

※ 學術會議 ※

呼喚文藝復興 ——高行健演講暨座談會紀錄

林延澤* 整理 陳佩甄、彭小妍** 校訂

時 間：2016年6月6日

地 點：中央研究院中國文哲研究所

主持人：彭小妍

引言人：胡耀恆、單德興、楊小濱、梁志民、熊玉雯

彭小妍：

高老師，各位來賓，今天非常高興請到高行健老師來演講。他的題目是「呼喚文藝復興」，我想在今天這個時代，這個題目是再適合不過了，因為世界很多問題都是缺乏人文素養、文藝素養的關係。高老師應該不需要多做介紹，但是我還是幫大家回顧一下。高行健老師是因為小說《靈山》、《一個人的聖經》等著作，榮獲二〇〇〇年的諾貝爾文學獎，是第一位獲得諾貝爾文學獎的華文作家。除此之外，他也是有名的劇作家、畫家、導演、翻譯家，他的身分太多了。他在南京市第十中學念書的時候，就跟著畫家老師學習素描、水彩、油畫跟泥塑，到了高中畢業以後他聽從母親的建議，沒有報考中央美術學院，而考入了北京外國語大學，從法文系畢業。我剛才問了高老師，為什麼他這麼鍾情於美術，他的母親卻建議他去考外國語學院？他說，因為母親覺得做畫家太窮了，生活一定很困苦。但事實上我們都知道，現在高行健老師的畫作真是一作難求，他在歐洲是非常有名的畫家。有關他

* 林延澤，國立清華大學語言學研究所碩士。

** 陳佩甄，中央研究院中國文哲研究所博士後研究人員。彭小妍，中央研究院中國文哲研究所研究員。

的劇作，我想大家大致都知道，他有好多劇作都曾在臺灣上演，好幾部是在臺北首演。比方說，《絕對信號》是一九八二年在北京人民藝術劇院首演，一九九二年就因為胡耀恆老師的大力引介，在臺灣上演。《八月雪》，是一部現代禪劇、京劇，二〇〇二年在臺北首演。《夜遊神》是一九九九年在法國首演，二〇一二年在臺北是由臺灣師範大學的表演藝術研究所演出。《山海經傳》是個皇皇巨著，二〇一三三年在臺北首演。我今天看了錄影帶，音樂、人物、整個劇場調度，真是達到世界級的專業水準。我就不多說了，今天高老師要跟我們演講「呼喚文藝復興」。今天的臺灣、今天的中研院都非常需要文藝的號召。國民的文藝素養是一個國民的文明象徵。現在就請高老師開始。

高行健：

各位老師各位同學，很榮幸來到中央研究院做「呼喚文藝復興」這個题目的演講。這個题目我最早在二〇一三年的新加坡作家節講過。去年在西班牙我做了一個大型展覽，也是以這題目「呼喚文藝復興」。今天來到中研院，在臺灣，我還要講這個题目。我接著之後，這個月底義大利的米蘭藝術節——文藝復興之地——還會講這題目。然後是今年(2016)年底，在巴黎作家協會「作家之家」有一個國際作家會議，我還要講這題目。今天講的這題目，可以說是當今世界普遍面臨的一個問題。下面我再講這個题目跟臺灣的聯繫。我先把這篇凝鍊集中的講稿照本宣讀，然後我們可以深度討論。

呼喚文藝復興（高行健讀稿）：

在全球化的當今時代，政治和廣告無孔不入，連文化也充分市場化。文學和藝術如果不退化為一種文化消費，還保持精神的獨立和創作的充分自由，是否可能？這就是今天我們要討論的题目。這也並非是一個新鮮的题目，其實由來已久，不過是二十世紀的延續。因此，不得不先對二十世紀做番回顧，看看這题目的根由何在？

人類歷史上，政治權力對文學藝術的干預不是沒有先例，但從來還沒有像二十世紀這樣，眾多的作家、藝術家，心甘情願把文學藝術創作作為改造社會的工具和武器。這不僅是政治權力令作家、藝術家不得不就範，為之服務，而是特定的意識形態在左右作家和藝術家，較之宗教信仰有過之而無不及，甚至鬧到狂熱的地步。

誠然，這種意識形態以革命的名義製造的烏托邦幻影，往往令人喪失良知和正常的事理判斷。鬧了大半個世紀的共產主義革命，就這樣破產了。連同為之服務的文藝，如今已無人問津。但其後的這種泛馬克思主義的意識形態，並未從此終結，依然在影響當今的文學和藝術創作。所謂介入，亦即介入政治，或解讀為就範於某種政治正確，仍然時不時左右當今東、西方的文壇。問題進而在於：現今世界，離開了政黨政治，還有沒有作家、藝術家個人能掌控的政治？而作家、藝術家如果不納入一定的政黨政治，還有無可能以其創作來改變社會或左右政局？可憐的、孤單的作家、藝術家還有無別樣的選擇？以人權為標榜的自由主義，也是一種意識形態。現實世界中，個人的自由總受到政治和社會條件的種種制約，更別說極權政治制度的壓迫。這也是人類至今尚解脫不了的生存困境。文學藝術創作的自由，如果不從現世的功利中解脫出來，也還是一番政治正確而義正嚴辭的空話。作家、藝術家如果不甘心充當這樣或那樣的政治點綴，真正贏得創作自由，不能不回到文學藝術的獨立自主：既不服務於政治，也不謀求現世的功利，從而返回文學藝術的初衷。也即，在純粹的精神領域，表述人的認知、面對人生存的種種困境，深深觸及人性的幽深與複雜，從而留下充分而生動的見證。然而，市場法則全球化鋪天蓋地的現今世界，這樣非功利的文學藝術，又何以立足？這才是要討論的真問題。資本牟利的機制導致的商品化，遍及一切領域，也包括文化。這鐵定的機制，訴諸是非與倫理的判斷無濟於事，恐怕只有立法才能有所制約。但如何建立這樣的法制來保障這種非功利的文學藝術創作，也還只是一紙空談。這便是現今作家、藝術家面臨的真實的困境。

超越政治和市場，不謀求功利的文學藝術，在現今這個時代是否可能？而這樣的文藝，並不迴避現世代人的生存困境。作家、藝術家毫無禁忌，面對人生，獨立思考，並訴諸充分自由的表述，這就是我們要討論的文藝。

這樣的文藝，首先出於作家、藝術家自身的感受，全然來自個人獨立不移的思考、不吐不快。其實這也正是文學藝術的初衷。這樣的文藝也是人的意識的結晶，人類生存和人性的見證。而文學藝術的歷史，正是由這樣的作家、藝術家和他們留下的作品積澱而成，從而成為人類文化可以承傳的精神財富；而且禁得起時間的考驗，具有認知的價值，經久不衰。現今的作家、藝術家敢不敢接受這樣的挑戰？這也正是作家、藝術家們當今面臨的最嚴峻的考驗。

這樣的作品自然超越時尚，毫不理會權力和媒體倡導的流行趣味，而且無所

謂現代與當代，乃至於古典的分野。作家、藝術家相反地得解脫種種用以辨認的時尚標籤，也不去投新聞媒體所好。從事這種創作的作家、藝術家當然首先得沉得住氣，靜下心來潛心投入，不計成果，只在意是否盡心達到盡可能充分的表述。這樣作品的價值更在於，是否深刻觸及人的生存條件及其困境，又如何展示人世的複雜和人性的幽深。真實與否，才是最終的價值判斷。

這裏講的真實，並非新聞的實錄和歷史的紀實。這裏講的真實，是經過藝術再創造而昇華的人生經驗。這裏講的真實，包含作家、藝術家的虛構和想像，通過審美而得以展示於人世的眾生相。這裏講的真實，較之日常現實的表象，更醒人耳目、怵目驚心而發人心志，揭示的恰恰是人性、人生、人世的底蘊。而這真實又無法窮盡，總也可以達到更深入更透徹的表述，就看作家、藝術家的功力如何了。

這種創作當然毋須他人的指令，更沒有現成的模式。首先，出於作家、藝術家內心的衝動和對人世的洞察，經過長時間的醞釀與淬鍊，找到恰當的表述方法和相應的藝術形式。即使有前人的作品作為參照，也還得通過作家、作者自身的認知與才能，打上個人獨特的印記。

這樣的作品，並非是民族和時代的必然產物，而是一個個獨特的個案。歷史上，有的是文學藝術瘖啞的國家和時代，只有帝王和政權更替的編年史，卻不見發人深省、經久可看的作品。文學藝術也不遵循進化論的規律，後人未必比前人高明。歷史主義解釋不了文學藝術的這種偶然性。這種偶然性，恰恰來自作家、藝術家個人的洞察力和才智，關鍵在於作家、藝術家本人的認知，是否如此敏銳而清醒。

這裏談的既然是創作，與其討論時代提供的社會條件，不如回到作家、藝術家自己的認知。換句話說，重要的是作家、藝術家本人的覺悟。一旦覺醒到創作的自由從來不是誰賜予的，便自尋出路。因而，只要還有人身行動的自由，衣食溫飽有基本的保障，哪怕是中世紀身在逃亡的但丁，或是在大興文字獄的滿清帝國隱匿身世的曹雪芹，都留下了不朽之作。相比之下，當今的作家、藝術家畢竟幸運，只要能逃脫極權專制、擺脫普遍流行的意識形態的思想框架與價值判斷，創作自由其實就掌握在自己手中，只看用不用。

下一輪的文藝復興是否可能？如果從二十世紀以來建立在現代性上的文藝史觀中抽身出來，把不斷的否定與挑釁和作秀扔進垃圾堆，重新觀審文學藝術的歷史，便不難發現：這一個多世紀，並沒有導致新的文明，只不過繞了個怪圈，東方和西

方如今不過調了個方向。人類已經走過的老路，現今東方和西方都重新再轉一遍，現實世界還就這麼荒謬。

把美學的顛覆與時尚的炒作丟到一邊，文藝復興也就順理成章。擺脫淺近的現實功利，文藝既不是武器，也不是工具，更不是商品。回到文學藝術的初衷，回到對人自身的觀審，回到人性與人情，回到審美，卻並非一番空談。只要作家、藝術家有清醒的認識，便可以掌控自己的創作。

這樣的文藝復興，當然不由民族國家來倡導，那只會導致文藝創作納入政權的管轄下，成為某種民族主義的官方文牘。前有蘇聯標榜的「社會主義現實主義」，後有毛澤東所謂的「文藝為工農兵服務」。現今，也不乏各種各樣的民族和地域的認同，用政治話語令文學藝術創作就範於現今的政黨政治和選票政治。

這樣的文藝復興，只能出於作家、藝術家個人的認知。不必由官方機構制定的文化政策加以倡導和打造，恰恰相反，需要的是社會的寬鬆與寬容。而公共的文化機關和民間社團，要盡可能多元和多樣化。

這樣的文藝復興，固然需要各種不牟利的文化基金的贊助，卻首先仍然取決於作家、藝術家的覺悟，發出呼籲，引起人們的關注。至少，在文化圈中成為風氣，從而推波助瀾，才可能造成社會某種共識。因而，公然提出問題引發討論，十分必要。

這樣的文藝復興，現今這時代並不囿於某些特定的國家和地區，像十五、六世紀的義大利，或十八世紀的法國。全球化的今天，作家、藝術家的處境大致相同。而現今世界的經濟危機和文化衰退的背後，恰恰是在於思想的危機和精神的困乏。社會革命論和自由主義以及民族主義，諸如此類的意識形態解救不了現今時代的困境。人類需要的是新思想，振聾發聵。而新思想何在？這也正是現今呼喚文藝復興的根據。新鮮的思想顯然不能指望從事政黨政治的行家，也不能指望在媒體上天天爆料的經濟學家和社會學的統計與民意測驗。而現今，不僅是精神困乏，同樣也是哲學貧困的時代。既然意義都已經顛覆和消解了，哲學的思辨往往淪落為語意解析的遊戲。

不必預言人類的未來為何，何況這樣的烏托邦許諾，那剛過去的二十世紀噩夢一般的現實，人們尚記憶猶新，還不如回到此刻當下人的真實處境。老人道主義設想的那種身心健全的人，不過是一個理念，而與生俱來的人權與自由，從來也未無償賜予。然而，這脆弱的、活生生的個人卻總也處在現實的困境之中。人類社會卻

不知究竟往何處去。哲學的思辨解決不了這現實的困境，人之所以訴諸文學藝術，正是為了確認這困惑的存在。

哲學、宗教和文學藝術是人以不同的方式對自身生存的一番認知。當哲學訴諸思辨，宗教導致信仰，文學藝術卻通過審美而回饋為對人自身的確認。這宗教式微的時代，物慾橫流，意識形態同政治權力不斷調情，弄得原本清淨的哲學處境也十分難堪。而文學藝術在政治與市場雙重擠壓下，往往喪失了既有的審美判斷，以政治正確來附庸權力，以文化消費來投合市場。文藝復興的呼喚恰恰要回歸審美、回到人性與人的感情、回到生命、回到人的本真、回到性靈、回到精神。

這樣的文藝復興，正取決於作家、藝術家的良知與覺悟，當然不限於國家與地域，也不為表述的語種和形式所限制。當今世界的每一個角落，只要作家、藝術家有這樣清醒的認識，自然會找尋呈現的方式。

