

# 現代主義·沒有主義·呼喚文藝復興

## ——論高行健文藝思想的轉折與啟示

莊園

摘要：隨着思想能力的日益深入以及在文藝實踐上的深化，高行健的文藝觀呈現了邏輯上的轉折。本文試圖探究其兩次思路變動的歷史背景、個人抉擇以及對當下的啟示。1、從“現代主義”到“現代性是一種病”；2、從“沒有主義”到“呼喚文藝復興”。去國之後，他放下國家、放下鄉愁、放下主義、放下革命、放下概念——在文藝的審美中贏得生命的大自在。

關鍵詞：高行健文藝思想；現代主義；沒有主義；呼喚文藝復興；放下概念；轉折；啟示

### 一、從“現代主義”到“現代性是一種病”

高行健在八十年代出版《現代小說技巧初探》和《對一種現代戲劇的追求》，探討現代小說和戲劇的創作技巧。1987年離開中國定居西方後，他繼續思索文學的現代性。90年代初，他敏銳指引中國流亡作家的未來使命，努力擺脫鄉愁的困擾，擺脫民族與國家等政治認同的標籤，回歸“作家”與“文學”的獨立的本位。1999年5月，高行健得到法國文化部南方藝術局的贊助，在法國拿普樂城堡寫作了一輯文章，叫《另一種美學》，主要論述他在文藝方面的感悟和思想。其中有一節叫

《現代性成了當代病》。這與他之前在文學上的思考密切相關，著重反思“現代性”的思潮。

## 現代小說的形式

八十年代是中國文學高揚現代主體性的啟蒙時期，是繼五四新文學之後呼喚“人一個體”重新站立起來的時期。中國文學經歷着以個體經驗語言取代集體語言的時期。高行健左手理論，右手文學，在《現代小說技巧初探》中談及小說的演變、小說的敘述語言、人稱的轉換、意識流、怪誕、象徵等，還談及現代技巧與現代流派、現代技巧與民族精神等。

高行健認為，“小說不一定要講個故事，雖然許多好的小說講的是故事。但生活裏並不都是故事。小說不一定要有情節。小說不一定非去塑造人物的性格不可。小說中還可以免除慣常對人物和環境的描寫，而代之以別的手法。小說依然是小說。”<sup>1</sup>他在此書重點研究敘述者的語言問題，認為現代小說家更關注讀者的接受心理。“在小說創作中，除了人物的語言，更多的是敘述者的語言。作者主要是通過敘述者的語言來喚起讀者的感受，而作者自己的感情和褒貶則隱藏在敘述者的語言之中。這種語言很值得研究。在古典小說中，敘述者是全知全能。現代小說則有多種敘述語言，可能性也有很多種。敘述者可以是作者，也可潛入人物內心，用人物的眼睛去看，站在人物的角度去思考，去感受。敘述者還可以直接同讀者談心，用第二人稱來寫。20世紀以來的現代小說家們的種種努力，就是把作者自己隱藏得更深，卻想方設法讓作品對讀者的感染力更強，把故事編撰的痕跡抹得越淡，讓小說中再創造出來的生活顯得更真實可信。<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>高行健：《現代小說技巧初探》，廣州：花城出版社，1981年版。

<sup>2</sup>高行健：《現代小說技巧初探》，廣州：花城出版社，1981年版，第4-8頁。

他舉例說明現代小說常見的寫作細節，比如把人物對話的直接引語和間接引語的界限打破，比如省略了引號的相互對話。他詳細論述用第二人稱“你”表現的優點和注意事項：第二人稱“你”在現代小說的敘述語言中用的越來越廣泛了，因為作者在敘述時一旦用上了第二人稱，便立刻可以同讀者直接進行感情上的交流，較之用第三人稱一個勁地敘述更容易打動讀者，比用第一人稱自說自話也更有效力。第二人稱“你”比第一、第三人稱“我”和“他”更能把讀者帶進小說描寫的環境中去，而作品的優劣在第二人稱“你”這個放大鏡下，也更難逃讀者的眼睛。因此，作者在用第二人稱的時候，事先又要特別考慮到是否對小說中的人物的情感作了真實而充分的描繪。作者如果沒有把握能引起讀者的共鳴，最好不要用第二人稱。第二人稱是一種非常強烈的表現手段<sup>3</sup>，一般用在畫龍點睛之處。

在古代小說中，敘述者的觀點就是作者的觀點，兩者完全一致。作者通過敘述，對他所描繪的對象的態度昭然若揭，毫不掩飾。在近代小說中，作者就不直接出來亮觀點了，往往隱藏在敘述者背後，而敘述者又不對敘述的物件作簡單明瞭的表態，而是借描述人物的性格、行動、心理活動流露出作者對人物的評價。而現代小說的作者就更高明了。他們還不滿足於把人物的生活和內心袒露給讀者，進而用種種方法，把讀者引導到小說中去，走了一程，也有了感受，也熟悉了人物，是愛是憎，是同情是譴責，是又同情又譴責，是同情其這一點，譴責其另一點，思緒萬千。之後，既

認識了生活，又有所領悟。這種敘述語言較之作者直接說教更動人心弦。<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup>高行健：《現代小說技巧初探》，廣州：花城出版社，1981年版，第13-14頁。

<sup>4</sup>高行健：《現代小說技巧初探》，廣州：花城出版社，1981年版，第22-24頁。

他這樣論述第三人稱“他”：這個“他”，在小說家筆下，較之第一人稱“我”和第三人稱“你”，用起來更為複雜，更為微妙。因為，小說家筆下的物件“他”，實際上總帶着作者自己的態度和感受。這個“他”不再是語法教材中講的那個冷漠的、中性的第三人稱，而是糅合了作者的思想感情，帶上了作者主觀的評價。這個“他”是主觀與客觀的匯合，是作者的世界觀和審美觀同客觀現實世界的結晶。事實上，任何一個藝術上成熟的小說家筆下的“他”，並不等於現實生活中的人或事的客觀模寫，而是基於現實生活的再創造，或者說，是小說家對現實生活的一種認識。現實生活中的同一物件，經不同的小說家染筆，便滲透了作家自己的認識，寫出不同色彩的“他”。……在現代小說中，有兩種似乎截然相反的敘述語言。一種是竭力去捕捉“他”細微的內心世界和精神狀態。另一種只冷靜地提供一些畫面、聲響、動作和現象。作者看來是作純客觀的描述，卻依然包含着作者的某種情緒。

