

香港戲劇學刊

Hong Kong Drama Review

第八期 No. 8

專輯：「高行健：中國文化交叉路」
國際研討會

方梓勳、陳嘉恩 編



香港中文大學
邵逸夫堂
香港戲劇工程



中文大學出版社

本學刊出版蒙香港藝術發展局資助



本刊物所表達之意見或觀點及其所有內容，均未經香港藝術發展局作技術性認可或證明確實無誤，亦並不代表香港藝術發展局之立場。

《香港戲劇學刊》第八期

編 輯：方梓勳、陳嘉恩

編務助理：李樂軒

編 委：蔡錫昌、魏 簡

© 香港中文大學 2009

本書版權為香港中文大學所有。除獲香港中文大學書面允許外，不得在任何地區，以任何方式，任何文字翻印、仿製或轉載本書文字或圖表。

國際標準期刊編號 (ISSN)：1560-7704

出版：中文大學出版社

香港 新界 沙田 · 香港中文大學

圖文傳真：+852 2603 6692

+852 2603 7355

電子郵件：cup@cuhk.edu.hk

網 址：www.chineseupress.com

香港中文大學邵逸夫人堂香港戲劇工程

香港 新界 沙田 · 香港中文大學

圖文傳真：+852 2603 5141

網 址：www.cuhk.edu.hk/srrsh

Hong Kong Drama Review No. 8

Editors: Gilbert C. F. Fong, Shelby K. Y. Chan

Editorial Assistant: Joyce Lee

Editorial Committee: Hardy S. C. Tsoi, Sebastian Veg

© The Chinese University of Hong Kong 2009

All Rights Reserved.

ISSN: 1560-7704

Published by The Chinese University Press,

The Chinese University of Hong Kong,

Sha Tin, N.T., Hong Kong.

Fax: +852 2603 6692

+852 2603 7355

E-mail: cup@cuhk.edu.hk

Web-site: www.chineseupress.com

Hong Kong Drama Programme of

Sir Run Run Shaw Hall, CUHK

The Chinese University of Hong Kong,

Sha Tin, N.T., Hong Kong.

Fax: +852 2603 5141

Web-site: www.cuhk.edu.hk/srrsh

Printed in Hong Kong

從《現代小說技巧初探》到《靈山》和 《一個人的聖經》—— 高行健通過敘述模式反思中國

裴尼柯

意大利威尼斯大學

Nioletta Pesaro

美學趣味的解放應該是思想解放的一面。

(高行健，1981：54)

在中國 1920 年代，比較積極的一些作家致力於改革中國社會與文化、創造新文學，通過圍繞小說文體及小說理論的討論，開始反思中國文化和中國個人的觀念。在 1920 年代，令人吃驚的是出現了許多關於新小說理論的文章；當時，從胡適到茅盾、從魯迅到周作人和郁達夫等主要的知識份子，都着手寫了關於小說實踐和理論的文章。不僅如此，早在梁啟超開啟「新小說運動」的時候（1902 年），創造新小說已變成了創造一個新中國的轉喻。¹

幾乎在 60 年之後，1980 年代針對現代性和中國文化的重估的討論也是從研究敘述模式而開啟的。1982 年，由劉心武、王蒙、李陀及馮驥才等作家、批評家們寫的關於現代小說與新敘述技巧的一批書信發表於《上海文學》（《上海文學》，1982（8）：88-96）。以後，《上海文學》、《讀書》、《文藝報》、《人民日報》等中國很有影響的報紙和文藝雜誌上便引發了一番非常熱烈的討論。

這些書信與文章都導源於高行健在 1981 年所發表的《現代小說技巧初探》一書。這本書分為 16 章，每一章都針對現代小說中的一種技巧或模式。在推翻現實主義作為唯一能夠表示現實的神聖典範的同時，

