

吊诡意义 : 略论《逃亡》的寓言图景

文 王艺珍

【摘要】高行健的戏剧富有寓言性质，这在《逃亡》中同样也有体现。语义混乱、人物陷于玄谈、剧情人物叙事中止而依托难以逆料的处境变化，这些形式的应用使得《逃亡》最终消解了彼岸与此岸的联系，意义如“羚羊挂角，无迹可求”。高行健以戏剧为“艺乘”，将自我生命的体验进行直觉观照，因此他的戏剧呈现出一派荒原景象。

【关键词】高行健；《逃亡》；寓言

[中图分类号] J80 [文献标识码] A

胡耀恒教授认为高行健的戏剧是哲学家的戏剧，而刘再复则一直认定高行健的戏剧是思想家的戏剧。在高行健的戏剧中，处于非常境遇的人物不断倾泻诸如死亡、性、意义的沉重字眼，冲击观者的视觉与听觉，远没有他所说的自我观照的宁静。“现代主义小说使阅读不再是一种消遣和享受，阅读已成为严肃甚至痛苦的仪式，小说的复杂是与世界的复杂相一致的。”^[1]吴晓东对现代主义小说报以读者的阅读“待遇”形容，同样适用于高行健的戏剧。高行健有意割裂戏剧的此岸与彼岸的联系，极力表现普世意义缺席的荒原场景，使其带有一定的寓言性质。这正如埃里希·海勒所说：“在我们时代，象征的困难是由‘现实’及其意义之间的分裂造成的。普遍公认的象征性或先验性的事物的秩序不存在了。”^[2]当然，这里以寓言批评方式解读《逃亡》，意不在视《逃亡》为一个寓言，而是说作品本身具有

某些寓言色彩。其众声喧哗的话语、断裂的情绪片段，最致命的是，看似淡然凑泊而实际无限搁置的、吊诡⁽¹⁾的终极意义，阅读他的戏剧如入“流沙”，越是深究，越归消寂。

《逃亡》中，两男一女从大屠杀现场慌忙逃入一个放置杂物的仓库，但三人无法结成同盟关系，反而在这种非常境遇中互相倾轧，犹如萨特《禁闭》里的两女一男。三人思想龃龉、性别对峙而升级至肢体冲突，仓库成为他们的避难所，同时也成为他们互相攻讦的战场，与外界的机枪声、扫射声互相应和。声音成为这个封闭世界中唯一可直觉感知的媒介，整个舞台的黑暗背景预言世界末日的来临。多声部的语言构成高行健戏剧的主要支架，语言绑架意义或意义架空语言，《逃亡》的戏剧语言成为“肢解、消蚀和驱散的密码”，成为对现代

人存在之终极意义缺失的直觉观照，从而获得一种寓言的价值。

我不喜欢诉诸政论和诠释哲学的戏剧，正如辞章之美和文字的游戏是诗人的事情一样。戏剧有戏剧的语言，它通过声音而非文字直接唤起观众的感受和联想。这种有声语言应该成为剧场中的一种可以感受到的现实。我的戏剧固然也玩弄语言，首先是声响的游戏而非词义的游戏。^[3]

从这段宣言式的论述，我们可以看出高行健刻意追寻语言与意义之间的弹性空间——语句与意义皆服从于真实感受的传达。而体验的无实在性则造成语言的游移，最终都是对语言的嘲弄。在《逃亡》中，不论是青年人偏执的革命理论还是中年人冷漠自处的逃亡哲学，甚至是妙龄女孩的自言自语，都自成体系，然总也无法自圆其说。面对青年人血脉喷张的革命言论，中年人以一种居高临下的姿态发表自己的逃亡哲学，企

