

# 奔向戏剧的“彼岸”——高行健论

陈吉德  
作者赐稿

-

内容提要：从艺术形式上看，高行健积极致力于“完全的戏剧”的探索，其策略是西体中用；从思想内容上看，高行健逐渐脱离了政治，并走向了反动，这是应该批评的，但他引禅入戏的做法却是值得赞扬的。

关键词：“完全的戏剧” 西体中用 政治 禅宗

**Abstract:** On the artistic form, Gao Xingjian has explored “absolute theatre” positively, whose strategy is to use the West for China; On the ideological content, Gao Xingjian has broken away from politics gradually, and has moved towards the reactionary, which should be criticized, but his drawing the zen into the practice of the theatre should be praised.

1986年，高行健在《十月》杂志第5期上发表了无场次现代戏剧《彼岸》。剧中有这样一段台词：

啊，到彼岸去！到彼岸去！

到彼岸去！到彼岸去！到彼岸去！到彼岸去！

啊——啊——啊——

好清亮的河水——

噢，真凉！

当心，石子扎脚呢。

真快感！

“到彼岸去”是高行健在戏剧艺术领域中执着追求的最形象写照。多少年来，高行健为了到达戏剧的“彼岸”，可谓是殚精竭虑，顽强拼搏。不重复别人，也不重复自己是他艺术追求的鲜明特征。高行健在剧坛出现的“信号”是1982年发表的无场次话剧《绝对信号》。此剧在北京人艺小剧场演出后，引起强烈反响。当时的北京人艺院长曹禺亲自写信鼓励说：“《绝对信号》的优异成绩是北京人

艺艺术传统的继续发展。” [1]1983年，高行健发表了无场次生活喜剧《车站》。此剧的艺术探索力度远远超过了《绝对信号》，但却在内容上引起了极大的争议，致使不能公演。这一年，高行健还发表了四出小品式的现代折子戏：《模仿者》（喜剧小品）、《躲雨》（抒情小品）、《行路难》（闹剧小品）、《喀巴拉山口》（叙事小品），这对拓展现代戏剧的表现手段有着不可忽视的意义。1985年，高行健发表的独角戏《独白》对传统戏曲语言进行了大胆尝试。1986年，高行健发表了迄今为止结构最为复杂的一出戏《野人》，他将之命名为多声部现代史诗剧。此剧以多声部对话、多情节线索、复调主题的艺术探索在当时中国剧坛显得别具一格。1988年，高行健发表了《冥城》，这也是他对传统戏曲艺术的勇敢借鉴。上述几部剧作被瑞典汉学家马悦然翻译成法语后，在欧洲也产生了很大反响。80年代后期，高行健移居法国，创作出了《逃亡》、《生死界》、《对话与反诘》、《夜游神》、《八月雪》、《山海经传》等剧作。这些剧作也都在国外引起不小的轰动。在互联网上，经常有这些剧作演出的报道。

虽然在高行健之前已有先锋戏剧出现在中国当代剧坛，如谢民的《我为什么死了》、马中骏等人的《屋外有热流》等，但真正使中国当代先锋戏剧产生广泛影响的却始于高行健。他以其骄人的成绩使得人们不得不对中国当代先锋戏剧刮目相看。有的人是先知道高行健，然后才知道中国当代先锋戏剧的。比起同时代的开拓者，高行健的文化艺术视野更为开阔，探索更为自觉，目标更为明确，成绩更为卓著。难怪叶廷芳先生称他是“艺术探险的‘尖头兵’”。 [2]

高行健进行艺术实验的最初动机是对“戏剧是语言艺术”这个传统观念的突破。在高行健看来，把戏剧仅仅定位为语言艺术的理念是狭隘的和极端的。同样，剧作家把自己仅仅视为一种文学样式作者的观点也是错误的。他说：“话剧通常被称之为一种语言的艺术，主要就剧作而言。这种说法有极大的片面性，是业已古老了的易卜生的戏剧观念。”高行健冲破语言的牢笼，并不是不重视语言。他同时又说道：“然而，现代戏剧一般毕竟摆脱不了语言，除非是哑剧。语言可以规定戏剧情境的时间与空间。语言也还有更奇妙的能力，可以充分调动观众和演员的想象。而想象是不受时间与空间的制约的，极其自由，不同的空间在想象中能够任意地组合在一起，还毫不顾及时间的顺序。”

[3]高行健在语言艺术方面实验最明显的表现是多声部语言。多声部本是音乐术语，指几种不同的旋律同时进行。高行健认为，戏剧艺术也可以借鉴这种艺术手段。人们可以把两组以上事不相干的对话放置在一起，同时进行；也可以让多个人物同时说自己的话；可以以一个人物的语言作为主旋律，用其他语言来进行陪衬；也可以在人物对话进行的同时，用音乐来同他们进行对比，形成一种更为复杂的复调。总之，形式是多种多样。请看《野人》中的一段多声部语言：

[以下 I、II 两组同时进行。

( I )

老歌师 (唱) 一股清泉水，  
打姐田里过，  
掐片青菜叶子，  
舀点凉水喝。

( II )

扮生态学家的演员 那连绵不断的，从火车上看是一条线，从飞机上往下俯视是一张网，那网之间便是田地。

男演员甲

田地、田地、田地。

女演员甲

扮生态学家的演员 又网罗着城市，市郊连着市郊。

男演员甲 市镇连着市镇。

扮生态学家的演员 城市。

男演员甲 城市。

女演员甲 城市。

高行健冲破语言牢笼的束缚后，提出了自己的艺术主张。他最鲜明的观点是：戏剧是动作。他说：“戏剧之所以成戏，仰仗于所谓戏剧性，戏剧性归根结底指的是戏剧动作。只要在舞台上找到了动作便有可能成戏。动作乃戏剧艺术的根本。现代戏剧艺术的探索令人眼花缭乱，但都未摆脱这个根本。”[4]动作是一切戏剧冲突的基础，也是台词的支撑物和灵魂。因此，他尽量把人物思想和心理上的冲突转化为舞台上可视的动作。在这方面，最明显的代表是《绝对信号》。在传统的戏剧艺术中，对人物心理的表现大都用画外音的方式，而此剧却用演员的表演加以处理。当人物进入回忆或想象状态时，灯光一打，演员在不同色调的灯光下表演回忆或想象的内容。其实，把戏剧视为动作的观点并非高行健所独创。亚里斯多德早在《诗学》一书就已提出。高行健认为，现代戏剧只要把握住这个根本，无论怎样变化，都不会失去戏剧艺术的独特魅力。

