

# 高行健与中国戏剧



陆  
炜

关于高行健的研究已经不少。对高行健与中国戏剧的关系,以往的研究中已经有两点共识:1、高行健的戏剧受到中国传统戏剧,即戏曲的影响;2、高行健作为一个戏剧革新者,曾在上个世纪80年代对中国戏剧发生过影响。本文要在上述认识上有所推进。这种推进,不限于上述两点的具体化,即说明戏曲对高行健的影响有多大和高行健对当代中国戏剧的影响达到什么程度,而是希望整体性地思考高行健与中国戏剧的关系。于是,本文将涉及四个问题:1、从中国当代戏剧看高行健;2、从高行健看中国当代戏剧;3、高行健戏剧是怎样的;4、中国当代戏剧是怎样的。3、4两个问题是1、2两个问题进行探讨的前提,但在很大程度上,它们又是1、2两个问题探讨的结果。本文并不期望说清这四个问题,而是期望把它们当作审视角度,在四者的转换互动中进行探讨,从而达到主要目标:说明高行健戏剧的性质及其对中国当代戏剧的意义。

高行健影响中国戏剧的时间主要在上个世纪80年代。发挥影响是通过几部戏剧作品和一本戏剧理论著作。几部作品的剧名和发表情况如下:《绝对信号》(《十月》1982年第5期)、《车站》(《十月》1983年第3期)、一组现代折子戏:《模仿者》、《躲雨》、《行路难》、《喀巴拉山口》(《钟山》1983年第4期)、独角戏《独白》(《新剧本》1985年第1期)、《野人》(《十月》1985年第2期)、《彼岸》(《十月》1986年第5期)。这些作品不仅发表时间密集,发表规格高,大都发表在通

常不登剧本的大型文学刊物上),而且上演规格高(得到演出的三部剧作《绝对信号》、《车站》和《野人》都是由北京人民艺术剧院上演)。在1982年之前,高行健发表的论文只是关于法国文学和小说技巧,而在《绝对信号》上演引起轰动后,他连续发表戏剧论文阐述他的戏剧思想,这些论文和各个剧本后所附的演出说明后来结集为一本理论著作,以论文《对一种现代戏剧的追求》的名字为书名(中国戏剧出版社1988年出版)。高行健在《绝对信号》之前没有发表过剧本,所以还是个新出的剧作家,但1985年就出版了《高行健剧作集》,1986年中国剧协北京分会就组织了“高行健剧作讨论会”,这是专题研究中年剧作家的第一次,1987年,就编出了全是由著名戏剧研究家和剧作家的论文结集而成的《高行健戏剧研究》一书。其风头显然盖过了70年代末、80年代初一批名满全国的剧作家。

高行健为什么能迅速走红?当时戏剧界对他是什么看法?——这是我们首先要思考的问题。

高行健走红应该说是应运而生。在机遇到来之前,他是不被接受的。中国艺术研究院研究员许国荣先生曾介绍说:“他在1981年当专业编剧之前,写出了整整十部戏。……他的那些剧本曾经送到北京几家剧院去过,也有消息说有希望上演。但是终于不曾搬上舞台。原因之一是他的剧本和传统的有别。”<sup>①</sup>那些剧本可能是他“文革”中烧掉了的10个剧本的某些恢复文本。<sup>②</sup>不能上演的原因除了“和传统有别”,可能还和思想内容有关。因为从“文革”结束到1981年,中国大陆话剧有一个1978-1980年的繁荣期,这种繁荣呈爆发之势,好作品众多,其创作路子主要两种,首要的是反思和抨击“文革”以至更长时期以来政治、社会体制的弊病,如《报春花》为“右派”遭受的不公鸣冤)、《权与法》(提出权大还是法大的问题)、《骗子》又

名《假如我是真的》,从干部子女走后门现象提出特权问题)等,其次是写“文革”中蒙冤蒙诬的老革命家,为他们恢复名誉,如《曙光》(写贺龙)、《报童》(写周恩来)等。从高行健1981年后的作品看,这并不是他的创作路子,而“文革”前写的剧本更不可能是这个内容。

