

自由 與文學

文學改造不了這個世界，只能採取文學的方式去描述人類生存的困境，
成為人的生存條件的見證。

高
行
健
G A O
X I N G
J I A N

《自由與文學》結集自諾貝爾文學獎得主高行健的演講，
包括在世界各地的精彩講稿，
全面呈現高行健文學藝術上的思想成就。

「作家從他的精神視野來說，乃是天生的世界公民，不受政治權力乃至國家的約束，
天馬行空，來去自由，這也是文學本身具有的品格。」 —— 高行健

他的一生，孜孜不倦在小說、戲劇、繪畫乃至電影等文學藝術領域不斷創新，
而且不屈不撓地追尋文學的真理。

他最後找到的文學真理就是真實、真誠、獨立不移和對於「自由」的覺悟。

—— 劉再復

ISBN 978-957-08-4362-0



9570843620

自由
與文學

高
行
健

Gao Xingjian

當代名家
自由與文學

2014年3月初版

定價：新臺幣270元

有著作權・翻印必究

Printed in Taiwan.

著者 高行健
發行人 林載爵

出版者 聯經出版事業股份有限公司
地址 台北市基隆路一段180號4樓
編輯部地址 台北市基隆路一段180號4樓
叢書編輯電話 (02) 87876242 轉 224
台北聯經書房：台北市新生南路三段94號
電話：(02) 23620308
台中分公司：台中市北區崇德路一段198號
暨門市電話：(04) 22312023
台中電子信箱：e-mail：linking2@ms42.hinet.net
郵政劃撥帳戶第0100559-3號
郵撥電話：(02) 23620308
印刷者 世和印製企業有限公司
總經銷 聯合發行股份有限公司
發行所：新北市新店區寶橋路235巷6弄6號2樓
電話：(02) 29178022

叢書編輯 邱靖絨
校對 吳美滿
封面設計 莊謹銘
封面圖片 高行健
內文排版 劉克章

行政院新聞局出版事業登記證局版臺業字第0130號

本書如有缺頁，破損，倒裝請寄回台北聯經書房更換。 ISBN 978-957-08-4362-0 (平裝)

聯經網址：www.linkingbooks.com.tw

電子信箱：linking@udngroup.com

序 世界困局與文學出路的清醒認知 劉再復

3

目次

輯一

環境與文學——今天我們寫什麼？

——國際筆會東京大會文學論壇開幕式演講

17

意識型態與文學

——韓國首爾國際文學論壇演講

35

自由與文學

——德國紐倫堡—埃爾朗根大學國際人文研究中心舉辦

「高行健：自由、命運與預測」國際學術研討會演講

49

認同——文學的病痛

——臺灣《新地》雜誌舉辦世界華文文學高峰會議在

臺灣大學演講

59

走出二十世紀的陰影

——臺灣《新地》雜誌舉辦世界華文文學高峰會議在

臺中的演講提綱

67

意識型態時代的終結

——韓國首爾檀國大學演講提綱

73

非功利的文學與藝術

——韓國首爾漢陽大學演講提綱

77

呼喚文藝復興

——新加坡作家節演講

81

輯二

洪荒之後

93

關於《美的葬禮》——兼論電影詩

99

《山海經傳》——臺灣國家戲劇院演出感言

113

輯三

創作美學

119

——香港中文大學演講

杜特萊與高行健對談

蘇珊 譯

137

輯四

林兆華的導演藝術

馬森的《夜遊》

後記

附錄：高行健創作年表

劉再復整理

169 165

161 151

自由
與文學



高
行
健

G A O
X I N
R J I A N

世界困局與文學出路的清醒認知

劉再復

如果說「冷觀」是高行健的文學特點（這一特點使他創造了「冷文學」），那麼，可以說，「清醒」則是高行健的思想特點。

高行健這部新書的主要部分是他的演講。我直接傾聽過他在法國普羅旺斯大學、德國埃爾朗根大學、韓國漢陽大學、香港中文大學、臺灣華文盛會（新地雜誌主辦）等處的演講，還和他在香港共同進行過一場題為「走出二十世紀」的對話。八〇年代在中國大陸時，我喜歡聽他說話，那時，我和劉心武可能是他的最好聽者。心武說，聽行健說話，如聞天樂。我也有此感覺。出國後，山高水遠，各居一方，還是喜歡聽到他的聲音，除了在電話中交談之外，我還特別留心他的演講，並蒐集和閱讀他

的每一篇演講稿。我喜歡聽他說話、演講，原因極為簡單，因為他的談論很有思想，而且思想又是那麼新鮮，那麼獨到。在當下缺少思想的世界裡，他的每次演講，都如空谷足音，給了我振聾發聵的啟迪。他醉心於文學，認定文學才是自由的天地，一再勸告作家不要從政，不要誤入政治歧途，但他自己作為一個具有普世關懷的作家，卻從不避世，而且總是直面人間的困境發表意見。而這些意見既「充分文學」又不僅僅是文學，他觸及到的是時代的根本弊病，是世界面臨的巨大問題，是人類生存的種種困局。我曾說，有膽有識，二者兼備方能構成境界。而高行健正是這種兼備者。他身處海外，早已走出精神囚牢，得大自在，也早已無所畏懼，絕不俯就任何政治集團和利益集團。既不迎合泛馬克思主義意識型態的胃口，也不迎合自由主義意識型態的胃口（包括不迎合所謂「持不同政見者」的胃口），只發出個人真實而自由的聲音。其言論的膽魄眾所周知。「膽」之外是不同凡響的「識」。我把「識」分為五個層面，即常識、知識、見識、睿識、天識。他的演講不僅處處有「見識」，而且蘊含著許多睿識與天識。我本身是個寫作者又是個思想者，對「思想」和對「語言」都有感覺，二三十年來，我被高行健所打動的正是他的思想與他的語言。但能進入我心靈深處的，還是他那些抵達當下世界精神制高點的新鮮思想。

如果說「冷觀」是高行健的文學特點（這一特點使他創造了「冷文學」），那麼，可以說，「清醒」則是高行健的思想特點。我本想用「深刻」二字來形容他的思想，最後卻選擇「清醒」這一關鍵字，是覺得無論是他的「冷觀」，他的寫作，還是他的演說，都有對世界、對人性、對文學的極為清醒、極為透徹的認知。這種認知，就像犀利的寶劍，一下子穿透事理的核心、事物的本質。我常為之而震撼。記得剛出國時，我還在為遠離故國而徬徨的時候，他就斬釘截鐵告訴我：「逃亡正是自由的前提。」由此，我才產生「美學逃亡」而非「政治逃亡」的思想，更是贏得告別政治牢籠的大快樂。這之後，他又寫出劇本《逃亡》，劇中的哲學主題是：人可以從專制的陰影中逃亡，但最困難的是如何從「自我地獄」中逃亡。這種地獄，無時不在，無處不在，即使你走到天涯海角，它都緊跟著你。這是何等清醒的思想？人貴自知之明，但自知之明絕非易事。如果不是讀柏拉圖，那我就會身處「洞穴」之中而不自知；如果不是讀魯迅，那我就會身處「鐵屋」之中而不自知；如果不是讀高行健，那就會身在「自我地獄」之中而不自知。現在有些所謂「公共知識分子」，其問題恰恰是缺少「自我地獄」的清醒意識。不知自身燃燒人性的欲望，內心一片渾濁，卻要充當「救世主」並把自己打扮成「社會正義」的化身。高行健的清醒，則是訴諸個人的良知，正視自

身「惡」的無限可能，不以標準化、權威化的「社會良心」自居。他一再批評尼采，拒絕「超人」和「權力意志」等理念，認定這是歐洲十九世紀最後的浪漫。他拒絕尼采而推崇卡夫卡與慧能，其背後乃是他對「人」與「人性」的清醒把握，他認定，「超人」、「大寫的人」並不真實；倒是回歸「脆弱人」、「平常人」，正視人性的脆弱、荒誕、黑暗，才是人類「自救」的起點。

高行健不僅對「人性」具有清醒的認識，而且對世界、對人類生存環境、對文化走向等，也有極為清醒的認識。只要讀一讀本書中這些演講以及相關的談話與文章，我們就會明白，他給當今世界提供了一些全新的睿識。這些睿識，可概括為下述三個基本點。

第一，「世界難以改造」（但可以理解）。高行健提出「世界難以改造」的觀點，挑戰的是十九世紀中葉以來世界範圍內的烏托邦思潮與革命思潮，而首先打破的是中國大陸流行的習慣思維和一貫性思維。高行健和我這一代大陸知識人，從小就接受「改造世界」的宏大理念，也可以說是「抱負」與「使命」。這一理念付諸實踐，產生的是烏托邦狂熱與暴力革命崇拜，以為革命可以改變一切，甚至以為文學藝術也應該革命，而革命文藝也可以改造世界。與此相應，便在各領域中「推翻舊世界」、將前人

一概打倒，將文化遺產統統掃蕩。高行健是我認識的同一代人中，第一個清醒地放下「改造世界」的重負，從而也放下文學可以成為改造世界之奢望的思想家。高行健一再強調，文學只能見證歷史，見證人性，見證人類生存條件，而不能改造世界，改變歷史，所以文學不應當以「社會批判」為創作的出發點。倘若以此為出發點，只會使文學降低為譴責文學、黑幕文學、黨派文學、傾向性文學，變成政治意識型態的形象注腳或形象轉述。正是因為放下「改造世界」的妄念，所以高行健既反對政治干預文學，也反對文學干預政治。總之，認定放下「改造世界」的理念重負，才有自由。

第二，「時代可以超越」。認識到世界難以改造的高行健並不避世，也不悲觀。他明確表示，文學應當關注社會，乃至關注種種社會問題。儘管我們無法從根本上改變時代的條件與社會環境，但可以喚醒人的覺悟，可以超越時代的制約，也即時代所形成的政治條件與經濟條件的制約。政治當然免不了權力的角逐，經濟當然逃不脫利潤的法則，人類社會離不開這些功利的活動，但文學卻可以超越這些功利，而且可以置身於功利活動的局外，退入邊緣而成為潮流外人。這就是作家詩人能做出的選擇，在時代潮流中獨立不移，自鳴天籟。既不從政，也不進入市場；既不接受任何主義，也不製造新的主義與新的幻相。文學可以為時代所不容，但它恰恰可以超越時代去贏得

後世的無數知音，這便是文學的價值所在。

功利可以懸擱，時代可以超越，那麼，超越之後作家要到哪裡去？高行健又清醒告訴我們：文學應回到它的初衷，它的「原本」。文學的初衷是什麼？文學的初衷是文學產生於人類內心的需要，有感而發，不得不發。文學初衷本無功利，即無政治、經濟、功名之求。文學本來就不是政治學、經濟學、市場學、新聞學，因此返回文學初衷才是文學的出路。他說得好：

文學不預設前提，既不企圖建構烏托邦，也不以社會批判為使命。文學當然關注社會，乃至種種社會問題，然而，文學並非社會學，關注的是社會中的人，回到人性，回到人性的複雜，回到人的真實處境，才是文學的宗旨。

——在國際筆會東京文學論壇開幕式上的演講

第三，「文藝可以復興」。儘管世界充滿困境，市場無孔不入，俗氣與時髦到處蔓延，但高行健確信，文學藝術仍然可以有所創造，有所復興，大有作為。因為文學

藝術本來就是充分個人化的活動，一切取決於個人的心靈狀態。天才都是個案，並非時代的產物。文學藝術都是由個人去創造的，所謂「復興」，也應由個人去實現去完成。儘管世界亂糟糟，但有心人還是可以找到有意義的事情默默去做。米開朗基羅、達文西等文藝復興的巨人們，他們正是在宗教的大黑暗中，借著上帝的外殼而注入人性的內涵。也正是在雍正、乾隆文字獄最猖獗的清王朝，曹雪芹卻創造出中國文學的經典《紅樓夢》。高行健一再說明，文學是自由的領域，但這自由不是上帝的賜予，不是他人的賜予，而是自己的「覺悟」。唯有自身意識到自由，才有自由。從這個意義上說，作家詩人在惡劣的環境中也還可以贏得內心的自由，寫自己要寫的作品，只要能耐得住寂寞。

高行健的這些演講和論述，如果一篇一篇認真讀下來，就會明白，他關注的是文學與文化的根本，是世界大局與未來。我出國後二十多年，一直留心西方學界與思想界，覺得西方學人確實提供了許多專業的新知識與新見解，也常對某個歷史事件和某段歷史行程做出了理性而精采的評說，但少有對當下世界困局與人類前景的清醒認知與宏觀把握，也就是說，還很難見到類似高行健這樣清醒、透徹的思想者。我讀高行健常為自己的同胞兄弟而自豪，因為他讓我看到，終於有一個華人作家藝術家，走上

歷史舞臺，超越「中國視野」，真正用全球的眼光與普世的情懷觀察與討論當今世界的困局，而且在那麼多的領域中提出那麼多新鮮的思想。高行健耗費了前半生，經歷了多次逃亡，一再被批判、圍剿、查禁，卻仍然擁有強大的靈魂活力，又如此獨立不移。二〇〇五年，我到巴黎訪問他時，見到他寓所中滿牆的水墨畫（已在十幾個國家舉辦過七十多場畫展）和書架上幾百多本各種文字的高行健作品集與畫集，真是感慨不已。一個質樸低調、一起從東方黃土地走出來的同齡朋友，就這樣走向世界精神價值創造的高峰，提供了如此豐富的思考與作品。

高行健是一個作家、藝術家全才，他的一生，孜孜不倦在小說、戲劇、繪畫乃至電影等文學藝術領域不斷創新，而且不屈不撓地追尋文學的真理。他最後找到的文學真理就是真實、真誠、獨立不移和對於「自由」的覺悟。難怪此書要以「文學與自由」為題，既是總題又是主題。

二〇一三年八月二日，美國科羅拉多

序 世界困局與文學出路的清醒認知 劉再復

3

目次

輯一

環境與文學——今天我們寫什麼？

——國際筆會東京大會文學論壇開幕式演講

17

意識型態與文學

——韓國首爾國際文學論壇演講

35

自由與文學

——德國紐倫堡—埃爾朗根大學國際人文研究中心舉辦

「高行健：自由、命運與預測」國際學術研討會演講

49

認同——文學的病痛

——臺灣《新地》雜誌舉辦世界華文文學高峰會議在

臺灣大學演講

59

走出二十世紀的陰影

——臺灣《新地》雜誌舉辦世界華文文學高峰會議在

臺中的演講提綱

67

意識型態時代的終結

——韓國首爾檀國大學演講提綱

73

非功利的文學與藝術

——韓國首爾漢陽大學演講提綱

77

呼喚文藝復興

——新加坡作家節演講

81

輯二

洪荒之後

93

關於《美的葬禮》——兼論電影詩

99

《山海經傳》——臺灣國家戲劇院演出感言

113

輯三

創作美學

119

——香港中文大學演講

杜特萊與高行健對談

蘇珊 譯

137

輯四

林兆華的導演藝術

馬森的《夜遊》

後記

附錄：高行健創作年表

劉再復整理

169 165

161 151

環境與文學——今天我們寫什麼？

——國際筆會東京大會文學論壇開幕式演講

文學改造不了這個世界，只能採取文學的方式，去描述人類生存的這種困境，成為人的生存條件的見證。

我首先感謝日本筆會會長阿刀田高先生對我的信任，邀請我在東京舉行的世界各國作家雲集的這一盛會上，以「環境與文學——今天我們寫什麼？」為題作這番演講，提出一些問題和看法，供大家討論。

文學面臨的環境大抵無非是人與自然和人與社會的這兩重關係，如今都困境重重。自然環境污染日趨嚴重，已經成了全人類普遍的焦慮，自然生態環境的惡化雖然

早已成了政治和媒體日常的公眾話題，卻絲毫不見什麼有效的政策和實施，對自然環境的破壞卻相反正在加速進行。

另一方面，人類生存的社會環境也同樣免除不了政治的干擾和市場經濟的侵淫，政治和廣告通過鋪天蓋地的媒體侵入社會生活的每一個角落，現今這偌大的地球恐怕再也找不到一片不受污染的淨土，這便是現今文學面臨的環境，可以說是十足的困境。

面對這樣的困境，作家能做些什麼？或者說文學能否改變人類面臨的這種困境？這就是我要提出的第一個問題。

現今的作家面對這無邊無際的困境，應該說，確實無奈，而文學也無非是作家個人的聲音，這如此脆弱的個人如果不訴諸神話和科幻又能做些什麼？文學改造不了這個世界，只能採取文學的方式，去描述人類生存的這種困境，成為人的生存條件的見證。而如何描述現時代人的真實處境，換言之，首先是如何認識這種處境，這才是作家的的工作。

作家在現今社會並不具有獨特的社會地位，既無權力又無特權，如果不投入政黨政治的話，孑然一身，倘若沒有別的職業或自家經濟來源的支撐，僅僅以寫作謀生，

又能否抵制市場的壓力，保持精神上的獨立不移，把他的觀察與思考寫到書中去？對現時代的作家來說，這才是既真實又嚴峻的現實處境。

這裡說的文學，是這種面對人的真實處境的文學，而非書市的排行榜上的暢銷書，這種文學所面臨的困境，也正是當今文學的處境。現時代的作家如果不肯捲入政黨政治，為選戰捧場或充當政治權力的鼓吹手，又不追隨市場炮製的時尚，不得不面對這無需爭辯的現實。現時代人類的生存困境同作家和文學的困境就這樣緊密聯繫在一起。

在現今的社會條件下，且不說作家如何去改變困境，在這種困境中如何堅持這種超越功利的寫作，抵抗各種各樣的壓力和誘惑，維護精神的獨立，都是非常艱難的，這就是我們進而要討論的。

作家並非聖人，而聖人安在？作家也非超人，既非造物主又非救世主，也不必把自己打扮成人民的代言人、時代的喉舌或社會正義的化身，再說這樣的角色不如留給政客，而且也已經太多了，像走馬燈一樣，媒體上天天在表演，卻並沒有拯救這個世界。

文學改造不了世界，把文學作為工具或武器，乃是出於政治的需要。文學介入政

治，絲毫改變不了政治乃是權力的較量和現實利益的交易所達到暫時的平衡，這也是政治言詞背後掩蓋不了的真相。所謂政治正確則隨著這短暫的平衡的打破而時過境遷，再立新的標準。文學介入政治的結果只能是文學為政治效勞。再說，這現實的政治無非是政黨的政治，何曾見到能由作家來掌控的政治？作家從政，不成為政治的點綴便成為政治鬥爭的犧牲品，這剛剛過去的二十世紀，西方和東方、歐洲和亞洲，都屢見不鮮，就不用細說了。

在極權政治的統治下，這種敢於面對人的生存困境的文學從來受到打壓、查禁和封殺。即使前共產黨集權的國家如今也對資本主義的市場經濟開放，這樣的文學並沒有就此解脫政治的審查，而且還落入市場的機制，可說是更加艱難。在民主政治下，政治權力雖然不直接監控文學，但所謂政治正確卻通過意識型態牽制文學。作家倒是可聽可不聽，然而，自由卻從來不是免費賜予的，是選擇自由還是選擇市場，對作家仍然是嚴峻的考驗。一個作家要是既非左派，又非右派，獨立不移的表述，也得耐得住寂寞。

文學要超越政治，又不屈從市場而獨立，在當今社會可說是相當艱難。文學也不可避免從社會生活中日益邊緣化。文學不僅從新聞媒體中退出，且已不再受到大眾的

關注。然而，我們要討論的正是這種不為政治服務，又不屈從市場消費，面對人的生存困境獨立自主的文學。

這種文學超越政治的功利，卻並不迴避政治，不介入政治權力的爭鬥而抽身靜觀，不做簡單的是非和倫理的判斷。再說，現今這時代是非善惡的判斷早已由種種政治正確所取代。各個黨派都設立一番以維護自身的現實利益為標準的政治正確，並且隨時調整，各說各有理，而且總也有理。作家當然不必跟隨這種政治風向，而這種政黨政治的晴雨表隨權力鬥爭演變，今是而昨非，這種短淺的價值觀往往等不到一部長篇大作寫完便已時過境遷。作家並非記者，新聞有新聞的價值，又當別論，而這種不進入媒體的文學自然得由作家去做出自己的價值判斷。

對作家而言，真實與否才是文學固有的價值判斷。作品是否揭示了人生的真相，即使人物是虛構的，而人物的境遇與感受是否令讀者信服，真實與否的這種價值判斷因而又並非是作家任意確立的，而是不言而喻，建立在人性上人人相通的共識，自然也超越現實功利，同樣也超越時代，由人類長期形成而且可以世代相傳的良知所確認。

作家在他的作品中注入的這種真情實感首先來自作家對人世的認識，是否洞察人

生百態和人世的艱難。這裡首先還不取決於才能，關鍵在於作家是否真誠面對他的創作，恰恰要排除現實功利的考慮，切實寫出作家真實的感受和認知，因而真誠與真實便成了文學所要求的獨特的倫理與價值觀。

作家倘若確認文學的這種倫理與價值觀，也就百無禁忌，贏得精神上的獨立和充分的自由，既超越政治，也超越為政治提供理由充足律的意識型態。

剛過去的二十世紀是一個意識型態氾濫的時代，意識型態取代了以往的宗教，製造了一個又一個革命的現代神話，從共產主義到民族主義，形形色色的大大小小的革命，也包括革命文學和文學的革命，以各種各樣的模式來打造文學，把文學變成意識型態的解說，以革命的宣傳來代替道德的說教。隨著這些革命一個個的蛻變，這種烏托邦和新人、新社會的神話如今已紛紛破滅，這種宣揚群眾暴力，鼓吹革命戰爭，歌頌革命領袖，為革命黨高唱讚歌的作品如今都成了廢紙，也無人再翻閱。然而，以批判資本主義為前提的這種意識型態從馬克思主義、列寧主義到毛主義，陰影卻並未消散，仍然時不時左右人們的思想，影響人對世界做出清醒的認識。

文學要認知這真實的世界，不僅要超越政治功利，還需要從意識型態的思想模式中解脫出來。以一個預設的烏托邦來裁決現存的社會，由此進行的社會批判並沒有隨

同共產主義革命而終結，資本主義的全球化卻通行無阻，前共產國家如今較之西方老資本主義國家對金錢的追逐還更為狂熱。世界未必日益走向進步，這種社會進化論與唯物主義的歷史觀提供的是否就是真理，也大可懷疑。

人類究竟向何處去？這樣的問題意識型態解答不了，而哲學的思辨恐怕也同樣無能為力。文學並不企圖給世界做出一個完備的解說，這也正是作家同哲學家的區別。當哲學家努力建構一個盡可能周全的對世界的解說，作家卻只描述永遠也不完備的世界。哲學家精心建構自己的思想體系，作家卻面對活生生的人世，努力給予一個審美的呈現。

如果說真實是文學作品最基本的價值判斷，而審美便是作家賦予作品的主觀的情感的判斷，以取代政治是非或倫理的善惡判斷。作家不裁決人生，也不企圖改造世界，且不說無能為力，改造不了。然而，作家對他筆下的人物給予某種審美的判斷，悲劇或喜劇，或亦悲亦喜，或滑稽，或怪誕，或荒謬。作家對他的人物的感情盡在其中，這種判斷如此有力，而且永遠伴隨人物，世世代代如此，只要這作品日後還值得再讀的話，並不隨政治是非和社會習俗的變遷而有所改變。

文學超越政治，也超越意識型態，自有文學固有的價值和獨特的審美判斷。這也

是文學自主而獨立存在的理由，而且從來如此。文學介入政治並依附政治，乃至於從屬政治，不過是二十世紀流行的一種時代病，從革命文學鬧到文學革命，再弄成黨派的文學，也是二十世紀那種特定的意識型態的產物。從歐洲的列寧主義所謂文學的党性原則，演變成亞洲的毛澤東的文藝為工農兵服務，把文學弄成無產階級專政機器上的螺絲釘，而作家則弄成黨的宣傳員。

這種意識型態的根據也來自馬克思主義，一旦把人的本質歸結為社會關係的總和，而階級關係便決定人的社會地位。人在現代社會也即資本主義社會中的異化，也就成了政治生物。而政治又是社會關係的集中表現。革命被認為是推動歷史的火車頭，文學介入政治，呼喚革命也就理所當然。批判資本主義則是建構這種意識型態的前提，文學納入意識型態，也就成了批判的武器。

經過幾代馬克思主義知識分子精心建構的這種意識型態，隨同共產主義革命的終結，如今只剩下一個空洞的邏輯架構，並不提供對現實社會和人的認知。其後繼者的不斷革命，也即所謂顛覆，不僅絲毫動搖不了現今的社會結構，相反的化解到文化消費的市場中去。顛覆只是一種修辭的策略，用語義的解析來消解意義。這種智能的遊戲有時乾脆變成作秀，在當代藝術和後現代主義的言說中也一再重複，到令人生厭的

地步。

文學不預設前提，既不企圖建構烏托邦，也不以社會批判為使命。文學當然關注社會，乃至於種種社會問題，然而，文學並非社會學，關注的是社會中的人，回到人，回到人性，回到人性的複雜，回到人的真實處境，才是文學的宗旨。

帶有革命和顛覆標記的二十世紀的現代性和後現代性是否也該結束了？這種時代性的標記如果納入賴以建立的唯物主義歷史觀，自然不可能永存，較之人性也只是膚淺的標籤。相對不變的倒還是人性，既不可能改造，也異化不了。這也正是文學不變的主題，人性的複雜與幽深同樣也難以窮盡。

文學面對的人，一個個具體的活生生的人，哪怕是出於虛構，也來自作家切身的經驗和感受。抽象的人不如留給哲學。而那個大寫的人則不過是關於人的理念。對人權的呼喚，如果不落實到個人，在人所處的社會環境中不能得以實現，則不過是一句空話。文學恰恰得杜絕這樣的空話，觸及的是人的真實處境，換句話說，恰恰是人的困境。

人能否理解這個世界？且不說把握自己，更別說改造這個世界。卡夫卡首先揭示了現代人在工業文明的社會中的真實處境，這荒謬感隨後又由卡繆和貝克特做了進

一步的表述。世界是否可以解釋並非只是哲學的命題，不如說是人的問題，而且是認知最基本的出發點，這才是文學的出發點。文學的理由正是人對自身存在的叩問。把理性，不如說工具理性，還給科學，邏輯還給形而上的思辨，文學確有文學認知的對象和方法。

人的生存之無法解說曾經長時期歸結為宗教，基督教文明發源的經典《聖經》完全可以作為一部文學作品來讀，而作為文學來讀才更能讀出其中的奧義。東方的佛經同文學也難分難捨。從《聖經》之前的古希臘神話和西元前三世紀亞洲大陸楚國流亡詩人屈原的《天問》，到卡夫卡的現代寓言，其實都在探究人賴以生存的世界。這樣回頭來看文學的歷史，一概脫離現實的功利，乃是人精神的追求，內心的需要。

人何以為人？如同世界是否可以認知？都不訴諸理性，用科學的工具理性來衡量，或是邏輯的實證也達不到。這不可知，或稱之為上帝，一個人格化的形象，或稱之為命運，對人的主宰或命定，而現時代稱之為荒謬，正是人真實的處境。荒謬不僅僅是人的一種感覺，同樣也是現實的屬性，人注定無法改變人在現實世界的這種困境。

人與自然，人與社會，人與不可知的命運，或稱之為上帝，或稱之為死亡，脆弱

的個體生命的極限，都是個人不可以把握的。這也是當今文學無法迴避的主題。

從卡夫卡的時代到如今，又過了一個世紀，人的處境並沒多少改變。這後工業社會或者說資訊社會，如果借用社會文明的標誌的話，科技的進步並不見改善人生存的基本困境。人面對生存環境之無能為力，甚至有增無減。人面對生態環境的日益惡化、政治的喧囂、鋪天蓋地的媒體和無處不在的市場與廣告，這可憐無力無助的個人，何其渺小。如何才能聽到這渺小的個人真實的聲音？

文學，也只有文學，才能說出政治說不出，而意識型態不可能說出的這種個人的聲音和真切的感受。每一個時代的作家從各自的經驗出發，去摸索人生終極的意義，這是一條無止境的路。這種追求出於人對自身確認的需要，文學才發出這永恆的叩問。又因人而異，各有各的解答，也無所謂過時與否，並不在乎是否貼上時代的標記。這也就是為什麼文學的歷史不可能寫成一部進化史，也不受政治權力的更替和時間的磨損，可以一讀再讀，人類的經驗和由此得來的認知才世代相傳。

人與人的溝通在於精神上的這種聯繫，對終極意義的叩問，換言之，也是對死亡的叩問，打動每一個人。這種叩問喚起的對不可知的敬畏，令人卻步，也是人之為人的極限，由此產生的悲憫和謙卑這種近乎宗教的情懷，又是宗教產生的根據，把人們

聯繫起來，得以溝通。悲天而憫人，這悲劇意識的緣起轉化為審美而訴諸文學。

人的認識雖然無法窮盡，卻畢竟有限，這看似矛盾，似乎是一個悖論，然而卻超越哲學的思辨，是極為實在的。人不知究竟要往何處去？人不知等待他的是什麼？這巨大的問號又落在何處？也是無人能解答的。人所以訴諸文學，只能通過審美來舒緩和超越這種焦慮，以此確認人的存在。悲劇把不能解決的困惑通過情感的宣洩而得以化解，喜劇以笑來解脫人在現實生活中的窘迫。

文學所確認的人是一個他者化了的人，作家借助審美，將自身的經驗與感受轉化為不同的人，內心的焦慮得以昇華。文學作品所以成為創作，並非對世界的摹寫，也非對現實的改造。人不是造物主，有所能，有所不能。人所能把握的是工藝，作家掌握的是語言，用書寫來創造一個內心的世界，充分表達自己的認知，也是對自身的確認。

一個多少新鮮的問題是，現時代人自我的覺醒，或者說自我的無節制膨脹，也日益成為當代文學的重要主題。沙特的命題「他人是地獄」，講的還是人與社會的關係。殊不知，這我在他人眼裡也同樣是地獄。自我之一片混沌，不僅給他人造成災難，往往也導致自身的毀滅。佛洛伊德對自我的揭示不只開創了精神分析，也給現代

文學帶來莫大的啟示。

人能否面對這我，又怎樣面對自我？如同面對自然、面對社會、面對那不可知，同樣是文學不可迴避的重大課題。而文學的認知，還首先建立在對自我認知的基礎上。

人的空虛與失落感，妄念與焦慮，瘋狂與明智，與孤獨，與良知，都首先取決於對自我的認知。人有無自省、自嘲、自我調節的能力，既靜觀這喧鬧的世界紛繁的人世眾生相，又抽身觀審這混沌躁動不安的自我？這便需要作家洞察幽明的慧眼，通過文學加以呈現。

