

高行健早期剧作《野人》对阿尔托“残酷戏剧”理论的借鉴

刘培培

(广西艺术学院 广西 南宁 530000)

[摘要]20世纪80年代的中国,时代背景宽松、思想解放涌动、国外戏剧助推以及戏剧观大讨论的推波助澜,实验戏剧由此登场。高行健作为期间最具代表性的戏剧家之一,其实验戏剧活动既有理论思考,也有戏剧创作的实践。时代进程的推进以及他对戏剧的认知,致使他的戏剧创作分为早期和晚期两个阶段。高行健早期的戏剧活动,从阿尔托的残酷戏剧观中得到启发,在剧作《野人》的戏剧语言、戏剧空间以及演员表演方面可见阿尔托“残酷戏剧”理论的在场。

[关键词]阿尔托;“残酷戏剧”;高行健;《野人》

[DOI] 10.12252/j.issn.2096-627X.2021.10.1739

五四时期,现实主义在中国广受青睐,然而,这种“一元发展”的境况在半个多世纪之后面临穷尽,由于人的生活处境以及时代审美的变迁,中国戏剧的发展面临反思和挑战。80年代的中国,刚刚结束灾难的“十年”,人们重整旗鼓,充满对新生活的企盼。时代背景宽松、思想解放涌动、国外戏剧助推以及戏剧观大讨论的推波助澜,实验戏剧由此登场。高行健作为期间最具代表性的戏剧家之一,其实验戏剧活动既有理论上的思考,也有戏剧创作上的实践。时代进程的推进以及他对生命的领悟,导致他的戏剧创作分为八十年代和九十年代两个阶段,八十年代的创作偏重形式探索,九十年代至今则更关注人的内心世界。在高行健早期的戏剧活动中,在企图打破斯坦尼体系主导局面的同时,从阿尔托的残酷戏剧观中得到启发,着眼于表现人的潜意识、梦境和幻觉以及在混沌状态下的精神体验和想象。

十九世纪下半叶,随着科学研究和哲学理论的进一步发展,自然主义衰落,实证主义式微。生于世纪末的阿尔托,在戏剧探索中着重于表现人的潜意识、梦境和幻觉以及在混沌状态下的精神体验和想象。在他看来,人在混沌和灾难中,具有摧毁一切的力量。在此基础上,他发展出向人类诠释生活的残酷本质的“残酷戏剧”理论。“残酷”并不仅仅是指血肉的裸露,“我所说的残酷,是指生的欲望、宇宙的严峻及无法改变的必然性,是指吞没黑暗的、神秘的生命旋风,是指无情的必然性之外的痛苦,而没有痛苦,生命就无法施展。”^[1]他借由著作《残酷戏剧——戏剧及其重影》对这一“残酷”展开论述,从语言、空间以及演员表演等方面阐释自己的理论观点。指出戏剧如果想要恢复其必要性,应该把那些隐藏在神话中的可怕激情归还给人类。因此,他在否认文本文字重要性的同时,主张采用动作、符号、物体、音乐等一切精神性元素填满舞台空间,在混沌中营造诗意。

阿尔托戏剧理论中的理性反叛与传统复归,满足了新时期亟待觉醒和重生的戏剧状况。中国探索戏剧就产生于这一时期。高行健出身于法语专业,在国人译介阿尔托之前就已经接触并部分消化了他的残酷戏剧观,也曾在一系列文章中提到阿尔托对他的启发,从他的戏剧观中可以清晰看到阿尔托理论的在场,对戏剧文学化的约定俗成产生质疑,突出戏剧的独立性与剧场性,回到语言的物质属性;使用面具、木偶、歌舞等原始戏剧手段;取消写实布景,实现演出场地自由,注重演员与观众的交流等等。他的戏剧作品《野人》是最具有代表性和实验性的,从戏剧语言、戏剧空间以及演员表演上见出这些阿尔托的“残酷戏剧”理论对他戏剧观念启发的再现,力图在有限的时间内,把人和自然,现代人和个人自身的历史交融在一起。

一、戏剧语言

“打碎语言以接触生活,这便是创造或再创造戏

剧。”^[2]残酷戏剧理论可以说是一次关于戏剧语言观的革命。阿尔托在《戏剧及其重影》不断阐释他对戏剧语言的认知,即戏剧语言不同于口头语言,而是一种汇集了舞台经验的语言,并表明纯粹对白式的语言模式的相形见绌。为了实现语言原义的恢复,阿尔托主张打破剧本对戏剧的奴役,要坚决与语言的通常含义决裂,因此极力与西方传统戏剧语言观撇清关系。在他看来,字词不能表达一切,字词在说出的瞬间,就由于它们一旦确定便无法更改的性质妨碍了思想。话语既然是思想的物化,是思想的完成阶段,那么在思想表达出来的瞬间,话语便失去了意义。他要做的便是使语言时刻处于流动中,于是在东方戏剧中找到了介于思想和动作之间的语言。他提出将象征性动作、面具、仪式等作为戏剧语言中的一部分融入空间内,把有声语言转换为另一种性质的语言,隐藏在更隐秘的地方,却比有声语言更具说服力。这种语言能表现更为真实的生活,甚至说是生活的本质,能够弥合内心与身体的裂缝,从混沌中创建秩序。阿尔托竭尽所能向人们诠释生活潜在的恶与残酷,告诫人们警惕那些表达出的感情。因为“一切真实的感情是无法表达的,表达即背叛,表达即掩饰。”^[3]

