

挪用葛羅托斯基？

高行健和葛羅托斯基的 戲劇和表演理論之比較初探

蘇子中[✧]

摘 要

高行健學貫東西，博古通今，常被稱為是現代主義文學家與藝術家或前衛劇作家和導演。他的跨界著述、創作與評論為評論家與學者提供了最佳的比較文學、比較藝術或比較戲劇的研究課題。他在二十世紀開始流亡前的八〇年代，以劇作《車站》和《絕對信號》，引入了小劇場理念，在中國開了先河，並在極短的時間內，點燃了戲劇的前衛思潮論戰，成就了他前衛戲劇作家和理論家的先鋒地位。接著，他連續介紹一系列西方戲劇觀念與評論，捕捉了西方戲劇與劇場和中國戲曲的共通與相異之處，結集成評論集《對一種現代戲劇的追求》(1988)，論述凡二十六篇。這本論文集開風氣之先，展現了高行健對東西戲劇與劇場發展的敏銳觸覺，而他的劇作《車站》、《絕對信號》、《野人》、《彼岸》和《冥城》等，皆是這部前衛戲劇論述的具體創作實踐。論文集第二類中除包括〈我與布萊希特〉一文，也收錄原載於《戲劇報》(1986)的文章〈評《邁向質樸的戲劇》〉。該書評的出現源於《邁向質樸的戲劇》中譯本的出版，突顯高行健很早就開始關注葛羅托斯基 (Jerzy Grotowski)，並將葛氏許多的理論與實踐融入自己的戲劇理論與劇場實驗。本論文的目的在比較、分析與探究高行健和葛羅托斯基在戲劇和表演理論上的異同。論文將從論述兩人的戲劇和劇場觀著手，並利用高行健所倡議的幾個重要戲劇概念為引子，諸如「表演三重性」、「中性演員」、「全能演員」、「全能戲劇」、「第三隻眼睛」、「化解表演程式」、「觀審」和「游神」等，來引發進一步的討論。對筆

[✧] 本文 113 年 10 月 6 日收件；114 年 6 月 25 日審查通過。

蘇子中，國立臺灣師範大學英語學系特聘教授 (tsucsu@gmail.com)。

者而言，高行健與葛氏的戲劇和表演理論在許多觀念與議題上不謀而合，值得我們為文將兩者相提並論，並藉由葛氏的理論，進一步突顯和釐清高行健理論的實質與意涵，確立其為獨樹一幟的先鋒理論家與劇作家的地位。

關鍵詞：高行健、葛羅托斯基、表演的三重性、全能演員、全能戲劇、貧窮劇場

Appropriating Grotowski? A Preliminary Exploration of the Comparison between Gao Xingjian's and Grotowski's Theatrical and Performance Theories

Tsu-Chung Su[✧]

ABSTRACT

Gao Xingjian has a profound mastery of both Eastern and Western knowledge, and is well-versed in both ancient and modern insights. He is often referred to as a modernist writer and artist, or an avant-garde playwright and director. His interdisciplinary writings, creations, and critiques have provided critics and scholars with excellent research topics in comparative literature, comparative art, or comparative theater. In the 1980s, the period of time before his exile in the twentieth century, he introduced the concept of “little theater” using his plays *The Bus Stop* and *Absolute Signal*. His initiative set a precedent in China, ignited a debate on avant-garde thoughts about drama in a very short period of time, and achieved his pioneering status as an avant-garde dramatist and theorist. Then, he successively introduced a series of Western drama concepts and criticisms which captured the similarities and differences between Western drama and Chinese opera. In the end, these essays were compiled into a collection of reviews, titled *The Pursuit of a Modern Drama* (1988), including twenty-six essays. This collection of essays pioneered the trend and demonstrated Gao Xingjian's keen sense of the development of Eastern and Western drama and theatre. His plays—*Bus Stop*, *Absolute Signal*, *Wild Men*, *The Other Shore*, and *Dark City*—are the concrete creative practices derived from the avant-garde drama criticisms. Other than the article “Brecht and Me,” the second category of the collection includes the article “Review of *Towards a Poor Theatre*,” originally published in *Drama News* (1986). The appearance of this book review, originated from the publication of the Chinese

[✧] Received: October 6, 2024; Accepted: June 25, 2025

Tsu-Chung Su, Distinguished Professor, Department of English, National Taiwan Normal University, Taiwan (tsucusu@gmail.com).

translation of *Towards a Poor Theatre*, highlights the fact that Gao Xingjian began to pay attention to Jerzy Grotowski very early and integrated many of Grotowski's theories and practices into his own drama theory and theatre experiments. The aim of this paper is to compare, analyze, and explore the similarities and differences between Gao Xingjian and Grotowski in their theatrical and performance theories. It begins by examining the theatrical and stage perspectives of both figures, using several key concepts advocated by Gao Xingjian as a point of departure. These concepts include "the tripartite nature of performance," "neutral actor," "omnipotent actor," "omnipotent drama," "the third eye," "dissolving performing program," "self-penetration," and "roaming spirit," among others, to stimulate further discussion. Gao Xingjian and Grotowski's theories converge on many ideas and issues, making their comparison a worthwhile scholarly endeavor. By engaging Grotowski's theories as a lens, this paper seeks to further illuminate and clarify the essence and significance of Gao Xingjian's contributions, thereby establishing his status as a pioneering theorist and playwright with a distinctive position in modern theatre.

KEYWORDS: Gao Xingjian, Jerzy Grotowski, the tripartite nature of performance, omnipotent actor, omnipotent theatre, poor theatre

高行健學貫東西，博古通今，常被稱為是現代主義文學家與藝術家或前衛劇作家和導演。他的跨界著述、創作與評論為評論家與學者提供了最佳的比較文學、比較藝術和比較戲劇的研究課題。他在二十世紀開始流亡前的八〇年代，以劇作《車站》和《絕對信號》，引入了小劇場理念，在中國開了先河，並在極短的時間內，點燃了戲劇的前衛思潮論戰，成就了他前衛戲劇作家和理論家的先鋒地位。接著，他連續介紹一系列西方戲劇觀念與評論，捕捉了西方戲劇與劇場和中國戲曲的共通與相異之處，結集成評論集《對一種現代戲劇的追求》（1988），論述凡二十六篇。這二十六篇文章依其類型，大致可分為三類：第一類有六篇，包括〈現代戲劇手段初探之一〉至〈現代戲劇手段初探之六〉；第二類有七篇，多為現代劇場評論，表達了他個人對現代戲劇與戲曲的觀點；第三類有十三篇，大多是對他自己創作劇本藝術構思的闡述和演出的建議。

這本論文集開風氣之先，展現了高行健對東西戲劇與劇場發展的敏銳觸覺，而他的劇作《車站》、《絕對信號》、《野人》、《彼岸》和《冥城》等，皆是這部前衛戲劇論述的具體創作實踐。論文集第二類中除包括〈我與布萊希特〉一文，也收錄原載於《戲劇報》（1986）的文章〈評《邁向質樸的戲劇》〉（台灣譯名為《邁向貧窮劇場》；原文為 *Towards A Poor Theatre*），該書評的出現源於《邁向質樸的戲劇》中譯本的出版，突顯高行健很早就開始關注葛羅托斯基（Jerzy Grotowski；以下簡稱「葛氏」），並將葛氏許多的理論與實踐融入自己的戲劇理論與劇場實驗。

本論文的目的在比較、分析與探究高行健和葛羅托斯基在戲劇和表演理論上的異同。論文將從論述兩人的戲劇、劇場觀著手，並利用高行健所倡議的幾個重要戲劇概念為引子，諸如「表演三重性」、「中性演

員」、「全能演員」、「全能戲劇」、「第三隻眼睛」、「化解表演程式」、「觀審」和「游神」等，來引發進一步的討論。對筆者而言，高行健與葛氏的戲劇和表演理論在許多觀念與議題上不謀而合，值得我們為文將兩者相提並論，並藉由葛氏的理論，進一步突顯和釐清高行健理論的實質與意涵，確立其為獨樹一幟的先鋒理論家與劇作家的地位。

一、前言：高行健和葛羅托斯基的戲劇與劇場觀

在〈我的戲劇觀〉一文中，高行健提到戲劇史上寫實主義的第四面牆，以及這時期盛行的史坦尼斯拉夫斯基（Konstantin Stanislavski）和易卜生（Henrik Ibsen）風格的客廳劇，後來布萊希特（Eugen Brecht）的史詩劇場用疏離效果（alienation-effect）來進行敘事，打破了這第四面牆，直接和觀眾互動與溝通。高行健也讚揚亞陶（Antoine Artaud），主張恢復有唱念作打的「完全戲劇」，並以日本的能劇、原始戴面具的儼舞和藏族的面具舞等為例（高行健，《追求》43）。他以為綜觀整個戲劇史，「戲劇就不只是一種語言的藝術，原始宗教儀式中的面具、歌舞與民間說唱，耍嘴皮子的相聲和拼氣力的相撲，乃至於魁儡、影子、魔術與雜技，都可以入戲。兩千多年前漢代的百戲，就這樣把這眾多的表演的技藝都匯入一起，爾後才有了這門綜合藝術，稱之為戲劇」（45）。

高行健主張現代戲劇應該檢回以上的種種技藝，並自寫實主義和第四面牆的束縛中解脫出來，演員可在舞台上大顯身手，展現十八般武藝，而非只靠一張嘴。他覺得戲劇演員應取法戲曲演員，唱念作打樣樣來，但不需套用戲曲程式。他讚揚戲曲能靠演員的表演來調動、激發觀眾的想像力，「演員只要幾句道白、一段唱腔、亮相、甩袖、走場的那

點真功夫」（高行健，《追求》45），就能穿越時空，在光光的舞台上飛天遁地，來去自如。高行健也表白，在自己的許多創作中，諸如《車站》與《絕對信號》等，也運用了戲曲中的時空觀念（45-46）。他將「劇場性」定義成「劇場裡那種台上下交融的氣氛」，而戲劇就是「劇場裡的藝術……演員在這裡通過演出同觀眾會面，劇場就成為人們在一起交流思想情感的公眾場所」（46，51）。

高行健的「會面」或與「觀眾交流」（高行健，《論戲劇》31）多從「劇場性」的觀點來考量，途徑有二：一種是透過「劇場空間」，演員「向觀眾宣示這就是演戲」；另一種則是透過「演員與觀眾心理的空間」。高行健闡釋道：前者，「劇場的空間建立的是臺上的演員同臺下的觀眾的互動」；後者，「演員以中性演員的身分，在演出過程中時不時跳出人物，和觀眾溝通，讓觀眾也品評演員的記憶和對人物的扮演」（《論戲劇》73）。對筆者而言，高行健的「會面」和葛羅托斯基的「相遇」乍看頗類似，但就實質的內涵觀之，兩者差異頗大。

葛氏認為劇場藝術的重中之重「就是相遇」，而且他將「我」與「自我」的相遇提升到前所未有的高度與重要性；相對而言，「我」與「文本」的相遇只是劇場裡的小道末流（Grotowski, *Towards* 55）。誠如葛氏所言，

劇場的核心是相遇。一個做了自我發覺行動的人，可說是一個和自己建立接觸的人。亦即，一個極端的面對面：誠懇、有紀律、精確和全面。不僅只是和自己的思想面對面，而且是整個人投入面對自我，從本能到潛意識，到最清醒的狀態。（56-57）¹

¹ 本文中原文為英文之書名與引文均為筆者自譯。

葛氏認為這「相遇」的核心是和自己相遇，且意識清明整個人投入面對自我和自性。而劇場最可貴之處，在於它始於面對自我，等到自我發覺的功課做足了，人際或人我的互動也就水到渠成了。劇場的相遇能幫助包括導演、演員、以及所有劇場工作者打開自己，超越自己，走出孤寂，發現自己的幽微處，並和更多的他者相遇。葛氏寫道，「劇場是一個創意人才相遇的地方。劇場是身為導演的我面對演員的地方，而且演員的自我發覺給予我發覺自我的機會」（57）。換言之，劇場提供一種獨特的相遇經驗，當我們開放自己，面對其他人的同時，一切只為更認識自己（59）。葛氏的「相遇」既是我與你或表演者與參與者的相遇，更是我與自我和自性（*atman*）的坦誠相遇，這是一種親密的對話，獨特且無法化約，超越美學經驗的範疇。鍾明德在《從貧窮劇場到藝乘：薪傳葛羅托斯基》（2007）一書中明確的指出，葛氏以「相遇」做為其貧窮劇場的信念與實踐的依歸，也以此「做為探索的形式與方法」（9）。我們可以看出，葛氏就「相遇」這個議題的闡釋，要比高行健更為全面和深刻。

