

身分與創作：高行健談藝錄

白睿文

加州大學
聖塔芭芭拉分校
東亞系教授

高行健

國立臺灣師範大學
表演藝術研究所
講座教授

訪談日期：2013年1月5日

訪談地點：Hynes206會議廳（美國波士頓美國現代語言協會年度高峰會議）

訪談者：白睿文、與會觀眾

受訪者：高行健

錄音紀錄：郭雅靜

整理校對：白睿文

2013年1月初諾貝爾文學獎得主高行健先生出席美國現代語言協會（Modern Language Association）年度的高峰會議。4日高行健與康凱麗教授、劉劍眉教授等六位學者參加了「高行健論文學和戲曲」的座談會，縱談高行健作品中的各種細節。第二天晚上高行健與筆者又進行了一個多小時的公開對談。討論的範圍從高行健少年文學啟蒙開始，又談到改革開放初期的經驗，最終回到高行健對文學，戲曲和電影的經驗，感受和獨特的視角。



doi: 10.6210/JNTNULL.2015.60(2).04

白睿文：在您小時候，好像是您母親讓您初次接觸到藝術和文學的。可以談談您小時候的文學啟蒙嗎？是什麼樣的因素使得您走上文學和藝術創作這條路？

高行健：我基本上沒有上過小學，我只讀了小學六年級。之前都是我母親教我認字，很早就開始識字。應該說8歲起就開始寫日記，是我母親教我的，往後就一直寫下去了。一直寫到文化大革命來了。我把自己的手稿——有30多公斤的手稿和筆記本——都燒掉了。

我母親是參加基督教青年會的抗日救亡劇團。我是生在中日戰爭的那個期間，是在戰爭中出身的。我5歲的時候，第一次登上舞台是跟我媽媽，因為她們的戲裡面需要一個孩子。所以我5歲的時候就開始演戲了。

在這樣的家庭環境裡面，當然我從小也喜歡畫畫，我10歲的時候——算是我的第一篇小說——把一個筆記本寫滿了。這個筆記本另外一面是白的，所以我就畫畫。我的插圖和我的第一個故事，類似於《魯濱孫漂流記》的，寫的一個自己幻想的，流浪的，冒險的生活。足足把一個筆記本都寫完了，記得是10歲的時候。所以從10歲的時候我就開始畫畫了。

我們家裡頭——在那個時代中國可能很少有這樣的家庭——可以說非常民主。小孩子做什麼事情，我父母都不反對，只要我不搗亂，而我不搗亂（笑）！所以不管我做什麼，都受到了鼓勵。所以我在一個良好的家庭環境中誕生。由於我父親喜歡中國文學，所以我們家裡頭藏了很多中國古典文學的書。我媽媽呢，喜歡西方戲劇和西方文學，家裡也有很多翻譯小說。我可以從小就看大人的書。所以讀書，在我小時候很早就接觸了。這是一個對我日後文學藝術創作的一個難得的條件。

白睿文：70年代末，當中國還處在一個相當封閉的階段，您隨著中國作家協會的一個代表團到法國去考察，陪著巴金先生還有一些資深的作家。您當時還寫了一個散文〈巴金在巴黎〉。那一次法國之行，對您來講很重要嗎？它對您日後的創作，和您的世界觀帶來了什麼樣的影響？啟發大嗎？

高行健：當時我是做為巴金先生的翻譯，是文革之後，第一個中國作家代表團訪問國外。之後我當然又做了詩人艾青先生的翻譯，我又去過法國（France）和意大利（Italy）。因為我當時在中國作家協會當翻譯，我第一篇發表的文章就是〈巴金在巴黎〉，因為代表團回國以後當然需要一個報導，那麼我就寫了這一篇文章。可是我之前寫過幾百萬字，但都燒掉了，沒燒掉的也不能發表。我曾經把我沒燒掉的，後來寫的一些小說拿給了巴金先生看。巴金先生看了以後當然非常喜歡，以至於在

我們訪問巴黎的時候巴金先生向法國的作家介紹我說：「他（指我）是真正的作家。」我說「巴金先生，你不要這麼說。」因為我的身分只是一個翻譯。那時候我一行簽字都沒有發表過。

