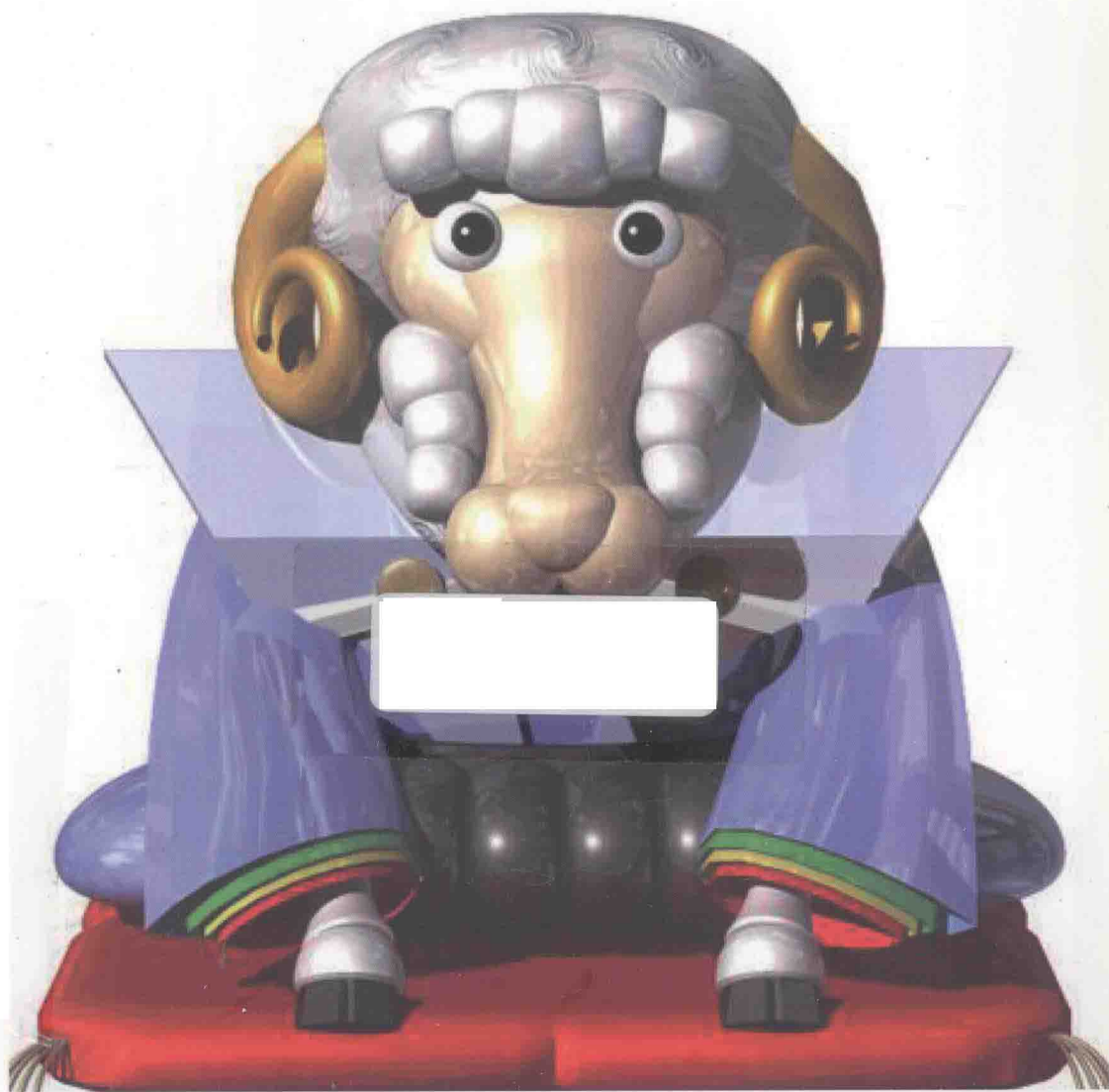


高行健短小說解構

王晉光 編



高行健短小說解構

王晉光 編

田疇文獻坊

版面製作：王愛莉
封面圖片：明乙
封底圖片：明姬

高行健短小說解構

編者：王晉光

出版：田疇文獻坊

香港 沙田 坳背灣街 33 號 世紀中心 12 樓 C 室

印刷：鷺達文化出版公司

地址：香港北角渣華道 8 號威邦商業中心 19 字樓 1901 室

網址：www.lotat.com.hk

電話：2571 4219

發行：香港聯合書刊物流有限公司

地址：香港新界大埔汀麗路 36 號中華商務印刷大廈 3 字樓

電話：2150 2100

傳真：2810 4201

版次：2011 年 11 月初版

ISBN：978-988-19524-2-4

定價：港幣 30 圓

編者簡介

王晉光 (WONG JUEN-KON)

祖籍福建省石獅市

崇基學院 BA (Chinese Language & Literature)

香港大學教育學院 M.Ed. (Educational Evaluation)

