

與諾貝爾文學獎得主高行健的跨世代對談

時間：民國 106 年 5 月 19 日（五）17:30-19:00

地點：國立臺灣師範大學 誠 101 階梯教室

主講人：高行健（國立臺灣師範大學表演藝術研究所講座教授）

主持人：何康國（國立臺灣師範大學表演藝術研究所教授）

對談學者：汪俊彥（國立臺灣師範大學臺灣語文學系助理教授）

林佳儀（國立清華大學中國語文學系副教授）

許仁豪（國立中山大學劇場藝術學系助理教授）

陳碩文（國立政治大學中國文學系助理教授）

解昆樺（國立中興大學中國文學系副教授）

熊玉雯（中原大學應用華語文學系助理教授）

鄭芳婷（國立臺灣大學臺灣文學研究所助理教授）

鍾欣志（國立中正大學中國文學系助理教授）

記錄：潘怡帆（科技部人文社會科學研究中心博士後研究員）



圖一：諾貝爾文學獎得主高行健先生（右五）、科技部人社中心王泓仁主任（右四）、主持人何康國教授（右一）與青年學人合影



圖二：科技部人社中心王泓仁主任（左一）頒發感謝狀予高行健先生（左二）。拍攝者：陳鶴文先生。

對談開始，高行健先生首先提出：「跨世代的對談」，這個題目出的非常好。我們確實應該超越二十世紀種種，重新呼喚文藝復興的可能。文藝復興不是特定只能發生在哪個地域、國家或時間點，在國家界線幾乎抹消的世代，應該展開一種大家都能參加的、全球性的文藝復興。臺灣擁有思想訊息傳遞的自由，東西方文化的交流毫無障礙，對人類文化的了解也沒有困難，這些條件再搭配上經濟條件的優勢，其實非常具備文藝復興的條件。重點在於我們的作家、藝術家、思想家與社會大眾是否意識到這個文藝復興的可能性。臺灣的社會已經準備好文藝復興的可能了，那麼，人們究竟該如何脫離過去的框架，重啟文藝復興運動？不要單單把這些強大的力量留給政客去作有限的發揮，我們其實擁有更豐沛的人力與人才，應當肩負這樣的責任。

提問：關於不同藝術形式之間的調和？

這涉及「完全藝術」的問題。藝術其實不需要那麼嚴格的劃分，例如認為歌劇就是聲樂，戲劇就是演戲，何嘗不能找出另一個方式，來打破這個分野，用不同的手段與形式來打破既定的形式。因此我提出「完全的戲劇」，演員不該局限於某種才能，或某一種類型，相反地，要成為全能的演員，具備全方位的演法。例如表演所即將演出的《靈山》，表演所的孩子們既是戲劇演員，也是舞者，雖然用的是我的劇本，他們卻完成了一種創新。如果全能是可能的，那

麼，導演也可以不只是導演，而是與燈光和舞臺設計一起工作，這就是我創作《八月雪》的核心思考。這甚至包含我對音樂的想法，我不用傳統的戲劇樂曲、格調或曲式，但我也走現代或義大利的老路，我請我的音樂師放心創作，不要被太多顧慮所局限，我出了很多難題，但他都能一一達成，不僅我滿意，法國藝術界也很喜歡。

提問：老師過去曾使用錄音來創作。先把想法錄下來，再進行寫作修繕。就這個過程而言，錄音是否也可以視為是手稿的一種？而把錄音轉化成手稿的過程之間是否會出現創作上的差別？

近年來因為年紀大了，比較不錄音。過去我會從事錄音創作，因為想做的事情太多，錄音是因為時間不夠用，晚上錄，早上謄寫，謄寫之餘還會再度修改。錄音不是定稿，但它可以很即時地捕捉思路。我喜歡戲劇表演，錄音對此也有很大幫助，因為口吻留下了表達，也有助於書寫表達。錄音中的情緒可以很飽滿，有時候甚至會覺得不需要修改，已經完美了。

