

完全戏剧：丰富中的贫困——从高行健作品看戏剧的文学意义

施旭升

香港' 2008 · “高行健：中国文化的交叉路” 国际研讨会论文

[内容摘要] 高行健的“完全戏剧”观倡导戏剧以多元因素、尤其非语言的因素为主，主张“戏剧不是文学”，应该回归到戏剧动作本身。这对于戏剧的文学意义的表现而言，究竟是丰富还是贫困？是形式的丰富掩盖其意义的贫困，还是相反，在质朴的形式中寻求丰厚的意义表达？“完全戏剧”观的提出既是出于 20 世纪 80 年代中国话剧突围的需要，也是高行健戏剧创新的艺术原点。高行健的戏剧创作虽然并非只是体现“完全戏剧”的旨趣，然而却是在“完全戏剧”的宣示中实现了他对于文学意义的丰富与开掘，特别是他以“禅境剧”的创造而在当今世界剧坛上独树一帜。

[关键词] 高行健 完全戏剧 文学意义 禅境剧

显然，对于华人诺贝尔文学奖获得者的高行健来说，他无疑是十分推崇文学的价值的。然而，他在完成《绝对信号》（1982）、《车站》（1983）、《野人》（1985）以及《彼岸》（1986）等一系列剧作的同时所提出的“完全戏剧”观却是“非文学”甚至“反文学”的。他明确指说：“戏剧不是文学”^[1]，认为“戏剧是一种综合的表演艺术，歌、舞、哑剧、武术、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。”（高行健，1988：84）这是否意味着高行健戏剧创作完全否定文学的意义？而他所谓的“完全戏剧”，是否完全消解了文学的价值？或者说，究竟怎样理解作为“综合的表演艺术”的戏剧的文学意义？高行健的“完全戏剧”观在表现开

的丰富中是否意味着文学意义的贫困？以及，高行健是如何在戏剧艺术的创造中践行他的文学使命？诸如此类，对于理解高行健创作实践及其观念演变无疑有着十分重要的意义。

本文拟结合高行健的戏剧创作实践，就“完全戏剧”观的提出、内涵及其意义做一简要的阐释。

一、话剧突围：文学意义的消解与重构

高行健“完全戏剧”观是在怎样的一个时代背景与艺术态势之下提出来的呢？

我们知道，高行健步入剧坛始于1981年他调入北京人艺担任专职编剧。而在1980年代初的中国，经济上的改革开放与思想上的拨乱反正都已经起步；此时的中国剧坛，也在经历了“文革”这个诞生的年代之后，开始了艺术上的全面复苏。一场旷日持久的关于“戏剧观”的讨论正在广泛展开。中国戏剧从观念到实践都面临深刻的嬗变。于是，以一个高调的“闯入者”的姿态涉足剧坛的高行健面临的，一方面是五四以来的现代话剧传统，一方面则是1950年代以来北京人艺的演剧传统；一方面是中国传统戏曲乃至传统文化的价值已越来越被人们所看重，一方面形形色色的西方现代戏剧流派纷涌入。

如果说，五四以来的现代话剧传统作为中国现代新文学的一部分主要体现为话剧艺术的文学性的最高成就，那么，以北京人艺为代表的演剧传统则代表了走向成熟的话剧艺术的剧场性的最高成就。这两方面原本是不可分割的，正如作为杰出剧作家的曹禺就曾经长期担任北京人艺的院长，曹禺、老舍、郭沫若的剧作对于成就北京人艺的演剧艺术功不可没。然而，实际上却由于戏剧艺术的特殊性而常常被人们分别开来加以谈论和对待。

