

非政治的政治性：高行健戲劇

楊小濱

一 政治的，太政治的！

從某種意義上說，諾貝爾文學獎委員會這次扮演的角色不僅是宣判者，而且(出乎意料嗎?)還是預言家。在頒獎辭中，馬悅然教授和他的同仁斷言：高行健的劇作既使當權者惱怒，又使民運人士感到不安。不過這一次，使雙方不滿的除了高行健的作品之外，還有瑞典皇家科學院獻給新世紀的授獎決定。果然，中國外交部和官方作協抨擊高行健獲獎是政治考量的結果，有些民運活動家(比如諾貝爾故鄉的茉莉女士)則厲聲指責高行健的反理想主義所代表的消極政治傾向。由於高行健近年作品流傳的範圍有限，政治性似乎成了他獲獎之後的中心(假如不是唯一的)話題。這對近年來竭力逃避政治羅網的高行健來說頗具反諷意味。

高行健本人在最近的談話中明確表示他討厭一切政治，因為政治總是對人民的玩弄。在幾乎同時的另一個場合，在一篇題為〈我心中的荒謬〉的文章裏，高行健堅決首肯了文學對抗社會(包括官方意識形態和大眾品味)的寫作理念^①。那麼，在一個全球化的時代格格不入地堅持個人的寫作，堅持與政治無關，堅持與社會價值相左，是否意味着象牙塔式的自我欣賞或自我愉悅？

文學藝術作為社會的反題，是阿多諾(Theodor W. Adorno)在《美學理論》(*Aesthetic Theory*)中反覆強調的文學藝術的政治功能。對政治的拒絕，由此不能不被看作是一種個人的政治姿態，高行健作品的非政治性可以說恰恰是他政治理念的表達。毫無疑問的是，高行健對政治的反感來自他個人經驗裏的政治生活所留下的心理創傷。對於這種心理創傷，我們或許應當遵從弗洛伊德的方式，從沉默、否認或隱喻中去指認。

拒絕政治，恰恰是因為異議政治在話語方式和操作方式上與主流政治的同謀。(試想，二十世紀前半葉的共產黨不也是異議政治的代表嗎?)從這個角度來說，中國官方的擔憂或許並不是絕對的愚蠢。

由於高行健近年作品流傳的範圍有限，政治性似乎成了他獲獎之後的中心(假如不是唯一的)話題。這對近年來竭力逃避政治羅網的高行健來說頗具反諷意味。可是，對政治的拒絕，不能不被看作是一種個人的政治姿態，高行健作品的非政治性可以說恰恰是他政治理念的表達。

二 元歷史之死：從主流政治到邊緣政治

說高行健的作品題材與政治完全無關當然不確切，但說高行健的作品過於政治化則更加離譜。比如，六四後寫的《逃亡》一劇明顯挪用了時事政治的題材。不過，細讀之下不難發現，作品的意義遠遠超出了政治吶喊或道德評判，政治的背景用以烘托的不但是政治對人性的影響，而且也是人性對政治影響的重新界定。政治事件變得不那麼重要，或者至少是不那麼具有統攝作用：這在當時的歷史旋渦中多少顯得有些迂腐，但也唯其如此才使文學具有了某種間離的效應。

高行健80年代中期以後的其餘劇作都毫無當代中國政治歷史的線索可循。(小說《一個人的聖經》可能是另一個例外，但那似乎帶有相當的非純虛構性或自傳性。)相反，高行健的早期作品，比如《絕對信號》(1982)和《車站》(1983)，雖然沒有涉及具體的政治背景，也不是直接闡述某種政治意念，但和當時的政治話語體系卻不無關聯。《車站》雖然挨批，我們卻仍能發現歷史發展主義的樂觀情調，一種對行動或參與的讚美，對旁觀或疏離的揶揄，同當時的擺脫社會／精神停滯、投身四化建設與尋求歷史進步的主流思潮是一致的。而《絕對信號》在一場驚心動魄的外在與內在衝突之後，終於表達的也是「咱國家不是好起來了嗎」的「光明的號角」②。