能仁學院哲學研究所 MA (Chinese Philosophy)

香港中文大學研究院 Ph.D. (Chinese Literature)

葛量洪教育學院 講師 (1983-1989)

香港中文大學中文系 講師 (1989) 二等副教授 (1995)

副教授 (2002) 二等教授 (2008) 教授 (2009)

香港中文大學中文系 Adjunct Professor (2010.9-2011.5)

香港樹仁大學中文系 Adjunct Professor (2010.9-2011.5)

香港樹仁大學中文系 Professor (2011.9-)

目 錄

高行健短篇小說中的現代論述	余江河	1
人稱轉換作為一種流亡策略	蔡明俊	8
〈抽筋〉的戲劇元素	梁科慶	19
從〈抽筋〉探討高行健的生存狀態	龍紹璟	27
〈花豆〉小說與電影劇本的對照	梁淑敏	37
死之諧趣——〈路上〉新詮	時惠文	54
生死思考——論〈路上〉和〈車禍〉	賴凱詠	63
解讀〈公園裡〉隱藏的內容與情感	梁敏怡	96
出世入世——〈圓恩寺〉及〈河那邊〉追求的人生目標	黃達禹	105
從語言流分析〈母親〉中流露的情感	曾登高	116
論高行健〈母親〉——「冷的文學」中的熱淚	危婉棋	125
〈侮辱〉——釋夢說與她的青春矛盾慾望	陳詠燊	132
〈花環〉禪釋	王晉光	146
編後記	王晉光	166

高行健短篇小說中的現代論述

余江河

劉再復云高行健的短篇小說乃練習本，是高行健寫作《靈山》、《一個人的聖經》的前奏。可以說，高行健今存的短篇小說是理解高行健寫作的重要線索，在兩者對讀之下必然能夠發現高行健更深層的思想、以及寫作意圖或意識。因此要理解高行健，我們不能把他的短篇小說置之不理。本文乃希望透過對短篇小說的分析研究，從中理解短篇小說已滲透出的寫作意識。

高行健短篇小說的寫作順序讓我們窺見其寫作的野心，《朋友》、《你一定要活着》對文革的描寫雖然側面，然而還是隱隱若揭着文革影子帶來的恐怖與壓抑（但不代表兩文失去對現代的呈現，相反兩文甚多）；漸漸，高行健順應一些實際原因（如查禁的標準），高行健的短篇小說慢慢消去歷史背景，而代之以場景（不是漸進而是漸漸顯出其傾向），我們可以發現高行健對文革論述的興趣已漸漸被一種世界性、人類性關懷所取締，瑞典科學院對高行健作如下評價：

「其作品具普遍價值／世界性的視野、刻骨銘心的洞察力和語言的豐富機智，為中文小說藝術和戲劇開闢了新的道路」。¹

附表。高行健短篇小說的寫作順序²

1980	《朋友》、《你一定要活着》
1982	《鞋匠和他的女兒》、《雨、雪及其他》、《二十五年後》、《花豆》、《路上》
1983	《侮辱》、《河那邊》、《海上》、《公園裡》、《圓恩寺》、《母親》、《車禍》

1. http://www.svenskaakademien.se/en/the_nobel_prize_in_literature/laureates 2000 Gao Xingjian, France (born in China) "for an œuvre of universal validity, bitter insights and linguistic ingenuity, which has opened new paths for the Chinese novel and drama".

2. 《瞬間》之後，還有兩篇中篇小說刊登，包括《有隻鴿子叫洪順化》及《昨夜星光燦爛》。無論是篇幅及時間性上，均不適用於本篇的研究範圍，故並未錄入。

1984	《抽筋》
1986	《給我老爺買魚杆》
1987	《高行健短篇小說。跋》
1990	《瞬間》

而這種普遍價值或謂世界性的視野，以及所呈現的驚人洞察力，實基建於他對於中國社會文化或曰當時的現況置放於世界上的觀察，促使他從中國文革的創傷，體驗集體主義的恐怖以及國家主義的崩壞。在此，高行健提出了「逃亡」文學。在中國政權的獨裁陰影底下，以及作家於國族認同的束縛，作家寫作存在某種自我審查³，而這必須透過邊緣化自己——「逃亡」：一種自我放該去獲得相應的自由。在〈文學的理由〉高氏⁴提到：「尼采之後的那一個世紀，人為的災難在人類歷史上留下了最黑暗的紀錄。」，又提到：「而文學革命和革命文學都同樣將文學與個人置於死地。以革命的名義對中國傳統文化的討伐導致公然禁書、燒書。作家被殺害、監禁、流放和罰以苦役的，這百年來無以計數，中國歷史上任何一個帝制朝代都無法與之相比，弄得中文的文學寫作無比艱難，而創作自由更難談及。作家倘若想要贏得思想的自由，除了沉默便是逃亡。」

