

魔界轉身：精靈帕克變形記

林境南*

中文摘要

精靈與魔鬼，在西洋文化裡，一向關係密切。這無論從字義界定或是藝術詮釋，皆是如此。

莎劇《仲夏夜之夢》中的帕克（Puck），是個身手矯捷的精靈（fairy），擅長變身，喜惡作劇，為莎翁精心創造出來的重要喜趣腳色。但是，擺放在文化史的脈絡中，精靈帕克同樣有著變化多端的淵源。

本文將從《仲》劇中的帕克在文化上的形象、淵源與轉化談起，重新檢視莎翁筆下此一精靈在民俗、神話以及宗教三方面的淵源。在論述過程中，並將援引晚近幾年所見的舞臺、螢幕、電影、DVD，乃至於繪本、動畫與漫畫等不同媒體中所出現的帕克造型與形象，作為主要的討論例證或依據。

經由文本的分析與歷史文化脈絡的重建，本文並將進一步探討，莎翁如何將前現代時期文化中與魔鬼關係密切又桀驁不馴的「帕克」形象加以逆轉、馴化，而形塑出帕克前所未有的嶄新形象。

關鍵字：《仲夏夜之夢》、精靈、魔鬼、帕克、形象、造型、演出

《戲劇學刊》第十期頁199-222（民國九十八年），臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院
TAIPEI THEATRE JOURNAL 10 (2009):199-222
School of Theatre, Taipei National University of the Arts

收稿日期：2009.03.03；通過日期：2009.05.11

* 臺灣師範大學英語學系助理教授

Reminiscent of Devils: The Metamorphoses of Puck in Shakespeare's "A Midsummer Night's Dream"

Lin Ying-nan

Abstract

The fairy and the devil have long been closely related in western culture. It has been so either from the definitions of both terms or from interpretations of the art.

Puck in Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* is an agile, comic fairy, who is capable of assuming various shapes and playing tricks on others. But, in terms of cultural origins, the fairy's image, in fact, also undergoes drastic metamorphic changes.

Through an analysis of the play's relevant passages and a re-contextualization of Early Modern English culture, the article seeks to re-explore the fairy's origins from folklore, mythology, and religion; it re-examines, as well, how Shakespeare converted and tamed the devilish image of "puck" to create his own Puck.

To elaborate on Puck's metamorphoses, several related productions and adaptations of *A Midsummer Night's Dream* in a range of media and genres will be discussed to further illustrate Puck is reminiscent of devils both in this play and in cultural history.

Key words: *A Midsummer Night's Dream*, Fairy, Devils, Puck, Image, Representations, performances

魔鬼不是神意的外衣，也不是榮格口中所謂的集體潛意識，它是滋養社會的各種文化要素所共同創造出來、真實的集體現象。魔鬼是隱藏於事物表象之下的推進器，它非常活躍，因為它能夠闡釋體系，激發個體和群體行爲。

——羅貝爾·穆尚布萊，《魔鬼的歷史》
（羅貝爾·穆尚布萊 2007：2-3）

引 言

精靈（the fairy）與魔鬼（the devil），在西洋文化裡，一向關係密切。這無論從字義界定或是藝術詮釋，皆是如此。從莎士比亞（William Shakespeare）的《仲夏夜之夢》（*A Midsummer Night's Dream*）與《暴風雨》（*The Tempest*），到馬羅（Christopher Marlowe）的《浮士德博士》（*Doctor Faustus*），到作者不詳的《艾德蒙吞的快活魔鬼》（*The Merry Devil of Edmonton*），再到強生（Ben Jonson）的《魔鬼是頭驢》（*The Devil Is an Ass*），精靈與魔鬼介入人間事的故事，在前現代時期（Early Modern Period）的英國舞臺屢見不鮮。

不過，可能是因為時代間隔久遠的緣故，現代人所認知到的精靈，和莎翁當代或前現代時期的人們的認知，存在著顯著的差異。影響所及，一方面，莎劇中的精靈角色與西洋古典神話之間微妙、複雜的淵源，每每為論者所輕忽，以致以訛傳訛的情形比比皆是。另一方面，劇中精靈角色與前現代時期對魔鬼想像的糾葛，雖然不乏學者加以探討，但相對而言，仍少有學者將此一議題置放在「鬼神學的崛起」這樣一個歷史文化脈絡之中來加以檢視，並檢驗此一關聯對晚近演出製作中精靈造型與形象的影響。

以本文所關注的《仲》劇中的精靈為例，著名的英國莎學者繆爾（Kenneth Muir）即主張，莎翁容或受到葛林（Robert Greene）在《詹姆士四世》（*James IV*）中奧伯隆（Oberon）一角的影響，「但大部分精靈題材似乎都源自民間傳說」（Muir 1957：31）。學者井村君江（Kimie Imura），雖注意到包括精靈王奧伯隆與精靈王后緹坦妮雅（Titania）「來自於神話和中古羅曼史」，但卻又似是而非地認為：前兩者的僕從精靈帕克，其「靈感卻是來自於民間傳說」（井村君江 2007：154）；美國莎學會前理事長察尼（Maurice Charney）、英國《阿登版莎士比亞全集》（*The Arden Shakespeare Complete Works*）的三位編者¹、以及臺灣莎學者楊世彭，亦抱持近似看法。察尼認為：

¹ 《阿登版莎士比亞全集》初版於一九九八年。三位編者普勞復（Richard Proudfoot）、湯普森（Ann

「在帕克，或好人羅賓（Robin Goodfellow），莎士比亞從英格蘭鄉野民俗發展出一個角色」（Charney 1993：34）；《阿登版莎士比亞全集》的編者，同樣認為莎翁的帕克與精靈均是從民俗取材（Proudfoot et al. 1998：887）；楊世彭更篤定認為：小精靈帕克「分明是古代英國的土產」（楊世彭 2001：19）。英國莎學者哈克特（Helen Hackett）在二〇〇五年出版的一篇《仲夏夜之夢》的〈導論〉裡，一樣傾向於認為帕克「是英格蘭鄉野迷信的產物（a creature of English rural superstition）」（Hackett 2005：xxxii）、「屬於家庭的、鄉野的與在地的精靈（a domestic, rural, native spirit）」（Hackett 2005：xxxiii）、「來自英格蘭過去的角色（a figure from the English past）」（Hackett 2005：xxxiii）。

實則，《仲》劇中「大部分精靈題材」，並非如同繆爾所說「都源自民間傳說」或哈克特所主張的「來自英格蘭過去」。例如，奧伯隆不僅見於葛林的《詹姆士四世》，更見於中世紀法國詩《波爾多的于翁》（*Huon de Bordeaux*），此詩在一五三四年即已譯成英文，並曾於一五七〇年、一六〇一年重新印行（Holzknecht 1950：238）。

至於本文探討主軸的精靈帕克，固然有其源自「民間傳說」或民俗的成分，但莎翁在創作過程中，除了從民俗取材之外，其實還有他個人的巧思，並受到許多來自歐陸的西洋古典神話以及當時歐洲宗教界對魔鬼想像的影響，而不是如同井村君江、察尼、楊世彭、哈克特等多位不同國別的研究者所認知的那麼單純。為便利說明起見，本文底下將依論述先後次第分四小節對本題旨加以詳加探討，並援引晚近幾年在臺所見的舞臺、螢幕、電影、DVD，乃至於目前市面上廣為刊行的繪本、動畫與漫畫等不同媒體中所出現的帕克造型與形象，作為主要的討論例證或依據。²

一、帕克與西洋古典神話

在莎士比亞創作《仲》劇之前，英國民俗信仰與文化中的精靈，形象並不正面。在當時，不同時地的精靈神話與傳說廣為流傳。例如作家博頓（Robert Burton）在《憂鬱的解析》（*The Anatomy of Melancholy*）一書中，即廣為蒐羅希臘、羅馬、法國、義大利、巴比倫等地的精靈傳說，並加以分類討論。在他的分類之下，許多精怪，依其出沒所在，不是被劃歸為「陸魔」，就是被劃歸為「河魔」——由此可見清教徒出身的博頓，對精靈信仰所抱持的否定的態度（井村君江 2007：27）。不過，儘管清教徒如博頓者無法認同，在伊利莎白女王主政的時代，許多源自塞爾特民俗（Celtic folklore）的精靈角色，卻經常