图说服青年人承认革命的荒谬与无意义。具有讽刺意义的是,中年人宣称“我得有我自己个人的意志,独立不移的意志,独立不移的意志……我逃避一切所谓集体的意志”,但当面对青年人的质问,他只能以“我只是个路人,偶然路过,偶然卷了进去,偶然激动了,偶然说了几句话,如此而已”的偶然哲学来逃避责任。精神洁癖带来只是口舌上的逞能,却无法在现实中安然自若。在与女孩的对话中,中年人卸下冰冷的铠甲,试图扮演姑娘的父亲。中年人对待男女青年的态度前后不一,对待前者自以一副教育者居高临下,而青年人则针锋相对,两人成水火之势。“高行健的文学作品往往弥漫着一种‘受围心态’(siege mentality),人物以为‘全世界都对自己不怀好意’,别人也不会施以援手,因而感到空虚和孤寂,惶惶不可终日,生存就是一个永恒的困局。”^{[4]203} 语言在现实与虚幻的理念之间游移、在感性与诡辩之间徘徊,这构成中年人话语内部的多声部,他的逃亡哲学看似条理清晰,又裹挟弦外之音——“人生总也在逃亡,不逃避政治压迫,便逃避他人,又还得逃避自我,这自我一旦觉醒了的话,而最终总也逃脱不了的恰恰是这自我,这便是现代人的悲剧。”^{[5]109} 人物自身的裂变与他人异质语言相交织,断裂的语言片段与仓库铁门外的声响相应和,营构出舞台的喧嚣与不安。众声皆发的热闹透露出的是生存的荒凉图景。

剧中人物的多声部辩言,既有对峙,也有妥协,还有互不交叉的梦呓。在第一幕下半部分,剧中三人沉浸在自己的思想世界里,暂时放松了紧绷的神经。三人试图在对过往的回溯或是未来的幻想中找到存在感。这种回忆“既是向过往的沉溺,找回过去的自己,更是对现在的‘我’的确证与和救赎,是建构‘此在’的方式,从而使回忆在根本上关涉的并不是过去之‘我’,而恰恰是此在之‘我’。”^{[1]64} 姑娘以性爱作为自身确证的依托点;中年人的梦呓无意识暴露自身的软弱,“我不过是路人”的振振有词置换成“你总是在不深不浅的泥沼中走”的呢喃;青年人熄灭革命的信念,

转而沉溺于性爱的感官描述中。幻想和回忆成为三人暂时的安身之处,危险暂时屏蔽的代价是平静被打破之后三人的无所适从。青年人一声“打碎了”,完全打碎了三人以回忆或幻想搭建起来的乌有之乡。青年人猛然惊醒,逃离梦幻之境,希图在现实中抓住最后的稻草,那就是逃亡,逃出仓库,逃出死城。姑娘则拒绝这种无意义的举动,在她看来,“沉浸在自己心里”才好,这种精神上的自溺,未尝不是一种精神上的逃亡。而中年人“就这样在黑暗中嗝嗝嗝”的反问自我的徘徊,不与青年人鲁莽为伍,未敢轻易踏出一步,也无法在回忆中确证自己,生存焦虑在他的头脑中萦绕不散。面对姑娘的指责,中年人茫然自顾:“在死亡面前,我们不是英雄,不是懦夫,也不是圣人,只是傻瓜……十足的傻瓜。”迷茫式的话语在高行健的戏剧中随处可见。高行健似乎不擅长哲学思辨,在他看来“矛盾和混乱和意义的歧义才是思想的本源。”^{[3]26} 戏剧对于高行健,与其说是对人生哲理的传达,不如说是对生存体验的表征,是一种活生生的感觉,以感觉传达自我的生存体验,哪怕这种体验是“一种毁灭性的体验”,将他的过去和现在碾得粉碎。人物语言自我解构的同时,一场有关人生图景的巡礼也开始了,“体验式”的语言在字面语义与弦外之音徘徊,恰似生命图景的混乱与荒芜。

二

高行健终止意义的第二个策略是“瓦解叙事”,其采取的创作方式最大的特征就是“断绝叙事性的吸引力”,他喜欢场景胜于故事,喜欢场面甚于叙事发展。《逃亡》无严格意义上的叙事情节,充斥其中的是人物争辩的喧嚣以及不断变化的情绪场域。它以宏大的政治背景为景深,又将焦点聚焦于前景;舞台是仓库,同时也是联结外界的不稳定性结构。高行健认为:“情境演变的过程较之人物和个性的冲突更富有戏剧性。阿耳多、格罗多夫斯基和康道尔都谈到过程便是戏剧。过程内孕育的紧张确实比人物之间这种往往流于表面化的戏剧冲

突更有戏。个性又是什么?所谓性格的矛盾,倘不显示过程也导致肤浅。”^{[3]273} 高行健特别注重境遇的营构,这种有意为之,首先体现在场景的设置上。他的戏剧力求舞台的整洁、质朴,他说:“我可回到相对质朴的舞台,去寻表演的张力。”^{[3]279} 在《逃亡》中,他精心设置戏剧的场景(且不管这种选择是否带有政治讽刺意味):