然而从1980年到1982年,中国的戏剧创作形势发生了重大变化。变化起于中共中央宣传部1980年召开的“剧本创作座谈会”。这个会议结束前,政治局委员、中宣部长胡耀邦作了长篇讲话。会议的内容是把当时创作了思想锋芒最尖锐的作品的剧作家召到北京,进行交谈和劝说,会议的主要话语是剧作家应该“注意社会效果”。会上批评的重点剧本是沙叶新的《骗子》(已经上演,引起了全国反响)和叶楠的《太阳与人》(写知识分子回国报效国家,却遭到迫害。已经由话剧改成电影,拍摄完成,还没有上映。),还有河南的《谎祸》(写1958年农村谎报高产量后造成饿死人的惨剧。剧本已发表,还未演出。)等。这次会后,这样的剧本不再出现,戏剧界的流行口号“触及时弊”不得不收敛,“社会效果”论则大行其道。话剧的繁荣迅即降温。1981年,尽管最尖锐的作品已经不见,但还是有一批思想解放的好作品推出(它们其实是前一年写的),到了1982年,已是创作惨淡,剧场冷落,戏剧界一齐哀叹“戏剧危机”了。而在反思批判的潮流降温的同时,艺术革新的潮流却在升温。“文革”结束,思想解放,戏剧界本就有艺术革新的需要,有了许多形式革新的表现。但它处于戏剧潮流的边缘,中心位置是由思想尖锐的反思的剧本创作占据着的。现在后者被阻遏,前者便来扩展自身,占据空出的中心地位了。戏剧危机的来临成了这种扩展和占据的机遇,因为艺术创新被当成了解除危机的应对之道。所以从1981年到1982年,大陆戏剧界掀起了“布莱希特热”,开始了小剧

场运动,一批导演和舞台美术家频繁发表文章和见解,取代了剧作家在剧坛的主导地位。在1982年之后,艺术革新热继续升温,出现了1983-1985年的戏剧观大讨论。高行健就在这样的形势下应运而出了。

高行健是戏剧形式革新浪潮的一个令人惊喜的礼物。上个世纪80年代初,上海一位新锐的著名导演胡伟民有个广为流传的口号:“东张西望,无法无天。”意思是,要放开眼界,向东方和西方寻找戏剧观念和手段,要大胆地冲破原有的戏剧观念的束缚。不曾想到,这样的事情有一个人已经做过了。当大陆戏剧界正在奋力突破旧观念的时候,高行健已经形成了他自己的追求现代戏剧的思想,可以付诸实施了。这就是《绝对信号》于1982年上演一下子就引起轰动,并被公认为大陆小剧场运动的开山之作的的原因。但高行健这个礼物并不能被充分接受。他提交给北京人民艺术剧院的第一个剧本是《车站》,这个写等待的戏,表现了“文革”后的中国人不应等待,而应该奋力前行的现实内容,却因更表达着一般的人类处境,运用了一点荒诞化手法而使剧院迟疑,要求他“先写一个更现实主义的戏”。于是才写了《绝对信号》,这个戏是高行健的退一步之作,描写青年为解脱生活困境而失足,参与车匪作案,却在最后关头悔悟,比《车站》内容要浅得多,但却没有接受障碍。《绝对信号》(北京人艺连演上百场,全国一致喝彩,多家剧团上演)后,《车站》也得以排演,但只是在内部演了13场,显然,它获得的是肯定其实验性,但对作品有所保留的态度。第三个戏《野人》上演后,观众和评论界陷入了混乱,虽然肯定该剧的探索精神,但说好的、说坏的、说根本看不懂的构成了纷纭一片。《彼岸》发表以后,干脆就没能上演。一位评论家直截了当地说:“革新者总是走在大众的前头的。……但是他不能走得太前,太远,

太急,以致和众多的欣赏者之间拉出了不能互相交流的审美‘距离’。……因此我不认为《彼岸》是高行健的成功。我还是希望高行健的戏剧思维的船,暂时还得在《绝对信号》和《野人》之间游弋,而不要盲目地驶向多数人都觉得陌生的‘彼岸’。”<sup>③</sup>显然,《野人》已经是戏剧界所能容忍的最大限度了。

高行健戏剧究竟是什么样的戏剧,使得人们不能全部接受呢?

