

空的空間：彼得·布魯克的《哈姆雷特的悲劇》與呂柏伸的《哈姆雷》研究

廖玉如*

提 要

彼得·布魯克的劇場論著《空的空間》在西方現代劇場有其不可忽視的影響力。其「空的空間」概念，強調的是從傳統找出創新的表現形式。布魯克所導的《哈姆雷特的悲劇》，捨棄傳統繁複的舞台設計，以一張地毯為主要的舞台空間，實乃貫徹其「空的空間」概念。呂柏伸的《哈姆雷》以一張沙發為舞台調度的主軸，則明顯受布魯克的影響，然而兩劇所呈現的氛圍卻南轅北轍。此文以布魯克《空的空間》的理念為基本架構，探討布魯克和呂柏伸作品的空間運用技巧，獨白及其他劇場語彙處理的異同點，以了解兩位導演的劇場美學。

關鍵詞：哈姆雷特、彼得·布魯克、呂柏伸、空的空間、凝視

* 國立成功大學中國文學系助理教授。

The Empty Space

The Study of Peter Brook's *The Tragedy of Hamlet* and Lu Po-Shen's *Hamlet*

Liao Yu-Ju

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

Abstract

The Empty Space, written by Peter Brook, has a prominent influence on the modern western theatre. The concept of 'the empty space' makes the most of its points in the innovative performance based on the traditional forms. In *The Tragedy of Hamlet*, directed by Brook, the stage is not designed in a conventional and complicated way but with only a simple carpet, which practices the concept of 'the empty space'. Affected by *The Tragedy of Hamlet*, Lu Po-Shen puts a focus on a sofa which plays the main blocking during the stage buildup in his work *Hamlet*. The two performances present very different styles while they similarly emphasize the unrestrained space. This essay attempts to discuss the space in the two performances, Hamlet's monologues and other theatre syntaxes, based on the theory from *The Empty Space*, in order to understand the two directors' aesthetics.

Keywords: Hamlet, Peter Brook, Lu Po-Shen, empty space, gaze

空的空間：彼得·布魯克的《哈姆雷特的悲劇》與呂柏伸的《哈姆雷》¹研究

廖玉如

一、前言

英國名導彼得·布魯克（Peter Brook）於1968年出版的《空的空間》，在西方現代劇場有其不可忽視的影響力，甚至有學者稱為現代劇場的聖經²。「空的空間」概念，提倡的是去掉僵化、陳舊的表演，強調以簡馭繁，並從傳統找出創新的表現形式。布魯克移居巴黎之前，在倫敦和莎士比亞故鄉史崔福（Stratford-upon-Avon）導了十多齣頗富商業及傳統色彩的莎士比亞作品，享譽英國。而自1974年起，則以巴黎的「北方實驗劇場」（Theatre des Bouffes du Nord）為總部，結集多國演員，推出全新風貌的莎劇，更奠定其大師地位。他認為對現代的巴黎觀眾而言，最好的莎劇應是「一個嶄新的，法文寫成，由莎士比亞所寫的作品。」³（Kennedy 15）

布魯克這種因地制宜、與時俱進的觀念，提供一個現代性的莎劇詮釋角度。透過語言的轉化，他讓巴黎的觀眾明白莎劇的深刻內涵，但也因極簡的舞台設計及寫意風格，為巴黎的觀眾提供一個既舊（莎士比亞的）且新（布魯克式）的作品，2001年的《哈姆雷特的悲劇》（*The Tragedy of Hamlet*）即是一例。布魯克以一席橘紅色地毯為主要的舞台空間，輔以幾塊顏色不一的坐墊點綴其間，成為聞名於世的「布

¹ 特別感謝《哈姆雷》導演呂柏伸慨借作品光碟，以助筆者研究。

² "Mick Gordon... "For my generation," he says, "*The Empty Space* was a kind of Bible." Michael Billington, "Journeys into space", *The Guardian*, Saturday December 16, 2000.
http://books.guardian.co.uk/departments/artsandentertainment/story/0,411898,00.html#article_continue

³ "The ideal performance script for Paris, Brook said, would be one that appeared to be "a new play, written in French, and written by Shakespeare." (Kennedy15).

氏風格」。2001 年的《哈姆雷特的悲劇》國際巡迴之旅深受好評，並且引起極大的迴響（Heilpern⁴，Lester⁵，Billington⁶，Brantley⁷）；布魯克乃於 2002 年以「北方實驗劇場」為表演空間，拍成電影版的《哈姆雷特的悲劇》。

「台南人劇團」藝術總監呂柏伸於 2005 年所導的《哈姆雷》⁸，以一張紅色沙發為場面調度的主軸。根據該劇團的網站顯示，此作是對大師作品的尊敬和挑戰：

國際劇場大師 Peter Brook 在幾年前導《哈姆雷》時，只用了一大塊地毯和幾個色彩鮮艷的坐墊。為了向大師致敬和挑戰，台南人劇團藝術總監呂柏伸的《哈姆雷》，只在鋪滿鐵板的舞台上置放一張鮮紅的沙發，另加幾台電視機……⁹

呂柏伸之作顯然深受布魯克作品的啟發。一位深受英國傳統文化薰陶的導演，能將其老祖宗的作品玩得盡興又有新意，而對一個外國導演如呂柏伸而言，如何呈現莎劇風貌，才能讓觀眾耳目一新又能同時咀嚼莎劇的味道呢？呂柏伸的《哈姆雷》在空間安排、劇情刪減及道具的運用上，明顯受布魯克《哈姆雷特的悲劇》的影響，兩劇所呈現的氛圍卻南轅北轍，布魯克的沈默幽微對比於呂柏伸的活潑動感，凸顯

⁴ "It is a landmark production of the most hackneyed great play in history precisely because it compels us to see it with utterly fresh eyes." John Heilpern, "Who's There? Peter Brook's Hamlet Leads the Way, *The New York Observer*, May 6, 2001. <http://www.observer.com/node/44378>

⁵ "All in all, Brook has succeeded in producing a fresh version of *Hamlet* that will be the standard by which all future productions are judged - no mean achievement for the enfant terrible of British theatre." Mark Lester, "Brook rejuvenates Hamlet", *BBC News Online's Steve Schifferes*, Friday, 24 August, 2001. <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/reviews/1507071.stm>

⁶ "...this distilled *Hamlet*, ...made as big an impact here as it did in Paris last December." Michael Billington, "The Tragedy of Hamlet", *The Guardian*, Thursday August 23, 2001. blogs.guardian.co.uk/authors/michael_billington/-201k-

⁷ "The moment says much about Mr. Brook's belief in the power of theater to make us see the world with virgin eyes." Ben Brantley, "Sweet Prince, You're a Scamp", *The New York Times*, April 27, 2001, Friday. <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D01E6DC1239F934A15757C0A9679C8B63>

⁸ 本文使用的劇名採約定俗成譯法「哈姆雷特」，也尊重呂柏伸之作採彭鏡禧的譯法「哈姆雷」，而行文之間，為求統一，則全以「哈姆雷」稱之。又為簡約劇名，以莎劇(原劇)、《哈》劇和《哈姆雷》分別代表莎士比亞、布魯克和呂柏伸作品。

⁹ 引文取自台南劇團網站 a：

http://www.tainanjen.org.tw/2005_Shakespeare_Unplugged_Hamlet.htm

莎劇涵蓋極其寬闊的詮釋空間。

此文以電影版為研究對象，並以學者和劇評所寫的劇場版的內容做為比較。根據學者和劇評家的評論，電影版和劇場版的內容幾乎如出一轍¹⁰，而其評論的內容完全符合此文討論電影版本的主要內容，因此大膽引用。平面電影和立體劇場的呈現，有其不同的媒介和藝術效果，難以比較，然而此文的重點不在於比較其不同素材的運用效果，而是從布魯克的「空的空間」概念出發，比較兩劇的空間運用技巧、不同空間製造的凝視效果、獨白及道具處理的異同點。

二、空間的運用及其製造的凝視效果

（一）「空的空間」概念

布魯克說：「在劇場裡，每一種表現形式誕生時，就已注定會死亡；每一種形式終將被重新建構，而建構出的新概念裡，也會包含週遭影響所留下的印記。」（布魯克 27）布魯克強調的是不囿於既有形式的源泉活水。他認為沒有始終如一的莎士比亞風格，因為：「劇場永遠是自我摧毀的藝術，它總是在變動中創作。」（布魯克 26）易言之，戲劇的魅力在於推陳出新的創意，然而這種創意往往建基於原有的藝術傳統，這是為何他不斷地在莎士比亞作品看到可以再創造的空間，因為在莎劇裏，他看到流動不居的元素。而這個流動的元素是建基於一個「空的空間」概念——返樸歸真。

《空的空間》開宗明義即為劇場勾勒一個清晰的定義，「我可以選任何一個空

¹⁰ 電影版和劇場版本唯一不同在於首尾的安排，根據拉范德（Andy Lavender）條列劇場版本的演出內容，布魯克的劇場版本由何瑞修見到鬼魂的一句問話：「誰在那裏？」開場，劇終當哈姆雷受傷而亡時，其他在前幾場死亡的角色回到舞台上躺下，當何瑞修望著虛空間「誰在那裏」時，所有的演員起身，也望向觀眾上方遙遠的虛空（Andy Lavender, *Hamlet in Pieces: Shakespeare Reworked by Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson*, New York: Continuum, 2001, 241-6）。劇場版的首尾重覆句「誰在那裏」，形成一個環形結構。電影版的開場和結尾則於正文第二單元介紹。

的空間（empty space），然後稱它為空曠的舞台。如果有一個人在某人注視下經過這個空的空間，就足以構成一個劇場行為。」（布魯克 20）這個廣袤的定義，實含布魯克對現代劇場的哲思。他要求的舞台空間不再是傳統繁複寫實的背景，而是一個包含可看、可被看和有動作的空曠舞台。布魯克說：「伊莉莎白劇場缺少布景，正是它擁有最大的自由之一……它是個中性的開放平台……這種劇場不僅允許劇作家漫步世界，它還允許他在外在行動與內在印象的世界間自由進入。」（布魯克 98-9）布魯克認為理想的劇場就是這種一無障礙物的空曠舞台。

