

从英译剧本反观高行健禅剧的意义建构

崔潇月¹

[摘要]: 高行健在其话剧《彼岸》、《对话与反诘》和《周末四重奏》中尝试探讨语言的局限性问题。他引入禅宗的观念与文本进行戏剧创作,使这些剧作的台词别具一格。而方梓勋在理解高行健的创作意图后,对剧本进行了大胆的创造性英译。他不仅打破语法的规范,还改变文本的结构,扩展了源语符号的意义,从而摆脱了文字的桎梏,将高行健禅剧中的文字游戏、机锋的模仿以及超脱的意境呈现出来,契合了禅宗超越文字的精神。

[关键词]: 禅剧 英译剧本 高行健 方梓勋

高行健在上世纪八九十年代创作了一系列禅式写意剧,“写意是其表述方式,禅是其超越关怀。”²按照赵毅衡先生的归纳,这些禅剧包括《彼岸》(1986)、《生死界》(1991)、《对话与反诘》(1993)、《夜游神》(1994)和《八月雪》(1997)。³笔者认为创作于1994年的《周末四重奏》亦可归入此列,该剧虽在形式上不像上述几部剧有佛经或和尚等佛教符号元素的引入,在精神实质上却明显承载着禅的超越关怀。这些禅剧融新鲜的戏剧形式与中国传统文化于一体,无论对高行健个人,还是对世界的戏剧创作来说,都实现了一种突破,也为高行健成为2000年的诺贝尔文学奖得主奠定了基础。这一系列剧本陆续由香港戏剧专家和翻译家方梓勋译为英语出版,在国内外获得好评。英译剧本是原作者、原作、译者和译入语读者共同影响之下的文本,具有丰富的可解读性。从英译剧本反观高行健的禅剧创作,能更清晰地发现其如何利用禅宗符号建构出剧本的意义。其中,《彼岸》、《对话与反诘》和《周末四重奏》涉及到共同的话题,即语言的局限性,艺术形式上却代表着高行健禅剧创作的三个阶段,其创作观念随着三部剧的成型而逐渐明晰。高行健以多种方式实践了语言游戏,而方梓勋对三部剧的翻译也愈加大胆,从打破语法规则,到附和文字游戏,再到体裁的变形,真正实现了“创造性叛逆”,却在精神上与作者无限靠拢,展现出禅剧的真实内涵。

