

高行健戲劇創作與其生命歷程的關聯

閻瑞珍

國立臺中教育大學
語文教育學系
博士生

摘要

高行健於2000年以長篇小說《靈山》獲得諾貝爾文學獎，是華人世界第一位獲此殊榮的文學家。雖然高行健是以《靈山》獲獎，但筆者發現其戲劇作品在質與量上都有可觀的成就。1987年開始，高行健的戲劇在世界各地開始如火如荼的上演，足以證明他的戲劇作品更是不容小覷。本文即以高行健的戲劇作品做評論，其戲劇觀認為戲劇是表演的藝術，重視演員與觀眾的交流，但又強調演員與觀眾都要以冷靜角度去內省與欣賞，更客觀地理解戲中人的困境，使人對自身的生存狀態有覺醒和超越。他擅長靈活運用人稱代名詞，急遽轉換敘事觀點，使讀者進入每個角色的心理思維，對其告白產理解與包容。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；其筆下的年輕女子，對於性關係雖是輕率，卻是擁有性自主權的。高行健的戲劇具有普世性的生命關懷，在其作品中，道出人類對其存在價值與意義的懷疑，並強調禪狀態的精神層面，《八月雪》中的主角慧能，將禪變成一種生活感知，是一種哲學，也是一種生活方式；不是要人們打坐修行，而是要實踐生活，在此刻當下見諸本性。

關鍵詞：女性形象、生命歷程、冷文學、高行健戲劇、禪思想



通訊作者：閻瑞珍，E-mail: jane6272002@yahoo.com.tw

收稿日期：2015/03/19；修正日期：2015/08/12；接受日期：2015/09/14。

doi: 10.6210/JNTNULL.2015.60(2).03

壹、前言

高行健（1940年1月4日～），法籍華裔劇作家、小說家、畫家、導演。他以長篇小說《靈山》獲得諾貝爾文學獎。小說來自作者在中國南部和西南偏遠地區的漫遊印象，它是一部心靈的朝聖小說，也是一種生命的反思過程，作者分別以虛構和現實、幻想與記憶，來解釋只有透過寫作，文學才能從個人在群眾歷史的掙扎中得到解脫。

高行健向來獨來獨往、獨思獨想，劉心武說他逃離世故狀態、政治糾葛、市場擺布，數十年處於個體精神的沉浸狀態，¹他對貧窮沒有感覺，花花世界也吸引不了他，但對人間苦難、語言、大自然、文學創作卻極為敏感，折磨他的只有文學藝術問題，而非一般世俗性問題。從這樣的角度來閱讀他的作品，才能讀出他作品中的真意。因此，本文雖以探究高行健戲劇作品為主要目的，但他的文學精神和《靈山》及《一個人的聖經》這兩本小說，有不可切分的緊密關係，其創作意涵是一致的，因此本文常引用這兩本書，來印證筆者所認為的高行健戲劇觀點。

從這兩部作品可以窺探高行健的文學創作態度：真實、深邃、冷靜而準確。他描寫政治恐懼下的性心理和性行為，讓人感到震撼，因為他把內心最隱密的卑微、恐懼、羞辱、變態全都揭示出來，使人真實感受到革命風暴，摧毀了文化、情感、本能和潛意識。他是真實清醒地認識自己、揭露自己，並將時代悲劇和自我脆弱轉化成藝術意識與文化精神，毫無保留地寫入他的作品中。

高行健的文學觀點具有浪漫情懷的美學觀點，他認為文學絕不為政治、權勢效力，它的存在只在於自得其樂；所以高行健說：文學原本同政治無關，只是純然個人的事情，一番觀察，一種對經驗的回顧，一些臆想和種種感受，某種心態的表達，兼以對思考的滿足。²換言之，他的作品具有深厚的生命反思精神，而他的精神反思，強調文學存在的高貴性和自主性，這同樣也影響到他的戲劇創作，使他的戲劇創作建構在非功利的文學觀點上，因此其戲劇創作強調自我感受，而非講道理或背負社會評判之責任。這是本文要探討的第一要點。

高行健還認為，即使是文學的虛構，在寫作態度嚴謹的作家手中，也照樣以顯示人生真實為主要概念，這正是古往今來不朽作品的生命力所在，因而他說文學並不只是對現實的摹寫，它切入現實的表層，深深觸及到現實的底蘊；他揭開假象，又高高凌駕於日常的表象之上，以宏觀的視野來顯示事態的來龍去脈。禪思想對高行健而言，是一種生活哲學，不是苦修以悟大道，不是打坐以超脫俗念，而是從容自在的活出真我、活在當下，這就能歸結於

¹ 劉心武。《瞭解高行健》（香港：開益出版社，2000），208。

² 高行健。〈文學的理由〉，載於《瞭解高行健》，劉心武（香港：開益出版社，2000），11。

所謂的禪狀態，本文要探討的第二要點，即是舉例說明為何禪狀態可以貫穿他的文學創作態度。

高行健認為戲劇作為一種公眾的藝術，不只是有娛樂功能，更有其審美的功能，³劇中傳達的思想和對人生的認知，不靠簡單的是非判斷，而是靠審美喚起人的情感昇華，從而達到一種精神的智慧和境界，使人對自身的生存狀態有覺醒和超越，他說：「戲劇歸根結柢還是表演的藝術，……回到演員才是戲劇藝術的長久之計，因為戲劇最可看的還是人……令人著迷的還是臺上的演員。」⁴所以本文第三要點，即是討論為何高行健認為戲劇是表演的藝術，而且非常重視演員的表演能力，認為「把眼淚托在手掌心，把世界一把捏碎，把心掏得出來，把靈魂加以抖露才是大演員。」⁵

我們今天生活在荒誕的社會中，像《叩問死亡》中所描述的一樣，人們處於瀕臨瘋狂的精神狀態，藉由戲劇的演出，使我們看清人生真相，喚起諒解和寬容，就能體悟普世性永恆的價值為何，因此本文第四個重點，是在陳明高行健作品有終極的生命情懷，讓觀賞者藉著直覺和悟性，透視人生的幽冥處，因此有普世性的生命情懷。

戲劇中的語言必須與劇中人物的行為和動作聯繫在一起，才能有緊湊的情節發展。戲劇中的人物主要就是建立在紮實的臺詞上面；高行健卻使用特異的語言，使戲劇情境有美感或詩意的表現，因此，本文第五重點是說明高行健戲劇語言的使用手法。

貳、高行健戲劇的主張

要談論高行健的戲劇主張，筆者必須先從他的文學主張來說起；要從他的文學主張說起，必須從他的生活態度說起。高行健從來就不是一個從事政治活動的人，他沒有主義與政治綱領，劉心武從法律角度認為，高行健不是流亡作家，因為他是1987年得到法國文化部正式邀請、辦理合法手續來到法國；⁶他來到法國後，簡化人際關係，過著內心充實、不需敷衍任何人的簡樸生活，因此他說所謂作家，無非是一個人自己在說話、在寫作，他人可聽可不聽，可讀可不讀。⁷這樣的態度，明白點出他的文學創作觀，是一種抒發情感、思想的管道，忠於自己的想法，不受任何外力的控制和操弄。

在西方，戲劇地位很高，從古希臘開始，戲劇就是一個大靈魂，這大靈魂影響人類的精神歷史，不論是古希臘的戲劇、莎士比亞（William Shakespeare, 1564-1616）、契柯夫

³ 高行健、方梓勳。《論戲劇》（臺北市：聯經出版公司，2010），126-127。

⁴ 同上註，141。

⁵ 同上註，142。

⁶ 劉心武，《瞭解高行健》，57。

⁷ 同上註，11。

(Антон Павлович Чехов, 1860-1904)、易卜生(Henrik Johan Ibsen, 1828-1906)或史特林堡(August Strindberg, 1849-1912)的戲劇，都震撼人類社會。二十世紀貝克特(Samuel Beckett, 1906-1989)、尤奈斯庫(Eugene Ionesco, 1909-1994)的戲劇，更是現代人類焦慮的總象徵；因而劉再復說，高行健的戲劇被歐洲、亞洲、美洲和澳洲廣泛接受，並不奇怪。因為他的戲劇內涵是普世問題，是所有人的問題。⁸他以獨特的形式和內涵，寫下西方戲劇別開生面的一頁，值得我們敬佩。

劉再復認為《生死界》是高行健戲劇創作的兩個標誌，其一是由中國轉向世界的標誌，其二是由外向內的轉變。⁹因為高行健出國之後所寫的劇本《山海經傳》、《逃亡》，還融入中國色彩，但從《生死界》之後，他揚棄此一創作取向，思索全人類面臨的困境、關懷普世的情感和價值需求。所以《生死界》、《對話與反結》、《夜遊神》呈現的是所有人類的問題，它可以發生在任何國家的任何人物身上，沒有年代問題，沒有時間背景。

一、非功利性的文學觀

根據高行健的知己劉心武所言，高行健旅居國外所賴以維生是賣畫，雖不暢銷，但隔一段時間總能賣掉幾張；文學作品不但不能賺錢，常常需要貼錢才能出版。¹⁰因為文學從不死亡，作家也是打不倒的；文學如此非功利，所以作家要不屈服市場的壓力，不落到製作文化產品來滿足時興口味，只好另謀出路。寫作無非來自作家內心的需要，所以高行健的文學創作觀，只是寫自己所想要寫的，這也是他以為身為一個人的尊嚴，其根本乃是人對自身價值的確認，書寫時便已得到肯定。

(一) 強調自我感受的創作

人把感受與思想考注入到語言中，透過書寫而訴諸文字，成為文學。¹¹所以高行健以為文學超越意識型態、國界、民族意識，作家的最高境界即是冷眼旁觀；自言自語可以說是文學的起點，藉語言而交流則在其次。

當高行健冷眼看待一切之後，他體會出自己的軟弱，發現人之悲劇性在於人是脆弱的，他的作品只是逼真地再現人類的生命體驗，以極有力度的心理剖析，闡明他內心的感受與煎熬，誠實道出他生命的經歷、思想情感、宇宙想像、當下感覺，甚至赤裸裸的性愛經驗、對自我的懷疑與恐懼，都毫無保留地訴諸文字。

他的戲劇《逃亡》演出後，受到各界質疑與爭議，因為該劇並非傳輸厭惡或鄙視共產主

⁸ 劉再復。《高行健論》(臺北市：聯經出版公司，2004)，107。

⁹ 同上註，108。

¹⁰ 同上註，50。

¹¹ 同上註，8。

義，也不贊揚年輕人所主導的天安門運動，戲劇的主題性何在，似乎沒有傳輸反共產思想之教育意義，也沒有歌頌一般人所高看的生命之美好、要邁向更美妙的未來諸類的理念，反而揭示人的脆弱，在生命受到威脅之後，空有偉大理想也是無意義的，劇中人物因為恐懼而尋求性需要，然後在躲避處期待找到出路，結局是全部被亂槍射死。