在〈現代戲劇手段初探之三：戲劇性〉這篇文章中，高行健強調「戲劇性」，質疑近代歐洲以劇作家為主體，把戲劇視為「是語言的藝術」的觀念，他推崇布萊希特的史詩劇場或「敘事劇」，「把敘述的手段運用到戲劇中去，而且成為他的戲劇結構的主要方法」（《追求》15-18）。他認為布萊希特「師承了古希臘戲劇中的歌隊」，也「借鑒了我國京劇的一些手法」（18）。在此同時，他也盛讚亞陶的「殘酷劇場」，因為亞陶早在「三十年代就預告了一種建立在強烈的形體動作的基礎上的所謂完全的戲劇」（19）。這裡的「完全戲劇」，或應該譯「完全劇場」（*total theatre*），係運用赤裸的劇場語言來傳遞能量，跨越藝術與語言的限制，好能奇妙地實現一種完全的創造（Artaud 93）。

就「形體劇場」和「完全劇場」的發展而言，許多批評家將葛氏和亞陶相提並論，甚至視葛氏為亞陶的繼承人，讓葛氏成了「沒聽過亞陶的波蘭亞陶」（Temkine 37）。這樣的立論有它的道理，因為葛氏的《衛城》、《浮士德博士》和《忠貞的王子》等戲的劇場元素運用和場面調度的確體現了亞陶「完全劇場」的願景與想像。但事實上，兩人對劇場史的貢獻相當不同，亞陶充其量「是位先知」，為後世留下特殊且複雜的隱喻、洞見和願景，但他自己從未將這些真知灼見具體落實。芬德利（Robert Findlay）便曾論道：「雖然亞陶能夠在理論上闡述一種基於儀式和神話，能夠在心理層面上，直接面對觀眾的現代劇場的可能性，但葛羅托斯基則闡明、擴展並實踐了這種劇場」（174）。葛氏自己也舉證說明：亞陶的「『情感運動學』研究有一些精要的見解，但在實際工作中會導致程式化的動作，每一種情感都有一個固定的手勢」（*Towards* 122）。而葛氏的解決之道，就在嘗試和實驗「減法」，來幫助演員找到自己的方法。

相對地，高行健的解決之道，就是先回歸中國傳統戲曲。在〈全能戲劇〉訪問稿中，高行健開宗明義，解說自己的「全能戲劇」觀念係「源自中國傳統戲曲。中國傳統戲曲包含唱、念、做、打，演員能說、能唱、能舞，有扮相和身段，還能武打。中國戲曲就是全能戲劇的一個先身」（《論戲劇》25）。並說亞陶的「完全劇場」概念也受惠於東方峇里島舞劇的啟發。接著，他話鋒一轉，批判民國以來所謂話劇的發展，他認為源自西方的話劇，隨著革命的風潮成為現代、前衛的象徵，然而話劇著重台詞說理，演員在表演上自廢武功，看輕甚至視傳統戲曲為落伍和舊時代的象徵。他解說道，中國現代戲劇演員喪失了一身的功夫，這樣的結果「是從話劇開始的，這種從西方引進的現代戲劇對演員的要求不那麼全面，著重的是臺詞，演員的表演也變得貧乏，中文稱話

劇不無道理，而現代戲劇往往成了某種思想的宣講，或是對社會問題的討論」（25-26）。

簡言之，高行健和葛氏的共通處，即在於兩人對演員訓練、形體劇場、完全劇場和表演文本的重視，並以探索演員的演技與表演為軸心，回到以貧窮劇場為基調的「演員的劇場」。

二、從自我出發和邁向貧窮劇場——高行健的葛羅托斯基起手式

當代西方劇場的表演五花八門，多以各種主義、風格或潮流之名為之——從劇本中心到表演中心，從極簡、混種到沉浸式劇場，從幻覺劇場、見證劇場到報導文獻劇場，從娛樂音樂劇場到教育論壇劇場，從純肢體劇場到總體藝術劇場，從跨文化表演、靈修祭儀到數位劇場——充斥各種思想與創意，突顯這門綜合藝術中的某一部分、某些部分或全部的呈現。高行健的戲劇和劇場藝術意在化繁為簡，回到戲劇的本源，找尋當代戲劇與劇場的生命力，並以獨特的發想與創意演繹所謂的戲劇性與劇場性。

高行健的「導演學」、「表演學」和「戲劇構成法」雖受西方的影響，但在許多方面更彰顯高行健與中國傳統戲曲和禪宗的關聯。在融會貫通東西戲劇後，他從他的自我和自性出發，冶煉出一套獨到的戲劇理論洞見與實踐的創意手法，一切都具有一種高度的原創性和開創性的風格。誠如劉再復所言，

從希臘悲劇到現代的奧尼爾，兩千年來的戲劇，就其精神內涵而言，只展示人與命運、人與自然、人與上帝、人與

社會、人與他者的關係。高行健則第一次開闢了人我自我的關係。(70)

對筆者而言，高行健並非「開闢人我自我關係」的第一人。因為在他之前，葛羅托斯基更早早是以強調「相遇」和「自我參透」(self-penetration)著稱的劇場人。我們在先前已討論過葛氏的劇場「相遇」論，然而光是在《邁向貧窮劇場》一書中，葛氏便多次強調演員「自我參透」的重要性。² 葛氏的目的無他，就是回應拉曼拿尊者(Ramana Maharshi)所提出的「我是誰？」這個大哉問。拉曼拿尊者以精妙譬喻解釋道：「透過『我是誰？』的探索，『我是誰』的思索將銷毀所有其他的思想，就像來回撥弄正在燃燒火葬柴堆的棍子，它最終被毀滅。之後，將會有自我實現的產生。」(18-19)。葛氏也堅信唯有在這個問題上下功夫，演員才能讓有限的「我」消失，並進入出神且無限存有的表演化境，此種「覺知」(awareness)已成為葛氏的演員或在他走出劇場之後的「表演者」(Performer)存在、生活和工作的主軸。誠如斯洛維克(James Slowiak)和桂士達(Jairo Cuesta)所指出的：

拉曼拿尊者相信深究「我是誰」這個問題將導致社會化、自我中心導向和有限的「我」消失，從而揭示一個人真實且不可分割的本性……年輕的葛羅托斯基熱烈回應這些想法，且他對「我是誰」這個問題的追尋發展成他生命和作品的主線之一(4)

² 有關葛氏對「自我參透」之討論，請見《邁向貧窮劇場》頁34, 35, 36, 37, 38, 39, 45。

在對自我的重視上，高行健也以自己的創見呼應了葛氏的主張，因為演員的「內視」和「自我意識」一直是高行健戲劇創作和演員表演上一個重要的議題與課題。如同葛氏的「自我參透」，他認為演員應該培養所謂的「第三隻眼」：

演員的意識變為第三隻眼凌駕於人物之上，正因為不是用人物的眼睛來看，這第三隻眼才是清醒的，不會受情緒影響而變得盲目，這個時候，演員對角色的控制和同別的人物的交流才更準確，更有表現力。當然，這第三隻眼睛是一種無形的內心狀態，內視需要有一番訓練，也得有一定的技巧。這不光是演員對自己身體的把握，更為重要的是注意力的高度集中……。（高行健，《論戲劇》81）

演員操練「第三隻眼」和「內視」的好處多多，除了能參透自己，還能強化演員對自己身體和心理的認識、修為和掌握，提升注意力之餘，還可以免除情緒失控，「弄得聲嘶力竭、歇斯底里」（81）。再者，「演員如果能同他要扮演的人物建立對話，就能夠控制情緒的衝動，把自我表現過濾掉」（81）。除了從自我出發，高行健認同並讚許葛氏能「通過演員的形體的表演，把內心感受的過程強化得極有張力」（《沒有主義》286）。

也如同葛氏一般，除了演員外，他剝除一切劇場上多餘的東西。高行健寫道：「我作為導演，反對這種時髦，要求舞台設計和裝置得突出演員的表演，徒有裝飾性的多餘的擺飾一概不要」（《沒有主義》249）。他運用「高氏減法」去除「對形體表現的迷戀」、「對聲音的迷戀」、「對燈光技術和舞台裝置的迷戀」等，去蕪存菁後，他認為演

員的表演才是這門藝術的根本，而語言作為人類文化最精緻的結晶也不應無端犧牲拋棄，於是他勤於筆耕創作劇本，前後創作十七本劇作。在〈我的戲劇和我的鑰匙〉一文中，高行健強調：「當代劇場裏充斥聲、光、色、物的時候，我主張不如回到光光的舞台，以演員的表演來重新肯定戲劇固有的假定性，道具和佈景減到最低限度，並且不把製造環境的真實感作為最高任務」（《沒有主義》278）。

以上「高氏貧窮劇場」的主張結合了他對演員表演和對演員和觀眾關係的重視，這一切主張和想法都一再呼應「葛氏貧窮劇場」的概念和對演員和觀眾交流的重視。葛氏在《邁向貧窮劇場》一書中解釋道：

透過逐漸去除被證明多餘的東西，我們發現即使沒有化妝、沒有服裝和佈景、單獨的表演區域（舞台）、燈光和音響特效等等，劇場照樣能存在。然而若是沒了演員和觀眾之間相互感知、直接、「現場」交流的關係，劇場就無法存在（19）

高行健和葛氏都堅信「貧窮劇場」的去繁就簡，不主張華麗的服裝燈光，或是具象寫實的布景，而是以演員為核心，重點放在演出者本人的減法修為而非「角色」的扮演。舉高行健的《八月雪》製作為例，在此戲中，演員的演技與極簡主義當道，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，一切以導演的巧思和演員深厚的演技功力為依歸，舞台上除去各種附加的條件，諸如服裝、化妝、佈景、音效等，回歸到簡約、內化的形體與動作和演員的表演力。

三、高行健與葛羅托斯基的表演理論：從「表演三重性」談起

高行健的戲劇理論以探索演員的表演為軸心，兼及戲劇構成法與劇本創作。他的「表演三重性」理論源於中國戲曲，意在精進與調控演員的情緒和角色詮釋，並加強與觀眾的交流。此理論主張演員進入角色的同時，也觀看自己如何表演，整個過程組構成多重繁複的訊息能量網絡，和諸如「演員—中性演員—角色」、角色與角色、演員／角色與觀眾、還有演員與演員等的多重關係。但要實踐「表演三重性」並發揮最大的表演力，則有賴演員在觀審、內視、中性演員和第三隻眼的修為與操練上所痛下的苦功。

（一）表演的進化論？——從二重性演化至三重性

高行健認為西方戲劇理論家在談及表演時，向來談的都是演員與角色間的二重關係，但是他在探究中國戲曲表演時，發現戲曲演員在演員和角色之間還有一個中介的、過渡的階段，這個階段是演員進入角色之前的身心準備階段，是從日常生活的狀態中，逐漸淨化自我、放鬆身體並集中精神隨時準備投入扮演的過程，高行健把這個中介階段稱之為「中性演員的狀態」（《沒有主義》267, 290）。

換言之，作為中介狀態的中性演員的作用就是在演員的自我意識與角色的位置之間締造一段距離。這被締造出的距離可分為兩個階段：第一階段是演員進入角色之前的準備，把日常生活的我拋在腦後，好能夠心無旁騖或心無罣礙地進入中介狀態。這種狀態類似巴爾巴（Eugenio Barba）所提出的「先表演—表達力」（pre-expressivity）狀態，這種「淨化」的狀態並不是完全放鬆的，而是種巴爾巴所謂的「蓄勢待發狀

態」(sats)，亦即，這裡指的是付諸表演行動前的先決準備狀態，身心保持警醒，確認已運用全身的精神力，投注於後續的動作。³且此時是「心理能量(看不見的東西)轉化成身體能量(看得見的表現)的過程」(Barba, “Eugenio” 12)。換言之，「蓄勢待發」結合思緒、能量與動作，是獲致「擴張的身體」的序曲。針對此準備身心蓄勢待發的「中性演員」過程，高行健認為除了「活動筋骨、練聲這類身體上的準備」，還須結合「凝神淨心」(《沒有主義》291)。