Thompson) 以及卡斯騰 (David Scott Kastan) 均為望重一時的莎學者，參見Proudfoot et al。

² 本文所列舉的《仲》劇實例，大抵以最近幾年作者在臺所見者為主。至於《仲》劇在上一世紀英國舞臺、電影的代表性演出，有興趣的讀者可參閱R. A. Foakes (2003), Peter Holland (1994), J. C. Trewin (1978) 與Roger Warren (1983) 等氏的著作。

出現在女王出巡時為她所舉辦的娛樂活動當中（Laroque 1993：5），從此一民俗的角度進行觀察，精靈角色在戲劇中得以蔚為流行，可謂其來有自。

就字義來說，fairy這個字，源自拉丁文裡的fatum，具有「命運、宿命、死亡」等義（井村君江 2007：61）。這個字，原指「接近搖籃決定新生兒命運的女妖」（凱倫·法林頓 2006：7）。而頗為弔詭（paradoxical）、也十分耐人尋味的是，在《仲》劇裡，當奧伯隆怪罪帕克，帕克為自己的錯誤尋求辯解，卻把所犯的過錯推給了命運，說「那是命運的錯誤」（3.2.92）³。

今人對精靈形象的認知，囿限於後世童話故事的更替，經常已不見前現代時期精靈在民間傳說或民俗領域中原先比較嚴肅、險惡的一面。在過去的民俗認知裡，精靈，等同魔鬼，有其邪惡的力量與魔法。精靈，固然可能對人們友善，但也可能是個威脅，有其險惡的特質。像（小寫的）puck（「帕克」）這類精靈，在莎翁撰寫《仲》劇重塑彼等形象之前，不僅一點也不善良可親，相反的，應該說是邪惡得可怕。

考其字源，puck這個字，可以遠追溯到盎格魯薩克遜時代，原本是古斯堪的那維亞的惡魔（Janik and Nelson 1998：52；Kittredge 1936：30）。在中世紀英文以及英國民俗裡，pouke這個古字，經常就等同於魔鬼（a devil）⁴、邪靈（a malicious fairy）或惡魔（a demon），和後世所認知的精靈其實有別。可是，到了一五九〇年代中期，在莎翁編寫的《仲》劇裡，帕克的形象卻已改變。帕克固然仍具有魔法、能夠變形、夜間出沒、來去快速，但是在莎士比亞筆下，卻已經把puck與「好人羅賓」（Robin Goodfellow）——一個據說偶而會幫忙作家事的調皮「家庭精靈」（a household fairy）⁵——融合成一個名叫Puck的精靈角色，而且還賦予他原本是愛神丘比德才有的諸般屬性，把他捏塑成一個雖然性喜惡作劇卻也有善良面的搗蛋鬼。

在《仲》劇裡，有的人稱Puck作「好人羅賓」（2.1.34），說他是「好帕克」（“sweet puck,” 2.1.40）⁶，有的人則說他是「妖魔」（“hobgoblin,” 2.1.40）；他固然曾以「精靈」自稱（“we fairies”，5.2.13），卻也曾說自己是人見人畏的「小妖

³ 原文是“Then fate o'er-rules,” (3.2.92)。嚴格說來，錯還真不全在帕克！因為奧伯隆下達命令時，交代得並不够明確。更何況，即使連奧伯隆也沒料到另有一對雅典青年在林中。除非另有聲明，本文所引用之莎劇《仲夏夜之夢》英文原文及出處，均出自Stephen Greenblatt, ed. *The Norton Shakespeare, Based on the Oxford Edition* (NY: Norton, 1997)。引文中譯，則主要參考梁實秋與朱生豪之中譯本，但在必要時稍作修訂，甚至重譯。

⁴ 強生大約寫於1616年劇作，《魔鬼是頭驢》，劇裡的小魔鬼（a minor devil），則取名叫「帕哥」（Pug）。

⁵ 這是根據司考特（Reginald Scott）在他《發現巫術》（*Discoverie of Witchcraft*）一書裡的記載（Wood 1907：38）。

⁶ 「好人羅賓」與「好帕克」這樣的稱謂，個人以為，可能就像農曆七月中元普渡時臺灣人稱出鬼門的祭拜對象為「好兄弟」一樣，不無敬畏討好的用意；十七世紀的柯克（Robert Kirk）認為「好人羅賓」這樣的稱謂乃是因為人們「習於祝福他們害怕會加害於己的對象」（“use to besse all they fear harme of” [原文如此]，引用自Nuttall 2007：29），意思似頗近似，謹摘錄於此以供參考。

精」(“Goblin”，3.2.400)。因此，看似言人人殊，殊難定位。不過，如果從全劇的情節安排來看，《仲》劇裡(大寫的)「帕克」(Puck)，和中世紀時期民間所認知的「帕克」(puck)形象，已明顯有別。

莎翁對「帕克」(puck)的文化整型，在手法上可謂極具顛覆性：一方面，他固然延續了好些中世紀以降民間傳說與民俗信仰中對puck這類精靈的認知，另一方面，他卻也修飾了puck在傳統認知中比較邪惡的一面。

在莎翁匠心打造之下，Puck這一精靈角色，不僅巧妙擷取了古典神話中愛神丘比德(Cupid)的諸多屬性與特質，更減低了puck在過去以及莎翁當代文化想像中與魔鬼的聯想。在這一加、一減的過程中，一個不一樣的「帕克」在莎翁筆下於焉誕生。

在西洋古典神話裡，愛神丘比德，無論是神格與形象，均歷經多次蛻變。丘比德原本是泰坦(Titan)巨人神之子，但在古希臘文化中，他卻蛻變為愛與美之女神(Aphrodite)之子，只關心肉慾，不動感情。等到在之後的古羅馬文化裡，愛神丘比德則已蛻變成了後世廣為人知的拿弓箭的少年或小孩的形象；從他手上的箭，經常射中不相匹配的對象。在《仲》劇第一幕第二景中，莎翁藉由海倫娜之口所宣洩的不滿情緒，正是許多人對愛神形象的共同認知：

因此帶翅膀的丘比德給畫成瞎子。
 愛神的心也沒有什麼判斷；
 有翅膀沒眼睛，正表現那種莽撞：
 所以據說愛神只是個孩童，
 因為在選擇時他常會遭受到欺瞞。(1.2.235-39)⁷

從全劇劇情安排的角度來看，莎翁這五行臺詞，其實已隱約預留了後來帕克有如丘比德一般亂點鴛鴦譜的戲劇性伏筆！

可是，劇裡帕克與丘比德的指涉或聯想，並不僅止於此！例如，莎翁於第二幕第一景中，對丘比德即頗多著墨。在這一場戲裡，奧伯隆對帕克提到「愛懶花」(love-in-idleness)的由來，即為愛神丘比德無心之失所造成的結果：

有一次，我坐在海岬上，

⁷ 引文原文是：“And therefore is winged Cupid painted blind. / Nor hath love’s mind of any judgement taste; / Wings and no eyes figure unheedy haste. / And therefore is love said to be a child / Because in choice he is so oft beguiled.”

聽見人魚騎在海豚背上
 發出曼妙和諧的歌聲，
 洶湧的海都變得風平浪靜，
 有幾顆星像瘋了似的脫離了星座
 來聽這海上女郎的音樂？
 [……]
 就在那時，我看見了，可是你沒看見，
 在那清涼的月亮與地球之間，
 丘比德正拿著弓箭飛馳：他瞄準
 西方寶座上的一位美麗的處女，
 使勁射出了他愛情的神箭，
 像是要射穿千萬顆心似的；
 但我看見丘比德這烈火般的箭
 在水似的皎潔月光裡給澆熄了，
 那位尊貴的信女繼續前行，
 作處女的沉思，無動於衷。
 可是我看見了丘比德箭的落點。
 那枝箭落在西方一朵小花上，
 原本乳白色，因情箭的創傷變成紫色，
 少女們把它叫做「愛懶花」。
 去把那朵花摘來；就是我曾指給你看到的那朵。(2.1.149-69)⁸

傳說中，愛神丘比德促狹的對月之女神黛安娜射了一箭。可是，因為月之女神的光芒太過耀眼，愛神的箭射偏了，轉向射中了西邊國度山丘上的紫羅蘭。原本白色的紫羅蘭花瓣，為愛神的箭所傷，遂變成紫色，從此成了三色堇（秦寬博 2008：105）。而莎翁在劇中，則透過對傳說中愛神丘比德與「愛懶花」的指涉，把古典神話中丘比德的愛神角色，

