

当代剧作家研究丛书

高行健戏剧研究

许国荣 编



J80
2
1

当代戏剧家研究丛书

高行健戏剧研究

许国荣 编

中国戏剧出版社

内 容 说 明

高行健是中国当代戏剧的革新者、探索者。他的理论和实践已受到越来越多的人的注意和重视，在国际上亦有较大的影响。对于他的剧作研究，评论者甚多，也颇有争议，评价不一。

为推进对戏剧艺术的革新、探索，促进当代中国戏剧的发展，本书编者特约了十几位戏剧理论家、剧作家、导演撰文，从不同角度，对高行健的戏剧观念，戏剧理论及剧作的成就、得失，进行深入的理论探索。文章有创见，有理论深度。

责任编辑：郑光塞

高 行 健 戏 剧 研 究

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

北京彩虹印刷厂印刷

字数165,000 开本787×1092毫米 $\frac{1}{32}$ 印张8.625插页3

1989年6月北京第1版 1989年6月北京第1次印刷

印数(压膜) 1~580册

ISBN7-104-00086-0/J·54 定价3.10元



作者近影

出版说明

近年来，我国剧坛涌现出一批中、青年剧作家、导演、演员，他们勇于实践，敢于探索，创造出不同风格、各具特色的作品，取得了可喜的成绩。为了总结他们的经验，推动当代戏剧创作和实践的发展，我们特编辑这套“当代戏剧家研究丛书”。在这套丛书中，我们拟组织戏剧理论工作者集中对有代表性的戏剧家的理论和实践进行深入、具体的研究、评论。

中国戏剧出版社编辑部

1987年10月

目 录

- 艺术探险的“尖头兵”……………叶廷芳（1）
——高行健的戏剧理论与创作掠影
- 论高行健戏剧的美学探索……………张毅（23）
- 当代启示录……………夏刚（51）
——高行健话剧世界面面观
- 不象“话”剧却是“戏剧”……………杜清源（79）
- 从书斋到舞台……………高 蓁（98）
——高行健和他的时代
- 《绝对信号》和《野人》之间……………童道明（126）
- 高行健的多声部与复调戏剧……………林克欢（145）
- 纵横正有凌云笔，俯仰随人亦可怜……………丁道希（171）
——高行健戏剧创作初论
- 戏剧随想……………李龙云（194）
——在高行健剧作讨论会上的发言

内容、形式及话剧的功能……………李健鸣 (220)

垦荒……………林兆华 (231)

为革新者歌……………许国荣 (252)

——《高行健戏剧研究》编后

附 录…………… (265)

高行健著作及研究高行健文章目录

艺术探险的“尖头兵”

——高行健的戏剧理论与创作掠影

叶廷芳

大军的进行必须有一支尖头兵或侦察队在前面探路。艺术的发展也少不了这种探路的“尖头兵”。只是这种“探路者”在古代往往是不自觉的，而现代则变得越来越自觉了。所谓“先锋派”，对艺术形式的革新而言，就可以看作“探路者”的同义语。实验意识是他们反传统的基本出发点。因此20世纪的“先锋主义”（或曰“现代主义”）运动，宏观地看，不就是人类在文艺领域的大规模实验活动。既然是实验，失败是难免的，而且往往是大量的，正如美国美学家桑塔耶那所说：“一千种创新里九百九十九种都是无才的制作，只有一种是天才的产物。因为在美的追求中，正如在真的追求中一样，有无数的途径通向失

败，只有一条道路通向成功。”^①如果我们对这段话不是作机械的理解，那么它至少向我们揭示了这样的真理：在艺术探险的道路上，个别人的成功意味着有许多人未能成功；一个人的局部成就也往往意味着付出了巨大的代价。杰出的德国戏剧革新家布莱希特最懂得其中甘苦，他说：作品的失败是如此容易，因为要它成功是多么地难。

近年来在我国剧坛崭露头角的剧作家高行健就是这样——一个既自觉又勇敢的现代戏剧艺术的探索者和“尖头兵”。这是个既致力于创作实践又热心于理论探寻的作家。他自己说得很中肯，也很谦虚：“我在艺术上不过刚做了点试验。”^②对于他在戏剧事业上已做的这场“试验”的得失，只有把他放在上述视野之内进行审察，才会使问题明晰起来，这样，他在中国现代戏剧史上的地位也就可以看清楚

