

陈威俊：厦门大学中文系戏剧与影视学2016级硕士生。

## 身体的剧场与剧场的身体

### ——论高行健戏剧的身体言说

陈威俊

DOI:10.13528/j.cnki.nct.000771

相较于其他文学体裁，身体对于戏剧的意义无疑更具分量，因为戏剧演出正是由在场的身体进行表达和构建的。戏剧的本质是观众与演员以身体为媒介的交流。在某种程度上说，所有的戏剧都无法逃离身体的掣肘和规训，同样在高行健的戏剧作品中，“身体”这一意象也是大量出场并承担着重要的叙事和表意功能。不论是高行健的剧场观还是剧本写作，冥冥之中都透露出他对于身体的偏好和重视，他戏剧中的身体言说绝不局限

在肉欲层面，而是融入了哲学思考和人文关怀，尤其在现代性转型的讨论中有普适性的深刻意味，是“身体”转向思潮在戏剧领域的一个典型案例。因此，高行健戏剧中的“身体性”是一个值得探索的话题。

## 一、身体与剧场

希腊当代著名戏剧导演兼理论家提奥多罗斯·特佐普罗斯曾经提出了“没有身体就没有戏剧”这一著名论断。<sup>[1]</sup>高行健似乎也十分暗合其思想，在写剧时也有着非常鲜明的剧场意识，他认为戏剧作品中，动作第一性，语言第二性，戏剧中的观念和思想都必须寄生于动作，语言要为动作服务。他曾说“戏剧归根到底是表演的艺术，我总想在剧作中为演员的表演提供尽可能宽阔的天地，因为戏的完成最终在剧场里，而不是在作家的稿纸上。”<sup>[2]</sup>“戏剧诸多的因素中，我以为演员的表演才是这门艺术的根本。”<sup>[3]</sup>他从不耽于纸上谈兵，凡是其所创作之剧，常在文末附上搬演建议，若是得闲得力，甚至会亲自操刀上阵，导演自己的戏。长久以来，无论中西，剧本往往引领着戏剧走向甚至成为评价剧作水平高低的关键，高行健如此重视剧场艺术，实际是对渊源于古希腊传统的“戏剧是语言艺术”亚里士多德等人这一条经典道路的反叛，以及对布莱希特、阿尔托、格洛托夫斯基等人看重演员形体训练的观念的继承。相较于文字语言，高行健更关心的是剧场中的身体指向和表达，这种颠覆和反转，在一定程度上是平衡了长久以来戏剧领域中身体与思想失衡、思想把控身体的局面。

在高行健的表演建议中，我们可以看到其对于演员身体的强烈展示意味。身

体控制和塑造着演出效果，主宰着观众与演员的绝对距离。《绝对信号》演出时，高行健说希望演员可以借鉴一下哑剧的技巧。在现代折子戏的演出建议中，高行健说“《模仿者》和《行路难》侧重于形体动作的表现……至于《躲雨》和《喀巴拉山口》的表演，演员面部基本上是中性的，即不在脸上做戏，更多靠的是身段、手势、步法和严谨，用以传神达意，求其神韵和情调。”在正式表演中，高行健一直在强调舞台上要露出演员的侧影、身影、轮廓。高行健希望观众能从演员极致的身体表达而感触到情感的流动，思想的吹拂，而不是僵化地人为地依靠语言去被动接受剧作带来的讯息。因此，对于演员身体表达能力，自然有着极高的要求。不仅仅是对拥有台词的演员的身体有要求，为了突出身体的重要性，在高行健的戏剧中，还会经常看见他设置了一个“沉默的人”的形象，他们在剧中没有对话，只有表情和形体动作的呈现。比如《车站》中的“沉默的人”，《躲雨》中的“退休老人”，《对话与反诘》中的“和尚”。<sup>[4]</sup>特别是在《车站》中，“沉默的人”的设置别有深意，当其他人都在墨守成规地等车、叽叽喳喳讨论车到底什么时候来时，他却缄默不语，成为了唯一一个提前离开了车站的人，果断的行动选择和慌乱的原地踏步之间，形成了鲜明的对比。他们的身体仿佛被固定在了车站，身体的能动性被消解，而这正是导致车站故事生成的关键。在这部剧中似乎只有语言和意识的流动，他们仅有离开的想法，而并未采取离开的行动，身体实际功能的缺失使得故事显得荒诞不经。语言并未救赎这一切，身体的行动才可能脱离困境。又比如喜剧小品《模仿者》中，几位角色“这主儿”“模