相對於把中性演員、日常生活的演員和他將要扮演角色分割開來的「歷時」(diachronic)且獨立的第一階段中性狀態，第二階段表演狀態是共時的(synchronic)，因為當中性演員進入他的角色後，中性演員並未消失，它和角色共舞，就如同一個好的演員在演戲的過程中，都會不時關注自己的和其他演員的表現，並隨時做出調整。表演中，中性演員是種承擔指揮中樞功能的意識狀態，是「角色」的雷達耳目，必須全時監控，眼觀四面，耳聽八方，協同演員的自我，時而進出角色，時而處於中性狀態，隨時觀審自己跟其他的演員、舞臺和觀眾的關係與互動。高行健寫道：「在整場戲的演出中，演員也還時不時以其自我，審視、控制、調節他的表演，這種拉開距離，時進時出，保持同觀眾交流確認角色的心理過程，同自戀當然並無關係，而是表演的一種內在技巧，非一時一日可以學到。演員在舞台上取得自我觀審的餘裕，恰是他藝術上成熟的標誌」(《沒有主義》268-69)。

這樣的同時「共舞」——自我—中性演員—角色——三位一體的狀態讓演員的演技更能游刃有餘，有更大、更深刻的揮灑空間與自由，同

³ 巴爾巴在討論「蓄勢待發」這一概念時，也提及其他導演所用的相關詞彙，其用意不外乎強調這一概念的共通性與重要性：其中包括梅耶荷德(Vsevolod Meyerhold)的「表演前」(pre-acting)、葛羅托斯基的「動作前」(pre-movement)和德克魯(Étienne Decroux)的「不動的不動力」(immobile immobility)，這些詞彙均不約而同地試圖捕捉、定義在採取行動前，身體所預作的準備狀態。

時演員還具有冷靜觀審自身演出的自覺。舉例而言，在《生死界》的結尾，女人中斷以第三人稱「她」來訴說心聲，就在戲中老人走到舞台中央，繞石頭而行的時候，演女人的演員跳脫角色，以觀審的角度發聲：

女人：

說的是他，說的是你，說的是我，說的是那女子那個她，說的她又並不是她，又並不是你，又並不是我，也不是您或者你們，恰如你們看見的她並非她，並非我，也非你，僅僅是那個自我，而你們看見的我也不是我，也不是她，只不過是那個所謂自我看著她，看著我，你我還又有甚麼可說？……又何謂自我？除了這一番言語，且空空洞洞，言之無物，又還能剩下甚麼？（高行健，《生死界》 64-65）

「女人」到底是在反省？評論？批判？嚙語？還是悟道？可以確定的是「女人」的身分已經不再是戲裡的人物，她走出了戲的世界。這時講話的「女人」身分奇特，既是演員的自我，也是處於中介狀態的中性演員，身分超然，「女人」講話的內容超然空靈，一連串的解構否定，指向四大皆空和那空性的我，觀眾似乎被引導進入另一種精神與時空狀態。在筆者看來，她不僅只是隱藏在演員意識裡的中性狀態或聲音，而是一處於觀審狀態的第三隻眼靈修視角，所體現的是演員三重性和人稱轉換等概念的複合體（embodied complex），貫串戲劇家的思想、表演的要義，兼及演員的心理、演技的理論和實踐等。

高行健的演員三重性概念是一詭異的概念，從一開始的「演員—中性演員」的中介「蓄勢待發」階段性狀態，到呈現出「穿越」、「進

出」和某種「演員—中性演員—角色」「共時性」的操作，是一種從水平或平面式游移和變換意識的「歷時性表演準備狀態」，到進入具立體性三維甚至是多維的空間，和「多視角和共時性的觀審表演境界」。此演員三重性模式打破原有「演員—角色二重性」的狀態，讓表演獲得更大的能量、張力和不同意識狀態的運用空間。在高行健的禪思建構下，演員三重性能幫助演員在表演瞬間跳脫乍看下只是一種水平和歷時性的意識運作，進入更高的共時層次與悟道境界。高行健寫道：

舞臺上，這淨化的自我意識則變成第三隻眼睛，控制調節演員的表演，演員時不時以中性演員的身分，觀注觀眾和所扮演的角色，進進出出，既有體驗，又在扮演……從京劇中的表演中發現的這中性演員的狀態，如果不僅僅只是種感覺，而能成為演員的自覺，有意識加以培養，在相當程度上穩定下來，能把握得住，便可以成為進出角色，控制和調節表演可靠的依據，也就會成為一種有效的表演方法。（《沒有主義》290）⁴

換言之，「這淨化的自我意識變成第三隻眼」後，共時性的觀審表演境界剎那間超越，甚至是昇華，進入一種「全知狀態」。高行健寫道，「這種自我的感受並非來自那混混然的肉身，而是由這已經超然的自我意識，通過中性演員的身體，來體驗角色給予的情感」（293）。對高行健而言，從二重性演化至三重性，從歷時性到共時性，這樣的演進是表演意識、也是演技方法與表演境界的突破與躍升。在下個部分，我們

⁴ 此處與頁46引文中之「觀注」一詞，原文即作「觀注」。

將進一步闡釋高行健如何將「觀審」作為一種表演方法並檢視第三隻慧眼所帶來的表演效應。

（二）觀審作為一種表演方法：高行健的禪宗與第三隻慧眼 vs. 葛氏的自我參透和修行

如何真正進入人物的體驗，需要有一系列身心的訓練和修養，並非說進入便進入，觀審正是進入體驗必要的途徑。演員通過淨身從日常生活的習性中脫離，轉化為中性演員的狀態，自我意識昇華為第三隻慧眼，冷靜關照自己的身體，這番觀審正是為進入人物的體驗打開方便的法門。

——高行健，《論戲劇》⁵

對高行健來說，禪宗並非宗教，「而是一種獨特的感知和思維方式」，既是一種人生智慧，也是一種精神狀態（《論戲劇》152）；既是對困惑或妄念的超越，也是立身行事的一種行為和生活方式。禪不可言說，說出的皆不是，於是行為和行動便成了體現禪的最佳方式。對高行健而言，這構成生動活潑的戲劇，也形塑劇場的本質。禪是超越的精神狀態，既外看，也內省，並從觀審中得到寧靜和淨化，這剛好配合高行健所倡議的中性演員和人稱轉換，以及戲劇的觀審作用。事實上，禪的精神貫穿他的劇作，體現於他的戲劇理論，滲透到他的演員訓練，並形塑他的表導演風格。高行健寫道：「禪不僅在劇中，也可以體現為排演場上的工作方法，把演員身心的壓抑釋放出來，變成強而有力的形體

⁵ 此段文字引自頁188。

動作和即興的表演。禪不僅達到精神的開悟，也把身體從習慣和拘束中解放出來」（153）。

對高行健而言，表演除了須歷經外修，亦即身體、聲音和演技嚴苛的訓練，更須在內修上下功夫，亦即「觀審」或「內觀」，觀審不但是進入「中性演員」狀態的門檻，昇華自我意識成就第三隻慧眼的必要條件，更是進入角色和體驗人物的法門。高行健對第三隻眼的定義如下：

第三隻眼，也就是中性的眼睛，或者說一隻慧眼。這第三隻眼，排除掉主觀的情感、個人的好惡，以及倫理和政治的判斷，不受先驗的價值觀左右，只作清醒的觀察。換句話說，第三隻眼睛來自人的意識，否則只是像一部會記錄各種繁雜現象的機器，不可能提升為一種認識。我這裡所謂思想，不是說大腦智能的運作，或某種觀念以及觀念的演繹，而是對人生存狀態與困境的認識。其實人都可能有這種良知，但通常處於沉睡的狀態，昏昏然而未意識到。戲劇家的秉賦在於能把這些盲點照亮，把戲劇舞臺變成這麼一種令人反思人自身處境的場所。（《論戲劇》34）

這第三隻慧眼跨越自我所建立的藩籬，在內觀的時候，明心見性，對自身和對人的生存狀態和困境了然於心，成就演員表演當下的清明和通透。高行健解釋道，但第三隻慧眼所成就的通透境界並非一蹴可幾，「這第三隻眼睛是一種無形的內心狀態，內視需要有一番訓練，也得有一定的技巧。這不光是演員對自己身體的把握，更重要的是注意力的高度集中」（《論戲劇》81）。又觀審不只是種「內視」而已，觀審時身心靈和感官全開，既觀察又傾聽，又與觀眾雙向互動和交流。就在此

刻，如同淨化和昇華的中性演員狀態，第三隻慧眼的任務宛如全劇場區域和全表演時段的雷達，除了在表演前和表演當下，演員對自己的身體有清醒的觀照，讓身體鬆弛卻高度凝神，還須在整個演出中，不時觀審並協助演員進出角色，也和觀眾進行交流。故在劇場裡，高行健認為：

並非是角色同觀眾交流，而是以這中性的演員作為中介，同角色也同觀眾交流。就演員與角色的關係來說，則是自我通過這中性的演員，同角色在交流。這是一種從演員內心放大的表演，而觀眾看到的則不僅是劇中的戲，這演員的表演也同樣有戲可看。（《沒有主義》290）

高行健在論述中，曾數度提到「自我」一詞，這裡的「自我」到底是什麼樣的「自我」？跟「第三隻慧眼」有什麼樣的關係？高行健又寫道：

在淨化了的自我這第三隻冷眼的關注下，演員便體會到他不是盲目投入到角色中，被表演或人物的情緒帶著走，而牢牢把握玩味他的角色。這裡有他對於角色的挑戰，有戲弄，有同情，有憐憫，有欣賞，而更多的是對角色的觀審，角色便在這演員的調弄中活起來。這自然是一種非常精微而又極有張力的表演，達到的強度是那種聲嘶力竭的表演所達不到的。（292）

「自我」經過淨化或修行就能成就「第三隻慧眼」，這慧眼對演員最大的助益，就在於拿捏對角色的詮釋，不靠情緒記憶，也不會盲目投入，更不會在舞台上無端歇斯底里。在以上的這段話，高行健點出並回應了

史坦尼斯拉夫斯基早年「情緒記憶法」的缺失，這種勾引情緒的方法，有可能造成演員的情緒氾濫與失控，豐沛複雜且千絲萬縷的情緒被粗暴地以歇斯底里的方式不當詮釋或過度宣洩。其實，這也是造成史氏在晚年的時候，徹底揚棄先前的「情緒記憶法」，改擁抱「身體行動方法」的主因。高行健也觀察到這個問題，認為「演員貢獻給觀眾的不應該是歇斯底里，把自我撕開只導致表演失控」（《沒有主義》282）。他認為中性演員同時觀審自我與角色，除了能排除情緒失控，還能製造戲劇的張力，拿捏最佳的表演分寸並享受極致與愉悅。

這有「第三隻慧眼」加持的表演境界跟史氏所標榜的「超意識」（the superconscious）、「我在」（*ya esm; I am*）或「活角色的生」（*perezhivanie; experiencing*）的創意表演狀態有異曲同工之妙。史氏寫道：「超意識狀態的創造來自藝術家的本性、直覺渴望、創意預感、希望、心情、洞見、陰影、感覺、騷動洶湧的熱情、狂喜的時刻和靈感。此狀態既無法用文字定義、被看見、被聽見、或用意識來理解」（164-65）。史氏也淡定地回應外界的不解與質疑：「讓科學界的人告訴我們無形過程的本質，我只能說明我個人內心如何體驗超意識，還有我如何運用這些情感知覺在我的藝術上」（引自 Tcherkasski 105）。史氏賦予「超意識」崇高的價值，因為它指的是一種達天聽的神聖開悟狀態，此刻人技合一，表演出神入化。

再者，從以上的引言裡，我們得知這「淨化了的自我」和「第三隻冷眼」其實並無二致，對筆者而言，均指向那共時、超然和更為清醒的自性：

我的戲劇在確認自我的同時，也審視自我。冷眼觀察外部世界，首要條件是確認自我，又要超越自我，才可能達到

這種更為清醒的認識。確認和重新認識人類的集體潛意識，對神話和寓言的再認識，是我的戲劇的一個方向。
(高行健，《論戲劇》36)