因為我之前讀過法文，我原來的工作單位有法文的刊物，所以第一次當到了西方以後，我對法國並不吃驚，因為從小起西方的文學我讀過很多，西方的主要作品我都讀過。我到了法國以後，並沒有很吃驚，這是在文學中，書中所看到的法國。但是讓我吃驚的是，參觀盧浮宮；第一次看到西方油畫作品中的傑作，讓我吃驚。然後第二年我又做為艾青先生的翻譯去了意大利，我去了佛羅倫薩（Florence）、威尼斯（Venice）、羅馬（Roman）等八個城市。我是安排日程的，因為他們不懂外文，所以我說：「博物館是一定要看的。」因此我把西方那些重要的藝術博物館的作品都看了，給了我震驚。因為在中國我看不到一幅西方作品的原作，看到的都是很糟糕的複製品，連複製品也很難看得到，但我有幸也能看得到。等我一看了真品以後，我想我就不要再畫油畫了（觀眾笑）！

我想這是一個重要的改變，以至於後來我想：如果我想畫畫出些名堂來的話，我不能畫油畫了，我只能找我自己的路子。這個時候我也有另外的啟發，我也參觀了畢加索（Pablo Ruiz Picasso）的水墨畫，上面寫著：中國墨。之後有一個很長的危機——就是我還能不能繼續畫畫。後來有一個參照，我覺得畢加索的水墨畫，還有其他幾位西方畫家的水墨畫也太簡單了，這跟我對油畫的認識恐怕也差不多（笑）。所以我想，如果我想找些一條繪畫的方向的話，恐怕我要回到水墨畫。

白睿文：對很多人來講，中國的改革開放初期是一個很特殊的年代。中國封閉了那麼多年之後，突然間西方的哲學、藝術、音樂統統都進來了。與此同時也有很多人重新發現中國的傳統藝術。儒家、道學、佛學，這些傳統哲學也都回來了。在藝術領域方面有《今天》刊物，星星畫會、朦朧詩、尋根文學，還有您積極參與的「先鋒戲劇」活動。這個期間，78年到83年左右，對您的重要性？您那時候的狀況是怎樣的？那個時候您跟李兆華合作，有創造一些非常經典的話劇，有《車站》、《野人》、《絕對信號》。您可以談談那個時代嗎？

高行健：文革之後，終於中國開始允許文學藝術創作的恢復活動，包括以前解散的作家協會和文藝團體都開始恢復工作了。那個時候我藉著這個機會起頭發表我寫的這些作品，因此我出版了我的第一本書叫做《現代小說技巧初探》，在廣州的一個刊物上。那個時候還是在70年代末，文學藝術出版物剛剛開始可以不做政治宣傳，我就在一個叫做《隨筆》的雜誌裡寫了一篇《小說可以怎麼寫》，本文談的就是除了官

方所規定的小說以外還可以怎麼寫。這個總編就很有意思，他說：「你繼續寫下去，每期給你發一篇。」我就繼續寫了四到五篇。然後他說：「你乾脆全部寫完，我給你出一本書。」很快，我的第一本書就出來了。但是我剛剛發表的東西就給我帶來了災難。

本來這本書只是在中青年文學作家和文學青年裡廣泛的流傳。但是有幾個作家太興奮了，包括王蒙在內。他們就在報紙上發了幾篇文章說這本書大家要好好的看一看。沒想到，這就引起了中國作家協會官方的領導的注意。有一個內部講話，是中國作家協會的黨主書記，就是黨的負責人，說：「有一個小作家寫了一部反動荒謬的小冊子。居然引起了中、青年，包括大作家跟著叫好。」因此就開始批判。這就是現代主義和現實主義的爭論就開始了，說是爭論，其實就是批判的開始。