仿者”“时髦姑娘”“忧郁症患者”“长者”都有自己的模仿者和影子，但是高行健对模仿者和影子们的要求是“皆不出声，只有动作和表情”，这便消弭了声音的存在而凸显出身体的存在。专设模仿者和影子，其实是身体动作的二次强调。“这主儿”在剧中曾多次提出“设法想摆脱掉他，真叫人烦透了”，可见角色对于这种二次模仿是厌烦的，但在现实中却又不得不接受。这种想要摆脱自己模仿者和影子的行为就是想要摆脱自我躯干的一种表现，因为身体的存在是导致模仿与影子的物质性实因。人既然无法摆脱实在的身体而存在，自然也无法避免模仿和影子，可见高行健对于身体存在不可背反的信仰。

《对话与反诘》中，女子和男人讨论一起玩一出死亡的游戏，于是相互割下了对方的头颅。割下头颅后，两人已经死亡，丧失行动能力，而被封闭在黑匣子中。男人显得很乐意，认为彼此成为对方的影子，再也无法分离。下场中，两人的头颅被放在舞台上进行表演，身体实际功能缺席之后，两人灵魂的对话则显得混乱而毫无逻辑。同样在闹剧小品《行路难》中，高行健故技重施。文题便直接点出了身体移动的困难。甲乙丙丁四个丑角蹲在圆木桩上进行表演，一直讨论着如何走却又总不走，他们的身体似乎也被固定在表演现场。1989年，高行健创作出了一部舞剧《声声慢变奏》，完全回到了身体表达的最高艺术形态——舞蹈。这是一部彻头彻尾抛弃语言，拥抱身体的戏剧。由此，高行健在剧场中所期盼的身体艺术，达到了最顶端。

《夜游神》中梦游者有意让妓女走向门洞，果然妓女被凶徒开枪打死，凶徒强迫梦游者把一个手提箱拎过街，刚起步，

凶徒就被隐藏的痞子击毙，痞子用枪强迫梦游者把二个人的尸体装入纸箱，但梦游者却用计把痞子打死，一并塞入纸箱。所有人全被杀死后，他感到一种“犯罪的快乐”。那主明确指明头颅即代表着思想，妓女说“这东西真讨厌，干嘛要把它装进皮箱里？”那主回答“要不，不好办，小东西，它到处乱滚。”可见那主实际上是想要控制别人的思想。在故事后期，梦游者竟然踩碎了自己的头颅，可见他害怕自己的思考，拒绝思考。高行健的现代戏剧从“语言”到“身体”的实验和探索，一定程度上正是现代人“本我”的建构，而这正是尼采反叛笛卡尔心灵优于身体的说法，转而从身体的角度衡量世界的思想在戏剧界的某种移用与契合。

## 二、身体与本能

高行健曾在香港出版了一本文艺理论专著《没有主义》，他自然也是个“没有主义者”。他说：“没有主义，是人自我保护的措施，没这先决条件，奢谈什么主义都是空话。”在其剧作中，也存在着强烈的自我保护意识，这种自我保护意识体现在身体上就是对身体的爱惜。梅洛·庞蒂曾说过“身体之所以能象征生存，是因为身体实现了生存，是因为身体是生存的现实性”。<sup>[5]</sup>《逃亡》中，高行健描述大屠杀的景象，十分简洁，不过是“废墟之外，一路上都是尸体”。但由此而意识到身体的脆弱性——“手无寸铁的肉体，即使成千上万，也无法对抗机枪和坦克。”寥寥数语带来无尽悲壮荒凉之感。在政治遥控的战场之上，身体变成了牺牲的对象。青年人、姑娘、中年人为了逃难而聚集在了一起，这一行动的

意义也是为了庇佑自己的身体,只有身体存在,才有可能发出自由意志的思想。在政治意识形态的压迫当中,为了保持独立人格与意志,只有两种选择,要么自杀(摧毁身体),要么逃亡(庇佑身体)。无论是在现实还是文学作品中,高行健都选择了后者,可见其对自我身体的重视。因为在一定程度上,自杀式的身体毁灭,无疑利落截断了生命这一思想诞生的机制和源泉,但逃亡式长久的身体存在,还能敷衍衍生出更多自由思想和意志作为。《叩问死亡》中,高行健借剧中人物表白——“而自杀的总是悲剧”。在《八月雪》中,“佛法在身命难全”的慧能禅师清晰地认识到“执着衣钵,反断我宗门”的义理,为了保全身体,阐明佛法,甚至不惜打破弘忍法师“衣为法信,法是衣宗。代代相传,心灯不灭”的教诲,碎僧钵,弃袈裟。在他看来,这些身外之物的舍离都是无关大碍的,关键是身体本身的存在。因为慧能禅师不著文字,只有留存自己的身体,保住自己言说的权利,才可四方弘扬佛法。

