

高行健——中国话剧艺术的叛逆者

贾冀川

南京师范大学

讲师

内容提要:高行健是中国话剧艺术的叛逆者。他反对中国话剧艺术长期形成的封闭狭隘的传统戏剧意识,确立了开放而宽容的自觉进行戏剧自身建设的现代戏剧意识。他反对中国传统的以戏剧文学为核心的“易卜生——斯坦尼斯拉夫斯基”模式,强调戏剧艺术本质上是一种表演艺术,并进而探索了戏剧艺术的剧场性、假定性和叙述性,重新认识了戏剧语言,最终建立了“绝对的戏剧”的戏剧理想。中国话剧艺术经过高行健的探索已很难再简单地称为“话剧”。高行健的叛逆精神是宝贵的财富。

关键词:高行健 中国话剧 叛逆者

Abstract: Gao Xingjian is the rebel of Chinese drama. He opposed traditional drama consciousness, established modern drama consciousness. He opposed the pattern of “IBSEN — CTAH C ABCK”, emphasized drama is essentially a kind of performing art. After the efforts of Gao Xingjian, it is very hard to call Chinese drama language art. The rebel spirit of Gao Xingjian is valuable wealth.

中图分类号: J80

文献标识码: A

文章编号: 1003-0549(2002)02-0074-07

在中国二十世纪后期的戏剧史上,高行健是一位颇受争议但又绝对不可忽视的戏剧艺术家。批评家们对他褒贬不一,誉之者谓之中国话剧艺术发展的里程碑、时代之子;毁

之者谓之缺乏创见的西方现代思潮和现代戏剧观念的贩卖者、否定现实主义戏剧美学的始作俑者,更多的批评家则是综合上述两种观点对高行健的戏剧试验毁誉参半,即肯定

贾冀川(1972 -)男,南京大学文学博士,主要研究方向:现当代戏剧史、戏剧理论。

《戏剧》杂志 74 2002 年第 2 期

高行健对新的戏剧表现方式的探索、认为他丰富了戏剧舞台的表现手段,而否定其戏剧试验的结果,认为他只会玩花样翻新的戏剧手法而不见核心精神。这些观点既有某些合理之处,但也不乏偏颇,一些否定的观点里甚至不能排除批评者意气用事的因素。如今,面对新世纪戏剧艺术如何发展的巨大课题,我们需要认真检讨二十世纪戏剧发展史,而高行健作为中国二十世纪后期戏剧发展史上的代表人物则必须给予特别的关照。我认为高行健是中国话剧艺术的叛逆者,他以自己的戏剧探索改变了中国话剧艺术的面貌和发展道路。因此,从作为一个叛逆者的角度我们可以更加准确地认识高行健在中国二十世纪戏剧发展史上存在的价值和意义。

一、现代戏剧意识的确立

作为叛逆者,高行健首先背离了中国话剧艺术长期形成的传统戏剧意识,确立了现代戏剧意识。中国话剧艺术的传统戏剧意识是封闭的、狭隘的、甚至是僵化的,它是以为戏剧艺术之外的某种更高更大的存在服务为最高宗旨的。而现代戏剧意识则是开放的、宽容的、强调自由原则,它是以戏剧艺术自身的建设为出发点和归宿。

中国话剧艺术的传统戏剧意识初步形成于五四文学革命运动中。中国传统戏曲发展到二十世纪初已经日渐衰落和颓败,一方面它的唱腔和表演艺术高度发达,另一方面它又充斥着对封建伦理道德的说教,这导致其越来越远离现实生活,文学性和思想内容极大地贫困化。为了扭转中国戏剧艺术不断衰颓的趋势,五四文学革命的先驱们对中国传统戏曲进行了空前严厉的批判,甚至从根本上否定其作为艺术存在的价值。与此同时,他们又放眼世界戏剧,积极倡导西方以易卜生为代表的现实主义戏剧。在这场疾风暴雨般的文学革命运动中,尽管文学革命的先驱们能够参照并引入西方戏剧,视野具有一定