⁸ 引文原文是：Since once I sat upon a promontory / And heard a mermaid on a dolphin's back / Uttering such dulcet and harmonious breath / That the rude sea grew civil at her song / And certain stars shot madly from their spheres / To hear the sea-maid's music? / [...] / That very time I saw, but thou couldst not, / Flying between the cold moon and the earth / Cupid, all armed. A certain aim be took / At a fair vestal thronèd by the west, / And loosed his love -shaft smartly from his bow / As it should pierce a hundred thousand hearts. / But I might see young Cupid's fiery shaft / Quenched in the chaste beams of the wat'ry moon, / And the imperial vot'ress passed on, / In maiden meditation, fancy-free. / Yet marked I where the bolt of Cupid fell. / It fell upon a little western flower— / Before, milk-white; now, purple with love's wound— / And maidens call it love-in-idleness. / Fetch me that flower; the herb I showed thee once. (2.1.149-69)

巧妙轉嫁到精靈帕克身上。⁹

愛神丘比德之玩世不恭、喜愛惡作劇的特性，在莎翁所處的十六、七世紀的歐洲，早已廣為週知，而且不僅見諸文字，更見諸藝術作品的表現。舉例來說，畫家丁多列托（Jacopo Tintoretto, 1518-1594）一五五一年完成的一幅油彩，《愛神、火神和戰神》，畫的即是妒火中燒的火神伏爾岡（Vulcan）氣急敗壞回家捉姦，畫面裡，火神的妻子維納斯（Venus）一副滿不在乎的神情，懶洋洋倚靠床上，躲在一旁桌子底下的戰神（Mars），則在暗自竊笑。至於難脫干係的促狹愛神丘比德，則在一旁故作沈睡狀，益顯整幅畫作的趣味特性（許麗雯 2006：6-47；馮作民 2005：68）。

丘比德另一則著名的神話故事「愛洛斯和賽姬」（Eros and Psyche），亦為莎翁巧妙假借。依據《仲》劇劇情，奧伯隆牽怒緹坦妮雅，要求帕克去帶回愛懶花，原打算用以懲罰緹坦妮雅，並幫助失戀的雅典少女海倫娜（Helena）。不意，在帕克的安排下，緹坦妮雅固然愛上了變形為驢頭人身的醜怪男子巴臀（Bottom），但卻也因帕克執行奧伯隆命令時的陰錯陽差，治絲益棼，反而導致四位雅典戀人在林中的錯亂糾結。這樣的故事情節，與「愛洛斯和賽姬」的傳奇故事，其實頗有其近似之處。

「愛洛斯和賽姬」見於羅馬時代作家阿普留斯（Lucius Apuleius）的《金驢傳奇》（*The Golden Ass*）¹⁰。根據這則故事的說法，維納斯妒嫉美麗的賽姬，於是下令其子愛洛斯（丘比德）讓賽姬愛上世界上最醜陋可鄙的動物，不意，丘比德沒有依令行事，反而愛上了絕美的賽姬，因而譜下了「愛洛斯和賽姬」的動人傳奇。

比較前述這兩個故事，《仲》劇的情節安排，很可能是從《金驢傳奇》的「愛洛斯和賽姬」的傳奇故事轉化而來；不然，也有可能是從該故事得到創作靈感的引發，因為「愛洛斯和賽姬」傳奇裡的幾個重要情節與細節，如下令達成愛情任務、使美女愛上醜陋可鄙的動物，任務執行出了差錯、愛上了不該愛的對象等等，在《仲》劇中都出現了。更何況，一如前述，莎翁在第一幕第二景以及第二幕第一景，早已預作鋪排，將丘比德的愛神角色巧妙轉嫁到帕克身上！

而莎翁筆下的帕克，不僅襲取了古典神話中丘比德的愛神角色，在秉性頑皮、喜

⁹ 英國學者賀蘭（Peter Holland）則從「戲劇性功能」（“dramatic function”）的角度著眼，認為帕克是「戲劇性丘比德的一種形式」（“a form of dramatic Cupid”）（Holland 1994：41）。

¹⁰ 阿普留斯的《金驢傳奇》，於西元一五六六年，即已由艾德靈滕（William Adlington）英譯出版（Brooks lix）；奧維德《變形記》，於西元一五六七年，亦已有勾丁（Arthur Golding）的英譯（Latham 1930：164；Cox 1991：73）。《仲夏夜之夢》深受奧維德《變形記》影響，廣為人知：《變形記》對《仲》劇的影響，不僅表現在對緹坦妮雅名字的假借，以及對黑可緹（Hecate）女神的指涉，更表現在劇中對巴比倫神話「皮拉摩斯與西施比」（Pyramus and Thisbe）故事的援引使用。不過，帕克執行奧伯隆的命令，因為陰錯陽差，造成始料未及的結果，這樣的情節安排，與阿普留斯作品中「愛洛斯和賽姬」的傳奇故事之間的可能關聯，則相對鮮少有論者論及。

莎翁編劇或從事改編時，有時與所用素材亦步亦趨，有時則自行其是，甚至與所用素材相抵觸（Miola 2000：132）。這種不按牌理出牌的創作方式，使得其劇作每每有出人意表之處。

愛惡作劇這點上也毫不相讓！劇中，除了緹坦妮雅的精靈曾提過的帕克的諸多頑皮行徑（2.1.32-40）之外，另一個明顯的例子是，到了第三幕第二景，當精靈王奧伯隆看到海倫娜與赫米亞（Hermia）爭吵，知道是帕克擺的烏龍，責怪帕克：「這都是你的疏失。不是你弄錯了，／就是你蓄意搗蛋。」（3.2.347-48）但是，玩性忒重的帕克，固然承認是自己「弄錯」（3.2.349），卻仍覺得「很好玩」（3.2.354）。如此促狹特性，比起丘比德來，的確不遑多讓。

精靈帕克與古典神話關係之密切，由本節的討論可見一斑。

二、精靈與鬼神學

探討過精靈帕克與古典神話的密切關聯之後，接著我想從精靈王后緹坦妮雅與古典神話的可能關聯，帶向本節主題「精靈與鬼神學」的討論。

緹坦妮雅，原本是西洋古典神話中的神祇，取材自古羅馬詩人奧維德（Publius Naso Ovidius）的《變形記》（*Metamorphoses*），莎翁將之假借過來作為劇中精靈王后的名字。

在《仲》劇裡，依精靈王后緹坦妮雅的說法，緣於她與精靈王奧伯隆的失和，導致季節為之丕變，人世也飽受災殃（2.1.81-117）。這樣的故事，簡直就是希臘神話裡天后希拉（Hera）與天王宙斯（Zeus），因妒生恨、明爭暗鬥，結果殃及塵寰的神話故事翻版。¹¹可是，透過緹坦妮雅的仔細陳述，觀眾等於見證了精靈王、后一旦失和、作對使壞，所可能遺禍人世的大規模破壞威力。

而緹坦妮雅遭奧伯隆以愛情花汁作弄的情節，其實是惱怒的奧伯隆所採取的報復行動，意在懲罰她、折磨她，讓她吃苦頭：「好，走你的：你這樣侮辱我，在你離開這樹林之前／我要教你吃點苦頭」（2.1.146-7）¹²。

「報復」，雖然是古典神話常見的一個主題，可是，注意到像奧伯隆這種無情的報復心，以及與懲罰念頭密切相隨的權力欲，¹³如果再想到緹坦妮雅指控奧伯隆的

¹¹ 例如，在有關赫邱利斯（Hercules）誕生的神話裡，天后與天王妒恨失和的導火線，導因於小童赫邱利斯是天王私生子的來歷。而在《仲》劇裡，精靈王后與精靈王的嫉妒失和，也同樣因一小童而起：因為雙方都很想將一名印度小童據為己有（2.1.120-23, 2.1.143-45）。

¹² 引文原文是：“Well, go thy way. Thou shalt not from this grove / Till I torment thee for this injury.”