在戏剧是动作的命题基础之上，高行健又提出了“戏剧是过程”的命题。高行健认为：“凡是一个过程，总有渐进和突变。差异也就在过程中展现。现代戏剧更为看重的不是那种硬编造出来的矛盾冲突，而是从渐进、突变和显现差异的过程中去找戏。这种戏来得更为生动自然，往往令观众更为信服。”[5]比如《彼岸》一剧，几乎没有什么戏剧，它展现的就是过程，从现实的此岸到彼岸又

回到此岸的过程。

在戏剧是动作的命题基础之上，高行健还提出了戏剧是对比、戏剧是变化、戏剧是惊奇、戏剧是发现等诸多命题。不管是哪一种命题，高行健都是为了到达戏剧艺术的“彼岸”，追求一种集说唱、舞蹈、杂技、哑剧、相扑等各门艺术为一体，熔唱、念、做、打等艺术功底为一炉的戏剧，他称这种戏剧为“完全的戏剧”。他曾借助《野人》一剧来阐释自己的艺术主张：“戏剧需要捡回它近一个多世纪丧失了的许多艺术手段。本剧是现代戏剧回复到戏曲的传统观念上来的一种尝试，也就是说，不只以台词的语言的艺术取胜，戏曲中所主张的唱、念、做、打这些表演手段，本剧都企图运用上。因此，导演不妨可以根据演员自身的条件，发挥各个演员的所长；或讲究扮相，或讲究身段，或讲究嗓子，或讲究做功，能歌者歌，善舞者舞，也还有专为朗诵而写的段落。这也可以说是一种完全的戏剧。”[6]在高行健看来，只有这种“完全的戏剧”才能显示出戏剧的本性。“完全的戏剧”具有以下一些特点：

一是重视综合性。戏剧本是一门综合艺术，它讲究文学、音乐、舞蹈、雕塑、建筑、美术等艺术成份的综合，讲究时间和空间的综合，讲究视觉和听觉的综合。但长期以来，中国传统话剧的综合性不是很明显。“话”的成份相当重要，“剧”的特征退居边缘，音乐、舞蹈等艺术成份充其量不过是陪衬。而高行健的“完全的戏剧”则突破了这一局限性。他主张：“戏剧是一种综合的表演艺术，歌、舞、哑剧、武打、面具、魔术、木偶、杂技都可以熔于一炉，而不只是单纯的说话的艺术。”[7]1991年推出的独白剧《生死界》即是如此。剧中大量出现了哑剧、舞剧、魔术、光影、杂技等艺术形式，这些艺术形式对剧中的独白起到了很好的表现作用。《冥城》亦如此。高行健在有关此剧的演出说明中这样写道：“本剧在剧场中排除环境与人物的真实感的时候，运用了傩舞的面具、京剧的脸谱、川剧的变脸、民间游艺中的高跷，以及锣鼓点、打击乐的板眼，浓妆重彩和杂耍与魔术般的表演，极尽夸张之能事，为的是恢复近代戏剧丧失了的娱乐和游戏功能。”[8]

高行健强调戏剧的综合性，有一个明显的落脚点，即表演。也就是说，他所谓的“完全的戏剧”实际上是一种以表演为中心的综合艺术。高行健说：“话剧同戏剧一样，应该是表演的艺术，如果只是文学上把词修饰得漂漂亮亮的，演员没戏可演，那就只好朗诵了，导演也只好把演员当成牵线木偶，摆布来摆布去。”[9]这是他综合考察东西方戏剧之后得出的结论。欧洲戏剧从古希腊开始就强调语言的重要作用。后来，这种观念遭到了一部分人的质疑。阿尔托在《残酷戏剧——戏剧及其重影》一书极力贬低语言在戏剧艺术中的地位，认为只有傻瓜、疯子、同性恋等人才会极力地尊重语言。阿尔托设想一种集动作、符号、姿态、音响等为一身的、具有世界通用性的表演语汇。格洛托夫斯基明确主张戏剧是发生在演员与观众之间的东西。东方戏剧无论是中国传统戏曲，还是印度戏曲，抑或是日本的能乐和歌舞伎，都十分讲究表演。在高行健看来，这种以表演为中心的戏剧艺术有着多

种魅力，观众可以从唱、念、做、打中选择自己的喜好。因此，高行健非常重视演员的表演作用。关于《彼岸》一剧，高行健说道：“为了把戏剧从所谓话剧即语言的艺术这种局限中解脱出来，恢复戏剧这门表演艺术的全部功能，便需要培养一种现代戏剧的演员。他们将象传统的戏曲演员那样唱念做打样样全能，可以演莎士比亚，可以演易卜生、契诃夫，可以演阿里斯托芬，可以演拉辛，可以演老舍、曹禺、郭沫若，可以演布莱希特，可以演皮蓝德娄、贝克特，也可以演哑剧，也可以演音乐歌舞剧。本剧正是为了演员的这种全面训练而作。”[10]他的《独白》、《现代折子戏》等剧都非常讲究表演方法，可以说是特意为演员的表演而写的。

在综合性中，高行健还比较重视音乐性。在高行健看来，戏剧和音乐都一种时间的艺术，因此，戏剧完全可以借鉴音乐艺术的长处。音乐在高行健的剧作中有两种表现：一种是作为表现的手段，这主要体现在语言艺术上。如前面讲到的多声部语言。此外，高行健还讲究语言艺术抑扬顿挫的节奏之美。《冥城》一剧就将古代语言、民间口语和现代语言三者有机结合起来，试图表现出汉语的音响效果和听觉上的直感。另一种是作为追求的目标，因此有着本体的意义。在《车站》中，沉默的人的音乐响起达9次之多。这样的音乐就不仅仅起到音响的伴奏作用了，它成了剧中必不可少的一种角色。高行健因此“希望把剧中的音响节奏当作剧中的第六个人物来处理，这同剧中人一样是生动积极的”。[11]

