

# 文學與寫作答問

高行健



1993年10月29日，高行健應本所當代中國文化研究中心之邀，主持「洗為堅當代中國文化講座」。圖為高在作題為「中國當代戲劇在西方：理論與實踐」的演講。

10月下旬，突然接到樂黛雲先生從北京打來的長途電話，說有篇質量很好的稿子，內容是金絲燕、王以培於2000年1月18日在巴黎與高行健就有關「文學與寫作」所作的訪談，完全是非政治的。但是，她近日接到通知，這篇文稿不能在她主編的刊物上如期發表了。「你們一定要爭取這篇文章在今年內登出來啊！」聽得出來，她語調中的割愛之痛。就這樣，人家不得已而棄之，本刊樂意取而用之。在此，要感謝樂先生熱心組稿薦稿，並按她的要求，在文章前登出她的一段說明文字；還要特別感謝金絲燕對高行健訪談並整理文稿（文章小標題是本刊編者所加）。

——編者

這篇訪問記原為《跨文化對話》而寫，擬於11月出版。當我正為高行健獲諾貝爾文學獎而興高采烈時，卻被告知此訪問記可能被「扼殺在搖籃裏」，我根本不相信，理由是：(1) 本文不涉政治，只是討論尊重人性、自由思考，並不「犯忌」；(2) 此文完成於今年1月，與如今被作為「禁忌」的諾貝爾文學獎不相干。然

而，我終於被正式通知此文不能刊登！唯一的理由是全世界都在談論的這個名字——高行健——不被允許出現於大陸任何報刊！悲夫！幸而中國之大，還有鄧小平一手開創的一國兩制的香港，這篇既富前瞻性，又有理論高度的訪問記終於還可以和國人相見。

《跨文化對話》主編樂黛雲

2000.10.30

## 一 反傳統如果不同時帶來創造的話……

金：我想請您談幾個主題：第一是傳統問題；第二是大範圍的文學問題，包括文學批評，因為您說過批評是「好事者們的事」；第三是純文學與冷文學；第四就是您創作二十年的總結。

高：按發表東西算的話，法國十二年，中國文革以後八、九年吧。

金：可以歸為兩大階段，兩個完全不同的階段。我現在提第一個問題：反傳統已經成為中國的革命傳統了，您是怎麼看反傳統的？

高：當傳統成為負擔、壓抑的時候，反傳統是有意義的。像五四運動那個時候反封建倫理，是有意義的。但當反傳統變成超歷史的原則時，就沒意義了。而且當傳統不成為壓迫的時候，反傳統反而會導致虛無。因此，反傳統不是原則，它只在特定的環境下才有意義。反傳統如果不同時帶來創造的話，這個模式的結果實際上往往並不好。如果造反者不建立新的東西的話，那麼所謂反抗、所謂革命，只不過是拋棄遺產，把前人打倒。當然反傳統可能會導致新的創造，但前提通常是革命，結果是破壞。反傳統這個口號本身對文學創作大概沒有甚麼太大的好處。

金：五四到現在有八十多年了，您是不是認為這八十多年的歷史，事實上是以前各種形式出現的反傳統的歷史？

高：不斷地、反反覆覆地反傳統，換句話說，革命已經給這一世紀打上了烙印。這個世紀就是不斷革命，從世紀初革到現在，而且不斷造反，否定的否定，黑格爾式的模式。但否定的否定不一定是更高層次。否定的否定變成NUL（甚麼都沒有），變成甚麼都不是，變成品質的下降，越搞越糟、越搞越粗俗。中國文學就有這問題，最後變成農民文學，農民文學變成粗俗的宣傳文學。

當傳統成為負擔、壓抑的時候，反傳統是有意義的。但當反傳統變成超歷史的原則時，反而會導致虛無。因此，反傳統不是原則，它只在特定的環境下才有意義。反傳統如果不同時帶來創造的話，這個模式的結果實際上往往並不好。

