像波斯休謨終因懺情、滌罪而獲致的贖救與應許。不若《麥》、《居》、《理》中含恨而死的冤靈般具有靈視靈知的能力，《辛》劇裡鬼魂的「全知」僅針對已發生的過去種種而非未來。家族鬼魂集體出現還有以下幾種寓意：一、為生者陳情，挽救波斯休謨直到五幕一景已然因「殺妻負心漢」而跌落谷底的低迷形象，為其贏回觀眾好感，爭取同情票。二、為選擇沉默的活人拿到話語權。控訴天地不仁、呼求正義，為這個被深深虧欠甚而遺忘的家族、遺孤平反，發出不平之鳴。三、捍衛並匡復家族英名，定位傷痕。就算前朝與正統如空中樓閣，早已不復存在，亦「毋須作為必然的歷史要素……〔鬼魂的〕邏輯也能無中生有，串連出一個可以追懷或恢復的歷史……一個欲望對象。」⁵⁰四、與更高力量達成交易、協商。此處的更高力量指向希羅神話裡諸神殿（The Pantheon）的神祇，並非基督教、天主教中拯救贖世的上帝或神。五、為整齣戲、甚至延續到戲以外的整個世代保證了大團圓的美好結局。線索是天神朱庇特（Jupiter）留下了一只記事片，上頭印刻的隱晦神識無疑是劇作家對皇室及最高統治當局的莫大取悅與恭維：大不列顛民族將枝繁葉茂，享有富饒昌旺的盛世榮景（165）。

相比另四劇，《麥》劇裡鬼魂較不具主動性。班戈鬼魂首出場於三幕四景。背景為麥克貝斯設席，盛宴款待眾貴族親王。當他假意做狀，感嘆席間唯獨缺少尊貴的班戈，語畢，稍早前才被麥克貝斯派刺客暗殺的班戈之鬼便霸坐主位，像是準確地聽從了麥克貝斯的指示與呼召而來。同景未完的宴飲間，班戈幽魂二度登場，同樣再次應麥克貝斯表態欲為之乾杯的召喚而來。不只該場，可以說全劇僅有麥克貝斯一人獨見幽靈，麥夫人並沒有看見。若說三幕四景緘默無語的班戈鬼魂其功能與這齣戲裡布置的虛空中浮現指路的匕首，或如麥夫人後期病重夜半夢遊，看見自己雙手浸染血漬而不住洗手雷同，一樣是為負疚感作祟、良心譴責的心魔而產生的詭影幻相，似也說得通。被評者號稱莎劇裡最具現代心理寫實主義底蘊的《麥》所套用的腥羶色元素與重口味、殘虐血腥的舞臺效果，也最是誇張暴烈。班戈之鬼的形象和四幕一景群鬼列陣顯靈的奇觀，堪稱所討論五劇中最为恐怖淒厲者。前者被塑造成有如惡精靈般以專門捉弄嬉耍陽世人取樂，雖則扮相驚悚駭人，但舞臺動作卻意外炮製出突兀的「幽默感」。麥克貝斯在國宴場合的失控讓麥夫人面子掛不住。待麥克貝斯如夫如子，與之有著特殊伙伴結盟和異乎尋常的緊密情感依存以及支配操控關係有如共構體、雙生紐帶的麥夫人，幫丈夫搭了個漂亮的下臺階，藉由稱「病」來合理化麥克貝斯的脫序演出。同樣手沾鮮血，麥克貝斯是這批凶徒中面對鬼魂最為狂亂失常的一位。麥夫人此番託辭乍聽牽強，實則不無可能麥克貝斯是真的生病了。歷經兩件謀殺的重大犯行加上長期不能眠睡，他恐已為精神耗弱、神經衰弱、精神官能症、身心症等心理情感疾患所苦，遂出現妄想、幻視、幻聽、幻覺的徵候。如同與之同為失眠所

⁵⁰ 同前註，頁6-7。

惱的理查三世，麥克貝斯亦見鬼於其僭取權力核心、攀登上頂峯高位之際。從某一方面看，本劇的鬼不盡然是來向迫害悖反者討債、對之索命的復仇之鬼。最先受到加害的鄧肯（Duncan）之鬼始終沒有出現，多少透出一點端倪。此點與《居》、《理》二劇的鬼魂安排有別。與另四劇「鬼魂總是作為（被弒的）君父」相同，班戈亦為父，是弗利安斯（Fleance）之父，也是包括傳承到時任君儲詹姆斯一世（James I）在內的蘇格蘭世世代代君王一脈的血親之父。鬼魂生前多為君父，聖明而英武。巧合的是，本劇中作家故布疑陣，在真相大白前刻意暗示君父是為逆倫叛變之子所殺。班戈恐為親子所弒，因為弗利安斯人間蒸發了。此一寫作策略呼應了鄧肯的兩個兒子瑪爾康和杜納班在鄧肯死亡當夜逃跑，兩人的不告而別一度被有心人誤導，認作是弒父的重大嫌疑人。但事實上，瑪、杜二人是分別前去愛爾蘭與英格蘭找尋盟友，尋求政治庇護。而班戈遇襲後，虎口餘生的弗利安斯潛逃了，因之也一度被謠傳為殺父凶手。鬼魂的「果」因而和弒父的「因」聯想在一起。

四幕一景眾鬼靈顯的場面盛大壯觀，甚是鬧熱精采。據悉在十七世紀演出時是採諧擬（mock）詹姆斯一世時期至為流行、非達官顯貴難得一睹的高級綜藝娛樂——宮廷假面劇（court masque）——的形式敷演。與此相反，一幕一景和一幕三景女巫的歌舞誦咒則可以看作是對比的「偽假面劇」的諷仿（parody, or antimasque）。⁵¹四幕一景麥克貝斯主動登門拜訪，再次找上女巫聽取預言、求取忠告，率先出場的三幽靈像是對一幕三景女巫預示的再次應諾、強化和回答。此處的鬼魂場景非常風格化，充滿畫面感的意象性語言傾注著詩意，陰森顫慄當中竟也滲透出「趣味性」，組合成怪異的「衝突之美」。《麥》劇（尤以四幕一景為最）強烈渲染、極具張力、層次豐富變化的視覺效果與華麗排場在五劇裡當屬稀有，堪可媲美者僅有《辛》劇五幕四景的家族鬼魂場景，再次之是《理》劇五幕三景的「博斯沃戰役前夜」。《麥》劇異色感極端豐盈，神祕色彩最是厚重，想來部分緣由也是為了迎合詹姆斯一世對巫術的興趣，投其所好。巫女作法、表演陰陽感應形成的鬼魂陣勢，直呈濃厚馥郁的程式性，向麥克貝斯展列「未來之書」。油鍋裡升騰起一個戴盔人頭、無名的第一幽靈（First Apparition），是麥克貝斯自身的魂魄從未來而來，向自己顯靈。刻意強調「認不出自己」以凸顯「迷途陌路人」乃深徹自我異化（self-alienation）之必定後果的手法，莎士比亞玩了兩次。《居》劇四幕三景，劇作家同樣讓死之將至的勃魯托斯預先照見自己從未來到來的亡魂，並交由凱撒之鬼來表現這種雙重性。易言之，凱撒既是自己的怨靈也是勃魯托斯的鬼魂意識。儘管有些唐突、有些故弄玄虛，仍不失創意。勃魯托斯當時並沒有察覺他面對的是自己的幽魂，就像這裡麥克貝斯並沒有意識到在他眼前正是自己將被砍去的頭顱。三幽靈皆各自表徵了雙重意象，好比第二幽靈

⁵¹ Garber, Marjorie. *Shakespeare After All*. (New York: Anchor Books. 2004), p. 719.

是為血淋淋的嬰兒，它同時也徵象了麥克德夫（Macduff）。鬼魂的語彙亦如打啞謎般既隱微幽邃又晦澀危險，十分符合啟示錄和命運之書、卜噬斷卦曖昧兩可的特色。不訴諸理性語言、分析邏輯，卻又不免隨人自由心證、隨人解讀。四幕一景班戈鬼魂三度登場是與八個長相和它如出一轍的鬼魂的幻影並列，群鬼大陣仗繞行舞臺。據說當年演出的重頭戲便是當排在隊伍最後的演員按舞臺指示手持大面明鏡反射映照到在場上端坐看戲的詹姆斯一世面容的那一刻。⁵²「國王的臉孔即是鏡中相、影中人」引發全場轟動，「提前」掀起全劇最高潮。宮廷假面劇作為奉承取悅君主之用，藝術性、文學性固然有之，但更以歌功頌德為目的的說法，再次不證自明。

《哈》劇起頭最是石破天驚。單是一幕一景鬼魂便四度顯像，其中兩次皆在劇中人的描述裡登場，待其正式上場已是第三次出現。一幕四景它第五度登臺，直到一幕五景才首度打破沉默，與哈姆雷進行大段對手戲。他亦是劇中唯一得與鬼魅講話者。幽靈向哈姆雷自白何以死亡、誰人犯行，來龍去脈逐一交待、細緻描摹。對死後世界，劇作家的布陳與當時宗教信仰底下坊間俚俗廣為流布最普及化的認知、最普遍性的想像與期待若合符節。⁵³三幕四景鬼魂於王后葛楚（Gertrude）內寢第七度出現，也在此景後隱沒消跡。鬼魂對活人交辦任務，其動機感、影響力與目的性、積極程度最是清楚明確、熱忱謹慎。《哈》劇的老王之鬼也是五劇裡最為人性、最有人味、保留最多塵世人的情緒、執著、習氣、欲望者。舉例來說，老王幽靈十分多疑多慮，這點幾乎與奉行懷疑論的哈姆雷同頻同調。鬼魂早自一幕一景就登場，中途不放棄時而插足攪撥，反而是後來到了至為關鍵的時刻，它卻完全抽身而出、隱滅遁沒。從另一側面看，五幕一景當哈姆雷對眾人宣聲：「吾乃丹麥國王哈姆雷」（177）的那一刻，縱然是他對自己拿回權力、終被賦權（empowerment）的堅定發言，是他對「起死回生、死而復生」的這個自我的全新認識、嶄新了知、重新定義，也不妨看作是老王幽靈對嫡長子「附身入體、借屍還魂」的重要隱喻。鬼魂的退場機制不無可能正是因為確立了它在世間的代理人。本劇的鬼魂靈顯場景也屬最均勻密緻散布於全劇各處者，與哈姆雷真瘋假瘋的議題（不）平衡穿插，相互加強、彼此評論。交錯對位間巧妙地拉出了此一「共時性」：究竟鬼魂是為王子在至瘋至狂的終極狀態下虛構出來的妄影幻相，鬼魂所言盡為王子心聲？抑或是裂變歷史竟已架構在顛倒錯亂、是非混沌乃至群魔都要亂舞、鬼魂皆不能安的基礎上，讓整個悲劇的荒誕邏輯——「極卑劣、悖情理、無人倫」（44）——與乖謬世界觀——「丹麥國裡一定有不可告人的事」（42）——更加傾斜失衡，掀起更多思索？堪稱五劇裡最傑出的設計。

