

论高行健戏剧艺术的借鉴与创新

——《车站》和《等待戈多》戏剧手段之比较

景晓莺

(上海师范大学外国语学院, 上海 201100)

摘要:《车站》借鉴了《等待戈多》的西方现代主义戏剧技法,如象征、荒诞、艺术的抽象等手段,并结合中国传统表演艺术在剧场性、假定性和叙事性方面进行了创新,具体手段有多声部、叙事角度的转换、时空自由、音响的特殊处理和小剧场的使用,体现出对中国传统表演艺术手段的回归。

关键词:《等待戈多》;《车站》;西方现代主义戏剧技法;中国传统表演艺术手段

中图分类号: I106 文献标识码: A 文章编号: 1006-0677(2014)5-0055-05

《等待戈多》(1952)是爱尔兰作家萨缪尔·贝克特的代表作,而《车站》(1983)是成为法籍华人作家之前的中国作家高行健的一部剧作。两位作家分别为1969年和2000年的诺贝尔文学奖获得者,前者以“他那具有新奇形式的小说和戏剧作品使现代人从精神贫困中得到振奋”,而后者以“其作品的普遍价值,刻骨铭心的洞察力和语言的丰富机智,为中文小说和艺术戏剧开辟了新的道路”。《等待戈多》是荒诞派戏剧,《车站》是探索剧(或称实验剧、先锋剧)。由于使用了荒诞的手法和“等待”的主题,《车站》被一些评论家认为是《等待戈多》的翻版。瑞典文学院院士、诺贝尔文学奖资深评审委员马悦然先生认为,高行健受贝克特的影响,但是在被问及《车站》是否模仿《等待戈多》时,他持否定态度,认为《车站》和《等待戈多》具有同样的主题,但是“influence不一定是negative的”。在《现代小说技巧初探》中,高行健数次提及《等待戈多》并对其作了细致解读,可见他对该剧研究颇深。“我在上大学的时候就企图寻找一种现代戏剧”,这不仅仅是对现代主义技巧的借鉴,也是对中国传统戏曲手段的回归。《车站》体现了他在这两个方面所作的尝试和努力。

一、共同的现代主义戏剧手段

高行健借鉴了《等待戈多》的一些戏剧手段,因此两部作品都呈现出现代主义戏剧风格,具体表现为对象征、荒诞、艺术的抽象,以及情节和戏剧冲突的淡化等手段的运用。不过,由于两部作品产生于不同的社会背景,具体的影响源不同,以及受影响的程度不同,因而他们在现代主义戏剧风格上有所差异,或者侧重点不甚相同。

1. 象征

现代主义戏剧广泛采用象征手法,通过具体物象暗示某种观念,展现事物本质,充分调动读者或观众的审美想象,促使他们获得审美愉悦。象征手法在《等待戈多》中使用相当广泛,包括人物、场景以及“等待”这一贯穿全剧的行为本身。在人物方面,爱斯特拉冈、弗拉季米尔、波卓和幸运儿并不仅仅是四个特别的人。有学者认为,就名字而言,爱斯特拉冈是法国人,弗拉季米尔是俄罗斯人,波卓是意大利人,幸运儿是英国人。也有学者提出两个流浪汉一个代表物质,一个代表精神。两个不同的角度指向同一个观点:剧中人物代表着整个人类,由此提醒读者剧中人物的悲剧是具有普遍性的。贝克特的戏剧往

作者简介:景晓莺,上海师范大学外国语学院讲师。

往涉及残疾人、疯子、流浪汉,包括瞎了眼的波卓和成为哑巴的幸运儿。从这一点来说,他们代表着倾覆的西方社会,这样的社会被笼罩在难以克服的精神危机之中,制造出一个又一个的悲剧。