高行健的戲劇具有普世性對自性與對生命的關懷，在其作品中，道出人類對其存在價值與意義的追求與懷疑，《彼岸》一戲裡的經典台詞可見一斑：

到彼岸！

那彼岸誰也看不見。

……

都看那彼岸。

我怎麼就看不見？

……

彼岸在哪兒呀？

它若明若暗。

彼岸有燈光嗎？

彼岸有花，彼岸是一個花的世界。

……

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。

……

我們必須到達！

可這又為的什麼？

為那固執的願望，彼岸，彼岸。(19-22)

在《八月雪》一劇中，高行健強調禪狀態的生活和精神層面，劇中主角慧能的主張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。慧能在不同場合說道：

煩惱即菩提，

涅槃即彼岸？(10)

菩提本無樹，

明鏡亦無台，

佛性常清淨，

何處有塵埃？(24)

總而言之，高行健相當注重個人和演員的內心觀察和省思，所追求的是一種「旁觀者清的澄明」，好去看清楚世界和人的困境，這與葛氏的理想——自我參透和修行的精神——在某些方面而言，有異曲同工之妙。

在《邁向貧窮劇場》一書中，如前所述，葛氏念茲在茲一再強調演員「自我參透」的重要性，此法透過靜心正念和去除我執的「減法」(*via negativa*) 來追求出神解脫，將表演技藝的訓練轉化成類朝聖者的天路歷程。葛氏認為演員形體的「表意符號」(*ideogram*) 非常重要，因為他認為形塑精煉的「表意符號」能召喚「觀眾內心的聯想」

(Grotowski, *Towards* 39)，透過刻意人為且反覆的縝密操練，演員才能完成每個身體部位的細緻動作。他堅信我們越是深入自我參透，外在的訓練也須更嚴謹紮實，亦即心靈和身體表意符號完全的交融契合，這樣才能擺脫陳腔濫調。葛氏亦企求表意原型與神話意象的巧妙結合，因為這樣的結合能穿透西方二元對立的傳統，召喚演員和觀眾「集體潛意識」的回應。他相信渾然天成的表演絕非偶然，是表意符號、形式紀律和自我參透都精準到位、臻至理想的境界後，出神演技才會水到渠成並開花結果。在這點上，英雄所見略同，葛氏對原型、神話和「集體潛意識」的強調與重視和先前所提及的高行健戲劇觀不謀而合。高行健說道：「確認和重新認識人類的集體潛意識，對神話和寓言的再認識，是我的戲劇的一個方向」（《論戲劇》36）。

對葛氏而言，「全然奉獻自己」、「自我參透」和去除我執是演員讓自己成為「神聖演員」的不二法門（Grotowski, *Towards* 35）。「神聖演員」在整個過程中，把演技訓練當成媒介或乘具（Art as Vehicle），其最終目的是讓自己和觀眾都經歷一場去除我執的「自我參透」身心靈之旅。葛氏主張：「倘若演員透過公開挑戰自己來挑戰他人，藉由過度、褻瀆以及肆無忌憚的悖逆天理，並透過脫下日常的面具來展示自己，那麼觀眾就有可能經歷類似的自我參透過程」（34）。「神聖演員」的養成跟一種堅毅苦行的生命態度——修行——息息相關。葛氏的知音巴爾巴寫道：

如果今天我要定義葛氏在他整個活躍生涯中所抱持的態度，無論是在劇場或在其外圍，我會採用梵文詞語 *sādhana*

（修行），這個字無法被翻譯成任何歐洲語言，它同時意味著：精神追尋、方法以及實踐。（*Land 55*）⁶

葛氏一向否認他有類史坦尼斯拉夫斯基的「體系」或史特拉斯伯格（Lee Strasberg）的「方法演技」，但倘若我們仍要標示某種葛氏「演技訓練法」，筆者認為就是這種結合「自我參透」、重視修行「行動」和內觀的「神聖演員」養成法。

（三）高行健和葛羅托斯基的減法面面觀——高行健的放下自我與去程式化 vs. 葛羅托斯基的減法

在其文章〈評《邁向質樸的戲劇》〉中，高行健提到葛氏的演員訓練方法，並讚譽葛氏的表演理論與戲劇製作「給西方當代戲劇的發展帶來深刻的影響」（《追求》78）。高行健後來對演員的嚴格要求，由他以下對葛氏訓練法的觀察與體會，可見其淵源：

他的方法首先建立在對演員的嚴格訓練上。他通過系統的、大量的、甚至是高難度的形體和發聲練習，幫助演員消除自己身心的障礙，在充分鬆弛的狀態下，誘發出演員

⁶ 「修行」（*sādhana*）這一詞彙在《印度哲學簡明詞典：梵語術語的英語定義》（*A Concise Dictionary of Indian Philosophy: Sanskrit Terms Defined in English*; 1996）中的定義如下：「修行意指「自我努力、自我改進、靈性操練、手段、方法」，同時也是「釋放或解放的手段」（Grimes 261）。根據《大英百科全書》（*Encyclopedia Britannica*），修行在印度教和佛教密宗中，是修行者通過某種精神鍛鍊喚起神性。「修行包括手印（神聖的姿勢）中的身體，咒語（神聖的話語）中的聲音，以及神聖設計和神靈形象的生動內在形象化的思想。這種「精神實踐」包括各式各樣的訓練，諸如：來自印度教和佛教傳統的冥想、禁慾主義、敬拜神祇以及正當的生活。人們遵循這些身心訓練是為了實現各種精神或儀式目標。有關修行的更多資訊，請參考《大英百科全書》網頁。

自身具備的潛力，把演員的表演推到他們自己都不曾預料的高度。這種將形體動作與心理活動完滿地結合在一起的表演往往取得很強的藝術表現力，叫觀眾震驚。（78）

這裡提及的兩個重點是高行健自己認同且深信不移的，他於日後除將此兩重點轉化成表演理論，還引為演員訓練的標竿並沿用不斷：一是他標榜並期許演員接受高難度和大量形體訓練的挑戰，釋放內在張力和發聲的訓練，向成就「全能演員」邁進；二是倡議並運用葛氏的減法，在理論上和實際彩排時，要求演員放下自我、消除自身的身心障礙並去程式化，不管他們受過的是戲曲還是西方的表演訓練。

如同葛氏要求演員運用「減法」排除身心的障礙好釋放內在能量，並將肢體和發聲訓練做到位，高行健也覺得演員的第一課就是得學會「放下自我」，如此「身心才得以解放，在舞台上才感到自在」，高行健解釋道：

放下自我，也就是放下架子，放掉種種心理的負擔，自尊和自卑，自憐和自戀，也包括美醜和是非的判斷……放下自我才可能超越自我，否則在舞臺上擺不脫自我表現，而這恰恰是最糟糕的表演。放下自我才有可能避免舞臺上的濫情和煽情，舞臺上恰恰要避免感情的宣泄。人物的感情的流露哪怕是激情，也不靠演員的自我發泄，而是來自對人物的關注從而產生的態度，換句話說，來自演員對人物的認識，從而通過種種表演手段加以展示，而非直接訴諸感情的衝動。（《論戲劇》178）

就演員的表演技藝而言，放下自我是演員表演藝術的智慧與開端，只有在放下自我後，才可能回到自我或自性並開始觀審自我，把自我意識轉化為對自己的身體加以觀審的第三隻眼睛，進而掌控和調節自身的表演，而非放任自戀或無能力拉開觀審距離的自我沉溺於無節制、無美感的情感宣洩。對高行健而言，放下自我並超越自我「是演員必要的內在的修養」（178）。

除此之外，高行健在幾齣戲的排練中除要求演員自製音效，替整齣戲賦予節奏，也要求演員必須具備到位的肢體表演能力。他在不同製作的手記裡，記錄了不少他擔任導演時訓練演員的過程。舉例而言，他在導《彼岸》時——不論是在 1986 年和林兆華在北京人民藝術學院的合作，或是 1995 年他單獨在香港演藝學院導戲——均要求演員做大量且激烈的身體動作，他提到大陸青年演員們「滾動、奔跑，全身心釋放出來的張力和強度令我們震動」或香港年輕演員「從喃喃吶吶到翻滾、奔跑、涕淚滿面」，一樣嘶聲叫喊「到彼岸去！到彼岸去！」（高行健，《沒有主義》251）。「不做劇本的文學分析，也不先分析角色，心理如何如何」（《沒有主義》231），一切在排演廳裡實現，從身體的強力訓練開始。高行健身體訓練的嚴格程度，與葛氏較之不惶多讓。他寫道：「我做演員訓練時要求達到運動員的強度和注意力的高度集中，正是幫助演員淨化，脫出日常生活的舉止和心態，進入到中性演員的狀態」（《沒有主義》251）。如此看來，高行健藉《彼岸》的導演經驗，借鑒並吸收葛氏的訓練方法。作為導演的高行健奉行類史坦尼斯拉夫斯基和葛氏的「身體行動方法」，作《彼岸》這齣戲時，不是從坐下來分析角色開始，而是「一開始就進排演場對詞走戲。這前兩星期，每天先做兩小時的形體訓練，剩下四個小時排戲。形體訓練開始時不管戲，只做呼吸，觀想、站樁、亮相」（《沒有主義》231-32）。

1992年七月在維也納瞬間劇團排演《對話與反詰》一劇時，高行健對飾演和尚的林原上多所期待。在表演上，他堅持林原上力行「高氏減法」，要求受過現代舞訓練，又是京劇演員的林原上自廢武功：「京劇、戲曲的程式一點也不要」，又要「避免掉西方現代舞」（高行健，《沒有主義》219，221）。在這齣戲中，和尚同男人與女人這兩對角色是平行的，是兩組平行的演出。在演技呈現上，高行健的安排是：「男人與女人的表演近乎自然，和尚的表演則相反，毫不自然主義。你是獨立的一個層次，他們那一對男女的表演同你這層次的配合只時不時交錯一下」（216）。相較於男女間充滿情慾恩怨的情節，和尚則一切了然於心，處於無可言說的「禪的狀態」，高行健希望有京劇和西方現代舞訓練的林原上能拿掉兩者的程式，透過所謂「認認真真的動作，……和尚的表演就是這樣。臉上就是個佛像，非常淡泊，不要太過，只是所有的動作都極為認真，這就是他大致的形象」（219）。全劇中，林原上除了幾句念經，沒有一句台詞，但高行健期待他展現「禪師之道」（220），避免現成程式化的武術呈現和亮相，但要有到位自在的步態呈現，時而碎步、時而大方步、時而悠哉、時而踉蹌醉八仙樣、時而騰空翻上場，有體態，有節奏，舉手投足皆是舞蹈。高行健深知要在「舞台上拿出一套不落到現成的套子裡的形體語彙是件很難的事」（222），但他還是鼓勵林原上揚棄京劇和現代舞的程式，也不要兩者的融合，去追求徹底的解放與自由，並發掘出一套屬於「自己的東西」（222）。高行健舉自己為例，說道：

我要找自己的戲路子。我先要弄明白什麼是戲，這戲劇的根本是什麼？因而得研究戲劇的傳統，但是我不要傳統戲曲的程式，做的是現代戲。這也有參照，西方的現代戲

劇，因而也很容易不要傳統而走向西方現代劇，那也無非跟在人已做過的後面去徒然追趕。不，我要的是一種東方現時代我自己的戲。東方的傳統又是什麼？那麼就不僅是京劇、儺戲、玩猴把戲的到賣狗皮膏藥的——（222-23）

高行健作戲，破釜沉舟，去蕪存菁，這不要，那不要，東減西減後，追根究柢後，演員和演員的動作成了最後無法再割捨的元素。於是，打掉重練，試著另闢蹊徑，發掘中國獨特的元素，不走西方的老路子，於是他想到呼吸與中國丹田的運用（221），於是他想到禪宗與觀想，思考「觀想能不能變成動作」，並認為「如果把觀想同呼吸結合起來，就會有動作，這就把精神、心理同身體聯繫在一起。我如果再把觀想同呼吸的這種聯繫推向極致，動作會越來越大」（224）。所以高行健建議林原上，在京劇或西方舞蹈的訓練基礎上，結合禪宗內視式的「觀想」和呼吸，就能做出身心統合的動作，並將精神狀態推向極致。高行健曾提供「淨化」自我的方法是注意力集中的訓練。方法如氣功、太極拳和站樁，這些訓練除用來調息，使身心全然鬆弛，目標是達到運動員肌耐力的強度和注意力的高度集中，進而脫出日常生活的舉止和心態。對筆者而言，高行健與林原上在排演《對話與反話》一劇時，所做的導演與表演對談相當深入且具啟發性，會讓筆者想起葛氏與切斯拉克（Cieślak Ryszard）間的互動。

