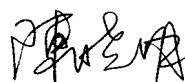


從現代主義到沒有主義



2000年10月12日，瑞典皇家學院宣布法國華裔作家高行健獲諾貝爾文學獎，並認為「其作品的普遍價值，刻骨銘心的洞察力和語言的豐富機智，為中文小說和藝術戲劇開闢了新的道路」。他的小說《靈山》被認為是罕見的文學傑作。

不管從哪方面來看，這是一條令中國文學界頗為尷尬的消息。這主要是因為非文學的因素。就從文學方面來看，高行健在中國大陸文壇消失已逾十年之久，熱鬧紛擾的文壇為各種熱點和事件所填充，並且長期為中國作家獲取諾貝爾獎的焦慮所困擾，但從來沒有關於高行健的隻言片語。年輕一代的作家、批評家，更不用說年輕一些的讀者，均不知高行健何許人也。

人們當然可以對諾貝爾文學獎不以為然，也可以對其標準提出異議，但人們不能無視這是一個已經成為事實的歷史事件。人們也可以對高行健的身份和符號排斥或譴責，也可以對高行健的作品說三道四，但高行健始終懷有的那種創作熱情，始終站在文學前沿的探索精神，他對生存困境不屈不撓的把握，對漢語的表現力和可能性的無畏發揮，這些都是難以否認的事實。在我們的生存現實中，人們可以漠視很多東西，可以顛倒、抹黑、攪渾水、抹殺、蒙蔽……等等，但有些事實就真的存在在那裏，成為人們不可逾越的障礙。某些歷史事實的意義和可能起到的作用，取決於人們的勇氣。有時候，某些障礙可能是劫數，人們就越不過去，就在這裏糾纏，終於兩敗俱傷、魚死網破；有些卻可能是歷史契機或新的起點。當然，諾貝爾文學獎對於中國源遠流長的歷史，算不了甚麼，沒有甚麼值得大驚小怪的。作為一種文學現象，作為一個作家，高行健就是一個用漢語寫作的人，他的漢語原創作品可能會因此獲得一些社會聲譽，會給出版商和他個人帶來不菲的利益。但作為文學的那些東西，還是有必要放在文學的語境中來理解。它既沒有必要被無限制地抬高，正如它也不應該受到漠視一樣。特別是在漢語文學圈，為甚麼就不能平心靜氣談談高行健呢？

不管從哪方面來看，高行健獲諾貝爾文學獎都是一條令中國文學界頗為尷尬的消息。人們當然可以對諾貝爾文學獎不以為然，也可以對其標準提出異議，但人們不能無視這是一個已經成為事實的歷史事件。在文學的語境中，為甚麼就不能平心靜氣談談高行健呢？

高行健不是吃政治飯的人，他是一個靠文學說話的人。他確實談到政治，但卻沒有把文學作為政治鬥爭的工具，恰恰相反，他極力反對這種做法。他強調寫作的超功利性和個人性，具有超政治的內在衝動才是寫作的理由。他說：「文學只有切實訴諸個人真實的感受，才有可能超越政見，超越種族，超越國界，超越時代」。

高行健確實有些政治色彩，迴避或抹去都不可能，也無必要。但高行健不是吃政治飯的人，他是一個靠文學說話的人。1996年，我和他在瑞典斯德哥爾摩一個會上相遇，聽到他的發言，後來結集為《溝通：面對世界的中國文學》出版。高行健的發言確實談到政治，他不相信「純文學」可以拯救文學，但他並沒有把文學作為政治鬥爭的工具，恰恰相反，他極力反對這種做法。他強調寫作的超功利性和個人性，具有超政治的內在衝動才是寫作的真正理由。他說過這樣的話：「文學只有切實訴諸個人真實的感受，才有可能超越政見，超越種族，超越國界，超越時代」^①。這些話語出於一個被看成是政治色彩濃重的作家也許是件奇怪的事，高行健的政治性就表現在他始終想擺脫政治的束縛，一種沒有政治的文學的表達，一種只是紮根於個人精神深處的文學表達，這就是一種奇怪的政治，這就是被政治化的中國文學。當然，這是從東西方不同的視野看到的特殊意蘊。這是西方的誤讀，也是東方的曲解，後者使高行健不幸，前者使他幸運。

