

戲劇·社會·人生 —— 再論哈維爾

● 李歐梵

V. Havel, *Disturbing the Peace* (New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1990).

V. Havel, *Temptation, Largo Desolato and The Memorandum* (New York: Grove Weidenfeld, 1989).

捷克總統哈維爾 (Václav Havel) 原是一位劇作家，從事戲劇工作將近有三十年，出版了十餘種劇本。他目前雖然從政，然而仍然念念不忘文學和戲劇，並在一本訪問他的書——《干擾和平》 (*Disturbing the Peace*) ——中對於自己的舞台生涯敘述甚詳 (見該書第二章)，我讀後十分敬佩。然而，哈維爾的劇本有英譯的書我只讀過三本：即早期的《備忘錄》 (*The Memorandum*，初寫於1960年，1965年首演) 和近期的《憂鬱的慢板》 (*Largo Desolato*，寫於

1984年) 與《誘惑》 (*Temptation*，寫於1985年)。從學術立場而言，我沒有資格作專題討論，不過讀後仍有不少感想，從中得到另外一種啟示 (與〈哈維爾的啟示〉一文中的論點不盡相同，但互有關聯)，所以不揣冒昧，草草書成這一篇泛論，就教於專家，並希望引起有心讀者的共鳴。

初讀哈維爾的劇本，從一個「純文學」的角度來審視，我並不覺得它如何偉大，至少，它無法和貝克特 (Samuel Beckett) 的荒謬劇相提並論。哈維爾顯然是師承貝克特的荒謬傳統，不過他的作品似乎缺少了貝克特的荒謬世界中所隱現的個人孤寂和無助感。哈維爾認為「荒謬劇」代表二十世紀人類的危

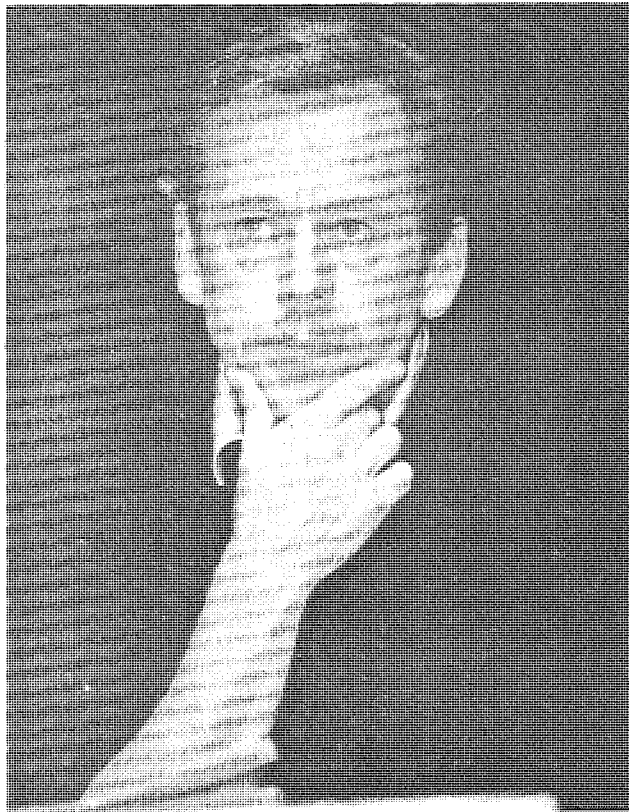


圖 捷克總統哈維爾原是一位劇作家，從事戲劇工作近三十年，出版了十餘種劇本。

機——一種失去了絕對價值和永恆意義後的困惑，它敲響了警鐘，提出人生是否有意義的問題。在這些論點上，哈維爾皆和他所景仰的幾位西方荒謬劇的大師——貝克特、依奧耐斯古、平特——相通，不過，我認為哈維爾的荒謬劇並不那麼「徹底」，它並沒有帶給我們一種絕望感，也沒有提出人生毫無意義這個大前題。它描繪的是一種窘態，一種人際關係的不協調，甚至是一種「群體性」的荒謬。而這種窘迫的荒謬感，他一方面認為是二十世紀人的常態，另一方面（至少從他的戲劇效果而言），則顯然是後期集權社會中群體生活的象徵。所以，從哲學的層次而言，他在提出危機的同時則強調「人的個體」意義；而就社會和政治層次而言，他