這樣的文藝復興之所以可能，如同歷史上已有過的陰暗時代，卻仍然衝破了時代的瘡痍，發出明亮的聲音和光彩。既然有先人的參照，今人又何嘗不能？

這樣的文藝復興當然首先來自作家、藝術家的深刻認知。才能功力也完全取決於作家、藝術家個人。解脫政治的功利，超越時尚的趣味，以其真知灼見，達到傑出的審美呈現。

這樣的文藝復興，令作家、藝術家得大自在。在權力和金錢達不到的領域，精神飛揚。創作的這番過程，便令人欣悅，也才可能不計成果，持續不已。

這樣的文藝復興，可以就在當下，一步一個腳印，步步登高，得以建構。這過程也沒有終點，心比天高。

這樣的文藝復興，其實又心心相印。建構之時，隨時都在同前人先哲對話，而且無須經過後人的解讀和詮釋，直抵境界。這樣的文藝復興，既然建立在人性相通的大前提下，自然會喚起他人共鳴，得到回應，卻杜絕空話，無須譁眾取寵，直指人心。

這樣的文藝復興，就始於作家、藝術家足下。一旦覺醒到有其必要，便一發不可遏止。長期以往，功力與技藝也就相繼而來，渾然而天成。這樣的文藝復興不是不可能的！（讀稿結束）

我不僅今天在臺灣，也在世界很多地方呼喚文藝復興，包括歐洲。我生活在巴黎，更瞭解的應該說是歐洲。歐洲是文藝復興的發源地，我在法國已經二十七年了，歐洲文藝復興更早的發源地是希臘，古老的希臘醞釀了歐洲的文明。歐洲的文

明又醞釀了當今全球的文明，可以說是極有生命力的一個文化。可是，這文化的發源地希臘，前兩天我在誠品書店見到一本「希臘悲劇」，書名是《希臘悲劇：政治與民主治理下的債務殘局》¹。要感謝譯者，把這本書介紹給臺灣讀者。這個希臘悲劇是當今現實的悲劇。我還沒細看，但匆匆翻閱了一下。這位作者很有見識，觸及了全球現時代深刻的問題。人類文化的一個重要的發源地希臘，當然還有別處，比方埃及、華夏古中國，還有巴比倫、印度乃至馬雅文化，都是不同的發源地。就現今全球來說，這現代文明的一個重要的發源地現今的希臘，幾乎無可救藥。希臘是歐洲的前哨，正是歐洲的反映；希臘的問題不僅僅是希臘，葡萄牙、西班牙、義大利，還有愛爾蘭，這些歐洲國家，都面臨到類似希臘的問題。我所在的法國，也不可避免面臨這樣的問題，全歐洲不可避免也遇到這樣的問題，甚至涉及到美洲。也就是說，現代文明所醞釀的當今的民主制度，這麼一個體制，這麼一番的現實政治與社會結構，出了問題。而問題何在？這可是現今巨大的問題，也是我今天講的文化復興的根據。

文藝解決不了這些問題，文藝只是這些問題的一個反映，雖然是個深刻而尖銳的反映。當然，還有涉及眾多問題，從政治到經濟到社會。那也是政治學家們要研究的，而不是只搞政黨政治、選票政治能解決的，因此要有思想家。政治也需要有思想家，社會學不只是統計和民意測驗，也需要思想家。文學藝術，包括哲學，當今世界各個領域，我們都需要新鮮的思想，也包括哲學思想，而文學藝術只不過是其中的一環。我們今天談的是文學藝術，不可能在這個範圍裏談那麼多全球的問題，這裏也不是經濟論壇、政治論壇，那得由聯合國去做。他們是不是做得很好，我們不妨打一個問號。政治家們又如何？我們也不妨打一個問號。這本當今希臘悲劇的作者倒是面對現實，尖銳觸及了一些真問題，被政治言說、各種意識形態的修辭和背後的功利掩蓋了的真問題。文學藝術恰恰要觸及人生存的真實困境，這就是我們作家、藝術家面臨的，這也是我今天呼喚文藝復興的根據。

我剛才講到，回顧二十世紀，人類並不是不斷進步，進化論不過是一種歷史主義，解釋不了人類的全部歷史，尤其是二十世紀以來的現代史。另一種所謂唯物史觀鼓吹的烏托邦，現實的確勝過一切噩夢。但是，現今不斷有人仍在重複，要重建

¹ 詹姆斯·安傑羅士 (James Angelos) 著，宋瑛堂譯：《希臘悲劇：政治與民主治理下的債務殘局》(The Full Catastrophe: Travels among the New Greek Ruins) (新北：衛城出版社，2016年)。

烏托邦，不乏其人、不乏政黨、不乏輿論。然而，文學藝術，以及文學藝術家們，如果說有什麼責任的話，那就是盡可能貼近真實，確實呈現人類生存的困境和人性的複雜與幽深，發人深省，我們需要的正是這樣的文藝復興。這現今時代的文藝復興，當然是全球性的，不受民族和地域的限制。如今既然在臺灣講，我當然想跟臺灣的朋友們交換一些看法。

人類的歷史並非不斷進步，但臺灣是個特例，這三十多年來確實在進步。我第一次來臺灣是九〇年代初，梁志民導演我的戲《絕對信號》；又有胡耀恆老師各方推薦，我的戲陸續在臺灣上演、出版。李行先生出版了我的戲劇集（《高行健戲劇六種》）；聯經出版事業公司又出版了我的小說《靈山》。我離開中國之後，所有的中文作品都首先在臺灣出版，只有一本先在香港出版，而我所有的作品在中國大陸，至今仍然被禁止。我今天能在這裏做這番演講「呼喚文藝復興」，應該說首先得力於臺灣，因為我的作品包括《靈山》，臺灣出版之後，現今至少有四十種語言的譯本。阿拉伯語就有三種譯本，有埃及、敘利亞和沙烏地阿拉伯。上個星期，我在巴黎的一個活動碰到我的法文譯者杜特萊 (Noël Dutrait) 教授，他告訴我還有第四個阿拉伯語譯本，他書架上就有。我前幾年在新加坡作家會議上，碰到前蘇聯的一個共和國阿塞拜疆 (Azerbaijan, 臺譯：亞塞拜然) 的作家，他拿本《靈山》叫我簽名，是波斯文譯本。他告訴我，波斯文這書有三個譯本，土耳其、伊朗和阿塞拜疆。我以為波斯文是一個死去的古文字，可他告訴我，這三個地方都講波斯文。我來到臺灣的時候，黨禁已經解除了，三十來年確實有突飛猛進的進步，我不僅親眼目睹，而且也推動了我的創作。臺灣社會民主而開放，言論和出版自由，還有文化教育的普及，人的教養也大大提高。我去過世界上許多國家，我覺得臺灣的教育非常出色；不僅教知識，還教人。現在西方一些大學，只教書不教人。所以臺灣社會，人的素質顯著提升，社會日益文明。今天的臺灣應該說是一個民主、富裕、文明、有充分自由和創作自由的一個寶島，就看看作家、藝術家如何施展。

臺灣地域不大，但是也足夠大，希臘也就如此吧。我沒有確切研究古希臘有多大，好像跟臺灣也相差不遠。古希臘在亞洲、歐洲、非洲之間這麼一個地帶，醞釀了那麼燦爛的文明。臺灣何嘗不能？我以為在當今這精神貧困的時代，臺灣人、臺灣的作家、藝術家，大可以放開眼光，不局限於臺灣的本土認同，我認為那是一個政治話語，要超越這種政治話語。我恰恰得益於臺灣的自由，不僅我中文作品都在這裏出版，我的一些大型創作也相繼在臺灣完成。文建會主委陳郁秀女士大力支

持，《八月雪》這麼大型的歌劇，在臺北國家劇院首演，然後又在法國馬賽歌劇院上演。製作和演出都非常精彩，是一個世界級高水準的創作。這不用我說，這部歌劇的法國樂團指揮（案：Marc Trautmann），專文發表，稱道《八月雪》從音樂、製作到表演各個方面都是劃時代的創作，足以同歌劇史上德彪西（Achille-Claude Debussy，臺譯：德布西）的歌劇名作 *Pelléas et Mélisande* 相提並論。跟馬賽歌劇院合作的這位樂團指揮，是一個國際級的指揮，他有權說這個話。我還不瞭解歌劇史，只看過不少歌劇。一位法國的音樂行家，給了這樣的評價。演出者包括臺灣吳興國等五十名京劇演員，製作群從國立藝校到舞美（案：舞美大師聶光炎）設計，再加上現代舞和聲樂的訓練。而音樂，是我的好朋友作曲家許舒亞寫的，他的音樂極有創意：大型的交響樂作品加上獨唱、重唱與大合唱，劇作中的中文對白也有板有眼，居然絲絲入扣，納入到音樂中去。恰如我的法國譯者杜特萊教授所說的，這恐怕是第一次西方歌劇院唱中文。馬賽歌劇院的合唱團八十人在臺上要唱中文，杜特萊教授從拼音、發音教起。他說，這部既非中國又非西方，既非現代又非傳統的歌劇，不能不說是一番創舉。

四年前，我的老朋友梁志民導演了《山海經傳》。《山海經傳》有三個製作，前兩個在香港，第三個在臺灣，製作的規模最大，最出色。我看過世界上很多的音樂劇、歌劇、舞劇等大型的演出，接觸了不少名導演。我要說，臺灣師大梁志民導演以及整個製作群，從作曲、編舞到表演都是世界第一流的。臺灣藝文界確有這樣的人才；既有創作的自由，又有這樣的人才。臺灣的作家、藝術家同中國大陸相比，還有一個非常好的優點，人們沒有充分認識到：沒有意識形態，不受意識形態的約束。這方面歐洲作家不見得都能做到，歐洲是革命的搖籃，從法國大革命起，共產主義也發自歐洲。意識形態對文藝的影響根深蒂固，各種各樣的意識形態，除了馬克思主義，包括自由主義，還有法西斯主義，各種各樣的民族主義。這種意識形態影響了相當多的歐洲作家。我想在臺灣，我接觸到的作家裏頭，還沒發現哪個作家執著於某種意識形態。我認為這是臺灣作家、藝術家的長處，沒有意識形態的制約，思想開放，如果又有一個通觀全球、通觀當今人類的處境的視野，文藝復興何嘗不可以來自臺灣的作家、藝術家們呢？而且會影響到世界其他地方，這就是我要講的，謝謝大家。（演講結束）

座談會

彭小妍：

非常謝謝高行健老師。他對臺灣的期許，讓我忽然覺得臺灣的藝文界責任很重啊！接下來是座談會，首先我們要請胡耀恆教授。胡耀恆教授是臺灣大學外國語文學系及戲劇學系的名譽教授。他最近出版了一套巨著《西方戲劇史》，可以當戲劇系的教科書來用。我們請胡老師。

胡耀恆：

容許我首先說明高行健先生與臺灣的關係。他於一九九〇年代初首次訪問臺灣，人地生疏。那時我從臺大借調到國家劇院及音樂廳服務，他請我協助出版他的六個劇本。我於是聯絡著名電影導演李行先生，他欣然同意由他們兄弟贊助的帝教出版社出版，要我寫序。但我細讀劇本，覺得它們不僅是一九三〇年代曹禺以來最佳的成績，而且汲取了很多當時法國後現代主義的形式與內容，於是將序文擴大成一百多頁的小書，書名為《百年耕耘的豐收——我對高行健戲劇的賞析》。

因為以上的淵源，高先生對臺灣情誼深厚，以致在今天演講的主題中，獨厚臺灣，而沒有提到法國、德國及日本等等國家。這個主題，就是重建世界性的文藝復興。他從古典希臘的前例，希望臺灣能有同樣的成就。他指出臺灣和希臘土地面積相當；在當代人文素質方面，高先生認為希臘早已沒落，晚近更是民窮財盡，文化低沉。相反地，根據他親眼目睹的現象，臺灣是一個寶島：不僅富庶文明，而且相當民主自由，因此具備文藝復興的條件。

高先生進一步認為，大的環境即使適合，要完成優秀的作品，文學及藝術工作者必須保持精神的獨立。他回顧人類的歷史，發現這種精神往往闕如。消極方面，藝術家往往受到政治及宗教等等的影響，甚至迫害；積極方面，他們可能主動獻身，鼓吹政治革命、社會改造、宗教自由或者種族包容等等。高先生最沉重的疑問是，在當今時代，全球文化都充分市場化，文學和藝術是否可能退化為一種文化消費品？

針對這種可能，高先生呼籲藝術家們返回文學藝術的初衷，從觀察人生世相開始，探究他們的幽深複雜，再經過長時間的醞釀淬鍊，找到恰當的表述方法和相應

的藝術形式，盡可能貼近真實，期能發人深省，喚起下一輪的文藝復興。對於臺灣作家，高先生說他還沒有發現任何人冥頑不靈，執著於某種意識形態。如果他們能進一步擴大視野，關懷人類，他們極可能締造文藝復興。

誠如主持人所說，高先生對臺灣的藝文界的期許，讓我們覺得責任很重。

彭小妍：

現在就是要鼓勵能夠寫戲劇的作者們趕快挺身而出。我聽胡老師說他要寫劇本已經聽了二十年了。

胡耀恆：

我編寫腳本其實已經二十多年了，那些草稿到現在仍然保存，只是因為自覺情節及人物、對話等等都不夠水準，一直沒有發表，甚至罕對人言。在寫作的過程中，我的確運用過高先生所說的觀察及深思等等，但就是力不從心。除了缺乏天賦、想像力等等難以捉摸的原因之外，我歸咎於兩個原因。一，年輕時讀書太少。對日抗戰的時期，我在湖北的鄉下成長，衣食難周，根本無書可讀。抗戰勝利後接著又是內戰，隨家四處流離，直到一九五〇年來臺灣就讀高中，又墮入「來來來，來臺大；去去去，去美國」的途徑，進入學術研究的領域。