一、灵活的文字游戏——《金刚经》在《彼岸》中的使用

《彼岸》是高行健第一个禅剧,并无情节的连贯性,多个场景随意穿插:一根绳子代表了人与人之间的关系和思想的关联性,一群人奋力要过河却不知目的何在,人们学会语言和

¹ 【作者简介】: 崔潇月, 1983年生,北京师范大学文学院博士,云南师范大学外国语学院讲师,主要研究英美文学、比较文学与世界文学。

² 赵毅衡:《高行健与中国实验戏剧》,台北:尔雅出版社有限公司,1999年,第141页。

³ 同上,第24页。

思考，但却用语言淹没了教会他们语言的女人，人懂得爱的时候开始走向光明，但光明却是个幻像，众人跟着和尚诵经，却不知彼岸是否真的存在。高行健创作该剧时还没有清晰的禅宗戏剧美学观念，但已借用佛教的“彼岸”概念，并在剧中引用著名禅宗经典《金刚经》，其目的是为了增加语言的趣味性，达到了陌生化的效果。他说：“作家能否找到新鲜的语言表述，把通常说不清楚或难以说清楚的感受表达出来，这就要创造活的语言。……很多新鲜的感觉用现成的语汇和说法是不够用的，有时真得发明新词和新的表述，但必须融入而不是硬塞进汉语的结构里。”⁴ 因为佛经是古文写成，且文意深邃，穿插在现代剧作中就成了新鲜的表达。因此，高行健在《彼岸》中设计了一个禅师的角色来吟诵《金刚经》，这样的设计确实增加了戏剧语言的新鲜感。正如他在《文学与玄学》一文中所承认的：“《庄子》和汉译《金刚经》的语言对我启发极大。道家与禅宗，我以为，体现了中国文化最纯粹的精神，通过游戏语言，把这种精神发挥得十分细致。我以一个现代人的感受，企图用现代汉语，再作一番陈述”。⁵高行健所说的“中国文化最纯粹的精神”，应当是与西方建立在二元对立基础上的逻辑思维迥异的圆融不二的精神，其中一个重要特质就是指对语言的不信任，因为语言本身就是在二元对立的基础上才得以产生和运用，不论是道家还是禅宗，都强调真理的不可言说。因此，在道家和禅宗经典中，语言和文字有时就以一种游戏的方式呈现出来。在高行健的《彼岸》原剧中，玩文字游戏的目的很明显，方梓勋的英译剧本此举更加突出。佛经英译历史不短，英译《金刚经》早已有成熟的版本，但是，方梓勋并未采用现成的译文，而是自己翻译剧中的段落，并且在翻译时加入了许多的变化。如高行健引用了佛的弟子须菩提向佛提问和佛作答的一个片段，“世尊，善男子，善女子，发阿耨多罗三藐三菩提心，应云何住，云何降伏其心。……善男子，善女人，发阿耨多罗三藐三菩提心，应如是住，如是降伏其心。”⁶ 方梓勋在追求新鲜感上发挥了译者的主观能动性：

It is wonderful, O Lord, how much the Bodhisattvas, the greatest beings, have been favoured with the highest favour by the Tathagata, the Fully Enlightend one. How then, O Lord, should good men and women stand, who seek the supreme wisdom, how progress, how control their thoughts?... Monks of the Buddha, nuns of the Buddha, I will teach you how they should stand, who seek the supreme wisdom, how progress, how control their thoughts.⁷

此段台词，高行健在引用佛经时已出现错误，将“善女人”写为“善女子”，可见他对佛经并非

⁴ 高行健、方梓勋：《论戏剧》，台北：联经出版事业有限公司，2010年，第110页。

⁵ 高行健：《没有主义》，台北：联经出版事业有限公司，2001年，第192-197页。

⁶ 高行健：《彼岸》，台北：联合文学出版社有限公司，2001年，第58-59页。

⁷ Gao Xingjian: *The Other Shore: Plays by Gao Xingjian*. Gilbert C. F. Fong trans. Hong Kong: The Chinese University Press, 1999, p.24.

十分谨慎尊崇，将佛经用于陌生化表达的目的非常明显。方梓勋的译法，大显其玩文字游戏之能。首先，佛经中重复的字词较多，原作不可避免，但译文却将同样的句子进行变化，例如“善男子，善女子”两次出现时方梓勋就用不同的译法，抛弃了字面“好的男人女人”的意思，用“the Bodhisattvas, the greatest beings”和“Monks of the Buddha, nuns of the Buddha”，前者打破了原文的对称性，将意义延伸到“菩萨，了不起的存在”，后者缩小的原文的所指，但保持了对称性，将意义表述为“佛的和尚与尼姑”。两次英译在形式上有所变化，并且都深入挖掘了这个词组的内涵。其次，对“世尊”这一佛的尊称，方梓勋借用了用于指称上帝的“Lord”一词，看似一种适应译入语文化的妥协之策，但他又在其前后增加了“It is wonderful”，“the Tathagata”和“the Fully Enlightend one”几个能指符号，显现出更多原文的内涵，弥补了英语文化中缺失的意象。再次，对于“阿耨多罗三藐三菩提”这样的音译词，从梵语译为汉语时就因无法在中文中找到对应的词汇来概括其深奥之意，才采用了音译法，现在往往将该词解释为“无上正等正觉”，在中文剧本中已具备陌生化效果。但方梓勋此时反而抛弃了音译的选择，而将其内涵“supreme wisdom”译出，成为对原文的一次叛逆。最后，对“应云何住，云何降伏其心”和“应如是住，如是降伏其心”两个表达，原文因为是问与答，有所差异，方梓勋用了同样的“how progress, how control their thoughts”，而此时原文是符合语法的正常语句，译文采用不符合语法规则的句式，又增加了游戏的意味。即使是忠实于原文的《金刚经》译文放在英文剧本中，也是非常不可思议的文字，而方梓勋的发挥，打破了原文和已有译文的双重局限，几乎每一句都可能出乎读者的意料，他对《金刚经》不拘一格的翻译，让读者更敏感于高行健的创作初衷。高行健在禅剧的创作初期就已表现出明显的反语言倾向，《彼岸》的一个重要维度是突出语言产生的暴力，因此作者对包括佛经的语言文字也采用玩世不恭的态度，方梓勋抓住了这一态度的核心，将翻译变成了灵活的文字游戏，同作者共鸣，也引领读者来体会禅宗的一个重要观念：破除对语言文字的执着。