更重要的，20世纪初兴起的中国现代话剧，自从20年代被洪深等命名为“话剧”且成为新文学运动的重要一员以来，一方面出于适应“启蒙与救亡”（李泽厚，1987：7）的急切的现实需要，表明明显的急功近利的色彩（即所谓话剧的“战斗传统”），另一方面，也由于深受西方写实剧的影响而一直行走在一条相对灰逼的写实的路途上，并逐渐成为一种只注重“说话”的剧。在“文化大革命”的“十年动乱”中，话剧基本上被取消；而江青主导的“革命样板戏”更是形成了诸多的艺术教条；其中，“剧本，剧本，乃一剧之本”甚至流传至今；其实质就是企图以剧本文字去一劳永逸地规划舞台演出，以至于作为“样板”而一字不易。（施旭升，2002：229）其后，被称为“新时期话剧”的复苏又是从“社会问题剧”开始，《于无声处》（宗福先，1977）、《丹心谱》（苏叔阳，1978）以至《小井胡同》（李龙云，1981）、《天下第一楼》（何冀平，1988）等基本上都还是重复着五四以来的特别是1950年代以来关注“问题”并以“说话”见长的编剧与演剧的路数。

于是，“文革”结束之初的中国话剧状况是：一方面是文字所体现的思想意义的日趋僵化，一方面是剧场演出形式的极度贫乏。而中国话剧的新变究竟路在何方？或者说，如何寻找中国话剧的突围之路？也就自然而然成为人们的一个挥之不去的话题。

可以说，高行健的“完全戏剧”观也就是在这样的一个文化语境中应运而生的。

诚然，戏剧艺术应该既具有文学性，又具有剧场性。而对于高行健来说，他更确信：“戏剧的生命在剧场里。”ⁱⁱ^②而且，有趣的是，在面临着剧场性与文学性的两难选择的时候，作为剧作家的行健宁愿选择了前者；并且高行健似乎是以对文学性的否定来显示其对于剧场性的强调。从而，受

影响，差不多与之同时兴起的探索剧的热潮中难免使得戏剧的文学意义有意无意的被弱化甚至被取消，不仅有些所谓“探索剧”的剧本让人难以卒读，而且其文学意义的贫乏仿佛回归到游戏和杂耍。然而，结合高行健 1980 年代以来的戏剧创作，他所倡导的“完全戏剧”观却完全可以有着另外一种解读。那就是：它不仅是对以往文学意义的消解，而且更主要的还着眼于新的意义的重构；它不是寻求中国话剧突围的一种策略，而且也体现了高行健等一代中国剧人一个根本性的美学选择，即所谓“东张西望，开拓新路”。为了到达他的戏剧的“彼岸”，高行健伫立于东西方的交叉路口上，顾右盼，既汲取东方戏剧特别是中国传统袭取之所长，更能够自觉地以西方现代戏剧为样本，并根据自己的体验加以取舍，从而提出了迥异于东西方其他任何一种戏剧的“完全戏剧”。

二、完全戏剧：丰富抑或贫困

那么，高行健所谓的“完全戏剧”究竟是一种什么样的戏剧？

对此，高行健曾经明确宣示：“我相信未来的戏剧的时代将是戏剧更加繁荣的时代，未来戏剧会是一种完全的戏剧，一种被加强了演员与演员、演员与角色、角色与演员与观众交流的活的戏剧，一种不同于排演场里完全排定了的近乎罐头产品的戏剧，一种鼓励即兴表演充满着强烈的剧场气氛的戏剧，一种近乎公众的游戏的戏剧，一种充分发挥着这门艺术蕴藏的全部本性的戏剧，它将不是变得贫乏了的戏剧，而是也得到语言艺术家们的合作不至于沦落为哑剧或音乐歌舞剧的戏剧，它将是一种视觉交响的戏剧，而且把语言的表现力推向极至的戏剧，一种不可以被别的艺术所替代的戏剧。”

（高行健，1988：84-86）

显然，高行健关于“完全戏剧”的这种“未来式”的表述，无疑表明它是某种理想的戏剧状态。有些类似于上个世纪 20 年代的余上沅等在“国剧运动”中所提出的“国剧”理想；所不同的是，余上沅等由于缺乏创作的实绩而使其“国剧”的理想流于空谈，而高行健却在自己的身体力行当中，以一系列的卓有成效的创作实践印证其艺术理念，且不管这种印证是否完全符合原初的艺术旨趣。