相反地，根據我的研究，高行健先生從小就隨母親讀書，他在小學的時候已經看了很多中國小說或外國小說。高中的時候，就讀學校的圖書館藏書非常豐富，他幾乎全部讀完。到了大學，他除了一般的文學作品之外，還涉及到宗教，甚至於數學或科學。他根據自己的學養，在青年時期就開始了創造。

二，我缺乏創造的才華。比較高先生和我個人的經驗，我不免懷疑：他讀書，我也讀書，固然我起步稍晚；他觀察人生世相，我又何嘗沒有；他探究他們的幽深複雜，再經過長時間的醞釀淬鍊，我的學術出版，難道不是經過同樣的過程？但是他為什麼能出版那些小說、劇本和詩集，我卻不能？他為什麼能找到恰當的表述方法和相應的藝術形式，而我卻找不出？我的失敗，反映創作非常複雜，希望高先生及其他的與會學者能夠討論指教，謝謝。

彭小妍：

原創戲劇還在等待，我們還在等待歌德或等待果陀。現在先請各位發言人、

引言人拋出議題來，然後我們再綜合討論。接下來是單德興老師，他是我們中央研究院歐美研究所的特聘研究員。單老師也是薩伊德 (Edward W. Said) 專家；他的翻譯，我們從小讀的大人國小人國故事，《格列弗遊記》(*Gulliver's Travels*)，非常受歡迎。我們請單老師。

單德興：

謝謝彭老師的邀請。今天我很榮幸能參加高行健先生這場「呼喚文藝復興」演講暨座談會，與高先生和諸位學者專家、文學愛好者共聚一堂。尤其很高興見到胡耀恆老師，因為我跟在座的李有成先生三十多年前就讀臺灣大學比較文學博士班時，修過胡老師的「比較戲劇」，在胡老師指導下閱讀希臘悲劇、英美戲劇、日本能劇、印度戲劇等不同文學傳統的劇作。

高先生是多方位的創作者，既是小說家、劇作家、詩人、評論家，也曾從事翻譯，又是畫家與導演，他的多才多藝有如 Renaissance man（「文藝復興人」）那般的通才。在座的各位跟高先生各有不同的因緣，像是身為高先生的知音、讀者、觀眾、戲迷、畫迷、粉絲等等。我跟高先生的因緣除了身為讀者之外，還建立在另外兩本書上，不過高先生本人可能並不知道。我曾經為聖嚴法師翻譯《無法之法：聖嚴法師默照禪法旨要》（臺北：法鼓文化，2009年）和《虛空粉碎：聖嚴法師話頭禪法旨要》（臺北：法鼓文化，2011年），這兩本書的封面與封底設計分別採用了高先生一九九九年的水墨畫「了然」與「舞」。這兩幅畫除了技法的創新之外，更充滿了禪意與空靈之氣，蘊涵著深遠的意境，與內文相得益彰。我曾詢問出版這兩本書的法鼓文化，得知是高先生無償讓出版社使用於聖嚴法師的禪法譯作。至於高先生的劇作，也是充滿了實驗、創意與禪意，因此多年前趙毅衡就把他的專書命名為《高行健與中國實驗戲劇——建立一種現代禪劇》（臺北：爾雅出版社，1999年）。在高先生的劇作中，《八月雪》是唯一一部以真實人物六祖慧能大師為主角的劇作，內容涉及禪宗史，由此可見他對中國禪宗史的熟悉，對《六祖壇經》尤有領會，並從中汲取靈感，藉由劇作傳達個人的見解與體認。其實，高先生其他不少作品也涉及禪宗或運用禪宗的典故，其中最著名的當屬《靈山》了，這個書名讓人聯想到一首流傳很廣的禪詩：「佛在靈山莫遠求，靈山只在汝心頭。人人有個靈山塔，好向靈山塔下修。」這首詩強調的就是人人本自具足佛性，不假外求。

這種對於個人的肯定，正好呼應了今天的主題「呼喚文藝復興」。我們知道，

文藝復興最重大的意義就是重新發現了人的意義與尊嚴，不再受到神權等權力與意識形態的束縛。換言之，它的特色在於人本主義或人文主義。再者，renaissance 一詞也有 rebirth（再生或重生）的意思，也就是神的退位，以及人的再生或重生。因此，義大利思想家維柯 (Giovanni Battista Vico) 主張歷史不是由神所創造，而是由人所創造，因而可以再創造。這種主張影響了二十世紀後殖民論述大家、公共知識分子薩伊德，進而提出 worldliness（現世性）與 secularism（世俗主義）等論點，反對單一的、絕對的、終極的、神聖的起源，轉而強調開放的、多元的、對位的、自由的詮釋與重新詮釋。這裏的自由包括了政治、藝術、寫作等各方面的自由。

二〇〇〇年，瑞典皇家學院在頒發高先生諾貝爾文學獎的頌辭中指出：「在高行健的文藝創作中，表現個人為了在大眾歷史中倖存而抗爭的文學得到了再生。他是一個懷疑者和洞察者，而並不聲稱他能解釋世界。他的本意僅僅是在寫作中尋求自由。」這裏所提到的「個人」、「再生」、「在寫作中尋求自由」，都讓我們聯想到文藝復興的精神。而高先生在頒獎典禮的演說〈文學的理由〉中也強調文學與個人的關係：「回顧我的寫作經歷，可以說，文學就其根本乃是人對自身價值的確認，書寫其時便已得到肯定。文學首先誕生於作者自我滿足的需要，有無社會效應則是作品完成之後的事，再說，這效應如何也不取決於作者的意願。」² 由此可見，在高先生的心目中，文學根源於人對自我價值、自我滿足、自我實現的嚮往與實踐，至於其後的社會效應則是餘事，並非作者所能預見或決定。

以今天來看，文藝復興所揭櫫的許多目標都已經達到，尤其是確定了以人為本位或中心的思想，也就是 anthropocentrism（人類中心主義），認為人是萬物之靈，地球的主宰，世上的一切都歸人類掌控。這種人類至上的觀念與作為，看似提高了人類的地位，促進了人類的福祉，然而這種唯我獨尊、唯人至上的心態與作為卻也遺害無窮，例如殘害非我族類、剝削其他物種、無止盡地向自然環境巧取豪奪。凡此種種，可說是對於人類整體利益的「短多長空」，如今後果已然顯現，像是大自然反撲，全球暖化現象，極端氣候頻繁出現，包括法國、德國前兩天的洪災等等，都是值得注意的警訊。這些現象固然有些來自天災，但也有部分來自人禍，尤其是人類破壞大自然所引發的生態失衡。換言之，人類假借發展與福祉之名，對於大自然需索無度，危害可謂前所未有，喻為地球的癌細胞當不為過，就如同綏夫特

² 高行健：〈文學的理由〉，《論創作》（臺北：聯經出版事業公司，2008年），頁5。

(Jonathan Swift) 在《格列弗遊記》第二部第六章結尾假借大人國國王來指責「人小鬼大」的格列弗及其同類：「你的國人中，絕大多數是大自然有史以來容許在地面上爬行的最惡毒、最可憎的小害蟲。」

在面臨危急存亡之秋的今天，迫切需要再生與新生。如果先前的 Renaissance 發揮了解放的效應，造成神權的退位以及人的發現與重生，那麼二十一世紀的 Renaissance 也應隨著不同時空環境的需求而重新定義，發揮新的解放效應，坦然面對人類中心主義的自大、狂妄與危害；不再視人為地球上唯一的主宰，而是包含動植物在內的芸芸眾生中的一員，整個生態系統中的一分子。更因為其能力最大，對於我族、他族、其他物種與自然環境也必須負起最大的維護、保存與永續的責任。

除了生存環境的警訊，人類社會也面臨了其他許多危機，包括剛剛高先生在演講中指出的，像是一些意識形態的宰制，或者集權主義、資本主義、消費主義、科技主義等等的挑戰。這些文明與科技一方面讓人的生活更舒適、便利，但也往往造成人與人之間的疏離、冷漠。以往的誇飾說法「天涯若比鄰」、「南京唱戲北京聽」成了日常生活中的現實，但人與人之間的關係是否就更親密？說句玩笑話，人與人之間最遠的距離，就是我在你面前，但你卻在滑手機，而我呢？也是在滑手機。其實，類似這種的人類處境與危機，在文學與藝術中已有許多的省思。以科技主義為例，赫胥黎 (Aldous Leonard Huxley) 於一九三二年出版的《美麗新世界》(*Brave New World*)，或者歐威爾 (George Orwell) 於一九四九年出版的《一九八四》(*Nineteen Eighty-Four*)，對人類來說既是預言 (prophecy)，也是寓言 (allegory)。類似的預言和寓言也出現於一九六八年上映的電影《2001 太空漫遊》(*2001: A Space Odyssey*)，以及張系國於一九八〇年出版的科幻小說《星雲組曲》，前者呈現了超級電腦叛變的場景，後者的〈玩偶之家〉中描寫人類淪為機器人的寵物。當年這些預言和寓言，在今天看來不再是遙遠的科幻或杞人憂天，而是迫在眉睫的事。比方說，今年二月中國大陸的猴年春晚（中央電視臺春節聯歡晚會），就有五百四十個白色機器人組成方陣為歌手伴舞，動作靈活，整齊劃一，讓人看了又驚，又喜，又憂，又懼。今年三月 Google 的人工智慧圍棋程式 AlphaGo 打敗了南韓九段高手李世乭。今年五月富士康說要改用機械人來生產 iPhone，裁員六萬人，培訓他們轉型去做研發、生產控制、品質控制等附加價值更高的工作，然而研發等工作需要用到六萬人嗎？未能轉型的那些人何去何從？至於 Amazon，更是已經使用上千的機器

人來做倉儲管理，取代了數萬名的人力。總之，機器人的記憶力與運算力比人強，既耐操又耐煩，使命必達又不鬧情緒……。如此說來，人類的許多工作都將逐漸被取代，後人類的時代隨之悄悄降臨。相形之下，人的處境已經非常艱難了。

人的處境如此，我們目前置身於中研院，不妨也稍微談談學人的處境。記得十多年前，在李遠哲院長於院內召開的座談會中，我就提到希望建立一個能讓學人可以悠遊其中的環境。座談會結束時，一位院士行政主管特地跟我說：「做研究本來就該很辛苦的啊，我們這一行有很多著名學者為了研究甚至連婚都離了。」我想他誤會了我的意思。我心目中的「悠遊」並不是不用功，而是徜徉在一個自由、開放、悠遊自得的環境中，所看所學與自己的生命打成一片，讓見識與學問從中自然成長；而不是像現在這樣，為了執行計畫或研究績效，在短時間內出版一些輕薄短小的東西，乍看出版的數量是增加了，但品質、深度和影響呢？以人文學科為例，我們這個時代的學者的數量是增加了，而且水準普遍提升，可是大思想家在哪兒？能不能回到做學問的初衷？能不能像陳寅恪那樣即使在戰火中依然「從容閒暇，析疑論學」？或者像錢穆那樣以耐心、恆心來著書、立說？

當今科技挾帶著我們往前衝，強調創新（與技轉），似乎義無反顧或「利」無反顧。另一方面，文學與藝術提供了我們反省的契機，提醒我們要放慢腳步，反思這一切「所為為何？」讓我回到文學以及今天座談會的主角高行健先生。高先生主張「冷的文學」與「沒有主義」，並把「冷的文學」定義為：「恢復了本性的文學……它所以存在僅僅是人類在追求物慾滿足之外的一種純粹的精神活動。這種文學自然並非始於今日，只不過以往主要得抵制政治勢力和社會習俗的壓迫，現今還要對抗這消費社會商品價值觀的浸淫……。」³他在與方梓勳有關戲劇的對談中提到：「我認為戲劇的功能就在於揭示人生的真實處境，在於除魅，在於揭示人生真相的同時賦予一種審美……。」⁴在討論禪與戲劇的關係時，他明白指出：「我並不是佛教徒，至今也沒有宗教信仰。禪對我來說並非宗教，而是一種獨特的感知和思維方式。」⁵他並進一步表示：「這〔禪〕不僅僅是從人生經驗得來的智慧，也是一種精神狀態，對困惑或妄念的超越，又是立身行事的一種行為和生活方式。禪不可

³ 同前註，頁 8。

⁴ 高行健：〈全能戲劇〉，《論戲劇》（臺北：聯經出版事業公司，2010 年），頁 29。

⁵ 高行健：〈禪與戲劇〉，同前註，頁 151。

言說，所謂說出的皆不是，得在行為中體現，這不就是生動活潑的戲劇？」⁶而他對於六祖慧能大師的評論，再度體現了文藝復興所強調的人的本質與尊嚴，以及生命的價值與意義：「慧能確實開了新風氣，回到人的本真，率性而活，充分肯定個人的尊嚴。這種生活方式對權力當然是巨大的挑戰，也是對社會習俗和倫理的挑戰，但挑戰不是造反，也不搞革命，不破壞，也不故作挑釁的姿態，而以自己的思想與行為切切實實確認生命的價值和做人的尊嚴。」⁷