80年代中期是中國文學的轉捩點。高行健的寫作從某種程度上映射了當代文學史的發展歷程。先是「尋根」潮流中的代表作《野人》(1985)，然後是《彼岸》(1986)，一部頗具迪倫馬特(Friedrich Durrenmat)風格的荒誕劇。《車站》中所表達的對歷史目的論的迷戀和信任，在《彼岸》裏轉化成個人在群體面前的無望。對「彼岸」的虛無性的探索，同當時先鋒派小說中對不確定性和自我懷疑的開拓具有一致的傾向。高行健的戲劇從《彼岸》開始擺脫了主流話語的統攝，此後的一系列作品，尤其是90年代以來的《生死界》、《對話與反詰》和《夜遊神》，都凸顯了人類交往的困境、烏托邦的虛幻和元歷史(metahistory)的瓦解。

甚麼是元歷史？元歷史是具體歷史之上的歷史「知識」，或者說是統攝無數現實歷史的人類歷史「規律」。《絕對信號》中的列車或多或少象徵着這種單向的、前進的、經過阻難奔向終極的社會歷史進程。到了《對話與反詰》，高行健採用的上下兩場的結構不是把下場作為上場的發展：下場成了上場的「亡靈」，一次「後歷史」的遊戲，一次歷史經歷暴力之後的追憶和失憶。這裏的歷史不再是集體的、宏大的、民族的歷史，而是一次男女之間小小的邂逅，以及微觀的、非理性的誘惑、攻擊和殺戮。而這裏的後歷史失去了反思歷史的理性，歷史變得不可拯救，不可「揚棄」，而只能在言語的不可理解的重複與聒噪之下陷入絕境。劇中唯一明朗的存在是不時在男女背後表演啞劇的和尚，用禪宗公案的方式解構了這對男女在前台的種種行為。和尚豎立棍子和置雞蛋於木棍之上的不倦實驗幾乎是對人類理性生活和歷史的一次戲仿，不可能的目的變成了行動的唯一目的，同男女之間時而認真時而胡鬧的語言交流相對稱。

高行健的寫作從某種程度上映射了當代文學史的發展歷程：先是「尋根」潮流中的代表作《野人》，然後是《彼岸》對虛無性的探索，同當時先鋒派小說中對不確定性和自我懷疑具有一致的傾向。90年代以來的《生死界》、《對話與反詰》和《夜遊神》，則凸顯了人類交往的困境、烏托邦的虛幻和元歷史的瓦解。

在這裏，一切社會行為的理性基礎都遭到了質疑。質疑，但不是反對。在死後的那場裏，男女二人被幻覺和夢境纏繞，最後發現「門後甚麼都沒有」，連記憶都沒有，夢都沒有，有的僅僅是自己都「不明白講的甚麼」空洞言語^③。高行健試圖探討的是語言表達是否能夠抵達所謂的真實，是否能夠成為行為的理性基礎。茉莉對高行健的批評錯在結論，而不是解說。在我看來，高行健的懷疑主義和「虛無主義」正是理想的唯一可能：歷史告訴我們，一切自以為是的、絕對的、必然的理想主義卻難免一元化的極權。

三 欲望的政治／神話

從一般的意義上說，高行健90年代的戲劇作品同這個時代的後殖民與後現代思潮沒有任何關係。我們從他的作品裏看不到對文化霸權的反抗，看不到對社會公正的呼籲。他的內斂的、非社會歷史的、訴諸夢幻的寫作態度是在貝克特 (Samuel Beckett) 和伯格曼 (Ingmar Bergman) 這條線索上的。實際上，文學中任何一種對反抗的直接訴求都將落入另一種話語霸權，而這正是高行健所清醒意識到並刻意規避的。這也就是為甚麼他一再強調對政治的疏離。

如何深入地，而不是表層地理解這個生活在法國、放棄了本土國籍的劇作家的地緣政治，是對漢語文學批評的挑戰。新批評之後的社會歷史批評往往對文學與社會政治體系之間直接性有一種過度的信任。在漢語文學批評界，未曾有過新批評傳統的結果是對細讀的徹底忘卻。不過，面對高行健的作品，面對一種必須從語言形式而不是從意念上着手才能捕捉其意味的寫作，解讀如果不從風格學的、修辭學的角度出發，也許的確只能斷言其政治的盲視。