接著我的另一個戲《車站》在北京人藝上演，不是公開上演，是私業上演，就是並非公開辦票的。所謂戲劇家內部上演，因為我們知道這個戲上邊是不讓通過的，可是剛剛演了幾場，消息就傳出去了，作家協會的黨主書記就親自來看戲，看戲的時候我們劇院的院長告訴我他來看戲了：「你要陪他」。所以我就得陪著他，我就說：「馮牧同志，您來看戲啊。」可是這個戲，大家都笑，只有他一個人不笑（笑）。從頭到尾他都不笑，觀眾全笑，我知道就不好了，接著戲看完他一句話沒講就走了。之後，中共中央宣傳部管藝術形態最重要的一個人物叫賀敬之在作家協會的另一個內部會議上說：「這個戲比《海瑞罷官》還《海瑞罷官》，是建國以來最惡毒的一個戲。」大家知道《海瑞罷官》是文化大革命發動的先聲，我就知道災難要來了，所以我就逃離北京了。

白睿文：我曾經聽過媒體、學者和讀者用很多不同的方式來描繪您的身分：流亡作家、中國作家、法國作家、旅法的華語作者、華人作家，甚至這幾年開始流行的所謂「華語語系作家」等。很多人好像把這些「身分」看得很重要，但讀您的作品，總覺得您好像不太看重這些議論。您自己怎麼看這種「身分」的問題？它對您的作品創作很重要嗎？

高行健：身分的認同是一個政治話語，是一個簡單的政治話語、一個簡單的政治標籤。因為這背後有一個政治正確與否、有一個政治形態正確與否，有民族主義、國家主義等等，才導致的身分認同。這種身分認同應該說跟作家，藝術家的創作毫無關係。一個作家重要的地方是什麼？是他寫什麼，他怎麼寫，但是我們每個人又總有一個國籍。作為人，作為高行健這個人來講，我曾經是中國公民。到了89年以後我的身分是流亡。在法國拿的是政治避難，是政治難民的身分。我很快又有了另外一個身分

就是法國公民。因為得到了法國的國籍，所以成了法國公民，所以我後面獲諾貝爾獎的時候，我是作為法國大使館舉行了很大的宴會。包括法國的文化部長也親自到瑞典去。我是做為法國作家，當然這個身分這跟我的創作是沒有關係的，之後這些年來，我也不是在法國，全世界到處走，包括今天就在美國。前幾個月在盧勝寶（Luxembourg），再前一個月在捷克（Czech Republic），可以說全世界只要我接受的話，可能都會跑遍，但是我畢竟是個作家，不能這麼旅行。但是我自己認可的，還有一個身分是——一個人。這個人，用他的創作，思想來講，是一個世界公民，因為寫作的時候不會去想是為中國人寫還是為法國人寫，我沒有這個概念，我寫的是人。我的讀者是誰，是哪個國家我也不在乎。而現今，事實上，我的生活已經是充分的國際化了，而我的作品現在翻譯成了40多種語言，因此不管是我的讀者也好或我的創作也好，我自己不如認為我是一個世界公民。

白睿文：獲獎前後，您生活經和創作有經過什麼樣的變化？

高行健：獲獎以後，新聞媒體立刻「開始進入我的生活」。我接到瑞典學院常務秘書的電話，他宣布我得獎了，5分鐘以後，我還沒有來得及換衣服，連鞋子都沒穿，門外就有人按門鈴的。等我從洞裡一看，一群記者帶著攝像機都來了，從那以後我就被媒體席捲而走，以至於各方面的邀請，而且你覺得沒有辦法拒絕，那個傳真就像瀑布一樣，你抓上一卷紙它就不斷地出來，你都沒有辦法讀，每天的信件有多少，郵局送一口袋的信件來，拆都沒有辦法拆，沒有時間看，因此我客廳裡面堆滿了郵局的口袋，這僅僅是開始，這樣持續兩年以後我就得了一場大病，緊急住院了（笑）。

我做了兩個大靜脈的手術，跟死神擦肩而過。我當然要思考下面的日子怎麼過，讓身體恢復健康。因此我想首先我要拒絕媒體，儘可能的拒絕媒體。因為我不是一個新聞人物。我首先是一個作家、藝術家，我有我自己的事情要做，我也不參與政治，我不是政治的點綴，各種各樣政治的點綴也不是我的事情，那麼有政府、有媒體、有愛好政治的政黨來做，用不著我來做這種政治，這也不是我的職業，從政治的漩渦裡我也抽身，要回到我的創作中去。換句話講，回到一個作家、藝術家，我自己本身的工作，我的工作是什麼？就是「人」，我是一個人，和所有人一樣的普通的人，但是以我個人的身分對世界說話，我不代表某個政見、某個政黨、某個國家、某個民主。不，我只是一個普通的人，但是這個人用他自己真實的聲音對世界說話，這是我要做的，而且我要創造的是文學和藝術作品，它不是一種吶喊，所以我就回到我自己的創作中。

