

創痛的身體

Wertenbaker 及 Kane 之戰爭劇作中的性暴力演繹

施純宜（台灣大學外國語文學系）

本文擬探討 Timberlake Wertenbaker 的 *The Love of the Nightingale* 及 Sarah Kane 的 *Blasted* 中的性暴力議題和舞台演繹，提出英國女劇作家對於戰爭中性暴力的一種看法和立場。兩位女作家對性暴力產生的看法相近：社會中的男性武力和征服慾望導致女性遭受強暴，而戰爭時期的性暴行，甚至戰爭本身，則是平和時期性暴力的延續。其次，她們將兩性之間的暴力問題擴展到種族、宗教、政治上「自我—他者」之間的衝突和爭戰，揭示西方強權自我對弱勢他者長久歧視與排拒的後果。再者，Wertenbaker 和 Kane 將性暴力呈演於舞台上，同樣聚焦於身體所承受的傷害和痛苦，致使性暴力場面排除了挑逗觀眾、激起肉體歡愉的可能。最後，本文視戰時性暴力如同政治刑求，運用 Elaine Scarry 在 *The Body in Pain* 中對被刑求身體的論述，指出劇中在戰時遭強暴、承受痛苦的身體，轉化成力量的標誌，象徵武力、霸權的絕對力量。

關鍵詞：Wertenbaker、Kane、性暴力、傷痛、身體

一、前言

2014 年 4 月，奈及利亞的伊斯蘭激進武裝組織在東北部奇柏克鎮強行擄走 219 名女學生，傳言她們被迫皈依伊斯蘭教，販賣為性奴。事件引起國際關注，並發起「帶回我們的女孩」活動。8 月，「伊斯蘭國」（IS）在伊拉克北部攻城掠地，也傳出擄走伊北庫德族古老教派數百名婦女，後來將她們賣掉，或逼迫她們改信伊斯蘭教、再嫁 IS 戰士。伊斯蘭婦女遭受人權迫害，令人再度思考武力衝突、戰爭中的性暴力問題。Anne L. Barstow 在 *War's Dirty Secret* 的導論中便已指出這個問題。如她所言，自第二次世界大戰以來，戰爭中受害者的身分已和過去不同，現在絕大多數是老百姓，如婦女、孩童和老人。這項改變取代了過去對戰爭的認知，即戰爭悲劇只發生於戰場上的軍官士兵；現在，戰爭的受害者多數是平凡人民，他們未參加戰役，對戰役也未有什麼決定力量，沒有所謂勝利可言，卻失去所有，甚至生命。改變的原因，主要是由於世界大戰中大規模的軍事轟炸；其次，許多亂事屬於游擊戰役，主要目的在摧毀村落和糧食，致使敵人挨餓或逃逸；此外，許多戰爭、衝突中，利用刑求來挫敗對方士氣，或是集體屠殺，明顯以殲滅整個種族或族群為目標，最常見的則是策略性的強暴，作為羞辱敵人、破壞家庭及社區生活的手段（Barstow, 2000: 3）。這項改變顯現一個殘酷且醜惡的事實：過去將女人物化、當成性目標的熟悉方式，在加上強大的軍事力量後，已增加對女性的各種暴力侵害，而強暴，尤其是策略性的強暴，則是其中之一（Barstow, 2000: 8）。

致謝辭：作者於此感謝兩位匿名審查人的細心閱讀、指正和建議，促使本文論點及論述更加明確、深入，同時也謝謝期刊編輯助理的耐心校稿。

揭開近代戰爭史，的確如 Barstow 所觀察。第二次世界大戰期間，德軍入侵之處，皆有強暴發生；戰爭末期，約有十萬到百萬名德國婦女遭受蘇聯軍人強暴（Heineman, 2011: 1）。亞洲方面，1937 年的「南京大屠殺」，兩萬到八萬的中國女性慘遭日本士兵強暴、凌虐、殺害；約有二十萬婦女被徵召充當日本軍隊的「慰安婦」（Chang, 2000: 46）。1968 年 3 月發生於越戰的「美萊村屠殺」，年輕女孩和母親被美軍冷酷姦殺。1971 年，巴基斯坦士兵強暴了二十萬至四十萬名孟加拉婦女。90 年代，波士尼亞和盧安達爆發大規模強暴事件，震驚世界。在盧安達，胡圖族於 1994 年 4 月開始屠殺圖西族，百日之內，造成百萬人死亡、三百萬的難民，以及二十萬到五十萬婦女遭受強暴和侵害，平均每天有五千起殺害事件及兩千起強暴（Frederick, 2001: 38-41）。1992-1995 年間，波士尼亞境內的塞爾維亞士兵對回教徒及克羅埃西亞婦女展開大規模施暴。施暴方式主要有三：其一，塞族軍方強行進入回教徒及克族村莊，擄走女性，當眾強暴，目的在恫嚇、迫使離開家國，以進行所謂的「種族淨化」（ethnic cleansing）；其二，在塞族集中營中，波族及克族婦女遭強暴後常被殺害；其三，塞族軍方將波族及克族女性囚禁在所謂的「強暴／死亡營」，長期強暴，迫使其懷孕生下具有塞族血統的小孩，而這種由軍方主導，將強暴運用為軍事武器，藉以擴充種族領土、人數和勢力的策略，稱為「種族殲滅性強暴」（genocidal rape）。據估計，約有兩萬到五萬樁強暴案件在波士尼亞戰爭期間發生。波士尼亞戰爭促使聯合國面對戰爭、衝突中的強暴行為，視為違反人權的戰爭罪行之一。2001 年 2 月，前南斯拉夫國際刑事法庭（ICTY）對三位強暴、奴役

回教女性的塞族軍人正式宣判；這是首件就性暴力與奴役所做的審判，被視為一大突破。¹ 然而，近幾年內戰、衝突時的強暴和性暴力事件依舊頻傳，例如賴比瑞亞、肯亞、辛巴威、剛果等國，以及最近的奈及利亞、伊拉克。

戰爭和戰爭、亂事中的性暴力是近代英國女性劇作家甚為關切的問題，戰爭作品時見於英國女性劇場。² 本文將研究 Timberlake Wertenbaker (1996/1988) 的 *The Love of the Nightingale* (以下稱《夜鶯之愛》) 與 Sarah Kane (2001/1995) 的 *Blasted* (以下稱《轟爆》) 中的性暴力議題及舞台演繹，提出英國女劇作家對於戰爭、戰時性暴力的一種看法和立場。Wertenbaker 為 80 年代英國劇場最具代表性的女性／女性主義作家之一，處理的題材多與女性／女性主義議題有關，主要角色多為女性。Kane 則是 90 年代英國劇場最受爭議的女作家；她的作品充滿性愛和暴力，且以男性為主，其創作風格和主題與 Wertenbaker 迥異，在 90 年代常和男性作家並列探討。然而，如本文所要闡釋的，兩位女作家皆藉其戰爭劇作來探討戰爭中的性暴力問題；換而言之，透過《夜鶯之愛》和《轟爆》，她們全面檢視性暴力問題，從家庭、社會中的強暴，到戰爭、亂事中的強暴，彰顯兩者之間的關係。不僅如此，兩位也運用性暴力場面的呈演，揭示性暴力受害者所承受的傷害和痛苦，促使觀眾面對並思考這項問題。

Wertenbaker 和 Kane 在探討性暴力議題時，提出相似看法，其看法可藉女性主義學者 Susan Brownmiller (1993) 的經典之作 *Against Our Will* 先以說明。該書首先回溯到原始社會，當時女人屬於男人，一如奴隸屬於主人，土地歸於地主，女性處於全然隸屬地位，非獨立

1 有關波士尼亞戰爭的記載和研究，請見 Allen (1996)、Kressel (2002)。

2 有關近幾年女作家戰爭劇作的簡介和探討，請見 Friedman (2010)。

之個體。因此，男人對女人的強暴，非關女性同意或拒絕、或女人擁有其身體的自主權；強暴是男人的特權，是男人對付女人的一種武力／器。男性強行進入女性身體，即使後者抗議、掙扎，仍成功地征服她的身體、她的存在；強暴成為男性的工具，證明其優越力量與男性氣概的勝利（Brownmiller, 1993: 14）。從古至今，強暴一直具有重要功用：它是男性有意識的恫嚇、脅迫，讓女性處於擔憂、恐懼之中（Brownmiller, 1993: 15）。

在戰爭、內亂時，男人擊敗敵人、征服新的領土，勝利的同時，強暴相伴而生，強暴因之成為戰爭中不幸卻無可避免的結果。根據這種邏輯，女人僅是令人遺憾的受害者，是意外而無可避免的傷亡和損失。然而，強暴不只是戰爭的一種病狀，或暴力失控的一項證據，它是一種由熟悉藉口而產生的行為。首先，戰爭給予男人極佳的心理狀態來表露對女性的輕蔑。軍事作戰是十分男性化的，如男性手上的武器配備、同袍情誼、遵守命令的紀律、上下階級等，在在證明男人心中長久以來對女性的看法，亦即她們不具重要性、和世界無關、僅是事件的旁觀者（Brownmiller, 1993: 32）。有些士兵必須向女人、自己和其他男人證明自己甫獲的優越力量，因此，藉著戰爭的理由和武器的力量，戰爭暗中給予男性進行強暴的特權。在這樣的心態和行為下，強暴將男性力量、氣概彰顯到極致，剝除了任何騎士風範或文明教養的虛飾（Brownmiller, 1993: 33）。其次，戰爭中常常是勝利的一方進行強暴。戰勝的軍隊行進在敗軍的領土上，如果有強暴行為，自然發生在敗軍的女人身上，這是實際層面的原因；在心理層面，征服者的強暴，自古至今都是顯示戰勝的一種方式，同時也證明軍人的陽剛特質和成功，成為對他們所付出的具體獎賞（Brownmiller, 1993: 35）。再者，當勝利者進行強暴時，戰勝的狂喜

