



# The World Significance of Gao Xingjian's Drama Experiment

Song Binghui

**Abstract:** Chinese French writer Gao Xingjian's drama exploration is one of the most influential representatives of the contemporary drama experiments in Chinese. His particular drama innovation is a result of his about-40-year drama experiment inspired and initiated by resources from modern experimental dramas in the west, his efforts to break through and surpass the realistic tradition of modern Chinese drama, and his strategic choice and integration of dramatic and cultural resources at all times and all over the world. To compare, Beckett and Brecht have more direct and important inspiration to Gao than Chekhov, Stanislavski and Ibsen. Gao accepts Beckett's inspiration through dialogue and argument, and acknowledges his influence by bidding farewell to him. Gao is inspired by an other's reception of Chinese tradition in Brecht's misunderstanding of Chinese dramas to make all kinds of drama experiment in different times by his unique reinterpretation of writing and performance of Chinese traditional dramas. Gao's series of distinctive poetic dramas of epics and Zen dramas created in 40 years have comprehensive influence all over the world. Right in the historical context of Chinese and foreign cultures and dramas, regardless of borrowing from the west, carrying on Chinese tradition, or the special cultural environment he finds himself in, are all indispensable for Gao's drama experiment. The inspiration from foreign cultural resources, especially the western contemporary resources is the medium that leads to Gao's innovation of traditional significance. Gao expresses his relationship with the former Chinese and foreign dramatists in two ways, to find inspiration in them, or to acknowledge their influence by having a dialogue or even arguing with them. It is academically significant to look into how the drama resources all over the world and complicated cultural environment work together to fashion his dramatic creation. Gao continually challenges and negates himself to establish his way of choice and interpretation by making creative transformation of drama resources. Meanwhile, his creative practices contributes to the diversification of modern world dramas as a possibility of oriental way of drama creation.

**Keywords:** Gao Xingjian Beckett Brecht Chinese experiments in drama creative transformation

**Author:** Song Binghui received his M.A. and PhD from the Fudan University of Shanghai in 1993 and 2003 respectively. Currently, he is professor of Institute of Literary Studies at the Shanghai International Studies University, doctoral supervisor, executive deputy editor of Comparative Literature in China, vice president of Chinese Comparative Literature Association, president of Shanghai Comparative Literature Association. He is mainly engaged in Comparative literature, Modern Chinese literature and Translation Studies. His representative works include *Vision and Methods: Literature Foreign Relations*, *The Literature of Marginalized Nationalities in Modern China Focusing on East-European Literature* and *Biography of Xu Zhimo*, etc.

# 高行健戲劇實驗的世界性意義

宋炳輝



**[摘要]**華人作家高行健的戲劇探索，是當代華語戲劇實驗中最有影響力的代表。以西方現代實驗戲劇為主的外來戲劇資源，激發並啟動了他近四十年的戲劇實驗；在突破並超越中國現代話劇現實主義傳統的目標下，他在對中西古今戲劇與文化資源的策略選擇和融匯中，探索着個性化的戲劇創新之路。與契訶夫、斯坦尼斯拉夫斯基、易卜生相比，貝克特、布萊希特給他帶來的是最直接或最重要的啓示。在與貝克特的關係上，高行健以對話、論辯的方式接受着貝克特的啓發，以告別的方式顯示其所經受的影響。而布萊希特對中國戲曲的誤讀，使高行健從他者對中國傳統的接受中得到啓發，並以自己的方式重新解讀中國傳統戲曲的寫作與表演方式，進而在不同時期的創作中進行各種方式的探索。在迄今四十年的戲劇創作歷史上，高行健不僅創作出一系列獨具特色的神話史詩劇和禪意劇，也產生了廣泛的國際影響。對處於中外文化與戲劇具體歷史語境中的高行健而言，無論是對西方的借鑒，對本土傳統的繼承，還是作者身處其間的當代特殊文化環境，都是其戲劇實驗缺一不可的條件。而外來文化資源尤其是西方當代戲劇資源的啓示，是高行健重新激發傳統意義的觸媒。從高行健對待中外戲劇前輩的態度與方式看，至少可以分成兩種類型：一種是不同程度地接受他們的啓發；另一種是與之展開對話甚至論辯，在對抗中顯示其所受到的影響。值得深入探究的，是豐富的中外資源與複雜的文化環境是如何在高行健手裏結合起來，並一步步將其戲劇創作推向前行。面對世界戲劇大師，高行健在歷史的展開中不斷地挑戰與否定自我，建立起自己的選擇邏輯和理解方式，從這些資源中激發並實現創造性轉化；同時，其創作實踐本身，也為世界現代戲劇的多元發展探索了一種東方式的可能。

**[關鍵詞]**高行健 貝克特 布萊希特 戲劇的中國實驗 創造性轉化

**[作者簡介]**宋炳輝，1993年、2003年在復旦大學獲文學碩士和博士學位，現為上海外國語大學文學研究院教授、博士生導師，兼任《中國比較文學》常務副主編、中國比較文學會副會長、上海比較文學研究會會長；主要從事中外文學關係、比較文學、中國現當代文學與翻譯文學研究，代表性著作有《方法與實踐：中外文學關係研究》《視域與方法：中外文學關係研究》《弱勢民族文學在現代中國：以東歐文學為中心》《中外文學交流史·中國與中東歐卷》（合著）《徐志摩傳》《都市子夜的呼號：茅盾與上海文化》等。

對於歐洲戲劇與亞洲各國傳統戲劇來說，20世紀不祇是雙方單純接觸的世紀，也是深入交流、相互影響的世紀。東西方幾代戲劇藝術家之間所存在着的那種深邃的內在聯繫，表現為這個時代所產生的特殊種類的戲劇創作與表演。迄今為止，東西方戲劇間的相互影響，已經形成為一條對現代世界戲劇發展而言的重要脈絡。正是緣於19、20世紀之交開始的東西方戲劇文化的強烈對話，使得一些傑出的戲劇藝術家展開了許多嶄新而富有創造性的思想碰撞和有益探索。華人戲劇家高行健，就是這樣一位在20世紀80年代出現並逐步獲得世界性影響的人物。由於他將世界戲劇與中國傳統資源加以融合，在特定的文化語境中以自己的方式進行了創造性轉化，他的戲劇探索給中國當代戲劇乃至世界文學與文化的創造提供了值得關注的借鑒，因此，本文擬結合高行健的戲劇實踐予以討論，以求教於學界。

