



对一种现代戏剧的追求

——高行健 20 世纪 80 年代戏剧研究简述

文/余琳

高行健在 20 世纪 80 年代是作为小说家、剧作家以及理论家出现的，其作品与理论的实验性、先锋性和探索性有目共睹，尤其在戏剧上，他的戏剧文学与剧场艺术紧密融合，实践着其戏剧理论和主张。三者之间构成一种复调，引起广泛的争议和讨论。

限于相关资料的缺乏，本文主要就高行健 20 世纪 80 年代创作的七部艺术上各具创新意味的剧作，包括《绝对信号》（1982 年）、《车站》（1983 年）、《现代折子戏》（1984 年）（四折：《模仿者》、《躲雨》、《行路难》、《喀巴拉山口》）、《独白》（1985 年）、《野人》（1985 年）、《彼岸》（1986 年）、《冥城》（1987 年）以及表达他丰富全面的戏剧理想的《对一种现代戏剧的追求》（1988 年）所引发的评论、研究进行一番综述。

一、总论

从 20 世纪 80 年代初至今，对高行健早期戏剧的研究可以时间段大致分为三个时期：

20 世纪 80 年代前期（20 世纪 80 年代初—1985 年）是高行健评论、研究的第一个时期，随着《绝对信号》（1982 年）、《车站》（1983 年）、《野人》（1985 年）的出现及搬演到舞台，众多观众、评论家纷纷发表自己的看法。他们几乎全盘侧重于演出的观感及艺术评价，这与高行健强调剧场性，积极与导演合作有关。这时期一般只注目于单体研究，较缺乏整体性与理论深度，往往出现南辕北辙的论断。这主要归因于当时的文学观念还未摆脱现实主义或者说中国新古典主义的束缚和影响，从一个侧面也可以反映高行健剧作探索性质的冲击性。



《彼岸》剧照

20世纪80年代后期(1985年后),有关方面相继出版了《高行健戏剧集》(群众出版社1985年6月第1版)、高行健的《对一种现代戏剧的追求》(中国戏剧出版社1988年8月第1版)和许国荣编的《高行健戏剧研究》(中国戏剧出版社1989年6月第1版),这些书集结了高行健前期创作的剧作、戏剧论文以及有影响力的研究者的评论。1986年11月中国剧协北京分会召开了高行健戏剧作品研讨会,重点对其前期戏剧进行分析,这使高行健的戏剧研究进入了第二个阶段。相形之下,此时的研究开始转向宏观概括,并注目到高行健的戏剧理论,探讨其理论与实践之间的裂痕及其成因,论述更为平和、全面,论断也更加辩证。

至此,高行健戏剧研究各个方面的问题几乎都被涉及到了,有些部分如形式上的创新(包括时空自由、假定性、多声部、复调性、多种艺术手段的融汇等)已经探讨地较为深入,不足在于几乎没有将他的《彼岸》与《冥城》纳入研究视野。

进入20世纪90年代,社会的转型、人们心理的变迁更趋激烈,在话剧领域传统现实主义和现代主义两种风格继续并存发展,戏剧批评界的一大焦点在于戏曲现代化与话剧民族化,注目戏曲与话剧的关系,同时,小剧场和先锋戏剧研究也名噪一时。在此背景下,高行健戏剧研究进入第三阶段(20世纪90年代初至今),国内戏剧学界对于他的新作关注不多,而研究其早期戏剧的论文也相对稀少,没有形成新的热点和高潮,研究水平上并未超出第二阶段,保持在微观分析和宏观概括相结合,以一分二为二的立场肯定高行健对戏剧表

