

高行健早期的小說藝術理論與實踐： 以《現代小說技巧初探》為中心

許維賢

新加坡南洋理工大學
中文系
助理教授

摘要

本文回顧和檢閱高行健早期的小說藝術理論與實踐，以《現代小說技巧初探》為中心，再加上當年數篇未收錄此書的小說理論文章，探析高行健早期小說藝術理論的「現代」語境和小說形式革新主張。《現代小說技巧初探》最大嘗試突破的要點在於專注談「什麼是現代小說技巧？」，而不是停留在1980年代初中國大陸文壇膠著於「我們要不要現代小說技巧？」的消極層面，而本文認為，其中最重要的主張就是有關對「意識流」的重新詮釋和提法，此提法不但是高行健在中後期主張「語言流」的源頭活水，也推動了1980年代中國小說的革新。在高行健早期的小說觀中，這個革新的出發點首先是參照了西方現代主義形式美學的意識流手法，然後再延伸出高行健早期兩項重要的小說形式革新主張，即提倡一種「敘述語言的角度轉換」和「非情節性和非典型化的小說書寫」。本文嘗試探討這兩項小說形式革新主張在高行健早期中篇小說《有隻鴿子叫紅唇兒》和短篇小說《給我老爺買魚杆》等創作的實踐程度和其得失。

關鍵詞：《有隻鴿子叫紅唇兒》、高行健、《現代小說技巧初探》、《給我老爺買魚杆》、意識流



通訊作者：許維賢，E-mail: WShee@ntu.edu.sg

收稿日期：2015/05/18；修正日期：2015/08/05；接受日期：2015/09/14。

doi: 10.6210/JNTNULL.2015.60(2).02

第一流的藝術家們，不管是哪一方面的，無疑都不是那些把他們有關藝術的通盤想法整天挂在嘴皮上的人——絕不是那些條理、辯解和程序一大套，而且談起事物的道理和哲理來，總是滔滔不絕的人。我們通常確定什麼人是第一流的，是以他們精神飽滿的實踐，他們應用原則上的有恆性，以及他們誘使我們探索他們的作品和具體事例中奧秘的這種雋永的韻味來判定的。可是也常有這樣的事情，一個不錯的藝術家道出了他的玄秘，霎那間向我們透露了他創作的訣竅，展示了他所依據的、而且對他本人也應依此來評價的準繩。不過我認為，這種意外情況還是越早結束越妙；即使是天才的作品也是解釋越短越好，有不少創作了栩栩如生的人物的創作者們，他們的朋友們對他們的靈感是具有充分信心的，可是當他們漫步走入理論的昏暗荒原之中時，便只好為他們祈禱了。學說遠不像作品那樣充滿靈感，作品總是遠比學說明智得多。¹

壹、前言

亨利·詹姆斯（Henry James）在《小說的藝術》評價法國作家居伊·德·莫泊桑（Guy De Maupassant）作品的文章裡，對那些理論先行的藝術家們有上述的提醒。他認為藝術家的藝術理論，包括藝術家本身詮釋本身作品的理論，不應該越俎代庖取代藝術作品說話。高行健早期的小說理論文章曾極力肯定亨利·詹姆斯對小說技巧的文論有益於中國作家（詳後）。然而亨利·詹姆斯上述的提醒是否同樣適用於解釋中國作家在二十世紀文革後所面臨的時代語境？是否第一流的藝術家就不能以自己的藝術理論解釋自身作品？這與1980年代中國大陸的語境是否相反？值得我們重新反思創作與理論在1980年代中國的複雜語境。當藝術創作面對理論，究其兩者的運行來看，理論脫離不了在詮釋和追蹤創作的動機、過程和其目的，但創作則可以不依靠任何存在於它之前的理論，藝術創作只表達自身，創造它自身的意義。當代思想家李澤厚在1980年代曾呼籲中國作家「不必讀文學理論」，²他認為，作家還有感性、悟性和思維的活性，但是一讀到那些總是強調「黨性」和「階級性」的文學理論，這點活性就被撲滅或被騙走。李澤厚的這一個擔憂可以作為一種反思，概括1980年代之前大約整整50年中國現代文藝理論和文藝本性分裂的悲劇性道路。³以馬列教條「文藝為政治服務」為馬首是瞻的社會主義現實主義文藝理論一統文壇，導致那50年以來藝術創作一旦面對那些文藝理論，就意味著被操控、糾正的命運，文藝理論在很長的一段時期發展到作家的創作一

¹ Henry James. *The Art of Criticism: Henry James on the Theory and the Practice of Fiction* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1986), 197; 亨利·詹姆斯 (Henry James)。《小說的藝術：亨利·詹姆斯文論選》，朱雯等譯（上海市：上海譯文出版社，2001），226。

² 李澤厚。《世紀新夢》（合肥市：文藝出版社，1998），368。

³ 劉再復。《放逐諸神：文論提綱和文學史重評》（臺北市：風雲出版社，1995），293。

且面向它，就喪失其創作主體和文學本性的地步。1980年代以降的新時期文藝理論基本上是企圖從上述的困境中掙扎出來，就是在當年的掙扎氛圍下，我們聽到高行健的聲音。

論1980年以降的現代派，我們很難繞過高行健不論，他就小說和戲劇的形式提出革新，親身示範寫了一些藝術理論來作為表示對那些年來理論風氣的不滿，高行健從「就文藝論文藝的」的藝術角度，將「政治第一性、藝術第二性」的左派文藝理論原則排除在外，而得藝術第二性的問題提到文藝理論的第一位，這對橫行在中國文壇多年的社會主義現實主義理論觀念造成了衝擊。在這裡有一項很重大的轉變是，從1980年代開始，高行健談的藝術理論已經不是李澤厚憂心忡忡的那種以政治為服務對象的文藝理論，而是以藝術家本身為思考的美學理論，這種理論與藝術創作實驗直接聯繫在一起，按照高行健1980年代的說法，這是「藝術家的理論」；⁴在1990年代他將這些藝術理論稱之為「藝術家自己的創作美學」，⁵即「另一種美學」，本文將它們統稱為高行健的「藝術理論」。

高行健是一位挾著理論帶動其創作的實驗作家，這種將理論與創作實踐緊密結合的作家在新時期文學裡是屈指可數，也正是因為這一點，高行健有別於同一時期的中國多數作家。藝術理論是高行健藝術探險的尖頭兵，據他自己的說法就是這些理論是為自己的創作「開路」，1980代早期他之所以往理論探索是因為他的小說常被批評「不像小說」或「還不會寫小說」，或者戲劇創作被評為「寫的不是戲」或「還不會寫戲」，⁶言外之意就是他的創作方法在當時得不到主流的接納和認可，非但受到冷落，數部搬上劇場演出的劇作也受到巨大的阻力和爭議。

高行健當年的遭遇基本上也是一代現代派作家在1980年代初的際遇，極左現實主義的教條依舊掌控整個文壇，在文化大革命（以下簡稱文革）以後極左政治指令時不時像個幽靈依然干擾自由創作的風氣。1980年代中期有識之士倡議作家們要扭轉上述的局面，最有效的方法是作家自己拿起評論的武器，此時作家應該學一點自衛的本領，而要自衛就要學理論。⁷高行健顯然在1980年代初期就已深諳這種遊戲規則，這也使他和西方現代派作家例如阿爾托（Antonin Artaud）與布萊希特（Bertolt Brecht）等人有著一些不謀而合的共同點，即喜歡一邊創作，一邊開展理論詮釋和重覆論述自己的作品，接著將這些論述結集出版成書，這種習慣在他出國後還一直延續到今天。

正如危令敦很敏銳指出，高行健本來就是一個理論先行的創作者，《現代小說技巧初探》正是瞭解高行健小說觀的入門書，也是他的小說觀和文學觀的初步總結，他日後在《沒

⁴ 高行健。《對一種現代戲劇的追求》（北京市：中國戲劇出版社，1988），240。

⁵ 高行健。《另一種美學》（臺北市：聯經出版社，2001），15。

⁶ 高行健。《對一種現代戲劇的追求》，158。

⁷ 林克歡等。〈對有爭議的話劇劇本的爭議：中國戲劇文學學會召開有爭議的話劇劇本討論會發言紀要〉，《劇本》，1985年7月，4。

有主義》、《文學的理由》和《高行健論創作》等書裡的相關文章，基本上都是對原有觀念的進一步補充、修訂和闡釋。⁸《現代小說技巧初探》於1981年在廣州結集出版，1982年再版，既成為暢銷書，亦在文壇上引發有關現代派的爭論，並引起官方的不滿與批判。⁹至今有關對此書的研究，比較關心此書提出的「敘述語言」和「人稱的轉換」是如何與後期高行健的創作和主張產生延續的發展。¹⁰論者尚未全面梳理和檢視全書的語境和主張，也比較沒有兼顧到此書的產生對1980年代初中國現實主義話語的衝擊。本文有意以《現代小說技巧初探》為中心，再加上當年數篇未收錄此書的小說理論文章，探析高行健早期小說藝術理論的語境和主張，以及這些藝術理論在高行健早期的中篇小說《有隻鴿子叫紅唇兒》和短篇小說《給我老爺買魚杆》的實踐程度和其得失。

