《如夢之夢》五號病人的解脫之旅

◎ 李佳真*

摘　要

賴聲川的千禧年劇作《如夢之夢》涵蓋了旅人跨世紀、跨文化的生命之旅。主角五號病人的旅行路線透露了藏傳佛教圖騰「曼陀羅」的空間結構，隱喻式地傳達「修行」與「旅行」的連結。然而，藏傳佛教的「曼陀羅」圖騰較偏向結論式的宗教觀點。若以此單一視角來探討本劇，似乎過於簡化旅行過程中與異己相遇時的種種可能性。因此，本文將納入德勒茲 (Gilles Deleuze) 與葛塔力 (Félix Guattari) 對於生命路線型態的觀點，比較「曼陀羅」結構與「德勒茲」旅行路線的異同；並探討《如夢之夢》如何成功地融合呈現兩者——輪迴的色彩亦充滿各種旅行議題的著墨。

關鍵詞：《如夢之夢》、曼陀羅、德勒茲、葛塔力、旅行路線、異己相逢

---

* 本文 98 年 12 月 22 日收件；99 年 3 月 4 日審查通過。
李佳真，國立政治大學英國語文學系研究所碩士班。

No. 5 Patient's Lines of Travel in *A Dream Like a Dream*

Chia-chen Lee*

Abstract

A Dream Like a Dream is Stan Lai's millennium stage work that encompasses No. 5 Patient's epic-like journey. In his cross-culture/century trip, No. 5 Patient is not merely traveling, but also practicing the Buddhist rules. It is evident that Stan Lai infuses the Tibetan Buddhist's philosophy into this play. Due to its religious implication, in recent years the Mandala structure of this work has been foregrounded in many studies, which highlights the subject of transmigration, suffering, and Nirvana.

Though the play is embedded with the metaphors of Buddhism, it would be reductive if we read this play with only one religious perspective. To avoid such reduction, this study will take the issue of "encountering the other" into consideration by bringing Gilles Deleuze and Félix Guattari's notion onto the traveler's lines of travel. It accordingly aims to reveal how *A Dream Like a Dream* manifests a fusion of the Mandalian structure and Deleuzian lines of travel. This complementary model will expose the problematic reading of fixing this play under the general structure of Mandala.

Keywords: *A Dream Like a Dream*, Mandala, Deleuze, Guattari, lines of travel, encountering the other

---

* Received: December 22, 2009; Accepted: March 4, 2010
Chia-chen Lee, Graduate Program in Department of English, National Chengchi University.

一、前言

《如夢之夢》2000 年 5 月於國立台北藝術大學進行首演。近年來，對於此劇的主題與後設劇場空間的深入研究多偏重於其藏傳佛教「曼陀羅」(Mandala) 的大架構。[1]《如》劇以主角五號病人的解脫之旅爲主軸，交織成一幅藏傳佛教「曼陀羅」(Mandala) 的旅行圖騰。五號病人必須先通過曼陀羅的外圈，歷經人生種種磨難，並克服前世所引起的阻礙後，才能擺脫業障與輪迴之苦，達到中心的涅盤境界（張文誠 29）。這個藏傳佛教的圖騰在《如夢之夢》的確具有其重要性，然而《如》劇的龐雜與迷人之處不僅止於此空間架構帶來的「輪迴—受苦—解脫」主題，其中五號病人心靈上的生命路線型態、實際上的旅行路線細節、與異己相遇所產生的旅行變異，更是豐富《如》劇的要素。

在這篇文章裡，我將以德勒茲 (Gilles Deleuze) 與葛塔力 (Félix Guattari) 在《千高臺：資本主義與精神分裂》(*A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*) 中所提到的三種旅行型態「固著路線」(rigid line)、「可彎路線」(supple line) 與「馳騁路線」(lines of flight) 來討論五號病人的旅行移動：交纏的「固著路線」與「可彎路線」，其中路線的交替多和遭遇的異己息息相關；而這樣的交纏，也正呼應了五號病人在「曼陀羅」架構中的修行過程。他在路途中所遭遇的異己，有的代表修行中的磨難與阻礙；有的則代表引領救贖與涅盤的契機。最後藉由五號向異己「訴說」、「講述故事」，以及進行超脫的死亡延續伸成「馳騁路線」。在《如夢之夢》中，這個「德勒茲」式的旅行路線和「曼陀羅」的空間結構相互關聯著；使《如》劇在充滿宗教隱喻的同時，也保有了探討旅行主題的空間。

二、曼陀羅圖騰的空間結構

「曼陀羅」圖騰源自於大乘佛教，而後普及於西藏。圖騰的中心代

[1] 如葉根泉的〈櫥窗與道場：賴聲川戲劇創作裡佛法的顯與不顯〉，文中著重於賴聲川的創作與個人修行的關係，以及賴聲川如何汲取宗教靈感，為「其作品和生命在劇場裡找到更清楚的位置」(7)。又如張文誠的〈曼陀羅的生命旅行：賴聲川《如夢之夢》的後設劇場表演〉，其論證著重於曼陀羅隱喻在《如》劇中的彰顯，討論其「傳達的宗教意涵、歷史再現及創傷記憶等面向」(25)。

表「終極的空性」(`Suunyataa)，由「智慧」(praaj~na) 和「方法」(upaaya) 結合而成。[2] 此「空性」是一個「永恆本體的真實」(eternal noumenal reality)，率先存在於「現象界」(phenomenal world) 中任何形體上的真實。修行者達到此一境界，即代表達到「涅盤解脫世界」(nirvana)。如達賴喇嘛所闡述：「以修行除去無明而淨化自心時，經過一段時間，心就會從一切障蔽中完全解脫。此純淨的空性，就是真正的涅盤，真正的自由」（引自葉根泉 18）。[3] 圖騰最外圈的部分則代表「現象界」的空間，包含一切人、事、物相互交織而成的種種業障，亦即「輪迴界」(samsara)。另外，曼陀羅圖騰也呈現了「輪迴界」(samsara) 和「涅盤界」(nirvana) 的相互滲透，也就是介於最外圈和中心之間的滲透地帶。在修行者尚未達到完滿的涅盤中心之前，皆處於此滲透地帶——中心和輪迴界的相互交纏 (Cairns 221)。

圖 1 藏傳佛教曼陀羅圖騰 (Khorlo Demchog Mandala)[4]

[2]「智慧」(Praaj~na) 屬陰，被動地等待被激發；「方法」(upaaya) 則屬陽，主動地以慈悲心與前者產生互動，而臻於陰陽相互融合的涅盤境界。見 Cairns, 221.

