

论高行健戏剧的审美意识形态意义

陈新

(厦门大学 人文学院, 福建厦门 361005)

摘要: 在新时期的中国话剧史上, 高行健是不可忽略的戏剧艺术探索者。从上个世纪80年代开始, 高行健在戏剧艺术的道路上探索出一条与众不同的新路, 他的戏剧创作和戏剧美学往往带给人惊艳的感觉, 但有时也会让人感到难以理解。他的创作和理论是一次对传统戏剧美学和政治秩序的挑战, 他的坚持成就了他后来的地位和影响, 但其中透露出来的审美意识形态意义却是值得深思的。

关键词: 高行健; 戏剧; 意识形态; 审美意义

中图分类号: J801

文献标识码: A

文章编号: 1009-0312 (2013) 06-0063-06

在新时期的中国话剧创作中, 高行健是一个引人注目的剧作家。从20世纪80年代至今, 他创作了多达15部富有实验性的戏剧作品, 与此同时, 作为具有高度理论自觉的剧作家, 他对诸多戏剧概念展开讨论, 其理论与实践关系密切, 却又呈现出不尽契合的面貌。我们很难将他简单地归为现实主义或是现代主义, 抑或是后现代主义等其他新的提法, 因为单就探索的意义来讲, 任何一位优秀的剧作家都是富有创新精神的探险家。一方面, 在现代主义的美学探索方面, 他的戏剧创作和当时马中骏等人的“探索戏剧”相呼应, 表现出“荒诞”中的悖谬; 另一方面, 他的戏剧在艺术手法上和90年代的“先锋戏剧”显示出不同的美学趋向, 他的创作应该说是从某种程度上承袭了中国古代戏曲的传统, 同时又移植了西方现代戏剧的观念, 是一种“化西方”式的现代戏剧整合体, 也是一次对传统戏剧美学和政治秩序的挑战。尽管在态度上高行健相比同时代的剧作家表现得更为激进彻底, 但实际上他的戏剧仍是对人的永恒困境的再度阐释, 并通过演绎人与人之间的关系对自我进行深刻探讨, 在他后期的创作中我们还能感受到强烈的禅理意味, 但它的真正意义还是落实到重建戏剧与人、剧场与社会之间的关系, 使戏剧变成一种现代文化仪式, 这一切都跟他独特的美学追求息息相关。我们似乎应该通过西方的批评理论和中国的传统批评相结合的方式来进行阐释, 才能揭示出他的戏剧作品和戏剧美学在新时期戏剧创作中的审美意识形态

意义, 才能更好地为我们反思现代戏剧提供一个参照。

一、从“探索”到“荒诞”: 探索的历程

高行健影响中国话剧的时间要从上个世纪80年代说起。在80年代所谓的“新时期”话剧舞台上, 高行健以《绝对信号》、《车站》和《野人》推进了探索戏剧的进程, 每一部在当时都引发过热烈的争论和评议。作为小说家、剧作家以及理论家, 他的戏剧作品与戏剧理论在其时都极富实验性和先锋性。随着他1987年赴法并在其后定居法国, 高行健的戏剧创作和演出“被迫”转移了阵地, 由于各种原因, 包括社会环境、文化差异、意识形态、作品特色、舞台实践制约等, 他后来的作品人们都知之不多, 特别是在他的《逃亡》之后, 中西方文学界对他的评价差异之大更是让人难以置信。

就作品来说, 高行健80年代创作了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)、《山海经传》(1989年写定, 1993年发表)、《逃亡》(1989年) 以及表达他丰富戏剧理想的《对一种现代戏剧的追求》(1988年)。90年代至今, 其剧作包括《生死界》(1991年)、

收稿日期: 2013-06-08

作者简介: 陈新 (1988—), 男, 贵州安顺人, 硕士生, 主要从事戏剧影视文学研究。

《对话与反诘》(1992 年)、《夜游神》(1993 年)、《周末四重奏》〔内收《周末四重奏》(1995 年)、《瞬间》(1990 年)、《“声声慢”变奏》(1987 年)、《我说刺猬》(1991 年)〕、《八月雪》(1997 年)、《叩问死亡》(2003 年)。“可以说高行健是一位相当多产的剧作家,基本上保持了一年或两三年即出一个新戏的创作状态”,“具有活跃的戏剧思维和敏锐的艺术灵感,有着将自己的戏剧理念付诸实践的迫切与渴望。然而,从某种意义上说,法国文化的视界与品位既为高行健戏剧创作陈设了良好的背景,也无形地设置了不易企越的藩篱。”^[1]