此舞台空間，就像中國畫裏的留白概念，是想像力的發揮，讓導演能呈現一個從外界實體延展至內心的隱微世界，提供演員寬廣的表演空間，也為觀眾營造可以馳騁於超乎現實的想像世界。一個維多利亞櫥具，說明其時代背景和身分地位，一盞華麗的洛可可吊燈也透露其財勢和品味。而沒有實物特徵的空間，就容納了無限的詮釋和不定的動態；不定的、未被歸類的、和永遠還有新的形式待發掘的，乃是布魯克所追求的現代劇場特色。

《空的空間》雖以空間為名，除了開場白以空的空間對劇場下定義，並且讚美伊莉莎白時代劇場對於空間的靈活運用之外，無一字特別探討空間，反而以「空的空間」觀念提供現代劇場一個活潑自由的劇場概念。正如耿一偉所說的「《空的空間》所能給我們的啟示，不只是外在的空的空間，更是一種內在的空的空間。」（布魯克 15）此單元借此書的空間觀念，不但探討兩劇的空間運用及場面調度，也以空間製造的凝視效果，呈現布魯克和呂柏伸的創意。

（二）布魯克的地毯空間

布魯克的《哈》劇自始至終籠罩在沉靜幽微的氛圍裏，此氛圍得力於空間的應用。巴黎「實驗劇場」提供布魯克一個飽含歷史感的舞台空間，紅色斑駁的牆面，寫著人類走過的滄桑史和已然凝固的時間痕跡；一張橘紅色的波斯地毯上點綴幾個單色的方型靠墊，輔以幽微燭光，勾勒出一個神秘黝暗的空間。布魯克式的地毯把角色框在幾尺見方的空間，褪去王室應有的繁華和聲勢，只留幾盞搖曳的燭火陪伴穿梭其間的人物。布魯克以極簡風格重新改寫觀眾刻版印象中的王宮陳設。喜爾本

(John Heilpern) 說：「(布魯克的)地毯是一個空的空間，或空的舞台」¹¹，在這個一切都攤開來、沒有任何文飾和可憑依的世界裏，人物顯得孤獨而無助，因為在《哈》劇的世界裏，不見明亮的燈光，不聞雜沓的人聲，所有的角色彷彿幽靈，穿梭在充滿歷史感的建築裏，各說一段自身的故事，而他們的聲音在空的空間裏，悠悠邈邈地飄盪、撞擊、消失。

影片由哈姆雷(Hamlet)痛恨其母后葛楚¹²(Gertrude)改嫁的獨白開場，哈姆雷說話時，鏡頭轉向一張橘紅色地毯。故事的結尾處，哈姆雷因劍傷而毒性復發，緩緩跪下之後，交待何瑞修(Horatio)將他的故事公諸於世，語畢則垂首閉目而亡。哈姆雷的跪姿，和國王柯勞狄(Claudius)、王后及雷厄提(Laertes)平躺的屍體，形成垂直線條，彷彿一尊高貴的雕像，矗立在王宮裏，昭示世人一個年輕王子坎坷的命運。之後鏡頭轉向剝駁的牆壁和沒有人跡的地毯上，在一陣幽靜低沉的音樂中結束。原劇追求秩序的背後有一個重要的主旨，死亡之後就是重生，縱然王位旁落異族符庭霸之手，殘敗的丹麥卻可藉此恢復其運作，充分表達其生生不息的機運。

《哈》劇呈現的卻是人物來來去去，最後紛擾散去，繁華落盡，落得大地一片真乾淨；徒留地毯空對紅牆，只有無奈的悲聲迴蕩在空的空間裏，久久不去。

布魯克除了善用地毯製造台上台下之別，也利用地毯週圍空蕩蕩的空間，彰顯哈姆雷的內心世界。哈姆雷自言自語時，若非旁邊一盞低矮燭台的陪襯，幾乎陷入黑暗中。布魯克的處理，有其過人之處，乃因微弱的燭火所襯托的黝暗背景，凸顯哈姆雷陷入一個深不見底的深淵。他的憤怒、退縮、掙扎和自我鞭笞，全投向神秘莫測、詭譎多變的黑暗世界。這種空寂無聲的處理，正是布魯克與其他導演不同之處。從未有其他任何導演將莎劇收縮在如此安靜的氛圍裏。而此寂靜之聲除了利用空間的處理，當然跟刪減角色有關，例如活潑、急躁的符廷霸及見到鬼魂的巴拿都、馬賽拉和國王的侍衛這些群體人物，全被布魯克大刀闊斧地刪除。

布魯克精簡人物及情節乃爲了壓低原劇中熱鬧的氣氛，讓一股低沉氣氛穿梭在

¹¹ "The carpet is the "empty space," or bare stage." John Heilpern, "Who's There? Peter Brook's Hamlet Leads the Way", *The New York Observer*, May 6, 2001.

<http://www.observer.com/node/44378>

¹² 爲行文方便，下文皆以王后稱「葛楚」，國王稱「柯勞狄」。

戲劇裏。但是劇中幽微的氣氛，仍得力於布魯克式的空間安排。布魯克把空間劃分為燭火照耀的地毯，和伸手不見五指的地毯之外空間。劇中所有的故事皆在地毯上發生，地毯是此劇所有角色的人生舞台，走出地毯就是另一個世界，而這個世界是鬼魂棲息之地，是他守在黝暗的角落看哈姆雷的舉動。布魯克製造鬼魂無處不在的假相，讓全劇籠罩在黑色神秘的氛圍裏，哈姆雷就在這密不透風的空間，面臨挑戰、思索生命和接受死亡。

（三）呂柏伸的沙發空間

《哈姆雷》精簡的舞台設計，不難看出深受布魯克的影響，舞台中央除了一張紅色沙發和三架電視，則一無障礙物。沙發正面、反面及斜面的放置，構成不同的時空背景。是烈陽高照的白天，也是冰寒沁骨的黑夜；是眾卿雲集的大廳，是哈姆雷低迴獨語的長廊，也是春色無邊的王后寢宮。一張線條簡潔有力的沙發，呈現活潑的場面調動，頗具巧思，和布魯克的橘色地毯堪差比擬。然而細看兩個作品，則可見《哈》劇風格化的舞台設計及靜謐的氛圍，在《哈姆雷》蛻變成多重視角的空間及青春蕩漾的節奏。

《哈姆雷》的可貴之處，在於呂柏伸能擷取大師的精簡美學，卻也能擺脫其影響，另創不同的風格。《哈姆雷》沒有《哈》劇的歷史空間，也少了由燭火營造而出的神秘幽微氣氛。但呂柏伸利用後舞台的一片薄紗和舞台兩側開放式休息區做為延伸的舞台，再加舞台上三架電視呈現的畫面，製造出多層次的空間感。棋盤式的地板，明示行於其間的人物被擺弄的命運，也暗示哈姆雷和國王彷彿暗中較勁的棋手，步步為營。這種精簡舞台空間的安排，其基本精神學自布魯克，而其實踐成果則和布魯克的作品大異其趣。角色穿梭在多層次的空間裏，觀眾隨時可見舞台上流動的畫面。哈姆雷從紗幕見國王和王后的親熱畫面，或從台前看紗幕後的國王和王后的婚禮或老哈姆雷的鬼魂，皆透露這層薄紗實含見與不見的雙重意義。薄紗阻隔觀者和被觀者的距離，畫分了兩個不同的空間，觀者卻透過隱微的光線，把被看者納入觀察的對象。

另外，兩旁開放式的休息區，隔離舞台上的角色和休息區的演員，呂柏伸即利

用台上和台下之間曖昧不明的界線，提醒觀眾這是一齣眼觀四方，耳聽八方的戲。其次，呂柏伸將劇中的注視動作，具體化為攝影機拍攝的內涵；哈姆雷隨身攜帶的攝影機，成為他觀看的工具。除此，劇中也安排一個隱形的監視系統，乃是國王觀察哈姆雷之用。顯示哈姆雷凝視時，國王的回望已悄然進行。在凝視和回望兩者之間，權力隨之擺盪，勾勒出宮庭政治角力賽的複雜畫面。

此開放性的休息區安排，在劇場史上雖非創舉，仍足以看出呂柏伸對於舞台空間和場面調度的巧妙掌握。因為休息區的角色未動的動態，乃透露凝視仍在進行，舞台上的哈姆雷數次以攝影機對準休息區的國王和王后，及波龍尼（Polonius）和娥菲麗（Ophelia）對休息區的哈姆雷的凝視，皆是明顯暗示觀看的動作從未停止。而休息區的角色看著表演區的角色，適度做出的表情回應，更是無言的對戲，例如國王和波龍尼監聽哈姆雷和娥菲麗的談話時，哈姆雷問娥菲麗波龍尼在哪裏，位於休息區的波龍尼立即搖手示意娥菲麗必須保守秘密；又當波龍尼試探哈姆雷發瘋原因時，原劇波龍尼的旁白，在《哈姆雷》則成了他和休息區的國王、王后和娥菲麗繼續說話的內容，而他們也以表情回應波龍尼。呂柏伸刻意模糊場內場外的空間界限，乃是讓凝視無限延伸，休息區的角色對舞台上的角色無論是有意識或無意識的觀看，或舞台上的角色對休息區角色的刻意凝視，皆凸顯其無處不有的監視行為，此乃《哈姆雷》頗值得玩味的呈現。

（四）布魯克的鬼魂凝視

《哈》劇的鬼魂雖如原劇一樣只出現兩景，但是鬼魂道出國王的悖行之後，悄然隱入黑暗中，觀眾可以意識到鬼魂尚未離開，他只是離開燭火照耀的地毯，卻仍駐足在地毯外的某一角落，注視著哈姆雷。王后寢宮一景亦如是，視覺上鬼魂彷彿從一入口進入寢宮，但當鬼魂做出離開的動作時，哈姆雷卻只摸到堅硬的牆壁。別於其他《哈姆雷》作品的鬼魂來自於固定的出入口，例如勞倫斯·奧利佛（Laurence Olivier）所導的影片《哈姆雷特》（台灣譯為《王子復仇記》）和英國國家電視台