[3] 葉根泉引用了宗薩蔣揚欽哲仁波切在《近乎佛教徒》提出的「四法印」，剖析《如夢之夢》中的佛教隱喻：諸行無常、諸漏皆苦、諸法無我、涅盤寂靜。

[4] Grace E. Cairns 以曼陀羅圖騰中最典型的「勝樂金剛曼陀羅」(Khorlo Demchog Mandala 來解釋其空間意義。此圖來源自 *Khorlo Demchog Mandala*. *Benchen Karma Kamtsang Grabnik - Photo Gallery*. 26 Jan. 2009 <http://www.benchen.org.pl/gallery/main.php?g2_itemId=7332>.

在《如夢之夢》中，五號病人的旅行空間與劇情安排隱約呈現此曼陀羅圖騰的架構：五號病人於「輪迴界」與「涅盤界」之間的來回往返，最後在對女醫生說完故事後，得到完滿的智慧與解脫。然而賴聲川導演縝密的人物串接與富有彈性的劇情安排，讓劇本讀者與現場觀眾毫無被傳教的感受；他們反而接收到一份結合藝術與生活態度的感動。賴聲川在《戲劇學刊》的訪談中提及《如》劇的呈現並非完全封閉在一個宗教輪迴的觀點裡，而是一個具有彈性的視角：

> 我想（《如》劇）對我來講是一種解放，因為我發現觀眾可以接受，而且觀眾不會把他歸類說，《如夢之夢》是一個佛教劇，並不會這樣講，因為我很清楚地預留很多空間在那裡，我如果要觀眾離開劇場的時候，確定輪迴或確定怎麼樣，我不是這樣做的，我現在這樣的寫法跟導法是預留很多空間，所以是從我的觀點出發，可是那個觀點是一個有空間的觀點。
> （鍾欣志、王序平 290）

《如》劇與宗教的結合對賴聲川來說或許是一種「自我表露」[5]，將他所關心的生命議題自然地和劇場結合。然而，《如》劇雖然隱含著曼陀羅的修行圖騰，但其呈現並非完全是「道場和劇場的銜接」。賴聲川在同一份訪談中對此說法即表不認同：「我還是覺得劇場是劇場，劇場是櫥窗，只是說這些話題會不會跟進到未來的作品，我覺得當然會」（鍾欣志、王序平 290）。就曼陀羅與《如》劇的關係來看，《如》劇的確存在著圖騰上「修行—輪迴—解脫」的話題。然而此宗教圖騰提供的是一個較爲廣泛的空間概念；若僅以曼陀羅結論式的架構來看《如夢之夢》，極有可能窄化賴聲川欲保留的「有彈性的觀點」。這個劇本的空間應該開放於「一切皆爲無常」的法則，如同宗薩蔣揚欽哲仁波切在菩提樹下悟出的真理：「一切事物都是相互依存的，因此一切事物都會改變」（引自葉根泉 10）。而這樣的無常即展現在五號病人各種旅行路線的瞬息萬變，而這些變異即來自於旅途中、人、事物間的相互影響。

---

[5] 賴聲川在《戲劇學刊》的專訪中提及林懷民看過《如夢之夢》之後的觀感。林懷民認為《如夢之夢》是賴聲川 “reveal himself” 的呈現，將自己對佛教的浸盈直接注入劇場，和觀眾面對面。見鍾欣志、王序平。〈《如夢之夢》和劇場創作——賴聲川訪談〉，頁 290。

三、德勒茲的生命旅行路線

五號病人於「輪迴界」與「解脫界」之間遊走修行，展現了曼陀羅中的空間結構。與此移動型態相互呼應的是德勒茲從「微觀政治」(micropolitics) 的角度所引導出的三種生命路線，同樣也點出路線之間「滲透地帶」的存在。將德勒茲的非宗教觀點帶入，不僅能夠解釋曼陀羅的空間模式，也能夠淡化宗教極端的視角，避免將《如夢之夢》簡化成純粹傳教或說教的作品。

德勒茲與葛塔力從經驗觀點直接觀察人類的生命型態。他們認為在任何生命型態中，「總體政治」(macropolitics) 下的「固著路線」(rigid line) 和「微觀政治」(micropolitics) 下的「可彎路線」(supple line) 是會相互滲透交纏的 (213)。這兩種生活型態路線是由「社會空間」與「個人」相互作用下生成的，在不同的時空因素下會產生不同程度的彼此滲透 (222)。然而，在「總體政治」的領域下仍有其「失權力地帶」(zone of impotence)，使具有多種面向的「微觀政治」能夠以大批蔓延的方式反向侵蝕，造成兩者相互滲透地帶上的裂痕，而併發出無目的、亦無政治力量的「馳騁路線」(lines of flight) (216, 226)。德勒茲與葛塔力所指出的滲透地帶有如曼陀羅結構中「輪迴界」與「解脫界」相互延展的苦行地帶；而其「馳騁路線」的特性則如同達到「涅盤界」後的「空性」。但此兩種相似的觀點也有其相異之處。曼陀羅的空間結構是以修行後的解脫為最終目的，是一個結論式的宗教圖騰；德勒茲與葛塔力的生命路線地圖並非侷限於修行目的，而是隨著與異己或異質空間的相遇產生變化，具有較大的議論空間。