## 二

高行健也是个戏剧理论家。他对创作中的现象和理论的术语、概念能够做非常清晰精微的解说,远比大多数文艺的、戏剧的评论家说得明白。其原因,除了他具有很好的理论思辨能力外,还因为他的理论是长期在实践中捉摸的结果,也因为他的知识广博,对世界上各种戏剧思想达到了通晓的程度。因此,《对一种现代戏剧的追求》一书对他追求什么样的戏剧已经有比较充分的说明。他的剧本创作,其中有许多(如一组现代折子戏、《独白》、《彼岸》、《冥城》等)更是专为其戏剧试验的目的写的,可以用来参照。所以,理解高行健的戏剧理想有着充足的基础。但这种理解仍然不容易。这是因为:一,高行健的阐述是在中国戏剧追求戏剧观念解放的语境中说的,因此这种表述就同流行的一般戏剧思想(如学习布莱希特、借鉴中国戏曲、打破“第四堵墙”、追求表演性、提倡剧场性和假定性、时空自由等等)混在一起,让人看不清高行健的独特追求是什么。二,高行健的戏剧实验内容很丰富,如运用意识流的直观化、运用荒诞化手法、运用艺术的抽象等,许多戏又标榜“无场次”、“多声部”、“多主题”等,这些都吸引人的眼球,让人眼花缭乱,让人以为他只是多方尝试大胆创新,

而不容易形成一个他有一种独特完整的追求的概念。于是,在把握高行健的戏剧理想的时候,要注意把上述两种因素尽量排除。

高行健在《对一种现代戏剧的追求》一文中对他的戏剧追求是这样表述的:

西方当代戏剧家们的探索对我的戏剧试验是一个很有用的参照系。而我在找寻一种现代戏剧的时候则主要是从东方传统的戏剧观念出发的。简而言之:

一、戏剧是一种综合的表演艺术,歌、舞、哑剧、武打、面具、魔术、木偶、杂技都可以溶于一炉,而不只是单纯的说话的艺术。

二、戏剧是剧场里的艺术,尽管这演出的场地可以任意选择,归根结底,还得承认舞台的假定性。因而,也就无需掩盖是在做戏,恰恰相反,应该强调这种剧场性。

三、一旦承认戏剧中的叙述性,不受实在的时空的约束,便可以随心所欲建立各种各样的时空关系,戏剧的表演就拥有像语言一样充分的自由。

我的试验戏剧虽然扎根于对东方传统戏剧的这种认识,却又不受这种传统戏剧的任何程式的束缚。我认为传统戏剧中的情节、表演、唱腔、音乐、行当、脸谱、进而所谓性格,都属于程式。……我不想重复西方传统戏剧的格式,也不愿受到东方戏剧传统的程式的束缚。我的《野人》和《彼岸》便是我的这种戏剧观念的比较充分的两个不同的表现。<sup>④</sup>

这已经是一个完整的宣言了。让我们分两步来解读。第一步,看这里宣布了哪些原则。第二步,看这些原则意味着什么,或者说通向什么。

首先,这里有一个方针,就是从东方传统戏剧

出发,但不要任何程式。就是说只要其美学原则。这些原则,高行健列出了三条。第一条,讲戏剧是“综合的表演艺术”。如果联想到东方戏剧的形式,可能理解成这样的意思:高行健主张一种像京剧那样,主要是看表演的戏剧。但这不是他的意思。如果从文字表述来看,容易理解成这样的意思:戏剧在说台词、写实的表演之外,还应该把各种表演形态容纳、安放进来。而高行健也不止是这个意思。例如在《绝对信号》中,就有对现实、回忆、想象的三种表演,对现实的表演是写实的,对回忆的表演是飘渺的,对想象的表演是冲动、热狂的。这就不止是可以把歌、舞、魔术、杂技容纳、安放到戏剧中的意思了。联系到高行健的戏剧作品和他的其他论述,这条原则的意思是,戏剧是表演艺术,而表演应该是多样的、全能的。第二条,讲剧场性、假定性。这一条很容易被从一般的意义上理解,理解为说戏剧是当场演给观众看的,舞台上的时空、布景、人物归根到底都是假定的。其实这里还是在说表演,并且特指东方戏剧的表演状态,就是“无须掩盖是在做戏”,这就是“应该强调这种剧场性”的意思。第三条,讲“承认戏剧中的叙述性”。这一条容易理解成是说戏剧中应该允许叙述成分的存在。其实高行健的意思是指东方戏剧具有根本的、整体上的叙述性,他要强化、贯彻这个原则,于是戏剧就像说书,过去、现在、未来、描述、回忆、想象、抒情、评论,可以纵横驰骋,说到这里演到哪里,所以才说“不受实在的时空的约束,便可以随心所欲建立各种各样的时空关系,戏剧的表演就拥有像语言一样充分的自由”。