製播的《哈姆雷特：丹麥王子的悲劇》¹³，皆讓鬼魂出沒於同一扇門，觀眾可以見其離開的動作。布魯克卻讓鬼魂飄蕩遊離，難以捉摸。

巴贊（Andre Bazin）說：「劇場的演員離開舞台，是在觀眾面前徹底消失，但是電影的角色出了鏡頭，仍存在某個地方，只是觀眾無法看見。」（Bazin105）巴贊的理論也許適用於其他影片，若以此文所舉的三個影片而言，巴贊的理論則有待商榷。因為觀眾是否感覺角色仍在某個地方，有賴於導演的運鏡技巧，如前所述的兩個影片，導演無意呈現鬼魂遊蕩於哈姆雷所處的空間，當鬼魂從門口離開後就徹底消失了。布魯克卻以一無障礙物的空間，製造鬼魂尚未離開的幻覺。布魯克拒絕採取好萊塢式的恐怖片，利用運鏡技巧，製造鬼魂神出鬼沒的幻相。他讓鬼魂在燭火闌珊處與哈姆雷擁抱、訴苦，並且囑託為其復仇的遺願之後，即走入黑暗中卻沒有離開。布魯克讓觀眾感受到鬼魂仍在黑沉沉的角落，彷彿在觀察哈姆雷的行蹤。哈姆雷不但是國王監視的目標，也是其父亡魂注視的對象。哈姆雷是那個在空的空間行走，而有人不斷觀看的人。哈姆雷的扮演，有意識地隱藏其探察國王秘密的動機，但也可能無意識地感覺其父正在觀察他的表現。當鬼魂隱入黑暗角落時，哈姆雷就注定必須隨時扮演，哈姆雷成了演員，而鬼魂成了觀眾。

鬼魂觀察哈姆雷的同時，哈姆雷也不斷注視察國王，其中最驚心動魄的凝視則是哈姆雷見國王禱告的一景。莎劇並無明示國王獨處於何處，《王子復仇記》和《哈姆雷特：丹麥王子的悲劇》安排國王在宮內的小教堂，布魯克則保留莎劇模糊不清的地點。拉長的紅地毯上，國王舉步維艱，幾盞搖曳的燭火將其孤獨的影子投射於牆上。當他幾經掙扎終於屈膝懺悔時，哈姆雷從後面攜劍而來。千里達出生的演員 Jeffery Kissoon 一人飾兩角（國王與老哈姆雷），布魯克並不刻意分別兩個角色的外表，國王與鬼魂彷彿是孿生子一樣，皆穿全黑衣服，唯有國王的紅色圍巾以示差別。當哈姆雷站在國王背後，舉劍欲殺國王時，燭光下祈禱的國王和持武器的哈姆雷影子重疊，形成一幅神秘詭譎的畫面，這是哈姆雷對國王近距離的凝視，卻在生死攸關的一剎那，他看到的是酷似其父的身影。兩個重疊的影子，徹底模糊行兇者和受

¹³ 倫敦克龍威爾（Cromwell）電視公司 1997 年製片，英國導演彼得·史東（Peter Balderstone）所導的 *Hamlet*。

害者的界線，兇手可能即將成爲受害者，而受害者也許會成爲兇手。

布魯克利用影子，製造兩人之間曖昧的角色定位，也凸顯近距離凝視的緊迫感和殘酷性，因爲哈姆雷和國王的權力較勁和生死糾纏已非昔比。國王的存在提醒他父仇未報，但是酷似亡父的叔父身影，卻隱微透露如果他殺了國王實爲弑父的逆倫行爲。然而鬼魂仍在黝暗的角落注視他，哈姆雷如果殺了國王，則可遂其父之志。哈姆雷卻收起劍把，此乃明示哈姆雷的心路歷程已然轉變。復仇是他的責任，但是接受天意也是其不可違的任務；此刻不該輕易讓國王上天堂，一定另有其他可以復仇的時機和方式。哈姆雷絕非從海上歷險歸來，才突然認命地接受天意的安排。他的認命是漸進式的，因此才有連串的天問和自省式的獨白。我們甚至可以說，鬼魂的凝視也是哈姆雷對其內心的詰問，是哈姆雷潛意識裏不斷地觀看自己的象徵動作。原劇的鬼魂直至王后寢宮一景才再度出現，但是當哈姆雷從鬼魂口中得知父親死於非命之後，鬼魂雖不在場，其話語卻纏繞哈姆雷，彷彿一雙眼如影隨形，而這正是哈姆雷將父親的遺願轉化爲對自我的要求。布魯克則將這雙無形的眼，具體化爲無邊無際的凝視；既是鬼魂的凝視，也是哈姆雷的自我觀看，實是其潛意識的自我鞭笞。

布魯克利用空間的安排，讓哈姆雷的自我鞭笞帶有表演的意味。布魯克以大塊地毯分割台上與台下之別，又以大地毯上的小地毯，畫分劇中與劇外世界，例如〈謀殺貢札果〉乃在小地毯上演出。值得注意的是，哈姆雷的所有獨白也在小地毯上呈現。顯而易見地，布魯克有意讓哈姆雷說獨白時，意識到自己正在扮演，因此哈姆雷臨死前說：「各位看到這場不幸而大驚失色，其實你們只是這一幕戲的觀眾」（V-ii, 339-40），則可以理解哈姆雷將自己的人生當成一齣戲來扮演的心態。他是這齣戲的演員卻非導演，他被推到舞台上，由最初的百般不願，到不得不盡本分地扮演，明顯地見其心理的轉折過程。

當他願意接受和雷厄提比劍時，已清楚透露，他的生命是一場天意的表演，而天意不可違，他已然接受命運的安排。至此，「要活，還是不要活」再也不是難解的問題，他在意的只是死得其所，他要讓觀眾清楚他所演出的故事，讓世人知道他面對的厄運及其人生態度。總之，他要讓觀眾了解戲裏的真正內涵。《哈》劇的悲

劇英雄特質，不在哈姆雷遭遇的人生難題，而在經歷的過程中，他檢視自己及擴大對人生的反思，而角色扮演成爲他不斷自我問話、自我檢討的內容。扮演成爲哈姆雷了解自己、也了解他的週遭環境，並且是藉以了解生命意義的方法，而此表演趨力，來自鬼魂的凝視。布魯克善巧的空間安排，把鬼魂無邊無際的觀看，轉化爲哈姆雷詰問自己和命運的動機。

（五）呂柏伸的攝影機凝視

《哈姆雷》以國王和王后結婚爲開場，哈姆雷隔著紗幕，先注視沙發，耳聞的卻是紗幕後國王對群臣的演講。哈姆雷舉起手槍對準國王，王后此時靠近國王，哈姆雷隨即將槍口轉向自己，幾番掙扎之後頹然放下。爾後國王和王后進場，哈姆雷馬上拿起攝影機對準國王。這是哈姆雷的第一個凝視，其對象是集多重角色於一身的叔父、繼父和國王。哈姆雷舉槍欲殺國王的動作，顯然超乎莎劇提供的訊息。莎劇的哈姆雷從威騰堡回來奔喪，卻馬上參加母親婚禮的震驚和排斥心情，在《哈姆雷》裏被高度強化成了殺國王的動機。哈姆雷爲父報仇的行動提前曝光，更正確的說，哈姆雷殺國王的動機先於從鬼魂處得知叔父謀殺其父之事。由此，觀眾最想了解的是哈姆雷爲何將槍口指向國王，其中潛藏的慾望是什麼。

哈姆雷對國王的凝視並非單純的觀看，對哈姆雷而言，國王是個外來者，甚至是哈姆雷繼承王位的掠奪者。幕啓時哈姆雷原欲殺國王，然而當王后靠近國王時，哈姆雷則將槍口指向自己。哈姆雷不願傷害王后的明顯動作，又加上目睹她和國王恩愛畫面時的煩躁心情，已明顯暗示哈姆雷對王后的特別凝視。歷來已有諸多學者以佛洛伊德學說，論述哈姆雷的戀母情結。佛洛伊德說：

哈姆雷能夠作所有事，卻對一位殺掉他父親，並且篡其王位、奪其母后的人無能為力——那是因為這人所做出的正是他自己已經潛抑良久的童年慾望之實現。於是對仇人的恨意被良心的自譴不安所取代，因為良心告訴他，自己其實比這弑父娶母的兇手並好不了多少。（佛洛伊德 191）

而據此改編的電影，也有強化此主題者，如奧利佛的《王子復仇記》。莎劇除了明示地點之外，從未有多餘的舞台指示，反而留給後世導演發揮的空間。奧利佛借一

張大床的特寫，強調葛楚的慾望，又讓哈姆雷和她有親密的身體接觸，暗示哈姆雷和母親非比尋常的關係，因此更凸顯哈姆雷因其母改嫁所受的心理衝擊，而呂柏伸也不免俗地也受佛洛伊德學說的影響。

呂柏伸讓哈姆雷在未知其父死因之前對國王已暗藏殺機，觀眾猜測此殺機可能源於王位被掠奪，然而從後來他和王后的互動，觀眾則不免懷疑另有他因。呂柏伸讓哈姆雷兩次隔著紗幕，觀看國王和王后如膠似漆的親密畫面，流露他對王后慾望的投射。尤其寢宮一景，哈姆雷抓著王后的手怒責她淫蕩，並將王后壓倒在沙發上，且跨坐在她腿上的動作，皆是明顯的性暗示，這應是台灣最大膽的《哈姆雷特：丹麥王子的悲劇》演出。這些肢體語言皆透露哈姆雷對王后的潛藏慾望，由此不難想像嫉恨乃是哈姆雷在未知亡父死因之前欲殺國王的主因，也因此國王必然成為哈姆雷凝視的對象。

呂柏伸處理鬼魂的出現迥異於布魯克，他以預錄的鬼魂頭部影像，從紗幕的紅色螢光線上緩慢地由右移至左，鬼魂說話時，兩旁的電視畫面呈現鬼魂的臉部特寫，紗幕上鬼魂的形像是固定的視點，因此鬼魂從紗幕上消失時，鬼魂對哈姆雷的凝視也徹底不見了。在劇場上導演可以利用演員驚恐的表情，表現鬼魂在場，也可以藉演員面對虛空時流動的眼神，呈現鬼魂飄忽不定的現象。然而和前述兩片莎劇演出一樣，呂柏伸顯然無意呈現鬼魂神出鬼沒的幻相，可見呂柏伸想強調的不是超自然界的鬼魂對哈姆雷的凝視，而是現實生活中人與人之間透過凝視所顯示的爾虞我詐。