衣斯藍 (Syed Manzurul Islam) 也將「固著路線」和「可彎路線」應用在實際的旅行活動中。[6] 他認為每一種路線都反映出個別的空間與邊界概念、權利運作、符號秩序、旅人的主體模式……等等 (56-57)。在《如夢之夢》中所隱含的曼陀羅結構，使得「輪迴」概念在空間的權力運作中也成為一項變因，但卻不會是唯一的變因。伊斯朗將旅人和其相對應的旅行路線、空間型態分成兩種。其一為「定居式旅者」(sedentary traveler)，他／她較制式地跟隨著「固著路線」，定點式地行走於充滿權

[6] 衣斯藍在 *The Ethics of Travel: From Marco Polo to Kafka* 較著重在旅人實際的旅行動線，因此並沒有將「可彎路線」和「馳騁路線」做更進一步的區分。

力控制的「條痕空間」(striated space)。此種移動模式，屬於地點和地點之間的置換。而「遊牧式旅者」(nomadic traveler) 則較具有變異性，他／她引導出「可彎路線」，無窒礙地悠遊於「順滑空間」(smooth space)。此路線的移動能量來自於旅人經驗異地過程中心靈的直覺；其所處的「順滑空間」實則爲旅人心靈強度延續出的氛圍，未必是一個實體空間或地點。這兩種看似二元對立的旅行型態絕非相互分離。正如同德勒茲與葛塔力對這些路線相互消長的看法，衣斯藍也認爲這些路線並非各自獨立存在，而是相互疊蓋滲透 (56)。

四、「曼陀羅」空間結構與「德勒茲」旅行路線

五號病人的旅行過程隱約地點綴出輪迴的色彩，而此「輪迴—修行—解脫」的宗教空間也處處預留旅行的各種彈性空間。「旅行」與「修行」在《如夢之夢》中相映成趣，勾勒出史詩般的劇場。在劇本序言中，主編汪其楣也指出《如夢之夢》一整部戲像是一次龐大的旅行，「從主角的生命末端開始，從二十世紀末到二十世紀初，從亞洲到歐洲，從生到死，從痛苦到解脫的可能性」(12)。五號病人「修行」的旅途是跨時空、跨文化的，而此跨越疆界的動能來自於與異己的互動。在序幕的部分，舞台指示便暗示著旅行中異己與路線相互變異的關係：

> 【「旅行音樂」奏起，表演者從劇場的四方上，穿著平時的便服，提著自己平時走在馬路上的東西。】
> 【所有表演者進入劇場的時候，表情彷彿不太知道自己在哪裡。他們一邊看著環境，一邊緩緩上場，開始依順時鐘方向繞著主觀眾席走。他們的表情木訥，和任何日常生活中常見的行人差不多。】
> 【不知不覺的，其中一兩位演員動作開始急促，好像在人群中趕時間。他們在行人之中穿梭，造成一種不安的氣氛。無形中，好像是潛意識的作用，其他演員也跟著急促起來，步伐越來越快，甚至有的開始跑步。整個隊伍形成一種忙亂，躁動的樣子。】
> （賴聲川 39-40）

序幕的環繞展演點出了旅行路線的變異與異己間的互動是相互影響的。旅行與生命路線的發展不僅僅是旅人單一「意圖性」(intentional) 的結果，也可能是各種變因交錯下「指向性」(directional) 的結果 (Deleuze & Guattari 479)。在此我將以五號病人的生命旅途來探討《如夢之夢》如何結合「曼陀羅」的輪迴概念與「德勒茲」的旅行路線，以及他與異己的互動如何造成各種旅行路線的相互滲透。

1. 五號病人與妻子的相遇：情慾的輪迴[7]

五號病人在得病之前是一位平凡的建築師。中法混血的妻子則是一個具有濃烈個性與異國神秘色彩的女性。他們的互補性使得兩者建立了婚姻關係，並使五號的生活呈現一種既定的「固著路線」型態，安然於一種美滿的空間：

> 五號 A[8]：【對醫生 A】從那一天開始，我們就在一起，然後我們結婚了。我們的生活就跟很多都會夫妻一樣，有高潮，有低潮，但一切在兒子誕生的那一天改變了。我們給他取的名字叫「和平」。有了孩子，人生就不一樣，有一種新的期待，一種新的連結。（賴聲川 97）

然而當一個「聚分子機構」(molar organization) 越是強大，存在其各面向的「分子」(molecular) 越是容易擴散於整個機構中。這些微小分子的蔓延有時並非強化整個機構，反而是轉向成爲危險因子侵蝕了它 (Deleuze & Guattari 215-16)。在五號與妻子的婚姻中，兒子「和平」便是這樣的小分子。在兒子得了怪病死去後，這個小分子重重打擊了五號與妻子，撼動著整個婚姻的基礎。妻子的失意更觸發了另一個婚姻機構下的小分子——婚姻中的性別位置。在兒子死後不久，妻子即表露自己其實是雙性戀；在此刻這個小分子的異質性迅速侵蝕了婚姻機構，預言這一段家庭

---

[7] 此為第二幕〈情慾的輪迴（臺北，1993-98）〉，五號病人開始以自己的視角倒敘自己與妻子的故事。在其中被納入故事的妻子也會穿插成為敘述者，訴說自己的獨白。第一幕〈醫學之外（臺北，2000）〉則屬於女醫生的視角。

[8]《如》劇中的主要角色都有兩個以上的演員進行同一身分，但在不同時空的展演，因此於劇本中以英文字母 A, B, C...做區分。當其一為敘事者時，其餘則為情節的展演者。