誠然，作家也非聖賢，同樣是個凡人，人所有的種種弱點與病痛作家也不能倖免。而文學的奇妙就在於，文學創作的這種他者化的過程，有助於作家抽身觀審，以凌駕於自身之上的另一個眼光，不妨稱之為第三隻眼睛，智慧的眼睛，來關照他書寫的對象。所以，文學寫作這創作的過程，便有助於作家內心的淨化。這種寫作當其時自然脫離任何現實的功利，成為內心的一種需要。

這是老意識型態分崩離析的時代，其實倒也不壞。世界本無主義，也無須枉費心機，去建構什麼新的主義，把人們的思想重新套上籠頭。而作家尤其不堪忍受的是思

想的框架，精神的獨立和文學的自主乃是創作必要的條件。文學不為誰服務，不屈從於什麼指令，不管來自政治權力，還是官方或在野的政黨，也不就範於正統的或所謂持不同政見的意識型態。文學乃是作家個人的認知，也是人的良知的覺醒，只要不迴避人生存的真實困境，而又觸及人性的深處，便超越地域和國界，甚至超越語種，是可以翻譯的，並且超越民族文化，普世相通。文學潛藏的普世性，其實古往今來，無論西方還是東方，從來如此。

民族文化的認同是一種政治話語，以便把文學納入民族國家設置的軌道。作家不是國家的公務員，並不負有義務為國家權力效勞。民族文化是歷史長期積澱形成的，最輝煌的創造者恰恰是其時代的作家和藝術家個人，而非龐大的國家機器。而制約文學藝術創作的壓迫，首先來之於國家權力。國家對文學沒有適當寬容的話，作家要不是就範，用當今的話說也即自我審查，而這種自我審查並非只在集權國家中，便是沉默或逃亡，逃亡乃作家的自救。古代的東方如屈原，西方有但丁，而現時代的歐洲也好，亞洲也好，無以計數的作家流亡在國外，特別是二十世紀以來，大批優秀作家都是在流亡中寫作，有被迫的，有自我放逐的，喬伊斯、海明威、納博科夫，他們都不去認同民族文化，卻創造出世界文學新的經典。

現今這時代，沒有一個作家不曾吸收多重文化的影響，強調對某種民族文化的認同，對作家的創作來說沒有多大的意義。文學不是旅遊廣告，無需以此招徠讀者。而作家無疑是他得以出生的本民族文化的載體，更為重要的還是一個創造者，以他的作品來豐富和更新以往的文化遺產。在這個資訊交流和文化傳播如此方便的時代，也沒有一個作家自願封閉在民族文化的傳統中，民族的身分認同和文化認同只是出於民族國家的政治需要。

文學沒有國界，文學作品也無需護照，作家的精神自由遠超越狹隘的民族主義和愛國主義，古往今來的文學作品通過翻譯，已成為全人類的精神財富。連唯利是圖的資本在這全球化的時代都無視國界，原本不謀求功利的文學更沒有理由不放眼世界。作家從他的精神視野來說，乃是天生的世界公民，不受政治權力乃至國家的約束，天馬行空，來去自由，這也是文學本身具有的品格。

文學創作無疑是作家對他所處的社會環境的挑戰，也是人對存在的挑戰。正因為有這種挑戰，人對自身無法克服的困境才有所認識，並留下生存的印記。這種挑戰並非對社會的造反，或所謂文化革命，推翻舊世界，將前人一概打倒，把文化遺產統統掃蕩。文學創作不必以否定為前提，二十世紀這種屢見不鮮的文學和藝術革命也該結

束了。

文學的革新與繼承兩者原本割不斷的，新鮮的認識和方法總是從文學本身蘊藏的機制中發掘出來。二十世紀製造的對革命的迷信一度把文學也弄得不斷革命，不論是文學創作還是文學評論，都變成了不斷的否定，把否定的否定這樣一種辯證法的思維模式也引入文學。一波又一波的「作家已死」和「文學已死」這種似是而非的論說，把文學的革新與演變也納入進步與反動的編年史，或以一個預設的理念來宣告歷史的終結。這種徒有論說的文學觀和理論把文學變成觀念的遊戲，由此建立種種遊戲規則，卻不見留下可看的作品。

這樣一種歷史主義也是意識型態的產物，同文學創作沒有關係。作家的創作總在當下，面對前人的作品作為參照，沒有憑空而來的文學。作家面對以往的文學作品，不管是喜愛還是排斥，都在建立一系列座標，從而走出自己的路，而前人的作品依然存在，也不必打倒。恰恰相反，正因為有了前人的作品墊底，才可以登上一層樓，更新視野。文學既然講究創作，而非製作，沒有必要把前人已呈現的再描述一遍。文學本非戰場，作家也非鬥士，沒有輸贏，只陳述。

文學留下的見證還無所謂過時與否。如果作家竭盡心智，真留下了其時其地人生

深刻的寫照的話，這作品也就不朽。文學作品較之權力書寫的歷史更為真實，那大寫的官修的歷史隨同政權的更迭一再改寫，像玩把戲一樣不斷變臉，用以證明權力的合法性。而文學作品一經發表便不再更改，這便是作家對歷史巨大的承諾，從而提供了人類更為真實的心靈的歷史。

現今這沒有主義的時代，而沒有主義的文學倒更符合文學的本性，更貼近人生和人性的真實。沒有主義不是沒有思想，作家把經驗、觀察和感受化為一個個感性的形象，也大於觀念的解說和宣講。是作品和人物在述說，也用不著作家聲嘶力竭去吶喊。

這是一個沒有宣言，沒有文學運動的時代，作家在世界各地各自的角色，身處社會的邊緣，既然文學在當今社會也已邊緣化，不妨靜觀這大千世界的眾生相，把自己的思考和浮想訴諸筆墨。這久經磨難的世界也已不再年輕了，經歷過人類歷史上前所未有的兩次世界大戰和翻天覆地的共產主義革命浩劫的世界，也該告別它的青春期和領袖崇拜。這也是一個沒有思想領袖的時代，其實本該如此。作家無須聽從領袖的教導，都有自己的頭腦，也不必跟隨某一哲學家發瘋，用腦袋倒立，而是腳踏實地，將現時代人無法解脫的重重困境從實道來。

人道主義曾經呼喚的那個體魄和思想健全的人，現今這時代何在？而人權如果

不能落實到個人身上，不過是一句空話。對作家而言，生存和人身自由之外，最重要的莫過於思想和表述的自由，而誰能給予作家這自由？也只有作家自己，這自由從來也不是無償賜予的，全靠作家自己去爭取，就看是選擇自由，還是別的什麼？

這物欲橫流精神貧困的時代，全球金融危機的爆發，資本的利潤法則無限蔓延，無人能阻擋，又有誰說得出此中的真相？恐怕只有文學才能揭示這人性中的貪婪。

這末日的陰影籠罩下的世界，西方的經濟危機和頹敗看不見緩解，所謂新興國家不過重走一遍西方國家走過的資本積累輪迴的老路，並不給人類文明帶來什麼新的希望。下一輪的文藝復興何時到來？也沒有人能回答。文學，恐怕也只有文學，才能提供一些啟示。恰如莎士比亞的戲劇之於從中世紀出來的那陰沉的英格蘭，也恰如曹雪芹的小說《紅樓夢》之於封建專制下暗啞的大清帝國，居然由偶然出現的兩位作家把歷史給照亮了。至於現今這令人困惑的時代，我們也只好指望文學，日後或許能以照亮。

二〇一〇年九月二十六日於巴黎

意識型態與文學

——韓國首爾國際文學論壇演講

意識型態的終結並非文學的終結，意識型態的終結也並非思想的終結。蔓延了一個世紀的烏托邦的崩潰早該如此，而精神的貧困正向文學發出呼喚。

意識型態牽制、左右、主導乃至於炮製和裁決文學，在二十世紀是一個極為普遍的現象，不僅就文學創作而言，還是文學評論，也包括文學史，往往都打上意識型態的印記。意識型態可以說幾乎成了一種難以防禦的世紀病，有幸能抵禦住這種時代病的作家，他們的文學便得救了，日後也還禁得起再看。

能稱之為意識型態的理論和言說首先得有個哲學的框架，並提出某種世界觀和

相應的價值觀。馬克思主義無疑是建構得最為完備而影響最廣泛的一派，深深影響了好幾代知識分子，且不說在前共產主義國家成為官方的思想支柱，在全世界的左翼知識界也一度是主流思潮。自由主義和民族主義也同樣可以演變成為意識型態，成為政黨和國家倡導的思想和價值觀。而知識界之中，當然也包括文學和藝術領域，現代主義或後現代主義，以及所謂後殖民主義都可以變成某種價值判斷，乃至於弄成僵化的教條。

意識型態的建構原本為的是解說世界，並給人類社會建立一種價值體系，為國家權力和社會結構提供一個合理的根據。如果說哲學僅限於形而上的思考，而意識型態則同現實社會的結構和各種利益的價值判斷聯繫在一起。然而，文學卻是人的感情和思想的自由表述，原本超越現實的功利。作家一旦喪失獨立思考，去追隨意識型態的這種或那種思潮，現時代不幸的文學往往就這樣喪失了自主，成為意識型態的附庸，二十世紀的文學已經留下了太多的教訓。

以意識型態來代替宗教，也是二十世紀的一大蒙昧。在理性的旗號下，用烏托邦的教條來改造現實世界，形形色色的革命煽動暴力，導致群眾乃至全民族的瘋狂，造成了人類歷史上從未有過的巨大災難。納入到意識型態框架中的文學，鼓吹暴力與戰

爭，製造英雄和領袖崇拜，頌揚犧牲，如今雖然已銷聲匿跡，但號召文學介入的呼聲仍然不斷。把文學變成改造社會的工具，恰如把文學變成道德規範的教化一樣，只不過代替道德規範的是現今的政治正確。當今的文學並沒有就此解脫意識型態的束縛，所謂介入，也即介入現實政治，這種文學觀仍然流行於當今知識界。

知識分子論政現今也是相當普遍的現象，如果不切身投入，大抵也僅僅流於清談，對政局和社會影響甚微。而現實政治現時代不過是政黨政治，知識分子如果不投入政黨，成為職業政治家則難得有所作為。從事文學的作家如果想影響政治更是兩難，這也正是文學介入政治的尷尬處境。然而政治並不會作家的這種困境，甚至也不理會為政治立論的意識型態，一旦這樣或那樣的主義同政黨政治面臨的現實利害有所抵觸，不是黨拋棄理論，便是理論家修正或重新詮釋以便適應現實政治的需要，所謂政治正確就這樣一再變臉。

可憐的作家，這裡指的是以文學從政的作家，捆綁在政治的戰車上，身不由己，搖旗吶喊，卻喪失了自己的聲音，當然也就留不下日後還可再看的作品。更為不幸的是連身家性命都被葬送掉，這便是在共產黨集權政治下的許多為革命而犧牲文學的革命作家的命運。歷史並沒有終結，在民主政治下，從政的文學前途也未必美妙。再

說，文學不是媒體，不能天天見報，而各黨派都有自己的大眾傳媒，盡可以充分闡述政見，並不指望文學效勞，文學介入政治充其量不過是為這種政黨政治時不時增添一點花邊和點綴。

意識型態原本是為現實政治立論，而左右政治的現實利害和權力的較量並不取決理論，政治總比意識型態更活躍，今是而昨非，而且永遠正確。執著於意識型態的作家，或者說，出與對某種主義的信仰，發現自己追求的理想竟一而再再而三被現實政治拋棄，引起的苦澀和失落，並非是意識型態的不周全或過錯。與其去修正某種主義，還不如乾脆從政，這也是文學介入政治導致的必然結果，這樣的文學自然也就喪失了文學固有獨立和自主，而從屬於政黨政治。

作家，這裡說的是從事文學創作的作家和詩人，而非寫時政評論和報刊的專欄作家，那是另一行職業，現今這樣的作家和詩人也很難以文學謀生。如果既不從政，又不屈從市場炮製的時尚和大眾趣味而堅持文學寫作，首先得出於內心的需要，不吐不快，其實這原本也是文學的初衷，而且古往今來，東方與西方可以說從來如此。這樣的文學既超越意識型態與政治，也超越現實功利，乃是人類生存條件和人性的見證。

現今這全球化的時代，事實上，經濟的實利已取代了意識型態，或者說意識型態

也只是一番過時了的空話，充其量不過是政壇上一張虛晃的牌，所以，不妨也可以稱之為後意識型態的時代。有幸解脫意識型態束縛的當今文學，如果不理會市場炮製的時尚，又敢於面對人當今的真實處境，文學就得救了。這樣的文學求之於作家的是真誠，也即毫不迴避人在現實社會中的種種困境，這種真實與真誠的文學正是現代人們期待的文學。

意識型態的終結並非文學的終結，意識型態的終結也並非思想的終結。蔓延了一個世紀的烏托邦的崩潰早該如此，而精神的貧困正向文學發出呼喚。誠然，文學無法拯救這個世界，作家也不是救世主，而且恰恰得擺脫這種虛幻的角色，回到實實在在而又脆弱的個人，才可能對人世有一番清醒的認識。

文學只能是作家個人的聲音，一旦弄成人民的代言人或民族的喉舌，這聲音且不說虛假，而且一定聲嘶力竭。作家也並非真理或正義的化身，自身的弱點與毛病並不比尋常人少，只不過借文學寫作而得以淨化。再說，作家也不是法官，不做是非的裁決和道義的審判。作家更不是超人，替代不了上帝，這種自我無限膨脹的時代病，如同上述的意識型態，應該說還確實風行過一時。現今的作家如果也能解脫自身的這種虛妄，以平實的态度和一雙清明的慧眼，既清醒關注這大千世界的眾生相，又冷靜觀

審混沌的自我，筆下的作品也就有可能禁得起一看再看。

作家正是社會和人性的觀察家，一旦擺脫現實的功利，解脫內心潛在的障礙，明心見性，這種觀察便透徹入微，而且無所忌諱，才可能深刻揭示並呈現人生的真實處境。文學不滿足於真人真事的實錄，作家對人生和人性的洞察力固然來之於作家的生活經驗，而更為重要的則是作家獨特的稟賦，那種洞察幽微的能力，並且把喚起的感受訴諸審美而通過語言加以陳述。

作家留下人之生存的見證所以如此生動有力，經久不衰，不僅來自語言的功力，更在於作家賦予他的人物之審美感受，這種感受不同於簡單的是非和道德判斷，而是注入了人的情感，當然也出自作家對人物的態度，正是這種審美感受把人物變得呼之欲出，活靈活現。

悲劇或喜劇，或也悲也喜，乃至於人的七情六慾，都得以審美的呈現，或悲憫，或好笑，怪誕與幽默，崇高與滑稽，都是作家賦予的，這種同感情密切聯繫在一起的審美較之理性的認識無比豐富。這也是文學同哲學的分野，文學既不是意識型態的附庸，也不去詮釋哲學，雖然有時也可以達到相近的認識。當哲學訴諸純理性的思辨，文學達到的認知卻總也同感性和情感聯繫在一起。

文學與哲學以不同的方式達到對世界和人的認知，無所謂高低和優劣之分。理性與感性都是人認知的必要途徑。文學可以把人生中的困惑與焦慮、追求與迷誤展示得如此透徹，把人性的幽微悉盡呈現，發人深省，這種驚人醒世的功能既超越政治是非和道德說教，更遠非後現代語義的解析和詞語的遊戲所能比擬。文學語言的背後作家人生的經驗即使轉化為思考，也還得注入作者或人物的情感，納入作品中特定的情境，而非純理性的觀念的表述和演繹。

有兩種思想家，一種是訴諸理性形而上思辨的哲學家，另一類則是訴諸文學形象的作家，前者如古希臘的先哲，後者見於同時代希臘的悲劇和喜劇作家，他們分別以不同的方式啟迪了後人對人的生存環境（而通常是困境）和人性的認知。當歐洲中世紀的經院哲學思想窒息的時候，倒反而是詩人但丁對世界和人的認知更為充分。莎士比亞則無疑是他那時代最偉大的思想家，而歌德與康德同樣深刻。

如今，那股後現代思潮似乎也已經過去了，面對這精神貧困而令人困惑的時代，看來還不能不期待文學給人們帶來某些啟示。全球的金融和經濟危機把經濟學家們首次推到了思想的前臺，而哲學卻沉默不語，人類究竟向何處去？人是否能預測未來？或是再重建一回烏托邦？或是重新洗牌再玩一次語義的遊戲？然而，文學畢竟

多少能對人們面臨的現實社會做出些描述。

文學當然不止於摹寫現實。現實主義文學曾經是重大的文學潮流，十九世紀到二十世紀初出現了不少偉大的作家和許多傳世的傑作。二十世紀的現代主義文學轉向人的內心世界，開拓了文學的另一個局面，現代社會的荒謬和對存在的意義的叩問用理性不足以解答。哲學也同樣從傳統的命題轉向。而摹寫社會現實的文學則在意識型態的牽制下變成了革命宣傳。在當今的社會條件下，文學是否還可能反映現實？當然是可以的，問題只在於得丟掉主義，解脫意識型態的框架和教條，消解政治正確的說教，回到作家真切的感受，用個人獨立不移的聲音述說，哪怕這聲音十分微弱，不甚中聽，畢竟是人真實的聲音，文學的價值便在於此。

文學是人對自身存在的確認，脆弱的個人雖然無力改造世界，卻可以說出自己要說的話，關鍵只在於作家是否確有自己的話，而非重複權力和媒體廣泛散布的聲音。個人的精神獨立才是文學的主心骨，這也就是文學的獨立自主。文學既不依附政治勢力，也不依賴市場，乃是人精神自由的園地，雖然談不上神聖，卻可以維護不受侵犯，也是人之為人不多的一點驕傲。

人處於現實社會種種制約中，自由並非天賦的人權，總得付出代價，而且有條

件，從來也不是無償賜予的。只有精神的自由才屬於個人，然而也還取決於個人的選擇，文學的獨立自主則是作家可以選擇的。這既是做人也是文學擁有的尊嚴。

從這個意義上說，文學乃是個人意識的覺醒，作家從自己的良知出發，觀察人世，同時也觀審自我，將清明的意識注入到作品中去。個人對世界這獨特的認知不能不說是個體的存在對生存環境的挑戰。文學作品達到的認知因而總帶上作家個人的印記。恰恰是這一個個的個案，文學才饒有趣味而不可替代。當哲學的思辨訴諸抽象，文學卻回到生活，回到活人的感受，回到情感，換句話說，文學正是從哲學說不到的地方方才開始，這種認知也是哲學無法替代的。

當古典哲學企圖用概念和理性建構一個思辨的體系，對世界作一個盡可能完備的解說，說不完的地方則留給上帝。而文學卻總也說不盡，不妄圖提供某種世界觀，而且總是開放的，令人浮想聯翩，感慨不已，也因為文學面對的生活無限多樣，並不因為主人公或作者的死亡或作品的結局而告終。

每一個作家都提供一個獨特的視野，也不以這種獨特來取代別的作家，不像哲學以批判作為立論的前提，往往宣布為最後唯一正確的真理。後現代哲學雖然主張多義，乃至於消解意義，卻建立在前人皆亡的前提下。文學沒有這種排他性，不以批判

開道，各自陳訴，千變萬化。

文學也不以社會批判為己任，不以一個預設的世界觀和由此建立的價值觀來裁決現實社會，文學的見證只訴諸審美。審美首先出自於人性，也同人類歷史長期積澱的文化薰陶密切相關，而且超越語種，是可以傳譯而普世相通的。作家注入作品中的這種審美喚起的情感如此強有力，竟然能喚起不同民族不同時代的讀者的共鳴，從而成為人類可以分享的精神財富。

因而，作家賦予文學作品中的審美可以說是終極的判斷，既超越現實功利、是非善惡，也超越社會習俗和時代。只要這作品還流傳在世，還有人閱讀，這文學的見證喚起的審美情感便超越歷史而長存。

在文學面前，嚴格說來，時代是沒有意義的，雖然每一個作家每一部作品都多多少少留下了時代的印記。把文學劃分為不同的時代不同的主義是文學史家的事，同作家的創作沒有關係。二十世紀的現代主義也是在一批作品出來之後，文學評論家的歸納，由此分類和立論，這對文學研究有所幫助，卻同作家的創作關係不大。誠然，也有一些作家標榜為現代主義，那也是當他們的先行者和代表作已經得到公認和共識之後，便也聚集在這旗號下匯成潮流。而作品有無文學價值卻不在於旗號，還得看作者

和作品是否提供了獨特的認知和審美呈現。

從一批極不相同的現代作家的作品中抽出的現代性就有可能變成教條。而現代性在一些富有獨創精神的作家和作品之後歸納成時代性的標記，到二十世紀的後半葉確實已成了僵化的美學教條。教條之一便是所謂顛覆，把對前人的顛覆作為一個模式，以否定的否定作為推動歷史的普遍法則，而且又成為後現代主義的基本策略。歸根結柢，這也還來自馬克思主義，從黑格爾的辯證法出發的馬克思主義一旦引入到文學和美學，文學和藝術的不斷革命便成了文學與藝術的歷史書寫。

抽空了人性和人的情感的豐富內涵，後現代美學純然蛻變成了一番修辭和言說，以語義的解析來取代審美，把哲學和文學都變成語言的遊戲，意義當然也就消解了。這種後現代的顛覆策略甚至也不指向社會，人的生存和生存的困境也消失在空洞的話語中，只剩下沒有作家也無作品的一個時代空虛的標記。

文學固然訴諸語言，但作家筆下的語言同語法學家乃至語言學家研究的對象相去可說是十萬八千里，且不說風馬牛不相干。語法和對語法結構功能的解析與描述應該說只是語言的最低層次，當然也可以做出無窮無盡的學問，誠如任何一門學科，但是語法離文學還極遠。

文學的語言是人的思想、情感和精神的載體，況且人類如此豐富的文學遺產毋庸置疑已經在那裡了，每個時代的作家只不過盡己可能不斷做出新的表述，從而進一步豐富他們賴以表述的語言。從這個意義上說，作家乃是他本民族語言的創造與革新者。

對作家而言，文學不是符號，而是人活生生的聲音，人的七情六慾盡在其中。作家寫作其時這聲音就活在心裡。文學語言是可以朗讀的，也可扮演，有聲有色，可以活在舞臺上，引起讀者和觀眾強烈的共鳴。作家創造的正是這樣栩栩如生噹噹作響的語言，而非語言學研究的無聲的所指與能指。作家往往還不止於前人已經寫出的語言，總在發掘新的表述以傳達新鮮的感受，對語言的表達力的追求也沒有止盡。這種追求並不顛覆前人的成就，正是在語言已經達到的表述的基礎上再求其幽微。

宣告作家已死的後現代這種時代性的標記也該終結了，恰如文學革命並未結束文學，卻自行結束了。作家和文學尚在，歷史也未終結，只不過問題是當今的文學怎樣面對現時代人的生存條件和文學面臨的困境，作家是否有勇氣呈現人的真實處境，並找到更為貼切的文學表述。

作家是文學樣式和文學語言的創造者。文學不是記實的書寫，這也是文學同歷史記載的巨大差別。作家的感受得同文學的樣式、表述的方法和語言風格同時生成，每一個有成就的作家都有自己偏愛的文體和風格。而聯想與想像同樣參於創作。從詩歌、散文、小說到戲劇，每一種樣式作家都可以再有發明，沒有僵死的格式。作家要傳達的審美感受離不開一定的文學形式，純形式的美學是沒有意義的空談，文學中的詩意也然。

然而，在這個政治無孔不入、利潤的法則充斥全球人欲橫流的時代，詩意何在？至於美，且已成為日益遙遠的記憶。人，說的並非是人道主義那抽象的大寫的人的理念，而是現實社會中孤單的個人，從來沒有這樣脆弱，面對孤獨才是人實實在在的存在。這孤獨的個人並非沒有思想，對生存的意義的叩問恐怕比以往任何時代都更為自覺，對自由的把握也更為迫切。應該說，還沒有一個時代有這許多人從事寫作，文學恰恰成了這精神困乏的時代的寄託，希冀留下一點生命的痕跡，這多少也說明現時代文學並未就此衰亡。至於什麼時候再現一輪文藝復興，卻只能期待歷史的偶然，而文學如同生命，正取決於一個個偶然的個案。

二〇一〇年十二月八日於巴黎

自由與文學

——德國紐倫堡——埃爾朗根大學國際人文研究中心舉辦「高行健：自由、命運與預測」國際學術研討會演講

從人道主義出發的現時代的自由主義，把自由與人權作為旗幟，也還是一種意識型態，並非現時代人生存的真實條件。這自由還得靠人們自己去爭取，即使在民主政體下的社會也不會無償的免費賜予，尤其是思想的自由。

自由，一個美好的字眼，自由也是人一種終極的且不說是唯一的追求。而自由安在？我這裡講的自由，並非是哲學的思辨，而是現實生存條件的制約下人行為的可能。這裡講的人，並非是關於人的抽象理念，而是現實生活中真實的個人，這才是文

學關注的對象。在社會生活的種種困境中的個人，如何取得自由？也即個人在生活中選擇的可能，正是古往今來文學的重大主題。由此派生出的另一個命題，也即所謂命運，而命運又是否可以預測？大抵便是埃爾朗根大學舉辦的關於我的文學藝術創作國際研討會的主旨。我首先由衷感謝籌辦這次研討會的德國學者朗宓榭（Michael Lacker）教授，同時也對邀請來的各位教授和學者深表謝忱，感謝朋友們對我的創作如此關注。

自由與必然，這哲學的命題在文學的範疇不能不變成自由與限定。在一定的社會中生活的個人總不斷受到各種各樣的制約，從政治、倫理、習俗到宗教，乃至家庭、婚姻與兩性關係都對個人的行為有種種約束。二十世紀以來的現代社會，尤其是極權政治和意識型態，不僅制約人的行為，連思想也受到禁錮。且不說剝奪公眾言論的自由，個人的思想也被各種各樣由政治權力和官方意識型態打造的政治正確加以管制。在民主政體下的國家，個人是否就一定擁有言論與思想的自由？民主是否就保障了個人的自由？也是這裡需要討論的。

面臨全球化的市場經濟，當今時代的民主政治並沒有從根本上改變人的生存困境，賜予個人更多的自由。政治背後利益的權衡與市場的利潤法則，通過鋪天蓋地的

大眾傳播手段，入侵到生活的每一個角落，個人的自由安在？這亙古不變的問題依然令人困擾，這也正是我的作品企圖回應的。

一個在共產極權政治下受到查禁的作家，逃離了專制的壓迫，到了民主政治的西方，是否就一定贏得思想自由，還是納入另一種政治，即所謂持不同政見？把問題不妨再推進一步，個人是否在逃離一種政治壓迫之時，是否必須追隨另一種政治，哪怕是民主政治？這才是更有意思的題目。而更為新鮮的是：當今世界，是否有超越政黨政治可由個人自由掌控的政治？而不納入政黨政治的個人是否有超越這種政治的可能？所謂自由，正在於這種選擇。

這選擇的自由又還不止於不同的政黨的政見之間，黑貓還是白貓，而既不是黑貓也不是白貓是否還有別的選擇的可能？甚而至於不管什麼顏色的貓概不理會，另闢蹊徑而獨立思考，又是否可能？也就是說能否超越現實的政治而自由思想？

然而，現時代的意識型態卻同政治權力一樣並不給予人這種自由，其種種教條對人們思想的禁錮並不亞於中世紀的宗教審判和道德的訓誡。剛過去的二十世紀，從馬克思主義、列寧主義到毛主義，乃至於從國家社會主義到形形色色的民族主義，都打造了不同型號的政治正確，用以取代傳統的道德規範和宗教教義。共產主義的革命迷

信同法西斯主義一樣都能掀起全民族的瘋狂，一個世紀來從歐洲席捲到亞洲，至今也並未完全消滅。

個人如何抵禦這種席捲整個民族的思潮，獨立思考，可說是現時代人一直面臨的嚴峻考驗，也正是現時代的文學無法迴避的課題。沒有主義便是我的回答，自由思想的前提，我以為不是選擇那種主義，恰恰得擺脫意識型態的束縛。

現實生活中個人的自由總也受到生存條件的種種限制，除了政治的壓力、社會的約束，還有各種各樣的經濟的、倫理的制約，乃至於心理的困惑，這生存困境或多或少，卻是有生以來誰也難以避免的。而自由從來也不是與生俱來的權利，再說誰也賞賜不了。

啟蒙時代的人道主義把自由作為人與生俱來當然的權利，乃是一種理性的呼喚。從人道主義出發的現時代的自由主義，把自由與人權作為旗幟，也還是一種意識型態，並非現時代人生存的真實條件。這自由還得靠人們自己去爭取，即使在民主政體下的社會也不會無償的免費賜予，尤其是思想的自由。在現實的功利和市場的法則面前，自由與人權則往往淪為一番空談。

真正的問題最後也還歸於個人的選擇：是選擇自由還是利益。而對自由的選擇

又首先來自是否覺悟到自由的必要，因此，對自由的認識先於選擇。從這個意義上說，自由乃是人的意識對存在的挑戰。個體的生命企圖確認自己，也即確認生命的意義，才會有這一番抗爭，也才會意識到自由之必要而不可取代。

然而，在這全球化的時代，個性的消失如此普遍，個人正淹沒在社會學的統計數字和大眾傳媒的民意測驗的百分比裡。個人既無法影響無處不在的政黨政治，更別說改造世界，無孔不入的市場法則卻相反把人變成消費動物。充當救世主的超人已成爲過時的神話。正是這以多數取勝的民主政治把雄心勃勃的政治家們也都變成追逐選票的影視明星，五年一換的過客。而自然生態越益惡化和空前嚴重的全球經濟危機，已沒有哪一個國家能得以倖免。人類的生存困境，且不說個人的處境，又如何能得以緩解？

生存困境同自由意志的衝突也是文學永恆的主題，個人如何超越環境，而非由環境所決定，從古希臘的戲劇到現代小說的先驅卡夫卡，這種抗爭引發的悲劇與喜劇以至於荒誕，也只能訴諸審美，卻是作家可以做到的。人有所能有所不能，人抗拒不了命運，卻可以把經驗與感受通過審美變成文學藝術作品，甚至流傳後世，從而既超越現實的困境，又超越時代。因而，只有在純粹精神的領域裡，人才可能擁有充分的自

