



流亡與高行健的跨文化藝術思維

黃承元

Pennsylvania State University, USA

對於長久生活在異鄉的華人藝術家而言，自身的藝術創作經歷與對於身份認同不斷地自我辯證的心路歷程，似乎永遠有著千絲萬縷、錯綜複雜的關係。而流亡（不論是自我放逐還是被逼出走）和跨文化的思維究竟在藝術創作的各個層面如何互相指涉，互為表裏？本文由高行健的劇作出發，探討上述問題。作為一個跨國作家，高行健的作品持續呈現他對於宗教主題的關注，而這宗教主題又透過對流亡經驗的戲劇化來呈現。本文擬探索呈現離散經驗的華文劇場（或劇作）如何處理本地與異域之間的辯證關係。雖然高行健和禪宗的複雜關係已有學者論述，¹但是一般而言高氏對於流亡的宗教意義的自傳式呈現較少被探討。我以為，特別就高行健的劇作而言，宗教逐漸取代了其一貫對於「中國」的鄉愁式緬懷，成為其作品的新的關注點。如同高行健的戲劇作品所例示，後現代劇場藉以挑戰本地／異域之間模糊界線的方式，往往是以拼貼或跨文化呈現為手段，以個人對於哲學、宗教或者社會之反思來取代對國家政治議題的關注。

《八月雪》與流亡的禪宗語彙

高行健之劇作《八月雪》提供了探索上述議題的絕佳範例。本劇於2002年首演於台北。高行健受六祖慧能（633-713）《壇經》啟發，以禪宗思想貫穿全劇，呈現了慧能傳奇的生命經歷。由一不識字之樵夫成為對禪宗發展舉足輕重之一代宗師，終其一生，慧能不斷地為邊緣化或非正統路徑的合理性尋找立足點。他拒絕參與自己教派以內或教派之外的政治操作。高行健對於慧能一生中不斷的「逃離」的描繪，在某一方面似乎也

可以被詮釋為對映照作者自身生命歷程的自傳式呈現。

高行健對於個人主義的極度堅持，反映在其個人被放逐的歷程以及劇中所呈現的，慧能的不斷「逃離」的行動上面。高行健在1983及1984年在中國受到的政治攻擊標誌了其逃離行動的起點。1987年，他終於離開中國而旅居法國。這一連串的「逃離」行動包括著具體以及象徵性的意涵，是一種將自己從約定俗成的國／家／個人身份認同觀念中抽離出來的姿態。劇中的慧能，其生命亦起始於一種自己無法選擇的被放逐狀態。在第一幕中，慧能的獨白道出了雙親被放逐於廣東的原因，是因為父親冒犯了當朝政權，他只能和雙親一起來到「嶺南這蠻荒之地」，之後喪父，孤兒寡母又遷居至更為邊遠的海南島。²高行健的劇作以一個疾雨的夜晚開始。此時還是一介樵夫的慧能，將砍下的柴薪送至某一佛寺之後，要求留在寺中聽女尼吟誦佛經。女尼無盡藏以身為婦人，夜深人寂，應迴避與男子共處一室為由，拒絕了慧能懇切的請求。第一幕的戲劇衝突源於年輕時代的慧能不拘於俗世陳規的獨特性格，他對於佛學真義傾心的追求使其超脫於世間道德禮法的限制。然而，因慧能從未就學，「斗大的字不識一擔」，故而他也無法循著學習佛法的「正統」途徑，由研讀佛經開始。無盡藏以慧能「文字都不通，這佛經又如何能聽懂」為由，要求慧能離開。³第二幕中，慧能初入禪宗之門亦即是其人生漫長逃亡旅程之開始。在五祖弘忍將衣鉢傳予慧能之後，擔心慧能遭其他俗僧眾嫉恨，促慧能南去隱遁，而後再行宣揚佛法，普渡眾生。