¹³ 例如，穆尚布萊（Robert Muchembled）即主張：「地獄和魔鬼在精神層面上還對法律以及人的管理有所反應。從14世紀開始，對地獄酷刑的詳細描述為上帝所要求的司法裁判提供了佐證，與人間往往無效的實際裁判相反，這種裁決是無庸置疑、不能違抗的。它慢慢地、不知不覺地使人們習慣於認為統治者權力的標誌就體現在他們所掌握的懲罰權裡」（羅貝爾·穆尚布萊 2007：9）而在《仲》劇裡，莎翁對精靈王懲處王后的情節安排，與這十四世紀以降歐洲人對魔鬼的想像傾向於側重懲罰權的此一面向如出一轍，似也可看作是精靈王奧伯隆在文化想像或文化塑造上與彼時傳統文化中的魔鬼形象暗合的另一佐證。

「嫉妒」(2.1.61, 2.1.81)，還有奧伯隆數落緹坦妮雅的「驕傲」(2.1.60)、「衝動」(2.1.63)等諸多負面特質，連同前已提及的帕克的促狹搗蛋、頑皮寡情，還有精靈王、后的失和對人世帶來的強大破壞力，後世的讀者與觀眾很難不一改之前可能對精靈世界一廂情願的光明與美好想像，轉而意識到莎翁筆下這個精靈世界的晦暗面向及其潛在的邪惡基調！

而此晦暗面向以及潛在的邪惡基調，其實正是精靈與魔鬼密不可分的表現，同時也是莎翁這部喜劇從第二幕起賴以推動劇情前進的動力。

可是，這裡的「魔鬼」，在伊利莎白時代的歐洲，其實有其特定的宗教文化意涵和指涉。也因此，在此有必要對鬼神學的興起以及「魔鬼」的意義稍作闡述。

鬼神學的崛起，其實是個具有特定宗教史脈絡的歷史現象。依照《魔鬼的歷史》(*Une histoire du diable*)一書的說法，魔鬼在西元後的頭十個世紀裡並沒受到人們的重視。要一直等到西元十二與十三世紀左右，魔鬼形象的各種要素「才在藝術作品和人類活動中真正占據了一席之地」(羅貝爾·穆尚布萊 2007: 12)。從中世紀末期開始，魔鬼的形象在修士與民眾的想像與建構之下產生了根本的改變：

從13世紀開始，魔鬼形象的重要性就持續上升。[……] 15世紀起，一門真正關於魔鬼的科學——鬼神學開始了其漫長的形成過程，開始逐漸為絕大多數相信鬼神的人所接受。[……] 從 1400年前後到1580年代，鬼神學逐漸在整個歐洲傳播開來，它不僅改變了將它創造出來的宗教界連續幾代人的觀念，也改變了社會上其他越來越多的人的觀念。(羅貝爾·穆尚布萊 2007: 25, 43- 44)

換言之，原本是民眾與修士共同想像、建構出來的觀念，在歷史過程裡又反過來影響與形塑宗教界以及一般世俗大眾的認知！

鬼神學的真正發展，其實主要源自天主教對歐洲民眾的控制：「魔鬼的出場和相關的教士神學加強了人們對宗教的順從，同時也加強了教會與國家對權力的重視」(羅貝爾·穆尚布萊 2007: 29)。如果對這樣的歷史與文化的形塑過程失察，便很容易受到此一人為建構的歷史文化現象所迷惑。

要對此一歷史文化過程有所覺知，首先，自有必要認識到，所謂「魔鬼」，本為基督宗教用以界定「惡靈」的稱謂，但是，在前述的歷史文化過程裡，「魔鬼」這一基督宗教的概念，卻漸漸的成為「惡」的形象化、具體化的文化表現。

一五〇八年，神職人員達梅瓦爾(Eloy Damerval)在巴黎出版了《魔鬼書》(*Le*

livre de la diablerie)。在此一虛構圖書當中，他已經賦予了魔鬼人身。魔鬼變得「與人類更為接近，已經到了能罵人、說粗話、激烈爭吵的程度，而且還具有狂怒、憂傷、快樂、自誇、敵視、溫柔、自信、失望等種種不可思議的狀態」（羅貝爾·穆尚布萊 2007：38）。

歐洲宗教改革期間，天主教與基督教相互攻訐對方為惡魔所操控。對壘的雙方，在敵對氛圍的推波助瀾之下，均試圖將對方負面轉化，甚至加以「妖魔化」。也因此，魔鬼的形象遂變得益發活絡鮮明、甚至囂張跋扈了起來。

影響所及，到了十六世紀末葉的歐洲，魔鬼已然成為戲劇舞臺以及當時新興印刷刊物的流行題材。據統計，從一五四五年到一六〇四年，這近一甲子的歲月，有關魔鬼的書寫盛極一時，可謂「魔鬼之書」的黃金時代。¹⁴除了當時歐洲各地圖書的大量印行，還有畫家相關主題畫作的廣為流布、版畫與漫畫的大量湧現（愛德華·福克斯 2008：66-82；羅貝爾·穆尚布萊 2007：55-63），再加上活絡、有組織的跨國書籍交易的推波助瀾，極有效率地將圖書銷往歐洲各地，不同的魔鬼形象不僅在歐洲各地廣為流布，而且深植人心。

這期間，在英國，適值伊利莎白女王統治時期（1558-1603）。由於彼時的英國，無論政治、經濟或宗教狀況都相對安定，國泰民安的大環境也為國民的想像力提供了得以充分發揮的有力條件，因此，也為魔鬼書寫營造了相當有利的環境。

在戲劇領域，多位劇作家，如莎士比亞、馬羅、強生等，一如引言開頭所提，都有處理或觸及魔鬼、精靈等題材的劇作，可見這類與魔鬼、精靈有關的書籍、題材與創作炙手可熱、備受歡迎。¹⁵在詩的創作方面，著名詩人如史賓塞（Edmund Spenser）與莎翁，都是能夠馳騁其高度想像力來從事精靈書寫的箇中好手（井村君江 2007：150）。

此外，前述魔鬼形象從中世紀末以降的徹底改變，以及莎翁對其筆下精靈獨具匠心的創意打造，在在都使得莎劇《仲夏夜之夢》裡的精靈帕克，有別於本劇創作之前英格蘭民俗傳統中的「帕克」（puck）形象。

至於四百年後的二十世紀末、二十一世紀初的晚近媒體，又是怎樣理解與想像這個莎翁與他的時代所共同塑造出來的精靈帕克，則是接下來兩節的主要關懷。

¹⁴ 馬丁路德（Martin Luther, 1483-1546）逝世的前一年。

¹⁵ 以德國為例，「在這一時期，宗教改革的地位日漸鞏固，教派衝突持續升級，還有大規模的女巫驅除運動。這期間，有39部關於魔鬼的新作問世，同時還有110部相關圖書再版。據粗略統計，16世紀下半葉有24萬冊這方面題材的書籍在流通。[……]如果將購書者的妻子兒女包括在內的話，大概有100萬人能讀到這些書，這還不包括它們在人群之間的口耳相傳以及受其中影響的牧師傳道」（羅貝爾·穆尚布萊 2007：138）。

¹⁶ 魔鬼及其嘍囉，更是從十四世紀末到十七世紀末長達三世紀以來，人類角色之外最常出現於英國舞臺的角色（Cox 2000：5）。

三、搬演詮釋：舞臺上的例子

由於帕克一角，長久以來予人的印象，是一行動敏捷的精靈角色，因此，許多《仲》劇的有名舞臺演出，在選角時，即著意挑選身手矯捷之士來扮演，冀求在演出中能夠一顯帕克的靈活身手。

遠的不提，莎劇名導布魯克（Peter Brook）一九七〇年於皇家莎士比亞劇場（Royal Shakespeare Theatre）執導的《仲》劇演出¹⁷，即廣為週知（Barnet et al. 2001：263；Foakes 2003：42；Greenblatt 1997：806；Hapgood 1988：28-29；Holland 1994：96-97，109；Hunt and Reeves 1995：144；Selbourne 1982：42，114）。另外，筆者看過的英國皇家莎士比亞劇團藝術總監諾伯（Adrian Noble）執導的《仲》劇演出（1994），也是如此。一九九四年，日本著名導演蜷川幸雄（Yukio Ninagawa）於東京執導《仲》劇，想係基於近似考量，在其清一色以日本演員為班底的演出陣容中，選用京劇科班出身的臺灣演員林永彪出任帕克一角，並且允許他以京劇的風格演出此一角色（Kennedy 2001：321）。而如此勇於創新的大膽嘗試，除了突顯出該製作跨族裔與跨文化的特色，也使得《仲》劇演出史上深具京劇風格的帕克，於一九九四年即已出現在東京的舞臺上，而不是在臺灣或中國的舞臺上或劇場裡。