在第三人稱“他”的敘述語言背後，總有個不在作品中直接出現的“我”，即敘述者。換句話說，當敘述者“我”直接見諸文字的時候，人們便稱之為第一人稱的寫法，而從敘述語言中把“我”省略掉，便成為第三人稱了。第三人稱可以說是敘述者“我”對敘述者“他”的耳聞目睹，以及對“他”的分析和理解。<sup>5</sup>

高行健還率先在中國大陸介紹和論及“意識流”，強調其完全主觀的特點。“意識流的出現同現代心理學的研究有很大關係。現代心理學家們發現，人的心理活動並不總是合乎邏輯的演繹，思想與感情，意識與下意識，意志與衝動與激情與欲望與任性，等等，像一條幽暗的河流，從生到死，長流不歇，即使處在睡眠狀態，也難以中斷。用這種手法來描寫人的內心世界時，它提供的便不只是理性的結

---

<sup>5</sup>高行健：《現代小說技巧初探》，廣州：花城出版社，1981年版，第19-24頁。

論和分析、行為的狀態和結果，而是得出理性的結論和分析時思維活動的整個過程，或者是某一行為過程中的一系列具體而細致的感受。意識流語言在追蹤人的心理活動的同時，又不斷訴諸人生理上的感受，即味覺、嗅覺、聽覺、觸覺和視覺帶來的印象，因而把精神世界和外在世界聯繫起來。它即使在描寫外在世界的同時，寫的也還是外在世界通過人的五官喚起的感覺。換句話說，意識流語言中不再有脫離人物的自我感受的純客觀的描寫。意識流語言通過具體的、細微的感受，引導到意識和下意識的心理活動，能造成一種異乎尋常的真實感。意識流這種敘述語言在三個人稱的運用上是非常活躍的。因此，要掌握這種敘述語言，必須隨時自覺地意識到敘述角度的轉換，才能自然生動，不落敗筆。意識流語言是不顧及時間順序的，可以把回憶與現實，過去與未來糅合在一起。它同時也突破了固定的空間的束縛，在同一章節中、甚至同一個段落裏，還可以把幻想、夢境同現實環境交織在一起。”<sup>6</sup>

而對現代文學的語言，高行健也有獨特的看法：現代語言的美不在於詞章的華麗，字字珠璣乃前朝古風。現代作家創造文學形象，用的往往是最常見的語彙。當讀者感覺不到詞章的美的時候，形象已經站在眼前了。這就是現代文學語言和詞章學的分野。語言的樸素並不意味着語言的貧乏。對現代文學來說，語言藝術的功力與其說在詞句的考究，不如說在於遣詞造句的自然。現代作家把注意力多花在重新發掘常用詞內涵的魅力上。現代文學語言塑造形象更在於敘述的角度，字句的感情色彩，語言的調子和行文的節奏，如此等等。現代人需要的是語言的生命力和浸透在字句中的真情實感，這就要求現代作家在語言藝術上費更大的氣力。<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup>高行健：《現代小說技巧初探》，廣州：花城出版社，1981年版，第26-33頁。

<sup>7</sup>高行健：《現代小說技巧初探》，廣州：花城出版社，1981年版，第61-63頁。

高行健很關心文學的真實問題，他的諾獎演講《文學的理由》中有很大部分強調文學的真實。80年代時他這樣論述“真實感”：真實感同真實固然有聯繫，卻不是一回事，指的是文學創作中表現技巧的事。取得真實感是一種近代藝術技巧。福樓拜、莫泊桑、哈代和左拉等在語言藝術中，找到了種種細微的過渡的中間色彩和情緒的半音階。意識流的手法是通向真實感的一條新路。繼亨利·詹姆斯和普魯斯特之後，現代作家進一步潛入到人物內心中去，追蹤人物的思想、意念和下意識的活動，找到了喚起讀者按人物的思維方式去思考、去感受，從而達到了心理乃至生理上的真實感。

新小說派對於物的描寫和視像的提供，則走着另一條路。他們力圖排除人物的自我意識，着力於冷靜地、精細地描繪外部世界，甚至到不厭其煩地步。敘述者像一架照相機似地，把視覺接觸到的外部世界準確地複製出來，不帶任何主觀的評價與分析，不用有感情色彩的詞，這種畫面便稱之為視像。以羅伯·格里葉為代表的這種藝術試驗引起了廣泛的注意。這樣極端的嘗試未必是成功的，然而這種努力卻給現代小說藝術開出了一條新路，豐富了現代文學的表現手段。用得適當的話，這種冷靜而準確地描繪確實可以產生一種能觸摸到的真實感，杜絕了浮華與誇張，不靠比喻和聯想，不帶有美文學的甜膩和感傷，使讀者覺得身臨其境，從而誘發讀者自己去品味、去感受。這種手法對二次世界大戰後的當代文學創作帶來了不可低估的影響。

達到真實感還可以有別的路。比如，把新聞報導的手法擴大到文學創作中去，模仿直接採訪的形式，整理成記錄，保持當事人的語調，甚至故意對說話人的用詞和句式不加修飾，乃至保留說話人獨特的鄉音、方言、口頭語和不當的用詞。再就是借鑒回憶錄的形式，不去作情節上的巧妙安排，保留事件的不完整性和某些環節

的脫漏。總之，把文學的氣味儘量抹去，最大限度地留下生活本身的痕跡。美國的一些非小說的文學作品是這種手法的進一步發展，往往把真實的事件和虛構、想像的成分結合在一起，或者把虛構的故事寫得如同真人真事一樣。樸素是真實感的可靠朋友。分寸感則又是衡量真實感的尺度。不要去編造自己都不相信的情節，不要寫自己都不能體會到的感受。形象思維是通往真實感的大門。準確的細節是達到真實感的階梯，用具體的描寫來代替空洞的感情的抒發。用現代口語寫作；用活人的活的語言寫作；用自己的語言寫作；用能喚起自己感受的語言寫作。<sup>8</sup>