开放性,但是其戏剧意识仍基本上是封闭的、狭隘的。这首先体现在他们根本否认中国传统戏曲的艺术价值上。傅斯年的观点颇具代表性,他认为中国传统戏曲“不仅到了现在,毫无价值,就是当他的‘奥古斯都时期’(指元杂剧,明南戏、传奇时期),也没有什么高尚的寄托。”^[1]这种矫枉过正的偏激观点固然有助于新的戏剧观念和话剧艺术的建立,但它无视中国传统戏曲艺术的巨大成就和独特的艺术魅力,因而它显然不是一种开放和宽容的戏剧意识。其次体现在他们对西方戏剧的选择上。西方戏剧经过数千年的发展产生了数以百计的戏剧大师和戏剧流派,可他们单单选中了“把社会种种腐败龌龊的实在情形写出来叫大家仔细看”^[2]的易卜生的现实主义。西方戏剧发展到浪漫主义阶段,确立了西方现代戏剧发展的中心原则——自由原则,“雨果以自然和真理的名义强调了戏剧艺术的自由原则,它是现代戏剧发展的中心原则”,^[3]这种自由原则是导致西方现代戏剧从剧本创作到舞台演出不断地出现令人眼花缭乱的革新、从而不断地走向繁荣的重要原因之一,但文学革命的先驱们却对这种自由原则视而不见,这是造成后来只剩下僵化的“易卜生——斯坦尼斯拉夫斯基”模式的重要根源。因此,尽管选择易卜生是对西方戏剧进行筛选后的选择,但他们的戏剧意识却不是开放宽容的现代戏剧意识。更重要的是,文学革命先驱们反对中国传统戏曲提倡话剧艺术并非基于发展中国戏剧的艺术自觉,而是为了借重话剧艺术的力量启国民之蒙、宣扬民主与科学精神、鼓吹人性自由和个性解放,胡适对易卜生主义所作的诠释很能说明问题,“易卜生把家庭社会的实在情形都写了出来,叫人看了动心,叫人看了觉得我们的家庭社会原来是如此黑暗腐败,叫人看了觉得家庭社会真正不得不维新革命。”^[4]戏剧的社会教益功能压倒了戏剧作为艺术的独立性,戏剧艺术只是他们实现其社会理想的工具。显然,这与中

国传统文学强调文以载道、中国传统戏曲注重高台教化的传统意识是有渊源联系的。

此后,随着民族危机的加深、民族救亡运动的高涨,这种传统戏剧意识不断被强化。当斯坦尼斯拉夫斯基体系传入中国后,戏剧文学创作和舞台演出相结合形成了“易卜生——斯坦尼斯拉夫斯基”模式,这一模式很快成为中国话剧艺术不容置疑的圭臬,而戏剧的工具性则更强,从为抗战服务到为政治政策服务,戏剧艺术日益失去自身的独立性而成为政治的附庸。这种戏剧意识在新中国成立后由于政治力量的倡导而支配了整个剧坛,“易卜生——斯坦尼斯拉夫斯基”模式在戏剧实践中也日益僵化,戏剧艺术的发展受到了严重束缚。

新时期开始后,随着党在文艺政策上的拨乱反正,中国的文艺建设日趋自由和繁荣。以高行健为代表的一批戏剧艺术家开始反思戏剧艺术发展严重滞后的结症所在,并进而展开对戏剧艺术发展的新的探索。在进行戏剧探索的过程中,高行健确立了与中国话剧艺术的传统戏剧意识截然不同的现代戏剧意识。这种现代戏剧意识是开放而宽容的、以自由原则为中心的。

