



北京当代戏剧名家论

张玲霞 编著



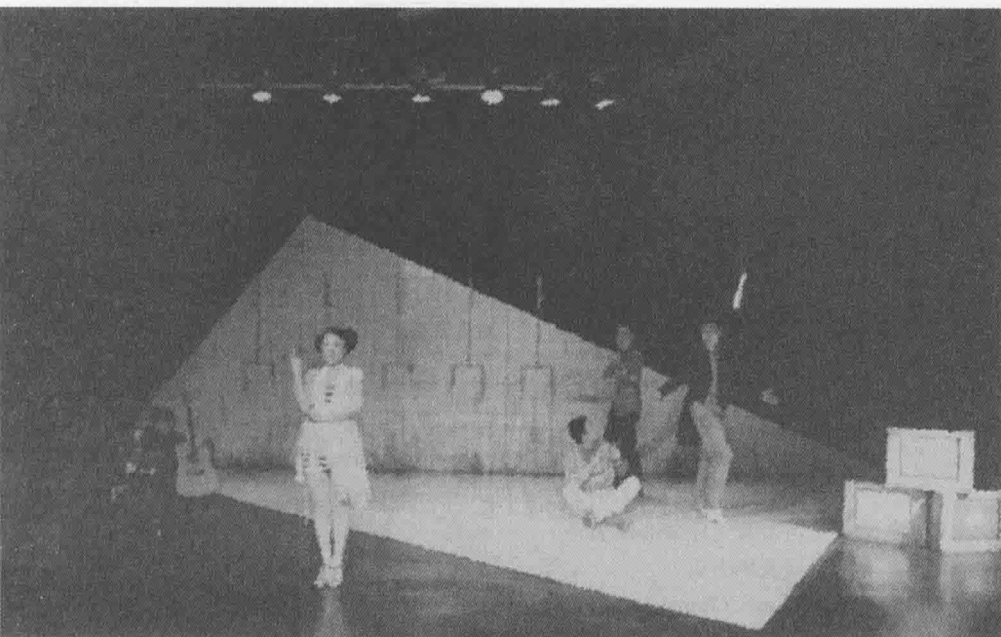
清华大学出版社

北京当代戏剧名家论

张玲霞 编著

ISBN 7-302-01701-0 定价：25.00元

（CIP）数据



清华大学出版社
北京

版权所有,侵权必究。侵权举报电话:010-62782989 13701121933

图书在版编目(CIP)数据

北京当代戏剧名家论/张玲霞编著. —北京:清华大学出版社,2017

ISBN 978-7-302-47817-1

I. ①北… II. ①张… III. ①戏剧家—人物研究—北京—现代 IV. ①K825.78

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 172987 号

责任编辑:马庆洲

封面设计:曲晓华

责任校对:王淑云

责任印制:杨 艳

出版发行:清华大学出版社

网 址: <http://www.tup.com.cn>, <http://www.wqbook.com>

地 址:北京清华大学学研大厦 A 座 邮 编:100084

社 总 机:010-62770175

邮 购:010-62786544

投稿与读者服务:010-62776969, c-service@tup.tsinghua.edu.cn

质量反馈:010-62772015, zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn

印 装 者:三河市金元印装有限公司

经 销:全国新华书店

开 本:155mm×230mm 印 张:12.5 字 数:165 千字

版 次:2017 年 8 月第 1 版 印 次:2017 年 8 月第 1 次印刷

定 价:58.00 元

产品编号:065218-01

目 录

第一章 高行健：荒诞之外	1
一、独特的女性视角	1
二、后现代意识：“野人”与“文明”共存	13
第二章 过士行：“闲人”的精神困惑与超越	20
一、“闲”的意蕴	21
二、困境与超越	26
三、艺术上的荒诞与理性	34
第三章 李六乙：纯粹戏剧的实践者	36
一、专注于“人的精神的拆解”	37
二、“纯粹艺术”之面面观	44
三、先锋性其表，本土性其核	50
第四章 林兆华：实验话剧的奠基人	55
一、戏剧舞台上的醒目足迹	56
二、个人戏剧工作室	68
三、“自由戏剧观”的理念与风格	74
第五章 孟京辉：坚守先锋姿态	90
一、孟京辉戏剧发展的裂变	91