與《哈》近似，《理》劇的鬼魂場景置入相當早。一幕四景克拉倫斯在被囚古堡夜

⁵² 同前註，頁719。

⁵³ 關於舊教的鬼魂信仰及冥獄細節，詳參葛林布萊：《推理莎士比亞》。頁307-308，311、315。

半噩夢，夢見自己歷遊冥獄、暢觀海景，並且見到了他老丈人和安夫人丈夫的鬼魂對其指控。不久克拉倫斯便為親弟毒害。復仇鬼魂攜來惡兆，準確預告見之者時限將至。此處驚心動魄的鬼魂場景完全倚賴華麗語言的炮製、傳述、裝飾與堆砌，並沒有在舞臺上具體呈現出來。五幕三景的寫作工法和搬演技法皆相當規整對稱。在此兩兩排比、齊頭平行的場景中，具有雙面性的眾鬼按照它們生前被理查虐殺的時程先後依序登場，分別投影於理查醉酒酣睡的夢魘和里士滿戰前飽眠的賜福吉夢中，宣告了先知式的靈顯。取樣自中世紀勸善道德劇（medieval morality play）、由十一鬼組成氣勢磅礴浩蕩的遊行隊伍，同時表徵了七宗罪與七美德的抽象概念。⁵⁴群鬼總是使用訴諸某種絕對性和究極性的詞彙如「不忘、別想忘、重重壓在你心頭、要你絕望要你命」（207-211）先詛咒理查。正像《哈》劇一幕五景，當老王鬼魂第六度出現，緊湊的三十二行篇幅裡它便四度要哈姆雷等人按劍發誓守祕一樣（50-52），表示沉重分量感、不可抗性，和記住的字眼，緊緊跟隨著怨念與罪罰。對照鼓舞慰安、護佑庇蔭里士滿勝利的祈福祝禱語言，則短促輕薄。

嘉寶將亨利六世的寡后瑪格麗特（Queen Margaret）看成來自過去、如今已喪失光環的異變。她脫離現實而飄忽，是儼然失去形體的自我的陰影。⁵⁵和嘉寶一樣，筆者也傾向將瑪格麗特視作一縷幽魂、一個被壓擠流放在權力邊緣外圍的鬼魅。雖說吾人不需硬是加諸講究歷史／地域真確性（historical and geographical accuracy）的嚴格準則回頭考證莎氏劇本，瑪格麗特撲朔迷離的現蹤卻確實引發不少爭議。劇作家以十分自覺的口吻數度安排劇中人在瑪格麗特謎樣的出現之際表露疑惑。理查：「你不是被放逐了？」（55）利佛：「我也見她怕。怎麼會把她放出來的呀？」（62）史料上記載，法國公主瑪格麗特先遭放逐，土伯雷之役（Tewkesbury）戰敗後被囚，再到後來被其父贖回，七年內歿於故國。根據新亞頓版本（New Arden）翻譯的方平譯本倒是解說：一幕三景的發生時空設定在距瑪格麗特死後一年的英國倫敦愛德華四世宮中，瑪格麗特斷無可能現身該場合，出現的除非是其幽靈（55）。一幕三景她似幽魂般出場，在八個舞臺指示的醞釀後甫現身，緊接著在同景揮灑完一百九十三行的篇幅後消失。這八個舞臺指示中間瑪格麗特先只默不作聲躲在場上演員背後的暗處，鬼鬼祟祟悄然接腔、應答、講評、論斷、預說，占據著先知和女預言家般全知的視角。四幕四景她再上場，發揮完一百三十行的戲份後便徹底灰飛湮滅。作為象徵物，瑪格麗特的鬼魂隱喻了蘭開斯特（Lancaster）遺族喪權去勢的一代、鬼魂的年代；她表象了斷層落沓、衰老凋萎、丟失政治舞臺的前朝，⁵⁶和被大寫歷史、軍國主義與陽剛男性、強人形象孤立驅斥在外的眾怨女「婦」仇者最不甘寂寞、虛弱綿長的

⁵⁴ 同前註，頁156。

⁵⁵ Garber. *Profiling Shakespeare*. (New York: Routledge. 2008), p. 22.

⁵⁶ Garber. *Shakespeare After All*, p. 147.

集體潛意識。一幕一景交付理查三世以其知名長段獨白開場，很有劃地為王（即，這是我的場子，我埋下圈套，我設的局）、拉攏觀眾的意涵，也說明了不管有意無意，接下來看客們都將接受由理查主筆撰寫的劇本對吾人的引導與暗示。如果說《理查三世》的主要文本是由理查指導編排，那麼它的潛在文本、次要文本就是瑪格麗特中途闖入所勾勒出來的那個平行並陳的隱藏情節。兩者聚攏相扣，互為抵銷牽制，這才構成了《理查三世》的完成品。瑪格麗特非理性語言的參與，讓她成為分析性、計利精算性語言（analytical and calculating language）的干預者，以「另一位劇作家」之姿，涉入縝密推敲的線性邏輯，擾動並改組進步史觀，令之偏離軌道、脫稿演出。詛咒作為否定性、消極性的預言，預言的另一種形式，是瑪格麗特的鬼魅敘事。幽靈的表述看似衰微消極，卻是企圖「（攔劫並搶）奪（話語）權」的積極動作。藉由破壞並瓦解智性主體中心衍繹的起承轉合，引致事件的統一性與完整性碎裂離散，來帶出一個更高層級的因果思辨。包括葛雷（Grey）、利佛（River）、白金漢（Buckingham）在內的每一位應誓者瀕死時都不住複誦「瑪格麗特的詛咒應驗、預言成真了」，這無疑是一種「強迫性重複」，也似在提醒觀眾，如此劇情鋪陳乃理查偕同瑪格麗特的共構物。「記住」是亡者鬼魂的話語，而「回憶」是幽魂（屬）性的。難以歸類、無以精準定義的寡后一角，或許顯示莎士比亞對於如何經營正典復仇劇的刻板樣型化（stereotype）鬼魂力求突破，嘗試實驗創新，因而發展出寡后這個曇花一現的有趣變化。

三、魂兮歸來：以德希達魂在論重讀五劇之幻魅寫作語法

與前段「魂牽夢縈：走過人性」專門耙梳作為戲劇人物的鬼魂造像如何輝映點染出魅豔淒麗的地獄人間即景判然有別，下面讓我們換個角度，繞道德希達魂在論的辯證如何突出「寫作正義」，⁵⁷從另個見地更廣義地照看幽魅意識。本文採用魂在論一詞的由來，乃王德威引林建國譯法。賴俊雄稱之「幽靈纏繞邏輯」；何一取名「徘徊學」；蔡偉鼎則淺白地直譯為「鬧鬼學」。根據西姆（Stuart Sim）、古巴學者米勒（Nchamah Miller）及賴俊雄的觀點，德希達假1993年《馬克思的諸幽靈：債務國家、哀悼之作與新國際》一書提出他新創發的概念——魂在論——仍維持畢生學思的主調。德希達緊緊抓住語言

⁵⁷ 「寫作正義」，筆者是指零度寫作演繹下的主體被投射入一個密集的互文性空間，在那裡他或她變成碎片或粉末，進入他或她自己的文本與他人的文本之間無限交流的徑路。作者的作用被減低到為文本的相互遊戲提供空間。至於創造性和生產力迸發之所在，也從作者移轉到文本間的遊藝場所。無一不是「幽魂化」（spectralization）的體演。見Kristeva, Julia. "How Does One Speak to Literature." *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, trans. T. Gora. (New York: Columbia University, 1980), p. 100.

根深柢固的特徵在於它將意義鏈向內在的不固定性、不確定性與永恆幻化異變、滑移擺動。循此，我們所能做的充其量僅止於詮釋而非確證真諦，就像是在如遺蛻般不透明的語言文字上頭嬉戲而非分析。在「書寫先於言說」、「無盡的文本性」、「徹底的懷疑論」、「任何話語都是差異與遲延構成衍異的蹤跡」、「在老舊織物肌理參差對照的劃掉和擦抹」、「持續不輟的自我批判」、「雙重解構」、「只破不立」、「藉由拆解來修復」與「無止境召喚爭論再啟之必須」的學思軸心支撐下，在其學術生涯前中後期，⁵⁸德希達一以貫之地探勘對進步史觀、極權極端主義、任何形式的獨裁專霸、宏大敘事、簡化法（reductionist）、呈現的形上學（metaphysics of presence）、⁵⁹總體化和完整性、強調本質本體顛撲不破的實在論（essentialist）、先驗說、未能忘情正本清源之必要的本源論與追逐終極目的說這類思維鬆綁之可能。⁶⁰《諸幽靈》成書契機主要是把1993年達希達應邀到美國加州大學國際馬學研討會——「馬克思主義的未來」——發表的關鍵演說付諸筆墨文字。他在研討會上的講話和《諸幽靈》這部書的核心主軸，旨在回應也可以說是在揶揄、批判兼反思1992年美國政治思想家法蘭西斯·福山（Francis Fukuyama）出版的那本饒富爭議性的著作《歷史的終結與最後之人》（*The End of History and the Last Man*）。書中福山對垮臺的共產主義發出末日審判，並對馬克思學說業已淪落明日黃花的意識型態真理敲響喪鐘、輓歌憑弔。福山再以傳布新福音的口吻歡慶鼓舞一種表徵嶄新的世界秩序、健全的倫理道德，和從此不再需要改進的資本主義自由市場經濟及民主制度理想國的終極勝利。人類文明進程、歷史直線軌道於是前來到了神聖的目的地、不再演化的終點站。⁶¹