这里第三条描述的状态,就是高行健的戏剧理想。而这一条是要以前面两条(全能的表演、不加掩饰的表演)为基础的。高行健戏剧理想的秘密就包含在“戏剧的表演就拥有像语言一样充分的自由”这一句话里。

为了说清“戏剧的表演就拥有像语言一样充分的自由”一语,需要追究高行健的戏剧表演理想和戏剧语言理想。

高行健的戏剧表演理想,一个概念是表演应该是全能的,就是说演员应该可以用任何可能的方式表演。这一点已经明确了。而他的另一个概念是戏剧表演具有三重性。这一点需要分析理解。高行健说:

《独白》可以说是我对表演艺术的一个小小的宣言,在这个独角戏中,我提出了表演艺术的三者关系:演员和他的角色,以及作为一个活生生的有着自己个人独特的人生经验的人。我理想的表演是通过那个中性的演员来沟通另外两者,而这三者之间可以互相审视,互相交流,而这三者又都可以同观众进行交流。我以为表演艺术这个领域里,前人并没有把事情做完。<sup>⑤</sup>

在西方的戏剧表演中,有所谓“表现派”。表现派提出了表演中有“两个自我”的理论,“第一自我”是演员,“第二自我”是角色,表演活动就是第一自我监督第二自我去完成在排练中形成的关于角色体现的“范本”。这个理论提出后,演员与角色的二重性就成了探讨表演问题的理论架构。高行健提出三重性,是前所未有的,十分新颖独特,也十分令人费解。我们不禁要问,表演中真有三重性吗?这个三重性的想法从哪里来的呢?这个三重性有什么意义呢?高行健在《京华夜谈》中指出,戏曲表演就有三重性:

戏曲演员的表演有三层关系,而不只是西方人谈的表演艺术的那种二重性。……演员的表现有这样一个过程,他先把他自己放在一边,进入一个准备阶段,再进入到他的角色中。也就是从自我

到演员到角色这么个过程。这虽然只是瞬间的事,如果把表演的这个身心的过程放大拉长的话,演员就摆脱了自我的束缚,取得了形体和心理的余裕和自由,投入到他的角色中去。他那个搁置一边的自我,则时不时审视他扮演的角色,沉静地调节和玩味他的角色,走向一种精神的境界……<sup>⑥</sup>

高行健的这种描述,是可以艺术经验来验证的,但是不是三重性,却大可商榷。假定有一个戏曲演员,在侧幕边等着上场,由于戏曲表演是程式化的,他不必此时就进入角色状态,可以完全是生活中的自我,但上场时刻来到,他便把生活中的自我“搁在一边”,在迈步穿过侧幕条的时候迅即提足了精神,进入了演员的状态,而在幕条外一露脸,他就已经是角色了。这里的确是“从自我到演员到角色这么个过程”,而且“只是瞬间的事”。这种过程能“放大拉长”吗?完全可以。假如这个演员是头牌,演的大角色,那么他可以在幕条里“嗯哼”一声,即便出了这一声,他还是生活中的自我,然后音乐响起,或锣鼓响起,他再进入演员状态,出场后必有一个几秒钟的亮相,这时灯光照着他,观众投来“碰头彩”,他仍然主要是作为一个演员展现着自己的风采,享受着观众的拥戴,只是到结束亮相,缓步向舞台中心走去,他才从容进入角色。问题在于,不管是“瞬间的事”还是过程被“放大拉长”这里都是三种身份的先后转换,而不是三种身份的同时存在,所以不能叫做三重性。戏曲演员的自我“时不时审视他扮演的角色,沉静地调节和玩味他的角色”,这种现象在戏曲表演中是极为清晰的,因为戏曲表演是有确定的形式的,因此演员有充分的心理自由去审视和调节他的表演,还可以表现出演员自身的气度风采来。这种审视是与角色表演同时的,只是审视者究竟是演员,还是演员生活中的那个自我,却无法分清楚,其实这二者是