金：您認為，從本質上講，當代中國文學的反傳統，對傳統採取的態度是革命的、演進的，還是五四以來或者中國更遠時期的歷史的重複？

高：反傳統在五四時是有積極意義的。如果五四不造成新文學運動，不引進西方文化，不產生中國新文學，僅僅這個口號本身是沒有意義的。它導致的結果，在五四是有積極作用的。此後，卻變成一個模式了。一個世紀以來，一直到文革，反傳統變得更加徹底。後來的先鋒與後現代，都沒有走出這個模式：反。藝術本身首先是一種創造。我認為反傳統搞了一個世紀以後，成為一個僵死的模式。作家、藝術家得從這個模式裏跳出來，建立點新東西才是更有意思的事情。你得提出甚麼新東西來。如果在這個思路裏頭只是反，否定之否定，就很難從前人的模式跳出來。你跳不跳得出黑格爾式的辯證法模式？我認為中國知識界應該跳出來。否定之否定不過是一個簡單的公式，歷史並沒有終結，黑格爾有他的歷史觀，他的三段式是一個完成的體系。其實，不僅是黑格爾，所有哲學體系都存在這個問題。到了二十世紀末，世界無限的豐富，出現了普遍的精神危機、思想危機。以意識形態來解釋世界的方法不靈了，若按那種模式來搞文學，結果只能走進文學革命或者革命文學的老路。

如果五四不造成新文學運動，不引進西方文化，不產生中國新文學，反傳統這個口號本身是沒有意義的。先鋒與後現代，都沒有走出這個模式：反。作家、藝術家得從這個模式裏跳出來，建立點新東西。以意識形態來解釋世界的方法不靈了，若按那種模式來搞文學，結果只能走進文學革命或者革命文學的老路。

金：您認為是否應該棄絕革命？

高：李澤厚和劉再復有一本書叫《告別革命》，這個思想我是贊同的。革命革了一個世紀以後，我們回頭看一看，帶來的是災難還是建樹？革命有時候帶來恐怖、災難、專政、毀滅，把遺產、前人的成就、文化全部打倒、鏟除掉，建立一個僵死的專政。但有時候也可能帶來一些好東西。法國大革命就曾經帶來好東西，但很少革命是這樣的。

## 二 歷史觀與文學意識

金：您在法國待了這麼多年，法國藝術界、文學界或哲學界也有它們的革命，包括法國大革命。這種革命帶來的後果是甚麼？

高：法國史學家也在討論法國大革命的利弊，包括路易十六該不該砍頭都是討論的問題。今天回過頭來看，有幾個革命是帶來成果的，一個是法國的革命，一個是美國的革命。值得討論。回到文學上來講，這一個多世紀的文學，當時知識份子普遍左傾，而且多半受馬克思主義的影響，都接受了世界在不斷進化，而且要採取一種暴力的方式、革命的方式來加速改造這個

世界這麼一個理念。這種不斷革命論影響到文學，而文學恰恰是一個建樹，一種認識，而非解說。越帶有意識形態的痕迹就越糟糕。

金：當代法國文學意識到這個問題沒有？

高：這首先是個思想危機，而不只是個文學問題。法國知識界從80年代末、90年代初就在談這種思想危機。換句話說，用進化論和革命論來解釋現代歷史，還行不行得通？柏林牆倒了之後，冷戰結束，意識形態紛紛破產，西方反而出現了很大的思想危機。法國思想家首先意識到這個危機。包括對當代藝術的討論，對後現代的很多批評，首先發難的還是法國。90年代初，圍繞當代藝術有一場大論戰。藝術的革命導致當代藝術的危機，也是死胡同。指導當代藝術的是一種簡單的編年史觀，一代反一代。藝術的不斷革命論，背後有一個意識形態，它所追尋的原則就是革命，不斷否定的否定。背景被質疑。藝術的不斷否定之否定，導致藝術品質的貧窮化。

冷戰結束，意識形態紛紛破產，西方反而出現了很大的思想危機。90年代初，圍繞當代藝術有一場大論戰。藝術的革命導致當代藝術的危機，也是死胡同。指導當代藝術的是一種簡單的編年史觀，一代反一代，藝術的不斷革命論。人們依據某種觀念而非經驗宣稱建立一個甚麼前所未有的理想王國，這種妄想值得懷疑。