可是，在晚近《仲》劇的演出中，是否也看得到任何具體表現出帕克此一魔界轉身特色的演出？答案，自然是肯定的。而且，這樣的「再現」（representations）與「演出」（performances），為數頗多，更不以舞臺為限，而是廣泛見諸於舞臺、劇場、螢幕、影院、DVD，乃至繪本、動畫與漫畫等不同媒體當中。底下，我將先討論兩個近年來我在臺北看過的舞臺演出的例子，之後再談其他不同型態的例子。

二〇〇四年，南風劇團於紅樓劇場演出的《仲夏夜之夢》舞臺劇，由年輕的德籍導演赫斯考特（Hinrich Horstkotte）執導。其中的精靈帕克，在造型上，以猴子作為其服裝設計與顏面化妝的原型，配以一頭青綠色的假髮和一對尖尖的耳朵，外型十分酷炫搶眼。至於精靈王奧伯隆的造型，除了尖尖的耳朵以及兩隻頭角清晰可辨之外，選擇以蜥蜴作為其服裝設計的原型（王于菁等 2007：102）。

而不論是以猴子或是蜥蜴為原型，帕克與奧伯隆的造型設計，都試圖透過象徵，告知觀眾此二精靈如假包換的魔界身份——因為，檢視西洋藝術史，倘若依從傅柯（Michel Foucault）「知識考古」（the archaeology of knowledge）的方法加以解讀，帕克的「猴魔」（monkey-devils）造型，可以遠溯到大約西元一千年到一千兩百年的時代；再往

¹⁷ 這個演出由約翰·肯恩（John Kane）扮演帕克，艾倫·郝爾德（Alan Howard）扮演奧伯隆。扮演帕克的約翰·肯恩，不僅要會演戲，在戲裡還要會踩高蹺、盪鞦韆、耍雜耍（Selbourne 1982：42，114）。

古代追溯，還可以再溯源到古羅馬時期半人半獸的森林之神（satyr）的造型。至於奧伯隆的蜥蜴造型，則可以回溯到大約西元一千一百年到一千三百年「爬蟲魔」（reptile-devils）形象盛行的時代。如果再繼續回溯，具有東方拜占庭帝國淵源的爬蟲魔圖像學（iconography），更可追溯到《創世紀》（*Genesis*）中有關誘惑的敘述（Lorenzi 1997：125）。如此的設計用心，堪稱得上別出心裁！

該演出又嘗試結合中國戲曲身段來搬演莎劇，但可惜未能將舞臺上的諸多演出元素有效的整合。我看的是南風劇團北上之後在紅樓劇場週末下午場的演出，儘管角色造型有新意，演員也演出賣力，但是德籍導演對中國戲曲鑼鼓點的明顯誤解，再加上他對演員對白的無法準確掌握，結果造成導演於演出現場隨興敲打鑼鼓，整個演出節奏嚴重脫序，實在是可惜之至。

二〇〇七年臺北藝術節，由韓國旅行者劇團於臺北市中山堂演出的《夏夜一夢》，則令許多人驚豔，贏得臺北觀眾的歡呼。

這部改編自《仲夏夜之夢》的韓式莎劇演出，將莎翁原劇的時空加以轉換，改編成爲一個發生在古代韓國的瘋狂愛情故事。《仲》主戲裡兩對情人的四角關係糾葛，在此一節奏明快、充分表現音樂舞蹈旋律的改編裡，情節架構大抵仍獲得保留。不過，原本有的工匠排戲情節則悉數刪除，改由一「採藥婦人」阿主比加以取代；如此安排，既出人意表又富於巧思。而原劇中奧伯隆懲罰緹坦妮雅的情節，在此則一改而爲精靈王后懲處精靈王，感覺很有新意。至於精靈王一見鍾情的對象，則不再是一頭驢，而是由採藥婦人阿主比變成的一頭豬！

除了情節的刪、改，這個改編明顯有別於莎翁原著的，自然還包括角色的重新命名：精靈王，在此改編中改名叫「賈比」；王后，改名爲「阿多」；以丑扮出現的帕克，在這改編演出則叫作「杜杜里」。

精靈杜杜里的造型，雖不見任何典型西方魔鬼造型的常見特徵，如尖耳與頭角等等（詳見下一節），但是，在此一改編演出裡，阿主比這個村婦角色，卻是怕鬼怕得要死的極端搞笑角色，肢體語言誇張，噱頭十足。

接下來，我想討論的兩個中國戲曲改編《仲夏夜之夢》的例子，都是國立臺灣戲曲專科學校製作的演出。¹⁸

二〇〇三年五月二日，國立臺灣戲曲專科學校京劇科專科部的學生，於該校木柵校區「五月風情藝術節」首演《仲夏夜之夢》的京劇改編。印象中，這應是《仲》劇在臺灣首次以京劇改編的正式公演，戲全長一小時又十五分鐘。

¹⁸ 在此，我要感謝王學蘭老師的邀請，使我有機會到戲專的演藝中心欣賞這兩個令我耳目一新的演出。我也要謝謝兩戲的劇組，尤其是兩位編導，惠借演出錄影，助我回復先前的看戲印象。

戲裡四位戀人的角色名稱，已全都改換成中式角色明稱謂，依出場序，分別是「千金」、「秦郎」、「明珠」與「孔方君」。如此角色命名，玩味起來，有如看到中世紀道德劇（morality play）角色名稱時所產生的趣味。

劇中最吸引我注意力的，自然莫過於精靈帕克的角色。帕克在此改編裡，叫作「僕克」，想是要兼顧Puck的譯音，以及他在劇中擔任精靈王僕從的身份，頗具巧思。至於角色的行當及詮演的方向，則是選擇以傳統戲曲的娃娃生造型與表現方式來演繹。

白色系的戲服，再加上扮演者的年紀、外型與扮相，具足年輕、活潑的特質，清新討喜，詮演起來頗具說服力。¹⁹「僕克」甫出場，還唱了這麼一首民謠風的曲子，兼具「自報家門」的作用：

我是快樂夜遊者，
調皮搗蛋作惡多；
我是仙王的心腹人，
插科打諢獻娛樂。
好人僕克就是我，
精靈仙裡最大個；
一生從沒正經過，
逍遙遙多快活。（張旭南 2003）

而透過「精靈仙兒」之口，說道：「你呀！就是我們精靈國界最淘氣的精靈！」（張旭南 2003）更充分點出「僕克」在此戲中的角色定位。至於角色造型上，則藉由眉間的尖角形彩妝，來表現該角色的負面屬性。

二〇〇三年五月四日晚上七點半，我也看到臺灣戲專歌仔戲科的學生，同樣於演藝中心搬演《仲夏夜之夢》歌仔戲版，《熱天兮戀夢》，作為他們專二的畢業公演。戲全長則將近兩小時，詮演方式很有「胡撇仔戲」的風格。這很可能也是《仲夏夜之夢》頭一次在臺以歌仔戲的形態進行的改編演出。

在這部熱鬧又具有本土風味的歌仔戲改編莎劇裡，為顯示眾精靈是「妖精」的身份，在造型上，相當於奧伯隆的「仙王」一角（劉育峰飾演），穿著綠色長袍，頭戴金黃色王冠頭飾，從額頭到眉間，還畫上一條明顯的黑線。「仙后」（林子惠飾演），則頭戴粉紅色鳳冠，手上銀亮亮又長得出奇的指甲，也是這個角色明顯的造型特色。精靈「博

¹⁹ 在此一京戲改編，精靈「僕克」一角由李佳麒扮演。關於此劇林環如的服裝設計理念與演出劇照，可參見徐開塵 2009：165-173。

仔」（即Puck，盧雅琳飾演），個頭明顯較矮小，頭戴有綠葉頭飾，臉上從額頭到右臉頰更畫有綠葉圖案，右臉頰並有一道紅斑。其餘的精靈（「眾妖精」），外型則容易使人想起中國傳統舞蹈裡的天女造型，不過，這六名精靈，頭上均戴有多根向上彎曲的銀色髮飾，想是同樣爲了要彰顯其「妖精」身份吧！