二是重视假定性。高行健对假定性问题的重视与其对表演艺术的重视有着必然联系。高行健认为，表演是建立在假定性之上的一门艺术，讲究无中生有，假戏真做。“因此，最好的表演便是回到说书人的地位，从说书人再进入角色，又时不时地从角色中自由地出来，还原为演员自身，因为在成为说书人之前，他先是作为一个人的演员自己。一个好的演员善于从自己的个性出发，又保持一个中性的说书人的身份，再扮演他的角色。”[12]演员自由地出入角色在《车站》一剧中体现得比较明显。结尾时，演员跳出角色，运用第三人称叙事方式对剧情进行评价：

扮愣小子的演员己 ……不明白……好象是……他们在等……当然不是车站……不是终点站……他们想走……那就该走了……说完了……我们在等他们……啊，走吧……

扮戴眼镜的演员庚 ……真不明白……也许……他们在等……时间可不是车站……人生也不是车站……并不真想走……那就走吧……该说的都已经说完了……我们在等他们……走吧！

高行健还十分重视表演的虚拟性，主张尽量减少舞台上的道具、灯光、舞美等因素，从而呈现出一个光秃秃的舞台，给演员虚拟性的表演以充分发挥的余地。在《野人》一剧中，洪水泛滥、土地干旱、森林毁坏、城市污染、树木生长等自然现象都是通过演员的形体表演来表现的，这一点无疑受到中国传统戏曲的影响。

在高行健的剧作中，假定性还有一个非常明显的表现，即时空的自由。高行健认为，现代戏

剧没有必要再对时间和空间恪守形而上学的观念，应该发挥灵活性，努力创造出—个假想的天地。时间的自由在《车站》中体现得最为明显。—群人等车竟然等了整整10年，而这10年的时间就是通过戴眼镜的—句话来表现的：“六年——七年——八年——，这说话就整整十个年头啦！”《野人》的时间跨度相当长，从七八千年前到现在。这样长的时间跨度在剧坛实属罕见。空间的自由在《绝对信号》体现得比较明显。全剧的空间可分为三种：现实中的空间、回忆中的空间和想象中的空间，这种多重空间为刻画人物的心理起到了很大的作用。剧中有一段蜜蜂姑娘的独白，长达6分钟，空间的变化非常大，从守车到草原，再到没有具体场景的心境，最后又回到守车。叙事小品《喀巴拉山口》的空间变化也很自由。时而海拔五千米的山口，时而海拔八千米高空的机舱。这种自由的空间变化按常规的手法是无法表现的。关于自由时空问题，高行健曾经说过：“把剧中的时空体现在演出中是再度创造，换句话说是一个假想的天地，并不等同于剧中的真实环境，也不等同于剧作中规定的时间。剧中十年或三天发生的事情，在剧场里不过两、三个小时，剧中人心理上瞬间的感受有时候也可以演上十分钟。因此，谈戏剧中的时间与空间就不能不首先承认戏剧艺术的这种假定性。戏剧艺术正是建立在这种假定性之上。”[13]自由的时空观使得高行健打破传统的“三一律”和“第四堵墙”，从单纯讲故事的狭小胡同里走了出来，从而赢得了自由驰骋的广阔艺术天地。

三是重视剧场性。可以这么说，高行健不管是重视综合性，还是重视假定性，其最终目的都是为了获得剧场性。关于剧场性，高行健是这样定义的：“观众来剧场里看戏与其说来找寻一个逼真的生活环境，不如说要的是剧场里那种台上台下交流的气氛，这不妨可以称之为剧场性。”[14]

我们可以从多种角度来看剧场性在高行健戏剧作品中的表现。从舞台美术设计上看，高行健力求做到简洁明了，给观众以充分的想象余地。《绝对信号》的舞台非常简单，主景的守车只是一个平台，平台上有几把椅子。这种假定性的设计形成了接受美学上所谓的“空白”，需要观众用自己的想象力去“填空”。高行健在此剧的演出建议中是这样提示人们的：“戏剧是剧场里的艺术。本剧的演出强调这种剧场性。希望对真实的追求不要掩盖了剧场性。演员需要向京剧学习，去唤起即兴的剧场效果。”[15]从戏剧形态上看，高行健对小剧场戏剧有着浓厚的兴趣。《车站》、《独白》、《彼岸》、《对话与反诘》、《生死界》等都是小剧场戏剧，大剧场戏剧只有《野人》—部。比起传统的大剧场，小剧场戏剧在观演空间距离上大大缩短，观演的空间变化也十分灵活，因此，有利于调动观众的参与意识。《车站》曾经在维也纳—个尚未使用的地铁新车站里演出，三四十米长的站台和入口都是表演区。高行健自己执导的《对话与反诘》，表演区和观众区连成—片，观众都能看清演员的每个眼神。从语言上看，高行健经常让演员跳出角色与观众直接交流。如闹剧小品《行路难》的开头—段：

[扮演四丑的甲乙丙丁四个演员上]

甲 今儿咱哥儿四——

乙 四个人。

丙 来演一出戏。

丁 一出什么戏？

甲 新编的一出掐头去尾的折子戏。

乙 可有个名儿？

丙 走路的故事！

丁 这绕口，啥故事？

乙 说的是行路之难难于上青天。这故事又名行路难是也。

高行健之所以高度重视剧场性，基于这样一些原因：一是为了赢得被影视艺术夺去了的观众的需要。一个显而易见的道理是，影视艺术是冰冷的艺术，不可能存在观演双方的直接交流，而戏剧艺术是活人演给活人看的艺术，观演双方的交流是直接的、活生生的。因此，高行健认为，把握住了剧场性，也就把握住了戏剧艺术的长处，就会赢得一个戏剧艺术复兴的时代。二是为了探索戏剧艺术的本性。高行健十分重视民间艺术，如皮影、傀儡、武术、杂技、魔术、高跷、龙灯等，这些民间艺术的一个很重要特点是存在着浓烈的剧场性。高行健认为，这里蕴藏着戏剧艺术无穷的生命力。三是受中国传统话剧的启发。中国传统话剧遵循的是斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系，讲究“第四堵墙”，主张演员在“墙”内进行当众孤独式的表演，而不要顾及观众的反应。这种戏剧虽然也存在观演双方的交流，但这种交流显然不是直接和强烈的。这种戏剧作为一种艺术形态当然无可非议，但如果一直占据剧坛主景，就显得单调乏味。这就从反面启发了高行健对剧场性问题的探讨。