金：那這樣對否定之否定的否定與質疑是否又歸於否定本身？

高：在我看，否定之否定，是把一個豐富的世界變成幾個原則。這個世紀人們犯了一個毛病，就是原則高於一切，意識形態就是一個大原則。然後還派生出許多小原則，理念、觀念也是。可是，這大千世界難道是觀念能解釋得了的？人們往往依據某種觀念而非經驗宣稱建立一個甚麼前所未有的理想王國，這種妄想也值得懷疑。

金：那您覺得我們是否可以反過來去確立傳統？

高：所謂傳統，就是說它已經在那裏了。“innovation”（革新）比“revolution”（革命）更有意思。“evolution”（演變）也比「革命」更有意思。過程比結果更有意思。“evocation”（喚起），或者說“suggestion”是更有意思的。一些已經僵化的文學觀念應該化解掉。比如說「打倒」是一個政治概念，對史學而言，打倒前人是沒有意義的，而且也打不倒，已經在那裏了，進入歷史了。

金：很多觀念可以消解，但有一個觀念是消解不掉的：傳統。你剛才說過程高於一切，而這過程是否就是正在形成的傳統？西方史學界有一種觀點：我們看到的是已經形成的歷史，但在此之外，是否還存在一個本來可以那樣發生而不是這樣發生的歷史，一個正在形成但還沒有成形的歷史？我們搞文學創作，是否也可以介入這樣一個本來可以發生而沒有發生，或者正在形成而沒有成形的傳統中去？

高：這個很難說。剛才我們講到歷史觀的問題。人們通常都講一種歷史，似乎只有一個歷史。可是，事實上歷史是複數的。因為，不同的觀點導致對歷史的不同看法。可歷史是如此之豐富，你可以寫成複數的歷史。但是通常寫成的歷史是佔統治地位的思想或者是權力寫成的歷史。

金：有沒有沒有這樣發生但本來會這樣發生的歷史？

高：歷史不承認應該發生的東西，歷史只承認已經發生的東西。對發生的東西怎麼寫，歷史可以有多種寫法，而且歷史總在重寫。重寫歷史，並不是現今才有。現在也講重寫歷史，重寫的背後，又是革命在作怪。我們不如採取一個更加寬容的態度，就是承認有多種歷史。承認多種歷史，就是承認世界的豐富，而且承認不同的觀點，容忍不同的觀點。對傳統也一樣。傳統不是一個總體的東西，傳統是極為豐富的，不同的藝術家都可以從傳統中找到他的根據。誰都不是憑空而生的，背後都可以找出一個傳統來。革命者也會找出一個革命者的傳統來。問題是除了前人、傳統以外，你還搞出了點甚麼東西，說出點甚麼話來，做出點甚麼東西來。你發展了甚麼，把它變得更豐富了，或者提示了新的發現，這是最有意思的事。

人們通常都講一種歷史，可是歷史是複數的。不同的觀點導致對歷史的不同看法，但通常寫成的歷史是佔統治地位的思想，或者是權力寫成的歷史。歷史不承認應該發生的東西，歷史只承認已經發生的東西。對發生的東西怎麼寫，歷史可以有多種寫法，而且歷史總在重寫。我們承認有多種歷史，就是承認世界的豐富。

### 三 挑戰與危險：文學的形式追求

金：即便是最有意思的東西，它一旦出來了，有沒有危險？

高：當然有危險。一旦出來了，因為它很新鮮，或者人們不認識它，或者人需要有個時間，有個距離來認識它。或者它一出來，就是一個刺激，一個挑戰。

金：挑戰、刺激是一種危險，是外界對於它的危險。有沒有這樣的危險，當它一旦存在，取代或者多少加入了那個已經存在的傳統的時候，它本身也成了危險？

高：我覺得籠統講這個問題，倒不如換一個個人的角度來講。每個藝術家實際上只是一個個人，他不是歷史觀或藝術史觀的闡述者，更不是群體意志的代表。因此，與其以藝術家群體來說話，不如以個體來說話。那麼，每個藝術家是不同的。作為個人面對傳統的時候，你要甚麼就拿甚麼，你不要的就不用理會。把傳統籠統變成敵人，這是一種需要，是政治的需要，或是意識形態的需要。對於藝術家來講，聰明的態度是放下包袱，想拿甚麼就拿甚麼，儘管拿好了。但拿去並不等於創造，你還要作出你的東西來，這才有意思。即便你採取敵對的態度，像唐吉訶德與風車搏鬥那樣，傳統