《現代小說技巧初探》收錄的部分文章曾於1980~1981年間首先發表於《隨筆》。表1為筆者整理早期高行健小說理論文章的最初出處刊載表。

表1 早期高行健小說理論文章的出處刊載

文章題名	寫作日期 (文末註明)	期刊(期數與頁數)	期刊出版 年月	有無收錄於《現代小說技巧初探》
〈法蘭西現代文學的痛苦〉	1979年7月21日	《外國文學研究》第1期，頁51-57	1980年	無
〈《歌詞集選譯》〉、 〈法國現代派人民詩人普列維爾和他的《歌詞集》〉	1979年12月2日	《花城》第5期，頁219-225	1980年	無
〈談小說敘述語言中的第三人稱「他」：文學創作雜記〉	1980年5月27日	《隨筆》叢刊第13集，頁40-42	1980年 12月	有，書中改題為〈第三人稱「他」〉
〈談意識流：文學創作雜記之五〉	1980年9月	《隨筆》叢刊第14集，頁39-41	1981年 3月	有，書中改題為〈意識流〉
〈談怪誕與非邏輯：文學創作雜記〉	1980年9月26日	《隨筆》叢刊第15集，頁32-35	1981年 4月	有，書中改題為〈怪誕與非邏輯〉

⁸ 危令敦。《一生二、二生三：高行健小說研究》（香港：天地出版社，2013），34-50。

⁹ 有關此書在中國引發有關現代派的爭論，參見同上註，44-46。有關官方的不滿與批判，參見高行健。《隔日黃花》，《沒有主義》（香港：天地出版社，2000），159。

¹⁰ 例如危令敦的研究，參見危令敦，《一生二、二生三：高行健小說研究》，34-50。

文章題名	寫作日期 (文末註明)	期刊(期數與頁數)	期刊出版 年月	有無收錄於《現代小說技巧初探》
〈談象徵：文學創作雜記〉	1980年10月26日	《隨筆》叢刊第16集，頁48-50	1981年5月	有，書中改題為〈象徵〉
〈談藝術的抽象：文學創作雜記〉	1980年12月2日	《隨筆》叢刊第17集，頁34-36	1981年7月	有，書中改題為〈藝術的抽象〉
〈談現代文學語言：文學創作雜記〉	1981年1月14日	《隨筆》叢刊第18集，頁27-29	1981年9月	有，書中改題為〈現代文學語言〉
〈談小說觀與小說技巧〉	1982年2月12日	《鍾山》第6期	1982年	沒有，後來此文被收錄《人大複印報刊資料：文藝理論》1982年第19-24期，頁40-46
〈現代小說技藝的新課題：談現代小說與讀者的關係〉	沒有註明日期	《青年作家》總第24期，頁61-63	1983年3月	無
〈談冷抒情與反抒情〉	1983年1月6日	《文學知識》第3期總第12期，頁12-14	1983年	無

從上述的刊載表看來，其中5篇文章沒有收錄進《現代小說技巧初探》，其餘6篇後來收錄進《現代小說技巧初探》的文章都寫於1980~1981年期間。最早的〈法蘭西現代文學的痛苦〉和〈法國現代派人民詩人普列維爾和他的《歌詞集》〉都寫於1970年代末，均發表於1980年，然而都沒收錄進《現代小說技巧初探》。這兩篇較長的文章帶出了高行健早期的小說藝術啟蒙與法國文學的淵源。〈法蘭西現代文學的痛苦〉對沙特(Jean-Paul Sartre)、卡繆(Albert Camus)、馬爾羅(André Malraux)、阿拉貢(Louis Aragon)和羅伯·格里葉(Robbe-Grillet)等人的創作文本和生平進行評介；〈法國現代派人民詩人普列維爾和他的《歌詞集》〉則對普列維爾(Jacques Préver)的詩集進行評介和分析，也選譯了普列維爾的詩《巴爾巴娜》(Barbara)。高行健後來移居法國至今，成為一位「用中文創作的法國作家」¹¹而且也以法文創作。他多年以來傾向於對法國文學的吸收和景仰，這些都在他早年的文章和創作文本中有跡可尋。

《現代小說技巧初探》的17篇文章，其目的在於為其創作開路，讀者不妨將之視為理

¹¹ Shu-Mei Shih. "Global Literature and the Technologies of Recognition," *PMLA*, 119.1(2004): 26.

解其作品的提示，而不是詳盡周延的理論陳述。¹²即使如此，大致上還是可以將此書區分成三大主題。其一，小說的語言：這是論者至今比較關注的部分，總共5篇文章，其中包括涉及敘述方式的有3篇，即〈小說的敘述語言〉、〈人稱的轉換〉和〈第三人稱「他」〉，另外兩篇〈現代文學語言〉和〈語言的可塑性〉則直接論及文學語言；其二，小說的結構：高行健非常注重小說的形式和結構，總共6篇，其中4篇文章涉及形式的討論，即〈從情節到結構〉、〈時間與空間〉、〈真實感〉和〈距離感〉；另外兩篇〈小說的演變〉和〈小說的未來〉則泛論小說的結構從過去至今，乃至未來的發展預測；其三，小說的流派：高行健如數家珍小說的各種流派，有6篇文章，包括〈意識流〉、〈怪誕與非邏輯〉、〈象徵〉、〈藝術的抽象〉、〈現代技巧與現代流派〉和〈現代技巧與民族精神〉。整體來說，後兩大主題，更多涉及中國小說形式的革新，論者至今的研究論述較少，本文會更著墨引用和分析。

貳、《現代小說技巧初探》的「現代」語境

縱觀全書和各個標題，「現代」是重要關鍵字。根據美國學者歐文豪（Howe Irving）的說法，「現代文學」中的「現代」（modern）在歐美過去100年中經常特指一種特殊類型的文學，此「現代」應與「當代」（contemporary）區別開來，因為當代所指的是時間，現代則指「感性」（sensitivity）和「風格」（style）；「當代」是一個中性的參照詞，「現代」則作為一種批判性的論斷和評價。¹³固然《現代小說技巧初探》和其他高行健藝術理論脈絡的「現代」和「當代」語境不能等同歐美「現代文學」的語境，然而其中相似和相異的部分也無疑是同時併存並值得注意的。早期高行健的藝術理論主張現代小說的技巧形式，有意突出歐美「現代文學」重視的「風格」一面，卻批判「感性」的另一面。例如，《現代小說技巧初探》就批評用意識流手法寫成的現代西方文學作品中「確實有不少汗穢的東西，諸如對人的動物性本能的誇張，獸性、色情、病態的渲染，顯然是不足取的。」¹⁴相對於「感性」，高行健更主張一種訴諸讀者「理智」的「冷抒情」或「反抒情」。¹⁵根據高行健的說法：「……『冷抒情』或『反抒情』這些現代文學手段在訴諸讀者理智的同時，幫助他們也感受到這種理性的認識。『冷抒情』的出發點是理智，並建立在精細的觀察和清醒的自我審視上」。¹⁶早期高行健的現代派論述力倡「理智」而捨棄「感性」，多少是受到當時中國「清除精神汙染運動」意識型態語境的制約，不能因而全盤否定他早期對現代派的探索和努

¹² 危令敦，《一生二、二生三：高行健小說研究》，44。

¹³ Irving Howe, "The Idea of the Modern," in *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*, ed. Irving Howe, (New York, NY: Horizon Press, 1967), 12-13.

¹⁴ 高行健，《現代小說技巧初探》（廣州市：花城出版社，1982），33。

¹⁵ 高行健，〈談冷抒情與反抒情〉，《文學知識》，3期（1983）：13。

¹⁶ 同上註。

力。後期寫作熱情澎湃的赤裸裸性描寫，在早期小說幾乎闕如，這正是高行健嘗試力倡「理智」而捨棄「感性」，實踐其「冷抒情」的結果。「清除精神汙染運動」發端於1980年代初，由共產黨意識型態主管胡喬木等人發動，其中一個清除目標就是對當時提倡自由主義的藝術美學風潮進行審查和整肅，包括那些展露裸體的圖片和書寫經常被官方視為淫穢。瞭解到這一點，我們也不必在早期高行健的創作文本中，期待找尋到類似歐美現代主義作品的性描寫。畢竟他當年在中國大陸面臨的「現代」語境有其局限性。他當年能在社會主義現實主義霸權的重重設限下，依舊主張和堅持現代派的文學形式和技巧，畢竟也要有一番能耐。高行健當年如何以「現代」的語境去超克（overcoming）「當代文學」話語至1949年以降在中國大陸的社會主義現實主義霸權？這顯然是《現代小說技巧初探》作為理論史料的價值意義所在，值得論者進行探析。

倘若不把清末民初的晚清文學概括進來，上世紀以來的中國現當代文學曾出現過兩次西學東漸的大潮，一次是在五四運動前後，以白話文運動為先導，較後以現實主義為主導的五四文學。第二次是文革浩劫後的1970年代中至1980年代末，借改革開放之風，各種西方現代思潮重新湧進中國，一批技巧繁複多變的作家應運而生，這時期在中國學界被稱之為當代文學的新時期文學，在海外廣受注目被譽為「爆炸時期」的中國現代主義文學。如果將兩次大潮中堅作家的外語掌握能力簡扼作個比較，五四大潮的中堅如胡適和郁達夫等諸大家，大多精通一門或數門外語，具備精讀西方原典的能力，故對中西文學有精湛的認識。反觀新時期的作家群，只有少數能精通一門外語，大部分作家只能透過翻譯來「誤讀」西方的現代派作品。高行健當時是那少數占優勢的作家，不但精通法語，也學過俄語和英語，做過多年翻譯工作，尤其對西方的現代主義（Modernism）文學有較預先的認識。只有先在這一歷史位置來瞭解高行健在1980年代的崛起，我們才能明白為什麼高行健在當年會迫切寫下《現代小說技巧初探》，為剛獲開放的中國讀者上「現代派文學」這遲來的一課，高行健也就這樣輕易對號入座，被大部分批評家歸類為「現代派作家」或「新潮作家」。

1980年代高行健的兩本藝術理論著作《現代小說技巧初探》和《對一種現代戲劇的追求》的書名都出現「現代」兩字，這兩字所要表達的主要涵義更多是一種對新風格和新形式的藝術追求。它固然未必可以和「現代派」或「現代主義」畫上等號，但它們之間都共享著對中國大陸當代文學現實主義話語霸權的抵抗。英國學者指出歐美的「現代主義」術語曾被用來概括各式各樣顛覆現實主義和浪漫主義衝動的運動，這些運動都傾向於抽象化（印象主義、後印象主義、表現主義、立體派、未來主義、象徵主義、意象主義、漩渦主義、達達主義、超現實主義），即使這些不一定是同一性質的運動，甚至有些運動是對其他運動進行更激進的回應。¹⁷中國大陸所謂的「現代派」雖然在規模和形式上無法和歐美「現代主義」

¹⁷ Malcolm Bradbury and James Mcfarlane. "The Name and Nature of Modernism," in *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, eds. Malcolm Bradbury and James Mcfarlane (London, UK: Penguin Books, 1991), 23.