相比之下,戈多是一个神秘人物,尽管两个流浪汉苦苦等待,他始终没有出现。学者们对他作了无数的解读,然而没有一个是确定无疑的。有些批评家认为戈多是上帝,因此两个流浪汉虔诚地等他,害怕一旦离开会受惩罚;有些人认为戈多代表生活中的希望——人们总是对生活现状感到不满,对未来怀有希望,而戈多的不出现表明希望总也不会实现;而圣·昆丁监狱的囚犯们相信“戈多是社会……是外面的世界”。贝克特本人则作了模糊的解答:“要是我知道,我就在戏里讲出来了”。这样的回答或许是一个玩笑,不过事实上它鼓励着每一个读者去思考,并作出自己的解读。因而戈多可以是我们所诠释的任何一个人和物,同时又并非此人或此物:他是一个缺席者,在不同的情况下可以理解为上帝、死亡、地主、恩人、甚至波卓。戈多具有“功能”,而不是“意义”,他代表使我们被束缚以及存在的事物,他是无望的年代里代表希望的不可知之物。他是我们所想象的任何事物——只要他能成为我们等待的理由。

就场景来讲,《等待戈多》的场景是荒野和枯树,主人公不知从哪里来,也无处可去,他们被困在这里等待戈多,与外面的世界完全隔绝,具有封闭性。这样的环境象征着现代社会中西方人的处境——深陷于混乱与荒诞之中。在贝克特看来,现代人对面临的困境无法做出合理的解释,也无可逃遁。心怀恐惧的人类对未来抱着莫名的希望,而事实上这“希望迟迟不来,愁坏了等待的人”。他们渴望有事情发生,从而给他们的生活带来变化,但是该是什么事情呢?他们毫无头绪。习惯驱使他们在荒诞的世界里无止境地等待下去,等待本身就成了无意义的生活的象征。

就象征技巧在剧中发挥的作用和使用范围来讲,《车站》与《等待戈多》是无法媲美的,尽管这出戏以富有寓意的舞台说明开头,“……等车的乘客在栏杆内排队。铁栏杆呈十字形,……有种象征的意味,表示的也许是一个十字路口,也许是人生道路上的一个交叉点或是各个人物生命途中的站”。场景应该决定或预示整出戏的气氛。如这一场景预示着人物的命运,他们每一个人不妨看作是位于生命旅程中的某一个十字路口上的乘客一样面临着选择。剧中乘客们在十字形的铁栏杆内等车,但要往前走就被栏杆挡住去路。这暗喻着前面无路可走,等待似乎是人们在生命的十字路口上唯一的选择,抱怨、愤怒是此时此地困境中的人们的必然反应。因此,车站是

人类困境的缩影。同时,十字形状也是差异和鲜明对比的象征,预示了七个乘客和沉默的人的截然不同的行为,从而指出不要消极等待、应该积极进取这一主题,给观众以深刻的启示。

总之,贝克特在《等待戈多》中成功运用了象征手法,全剧充满了象征,包括人物形象、场景和等待这一行为本身。场景把流浪汉和始终缺席的等待对象联系在一起,因此等待的行为呈现荒诞感。而在《车站》中,这一手段主要运用在场景的布置上。在两剧中象征都有助于表现主题,前者是“在荒诞的世界中一无所有”的观念,后者是积极进取的主旨,两者形成鲜明的对照。

2. 荒诞

作为荒诞派戏剧的代表作,《等待戈多》用独特的荒诞手法展示了人类生存的荒诞,具体表现为:荒诞乏味的情节,空洞无聊的语言,以及直喻的表达方式。在《现代小说技巧初探》中,高行健仔细研究了这一手法,并且在《车站》中作了首次尝试。尽管他只使用了上述第三点荒诞手法,但是在当时的中国产生的反响是地震式的。

《等待戈多》没有完整的情节,也没有矛盾或冲突,两幕都发生在黄昏乡村的路边。两个流浪汉在等待戈多,却不知道戈多是谁;波卓和幸运儿第一天路过此地时都是好好的,第二天路过时却都已莫名其妙地残疾了,结尾处两个流浪汉决定继续等待。这出戏中似乎什么也没有发生,埃斯林指出其“没有动作的戏剧”的本质:“把根本上没有动作的动作拆散成几个动作的片断,这些片断互相消解,每一个短暂的片断取消前一片断中的积极行动,因而总是回到什么也没有发生的状态”。这与古希腊理论家亚里士多德提出的“戏剧的本性是动作”的理论相悖,以反传统的形式揭示了生命的无意义。