高行健具有清醒的認知，文學的目的並不是為了追求真實感，真實感只是滿足人們審美需要的現代意識之一。而作家在取得真實感的同時，還要同他作品中的人物與環境保持距離。在論述了真實感之後，他又強調“距離感”：作家對他筆下的人物只有清醒地保持距離感，才能把他的人物寫得恰到好處，不致於被感情的波瀾把人物弄得歪曲了。作家對他筆下的人物的理解與感受應該盡可能高於他書中的人物。只有站得比人物更高，去環顧人物及其所處的社會環境，才能認清人物之所以不幸的原因。作家有權力對他筆下的人物作出自己的分析與評價。<sup>9</sup>

在《現代技巧與民族精神》這一章節中，高行健這樣說：一個民族的文學的特色究竟以什麼為標誌？屠格涅夫有句話說的好：他的祖國就是俄羅斯語言。對用語言進行創作的作家來說，民族的特色首先在於作家運用本民族語言的藝術特色。語言是思維的手段和實現。用民族語言來進行文學創作，必然會把本民族的文化傳統、生活方式、思維習慣帶進作品中去。作家哪怕再怎樣借鑒外國文學的手法，只要是用地道道的中文寫作，就肯定會帶上本民族的色彩。作家倘對本民族文化的

---

<sup>8</sup>高行健：《現代小說技巧初探》，廣州：花城出版社，1981年版，第88-95頁。

<sup>9</sup>高行健：《現代小說技巧初探》，廣州：花城出版社，1981年版，第96-98頁。

修養越高，這種民族特色就越鮮明。不管作家使用什麼樣的手法，只要他用的是民族語言，寫的又是他本民族人民的生活，越寫得生動，就越見其民族精神。

高行健寫作“初探”，初衷是為了回應那些認為他不懂寫小說的專業人士。

“我為什麼要寫這本書呢？“四人幫”粉碎後，我把我在農村裏寫的稿子寄給許多刊物的編輯部，但全部都被退稿，有的說看不懂我寫的東西，有的說我根本不會寫小說，連小說基本的編故事的能力都沒有，我為了要回答他們，於是寫了這本書，讓人們知道小說還可以有另外的寫法。”<sup>10</sup>此書的出版引起極大的轟動。劉心武、李陀、馮驥才等當時的新銳和後來的名家，紛紛發表文章高度評價和肯定高行健寫作的意義。這本言不及政治的小冊子，卻招來了一場所謂現代主義還是現實主義的大論爭，不僅給他惹了許多麻煩，還把他的朋友和關心他的老作家諸如巴金、夏衍、葉君健、嚴文井、鍾惦斐等都牽扯進去。“王蒙因為就這本小冊子給我寫了封公開信，更成了靶子。”<sup>11</sup>

今天看來，高行健的這本小冊子論述並不嚴密，其理性思維往往淺嘗即止，還常常用作家擅長的形象思維來解釋某些新的概念與術語。也許正如其書名所說：“初探”，就是初步探索與探研。他顯然也沒有搭建理論宏構的雄心，寫到後面更是草草了結。該書主要出於高行健在創作之餘的反思與總結。而就是這樣一本粗糙的書，卻成為一個時代的經典。應該說，是高行健透露出來的先鋒意識震撼了當時的文壇與學界，引發了中國人對“現代性”的隱秘渴望。

## 現代小說的內容

---

<sup>10</sup>吳婉如：《尋找心中的靈山》，收入高行健著，《論創作》，臺灣：聯經出版有限公司，2008年，第198頁。

<sup>11</sup>高行健：《文學與玄學·關於〈靈山〉》，收入高行健著，《沒有主義》，臺北：聯經出版有限公司，2001年，第187頁。



1992年6月8日，高行健在英國倫敦大學東方語言學院作了題為《中國流亡文學的困境》的演講。他認為，流亡海外的中國作家以純文學的方式對抗中國大陸的政治壓迫，已經失去了現實意義。而且他們還面臨了與西方作家一樣的困境：就是屈從出版商製造的市場口味，還是徑直寫自己要寫的東西。他給出的意見是：文學只是自救，是一種自我選擇的生活方式。他不僅戳破了“文學與政治”捆綁而產生的宏大敘事的光環，也直指否定了文人士大夫救國救民的“救世主”迷思。這是清醒的覺悟，也是勇敢的行動。

1993年9月18日，高行健在澳洲與同樣流亡海外的詩人楊煉有一場更加深入的關於“流亡”話題的對談。<sup>12</sup>他們從大陸當時的文學論爭說起，高行健坦言他的“初探”一書不過是“繞著圈子說真話”。《現代小說技巧初探》“講的是純粹‘技巧’，小說技巧。換句話說，真話不好講，直接涉及會有許多禁忌，就繞開一個圈子，從形式着手來談這些問題。新的形式中自然包含新的內容。包括當時的朦朧詩，都是因為有舊的形式無法表達的新的內容，有新的話要說，因此形式與內容爭論在當時是有現實意義的。”他指出，“在集權國家，形式主義曾被認為是西方的、資產階級頹廢的觀念，因此形式問題本身就成為了政治問題，而不是一個文學自身的問題。為什麼當時在中國所有關於形式的爭論，在社會上會有那麼尖銳的意義，就因為在形式中有話可講，有原來老框框容納不下的新東西，表現為對形式的爭論。”<sup>13</sup>高行健此時的論述分為以下幾個層次：

一是有了言論自由，可以嘗試各種形式，作家必須有話要說。

---

<sup>12</sup>楊煉整理、高行健校訂《流亡使我們獲得什麼》，收入高行健著《沒有主義》，臺北：聯經出版有限公司，2001年版，第129-174頁。

<sup>13</sup>楊煉整理、高行健校訂《流亡使我們獲得什麼》，收入高行健著《沒有主義》，臺北：聯經出版有限公司，2001年版，第131頁。

二是關於“現代性”。“現代性”不一定等於“新形式”。“現代性”是對人類生存問題的重新描述。也可稱為“時代性”。“自我”是現代性的核心問題——認識自我、質疑自我、研究自我。

三是關於對語言的懷疑。要避免語言問題的一個陷阱：不要把“玩語言”變成了根本，而是要表述某種就有的語言無法表述的東西。“現代性”應該是找到自己的語言去做獨特的表述。