高行健在《绝对信号》之前没有发表过剧本,但在《绝对信号》上演引起轰动后,他写出了一系列阐述他的戏剧观念的论文,并迅速走红,成为名满全国的剧作家,应该说他的走红是机会加能力的有机结合。“他在 1981 年当专业编剧之前,写出了整整十部戏。……他的那些剧本曾经送到北京几家剧院去过,也有消息说有希望上演。但是终于不曾搬上舞台。原因之一是他的剧本和传统的有别。”^[2]作为探索戏剧的“尖头兵”^[3],他走得太超前,他的剧本在当时不能上演的原因除了“和传统有别”之外,还和其思想内容有关。“因为从文革结束到 1981 年,中国大陆话剧有一个 1978—1980 年的繁荣期,这种繁荣呈爆发之势”^[4]¹¹⁰,但其创作的主题无外乎反思和抨击文革以来的政治和社会体制的弊病,为那些文革中蒙冤受屈的老革命家恢复名誉,如《报春花》、《曙光》、《报童》等。从高行健 1981 年后的作品来看,这些主题在高行健的剧本里是不曾出现的,他的剧作更代表了新时期探索戏剧的特征:戏剧思想的严肃性与社会性、反主流的形式探索、小剧场的坚持、怀疑他人与怀疑自己等。高行健从一开始就有和主流政治背离的倾向,他更执着于对人性的思考。纵观他的 15 部剧作,每一部都是他某些戏剧理念的外化之物,它们看似主题不一,所用舞台技法不尽相同,用剧作者自己的话说,就是“不重复自己”,然而比较部与部之间的关系,笔者认为变化之中有着愈为坚固的不变性,或者说,它们呈现出曲线般的轨迹,起点和终点暗合着共同的特征。从某种意义上来说,高行健的戏剧是一种知识分子的戏剧,他的关键的落脚点仍在于思考现代社会中人的困境与解脱,他有意地借怀疑自己来保住自己精神的独立,以缓解意识形态的表象在他内心的瓦解。

高行健与当下剧作家最大的不同,是他有着强烈的理论自觉,并高度重视演员和舞台要素,他为每个戏都写有相应的演出建议和说明,如有机会便自己导演。为能理想地展现自己的戏剧,他特别强调对演员的训练,《彼岸》便是为此目的而专门创作的。同时,他总是探寻其它艺术形式融入戏剧的可能性,发掘当中的戏剧性并为这种戏剧性“正名”,如《野人》中他对民间宗教类仪式的追求所表现出来的文化偏好。高行健对戏剧形式的追求可谓痴迷,即使是内容相对容易理解的《绝对信号》,它的时空的自由处理和其中的形式探索意味依旧是使观众着迷的关键因素,它在北京人艺小剧场连演上百场,获得全国一致喝彩,凡当时亲历现场的观众几乎都为之激动和振奋,这是现时的大众所难以想象的。《绝对信号》成功后,《车站》也获得了排演,但只是在内部演了 13 场,显然,它的荒诞意味已经让评论界和观众感到有点不舒服,它被人与贝克特的《等待戈多》相提并论,遭到“反情节”、“反性格”、“反戏剧”的指责,尽管高行健及其支持者都声言反对这种比附,强调二者之间具有本质的差别,但他与主流社会文化语境的冲突已经形成,以至于剧中对等待的嘲讽,会被误读为对文革后现实处境的影射也就不难预料了。第三个戏《野人》上演后,观众和评论界陷入了混乱,虽然肯定了该剧的探索精神,但说好的、说坏的、说根本看不懂的纷纭一片。这个“多声部现代史诗剧”主题之繁复令人难以捉摸,他提出的演员的三重性试验在此开始初见端倪,但观众开始食不知其味,以至于《彼岸》发表以后,干脆就没能上演。一位评论家直截了当地说“革新者总是走在大众的前头的。……但是他不能走得太前,太远,太急,以致和众多的欣赏者之间拉出了不能互相交流的审美‘距离’。因此我不认为《彼岸》是高行健的成功。我还是希望高行健的戏剧思维之船,暂时还得在《绝对信号》和《野人》之间游弋,而不要盲目地驶向多数人都觉得陌生的‘彼岸’。”^[5]显然,《野人》已经是戏剧界所能容忍的最大限度,他的现代意识和一般人拉开了距离,他的荒诞感更不被人理解,更别提他之后创作的接受了。