另一個鮮明的例子是2002年於台北的《八月雪》製作，高行健向來饒富實驗精神，在導演這齣戲時，要求京劇演員丟掉原有的程式化動作和功夫底子，並放棄原有的發聲技巧，亦即，棄用小嗓子發聲，改用西洋的腹部發聲法，這樣做大有要求這些演員打掉重練的味道。高行健「不是歌劇、不是戲曲、不是舞蹈、不是話劇」的「四不像」《八月

雪》實驗引起筆者極大的好奇，也懷疑在短時間內讓京劇演員自廢武功的嘗試是否行得通？去程式化動作的成效如何？在高行健的堅持與要求下，「傳統的京劇程式在《八月雪》裡算是『廢了』」。排戲初期，他在現場一再要求演員『放下架子』、『忘掉自己是坐什麼科的』，他經常『這不要、那不要』，目的在激發演員能在當下創造新的肢體語言與發聲方式（周美惠 48）。身為《八月雪》的導演，高行健在排戲和彩排時，最常用的「棒喝」佛偈是：「放不下也得放」。高行健親證道：「我在臺北排《八月雪》的時候，每天排戲之前暖身運動的時候，讓演員們先高呼口號：『放下架子！放下，放不下，也得放下！』」（《論戲劇》153）。如同林原上的案例，他堅持貫徹所謂的「高氏減法」，不但「京劇、戲曲的程式一點也不要」，還要「避免掉西方現代舞」。他千叮嚀，萬叮嚀，就是希望絕大多數京戲出身的演員能放下身段，掙脫程式化表演，好重新出發，打造新的且真情流露的表演譜。

但高行健為什麼非得要找這些訓練有素的京劇演員？強人所難地要他們戒掉習以為常的程式？為什麼不乾脆找些沒有任何表演訓練的人當演員，一切從零開始，這樣豈不更為省事？更好要求或形塑他要的表演樣貌？因為大部分的京劇演員在接到高行健的指令後，或十分抗拒、或茫然無頭緒，或不知所措，或苦無出路。可是高行健對一頁白紙的演員並不感興趣，因為這些演員缺乏掌控自己身體、聲音和能量的能力，無論是作出來的動作或舞蹈，或發出來的樂音和聲響，往往缺乏節奏和張力。他心目中的理想演員樣貌是他主張的「全能演員」，而京劇演員是他心目中具有硬底子訓練的演員。按他的盤算，破而後立，有底子的演員斷掉了舊的路子後，會把自己推到極致，沒有退路時，就會絕地重生，另闢蹊徑，創發出新的一套身體語彙。

相較於既有技藝歸零的「高氏減法」，葛氏的「減法」集中於「身心障礙的排除」，從某個角度而言，似乎減得更為全面徹底，除了要打通任督二脈，更要達到身心無罣礙。在《邁向貧窮劇場》一書中，葛氏開宗明義宣告，表演最大的障礙，是來自於演員所認同的社會面具和日常偽裝。所以，演員應該試圖排除其身心的侷限與障礙，力行減法。誠如葛氏所言：

在我們的劇場中，演員的教育並不是一件教導他某些事物的事情；我們試圖去排除他的有機體對心理過程的抵抗。結果是演員可消弭內在脈動和外在反應兩者間的時間差，如此一來內在脈動就已經是外部反應。脈動和行動同時發生：身體消失、燃燒，觀眾只看到一連串形之於外的脈動……因此，我們的訓練是減法（*via negativa*）——不是技巧的收集，而是障礙的排除。（*Towards* 16, 17）

脈動即行動，一切渾然天成，人技合一，無時序意圖與身心情態的時間差，成就了表演的化境。換言之，透過表演者的身心脈動，身體消失、燃燒，生命於是成為一場饗宴，所揭示的終極表演境界是整體且神聖的，除了要傳達誠摯感人的情感，還要讓觀眾與此神聖時刻產生身心共鳴。

總而言之，高行健希望京劇演員在演他的戲時能去掉程式，進行多種的嘗試與實驗，好能身心靈脫胎換骨，發展出獨一無二的表演。然而對筆者而言，這去掉程式的作法，跟葛氏去掉身心障礙的減法，在層次上，並不相同。因為高行健的演員訓練，雖曾提及「快感」、「極致」與「游神」（高行健，《沒有主義》293, 225），但並未如葛氏般，言

明將演員引導進入人技合一「類宗教」的出神、狂喜、解脫或頓悟的狀態。

（四）高行健的「游神」 vs. 葛羅托斯基的出神「堅實夥伴」

高行健除了鼓勵演員力行自廢武功的減法，也鼓勵他們挑戰並追求極致，特別是諸如林原上和吳興國等已有扎實內裡和功夫（京劇和現代舞）的表演藝術家，因為他們已能充分掌握節奏、力度和張力，是「完全可以找你自己的東西」的藝術家（高行健，《沒有主義》224）。這自廢武功的過程是一個和原先慣性動作掙扎的過程，非常容易在發展新套路的時候不知不覺地掉進原來的套路裡，但高行健堅持，這些已有功夫底子的演員，在執行這不要、那不要的減法意識時，是有機會逼出新的方向與創意，並發展出極致表演。他點出兩個關鍵：「一、全身心來呼吸；二、觀想」（224）。但問題來了，偏向內功的呼吸與觀想要如何轉化成外功，高行健的回答相當抽象且神祕：「我身後有一雙眼在觀察我。我走，我身後的那雙眼睛同時也在觀看我怎樣走，這游神便出來了。譬如你出場，你現在設想你在自己身後觀察你怎樣出場」（225）。

高行健的「游神」是什麼意思？是葛氏的「出神」（trance）嗎？或指向葛氏的「堅實夥伴」（secure partner）？高行健說「西方現代舞，不管那一派，自我同身體都是一致的，要延伸，拼命延伸；要收縮、扭曲、自我也收縮扭曲，一種純粹的自我表現。現在，要是把自我游神出來，固定在上方，觀察這身體像蟲子一樣扭曲，跟隨呼吸動作，會同一般的扭曲不同，更縱容，更有韻律，這就是下半場戲他們兩位的表演」（《沒有主義》225）。這雙人舞或雙人表演是怎麼回事？這「雙人

舞」是「自己」和「自己的游神」共舞嗎？高行健強調某種觀想的「二重性」，所以我們也可以說這「雙人舞」是「游神的自我」觀想「有形體的自我」嗎？又相較一般的「單人舞」，這「雙人舞」更具藝術性？境界更高嗎？根據高行健的想法，這「有形體的自我」可能是「觀海的自我」、「打木魚的自我」或「被木魚打的自我」，這樣的雙人舞可增加演出的節奏、力度、張力和吸引力，但高行健從不強調類宗教的出神化境（225）。

但葛氏相信類宗教的出神化境，認為演員只要潛心操練，不時自我參透、自我揭露和全心奉獻便能臻至此境界。葛氏曾闡釋演員的三次新生。首先，當演員開始參透自身和內心世界的同時，演員的新生即已展開：「當演員開始通過接觸進行創作，當他開始與某人產生關聯——不是他的舞台搭檔，而是他自身生命的夥伴——當他開始通過研究自己身體的脈動來深入了解這種接觸的關係、這種交流的過程時，演員總是會迎來一次新生」（Grotowski, *Towards* 247）。其次當演員開始為他的生命夥伴，把其他的演員當作銀幕，並將生命點滴投射在劇中其他角色上時，這是演員的第二次新生。最後演員發現葛氏所謂的「堅實夥伴」，就在這特別伙伴前，演員和其他角色互動，揭露他最個人的問題和經驗。但就在演員發現「堅實的伙伴」的當下，他已展開第三次的新生，有了顯著行為的改變。也就在這第三次的新生，演員找到以下最棘手問題的答案：「在受到其他演員牽制的狀況下，演員如何去創作；在沒有創作安全感的情況下，演員如何去創作；假如要表達自我，演員如何去找到那不可或缺的安全感」（247）。葛氏的「三次新生」論神秘奧妙，我們可大致理解為一種「自我發現」和「照見自我」的過程。

葛氏說「這第三次新生不為自己也不為觀眾」（*Towards* 247）。那是為誰？為哪樁？為出神演出嗎？又「全然奉獻自己」和「堅實夥伴」

的出現有關連嗎？如果有，那是怎樣的關連？葛氏並未提供任何明確的解答或說帖。他只說「這是最自相矛盾的議論……你可以認為這件事是倫理的（ethical），但事實上它是技術性的（technical）——姑且不論它也是神祕的（mysterious）」（247）。倫理的？技術性的？神祕的？也許都是；也許都不是。也許對葛氏而言，「演給誰看」？這樣的問話方式已陷入一現象學的窠臼，假想有個表演主體，有個觀看的客體。對筆者而言，獲得第三次新生的演員，所臻至的表演境界頗高，不但是一個「觀自在」的覺者，而且是位「演無懼」的表演者，無為而為，無入而不自得，因為他已作足了自我參透的功課並在表演時全然地奉獻自己。又那「堅實的伙伴」是誰？是人？是影子？是鬼？是化身／分身（avatar）？是複象魅影（double/doppelgänger）？是第二個我（alter ego）？是葛氏曾提及的「旁觀的鳥」？是自性？葛氏說「這個人——這『堅實的伙伴』——無法被定義」（*Towards* 247）。他又說「我們沒有必要為演員定義這『堅實的伙伴』，我們只須說『你必須全然地奉獻自己』（you must give yourself absolutely），而且許多演員心知肚明」（247）。

葛氏的首席演員切斯拉克的出神表演也許就是最佳的例證。他在《忠貞王子》（*The Constant Prince*, 1965）的演出，精確純淨，技驚四座，將表演提升至神聖的境界。葛氏的傳人理查茲（Thomas Richards）親曝上切斯拉克的課是自己大開眼界和身體開發的契機，在切斯拉克的指導下，他自己的發聲和體能都能發揮到極限（10, 11-12）。⁷ 高行健也盛讚切斯拉克的演出，他認為切斯拉克

⁷ 之後，在蓬泰代拉（Pontedera）的訓練，理查茲就遵從葛氏的帶領專注於「行動」（Action）的訓練，包括民謠、祭歌的學習和身體行動的操練。他們倆人均相信唯有秉持這種嚴謹的精神、精準的訓練、得當的身體行動方法、具體的細節等，才有可能得以尋找到並開發表演神聖的潛能。

不做戲，實際上是建立在嚴格的形體和發音言語訓練的基礎上，才能毫無障礙將身心赤裸裸呈現給觀眾看，這依然是精湛的表演，並非現今時髦的所謂不表演，毫無形體和心理的張力，只是導演舞台調度的活動的擺飾。他垂目內視，也並未中斷同觀眾的交流，通過他的姿態和動作將意念擴散到觀眾中，從而讓觀眾也接受他內心的感受。

（《沒有主義》279-80）

對葛氏而言，表演者精進瑜伽、靜坐冥想、陶冶「正念」（*sammasati*; *mindfulness*）、操練內觀（*vipassana*）和執行客觀性的儀式行動等「技法二」的目的，就是希望能從「身體-和-本質」（*the body-and-essence*）這尚未完全消融的狀態過渡到「本質體」（*the body of essence*）的覺性圓滿過程。於是以上所提的「技法二」成了葛氏介入「出神演技」的媒介；於是「溯源祭儀」一度成了他的選項和探秘的途徑；於是「藝乘」（*Art as Vehicle*）——表演者將自己的身心經驗與記憶和更「客觀的」「古老」或「傳統」儀式化文化動作及歌舞連結在一塊（*Schechner* 490）——成了他所主張的方便法門。

（五）高行健和葛羅托斯基均對「陳腔濫調」沆瀣一氣

葛氏對「陳腔濫調」（*cliché*）深惡痛絕。⁸對葛氏而言，演員不該再問：「怎樣才能把這個表演出來？」（“How can this be done?”），因為問這個問題的同時，演員「開始創造刻板印象和陳腔濫調」（*Towards* 207）。取而代之的問題應該是：「妨礙我表演的是什麼？」