### 一 貝克特的啟發與高行健的“翻轉”

高行健作為一個戲劇家被中國觀眾（讀者）所知曉，開始於他的無場次話劇《絕對信號》（1982）<sup>①</sup>。這種直接介入當代生活的題材，又有類似失足青年浪子回頭的情節模式，在高行健後來的劇作中並不多見，也可以視為他對當時中國文學包括戲劇的現實主義主流的一種回應。這種“介入現實”的情節，被高行健處理成“當下/想象”的二重性結構：“現刻”的人物是正常但假裝的，想象中的（被敘述出來的）人物則是“變形”的。“黑子想象中的小號，並非小號本人，而是帶有黑子想象的主觀色彩，是冷漠惡意的。而小號想象中的黑子又是野蠻粗暴的。”<sup>②</sup>這種敘述方式的“實驗”成分在今天看來固然有限，因為之後被重複使用得太多了。事實上，《絕對信號》的寫作晚於《車站》，但正是由於前者的現實主義題材和“對美好生活的嚮往，對醜惡的人事的指責”<sup>③</sup>的道德訓誡傾向，纔使它成為高行健在“文革”後為中國人所知的第一個劇作。

與《絕對信號》意欲“在舞臺上再現活生生的人，有血有肉有七情六欲的人”，並以此與俄國作家契訶夫（А. П. Чехов，1860—1904）的心理劇進行對話<sup>④</sup>不同，《車站》則與法國劇作家塞繆爾·貝克特（S. Beckett, 1906—1989）的《等待戈多》有着明顯的關聯。《車站》與《絕對信號》幾乎在高行健剛剛進入北京人民藝術劇院時被同時構思，但前者完成於1981年，早於《絕對信號》；祇是因為時任北京人民藝術劇院副院長的于是之（1927—2013）在讀完劇作原稿後的勸告，纔使高行健決定先行寫完並演出《絕對信號》。于是之特別賞識青年高行健的才華，也正因如此，《車站》一劇的荒誕派氣息顯然使于是之意識到，它的面世將與剛剛脫離“文化大革命”思想禁錮時代的社會氛圍有着明顯的距離甚至衝突。為使這位青年戲劇家免於在一開始就被當時的氛圍所排斥，他纔建議高行健先讓具有現實主義傾向的《絕對信號》與讀者和觀眾見面。在《絕對信號》的公演獲得觀眾極大興趣和好評（當然，也有指責和擔憂的評論），也為高行健贏得青年戲劇家的聲譽之後，《車站》一劇終於1983年5月發表於《十月》雜誌第三期，並於7月在北京人民藝術劇院首演。由於首演之後引起了軒然大波，在十場之後就中止了演出。1983—1984年，文藝界對高行健《車站》的批判，幾乎是與對現代主義思潮的批判、詩歌界對“朦朧詩”的批判和小說界對現代派的批判同時展開的，而高行健的《現代小說技巧初探》一書<sup>⑤</sup>正是在現代派小說思潮中擔當了重要的理論角色。一些批評者認為，《車站》一劇“表現了對我們現實生活的強烈懷疑情緒”“對現存的生活軌道表示懷疑和否定”。<sup>⑥</sup>這樣的字句在當時的批評話語中是相當嚴

<sup>①</sup> 該劇與中國鐵路文工團編劇劉會遠合作，由高行健執筆，劇本發表於《十月》1982年第5期，1982年8月於北京人民藝術劇院的餐廳以小劇場形式首演。該劇以當代青年生活為題材，圍繞着主人公黑子被車匪脅迫登上火車作案，在車上遇見昔日的同學小號、戀人蜜蜂和忠於職守的老車長逐步展開，呈現一系列複雜的矛盾衝突。在車匪鋌而走險即將造成列車顛覆的生死關頭，每個人都做出了自己的選擇，承擔了各自責任，使列車避免了事故。

<sup>②</sup> 張炯 主編：《新中國話劇文學概論》（北京：中國戲劇出版社，1990），第317頁。

<sup>③④</sup> 高行健：“京華夜談”，《鍾山》2（1987）：198。

<sup>⑤</sup> 該書實為高行健的一系列閱讀筆記，1980年連載於《隨筆》雜誌，1981年秋由花城出版社結集出版。

<sup>⑥</sup> 唐因、杜高、鄭伯農：“《車站》三人談”，《戲劇報》1（1984）：3—7；何聞：“話劇《車站》觀後”，《文藝報》3（1984）：21—25。

厲的，而且這種批評同時也指向作家對西方現代主義的整個借鑒行為。即便是相對溫和的批評，也同樣認為《車站》是對貝克特《等待戈多》的一種不成功的借鑒。例如，戲劇界元老陳瘦竹（1909—1990）的看法是這種觀點中最有代表性和影響力的。他認為，《車站》是“套用了《等待戈多》的社會觀點和創作思想”，所以“無論在思想上或藝術上都沒有為我們提供任何寶貴的經驗”。<sup>①</sup>顯然，這樣的評價在戲劇界更有影響力，也比前者更引起高行健的重視——當然，這種重視絕不是對它的認同。

雖然高行健在公開場合堅決否認《車站》受《等待戈多》的影響，但事實上，他在與友人的談話中，對是否受貝克特影響的態度有些含混：他既籠統地承認“這種影響無疑是存在的”，“《等待戈多》給當代戲劇的影響十分深刻”，因為在寫《車站》之前早就讀過《等待戈多》，“當時給我的應該說是一種震動”；而在具體評述《等待戈多》一劇，尤其在談到與《車站》的關係時，則特別強調兩者間的區別。<sup>②</sup>高行健試圖通過這種區別的分析，從戲劇美學角度對陳瘦竹的批評前提提出反駁：《車站》不是中國的《等待戈多》。然而，他認真辯解的理由和方式，卻為人們指示了一個認識《車站》與《等待戈多》間相互關聯的路徑。