呂柏伸頗善於運用空間，製造更多的凝視畫面以表現權力傾軋。他以電視畫面，將空間拉出舞台範圍，製造出更多鏡框之外的空間。劇中十二個電視畫面，由國王和王后結婚的宮廷大廳、鬼魂出現的場域、娥菲麗死於河上，及墳場上哈姆雷對著骷髏頭說話的空間，說明舞台外的故事仍在進行，而且有一雙眼如影隨形，而這個眼是哈姆雷寸步不離的錄影機和國王的監視系統。哈姆雷以攝影機獵取鏡頭，毫無遮掩其注視動作，反而為自己招來更多被看的機會。他多次將鏡頭瞄準國王，又請何瑞修於戲中戲的表演過程以攝影機錄下國王的反應，這些公然挑釁的動作，勢必引起國王的反擊。

事實上，國王的回望已於暗中進行，波龍尼、紀思騰和羅增侃成為國王的人馬，

隨時監視哈姆雷的舉動，甚至一個隱形的針孔攝影機也加入監視的行列。哈姆雷到王后寢宮時，國王的監視系統早已開啓，當哈姆雷打開電視要讓王后見其父王和國王的影像時，卻看到自己進寢宮的一舉一動已被暗中拍攝。不容置疑地，國王和哈姆雷的注視，已成為短兵相接的戰局。國王注視的對象原是王位和王后，但是當兩個被注視的對象皆牽扯哈姆雷時，國王對哈姆雷的凝視則非比尋常。哈姆雷和國王意識到自己已變成對方觀看的客體，於是為了獲得自由，他就回望注視他的人，因此哈姆雷和國王的權力較勁於焉開始，兩人的關係就在你爭我奪中轉來轉去。

（六）二者空間運用效果之反思

布魯克的地毯空間製造出神秘詭譎的畫面，地毯內是皇宮貴族的活動空間，而地毯外則是鬼魂棲息之所，斑剝的紅牆鏤刻的是歷代祖魂居住的痕跡。有了飽含歷史感的空間，悠遠杳邈的鬼魂彷彿從十六世紀穿過時間的洪流，來到二十一世紀巴黎的小劇場，而仍能讓我們感受他在某個角落從未間斷的注視。呂柏伸透過紗幕、電視和開放性的演員休息區，有意為觀眾呈現一齣多重視角的戲劇，把「丹麥監獄」擴充成一個更龐大也更現代化的恢恢之網，不但哈姆雷身陷其中，劇中所有的角色也難逃此監視系統。演員既現代又傳統的服飾，說明這是個跨時代和文化的新世代莎劇演出，也說明哈姆雷不僅是丹麥王子，也是文藝復興時期的知識分子，同時是台灣觀眾凝視下，一個面臨抉擇卻猶豫不決的現代人，此乃導演為古典劇本注入新血的有力呈現。

電影和劇場的處理手法有其明顯的差異性，若將兩者做比較，顯然無法規避其間的落差。凝視的觀點，更因媒介的不同而難以比較。電影平面的空間，因蒙太奇的運用，可以顯現多元視角，尤其特寫鏡頭最能凸顯注視的焦點，而舞台劇開放式的立體空間，實難呈現固定的焦點，因此要將兩者做有效的對比，有其困難處。然而此文的重點，不在於兩劇觀看焦點的比較，而是兩劇因為空間的靈活運用所呈現的凝視觀點，正好強化莎劇裏的哈姆雷、國王和鬼魂之間複雜的關係。

布魯克因善於運用空間的氛圍，讓鬼魂出沒於燭火幽微處和黑不見底的角落。他刻意簡化繁瑣的實物，讓空蕩蕩的黑暗包裹哈姆雷的同時，也讓鬼魂在黑暗中注

視哈姆雷的舉動。《哈》劇呈現的是鬼魂對哈姆雷的凝視，強調哈姆雷的壓力來自不可抗拒的力量，而此力量乃是哈姆雷潛意識裏的自我觀看和反省。

《哈姆雷》的凝視觀點則和《哈》劇大異其趣，呂柏仲強調藉由哈姆雷的攝影機，留下他觀察身邊所有人的記錄。紗幕和開放式的休息區所製造的空間，讓哈姆雷無論在紗幕後偷窺王后和國王的互動，或在舞台區凝視休息區的國王，或近距離拍攝娥菲麗，其注視的對象皆是與其生命攸關的人。其游離的視焦，說明這位年輕王子，在履行為父復仇的過程，也關心自己和身邊所有人的互動，因為此互動關乎他的生命意義，而最後他將鏡頭指向自己，手拿的卻是骷髏頭。他的凝視對象，由仇人、親人、愛人和朋友，最後轉到自己和骷髏頭，乃說明哈姆雷經歷一場生命的洗禮之後，體悟死亡是人生的歸途，而天意不可違，他注定身負報仇的任務，也注定為此重責大任犧牲生命。

三、哈姆雷的獨白

（一）莎劇獨白的意義

莎劇《哈姆雷》的獨白是歷來被引用最多的英國文學作品¹⁴，此劇共有八段獨白，每個獨白皆透露他面對外在環境蛻變時的自我省思甚至自我苛責。內威爾（Alex Newell）認為「本劇獨白的安排具有結構性的意義，包括可以據而蹤跡主角的復仇經驗。」（彭鏡禧 lvii）除了可溯及復仇過程，其獨白實乃透露哈姆雷對親人的態度，甚至是對死亡的思索。而觀眾也可以藉由導演處理獨白的技巧，得知其對莎劇的理解。布魯克和呂柏仲皆調動獨白的順序，但處理的方式各有巧妙，傳達兩位導演對莎劇不同的詮釋角度。

¹⁴ 此句出自於倫敦克龍威爾（Cromwell）電視公司 1997 年製片，英國導演彼得史東（Peter Balderstone）所導的 *Hamlet*，導演於影片的導論中所說的話。（Balderstone, Peter. *Hamlet*, London: Cromwell Productions, 1997。）

莎劇哈姆雷的第一個獨白「願這身齷齪透頂的肉體能溶解、消蝕，讓自己化成一滴露水，或者說上帝的律法沒有禁止自殺。」(I-ii, 129-132)是在尚未聽聞父親鬼魂出現時發聲，乃透露他痛恨父死母嫁時已有厭世傾向。而劇中最重要的獨白「要活，還是不要活」，更傳達他面臨生死抉擇的難題。這段獨白正巧位於全劇中間，真肯斯(Harold Jenkins)認為原劇此段獨白有「巧妙的平衡了生與死、求死與畏死、死之痛苦與生之痛苦等種種對立情況」(彭鏡禧 lxi)。布斯(Stephen Booth)卻指出，此段獨白顯示

死亡不是生存的對立那樣簡單；分隔對立事物或觀念的界限逐漸模糊。更由於哈姆雷談生論死的這一刻，國王和波龍尼在遮牆幕後面偷聽，觀眾會覺得無論生存或毀滅都不是哈雷能夠操控的。(彭鏡禧 lxi)

哈姆雷無法掌握其命運，乃因國王已計畫將哈姆雷流放到英國。哈姆雷策畫戲中戲之前，國王已然著手另一個活生生的戲中戲，國王也由此已探其內心。而哈姆雷說此段獨白之前，才剛提出他對鬼魂的真偽無法辨認的困惑，因此決定以〈謀殺貢札果〉之戲試探國王，以證明鬼魂所言不虛。

這段獨白呈現哈姆雷面臨父仇未報、真相不明、一切渾沌未解的困境，也透露他處於古希臘羅馬有仇必報和基督教寬恕待人的矛盾衝突。他是文藝復興時代的「廷臣、軍人、學者」，也是允文(詩、戲劇)允武(劍術)的王子，是「眾所仰望的對象」。他若聽信鬼魂的話採取報復行動，則是子弑父、臣奪君的行為。身為受民愛戴的王子，如何兼顧公私領域乃是兩難問題。而他臨死之前跟何瑞修說的「事情是這樣不明不白，我會留下什麼樣的污名。」(V-ii, 349-50)更說明哈姆雷對於名譽甚至死後名聲的重視。由此可見，這段獨白強化了哈姆雷自從得知身負復仇的責任後，想行動卻遲疑的心理困境，也凸顯他以自身的遭遇反觀宇宙不平現象的疑問。布斯(Stephen Booth)認為，「了解這段獨白有多高明，也就了解《哈姆雷》這齣戲有多高明」(彭鏡禧 lxi)，可見此段獨白的重要性。這是全劇的中心主旨，是公權與私仇的扞格，也是集合感性和理性的衝突。

(二) 布魯克的獨白重點

布魯克刪減巴拿都等人看到鬼魂的劇情，和王宮內舉行婚禮的情節，而以第一個獨白為《哈》劇的開場。此獨白流露哈姆雷對母親快速改嫁的不滿，但也透露其厭世情結及仇視女性的思想。相較於《王子復仇記》的露骨詮釋，布魯克則讓哈姆雷和王后之間的關係隱晦不明，哈姆雷對王后的看法，全在哈姆雷的話語裏呈現。女性主義學者史碧瓦（Gayatri Chakravorty Spivak）「認為莎劇裏的王后只說了一百五十七句話，少於娥菲麗。她是個好聽眾……她必須印證劇場定理，即演員如何不以說話表現其素質。在她沈默時，將有諸多可表現的。」¹⁵（Rosenberg70）《哈》劇刪除不少情節，王后的對話卻全被保留下來，其重要性反而被加強。王后在哈姆雷或波龍尼面前，毫不避諱地表達她和國王的恩愛，和哈姆雷的接觸卻大不如國王。尤其寢宮一景，我們看到哈姆雷對母親疾言厲色，而且從王后的恐懼表情，皆讓觀眾感受哈姆雷和母親之間有不可逾越的鴻溝。又布魯克刪除莎劇哈姆雷對何瑞修說國王「殺了我父親又姘了我母親」（V-ii, 63-5）的指責話語，更見布魯克無意採納哈姆雷有戀母情結之說。

因為布魯克節制地呈現哈姆雷和王后的關係，又將此獨白置於劇首，乃有意呈現哈姆雷不信任女人的態度，而此態度深深影響他和娥菲麗的關係。哈姆雷咬牙切齒地罵女人，說明他認定天下女性皆是善變者，連他深愛的娥菲麗也不例外，因為在哈姆雷裝瘋前，娥菲麗已退還哈姆雷送給她的信。因此，哈姆雷決定裝瘋賣傻，以掩飾他暗中觀察國王的行動，而他第一個欺騙的對象就是娥菲麗。娥菲麗是哈姆雷和國王權力較勁的犧牲者，也是哈姆雷仇視女性的另一個注視對象。尤其當他洞悉娥菲麗加入國王和波龍尼以窺探他的心事時，他粗暴地將口水塗抹於娥菲麗的臉，咒罵她善於偽裝。由哈姆雷對娥菲麗的態度，不難想像後來他在語言上對王后極盡能事之攻擊的憤怒心情。

相較於《王子復仇記》寢宮一景，哈姆雷躺在王后腿上，王后撫摸兒子臉頰及兩人擁抱、嘴對嘴的親吻內容，《哈》劇的哈姆雷對王后的態度，更顯其仇視女性

¹⁵ "She speaks, Spivak notes, only 157 lines--fewer than Ophelia. A good listener... She must manifest the theatre axiom that what the actor can show when not talking reveals the actor's quality. In her silences, will have much to show." (Rosenberg70).