这种对于身体的爱惜,除了保全生命之外,也有保全心灵清洁的意味,从而达到灵肉一体的境界。《冥城》剧末,庄妻一个人在阴曹地府里默默“清洗五脏六腑”,因为背叛了丈夫,庄妻想要通过清洁身体,来清洁自己之前不端的思想行为,算是一种赎罪。无独有偶,在《生死界》中亦有类似情节:女人看见女尼捧腹,拖出脏腑置于盘上,便上前询问,得知女尼要洗理五脏六腑,女人再问“就算是洗得净也得洗,洗不净也得洗”。女人再问如此洗法,何时能了。女尼并未回答,而是拿起盘子,朝她迎面泼去,随后便消失了。而实际上这是因为女子在论述她记忆中的性经验包括一次遭

强暴,这使她对自己的身体感到恶心,对与身体有关的一切总是抱着抗拒的态度。<sup>[6]</sup>这一情节,让人联想到高行健的小说《灵山》中,关于美丽尼姑为克制情欲而每天定时剖腹洗肠的故事。实际上清洗自己的五脏六腑,涉及到解剖和清洗这两个步骤。在高行健的其他剧作中,也反复出现过这两个行动。在《对话与反诘》中,女子在梦中看到一群人围住一个女人,在开肠破肚,扣出五脏六腑。女子称之为宰割,他们还一边解剖,一边讨论,这让女子回想起小时候看到大人们钓鱼时的恐怖情境。《躲雨》中,甜蜜的声音讲述了意大利画家莫尼格利亚尼淋雨的故事,还说“这一冲,把灵魂的肮脏就都”“冲掉了”“多高兴呀,就变成了一个真正的人,高尚的人,多美啊。”明亮的声音也说“我恨不得脱光衣服,让雨水淋一场,比洗澡还痛快”。可见,两个女子都喜欢雨水冲刷身体的快感,从而获得洁净。高行健同时作为一个艺术家,对于绘画必定是敏感的,这里提及画家莫迪里阿尼必不是随意书写,而是别有深意。莫迪里阿尼善画裸女题材,他笔下的裸女身体完全没有古典油画类似医学解剖的精确比例,甚至常常故意拉长或歪斜形体,但恰恰是这种单纯的模式化造型,隐藏着自我的欲望,惹人注目。而回过头来看高行健的水墨作品,会发现他十分热衷在一片混沌虚无之中添上寥寥几笔,几个黑色人形便跃然纸上。虽然两人画作中的人物并不求实,路径一致,但追求悬殊:莫迪里阿尼故意“失真”的描绘反而能凸显人物的个性特征,但高行健抽象的焦墨所传达的人却毫无个性,只能说是代表人类的符号。这其中便可看出高心中隐匿着的对于本我、本质、形而上的种种思考。

尼采曾说：“没有什么是美的，只有人是美的：在这一简单的真理上建立了全部美学，它是美学的第一真理。我们立刻补上美学的第二真理：没有什么比衰退的人更丑了，——审美判断的领域就此被限定了。”<sup>[7]</sup>除了疾病、死亡与不净，衰老也是身体所必须面对的问题。在高行健戏剧中，深刻暴露出他对于身体衰老的恐惧。《逃亡》中姑娘一旦想到自己老去的肉体时就咆哮道，“我也就老了，被摧残得不成样子……我不要活到那一天！我不要活了！”《叩问死亡》里写道“人要是老了真是比死了还可怕”。无疑所有人都期待青春永驻，可衰老却是身体发展不可避免的阶段，一旦身体衰老后，女人甚至开始怀疑自己性别乃至生命特征的存在。高行健拒绝人在戏剧中的衰老，视为禁忌，将自己的审美领域游移于年轻的框架中，亦是其珍视身体的力证，这不仅仅出于中国传统文化影响，更是深深刻印在我们骨髓里的本能，是人类生存和生活的首要目的。