高行健所追求的剧场性讲究观演双方的共同参与，由此带来了戏剧的另一种特性，即游戏性。高行健认为：“人们到剧场里来既不是朝圣，也不是来听取教训。那将是一种有艺术趣味的公众的游戏。它不同于孩子的玩耍的地方只在于这种成人的游戏带有一种审美的体验。”[16]所以，高行健反对把剧场气氛搞得非常沉闷，主张演员在自娱的同时，也该使观众得到娱乐。《彼岸》一剧就是一场游戏，一场由演员与观众共同参与的游戏。诚如玩绳子的演员开场时所言：“我这里有一条绳子，我们来做个游戏，认认真真的，象孩子们在玩。我们的游戏就从这里开始……”于是演员们两人一组，分别玩着一根绳子，气氛越来越活跃，并伴随着各种招呼 and 喊叫。然后，游戏的规模越做越大，越做越复杂。

综合性、假定性和剧场性是我们解读高行健“完全的戏剧”三把最主要的钥匙，缺一不可。可以发现，高行健“完全的戏剧”像晶莹剔透的宝石，从不同的角度可以看出不同的颜色。这种戏剧是多元的，而非单调的；是开放的，而非封闭的；是流动的，而非固定的，因此，在沸沸扬扬的中国当代先锋剧坛显得独树一帜。

## 二

从艺术资源上看，高行健“完全的戏剧”深受东西方戏剧的影响，这是一个不争的事实。高行健在吸取东西方戏剧的艺术乳汁时，坚持的是西为体中为用的艺术策略。

高行健受西方戏剧的影响是很明显的。他从北京外国语大学毕业后任中国国际书店的翻译，后来又调到中国作协对外联络委员会工作。他的法语基础很牢固，曾经翻译过法国荒诞派剧作家尤奈斯库的《秃头歌女》。这就使得他有机会并有能力大量接触西方戏剧。有人问过高行健，西方哪些戏剧家对他的影响最大？他列出了长长的一大串名单：“他们是布莱希特、贝克特、热奈、阿尔托，以及和布莱希特一样算不上是西方的波兰的格洛托夫斯基，还有阿里斯托芬。但他们都是欧洲人，在亚洲的西方。”“当然也还有莎士比亚。我也喜欢契诃夫的戏。”[17]在这些戏剧家中，我们不妨看看布莱希特和格洛托夫斯基对高行健的影响。

高行健在大学四年级时就对布莱希特产生了狂热，曾看过布莱希特的《大胆妈妈和她的孩子们》、《高加索灰阑记》等剧作和理论著作《戏剧小工具篇》。这大大开阔了高行健的眼界，使得他在传统的斯坦尼斯拉夫斯基体系之外找到了一块肥沃的草地。当时限制在中国传播布莱希特的东西，这更增加了他对布莱希特的兴趣。高行健是这样描绘自己心情的：“他（布莱希特）立刻推翻了我对斯坦尼斯拉夫斯基的敬仰。戏剧居然还可以有这么一种样子，布莱希特正是第一个让我领悟到戏剧这门艺术的法则竟也还可以重新另立的戏剧家。从这个意义上说，他对我日后多年来在戏剧艺术的追求起了决定性的作用。”[18]布莱希特对高行健产生最大影响的是叙述体戏剧。在布莱希特的眼中，戏剧可以像小说一样进行叙述，且多用第三人称，如《四川好人》中杨太太对观众说的一段话：“我们真不知道怎样感谢隋达先生才好。他几乎没有用办法，而只是他的严厉和智慧就使杨森身上的好东西发挥出来……”这种叙述方式可以使得演员保持正确的间离态度。高行健的《车站》、《野人》、《现代折子戏》中的演员不时地从戏中跳出来，以演员的身份对所演的戏进行评说，这都是对布莱希特叙述体戏剧的明显借鉴。当然，高行健还探讨过别的叙述方式，但不管什么方式，都受到了布莱希特的启发。

格洛托夫斯基对高行健的影响也是很明显的。《迈向质朴戏剧》一书出版后，高行健马上撰文进行评介，认为格洛托夫斯基“向我们展示了一种新鲜的戏剧，一种不同于我们所熟悉的斯坦尼斯拉夫斯基的心理现实主义戏剧，一种非程式化了的戏剧。”[19]格洛托夫斯基的主要观点是，戏剧艺



术中的道具、灯光、音响、布景等诸多成份都丢掉，唯独演员的表演不能丢，因此，他非常重视对演员的严格训练。主要方法是通过大量的形体和发声练习来解除演员的心理障碍，从而挖掘其自身的潜力。在《迈向质朴戏剧》一书的后半部分，我们可以发现许多有趣的形体和发声训练材料，如学虎、蛇、牛等动物的吼叫。而高行健反复强调要重视演员的表演，这与格洛托夫斯基的启迪不无关系。高行健这样说过：“我以为重要的不在词句，主要靠剧作和表、导演艺术创作的实践来探索出路。我和林兆华的合作便企图找这样一条出路。而格洛托夫斯基的试验戏剧便给了我们启发。”[20]