如果追根溯源，我们还可以追问：高行健所谓的“完全戏剧”究竟源自何处？正如有论者所指出：高行健的“完全戏剧”有些类似于阿尔托所提出的“总体戏剧”（total spectacle）的理念。在其《残酷戏剧——戏剧及重影》（*The Theater and Its Double*）中，阿尔托阐述了他从东方戏剧中找到“空间的诗意”（a poetry in space）；他曾亲眼见识过的印尼巴厘岛仪式剧，他认为：其中的“空间诗意”不仅融合了舞台上音乐、舞蹈、造型、哑剧、仿真、动作、声调、建筑、灯光及布景等要素的众多手段，而且，这些手段亦为戏剧纯粹的特点，将这些表达潜力联系起来，便可恢复戏剧的原初目的，恢复戏剧的宗教和其形而上的色彩，使戏剧得以与宇宙和谐。ⁱⁱⁱ^[3]同时，也还有论者认为：高行健的“完全戏剧”与瓦格纳所谓的“总体戏剧”应该有一定的关联。瓦格纳所谓的“总体戏剧”，就是一种把诗歌、音乐、舞蹈三种因素合在一起的乐剧。^{iv}^[4]这是一种合成的艺术作品，它融合一切戏剧成分。他就把欧洲近代以来一般所谓的戏剧“综合性”进一步拓宽了。戏剧原本起源于歌、舞、诗，但在欧洲，这三个方面的因素后来被分流，各自形成不同的戏剧样式：话剧、舞剧和歌剧。瓦格纳则主张应将这三者再度结合在同一戏剧样式里，而且断言将来理想的舞台艺术必将如此。瓦格纳试图以这种综合式“总体戏剧”，来对抗欧洲文艺复兴以来戏剧艺术的分化。

其实，以上的表述虽然不无道理，但是，高行健的“完全戏剧”似乎更应该是“古今中外兼容并蓄”（胡耀恒，1995：3）的。它不仅借助中国传统戏曲，甚至就直接借用中国古代的神话传说、戏

材、禅宗公案等，而且在表现方法上明显地借鉴布莱希特、彼得·布鲁克的观念与实践，特别是格托夫斯基的“贫困戏剧”^{v[5]}的探索经验。比如，高行健认为，布莱希特提供了一种前所未有的戏剧，曾对他产生了巨大的影响，他的《车站》、《野人》、《现代折子戏》等剧作就明显运用了布莱希特的间离法（陌生化方法）。而不管运用什么方法，目的无非都是用以“探索人类心灵的幽暗之处，及生命的终极意义与价值”（胡耀恒，1995：3）。

然而，如果要深入考察所谓“完全戏剧”的得失，还必须进一步提问：在高行健的“完全戏剧”中，究竟是以形式的丰富掩盖了意义的贫困，抑或相反，是在质朴的形式中寻求丰厚的意义表达？

事实上，形式与意义，丰富与贫困，正构成了这样一个深刻的艺术矛盾！形式上的多样、手法上的驳杂，并不一定能与意义的丰富与深厚成正比；反过来说，表现形态上的单纯也并不意味着意蕴的单一。对于高行健来说，戏剧表现的可能性是应该无限丰富多样的，所以，“完全戏剧”可以不拘一格、广泛借鉴；同时，更重要的，“完全戏剧”还应该是一种“纯粹”的戏剧，而不是诸多现象与手法的大杂烩，应该有着自己的独特的话语方式与艺术规则。故而，所谓“完全戏剧”与其说是高行健对于某“一”种理想戏剧形态的表述，还不如说根本上就是关于其自身戏剧理想的一种建构。它构成了高行健戏剧艺术探索的核心和原点。它至大无外，兼收并蓄，具有极大的包容性与无限的丰富性，而使得剧作家能够以一种开放的心态来融会传统戏曲与西方戏剧，并兼及其他一切可能的艺术表现形式；同时，它又是至小无内，质朴无方，意趣生动，在简洁、素朴、机趣、灵动的形态表现中追求情感意义的丰厚。这两个方面相反而相成，丰富中包涵着质朴，或者，贫困中寄寓着丰富。它既与西方20世纪以来的表现主义戏剧、荒诞派戏剧、“贫困戏剧”等的艺术启迪有着密切的关联，又直接源自东方的佛道美学，特别是道家的“以少总多”的观念、“道生一，一生二，二生三，三生万物”