首先，甚麼是當代中國所面臨的文化霸權？在本土社會主義的政治體制和跨國資本主義的經濟規範後面，是甚麼主導了這個社會的文化形態，壓制了異質文化的聲音？文化中心的權力是建立在甚麼基礎上的？嘗試回答這些問題可以有多種視角，其中之一是探討現代性的話語基質。假如社會主義和資本主義都把抽象的欲望作為社會發展的動力——只不過社會主義關注的是集體的欲望，而資本主義借助的是個體的欲望——那麼我們或許的確有必要對欲望的理性化作一番清理。從現代性的角度來看，欲望只有獲得理性化才能成為歷史的推動力，而這似乎正是毛鄧主義的現代性話語連接大眾需求和社會理念的秘方。這種現代性無論有多少傳統的根基，本身並不是本土資源的產物，而是西方啟蒙話語的產物。二十世紀中國的社會革命和經濟改革都是一體化全球文明的一部分。

也許正是從這裏，高行健沿着(後)現代主義前輩道路的寫作而具有了某種形式意義上的社會政治性。在高行健的戲劇舞台上，欲望理性的神話遭到了質疑：每個人的欲望都變得不可捉摸，沒有方向，充滿矛盾。在《對話與反詰》和《夜遊神》裏，男女之間的情欲或殺戮衝動完全是隨機的、無常的、易變的、缺乏情感邏輯的。這種隨機性的欲望無法昇華為歷史發展的動力，也並不作為阻

高行健90年代的戲劇作品同這個時代的後殖民與後現代思潮沒有任何關係，他的內斂的、非社會歷史的、訴諸夢幻的寫作態度是在貝克特和伯格曼這條線索上的。如何深入地，而不是表層地理解這個生活在法國、放棄了本土國籍的劇作家的地緣政治，是對漢語文學批評的挑戰。

礙歷史的反理性而遭到否定或貶斥。高行健展示的是欲望理性的神話的破滅，讓同現代性無關的初始欲望回到一種混沌的和駁雜的境遇中。

有意思的是，高行健用以反思現代性所發掘的「本土資源」是佛教禪宗的公案。從某種意義上說，禪宗是佛教中的解構主義，是對教條、偶像和絕對化的挑戰。禪宗對無意義的探究破除了對宇宙絕對真理的信任和膜拜，但同時也沒有製造另一個，哪怕是個人欲望的絕對真實（破「我執」當然是佛教的中心思想）。高行健在經歷了集體欲望的災難之後也並沒有試圖建立一個個體欲望的神話（而這種神話可能正是當代中國社會腐敗的理論基礎之一）。相反，通過禪宗公案式的對理性語言和理性思維的消解，高行健質疑了一切總體化的欲望和政治模式。

四 抽象的身份，分裂的主體

從《野人》和《彼岸》開始，高行健後期劇作中的角色大多以類型為名：男人、女人、旅客、妓女、夢遊者、痞子，等等。具體的、活生生的人消失了，個人被抽象化為職業、性別等符號，再度顯示出現代制度下被剝奪了個體性的生存境遇。身份化的角色命名的確體現了高行健戲劇的寓言性。

從《野人》和《彼岸》開始，高行健後期劇作中的角色大多以類型為名（除《周末四重奏》外）：男人、女人、旅客、妓女、夢遊者、痞子，等等。具體的、活生生的人消失了（這也許就是當代社會的特徵？），個人被抽象化為職業、性別等符號，再度顯示出現代制度下被剝奪了個體性的生存境遇。在集體主義的毛時代，個人是制度機器上的螺絲釘；後毛時代的現代化規劃認可了個人的物質需求，但同時把需求制度化、一體化，同樣抹殺了差異，並且以官僚體制來操控任何出軌的、異質的事物。身份化的角色命名的確體現了高行健戲劇的寓言性。當《絕對信號》裏「小號」和「蜜蜂」到了《對話與反詰》中被稱作「男人」和「女人」的時候，僅有的寫實性消失了，甚至具體的屬類也消失了，剩下的是基本的共性，或者說，抵達個體生命的「名份」在這裏並不存在。這種共性在展示壓制個性的時候，也展示了人性中趨同的一面：一個人的命運成為所有人的宿命。

但關鍵在於，這些抽象身份在高行健戲劇中並非固定不變的，而是可以互換的。換句話說，高行健最終揭示的是抽象身份的可疑與不確定。在《夜遊神》裏，高行健在人物表上特意注明：扮演旅客、老人、年輕女人、青年人、漢子、剪票員的演員又分別扮演夢遊者、流浪漢、妓女、痞子、那主、蒙面人。也就是說，旅客的角色在火車車廂之外的場景裏成為夢遊者，年輕女人的身份移到了街景下就變成了妓女，青年人遇到夢遊者和妓女時成為痞子，等等。旅客／夢遊者、年輕人／痞子、老人／流浪漢或者年輕女人／妓女似乎只是同一個人的兩個側影，在不同時空戴着不同面具。也就是說，旅客就是夢遊者（旅行／遠征和夢遊的區別不再），正如年輕女人就是妓女（凡女人都有「妓性」？），而青年人總是痞子（內心墮落的普泛性？）……甚至，身份的曖昧使命名實際上變得不可能：年輕女人的性暗示早在角色轉換成妓女之前就已演示，而老人在頭等車廂裏就已經是無票的、找不到地址的、帶口音的異鄉人了。