他在這部作品裏也聲明「作家哪怕再怎樣借鑒外國文學的手法，只要是用道道地地的中文寫作，就肯定會帶上本民族的特色」（高行健，1981：112）。

然而，除了這種重要而預言性的聲明以外，《現代小說技巧初探》做出不可否定的貢獻便是展開了圍繞中國文學形式的爭論。² 在中華人民共和國很長時間裏，根據毛澤東所提倡的文藝論點，文學的任務主要是對群眾的教育，而且中國「知識份子出身的文藝工作者，要使自己的作品為群眾所歡迎」（〈在延安文藝座談會上的講話〉；毛澤東，1942）。捷克漢學家Jaroslav Prusek曾經表明：「群眾的趣味變化的確很慢，而且他們很難理解到形式上的試驗」（Prusek, 1958: 218–19）。不過，我們並不要低估文學技巧在中國現代文學中所起的重要作用：正如Theodore Hutters所提醒的，當時「對中國作家來說，文學規則與社會和政治規則之間有着密切不可分的關係」（Hutters, 1993: 270）。

在「反思文學」正在旺盛、「文化熱」快要暴發的中國，高行健的這本書引起了十分熱烈的論爭，而且不久以後，他對傳統現實主義的否定就受到批判。後來，他自己將本書所介紹的技巧和模式直接運用於自己的短篇小說和兩部長篇小說，《靈山》（1990）和《一個人的聖經》（1998）。

一方面，從高行健的文藝思想與寫作來看，我們就可以很明顯地看出敘事技巧對他來說並不只是單純的手段。他數次表明誠意是一切藝術家唯一必不可少的共同特點，其他比如藝術表現和技巧應該是多種多樣的、完全自由的，而且全源於藝術家的本人個性。

另一方面，政治及文化上的當權派對他無論是小說還是戲劇中所進行的形式試驗的暴烈反應，便能揭示出敘事模式在確定和表示人的思想所起的關鍵作用。敘事模式就像文學作品內容一樣危險，也能夠傳播着不依慣例的思想。因此，有的敘事模式是能夠反思中國的有力隱喻。在分析高行健的文藝理論和他所採用的一些技巧時，我們必須承認他在作品中完成了一種有野心的而又十分有益的任務，那就是重新估價了舊和新的寫作模式、思想模式，從而對中國文學遺產和外國文學模型加以取捨。

我會在本文對高行健的小說理論及創作進行分析，並探索他如何及在何等程度上通過文學技巧的革新，不僅向中國傳統文學本身而且向中國文化和中國人的概念挑戰。

其實，通過《現代小說技巧初探》這本書，他在為自己的未來作品的構思「開道」（高行健，1992：203）的同時，高行健還對中西之間的關係加以反思。他認為無論來自中國還是來自西方傳統文學的技巧和模式，都是中國作家所能採用的。同時，他也警告中國作家不要盲目地模仿西方文學的現代主義。³

因此，高行健成功地揭開了當時作為主流的現代性的話語。現代性(modernity)以及中國性(chineseness)的話語是中國十九世紀末、二十世紀文化爭論中的主題，特別是在所謂「文化熱」的時期。他的小說理論和創作跟1980年代旺盛的「尋根文學」和「先鋒小說」兩個文學流派都有共同之處，然而他的作品都不能歸於這兩種文學傾向。其實，高行健的寫作更好像是當時中國主要文化和文學傾向的綜合。

在高行健看來，正確採用敘事模式，等於正確對待個人對自己所堅持的社會責任：作家與讀者之間的關係應該是平等的，不應該按照分層結構。這很明顯地是一種民主觀點，能夠使人聯想到統治者和被統治者之間的民主關係。

作家不是完人，也不是讀者的老師。兩者的關係是平等的，是同志，是朋友。作家可不要把自己擺在教育者而置讀者於被教育者的地位上。因為作家未必總比讀者聰明。還是把失誤的權利留給作家，把評價的權利交給讀者。

（高行健，1981：4）

作家（即統治者）有可能有失誤，所以讀者（即被統治者）有權利批評他。這是一種完全自由的關係：「雙方〔作家和讀者〕都有權利選擇」（Gao, 2005: 162）。這種概念不但反對社會主義中國的專制性的社會模式，而且也反對傳統文人所採用的權威性、以「文以載道」為主的敘事模式。