關於《逃亡》這劇本的出現，高行健提及1989年6月天安門事件之後，他答應美國劇院要寫一齣和現實裡的中國有關的作品，8月，由於他的好友是第一批從北京逃出的流亡者，他有感而發於9月著手寫《逃亡》，交稿後，美國劇院要求他修改劇本，但他拒絕，後來他衷心感謝瑞典皇家劇院（Royal Dramatic Theatre）上演此戲。¹²

在《逃亡》裡，高行健批評天安門運動是天真與過於浪漫的行為：

青年人：可全城都在反抗屠殺！工人肯定罷工，鬥爭只會更加殘酷。（對姑娘）我們得趕緊把屠殺的真相傳出去，把鬥爭擴大到全國，號召總罷工，總罷課！很快將會爆發內戰！

中年人：內戰？別逗了，你們有武器嗎？

青年人：我們有消息，軍隊內部已經分裂。

中年人：你還把希望寄託在這上面？寄託在軍人和政客背後的那些交易上？他們玩你們學生運動這張牌還沒玩夠嗎？¹³

從上述對話中，讀者清楚發現代表高行健看法的人，無疑是中年人，中年人所言，不難看出他對學生的作法感到不切實際。因此高行健從事民主運動的朋友批評此劇，也有人覺得太政治化。

高行健本人認為他不替政治效力，但他不排斥在作品中涉及政治，可是這齣戲的意圖不只限於譴責這場屠殺，它不是一場社會現實主義的戲，而是說明人生總在逃亡，若不是逃避政治壓迫，便是逃避別人有形的規範，又得逃避自我，當自我覺醒之後，最終逃避不了的恰巧是自我，這是現代人們的悲劇。¹⁴

讀者很難明白高行健創作該戲劇的目的為何，但如果從高行健的文學創作觀來閱讀這部戲劇，就會明白，他所要訴說的，無非是誠實說出生命的困境、人性的脆弱，當人類活在死亡陰影的恐懼下，道德與禮教的規誡，根本是無法滿足人們對基本需求的渴慕。

¹² 高行健。〈關於《逃亡》〉，《聯合報》，1997年6月17日，聯合副刊版。

¹³ 高行健。《逃亡》（臺北市：聯合文學，2001），46-47。

¹⁴ 高行健。《沒有主義》（臺北市：聯經出版公司，2001），11。

（二）冷的戲劇

瑞典文學院（Svenska Akademien）的新聞稿說高行健的敘述本來可以化為異見人士，成為他們的道德典範，但他拒絕這個立場，無意去拯救任何人。¹⁵他的小說沒有任何一種媚俗，甚至對善也是如此。他的劇作《逃亡》既讓當權者惱怒，也使民主派不快。¹⁶高行健卻不在意任何人的評價，仍舊逍遙自在進行他那不賺錢的文學寫作活動。

高行健認為文學不是像革命一樣鬧得轟轟烈烈的文學，而是自甘寂寞的文學，拒絕被捲入政治的漩渦，所以他所謂「冷文學」的精神就是不執著、有距離的靜觀、有內省的自覺力。因此，他的戲劇也是一種「冷的戲劇」。¹⁷

高行健的戲劇有強烈的哲理思想，不重視人物性格的刻畫，沒有情節的曲折離奇，是一種「採用有距離的敘述、詩意和以靜觀、內省為目標的戲劇」，¹⁸所以戲劇是「澄明的眼睛，一雙冷眼，冷靜觀照這大千世界的眾生相。」¹⁹

寫實主義劇場努力吸引觀眾聚精會神來觀賞演員所演出的劇中世界，甚至希望觀眾置身其中，相信劇中故事是真實的；然從高行健的角度而言，這只會擾亂視聽，妨礙觀眾清醒去感受舞臺的演出，高行健希冀觀眾有如飛鳥一般，靜觀演出，冷眼旁觀。

所以他注重劇場的假定性，不時採用一些手法，打破舞臺上寫實主義的幻覺，²⁰例如《對話與反詰》裡和尚玩的把戲、《八月雪》裡眾人物的自報家門、《山海經傳》裡的說書人與觀眾的直接對話、《彼岸》裡的結尾一直反覆說明繩子是這齣戲的道具，²¹都在提醒觀眾他們正在看戲。觀眾不再全心追隨劇中人的感情變化，與舞臺的世界是分開的，可以更客觀地理解戲中人的困境，有一種旁觀者的清明和冷靜，所以是「冷的戲劇」。

（三）逃離使得自救得以超然而確實

高行健說他自己什麼派別都不是，不論政治還是文學層面，都不隸屬於任何主義，不屬於任何民族主義和愛國主義。雖然他有自己的政治見解和文學藝術觀，可是不願意釘死在某一種政治或美學的框架中。²²現今這個意識型態分崩離析的時代，個人想要保持精神的獨

¹⁵ “The Nobel Prize for Literature 2000 Gao Xingjian,” *The Swedish Academy*, 12 October 2000.

¹⁶ 參見高行健，《逃亡》，107-110。

¹⁷ 參見高行健，〈文學的理由〉，《沒有主義》，339-352。

¹⁸ 高行健、方梓勳，《論戲劇》，11。

¹⁹ 同上註，12。

²⁰ 參見高行健，《沒有主義》，280。

²¹ 參見高行健，《對話與反詰》（臺北市：聯合文學，2001），21-22，40-41，56-58，67-68，78-79，111，115；高行健，《八月雪》（臺北市：聯經出版公司，2001），3，30，60；高行健，《山海經傳》（臺北市：聯合文學，2001），16-25，133，150-156；高行健，《彼岸》（臺北市：聯合文學，2001），12-23，69，73。

²² 參見高行健，《沒有主義》，3-13。

立，可取的態度，他以為只有質疑，然後逃離，才能自救。

高行健在法國定居前，長時間生活在共產主義政權統治下，他認為寫作是個人對世界的挑戰，也是維護個人尊嚴的利器。個人與集體的鬥爭經常出現在他的作品中，其中的個人經常受到威脅、圍攻與傷害，還好他們都有高度的能動性，如《車站》中「沉默的人」獨自上路、《彼岸》的「人」要離開迫害他的眾人、《週末四重奏》的「西西」清醒地面對自己。²³

「離群」在高行健的定義中不是貶義詞，甘於寂寞反而會產生積極的距離感，²⁴才能有冷靜的客觀力，才能靜觀與自救。但高行健拒絕認同西方的極端個人主義，因為超人式的自我崇拜和英雄主義只會矇蔽視野，藝術文學家雖要忠於個人，但不能忽略內視本能，要把自我意識淨化為第三隻眼睛，所以文學寫作這創作的過程，有助於作家內心的淨化。

高行健拒絕時髦、拒絕迎合、拒絕集體意識、拒絕消費社會價值而回歸個人冷靜精神的創作狀態，他真誠打開自己的靈魂讓人觀看。如劉再復所說，文學倫理不是世俗善惡道德判斷的移用，而是對讀者最高度的尊重，即一點也不欺騙和隱瞞讀者，這也正是作家的良心所在。²⁵

高行健拒絕成為社會的良心，不是沒有良心，而是強調個人的良心，用真實的良心注視自我，用誠實的良心書寫生命。他選擇逃亡之路，是美學原因，為了退回個人化立場；從主義中逃亡，從政治陰影中逃亡，從市場中逃亡，從集體意識中逃亡，當一個局外人、一個觀察家，自成主張，自以為是，找尋一種人類感知的表述方式。

二、禪思想的生命觀

高行健有很強烈禪思想的生命觀——這樣的文學觀來自於高行健的文化觀點，他的文化觀不是儒家文化的觀點，是非儒家的觀點，他喜歡道家的自然觀，這使他更尊重生命的自然與本性；尤其非宗教型態的禪宗文化，對他有非常深切的影響。小說《靈山》的結尾，說到主人翁最後在青蛙的眼裡見到上帝；²⁶靈山就是瞬間的徹悟，靈山就在自己心中。其實根本沒有靈山這地方，但一個人若大徹大悟之後，靈山就在身邊，到處都是靈山。

（一）超越現實主體的禪思想

他的戲劇作品中，《八月雪》最可以佐證他的這樣的觀點。此作品富含豐厚的禪性，

²³ 參見高行健。《車站》（臺北市：聯合文學，2001），42；高行健，《彼岸》，74-82；高行健。《週末四重奏》（臺北市：聯經出版公司，1999），72-75。

²⁴ 高行健，方梓勳，《論戲劇》，13。

²⁵ 劉再復，《高行健論》，165。

²⁶ 高行健。《靈山》（臺北市：聯經出版公司，1990），562。

宋代的文論家嚴羽²⁷把禪學思想頓悟、妙悟轉化為文學思想，對高行健有相當影響，禪性的概念不只是頓悟而已，它包含悟性這種哲學智慧，但更蘊含審美的狀態，因此，具體而言，禪性就是使用審美的角度面對世界、面對人生、面對寫作。禪宗進入中國之前，莊子和陶淵明都致力將生命和生活審美化、自然化，他們其實是超越現實主體的身分，成為一種審美主體，甚至可以說是精神美的象徵，在高行健身上，我們也可以嗅出這樣的味道。

《生死界》的故事大意說的是夫妻日常生活的現實面，女人抱怨她與丈夫的感情已經死亡，兩人無法交談，結果丈夫被她的抱怨變成了一個衣服架子。女人感到夫妻關係的冷淡錯在自己，於是開始沒完沒了地自我剖析。她愈講愈陷入黑暗，努力從童年的回憶逃脫，她也無法確定混亂的記憶是否真實，同樣是解不開的痛苦。她進而回憶起少女、少婦時期，仍舊一片黑暗。後來發現痛苦來自一個男人的眼睛，這個老是注視著她的眼睛又變成一個女人，其實還是她自己，她最後往宗教尋求解脫。²⁸

西方人對待痛苦是從外在事物加以分析，東方人則是內省，走向靜觀。²⁹禪宗的高度理想不是崇拜偶像或皈依佛祖，而是「佛就是我」、「明心見性」的超脫。高行健寫《生死界》，從無限小的個人到無限大的普遍生存意義，女人從旁觀察自己，得到一種心靈的淨化。但是生存的意義是什麼，高行健以禪宗——意在言外作結：人不是上帝，無法頓悟一切，但能夠明白煩惱之由，已是明智者。

對高行健而言，禪宗並非宗教，反而是一種獨特的感知和思維方式；禪超越精神狀態，既外看也內省，這也配合所倡導的中性演員和人稱轉換，以及戲劇的觀審作用。³⁰禪思想貫穿他的戲劇，除了本質性的啟示之外，他從禪宗身上獲得許多方法上的靈感，例如禪宗公案的非邏輯語言在意外的對話，這些都引發他去建立另一種戲劇觀。

（二）「無往」的真意

「無往」是禪宗的一個概念，「往」就是依附、執著與憑藉；「無往」非等同於「不往」，「不往」有對事物產生厭惡，所以離去的負面意義。「無往」卻是中性意義，可以無所不往、可以無往，也就是對於人生的一切都瞭解與接受。人一旦接受事實，明白人的本性，就可以「無往」。

慧能在《八月雪》宣講時引用《壇經》說：

²⁷ 【宋】嚴羽：《滄浪詩話》。嚴羽對詩的理論主張約有三項：崇盛唐，上溯漢魏；以禪喻詩，主妙悟；反對議論與用典。參見<http://ap6.pccu.edu.tw/Encyclopedia/data.asp?id=3737>

²⁸ 參見高行健。《生死界》（臺北市：聯合文學，2001），3-53，62-65。

²⁹ Jessica Yeung. *Ink Dances in Limbo: Gao Xingjian's Writings as Cultural Translation* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2008), 7-8.