所批評的是群體生活的虛偽和理想的喪失（所以在他的劇本中常常有許多無意義的小動作——譬如上班時輪流向女秘書要咖啡）。然而他對於這些人物仍有一份憐憫之情，所以他所揭示的並不是對人生絕望的悲劇，而是一種特有的幽默感。

對於這種幽默感，我認為是當代所有捷克作家的特色，幾乎可以說是捷克人的「國民性」。記得十多年前在印地安那任教時，一位原籍東歐的同事介紹我看昆德拉的作品，當時他就提出一個觀點：反抗性的文學是否一定要慷慨激昂或涕淚交集？為甚麼不可以幽默？而哈維爾劇作的主要特色就是荒謬的和知識性的幽默。它呈現的文學形式，並不完全是諷刺，更不是鬧劇，因為諷刺和鬧劇是把真實的人

反抗性的文學是否一定要慷慨激昂或涕淚交集？為甚麼不可以幽默？

故意扭曲或變形，而幽默卻來自一種對於人性情境的反諷（irony）和顛倒，它保持了距離感，也造成一種間離效果，把劇中的人生和真實的人生暫時隔開，因而促使觀眾在對照——或關照——這兩個世界的同時得到一些啟示。

作為一種捷克的人生觀，幽默的意義更為重大，哈維爾對此曾作過精闢的解釋（見《干擾和平》一書頁112-113），大意如下：

我們被迫在最困苦的历史環境下生活，我們竭盡自己的能力，而所付的代價是別國的人無法理解的，而這種历史命運下的掙扎，不是恰好和我們文化傳統中的反諷、自嘲、荒謬感、和自動自發的黑色幽默聯結在一起？這兩種心態，不正是相輔相成而又互相制約嗎？如果我們無法對於我們的處境和我們自己保持一點距離，那麼我們又如何能夠貫徹歷史的使命和作出必要的犧牲？……外國人有時候對我們感到驚異：一方面我們願意如此受苦受難；而另一方面我們仍然可以嘲笑許多事物，這很難解釋，事實上，我們沒有笑就簡直無法作嚴肅性的事，如果一個人必須在考慮他所要面對的問題的嚴肅性的時候再加強他面部表情的戲劇嚴肅性，他這個人恐怕早已僵硬為化石或變成他自己的雕像了，而這個雕像又怎能寫出另一篇宣言和完成另一件人的任務？如果你不願意溶化在自我嚴肅之中以至於在每一個人眼中變得十分滑稽，那麼你勢必具備一種自覺——對於自己的可笑和無足輕重的自覺心。事實上，你做的事越

嚴肅，越不能夠失掉這個自覺心，如果失掉了，你的行為反而也失去了它的嚴肅性，一個人的行為真正變得很重要，正因為他清醒地自覺到所有人的行為都是有時限的、稍縱即逝的，只有這種自覺心可以使一個行為顯得偉大，而真正的意義輪廓，只有從荒謬的底點才窺測得出來，其他的一切都是浮面的…。

我特別引了上面一段話，因為我覺得哈維爾實在語重心長，也為自己的政治和藝術生涯做了一個最恰當的註腳。這使我不禁想到另一位劇作家，德國的布萊希特。布氏的所謂「史詩劇場」所表現的也是一種間離效果，也強調一種演員對於本身所扮演的角色的自覺性，不過，布萊希特的戲劇仍然有說教性，角色和演員之間的隔離，就是為了說教。而哈維爾是反對說教的，他認為「荒謬劇」作家並沒有資格解釋人生，他並不認為自己較觀眾高明許多，他的「黑色幽默」和美國的不同，他的目的是在極荒謬的情境下保持一點人性，而不是把人性諷刺得荒謬不像人形。所以我認為哈維爾畢竟還是一個人道主義者，他用荒謬劇的形式和荒謬性的幽默來探討人生。



