

高行健在世界戲劇史的地位

趙敬衡

「不疾不徐」是我多年以前描寫高行健創作方式的四個字。的確，他的寫作生涯，穩定而多產，政治和生活波折的多次干擾，也沒造成輟筆之險：他是一座穩定噴發的活火山——平均每年一本書或一部戲，我沒法想像今後他如何停得下來。

然而，他的創作卻是在非常困難的內外條件下進行的：除了他的第一個劇《絕對信號》與第三個劇《野人》，他的其他劇都未能在中國大陸公演（《車站》作為「批判對象」演出了數場）。他發誓不重複別人也不重複自己，因此必須一部戲不同於另一部戲，每一部新作都比上一部有所前進。當別的當代作家都止於某一步時，高行健卻不憚一再改變已證明成功的模式。這種不倦的自我「擦抹」幾乎成了一種自虐。

現代中國文學並沒有提供一種模式或經驗，可為實踐戲劇指出前行的方向；迄今為止的世界戲劇史也沒有提供任何模式或經驗，可讓他一步步「借鑒」；甚至他心儀的中國非主流文化及其戲劇，也沒有現成答案。

高行健一步步避開現成模式，尋找自己的道路，最後找到一條合適的道路，創造了一批中國當代戲劇最獨創的作品。

或許能說這是中國當代戲劇藝術自身發展很可能會走上的道路。雖然這個事業是一代藝術家共同開創的，但由於各種原因，意義形態的鉗制，以及中國文化受到全面商業化的衝擊，這個過程半途而廢了。在90年代，由於經費的困難，無論哪一派戲劇在中國大陸都難以為繼。這是中國當代戲劇之不幸，對高行健也並非幸事，因為他的創作不再有本國戲劇界和觀眾的呼應。

但是我堅信中國這樣一個文化傳統悠久的民族，終究會從商業文化的迷醉中醒來，而當戲劇復蘇來到之時，評價高行健90年代的現代禪劇，將是中國戲劇界首先得做的事之一。

除了《絕對信號》與《野人》，高行健的其他劇都未能在中國大陸演出。他發誓不重複別人也不重複自己，這種不倦的自我「擦抹」幾乎成了一種自虐。在90年代，無論哪一派戲劇在中國大陸都難以為繼，這對高行健也並非幸事，因為他的創作不再有本國戲劇界和觀眾的呼應。

在本文中，我想借高行健重新闡明一下研究中國當今作家時無法逃避的兩個問題。

首先，高行健與西方文學的關係，他所接受的西方現代戲劇的影響究竟如何估價。這是評價任何中國現當代作家最頭疼的問題。往往自命國粹派及經常自居民族主義的官方批評，用一句「西方用過了」就不必再爭論下去。尤其是不少人暗示：高行健的法語能力，使他不可避免落在法國藝術的影響之下。1983年《車站》引起的爭論就證明這種論辯如何粗暴而無聊：只要套得上「存在主義」或「荒誕劇」三四字就足夠了，其餘不必再談。

為高行健辯護的批評家也認為非把這點糾纏搞清楚不可，連高行健本人也不得不再辯白：一定要強調對存在主義並不敬仰，對荒誕劇一向態度不恭云云。

這整個局面顯得有點可笑，既然我們的劇作家中外戲劇都得看得讀，難道真的會看到中國古典就滿心虔誠，拿起西方作品就步步設防？

廣義地說，任何使用現代漢語寫作的人。就已落在中西文學影響的網絡之中，一切差別都只是比例上的。因為現代漢語本身是口語、文言成分、外來詞外來句式的精妙混合，這才具有舊體中文不可能有的優良的風格彈性。

話劇，現代中國非戲曲戲劇，同詩歌、小說、電影、油畫、交響樂等等一樣，都是從西方引入的體裁，引入時同時搬過來當時主流的西方「現實主義」，與並存的中國傳統模式，互相影響互相滲透，油畫家或作曲家的基本工具雖然是西洋的，優秀的中國藝術家，尤其是其中先鋒一翼，其美學姿態卻是充分吸收了中國傳統藝術的真髓，而油畫界的「主流」，卻始終以西方式「現實主義」為基礎。

80年代的實驗話劇運動，從總體上說，只是「重新發現」西方本世紀戲劇實驗的成果。其中中國傳統戲劇的成分，也是先由西方人發現才被我們認識。只有認清這一點，才能明白為甚麼「實驗戲劇」並非一個恰當的稱呼，也才能明白為甚麼實驗戲劇光靠形式實驗是不夠的。因為，它沒有一個新的美學。80年代初「實驗戲劇」基本上是西為體中為用——中國戲曲這個源頭屢被提起，大半是為吸收西方技巧作辯護。

在80年代下半期，高行健試圖採用中為體西為用的策略，他稱之為「化西方」：以傳統為主幹吸收西方技法。他在80年代後期的戲劇，可以說是這種思路的產物。

但是高行健在他的第三階段近作中，擺脫了這個魔咒般纏繞中國的命題，即西與中之間何主何輔、何體何用的選擇問題。他的成就指證了唯一可行的道路：二者均為輔，藝術家本身的原創力是主體。