戏剧语言通常是最重要的戏剧手段,但是在《等待戈多》中,语言失去了交际的功能。剧中人物总是头脑不清,他们说话不过是为了消磨时间或取乐,也无需同伴的答复,所以不是真正意义上的交流。高行健曾经作此评价:“《等待戈多》中的人物的台词,大都写得十分平淡,近乎现实生活中不求连贯的语言的碎片,然而全剧贯穿起来看,却荒诞至极,细细一想,竟又十分深刻”^⑩。这出戏里有很多手段——包括模棱两可、文字游戏以及手势的使用——剥夺了语言的强制力^⑪。幸运儿的一大段独白则是其破碎语言的典型——现代社会使人们痛苦不堪,甚至丧失了理性地富有逻辑地表达内心苦闷的能力。剧中也很少有连贯的对话,常常是重复自己或别人的语言。例如:

爱斯特拉冈:……我们走吧。

弗拉季米尔:不能走。

爱斯特拉冈:为什么不能?

弗拉季米尔:我们在等待戈多。^⑬

这样的对话在剧中重复出现,使语言的交际功能失去作用,因为重复使语言变得模棱两可,遮蔽了人物的思想,增加了人物的荒诞感。

直喻,即直接的表达模式,也就是直接通过人物的外部形象来表达人物的内心活动和精神状态。无论是《等待戈多》还是《车站》都使用了这种方法,具体表现在人物的动作设计和时间处理上。首先看动作。正如埃斯林所说,“荒诞派戏剧放弃了对人类荒诞处境的讨论,它仅仅是展示——也就是说,以具体的舞台形象来表现存在的荒诞”^⑭。《等待戈多》中的两个流浪汉总是在脱靴子、穿靴子和摘帽子、戴帽子,而幸运儿则被波卓用绳子牵着走来走去。帽子、靴子和绳子都直喻荒诞的生活,人们深受其折磨而又无法摆脱。《车站》中的人物同样被捉摸不定的命运摆布,找不到合理的方法预知未来。“戴眼镜的”认为命运就好比一块硬币,只能靠抛硬币来决定等待还是离开。这表明他们不仅失去了理性地解决生活中的困难的信心,而且屈从于命运和荒诞生活的摆布。《等待戈多》和《车站》都探讨了存在主义的主题,但是在动作设计方面前者明显地完全运用了直喻的手法,而后者只是部分地运用了这一手法。

其次,两剧中的直喻还表现在不可思议的时间飞逝加剧了等待的焦虑感。时间是剧中最有意义的因素之一,它把等待的行为与生命的价值以及等待中如何打发时间联系在一起。两剧在时间方面有共同点。第一,时间荒唐地飞速流逝。《等待戈多》中第二幕发生在第二天的同一时间,然而,“树上长出了四五片树叶”^⑮,波卓瞎了,幸运儿成了哑巴,这些显然都不是一夜之间能发生的事情。《车站》中也是如此,七个乘客等车进城,这一等居然就是十年,手表的指针飞速地运转,人们突然意识到他们老了,由此产生了焦虑。不同的是《等待戈多》中时间悄悄地流逝,两个流浪汉几乎没有发觉,只是感到乏味,因为等待好像是漫无止境的,而在《车站》中人们突然觉察到时间的飞逝。第二,在时间的飞速流逝中等待的人们身上几乎没有发生任何事情,这使时间失效,而等待变得无意义。两剧中时间流逝给外面的世界带来了变化,却遗忘了等待的人。爱斯特拉冈抱怨:“他们都在变。只有我们变不了”^⑯。戴眼镜的说:“我们被生活甩了,世界把我们都忘了,生命就从你面前白白流走了……”^⑰。正如贝克特在《寻找自我》中所说:“等待就是经历时间的运动,是不停地变化的。然而,当什么都不发生时,变化本身就成为幻想。时间不停的运动就是事与

愿违、毫无目的的,因而是无效的”^⑱。第三,两剧中的人物都缺乏清晰的时间观念,他们等待的时间越长,就越感觉不到时间的变化,同时对时间的流逝越感到迷惑。波卓认为死亡和出生是同一天同一秒的事,爱斯特拉冈甚至不能确定今天是星期六、星期天、星期一还是星期五。《车站》中的乘客们等得太久以至于他们想不起来到底是从哪一天开始等待的。