四是關於“自我”。當“自我”擺脫了各種阻礙之後，卻陷入了語言的牢籠中。當代作家的現代性，在語言上表現為兩方面：限制的困境與嘗試將原有語言的領域加以擴大。

五是作家承擔的是語言的責任。“作家的現代性”在於對語言的負責與貢獻，要反對對語言的嬉皮的態度。“嚴肅文學”——就是它對自己使用的語言是嚴肅的。“我表述故我在”。作家在一個社會的地位，作家在文學中的地位，是一種價值觀念，不是倫理的、政治的，是一種對語言的態度，這是我們確立的一種價值。

六是回到華文作家對現代漢語的思考。在古漢語與歐化語言兩種潮流中走出一條路來。

七是研究語言的經驗之談。對漢語而言，最重要的是把漢語和西方語言放在一起加以分析。漢語表現意識的活動，要比西方語言更為自由、更為靈活、更為充分，但是要表達嚴格的邏輯分析，則比西方語言弱。漢語的局限性的另一個例子是：散文的傳統十分發達。“中國文化的特點受制於漢語”這一點值得反思。他的這個觀點“五四”那一代開創白話文的作家魯迅、周作人等人早有此論述。只是高行健比前輩更加平和些，不像前輩們對中國傳統文化那麼尖銳地批判與否定。可能他們各自身處的歷史環境與現狀不同吧，魯迅他們決絕的姿態其實隱含了孤獨的處

境；而高行健成長的年代，傳統文化因為文革等激進的破壞早已千瘡百孔。他作為一個作家更想回到文本本身來研討語言藝術，他在《靈山》寫作中的一個企圖，就是想用漢語來表達現代人感知的諸多層次，並用“語言流”把它呈現出來。

高行健說他在《靈山》中想做的，恰恰是避開套用西方的“歐化”的句式句法。利用漢語自身的靈活性來表達。也就是說，在囚籠中，也還有舞可跳，而且可以跳出新鮮的東西。這種參照是這樣的：我用漢語寫作時，根本不考慮西方語言，相反我用法語寫作時，儘量排除漢語的思維方式。這兩種思維感知方式是很不一樣的，而這兩種寫作之間的比較給我很大的啟發。我認為對一名中國當代作家來說，懂一門外語絕對有好處，只要堅持一個前提：不用自己的母語去模仿外語。在把二者加以對比之後，一定能發現母語中新的天地，新的可能性。當然，我用法語寫作，也試圖根據法語的特點來發展它，例如法語的音樂性，以及一個詞的首碼、尾碼等等，這是西方語言，特別是法語的特點——那麼個“玩法”。我們對語言的態度，就是要深入到一個語言結構的內部去觀察，然後擴展它。<sup>14</sup>

高行健更贊同用“漢語”、“華語”，不贊同用“華文”等稱謂。“語”更強調語言的聲音，“文字”則產生於“語言”之後。而在海外，還刺激了他豐富漢語的使命感：不僅要豐富漢語的語彙，而且要創造漢語的語彙。他認為在流亡海外用漢語寫作更加純粹，一個作家只對他的語言負責。出國後，他就做好了孤身作戰的打算，對寫作從未有過任何功利的想法。他極力清除故國思想的各種障礙，孑然一身如同新生。繪畫讓他物質上無憂，他可以驕傲地看護他的語言與文字。寫作，就是為了自我完成。《靈山》於1989年9月完成之後，他覺得了結了“中國情結”。

---

<sup>14</sup>楊煉整理、高行健校訂《流亡使我們獲得什麼》，收入高行健著《沒有主義》，臺北：聯經出版有限公司，2001年版，第156-157頁。

獲得諾獎之前，他就已經擁有清醒的認識與沉靜的底氣。在獲得巨大的榮譽之後，他也不改溫文儒雅。筆者 2014 年底在香港與高行健有過一面之交，他給筆者留下的印象就是：一個充滿傲骨的君子。“傲骨”、“君子”是中國文化中特有的詞，筆者覺得這能恰當地形容他氣度不凡的神情。

### 現代性成了“當代病”

從“現代主義”到“現代性是一種病”，從肯定“現代”到否定“現代”，肯定時正是中國大陸實行改革開放的 80 年代，他敏感到新的思維理路對人的解放意義；否定時是 90 年代末（此時距離他獲諾獎僅有一年），這時候他已經在西方生活了十多年，漸入西方主流文藝圈中，這種否定是基於西方藝術革命思潮泛濫的現實。

高行健指出：理論或觀念主導藝術，是二十世紀藝術活動的突出特徵。當代藝術觀崇尚“現代性”和“唯新是好”，但“新”如果找不到獨特的造型手段和藝術表現，這“新”只能是一番空話。當代之新，不在造型手段和藝術表現上，更“新”的卻是對藝術的觀念，把訴諸視覺的造型藝術的形象連同形式也一併拋棄。

他說：十九世紀講的是藝術方法，再之前講的是手藝。一個多世紀以來藝術觀的不斷革新，把方法和手藝都革除了，同時，不僅消除了文學性和詩意，也排除掉繪畫性，只剩下一條美學原則即現代性，作為審美的標準。“新”成為首要的審美判斷，唯新是好貫串二十世紀的現當代藝術史。現代性確實推動過現代主義的種種藝術潮流，這閥門一開，也曾釋放過巨大的能量，當時也確有其社會、政治和藝術革命的涵義。六十年代之後，社會政治的內涵逐漸喪失，藝術革命只剩下對藝術自身的顛覆，到了七十年代末八十年代初，這後現代的當代藝術又向當年對社會與政治挑戰的前現代主義再挑戰，依據的也還是現代性。現代性給現代藝術帶來的對社

會、政治和文化傳統的衝擊，到了這全球商品化的後現代，已消化在唯新是好的推銷術中，前衛藝術也變成了崇尚時髦的全球運動。早期的前衛藝術對政治權力和對社會的那種批判，轉化為中性的、空洞的，乃至於語言符號能指的遊戲，所指，則被另一條原則即所謂“藝術自主”化解了。<sup>15</sup>

此時，現代性成了一條僵死的原則，把藝術變成了觀念的遊戲。藝術市場世界一體化把藝術家個人獨特的創造性同時消費掉。當代藝術向廣告靠攏。藝術家的稟賦與才能，由智慧替代了，藝術家落到某一時新而簡單觀念的製作者的地位。藝術的潮流被國際展和博物館以及媒體主持人所操縱。他拒絕中國集體主義的大一統，也拒絕被西方的商業資本所左右。“喪失了藝術家的個性成為世界一體化的當代藝術，由官方龐大的現代藝術博物館的國際網路和跨國大財團的藝術基金會支撐，這種全球性的超級公眾藝術雖然大眾漠不關心，卻正是當今的消費社會的產物。隨同商品經濟的全球化，把人變成商品的製造者和消費者的同時，藝術市場世界一體化也把藝術家個人獨特的創造性同時消費掉。”