總之，如果科技是一條不歸路，至少我們希望能因勢利導，借力使力，並且從先前的文藝復興的啟示，或者從剛剛高先生對我們臺灣的期許，回到人的尊嚴與個人的價值，進而把視野擴及整個地球，發展出所謂的 planetary consciousness（星球意識，相關宣言參閱 <http://www.clubofbudapest.org/clubofbudapest/index.php/en/about-us/the-manifesto-on-planetary-consciousness>），用心體會其中的 interdependence（相互依存），也就是人與人、人與其他物種、人與大自然之間的互相倚賴，息息相關，休戚與共。當我們往前衝時，偶爾可以停下腳步來想想：到底是往哪裏衝？如何衝？為何衝？衝到目標之後又如何？值得那麼衝嗎？身為文學人，我認為在眾人恹恹惶惶的今天，我們不妨定下心來好好讀一首詩，看一篇散文或小說，觀賞一齣戲，聽一場演講，或者參加一場座談會。

因此，今天很高興有機緣參加這場座談會，就個人閱讀高先生的作品，以及相關評論的一些感想，針對今天的主題發抒以上的看法，共同為此時此地的我們來呼喚文藝復興。

彭小妍：

我們謝謝單老師。他的很多話都十分發人深省。接下來我們請楊小濱老師。他是我們中研院中國文哲研究所的研究員，請。

楊小濱：

非常榮幸可以有這個機會，參加這個跟高行健先生一起的座談。我把座談會海報貼到大陸的新浪微博上，很多人都驚訝：「啊，高行健先生可以回國演講了

⁶ 同前註，頁 152。

⁷ 高行健：〈劉再復與高行健巴黎對談〉，《論創作》，頁 302-303。

嗎？」我說：「臺灣算國內嗎？」有一位我記得說要特地買機票來聽他的演講，不知道今天來了沒有？或有沒有成行？總之這個回應高老師剛剛的說法，就是臺灣確實還是一個非常能夠吸引文化人來相聚、來討論，然後來跟國際級的作家、藝術家交流的一個地方。

剛才高先生說到了很多非常關鍵、發人深省的問題。其中，有些跟我的思考也發生了連結，我想當然也就可以做一些回應吧。首先，是文藝復興。我記得高先生後來有談到文化復興，也提到了當今世界文明的一些問題。我不知道是不是可以再擴大這個人類文明的一些問題，就是文藝復興和文化復興，或甚至是文明的發展不能說是一個進步，這部分有聯繫起來。其中，我非常同意的就是，如何通過文學藝術和美學的路徑來「糾偏」，或是對當今的世界政治和商業占據主導地位的人類文明，進行一種「抵抗」吧，也許。我覺得文藝復興有可能是可以起到這樣的作用。也許現在大家都發現一個蠻令人沮喪的事情，比如說在美國，我在美國教過東亞系，或中文系，或中文，但是看到大部分學生學中文的初衷，不是為了讀中國文學，而是為了學了這個工具式的語言之後，去跟中國做生意。換句話說，就是中文也好，或是說文字也好、文化也好，已經不是一個首要的價值了。那個價值變成是一個工具，變成了是一個商業的，或者是賺錢的這樣一個工具。我覺得這個大概是當今社會的、世界的——不光是希臘有悲劇——整個世界是一個悲劇的狀態。我覺得人之所以成為人，不會僅僅是一個政治動物或是商業的動物；他基本上還是一個情感的動物，或說感性的動物，或說表達的動物。他本身應該是有所謂文藝性或是美學性在裏面。這美學性或文藝性，我覺得是人的一個更基本的或更根本的、更核心的一個價值。這樣一個價值如果在當今世界上喪失掉的話，我覺得我們需要去讓它重新建立起來，去尋找讓它重新建立起來的可能性。

那麼再回到一個比較具體一點的問題，比如說高先生剛才提到的，文藝在不光是二十世紀以來，或其實更早以來可能都會有一個對於政治的服膺，或其他工具性的服務。我曾經在高先生得諾貝爾獎的那一年，寫了一篇評論，評高行健先生的戲劇，題目用的是「非政治的政治性」。從題目來說的話，我可能也許還是有一個政治性的考量。這個政治性的考量我認為已經不是一個刻意的，或說是直接的，或說是一個在意念上貼近政治的這樣一個政治性；反而是一種從政治那邊抽離的，或者把政治的某種意念打亂的，進行某種重新組合的這樣一種方式。我覺得其實文學和藝術在這樣一種方式下產生的結果，未必完全沒有政治性，但重要的是這個——

我想剛才高先生也提到了——「介入」的問題。我早前研究法蘭克福學派的阿多諾 (Theodor Adorno)，有一次寫了文章就是正式地跟——你們法國人（看向高行健）——沙特 (Jean-Paul Sartre) 宣戰，因為沙特鼓吹 commitment 「介入」。阿多諾認為「介入」本身很可能是一種美學對於政治的低頭。那怎麼樣才能更加地體現某種獨立的政治性呢？答案反而是「藝術自律」。我想，剛才高先生也提到一個獨立自主的問題，跟阿多諾說的 *autonomy*，*aesthetic autonomy*、*artistic autonomy* 是非常一致的，就是藝術的自主性、藝術的自律性，它可能更能夠體現所謂的政治性。因為這個政治性不是單一的政黨或是某個單一的政策的傳聲筒。它體現的是，高先生剛才講到的，那個人性的幽深和複雜所體現出來的、和主流政治相反相對的，甚至是懷有抵抗特性的某種政治。這個政治當然就是要是從人的內心出發，觸及到所謂的剛才高先生講到的「真實」。當然我馬上就會想到自己幾年來一直在研究 Jacques Lacan，拉岡的理論裏的 *the real*，所謂的「真實」。這個真實當然不是所謂現實主義或寫實主義的那個真實。我想高先生的第一本書《現代小說技巧初探》（一九八一年出版），大概是中國大陸最早引入現代西方小說論的。怎麼樣來看待所謂的敘事能夠反映真實嗎？這反映的真實是現實主義的真實嗎？所以現實主義實際上未必能夠觸及拉岡所說的那樣一個黑暗的核心，或創傷性的那樣一種核心的真實。那真實反倒是很難完全把握，需要用一個更複雜，或者更無法用正常的語言來表達的那樣一種方式去觸及。如此才能體現這樣一種對於人性、對於世界的某種複雜的、多層次的觀照。

說到這個複雜性、多層次性，還有敘事等等。我本人是寫詩的，而今天在座有那麼多戲劇的專家，我想說的是，我之所以會寫一篇高行健先生戲劇的評論，其實我本人對戲劇的——不能說是愛好吧，只是對戲劇性本身一直非常在意、關注。也就是說，寫詩本來好像是一種獨白，戲劇好像是眾聲喧譁的一個型態。所以我覺得戲劇也許是一個我們更能夠體會到藝術當中有各種各樣的聲音，能夠去發現，包括巴赫金 (Mikhail Bakhtin) 在小說裏面發現的那種複調 (*polyphony*)，或是剛才講到的「眾聲喧譁」(*heteroglossia*)。同樣地，在當代詩的寫作裏面，會如何去追求那種戲劇化的表達，以至於不把所謂的獨白，不把一個單一的抒情主體作為一個絕對的、至高無上的聲音。我覺得這些可能都是戲劇性能夠體現的一些方面。這也就能再回到剛開始提到的文藝復興、文化復興的問題，也就是文藝如何跟所謂政治性、主流的政治性產生某種不同的抵牾這樣的作用。這在於主流的政治話語本身，一定是單

一的，一定是絕對的，一定是讓你要相信它的訊息是正確的。那麼文藝也好、藝術文學也好、藝術的話語也好，提供的其實是，如何把這種政治話語的單一性消解掉。從這個意義上來看，雖然剛才高先生對消解這個概念，我覺得是比較否定的，但是我有一點同情這個概念，就是所謂的意義的消解，不一定是意義消失，應該是確定、絕對意義的消解，某種話語的單一層面的消解。比如：單一政治話語或商業話語等等（如廣告），一定要讓你相信某個東西；而我們可以通過（不管是哪一門藝術，哪一個風格的藝術中）眾聲喧譁的戲劇性，通過體現出多元、多面、多層次的效果，來消解這種單一話語的統治。

最後，就是文藝復興到底能不能成為所謂的烏托邦？其實烏托邦本身我當然是非常懷疑的。但如果通過我們的努力，讓文藝的氣息、藝術的話語，能夠帶入某種感性的，所謂真實的、複雜的層面，讓那個絕對化、單一化的政治話語退到第二線。能夠占據主導地位的，也許更應該是那種人性的複雜性。對人性的複雜性，對表達的不同可能性的一個探索等等，才能夠使得人性獲得某種長足的解放。這個解放我覺得未必一定要納入烏托邦的範圍，但至少可以去抵禦一些壓迫，可以去制衡那個政治所帶來的某種可能的悲劇。我覺得從這個意義上來說，烏托邦本身其實是沒有辦法實現的。但是，如果不是一個集權式的烏托邦，也許可以達到某一種療癒的效果。這個療癒的效果絕對不是一個單一化的，只有一個所謂的樂園讓你去享受，而是有各種各樣可能性存在，能夠使你的個性有長足發展的一個境域。我大概就講到這兒，謝謝。

彭小妍：

謝謝楊老師。接下來請梁志民老師，他是師範大學表演藝術研究所的教授，也是高老師的許多劇本在臺灣演出的導演。我非常佩服整個演出的調度，非常精彩。

梁志民：

謝謝彭老師。謝謝在座的各位先進。一開始跟高老師在一九九二年認識的時候，我們在討論《絕對信號》這部作品，高老師講到一件事情，讓我印象非常深刻。一直到現在為止，不管我在看他的戲或是讀他的戲的時候，都想像著一個畫面，與高老師寫作有關的畫面。高老師寫作的方法非常特別，不管寫詩或者是劇作，他寫作的方法是用口述的。就是當他想到一個題材、一個畫面，他會自己在一

個房間裏面把燈關掉，挑選一段古典音樂，然後用錄音機把第一個版本錄下。接下來，再把這個錄音的所有資料慢慢整理出來成一個劇本。不管是劇本、詩，或者是小說，都是這樣的一個創作的方式。於是我在讀他的戲的時候，感覺作為一個劇作家，跟導演有十分緊密的關係。導演彷彿是要找一個能跟他結交成非常好的朋友的劇作家，因為我要知道他在想什麼，才能夠詮釋他在想的東西，我不能把他的意思給扭曲了，不能把他的意思給走歪掉了。所以呢，我每次在讀高老師戲劇的時候，彷彿就有一個畫面：他在錄音時候那樣的一個畫面。這個是他創作最原始的風貌，我必須要想辦法找到最原始的風貌。記得九二年的《絕對信號》讓我最為佩服以及最為感動的事情，就是在這個戲裏面，他描述的是文化大革命之後幾年，當時的年輕人對於這個社會、對於自己自身的困境的一種抵抗。雖說是抵抗，劇中人有些抵抗、有些服從了。然後在這樣一個小小的車廂裏面，炸裂出來六個不同角色之間一些情感上面的衝突。這是一個外在的故事，但是在表演上面呢，用一個非常有趣的技巧，即現實生活裏面有一個車廂，他有時候會回到他的回憶，有的時候故事會走進一個想像，既不是現實也不是回憶，就是一個想像。所以對於表演者來講，或是對於導演來講，困難之處在於怎麼樣在舞臺上同一個空間，區隔現實、回憶跟想像，這三個不同的空間。這個戲我現在幾乎每年都要讀一次，因為我從二〇〇九年開始在師大開了高行健戲劇研究的課，所以每一年都會讓學生讀這個劇本。因為這個劇本是高老師的第一個創作，他在北京人藝（北京人民藝術劇院）時代的創作。在這個創作背景之前，我們不管他所有創作上面的技巧，他的技巧在當時被劇評譽為是先鋒戲劇的燎原之火。這樣一個一九九二年的作品，高老師在寫的時候是一九八二年，當時在表演上面已經有這麼大膽的想像力和創作能力。這是在我導他的第一個戲的時候，最大的一個收穫。

另外，高老師的每一個劇本後面總會有一個劇作家對這齣戲的建議，所有建議有七、八條，但最後一條一定是「以上建議僅供參考」。所以在做《絕對信號》的時候，我特別到維也納去，老師那時候正在維也納導一個戲叫作《對話與反詰》，也讓我看到老師在導戲的時候的一些風采、一些想法，非常特別。後來在二〇一二年時候，我導演了第二個戲叫《夜遊神》，這個戲是我在《高行健戲劇六種》裏面非常非常喜歡的一齣戲。胡耀恆老師在《百年耕耘的豐收》裏面講《夜遊神》這個劇本，是描述「人」，這個「人」其實不是一個小寫的「人」(a person)，是一個大寫的「人」(a capital Person)。他是 Everyman，是每一個人。劇本呈現這個「人」