魂兮歸來！靈體、鬼魅、幽魂⁶²的復來返往（return）是為糾纏。它們的來來去去、出沒往還在于提醒吾人，如果我們將所謂回來的動作視作是原創、是起源（originary），那麼別忘了，它總是藉由「回來」才得以「開始」的（it begins by coming back）。⁶³「諸幽靈一直就在那裡，不曾離開，縱使它們並不存在，縱使它們稍縱即逝，縱使它們尚未降臨。」⁶⁴此外，所有被企圖刪去、遮藏、賤斥、排拒的異議變態，都將在在催促其以魂魄的形態歸返，縈繞盤旋，無始無終，陰森淒厲，完而不了。壓制越烈，纏繞愈劇，越益陰

⁵⁸ 歐美的「德粉」與「反德派」皆將1993至1994年定位為晚期解構主義的分水嶺，德希達此際有了鮮明的政治轉向，對如何主動吸收社會能量，並將其理論轉化為具體實踐釋出更多「善意」。

⁵⁹ 即意義得以全然且純粹地自我呈現、「自動」表達並證明自身。並且意義可以經由理性語言溝通的有效媒介，精準確實地傳遞予他人且被如實準確地接收、整體地掌握。

⁶⁰ Miller, Nchamah. "Hauntology and History in Jacques Derrida's *Spectres of Marx*." http://www.nodo50.org/cubasigloXXI/taller/miller_100304.pdf (accessed February 1, 2015), p.1. 西姆：《德希達與歷史終結》。頁50-57，81。

⁶¹ 見西姆：《德希達與歷史終結》。頁26-28，36。

⁶² 雖沒有於書中交待此三者的區別，德希達總是刻意地輪流交叉互用靈體（spirits）、鬼魅（ghosts）、幽魂（spectres）三詞。因此筆者選擇在這句話裡將三詞全部保留。

⁶³ Derrida. *Spectres of Marx*, p. 11.

⁶⁴ 同前註，頁176。

魂不散，讓人無限痴迷，無盡恐怖。「這個不可否認者自身：一個永不死的鬼魂，總是會一而再地返回。」⁶⁵就像馬克思和共產主義之於西方世界資本主義的拉鋸一樣。如王德威和賴俊雄所言，魂在論的政治學、幽靈纏繞的邏輯無異亡魂與生者企圖相互牽引溝通，彼此挑逗撩撥、「和解補償」的政治及倫理欲望，映射了文明非理性力量的反擊，是他者道德的發聲、他者正義的可能。也照映了歷史的殘骸廢墟彌留下斑斑的搏鬥痕跡、文化的渣滓、社會的不義。是小寫主體、斷裂切片將創傷內化而形成此恨綿綿的憂鬱循環，和抵抗被自戀欲望化約的他者凝視的灼熱目光。⁶⁶長存魅異不啻為必要之惡，因為往往「死者總是能比生者更有力量。」⁶⁷王德威再道：人的記憶或有窮時，鬼的記憶卻是天長地久。⁶⁸誠哉斯言！

一言蔽之，德希達魂在論挑明質詰吾人引以為真、據以為實的「東西」，實則有著極其虛幻的特質。以《居》劇中脫胎自凱撒的名言「要是我的名字可能遭受恐懼的傷害」（33）來檢視，極為弔詭，此處受到重視並刻意強調的，是「我的名字」而非「我」，意味著「我是誰」築基在「我以何為名」之上。名字即本體，兩者互為保證，那麼「因為我永遠是凱撒」（34）也斷然不是堅若磐石、永恆固著的定律。「『凱撒』這名字算什麼？為什麼要比勃魯托斯更加響亮？……若是用來召魂，『勃魯托斯』和『凱撒』一樣能將它們招之即來。」（31）這個有趣的擬喻說明了不管誰人之名皆同具有有效性，也可以說同等「無效」，畢竟，是用來召喚不具實體、虛形虛相的鬼魂。德希達或許不會反對以下說法：過去如同幻靈一樣盤桓不散。可過去不具實體亦無本質，因此並不真正能夠纏繞，亦無法（被）占據收存。實際上，糾纏徘徊的是造與作（creations），繚繞不去的是闡述（narrations），那被認為體現某種「精神向度」的「文本」，始終陰魂不去。魂在論一則在破除自明之理、普同法則、二元論、單一理體中心（邏各斯中心）、線性史觀的虛妄性、詭辯性與曖昧兩可，把大寫的價值體系和任何意識型態大卸八塊。而另一方面，魂在論卻也可以為虛妄性所用，是為如：美德、榮譽、公義、秩序、和諧、倫常、正理、天道、實相、絕對性、超越性等普世真理和終極價值的人為施演與政治性操作。

以下茲將德希達脈絡縱深、容量繁重的魂在理論節要精縮，攝束成「強迫性重複／多重複象」、「錯置／離異時空」、「匿名性與事件性」三個範疇來談。雖則標目不同，然其內涵與中心思想並無二致，都在直搗歷史、現實、文本中的「幽靈（性）」，令之傾巢而出。這三條線索並非魂在論原著原有的架構和論述形式。除達希達《諸幽靈》的啟發外，是筆者深受米勒〈德希達《馬克思幽靈們》中的魂在學與歷史〉、嘉寶《莎士比亞捉

⁶⁵ 同前註，頁99。

⁶⁶ 見賴俊雄：《晚期解構主義》。頁150、175。王德威：《後遺民寫作》。頁36。

⁶⁷ 見賴俊雄：《晚期解構主義》。頁48。

⁶⁸ 見王德威：《歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事》。頁445。

刀人：文學是為詭異的因果》、西姆《德希達與歷史終結》、賴俊雄《晚期解構主義》點撥，遂有了靈感以對德希達理路重新消化，歸納理解。下面筆者將循此三個子題為經緯，把五劇打散共論，於每一主題底下提供不同的劇本實例，具體佐證，嘗試自行應用德希達哲學理論的邏輯和視點，解構莎文本，並重構戲劇中的另類志異敘述。把德希達拉進來討論尚有一項考量：《諸幽靈》一書中，他大量分析了《哈姆雷》一例，筆者由是希冀藉本文所增補上套用魂在論來詮釋的另四劇，作為延伸和銜接。

（一）強迫性重複

德希達嘗言，在晚期資本主義經濟體制鋪天蓋地席捲而來的全球化社會情境中，不管出於自願或者非自願、自覺或者不自覺，普羅男女都是馬克思主義者，是承擔馬克思的批判性思想和政治遺產的繼承者們，並以繼承作為一項無可推諉卸責的使命。⁶⁹德希達一再強調他所說的馬克思幽靈和其繼承者們都是複數的；他們超過一個以上，他們必須超過一個以上。就像他那本書的命題和書中他用老哈姆雷的亡魂來隱喻那不斷折返的馬克思的「活」精神一樣。德希達的心願主要還在粉碎偶像，解離真諦，廢除放諸四海皆準的至高律令。複數是必要的。因此德希達那些似隱似現、被無間斷重複與永恆回歸所追蹤的幽靈們與德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）的既相互棲息又彼此創造的重複與差異竟有著異曲同工之妙。也與王德威同時套借魂在論和德勒茲理論來解釋張愛玲小說戀懶耽溺的敘事布陳，而得出重複、迴旋（involution），與衍生（derivation）此類相因相襲、真偽駁雜、卷曲內耗、反背線性視景動線流程的結論，撞擊出內燦的電光石火。⁷⁰深受德希達影響而發展出一己獨特的後學精神分析方法的莎評家嘉寶舉莎悲劇為例，認為悲劇體現的不外乎是人類文明史、社會文化史裡頭不愉悅的記憶。而所有這些不愉悅的、被壓抑的、未遂的記憶，都會繞道，經由其他手法，例如被置換到藝術想像的向度裡頭，找到出路，以再度生效、重新整合（working through）。嘉寶再借用尼采永恆回復也作永劫回歸的概念，她把它稱作「同一物像的永恆折返」（perpetual recurrence of the same thing），闡說這種強迫性的重複（the compulsion to repeat），即，重複機制和重複衝動之必要，將以極端不尋常的痕跡（uncanniness）、詭祕的形式、不可思議的刻印，顯現在藝術的過程以及藝術的構成體當中。這正是莎作裡鬼魂最主要的功能之一。⁷¹複象、多重複製（a plurality

⁶⁹ 見Derrida. *Specters of Marx*, pp. 54, 137.

⁷⁰ 見Derrida. *Specters of Marx*, p. 13. 王德威：《後遺民寫作》。頁165，168-169。賴俊雄：《晚期解構主義》。頁184。

⁷¹ Garber. *Shakespeare's Ghost Writers*, p. 19.

of copies) 與強迫性重複一如癱瘓性的徵候作為鬼魂概念的衍伸，⁷²可以體現在重三疊四的事件或平行孿生的人物關係中。為求劇場成效，戲劇裡的美學策略和寫作技法常見強迫性重複的安排，彷彿訴諸某種理由不明的集體無意識運作的傳染擴散效應。用嘉寶所舉例子來說：古今中外對於復仇命題的戲劇性演示，即猶如強迫性重複的同化過程和文化滲透。⁷³亦不失為另類的布希亞式 (the Baudrillardian) 擬態和擬像 (simulacrum) 的表現。