高行健曾說他之所以被慧能的故事吸引，主要是因為嘆服慧能對自己的天性有著敏銳的覺察能力。如方梓勳指出，高行健認同慧能生平裏的「顛覆成份以及他的反建制的心態和行動」。⁴高行健的諾貝爾演講在某種程度上回應了慧能這種「逃離」哲學，並且對實用主義以及文學的商品化趨勢提出挑戰：「我感謝你們把諾貝爾這獎給了文學……我感謝你們把這最有聲譽的獎賞給了遠離市場炒作不受注意卻值得一讀的作品。」⁵

對高行健而言，一個人在文化或社會的範疇處於邊緣的地位，反而能使個人重新獲得某種形式的內在力量。他視「逃離主流」的過程為一種自我救贖，而非消極地抵抗極權主義的姿態或手段。他將文學創作視為這種超越世間規範，通向自我救贖的主要路徑。⁶也因此，一般普遍認

為其他被放逐的作家們所持有的一種後殖民、反帝國主義的創作傾向，並無法用來衡量高行健的作品。他拒絕參與社會主義式的集體良知的展現，而致力於發展陶冶個體的良知。高行健用「冷的文學」一詞來概括他的創作觀，把文藝創作嚴格定位為個人而非公共的事務。如同慧能，高行健的創作生涯可以說是一連串的對於諸多體制和意識形態的逃離，包括「五四」以來中國文人對於中國和僵化愛國觀念的執著，⁷流亡或旅外華人藝術家對祖國的執著，⁸甚至高行健自己作為一個流亡作家與中國的錯綜複雜的關係也是他想要切斷的。在他的諾貝爾獎獲獎演說中，高行健明確指出：「文學只能是個人的聲音。而且，從來如此。文學一旦弄成國家的頌歌，民族的旗幟，政黨的喉舌，或階級與集團的代表……也就喪失本性，不成其為文學。」⁹

《八月雪》的世界首演與逃亡

如果說慧能在某方面展現了高行健心目中理想的人格特質，那麼這樣的特質所塑造出來的個體究竟更像一個虛無主義者，抑或是一個消極的遁世者？我們或許可以由本劇的舞台呈現上找到答案。由高行健親自擔任導演的台北場《八月雪》演出，其結合了包括京劇、歌劇、話劇與舞蹈的多元藝術呈現形式，帶給觀眾的震撼與疑惑卻多過讚賞。高行健強調並力行其多元混種美學觀，主張《八月雪》的演出呈現應該遵循「四不像」原則，也就是不能固守或被限制於任何一種現成的劇種表演模式。故而本劇的表演並不能被歸類為京劇（雖然演員大部分為京劇訓練出身），亦非歌劇（即使其運用了九十人的大型交響樂團）、舞劇或者話劇。使這些未能相互協調的元素之間的張力更顯複雜的，是高行健對於「中國」以及中國的文化他者所持之觀點，以及他對於在劇中實驗性地運用京劇音樂及程式動作的堅持。

高行健藉由《八月雪》的演出實驗了他的所謂「全能劇場」之概念，亦即一種結合了東西方各種表演傳統中的音樂、對化與動作形式的現代劇場。根據他的說法，「全能劇場」不能被歸類在任何劇種形式底下，也不屬於任何單一的文化體系。有意思的是，這樣的概念似乎暗示著另一種