讀者（觀眾）當然可以在貝克特的《等待戈多》與高行健的《車站》中找到某些結構與喻意上的關聯以及差異：比如，兩者的戲劇場景都是在路上（車站/無名鄉村路邊），突出的舞臺動作都是等待，等待中的言語行為與時間的消逝（等待戈多/等待公交班車），結局都是等待的落空。但是，高行健在另外的意義上更強調兩者的區別。首先，高行健認為，《車站》的實質是回到“動作”這個戲劇的古老根源，而貝克特的《等待戈多》是“反戲劇”的典範。他認為，《車站》“是最古典意義上的戲劇，也就是戲劇是動作的這種戲劇。而在貝克特的劇中，戲劇動作也給否定掉了”，“我劇中的人物是要走而又由於外在的和內心的種種牽制走不了，不是他們不有所動作，是他們屢屢要走卻又走不了。這就是貫穿《車站》全劇的非常鮮明而單純的動作。可是，在貝克特的劇中，人們祇是坐等，無意要走。他們從頭說到尾，沉溺在語言的遊戲之中。當貝克特把戲劇的最根本的規律都否定了的時候，我祇不過重新去肯定戲劇這個古老的根源——動作”。<sup>③</sup>其次，高行健認為，以貝克特為代表的荒誕劇是一種哲理劇，《等待戈多》的核心“人物”戈多始終沒有出現，甚至不知道他或她到底是誰，該劇的核心和動力是觀念；而《車站》雖然也反映某種哲理，但它是以生活經驗為基礎，把經驗作為戲劇材料來處理的。<sup>④</sup>

由此可以進一步看到，《車站》的確與《等待戈多》有着一系列本質上的差異：兩者同樣給人以荒誕感，但後者是等待某個抽象東西的到來，結果是什麼也沒發生，誰也沒有來，誰也沒有去；前者則有着出發的集體衝動，等待的是一個具體事物（車，作為實現目標的工具或手段）。更重要的是，《車站》中的集體等待，是有一個“沉默的人”作為對照，他早早放棄了被動姿態，徑自出發去目的地了。這個行動者角色的存在及其與等待者的對照，完全改變了戲劇的情節和喻意的指向，當然也大大“減弱”了該劇的荒誕意味。另外，同樣是等待中喋喋不休的言語行為，與貝克特“沉溺於言語遊戲”不同，高行健劇中的等待者是以各種方式“真實”地傳達出中國變革時代的特定現實信息：對現實的不滿，對變革的衝動和焦慮。這顯然與貝克特筆下角色們的幾乎抽象的絮叨不同。這一點也表明，《車站》仍然有着明顯的現實訴求。但也正是上述的內在區別，人們可以在另外一種意義上看到《車站》受《等待戈多》啟發和影響的特定方式：高行健是以劇作的差異體現貝克特所給以的啟發，以對話和論辯的方式顯現對貝克特的接受，以告別的姿

<sup>①</sup> 陳瘦竹：“論荒誕戲劇的衰落及其在我國的影響”，《社會科學評論》5（1985）：82—85。

<sup>②③</sup> 高行健：“京華夜談”，《鍾山》2（1987）：168。

<sup>④</sup> 據高行健講，《車站》一劇的構思，最早起源於他在北京動物園32路公交車站的等車經驗〔“京華夜談”，《鍾山》2（1987）：166〕。

態顯示其所經受的影響。

## 二 傳統的繼承：布萊希特的誤讀與高行健的借屍還魂

德國戲劇家布萊希特（B. Brecht，1898—1956）對於高行健的重要性是不言而喻的。他在大學時期（1957—1962年就讀於北京外國語學院法語專業）接觸布萊希特的名作之後，“立刻便推翻了我對斯坦尼斯拉夫斯基的敬仰。布萊希特正是第一個讓我領悟到戲劇這門藝術的法則竟也還可以重新另立的戲劇家。從這個意義上說，他對我日後多年來在戲劇藝術上的追求起了決定性的作用”；“我發現從劇作法到表演藝術，可以是全然另外一個樣子，不同於易卜生和斯坦尼斯拉夫斯基的戲劇的那厚重樣子”。<sup>①</sup>幾乎可以說，布萊希特是高行健戲劇探索歷程中最重要的依憑。而高行健與布萊希特的關係，不僅關乎一個中國劇作家的劇作及其外來影響，更關乎這個戲劇家如何對待自身傳統，當然也關係到人們如何理解高行健對外來與傳統資源的創造性轉化，並進一步弄清這種轉化的內在機制及其在作品中的呈現方式。

布萊希特的作品被譯介到中國，最早開始於20世紀20年代，但具有標誌意義的事件發生則要遲至1959年。這一年，導演黃佐臨（1906—1994）將布萊希特的《大膽媽媽和她的孩子們》一劇搬上上海人民藝術劇院的舞臺；同時，黃佐臨發表的《關於德國戲劇藝術家布萊希特》一文，從“劇作及其中心思想”“舞臺實踐”“戲劇理論”“向布氏吸取什麼”等四個方面，系統介紹了布氏十三部劇作的情節主題，並首次闡釋了“間離效果”（Verfremdung）、“史詩劇”（Episches Theatre，又譯為敘事劇、辯證劇）的基本內涵，提出了以梅蘭芳（1894—1961）、斯坦尼斯拉夫斯基（K. С. Станиславский，1863—1938）、布萊希特為代表的三類不同戲劇流派的概括性觀點。<sup>②</sup>這些觀點，奠定了現代中國對布萊希特藝術的基本看法，也成為高行健接受布萊希特最重要的“前理解視域”。