關係的潰散。在此同時，五號染上了一種無名的疾病——恆久的高燒。這無止盡的高燒不僅實質地啃噬著他的生命，也在家庭關係中隱喻式地蔓延出危機。妻子在他們相識的電影廣場失蹤後，五號病人一邊瘋狂地尋覓妻子，一邊四處求助於醫院。

若以曼陀羅的輪迴架構來看，中法混血的妻子是被杜象伯爵（五號的前世）拋棄的第二任妻子，[9] 在現世也是個父不詳的混血女子，對自己的身分有強烈的質疑。面對自己混雜異質的內在，妻子產生了自卑的心態。由於外力各種繁雜因素的塑形，本體對於自己的內在感到陌生、不可探知。而這些恐懼的因子時時刻刻匍行進入我們的理性，打亂主體的寧靜 (Kristeva 170)。而在此種壓力下，主體便自然地產生了自我貶低的心態。當妻子決定自我消失的前一晚，她做了以下的自白：「那天晚上，我又做了那個在我生命中不斷重複的夢。我醒來，不知道有什麼要發生了。清晨，我抱住熟睡的他，哭。我覺得自己好弱。我的弱，害了他」（賴聲川 103）。從輪迴的架構來看，妻子的這一份恐懼與不安隱約來自於前世杜象伯爵與此生父親的拋棄。而在此生五號必須和妻子相遇來清除業障：被妻子拋棄，並得不治之症。

與妻子的相遇意味著五號在「輪迴界」與「解脫界」之間的苦行，同時也彰顯了「固著路線」與「可彎路線」的交疊：妻子帶來了固著的家庭關係，也帶來了其關係的潰散；而妻子的離去更開啓了五號這一趟充滿可能的生命之旅。在所有的醫院都找不出五號的病因，只知道他的生命大約僅剩最後的兩個月至兩年，他便決定進行一種開放式的、遊牧式的旅行：「我開始旅行。買了一張環遊世界的機票，順著一個方向不回頭，只要航空公司飛的地方你就可以去，停多少站都沒有關係」（賴聲川 119）。妻子的不告而別和他的無解之症將他推向了生命的極端，而這樣的極端使他開啓了一種隔絕於外界價值的旅行通道，如衣斯藍沿

[9] 此關係的連結來自於妻子的「復仇之夢」。在與五號相遇的那天晚上，她又做了一次這個夢：她得了絕症，是他最大的敵人給她的，她也似乎知道這個人是誰。她到街上到處尋求幫助，直到進入一家無人的餐館，卻碰巧地發現她的敵人就背對著她在前方坐著。敵人轉過頭來看了她一眼，突然之間他往後一蹬，摔到窗外，並跌死於馬路上——與杜象伯爵最終的死亡如出一轍。然而，妻子在夢中卻沒有得到復仇的滿足感。夢最終結束於醫生診斷她已經死了兩星期，並給她一個布娃娃。到了下一個和五號新婚美滿的場景，妻子直接抱著此布娃娃向五號走來，夫妻兩人抱著孩子（布娃娃）洋溢著幸福的景象。關於《如》劇中人物今生及前世的對照，見：張文誠，頁 35。

用傅科 (Michel Foucault)「異質空間」(Heterotopia) 的概念，促使旅人遊走出「可彎路線」(29)。這樣的異質空間與權力 (power) 和監獄 (panopticon) 空間同時存在，呈現互爲異同的關係；兩者之間存在著「臨界線」(threshold) (Islam 30)。此一臨界線看似分隔兩種空間，但其存在卻同時創造了旅者僭越界線的契機。五號在婚姻與常態的權力空間已被推到了極限，因而能跨越界線，延伸出心靈的異質空間。但如同德勒茲與葛塔力所指出，引領出「可彎路線」的旅人可能會產生一種「自負的危險」(danger of clarity)：旅人自詡在當下已看透了自我和外界的關係，於是很快地對旅行的發展下定論 (228)。在生命的末期，五號決定要做一種觀察式的流亡來終結其生：

> 那是一種享受。遠離自己的家，誰也不認識，不需要跟人講話。我從中國出發，沿著絲路走，後來轉到尼泊爾，再到印度，慢慢的，從中東轉到歐洲，土耳其、希臘、義大利，我雖然身體不好，還是故意繞到巴爾幹半島，想看看人類在戰爭的狀態裡面是什麼樣子。（賴聲川 119）

此流亡的樂趣在於滿足個體潛藏的離家慾望，同時挑戰「家」所帶來的負面記憶與壓力 (Porter 196)。但五號當下似乎還無法領悟，這一次的旅程不會只是一種自我滿足的放逐，而會是一場尋找自己生命線索的旅行，包括他自己何以得到這樣的病症，以及妻子的失蹤。

2. 五號病人與江紅的相遇：尋找生命線索

在五號病人的自我放逐中，無目的、無羈絆的旅遊讓他自認爲已凌駕於社會空間之上。然而在「可彎路線」上，旅人也可能存在著「恐懼的危險」(danger of fear)：因爲人、事、物，與時空的轉變讓主體不自覺欲尋求安定感，開始害怕失去而重回到「固著路線」(Deleuze & Guattari 227)。[10]

[10] 德勒茲與葛塔力認為「恐懼的危險」只產生在固著路線上，使旅人永久附著於權力空間下的既定路線 (Deleuze & Guattari 227)。但我認為這種危險是橫跨固著及可彎路線的；因為即使在可彎路線上的旅人也很有可能由於種種因素而使其主體意志產生改變，開始追求安定，最終重回到固著路線。

江紅的出現便間接地喚起了五號在「可彎路線」上此種「恐懼的危險」。江紅是六四事件的倖逃者，受到法國的政治庇護。她一直不願意面對自己的中國身分，但也無法完全認同異族文化。於是在極端地否認祖國身分後，她真空似地變成一個在異地的隱士，樹立起超然離群的心態，冷漠成爲她的防禦機制；然而這又不是一種光榮或高傲的心態，而是一種自我的暫緩與抽離：