這種逃亡的文學理念正如高行健所言，並非世界文學一個全新的主題，但揉合中國國情，卻產生別種的意義。⁵ 中國在一有利國族中心的地理位置，中國的傳統文化與士人意識在文人的心底植根，對於高行健來說，這是一種不自由的表現。再碰上文革為作家帶來心理與生理上無盡的苦難，便成為作家以及中國人自我可憐、怨懟世界的一種無法解脫的枷鎖。高行健對於這個心理籠鎖耿耿於懷，便以自我放逐——「逃亡」，作為掙脫的鑰匙。

高行健的短篇小說處處顯出其寫作與中國政治關係非淺。《朋友》敘述者「我」和「你」，其實同樣明顯投射作者自己。而「我」直接的指代自己——「我」：「我自願到山區去落戶就為的是不至於把生命白白耗費在幹校裡。我想找

-
3. "During the Cultural Revolution I also kept on writing, but I felt a sort of auto-censure, a self-censorship. Because if you really write what's on your mind, it could be very dangerous. So it's very difficult to assure a frame of mind and an environment to create freely. So once that period was over, there were no literary works to show for it. Today writers in China face the same problem." 'Conversations with Gao Xingjian: The First "Chinese" Winner of the Nobel Prize for Literature', "The China Quarter", Vol 167
 4. 〈文學的理由〉發表於諾貝爾官方網頁MLA style:"Nobel Prize for Literature 2000 - Press Release". Nobelprize.org. 12 Aug 2011 http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/gao-lecture-c.html, 並收錄於《高行健短篇小說》，頁9至11。
 5. P.3, *Conversations with Gao Xingjian: The First "Chinese" Winner of the Nobel Prize for Literature*, "The China Quarter", Vol 167

個安靜角落，寫下我們這一代的遭遇和感受。但是沒能寫下去，只是一堆連自己也不滿意的廢紙。／你應該寫下去，這就是我們這一代人的經歷。／天安門事件之後，我一個晚上全部燒掉了。」與高行健答謝辭上說的話一樣：「他（高行健）就一直這樣的寫下去，從童話寫到小說，從詩寫到劇本，直到革文化的命來了，他嚇得全部燒掉了。」。而《朋友》中的「你」把天安門的照片存放於地下：「你那些照片還在？／底片都在，不過有些霉點。我當時包上錫紙，裝在塑料口袋裡，埋在花盆的泥土裡。／你點點頭：這就是我們經歷的時代。我明白你的意思。」⁶正是高行健的寫照：「之後他弄去耕田好多年。可他偷偷還寫，把寫的稿子藏在陶土罈子裡，埋到地下。」⁷然後，他的《河那邊》、《園恩寺》、《海上》也處處顯示出自己在八三年劇本《車站》版批判後，四處於多個省市飄蕩旅行的影子。

然而，高行健漸漸用角色，用代稱把自己的政治見解分布各人，而且愈加隱諱（後文詳析），高行健並沒有繼續如中國主流作家對於國族的苦難投以惟一的目光，對於過去荒謬的時代加以鞭撻，或者投以憐憫。直到1987年高行健沒有繼續他的短篇寫作，他已經為他的短篇小說寫跋並往法國展開他的旅「逃」。更甚者，成名作《靈山》在出國前著手的⁸，而證明他於〈文學的理由〉、〈冷的文學〉等寫作理念已經完整，而他即將要以一個逃亡作家的身份與目光去書寫這個時代，而沒有成為中國傷痕文學的一員。

因此，我們可以見到高行健的作品極想表述的，不單單為文革作一論述（即使他的作品口不對心地與政治有緊密的關係，即使他的作品如何投影自己），而是最終達致一種終極關懷——由書寫中國變成普世性的關懷。高行健雖然表示：「作家其實承擔不了創世主的角色，也別自我膨脹為基督。」但是他也明顯的表示：「一個人如果還想保持獨立思考，只能自言自語，而且得十分隱秘。我應該說，正是在文學做不得的時候我才充分認識到其所以必要，是文學讓人還保持人的意識。」以及「文學並不旨在顛覆，而貴在發現和揭示鮮為人知或知之不多，或以為知道而其實不甚了了的這人世的真相。真實恐怕是文學顛撲不破的最基本的品格。」⁹這種真實，便是高行健對於「現代」的呈現。

6. 高行健：〈朋友〉《高行健短篇小說》。

7. 高行健：〈諾貝爾文學獎領獎答謝辭〉《高行健短篇小說》，頁7。

8. 〈文學的理由〉發表於諾貝爾官方網頁MLA style: "Nobel Prize for Literature 2000 - Press Release". Nobelprize.org. 12 Aug 2011 http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/gao-lecture-c.html, 並收錄於《高行健短篇小說》，頁11。

9. 〈文學的理由〉發表於諾貝爾官方網頁MLA style: "Nobel Prize for Literature 2000 - Press Release". Nobelprize.org. 12 Aug 2011 http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/gao-lecture-c.html, 並收錄於《高行健短篇小說》，頁17。