二、孟京辉戏剧风格	107
三、先锋的道路	120
四、坚守先锋的意义	124
第六章 田沁鑫：我做戏，因为我悲伤	127
一、一戏一格	128
二、复杂多变的时空结构	143
三、中西结合的叙事模式	147
第七章 何冀平：由文本中心走向舞台中心	150
一、主人公与他人的“疏离”	152
二、杂糅异域元素	156
三、双重舞台空间的设置	159
第八章 北京“人艺”实验剧场的得失	166
一、人艺实验剧场整体发展概况	166
二、自己的人与自己的戏	169
三、外面的人与外面的戏	179
四、人艺实验剧场发展的意义与阻碍	182
参考文献	187
后记	189

第一章 高行健：荒诞之外

以戏剧文学为核心的“易卜生—斯坦尼希拉夫斯基”模式，一直是中国现代戏剧的圭臬，第一个明确地站出来打破其统治地位的就是高行健。1982年，他与刘会远合作的剧作《绝对信号》在北京人民艺术剧院首演，引起了很大轰动。1983年，他的戏剧作品《车站》在北京演出，标志着中国荒诞剧的诞生；之后，他创作了荒诞剧《野人》、实验戏剧《彼岸》，其理论论著《对一种现代戏剧的追求》对学术界的戏剧研究以及戏剧创作领域产生极大的影响。高行健希望构建自己的理论体系，讲究戏剧艺术的综合性、剧场性、假定性和叙述性，力求突破戏剧现有的表现手段。他对中国现代戏剧最大的贡献在于，强调戏剧的独立，并最终实现了“绝对的戏剧”的戏剧理想。

过了几十年再来看高行健，在人们几乎众口一声的“荒诞”之外，还是能够窥见一些别的有意思的东西。

一、独特的女性视角

高行健从20世纪80年代至今共创作了戏剧17种，其中有不少作品通过女性视角来探讨人生、存在、生命的意义。《生死界》（1991年）、《周末四重奏》（1995年）、《夜间行歌》（2007年）是其中的代表，通过女性对世界、人生的个体感受，揭示人的存在的烦恼，传达其创作理念，也蕴藏着高式人生哲学。

其实，高行健早就关注到了女性视角。他在最早的戏剧作品《绝对信号》中就描绘了一个天真烂漫、多愁善感的姑娘——蜜蜂，透过蜜蜂无邪的眼睛，瞧见了这个世界零星的荒诞与苦恼。蜜蜂的影子

在高行健的第二部戏剧作品《车站》里又出现了，她爱幻想爱做梦，却处在梦碎的恐慌中——“就这样无止境地痛苦地无止境地等待下去”^①，在对未来的无限迷茫中“今天过了还有今天，未来的永远是未来”^②。姑娘的困惑和烦恼，在《现代折子戏四出之——〈躲雨〉》中体现得更明显了，“明亮的声音”和“甜蜜的声音”在他者——老人的旁听下，以闲聊的方式探讨生活、自然、爱和美。

而以女性视角揭示存在问题，在《生死界》《夜间行歌》这两部剧中表现得尤为突出。这两部都是女人独白式的独幕剧，女人的烦恼、困惑由具体到抽象，更哲学化，更禅宗化。此时，高行健剧中的“她”已经从《绝对信号》《车站》《躲雨》中的懵懂少女，成长为阅历丰富的成熟女人。少女到女人的这一蜕变，不仅是剧中人物的蜕变，也可以说是高行健不同人生阶段的思想升华。从《绝对信号》中“她”对具体的爱情、工作的企盼，到《车站》里的姑娘对幸福婚姻的向往，到《躲雨》里姑娘对美的思考，再到《夜间行歌》里的女人的叩问——“可我究竟是谁？或者何许人是我？”^③以及《生死界》中的女人的追问“何谓自我？”^④女性的思考在后期剧作中更加形而上和直接，且带有更多的禅宗思维。随着生命体验的丰富，对于生命的感知也愈深刻。高行健的剧作不再是少女对于爱情、未来的迷惘与幻想，而是阅历丰富的女性对于人生虚空的洞彻，更是作家高行健对于人生的澄明的洞见。

高行健认为“剧作家比他同时代的哲学家多一层狡猾，或者说多一种方便，可以通过他的人物去表达他对社会、对时代和对人生的认识而摆脱政治和道德的禁锢”。^⑤高行健的创作、戏剧观与其生命哲学、人生态度密切相关，而高行健剧作中女性视角恰是他的生命哲学、人生态度独特的传递方式。