甚至高行健對禪宗的態度，也遠遠不如某些西方詩人和藝術家那麼虔誠。如果因為高行健是中國藝術家，他對禪宗思想方式有自然的親和力，那麼，也

在80年代下半期，高行健試圖採用中為體西為用的策略，他稱之為「化西方」，即以傳統為主幹吸收西方技法。他在80年代後期的戲劇，可以說是這種思路的產物。但是高行健在他的第三階段近作中，擺脫了西與中之間何主何輔、何體何用的選擇問題，二者均為輔，戲劇家本身的原創力才是主體。

正因為高行健是中國人，他反而不必如上述西方藝術家，把東方思想視為高價請來的會唸經的遠方和尚。試看《冥城》中對莊周及其哲學的諷嘲，《對話與反詰》中對禪宗和尚小丑式啞劇演出的揶揄，《八月雪》最後一場，狂禪與俗眾大鬧寺院，慧能才滿意地圓寂。訶佛罵祖的反諷，使禪劇得到具有攻擊力的鋒芒。如果說這是禪，這也是現代人的禪，禪的現代戲劇化。

如此理解，我們就可以試圖討論最難的一個問題：高行健在當代世界戲劇中的地位——我不是在談演出場次數量、譯本數量與大學討論會數量。而且由於英譯的缺乏（方梓勳譯本1999年剛出版），高行健的戲劇在英語世界至今知者不多。

首先，我想強調，高行健近年的最大成就，在於跳出了東西方對抗的怪圈，而這個怪圈是不少東方作家面對世界文化時自願跳入的陷阱，用來「確定自我身份」。

在這個所謂後殖民主義時代，不少人不斷發出對西方文化侵略的抗議之聲。在二十世紀末，武裝對抗已經較少見，而且也很少聽到對西方經濟剝削的抱怨，每個國家都在努力吸引外資，西方國家也在追逐經濟發展較快的東方國家投資。因此，唯一聽起來仍有道理的抗議是反對西方的「文化霸權」。

由於二十世紀在全世界展開的「現代化」源自西方，而且是從數個世紀之前已開始，因此西方的文化資源積累無疑是具有絕對優勢，對各種原有文化構成重大威脅，原有文化畢竟只有地域性影響力。對從事話劇這樣的「西方體裁」的藝術家來說，這種威脅更是無時不在：他們的任何作品都會被指責是西方作品的模仿，尤其是西方批評家更權威口吻十足地作此種評價。畢竟，這些體裁樣式的「先出範型」及「經典範本」早就在西方出現。

而西方文化侵略現在又添了一種更危險的方式，那就是大眾俗文化的全世界泛濫，使全球的「青年文化」趨於一致，即與西方一致。

因此，這個「西方文化侵略」套語相當複雜，有幾個層次，不加分析的全面指責「西方價值」，只會增加混亂。如果東方的批評家只把當代東方作家的作品視為西化背祖，而西方批評家在這些作品中只看到東方文物的發掘，他們就都是有意漠視藝術。此種掃蕩，往往越出文化範圍，成為標榜民族主義政客的工具，或是某些「理論家」走極端的理由。

對於這樣一種混亂局面，最有效的解毒劑，是東方藝術家真正傑出的藝術創造。雖然誰也不可能超脫到文化政治之外，真正的藝術家原創力是置身於這些文化政治的喧鬧之上的。

作為一個在巴黎生活，並且成功地展開他的戲劇藝術（不僅寫作，而且導演、翻譯自己的作品）的中國人，高行健的戲超越了東西方文化交流的傳統模式。我們無法套用後殖民主義、後現代主義、後結構主義、後共產主義、民族主義等各式標籤，因為他近年的戲劇並不是異國情調或對抗姿態的賣弄，或是

我們無法套用後殖民主義、後現代主義、後結構主義、後共產主義、民族主義種種標籤，因為高行健近年的戲劇並不是異國情調或對抗姿態的賣弄，或是實驗技巧的擺弄。我想強調，高行健近年的最大成就，在於跳出了東西方對抗的怪圈，而這個怪圈是不少東方作家面對世界文化時自願跳入的陷阱。

實驗技巧的擺弄。如果我們在這些劇中找到某種中國哲學或中國美學的影響，那也已經是高行健自己的美學觀之一部分。

的確，高行健的戲劇美學是「反現實主義」的，禪的最基本出發點就是萬相虛妄，執着為迷。但是這種美學與易卜生—斯坦尼斯拉夫斯基體系的「對抗」，卻並非有意為之，而是歷史地造成的：是因為後者在中國被演化為壓制性的體制才發生的，因此這對抗被歷史誇張了。

