

艺术的退位与复位

——序高行健《灵山》 马 森

小说，在我国的文学传统中，本就站在边缘的地带，不能登大雅之堂的。以儒家自居的道学之士甚至于斥小说(外加戏曲)为坏人心术、诲淫诲盗之作，严禁子弟接近。因此之故，早期的中国小说家，如《金瓶梅》和《红楼梦》的作者，绝不敢在作品上署名，以致使后人浇泼无数墨汁来费尽心机考证追索作者的踪迹。

小说开始受到重视，并且为学者颌首、专家默认为文学中不可或缺的一环，是受了西方观念影响以后的事，大概在五四运动前后，人们对小说的看法才开始发生了根本的转变。虽则如此，细查那一代的小说作家，使用真名实姓的仍然很少，写起小说来，周树人叫鲁迅，沉德鸿叫茅盾，李芾甘叫巴金，蒋冰之叫丁玲，张乃莹叫萧红，舒庆春叫老舍等等。固然借笔名也许是那时代一时的风尚，但心理上多少因此产生一些隐蔽感也是可以想象的理由。

很不幸的是，小说受到重视以后，不见得就立时获得了应有的艺术地位。艺术，对一个苦难的国家和贫穷的人民，是一个奢侈的概念。五四以来的中国文人，很少有敢于奢谈艺术而不受挞伐的。胡适的〈文学改良刍议〉和陈独秀的〈文学革命论〉，都集中火力攻击旧文学的陈腐，却并不强调艺术。著名的“文学研究会”对文学的主张，用茅盾的话来说是“文学应该反映社会现象，表现并且讨论一些有关人生的一般的问题。”（《新文学大系·小说一集导言》）“创造社”被时人目为“为艺术而艺术”的一群，但“创造社”的大将郑伯奇曾矢口否认说：“若说创造社是艺术至上主义者的一群那显得是不对。……真正的艺术至上主义者是忘却了一切时代社会的关心而笼居在「象牙之塔」里面，从事艺术生活的人们。创造社的作家，谁都没有这样的倾向。”（郑伯奇〈创造社的倾向〉）而“创造社”也确是不负众望，不久就转向到革命阵营里去。后来的“文艺自由论战”和梁实秋所引起的“文学与抗战无关论”的笔仗，使我们看到主张自由创作的人无不受到其他文人的痛刺。自由创作尚且不准，还论艺术？

因此，从第一篇新小说——鲁迅的《狂人日记》——起，中国的现代小说就采取了两种姿态出现在中国的文坛上：一是谦卑地为人民大众而服务，二是雄赳赳地担负了捍卫国家民族利益的重任。在这两种姿态中，都没有留下自我修饰的余地。既然另有使命和更重要的实用目的，小说艺术不独不会引起人们的关注，反倒有被人误会为故意搔首弄姿的可能。

在小说的批评上，批评家们也就常爱用“血的”、“泪的”、“爱国的”等字眼，把小说的创作引上了宣泄民族感情的道路。宣泄民族感情本没有什么不好，但是以是否宣泄了民族感情，或以宣泄民族感情的多寡来定小说的良莠，那就会产生不可弥补的后遗症了。例如有人把老舍的《四世同堂》和《骆驼祥子》等量齐观，甚至认为前者是一部伟大的描写抗日战争的史诗小说，只因为《四世同堂》宣泄了民族的情感，就有充分的理由忽略其艺术上的粗糙。

小说在兼任了救国救民的重任之余，幸好从五四运动到一九四九年中共攫取政权之间，

尚不曾拟定出不可违拗的文艺政策，也没有密不通风的严密组织，小说艺术就在这种疏忽的宽忍之下默默地苟活着，居然也产生了一些不讲艺术而自有艺术的佳作，例如鲁迅、茅盾、郁达夫、沈从文、王鲁彦、张天翼、吴组缃等的一些短篇以及老舍的《骆驼祥子》、李劫人的《大波》、巴金的《寒夜》、钱钟书的《围城》等长篇，都为那个时期的小说创作留下了光辉的记录。

一九四九年以后，既然主张革命文学和普罗文学的作家们在政治上取得了绝对的胜利，那么小说的艺术更不可能重见天日了。首先毛泽东〈在延安文艺座谈会上的讲话〉成了众人必须恪守的创作圭臬。其中只谈立场问题、态度问题、工作对象问题、学习马列思想问题，就是不谈艺术问题。也并非完全不谈，而是对艺术加以断然否定说：“和政治并行或互相独立的艺术，实际上是不存在的。无产阶级整个革命事业的一部分，如同列宁所说，是整个革命机器中的“齿轮和螺丝钉。”因此，如果也有个艺术标准的话，就不得不重重地压在“政治标准”之下了。