二、机锋的模仿——《对话与反诘》的公案式对白

高行健的禅剧创作并不仅限于对文字游戏的偏好，形式上的进一步突破在《对话与反诘》中得以实现。如果说“禅剧”的意义在《彼岸》中体现在佛经的引用，在《对话与反诘》中则是在整体形式上对禅宗公案的模仿，因为该剧处处呈现出机锋似的对白。“机锋”指禅师之间或禅师与参禅者之间请问对答的方式和风格，是禅师与对方进行修证的相互试探或是禅师对参禅者心理状态的把握。⁸如在《坛经》中就有著名的公案，二僧争执风吹幡动是风动还是幡动，慧能说“仁者心动”，他的修证之高已显露无疑。高行健在《另一种戏剧》一文中曾谈到《对话与反诘》追问的是“语言能否充分表述人的存在？在语言的游戏背后，那不可知或许才是人的本性？抑或，语言的虚妄也即人的虚妄？”⁹因此在剧中，他直接呈现了关

⁸ 陈兵编著：《新编佛教辞典》，北京：中国世界语出版社，1994年，第180页。

⁹ 高行健：《生死界》，台北：联合文学出版社有限公司，2001年，第127页。

于语言的问答，强调了语言对人的限制：

男人：你要不是你，不就无须这样认证？可你又是谁？

女子：一条虫，作茧自缚。

男人：你管你是谁？为什么你这个你，偏偏放不下？

女子：只有残存的意愿？

男人：你滔滔不绝，无非表明你即是你。

女子：一缕游丝。

.....

男人：你摆脱不了言语的缠绕，恰如一只蜘蛛——不，你不是一只蜘蛛，也还是只蜘蛛。

女子：蜡烛。

男子：就网织在你自己言语的罗网里，身不由己——¹⁰

这段台词是《对话与反诘》的精华，展示出高行健创作该剧的中心思想。男女主角的对话颇像高僧之间的对白，围绕着语言和人的关系你来我往，锋芒毕露，具有紧张的节奏。对话起初还有逻辑可循，渐渐不构成有效交流，越来越脱离现实，达到想象的高峰，而真理也在语言的相互激发中显现出来。最后一句台词点明了高行健的观点：语言是人进行自我认知的工具，但同时语言又束缚了人对自我的认识。抓住这一观念的方梓勋在翻译文本时在原剧非理性对话的基础上尝试进一步打破语言的束缚，将对话的非逻辑性发挥出来。例如在接下来的一个话轮翻译中他就进行了精彩的处理：

女子：萨，递，塔，拉，木

男人：城醉，悼，石翁——（自我倾听）石头偶像又何必哀悼？全城皆醉或醉倒全城？以其醉而悼其偶像？石之无情而人有情？城醉乎？石知乎？¹¹

Girl: Sa, send, da, la, wood—

Man: Drunk city, mourning, stone statue— (listening to himself attentively.)
why mourn a stone statue? Is the whole city drunk, or is everyone drunk all over city? Or is someone or something mourning the idol with drunkenness?
Stones are heartless, do humans have a heart? Is the city drunk? Does the stone know? ¹²