辛白林與死去先后育有長子吉德里烏 (Guiderius) 和次子阿維拉古 (Arviragus)，小王子們在稚幼時遭人偷走，此後便一直被誤認作已經夭逝。這一條「天倫夢覺」的線索疊映了托名摩根 (Morgan) 的大臣貝拉里烏與已死之妻——祿姆尤莉菲爾——養有兩子波利多爾 (Polydore) 與凱德瓦爾 (Cadwal)，父子三人皆是化名並都以偽裝身分——深山老林裡的村夫農民——示眾。此一「家庭羅曼史」又再疊映出雷昂那托 (Leonatus) 神祕的鬼魂家族。⁷⁴再疊映出最後一條線索：鰥夫辛白林與後續弦的寡婦王后新組成的家庭分別養有上段婚姻各自留下的獨女依慕琴和獨子克羅頓。五幕四景被懸置落單、延遲拖宕許久才出場的鬼魂家庭圖像，不失為《辛》劇的「戲中戲」，襯飾了全劇主幹並反映戲劇行動主體。此一以波斯休謨為輻輳點的雷昂那托家族的史前史、前文本，帶出了以依慕琴為要旨的辛白林家族的正題和正文本。藉由孿生手法、平行主題、平行事件來表徵幽魂性 (spectrality) 的母題，尚落實在譜寫死亡的複象、復活的複象、偽裝／易形／變造的複象、放逐與出走／逃逸的複象四段合奏曲中。首先是**死亡的複象**。克羅頓的真死，帶出費代爾 (Fidele) 的假死，再帶出王后的發瘋病故。再來是**復活的複象**。費代爾的死而復生帶出阿維拉古和吉德里烏的「復活」，再帶出王后將毒藥賜給皮薩里奧 (Pisano) 時，騙他此名貴草藥是能用來使國王五次「起死回生」的仙丹靈藥。接著是**偽裝的複象**。王后御醫柯奈里烏 (Cornelius) 拿只能製造假死亡特效的假毒藥來代換／冒充成危險奇特而致命的慢性毒藥；帶出依慕琴佯裝成芳華正茂的美聲少年費代爾；帶出克羅頓穿上波斯休謨的舊外衣假裝為他；帶出費代爾目睹被砍去頭顱的「替身」克羅頓而誤認之為丈夫波斯休謨的屍骸；帶出吉亞奇默將偽裝成一口大箱子（裡頭是預備進獻給羅馬皇帝的精美禮品貢物），為求安全起見需要借託在依慕琴臥室保管一晚；再帶出吉亞奇默編派了極猥褻的情節，佯裝他已奪取依慕琴貞操；再帶出吉亞奇默任意偷盜、竊取、誤植的「記憶」（她臥房布置陳設的細節、她身體的印記特徵，特別是她左乳房上櫻紅色的梅花痣），成了依慕琴的幽靈和複象，在波斯休謨的回憶裡型塑她的（身分）認同和表徵。吉亞奇默虛構的記憶影響了波斯休謨的想像回憶，兩相作用、互為確認保證下，儼然坐實了依慕琴不忠

⁷² 同前註，頁22、173。

⁷³ 同前註，頁173。此外，嘉寶還認為復仇的反覆性在於：復仇即倒帶重來、再做一次、以牙還牙以眼還眼。見Garber. *Shakespeare After All*, p. 490.

⁷⁴ 西西利烏與因難產分娩而崩的妻子也有兩子，後因悲痛兩子雙雙戰死沙場，西西利烏遂跟著辭世。

的「事實」。此一條線帶出波斯休謨的偽信。他假意騙取依慕琴到米爾福德港（Milford-Haven）與之相會，實則要進行「丈夫的反擊」——以報復不忠的妻子——命令皮薩里奧將依慕琴殺害；偽信帶出皮薩里奧心生一計，交出匿名（主人不明）並沾染汗血的物證，證實／偽裝了依慕琴的死亡；再帶出波斯休謨變造成農夫和下士，混入敵營倒戈羅馬兵團，搶救辛白林王室於危急。最後是**放逐與出走／逃逸的複象**。因冤屈而遭驅逐的大臣貝拉里烏帶出因身分不合、強娶公主遭到流放的波斯休謨；帶出依慕琴接獲丈夫偽信而出走奔逃；帶出克羅頓出走王宮，天涯追尋依慕琴，好對之進行復仇大計；帶出摩根父子三人出走蟄居的山林洞穴，以民間社團名義自組游擊隊伍，突襲羅馬部隊，令之潰散；帶出波斯休謨隨義大利軍團討伐不列顛卻臨陣脫隊出走。

《居》劇裡，詩人奇納（Cinna the Poet）與凱撒的反對黨成員奇納共享同一個名字。凱撒與卡爾帕妮婭夫妻雖不孕未育，卻與後輩勃魯托斯、馬克安東尼、義子屋大維之間有著緊密的親子／親信關係，以此對照勃魯托斯和波希婭（Portia）同樣未有生養子嗣卻與年少僕從盧修斯、凡勒斯、克勞迪極為親膩，創造出兩個近似的（偽）家庭圖像。「凱撒」的名號繚繞迴盪全劇，是無限分裂的幽靈。死亡，使他某種意義上得以永生永存，他的每個反動者、仇家臨死之際，必要呼持其名，如：「凱撒，你報了仇啦」（140）、「我是暴君凱撒的仇敵」（144）、「凱撒，您雄風猶存，您陰魂不散」（143）。生前死後，凱撒其人、凱撒其名是眾人永恆唯一的對象、欲望的中心、生命的最高宗旨、思想依準、行動的坐標航道、存在的意義。劇本裡提供了兩樣風情的凱撒，一是造神運動推砌下的公共形象，被凱撒之名的光暈輝映掩蔽的強者凱撒；另者是被打落凡間淪為俗人的凱撒。在公領域，他是卡修斯口中生來的自由人；他被民眾推選為王，被安東尼三獻花環以為冠，擁戴其稱霸；他被捏塑成偶像，變為一尊神明，摘取勝利的桂冠；他是偉大世界的征服者、暴君、巨人。因此凱撒的名字幽魂似地纏繞不去，在萬民的記憶裡雄據一方。全劇中人真正害怕恐懼的，與其說是凱撒，不如說是凱撒之名。就連凱撒其人在凱撒其名底下流血犧牲，成為獻祭品、替罪羊、殉難者。凱撒的公眾性代表某種「羅馬不死的精神」，是勃魯托斯口中為了正義而流血的偉大凱撒。除其本尊外，凱撒之名的公共性在他身後還被勃魯托斯、安東尼、屋大維等無數世代的「凱撒」傳繹、繼承。私領域的凱撒是左耳失聰、患有癲癇症、會因溺水求救於人、因害熱病發抖呻吟、精神削弱萎靡、眼神黯然失色的尋常人（29-30）。安東尼記憶中凱撒常穿的外套，也是他遇弒身亡時穿著的同一件，被利刃在上頭劃破了三十六道傷痕（33）和數不清的開口（99），具象了凱撒的私密性。兩樣凱撒互為幽魂、疊影，彼此地複製。真正的凱撒究竟何人？是誰？吾人難以知悉，唯一確證的，他也只是他自己這個「父之名」底下的一縷幽魂。在三幕一景凱撒被刺身亡，流血成河，羅馬人以血潔手淨身的景象真正落實之前，二幕二景我們首先看到凱撒

自己從旁敘述徵引卡爾帕妮婭夢見凱撒雕像憑空流血的惡兆，此為一。第二次流血意象重現是造反者對預知夢的含義故意進行錯誤解讀時的再次陳述。這也是幽靈性的複象、強迫性重複的運用。三幕一景凱撒死亡的高潮戲裡，卡修斯和勃魯托斯有一段極有意思的對話，兩位演員有點跳脫劇情之外，口吻充滿反思自覺且相當抽離。大意是：此情此景歷經無數年後還將要在多少個尚未誕生的國家、用多少種陌生的外國語言搬演？今日倒下的凱撒還要在戲裡流多少次血，而勃、卡這干亂黨還要有多少次被喻為祖國的解放者？（82）這一次的暗殺事件，將繼續在無數後世流變為百千萬種版本的《凱撒遇弒記》，戲中眾人也將顯化為死上百千萬回的鬼魂。此一段落強調了記憶、未來是過去的幽靈意識。更重要的是，劇作家尖諷諷的筆觸帶出來這層察照：凡為史實其本質宜屬高度轉引性、文本性，總是由一段段去脈絡化、碎裂不全的虛構的想像體拼湊而成，因之也有劇場的展演性質。真相或許只有一個，但吾人只能間接通過各個切面的論述與稜鏡折射的解釋當中，去看見那無可還原、只容許引述、更邀請質詰的「事件的事件性」（the eventness of the event）⁷⁵、強迫性重複。結論可能與真相更靠近，但更多可能是與之更悖離、更偏遠。三幕一景「來自未來」的另一個異象凶兆在凱撒死後才出現，帶出了勃、卡二人自殺，以及詩人奇納在大街上被四暴民公然私刑了結性命、七十名元老之死、泰提涅斯（Titinius）自戕，是為「凱撒必須死」的強迫性重複，從「凱撒必須死」到「凱撒的所有反叛者必須死」。像安東尼四幕一景的名言：「這些人必須死，他們的名字打上了記號。」（107）

《哈》劇的複象表現在多維空間的變易流轉。被德希達拿來大做文章的哈姆雷名句：「時代已經大亂！」（the time is out of joint; 52）⁷⁶此一邏輯的成立在筆者看來因此得以裂變出多層幽魂性的複製時空。借用王德威的話來說，正因「時間的終極解散……幽靈總是已在歷史之中……但它難以捉摸，不會輕易地按照時序而有先來後到之別」。⁷⁷複象時空繁殖出記憶時空、死後及另外世界、美學藝術的詩化時空、與美學時空同屬詩意詩性

⁷⁵ 詳本章節之「（三）匿名性與事件性」。

⁷⁶ 「時代已經大亂」更是《哈》劇的主旋律。三幕二景哈姆雷和娥菲麗針對「時間」有一番論辯。究竟時間是相對主義，即情感性的時間，因循主體心理的主觀感知而有所短長變異；還是如絕對論客觀中立的物理性時間？當目睹其母歡快雀躍的模樣，哈姆雷慨嘆他父親不過死了兩個小時。當娥菲麗糾正說他父親已死兩個月餘，哈則陡然語帶輕蔑道死了如此久竟尚未被遺忘，可見得大人物之死足以被以非凡的形式記念上半年。正因為有這個「時空已混沌倒錯」的背景設定，於是「現在、此刻」猶如被擱置懸空，抽吸出脈絡之外，哈姆雷的靈魂、他的心之眼，才能如此直覺直觀地先一步靈知預見他父親的影像，這個從未來復歸、來回往返未來與過去的幽魂。四幕三景，哈姆雷臨去英國前與柯勞狄道別，他話裡「指父作母」的促狹——哈姆雷：「再會了，親愛的母親。」國王：「是你慈愛的父親。」哈姆雷：「是我的母親。父母是夫妻，夫妻是一體；所以，我的母親。」（138）——也在呼應「時代已經大亂」，給出又一次瘋狂的表演。四百年間引燃東西眾家學術爭鳴、花火齊奔的四幕二景最末尾一段——哈姆雷：「屍體陪著王上，但王上可沒有陪著屍體。國王這玩意兒……」紀思騰：「玩意兒，大人？」哈姆雷：「不是個玩意兒。」（135）——也還是對「時代已經大亂」此一概念的回答與反響。因為時空顛倒錯亂的理解「成立」，哈姆雷在特殊心識和感應靈敏能力主導的瘋狂狀態下，得以察知到玩弄雙關語和文字遊戲背後狡黠帶出含攝更高真實與深意的東西。