在意识观念的领域里既已立下了小说创作的标竿，更难脱逃的则是所有小说家都纳入了共产党所领导的作家协会，直接受到党的监督，而所有的文学刊物也都成了只代表党的利益的喉舌。在这般严密的组织运作之下，小说艺术又何处容身呢？于是我们所看到的《山乡巨变》、《青春之歌》、《林海雪原》、《红旗谱》、《三家巷》，以至于《艳阳天》、《金光大道》数百部长篇以及无数的中、短篇小说，所写的都是一件事：过去的社会有多么多么的悲惨黑暗，现在社会有多么多么的幸福光明，这一切都是由于共产党的伟大和毛主席的英明领导，这些小说，用中共官定的政治标准来衡量，都在九十分以上。屈居第二的艺术标准呢？只是备位而已，从来没有人敢公开地使用过。

由于中共在消灭了外在的敌人以后，矛头内转，内斗日急，做为革命机器的齿轮和螺丝钉的文学，自然也不可避免地流为斗争的工具，于是从救国救民一变而为“为工农兵服务”，再变而为“为共产党服务”，三变而为“为党中央服务”，最后竟变为“捍卫毛主席的英勇战士”。小说，到了这步田地，也就越来越难写了。在文化大革命期间，原来在政治标准的衡量下超过九十分的《青春之歌》、《林海雪原》什么的，一日之间都变成了危害社会主义革命事业的大毒草！正像刘再复所说，一个占人类五分之一人口的大国的文学变成只剩两种东西的荒原：八个样板戏和两部小说——姚雪垠的《李自成》第一卷和浩然的《金光大道》（刘再复〈近十年的中国文学精神和文学道路〉）。

艺术本来在小说的创作中就一天天地稀释淡化，现在应该说完完全全退位了。不但不会有人胆敢谈论艺术的问题，连使艺术默默苟活的空间也不再有。数十年的革命经验已经培养起一批嗅觉特别锐敏的鹰犬，虎视眈眈地在等待着“艺术”不小心会在什么地方冒出头来，以便一把揪住，痛加挞伐。

这种情况一直延续到毛泽东死亡、四人帮垮台，作家们才在舔舐创口自疗的过程中，逐渐看清楚数十年来小说的创作是在何等的魔咒下苟延残喘。这时候好似冬眠的枯草受到春风的吹拂，一夜之间喷射出万箭齐发的创造源泉。我们看到了“伤痕”的、“反思”的、“寻根”的、意识流的、心理写实的、魔幻写实的、超现实的……种种的小说新形貌。刘再复曾从思

想的角度总结这一现象，认为“主要表现为三个特点：一是对历史的反思，二是人的重新发现，三是对文学形式的新探求。”（刘再复《中国现代文学史对人的三次发现》）艺术的潜能终于在新形式的探索下自然地爆发了出来。

在这一代关心小说艺术的作家中，高行健是相当突出的一位。他除了以创作新型的戏剧（如一九八二年的《绝对信号》、一九八三年的《车站》、一九八五年的《野人》、一九八六年的《彼岸》等）闻名外，还于一九八一年出版了一本《现代小说技巧初探》，引介了西方现代主义以来的小说艺术，足以说明他个人再也无法忍耐一直做为政治的一枚螺丝钉的小说的地位了。他这本小册子立刻获得了其他作家的共鸣，王蒙、刘心武、冯骥才、李陀都曾先后发表意见和书评。

当然，谈论小说的艺术是一回事，在创作上把艺术表现出来是另一回事。在同代的小说作家中，钟阿城、韩少功、莫言、古华、张贤亮、史钱生、贾平凹、残雪、李锐、叶之葵、郑万隆等都表现出了极不相同的独特风格，高行健也是其中的一位。虽然他的声名主要来自戏剧的创新，但他在小说方面却一直在默默地耕耘，所流的汗水，并不下于在戏剧创作方面的辛劳。他在小说创作上第一张出色的成绩单，是《联合文学》于一九八九年为他出版的《给我老爷买鱼竿》短篇小说集，共收录了十七个短篇。关注小说艺术的人，不难发现高行健不想重复写实主义所遵循的反映社会人生的老路，甚至于他企图摆脱一向认为是小说核心成分的情节和人物。那么一篇小说，既不企图反映社会和人生，又不专注于情节的建构和人物的塑造，还能剩下些什么呢？用高行健自己的话来说，“我以为小说这门语言的艺术归根结底是语言的实现，而非对现实的模写。小说之所以有趣，因为用语言居然也能唤起读者真切的感受。”（《给我老爷买鱼竿·跋》）。