> 江紅 B：我很久沒有說中文了。長期以來，我已經不跟巴黎的中國圈子有任何來往。……大概我不太想去想中國，或者北京，或者天安門廣場。我甚至都不太想去想巴黎。我就是想隔離自己，在都市裡面做一個隱士。（賴聲川 123）

江紅在輪迴架構中隱約指向杜象伯爵的第一任妻子，在第一次世界大戰中喪生，和伯爵曾經擁有美好卻短暫的婚姻。而在現世江紅也是政治事件的倖逃者，她的「創傷之夢」來自於政治事件對自己與祖國關係的摧毀。旅行對於她的意義是藉由自我放逐來切割自我與祖國的關係；然而與五號相遇後，她的主體身分又被喚起。在夢中的「煎蛋輪迴」[11] 即透露原有身份在潛意識對她的召喚，以及她對此創傷記憶的焦慮。江紅身爲旅者所展現的焦慮，來自於離開祖國此一「弒父行爲」；旅者始終背負著「弒父者」的原型 (Derrida 7)。在形式上她似乎成功地脫離了祖國的控制，然而「弒父」此一行爲始終必須建立在「祖國」與「女兒」的關係上；江紅最終還是必須承認自己無法完全丟棄國族身份的印記。就如同她在自白中的敘述，雖是表達揚棄，但敘述的本身即是再次烙印此創傷 (Chang 78)。

---

[11] 認識五號的那天早上，她在夢中掙扎了七次才真正醒來。她以為自己已經醒了，在床邊頓坐著，通常為了確定自己是在法國，她會做法國早餐。她開始煎蛋，但每當蛋白大聲地碰觸到鍋中的那一剎那，她就發現自己竟還跌醒在床上。同樣的過程一直重複著，她一次比一次感到更緊張焦慮，深怕自己是陷入一種走不出來的「煎蛋輪迴」。到了第七次她才成功地將那顆蛋煎下去，也才真正地醒來。張文誠指出數字「七」代表了「循環」，暗示她將長期受困於此惡性循環而難以逃脫。（頁 47）。然而在佛教的因果關之外，此「煎蛋輪迴」反映的是江紅自身尚未處理、且一再逃避的生命神話。此一神話印記來自於她的家庭經驗，日後被冷漠、特立獨行的外在行為掩蓋，僅能以夢境呈現。

五號在巴黎與江紅相遇，此時對五號這個遊走於異質空間的「世界隱士」來說，在異鄉與自己同膚色且理念相近的異己相遇，也喚起了他和自己祖國的連結。同樣背負著「弒父者」原型，也攜帶著相同的母語——旅人「移動的家」(mobile home) (Derrida 89)，因而雙雙陷入一個短暫的社群關係。此一相遇中和了彼此的流浪，對江紅這位長期壓抑自我，不願與原國族妥協的異地人，和五號的相遇也使她有了重新審視自己的契機，再次面對失根主體下翻滾著的記憶：

> 五號 A：……我們聊了一個晚上，我跟她說了我的所有，我太太、我兒子、我的病
>
> 江紅 B：……他的病，他旅行其實在尋找線索，想為他的遭遇找到一種說法，一種解釋……
>
> 五號 A：……她告訴我好多關於她自己的秘密，她告訴我這些年她會用黏土做一些小民主女神，然後在感覺煞氣重的地方埋起來，也不為什麼，好像是她個人的某種儀式。（賴聲川 133）

在一個異鄉的隱士內心，便長存著這樣的弔詭：希望獨處，卻也希望能有同伴來分享這一份孤獨。五號在異國跌入了一段短暫的愛情關係，而重返讓他具有安全感的「固著路線」，暫時告別了「世界隱士」的奇想。宗薩蔣揚欽哲仁波切曾點出這種關係所存在的安全感與其束縛性：「愛或許是愉悅而令人滿足的，但是它不會憑空獨立地出現。它得依靠某個人或某件事物，……一個人的愛最少需要一個對象，因此就某種意義而言，他就常受束縛了」（引自葉根泉 14）。就如同江紅所興起的感嘆，她原以爲自己可以永遠自我孤立，不再牽扯上任何紛擾；但最終兩人的相遇還是將彼此拉回「固著路線」：「想不到人永遠不能自己做主，我們好像是被一些力量吸入各種軌道中。什麼軌道會碰到什麼軌道，就看那軌道是怎麼舖的」（賴聲川 198）。由於江紅特殊的中法混雜背景，使得她成爲五號和法國吉普賽女人之間的橋樑，而揭發出他妻子可能的下落，以及關於五號前世的線索：

> 吉普賽人：【對五號 B】你這一生中的謎，必須用別的謎來解。

就像有的夢要穿過其他的夢才能醒來。你必須一個個走過，才能走出這場連環夢。（賴聲川 141）

五號在「固著路線」上依循著吉普賽女人的指示發展出定點式的旅行，從諾曼第雪中的小酒店到六十年前杜象伯爵的故居城堡，五號在城堡旁找到了「看見自己」[12] 的湖。對旅人來說，這一片異地的湖同時具有反映輪迴與旅人主體的功能。透過異地與異己，旅人才能夠更真實地看清自己。由此歷程可見，和江紅相遇所跌入的這一條「固著路線」仍處處隱含著五號能夠尋得自我的契機。「看見自己」的設計使五號「了解自己所處的當下是由過往的歷史所造成」（張文誠 39）而與自己的過去和解，引發出一條心靈上的「可彎路線」。此路線是旅人在移動過程中，不斷藉由異己／地的「他異性」見證自己而延伸出來的。移動與見證的過程持續解構旅人的單一主體，在解構的不確定性中五號也得到重建自我的契機。心靈的「可彎路線」，即是見證解構下不可能性中的可能性：在生命不可解釋的迷團中走向開放與解脫。