⁷⁷ 王德威：《後遺民寫作》。頁48。

且超凡脫俗的瘋狂空間、壯遊和旅行的時空。同時這些多重時空並非絕對穩固、封閉的疆界，而會相互僭越。以下逐一分述：

一、記憶的向度。包括了娥菲麗的父兄叮囑其記住他們對她和哈姆雷發展男女私情的訓斥與告誡；波龍尼要雷厄提記住他對他到法國留學的耳提面命；哈姆雷的王父鬼魂要兒子記住父親的枉死慘死，更記住為之復仇。陰魂以命令強制的語氣向生者提出訴求。光是一幕五景，「聽著／聽話／聽好／聽過」一詞在開頭短短三十七行內就出現了十一次之多。其餘像是「復仇」、「記得我／記住我的話／記憶／記錄／記載／記下」等字眼更是主要關鍵詞，二十行之間一共出現了九次。即使是三幕四景鬼魂最後一次出現，也還是一貫以「不要忘記」來堅定哈姆雷的意志，因此也作強迫性重複來解讀。此外尚有多處表現細膩細節的記憶：（顛狂前後）娥菲麗始終保有對（未瘋前）的哈姆雷封存的印記；（瘋狂後）的娥菲麗對波龍尼的記憶；雷厄提對未瘋未死的娥菲麗純美無瑕的記憶；哈姆雷對被自身嚴重神格化的老王滿是理想色彩、⁷⁸英雄主義、卻明顯單薄的記憶；藉由兩相比較，哈姆雷強制性地喚醒葛楚對其先夫「難以承受之重」的記憶；戲中戲召回柯勞狄對謀殺親兄、逆倫僭越的記憶；藉由講述鬼魂顯靈軼事，巴拿都、馬賽拉、何瑞修回溯對老王的記憶；老王陰魂對自己親歷死亡經驗的記憶；掘墓人（the Gravedigger）對挖墳三十年來歷代丹麥王朝的起落興衰、景物遷移、人事變化更迭的記憶，提供了一個有如「微型史觀」的有趣視野；哈姆雷對巡迴劇團眾優伶的專長、扮相、演技方法與表演路數的記憶，特別是有關演員甲（the First Player）私底下曾為他唸過一段抽取自其拿手戲碼中的臺詞的瑣碎記憶。

二、死後的時空、另外世界。側寫了那個由禁忌話題、神祕靈感，和有如反面變向、「墮落下墜」的天啟訊息所填滿的維度。三幕一景哈姆雷最傑出的思忖「要活，還是不要活」（88）的獨白，完美呈現的就是擺渡到未知彼岸、對另外世界朦朧傷感的跨界；五幕一景「優俚哥的空腦殼」所帶出的萬物眾生平等，包括凱撒和亞歷山大亦如是，一切終復歸於大地黃土、灰燼泥塵的狀態。這個另外世界也是波龍尼、娥菲麗、羅增侃與紀思騰、雷厄提、葛楚、柯勞狄、哈姆雷八人的去處歸宿。

三、匿名性特徵挹注的美學想像時空。一幕五景「老王在花園午睡，蛇蠍潛入，將致命毒液倒入其耳」這個本質充滿故事性的寓言格式，由於敘述者為鬼魂，不啻為源頭不明確乃至消失、自被截去的脈絡中提取出來的虛擬化文本，是缺乏實存理據、沒有扎根的鬼魂寫作。二幕二景演員甲像在參加導演哈姆雷甄選角色的試演般，以說書形式演述特洛伊宮殿被希臘攻破的那段風雲變色的故事，同屬匿名而本源不明的再詮釋所派生出來的新文本，攜帶有波龍尼與哈姆雷在旁指示點評等多重作者參與其中。伶人們按要求，將原

⁷⁸ Garber. *Shakespeare After All*, p. 487.

本準備要敷演的《謀殺貢札果》（*The Murder of Gonzago*）一劇臨時插入十五、六行的新段子，這段臺詞乃哈姆雷靈光一現、神來之筆，根據鬼魂口述遇害實錄加上天才詩人的主觀自由想像改編而成，訂題為《捕鼠器》（*The Mousetrap*），演的即是類比老王遭難的情節。此一多重書寫者共同演繹的虛構性文本，是幽魂的複製、幻影之幻影，注定要不斷更新，一再被覆蓋。二幕五景、三幕一景、五幕一景經常出現「化妝、化妝品、美容、塗臉、抹粉」等詞彙都在加強這層美學空間，卓顯全劇濃郁的藝術／扮演意識。

四、瘋狂的時空。在文學、美學與藝術場域裡，作為一種「創造性寫作」的「特殊語法」，瘋狂永遠有其必要性和意義，是積極、動態的生命能量，是吾人所謂「創造性的瘋狂」。二幕一景在娥菲麗對波龍尼的描摹裡，重現了哈姆雷「人不人鬼不鬼，失神又失形」（*antic disposition*）的顛狂面貌。今日異常之他是昨日眾所讚嘆的尺規標竿、新興政治明星的「典範哈姆雷」的複象。正像五幕二景他對雷厄提顯得過度自覺的剖白，表陳得罪雷的是那個深陷瘋病裡的哈姆雷而非當下之他，現時的哈姆雷亦為顛狂哈姆雷的敵手與受害者。分裂自我的彼此對抗推拉、彼此閃避逃躲，乍聽像是狡辯託辭，實則自省意味深長。娥菲麗在瘋狂的向度中分配各式花朵給眾人的場景，載滿長相思、回憶、記得的象徵和語言，同時也帶出了記憶的維度。此處暫奪筆者岔題：《哈》劇並不只有瘋人如哈姆雷、娥菲麗才有分裂自我的複象。由於戲中戲的設計、扮演意識的滲入、如諜報劇一樣運用遍在的監聽監視、監禁監控的策略，全劇裡每一個人可以說幾乎都有一個以上的假身分，形成自我的幽魂性。在瘋狂時空的討論結束以前，筆者想再次繞回哈姆雷的瘋狂與鬼魂關係此一議題上略作補充。雖則前文筆者曾側重鬼魂與哈姆雷的同步性，進而分析不無可能鬼魂實為哈姆雷之幻妄投射變現而來。嘉寶的一段描寫對筆者另有一番點撥，啟發了不同於前的觀點。嘉寶認為鬼魂代表的不完全是絕對正義和放諸四海皆準的普適原則。⁷⁹與其說鬼魂指出的是父的律法，不如說是「父之欲望」。而這個父之欲並不盡然等同兒子的「己之欲」，不然哈姆雷不至於有如此多的懷疑抵拒和拉扯，所有的困頓艱難便由此滋衍。筆者想起有人如是分析過：或許大大出乎眾人意料，哈姆雷的敵人不是自己、不是柯勞狄，而是他父親的亡魂。所以為了對抗檯面上與檯面下的「雙重君父」，（恰好也一計誑誘兩「敵」），哈姆雷規畫的「逃逸路線」出口，便是遁入那象徵的、詩意的、容許己之欲動湧流的「藝術性瘋狂」當中，⁸⁰暫時性地「靈魂出體」，以「忠於自我」，還其「本來面目」。如此推斷或可與葛林布萊稱哈姆雷之裝瘋是為遮掩其「真瘋」的大膽結論不謀而合。⁸¹

⁷⁹ Garber. *Profiling Shakespeare*, p. 35.

⁸⁰ Garber. *Shakespeare After All*, p. 492.

⁸¹ 葛林布萊：《推理莎士比亞》。頁300。

五、壯遊和旅行的時空。何瑞修、哈姆雷、羅增侃（Rosencrantz）與紀思騰（Guildenstern）一千人皆從德國威騰堡（Wittenberg）來到丹麥艾斯諾城堡（Elsinore）。雷厄提遊歷到法國，再由法國折返丹麥。哈姆雷自丹麥旅行至英國，途中跳上一艘海盜船，海上冒險一遭，後遣返丹麥。小符廷霸從挪威繞經丹麥前往波蘭，再由波蘭移動回返丹麥。羅增侃與紀思騰則從丹麥旅行至英國赴死。

《麥》劇很貼切地演繹了「信念創造並決定實相」。人總是經驗他所相信的，並且人只會也只能夠看見他所想要看到的。換句話說，女巫雖則「告知」，但某種意義上她們允許麥克貝斯擁有詮釋權，以「自由心證」。⁸²劇中女巫「承諾」的未來藍圖、麥克貝斯經常性憑空看見無中生有的幻象和天啟徵兆，都是強迫性重複，成了麥克貝斯的自我暗示、自證預言。全劇一共出現二十九次「男孩兒」、「嬰兒」、「小孩兒」、「子孫」、「兒女」的隱喻、符號、意象和語詞，呼應關於麥夫婦曾育養有嬰孩的臆測——「我餵過奶……他還沒出牙的小嘴……砸破他的小腦袋」（48-49）。且不管這是純粹出自「想像」中的餵哺實則二人不孕，抑或流產死胎，抑或早夭。連四幕一景女巫煉丹施法時所唱誦的咒語民謠裡，都出現「胚胎」、「一胎九仔」的詞彙（111）。這個（甚至這些）麥夫婦夭折的子嗣的想像的幽靈（或，想像的子嗣），帶出了被虐殺橫死的麥克德夫的幼兒稚子們；帶出了女巫作法應麥克貝斯呼召而來的第二幽靈——一血淋淋的嬰兒頭，及第三幽靈——一個頭戴王冠、手持樹枝的孩童（表徵瑪爾康Malcolm）；帶出了由班戈那虎口餘生、倖免劫難的兒子傳嬪下去的一脈遍地花開、結實累累、後代子子孫孫稱王的榮景。

（二）離異時空

「幽靈來自過去第一次的第一次，亦來自未來最後一次的最後一次。」⁸³似是而非、難以解釋的時空塌陷、錯位脫節也是鬼魅性的表徵。德希達在《諸幽靈》中一再聲明魂在論的邏輯奠基（或者確切來說更像浮游）在時間永遠處於脫離連結（out-of-joint）、在早已經發生的狀態下仍然維持永遠尚未（not-yet）、永遠即將到臨（to-come）、永遠重現（coming back）、不斷回來並且永遠非完成、不企及、不抵達的一種幽靈性的時間軌度。⁸⁴似曾相識（*déjà vu*）、陳腔濫調的荒誕感如影隨形，還來不及發生，卻已成過去。⁸⁵實非真「實」，虛亦非「虛」。此在非此在，現時非現時，死生顛倒互換，時序早脫臼錯亂。在德希達看來，「當下性」何以「空空如也」，這都是由於糾纏的概念早已把時間

⁸² Garber. *Shakespeare After All*, p. 698.