僅是這行為的一部分，強暴可進而被視為國家進行征服和統治的一種軍事手段（Brownmiller, 1993: 37）。戰敗國的男性，向來皆視自己的女人被勝軍強暴為最大的羞辱，那是敵人擊敗他們的刻意行為，是致命的一擊。勝軍的強暴是敗國男性之無能、無力的鮮明證據，而「遭受強暴的女性身體，成為一個儀式性的戰場、勝利軍隊的遊行場域」（Brownmiller, 1993: 38）。³

Brownmiller 在 *Against Our Will* 中提出一項重要論點，即強暴是一種暴力，非關性愛，而這性暴力「由社會建構而成，隱含在對女性的馴服中」（Walby, 1990: 135）。在父權社會中，因制約之故，男性歧視女性、掌控女性，男性也被教化成須具有男性氣概，慣以武力來解決問題。強暴即是男性對女性施行社會控制的一種方式，換句話說，由於對男性強暴的恐懼，女性服從男性，安於在家庭、社會中的身分和職責。而男性暴力在戰爭中得以發展到極致：如同平和時期的強暴，戰爭中的強暴並非是因性慾衝動而犯下的罪行，而是來自男性想控制女性的慾望；戰爭的特殊境況加強男性的優越感，給予強暴的權力。簡而言之，戰時強暴是平時強暴的一種延續和結果。*Against Our Will* 出版於 1975 年，是第一本視強暴為歷史現象而加以探討、論述的著作，Brownmiller 犀利地指出父權社會的力量建構在對女性的暴力上。她對古今戰時強暴的分析尤具洞見，引用豐富文獻來辯證社會文化造成了對女性暴力的發生（Horeck, 2004: 24）；父權社會培養並鼓勵男性的優越感、氣概和力量，默許暴力特權，造成了戰爭中的強暴與性暴力。Brownmiller 是當年少數幾位視強暴為武力與征服的行為、並且加以理論化的學者，她的看法和論述影響深遠，至今仍

3 中文引文皆由作者自行翻譯。

廣被引述、運用。⁴

Wertenbaker 和 Kane 不僅對性暴力的成因與 Brownmiller 看法相近，其劇作中的性暴力演繹進而呈現相同的意識型態，即「他者／他者化」（other/othering）的觀念。James E. Waller（2012: 86）分析戰爭或種族殲滅中強暴者的心態時指出，強暴是種族殲滅的一種手段，而促使施暴者做出如此行為的原因之一，是將受害者視為「他者」；這樣的心態不僅允許、甚至可合理辯解其殘暴行為，強暴成為一種「他者化」的工具。Waller 的見解不難理解，不同種族在平日生活中養成「我們—他們」的觀念：「我們」自認優於其他族群，難以平等看待「他們」、給予尊重；這樣的觀念容易誇大「我們」和「他們」之間的差異，其結果雖然加強「我們」之間的合作效益，卻加深了對其他群體的歧視，造成對立。在戰爭中，「我們」和「他們」之間的對立提昇為殺戮、強暴的動機。Joanna Burke（2007: 388）在分析強暴者心態時也有相同看法，她認為在戰爭中，如果敵方在種族、文化上被視為陌生或次等，極可能遭受性暴力、凌虐和刑求；「我們」和「他們」之間的界線如此明顯，「他們」成為不同的物種。強暴中隱含的「我們—他們」／「自我—他者」的意識型態，也呈現在 Wertenbaker 和 Kane 的戰爭劇作中，而「他者」不僅是性別上的，也是種族、文化、政治上的「他者」。

除了對強暴問題的看法相同之外，兩位女劇作家同時也將性暴力

4 在探討平和時期強暴和戰爭時期強暴之間的關係時，有些學者認為前者為因、後者為果，如 Brownmiller 及其支持者，也有學者持相反意見，認為戰爭中的強暴行為導致或增加了平和時期家庭與社會中的性暴力問題。但如同 Elizabeth Heineman（2011: 3）所強調的，在研究平時及戰時性暴力時，必須十分留意各自的成因、兩種模式之間的相互影響、以及有更廣泛討論性暴力現象的機會，並非爭執何種看法為對、何者為錯，流於激辯和競爭。

呈演在舞臺上。一般而言，女作家傾向於避免舞台上的強暴場面，最主要的原因，如 Charlotte Canning（1996: 170）所解釋，是性暴力極可能成為性愛、色情的場面，挑逗並娛樂觀眾，激發感官與肉體的歡愉。Zoe Brigley Thompson 和 Sorch Gunne（2010: 15）也指出，將強暴置於舞台上是一件冒險的事，因為透過視覺或肢體所重新塑造、演繹的強暴或性暴力，很難擺脫偷窺的注視和遭受利用的危險；換言之，觀眾可能自強暴場面獲得替代性的樂趣，使之成為一種利用、剝削。此外，由於社會傳統上認可並鼓勵男性的武力與好戰行為，因此男性觀眾可能在觀賞對女性施暴時，再度肯定其男性氣概。然而，性暴力的呈演可以讓觀眾瞭解並感受該暴力對身體和心靈造成的痛苦和創傷。如同 Paul R. Bartrop（2012: 192）在 *Genocide, Rape and the Movies* 中表示的，有關戰爭、種族殲滅時之強暴的電影罕見，因為該主題常伴隨著技術、道德、心理等問題，「但若此類電影可以讓觀眾不僅質疑暴行的發生，並且感受當中深切的痛苦和要我們負起責任的懇求，這樣的作品在道德上和政治上應該已有無比的貢獻，而這貢獻可能是其他方式無法做到的」。呈演性暴力場面的女作家所面臨的，正是 Sarah Projansky（2001: 19）所謂的「女性主義者的矛盾」，掙扎在希望終結強暴和必須再現、挑釁它的矛盾之中。Wertenbaker 及 Kane 各自運用不同的戲劇手法來呈現性暴力場面，不受限於寫實的強暴演出，然而相同的是，她們都強調身體所承受的傷害和痛苦——「當代女性主義的一個重要層面是傳達痛苦，傳達女性身體在父權社會中所承受的痛苦」，這是 Jeanie Forte（2007: 252）在探討當代女性主義劇場中的表演時所提出的論點。由於焦點關注在身體的創痛，Wertenbaker 及 Kane 劇場中的性暴力演繹因而成為不受偷窺、不被剝削的性暴力再現。兩位女作家甚且進一步迫使觀眾自問觀戲時的

立場：在觀看強暴再現時，自己是這罪行的目擊者？抑或只是緘默的偷窺者？

Wertenbaker 及 Kane 之戰爭劇作至今不斷搬演於各國舞台，足見其中的性暴力議題和呈現仍呼應現今的強暴問題；她們對性暴力的探討彰顯強暴並非僅是性別或家庭、社會問題，它同時與種族、文化和國家等政治層面息息相關——性暴力不僅是個人問題，也是政治議題。在 21 世紀初期，無論在亞洲、非洲、歐美，平時或戰時，性暴力事件依舊頻傳，而透過對兩位女作家之性暴力演繹的研究，本文希望深切省思性暴力的成因、目的和後果。

二、Timberlake Wertenbaker：《夜鶯之愛》

《夜鶯之愛》於 1988 年在英國史特拉福首次搬上舞台，由著名的皇家莎士比亞劇團演出，1989 年轉往倫敦劇場，深獲好評。90 年代至今，時見各國演出，包括英國、美國、埃及。值得一提的是，該劇在 2007 年改編成歌劇，仍由 Wertenbaker 填詞，於澳洲伯斯的英皇劇場（His Majesty's Theatre）演出，2011 年 10 月在雪梨歌劇院再度上演。《夜鶯之愛》改寫自 Ovid 的 *Metamorphoses* 第六書中的神話，主要人物有 Tereus、Procne 和 Philomele。⁵ 故事一開始以兩個國家不同的特性來顯示陽性和陰性的差異。Thrace 代表男性社會的陽剛文化；在 Thrace，沒有哲學家或劇場，人民偏好運動。Tereus 和 Athens 的國王、皇后、Philomele 觀看 *Phaedra* 一劇時，對 *Phaedra* 愛上繼子的不倫之戀無法接受；他認為這樣的戲劇縱容邪惡，敗壞道德。

5 在《夜鶯之愛》中，Philomela 的英文拼法為 Philomele。

他的看法暗示他對情緒、情慾、脆弱、瘋狂等陰性文化的陌生和排斥。在每年一次的酒神慶典，「Thrace 的女人在城市和樹林間奔跑，穿過海灘，所有石頭的縫隙都讓她們的火把給照亮了。酒醉的人綿延數里。……女人……胸部垂掛在外，嘴巴吹著笛子」（Wertenbaker, 1996/1988: 341）。夜晚的狂歡，不准男人參加、偷窺；對 Thrace 的男人而言，那是「女人的秘密」（Wertenbaker, 1996/1988: 344）。此外，離 Thrace 不遠的 Athos 山上，只有男人居住，只崇拜男性神明；他們殺光所有女人和雌性動物，因為相信世上所有禍害皆來自陰性。Athos 山代表的不僅是陽剛文化，更是極度厭惡、仇視女性的社會。而排斥、仇視女性的心態和行為終究成為戰爭的本質：

Athens，男性合唱團。

男性合唱團：戰爭。

兩個士兵出場，帶著劍和盾牌。

（……）

士兵乙：你是塵土。

停頓。

你是狗娘養的。

士兵甲：你是跛腳鬣狗養的。

士兵乙：你是流著血的妓女養的。

士兵甲：你是女人養的。

停頓。

我要割下你鬆垮的下體。

男性合唱團：現在，死亡。

士兵甲殺了士兵乙。（Wertenbaker, 1996/1988: 291）

士兵的言語、行為「將原該是光榮的戰役變成貶損尊嚴、極其幼稚的互相辱罵……。英雄的虛飾外表似乎被揭穿，暴露背後的可悲事實」（Dymkowski, 1994: 35）。而士兵使用的語言明顯貶抑女性，顯示「男性邪惡的毀滅，與男人對女人的恨意輕鄙、以及男性眼中所有和女性有關的屬性，清楚地連結一起」（Daly, 1990: 359）。戰爭中對敵人的仇視和殲滅，正如社會中男性對女性的敵視、厭惡和暴力行為。