时间是秩序的象征,人们通过它了解世界,寻找梦想。时间记录着生命和价值,使人们确切地感受到它们的存在。一旦被剥夺了时间感,人们将不仅仅陷入存在的混乱,而且会感觉不到存在。也就是说,丧失了时间感即丧失了存在的意义,这加剧了人类处境的荒诞。

3. 艺术的抽象

高行健对艺术的抽象及其在《等待戈多》中的运用作了深入的探讨:“戈多是贝克特对现代社会的一种认识,或者说是他的世界观的一种艺术的概括……我们这里仅仅就艺术创作方法而言,不能不认为这种手法的运用是出色的。贝克特塑造戈多这个形象用的这种方法,我们不妨称之为艺术的抽象”^⑲。有了对戈多和贝克特的认识和欣赏,才有了对其手法的借鉴和运用。

如果戈多是对现代社会的认识,那么两个流浪汉就是荒诞境遇中的普遍人类的代表,他们过着无意义的生活,渴望变化却注定得不到。我们无论是考察该剧的时间、地点还是场景,都会发现一个明显的共同点——普遍性。时间是“傍晚”,“第二天,同样的时间”,地点是“乡村的小路”,场景非常简单,“一棵树”。而《车站》中的时间是很具体的,礼拜六下午,特殊的时间决定了人物等车进城的行为;地点和场景本身也是具体的,尽管象征手法同时赋予它们普遍的意义。《等待戈多》中的情节、人物以及人物关系都未被贴上时代、社会和民族的标签,而《车站》中直截了当的对话内容,诸如恢复高考、走后门、十年的等待都给剧本打上了鲜明的时代烙印。

在《车站》中,沉默的人是艺术的抽象的中心,代表着积极的生活态度和不断进取的精神。在他离开车站步行进城后,“沉默的人的音乐”不时响起,时而是“探索的节奏”,时而是“欢快的调子”,最后成了“宏大然而诙谐的进行曲”^⑳,这不仅凸显了人物形象,而且实现了作者的创作意向,即在《有关演出的几点建议》中指出的,“如果有条件作曲的话,沉默的人的音乐形象最好从同一个动机出发,进行各种变奏”^㉑。在这里他还明确提出该剧追求艺术的抽象,也就是神似。所有这些都表明了这样的事实:沉默的人是艺术的抽象,是“一个概念、一种精神、一种情绪、一个名称……”^㉒。

总之,《等待戈多》从人物到情节、场景都充分运用了艺术的抽象,相比较而言,高行健的《车站》由于其现实主义的主题和人物形象,只是部分地应用了这一手法,集中表现在沉默的人和他的音乐上,以使得该剧的主题更加易于为观众所把握。

二、《车站》中的创新手法

高行健对中国现代戏剧做出了很多贡献,不仅在于他是一个剧作家,还在于他在剧场实践方面的广博知识和丰富经验。我们认为西方现代戏剧的确对高行健有很大影响,但中国传统表演艺术,尤其是戏曲对他的影响也不亚于前者。他的假定性、剧场性和叙事性的观念构筑了一种新的戏剧,他称之为“完全的戏剧”^②。

与中国传统戏剧观念不同的是,高行健认为“戏剧不是文学”,因为戏剧不同于戏剧文学,它有独立存在的理由。“戏剧是一种表演艺术”^③,最终是演员舞台上的表演使戏剧成为一门鲜活的艺术,实现了与观众的沟通。对戏剧本质的认识为他对戏剧特点的进一步研究打下了坚实的基础。例如,剧场性在于演员和观众之间的交流——观众陶醉于演员的生动表演,而演员也从观众的呼应中增强对自己演技的自信,从而形成了台上台下交融的剧场气氛。对剧场性的探索实践有“小剧场运动”的兴起,开始于林兆华执导的一部高行健的作品《绝对信号》,接着就是《车站》。作为探索剧的“产品”之一,这一运动着力于打破传统戏剧的四堵墙的模式。《车站》演出时,在很小的空间里,观众围着舞台四周,席地而坐。这样一来,传统剧场里存在于演员和观众之间的障碍被清除了,取而代之的是一种和谐的气氛,有利于解放观众的想象力,加强演员和观众之间的交流。