如果我們無法對於我們的處境和我們自己保持一點距離，那麼我們又如何能夠貫徹歷史的使命和作出必要的犧牲？

圖 哈維爾畢竟還是一個人道主義者，他用荒謬劇的形式和荒謬性的幽默來探討人生。



圖 西方文學作品中表現集權意識統治人的思想和行為的，最突出的當然是奧威爾的《一九八四》。

二

我所讀過的三個劇本中，《備忘錄》是哈維爾60年代初的作品，他當時尚沒有被捷克當局排斥在外而變成「持不同政見者」，所以他自稱這個劇本的內容仍然屬於體制內的，它所描寫的主題是：「社會機器和那些被這種機器所壓扁了的人的情境」（《干擾和平》頁65）。這些人都有一個官僚機構工作，過着百無聊賴的生活。突然這個機構接到一個通知：爲了增加行政效率，每個工作人員都要學習一種新的語言，叫作“Ptydepe”（哈維爾曾向他學數學的弟弟請教過），據說可以使字義更爲精確，減除不必要的重複和嚕嗦。整個機構中只有一個人反對，所以他備受排擠，被免除職位，罰在閣樓上專任「偷看」和打小報告的監視工作，這當然是一個極荒謬的角色。他曾上了一個簽呈，力陳這個新語言的不當，最後證明他是對的，新語言被取消，他

也復職。不過另一位專家又發明了另一種語言。這個劇本的意旨極爲明顯，它諷刺的是官僚機構對人的「異化」，這似乎是一個二十世紀社會共同的現象。除了異化之外，哈維爾在劇中提出另一個更重要的主題：語言的統治，這是一個普通人不太注意的現象，任何集權機構都有一套語言，其目的不在於增加工作效率，而是統治人的思想和行爲，而使人不知不覺地陷入它的語義圈套。在西方文學作品中表現最突出的當然是奧威爾的小說《一九八四》。哈維爾的這個劇本，事實上並沒有突出集權意識，他反而用喜劇的形式對語言的危險性提出一個警告。劇本中的其他人物，每天只談吃喝，甚至對於學習新的官僚語言也不甚熱衷。我認爲這就是作者的「幽默」，他把一件極危險的事用極平凡的手法來處理，使得每個人物在日常工作的懶散中顯示其人性 and 人情，否則人豈不真的變成新語言的工具和官僚機器的一環？

哈維爾在二十年以後寫的劇本《誘惑》，表面上和《備忘錄》相似，舞台的背景也是一個科學研究機構，不過在內容上深厚多了。這是哈維爾在1977年入獄後幾經思索的作品。當時他困擾於心的是浮士德和魔鬼的主題。他覺得自己的入獄就是中了一個魔鬼的圈套，當時控訴他的和爲他辯護的人都欺騙了他，使他覺得罪孽深重，因爲「七七憲章」簽名的事，使他感到傷害了許多人；而且最妙的是：他在獄中竟然看到兩本書——歌德的原著和湯瑪斯曼重寫的《浮士德》（*Doctor Faustus*）。所以他更是

惡夢連牀，覺得自己真的受到魔鬼的誘惑。當時他曾寫了一封請求釋放的信，內中一句普通的話被當局故意曲解，公佈後使他名譽受損。這種種因緣偶合，使他得到一個結論：「真理並非你所認為的就是真理，而是說話時的環境，對誰說、為甚麼說、怎麼說」——這些都是界定真理的條件。哈維爾出獄後，在1985年10月終於想出一個劇本的概念，以十天的功夫寫出《誘惑》。