相對地，Athens 是具有陰性特質的國家，見於其文化及女性身上，尤其是 Philomele。Philomele 首次出現時，正向 Procne 描述對心儀軍人的渴望：「看那沿著他身體流下的閃亮汗水！我的雙腿要捲繞著他背部的肌肉」（Wertenbaker, 1996/1988: 292）。她並且毫無顧忌地說出對性事的好奇和渴求：「哦！是的，Procne，我感受到那些東西，那些老虎、河流、蛇類，這裡，在我的胃部這裡，稍微下面一點。我將告訴妳那蛇如何在我體內滑行，如果妳告訴我那是怎麼做的」（Wertenbaker, 1996/1988: 293）。觀看 *Phaedra* 時，Philomele 不僅同情 *Phaedra*，體內甚至能感受到她那股濃烈情感。在航行到 Thrace 的途中，Philomele 愛上船長，坦率地向他表達愛意，希望他帶她離開此地。船長遲疑，表示應服從 Tereus，Philomele 立即反駁：「你對於其他事物的服從呢？還有慾望，那不也是神嗎？」（Wertenbaker, 1996/1988: 325）她伸出手讓船長觸摸，以確定對她的愛意，並拿起他的手，放在自己胸前。

Philomele 的美麗、機智和陰性特質是陽剛文化企圖控制或壓抑的。當 Tereus 看見她對船長的親密動作，立即殺死後者，並且憤怒地說：「一個年輕女孩，毫無防衛能力，我要割下妳的下體，帶著纏繞在妳頸項的羞恥，滾到地獄去」（Wertenbaker, 1996/1988: 326）。Tereus 的譴責表露在男性社會中，女性不該有自己的情慾且追求情慾

的滿足，成為情慾主體，而應是男性慾望的受體，接受、滿足男性的慾望。因此他殺死船長，阻斷 Philomele 情慾的自主性，讓她回歸女性的傳統地位。當他表達愛意遭到嚴拒時，他對她說：「我將擁有妳」（Wertenbaker, 1996/1988: 329）—— Tereus 唯有透過暴力才能征服、擁有 Philomele 的身體，滿足其慾望。Philomele 向女僕 Niobe 呼救，他說道：「所以妳害怕了。……害怕就是同意」；「我要讓妳害怕，顫抖的四肢投向我的慾火」（Wertenbaker, 1996/1988: 330）。Tereus 欲強暴 Philomele 時，將她拖離舞台，強暴一幕由親眼目睹的 Niobe 來敘述：

她應該同意的，事情會簡單些。現在只有痛苦了。是的，我知道。我們和 Athens 人作戰。一個愚蠢的小島，但我們很自豪。男人，死了。全部的男人。還有我們——當時我們都希望死了較好，但現在我知道活著較好。生命是美好的。低頭屈服，日子依然美好。甚至更屈服。權力是無法抵抗的，這點我懂。我的島國終於低頭。我到了 Athens。哦！天呀！天呀！她不應該這樣叫喊的，只會讓狀況更糟！太緊繃，只有更粗暴。是的，我瞭解。她最後還是會接受的，必須接受。我們接受了，現在，還有過去。……現在沒有人去我的島國了。它死了。國家就像女人一樣。……結束了。一塊涼布，先放在她的雙頰，因為那是最痛的地方。是羞恥。之後再處理其他。這種事，我完全知道。（Wertenbaker, 1996/1988: 330）

被強暴後的 Philomele 要 Niobe 將她身上的暴力味道徹底洗去，並有尋死的念頭。她責問 Tereus 原因，是自己的衣著、言行舉止

或碰巧出現，引起他的暴力？但她堅拒自己是誘因：「我的身體流血，我的心靈裂開，而我是原因？不，這不合理，為什麼我要造成自己痛苦，這不合理。……是你個人的作為，是你，並非由我引起」（Wertenbaker, 1996/1988: 335）。⁶

Ken Plummer (1995: 67) 在其書中指出，1970 年後的強暴書寫和過去不同，故事變成有關性別和武力，而非性事和慾望，訴說的是女性在男性權力和規範之下的生活，而不再是男性慾望的發洩和女性的撩撥。Plummer 所言可用來解釋 Philomele 強暴一幕最重要的意義。男性對女性的強暴，不單出自情感、情慾，更是來自控制、佔有的慾望，來自男性教化衍生的侵略和掌控力量。強暴成為男性表達蔑視和憤怒、實行馴服和強佔的工具。強暴進而帶給女性恐懼，恐懼因而成為男性規範並控制女性生活的一種社會方式，迫使女性安於其身分、地位和職責。Tereus 透過強暴和恐懼迫使 Philomele 服從，滿足其征服和佔有的慾望，然而因其身分，也迫使 Philomele 成為亂倫的共犯。誠如 Joe Winston (1995: 513) 所闡釋的，性暴力和亂倫多由男性透過強暴女性所犯下，「Wertenbaker 一針見血地指出社會中的破壞力量，並非來自女性的情慾，而是源自男性暴力及暴力驅動的異常情慾」。「危險的首要意義是指主人的權力」（Wertenbaker, 1996/1988: 316），女性合唱團的一員 Hero 向 Procne 如此暗示。男性社會的武力主義和服從權力致使女性處於身體受到傷害、心靈承受痛苦的危險。

Niobe 的敘述不僅「呈現」Philomele 所遭受的強暴，同時也「再現」自己與其他女性在戰爭中所遭受的強暴。她的島國和 Athens 奮

6 現代社會中，強暴的發生常常被認為是由女方所招致，例如其衣著、言語、行為，甚至巧合地出現在強暴者眼前或附近。Wertenbaker 於此透過 Philomela 來駁斥這種強暴迷思。

戰，男人被殺光，女人被強暴，她被迫到 Athens 當奴隸。Tereus 對 Philomele 的強暴，讓她聯想戰爭時的強暴，她的聯想以及她把國家譬喻為女人，將此刻的強暴由家庭中的暴力擴展到戰爭中的暴行，甚至是戰爭本身。借用 Froma Zeitlin (1986: 126) 所分析的：「男性的慾望和狩獵、戰爭原是不同的，但後兩者卻也是男性性慾的隱喻。因此，當中的分別雖然十分明顯，卻可能模糊，尤其是當處女被奪去貞操的性行為發生時。」Philomele 遭受暴力的身體，同時也象徵戰爭中遭受性暴力的女性身體，以及遭受強勢國家之武力破壞和征服的弱勢國家。Wertenbaker 於此傳達她對強暴及戰爭的看法：男性的武力和征服不僅導致社會中女性遭受性暴力，也導致戰爭中對女性的暴行，而武力／強權主義進而成為國家相互爭戰、殲滅的原因。

Wertenbaker 巧妙地將 Philomele 強暴一幕之個人層面和政治層面互相重疊／連結，或許可視為這部神話改寫的最大特色。作為戰爭中的女性，Philomele 不僅承受性暴力，也遭受噤聲。她被強暴後，揚言要讓 Thrace 人民知道這位戰場英雄、萬人之首的醜惡暴行，於是 Tereus 割去她的舌頭，奪去她揭發真相的能力，同時也奪去她善於表達自我的語言能力。Tereus 對著血泊中的 Philomele 說：「妳不說話的時候更加美麗。……妳應該保持沉默的。我比妳強而有力，還有我的慾望。讓我親吻妳受傷的雙唇。我甜美、無聲的籠中鳥」(Wertenbaker, 1996/1988: 338)。對男性來說，女性的美麗來自於對他的屈從，無論是在身體或言語上；而女性的痛苦、可憐和無助，則成為男性力量的標誌。Philomele 被 Tereus 囚禁五年，滿足其慾望，如同戰爭中被囚禁的女性，身體遭受蹂躪、控制，不得言說。被強暴、噤聲的囚俘無法與他人、世界溝通和連結，活在孤獨、傷痛、恐懼、絕望之中，如同活在死亡境地。

在 Philomele 被強暴、割舌後，Wertenbaker 藉用女性合唱團來質問現今社會中的種種暴行：「為什麼國家會製造戰爭？」「為什麼種族會遭受滅絕？」「為什麼白人截斷黑人的話語？」「為什麼有人無故消失？最終的無聲」、「為什麼小女孩會在陰暗都市的車庫裡被強暴、殺害？」「為什麼行刑者在微笑？」（Wertenbaker, 1996/1988: 349）。運用「時代錯置」（anachronism）的技巧，《夜鶯之愛》跨越過去和現在的界線，將過去的兩性、戰爭問題延展到現今的兩性、種族和政治問題，點出強暴、衝突、戰爭在今昔的共同之處。這共通點即是 Margarete Rubik（1996: 182）所說的，從古至今「以歐洲、父權為中心的體制對所有他者的敵意」。換而言之，Wertenbaker 藉由 Philomele 神話來暴露、質疑過去至今西方陽剛自我的態度和制度對陰性他者的暴力，而此時的他者，不僅是性別上的，亦是種族、文化、政治的他者。《夜鶯之愛》中兩性間的暴力實為政治暴行的縮影——男性對女性施加的暴力一如強者對弱者、強族對弱族、強國對弱國的殘暴和屠殺。

S. E. Wilmer 在 *Rebel Women* 的導論中指出，現代劇作家常常強化希臘神話中女主角原有的反抗特質：她們不願接受馴服及不公對待，「為了自我而反抗壓迫、邊緣化和傷害，為了尊嚴而抗拒父權社會的價值觀，並且準備接受其叛逆行為所帶來的報復」（Wilmer, 2005: xvi）。Wilmer 的見解可用來說明 Wertenbaker 對 Philomele 的重塑，此亦《夜鶯之愛》的另一項特點。Philomele 在被 Tereus 囚禁期間不停編織，做成三個大型人偶。酒神慶典中，在聚集的女性觀眾面前，她操作人偶，演出被強暴、割舌的事件，代表皇后的人偶在一旁哭泣，最後兩個女性人偶互相擁抱。剛開始因為操作不順，人偶動作顯得粗俗、滑稽，觀眾大笑；但當演出割舌時，血布落地，觀眾安靜