的態度。而哈姆雷對女性的仇視繼而轉為仇視世界，甚至仇視自己。哈姆雷的憤世嫉俗，甚至厭世的思想與父亡母嫁有關，但也和他理解到人世間的感情不可依恃有必然的關係。其厭世思想幾乎貫串全劇，但當他發現必須揹負復仇的重責大任時，他指責的對象除了敵人、自己之外，就是玄不可測的命運。從第一個獨白到另一個獨白「要活，還是不要活，這才是問題」(III-i, 56)已經歷一段心路轉折的過程。因為對未知的恐懼，而寧願忍辱苟活，此時哈姆雷的天問，已從狹隘的人際關係和自我譴責，轉到對人類所面臨的終極問題「生與死」的關懷。

在《哈》劇裏，布魯克將「要活，還是不要活」獨白延至戲中戲之後，並且是哈姆雷誤殺波龍尼之後。布魯克另加一段小插曲，讓哈姆雷與娥菲麗相遇，然而兩人相視無言，深情的凝視過後，即擦肩而過。此段插曲深刻表現這對情人彼此相愛，卻成為政治犧牲者的無奈。如果此時娥菲麗尚未知曉父亡之事，則她悲傷的眼神，說明她對哈姆雷棄她而去的無助；如果她已知哈姆雷是殺父仇人，她悄然離開，則是對比於哈姆雷果敢行動的個性，同時更加强《哈》劇的女性毫無自主權的弱勢，就如王后對於先生與兒子之爭，只能沈默以對一樣。

哈姆雷目送娥菲麗黯然離開之後，頹然地跪坐於一張鮮紫色地毯上，身後是兩盞燈火照明的金黃色屏風，把背景烘托得金碧輝煌，迥異於哈姆雷其它獨白的黑沉沉背景。這個光潔亮麗的背景，暗示此時哈姆雷的心境，已不同以往的猶疑和困惑。他所追尋的答案已昭然若揭，國王是殺父兇手，但他錯過復仇機會，他也誤殺情人之父，而英國之行必然是死亡之旅。經歷接踵而至的諸多事件後，他已不再猶豫是否復仇，而是面對終極問題——死亡的思索。事實上，當哈姆雷從鬼魂得知國王的逆行時，死亡的陰影已如影隨形。布魯克安排哈姆雷見其父亡靈的場面，完全不同於其他導演的處理手法。某些導演為了加強鬼魂的神秘性，讓鬼魂出現在高台上或穿滑輪出現(Rosenberg23)，並且和哈姆雷保持一段距離。而布魯克不但讓哈姆雷和鬼魂近距離接觸，甚至和鬼魂互相擁抱，彷彿擁抱死亡一樣，實乃暗示哈姆雷自從接觸鬼魂之後，就注定走向死亡之途，然而走向死亡的過程也是哈姆雷自我覺醒的過程。

父死母嫁讓他被動地接受人生的變數而有厭世情結，而和鬼魂的接觸則讓他主

動地反省變動的意義，也因此衍生出對生命不同的看法。布魯克認為「其父被弑時，哈姆雷不在丹麥。因此哈姆雷所受的苦不是源於罪惡感，而是逐漸意識到其宿命，因為他已確定鬼魂是其父而不是引他步入歧途的惡魔。」¹⁶哈姆雷的覺知過程，就是意識到生命背後有一股死亡的驅策力，而這股力量卻來自於他敬愛的父親的凝視，是他無力反抗也難以逃避的推動力。死亡的陰影從未遠離哈姆雷，但他無法一死百了，反而必須將死亡往後推移，因為他面對最大的難題——行動。

尼采說：

知識扼殺了行動，行動離不開幻想的蒙蔽——這才是哈姆雷(特)的教訓……不是顧慮重重，不！——是真知灼見，是對可怕真理的洞察，戰勝了每一個驅使行動的動機，無論在哈姆雷(特)還是在酒神的人身上均是如此。」(尼采 113)

哈姆雷的遲疑來自於對死亡真理的洞察，但也因為對死亡意義的了解，反而讓他更能接受後來的任何命運的嬗變，而此刻的哈姆雷再也不是遭逢父亡母嫁難以接受的心情。因此布魯克讓哈姆雷說完這段獨白之後，加一句：「從此刻開始，我若不心狠手辣就一文不值。」(IV-iv, 65-6)此句乃是莎劇哈姆雷看到行動果決的符廷霸，有感而發所說的話。布魯克雖刪符廷霸一角，仍保留此句話，乃有意塑造哈姆雷是一個經過疑惑、解惑之後勇於行動的復仇者，我們因此了解為何哈姆雷放棄暗殺禱告中的國王。哈姆雷從未放棄復仇的希望，他等待的是一個可以和國王面對面，直指其罪行而且可以替天行道的復仇機會。也因為布魯克將此獨白放在劇中劇之後，並加了上一句獨白，因此他隨身攜帶國王玉璽而能脫離險境，則比原劇更具說服力。布魯克讓這段歷來被學者百般研究的獨白，賦予新意，讓觀眾明顯看到哈姆雷的心路歷程，因此緊接而來的墳墓一景，更能一探哈姆雷心理的實質變化。

莎劇的喪禮和哈姆雷談海上驚魂記的兩個景，布魯克將其併為同時空進行，因

¹⁶ "Brook says, is that Hamlet was not in Denmark when his father was killed. Therefore, he does not suffer from the tragic guilt so often attributed to him, but from a growing sense of destiny once he is certain that the ghost is indeed his father and not a devil trying to lead him astray." Mary Blume, "What Is a Classic? Peter Brook on 'Hamlet'", *International Herald Tribune*, Saturday, January 27, 2001. http://www.iht.com/articles/2001/01/27/blume.t_1.php

此產生了無比的劇力。其次，布魯克以黑白片呈現墳墓一景，更凸顯其陰森的氣氛。雷厄提和哈姆雷爭吵打鬥之後，隨著國王人馬離開，娥菲麗則改由哈姆雷親手安葬。哈姆雷將鮮花放在象徵娥菲麗屍體的一件淺色女裝上面，隨即將之前挖墳者挖掘而出的兩個骷髏頭放在鮮花上，一手拿起骷髏頭，一手做砍頭的動作，侃侃而談羅增侃和紀思騰被他以反將計死於英王之手的細節，布魯克還為哈姆雷加了一句：「讓她取笑這一切。」此景應是此片最令人毛骨悚然的畫面，之前對雷厄提咆哮，表達深愛娥菲麗的哈姆雷，傾刻之間在娥菲麗的屍體旁大談間接殺人情節。彷彿愛與死亡再也沒有任何界線，彷彿剛才在眾人面前表達對娥菲麗的愛情是一場激烈的表演，就像演員甲哀悼賀秋芭的遭遇一樣，純粹只是一場戲劇表演。

（三）呂柏伸的獨白處理

呂柏伸也跟布魯克一樣更動獨白的順序。哈姆雷的第一個獨白是從何瑞修口中得知父親鬼魂之後說出，比之於原劇純然不解母親為何快速改嫁而發出的痛苦之聲，呂作的哈姆雷此時說此獨白則顯得突兀，而且難以呈現他對環境變遷的心理反應。母親快速改嫁固然對哈姆雷是難以承受的打擊，然而好友告知親眼見其父亡靈，應是一件不可思議的事。何瑞修見到鬼魂的立即反應尚且是「這表示國家有大亂」，而身為兒子的哈姆雷，卻沒有任何反應，只是一謂指責母親辜負其父生前對她溫柔備至。呂柏伸雖然讓哈姆雷一字不漏地說出內心的痛苦和自殺念頭，但是觀眾不免懷疑，此時的哈姆雷對鬼魂出現的反應是否過於遲鈍。原劇哈姆雷得知鬼魂之事的獨白，雖只是寥寥幾句，卻寫活了哈姆雷的恐懼和揣測：「我父親的幽靈——穿著武裝！大事不妙。莫非有什麼隱情。……惡行終將暴露，即使用全部的泥土來掩人耳目。」（I-ii, 254-257）如果呂柏伸能在第一個獨白之後加上這些句子，則不但反應他對母親改嫁的不滿，也能適時表達他對鬼魂出現的困惑。遺憾的是呂柏伸處理第一個獨白的順序，暴露他對此獨白的功能了解不足的窘境。

呂柏伸也更動「要活還是不要活」獨白的順序，將此獨白提早出現於哈姆雷發現好友羅增侃及紀思騰的背叛之前。這個大改變，也讓詮釋為之更動。莎劇此段獨白強調哈姆雷的內心衝突及凸顯他腹背受敵的寂寞荒涼感，除了何瑞修的忠誠之

外，哈姆雷發現身邊所有人皆背叛他，愛情不可依恃，連友情也無法信賴。因而此段獨白，明顯表現其強烈的厭世情結，同時也透露他對未來（包括死後）的疑惑。呂柏伸讓此段獨白提早出現，則減弱了莎劇哈姆雷對人世間所有情感虛幻無常的憤怒，觀眾尚未感知他所受的煎熬時，讓哈姆雷說出此劇最具代表意義的獨白，實難達到莎劇的效果。然而跟許多莎劇表演不同的是，呂柏伸在結尾處重複此段獨白。

哈姆雷第一次說此獨白時，坐在沙發上面對攝影機，兩旁的電視畫面呈現哈姆雷的特寫鏡頭。這是哈姆雷對自我的凝視，是他在大量攝入旁邊其他人之後，對自己內心一個最直接的觀看。無論是莎劇、布魯克之作或歷來的諸多演出，皆是讓哈姆雷直接對觀眾說出內心話，至少是以為沒有旁人而對自己說話；呂柏伸則讓哈姆雷直接面對鏡頭說話，其聽者是他自己，拍攝之後的觀者也是哈姆雷本人，因此更顯示此段獨白意義非凡。呂柏伸有意讓哈姆雷留下永恆的記錄，而此記錄卻蘊含死亡之意。