被称为“中国探索戏剧尖头兵”的高行健,曾在文章肯定阿尔托的戏剧理论为当代戏剧艺术的探索提供了新的路子。阿尔托戏剧理论中的语言观不仅被高行健关注到了,也对高行健的戏剧思考及创作产生影响。高行健在他的多声部现代史剧《野人》中,加入面具、舞蹈、仪式等被阿尔托称之为“空间语言”的符号元素,并且高行健自己也曾解释,他对面具的运用并不是将其作为一种象征,而是单纯的戏剧手段,把原始祭祀中的神秘复兴到现代戏剧中去。在他的《关于演出〈野人〉的建议与说明》写道:“戏剧需要捡回它近一个世纪丧失了的许多艺术手段……不只以台词的语言的艺术取胜,戏曲中所主张的唱念做打,这些表演手段,本剧都企图充分运用上。”^[4]《野人》表现了关于人类生存与生态文明的矛盾,致力于引导人们面对现代化过程中即将到来的社会变化和生存状态。戏剧以汉民族的创世史诗《黑暗传》为篇章索引,加入了工匠的劳动号子,擗草锣鼓和驱旱傩舞。老歌师坐在火堆边,沉醉地吟唱着《黑暗传》,粗犷苍凉的场面使得作品充满史诗性。剧中音乐、咒语、戏曲、仪式的运用,拓展了戏剧语言的范畴,台词的精简,把话语权让给了广度和物体。剧中具有造型性的“有形语言”、“物质语言”,使人们意识到是如何生存在一个具体和宽广的世界中,大自然中的一切又是怎样奋起反对我们生命的组合状态。

二、戏剧空间

“空间”在戏剧中具有三重含义:一是演出活动的场所,即“剧场大厅”;二是展开情节的场所,也就是“舞

台”；三是戏剧自身建构的具有特定情境的时空结构。戏剧空间可以是物理空间，也可以是心理空间。物理空间体现在剧场中便表现为由于观演关系的出现而产生的空间。西方传统镜框式舞台是一个自足、封闭的结构，观众与舞台是看与被看的对立关系，观众的思维受制于写实的舞台空间，没有想象的余地，被动地、“强制”式地接受舞台上的一切，无法也不被允许与舞台之间产生真实的互动。但在阿尔托那里，由于受到原始戏剧的影响，表演空间是广阔和自由的，舞台与观众的对立消失了。阿尔托通过音乐、象征性的动作、仪式、面具等元素企图构建“空间语言”，这种一体化的思维方式同样在他观演关系的革新中有所体现。他主张构思和创造不在剧作者那里单独实现，而是搬到空间里，搬到自然中去，没有明确具体的语言表达，主客观的距离消失，时间意识不复存在，在无序中营造诗意。导致空间在意识层面的各个方面上发挥诗意的效力。在阿尔托构想的戏剧空间里，不仅包含构建造型或者诸多视觉的物质元素，还包含试图跨越精神与物质、具象与抽象的力量。在这样的空间里呈现的不是对生活的片段再现，而是一种关乎宇宙的想象，这是一种混沌的力量，是隐藏在必然性之下的残酷诗意。

文学性和剧场性的对立，不仅是西方戏剧的危机，也是中国话剧的隐患。以高行健为代表的探索戏剧家们，因此在理论和实践中尽可能实现剧本和剧场的和谐一致，《野人》就体现了这一追求。剧本篇幅并不长，并且用篇来做划分，而不是幕，因为表演空间里并不布置幕，文本也多是舞台提示，而不是人物对话。《野人》强调剧场性，不在空间中制造逼真的环境，场景的交换除了靠灯光和音响给观众想象的空间，更重要的是要考演员的表演。这就拉开了演员作为表演者和角色的距离，再次认可并捡回了假定性，用面具、歌舞、仪式等实现戏剧空间关系的转换。他用音乐拓展戏剧空间，最能体现戏剧趋向。《野人》是多声部的现代史剧，和谐与不和谐的交杂融合，侧重于展现人与生存空间的关系，反复地用多声部语言呼吁“那壮美的、宁静的、未经过骚扰砍伐、践踏、焚烧、掠夺、未曾剥光过的、处女般的，还保持着原始生态的森林。”^[5]此外，《野人》中还存在着一个由当下时空构成的外舞台空间——“七、八千年前至今。”通过回忆与幻觉、思考与梦境的重叠，在舞台空间中呈现原始人舞和野人舞等视觉形象，把现实与历史展现在戏剧空间里，体现出剧作者对于人类生存环境和原始力量的思考。阿尔托赞美原始的神圣崇拜，那是一种野性生活，是一种完全自发的生活。正如他在《残酷戏剧——戏剧及其重影》中所言：“人们奔向生活，带着一种自发的但并不纯的力量、一种不断更新的力量奔向生活。”^[6]