無聲。不同於 Ovid 的版本，《夜鶯之愛》中的 Philomele 運用人偶演出，再現強暴、割舌，將個人承受的男性暴力暴露於女性觀眾眼前，讓女性瞭解男性對女性的殘酷行為。Philomele 的大膽揭露，使她不僅只是受害者，亦是在事後面對、處理強暴經驗，具自主性的經歷者。戰爭中女性受害者和經歷者的不同，顯示於 Niobe 和 Philomele 的差異。Niobe 在敘述 Philomele 被強暴時，充分表露她的墨守父權傳統和保持緘默。她認為 Philomele 應該服從男人的慾望／力量，不該反抗，而被強暴者最深切的傷痛是羞恥。她並且對 Philomele 說：「妳現在什麼都不是，只是另一個受害者。認命吧！就像我們一樣」（Wertenbaker, 1996/1988: 334）。父權社會將強暴之羞恥加諸於女性，羞恥因此成為壓迫女性的一種手段，讓女人承受傷痛、痛苦，卻壓抑、沉默、屈服。Niobe 在劇中代表傳統女性接受男性社會的觀點、道德和規範，因此不覺有反抗之必要（Gömceli, 2010: 186）。相較之下，Philomele 將個人的羞恥經驗公諸於世，藉此和姐姐及更多女性連結一體，共同質疑父權社會所建構的階級和秩序，抗拒對女人的壓迫和暴力，形成「集體反抗的一種形式」（Hehm, 2005: 178）。簡而言之，她將私己的悲劇變成政治事件，戰爭中的強暴因而成為軍事行為、政治問題。

Wertenbaker 在《夜鶯之愛》中運用三種技巧來演繹強暴：舞台之外（off-stage）、隱喻，以及人偶模擬的劇中劇；雖然方式不一，但共同點是傳達並呈現女性身體之傷痛。第一幕強暴於舞台後方進行，雖然觀眾只能聽見 Philomele 的叫喊，但透過 Niobe 的敘述：「她應該同意的，事情會簡單些。現在只有痛苦了。……她不應該這樣叫喊的，只會讓狀況更糟！太緊繃，只有更粗暴」（Wertenbaker, 1996/1988: 330），可以想像 Philomele 被強暴時的無助、害怕、抗

拒、無力，以及身體承受暴力的痛苦。割舌一幕及之後蜷伏在血泊中的 Philomele，暗喻／再現之前的強暴：刀子侵入 Philomele 的口／身體，使之撕裂、流血，成為陽具的替代符碼，而鮮血象徵身體的傷口、傷痛。最後由人偶模仿的強暴與割舌，演出時，地上的血布讓台上圍觀的女性觀眾和台下看戲的觀眾充分想見真實狀況中的暴力和傷害。由於舞台上沒有實際肢體演出的強暴，因而除去了強暴場面可能引起的性愛歡愉或快感；也因為焦點置於暴力造成的傷害，此時觀眾注視、關切的是受害者，而不是認同、認可施暴者。這些強暴場面成功地擺脫了觀眾的偷窺或凝視，拒絕滿足性暴力的幻想或迷戀。此外，Philomele 對 Tereus 性事能力的嘲弄——「當我看見你赤裸時，不禁想笑，因為它是那般地皺縮、滑稽，和雕像上的完全不一樣。……一個男人，因短暫且醜陋的快感而叫喊；在堅硬皮膚下是一個軟塌的男人，……虛張聲勢、窘困難堪的肉慾、微弱的男子氣概」；「你只有充滿暴力時，才是強硬的」（Wertenbaker, 1996/1988: 336）——打破了「陰莖之無敵力量的神話」（Marcus, 1992: 395），顛覆了性暴力以陽具為中心的本質。《夜鶯之愛》中呈現的強暴，如 Lisa Fitzpatrick（2010: 198）所讚許的，「挑釁性別的傳統建構以及對女性受害者的固有看法」。

在討論神話和戰爭時，Barbara Whitmer（1997: 71）指出：「神話促使文化整合和延續，讓群體大眾得以懷有類似的觀念與信念，且有類似的態度、行為和期望。」Wertenbaker 的夜鶯神話改寫顛覆了神話的傳統功用和意義，它「質疑一般被認為是自然或常識的價值觀與信念之養成、建構」（Pankratz, 2001: 151）。在第八幕，男性合唱團問台下的觀眾：「什麼是神話？一個隱藏在模糊曖昧影像中不欲人知的事實，世代不停迴響」（Wertenbaker, 1996/1988: 315）。潛藏在

夜鶯神話中的事實，即是強暴自古至今皆被用作父權社會與強權政治的武器。《夜鶯之愛》回溯至古希臘時空，跨越到現今社會，將強暴議題歷史化，彰顯從古至今性暴力對個人、家庭、文化、國家的殘酷行為和毀滅後果；而這樣的暴力向來植基於「擁抱戰爭、消嚥任何質疑、差異和批判的文化」（Roth, 2009: 50）。誠如 Jennifer A. Wagner（1995: 228-229）所強調的：「Wertenbaker 改動希臘悲劇的傳統結構，最終目標是此劇的觀眾。她最關切的是個人責任問題，……觀眾在現實生活中對於像這古老神話中之性暴力所該有的責任。」Wertenbaker 運用 Brecht 的「疏離效果」（alienation effect），亦即讓劇中角色和合唱團直接向觀眾說話、詢問，藉此打破過去和現在、台上和台下的距離，迫使現今觀眾思考面對暴行時的態度和責任。在 1988 年皇家莎士比亞劇團演出的版本中，Philomele 在被強暴後、割舌前，責問 Tereus，揚言要向 Thrace 的人民揭發真相；此時，Philomele 一一看著台上的 Tereus、Niobe、合唱團和台下的觀眾，致使所有人都成為發生於她身上之暴行的目擊者（Gipson-King, 2008: 228）。而最能反映觀眾心態的，或最能激發觀眾思考心態問題的，無疑是最常對著台下觀眾說話的男性合唱團。強暴事件未發生前，他們界定自己的身分是觀察者：「我們在此只是觀看，像古代的記者一般，用文字書寫暴行，無法阻止我們將要記載的事件」；「我們要求準確，我們紀錄」（Wertenbaker, 1996/1988: 308）。但是，當 Tereus 對 Philomele 的意圖越來越明顯時，他們決定假裝完全不知情：「我們等待，沒有責任的痛苦，等待時機的到來。我們什麼都不問；在晚上，我們熟睡，什麼都沒看見」（Wertenbaker, 1996/1988: 321）。Tereus 殺死船長後，他們一邊抬走屍體、一邊說著：「我們什麼都沒看到」（Wertenbaker,

1996/1988: 326)。關於 Tereus 對 Philomele 的強暴，他們什麼都不說，因為「那樣比較好」(Wertenbaker, 1996/1988: 333)。男性合唱團雖如現代記者冷靜客觀地敘述事件 (Rabillard, 1999: 101)，然而保持沉默和被動、向權力低頭，讓他們成為 Tereus 和 Philomele 悲劇的偷窺者，坐視暴行發生。透過男性合唱團，Wertenbaker 迫使觀眾自問在面對性暴力時是冷漠、緘默、屈從的旁觀者，亦或質疑、舉發的目擊者？坐視強暴、暴力、霸權，卻保持沉默，未有質疑或行動，即成為共謀。因此，「該為強暴負責任的，不單是施暴者，還有任其發生的社會」(Gipson-King, 2008: 228)。

三、Sarah Kane：《轟爆》

《轟爆》是 Kane 探討戰爭本質之三部曲的第一部，1995 年於倫敦的皇家宮廷劇院首次演出，Kane 自殺去世後，該劇院於 2001 年 4 月舉辦「莎拉·肯恩季」，由 James Macdonald 執導，再度將《轟爆》搬上舞台。2002 年 2 月，馬德里亦舉辦「莎拉·肯恩節」，搬演《轟爆》及 *Crave*。2005 年 5 月，柏林的列寧廣場劇院 (Schaubühne Theatre) 舉行「莎拉·肯恩季」，由 Thomas Ostermeier 執導德文版的《轟爆》，2006 年 11 月也在倫敦演出。2006 至 2007 年，Graecae 劇團在英國巡迴演出《轟爆》。2008 年導演 Felix Mortimer 在里茲的皇后旅館實地演出《轟爆》。⁷

一如《夜鶯之愛》一開始以兩個不同的國家來顯示陽性／自我和陰性／他者之差異，《轟爆》一開始則透過男、女主角的不同特質

7 《轟爆》在各國演出的時間及幾個重要演出的評論，請見 Iball (2008: 51-70)。

來呈現。Ian，45 歲的中年男子，小報記者，言辭之間顯露他歧視女性和殘障者，厭惡同性戀；他並且懷有強烈的種族主義，對於非白人種族總以冒犯字眼稱之，認為這些人正逐漸佔領里茲和英國，英國將成為他們的世界。他隨身攜帶手槍，基於愛國參加右派組織，秘密殺人。至於 Cate，21 歲，對有缺陷者懷同情心，對外來種族友善包容，她慣常的動作——吸吮拇指——象徵其善良天真。Cate 說話時，會因為壓力而結巴，並患有癲癇症，父親回家後開始發病，暗示她受到父親侵害。兩人進旅館後的談話，透露他們多年前已有關係。Ian 幾次親吻 Cate，多次要求發生關係，皆被拒絕。Ian 在言語及行動上的強勢和攻擊，突顯武力、好戰的陽剛特質，與 Cate 的溫良和憐憫明顯不同。