他看到藝術革命的觀念對藝術家個性和艱辛創作的致命傷害，指出問題的關鍵所在：對傳統的價值的否定所確立的新價值，取消了審美趣味，無深度，純形式，訴諸觀念，也必須是一語便可道破極其簡單的觀念。而且得不斷更新，因而也得搶先實現，過時不再，且等不到藝術家去精心建構，容不得也不需要藝術家來展示創作的個性，還就要把藝術家創作的個人特色在這追趕時髦的競爭中迅速消耗掉。藝術家用於造型獨特的技藝，也遠不如現成的材料、物品和新工藝與新技術來得方便。而藝術家的稟賦與才能，則由智慧替代了，藝術家落到某一時新而簡單地觀念

---

<sup>15</sup>高行健，《現代性成了當代病》，收入高行健著《論創作》第二輯《另一種美學》，第 130—131 頁。

的製作者的地位。能做這種製作的人比比皆是，大可由一些國際雙年展和國家現代博物館去世界各地物色人選，按預定的計畫和題目製作。而這些選題又總是由藝術新節目的主持人來制定，藝術的新潮便這樣一浪翻一浪。<sup>16</sup>

經歷過中國革命潮流腥風血雨的洗禮，高行健對已經享有言論自由的西方藝術領域方面的革命始終保持個人的警醒。他的文章遠離當下的潮流，標題也是溫和平常——“另一種美學”，文章的分節的題目——“藝術革命的終結”、“現代性成了‘當代病’”、“超人藝術家已死”、“美在當下”、“對真實的信念”、“理性與精神”、“觀點即意識”、“時間、空間與禪”、“形式與形象”、“具象與抽象”、“文學性與詩意”、“重找繪畫的起點”、“意境與自在”等，他沉靜地以文藝的語言和概念來思考和探討，不做簡單粗暴的論斷。

## 二、從“沒有主義”到“呼喚文藝復興”

1993年11月15日，高行健在巴黎寫作《沒有主義》一文，這是為臺灣聯合報系“四十年來中國文學”會議<sup>17</sup>準備的發言稿；1995年5月，香港《文藝報》五月

---

<sup>16</sup>高行健，《現代性成了當代病》，《美文（上半月）》2009年第1期131—132。

<sup>17</sup><https://baike.baidu.com/item/聯合報>

據百度百科“聯合報”詞條顯示，《聯合報》是1951年9月16日聯合報股份有限公司出版的報刊，創立者王惕吾。聯合報自1951年創刊後，至1959年取代黨、公營報紙的優勢，成為當時臺灣發行量最大、最具影響力的報紙。優勢一直持續到1987年12月1日臺灣的“新聞局”正式宣告臺灣報禁即將在次年（1989）1月1日成為歷史為止。近年臺灣報業空前激烈，在受到《蘋果日報》、《中國時報》、《自由時報》等強大的挑戰下，閱報率已不若以往，但仍是臺灣地區前四大報紙之一。聯合報副刊又稱聯合副刊、聯副，是聯合報新聞版面以外，接受文藝作家、一般民眾投稿或由編輯邀稿過程選刊的軟性、文藝創作版面。純文學性質的聯合報副刊自聯合報1951年創刊以來就存在，是國民政府遷臺以後臺灣重要的文學園地，歷經林海音、平鑫濤、馬各、痲弦、陳義芝、宇

創刊號轉載此文；1995年7月18日，他在法國為《沒有主義》一書寫序；該書當年由香港天地圖書公司初版；1996年，《沒有主義》英文版刊發在澳大利亞《東方會刊》上，譯者為陳順妍；2000年1月，《沒有主義》由臺北聯經初版；6月，《沒有主義》一書由臺北聯經初版第四刷。可以說，“沒有主義”的主張是高行健離開中國大陸（1987年底）後一直到獲諾貝爾文學獎（2000年底）期間十幾年，在寫作上的思想指南。

## 沒有主義

1993年的《沒有主義》一文開篇指出，此文的寫作受了兩篇文章的啟發。一是痙弦的《年輪的形成》，“西化與傳統與鄉土之間的這種論爭之間的這類爭論現今已無意義”<sup>18</sup>，一是劉再複的《告別諸神》，“二十世紀以來的中國文學的官司都是在外來的命題下進行，未曾跳出他人的陰影。現實主義、浪漫主義、現代主義，以及加上種種定語諸如“新”與“後”、“批判”與“革命”、“社會”與“民族”與“階級”的主義，都弄到文學頭上，將本來就不勝脆弱的中國現代文學壓得喘不過氣來。文學批評更是如此，數不清的主義和煩不勝煩的定義，擠得文學往往只見旗號，難見作品。”<sup>19</sup>高行健認為，“不必照現代西方文學的路重走一

---

文正等主編，有許多臺灣文壇名人諸如：吳念真、小野、丁亞民、季季、三毛、李昂、朱天文、朱天心、蕭颯都曾接受聯合報副刊簽約獎助創作。

高行健此文為“聯合報”舉辦的“四十年來中國文學”的會議而寫。這個四十年，指的應該是聯合報副刊文學創辦以來的四十年，即五十年代到九十年代。從1987年離開中國大陸，到2000年獲得諾貝爾文學獎期間，高行健的大部分中文作品都率先在臺灣刊發出版。

<sup>18</sup>高行健：《沒有主義》，收入高行健著《沒有主義》，臺北：聯經出版有限公司，2001年版，第3頁。

<sup>19</sup>高行健：《沒有主義》，收入高行健著《沒有主義》，臺北：聯經出版有限公司，2001年版，第3頁。

遍。拿來多少算多少，作家一旦化為自己的東西，那原本的主義已大大走樣，再去辨認，已無必要，更不必再硬扛別人的旗號。”<sup>20</sup>他表明自己的立場是：我更看重作品，不想

