

究極之亂—台南人劇團的《哈姆雷》

楊凱麟

波赫士在某篇著名的小說裡說過，謎題裡唯一不准使用的字就是謎底本身；以「棋」為謎底的謎不該出現「棋」字，但「採用笨拙的隱喻、明顯的迂迴，也許是挑明謎題的最好辦法」。果真如此，始終隱跡於台南人劇團《哈姆雷》¹中，作為承載整齣劇碼的平台與推動情節流轉的潛能，不是哈姆雷是否瘋了，不是他最終是否得以報仇，不是老王的陰魂是否勾結魔鬼，不是新王的鬼蜮伎倆，不是 to be or not to be，而是（而且恐怕只是），亂。

在鬼魅現形，哈姆雷天旋地轉地獲悉叔父殺父娶母的陰慘場景後，導演呂柏伸不無蓄意地省略了原著第一幕第五景的最後台詞，丹麥王子哈姆雷在此脫口說出：「時間脫節了」。整齣劇隱而未發的謎底似乎在此，台南人劇團版的《哈姆雷》讓我們看到的，不是悲劇引發動亂，也不是倫常逆亂鑄成悲劇，在《哈姆雷》中，悲劇或許並不在於俗世與道德的違逆，不是命運的乖舛，而在於「時間竟爾脫節」。在此不是悲劇的亂，也不是亂的悲劇，而是「亂」即悲劇本身，餘者似乎都僅是被亂所附身的傀儡。幾位演員在舞台上時而暴亂時而瘋癲，時而高亢時而陰邪，然而返身退場時卻一律卸除魔魅般地就地一頓、迴身就坐於舞台兩側。一切彷彿舞臺中正進行的戲劇是暴亂原發的現場，是迷魅奔突的路徑，而哈姆雷則是風暴之眼，所到之處飛沙走石，在脫節的時間中，他攪動氣流使一切都愈形加遽：雙重的殺父之仇（哈姆雷與雷厄提）、雙重的瘋狂（哈姆雷與娥菲麗），最後，或許得再加上結局時的多重死亡（哈姆雷、雷厄提、娥菲麗、葛楚、柯勞狄）。

在台南人劇團的詮釋下，《哈姆雷》最終成為一齣關於「亂」的寓言，其且因根植於台灣當下時空而更顯真實。但這並不意味劇團想演出「亂」，不是將「亂」當成戲劇的內容，而是更根本的，是「亂」使本劇成為可能，這或許便是呂柏伸（不論有意或無意）將之隱匿劇中，那句未被哈姆雷說出，但始終纏崇劇情的名言：「時間脫節了」，一句以其不在場方式而永恒在場的最後謎底，台南人劇團在《哈姆雷》中無時不欲逼顯的真正幽靈。

如果「亂」作為《哈姆雷》得以開展的基底，那麼我們也將可以理解，何以所有演員（不無象徵地）以背對觀眾的「反」形式揭開這齣悲劇。我們看到在開場的幽微光柱裡，劇中演員如傀儡般反向木立於舞台深處，黑暗中傳來國王的獨白，這已是莎士比亞原著的第一幕第二景「丹麥宮廷」，然而被保留下來的，似乎僅剩國王的聲音，其以一種僵直與空洞的語氣宣讀著某種源自「理性跟天性對抗」、「受挫與快樂」、「一隻眼睛高興一隻眼睛落淚」、「婚慶中有傷痛」、「喪葬中有歡樂」、「欣然與黯然不分軒輊」的吊詭情感。毫無疑問地，國王的話語已為《哈姆雷》的錯亂揭開封印；其他在場的演員彷彿正領受他這段暗黑獨白的賜福，一段由高張的矛盾、失衡、唐突與錯置所搬演的亂的悲劇似乎從一開場便已昭然若揭。然而這些在語言平面上被刻意著重的吊詭修辭，其所反應的衝突與混亂，似

¹ 除非特別標明，底下引用的《哈姆雷》（對白及劇情）指的都是台南人劇團的舞台錄影版本（而非莎士比亞原著），這是 2004/06/03 於「台南人戲工場」的正式演出。