的道德淪喪、感性枯竭的一個過程。這是胡耀恆老師對於《夜遊神》這個劇本的一個總提醒。劇本非常短，其實戲不長，總共分成三幕。在這三幕裏面每一幕大概只有二十五分鐘左右吧，三幕總共演完大概也就九十分鐘左右。它先從一個現實的火車空間開始，然後進入到夜遊，進入到夢遊。進入到夢遊以後，就走到一個非常詭異的街道。劇中也是六個角色，也通通沒有名字，全部都只有一個代號，比方說痞子啊，那個傢伙啦，或是妓女啊，通通只有代號。這個戲對於表演者來講，或是對導演來講，另外一個特別的事情，就是一般我們在舞臺上第一人稱主觀都是「我」，都是說我，我現在如何如何。但是在《夜遊神》這齣戲裏，所有的主詞全部變成「你」，比方說「你現在走進了一個街道」，你現在如何如何。初看到這個劇本的時候，其實學生都矇了。我當時在表演藝術研究所教導演。研究生們看到這個劇本，半知半解，就是不懂，不懂老師為什麼要用這樣的一個人稱替換來做。我說，好，那我們來做一件事情，我們先來寫一個作業，我現在給你們一個事件，這個事件是什麼什麼，有一天早上去買花幹嘛幹嘛。你們現在先用第一人稱寫，寫完這個事件以後，再用第二人稱寫一次，然後再用第三人稱寫一次。我們的演員們通過這樣一個功課，慢慢知道了高老師為什麼要用第二人稱來寫這個劇本。於是學生們、演員們就開始玩得很開心了，因為在這個戲裏面，他們彷彿發現了表演上居然還有這樣的一個境界，還有這樣一個可能性。那次高老師也回來看了。比較特別的是，我所上學生有點多，所以本來劇中主角只有一個人，我分成三個人來演了。所以這三個人有點像接力，有的時候齊唱，有的時候合唱，有點像剛剛楊老師講的複調的這些演法。所以在這個戲裏面我們看到了另外一件事情，就是人稱轉換。這個劇本在高老師的劇作裏面，是非常熱門的一個戲，在歐洲經常有劇團在做這個演出。甚至我都覺得，未來某一天我可能還會再做一次，然後做得讓它再更貼近老師的原著一點。

接下來就是《山海經傳》了。我二〇一二年的時候，跟我們學校的校長張國恩先生一起到巴黎，邀請高老師來我們臺師大擔任講座教授。在聊天的過程中高老師就說，他最希望看到的劇作，到現在還沒有上演的就是《山海經傳》。因為高老師的劇作不是案頭戲，高老師絕大部分的劇作都是演出過的，都是為了演出而寫的劇作。高老師就對我們校長說，最想要看到自己寫的戲能夠上演的就是《山海經傳》。我聽了其實沒作聲，因為那部戲有七十幾個角色，光演員的話起碼要三、四十個人以上。我們校長非常大膽地就說：「好！沒問題！我們臺師大來做！」我跟

所長一聽，就頭低低的默不作聲。後來承蒙校長鼎力支持做這樣的一個戲，因為七十個角色，我們那時候足足用了五十個演員，五十個演員裏面還有一趕二、一趕三的演員。在劇本上面我幾乎沒有做什麼改動，只刪減了一點點（如十女巫）跟主戲比較無關緊要的部分。但是最重大的一個改變，就是把它做成音樂劇。高老師最想讓它變成一個音樂劇，因為我自己過去有二十年音樂劇導演經驗，對我來講不是太大的問題。然後，高老師說，希望演出形式是搖滾音樂劇，我一聽就傻眼了。但這個傻眼大概傻了兩秒鐘吧，過了兩秒鐘以後，我就想這個點子簡直是妙不可言啊，只有搖滾音樂劇能夠展現出來上古的這些神話人物那種奔騰的生命、豐富的色彩，以及這些神話裏面的人性跟神性。於是回來以後，我就積極地讓這齣戲開始運作，然後真的把它做成搖滾音樂戲。這個戲蠻特別的，因為我重新再解構這個戲的時候，把它做成有點像是傳統戲劇的摺子戲。原本《山海經傳》劇本裏面是分三幕，但是我把它分成十六個場次。這十六個場次切開來以後，有點摺子戲的精神；就是我隨意抽裏面的四折、五折、六折然後重新再組合，又可以變成一個戲。《山海經傳》總共演過三個版本。第一個版本是五十個人的大型完整版。然後，因為臺中歌劇院要我們去測試他們的音響，所以我們用三十個人做了一個中型的第二個版本。第三個版本是愛丁堡藝術節，因為愛丁堡藝術節的演出都比較小，所以我用十五個人演七十個角色，還是演了大概七十分鐘的不同版本。所以對一個導演而言，特別是因為我在學校教高行健的戲劇研究，所以高老師每一個戲都必須要仔仔細細地讀它。越仔細讀就越覺得這位劇作家對自己的誠實，也就是老師剛剛講的「誠實」還有「真實」這件事情的可貴。我每讀一個戲的時候，腦子裏面總是浮現最初早在一九九二年，我跟老師在維也納初見面談話的時候，他那種對於藝術、對於文學的真摯跟誠實。這樣的一個真摯跟誠實，我相信才是文藝復興最重要的一個旨趣。正好現在這個時間，是我的高行健戲劇研究學生們的期末考試；這個座談的機會就像是我自己的一個期末考試一樣，謝謝大家。

彭小妍：

謝謝。大家有時間的話，應該要把《山海經傳》的演出 DVD 找來仔細地看一看，真的非常精彩。接下來我們請熊玉雯老師，她是中原大學應用華語文系助理教授。她有一本英文專著，其中談的是八、九〇年代以後的中國大陸，包括臺灣，因為有提到賴聲川戲劇的演出；其中有一章是專門寫高行健老師的劇作。所以我們請

熊老師。

熊玉雯：

謝謝彭老師。彭老師邀請我的時候，我跟她說我非常雀躍，因為我研究了這麼久高行健老師的作品，總算有機會跟老師請教。其實我自己一開始接觸高老師的戲劇是二〇〇一年的時候。那時候我去美國念博士，剛好另外一所學校密西根大學 (University of Michigan) 有一位老師 Claire Conceison 當時第一次導演高老師的作品，是用英文來做表演。她那時候導演的是《車站》，我有幸能夠參與他們的製作。之後我自己不停地在教戲劇、教學生，雖然他們是用英文表演，但是做了非常多次的創作。有一部分我喜歡的是，因為在做高老師戲劇表演的時候，可以在教室裏面、在走廊表演，可以在任何地方，想像的地方做表演。所以他們非常非常地有自由性，學生也非常地喜愛。而我自己在回顧時，後來著重在論文研究，特別是八〇年代高老師的戲劇。我對於文藝復興議題的想像，又回到高老師的劇作，想從兩個層面來稍微看老師的作品。第一是主題性的探討，第二個是高老師剛剛說的「呼喚文藝復興」。在主題上，我在引導學生的時候，發現老師的作品非常能夠打動所有學生的心，不管是中文的學生，或是以英文為母語者的學生。其實之前老師也說過，希望能夠創作一個普世性的寫作，在一開始的《車站》或是《絕對信號》上，會發現老師一直在追求這種普世性的價值，探求人性中能夠直接審視它的主題。在形式上，也可以看到老師從一開始就十分注重互文性。像是《車站》裏面融合了戲劇與音樂，希望能夠如樂隊一樣來演唱，或如最近的電影《美的葬禮》裏面，老師也是融合了電影、詩還有繪畫。所以，可以看到不僅只是我們之前說的 *intertextual* (互文) 或是 *intermedia* (互媒)，老師甚至想要變成我認為的是一個 *transmedia* (跨媒)，因為他不僅用不同的媒體，而且還希望能夠以電影來顛覆電影，讓電影有更多不同的聲音，或是有不同的表現方式，詩或者是電影都有。所以我自己對於這個主題，或也算是一個問題吧，希望能夠再聽聽老師對於這種跨媒體和您所認為的文藝復興之間的關聯。另外一個問題其實比較是我個人的，因為我一直在研究表現主義 (Expressionism) 戲劇，老師也提過表現主義戲劇，非常希望能夠再請教高老師，有關於您對於表現主義戲劇的看法，您是否有受到它的影響？或者是，您是如何看待這樣的戲劇的？謝謝老師。

彭小妍：

謝謝熊老師最後分享的兩個問題，然後希望高老師來回答。也許我們先回到高老師這裏。

高行健：

文藝復興採取什麼樣的形式？剛剛講到當今社會人的困境，人性的複雜與幽深，回到審美，超越政治和市場。除了這些大問題，回到文學藝術創作本身，文學藝術創作是不是就一定重複已有的文學藝術形式？當然不必，但也不要否定它。前人所做的，比如古希臘的戲劇，悲劇也好、喜劇也好；古希臘的雕塑，到文藝復興的繪畫等這些形式，做得那麼精彩。今天再看古希臘的雕塑，完美到無可挑剔，今人做不出來。看看文藝復興這些大師的繪畫，百看不厭，總也吸引你、感動你，讓你浮想聯翩。那技巧，真達不到。我少年時就想畫油畫，二十多年之後，先在巴黎羅浮宮，然後到義大利，看到這些文藝復興大師的原作，就決定我那油畫就不要再畫了。所以放棄，因為立刻明白我永遠也達不到這樣的成就，沒這感覺，更別說技巧，今生今世也超不過。在達文西 (Leonardo da Vinci) 的畫作「蒙娜麗莎」(La Gioconda) 畫兩撇小鬍子，是一個玩笑，不值得當真。這種顛覆，只能一笑了之。可問題就在於，竟然成了二十世紀當代藝術的主流。當杜象 (Marcel Duchamp) 弄成了當代藝術的鼻祖，這就不只是有點可笑了。錯不在杜象，杜象開個玩笑而已。這問題在於之後意識形態在作怪，加上市場的炒作，也是權力的大力運作。全世界有多少當代藝術博物館！現在所有國家的當代藝術博物館裏，繪畫顛覆了，真正的繪畫作品沒有了。Design 設計、裝置、觀念藝術，諸如此類，比比皆是。當代藝術的博覽會，香水、服裝以及各種商品都成了藝術，藝術就這樣被顛覆了。如果說再一輪文藝復興，不是顛覆傳統，我們尊重傳統、學習傳統、借鑑傳統，但不必重複。問題在於藝術家們怎麼樣吸收傳統，並導致新的創作。我熱愛傳統，從東方的傳統文化到西方的文化傳統，我從《易經》讀起，中國的《易經》、《老子》、《莊子》到筆記小說，以至於《山海經》、《水經注》，我都讀。這深厚的傳統就在那裏，滋養我們，作為參照，但不必去重複。但是，如果你有本事重複，那也不錯，問題是你很難重複得了，達到那麼高的水準。這就是對傳統的態度，和現代藝術、當代藝術的觀念是絕然相反的。掃蕩前人、顛覆前人、否定前人是他們的出發點。我不！我以為，現今呼喚文藝復興的前提是尊重前人、吸收前人、學習前人、借鑑前人，

作為我們的滋養。我不把這些文化遺產掃蕩掉、毀滅掉、否定掉、吐棄掉。相反，極為尊重他們，好好研究他們。在這個基礎上，再找到新的認知和新的表述方式，這是我的做法。

那麼採取什麼藝術形式？當今社會科技手段已經如此的普及，你為什麼不用電腦？為什麼不做電影？如果說把這些新技術都從藝術創作中排除掉，那很可惜。當然不妨也可以回到繪畫，因此，首先我要說的是，回到繪畫。回到戲劇，我不是反戲劇；回到文學，我不是反文學；回到意義，我不反意義。剛剛楊教授提到顛覆的問題，是一個很複雜的問題。法國後現代學派主張的前人已死、作家已死，羅蘭巴特 (Roland Barthes) 是個代表人物，由他發端：作家已死，意思由詮釋者來詮釋，以至於後現代主義語言學的一派理論。語言都被解構了，延伸到當代哲學。這個語言哲學當然更先是德國人，最早還是維根斯坦 (Ludwig Wittgenstein)，我以為他是現代哲學的第一人。為什麼？他把哲學思辯的本體論的一些基本問題撇開一邊，首先是語言的表述問題。語言能不能把這些問題表述清楚？他懷疑，因此他研究語言。但是，他是一個重要的哲學家，是現代哲學的鼻祖，他的研究還是有意思的。為什麼？他發現語言的歧義 (ambiguity)，這是個重要的問題，因此他研究語法。但是他之後的人，把語法研究、語法分析代替意義的詮釋，我以為這就走了一條邪路。意義消失掉了，只有語法結構。因此，哲學的基本問題消解了，也不觸及現實世界。哲學只不過是如何詮釋的問題，而且各有一說。那麼現實世界，語言背後反映的那個真實世界還存在不存在？這都不重要。我回到繪畫、回到文學、回到戲劇、回到意義，包括語言學。語言學還是要講究意義，意義可不可以傳達？怎麼傳達得更準確、更生動？包括文學藝術創作，我們要找尋現代的文學語言，要更新文學語言。問題是，不玩語言遊戲、不言之無物、不要弄修辭，而是確實言之有物，把前人難以講清楚和難以言說的表述出來。比方說，佛洛伊德 (Sigmund Freud) 有一個重大的發現，發現另外一個世界，另外一個內在空間——潛意識。潛意識那麼豐富，潛意識能夠用語言表述嗎？這就給作家提出了很有意思的新問題。然而，喬伊斯 (James Joyce) 做的努力，正是把思維的這種蔓然無序的活動竟然寫成了文字，而且不是文字遊戲，是切實追蹤思維的活動。我尊重喬伊斯，我認為他是一個大作家。但是，喬伊斯之後有一大堆玩語言遊戲的，就是遊戲而已，他們沒有留下什麼可一讀再讀的作品。