¹⁰ 高行健：《对话与反诘》，台北：联合文学出版社有限公司，2001年，第113-114页。

¹¹ 同上，第114-115页。

¹² Gao Xingjian. *The other shore : plays by Gao Xingjian*. Fong, Gilbert trans. Hong Kong: Chinese University of

公案的特点是对话的内涵与语言字面意思有天壤之别，让人摸不着头脑。既然高行健要表达虚妄与怀疑，非逻辑性就是台词的着力之处。女子的台词类似于佛教咒语，本身没有可清楚解释的意义，只是创造一些声音，男子的台词也是自说自话，并没回应女子。这一个话轮就轻易体现出翻译的优势：方梓勋将女子台词中的“萨，塔，拉”三个字音译，再将“递”和“木”意译，给读者一种莫名其妙之感。若是全部音译，也符合原文创造一些无意义的声音的目的，可以达成传递原文效果的基本作用，但音译会产生一种规律性，方梓勋的发挥，形成杂揉之后的错落感，使这句台词的意义更难琢磨，无论是从形式上还是内涵上都恰好增加了机锋的非逻辑性和深刻性意味。而男子对白的翻译，虽是基本采用符合语法规则的英语，但因为原剧的表达就意味深长，即便是表面意义清楚的英文，也显得深刻，方梓勋还在其中作了一些变化。例如“全城皆醉或醉倒全城？”这句采用了增补的方式，“everyone”一词的加入使主语发生变化，“全城”从物到人的转变使该词更加生动具体，增加了能指优势；“以其醉而悼其偶像？”中的“其”用了“someone or something”，将原句中一般是指涉人的代词扩展为具有人和物双重含义，能够发出“醉”和“悼”这两个动作的人此时既可能是人，也可能是物，从此增加了所指的模糊性和句子的神秘性。方梓勋的妙笔生花，使对话的内涵丰富起来，营造出一种玄妙之感，而语言背后的意义更加难以捉摸，使译本禅宗公案色彩凸显无疑。

《对话与反诘》的译本，哪怕是简单直译，也能够展现出公案的特点，而方梓勋仍然进行了译入语符号的宽幅选择，拉开了对话中语言符号和意义的距离，创造出机锋式的表达。这部剧中男女主人公的对话一直用机锋应答的方式进行，虽加入了一个和尚的戏份，可是和尚演的却是哑剧，在一旁展示了一些动作，先是盘腿而坐，而后试图倒立，在棍子上放鸡蛋以及打碎鸡蛋，最后在洒水扫地。男女主人公一直无视和尚的存在，是在和尚一声咳嗽把扫把撂在地上时才注意到他。和尚的角色也极具象征意味，显示着止语的高妙。正如赵毅衡先生总结的，“在《对话与反诘》中，世间诸惑业归于‘语言苦恼’，更为本质化。哪怕是二人之间的，个人化的交流，语言也只能造成灾难，造成偏见与猜忌，导致暴力，因此归向无语是唯一达成理解的可能”¹³。高行健对语言的不信任契合了禅宗不立文字的观念，但他仍不得不用语言来创作戏剧、表达思想，因此简练而寓意深刻机锋式对白是他进行禅剧创作最佳表现方式。从《彼岸》到《对话与反诘》，高行健从简单借用佛教概念和游戏式地引用佛经到自觉地模仿禅宗公案的形式和呈现与禅宗思想相契合的语言观，其禅剧的创作有所突破，而到《周末四重奏》，他放弃了佛经或和尚等禅宗元素的引入，只是由寻常现代人的日常对白构成，力图在整体上营造出一种禅的境界，而方梓勋的翻译给人惊诧之感，恰如《对话与反诘》中和尚的一声咳嗽，将剧本引入了顿悟之后的佳境。

Hong Kong, 2000, p.132.