就在那裏，除非你採取暴力，把博物館燒掉。從精神負擔上講，你放下就放下了，你解脫就解脫了。

金：這種解脫，是否可以理解成當代德國詩人策藍 (Paul Celan) 對詩的解釋：詩就是，人緊抱着它逃亡，而在逃離的瞬間又把它拋卻，這樣的狀態。

高：說得很有道理。或者說得更簡單一些，詩就是呼吸。人需要抒發，呼出來，當這種抒發變成文字，就是詩。就文學而言，其實沒有甚麼鬥爭的問題。翻翻文學史，個人可能有境遇的困難，但是他的作品就是呼吸，抒發而成為文學。把文學史寫成思想鬥爭史也是這個世紀的意識形態在作怪。

每個藝術家實際上只是一個個人，他不是歷史觀或藝術史觀的闡述者，更不是群體意志的代表。當藝術家不代表人民，不代表祖國，不代表政黨、階級、社會勢力的時候，即他只是一個個人的時候，是非常脆弱的。他僅僅以個人的聲音說話，「僅僅是挑戰的姿態」。因為別人可以完全不聽你的，權力可以把你扼殺掉。

金：你曾談到文學是個人對社會的一個小小的挑戰，挑戰與鬥爭有甚麼區別？

高：我說並非是真正的挑戰。因為我說「僅僅是挑戰的姿態」。我們首先要承認：當藝術家不代表人民，不代表祖國，不代表政黨、階級、社會勢力的時候，即他只是一個個人的時候，是非常脆弱的。他僅僅以個人的聲音說話。哪怕是左拉 (Emile Zola) 有那樣的社會責任感，他也是「我控訴」，「我」抗議，「我」譴責。僅僅是個人。人可以完全不聽你的。權力可以把你扼殺掉。但是，藝術家居然用自己的聲音說話，並落成文字。從這個意義上講，他是在挑戰，但這種挑戰僅僅是個姿態，僅僅留下一個痕迹而已。他不為此而鬥爭至死，他不是鬥士。他要說話，他要表述，如同呼吸。因此，不要將之誇大為時代的聲音。因為一誇大，這聲音就不再真實。文學最忌諱的是虛假，裝腔作勢。

金：文學的問題是在於個人表述甚麼，還是在於怎樣表述？

高：首先得有所要表述的，就是有話要說。現在通常是沒話可說，卻還要硬說。這裏存在兩個問題：一是有話要說，一是話怎麼說出來。自現代主義開始，時髦了相當長一段時期，注意的是怎樣說。這就是形式，乃至於形式主義。但是當形式主義取得絕對意義的時候，便消解了要說的東西。如果這個形式要表述的是老形式說不出的話，那這形式是有意義的。每一個在文學藝術上有成就的作家、藝術家，都是在前人還沒有充分表述的地方，找到一種語言，找到一個形式，找到一個表述方法，把它表述出來了。因此，他既講出了新話，又是新形式的創造者。這兩者實際上是聯繫在一起的。如果把形式的重要性強調到絕對的地位，便導致沒話可說，而只有形式。

金：只有形式，可不可能？

高：可能。二十世紀以來，大量的形式主義不斷在翻新出現。藝術可以變成一種純形式的存在，但有個危險：形式代替了人。如果在形式背後沒有人的活生生的感受，而藝術依然可以存在，那麼體積、形狀、方塊、色彩、材料這些東西都可以構成一個藝術形式，但這種藝術形式不注進藝術家個人的感受而變成一個抽象的、簡單的藝術觀念，比如觀念藝術，比如把繪畫抽象到單色的顏料而失去形象，抽象到只剩下畫框子與作畫的材料、畫框與畫面的關係。60年代法國有一個派別以這個關係來作畫，結果是畫沒有了，只剩下非常可憐的材料。它雖然也可以稱為藝術，但這藝術純粹是一種觀念的產物。這時候，藝術家的個人感受消失了。我以為藝術形式有一個極限：當人的、個人的活生生的感受消失的時候，它就成為了物。