給自己貼上個主義的標籤。<sup>21</sup>

二十世紀的西方現代文學史表明，作家的自由表述已成共識。作家從民族國家的意識中解脫出來，純然以個人的身份面對世界，只對自己賴以寫作的語言負責。他強調當代文學應該回到真實的世界中。“近二十年來，西方文學的危機恰恰在於迷失在語言形式裏。對形式的一味更新倘喪失同真實世界的聯繫，文學便失去生命。我看重形式更看重真實。這真實不只限於外在的現實，更在於生活在現實中的人的活生生的感受。文學之訴諸語言正為了表達和傳達這種真實。”<sup>22</sup>他敏感到漢語文學面臨的危機。中國大陸、臺灣、香港以及僑居或流亡西方的作家，一旦擺脫或逃脫或自我解脫了強加在文學頭上的種種限制，只面對用以寫作的華語，西方作家在語言藝術上遇到的各種困惑同樣出現。中國當代文學匆匆忙忙大體將西方現代文學的各種方法重過了一遍，事實上業已進入當代世界文學的潮流，西方當代文學的危機也同樣擺在廣義的中國文學或華文文學面前。<sup>23</sup>他承認西方現當代文學對他

---

<sup>20</sup>高行健：《沒有主義》，收入高行健著《沒有主義》，臺北：聯經出版有限公司，2001年版，第3頁。

<sup>21</sup>高行健：《沒有主義》，收入高行健著《沒有主義》，臺北：聯經出版有限公司，2001年版，第3頁。

<sup>22</sup>高行健：《沒有主義》，收入高行健著《沒有主義》，臺北：聯經出版有限公司，2001年版，第9頁。

<sup>23</sup>高行健：《沒有主義》，收入高行健著《沒有主義》，臺北：聯經出版有限公司，2001年版，第9頁。



的影響大於中國同期的文學。“五四以來的新文學囿於中國政治和社會環境的限制，總為強加在文學頭上的種種論爭困擾不已，而無暇顧及文學自身的問題。那些強加在文學身上同文學無關的種種爭論該結束了。”<sup>24</sup>他慶幸華文作家們終於能超越政治和意識形態聚集一堂。

這篇講話稿，是高行健作為作家的創作談，也透露了他的人生觀和價值觀。他對過去中國生活的反思與總結，對中國現當代文學思想觀念的清理，他作為一個生活在西方的中國知識份子的身份確認和自我承擔。王德威（美國哥倫比亞大學教授）認為高行健的“沒有主義”是對之前的“現代主義”的終結。王在《沒有（現代）主義——談〈給我老爺買魚竿〉及其他》一文中指出：因緣際會，高行健榮獲諾貝爾獎。得獎的緣由之一，是他的沒有主義——連現代主義也沒有。在這個角度上，我們猛然瞭解他對二十世紀後半段大陸文學的意義：他是現代主義的開拓者，也是現代主義的終結者。<sup>25</sup>

1995年7月18日，高行健在法國進一步闡明他的“沒有主義”觀。<sup>26</sup>他的沒有主義不是虛無主義，不妄圖建立學說，不導致結論，要的只是一番無結果的言說。他的沒有主義比虛無積極，可以質疑一切，不盲目迷信，有個人獨立。不把懷疑絕對化，信任自己個人的經驗。他的沒有主義不是經驗主義，只是一種認識，一種個人選擇，信任自己的判斷而不是論證是非。他的沒有主義不是個人至上，也不是個人主義，也不是相對主義。這樣更符合人性，更像一個人，能做多少是多少。他的

---

<sup>24</sup>高行健：《沒有主義》，收入高行健著《沒有主義》，臺北：聯經出版有限公司，2001年版，第10頁。

<sup>25</sup>王德威：《沒有（現代）主義——談〈給我老爺買魚竿〉及其他》，收入臺灣《聯合文學》2001年第2期，第71—74頁。

<sup>26</sup>高行健：《自序》，收入高行健著《沒有主義》，臺北：聯經出版有限公司，2001年版。

沒有主義非政治，不從政，反對將某種政治以人民、民族或祖國這類抽象的集體的名義強加於個人。他的沒有主義不空想、不組團體、不提政治主張、不是無政府主義。他指出：要贏得沒有主義的自由必須反對專政，反對各種專政的旗號包括法西斯主義、共產主義、民族主義、種族主義、原教旨主義等。沒有主義

是做人的起碼權利，不做主義的奴隸。沒有主義是個人自由的最低條件。<sup>27</sup>沒有主義的反思，是經歷了一百年來的紛爭，多少人付出了鮮血的代價換回來的理智的成果。沒有主義其實是一次大解脫，精神自由就是不受主義的束縛。

他離開中國大陸去往西方資本主義社會，對人的物化和商品化也十分不適。沒有主義就是說“不”的權利。既拒絕東方的極權和專制，也拒絕西方的資本物化。他的沒有主義是生命對死亡的抗爭，沒有主義敬畏的是死亡背後的不可知。沒有主義不是悲觀主義，他不絕望，只是坦然地靜默觀望。這分明是一個大半輩子孜孜以求的、在晦暗混沌的古國中左奔右突、被殘酷的現實折磨得鼻青臉腫，甚至時常面臨人身自由被威脅的精英知識份子，在逃離了東方社會的意識形態和倫理環境後，留下的一番發自肺腑的痛苦箴言。筆者在《個人的存在與拯救——高行健小說論》中指出，高行健是屬於個人主義的。他的個人主義，是人性化的個人主義，與愛他人、愛人類、自我節制等並不矛盾。<sup>28</sup>

劉再復在《高氏思想綱要——高行健給人類世界提供了什麼新思想》中寫道：有人問高行健提出“沒有主義”是放下一切時行的政治意識形態，那麼，高行健的

---

<sup>27</sup>高行健：《自序》，收入高行健著《沒有主義》，臺北：聯經出版有限公司，2001年版，第4-5頁。

<sup>28</sup>莊園：《個人的存在與拯救——高行健小說論》，香港：香港大山文化出版社，2017年版，第237頁。

思想深處是不是有某種主義，這個問題高行健本人不可能回答，但我願意如此說，縱觀高行健的全部作品，其中倒是有一種一以貫之的“懷疑主義”。也許高行健不同意加上“主義”二字，但恐怕難以否定明顯的懷疑精神。高行健以懷疑精神作為他的認知的起點，不斷叩問，他的巨作《靈山》更是顯示不斷質疑的、深邃的精神之旅。從個人生存的意義到社會的眾生相與人類的歷史，乃至文學與語言，無不重新檢視。他的不斷叩問與質疑，不斷走向虛無和頹廢，卻導致深刻的認知。<sup>29</sup>劉再復認為：高行健的《沒有主義》一書，是他告別二十世紀主流意識形態的一個宣言，《沒有主義》這篇文論，產生於九十年代初期，在他的長篇小說《靈山》剛完成之後。很明顯，‘沒有主義’正是他的思想和創作的出發點。”<sup>30</sup>