多年來，作為一個作家，高行健對漢語文學表現形式的探索作出不懈的努力。文革後的中國步入追尋現代化的歷史進程，高行健則懷着巨大的渴望追求文學的現代化。80年代，高行健以充當現代派的先驅人物而著名。他早期的小說《有隻鴿子名叫紅唇兒》(1981)曾在青年中產生很大反響。1978年3月，徐遲發表〈文藝與「現代化」〉一文；1982年，徐遲再度發表〈現代派與「現代化」〉，在文壇引起強烈反響，對高行健產生激烈的衝擊。同年，文壇圍繞高行健《現代小說技巧初探》一書展開爭論，不少知名作家參與討論。他的《現代小說技巧初探》小冊子，直接影響了一批作家進行現代小說形式探索。

高行健當時也寫小說，但總是受到質疑，據他後來回憶說，他那時寫的小說被認為「不像小說」、「不是小說」或「不會寫小說」^②。出於這種困擾，高行健1981年在《隨筆》上連載多篇介紹西方現代派的短文，隨後花城出版社結集出版。這本題為《現代小說技巧初探》的小冊子引起極大的反響，先是王蒙在《小說界》發表一封公開信支持高行健，隨後劉心武在《讀書》上又加以推薦，緊接着《上海文學》發表馮驥才、李陀、劉心武三人關於這本小冊子的通信，引發了一系列的批評與反批評。

《文藝報》曾組織系列文章對這本書及現代派進行系統批判。但不久，「現代派」在中國的影響難以扼制。報刊雜誌評介西方現代派也多了起來，早期現代主義，如伍爾芙、喬伊斯、卡夫卡、布萊希特以及拉美魔幻現實主義等等；後期現代主義乃至於後現代主義者，如荒誕派戲劇、巴斯、巴塞爾姆、卡爾維諾等人的作品和言論都有評介。雖然不成系統，但對文學界產生衝擊則是足夠的。

自80年代以來，西方現代哲學在中國的影響亦不可低估，80年代上半期就有過「尼采熱」、「弗洛伊德熱」、「薩特熱」，並且《哲學譯叢》和《國外社會科學動態》等刊物陸續介紹「結構主義」、「闡釋學」、「現象學」、「存在主義」等西方現代

哲學流派，這些學說對文學界構成強大衝擊。理論界在「人道主義」基礎上，進而討論馬克思青年時期的哲學思想，《1844年經濟學—哲學手稿》引起理論界極大的熱情。不同觀點和立場的人都忙着引經據典重新加以詮釋，結果引發了「異化問題」的討論。而這一問題則與西方現代派文學藝術密切相關，異化理論一時間成為了理解西方現代派的重要理論視角。作為中國現代派的先驅，這些現代主義討論以及哲學方面的爭論，對高行健構成深遠的影響。他的種種藝術實驗，既是這種思潮的產物，也構成這股思潮最富有挑戰性的部分。

1982年，高行健編劇、林兆華導演的《絕對信號》在北京上演，被認為是中國現代派戲劇的開端，法國《世界報》(*Le Monde*)記者在當時寫的報導說：「這個戲宣告了先鋒戲劇在北京誕生」^③。1983年，他的《車站》再次轟動中國劇壇，隨後的《獨白》、《野人》(1985)和《彼岸》(1986)把中國現代派戲劇推向高潮。1987年高行健到歐洲以後，他的戲劇創作似乎進入又一次高潮^④。

1987年，高行健在出國前完成《冥城》初稿，直到1991年在巴黎完成定稿。這是一部根據中國古典戲曲的故事模型改寫而成的作品。在高行健的《冥城》中，中國古代的傳說被改寫了，冥府充滿了腐敗，到處是昏庸和殘忍。這部戲包含多種轉折與複雜的思想層次，是否借古諷今，其手法難作準確的解釋，其中心思想似乎也難以概括。但還是不難清楚地看出，高行健藉這部劇諷刺權勢者的昏庸與殘酷，抨擊現實對人性和人的價值的蔑視。從更深些層次來看，這齣戲對人的命運的生死無常進行老莊式的探討。戲的結尾處，類似歌隊的男人說：「如果你有罪，只因為你是一個人」，像是在抗議封建時代的專制壓迫，又像是在闡發一種人類與生俱來的困境。