#### 四 文學是一種孤獨的事業

金：您寫道，文學是一種孤獨的事業，最好置身在社會的邊緣。這種位置的界定，與外界社會的安定相關嗎？

高：那當然需要有起碼的社會條件。在中國漫長的封建社會，兵荒馬亂，王朝更替之際，作家還可以著述，躲到山裏做隱士，他起碼還有寺廟可待。如果連寺廟都不能待，這最基本的條件都沒有，當然是不可能做的。比如文革期間，你躲哪兒去？連個縫都沒有。用陳毅的話講是天網恢恢。他自己都躲不了，最後落得那樣的下場，且不說一般的知識份子。那時候就不可能有真正的創作。我認為，在一般的社會環境裏，藝術家最好別衝鋒陷陣，總作社會發言人。當然有這樣的藝術家，也有這樣的藝術主張。但是，我們可以看看，藝術史上真正有意思的作品不是這樣的。要不然，讀歷史、讀政治就完了，不需要你藝術家來做。

藝術家要有餘裕，有一個距離。這樣，他才有一種心態，有可能來做藝術。藝術需要時間和耐心，它不是鬥爭、不是搶風頭的事，所以導致所謂「冷的文學」。你得沉住氣，而且要有非常多的趣味。如果一天到晚作鬥士，那只能忙於鬥爭，不可能有藝術趣味。

金：你這個餘裕跟孤獨的心態有沒有關係？

高：當然有關係。要耐得住孤獨，耐得住寂寞。我甚至認為，寂寞、孤獨對藝術家不是壞事情，而是一個必要的條件。你可以沉下心來。

金：進入孤獨的途徑是不是苦行？

二十世紀以來，大量的形式主義不斷在翻新出現。藝術可以變成一種純形式的存在，但有個危險：形式代替了人。如果藝術形式不注進藝術家個人的感受，它就變成是一種純粹觀念的產物。我以為藝術形式有一個極限：當人的、個人的活生生的感受消失的時候，它就成為了物。

高：未必。孤獨有時是一種愉快。在中國社會，孤獨是一種奢侈。在中國的生活經驗使我覺得孤獨非常寶貴。我所以能活下來，還能獨立思考，正因為如此。孤獨對藝術家是必要的，對藝術上的成熟是必要的。

金：孤獨是自覺進入的，還是爭取到的？

高：有時需要自己創造。比方在西方社會，你也可以變得很熱鬧。一天到晚去尋找賣點，成為新聞人物。有的藝術家，如歌星就得這麼做，因為跟他們的特殊職業有關係。

金：孤獨與制約有甚麼關係？

孤獨對藝術家是必要的，對藝術上的成熟是必要的。藝術家在孤獨中感到一種力量和一種表述的需要。而這種表述的需要，不是對人言，而是對自己說。如果我能跟自己建立對話的話，我的思想就活了，感覺也活了。你如果還能有內心孤獨這個小天地的話，這時你是充分自由的。而這時，你受到別人的最少干擾。

高：孤獨是逃避制約。制約是最可怕的。

金：外在的制約是可怕的。自己是否有自覺尋求的制約，也就是說，有所不為？

高：我寧可不談「制約」。制約是一種約束。自由就是逃離約束。藝術得有充分的自由。我們不如說「有所不為」，不說制約。是，有所不為是一個選擇。作為選擇，「不為」往往是一個明智的選擇。拿我自己來說，我不去做時髦和熱鬧的事情，自覺而不為。鬧哄哄是荒謬的，你得躲開。努力維護內心的那點孤獨，這比別的更可貴。你如果還能有內心孤獨這個小天地的話，這時你是充分自由的。而這時，你受到別人的最少干擾。干擾是十分可怕的。