第二幕開始，對話透露在見面的晚上，Ian 強暴了 Cate。因他咬她的下體，致使她流血、疼痛。早上醒來，Cate 帶著恨意，冷眼看著 Ian，之後撕破他的夾克袖子，用力拍打他的頭部；他將她按倒在床，她還是不斷腳踢、拳揍、口咬，並且拿出他的槍，指向他的鼠蹊部。情緒激動之下，Cate 病發昏倒，此時 Ian，如舞台指示所說的，「把槍對著她的頭部，俯身在她的兩腿之間，模仿做愛」（Kane, 2001/1995: 27）。

Ian 將裝有子彈的槍對著 Cate，明顯地，他對她所做的並非性愛行為，而是強暴。如 Heiner Zimmermann（2001: 176）所分析的，Ian 只是將 Cate 當成性慾的對象，「他機械式地重複『我愛你』，不過是性暴力的前奏或藉口。Kane 將這場兩性之戰的所有細節盡呈觀眾眼前，其中陽具和手槍是一體的」。另外，Kane 在 1995 年的訪談中提及此幕，認為當中最讓人不安的，即是手槍對著 Cate 頭部的部分；手槍刺激 Ian 的性慾，帶來高潮，完全是個興奮劑（Saunders, 2009:

63-64)。因此，手槍象徵男性的性慾，也象徵男性力量，男性為滿足慾望而對女性施加的武力。中年 Ian 此時對年輕 Cate 的強暴，亦仿如父親對她的侵害。⁸Kane 在《轟爆》的前半部以 Ian 和 Cate 的關係來揭露家庭、社會中的強暴問題，如 Patricia Holland 在其劇評中所說的，「強暴並非單一的殘酷行為，它已成為極度不平等之兩性關係結構中的一部分」（Saunders, 2002: 45）。

劇作的中間部分，Cate 自浴室窗戶離去，士兵出現，帶來了轟爆，帶來了戰爭——波士尼亞戰爭——的種種暴行與痛苦，尤其是強暴的痛苦。⁹士兵向 Ian 敘述他在戰爭中所見、所犯的暴行：「看見數千人像豬隻般成堆地擠上卡車，想要逃離城市。女人將嬰兒往卡車上丟，希望有人會照顧，但卻互相擠壓而死，腦內的東西從眼睛流出。看見一個小孩，臉被炸糊了；一個被我強暴的女孩，想要偷我的水；飢餓的男子吃著死去太太的腿肉。槍在此地出生，不會死去的」（Kane, 2001/1995: 50）。他和其他士兵有次發現了躲在地窖的一家人，他強暴了所有的女人，最年輕的才十二歲；她的父親被他們自嘴部射殺，她的兄弟們的睪丸被綁住、倒吊在天花板上（Kane, 2001/1995: 43）。士兵不僅向 Ian 敘述，也對他做出類似的暴行：「士兵一隻手把 Ian 的身體轉過去，另一隻用手槍抵住他的頭部，拉下

8 Aleks Sierz (2001: 104; 2010: 52) 兩度提到，觀戲後有作家和劇評人將 Cate 視為 Ian 的女兒，《轟爆》開始所呈現的是父親對女兒的性侵害。

9 在 1995 年及 1999 年的訪談中，Kane 提及《轟爆》的創作過程：1992 年開始創作時，原來只想寫中年男子強暴年輕女子的故事，但因某天看見有關波士尼亞戰爭的電視新聞報導，一位七十歲的老婦人哭著對鏡頭求救，Kane 哭泣，感受到極度痛苦，於是想要呈現那份痛苦，同時也有了在劇中加入一個士兵的想法（Saunders, 2009: 50）。而對波戰的暴行，Kane 特別注意到強暴。她發現之前的戰爭中，強暴未被運用成一種戰爭武器，但在波役中，卻被用來策略性地玷污回教婦女，她認為這可能跟文化有關（Saunders, 2002: 48）。

他的褲子，解開自己的褲子，強暴 Ian……」。當士兵結束時，拉起褲子，將槍抵向 Ian 的肛門」（Kane, 2001/1995: 49）。之後士兵用嘴吸出 Ian 的雙眼、吃下。他對 Ian 所做的，正是敵方士兵對其女友所做的。劇作的後面部分，一開始只見士兵已用手槍射穿頭部自殺，屍體躺在 Ian 附近。Cate 再度出現，帶著一個女人託付給她的受傷女嬰。嬰兒不久死去，她將之埋在地板下，留下 Ian，出去尋找食物。再回來時，帶著食物和酒，雙腿滲流的鮮血，暗示她用身體換來食物，如被強暴。她吃著食物，之後餵食 Ian，後者回以「謝謝妳」（Kane, 2001/1995: 61）。

Hillary Chute（2010: 166）評論 Kane 劇作中的暴力主題時指出，單單是暴力，或暴力的隱喻，無法成功地傳達像 Kane 劇作中令人驚憂的文化洞察力；她的作品刻意描繪日常生活中的暴力侵害及大規模的政治暴力，將兩者連結。換而言之，Kane 劇作中的暴力不只發生在平日、或只在過去歷史，因此這種暴力可以產生**全新的**意義。的確，在《轟爆》中，Kane 將家庭、社會中的強暴和戰爭中的種種暴行連結一起，顯現其間的因果關係。如她所言，「里茲旅館房間的一樁平凡強暴和波戰有什麼關係呢？……很明顯，一個是種子，另一個則是樹木。我真的認為全面性戰爭發生的原因總是在平和時期的文明中找到」（Saunders, 2002: 39）。她另外也說：「對於在英格蘭發生的單一強暴事件的解釋，其合理的結論是波士尼亞的強暴營；對於社會對男性行為之期許的解釋，其合理的結論是戰爭」（Aston, 2003: 85）。Kane 認為社會文化對男性力量、男性優越感的肯定和培養，造成平時強暴、亂倫的發生，也導致戰爭中性暴力、甚至戰爭的產生；劇中的槍枝——即 Ian 強暴 Cate 時抵住她頭部的手槍，和士兵強暴 Ian 時抵住他頭部的槍——連結兩幕的強暴，正象徵男性的強

力和權力，是造成性暴力、暴行與戰爭的原因。然而，戰爭不僅源於男性的武力和霸權，也導因於長期的「自我—他者」的狹隘界分、互相仇視。如前所述，Ian 不僅歧視女性和弱勢，厭惡同性戀，並且崇尚法西斯主義，仇視非白人族群，顯示他在性別、階級和種族上向來皆有「自我—他者」的界分（Wallace, 2004: 123）；而對他者的敵視、排斥和暴力終究導致戰爭和酷刑。士兵闖入旅館房間後，狼吞虎嚥吃下 Ian 的早餐，告訴他：「現在是我們的地盤了」（Kane, 2001/1995: 39），並且站在床上往枕頭小便，宣示其領土主權。士兵代表 Ian 向來歧視的種族與政治他者，他的出現和暴行，致使旅館房間瞬間成為他者對自我反撲的戰場。和 Wertenbaker 一樣，Kane 亦將兩性之間的暴力擴展到「自我—他者」之間的衝突與戰爭，揭示西方強權自我難以避免弱勢他者暴力相向的後果。

Kane 在呈現強暴時，於常見之男性對女性的性暴力中，大膽加入男性對男性的強暴，可能是劇場史上觀眾首次必須同時面對女性和男性的強暴（Biçer, 2011: 77）。在 Cate 承受的強暴部分，她運用了「模仿」（simulation）和「舞台之外」。Ian 在和 Cate 見面的次日凌晨再度強暴她，演出的方式是在動作上模仿做愛；Ian 對 Cate 的強暴，同時再現昨晚對她的強暴，以及父親對她的侵害。Cate 與官兵的身體交易，則以「舞台之外」的方式演繹。「模仿」和「舞台之外」避免強暴流於感官刺激、女性身體遭受剝削。Kane 並且透過 Cate 的癲癇症及腿上殘留的鮮血來呈現身體承受暴力之創痛，尤其是她時而發作的癲癇。當 Ian 凌晨強暴失去意識的 Cate 時，就在他達到高潮之際，她突然挺直坐起，發聲叫喊，歇斯底里地不停笑著，之後停止，開始大哭，最後又再昏倒，平直躺著。借用 Kim Solga（2007: 364）的分析，Cate 的身體在 Ian 獲得快感的重要時刻猛然坐起、打斷 Ian，顯

示它拒絕接受他的強力，換句話說，它喚起 Cate 會對他有所慾望的期待，卻又將之否定；Cate 歇斯底里的笑是陌異化（defamiliarized）的性歡愉畫面。Cate 不時的病發，是她對所承受之性暴力的心理及身體反應，暗示她是男性侵害和強暴的受害者，而此刻的病發，強而有力地打破受害者可能在承受性暴力的過程中得到歡愉或快感的強暴迷思，也顛覆陽具無敵的想像。同樣具有顛覆陽剛／陽具力量的，是 Cate 向 Ian 訴說從自慰中獲得愉悅、滿足的經驗：「就在我想像它會是怎樣的感受、想著下一次的時候，它便發生了，十分美妙，腦子裡沒有任何其他事物」（Kane, 2001/1995: 23）。男性強力帶給女性身體的是疼痛與創傷，並非歡愉或高潮。

作為男性強暴的受害者，Cate 似乎一直未能打破「強暴者－受害者」的模式。一開始答應和甚久未見面的 Ian 來到旅館，不僅延續她和 Ian 之前的關係，之後被後者強暴，也重複著被父親性侵的模式。她於劇末兩度回到 Ian 身邊，再度重複她所習慣的關係模式，¹⁰加上她用身體交換食物，看似一直處於受害者的身分，未有改變。Cate 的確未如 Philomele 極力反抗強暴者，且向公眾揭發暴力，但她也不像 Niobe，只求在男性武力／權力下存活。Cate 最後兩度回到旅館的原因，以及一開始和 Ian 來到旅館的原因，可有不同的解釋。Cate 願意再見 Ian，是因為在電話上感受到他不快樂、為他擔心。Kane 承認這是「十分愚蠢」的行為（Saunders, 2009: 58），但在愚昧之餘，也顯見她的善良與真誠。至於劇末，一次帶著受傷女嬰回來，為了向身為父親的 Ian 求助；一次帶著食物回來，為了和同樣處