布萊希特給高行健帶來的震撼，也反映了當時中國的戲劇觀念和普遍受衆心理的歷史狀況。高行健開始戲劇探索的20世紀80年代，中國戲劇一方面面對着改革開放後不斷湧入的西方現代戲劇理論思潮和創作翻譯（包括布萊希特及之後“荒誕派”等現代主義、後現代主義戲劇），另一方面也面對着兩種傳統資源：一是中國歷史悠久的戲曲傳統及其表演體系，可稱之為“舊傳統”，京劇表演藝術家梅蘭芳常常被當作這種傳統的現代標誌；二是20世紀初新文化運動之後引入並逐步佔據主流地位的現實主義戲劇，即以“易卜生—斯坦尼斯拉夫斯基”為代表的創作與表演體系，可以稱之為“新傳統”。而且，這種戲劇觀念與表演系統的更替，是以引入全新的西方戲劇（話劇）樣式，批判與顛覆傳統戲劇地位的革命性方式進行的。當然，這種歷史更替隨後並沒有完全按“五四”新文學與新戲劇倡導者的預想展開：雖然現代戲劇運動使話劇替代了傳統京劇與昆曲的中心地位，但事實上話劇與戲曲至今並存，又各自擁有基本的受衆群。也就是說，話劇雖已成為中國現代戲劇藝術的主流，但觀眾仍然僅限於新文學運動培養起來的具有一定文化程度和新文藝觀念的受衆；但傳統戲曲（昆曲、京劇及其他地方戲曲）並沒有因此消亡，仍然擁有大量的民間受衆（當然兩者之間也有部分交叉重疊的現象，但顯然並非主流）。

這一現實存在，使得當代中國的戲劇革新，包括高行健的戲劇探索實踐，首先面對的是已經成為戲劇主流傳統的“易卜生—斯坦尼斯拉夫斯基體系”。而正是在戲劇革新的對立面，布萊希特與中國的探索戲劇家有着明顯的契合。為了打破當時“傳統戲劇”的格局，高行健與其他探索者都在兩個方向上做出努力：一是“劇場性”（theatricism）<sup>③</sup>，即強調戲劇的特殊性、藝術手段本身的質感，採取的方法是“露迹”（即故意暴露手法痕迹）；否定“逼真”，強調劇場表演的

<sup>①</sup> 高行健：《對一種現代戲劇的追求》（北京：中國戲劇出版社，1988），第53頁；高行健：“我與布萊希特”，《當代文藝思潮》4（1986）：76—82。

<sup>②</sup> 黃佐臨：“關於德國戲劇藝術家布萊希特”，《戲劇研究》6（1959）：34—38。

<sup>③</sup> 高行健：“劇場性”，《對一種現代戲劇的追求》（北京：中國戲劇出版社，1988），第8—14頁。

特點。這種效果，目的在於保持觀眾從頭到尾的新鮮感。二是“假定性”（stage symbolism）<sup>①</sup>。舞臺演出儘量不肖似現實，而代之以某種“假定的相似”。但問題是，這兩個方向的努力，即假定性與劇場性的目的恰好相反：劇場性在於不斷提醒觀眾這是在演戲，是假的；假定性則是“無中生有，假戲真做，纔是表演藝術的真諦”<sup>②</sup>。尤為突出的問題是，什麼樣的手段具有劇場性，即可以提醒觀眾這是在演戲？什麼樣的相似性假定是可以與觀眾達成某種約定呢？其實，所有的藝術表現都是建立在假定性基礎上的，而無論什麼樣的假定性手段，一旦與觀眾（讀者）達成某種默契，成為習焉不察的表現方式之後，就都可以導致“逼真”的藝術效果——即便在傳統戲劇理論中，“第四牆”（fourth wall）就是一種約定俗成的“假定性”存在。也就是說，假定性所導致的“偏離現實”的效果總是相對的，它會隨着與觀眾默契感的達成而逐步失效。在這個意義上，布萊希特和高行健將中國傳統戲曲的程式化手段作為突出“劇場性”“假定性”的武器庫，祇有在當代特定的歷史文化語境、特定的戲劇審美慣例下——也就是現代現實主義戲劇觀念已經代替傳統戲曲成為戲劇主流——纔會達到預定的陌生化效果。

布萊希特方式對於中國戲曲（梅蘭芳1935年赴蘇聯、歐洲的訪問演出，是一個重要的契機）的發現與借鑒，在引發中國戲劇家關注舊傳統的同時，也推動他們進一步思考外來戲劇樣式如何與本土結合，即當代戲劇如何啓動本土傳統的問題——這一問題自話劇在19世紀末20世紀初引入中國後，一直困擾着中國戲劇界。而布萊希特對中國傳統戲劇（戲曲）的肯定，也成為布萊希特理論在1950年代的政治氛圍中仍可以被引入中國的一個重要原因；因為，這是中國戲劇發揚舊傳統的一個很好例證。

高行健對中國傳統戲曲也讚賞備至——這雖然不能全部歸結於布萊希特的影響，但布氏對傳統戲曲的肯定無疑是一種印證和認同<sup>③</sup>——認為它“是世界戲劇藝術中公認的一筆極其寶貴的財富”。他主張向中國傳統戲曲學習，甚至說：“我在找尋一種現代戲劇的時候……主要是從東方傳統的戲劇觀念出發的。”<sup>④</sup>不過，在對待中國傳統戲曲的認識和利用方式上，雖然高行健與布萊希特有着明顯的相似性與關聯性，但是他們與中國戲曲之間的關聯方式和內在邏輯又是錯綜複雜的。實驗戲劇從梅耶荷德（V. E. Meyerhold, 1874—1940）到布萊希特，都表現為向中國傳統戲劇求助，以替代西方式的現實主義，但這是建立在一種對中國戲曲的誤讀基礎上的。無論在方法還是在美學效果的意義上，布萊希特都將中國戲曲中的程式化表演、簡約化的舞臺背景視為達到其“間離效果”（陌生化）的資源。但事實上，中國傳統戲劇理論家從沒說過戲劇不必逼真；相反，如湯顯祖（1550—1616）的“為旦者常作女想，為男者常欲如其人”等的論述，都強調表演者要“設身處地”和“入情”。<sup>⑤</sup>也就是說，布萊希特在借用中國戲曲的時候，無意間忽略了這樣一個事實：中國戲曲那些看起來反逼真的演出方式，事實上由於高度程式化與觀眾達成默契，它們在中國觀眾心目中與現實並無多少距離。也就是說，它與現實主義戲劇的現代傳統一樣，雖然逼真程度與通達逼真效果的路徑或方式不同，但兩者本質上都是一種“程式化”。它們在各自歷史語境中的“陌生化”程度，實際上取決於其與當下既有演劇規範的對立和反差。