⁸³ 賴俊雄：《晚期解構主義》。頁187。

⁸⁴ 見賴俊雄的詮釋。賴俊雄：《晚期解構主義》。頁166-167，192。

⁸⁵ 見王德威：《歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事》。頁418。

從現時當下遞延割裂、分離解散開來，於是時間的現時性和空間的此在性遂迷失了它們自身的著力點，流轉裂變成由無數多元灰色雜質體和激進他異性支離破碎的接續組裝。⁸⁶

《居》劇裡提示位移的「另一種時空向度」的符號意象漫天飛舞，像是：預言者、白日夢（25）、占卜官、迷信、幻覺、夢境、預兆、恐怖天象（57）。另外，五劇裡頭俯拾皆是，以極端華麗張致而又凌厲的寓言體書寫成鬼魂出現前的摹寫，也是「反常怪異的時世」此一題目的變奏。試看《居》劇二幕二景卡爾帕妮婭如何狀寫鬼魂側象：「裡邊有個人……給我講述了巡夜見到的可怕異象。一頭母獅竟然在街上生仔；墳墓都裂了口，把鬼魂全放了出來；凶猛似烈火的勇士在雲端交戰……鮮血如細雨般直灑在聖殿之上；戰鬥之聲在空中鏗然震響，戰馬嘶鳴，垂死的人發出呻吟，街上到處是鬼魂尖聲號叫的聲音。啊，凱撒，這些事全都有悖常理。」（65）這些「鬼魂側寫」通常大同小異，有高度的可複製性（《哈》劇一幕一景行117-128就是一個十分近似的段落），所以也算匿名（尤其，上段卡爾帕妮婭引述的源頭還來自一無名氏），其脈絡可以被任意裁切截斷，再重新置放嫁接。在鬼魂側寫場景中，死者多半尚未死亡，然其靈魂已然提前「出體」，有如夾帶著啟示錄和神祕奧義，從未來折返。世人的未知與未來儼然瞬間異變挪移成鬼魂的過去昨日。另一方面，不具實體的鬼魂極其隱匿、幽邃而不可言、不可說，難以直接被呈現，於是需要改以啣枚繞道、迂迴側擊的方式，由邊緣去推敲、渲染，去把握、轉譯，曲折而行。在凱撒真實死後的亡魂出現以前，藉由預告式的出場，即鬼魂側寫場景裡盤旋的徵兆，凱撒早已「彩排」、「預演」甚至歷險過死亡無數遍了，而他的鬼魂也從未來回歸，植根在觀者的記憶之中。當最後死亡與鬼魂真實發生，便形如記憶再被召喚出來，是記憶的鬼魂的重返。

《麥》劇二幕一景凌空現蹤的幻刀，有相卻無形無體，不落亦不著虛實兩邊，非有也非無，屬於異質時間，來自異度空間，符合「時代已經躍軌脫序」的基調。能引路指道，（誤）導人於迷航陷溺中的幻刀，帶出並回應三女巫和三幽靈對麥克貝斯在權力征途上從崛興奮起到窮途末路、衰亡隕落的「指引」。幻妄裡、虛空中變現出來的飛行尖刀，為緊接而來一連串無法歇止的殺戮與殘酷暴行的影子、複象，是鄧肯之死、鄧肯兩名貼身衛侍之死、班戈之死、麥克德夫妻兒之死、麥夫人與麥克貝斯之死、麥克貝斯與蘇格蘭偕同英格蘭聯軍血戰中所有將員之死的強迫性重複。鬼魂正從未來而來。空中幻刀顯得極其凶惡森凜，刀柄瞄準似地正對著麥克貝斯的手，引誘執行者握持，刀柄和刀鋒更染上滴滴鮮血，任人一握便要附著沾粘。如此意象帶出了血手的符碼。血手則又帶出三幕三景三刺客割斷班戈喉管的手；帶出四幕三景行146-166突然添插進來、與上下文脈全無因果連貫的一個獨立的段子——英格蘭國王能示奇蹟、癒眾生、治惡疾的神醫者聖手、回春妙手，

⁸⁶ Derrida. *Specters of Marx*, pp. 4, 99, 101. 賴俊雄：《晚期解構主義》。頁165、169、171。

藉娛樂以愉悅時任君王詹姆士一世的「政治」意味濃厚。血手再要帶出的就是麥夫人夢遊清洗，卻怎樣都滌不淨汙漬的雙手。

(三) 匿名性與事件性

匿名性因為是無主的、找不到甚至沒有源頭的虛構文本，時空不明，脈絡理據亦錯位，於是隨著一次次重新解讀，便要派生出一個個重又套裝加工上「新」脈絡的「新」文本。過去已不在，現在亦因著過去的鬼魂而定義，所以也徒然只是影子殘像，是匱乏根基本源的移動的幽靈化文本，也是列維納斯（Emmanuel Levinas, 1906-1995）式沒有臉龐的他者臉龐（the faceless face of the other），因之是無法被我者辨識、占有、統治的昭示與呼喚。因為缺乏源頭，無法還原，匿名的文本也得以無限迸裂，一再被轉引、解釋和重述。如克里斯多娃所言：「每一個文本寓意派生的條件就是以其他話語的存在為前提，每個文本從一開始就處於其他話語的管轄之下，那些話語把一整個宇宙加在了這個文本之上。」⁸⁷匿名性因之也總是伴隨有多重作者的意涵，必要借助互換（transposition）、干涉（interference）。這是德希達式解構衍異的書寫姿勢，一面用右手挪用，一面同時用左手打上叉號，再加上括弧。然對德希達而言，在互文本儼然「內容過剩」的同時，卻也因各式文本的拋擲、堆放，而變成時空消逝解離、內容空洞貧瘠的「失血」症狀。《居》劇真正出現了來源不明、陳述性隱晦混充的數封匿名信，表達了民意如流水。但到底是民意，還是人為操作民意的幽魂，其用意都在說服勃魯托斯叛變凱撒。匿名性／信流於消極批評和無限上綱的文字遊戲，乍看「無為」，實則相當「暴力」。匿名信被刻意散播於執政官的坐椅上、被丟進勃魯托斯家窗戶、被用蠟黏封於他父親的銅像上（45），無異藉由多重客體的蹤跡勾出在謀反和殺機背後隱匿消失的主體的鬼魅。煽動鼓譟勃魯托斯叛變倒戈的三封匿名信，對應上兩封提醒勸諫凱撒提防自身安危的預言者的警告和阿特米道勒（Artemidorus）的書信，前者語帶保留，詞多含混，後者沒有被拆開閱讀，內文不詳，所以兩者亦皆形同匿名。三幕二景神祕的文件與源頭消失的匿名信／性又添一樁。安東尼主動亮出一張在凱撒臥房翻找出來、蓋印有凱撒章璽的羊皮紙，據稱是凱撒遺囑。這讓我們首先聯想到了哈姆雷竄改的外交信件和他背包裡恰巧攜帶的他亡父之圖章。⁸⁸我們甚至無從得知這封來源不明的書信其內容是否由安東尼與屋大維捏造杜撰而成。作為凱撒意志

⁸⁷ 克里斯多娃之言乃轉引自羅婷：《克里斯多娃》（臺北：生智文化，2008年）。頁116。

⁸⁸ 五幕二景哈姆雷新編了一封外交書信，改用紀思騰與羅增侃的兩條性命換回自己這顆項上頭顱，巧智取勝。這封偽造文書的內文至少含融有柯勞狄的原稿手跡、哈姆雷的改寫重擬、正式邦國往來書信通用的固定語氣與格式、哈姆雷有別於自己平日寫作的口吻與工整筆法，加上老哈姆雷的圖章、丹麥國璽共構合成，所以是源頭理據不明、主體混沌莫辨和越界重創的新文本，屬於匿名性的鬼魂書寫。

之總和綜結的鬼魂，此封遺囑被夾帶在安東尼波瀾壯闊史詩格局的演講詞裡，與其說玄祕的遺囑是重點，不如說它在安東尼演說的動人語言暈染、烘托、擠壓、膨脹下，完全焦點模糊了。安東尼的講話成了唯一中心，他改寫、翻譯、解釋或者儼然成了凱撒的代筆寫手。凱撒遺囑作為他（及他語言）的鬼魂，我們閱讀到的純粹是安東尼個人唱作俱佳的政治表演。

莎氏安排五劇中多位出色女角千篇一律的「單調死法」很值得一提。這些佳人們的死亡策略很符合此處對失去本源憑據、無以為依的匿名性，以及充滿高度想像色彩和再詮釋空間的「事件的事件性」、幽靈的複象的討論。「事件的事件性」也是德希達在《諸幽靈》中創發的概念。有別於事件和真相強調客觀中立的性質，強偽為真，假虛為實，德希達提醒吾人意識到「事件性」之重要，以突出事與物的故事性（story）和歷史性雙重面向。⁸⁹有如「被鬼魂的幽黯蹤跡黏著盤桓」的再現／缺席（the spectralized presences/ absences）是對「客觀事件的指示器」（an indicator of events）⁹⁰，打開了雜染不純、腫脹胖大的詭譎的空間維度（the spectral spaces）⁹¹。每一次的幽靈繚繞都代表單一事件的發生，並且每次事件的發生，均是當時在場的所有元素構成的現實單純事件，同時也是影響在場事件的所有不在場要素堆砌成非現實事件之極度濃縮與展延，是單一體也是多重體。職是，每次幽靈纏繞事件的發生都是重複及首次，也是重複及末次。⁹²

《哈》劇四幕七景葛楚透過意象化的立體語言做景，就像莎劇中頻見的報導景（reporting scenes），單靠言說功力炮製如臨實境的視覺效果、聽覺刺激，以轉引娥菲麗淹死的訊息。筆者認為，被莎士比亞拿來頻繁且大量使用的報導景，這個他十分偏愛的寫作形式，可以被理解為另一種鬼魂場景的營造。口頭報告景還有一個極有意思的行話——「沒有」景／「無」景（unscene）⁹³。作為一個「實」景的「虛」影，術語「無景」的英文發音，乍聽之下像極了「不被看見」（unseen）。由於真正的表演並沒有發生，口述景因此是靈魂出竅的；報導景是不在戲臺上的未演出景的轉述，所以是它的鬼靈。敘述景的成立需要借靠觀眾想像力配合，換句話說，它只存在想像裡，因此具有魅影般虛構的體質。回到娥菲麗之死，因為真實性已不可考，徒剩文本性、想像性的死亡事件簿，因此亦算是幽魂體質的靈異寫作。《居》劇四幕三景波希婭死亡，她這突如其來的死就連丈夫勃魯托斯亦是聽說得來再對觀眾轉引、旁述交待。雖說完全沒有演出，但稍早前劇本裡便以十分間接朦朧的手法埋伏跡象、拋出徵兆（如：特意安排了她的病痛災殃），猶如將死

⁸⁹ Derrida. *Specters of Marx*, p. 63.