白睿文：獲獎後的另一個轉變是當過藝術家、理論家、戲曲家，作者之後又踏進了另一個藝術世界，就是開始嘗試電影創作。您為什麼想拍電影，而且您的電影美學跟大的商業電影完全不一樣。您是不是要給我們現代人一個挑戰，讓觀眾重新思考電影美學的定義？

高行健：剛剛放的鏡頭是一個歌劇《八月雪》，我也想做歌劇。我已經拍過戲，然後我找到一個作曲家朋友許舒亞，音樂是他做的。當我們一起討論的時候他就很好合作，所以實現了我想做歌劇的夢。我從小就有這個夢，我認為最偉大的戲劇是歌劇（笑）。

我也想做電影。應該說是從18歲開始想做電影。18歲我就寫了我的第一個電影劇本，我17歲上大學，二年級的時候就寫的。當時我看了一本書，是蘇聯的愛森斯坦（Sergei Mikhailovich Eisenstein）寫的，愛森斯坦可以說是電影藝術的祖宗，無聲電影的「重要人物」。他有一本討論剪輯的蒙太奇，電影成為藝術，我認為是從他開始的，這本書看了以後我就想，電影其實可以非常自由，不止是我們所看到的電影。我就想像了一種電影，但這個電影在40年以後才做成我的第一部電影，就是《側影或影子》。

我做電影的夢，其實是一直沒有斷，我在中國的時候去過十個電影製片廠，那是因為我的第一個戲在中國很有名，雖然受到批判，但那個時候還沒有禁演，所以雖然受到批評，但那個時候不管在戲劇界還是電影界都有很強烈的反應。有十個電影製片廠和導演跟我接觸。我也寫了另外一個電影劇本，但是不可能拍。然後有一個德國導演聽說了，想和我合作，等我把我的電影劇本交給他的時候，這個劇本是我現在的短篇小說《給我姥爺買魚竿》，我後來把它改編成小說，他說：「你走的太遠了（笑）。」

我在法國也有另外一個電影劇本，但也沒拍成，一個法國的製片人聽說我要拍電影，找到我來，但最後我們也沒有拍成，因為我的構想不符合他們商業電影的規範，他說：「你最好先做一個講講中國文革的苦難（笑）。」可是我的電影跟這一點關係也沒有，如果想知道這個電影劇本是怎麼樣的，可以參考我的短篇小說集裡有一篇〈瞬間〉，這就是我的另外一個電影劇本，後來我把它寫成了小說。

回到講80年代初，中國電影界年輕的導演有一個電影學術會讓我去討論法國新浪潮電影。我想：其實這已經翻譯了很多，我不如談談我自己對電影的想法，由此我就提出了一個看法，我認為電影是三元的：畫面、音響和語言，這三者都可以相對的獨立，擺脫掉敘述的結構，因為現今的電影不管是紀錄片也好，不管是故事片也好，都是用鏡頭來講述一個故事，或者是評論一個事件。因此敘述，narration，是

電影的基本結構。我想如果丟掉這個結構以外，是不是可以有別樣的電影，所以我就提出了所謂的「三元電影」，也就是現今我這種的「電影詩」的寫法和拍法。簡要的說，這就是我的電影構想。當然，這種電影是無法被商業發行所接受。如果大家想要詳細的瞭解我這10年以來對文學藝術的思考，可以看看《高行健論創作》裡有一章專門討論我的電影觀。