3. 五號病人與顧香蘭的相遇：解開身分之謎

在此定點式的「固著路線」上，五號刻意地去尋找過去，尋找一個在生命末期能令他感到安全的答案。他根據吉普賽女人的線索一步步找到了在上海的顧香蘭。當他們相遇時，顧香蘭已是在醫院垂垂老矣的病人，卻仍擁有她一貫的傲骨。他們的相遇又揭發了另一串屬於顧香蘭的故事（上海天仙閣—法國—上海）；其中與杜象伯爵的愛情故事更是與五號息息相關。香蘭是輪迴架構中跨足前世今生的重要人物。她是杜象伯爵的第三任妻子，來自上海頂尖的名妓。香蘭原處於如鳥籠般的天仙閣，由當時在上海租界有極大影響力的杜象伯爵替她贖身。在卸下了十八年來的青樓生涯後，香蘭離開了這個對女性充滿權力控制的空間；進入一個未知，但卻充滿自由氣息的「順滑空間」：

顧香蘭 A：籠中的小鳥出籠了，你能叫牠不飛嗎？我的日子就

[12] 城堡的第十二代主人發現，如果晚上於湖前坐在正確的角度、正確的視野看湖，就會看到自己。五號當時在湖上看到了和他坐姿一模一樣的杜象伯爵。最後經由城堡裡一幅由顧香蘭所畫的畫像而得到線索，五號準備循線到上海找顧香蘭，並告別江紅。

> 這樣走下去了，看到一個全新的我，想到以前在中國，一切都是那麼保守、落後、封閉，現在我已經飄洋過海來到法國，大大的開放，擁抱自由、擁抱生命，嘗試各種經驗，又過癮，又刺激……（賴聲川 321）

然而由於香蘭不斷地出軌，使得伯爵佯裝在假車禍中喪生。他捲去所有的家產到南非再次成家立業，讓香蘭一無所有，淪爲掃街女。對於五號來說，與她的相遇使他瞭解自己前世與香蘭的糾葛。釐清了疑惑後，心態則不再執著於任何線索。五號柔軟的心靈呈現了「可彎路線」的變異性，使自己展現出悲天憫人的包容心；他開放式的聆聽也讓香蘭得到情緒的出口。五號和她的距離雖是隔了一個世代，但在香蘭說完故事的這一刻卻增添了一個世代的濃度。她從香蘭的身上看見了自己從前的一部分——她留給香蘭的憤恨。不過五號透過作爲一個傾聽者，使得香蘭在訴說完故事後得以解脫，自己的業障也似乎被洗清：

> 【氣氛凝重。顧香蘭 A 呼吸困難，拉住五號 A 的手。】亨利，[13] 我的時間不多了，我就快要走了……我現在看到的所有東西，好像都是透明的……牆壁、你的手、我都抓不住了，好像它們原來真正的面貌開始要被揭露了……
>
> 【顧香蘭 A 直接對五號 A 說話，好像意識已經不清楚了，而又在話中特別的清晰。】我對你一直有很深的歉意，我曾經恨你好多年，現在我終於有機會可以跟你說說心裡的話，說出來，我的心裡也輕鬆多了……（賴聲川 379-80）

五號所感受到的震撼，其實便是自我與他者間界線瞬間透明時的能量迸發。加上五號在輪迴關係下所承載著的雙重身分也合而爲一，使他的心境逐漸走向「馳騁路線」的強度，失速地馳騁於超脫空間。五號在醫院傾聽顧香蘭的過去，就如同劇本第一幕女醫生傾聽五號的過去；傾聽和訴說實則爲更直接的「自他交換」。香蘭對於五號來說，似乎是將他部分的故事提早上演。五號成功地協助香蘭在臨終前一刻得到解脫，互爲彼

[13] 即亨利・杜象伯爵。

此激發出了心境上的馳騁路線：

> 五號 B：【虛弱的】顧香蘭走了。在她走的那一剎那，我在她臉上看到一種感覺：她終於知道什麼叫做安靜，我想這最後的安靜可以幫她走接下來要走的路。（賴聲川 382）

德勒茲與葛塔力對於「馳騁路線」的定義原本並非根基於倫理上的好或壞，也未必是每個旅人應設下的最終目標。「馳騁路線」是一種生命或旅行狀態的陳述，然而由於《如》劇中隱含的涅盤與解脫主題，使「馳騁路線」在此劇本中產生了倫理上較正面的意涵。在聽完香蘭的故事與她的死亡後，五號不僅接受到兩個世代堆疊的強大能量，對於自己的許多疑問似乎也得到解答了。五號在經過香蘭這個自我探索的最終站以後，輪迴的關係逐一解開；也間接解釋了他自己的怪病、妻子的拋棄、以及妻子與江紅的離奇夢境。此後，五號又再次毫無目的地自我放逐：

> 顧香蘭死了以後，我盲目的生活了一陣，在上海附近晃盪，到杭州，坐在西湖邊，到蘇州，去看看古老的庭園建築。我又回到台灣。一九九九年底接近了，大家在做各種偉大的計畫，準備迎接新千禧年的到來。可是對我來說，千禧年沒有什麼好迎接的，我想走得越遠越好，遠離一切的慶祝與歡樂。（賴聲川 383）

雖然與香蘭的相遇發展出了「馳騁路線」，但在某種程度上五號的主體心態還是呈現自我封閉，厭世的狀態。在此期間，五號嘗試回到巴黎找江紅，但卻只看到了她留下的一封信件。由於惆悵的累積，與無法逃離的情緒痛苦，[14] 使馳騁路線遭受到「死亡危險」(danger of death) 的衝擊：在離心之後，由於主體產生了悲觀、厭棄的心態，而無法讓心靈的旅行持續呈現馳騁型態。反而是在馳騁之後失去動能而全盤潰散毀滅，成爲「死亡路線」(line of death) (Deleuze & Guattari 229)。由於輪迴下的產物——病情的延燒，五號最後還是住進了遇到女醫師的醫院；在經歷「死亡路線」後又再次回到了權力機構。然而，此一回歸的「終點」，已非五