金：孤獨，僅僅是為了逃避嗎？

高：不。孤獨有時候是一種力量。耐得住孤獨是一種力量。尋求孤獨的時候，是要尋求一種精神狀態，或者說追求一種創作的狀態。藝術家在這種孤獨中感到一種力量，感到一種需要，一種表述的需要。而這種表述的需要，不是對人言，而是對自己說。首先是對自己說，這當然是我的體會。如果我能跟自己建立對話的話，我就活了。我思想也活了，感覺也活了。自己是最刁鑽的一個對話者。任何假話，任何虛假，都騙不過自己。如果能跟自己建立這樣的對話，毫無疑問，便會跟讀者建立對話。但如果倒過來做，結果往往並不好。你不必考慮甚麼樣的讀者。有無窮的讀者，甚麼樣水平的讀者都有。而最好的一個讀者，是你自己。那個讀者是最刁鑽古怪、最苛刻的，但他是你最知心的讀者。

金：「自我」這樣一個與自己對話的讀者，是您創造的還是它原來就在的？

高：是一個覺醒。他原來就有，但處於混沌狀態。當你在孤獨中，對話者就開始覺醒了，變得有意識了。

金：有沒有可能在他人中創造也具有這樣智性力量的對話者？

高：另一種藝術可以。比方說排戲。戲還沒出來，你跟演員的工作關係，就是這麼一個關係。雖然我有個本子在這兒，而自己寫東西時覺得也很充分了，可它沒有變成戲，還沒有活的交流。跟演員工作是那種趣味。而跟演員工作，最有意思的不是戲已經搞完演出的時候，而是在排練場。因為在排練場裏正在進行、找尋這種交流。而且它會刺激你，是相互的。

金：在文學上可不可能？

高：但文學是個孤獨的事情。

我感到寫作最困難的時刻，是要開始寫一個作品的時候。你有過很多想法，甚至醞釀多年，但是你始終寫不出一個字來。這是因為沒找到那種語調，等你找到這個語調，言語就出來了。有時候非常微妙，音樂會突然啟發你。

## 五 語言、語感和聽覺

金：有沒有這樣的情況：你寫，你在創造你的文學語言。可是就在寫的同時，這個語言也在創造你。你認為你在不斷對語言進行質疑，尋找字詞間的一種風動，而它反過來又在創造你。

高：有這種情況，就像你突然找到一個語調。我感到寫作最困難的時刻，是要開始寫一個作品的時候。你自然有很多話要說，有過很多想法，有過很多筆記，等等，甚至已經醞釀多年了，但是你始終寫不出一個字來。這就是因為沒找到那種語調，等你找到這個語調，言語就出來了。有時候非常微妙，音樂會突然啟發你。這一句出來了，嘩嘩嘩，它就像流水一樣帶着你。如果找不到這個調子，你怎麼都覺得虛假做作，表達不清楚，表述不好，費腦筋，挖空心思，純粹變成一種勞動、一個作業，都不靈。而一旦找到語調，那麼感受也就跟着來了。這跟畫畫一樣。你想畫個甚麼東西不很明確，但形式、材料、性能會突然提示你，你所用的表述工具本身會提示你。

金：這時，工具已經不是工具了。

高：它突然提示你，這時候你要表述的便似乎自然而然來了。

金：那麼怎樣寫，也就是寫的形式也可以創造寫。

高：是。當然在寫作上它只是語言。語言是很細緻的，而最容易觸動的是語調、節奏感。最能幫助你的是音樂。我通常在寫作前選一些音樂，而且不能是熟悉的音樂。熟悉的音樂是老套子，它很容易喚起熟悉的思路、熟悉的感受。我特別找當代作曲家。當然這很難。因為聽多少都沒有和你有共鳴的。有時突然找到了，那新鮮的感受是古典音樂達不到的。