高行健的長篇小說《一個人的聖經》寫於 1996—1998 年的法國。他在書中這樣表述：“如今，你沒有主義。一個沒有主義的人倒更像一個人。一條蟲或一根草是沒有主義的，你也是條性命，不再受任何主義的戲弄，寧可成為一個旁觀者，活在社會邊緣，雖然難免還有觀點、看法和所謂傾向性，畢竟再沒有什麼主義，這便是此時的你同你觀審的他之間的差異。”<sup>31</sup>馬森（臺灣佛光大學教授）指出，在當代的中文作家中，高行健是遭遇過殘酷的集體迫害後領略到問題癥結的少數作家之一，他也是在強勢的西方文化衝擊下少數能夠保持自信的作家之一。他寫《一個人的聖經》，正是為了伸張個人的力量，但絕不把這力量強加於其他人。他痛恨為了凝聚集體所建構的供人信仰的種種“主義”。他希望每個健全的人都能夠保留完整

---

<sup>29</sup>劉再復：《高氏思想綱要——高行健給人類世界提供了什麼新思想》，收入劉再復著《再論高行健》，臺北：聯經出版有限公司，2016 年版，第 25—26 頁。

<sup>30</sup>劉再復：《自序——高行健，當代文藝復興的例證》，收入劉再復著《再論高行健》，臺北：聯經出版有限公司，2016 年版，第 6 頁。

<sup>31</sup>高行健：《一個人的聖經》，香港天地圖書有限公司，2000 年版，第 154 頁。

的自我，而不去附和他人的聲音，不去隨波逐流。<sup>32</sup>

高行健離開中國以流亡作家身居海外的時候，他從思想上清理了之前與中國的紐帶關係，“冷”的文學，是針對之前中國大陸“火熱”的生活和“火熱”的文學的反叛；“沒有主義”也是針對之前中國大陸文壇被各種各樣輪番登場的文藝論爭折騰得七葷八素的場景的一種嘲諷和拒絕。面對資本主義社會純文學漸居邊緣的清寂寥落，他再次確立了“孑然一身，獨立冷觀”的文學寫作姿態。他在 2000 年諾獎頒獎典禮上指出：“文學也只能是個人的聲音，而且，從來如此。文學一旦弄成國家的頌歌、民族的旗幟、政黨的喉舌，或階級與集團的代言，儘管可以動用傳播手段，聲勢浩大，鋪天蓋地而來，可這樣的文學也就喪失本性，不成其為文學，而變成權力和利益的代用品。”<sup>33</sup>他從文學家的角度直接否定高壓的政治環境對個人權力的剝奪。

### 呼喚文藝復興

2008 年 4 月，高行健的另一部理論著作《論創作》由臺北聯經發行初版。該書收入了他 2007 年所寫的一系列關於文學、戲劇、美學的論說，包括《作家的位置》、《小說的藝術》、《戲劇的潛能》和《藝術家的美學》等。這是他獲獎後對文藝創作更深入的思考和探討，也是他對《沒有主義》和《文學的理由》兩本論文集的繼續深化和闡發。獲諾獎後的高行健依然筆耕不綴，還在更多的領域結出了碩果，他寫出新的劇作、出版詩歌集、拍攝了多部先鋒電影、繪畫作品也多次進入世界頂級美術館展出。他的文學藝術作品在全世界範圍內得到廣泛的傳播，獲得舉世矚目

---

<sup>32</sup>馬森：《逃亡：追求個人自由的必經之路——談〈一個人的聖經〉》，收入臺灣《聯合文學》2001 年第 2 期，第 80 頁。

<sup>33</sup>高行健：《文學的理由》，收入高行健著《高行健短篇小說集》，臺北：聯經出版有限公司，2001 年版，第 10 頁。

的影響力。這個時候，文藝方面意見領袖的事實已經自然形成。此時的高行健從獲獎前的“作家為自己的語言負責”、獲獎後繼續以旺盛的生命力自由表述，過渡到“為世界性的文藝復興鼓與呼”。

2012年，72歲的高行健獲得由法國大使授予的法國文藝復興金質獎章；2013年，新加坡作家節舉行高行健的講座，題目為“呼喚文藝復興”；2014年1月16日，高行健在巴黎修訂《呼喚文藝復興——新加坡作家節演講》一文；2014年10月28日，高行健和劉再複在香港大學對話，題目為《美的頹敗與文藝的復興》；2015年7月26日，劉再複在美國科羅拉多寫作《高行健，當代世界文藝復興的堅實例證》一文；2016年6月6日，臺灣中央研究院中國文哲研究所舉行“呼喚文藝復興——高行健演講暨座談會”；這一年，高行健分別在臺灣中央研究院、義大利米蘭藝術節和英國牛津論壇2016年會上作了三次關於“呼喚文藝復興”的演講。

高行健在新加坡作家藝術節上的演講中指出意識形態對作家藝術家強大的鉗制。“人類歷史上政治權力對文學藝術的干預從來沒有像二十世紀那樣，眾多的作家藝術家心甘情願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，而且是特定的意識形態在左右作家和藝術家，較之宗教信仰有過之而無不及，甚至鬧到狂熱的地步。誠然，這種意識形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。但其後的這種泛馬克思主義的意識形態並未就此終結，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。”<sup>34</sup>

他認為文學的初衷在於獨立的思考和真切的感受：這樣的文藝首先得出于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宣導的流行趣味，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首先得沉住氣，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。<sup>35</sup>

有價值的作品是深刻地觸及人的生存困境、展示人性的幽深，真實與否才是最終的價值判斷。“這裏講的真實並非新聞的真實或歷史的紀實；這裏講的真實是經過藝術再創作昇華了的人生經驗；這裏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；這裏講的真實較之日常現實的表像更醒人耳目，觸目驚心而發人深省，揭示的恰恰是人性人生人世的底蘊。而這真實又無法窮盡，總也可以達到更透徹的表述，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