現在，我們講到新一輪的文藝復興，我也在找尋不同的形式，包括戲劇和寫

作。比方說，戲劇本來在舞臺上總是第一人稱，一個角色說他的話。我把舞臺上角色的臺詞轉換為第二人稱、第三人稱，或者三個人稱都用。《週末四重奏》這齣戲，有四個人物，不同場景下每個人物時不時變換人稱，而且有時人稱對換。人物甲用第一人稱說「我」的時候，另一個人物乙不是用「我」，卻用第三人稱「他」，因此便構成一種個假對話，但是這是一種內心的對話。人物也可以用「他」來指稱自己，而對方也可以用「你」來指稱自己，這樣便把內心的潛臺詞變成觀眾都可以聽見的臺詞，更富有戲劇性。或者，我另外一個戲《叩問死亡》，兩位演員其實是演同一個人物，後一位實際上是這個主要人物的投影，因此不是真的人物，是個虛擬的角色，是這人物的心聲。當兩位演員在舞臺上都用第二人稱「你」的時候，其實是這人物內心的思考，而非兩個真實的人物的對話。這種內心的思考，在舞臺上就變得非常生動。兩者都說「你」，一呼一應，越來越深入，越來越鋒利。這就加強了戲劇的張力。因此，我找尋新的形式；並不是反戲劇，或僅僅是觀念的遊戲。我把音樂、歌舞、面具、雜耍都重新引入戲劇，強調演員的表演，主張一種全能演員的全能的戲劇，當然要重新研究劇作法，發掘演員表演的潛能，探索導演和演出的方式。

好，您（熊玉雯）剛剛講到的電影。這電影，發明不過才一個多世紀，之前只是一門新技術，在一個時間段裏記錄一個活動的影像，一個過程。到俄國的艾森斯坦(Sergei Eisenstein)，在《蒙太奇論》一書裏講到，任何兩個不同時空的鏡頭剪接在一起，就可以產生新的涵義，因此電影就成為一門藝術。如何去剪輯？這是電影的基本語言。除了這個基本語言，還能做什麼？然後，之後的電影變成故事片，講述一個故事，把文學的敘述手段引入到電影裏來。早期二十世紀一些二〇年代的電影，就是一個短片，三、五分鐘，只是一些鏡頭，剪輯在一起。故事片把電影變成一個能吸引大眾的藝術，當然有功勞。故事片把文學的敘事手段引入，又把戲劇表演、角色都引入。除了這樣的大眾普及的電影，也還有一些作家電影或藝術電影，但基本上沒擺脫用鏡頭來敘述的文學方式。電影還能做什麼？這麼好的一個手段，這麼強有力的手段。我主張電影詩，也就是像寫詩一樣自由，寫詩就是上句跟下句可以自由組合，無須講故事，也不必塑造人物。如果鏡頭像寫詩一樣自由組合，當然要有一個內在的思緒和情感的聯繫。用什麼來聯繫呢？現今的電影通常是以畫面為主，聲音為輔，音響或對白是解說畫面的。然而，進一步研究的話，語言跟聲音是有區別的，一旦把語言獨立出來，不把語言作為聲音的附屬，因為音響或

音樂喚起的是無須思考，即席的反應。但是語言，如果是聽不懂的這種語言，就不知道在講什麼。因此，語言雖然訴諸聲音，其實是另一種元素。電影其實有三種基本語言，所以我稱為「三元電影」。我的電影，是借用電影的手段，但是找到一種新的電影的表述方式。所謂「三元電影」，就聲音、畫面、語言三者，像寫交響樂一樣，三個聲部相對對立，也可以構成對位。不是像通常的電影，通常電影以畫面為主，人物在講話，室外在下雨，以聲音烘托畫面的背景。然而，如果是像作曲家一樣，三個聲部，主題可以出現在第一聲部、第二聲部或第三聲部，就像一個樂隊，主旋律先在小號，然後弦樂起來了，再加上打擊樂鼓點，各自是相對獨立的，形成一個複合的結構。因此，這種電影的做法，當然是複調的、有詩意的。但這還不夠。國立臺灣師範大學剛剛出版了我的電影《美的葬禮》的畫冊⁸，我把這部「三元電影」做成一種完全的藝術。換句話說，電影不僅是聲音、畫面和語言，還有表演，演員的表演相對獨立成為一個重要的元素。戲劇、舞蹈、柔術、面具、音樂和詩，都通過不同演員的各種表演進入電影。因為我是畫家，所以鏡頭的拍攝我參照了文藝復興的繪畫、古希臘的雕塑；從上帝到死神，從美神維納斯到聖母瑪利亞，從哈姆雷特到唐吉訶德等等。這些參照可以說涉及歐洲的文化史、藝術史，然而用另一種新鮮的電影的方式，做成一部完全的藝術作品。當然也還有亞洲的形象。我們的演員中沒有亞洲人，我太太雖然不是專業演員，但加上她的亞洲面孔，或帶上日本能劇的面具，因而也有亞洲形象。我這四十名演員中既有非洲阿爾及利亞的演員，也有南美洲玻利維亞的演員，還有法國、美國、英國、瑞士、義大利，乃至於

⁸ 高老師在會中特別感謝師範大學，也論及電影形式與放映的問題。為使此段討論主題緊密結合，另節錄在此：「在這裏還要再感謝一下師大，從校長，到策劃林學務長，林淑真教授，他們很費心。然後到許教授，做美術設計的美術教授，到他們整個工作班子，為了做這本畫冊費很大勁。而且這本畫冊是非商業發行，因為太貴了。我也不希望商業發行，我們張校長說它就是一個學術運動！當然，我的影片第一句話就說：『本片不進商業發行。』為什麼？一個是不可能進商業發行。我以前的幾部影片，有些朋友想放在電影院演演，當然最後都見拒，最近適逢我的法文詩集出版，電影在拉丁區的文化中心放映，而不是在電影院放映，包括放藝術電影的電影院，都說離我們的觀眾太遠了。但是，這個影片已經在世界很多的藝術節放映過。當然，我們無法進入電影藝術節，是凡電影節都有規範，我這樣的電影難以進去。但是藝術節、文學節、美術館、博物館可以放，去年臺灣的三大博物館都放映了這影片。這本畫冊出版了，如果大家有機會可以到師大圖書館看，我也帶了一本給中研院。而且附有DVD，要看也很容易，這一切都是免費的，非商業發行的。」

北歐挪威的演員。所以它不是一個地域，不強調哪一種民族文化，而是面對全人類。這就回應您（熊玉雯）的問題，這一輪文藝復興面對當今世界全人類，普遍吸收人類的文化遺產。當然還得是創造，藝術家得找到一個自己獨特的形式，並且把它融合在新的作品裏，這就是這部電影——《美的葬禮》。

最後，簡單回應德國的表現主義戲劇問題。德國的布萊希特 (Bertolt Brecht)⁹ 是一個很傑出的代表，他的所謂 *epic theater*，準確的翻譯不是「史詩劇」，而是「敘事劇」，*epic* 應該是「敘事」。他的戲劇把敘述引入戲劇。戲劇本來是動作；最古老的定義如亞里斯多德所說——戲劇是動作，到他（布萊希特）手裏，戲劇可以敘述。因此，要有一個敘事者在戲裏出現，其實這借鑑了中國的京劇和民間說唱。據說，當時他在莫斯科看到了梅蘭芳的巡迴演出，讓他得到啟發。他的戲劇所謂的「間離法」(Verfremdungseffekt)，也即演員不必等同角色。因為梅蘭芳是男人，演一個女人，又演那麼一個古裝戲，跟史坦尼斯拉夫斯基 (Konstantin Stanislavsky) 主張的「演員活在他的角色裏」相去極遠，這種表現主義手法，到了布萊希特便做成了另一種現代戲劇。但是，我的戲劇同他有一個距離，這距離在哪裏？布萊希特的間離法目的要告訴觀眾，採取一個社會批判的態度。他是一個馬克思主義者，他的戲劇的政治傾向很鮮明，這一點我跟他相去甚遠。但是，他也啟發了我。既然布萊希特可以借鑑中國京劇做出一種現代戲劇，我對京劇的瞭解絕對比他多得多，所以便延伸出現在梁志民手上那本聯經出版的《論戲劇》。這本書裏，我談到演員的表演，我延伸出來的一個戲劇理論，就是「表演的三重性」：演員的表演不是只有二重——從史坦尼斯拉夫斯基、狄德羅 (Denis Diderot) 到布萊希特，講的都是二重性。但是我細細研究，提出演員的表演其實有三重身分：演員作為日常生活的活人，到在臺上扮演的角色，其間有一個過渡的過程。如果把這個過程細細研究一番，便會發現兩者之間的過渡。他必須淨化自己，就是要淨身。很像京劇演員在後臺，先要叫嗓子，「啊啊啊嗚嗚」，男生唱女生，不能用日常生活說話的那個

⁹ 高老師夾敘補充自己對布萊希特的閱讀經驗：「我讀過布萊希特所有翻成中文的劇本，但在中國大陸當時還不能公開發行。那時候因為中國官方還不太接受，因此包括他的《戲劇小工具篇》(A Short Organum for the Theatre)，都不可以公開發行的。當時凡是能找到的書我都去讀，包括哲學，當然布萊希特我也不能放過，這是學生都看不到的。我是通過中國青年藝術劇院的副院長，他家裏有，因為他是戲劇界的重要人物，他家裏有這本內部發行的書，因而我瞭解布萊希特的理論。」

嗓子，身態舉止都要淨身。他先要走臺步，他不能把日常生活的舉止就帶到舞臺上去。因此，在進入角色之前先淨身，進入一個我稱之為「中性演員」的狀態。我的戲劇就是要把這個中性演員的狀態擴大變成可見的、可以琢磨的過程。本來人們不曾察覺的這過程，但是確實存在的過程，我把它變成一個可以琢磨的，有充分表現力的表演方法，並且把這個過程納入劇作法中去，成為一種表演和導演的方法，呈現出的這種戲劇當然不同於表現主義戲劇。

彭小妍：

非常謝謝高老師的回答。接下來開放討論，在場有很多的朋友，大家都可以向高老師或者是今天的引言人提問題。也請提問者簡單報一下姓名，以及所屬單位。

聽眾 A：

我是東吳大學心理系的學生。我想問一下高先生，如果大陸現在給您簽證，您還會……。

高行健：

您的問題不存在（笑），這個前提不存在，所以就後面的回答就不必了。

聽眾 A：

可是您沒有想說要再回去……。

高行健：

我離開中國已經二十七年，一直生活在巴黎，但我的活動現在是全世界。我國籍是法國籍，中國是我遙遠的過去。我該寫的關於中國的感受，都已經寫在我作品裏頭。我不否定中國文化也是滋養我的一個重要精神源泉。但我面對當今世界，有那麼多感受，世界又那麼廣大，因此，我呼喚文藝復興當然不是談中國問題，這就是我現在的狀況。所以，我經常開玩笑說，雖然聯合國沒發給我身分證，但是我自認是一個世界公民。

聽眾 A：

還有一個問題，就是您對於艾未未這位現在中國異議分子有什麼想法？

高行健：

不瞭解，不瞭解他現在做什麼。

彭小妍：

好，那其他的同學。請。您是哪一個學校？

聽眾 B：

各位同學好，高老師好。我是臺灣大學中文所的碩士生。今天老師的演講非常感動我，因為講到文學要觸及人心這個問題。老師中間有特別提到說，文學應該要獨立於政治，包括意識形態還有市場這方面的問題。不知道這問題會不會有點冒昧，我特別好奇老師對於諾貝爾文學獎怎麼看待？因為在我看來，文學獎其實催生了一種特殊的文學生態，文學獎背後是不是也有一種預設的價值判斷，或者某一種，可能不能說是意識形態的價值判斷？我很想問一下老師，怎麼看待諾貝爾文學獎對您的意義？

高行健：

諾貝爾文學獎現今已經一百多年了，好像除了一戰或是二戰期間因為戰爭有幾年沒有發獎，至今恐怕得諾貝爾獎的至少有一百位，或是超過一百位。我想沒辦法確定一個政治標準，或者價值判斷，太豐富了。這一百位得獎人，各人不一樣。至於每年他們評委怎麼決定，我們無法瞭解。

彭小妍：

還是很複雜的，即使同學們好像都想要一個很簡單的回答，但太複雜了，回答不出來。好，另外還有同學要問問題嗎？

聽眾 C：

我是明志科技大學通識中心教師林湘華。剛剛梁老師幫我們提點了高老師在創

作的時候最原初的狀態，您都用口述的方式來邊聽著古典音樂，邊把它敘述出來。加上剛剛高老師也提到，您的電影詩裏面用了交響樂聲部，各個聲部相輔相成的概念來說明您的創作。不管是梁老師或者高老師，對於您的作品裏面是不是也曾經意識到有一些特別的節奏感或者是韻律感，會跟音樂相容的部分？