高行健首先打破“易卜生——斯坦尼斯拉夫斯基”戏剧模式,他指出:“易卜生的戏剧和斯坦尼斯拉夫斯基的方法不过是戏剧史上的两家”。^[5]他将自己的视野无限放宽,大至整个世界戏剧发展史,小至某个偏远地区的民间戏剧。高行健对世界戏剧发展史的关注主要集中在二十世纪欧美戏剧家对戏剧艺术的探索,他对布莱希特、梅耶荷德、戈波、阿尔托、格洛托夫斯基等戏剧家的戏剧思想和戏剧实践表现出浓厚的兴趣,对表现主义戏剧、荒诞派戏剧、法国七十年代末兴起的咖啡戏剧、意大利的民间喜剧、美国的外百老汇戏剧等戏剧流派的戏剧理想进行了认真的关照。他说:“西方当代戏剧家们的探索,对我的戏剧试验是一个很有用的参照系。”^[6]高行

健对中国传统戏曲赞赏备至,认为它“是世界戏剧艺术中公认的一笔极其宝贵的财富”。^[7]他主张向中国传统戏曲学习,甚至说:“我在找寻一种现代戏剧的时候……主要是从东方传统的戏剧观念出发的。”^[8]对一些民间戏剧,高行健进行了实地考察,他曾三次去长江流域,行程一万五千里,考察了西藏的藏剧、贵州的“地戏”、湖南江西的傩戏或傩舞、以及彝族、苗族、畲族的民间戏剧。开阔的视野使高行健能够对多种多样的戏剧进行关照,并在此基础上容纳百川广泛汲取养料从而进行自己的戏剧探索。高行健的戏剧探索绝不停留在某一种戏剧形式上,他的艺术风格是不断发展、不断变化、不断丰富、自由发展的。同时,高行健从来没有认为自己的艺术风格是唯一的、代表了戏剧艺术发展方向的,他并不排斥其它的艺术风格,当然他也没有唯我独尊的权利话语,实际上,他的戏剧探索启发了其他的戏剧艺术家进行新的探索,从而使整个剧坛的艺术风格也日益丰富起来。

高行健的戏剧意识又是以探索戏剧艺术自身的艺术特性、以繁荣戏剧艺术为目标,而没有超越戏剧艺术自身建设之上的功利目的。在现代戏剧史上,无论是中国传统戏曲还是话剧都拥有大量的观众,都不存在自身生存的危机。但是,到了新时期,以高行健为代表的中国戏剧家们突然发现戏剧艺术受到影视愈来愈强大的冲击,观众的大量流失使戏剧家们产生了强烈的生存危机感。基于这种强烈的危机意识,高行健不满于中国话剧传统的镜框式的“易卜生——斯坦尼斯拉夫斯基”模式而开始探索戏剧艺术自身独特的表现方式。“戏剧要得以生存和发展,就必须找到自身非存在不可的理由,也就是说,现今

我不否认在现代戏剧史上某些戏剧家及某个历史时期具有现代戏剧意识,如余上沅、向培良,早期的田汉等戏剧家。如二十年代这一时期,但是从总体趋势上看,话剧艺术的传统戏剧意识是不被强化的。

时髦的电影和电视无法替代之处。戏剧只有发挥这门艺术自己的特长,才有可能夺回被抢走的观众。^[9]高行健通过实地考察、戏剧创作、理论探讨探索了戏剧艺术的剧场性、假定性、叙述性,强调戏剧艺术是表演艺术,乃至戏剧艺术是过程、是变化、是对比、是发现、是惊奇,认为歌、舞、哑剧、武打、面具、魔术、木偶、杂技等手段都可入戏。与新时期前的戏剧艺术仅作为政治的工具存在的观念不同,高行健明确宣称:“我的戏同政治没有关系。”^[10]不仅如此,高行健走得更远,他甚至不愿承认戏剧可以有主题。当有人问他《彼岸》的主题时,他竟回答:“我不知道这个戏的主题是什么。”^[11]高行健认为:“对艺术家来说,重要的不是说明什么,重要的是找到自己的艺术表现。”^[12]因此,可以说在高行健看来,根本不存在戏剧艺术之外的东西,戏剧艺术自身就是全部、就是一切。当然,这种对现实不再承诺的戏剧意识让我们感到戏剧艺术无所负载之轻,离开现实这片广阔的土地,戏剧艺术将会成为无根之木、无源之水。