同時，他的分析也是對高消費和商業化社會一種有力反抗。人與人之間交流應該是通過自由的語言進行，每個作家所要負責的就是這一點。在小說中，作者以敘述人為自己的喉舌來完成自己的任務——創造能夠容易給讀者表達自己的思想感情、世界觀的語言。在《現代小說技巧初探》中，高行健還解釋了使用複雜敘述技巧的目的：

這個世界就是這麼複雜，人與人大不相同，各人又有各人的胃口，各人自有各人所喜歡的調子。於是，在現代小說中，敘述方式便千變萬化，不同的小說家有不同的敘述語言〔……〕。不必去硬性規定張三的方法就比李四的方法為好〔……〕而某種藝術方法上的失敗必然導致失去讀者，這就是最好的懲罰，這種懲罰對小說家來說也就夠了。

（高行健，1981：9）

為了能夠描寫複雜的社會，作家就應該採用這樣的敘述方式。同樣，統治者就應該採用萬端的策略來面對千變萬化的經濟和社會情形。

另外一種可能引起當權的反感，而且也顛覆了傳統的人際關係格式的因素，就在於高行健所建議的小說方式明顯強調主體性作為主要的敘事角度。按照高的思想，第一人稱敘述者雖然不應違反他所能知道的客觀限制（他這裏所指的是傳統小說中的全知敘述者），但是他還是能「把『我』的主觀感受注入進去」（高行健，1981：11）文字中。

無疑，一切研究敘事角度的學者都公認第一人稱敘述就是主體性的領域。Manfred Jahn 認為「它是強有力地表達着主體性的」（Jahn, 1999: 90）。

在本文，我想對高行健所研究及使用的敘事模式——角度，結構和時間——加以分析，來顯示他如何反思中國的文化與個人概念。

一、敘事角度

高行健的小說與戲劇的創作都能證明他的敘述理論中最了得、最革新的概念便是「人稱的轉換」。這種模式已經由許多學者所研究過

——像 Lee (2001) 和 Xu (2001)。他特別善於利用第二人稱的敘述者，借鑒 Monika Fludernik 的理論模式，我們無妨看他所採用的第二人稱作為 heterocommunicative (異類敘述) 的一種人稱代詞。⁴

說到自己的長篇小說《靈山》中的敘事模式，高行健聲明：

《靈山》中，三個人稱相互轉換表述的是同一主體的感受，便是這本書的語言結構。而第三人稱的「她」，則不如說是這一主體對於無法直接溝通的異性，種種不同的經驗與意念。換言之，這部小說不過是個長篇獨白，只是人稱不斷變化而已，我自己寧願稱之為語言流。 (高行健，1992：208)

作者本人認為他所採用的模式應叫做「語言流」而不用「意識流」這種詞語。這是為了更容易分別出這兩種模式，也是為了強調前者與後者相反地並不違反語法規則。他革命性地採用人稱代詞就是顯示出自己對人際關係的觀念，也就是說，他通過藝術方式來表達個人在人際關係中所起的關鍵作用，特別是在男女之間的關係。

其實，高行健的「人稱轉換」不但違反了中國傳統小說的集體性人物的模式，也違反了上世紀五六十年代社會主義文藝理論中的典型人物模式。這兩種模式都歸於 Andrew Plaks 所提出的中國小說人物的特點如下：人物的身份一般由他/她在社會中的地位和角色所決定的 (Plaks, 1977)。與之相反，從第三人稱轉到第一人稱或第二人稱的敘述者是表達高行健的自我主體分裂的概念。換言說之，作家只能以自己的名義說話，而且只有自我經驗 (experiencing self) 才適合文學創造。

人稱代詞的使用頻率如此之高實屬罕見，如果說不是作者有意為之便很難做出解釋，其目的當然是使傳統閱讀經驗感受陌生，以便在讀者的閱讀障礙中隱匿言說獨裁的尷尬。

(趙憲章，2001)