[⑥]的思想，以及“空故纳万境”vii[⑦]的佛心禅韵，等等，都与其有着直接的因缘。而上述这一，似乎都应该是“完全戏剧”的题中应有之义。

在这个意义上，可以说，高行健所倡导的“完全戏剧”绝不只是简单的戏剧文体实验，而是体现更为广泛的文学意义的探索。

三、禅境剧：走向人性体验的深处的戏剧与人生

进而言之，高行健的戏剧创作又是怎样践行他的“完全戏剧”观的呢？或者说，纵观其戏剧创作历程，我们可以看出高行健有着怎样的一个创作轨迹与艺术走向呢？

自1982年发表并上演《绝对信号》以后，高行健戏剧创作便一发而不可收拾。20多年来18部剧作的问世，数量上虽然并不是十分可观，但是作为中国新时期以来影响最大的剧作家，他的每一部似乎都在不断地探索与创新，然而在总体上却又有着一个明显的趋向，那就是：以一种全新的戏剧形式的探索来阐释他对于戏剧和人生的深度体验与理解。

从纵向的维度上来看，高行健的戏剧创作以《彼岸》（1986）为界，可以分为前后两个阶段。如果说，《彼岸》之前的一些剧作，如《车站》、《野人》等，都还在某种程度上暗合当时的主流话语体系，那么，从《彼岸》开始，高行健便明显摆脱了主流话语的统摄而转向个体心灵的抒写；此后的系列作品，尤其是90年代以来的《生死界》、《夜游神》、《山海经传》、《周末四重奏》、《与反诘》和《八月雪》等，则主要凸显了人类情感体验及交往的困境、乌托邦世界的虚幻以及一种历史（metahistory）观的破灭；或者更确切的说，高行健对于社会人生的关注已经逐渐由外在的生

状态转向内在的心灵状态，由对“此在”的描绘转向对“彼岸”的向往。就艺术表现而言，如果《车站》和《野人》还难免有着一些模仿的痕迹，甚至是勉力而为之的话，那么，《彼岸》之，特别是在《对话与反诘》、《八月雪》、《生死界》等作品当中，已经有了更多的机趣与灵动，全无斧斫之痕。

在高行健的戏剧创作中，《彼岸》一剧之所以有着十分特殊的意义，恰恰就在于它象征性地显示了高行健的这一转向。“彼岸”，原本就是一个事关宗教信仰的概念；在彼岸的世界里，一切都是那样令人神往。与“彼岸”相对的，是现实的“此在”。现实中，更多的情况下，人们所面临的总是各种各样人生的困境。究竟怎样才能摆脱困境，而到达这种人生的“彼岸”呢？然而，在经历种种磨难、逃避、挣扎之后，人们仍然在叹息，在沉思，在流泪，甚至永远也不可能到达彼岸。而人生的一切无奈、荒诞、困惑与悲剧的根源也都在于此。于是，高行健随后的一系列戏剧作品，无非都是展示那些挣扎在“此在”与“彼岸”之间的一个个活生生的灵魂，戏剧化地呈现他们的生存状态与心理状态。如果说，稍早前的《车站》中所表达的还是作者对于历史目的论的迷恋和信任，那么，到了《彼岸》，则转化成个人在群体面前的无助与无望以及内向化的生存体验。从而，可以说，作为一种象征，《彼岸》确实开启了高行健的“另一种戏剧”的创造。