乎遠不及由劇場內部所表達的可見形式：首先，是背對觀眾僵立於舞台深處的演員，然後國王的話語傳出，但演員並未轉過身來，一逕背對著，似乎從一開始劇場便被反轉 180 度，觀眾不是置身舞台之前，而是隱於後，成為本戲的布景；而懸吊於舞台左上方的螢幕亮起，正是宣讀著種種吊詭修辭中的國王。被反轉的舞台似乎透過視訊再度折返成正面，國王的聲音（面朝舞台深處發出）與國王的影像（實際上僅存於舞台表面的螢幕）在二重反轉中怪異地再鏈結起來，耳裡接收的是背對觀眾（第一次反轉）的國王所發出的獨白，接著眼中看的卻是國王正面（第二次反轉）的錄影影像。劇場在此似乎成為一種影—音元素的錯綜複合與翻轉；其一方面因正、反切分而詭異地分隔、離異，另一方面則在二重反轉中曲折地劃出《哈姆雷》的特異時空。換言之，《哈姆雷》似乎首先便是一個藉由「反」所織構成的影—音景觀。在所有演員都背對舞台的詭譎布置中，即使螢幕中的國王以正面呈像，也不過是整座反的舞台中藉由雙重反轉所產生的一個虛像。

在《哈姆雷》中，正與反似乎成為一種關於「亂」的舞台辯証；然而，在這齣悲劇中其實並沒有什麼是正的，一切的正只來自於反的倍增或加乘（反中之反），而且其就如國王的影像般，被縮小、囚禁且懸吊於舞台的某個角落。在此，我們可以發現舞台成為劇場翻轉褶皺的材料，所謂的戲劇效果從一開始便不只是單純的聲光綜合，也不是哈姆雷所咒罵的「中氣太足、頭戴假髮的傢伙，把感情撕成碎片，震破那些多半只能欣賞啞劇還有噪音的站票觀眾的耳朵」，而是更原初與更物質性，其只能來自劇場空間的特異轉化，來自聲音、視線、方位、影像…的相互頡頏、摺皺、覆蓋與攫取（尚且不論著名的劇中劇在本戲中透過演員投射於屏風上的影子演出，構成舞台本身的另一維深度感與疊層）。於是，整齣劇中有 DV 與電視螢幕的相互涵攝與交錯，有看與被看的反向交織，而作為舞台上唯一道具的 **腥紅** 沙發則隨著劇情的進展而一再被正、反撥動，時而面對觀眾成為哈姆雷獨白的痛苦憑藉，時而被翻轉背對，成為國王與王后調情的亂倫床第；時而是娥菲麗被錯亂催逼頻臨瘋狂前的最後依靠，時而是眾人端坐，仰望哈姆雷示範維吉爾史詩《伊尼阿德》對白的觀眾席…。然而就是在這種各個層面的反覆撥動翻轉中，在有限舞台的物質條件被極度動員與翻褶之下，亂（同時作為唯物與唯心層面，或者不如說，作為「亂自身」(chaos en soi)）已成為整齣戲所真正迫出的主角！而哈姆雷，不過是這個「亂自身」的肉身化 (incarnation)；悲劇=亂，真正悲劇就是「亂」，而空間成為一種被推至極簡形式的巴洛克式皺褶，時間則徹底「脫節」了。

於是，我們聽到哈姆雷竟在劇中自問：「他該會怎麼作？假如他傷痛的動機和理由**跟我，不，跟哈姆雷**相同呢？他會用淚水淹沒舞台，用恐怖的言語撕裂觀眾的耳朵，使有罪的人發狂，令無辜的人喪膽，使愚昧的更加糊塗，真正作到讓眼睛和耳朵都無所是從。」在這段相較於原著僅多加入幾個黑體字的獨白中，「哈姆雷」陡然成為關於某種悲劇的概念性人物，成為劇中哈姆雷所揣想臆測的虛構但純粹的角色：這是一個由哈姆雷所構思的哈姆雷，或者不如說，這是一個由哈姆雷腦中所生出的哈姆雷，一場夢中的夢；然而整個《哈姆雷》卻無疑地僅是為了這個哈姆雷的哈姆雷才成為可能。在此似乎不該將這句被增添的台詞設想為由導演或扮演哈姆雷的演員所發出的簡單後設提問，因為這不只是導演或演員將他們必須事前思考的工作放入劇場之中（因此他們得以不思考），也不是將此工作丟給在場的觀眾（因此留給觀眾思考），如果是這樣，則劇場被轉化為後設劇場，雖然突顯了對戲劇本身的再思索，但必然也同時簡化了《哈姆雷》所可迫出的內省力