四、搬演詮釋：其他媒體中的例子

舞臺之外，在影像方面，我只想檢視晚近兩部改編的《仲夏夜之夢》電影中帕克的造型，之後，再談談近年問世的繪本、動畫與漫畫等媒體中的帕克形象。

一九九九年由霍夫曼（Michael Hoffman）改編與執導的《仲夏夜之夢》電影，片中設定的時代背景，雖是維多利亞晚期（Hindle 2007：130），但是其中由史丹利·塔西（Stanley Tucci）所飾演的帕克，兩隻尖尖的耳朵之外，光禿禿的頭上還帶有一對尖角（Hoffman 1999：23，33，43，115）。近似造型，固然在以往演出數見不鮮²⁰，但是，這等帶有魔鬼寓意的造型，真要追溯起來，則可以回溯到前現代時期歐洲基督教文化裡習常慣見的人魔造型（humanoid-devils）（Lorenzi 1997：65，125）。

不過，如果試問：「這部片子裡的帕克造型，較諸前現代時期歐洲的魔鬼造型，有何顯著異同？」我的看法是：較諸中古歐洲的魔鬼造型，如庫伯（Coppo di Marcovaldo）的鑲嵌細作品《地獄》（Hell）裡的魔鬼造型（Lorenzi 1997：31）²¹，霍夫曼電影《仲夏夜之夢》裡的帕克造型，雖然同樣具有裸露、禿頭、尖耳與頭上帶有兩個角等諸多共同特徵，但是前現代時期歐洲的人魔造型，面目普遍比較粗野與猙獰，其尖耳與頭角經常也比較誇大。相對來說，史丹利·塔西所飾演的帕克，不論是外型或形象，都溫馴與收斂多了。²²

不同於霍夫曼編導、二十世紀福斯公司出品的《仲夏夜之夢》，由鮑可（Peter Bowker）改寫，佛列曼（Ed Fraiman）導演的《仲夏夜之夢》（「二〇〇六年最新重拍版」），是由英國廣播公司（BBC）出品。晚七年推出的這部片子，將所有的場景都設定在當代。不過，即使與霍夫曼編導的片子同樣是在莎翁原劇的基礎上改編而成，這部影片的劇情與角色，和莎翁的《仲》劇不盡相同。不過，和原劇仍大抵雷同的是：精靈與魔法

²⁰ 例如一九三五年《仲夏夜之夢》同名電影即可見到。童星盧尼（Mickey Rooney）所扮演的帕克，沒有光頭，但耳朵尖尖的，頭上有兩隻小角（Reinhardt and Dieterle）；這樣的魔鬼造型特徵，在霍夫曼的影片中如出一轍，延襲了下來。一九八四年由克羅納多（Celestino Coronado）導演的《仲夏夜之夢》，由林塞·肯普（Lindsay Kemp）飾演的帕克，雖然沒有頭角，但也同樣是光頭，並有一對尖尖的耳朵。

²¹ 此作品大約完成於西元一二五〇至七〇年間。

²² 太平洋西北芭蕾舞團（Pacific Northwest Ballet）於兩千年演出的《仲夏夜之夢》，其中，由舞者巴力斯坦（Seth Belliston）扮演帕克，其造型雖然頭髮濃密，沒有尖尖的雙耳，但頭上一樣有著兩個小小的頭角（見Balanchine）。

的介入，同樣使得四個年輕戀人的故事整個走了樣。

在這部現代改編裡，精靈帕克的造型並不起眼，出現時大都戴著一頂深色的圓帽子，既沒有任何頭角，也沒有尖尖的耳朵。該如何解釋帕克這次演出時的造型？在歷經前面多頁的討論之後，我認為，BBC的帕克角色如此設定，有可能是認為片中時空既已設定為當代，不僅不宜，也沒有必要讓帕克以魔鬼常見的傳統造型或扮相出現。

片子裡，反倒是遭帕克捉弄，變成了驢子的巴臀，才有一對搶眼的尖耳朵。變成驢子之後的巴臀，在造型上充滿低調的象徵意味。片中的精靈王，雖然仍與莎翁原劇中的奧伯隆同樣具備隱身的本事，劇組對其造型的設計，相對於中古歐洲的人魔造型，也一樣相當低調：精靈王奧伯隆每次現身，都是以普通現代人的形象出現在其餘角色身旁；精靈王后的扮相也是如此。瞭解了此點，再回頭來看帕克這個僕從精靈在外型設計上的低調，也就較能理解了。

不過，BBC這部片子，可能算是《仲》劇改編中的少數特例。因為，與前此低調造型迥異的是：我所看到的晚近出版的《仲夏夜之夢》繪本或改編漫畫，不論以中文或英文改編或改寫，其中所出現的帕克，儘管造型多變，但經常很一致的特徵，卻是具有尖尖的耳朵。²³有的本子裡，連奧伯隆²⁴，甚至緹坦妮雅²⁵，以及那與帕克對話的精靈²⁶，或其他精靈²⁷，都具有此一特徵。²⁸

其中，由黃啓炎改寫、何雲姿繪圖的《仲夏夜之夢》，帕克在此改寫本叫作「迫克」，雖然「書中人物介紹」裡沒有介紹到他，但書中有七頁插圖都畫有「迫克」的樣子。²⁹插圖裡的「迫克」，畫得比幾個其他角色來得小，很像小孩模樣。除了個頭較小、頭上戴著一頂小丑模樣的雙尖帽之外，明顯有別於人類角色的地方，應該是他尖尖的耳朵，使得他顯得尤其與眾不同。

由黃小貓文字改寫的《仲夏夜之夢》中文繪本，雖然看不到「仙王」、「仙后」與

²³ 各書內多樣貌的帕克造型，請參見：黃啓炎 2007：133，229，244-45，302；黃小貓 2008：30，36，42；筒井正明 2007：173；楊正芬 2004：46，86；Birmingham 1999：5，29，33；Deary 1998：11，15，17；Garfield 1985：255；Mulherin 2001：16，25，30；Williams 1998：13-17。

²⁴ 奧伯隆的造型，請參見黃小貓 2008：30；筒井正明 2007：173；Birmingham 1999：5，29，33；Appignanesi 2008：47；Deary 1998：13，14，15；Williams 1998：13，16，17。

²⁵ 緹坦妮雅的造型，請參見Appignanesi 2008：51-54，56，58，59-61；黃小貓 2008：25，83；筒井正明 2007：187；楊正芬 2004：54，5，90，93。

²⁶ 此精靈的造型，請參見Appignanesi 2008：48，49。

²⁷ 其他精靈的造型，請參見黃啓炎 2007：88，171，219，303。

²⁸ 如此特徵，還有一段長達兩百多年的來歷：一七八九年，英國肖像畫家約書亞·雷諾茲（Sir Joshua Reynolds, 1723-92），畫了一幅以「帕克」為主題的畫，畫中的帕克「尖尖的、像小惡魔般的耳朵，透露出它不是人類」。雷諾茲自然不是第一位將帕克入畫的畫家，但自從他「為帕克定下初期形象」之後，後世畫家模仿者眾，如戴德（Richard Dadd, 1819-1887）、荷布雷（Edward Hopley, 1816-1869）、史考特（David Scott, 1806-1849）以及佩登（Joseph Noel Paton, 1821-1901）等，均有以「帕克」為主題的畫作（井村君江 2007：81）。

²⁹ 請參見黃啓炎 2007：88，133，170-171，218-19，229，244-45，302。

「撲克」以外的其他精靈角色，不過，隨書所附的三十分鐘動畫DVD，一開始即看得到兩個耳朵尖尖的小精靈，以及同樣耳朵尖尖、愛惡作劇的「撲克」³⁰。

由狄爾瑞（Terry Deary）改寫的《莎士比亞故事》（*Shakespeare Stories*），則將《仲夏夜之夢》的故事改寫成以帕克為第一人稱敘述者（the first-person narrator）所說的故事，題目也改換成〈榆樹林裡的夢魘〉（“Nightmare in Elm Trees”）（11-22）。插畫家堤克納（Michael Tickner）筆下的精靈帕克，看起來壯壯的，很結實，背上有一對圓圓的小翅膀（Deary 1998：1，15）。此外，這個帕克，還有一對尖尖的耳朵，表情活潑，喜感十足。

而這一再出現於帕克以及前述幾個不同精靈頭上的尖耳朵，卻正是長久以來歐美文化想像中魔鬼造型的典型特徵之一。這也足以解釋：何以出現在前述不同媒體與舞臺當中的帕克造型，儘管其改編創作者或藝術工作者未必都充分覺知如此造型的文化意義和聯想，但是，一如前述，有好幾個個案，在此一特徵的呈現上卻是出奇的一致。