那么，这“另一种戏剧”究竟有着怎样的审美特质呢？对于高行健在《彼岸》之后的一系列戏剧作品究竟应该怎样来进行认识和评价？刘再复在《高行健论》中干脆就将其称为“内心戏剧”、“心理剧”或“状态剧”（刘再复，2004：107，117）。诚如刘再复先生所言，在高行健90年代以后的创作中，他总是努力“把看不见的人性状态展现于舞台”（刘再复，2004：3）。但是，这种“看不见的人性状态”之于戏剧舞台，原本就难以直接呈现。这一点，上一个世纪之交的欧洲表现主义、象征主

戏剧就有了很多的经验与教训。如果非要将那些深层的非理性的心理内容直接形之于舞台，那就只采取抽象、象征乃至变形的手法来表现。相比较而言，赵毅衡先生将高行健 90 年代以来的作品称为“一种现代禅剧”（赵毅衡，2001）并进行了相当广泛深入的论述，还是非常令人信服的。只是高行健的戏本质上毕竟是“剧”而非“禅”，有着戏剧本体意义上的“情境”特质^{viii}[⑧]。所以，借赵毅衡的说法，我更愿意把这种戏剧称作为“禅境剧”（Zen-situation Theatre）。

归结起来，作为高行健所力图创造的一种当代东方式的戏剧，“禅境剧”大致建筑在如下一些艺术原则之上：

首先，高行健的禅境剧十分注重一种禅意的开掘。较之此前的其他戏剧，禅境剧一般并不十分注重情节的构造与“主题”的提炼，禅境剧的立足点不在于此，它们并不指向某种现实的主题或者某种人性的认知，而是诱导观众自己体味在可能与不可能之中游移的意义，从而改变寻找意义的方向，获得某种人生的顿悟；剧中也可能有着某些象征以至荒诞的意味，却更多地渗入了作者的一种统摄其间禅悟与意趣。

就拿《野人》与《对话与反诘》相比较，《野人》一剧，共交织了四条平行的情节线索，如生态学家寻找野人的闹剧、现代人的悲剧和人类创世的史诗，通过事件的目击者和评论者——生态学家个人的经历而贯穿全剧；而生态学家的经历又可分为三个层面，一是他在现实生活中的种种遭遇，在深山寻找野人的过程中所遇到的很多人和事；二是他的意识活动和内在心理，角色自身被纠缠于想象回忆之中；三是他作为一个学者的理性思考，对历史、现实、人性的存在与意义的反思。从而，就情节构造与立意来说，该剧基本上可以归结一种心理剧的模式，但其中明显渗透了剧作者心灵的体

，已透露出剧作家创作转向的某些迹象。而在《对话与反诘》一剧中，高行健则采用了上下两场的结构方式，不是把下场作为上场的发展：下场成了上场的“亡灵”，一次“后历史”的游戏，一次经历暴力之后的追忆和失忆。这里的历史已不再是集体的、宏大的、民族的历史叙事，而是一次男女之间小小的邂逅，以及微观的、非理性的诱惑、攻击和杀戮。剧作者以个体的深刻体悟来反思历史理性，历史变得不可拯救，不可“扬弃”，而只能在男女主人公难以理解的重复与聒噪之下陷入的种绝境。剧中唯一明朗的存在乃是不时在男女背后表演哑剧的和尚，他用禅宗公案的方式解构了这男女在前台的种种行为。和尚竖立棍子和置鸡蛋于木棍之上的不倦实验几乎是对人类理性生活和历史的一次西西弗斯（Sisphus）式的戏仿，他把不可能实现的目标变成了人生行动的唯一目的，从而前台表演的男女之间时而认真时而胡闹的语言交流相互映称。这里，很明显，不仅剧情的展示中已充满了种种人生的玄机，而且那个原本游离于剧情之外的和尚角色的穿插更使得整部戏禅意盎然。