高行健“完全的戏剧”虽然深受西方戏剧的影响，但绝对不是西方戏剧的翻版。因为高行健意识到西方戏剧有着自己的文化背景，而文化背景是无法照搬的。综观高行健“完全的戏剧”，我们可以发现高行健坚持的是以西方戏剧为技法，以中国传统戏曲为主干的西体中用原则。高行健选择这样一种原则有多种原因，其中一个不可忽视的原因是，对高行健产生影响的，西方戏剧家多半对中国传统文化有着浓厚的兴趣。例如布莱希特，他对中国古典哲学、唐诗、宋词、绘画、陶器、毛泽东著作等诸多东西都有着一定的研究，尤其是中国传统戏曲，还直接影响了他所提出的“陌生化效果”理论。他曾写作《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》、《论中国人的传统戏剧》等文来表述自己的艺术主张。这就启发了高行健把艺术探寻的目光投向中国传统戏曲。高行健说：“话剧这种戏剧样式本来自西方。西方的戏剧家们现今又在研究东方的传统戏剧，以求革新。我想，我在探索现时代的戏剧的时候，与其追踪西方人在现代戏剧上的追求，倒不如从我们东方传统的戏剧观念出发，反倒更见成效。”[21]这种“出口转内销”的方式颇耐人寻味。到了80年代后期，“内销”的现象在高行健身上体现得更加明显。

我们可以从戏剧本体和创作主体两个角度进行分析高行健以中国传统戏曲为用的做法。首先从戏剧本体论角度来看，高行健“完全的戏剧”所体现出的综合性、假定性和剧场性都可以在中国传统戏曲中找到存在的依据。中国传统戏曲是最有资格称综合艺术的。它吸取了武术、杂技、音乐、雕塑、滑稽等艺术的长处，因此，表现手段十分丰富，尤其是讲究唱、念、做、打的表演艺术，更是为人称道。这就使得中国传统戏曲既有别于以说为主的话剧，又不同于以唱为主的歌剧，也不同于以舞为主的芭蕾。中国传统戏曲的假定性也是很明显的，这体现在脸谱、道具、表演等诸多方面。脸谱本身就是一种象征和写意，所谓红色表示忠诚、白色表示奸诈、黑色表示粗野等等都是戏剧与观众达成的一种默契。在道具方面，中国传统戏曲常见的是“一桌二椅”，它既可以表示上方佛殿，也可以表示下方僧院；既可以表示高高的宝塔，也可以表示低低的床榻；既可以表示浪漫的洞房，也可以表示严肃的法堂，这一切都要借助于演员的程式化的表演才能实现。在中国传统戏曲中，开门、喝酒、划船等都有着固定的程式，这就出现了开门无门、喝酒无酒、划船无船等虚拟性动作，而所谓的门、酒、船等只有靠观众的想象才能达到其修辞目的。至于中国传统戏曲的剧场性，更是明显。演员经常

以亮相、提嗓子等方式来引起观众的注意，还喜欢跳出角色直接与观众进行交流。尤其是丑角，常常插科打诨，从而创造出浓烈的剧场性。

从创作主体上看，高行健对中国传统戏曲非常重视。他想以中国传统戏曲为主创立一种现代东方戏剧，这种戏剧还包括日本的能乐，歌舞伎，印尼的巴厘戏剧。因此，高行健在不同的场合反复强调要从中国传统戏曲中借鉴丰富的艺术表现手法。他说：“戏剧这门艺术既源远流长，现今其生命力又远远尚未充分得以发挥，向传统戏曲汲取复苏的力量，正是现代戏剧发展的一个方向。”[22]高行健反对以西方戏剧为用的做法，他告诫人们不要以为外国的月亮比中国圆，中国人与外国人一样都可以成为艺术家。但他同时也提醒人们不要夜郎自大，闭门造车，否则，就会丧失艺术的生命力。

在此，我们要强调两点：一点是高行健主张现代戏剧要回复到中国传统戏曲绝不等于照搬唱、念、做、打的程式，搞现代复古运动。他的主要意思是要从中国传统戏曲吸取鲜的艺术营养，而这些营养的吸取“又是建立在调动各种现代戏剧手段的基础上的。”[23]另一点是最近我从互联网上发现一篇署名赵毅衡的文章《高行健在世界戏剧史的地位》。文章中说：“中国戏曲这个源头屡被提起，大半为吸收西方技巧做辩护。”我们固然可以对网络的可靠性进行大胆的质疑，但这并不妨碍我们对这种观点进行分析。在我看来，吸收西方技巧是很正常的，毋须做辩护。从高行健“完全的戏剧”本体来看，其源头无疑是在中国传统戏曲之中，虽然它在一定程度上受到西方戏剧的影响。这一点，高行健本人讲得很清楚：“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。”[24]

### 三

谈到高行健，我们不得不涉及政治这个复杂而又敏感的话题。尤其是在高行健获得2000年度诺贝尔文学奖后，我们更不能回避这个问题。

尽管高行健旗帜鲜明地宣称：“我以为戏剧是一种由观众参与的公众的游戏。把政治交给报纸、电台和电视，把哲学还给思想家们”。[25]但实际上，他的戏剧作品一开始并没有拒绝政治，其主题还是符合主流意识形态要求的。《车站》一剧通过沉默的人这个人物形象，让我们感受到了洋溢其中的乐观主义氛围，一种对善于行动者的赞誉，一种对思想保守者的揶揄。这与“改革开放”、“解放思想”、“争取到本世纪末工农业总产值翻两翻”等主流话语是一致的。《绝对信号》通过困顿青年黑子从失足到新生的过程表现了在新的时代背景下年轻人成长所面临的问题。车长的话可谓是点了题：“孩子，你们都还年轻，还不懂得生活，生活还很艰难啊！我们乘的就是这么趟车，可大家都在这车上，就要懂得共同去维护列车的安全啊。”“别哭，别哭，你好好干嘛，咱国家不是好起来了么。咱这趟车总算安全的进站了。”车长充满亮色的话显然是指向正在以飞快速度向前发展的中国，昭示出“稳定压倒一切”的主流政策。至于《野人》所揭示的问题，如破坏森林、官僚主义、封