①② 高行健：《高行健戏剧集》，126、127页，北京，群众出版社，1985。

③ 高行健：《游神与玄思：高行健诗集》，51页，台北，联经出版事业公司，2012。

④ 高行健：《生死界》，65页，台北，联合文学出版社，2001。

⑤ 高行健：《论创作》，60页，台北，联经出版事业公司，2008。

1. 女性视角的特点

窥见脆弱之人

高行健剧中的女性承受的人生苦难较多，她们都不是巾帼英雄式的女人，而是一个个相当空虚、寂寞、恐惧、脆弱的“她”。她们身份普通，都是一个个小写的“人”，甚至无相的“人”。《绝对信号》中的蜜蜂是个平凡的养蜂的姑娘，《车站》中出现的是一个等待命运和婚姻的二十八岁姑娘；《生死界》呈现的是一个精神崩溃的女人；《周末四重奏》中安是个中年的离婚女人，西西是一个沦落风尘的女子；《夜间行歌》里只有一名身份模糊的“她”。

高行健的女性视角里，女人的处境卑微而又迷惘，真实而又冷酷的人生令她们痛苦不已，却始终无法走出困境。《周末四重奏》中的离异女人安，已经不相信婚姻了。她“总梦见一个黑皮口袋，人使劲揉搓，挤，压，就那么皮实，还就不破”，“还梦见一棵冒火的树，孤零零在一片空旷的田野，望着熊熊火光，无动于衷，也听不见一点声响”。^①历经生活的磨难之后，她像影子，像幽灵，像个活死人一样。她喜欢“阳光和煦”，喜欢听鸟鸣，喜欢听雨声，喜欢看云朵，想从自然中寻求内心的安宁，却始终无法摆脱梦魇，因为欲望还在。她面对达的诱惑，面对老贝的“出轨”，拼命压抑着欲望，在压抑中燃尽了自我。西西则是一个天真烂漫的女人，自幼父母离异，为了生活沦落风尘。“她不知道还能做什么，她不知道还能去哪里？”^②她渴望有个温暖的家，却只能当达的情妇，然而达只是把她视为“一个小动物”。

《夜间行歌》中的“她”，“像一只蝴蝶/活活钉在墙上/抖动翅膀/身不由己/一声呻吟/声嘶力竭/颤栗不已”，又像“一缕游丝/不知飘向何处”。^③“她”是如此无助，如此悲凉，似游丝般无家可归，到处流

①② 高行健：《周末四重奏》，61、82页，台北，联经出版事业公司，2001。

③ 高行健：《游神与玄思：高行健诗集》，54页。

浪,却又如被钉在墙上的蝴蝶连流浪的自由也没有。《生死界》中的“她”精神困顿到难以自拔,“看见自己肮脏的身体,在泥水中打滚,光天化日,在马路边上,众目睽睽之下,被人践踏。她满身疥疮,声音嘶哑,爬行求乞,受人唾弃”^①,与卡夫卡笔下的变形人颇为相似。这些女性的苦难多源于自身欲望的束缚,而身陷于精神困境之中。“可她竟然摆脱不了那些恩怨,忌妒与贪欲、烦恼与骄躁。她不是不知道佛说四大皆空,可她就摆脱不了人世的虚荣。”^②“她”总觉得有一只冰冷的眼睛在盯着她的一举一动哪怕举手投足都逃脱不了。最后她“居然看见她自己的眼睛”。其实,她一切的骄躁与烦恼都是自我窥探的结果,那冰冷的第三只眼睛不是他人的窥探,而是自己。

这与萨特所说的“他人即地狱”不同,高行健透过女性视角,通过女性的独白,从他人返回到自身去寻找痛苦的来源,探讨人与自我、人与自我欲望的关系,在思想界吹起一阵清风,让东西方读者眼前都为之一亮。因此,有人称高行健的戏剧为“哲学的戏剧”或“禅剧”。高行健在受到西方存在主义、表现主义影响的同时,又回归到东方的禅道智慧去思考人的存在问题。他透过一个个脆弱女性的眼,窥见了存在的种种困惑,真实地呈现存在的荒诞、无意义,并且“于没有意义中寻找意义,没有爱中求欢”,^③于荒诞中寻找真实。高行健的戏剧,是对艾略特所看到的人类繁华掩盖之下颓败的“荒原”和卡夫卡所捕捉到的世界的荒诞与变形的回应,是对现代人类生存困境的回应。