金：身為作者，您跟語言是甚麼關係？是您去敲打它、尋找它、拆散它，還是它作用於您？你們是朋友？敵人？奴僕？

高：到底是你說語言還是語言說你？兩者都有。開始時自然是作者在尋找語言，找一個調子。可是到一定的時候，當你進入創作狀態的時候，這個作者，特別是我的寫作狀態、感覺特別重要。真正好的作品，不是挖空心思寫出來的，而是流出來的。那時候，我聽音樂，甚至把燈都關了，在黑暗之中。在黑暗之中聽音樂，我用錄音機，我的大部分初稿不是寫出來的，多半是先錄音，先說出來的。這時候，你完全沉浸在黑暗中，語調也找到了，可以說是語言自己在說了。因為你在黑暗之中，只有聲音不斷。這是最好的創作狀態。似乎是語言在說，嘩嘩不斷。當你處在一個極好的境地的時候，簡直不用改，而且句式變化，富有節奏，不用思索。當然，這跟你的訓練有關，如果你平時對語言沒有足夠的掌握，那個時候語言是玩不動你的。因為你知道語言的可塑性，而可塑性不是瞎說。你要遵守語言法則，否則就是胡說。也有人搞語言遊戲。特別是現在中國人寫詩，有時語句都不通卻認為那就是創造。創造有一個限定，得符合中國語言的結構，我們不叫語法。這又談到一個問題，何謂漢語的語法？漢語的語法是不存在的。現今所用的漢語語法，都是用西方語法來解說漢語。當然，現在新一代年輕的語言學家，以申小龍為代表，試圖去找漢語語言的結構。古漢語只有解文說字，解文說字不是語法。當然，解文說字背後隱藏着一個語言結構，我們姑且用西方的語言概念，叫作語法吧。但漢語如此靈活，無法用西方語言的語法概念。在漢語中沒有時、態、虛擬式、條件式、直陳式等這些語法關係的形態，而且動詞不變位，性、數、格也沒有。詞性，動詞、名詞、副詞、形容詞在形態上沒有區分，只體現為功能。一個「綠」字，可以是形容詞，可以是動詞，也可以是名詞。西方語言語法的基本形態，在漢語語言結構中都不存在，但是它自然有結構，不可以瞎寫。你必須充分了解這個語言的結構，再怎麼玩，還得在漢語所擁有的表意領域裏

到底是你說語言還是語言說你？兩者都有。開始時是作者尋找語言，找一個調子。可是當你進入創作狀態的時候，可以說是語言自己在說了。真正好的作品，不是挖空心思寫出來的，而是流出來的。那時候，我聽音樂，甚至把燈都關了，我的大部分初稿不是寫出來的，多半是先錄音，先說出來的。

進行，不能變成胡說。要掌握到它的限度，這語言結構給你的最大限度在哪裏？越過了這個限度，就聽不懂了。而這個限度可以得到直感的測驗，這是我的體會：聽覺。句子唸出來你還得聽明白。因為聽覺是一個篩子。如果你聽都聽不懂，需要一個個字去摳，去詮釋它，這就完了。語感跟聽覺是聯繫在一起的。我認為文學語言，尤其當代的文學語言，首先是活的語言。古文曾經是活的語言，但現在它已經死了，人不那麼說了，這個詞已經不用了。那麼，今天的作家，尤其寫的是今天活人的感受，應該用今天活的漢語。這活的漢語是作家的創造，但它有一個限度，那就是：在同一個社會，生活在一樣的語言環境裏的人是可以接受的。

金：那就涉及到下面一個問題：當你脫離了這個語言本土的時候，這種距離，時間的距離和地理的距離，會不會影響你對這個活的語言的感受？

高：影響。正因為有影響才更要自覺擁有這種意識。我在中國寫作雖然也講究語言，但沒寫得這麼精。到了西方以後，不能忍受把西方語言語法概念引入漢語的這種「留學生語言」或「歐化」。因此，我到西方來的第一個階段，先把它理得乾乾淨淨。第二個階段，在西方待久了，開始用法文想、用法文寫。再用中文寫的時候，會發現西方語言有些東西進來了，但是怎麼進來而又得是純粹的漢語？法文有它的妙處，直譯進不來，只好換一個方法：改寫。我的劇本就遇到這個問題。或者我先寫法文本，再寫中文本，或先寫中文本，再搞法文本。我發現，特別是用法文寫的本子，譯不過來，我自己都譯不過來。無法用漢語把這種感受寫出來，怎麼辦？只好換一個說法。所以，不叫翻譯，叫“version”（版本）。不如中文和法文兩個不同的本子，因為有時候語言是不可譯的。這帶來一種奇怪的感覺。我注意不把它變成翻譯體。從漢語語法結構上你挑不出任何毛病，但你會覺得有點怪。它也許是一種創造。在外面待久了就遇到這個問題。