³⁰ 參見高行健、方梓勳，《論戲劇》，15；高行健，《沒有主義》，8-17。

我此法門，立無念為宗，無相為體，無住為本。……無住者，為人本性……念念時中，於一切法上無住；一念若住，念念及住，名繫縛；於一切法上念念不往，即無縛也。³¹

「無住」是沒有所往，但又不逃避，也不執著，如此可以享有自在、解脫的懷抱，像飛鳥一樣，超越地上的繁瑣，靜觀眾生和大千世界而獨立不移，達到「無縛」，也就是自由的境界。

「無住」是一種手段，也是一種態度，為的是要對社會有一種澄明的審視，這種「無住」成為高行健藝術創作信念，他的「沒有主義」和「冷文學」都是從「無住」分支出來的。他的「沒有主義」不是虛無，不受任何主義的束縛，卻是積極靈活的，「於是，才天馬行空，來去自在，說有規矩就有規矩，說無則無，說有規矩也是自立規矩，說無便自我解脫」。³²這就是無住而無所不往的真諦。

（三）活在當下是禪狀態的最佳詮釋

高行健的戲劇作品中，《八月雪》是一部將「禪狀態」引入戲劇的作品，高行健認為所謂的「禪狀態」就是進入一個最直接感受狀態，³³禪不僅僅是一種宗教，它更是一種生活方式。

《八月雪》是以禪宗五祖弘忍傳法六祖慧能的著名公案為本，是高行健諸多戲劇中唯一真人實事的劇目；趙毅衡認為高行健發明了禪宗的戲劇美學，因為《八月雪》的主角慧能是此一美學的創作根源，³⁴而高行健的當下生命哲學雖然低調卻是切實，它提供實現人的尊嚴與價值的途徑。

許多虛妄的哲學都給予人們一個永恆的幻覺或天堂的許諾，但高行健在找尋永恆靈山的過程中，發現抽象、空洞的永恆沒有意義，只有在「此時此刻」當下的努力中，永恆才能獲得它的實在性。

在《一個人的聖經》提及：

你開始老啦，可並不想回到童年，你看樓下停車場上那些孩子吵吵嚷嚷，並不知道要幹什麼，青春固然可貴，等他們終於明白自己要幹什麼，也就老了。你不想再重新折騰一遍……可混沌的生命並沒有這份透明的意識與自覺，你由衷滿意此時此刻，由衷

³¹ 高行健，《八月雪》，76-77。

³² 高行健，《沒有主義》，1-6。

³³ 同上註，91。

³⁴ 趙毅衡。《高行健與中國實驗戲劇》（臺北市：爾雅出版公司，1999），235。

滿意這一切虛妄的孤獨，如此透徹，如秋水漣漣……。³⁵

這裡亦是強調「此時此刻」、「活在當下」的美好。

在《八月雪》，歌伎所唱：「一身倩影，一番記憶，一隻故事，潛在心底，只可憶而不可言說。無盡藏你，無盡藏我，行行復行行，有誰能解此中奧義？」³⁶這是個提問，但高行健很快藉著大禪師、歌伎、眾僧、眾俗人、作家、眾禪師、眾俗人，給觀賞者一個美好的解答：

此處不留人，人走場空，各自營生去吧！到彼岸都是大智慧，發平常心即是大慈悲！我等搬磚的搬磚，打掃的各自打掃！捉筆的弄墨，屠宰的握刀，無事品茶，有病才吃藥。……小兒哭，生下來了，老頭兒無聲無息，走了。明燈啪啪的開槍，隔岸砰砰放炮，死者都乖乖睜覺，活人要活得快活！……哪怕是泰山將傾，玉山不倒，煩惱端是人自找。莫道夜雨打芭蕉，輕車馳過也風蕭蕭。今夜與明朝，同樣，同樣，同樣，同樣美妙，還同樣美妙！³⁷

在上述《八月雪》的描述中，其實就是指向「活在當下」的生命意涵，當下哲學引導人們不依靠任何外在的勢力、要獨撐孤獨的生命，並在瞬間釋放自己的生命能量，這是貌似消極卻是最積極的生命作為。

這種當下哲學，從高行健的《一個人的聖經》也有提及：

你也不必再去塑造那個自我了，更不必再無中生有去找尋所謂對自我的認同，不如回到生命的，這活潑的當下。永恆的只有這當下，你感受你才存在，否則便渾然無知，就活在這當下，感受這深秋柔和的陽光吧！³⁸

高行健的當下哲學不同於一些哲學家「及時行樂」的頹廢哲學，頹廢哲學沒有瞬間感，沒有瞬間深入生命的深厚意義，當下哲學就是要把自己的精神狀態提高到超越現實層面的高思維角度，從自己所理解的絕對方式和絕對精神出發，來觀照現實與觀照自己。

這種活在當下的絕對方式，使高行健不屈從流俗成為勢利社會的奴隸，也不做自我情結的奴隸，什麼都無法阻擋他對自我表達和藝術的探求，他進入最高的自由狀態，穿越社會牢

³⁵ 高行健。《一個人的聖經》（臺北市：聯經出版公司，1999），438。

³⁶ 高行健，《八月雪》，75。

³⁷ 同上註，128-132。

³⁸ 高行健，《一個人的聖經》，437-438。

獄與自身牢獄，處於此一高精神維度上，是一種自由狀態，如劉再復所說「是一種可駕駛的瘋狂冷靜狀態，以是一種可熟練地把握文學法度的狀態」。³⁹

高行健丟棄傳統現實主義的方法，將現實描寫轉入另一層面，關鍵是高行健進入現實又從現實走出來，然後冷眼靜觀現實發生的一切；用走出歷史噩夢的眼光審視，引出對普通人性的真切認識和關懷，他的作品就不僅是現實的歷史見證，更是特定時代人們普遍性命運的悲劇展示。這樣的展示，無非是要闡述活在當下的重要與真切性。

三、戲劇是表演的藝術

高行健的戲劇觀強調劇作主要的是表演的藝術，所以有一種劇場性，一種公共的遊戲或儀式的性質，⁴⁰所以戲劇不是將現實生活再次表現出來為其目的，也不靠性格或觀念衝突來展現主題，他認為「凡包含動作或作為動作的延伸的過程，諸如變化、對比、發現與驚奇，都可以構成某種戲劇性」，⁴¹例如，在《對話與反詰》男人和女子在對話：

男人：你是一個傻丫頭。

女子：一個傻女人。

男人：也是個傻孩子。

女子：你配有孩子嗎？

（男人無言，捧住她頭端詳。）

女子：你有心思。別用這種眼光！（推開他）

男人：這眼光又怎麼了？

女子：你自己最清楚不過。

男人：（鬆開她）我弄不清楚的是你，無法知道你腦袋裡到底想的是什麼？

女子：這很重要嗎？⁴²

這裡男人的動作從端詳女子到鬆開她，這過程中，男人對女子的掌握從瞭解到模糊，他的認知有變化，相對於女子始終對他保持著不屑與冷漠，尤其女子所說「你配有孩子嗎？」，一語雙關，一面暗示男人不配擁有她，一面指的是他不配擁有婚姻和孩子，精采點出女子的高傲和冷淡。

另外，男人說女人是傻丫頭，女人說自己是傻女人，「丫頭」和「女人」，就是一種

³⁹ 劉再復，《高行健論》，63。

⁴⁰ 高行健，《要什麼樣的戲劇》，《彼岸》，130。

⁴¹ 同上註，127-128。

⁴² 高行健，《對話與反詰》，80。

「對比」，而整個對話的終結，觀賞者會發現女人並不傻（雖她認為自己是傻女人），反而男人才傻，根本摸不清女人的想法，但男人卻自以為是的說女人是傻丫頭，男人和女人的認知也是一種「對比」。這樣的對話給讀者無限的聯想，有「發現」，也有「驚奇」。

高行健以為只要能構成視覺和聽覺感受的過程，都具有某種戲劇性，其戲劇語言所需要的是回到語言的聽覺質感上，有強烈的傳導能力；在上段對白中，從男人與女人的肢體動作所產生的視覺，以及對話所產生的聽覺中，凸顯了人類相處與交談時的困境、烏托邦的虛無夢幻，此戲裡，道具和布景減到最低限度，觀眾不需要將重心放在欣賞美妙的布景或舞臺效果，因此，演員的表演形式與技巧就顯得相當重要。

（一）全能戲劇觀的開展

高行健的戲劇論最著名的是「全能戲劇觀」，此觀念源自中國傳統戲曲。中國傳統戲曲包含唱、念、做、打，演員要能說、能唱、能舞，有扮相、身段，中國戲曲就是全能戲曲的淵源，在西方的阿爾多（Antonin Artaud, 1896-1948）提出完全的戲劇，其實是受到東方戲劇的啟發，⁴³而高行健的全能戲劇，亦是受到阿爾多「完全的戲劇」而有之概念。高行健認為，中國現代戲劇喪失這些功夫是從西方引進的話劇（即現代戲劇）開始，因為西方話劇重視的是臺詞，但他認為現代戲劇經常成為某種思想的宣傳，或對社會問題的討論，這其實是他所撇棄的。⁴⁴

全能戲劇要由全能的演員來演，它既包含東方傳統的戲劇形式，又有西方戲劇話劇與歌劇的元素，最重要的概念是融合而非拼貼。高行健認為，戲劇家的革新與創造在於揭示人世間眾人尚未充分認識的層面，努力去找尋相應的方式，透過演員的表演呈現在舞臺上。⁴⁵

在《野人》裡，高行健結合話劇和傳統京劇的唱、念、做、打，還加上歌劇元素。在該劇中，〈薊草鑼鼓〉和〈陪十姐妹〉是真正民歌，有領唱和齊唱；〈黑暗傳〉是對亡靈的祭祀，使用高聲唱誦；〈驅旱魃〉的儺舞，是儀式也是舞蹈。⁴⁶

《彼岸》也是全能戲劇的代表，此劇是高行健為北京人民藝術劇院附設學員班寫的戲劇，排練不到1個月，還是被禁止，後來高行健在香港演藝學院讓30個年輕學生主演，不但有臺詞的功夫，也有翻騰滾打的高難度動作，充分發揮形體的表現力，讓表演藝術作為戲劇