哈姆雷的攝影機，不僅對準國王，也瞄準身邊所有的人；而凡入鏡者皆難逃一死，攝影機成了殺人武器，專門攝人魂魄。此乃暗示哈姆雷的凝視力量無遠弗屆，其觀看意含絕對的占有，也是致人於死的擁有，而哈姆雷凝視的對象也不放過自己。希臘神話那西賽斯（Narcissus）的自我觀看是唯美的自戀，而哈姆雷的自我凝視則飽含對自我的質疑和批判，也包括對人生的終極問題的深思，最後甚至也成了預告死亡的動作，此乃呂柏伸特別彰顯死亡陰影的表現。然而和死亡的陰影並存的是哈姆雷難以停止的天問。

劇終哈姆雷臨死前將攝影機轉交給何瑞修，請好友把自己的「行為和理由，正確的告訴不明就裡的人。」飾演哈姆雷的演員蔡柏章以放空的姿態離開後，來到麥克風前，以輕快爵士旋律唱出此段獨白，「To be or not to be 這才是問題……死去睡去，如此而已」。哈姆雷唱歌之後，兩旁的電視畫面呈現哈姆雷拿著一具骷髏頭說此獨白的畫面。

布魯克處理的獨白，比較於原劇，更能凸顯哈姆雷深思熟慮，甚至對人生多了清明透徹的了解，是歷來許多學者認為哈姆雷猶豫個性誤了復仇之說的反動。布魯克不受佛洛伊德「戀母情結」的影響，讓哈姆雷純然由對愛情的幻滅，反觀他和他

人的關係，再由得知父親冤死、裝瘋復仇，進而探討個人與宇宙、甚至包括他和自己的關係，層層交疊，最後終於了悟生命的意義，其死時的高雅跪姿，也改寫歷來諸多演出的詮釋，布魯克讓哈姆雷歷經驚濤駭浪之後，終於接受天命，卻以最高貴的姿態畫下生命的句點。

呂柏伸處理的獨白有其缺失，卻也呈現另一種風貌。第一個獨白無法表達哈姆雷對父親鬼魂的心理反應，但「要活還是不要活」獨白，卻深刻表現哈姆雷的天問。他完成父親的遺願，也犧牲了自己的生命，卻只是輕輕一聲「如此而已」，應是呂劇的哈姆雷履行義務及完成自我生命意義之後，頗具禪意的表演。顯而易見地，呂柏伸以此獨白做為此劇的總結，以概括哈姆雷一生的困境。並暗示縱使哈姆雷已死，他的天問仍會繼續，只要影像不滅，哈姆雷對死亡（骷髏頭）和自己（面對攝影機）的凝視永遠不會消失。

四、劇情調動的美學效果

（一）布魯克情節之取捨

《哈姆雷特的悲劇》是一齣風格新穎的作品，有評論者視此劇為其所見最佳的《哈姆雷》演出版¹⁷，甚至有學者認為此為布魯克的登峰造極之作（Lavender115）。布魯克的確為傳統莎劇開創新局，提供觀眾一個頗具現代性的作品。但是招頭去尾的劇情，精簡的人物角色及過於風格化的舞台呈現，是否仍能稱之為莎士比亞之作呢？除了1970年的《仲夏夜之夢》全本演出之外，布魯克所導的莎劇，皆不免被刪刪減減。布魯克認為「是否尊重文本，都是兩難問題，擇其一必損其二……一個人必須信賴自己的判斷力，同時也接受後果。」¹⁸（Brook95）現代劇場搬演經典之作，

¹⁷ 參考 Joseph Tate, "Review of *The Tragedy of Hamlet*", *Early Modern Literary Studies*, 6-19th April, 2001, <http://www.chass.utoronto.ca/emls/07-2/taterev.htm>

¹⁸ "Should we respect the text? I think there is a healthy double attitude, respect and disrespect. Choose one will lose one...One must trust one's judgment and take the consequences."

文本的取捨常是個棘手問題卻也關乎演出的效果，既要忠於原典又必須顧及二十一世紀觀眾的接受度，尤見文本的取捨絕非易事。布魯克之刪，的確解決某些令人困惑的內容。布魯克沿用《王子復仇記》刪除符廷霸角色的用意，乃因原劇的符廷霸是讓丹麥草木皆兵的導火線，最後他卻不費吹灰之力坐收丹麥政權，的確令人不解，布魯克刪除符廷霸則解決原劇令人困惑的問題。

然而大手筆刪除三分之二的劇情，演出時間只有兩小時的《哈》劇，是否仍可稱為莎劇，則不免啓人疑竇。許多評論者皆讚許布魯克的創意，卻對布魯克大刀闊斧的刪劇之舉無法認同¹⁹。美國劇評賽門斯（Paulanne Simmons）認為「少了行政人員、軍人和廷臣，此悲劇凸顯不正常的家庭問題，而非個人之間的勾心鬥角」²⁰，他認為《哈姆雷特的悲劇》是「最具娛樂效果的戲劇，卻少了高貴的、宇宙性和英雄性的特質」²¹。而另一評論者瑟林里亞（Kenneth J. Cerniglia）也認為此劇少了布魯克所追尋的可啓發人類共有的人性經驗²²。以上論點，的確點出布魯克刪劇造成的後果，然而從布魯克處理獨白的表現手法，我們仍看到哈姆雷時時扣問人生、宇宙問題，最後保留其高貴死亡之姿，以回應命運對他的凌遲和挑戰。

然而我們無法否認，莎劇的某些片斷被刪除之後，因此無法見識莎翁編劇的縝密功力。例如原劇站崗的士兵於寒風刺骨的深夜見到身著戰袍的國王亡靈，在開場時陰森詭譎的氣氛已全然吸引觀眾的目光；由士兵談話中，觀眾了解丹麥正處於多

(Brook95).

¹⁹ 以下三個引文雖是就《哈姆雷的悲劇》劇場版本提出評論，然而前文已述電影版彷彿是劇場版的翻版，經過筆者細心比對四篇評論，仍肯定其論點頗適於電影版的內容，因此大膽引用。

²⁰ “And without the various officers, soldiers and courtiers, the tragedy revolves more around a dysfunctional family than the machinations of powerful individuals.” Paulanne Simmons, “‘Hamlet’ Abridged: Peter Brook’s adaptation, staged at BAM, leaves too much on the cutting room floor”, *The Brooklyn Paper*, May 7, 2001.

http://www.brooklynpaper.com/stories/24/18/24_18hamlet.html

²¹ “Brook’s ‘Hamlet’ may be the most entertaining one you’ll ever see. But it has no nobility, no universality and no heroism.” 參考來源請看注 18。

²² “However, this attempt to find the essence of the most popular play in history fell somewhat short, in Seattle at least, of illuminating the universal human experience that Brook so passionately seeks.” Kenneth J. Cerniglia, “Performance Review on The Tragedy of Hamlet”, *Theatre Journal* 54.1(2002), p.158.

http://muse.jhu.edu/journals/theatre_journal/v054/54.1cerniglia.html

事之秋，而已故國王的顯靈，更暗示「國家會有大亂」，此場景和宮內群臣慶祝新國王的婚禮形成強烈對比，也凸顯獨坐一隅的哈姆雷內心的孤寂感，甚至預示身爲一國王子面臨國危家仇而必須衡情度勢的多重處境。哈姆雷的猶豫，決非個人的考量，他面對的是超乎自身的問題，此問題集政治、家庭、人際及個人內在諸多問題於一身。顯而易見地，大量刪除劇情之後的《哈》劇，實難展現莎劇哈姆雷所感受的沛然莫之能禦的命運，反而只是彰顯其家庭問題而已。

其次，原劇的雷厄堤戲分不多，對劇情的發展卻舉足輕重。他是哈姆雷的對比人物，是莎翁借以強調復仇主題及凸顯哈姆雷個性的角色。原劇的雷厄堤出現三次，第一次於國王的加冕典禮上，由國王對雷厄堤和哈姆雷的對話，可看出國王對兩位青年的不同態度。國王以讚許的口吻鼓勵雷厄堤善用聰明才智，卻以苛刻的語氣責怪哈姆雷陷於無用的悲悼中。第二次出場，莎翁藉由他和娥菲麗的對話，讓觀眾明白哈姆雷的處境。雷厄堤警告娥菲麗不可信賴哈姆雷的愛情，哈姆雷乃「身不由己。連他也得聽命於自己的出身……因為他的選擇關乎整個國家的安定和健全。」(I—iii, 17-21) 這些話皆明顯暗示哈姆雷面對復仇卻不能輕易行動的苦境。由娥菲麗回給其兄的話，我們也了解雷厄堤是位行動自主而且率性而爲的年輕人，對比於哈姆雷動則觀瞻因此謹慎而行的個性。布魯克刪掉前兩場，卻讓雷厄堤於劇尾突然出現爲父報仇，徹底扁平化莎翁用筆頗深的角色，殊爲可惜。

(二) 呂柏伸調動情節減少演員的結果

呂柏伸也仿效布魯克，大力刪減情節。除了保留哈姆雷對表演藝術的意見之外，所刪減的內容和《哈》劇大同小異，不見符廷霸、巴拿都、馬賽拉及國王人馬，雷厄堤也是劇終才出現，因此前文評布魯克大刀闊斧刪減劇情的利弊得失，也適用於呂柏伸之作。

呂柏伸除了大量刪減劇情並精減演員，《哈姆雷》以七位演員飾演十五個角色，比《哈》劇以十二位演員扮演十五個角色更具挑戰性，然而隨之而來的，卻是暴露場面調度的嚴重破綻，頗值得探討。飾演王后的演員兼演扮王，演娥菲麗者兼飾扮后，演何瑞修者兼飾盧先納。戲中戲一景少了王后、娥菲麗和何瑞修，觀眾只剩哈

姆雷、國王和波龍尼。宮廷家族式的表演活動，只有三個男性觀賞，觀眾不免疑惑，是什麼原因讓國王願意和對他深懷敵意的姪子單獨看戲。欣賞演出前，哈姆雷回應國王向他問安時說「好極了，是真的，靠變色蜥蜴的伙食」（III-ii, 94）時，手挖鼻孔又將鼻屎含入口中的怪異行爲，無非是向國王表達不滿。觀眾的疑惑不免加深，更難認同國王願意和哈姆雷單獨欣賞宮庭戲劇表演的情節。