運動等量齊觀，然而卻同樣帶有超克現實主義的藝術追求。高行健的上述兩本藝術理論著作頻頻夾雜著上述各種抽象化的現代主義術語，其對現實主義的衝擊而引發的討伐和批判，在在讓這兩本著作在1980年代的中國大陸形成對現實主義話語的顛覆效應，即使沒有深入到立竿見影的效用，也至少在中國當代文學史的現代派話語中產生超克現實主義的姿態。

自從高行健被披上諾貝爾文學獎的桂冠，媒體報導中常聽到的說法是高行健是「中國大陸首先引進西方現代派寫作技巧的小說家和劇作家」，¹⁸是新時期現代主義的始作俑者，引證的就是其《現代小說技巧初探》一書在中國當年的迴響，《現代小說技巧初探》在媒體大量的報導之下儼然成了中國現代主義理論的開山之作。許子東卻在1980年代認為此書其實並沒太多內容涉及現代主義。¹⁹的確如果依據該書的表層解讀，其中大量出現浪漫主義、象徵主義、現實主義等字眼，就是沒有看到「現代主義」這四個字，取而代之是各種歸納在「西方現代派」名下的流派，如意識流、荒誕派、超現實主義等。正如曾是1930年代上海現代派主將的施蜚存指出，中國評論界通常所談論的「西方現代派」，與歐美文學史家所謂的「現代主義」在概念上有所不同，一是外延範圍明顯擴大，中國人現在用「現代派」這個名詞，似乎指的是從十九世紀法國象徵派詩歌一直到目前流行在歐美的荒誕派、黑色幽默小說；二是以「派」替代「主義」，隱隱有強調其同忽略其異的意思，其實現代主義這個名詞涵義很多，它不可能只有一個「派」。²⁰

《現代小說技巧初探》的「現代」語境談的正是典型中國評論界所議論的「西方現代派」，就有篇章純粹取名〈象徵〉、〈意識流〉和〈怪誕與非邏輯〉。雖然高行健在當年的這本小書中的確並沒有逾越這個「西方現代派」論述指涉現代主義，不過卻屢次將現代派和現實主義置於求同存異的座標進行比較，以暗渡陳倉現代主義的形式美學。由於作者熟諳外語，其文學觀察視面非常廣，1980年代初之後一批在中國文壇引起廣大矚目的西方現代派作家早已在當年的高行健思考視野中，這張名單就包括法國的普魯斯特（Marcel Proust）和福樓拜（Gustave Flaubert）、新小說派作家羅伯——格里葉、布托爾（Michel Butor），超現實主義作家路易阿拉貢（Louis Aragon）和布列東（André Breton），存在主義作家薩特和加繆，怪誕派作家卡夫卡（Kafka）、貝克特（Samuel Beckett）和尤奈斯庫（Eugene Ionesco），愛爾蘭的現代主義大師喬伊斯（James Joyce），義大利著名的小說家卡爾維諾（Italo Calvino），諾貝爾文學獎得主德國的格拉斯（Günter Grass）和美國的福克納（William Faulkner）等。高行健除了略舉上述這些具備現代主義特質的作家作品作為扼要

¹⁸ 舉凡具備一定文學常識的人都知道西方現代派的技巧早在1930年代就被新感覺小說派作家如施蜚存等人引進中國，高行健肯定不是其中第一人。但這一句話出自當代中國著名作家劉心武，未免令人驚訝。參見劉心武。〈獲獎前夕的高行健〉，《聯合文學》，196期（2001）：147。

¹⁹ 許子東在論述〈現代主義與中國新時期文學〉一文裡通篇沒有提到這本書，只在注釋中表明他的這個觀點，參見許子東。《當代小說閱讀筆記》（上海市：華東師範大學出版社，1997），173。

²⁰ 施蜚存。〈關於「現代派」一席談〉，《文匯報》，1983年10月18日。

的範例說明，也大量列舉了現實主義作家的作品作為思考的對象，信手拈來的就有托爾斯泰（Leo Tolstoy）、高爾基（Gorky）、屠格涅夫（Ivan Turgenev）、巴爾扎克（Balzac）、果戈理（Nikolai Gogol）、羅曼羅蘭（Romain Rolland）、魯迅、茅盾、巴金、曹雪芹等。高行健在《現代小說技巧初探》中將現代派和現實主義作家的著作並列，主要是突出兩者之間共同點，他常常以現實主義的著述來說明某種現代派手法何不可為之？因為這些被中國現實主義作家奉為神明的現實主義大文豪如托爾斯泰等人早已用之。正基於這一種論證方式，筆者認為，我們不妨注意高行健的別有用心，他有意選用人們已經熟悉並已認可的現實主義大師為佐證，意圖在於強調這些現實主義大師的作品與教條的極左文學也有很大分歧，這種分歧正是他力圖提醒文學界要注意極左文學觀多年的偏頗，極左文學觀忽略了形式技巧本來也是現實主義文學所重視的層面之一。這種論述策略還不經意中帶出了一個重要訊息，即高行健其實是參照了現代主義的形式美學思考，然後才回過頭來省思社會主義現實主義作品的特質，並企圖溝通兩者多年在中國文壇的對立和差異。

首先高行健對形式技巧的全盤關注就應合了現代主義形式美學那套「技巧即發現」的真理。²¹新時期文學之前的革命文學服膺於馬列文藝的現實主義教條「形式為內容服務」，作家的創作一般都不著重形式技巧，主題內容大於形式的這類作品千篇一律歌頌著革命和承載一種政治意識。這種政治意識型態對文學形式的吞沒在1980年代的新時期文壇卻出現巨大反彈，藉由對西方現代派手法的瞭解，高行健率先拋出小書《現代小說技巧初探》，主張小說的形式革新，爆發起掌聲也引來了叫罵聲。高行健在第一章就疾呼「人們往往只討論作品的內容，而忽略了作品的藝術形式」。²²他貫穿全書談的都是形式技巧與現代風格，已經是不言而喻對僵固的那套現實主義文藝教條「形式為內容服務」的否定。其次是高行健在書中將美學趣味和政治觀區別分開，力呼「美學趣味的解放應該是思想解放的一個方面」。²³大力澄清「藝術手段既不屬於資產階級的，也不屬於中產階級和無產階級，這只是一種藝術手段罷了！」²⁴這種力圖把美學觀和政治觀區別開來的觀點，開拓了1980年代有關美學價值的思考，同時也推動了文學自身規律的發展。上述觀點從來有違於極左文學的「政治第一，藝術第二」，這種區分在過去1950年以「社會主義現實主義」為原則的極左文藝理論中是不曾出現的。極左文藝觀只分成所謂作家的政治觀和世界觀，要求這兩者對立的統一，將文藝批評、美學、藝術理論一律歸屬在世界觀這個範疇中，認為政治觀和世界觀對創作的影響有其決定性作用，強調現實主義是唯一的創作方法和被認可的世界觀，強調這種方法和世界觀

²¹ 有關「技巧即發現」的說法，參見John Fletcher and Malcolm Bradbury. "The Introverted Novel," in *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, eds. Malcolm Bradbury and James Mcfarlane (London, UK: Penguin Books, 1991), 401.