這個劇本的主角是一位名叫浮士德卡的科學家，他熱衷於神秘幻術，而他所服務的科學研究機構的領導，卻要調查他的「反科學」行為。哈維爾大膽之處，是把魔鬼描寫成一個跛腳的告密者，他屢次到浮士德卡的公寓大談玄術，引誘他上釣，而浮士德卡卻設法為自己辯解，在領導面前故意說是為了證明科學的真理才深入「敵陣」，在劇終前一場化裝舞會中（領導穿的正是魔鬼的服裝），告密者及時出現，原來他一直是受命於領導而被派去調查浮士德卡的人。全劇的故事似乎並不複雜，但哈維爾借用了浮士德的原型所探討的卻是與浮士德原來的故事正相反的主題：魔鬼不是為幻術——卻為科學服務，而浮士德卡所不能忍受的恰是這種科學的霸權，他在全劇終結時，終於講了真話：他想控訴的正是假借科學之名義、用科學為武器來消滅一切持不同意見者的那種霸權機構，而這也正是當年東歐馬列主義的政權所慣用的手腕，一切以科學和真理為名，排除異己。更妙的是：中古捷克的文化和宗教歷史卻充滿了巴洛克式的魔幻色彩；換言之，劇中人

浮士德卡所以熱衷幻術，就象微意義來說，正是想回歸捷克本地的文化！

我認為《誘惑》是哈維爾較成功的劇本，因為它內涵豐富，不過，哲理性的內容不見得保證演出的成功。哈氏的作品演出最成功的，可能是他以瓦涅克這個人物為主角的三部獨幕劇（我沒有讀過）和另一部近作《憂鬱的慢板》，此劇的英譯本曾在美國教育電台演出過，我錯過良機，沒有看到，這可能是他在美國最轟動的作品。

《憂鬱的慢板》的主角是一個知名的哲學家 and 異議分子，許多批評家都認為此劇是哈維爾的自傳，然而這個人物卻是一個膽怯如鼠而毫無氣節的人，他處處擔心被捕，卻又不得不敷衍幾個來訪的青年工人對他的仰慕，哈維爾把這個虛有其表的名人的懦弱感刻劃得淋漓盡致。我在另一篇短文中曾提到，這也許是一種自我鞭策的方式，其實並不盡然，因為這個人物基本上所反映的並不是他本人的性格，劇中自傳部分僅僅表現了他出獄後惴惴不安的一種情緒的低潮，他自己曾經說過：如果他真的和劇中人一樣，也絕不會寫出任何東西來，所以此劇得以寫出，恰足證明它不是自傳（見《干擾和平》頁65）。哈氏認為此劇寧可作為一個人生寓言來看，重要的是它讓人們體會到自己的真正潛能和局限性。事實上，作任何領袖都是在扮演一個角色，不能自我欺騙，而應在自我和角色之間保持一定的距離，中國所謂名利本是空的銘言——包括作知名的持不同政見者這個「名」也應該是「空」。

「真理並非你所認為的就是真理，而是說話時的環境，對誰說、為甚麼說、怎麼說」——這些都是界定真理的條件。



圖 哈維爾師承貝克特的荒謬傳統

我想即使總統這個名位，對哈維爾而言可能也只不過是一個歷史命運所賜給他的角色而已。

的——在這位捷克劇作家的作品中得到印證，所以我想即使總統這個名位，對哈維爾而言可能也只不過是一個歷史命運所賜給他的角色而已。這不禁使我想到哈維爾對於作家的看法：他認為捷克作家所背負的責任太重了——他不僅要寫出可讀的書，而且又是為民請命的社會良心、國家語言和文化的維護者、重整家園的核心人物、民族意願的詮釋者等等，其中有不少都是作家代替政治家所幹的事，所以哈維爾有時候真想大叫：「我扮演這個創業者的角色實在厭倦了，我只想做每一個作家所應該做的事：說真話！」（《干擾和平》頁72）。中國的作家有這種覺悟的可能不多，因為總覺得作家就是知識分子，而憂國憂民是自從范仲淹以來的傳統職責，殊不知這何嘗也不是一個歷史角色？如果用哈維爾的話來說，一個人有了自知之明——甚至能夠自我幽默——之後才有資格扮演這種嚴肅的角色。他曾引用了一位捷克知名的哲學家帕多斯卡的話（Jan Patočka，他在1977年警察審訊他