这种现代戏剧意识的萌芽六十年代就已出现。黄佐临先生早在1962年就指出:“在舞台上制造生活幻觉的‘第四堵墙’的表现方法,仅仅是话剧许多表现方法中的一种;在两千五百年话剧发展史中,它仅占了七十五年。”^[13]黄佐临先生在阐述了两千五百年戏剧史上的各种表现方式、探讨了布莱希特、梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧观后提出了写意戏剧观。这种观点若空谷足音,但却无人响应,在当时没有产生影响。八〇年前后,在高行健之前探索戏剧就以谢民的《我为什么死了》、马中骏与贾鸿源合作的《屋外有热流》拉开帷幕,其影响很快波及全国,现代戏剧意识的形成向前推进了一大步。直到高行健以一系列戏剧创作和理论探讨的论文出现,现代戏剧意识才在创作实践和理论主张相结合的基础上得以确立。现代戏剧意识确立后很快就在全国产生了广泛的影响,二十

世纪后期的中国戏剧家们无论对这种戏剧意识认同与否,都受其影响能够在开阔的视野下广泛借鉴和学习,积极地进行各种戏剧探索,中国剧坛冲破僵化的“易卜生——斯坦尼斯拉夫斯基”模式日益走向多样化和多元化。

二、对一种新的戏剧理想的追求

高行健认为中国传统话剧艺术观念是将戏剧视为一种语言的艺术、视为一种文学样式。“作者写剧本也像写文学作品一样,在故事情节上,在台词上下功夫,并不考虑这个剧本在舞台上怎么演的。导演要的也只是文学剧本,至于如何立在舞台上似乎只是导演的事情。”^[14]这应该说是抓住了中国传统话剧艺术的本质。中国传统话剧艺术是以剧本为中心,剧本乃是一剧之本,剧作家在剧本创作中关注着现实人生。著名导演洪深指出:“排演必有其道焉,道者维何?即将剧中之主义、对话、动作、表情、化妆、布景之力,一一为之传出,而其间尤易了解编者之本旨,于剧情不可有丝毫之增减……”^[15]因而,剧本及其创作者剧作家也就自然在话剧艺术中居于支配地位,对整个话剧艺术的发展起着主导作用。中国话剧史几乎就是剧作家加戏剧文学的历史,曹禺、田汉、郭沫若、老舍、夏衍及其展示人的情感与命运的《雷雨》、《北京人》、《关汉卿》、《屈原》、《茶馆》、《上海屋檐下》等剧作代表了中国现代话剧的主要成就,而导演、表演及舞美设计等与之相比就显得黯然失色了。当然,由于传统戏剧意识的影响,这种以戏剧文学为中心的中国传统话剧艺术后来为了达到为政治服务的目的而日益模式化,戏剧文学的创作越来越失去活力。高行健的戏剧探索根本上就是要突破这一传统,他的戏剧理想用他自己所认同的命名来说是一种“绝对的戏剧”。^[16]

“绝对的戏剧”的核心观念是:戏剧艺术是一种表演艺术。高行健首先对戏剧文学支配话剧艺术的现象提出质疑,“说话剧是语言

的艺术,在一定意义上说,这话并不错,但这只是上个世纪一种易卜生式的戏剧观念。……这种戏写好了无疑可以引人入胜,易卜生便是这种语言艺术的大家。但戏剧艺术的发展并不到易卜生为止。^[17]进而高行健明确提出:“戏剧不是文学。”^[18]尽管他并不反对剧作家可以写出文学价值很高的剧本。高行健认为戏剧艺术在本质上是一种表演艺术,他在《京华夜谈》里说:“我首先确定戏剧就是戏剧,是一门表演艺术,归根结底要靠演员的表演来征服观众。”^[19]不仅如此,他还在《论戏剧观》、《要什么样的戏剧》、《对一种现代戏剧的追求》等文里也有过类似的阐述。戏剧文学就这样一步步地遭到高行健的贬斥。