²² 高行健，《現代小說技巧初探》，3。

²³ 同上註，54。

²⁴ 同上註，76。

必須受制於社會主義政治意識型態原則。高行健首先質疑所謂政治觀和世界觀兩者對立統一的原則，他認為「同一流派的作家們儘管美學趣味相同，世界觀和政治觀卻往往並不一致。」²⁵高行健上述所有高度維護形式技巧、風格和美學的觀點是和現代主義美學遙相呼應的。現代主義「包含著高度的美學反應……是深刻的文化和美學上的重要部分……是結構形成、語言使用、形式統一的問題，最後也是藝術家本人社會意義的問題。對風格和類型的探索構成了現代主義者文學生產中的自我意識元素」，²⁶《現代小說技巧初探》高度重視小說的語言、結構、形式和流派，正呼應了現代主義對各種風格的探索。

因高行健對西方現代主義形式美學的高度關注，整個1980年代對高行健創作論述的褒貶之詞也多半是朝他的「形式」所發，一邊經常聽到的指責是炮轟他「玩弄形式」，是一個模仿西方現代派的形式主義者；另一邊對他肯定的論者反為他敢於打破「舊形式」喝采，是個在創作中力求多變的「革新者」。這種形式與內容的爭論在中國文壇歷來是現實主義和現代主義兩股思潮相碰所勢必角鬥的議題。現代主義者高行健在1980年代談藝術創作，專注講求形式技巧，他的作品常被處於主流的現實主義者評為「形式大於內容」之作，高行健的反應是激烈的，在《對一種現代戲劇的追求》的一項對談中他直斥「內容決定形式對藝術創作來說不過是一句空話。」²⁷他認為與其說他在追求形式，不如說他在「找尋新形式……找尋一種我自己的感知方式。用這種方式去感知，也就帶來了與之相應的內容。」²⁸高行健這樣的一種思考方式是完全從現代主義形式美學範疇出發的，現代主義美學對於形式和內容的思考就是「形式不僅是駕馭內容的有效手段，甚至在某些根本意義上成為內容」。²⁹一般評論對他的實驗戲劇提出責難，怪怒他不是從生活出發來進行藝術創作，高行健做出極其譏諷的回應：「藝術創作從哪裡開始還沒有人能說得清楚，我甚至覺得也沒有必要去說清楚。」³⁰這種刻意模糊藝術和現實生活界線的說詞，其實已經帶出了現代主義小說理論的主張，即藝術也可以創造生活。藝術創作不是為了表達意識或更深刻地感受生活，而是為了探索現實的貧困和藝術的力量。³¹現代主義的形式美學無庸置疑是對1980年代高行健的藝術理論產生重大的啟發作用，但這還不能說明其影響的幅度和高行健與之的對應，因此筆者要更進一步從1980年代高行健對小說的革新來審視他的小說藝術理論，究竟在多大的程度上啟動了他自己本身的現代主義探索。

²⁵ 同上註，105。

²⁶ Malcolm Bradbury and James Mcfarlane, "The Name and Nature of Modernism," 23.

²⁷ 高行健，《對一種現代戲劇的追求》，240。

²⁸ 同上註，238。

²⁹ John Fletcher and Malcolm Bradbury, "The Introverted Novel," 401.

³⁰ 高行健，《對一種現代戲劇的追求》，237。

³¹ John Fletcher and Malcolm Bradbury, "The Introverted Novel," 409.

參、小說形式革新的理論與實踐：從意識流到語言流

二十世紀的西方現代主義小說推翻了十九世紀現實主義小說的常規，不再將反映和摹寫外部世界的現實作為創作的根本任務，而轉向於對人的主觀世界的內部探索和挖掘，隨而帶來的是新的小說觀念和創作方法、藝術風格和形式技巧的根本變革。一個最根本的區別是現代主義小說突破了現實主義小說中時間和空間的結構框架，否定了事件發展的線性因果關係，轉入了一種內心世界的時間和空間，深入人的潛意識和無意識，可以讓想像、回憶、幻想、夢境並合成一股所謂的意識之流，縱橫馳騁於無垠之境，打破過去、現在和未來的界限，也可以將時間之流的任何一點固定下來並加以延長，簡而言之這就是現代主義最廣泛運用的意識流藝術技巧。

高行健當年將意識流看成是「潛入到人物的內心，隨著人物的心理活動，去體味人物的內心世界。採用這種藝術表現手段，勢必將傳統的貫串情節打亂，代之於一個更為複雜的視覺、聽覺以及種種內心感受和思考網織起來的複合的結構。」³²他把意識流視為「現代文學作品的一種更新的敘述語言」，而「不是一個獨立的文學流派」，反而是「超乎文學流派之上，不同的文學流派、用不同的藝術創作方法從事創作的作家，都可以在不同程度上採用這種語言。」³³當年撰述《現代小說技巧初探》，高行健對意識流手法格外顯得情有獨鍾，不但以專章撰述意識流，也在眾多篇幅一再提到它。筆者認為高行健早期的小說藝術理論和一系列實驗創作，西方意識流理論對他的影響最為明顯，在《給我老爺買魚竿》短篇小說集的〈跋〉一文，高行健總結他1980年代那些年來的小說觀：³⁴

第一：小說都無意去講故事，也無所謂情節。小說這門語言的藝術歸根究底只是語言的實現，而非對現實的摹寫。

第二：小說中不訴諸人物形象的描述，多用的是一些不同人稱的轉換角度，讓讀者從不同的角度和距離來觀察與體驗。

第三：小說排除了對環境純然客觀的描寫，即使有景物的書寫倒不如說是一種現象或內心情緒對外界的投射。

這儼然已成了他小說觀中的「三不原則」。對證他的「三不原則」和西方的意識流理論是饒有雷同的，歐美的意識流理論正是呼籲現代作家應從傳統的故事情節、按年代順序編排的線

³² 高行健。〈談小說觀與小說技巧〉，《鐘山》，6期（1982）：235-236。

³³ 同上註，238。

³⁴ 此〈跋〉寫於1986年的北京。參見高行健。〈跋〉，載於《給我老爺買魚竿》，高行健（臺北市：聯合文學出版社，2000），311。

索、傳統的人物塑造觀念的這些桎梏中解放出來，意識流小說的內涵剛好也被評論家歸納成以下三條：³⁵

第一，意識流小說描繪的重心不在於客觀事物，而在於人物對客觀事物純粹個人角度的反應。這與高行健「三不原則」的第三條是極為雷同的，都是在申明主體和客體的關係，主體應處於主導地位；第二，意識流小說人物的行為或意識不是由作家來說明或解釋，而是透過人物本身的感受或內省來自我表現。這簡直和高行健「三不原則」的第二條如出一轍；第三，意識流小說的焦點是人物的意識，讀者擺脫了作者的干擾而直接面對書中人物的意識螢幕，而在這螢幕上映現出來的意識流動是多層次的。因此意識流的小說很多時候都呈現出一種無情節性和無故事性，這和高行健「三不原則」首條提倡的那種「無意去講故事」的小說是相似的，只是高行健更關注語言在捕捉意識流程中是否會力所未逮？這是形成他後來「語言流」概念的源頭活水。高行健在中後期曾對意識流有一番修正和重新命名：

西方現代文學中的意識流，從一個主體出發，追隨和捕捉這主體感受的過程，作家得到的無非是個語言的流程，而語言的實現又得遵循該語言的語法所提供的可能，我認為這種文學語言不妨稱之為「語言流」。³⁶

這種對意識流的重新詮釋、修正和命名過程值得留意，因為早期的《現代小說技巧初探》雖已有觸及這類技巧，但都用意識流統而概之，沒有提到「語言流」。命名過程的意義在於重新再做一番不同的表述。「語言流」的這番表述和早之前「意識流」所不同之處在於，高行健大量添加了對本身漢語的結構分析，並對現代漢語日益歐化提出尖銳的批評，他大力主張文學創作應運用一種純淨的漢語。他力斥五四文學以來漢語那些「硬譯」的歐化句式句法，這些西方語言的語法減弱了漢語的許多表現力。³⁷但高行健在一開始並不是這樣自覺的，這種自覺當初在國內並不顯明，至少可以說他開始大力抨擊五四以來漢語文學那些歐化的句式句法和主張在創作中使用純漢語是他出國以後的事。早期高行健在國內雖然也注重語言，但將漢語作為一種母語的「語言的意識還不夠強」。³⁸他的《現代小說技巧初探》完全沒有觸及對現代漢語歐化的課題，他反而當時提問「為什麼就不能用西方人發展了的文學語言來寫中國的人和事？」³⁹

高行健當年提出上述「三不原則」主要是對當時中國那套社會主義現實主義「政治第

³⁵ 瞿世鏡。〈意識流文論概述〉。《意識流小說理論》，瞿世鏡編譯（成都市：四川文藝出版社，1989年），26。

³⁶ 高行健，《沒有主義》，173。

³⁷ 同上註，172。

³⁸ 同上註，146。

³⁹ 高行健，《現代小說技巧初探》，28。

一、藝術第二」觀念的拒絕，他申明現實中的政治、倫理、社會、哲學乃至於歷史與文化的種種問題的解決非小說家所能勝任，⁴⁰他要小說家更關注的是對自身的認知和藝術的技巧。他在1980年代初親身示範寫了《現代小說技巧初探》，「無非說明小說可以有多種多樣的寫法」，⁴¹但引來了一場有關現實主義和現代派的大論爭，這場論爭其實發端於王蒙，王蒙當年在上海《小說界》發表了一封致給高行健的公開信，在信中肯定了此書的價值，才掀起有關爭論這本小書的軒然大波，⁴²在這之前王蒙用意識流手法寫的一些小說已遭到文藝界的非議。王蒙當年之所以贊同這本小書，在很大程度上和這本小書認同意識流手法的觀點有關，此書談及現代小說技巧也頻頻以王蒙的小說為範例，申述意識流手法的同時也提及王蒙的名字，這很容易讓人感覺到高行健企圖撇開意識型態純粹以形式技巧為王蒙的意識流小說開脫的意味。但很可惜的是，縱觀這本小書隨之而來的論爭卻常常不是以形式技巧為爭論的重點，許子東曾指出從1982~1985年的文壇論爭，基本上主要是侷限在「我們要不要現代派？」這個意識型態氛圍中，那時的評論家「基本上是將『什麼是現代派？』與『我們要不要現代派？』這兩個課題混在一起同時考察的，而且後一個課題緊逼著前一個課題，制約和影響了前一個課題的從容研討。」⁴³這導致談及意識流就常常輕易先給它下一個「我們要不要這個現代派手法？」的疑問，而不是更深入追問究竟什麼是意識流。