[14] 即佛教所指的「諸漏皆苦」。情緒即是痛苦的來源，在接受或陷入其當下時，人即失去了覺知上的清明。見：葉根泉，頁 12。

號原始離開台灣時的「出發點」。此時的五號身上已背負著一段旅行故事，亟待訴說。

4. 五號病人與女醫師的相遇：得以延續的馳騁路線

從與女醫師的相遇，直到最後五號的死去是這個劇本最外圈的架構，屬於女醫生的故事。[15] 其中內圈包含著五號的故事，而五號的故事又包含著顧香蘭的故事；屬於一個「中國套盒」的概念（張文誠 44）。其中五號與香蘭的故事具有輪迴的巧妙安排；而此最外圈的架構對五號來說，則隱含著得到解脫與延伸馳騁路線的契機。

雖然五號已經歷了浩瀚的旅程，也成功地透過香蘭釐清了自己生命的謎團，但在回到台灣後的心境上卻顯然沒有得到解脫。當女醫生多次嘗試善意地接近他，五號仍無法放開心胸：

> 醫生 A：【保持微笑】我想知道你家人的狀況。怎麼都沒看到你太太？
>
> 五號 A：我太太離開我了。
>
> 【醫生 A 不知道怎麼接詞。】
>
> 拋棄我了。失蹤了。死了！我一個人可以嗎？
>
> 【摸著痛處，爆發出來】我不舒服！你可以下班了。
>
> （賴聲川 73）

五號在和香蘭相遇後迸發的「馳騁路線」最終竟以「死亡路線」收場，這突顯了說故事的重要性。光是「經歷」還不足以獲得解脫，這一切的經歷最後還必須透過向他人「訴說」之後，才能達到完滿。在《西藏生死書》中索甲仁波切提到，若要幫助臨終的人得到解脫，最好的方式就是聽他說故事，且不要給任何評論：「只要讓他說話，慈悲而專注地傾聽，他們就會說出非常有精神深度的東西，即使他們沒有任何精神信仰。

---

[15] 一位新進的女醫生遇見了五號病人。當時，她覺得她所受的訓練沒有教她如何面對病人的死亡，以及如何拯救病人在末期的痛苦與恐懼。女醫生經過堂弟的開導（堂弟是在家族中唯一沒有當醫生的人，也為了逃離家族壓力而曾長期到印度旅行）嘗試對五號病人做「自他交換」（以想像呼吸的方式吸走病人的痛苦，吐給病人自己的快樂）並鼓勵五號病人說故事，讓他在生命的終了得到智慧。五號病人經過女醫生一再鼓勵，終於打開心防說出自己的過往。

每個人都有他自己的生命智慧，當你讓對方說話時，就是在讓這種生命智慧出現」（索甲仁波切 269）。

回到了權力機構後，對五號來說似乎一切又回到了原點，回到最停滯的「固著路線」。五號病人因爲高燒而被困在醫院中；縱然已經歷了一連串的生命之旅，卻因爲缺乏訴說而阻礙了經驗的昇華。缺乏出口導致他憤世嫉俗，自我封閉，困在人道盡失的醫院中，任由自己受醫院擺佈。他被一種「權力的危險」(danger of power) 壓制著，這種危險來自於具有權力的人士與機構（如醫生與醫院）在「固著路線」與「可彎路線」之間來回擺蕩，阻止任何「馳騁路線」的可能 (Deleuze & Guattari 229)。對五號來說，隔床四位病人的痛苦死亡即是醫院非人道運作下的犧牲品；而他自己也是無時無刻遭受到此種威脅。

透過和具有人道精神的女醫生的相遇，以及她鍥而不捨地鼓勵他說話，五號病人有了解脫的契機。對他來說，此時醫院空間因爲女醫生的出現，開始產生了機構下潛藏的異質轉變。女醫生代表的是對「醫院」及「家族」這類機構的反制，而五號病人所處的狀態也是「常態生活」下的「荒謬生活」，即此無解病症的降臨。同樣是對於他們所處的世界感到格格不入，他們最後能夠認同彼此，建立起一種特殊的醫生與病人間的關係——聆聽者與說故事者。完成了故事的訴說之後，醫院似乎已經不是一個醫學機構，而是透過女醫生的聆聽和五號病人自己的主體意識，將醫院這個權力空間轉化爲救贖的場域，一個「順滑空間」，爲「馳騁路線」做準備。在說完故事後，五號似乎已經能夠放下自己所有的幸與不幸：

五號 B：誰能了解死亡？……現在，我終於了解這個世界、人們的身體都是我們自己一片一瓦建造出來的。我們就是自己的建築師，建造自己的房子。我已經說完我的故事了，也了解這一切了。這一次我做得不好，下一次我會更努力。

醫生 A：不要說話。

五號 B：我懂了，現在一切是透明的，我看到了！你想吸走我的痛苦，給我你的快樂？

要走的是我，這件事情應該讓我來完成，讓我帶走一

切妳不要的東西吧！（賴聲川 391-92）

如同顧香蘭說完故事的心態，他透過了既宗教又審美的死亡觀點來眺望人生（林于竝 66），將「智慧」和「方法」結合達到了「終極的空性」，能夠看清一切，也看透一切，迸發出心靈的「馳騁路線」。五號所達到的心靈狀態是經由訴說而「趨於強大」(becoming-intense)，在透徹地看清後，而「趨於無察覺」(becoming-imperceptible)，無所羈絆 (Deleuze & Guattari 232)。在死亡的這一刻，這些原屬五號病人心靈直覺的能量延伸成不再受到主體控制的「馳騁路線」，藉由路線本身與環境的「強度」(affect) (Deleuze & Guattari 261) 自行於死亡國度。五號的生命狀態在全劇最終藉由「後設劇場」的呈現，表達出其「馳騁路線」的無限延伸：