高行健：

您這倒是切中了我的創作感覺，還真有樂感。因為我口誦嘛，口誦的話不能雜亂無章，我很講究語言的樂感。我的詩集裏有一個序言講到：我的詩不是修辭，是活的語言。我回到口語，要一聽就懂；不僅一聽就懂，一聽就能喚起感受。我非常注意語言的樂感，包括用法文寫作，我寫的法文也要有樂感。中文句子可以很短，實際上往往是許多的小分句，如果做語法分析，可以很複雜，但句子寫起來幾個字就可以點斷。中文的樂感首先是四聲、起承轉合、平上去入。所以古詩最早是四言，這符合漢語語音的特點。可法文不行，法文句子非常長。你可以一個長句子，主句、副句、定語從句，一氣下來很長。如果用法文寫作，我不是把那個意思寫出來就完了，怎麼達到法語語言之美，真是費盡心思。我寫第一個法文戲，第一個句子就是一個長句子，差不多有一頁，當然有逗號點斷，事實上是個大長句子，用了三天三夜。追求什麼？語言的樂感、音樂性，同我的中文寫作一樣。

梁志民：

我稍微補充一下。高老師戲裏面有很多複調、很多聲部。像在《車站》裏面就是七個人，然後七個人用七個不同的聲部，講的都是同一個主題，一個「等待」的主題。所以，上課時跟學生們讀劇本，我一定要求他們讀出來。即便是挑選一些章節，在這些章節裏面我也會找幾個學生，說：「來，我們來讀讀看。」即便高老師寫成的時間到現在差不多已經有三十年了，但是透過讀的這個過程，我們更能夠體會老師在寫這個劇本的時候，為什麼要用這樣的一個聲部？為什麼要用這樣的一個調性？然後男生女生，就算沒有名字，在透過讀的時候，聽覺上面會有一種趣味。除了趣味之外，就是剛剛老師講的，聽了之後要馬上有一個意義在裏面。我想這是一個劇作家他在寫劇本的時候所賦予的，然後，也是導演跟演員一定要去找出來的事情。不過，在這裏有點好奇的事情是，老師您在寫劇本、小說跟詩這三個完全不同的文體的時候，您當初腦子裏面有沒有對象？有沒有「閱聽人」的對象？

高行健：

「文體」對我來講是難以轉換的。要是寫詩，就是詩；是劇作，就得有戲劇的結構。我寫戲的時候，不僅得先有戲劇結構，還得在我的想像中看見演員怎麼表演，因為我是為演員寫戲，不是一個純文學的劇本。我自己經常排戲，瞭解演員怎麼表演。因此，寫的時候如果想像中看不到演員的表演，這戲沒法寫下去。寫小說又不一样了，寫小說對我來說好像自言自語，一個敘述者在講述長篇的獨白，因此又是另一種狀態。當然在我的小說裏頭、戲劇裏頭，有時候居然又有詩，又有對話，那是另外一個問題：所謂「跨文類」。我在構思時，非常講究文體，一般是不能轉譯的。但是如果跨文體，就是一個複調性的創作，《靈山》就是這麼一個創作。《靈山》有敘述，通常小說離不開的敘述；有寓言、有筆記、有散文詩、有對話，各種成分都有。當然，《靈山》的構思超乎尋常規範的小說。小說要講出一個故事，在一個敘事的結構裏頭，有若干的人物，他們之間的關係構成情節。我要找另一種表述——不是顛覆，也不叫解構，但是不能沒有敘述，《靈山》還是有敘述貫穿全書。詩歌就不必敘述，詩可以抒情、感懷，也可思考，但詩歌不用敘述，除非是敘事詩。小說丟掉敘述，那就不是小說了，可以是一本筆記，或散文集。所以小說要成為小說，得有個敘述的結構，但我的小說的敘述不是通常的故事情節，而是同一主人公的三個不同的人稱「我、你、他」，而且更為複雜，還有一個女性的「她」。這個女性不是哪一個人物，而是一個複調的女性，是許多的女性形象的複調變奏。都用一個主語第三人稱「她」，因為這是內心的獨白，並不在於描繪她的形象。《靈山》有這麼一個複雜的敘事結構，所以還是小說。從這個意義上並沒有顛覆小說，只不過找到了另一種陳述的方式。這也是回應剛才的問題，我們繼承前人的文化遺產，包括文學藝術的樣式，是可以革新的。但這個革新不是簡單的否定，而是充分肯定、充分研究、充分瞭解的前提下，怎麼找到內在機制，可以讓它更有表現力、更豐富、更新鮮。

胡耀恆：

一般的說法是：戲劇，是完全客觀；詩，尤其是抒情詩，是完全的主觀；小說，是介乎兩者之間。你是三樣都寫。你剛才的回答好像並沒有完全依據這三種一般的分類。

高行健：

小說不抒情，我的小說裏有詩，但不是抒情。抒情也不是詩唯一的表述。詩也還可以敘事，希臘的荷馬史詩，實際上有小說的成分，也是互相融合的。但就純詩而言，詩不敘述。詩人儘管抒情，但小說家要抒情，那就很難看得下去。可我的小說裏有詩意，詩意又不抒情，怎麼辦得到？這在美學上有講究，我把它稱為「冷抒情」。不是滿懷激情，把主觀的情感投入進去；而是一雙冷眼關注，當你冷眼關注這混沌的人世，也就看出悲劇、喜劇、鬧劇，乃至於荒誕；也就看出其中的詩意來了。抒情不一樣，抒情首先得自己熱起來、情感投入，因此沒有冷靜觀注。抒情是熱情奔放、滿懷激情。可還會有另一種詩，所謂「冷抒情」，即使是對自我的關注，也像關注外在世界一樣，從而昇華為一種審美評價，也即詩意。對內心世界，包括佛洛伊德發現的潛意識，人也可以關注。怎麼關注？因此，就得有第三隻眼睛。抽身靜觀，這就是剛剛您（單德興）說到的，為什麼我跟佛門有親緣關係。因為佛教，特別是禪宗有位大智慧，也是大思想家慧能，他啟示人們「去我執」，別自我膨脹。我不欣賞哲學家尼采 (Friedrich Nietzsche) 的超人 (Übermensch)，自我無限膨脹，成了日後暴君的初始形象。這種狂人，可是二十世紀的一個相當普遍的現象，從來沒出現那麼多的超人、狂人、領袖、導師、正義的化身、人民的代言人，自我無限膨脹，聽不進、容不得不同的意見，甚至導致極權、專制。這跟慧能的精神大不一樣，慧能去我執；換句話說，不要執著於自我，相反把自我放下，關注外界的同時也觀省自身的一片混沌，也就看清楚現實世界的眾生相，同時也清醒認知自身的種種弱點。所以，這裏再回到文藝復興，這復興不是延續二十世紀自我的無限膨脹的這個思路；而是回到人，具體的、真實的、活生生的個人，既不是「超人」，也不是完人，不是理想的人。而理想的人何在？正如烏托邦一樣，理想的人安在？不知道。我們每一個具體的活人，充滿各種弱點，困惑和妄念人人都有；在這個意義上，沒有聖賢，沒有完人。問題是，你是否認識到自身的弱點？如果你認識到自身的弱點、自身的病痛、自身的妄念、自身的混沌，那麼就如同你觀審這個亂糟糟的世界一樣，開始知道自己不能做什麼，而能做什麼。因此這個覺醒，誠如佛教講的開悟，就立地成佛了；開始用一隻超越自身的慧眼，關注大千世界，同時消解掉自身的妄念。那麼，你處在複雜的世界上，該怎麼立身行事？你開始把握自己。因此，你靜下心來，對世界和對自己的判斷就較為正確，做自己能做的事。

聽眾 D：

大家好，我是臺灣大學中文所的研究生。有兩個問題想請教高老師，一是有關文藝復興的問題。大家應該都知道，清代到民初時一些學者如何認知歐洲的文藝復興，然後甚至是有古學復興時代的論述出現。到了現當代的這個語境當中，我們似乎也遇到了一個後現代式的、遊牧式的、碎片式的，還有就是一個消解主體式的語境當中。請問高先生，您對於這一個文藝復興在這樣的語境當中，看法是什麼呢？第二個問題是高先生的水墨畫作，我看到高先生的水墨畫作如果跟傳統水墨畫相比的話，裏面似乎有多了一層的創新性，似乎加入了一些西方的繪畫元素。想請問高先生，這個是否是您的文藝復興實踐的一個嘗試嗎？謝謝。

高行健：

我以為這個文藝復興首先要告別二十世紀，告別意識形態氾濫、政治氾濫、市場氾濫的這個世紀，要從中解脫出來。當然，我們不可能改造這個世界，它不因為作家要超越它就不氾濫了，這不是一個語境，這是一個現實的狀態。但是，問題在於處在這個現實狀態中，也在這個語境之中，就看不清，就還陷在其中。因此，呼喚文藝復興的前提是告別二十世紀，告別二十世紀的種種意識形態，回到「沒有主義」。「娘生本來真面目」，一個人生下來沒有主義，主義是後來加上去的。古人也沒有主義，主義是現代的。十九世紀末，種種主義開始興起，之前道德倫理是有的，宗教信仰是有的，卻沒有主義，主義完全是現代的。人們生活在這二十世紀，以致延續到今天，文藝復興就要超越這個語境，回到沒有主義，要告別二十世紀至今還在延續的種種意識形態，這才得到解脫。這是對您的第一個問題的回答。

講到繪畫，我開始是學西畫的。當然大家都會寫毛筆字，小時候在我們那個年代，書法當然都要練一練，所以毛筆也能用。中國傳統水墨已經格式化了，再去畫松竹、蘭花什麼的，我沒興趣。而西畫可以寫生，隨意創作。我中學的老師是學西畫的，也畫油畫，而且是一個國內有名的畫家。他在學校有個畫室，我經常去看他怎樣畫畫，回家就開始畫油畫。那我怎麼走向水墨？幾十年之後，那是文革之後，我作為作家代表團的翻譯，第一次陪同巴金到法國，參觀了羅浮宮。第二次陪同艾青作為年輕作家兼翻譯，到了義大利，看到了西方繪畫大師的原作，立刻明白了我那油畫不必再畫了。在義大利，有一家大出版社接待了我們，他們還出很多藝術畫冊，要送我們書。老作家們都挑達文西啊、米開朗基羅啊，最後到我，我想瞭解西

方現當代繪畫，這在中國當時看不到。我就說，能給我兩本畫冊嗎，一個是現代藝術、一個是當代藝術最新的畫冊。因此，我帶了幾本畫冊回去，細細翻閱。二十世紀以來，差不多每隔十年風潮一變，你去追隨哪一個潮流都注定過時了；而當代藝術對我毫無吸引力，甚至覺得可笑。我細細琢磨，還得回到繪畫。我也看到畢卡索(Pablo Picasso)的水墨畫，在尼斯附近的一個基金會博物館裏，畫上表明是畢卡索用中國墨做的素描，就跟他做任何素描一樣，他不知道中國墨加了水以後可以千變萬化。他用的不是中國毛筆，也不是宣紙，因此，他那個中國墨，就跟我們所看到的任何素描是一樣的。我想，大畫家如畢卡索，他並不瞭解水墨蘊藏的可能性。當然我很敬重他，他是現代繪畫的鼻祖，確實是一個大畫家，他的巨幅「蓋爾尼卡」(Guernica)是繪畫史上的傑作。他的創作很豐富，但就他的水墨來講，他並不瞭解水墨蘊藏的可能性。以後，還看到了若干西方畫家的水墨畫，包括趙無極先生。趙無極是華人畫家第一個以水墨做抽象畫的，功莫大焉，可以載入史冊。但他的水墨遠不如他的油畫那麼耐看。我無法達到西方油畫那樣的造詣，而水墨，我又不想重複傳統國畫。我把現當代藝術史瀏覽了一遍，還得找一條自己的路，這就是我幾十年來摸索的水墨畫。我找的這條路，就在「具象與抽象之間」。具象畫已經登峰造極了，抽象畫一個世紀以來，人們嘗試了各種可能。那麼，是不是只有具象和抽象的分野呢？我醒悟到，比方說，在夢境之中，我們口述的夢境是語言的表述，夢境其實難以捕捉，瞬息變化，卻又無限豐富。而且，夢通常是灰、黑，分不清色彩的。我自己的夢境很少有色彩，通常是灰白相間，說不清楚，無法確定，形象也若隱若現。這給我一個啟示：夢境是有形象的，但這個形象，既不是明確的具象，又不是抽象。那麼，在抽象與具象之間有一個廣闊的譜系，各種各樣的可能，人還沒有探索這個領域，我想這該是繪畫大有可為的一番天地。這個啟示——換句話，夢給我的啟示——告訴我，如果能捕捉到夢境中的那種形象，不是一個簡單的意象、一個觀念的圖解，而確實是一個形象，超越語言表述的形象，這就是我繪畫追求的方向。

聽眾 E：

老師您好，我是臺灣大學的交換生。我想問一個問題是，讀完您的《一個人的聖經》和《靈山》等作品，感覺很有宗教性的味道，我想請您談一談宗教和文學之間的關係是什麼？然後在這樣一個信仰缺少的時代，特別是在大陸特別嚴重，宗