《現代小說技巧初探》最大嘗試突破的要點在於專注談「什麼是現代小說技巧？」，而不是停留在1980年代初中國文壇膠著於「我們要不要現代小說技巧？」的消極層面，而本文認為其中最重要的主張就是有關對「意識流」的重新詮釋和提法，這個提法推動了1980年代中國小說的革新。在高行健早期的小說觀裡，這個革新的出發點首先是參照了西方現代主義形式美學的意識流手法，然後再從那裡延伸出高行健早期兩項重要的小說形式革新主張，即提倡一種「敘述語言的角度轉換」和「非情節性和非典型化的小說書寫」。

一、敘述語言的角度轉換

西方意識流理論的先驅亨利·詹姆斯主張小說家應退出小說，不宜在小說中時常公開露面、直接插手，而是退居幕後、間接控制全域，從而增強作品的戲劇性和真實感，他從意識流的觀察點和視角來研究小說，主張作者應放棄全知的角度，改用敘述者可經常轉換的視角，從不同角度反映出敘述者的思想情緒。⁴⁴高行健當年曾大力讚賞亨利·詹姆斯：

⁴⁰ 高行健。《給我老爺買魚竿》（臺北市：聯合文學出版社，2000），312。

⁴¹ 高行健。《對一種現代戲劇的追求》，1。

⁴² 高行健。〈隔日黃花〉，159。

⁴³ 許子東。《當代小說閱讀筆記》，173。

⁴⁴ 瞿世鏡。〈意識流文論概述〉，31-32。

……對小說敘述角度的研究為現代小說敘述語言的探索開拓了一個新的方向……詹姆斯發現，作者不如隱藏到人物的背後，通過人物自己的眼睛去觀察，並且讓人物自己自說自話。而一部人物眾多的作品，則可以有多重的敘述角度，至於品評褒貶則留給讀者自己來下。這樣更便於取信於讀者，給作品帶來更大的真實感。這無疑是小說藝術的一大進步。⁴⁵

高行健對亨利·詹姆斯所談的小說技巧之高度關注其實是打開了新文學時期小說理論的重要一頁。根據夏志清教授在《中國現代小說史》的分析，之前的中國作家從五四運動開始「由於整日惦念的都是國家與社會問題，因此他們求之於西方小說家的，主要還是知識上的同情與支持。他們對這些作家的思想與說教拼命吸收，卻很少去注意藝術上的技巧問題。亨利·詹姆斯以降，一直吸引著西方小說家的那類藝術上的技巧問題，對中國小說家是無關痛癢的」。⁴⁶高行健打破了五四時期以來主流中國作家不太重視亨利·詹姆斯小說技巧理論的局面，將西方的意識流藝術技巧理論重新引進中國。⁴⁷顯然在亨利·詹姆斯觀點的影響下，高行健在當年才將意識流理解為「現代文學作品的一種更新了的敘述語言」，⁴⁸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」。⁴⁹高行健在早期就開始主張上述的這種小說敘述語言的角度轉換。他常提到要多用一些不同人稱的轉換角度，讓讀者從不同的角度和距離來觀察與體驗一篇小說。後期著作《靈山》中的同一人稱轉換敘述手法「你」、「我」、「他」就在當年的《現代小說技巧初探》論及：

是不是可以把敘述語言中的「他」和「你」進而擺到一主一次的地位，乃至並列的地位呢？是不是也可以把「我」與「你」兩種人稱在同一篇小說中輪流交替使用？我以為是完全可以嘗試的，這將大大豐富小說敘述語言的手段，並且突破小說中那些固定的結構和章法，增強語言藝術的表現能力。⁵⁰

這種「你」、「我」、「他」的複調書寫方式和之前革命文學提倡社會主義現實主義的集體獨白手法迥然不同。在有一段時期的革命文學作品中，為了回應「文藝為政治服務」的

⁴⁵ 高行健，〈談小說觀與小說技巧〉，237。

⁴⁶ C. T. Hsia. *A History of Modern Chinese Fiction* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1999), 505.

⁴⁷ 作為理論的意識流手法，早在1920年代後期已通過趙景深和馮次行等人的手筆被譯介進中國，更在1930年代的新感覺派作家作品實踐裡得到大量的迴響。有關意識流的譯介研究，參見吳錫民。〈意識流流入中國現代文壇論〉，《外國文學研究》，4期（2002）：110-115。

⁴⁸ 高行健，《現代小說技巧初探》，26。

⁴⁹ 同上註，32。

⁵⁰ 高行健，《對一種現代戲劇的追求》，15。

政治口號，作品中「很少用單數代稱『我』，一般都是複述代稱『我們』」，⁵¹作者一旦發言，動輒就是「我們認為」、「我們馬克思主義認為」，儼然以馬克思主義的代表和黨、國家、階級的代表發言，或者有意無意以整個時代的代言人自居。而小說中敘述者的觀點往往都是作者的觀點，作者即使不出來亮相，敘述者也時常緊依著作者，聽候作者的耳提面命，這種將敘述者變成作者政治意識型態傳聲筒的創作方式，漸漸變成唯一允許存在的集體獨白敘述語言模式，甚至發展到文化大革命期間，在嚴格的意義上來說作品中已沒有「我」字，存在的只是複述代稱「我們」和第三人稱「他」，「我們」以代表黨和國家的無上權力話語自居，第三人稱「他」經常作為一個「反革命分子」或「右傾機會主義分子」形象出現，小說最終的教義就是第三人稱「他」到最後往往都歸順於複述代稱「我們」。

新時期文學期間高行健提出「你」、「我」、「他」的敘述語言角度轉換，在小說中不但恢復過去被政治運動抹消意義的敘述人稱「我」，也允許「他」和「你」作為一個小說敘述之異議者而存在，對「我們」這個集合概念所形成的集體獨白權力話語採取一定消解的作用，高行健就曾在1980年代提出嚴峻的質問：

人們都習慣於不加思索地用集合的概念去說話，全然不問這集合的觀念中那眾人之中的哪一個？我們從事藝術創作的不要動不動把自己當成一個集合概念的化身，你僅僅就是你自己。⁵²

說到底高行健要小說家放棄那種傳統全知全能的敘述者地位，退居幕後，將集合概念「我們」拆開成「你」、「我」、「他」或其他人稱代詞來各自表述。這種敘述語言的角度轉換在美學的層次上能達到一種作者與主角、自我與他者的互相對話與交流關係的複調（「多聲部」）效果。用巴赫金（Mikhail Bakhtin）複調理論的說法就是「每個人都在為自己說話：全部的權力掌握在自己手上，而你，讀者，自己去判斷這些相互矛盾和衝突的陳述。我不作判決。」⁵³

以1980年代初高行健的中篇小說《有隻鴿子叫紅唇兒》為例，高行健將這篇小說的多重敘述比喻成「像多聲部的樂章」。⁵⁴《有隻鴿子叫紅唇兒》的確在敘述語言的變換轉移上著力。作者以特定的四大敘述角度來統率小說的流程，第一是小說中那六個主人公，即快快、公雞、正凡、小妹、燕萍和肖玲站在各自的敘述角度說故事，如「快快的話」；第二是敘述

⁵¹ 劉再復，〈放逐諸神：文論提綱和文學史重評〉，373。

⁵² 高行健，〈對一種現代戲劇的追求〉，236。

⁵³ Mikhail Bakhtin. *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984), 67.

⁵⁴ 高行健。《有隻鴿子叫紅唇兒》（北京市：十月文藝出版社，1984），337。

者的角度，其中有「敘述者的話」、「快快、公雞、正凡、小妹共同的回憶」等；第三是主人公與主人公的對談或書信往來，如「大家的話」，以及敘述者和主人公之間的對話；第四是主人公各自的內心對白、日記或夢境，如「燕萍的日記」、「肖玲的夢」、「主人和他的心的對話」等。這四大敘述角度彼此穿插交錯，小說就在多變的敘述角度中發展起來。當年的李陀在〈論各式各樣的小說〉一文裡認為此篇小說產生了類似交響音樂的藝術效果，仿佛小說中有幾個旋律，它們此起彼伏，時合時聚，既變化豐富，又統一和諧，在審美上給人以獨特的美感。⁵⁵簡而言之，高行健應用巴赫金（Bakhtin）的複調形式敘述，為其小說帶來相應的多聲部內容。

基本上高行健主張敘述語言的角度轉換對推動重構中國文學的主體性具有一定的歷史意義和參考價值，1980年代中提出「文學主體性」重要概念的劉再復後來追憶，高行健的《現代小說技巧初探》的「新穎思想與活潑表述」，確實幫助他打開思路，這對於他後來提出「文學主體性」和「人物性格二重組合原理」產生很大影響。⁵⁶劉再復認為當年此小書所引發有關於現代主義和現實主義的爭論「標誌著獨白式的文學時代開始發生裂變」，高行健是從獨白時代走向複調時代的重要人物之一。⁵⁷高行健對敘述語言角度轉換的闡述，啟發了劉再復對複調文學的思考，並從而在1980年代捍衛「文學主體性」，以反思現實主義文學理論框架「不重情感意志和語言形式」和「完全排除文學活動的自由本質和超越性特點」。⁵⁸劉再復也以「人物性格二重組合原理」對中國大陸現實主義霸權的典型人物「非善即惡」提出批判，並認為作品中應出現的「美惡並舉」和「美醜泯絕」比較接近現實生活人物性格的二重組合，而高行健主張的非典型化小說書寫正打開了當年劉再復的思路。⁵⁹