三、演员表演

阿尔托把戏剧比作瘟疫，他在《残酷戏剧——戏剧及其重影》中说道：“戏剧之所以像瘟疫，不仅仅是因为它作用于人数众多的集体……在戏剧和瘟疫中，都有某些既获胜又具报复性的东西。”^[7]阿尔托追求的戏剧疗愈作用是唤起人的觉醒，让人在压抑中重生，他的戏剧观是内向的。正如前文所述，阿尔托受到非理性主义的影响，认为一味地通过科学和理性认识世界是不可取的，要想真正把握事物的本质，必须要挖掘埋藏在人意识深处的激情和欲念。而戏剧要做的，就是把本能外化，撕开谎言和伪善，借由戏剧来宣泄“净化”。“瘟疫似乎就在现场，它喜爱人体上的某些部位，身体空间中的某些场所，在哪里，人的意志、意识、思想近在咫尺，而且即将显现。”^[8]残酷戏剧对于演员的要求，就是要回到原始的状态，直接与观众的体验和想象产生

联系。演员的表演要撕开一切社会赋予的外在形态和品质，放弃在日常生活中的假装，在众目睽睽之下将自己毫不掩饰地坦露和奉献。演员在舞台上已经不是扮演角色，还是在表现自己。因此，阿尔托始终强调演员的情感必须外化为有形的身体符号，把身体当作是呈现情感的空间，演员的身体就是在不断向内挖掘之后外化并重组的一个整体性空间。对于阿尔托来说，他希望借戏剧建构出一个身体，成为连接人的内部世界与外部世界的媒介，借此消除生的欲望、宇宙的严峻和无法改变的必然性之间的裂缝，并不对现实生活有模仿和再现，演员只是展露自己的情感，这就是戏剧的无偿和对现实的毫无用处。就像是瘟疫病人的死去，在他们身上没有显而易见的物质层面的破损、毁灭，只是带着一种绝对的而且几乎是抽象的疾病的伤痕。演员的状态在病人的状态中得以观照：“情感使他惊慌失措，而并不产生任何现实的效益。”^[9]

高行健在《野人》之后的《关于演出的建议与说明》中提到《野人》是“现代戏剧回到戏曲的传统观念上来的一种尝试”^[10]，所以试图在演出中充分运用戏曲中的唱、念、做、打，要求导演根据演员自身的条件，与演员一同完成一部“完全的戏剧”。而主题的复调和多声技巧也要求表演的多层次，演员要与观众交流，以演员身份对观众朗诵，角色有过去和现实之分，比如原始人舞、伐木者舞和野人舞。剧中混杂了傩戏、史诗传记、民俗仪式，不局限于表现生活的真实，而是追求对于本质的展现，通过对演员形体的运用，以代表大地、森林、洪水以及情绪起伏，将侧重点放置于人在征服自然、创造文明社会的同时所丧失的良知以及由此带来的毁灭性后果。如果人与世界、人与自然以及人与人本身，处于敌对的隔绝状态，那么人的所作所为只不过是徒劳的挣扎和无谓的浪费，甚至是加速自毁。高行健借由戏剧，“将存在的和未存在的联系起来，将潜在可能性和物质化的自然中所存在的的东西联系起来。戏剧找回了象征和典型符号的概念……使我们身上沉睡着的一切冲突苏醒，而且使它们保持自己特有的力量。”^[11]

四、结语

高行健的实验戏剧活动是基于本身才华与文学素质的积累，也是20世纪80年代与90年代戏剧潮流激发下的产物，更是对整个戏剧革新变化的有效探索与推进。《野人》体现出来的对幻觉的打破，带有布莱希特间离戏剧的痕迹，而剧中最为震撼的，依然是象征浩浩荡荡的人类在滔滔的洪水中挣扎的舞蹈，这种带有狂欢色彩的场面，最能体现阿尔托残酷戏剧理论中对于混沌和迷狂的探寻。阿尔托对戏剧语言范畴的开拓和对另一种性质的语言的追求和定义，启发了中国探索戏剧家们突破以台词为主的现实主义戏剧的表现形式，促使他们重新审视东方戏剧故有的表现手段，在戏剧语言、戏剧空间和演员表演等方面进行改造，把思辨还给哲学，把感知留给戏剧。

参考文献

[1] 安托南·阿尔托. 残酷戏剧——戏剧及其重影[M]. 北京: 商务印书馆, 2014: 109.

[2] 高行健. 高行健戏剧集[M]. 北京: 群众出版社, 1985: 272.

[3] 安托南·阿尔托. 残酷戏剧——戏剧及其重影[M]. 北京: 商务印书馆, 2014: 24-25.

作者简介: 刘培培(1995—), 女, 山东菏泽人, 广西艺术学院影视与传媒学院19级在读硕士研究生, 硕士学位, 研究方向: 戏剧戏曲理论与批评。