由。文學也只有擺脫現實的功利，才可能贏得文學的獨立自主，從政治功利和市場的法則中解脫出來的文學這才回歸文學的初衷。

文學原本是人對生存困境和人生的困惑的表述，回歸到一個個具體的真實的個人，而非抽象的關於人的理念，這又是文學與哲學的分野。當哲學家們企圖說出終極的真理，文學家們卻只呈現人生的真實，這真實又同這作為主體的個人活生生的感受聯繫在一起，因人而異，總也說不盡。而這具體真切的生存困境同個人自身的困惑又難分難解，這才是從哲學和社會學中解脫出來的文學自身的問題。自由意志首先來自對自我的認知，當文學超越社會批判，進而審視人這通常一片混沌的自我，企圖去理清之時，認知就開始了。這種認知也可以走向倫理，或走向宗教；當走向審美便導致文學和藝術創作。

這種認知也即自我的覺醒，自由意志則取決於自我的覺醒。當其時，這混沌的自我中的陰暗與光明、善於惡、上帝與魔鬼都逐漸分明。主導人的命運的並非僅僅決定於生存環境，還更多取決於對自我的認知。人性之複雜又絕非簡單的是非善惡的判斷能理得清，這也說明對自我的認知是一個不會中斷的過程，人的七情六慾此起彼伏，直到生命的終止。文學的認知面對的便是如此人生。

對這種認知用哲學中的悖論或辯證法來解析是不夠的。哲學的方法論作為工具理性用於思辨，一旦引入文學藝術往往釀成災難，二十世紀的文學和藝術革命被那種否定的否定的模式不是弄成了政治宣傳，便是如後現代之所謂顛覆，弄成了觀念的演繹，或取消審美，或消解含意，甚而至於變成觀念或語言的遊戲。

二元對立作為一種方法論自然有其方便之處。然而，事物與人都無限豐富，非此即彼的這種選擇並不足以適應世界的千變萬化。在二律背反和辯證法之外還有沒有別的選擇？可不可以非此非彼而另闢蹊徑？非此非彼，也並不一定就導致折衷主義或中庸之道。隨著二十世紀意識型態的氾濫，由此而來的進步與反動、革命與反革命、革新與保守凡此種種的分野與對立，作為通行的思想方法乃至於價值判斷，都深深左右人們的思想。

一分為二、非此即彼、二律背反和辯證法這種二元論都把事物和問題簡單化和模式化了。事物的演變以及之間的關係無限複雜，蘊藏種種的可能。即使在正反兩極之間也包含豐富的機制，問題正在於如何發現和把握可能轉化的機制，新的認知與創造恰恰來自發現潛藏在事物中的這種機制，並且找到把這種機制變為可行的方法。思想的自由也同樣如此，如果不能跳出已有的模式，找到新鮮的表述，所謂思想自由也還

是一番空話；或只是一派虛無，對前人一概打倒，以憤怒和唾棄來代替認知和創造，這也是二十世紀流行至今的一種時代病。

老子的一生二，二生三，三生萬物，這古老的智慧倒提供了一服清涼劑，有助於人們從這否定的否定不斷革命的怪圈裡解脫出來。事物的演變和轉化並不以顛覆為模式，兩者的仲介正蘊藏產生萬物的機制，思想的自由亦然。新鮮思想往往從兩者的臨界中誕生，人類文化的積累這漫長的歷史乃是在前人的基礎上不斷的發現與再認識，文學藝術的創作也同樣如此。

終極的真理不妨留給哲學的思辨，對個體的生命而言，有意義的是確認個體生命的存在，這生命的意義何在？才是人真實的困擾。

佛洛伊德對性心理與潛意識的研究找到了打開這令人困惑的自我的一把鑰匙，誠然，也還有別的鑰匙。東方的亞洲，中國大唐時代的慧能和尚對自我也曾提供了深刻的認知，破除我執而訴諸觀審。用這兩把鑰匙來啟動更為新鮮的認知同樣是可能的，誠然，也還有別的可能。

語言的表述正是對自我的確認。有意思的是人類的各種語言，對主語都訴諸我你他三個人稱，也即三個坐標，互為參照，對自我的觀審才有可能。從語言意識著手，

也即言說的主體的不同表述達到的認知，提供了另一個途徑。文學正是這種表述的極致，而且永遠也表述不盡。文學提供的不僅是對社會也對人的不斷的認知。

現時代種種生存困境中的個人是否可以把握自己的命運？由此又派生出對命運或未來是否可以預測？這些古老的問題有無新的解答？

每一個作家都可以用自己的方式回答，同樣也得出唯一正確的答案。而以為，這世界與人性誰也無能加以改造，但是卻是可以認知的，這也正是這種超越現實功利的文學的功能。因而，這種文學雖然同從事這種文學寫作的作家一樣生存艱難，卻有其必要。

至於人是否可以預測未來？共產主義烏托邦可以說是人類有史以來最偉大的預言，折騰了不到一個世紀終於破產，雖然囿於老舊的馬克思主義的一些知識分子還在呼籲重建烏托邦，重造這樣的神話恐怕難以再掀起時代的狂潮。但群眾性的狂熱在政治權力的操縱下，卻不是不可能重演。隨同市場經濟的全球化帶來的空前巨大的經濟危機，倡導這全球化的西方國家卻始料未及，相反導致了西方國家難以緩解的頹敗。僅僅這近二十年來，從蘇聯和東歐的共產黨極權突然的體解到亞洲國家出乎意料的崛起，而作為龍頭老大的中國其極權卻依然如故，誰又曾預料得到？社會的演變如此

難以預測，更何談個人的命運？

個人面對席捲一切的時代狂潮，不管是共產主義的暴力革命或法西斯主義發動的戰爭，唯一的出路恐怕只有逃亡，而且還得在災難到來之前便已清醒認識到。逃亡也即自救，而更難以逃出的又恐怕還是自我內心中的陰影，對自我倘若沒有足夠清醒的認知，沒準就先葬送在自我的地獄中，至死也不見天日。這自我的地獄也即妄念，同樣窒息人，令人毀滅。而文學可以是一服清醒劑，喚起人的良知，發人深省，既有助於人觀察這大千世界形形色色的眾生相，又喚醒人觀審內心的幽暗。文學雖然借助於人們已有的人生經驗，所達到的洞察力卻勝過一切預言。

二〇一一年七月四日於巴黎

認同——文學的病痛

——臺灣《新地》雜誌舉辦世界華文文學高峰會議在臺灣大學演講

文學從來都是出於作家個人的創作，既非民俗產品，也非旅遊廣告，無需在這樣或那樣的文化政策的實施下，加以規範，精神自由才是文學創作必要的條件。

認同，一個時髦的詞，到處不脛而走，我以為這恰恰是當今文學的病痛，尤其是對用華文寫作的作家而言。這種認同總是同政治聯繫在一起，原本出於政治的需要，認同某一個國家或民族，把作家個人的聲音消解掉，納入為國家或民族代言，且不說做不做得了這樣的代言人，用這樣一種虛假的身分，無非是把作家拖入冠冕堂皇政治

正確的軌道。

作家是通過他的作品來說話的，這種身分認同則是多餘的廢話。如果作家在他的作品之外還有話說，儘管說就是了，也只能是個人的見解，個人的聲音，中肯與否，中聽不中聽，自有讀者去判斷。作家同政治家區別恰恰就在於不以集合的身分諸如民族、國家、黨派或人民的名義說話。

作家無需介入政治，這裡講的是從事文學創作的作家，至於給報刊寫時政評論的專欄作者又當別論，因為那畢竟也是一門職業。而文學家從政則只能自討苦吃，這苦果便是既左右不了政治，也把自己的文學綁到政治的戰車上，弄成了政治宣傳且不說，這本來就十分脆弱的個人，作家也不例外，也就成了政治爭鬥的犧牲品。二十世紀的東方與西方，亞洲與歐洲，大大小小的案例比比皆是，這種介入政治的文學一旦時過境遷，如同廢紙，無人再讀。恐怕沒有一個從事嚴肅文學寫作的作家願意這樣速朽，然而文學一旦從政，便不能不落到這地步。

現今的政治又何嘗例外？可曾有過那種政治是以寫作為生的作家可以掌控的？西方與東方，亞洲與歐洲，廣而言之，當今世界，可曾有哪國的政治聽了作家的話而改變的？而現時代的政治，東方與西方，歐美和亞洲，無一例外，都是在政黨的掌控

之下，而公眾聽到的新聞媒體之所謂輿論，即使有點相對的獨立，也仍然是不同政黨的喉舌，純然個人獨立不移的聲音只有作家自己出錢買點廣告的版面，如果有這錢的話，還要有個前提，報刊肯容忍。至於至今還在實施新聞審查的國家，作家從政還不如說就範於政治。換言之，作家介入政治，充其量不過是政治的點綴，在政黨政治和國際政治舞臺上加點注腳性的新聞，而且得在相應的政治氣候之下。新聞熱點一過，隔天便了無蹤跡。

認同是國家權力對國民大眾的要求，也是政黨對選民的號召，作家自然不必跟著也去呼喚這種民族或國家的身分認同。

作家是否需要另一種所謂文化上的認同？我以為也大可不必。誠然，每個作家都受到某種文化的薰陶，東方或西方，中國或外國，乃至於地域和鄉土的社會文化環境都同作家的創作息息相關。作家的這種文化背景與生俱來，也是長期的教育與薰陶養成的，並且自然而然融化在自己的文學創作中，無須刻意去加以強調。而文化認同則出於某種文化政策，所以強調文化的民族性或地域性，背後也還是出於政治的需要。然而，文學從來都是出於作家個人的創作，既非民俗產品，也非旅遊廣告，無需在這樣或那樣的文化政策的實施下，加以規範，精神自由才是文學創作必要的條件。

作家對於他賴以出生的文化背景，不是認同與否，而是再造。每一個作家對本民族文化的吸收都各有所取捨，有所摒棄，形成自己的認知，並且化解到自己的創作中去，從而以獨特的方式改造和豐富本民族的文化。作家是民族文化的創造者而非文化遺產的衛道士。

政府的文化行政機構盡可以舉辦各種文化教育的普及活動，但文學創作從來不宜由官方來辦，自然也不必用文化政策加以倡導，這種官辦的文學只會限制和窒息文學。作家對這樣的官方文化政策只有抵制，而非認同。在共產極權的制度下，這種文化政策、方針或路線，前有蘇式的社會主義現實主義，後有毛式的文藝為工農兵服務，也即革命的現實主義加上民族化和大眾化，作家一旦離經叛道，便大棒打殺。而當今民主政體的政黨政治，各黨各派同樣也有不同的政治正確和文化政策，只不過沒那麼大的約束力，作家可聽可不聽。各種各樣的民族主義或地域主義也層出不窮，都要求作家認同。作家大可不必追隨這種黨派政治，把自己的文學創作也納入這種認同。

今天來參加這一盛會的作家，都是用華文寫作的，且不說中國大陸的作家，就海外作家而言，不管是從中國移居海外，或是就出生在海外，在中國之外受的教育，只

要選用華文寫作，當然不可能完全脫離中國文化的這一大背景，也因為一個民族的文化同用以表述的語言分不開的。語言是文化的載體，而文化又主要是通過語言來表述和傳承。

然而，一個有趣的文化景象是，如今在中國之外，不僅亞洲、歐洲和北美洲，現今可以說差不多全世界到處都有用華文寫作的作家，而這種寫作並非是僅僅認同祖先的文化，寄託鄉愁。應該說，少說也有兩代移居或流亡海外的中國知識分子已經留下過這樣一種鄉愁文學，也可以說是海外華文文學的先聲。上世紀八〇年代末，為數可觀的中國作家和詩人流亡到西方，帶來了又一種相當強勁的流亡文學，而這同時期也還成熟了另一種既不干涉政治也不沉湎於鄉愁，以定居海外的華人的現實生活為題材的華文文學，無論東南亞的一些國家還是北美和澳洲，都不乏這樣的華裔作家。也還要看到，一些中國的流亡作家和詩人和從臺灣、香港等地移居西方的作家和詩人，正在從事一種可以說是普世性的寫作，完全超越中國文化傳統或華人移民生活的背景，只把華文作為寫作的一種語言，甚至同時也用西方語言寫作。

面臨全球化的時代，文化資訊的傳播也如此迅速而廣泛，就作家而言，強調某種文化上的認同，只能是自設限制，對創作相反是一種禁錮。作家一個個活人，有自己

的頭腦，有自己的審美趣味，有自己的感受和思考，有自己的話要說，完全不必貼上民族國家的標籤，更不必以此兜售。這種認同恰恰是當今文學的病痛，只會窒息作家個人的聲音，泯滅獨立思考，把文學創作弄成政治的點綴或文化商品。

現今這時代，恐怕沒有一個華文作家不曾接受這中華文化之外其他多重文化的影響。就今天參加這次世界華語作家會議的各位作家來說，雖然都用華文寫作，卻多多少少也都得到過古典和現當代的歐美文學的影響，而且應該說對亞洲、非洲和拉丁美洲的文學和文化也有一定的了解。廣而言之，作家的成長正是在人類文化積累的基礎上，雖然每個作家有其特殊的文化背景，就接受的文化薰陶而言有所側重，而不同文化之間的交流和滲透，也是現時代的作家寫作時必要的參照。現今，恐怕沒有哪個作家純粹是本民族文化的產兒，華文作家的普世性寫作正是對現今這時代積極的回應。

華語如今已成為一種重要的國際語言，一種現時代的世界華文文學應該說已經出現了，這也是當今華文文學創作的一個非常有趣的新現象。不同的華語作家，在不同的國家，不同的經歷和不同的經驗，未必只限於以華人的生活為題材，還進而涉及當今人類普遍面臨的種種問題和焦慮，由此觸發的思考無疑也給華語文學帶來許多

新的課題。

如同德語作家卡夫卡，或是也用法語寫作的貝克特，或是西班牙語的馬奎斯，且不說遍及全世界的許多英語作家，用以寫作的並非他們祖先的語言。這些先例對某些用雙語寫作的華語作家也帶來啟示。不同語言之間互為參照，又導致一種新的寫作經驗，給中文帶來新的表述。這都超越國家，跨文化，不一定認同華語文化的傳統，從而出現了這種前所未有的普世性的華文寫作。

現代漢語才只有一百多年的歷史，這古老的方塊字又可以說是一種非常年輕的語言。由於華文具有的這種可塑性，每個在語言上有所追求的作家自然也都可以做出自己的貢獻。

二〇一〇年四月十一日於巴黎

走出二十世紀的陰影

——臺灣《新地》雜誌舉辦世界華文文學高峰會議在臺中的演講提綱

從二十世紀的陰影裡走出來，回到人和人性。回到活生生的個人，而非關於人的種種觀念。從人的感受和經驗出發，見證人類的生存困境和人性的複雜。

走出二十世紀的陰影，這是一個太大的題目，雖然也涉及文學，卻遠非限於文學創作，也不只是作家的事情。上一世紀留下的沉重的教訓還沒有足夠的認識，仍然在左右人們的思想。這裡僅就當今文學的創作，提出一些問題，同大家討論。

中國「五四」以來的新文學運動，西方現代思潮的引入，文學革命導致革命文

學。文學介入政治，又蛻變為政治干預文學，甚至把文學變成宣傳工具。而政黨政治的政治正確則把文學變成政治的點綴。政治對文學的干預至今仍在影響當代的文學。

政治背後的意識型態也同樣還在牽制文學。西方二十世紀的兩大主要思潮，其一，泛馬克思主義的社會主義，其二是自由主義，一直持續到今天。作家受到意識型態的影響，用文學作社會批評，企圖用文學來改造世界。

十七年前我在臺灣《聯合報》系舉辦的中國文學四十年的研討會上，提出沒有主義，也即文學超越政治，擺脫意識型態，恢復文學本來具有的認知和審美的功能。文學超越政治，不受意識型態的牽制，關照的是人情人性，對人類生存留下見證。其實，自古以來，東方西方都如此。從《詩經》、《楚辭》到唐詩、宋詞、元曲和明清大部分的小說，直至《紅樓夢》。從古希臘悲劇與喜劇到但丁的《神曲》、莎士比亞的戲劇、巴爾札克和杜思妥也夫斯基的小說。而西方現代文學也還有卡夫卡、喬伊斯和貝克特堅持這種不介入政治、不受意識型態的牽制獨立自主的文學

這種文學不以社會批判為前提，不企圖改造世界，也不去設置烏托邦；不提出救世的藥方，也不作道德的審判，只見證人類的生存困境和人性的複雜。

十九世紀末尼采的超人哲學，自我的無限膨脹，也成了二十世紀的一種時代病。

一些知識分子充當起救世主、正義的化身、人民的代言這種虛妄的角色。相當一批作家介入政治，把文學作為鬥爭的武器，結果不僅使自己淪為政治鬥爭的祭品，也犧牲了文學。

作家不如回到個人的聲音，冷靜觀察社會，同樣也觀審自我，寫出來的作品才更貼近真實。從空洞的人權和人道的政治話語，回到脆弱的有種種弱點的實實在在的活人，去書寫真實的人生經驗，把人真實的感受注入到作品中，從而留下人生和時代的見證，日後還禁得起一讀再讀。

文學還得從所謂科學的歷史主義和社會進化論中解脫出來，至於人類社會往何處去，無法預言。現實的荒誕與存在的非理性都實實在在，並非出於思辨。

不預設前提，不重建烏托邦，代之以質疑，倒導致認知。作家不如作為觀察家，而文學留下的是人類生存的見證。

從辯證法否定的否定的模式中解脫出來，擺脫文學藝術的不斷革命。

文學的革新無須割斷傳統，就方法論而言，從文學藝術本身的機制中去找尋革新的可能，更為扎實。

現代性已變成僵死的教條，不能代替文學作品作價值判斷，也不是文學批評唯一

的標準，不過是二十世紀的一個時代性標記。

真實與否，對人世和人性的認知是否深刻，才是文學固有的價值判斷。

後現代以顛覆作為策略，只是一種觀念的遊戲，唯新是好，已變成作秀和廣告，一種商品的推銷術，並不構成對社會的批評。語義的解構既不能取代創作，也不能取代文學批評。

作家同作品永遠聯繫在一起，不可能因評論家的論說便死去，只要作品還有人讀，作者就在作品背後言說。文學藝術的歷史並非不斷打倒前人，文學作品中的思想和意義不可能因此消解，歷史也沒有終結。

從二十世紀的陰影裡走出來，回到人和人性。回到活生生的個人，而非關於人的種種觀念。從人的感受和經驗出發，見證人類的生存困境和人性的複雜。

認識再認識，而非否定和打倒前人。文學不可能終結，而人的認知也沒有止境。

現今這時代，政治已侵入到社會生活的各個領域，全球化把文化也充分商品化，文學面對充斥政黨政治和廣告鋪天蓋地的新聞媒體，其位置何在？作家又如何才能贏得獨立思考自由表述的空間？這才是作家該關心的問題。

這種文學不以社會批判為前提，恢復文學的認知功能，只面對真實的人生，見證

大千世界的眾生相。

這種文學不受黨派政治的干擾，冷靜關注人類的生存困境。只陳述而不訴諸是非和倫理的判斷。

這種文學不去跟隨媒體的取向，不追求時尚，不投合市場的趣味，獨立不移，以個人的聲音對世界發言。

這種文學落到真實的人，一個個脆弱的、有種種弱點的而又實實在在的活人，而非抽象的關於人的理念或捏造出來虛假的完人或新人。

這種文學努力在政黨政治、新聞媒體和商業廣告之外，尋求的是個人自由思想的空間。

這種文學超越種種現實的功利，只訴諸審美判斷，以此來確認人的價值，並留下見證。

這種文學也是對人自身的觀審，探究人性的幽深，從而展示人的生存之痛與困惑。這種文學之所以必要，正是人對人之為人的確認。

這種文學當然無疑是對人的生存環境的認知，也是個人對社會的挑戰，又是人的意識的覺醒。

這種文學其實由來已久，而且應該說正是文學的源起，只不過二十世紀以來，被政治弄得喪失了本性，又掉進現實的功利場，弄得難以脫身。

嚴格說來，這種既非政治的工具和點綴也非文化商品的文學，才是文學的正宗，才值得作家以畢生的精力投入而不計報償。

也正是這樣的文學才留下了一部部文學的經典，構成了文學的歷史。當歷代的政權每一次權力的更替都改寫一遍歷史，而這種文學作品一旦發表便不再修改，而且經久不衰，其價值與可讀性也就在這裡。

我想在座的諸位作家都是從兒時起就受到這樣的文學的薰陶，才走上了這條筆耕之道，而且一往無悔。現今大家聚集一堂，要維護的想必也是這樣的文學。

二〇一〇年四月二十日於巴黎

意識型態時代的終結

——韓國首爾檀國大學演講提綱

意識型態對世界的解說，提供的不過是一個借助於理性思辨的幻覺。

世界真實的面貌究竟如何？人是否能認知？這既是哲學的基本問題，也是文學的源起。

二十世紀可以說是前所未有的意識型態氾濫的時代，從馬克思主義到法西斯主義，再加上二次世界大戰後形形色色的民族主義，而出於冷戰的政治需要，傳統的自由主義也日益意識型態化，這都給二十世紀的文學留下深深的烙印。

政治干預文學，或文學從政，正是二十世紀文學突出的景觀。為政治提供理論根

據的意識型態如同政治，無孔不入，往往借文學得以宣講，文學從而喪失獨立自主的地位。所謂介入政治，其實是為政治服務，一個世紀以來竟然司空見慣，甚至成為天經地義不容置疑的事。

意識型態可以叫整個民族發瘋，法西斯主義和毛主義的文化革命，便是如此。而共產主義革命則席捲全世界，一個世紀以來，從歐洲到亞洲再到拉丁美洲，風起雲湧，翻天覆地，這現代烏托邦總算終結了，雖然馬克思主義的幽靈還在西方和東方不散，甚至還有人時不時呼籲重建烏托邦。

另一股二十世紀的主導思潮自由主義到了這全球化的今天，資本主義的市場經濟鋪天蓋地，卻出乎意料導致全球前所未有的巨大的金融和經濟危機，而推行全球化的西方國家卻日益頹敗，看不見緩解的可能。自由和人權的空話讓位於萬能的利潤法則，這無形的怪物旁若無人，在全世界通行無阻。且不說脆弱的個人，連國家也可以一個接一個破產。

至於民族主義的身分認同，不過是國家權力宣導的政治話語，以便轉移人們對生存困境的關注。政權一旦遇到危機，便煽動民眾的狂熱，去找尋敵人，甚至鼓吹戰爭。

人類究竟向何處去？沒有人能說得清楚。意識型態的構建不過是為政治找尋理論根據，建立的價值觀，即所謂政治正確，一旦同現實的政黨政治的實際利益相衝突，隨時都可以拋棄。意識型態對世界的解說，提供的不過是一個借助於理性思辨的幻覺。

世界真實的面貌究竟如何？人是否能認知？這既是哲學的基本問題，也是文學的源起。

當哲學家訴諸理性的思辨，作家卻回到人生，從感性的經驗出發，沒有主義正是文學的起點。

真實與否恰恰是文學最終的價值。超越政治功利，擺脫意識型態，盡可能貼近真實，才是文學企圖提供的認知。

當哲學家們發現理性的思辨並非一定導致真理，從而轉向現實的人的存在，發現這存在並不合乎理性，而訴諸荒誕，便接近文學了。作家們又進而發現這荒誕並非不合理性，其實正是人的現實處境，這生存困境才是真實的存在，意識型態的空話也就該結束了。文學面對真實的人生，同時也觀審這生存困境中的人自身的困惑。現時代破除了意識型態這種現代迷信的人們，需要的正是這樣獨立自主超越功利的文學。

文學不能改造世界，也不能造就新人。意識型態關於新人新世界的這種現代神話破產之時，從意識型態中解放出來的文學卻有助於喚醒人清明的意識，冷靜觀照人世的眾生相，同時也觀審人自己，多少免除掉一些迷幻和虛妄。

二〇一一年五月十九日於巴黎

非功利的文學與藝術

——韓國首爾漢陽大學演講提綱

文學緣起於人對生存困境有感而發，也是人對自身存在的確認。

二十世紀政治左右文學與藝術，是文學藝術史上一個特有的景觀。這之前雖然也有為帝王歌功頌德的文人和畫師，那也是得了權貴的俸祿，即使奉命製作也是有報償的，並非出於使命感，也沒有政治權力的強制，可為可不為。

二十世紀的作家、藝術家從政則發自肺腑，首先還不來自政治權力，而是作家藝術家自己心甘情願獻身於政治。作家藝術家們以為文學和藝術可以改造世界，把文藝作為同舊世界宣戰的武器，為一個烏托邦而投入革命，也包括革文學藝術的命，這種

革命文藝和文藝革命背後當然有這樣或那樣的主義，在意識型態的驅使下，非政治功利的文藝自然斥之為反動，也同地主和資產階級一樣都在打倒之列。

當革命家通過戰爭取得政權，這新政權實施的專政較之舊帝國或王朝更甚，不僅容不得非功利的文藝，曾經謳歌革命的作家和藝術家如果同執政黨的政策稍有不合拍之處，便遭查禁，乃至監禁或鎮壓。從歐洲到亞洲莫不如此，文藝乾脆弄成了政黨的宣傳工具。

至於西方民主政體的國家，政府和政黨原本不管文藝，雖然有意識型態的鼓譟，這非功利的文藝卻依然存在，再說源遠流長，從古希臘到文藝復興，文藝並不從政。

西方文學介入政治同西方的藝術市場差不多都始於十九世紀末，也正是自由主義和馬克思主義思潮抬頭的時期。歷時一個多世紀，這兩股意識型態都同現今社會的現實越來越遠，共產主義的烏托邦早已成為天方夜譚，而全球化帶來的空前嚴重的世界經濟危機和西方國家難以緩解的衰退，自由主義的老藥方也已失靈。

文學早已充分商品化，充斥全世界書市的暢銷書靠的是市場的操作，同文學的品質並沒有什麼關係。這種作為文化消費的文學急功近利，追求時尚，有的只是市場價值，原本就為促銷炮製的。這種文學正如現時代的一切消費，只要有顧客或讀者，就

有存在的理由，當然也無可厚非。

然而，正宗的文學從來同市場是脫鉤的，非現實功利的文學無論東方還是西方，亞洲或歐洲，可不從來如此。文學緣起於人對生存困境有感而發，也是人對自身存在的確認。

文學發自個人的認知，同民族國家也沒關係，所謂民族國家的認同則是政治權力的話語，施加到文學上，又是另一種政治的干預，這種民族主義也同樣企圖把文學變為政治的工具，或一種政治寓言。

文學不僅超越國界，也超越所謂民族或地域的文化認同，訴諸人性而普世相通。文學甚至不受語種的限制，是可以翻譯的，只要深深觸及人性，也超越時代的局限。東西方古往今來的文學經典就這樣禁得起時間的考驗。這便是文學經久的價值。

回到這樣的文學，回到這樣的文學價值觀，也就是說超越現實的功利，回到文學的原本，藝術也同樣如此。

回到非功利的文學，並非脫離社會，作家相反直面人生，擺脫政治強加的困擾，超越政黨政治短暫的政治正確，也無所謂進步與反動，無所禁忌，倒更加貼近人的真

實處境，真實與否才是文學最終的價值判斷。

回到文學的非功利，超越道德的善惡與政治的是非這種簡單的裁決，充分呈現人性的複雜，把人生的種種的困惑和焦慮悉盡揭示，所達到的認知更為深刻。

文藝的非功利之訴諸審美，也即回到活人的情感，喚起心靈的共鳴與震動，較之說教和理性的認識都更為強烈，也更為經久。這也正是文學和藝術特有而不可替代的功能。

二〇一一年五月二十日於巴黎

呼喚文藝復興

——新加坡作家節演講

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，把不斷的否定和挑釁與作秀丟進垃圾堆，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……

這全球化的當今時代，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問題。這也並非是一個新鮮的問題，其實由來已久。不過是二十世紀的延續。因此不得不對二十世紀先做個回顧，看看這問題的根由何在。

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那樣，眾多的作家藝術家心甘情愿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，而且是特定的意識型態在左右作家和藝術家，較之宗教信仰有過之而不及，甚至鬧到狂熱的地步。誠然，這種意識型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。但此後的這種泛馬克思主義的意識型態並未就此終結，依然在影響當今的文學和藝術創作，所謂介入，也即介入政治，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。

問題進而又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型態，現實世界中個人的自由總受到政治和社會條件種種制約，更別說集權政治制度下的壓迫，這也是人類至今尚擺脫不了的生存困境。文學藝術創作的自由如果不從現實的功利中解脫出來，也還是一番政治正

確而義正辭嚴的空話。作家藝術家如果不甘心充當這樣或那樣的政治的點綴，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，也不謀求現實的功利，從而返回文學藝術的初衷，也即在純粹的精神領域裡，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，這樣非功利的文學與藝術又何以立足？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，同樣也包括文化，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？也還只能是一紙空談，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時代是否可能？而這樣的文藝並不迴避現代人的生存困境，作家藝術家毫無禁忌，直面人生，獨立思考，並訴諸充分自由的表訴，這就是我們要討論的文藝。

這樣的文藝首先得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傳承的精神遺產，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古典的分野。作家藝術家相反得解脫種種用於辨認的時尚標籤，也不去投新聞媒體所好。從事這種創作的作家藝術家當然先得沉住氣，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。

這種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。

這裡講的真實並非新聞的實錄或歷史的紀實；這裡講的真實是經過藝術再創作昇華了的人生經驗；這裡講的真實包含作家藝術家的虛構與想像，通過審美而得以展示的人世的眾生相；這裡講的真實較之日常現實的表象更醒人耳目，觸目驚心而發人心智，揭示的恰恰是人性人生世的底蘊。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。

這種創作當然無須他人的指令，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煉，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必然的產物，而是一個個獨特的個案。歷史上有的是文學藝術暗啞的國家和時代，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。

這裡談的既然是創作，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也不是誰能賜予的，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和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，只要能逃離集權專制，解脫普遍流行的意識型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。

再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，把不斷的否定和挑釁與作秀丟進垃圾堆，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掉換了方向，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，卻並非一番空想。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宣導，那只能導致文藝創作納入政權的管轄下，弄成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，不必由官方機關制定的文化政策加以創導和打造。恰恰相反，需要的是社會的寬鬆與寬容。而官辦的文化機構不如

下放民間，盡可能多元和多樣化。

這樣的文藝復興固然需要各種各樣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醒，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，才可能造成社會的某種共識。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，恰恰在於思想的危機與精神的困乏。社會革命論和自由主義以及民族主義諸如此類的意識型態都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於政黨政治的行家，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與消解了，哲學的思辨往往淪落為語意解析的遊戲。

且不必預言人類的未來如何，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的賜予。然而，這脆弱的活生生的個人卻總也處於現實的生存困境之中，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，人所以訴諸文學與藝術正為了確認這令人困惑的存在。

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，物欲橫流。意識型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。而文學與藝術在政治與市場雙重擠壓下，往往喪失了原本具有的審美判斷，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，回到人性與人的情感，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，當然不限於國家和地域，也不為表述的語種和形式所局限，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，自然會去找尋呈現的方式。