其次，波龍尼憶及年輕時扮演凱撒被暗殺，當他即興演出時，哈姆雷在國王面前拔槍作勢槍殺波龍尼的動作，皆是明顯向國王示威的行爲，國王如何安心看一場充滿敵意氣氛的演出呢？唯一能解釋的是，這是強調國王也想探知哈姆雷心事的動機。然而莎劇的戲中戲所呈現的力量，在《哈姆雷》卻相形失色。原劇的〈謀殺貢札果〉，除了是哈姆雷藉以探索真相之外，同時也呈現國王被劇中寫實的劇情驚嚇的情形，而盧先納弒君的行爲，更透露哈姆雷復仇的潛藏動機，這些內容都是國王在不知情的情形下，才能凸顯此戲中戲的力量，然而呂柏伸加了上述情節之後，這個影響此劇後半部發展極其重要一景的力量隨之消失。

另外，王后的不在場，使下一景和哈姆雷的對手戲也缺少指責兒子的理由。又何瑞修被哈姆雷賦予觀察國王的責任，然而演員同時飾演盧先納。屏風後的盧先納剪影倒入毒汁之後，國王憤而撕掉屏風，只見演員立即恢復何瑞修的身分，手拿的是哈姆雷交給他的攝影機對準國王。在原劇原是暗中觀察的行動，在此成了明目張膽而且是面對面的監視行爲，何瑞修的無禮和冒犯舉止，國王卻莫可奈何，而只能憤而離席，這是劇中令人難以信服的劇情，此乃過度精簡演員之後面臨難以解決的困境。

二十一世紀的觀眾，是否沉得住氣，一口氣看完六小時的莎劇完整版，對現代導演而言，恐怕是一個嚴苛的考驗。如何滿足現代觀眾早已習慣的快節奏，又不損莎劇的風貌，更是棘手的問題。尤其在演員精簡的現代劇場，挑戰眾多角色的古典戲劇更是難以成全，因此更彰顯搬演古典戲劇的困難度，因此若以訓詁學的態度（鴻鴻語）要求作品面面俱到，則是吹毛求疵。然而打著「莎士比亞戲劇」的招牌，現代觀眾必然期待看到原劇的底蘊，和見識編劇佈局的功力。愈成功的莎劇表演，應是一齣錯誤愈少的演出。布魯克和呂柏伸的大刀闊斧之刪，的確迎合現代觀眾追求

快節奏的口味，但是對某些觀眾而言，卻剝奪了期待慢嚼細嚙莎劇作品的權益。

五、演員肢體與道具的運用

布魯克除了以地毯建構空間，更善以演員的身體、聲音和物件，完成其「空的空間」理念。呂柏伸也效法布魯克，《哈姆雷》的其他劇場語彙也可見到《哈》劇的影子，此單元將論及兩劇其他細節的異同之處。

（一）《哈姆雷特的悲劇》

由日本演員（Yoshi Oida）飾演的演員甲以日語發音，表演荷馬史詩裏的賀秋芭親見敵人以亂劍砍殺丈夫普來安的內容。觀眾也許不知語言意涵，但這位曾接受嚴格日本能劇訓練的演員，卻以生動的肢體和表情，讓觀眾感受賀秋芭的悲劇。以外國語言表現一個西方人耳熟能詳的遠古故事，少了文字意義的探索，反而讓觀眾更能專注於音律之美和演員純粹的表演。布魯克在這一小片段裏，擺脫了文字的束縛，讓演員的身體和聲音，直接觸動觀眾的視覺和聽覺神經。

其次，一件白色洋裝象徵娥菲麗的屍體，又以竹為劍、以空杯注入毒酒和雙手從地上捧起想像的小孩等動作，皆是布魯克在「空的空間」實踐裡，啟發觀眾想像力的重要符碼。另外，《哈》劇同步處理兩個景，哈姆雷在墳場對何瑞修高談他以密件害死紀思騰和羅增侃的同時，國王和雷厄提正密謀如何毒害哈姆雷。鏡頭由黑白兩色調的墳場切換到彩色的王宮，又馬上切換到墳場。兩個不同時空的畫面構成一個共同的主題——爾虞我詐。

（二）《哈姆雷》

呂柏伸也善用此自由空間的理念，以一件白色女洋裝象徵娥菲麗的屍體，強調簡約的特色；而《哈》劇黑白和彩色快速切換的鏡頭，在《哈姆雷》則由兩組演員以靜止動作和敘述方式交錯進行，呈現兩個不同時空的劇情在舞台上同時演出的效

果，不但精簡場面調度，同時也凸顯政治傾軋的共同主題。

其次，由演員黃怡琳飾演的演員甲以古典台語唸賀秋芭台詞，為這齣極具現代感的作品，增添古典風味。演員甲將扇子順手一揮，鏗鏘圓熟的音調滾滾而出，如大珠小珠落玉盤，古希臘史詩頓時成了別具風味的古典台語詩，效果正如《哈》劇的 Oida 以日語唸荷馬史詩一樣，盪氣迴腸，餘音繞樑。與國語台詞相較之下，這小段台語的演出，更能凸顯莎劇的典雅風貌。可見用字精確又飽含音韻之美的台語，必然適合西方古典戲劇的演出。

呂柏伸早在 2001 年的《安蒂岡妮》已初試啼聲，也頗受好評。然而呂柏伸希望觀眾不僅看一齣好戲，也聽一齣好戲的構想，卻不見充分發揮。呂柏伸在節目手冊寫道：

雖然深知當前觀眾早已習慣於視覺感官的重口味刺激，但還是希望觀眾能試著靜下心打開耳朵來「聽戲」，細細品嚐莎士比亞透過哈姆雷所說的那幾段文情並茂饒富意義的經典獨白，特別是對生死的精闢見解。（《哈姆雷表演手冊》，無頁碼）

莎士比亞的文字充滿想像空間，可惜呂柏伸太重視視覺畫面，而忽略了文字也能製造畫面之美。由王后妮妮道出娥菲麗於河邊摘花落足的畫面，素來是西方許多莎劇版畫的經典題材，其浪漫凄美的內容引起觀眾不少遐思。《哈姆雷》的王后敘述這段內容時，以電視畫面呈現娥菲麗在飄滿玫瑰花瓣的水中。此畫面美則美矣，卻略顯呆滯，因為從電視上所見，觀眾不難猜測此乃取景於狹小的浴缸，不但無法表現嬌弱的娥菲麗，「連人帶著花環掉進嗚咽的流水」時載沉載浮的無助感，更難以凸顯「她的衣服散開，把她像人魚般撐起」（IV-vii, 173-5）的美感。過於寫實的電視畫面，反而阻礙觀眾欣賞莎士比亞的文字之美，也囿限觀眾的想像空間，頗為可惜。

（三）二人的美學效果之反思

布魯克說：「如果你要的是讓劇本可以被聽到，那你就必須將劇本的聲音召喚出來。這會需要很多細緻的行動，最後的結果可能會十分簡單俐落。」（布魯克 49）

布魯克強調的是由繁入簡，經過內化、深化後的簡化。深刻了解劇本的內涵之後，以最簡潔的方式表達，反而能召喚劇本的聲音。誠如陸愛玲論布魯克劇場藝術時所言：

抽象動作與停頓動作，若與物件構成的想像力與約定俗成之互動契約，就能產生出簡約而精確的表現，擺脫物件的真實性，表演與物件在空的空間裡就能執行得更自由。（布魯克 160）

自由實是布魯克創作的不二法門，布魯克將實與虛巧妙配合，製造出更寬廣的想像空間，而此想像空間完全建基於「空的空間」概念。他說：「劇場需要永恆的革命。但惡意的破壞是有罪的；它會製造出暴力的反應，還有更大的混淆。」（布魯克 109）可見布魯克強調的是深度了解之後的改革。《哈姆雷特的悲劇》沒有多餘的舞台陳設，也少了變化多端的燈光和音樂。簡單的舞台空間和道具，卻創造出深邃悠遠的莎劇表演，乃因布魯克以自由的想像和具體的空間運用，證明「簡單即是豐富」的劇場美學定理。

布魯克說：「模仿外在演技只能保存一種說明不了任何事的舉止。」（布魯克 23）意即僅僅追求外表的形似，只能把姿態保留下來，而姿態卻說明不了任何意義。布魯克提倡的「空的空間」卻是深入文本，找到可變之處，而非不明就裏的改變而已。呂柏伸在道具和某些場面調度的處理，有明顯的布魯克影子，但呂柏伸的模仿，卻發展出令人耳目一新的表演內容，極富古味的台語台詞，為《哈姆雷》添增幾分詩意，靜止畫面也為實景增補了虛境，為此劇製造更多元的表演內容。遺憾的是，呂柏伸仍難以擺脫過於重視視覺畫面的缺點，因而減損了觀眾的想像空間。布魯克的簡潔是「增一分則太濃，減一分則太淡」；呂柏伸在布魯克的「簡潔」之上又添了幾筆，難免遭畫虎不成之譏。但是不可否認，呂柏伸從布魯克的「空的空間」出發，卻玩出個人的新意，把一個沈靜典雅的氣氛，切換成活潑動感的畫面，對於台灣年輕的觀眾群頗具吸引力。

呂柏伸以歌曲為這齣悲劇畫下輕快的句點，從演員微笑挑眉的表情，可見導演有意淡化悲劇的氣氛。縱觀全劇的氛圍，呂柏伸無意提供一齣沈重哀傷的悲劇，反而在劇中處處流露活潑的調性，比布魯克的作品更具動感。例如：波龍尼向國王及

王后唸哈姆雷寫給娥菲麗的情書時，哈姆雷以輕快的旋律唱出書信的詩句，並和娥菲麗大跳探戈，是莎劇所沒有的另一場戲中戲；又〈謀殺貢札果〉演出前，波龍尼以一段即興表演助興，哈姆雷則以手槍向波龍尼作一槍斃命狀，其動作就像西部牛仔。這些即興的片段，皆為此劇增添輕盈活躍的氣息。然而我們在觀賞如此活潑的演出時，「莎士比亞的悲劇」，是否仍適用於此，則有待商榷。

六、結語

「中國傳統戲曲的空間表現之所以是自由的，因為它是虛靈的。」（胡勝妙 337）布魯克的「空的空間」理念，就像中國傳統戲劇一樣，以「無」為用，以「有」利於「無」之用（胡勝妙 338），也是耿一偉論布魯克的空間時所言的：「空間的本性就是自由。」（布魯克 183）自由應是布魯克劇場表現其創意的最重要元素。這位被公認為莎劇的救星和最佳詮釋者之一（Evans295，王婉容 8），乃因其活潑的創意，及對空間的有效掌握，創造出一齣齣頗具風格的作品。然而布魯克的《空的空間》，在現代劇場上被奉為聖經之際，卻也招來異議。威爾斯（David Wiles）認為當時布魯克也意識到他不能隨意找一個空間，1974年選擇巴黎「北方實驗劇場」為永久總部，乃說明他需要一個充滿歷史感又精心製作的空間來創造一個理想劇場²³（Wiles3）。

威爾斯的批評也許略顯苛刻，因為縱使一個平凡無奇的現代空間，布魯克依然可以讓莎劇活出現代感，就如他在非洲的巡迴工作坊一樣。布魯克將地毯一舖，就是一個可以靈活運用的舞台。而且此劇的國際巡迴表演頗受好評，皆說明布魯克之作乃不受場地的影響。然而威爾斯的理論也有幾分持平之理，因為少了斑駁和充滿歷史痕跡的空間，則《哈姆雷特的悲劇》頓失不少典雅蘊藉的風味，有了飽含歷史

²³ "Peter Brook was well aware that he could not 'take any empty space' when in 1974 he established his permanent operational headquarters Bouffes du Nord. To create theatre to his satisfaction he needed a space crafted with skill and imbued with history." (Wiles3).