中性视角

高行健戏剧作品中的女性是超越性别的。“她”代表的不仅仅是剧中女人所呈现的自我,而是跨越了性别的普遍的人,既是女人也是男人,是你,是我,也是他/她。

①② 高行健:《生死界》,50页。

③ 高行健:《周末四重奏》,83页。

高行健剧作中的女性外貌、性格特征皆不明显。《生死界》由一个女人和一个女舞者共同构成女性视角。如果说《生死界》中还有一个女主人公，有其特定人生经历，那么在《夜间行歌》这样的诗剧中已经没有具体的人物了，全然不讲故事，第三人称“她”只是一个女性的叙述角度。高行健在角色介绍中就阐明了《夜间行歌》中女性形象的构成：“一位女演员和两位女舞者，一名忧郁，另一名活泼，三人共同呈现的是同一个人物，一个当今女性的形象，她。”^①同时，建议演员在表演时“用叙述者的语调呈现人物她”。《周末四重奏》中的安和西西也不时用第三人称“她”来讲述自身的故事，与剧中的其他人物进行对话。高行健故意混淆叙述者：“我如果对您说她/并非是我在说话/她倘若对您说是我说的/准是她对您要说的话/我只不过是以她的名义/这话听得清楚不？”^②当剧中的主人公退回到叙述者的位置时，她的性别已经被淡化了。剧中的你、我、她指示的都是这位主人公，就好比芸芸众生中的你、我、她，只不过是无相的存在罢了。

高行健女性视角的中性化，与他所主张的戏剧理论——中性演员，一脉相承。他在《论创作》中对中性演员进行了阐释，将其比喻为说书人：“这说书人面对观众，惊堂木一拍，各位观众！一经出口，便凝神提气，两眼炯炯有神，语调与节奏都在韵律和节拍之中，同日常生活中的样子已判若两人，这便是中性演员的状态。”^③高行健剧中的中性女人以人称代替人物，将人物外化为她，大大拉开了演员同人物之间的距离，也就给表演提供了足够的空间。演员不必追求逼真生活在角色中，相反把人物变成可以操纵的木偶。人物的他化，对演员来说，演员就好比牵线人，不必掩饰他作为演员的身份，当众尽可以说呈现他的人物，如此这般表演给观众看。

高行健认为：“如果把台词改为第三人称他的话，对白也好，独白也好，都一概变成了叙述，演员同人物的距离一下拉开了。演员在舞

①② 高行健：《游神与玄思：高行健诗集》，37、45页。

③ 高行健：《论创作》，67、68页。

台上当然也可以去叙说他的人物,扮演或不扮演,进出于他的角色都变得十分灵活。”^①《生死界》便是这样写出来的,从头到尾一个女人的独白,全用的是第三人称的她,舞台上面对观众的并不是剧中的这个人物,而是一位女演员当众陈述、表演和呈现她的人物。《生死界》中的女人有一段这样的独白:“说的是他,说的是你,说的是我……恰如你们看见的她并非她,并非我,也并非他,仅仅是那个自我,而你们看见的我也不是我,也不是她,只不过是那个所谓的自我看着她,看着我……”^②高行健是故意模糊人物性别的,在《论戏剧》中阐释了他这样做的意图:“换一个人称也换了一种眼光,也就从执着和妄念中解脱出来,才见到另一番风景,达到一种精神的境界。”^③可见,高行健用女性视角来窥探的绝不仅仅是女性世界的精神困顿。正如他所强调的“中性演员”一样,只是借助女性的视角看另一番风景,达到另一种境界。在高行健窥见的风景里,女性视角呈现的是众生相,是超越性别的无相。

内视——第三只眼睛

高行健剧作中的女性视角是变换的,出入于角色与自我之间。剧中的女人常用第三人称“她”来讲述自己的故事,使自身客观化,成为审视自我的第三只眼睛——即内视。高行健剧中的女性视角是作家自我审视的第三只眼睛,也是剧中“女人”自我审视的第三只眼睛。因此这女性视角是双重的冷眼审视,既为作为男性作家的高行健提供表述的自由,又使得演员与自己所扮演的角色保持距离。