第一幕:

黑暗中坦克车队在柏油路面轰轰行驶声。

不远处机枪和冲锋枪在不断扫射。

都市一片废墟,又类似个破仓库。

左边一角有一扇铁皮钉的小门。

门推开了,透进路灯的一线惨白的灯光……四下堆积着一些不可名状的器械和杂物。

第二幕:

顶上透下少许晨曦,若明若暗,周围的墙壁和物件几乎隐没,这环境显得古怪,像是水淹没了的建筑物内,又像一片泥沼。

中年人和姑娘两人赤身裸体躺在水面上一个什么木架子上。

简洁的场景反而衍生出丰富的可能性,这种环境的设置与人物所处的极端境遇极其相符。首先,场景是人物心境的外化,无法消除的恐惧犹如无法穿透的黑暗,永远制约着人物的行动。黑暗犹如一袭裹尸布,捆绑剧中人物的视觉感官,而门的设置使这一荒凉的处境又能衍生出多重可能性。门是出逃之路,也是他者入侵的缺口。仓库因之而成为人生境遇的另一重寓意,可能性的存在使人物获得自由的同时也预示难以逆料的灾难随时发生,如潘多拉的宝盒随时被打开。这种场景与人物的心理结合起来,成为高行健戏剧人物无法出逃的境遇。黑暗给予掩护的同时也潜伏着危险,窥视闯入者的慌张无措。“高行健并不拘泥于所谓的完整的结构。反之,他给每个人物设计一个处境。处境可以衍生出多种多样的转变、发现、惊喜和对比,这一切种种构成了台上的动作。”^{[4]198} 人物的呓语、狂欢、说教因黑暗而变得支离破碎。高行健的高明之处,就在于

他不通过戏剧的情节营造紧张,而通过境遇的改变而衍生出剧场性。黑暗弥漫整个舞台,唯一可以感知的是声音——人物之间“互相妨碍”的呐喊以及铁门开合的声响——这些都成为区分剧场单元的分隔符:剧中人物的处境与关系因而屡次变化,从而衍生出剧场性。

铁门第一次被打开,进来的青年男女相濡以沫,死亡的恐惧渲染开来,弥漫在黑暗的舞台之中;第二次被打开,姑娘中止歇斯底里的叫喊,隐入黑暗之中,中年人的到来打破这个封闭小世界的平衡,男人和男人各持立场,争辩不休;扒搔声响起,青年人意识到危险而停止与中年人论辩,转而安慰歇斯底里的姑娘,恐惧再次攫住人物的内心;脚步声响起,人物的神经再次紧绷,姑娘拒绝青年人的“骚扰”,与中年人谈论婚姻、家庭、爱情,青年人备受冷落,他插嘴再次引起论战;第三次被打开,青年人出逃仓库,几乎丧命,中年人与姑娘做爱以消弭死亡的恐惧;第四次铁门打开,青年人再次登台,打断姑娘和中年人的争论。故事回到原点,绝望的三个人颓然静坐水中等待死亡的到来。戏剧在第五次的敲门声中戛然而止,语言的博弈最终消寂于铁门因外力叩击而发出的如机枪扫射的“崩崩”声响,结局缺席,仅余敲击声窥视观者的心灵,是振奋?是绝望?还是无法挣脱的无力感?“一千个哈姆雷特”悄然产生,戏剧也就在这个时刻完成了。半封闭的仓库俨然成为一座古老的城堡,陈腐的死亡与令人窒息的绝望始终盘桓于人物的周遭,每一次开门声都是试探,令在场的人物精神紧绷。处于其中的人类时时提防,却无法摆脱悲剧的命运,死亡成为人们的唯一救赎。犹如古老沧桑的谏语:“可怜的浮生呵,无常与苦难之子,你为什么逼我说出你最好不要听到的话呢?那最好的东西是你根本得不到的,这就是不要降生,不要存在,成为虚无。不过对于你还有次好的东西——立刻就死。”^{[6]11}