在這一點上，從布萊希特那裏受到啟發，轉身以傳統戲曲手段進行反現實主義戲劇實驗的高行健，同樣有意無意地忽略了這個戲劇心理學的關鍵機制<sup>⑥</sup>。高行健與布萊希特的差異在於：

① 高行健：“假定性”，《對一種現代戲劇的追求》，第34—41頁。

② 高行健：“要什麼樣戲劇”，《文藝研究》4（1986）：88—91。

③ 早在1983年《絕對信號》上演之時，3月15日，劇作家曹禺（1910—1996）就致信編劇高行健和導演林兆華，肯定他們的觀點：“我們這個有悠久的戲劇傳統的民族，為世界當代戲劇的發展，也應該做出自己的貢獻，這種民族自信心我們應該有。”可見，傳統與創新一直是高行健的探索所關注的問題〔高行健：《高行健戲劇集》（北京：群衆出版社，1985），第4頁〕。

④ 高行健：《對一種現代戲劇的追求》，第18頁。

⑤ [明]湯顯祖：“宜黃縣戲神清源師廟記”，《湯顯祖詩文集》（上海：上海古籍出版社，1982），徐朔方箋註，上冊，第1128頁。

⑥ 趙毅衡：《建立一種現代禪劇——高行健與中國實驗戲劇》（臺北：爾雅出版社，2001）。

國戲曲對於布萊希特及其西方觀眾而言，的確是全新的（唱念做打、全面藝術、舞臺空無一物、情節超時空再現等）；而對於高行健及其中國當代探索劇而言，這是以一種老傳統來反對新傳統，即以曾力圖拋棄的戲曲傳統來解構“易卜生—斯坦尼斯拉夫斯基體系”這個話劇新傳統。

因此，在對待中國傳統戲劇的問題上，如果布萊希特的方式是一種跨文化的創造性誤讀，那麼，高行健則是在啓發之下的有意借屍還魂。也就是說，他不是在模仿布萊希特，而恰好落入了與布萊希特等相似的程式化壓力（即既有的“假定性”已經失效）之下，於是高行健與中國戲劇傳統一拍即合。但不得不承認的是：啓示的確是來自於梅耶荷德和布萊希特，是他們啓發高行健意識到自己所面臨的程式化壓力處境，也啓示了高行健一種對抗程式化的方法及其可資發掘的對抗性資源所在。

但是，經受啓示的高行健對本土資源的發掘，顯然不限於以梅蘭芳為代表的京、昆劇，而是有着更為廣泛的涉獵。他對民間戲劇和儀式進行過實地考察，曾三次去長江流域，行程一萬五千公里，考察了藏劇（西藏）、地戲（貴州）、儺戲或儺舞（湖南、江西）、說唱（湖北漢族史詩《黑暗傳》）以及彝族、苗族、畲族的民間戲劇。他說：“我更喜歡的其實還是那些更為原始的民間演唱、踩高蹺、耍龍燈、撂地攤的，玩把戲的，說道情的，戴臉殼的儺戲和儺舞，也包括那非常原始的藏劇。那裏有種生命力的衝動，總刺激我創作。我還迷戀農村和山區裏的那些未經文人加工過的民歌和民謠。”<sup>①</sup>話劇《野人》（1985）<sup>②</sup>正是高行健第一次考察回來後的作品，也是繼《絕對信號》和《車站》之後，又一部在中國大陸正式公演並產生巨大影響的劇作。由此，《野人》也成為中國現代戲劇史上的又一個重要作品，並確立了高行健在中國當代戲劇中的地位。

如果從高行健對布萊希特戲劇藝術的創造性借鑒角度觀察，《野人》也是當時最為圓熟的作品。這部融入了生態平衡、“野人”田野調查、漢民族起源（史詩《黑暗傳》）、現代文明批判等四個主題的劇作，把布氏的史詩劇理念、複調性結構、敘述劇、間離化手段熔鑄於一爐。他顯然得益於布氏的啓發，並更加大規模地採納了中國傳統戲劇的豐富元素。不僅大大突破了一度在中國盛行的歐洲傳統戲劇理念，在表現方式上，除引入中國傳統戲曲的唱、做、念、打手法外，還將原始宗教儀式中的面具、儺舞和傳統的歌舞、朗誦、說唱、傀儡、相聲乃至於皮影、魔術、雜技和日本相撲等藝術手段都融入其中，用二十多人的舞隊以形體代表大地、森林、洪水、人群乃至情緒，從而讓戲劇不僅僅是語言的藝術。依照高行健自己的說法，他這是揀回了戲劇已經喪失近一個多世紀的許多藝術手段，形成一種真正意義上的“綜合藝術”，類似於法國戲劇理論家阿爾托（A. Artaud, 1896—1948）理想中的“全面戲劇/完全劇場”。從《野人》開始，高行健有意淡化情節，注重戲劇結構，借助敘述功能強化戲劇的空間性，大大拓展了觀眾的想象空間，使整個舞臺構成一種複調性的史詩藝術效果。

幾乎構思於同時，但出版於1990年，後來也成為作者獲得諾貝爾文學獎代表性作品的長篇小說《靈山》，僅從作者對藝術創造與文化資源的關聯性角度看，兩者之間有着明顯的互文性關聯。《靈山》與《野人》，都體現了作者對民族史詩的追尋與建構的努力，都體現了對儒教文化傳統之外的非主流文化的重新發掘和肯定，包括老莊的自然哲學、魏晉玄學和脫離了宗教形態的禪學，還有長江流域的巴蜀、楚、吳越文化，甚至道教、巫術等民間文化，從而開啓了試圖在中國民間藝術形態中尋求戲劇變革的新資源和新方向的努力。