短篇小說中呈現的現代特質

關於「現代性」，李歐梵老師以建基韋伯（Max Weber）的理論，得出這樣的解釋：「一個學術名詞，也可以說是一個理論上的概念，在歷史上並沒有這個名詞……也就是說這是後來的學者和批評家對於一些歷史、文化現象在理論的層次上所做的一種概括性的描述。」¹⁰ 而這種概括性的描述就是指「着重於西方自啟蒙運動以來發展出的一套關於科學技術現代化的理論……所謂現代化的發展是一種不可避免的現象……理性的發展、工具理性、到科技發展，甚至到民族國家的建立，到市場經濟的發展，加上資本主義，這一系列的潮流已遍及世界各地，無論你是否喜歡它，是否反抗它，這個潮流是不可避免的。」

而當中，「現代性」的核心是「理性化 (rationalization)」，這種「理性化」並非代表人類因而受此受變得更幸福或者獲益，相反「理性化」是「非理性化」的同義詞，人類受「理性化」影響，尤其是「工具理性」(instrumental reason) 的思考方式逐漸主宰人類社會，處處計較效率、手段，可計算性，將人類量化，變成人工(labour)——工具(Tools)——資本(capital)，造成社會的異化(alienation)，這過程中將人類社會變成一個巨大的機械，將人性、個體、人類不可被消除的價值泯滅，「人類」不再是「人類」。這個異化的過程是對於個體、對於「自我」的一種否定，而對「自我」的否定則會產生種種壓抑以及「非理性」的行為¹¹。韋伯，《學術與政治》云：「我們的時代，是一個理性化、理智化，尤其是將世界之迷魅加以去除的時代 (age of disenchantment)；我們這個時代的宿命，便是一切終極而最崇高的價值，已自社會生活隱沒，或遁入神祕生活的一種超越的世界，或者流於個人之間直接關係上的一種博愛。……理智化和合理化的增加，並不意謂著人對他的生存狀況有更多一般性的了解。」¹²

高行健在諾貝爾獎的頒獎感言明顯表示對於「現代」的態度：「人類並非一定從進步走向進步。歷史，這裡我不得不說到人類的文明史，文明並非是遞進的。從歐洲中世紀的停滯到亞洲大陸近代的衰敗與混亂乃至二十世紀兩次世界大戰，殺人的手段也越來越高明，並不隨同科學技術的進步人類就一定更趨文明。……這一個多世紀以來對烏托邦的狂熱和不斷革命如今都塵埃落地，得以倖存的人難

10. 李歐梵：《晚清文化、文學與現代性》，頁2。

11. 以911事件為例，賓拉登一黨為民族利益作為目的，經長時間的計劃、訓練之後對世貿大廈進行襲擊，以死傷警告美國停止長期干預回教世界，就工具合理性而言，此行為就是一個「理性」的行動。同時，由於它將人命的死傷、人的價值量化為恐嚇美國的籌碼，最終形成美國對回教世界的仇恨，卻是不折不扣一種「非理性」行為。

12. 韋伯 (Max Weber)：《學術與政治：韋伯選集. I》

道不覺得苦澀？」¹³

基於高行健「冷的文學」的主張——對於寫作所採取的抽離態度，高行健對於「現代性」的反思處處以呈現的方式展示對於集體主義為人類個體造成的種種壓抑，以及自我邊緣化，作為一種擺脫集體意識對個人的宰制的意識。

如《朋友》，「我」對於「你」的假死耿耿於懷，認為「你」無辜受殃全得罪於性格之故：「不過，你倒楣就倒楣在你這俏皮上，俏皮在那個時代是一種罪過。」¹⁴ 然而「你」卻認為這是「正常」的事：「他們也都是好人，不是怕火燒到自己身上，就是想立大功，動機也還是要搞革命。」然而最重要的是小說中展出「死亡」的兒戲與荒謬——判刑原因只為「叔父在美國、擁有三波段用熊貓牌收音機以聽英語廣播而當作特務」、死亡時只想起「我」所擁有的孟德爾遜《E小調小提琴協奏曲》唱片。