二、非情節性和非典型化的小說書寫

1980年代之前的中國革命文學所遵循的是社會主義現實主義，這套理論要求小說一定要講故事，而故事就非要由一系列情節的組成不可。社會主義現實主義把現實生活的事件看成是一組發生、發展和結束的過程，他們認為小說就是要反映這個過程，把這個過程書寫出來便是所謂的故事情節，而這個故事情節必須服務於社會主義現實主義的主題思想。社會主義現實主義也講究小說中典型環境中的典型人物，要求小說需塑造具有典型化的人物形象，作家需從社會生活中選取既有個性和共性特性，又能比較深刻揭示社會生活本質特徵的文學形象來下筆。高行健對上述革命文學的小說觀卻持有不同的看法，他認為「小說不一定要講個

⁵⁵ 李陀。〈論「各式各樣的小說」〉，《十月》，2期（1982）：243。

⁵⁶ 劉再復。〈序〉，載於《文學的理由》，高行健（香港：明報出版社，2001），1。

⁵⁷ 劉再復。《高行健論》（臺北市：聯經出版社，2004），89。

⁵⁸ 劉再復。《放逐諸神：文論提綱和文學史重評》，315。

⁵⁹ 劉再復。《性格組合論》（上海市：上海文藝出版社，1987），71。

故事……不一定要有情節，不一定非去塑造人物的性格不可……甚至可以不訴諸人物形象的描述」。⁶⁰他持的理由是：

生活中並非只有情節，還有許多非情節的因素，諸如社會生活的風俗畫面、人內在的精神世界，包括心理活動、意識與下意識、思考與情緒等等，現代小說為了容納這些非情節的因素，便不得不擺脫以情節為小說的路子，去找尋新的結構方式，於是非情節的小說便應運而生。⁶¹

1980年代初的上述觀點當然對當時處於主流的社會主義現實主義的「主題先行論」、「環境決定論」及「典型人物和典型環境論」造成衝擊，當時負面的輿論就圍繞著「現實主義遭到了嚴重挑戰」之類的議題來炮轟他。也許高行健早已預料會有這樣的反應，因此他只好再做進一步的補充：

我們討論的現代文學技巧，與其說是對小說創作藝術的傳統手法例如情節的提煉、環境描寫、性格的塑造、主題、典型、體裁、風格等等的否定，不如說是這些手法的延伸和發展。所謂非情節、非邏輯也不過是對情節和邏輯的補充。⁶²

高行健的弦外之音是現代小說當然並不一概排斥傳統現實主義手法，它只是希望在不否定這些手法的同時，傳統的維護者也能容許他往情節之外的方式探索。在〈從情節到結構〉一章裡他開宗明義認為在談現代小說創作時，可以用結構的概念來代替情節的概念，⁶³因為結構大於情節，小說結構在高行健看來就是「小說的內容的外在體現，是作品的表現形式」。⁶⁴這樣的思考方式首先讓我們想到西方的結構主義思潮對高行健的啟發，結構主義批評以語言的能指和所指等概念建立起文學作品中的結構論述，在那裡文學變成了一個語言的問題。高行健在這本小書裡相當關注語言，他用了三個篇章〈小說的敘述語言〉、〈現代文學語言〉和〈語言的可塑性〉來探討語言在小說結構中所發揮的作用，並表示認同「結構主義理論用於語言學的研究無疑是有成效的」。⁶⁵高行健在1980年代開始強調文學是「語言的實現」，用意在於將流於政治附庸「主題掛帥」的「御用文學」扭轉回本位的語言藝術中來，在這費勁扭轉的漫長過程中，預先顯示出來的就是小說的情節和人物的淡化，高行健嘗

⁶⁰ 高行健，《現代小說技巧初探》，6。

⁶¹ 同上註，72。

⁶² 同上註，109。

⁶³ 同上註，72。

⁶⁴ 同上註。

⁶⁵ 同上註，78。

試以意識流的結構語言描述方式來取代傳統現實主義那套講究「起、承、轉、合」的情節推進套數。這可以解釋高行健早期小說為何大部分都不是敘述一個完整的故事，反而是以一種散文筆調的方式來經營，沒有完整的故事和情節，這以短篇小說《給我老爺買魚竿》為重要示範，這些小說非但捨棄了故事情節的完整性，也沒有傳統現實主義小說裡那種所謂的典型人物和典型環境。這種書寫是緊緊和高行健認知的意識流語言結合在一起的。其敘述語言也是在轉換角度上著力，主述者「我」和「你」是同一人，他們在現實與回憶中交錯對話。敘述者「我」陷進回憶，「你」作為一個對話者就浮現；「我老爺」是啟動整個回憶的主要關鍵人物，「我老爺」以「他」在回憶中交替使用。

這種人稱頻頻轉換的手法，除了是意識流語言慣常而又獨特的修辭手段之外，也可以進一步「誘導讀者去自我體驗」，⁶⁶避免人物形象陷入過去現實主義小說那種平面單一的「典型化」和「類型化」的命運，而最終無法喚起讀者的共鳴。在高行健看來，「意識流語言通過具體的、細微的感受，引導到意識與下意識的心理活動，能造成一種異乎尋常的真實感，它切忌浮華的詞藻和抽象的議論」。⁶⁷與其說《給我老爺買魚竿》寫得瑣碎，不如說是高行健是在排除過去附屬在「御用文學」的「大敘事」，而轉向一種小規模的內心獨白，專注細節的描繪，通過意識流語言將當下和回憶中的一景一物所觸動的細微感受作一番追蹤和表述。「魚竿」是整個追述過程的信物，從走過一家新開張的魚具店，從裡面擺著各種各樣的魚竿那裡首先引發了「我」對「我老爺」的懷念，然後從「我老爺」身上出發去追憶故鄉的風土人情世相，再從親身蒞臨故鄉尋覓故居住址不果的惘然，到最後思緒回到當下家居那棄放在廁所水箱上的魚竿，整個環環相扣的意識流動過程發展到尾聲是記憶與目下的光影在相互交錯：「我」一面以追憶的形式去挖掘被沙丘吞沒的故居舊影，一面觀看電視機正現場播放的世界盃足球賽，兩個看似完全不相干的光影畫面卻通過意識流的書寫奇異地結合在一起：

他結實的身體成了一道天然的屏障，要搶他的球也不很容易，在沙丘的邊沿上，起了一道黃煙，然後，像是一只無形的手，把偌大的沙丘拂摸成了一匹抖開了的光滑的綢緞……現在馬拉多納帶球，流沙和球，那流動的黃沙在呼嘯聲中淤積起來……⁶⁸

正如高行健指出的，「意識流語言是不顧及時間程式的，可以把回憶與現實、過去和未來糅合在一起」，⁶⁹沙丘和足球場完全是兩個不同的時空，沙丘是記憶的場景，足球場是當

⁶⁶ 同上註，31。

⁶⁷ 同上註，30。

⁶⁸ 高行健，《給我老爺買魚竿》，305。

⁶⁹ 高行健，《現代小說技巧初探》，32。

下視覺上的畫面，流沙在記憶場景中是流動的，足球在目下視面裡也在躍動著，這仿佛代表兩股意識在這裡碰撞交踢，時間被顛倒，空間也被顛覆了。高行健使用非情節性和非典型化的意識流手法，把1980年代中熱烘烘的尋根題材，作了充滿反諷的演繹和見證：故居早已被沙丘淹沒，所謂尋根根本無處可尋，在全球化的浪潮當下，作家最後只能坐在電視前觀看現場從國外轉播的世界盃足球賽，到節目尾聲才黯然想到給老爺買的魚竿是否還安然棄置在廁所的水箱上。

當年只有少數的評論家如李陀等人認同高行健的這一類小說觀和其實踐，他在當年發表的論文〈論各式各樣的小說〉強調那些不注意講故事或情節性不強的小說，其實是小說發展的一種進步，⁷⁰並借五四小說家蕭紅的那句話「有各式各樣的作者，有各式各樣的小說」來鼓勵百花齊放的1980年代小說發展趨勢。1980年代中以徐星、劉索拉和馬原為首而崛起的先鋒派小說家基本上是延續高行健這套非情節的書寫套數來建構他們的先鋒小說，只是他們比高行健走得更徹底，非但完全去掉小說的故事性，也拆除了真實與虛構之間的界線，顛覆了舊有的真實觀，這應合了本雅明對現代主義先鋒藝術的描述「說故事的藝術已經接近淪亡的地步」。⁷¹

基本上高行健和中國先鋒派小說家對小說非情節性的認識都是援引自西方的現代主義形式美學，尤其是被結構主義評論家羅蘭·巴爾特（Roland Barthes）所稱譽的法國新小說派。在《現代小說技巧初探》中高行健屢次引用了法國新小說派主將羅伯·格里葉的作品為例，說明小說創作脫離情節後的各種可能性書寫。羅伯·格里葉曾在《為了一種新小說》一書中提到講故事不會在今後小說中占主導地位，小說情節的解體是漸漸勢所必然。⁷²但有一些不同的是羅伯·格里葉對虛構的看法和高行健大相徑庭，羅伯·格里葉認為小說家的才幹正是他會虛構，能全然自由地探索，不依靠任何單一模式地去虛構，現代小說的特徵就在於它肯定虛構這一特徵，甚至達到了把虛構和想像作為小說主題的程度。⁷³高行健卻認為虛構是得用自己切身的感受和經驗來支撐的：

取得真實感還不是文學創作的最終目的。不管作家主觀意願如何，文學作品終究是現實生活的反映……並且說明人認識生活。只有在這個意義上去研究取得真實感的手段

⁷⁰ 李陀，〈論「各式各樣的小說」〉，243。

⁷¹ 本雅明。《說故事的人》（臺北市：攝影工作室，1998），19。馬原等人在1980年代中後期的後現代書寫，具有強烈的形式實驗文本特徵，這其實是脫胎自1980年代初高行健等人對現代主義形式美學實驗的基礎上，這些發展演化是在1980年代中國大陸的同一個時代脈絡下，都遭受到當時現實主義主流話語的批判。

⁷² Alain Robbe-Grillet. *Snapshots and Towards a New Novel* (London, UK: Calder and Boyars, 1965), 64.