《山海經傳》於1989年初在巴黎完成初稿，1993年初定稿。高行健試圖在梳理古代文化起源的經典的同時，融入對實際歷史的思考與批判，從中可見高行健頗費心機。這部戲的構思宏大，場面熱鬧，絢麗多彩，有濃郁的抒情意味，卻也把強烈的悲劇情調與尖銳的嘲諷融為一體，顯示出高行健劇作的特殊風格。

《逃亡》可能是高行健到歐洲後影響最大的一部戲劇。1989年，高行健應美國一家劇團之約寫作一部劇本，並且很快就在當年10月完成。但美國劇團對初稿不滿意，要他修改，高行健說：「在中國，共產黨尚不能讓我改本子，更不用說一家美國劇院。」後來這部劇在歐洲各地上演，好評如潮。全劇的政治事件背景比較抽象，共有兩幕，地點在一個類似廢棄的倉庫。劇情時間在事件發生的當天夜裏直到凌晨，開幕時還可以聽到坦克行駛聲和遠處不斷掃射的槍聲。在這個背景下，一個男青年和一個姑娘先後進入這個倉庫避難，隨後，一個中年人也逃到這裏。故事就在這三個人之間進行。這三個人顯然具有象徵性，他們都沒有交換姓名，他們代表着參與事件的、不同的人群。男青年代表學生，他參加這次鬥爭是為了人民爭取民主和自由；姑娘也以同樣的態度參加這場鬥爭；中年人受到青年學生的感染而投身於這場運動，他參與了某些行動，但事情的結果徹底改變了中年人的看法和立場。

《逃亡》可能是高行健到歐洲後影響最大的一部戲劇。1989年，高行健應美國一家劇團之約寫作一部劇本，並且很快就在當年10月完成。但美國劇團對初稿不滿意，要他修改，高行健說：「在中國，共產黨尚不能讓我改本子，更不用說一家美國劇院。」後來這部劇在歐洲各地上演，好評如潮。

令人驚異的是，高行健在姑娘的身上似乎寄予了過多的理想，這種理想以「仁愛」為軸心，使姑娘聖母化。這個姑娘經過短暫的迷茫（以及肉體的放縱）之後，迅速轉化為一個充滿仁愛的慈母，而青年男子和中年男子則變成兩個投入慈母懷抱的大孩子。青年人後來在姑娘的懷裏抽噎不止，姑娘對他說：「別壓抑自己，放聲哭出來，外面聽不見的。天都已經大亮了。他們不會來的。」開頭是青年安慰並鼓勵姑娘，而現在則完全相反。青年人還在纏綿地表達對她的愛，要與她生死與共，陪她逃出去，但姑娘則已經從欲望昇華到崇高。整部戲在有限的時間內表現出人們在一個特定歷史時間中的心理反映，確實顯示出了高行健高超的戲劇手法。譴責暴力，頌揚仁愛，也不能不說作者的思想鮮明尖銳。但面對絕對的生存困境，他試圖提供的解決方式卻又簡單而幼稚。也許這確實是一個難題，多少年來，面對絕望所有的思想都變得貧乏和蒼白。

90年代初，高行健完成三個劇本：《生死界》（1991）、《對話與反詰》（1992）、《夜遊神》（1993），可以看出高行健的戲劇表現手法顯得更寬闊有力，特別是在融會貫通中國傳統戲劇與西方戲劇藝術方面，他所做的探索無疑很有意義。

《生死界》全劇只有三個演員，其中一個女演員扮演「女人」；一位丑角扮演男人、鬼、老人；另一位女性舞者扮演女人的多重心象。全劇只有女人一人的獨白，從頭到尾沒有間斷。這部劇的內容相當抽象，其主題似乎是探討生與死的意義，最後又回到那個存在主義一直在追問的「自我」。這也是法國現代戲劇追問了幾十年的老問題。高行健顯然是試圖把一些反差極大的生存事相揉合在一起，例如把中國古代佛教和道教的一些公案傳說攙雜於其中。高行健有意製造一些強烈的戲劇性的視覺效果，如戲劇中出現的女尼剖腹洗腸場面等等，而人物對生命意義的體驗又可見到一些禪宗的頓悟的痕迹。最後，生命的意義何在？劇中主角終究領悟到：「惟有信守心中存一絲幽光，才能免於寂滅」。這幽光是甚麼？對高行健來說這並不需要進一步解釋，他設想的未來戲劇是：「劇場性和戲劇性的追求無非是提供某種感知的方式，借此達到某種境界，讓直覺和悟性得以透視人靈魂中的幽冥之處。」東方式的直覺主義已經成為未來的美學理想，這一點正貫穿於高行健這些年的探索之中。