剧中的女主角不以日常生活中的我面对观众,也不以日常的身份的我在舞台上扮演或等同那人物她,而是高度凝神静气,以准备状态进入表演。其时,把自我意识化为第三只眼睛,来关注和调节作为

① 高行健:《论创作》,67、68页。

② 高行健:《游神与玄思:高行健诗集》,65页。

③ 高行健、方梓动:《论戏剧》,156页,台北,联经出版事业公司,2010。

演员你的身体怎样表演，在舞台上便也赢得充分的余裕。这种状态犹如说书人，随时都可以进入他述说的人物，立即扮演书中的角色。而转眼之间便又回到说书人的身份，何等自由。高行健孜孜追求自由的表达方式，来坦诚地面对自我的内心。诗人杨炼如是评价：“我读高行健的作品，在字里行间，看出的两个关键字是：真诚与纯粹。因为真诚，一个艺术家在生活中只能坦白地面对内心，用自己的感受判断一切观念，不论那观念怎样官方或流行。因为纯粹，而沦入一种他所反抗的宣传思维。”^①

高行健剧中的女性视角是作家真诚而又纯粹的内视。在高行健看来戏剧是过程，是对比，是变化。他认为“任何动作放慢放大来看，都有一个过程。如果以某一个过程来写戏的话，而不必一定造成冲突，构成事件，哪怕仅仅是幽微的心理活动，只要能展示出这活动的过程，又能通过表演呈现在舞台上，便也能成戏，这种认识大大拓宽戏剧的题材和表现力。比如说一个人濒临死亡。这垂危之际的内心活动就足以写成一出戏，凡此种种的心理状态，乃至某种情境，只要能呈现在一段时间的流程里，能有所演变，就可能成戏”。^② 他擅长内心戏，将抽象的感觉和心理，转化为文字，转化为水墨色彩，在艺术中表达其审美感觉。为充分表达其内心的审美感觉，高行健的内视极富技巧。往往由两个或三个演员共同构成一个形象。譬如《生死界》中“时不时出现的女性舞者，也没有台词，时而是个少女，时而是个垂危的妇人，时而成为女鬼或尼姑，乃至变成一堆衣物，是女主人公内心的投射”。^③ 高行健对于女性心理的描写令人讶异，一个男性作家竟能将女性心理刻画得如此丝丝入扣。《周末四重奏》通过安和西西心理活动的对比，将两个女人的嫉妒与欲望淋漓尽致地呈现

① 杨炼编：《逍遥如鸟：高行健作品研究》，128页，台北，联经出版事业公司，2001。

② 高行健：《论创作》，62页。

③ 高行健：《生死界》，68页。

出来。

但这内视的第三只眼睛——女性视角，并非真如高行健所说的是冰冷的自我审视，也不是冰冷的自我解剖内心状态，而是带着充分的人文关怀、生命热情的内视，正是如此才看到了混沌人生中被混沌的人们所遗忘或习惯的真实状态。这是一种澄明的洞见。

2. 女性视角成因

逃亡与回归

高行健作为一个男性作家，抽离男性眼光，戴上女性的面具创作，意在何为？这背后有其深深的无奈和对人生的思考。高行健戴上女性的面具，用女性的立场发声，是一种变相的“冷观”，也比其直接用强势的男性话语言说更能引起共鸣。高行健的剧作非常注重借鉴中国传统戏曲。他曾说，希望把中国传统戏曲中的面具、脸谱元素融入到话剧中，但他强调非形式上要求话剧演员戴上面具，而是在戏剧创作的其他方面融入“面具”元素。这女性视角应该就是其对传统戏剧中面具的借鉴吧。透过女性的眼睛冷观世界、人生，是其远离政治、权力，隐逸情怀的体现。也体现了高行健的“冷文学”观，即作家应当是一个观察者、呈现者，呈现人性，回归审美，通过观审唤醒良知。高行健倡导“冷文学”，推崇文学的真实，其本质是一种逃离与回归。逃离政治，逃离权力，逃离物欲，回归人性，回归自然，回归审美。这种逃离与边缘化，与其人生经历相关，这在他的画作《乡愁》等中也可以看出。尽管高行健一直走在文学“逃亡”的路上，可他也渴望故乡。《周末四重奏》中的中年画家老贝和作家达其实就是高行健自己，他自称“异乡人”，借剧中人物作家达之口抒发其逃亡的孤独和对故乡的渴望——“你命中注定，永远是个异乡人，没有故乡，没有祖国，没有眷恋，没有家小，没有累赘，只交税。”^①高行健特殊的经历，注