⁷³ *Ibid.*, 63.

和方法，才有意義。⁷⁴

顯然高行健當年的真實觀無法擺脫毛澤東的「反映論」文藝觀：「作為觀念型態的文藝作品，都是一定的社會生活在人類頭腦中反映的產物」。⁷⁵現代主義那種強調書寫內心的真實感在高行健看來還不是創作的最終目的，最重要的是作家不能脫離生活，把生活的現實通過文學反映出來才是最重要的。高行健在另外一篇發表在《青年作家》的文章也如此寫道：「對於小說技巧的研究終究不能頂替作家對生活的認識。小說的技藝千變萬化，畢竟是用以藝術地反映現實生活的。」⁷⁶這顯示高行健的這點小說觀還帶著社會主義現實主義的烙印，社會主義現實主義認為文學是社會生活在作家頭腦中反映的產物，換言之就是將文學的本質規定為現實生活的反映，把文學視為現實生活的反映物和等價物，這種「反映論」首先要求文學要和現實保持一致和平行，並把一致和平行作為評價文學的標準，高行健雖不認同極左文學觀那種「機械反映論」標準，但高行健的某一些表述方式卻在不自覺中還停留在「反映論」的層次。在社會主義現實主義那套「反映論」裡，故事情節被說成是來源生活，不能容許小說家憑主觀去虛構和捏造，高行健只不過是加多一個「非情節」成分，但前提還是「生活」，「非情節」的描述和「故事情節」據說同樣是源自於生活，高行健所謂的虛構其實還是依然侷限在生活的範疇之中。這種把生活真實放在第一位、藝術真實保留在第二位的的信仰，落實在作品中就暴露出一種類似現實主義作品中那種對生活的無條件歌頌。這導致高行健的小說雖是說沒有情節性，但還殘存著一般現實主義小說的說教痕跡，就如短篇小說《雨、雪及其他》借兩個女孩的對話來談生活：

怎樣創造生活？

雙手。用精神力量去創造。⁷⁷

兩位女孩對生活的一問一答聚焦於人類勞動創造世界的雙手，這是對馬克思理論的名言「勞動創造世界」的呼應，略嫌帶有一條光明尾巴的說教成分。⁷⁸這多少能解釋為什麼高行健早

⁷⁴ 高行健，《現代小說技巧初探》，92。

⁷⁵ 毛澤東。《毛澤東選集》（北京市：人民出版社，1969），卷3，817。

⁷⁶ 高行健。〈現代小說技藝的新課題：談現代小說與讀者的關係〉，《青年作家》，24期（1983）：63。

⁷⁷ 高行健，《給我老爺買魚竿》，77。

⁷⁸ 當然誠如匿名評審提醒，高行健無疑所信奉的還是現代主義脈絡的美學信仰與精神價值，此小說有否說教？看法恐怕因人而異。這裡僅是要指出雖然高行健信奉現代主義，然而我們也不太可能苛求他把所有現實主義的說教從他的語言結構裡剔除，因為他的語言結構與那代人一樣被「毛體」滲透，構成了自身記憶和表意系統的一部分，擺盪於民族寓言和「對中國著魔」之間。有關論述，參見許維賢。〈著魔：論高行健的「沒有主義」與「毛體」〉。《中國現代文學》，62號（2012）：119-142。

期的一些小說讀起來總是讓人覺得說理成分較重。這種主觀上反傳統，客觀上受制於傳統的矛盾，當然並不僅僅是高行健一個人所擁有的經驗，它屬於整整一代人，正因為如此我們也可從中窺探到現代派論述是如何在1980年代初中國文學時空的掙扎過程。相比之下，在他之後的中國先鋒派小說家將法國新小說派對於虛構的觀點貫徹得更徹底，1980年代中期整個政治氣氛較1980年代初更為開放和緩和，在沒有背負類似1980年代初高行健那種政治包袱的壓力之下，這些年輕的先鋒派小說家如馬原等人寫起小說不但放棄文學反映現實的說法，也把敘述形式例如虛構視為其創作的最高目的之一。但對1980年代初的高行健來說，虛構只是手段，不能最終成為創作的目的。

肆、結論：早期高行健對現代主義的探索和其得失

西方現代主義思潮對文革以後中國學界的影響，一方面表現為一連串熱鬧起伏的文藝論爭，另一方面則誘發了一種靜悄悄蹤跡難辨的文學技巧、情趣和觀念的革命。⁷⁹1980年代的高行健正是仗著熟諳外語的優勢乘著這個思想的浪潮，介入了那些論爭，也同時引進了西方現代派的形式技巧手段，企圖為自己的創作實驗開路，也打響了他在1980年代中國文壇的知名度，更重要的是嘗試為中斷多年的中外文化交流銜接上軌。而正是這個歷史位置一直被高行健本身往後面向世界所津津樂道：

我從來不認可加在我頭上的那個「現代派」稱謂……我以為把自己放在東西方文化和歷史與今天的交匯點上倒更為合適。⁸⁰

在小說革新的領域上，高行健交出了《現代小說技巧初探》和數十篇小說，但可能也因囿於整個文化與政治體制的限定，高行健的整體小說實驗和論述放在現代主義美學的廣義考察來看，高行健早期的總體表現總讓人覺得有所欠缺。不錯，《現代小說技巧初探》確實是給當時的社會主義現實主義文學觀帶來了衝擊，但它並沒有完全對現代主義在中國的發展提出可供直接深入參照的的詮釋和主張，他那些對西方現代諸多流派的形式技巧介紹都是統一在「西方現代派」這個名目下進行的，中國文壇所謂的「西方現代派」在1980年代末已被一些中國學者稱為「是一個臆想出來的不準確概念」，⁸¹導致中國學界半個世紀對現代主義的認識產生類型的混亂和誤解，很多有關對現代派作家的爭論往往只陷入糾纏不清的概念論爭

⁷⁹ 許子東，〈當代小說閱讀筆記〉，147。

⁸⁰ 高行健，《沒有主義》，105。

⁸¹ 王寧，〈現實主義、現代主義和後現代主義〉，載於《二十世紀的現實主義》，柳鳴九編（北京市：中國社會科學出版社，1992），64。

當中。

高行健撰寫的《現代小說技巧初探》，一如當時其他的作家，刻意忽略了現代主義思潮觀照下不同現代流派的門戶之見和對話，而只用「西方現代派」這個名義片面強調總體的共同點，在這一點上的確顯示了高行健並沒有突破前一代人對現代主義文學的論述方式。筆者認為，首先這種論述方式導致《現代小說技巧初探》對現代主義手法的思考在多數時候是流於表像的、概念化的和註定傾向於泛泛之言，極大部分篇章只是在把現代派手法羅列出來，然後歸納出幾條特性而已，缺乏更深一層地把這些手法背後的審美思考和文化內涵也帶進他的總體思考中，也難怪李陀會在2001年3月號的《上海文學》有感而發覺得高行健當年「那本引起麻煩的小書《現代小說技巧初探》很幼稚，不過是很淺的現代派小說ABC」。⁸²其次這樣籠統的現代派論述方式，使得高行健的思考註定不能站在現實主義的對立面——即現代主義的對抗位置來更深入地反思美學趣味和左派政治多年在中國文壇所結下的瓜葛。很多涉及庸俗社會學的一些尖銳課題，例如，多年左派政治與文學的糾葛，作者不是繞開不談，就是模稜兩可或點到即止而已，談不上有什麼進一步的反思，我們只能隱隱從作者平滑的行文中感覺到的是作者的如履薄冰，唯恐稍為離經叛道言出不慎，就會遭受主流的滅頂和炮轟。高行健當年的行文非常溫和、謹慎，他並沒有在丟掉極左政治包袱的同時，立刻就大力揮動起現代派的旗幟狂熱地向前追求。這使得在今天看來所謂的「現代主義」在這本小書的論述中看似並不突出，作為對抗的現代主義之反叛精神，在這本小書中竟告闕如；作為形式導向的現代主義美學思考，筆者認為卻在此書得到適當的展述。高行健提倡的非故事性小說和敘述語言角度轉換的觀點雖是轉引自西方的意識流理論，但對傾向於「政治第一性」的1980年代初中國文藝理論有發揮一定扭轉的作用，提供了一個思考藝術主體的思維向度。

當然一個小說家談論小說的藝術是一回事，當這種小說的藝術落實到創作上所能呈現出來的藝術效果往往可能是另一回事。當代學者王德威就認為，高行健的1980年代早期小說實驗，「似乎急於探討各種文字實驗可能，每每淺嘗輒止，筆下流露習作氣息。」⁸³就高行健1980年代的總體小說實驗，基本上筆者認同王德威的觀察，例如高行健在1980年代撰寫的一些意識流小說，除了數篇小說例如《給我老爺買魚竿》有所表現之外，其餘的小說創作實驗瑕疵互見。即使在「多聲部」上著力的《有隻鴿子叫紅唇兒》，就意識流語言的嚴格角度來看，其實還有欠嫻熟，問題不是出在於小說的「多聲部」敘述角度上，而是當時高行健的文學語言還不夠精練，敘事語言過於陳舊和缺乏文采，例如小說中的那一場題為「公雞夢中和肖玲的對話」，⁸⁴本來意識流語言最適合發揮在小說人物的夢中，但這場夢高行健寫來就