⁴³ 阿爾多（Antonin Artaud）。《殘酷戲劇：戲劇及重影》，桂裕芳譯（北京市：中國戲劇出版社，2006），33-82。參考評審意見，增加阿爾多戲劇理論，他從東方戲劇中找到「空間的詩意」（a poetry in space），尤指他曾親眼見識過的峇里島儀式劇，這種「空間的詩意」融合了舞台上音樂、舞蹈、造型、啞劇、模擬、動作、聲調、建築、燈光及布景等要表達的眾多手段，這些手段亦為戲劇純粹的特點，將這些表達潛力聯繫起來，便恢復了戲劇的原始目的，恢復了戲劇的宗教和其形而上的色彩，使戲劇得與宇宙和諧。

⁴⁴ 高行健、方梓勳，《論戲劇》，25-26。

⁴⁵ 同上註，30。

⁴⁶ 高行健。《野人》（臺北市：聯合文學，2001），16-22，58-59，118-124，141-146。

這門藝術的根本。⁴⁷

(二) 人稱轉換的戲劇手法

瑞典文學院的新聞稿說高行健擅長靈活地運用人稱代名詞：「這手法來自他的戲劇創作，常常要求演員既進入角色又能從外部描述角色」，⁴⁸因此高行健期待戲劇演出者，要像中國戲曲那樣，僅用一招一式就能在舞臺時空中揮灑自如，穿插夢境的自由變化和怪誕的象徵語言。

中國演員其實還不是在演兩種戲（自己和人物），而是三種。演員必須經過讓自己變成中性的階段，既非飾演角色的那個人，也不是戲裡的人物。在上場前，他得在心理上和形體上將自己淨化，用高度集中意識來排除他對本身原有生活的記憶。這種過渡階段，高行健覺得非常重要，因為戲劇性就是從那裡生發出來。因此他認為演員所面對的是三種戲劇因素：演員本人、中性的演員（被西方戲劇所忽略），以及劇中人物。⁴⁹

所以高行健希望一個演員的表演以各種方式來展現如何經歷這三種階段，以及三者合一後，在演員和觀眾之間所建立起來一種活生生的交流，這也是為什麼他讓《生死界》的女主角用第三人稱來談自己，因此在《生死界》的尾聲，女人搖身一變進入中性狀態，對先前的演出做出批判，她的身分不再是戲裡的人物，而是走出戲中的世界，以中性演員身分來表達自己的意見。《對話與反話》的下半場，這對男女互相殺死對方，然後分別對著擱置在舞臺上自己的頭顱，男人用第二人稱「你」，女人用第三人稱「她」，從而構成一場「你」和「她」的對話。在《彼岸》最後一幕，演員都回歸日常生活，前面所發生的一切事，彷彿前世，演員甚至批判自己：「你苦苦的追求一個新的角色，……儘管血壓升高，心律不齊，……還是不顧醫生的告誡，還要上臺去表現表現，……為創造一個角色，把命豁出去」。《夜遊神》和《叩問死亡》，「你」這人稱的使用在全劇占很重的比例；《週末四重奏》更複雜，劇中四個人物都各自可以使用三個不同人稱來對話，人稱運用到達極致。⁵⁰

高行健從距離入門，讓演員不再盲目投入他所飾演的角色，在進出角色之間，重新建立演員作為敘述者的作用，產生新穎的戲劇演法，有別於寫實主義的戲劇結構。因高行健認為人稱是意識的起點，而意識又離不開語言，換句話說，意識是語言的表述；語言的表述又離不開主語，即誰在表述。所有的語言都有三個人稱，即「你」、「我」、「他」

⁴⁷ 參見高行健、方梓勳，《論戲劇》，48；高行健，《沒有主義》，249-255。

⁴⁸ “The Nobel Prize for Literature 2000 Gao Xingjian,” *The Swedish Academy*, 12 October 2000.

⁴⁹ 高行健，《高行健戲劇六種》（臺北市：帝教出版社，1995），58。

⁵⁰ 參見高行健，《生死界》，63-65；高行健，《對話與反話》，85-89，98-121；高行健，《彼岸》，125；高行健，《夜遊神》（臺北市：聯合文學，2001），27-28，33-41，61-70，78-92，97-103；高行健，《叩問死亡》（臺北市：聯經出版公司，2004），8-48；高行健，《週末四重奏》，36-40，52-55，61-68，72-74，82-84，96-98。

（「她」），同一個主語的這三個不同人稱，便構成三個不同視角，從而形成一種座標系，這敘述者的意識才可能確認。其中，第一人稱「我」是主觀的出發點，第二人稱「你」是我交流的對象，第三人稱「他」出現時，這「我」已經客觀化，成為評論或敘述的對象。演員在表演時，使用不同人稱會產生不同心理狀態，因而與同他扮演的人物建立不同的關係。⁵¹

（三）重視演員的表現

高行健的戲劇創作中，他不是那樣重視舞臺設備、道具、服飾的齊全，但他非常重視演員的表現。例如《彼岸》：

（走動，略微提高聲音）再說，還得時常強打精神去演那些自己並不喜歡而被派定的角色。而一個好的演員，得克服自己的情緒，也能扮演那些遠離自己的角色。

（轉身）我要活的，不要死的。

（轉身，站住。）但是，你不是那個買姑娘討老婆的龐太監。

（又走動著）這《胡笳十八拍》，我看，最要緊的，還在有情感，有思想。

這詩裡頭包含有滅神論的見解啦。

（興奮起來，口若懸河）你就是你，又不是你自己。你用自己的良知、品格同觀眾交換對角色的認識，說的是在舞臺表演的空檔，你抓住那瞬間，向觀眾開窗。有時候，這窗戶還嫌太小，你得打開一扇門。

（作開門狀，跨過門檻當中，深深彎腰鞠躬）是，老爺。（眼睛卻骨碌直轉）⁵²

在上段的演員自白中，觀賞者能體會到演員之所以為演員的使命感和偉大性。高行健認為「當今劇場耗資昂貴的設計與其說是為戲服務，不如說是造型藝術在劇場裡展覽，我寧可回到相對質樸的舞臺，去尋求表演的張力。」⁵³這樣的表演張力是靠演員的表情、身段、語言來凝聚的。

1. 道具布景簡化的真意

現代劇場由於時代進步、設備新穎，因此充滿先進的聲、光、色、物，但高行健卻主張「以演員的表演來重新肯定戲劇固有的假定性，道具和布景減到最低限度，並且不將製造環境的真實感作為最高任務。」⁵⁴根據其觀點，得知聲、光、色、物的運用只有成為表演的依據和延伸才有意義，不可少的道具和布景，也必須透過表演，使之活絡起來。例如《逃

⁵¹ 高行健、方梓勳，《論戲劇》，10，78-80。

⁵² 高行健，《彼岸》，110。

⁵³ 高行健，《我的戲劇我的鑰匙》，《逃亡》，137。

⁵⁴ 同上註。

亡》：

中年人：（用打火機照亮）這是個倉庫？

青年人：鬼知道什麼地方？

中年人：（巡視）一個梯子，腳手架還是絞架？

青年人：活像個地獄。

中年人：這後面可以藏人，總比那燈光通明的屠宰場強。就你一個人逃出來？⁵⁵

打火機在這裡的用處是照明，其實也暗示這裡一片幽暗，因為發生大屠殺，所以有人逃到這裡藏匿，這裡雖黑暗，但總比在明亮處被殺來得強。透過演員的自嘲，讓觀賞者體會逃亡者的無奈。高行健要求演員在演這齣戲時，要有著古希臘命運悲劇的那種格調和儀式的莊嚴。

2. 無關劇情之人物作為背景的用意

在高行健的作品中，有時會使用無關劇情的人物作為背景，以加強他要表達的主題，例如《對話與反詰》中的老和尚，在男人與女子的對話中，經常不發一言的做著某些動作：「和尚彈指點水完畢，弓身將鉢中剩水就地作潑灑狀，斗手提袖，下」⁵⁶、「和尚脫去架袋，一身短打，一個騰空翻，上，屏息，凝神，站樁」⁵⁷、「靜場。和尚再度企圖單手倒立」⁵⁸本劇男女對話，借鑑中國禪宗公案問答方式，不是要發揚佛法，而是陳明男女論點的差異性，以和尚作為布景，無非要指出旁觀者清的見解。另外，在《冥城》也有異曲同工之妙：

莊妻：（一驚，手卻並未抽回）喔！

莊周：（牽其妻手，看）好一雙纖纖素手——

莊妻：（另一手遮面）女人的手公子又不是沒有見過——

女人們：（轉身，唱）女人啊女人

女人啊女人

啊……你好糊塗

你好不幸

女人啊女人……

⁵⁵ 高行健，《逃亡》，21。

⁵⁶ 高行健，《對話與反詰》，11。

⁵⁷ 同上註，34。

⁵⁸ 同上註，37。

(女人們下。莊妻抽手，雙手掩面。) ⁵⁹

這裡是莊周戲其妻，女人們只是旁襯、布景，但女人們的唱聲，說出此劇的主題，一齣儀式興味濃厚的諷世劇。劇情發展最末，莊妻自殺，而死後繼續承受悲憤與苦刑。高行健其實是同情莊妻，但在戲劇裡，他卻是藉著眾人嘲弄、鄙視莊妻，來諷刺世人對女人求愛的苛責。

3. 演員必須與觀眾進行戲劇交流

高行健認為戲劇要有戲劇性，然後要有劇場性，劇場裡要有臺上和臺下的交流；戲劇是面對觀眾演出的，臺詞也是念給觀眾聽的，戲劇的目的是為了和觀眾溝通。⁶⁰觀眾其實無所不在，演員總是在眾目睽睽下演出的，演員必須有這樣的意識，才會注意與觀眾的交流；若演員忽略觀眾的存在，只會把自己禁閉在那堵透明的牆背後，所以演員必須與觀眾進行交流，也許是對觀眾說出自己心裡的話，也許是說出觀眾心裡的話。

例如在〈獨白〉：

(舞臺上全暗，只留下這個光圈。演員進入光圈，在裡面轉了一圈，重新面對觀眾，現出一副困惑的樣子，語調也變得遲疑了。)

我不知道，你們之中，哪位，有沒有這樣的體會？夜裡睡著睡著，突然醒來，渾身盜汗，心慌得不行，就再也不能入睡。⁶¹

在上段的敘述是演員對觀眾說出心裡的話，讓觀眾進入與演員心理層面的交流。

《生死界》最後那一大段臺詞，⁶²其實是演員面對觀眾說的，對人物的心境從旁加以評說；《八月雪》大幕拉開前，用中國傳統戲曲的自報家門，開場白把人物身世做個交代，也是說給觀眾聽的；⁶³《山海經傳》裡說唱藝人的許多臺詞，更是說給觀眾聽的。⁶⁴