10 Robert I. Lublin (2010: 116-117) 認為 Cate 迫使自己回到 Ian 身邊，唯有如此，才能滿足她的慾望，Graham Saunders (2002: 68-69) 則認為部分原因是 Cate 想要回來報復 Ian。

於飢餓狀態的 Ian 分享她以身體換來的東西。Cate 吃著食物，之後餵 Ian（坐在埋葬嬰兒的地洞中）食物和酒，展現她之前對受傷嬰兒的照料和呵護。Cate 犧牲自己、保護弱者的精神感動並改變了 Ian，於是向她說聲「謝謝妳」。此刻的 Cate 和 Wertenbaker 劇作中的女性角色有著類似的特質，即母愛的精神。¹¹ Cate 的特質與最後呈現的姿勢——「當她餵完 Ian 之後，坐在離開他的地方，蜷縮保暖，喝著琴酒，吸吮拇指」（Kane, 2001/1995: 61）——微妙地暗示兩人關係的改變。此刻的 Cate 不再是平和時期兩性關係中的被動承受者，而是在戰爭中主動救助、保護同為受害者的女性。

相較於 Ian 對 Cate 的強暴，士兵對 Ian 的強暴不是模仿做愛動作，因此真實，也更殘暴。然而，這男性對男性的強暴既不挑逗，亦不煽情、迷惑。Ken Urban（2008: 158）認為 Ian 遭受的強暴，代表士兵所描述之種族殲滅中的殘酷行為；他被摧殘的身體成為一種工具，促使發生在外面的暴行顯現眼前。換而言之，此刻強暴的痛苦不僅是 Ian 個人的，亦可視為再現士兵女友、士兵強暴之女孩與婦女的痛苦；他所遭受的痛苦，以及之後被挖出雙眼，同時再現士兵敘述中的種種暴力、酷刑。然而，值得注意的是，根據 Irina Anderson 和 Kathy Doherty（2008: 90）的研究，遭受強暴的異性戀男性所承受的痛苦和創傷，較女性、同性戀男性等其他類別的受害者嚴重，因為這樣的強暴悖離異性戀男性的「正常」性行為。再者，男性對男性的強暴，尤其在戰爭、衝突中，意圖將被強暴男性當成女性，使之女性

11 在《夜鶯之愛》中，或許忠於神話，Procne 和 Philomele 都是弑子的恐怖母親，然而在 Wertenbaker 的原創劇作中，女性角色的母愛特質及視女嬰為未來的希望不斷出現，如 *The Grace of Mary Traverse*（1985）中的 Mary、Sophie 和 *The Break of Day*（1995）中的 Nina。

化，帶來羞辱與難堪。劇中對 Ian 被強暴的感受只有簡短一句話的描述，「Ian 的臉流露痛苦，沉默無聲」（Kane, 2001/1995: 49），然而相較於上述的「模仿」，此幕更加痛苦，也多了污辱和輕蔑。因此，Ian 遭受強暴一幕同樣聚焦在暴力和痛苦，拒絕感官、偷窺的滿足。Ian 承受暴力的身體不僅再現波士尼亞戰爭中的種族殲滅性強暴，也重現戰爭中的性暴力和暴行。遭受強暴並失去雙眼的 Ian，獨處時十分無助，企圖徒手勒死自己；他自慰，排泄，歇斯底里大笑，睡去，做惡夢，哭泣，向士兵的屍體尋求慰藉，難忍飢餓而吃起嬰兒的屍肉，最後躺在埋葬嬰兒的地洞，僅露出頭部。「這悲劇性身體的怪異特質，透過一幕幕令人警醒的靜態畫面徹底展現，Ian 的痛苦和困境剝除了他的人性，致使他吃起人肉」（Carney, 2005: 288）。Ian 演繹戰爭中個人遭受暴力的狀況，尤其是囚犯遭受拘禁的狀況，他的身體在觀眾眼前呈現戰爭中肉體承受暴力時的傷痛、本能和狀態，讓觀眾對於人類在極度卑賤、脆弱時的折磨、痛苦和無力，能夠感同身受。

如同《夜鶯之愛》，《轟爆》亦促使觀眾思考，在面對社會、戰爭中的強暴和暴行時，自己的立場與責任；《夜鶯之愛》主要藉由男性合唱團的角色，《轟爆》則透過 Ian 的記者職業及其職業態度。身為小報記者，他對報導題材的選擇和處理，充分顯示在一則有關英國女孩 Samantha 在紐西蘭遭殺害的消息。在電話口述中，他刻意添加兇手謀殺的細節、Samantha 年輕美麗的外貌和成為模特兒的梦想，以及心碎的母親，顯然讓原本不幸的事件更「聳人聽聞」（Aston, 2010: 15），甚至隱含性挑逗；而他不時加入標點符號、段落的指示，既讓這死亡事件流於司空見慣、例行公事，也暴露他的冷漠態度。當士兵知道 Ian 是記者，要他負起責任，告知天下他遇見了士兵、戰爭已經爆發，Ian 卻拒絕：「我為約克郡報導國內消息，不負責國外部

分」；「槍擊、強暴、孩童被同性戀神父和老師侵害之類的消息，不是軍人為了一塊土地互相打仗的事。內容必須是——私人的。你的女友，她是個故事，柔軟、乾淨。不像你，骯髒下流，像那些中東佬。黑人的故事沒什麼有趣的，誰會理它？為什麼要報導你的故事，讓你曝光？」（Kane, 2001/1995: 48）。Ian 的拒絕顯示新聞媒體慣將事件中的傷痛部分去除，長期這樣報導事件，養成大眾的興趣和口味。如 Peter Buse（2001: 186）所說的：「在現代英國社會中，一些創痛事件，例如強暴、謀殺，因為媒體長期餵食而變得不重要；這類報導的語言聳動、千篇一律，致使這些不幸事件不具重要性，真正的傷痛完全隱沒，了無痕跡。」然而，如果報紙、電視讓大眾僅是旁觀者，劇場要讓觀眾成為目擊者。Kane 刻意在劇場空間生動地呈現殘酷的景象，讓觀眾親眼目睹創傷、痛苦，打破平時對恐怖、傷痛事件的感受和瞭解。觀眾不僅眼見殘暴事件，同時也要思考身為目擊者的責任。如 Peter A. Campbell（2010: 178）所言：「Kane 運用一幕幕的性愛、暴力，迫使觀眾看見並瞭解自己在現今社會之暴力罪行中的共謀身分，即使他們僅僅感到僥倖、自滿。」坐觀暴行，未有行動將之揭發，即是縱容、助長暴行，實屬共犯。

四、結語

Ruth Seifert（1994: 55）在研究戰爭和強暴的論文中直言：強暴是一種刑求——強行侵入一個身體的內部，是最難以想像、最嚴重的傷害，傷害了一個人的私密部分及自尊；從任何角度來看，強暴是嚴厲刑求的標記。而當一個女人的內在部位被暴力入侵，造成的傷害和刑求是一樣的，即肉體的痛苦、身體自主權的剝奪、尊嚴的喪失，以

及身分的抹滅。Rhonda Copelan (1994: 201-202) 在探討戰爭中對女性的暴力罪行時也指出，目前國際間已將刑求定義為刻意施加極度的身心痛苦與折磨，目的不僅在獲得口供和情報，也為了懲罰、恐嚇、仇視、消滅被刑求者的人格，或削弱其能力與力量，因此強暴也應被視為一種刑求。遭受獨裁政權或軍事組織強暴的女性，其經驗清楚顯示，強暴是最平常、最可怕、最有效的女性刑求方法之一。強暴剝奪人格的完整、女人的身分，致使她失去身體；強暴打擊女人的力量，企圖貶抑、摧毀女人，目標在於控制、去其人性。強暴和刑求一樣，皆帶給受害者身心痛苦、恐懼、羞辱、疏離，剝奪身為人的尊嚴、自主及個人身分和主體性。

強暴／刑求的政治意涵可進一步用 Elaine Scarry 的 *The Body in Pain* 加以闡釋。Scarry (Scarry, 1985: 27) 認為刑求和戰爭有兩個相同的目標，即人民與其文明，因此刑求是一種類似戰爭的毀滅行動，它仿效戰爭的摧毀力量。刑求具有明確的施加傷痛的行動，它本身展示並擴大肉身所感受、經歷的痛苦；「刑求的過程將事件、環境中的每個層面都轉化成痛苦，並且宣告這個轉變」。刑求的目標在造成全面性的痛苦，所以行刑者不斷增加其運用的策略和方式，直到整個囚室和室內的一切事物皆成為顯示囚犯內在感受的巨大地圖 (Scarry, 1985: 55)。行刑者更生動地呈現發生於囚犯內在的意識消喪及世界瓦解；野蠻且殘忍的刑求刻意、明白地宣示其破壞文明的本質，展演如何拆解已建立的意識。正是這劇烈的傷痛，毀滅了被求刑者的自我和世界，而這痛苦盡顯在佔據了整個空間、取代了整個宇宙的肉體身軀。強烈的痛苦也摧毀了語言，因為當自我及其世界分裂、潰散時，語言能力也隨之碎裂。透過極度痛苦，意識、自我、世界、聲音和文明喪失殆盡。最後，和戰爭一樣，刑求體現了一個想像、一個投

射在身體的意象；痛苦的事實成為強權的事實，屍體的真相成為一種意識型態的真相。換句話說，被物化的痛苦不再是痛苦，而被轉譯成力量，成為力量的標記、強權的表徵。傷痛的身體成為擴大的人類痛苦、折磨的地圖，象徵強權的力量和暴力（Scarry, 1985: 56）。運用 Scarry 的論述，在 Wertenbaker 和 Kane 劇場中，那些在戰時遭受強暴、承受痛苦的身體——Philomele、Niobe、Ian、Cate、士兵敘述中的女友、女人和女孩等——都轉化成政治、種族、文化或宗教強權的標誌，展示極權與武力的毀滅力量。更明確地說，那些被強暴的身體，它們的叫喊、眼淚、鮮血、害怕、羞辱、創傷、苦痛，它們的次等或非人的地位或狀態，皆肯定了強暴者的自我、真理、力量和世界，彰顯著暴力、強權的絕對力量。