《對話與反詰》人物同樣簡單，一個年輕女人和一個中年男子，他們可以看成是白領階層。另外有一名隨時出現的和尚，看上去像是歌劇中的歌隊角色。他有时口誦佛經，或做出一些與佛教有關的動作，但只是自顧自上上下下，並不參與其他兩個人的關係。這部戲分為上下兩場：上場男女玩性愛遊戲，玩厭倦之後殺死對方；下場男女則變成影子一樣的人，台上放着他們倆的頭顱，而一個影子一樣的人物最終都變成奇形怪狀的爬蟲。很顯然，高行健是在探索現代人的肉體與靈魂的衝突問題，去哪裏尋求靈魂的歸宿？答案似乎只有和尚知道。

《夜遊神》看上去更接近現實一些，雖然也採用了誇張荒誕的表現手法。劇情表現一次乘火車的經歷，高行健試圖從人們的日常經歷中發現生活的荒誕以

《生死界》的內容相當抽象，其主題似乎是探討生與死的意義，最後又回到那個存在主義一直在追問的「自我」。這也是法國現代戲劇追問了幾十年的老問題。高行健顯然把一些反差極大的生存事相揉合在一起。東方式的直覺主義已經成為未來的美學理想，這一點貫穿於高行健這些年的探索之中。

及抵抗的方式，這齣劇表現的「資本主義」的現實是令人失望的，似乎人類已經進入道德淪喪、良知泯滅的絕境，這裏面的人幾乎都沒有好人，也沒有好下場，人的墮落雖然是被迫的，但處在如此的境遇中，只有墮落才能獲得暫時的解脫。劇中人物說：「在這無意義的世界中，你那怕也毫無意義，以無意義的反抗來對付這無意義的世界，也多少證實你這無意的存在」。這可能就是該劇的主題。

可以看出高行健客居海外後，他的作品更貼近當代歐洲的思潮，但與他在國內的策略相反，他現在是用中國傳統，或東方的宗教來應對西方的精神困惑。從高行健講述的故事看上去，他似乎還不僅僅是悲觀失望，幾乎就是絕望，他把人類經歷的生活，從歷史到現實都描述得極其悲慘與荒誕，他甚至於把當今高福利、高教育的西方現實也描述得令人絕望，這似乎有點令人奇怪。事實上，「現實」充當了高行健戲劇表現手段與理想觀念的原材料。

高行健一直是現代戲劇藝術表現形式的探索者，在中國，他借鑒西方現代派(特別是荒誕派)的表現手法，強調舞台的時空效果；而移居西方後，他又從中國傳統戲劇中汲取養料，不再僅僅把情節劇的矛盾衝突置於戲劇表現的中心，而是強調動作性、奇觀性和突變性。高行健把「劇場性」提到戲劇表現的中心地位，既然戲劇是劇場裏的藝術，那麼，就要有一種劇場性——「一種公眾的遊戲或儀式的性質」。因而，戲劇性也發生了變化，它不再是以再現現實為己任，也不着力去表現矛盾衝突，「凡包含動作或作為動作的延伸過程，諸如變化、對比、發現與驚奇，都可以構成某種戲劇性。廣而言之，只要在舞台上或劇場裏實現一個流動的過程，像音樂一樣，行雲流水，或者，瞬息變幻，出現各種不同的景象和意念，像電影畫面的剪輯，這種能構成視覺和聽覺感受的過程，便都具有某種戲劇性」^⑥。因此，高行健要回歸戲劇的本源，從演員當眾扮演去找尋現代戲劇的生命力。求本溯源，高行健追溯到中國傳統戲劇那裏，還有可能從日本的能劇獲取靈感。打通西方現代戲劇與東方傳統戲劇的樊籬，這在高行健本來就是輕而易舉的事，它們都強調抽象性，只不過把東方(中國)的變形再次變形為西方的荒誕，這二者就基本溝通。而高行健把西方現代主義關於生存的困惑，與中國古典戲劇中經常出現的陰曹地府相混合，就能製造奇妙的效果。創造視覺奇觀，強烈的動作性和突發性，並且打上東方神秘主義的烙印，這一切促使高行健把劇場效果推到高峰狀態，那些混亂不堪的現代生活，生死之間的突然變異，以及中國古代的靈魂不死的惡夢，這些就是東西合璧超級奇觀，既有動作性，又有表演性，這也是如本雅明(Walter Benjamin)所說的機械複製時代的文化所具的「震驚效果」，這也就是高行健的後現代主義式的充滿恐怖的審美現象學空間。