⁸ 有關葛氏對「陳腔濫調」之評論，請見《邁向貧窮劇場》頁34，129，206，207，225，235。

或「我不該做什麼？」（“What must I not do?”），並積極運用減法來排除身心的障礙（207）。

高行健也對「陳腔濫調」持深惡痛絕的態度，可說是和葛氏如出一轍。他曾數度表明「演員在舞臺上煽情和故作姿態或向觀眾挑釁都令人反感。人物再痛苦，如果不能昇華為一種審美感受，這種戲就很難看得下去」（高行健，《論戲劇》87）。為了避免「陳腔濫調」，曾主張「冷的文學」的高行健，也奉行「冷的戲劇」。如同方梓勳所解說的：「他的戲劇也是一樣，可說是『冷的戲劇』——一種採用有距離的敘述、詩意和以靜觀和內省為目標的戲劇」（11）。「冷的戲劇」得力於來自第三隻眼冷靜的內觀，高行健認為越是冷靜，越是距離，則越見張力，故在劇構方面，他不主張陳腔濫調的文以載道，也不贊成戲劇宣傳和說教，變成政治與意識形態的傳聲筒。高行健寫道：

我不主張戲劇從政，恰恰要打破政治的制約，並且超越現實政治的功利。我的戲劇同我的文學創作一樣，都企圖恢復藝術和文學的獨立自主，不這樣或那樣的政治服務，而是對人生和人性的認知，當然也包括對人所處的社會環境的認識和批評。（《論戲劇》28）

高行健認為解決陳腔濫調問題之道，就必須「努力從劇作法和表演方法上去找尋實現戲劇性和劇場性新的可能」，並堅持一齣好戲必須兼有劇場性和戲劇性才稱得上「有戲」（《沒有主義》10，271）。且他自己更是身體力行，從不擁抱任何主義，參加或鼓吹任何運動或政治主張，也從不重複自己或遵循任何美學路線。

四、高行健和葛羅托斯基的異同——批判與檢討

(一) 取法西方，以中國為本再出發

在戲劇與劇場上，高行健對中國、亞洲、歐洲或泛稱西方的傳統和前衛表演都知之甚詳，也相當明瞭這門古老的表演藝術在觀念、主義、流派和技法上不斷推陳出新的歷史。在戲劇與劇場的創作與實踐上，從《絕對信號》（1982）、《車站》（1983）、《獨白》（1985）、《彼岸》（1986）、《山海經傳》（1989）、《逃亡》（1989）、《生死界》（1991）、《對話與反詰》（1992）、《夜遊神》（1993）到《八月雪》（1997），高行健因著不同的創作風格和主題，常被歸類於不同的流派，又是「現代派」、「荒誕派」、「反動派」等。對於強加的標籤，他覺得可笑荒謬、卻百般無奈。在〈另一種戲〉一文中，他寫道：「西方評我的戲為先鋒派，在中國被認為是荒誕派，又有時算為尋根，也有歸入到後現代。可我希望甚麼派都不是，免得作繭自縛」（高行健，《沒有主義》118）。

筆者為了一探究竟，在細讀他的戲劇作品後，發現高行健的作品一個戲一個樣，新戲絕對不同於舊戲，每一齣戲的創作與表現手法均大異其趣，有自己的樣貌、風格、主題與創作特色。當絕大多數的當代劇作家都固執於某種主義，擁抱某種特定風格，或投身某種運動的時候，高行健堅毅地擇善固執，一路披荊斬棘，要求自己寫戲苟日新，日日新，又日新，不斷突破、創新和超越自我，寫戲絕不重複自己。他很有底氣地說：

我的每一個劇作都不一樣，我導戲的時候也總在找尋新鮮的表演，重複自己同重複他人人都令人掃興。我所以做這些論述，不過是企圖發掘戲劇這門藝術內部蘊藏的潛能，找尋新的方法，好贏得創作上更大的自由，而非給戲劇設限。（高行健，《論戲劇》159）

誠如高行健自己所表白的：「我每一個新戲都要給自己出些難題，否則沒勁。當然有個前提，得懂這行，出的難題是這門藝術可能做到的」（《沒有主義》227）。

高行健有他自己的政治見解與文學藝術觀，但他不想將自己框限或釘死在某一種政治或美學的框架裡。他以為在現今這個意識形態分歧的時代，個人想要保持精神的獨立，可取的態度，就是批判與質疑，摒棄「文以載道」、政治宣傳和道德說教，超越意識形態，找尋新的表述方式，發出自己的聲音，並主張「沒有主義」（高行健，《沒有主義》4-6）。他認為自己「作為一個流亡作家，唯有在文學和藝術的創作中才得以自救」（4）。他決定為自己贏得表述的自由，擴大並提升「現代漢語表現力」，把「文學創作作為個人的生存對社會的一種挑戰，哪怕這種挑戰其實微不足道，畢竟是一個姿態」（4）。高行健寫道：

我所以找尋新的表述方式，只因為常規的語言限制了我，無法把我的感受表達得十分真切。我努力追求能更為貼切表達我個人的感受的時候，西方作家普魯斯特、喬伊斯和法國新小說派的一些作家給我很多啟發，他們對意識和潛意識的追蹤以及對敘述角度的結構也促使我研究漢語同西方語言的差異。我進而發現漢語的詞性無定形，主語賓語

可自由顛倒，動詞無人稱、無時態的型態，主語可以省略，以及無人稱句的普遍使用，凡此種種，《馬氏文通》以來套用西方語法的漢語語法應該重寫。從漢語結構的許多機制可以引發更為自由的表述方法，我自己稱為語言流的寫法便從中發端。（6）

基本上，高行健認為自五四新文學運動以來，漢語歐化已氾濫成災，甚至讓人不堪卒讀；又許多時髦的文學理論多建立在西方分析性語言的基礎上，忽略了漢語結構的特點。相較於西方的分析性語言，漢語在表述人稱、時態、意識和潛意識活動上都更為自由、靈活。他把自己對漢語的立場和使命表述地相當清楚：

我以為對西方語言的吸收同漢語歐化應該區別開來。我並非一概反對用西方語言來豐富現代漢語，說到對語言的責任，我力圖遵循漢語固有的語言結構，不寫那種聽不懂的中文，即使玩弄語言，為了表達常規的句子所不能傳達的內容，也還希望是純正的現代漢語，便是我給自己規定的界線。可不玩弄電腦式的語言，因為我畢竟不是部語言機器。（7）

高行健重視語言的表現力，苦思新的創作語彙，但他也不斷提醒自己萬萬不能執著於語言。「我自己的經驗表明，越是挖空心思去窮盡語言的表現力，反而離真實的感受更遠。語言只是人表述的工具，它本身並不構成目的」（8）。一切還是要回歸「生活在現實中的人的活生生的感受」（9）。

高行健說自己「非道非佛」，並不想一味追趕或重複既有的路線思維，他主張回歸自我，對人生與創作，採取一種「觀省的態度」，並在創作時勇於嘗試與實驗，打破既有文類與藝術的疆界（《沒有主義》12）。這一切是「自救的方式」，也是種「生活的方式」（13）。在深思熟慮後，他覺得釜底抽薪的方式，即是在東西之間另闢蹊徑，走自己的路，超越意識形態，超越倫理判斷。高行健說：

倘要找出同西方作家的區別，恐怕是一種靜觀的態度，我對社會和自我都一概採取這種態度，當然也可以說發自根深蒂固的中國文化傳統，有別於西方作家通常採用的心理分析和體驗。（12）

所以高行健在摸索和建立他自己的表演理論和方法的時候，曾經找中國傳統戲曲演員來做觀察與試驗，而他的「表演三重性」理論係來自他對戲曲演員的第一手觀察。戲曲演員養成不易，需有長年坐科的鍛煉，然而他發現他們一旦在唱念作打取得一定成果後，就很難斷離業已習慣的戲曲表演程式，一旦脫離程式，他們常不知所措，寸步難行。可是對他而言，一般的話劇演員更難運用，因為他們普遍缺乏足夠的形體和自我觀審的訓練。所以他痛定思痛，覺得要在劇場裡實現戲本身的魅力，關鍵「在於演員的表演」（《沒有主義》280），而演員訓練更是當務之急。

於是，他苦思如何協助京劇演員擺脫程式，如何協助一般演員學習如何從「自我」過渡到中性演員的身分，再進入角色這一過程實現的手段。他認為整個過程不只得操練外在的形體動作，也得花功夫條心和修心。他認為「如何從感知自我到清除自我，以自我來靜觀調節演員自己

的身體，再進入角色，是一個難以說得清楚的全身心的過渡」（高行健，《沒有主義》280-81）。但是，高行健相信須藉由觀想和呼吸，來跳脫出日常生活的舉止和心態；須藉由觀想心理與情緒的變化帶動身體、帶動技巧，才能成就身心合一的演技。同時，也須藉由如氣功、太極拳和站樁等方法來「淨化」自我，並操練注意力的集中，其目標是進入使身心全然鬆弛的中性身心狀態，讓演員在表演中能成為亞陶所謂的「情感運動員」，在身體能量和韻律節奏上能夠更隨心所欲、臻至極致。

演員與觀眾的互動也是高行健相當重視的一環，在〈要什麼樣的劇作〉一文中，他寫道：「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」（高行健，《沒有主義》262）。

（二）高氏全能演員 vs. 葛氏薩滿演員

高行健曾多次描繪他心目中理想演員的圖像，不是別的，就是「全能演員」，因他主張的「全能戲劇」不能沒有「全能演員」。他寫道：

全能演員是一個理想，也是很多戲劇家追求的。簡單來說，全能演員就是能唱、能舞、能發揮多種的表演技能，不只有臺詞的功夫，還有形體的表現力。可是，通常戲劇演員，主要指話劇演員，注重的是臺詞的處理和人物的心里體現，身體和聲音的訓練卻缺乏足夠的重視。全能演員要求更高，不只是語言的藝術，如果進而把聲音、節奏、

韻味再同姿態、身段、步伐、手勢和眼神這些表演手段結合起來，該多麼生動有力。可這並非僅僅涉及演員訓練的問題，還進一步同對戲劇的認識有關，不同的戲劇觀念導致不同的表演方法。（高行健，《論戲劇》49）

在高行健心目中，京劇演員因擁有多年深厚的坐科和功夫底蘊，是具有硬底子的全能演員，只是他們必須先解構自己程式化的身段與動作。

葛氏對演員的嚴苛要求，相較高行健，有過之而無不及。在貧窮劇場時期，葛氏強調劇場製作的「人造特質」（artificiality），劇場的一切不與現實脫鉤，且須滿足所謂的「有機需求」（organic necessity）。為了要成就最高品質的「人造特質」，演員紮實的基本功就不可或缺，日出日落，演員每天都得操練一系列的基本功法：

1. 語調、發聲練習，刻意的發聲（咒語）。不斷變換音色音質的發聲練習、吟誦、低聲耳語。這些練習總是伴隨這呼吸練習。能有好的發聲的秘密就是吐納……。
2. 可塑性的動作依循德爾薩爾特（Delsarte）和其他方法。身體不同部位的同時活動，每個部分採不同的節奏（手臂快動作、腳慢動作、演員以不同的速度說話）；肌肉控制；肌肉不做任何動作的立即休息。
3. 研習默劇，包括刻意的和自然的。（引自 Barba, “Theatre” 81）

這一切的練習都要精準到位、一絲不苟，宛若演奏樂譜一般。劇場實驗室採用亞洲傳統劇場的嚴苛訓練傳統，不接受半吊子的折衷主義，因為

這是現在劇場的通病。演員身體和發聲的練習是重中之重，其他的舞台元素，包括音樂、道具和化妝等，皆可拋。最終，演員被期待成為一位「演員—薩滿」（Barba, “Theatre” 82），能夠運用自身的十八般武藝對觀眾施作一些具療效的魔法，喚醒觀眾內心深處的脈動與靈知。