「人稱轉換」所引起的這種陌生效果，不但和俄國形式主義批評流派提出的「文學性」(literariness) 與「陌生化」(strangeness) 這兩個重要

概念有關係，而且也使讀者自己能夠在這種模式中認識到自己主體身份的複雜性和分裂性。

中國文化(中國社會)經常被認為是一種「集體性」文化。高行健的文藝成就確實有力地挑戰了這種觀念，並為建立一個嶄新自我認識的中國個人身份做了很大的貢獻。

二、敘事結構

在結構上，高行健的第一部小說《靈山》一方面違犯了中國傳統小說的綫性結構模式，但是，另一方面，他好像也復興了古典小說中的重疊敘述、交叉敘述的模式。

The Chinese tradition has tended to place nearly equal emphasis on the overlapping of events, the interstitial spaces between events, in effect on non events alongside of events in conceiving of human experience in time. (Plaks, 1977: 315)

在《靈山》第81章中，穿插了許多副情節以及很多源於長江地區民間文化的故事。這些故事或者屬於當地人的風俗人情，或者由存在的傳說和虛構材料混合組成(Wedell-Wedellsborg, 2005)。其實，這部小說最重要的特點不在於所講的故事，而在於這些故事被講的方式、故事和故事之間的連貫，還有故事和自然與心理描寫的交叉結構。

高行健自己也聲明，情節並不是小說的最重要的因素，他便對側重情節的中國古代小說的「幼稚」加以批評，然而，在他的作品裏，他同時也恢復了中國傳統文化中的生活概念：人生就是事件和非事件的雜拌兒，或者，引柯思仁的話：「現實與非現實的混合物」(Quah, 2001: 185)。

Gao observes that while plots are taken from life, life is not solely constituted of plots. In fact the larger part of life consists of non-plot elements. Therefore in order to fully reflect real life, the

writer has to search for new structures and techniques to encapsulate these non-plot elements of life which are more widespread, for example social customs and people's inner spiritual lives, including psychological activities, consciousness and the unconscious, thoughts and feelings. (Lee, 2001: 245)

高行健的小說觀(不過他的戲劇概念、繪畫概念也相似)是一種現代意識和傳統遺產的複雜結晶。法國漢學家 André Levy 曾評價高行健的兩部長篇小說道：「這兩部作品，的確都以同類結構而寫成的，但並不像歸於長篇小說的體裁。這種誤會主要來於漢語裏『小說』這個詞：它逐字的意思是『無關緊要的話』，這和西方文學中的 novel 這個詞意義上完全不同」(Levy, 2000: 86)。

《靈山》中的非情節因素主要為「我」的獨白和「你」和「你」的一些不同女物件之間的對話。這些獨白和對話又經常穿插了簡短的敘事片段，如第 29 章的凶孽木匠的故事。

中國傳統小說綜合性與現代小說的主觀非敘事因素，兩者表面上存在着矛盾，然而，這些矛盾就是因為高行健所發揮的「人稱轉換」和語言上的同一性終於被解決。「《靈山》中三個人稱互相轉換表述的都是同一主體的感受，便是這本書的語言結構」(高行健，1992：208)。

三、敘述時間

為了討論本文所分析的第三種模式，即時間，我將簡短地描寫《一個人的聖經》這部小說的一些特點。在《一個人的聖經》，敘事時間和角度都起着十分重要的作用。這是一部富於自傳性因素的小說，它的結構主要是由源於作者本人記憶中的兩個敘述綫條而組成的。第一綫條為作者在文化大革命時期的艱苦記憶，第二便是他和一個德國國籍猶太女人的愛情故事。

在這部小說，敘述者不斷地從第三人稱轉到第二人稱，兩者都試圖離個人生活經歷保持着一定的距離，這是因為，假如這種生活經歷

是從第一人稱角度敘述的，那會是太痛苦了。譚國根已經聲明，在這部作品的全盤結構裏，不同敘述片斷的隨意交叉使「『自我』被時間化、空間化了」(Tam, 2001)。時間綫是通過一系列極其複雜的「回敘」(analepsis)和「預敘」(prolepsis)技巧不斷地被中斷而又恢復了，這些敘事時間的變動，有時是被「以後」、「當時」、「之後」、「之前」這類時間詞所引介，有時只是直接並放來組成一種不絕不斷的語言流——高行健獨特唯有的敘事模式。