高行健还探讨了“完全的戏剧”的核心内容:假定性。他认为,假定性是中国传统戏曲的基本特点,而相对而言,西方戏剧在艺术上更追求真实感。高行健指出,“演员恰恰是把假定的环境当作真的来做戏,这便是我们称之为舞台艺术的假定性……现代戏剧却越加强调自己这门艺术的假定性,而且毫不掩饰,居然声称戏剧艺术的全部魅力正在于假戏真做”^④。因此假定性揭示了演员、角色和观众之间的真实关系:演员只是角色的扮演者而并不是剧中的真正角色,然而观众认可这种假定关系。假定性有利于调动观众的想象力,是叙事性的多样化的前提。一出戏的成功依赖于演员和观众对假定性的确认。

布莱希特的间离叙事方式给高行健以启迪。他在戏剧中借鉴了这样的方法——叙事角度的转换,就像说书人的表演一样。这种方式允许演员暂时从他所扮演的角色中分离出来,像旁观者一样对角色

或剧情发表评论或批评。在《车站》的结尾处他就用了这样的手法。七个演员“各自凝视前方,有走向观众的,也有仍在舞台上的,都从各自的角色中化出。光线也随之变化,明暗程度不同地照着这些演员,舞台上的基本光消失”^⑤,演员以自身而不是其饰演的角色的身份对观众说话,表示毫无目的和希望的等待是毫无意义的。演员和观众之间的交流既是以假定性和剧场性为前提,也同时可以说是其结果,因此强化了交流的效果。

叙事语言是叙事性的主要部分,尽管高行健认为戏剧是表演艺术而不是语言艺术,不过这并不意味着他忽视语言的功能。“它在剧场里是一种可以感知的直现,它不仅仅表述人物的思想感情,还可以在演员与演员之间,演员与观众之间,实现一种活生生的交流”^⑥。高行健从中国传统戏曲和音乐中得到了启发。在1984年创作的《喀巴拉山口》中,他借用了江南的一种曲艺形式——评弹,当然作了一些变动以适应他的戏剧理念。“剧场里的语言既然是一种有声的语言,就完全可以像对待音乐一样来加以研究……剧场里的有声语言既可以是多声部的,也有和声和对位,形成种种和谐的与不和谐的语言的交响”^⑦。在《车站》中,多声部不时出现,有时两个声部,有时三个或六个,最多的时候七个演员同时直接地对观众讲话。高行健以这种方式引出多声部:“以下台词,七个人同时说。甲、己、庚的话,穿插串连在一起,成为一组,构成完整的句子”^⑧。高行健认为演员们同时讲话,“便出现一种复调的成份”^⑨。这一手段从理论上听起来很不错,然而,实际演出的效果恐怕不会令作者满意。几个人同时讲话听起来势必是闹哄哄的噪音,与音乐的多声部毕竟大相径庭,或许是一种不和谐的语言的交响;至于讲话的内容,观众只能听清离他最近的演员的台词。创作理想与实际效果之间产生了距离。

高行健的叙述场景的处理与他的叙事语言的理念密切相关。“作为一种生理和心理现象的语言是不受时间和空间约束的”^⑩,由此各种时空关系都可以在舞台上得以展示,而不必拘泥于场景的变换,表演像语言一样无所不能,获得了充分的自由。这实际上是沿袭了中国戏曲的传统。东西方戏剧对布景的处理方法显然有很大差异:西方戏剧追求真实感,要求更换场景,所以必须分幕;在高行健的戏剧中,假定性和叙事性使得时空自由转换成为可能,因此多是独幕剧。

《车站》中的音响也展示了语言所具有的特殊效果,我们不妨把它称之为叙事音乐。在《有关演出的几点建议》中,高行健明确指出,音响,包括音乐,不应该是直接解说性的——音响可作为一个独立

的角色和剧中人以及观众进行对话^⑩。在演出过程中,沉默的人不停地在观众中行走,他的音乐也不时响起,与等待的人们形成鲜明的对比,在同一个剧场中同时构筑了两种不同的时空关系。这样的音响对比很自然地引出了积极的主题,丰富了剧作的内涵。