又如《你一定要活着》中死去的「宋老頭」便是「理性化」下的犧牲品，而「魯代表」便是「理性化」的象徵，而「他」在目擊一樁赤裸裸的犧牲後，（這裡的「他」其實可用「我」代替會比較合語法，然而高行健則刻意以「他」來營造一種距離，塑造客觀的姿態。）「他」為此感到恐懼，更加為「他」的未婚妻而擔憂。「魯代表」代表了一種達標的姿態，一是生員的補充，二是避免因「發燒」而浪費人力及物質的資源。魯代表以一種不容置疑的聲音說：「燒磚來不及就打土牆，無論如何，十月以前，大批的職工要帶家屬下來。」甚至「竹棚子就竹棚子，總歸國慶節前人要下來，這是中央備戰的需要。」同時魯代表更表現了集體主義的虛無：「沒有要你負責！／有組織負責，不是哪一個人負責。」，二是無視人的需要：「不就是發燒嗎？大夫不是已看過嗎？」指這是人「藉故起鬧」，結果因延醫令「宋老頭」一命嗚呼了。「宋老頭」是一個積極勞動的鬥士，把國家擺在個人之上。縱使他高燒至四十度二，也堅持下放勞動。然而，他卻因勞動而死，死時一句「葡萄」，也硬加進為黨為集體效力的意識，然而，他得到什麼？只是換來魯代表「藉故起鬧」的回應，只有「他」看不過眼時，以私下手段，動用個人人際網絡，才能送上醫院。「他」目擊這樣的一個悲劇，忍不住對於萍水相逢的女士投以同情，請其好好活着，不要為龐大的黨、龐大的集體自我抑壓，成為犧牲品。

《侮辱》一文，也可解讀未知的集體對於一個人的壓抑。「她覺得車上的人都

13. 〈文學的理由〉發表於諾貝爾官方網頁MLA style: "Nobel Prize for Literature 2000 - Press Release". Nobelprize.org. 12 Aug 2011 http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/gao-lecture-c.html, 並收錄於《高行健短篇小說》，頁17。

14. 高行健：《高行健短篇小說集》，頁28。

在看她，又緊緊擠着她，前身貼着後身……叫人挺不自在。」¹⁵ 然後慢慢發現有幾個男孩子在擠她，佔她的小便宜，加上票務員與群眾指責她沒有買票：「別看上去像個人樣的，一角錢都不值。」她的尊嚴與形象便定位在一張票的價值上，然而卻因遺失這張票而同樣失去自我的價值。

另一廂，高行健處處顯示對歸向個體的嚮往與肯定。

《朋友》中「我」所想寫下一代人的遭遇和感受時，「我」想給予的結局「入山」一段可想成希盼在獨處時得到心靈的寧靜。這一想法表現了個體對自我的肯定，以作為抗拒「理性化」與集體主義的這一個年代的手段：「將近四十萬字了。最後一章的結尾是：主人公在大山裡走了很久，疲倦極了，躺在看山人用巴茅草搭的窩棚裡。望着棚子外面，沒有鳥雀叫，也沒有昆蟲嘶鳴，四下十分寂靜，只有兩峰之間一片異常明潔的天空。頂峰之下，荊棘叢生，再也無路可循。可他想，應該再努力一把力，爬到灰褐色的赤裸的懸岩上去，站在那上面去觀望，天一定更亮，更潔淨。」

又例如《海上》，「你」笈笈於與別人建立關係，盡力與身邊群眾打好關係，卻依然感受不到一絲絲的溫情，相反，「你」非常羨慕「他」遠離眾人的為人方式，才算得到真正解脫。「你對他不由得又有點佩服，佩服他那點傲氣，那副目中無人的樣子。」於是「你」很快與他產生共鳴：「你便也笑了，全然發自內心，就像從海的深處湧起的浪花，真的，就那麼自然，不加思索地回報了他。」¹⁶、「你也就不覺得這人怪了。」

又例如《河那邊》，「你」所記掛、想念的朋友方書記，他雖然受眾人敬仰，他對地方政府、地方人民有很大的影響力，但是方書記還是選擇了離群索居的生活，方書記的家穿過山崗、穿過黑壓壓的松林，沒有車路相接，可以躲避縣市幹部等的應酬。」方書記代表了對於城市化社會的否定，連帶「你」也受「他」影響，你說「你免不了可惜你這雙還新的皮鞋，你同時又討厭你這種城裡人的心理。」「他」否定城市的官僚文化，他退休後，被迫要掛個虛銜時「你還不到退休的年齡，才五十出頭，又是個老同志，我們不好交代啊」，他理直氣壯的抗議：「你們讓我白掛個名義，凡事哼哈哈，我就好交代了？」¹⁷ 最後終於免去了職務，他總算安樂：「做了個官，就抱着頭銜一輩子到死，那是農民的心理。」在極端非理性的文革時代，凡事只講究生產數量，講究量產數字的「理性化」的社會文化，他逃避社會文化，他看得到農民、山林本身的存在需要與價值，不是生產

15. 高行健：《高行健短篇小說集》，頁207。

16. 高行健：《高行健短篇小說集》，頁126-129。

17. 高行健：《高行健短篇小說集》，頁228-229。

力可以取代的。他說：「農民就和山林一樣，損害了他們，他們也會報復的。不能去搾取山林，山林對人也會報復的。」¹⁸ 他也看到城市化對人性造成的損害，他說：「不像你們城裡，土葬都沒地方。」對於他而言，城市的地方，連死都受壓抑。