① 高行健：《周末四重奏》，61页。

定了他的逃亡，他的身在逃亡，心也在逃亡。因此，在“文学逃亡”的路上，高行健戴上了女性面具窥探社会人生，寻求他的灵山。

运用女性视角是高行健的逃离，也是其冷静观察与思考的一种形式。正如其在《论戏剧》中所说的“越是冷静，拉开距离，居高临下，这种叙述才有张力”。^① 高行健认为作家的人生经验要与其创作的人物保持距离，这样能更客观地去观审，因此他戴上女性的面具，在自身与剧中人物之间保持了距离。他透过女性视角，解剖人真实的内心，揭示种种存在的困惑。同时，他也用怪诞、荒诞、黑色幽默等手法使人物情境与日常生活保持距离，从而引导观众去思考、认知，并做出审美判断。

高行健受卡夫卡的影响是非常深的，他对生命虚无的体验深刻，对存在的苦恼、重复等问题有深厚的认识，但是他的认识与提出并不是一种消极避世，其实是一种更加深切的人性关怀。刘再复先生是高行健的知音，二十年来他一直关注着高行健，他很早便觉察到高行健作品的价值，他在为高行健的诗集作序时写道：“有人说高行健的‘冷文学’缺少社会关怀，殊不知这忧伤悲天悯人，正是大关怀。这是禅宗慧能式的关怀，行健不唱救世的高调，却也从不避世，他冷静审视这个世界，又用文学见证这个世界，在冷观中呼唤良知，在见证中寄托希望，其诗意就在这冷观与见证中。”^②高行健积极地去呈现人性与存在的状态，其目的正如他所说的，“回归人性，回到审美，于无意义中寻求含义，通过观审唤醒良知，希冀多少捕捉到诗意的一点踪迹”。^③通过呈现来唤醒良知，来寻求意义，是其在虚无的废墟上所作的勇敢抗争，是其尊重个体生命价值的体现。世界茫茫一片，什么也看不见，到头来都是虚无的，但是此时此刻即是永恒的，这是对人性的唤醒，对生命的极度的珍视，才会如此执着地在无意义中寻找意义，在虚无堕落中寻找诗意，这是高行健的诗人情怀、哲人眼光。

① 高行健、方梓动：《论戏剧》，130页。

②③ 高行健：《游神与玄思：高行健诗集》，刘再复《序》、高行健《后记》。

自觉与自救

在高行健的男性视角里,相较于男人来说女人天生就是弱者,承受着比男人更多的苦。“你们分配给女人各种免费的德行,做女儿的贞洁,做母亲的仁慈,还有作情妇的淫荡,当你们作乐寻欢,真令人忧伤!”^①“谁叫我们是女人呢?我们命中注定了就是等,没完没了地等。先是等小伙子们来找我们,好不容易等到出嫁了,又得等孩子出世,再等着孩子长大成人,我们就老了……”^②“她在世的时候,总说女人难当,她说,她母亲说,女人要多五百世的磨难。这话并不是她母亲的话,而是一个老女人说的……她母亲也不过跟着重复。”^③可见,在高行健这一男性作家的眼中,女人是社会的弱势群体,受压抑的群体,被边缘冷落的群体。在他看来,女性也是比男性更加敏感的存在体,对于生命的感知往往更加细腻。如果女性这一相对“弱势”的群体都能“高高扬起生命的大旗”,“对男人的圣战,尽管注定失败”,也还是勇敢反抗,这是一种难能可贵的觉醒。因为大部分人生活在混沌的世界里,早已看不清自己,看不清人生,无法超脱自身的环境去观审人生。高行健透过女性视角呈现人生的真实图景,是一种唤醒——于无意义中寻找意义。正如其在诗歌《游神与神思》中所说,“生命之于你/重又变得这般新鲜/还在这人世/纵情尽兴/再一番驰骋/莫大的幸运!”^④他希望人们自觉意识到个人的存在状态,从而充分活在当下,即便荒诞虚无,也要纵情尽兴,再一番驰骋以达到自觉与自救。

在《周末四重奏》中女人安与作家达的对话,蕴含了高行健戴上女性面具创作的部分原因:

安:那么你的书都是编造的?或者出于想象?