簡言之，高行健和葛氏都對演員的訓練與養成有深切的期待。還有值得一提的是，他們倆都是硬派大師，抗拒任何表演的「體系」或「方法」。

（三）觀審美學表演 vs. 覺性圓滿行動——殊途同歸的藝術修行境界？

高行健和葛氏在戲劇理念和劇場實踐上，有許多英雄所見略同的地方，譬如說：一、兩人都對演員的形體訓練有嚴格的要求；二、兩人都主張並支持貧窮劇場；三、兩人皆重視演員間及演員與觀眾的關係；四、高行健主張傳統戲曲演員去掉程式的作法，對照葛氏去掉身心障礙的減法。但他們兩人各自所標舉的藝術修行境界是雷同一致？是殊途同歸？或是有根本的差異？

可以確定的是他們兩人都對戲劇構成、表演技巧、演員訓練和表演理論作出實質的貢獻。高行健對葛氏惺惺相惜，對葛氏的劇場成就有相當高的評價。他認為葛氏

為現代戲劇找出了一條路，他把握了這門藝術的真諦，首先從表演著手，創造了一個新的戲劇。我甚至認為他根本改造了主要訴諸語言的西方戲劇，使之變成更為充分的完全的戲劇。至於他近年來的試驗，則把戲劇似乎變成接近宗教活動和修身方式，姑且不論。他的表演方式雖然多少

借鑑了東方傳統戲劇的某些觀念，畢竟來源於西方表演藝術心理體驗的傳統，他要演員做的那些形體和發聲的訓練係為了調動演員全身心進入角色，如同聖徒，通過角色將自身貢奉給觀眾（高行健，《沒有主義》279）

高行健還進一步指出，葛氏的戲

所以能有這麼強烈的感染力，除了他訓練演員和導演的獨特方法，也還同他對劇場的處理有關。他有許多辦法把劇場變得近乎祭壇，重新賦予現代戲劇某種儀式性，在劇場裡造成一種宗教氣氛，觀眾進入劇場後便具備參與的意識，也就有助於觀眾同演員溝通心理上的感受。（280）

高行健的解讀與觀察相當精闢到位。的確，葛氏早年在貧窮劇場時期的戲劇就要求演員應該無私地把自己當禮物完全地奉獻出來，此法是臻至身心統合與心醉神迷狂喜狀態的不二法門。這演員的禮物是誠懇坦白且毫無藏私的禮物，是全面的奉獻與犧牲。就在此時身體消失燃燒，出神入化的表演讓觀眾只能得見能量的流動：

演員把自己變成一個完全的禮物。這是種「出神」技術和整合演員心裡和身體能量的技藝。這身心的能量來自演員最親密裡層的存在和本能，以一種「穿越光啟」（*translumination*）的方式噴濺湧出。（*Grotowski, Towards* 16）

身心能量的通透湧出與噴發，演員成就一種揉合了濕婆脈動、動作和節奏的出神發光極致表演狀態和神聖經驗。這樣的經驗是「類宗教」，還是「準宗教」的經驗，見仁見智。但無論如何，對葛氏而言，與時俱進，去除我執，圓滿人技合一，也就是圓滿覺性的行動，是成就出神光啟表演境界的不二法門。

葛氏 1970 年離開劇場後，所做的「戲劇」係有「藝乘」特質接近宗教和修行活動的「行動」(Action)。此全心奉獻的「行動」禮物必須是「不求回報的禮物」(a gift without return)。對葛氏而言，在貧窮劇場時期即已提出的「圓滿行動」(total act) 不只是演員去動員自身所有的技藝與資源去做出最佳的演出，也不只是使出渾身解數去撩撥挑逗觀眾的感官神經。「圓滿行動」是有關撕毀或卸下個人的面具，是一既嚴肅又莊嚴的揭露與啟發。演員必須「絕對地誠懇，宛如攀上演員有機體的高峰，意識與本能合一」(Grotowski, *Towards* 210)。在這意識與本能合一的卸下、剝光、揭露、敞開和發現的行動中，演員在這當下不再表演，而是要用他的身體和聲音來成就圓滿行動。

相較於「圓滿行動」的高光時刻，高行健創造了所謂的禪劇並造就了以觀審為方法的「冷的」演員訓練方法。表演者的中性演員穿梭在自我和角色之間，為的是追求表演的張力與極致，於是內觀和「無住」成了演員訓練和修行的法門和境界。在《八月雪》一劇中，高行健透過六祖慧能宣講「無住」的理念：

我此法門，立無念為宗，無相為體，無住為本……無住者，為入本性……念念時中，於一切法上無住；一念若住，念念即住，名繫縛，於一切法上念念不住，即無縛也。(76-77)。

這「無住」是靜心的功夫，與葛氏的卸下、剝光、揭露、敞開、發現和奉獻的行動有異曲同工之妙，兩者皆著重於念念不住、不執著著相、內省、內觀和了悟自性，並通過第三隻慧眼覺察演出當下和演員和觀眾的關係。

對高行健而言，他希望在劇場裡做戲，不掩蓋劇場本來的面目，因而他「要求鮮明的表演，並且不加掩飾，力圖把演員扮演的過程也顯示給觀眾看」（《沒有主義》280）。但如葛氏般，高行健也一再強調絕對地自我忠實與誠懇：「演員表演時，這自我的感受非常重要。所有的表演技巧，不是讓演員去掩蓋虛假，恰恰相反，是為了調動演員真實的感受」（《沒有主義》293）。且這自我的感受是種「已經超然的自我意識」（293）。他又說：

演員從這種傾心觀注的表演中，也可以得到極大的快感，也是這竭盡身心的創作得來的報償。表演獲得的這樂趣自然在現實生活中難以達到，表演藝術上的這種追求，首先也來自這種動力，才可能達到極致。（293）

高行健的「無住」和「沒有主義」是一種態度，一種心境，也是一種表演方法和手段，其目的是要對社會和人生有澄明的審視，有種清明，卻沒有葛氏濃厚的宗教和祭儀氛圍。葛氏離開劇場後的「溯源」和「藝乘」就是把「儀式藝術」（Ritual Arts）視為是修行和解脫的工具。葛氏解說道：

當我談到儀式，我並非指典禮或慶典，更非指有外來人參與的即興創作。我也不是指來自不同地方的不同儀式形式

的整合。當我提到儀式，我講的是儀式的客觀性，這意味著行動（Action）的要素是在行動者的身體、心靈和大腦工作的工具。（Grotowski, “Theatre Company” 122）

發聲訓練和祭歌吟唱一直是葛氏「儀式行動」的執念。在貧窮劇場時期，他的〈發聲技法〉訓練，博採來自中國戲曲、南美歌唱、歐洲戲劇傳統和哈達瑜伽的發聲和呼吸技巧。在他的後劇場時期，他專注於儀式和祭歌，相信這些內建祭儀傳統的古歌謠是祖先或先民的文化與精神結晶，具有喚醒現代人內在精神的神秘能量。

葛氏「類宗教」的「自我參透」與「圓滿行動」和高行健以「審美為主的全能戲劇取向」，在目標上和作法上迥然迥異。高行健雖多端取法葛氏的理論與訓練方法，但他並沒有完全挪用葛氏。他一向強調「審美距離」：觀審要有距離——時間、空間和心理上的距離——才看得清楚，這對作者、演員和觀眾都適用。高行健寫道：

審美同人生得有一段距離，時間、空間和心理上的距離，有了這種距離，才可能昇華，否則，一片混沌，看不清楚。不僅作者同他的人生經驗，演員同他扮演的角色，舞臺與觀眾之間也得有必要的距離，才可能對劇中的人和事作出審美評價。（《論戲劇》122）

就演出而言，演員與他扮演的角色，演員與觀眾的距離都極重要，因為對高行健而言「這種距離感導致清醒的意識，會昇華為對人生的悲憫」（《論戲劇》87）。他認為戲劇雖然是一種公眾的娛樂，但要成為一門藝術，就必須完善其「審美的功能」（《論戲劇》120）。審美超越是

非判斷，訴諸理性的同時，也直接訴諸情感，且情感通常主導審美判斷。高行健寫道：

戲劇的審美既不局限於簡單的是非和倫理判斷，更超越政治正確與否，訴諸人更為複雜精微而變化多端的感情。建立在人性和人情之上的這種審美，較之通常所謂的道理更強烈，更有力，這也就是戲劇這門藝術的魅力。戲劇所以能深深打動人，甚至令人震撼，也還因為戲劇有這種獨特的審美功能，從情感進而達到一種精神境界，令人喜怒哀樂之後，得以淨化與超越。（120）

相較於亞里斯多德所論因憐憫（pity）和害怕（fear）所產生的淨化論（catharsis），高行健強調情感淨化昇華後的覺醒與超越，和所產生的悲憫以及諒解與寬容，最終能達到一種「精神的境界與智慧」（121）。這裡我們可以看到，高行健在意的是悲憫寬容的情懷胸襟，和某種以人的感受、情感和價值為本的精神境界與智慧。誠如高行健寫道：

我越來越傾向於不靠哲學思辨，而是通過審美，通過藝術創作來認識世界和人自身。這種方法同人的感受聯繫在一起，因此同生命密切相關。哲學思考和智能的演繹可以無限進行下去，這種理性也可能導致荒謬。可藝術創造構建的那幻想的天地，只要不強加於人，卻是無害的。終極的意義我們無法知道，我也不相信任何終極的真理，跟我本質上不信教一樣。但是，我仍然有一種宗教情懷，那就是

承認有不可認知的東西，人的認知能力畢竟有限。任何個體生命都是短暫的，這有限的生命一個人也只有一次，生命的價值落實到個人身上，卻是我一個藝術家能做的。文藝復興和老人文主義確定的人的價值，一個自然完美理想的人格。可是，現今這思想貧乏信仰崩潰的時代，政治無孔不入和市場無邊無際的蔓延，那大寫的人早已成了一句抽象的空話。要想維護人的價值，恐怕只有在藝術創作這樣的精神領域裡。藝術家在承認個人價值的前提下去找尋意義，至少要維護他的生命和感知。也只有在藝術創作中，藝術家才可以不受約束，保持精神獨立，拒絕被這個世界物化或吞噬掉。藝術創作是個人的存在對這個世界的挑戰，外在的世界，與他人的關係，以及政治和市場，對個人來說都是種種限制。當今這時代，什麼價值都可以解構掉，我努力維護的正是不受限制的思想自由。（《論戲劇》 161-62）

宗教取向強烈的葛氏所嚮往的終極境界，是透過藝術祭儀行動「與濕婆共舞」，好臻至「與梵合一」的靈修境界；人文或人本價值取向的高行健，在臻至他所嚮往的終極境界上，是透過具人本精神的審美美學和「非—宗教」禪學的內省內觀，來記錄藝術家的生命和感知、維護思想和創作的自由、觀審自我和自性、以及體驗當下活生生的「禪的解脫」（高行健，《論戲劇》 162）。這也是高行健不曾附和葛氏所尊崇的出神、狂喜和濕婆宇宙之舞等化境的原因，但在觀審自我和找到自性上，有「宗教情懷」的高行健和常被視為是古魯精神導師（Guru）的

葛氏——「古魯托斯基」(Gurutowski)——在藝乘這條路上，似乎是殊途同歸。

(四) 走自己的路

高行健回歸戲劇的本源，從中國的戲劇和禪宗的源頭出發，並舉中國戲劇的祭儀源頭「儺」為例——「一種戴上面具祈神驅疫的祭祀，之後由敬神演變成娛人的表演」(《沒有主義》265)。他特別重視演員和觀眾面對面活生生的表演和互動，並視這個面向為戲劇藝術經久不衰魅力之所在。

高行健贊同葛氏的經典主張，亦即，劇場是人與人相遇與交流的地方，劇場提供一種獨特的相遇經驗，當我們開放自己，面對其他人的同時，一切只為更認識自己(Grotowski, *Towards* 59)。除此之外，高行健也精準掌握了葛氏使用大量形體動作的目的，並在他所導的戲中，將此作法付諸實踐，其目的不外乎是去排除演員身心的障礙，好能挑戰演員的極限並全心真誠地揭露自我。對葛氏而言，靈知就是一個有關「做」(doing)的問題，而演員就是一個身體行動者，在行動的過程中，全心奉獻，將社會加諸的面具一一卸下，最後在扮演行動中得到出神昇華的快感。葛氏這些主張與作法基本上都獲得高行健的認同。因為高行健自己所期待的表演是充滿能量，精準到位，又能以實際的身體行動喚醒處在警覺狀態中，能夠自我觀審的自我。