⁸² 李陀、李靜。〈漫說「純文學」：李陀訪談錄〉，《上海文學》，3期（2001）：6。

⁸³ 王德威。〈沒有（現代）主義：談《給我老爹買魚竿》及其他〉，《聯合文學》，196期（2001）：73。

⁸⁴ 高行健，《有隻鴿子叫紅唇兒》，101。

過於直敘無味，欠缺一種對人物語言敏銳掌握的意識，意識流的效果在這裡施展不開來。另外，這時期高行健所使用的那套文學語言還相當歐化，小說文中時常出現過多毫無必要的「的」、「地」和「著」字，《有隻鴿子叫紅唇兒》就有一大堆的「的」字莫名其妙連贅在一起，例如這句「像女孩子的頭髮絲樣的」，⁸⁵讀來就不像是一種純淨的漢語，凡此種種高行健後期在語言流論述下力斥的歐化句式句法，正好在當年他的這部小說中俯拾皆是。如果拿他這些意識流小說實驗，與臺灣那些在1960年代奉行現代主義美學的那群小說家們的實驗創作稍微比較，例如，白先勇那借鑒西方意識流手法又融合中國南方昆曲說唱藝術的力作《遊園驚夢》，和高行健的這一篇實驗西方「意識流」手法的《有隻鴿子叫紅唇兒》一對照，就即刻在小說語言上顯出前者的豐富多韻，後者語言的平白直敘。高行健這種沒有立基於中國古典文學傳統又無法將西方現代主義美學貫徹到底的小說實驗語言，隨著他在1980年代中後離開中國，很快地就被兩者皆擅長而又以徹底見稱的先鋒派小說家莫言和蘇童等人的光芒所掩蓋。

高行健早期的現代主義小說實驗和演繹，其探索層面都停留在西方現代主義美學的形式技巧，往往並沒有徹底展現現代主義美學的反叛內涵。說到底1980年代的高行健缺少真正屬於自己的美學命題，缺乏自己獨創的、非向西方理論借貸的範疇概念系統。高行健從來不否認西方現當代文學對他的刺激遠大於中國文學，⁸⁶而他也直截了當承認，他在離開中國之前的作品還不成熟，他把這歸咎於官方對創作自由的扼制，使他現代主義的創作時刻步步為營，無法全面獲得展開。他的藝術實驗和論述給人一種急於謀求對各種思潮做一番表像的面向，呈現出來的只是一種滿足生存需求和獨立需求的掙扎狀態。這反而呼應了美國學者歐文豪對現代主義的描述：「現代主義必須永遠掙扎，卻始終不會成功；然後，過一段時期，它又必須掙扎，以免得會成功。」⁸⁷總括來說，高行健的現代主義美學觀，在早期其實還未達到實質意義上的主體性確立，但在開拓上自有其不可抹煞的經驗價值提供後來者借鑒和參考。

⁸⁵ 同上註，14。

⁸⁶ 高行健，《沒有主義》，14。

⁸⁷ Irving Howe, "The Idea of the Modern," 13.

參考文獻

- 王寧。〈現實主義、現代主義和後現代主義〉，載於《二十世紀的現實主義》，柳鳴九編（北京市：中國社會科學出版社，1992）。
- 王德威。〈沒有（現代）主義：談《給我老爹買魚竿》及其他〉，《聯合文學》，196期（2001）：71-74。
- 毛澤東。《毛澤東選集》（北京市：人民出版社，1969），卷3。
- 本雅明。《說故事的人》（臺北市：攝影工作室，1998）。
- 危令敦。《一生二、二生三：高行健小說研究》（香港：天地出版社，2013）。
- 李陀。〈論「各式各樣的小說」〉，《十月》，2期（1982）：238-246。
- 李陀、李靜。〈漫說「純文學」：李陀訪談錄〉，《上海文學》，3期（2001）：4-15。
- 李澤厚。《世紀新夢》（合肥市：文藝出版社，1998）。
- 亨利·詹姆斯（Henry James）。《小說的藝術：亨利·詹姆斯文論選》，朱雯等譯（上海市：上海譯文出版社，2001）。
- 吳錫民。〈意識流流入中國現代文壇論〉，《外國文學研究》，4期（2002）：110-115。
- 林克歡等。〈對有爭議的話劇劇本的爭議：中國戲劇文學學會召開有爭議的話劇劇本討論會發言紀要〉，《劇本》，1985年7月，2-9。
- 施蜚存。〈關於「現代派」一席談〉，《文匯報》，1983年10月18日。
- 高行健。《現代小說技巧初探》（廣州市：花城出版社，1982）。
- 高行健。〈談小說觀與小說技巧〉，《鐘山》，6期（1982）：233-239。
- 高行健。〈現代小說技藝的新課題：談現代小說與讀者的關係〉，《青年作家》，24期（1983）：61-63。
- 高行健。〈談冷抒情與反抒情〉，《文學知識》，3期（1983）：12-14。
- 高行健。《有隻鴿子叫紅唇兒》（北京市：十月文藝出版社，1984）。
- 高行健〈跋〉，載於《給我老爺買魚竿》，高行健（臺北市：聯合文學出版社，2000），311-312。
- 高行健。《對一種現代戲劇的追求》（北京市：中國戲劇出版社，1988）。
- 高行健。《給我老爺買魚竿》（臺北市：聯合文學出版社，2000）。
- 高行健。《沒有主義》（香港：天地出版社，2000）。
- 高行健。《另一種美學》（臺北市：聯經出版社，2001）。
- 許子東。《當代小說閱讀筆記》（上海市：華東師範大學出版社，1997）。
- 許維賢。〈著魔：論高行健的「沒有主義」與「毛體」〉，《中國現代文學》，62號

(2012) : 119-142。

劉心武。〈獲獎前夕的高行健〉，《聯合文學》，196期（2001）：147。

劉再復。《性格組合論》（上海市：上海文藝出版社，1987）。

劉再復。《放逐諸神：文論提綱和文學史重評》（臺北市：風雲出版社，1995）。

劉再復。〈序〉，載於《文學的理由》，高行健（香港：明報出版社，2001），1。

劉再復。《高行健論》（臺北市：聯經出版社，2004）

瞿世鏡。〈意識流文論概述〉。《意識流小說理論》，瞿世鏡編譯（成都市：四川文藝出版社，1989），25-55。

Bakhtin Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984).

Bradbury, Malcolm and James Mcfarlane. "The Name and Nature of Modernism," in *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930* eds. Malcolm Bradbury and James Mcfarlane (London, UK: Penguin Books, 1991), 19-55.

Hsia, C. T. *A History of Modern Chinese Fiction* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1999).

Fletcher, John and Malcolm Bradbury. "The Introverted Novel," in *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, eds. Malcolm Bradbury and James Mcfarlane (London, UK: Penguin Books, 1991), 394-415.

Howe, Irving. "The Idea of the Modern," in *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*, ed. Irving Howe (New York, NY: Horizon Press, 1967), 11-40.

James, Henry. *The Art of Criticism: Henry James on the Theory and the Practice of Fiction* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1986).

Robbe-Grillet, Alain. *Snapshots and Towards a New Novel* (London, UK: Calder and Boyars, 1965).

Shih, Shu-Mei. "Global Literature and the Technologies of Recognition," *PMLA*, 119.1(2004): 16-30.

Gao Xingjian's Early Theory and Practice of the Art of Fiction: A Focus on *A Preliminary Examination of Modern Fictional Techniques*

Wai-Siam Hee

Division of Chinese
Nanyang Technological University
Assistant Professor

Abstract

This article reviews and examines Gao Xingjian's early theory and practice of the art of fiction. Its main focus is *A Preliminary Examination of Modern Fictional Techniques*, but several essays that were not included in this book are also incorporated. This article explores the modern context and advocacy of innovation in fictional forms seen in Gao Xingjian's early theories of the art of fiction. The most crucial attempted breakthrough in *A Preliminary Examination of Modern Fictional Techniques* was its focus on the question "what are modern fictional techniques" rather than emphasizing the negative question "do we want modern fictional techniques?" like the mainland Chinese literary world did at the beginning of the 1980s. This article holds that the most critical proposal in the above mentioned theoretical works was related to the reinterpretation and reformulation of the "stream of consciousness." This reformulation was not only the source of Gao Xingjian's subsequent advocacy of a "stream of language" but was also a driving force behind the renewal of the Chinese novel in the 1980s. In Gao Xingjian's early conception of fiction, this renewal originated through reference to the Western Modernist formal aesthetic technique of the

Corresponding Author: Wai-Siam Hee, E-mail: WSHee@ntu.edu.sg

Manuscript received: May. 18, 2015; Revised: Aug. 05, 2015; Accepted: Sep. 14, 2015

doi: 10.6210/JNTNULL.2015.60(2).02

stream of consciousness. This technique was subsequently extended in the development of two of Gao Xingjian's crucial early proposals for the renewal of the fictional form: advocating a "change of perspective in narrative language" and "nonplot-driven and nontypical fiction writing." This article discusses the degree to which these two proposals for the reform of the fictional form were applied in Gao Xingjian's early novella *Such a Pigeon Called Red Lips* and the short story *Buying a Fishing Rod for My Grandfather* and assesses their effectiveness.

Keywords: *Such a Pigeon Called Red Lips*, Gao Xingjian, *A Preliminary Examination of Modern Fictional Techniques*, *Buying a Fishing Rod for My Grandfather*, stream of consciousness