建迷信、买卖婚姻等也是主流意识形态所要解决的问题。

从1986年的《彼岸》开始，高行健真正做到了“把政治交给报纸、电台和电视”。在此剧中，我们只能听到哗哗的流水声，看到变化不停的绳子，而政治却毫无踪迹。弥漫其中是一种虚无和失望：“我们到彼岸去干什么？真不明白。是的，我们为什么要去彼岸。彼岸就是彼岸，你永远也无法达到。但你还是要去，要去看个究竟。我们什么也看不见。没有绿洲，没有灯光。在幽冥之中。是这样的……不，我们过不去了。”

到了1992年的《对话与反诘》，高行健对政治表现出一种嘲讽态势。剧中的中年男人喜欢看个人的回忆录，认为政治是一套骗人的把戏，只有回忆录才是真情实感的流露。请听他与年轻女子的一段对话：

女子 能问你看些什么吗？

男人 政治。

女子 了不得，你是个政治家？要不，你想从事政治？

男人 谢天谢地，我希望最好别同他们沾边。

女子 那你为什么还读？

男人 我只读他们的回忆录。

女子 你敢情专攻研究历史？

男人 也谈不上研究，只是看看他们怎么一本正经撒谎，相互欺骗、讹诈、讨价还价，做交易，下赌注，玩弄民意像玩牌一样，他们只有挤下台了，在回忆录中才透出点真话。生命不就只有一次？免得上当。

女子 你最好别同我讲什么政治，男人一个个都好这个，好显示他们聪明，能干，个个都能治理国家。

男人 同女人在一起，当然还是谈女人更有趣，这你尽可以放心。

在这里，政治显然成了高行健躲之不及的东西。从亲近政治，到疏离政治，再到嘲讽政治，高行健在与政治疏离的道路上越走越远。众所周知，政治有进步的政治与反动的政治、开明的政治与昏暗的政治，所以，与政治有关的作品未必就是坏作品；反之，与政治无关的作品也不一定就是好作品。比如抒发政治理想的《离骚》，表现封建大家庭毁灭的《雷雨》，揭示出只有社会主义才能救中国的《茶馆》等作品虽然都体现出强烈的政治性，但这并不妨碍它们成为中国文学史上的经典。而那些有意疏离政治的作品，如徐志摩的《别挤，我痛》、李金发的《弃妇》，照样遭到历史的唾弃。而

高行健却全盘地消解政治，这无疑是一种形而上学式的做法。

高行健全盘地消解政治，我想还是因为在他身上存在着个人主义的东西。在高行健的作品中隐隐约约地显现出个人与众人的叙事模式。像《车站》中沉默的人与其余七个等车的人、《躲雨》中退休老人与明亮的声音和甜蜜的声音、《彼岸》中玩绳子的演员与众人、《对话与反诘》中禅师与中年男女等等。在这里，沉默的人、退休老人和禅师始终是沉默的，给人以众人皆醉我独醒的感觉。只有玩绳子的演员开口说话，不过他是这样说的：“我们还可以建立一些更为复杂的关系。比方说，你围着我转，以我为中心，你便成了我的卫星。你要是不肯围着我转，我也可以自转，并且以为你们大家都围着我旋转，究竟是谁在转？还是我在转？是我围绕你还是你围绕我还是你我都转还是你我围着他人转还是他们都围绕着我你转还是我们大家都围绕着上帝转还是上帝是没有的有的是宇宙这个磨盘在自转……”这显然是一个以自我为中心主义者。而所谓的荒诞和不幸大都发生在众人身上，如等车等白了头（《车站》）、无情的杀戮（《对话与反诘》）。高行健说：“勇敢与胆怯，明智与愚钝的界限只差一步。在越过这一步之前，人自己其实都是清楚的。一旦越过了，就装糊涂了，也可能真糊涂下去了。在没有越过这一步之前他是人，越过了这一步就混同为众人。”[26]高行健将一群人称为众人而不称为群众，原因在于他认为群众是个政治概念，而他的戏是拒绝政治的。

在互联网上，经常可以发现高行健拒绝政治的言论。他在《我的创作观》一文中说：“我应该说，无论政治还是文学，我甚么派都不是，不隶属于任何主义，也包括民族主义和爱国主义。我固然有我的政治见解和文学艺术观，可没有必要钉死在某一种政治或美学的框子里。”我想，在一个全球化进程日益加快的今天，高行健仍然完全拒绝政治，一味地坚持个人写作的立场，难免给人以自我陶醉的感觉。一句话，政治是一把双刃剑，我们要看到其有利的一面，也要看到其不利的一面，而不应该一味地拒绝。

#### 四

高行健的后期剧作深受宗教、尤其是禅宗的影响。对此，高行健在《京华夜谈》中说得很清楚：“中国哲学中的道家和禅宗，都直接影响我的创作。”[27]高行健从政治转向宗教是从《彼岸》一剧开始的。剧中，高行健描写了和尚、尼姑和禅师。他们口念南无阿弥陀佛，诵经声飘然四起。人尾随着他们，口中念念有词。其中，禅师的话禅宗意味颇浓：

禅师（右膝着地，合掌恭敬，念诵《金刚般若波罗密经》）。如来善护念诸菩萨，善付嘱诸菩萨。世尊，善男子，善女子，发阿耨多罗三藐三菩提心。云何应住，云何降伏其心。佛言善哉善哉，须菩提，如汝所说，如来善获念诸菩萨，善付嘱诸菩萨，汝今谛听，当为汝说……

[诵经声中，香烟缭绕，众人均合眼打坐。人渐渐也闭上了眼睛。目光少女出现了，蹲在一个角落里，眼睛微闭，做着功夫，象在透明的蛋壳里睡得不很踏实的婴儿，手脚都顶着这看不见的蛋

壳四壁。隐伏在人身后的少年缓缓站起受了诱惑，小心翼翼，一步步悄悄接近这少女。诵经声渐起，众人消失。

禅师（诵经声始终隐约可闻）善男子，善女子，发阿耨多罗三藐三菩提心。应如是住，如是降伏其心，难然，世尊，愿乐欲闻。佛告须菩提，诸菩萨摩訶萨，应如是降伏其心……

在禅师身上，高行健寄托着人们摆脱生存困境的一种希望。高行健把希望寄托于禅，并不是弘扬佛法，逃避人生。他说：“这是东方人认识自我，找寻自我同外界的平衡的一种感知方式，不同于西方人的反省与忏悔。东方人没有那么强烈的忏悔意识，那是被基督教文化所发展了的一种社会潜意识。东方人靠超越自我的悟性得以解脱。”[28]在高行健的眼中，禅不仅是一种宗教情绪，而且也是一种审美经验，更是一种智慧，一种不同于西方人理性思维的智慧。