五號 A：【續唱】「……有沒有誰，看見過我的臉？」
我可能記得，我可能忘了，
你曾經在我夢裡徘徊；
我可能記得，我可能忘了，
我曾在你的故事裡歌唱；
我可能記得，我可能忘了。」
【歌曲結束。五號 A 一個人過橋，到定位。這時全場只有燭光照明。】
【全體演員整整齊齊圍住觀眾，每一個人手裡都有一根蠟燭。飾演五號 B 的演員拿出第一部分開始時用的鈴，敲。】
【全部演員同時把蠟燭吹熄。】
【全場暗。】
【演員打開劇場門。燈再亮。演員引導觀眾走出劇場。】
（賴聲川 2001: 394-95）

「後設劇場」是一種實驗性，自我指涉的劇場；演出的形式與內容即在反省劇場本身的性質（張文誠 43）。《如》劇藉由五號穿越舞台界線對觀眾歌唱的最終曲目「我可能記得，我可能忘了，你曾經在我夢裡徘徊；我可能記得，我可能忘了，我曾在你的故事裡歌唱；我可能記得，我可

能忘了」(394) 暗示觀眾也正參與著戲劇演出——戲劇即人生，反之亦然。此刻，觀眾正以異己的姿態參與了五號生命的一部分；而五號的故事也對觀眾的現實人生產生了影響力。在蠟燭一併吹熄後，觀眾隨著五號病人一起前往死亡的國度，再次無止盡地旅遊。五號在生命最終達到的「終極空性」，也藉由最後演員將觀眾引領出劇場，在每個觀眾的生命中得以延續。五號生命最終的「馳騁路線」是藉由進入觀眾的人生再度無限地延伸拓展。此時的死亡對五號來說意味著無限的重生，和第一幕四位病人的死亡形成強大的對比。

五、結語

五號病人的「燒」在「固著路線」和「可彎路線」交纏的過程中逐漸旺盛，如同曼陀羅中的滲透地帶、人間煉獄。然而經由五號最終無畏懼的死亡，「發燒」的象徵在此刻立即反轉成爲得到救贖的解藥；讓五號的路線迸發成「馳騁路線」。這一切的契機皆由旅行過程中的異己層層觸發，最後透過觀眾的延伸而形成開放式的結局。

以曼陀羅的架構解讀《如夢之夢》雖然看出了此劇宗教上的空間結構；但若完全以宗教詮釋的觀點當作旅遊的架構，將使得五號的旅行過程顯得狹隘。以德勒茲「權力的危險」觀點來看，如果這個旅行完全仰賴輪迴架構，那麼這難道是五號病人在旅遊過程中最大的「權力的危險」？宗教對生命來說難道也是一個來自超自然力量的權力機構？對五號來說，這看似是跨國、跨文化的旅程難道只是由宗教產生的一幅陣圖，讓旅人來闖關？然而就旅行的角度來看，宗教上的因果命定僅爲其一觀點，那麼只用曼陀羅來看此劇的生命旅程，便顯得過於權威。若我們貼近《如夢之夢》劇本的氛圍，便可以感受到賴聲川雖然是以隱晦的手法傳遞曼陀羅的概念，但又不失其狹隘性。因此，我認爲從旅人和異己的個別性出發，重新審視旅行路線與空間如何與宗教觀點產生交融，或許更能夠彰顯賴聲川導演期望《如夢之夢》能夠帶給觀眾的觀感——一個能夠融合各種生命藝術觀點的櫥窗。

引用書目

Cairns, Grace E. “The Philosophy and Psychology of the Oriental Mandala.” *Philosophy East and West*. 11.4 (March 2002): 219-29.

Chang, Weng-cheng. *Mandalian Life Journey: Collective Repetition, Traumatic Recollection, and Historical Representation in Stan Lai’s A Dream Like a Dream*. MA thesis, National Tsing Hua University, 2001.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Derrida, Jacques. *Of Hospitality*. Trans. Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press, 2000.

Islam, Syed Manzurul. *The Ethics of Travel: From Marco Polo to Kafka*. Manchester: Manchester University Press, 1996.

Khorlo Demchog Mandala. *Benchen Karma Kamtsang Grabnik - Photo Gallery*. 26 Jan. 2009 <http://www.benchen.org.pl/gallery/main.php?g2_itemId=7332>.

Kristeva, Julia. *Stranger to Ourselves*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1991.

Porter, Dennis. “Freud and Travel.” *Haunted Journey: Desire and Transgression in European Travel Writing*. Princeton: Princeton University Press, 1991. 87-201.

林于竝。〈賴聲川的《如夢之夢》與日本的「夢幻能」關係之分析〉。《戲劇學刊》第 5 期（2007 年 1 月），55-67。

索甲仁波切。《西藏生死書》。鄭振煌譯。台北：張老師文化，1996。

張文誠。〈曼陀羅的生命旅行：賴聲川《如夢之夢》的後設劇場表演〉。《戲劇學刊》第 5 期（2007 年 1 月），25-53。

葉根泉。〈櫥窗與道場：賴聲川戲劇創作裡佛法的顯與不顯〉。《戲劇學刊》第 5 期（2007 年 1 月），7-24。

賴聲川。《如夢之夢》。台北：遠流出版事業股份有限公司，2001。

鍾欣志、王序平。〈《如夢之夢》和劇場創作——賴聲川訪談〉。《戲劇學刊》第 2 期（2005 年 7 月），285-302。