把小说的写作提升到语言艺术的层次，其实也正是伟大的小说家早已服膺的原则。戴索绪(Ferdinand de Saussure)的《语言学通论》(Cours de Linguistique Generale)有两个基础的概念：一是“意符”(Signifiant)与“意旨”(Signifie)之间的相应关系；二是这二者的关系所具有的“符号的专断性。(Liarbitaire de Signe)。十九世纪的小说家所追求的正是意符与意旨的相应。福楼拜曾强调每一片树叶都是独一无二的，好的小说家必须寻找出最恰当的词句(意符)准确地显示事物的内涵(意旨)。这是小说的语言艺术的第一步。语言的专断性表现在意符的多元化，不同的语言各有不同的意符，意旨的传达取决于意符之间的“差异”，是故每一种语言都自成一个自足的体系。这一个概念使用在文学言谈(discours)上，就给予了每一位作家在共同的语言上仍具有有限的专断之可能。独特的语句和语法架构在个人专断的操纵下，形成独特的文体和风格。这是小说语言艺术的第二步。在我国现代的小说家中，能达成个人独特的文字风格的可说寥寥无几。鲁迅的冷俊辛辣是一个，老舍的幽默风趣也是一个。但是只有独特的有文字风格尚不足以使小说的艺术达到圆满的境界，否则老舍的《四舍同堂》便与他的《骆驼祥子》无分轩轻。细析《四世同堂》的粗糙，并非来自文字的风格，而是出于经验的虚矫。由此看来，文字或语言的艺术，在表现专断的独特风格的同时，还得加上在文字(意符)背后所欲传达的作者个人的真实经验(意旨)。《四世同堂》的缺漏正在于作者欠缺抗日战争沦陷区的实地经验，更欠缺被国人诋为“汉奸”的卖国者的心理的深刻

了解，个人独特的文字风格便发挥不出名实相应的艺术魅力。由此而论，小说的语言艺术的第二步必须以第一步为前提，能唤起读者真切感受的语言必须具有特定的真实的人生经验作为内涵，虽然不必是对现实的摹写。

另一方面，高行健所强调的是语言的实现，也就是说把流于政治附庸的“主题挂帅”的小说矫枉过正地扭转回本位的“语言艺术”中来。我所说的“矫枉过正”，是因为在扭转的过程中，同时也牺牲了小说艺术另一重心：情节和人物。如果只用“语言的艺术”来为小说定位，其与诗及散文之间的界限就模糊不清了。当然，我们并没有理由限制小说的散文化或诗化，任何一门艺术的发展，前进的路程都该是尚开的，无庸预先设障。那么强调小说中语言艺术的特性，纵然有与诗及散文混融的可能，也不见得就是一件不可行的事。诗中已经有散文诗，散文中也有诗化的散文，小说的散文化或散文的小说化，在语言艺术的自然发展中，似乎也没有事先理清的必要。朱自清的《背影》其实就介于小说与散文之间，全靠读者自己的认定。高行健的小说的确是走上了散文化的途径，请看这一段：

到郊外去！到我老爷曾经带我去过的郊外河边上——钓鱼？我记得我老爷带我到河边去过，钓没钓上鱼我可记不清了，可我记得我有个老爷，也有过童年，童年我妈给我在院子里光屁股洗澡的时候，我周身不自在，我也寻找过我小时候住过的房子，我也还记得有一次半夜里就起来跟人去打猎，跟的并不是我老爷，跑了一整天，打死了一头野猫，被当成了狐狸，我又想起一首诗，诗中的那我，浑身披挂着叮当作响的猎刀，一只没有尾巴的蜻蜓，扑打着翅膀在原地旋转，批评家的眼睛里长着倒刺，还有一个很宽的下巴，我想写一篇大有深意的小说，深深的淹得死苍蝇，后来，就看见了我老爷，蹲坐在一张小板凳上，躬着背，吧嗒吧嗒在抽烟，老爷，我就叫他了，他没有听见，我到他跟前又叫了一声老爷，他这才转过身来，并没有拿着烟袋锅，他老泪纵横，眼睛就像被烟子薰得布满了血丝，冬天为了取暖，他总喜欢蹲在灶膛边上烧柴禾，你干吗哭呢，老爷？我问，他擤了把鼻涕，就手一抹，还倒吸了一口气，那手就把鼻涕抹在鞋帮子上，却并不在鞋面上留下痕迹，他穿的是我姥姥给他做的鞋底纳得特厚的老布鞋，他红红的眼睛望着我不说话，我给您买了一根带手轮的鱼竿，我说，他喉咙里含混地呼噜了一声，没有表现出怎样的热情，就这样，我来到了河边沙地上，脚下的沙子在 作响，像是我姥姥在叹气，我姥姥就好唠唠叨叨，可没有一句听得清楚，你要故意问她，姥姥，你讲什么？她就会立刻失神，抬起头来，半天才说，啊，你下学回来啦？或是说，你饿不饿？厨房笼屉里蒸得了白薯，她唠唠叨叨的时候，你最好别打断，她讲的都是自己做姑娘时的事，可你要是从椅子背后去偷听，她就好像总是在说掩盖了掩盖了掩盖了掩盖了掩盖了什么掩盖了什么，这些回忆就都在你脚底下的沙子底下作响。（《给我老爷买鱼竿》）。