1991年，高行健创作出了实验性极强的独白剧《生死界》。全剧只有一人女人在反复讲述着她与男人的种种困惑。背景处，一个小丑在表演着该女子提到的几个男人。后来，男人或许被她杀死了，变成衣架上的衣帽，她顿感孤独寂寞：“这个安适的小窝，怎么一夜之间竟然变成了可怕的地狱。”更为可怕的是她发现自己的四肢无情地脱落。她不知所措，四处张望，并狂乱地奔跑。禅宗主张通过个体内在精神的自我解脱而达到自由和美的境界，因此难免给人以凄静孤独之感。杭州智觉禅师有偈曰：“孤猿叫落中岩月，野客吟残半夜灯；此境此时谁得意，白云深处坐禅僧。”（《五元灯会》卷二六）剧中女主人公的身世，也给人以这种感觉。

《对话与反诘》与《生死界》一样都写到了生与死的问题，所不同的是此剧不再是独白，而变成了男人与女人的对话；背景处做哑剧表演的不再是小丑，而是一个和尚。上半场开始时，中年男人和年轻女子好像已经享受过了一夜鱼水之欢。尔后，发现彼此无法交流，于是开始争吵。此时，一个和尚低首、垂目，著袈裟、麻鞋，双手合掌，吟诵着“南无阿弥陀佛……”缓缓移步上场，到台前右边一角，转身背着观众，屈膝盘腿坐下，敲击木鱼。两人停了下来，倾听着剝剝不已的木鱼声。女人向男人讲述了自己的性经历。当两人谈到爱情时，和尚开始一次次地倒立。当两人谈得厌倦，相互催促脱去衣服时，和尚兴致勃勃地从怀中衣襟里掏出一个鸡蛋，进而企图把鸡蛋立在棍子顶端。鸡蛋从棍子顶上滚落在地。和尚从衣襟里又掏出一个，仍然耐心试图将它立在棍子顶端。当女人用匕首杀死男人，男人也杀死女人时，和尚干脆把鸡蛋朝木棍上一敲，鸡蛋终于倒立在棍子顶端。下半场的舞台只有男女两颗头颅。两人的灵魂仔细看着割掉的头颅，他们的言谈举止显得更加的怪诞，谈话也显得毫无逻辑。而和尚却独自地洒水扫地。禅宗的根本思想是“充分发挥‘自性’的力量，超越人世的有无、是非、得失，达到一种绝对自由的境界，亦即禅宗所说的‘佛’的境界。”[29]这里所谓的“自性”，强调的是“心”的作用，认为“心”可以包万物，生万境。因此，语言是身外之物，说什么无关紧要，关键是我们“悟”到了什么。所以，高行健在舞台背景处安排了和尚的哑剧表演。

高行健认真研究禅宗，后来发现了收藏在巴黎图书馆的敦煌版，于1997年写了《八月雪》，这是高行健迄今为止唯一的一出京剧。写的是六祖慧能开悟到创立禅宗的过程及禅宗后来的转变。在此剧中，僧人与俗人各得其乐。僧人有的会劈砖，有的会棒喝，有的会喷火；俗人有的要求慧能大师给一个光圈从而变得不俗，有的爱玩把戏而对政治和股票之类的东西毫无兴趣。最后，慧能大师在众多喧闹声中从容圆寂。宗教与世俗、出世与入世这一组组相互对立的概念，在此得到了很好的诠释。

为了更好地使人们“悟”出禅宗味，高行健在语言上自觉追求一种有别于大雅的大俗语言。讲究以大白话、方言、俚语、土语等生活化的、活生生的语言直接走进戏剧。高行健曾这样表明自己的语言观：“它不靠修辞，不靠警句和格言，不靠漂亮的句子，甚至不诉诸意识，它作为一种活生生的直观，参与到演员和观众的交流中去。它当然也就不再顾及语法与逻辑，类似音乐，而且能比音乐更积极地调动观众的想象力和感受力。”[30]请听《对话与反诘》中男人与女子的一段禅宗味很浓的对话：

[和尚击木鱼两响。

女子 得了吧！没什么可得意的。

男人 我什么也没说。

女子 最好别说。

[男人低头。

和尚转为轻轻连击，南无阿弥陀佛，喃喃呐呐，不断吟颂。

女子 怎么没话了？

男人 说什么？

女子 随你说什么。

男人 你说，我听。

女子 说说你自己。

男人 一个男人。

女子 这用不着说。

男人 那说什么？

女子 你不会谈话？

男人 只怕你不爱听。

女子 问题是你得有可说的。

比起精致、高雅、含蓄的儒家正统语言，这种平淡、朴实、流畅的语言更多地带有随“心”所“欲”的意味，这与《庄子》、《金刚经》等语言对高行健的影响不无关系。

高行健从政治转向了宗教，究其质，还是个人主义在作祟，因为宗教可以作为他个人情感的一种寄托。但结果却使得高行健引禅入戏，这可谓是一个创举，因为在此之前禅与中国戏剧是毫无联系的。