在高行健后期的创作中,个人主义一直是 he 或隐或显的基本立场,这也是其剧作遭人攻击的重点之一。高行健对“权威”和“领袖”的解构使得他的剧本在很大程度上是“拒绝”现实的,

他笔下的人物语言往往读起来令人费解，人称的混杂使用更使得读者对语言的作用产生质疑。或许在高行健看来，语言能形成强大的暴力，使人沦为其囚徒，而语言暴力的实质又是人的主体性的缺失，这样，高行健就可以利用剧中角色之口表达他对“语言”尤其是“语言意志”的逃避、反思和批判。

作为80年代探索戏剧的实验作者，高行健的戏剧风格与当时其他的探索戏剧有着明显的不同之处，但反主流与实验性却是这些戏剧的共同特点，除了在程度上有深浅之别。反主流只是一种观念，实验性则表现在剧场与演剧形式的探索上，其总体特征是小剧场与“非剧场”舞台形式的多样化、表演的整体性与演区观众席的直接交流。从《野人》开始可以看出，此时高行健对戏剧艺术形式的探索，已经不局限在剧场之内了。与西方探索戏剧主要针对商业戏剧的冲击不同，高行健对戏剧形式的追求主要来自他对戏剧的基本社会文化功能的前卫观念。他对演出中观演关系的强调着重体现在他的“表演的三重性”和“中性演员”的戏剧理念上^[6]，在他看来，戏剧演出过程是观众与演员之间意义双向互动的过程。在具体的戏剧场景与事件中，戏剧的意识形态因为这些观演关系的存在经历了冲突、竞争、妥协、构成的过程，剧场也就在有意或无意中成为意识形态论坛。从某种意义上看，高行健的戏剧引导了后来的先锋戏剧潮流，是一种现代文化实验，他的努力检验着戏剧形式在多大程度上可能参与社会文化与意识形态建设。

二、“探索”或“先锋”或其他：探索的意义

“就艺术观念而言，探索戏剧所谓探索的意义，在于对传统惯例的偏离与动摇。”^{[7]174}不管反叛或实验的激进程度有多大，都没有改变戏剧的基本要素，相反，在某种意义上，是对更传统的戏剧理想的回归。古代中国戏曲和现代中国文学并没有提供一种模式或经验，可为高行健的实验戏剧指出前行的方向，而世界戏剧史上也不会存在一种贯穿始终永不衰老的戏剧观念可以供他借鉴，所以对于高行健而言，如何避开现成的模式，找到属于自己的道路，是一件极为困难的事情。

如果我们仔细分析高行健戏剧的结构，就会发现一个重要的特点：在他的戏剧中角色与人物

的关系不再是简单的模仿。在传统戏剧中剧情关系的基本惯例是全虚构性模仿，人、语言与动作、声音与画面都必须进入一个虚构的世界，把表演当现实；而在探索戏剧剧场中观众与演员之间的观演关系则是半虚构性模仿，这种关系纯粹是由观众与演出的交流经验构成的，观众必须参与到剧情之中但又必须或多或少地意识到不能完全投入，因为舞台上发生的一切都是假的。每一个进入剧场的观众都是从日常生活中走进剧场，因此相应于演员而言他也需要经历这样一个同样的过程。以《彼岸》为例，该剧作为一出极富象征意味的哲理剧，以游戏开始，以游戏结束，时空极度自由，人物多而杂，这些人与人之间的关系并不遵照一个固定的惯例来进行，剧情关系也不是全虚构性模仿。剧中的人物时而入戏，时而出戏，时而理性，时而癫狂，最致命的因素是他在剧中加入了适当的嘲笑与反讽，因为从一开始演员就告诉观众这仅仅是个游戏。它不像传统戏剧可能会采用的以特定的线性或非线性（意识流或心理分析）的故事情节来塑造人物形象从而表达剧作家人生哲学的方式，简单地说，它是以抽象寓形象，注重片段式、场景式地传达，如果具有情节，那也是随自然行动之所起，随即消失于下一个场景中，贯穿片断的是对“人”的分析。“人”的本能和弱点、经历和思考可以看作本剧的中心，他有理性，故能针砭盲众，拒绝为集体牺牲自我；他有弱点，始终孤独，甚至同父亲都不能交流；他虚荣，企图走出自己的脚印，人造模特儿象征着他在人群和社会中的经历，意味着他不能真正到达彼岸，因为他越过众人面对的还是人造的众人。那么“彼岸”象征什么？至少是每个人心中的理想净土，而理想所以为理想恰恰是因为其不可实现，禅师颂念《金刚经》的过场似乎是剧作者提供的一种朦胧的超越方式，讲求用参禅的方法获得自我认识和了悟。文本的形式决定了该剧的表演必然具有即兴性质，譬如开头，将绳子想象成河流，演员们用语言虚拟处身流水中的感觉，移用了戏曲的程式化手段建立即时的观众—演员之间的默契，“叙述”的而非“展示”的话语赋予形体表现以自由，也可以说，高行健在他的作品中不留痕迹地展现了演员“入戏”的心理过程。