合一的,所以这里还是二重性而不是三重性。

在独角戏《独白》中,我们看到一个人在砌一堵墙(想像的墙),台词说这是为了把自己和观众隔开,这时候他是演员生活中的自我;墙砌好后,他在墙后的台词说着表演的心态,表明他是个演员;当他开始说角色的台词时,他显然是角色;接下来他说真要演得好,还得拆掉这堵墙,说这话的时候,他又是演员身份了;于是他拆墙,一边拆墙一边说着演员这一行的甘苦,这时候,他又是演员生活中的自我了。在这个戏里,自我、演员、角色三者的区分以及三者的转换过渡可以看得非常清楚。问题在于,如果让一个具体的演员来演这个戏,剧中的自我、演员、角色就都是这个演员要扮演的角色。三者都是各有其台词加以表现的,三种身份是先后的,而不是在表演角色时同时进行的。我们能不能理解为这本是戏剧表演中同时并存的三重关系,只是为了研讨,才弄成这个样子,把三者分别先后展示呢?问题又要回到戏曲中对角色表演的审视者究竟是演员还是演员生活中的自我,还是二者的合一的问题。从《独白》来看,其中的台词绝大部分属于自我和演员,角色的台词只有很少几句,显然演员演角色不是这个戏探讨的重点,自我和演员的关系才是有试验探讨价值的东西。从表现派的理论说,就是“第一自我”能不能拆分成自我和演员两层的问题。问题到这里显示出它精细微妙的性质。一方面,我们应该认定语言是思维的直接现实,演员在演一个角色时不能同时进行三种不同身份的思维,也就是脑子里不能同时出现《独白》三种身份的台词。另一方面,无论从理论可能性还是从表演实践说,一个演员在演角色时是可以同时有着演员的和生活中的自我的意识和感受的。那么,它们之间的关系是什么?笔者认为,这种关系是自我的一部分合一于演员。高行健十分强调地指出,“自我”是“一个活生生的有

着自己个人独特的人生经验的人”。如果这个人完全对演员保持独立,那么演员将除了我在表演的意识之外空无所有,哪里还能审视、调节、玩味他的角色?所以,“自我”与创造角色能够发生关系的部分(人生价值观、审美趣味、艺术素养等)必要合一于演员,使之成为具体的、充实的演员,而其他部分暂不存在。对于其他部分的去向,高行健有一个很好的表达,就是“搁在一边”。在《独白》中,“自我”自诉做演员一行的甘苦,说就在今天自己的妈死了,可是能把这个带进表演吗,不能,只能忘掉,因为自己必须对得起观众。显然,活生生的人,除了与创造角色有关的部分外,就是搁在一边。如果在表演时想起妈来了,不能叫做表演艺术的一部分、一层次,只能叫做“走神”。于是,表演时还是演员和角色两层次。作为完整的活生生的人的“自我”的出现,只有在他跳出角色的时候。

那么,高行健的三重性,或者三层次的思想从哪里来的?笔者猜测,这个思想的来源一是对东方戏剧表演(以及说书)的观察;一是布莱希特,因为布莱希特就是常让演员跳出角色,在一旁评论,以造成间离效果的;还有一个来源应该是高行健文学创作的经验,因为他不仅写小说,还探讨现代小说技巧,更在讲上述表演三层次时直接谈到:“这种分离也就体现为一种关系,犹如作家同他的作品中的叙述人和作品中的人物的关系。”<sup>⑦</sup>这种思想有什么用呢?高行健自己认为,作用在于“给他的表演带来更大的自由。他便能超越日常生活中那个习以为常的自我,使他的表演达到日常生活中所达不到的极致。……去扮演牛魔王……孙猴子,去扮演一个冤魂,一个目光,一种精神,一棵树或一片飘零的叶子……”<sup>⑧</sup>笔者认为作用并不在此。因为这种自由度和可能性在以往的世界戏剧中已经存在,这种自由度的实现只需要明确演员和角色分离的意识,而不需要三重性的思想。笔者

认为,三层次思想的意义在于扩大了戏剧表演的范围。过去的戏剧表演只是表演角色,但高行健却把演员和自我也纳入了戏剧表演的范围。其作用大体有二:一,彻底地确定了自己戏剧的叙述性质,这不仅意味着自己戏剧文体的充分的叙述性质,而且意味着叙述行为本身就是戏剧,成了观众的观照对象。二,造成了自我、演员、角色三者之间的审视关系。由于这里的“自我”实际上是高行健写出来的一个自我,而不是可能被找来演戏的某个演员的自我,所以“自我”实际上是戏中的一个角色。于是表现自我、演员、角色三者之间的审视关系其实不是在探讨表演艺术,而是利用舞台在探讨人类生活中的多重关系,这就给对人的审视、分析开拓了舞台表现的空间。据此,我们就可以理解高行健从《彼岸》以下的众多剧作的内容为什么不是对作为历史现象的现实生活的表现,而总是执着地指向对人的审视<sup>⑨</sup>。