在奔向戏剧“彼岸”的过程中，高行健既不重复别人，也不重复自己，其探索意义应该值得肯定：一、高行健追求的是“完全的戏剧”，这种戏剧讲究综合性、假定性和剧场性，从而突破了话剧以“话”为主的单调局面，丰富了话剧的表现手段。更重要的是它给人们带来了多元化的、开放的艺术观念和思维方式。二、高行健率先在中国舞台推出了小剧场戏剧艺术，为小剧场在中国舞台的发展起到了先锋示范作用。1982年，高行健推出了《绝对信号》，导演林兆华说：“我不是反对斯氏和易卜生。他们都是戏剧史上的大师，我们没有他们的功力。我想琢磨的是，除了他们的路子，戏剧艺术是否还有别的路子。我希望拿到不象易卜生的本子……这次《绝对信号》这个不象戏的戏给我提供了基础，我将在最便于与观众产生交流的小剧场进行实验。”[31]此剧在北京人艺小礼堂上演时，连走道上都站满了人，这其中就有上海的胡伟民。他从中感受到了小剧场探索的活力，于是排出了《母亲的歌》。三、高行健一直强调要向中国传统戏曲学习，这一点显然是对北京人民艺术剧院传统的继承和发展。早在五六十年代，北京人民艺术剧院的著名导演焦菊隐先生就注意借鉴中国传统戏曲的艺术精华。只是由于种种原因，这一探索并没有得到深化。而现在高行健可谓是接过了焦菊隐先生的接力棒，在新的征程中继续奋力奔跑。高行健虽然重视中国传统戏曲，但没有忽视向西方戏剧学习，而是坚持一种以西方戏剧为体、以中国传统戏曲为用的原则，这一点是值得人们学习的。四、高行健的探索扩大了中国戏剧在世界上的影响。一个明显的事实是，高行健的作品只有《绝对信号》和《野人》在国内公演，《车站》在内部演出，其余作品均在国外演出。如果我们撇开政治因素不谈，便可发现，这对中国戏剧走向世界无疑有着积极的意义。

关于高行健在先锋探索过程中存在的问题，我想说明两点：一是高行健主张戏剧应该熔歌舞、杂技、魔术、高跷等各种艺术于一炉，集唱、念、做、打等各种功法为一体，这就出现了一个问题，即叙事的混乱。《绝对信号》和《车站》的叙事尚算清晰，《野人》就开始令人眼花缭乱了。所谓的复调主题，给人的感觉是剪不断，理还乱。《彼岸》根本就没有叙事。后来的《独白》、《对话与反诘》、《夜游神》等对叙事因素也并不重视。这或许是高行健有意而为之。不过，我想说明的是真正的经典是不排斥受众的。二是高行健作品的政治倾向性问题。前面说过，政治是一把双刃剑，我们不能一味地拒绝。高行健不但一味地拒绝，而且几乎是走向了反动。如他移居法国后写的《逃亡》

就以天安门广场“六四”事件为背景，烘托出不怕逃避迫害，不怕逃避他人，却逃避不了自我的主题。对此，我们是应该批评的。

---

全国艺术科学“十五”规划青年基金项目：中国当代先锋戏剧研究（1979-2000），项目编号为01CB51。

## 参考文献

- [1] 曹禺、高行健、林兆华：关于《绝对信号》的通信[A]。高行健：高行健戏剧集[M]，北京：群众出版社，1985年。第9页。
- [2] 叶廷芳：艺术探险的“尖头兵”——高行健的戏剧理论与创作掠影[J]，艺术广角，1988年，第4期。
- [3] 高行健：剧场性[J]，随笔，1983年，第2期。
- [4] 高行健：动作与过程 [J]，随笔，1983年，第5期。
- [5] 高行健：动作与过程 [J]，随笔，1983年，第5期。
- [6] 高行健：对《野人》演出的说明与建议 [J]，十月，1985年，第2期。
- [7] 高行健：对一种现代戏剧的追求 [J]，文艺研究，1987年，第6期。
- [8] 高行健：对一种现代戏剧的追求 [C]，北京：中国戏剧出版社，1988年。第150页。
- [9] 林兆华、高行健。再谈《绝对信号》的艺术构思 [J]，戏剧学习，1983年，第2期。
- [10] 高行健：《彼岸》演出的说明与建议 [J]，十月，1986年，第5期。
- [11] 高行健：对一种现代戏剧的追求 [C]。北京：中国戏剧出版社，1988年。第88页。
- [12] 高行健要什么样的戏剧 [J]，文艺研究，1986年，第4期。
- [13] 高行健：时间与空间 [J]，随笔，1983年，第6期。
- [14] 高行健：我的戏剧观 [J]，戏剧论丛，1984年，第4期。
- [15] 高行健：对一种现代戏剧的追求 [C]，北京：中国戏剧出版社，1988年。第89页。
- [16] 高行健：对一种现代戏剧的追求 [C]，北京：中国戏剧出版社，1988年。第213-214页。
- [17] 高行健：对一种现代戏剧的追求 [C]，北京：中国戏剧出版社，1988年。第60页。
- [18] 高行健：对一种现代戏剧的追求 [C]，北京：中国戏剧出版社，1988年。第53页。
- [19] 高行健：评格洛托夫斯基的《迈向质朴戏剧》 [J]，戏剧报，1986年，第5期。
- [20] 高行健：评格洛托夫斯基的《迈向质朴戏剧》 [J]，戏剧报，1986年，第5期。



- [21]高行健：对一种现代戏剧的追求(自序) [C] 。北京：中国戏剧出版社，1988年。第2页。
- [22]高行健：时间与空间 [J] ， 随笔，1983年，第6期。
- [23]高行健：时间与空间[J]， 随笔，1983年，第6期。
- [24]高行健：对一种现代戏剧的追求[J]， 文艺研究，1987年，第6期。
- [25]高行健：对一种现代戏剧的追求[C]， 北京：中国戏剧出版社，1988年。第128页。
- [26]高行健：对一种现代戏剧的追求[C]， 北京：中国戏剧出版社，1988年。第195页。
- [27]高行健：对一种现代戏剧的追求[C]， 北京：中国戏剧出版社，1988年。第241页。
- [28]高行健：对一种现代戏剧的追求[C]， 北京：中国戏剧出版社，1988年。第197页。
- [29]刘纲纪：美学与哲学[M]， 武汉：湖北人民出版社，1986年。第348页。
- [30]高行健：对一种现代戏剧的追求[C]， 北京：中国戏剧出版社，1988年。第225页。
- [31]高行健：对一种现代戏剧的追求[C]， 北京：中国戏剧出版社，1988年。第101-102页。