感的空間，十六世紀的英國鬼魂彷彿來到二十一世紀的巴黎，而仍能讓我們感受他在某個角落從未間斷的凝視。因此「空的空間」的確提供舞台運用的自由度，卻是有條件的自由。

另外，《哈姆雷特的悲劇》大量刪減劇情和極度簡化的舞台設計，與其說是莎劇表演，不如說是布魯克式的莎劇演出，誠如飾演哈姆雷的黑人演員 Andrian Lester 所言：「這是布魯克的而非莎士比亞的《哈姆雷》。」²⁴然而總括布魯克的作品，我們仍欣賞其創意及大膽的嘗試。而他的「空的空間」為觀眾製造廣垠的想象空間，其靈活的色彩運用也為這齣古劇保留既典雅又具現代感的視覺美。值得一提的是，他打破傳統，以黑人演員獨挑大樑，雖遭倫敦保守派觀眾的非議，這位牙買加後裔精湛的演技，卻深受劇評家的青睞，為《哈》劇的演出贏得不少讚譽。諸如此類，皆可看出布魯克勇於突破窠臼，與時俱移，創造出現代性的作品。

呂柏伸擷取大師的空間概念，卻能靈活運用，創造風格迥異的作品。觀眾走出劇場之後，那張紅色沙發彷彿仍在眼前，「橫看成嶺側成峰」，每一次的挪移都是新的時間和空間的呈現。其次，多層次的空間設計，製造無所不在的凝視觀點，將莎劇裏國王和哈姆雷之間諜對諜的監視系統發揮得淋漓盡致。呂柏伸不拘泥於傳統的空間運用，實是《哈姆雷》最吸引人之處。他為了吸引年輕觀眾群²⁵，刻意將莎翁最具代表性的悲劇活潑化、輕盈化，令人耳目一新，然而與布魯克之作一樣，觀眾不免質疑，這是否可稱為莎士比亞的戲劇表演呢？

活潑並不意味可以輕浮造作，劇中有幾位演員生嫩卻急於表現的演技，正如哈姆雷批評十六世紀的演員一樣「中氣太足、頭戴假髮的傢伙把感情裂成碎片，震破

²⁴ "LESTER: Let us make no mistake: it's not even Shakespeare's "Hamlet," it's Peter Brook's "Hamlet." Matt Wolf, Two Hamlets Explore New Paths in an Old Terrain: Interview of Adrian Lester and Simon Russell Beale', *The New York Times*, April 8, 2001.

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A07E0DA1F3FF93BA35757C0A9679C8B63&partner=rssnyt&emc=rss>

²⁵ 參考台南人劇團網站 b:「為吸引更多年輕觀眾走進劇場感受真正的舞台戲劇演出魔力，本團去年嘗試以搖滾樂搬演莎翁名著《羅密歐與朱麗葉》後，廣受年青朋友喜愛。今年再次挑戰莎翁另一經典名作《哈姆雷》，並試圖以爵士藍調的音樂元素融合莎翁華麗的辭藻，藉以開拓一種說中文莎劇的表演方式。」<http://www.tainanjen.org.tw/performance01-05.htm>

那些多半只能欣賞莫名其妙啞劇和噪音的站票觀眾的耳朵」(III-ii, 6-8)。台灣觀眾縱使可以接受輕快旋律的悲劇，也能欣賞載歌載舞的現代哈姆雷，卻難以接受一個代替國王傳達訊息的廷臣，不斷擺手弄姿欣賞自己指甲的演出。事實上，將悲劇輕盈化，可以拉近台灣年輕觀眾的距離，但是過於動感的悲劇，實難傳達莎士比亞悲劇裏悲壯厚重的氣勢。我們不免也想套用 Andrian Lester 的話，說：「這是呂柏仲的而非莎士比亞的《哈姆雷》。」也許正如甘乃迪 (Dennis Kennedy) 所說的「莎士比亞不屬於任何國家和任何個人，莎士比亞對所有的我們都是異國的。」²⁶ (Kennedy16) 二十一世紀的觀眾，大概樂於 (或只能) 觀賞異國風味的莎劇吧！

²⁶ "Shakespeare doesn't belong to any nation or anybody. "Shakespeare is foreign to all of us." Dennis Kennedy, "Introduction: Shakespeare without his language", *Shakespeare: Contemporary Performance*, Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1993, p.16.

參考書目

- 王婉容，《布魯克》，台北：生智，2000年。
- 呂柏伸，〈向大師致敬〉，《哈姆雷表演手冊》，台南：台南人劇團，2005年。
- 尼采，《悲劇的誕生》，周國平譯，台北：左岸出版社，2005年。
- 彼得·布魯克，《空的空間》（Peter Brook, *The Empty Space*），耿一偉譯，台北：國立中正文化中心，2008年，頁19-155。
- 耿一偉 a，「《空的空間》之前與之後」，《空的空間》，彼得·布魯克著，耿一偉譯，台北：國立中正文化中心，2008年，頁6-15。
- 耿一偉 b，「訪問/翻譯，彼得布魯克給表演者的一點筆記：劇場就是生命—尙·居·勒加專文訪談」，《空的空間》，彼得·布魯克著，耿一偉譯，台北：國立中正文化中心，2008年，頁177-197。
- 胡妙勝，《充滿符號的戲劇空間》，台北：文津出版社，2001年。
- 佛洛伊德，《夢的解析》，賴其萬及符傳孝譯，台北：志文出版社，1994年。
- 莎士比亞，《哈姆雷》，彭鏡禧譯，台北：聯經，2001年，頁7-213。
- 陸愛玲，「使不可見的，被看見了：彼得布魯克給表演者的一點筆記」，《空的空間》，彼得·布魯克著，耿一偉譯，台北：國立中正文化中心，2008年，頁156-162。
- 彭鏡禧，〈緒論〉，《哈姆雷》，台北：聯經，2001年，頁vii-xc。
- Balderstone, Peter. *Hamlet*. London: Cromwell Productions, 1997.
- Bazin, Andre. *What Is Cinema?* California: University of California Press, 1971.
- Brook, Peter. *The Shifting Point: 1946-1987*. New York: Theatre Communications Group, 1994.
- Evans, James Roose. *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*. New York: Universe Books, 1984.
- Kennedy, Dennis. "Introduction: Shakespeare without his language", *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1993, 1-18.
- Lavender, Andy. *Hamle in Pieces: Shakespeare Reworked by Peter Brook, Robert*

- Lepage, Robert Wilson. New York: Continuum, 2001.
- Rosenberg, Marvin. *The Masks of Hamlet*. London and Toronto: University of Delaware Press, 1992.
- Wiles, David. *Tragedy in Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- 台南人劇團《哈姆雷》網站 a
http://www.tainanjen.org.tw/2005_Shakespeare_Unplugged_Hamlet.htm
- 台南人劇團《哈姆雷》網站 b
<http://www.tainanjen.org.tw/performance01-05.htm>
- Billington, Michael. Michael Billington, “Journeys into space”, *The Guardian*. Saturday December 16, 2000.
http://books.guardian.co.uk/departments/artsandentertainment/story/0,,411898,00.html#article_continue
- — “The Tragedy of Hamlet”, *The Guardian*. Thursday August 23, 2001.
blogs.guardian.co.uk/authors/michael_billington/-201k-
- Blume, Mary. “Classic? Peter Brook on ‘Hamlet’ ”, *International Herald Tribune*. January 27, 2001. http://www.ihf.com/articles/2001/01/27/blume.t_1.php
- Brantley, Ben. “Sweet Prince, You’re a Scamp”, *The New York Times*. April 27, 2001, Friday.
<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D01E6DC1239F934A15757C0A9679C8B63>
- Cerniglia, Kenneth J. “performance Review on The Tragedy of Hamlet”, *Theatre Journal*. 54.1(2002), p.158.
http://muse.jhu.edu/journals/theatre_journal/v054/54.1cerniglia.html
- Heilpern, John. “Who’s There? Peter Brook’s Hamle Leads the Way”, *The New York Observer*. May 6, 2001. <http://www.observer.com/node/44378>
- Lester, Mark. “Brook rejuvenates Hamlet”, *BBC News Online’s Steve Schifferes*. Friday, 24 August, 2001. <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/reviews/1507071.stm>
- Tate, Joseph. “Review of The Tragedy of Hamlet”, *Early Modern Literary Studies*. 6-9th April, 2001, <http://www.chass.utoronto.ca/emls/07-2/taterev.htm>
- Simmons, Paulanne. “Hamlet’s Abridged: Peter Brook’s adaptation, staged at BAM,

leaves too much on the cutting room floor”, May 7, 2001, *The Brooklyn Paper*.

http://www.brooklynpaper.com/stories/24/18/24_18hamlet.html

Wolf, Matt. “Two Hamlets Explore New Paths in an Old Terrain: Interview of Adrian Lester and Simon Russell Beale”, *The New York Times*. April 8, 2001.

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A07E0DA1F3FF93BA35757C0A9679C8B63&partner=rssnyt&emc=rss>