### 三 探索現代戲劇東方式路徑的可能

作為第一個獲得諾貝爾文學獎的華人作家，高行健文學成就<sup>③</sup>的東方意義和世界性影響，必

① 高行健：“京華夜談”，《鍾山》2（1987）：200。

② 高行健：“野人”，《探索戲劇集》（上海：上海文藝出版社，1986）。

③ 高行健的文學成就主要體現在戲劇和小說兩個文類領域。本文主要討論他的戲劇創作，一般不涉及小說，也不討論高行健的兩種文體寫作之間的關聯性問題。

定與他的獨創性有關。而理解與解釋高行健劇作的特點及其創造性，又不能不涉及他的各種創作資源，包括來自現代西方文學思潮的啓發與影響。事實上，高行健有着相當豐富的中國本土和西方創作資源。然而，對這樣的理據與解釋方式，高行健本人卻是明確反對的。如果說，把對某作家之創造性的解釋，與他的創作所擁有的條件，即他所利用並加以轉化的各種不同文化、不同時代的資源相聯繫，是人們通常所採用的一種方式的話，那麼，在高行健作品不到四十年的接受和解釋史上，作者本人與讀者、批評家幾乎是展開了一場持久的論辯。與許多讀者和批評家的做法和觀點相反，高行健一再反對將他的劇作與其他流派、思潮聯繫起來。這場“論辯”從20世紀80年代初《車站》問世後開始，隨後在80年代末和90年代高行健創作的各個時期，都以類似的方式一再出現。總之，儘管高行健本人一直明確反對別人將自己的作品與西方現代派作家相聯繫，否認自己受他們的觀念與技巧的啓發，更不願評論者將他歸於中國或者西方戲劇的任何一個流派，但事與願違的是，這種理解與闡釋方式事實上仍然是一種主要方式。更重要或者不得不承認的是，它的確從某種角度反映了高行健實驗戲劇探索的路徑和本質。將高行健的這種“否認”簡單歸結於新時期中國對西方現代派藝術的意識形態過濾的壓力，或者歸於高行健的“影響焦慮”，都不能說明問題的全部。事實上，正如趙毅衡在評述有關《車站》一劇的爭論時所說：“荒誕戲劇與存在主義的影響，祇能增加此劇在中國實驗戲劇運動中的獨創性。”<sup>①</sup>趙毅衡的這一觀點，同樣適用於從整體上解釋與評價高行健劇作的獨創性及其世界性意義。

縱觀高行健迄今為止的實驗戲劇創作歷史，他所依託的戲劇和文化資源是相當豐富的。如他自己所說：“要我說出哪一位戲劇家對我的戲劇創作影響最大……我可以開出長長的名單……他們都曾經是我的老師，而不同的時期，我的喜愛也有所偏重。”<sup>②</sup>這些資源大致可以區分為外來與本土兩類。在外來資源中，較為明顯或者為人經常提及的包括貝克特、尤涅斯庫（E. Ionesco, 1909—1994）、讓·熱內（J. Genet, 1910—1986）等人的荒誕派戲劇，梅耶荷德特別是布萊希特的反寫實的戲劇表演體系，以及存在主義哲學、後現代主義思潮，等等。本土資源有，中國傳統戲曲，包括京劇、川劇、儺戲、評彈、評書及各類民間遊藝，還有與以儒家文化為主流傳統相對的佛教禪宗思想、與主流的中原文化相對的南方楚文化和民間文化，以及遠古創始神話，等等。所有這些，都是高行健戲劇創作恣意採用的思想文化和藝術資源。當然，這祇是在回顧高行健迄今四十年創作歷史時，對其明顯的資源要素所做的一種簡單的共時性描述。問題是，這些資源並不是事先放在高行健面前，供他一一取用。高行健的實驗劇創作是一個探索實踐過程，創作者處於中外文化與戲劇歷史的具體語境的變遷中。無論是對西方的借鑒，對本土傳統的繼承，還是作者身處其間的當代特殊文化條件即當代中國文化界各種思潮的鼓動激蕩，在高行健的實驗劇探索中，三者既缺一不可，又以特有的方式被施以個性化的處理。如果從高行健對待這些中外前輩的態度與方式來看，至少可以分成兩種類型：一種是不同程度地接受他們的啓發，比如布萊希特等；另一種是與之展開對話甚至論辯，在對抗中顯示其所受到的影響，比如契訶夫、斯坦尼斯拉夫斯基、易卜生（H. J. Ibsen, 1828—1906）等。而相對於貝克特時，則可能同時包含了兩種情形。值得深入探究的是，中外資源與當下文化環境這些條件，是如何在高行健手裏結合起來，一步步將其戲劇創作推向前行，在天時地利中，挑戰與否定自我，不斷求索，實現創造性的轉化。也就是說，作者如何在歷史的展開中建立自己的選擇邏輯，選取不同資源，進而以不同的方式，從這些資源中激發起個性化的創意。上述對高行健與貝克特、布萊希特之關係的分析，正是以高行健的早期探索為對象，試圖在這一路徑上獲得某種程度的推進。

《野人》（1985）在中國的公演，為高行健博得巨大名聲，也成為他個人生活與創作道路的轉捩點。1987年，高行健移居法國，開始了其作為移民作家的生涯。之後的劇作，除《彼岸》

<sup>①</sup> 趙毅衡：《建立一種現代禪劇——高行健與中國實驗戲劇》，第19頁。

<sup>②</sup> 高行健：“我與布萊希特”，《對一種現代戲劇的追求》，第52頁。

(1986) 外，《冥城》(1988)、《生死界》(1991)、《山海經傳》(1993)、《對話與反詰》(1993)、《夜遊神》(1994)、《八月雪》(1997) 等劇，基本上都是他移居法國之後的作品。