觀眾提問：您的歌劇是使用西方還是中國的音樂？您一般用什麼樣的聲音設計和音樂來搭配您的舞台劇？

高行健：那就藉此再談談歌劇，我對歌劇有很多想法。做歌劇很費時間，這個歌劇的首演是在臺灣的國家劇院和臺灣的一批京劇演員合作的，我要求的是全部用京劇演員，但是他們不是演京劇。這個計畫是臺灣戲曲界國家劇院和馬賽歌劇院（Opéra municipale de Marseille）合作製作的。所以這之後又在馬賽上演。用了50個京劇演員，但是我們不唱京劇，我要求演員完全丟掉京劇的價值，這是很困難的事情，因為京劇演員從8到10歲就開始訓練，上戲校、練功、練嗓子。一切都是程式化的。可是我要做一個現代的歌劇，現代歌劇我又要把中國傳統演員的表演用進來，所以我要求特殊的演員，一般的歌劇不會表演。西方的演員他們常常一站就唱，他們沒有表演，所以我希望歌劇可以有表演，這是我的第一個要求。為了讓這些演員找到新的表演方式，我們花了1年的時間請了西方聲樂的老師教他們重新發音，但是我們不要唱西方歌劇，所以要找到一種發聲方法讓京劇演員專門訓練，這個訓練將近1年。同時又做另外一種訓練，請了一個現代舞的編舞跟我一起合作，我請他們從新做舞蹈的訓練，因為京劇演員全部都是程式化的，這個功夫我們就花了1年。

音樂作曲，我跟作曲家許舒亞我們討論。我給他提出了要求。第一，不要有任何京劇的唱腔；第二，不要寫成西方抒情的意大利歌曲式的寫法；第三，不要現代的，當代的在西方現代歌劇中流行的唱法，就是Arnold Schoenberg（荀伯格）以來的那種把聲音當做樂器來用的。我還要有音樂，我說你還要寫出音樂來，寫成可聽、動人的音樂，但是，你可以無調性。他也非常能幹，終於寫出了讓我非常感動的音樂，這個音樂不止讓我感動，馬賽樂隊的指揮也說：「這是音樂史上，值得一提的歌劇音樂。」

觀眾提問：您前面說您是世界公民，但是您的確是在中國成長的，中國的經歷肯定會給您帶來很多影響。那您是不是不認同那一段經歷？或者覺得那個沒有影響到您？

高行健：我離開中國是剛剛過新年，是25年前的聖誕節的前夕我到了巴黎，之後我跟中國就沒有任何聯繫，也沒有回去過，也不可能回去。可以說我又一生。

那麼我當然是中國大陸出身的，我當然深受中國文化的影響，而且在我的作品中我當然寫了很多的中國，也寫了很多的中國文化。這個文化至今也在我的身上，我還繼續用漢語寫作。但是我要說，我同時又用法語寫作，我現在已經直接用法語寫了五個劇本，人說法語作家也是我，因為前不久在比薩（Pisa）的國際圖書節我就是法語作家，法國的法語作家，跟法國大使一起去的，因為這個圖書節的主題是法國文學。所以剪綵就是我和法國大使一起剪的，這個時候我又是法語作家，因為法國文化當然也在我身上。

但我不只是法語作家。因為我寫的這些戲，新的戲，跟中國完全沒有任何關係，也沒有任何的中國生活背景，我的戲劇集剛剛在意大利出版，但之前意大利已經上演了很多次我的戲。西班牙、歐洲，包括美國，我們這裡有一個朋友，美國紐約的導演，昨天我們一起吃飯，今天他也來了。他在紐約上演了我的《彼岸》。這是我在中國的時候用中文寫的，但我看了劇照發現他在紐約上演的版本沒有一個中文符號，這個戲在美國很多大學戲劇團體演出過，當然也有在世界別的地方演出過。人們都不把它當做一個中國戲。正像是我諾貝爾獎授獎詞裡講的：「我的劇本和小說有一個普適性的universal的意義。」因此，不管我是用中文寫的，還是用法文寫的。不管其中有中國文化的背景還是有法國文化的背景，如果它不達到一個普世性的，和人普遍可以溝通的，超越國界的，超越語種的，我認為這個作品就是不成功的。我希望我的作品成功，因此我希望超越語種，包括超越文化的限制，是人與人普世可以交通的。我認為這正是文學的功能和文學的宗旨。