高行健重視演員與觀眾的交流，主要有兩個目的：其一是要建立劇場性，向觀眾宣示這就是演戲，就像從前街頭藝人耍猴把戲，把觀眾吸引過來，在《冥城》中，演員進入角色之前，對觀眾說「此生，莊周是也」，⁶⁵以及《山海經傳》裡的說唱藝人都是為了確認劇場性；其二是高行健不要觀眾身處暗中、忘掉自己、去認同人物並體驗人物感受，反而要以觀

⁵⁹ 高行健。《冥城》（臺北市：聯合文學，2001），29。

⁶⁰ 高行健、方梓勳。《論戲劇》，56。

⁶¹ 高行健。〈獨白〉，《彼岸》，114。

⁶² 高行健。《生死界》，63-64。

⁶³ 高行健。《八月雪》，3。

⁶⁴ 高行健。《山海經傳》，16-24。

⁶⁵ 高行健。《冥城》，14。

眾的眼光來品評劇中人物，同時又欣賞演員的表演。⁶⁶

演員則要以中性演員的身分，在演出過程中不時跳出所扮演人物角色的處境，和觀眾溝通，讓觀眾品評演員的技藝，演員自己也需要有充裕的內心空間來審視自己的演出。

四、戲劇具有普世性的生命關懷

劉再復說：「高行健無論是在小說、戲劇還是理論中，都一再告訴人們：人要抓住生命的瞬間，盡情地活在當下，別落進他造與自造的各種幻象、幻覺與空想中，逃離這一切便是自由」。⁶⁷所以高行健與許多西方作家一樣，極其強調個體生命價值，永恆只有具體落實到個人、落實到當下，才是真實的存在，換言之，只有活在當下，生命才能回到它的本質和本源。

（一）人類對於生命的懷疑

高行健的戲劇具有普世性的生命關懷，在其作品中，有時也道出人類對其存在價值與意義的懷疑，以至於徘徊無助，如《彼岸》：「我過不去了。我們沒法——我們必須到達。可，這又為的什麼？為那固執的願望，彼岸，彼岸。」⁶⁸以及「到彼岸去幹什麼？真不明白。是的，為什麼要去彼岸？彼岸就是彼岸，你永遠也無法到達。但你還是要去，要去看個究竟。我什麼也看不見。」⁶⁹

在《逃亡》中提及：「你總被水草纏繞，這夢我已做了多少年了，那幽黑的死水，腳下又總是水草，你總也走不出這一片泥沼……」⁷⁰正說出人們的悲劇，一直困在某一種景況中出不來，但高行健也試著給人們指出人生的簡單方向，如《山海經傳》，說唱藝人的結語：「神話歸神話到此為止，往後該是帝王的世紀。做田的便乖乖種田，做媒拉繯儘管做媒拉繯。讀書人可就難說，要不舞文弄墨兩袖清風，要不扶搖直上高官厚祿，唯獨苦了那張豆腐、李豆腐，夜夜左思右想翻來覆去千萬遍，明朝依舊賣豆腐。」⁷¹所以高行健很銳利地看透人生實際面，活在當下，是一種生命態度。在《車站》結尾，他寫下這樣一段文字：「舞臺中央光線轉亮。演員都已回到各自的角色中。沉默的人的音樂變成詼諧的進行曲。」⁷²與此不謀而合。

⁶⁶ 高行健，《山海經傳》，14。

⁶⁷ 劉再復，《高行健論》，68。

⁶⁸ 高行健，《彼岸》，21。

⁶⁹ 同上註。

⁷⁰ 高行健，《逃亡》，67。

⁷¹ 高行健，《山海經傳》，155。

⁷² 高行健，《車站》，116。

(二) 給觀眾洞察力以照亮自己

高行健說：「戲劇，毋寧說給觀眾一種洞察力，讓觀眾自己照亮自己。未來的戲劇對劇場性和戲劇性的追求無非是提供某種感知的方式，藉此達到某種境界，讓直覺和悟性得以透視人靈魂中的幽明之處。」⁷³一切意義與精神價值的創造，就在於打開心房、捕捉瞬間而又深入瞬間。例如《彼岸》：

人：同我說話的這人是誰？

影子：是你影子，你出聲的思想——

人：你總跟隨我——

影子：在你迷失了你自己的時候——

人：你就來提醒我，讓我加倍煩惱——

影子：你喪魂落魄大概在找尋什麼？

人：你點醒了我！我確實丟失了，就不知道在哪裡可以找到？

影子：（挖苦）要找尋的是什麼，恐怕你也不知道？

人：好像是——大家不也都在找？⁷⁴

人和影子的對話所討論的主題，就是人們常自語的問題，讀者在此段對話中，的確也跟著主角來透視自己、辨明靈魂的幽明之處。

在《週末四重奏》，高行健藉達所言：「你命中注定，永遠是個異鄉人，沒有故鄉，沒有祖國，沒有眷戀，沒有家小，沒有累贅，只交稅。」⁷⁵說出人在世間的蒼茫。這是他很常討論的議題，這其實也在說他自己，永遠是個異鄉人，他後半人生僑居法國，他的祖國封鎖他在北京的住處。

對筆者而言，從某一角度來看也是如此，我們總是忙東忙西，不停地從某一處到另一處生活、旅遊、洽公，每一個地方都不曾久留過，那何處是我們的故鄉？即使結婚、有小孩了，但孩子長大也是過他們自己的人生，與我們的關係也疏離了，我們最後也是孑然一身。

(三) 藉由戲劇解讀並思索人生

大體而言，只要在舞臺上或劇場裡，實現一個流動的過程，像音樂般行雲流水，或是瞬息變化，出現各種不同的景象和意念，如同電影畫面的剪輯，只要能構成視覺和聽覺感受的

⁷³ 高行健，〈我的戲劇我的鑰匙〉，《逃亡》，125。

⁷⁴ 高行健，《彼岸》，72。

⁷⁵ 高行健，《週末四重奏》，61。

過程，高行健認為都具有某種戲劇性。例如《彼岸》，在這戲劇裡，它是一齣抽象劇，從一根繩子的變化開始，慢慢進入形式上思考的層次；高行健建議此劇除了幾樣簡單道具外，連布景也不需要，要讓觀眾聚焦於演員的表現和語言的力量：

到彼岸！
那彼岸誰也看不見。
拉緊，一個跟一個。
那兒的水綠深深……
噢，一下子漫過了腰！
頭都暈了。
閉上眼睛。
往前看，大家往前看，都看前面！
都看那彼岸。⁷⁶

在這段戲劇對白中，當繩子變為河流，彼岸也成為演員一心想到達的一個目標，只是彼岸是什麼？非得到達嗎？其實也是暗示在人生命中，每個人和別人都是命運共同體，如同愛因斯坦所說「我們每個人都是短暫的過客……，因為命運的絲帶把我們眾人都連結在一起，我們不由自主的向著一個茫然的未來前進。」⁷⁷

1. 人生在於解除困境

在生命前進的過程中，的確面臨著許多數不清的難題，常常一面依循前人的寶貴經驗，一面慢慢摸索，直到方向清晰，豁然開朗，例如《彼岸》也是描繪出如此情況：

我怎麼就看不見？
我們會淹死的。
那就去餵魚。
要死，大家得死在一起……
我過不去了，我肯定過不去。
彼岸在那兒呀？
它若明若暗。
彼岸有燈光嗎？

⁷⁶ 高行健，《彼岸》，19。

⁷⁷ 國立編譯館。《國文三》（臺北市：國立編譯館，1967），47。

彼岸有花，彼岸是一個花的世界。
不要作詩！我站不住了。
我怕我到不了，不要丟棄我。
你感覺到了嗎？我們在河中漂。
就像一串軟木塞子。
又像是水草。⁷⁸

支持人們往前與活著的目標是什麼，相信每個人都有不同的解釋，只是在遇到挫折時，該如何說服自己往前，除了別人的明光，每個人深處雖然有懷疑，但因為有一些微弱的、真實的聲音，使我們似乎有一點的力量前進：

到彼岸去幹什麼？真不明白。
是的，為什麼要去彼岸？
彼岸就是彼岸，你永遠也無法到達。
但你還是要去，要去看個究竟。
我什麼也看不見。
沒有綠洲，沒有燈光。
在幽冥之中。
是這樣的……
不，我過不去了。
我們沒法——
我們必須到達。
可，這又為的什麼？
為那固執的願望，彼岸，彼岸。
不，我過不去，我要回家！
……都回不去了。
回不去了。⁷⁹

在疑惑中往前時，有時覺得想要放棄，不想越過那個攔阻，甚至想放棄夢想時，卻又發現不能停手……在彷彿沒有出路的人生旅程中，我們不能放棄，只能硬著頭皮繼續緩緩前

⁷⁸ 高行健，《彼岸》，20。

⁷⁹ 同上註，21。

行：

啊——！

誰？

不知道。

（寂靜，只有汨汨的流水聲）

有誰叫了一聲？你們聽見嗎？

你們肯定都聽見了，可你們誰都不回答。

（寂靜）

這是一條死水，有的只是遺忘。⁸⁰

在一群演員不斷且三三兩兩的對話中，演員們瞬間的意念不斷衝擊觀賞者，觀賞者腦海很快出現一幕幕景象，也開始思索關於生命追尋的意義，探索他在這齣戲裡的暗示，指出我們需要探討生命存在的本質和價值性。

2. 人生是透過荒誕來體悟生命

高行健認為荒誕和非邏輯是理性的產物，是用來創造一種抽象化現代藝術形象的有力工具，它們本身並不是藝術創作的目的；但如果盲目追求荒誕，一味崇尚非邏輯的方法，將兩者作為一種新的藝術宗教來膜拜，聽任下意識的擺布，不知其所云，則是不可取的。⁸¹所以高行健的戲劇創作中，雖有時給人荒誕和非邏輯的感受，卻有其背後的目的，主要是為了強化戲劇效果。

例如《叩問死亡》，說到一個人莫名其妙被關進當代藝術博物館中，像關在櫥窗裡的蒼蠅，高行健認為這是一種黑色喜劇；⁸²《叩問死亡》是2000年寫的，寫在這新世紀來臨之前，當時全球化熱火朝天，作為一個藝術家，在這無邊際的市場炒作的掌控之下，如何維護創作和自由審美的價值？全球化帶來的不僅是當代藝術的危機，人的價值和尊嚴何在？渺小的個人無法抵禦這盲目的利潤法則。這一個人被關進當代藝術博物館中，坐以待斃，是一個黑色玩笑，可是不那麼好笑，讀者反而會覺得憂心，這黑色荒誕正是我們周遭經常出現的景況。

貝克特（Samuel Beckett）《等待果陀》裡的果陀是個抽象概念，兩個類似流浪漢的人物近乎於象徵，有哲學思辨的意味；⁸³而高行健認為自己的戲中荒誕處境，不論是《車站》還