在确认戏剧艺术是一种表演艺术这一观念的基础上,高行健探索了戏剧艺术的特性。受格洛托夫斯基贫困戏剧的启发,高行健认为:“戏剧艺术之所以有其特殊的魅力,则在于所谓剧场性。”^[20]所谓剧场性是指在剧场里演员和观众面对面相互影响、活生生的交流。在戏剧艺术的剧场里,观众所面对的是活人的表演,而不是冷漠的银幕和冰凉的荧屏上可望而不可及的图像,演员在众目睽睽下的表演和观众观赏的反应可以互相影响、交流,演员因观众的热烈反应越演越有味道,观众因演员精湛的演技而反应越来越强烈,台上台下融合成为一个具有浓厚氛围的整体。探索了剧场性,高行健接着探索了假定性。“戏剧艺术的特点除了剧场性,还有其独特的舞台假定性。”^[21]“无中生有,假戏真做,才是表演艺术的真谛。”^[22]假定性揭示了演员、角色和观众的真实关系。演员是扮演成角色而不是成为角色,它们之间是一种假设关系,对于观众来说,只是对这种假设关系信服与否的问题。一出戏艺术上的成败决定于演员与观众对这种假定性的处理,如果二者能够共同确定这种假定性,那将是理想的戏剧。在假定性的基础上,高行健指出戏剧是

游戏,只不过是一种智力发育完全的成人的游戏,做起来比孩子的游戏复杂、吃力的多。进而,高行健探讨了面具的意义,面具使人成为另外一个人的可能得以实现,成人进行游戏必须戴着面具。与影视相比,剧场性和假定性作为戏剧艺术的本质特性可以为演员的表演开拓更广阔的空间,使观众在获得交流中可以更直接地感受到戏剧艺术的魅力。“剧场性同舞台上的假定性结合起来,演员便在众目睽睽之下,使出全身的解数,同观众进行交流,以其精湛的演技令观众折服、震动、兴奋、鼓掌、叫好。……这也才是戏剧这门艺术的精髓。”^[23]

由于对布莱希特的偏爱,高行健还探索了戏剧艺术的叙述性。叙述性是指演员离开角色从一个旁观者的角度对角色和剧情的说明乃至批评。早在六十年代,布莱希特与斯坦尼斯拉夫斯基模式不同的戏剧观念和表现形式就吸引了高行健。布莱希特的史诗剧不去煽动观众的热情,而诉诸观众的理智,利用间离的手法进行叙述。布莱希特的这种戏剧观是受到中国京剧的深刻影响的。在布莱希特的启示下,高行健主张借鉴中国传统戏曲的演员对角色时进时出的叙述性,甚至主张演员恢复到说书人的地位,“最好的表演便是回到说书人的地位,从说书人再进入角色,又时不时地从角色中自由地出来,还原为说书人。”^[24]高行健还具体探索了叙述的方式,《喀巴拉山口》借用了江南一种曲艺形式——评弹的叙事方式,《车站》用到七个声部探索复调叙述方式。我们知道戏剧艺术最受时间和空间的限制,戏剧家们不得不把自己的想像力和创造力局限在分幕分场的格式里,但叙述性却可以打破时空的限制,使戏剧艺术获得广泛的自由。高行健认为:“一旦承认戏剧中的叙述性,不受实在的时空的约束,便可以随心所欲建立各种各样的时空关系,戏剧的表演就拥有像语言一样的自由。”^[25]