這樣的時空轉換，當然為高行健的藝術創作提供了更多元的參照。值得注意的是：一方面，這一時空轉換並沒有從根本上改變高行健藝術探索的進程。如果說他在中國時期的探索，更多的是在西方現代戲劇觀念的啓示下，努力以自己的方式尋找突破現實主義戲劇模式的途徑，在這個階段，貝克特可能是他最初借助的支點，布萊希特則是他最重要的啓示之源和最重要的參照系；那麼，在1985年特別是在他移居法國之後，他的探索路徑逐步體現為如何立足於自身，立足於以中國文化為母語文化，同時又具有世界眼光，探索世界現代戲劇的新可能。在這個意義上可以說，高行健是在向布萊希特致意的同時，走自己的路。當然，無論是從他的戲劇理論與表現手法的探索，還是從他相應的劇作實踐中，人們仍可以發現他這一時期與中國時期的延續和聯繫。另一方面，如果把這種探索的執著與延續性與高行健的文化遭遇和生活場景的重大轉型相對照，就會發現，他的後期劇作與他個人的實際生活和文化處境之間的距離以及這個距離所包含的意義。這個距離的存在與否、大小如何，雖然不是判斷藝術家創造力的依據，但可以成為理解與闡釋其藝術個性的一個維度。一個明顯的事實是，高行健在法國或西方的新生活與他早已瞭解（他大學時代的專業是法語語言文學）、如今又身處其間的文化，從未真正進入他的劇作，成為其戲劇人物活動的背景，更沒有成為主要的表現對象。也就是說，即便是在法國時期，他基本上仍以中國的歷史或現實的場景和文化作為後期戲劇的敘述對象。

這是他迫於生活境遇的重大轉變而做出的應變策略，也是在既有條件下對於原初的戲劇探索理想的堅持，是變與不變的辯證。如果說，藝術家本來都祇能在一定的限制下進行創造性勞動，這種限制可能是來自於外部生活所給定的條件，比如藝術傳統的條件，可供汲取的資源條件，文化意識形態壓力的條件等；也可能是作者主觀選擇的，包括對於藝術文類的選擇，題材的選擇，風格和表達方式的選擇，等等。相應地，藝術家創造力的發揮，也正是在與這種限定性的對抗和張力中得以呈現。一句話，所有藝術家的創造都難逃“戴着镣铐跳舞”的命運，不同的祇是何種“镣铐”而已。因此，對於高行健後期劇作的題材選擇仍然延續原來的中國範圍，人們可以將其理解成一種主觀上的堅持和客觀上的不變，但由於這種堅持與不變是在劇作家的個人生活事實上已經發生重大變化中呈現的，因此本質上這還是一種變化。從劇作家的藝術探索而言，至少表明高行健是在更多的限制條件下，堅持自己的探索努力。

高行健的後期創作體現了兩個階段的探索。一是延續劇作《野人》和長篇小說《靈山》的努力，致力於構建民族史詩和神話傳統。

《冥城》與《山海經傳》是第一階段的成果。如果說，《野人》中有關漢民族口傳史詩《黑暗傳》的說唱情節祇是高行健建構民族史詩的一種局部性嘗試，《靈山》體現的也祇是民族史詩缺失的某種焦慮，那麼，1987年問世的《冥城》是這種建構努力的正面呈現。它是一部東方式的現代歌舞戲劇，以莊子（約前369—前286）的生平故事為情節。上半部為中國戲曲傳統劇目《大劈棺》，取材於明代短篇小說家馮夢龍（1574—1646）的《警世通言》，情節其實是對莊子妻死“鼓盆而歌”的傳說原因的想象：莊子以假死試驗妻子是否守節，結果妻子田氏果然與少年秀才相好，不惜劈棺取丈夫腦髓為秀才治病；丈夫復活，田氏羞愧而死。下半部則為高行健新創，敘述莊子之妻在陰間受審與懺悔的情節，表現手法沿用了儻舞面具、京劇臉譜、川劇變臉、原始巫術和道教元素，“濃妝重彩，極盡誇張之能事，為的是恢復現代戲劇喪失了的娛樂和遊戲的功效”<sup>①</sup>，給演出帶來一種大格調的儀式性和劇場性，並由此激發觀眾的批判性參與。《山海經傳》則更是野心勃勃的重建民族神話史詩的嘗試。作者查閱了大量漢代之前的典籍，讓中國早期神話傳說中的七十多位天神同時登臺，試圖以個人化的戲劇方式構造一個中國遠古神話的譜系。

① 高行健：“冥城，有關本劇演出的說明”，《高行健戲劇六種》（臺北：帝教出版社，1995），第2卷，第68頁。

但這種類似廟會儀式的民族神話，是風格化、民俗化了的史詩，不僅與中國有史以來的神話歷史化和通俗化趨勢——中國神話及其敘述歷史是逐步趨向於歷史演義——相對抗，同時也是逆戲劇世俗化發展的歷史而動（戲劇的主流從來就是一種俗文化娛樂），因此，這實際上是一種不可能成功的史詩建構舉動，是高行健企圖解決個人性原創力與戲劇公眾性之悖論的一種悲劇性嘗試。這個悖論還表明，在中國文化系統中，話劇本身與俗文化有着層次上的區分，所以，自命向傳統戲曲靠攏的實驗戲劇，實際上在原有話劇觀眾與原有傳統戲曲觀眾兩邊都不討好。這樣，高行健試圖通過俗文化重建史詩劇的努力——這是五四新文化運動傳統的延續——事實上所走的恰恰是與俗文化相反的路。不過，對於高行健而言，他的意圖、姿態比結果更加重要，因為高行健不是恢復而是賦予戲劇以儀式性，其目的是突出劇場性效果，令觀眾直接參與這個“儀式”，在參與中保持清醒的自我和批判立場。在這個意義上，高行健的努力，是以個人化的方式回歸並且激發了傳統，從而體現其先鋒性。