流亡，一種對於任何文化身分認同（即使是跨文化的身分）的拒絕和逃離。

這點從高行健對這個演出的定位可以看出來。他拒絕給這演出的類型下一個明確定義，對於所以既定的文類他只能逃離。《八月雪》節目單上稱本劇為一新式「歌劇」，聽起來卻有在概念上誤導觀眾的嫌疑。新加坡學者柯思仁(Sy Ren Quah)與其他評論者認為此舉意在暗示觀眾，《八月雪》一劇在藝術屬性上更靠近於西方的歌劇，而非中國的任何戲劇類型。¹⁰高行健在綵排《八月雪》時，數度給予創作人員前後不一致的藝術指導；此外，他在訪談中陳述的理念與其實際上運用的手法，有時也是相互矛盾的。在談到他對《八月雪》配樂者的選擇時，高行健指出他所選擇的作曲者許舒亞與他自己觀念一致，均反對當下中國樂壇流行的「拼貼」策略，亦即將京劇的範式曲調與西方音樂隨性地、毫無理由地結合的作曲方式。高行健甚至稱行此道者為投機客，「只是在賣老祖宗留下來的舊糟粕」。高行健讚作曲家的努力，認為其音樂不但超越、融貫中西，更可貴的是具有個人的風格，不為東西方主義的文化框架所限制。然而，在解釋將京劇元素納入《八月雪》演出呈現的動機時，高行健的解釋不能避免地也將東西方文化差異標籤化地解讀。他指出慧能的故事具有史詩般的氣魄，可以和任何一齣莎士比亞的戲分庭抗禮，而《八月雪》採用了類似希臘悲劇和莎劇的形式，融合東方的智慧和演出語彙，是一個東西文化結合的實驗。¹¹

高行健清楚這種框架式的定義與他自己的理論之間存在的歧異。在創作這個劇本的同時，高行健自己也正漸次體驗著跨文化行旅各個階段的心路歷程。在1998年的訪談中，高行健堅決地否認自己與文化或政治概念的「中國」有任何具體或抽象的聯繫；中國，已然不再出現於其夢中。然而，2000年1月，當論及《八月雪》以及《一個人的聖經》兩部作品與中國的聯繫時，高行健卻說：「我以為我的中國情結已經成為過去式，然而它又出現了……畢竟餘燼還是可能復燃的」。¹²明顯地，在高行健對於自己已跨越東方主義的宣言與其劇作演出中大量運用各種文化元素的拼貼手法之間，似乎存在著矛盾。我們不禁懷疑《八月雪》的演出製作是否還是遵循著「東方主義」原則指導之下的舊路數（儘管作者／導演一再宣稱

本劇已經超越了「東方主義」觀照之限制。我們也必須要問：本劇作為一個寓言劇而言，想要逃離的體制究竟是什麼？其中一個可能的答案是：時下國際間流行的商業化的跨文化劇場。

這部被高行健視為是其「全能劇場」概念之終極實踐的作品，令觀眾或評論者體驗到的，更多的時候卻是理論與實際狀況之間的距離。《八月雪》的舞台佈景裝置力求極簡：在某幾場（包括慧能接下衣鉢成為六祖之後乘舟逃亡一景）舞台僅以高行健自己的水墨畫作投射於背景布幕之上，以為意象式之點綴。劇中演員大部分為京劇演員。高行健要求他們將自身的京劇訓練徹底拋棄，例如拋棄假嗓的運用，改以話劇演員慣用的以真嗓發音的說話方式等等。此外，這些京劇演員也被要求配合許舒亞的無調性音樂，作歌劇式的演唱。在最後一幕中，演員的表演加入了現代舞蹈的動作以及體操、雜技的成分。這樣的表演呈現表面上看起來似乎達到了高行健所謂的「全能劇場」之理想——一種不受任何時空限制，極度自由的藝術表現形式。高行健稱之為「多層次之視象」，有時也用「polyglossia」一詞指稱這種將多重時空交織並置的處理手法。在本劇中運用得最成功的部份應該是音樂方面的呈現，可說是替跨文化劇場開拓了前所未見的藝術層次。