量。簡言之，這裡似乎衍生一個詭異的戲劇圈套，透過舞台的哈姆雷（而非演哈姆雷的演員）來逼問概念的哈姆雷是什麼？換言之，什麼是此悲劇的悲劇性，那個最純粹與絕對的點？在《哈姆雷》中哈姆雷要「跟哈姆雷相同」？這似乎已無關傳統對於 *to be or not to be* 這個古典哈姆雷問題探究，而是更徹底與「時間脫節」勾連的、韓波（A. Rimbaud）式的「我是他者」：我，哈姆雷，我同時是哈姆雷與不是哈姆雷，我同時在舞台與在劇本、在動作與在文字中；實際搬演哈姆雷與作為某種悲劇永恒性人物的哈姆雷似乎裂解為彼此的複像，又或許不如說，前者永遠是後者在不同時空中、隨時代滋生的差異與重複；而後者，作為某種悲劇永恒性人物，永遠處在一種由究極的「亂」所註記的戲劇時空中，最終使得「眼睛和耳朵都無所是從」。如果哈姆雷說：「演員是時代的縮影和簡史」，那麼台南人劇團在暗黑舞台上所逼顯的，無疑地正是縮影化與簡史化的台灣當前之亂，至少，是亂的形式：想想看，一個因癲狂發瘋被送往台灣（而非英國）的北方王子，而或許正如劇中掘墓人所說的，「那裡的人不會看出他發瘋，那裡的人跟他一樣全部都是瘋子。」或許這正是我們該用來解讀台南人劇團版《哈姆雷》的一個途徑。

這個縮影化與簡史化的「亂自身」，似乎就是一種阿爾托（A. Artaud）式殘酷劇場的早期版本，哈姆雷因誕生於某種由矛盾構成的永恒回歸中，成為悲劇＝亂的主角（或者不如說，他，哈姆雷，就是這個悲劇＝亂本身）。然而這種「亂」的極致（如本文之前所簡略分析的），已致使「眼睛不再能承受觀看、肺不再能承受呼吸、嘴不再能承受吞嚥、舌不再能承受說話、腦不再能承受思考…」（G. Deleuze, *Mille plateaux*, Minuit, 187），當舞台的哈姆雷已準備就坐於概念哈姆雷的位子上時，一切都已頻臨亂的邊緣，在此「淚水淹沒舞台，恐怖的言語撕裂觀眾耳朵，有罪的人發狂，無辜的人喪膽，愚昧的更加糊塗」，悲劇已以一種殘酷之姿，以所有情感潰堤癲狂的態勢，準備橫掃劇場的時空。即使國王在一開場仍想以一番貌似清明理性的話語勉力維持既有平衡，但時間已經脫節了，從一再相互矛盾的修辭已可以清楚感到，國王的話語與其是秩序的宣告，不如更是稍後一切失衡、吊詭與衝突的序言。

由是，我們看到劇終被殺戮與死亡所淹沒的高潮，一場所有主角（哈姆雷、雷厄提、娥菲麗、葛楚、柯勞狄、波龍尼）全命喪黃泉的死亡劇場。首先死亡的是皇后葛楚，她誤飲國王賞賜給哈姆雷的毒酒，毒發垂危，在眾人圍繞下，舞台燈光驟然一變，由滿場青藍的冷光跳換為橙黃的局部暖光，光線中眾人僵直停格，我們看到中毒身亡的皇后在略暗的光影中莊嚴起身，垂首緩步走向舞台一側坐下，死亡終於才使她得以離開這齣悲劇（而非相反）。而慌亂於是如影片跳接般再度壟罩舞台。如是，眾人皆在一種澄明與祥靜的燈光下次序死亡、離場，戲劇《哈姆雷》，一齣「亂」的悲劇彷彿僅能隨著所有角色在劇終的集體死亡而一個一個閤攏其時空，而在舞台上，每個角色的最終對白都未能完整說出，「死亡這個殘忍的捕頭」便已降臨將其攬走，即使最後終於邁向其終局的哈姆雷也不例外，似乎只有最終的死亡才能終結這個悲劇＝亂。然而，對《哈姆雷》這齣戲而言，死亡不是悲劇，集體與全面的死亡也不是，因為真正的悲劇僅蟄伏於由人性與獸性、理性與天性、受挫與快樂…，或不如就是 *to be or not to be*（只是這個句子恐怕已不再能簡單地理解為要活或要死的掙扎），所複雜編織且互不可化約的永恒吊詭與衝突之中。這是至極的亂與亂的至極，也是這種極亂使得哈姆雷成為現代悲劇的某種永恒象徵。台南人劇團無疑地再迫出了《哈姆雷》中極亂的質素，一種特屬於舞台現場，既唯物又唯心的亂。當然，劇團在本劇中所融入的爵士藍調，或之前

透過優雅台語（《終局》）與搖滾樂風（《羅密歐與朱麗葉》）所從事的嘗試及實驗，限於本文篇幅，未來應另文分析。在有限的經費與人力之下，由呂柏伸所帶領的台南人劇團無疑的是台灣當前最值得期待戲劇團隊之一。