提問：關於藝術的追求，究竟我們應當追求更多元的藝術表達形式？或者應該朝向對文學本質的討論？或者投注更多關懷在演員扮演角色與自己之間的模糊地帶的分析？

這些問題綜合起來就是對藝術本身的思考。我們應當在個別的領域皆專精，然後，把所有手段綜合起來使用。當然，每個藝術家都應該有很確定的，特屬於自己的方向與自己的美學。我所討論的並非哲學家的美學，哲學家嘗試從藝術中找出思辨點，這其實跟藝術無關。藝術家的美學是很精深的，藝術的表現形式是不同的，如果你還想創新，你必須找出個人的美學觀。同時藝術也可以跨越，他通過某一種層面去納入所有的藝術，例如在電影中納入舞蹈、繪畫、聲樂等藝術，這就是創作美學，它涉及你擁有一個想法，你怎麼去實踐，這跟哲學的純粹思辨是兩回事。另一方面，藝術家要學會跨越，學會不受藝術形式界線的限制。我小時候其實也玩過雕塑，雕塑越做越大，把整張桌子都壓垮了，挨媽媽罵了，我的雕塑生命就結束了。然而，雕塑講究神態與姿態，這在做戲劇時同樣非常重要。由此，我們可以看出不同的藝術之間是有共通性的。一個藝術家的興趣要很多元，不管你是從事哪個領域的藝術，必須想到藝術之間是存在相互溝通的，因而要藉由廣泛的興趣，以便把不同的想法與興趣融合到正在發展的某一個方面當中。

提問：高等教育與藝術教育該如何提醒與帶領青年的學習者？

在過去的時代裡，藝術是普遍的，現代教育的毛病就在於領域劃分的太細。當然，每種藝術都需要很專很精緻，然而卻不能忽略它必須同時具備某種程度的通才，必須某種程度地納入不同的藝術。譬如說一個戲劇，為何不能加入舞蹈、音樂、美術等層面。這其實是西方教育的毛病，它在髮絲裡做文章，區分的太細了。我認為值得研究的東西其實還有很多，不一定要自我設限在某一個領域裡而不融入其他範圍。

提問：相較於布萊希特（**Bertolt Brecht**）把劇場與社會連結，老師的劇本較偏向一種靜觀的態度的冷戲劇，是否思考過未來的發展方向？

我從小喜歡演戲，家裡有客人來，媽媽就讓我表演節目，所以我不怯場。我對寫作也是喜歡的，所以又愛演戲也愛寫戲。大學時，我因為有獨特的讀書方法，外語學習和通識課程都難不倒我，便充分利用時間跑圖書館。我讀劇本，把大學裡的劇本都讀過，先把蘇聯戲劇看通了，再讀莎士比亞，然後莫言、歌德、布萊希特、貝克特……，把戲劇全都讀遍了。我在文學方面同樣深造，俄國、英國、美國文學都讀，從莎士比亞到狄更斯，杜斯妥也夫斯基、托爾斯泰和日本作家……，有很多好書可以一讀再讀，導戲時再讀、寫劇本或工作之後都持續地重讀。對布萊希特最早的接觸是我還在中國的時候，我認識了一個導演，從他那裡讀到很多相關的資料。布萊希特受到中國戲劇的啟發，在莫斯科看到中國戲劇的演出。但我很早就已經把我當時的認識擱置一邊，因為



圖三：跨世代對談會場一隅

那非常革命、非常馬克思，接近批判。雖然我很喜歡社會批判，那很有趣，但這同時也是一個有限的領域，我的目的不在建構烏托邦，所以不那麼持續地對此感興趣。這同樣反應在我對哲學的思考上，我對建立哲學體系的可能性抱著存疑的態度，倘若每個哲學家都有自己的一套看法，那麼要追問的就是誰的真理更真理？而倘若哲學家們把世界都講完了，那麼世界還剩下什麼可能性嗎？或者，這樣被講透了的世界還會有趣嗎？這就是我為什麼對馬克思思想存疑的理由。他先預設一個哲學框架，預設一個藝術思想，可是我對從這些預設中產生的概念感到非常懷疑。我認為，對世界要時時保持存疑的態度，不要預設一個世界觀，不要預設一個框架，因為人性是無限的複雜，怎麼可能如此簡單地就被納入某一個框架中？雖然體系可能可以發展出很有見地的思想，但這樣的思想卻不一定合用。我對佛學中談到的大智慧很感興趣，所謂的第三隻眼或智慧之眼，亦即覺悟的概念。很多事情需要透過靜觀才會理解，才會知道怎麼去處置事物之間的關係，這種想法比起只能在某個已經被定位的關係上，才能看到某些固定的視角而言，是比較自由，甚至自然的。