這樣的文藝復興之所以可能，如同歷史上已經有過的陰暗的時代，卻仍然衝破了時代的暗啞，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深刻的認知，才能和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心悅，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，而且無需經過後人的解讀或詮釋，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，無需譁眾取寵，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，便不可抑止，一發而不可收拾，長期以往，功力與技藝也就相繼而來，渾然而天成。

這樣的文藝復興可不是不可能的。

二〇一四年一月十六日修訂，巴黎

洪荒之後

人面對死亡和不可知的命運，或依返宗教，或訴諸藝術，都是精神的需求。現當代人的生活越益物質化，現實的功利無孔不入，精神的貧困成了普遍的時代病。

《洪荒之後》是我的一部電影短片，只有二十八分鐘，同我的另一部影片《側影或影子》一樣，也是一部電影詩，不同的是全然排除語言，影片中六位舞蹈和戲劇演員不說一句話。鏡頭以我的黑白水墨畫為背景，演員在畫面投影的銀幕前表演，基本上是黑白片，只在生命的意識再度覺醒時才給予一點淡淡的色彩。

在放映廳看過這部影片的不少朋友都對我說，感到震撼。在巴黎龐畢度中心圖書

館的一次公演，觀眾的反應也非常強烈。可這部短片卻無法進入商業發行，只能在一些藝術節或我畫展的開幕式上偶爾放映。現今作為畫冊出版，把影片的DVD一併附上，終於有個途徑同想看這影片的觀眾見面。

二〇〇八年拍攝的這部短片，沒想到最近在日本東北宮城海域發生的九級大地震恰恰得以印證，電視新聞中海嘯墨黑的巨潮鋪天捲地，可不正是《聖經》舊約中世界末日的景象。畫於二〇〇六年的我這大幅的水墨畫《世界末日》中的人們，面對從天邊湧現的黑潮如此冷靜，豈不也是現今的日本災民的某種寫照。更不可思議的是，影片中出現的第一個鏡頭，領舞的正是一位日本舞蹈演員，他也曾在我編導的戲中多次演出。

這影片不同於常見的災難片的是畫面和表演毫不寫實，也完全擺脫電影通常的敘事結構，一個個鏡頭都可以作為繪畫或攝影作品來看，其連貫性只在於動作和音響。舞臺音響師貝托莫的音響設計不去模擬自然界的聲響，而是像寫音樂那樣用各種聲音的素材加以合成和處理，又不去構成明顯的樂句，只能說是接近音樂的音響，不僅營造氣氛，同畫面相對獨立，形成某種對位。畫面、舞蹈和音響三者無主次之分，相對自主，也即我所謂的三元電影，一種非常自由的電影詩，不像一般電影以畫面為主

導，其他元素則用來解說畫面。

影片中選用的繪畫作品只有六幅是直接呈現災難，其他的畫各有主題，或是茫茫宇宙，不確定的空間，或是獨處的男女，呈現某種心象，人在沉思冥想時往往會喚起這種內心的視象。也有更趨寫意的，如《誕生》與《靜》，近乎抽象，卻還保留形象。這些畫無論接近寫實或趨於抽象，都保持在兩者之間，也是我作畫的一貫方向，不管對畫家而言還是觀眾，都可以留下足以想像的空間。之所以給個題目，也僅僅作為一點提示。

在這樣的畫面前，演員的表演只要別模擬日常生活中的舉止，可以很自由。這樣一首非語言的電影詩，詩意由畫面也還通過表演來體現，而演員又無須扮演一定的角色，只直接訴諸形體動作和表情。三位舞者和三位戲劇演員以姿態、手勢、步伐、動作、面部表情，乃至目光眼神構成語彙，鮮明有力。

人類在不可阻擋的巨大的自然災害面前之無能為力，《聖經》早已做過充分的闡釋。而現代社會人類面臨的更多的是人為的災難，不斷的戰爭和動亂，生態環境日益破壞，又加上核放射潛在的威脅，人類並無有效的機制能得以避免。在宗教日益式微的現時代，人們只能在藝術中去尋求慰藉。

《洪荒之後》也是一個寓意，在自然和人為的巨大災難面前，孤單的個人，一個個男女都如此渺小，而人之為人，所以不同於草芥，只在於人有意識。如果認識到人之為人，雖然脆弱，卻也可以活得不失尊嚴，而對於人自身的確認正是藝術與文學的緣起。

人類的文明史上，藝術的誕生應該說早於文學，先有舊石器時代原始人岩洞的壁畫，而後才有歌謠和史詩。繪畫與舞蹈正是人類最早的藝術表現。形象的思維也先於語言，藝術家把這種形象思維發展到極致，繪畫不必去解說歷史或故事，就這門造型藝術而言更為純粹。舞蹈首先是情緒的表達，原本超越語言。把繪畫和舞蹈結合在一起，構成一個個的鏡頭，就已經有其獨立的含義。

畫冊中收入的照片，是在拍攝影片時作者用高畫素的數位相機同時拍下的，而非取之於影片的鏡頭，也可作為攝影作品。照相乃是用眼睛看，以景框為限來取景，而且是瞬間的選擇與取捨，往往來不及思考，攝影家主要訴諸視像的直覺。如果攝影家兼備戲劇導演和畫家造型的經驗，拍下的攝影作品自然會帶來又一番情趣。

這本小書集繪畫、表演、攝影和電影於一冊，除了這篇序文，都超越語言。人並非僅僅用語言思維，文學之外其他的藝術表現手段同樣也可以展示人的生存狀況，並

賦予審美，藝術家的思考便寄託在藝術作品之中。這種審美判斷同訴諸語言的文學一樣，如此精微、深湛而強有力，人類生存的困境造成的悲劇與詩意同樣也可以得以體現。

自然和人為的災難喚起的恐懼與悲憫通過文學和藝術作品給人以解脫，從而達到精神的昇華，詩意便在其中。人面對死亡和不可知的命運，或皈依宗教，或訴諸藝術，都是精神的需求。現當代人的生活越益物質化，現實的功利無孔不入，精神的貧困成了普遍的時代病。詩意與美在當代藝術中缺席，人們已司空見慣。這本《洪荒之後》則是對精神、詩意和美的一個呼喚。

在歷經自然和人為的浩劫之後，人們重新喚起生命的意識，精神、詩意與美正象徵希望。

二〇一一年四月十六日於巴黎

關於《美的葬禮》——兼論電影詩

《美的葬禮》不妨可以看作是現時代的一部縮寫的史詩，在這史詩早已消亡的時代，更確切說，是對人類喪失了的史詩的哀悼。

把詩拍成電影或用電影的手段作詩都是可行的，所謂「電影詩」正包含這兩重關係，兩種方法，乃至於兩者交替進行。電影一旦從通常敘述的模式中解脫出來，便可以像寫詩一樣，贏得表述的充分自由。詩自然也有敘事詩，上溯古希臘的史詩，那也是用詩行來敘述。我的這些影片則完全擺脫敘述，不靠鏡頭的剪輯推演一個故事，或評述一個事件，前者一般稱之為故事片，後者如紀錄片。當然，電影也還有別的樣子，各種各樣的試驗和追求。然而，敘述卻是現今電影最通常的結構。

電影從一種新技術變為一門新的藝術始於愛森斯坦的蒙太奇，兩個不同時空的鏡頭連接在一起，便可以超越原來的鏡頭，衍生出新的含義，電影的藝術語言也由此發端。然而，電影這門藝術特有的結構卻隨著故事片的興起很快被改造了，從而變成解說故事文本的手段。電影的剪輯原本擁有的自由受到制約，為故事的情節和事件的時序所限，服務於盡可能清晰的解說。這種文學性引入電影並沒有擴展電影的藝術表現力，反而在一定程度上使得電影喪失這門藝術的自主。電影的這種文學性對推廣普及文學作品無疑是很有效的，而且導致了專為拍攝電影的劇本的寫作。誠然，這樣的文本並不具有多大的文學價值，僅僅為拍攝提供腳本。

可不可以有一種文學電影？電影的拍攝與剪輯相反為文本服務，換句話說，以文學為主體，電影的手段只為突出文學文本。電影既然用來報導新聞，記錄場景，乃至於鋪天蓋地做廣告，也拍攝戲劇或音樂會，做成錄像，毫無異議，自然也可以成為文學創作的一種呈現方式。但遺憾的是，現今還沒有看到這樣的文學電影樣式。我想，不妨大可嘗試，又當別論。

但這並不是《美的葬禮》追求的方向。這部影片恰恰回到電影從技術轉變為藝術的初衷，重新思考鏡頭的拍攝及其剪輯，解脫敘述的模式，尋求另一種電影的藝術

語言與結構。我所謂「電影詩」正是回到畫面和鏡頭的剪接來構成詩意。換言之，無需依賴故事。既無情節可言，也不去塑造人物，拍電影如同寫詩，興致所來，思緒所至，皆成其為電影，而且賦予詩意。這便是我的電影詩追求的方向。

我這電影詩始於《側影或影子》，不僅完全擺脫了敘述，而且把紀實與想像、回憶與瞬間的閃念，將構思、排練與作畫藝術創作的過程同完成的作品都交織在同一部影片中。既不遵循通常的時序，鏡頭也非線性的剪接，而是多重層次，同音樂、聲響與語言形成交響和對位。現今的這部《美的葬禮》則走得更遠。

電影的文學性並不同敘事，也不一定同影片依據的文本聯繫在一起。我的另一個影片《洪荒之後》就沒有文本的依據，而且不訴諸語言，僅僅由演員與舞者的表演、水墨畫和音響三者交織而成。我仍然稱之為電影詩，詩意也可以通過表演、畫面乃至聲音得以傳達。就這個意義而言，電影的詩意如同交響音詩和許多經典的繪畫作品，都超越語言。

然而，《美的葬禮》卻先有詩，這詩的寫作也為的是拍這部電影，所以副題便標明為電影詩。現今面對這部已經完成的影片，詩同電影的差距竟如此之大，很難把詩作為電影的腳本，不如說是同一主題的兩種呈現。文學與電影並非互相排斥，相反，

我的電影文學性極強，但這種文學性強調的並非是文學的文本，而是影片內在的詩意。

詩意在這裡意味一種審美判斷，同人的情感緊密相聯。我也強調電影的思想內涵，但這種思想性並非思辨，也同人的切身感受相關，這也是文學藝術同哲學的分野。《美的葬禮》既是對現今時代的思考與批評，又是一部文學和電影作品。有話要說，有感而發，本是文學藝術創作的初衷。

然而，電影的文學性也好，思想性也好，還得回到電影這門藝術自身擁有的手段，從而尋求相應的獨特的表述方式。如果說取景框和景深的運用是攝影和電影通用的手段，那麼剪輯則是電影獨特的結構方式。按一定的時序線性的剪接已成為電影通用的模式。可不可以在這線性的時序的限制下找到更有力更有意義的剪輯方式，這便是《美的葬禮》所做的探索。

影片既然解脫了敘述，那種線性的按時序的剪輯方式也就可以突破了。《美的葬禮》延續《側影或影子》已用過的不同層次交錯剪接，乃至於三到四到五個以上的層次彼此交織，形成交響和對位，並且使之成為這部電影貫串的結構。電影也就近乎交響樂，既有主旋律，又有不同的聲部，交錯展開。

主題並不寄託在某個人物身上，再說，這部影片就沒有通常意義上的主人公或人物。從詩人衍生出思想者，再到精神，由一位老者來體現，這三者又相遇或交叉。而扮演思想者的演員又扮演哈姆雷特，扮演詩人的演員又扮演另一位王子，扮演維納斯的女演員還扮演瑪多娜。從上帝到死神到魔鬼，男男女女三十八名演員扮演眾多的形象，而非某一固定的角色，並且不掩蓋演員的身分。影片從演員們的排練開始，一層層逐步推進，衍生成鱗次櫛比重疊的結構。

演員的表演也多重層次，既有日常生活中本來的面貌，又扮演某些一眼便可辨認約定俗成的形象，諸如上帝或死神，堂吉訶德、歐菲利亞，乃至於魔鬼。演員們還時不時換服裝，變成別的形象，以各自的表演或舞蹈取勝。這裡又提出另一個有關表演的問題：在攝影機面前，除了紀實和扮演某一特定的角色，還是否有別的可能？或者說，演員是否可以不掩蓋演員的身分，以他的演技來構成新的形象？誠然，這種形象當然也出於影片整體的構思，而非隨意的即興表演。這部影片拍攝過程中，我作為編導，往往只提示一個方向，讓演員的表演充分得以發揮，在影片剪輯時再做取捨。

因此，表演藝術中通常所謂的角色，也即通過表演去再現一個文學或戲劇中的人

物，是否逼真這問題便也消解了。問題不如換一個提法：演員在攝影機前的表演是否有趣味？是否有趣？是否有表現力？是否動人？是否使人難忘？是否令人震撼？這才是《美的葬禮》這部影片追求的表演。模擬日常生活的場景和舉止這種自然主義或現實主義的表演規範和格式也就打破了。

把文學性通過演員的表演化解為視覺形象。這首電影詩剪接成影片時，我發現絕大部分的詩句竟然不必通過語言的表訴已轉化為畫面。所剩不多的詩句也都出於思考而非描述，再分為法語、華語和英語三種語言，或由演員直接說出來，或作為畫外音。原來的詩句在影片中僅僅剩下若干的這種提示，影片的文學文本就這樣化解為一個個的鏡頭。然而，剩下的這些詩句還不可減省，不可替代，給這部影片點題，猶如畫龍點睛而發人深省。

通常把電影稱為視聽藝術，這種界定過於簡單，我早就對此質疑，提出電影的三重性，也即把語言從聽覺的層次中抽離出來，賦予獨立自主的涵義。尤其是當語言不再是人物的臺詞或紀錄片中解說詞的時候，影片中的詩句或畫外音便得以突出，遠遠超出於對畫面的解說。語言、視像和音響這三者如果各自在一定程度上獨立自主，我所謂的三元電影便得以確立。那麼，以畫面為主，音響或音樂只是用來烘托營造氣

氛，這種常規的電影格局便打破了。聲音也好，音樂也好，都可以像語言一樣相對獨立，各自表述，或平行展開，形成對位。我上世紀八〇年代初還在北京就發表過這樣的電影劇本《花豆》：一欄是鏡頭的畫面，一欄是畫外音內心的獨白，一欄是音響和音樂的提示，如同寫音樂的總譜，顯然當時無法拍攝，只不過是異想天開而已。

聲音和音樂訴諸聽覺，立即喚起人直覺的反應而不加思索，其敏感與強度往往超過視覺喚起的反應。可語言，只有懂得這種語言的人，有時還得兼備某種文化背景，再喚起思考與聯想，才得以溝通和交流。語言超越感官，訴諸智能，這便是語言同音樂的分野，哪怕都依賴聽覺。語言還通過概念（任何一個詞已經是概念）構成聯想，喚醒已有的經驗，才能傳達感受和情感。因此，電影中的語言如果用於訴說，則不如讓位給聲響、音樂和畫面。倘若聲音和畫面能承擔的話，則更為直接，表現力更強。語言只有在別的元素無可替代之時才是必要的，這才是電影詩中需要的語言。

畫面、音響和語言只是電影的三大基本元素。電影又是一門綜合的藝術，除文學性以外，還融合造型與表演藝術。就造型而言，電影兼容攝影與繪畫。電影的攝影並非僅僅記錄實地拍攝的景象，看似寫實，卻往往在製造假象與幻覺。電影如果從紀實與逼真這種習以為常的自然主義框架中出來，把電影攝影就當成造型藝術來做，要有

趣得多，也給電影這門藝術開拓出更廣闊的前景。電影中的畫面其實都是設計調度出來的，一旦放棄逼真的假象，場景和鏡頭都像戲劇舞臺一樣去設計，再造空間，去結構圖像，該多麼有趣又何等自由！

《美的葬禮》中沒有一個鏡頭是實地拍攝的。空間的跨度卻是全世界，取景從紐約、東京、倫敦、巴黎、羅馬，到香港、新加坡、柏林、哥本哈根、盧森堡，背景從威尼斯的狂歡節、北愛爾蘭荒涼的海灘，到西班牙中世紀的修道院和教堂、義大利的死城和巴黎古老的地下墳場。影片拍攝時，把我多年來在世界各地拍攝的照片與錄影選編好，投射到銀幕上作為背景。演員在投射的影像前表演，或是把演員的表演通過電腦同事先選好的影像拼貼。圖像的重組如同繪畫的構圖，空間重新建構，新鮮出奇，都是實地拍攝難以想像和難以做到的。

對電影詩這種藝術影片來說，製造日常生活的假象是沒有意義的，不如充分運用攝影機擁有的種種可能。譬如，再度拍攝而改變透視的角度，或是消解掉景深拉近為平面，或是空間的重組，恰如畫家作畫時的構圖，只要想像達到的在畫家筆下都能體現。須知，銀幕上的影像原本就是虛擬的，問題只在於展現的圖像是否充分表達了電影藝術家的意圖。而現今攝影機和電腦的功能足以同畫家的手藝比美，電影藝術家完

全可以像畫家一樣去建構畫面。《美的葬禮》的許多鏡頭正是當作繪畫作品來構思和拍攝的。

譬如，維納斯身後的太陽，其實是羅馬先賢祠裡仰拍的穹頂；思想者從滾滾雲海向下俯視；皇后的背影走進蜘蛛網裡；摘月亮的女丑以及光天化日空寂的大街上赤裸的影子，如此等等，米開朗基羅壁畫中的上帝和但丁筆下地獄裡的眾生相通過鏡頭都能得以再現。

色彩也可以隨心境和情緒而加以調配。《側影或影子》隨場景的轉換，從現實到回憶，或從想像進入創作，色調也隨之演變，從彩色到黑白，即使是彩色，也有清淡與飽和以及色調的冷暖之分。《洪荒之後》基本上是黑白片，只在影片最後部分給予一點暖的色調。《美的葬禮》則相反，從鮮明的色彩開始，卻以黑白片結束，演員們進入到水墨的畫面中，也成了畫中的形象。

影片中的畫面有紀實的成分，如影片開始時演員們準備排練的場景，但很快便進入詩人的獨白。不管是演員說出來的法語，還是中文或英語的畫外音，一概是詩句，而非通常電影中角色的臺詞。鏡頭展示的畫面，不管背景是倫敦還是羅馬，同演員表演的形象合成就已經是時空的再造，猶如一幅幅活動的繪畫作品，而不同於動畫片就

在於這些畫面無故事可講。所謂電影詩正是通過這些活動的畫面喚起觀眾的感受，產生聯想，引起思考。

人的思維主要有兩種方式，或訴諸語言，或訴諸圖像。圖像傳達的信息量如此密集，又如此直接，有時超過語言。從原始人的壁畫到文藝復興的繪畫，人們從繪畫得到的認知如此豐富，有些甚至是語言難以表述的。電影鏡頭傳達的詩意有時甚至超越語言，這種語言難以表述的詩意不妨可以稱之為形象內在的詩意。

讓鏡頭說話，那不可言說之際，語言姑且退位。所謂美，首先訴諸形象，語言的表述則在其次。而美感也首先來自視覺，電影詩的拍攝，除了案頭工作之外，更多是用視象來構思。這種內心的視象往往無須通過語言而直接訴諸視覺。影片的剪輯也是如此，得把拍出來的許許多多的鏡頭先行篩選，在心中組合。可圖像的信息量大，人腦還得加電腦，不得不邊看螢幕上的畫面邊思考。

擺脫敘述也即擺脫語言，而語言總也在線性的語序中實現。因而，擺脫語言也即擺脫線性的剪輯。電影詩中的時空不必遵循現實中時間和地點的合理，更多是時空虛幻的心態，也無邏輯可循。雖然一個接一個鏡頭不間斷，如同一個個音符，卻不再是現實的時空。電影詩的剪輯便近乎寫音樂總譜，雖然也在時間的序列中。

《美的葬禮》貫串交錯的經常是二重到三重形象，甚至多達五重的圖像，交織重疊進行。月夜的一場戲，四個不同的女性形象輪流交替，可看作四個舞者的變奏。王子、堂吉訶德、歐菲莉婭和哈姆雷特的形象反覆重疊，則是一場四重奏。至於地獄篇，先是詩人、思想者、死神及其隨從交替出現，再網織進兩位獨舞的女舞者，同一組組眾多男女受苦受難的群像交織，猶如交響樂章，還又配上了莫札特的《安魂曲》，可謂畫面與音樂的多重交響。這裡，時序沒有多大意義，重要的是畫面的運動、演員的表演與節奏。

靜場在這部電影詩中也是有意義的。瞬間無聲，或一個長長的靜場，此時無聲勝有聲，令人驚覺，或發人深省。出地獄之前，霎時有個很長的靜場，面對這些觸目驚心的場景，令人反思。影片中還時不時戛然而無聲，這間隙既是影片的節奏需要的，也留給觀眾去回味或思考。

音響不只是用來烘托環境，也可以當音樂來處理，給予節奏，點染情緒。《洪荒之後》就沒有用音樂，二十八分鐘的影片全部由音響貫串。音響的素材取之於自然界的風雨雷電，加以音樂化的處理，隱約的習習風聲長時間緩緩漸起，直到山崩地裂末日降臨。之後涓涓細流，如命若懸絲，進入心理的層次，又猶如呼吸。音響設計師貝

托莫做得非常出色。《美的葬禮》的音響也是他做，輕重緩急都有設計，把音響當作曲來做，聲音的頻率和音量以及節拍都精心處理，既來自於環境，又出於心境，不僅點染情緒，甚至同畫面形成某種對話，或構成對比。聲音效果遠遠超越了對現實環境的音響模擬，變成了另一種有聲響的藝術語言。

表演對這部電影詩的拍攝尤為重要。通常在攝影機前，演員的表演都力求自然，以模擬日常生活為標準，盡可能貼近生活中的常態。這也是現今影視節目和商業電影約定俗成的表演規範。《美的葬禮》卻要求另一種表演，比戲劇舞臺上表演幅度還更大。演員從日常的舉止起步，直到劇烈的運動和高難度的形體動作，表演的幅度極大。且不說細微的表情和眼神，通過特寫鏡頭可以放大得十分清晰。至於強烈的激情，面部甚至扭曲，再加上打光造成的變形，可以使得畫面更有表現力。哪怕是戲劇演員，某些場景也放慢動作，把表演的張力發揮到極致，甚至接近舞蹈。至於舞蹈演員，不僅是身體的表現，面部的表情也同樣納入到編舞中去。面部和眼神和身體同時起舞。面對攝影機，不像劇場裡，舞臺上下隔開一長段距離，一舉一動，細微之處，都能清清楚楚攝入鏡頭，較之舞臺上的表演，更勝一籌。

詩的語言，再度拍攝重構的畫面，音樂和音樂化處理過的音響，分明有力充分的

表演，通過非線性的剪輯，從而形成交響結構的電影詩，呈現在觀眾面前。觀眾無須接受一個編好的故事，或聽一番解說，可以沉浸在自己的感受中，根據自身的經驗和聯想，去回味思考。

把電影當藝術作品來做。電影藝術家一旦擺脫時尚的趣味，不理會製片人的行銷行情和官方機構的政治正確，獨立自主投入創作，便會發現電影擁有的技術手段和藝術潛能遠未充分發揮，還大有施展的天地。

電影只有一百來年的歷史，與繪畫和雕塑、詩與文學、音樂、舞蹈、戲劇相比，真是一門絕對年輕的藝術。電影一旦解脫對現實的日常生活場景的模擬，從商業電影的敘事模式中解放出來，並且將各門藝術相容並蓄，豐富擴大這門藝術的表現力，成爲一種完全的藝術，前景無限。現今數位攝影和電腦的技術又大大降低了電影製作的費用，給藝術電影大開方便之門，就看電影藝術家如何闖蕩。

《美的葬禮》不妨可以看作是現時代的一部縮寫的史詩，在這史詩早已消亡的時代，更確切說，是對人類喪失了的史詩的哀悼。借史詩的宏大格局，跨越當今世界，回顧歷代美的遺存，深表敬意。從古希臘的雕塑美神維納斯，到義大利的波提切利、達文西和米開朗基羅絕美的繪畫，從中世紀但丁的《神曲》到近代羅丹的地獄之門，

從莫札特的〈安魂曲〉到孟克無聲的〈吶喊〉，這部影片在精神貧困的現今朝他們遙遙相望。向他們致敬的同時，又止不住感歎，希冀喚醒美的復甦，呼喚下一個文藝復興的時代。

二〇一三年七月於巴黎

《山海經傳》——臺灣國家戲劇院演出感言

這些神話產生在宗教與哲學之先，可說是人類文化初期的萌芽，就已經包涵了對人的生存之痛的認知和人性自身的困惑。

《山海經傳》主要取材於先秦典籍《山海經》，該書可說是中國最早的一部地理博物志，也可看作一部古代的巫書，其中記載了許多上古華夏神話殘存的片段。歷史悠久的中國古文化雖然沒有留下像古希臘那樣成文的史詩，但這些零星的神話殘片卻顯示出曾經有過一個極為豐富而複雜的神話體系。這遼闊的地域四面八方諸多部族集團的神話早已長期交錯混雜，《山海經》其實是不同的部族的巫書彙編，而且交織了不同的時代。如何連綴成篇而盡可能不失原貌，便是《山海經傳》這劇宏大的企圖。

我的工作首先是從中篩選原始神話的碎片，剔除後世史家帝王世系的詮釋和經學的倫理教化，也排斥現代意識型態的各種解說，去蕪存真，以顯示神話原本率真的面貌。我努力像考古學者發掘和修復一個古陶罐，一小塊一小塊盡可能銜接，無法安置的且攔一邊，缺損的由它殘缺，絕不望文生義，或故事新編。

所以編成劇作，也因為遠古先民的神話史詩想必都訴諸唱頌，同祭祀和民間遊藝似乎更為接近。《山海經傳》便這樣結構成篇，對上古華夏深宏博大的神話體系終於做出大致的呈現。

以人類學的角度來看，這些神話囊括了一個漫長的時代，從母系社會末期西方崑崙山的母虎圖騰西王母，到東海濱父系漁獵社會的鳥圖騰帝俊、南方農耕社會的牛圖騰炎帝和西北莽原的熊圖騰黃帝，原始人世世代代形成的集體潛意識未曾湮滅的結晶竟如此豐富而珍貴。

這裡有人類對賴以生存的自然界最初的認知，恐懼與敬仰；這裡有生命的領悟，生與死；這裡有人情人性的萌發，情與欲；這裡也有人的意識的覺醒，那就是從天庭驅逐到人間終有一死，而為天地和眾人所不容的羿這一形象。

這些神話產生在宗教與哲學之先，可說是人類文化初期的萌芽，就已經包涵了對

人的生存之痛的認知和人性自身的困惑。無所不能的天神羿落到生死命運都無法把握無力自拔的困境，正是這些神話幽深的涵義。

天帝之間的戰爭尚且不息，人世間的爭鬥又如何能避免，可不也是現今世界的寫照。古人的認知已經如此深刻，這些神話涵義深遠正在於沒有倫理說教，不訴諸政治是非的判斷，也不設置烏托邦，只如此這般加以陳訴。

春情萌動的少女精衛填海，老大的怨女魃憤憤不已，情也無盡，怨也無邊，都是人情人性的生動寫照。

刑天腦袋都砍掉了，還鬥個不已，豈不是永遠的烈士？而夸父追日，追求不息，死後畢竟給後人留下一片桃林。

共工怒觸不周山，好一個造反派，弄得遍地洪荒，民不聊生，造成更大的災難。

天若有情，又何以將偷息壤止洪水的鯀刺死？卻令破腹而生的大禹繼承父業？天下平定，盛大的慶典，已是至高無上的大禹卻好端端拿個遲到的防風氏開刀問斬！

後世的屈原，所以問天，尚不得其解。今人又如何能得以解答？哲學的思辨和科學的工具理性都無濟於事，面對人類的生存困境，需要的是大智慧，而華夏遠古的

這些神話竟已經蘊藏了這番認知。

此中的學問且由學者專家去深入考究。然而，觀眾來劇場看的是戲。現今的演出三年前就開始策劃，當時我建議採用搖滾音樂來呈現，也因為這戲龐大，得面對廣大觀眾，而非僅僅性情中人。導演梁志民二十多年前就在臺灣做過我的戲，立刻接受了這個建議。他又是做音樂劇的行家，很有功力，終於將《山海經傳》改編的華麗搖滾音樂劇推上臺灣國家戲劇院的大舞臺，演出非常出色，令我感動。同時，我也向作曲家鮑比達和改編作詞陳樂融一併致謝。

臺灣國立師範大學從張國恩校長、林淑真學務長和表演藝術研究所何康國所長，到參與演出和製作的各位老師同學和朋友們，如此熱心，盡心盡力投入這樣龐大的製作，我在此也深深感謝。

二〇一三年八月

創作美學

——香港中文大學演講

不以批判和否定傳統為前提，在充分承認前人的藝術成就的基礎上，再找出新鮮的認識和創作的衝動與機制，我以為這是更有意思的事情。

我今天的題目叫做創作美學。創作美學是針對哲學家的美學提出的反命題，也是我根據自己的創作經驗做出的一番理論闡述。

大家都知道，美學從來是哲學家的話題，哲學家企圖解釋世界，當然也包括藝術作品和藝術創作，並且要給藝術活動——比如說給審美以規範，從而給美下定義，賦予審美判斷某種價值觀。這同哲學家對世界的詮釋是分不開的，美學從來是哲學的一個組成部分。

我今天不可能講這麼大的題目。美學從希臘哲學起，到近代的康德、黑格爾，到所謂的現代美學，乃至最近的「接受美學」，這是一個很龐大的學術體系，在這裡我不去觸及哲學家的美學，我只是提出一個反命題，就是說，無論哪種哲學意義上的美學，都是要解說這個世界，也包括解說藝術作品和藝術創作。但是，藝術家如果按照哲學家的解說來創作，恐怕是寸步難行。

實際上，我們做藝術創作的都知道，如果從一個觀念出發，從一個定義出發，是不可能進行創作的。藝術家要找些另外的方法，這就是我今天要講的題目：創作美學。換句話說，對藝術家而言，重要的是美怎麼產生的？藝術作品是怎麼成形的？因此，我在這裡遠離定義，遠離概念，遠離種種思辨。藝術創作從本質上講，是無法規定的，否則就不成其為創作。已有的理論僅僅是某種觀念，只能作為一個出發點，一種參照。