⁸⁰ 同上註，22。

⁸¹ 高行健。《現代小說技巧初探》（廣州市：花城出版社，1981），32。

⁸² 參見高行健，《叩問死亡》，3-7。

⁸³ 高行健、方梓勳，《論戲劇》，116。

是《叩問死亡》，人物和環境都取自現實生活，荒誕的是這現實的世界，不是出於哲學的思辨。⁸⁴

面對如此荒誕的現實，人類沒有力量對抗，戲劇也只能呈現這樣的荒誕，喚醒人們的意識，也就是觀眾必須看出劇中人處境和行為的可笑，還需要昇華成諒解和寬容，這種超越就是黑色喜劇的主要目的。

五、強調戲劇語言的迷人之處

高行健認為戲劇有戲劇的語言，它透過聲音喚起觀眾的聯想和感受。所以他說：「我的戲固然也玩弄語言，首先是聲響的遊戲而非詞義的遊戲」。⁸⁵例如《山海經傳》：「十金烏：（唱）哥兒們個個天之驕子，沒那許多小家子敗氣，活就得活得自在，玩嘛得玩得痛快，得兒駕！哈哈——哈哈（駕龍車馳下）」⁸⁶在這裡的「得兒駕！哈哈——哈哈」沒有特別的意思，只是表現出駕龍車的快樂，觀賞者一聽，馬上領略其意。

在《山海經傳》：

魅：（瘋笑）咯咯咯咯咯……

夸父：（舉手障目）好生障眼，氣死我也！

魅：（瘋笑）咯咯咯咯咯……（在夸父身前身後周旋）⁸⁷

這裡亦是表現魅的通天魔力，讓夸父束手無策。「（瘋笑）咯咯咯咯咯……」只是表現她的笑聲，表面是「聲響的遊戲」，但其實是有聲的另一種語言，表達出魅的得意洋洋。⁸⁸

（一）改變句子結構以營造情境

高行健說他有時會故意破壞漢語的句法，發明一些古怪的句子結構，⁸⁹但觀賞者能憑聽覺捕捉到某種感受，而這些句法仍符合漢語結構，不是西方語言的翻譯體。例如《冥城》：

眾母夜叉：（唱）古怪來真古怪，

此間原是個鬼世界。

黑白無常：（唱）你耍我來我耍你，

⁸⁴ 同上註，118。

⁸⁵ 高行健，〈我的戲劇我的鑰匙〉，《逃亡》，130。

⁸⁶ 高行健，《山海經傳》，35。

⁸⁷ 同上註，113。

⁸⁸ 根據評審意見修改。

⁸⁹ 高行健，〈我的戲劇我的鑰匙〉，《逃亡》，130。

眾母夜叉：（唱）浪裡個浪，浪裡個浪，
 黑白無常：（唱）做鬼也在做遊戲，
 眾母夜叉：（唱）浪裡個浪裡個浪裡個浪。⁹⁰

「古怪來真古怪」、「浪裡個浪，浪裡個浪」、「浪裡個浪裡個浪裡個浪」雖然都讓觀賞者不知其意，但觀賞者卻能憑聽覺捕捉到某種感受，也就是眾母夜叉和黑白無常是以冷眼看人間的態度在討論莊妻受罰的景況。高行健故意創作古怪語法，卻增添此戲的活潑與生動性，其實很像元雜劇的語助詞。⁹¹

《彼岸》的結尾，演員們那些毫不相干的話：「他給我們講了一個童話。我夢見我肚子上長個象牙，嚇死我了！你想過嗎？你想不想變成一隻鳥兒？福克納。我喜歡愛米麗的玫瑰。……」⁹²各說各的，沒有完整的句子結構，塑造出一種日常生活的瑣碎感，顯示出都市人際間的冷漠。

《叩問死亡》結束在那主說：「總算完蛋了！」⁹³這句子結構不完整，沒有詩意，但在黑色鬧劇的情境渲染下，如同悲劇一樣，對現實人生有了淨化功能，顯示出那主極度的絕望情境。

劇中臺詞有時看來甚至毫無意義，可是在高行健特定的安排之下，和戲劇主角人物的心境形成對比，就傳達出一種意境，例如，《對話與反詰》裡，男人和女人那段冬天和茶壺的對話，⁹⁴以及兩人反覆討論不停的「一條裂痕」⁹⁵，讓觀賞者能進入演員那種荒謬的詩意情景中。

（二）重覆念誦句子以增強觀點

在某些時候，高行健喜歡以重覆性句子來說明劇情，企圖以字數增減的排列方式來加強他的敘事觀點。例如《冥城》：

男人們：（唱）那是一個古老古老古老古老的時代，
 那是一個古老古老古老的時代，
 那是一個古老古老的時代，
 那是一個古老的時代，

⁹⁰ 高行健，《冥城》，78。

⁹¹ 根據評審意見修改。

⁹² 高行健，《彼岸》，91。

⁹³ 高行健，《叩問死亡》，53。

⁹⁴ 高行健，《對話與反詰》，116-118。

⁹⁵ 同上註，118-121。

女人們：（唱）一個陳舊又陳舊陳舊又陳舊又陳舊的故事，
一個陳舊又陳舊又陳舊又陳舊的故事，
一個陳舊又陳舊陳舊陳舊的故事，
一個陳舊又陳舊陳舊的故事。⁹⁶

他只需要說出「那是一個古老的時代，一個陳舊的故事」。可是這樣的重複性，增加戲劇的張力，加強故事的荒誕不經。在《週末四重奏》，劇中人物對話一直出現「陽光和煦」，高行健其實要表達出劇中人物的閒適與從容。⁹⁷

高行健認為不能重視戲劇表現形式便犧牲語言的藝術性，他說：「戲劇中的語言不同於一般的文學語言之處，在於它是一種有聲的語言，一種更符合語言本性的語言。」⁹⁸戲劇語言所需要的是回到語言的聽覺質感上，有強烈的傳導能力，便於直接交流且毫不費解。例如《週末四重奏》：

西西：這房子早就沒影了。
安：塔可夫斯基的兒子，
達：也叫塔可夫斯基。
安：每天早晨吃早飯
達：咖啡沒加糖。

西西：太陽還照在草地上，
老貝：沒那麼淒涼。
西西：太平洋上有個島，
安：也還演奏四重奏，
老貝：一個左撇子，

達：還就沉不了。
安：當戰爭爆發，
達：茶總是苦的，
西西：莫札特不死，
老貝：也有甜茶。

⁹⁶ 高行健，《冥城》，87。

⁹⁷ 參見高行健，《週末四重奏》，5，7，11。

⁹⁸ 高行健，《高行健戲劇集》（北京市：群眾出版社，1985），3。

達：一個言而不寫的寓言，
 西西：公雞都不下蛋，
 老貝：言而不寫。
 安：寫而不言。⁹⁹

這是劇終前的人物對話，對話的內容沒有緊密關聯性，卻有些押韻句子，表達一種人生常態，觀賞者很容易在輕鬆詼諧的對白中，感受到人物流露一種對生命認同的慵懶。

《週末四重奏》中四個人物其實是代表四種觀點，同一人物在獨白、對白、三重、四重對話時，高行健要求演員必須確立自己角色以及他人角色的態度，此劇因為現實與想像、回憶與夢境、思考與陳述不斷轉換，所以高行健認為舞臺設計不宜採用實景。

參、影響高行健創作的生命經驗

以下介紹影響高行健生命歷程的重要事件。

一、「清除精神汙染運動」的傷害

清除精神汙染是中國共產黨的保守派人士於1980年代初發起的極左運動，主要目的是抵制以下行為：在社會主義中出現異化現象、倡導人道主義、接受非馬克思之經濟理論、提倡藝術美學的自由主義傾向。清除精神汙染的活動主要是以審查制度的批評及執行為主，清除所謂精神汙染的作法都是以內容審查後不予發表或不予演出的方式進行，因此稿件是否能刪改通過審查發表，成為清除精神汙染的主要工作。有些知識份子主張取消審查制度，被視為是鼓勵不當的精神汙染。

《車站》是一部無場次多聲部的戲劇，故事背景是一個郊區公共汽車站，星期六下午時，許多人來此等車進城，為排隊秩序鬧了不少糾紛，但幾次有車經過都不停下讓他們坐車。後來人們才驚覺已經等了1年多，夜來了，雨雪來了，他們才明白此站早已取消，卻捨不得彼此而等下去。有一個沉默的人早就離開車站，步行進城，也許早就到達目的地。最終大家看清楚實際景況，還是決定離開。¹⁰⁰

這部戲劇有極深的思想蘊藏其中，有多種的解讀方式，但中國當局偏偏要認為高行健有反共黨的毒害思想，以「清除精神汙染運動」為由，攻擊該作品為中共建國之後最有毒害的戲劇，馬上遭到禁演。1983年高行健因這部戲受到許多的攻擊與批判，在「清除精神汙染運動」中受到強烈責難，不得發表作品近1年之久，這對一個熱愛戲劇創作的人是一個殘酷的打擊，而此時的他，雖不贊同共黨思想，但外在表現還是合乎所謂的中規中矩的黨員身分，卻被無情地批

⁹⁹ 高行健，《週末四重奏》，118-119。

¹⁰⁰ 參見高行健，《車站》，10-11、18-20、34-36、56-58、69-70、72-75。

判與謾罵，內心的苦悶可想而知。¹⁰¹

高行健不敢表達出內心對黨的失望和疑惑，不免思索黨對歷史的詮釋究竟抱持怎樣的態度。歷史的傷痕無法遺忘，他無法認同中共政府單位對歷史模糊的交代，多年之後，只有藉著《一個人的聖經》抒發內心對文化大革命（後稱文革）以及後續政治領導作風的困惑：「譬如這『文革』距今才30多年，黨代會的官方版本改來改去，從毛的『九大』版本到鄧小平的『三中全會』版本每次大變樣且不去說，何況現今又明令禁止不許追究。」¹⁰²以及其他人的陳述：「民間修史也各不相同，是老紅衛兵大年的文革史？是造反派大李的文革史？下臺的書記吳濤同志的回憶錄？……還是那抽象的人民的苦難史？而人民有歷史嗎？」¹⁰³於是高行健決定別去寫什麼歷史，只回顧個人的經驗，告訴自己：「你早就應該逃離這鬥獸場，不是你能玩的遊戲，你的天地只在紙筆之間，不當人手中的工具，只自言自語。」¹⁰⁴所以高行健成為一個沒有主義的人，不再受任何主義的戲弄，成為旁觀者，活在社會邊緣，雖然難免會有某些觀點，但是不去追求意義，就「感受這存在，對這存在且加以一番關照」。¹⁰⁵此時他做身體健康檢查，當時誤診為肺癌，因而於長江流域漫遊，行程達15,000公里，後來將感想與遊歷所得寫為《野人》這部作品。

高行健在2000年獲獎後接受訪問說：「我不是政治家，我不搞政治，但我會批評中共的政策。……我之所以選擇流亡，也只是為了可以不受限制地自由表達我的看法。我不跟大陸的任何人聯繫。我已經切斷了所有的聯繫，這樣我才能夠自由發言而不致危及家人和所有跟我親近的人。」這段話裡面包含了很深的「人非人」的悲哀。有人說，他真正的成功，在於不停地用嚴肅的文學創作，賦予「流亡」以意義，由此可知共黨政權的毒害，使得他不論在身體或精神上一直在「流亡」。