应该承认,《车站》的现实主义特点与现代主义手段,尤其是荒诞手法,在一定程度上导致了戏剧的内在割裂。高行健从戏剧表现手法出发进行创作是造成割裂的主要原因。此外,多声部的创作实践与理

论的反差、人物形象稍显单薄是该剧的不足之处。尽管如此,高行健的戏剧探索是有意义的,其勇于探索的精神和对戏剧观的明确把握使他能够对传统戏曲和外来戏剧大胆借鉴。他充分发挥戏剧的假定性特点,利用多声部和小剧场缩短演员与观众的距离。同时,他还丰富了戏剧的表现手法,使话剧不再是纯粹说话的艺术。总之,《车站》是一部立足于中国表演艺术的传统、吸收荒诞派的戏剧手段、反映当代中国人的生活和情绪的戏剧。

参考文献:

- 智量、熊玉鹏:《外国现代派文学辞典》,上海文艺出版社1999年版,第250页。
http://baike.baidu.com/link?url=zlnkICsxl4hdSCfWw0K8Fzvwf604M1_3XZ57qFzp9v054Ow733RkT7H3DJi5uDdt
<http://www.boxun.com/freethinking/freetxt/sixiang/sx038.htm>
<http://www.voa.gov/chinese/comment/040201gaoxingjian.htm>
 Esslin, Martin: "The Universal Image", *Waiting for Godot: A Casebook*, Ed. Ruby Cohn, London: Macmillan, 1987, p.172; p.173-p.174.
 Worton, Michael: "Waiting for Godot and Endgame: Theatre as Text", *The Cambridge Companion to Beckett*, Ed. John Pilling, Shanghai Foreign Language Education Press, 2000, p.67; p.70-p.71.
 ⑬⑮⑯ Beckett, Samuel: *Waiting for Godot*, Grove Press, 1977, p.8; p.10; p.36-p.37; p.32.
 ⑰⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕ 高行健:《高行健戏剧集》,群众出版社1985年版,第85页,第116页,第134页,第130页,第130页,第279页,第134页。
 ⑪⑱㉖高行健:《现代小说技巧初探》,花城出版社1981年版,第103页,第50-51页,第51页。
 ⑫ Cousineau, Thomas: *Waiting for Godot: Form in Movement*. Twayne Publishers, 1990, p.44.
 ⑭ Esslin, Martin: "The Absurdity of the Absurd", *The Theatre of the Absurd*, Ed. Martin Esslin, Penguin, 1977, p.25.
 ⑰ Beckett, Samuel: "The Search of the Self", *The Theatre of the Absurd*, Ed. Martin Esslin, Penguin, 1977, p.51.
 ⑳ 张毅:《论高行健戏剧的美学探索》,许国荣主编:《高行健戏剧研究》,中国戏剧出版社1989年版,第33页。
 ㉑ 高行健:《对一种现代戏剧的追求》,高行健主编:《对一种现代戏剧的追求》,中国戏剧出版社1988年版,第86页。
 ㉒㉓㉔㉕ 高行健:《要什么样的戏剧》,高行健主编:《对一种现代戏剧的追求》,中国戏剧出版社1988年版,第63-64页,第68页,第68页,第69页。
 ㉖ 高行健:《谈假定性》,《随笔》1983年第2期,第96-97页。

(责任编辑: 庄园)

On His Borrowing and Innovation in Gao Xingjian's Art of Drama

---A Comparison between Dramatic Methods in *Bus Stop* and *Waiting for Godot*

Jing Xiaoying

(School of Foreign Language, Shanghai Normal University, Shanghai, 201100)

Abstract: *The Bus Stop* uses *Waiting for Godot* for reference in terms of modernist dramatic devices, such as symbolism, absurdism and abstraction of art, and develops them by combining them with Chinese traditional performing devices of theatricality, suppositionality and narrationality to achieve polyphony, the shifting of narrative point of view, the free use of space-time, the particular disposal of acoustics and the employment of little theatre.

Key words: *Waiting for Godot*, *The Bus Stop*, western modernist dramatic devices, Chinese traditional performing devices