呈演創痛的身體，Wertenbaker 和 Kane 的目的不在於指控所有男性都是、或都有可能成為強暴者。Susan Carlson（1993: 270, 271）在分析《夜鶯之愛》於 1989 年倫敦演出的劇評時指出，雖然多數劇評人肯定、欣賞該劇，但某些男性劇評人對劇中兩性關係的「返祖現象」（atavism）感到不安而質疑：「Wertenbaker 所要傳達的就是：一切都是 Tereus 的錯，男人不都是禽獸嗎？」「為什麼男人比較傾向有邪惡、剛愎的盲點？」此外，在 1991 年的訪談中，John L. DiGaetani（1991: 271）向 Wertenbaker 提出批評，認為她在探討強暴問題時醜化了陽剛特質，而且即使「多數暴力罪行是男人所犯，但不代表多數男性都是暴力的罪犯」，強暴只是少數男性的犯罪行為。《轟爆》也引起類似的反應。1995 年演出 Ian 一角的男演員 Pip Donaghy，特別對劇中的強暴主題感到擔憂，並且問 Kane：「妳認為所有的男人都是強暴犯？」（Saunders, 2009: 63）Aleks Sierz，最重要的 Kane 學者之一，亦無法接受 Kane 對強暴的看法。他認為男性強力導致家

庭中的強暴和戰爭中性暴力的說法，是一種「道德絕對論」(moral absolutism)，只是 Kane 個人的觀點，更是她的盲點；這樣的主張不僅無助於探討暴力問題，甚至值得質疑，「畢竟並非所有的男人都是強暴犯，並非所有的男人都有自我毀滅的行為，並不是每個人都像 Ian 用操控的方式去滿足其需要和慾望」(Sierz, 2010: 53-54)。

對於《夜鶯之愛》與《轟爆》中的強暴演繹，男性觀眾、學者的不安、質疑和指責，不難理解，但若說兩劇旨在控訴男性，不僅狹隘，更是誤解。在劇中，男性明顯亦是父權社會及強力、霸權下的受害者。在《夜鶯之愛》中，Tereus 向 Procne 辯解，他愛 Philomele，但她拒絕接受，並且嘲笑他、反抗他，她是危險的女孩；佔有她、割去舌頭都是出於愛。Procne 反駁：「你想要什麼，便蠻力奪取，那不是愛」，Tereus 則回答：「我怎能知道愛是什麼？誰來告訴我？」(Wertenbaker, 1996/1988: 351) 在父權社會的強力教化下，Tereus 只懂／只能憑藉強暴來征服並佔有女性。同樣地，Tereus 和 Procne 的兒子 Itys 也承襲了好戰、歧視女性的個性，宛如 Tereus 的影像。他崇拜強壯的男性長輩，不愛和平愛戰役，希望成為勇敢、偉大的將領，統領萬軍。當他窺見 Philomele 在女性秘密聚會中拿著自己的劍，便直闖而入，對她說：「還我劍來，奴隸。否則我殺了妳。殺了妳們全部。割下妳們的頭，挖出妳們的眼睛」(Wertenbaker, 1996/1988: 349)。如果孩子代表未來，Itys 的未來已因 Tereus、已因父權社會而沾染血跡——「這世界是黯淡的，過去是個笑話，未來已經死去」(Wertenbaker, 1996/1988: 351)，Procne 告訴 Tereus。她按住 Itys，讓 Philomele 持其劍殺死他，弑去父權社會的產物，終結男性霸權的未來。Itys 成為女性暴力——女性對男性霸權排拒他者的反撲——的受害者。在《轟爆》中，Ian 遭受他向來歧視之弱勢他者的殘

酷報復。至於士兵，其殘暴行為固然令人髮指，然而他暗示自己是服從軍令、為國效命，甚且質疑這殺戮相報的意義：「做他們對我們所做的事情，有什麼好的呢？」（Kane, 2001/1995: 48）在強暴 Ian、為女友報仇之後，或許已萬念俱灰，舉槍轟頭自殺。

誠如 Wertenbaker 對 DiGaetani 的回應：「社會中的某些事情允許強暴發生」（DiGaetani, 1991: 272）。她的回答解釋了自己探討強暴議題的目的，或許同時可用來解釋 Kane 呈演性暴力的用意。分析強暴問題時，最重要的是發現、瞭解其形成狀況與助長因素，並且追溯強暴的歷史記憶，視之為有意謀及策略性的社會或政治事件，將之公開；「唯有當性暴力被視為政治事件時，唯有當性暴力被公諸於眾、加以研究時，才能深究其背景、成因，構思應對、克服的方法」（Seifert, 1994: 68），期待改變的可能。再者，在觀眾眼前展演承受強暴的創痛身體，亦是克服創痛、對抗強權的方式。如 Scarry 所強調的，安好且自由的人願意承認並傳達他人的痛苦，便是將這痛苦具體化，在世間給予一席之地；「憐憫之心是減緩痛苦和折磨的力量，抵抗痛苦和折磨的身體將個人活活吞下的力量」（Scarry, 1985: 50）。觀眾目擊創痛的身體，承認痛苦的存在、暴行的事實，致使痛苦不再加劇，暴力不能繼續。此外，呈現創痛的身體同時也將被刑求、痛苦、強權剝奪的聲音還予受害者，讓它訴說經歷和痛楚，揭發暴力、強權的殘酷不公。

Pascal Nicklas（1997: 532）在 *The Disappearance of the Body* 中闡釋痛苦和戰爭的關係：「嚴格說來，痛苦是戰爭直接的肉身感受。失去身體的完整性——受傷和殘缺，耳聾和眼瞎，感染和中毒，強暴和刑求，極度的苦痛——是戰爭的本質。」因此，Wertenbaker 和 Kane 呈現一個個在戰爭中遭受強暴的痛苦身體，實則再現一幕幕戰爭與亂

事。在劇場中再現戰爭，不僅促使觀眾思考戰爭的原因、目的和後果，同時也開啟一個空間，激發觀眾共同想像、構思有別於戰爭的不同政治或社會體制、不同的世界。巧合的是，兩位女作家的戰爭劇作中皆隱現一個不同的世界，即死後的世界。《夜鶯之愛》的最後一幕，在這個添加的結局中，已化為夜鶯的 Philomele 要求 Itys 提出問題，鼓勵他思考 Tereus 暴力的對錯，藉此質疑父權社會的規範和價值觀，進而終止暴力、報復的惡性輪迴。在《轟爆》中，受傷女嬰死後，Cate 將她埋在地板下，立了十字架，為她祈禱：「沒有痛苦，不知道妳不需要知道的事」（Kane, 2001/1995: 57），「不要看見壞事情，或去不好的地方」，「或遇到會做壞事的人」（Kane, 2001/1995: 58）。Cate 祈願死後的世界沒有壞人，沒有壞事，沒有痛苦，有別於自己所處的人世。將改變、期許寄託於未來世界，無可否認地暗示著對眼前世界的失望和絕望；然而，與其說 Wertenbaker 和 Kane 透露悲觀無望，不如說她們深切瞭解改動現今體制結構之困難，因此不願給予盲目的樂觀和希望。死後世界無疑已是獨立於現今世界之外的時空——獨立於向有的武力、強權之外，成為新的起點、新的開始，傳達 Wertenbaker 和 Kane 對於未來的期待和展望。

參考文獻

- Allen, B. (1996) *Rape warfare: The hidden genocide in Bosnia-Herzegovina and Croatia*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Anderson, I. and Doherty, K. (2008) *Accounting for rape: Psychology, feminism and discourse analysis in the study of sexual violence*. London: Routledge.
- Aston, E. (2003) *Feminist views on the English stage: Women playwrights, 1990-2000*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aston, E. (2010) Reviewing the fabric of *Blasted*. In L. De Vos and G. Saunders (Eds.), *Sarah Kane in context* (pp. 13-27). Manchester: Manchester University Press.
- Barstow, A. L. (Ed.) (2000) *War's dirty secret: Rape, prostitution, and other crimes against women*. Cleveland: Pilgrim Press.
- Bartrop, P. R. (2012) Genocide, rape and the movies. In C. Ritter and J. K. Roth (Eds.), *Rape: Weapon of war and genocide* (pp. 177-194). St. Paul: Paragon House.
- Bıçer, A. G. (2011) Sarah Kane's postdramatic strategies in *Blasted*, *Cleansed* and *Crave*. *The Journal of International Social Research*, 4(17): 75-88.
- Brownmiller, S. (1993) *Against our will: Men, women, and rape*. New York: Fawcett Columbine.
- Burke, J. (2007) *Rape: A history from 1860 to the present day*. London: Virago.
- Buse, P. (2001) *Drama + theory: Critical approaches to modern British drama*. Manchester: Manchester University Press.
- Campbell, P. A. (2010) Sarah Kane's *Phaedra's Love*: Staging the implacable. In L. De Vos and G. Saunders (Eds.), *Sarah Kane in context* (pp. 173-183).

Manchester: Manchester University Press.

Canning, C. (1996) *Feminist theatre in the U.S.A.: Staging women's experience*. London: Routledge.

Carlson, S. (1993) Issues of identity, nationality, and performance: The reception of two plays by Timberlake Wertenbaker. *New Theatre Quarterly*, 9(35): 267-289. doi: 10.1017/S0266464X00007995

Carney, S. (2005) The tragedy of history in Sarah Kane's *Blasted*. *Theatre Survey*, 46(2): 275-296. doi: 10.1017/S0040557405000165

Chang, I. (2000) Rape of Nanking. In A. L. Barstow (Ed.), *War's dirty secret: Rape, prostitution, and other crimes against women* (pp. 46-56). Cleveland: Pilgrim Press.