⁹⁰ 同前註，頁117。

⁹¹ 同前註，頁121。

⁹² 賴俊雄：《晚期解構主義》。頁187-188。

⁹³ Garber. *Shakespeare After All*, p. 687.

之人的末世論、末日學。波希婭死亡的處理方式幾乎和麥夫人之死、辛白林王后之死、娥菲麗之死、安夫人之死如出一轍，都是交付旁人轉述徵引的死亡報告景，是一種高度倚賴口述者記憶（也即虛構）的動作來傳繹的文本，是死亡真相的幽魂、回溯與強迫性重複。死亡成了被多重作者一再重撰、闡釋的匿名文本、死亡編年史、充滿敘事性的寓言體。就技術和實務層面考量，這些被轉引的死亡，都相當聳動煽情。波希婭被形容為心神狂亂、吞火自盡；辛白林王后在高燒發狂、神志不清之際自殺身亡。繼位的瑪爾康在收場白裡宣判：「據聞暴君的妖婦已自殺身亡」（161），但早在五幕一景經御醫暗示，吾人或已預料麥夫人不無可能是趁夜半夢遊時持剪刀利器自殘而死；至於娥菲麗則是落水溺斃。如此說來若要在舞臺上實際操演，想來必定會是困難度不小的挑戰。只可惜愈是匪夷所思、飽富張力，愈貌似激越離奇的死法，愈是不尋常和戲劇化的終局，某種程度而言也愈是樣板、定型。《理》劇裡安夫人之死，解決得最為輕率、潦草。四幕二景理查簡單兩句話：「去放風聲，只說是我妻子安妮病倒了，眼看活不成了……我再說一遍，去放出風聲，我妻子安妮病危，活不成了。」（159）九行內重複兩次，召喚了安夫人的鬼魂從未來而來，成為她消失的主體性、缺席的此在的複製。四幕三景行41，理查代為直接作下結論：「安妮已告別人間，長眠了。」（166）這些不快樂的女人們尚有一共通點，都先驟然經歷了某種異常和質變——陷入徹底瘋狂作為引子和先行前導——爾後伴隨而來的便是死亡，也唯有死亡一途。消亡了主體性的異化自我的鬼魂，無疑雙重「虛設」，從發瘋到死亡，異化之再異化，是為自我的多重「歪像」（anamorphic）扭曲變形的怪誕折射。⁹⁴從這些曾經絕代風華的重要女主角粗糙、瑣碎甚至流於猥瑣、無謂的意外死法，把一個女子從妖嬈一時到亡佚頹敗的成長演化曲線驟然壓縮，不免讓人思考，這是劇作家對他那些倩女儷人們太過憐惜愛慕，竟不忍見其在人世多受難招罪片刻，抑或是他對女性太過無情冷酷。

閱讀《麥》劇，吾人總有一未解心結：「禍福無門，惟人自招」，三女巫和麥克貝斯究竟誰找上誰？如果沒有女巫的荒唐預言，麥克貝斯可還會有種種逾越？他的命運與結局會否改寫？有沒有一種可能，女巫並不真的為了什麼理由而來，不過是「隨機」恰巧碰上了麥克貝斯，而後者湊了上去，一切純粹關乎或然率？換句話說，《麥》劇即是對三女巫無厘頭的詩文、韻文、咒語、歌舞、童謠、字謎、市井間流傳的低俗順口溜拼裝而成的「混血雜交體」的其中一種回應、書寫和闡釋。是由麥克貝斯率先發難、自行解讀來破譯「密碼」，隨後引起的「蝴蝶效應」。如果這是一種可能的推論，那麼這齣戲文本本身就像寓言籤詩，同樣是起源抹除、無以扎根、失去憑靠實據的匿名特性的鬼魂。一幕五景麥夫人展開就要歸來的丈夫大費周章、煞有介事地先行給她捎來的書信。關於這封書信的目的

⁹⁴ Garber. *Profiling Shakespeare*, p. 34.

的究竟為何，是否多餘，歷來學者已有相當精湛的討論。⁹⁵對筆者而言，麥克貝斯致夫人的家書同樣代表了沒有根底的匿名性，是動態的關於事件的事件性。由於麥克貝斯選擇性地隱瞞了部分重要事實未對夫人披露（如：鄧肯已明立長子為太子、接班人；班戈也同時聽受預言，預言中挑明了說榮華富貴的是班戈的後代子孫），書信便成了真相的鬼魂，麥克貝斯的重寫、改寫與虛設。而它的到來與被開啟判讀，挑起了麥夫人的主動，預備喚醒丈夫男兒的血性（殺性）。表面看來麥夫人主動，麥克貝斯被動，前者如操偶師，後者如提線木偶，事實上麥夫人卻是為麥克貝斯早已透過自剖表白、暴露自己確動殺機、埋殺意的「鬼魂」的複象（即，麥克貝斯自己的複象）給叫唆，輾轉藉由她（之手）來堅實麥克貝斯走向王權之路的意志，固化行動的決心。開頭這裡麥克貝斯給妻修書一封，也前後呼應並帶出了五幕一景由侍女轉述麥夫人在夢遊中進行的寫信／回信、展信／讀信的強制性無意識重複動作。彷彿這一前一後、一明一暗、一白晝一黑夜、一有意一無意交叉錯位的書寫互動才是一套完整而周全的配對，是麥克貝斯第一封書信的鬼魂複象，亦是其全貌。正像夫婦倆交換的權力舞步，總是一進一退、一鬆一緊、一張一弛地搭配輪舞著。麥夫婦輪番聽見如二幕二景的神祕叫喊聲與來源不明的無人音響，像是「麥克貝斯把睡眠謀殺啦」、「別睡啦」、「再也睡不著啦」（60），或是如二幕二景及二幕三景夜半急促的敲門聲，還是如五幕五景莫名傳來婢女們神祕而令人毛骨悚然的哭喊聲，這些都是源頭已難得溯及辨識的記憶的迴光返照，是來自遙遠過去、擦撞現時當下、並織纏無限接續未來的亙古殺人事件的幽魂餘韻蕩漾。從一幕三景第一次出現、二幕一景第二次出現，到三幕一景緊湊的十五行之內密集出現兩次，這四度重複出現卻無疾而終、不了了之的「咱們就談談彼此的心裡話吧／那麼現在不多談了／談談這回事／以後談吧／我們談談／明天再談吧」（34-35，52-53，78-79），是麥克貝斯和班戈之間不斷遭到麥克貝斯自己中斷、（自我）打岔、干擾的交涉商討和未竟之協議周轉，有如強迫性重複，是內容不明確的。就角色動機而論，協商的企圖當然是麥克貝斯對班戈的測試，以探其口風，知其動向心意、是敵是友，麥克貝斯好伺機行事。因為這一條線直到班戈死亡都未見妥善處理，來不及發展，所以勉強只能說劇作家讓兩人一再面臨中斷破壞的對話，一直停留在賣關子、吊弄觀眾胃口的層次上。然而仔細分析，這個殘破缺損、刻意預留空白的內容物是難以言表的，只能倚賴「動作」來補全、充填和完成。動作本身即消失的內文，因為殺人的犯行無法訴諸言說。事實上，麥、班對話內容的缺席勢在必然。一則以彼此對對方的防備、猜忌，使得兩人真正交心的談話溝通之不可能亦不可行。二則《麥》劇不若《哈》劇，後者是

⁹⁵ 見彭鏡禧：〈試論《馬克白》和《哈姆雷》劇中書信的戲劇意義〉，《細說莎士比亞論文集》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2004年）。頁117-135。彭鏡禧：〈戲說莎士比亞：五題〉，《英美文學評論》第1期（1993年7月），頁31-41。

一齣關於思考和語言的戲劇，反觀前者卻是一齣關於行動的戲劇，⁹⁶多說無益。「沉默無語」、未完結的談話也進一步帶出了班戈鬼魂的靜默。班戈之鬼大概是所有莎復仇劇中唯一拒絕開口說話的鬼魂。

結語

且容筆者借用羅芙萊（Elisabeth M. Loevlie）重讀德希達作結。受魂在論啟發，羅芙萊提出詩意的特質讓文學專擅經營表象世界之外的領域、探索形下世界之上的範疇。寫作，與其證明目所視、手所觸者為真，不如說證實那朦朧空缺的東西更為真。缺席不在，正好驗證了它自身莊嚴的潛質（sacred potential）。當沒有人說話，語言便奇異地從主體的限制脫離出來，因而也釋放並表陳了超越個人的、無以言喻的神聖性與詭怖性。⁹⁷莎士比亞鬼魂書寫確證了文本無所不在的跨界，追隨幻靈的移動，引領我們穿越難以名狀的迷離幽徑。既存文本被它們劃開一道又一道破口，逾越界線疆域，自一個神祕地帶來訪，再去到另個抽象邊境。幻魅現實勾勒了吾人可想像卻不得完整表達的非比尋常的奇觀和無以捕捉的陌生化國度，因之具有靈視、先知的動能（prophetic dynamics）。「每個偉大文本的內核都是無法閱讀、不被閱讀的。這個不可閱讀性也就是它的魅域性。文學便是解放如斯中間地帶，那一直糾結著人類集體記憶的中介區域。閱讀文學就是暴露在文本的魅異性之中，因此也是向自身的幽靈意識敞開。我究竟是誰？到底何物存在？我會在哪裡結束？又有人真正開始嗎？他人及我自己的死亡，如何在我之內盤桓不去？」⁹⁸

我們都以為幽靈虛無縹緲，然而事實是，沒有一樣東西會真正消失殆盡。

⁹⁶ 談瀛洲：《莎評簡史》（上海：復旦大學，2005年）。頁94-95。

⁹⁷ Loevlie, Elisabeth M. "Faith in the Ghosts of Literature: Poetic Hauntology in Derrida, Blanchot, and Morrison's *Beloved*." *Religions* 4 (2013): 340.