让我们再来探讨高行健的戏剧语言理想。

高行健主张戏剧是表演的艺术,但又表示,“我只反对把戏剧当成语言的艺术,并不反对在戏剧中运用语言。……而戏剧中使用的语言总要通过表演为中介,它本质上是非陈述性的,非抒情性的,包含着动作,是一种能够唤起可见的舞台形象的有声语言,不同于一般的文学语言。”<sup>⑩</sup>这些看法似乎只是清晰通达的戏剧常识,其实其中已经包含着某些新的思想。这就是“是一种能够唤起可见的舞台形象的有声语言”一句。要知道在以往的戏剧中,有许多语言是表达观念性的思想而不能唤起可见的舞台形象的。这种现象本是传统:在亚里士多德的悲剧定义中,悲剧的六个成分里就有“思想”一项。表达思想的语言的突出表现就是警句。但高行健的戏剧里没有警句,也找不到表达剧本主题的核心话语,高行健根本反对谈论自己的剧本的主题。高行健主张戏剧语言“应该在舞台上成

为一种直观而非观念,它应该是形体动作和心理活动的直接投射,而不是文学修辞。……它可以是破碎的、非逻辑的、突如其来的,并不都是完整的句子。它可以语义含混却获得鲜明的舞台表现”<sup>⑪</sup>。是有声的口语,能够化为舞台直观,具有可演性——这是高行健戏剧语言理想的一个方面。

戏剧语言应该有极大的自由度。——这是高行健戏剧语言理想的又一个方面。他说:

意识流对小说语言是巨大的革新,扩大了小说艺术的表现力。如果我们也认识到戏剧中的语言也可以是个流程,不同的时态都可以变成舞台上的直观,我们就会找到一种新的戏剧语言。对话可以立即转入内心独白,转入回忆,转入想象。而且比通常现代小说中的意识流还有更大的自由。因为在戏剧中,不像小说的叙述语言中的意识流,只限定在一个叙述角度,即发自一个人物的内心活动。舞台上几个人物,原则上就有几个叙述角度。<sup>⑫</sup>

这段话读来有点跳跃感:怎么把戏剧语言专门同意识流相联系呢?为什么说这就“找到一种新的戏剧语言”呢?为了排除这种跳跃感,必须注意到高行健的戏剧是总体上具有叙述性的,而且他特别注意审视人,表现他们的内心,所以意识流那样的叙述就自然成为一种理想了。由于其语言是可演的,“不同的时态都可以变成舞台上的直观”,因此,这样的叙述就是可行的了,这种成为一个叙述的流程的戏剧语言,比之传统的在一个确定的时空中进行人物对话,当然是“一种新的戏剧语言”。明白了高行健戏剧语言理想的这一方面,我们发现高行健不是“不反对在戏剧中使用语言”而已,他对语言的运用有着极高的期望:像写小说(而且是意识流小说)那样无限自由!

高行健要求把可以直观化的，无限自由的戏剧语言和全能的表演统一起来。他激动地说道：

基于对语言的这种认识，戏剧将取得多大的自由！舞台上只要一句话，便可以从现实进入到想象，……存在的与不存在的，抽象的与具体的，都在语言的流程中，在舞台上都可以得到表现。而演员的表演本无所不能，同语言一样，可以演现实中的活人，可以表现一种情绪，可以表演梦境，可以表演回忆，可以是风格化的，可以是逼真的，可以夸张到怪诞的地步，可以表演死亡，可以真的吃或者喝，可以表现为物，也可以表演此与彼的关系。语言与表演能达到这种统一则建立在把语言变成舞台上的直观这种认识上。<sup>⑬</sup>

在上面这段话里，高行健的戏剧理想已经表达无遗。

高行健认为《野人》和《彼岸》便是他的“戏剧观念的比较充分的两个不同的表现”；我们在《野人》中看到戏剧对各种表演形态无不容纳的表现，而在《彼岸》中，则看到语言是一个自由的流程，表演无所不能，说到哪里就演到哪里，成为舞台直观的境界。

### 三

在对高行健的戏剧理想作了一番探究之后，我们可以来探讨高行健与中国戏剧的关系。这种关系可以分成三段来考察：第一段是1981年高行健进入北京人民艺术剧院做编剧之前的时间；第二段是1981年到1988年，即高行健对大陆戏剧界产生影响的时间；第三段是高行健离开中国定居法国之后。