其二，戏剧创作最为本质也是最为重要的，是戏剧情境的营造。因为，仅仅追求一种禅悟显然不足以创造出引人入胜的戏剧，原因就在于“不立文字”的禅悟往往是非传达的。禅意更需要有一种情境的依托才能形之于舞台。故而，高行健的“禅境剧”，不仅以禅悟的机趣，更重要的还是因心造境，境由心生。正是在一个强有力的戏剧情境的统摄之下，剧中的情节、语言虽然本身往往是平常，非雕琢的，但却在作者不透明或半透明的处理当中，显示出极大的情感张力与舞台效果。作为剧作者的高行健，其所悟所感，只有通过剧中角色在某种规定情境中的“对话与反诘”而传达出来，甚至，为了启导观众本有的根机悟性，在剧中剧作者还往往需要通过舞台提示来显示演出本身的控制与控制。

从而，在高行健的禅境剧中，语言并不以意义为指归，相反，意义成为戏剧文本展开的借口，但并非必然的外衣。因为，作为一种东方的宗教“神学”，佛教禅宗不仅否定造物主，而且否定可用语言企及自我心中的神性，但却一再用语言诱导之，即所谓公案。禅宗对待语言障的几种处理方式，在高行健禅境剧中一再成功地转化成一种非常有效的戏剧手段。比如，禅宗的平俗但流畅的语言与儒家经典和主流文学冠冕而精致的语言相比，更是一种“不存心机”的表达方式。有些问题，不能说，即使说也不能说破，因此禅者的机辩、讨论都只能文不对题，答非所问，甚至不是影射暗示，而是以一种姿态，一种相当于棒喝那样非传达的语言，指点对方自己去领悟。这样的公案有意玩弄无意义。如此不交流的言语行为，如果不得不用于应答，戏剧张力也就更为强烈，即所谓答非所问，言有所指。

比如，在《生死界》的结尾段落，我们就可以看到如下一种情境：

女人：说的是一个故事？一个罗曼史？一场闹剧？一篇寓言？一条笑话？……

（老人渐渐走到舞台中央，有一块石头。老人低头，小心翼翼，绕石头而行。）

独白的女人问的问题，只得到沉默的不相干行为作答，这样，女人的话，男人的动作都只具有一义，即无意义。在《对话与反话》的结尾还有一段：女人问男人门后有无梦、记忆、幻想，男人重说：“绝对没有”。

女子：（更轻）这不能说的。

男人：（很轻）为什么？

女人：（近乎耳语）这不能说的！

（男人哑然。和尚上，潺潺水声。）

（和尚急步趋前，单膝着地，躬身，双手合掌做掬水状，用小手指沾水，洗耳，左右两耳毕，走
恭听，渐渐咧嘴，露出弥陀佛般的笑容。）

什么门后（彼岸？）什么都没有，乃是因为无可言说之物。只有洗耳恭听，或许才能从自己内心的
音中听到真正的佛性。所以禅师要求佛徒“望南看北斗”，因为只有从一个不合常理的方向，才可
寻找到不可言说之物的正确途径。

这里，一种统摄其间的特殊的戏剧情境（即所谓“禅境”）的营造是决定性的。生存还是死亡，
是一个问题。面对这样一个根本性的追问，高行健以其东方禅悟式的智慧做出了自己的戏剧化的应
与呈现。

其三，在观演关系上，禅境剧更努力诱导观众共同创造一种“诗意的空间”，一种超越神圣与个
的公共体验。这种境界所呈现的远非世界的表象，而是纷纭众相背后的某种无法言说的超越状态。
实上，戏剧作为一种“人类精神的对话”（施旭升，2007：675），本质上都是离不开其角色之间
语的交流。确实，在这种禅境剧中，高行健需要“努力捕捉的是心理感受的真实”ix[9]，但是，
为重要的还是要把这种心理感受转化为能够向观众传达且充满诱意的观演的空间，形成一种戏剧观
所特有的审美场效应。这种审美场的构建，西方写实剧的勿求真实是一条途径，而在中国源远流长
诗画艺术传统浸染之下所形成的大笔写意亦不失为一条有效的途径。“写意戏剧”虽然早已有之
），但自觉的在佛道哲学的源头处为当代写意戏剧寻找精神命脉，高行健当属首创。写意与禅悟，
为高行健禅境剧创造的两翼；或者说，在禅境剧中，禅悟与写意已不仅是一种有效引导观众的技