⁹⁸ 同前註，頁348。

引用書目

- 王德威。2007。《後遺民寫作：時間與記憶的政治學》。臺北：麥田出版。
- 。2011。《歷史與怪獸：歷史，暴力，敘事》。臺北：麥田出版。
- 王榮。2008。〈淺談元雜劇《盆兒鬼》與《哈姆雷特》中的鬼魂顯靈現象〉。《安徽文學》1：190-191。
- 朱立民。1986。〈幽靈·王子·八條命〉。《中外文學》14（11）：4-25。
- 朱雲濤。1999。〈論莎士比亞劇作中超自然成分的思想根源及其意義〉。《南京師大學報》3：119-122。
- 江玉琴。2012。〈《哈姆雷特》的幽靈與流散文化的政治〉。《漢語言文學研究》3（1）：101-106。
- 李玲。2015。《從《麥克白》和《哈姆雷特》看超自然因素的作用》。雲南：雲南大學碩士論文。
- 肖穎。2009。〈身死恨未滅，魂魄動地來——《竇娥冤》與《哈姆萊特》中鬼魂意象比較〉。《文學與藝術》1（12）：47。
- 姚一葦。1980。〈《哈姆雷特》中的鬼〉。《中外文學》8（10）：112-115。
- 洪增流。1995。〈論莎士比亞戲劇中的超自然描寫〉。《外國語文研究》3：61-65。
- 高旭。2007。〈戲劇中的黑暗精靈——論《哈姆雷特》與《牡丹亭》的鬼魂戲〉。《攀枝花學院學報》4：51-55。
- 徐錫祥、吾文泉。2005。〈《麥克白》主人公的悲劇心理〉。《南通大學學報》3：71-75。
- 曹萍。2002。〈伊麗莎白時代戲劇中鬼魂產生的原因和分類〉。《巢湖學院學報》4：65-69。
- 崔永杰。2011。〈論《哈姆萊特》對鬼魂形象的刻畫〉。《文學教育》2C：92。
- 陳怡伶。2014。〈「留下，幻覺！」：明治時期《哈姆雷特》詮釋中縈繞記憶之日本鬼魅〉。《小說與戲劇》24（1）：73-103。
- 陳秋玲。2008。《莎士比亞戲劇中的超自然因素》。重慶：西南大學碩士論文。
- 郭嚶蔚、趙衛東。2009。〈延異、在場、蹤跡化——德里達《馬克思的幽靈》解讀〉。《北華大學學報》2：112-117。
- 彭鏡禧。1993。〈戲說莎士比亞：五題〉。《英美文學評論》1：31-41。
- 。2004。〈試論《麥克白》和《哈姆雷特》劇中書信的戲劇意義〉。《細說莎士比亞論文集》。臺北：國立臺灣大學。

- 黃美序。1980。〈讀莎士比亞劇本最好糊塗些〉。《中外文學》8.10：116-118。
- 黃智。2008。〈對生命終極意義的思考：《哈姆萊特》及《麥克白》中的鬼魂〉。《安徽文學》11：頁50。
- 惠繼東。2004。〈論《哈姆萊特》與《竇娥冤》中的復仇鬼魂〉。《青海民族學院學報》1：59-61。
- 張瑛。2015。〈莎劇鬼魂在中國戲曲改編中的跨文化舞臺表現〉。《戲劇藝術》5：84-91。
- 張薇。2015。〈莎士比亞「幽靈」的變遷〉。《上海師範大學學報》1：122-131。
- 張光英。1997。〈莎士比亞悲劇中鬼魂描寫的作用〉。《寧德師範學院學報》2：59-61。
- 張麗生。1995。〈《竇娥冤》和《哈姆雷特》中的鬼魂形象比較〉。《鹽城師範學院學報》1：20-24。
- 楊麗娟。2013。〈從鬼魂說起——《哈姆雷特》重讀〉。《外國文學研究》4：73-77。
- 談瀛洲。2005。《莎評簡史》。上海：復旦大學。
- 賴俊雄。2005。《晚期解構主義》。臺北：揚智文化。
- 儲湘君。2012。〈思索死亡、看見死亡：《哈姆雷》中鬼魂與骷髏頭的顯影〉。《中山人文學報》32：23-49。
- 謝美生。2003。〈異曲同工相互媲美——談《麥克白》與《伐子都》劇中同用幻覺和鬼魂情節的不同藝術手段表現〉。《河北大學學報》2：43-45。
- 羅婷。2008。《克里斯多娃》。臺北：生智文化。
- Foucault, Michel (傅柯) 著，林志明譯。1998。《古典時代瘋狂史》。臺北：時報文化。
- Greenblatt, Stephen (葛林布萊) 著，宋美瑩譯。2007。《推理莎士比亞：解開五百年來天才的創作秘密》。臺北：貓頭鷹出版。
- Shakespeare, William (莎士比亞) 著，彭鏡禧譯注。2001。《哈姆雷》。臺北：聯經。
- ，方平譯。2001。《麥克貝斯》。臺北：木馬出版。
- ，汪義群譯。2003。《居里厄斯·凱撒》。臺北：木馬出版。
- ，方平、張冲譯。2003。《辛白林》。臺北：木馬出版。
- ，方平譯。2003。《理查三世》。臺北：木馬出版。
- Sim, Stuart (西姆) 著，蔡偉鼎譯。2002。《德希達與歷史終結》。臺北：果實出版。
- Toril, Moi (莫伊) 著，陳潔詩譯。1995。《性別／文本政治：女性主義文學理論》。臺北：駱駝出版。
- Austin, Norman. 1987. "Hamlet's Hungry Ghost." *Shenandoah: The Washington and Lee University Review* 37: 78-105.

- Belsey, Catherine. 2010. "Shakespeare's Sad Tale for Winter: Hamlet and the Tradition of Fireside Ghost Stories." *Shakespeare Quarterly* 61: 1-27.
- Bloom, Harold. 1998. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books.
- Derrida, Jacques. 1993. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, trans. Peggy Kamuf. New York: Routledge.
- . 1997. *Politics of Friendship*, trans. George Collins. New York: Verso.
- Dovolis, Petros. 2010. "Specters, Memory and the Politics of Culture: Encountering Ghosts in William Shakespeare's *Hamlet* and Pedro Almodovar's *Volver*." *NTU Studies in Language and Literature* 24: 25-48.
- Dunn, John T. 2002. "Scoring for the Specter: Dualities in the Music of the Ghost Scene in Four Film Adaptations of *Hamlet*." Diss. Texas: University of North Texas.
- Garber, Marjorie. 1987. *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*. New York: Routledge.
- . 2004. *Shakespeare After All*. New York: Anchor Books.
- . 2008. *Profiling Shakespeare*. New York: Routledge.
- Greenblatt, Stephen. 2001. *Hamlet in Purgatory*. Princeton: Princeton University.
- Grissom, Candace U. 2008. "The Roles of Ghosts and the Scourges They Inspire in the Works of William and Shakespeare." Diss. Huntsville: The University of Alabama in Huntsville.
- Hallet, Charles A. & Hallet, Elaine S. 1980. *The Revenger's Madness: A Study of Revenge Tragedy Motifs*. London: University of Nebraska.
- Kennedy, Dennis. 2003. *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance. Volume 1*. New York: Oxford University.
- Kristeva, Julia. 1986. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University.
- . 1980. "How Does One Speak to Literature." *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, trans. T. Gora. New York: Columbia University.
- Landau, Aaron. 2001. "'Let me not burst in ignorance': Skepticism and Anxiety in *Hamlet*." *English Studies* 82: 218-230.
- Loevlie, Elisabeth M. 2013. "Faith in the Ghosts of Literature: Poetic Hauntology in Derrida, Blanchot, and Morrison's *Beloved*." *Religions* 4: 336-350.
- Miller, Nchamah. "Hauntology and History in Jacques Derrida's *Specters of Marx*." http://www.nodo50.org/cubasigloXXI/taller/miller_100304.pdf. (accessed February 1, 2015) .
- Moorman, F. W. 1906. "Shakespeare's Ghosts." *The Modern Language Review* 1: 192-201.

- Muir, Kenneth. 1981. "Folklore and Shakespeare." *Folklore* 92: 231-240.
- Nixon, David H. 1978. "The Ghost in *Hamlet*: A Cultural Approach." Diss. Boca Raton: Florida Atlantic University.
- Purkiss, Diane. 2006. "Shakespeare, Ghosts and Popular Folklore." *Shakespeare and Elizabethan Popular Culture*, eds. Stuart Gillespie and Neil Rhodes. London: Bloomsbury.
- Rist, Thomas. 2003. "Religion, Politics, Revenge: The Dead in Renaissance Drama." *Early Modern Literary Studies* 9: 4-20.
- Rogers, L. W. 1966. *The Ghosts in Shakespeare*. Wheaton, I. L.: Theosophical.
- Shakespeare, William. 2005. *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*. 2nd ed., Ed. Stanley Wells. Oxford: Oxford University.
- Smidt, Kristian. 1996. "Spirits, Ghosts and Gods in Shakespeare." *English Studies* 77: 422-438.
- Stevens, Catherine R. "Uncanny Re/flections: Seeing Specters in *Macbeth*, *Hamlet*, and *Julius Caesar*." <http://www.northernrenaissance.org/uncanny-reflections-seeing-psecters-in-macbeth-hamlet-and-julius-caesar/>. (accessed January 10, 2016) .
- Watson, Robert N. 1990. "Giving up the Ghost in a World of Decay: *Hamlet*, Revenge, and Denial." *Renaissance Drama* 21: 199-223.