藝術家如果不能提出他自己的看法，做出新鮮的成績來，只是重複前人，那麼這創作的意義就不大。藝術創作本身就意味藝術家必須突破已有的規範，包括理論規範。換句話說，藝術家的美學必須跟藝術創作聯繫在一起，首先得是藝術家個人的看法，出自他個人的審美感受和認識，以一種藝術形式來體現他的藝術觀和他的方法，

而這一切都必須與藝術創作的實踐密切聯繫在一起。所以，對藝術家而言，去定義美是沒有意義的，況且也不可能。而哲學家恰恰相反，思考和認知首先是界定，確立範疇和概念。而藝術家的美學得是開放的，不可能由哪一個藝術家來最終完成，也不必變成一種理論規範。

這種藝術家美學，首先要依據藝術家自身的經驗。因此我這裡不妨說是一番經驗之談，再結合自己對創作的看法，企圖給出一個理論上的表述。

每一個藝術家在他的創作領域裡都想找尋自由而獨特的表述，可是每一門藝術都有一個基本的限定，因此這種自由首先不是無邊的。譬如，文學創作就無法離開語言。如果離開語言，任何文學的表述都是不可能的。詩歌也好，小說也好，歸根到柢，都是語言的藝術。

進一步說到小說的藝術，還不僅是語言的藝術。小說何以成為小說，當然也可以有種種定義，但是，對小說家而言，重要的不是如何去定義，倒是要知道小說這門藝術最基本的限定在哪裡。小說最基本的限定我以為是敘述，小說如果離開敘述，像寫詩、寫散文，或者寫論文那樣寫小說，當然也可以成為一種文本，卻不再是小說了。從這個意義來講，歸根究柢，小說家尋求這門語言藝術的創作自由之前，必須先明白

這門語言藝術的限定何在。

每一門藝術都有它最基本的限定，對於小說這門語言的藝術，小說家得在承認敘述的前提下去找尋他的敘述方式，因此，這種自由是有限度的。但是，小說藝術上的追求又是無限的，一代又一代的小說家不可能完成和終結，總可以找到新的敘說手段和方法。

剛剛過去的二十世紀，政治無孔不入，對文學藝術的干預和影響可以說超過以往任何時代。同政治密切聯繫在一起的意識型態也到處瀰漫，所謂現代性便是這種意識型態在文學藝術創作的領域裡派生出來的一個劃時代的思潮。這現代性有一個前提，就是對傳統質疑，否定傳統。這現代性的出現背後有一個意識型態背景，有一種對世界總體的認識。當然，這又涉及到更多的政治與哲學問題。

對現代性也可以有眾多的解說，但是有一個大致相同的出發點，大抵來自於二十世紀初對資本主義所謂舊世界的批判態度，這也是西方現代文學和現代藝術的發端。這種思潮背後也有一個哲學根據，那就是黑格爾的辯證法，馬克思主義的哲學根據也來自黑格爾，把黑格爾思辨的辯證法加以改造，否定之否定，以不斷的批判來更新認知，乃至於代替認知，這種認識論和方法論不僅用於批判和改造舊世界，也給二十世

紀的文學和藝術留下深深的烙印。

現代性，以及對現代性否定的所謂後現代，也延續這一方法，以至於二十世紀出現了一個歷史上前所未有的現象，而且普遍出現在文學藝術創作的許多領域，不斷的反藝術、反戲劇、反繪畫，乃至於反小說到所謂後設小說。

我今天要講的是：其一，創作美學的前提不是對美去重新定義，也不是延續現代性或後現代的方法，對藝術和藝術創作去重新界定，或建立新的規範，相反，它直接導致藝術創作，是開放的、多元的，而且和藝術家個人的認識聯繫在一起，不企圖建立體系，或確立某種價值觀，雖然藝術家有自己的審美判斷。

其二，從方法論上來講，我這裡提出一個問題供大家討論：我們已經進入二十一世紀，剛才提到的深刻影響了二十世紀的這種方法，不斷否定，或者用後現代的說法，以顛覆來作為革新的機制，是不是唯一的方法？還是也可以質疑？

我所謂的創作美學首先是個人的，同藝術家個人的創作經驗聯繫在一起，不企圖提供一個原則，也不是唯一的價值判斷，它僅僅是藝術家個人的選擇。我選擇的首先是藝術創作上最大限度的自由，就藝術創作的機制而言，我恰恰不以否定或批判作為前提。藝術創作達到一種認知，而這種認知又是基於前人已有的認識，因為任何認識

都不可能從零開始，都是建立在前人認識的基礎上。贊同或不贊同，或部分贊同，或另闢蹊徑，前人的認識都是一種參照。

然而，對文化傳統的批判主導了二十世紀的文學藝術創作，西方和東方都如此。傳統被置於革新的對立面，而革新便意味革命，否定傳統打倒前人，似乎成了藝術創作的普遍法則，而新編的文學藝術史也貫串了這樣的一種歷史主義。藝術在於創造，而非否定。然而，「繪畫已死」，或是「反藝術」，或「反戲劇」、「零藝術」，都一度相當流行，瀰漫於當代藝術。

這個主流思潮之外，是不是還可以有別的認識，別的方法？不以社會批判和文
化批判為前提是否也還可以有所創造和革新？對待傳統文化不必否定，是否也還可以重新認識而得出新鮮的看法？這種認識並不否定前人，再說前人也已經作古，用
不著打倒。去重新發現藝術內部的機制，而前人也
不可能窮盡這種機制，把這種機制
賦予新的認識，從而導致藝術創作新的方向。

不以顛覆前人作為前提，還能不能就某一種藝術提出新鮮的看法而有所創造？
我以為是可能的，這當然要換一個思路，找尋另一種方法來代替否定之否定那種辯證
法，而這種方法不妨是認識再認識。

事實上，每一個藝術家對他從事的藝術樣式、社會生活都是一番再認識，他不可能把前人統統打倒，悉盡剷除，從零開始。這不過是一種妄念，一番妄語，但是這種妄語卻瀰漫二十世紀。開始像是一種挑釁，這種挑釁卻越來越變成作秀，實際上並不能帶來新鮮的創作，只不過是一種觀念的重複。

當代藝術已經變成了這種觀念的重複，或者是這一觀念的演繹，現今這種觀念藝術不僅是一種時髦，而且普遍流行，藝術創作也就變成了工藝的製作。於是設計，時裝和廣告也就都名正言順成了當代藝術，「否定的否定」這種辯證法導致藝術與反藝術都不過是一種命名，人們也就見怪不怪了。我們還是回到文學藝術創作上來，如去找尋另一個方向，不以批判和否定傳統為前提，在充分承認前人的藝術成就的基礎上，再找出新鮮的認識和創作的衝動與機制，我以為這是更有意思的事情。

比方說，小說創作的前提，不離開敘述，還有沒有可能找到更為新鮮的表述？再比如繪畫，不丟掉平面的二度空間，不丟掉圖像，還能不能革新繪畫？再比如戲劇，戲劇的基本條件是必須有演員來扮演，怎麼造反都不可以去掉演員。戲劇還得有觀眾，如果劇場裡沒有觀眾，光有演員，也構不成戲劇。戲劇必然有演員和觀眾；那麼演員和觀眾的關係，演員向觀眾呈現什麼以及如何呈現，便成了戲劇表演藝術的課

題。如果對戲劇這門藝術有所革新，就不能不重新研究表演，從這門古老的藝術中找到新的機制，卻無需去否定戲劇的歷史。

我們得承認每一門藝術的基本限定，它不是誰的規定，這門藝術的歷史是長期形成的。這種規範也不是人人都可以自立，除非再創造一個新的藝術樣式。這當然是可能的，但就傳統的幾大藝術分類來講，文學也好，戲劇也好，繪畫也好，都有一個基本的限定。

在承認藝術樣式的基本限定下去找尋創作的自由，這就是藝術家要做的事情。哲學家面對的是藝術的歷史和已經完成的作品進行詮釋，可都代替不了藝術創作，藝術家卻要找到推導這種創作內在的衝動。在這種藝術樣式的基本限定下還可以找到什麼機制，變成一個新的動力來推動創作，這才是藝術家的工作。

比方說，如果我們承認小說離不開敘述，小說過去一直在講述故事，而小說的藝術就在於怎麼把這個故事講述得有趣而生動。要講述得有趣而生動，小說必須有幾個人物，人物之間的關係構成故事，形成情節，傳統小說離不開人物、故事和情節。

現代小說突破了這種框架，比如喬伊斯，把小說的敘述能力擴大了。以前的小說的敘述者，也就是說書人或是作者，全知全能，人情世態乃至各色人等的心理活動都

由這個敘述者一一道來。喬伊斯卻潛入他的人物的心，用人物的眼光和感受來敘述，雖然同樣用的是第三人稱他，可這種主觀的敘述卻給小說提供了一種新鮮的寫法。所謂「意識流」也就是潛入人物的心理活動和感受，自然也就消解了故事情節。因而，一部小說可以有幾個不同的敘述者和不同的敘述角度。對小說藝術的這種貢獻，並沒有否定小說的敘述功能，卻找到了新鮮的敘述方法。

我也企圖去找尋自己的方法。小說敘述的主體是誰？誰在敘述？如果進一步研究，便可以發現小說的敘述都有一個主語，而這個主語得體現為人稱。而任何敘述都離不開我、你、他三個人稱。我你他這三個人稱乃是人的意識得以實現的三個不同的座標。如果只有「我」，這意識還不甚分明，人意識的實現必須訴諸交流，「你」便是「我」的對手。有了對象，人才可能交流，實現觀察和思考。還有第三個層次，就是人稱「他」。敘述者如果抽身靜觀同一主體「我」，那麼在敘述語言上，這主語就可以變成「他」。小說至少得有一個人物，而這個人物則可以有三個不同的人稱，也即三個不同的敘述角度。《靈山》這部小說就是這麼寫的，用我、你、他三個人稱的結構代替了通常的故事情節。但這不是造反，不是對小說的顛覆，卻是對小說敘述藝術進一步的認識。

繪畫也一樣。我們不反對繪畫，我們不反對繪畫的二度平面，我們不把畫框畫布扔掉，還不能找到一種新的繪畫語言？提供一些新鮮的形象？二十世紀也確實出現了一些新鮮的繪畫語言和圖像，譬如抽象繪畫，我以為是值得肯定的。這是傳統繪畫中未曾有過的圖像，但是它沒有否定繪畫，也沒有否定繪畫平面上的形象，哪怕非常形式主義的抽象繪畫，也還有形象，還建立在二度平面上。

康定斯基也有他的創作美學，他的《點面線》這部著作就是我們所講的藝術家的美學。點、面、線，本來是幾何學的觀念，但是幾何學的觀念通過他變成了一種藝術語言，而且變成了一種藝術表現。

除了抽象繪畫以外，我們是否還能再找出新鮮的表現呢？這就是我給自己提出的問題。具象畫已經有輝煌的成就、豐富的歷史，抽象畫也有了一個多世紀的歷史。在兩者以外，是否還可以找到新鮮有趣的藝術表現？我以為，這就是藝術家要做的事情，在這個意義上講，這種創作自由仍然是無限的。

舉個例子，我自己就發現，在具象與抽象之間，有一番天地人們往往忽略了。在具象和抽象之間是否還可以找到一種形象？既非完全的具象，也非完全的抽象，它起到什麼作用呢？它不描摹狀物，不摹寫現實，它背後的觀念不是再現現實，也不

是純粹的抽象表現和主觀情緒的發洩。抽象繪畫一個突出的代表「抽象表現主義」便是一種揮灑，這裡包含了畫家的情緒，有畫家對色彩、對光線的感受，它還是有形象的。在這具象與抽象兩者之間，我們是否還有可能找到另一表現？我認為也是可能的。

我企圖在具象和抽象之間找尋這樣一種形象，這也是我自己繪畫的方向。這種藝術形象背後的動機既不是再現現實，也不是藝術家自我表現和宣洩，而是一種提示，依稀有象又並非完全抽象，觀眾會以自身的經驗和聯想來豐富這個形象，因而往往呈現為一種內心的視象。它在二度平面上依稀有象，有光有色，有明暗和陰影，仍然有點面和線條，有筆法，有氣蘊。這便是我找到的繪畫方向。這個方向以外是否還有別的方向？當然有，每個有創意的畫家都在找尋自己的方向和繪畫語言。

再說到戲劇，我們在承認演員和觀眾兩者關係不可取消的這個限定下，還有沒有可能更新這門古老的藝術？許多戲劇家都在探討，也在找尋新的表演方法。但是，無論哪一種方法，都得承認表演藝術裡有一個基本關係，即演員和角色的關係，通常我們把這叫做表演的二重性。怎麼處理演員和表演對象也即角色的關係，必然會導致不同的藝術流派和不同的劇作法，由此產生不同的戲劇。

舉兩個極端的代表：一個是俄國的斯坦尼斯拉夫斯基，現實主義戲劇的傑出代表，他的表演方法在於如何讓演員生活在他的角色裡，活靈活現呈現在觀眾面前。演員倘若能等同他的角色，被認為是表演藝術的最高成就，因此也導致了一種心理現實主義的劇作法。契訶夫的戲劇正是這種戲劇的典範。

還有一種表現主義戲劇，布萊希特的「間離法」和他的劇作則相反，演員不掩蓋演員的身分，只是當眾扮演他的角色，從而把對角色和對社會的批判都訴諸觀眾。這種戲劇的政治傾向當然也就一目了然。

現當代的某些前衛戲劇在表演和導演方法上也有許多探索，譬如波蘭的格羅多夫斯基和康道爾都開拓了戲劇這門表演藝術的表現力。就我自己的戲劇創作而言，我當然也想提出一些新的看法。我認為，在演員與角色的二重關係之中，還有一層關係人們很容易忽略。其實，表演藝術有三重的關係要處理，這裡不妨舉一個極端的例子：中國京劇中，梅蘭芳老先生晚年，還表演過妙齡少女秋江，他如何生活在這個角色裡？或者按照布萊希特的方法去扮演這個角色，恐怕會十分可笑。然而，梅老先生居然在舞臺上把這個少女的角色表現得那麼有魅力，原因何在？這裡面有一個奧妙：京劇和崑曲，也包括日本的能樂和歌舞伎這種東方傳統戲劇的表演方法人們尚未

充分認識，其實有三重關係。

每一個演員行為舉止和說話的方式都有自己常年養成的習慣，如果要他要扮演一個離他差距很大的角色，他不可能去演自己，這個時候怎麼辦？他必須有一個淨化自我的過程，這就是演員必要的訓練和表演藝術所在。演員如何把日常生活中的「我」清理掉，以中性演員「你」的身分作為一個仲介，也就是一個身心準備的狀態，再將扮演的那個角色「他」呈現給觀眾。這裡我不細講表演心理和形體的機制，只是把這三個層次凸顯出來。如果我們確認演員在舞臺上還有一個「中性演員」的身分，表演就會變得更有層次，並且會導致劇作法很大的變化。

我的一些劇作沒有情節，甚至沒有身分明確的人物。《生死界》一劇是一個女人的獨白，女演員在舞臺上只以第三人稱「她」說話，在舞臺上時而敘述，時而扮演她的角色，這個戲已經在許多國家用不同的語言演出過，而且一演再演，這也說明既為演員接受，也引起觀眾共鳴。我的另一個戲《叩問死亡》，兩個演員都用第二人稱你，互相指稱，講的卻是同一個人物的感受和思考。我還有一個戲《周末四重奏》，有四個人物，而每一個人物都可以用我你他三個不同的人稱來述說，這給表演造成更為複雜的對位關係。這些戲都演出過，這樣的表演可以在舞臺上實現的，不僅

僅是一番空談，或純理論的言說，也是從實際表演的經驗裡提升出來的方法。

不以批判舊世界否定傳統為前提，也不用顛覆的策略，另闢一種思路，即承認現有的這個世界，在前人的認識的基礎上，確認每門藝術樣式的基本限定，去重新認識這門藝術，從中仍然可以找到革新的機制，推動藝術創作，從而產生之前的哲學家尚未加以定義的藝術現象，這就是藝術家的工作。

謝謝大家，我先講這個引言，希望大家和大家討論。

提問與回答

李歐梵：

今天您演講裡提到藝術和藝術家，不只講文學或者小說，這表明您已經進入另外幾個領域。今天您到香港來，不僅講藝術、繪畫，還有電影，這幾種不同領域的藝術之間，不知道高先生在您創作過程裡面有沒有互動和交匯？比方說，文學創作中想到繪畫，電影裡想到敘述這類的情況。

高行健：

這是一個很有趣的問題，也是我關心的問題。我的興趣很廣泛，可以說藝術的各個領域都想動動手，也包括電影。我最近做的一部電影《側影或影子》，可以說正是各種藝術的綜合，裡面有繪畫的因素，有歌劇，有戲劇，有文學，有詩。我為這部電影專門寫了一首詩：〈逍遙如鳥〉。當然，這又是一部電影，我想做電影由來已久。但是我不想做一般的故事片，或者是藝術紀錄片，這都是一種既定的樣式。

那麼怎麼找到一個新的樣式？當然，任何藝術，繪畫、戲劇、歌劇，包括詩歌，電影擁有的手段現今都能容納。但就電影藝術本身而言，我們還能做些什麼？電影是一門很新的藝術，電影成為藝術，我以為一個標誌就是俄國的電影導演愛森斯坦。他寫過一本書，我認為也是屬於我講的這種藝術家的美學，或者說創造美學。他關於蒙太奇也即電影剪輯的理論不是一本哲學著作，也不是泛泛的藝術談，它就是一個技法：兩個不同的場景剪切後接在一起就產生新的意義。電影最早成為一門藝術的時候，不在於對於現實的記錄，而是剪輯。當然，以後電影拍攝的方法越來越豐富。

電影這門藝術還可以做些什麼？第一，我要超越現今規範的電影樣式。這部影

片（《側影或影子》）既非故事片，也非紀錄片，又非傳記片，雖然我在裡面自編自導自演。第二，還要改變現今電影的敘述模式。剛才講過小說離不開敘述，可電影是不是一定得敘述呢？現今通行的電影都在敘述，紀錄片以鏡頭來記敘一個事件，再加以評論；故事片用鏡頭來敘事，都離不開敘述。敘述對電影來講是否如此必要？我覺得可以丟掉敘述，而電影仍然是電影。

一般認為電影有兩個元素：聲音和畫面，這兩個必不可少的元素，而這兩個元素的關係主要以畫面為主，聲音則用來烘托畫面，解說畫面。當然個別情況下也可以對位，聲畫可以相對獨立。但是基本上，聲音和語言為輔，畫面仍然為主，這是現今的電影格局。

是不是還可以找出更為新鮮的方法？我就提出了一種「三元電影」，大家如果有興趣，可以看看我新出的書《論創作》裡那篇關於《側影或影子》的文章：電影是不是還可以有別的拍法，可不可以有別的电影觀念，我在裡面都做了一些探討。

兩個問題：

回到您剛才講到再認識，您提到「否定之否定」。您提到的這個觀念在上世紀我

們經常聽到，即所謂認識是一種螺旋式的上升，當時在文化大革命的情況下這是一個很流行的概念。所以我想聽聽您的看法。認識有沒有一個深化的過程，比如說從唐詩、宋詞、元曲到明清小說，或者說研究《紅樓夢》的紅學，由裡往外一層又一層，這認識到底怎樣理解？

第二，我想知道，您在江西出生，江西湯顯祖、朱耷八大山人這些劇作家和畫家對您的創作美學的形成有過什麼影響？

高行健：

其實，「認識再認識」是人認識的基本規律，並不是一個新的方法。可是由於意識型態的干擾，這二十世紀人們一度弄糊塗了，把否定、顛覆當作事物發展的規律。在那種意識型態和辯證法的影響下，新社會、新時代、新人都要跟過去決裂，革命被認為是推動歷史的火車頭，否定的否定變成了事物發展和時代進步的普遍法則。

我要做的無非是澄清這種迷霧，因為意識型態甚至可以讓人發瘋。應該告別這思路，老老實實去重新認識這個世界，而不是以批判為前提。你就生在這個世界，憑什麼批判這賴以生存的環境？當然，這背後有一個夢想的烏托邦，用黑格爾的話說，

一個絕對理念，用馬克思主義的話說，一個共產主義的理想。然而，在通往這種理想的現實路途中，人類已有的經驗付出得太多了，也超出了所能承擔的負荷。

批判的前提對藝術家來講也是不必要的，但是這個批判前提卻深深影響了相當多的藝術家。我們應該沉下心來，世界本如此這般，藝術家充當不了造物主的角色，也只能在藝術創作的領域裡找尋新鮮的表述，還得回到平常的心態，認認真真再重新認識這個世界，找到一些新的機制，來推動自己的創作。

我出生在江西，江西是六祖慧能的發源地。慧能不只是一位宗教改革家，更是一位思想家，禪宗的思想不可能過時。湯顯祖和八大山人在他們的時代也都是革新家，他們的藝術無所謂過時與否。我就從中得到啟發，我的戲劇創作和繪畫都從中國傳統的戲曲和水墨畫找到革新的機制，而慧能的思想更令我受益無窮。

香港中文大學高行健講座錄音，二〇〇八年

杜特萊與高行健對談

蘇珊 譯

我生活在巴黎，為什麼不用法文寫作？而巴黎這座神奇的城市，接納了來自全世界的作家和藝術家。他們即便用英文寫作，是流亡者，也不覺得自己是異鄉人。

杜特萊：

我特別高興今天和高行健對談，因為二十年前，由同樣的主辦人組織了一場討論會，與會期間，我曾向高行健建議由我翻譯他的長篇小說《靈山》，當時他的譯者保羅·彭塞（Paul Poncet）已去世，沒人來翻譯。這決定讓我的人生變得不平靜。之後

翻譯也歷經曲折。後來，高行健二〇〇〇年獲得了諾貝爾獎，你們想必明白我為什麼二十年後在這裡特別高興。

今天對談的題目是「超越流亡」。這題目讓我想起卡拉克泰爾 (Caracteres) 出版社出的一本書，譯者尚塔爾·陳—安多 (Chantal Chen-Andro)，書名是《訪問高行健和楊煉》，其中有篇這兩位作家的對談，題為〈流亡給我們帶來了什麼？〉。和作家談起流亡，常常聽到的是悲情，失去了親愛的祖國，個人生活也不幸。然而，楊煉和高行健談的問題是流亡給他們帶來了什麼，他們的結論是唯一的責任是對得起母語中文。高行健的法文很好，一些作品直接用法文寫；楊煉的英文水準也高，也能用英文寫作。我想知道他們究竟以那種語言為責任。

高行健，你自從二〇〇〇年獲得諾貝爾獎，這十年來你不再流亡，也不再孤獨。一九九七年你已獲得法國籍，是第十三位法國諾貝爾獎得主。而二〇〇〇年以來，你的作品涉及許多領域，繪畫、電影、戲劇、理論著述，包括《論創作》、《文學的見證》，最近還有另一本有關你戲劇觀的著作《論戲劇》，目前你正在準備拍攝一部電影，在這些背景下，此時此刻，你能對我們講講你怎麼看「超越流亡」？

高行健：

首先，流亡對自救和生存來說是必要的，但不止於此，還要繼續創作，流亡才有意義。我對此十分清醒。當年我應邀來法國，後來發生了天安門事件，我選擇了流亡。我天天聽法國新聞電臺廣播，一邊在寫小說《靈山》。我一個月內便結束了這部書，本來還想寫得更長。這樣我開始了政治難民身分的流亡生涯。對我來說，這更像是一種解放，因此卸下了我過去在中國的種種沉重的負擔。大家都知道，我在中國遇到過很多麻煩，就這部小說《靈山》而言，也還得面對審查，當初開始寫的時候，我就沒有想過有生之年能出版。我來到法國才完成這本書。這一切都已經過去了，我要開始的是流亡生涯，立刻做些什麼呢？我於是寫了劇本《逃亡》來確認這流亡。本來是一家美國劇院訂的戲，一九八九年八月，天安門慘案發生兩個月後，這家劇院想找位中國作家，寫一個有關「六四」的戲，我立刻答應了。一個月後，戲寫好了，也就此確認了我的流亡身分。之後我獲得了法國籍，不再是一個政治難民，而是法國公民，持有法國護照。而今我的身分又有所改變，我已經超越了這一切，開始了另一個人生。我的第一生是在中國度過的，第二生流亡國外，現在，我開始了第三生。這一切都很快過去了。即使在我獲得法國籍之前，寫完《逃亡》，我面對的一個根本性

的問題就是，我是否就只是一個流亡作家，還是可以超越這身分？我現在是法國公民，我的生活現實在巴黎，也在歐洲，我對歐洲文化著迷已久。我也有來自美國、亞洲的香港、臺灣、新加坡的許多邀請，我還多次應邀到世界其他地方，包括澳洲。這就是我的現實生活。在這種情況下，怎樣看待我的創作？是不是還局限於我已經過去的中國生活，或總在鄉愁中無法解脫。不，那對我會是一種自殺，沒有創作衝動。於是，寫完《逃亡》之後，我很快找到了不同的題材，寫了《對話與反詰》，一個中文劇本。之後，又寫了《生死界》，那是一九九〇年，法國文化部訂的劇本。當時，我想，即使不是非用法文寫不可，我也要用法文寫。開始十分艱難，我學過法文，但還從沒有想過有一天要用法文寫作，簡直是難以想像的事。更艱難的是，我對語言近乎苛求。而用法文的目的不僅僅是為了自我表述。我用母語中文寫作時，不喜歡用習以為常的語句，而是找尋一種自創的中文，一種個人的中文，當然也是所有華人能懂能接受的中文。這本身就是語言的創新，以同樣的要求來寫法文就太難了。第一頁就寫了三天三夜。再說，還要用法文構思。我很高興至今二十多年來，這個劇本在世界各地上演，而這齣戲的背景並不是中國。那是一九九〇年，我第一次嘗試超越流亡身分。

杜特萊：

你以《靈山》了卻了鄉愁，可是之後你又回到中國題材，寫了《一個人的聖經》，怎麼解釋？

高行健：

那時我離開中國已經七年了。但劇本《生死界》很快在巴黎的圓環劇場上演，這個戲很現代，也很法國。我對自己說，我真能用法文寫作了，這對我的創作是多麼大的激勵。之後，我又寫了一系列劇本，如《夜遊神》、《周末四重奏》、《叩問死亡》，篇幅更長，結構更複雜。

凱高利·李 (Gregory Lee) ..