，而且更成为其自觉的艺术精神的体现。从而，正是有了这份自觉与坚持，高行健才自然而然走上这条与个体禅悟体验密切相关的大笔写意的禅境剧的创作之途。

在这里，惟其以写意为原则，逸笔草草当中，一切写实剧的理性的准则都遭到了质疑。无论是情设置，还是情节的展开，高行健都无意于表达舞台呈现背后的所谓的真实，也不关心是否存在主人公行为的理性基础，剧中玄妙的机趣也许才是剧作家唯一关注的重心。比如，在《生死界》男女死后那个场面当中，男女二人都被幻觉和梦境缠绕，最后发现“门后甚么都没有”，连记忆都没有，甚么都没有，有的仅仅是自己都“不明白讲的甚么”的空洞言语。这种人生的荒诞，也就是高行健所谓的“无意义中的意义”，观众究竟如何去体悟呢？剧作家唯一办法也许就是用各种可能的方式给观众以暗示，让观众终有所悟；或者说，这种禅境剧，就是从无办法中找办法，以言说暗示不能言说。从而，高行健以近乎禅悟的心灵对话，为观众营造出了一个越过语言障碍、让观众自主投入的“诗意的空间”。它不是企图重建戏剧“公众娱乐空间”，而是把戏剧观演双方的交流重建于共同参与、个体分体验的基础上，从而显示出一种超越公众性的努力。这种禅境剧，与其说是一种“公众性的参与”，还不如说所追求的是一种个体性的大彻大悟。它无关娱乐，亦非教化，更是与亚里士多德的“卡塔西斯”（Katharsis）大异其趣。

总之，依据其“完全戏剧”的理念，高行健不拘一格，兼收并蓄，积极汲取西方自表现主义戏剧的经验，特别是结合自身独特的人生体悟，独出机杼，创造出一种典型的现代东方式的禅境剧。如果说，“完全戏剧”还是属于高行健艺术探索的思想之花的话，那么，某种意义上可以说，“禅境剧”的创作便是属于由“完全戏剧”之花所结出的智慧之果。

四、结语

无论怎样评价，高行健都已无可怀疑地成为中国戏剧从 20 世纪走向新世纪的一个值得深入研究的大现象。

深入研究“高行健现象”，对于“完全戏剧”的理解和把握又是必不可少的。“完全戏剧”作为高行健戏剧艺术探索的一个宣言，其意义不仅在它所蕴涵的学理价值，而且，更重要的还在于它的实践价值。当然，“完全戏剧”无论是对于中国话剧还是对于高行健来说，都只是一个起点，而不是终点；或者说，它还只是高行健戏剧艺术探索的一个原点；同时也是处在东西文化的交叉路上的高行健不得不然的一个艺术选择。从而，高行健的戏剧创作，从追求丰富的剧场效应，到讲究简洁的剧情和舞台语言的表达，再到在简洁中追求丰富的人生体验和人性表达，真正完成了一个自我否定、自我舍弃、自我实现的过程。特别是他的“禅境剧”的创造，借鉴自表现主义以来的西方戏剧的丰富的艺术经验，结合对于包括禅宗在内的东方式的艺术体验，努力营造出一种简洁、质朴而又意味深长的戏剧形式，一种典型的现代东方式的禅境剧，已足以使得他在当今世界剧坛上独树一帜。

Omnipotent Theatre: Deficiency in Abundance

——on Literary Meaning of Dramas through Gao Xingjian' s Works

[Abstract] Gao Xingjian' s idea of “Omnipotent Theatre” advocates multiple factors functioning in drama and theatre art, especially with emphasis on nonverbal factors and it promotes “Drama is not literature”, for drama should return to its action itself.

which leads to such questions to consider as whether his idea of theatre has strengthened or weakened the literary significance of drama, whether the abundance of literary form virtually conceals the poverty in literary meaning or instead, rich literary implications are expressed in the simple form. Not only is the promotion of “Omnipotent Theatre” to help spawn the emergence of a uniquely Chinese form of modern drama in the 1980s, but to establish the origin of his art creation. Though Gao Xingjian hasn't merely expressed the purport of in his drama creation, it is in the process of his practicing “Omnipotent Theatre” that he has explored and enriched literary meaning of dramas by developing his own theory of “Zen-situation Theatre” in today's world theatre.