結語

如果說《仲》劇裡雅典城外的森林是個精靈與魔法充斥的所在，那其中的精靈，終究是知錯能改的精靈，是帶著善意的精靈³¹；那魔法，也是能使有情人終成眷屬的魔法。

博頓在《憂鬱的解析》一書中，將精靈視為「具有地緣特性的魔鬼」（“terrestrial devils”）（Burton 1932：192-193）。在《雜阿含經》卷二十中，佛陀則曾說過：「一切人民所居舍宅皆有鬼神，無有空者。一切街巷四衢道中、屠兒市場肆及丘塚間皆有鬼神，無有空者」（全佛編輯部 2006：56）。二者似有可以相互參照和發明之處。

可是，鬼靈精怪的帕克，雖和魔鬼有淵源，但他是奧伯隆的僕役，和奧伯隆、緹坦妮雅等精靈在印度、雅典，森林、宮廷四處跑，來去自如，且異常迅速³²，似乎並不怎麼受到地緣因素的限制。

在《仲》劇裡，儘管帕克一時犯了錯，錯「點」了鴛鴦，惹出軒然大波，但終究不是

³⁰ 此動畫由林純華編劇，謝一帆導演，姚孟超造型，演聲文化錄音，冉色斯創意影像有限公司動畫製作。目前，此動畫亦已推出不連同繪本一起販售的單片DVD版本。

³¹ 即使緹坦妮雅也有其相對良善與充滿善意的一面。緹坦妮雅的善意，首先表現在她的省思性格，使她注意到她和精靈王奧伯隆的失和對人間造成的衝擊與破壞（2.1.81-117）。其次，她的善意也表現在她願意養育她印度女信徒的遺孤（2.1.123-36）。她的善意更表現在她對巴臂的盛情款待：能夠不光是考慮到自己的需求，還顧及到巴臂可能的需求（Leggatt 1999：59）。此外，在第五幕第一景末尾，她也親自參與了眾精靈祝福三對新人的行動（Hand in hand, with fairy grace, / Will we sing, and bless this place.）。

³² 他曾說：「我就是把地球環繞行上一圈／也只需要四十分鐘。」（“I'll put a girdle round about the earth / In forty minutes.” 2.1.175-76）；他還說他的飛行速度「比韃靼人的弓所射出去的箭還快」（“Swifter than arrow from the Tartar's bow.” 3.2.101）。

故意的；而在他和奧伯隆及時察覺失誤之後，也終究能夠運用魔法加以匡正，因此可說是有驚無險，沒有釀成災害。

至於精靈王奧伯隆的知錯能改，不僅表現在他與帕克對四位戀人的重新介入，更表現在奧伯隆目睹緹坦妮雅與醜怪的巴臀同眠而油生憐憫（“Her dotage now I do begin to pity.” 見4.1.44），決意要為彼等化解，使能回復正常。劇中，精靈的善意，更表現在近劇尾時共同替新人進行的祈福祝禱：

每個精靈要穿梭房舍
去造訪每張新人的床，
賜福給床的主人
與床上懷的子嗣，
能夠永遠幸運。
祝福這三對新人，
永遠都相親相愛；
一切自然的缺憾，
不長在他們兒女身上：
生來就受人輕賤的
黑痣、兔唇、疤痕
或是胎記等等都
不上他們子女的身。
拿這聖潔的野露一滴，
每個小精靈都邁步前去，
每個去祝福一個房間，
在這宮中把和平灑遍；
永遠一切平安，
主人幸福無限。（5.2.32-50）³³

儘管這一段臺詞的內容令人動容，但實際上，在本劇中這些精靈的特質與屬性，在莎翁結合了西洋古典神話與彼時「魔鬼之書」的觀念予以重新打造之後，和彼時英格蘭民

³³ 與莎士比亞約莫同時的英國詩人斯賓塞（1552-1599），在他的〈賀新婚曲〉（“Epithalamion”）中祈願「朴克」（“the Pouke”）及「其他邪惡的精靈」（“other evill sprights”）別「來驚嚇我們」（見該首詩第341行至341行。Greenblatt 2006：914）。與此詩中所設定的精靈形象相較，莎翁本劇結尾的奧伯隆、帕克等精靈，的確善良多了！

俗傳統中的認知，其實已經有顯著的不同。這正如第五幕第一景，莎翁藉由雅典公爵忒修斯（Theseus）之口所說的：

詩人的眼睛，一陣熱狂的翻轉
便能從天上看到地下，從地下看到天上，
想像力既可生出
未知的事物，詩人的筆
就可賦予它們形貌，給予虛無事物
一個特定的居所和名字。（5.1.12-17）³⁴

在莎翁豐富想像力與生花妙筆協力運作之下，《仲》劇中「變形」的，其實不光是巴臀一角而已。因為，相較於彼時的民俗認知，劇中的精靈，不論是奧伯隆、緹坦妮雅或是帕克，在莎翁推陳出新的創造過程中，均已被賦予了前所「未知的」（5.1.15）形象。

尤其是精靈帕克，在莎翁的劇本中，不僅和民俗傳統中的「好人羅賓」重新整合，使「好人羅賓」成了帕克的別名，讓（大寫的）Puck這個名字，從此有了特別的意義和指涉。莎翁更透過將帕克與愛神角色獨具匠心的結合，將深具魔鬼屬性與特質的（小寫的）puck予以轉化、馴化乃至於美化，使得流傳後世的此一精靈角色，得以一改長期以來等同魔鬼的邪靈形象，蛻變成爲一個在他筆下相對善良的頑皮精靈。這其實也等於是給予此一精靈角色一個新的定位或「特定的居所」（5.1.17）。

所以，總結前面的分析、闡述與舉證，莎翁在《仲》劇中的創作素材與靈感，固然有來自民間傳說或民俗的成分，也有不少是受到西洋古典神話以及他創作當時歐洲宗教界對魔鬼形象塑造的影響。因此，也形成了劇中的精靈——尤其是帕克——多元而複雜的角色刻畫，以及既繽紛又多樣的文化聯想。也因此，提供給後代的藝文創作者無比寬廣的再創作空間，而有帕克現今這麼多樣的面貌。

瞭解精靈帕克魔界轉身這個文化再現上的來龍去脈，不僅有助於較深刻認識與定位此

³⁴ 引文原文是：“The poet’s eye, in a fine frenzy rolling, / Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven, / And as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet’s pen / Turns them to shapes, and gives to airy nothing / A local habitation and a name.” (5.1.12-17) 學者Burton Raffel將引文原文中的“local habitation”註解爲“spatial position, dwelling, residence” (Raffel 2005: 112)；詩人楊牧（王靖獻教授）將之譯爲「專屬的居住」（楊牧 2008）；彭鏡禧教授則譯作「實際的居處」（彭鏡禧 2000: 82）。Schmidt則將“local”一字解釋作“being in a particular place” (Schmidt 1971: vol. 1, 662)。此處將之譯爲「定位」（或「特定的居所」），則係根據Schmidt的解釋。

³⁵ 有關「美化」這個論點，可參考第五幕第一景末尾，莎翁藉由緹坦妮雅對包括帕克在內的眾精靈說的：「手牽著手，以精靈的優雅，／我等歌詠、祝福此地。」（Hand in hand, with fairy grace, / Will we sing, and bless this place.）。引文中之粗體字爲筆者所加。