他被戏剧危机感驱策着

一个满足现状的人大概是不会生“图谋不轨”之念，动“标新立异”之举的。但是对于一个富有创作活力的艺术家来说，“现状”永远挽留不住他，因为他前面有无限

① 桑塔耶那：《美感》第176页，中国社会科学出版社1982年版。

② 高行健：《用自己感知世界的方式来写作》，《新剧本》1986年第3期。

长的阶梯，每个梯级都是吸引他的目标。

那么，我国目前的戏剧——准确地说话剧——能使高行健满足吗？回答是否定的。因为他至少在两个层面上看到了我们的戏剧所面临的危机：一是戏剧本身观念的老化与手法的陈旧；一是戏剧面临着两个咄咄逼人的“新贵”——电影与电视的巨大挑战。

我国的话剧是本世纪初由欧洲引进的，严格讲也是一种“舶来品”。但它被“拿来”后，大多采用现实生活或有现实意义的事件为题材，立即与中国革命的现实结合了，发挥了反帝反封建的战斗作用。它与几乎同时被引进的电影都在三、四十年代达到了第一次繁荣，显然因为二者都正适应了我国革命的需要。其次从形式上讲，三、四十年代在国际范围内是写实主义重新抬头的时期，这种具有生活逼真感的戏剧对于一向以虚拟表现为传统审美口味的中国戏剧（曲）的观众来说，无疑有一种新鲜感，就象同时被引进的油画，一下吸引住历来以“神似”为审美要求的中国绘画的爱好者的浓厚兴趣一样。五、六十年代，西方的后现代主义崛起，写实主义又不再被崇奉，但在社会主义国家包括中国仍很走红，人们自然不会想到戏剧有什么危机。直到那时，提起国外的现代戏剧，人们还只知道有易卜生、肖伯纳，有斯坦尼斯拉夫斯基，却不知道有贝凯特，迪伦马特、阿尔特、甚至布莱希特，以致著名戏剧大师佐临导演一出布氏的戏剧却“遭到一生中最大的失败”，因为观众寥寥无几。

但恰恰从那时候起，在“反修”声浪中，一批“供批判”的“反面教材”如《等特戈多》、《贵妇还乡》等被介绍进来，客观上打开了人们的眼界。于是现代戏剧观念开始在中国戏剧家中孕育着！十余年后，即70年代末，这种现代戏剧观念很快开始萌动了！首先在上海表现出来。在北京，可以说高行健是探风气之先的第一人！他最先在易卜生名下打了个问号。易卜生的戏剧以社会道德的中心主题，以语言为形式的生命，这在高行健看来“是一种已经古老了的观念”，^①而且易卜生那种戏剧艺术上“已经达到登峰造极的地步，后人想要超越，只能自讨苦吃”。看到高峰而不“高山仰止”，知道必须扬弃，这是一种卓识。事物一旦发展到顶峰，如果不予以及时的扬弃，那就意味着停滞，意味着危机的开始。高行健还是得益于这种识见，使他在“入迷”于斯坦尼斯拉夫斯基的“高峰”之际，一旦遇到布莱希特，能够豁然开朗，及时跳了出来，从此“领悟到戏剧这门艺术的法则也还可以重新另立。”于是布莱希特对他“日后多年来在戏剧艺术上的追求起了决定性的作用。”^②从斯坦尼斯拉夫斯基到布莱希特，注意力重心的这一转移，不是一般艺术趣味的改变，它意味着高行健对新的艺术思潮的领悟和时代的审美信息的敏感，意味着他在这两个年龄仅差一个辈份的艺术家之间看