三

博尔赫斯说:“我们生活在一个损

害人和侮辱人的时代,要想逃避,只有一条出路,那就是做梦。”高行健的选择是逃亡,在他的体内分化出意识的三部分。一部分是曾经自我沉迷于政治运动中,就如《一个人的圣经》中投身革命的主人公;另一部分是自我欲望的化身,通过性欲而得以集中表征;再就是经过岁月沉淀之后,中年人以“逃亡哲学”自处于世界崖岸之间。三者的声音是高行健内心的自我对话,试图挖掘现代人生存图景的多重可能性,并自证“逃亡哲学”的合理性。然而,过多的语言表述也只能堕入虚空,对于高行健来说,这种逃亡哲学与其说是寻求自由的方式,还不如说是自由选择的终极目的,因为,人生总也是无意义的,关键在于一种姿态:

没有主义,不过是活生生的生命对死亡的一种抗争,尽管也无济于事,总算是个姿态。艺术创作则正是这姿态留下来的痕迹,当然也还有种种别的痕迹,都出于个人的选择。^{[3]8}

没有主义不是没有看法,没有观点,没有思想,只是这看法、观点、思想不求论证,不求完善,不成系统,说完就完,说也白说,可人活在世上,除非哑巴,又总不能不说,因此,没有主义充其量不过是一番无结果的言说。^{[3]1}

现代人生存远景的缺失在高行健看来瞭然于胸。这种生存体验对在尼采宣布“上帝死了”之后的思想家们并不陌生。但恰如歌德所说:“凡是值得思考的事情,没有不是被思考过的;我们必须做的只是试图从新加以思考而已。”^{[7]7}高行健对生存本真的洞悉,与其说是在政治极权压抑下的呓语,还不如说是对生命静观之后痛彻心扉的领悟。自由不是高行健的终极目的,在他看来这是一种生存的状态,逃亡势在必行,因为“人生总也在逃亡,不逃避政治压迫,便逃避他人,又还得逃避自我,这自我一旦觉醒了的话,而最终总也逃脱不了的恰恰是这自我,这便是现代人的悲剧。”^{[5]109}但相比其他人的焦虑与困惑,高行健最终以“没有主义”平和地体认这种现实。因此,高的戏剧浸淫着绝望的情绪,却如生命之花往往开在神秘的废墟之上,

透露着一丝生命的绝美。

正如卡夫卡对现代诗人的处境的形容:“无论什么人,只要你在活着的时候应付不了生活,就应该用一只手挡开点笼罩着你的命运的绝望……但同时,你可以用另一只手草草记下你在废墟中看到的一切,因为你和别人看到的不同,而且更多;总之,你在自己的有生之年就已经死了,但你却是真正的获救者。”^{[8]14}高行健就像一个受惊吓的诗人,在殊死的逃避与追寻中指明了现代人的生存图景,又将体验的本质如此高明地描绘出来。作为荒凉世界的旁观者,高行健唯一的选择便是在它的废墟中逃亡,并不断地发出信号,以使自己可能在无意义的虚无中获得一种自在的生存姿态。^[9]

注释:

(1)“吊诡”一词,最早见于《庄子·齐物论》,其释义历来众说纷纭,难成定论。要之,“吊诡”有三层意味:一是“奇异、怪异”之义;二是语言逻辑意义上的“悖论”,梦中之梦,以梦为真,而梦皆为虚幻的双重逻辑复义;三是哲学层面对终极意义顿悟后的吊悯,意在表示一种对意义缺席的、人生生存图景洞悉后无所依归的状态。本文以“吊诡”为题并非哗众取宠,而是植根于吊诡一词与高行健戏剧特质的契合。

参考文献:

- [1]吴晓东.从卡夫卡到昆德拉:20世纪的小说和小说家[M].北京:三联书店,2003.
- [2]叶庭芳编.论卡夫卡[M].北京:中国社会科学出版社,1988.
- [3]高行健.没有主义[M].台北:联经出版社,2001.
- [4]方梓勳,陈嘉恩.《高行健:中国文化交叉路》国际研讨会专辑[C]//香港戏剧学刊第八期.香港:香港中文大学出版社,2009.
- [5]高行健.逃亡[M].台北:联合文学,2001.
- [6]尼采.悲剧的诞生[M].周国平,译.北京:三联书店,1986.
- [7](德)赫尔曼·黑塞.玻璃球游戏[M].张佩芬,译.上海:上海译文出版社,2007.
- [8](德)本雅明.发达资本主义时代的抒情诗人:论波德莱尔[M].张旭东,魏文生,译.北京:三联书店,1989.

作者简介:王艺珍,厦门大学戏剧与影视学硕士研究生。