這種結構以非理性的時間排列为主，完全跟隨着記憶的曲折變幻而漂流。從他的關於現代小說技巧的最早文章以來，高行健一直強調着「心理時間」在寫作中所起的作用(高行健，1981：86)，作為一種目的為表達現實和主體的有效方式。他說：「記憶是不受時間順序約束的，可以自由跑馬」(84)，最後他還總結：「這樣就把小說從傳統的三維空間和時間的順序中解放出來，獲得了更為自由的表現天地」(87)。

高行健在《現代小說技巧初探》中，仔細介紹這種反傳統的時間排列；他特別的敘述策略熟練地運用於《一個人的聖經》中。這本書雖然絕不是歷史小說，但是富於一種強烈的歷史意義。就是因為這樣，高的理論和創造上對中國文學的貢獻還是非常重要的：在他早期的文藝思想中，記憶便為一種反抗性的往事(歷史)敘述，他通過私人回憶來對付正式的歷史回憶，的確為後來的新歷史小說開了路。中國新歷史小說最近被形容為：

Among the many features on the NHF [New Historical Fiction 即新歷史小說], one that cannot escape the reader's attention is arbitrary reshuffling of the temporal sequence of narrative events, which disrupts the sequence of causality of events by subjecting them to a random order. [...] [This] indicates a rejection of blind confidence in modernity, then the restructuring of temporality in the NHF has a similar role to play, i.e. to alert the reader to different possibilities of time and history.

(Lin, 2005: 94-95)

高行健，在重新反思中國文化的同時，除了採用這種嶄新的時間排列外，還提倡了荒唐和非邏輯思想在文藝創作中的功能。

提倡理性和邏輯思維是五四時期的思想重點，特別是滋養於 Yomi Braester 所謂的「啟蒙主義者的歷史觀」(Braester, 2003: 18)。然而，在五四時期文藝思想中，也出現了與之相反的傾向，那就是說從傳統道教和佛教思想得到靈感的非理性傾向，提倡這種傾向的人之一為魯迅(錢理群，1988)。後來，毛澤東時期的馬克斯主義文藝思想主流也讚揚了理性、邏輯立腳點。高行健在《一個人的聖經》中，強烈地批判了當時經常導致荒謬的「超理性」主義。本書的第 20 章中，作者在炎熱的太陽下被強迫站在一塊石頭上承認「這基礎牢固堅實而不可動搖」(高行健，2000：167)——這塊石頭明明可代表共產黨——作者還必須承認「站在石頭上看得比他下來看得遠」(168)，而且，還被迫將眼睛直接望向光輝燦爛的太陽，再承認「這世界多麼光輝奪目！」(169)。在上述的敘事片斷裏，高行健像奧威爾(George Orwell)的《1984》一樣，暴露了極權主義是需要建立在導致個人否定的理性主義基礎上。

高行健在小說理論及創作中，都堅定地相信非理性的存在，它為人生不可缺少的部分，用於自由表述個人主觀性的要求。他認為：「邏輯不完全等於現實……現實生活中有許多現象是一般的形式邏輯概括不了的」(高行健，1981：36)。高行健又聲明：「非邏輯的方法指的是：打破時間和空間的順延；顛倒因果關係；把想像當作存在；把現實當作做夢……怪誕和非邏輯是理性的產物」(40)。

早從 1980 年代開始，一直到他最近的作品裏，高行健就像他繪畫時以中國畫和西方油畫的風格混合一樣，通過他所進行的細微分析、兼併採用的傳統和試驗性的敘述技巧，繼續探查自己和自己的母文化與母語。他是在中國文化和中國性的話語中，從個人和世界的兩種角度上，追求新的意義、探討新的矛盾。