這和貝克特的情況接近。他說過，用法文寫作可以淨化語言。

高行健：

在我之前已經有尤奈斯庫，後來又有了貝克特。我生活在巴黎，為什麼不用法文寫作？而巴黎這座神奇的城市，接納了來自全世界的作家和藝術家。他們即使用英文寫作，是流亡者，也不覺得自己是異鄉人。這種精神對我來說十分重要。我為什麼不把巴黎當作屬於我的城市？有了這樣的意識，我在巴黎一點不覺得自己是異鄉人；生活在這裡，創作在這裡，和海明威、喬伊斯一樣。睜開雙眼，帶著好奇去了解生活，真正的巴黎生活，而不是旅遊或寄居異鄉。我到過歐洲許多國家，也去過紐約，對臺灣、香港的中國人的生活同樣也很好奇，那裡有我很多朋友。我的作品的中文版都是在那裡出版的。我想，我為什麼不用兩種語言寫作，創作沒有國界，也沒有語言的分界，所謂「民族精神」的民族認同是荒謬的。當今強調這種「民族認同」，其背後總有政治原因。我常對自己說，現在我感覺自己更像一個世界公民，為什麼不是一個普世藝術家。有了這樣的意識，就得到了解放，得到了自由和創作的衝動。而母語和文化遺產，當然存在，但是沒有必要刻意強調，藝術家的創作，是要把原本沒有的東西創造出來，表述出來。認識到這一點，就不再自我設限，流亡也是可以超越的。也有一些我喜歡的藝術家，始終沉湎於過去，比如，塔科夫斯基（Tarkovski），

他五十來歲就病逝巴黎。他是一個大藝術家，但靈感都來自過去，只以過去為題材，不能面對現在。藝術家如果對此有充分的認識，就不會無路可走，也不會導致創作枯竭。我做了一個和他相反的選擇。

杜特萊：

可是在這樣的背景下，你卻回到中國題材，寫了《一個人的聖經》，還有劇本《八月雪》，怎麼解釋呢？有趣的是，你被認為是現代派作家，卻對中國歷史題材感興趣，研究長江流域的歷史文化，之後又寫了禪宗六祖慧能。怎麼解釋在流亡之後，你又回到中國文化題材？

高行健：

在得諾貝爾獎之前，我以為我用寫作已經把過去了結了。我原本是這樣想的。我已經寫了小說《靈山》、劇本《野人》。《野人》來自史詩，或者說是史詩的終結。這個戲講到中國神話，失散了的民間流傳的史詩。我在中國的時候，對此極有興趣，不滿足於權力書寫的中國文化的版本，而是找尋中國文化的起源。我企圖找尋另一種解

釋，另一種歷史。我在中國的時候的確熱中於這種探索，到了法國也沒有放棄過。我已經告別流亡了，我的現實是歐洲，是巴黎，但有兩件事是我一直想做的，首先是寫《八月雪》。我認為還沒有一個有關禪宗的重要文藝作品。人們都是把禪宗當作佛教來談，從來沒有把慧能納入中國思想史。我想寫一個有關慧能的作品，展現他的思想和思想方法，這樣更便於了解他，人們似乎忘記了中國哲學史上還有這樣的寶藏。作為流亡者，我想為中國文化做些貢獻，填補這個空白。

杜特萊：

然而，慧能也曾經流亡。

高行健：

是的，他流亡過，之後，經歷精神的沉澱，更加成熟。他曾被迫殺，卻成就為一代宗師，是一位創造者，也是思想家，所以我寫他。我還想做另外一件事，文革是一場災難，一場浩劫，完全可以同納粹類比。我想二十世紀至少有兩次人類的大災難：

納粹與文革。文革是對文化的摧毀。為什麼一個民族，中國或德國，會聽任這種獨裁？為什麼？值得研究。哲學家 and 歷史學家都沒能做出解釋。我有責任再現這段歷史。為什麼這種恐怖讓人喪失良知？說到納粹和文革，只是揭露罪行，可是怎樣看待納粹和毛澤東上臺的原因？我有責任反思那個時代。應該說，迄今為止，還沒有中國人通過小說來再現那個時代的恐怖。揭露罪行太簡單了，而在成為受害者之前，人是否也參與了災難的製造？人們聽任、容忍、釀製、參與了這種瘋狂。這是人性的弱點。應該承認人都是有弱點的。二十世紀共產主義運動帶來了那麼多的痛苦和災難，但是人們還沒有足夠的反思。我至少得寫一本有關這方面的書。於是又回到了這個痛苦的、不堪回首的題材。我很想，也有責任展現事物的原貌，現今還沒有多少人看出這本書有多重要，但書中提供了很多可以研究討論的問題。

杜特萊：

一位女演員在愛克斯—普羅旺斯大學朗誦了你的一個非常精采的戲《夜間行歌》，是直接用法文寫的，不再是沉重的題材了，而且近乎輕鬆，為女性說話。

方式來表述這個想法，針對男人主導的社會發出另一種女性的聲音。

杜特萊：

你已經告別了中國大陸，能不能講講你在臺灣的感受？

高行健：

我經常去臺灣。每次去都看到不少變化。臺灣是一個開放的社會，有的方面可能勝過法國。很多的政治論戰。不過除了政治，還有更多的話題。而臺灣的民主給藝術家的創作提供了很多可能。經濟的發展勝過歐洲，社會充滿活力，比較安定，可以看到民主制度的好處，也說明民主制度可以在有中國人的地方實現，可以作為中國大陸的樣板。臺灣人對世界上發生的事十分有興趣。我總是受到熱情接待，每次朋友們都說「你又回來了」，就像是回到自己的家鄉。巴黎也是我的城市，我感覺也和家鄉一樣。臺灣的民主和開放帶來了對文化的渴求，而不僅僅是經濟的發展。但是我不能接受那麼多的邀請，上一次，我到了許多大學，做了七次演講，雖然很累，但很愉快，大家都很熱情。

凱高利·李：

香港有什麼不同嗎？

高行健：

香港還是很開放。我在香港也受到熱情接待。香港有自己的傳統，保持了一個世紀了。以前只是一個漁村，後來英國人建立了民主制度，開放已經成為香港的傳統。文化階層和媒體都很開放，保持社會批評精神。

巴黎——狄德羅大學，二〇一〇年

（原載《中國與日本當代文學中流亡的想像》文集，菲力浦·皮琪出版社〔Editions Philippe Picquier〕）

林兆華的導演藝術

我們想把人們已經遺忘了的天神、中國文化的遠古遺存請回來，像做雜戲一樣，弄得熱熱鬧鬧，既拜了祖先，又愉悅觀眾，大家歡喜……

一九八一年大約五六月間，迄今已二十六年了，在北京王府井首都劇場三樓，于是一家之家裡，我見到了林兆華，雖然我們都已人到中年，他剛開始導戲，我也剛從作家協會調到北京人民藝術劇院擔任編劇。于是之作為副院長分管新劇目的創作，我一氣談了三個劇本的構想，《車站》是其中之一。于是之覺得這戲離現實最遠，又是個喜劇，想必不至於犯忌，林兆華話不多，笑嘻嘻的，立刻贊同。幾天之後，他來到我住的東總布衙門那間小屋，就這戲的構思長談開了，這戲顯然觸動了他。我們都熱愛這

個劇院，以在中國戲劇藝術的殿堂工作為榮，也欣賞這個劇院優秀的現實主義傳統，可是這戲的構思顯然遠離傳統的現實主義，因此我們討論的是怎樣同劇院傳統的現實主義表演接軌。

兩三個星期之後，劇本很快寫出來了，也是他先看了劇本，興奮得不行，主張立刻就排演。劇本送到于是之手裡，頗費了一番斟酌，應該說他也認為沒什麼不妥。我再去他家的時候，他備了酒，花生米就酒，林兆華自然也在，他們除了工作關係也是朋友。于是之說：「你們先搞個現實主義一點的戲吧。」這當然也是忠告。

有關中國當代實驗戲劇的論述都把《絕對信號》作為發端，很少人知道這番醞釀其實先有《車站》。人們把《車站》列為荒誕劇，也不盡然；《車站》的起點非常貼近日常的現實生活，該劇在《十月》刊物上發表時，副題就明明白白標明「生活抒情喜劇」。林兆華的導演和該戲的表演都樸素而自然。從真實的生活出發，也是我們的戲劇美學的基點，只不過我們並不在這起點上原地踏步。評論家通常都說林兆華有幸同我合作，卻不知，如果沒遇上他，我的這一番戲劇構想在中國舞臺上也見不了天日。

如果說，《車站》和《絕對信號》在北京人藝開創了中國當代的前衛戲劇或小劇場實驗戲劇，林兆華的戲劇美學也就初見倪端——從生活的真實出發去，找尋盡可能充

分的舞臺表現。

也可以倒過來說，在充分肯定舞臺假定性的前提下，去找尋表達人物真實感受盡可能鮮明的表演。戲劇作為表演藝術，不必在劇場裡再複製現實，而演員和劇場才是這門藝術必要的條件。確認這個前提算不上發現，但是，這番確認卻導致去重新認識劇場和舞臺。除了複製現實生活若干場景之外，還有沒有別的可能？至於表演，除了當時已成為固定模式的那種心理體驗的現實主義方法，還有沒有別的方法，更有趣味，更為活潑，更強有力，更為鮮明的表演手段？

《絕對信號》在首都劇場二樓排練廳的實驗演出，只用木板搭了小平臺，架上幾根鋼管和幾個燈，加上林兆華手上的一支手電筒。前面的觀眾席地而坐，後來的則爬到堆在角落裡不用的景片上。這戲竟一舉轟動了北京，連演過百場，一票難求。一場在昏暗中夜間行車的戲，而且時不時出入於回憶與想像，只用了這點簡單的手段，卻充分調動了觀眾的想像力，靠的是演員的表演，而且去掉通常話劇的舞臺腔，十分樸素，沒有煽情，沒有喊叫。林兆華掌握了一把鑰匙，為話劇的表演打開了一扇大門，把演員引入到一個更為自由的天地。

隨後是《車站》在首都劇場二樓前廳的實驗演出，舞臺就更簡單了，木板搭的小平

臺上只豎了個站牌子和兩根扶手的欄杆，觀眾圍坐在四周，演員不用化妝，招呼著觀眾就上場了，演著演著，走下平臺，從戲中出來，以演員而非人物的身分同面前的觀眾談話，轉身回到平臺再接再演，乃至於兩手著地玩倒立。兩個小時的演出，觀眾從始笑到終，反應極為熱烈。可惜剛演了十場，不幸夭折，不得不停演。而這戲的導演卻對中國當代戲劇藝術展示新的前景。

充分確認劇場這當眾表演的環境，不去複製一個虛假的現實場景，舞臺上就做的戲，不去製造幻覺的真實，這就是林兆華給中國話劇界帶來的第一個啟示。這也就導致對戲劇這門藝術的再認識，而不同的戲劇觀則導致不同的表演方法。

林兆華在中國開創的小劇場實驗戲劇帶來另一個啟示：演員在舞臺上不必等同於角色，他可以是角色，也可以還原為演員，進出自由。這在當時的中國話劇舞臺上也未曾見過。《車站》一劇，演員上場，當眾開始扮演日常生活中的人物，再從人物中出來，回到演員的身分同觀眾講話，再進入荒誕的情境，不化妝，不換裝，不戴面具，也不變換語調和聲音，或作風格化的表演，居然可行而且令觀眾信服。

林兆華把中國傳統戲曲對舞臺場景那種虛擬的設置，引入到話劇中來；只一張桌子、兩把椅子，既可以是公堂，也可以是洞房；演員登上跳下，霎時間便可以上高

山，轉眼也可以下地獄；喚起觀眾的聯想，使之信服，全靠演員的表演。而近一個世紀從西方引入中國的這種稱之為話劇的戲劇樣式，已形成一種固定的模式，在舞臺上一味去複製現實生活，已經忘掉了戲劇這門藝術本來擁有的功能。林兆華卻找到了另一種表演，相當自然，貼近生活；既擺脫了通常話劇的舞臺腔，又去掉了戲曲的程式。

一九八五年春天，林兆華排《野人》，乾脆把劇本摺一邊，從做遊戲開始，還專門請來了學現代舞的舞蹈演員，幫助演員解放形體，去找尋更鮮明自由的形體表現。戲中老歌師的說唱，山村婚嫁的民俗歌舞，巫師驅神趕鬼的儀式，乃至神話傳說中的盤古開天闢地和自然生態的破壞，都用人的形體來表現。而劇中生態學家內心的意向頻頻出現，孩子的夢那場戲中運用了面具；這都遠遠超過了話劇的格局，在中國的舞臺上首創了一種全能的戲劇，說唱、歌舞、面具和內心獨白，渾然融為一體。如果說《絕對信號》和《車站》，在小劇場的表演摸索到的經驗，達到了在舞臺上確認演員的身分這種認識，到了《野人》一劇，這種認識已成為自覺的表演方法。先讓演員從表演中得趣，再毫不掩飾呈現在觀眾面前。呂齊扮演的巫師，那異常出色的儼舞，神采飛揚；高倩扮演的查妹，出嫁時掀開頭巾那一個亮相，真可謂神來之筆；出乎觀眾

意料，又毫不掩飾劇場性，這種精采的表演，劇中比比皆是，用通常的文學分析、心理體驗和性格塑造那種傳統的現實主義方法，是無法達到的。

這些不只是來自劇本，許多都出自於導演的構想，林兆華有種天生的藝術家的稟賦，直覺往往非常敏感，生出許多出其不意的舞臺意象，大大豐富了劇作，對已經取得的這種新的表演方法，也運用得得心應手。這戲的成功也可以說是我們幾年來合作成果的一次總結。我們夢寐以求的這樣一種全新的現代戲劇終於實現在舞臺上了。同年，我們先後應邀訪問德國。在柏林，有德國朋友把《野人》推薦給做前衛戲劇和實驗劇場而出名的紹劇院。劇院一位著名的導演，看了《野人》的譯本，說不知如何著手，問怎麼能把這戲搬上舞臺？兩年之後，德國著名的漢堡達麗雅劇院的院長佛立姆訪問北京，看遍了北京當時的戲，沒有中意的，臨行前，偶然看到了《野人》的錄相，隨後，便邀請林兆華去德國排這個戲。這是一次盛大的演出，動用了五十名演員；首演時，幕間第一次落幕，便全場掌聲雷動。幕間休息時，我們見到了院長，他興奮不已，說他一直待在門外過道裡，不敢看戲，聽到場內的掌聲才鬆了口氣，這樣一種德國舞臺上沒見過的戲，居然被德國觀眾接受了。

《野人》的上演在中國國內引起的爭論「這算不算話劇」和「何謂人藝風格」，都

是評論界的事情。我們關心的是，在這已經取得的經驗的基礎上，如何再往前去？這種戲劇需要一種唱念做打全能的演員，演員的訓練是最要緊的事情。而戲曲演員的科班訓練，一招一式，都充分風格化、程式化，我們的戲雖然引起戲曲界一些著名演員極大的興趣，比如，張君秋看了戲就極為讚賞，但是要戲曲演員放掉身上的架子，即興表演，卻又是非常困難的。因此，林兆華提議建立一個戲劇工作室，由他起草，我倆聯名給劇院打了個報告，出於種種原因，沒有下落。他於是又提議我寫個劇本，既然劇院有一個培養演員的學員班，不妨在教學之外，再加些訓練，進行試驗，這就是《彼岸》一劇的創作動機。

劇本一脫手，林兆華便調動了學員班和劇院的一些年輕演員，著手排練。應該說這劇本並沒有得到劇院正式的批准，也沒有列入教學計畫，林兆華利用業餘的時間在劇院二樓的排演廳排練。通常在晚上，下班之後很安靜，沒有人來打攪。這都是一些破除常規的訓練，令演員們十分興奮，有時甚至排到深夜。二十多個年輕人，聽著音樂，在燭光下，翻滾，呼喚：「到彼岸去！到彼岸去！」排演廳的門突然打開了，這一夥演員竟著了魔一般，不約而同，大聲呼喊一擁而上，迎著走廊上的燈光衝了出去，把偶然路過、出於好奇開門的一位演員嚇了一大跳。這樣的訓練，產生的爆發力

和即興表演的那種強度和表現力，自然是通常的戲劇表演達不到的。遺憾的是，這戲的排練中止了，在中國大陸未能演出。

一九八七年底，我再度應邀訪問德國和法國，原定為期一年，林兆華一九八八年也應邀來到法國，我們又萌生出一些設想，作為第二階段的試驗，企圖轉向大劇場，這就是《山海經傳》寫作的背景。既然像《彼岸》這樣的現代劇作搬上舞臺有困難，不如轉向中國古代神話，同現實毫不相干，總不會有什麼麻煩。戲劇原本就是公眾的娛樂，既非說教，也非政治宣傳的工具，這也是林兆華一貫的主張。回到戲劇的源起，恢復戲劇原本就擁有的這種功能，從劇場到表演，都應該向中國古代民間趕廟會或是過節一樣。我們想把人們已經遺忘了的天神、中國文化的遠古遺存請回來，像做儺戲一樣，弄得熱熱鬧鬧，既拜了祖先，又愉悅觀眾，大家歡喜；甚至設想把戲做到體育場去，那當然又需要另一番表演。不幸的是，一九八九年天安門事件之後，這些計畫都變成了空談。

林兆華一直企圖建立中國的表演學派。俄國的斯坦尼斯拉夫斯基的表演方法長期主導中國話劇的舞臺，是林兆華第一個改變了這種局面。他創導的方法也不同於德國的布萊希特，前者主張的心理體驗，也就是，如何把我化成角色，二者合而為

一；後者的間離法，強調的是演員如何詮釋他的角色。林兆華的獨特之處正在於他發現在兩者之間還有個仲介，即中性演員的身分。這種身分既不同於日常生活狀態中的那個「我」，又不同於舞臺上呈現在觀眾面前的那個角色「他」。林兆華所謂的表演的多重性，便同斯坦尼斯拉夫斯基的「我就是」和布萊希特的「間離」區分開來。這種中性演員的狀態，既可以在舞臺上直接面對觀眾，同時又是一種自我的心理審視，一種清明的意識，可以調節和控制演員的表演。這一發現，並非來自現代西方戲劇，恰恰是對中國傳統戲劇表演一個理論上的總結。然而，中國傳統戲曲演員雖然科班出身，從小就生活在這種狀態裡，由於沒有別種表演經驗的參照，也說不清傳統戲曲表演中的奧妙，哪怕是戲曲藝術大師梅蘭芳，回顧他的藝術生涯和表演藝術的時候，不知是否出於當時政治話語的語境，居然也把他的藝術往斯坦尼斯拉夫體系上靠。

而布萊希特的間離，有一個意識型態的背景。他的演員的敘述者身分，是要喚起社會批判。而林兆華主張的這種演員的自我意識，僅僅是自我對角色的關注，不納入批判的眼光，所以這種關注是中性的、清醒而不必帶有政治傾向，這才是表演藝術所需要的。

林兆華導演的《哈姆雷特》，可以說正是他的這種表演方法的一個充分的舞臺

體現。偌大的舞臺上只有一把椅子，也不知是理髮師的還是牙醫的，何等的簡潔！六個演員串演了莎士比亞的這麼一齣大悲劇，哈姆雷特的臺詞居然也可以由殺父奪母的篡位者的扮演者來說，劇中的刀光劍影，演員只徒手比畫比畫，好生瀟灑，卻把當時的丹麥這個陰森的監牢表現得驚心動魄，是我看過的許多《哈姆雷特》的演出中最精采的一齣，我不禁要說林兆華是一位大導演，同現今西方最優秀的導演相比，絲毫不遜色。他能把中國的、外國的、古典的、現代的戲，按照他的方法，處理得這樣生動、活潑、鮮明而富有舞臺感。這種毫不掩飾的劇場性也是他導演的特色。

我同林兆華無間的合作，許許多多徹夜長談，共同的策劃和默契，是我在中國最美好的回憶。我衷心希望，他能贏得必要的工作條件，繼續他在藝術上的試驗，而他已經取得的成就，就已經給中國現代戲劇留下一批優秀的保留劇目，並且展示了一種新鮮的表演方法。

二〇〇七年二月九日於巴黎

馬森的《夜遊》

從臺灣寫到西方，從華人知識分子的追求到西方青年的頹廢，跨越東方與西方，各色人等好一番夜遊，遠遠超出海外華人艱苦創業與思鄉尋根的通常格局。

一九八五年，已經二十多年前了，我應德國文化學會邀請從北京到西柏林，逍遙了半年多。當時柏林牆還沒倒，我望著鐵絲電網後的碉堡和手提衝鋒槍的衛兵，提心吊膽穿過通道，去東柏林遊了半天，卻花了一個多小時排隊等速食，進書店也得排隊，氣氛沉悶得如同回到了中國的文革。期間，我也得到法國、丹麥、奧地利和英國的邀請，著實遊覽了一番自由的西歐。在牛津大學古城堡似的建築裡舉辦的中國文學

討論會上，我遇見了馬森，他送我一本剛出版的《夜遊》。他當時在倫敦大學東方語文學系教中國文學，這個教職以前有過老舍和蕭乾，他離任後由趙毅衡接任，都是作家，也都寫小說。

當晚，就在這極富有情趣的城堡裡，我居然通宵達旦，一口氣讀完了這本小說。

據我所知，這之前恐怕沒有誰把海外華人生活寫得如此豐富而又這樣有分量，從臺灣寫到西方，從華人知識分子的追求到西方青年的頹廢，跨越東方與西方，各色人等好一番夜遊，遠遠超出海外華人艱苦創業與思鄉尋根的通常格局。

馬森的《夜遊》無疑是臺灣現代文學的一部重要作品，如今再版這部小說，我以為十分必要。可惜的是他贈我的書留在北京，早已不知下落，時過境遷，記憶也模糊了，無法做準確深入的評論。但我其實要說，這不僅是臺灣文學的一部佳作，也是世界華語文學的一個成就，同另一位華文作家聶華苓的《桑青與桃紅》同樣出色。我讀到這兩部作品的時候，中國大陸的作家剛剛從文革的禁錮中解脫，雖然在西方的漢學界弄得滿熱鬧，真得分量的作品寥寥無幾。馬森的《夜遊》從當時華語文學的大背景來看，更顯出異乎尋常的意義。

《夜遊》跳出海外華人遊子和移民的那種眼光，也從東西方文化衝突的困境中脫

穎而出，面對的是西方社會現實和現時代人內心的孤寂與恍惚，下筆從容而有趣味，這當然與作者本人的閱歷有關。馬森在西方大學任教，從西歐、北美到墨西哥，又從西方當代文學與戲劇的研究到從事創作，這些經驗自然也反映到他的小說中。令我吃驚的是他電話中告訴我，隨同《夜遊》的再版，出版社計畫出版他所有的作品，包括長篇和短篇小說、劇作以及文學與戲劇評論、文學與戲劇史等學術著作。可我只讀過他的另一本《中國現代戲劇的兩度西潮》，是同類論著中資料最豐富、立論最中肯的一部，要研究現代華文戲劇的話，不可不讀。

我還要說的是，我的長篇小說《靈山》在臺灣出版也首先得力於馬森。是他把我的《靈山》的手稿推薦給聯經出版公司的劉國瑞總經理，然後又推薦給聯副的主編趙弦，那長篇的序言也是他寫的。雖然這書出版的當年一無反響，只賣了一百二十六本，而這些朋友還繼續幫我出書。我的劇本《彼岸》也是馬森任《聯合文學》總編輯的時候發表的。我的另一篇過長的短篇小說《瞬間》隨後又收在他和趙毅衡合編的小說集《潮來的時候》裡，得以全文發表。馬森為人實在，對朋友又這般厚愛。

可我同馬森見面每次都來不及細談，之後在臺灣或香港，臺北《聯合報》主辦的「中國文學四十年研討會」，台南成功大學和宜蘭佛光大學的報告會，乃至香港《明

報月刊》組織的戲劇創作的對談，都匆匆一見。平時也很少書信來往。最近，突然接到他的電話，又看到《聯合文學》上他的《冬日紀病》一文，才知道他已遷居加拿大。畢竟是神遊的馬森，毫不戀棧，東方西方，來去自由，何等瀟灑。

後記

高行健

我的詩集《遊神與玄思》在林發行人的催促下二〇一二年出版了。今年去看臺灣國立師範大學製作的《山海經傳》，見到載爵。他說二〇一四年是聯經出版公司的四十週年，要再出我一本書。於是，就現有的文稿，編出了這本文集《自由與文學》。而且又是我的摯友劉再復寫序，他寫過我六本書的序言，還出版了關於我的三本論著。而林載爵從一九九〇年出版《靈山》到如今二十三年了，他出版的我的書這是第十一本，還出了兩本研究我的著作。數字在這裡是有意義的。記得他當時說：《靈山》這樣厚的磚頭書就是不賣也得出。還果真如此，第一年寄來的帳單只賣了九十六本。誰又能想到這部小說現今已有各種語言四十個不同的譯本，葡萄牙文就有葡萄牙和巴西兩個譯本，阿拉伯文則有埃及、敘利亞和沙烏地阿拉伯三個譯本。此外，這裡還要提到的，同樣在臺灣，《聯合文學》出版社的張寶琴發行人從九〇年代初，也連續出版了

我十四本書，其中就有十本是難以發行的劇本。正是厚愛我的這些朋友不遺餘力支持我，介紹我。人生不徒有困境，這友情又多麼可貴。

我這一生都在追求文學的自由，八〇年代初著手寫《靈山》的時候還在中國，就未曾指望有生之年這書能得以出版。一九八九年六月天安門慘案之後，我在巴黎匆匆結束了寫了七年的這部小說，開始流亡生涯。兩個月後，一家美國劇院就這一事件訂我一個戲。其間，我也見到了從中國逃到法國的首批政治難民，其中就有我認識的朋友。同年十月我寄出了剛寫完的劇本《逃亡》。這家美國劇院的院長要同我約定時間見面，討論修改劇本，大抵是不符合某種政治正確。我謝絕了，並在回信中附上了五百美元的翻譯費，收回了這個劇本。一年後，瑞典皇家劇院首次演出了這個戲。

二十四年過去了，這戲歐洲、亞洲、非洲、南、北美洲和澳洲都演過。今年又有捷克、法國和義大利的三個劇團上演了這戲。我看了巴黎近郊的一個劇場的演出，導演和演員很年輕，恐怕都沒有聽說過二十多年前的那場事件，劇情的介紹絲毫沒提這戲寫作的歷史背景，只作為一個現時代的悲劇來演，卻令我非常感動。一個月前，我剛看過義大利的另一個演出，在露天的平臺上，猶如演古希臘悲劇，三名出色的演員也打動了我。捷克的演出我沒時間去，可我多年前看過波蘭波茲南國家劇院演出的

這戲，極為現實主義的表演，也令我震動，有過這種歷史經驗的東歐人又有另一種演法。還有一位年輕的法國女演員告訴我，她在戲劇學校就演過這戲的片段，是老師教學的劇碼。這便是我數十年來從事的戲劇，超越政治，超越國界，直面人生現實的困境，又毫不迴避人性的複雜。

我在臺北國家戲劇院看過梁志民導演、陳樂融改編作詞的《山海經傳》搖滾音樂劇，鮑比達的音樂非常出色，天神羿之死和終場的合唱都令人感動不已。原始的神話其實就已經蘊蓄了人類基本的生存困境和人性的幽深。我剛拍完的電影詩《美的葬禮》則是對當今世界的思考，人類社會向何處去？一個作家或藝術家無法左右，然而卻可以獨立不移做出自己的判斷和表述。這種無法進入商業發行的電影卻正是我夢寐以求的藝術。

從小說到詩歌，從戲劇，包括歌劇、舞劇到電影，乃至於繪畫，我在歐洲、亞洲和美國也已有過八十多次個展和參展。自定居巴黎以來，這是第二十六年了，還沒過個暑假。這盛夏八月，好休閒的巴黎人留下幾乎一座空城，讓給全世界的遊客。而我，面對滿滿一書架的書，清理之後，算了算，我的作品的不同版本、譯本和畫冊，也包括關於我的專著，共計三百一十八本。我今年已七十又三，也該養老了。這些

年來所以孜孜不倦，大抵是在中國的大半生被無止盡的政治干擾白白耗費了，這自由來得好生艱難，可不得用在我要做的文學和藝術上。如今，我想做的事似乎已經都做了。

我這一生的經驗讓我明白，自由並非人與生俱來，也無人能賞賜，只出於自己的覺悟，首先得排除自身的孽障，才心明眼亮，將這來之不易的自由牢牢把握在自己手上。這些切身的體會都收在這本篇幅不大的文集中，願與讀者分享。

二〇一三年八月四日於巴黎

高行健創作年表

- 一九四〇年 生於江西贛州，祖籍江蘇泰州。
- 一九五七年 畢業於南京市第十中學（前金陵大學附中）。
- 一九六二年 畢業於北京外國語學院法語系。從事翻譯。
- 一九七〇年 下放農村勞動。
- 一九七五年 回到北京，重操舊業。
- 一九七九年 作為中國作家代表團的翻譯，陪同巴金出訪法國。
- 一九八〇年
《寒夜的星辰》（中篇小說），廣州《花城》一九八〇年第二期刊載。
《現代小說技巧初探》（隨筆），廣州《隨筆》月刊一九八〇年初開始連載。
《法蘭西現代文學的痛苦》（論文），武漢《外國文學研究》一九八〇年第一期刊載。
《法國現代派人民詩人普列維爾和他的《歌詞集》》（評論），廣州《花城》一九八〇年第五期刊載。
- 一九八一年
《巴金在巴黎》（散文），北京《當代》一九八〇年創刊號刊載。
《有隻鴿子叫紅唇兒》（中篇小說），上海《收穫》一九八一年第三期刊載。
《朋友》（短篇小說），河南《莽原》一九八一年第二期刊載。

〈雨雪及其他〉（短篇小說），北京《醜小鴨》一九八一年第七期刊載。

〈現代小說技巧初探〉（論著），廣州花城出版社出版。

〈義大利隨想曲〉（散文），廣州《花城》一九八一年第三期。

一九八二年

〈現代小說技巧初探〉（再版）引起中國文學界關於現代主義與現實主義的爭論。

〈絕對信號〉（劇作），北京《十月》一九八二年第五期刊載。北京人民藝術劇院首演，導演林兆華，演出逾百場，引起爭論，全國上百個劇團紛紛上演。

〈路上〉（短篇小說），北京《人民文學》一九八二年第九期刊載。

〈海上〉（短篇小說），《醜小鴨》一九八二年第九期刊載。

〈二十五年後〉（短篇小說），上海《文匯月刊》一九八二年第十一期刊載。

〈談小說觀與小說技巧〉（論文），南京《鍾山》一九八二年第六期刊載。

〈談現代小說與讀者的關係〉（隨筆），成都《青年作家》一九八三年第三期刊載。

一九八三年

〈談冷抒情與反抒情〉（隨筆），河南《文學知識》一九八三年第三期刊載。

〈質樸與純淨〉（隨筆），上海《文學報》一九八三年五月十九日刊載。

〈花環〉（短篇小說），上海《文匯月刊》一九八三年第五期刊載。

〈圓恩寺〉（短篇小說），大連《海燕》一九八三年第八期刊載。

〈母親〉（短篇小說），北京《十月》一九八三年第四期刊載。

〈河那邊〉（短篇小說），南京《鍾山》一九八三年第六期刊載。

〈鞋匠和他的女兒〉（短篇小說），成都《青年作家》一九八三年第三期刊載。

〈論戲劇觀〉（論文），上海《戲劇界》一九八三年第一期刊載。

《談多聲部戲劇實驗》（創作談），北京《戲劇電影報》一九八三年第二十五期刊載。

《談現代戲劇手段》、《談劇場性》、《談戲劇性》、《動作與過程》、《時間與空間》、《談假定性》一系列關於戲劇理論的文章，在廣州《隨筆》上從一九八三年第一期連載到第六期，之後中斷。

《車站》（劇作），北京《十月》一九八三年第三期刊載，北京人民藝術劇院首演，導演為林兆華，隨即被禁演。由於在「清除精神污染」運動中受到批判，不得發表作品近一年之久。其間，離開北京，漫遊長江流域，行程八個省，長達一萬五千里。

一九八四年

《花豆》（短篇小說），北京《人民文學》一九八四年第九期刊載，重新得以發表作品。

《現代折子戲》（《模仿者》、《躲雨》、《行路難》、《喀巴拉山口》四折），南京《鍾山》

一九八四年第四期刊載。

南斯拉夫上演《車站》。

匈牙利電臺廣播《車站》。

《有隻鴿子叫紅唇兒》（中篇小說集），北京十月文藝出版社出版。

《我的戲劇觀》（創作談），北京《戲劇論叢》一九八四年第四期刊載。

一九八五年

《獨白》（劇作），北京《新劇本》第一期刊載。

《野人》（劇作），北京《十月》一九八五年第二期刊載，北京人民藝術劇院首演，導演林

兆華，再度引起爭論。

《花豆》（電影劇本），北京《醜小鴨》一九八五年底第一、二期連載。

《侮辱》（短篇小說），成都《青年作家》一九八五年第七期刊載。

《公園裡》（短篇小說），《南方文學》一九八五年第四期刊載。

《車禍》（短篇小說），《福建文學》一九八五年第五期刊載。

《無題》（短篇小說），《小說週報》一九八五年第一期刊載。

「尹光中、高行健繪畫陶塑展」，北京人民藝術劇院展出。

《野人》和我》（創作談），北京《戲劇電影報》一九八五年第十九期刊載。

《我與布萊希特》（隨筆），北京《青藝》一九八五年增刊刊載。

《高行健戲劇集》，北京群眾出版社出版。

《〈絕對信號〉的藝術探索》，《絕對信號》劇組編輯，中國戲劇出版社出版。

應聯邦德國文藝學會柏林藝術計畫（DADA）邀請赴德，在柏林市貝塔寧藝術之家（Berliner Kunsthaus Bethanien）舉行《獨白》劇作朗誦會和水墨畫展。

法國外交部及文化部邀請，於巴黎沙約國家劇院（Théâtre National de Chaillot）舉行戲劇創作討論會，作了題為《要什麼樣的戲劇》的報告。

英國，愛丁堡國際戲劇節邀請赴英。

維也納，史密德文化中心（Aite Schmide）舉行小說朗誦會和個人畫展。

丹麥，阿胡斯大學、德國波洪大學、波昂大學、柏林自由大學、烏茨堡大學、海德堡大學邀請，分別舉行創作報告會。

一九八六年
《彼岸》（劇作），北京《十月》一九八六年第五期刊載。

《要什麼樣的戲劇？》（論文），北京《文藝研究》一九八六年第四期刊載。該文法文譯文發表在巴黎出版的《想像》雜誌（L'Imaginaire）同年第一期。

〈評格羅多夫斯基的〈邁向質樸的戲劇〉〉(評論)，《戲劇報》一九八六年第七期刊載。

〈談戲劇不要改革與要改革〉(隨筆)，北京《戲曲研究》一九八六年第二十一期刊載。

〈給我老爺買魚竿〉(短篇小說)，北京《人民文學》一九八六年第九期刊載。

法國，《世界報》(Le Monde)一九八六年五月十九日刊載〈公園裡〉法文譯文，譯者為 Paul Poncet。

匈牙利，《外國文學》刊載《車站》匈牙利文譯文，譯者為 Polonyi Peter。

法國，里爾(Lille)，北方省文化局舉辦個人畫展。

〈京華夜談〉(戲劇創作談)，南京《鍾山》刊載。

瑞典，皇家劇院(Kungliga Dramatiska Teatern)首演《現代折子戲》中的《躲雨》，導演為 Peter Wahlqvist，譯者為馬悅然院士(Prof. Goran Malmqvist)。