當然，高行健並不是一個純粹的形式主義者，他同時致力於探究現代人的靈魂得救這種形而上的問題。對人類生活的終極價值關懷，高行健當然也有必要把人類的現狀描述得困難重重，這不過是現代主義的一貫伎倆，高行健原來

高行健客居海外後的作品更貼近當代歐洲的思潮，但與他在國內的策略相反。現在他是用中國傳統，或東方的宗教來應對西方的精神困惑。從高行健講述的故事看上去，他似乎還不僅僅是悲觀失望，幾乎就是絕望。他甚至於把當今高福利、高教育的西方現實也描述得令人絕望，這似乎有點令人奇怪。

在中國面對極權政治就想暴露一點陰暗面，現在到了西方更可以暢所欲言。但願高行健並不是一個「政治情結」很強的人，相比較起批判一種制度來看，他更傾向於關注人類生活這種普遍性的命題。現在，高行健當然不會像在80年代中期的中國那樣，套用西方現代派的現成的關於生存困惑的觀念，他需要引進東方式的對人類生活價值的終極關懷。在把人類生活現狀的可悲命運（包括被描述為至福境地的西方發達資本主義社會的現實），把那種絕望的處境推到極端的狀態中，高行健的東方式的超渡就可以應運而生。劇評家胡耀恆不同意有人把高行健的思想體系列入道家，也不同意有人把高列入禪宗一路，而另闢蹊徑，他認為高行健有很強的入世思想，他批判現實，提示人類生活的可悲境遇，目的在於追尋一個更好的安身立命環境。他認為高行健的思想當屬於儒家傳統。高行健從《彼岸》之後的劇作，「可以說是這種深愛和不會去愛兩個主旋律的交相變奏，雖然千態萬殊，但擴大來看，可以用『仁』一以貫之」。

高行健的思想試圖把西方現代主義思想與中國傳統的儒道釋加以融合，但正由於其多元主義的特徵，高行健似乎並不採用某種明顯的、明確的思想對普遍性的價值作出確定性的說明。這使高行健對這個世界的困惑的解決，依然沒有擺脫未定狀態。

我認為高行健的思想試圖把西方現代主義思想與中國傳統的儒道釋加以融合，但正由於其多元主義的特徵，高行健似乎並不採用某種明顯的、明確的思想對普遍性的價值作出確定性的說明。他的作品確實表現了對人的關愛，也流露出無常虛無的態度，也有順其自然的態度，但這一切都會聚在他關於存在的荒誕性的總體認識中。這使高行健對這個世界的困惑的解決，依然沒有擺脫未定狀態，他總是在最終有意留一些荒誕的、有時是無法解釋的自相矛盾的尾巴，有時是一種虛無主義式的體驗，這些表明高行健並不願意明確提供解決人類生活問題的方案，作出對生活的幸福承諾。也許這種未定狀態，讓觀眾參與其中進行再思考，這是高行健顯得更深刻之處。