再以《野人》为例。《野人》被作者定位为多声部现代史诗剧，这里的“多声部”相比《车站》运用得更丰富，首先是几个人物同时说话，

但有一个共同的主旋律；其次表现为多元的视角，例如对于砍伐森林，林区主任与生态学家，林区队长与各地采购员显然有不同的看法；最后多声部还暗示了本剧主旨的多层次。《野人》是高行健戏剧理想的呈现，是《绝对信号》、《车站》开始的戏剧技巧的综合运用与延伸，它潜伏了作者日后继续实验的诸多因子。最关键的几点在于，一是演员的三重性试验，《绝对信号》中人物在现实、回忆和想象三个层面上有不同的表现，《车站》则有演员同角色的暂时脱离，到了《野人》，扮演生态学家的演员—生态学家交替轮换，比及后来的自身—中性演员—角色三重变换，还显得略为简单，但无疑是在舞台实践上为后来的试验开拓合理的路径。二是演出的仪式性，《野人》因为题材的缘故，涉及到西南汉民族以及少数民族非文人文化的原生态，体现为驱旱魃、婚嫁礼仪、赞上梁等特有的民俗、民间信仰，歌舞相应地具有仪式的表演性质，为后来《山海经传》、《冥城》中的仪式性奠定基础，当然，“仪式”除了原有的文化学意义，还有戏剧表演自身可以建立的新的仪式，从而成为一种具有意识形态功能的有意味的形式。三是对中国文化中非儒的、南方原生态文化的兴趣，作者曾说“到了东周春秋战国时代，上流的巴蜀，中游的荆楚和下游的吴越又再变繁荣起来，尤以绚烂的巫文化为特征的楚文化令人眩目，同黄河流域的同期的古代理性主义文化全然是两个方向。贯串此后中国古代文化的道家的自然观哲学和儒家的伦理理性主义，我以为便是在这两种不同的大文化背景上的产物”^[8]，可见道教和禅宗是高行健一直注目的，这使得高剧中的仪式性和禅意都有了可溯源的根基。神话与史诗，在《野人》中也有基本的界定，集中体现在《黑暗传》的说唱，其内容本身就是神话的集合，而其宏阔而悠远的背景也体现了史诗的本色，说唱的叙述性又合乎作为体裁的史诗的特征，这些在后来的高剧中得到复调式的发展。

应该说，在高行健之前，我国话剧领域在戏剧形式方面的探索已经有了一些细微的变化，从《屋外有热流》、《我为什么死了》等剧目和舞台演出中已经可以看出戏剧探索方面的萌芽，但这些剧作在内容和形式上仍保留了相当程度的“传统”，然而高行健的戏剧创作和观念一出，立即使人感到震撼和陌生。由于高行健的戏剧阐述是在中国戏剧追求戏剧观念解放的语境中说的，所

以这种表述同当时流行的一般戏剧思想（如学习布莱希特、借鉴中国戏曲、打破“第四堵墙”、提倡剧场性与假定性、时空自由等）混在一起，让人看不清高行健的独特追求是什么。加上他的戏剧实验太过丰富，许多戏都标榜“无场次”、“多声部”、“多主题”等，且每一部戏后面都有他自己关于演出的建议，让人眼花缭乱，让人以为他只是多方尝试创新，而没有一个完整的戏剧追求，而实际上肯定不是这样的。他的《对一种现代戏剧的追求》、《要什么样的剧作》等文章都十分高调且鲜明地宣扬了他的戏剧理想，他对戏剧艺术的整体性和综合性的欣赏、对叙述性和表演三重性的强调、对戏剧形式与技巧的探索都很突出。“我们在《野人》中看到戏剧对各种表演形态无不容纳的表现，而在《彼岸》中，则看到语言是一个自由的流程，表演无所不能，说到哪里就演到哪里，成为舞台直观的境界。”^{[4]122}