「七七憲章」發言人的「罪名」後逝世）：「作為一個人的真正考驗，不在於他把自我塑造的角色演得怎麼好，而在於他如何演好命運所交付給他的角色。」

但願哈維爾演好捷克總統這個角色。

三

哈維爾的戲劇生涯最值得一提的是他早年積極參與的「小劇場」活動。他自從1960年退伍後就在布拉格的「迴廊劇場」做事，從搬道具的零工做起，到燈光技師、秘書、劇本審查員、一直到劇作家，計八年之久，有時候他同時做幾件工作，每天從早到晚：上午帶人參觀劇場，晚上在演出時打燈光，演完後自己在夜間改寫劇本。當時他們演出的名劇就有貝克特的《等待果陀》、依奧耐斯古的獨幕劇、賈萊的《巫布王》（*Ubu Roi*）、根據卡夫卡原作改編的《審判》，和哈維爾自己的《備忘錄》、《遊園會》等劇。

由這個戲碼看來，這個小劇場仍然具有知識性的色彩，其他同時的幾個小劇場——如Semafor——則更接近生活。據哈維爾的回憶：這些小劇場的演出往往沒有任何劇本，只有一連串的歌曲，一個接一個，而歌曲的內容並沒有特別的主題或對象，這些演出代表了「第一代非政治性的年青人基本情緒的自然表現」（《干擾和平》頁49）；正因為這一代年青人無拘無束的自然表現，它反而使得當時的官方意識形態和理論看起來論爭毫無意義，與真實的生活無關。小劇場和正統劇場所不同的也正是前者的「非意識形態性」，小劇場的演員對於嚴肅的論題沒有興趣，他們演出的「幽默」是純真的幽默，與當時的「燃眉之急」的國家大事毫不相關，也正因為如此，小劇場才更能表現出比國家大事更重要的事——人的真實，這是哈維爾再三強調的一點。換一句話說，戲劇並不一定要反映社會生活浮面的現實，在捷克當年的環境中，這種「現實」並不足以令人探討更深一層的人性；唯有在幾個大膽的「離經叛道」的小劇場中，才使人感到生命真正的脈搏和社會基層的情緒，所以哈維爾說：「劇場是一個時代最敏感的『地震測量器』，它又像一塊海綿布，把周圍環境氣氛中的重要因素都吸取了進來」（頁50），所以，60年代捷克小劇場所顯露的「非意識形態化」的現象，是和當時文化界其他領域相通的：例如電影界的「新潮派」、作曲家創出的「新音樂」和搖滾樂團的興起、繪畫界背叛官方藝術的傾向、和文學界「具體詩」的嘗試、學

術界開始反對教條主義——這一切欣欣向榮的文化氣息終於導致1968年的「布拉格之春」和蘇聯坦克車的入侵。從1969年到去年的「天鵝絨」革命，又是整整20年，當年在小劇場打零工的人，如今竟然當了總統，這也可以說是一個奇蹟。然而哈維爾對這種看法一定不以為然，因為戲劇就是一種「公眾藝術」，在過去的二三十年間，它事實上已在捷克社會的基層開創了一個文化空間，並因而促使社會的覺醒。我們甚至可以說：哈維爾的劇場經驗，恰好變成了他的「政治教育」，也印證了他「做小事」、注重「人的本體」、和開創「公民社會」的「反政治的政治」哲學。

所以，我恍然大悟，哈維爾的戲劇是不能從「純文學」的角度作「文本」解讀的，因為它的文本所展開的就是社會和人生。

1991年元旦於洛杉磯

李歐梵 1961年國立台灣大學外文系畢業，獲哈佛大學博士。曾任教於達特茅斯學院、香港中文大學、普林斯頓大學、印第安那大學，並出任芝加哥大學東亞研究中心主任，現任加州大學洛杉磯分校教授。多年致力於魯迅研究，著有 *Voices from the Iron House: A Study of Lu Xun*，《中西文學的徊想》等，編著包括 *Lu Xun and His Legacy, Modern Chinese Stories and Novellas 1919-1949*。

正因為這一代年青人無拘無束的自然表現，它反而使得當時的官方意識形態和理論看起來論爭毫無意義，與真實的生活無關。