Chute, H. (2010) "Victim. Perpetrator. Bystander": Critical distance in Sarah Kane's theatre of cruelty. In L. De Vos and G. Saunders (Eds.), *Sarah Kane in context* (pp. 161-172). Manchester: Manchester University Press.

Copelan, R. (1994) Surfacing gender: Reconceptualizing crimes against women in time of war. In A. Stiglmeier (Ed.), *Mass rape: The war against women in Bosnia-Herzegovina* (pp. 197-218). Lincoln: Nebraska University Press.

Daly, M. (1990) *Gyn/ecology: The metaethics of radical feminism*. Boston: Beacon Press.

DiGaetani, J. L. (1991) *A Search for a postmodern theater: Interviews with contemporary playwrights*. New York: Greenwood.

Dymkowski, C. (1994) Questioning comedy in Daniels, Wertenbaker, and Churchill. In B. Reitz (Ed.), *New forms of comedy* (pp. 33-44). Trier: Wissenschaftlicher VerlagTrier.

Fitzpatrick, L. (2010) Signifying rape: Problems of representing sexual violence

- on stage. In Z. B. Thompson and S. Gunne (Eds.), *Feminism, literature and rape narratives: Violence and violation* (pp. 183-199). New York: Routledge.
- Forte, J. (2007) Focus on the body: Pain, praxis, and pleasure in feminist performance. In J. G. Reinelt and J. R. Roach (Eds.), *Critical theory and performance* (pp. 248-262). Ann Arbor: Michigan University Press.
- Frederick, S. (2001) *Weapon of terror*. River Edge: Association of Women for Action and Research.
- Friedman, S. (2010) The gendered terrain in contemporary theatre of war by women. *Theatre Journal*, 62: 593-610.
- Gipson-King, J. M. (2008) Wertenbaker and metahistorical: Fracturing history in *The Grace of Mary Traverse, Love of the Nightingale* and *After Darwin*. In M. E. Roth and S. Freeman (Eds.), *International dramaturgy: Translation and transformations in the theatre of Timberlake Wertenbaker* (pp. 223-234). Oxford: P.I.E. Peter Lang.
- Gômceli, N. (2010) *Timberlake Wertenbaker and contemporary British feminist drama*. Dublin: Academica Press.
- Hehm, R. (2005) Female solidarity: Timely resistance in Greek tragedy. In J. Dillon and S. E. Wilmer (Eds.), *Rebel women: Staging ancient Greek drama today* (pp. 177-192). London: Methuen.
- Heineman, E. D. (2011) Introduction. In E. D. Heineman (Ed.), *Sexual violence in conflict zones: From the ancient world to the era of human rights* (pp. 1-20). Philadelphia: Pennsylvania University Press.
- Horeck, T. (2004) *Public rape: Representing violence in fiction and film*. London: Routledge.

- Iball, H. (2008) *Sarah Kane's Blasted*. London: Continuum.
- Kane, S. (2001/1995) *Blasted*. In *Complete plays* (pp. 1-61). London: Methuen Drama.
- Kressel, N. J. (2002) *Mass hate: The global rise of genocide and terror*. Boulder: Westview Press.
- Lublin, R. I. (2010) "I love you now": Time and desire in the plays of Sarah Kane. In L. De Vos and G. Saunders (Eds.), *Sarah Kane in context* (pp. 115-125). Manchester: Manchester University Press.
- Marcus, S. (1992) Fighting bodies, fighting words: A theory and politics of rape prevention. In J. Butler and J. W. Scott (Eds.), *Feminists theorize the political* (pp. 385-403). New York: Routledge.
- Nicklas, P. (1997) The disappearance of the body: Pain and the representation of war. In W. Görtzschacher and H. Klein (Eds.), *Modern war on stage and screen* (pp. 532-540). Lampeter: Edwin Mellen Press.
- Pankratz, A. (2001) Greek to us? Appropriations of myths in contemporary British and Irish drama. *Contemporary Drama in English*, 8: 151-163.
- Plummer, K. (1995) *Telling sexual stories: Power, change, and social worlds*. London: Routledge.
- Projansky, S. (2001) *Watching rape: Film and television in postfeminist culture*. New York: New York University Press.
- Rabillard, S. (1999) Threads, bodies, and birds: Transformation from Ovidian narrative to drama in Timberlake Wertenbaker's *The Love of the Nightingale*. *Essays in Theatre*, 17(2): 99-110.
- Roth, M. E. (2009) The Philomele myth as postcolonial feminist theater: Timberlake Wertenbaker's *The Love of the Nightingale*. In S. Friedman (Ed.), *Feminist*

- theatrical revisions of classic works* (pp. 42-60). Jefferson: McFarland.
- Rubik, M. (1996) The silencing of women in feminist British drama. In G. M. Grabher and U. Jessner (Eds.), *Semantics of silences in linguistics and literature* (pp. 177-190). Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Saunders, G. (2002) *“Love me or kill me”: Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester: Manchester University Press.
- Saunders, G. (2009) *About Kane: The playwright and the work*. London: Faber and Faber.
- Scarry, E. (1985) *The body in pain: The making and unmaking of the world*. Oxford: Oxford University Press.
- Seifert, R. (1994) War and rape: A preliminary analysis. In A. Stiglmeier (Ed.), *Mass rape: The war against women in Bosnia-Herzegovina* (pp. 54-72). Lincoln: Nebraska University Press.
- Sierz, A. (2001) *In-yer-face theatre: British drama today*. London: Faber and Faber.
- Sierz, A. (2010) “Looks like there’s a war on”: Sarah Kane’s *Blasted*, political theatre and the muslim other. In L. De Vos and G. Saunders (Eds.), *Sarah Kane in context* (pp. 45-56). Manchester: Manchester University Press.
- Solga, K. (2007) *Blasted’s* hysteria: Rape, realism, and the thresholds of the visible. *Modern Drama*, 50(3): 346-374. doi: 10.3138/md.50.3.346
- Thompson, Z. B. and Gunne, S. (2010) Introduction. In Z. B. Thompson and S. Gunne (Eds.), *Feminism, literature and rape narratives: Violence and violation* (pp. 1-10). New York: Routledge.
- Urban, K. (2008) The body’s cruel joke: The comic theatre of Sarah Kane. In N. Holdsworth and M. Luckhurst (Eds.), *A concise companion to contemporary British and Irish drama* (pp. 149-170). Oxford: Blackwell.

doi: 10.1002/9780470690987.ch8

- Wagner, J. A. (1995) Formal parody and the metamorphosis of the audience in Timberlake Wertenbaker's *The Love of the Nightingale*. *Papers on Language and Literature*, 31(3): 227-254.
- Walby, S. (1990) *Theorizing patriarchy*. Oxford: Basil Blackwell.
- Wallace, C. (2004) Dramas of radical alterity: Sarah Kane and codes of trauma for a postmodern age. In H. Mohr and K. Mächler (Eds.), *Extending the code: New forms of dramatic and theatrical expression* (117-130). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Waller, J. E. (2012) Rape as a tool of "othering" in genocide. In C. Ritter and J. K. Roth (Eds.), *Rape: Weapon of war and genocide* (pp. 83-100). St. Paul: Paragon House.
- Wertenbaker, T. (1996/1988) *The Love of the Nightingale*. In *Plays One: New Anatomies, The Grace of Mary Traverse, Our Country's Good, The Love of the Nightingale, Three Birds Alighting on a Field* (pp. 283-354). London: Faber and Faber.
- Whitmer, B. (1997) *The violence mythos*. Albany: New York University Press.
- Wilmer, S. E. (2005) Introduction. In J. Dillon and S. E. Wilmer (Eds.), *Rebel women: Staging ancient Greek drama today* (pp. xiii-xxv). London: Methuen.
- Winston, J. (1995) Re-casting the Phaedra syndrome: Myth and morality in Timberlake Wertenbaker's *The Love of the Nightingale*. *Modern Drama*, 38: 510-519. doi: 10.3138/md.38.4.510
- Zeitlin, F. (1986) Configurations of rape in Greek myth. In S. Tomaselli and R. Porter (Eds.), *Rape: A historical and cultural enquiry* (pp. 122-151). New

York: Blackwell.

Zimmermann, H. (2001) Theatrical transgression in totalitarian and democratic societies: Shakespeare as a Trojan horse and the scandal of Sarah Kane. In B. Reitz and A. von Rothkirch (Eds.), *Crossing borders: Intercultural drama and theatre at the turn of the millennium* (pp. 173-182). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

The Bodies in Pain: Sexual Violence in the War Plays by Timberlake Wertenbaker and Sarah Kane

Chun-Yi Shih Department of Foreign Languages and Literatures
National Taiwan University

This essay attempts to explore the sexual violence and its enactment in Timberlake Wertenbaker's *The Love of the Nightingale* (1988) and Sarah Kane's *Blasted* (1995). Both women playwrights offer a similar explanation of the cause of sexual violence: men are brought up to be macho and are accustomed to using violence, which makes male violence become the basis of men's control over women. The cultivation of strength among men finds its peak in war, in which rape and other violations are committed. The male violence against women is further expanded by Wertenbaker and Kane into the conflict between Self and Other, exposing the consequence of Western discrimination and exclusion of its Other. In addition, Wertenbaker and Kane put sexual violence on stage, with a focus on the bodily suffering and pain; as a result, the bodies in pain refuse the eroticization of sexual violence and the scopophilic gaze. In conclusion, the essay proposes to see wartime rape as political torture and, by employing Elaine Scarry's *The Body in Pain*, the raped/tortured bodies in Wertenbaker's and Kane's theatres of war can thus be converted into an assertion of the regime's force, an emblem of the destructive, authoritarian power, be it political, religious, racial, or cultural.

Keywords: Timberlake Wertenbaker, Sarah Kane, sexual violence, pain, the body

◎作者簡介

施純宜，台灣大學外國語文學系助理教授。

〈聯絡方式〉

Email: cyshih05@ntu.edu.tw