① 高行健：《谈现代戏剧手段》，《随笔》1983年第1期。

② 高行健：《我与布莱希特》，《当代文艺思潮》1986年第4期。

到的不是两个流派或两种艺术风格之间的差异，而是两种审美范畴之间的区别，是一条新与旧之间的划时代的分界线。正是在这里，高行健甩开了我们；正是在这里，他高过了我们。

但也正是在这个甩开我们、高过我们的地方，高行健产生了他的危机感。易卜生、斯坦尼斯拉夫斯基，一个在戏剧文学方面，一个在表演理论方面，都堪称亚里士多德美学方向上的高峰。然而，绝大多数的人在“高峰”上看到的不是扬弃，而是永恒。于是这两位大师成为人们无休止“朝圣”的胜地，亚里士多德的“摹仿论”和“净化论”成了他们手中的“圣经”。然而从世界范围看，“上帝”都已经“死”去一个多世纪了！艺术中的偶像早已被推倒，亚里士多德美学的独尊地位早已被动摇，所谓“摹仿论”、“净化论”、“典型论”、“冲突论”……的壁垒也早已被突破。20世纪是一个多样化的世纪，是一个艺术上真正“百花齐放”的世纪，只是由于我们国家长期处于闭关锁国状态、中外文化交流在近代、现代很少有畅通的时候，各种流派、风格互相竞争又互相尊重的文化心态还不具备。开放的国门打开后，中外文化交流日益频繁起来，但人们对艺术真理的认识和接受不象对科学技术的真理那么容易。因为后者是进步是绝对的，而且可以借助于器械来测定，通过生产实践来检验；前者则要遇到纵向审美惰性的牵制，受到民族文化发展层次的级差的制约。因此，现代的、或时代的审美意识的普遍觉醒需要一个较长

的过程。当现代的艺术经验已经向人们提示，艺术有无数的路子可走；当少数艺术“尖头兵”已经探悉到现代的审美信息，看到戏剧除了我们已经熟识了的易卜生、斯坦尼斯拉夫斯基那样的模式以外，还有布莱希特、阿尔托、格洛托夫斯基等人那“另一种样子”的时候，多数人还依然陶醉在易卜生的“佳构”和斯坦尼的幻觉里，并固守着他们的艺术法则如金科玉律。这就造成戏剧观念的老化局面。如果说电影、电视这一对“新贵”对戏剧构成的威胁未必能导致戏剧的灭亡，那么戏剧本体机能的衰老倘得不到及时的抢救，那是要致命的。高行健的危机感即由此而来，这是作家的时代感和艺术使命感的表现。

但危机本身未必是坏事。危机可以导致毁灭，也可以催人奋起。高行健就是这样走到现代戏剧的前台来的。

摆脱危机的道路

艺术革新谈何容易！曾经有多少人为它呕心沥血一辈子，成绩卓著有几何？甚至一无成就者亦不鲜见，原因是多方面的。革新一种艺术除了需要艺术家强烈的责任感和使命感外，还须有广阔视野，渊博的知识，鲜明的时代意识；他的审美感知已为旧的审美信息量所饱和，而对新的、时代的审美信息却极为敏锐；他不是为了某种外在因素的驱使而作三心二意的尝试，而是被一种自发的内驱力的推动进行执著的追求；他不是个小吵小闹而始终摆脱不

了因袭负担的“小家子”人，而是全面装备了现代意识的“时代之子”。作为一个艺术家，他竖看历史，眼前摆着本民族历代积累而成的大量遗产；他横看世界，是各民族汇集一起的丰富经验。是要“竖”的，还是要“横”的？要竖的——能全部包下？要横的——能统统“拿来”？没有主旨，他会无所适从；缺乏眼力，他会取舍失当。那么，高行健是如何对待的呢？

高行健是个有艺术抱负的艺术家。作为一个我国最高外语学府的法语系毕业生，他对外国，首先欧洲的现代戏剧的要领是相当通晓的，作为一个用汉语写作的作家，他对祖国那独具一格的传统戏剧（曲）的秘诀是颇为领悟的。但对于外国的经验他不是简单的照搬，对于本国的遗产他也不是盲目的继承。他的雄心是在广采博纳的基础上建立一种自己的、独立的戏剧学原理。这种戏剧学原理首先在观念上是现代的，也就是与国际上流行的最新的戏剧观念与理论有一种同构的、合拍的关系；在美学上是本源的，即以戏剧的与生俱来的最本质的特性为唯一归依。

什么是戏剧最本质的特性或固有的属性呢？高行健的回答是：表演。这是他认真比较了东西方戏剧的差异后得出的结论。因此他把戏剧革新的“座标系”确立在东方，首先是中国。因为欧洲的戏剧长期以来，至少从古希腊以来是以语言为基本构成的。虽然本世纪以来这一陈规也已被打破，例如德国表现主义戏剧家魏得金德的戏剧革新的主要目标之一就是减少戏剧的文学成分即语言的作用，后