禪是超出於地緣文化政治之上的戲劇美學，雖然明顯受幾乎遍及遠東各民族的禪宗佛教影響，卻並非東西方對抗色彩。

至於現代禪劇與二十世紀西方的實驗戲劇，我認為繼承多於對抗，雖然二者追求的方向可以說是截然相反。

誠然，他們都屬於實驗戲劇的潮流，因此高行健應當受益於先行者布萊希特 (Bertolt Brecht) 等人匪淺。布萊希特美學的「距離」說，強調啟發觀眾看穿(資產階級)意識形態之欺騙，自行認識現實。這就以有個本真狀態的現實為先決條件。高行健的禪劇也旨在誘導觀眾作自己的解釋，但要看穿的卻是據稱在反映現實的語言之蔽障，而喚醒自己內心潛在的超越經驗的能力。從這個角度看，高行健禪式寫意劇是非意識形態時代的「新實驗戲劇」。

最後應當說明的，是高行健的戲劇美學與「後現代戲劇」的關係。由阿爾多 (Antonin Artaud)，格羅多斯基 (Jerzy Grotowski) 等人創立，德里達 (Jacques Derrida) 等後結構主義理論家支持的這種戲劇樣式，目前在全世界的實驗戲劇領域，包括台灣、香港以及大陸中國，佔主導地位，這就使全世界的實驗戲劇在美學原則上幾乎雷同。紐約大學戲劇學教授謝喜納 (Richard Schechner) 多次應邀訪台，對台灣「小劇場運動」影響極大；美國「後現代劇」導演威爾森 (Robert Wilson) 在香港、台灣都極有影響；這有點類似傑姆遜 (Frederic Jameson) 在大陸多次演講，終於捲起「後現代理論」旋風。

高行健的現代禪劇，與「後現代戲劇」有不少相合之處，例如阿爾多再三強調的戲劇語言應該「在思想與姿勢之間」，「有如夢語」^①，在現代禪劇「非意義語言」中得以實現。又如格羅多斯基追求的「貧困戲劇」(反對用各種手段與影視競爭的「富裕戲劇」)^②，也在現代禪劇的「減省演出」中得到呼應。台灣「後現代劇場」的三個口號「反結構，反敘事，反文本」，前二者至少與高行健的現代禪劇一致。

但是，高行健的近期劇作與後現代戲劇有根本性的不同。除了後現代戲劇一味追求「非文學性」，排除劇作所造成的諸難題之外，另一個更重要的問題是戲劇演出本身的「期盼目的」：戲劇如果不像俗劇那樣娛樂觀眾，那麼是否具有啟導目的？對此，後現代戲劇諸家似乎極為猶豫。後現代主義本身強烈反對「訓戒」，認為教育觀眾這目的本身是「現代派的精英主義」^③。阿爾多試圖否認戲劇對觀眾有任何用處^④：

高行健的現代禪劇，與後現代戲劇有不少相合之處，但又有根本性的不同。後現代主義強烈反對「訓戒」，像阿爾多試圖否認戲劇對觀眾有任何用處；高行健的現代禪劇目的卻在於啟悟觀眾，而且引導他們體悟到超越性的「自我洞察力」。對此啟導責任，高行健的戲劇美學沒有閃爍其詞。

倒並不是怕用超越性的宇宙關懷使觀眾膩味得要死，而是用深刻思想來解釋戲劇演出，與一般觀眾無關，觀眾根本不關心。但是他們必須在場，僅此一點與我們有關。

我認為，後現代主義的這種態度是失敗主義，是自甘居於文化邊緣（這點沒錯），卻放棄邊緣的文化批判責任（這點我一直反對）。這種態度最後導致對文化現狀的肯定，有可能成為一種保守思潮^⑤。而高行健的現代禪劇目的在於啟悟觀眾，而且引導他們體悟到超越性的「自我洞察力」，對此「啟導責任」，高行健的戲劇美學從來不閃爍其詞。因此，現代禪劇與後現代戲劇可以說是平行發展，儘管我並不諱言我本人偏愛現代禪劇，但我認為二者互相參照可以為二十一世紀的實驗戲劇創造新的樣式。

高行健身為中國人，固然對禪宗體驗有較自然的親和力，但他對禪這種東方哲學宗教的態度，與海德格爾 (Martin Heidegger) 對道家哲學的崇敬，布萊希特對中國戲劇的熱衷，或是龐德 (Ezra Pound) 把全套現代詩學置於儒家哲學之上的熱情，沒有根本的區別——他們都是有選擇、有改造，並沒有對中國文化全單照收，而是把中國思想資源，與現代語境創造性地相接。所以，我也想用艾略特 (T. S. Eliot) 對龐德那句著名評語：高行健「為我們時代發明了禪戲劇美學」^⑥。

由此，世界——不僅是中國——的戲劇史已經在被重寫。

註釋

①④ Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double* (New York: Grove, 1958), 89; 93.

② Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre* (London: Methuen, 1968), 19.

③ Homi K. Bhabha, "Dessemi-Nation: Time, Narrative, and the Margins of Modern Nation", in *Nation and Narration*, ed. Homi K. Bhabha (London: Routledge, 1991), 291-322.

⑤ 參見拙作 "Post-Isms and Chinese New Conservatism", *New Literary History* (Winter 1997): 112-34.

⑥ T. S. Eliot, introduction to *Selected Poems*, by Ezra Pound (London: Faber & Faber, 1928), 14.