總結

文革是現代化的濫觴，是「理性化」的墳墓，高行健身處這個年代，以文學家的身份見證整個時代的崩塌與瘋狂，但是他沒有停留於表述文革的影像，沒有以文字如照片般直接把時代記錄下來，他用另一種方式，一種文學的方式，一種由對現實的抒發成就一種普世的思考，產生對現代化帶來種種苦難的反思。從短篇小說中，我們可以看到這種傾向，也就體現了文學不朽的價值。 *

18. 高行健：《高行健短篇小說集》，頁240。

人稱轉換作為一種流亡策略

蔡明俊

一. 前言

作為諾貝爾文學獎的得主，高行健的三本小說都受評論界重視。在作品中純熟地運用「人稱轉換」手法更是評論界對他讚賞的原因之一。然而，諾貝爾文學獎的名銜使大多數評論家對高行健的「人稱轉換」手法都大加讚譽，鮮有批評。故此，本文希望藉前人研究「人稱轉換」的基礎上作進一步的探討，以期公允地評價「人稱轉換」手法在高行健小說中的功用及局限。下文中，將先簡介高行健對「人稱轉換」手法的看法，以釐清何謂「人稱轉換」手法，並輔以高行健先生的短篇及長篇小說作例子說明「人稱轉換」手法的作用、特色，以及「人稱轉換」手法對高行健的意義。其次，再對高行健在現實上游離於國外的經驗及看法進行分析，進一步證明現實上的流亡與「人稱轉換」手法上的關連，以架構出「人稱轉換」作為一種流亡策略的創新及局限。

二. 「人稱轉換」手法

首先，要研究高行健在小說中如何使用「人稱轉換」手法之前，我們有必要先弄清楚「人稱轉換」對高行健來說是怎樣的一個技巧。有關「人稱轉換」手法早見於高行健1981年所著的《現代小說技巧初探》¹。而在《高行健短篇小說集》的跋中，便寫道：「我在這些小說中不訴諸人物形象的描述，多用的是一些不同的人稱，提供讀者一個感受的角度，這角度有時又可以轉換，讓讀者從不同的角度和距離來觀察與體驗」²。簡言之，「人稱轉換」就是靈活使用三個人稱並且適當地加以轉換（例如以「你」代「我」，以「他」代「我」等），用在塑造與描述人物形象上便可豐富了「小說敘述語言的手段，並且突破小說創作中那些固定的

1. 見第三章「人稱的轉換」。高行健：《現代小說技巧初探》（廣州：花城出版社，1981年12月初版二刷），頁13。
2. 高行健：〈跋〉，《高行健短篇小說集》（臺北：聯合文學出版社，2008年4月四版一刷），頁340。

結構和章法，增強語言藝術的表現能力」³。需要注意的是，高行健所言的豐富了的小說手段，實指作者選擇敘述者的手段。簡單來說，小說可分成以下四個結構：

作者構想出小說 → (作者選擇)敘述者敘述小說 → (敘述者)展開對不同小說人物的敘述 → 讀者閱讀敘述⁴

高行健小說特別的地方是在結構第二個部份，嘗試轉換敘述的人稱，從而增加並豐富了敘述的面向。而進一步在人稱選擇上，高行健也有其取向：「一個有趣的現象是世上無論哪一種語言都有三個基本人稱，也即我、你、他，換句話說，這個敘述者是『我』，還是『你』，還是『他』？此外沒有別的選擇。誠然，這三個人稱都有複數，也即我們、你們和他們。但這是公眾的言辭，或是集會上的某種政治話語，小說家不承擔這種公眾代言人的角色，不必為某一集團、政黨、階級、民族或國家代言。小說家得回到個人的聲音，那麼泛人稱或無人稱也不實用。」⁵ 是故，「人稱轉換」是限制在「我」、「你」、「他」之中。

三. 小說中的「人稱轉換」手法

高行健早年曾嘗試在他的短篇小說中運用「人稱轉換」的手法。因為當中對「人稱轉換」手法的使用是帶有試驗性質，故此少了後期的《靈山》及《一個人的聖經》般複雜，適合作為理解「人稱轉換」的一個引介，所以下文將先用短篇小說作為「人稱轉換」手法的例子，分析三種人稱「我」、「你」、「他」在小說中的意義與作用。

在第一人稱中，「我」對高行健來說「並非作者自述，而是一個虛構的人物」⁶，意即高行健與小說中的「我」並不完全等同。而運用第一人稱的具體作用，我們可以《朋友》一文作分析。文中以我的敘述與朋友和「我」的對話，展現出文革時二人的經歷與回憶，如開頭：「我以為再也見不到你了，沒想到十三年後，我們竟又重逢。十三是個不吉利的數字，然而十三年後，你依然是你，時不時開懷大笑，還是這樣健談，機智與俏皮不減當年，只不過你的笑聲帶上了沉厚的胸音。而我，也沒變？」⁷ 當中敘述者為「我」，以對談的形式向「你」這個對象訴說。眾所周知第一人稱「我」一如平常我們對自己的自稱，據高行健所言是