这的确是散文的句子、散文的段落，但谁又规定不能放在小说里？西方的散文(Prose)就蕴涵在论说文(essay)和叙述文(narrative)里，几乎不能独立自成一个文类。然而在我国却有厚实的散文传统，汉魏六朝文、唐宋八大家的文章、公安、竟陵的小品、桐城派的古文，以至新文学运动以来的众多的散文作品，不独可以与小说、戏剧媲美，甚至在数量上远远超过其他的文类之上。小说的确有向散文学习的空间。然而，小说的散文化，在我国不能不产生被散文吞噬的危机。为了证明他所写的是一种新体的小说，而并非散文，高行健接着又完

成了一部博大的巨构——《灵山》。

《灵山》确是一部小说，不可能错认为是一篇特长的散文。理由是不但其所运用的语言艺术足以唤起读者真切的感受，而且它发挥了小说中想象、虚构的特质，并利用双重观点的交错观照把小说的叙述体朝前推进了一步。

《灵山》是怎么写出来的？这该从我认识高行健说起。我在伦敦大学执教的那些年代，每年都举办一次“大英中国研究学会”（British Association for Chinese Studies）的年会。在四人帮垮台以后，中国的作家、学者终于可以外放的时候，我们总利用年会的机会邀请一两位中国作家来访，像曹禺、唐韬、北岛、古华和高行健就是这样在不同的年代到了英国。高行健来访的那一次，年会好像是在牛津大学举行的，我恰恰跟高行健住在一墙之隔的两个爬满青藤的房间，会前会后便有不少交谈的机会。他是一个健谈的人，记得最清楚的是他谈到在北京时因为抽烟过度的缘故，被医生诊断为患了来日无多的肺癌。这样的一种宣告，使他骤然间觉得万念俱灰，在彷徨无依的心情下，放下了北京人艺的编剧工作，离开了亲人，背起了一个简单的行囊，一心只想在仅有的数月的生命中一览中国富丽奇幻的深山大川。他踏上了中国西南边区人迹罕到的探险征途。等他游荡了数月又返回北京之后，肺部疑似癌症的黑影竟然奇迹般地消退了。他如此神奇地夺回了即将失去的生命，也神奇地再度迸发出文学的创造力。《灵山》就是这样产生的。

《灵山》采用了第二人称和第一人称交互运用的叙述方式。“你”和“我”可能是一个人，也可能不是一个人，这并不十分重要，重点是他们都是叙述的主体，前者是分析式的，后者是综合式的，共同体现一个向灵山朝圣的心路历程。在这部也可称作是“寻根”的巨大的架构中，高行健有意摆脱了传统的编织情节和塑造人物的累赘，把所有的力量都灌注在语言的实现上，使语言澄澈犹如如雪山的涧流，直接呈现出叙述者的心象。

这样的写法，仍然算是一种散文化的小说模式。就其篇幅的巨大而论，这是一种崭新的尝试，端看他语言的艺术是否承托得起这巨大的篇幅所带来的重量。如果说传统小说的“人物——情节”模式早已经形成读者固定的审美经验，那么任何小说的新模式都将诉求于读者审美经验的调整，拒斥的心理和新景观的刺激将会同时产生。

《灵山》的中文版还没有出版的时候，这部小说的手稿已经放在瑞典皇家学院马悦然教授的案头在进行瑞典文的翻译了。久居四川的马悦然，大概是受了书中西南边区神秘气氛的迷惑吧！然而把书中精心营构的语言译成另一种截然不同的文字，又是多么艰巨的工程呀！

如果说高行健和他同代的作家都在努力使小说回归到语言的艺术这一个原始的课题上来，那么可以说中国大陆上在小说中退位已久的艺术，到了八〇年代，终于又找回了它应有的位子。

• •

一九九〇年九月廿七日于台南古城