现方式的探索,否定他的形式技巧化倾向。同时,高行健后期剧作的出现,海外研究者的观点也为本土批评家带来新的启发和思考。

二、主题与思想内容

作为20世纪80年代的文艺作品,其批评的重点一度在于主题与思想内容。高行健和刘会远共同编剧的无场次话剧《绝对信号》,由林兆华导演,首演于北京人艺剧院的小剧场。它的实验性在高行健的作品中只是一个开端,程度并不高,但对于新时期话剧而言,它无疑类似一股冲击波,对观众所持的传统的话剧欣赏定势、当时的文艺观念都形成不大不小的考验。其舞台呈现的象征性、剧场形式引起的观演关系的变化、表演中加入的艺术新手段即利用意识流将人物的内心活动展示给观众引起很多的赞誉和争议。但争论的焦点仍在于如何看待作品的思想内容,如何评价作者的创作思想和他对话剧创新的探索。润生的《关于话剧〈绝对信号〉的讨论综述》^①总结了演出之后各大报刊的热评,指出对于《绝对信号》的思想性,多数观众给予肯定性评论,但也有人提出了不同看法,认为塑造的人物形象不具代表性和典型性。

紧随《绝对信号》之后的是无场次多声部生活抒情喜剧《车站》,曾由北京人艺在小剧场小范围演出,但很快即被禁演,原因在于主题问题。敬达的《话剧〈车站〉在论辩中》^②可以作为对当时热评的综合,它摘编了何闻的《话剧〈车站〉观后》、曲六乙的《评话剧〈车站〉及其批评》、溪烟的《评价作品的依据是什么?——曲六乙同志文章读后》、唐

因等人的《〈车站〉三人谈》的讨论要点,其中重点讨论其主题,多数认为“不相信现存的东西,走自己的路,‘自我选择’、‘自我奋斗’就是《车站》的主题”。对于《车站》是否歪曲现实生活,持肯定观点的占多数,只有曲六乙认为这些批评不符合《车站》的创作实际,认可剧本的启示在于不要等待,要做时间的主人;不要怨天尤人,要克服自身的思想惰性。但作品渲染的乘客们的悲观消沉的情绪过于具体而强烈,给人以“正不压邪”的印象。

1985年多声部现代史诗剧《野人》的剧本问世,随之又由林兆华导演呈现于舞台,它引起的评议很快盖过了《车站》。此剧混杂的剧本容量包含着厚重的文化内涵,舞台演出中运用多种艺术手段,这些都令人耳目一新,因此褒贬之论纷至沓来。争议最大的一点是关于主题的多义性与表达效果,唐斯复的《毁誉参半的话剧〈野人〉》^[3]提炼出四条平行的线索:对野人的寻找和推理;保护森林、维护生态平衡;通过一个女巫表现非文人文化;现代人的生活、感情、婚姻。还有关于妇女命运、人与人的关系等小主题,肯定其具有多个层次。而王育生《看过〈野人〉后的几点质疑》^[4]对多主题提出质疑,认为多主题的提法是把作品的题材、事件等同于所要表现的主题思想,而且限于舞台时空,众多事件可能哪一个也表述得不甚清楚,许多意图都缺乏应有的深刻性。高鉴的《从书斋到舞台——高行健和他的时代》^[5]也指出“多主题”概念与主题的整一性矛盾,认为“《野人》的多主题是靠涉及不同问题或领域的各种情节相加获取的,而不是来自整一情节的多意性”,落入了观念先导和概念化的泥沼。还有人从开发和利用自然的角批评剧作家未能辩证地看待森林保护问题,以及要求辩证地对待民族思想文化传统。

处于20世纪80年代早期的人们,正面临着“左”的思潮的消退和西方思潮的涌进,理智与感情都较为矛盾,文学观念上摆脱不了以主题、人物、风格等角度来评议作品。而高行健的探索剧作不拘泥于现实主义的园囿,不再以个性化的人物塑造为中心,借鉴西方现代主义的技巧,将横向艺术如音乐引入戏剧之中,恰恰具有反(中国话剧)传统的意义,引起争议并不奇怪,且这些争议从一个侧面体现了当时艺术创造与批评的活跃。

20世纪90年代初期,张炯主编的《新中国话剧艺术概观》和丁茂远、刘文田主编的《当代话剧名著赏析》,都对高行健的《绝对信号》加以简评,“塑造了典型人物,真实地提出对失足青年等教育、挽救的社会问题”,而不足包括把黑子的堕落过多归于社会,对其品质的弱点缺乏更严正的批判。核心思想还是承继20世纪80年代,关注作品主题,关注英雄人物的塑造,对于形式创新挖掘不深。