教在文學中應該發生什麼樣的作用？那這樣一個宗教，它或者可以不只是特定的信仰，而是人民生活的呈現？

高行健：

您這個問題問得很好。我的作品確實有一種我稱之為「宗教情懷」，而非某一種宗教信仰。我也沒有一個固定的宗教信仰，你要說無神論似乎也可以。我的作品甚至也跟上帝、死神開玩笑。但是無神論太簡單了，無神論一說太革命了。人是複雜的，而人的認知是不是能窮盡？難說。人的生命有限，個體是渺小的，這個世界宇宙卻是無限的，時間也是無限的。脆弱的個體、渺小的個人面對這個世界，自然有一種畏懼，這畏懼可以變成病態；有人先天就神經不健全，有人後天發作。但是，這畏懼也可以變成一種宗教信仰，有畏和無畏我認為區別很大。說一個人無畏，有點可怕，無畏之人什麼都幹得出來，什麼壞事都能幹。我想還是有點良知，有點畏懼的好，這也是我的心態，我也有畏懼。我以為，人的畏懼是宗教信仰的源起，因為有限的生命，面對無限的世界，人有這畏懼，所以需要宗教，至少得到精神上一些安慰。因此，宗教信仰的產生，不管那一個民族，不管那一種文化，都免不了。宗教本身並不壞，我不反對宗教。那麼多革命者紛紛要剷除宗教；然而宗教給我們帶來了和平，帶來很多的慰藉，卻是革命帶不來的。佛教和基督教文化，以及天主教、猶太教、基督教、東正教都延續到今天。當然，宗教一旦變成權力，也會有宗教戰爭，包括現今伊斯蘭的恐怖主義，很可怕。如果走火入魔到這程度，那是另外一回事，但不因此就否定宗教本身。宗教情懷，我以為人人其實心底都有，包括憐憫之心，人人其實心裏都有。這是人性，我認為人起碼有三心才算是人，他得有畏懼之心，有謙卑的心，有憐憫之心，才是人，否則就很可怕。因此，宗教當然有它產生的根據，也可以導致不同的宗教信仰。我不反對宗教，只是當宗教變成一種政治權力的時候，跟任何權力一樣，它就會壓迫人、迫害人。那是另外一回事，包括中世紀的所謂宗教裁判。但是，宗教比起意識形態和現代政治造成的災難，那是小意思。這二十世紀的災難，共產主義革命帶來的災難，這種烏托邦、意識形態帶來的災難，宗教簡直是沒法比擬。因此，我不反對宗教，只是我沒有一個固定的宗教信仰。

聽眾 F：

高老師好，我是臺北教育大學臺灣文化研究所畢業生。我有一個非常喜歡的、高齡一〇六歲的臺灣畫家王攀元先生，前不久看了王攀元先生的傳記，裏面有提到，亞洲藝術中心的李敦朗先生曾經要請您跟王攀元先生做一個會面，因為您兩人的繪畫有相通之處。王攀元先生畫的是油畫，您的是現代水墨，同樣都是展現出一種在廣大空間的孤寂或者說是空靈，但是又有不同之處。我不知道老師您之後有沒有再接觸王攀元先生的作品，或您對王攀元先生的畫作有沒有一個相通的感應，或者是個人的看法？另外一個是，剛剛有提到您創作中的「音樂性」，那「文字的繪畫性」，文字的畫面、意象，老師在這方面有沒有著墨？當老師您在進行水墨創作的時候，會不會在畫面當中注入故事性，或者是一個特殊的意義？這是我的幾個問題，謝謝老師。

高行健：

您剛提的那位王老先生，他真了不起。他能過百歲，祝他長壽。但是我不瞭解他的畫，沒看過他的畫，不清楚，所以沒法加以評論。您剛剛講到這個語言和繪畫的關係，我把這兩者分得非常清楚。在我之前，德國哲學家康德 (Immanuel Kant) 也講過，說有兩種語言：一種是圖像，一種是語言。兩者之間是否可以轉述？這是一個很複雜的問題。但我認為這兩種語言有一個基本的分野，形象就是視覺的，視覺的形象用語言來描述它，傳達不了。這個視覺的形象到底怎麼樣？你越說越糊塗。沒看過這張畫、這圖像的人，要用語言來講述，再怎樣詳盡也傳達不了，這是語言的局限。從根本上講，語言無法把一個形象做細緻的表述。除了你複製一個照片給他看，他一眼馬上就明白。我們再舉個例子，哪怕畫一個方塊，一個有顏色的方塊，這麼簡單的圖像，你要講述給一個天生就是瞎子聽，他無法想像。不能讓一個瞎子，或沒見過的人形成對一個圖像的清晰認識；傳達的只是概念。這兩者原則是不可轉述的。但是反過來，可以用繪畫來講述一個故事，如連環畫，是靠一系列的畫面來講述故事。可以是歷史性題材、宗教性題材，聖經的故事，或歷史故事。畫一個場面，可以帶有某種程度的敘事性。有人物和環境，甚至有戲劇性，這是繪畫可以做到的。但是繪畫最好就到此為止，繪畫越企圖講述，這個畫就越糟糕，最後只能變成連環畫、動畫片。不講述的繪畫，是藉那個形象來打動你，那是最上乘的繪畫。所以繪畫借鑑語言的手段，相反地削弱它的表現力，這是繪畫和語

言之間大致的關係。

聽眾 G：

各位大家好，我是來自大陸的交換生，專業是哲學。剛剛聽完高先生對文藝復興的反思之後，我還存在兩個困惑。您剛剛提到，創作要回到作家的覺悟，而這種回歸可能是基於一種真實，而您也提到，這種真實不是新聞題材，而是符合現實的真實，作家對於此刻、當下的把握。您也提到，文藝復興提倡回到古典的追求。因此我的第一個困惑是，在文藝創作中對於當下跟古典的矛盾，您是怎麼看待的？第二個問題是，在文藝創作中您覺得應該怎樣處理過去、現在及未來這三個向度的關係？

高行健：

您這問題很好，也是一個重要的現代美學中的問題。我們看現代版的藝術史，大多劃分得很清楚，文藝復興、巴洛克，然後現實主義到超現實主義，然後進入現代藝術，抽象畫，觀念藝術到當代藝術。這是一個藝術史觀，背後有意識形態。其一就是進化論 (theory of evolution)，認為藝術的歷史也是要遵循這進化論。這是一種看法、一種歷史觀而已，它並不代替藝術的歷史，歷史觀不等於歷史。這種史觀我是懷疑的。我剛剛講，古希臘雕塑維納斯我們今天做不到，有哪個藝術家有本事再給我雕一個維納斯出來？我們還找不到這麼好的手藝。所以是不是進步了？不一定。因此，這個史觀是可以質疑的，這背後有一個意識形態。進化論之外，還有馬克思主義的歷史唯物主義，也是一種歷史觀，認為革命是推動歷史的火車頭，或者說動力，也包括藝術史，由此書寫的藝術史就變成了藝術革命史，或不斷顛覆。當今世界的藝術史，一個占主導潮流的藝術史觀，就是這種進化論和歷史主義，認為一代比一代進步，否定前人，否則就叫保守派、反動派或是復古。但復古又有什麼不好？如果那個古很好，你有本事達到，有什麼不好？復古也不可能是完全的復古，因為還有自己的創作在裏面。這古典、現代和當代藝術的分野一清二楚，而現代、當代從哪開始？杜象是一個界線，就成了當代藝術的鼻祖；他之前，比方說保羅·克利 (Paul Klee) 的抽象繪畫，就算現代。這是藝術史家們根據他們的歷史觀寫出來的歷史。至於畫家本人，如果也要這麼去納入歷史，就會處在一個很悲慘的地位，因為你這一代很快就過時了。我想沒有一個畫家願意自己很快就過時、速朽，

作品日後將沒人再看，只成為歷史陳跡。這麼一種藝術史，不談作品的審美和藝術上的成就，只作古典、現代、當代的分野，對藝術家的創作而言，沒什麼意義。此刻當下也不是一個時間性的概念，此刻當下是你一個心態。你處在這個現實的環境裏，在這個心態下從事創作，如果你的創作不能超越這此刻當下，就是塗鴉，當然也可以稱為行動藝術。誰都會潑灑，清潔車天天潑灑，要命名為藝術自然也無妨，當代藝術就是這樣，什麼垃圾、玩鬧都可以命名為藝術，但那只是一個玩笑。當作玩笑可以，如果要當作正經的藝術品，日後誰還會再看？那也是作品？這個此刻當下如果也變成一種藝術觀的話，藝術家的命運確實很悲慘，迅速過時了，沒有意義了，這一生豈不白白浪費了。沒有一個藝術家，哪怕是不成功的藝術家，希望自己的作品轉眼就成垃圾。藝術家如果留不下經得起日後再看的作品，就太遺憾了。而一件藝術品經不經得起時間的考驗，這才是價值所在；而不在於古典、現代和當代的分野。

聽眾 H：

您好，高先生。我是一名大陸的交換生。我有兩個問題請教：第一個問題是，您在講座中提到語言傳達意義的那個問題，您提到如何能讓語言更充分地表達其背後的意義。我想問的是，無論是語言還是戲劇都是一種有形的存在，而意義是無形的，怎麼樣能用更好的有形去傳達背後的無形呢？您在導演完一場戲劇之後，不知道是否有過「這場戲劇可以導得更好」的這種遺憾？第二個問題是，您剛才提到自己從《易經》到《老》、《莊》再到《水經注》，閱讀範圍涉獵很廣，顯然就是中華文化在您的人生中絕對占據了非常重要的意義，但是在科技氾濫的今天，人文學科和專業受到了極大的挑戰。我想讓您給現在在讀文史哲專業的學生提一些積極的意見，謝謝。

高行健：

您說科技，我從小就非常有興趣，到今天還很有興趣。重要的科技發現，我追隨。我企圖哪一天——可是沒有這樣的機會，找個真正的物理學家來跟我講講量子力學。我前不久在瑞士日內瓦參觀了現今全世界最大的加速器。我被邀請去日內瓦那個中心跟物理學家們交流，我受益非常之大。同頂尖的物理學家們有三次討論，他們希望和一個作家、詩人對話。而他們三位沒有一個不愛好藝術的，這幾位頂尖

的科學家，有的拉小提琴，有的彈鋼琴，有愛聲樂，還真能唱，但是他們是頂尖的科學家。我想倒過來，做為文學藝術家，如果是科盲，對創作來說不見得有什麼好處，應該瞭解當今科學的發展，迅猛的發展。我很少買什麼報紙和雜誌，但是我時不時買法國的 *Science*，就是《科學》雜誌，因為它經常介紹最新的基礎理論和新的科學發現。我看不懂，但起碼它傳遞一些資訊和概念，讓我覺得很有意思。我剛剛講，進化論在人類的歷史上不成立，人類歷史複雜得多，遠超過進化論那麼一個簡單的設定。但是在科學上，這進化論是成立的，因為每一個科學的發現都奠基在前人的發現上，一步一步邏輯程式毫不混亂。這個工具理性對於科學工作者、研究者絕對必要。但是把科學的工具理性用來解釋人類社會，大錯！這是兩回事情。我對進化論這種批評，可我並不懷疑科學的進步，科學日新月異；科學的進步，從二十世紀起，尤其進到二十一世紀起，速度之迅猛，現代科技手段越來越先進，難以預測。二十年後在科技領域會有發生什麼新發現，難以想像，不瞭解這個進步，也是很遺憾的事情，這是我對科技的認識。科技和人文是兩個不同的領域。

您的第一個問題又是一個哲學問題，非常複雜的哲學問題。這個意義何在？意義是否可以表述？在今天的這個講壇上恐怕難有時間來討論。我在《沒有主義》一書中，有一篇〈論文學寫作〉，是與法國作家、哲學博士德尼·朗格里的對談錄音整理的，也談到這問題。我認為作家要做的事情，就是讓我們現有的語言盡可能貼近真實。那真實到底在哪裏？表述的程度在哪裏？藝術家、作家總企圖用他的藝術語言盡可能達到他想要表述的，而這真實也沒有極限。

聽眾 I：

謝謝高先生。您好，我是政治大學中國文學系的學生。我在閱讀《靈山》的時候，發現您在裏面大量地使用了人稱代名詞，「你、我、他」經常用在一起，讓我讀起來感覺會有些不太瞭解，或者說有些混亂。想請問一下，您當時在寫作的時候用這樣一種代名詞混用的，是什麼啟發了您？然後您為什麼要這樣用，謝謝。

高行健：

這個《靈山》的寫作過程很長，醞釀是從八〇年代初開始。我的《現代小說技巧初探》出版後引起了一場論戰，實際上就是批判。這所謂論戰之後，人民文學出版社的一位老編輯來找我，他說：「你能不能就這本《現代小說技巧初探》寫一部

長篇小說？」他說：「可以等到什麼時候能發表，再發表。不著急，你慢慢寫。」這就是促使我寫這部小說的機緣。八〇年代初開始醞釀。那麼，把人稱轉換變成小說的結構而不是故事情節，這結構怎麼出來的？我曾經沿長江流域，一去五個月，浪跡一萬五千公里，八個省、七個自然保護區，甚至進入原始林區，從這個村寨到下一個村寨，走一天還看不到人。我身上只帶幾個東西，一是照相機、一個筆記本、一個錄音機。錄音機是我們到國外訪問的時候，發的零花錢買的，那時候中國大陸還買不到錄音機；零花錢我一分錢沒花，當時就買了個磚頭式的錄音機。我走著走著，就發現自己思考的時候不是說「我」，是「你」。我便大聲說出來，錄音機開著，小說結構的第一章，人稱「你」就這麼出來了，然後就越來越複雜，這部小說足足寫了七年，就這樣建構起來了。

彭小妍：

好，我們已經超過時間了。今天非常感激同學們的參與，還有幾位引言人分享的發言言論，當然最感謝的就是高行健老師來到中研院，給我們這個機會面對面的溝通。我們謝謝高老師。