Key words] Gao Xingjian Omnipotent Theatre literary meaning Zen-situation Theatre

参考书目:

高行健 (1988): 《对一种现代戏剧的追求》[M], 北京: 中国戏剧出版社。

李泽厚 (1987): 《启蒙与救亡的双重变奏》, 《中国现代思想史论》[M], 北京: 东方出版社。

许国荣 (1989): 《高行健戏剧研究》[M], 北京: 中国戏剧出版社。

刘再复 (2004): 《高行健论》[M], 台北: 联经出版事业股份有限公司。

胡耀恒 (1995): 《高行健戏剧六种: 百年耕耘的丰收》[M], 台北: 帝教出版社。

赵毅衡 (2001): 《建立一种现代禅剧——高行健与中国实验戏剧》[M], 香港天地图书出版公司。

朱栋霖（2005）：《高行健：“另一种戏剧”思想》，《心灵的诗学——朱栋霖戏剧论集》[M]，北京：江苏人民出版社。

陈吉德（2003）：《奔向戏剧的“彼岸”——高行健论》[J]，《戏剧》2003年第1期。

宫宝荣（2006）：《从高行健的“完全戏剧”观看法国戏剧对中国当代戏剧的影响》，董健、芮润主编《中国戏剧：从传统到现代》[M]，北京：中华书局2006年8月版。

施旭升（2002）：《中国现代戏剧重大现象研究》[M]，北京广播学院出版社。

施旭升（2007）：《戏剧：作为人类精神的对话》[J]，《香港戏剧学刊》第七辑，香港中文大

释：

① 参见黄佐临：《我的“写意戏剧观”诞生前前后后》，《我与写意戏剧观》，北京：中国戏剧出版社1990年版，第1-6页。

i[①] 高行健：《要什么样的戏剧》，《文艺研究》1986年第4期。

ii[②] 高行健：《戏剧：揉合西方与中国的尝试》，香港《二十一世纪》第21期。

iii[③] 参见（法）阿尔托：《残酷戏剧——戏剧及重影》，桂裕芳译，北京：中国戏剧出版社1993年版，第33-82页。

iv[④] 因为在德文中，“诗歌艺术”（Tichtkunst）、“音乐艺术”（toukunst）和“舞蹈艺术”（tauzkunst）的第一个字母都是T，所以，瓦格纳所谓的“总体戏剧”又被称为“三T艺术”。

v[⑤] “贫困戏剧”亦译“质朴戏剧”。参见耶日·格洛托夫斯基：《迈向质朴戏剧》，魏时译，北京：中国戏剧出版社 1984 年版。

vi[⑥] 《老子》第四十二章。

vii[⑦] (宋)苏轼：《送参寥师》，《四部丛刊》影宋本《集注分类东坡先生诗》卷二十一。

viii[⑧] 1980 年代以来，中央戏剧学院谭沛生教授曾不遗余力地张扬“戏剧情境本体论”，应该是有其独到的理论贡献的。谭氏认为：“情境”之于不是可有可无，而是一种本体存在。参见谭沛生著《论戏剧性》（北京大学出版社 1979 年版）、《戏剧本体论纲》（《剧作家》1988 年第 4 期至 1989 年第 1 期连载），以及施旭升著《戏剧艺术原理》（中国传媒大学出版社 2006 年版）中的有关论述。

ix[⑨] 高行健：《戏剧：揉合西方与中国的尝试》，香港《二十一世纪》第 21 期。

厦门大学图书馆