¹³ 赵毅衡：《高行健与中国实验戏剧》，台北：尔雅出版社有限公司，1999年，第162页。

三、超脱的意境—《周末四重奏》的体裁重构

《周末四重奏》中只有四个人物，两对夫妻，老贝是暮年画家，安是中年女人，达是中年作家，西西是年轻姑娘。场景就设定在一个乡间农庄的房子里，剧本基本由两个人之间的对话构成。高行健在其中延续了语言符号所指模糊以及交流不顺畅的特性，其创新在于人称转换的自由，增加了说话者的身份的不确定。这样的创新是从禅宗对破除执着、超越自我的观照得到的启迪，是对“静观”戏剧的尝试。他曾谈到：“《周末四重奏》中人称的转换，以及不同人物之间人称错位那种假对话，都是内心感受的某种超脱。人所以能静观世界和观审自我，得脱离习以为常的轨道和思路，换一个人成也换了一种眼光，也就从执着和妄念中解脱出来，才见到另一番风景，达到一种精神的境界”。¹⁴可见，此时的高行健已将禅的境界融于创作中，剧本中却没有明显的佛教元素，但符号的缺失更让意义无穷。以如下对白为例：

达：那么，谈点什么？

安：她说她听着呢。

达：你说你不如听她谈。

安：她说她没什么可谈的。

达：你建议不妨谈谈她要写的书。

安：她说她只是要写，还没写，你既已写了那么多，不如听你的。

达：你说书既已写了出来，看就是，无需再谈。¹⁵

虽然两个人物还是出现交流的困难，但达和安的对话基本遵守了对话的逻辑，特别之处在于对话里从始至终未出现对白中最常出现的“我”，而角色与“我”相关的想法都以第二人称和第三人称来表达，表现人物内心不同的层次，借此达到一种“疏离”效果。佛法认为人所有的痛苦都来自“我执”，如果能摆脱对“我”的执着，就能脱离痛苦。高行健在创作时尝试消除语言中“我”的出现，即是在文字上破除“我执”，达的台词用“你”来表达“我”，疏离中对自己还有所关注，而安的台词用“她”代替“我”，更加置身事外。高行健在剧中一如既往地力图展现对人性和心理状态的思考，表现了人的孤独和语言的无力，但是此时他已寻找到一种自我救赎的方法，将包含平静、客观、疏离的“静观”概念引入戏剧的创作，呈现出超脱的对话表达。而将“静观”与“超脱”领纳于心的方梓勋对此剧的处理更加自由，英译本突破了原有的对话形式，不再有话轮的转换，只将人物放在整段对话之前，使每句台词的归属看上去更加模糊：

Daniel, Anne

What else is there to talk about?

¹⁴ 高行健、方梓勋：《论戏剧》，台北：联经出版事业有限公司，2010年，第157页。

¹⁵ 高行健：《周末四重奏》，台北：联经出版事业有限公司，2001年，第31页。

She says she's listening.
You say you'd rather hear her talk.
She says she has nothing left to talk about.
You say why doesn't she talk about the book she's going to write.
She says she only thinks about writing, but she hasn't written anything yet.
Since you've written so many books, why don't you talk about them.
You say since your books have been written already, all that's left to do is
to read them, there's no need to talk about them. ¹⁶