我們不難發現高行健對抽象化、體制化身份的解構策略。這種解構顯然沒有回到對具體的、完美的個體性的想像中去，沒有許諾任何重構的完整主體。相

反，這種一元的主體在高行健晚近的劇作中被不斷地分裂、剝離、增殖為多元的甚至自我瓦解的主體。《生死界》，一部只有一個人物(女人)說話的話劇，在說話的背後安排了丑角和舞娘所表演的各類無言的角色。女人的訴說不時被身後幻影般的動作所切斷和導引，語言背後所隱藏的種種——無意識？內在化的他者？無法同一的自我？——紛紛登場，不是作為女主角的配角，而是作為主角的多重部分，挑戰了獨白的權威。《對話與反詰》中沒有台詞只有動作的和尚同樣是以一種異質的行為方式游離於男女二人的話語之外，用同主角的語言截然不同的寡欲而費解的姿勢與動作同男女主角形成錯位的對稱。這也許就是一種無聲的、他者的語言：揭示主體無意識的多義性，可以看作是對中國現當代戲劇(從《屈原》到《於無聲處》到《格瓦拉》)中的絕對歷史主體的反動。從這一點上來說，高行健否決了一切以武斷的表達方式成為話語中心的可能，無論是統治的，還是反統治的。

另一種「去中心化」的可能樣式是當時被稱為「複調」戲劇的《野人》：音樂、舞蹈、巫術、歌詩、啞劇、造型等等紛紛登場，形成了表演和話劇結合的舞台奇觀。從巴赫金(Mikhail M. Bakhtin)的意義上說，《野人》與其說是「複調」(多聲部)的，不如說是「眾聲喧嘩」(多樣化風格)的，因為話語的衝突在《野人》一劇的末尾被總結為對神秘自然的理想化，人與原生態的和諧交往。《野人》在風格上的包容性或綜合性似乎也令人想起瓦格納式關於總體藝術(Gesamtkunstwerk)的觀念。《野人》的舞台(北京人藝)雖然沒有拜羅依特的神聖，但畢竟也是從文化古都對神話境域的嚮往。

高行健的自然神話同瓦格納(Richard Wagner)的英雄神話還是有相當的區別。經歷了混沌和喧鬧，高行健近期的劇作從樂劇般的宏偉退回到室內樂式的內省，也就是從瓦格納式的總體主義轉化為威伯恩式的簡約派(minimalism)。從多言到寡言，甚至從交流到獨白；但並不是主體中心論的演說(比如在郭沫若的《屈原》一劇中)，而是展示了主體罅隙的嚙語。這是獨白的自我反諷和自我瓦解。甚至那個有人迹和交往的世界也僅僅是獨白裏的想像：《夜遊神》的主要劇情是從旅客一個人的閱讀開始的，似乎閱讀滋生了事件，說話生產了現實(這也是在終場時戰鬥之後剩在地上的「翻開的」書本所暗示的)^④。高行健的戲劇最終以對一體化話語真理與話語主體的除幻(disenchantment)，用言說的曖昧與可疑拒絕了永恆絕對的政治話語模式，表達了這個時代最激進的政治意念。

《生死界》中的丑角和舞娘所表演的各類無言的角色，《對話與反詰》中沒有台詞只有動作的和尚，隱含的也許就是一種無聲的、他者的語言：揭示主體無意識的多義性。高行健的戲劇最終以對一體化話語真理的話語主體的除幻，用言說的曖昧與可疑拒絕了永恆絕對的政治話語模式，表達了這個時代最激進的政治意念。

註釋

- ① 均引自多維新聞社，2000年10月19日。
- ② 上海文藝出版社編：《探索戲劇集》(上海：上海文藝出版社，1986)，頁96。
- ③ 高行健：《對話與反詰》，《今天》，21期，頁81-82。
- ④ 高行健：《夜遊神》，《傾向》，7/8期合刊，頁246。