英國，利茨(Liz)戲劇工作室演出《車站》。

德國，《今日戲劇》一九八七年第二期刊載《車站》節選。

香港，話劇研討會，香港話劇團舉行《彼岸》排演朗誦會。

法國，《短篇小說》(Brevets)第二十三期刊載《母親》法文譯文，譯者為 Paul Poncet。

德國，莫哈特藝術研究所(Morat Institut für Kunst und Kunswissenschaft)邀請，赴德藝術創作。應法國文化部邀請，轉而居留巴黎。

《對一種現代戲劇的追求》(論文集)，北京戲劇出版社出版。

《遲到了的現代主義與當今中國文學》(論文)，北京《文學評論》一九八八年第三期刊載。

新加坡，「戲劇營」舉行講座，談實驗戲劇。

一九八七年

一九八八年

臺灣，《聯合文學》一九八八年總第四十一期轉載《彼岸》和《要什麼樣的戲劇》。
香港，舞蹈團首演《冥城》，導演與編舞為江青。

德國，漢堡，塔里亞劇院（Thalia Theater, Hamburg）演出《野人》，導演為林兆華，譯者為 Renate Crywa 和李健明。

英國，愛丁堡皇家劇院（Royal Lyceum Theater, Edinburgh）舉行《野人》排演朗誦會。

法國，馬賽國家劇院（Théâtre National de Marseille）舉行《野人》排演朗誦會。

德國，Brockmeyer 出版社出版《車站》德文譯本，譯者為顧彬教授（Prof. Wolfgang Kubin）。

德國，Brockmeyer 出版社出版《野人》德譯本，譯者為 Monica Basting。

瑞典，Forum 出版社出版戲劇和短篇小說集《給我老爺買魚竿》瑞典文譯本，譯者為馬悅然院士。

義大利，《語言叢刊》（*In Forma Di Parole*）刊載《車站》義大利文譯文，譯者為 Daniele Crisa。

瑞典，東方博物館（Ostasiatiska Museet）舉辦個人畫展。

法國，滑鐵盧市文化中心（Office Municipal des Beaux-Arts et de la Culture, Watrellos）舉辦個人畫展。

一九八九年 應美國亞洲文化基金會邀請赴紐約。

《聲聲慢變奏》（舞蹈詩劇），舞蹈家江青在紐約古根漢美術館（Guggenheim Museum, New York）演出。

天安門事件之後，接受義大利 *La Stampa* 日報、法國電視五台和法國《南方》雜誌採訪。

抗議中共當局鎮壓，退出中國共產黨。

瑞典，克拉普斯畫廊 (Krappeus Konsthall) 舉行「高行健、王春麗聯展」。

法國，巴黎，大皇宮美術館 (Grand Palais) 舉辦的「具象批評派沙龍」(Figuration Critique)，畫作參加一九八九年秋季展。

《冥城》(劇作)，臺北《女性人》一九八九年創刊號刊載。

《高行健戲劇研究》(文論集)，許國榮編輯，北京，中國戲劇出版社出版。

德國 *Die Horena* 雜誌刊載《車禍》，譯者 Almut Richter。

《聲聲慢變奏》(舞劇詩劇)，臺北《女性人》一九九〇年第九期刊載。

《逃亡》(劇作)，瑞典斯德哥爾摩《今天》一九九〇年第一期刊載。

《要什麼樣的戲劇》(論文)，美國《廣場》一九九〇年第二期刊載。該文的英譯收在瑞典同年出版的諾貝爾學術論叢 (Nobel Symposium) 第二十七期《斯特林堡、奧尼爾與現代戲劇》論文集。

《靈山》(長篇小說節選)，臺灣《聯合報》聯合副刊一月二十三日、二十四日連載。

《我主張一種冷的文學》(論文)，臺灣《中時晚報》副刊「時代文學」八月十二日刊載。

《逃亡與文學》(隨筆)，臺灣《中時晚報》副刊「時代文學」十月二十一日刊載。

臺灣，國立藝術學院在臺北首演《彼岸》，導演為陳玲玲。

奧地利，Wiener Unterhaltungs Theater 在維也納上演《車站》，導演為 Anselm Lipgens。

譯者為顧彬教授。

香港，海豹劇團上演《野人》，導演為羅卡。

巴黎，大皇宮美術館，參加「具象批評派沙龍」一九九〇年秋季展。

「具象批評派沙龍」一九九〇年莫斯科、聖彼得堡巡迴展，畫作參展。

法國，馬賽，中國之光協會（La Lumière de Chine, Marseille）舉辦個人畫展。

美國，《亞洲戲劇》（*Asian Theater Journal*）一九九〇年第二期刊載《野人》英譯文，譯者為 Bruno Roubicec。

《靈山》（長篇小說），臺灣聯經出版公司出版。

一九九一年
《瞬間》（短篇小說），臺灣《中時晚報》副刊「時代文學」九月一日刊載。

《巴黎隨筆》（隨筆），美國《廣場》第四期刊載

《生死界》（劇作），法國文化部定購劇碼，瑞典斯德哥爾摩《今天》一九九一年第一期刊載。北京，中國青年出版社出版《逃亡「精英」反動言論集》，把《逃亡》定為反動作品，收入該書，作為批判材料。

瑞典，斯德哥爾摩大學舉辦《靈山》的討論會，作了題為《文學與玄學》的報告。

瑞典，皇家劇院舉辦劇作《逃亡》與《獨白》朗誦會和報告會。他發表題為《關於《逃亡》的演說，臺灣《聯合報》副刊一九九一年六月十七日刊載了該文。

日本 JICC 出版社出版短篇小說集《紙上的四月》，刊載《瞬間》，日文譯者為宮尾正樹。

巴黎，大皇宮美術館，參加「具象批評派沙龍」一九九一年秋季展。

法國，Rambouillet，Espace d'Art Contemporain Confluence 畫廊舉辦個人畫展。

法國，巴黎第七大學舉辦亞洲當代文學戲劇討論會，報告題為《我的戲劇我的鑰匙》。

德國，文藝學會柏林藝術計畫（DAAD）主辦中德作家藝術家「光流」交流活動，舉辦《生

死界》的朗誦會。

一九九二年〈隔日黃花〉(隨筆)，美國《民主中國》一九九二年總第八期刊載。

法國，馬賽，亞洲中心(Centre d'Asie, Marseille)舉辦個人畫展。

法國，聖愛爾布蘭市外國劇作家之家(Maison des Auteurs de Théâtre Erangers, Saint-Herblan)邀請，寫作劇本《對話與反詰》。

瑞典，斯德哥爾摩，皇家劇院(Kungliga Dramatiska Teatern)首演《逃亡》。導演為 Bjorn Granath，譯者為馬悅然院士。

瑞典，倫德大學邀請，作了報告，題為〈海外中國文學面臨的困境〉。

英國，倫敦當代藝術中心(Institut of Contemporary Arts, London)舉辦《逃亡》朗誦會。

在倫敦大學和利茨大學分別舉行題為〈中國流亡文學的困境〉和〈我的戲劇〉報告會。

英國，BBC 電臺廣播《逃亡》。

法國，麥茨，藍圈當代藝術畫廊(Le Cercle Bleu, Espace d'Art Contemporain, Metz)舉辦個人畫展。

法國政府授予藝術與文學騎士勳章(Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres)。

奧地利，維也納，Theatre des Augenblicks 首演《對話與反詰》，擔任導演，譯者為 Alexandra Hartmann。

德國，紐倫堡，城市劇院(Nurnberg Theater)上演《逃亡》，導演為 Johannes Klett，譯者為 Helmut Foster-Latch 和 Marie-Louis Latch。

瑞典，斯德哥爾摩，論壇出版社(Forum)出版《靈山》瑞典文譯本，譯者為馬悅然院士。

比利時，Editions Lansman 出版《逃亡》法譯本，譯者為 Michèle Guyot 和 Emile Lansman。
法國，里蒙，國際法語藝術節（Festival International des Francophones Limoges）舉辦《逃亡》朗誦會。

臺灣，果陀劇場上演《絕對信號》，導演為梁志民；首次應邀訪臺。

臺灣，文化生活新知出版社出版《潮來的時候》，編者為馬森、趙毅恒，收入短篇小說《瞬間》。

香港，《明報月刊》一九九二年十月號刊載《中國流亡文學的困境》。

瑞典，斯德哥爾摩，《今天》一九九二年第三期刊載〈文學與玄學，關於《靈山》〉。

德國，Brockmeyer 出版社出版《逃亡》德文譯本，譯者為 Helmut Foster-Latch 和 Marie-Luise Latch。

德國，《遠東文學》雜誌（*Hefte für Ostrasiatische Literatur*）總期次第十三期刊載《生死界》德文譯文，譯者為 Mark Renne。

一九九三年
法國，巴黎，雷諾－巴羅特圓環劇院（Renaud-Barrault Théâtre Le Rond Point）首演《生死界》，導演為 Alain Timar。該劇院和法國實驗戲劇研究院（Académie Expérimentale des Théâtres）舉行戲劇討論會。

法國，布爾日，文化之家（Maison de la Culture de Bourges）舉辦個人畫展。

比利時，Lansman 出版社出版《生死界》法文版。宮邸劇場舉行《逃亡》排演朗誦會。布魯塞爾大學舉行戲劇創作報告會。

法國，Philippe Piquier 出版社出版《二十世紀遠東文學》文集（*Littérature d'Extrême-*

Orient au XXe Siècle〉·收入〈我的戲劇我的鑰匙〉·譯者為 Annie Curien。

法國·亞維農戲劇節 (Festival de Théâtre d'Avignon) 上演〈生死界〉·導演為 Alain Timar。

法國·博馬舍基金會 (Beaumarchais) 定購新劇作〈夜遊神〉。

德國·Aachen·Galerie Hexagonehb 畫廊舉辦個人畫展。

法國·L'Isle-sur-Sorgue, La Tour des Cardinaux 畫廊舉辦個人畫展。

德國·Henschel Theater 出版社出版《中國當代戲劇選》，收入〈車站〉另一德譯本，譯者為 Anja Gleboff。

瑞典·斯德哥爾摩大學舉辦「國家、社會、個人」學術討論會，發表論文〈個人的聲音〉。

香港《明報月刊》一九九三年八月號刊載該文，題目改為〈國家迷信與個人癡狂〉。

瑞典·斯德哥爾摩，《對話與反詰》(劇作)，《今天》一九九三年第二期刊載。

澳大利亞·雪梨大學演出中心演出《生死界》，擔任執導·英譯者為 Jo Riley。

雪梨大學舉行戲劇創作報告會。

香港中文大學·中國文學研究所舉辦講座「中國當代戲劇在西方，理論與實踐」。

〈色彩的交響——評趙無極的畫〉一文香港《二十一世紀》一九九三年第十期刊載。

比利時·Krienteif 文學季刊一九九三年 Nos 3、4 合刊刊載〈海上〉、〈給我老爺買魚竿〉、

〈二十五年後〉弗拉芒文譯文·譯者為 Mieke Bougers。

〈談我的畫〉一文香港《明報月刊》一九九三年十月號刊載。

法國·*Sapriphage* 文學期刊一九九三年七月號刊載《靈山》節選·譯者為 Noël Durait。

法國·文化電臺 (Radio France Culture) 一九九三年十一月六日廣播《生死界》演出實況。

臺灣，《聯合報》文化基金會舉辦的「四十年來的中國文學」學術討論會，發表論文〈沒有主義〉。

美國，芝加哥大學東亞研究中心出版《中國作家與流亡》（*Chines Writing and Exil. Select Papers, Volum No 7*），收入《逃亡》，譯者為 Prof. Gregory B. Lee。

一九九四年

《中國戲劇在西方，理論與實踐》一文香港《二十世紀》一九九四年一月號刊載。

《我說刺蝟》（詩歌），臺灣《現代詩》一九九四年春季號刊載。

《當代西方藝術往何處去？》（評論），香港《二十一世紀》一九九四年四月號刊載。

《山海經傳》（劇作），香港天地圖書出版公司出版。

《對話與反詰》（劇作），法國 M.E.E.T. 出版社出版中法文對照本，譯者為 Annie Curien。

法國，愛克斯—普羅旺斯大學舉行《靈山》朗誦會。

法國，聖愛爾布蘭（Saint-Herblain），外國劇作家之家舉行《對話與反詰》朗誦會。

法國，麥茨，藍圈當代藝術畫廊舉辦個人畫展。

義大利，Dionysia 世界當代劇作戲劇節演出《生死界》，擔任導演。

德國，法蘭克福，文學之家舉行《靈山》朗誦會。法蘭克福，Mousonturm 藝術之家舉行舉行《生死界》朗誦會。

瑞典，皇家劇院出版《高行健戲劇集》，收入十個劇本，譯者為馬悅然院士。

比利時，Lansman 出版社出版《夜遊神》法文本，該劇本獲法語共同體一九九四年圖書獎。

法國國家圖書中心（Le Centre national du Livre de la France）預定新劇作《周末四重奏》。

波蘭，波茲南國家劇院（Teatr Polski W. Poznan）上演《逃亡》，導演與譯者為 Dward Woitaszek。於劇院同時舉辦個人畫展。

法國，RA 劇團（La Compagnie RA）演出《逃亡》，導演為 Madelaine Gautiche。

日本，晚成書房出版《中國現代戲曲集》第一集，收入《逃亡》，譯者為瀨戶宏教授。

一九九五年

香港，演藝學院（Academy of Performing Arts）演出《彼岸》，擔任導演。

香港，《文藝報》五月創刊號轉載《沒有主義》。

香港，《聯合報》五月二十一日發表《〈彼岸〉導演後記》。

法國，圖爾市國立戲劇中心（Le Centre national dramatique de Tours）上演《逃亡》。

法國，黎明出版社（Editions de l'aube）出版《靈山》法譯本，譯者為 Noël Dutrait 和 Liliane Dutrait。法新社（France Information）作為重要新聞廣播了該書出版消息，評為中國當代文學的一部巨作。法國《世界報》（Le Monde）、《費加羅報》（Le Figaro）、《解放報》（Liberation）、《快報》（L'Express）、《影視新聞週刊》（Télérama）等各大報刊均給予該書很高評價。

法國，巴黎，秋天藝術節，由詩人之家（Maison de la poésie）舉辦詩歌朗誦會。

有二百年歷史的莫里哀劇場（Théâtre Molière）修復，巴黎市長剪綵，以劇作《對話與反詰》的排演朗誦會作為開幕式，擔任導演，由法蘭西西戲劇院著名演員 Michael Lonsdale 主演。

臺灣，臺北市立美術館舉行個人畫展，出版畫冊《高行健水墨作品》。

臺灣，帝教出版社出版《高行健戲劇六種》（第一集《彼岸》、第二集《冥城》、第三集

一九九六年

《山海經傳》、第四集《逃亡》、第五集《生死界》、第六集《對話與反詰》），同時出版胡耀恆教授的論著《百年耕耘的豐收》，作為附錄。

日本，晚成書房出版《中國現代戲曲集》第二集，收入《車站》，譯者為飯塚容教授。

法國，Grenoble 市，創作研究文化中心（Centre de Création de Recherche et des Cultures）舉行《周末四重奏》朗誦會。

法國，愛克斯—普羅旺斯市圖書館（Cité du Livre, Ville d'Aix-en-Provence）舉行《靈山》朗誦會及討論會。愛克斯—普羅旺斯大學與市立圖書館舉行中國當代文學討論會和《夜遊神》的排演朗誦會。

法國音樂電臺（Radio France Musique）舉辦「《靈山》與音樂」三個小時的專題節目，朗誦小說的部分章節並舉行與小說寫作有關的音樂會，現場直播。

法國文化電臺（Radio France Culture）舉辦一個半小時的作者專訪，並朗誦《靈山》部分章節。

盧森堡，正義宮畫廊（Galerie du Palais de la Justice）舉辦個人畫展。

法國，麥茨，藍圈當代藝術畫廊舉辦個人畫展。

法國，L'Isle-sur-Sorgue，紅雀塔畫廊舉辦個人畫展。

香港，藝倡畫廊舉辦個人畫展。

臺灣，《中央日報》舉辦「百年來中國文學學術討論會」，發表演說，題為《中國現代戲劇的回顧與展望》，《中央日報》副刊一九九六年九月十六、十七、十八日連載。

瑞典，烏洛夫帕爾梅國際中心（Olof Palmes Internationella Centrum）與斯德哥爾摩大

學舉辦「溝通：面向世界的中國文學」研討會，發表演說，題為〈為什麼寫作〉。

香港，社會思想出版社出版了研討會的論文集，收入了該文。

香港，天地圖書有限公司出版論文集《沒有主義》。

香港，新世紀出版社出版《周末四重奏》。

法國，《詩刊》(La Poésie)一九九六年十月號刊載〈我說刺蝟〉法文譯文，譯者為 Annie Curién。

澳大利亞，雪梨科技大學國際研究學院、雪梨大學中文系和法文系分別舉辦了〈批評的含義〉、〈談《靈山》的寫作〉、〈我在法國的生活與創作〉三場報告會。

波蘭，Gdynia，米萊斯基劇院(Teatr Miejski)上演《生死界》，導演與譯者為 Edward Wojasiek。

日本，神戶，龍之會劇團演出《逃亡》，譯者為瀨戶宏，導演為深津篤史。

澳大利亞，《東方會刊》(Journal of the Oriental Society of Australia)發表〈沒有主義〉英文譯文，譯者為 Prof. Mabel Lee。

希臘，雅典，Livanis Publishing 出版社出版《靈山》希臘文譯本。

美國，紐約，藍鶴劇團(Blue Heron Theatre)與美國長江劇團(Yang Tze Repertory Theater of America)在新城市劇院(Theatre for New City)上演《生死界》，擔任導演，英譯者為 Dr. Joanna Chen M.M.。

美國，紐約，俾斯大學(Pace University)施密特藝術中心畫廊(The Gallery Schimmel Center for The Arts)舉辦個人畫展。

一九九七年

美國·華盛頓·自由亞洲電臺(Radio Free Asia)中文廣播《生死界》。

法國·巴黎，首屆「中國年獎」授予《靈山》。

法國·文化電臺(Radio France Culture)廣播《逃亡》。

法國·黎明出版社(Editions de l'aube)出版短篇小說集《給我老爺買魚竿》，譯者為 Prof. Noël Dutrait 和 Liliane Dutrait。

法國·電視五台 TV5 介紹《給我老爺買魚竿》和《靈山》，播放專訪節目。

法國·黎明出版社出版和法國作家 Denis Bourgeois 的對談錄《盡可能貼近真實——論寫作》。

一九九八年

香港·科技大學藝術中心和人文學部邀請，舉行講座和座談，藝倡畫廊舉辦個人畫展。

法國·L'Isle-sur-Sorgue，紅雀塔畫廊舉辦個人畫展。

法國·巴黎·羅浮宮·古董國際雙年展(XIXe Biennale Internationale des Antiquaires)，畫作參展。

英國·倫敦·Michael Goedhuis 畫廊舉辦與另外兩位畫家的三人聯展。

法國·Voix Richard Meier 藝術出版社出版繪畫筆記《墨與光》。

日本·平凡出版社出版《現代中國短篇集》，藤田省三教授編，收入《逃亡》，譯者為瀨戶宏教授。

日本·晚成書房出版《中國現代戲劇集》第三集，收入《絕對信號》，譯者為瀨戶宏教授。

日本·東京·俳優座劇團演出《逃亡》，導演為高岸未朝。

羅馬尼亞·Theatre de Cluj 演出《車站》，導演為 Gaboro Tompa。

貝寧·L'Atelier Nomade 劇團在貝寧和象牙海岸演出《逃亡》，導演為 A louphine Dine。

法國·坎城 (Caen) · Le Pantà Théâtre 劇院舉行《生死界》朗誦會。

法國·里蒙·國際法語藝術節 (Festival International des Francophonies, Limoges) · 排演朗誦《夜遊神》，導演為 Claude Idée。

法國·Compagnie du Palimpseste 劇團把《生死界》與杜拉斯和韓克的劇作改編成 *Alice, Les mer-melles* 演出，編導為 Stéphane Verité。

法國·文化電臺 (Radio France Culture) 廣播《對話與反詰》，導演為 Myron Neerson。

法國·巴黎·世界文化學院 (Académie mondiale des cultures) 舉行「記憶與遺忘」國際學術研討會，應邀作了以《中國知識分子的流亡》為題的報告。該文 (La Mémoire de l'exil) 收在 Grasset 出版社出版的 *Pourquoi se souvenir* 文集中。

法國·愛克斯—普羅旺斯大學出版社出版《中國文學導讀》(La Littérature Chinoise; Etat des Lieux et mode d'emploi) ·《現代漢語與中國文學》一文收入該書，譯者為 Prof. Noël Dutrait。

法國·《世界報》邀請撰文，《自由精神——我的法國》一文 (L'Esprit de Liberté, ma France) 一九九八年八月二十日於該報刊載。

臺灣，聯經出版公司出版《一個人的聖經》。

一九九九年

比利時·Lansman 出版社出版《周末四重奏》法文本。

德國·Edition cathay band 40 出版社出版《對話與反詰》德譯本，譯者為 Sascha Hartmann。

《香港戲劇學刊》第一期由香港戲劇工程出版，收入《現代漢語與文學寫作》一文。

法國·Cassis·春天書展的開幕式，舉行個人畫展。

法國，紀念已故的法國詩人 René Chard「詩人的足跡」詩歌節，朗誦《周末四重奏》。

紅雀畫廊舉辦個人畫展。

香港，中文大學出版社出版英文戲劇集《彼岸》(The Other Shore)，收入《彼岸》、《生死界》、《對話與反詰》、《夜遊神》、《周末四重奏》五個劇本，譯者為方梓勳教授 (Prof. Gilbert C. Fong)。

法國，亞維農，Théâtre des Halles, Avignon 上演《夜遊神》，導演為 Alain Timar。

法國，波爾多，莫里哀劇場 (Scène Molière d'Aquitaine, Bordeaux) 上演《對話與反詰》，擔任執導。

日本，橫濱，月光舍劇團上演《車站》。

法國文化部南方藝術局和那布樂藝術協會邀請，在地中海濱那布樂城堡 (Chateau de la Napoule) 寫作，《另一種美學》脫稿。

澳大利亞，哈波科林斯出版社 (Harper Collins Publishers) 出版《靈山》英譯本，譯者為 Prof. Mabel Lee。

法國，黎明出版社出版《一個人的聖經》法譯本，譯者為 Prof. Noël Dutrait 和 Liliane Dutrait。

瑞典，大西洋出版社出版《一個人的聖經》瑞典文譯本，譯者為馬悅然院士。

法國，文化部訂購劇碼《叩問死亡》脫稿。

義大利，羅馬市授予費羅尼亞文學獎 (Premio Letterario Feronia)。

二〇〇〇年

瑞典學院授予諾貝爾文學獎，赴斯德哥爾摩領獎，發表題為〈文學的理由〉答謝演講。
瑞典電臺廣播〈獨白〉。

法國文化電臺廣播〈周末四重奏〉。

法國，羅浮宮，巴黎藝術大展 (Art Paris, Carrousel du Louvre)，畫作參展。

美國，哈波科林斯出版社出版〈靈山〉英譯本，譯者為 Prof. Mabel Lee。

法國，黎明出版社出版〈文學的理由〉，譯者為 Prof. Noël Dutrait 和 Liliane Dutrait。

德國，弗萊堡，莫哈特藝術研究所 (Morat-Institut für Kunst und Kunstsenshaft) 展出收藏的高行健畫作。

德國，巴登—巴登，巴熱斯畫廊 (Galerie Frank Pages) 舉辦個人畫展。

法國，席哈克總統親自授予法國榮譽軍團騎士勳章。

二〇〇一年 臺灣，聯經出版公司同時出版〈八月雪〉、〈周末四重奏〉、〈沒有主義〉和藝術畫冊〈另一種美學〉。

香港，天地圖書有限公司出版〈靈山〉和〈一個人的聖經〉簡體字版。

香港，明報出版社出版〈文學的理由〉和〈高行健戲劇選〉。

法國，Flammariion 出版社出版〈另一種美學〉法譯本，譯者為 Prof. Noël Dutrait 和 Liliane Dutrait。

法國，亞維農市在大主教宮 (Palais des Papes, Avignon) 舉辦繪畫大型回顧展。

亞維農戲劇節上演〈對話與反詰〉(擔任導演)和〈生死界〉(導演為 Alain Timar)，還舉行〈文學的理由〉的表演朗誦會。

比利時·Lansman 出版社出版《高行健戲劇集之一》的法譯本，收入《逃亡》、《生死界》、《夜遊神》、《周末四重奏》。已絕版的《對話與反詰》也由該出版社重新出版。

瑞典，皇家劇院上演《生死界》，和江青編導與表演的《聲聲變奏》。

瑞典，大西洋出版社出版《高行健戲劇集》瑞典文本，收入《生死界》、《對話與反詰》、《夜遊神》、《周末四重奏》，譯者為馬悅然院士。

臺灣，亞洲藝術中心舉辦個人畫展。

英國·Flamingo 出版社出版《靈山》英譯本，譯者為 Prof. Mabel Lee。

臺灣，《聯合文學》二〇〇一年二月出版《高行健專號》，轉載《夜遊神》。《聯合報》舉辦該劇的排演朗誦會。

臺灣，聯合文學出版社選用短篇小說《母親》出版兒童讀物，幾米作畫。

臺灣，國立歷史博物館舉辦「墨與光——高行健近作展」。

臺灣，中山大學授予榮譽文學博士學位。

香港，藝倡畫廊舉辦個人畫展。

香港，無人地帶劇團演出《生死界》，導演為鄧樹榮。

德國，弗萊堡，莫哈特藝術研究所舉辦個展並出版畫冊《高行健水墨一九八三—一九九三》(Gao Xingjian Tuschnuerei 1983-1993)。

德國，柏林藝術計畫(DAAD Berliner Kunstlerprogramm)出版和楊煉的對話《流亡使我們獲得什麼？》德譯本，譯者為 Peter Hoffmann。

巴西·Editora Objectiva 出版社出版《靈山》葡萄牙文譯本，譯者為 Marcos de Castro。

義大利，Rizzoli 出版社出版《文學的理由》義文本，譯者為 Maria Cristina Pisciotta。該出版社同時出版《給我老爺買魚竿》義文本，譯者為 Prof. Alessandra Lavagnino。

義大利，Edizioni Medusa 出版社出版和楊煉的對談《流亡使我們獲得什麼？》義文本，譯者為 Rosita Copioli。

西班牙，Ediciones del Bronce 出版社出版《靈山》西文本，譯者為 Pau Joan Hernandez 和 Liao Yanping。

西班牙，Columna 出版社出版《靈山》卡達蘭文本，譯者為 Pau Joan Hernandez 和 Liao Yanping。

墨西哥，Ediciones El Milagro 出版社出版戲劇集《逃亡》，同時還收入《生死界》、《夜遊神》、《周末四重奏》，譯者為 Gerardo Deniz。

義大利，Rizzoli 出版社出版畫冊《另一種美學》義文本。

葡萄牙，Publicacoes Dom Quixote 出版社出版《靈山》葡文本，譯者為 Carlos Aboim Brito。

日本，集英社出版《一個人的聖經》，譯者為飯塚容教授。

韓國，Hyundae Munhak Books Publishing 出版社出版《靈山》韓文本。

德國，Fischer Taschenbuch Verlag 出版社出版短篇小說集《海上》，譯者為 Natascha Vittinghoff。該社同時出版《靈山》德文本，譯者為 Helmut Foster-Latsch，Marie-Louise Latsch 和 Gisela Schheckmann。

斯洛維尼亞，Didakta 出版社出版《給我老爺買魚竿》斯文本。

馬其頓·Publishing House Slove 出版社出版《給我老爺買魚竿》馬文本。

美國·Pennsylvania·University in Erie·Gannon·Theater Schuler 劇場演出《彼岸》。

法國·愛克斯—普羅旺斯大學授予榮譽文學博士學位。

義大利·Rizzoli 出版社出版《靈山》義文本，譯者為 Mirella Fratamico。

西班牙·Ediciones del Bronce 出版社出版《一個人的聖經》西文本，譯者為 Xin Fei 和

Jose Luis Sanchez。

西班牙·Columna 出版社出版《一個人的聖經》卡達蘭文本，譯者為 Pau Joan Hernandez。

挪威·H.Aseheoug Co. 出版社出版《靈山》挪威文本，譯者為 Harald Bockman 和 Baisha

Liu。

土耳其·DK Dogan Kitap 出版社出版《靈山》土耳其文譯本。

塞爾維亞·Stubovi Kulture 出版社出版《靈山》塞爾維亞文譯本。

臺灣·文化建設委員會邀請訪臺，出版《高行健臺灣文化之旅》文集。

香港·中文大學授予榮譽文學博士學位。

香港·Radio Television Hong Kong 英語廣播《周末四重奏》，英國 BBC、加拿大 CBC、

澳大利亞 ABC、紐西蘭 RNZ、愛爾蘭 RTE 和美國 La Theatre Works 分別轉播。

西班牙·馬德里·索菲亞皇后國家美術館 (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia) 舉

辦個人畫展，出版畫冊 *Gao Xingjian*。

荷蘭·J.M.Meulenhoff 出版社出版《給我老爺買魚竿》荷蘭文本。

澳大利亞和美國的 Harper Collins Publishers 出版社，以及英國 Flamingo 出版社分別出

版《一個人的聖經》英譯本，譯者為 Prof. Mabel Lee。

美國·Harper Collins Publishers 出版社出版畫冊《另一種美學》英譯本（*Return to Painting*）。

美國終身成就學院（American Academy of Achievement）在愛爾蘭都柏林舉行高峰會議，授予金盤獎。他以〈必要的孤獨〉為題作答謝演說。同時獲獎的還有美國前總統柯林頓、諾貝爾物理學獎得主 Zhores I. Alferov 等人。

美國，印第安那，Butler 大學戲劇系演出《生死界》。

臺灣，國家戲劇院首演大型歌劇《八月雪》，擔任編導，許舒亞作曲，臺灣戲曲專科學校承辦演出，文化建設委員會主辦並出版《八月雪》中英文歌劇本及光碟。臺灣公共電視臺轉播演出並製作《雪是怎樣下的》電視專題節目。