註釋

1. 比如，胡適寫的〈論短篇小說〉(1918年)，郁達夫的〈小說論〉(1921)和沈雁冰(即茅盾)的〈小說研究ABC〉(1928)。

2. 「1982年開始的『中國現代派』形式革命的特別意義在於它將舊的社會主義現實主義程式——形式由內容所決定——全部顛倒。這樣，在強調形式的同時，這也發起了一種以語言為主的新文學研究方法」(Wang, 1996: 149)。
3. 「我自然不認為借鑒西方現代文學的同時有割斷中國傳統文化的必要」(高行健, 1988: 15)。
4. 在異類敘述 (heterocommunicative) 的文字裏，故事的施動者 (人物) 與故事的相互作用者 (敘述者與敘述接受者) 完全分割無關。反而，在同類敘述 (homocommunicative) 的文字裏，敘述人稱與人物屬於同樣的身份，即敘述者或者接受敘述者都是故事中的人物，見 Fludernik (1994)。

參考文獻

- 高行健 (1981), 《現代小說技巧初探》, 廣州: 花城出版社。
- (1988), 〈遲到了的現代主義與當今中國文學〉, 《文學評論》, 3。
- (1992), 〈文學與玄學·關於《靈山》〉, 《今天》, 3。
- (2000), 《一個人的聖經》, 香港: 天地圖書有限公司。
- 《上海文學》(1982), 8: 88-96。
- 錢理群 (1988), 《心靈的探尋》, 上海: 上海文藝出版社。
- 趙憲章 (2001), 〈《靈山》文體分析〉, 馬來西亞《人文雜誌》, 6; 亦載 http://chin.nju.edu.cn/gdnr_show.net?id=16&aid=42, 瀏覽日期: 2009年8月10日。
- Braester, Yomi (2003). "Enlightenment's 'activist view of history'." In *Witness Against History: Literature, Film, and Public Discourse in Twentieth-Century China*. Stanford: Stanford University Press.
- Fludernik, Monika (1994). "Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism." *Style*, 28 (3): 445-79.
- Gao, Xingjian (2005). "Parisian Notes." (〈巴黎隨筆〉) In Gao Xingjian, *Cold Literature: Selected Works by Gao Xingjian*. Co-edited and translated into English by Gilbert C. F. Fong and Mabel Lee. Hong Kong: The Chinese University Press.
- Huters, Theodore (1993). "Lives in Profile: On the Authorial Voice in Modern and Contemporary Chinese Literature." In Ellen Widmer and David Der-wei Wang, eds., *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth Century China*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 270.
- Jahn, Manfred (1999). "More Aspects of Focalization: Refinements and Applications." In *GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines*

- de L'Université François Rabelais de Tour* (1999). Ed. John Pier. 20: 21, 90.
- Lee, Mabel (2001). "Pronouns as protagonists: On Gao Xingjian's Theories of Narration." In Kwok-kan Tam, ed., *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hong Kong: The Chinese University Press, 235–56.
- Levy, André (2000). "Gao Xingjian, The Book of a Man Alone." *China Perspectives* 30:86.
- Lin, Qingxin (2005). *Brushing History against the Grain: Reading the Chinese New Historical Fiction (1986–1999)*. Hong Kong, Hong Kong University Press.
- Plaks, Andrew H. (1977). *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Prusek, Jaroslav (1958). "The Importance of Tradition." *Archiv Orientální* (2001) 26: 218–19.
- Quah, Sy Ren (2001). "Space and Suppositionality in Gao Xingjian's Theatre." *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, 157–200.
- Tam, Kwok-kan (2001). "Language as Subjectivity in *One Man's Bible*." *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*, 293–310.
- Wang, Jing (1996). *High Culture Fever: Politics, Aesthetics and Ideology in Deng's China*. Berkeley: University of California Press.
- Wedell-Wedellsborg, Anne (2005). Haunted Fiction: Modern Chinese Literature and the Supernatural. *The International Fiction Review* 32 (1&2). <http://www.lib.unb.ca/Texts/IFR/bin/get.cgi?directory=Vol.32/&filename=wedell-wedellsborg.htm>. Accessed: 3 August 2009.
- Xu, Gang Gary (2001). "My Writing your Pain, and her Trauma: Pronouns and (Gendered) Subjectivity in Gao Xingjian's *Soul Mountain* and *One Man's Bible*." *Modern Chinese Literature and Culture* 14 (2): 99–129.