### 三、身体与性

梅洛·庞蒂曾言“特别是当人们说性欲有一种生存意义，或性欲表示生存时，人们可能还没有理解性欲，好像性剧归根结底只不过是存在剧的一种表现或象征。不能把‘生存’还原为身体或性欲的理由，就是不能把性欲‘还原’为生存的理由。”<sup>[8]</sup>为此，我们极有必要将性从生存本能中剔除出去而加以讨论。与男性身体相比，女性身体更能激发高行健戏剧写作的兴奋点，早在《野人》中，村民们先看见的便是一个女野人——“只有六尺长，头上身上浑身是毛，头发很长，披到胸前，手臂嘛就同人手

差不多，也毛呼呼的，颈脖子总有个七、八寸……那胸前还有一对大奶子，一看就是个母的”。在其剧作中，女性具有十分强烈的身体意识，这种身体意识就外化在对于性的自觉追求和大胆袒露。约翰·奥尼尔曾对米歇尔·福柯的身体理论谈到，“现代政治经济学并未压抑身体；毋宁说，它只是将性的身体辟为一种话语通道，从而将其权力加诸话语之上——通过这一话语通道，我们总是不停地表明自己的身份并坦言自己的欲望。”<sup>[9]</sup>

《周末四重奏》中老贝让西西做模特的原因就是让她留在自己身边，从容欣赏，“画不过是个借口”，西西的回答也十分直接——“那她就由你看个够”。达甚至认为“没有圣徒和使者”，只有“这肉身，倒也实实在在”。《逃亡》中，姑娘讲述自己在第一次献出自己的贞操之后，对性从一种恐惧害怕变成了一种自觉的追求，这不妨说是女性身体意识的深层觉醒。“我身体里爬满了蚂蚁，它们在我身上爬来爬去，从耳朵鼻孔里爬出来，它们都在吃我，非洲有一种吃人的大蚂蚁，我原来特别害怕，现在我不怕了，就愿意它们在我身上爬来爬去……”炮火无法阻止两性身体天然的吸引，反而使这种交合显得愈加怪诞，中年人称之为“两个没有灵魂的肉体”。中年人不断夸耀女性的身体，“你身体这样辉煌，这肉体令人眩目”，甚至将之当做一种物质上的观赏。姑娘嘲笑和鄙视了一切所谓的自由、精神、意志，认为“你们只有在女人面前，在女人赤裸的肉体面前，当你们也赤裸裸的时候，你们才是真实的”，彻底否定形而上的存在，而只肯定形而下的需求。年轻姑娘借由自己的女性身体在叙事中彰显自己的存在。

《对话与反诘》中女子质问男人，“你想的只是女人的身体，根本不懂得女人。”“她想讲个浪漫的故事，男人和女人的关系除了肉体之外，总还该有点诗意，可这一切都虚伪虚伪虚伪得叫人烦腻透了。”男子说，名字不过是个代码，重要的不在于符号，要紧的是符号背后实实在在的那个人。男人问，“证实你也卖身？”女子回答：

“女人都卖，这用不着证实。”在高行健看来，似乎两性之间最本真的关系就是性关系，男女皆然。《叩问死亡》中，那主用一个人体模特儿嘲讽这主，“你想要的其实无非是个婊子，跟你一样腐朽败坏的下流胚，一个没有脸面丧失灵魂的肉体之躯，用来平息你那点欲望，让你最后消失在那黑乎乎的深渊里……”所有男性追求女性的终极目的，就是为了得到女性的肉体来满足自己的生理需求。到《生死界》中，“她知道她乳房也已松弛，感觉迟钝，再也唤不起男人的热情。她，一个人，美好的时光已告结束，用尽了，消费，还能再指望什么？连她这副躯体都没人肯要。”性别的存在，甚至到了需要性伴侣的证明的地步。《夜游神》中，梦游者自白说，“你隐隐约约的，不如说，想得到个女人，一个女人实实在在的肉体，好证实你的存在，至于这女人是谁倒无关紧要。此时此刻，你只需要一个女人，能同你分享肉欲——大抵如此。”《野人》中，生态学家被农村少女么妹子所吸引，很大程度上也是由于年轻身体的野性诱惑。

《车站》中从农村转移到城市这一无法到达的彼岸，在《彼岸》中到达了。女人（更像是女先知的角色）带着大家认识手、脚、眼睛，从而认识自己的身体，可见高行健认为认识自己的身体是产生自我意识的前提。但当人们一旦认为认识自己，掌握语