达:当然得有真实的感受。

①② 高行健:《高行健戏剧集》,115页。

③ 高行健:《生死界》,39页。

④ 高行健:《游神与玄思:高行健诗集》,89页。

安：这，人人都有，可成不了作家。

达：问题是能否表达得出来，要能写出切身的感受，每个女人至少可以写本有趣的书。

安：为什么只是女人？

达：只写男人的书没人看。

安：也包括你自己？

达：是的。

安：那么你只写女人，要我没弄错的话。

达：女人和男人，或者倒过来，男人和女人。

安：别总男人女人的，男女一样都是人。

达：正因为有性别，感受便全然不同。^①

首先，作家要写出内心切身的真实感受。其二，他觉得女性的感受完全不同，每个女人都可以写本有趣的书，认为女人比男人更有趣，只写男人的书没人看。其三，他笔下的不仅仅是女人，是“女人和男人”或“男人和女人”，这两种关系的总和就是普遍的“人”。可见，作为作家的高行健面对的是“人”，他透过女性视角所看到的荒芜，并不只是女性世界的荒芜，也是男性世界的荒芜，更是人类世界的荒芜。

其实，高行健并不是刻意用性别眼光写作，刻意将女性柔弱化。在作家高行健的眼里，人都是脆弱的。他在2010年出版的《论戏剧》一书中写道：“现代社会中的这人，一边是无孔不入渗透到日常生活中的政治，一边是漫无边际的市场，越来越脆弱的个人连家庭也正在解体，身心憔悴。英雄已是一个遥远的神话，而动画片中的超人，如果不是塑料做的充气娃娃，就是发了疯的哲学家的呓语。人，那个大写的人安在？人权与人道在现实利益面前只是一句一再重复的空

^① 高行健：《周末四重奏》，33、119页。

话,作家面临的是一个脆弱的个人。”^①因此,他只是借助女性这一柔弱群体,在对比观照中,更好地传递其“自觉自救”的人生态度。

但是高行健在戏剧中并没有告诉人们应当如何自救。他的戏剧是“一个言而不寓的寓言……言而不寓,寓而不言”^②，“是一个故事？一个罗曼史？一场闹剧？一篇寓言？一条笑话？一则训诫？一篇不足为诗的散文抑或一首散文亦非散文的散文诗？”恰如高行健所说“类乎谜语，却无谜底，乃一番幻觉，不过痴人说梦而已。”^③可见，他的戏剧是一个谜语，并不给出谜底，更多的是在呈现和揭示人生的真相，真诚地想要唤醒人们，引发观众的思考。“又何谓自我？除了这一番言语，且空空洞洞，言之无物，又还能剩下什么？”^④高行健在《生死界》中并没有给出答案，也没有指示任何的出路，在剧末仍旧把问题抛给观众，舞台上只剩下女人的一堆衣物。同样，在《夜间行歌》中，高行健也没有给出任何答案——“明晃晃阳光下，只有个影子在做梦”，“一日复一日，太阳照常升起”。^⑤高行健认为个人连自己都拯救不了，更无法改造世界。高行健在《另一种美学》里认为“尼采宣告的那个超人，给二十世纪的艺术留下了深深的烙印。艺术家一旦自认为超人，便开始发疯，那无限膨胀的自我变成了盲目失控的暴力，艺术的革命家大抵就这样来的。然而艺术家同常人一样脆弱，承担不了拯救人类的伟大革命，也不可能救世”。^⑥他不赞同尼采的超人哲学，不唱救世的高调，而认为人应当自救。这是禅宗式的哲学，高行健将其注入到戏剧里。透过女人的眼睛，运用禅宗的思维，洞见世界的荒凉，是高行健自救哲学的体现。

高行健看到了一切的虚无，看尽了人世的欲望，但是即便他看得

① 高行健、方梓动：《论戏剧》，116页。

② 高行健：《周末四重奏》，33、119页。

③④ 高行健：《生死界》，63、65页。

⑤ 高行健：《游神与玄思：高行健诗集》，81页。

⑥ 高行健：《另一种美学》，10页，台北，联经出版事业公司，2001。