二、文革的潛在精神傷害

在文革中，高行健的精神層面受到威脅，所以他在1966年燒掉大量文稿，在《一個人的聖經》裡，描寫到紅衛兵如何查抄譚信仁的反動罪證，¹⁰⁶他心有餘悸，於是

紅衛兵們走了，他望著一屋子挖開的磚塊和泥土，心想到等災難也這樣落到自己頭上就晚了，這才下決心，把那些稿子和日記付之一炬，終於埋葬了他的詩情，童年的記

¹⁰¹ 高行健，〈隔日黃花〉，《車站》，121-137。

¹⁰² 高行健，《一個人的聖經》，155。

¹⁰³ 同上註，155。

¹⁰⁴ 同上註，156。

¹⁰⁵ 同上註，409。

¹⁰⁶ 同上註，76-80。

憶，青少年的自戀、幻想和當作家的夢。¹⁰⁷

這樣的燒毀文件，其實也在宣告他心如死灰、不再有夢，哀大莫於心死的悲傷在他身上明顯可見。

在該書中也詳細敘述如何仔細且小心翼翼地燒毀文稿：

他鎖上房門，掀開窗簾一角，見院裡鄰居家燈光全熄了，放下簾子，再仔細查看窗戶別漏一點縫隙，這才打開煤爐。……開始燒他那一疊疊的稿子……等焦黑的紙片燃透成白灰，再鏟進水桶裡，和成泥，不容一點沒燒盡的黑紙屑漂流在外。¹⁰⁸……接連幾天，從深夜到將近天亮，他面對爐火，眼烤得通紅，白天還得強打精神，應付每天都可能出現的危機。¹⁰⁹

這樣鉅細靡遺的書寫，無非藉著寫作批露當時內心的憂懼和謹慎。

再看下段的描述：

他焚燒那些手稿和日記之前，目睹一群紅衛兵把一個老太婆活活打死……都是十五、六歲的中學生，用軍用皮帶抽打一個在地上爬的老女人，……已經爬不動了，但還在嚎叫……皮帶的銅頭打在一叢花白亂麻般的頭上……這老女人便雙手抱頭，滾倒在地，血從手指縫裡流了出來，竟叫不出聲了。¹¹⁰

在這樣血淋淋的描述中，高行健對紅衛兵的惡行，無疑是做嚴厲的控訴。

《絕對信號》中的列車或多或少象徵——單向前進的、經過阻礙、奔向美好終極的社會歷史進程；這也暗示高行健青年時期，對共產黨仍有一些期待和質疑。到了《對話與反詰》，高行健採用的上下兩場的戲劇結構，卻不是把下場作為上場的發展，反而讓下場成了上場的「亡靈」，一次歷史經歷暴力之後的追憶和失憶，這是共黨殺戮後人們內心失衡的返照。這次的歷史不再是集體的、民族的歷史，而是一次男女間的邂逅，以及非理性的誘惑和殺戮。而這次卻失去了反思歷史的理性，情節發展變得不可拯救，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

¹⁰⁷ 同上註，80。

¹⁰⁸ 同上註，71。

¹⁰⁹ 同上註，73。

¹¹⁰ 同上註，72。

公案的方式解構這對男女的種種行為。¹¹¹

三、妻子向上級告發他的情愛傷害

筆者以為高行健在《對話與反詰》中，之所以建構男女非理性的誘惑和殺戮關係，要回到《一個人的聖經》這部自傳色彩濃厚的小說來解讀，最令筆者震撼的，是他妻子指責他的政治立場，要向上級告發，最終離他而去。劉再復以為《一個人的聖經》的性愛描述源於雙方總在現實與幻想間擺脫不了政治的迫害。而此對女人的不信任感，使得高行健筆下的女人總是無常易變的。

在高行健的戲劇中，理性的神話遭到了質疑：每個人的欲望都變得沒有方向、充滿矛盾、不可捉摸。在《對話與反詰》和《夜遊神》，男女之間的情欲或殺戮衝動完全是隨機的、缺乏情感邏輯的。高行健展示的是理性神話的破滅，讓初始欲望回到一種混沌的和駁雜的境遇裡，他卻使用佛教禪宗的公案來做對應。

高行健在共產主義下生活近半世紀之久，雖然筆者認為他厭惡共產主義的蠻橫與專制，但不可否認的，他又受其影響，筆者同意楊小濱說法，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。¹¹²具體的、活生生的人消失了，這也許就是高行健潛意識裡認為當代社會的特徵，卻是高行健所厭惡的。他的創作觀強調個人意識的主宰性，但他又必須對現實情況加以批判，於是在他的作品中，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之個體性的生存境遇。

楊小濱認為《週末四重奏》沒有以上所述特質，¹¹³但筆者認為《週末四重奏》其實也包含其中，因為四個人物：老貝、安、西西、達，雖然分別是年老與青春的男女兩對，代表不同性別與世代，發出的話語也關注不同的重點，且本劇目的即在展現至少四種不同的世界觀；但從其行為表現與之間夾雜的曖昧對話，老貝、安、達、西西四個人物，其實也可以概略分為男人、女人、旅客、妓女。如下所示：

老貝：你下樓來人上樓，上要是天堂，下要是地獄，倒也不壞。

怕就怕什麼也沒有，一片虛無。

安：她是條僵死的魚，光滑而冰冷。

每一面白睜一隻圓眼，亮晶晶卻什麼也不見。

¹¹¹ 楊小濱。〈非政治的政治性：論高行健戲劇的斷想〉，http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/issue/articles/062_001117.pdf

¹¹² 同上註。

¹¹³ 同上註。

西西：她是本打開的書，你們想讀就讀。

她是個黑洞，連自己也一起吞沒。

達：你想女人，女人還就來了。¹¹⁴

老貝表徵男人，安表徵女人，西西表徵妓女，達表徵旅客。上段例子中，每個人說的話，就是代表自己的身分和想法。或許比較難定位西西和達的表徵，若看下列敘述，應該能瞭解筆者觀點。在劇中，西西後來意識到別人將她當成婊子，生氣得想離開，所以向達抱怨說：「我沒有什麼要同你說的，你同她說去。你們都有文化，有教養。我只是個婊子，路上撿來的！在你們眼裡，就是這樣。我馬上走！」¹¹⁵高行健藉達所言：「你命中注定，永遠是個異鄉人，沒有故鄉，沒有祖國，沒有眷戀，沒有家小，沒有累贅，只交稅。」¹¹⁶《週末四重奏》證明達是個旅客。

當《絕對信號》「小號」和「蜜蜂」到了《對話與反詰》中被稱作「男人」和「女子」時，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。也就是說，在《絕對信號》的「小號」是一個對愛真誠、幸運的富家子弟，¹¹⁷「蜜蜂」則是一個癡情、熱情、勇於向命運挑戰的堅強女子，¹¹⁸但到了《對話與反詰》中，「男人」和「女子」沒有特殊的故事背景，似乎在敘述一般所見的男人和女人，這種共性也反映高行健的戲劇主題：一個人的命運成為所有人的宿命。

楊小濱認為這些抽象身分在高行健戲劇中並非固定不變的，而是可以互換的，所以，高行健最終目的在揭示抽象身分的可疑與不確定。在《夜遊神》，高行健在人物表上特意註明：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。¹¹⁹換而言之，旅客的角色在火車車廂之外的場景成為夢遊者，年輕女人的身分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。

筆者深有同感，並認為在高行健戲劇作品中的年輕女子，對於性關係似乎是輕率的。例如，在《對話與反詰》中，女子對一個陌生男人說：「我需要你，賠償我生日，我需要你同我過完這一夜，在我成為一個不可救藥的放蕩女人之前……」。¹²⁰在《夜遊神》更不用說，裡面的主要人物之一，就是妓女。在《彼岸》裡，大家一直罵女人：「瞧你外表這樣溫柔，誰知道是不是一個放蕩的女人？」、「她引誘我丈夫！」、「別看她表面上一本正經，扒光

¹¹⁴ 高行健，《週末四重奏》，76。

¹¹⁵ 同上註，81。

¹¹⁶ 同上註，61。

¹¹⁷ 高行健，《絕對信號》（臺北市：聯合文學，2001），9。

¹¹⁸ 同上註，45。

¹¹⁹ 高行健，《夜遊神》，45。

¹²⁰ 高行健，《對話與反詰》，84。

了比淫婦還淫蕩。」¹²¹在《逃亡》裡，姑娘先是和陌生中年男子有了性行為，爾後又投懷送抱於青年人中；¹²²在《生死界》裡，主角是女人，她回想起自己所遇見的女人都很淫蕩，她本身亦如此；¹²³在《山海經傳》裡的宓妃，一直絞盡腦汁要勾引后羿；¹²⁴在《冥城》裡的莊妻，也是被騙而輕易要情歸其他的男人¹²⁵。

筆者推測高行健對女人有如此評斷，可能源自於其妻在共產主義的洗腦中，曾去舉發他，加上他過去周旋於七個女子的愛戀中，對於女人所產生的偏執看法。

在《一個人的聖經》裡，高行健寫著：

「你就是敵人！」

他現今的妻子說他是敵人的時候，他不容置疑看到了恐懼，那眼神錯亂，瞳孔放大。他以為倩瘋了，全然失常，或許瘋了。

「你就是敵人！」

和他同床就寢的女人忿恨吐出的這句話，令他也同樣恐懼。……

女人一步步後退，緊緊依住牆，蹭得土牆上的砂石直掉，叫道：你是一個造反派，臭造反派！」¹²⁶

在上段文字的敘述裡，讀者見到高行健和妻子都很恐懼，因為文革的毒害，使得原本相惜的兩個人，一時之間變成敵人。所以，高行健只好自我療傷：「他日後許久厭惡女人，要用厭惡來掩埋對這女人的憐憫，才能拯救他自己」。¹²⁷然後他走向離婚之路：

他卻還在辦離婚。他妻子倩寫信向作家協會告發他思想反動，可沒有憑據。他解釋說她文革中精神受了刺激，不正常，再加上是他提出離婚因而憎恨他的緣故。歷時10年的文化大革命積攢下來要離婚的雖然沒有要結婚的多，這現象也司空見慣。剛恢復作業的法院有太多的老怨案來不及處理，不想再製造新的麻煩，他這才終於解脫了這場婚姻。¹²⁸