· 来迪伦马特也想朝这方向继续努力。但从整体上看，欧洲戏剧迄今仍未完全摆脱以语言为基础的基本面貌。而东方戏剧，无论中国和印度的戏曲、日本的能乐和歌舞伎以及流行于南洋群岛的梭罗、爪哇、巴厘一带的民间戏乃至越南的“口从剧”等都诉诸表演，并且将唱、做、念、打熔于一炉。高行健看重的是这种综合艺术在很大程度上是依靠演员的技能实现的，因而这种技能在剧情之外，具有相对独立的审美价值，就是说，观众可以撇开剧情，光听唱、念，也可以光看做、打。这样，一出戏就拥有多种审美功能，其接受者也就有较多的选择自由，而不必象观看西方的传统戏剧那样，必须全神贯注于剧情的发展。高行健认定表演是戏剧的本质和核心，这里他从“戏剧是什么”的反证“戏剧不是什么”中得出的：戏剧不是舞台，戏剧不是布景，戏剧不是道具，戏剧不是服装，最后只剩下人，唯独戏剧不可以不是人。只有有了人，有了人的动作，才有戏剧的可能。而其他一切都是次要的，都可以舍弃。这可真是抓到“点子”上了。早在30年代，阿尔托从东方戏剧受到启发，预见到一种建立在强烈形体动作基础上的戏剧的可能性。如今这种戏剧在国外被更多的人付诸实践。今年5月，为纪念19世纪德国戏剧家毕希纳尔逝世150周年，联邦德国派来一名导演给北京人民艺术剧院排了一台毕希纳尔的戏剧代表作《沃依采克》，这台戏除了演员之外几乎没有其他一切：“舞台”三边坐的都是观众，只有一边是留给演员的座位。演员赤手空拳，连各自

穿的衣服都是日常的，他们只依靠自己的形体动作进行表演。舞台上，或者说平地上除了一把椅子什么也没有。这可以说是“纯表演”的戏剧了。但它有很强的表现力。

当然，高行健要的还不是这种“纯表演”的戏剧，他追求的是一种“多视象”的“综合艺术”。如果说，上述戏剧的要领他是从反证中推论出来的，那么他所向往的这种综合戏剧则是从实地考察中得来的，具体说他在考察了我国南方长江流域许多民间的和少数民族的戏剧之后，更看到了中国戏剧某些原始形态的东西今天仍有魅力，因而发现“前人并没有把事情做完”，我们还可以“拣回”戏剧流传过程中所“丢失了的魅力”；它还有很大的潜力可挖，至少它可以将音乐、舞蹈、相声、杂技、武打、魔术、木偶、面具、哑剧等包纳进来，以取得“多视象交响”的舞台效果。

高行健的艺术探索是在现代观念的观照下进行的，他首先摒弃“摹写论”的写实主义美学原则。“摹写论”为2400年前的希腊人亚里士多德所提，后来渐渐占了欧洲文学艺术的统治地位（约有1700年之久）。但自19世纪末现代主义思潮兴起后，它遭到猛烈冲击，经过一个世纪的动荡，写实主义美学作为一个正统的大流派在不同地区仍有一定市场，但作为一种主潮，它已经历史地过去了！认识不到这一历史的大趋向，就把握不了现代的审美观念。在这一点上，高行健受到布莱希特的启发，发现中国传统戏剧（曲）和绘画的审美特征与西方的现代艺术新潮的同构现

象，即不求“形似”而求“神似”的虚拟化倾向，时空十分自由，叙述体的结构形式、没有“墙”的阻隔等。因此，我们的传统艺术成了现代西方人追慕的对象！这使高行健看到，我们的传统戏曲，甚至许多地方的民间戏“从观念到形式都有现代戏剧的“萌芽”。^①这不啻是哲人的洞见！偏僻地区的民间娱乐形式往往被看作历史的文化残迹，正好与“现代”背反的东西。然而，正是这没有被时代及时带走的东西，常常牵动着人们的记忆，激发着现代人的兴趣。高行健这样兴致勃勃地、自豪地描述体现在我国戏曲中的没有“墙”的可交流性的长处：电影演员们“听不到观众的唏嘘叹息，更听不到观众的掌声，戏剧演员在创作过程中的那份愉悦，他们就享受不到”，“活人与活人之间的这种活生生的交流，艺术创作中没有比这更动人心弦的了”。^②强调审美主体与接受者的互相交流，是国内外现代、当代文学艺术中出现的新的审美风尚之一，这可以说是时代的平民化意识和新的民主观念在现代人类文化思想上的反映，它也是导致战后在欧洲兴起的接受美学产生的最深广的时代背景。高行健对剧场性的追求和这番描述，反映了他对时代的审美风尚有着强热的感受。

① 高行健：《对一种现代戏剧的追求》，香港戏剧讨论会发言稿。

② 高行健：《谈剧场性》，《随笔》1983年第2期。