一攸關全劇的關鍵角色，更有助於吾人對《仲》劇的文本與演出有更豐富的想像與詮解。

引用書目

- 王于菁等。2007。《新藝見：戲劇戲曲篇》。臺北市：音樂時代。
- 全佛編輯部主編。2006。《佛教的精靈鬼怪》。臺北市：全佛文化。
- 徐開塵。2009。《劇場追夢人林璟如》。臺北市：典藏。
- 許麗雯暨藝術企劃小組。2006。《你不可不知道的300幅浪漫愛情畫》。臺北市：高談文化。
- 彭鏡禧。2000。〈編劇者的夢魘：戲談《仲夏夜之夢》〉。《發現莎士比亞：臺灣莎學論述選集》。彭鏡禧主編。臺北市：貓頭鷹。77-106。
- 馮作民。2005。《西洋繪畫史》。再版。臺北市：藝術圖書。
- 黃小貓改寫。2008。《仲夏夜之夢》。冉色斯創意影像有限公司動畫製作。臺北市：明日工作室。
- 黃啓炎改寫。2007。《仲夏夜之夢》。何雲姿繪圖。臺北市：東方。
- 楊正芬改寫。2004。《仲夏夜之夢》。魏敬學插畫。中英雙語版。臺北縣：IS Book。
- 楊牧。2008。〈論想像〉。《中國時報》，2008年6月4日，E7。
- 朱生豪譯。1998。《仲夏夜之夢》。臺北市：世界書局。
- 阿普留斯著，張時譯。1998。《阿普留斯變形記：金驢傳奇》。臺北市：臺灣商務。
- 梁實秋譯。2006。《仲夏夜夢》。臺北市：遠東。
- 凱倫·法林頓著，謝佩姣譯。2006。《超自然的歷史》。臺北市：究竟。
- 愛德華·福克斯。2008。《歐洲漫畫史》。上海：人民。
- 楊世彭譯著。2001。《仲夏夜之夢》。臺北市：貓頭鷹。
- 羅貝爾·穆尚布萊著，張庭芳譯。2007。《魔鬼的歷史》。臺北市：五南。
- 井村君江著，王立言譯。2007。《妖精的歷史：神秘精靈的千年傳說》。臺北市：如果。
- 秦寬博著，葉芳如譯。2008。《花的神話》。臺北市：可道書房。
- 筒井正明監修，簡中昊譯。2007。《莎翁八大名劇》。臺北縣：智富。
- Anon. 2000. *The Merry Devil of Edmonton*. Ed. Nicola Bennett. NY: Globe Education and Theatre Arts Books/Routledge.
- Appignanesi, Richard, adapt. 2008. *A Midsummer Night's Dream*. Illus. Kate Brown. London: Metro Media.
- Barnet, Sylvan, William Burto, Lesley Ferris, Gerald Rabkin, eds. 2001. *Types of Drama: Plays and Contexts*. 8th ed. NY: Longman.
- Bowker, Peter, adapt. 2006. *A Midsummer Night's Dream*. Dir. Ed Fraiman. Lodon: BBC.

- Brooks, Harold F, ed. 1979. *A Midsummer Night's Dream*. The Arden Shakespeare. London: Routledge.
- Brown, Pamela Allen. 2003. *Better a Shrew Than a Sheep*. Ithaca: Cornell UP.
- Burton, Robert. 1932. *The Anatomy of Melancholy*. Ed. Holbrook Jackson. London.
- Charney, Maurice. 1993. *All of Shakespeare*. NY: Columbia UP.
- Cox, John D. 2000. *The Devil and the Sacred in English Drama, 1350-1642*. Cambridge: Cambridge UP.
- Cox, Roger L. 1991. *Shakespeare's Comic Changes*. Athens: U of Georgia P.
- Deary, Terry. 1998. *Shakespeare's Stories*. Illus. Michael Tickner. NY: Scholastic.
- Foakes, R. A, ed. 2003. *A Midsummer Night's Dream*. Cambridge: Cambridge UP.
- Foucault, Michel. 1972. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Trans. A. M. Sheridan Smith. NY: Harper and Row.
- Garfield, Leon. 1985. *Shakespeare Stories*. Illus. Michael Foreman. Boston: Mifflin.
- Greenblatt, Stephen, ed. 1997. *The Norton Shakespeare, Based on the Oxford Edition*. NY: Norton.
- ed. 2006. *The Norton Anthology of English Literature*. 8th ed. vol. 1. NY: Norton.
- Hackett, Helen. 2005. "Introduction." *A Midsummer Night's Dream*. London: Penguin. xxi-lxxiii.
- Hapgood, Robert. 1988. *Shakespeare the Theatre-Poet*. Oxford: Oxford UP.
- Hindle, Maurice. 2007. *Studying Shakespeare on Film*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Hoffman, Michael adapt. 1999. *William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream*. London: Harper Collins.
- Holzknacht, Karl J. 1950. *The Backgrounds of Shakespeare's Plays*. NY: American Book.
- Holland, Peter ed 1994. *A Midsummer Night's Dream*. The World's Classics. Oxford: Oxford UP.
- Hunt, Albert, and Geoffrey Reeves. 1995. *Peter Brook*. Cambridge: Cambridge UP.
- Innes, Mary trans. 1955. *The Metamorphoses of Ovid*. London: Penguin.
- Janik, Vicki K., and Emmanuel S. Nelson eds. 1998. *Fools and Jesters in Literature, Art, and History*. Westport, CT: Greenwood P.
- Jonson, Ben. 1996. *The Devil is an Ass*. Ed. Peter Happé. Manchester: Manchester UP.
- Kennedy, Dennis. 2001. *Looking at Shakespeare*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge UP.
- Kittredge, George Lyman ed. 1936. *The Complete Works of Shakespeare*. Boston: Ginn.

- Laroque, François. 1993. *The Age of Shakespeare*. NY: Abrams.
- Latham, Minor White. 1930. *The Elizabethan Fairies*. NY: Columbia UP.
- Leggatt, Alexander. 1999. *Introduction to English Renaissance Comedy*. Manchester: Manchester UP.
- Lorenzi, Lorenzo. 1997. *Devils in Art*. Trans. Mark Roberts. Florence: Centro Di.
- Miola, Robert S. 2000. *Shakespeare's Reading*. Oxford: Oxford UP.
- Muir, Kenneth. 1957. *Shakespeare's Sources: Comedies and Tragedies*. London: Methuen.
- Mulherin, Jennifer. 2001. *A Midsummer Night's Dream*. Illus. Norman Bancroft-Hunt. Slough: Evans Brothers.
- Nuttall, A. D. 2007. *Shakespeare the Thinker*. New Haven: Yale UP.
- Proudfoot, Richard, Ann Thompson, and David Scott Kastan eds. 1998. *The Arden Shakespeare Complete Works*. Surrey: Nelson.
- Raffel, Burton ed. 2005. *A Midsummer Night's Dream*. New Haven: Yale UP.
- Selbourne, David. 1982. *The Making of A Midsummer Night's Dream*. London: Methuen.
- Schmidt, Alexander. 1971. *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*. 2 vols. NY: Dover.
- Shakespeare, William. 1999. *A Midsummer Night's Dream*. The Graphic Shakespeare Series. Retold by Hilary Burningham. Illus. Zara Slattery. London: Evans.
- . 2003. *A Midsummer Night's Dream*. Ed. R. A. Foakes. Cambridge: Cambridge UP.
- Trewin, J. C. 1978. "A Midsummer Night's Dream (1595-6)." *Going to Shakespeare*. London: Allen & Unwin. 98-106.
- Warren, Roger. 1983. *A Midsummer Night's Dream: Text and Performance*. Hong Kong: Macmillan P.
- Williams, Marcia. 1998. *Mr. William Shakespeare's Plays*. London: Walker.
- Wood, Stanley. 1907. *Studies of Shakespeare's Characters*. London: Gill & Sons.

引用演出

- 林顯源編導。2003。《熱天兮戀夢》。國立臺灣戲曲專科學校製作、演出。2003年5月4日。
- 梁正雄導演。2007。《夏夜一夢》。旅行者劇團演出。臺北藝術節，2007年10月26-27日。
- 張旭南編導。2003。《仲夏夜之夢》。國立臺灣戲曲專科學校製作、演出。2003年5月2-3日。

日。

張旭南編導。2004。《仲夏夜之夢》。戲點子工作坊製作、演出。2004年9月10日。

Noble, Adrian, dir. 1994. *A Midsummer Night's Dream*. Perf. Royal Shakespeare Company.

引用影片

Balanchine, George choreographed. 2000. *A Midsummer Night's Dream*. Pacific Northwest Ballet. London: layback HD/BBC Worldwide.

Coronado, Celestino, dir. 1984. *A Midsummer Night's Dream*. Perf. Lindsay Kemp, Spain: Jack Birkett, and Michael Matou, Lindsay Kemp Company.

Hoffman, Michael adapt and dir. 1999. *William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream*. Perf. Rupert Everett, Calista Flockhart, Kevin Kline, Michelle Pfeiffer, Stanley Tucci. NY: Twentieth Century Fox.

Reinhardt, Max, and William Dieterle dir. 1935. *A Midsummer Night's Dream*. Burbank; Warner Bros. Entertainment.