高行健和葛氏皆意識到且主張全身心的觀審或自我參透的演員訓練方法和表演法。然而，高行健在早期寫《彼岸》之前，就已意識到無論如何要走自己的路。他在1986年的〈評《邁向質樸的戲劇》〉中，如此概括性地評論葛氏的表演理論與方法：

而格洛夫斯基的試驗戲劇便給了我們啟發。但是，我們又都以為不必照搬，正如同不必搬斯坦尼斯夫斯基一樣。他們都是歐洲人，都有一番歐洲傳統文化的背景，我們照抄不了這種背景。我們也有自己的文化傳統和戲劇藝術傳統。如果我們像格洛夫斯基那樣，用現代人的眼光來重新認識這個傳統，我們也就不難找到我們戲劇創作中藝術上的動力。（《追求》79）⁹

觀乎高行健的戲劇構作法、精確嚴苛的演員訓練方法、和呼應貧窮劇場的戲劇理論，我們可以得見他受到葛氏極大的啟發，但他仍堅持回歸自己的文化藝術傳統，走自己的路，認為東方的劇場特別強調在劇場裡做戲，「與其說要打動觀眾，不如說靠表演的技藝叫觀眾折服」（高行健，《追求》210）。經過多方嘗試，高行健不但在劇本創作上獨樹一幟，在表演理論的建構和演員訓練上也另闢蹊徑。

在精神層面上，葛氏因深受印度教的啟發與影響，故相當強調出神、狂喜和解脫；相對地，高行健則擁抱禪宗，所以他所強調的觀審、第三隻慧眼和表演極致多有禪宗色彩。高行健認為觀眾到劇場來「並非為了思辨」，主張把思辨還給哲學家，「把感知留給戲劇」（《沒有主義》261）。他在介入現代戲劇的時候，不走「反戲劇」或「先鋒戲劇」的路線，儘管他常被認為是先鋒戲劇的先鋒；他不吹捧形體或肢體劇場，因他還相信「語言的許多表現力」還未充分發揮（262）；他也斷然拒絕「文學戲劇」的召喚，因他認為「文學戲劇的時代業已結束，不能活在舞台上的劇作是劇作者的悲哀」（265）。

⁹ 譯按：文中「格洛夫斯基」即為「葛羅托斯基」。

總而言之，高行健特立獨行，走自己的路，說他自己為舞台寫戲，並且替不同的戲找尋一種適合該戲的表演手段和方法。因此，重要的不僅是劇本說些什麼，怎麼樣在舞台上運用觀審和自身深厚的文化底蘊來成就全能演員和全能戲劇，也同樣的重要。

五、結論：表演自性，表演自由

戲劇的表演其實有很大的彈性和幅度，沒有教條，也不必程式化。中性演員並不遵循某一種格式和方法，根據劇作，不同的場景和不同的導演處理，演員的表演可以極其自然而樸實，下一個時刻，馬上又變得富有舞臺感，甚至誇張到怪誕的程度。一旦有了中性演員的意識，演員在舞臺上就贏得了表演的自由，禪不僅有助於劇作家，也有助於演員贏得這種自由。

——高行健，《論戲劇》¹⁰

單就戲劇這個領域而言，高行健不是一位單純的劇作家或劇評家，他是位全方位的創作者和劇場人，他還是導演、劇場藝術家，和如假包換犀利精闢的戲劇/劇場理論家和潛心參禪的修行人。他融合中西表演法，吸納亞陶，挪用布萊希特、葛羅托斯基，探索全能戲劇、戲劇性、劇場性和劇場美學；主張回到有祭儀性的表演源頭，回到演員的藝術，提出諸如全能演員、中性演員、表演的三重性、第三隻眼睛、自我意識與觀審等新的洞見和詞彙，演繹新的戲劇手段和表演法；不斷產出具時

¹⁰ 此段文字引自第156頁。

代意義且不同類型的劇作，嘗試新的劇作法、創造活的語言，並實驗穿插、複調、對位、多聲部與人稱轉換等劇作和表演技巧。

高行健堅信演員的基本功和演技是表演藝術最後的依歸，認為「戲劇這門藝術，歸根結柢，是表演的藝術，劇作也好，導演也好，更別說舞台設計、燈光和服裝了，都得靠演員的表演賦予活力」（《沒有主義》289）。高行健因此追本溯源，重新觀察和省視中國傳統戲曲演員的表演法，並發現西方表演理論只重視演員與角色兩重關係的缺失，因為其忽略演員進入角色前的「中性演員狀態」。此一中介狀態淨化演員的身心並開啟許多表演的可能性，同時劇作法也會變得更加豐富。除了對演員的關注，高行健也相當重視演員和觀眾的關係，並希望能藉由戲劇的劇場性和戲劇性能讓觀眾感知某種境界，並透視人性靈中的幽微之處。

從很多方面看來，高行健和葛氏在戲劇劇場理論和實踐上，有許多地方不謀而合，理念相近。在《對一種現代戲劇的追求》一書中，高行健推崇葛氏追溯戲劇的源起，強調祭儀劇場性，拋棄西方戲劇寫實再現的傳統，「回歸到演員和表演上來，擴大了演員形體的表現力」，並清楚揭示戲劇這門藝術的本質，亦即，「戲劇之所以成其為戲劇，便貴在演員同觀眾的直接交流」（209，43）。高行健也肯定葛氏身體力行，在其不同的製作中，創造了種種新的創意空間，「努力縮短觀眾同演員的距離，甚至於將演員與觀眾混合在一起」（《追求》10）。同時，他也讚賞葛氏的演員訓練方法，除了能運用大幅度的體能訓練來達到身心的鬆弛，從而把自我的潛能釋放出來，還透過減法，排除身心障礙，喚起演員全身心的感受，「幫助演員發現自我」，並強調全心奉獻，「讓演員全身心地投入到表演中去」，成就聖徒般的「神聖演員」（高行健，《追求》215，211）。

雖說高行健挪用不少葛氏的方法，但兩人路數不盡相同。高行健決心走自己的路，除決心探索並發揚漢語，也潛心禪學，將其精闢奧義和修行妙法化為創作和演員訓練心法。在此同時，汲取並取法中國傳統戲曲的精華，但摒棄其程式化的部分。葛氏走出劇場後，也另闢蹊徑，藉由古老祭儀和歌謠的藝乘行動，來發掘隱藏於其中的肢體舞碼、聲音共振和身體的能量律動。除此之外，兩人主要的相異處在於葛氏的演員訓練方法和終極境界始終帶有濃厚的宗教氛圍與願景，諸如自我參透、揭露自己、全心奉獻與犧牲、濕婆神宇宙之舞，以及出神狂喜和解脫等。相對地，高行健從禪學出發的發想與作為，總是蘊含人文美學和文人隱士的低調風格與色彩。但除卻差異，高行健和葛氏兩人均嚴格要求表演者應當致力於藝術修為和一心真誠的修行，且須一心觀審自我、戮力回歸本源和自性，這些理念讓兩人的藝乘路徑頗有殊途同歸的味道——不論是透過「濕婆虔信」或潛心「參禪修行」。但就表演理論或舞台實踐的成就，對筆者而言，兩人各擅勝場，為追求各自心目中的彼岸和更高的境界而努力不懈。

一直以來高行健鍥而不捨地追求嶄新的劇構和表導演手法，並曾提出多種戲劇理論，他對戲劇和劇場的貢獻在擷取傳統戲曲、人稱意識轉換、禪宗和西方戲劇劇場大師之長，突顯中性演員和第三隻慧眼的觀審之道，並賦予演員的演技新的高度與意境。特別是當演員能把自我的意識和雜念排除掉，進入一種高度凝神又充分鬆弛的中性準備狀態，淨化的自我轉化為那第三隻眼，演員得以在上場後，從容的調度三重性，並以充滿禪味的方式自我觀審和體驗角色。此時，全心關注傾聽，表演流露自然真誠的情感，全方位觀照水到渠成，演員也就「進入忘我的狀態」（高行健，《論戲劇》175），成就表演藝術獨有的藝術性之美與極致，同時也自然而然地走在前往彼岸的修行路上。這表演不文以載

道，不政治宣講，只求運用戲劇劇場美學冷眼觀照這大千世界一舞台上的男男女女。總而言之，高行健的戲劇和劇場思想貫串導演、劇作家、演員、觀眾和人的性靈，他和葛氏在演員訓練和表演理論與實踐上的交流與創新，見證兩人在世界劇壇中舉足輕重的地位，也為表演藝術各自立下新的標竿。

引用書目

中文

- 方梓勳。〈序：以無住為本——高行健戲劇論的背後〉。《論戲劇》，高行健著，聯經出版社，2020，頁3-18。
- 周美惠。〈一齣全能的戲：專訪高行健談《八月雪》〉。《聯合文學》，218期，19卷，第2期，2002年12月，頁47-53。
- 高行健。《論戲劇》。聯經出版社，2020。
- 。《沒有主義》。聯經出版社，2001。
- 。《彼岸》。聯經出版社，2001。
- 。《生死界》。聯合文學出版社，2001。
- 。《八月雪》。聯經出版社，2000。
- 。《對一種現代戲劇的追求》。中國戲劇出版社，1988。
- 劉再復。《再論高行健》。聯經出版社，2023。
- 鍾明德。《從貧窮劇場到藝乘：薪傳葛羅托斯基》。書林，2007。

英文

- Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. Translated by Mary Caroline Richards. Grove Weidenfeld, 1958.
- Barba, Eugenio. "Eugenio Barba to Phillip Zarrilli: About the Visible and the Invisible in the Theatre and about ISTA in Particular." *TDR*, vol. 32, no. 3, Autumn 1988, pp.7-16.
- . *Land of Ashes and Diamonds: My Apprenticeship in Poland*. Black Mountain Press, 1999.

---. "Theatre Laboratory 13 Rzedow." Schechner and Wolford, pp. 73-82.

Findlay, Robert. "Grotowski's Laboratory Theatre: Dissolution and
Diaspora." Schechner and Wolford, pp.172-88.

Grimes, John A. *A Concise Dictionary of Indian Philosophy: Sanskrit Terms
Defined in English*. SUNY Press, 1996.

Grotowski, Jerzy. "From the Theatre Company to Art as Vehicle." *At Work
with Grotowski*, by Thomas Richards, Routledge, 1995, pp.115-35.

---. *Towards A Poor Theatre*. Edited by Eugenio Barba, Routledge, 2002.

Maharshi, Sri Ramana. *Who Am I? The Teachings of Bhagavan Sri Ramana
Maharshi*. Translated by T. M. P. Mahadevan, V. S. Ramanan, 2010.

Richards, Thomas. *At Work with Grotowski on Physical Actions*. Routledge,
1995.

"Sadhana." *Encyclopedia Britannica*, 15 Sept. 2008, [www.britannica.com/
topic/sadhana](http://www.britannica.com/topic/sadhana). Accessed 5 October 2024.

Schechner, Richard. "Exoduction: Shape-shifter, Shaman, Trickster, Artist,
Adept, Director, Leader, Grotowski." Schechner and Wolford, pp. 460-
94.

Schechner, Richard, and Lisa Wolford, editors. *The Grotowski Sourcebook*.
Routledge, 2006.

Slowiak, James and Jairo Cuesta. *Jerzy Grotowski*. Routledge, 2007.

Stanislavski, Constantin. *An Actor's Work on a Role*. Routledge, 2010.

Tcherkasski, Sergei. *Stanislavsky and Yoga*. Translated by Vreneli Farber,
Routledge, 2016.

Temkine, Raymonde. *Grotowski*. Avon Books, 1972.

CONTRIBUTOR

Tsu-Chung Su (蘇子中), PhD in Comparative Literature at the University of Washington, is Distinguished Professor of English at National Taiwan Normal University. His areas of interest include Nietzsche and his French legacy, theories of hysteria and melancholia, Shakespeare studies, performance studies, religious studies, dramatic theory and criticism, and theories of consciousness and mindfulness. Su is the author of three monographs: *Artaud Event Book* (2018), *The Anatomy of Hysteria: What It is, with Some of the Kinds, Causes, Symptoms, Representations, & Several Critiques of It* (2004), and *The Writing of the Dionysian: The Dionysian in Modern Critical Theory* (1995). His recent publications include essays on Antonin Artaud, Eugenio Barba, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Richard Schechner, Phillip Zarrilli, and Konstantin Stanislavsky.