高行健的戏剧给了中国戏剧界启发和推动，但同时也带来了与之相反的一些排斥和不理解。作为一个从小热爱中国戏曲，长大后受到西方观念影响的人，他的戏剧观念可谓是东西合璧的，他对禁锢的突破，对自由的追求超乎寻常。在80年代人们还不知道阿尔托为何人的时候，他就已然受到了他的影响，他的进度超过了当时戏剧界的全部探索。但正因如此，他的很多创见在当时都只得到困惑的注视，说出来也不被人理解，或者说被人不想理解。他的戏剧是以一种宗教般的情怀对人类的处境和本性的思考，他的形式探索也是为此服务的，而中国当代话剧却是扎根现实的，是对现实生活的反映和对社会问题的思索，要以此来呼唤民主和法制，表达人民的疾苦和心声，这是它被赋予的历史使命，也是当时观众的兴趣所在。在这种情境下，他的戏剧难以上演也就是自然而然了。

三、在个人与社会之间： 戏剧的文化与权力

探索戏剧在戏剧惯例方面的创新，主要意义就在于发现与发扬戏剧作为现代社会文化仪式的意义。换句话说，戏剧作为一门艺术，它所具有的仪式性注定它带有一定程度的文化和权力背景，也即相应地打上意识形态的烙印。“戏剧不仅是意识形态，而且是人类社会意识形态的隐喻，在形式功能上类似意识形态。”“戏剧是一种打破现

代文明意识形态幻象的精神仪式,它以美学解放的方式超越意识形态霸权,给人一种精神再生的机会。”^[7]¹⁵⁹从这个意义上看,探索戏剧所蕴含的精神追求正在于此。

高行健的戏剧恰恰具备这种功能,而他自始至终也未曾离开意识形态的领域,只不过有时解构或反叛,有时重申或代言。尽管高行健旗帜鲜明地宣称“我以为戏剧是一种由观众参与的公众的游戏。把政治交给报纸、电台和电视,把哲学还给思想家们”^[9]。但实际上,他的戏剧作品一开始并没有拒绝政治,其主题还是符合主流意识形态要求的。《绝对信号》中“维稳”的主题是明晰可见的,结尾车长充满光明的话显然是指向正在飞速发展的中国。《彼岸》过后,高行健一度想与政治保持距离,但并未全部做到,到了1992年的《对话与反诘》,高行健对政治表现出一种嘲讽态势。剧中的中年男人喜欢看个人的回忆录,认为政治是一套骗人的把戏,只有回忆录才是真情实感的流露,这应该看作是高行健本人对政治所持的观点。

这里有必要重提一下他的剧本《逃亡》。由于该剧的写作时间和背景,加之高行健本人对该剧所做的说明,一般人都将该剧直接视为政治事件的应景之作,但这样一来未免理解过于狭隘,并且与他本人关于戏剧的解读自相矛盾。其时高行健正在法国,他对国内发生的事件究竟如何看待,是否真对政治本身的明确表态也无法知晓,故而没有根据地去揣测作者的创作意图明显过于草率。正如作者所说,他在剧中寄寓的深意也不单指现实,因此关于这个剧本的解读还有待重新思考。

拿《逃亡》同《绝对信号》相比,二者主题观念的表达相对都比较直露,在舞台表现上二者也有相似之处,如都安排“黑暗”作为背景,靠灯光或“打火机”的光亮凸显人物,易于形成意识流的对话,将回忆、现实和想象结合起来;从时空上,守车和废墟作为剧情发生地点,都有境遇剧的意味,实际时间也很集中,因此很符合戏剧“三一律”的规定,戏剧性较强。但《逃亡》的艺术实验性相对《冥城》和《彼岸》要逊色,然而,《逃亡》对高行健的哲理表达却有着特别的转折意义,它是《生死界》等剧中“间离式独语”的前奏。与后期的“间离荒诞剧”一样,《逃亡》不注重对事件和人物命运的描绘,它强