第一段开始的时间，准确一点说应该从1958

年高行健进入北京外国语学院算起，因为在此之前他还没有进行自己的戏剧探索。高行健在大学的低年级是斯坦尼斯拉夫斯基的信徒，到了高年级，他接触了梅耶荷德、瓦赫塔戈夫和布莱希特，尤其受布莱希特影响。在此之后，由于他精通法语，他接触法国现代的文艺思潮，受到了阿尔托的影响，而由于他是从小热爱戏剧的中国人，他又深受中国戏曲的影响，在1979年出访欧洲的经历中，他更发现西方戏剧家正大力寻求东方戏剧的启发，到他进入北京人艺时，已经有了自己的戏剧思想了。所以这一段是高行健戏剧思想逐渐成形的时期。这时期他写过10个剧本，但没有发表和上演过，根本不为人所知。由于没有进入戏剧界，高行健这一段对中国戏剧没有影响，但中国戏剧对他有影响，包括中国传统戏剧、中国现代话剧（尤其是曹禺、老舍、田汉的剧本），还有统治当时中国剧坛的斯坦尼戏剧体系。这一段的高行健尽管对中国戏剧没有影响，但不是对中国戏剧没有意义。这种意义表现为两点：1，高行健的存在是该时段中国戏剧史的一部分。2，高行健不是天外来客，他是在中国的戏剧文化土壤上吸收外来戏剧思想而产生的成果。他幸而没有进入戏剧界，因为如果不是在戏剧界之外，他就不能进行这一段的自由的探索。这意味着如果不那么禁锢，整个戏剧界也可以自由地利用高行健所利用的中外戏剧资源进行创造，那么中国当代戏剧本来可以是另一个样子。所以，高行健显示了中国当代戏剧的可能性，也构成了对禁锢的批判。

第二段是高行健影响中国戏剧的时间，他给了艺术革新中的戏剧界启发和推动，而戏剧界对他则没有影响。80年代的高行健评论都不言而喻地把高行健看作当时戏剧革新潮流的一部分。其实高行健并不是一部分，而是比当时戏剧界探索的总和还要多。当时的戏剧革新潮流是理论和实



践并举的。理论上是引进布莱希特，推崇中国戏曲，从而打破斯坦尼写实戏剧美学的一统天下，达到戏剧观念的解放；实践上是出现了“探索戏剧”，一个一个地尝试新的手段，如80年代初的《屋外有热流》让鬼魂出现、《路》在主人公的现实形象之外又出现了他的潜意识的另一个“自我”的形象、《我为什么死了》采用了把故事的段落倒叙的形式、《爱在我们心中》尝试了时空自由转换和不同时空交错的手法，等等。但这些对高行健来说早就不是问题了。高行健能够弄懂布莱希特和阿尔托，并把他们的艺术因素吸收到自己的戏剧理想中去，但80年代的戏剧界对布莱希特是半懂半不懂的状态，大热了一阵，把他作为打破“第四堵墙”的工具使用过后就丢弃了，至于阿尔托，人们当时还不知为何物，更不能看出高行健受他的影响来。80年代戏剧革新潮流的成效是巨大的，几年之内舞台面貌已经根本改变，在戏剧观讨论开始的1983年，戏剧界的观念已经前进到认为戏剧形式没有限制，探索没有边界，到了1985年，导演们已经达到在一个戏中把古今中外各种戏剧手段自由使用融为一炉的境界，黄佐临还提出了“写意剧”的理想。然而自由使用各种手段者并没有成型的戏剧理想，“写意剧”的理想则相当朦胧，模糊不清，这离高行健有明确的戏剧理想，语言形成自由的流程，诉诸无所不能的表演的境界还有很大距离。所以，高行健的探索，从进度和范围上都超过戏剧界的整个探索。这大约就是高行健从来无意理会评论意见的原因。由于这种领先性，高行健显然可以成为戏剧革新浪潮的理论上的与实践上的引领者。但在那段时期，他并不具有这个地位，也没有人想过他可能据有这种地位。当时理论的引领者是黄佐临。高行健只是被作为形式创新的一名闯将看待，而他的形式创新，除了“无场次”被广泛接受外，其他独特的形式（如多声部、多主题）都只得到