---

<sup>34</sup>高行健：《呼喚文藝復興——新加坡作家節演講》，收入高行健著《自由與文學》，臺北：聯經出版有限公司，2014年版，第82頁。

<sup>35</sup>高行健：《呼喚文藝復興——新加坡作家節演講》，收入高行健著《自由與文學》，臺北：聯經出版有限公司，2014年版，第83-84頁。

任的作品作為參照，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。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。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形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。”<sup>36</sup>

再一輪的文藝復興是否可能？高行健這樣回答：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。<sup>37</sup>

高行健指出，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

---

<sup>36</sup>高行健：《呼喚文藝復興——新加坡作家節演講》，收入高行健著《自由與文學》，臺北：聯經出版有限公司，2014年版，第84-85頁。

<sup>37</sup>高行健：《呼喚文藝復興——新加坡作家節演講》，收入高行健著《自由與文學》，臺北：聯經出版有限公司，2014年版，第86頁。

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采，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。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形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。<sup>38</sup>

他說：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，達到傑出的美的呈現。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，無需嘩眾取寵，直指人心。這樣的文藝復興就始于作家藝術家足下，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

---

<sup>38</sup>高行健：《呼喚文藝復興——新加坡作家節演講》，收入高行健著《自由與文學》，臺北：聯經出版有限公司，2014年版，第86、87頁。



藝也就相繼而來，渾然而天成。<sup>39</sup>高行健的結論是：這樣的文藝復興是可能的。他正是這麼想並這麼做也見到成效的。所以劉再復說：高行健，當代世界文藝復興的堅實例證。<sup>40</sup>

2004年，高行健和劉再復在香港對談時就指出：二十世紀經歷了三種根本性的頹敗——理性的頹敗、人性的頹敗和美的頹敗。<sup>41</sup>高行健特別說明，文藝復興除了取決於個人的膽識與才華，還取決於作家個人對“自由”的覺悟，將自由掌握在自己手裡。只有作家自己意識到（覺悟到）自由才有自由。作家不能等待上帝的恩賜，也不能等待政府的照顧。作家一旦覺悟到一切取決於自己，就可能在任何時空中進行大創造。即使在最黑暗的年月，也可以出傑作，無論是誰，都可以通過“藏書”、“焚書”（李卓吾）的方式，贏得創作的自由。<sup>42</sup>劉再復這樣總結高行健的“四大人文發現”：第一，發現中國作家的“現代蒙昧”，即被“主義”（政治意識形態）所綁架、所主宰的蒙昧；第二，發現“自我的地獄乃是最難衝破的地獄”；第三，“脆弱人”的發現；第四，發現對立兩極之間有一個廣闊的第三空

間，可稱為“第三地帶”。<sup>43</sup>他指出：高行健的寫作是跨國思索，跨界創造，

---

<sup>39</sup>高行健：《呼喚文藝復興——新加坡作家節演講》，收入高行健著《自由與文學》，臺北：聯經出版有限公司，2014年版，第88-89頁。

<sup>40</sup>劉再復：《自序——高行健，當代文藝復興的例證》，收入劉再復著《再論高行健》，臺北：聯經出版有限公司，2016年版。

<sup>41</sup>劉再復：《美的頹敗與文藝復興——2014年10月28日在香港大學與高行健的對話》，收入劉再復著《再論高行健》，臺北：聯經出版有限公司，2016年版，第147—148頁。

<sup>42</sup>劉再復：《美的頹敗與文藝復興——2014年10月28日在香港大學與高行健的對話》，臺北：聯經出版有限公司，2016年版，第152—153頁。

<sup>43</sup>劉再復：〈自序——高行健，當代世界文藝復興的堅實例證〉，收入劉再復著《再論高行健》，臺北：聯經出版有限公司，2016年版，第6—11頁。

跨語言的建構，捕捉的是全人類的共同問題，即人性和人類生存條件的普遍困境。他不斷呼籲“新一輪的文藝復興”，面對的是世界性的美的頹敗、精神的貧困、思想的空無，他為此作畫、寫詩、編劇、製作電影。<sup>44</sup>今年 7 月份，歐洲第一次文藝復興發源地的義大利出版高行健的意文新書，書名就叫做《呼喚新一輪的文藝復興》。義大利出版家和藝術家們認為高行健是當下世界新一輪文藝復興的代表人物，在於他的文集切中時弊，振聾發聵。

## 小結：放下概念

高行健創作、解釋作品、研究語言的內在規律，他著書立說，集作家、評論家、詩人、劇作家、導演、畫家等身份于一身，他遠離潮流，是拒絕被貼標籤、被歸類、被命名，要孑然一身，獨立面對，要贏得無限的自由，思索的自由、寫作的自由。他針對當下所處的現實，從文學家的立場發出個人的聲音。

作為一個創作者，高行健一直對概念保持著某種警惕的心理。他寫的一些理論文章，常常解釋為是對自己創作心得的梳理和總結。本文提及的“現代主義”和“沒有主義”的概念，前者是大陸學界給他貼的標籤，他自己用的詞只是“現代”兩字，平易簡潔。“沒有主義”則直接表明他對之前被種種概念束縛的厭惡與拒絕。

高行健重視生命、信奉活生生的個體、要自由自在遨遊在文藝的天空。他結集出版的幾部理論著作——在中國大陸 80 年代出版的《現代小說技巧初探》、《對一

---

<sup>44</sup>劉再復，《高行健研究的里程碑——莊園〈高行健文學藝術年譜〉序》，《華文文學》2018 年第 3 期，11—12。

種現代戲劇的追求》；90年代在法國寫作的《沒有主義》、2000年後出版的《文學的理由》、《論創作》、《自由與文學》等，體現了內在邏輯的一致性，就是“放下概念”<sup>45</sup>。去國之後，他放下國家、放下鄉愁、放下主義、放下革命、放下概念——在文藝的審美中贏得生命的大自在。

---

<sup>45</sup>此小結的題目“放下概念”受到劉再複 2018年元月完成的新著《我的思想史》中第六章（“放逐諸神”：思想的二度解放）所啟發，該文由劉先生于 2018年 10月發送電子版與筆者分享，特此感謝。