王丽华《高行健:社会转型下的戏剧实验》^[6]在社会转型的时代背景中考察高行健的戏剧实验,说明其主题模糊和不

确定的缘由在于20世纪80年代之后中国转型期的文化在小农经济下的文化与开放性的现代文化之间摇摆,反映在实验戏剧上,体现出“以现代主义作为外在包装,而在内在气质上又多是以现实主义为依据”。

陈吉德《奔向戏剧的“彼岸”——高行健论》^[7]将其剧作主题思想解读为政治观,并分析剧作家经历了符合主流意识形态(《绝对信号》昭示出“稳定压倒一切”的主流政策;《车站》通过沉默的人这个形象营造乐观主义氛围,赞誉行动者、揶揄思想保守者;《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《彼岸》开始疏离政治——嘲讽、消解政治(20世纪90年代以后的剧作)的过程,在作品中总隐约显现个人与众人的叙事模式,主张批判其个人主义的思想倾向。同时,他还阐述高行健后期剧作从政治转向宗教(以《彼岸》发端),认为这是个人主义需要以宗教作为情感寄托所致,但肯定他首次引禅入戏,将禅与中国戏剧联系起来的意义。

三、艺术特色

以实验性、探索性为特征的高行健早期戏剧,其艺术特色鲜明,从剧本结构、艺术形式、表现手法到舞台效果等诸多方面备受研究和论争。

对于文本结构,卢敏的《高行健剧作论》^[8]分析其四部主要剧作(《绝对信号》、《车站》、《野人》、《彼岸》)中,除了《绝对信号》的外在结构是锁闭式外,其余都是开放式的,总结其内在情感经验结构与剧作内在结构的整体性吻合。

高行健剧作在时空建构上毫不拘泥而相当自由,这点众评论家都加以说明了,如林兆华所说“《绝对信号》采用一种灵活自由的结构形式,让回忆、现实、想象相互颠倒,彼此

渗透”，“打破了传统剧作时间的逻辑连续性，突出了时间的相对性”^⑨，时间结构的变化影响空间结构的变化，守车的车体、阳台、内室、想象的抽象空间自由转化。黄丽华的《高行健戏剧时空论》^⑩阐述他对多重戏剧空间的设计（剧情空间的开放、舞台空间的假定性、剧场空间观演距离的改变）并创造出新的戏剧时间形态（从线状时间到面状时间再发展为模糊时间），而时空形态又印记着非文学的即音乐性的语言结构，提高了舞台表现力但也增加了理解的困难。论述角度并不新，但较为深入、清晰。

关于舞台呈现的艺术性，卢敏总结其大剧场戏剧只有《野人》一部，除此其他戏剧演出形态采用小剧场。而《车站》的小剧场形式作为首例多为引证，多数评论者肯定它改变了观演关系，促使演员表演自然化，而高鉴则指出它仍延用了传统表演的交流方式，剧作本身并非小剧场所要求的戏剧样式。张毅的《论高行健戏剧的美学探索》（许国荣编《高行健戏剧研究》），突出肯定其追求剧场性的美学探索，包括追求多样的艺术手段，多维型的艺术思维以及观众的参与和交流。

复调性也是高行健戏剧备受瞩目的艺术特点，林克欢的《高行健的多声部与复调戏剧》（许国荣编《高行健戏剧研究》）结合剧作具体分析复调的运用，并以《野人》中生态学家和还原为“扮演生态学家的演员”的扮演者为例，指出其多声部与复调戏剧还关注一种对位法即演员与角色的复合与分离。他的评论角度新颖，对高行健《现代折子戏》的解读最为详细，概括有深度。徐强的《高行健前期实验戏剧刍议》也指出其复调实验有着一个从个别因素复调到多个因素复调、从局部复调到立体复调的演变过程，其复调因素不仅限于多声部语言，同时在主题、人物性格、戏剧氛围、人物、心境等各方面的展开，剧作家→演员→角色→观众的多边交流也构成了复调。除此，徐强从其话语组织来探讨，认为“语言的多声部”是整个复调结构的基础模型，实现了巴赫金的“对话性”话语理想。这篇论文虽然更侧重文艺学的分析，但对于高行健实验性戏剧及其理论的价值判断还是比较准确的。