臺灣，聯經出版公司出版執導《八月雪》的現場筆記《雪地禪思》，作者為周惠美。

臺灣，中央大學授予他文學博士學位。交通大學舉辦個展，出版畫冊《高行健》。

韓國，Hyundae Munhak Books Publishing 出版社出版《一個人的聖經》韓文版。

韓國，Minumsa 出版社出版戲劇集韓文本，收入《車站》、《獨白》、《野人》。

泰國，南美出版有限公司出版《靈山》泰文本。

以色列，Kinneret Publishing House 出版社出版《靈山》意第緒文本。

埃及，Dr-Al-Hilal 出版社出版《靈山》阿拉伯文本。

加拿大，溫哥華，Western Theatre 劇團演出《逃亡》。

日本，晚成書房出版《高行健戲劇集》，收入《野人》、《彼岸》、《周末四重奏》，譯者為

飯塚容教授和菱沼彬晁。

日本，集英社出版《靈山》日文本，譯者為飯塚容教授。

義大利，Rizzoli 出版社出版《一個人的聖經》，譯者為 Prof. Alexandra C. Lavagnino。

丹麥，Bokforlaget Atlantis 出版社出版《一個人的聖經》丹麥文本，譯者為 Prof. Anne Wedellsborg。

芬蘭，Olavan Kirjapaino Oy 出版社出版《靈山》芬蘭文本。

葡萄牙，Companhia de teatro de Sintra 劇團上演《逃亡》。

西班牙，Ediciones del Bronce 出版社出版《給我老爺買魚竿》西文本，譯者為 Laureano Ramirez。

西班牙，Colonna 出版社出版《給我老爺買魚竿》卡達蘭文本，譯者為 Pau Joan Hernandez。

香港，無人地帶劇團上演《生死界》，導演為鄧樹榮。

香港，中文大學出版社出版《八月雪》英譯本，譯者為方梓勳教授。

法國，巴黎，法蘭西劇院（Comédie Française）的 Théâtre du Vieux Colombier 劇場上演《周末四重奏》，擔任執導。

比利時，蒙斯美術館（Musée des Beaux Arts: Mons）舉辦繪畫大型回顧展。

法國，巴黎，Editions Hazan 出版社出版研究繪畫的論著畫冊《高行健，水墨情趣》，作者為蒙斯美術館畫展策展人 Prof. Michel Draguet。

法國，愛克斯—普羅旺斯，壁毯博物館舉辦個人畫展，出版畫冊 *Gao Xingjian, ni mots ni signes*。

法國，馬賽市舉辦「二〇〇三高行健年」(L'Année Gao Xingjian, Marseille 2003)，大型綜合性藝術計畫，包括他的詩歌、繪畫、戲劇、歌劇、電影創作和學術研討會；馬賽市老慈善院博物館 (Musée de la Vieille Charité) 舉辦以詩歌《逍遙如鳥》為題的大型畫展。

馬賽，體育館劇院 (Théâtre de Gymnase) 首演《叩問死亡》，和 Romain Bonnin 共同導演。

馬賽現代藝術展覽館舉行「圍繞高行健，當今的倫理與美學」國際研討會。馬賽輪渡出版社出版會議論文集 *Around de Gao Xingjian, éthique et esthétique pour aujourd'hui*。

馬賽，Digital Media Production 製作「馬賽高行健年」紀錄片《城中之鳥》(Un Oiseau dans la ville)。

法國，Editions du Seuil 出版社出版畫冊《逍遙如鳥》(L'Errance de l'Oiseau)。

法國，巴黎，國際當代藝術博覽會 (Foire Internationale d'Art Contemporain)，克羅德貝爾納畫廊 (Claude Bernard Galerie) 以個展參展。

法國，世界文化學院 (Académie des Cultures des monde) 選為院士。

義大利，Trieste - Gallerie Torbandena 畫廊和 Teatro Miela 劇院舉辦個人畫展，出版畫冊《Gao Xingjian 1983-1993》。

美國，Milwaukee - Haggerty Museum of Art 美術館舉辦個人畫展。

美國，《紐約客》文學月刊 (New Yorker) 二月號和六月號分別刊載短篇小說《車禍》和《圓恩寺》，譯者為 Prof. Mabel Lee。

美國，文藝期刊《大街》(Grand Street) 第七十二期刊載《給我老爺買魚竿》，譯者為

Mabel Lee 教授。

美國，好萊塢，The Sons of Beseckti Theatre Company 劇團演出《彼岸》。

美國，紐約，The Play Company 劇團演出《周末四重奏》。

美國，加州大學，戲劇舞蹈系演出《夜遊神》。

美國，Massachusetts，Wheaton College，戲劇系演出《彼岸》。

澳大利亞，雪梨大學劇團演出《彼岸》。

瑞士，Neuchatel，Théâtre de Gens 劇院演出《生死界》。

匈牙利，布達佩斯，Theatre de Chambre Holdvilag 劇院演出《車站》。

土耳其，DK Dogzar Kitap 出版社出版《一個人的聖經》土耳其文譯本。

西班牙，巴塞隆那，El Cobre Ediciones 出版《文學的見證》西班牙文譯本。

1100 四年 西班牙，El Cobre Ediciones 出版《沒有主義》，譯者為 Laureno Ramirez Bellrin。

美國和澳大利亞，Harper Collins Publishers 出版社出版《給我老爺買魚竿》英譯本，譯者為 Prof. Mabel Lee。

英國，Flamingo 出版社出版《給我老爺買魚竿》英譯本，譯者為 Prof. Mabel Lee。

法國，Editions du Seuil 出版社出版戲劇集《叩問死亡》，同時收入《彼岸》和《八月雪》。

該出版社還出版論文集《文學的見證》，譯者為 Prof. Noël Durrat 和 Liliane Durrat。

越南，河內，Nha Xuat Ban Cong An Nhan Dan 出版社出版《給我老爺買魚竿》越南文譯本。

臺灣，聯經出版公司出版《叩問死亡》中文本。

臺灣，聯經出版公司出版劉再復的論著《高行健論》。

臺灣，臺灣大學授予榮譽博士。

加拿大，Alberta 大學戲劇系演出《對話與反話》。

新加坡，The Fun Stage 劇團演出《生死界》。

西班牙，巴塞隆那，當代藝術中心(Centre de Culture Contemporaine de Barcelona)的「二

〇〇四年世界文學節」(Programmatico Kosmopolos K04)舉辦個展「高行健的世界面面觀」(El Monde Gao-Una visita a l'obra de Gao Xingjian)。

西班牙，巴塞隆那，Elcobre 出版社出版論著《另一種美學》，譯者為 Christina Carrillo Albornoz de Fisac。

香港，中文大學圖書館建立「高行健作品典藏室」。

美國，波士頓(Boston)，波士頓大學演出《彼岸》。

波蘭，波蘭電臺廣播《車站》。

法國，巴黎，Claude Bernard 畫廊舉辦個展，出版畫冊《高行健水墨》。

法國，巴黎當代藝術博覽會(FIAC)，Claude Bernard 畫廊以個展參展。

法國，馬賽歌劇院上演《八月雪》，擔任執導。

法國，愛克斯—普羅旺斯大學舉行「高行健作品國際學術研討會」。

法國，巴涅(Bagnex)，雨果劇場上演劇作《生死界》。

希臘，雅典，東西方文化中心(East West Center)上演《夜遊神》，導演為 Anton Juan。

德國，巴登—巴登(Baden-Baden)，Frank Pages 畫廊舉辦個展，出版畫冊《高行健水墨

二〇〇五年

作品》。

義大利·米蘭·RCS Libri S.p.A. 出版社出版《給我老爺買魚竿》義大利文譯本。

新加坡，新加坡美術館舉辦高行健繪畫大型回顧展，出版畫冊《無我之境，有我之境》。

二〇〇六年

義大利，威尼斯戲劇雙年展上演《對話與反話》，導演為 Philippe Gouard。

義大利，聖一米尼亞多(San-Miniato)·Fondi 劇場上演劇作《逃亡》。

臺灣，應臺灣大學臺灣文學研究所邀請，作錄影講座四講，分別題為〈作家的位置〉、〈小說的藝術〉、〈戲劇的潛能〉和〈藝術家的美學〉。

法國，Editions du Seuil 出版社出版論文集《高行健的小說與戲劇創作》·Prof. Noël Dutrait 主編。

法國·巴黎藝術博覽會(Art Paris)，畫作參展。

法國·巴黎，Claude Bernard 畫廊舉辦個展，出版畫冊《高行健》。

德國·柏林，法國學院舉辦水墨畫個展。

比利時，布魯塞爾當代藝術博覽會(Brussels 24th Contemporary Art Fair)·Claude Bernard 畫廊以個展參展。

瑞士，伯恩美術館舉行個展。

韓國·首爾·Bando 劇場上演三部劇作《絕對信號》、《車站》和《生死界》。

美國·The Easton Press 出版社，《靈山》收入現代經典叢書，出版該書的珍藏本。

美國，紐約公共圖書館頒發雄獅圖書獎，同時獲獎的還有諾貝爾文學獎得主土耳其作家帕慕克和諾貝爾和平獎得主美國作家威塞爾。

二〇〇七年

美國·布來克斯堡(Blacksburg)·維吉尼亞科技學院和州立大學(Virginia Technical Institute and State University)演出《彼岸》。

德國·和 Alain Melka 及 Jean-Louis Darmyn 共同執導影片《側影或影子》，在柏林國際文學節首演。

澳大利亞·Harper Collins Publishers 出版社出版《文學的見證》英譯本，譯者為 Prof. Mabel Lee。

義大利·巴勒爾摩(Palermo)·Liberio 劇場上演《逃亡》。

西班牙·巴塞隆那·ElCobre 出版社出版《沒有主義》西文譯本，譯者為 Sara Rovira Esteva。

德國·科布倫茲(Coblenz)·路德維希博物館(Ludwig Museum)舉辦大型回顧展·Kerber 出版社出版畫冊《世界末日》。

美國·耶魯大學出版社出版《文學的見證》英譯本，譯者為 Prof. Mabel Lee。

美國·印地安那州，聖母大學 Snite 美術館舉辦個展，出版畫冊《具象與抽象之間》，該大學同時舉辦文學戲劇和電影創作講座，朗誦了新劇作《夜間行歌》，演出三個劇作《彼岸》、《夜遊神》和《逃亡》的片段，導演為 Anton Juan。

美國·昆西(Quincy)·Eastern Nazarene College 學院演出《彼岸》。

美國·克里夫蘭(Cleveland)·Cleveland Public Theater 劇場上演劇作的選段。

美國·紐約，人道主義和世界和平促進者親穆儀大師(Sri Chinnoy)授予「以一體之心昇華世界」獎。

瑞士，蘇黎世國際當代藝術博覽會 (Kunst 07, Zurich, Suisse)，畫作參展。

瑞典，出席瑞典筆會舉辦的「獄中作家日」詩歌朗誦會，朗誦了詩作〈逍遙如鳥〉，瑞典文譯者為 Madeleine Gustafsson。

法國，Contours 出版社出版〈側影或影子：高行健的電影藝術〉的英文畫冊《Silhouette/Shadow: The Cinematic Art of Gao Xingjian》。

法國，巴黎，Niza 劇團上演〈生死界〉，導演為 Quentin Delorme。

香港，中文大學出版社出版戲劇集《逃亡》與《叩問死亡》的英文譯本，譯者為方梓勳教授。

香港，中文大學和法國普羅旺斯大學兩校圖書館簽署合作協議：共同收集資料，建立網頁、資料和人員交流。

新加坡，捐贈新加坡美術館巨幅水墨新作〈晝夜〉，出席該館舉行的接收儀式。影片《側影或影子》同時在新加坡「創始國際表演節」公演。誰先覺畫廊舉行個展，國立大學東亞研究所舉行文學講座。

二〇〇八年

法國，巴黎藝術博覽會 (Art Paris)，畫作參展。

法國，巴黎 Claude Bernard 畫廊舉辦個展。

西班牙，馬德里，法國文化中心上演〈生死界〉，導演為 Marcos Malavia。

德國，Karlsruhe，ZKM 美術館舉辦「高行健水墨畫展」。

玻利維亞和秘魯，國際戲劇節 (FITAZ) 上演〈生死界〉，導演為 Marcos Malavia。

英國，華威大學邀請作有關文學與戲劇創作的演講。

法國，普羅旺斯大學成立高行健資料與研究中心，同時舉行研討會、朗誦會、放映〈側影

或影子》。

法國·亞維農戲劇節·Dragonflies Raor Theatre 劇團上演劇作《彼岸》，導演為 Anais Moro。

韓國·Homa Sekey Books 出版社出版戲劇集《彼岸》，同時收入《冥城》、《生死界》、《八月雪》，譯者為吳秀卿教授。

俄國·*Dankar* 雜誌(2008 No.5)刊載《周末四重奏》俄文譯文。

臺灣·《聯合文學》出版高行健專輯，刊載《關於〈側影或影子〉》一文和《逍遙如鳥》。

臺灣·聯經出版公司和香港明報月刊出版社同時出版論文集《論創作》，新加坡青年書局出版該書中文簡體字版。

香港·中文大學出版社出版《山海經傳》的英譯本，譯者為方梓勳教授。

香港·法國駐香港澳門總領事館和香港中文大學聯合主辦「高行健藝術節」(Caro Kingjian Arts Festival)：舉行國際研討會「高行健：中國文化的交叉路」，放映影片《側影或影子》及歌劇《八月雪》，上演《山海經傳》，蔡錫昌導演。藝倡畫廊舉辦畫展，香港中文大學圖書館同時舉辦了特藏展「高行健：文學與藝術」。香港中文大學舉辦講座「有限與無限——創作美學」，明報月刊舉辦講座「高行健、劉再復對話：走出二十世紀」。匈牙利·Noran 出版社出版《靈山》匈牙利文譯本，譯者為 Kiss Marcell。

西班牙·巴塞隆那·El Cobre 出版社出版《高行健的劇作與思想》西班牙文譯本，收入《八月雪》、《夜間行歌》、《叩問死亡》、《生死界》、《彼岸》、《周末四重奏》、《夜遊神》等七個劇作以及論文《戲劇的可能》、Círculo de Lectores 基金會出版該書的精裝本。

西班牙，馬德里，Teatro Lagrada 劇團上演《逃亡》，導演為 Sanchez Caro。

西班牙，巴塞隆那，Circulo de Lectores 基金會與 Sarda 畫廊聯合舉辦畫展，該基金會贊助編導的電影《洪荒之後》，在畫展開幕式上首演。畫展繼而在 La Rioja 的 Wirth 博物館展出，El Cobre 出版社出版畫冊《洪荒之後》。

西班牙，巴塞隆那，Romea Theatre 劇院上演《逃亡》。

波蘭，波茨南，Wydawnictwo Naukowe 出版社出版戲劇集《彼岸》，同時收入《生死界》，譯者為 Prof. Izabella Labedzka。

荷蘭，Leiden，Koninklijke Brill NV 出版社出版《Gao Xingjian's Idea of Theatre》，作者為 Prof. Izabella Labedzka。

德國，法蘭克福，S. Fischer 出版社出版短篇小說集《給我老爺買魚竿》，譯者為 Prof. Natascha Vittinghoff。

義大利，Tivillus Edizioni 出版社出版《逃亡》，譯者為 Simona Polvani。

義大利，巴拉姆 (Palmo)，Theatro Incontrojone 劇場上演《逃亡》。

美國，匹茨堡 (Pittsburgh)，Carnegie Mellon University 大學演出《彼岸》，導演為鄧樹榮。

美國，紐約城市大學戲劇系 (The City University of New York) 演出《彼岸》，導演為 Donny Levit。

美國，Custavo Theater 劇場演出《彼岸》。

美國，芝加哥 (Chicago)，Halecyon Theater 劇場演出《彼岸》。

二〇〇九年

美國，斯沃斯莫爾 (Swarthmore) · 斯沃斯莫爾學院 (Swarthmore College) 演出《彼岸》。

美國，克里夫蘭 · Cleveland Public Theater 演出《彼岸》和《生死界》。

敘利亞，Kalima 出版社出版《靈山》阿拉伯文譯本。

西班牙，拉利奧拉 (La Rioja) · Festival Actuel de la Rioja · Companyia Artistas Y 劇團演出《逃亡》。

義大利，米蘭藝術節 (La Milanese) 上演劇作《夜間行歌》，譯者為 Simona Polvani，導演為 Philippe Goudard。

義大利，都林 (Turino) · Teatro Borgonovo de Rivoli 劇團演出《車站》。

葡萄牙，Würth Portugal 公司和桑特拉現代美術館 (Sintra Museu de Arte Moderna) 聯合舉辦大型畫展。

葡萄牙，埃武拉 (Evora) · La Cie A Bruxa Teatro 劇團上演《生死界》。

法國，埃爾斯坦 · Musée Würth France Einstein 博物館舉辦和德國諾貝爾文學獎得主葛拉斯的雙人聯展。

法國，Bagneux · Compagnie Sourous 劇團上演《夜間行歌》。

比利時，布魯塞爾 · Bozar Théâtre 劇場演出《生死界》。

比利時，布魯塞爾 · J. Bastien Art 畫廊舉辦個展。

比利時，列日，現代與當代藝術館 (Musée de l'Art Moderne et de l'Art contemporain de Liège) 舉辦個展。

臺灣，書林出版有限公司出版《絕對信號》英譯本，譯者為丘子修。

英國，倫敦大學亞非學院舉辦「高行健的創作思想研討會」，有關論文由楊煉主編成書《逍遙如鳥》，臺灣聯經出版公司二〇一二年出版。

法國，巴黎美國大學（The American University of Paris）出版社外國作家文叢（Sylph Editions, The Cahiers Series）出版劇作《夜間行歌》的英譯本與法文本，英譯者為 Claire Conceison 教授。

法國，巴黎，木劍劇場（Théâtre de L'Épée de Bois, Cartoucherie）上演《夜間行歌》和《生死界》，導演為 Marcos Malavia。

法國，普羅旺斯（Aix-en-Provence）圖書館舉辦《靈山》閱讀周。

臺灣，聯經出版公司出版和方梓勳教授合著的《論戲劇》。此外，獲諾貝爾文學獎十周年之際出版《靈山》的紀念新版，收入寫作該書時在中國旅途中拍攝的五十幅照片。

臺灣，《聯合文學》第三〇六期發表《夜間行歌》中文本。

臺灣，亞洲藝術中心舉辦個展。

臺灣，《新地》雜誌舉辦世界華文作家高峰會議，作了題為《走出二十世紀的陰影》的演講，該文發表在《新地文學》季刊二〇一〇年六月第十二期。

臺灣，元智大學授予桂冠作家稱號。

臺灣，國立臺灣大學出版中心出版四個講座的影像光碟《文學與美學》。

西班牙，巴勒馬（Palma, Mallorca）·Casal Solleric 美術館舉辦大型回顧展，出版畫冊《世界的終端》。

比利時，布魯塞爾自由大學授予榮譽博士。

比利時，布魯塞爾·J. Bastien Art 畫廊舉辦個展。

捷克，布拉格，Academia 出版社出版《靈山》捷克文譯本，譯者為 Denis Molcanov。
盧森堡，歐洲貢獻基金會授予歐洲貢獻金質獎章。

日本，東京，國際筆會東京大會的文學論壇開幕式上，發表演說，題為〈環境與文學——我們今天寫什麼？〉。香港《明報月刊》同年十一月號刊載。臺灣《當代臺灣文學英譯》2010 No.10 發表了該文的英譯文。

塞爾維亞，諾維薩特 (Novi Sad) · Youth Theatre 劇場上演《逃亡》。

立陶宛，立陶宛作家協會出版社 (Lithuanian Writers' Union Publishers) 出版《靈山》立陶宛文譯本。

法國，Editions Apogée 出版社出版《靈山》布列塔尼 (Breton) 文譯本，譯者為 Yann Varc'h Thorel。

美國 · A-Squar Theater Companie 演出《逃亡》。

美國 · Kean University 演出《彼岸》。

美國 · New Haven, CT · Yale University 演出《彼岸》。

美國 · Macquary University 演出《彼岸》。

美國 · Allentown, PA · Muhlenberg College Theatre & Dance 演出《彼岸》。

美國 · The Single C Company 演出《彼岸》。

二〇一一年 法國 · 巴黎 Claude Bernard 畫廊舉辦個展 · 出版畫冊《Gao Xingjian 2011》。

法國 · 巴黎，龐畢度文化中心放映《洪荒之後》。

西班牙，巴塞隆那，Senda 畫廊舉辦個展。

比利時，布魯塞爾，J.Bastien Art 畫廊舉辦個展，出版畫冊《Gao Xingjian》。

義大利，比薩（Pisa），EDIZIONI ETS 出版社出版義大利文譯本《Teatro Gao Xingjian》，收入劇作集《夜間行歌》、《夜遊神》、《叩問死亡》三個劇本，譯者為 Simona Polvani。

印度，Padmagandha Prakashan 出版社出版《靈山》Marathi 文譯本。

韓國，首爾國際文學論壇，發表演題為《意識型態與文學》的演講，該文發表在香港《明報月刊》二〇一一年第七期。此外高麗大學還舉辦了「高行健：韓國與海外視角的交叉與溝通」國際學術研討會。

韓國，首爾，「高行健戲劇藝術節」，國立劇場上演劇作《冥城》和《生死界》，舉辦戲劇研討會。

瑞典，斯德哥爾摩，瑞典電臺 Sveriges Radio 廣播劇作《獨白》。

丹麥，哥本哈根，丹麥筆會舉辦了劇作《夜間行歌》的朗誦會並放映《側影或影子》。

德國，紐倫堡——埃爾朗根大學（Universität Erlangen-Nürnberg）國際人文研究中心（Internationales Kolleg für Geisteswissenschaftliche Forschung）舉辦「高行健：自由、命運與預測」大型國際學術研討會，各國學者在會上宣讀了二十七篇論文，開幕式演說，題為《自由與文學》，該文發表在香港《明報月刊》二〇一二年第二期。

香港，大山文化出版社出版由劉再復和潘耀明主編《高行健研究叢書》，首卷《高行健引論》，劉再復教授著。

美國·Boone, NC·Appalachian State University 演出《彼岸》。

二〇一二年

美國·Harrisonburg, VA·Eastern Mennonite University·Mainstage Theater 演出《車站》。

比利時，畫作在布魯塞爾博覽會參展。

香港藝術節，演藝書院歌劇院上演劇作《山海經傳》，北京當代芭蕾舞團和華陰老腔藝術團演出，導演為林兆華。香港藝術節和恒生商管學院合辦該劇的研討會。

義大利，Edizione Bompiani 出版社出版與義大利作家 Claudio Magris 合著的論文集《意識型態與文學》，譯者為 Simona Polvani。

法國·Bastia·éolienne 出版社出版詩劇《夜間行歌》的法文與科西嘉文版，科西嘉文譯者為 Ghiseppe Turchini。

法國，尼斯現代與當代藝術博物館·Med'Art 劇團演出劇作《叩問死亡》。

法國，巴黎藝術博覽會 Art Paris，法國 Claude Bernard 畫廊和比利時 Bastien Art 畫廊同時展出畫作。

法國，巴黎·Guimet 集美博物館放映影片《側影或影子》與《洪荒之後》。

瑞士，Neuchatel，Cartoucherie de Vin 劇場上演《生死界》。

臺灣，聯經出版公司出版詩集《遊神與玄思》，和作品研究論文集《逍遙如鳥》（楊煉主編）。

臺灣，國立師範大學表演藝術中心上演劇作《夜遊神》，導演為梁志民。師範大學的畫廊還舉辦攝影展「尋·靈山」和有關文學戲劇與繪畫的座談會。

盧森堡·Galerie Simoncini 畫廊舉辦水墨畫個展，並由 Editions Simoncini 出版詩集《美的葬禮》法譯本（*Le Deuil de la beauté*），譯者為 Prof. Noël Durrant。

盧森堡，詩人之春藝術節舉辦詩作朗誦會並放映電影《洪荒之後》，同時由法國大使授予法國文藝復興金質獎章（La Médaille d'or de la Renaissance française）。

澳大利亞，The University Of New South Wales 上演劇作《彼岸》，導演為 Kevin Jackson。

保加利亞，索菲亞，Editions Riva 出版社出版《靈山》保加利亞文譯本。

韓國，首爾，Sundol Theatre 上演劇作《生死界》。

捷克，布拉格，法國學院（Institut Français）贊助出版戲劇集捷克文譯本，Michaela Pejcochova 出版社出版，收入《獨白》、《彼岸》等七個劇本及戲劇論文，譯者為 Denis Molcanov。Academia 出版社同時出版《一個人的聖經》捷克文版，譯者為 Denis Molcanov。還出版《靈山》新版，收入當年在中國拍攝的五十幅照片。此外，捷克第十六屆 Jihlava 紀錄片國際電影節（Jihlava International Documentary Film Festival）放映兩部影片並舉辦電影創作講座。

法國，巴黎，Seuil 出版社出版長篇與短篇小說的法譯本全集（譯者為 Prof. Noël Durrat 和 Liliane Durrat），同時還出版了《山海經傳》的法譯本（譯者為 Prof. Noël Durrat 和 Philippe Che）。

香港大山文化出版社出版《高行健研究叢書》之二《莊子的現代命運》，劉劍梅教授著。

美國，波士頓，美國現代語言學年會舉行兩場專題討論會。美國 Cambria Press 出版社出版論文集《美學與創作》英譯本《Aesthetics and Creation》，譯者為 Prof. Mabel Lee。

法國，巴黎藝術博覽會 Art Paris - Claude Bernard 畫廊和 Bastien Art 畫廊畫作展出。

法國文化電臺（France Culture）把長篇小說《靈山》列入聯播節目配樂朗誦，晚間八時半

到九點鐘最好的時段，連續十五天。

法國，Saint-Herblain 市新建的圖書媒體資料館（Gao Xingjian Médiathèque）以高行健名字命名，並出席由市長主持的開幕典禮。

法國，巴黎兩岸劇場（Théâtre des Deux Rives）上演《逃亡》，導演為 Andréa Brusque，譯者為 Luïien Gelas。

捷克，布拉格，Meel Fatory 劇場 Motion Company 劇團上演《彼岸》，導演為 Eva Lanci，譯者為 Denis Molcanov。

捷克，Vichodoske Divadlo Pradubice 劇場上演《逃亡》，導演為 Adam Rut，譯者為 Zuzana Li。

義大利，Castella 市藝術節，劇團上演《逃亡》，導演為 Claudio Tombini，譯者為 Simona Polvani。

臺灣，國家戲劇院上演臺灣國立師範大學製作的《山海經傳》搖滾音樂劇，導演為梁志民，作曲為鮑比達，改編作詞為陳樂融。

臺灣，《聯合文學》月刊二〇一三年第六期刊載「高行健訪台專輯」。

臺灣，亞洲藝術中心舉辦他個人畫展「夢境邊緣」。

法國，巴黎，Editions du Seuil 出版社出版藝術畫冊《高行健，靈魂的畫家》（Gao Xingjian peintre de l'âme），作者為 Prof. Daniel Bergez。

英國，倫敦 Asia Ink 出版社同時出版該書的英譯本（Gao Xingjian Painter of the Soul），英譯者為 Sherry Buchanan。

法國·巴黎·Editions du Seuil 出版社出版論著《論創作》的法譯本(De la Création)·譯者為 Prof. Noel Durrain 等。

法國·巴黎·Bix Films 和 Calactica 影片公司製作紀錄片《孤獨的行者高行健》(Gao Xingjian Celui qui marche seul)·導演為 Lella Férault-Levy。

韓國·首爾·Dolbegae Publishers 出版社出版《論創作》韓文譯本。

香港·大山文化出版社出版文論集《讀高行健》，李澤厚教授、林崗教授、羅多弼教授、杜特萊教授等著。

新加坡·作家節舉行講座題為《呼喚文藝復興》，新影片《美的葬禮》在新加坡國家博物館首演，法國文化學會舉辦攝影展「靈山行」，並放映電影《側影或影子》及《洪荒之後》。誰先覺畫廊同時舉辦他的繪畫攝影展。Lunmenis Theatre Company 演出《夜遊神》。

美國·華盛頓·馬里蘭大學(University of Maryland)藝術畫廊(The Art Gallery)舉辦的繪畫和電影展，該校還舉辦了文學與戲劇和法語寫作三場討論會與戲劇朗誦會。

華盛頓·新學術出版社(New Academia Publishing)出版畫冊《內心的風景：高行健繪畫》(The Inner Landscape: The Paintings of Gao Xingjian)·作者為郭繼生教授(Prof. Jason C. Kuo)。

法國·斯特拉斯堡(Strasbourg)·斯特拉斯堡市與斯特拉斯堡大學聯合舉辦《美的葬禮》在法國的首演，並在大學舉行該影片的專題討論會。

美國·堪薩斯·University of Kansas 演出《彼岸》。

法國，巴黎，大皇宮，巴黎藝術博覽會（Art Paris），Claude Bernard 畫廊以個展參展。

（劉再復整理）

國家圖書館出版品預行編目資料

自由與文學/高行健著，初版，臺北市，聯經，

2014年3月（民103年），216面，14.8×21公分

（當代名家）

ISBN 978-957-08-4362-0（平裝）

1.文學 2.文集

810.7

103003088

封面

书名

版权

目录

序 世界困局与文学出路的清醒认知&刘再复 / 3

辑一 / 17

环境与文学——今天我们写什么？——国际笔会东京大会文学论坛开幕式演讲 / 17

意识型态与文学——韩国首尔国际文学论坛演讲 / 35

自由与文学——德国纽伦堡—埃尔朗根大学国际人文研究中心举办「高行健：自由、命运与预测」国际学术研讨会演讲 / 49

认同——文学的病痛——台湾《新地》杂志举办世界华文文学高峰会议在台湾大学演讲 / 59

走出二十世纪的阴影——台湾《新地》杂志举办世界华文文学高峰会议在台中的演讲提纲 / 67

意识型态时代的终结——韩国首尔檀国大学演讲提纲 / 73

非功利的文学与艺术——韩国首尔汉阳大学演讲提纲 / 77

呼唤文艺复兴——新加坡作家节演讲 / 81

辑二 / 93

洪荒之后 / 93

关于《美的葬礼》——兼论电影诗 / 99

《山海经传》——台湾国家戏剧院演出感言 / 113

辑三 / 119

创作美学——香港中文大学演讲 / 119

杜特莱与高行健对谈&苏珊译 / 137

辑四 / 151

林兆华的导演艺术 / 151

马森的《夜游》 / 161

后记 / 165

附录：高行健创作年表&刘再复整理 / 169

附录