¹²¹ 高行健，《彼岸》，31。

¹²² 參見高行健，《逃亡》，74-76，99-100。

¹²³ 參見高行健，《生死界》，37-47。

¹²⁴ 參見高行健，《山海經傳》，79-81。

¹²⁵ 參見高行健，《冥城》，26-41。

¹²⁶ 高行健，《一個人的聖經》，334。

¹²⁷ 同上註，337。

¹²⁸ 同上註，397。

高行健筆下女人還有一個特色，即是對於生命的存在有著悲劇性的看法。在《生死界》裡，女人說自己「也不是一個好女人，就不配有一個溫暖的家庭。」¹²⁹又說女人「看見她自己骯髒的身體，在泥水中打滾，光天化日，在馬路邊上，眾目睽睽之下，被人踐踏。」¹³⁰在《逃亡》裡，姑娘說自己「我只會拖累你……」¹³¹、「可我值不得你愛」¹³²。在《週末四重奏》裡，西西（一個風騷姑娘）覺得自己被人玩弄，她自語：「她不知道還能做什麼？不知道還能去哪裡？」¹³³她甚至生氣的說出自己的處境：「她不是誰的女兒……情婦還是模特兒，這樣那樣的角色，她都夠啦！」¹³⁴因此，女人形象是悲涼、被物化的，對於命運的宰制很無奈。

但另一面，他筆下的年輕女子對於性卻有強烈自主權，即使妓女也是。在《逃亡》裡，姑娘寧願拒絕年輕人的求愛，卻對中年男子主動獻身。¹³⁵在《夜遊神》裡，妓女高傲地拒絕夢遊者的性暗示。¹³⁶在《週末四重奏》裡，西西（一個風騷姑娘）認為自己不必對一個男人負責，她高興愛誰有她的選擇。¹³⁷在《生死界》裡，女人真心愛一個男人，無法忍受他的變心，只好在心裡殺了他。¹³⁸

在他戲劇作品中的女人，除了《八月雪》的無盡藏需要濃妝豔抹以外，其他作品中的女性演者，不必太注重裝扮，要努力以語言和肢體動作，帶給觀賞者視覺和聽覺感受來詮釋劇情。

四、醫生誤診的生命轉換

在《靈山》裡提及：

你找尋去靈山的路的同時，我正沿長江漫遊，就找尋這種真實。我剛經歷了一場事變，還被醫生誤診為肺癌，死神同我開了個玩笑，我終於從他打的這堵牆裡走出來。暗自慶幸。生命之於我重又變得這樣新鮮。¹³⁹

¹²⁹ 高行健，《生死界》，50。

¹³⁰ 同上註，50。

¹³¹ 高行健，《逃亡》，96。

¹³² 同上註。

¹³³ 高行健，《週末四重奏》，82。

¹³⁴ 同上註，96。

¹³⁵ 參見高行健，《逃亡》，74-76，87-88。

¹³⁶ 參見高行健，《夜遊神》，86-93。

¹³⁷ 參見高行健，《週末四重奏》，80-84。

¹³⁸ 參見高行健，《生死界》，10-24。

¹³⁹ 高行健，《靈山》，13。

因為如此的轉換，讓他重新用另一種角度審視人生。

《靈山》描寫對生命本體的追求與體驗，闡明人類對精神本真本然的回歸，因為面臨死亡，哲學概念無法解釋生命之謎，良知無法解決人的劣根性，書本無法傳授神秘的經驗，作者只好親自去叩問與尋求。

高行健說：

我把文學創作作為自救的方式，或者說也是我的一種生活方式。我寫作為的是自己，不企圖愉悅他人，也不企圖改造世界或他人，因為我連我自己都改變不了。要緊的，對我來說，只是我說了，寫了，僅此而已。¹⁴⁰

高行健說出他寫作是一種生活態度，也是一種享受生命的方式。

在《一個人的聖經》提及：

你說不，你只活在此時此刻，再也不相信關於未來的謊言，你需要活得實實在在。¹⁴¹
你再清楚不過生命自有終結，終結時恐懼也同時消失，這恐懼倒恰恰是生命的體現，知覺與意識喪失之時，剎那間就終結了，不容再思考，也不會有什麼意義，對意義的追求曾經是你的病痛，同少年時的朋友當初就討論過人生的終極意義，那時幾乎還沒怎麼活，如今人生的酸甜苦辣幾乎都嘗遍，對意義的追索徒然無意只落得可笑，不如就感受這存在，對這存在且加以一番關照。¹⁴²

因此，忠於自己及活在當下的意涵，的確是高行健創作的主要思想與精神。

肆、結語

高行健的文學狀態是一種高精神維度的寫作狀態，他處於另一種精神維度，去回顧歷史並再現自己的人生。¹⁴³《靈山》就是心中的那點幽光，人生最困難之處，只是在無數艱難打擊中，仍守住這點幽光。

高行健作品的維度來自於《靈山》，他發現自己的脆弱，但這樣的脆弱卻有其尊嚴所在。他和自己的弱點打鬥，不斷進行自嘲、自審和自責，不斷叩問生命存在的意義，不是自

¹⁴⁰ 高行健。《論創作》（臺北市：聯經出版公司，2008），32。

¹⁴¹ 高行健，《一個人的聖經》，127。

¹⁴² 同上註，128。

¹⁴³ 劉再復，《高行健論》，63。

我放棄，而是守住心中那一點的幽光。

因此，高行健的戲劇作品強調演員和觀眾都有一種旁觀者的清明和冷靜，注重演員的演技勝於燈光舞臺的展現，藉由荒誕與反思的戲劇語言，讓演員與觀眾深入體驗生命的真諦，品嚐珍惜當下的美好境界，都是禪思想的顯示。

真正的禪，就是完全打破自我身上的各種「執著」，包括我執、名分、地位、金錢、權勢，所以，高行健的沒有主義，就是對主義的質疑，當人們企圖使用主義拯救世人時，高行健卻發現主義成為人們巨大枷鎖。禪思想就是活在當下，禪是一種感知態度，是一種精神狀態，一種審美態度，更是一種對自我的透徹瞭解。

尼采的超人主義，使得他宣布上帝已死，所以二十世紀許多政治家、藝術家、哲學家以為都可以變成超人，尼采因此發瘋。高行健對尼采式的妄念一再批評：「藝術家其實同常人一樣脆弱，承擔不了拯救人類的偉大使命，也不可能救世。」¹⁴⁴所以高行健要自我審視，是精神深層的自審。他的自審只是為了回歸一個平常人的自審，告別過去的假面具和偽裝，告別過去的荒唐和幻想，然後真摯地活在當下。

誌謝

感謝2位匿名評審提出許多寶貴意見。

¹⁴⁴ 高行健。《另一種美學》（臺北市：聯經出版公司，2001），10。

參考文獻

- 【宋】嚴羽：《滄浪詩話》。http://ap6.pccu.edu.tw/Encyclopedia/data.asp?id=3737
- 阿爾多（Antonin Artaud）。《殘酷戲劇：戲劇及重影》，桂裕芳譯（北京市：中國戲劇出版社，2006）。
- 高行健。《現代小說技巧初探》（廣州市：花城出版社，1981）。
- 高行健。《高行健戲劇集》（北京市：群眾出版社，1985）。
- 高行健。《靈山》（臺北市：聯經出版公司，1990）。
- 高行健。《高行健戲劇六種》（臺北市：帝教出版社，1995）。
- 高行健。《一個人的聖經》（臺北市：聯經出版公司，1999）。
- 高行健。《週末四重奏》（臺北市：聯經出版公司，2001）。
- 高行健。《八月雪》（臺北市：聯經出版公司，2001）。
- 高行健。《冥城》（臺北市：聯合文學，2001）。
- 高行健。《逃亡》（臺北市：聯合文學，2001）。
- 高行健。《山海經傳》（臺北市：聯合文學，2001）。
- 高行健。《彼岸》（臺北市：聯合文學，2001）。
- 高行健。《絕對信號》（臺北市：聯合文學，2001）。
- 高行健。《野人》（臺北市：聯合文學，2001）。
- 高行健。《車站》（臺北市：聯合文學，2001）。
- 高行健。《生死界》（臺北市：聯合文學，2001）。
- 高行健。《夜遊神》（臺北市：聯合文學，2001）。
- 高行健。《對話與反詰》（臺北市：聯合文學，2001）。
- 高行健。《另一種美學》（臺北市：聯經出版公司，2001）。
- 高行健、方梓勳。《論戲劇》（臺北市：聯經出版公司，2010）。
- 高行健。〈文學的理由〉，載於《瞭解高行健》，劉心武（香港：開益出版社，2000），5-21。
- 高行健。〈關於《逃亡》〉，《聯合報》，1997年6月17日，聯合副刊版。
- 高行健。《沒有主義》（香港：天地圖書公司，1996）。
- 高行健。《叩問死亡》（臺北市：聯經出版公司，2004）。
- 高行健。《論創作》（臺北市：聯經出版公司，2008）。
- 趙毅衡。《高行健與中國實驗戲劇》（臺北市：爾雅出版公司，1999）
- 楊小濱。〈非政治的政治性：論高行健戲劇的斷想〉，http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/issue/

articles/062_001117.pdf

劉心武。《瞭解高行健》（香港：開益出版社，2000）。

劉再復。《高行健論》（臺北市：聯經出版公司，2004）。

國立編譯館。《國文三》（臺北市：國立編譯館，1967）

Jessica Yeung. *Ink Dances in Limbo: Gao Xingjian's Writings as Cultural Translation* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2008).

“The Nobel Prize for Literature 2000 Gao Xingjian,” *The Swedish Academy*, 12 October 2000.

Gao Xingjian Drama Associated with the Creation of Its Life Course

Ruey-Jen Yan

Department of Language and Literacy Education
National Taichung University of Education
Doctoral Student

Abstract

In 2000, Gao Xingjian won the Nobel Prize for Literature for his novel *Soul Mountain*; this was the first work from the Chinese literary world to be awarded this prize. Although Gao is a *Soul Mountain* award, I found the quality and quantity of his theatrical works to be a considerable achievement. Starting in 1987, Gao Xingjian's theatrical works were performed around the world, proving that his dramatic works should not be underestimated. As the paper that is his theater productions remarked, Gao Xingjian's theater concept holds that the performing arts theater, actors, and audience attention to the exchange but stressed that the actors and audience be calm and introspective and have the perspective to appreciate and more objectively understand the human plight through drama, people of their own living conditions have awakening and beyond. He specializes in the flexible use of the personal pronoun and quick conversion of the narrative point of view to provide the reader with insight into each character's thoughts, generating understanding and tolerance of their confessions. Gao Xingjian late plays mostly the role type names: men, women, travelers, prostitutes, sleepwalkers, and riffraff; the pen of the young woman for sexual relations even though the rash, there are sexual autonomy. The Gao Xingjian drama emphasizes universal life care, and his works describe human doubts about its value and significance and emphasize the spiritual state of Zen. *Snow in August*, in which the protagonist Patriarch, the Zen into a perception of life, a philosophy, a way of life; not wanting people to meditate but to practice living in the present state of nature.

Keywords: female image, life history, cold literature, Gao Xingjian drama, Zen thinking

Corresponding Author: Ruey-Jen Yan, E-mail: jane6272002@yahoo.com.tw

Manuscript received: Mar. 19, 2015; Revised: Aug. 12, 2015; Accepted: Sep. 14, 2015

doi: 10.6210/JNTNULL.2015.60(2).03