调的是从特定的“处境”中逼仄出人的本性和对“存在”的选择。政治话题只是“逃亡”的引子,更确切地说,这里的“逃亡”应作“释放”解。笔者将剧中的“逃亡”分为三类:一是身体的“逃亡”,剧中姑娘在受迫的环境下对爱欲的追求从压抑到释放经历了一个艰难的过程,她对自己身体的关注超越其他两者,自我的迷失造成了她的困境,就像那摊污水照不见她的影子一样,她只能通过身体的释放达到自我的确证,从而导向理想的爱;二是政治的“逃亡”,该剧无论放在任何一个国家,任何一个时代背景下都可进行阐释,政治的压迫感无时无刻不存在,也无论对于任何一个阶级,告别革命与超越政治一直是向往自由的人的追求;三是自我的“逃亡”,“可怕的是你自己!你逃到哪里去也逃不脱你自己!(怜惜)你害怕面对孤独,谁又不害怕面对孤独?”^[10]姑娘的这番话,实际上说明了人性的痛苦挣扎同样源自对自我的“执着”,说到底,“自我”才是人难以逃避的最后囚笼。

《逃亡》过后,高行健受到来自各方面的议论和批判,或许是想避开纷争,或许是想到了另外的角度,他转而将创作的重心放到具有宗教意味的人性题材,从而彻底与政治疏离。从亲近政治,到嘲讽政治,再到疏离政治,高行健在与政治反向而行的道路上越走越远。如今再看他的这些剧本,会发现作者在其中的良苦用心,但也会不经意间为之感到遗憾,他与主流政治的隔阂越来越深,其剧作的审美意识形态意义也开始若有若无。笔者无意颂扬或批判其中任意一方,只是觉得个人全盘地消解政治,这无疑是一种形而上学的做法。在现代社会中,艺术作为一种文化门类,同学术一样,有时可以是一种“批判的力量”,但这种批判的锋芒并不是专门指向政府的。

高行健本是中国土地上产生的重要成果,但他对于现实中艰难跋涉的中国戏剧却像一颗来去匆匆的彗星。他的戏剧与中国文化的根源来往甚密,却在最终实践上与中国现实相去甚远,一合一离之间仿佛藕断丝连,又仿佛像永不交会的平行线。高行健定居法国后的剧作大有禅意,中国味道越来越浓,他的戏剧具有的审美品格也越来越为更多的中国人所关注,在戏剧越来越成为奢侈品的今天,我们有必要重新审视过去的戏剧中所展现的美,并发现其中蕴含的深意。

参考文献

- [1] 余琳. 另一种现代戏剧: 高行健戏剧及其理论初探[D]. 厦门: 厦门大学, 2007: 2.
- [2] 许国荣. 为革新者歌[M]//许国荣. 高行健戏剧研究. 北京: 中国戏剧出版社, 1989: 257.
- [3] 叶廷芳. 艺术探险的“尖头兵”[M]//许国荣. 高行健戏剧研究. 北京: 中国戏剧出版社, 1989: 1.
- [4] 陆炜. 高行健与中国戏剧[M]//南京大学戏剧影视研究所. 南大戏剧论丛(叁). 北京: 中华书局, 2007.
- [5] 童道明. 《绝对信号》和《野人》之间[M]//许国荣. 高行健戏剧研究. 北京: 中国戏剧出版社, 1989: 144.
- [6] 高行健. 剧作法与中性演员[M]//高行健. 没有主义. 香港: 香港天地图书有限公司, 2000: 256 - 258.
- [7] 周宁. 想象与权力: 戏剧意识形态研究[M]. 厦门: 厦门大学出版社, 2003.
- [8] 高行健. 京华夜谈[M]//高行健. 对一种现代戏剧的追求. 北京: 中国戏剧出版社, 1988: 178.
- [9] 高行健. 对一种现代戏剧的追求[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1988: 128.
- [10] 高行健. 逃亡[M]. 台北: 台湾联合文学出版社有限公司, 2001: 97.

On the Significance of Aesthetic Ideology in Gao Xingjian' s Drama

CHEN Xin

(College of Humanities , Xiamen University , Xiamen 361005 , China)

Abstract In the new era of Chinese drama history , Gao Xingjian is a non-negligible explorer. Since the 1980s , Gao Xingjian explores a distinctive new road on the journey of Dramatic Art. His theatrical creation and aesthetics often bring amazing feeling , but sometimes difficult to understand. His creation and theory is a challenge to the traditional theatrical aesthetic and political order , and his insistence help him make his achievements and influences , but the significance of the revealed aesthetic ideology is worth pondering.

Key words Gao Xingjian; drama; ideology; aesthetic significance