高行健的長篇小說《靈山》，構思於1982年，完成於1989年，直到1990年才由台灣聯經出版社出版，前後歷時約十年。出版後即被譯成多種文字。《靈山》的主題及表現手法明顯受到80年代中期中國大陸文學潮流的影響。其主題與「尋根」有相通之處，其表現手法又體現了高行健堅持多年的現代小說觀念，並且也加入了關於「漢語寫作」的新的思考。要準確而全面地概括這部小說的內容或主題是困難的，因為它看上去更像是一個主人公的內心獨白，用高行健的話來說，就是所謂的「語言流」。小說主要以他尋找「靈山」的途中的見聞和心理活動為主體展開情節。小說敘事把吳越山區古老的民風、地方傳說與經濟改革引起的現實變化結合一起，這些客觀的生活不斷地與作家的心理活動相互滲透，觸發這個城市作家的各種聯想、分析和思索。這部小說的敘事像是遊記與一些小故事的自然結合，敘述人的經歷不斷引伸出一些與當時當地的事件相關的故事。這些故事從總體上引向兩個主題，其一是那些自生自滅的中國民間文化，它們在中國農村的社會主義革命時期所遭遇到的毀滅命運；其二，其中不斷穿插着一些底層受欺壓的普通人的悲劇，特別是一些年輕女子的悲慘遭遇。她們並沒有任何政治思想和行動，僅只是做人的基本權利，但都被草菅人命。小說試圖梳理中國民間文化與民間生命被壓迫的歷史。高行健的敘事顯然是在暗示

底層民眾社會生存環境的惡劣，個人的精神乃至於肉體都受到嚴厲的限制。作者似乎試圖從中國民間文化去尋找中國傳統的文化根基，但顯然也沒有結果。他多次提到道家文化，也沒有迹象表明高行健認為可以從中找到精神寄托。顯然，文化尋根的結果依然渺茫。小說的結尾出現一隻獨眼青蛙，在作者看來，它就是表達生存終極意義的上帝的使者。但作者結果還是說：「我其實甚麼也不明白，甚麼也不懂。就是這樣。」

小說敘事採用你、我、他三種人稱不斷變換的手法，可以看出高行健在小說敘事方面進行的探索。三種人稱變換的敘述視點，使小說圍繞一個人的心理活動從不同的角度展開敘事，在人物的自我感覺、小說敘述和小說敘事之間，構成一種不斷變幻的張力。特別是第二人稱「你」的敘述，造成一種奇異的距離感，一個活生生的「我」突然變成一個「他者」的你，敘述人跳出故事來看原來的「我」，人物被強行剝離出自己的環境，置身於一個似真似夢的心理世界之中。圍繞三種敘述視點造成的敘述距離，使小說的敘事語言也呈現出不同的風格。「我」的敘述顯得親近真切，「他」則平實而具有紀實性，「你」則飄忽不定。整部小說的敘事應該說自然而奇譎，平實卻峻逸，看似隨意卻實則精細，顯示出作者追求的漢語寫作所達到的境界。

高行健的作品蘊含了相當豐厚的思想，他的藝術表現手法也多樣且富有變化，他幾乎是強行進入那些思想深處和藝術表現的極端境地，這使他從一個現代派的狂熱追尋者，轉變為一個超越任何主義自成一格的藝術家。從思想和藝術上都可見出他是一個貫通古今、雜揉東西的人。無疑，沒有甚麼理由認為高行健的作品空前絕後，代表了中國文學的最高水準；當然，更沒有理由認為他的作品不是文學作品，不過是反射政治的工具。到了二十一世紀，中國文學還是與政治糾纏不清，這是可笑，還是可悲？是不幸，還是幸運？

沒有甚麼理由認為高行健的作品空前絕後，代表了中國文學的最高水準；當然，也沒有甚麼理由認為他的作品不是文學作品，不過是反射政治的工具。到了二十一世紀，中國文學還是與政治糾纏不清，這是可笑，還是可悲？是不幸，還是幸運？

註釋

- ① Wan Zhi, ed., *Breaking the Barriers: Chinese Literature Tracing the World* (Stockholm: Olof Palme International Center, 1997), 118.
- ②⑥ 高行健：《沒有主義》（香港：天地圖書有限公司，1996），頁98；231。
- ③ 轉引自高行健：《彼岸·戲劇六種第一集》（台北：帝教出版社，1995），頁87。
- ④ 本書涉及到的高行健的有關戲劇作品，都收入《高行健戲劇六種》（台北：帝教出版社，1995）。