言后，却对这位把自己带到曾经梦想彼岸的女人恶言相向：“别看她表面上一本正经，扒光了比婊子还要淫荡。”否定了其精神上具有引领性的崇高归属，而只是看到了其不可避免的具有性欲特征的女性身体。甚至最后大家一起哄乱而上，掐死了女人。在掐死她之后，众人却又因为女人“玉一般的肌肤，没有一点瑕疵，多么纯洁。还有那双纤纤的小手，说不尽的温柔。”这美好的肉身存在，（可以说勾起了群众的性欲）进而重新肯定女人“给我们以语言，带给我们智慧”的“历史贡献”。“女性常常首先与身体联系在一起，而男性则通常与精神联系在一起。在中西文化语境中，女性不约而同地既因身体受到贬损，又因身体受到赞美。可以说，在很大程度上，女性的价值和意义都是经由身体得到彰显或隐匿。”<sup>[10]</sup>在这点上，可以说身体带给女人灭顶之灾的同时，又带来了光环与荣誉，这与红颜祸水的俗语一样，都根源于矛盾而复杂的性。

在剧作中，高行健从不掩饰对年轻女性美好肉体的赞美和渴望，他将女性身体从权力和历史的规训中解放出来，还原了其自然面貌。在《逃亡》这样危难的时刻，中年人却调戏起了一个女大学生，称赞她的形体很美。姑娘低头看自己水中身影，不觉转动身体自我欣赏：“我要穿得漂漂亮亮，出现在节日的晚会上，（走到水潭前，打着打火机，双手捧着）我要在镜子面前，看着自己的身体……”这种对于自我肉体的迷恋和欣赏，不禁让人联想到希腊神话中迷恋自己水中倒影的美少年纳喀索斯。身体是我们十分重要的审美对象，罗丹就曾经说过：身体是最美的艺术品。自恋的实质其实是对生命的珍惜和体证，是一种快感的满足。“身体”已然成为了这个时代最大

的自恋话题,在某种程度上,对自我的重视也体现了对个人主义文化的崇尚。

无论是对身体强烈的自我保护,还是身体蕴含的性意识,这实际上都是身体本能的表现。可见,高行健在告别了“政治身体”“劳动身体”的时代后,陷入了“自然身体”的狂欢。高行健生命意识的核心就在于身体本位,审美语言和身体经验同构了其特殊的剧场效果。身体性在高行健戏剧作品的表演和文本中,并非是割裂的,而是联动统一,互为表里。评论家谢有顺说过,“政治化的社会要取消的就是个人,而个人与他的身体密切相关,所以,他最终要取消的实际上就是身体。让每个人只带着脑袋不带着身体,恰恰是政治化社会所要达到的目的。脑袋是可以被意识形态作用,直至异化的;而身体则很难,它在任何时候都有自己的界限和反应形式……因此,身体是人的自由得以施展的最后一个堡垒。”<sup>[11]</sup>高行健对于身体立场的苦心探索使其终于脱离了各种限制,突破纯粹的个人化体验。高行健戏剧中的身体立场带有鲜明的本体意味,属于普适性的身体问题的探讨,它不仅支撑起了戏剧的骨骼,更让作品呈现出自由的风向和开放的意义。

注释:

[1] 周夏奏. 特佐普罗斯的身体戏剧思想[J]. 戏剧艺术, 2015(2):88-96

[2] 高行健、马寿鹏. 京华夜谈[A]. 对一种现代戏剧的追求[C]. 北京:中国戏剧出版社,1988

[3] 高行健. 剧作法与中性演员[A]. 没有主义[C]. 香港:天地图书有限公司, 1996: 253

[4] 马炜. 沉默者的言说——论高行健戏剧中“沉默的人”[J]. 文学评论丛刊, 2015(1):218-223

[5] [美]梅洛·庞蒂. 知觉现象学[M]. 北京:商务印书馆, 2001:216

[6] 杨慧仪、史国强. 一九九〇年代的小说与戏剧:漂泊中的写作冰[J]. 当代作家评论, 2013(5):145-163

[7] [德]尼采. 偶像的黄昏 [M]. 周国平译, 北京:光明日报出版社, 1996:67

[8] [美]梅洛·庞蒂. 知觉现象学[M]. 北京:商务印书馆, 2001:219

[9] [美]约翰·奥尼尔著. 身体形态:现代社会的五种身体[M]. 张旭春译. 沈阳:春风文艺出版社, 1999:5

[10] 尹小玲. 消费时代女性身体形象的建构[M]. 哈尔滨:黑龙江人民出版社,2010: 35

[11] 谢有顺. 文学身体学[A]. 汪民安. 身体的文化政治学[C]. 开封:河南大学出版社, 2004:196