根据列维斯特劳斯的系统性探析，“系统由若干组分构成，任何一个组分的变化都会引起其他成分变化”¹⁷。方梓勋所作的变化在于将角色的名称移至对话起始之处，话轮转换时不再有角色的规定，这一结构成分的小小变化就改变了戏剧的系统，没有角色名称在文本的既定位置出现，指示符号的秩序被打破，戏剧的体裁特征消失，对话体变成了类似诗行的句子组合。英译剧本的这种改变从根本上颠覆了原作的形式，却在精神内涵上与原剧合为一体。对话体的根本特征是要达成一种交流，而诗歌却多是自白式的表述，是个人情感的流露，不以交流为目的。高行健在原剧中以表现人与人之间语言交流的困难与隔阂为目的，译本结构的变化首先在文体上表达出这样的姿态：既然交流有障碍，不如放弃对话。在内容上，译本中角色与对白分离，第二人称和第三人称不再由达和安分别使用，而成为二人共同的语言，这种不作区分的呈现使文本传递出更强的疏离感，整段台词似乎由另一个旁观者完成，叙述者与聚焦对象的距离拉得很远。而人称的混用、独白式语言在段落中的呈现又产生了别样的效果，两个人发出的声音都可以成为对方的表达，似乎两个人又可以深入对方的内心，了解对方的心理，达成一种默契，此时无声胜有声，台词的意义被放大。英译剧作这样的表现形式进一步解构了语言符号的形式意义，再次突出了无语的相互理解之意，契合禅宗心心相印的精神。方梓勋对《周末四重奏》全剧的英译方式都是如此，正如高行健在此剧中已将禅宗观念融于普通文字，方梓勋理解了该剧的内涵，在不偏离作者初衷的条件下对译文进行形式上的调整，在对“无我”、“破执”的戏剧表现上，比原剧作者更胜一筹，以更好的效果表现了高行健对“静观”戏剧的追求。

《彼岸》中有禅师的出现，有佛经的读诵，高行健对禅的体会和运用止于表面，处于“见山是山”的初级阶段；《对话与反诘》对公案的模仿以及其中和尚的哑剧使他实现了“见山不是山”的跨越；而到《周末四重奏》，在创作中隐匿了禅宗元素的高行健已走到“见山还是山”的第三重境界。剧本作为符号文本，含有作者的意图意义，但符号文本的自足性和表意的开

¹⁶ Gao Xingjian: *The Other Shore: Plays by Gao Xingjian*. Gilbert C. F. Fong trans. Hong Kong: The Chinese University Press, 1999, p.206.

¹⁷ 赵毅衡：《符号学：原理与推演》，南京：南京大学出版社，2016年，第68页。

放性使译者具有用另一种语言符号重现它的权利，由此，翻译具有正当性。译本成型后同时含有原作者和译者的意图意义，好的译本可以脱离符号形式的约束，使译者发出的意图意义趋近作者赋予原文的意义。方梓勋的翻译，没有拘泥于原文本的符号形式，而是打破了从字词到体裁的限制，在《周末四重奏》中实现了与原作者、与禅在精神上的最佳契合。翻译是解码和编码的过程，在这一过程中，作者、译者和读者是平等的个体，好的译者会尊重作者的创作特征和写作心境，考虑读者接受效果的同时最大程度还原作者意图。在考量翻译是对原文语言的同化还是异化时，往往把同化看成对原文的偏离，把异化看成是原文的保留，而实质上，异化未必能传递原文的精神内涵，同化也未必是对原意的舍弃。方梓勋对高行健禅剧的翻译，同化居多，这样的处理首先是尊崇了文本无限衍义性的特征，赋予译作更丰富的内涵，其次是照顾了读者的阅读流畅感，惟其如此才能更好地传递禅的精神内涵。莫言作品的重要译者葛浩文（Howard Goldblatt）对方梓勋也给予高度赞赏：“与其他译者不一样，他对真正的语言模式很敏感，将高行健的作品译出了顺畅的、地道的、生动的英文版。语言需雅时则雅，俗时则俗，让人产生角色本就是说英语的感觉。……读者可能不知道这些神秘的文本将带他们去向何处，但他们一定会在译者的带领下享受一次美好的旅程。”¹⁸ 跨越语言之障碍，方梓勋很好地完成了禅剧英译的一项创举。虽然禅之高妙，并非高行健或方梓勋能在剧本中完整表达，其本质上的不可言说已注定了表达和传递意义的困境，但作者与译者勇于探索的创作精神，也为读者提供了一个渠道，或许某日能够跨越时空得到与禅宗祖师心灵相契的感悟。

¹⁸ Howard Goldblatt. "Book Review: The Other Shore". *World Literature Today*, 2000, 74(4), p.802.