高行健反对将戏剧艺术视为一种语言艺

术,但这并不意味着他忽视语言在戏剧中的功能,他对戏剧语言进行了一番重新认识。高行健认为戏剧语言不同于诉诸视觉文字的一般文学语言,它是一种有声的语言,“它在剧场里是一种可以感知的直接的现实,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。”^[26]当然这种语言的交流不只限于人物的对话,可以在演员和人物、人物和观众、演员和观众之间建立多种多样的交流。高行健进一步指出:“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。”^[27]有声的戏剧语言可以是多声部,可以通过和声和对位形成语言交响,也可以不按通常的语法和逻辑的表达方式而利用乐句和曲式的方式来处理。高行健认为语言比音乐更容易激发意象和联想,如果通过戏剧语言诉诸暗示、象征、假定,把角色从“我”的立场诉说“他”转变为向观众“你”来诉说“我”,那么彼时彼地就能变为此时此地,想像就能转成现实,可能的就能变成直观的,戏剧语言实际上就拥有了神奇的魔力,从而成为演员和观众一种身心的需要。语言作为一种生理和心理现象又是不受时空限制的,如果戏剧能够让戏剧语言充分发挥其自由的表现力,那么“在剧场里就可以创造出各种各样的时间与空间的关系,把想像与现实、回忆与联想、思考与梦境,包括象征与叙述,都可以交织在一起,剧场里就可以构成多层次的视觉形象。”^[28]经过高行健诠释的戏剧语言成为增强戏剧舞台表现力的重要手段,它与通常意义上的作为戏剧文学重要特征的诗意的或个性化的语言已大相径庭。

强调戏剧本质上是一种表演艺术则往往导致对演员的表演技艺的高度重视。高行健不止一次表现出对中国传统戏曲中演员高超演技的由衷赞赏,他认为戏曲演员“与其说要打动观众,不如说靠表演的技艺叫观众折服,……让观众欣赏他这番技艺的创造、”^[29]他

主张话剧应该学习戏曲那种全能的表演,话剧演员应该具备戏曲演员那种唱、念、做、打样样功夫齐全的高超技艺。而高行健对戏剧艺术剧场性、假定性和叙述性的探索,对戏剧语言的重新认识又极大地拓展了戏剧演员舞台表现的空间,唱、念、做、打、面具、木偶、杂技、魔术皆可入戏,演员的表现手段空前丰富。他认为“现代戏剧应该回到传统戏曲那个光光的舞台上”,^[30]通过演员全能的表演表现出天上地下、人鬼神仙、千军万马、游梦惊魂,从而达到一种更高的精神境界。演员的表演技艺征服了观众,至于表现了什么、说明了什么则并不重要。

高行健首先是剧作家,但是由于他贬斥戏剧文学,强调戏剧是表演艺术,剧作家在戏剧艺术中的地位大大削弱。高行健开始时强调剧作家应该有强烈的剧场意识,因为剧本写出来是为了上演而非为了阅读,应该说这种见解是不错的。但是他进而表示,“为了给表演留出创造的余地,剧作得先提供这种可能”^[31]“我以为戏剧归根结底是表演的艺术,我总想在剧作中为演员的表演提供尽可能宽阔的天地。”^[32]演出的天地是广阔了,可剧作家成了为演出服务的仆人,其创造力的空间越来越狭小,其作为艺术家的地位岌岌可危。不仅如此,高行健甚至反对在戏剧中塑造人物形象、设置戏剧情节,反对批评者讨论戏剧主题,他只强调艺术表现,《绝对信号》的人物心理活动的多层次表演,《车站》的多声部,《野人》的复调,《彼岸》的禅意与意象,《躲雨》通过对比而造成的情绪等等一方面显示出他对艺术表现的不懈追求,另一方面也显示出他对现实人生的关注越来越淡漠的轨迹。高行健进行戏剧试验的剧本尽管表现手段十分丰富,但只有为舞台演出服务的脚本的意义,已很难视为戏剧文学了,戏剧文学离作为剧作家的高行健越来越远。因此,作为剧作家的高行健反而成为戏剧文学的放逐者。

高行健的“绝对的戏剧”用他自己的话

说,是“一种被加强了演员与演员、演员与角色、角色与演员与观众交流的活的戏剧;一种不同于在排演场里完全排定了的近似罐头产品的戏剧,一种鼓励即兴表演充满着强烈的剧场气氛的戏剧,一种近乎公众的游戏的戏剧;一种充分发挥着这门艺术蕴藏的全部本性的戏剧,它将不是变得贫困了的戏剧,而是得到语言艺术家们的合作不至于沦为哑剧或音乐歌舞剧的戏剧;它将是一种多视象交响的戏剧,而且把语言的表现力推向极致的戏剧;一种不可以被别的艺术所替代的戏剧。”^[33]不能否认,中国传统话剧艺术确实存在过于强调戏剧文学的倾向,为政治服务论又使戏剧文学的创作不断僵化。但是,高行健对此明显矫枉过正。在高行健这种“绝对的戏剧”里,我们很难找到剧作家和戏剧文学的位置,更难找到戏剧文学所关注的我们这个世界的主体——人,戏剧仅仅成为戏剧家们进行艺术表现的领地。