3. 高行健：〈人稱的轉換〉，《現代小說技巧初探》，頁15。

4. 就小說的結構而言，其實還有更為複雜或更詳細的結構，但這裡為了方便解釋，故筆者把結構簡化了。

5. 高行健：〈小說的藝術〉，《論創作》（香港：明報月刊出版社，2008年5月初版），頁59-60。

6. 同上，頁60。

7. 高行健：〈朋友〉，《高行健短篇小說集》，頁25。

「主觀的出發點」⁸，其作用是「為了取信於讀者，造成真實感，把話談到讀者心裡去」⁹，意即讓讀者投入到敘述身份當中，產生移情作用並且認同「我」的敘述。

而第二人稱「你」對高行健來說則「可以是小說主人公，也可以是讀者」¹⁰。為甚麼第二人稱可以裂分為主人公和讀者呢？我們可以《河那邊》為例子說明。《河那邊》講述了有關敘述者「你」出差回程時上山探望舊識方書記，「你」與方書記相處了兩天時光並追憶了以往兩人經歷的點滴。文章開始便寫：「你覺得你像陶淵明那樣要逃避亂世，想過悠然見南山的日子，來到了這個舉目無親的地方，逃脫了政治鬥爭的漩渦，逃脫了挨整，逃脫了整人，逃脫了互相整來整去那種無謂的、瘋狂的、朝不保夕而且不讓人喘息的生活。那又怎麼能叫做生活？可你想生活，不去干擾別人，別人也別干擾你，你想有一間茅舍，哪怕為秋風所破，哪怕漏雨，只要能擋得下一張書桌，你便可以插上房門，在油燈下，打開你多年積攢的幾木箱子未曾燒掉的書。……(從略)你沒再打算回到那「軍管」、「工管」下的城市中去。於是你結識了他，而他保護了你。你想到正可以在這裡下車，就便去看看他。」¹¹《河那邊》敘述者由始至終都是以「你」指稱自己作自語省思，以「他」指稱方書記。高行健認為這樣有「把讀者置於人物的處境，讀者在閱讀的過程中，置身於人物感知的角度，有若人物」¹²，即其作用為令讀者被置於敘事者對面，使讀者進入人物的處境，貼近人物感知角度。

除此之外，第一人稱「我」和第二人稱「你」還可以在小說作出轉換。例如在《給我老爺買魚竿》中，講述了「我」因著經過魚具店買了新式魚竿從而勾起自我意識，在現實與對老爺(爺爺)的回憶中流動。中段寫道：「可這魚竿還先得找個地方放好，我那小兒子要是看到了，非由他玩斷了不可。你買這東西幹什麼？屋子本來就擠，你買這往哪裡放？我就聽見我妻子在嚷，就只好把它放在廁所裡，廁所裡也只有水箱上，我兒子不爬凳子搆不著。說什麼我也得回家鄉去看看，解一解這一經勾起就難以排解的鄉愁。接著你就聽見了砰當一聲，我以為是我妻子在廚房剝肉，隨即也就聽見她叫喊，你也不來看看！你也就聽見了我那小兒子在廁所裡的哭聲，也就明白了那魚竿也跟著遭殃，你也就下定決心，非把這魚竿送回老家去不可。」¹³當中原本敘述者先以「我」指稱自己，後來又模擬妻

8. 高行健：〈人稱與意識〉，《論戲劇》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，2010年4月初版），頁78。

9. 高行健：〈小說的敘述語言〉，《現代小說技巧初探》，頁10。

10. 高行健：《論創作》，頁60。

11. 高行健：《河那邊》，《高行健短篇小說集》，頁219-220。

12. 高行健：《論創作》，頁60。

13. 高行健：《高行健短篇小說集》，頁295。

子以「你」指稱自己(例：你買這東西幹什麼?)，再滑轉到以「你」指稱自己(你也就下定決心)。高行健認為這「你」是「敘述者的自我對外的投射，換言之，作為敘述者內心獨白時同自己交談的對手。」¹⁴