第二個階段是引禪入劇，將作為中國佛教代表的禪宗思想和禪宗公案（即禪宗史上的著名事件）作為戲劇創新的依憑，用戲劇表演來喻指世界的層次，將禪宗思想作為“元戲劇”（Metatheatre）<sup>①</sup>的結構和思想內核，從而在“語言—表演—世界”三個層次上進行超越性戲劇實驗。早在1986年，高行健就以《彼岸》開始新的戲劇美學實驗，這種禪式寫意劇的嘗試，實際上是以寫意的方式表達禪式的超越性關懷。1991年的《生死界》重又回到這種實驗。全劇以一女性人物的獨白貫穿，另有一女性舞者作為前者的心像呈現，還有一小丑扮演多段獨白中所提到的男性角色。獨白者幾乎沒有動作，後兩者卻以誇張的默劇舞者形象與獨白者形成對照，通過臺詞與動作的分離與對立，呈現了戲劇對語言本身的詰問。這是高行健第一個真正意義上受佛教影響的劇作，也是他在形式和主題上最為大膽的戲劇實驗。從主題上看，這也是他的戲劇中最難找出西方影響的作品，是真正意義上的當代東方戲劇，也是當今中國戲劇譯本和國外演出最多的一個劇本：女主人公敘述的身世，幾乎類似於釋迦牟尼多年冥索所得的“四諦”。人生的孤寂，在劇中成功地表現為悲涼心境，又重新在舞臺上外化為個人悲劇；令人不可捉摸的佛教意境，在此劇中也轉化為戲劇情境。

而1992年的《對話與反詰》是《生死界》的複式展開，原來（《生死界》）的獨白在這裏變為男女對話，外加一位僧人的默劇動作作為平行式對應。似乎是一對男女之間由愛轉恨的悲劇故事，卻一直以禪宗式機鋒應答的方式展開。此劇沿着《生死界》語言詰問的方向，進一步呈現“語言的苦惱”主題：即便是最個人化的交往，語言也祇能造成災難、偏見、猜忌乃至暴力，因此，歸於無語是唯一達成理解的可能。這可能是高行健所有戲劇作品中最具悲劇意味，也最深刻精彩的，當然也最為個人化的戲劇。《夜遊神》（1994）同樣延續了禪意結構方式，但可以歸於情節禪劇，它在一定程度上彌補了前兩劇情節上的淡薄，情節緊湊緊張，似乎在禪劇的意義上重新回到早期《絕對信號》的情節密度。《八月雪》（1997）則是一部直接取材於禪宗公案情節，又不完全依循傳統程式的京劇作品，也是高行健唯一一部以真人實事為題材的傳記劇。作品講述禪宗史上著名的“六祖革命”，即中國禪宗實際創立者六祖慧能（638—713）承繼五祖弘忍（601—675）衣鉢的故事，但劇作情節的展開顯然已經超出了慧能的生平或者宗教史的意義，而是將出世超越與人世人事以對立的方式展開，聚焦於宗教與世俗關係共存共在的呈現。

總之，在高行健創作的後期，從《彼岸》到《生死界》，他的探索已經達到了國際觀眾認同的高峰<sup>②</sup>，而從《對話與反詰》《夜遊神》到《八月雪》，高行健則又走向了曲高和寡的境界，體現為探索者的孤獨。不過，高行健的後期戲劇探索雖然形態各異，情節或抽象或具體，取材於宗

① Richard Hornby, *Drama, Metadrama and Perception* (London: Associate University Press, 1986), 83.

② 這是迄今中國現代戲劇中譯本與國外演出最多的劇本。20世紀末就先後在德國（Rene Mark譯，1992）、比利時（高行健譯，1993）和中國香港（Gilbert C.Fong英譯，1999）以德、法、英語發表，並在法國（Alain Timar執導，1993）、澳大利亞（高行健執導，1993）、意大利（高行健執導，1993）和美國《高行健執導，1997》等國家以不同語言演出。

教歷史或現實的折射變形，但始終在他選定的方向上顯示其不懈的努力，由此體現了高行健對於中國當代戲劇的貢獻，同時也折射了高行健戲劇的世界性意義。

話劇作為20世紀初直接從西方引入中國的一種藝術樣式，不同於中國傳統戲曲，它一開始就移植了西方主流的“現實主義”戲劇觀念，之後就與各種傳統的藝術門類並存，並且相互影響。所以，作為中國現代話劇的一個重要環節，高行健的實驗戲劇，本質上不是一種發明，而是再一次發現，是一種自稱回歸傳統的移植，也是一種創造性的轉化。如果說20世紀80年代初的中國話劇思潮是“西體中用”，那麼從80年代下半期開始，高行健的努力是“中體西用”，而他的後期探索則進一步擺脫了這種中西對立，創造了禪式寫意劇。這看起來是繼承了禪宗思想的傳統，但高行健更多的是把禪作為一種具有解構意義的武器，他所表現的是現代人的禪，是禪的現代戲劇化。

作為一個在巴黎生活，並成功展開他的戲劇藝術寫作，而且翻譯、導演自己作品的中國劇作家，他的戲劇已經超越了東西方文化交流的傳統模式。他受禪宗思想傳統的影響和啓發，但已超出了東西對抗和地域性的文化與政治。在高行健的探索與20世紀西方實驗劇之間，他的繼承多於對抗，但兩者追求的效果卻截然相反。與布萊希特相比，布萊希特的距離說，意在啟發觀眾看穿資產階級意識形態的欺騙而自行認識現實，這樣的戲劇觀念是以一個本真狀態的現實作為先決條件的。而高行健的禪意劇，旨在誘導觀眾做自己的解釋，但要看穿的卻是據稱反映現實的語言之蔽障，以喚醒自己內在的超越經驗的能力。高行健的戲劇實驗，以他特有的方式推動了中國當代戲劇的變革，是中國當代先鋒戲劇的標誌。他突破了中國的戲劇觀念與結構方式，改變了佔主流地位的“易卜生—斯坦尼斯拉夫斯基”戲劇表演體系；另一方面，也以其個人化的方式，以荒誕派戲劇、布萊希特戲劇實驗為借鑒和出發點，創造了中國式神話史詩劇，也創造了獨一無二的禪意劇，以禪宗思想的現代式和戲劇化的呈現回應了西方後現代戲劇實驗。但無論在哪一個意義上，高行健都顯示了世界性的影響，也表明了東西方民族戲劇/文學間相互融合的世界性意義，是20世紀末、21世紀初東西方戲劇對話與交流中所結出的一個豐碩成果。在這個意義上，高行健也為世界戲劇的探索呈現了一種具有深厚東方資源和審美特點的可能性。