舉例來說，由吳興國——台灣「當代傳奇劇場」主創者，當代實驗京劇先鋒——扮飾的主角慧能，在幕後另有兩位幫腔的隱形「分身（聲）」，分別由男高音和男低音來詮釋。三種性質殊異的聲音，各來自不同的藝術傳統，卻巧妙地融合為一，以細膩的層次詮釋了慧能前後心境上的轉變。其他重要角色，如無盡藏以及歌伎，亦可見類似的安排，以花腔女高音或女中音擔任幕後「分身（聲）」的任務。此外，由五十位成員所組成，仿希臘歌劇歌唱隊的團體，在一方面使得音樂的層次結構更顯複雜，一方面也與主要演員提供的，以京劇音樂為主要情調的歌唱部分形成鮮明而強烈的對比。儘管如此，我們對於高行健創作手法的某些疑惑似乎仍然未能得到解答，例如京劇的程式化表演方式是否一定就是限制多於空間，毫無開創性呢？京劇演員在本劇中被要求拋棄他們自身熟習的訓練與演出傳統，然而他們是否真能從擁抱「全能劇場」的概念尋得自己的聲音？又，「全能劇場」的概念難道不是在某一種層面上宣示並且固化了文

化與文化之間的差異？

結論

上述對於《八月雪》演出的種種思考顯示，本劇的戲劇呈現與作者的戲劇理論之間所存在的張力背後，反映了作者對於將個我的聲音置於國家／政治考量之上的渴求（或者焦慮）。高行健試圖透過他的作品創造一種另類的美學觀——一種將藝術或文學形式抽離於各種社會、政治、或者任何形式的群體回憶與文化記憶可能加諸於自由個體，從而斲傷個體創作精神的心理負擔。誠如前述，《八月雪》演出或許在某些方面並未實踐高行健的戲劇論述，然而高行健對跨文化藝術與文學的探索仍是極有貢獻的。在他的大膽嘗試之下，中國作家首度將自己從長久東方主義式的，以反映社會時代之「大我」為主要考量的執著中解放出來。然而，在其大膽實踐理想中藝術超越一切有形無形界限的同時，混雜各種藝術形式的《八月雪》也例證了達到這樣的藝術境界實際上的困難度。高行健刻意避免的，約定俗成的東方／西方二元邏輯，以及隨之而來的自我與他者的分化觀點，時時刻刻如鬼魅幽靈般地附身於本劇實際的舞台演出。即使其在台北的首演並未如預期受到觀眾的熱烈歡迎，《八月雪》的貢獻正在於啟發了劇場藝術家們對新全球化時代跨文化劇場發展走向的進一步思辨。

註釋

- 1 Gilbert C. Fong (2003), 'Introduction: Marginality, Zen, and Omnipotent Theatre.' *Snow in August*. Trans. Gilbert C. F. Fong. Hong Kong: The Chinese University Press, vii-xxiv; Sy Ren Quah (2004). *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theater*. Honolulu: University of Hawai'i Press; 方梓勳 (2005) 《《八月雪》, 全能戲劇, 禪》, 《香港戲劇學刊》第五期, 香港: 中文大學出版社, 頁375-389。
- 2 高行健 (2000), 《八月雪》, 台北: 聯經出版社, 頁3。
- 3 同上, 頁6。
- 4 方梓勳 (2005), 《《八月雪》, 全能戲劇, 禪》, 《香港戲劇學刊》第五期, 頁376。

流亡與高行健的跨文化藝術思維

513

- 5 高行健 (2001), 《文學的理由》(*The Case for Literature*), 中英對照, PMLA 116. 3 (May) 頁608。
- 6 高行健 (1995), 《沒有主義》, 香港: 天地圖書, 頁21-22。
- 7 Hsia, C. T. (1971). 'Obsession with China', *A History of Modern Chinese Fiction*. New Haven: Yale University Press, p. 536.
- 8 高行健 (1987), 〈京華夜談〉, 《鍾山》第五期, 南京: 鍾山雜誌社, 頁198。
- 9 高行健 (2001), 《文學的理由》, 頁 602。
- 10 Sy Ren Quah (2004), *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theater*, p. 199.
- 11 Gilbert C. Fong (2003), 'Introduction: Marginality, Zen, and Omnipotent Theatre', p. xiii.
- 12 Sy Ren Quah (2004), *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theater*, p. 190.

參考資料

- Zhao, Henry Y. H. (2000). *Towards a Modern Zen Theatre: Gao Xingjian and Chinese Theatre Experimentalism*. London: School of Oriental and African Studies.