最後是第三人稱「他」。「他」對高行健來說可以是「全知全能的敘述者」¹⁵的敘述觀點，也可以「變成主人公的觀點」¹⁶。前者不難理解，而後者所言的「他」變成主人公又是何解呢？套用高行健的話來說即「主觀的敘述已經他化……以主語我作為這部小說的敘述者，當敘述轉換到第三人稱他，指的也還是同一個人物，這他便成為我觀注的對象，或成為我的投影。」¹⁷我們可以先看《母親》一文的例子：「母親，我是你不孝的兒子……(從略)你就是為我才死的，我卻總把你忘了，你生了個不孝的兒子。這些年來他一直在為自己奔波，心中什麼也沒有，只有他自己的事業……(從略)他如願成了一個作家。他從小就說他要當作家。媽媽，你還記得？那年暑假他從大學回來，他十八歲了，還像個孩子。你叫他躺在你身邊，給你講講學校裡的事。他說他正在寫一個劇本，他這個戲一旦上演，將一鳴驚人，媽媽，你一定要去看首次演出。當時你笑了，媽媽，你笑得都流出了眼淚，你有一個值得驕傲的大兒子。但是，他卻那麼早就把你送到了另一個世界，那陰冷黑暗的世界。他甚至連你的遺容都沒有看到。他正在圖書館裡借書，期終考試剛剛結束。他準備借一批書帶回家去暑期好讀。他有那麼大的閱讀計劃，求知欲旺盛，而心卻被堵塞了。系辦公室的秘書走過來，對他說：『你什麼時候回家?』『已經訂票了，放假就走。』你竟然一點預感也沒有。家裡打來了電報，當然系裡老師沒有交給你，他們只是暗示了你快回去，你卻聽不出一點話音？你也沒有細問。」¹⁸在《母親》這小說中，敘述者一邊訴說他與母親的感情，一邊表示對母親之死的愧疚，文章開頭不久作者便運用了「人稱轉換」的手法，先以「我」指稱自己，然後轉為「他」，再變成「你」。當中由「我」轉為「他」¹⁹，敘述者明顯是較為抽離自我，以旁觀的方式對自己作批評，故高行健云這是主人公的觀點，而又主觀他化。這個「他」不但有著前文中「你」可以和「我」對話的功能，而且更可以是一個「我」所思考的對象，代替傳統中全知全能才能做到對人物的自我反思。

14. 高行健：《論創作》，頁60。

15. 同上，頁61。

16. 同上，頁61。

17. 同上，頁61。

18. 高行健：〈母親〉，《高行健短篇小說集》，頁196-197。

19. 人稱「我」和「你」已在前文分析過，故不贅述。

經過了短篇小說中「人稱轉換」手法的試驗後，高行健在後來的長篇小說則進一步反覆使用此一手法，並予以增改，以下將以《靈山》及《一個人的聖經》為例說明。

有了早期的實驗，高行健沒有在《靈山》襲用上文所見由「我」轉「你」再轉成「他」的方式寫作，取而代之是先以「我」及「你」兩個不同人稱將小說的結構分成兩條主線。《靈山》中第一章的開頭是「你坐的是長途公共汽車」²⁰——以「你」作為主人公，但第二章開頭卻是「我是在青藏高原和四川盆地的過渡地帶」——以「我」作為主人公。這個「你」與「我」只有第二章中透過「我」言明「你找尋去靈山的路的同時，我正沿長江漫遊」²¹顯示兩人是認識的，但小說中大部份時間他們都像短篇小說般由「我」轉成的「你」，「我」與「你」像兩個獨立的小說人物。直至在第五十二章中作者闡明「你知道我不過在自言自語，以緩解我的寂寞。你知道我這種寂寞無可救藥，沒有人能把我拯救，我只能訴諸自己作為談話的對手。這漫長的獨白中，你是我講述的對象，一個傾聽我的我自己，你不過是我的影子。當我傾聽我自己你的時候，我讓你造出個她，因為你同我一樣，也忍受不了寂寞，也要我尋個談話的對手。你於是訴諸她，恰如我之訴諸你。她派生於你，又反過來確認我自己」²²，讀者才知道原來人物「你」是人物「我」的派生談話對象。而一直與「你」同遊的「她」竟又是「你」的談話對象。後來高行健在《沒有主義》中又補充：「再隨後，她之化解又導致我之異化為他之出現。²³」意即後來在六十二章開始出現的人稱「他」，原來也是「我」的派生。唐翼明教授指出這點與短篇小說其實極為不同，因短篇中的「人稱轉換」是同一個體(人物)，而《靈山》則是不同個體(人物)而又隸屬同一感知主體，這種「人稱轉換」是用於整體小說的結構上²⁴。

及後在《一個人的聖經》中，高行健也有將「人稱轉換」運用到整部小說的結構上。如第一章開頭「他不是不記得他還有過另一種生活」²⁵，到第二章便變成「你倒無需隱避，也無所顧忌」²⁶，章節以人稱「他」和「你」兩個不同個體

20. 高行健：《靈山》(臺北：聯經出版事業股份有限公司，2000年10月初版三刷)，頁1。

21. 同上，頁13。

22. 同上，頁340-341。

23. 高行健：〈文學與玄學·關係靈山〉，《沒有主義》(香港：天地圖書公司，1996年)，頁177。

24. 詳見：唐翼明〈論高行健小說敘事中人稱轉換手法的理論與實踐〉，《高行健小說的敘事革新》研究計劃精簡報告，2005年10月，頁10-11。2011年6月24日1擷取自

<http://nccuir.lib.nccu.edu.tw/bitstream/140.119/4618/1/932411H004036.pdf>

25. 高行健：《一個人的聖經》(臺北：聯經出版事業股份有限公司，2000年10月初版二刷)，頁1。

26. 同上，頁8。