提問：關於《靈山》與《山海經傳》的創作分享。

寫《靈山》時想著，至少寫一本對得起我自己的書，也就是寫一本我想說什麼就寫什麼的作品。我過去寫作時，總想著要符合中國思想，因而對自己盡量約束，也努力自我審判，然而在這種想法之下的創作，我的第一本小說，卻還是受到很多批判。因此，在我準備創作《靈山》時，我就決定寫一本在我有生之年，對得起我自己的書。這個作品是我到法國之後才完成的，它是面對人類、中國文化、事件，甚至是作為一個還有所覺悟且有所認識的人，該如何藉小說形式來表述等各種層面思考的充分表述，所以這裡面包含有哲學、散文筆記、文學和詩歌等。當時就是這麼自由的思考成就了這樣的創作。昨天我談到《靈山》的舞劇，我感覺第二版比第一版更加的精采。這次的舞劇加入了幾句我書中的話，但實際上更是他們自己的創作，跟我的《靈山》沒有太多關係。我的作品只是勾起他們創作的動機，因此發想很好，每個人的心中都有一座《靈山》，每個創作者都在自己的心中找尋自己的《靈山》，去找到自己內在的衝動，這成就一個舞蹈作品的作法。雖然它跟我的故事差了十萬八千里，卻不妨礙它成為一個新的創作，也非常精采。我對創作的詮釋是非常開放的，雖然我會對創作者提供提示與建議，但最後我總會加上一句話，那就是「僅供參考」。因為我很明白，每一次的創作都是一個「再創作」，它們是不同的東西。

我的《山海經傳》怎麼來呢？小時候，我讀《格林童話》，我母親也會給我買各式各樣的童話故事書，從安徒生到各國的兒童讀物，我們家都有，這就是我小時候的教養。等我初中時，讀到山海經（關於山海經而非原文），談的是中國古時候的故事，我總覺得相較於西方史詩的龐大與複雜，我們的故事似乎太多簡略。因此，我想要去追尋我們中國的複雜性，聞一多的文集裡面對《山海經》有豐富的考據，這使我從中獲得線索，開始循線尋找故事的起源。《靈山》耗費我十七年，《山海經傳》也少不了幾十年的時間，雖然中途還有很多創作，但這些故事也始終縈繞在我的腦海裡。我覺得中國就缺了這麼一塊，所以想要補上這塊，當然，還有很多作家也都以不同的角度在做這件事情，但沒有一個人想到怎麼恢復原始神話的面貌，這就成了我應該做的事情。我感覺到現有的中國文化資料並不足夠，而李維史陀關於人類學的研究給了我不少啟發，有些文化涉及到考古、歷史、人類學，而我對考古、人類學、民族都有興趣，因此我便到處走訪，這些都是我的興趣，也因為沒人做過這些事，我便去做。我要說的是，《山海經傳》裡面沒有哪個細節是我自己編的，每個環節都是有根據的。我只取漢朝以前的思想，因為那時候的儒家思想尚未定於一尊，而是比較複雜且龐雜的思考，因此公元以前的思考比較是我採用的角度。作《山海經傳》我考慮到的是，如何在不需要文化背景的情況下，立刻打到觀眾心中，如何讓他們立即感動。所以，我就提出使用搖滾音樂的想法，至於後面的創作我完全沒管，就是這樣一件事。演出找來了很多大明星來表演，我自己看了都深深感動，沒想到呈顯出來會這麼精采，我認為這完全是世界等級的。但是，這不是我的創作，我只是寫出了劇本，而大家看見的是戲劇本身，那是戲劇的才能。我認為一個劇作家如果什麼都要干預，那麼戲劇就演不成了，一個創作者要給予「再創作」的自由，鼓勵創作，個人的喜好不重要，因為那不是你自己的創作。如果劇作家真要管，他就該成為導演，但倘若是作者，那麼就不該管。其實每一次「重說」都是「再創作」，這才有趣，才會生動，也才能跟觀眾形成交流。

我認為藝術都是相通的，作創作的人往往是全面的，他當然可能有某個才能特別突出，另一些方面比較普通，但也喜歡其他種藝術形式。這不影響創作，創作是靈感，任何人都可能出現創作。所有的藝術都是以生命（人）為對象，如何表述人的狀態，如何表述人的生存條件……，這些表述方式就是審美，這或者是一首詩或一幅畫，藝術表現的手段是極為豐富的，就算是電影，它也才發展一百多年的歷史，這完全是藝術領域中的新技術，新的藝術手段。我也對作電影很感興趣，我稱之為電影詩，這也是完全藝術的一種，因為我用

一種超出電影規範的方式來實現它，裡面包含了繪畫、攝影、剪輯、文學、音樂與舞蹈等。我用「講故事」的方式來剪接，把各種藝術透過表演的方式通通包括在內。如果藝術家只是一個畫匠，他成不了氣候，他必須對人事物有更多的理解，才有接近藝術家的可能。