困惑的注视。实际上，中国戏剧界艺术革新所取得的进展，没有高行健也一样会获得，而且取得最终成果的时间（大约在1985年）也不会有什么推迟。另一方面，高行健的确有超出整个戏剧界水准的东西可说，并且也说了出来，但不被理解。造成这种状况的原因，并不是各种手段无所不包、无限自由的语言与无所不能的表演相结合的戏剧理想深得叫人无法理解，而是高行健的戏剧与中国当代戏剧有着不同的性质。高行健的戏剧是在空中飞翔的，是以人类的情怀对人类处境和本性的哲理性的审视，他的形式探索是为此服务的。当代中国戏剧却是在大地上行走的，是对现实生活的反映和对社会问题的思索，要以此来呼唤民主和法制，表达人民的疾苦和心声，这是它的历史使命，也是观众的兴趣所在。正因为如此，当这种潮流被阻遏，戏剧竟然别无出路，只有陷入危机。这样的戏剧，只有与此有关的创新才是被探索和接纳的，超出这个限度，例如《彼岸》中没有社会身份的人渡到想象的河流彼岸又返回来是什么意思，自由的语言流程有什么意义，就无法理解。于是在这一段，高行健与中国戏剧就是这样的关系：他坐在劫难后的中国这条船上，人们便把他看作一个划手，以为他的探索当然是在寻找更好的划桨方法（或任何推进方法），却不能想到他是要从空中俯视人类的境况。《绝对信号》一出，大家对他划出这漂亮的几桨倾心喝彩，但《车站》让人觉得他的划法有点怪，《野人》则成了全身性的舞蹈，有的人叫看不懂，更多的人则猜想他总是在探索什么推进方法吧，但《彼岸》终于显示这个人是要飞向空中，于是就不能再被接受了。所以，有评论家希望高行健游弋在“《绝对信号》和《野人》之间”，这并不是狂妄的教训，实在是反映了中国戏剧的现实要求，因为《野人》仍然可以被理解为表现现实生活的剧本，接下来的《彼岸》却不再具有这种性质了。

第三段,即高行健定居法国以后,他与中国戏剧的关系表现在两个方面。一方面是他对香港、台湾的戏剧发生着直接但有限的影响。《生死界》在香港上演,《八月雪》在台湾上演,都是引人注目的戏剧事件。其影响是直接的。但港、台两地的戏剧观念早就同世界接轨,充分解放,所以高行健在艺术形式方面不会发生如80年代对大陆戏剧界那样强烈的影响,而他的作品内容也不是反映现实生活和迎合大众的,所以影响必然有限。另一方面,高行健的离去造成了大陆戏剧界的某种真空。其表现就是90年代以来大陆的先锋戏剧虽然惹眼,却失去了思想内容,形式的探索也没有方向,使人想到如果有高行健,情况或许不同。

不过,这种“如果”也只有联想的意义,因为高行健能对大陆戏剧发生的影响在他离去之前已经

到了尽头。高行健与中国戏剧的关系给人的感受是:高行健本是中国土地产生的重要成果,但他对于在现实中艰难跋涉的中国戏剧却像一颗来去匆匆的彗星。中国有名为“新时期文学精品大系”的书,其中收剧本六种,高行健有《绝对信号》一种入选。高行健不会认为该剧就是他作品的代表,但编选者显然认定就是。这意味着该剧就是高行健与中国戏剧完全重合的一点,过了这一点后,高行健的戏剧线索就与中国戏剧渐行渐远。尽管如此,高行健定居法国后的剧作却大有禅意,中国味道越来越浓厚。但对这些剧本的研究已经主要是高行健与中国文化、高行健与世界戏剧关系的问题了。

#### 【注释】

①许国荣:《为革新者歌》,《高行健戏剧研究》,中国戏剧出版社1989年版。

②高行健自述他在“文革”中“一共烧掉了8个话剧剧本,一个电影剧本,一个歌剧剧本”。又说《绝对信号》“是我写的第12个剧本,只不过是第一个上演,《车站》还写在《绝对信号》之前”(见《京华夜谈》)。而他所有发表的剧本都写于1981年之后。

③童道明:《绝对信号和野人之间》,《高行健戏剧研究》,中国戏剧出版社1989年版。

④⑤高行健:《对一种现代戏剧的追求》,见同名论文集,中国戏剧出

版社1988年版,第84、85页。

⑥⑦⑧⑩⑪⑫⑬高行健:《京华夜谈》,《对一种现代戏剧的追求》,中国戏剧出版社1988年版,第211、212、217、218、221、222页。

⑨高行健后来的作品如《瞬间》、《生死界》、《对话与反诘》、《夜游神》、《八月雪》等都是这种倾向。

作者简介 南京大学文学院教授,博士生导师