多种审美手段的并用，使高行健的戏剧逐渐走向“完全的戏剧”。这在《野人》中体现地最为明显：音乐、舞蹈、假面、哑剧、傀儡、象征熔于一炉，另外，还包括叙述视角的多元、语言功能的多方面尝试、形体、灯光等。徐强高度肯定其形式探索的贡献，认为它创造了新的多样可能性。陈吉德指出高行健意识到音乐性对于语言的作用，以表现汉语的音响效果和听觉上的直感。

对于高行健戏剧演出的舞台效果，评论者莫衷一是。有人赞赏编导掌控舞台游刃有余，如丁道希《纵横正有凌云笔，俯仰随人亦可怜——高行健戏剧创作初论》（许国荣编《高行健戏剧研究》）总结高行健的贡献包括引进“小剧场”的演出形式，将绘画、面具、民俗风习、现代歌舞引入戏剧舞台，极

大丰富了话剧的表现手段。王育生则认为它虽打破了话剧的单调，但从效果考查，有些综合还不尽理想，运用的歌舞、朗诵、说唱、面具等手段并没多少综合到“戏剧动作”这个核心上并具备戏剧性的品格。

四、结论

综观二十年来的高行健研究，可以说这个历程虽然短，但也曾成为一个时期戏剧学界研究的热点，尤其是20世纪80年代前期，不论是普通观众还是专业评论者都对高行健的戏剧及其理论感兴趣。然而高行健研究总体上还是呈现为剪不断理还乱的局面，有不乏理论深度的分析，也有具体微观的探讨，但始终存在相当对立的论断，如关于西方现代主义与高行健剧作的关系，有的认为是自然的借鉴，有的指出不过是纯粹的模仿，有的以为是“化西方”的结果，莫衷一是。我认为主要因为：第一，转型的社会时期使得文艺观念在传统与现代之间摇摆，保守或激进的审美态度对同一种现象的评判必然相距甚远。第二，高行健在戏剧创作、理论建构和舞台实践上的实验性、探索性，呈现着不断变化、深入的过程，近似于浪潮迭涌，三者之间又存在一定程度的反差与裂痕，同时传统戏曲艺术和西方现代主义都在它们身上有所投影，这就容易使人攻其一点不及其余，或者多面相兼而缺乏深度。第三，高行健对“剧场性”的强调，使人往往忽略对其剧作文本的分析，很少有人深入比较其剧作与演出之间的差距，这就容易导致对其主题的误解。

对于高行健戏剧研究的发展方向，笔者以为要把高行健放在特定的社会、时代和文化环境中，正确地把握他在中国戏剧史上的地位和作用，从深层的美学意蕴上揭示外来影响与剧作家主体意识的融合，尽可能地挖掘其戏剧创作上的独创性；其次，加强对高行健戏剧及其理论的影响研究，展示其对实验戏剧、民族戏曲和传统话剧的启示性意义。

注释：

- (1) 《作品与争鸣》1983年第3期，第41页。
- (2) 《作品与争鸣》1984年第10期，第69页。
- (3) 《文汇报》1985年第2期。
- (4) 《文艺报》1985年7月13日。
- (5) 许国荣编《高行健戏剧研究》中国戏剧出版社1989年6月第1版。
- (6) 辽宁师专学报(社会科学版)2000年第4期(总10期)。
- (7) 《戏剧》2003年第1期，第49-61页。
- (8) 《戏剧》1988年第4期，第36-45页。
- (9) 牛耕云《新花新路新尝试——访〈绝对信号〉导演林兆华》《人民戏剧》1982年第11期，第42页。
- (10) 《戏剧艺术》1988年第1期，第42页。