尽管高行健并不主张对话剧这一名称正名,但是,话剧艺术经过他的戏剧探索已很难再称为话剧了。戏剧意识的变革、表现手段的丰富、戏剧文学的放逐已经完全动摇了话剧之被称为话剧的语言艺术的根基,高行健可以说是话剧艺术的彻底的叛逆者、乃至终结者。高行健经过戏剧探索所确立的戏剧理想明确了戏剧艺术相对于其它艺术的特性和优势所在,从而极大地拓展了戏剧艺术的发展空间。但是,任何戏剧理想都不会成为最终的戏剧模式,高行健的戏剧理想也不会。他对戏剧表演的强调、对戏剧文学和剧作家的贬斥乃至否定导致戏剧艺术再次走向表演的技术化、核心思想的贫困化。这是其戏剧理想的本质使然,不是在外部进行修修补补就能改变。董健先生指出:“召回戏剧文学——戏剧舞台除了种种物质的表现手段还必须靠文学负载其精神”,^[34]世纪之交新排《茶馆》火爆京城、轰动全国,显示出戏剧文学的

巨大魅力及不可替代性,剧坛正呼唤老舍、曹禺和优秀的戏剧文学的出现。高行健的戏剧理想正受到质疑和新的背叛。当然,艺术的发展在于创新,而创新则往往意味着对传统的背叛。美国著名戏剧家诺里斯·霍顿指出:“在我们这个时代,叛逆者太少了,也就是说,那种真正扭转艺术乾坤的叛逆者太少了。”^[35]因此,尽管高行健的戏剧探索为我们留下了许多东西,有些还颇受争议,甚至造成了极恶劣的后果,但不能否认的是,他艺术上的叛逆精神是一种宝贵的财富。

参考文献

- [1]傅斯年.戏剧改良各面观[J].新青年,1918年10月15日5卷4期.
- [2][4]胡适.易卜生主义[J].新青年,1918年6月15日4卷6期.
- [3](美)约翰·加斯纳.关于戏剧形式自由的观念[A].现代西方艺术美学文选·戏剧美学卷[C].童道明主编.辽宁:春风文艺出版社,辽宁教育出版社,1989年版,第76页.
- [5][17][20][21]高行健.论戏剧观[J].戏剧界,1983年,第1期.
- [6][7][8][16][33]高行健.对一种现代戏剧的追求[J].文艺研究,1987年,第6期.
- [9][23]高行健.我的戏剧观[A].高行健戏剧集[C].北京:群众出版社,1985年版,第275页,第278页.
- [10][11]高行健.京华夜谈[J].钟山,1988年,第3期.
- [12][32]高行健.京华夜谈[J].钟山,1988年,第2期.
- [13]黄佐临.漫谈“戏剧观”[A].戏剧美学论集[C].上海:上海文艺出版社,1983年版,第22页.
- [14][19][31]高行健.京华夜谈[J].钟山,1988年,第1期.
- [15]洪深.转引自葛一虹主编的.中国话剧通史[M].北京:文化艺术出版社,1997年版,第63页.
- [18][22][24][25][26][27][28]高行健.要什么样的戏剧[J].文艺研究,1986年,第4期.
- [29][30]高行健.京华夜谈[J].钟山,1988年,第4期.
- [34]董健.中国戏剧现代化的艰难历程——20世纪中国戏剧回顾[J].文学评论,1998年,第1期.
- [35](美)诺里斯·霍顿.二十世纪世界戏剧[J].外国戏剧,1985年,第3期.