我在中國寫作雖然也講究語言，但沒寫得這麼精。到了西方以後，不能忍受把西方語言語法概念引入漢語的這種「留學生語言」或「歐化」。在西方待久了，開始用法文想、法文寫，再用中文寫的時候，會發現西方語言有些東西進來了。漢語有極大的可塑性。進一步豐富漢語，要靠有這種意識的作家來做。

王：現代漢語本身，是不是有可能從這些在外面生活過的人的感受當中汲取一些養料呢？

高：大有可為。我們現在用的現代漢語，從五四以來就受到翻譯的影響。最早搞白話文運動的都懂一兩種外語，而且都作過翻譯。還有一個條件，他們的古漢語底子好，他們作翻譯的時候，畢竟消化得很好，雖然魯迅有時候有極端的主張。我們如今所講的白話文，跟翻譯是有關係的。現代漢語的規範化出現一些問題，是由於用西方語言的語法觀念來規範漢語，我認為這是可以討論的。申小龍做了件很有意思的事情：重新提起這個問題。從甲骨文到解文說字，有一個內在的體系，但這個體系的例外如此之多，很難規範。

漢語有極大的可塑性。進一步豐富漢語，要靠有這種意識的作家來做。

金：這條路可以走多久？

高：永遠可以走下去，因為這是一個活的語言。它還有另一個源泉，就是活的口語。老舍把口語——北京話變成書面語言，豐富了現代漢語。不光是老舍，還有很多作家用南方方言，比如魯迅的小說中有紹興話，這也豐富了現代漢語。我們現在講的現代漢語，已經是一群作家、好幾輩人造成的結果。這個進程仍在繼續。

王：您覺得一個人的外語水平，能不能像母語一樣好？

高：如果他有語言天賦，又或者他在外面生活了很久，是有這種可能的。許多歐洲人從小就生活在多語種的環境中。

王：您用法語寫作時，有沒有覺得總不及用母語寫作？

高：當然，所以得加倍努力。我用法文寫作很辛苦，寫幾十遍，磨幾十遍。作品是你的，你可以反覆磨，一直到戲上演，你還可以和演員一塊磨呢。所花的精力，可以說是十倍於我用中文寫作。

金：您曾經說不再寫中國了，這是自覺採取的一種姿態呢，還是有甚麼東西影響了您？

高：多次說過。第一次寫完《靈山》後我就說要告別中國了，不再碰它了，我應該面對新的生活。可是，這之後，又寫了《八月雪》，是台灣一個京劇團希望我寫的，現在還沒排，寫的是禪宗。然後又寫了《一個人的聖經》。我以為中國情結已經完了，可是它又冒出來。現在我也不敢打保票，誰知道甚麼時候又死灰復燃。但現在是越來越淡，因為我有興趣的是別的東西、別的問題。中國的經驗已經是過去的事情了，如果它不能給你新的感受，再去寫它幹甚麼？

第一次寫完《靈山》後我就說要告別中國了，不再碰它了，我應該面對新的生活。可是，這之後又寫了《一個人的聖經》。我以為中國情結已經完了，可是它又冒出來。中國的經驗已經是過去的事情了，如果它不能給你新的感受，再去寫它幹甚麼？

## 六 「純文學」、「冷文學」和傾向性

金：您提出「冷文學」，「冷文學」是否就是「純文學」？

高：有區別。大陸80年代為了避開政治的干擾，所以大家說我們搞「純文學」，

我認為這是一個託辭。因為，如果文學完全脫離現實，純粹是語言遊戲，那是很無聊的文學，沒有意思，不值得費那麼大的勁去寫。純文學有沒有呢？我認為，去強調這種純文學，不如說文學就是文學。托爾斯泰 (Count L. N. Tolstoy) 純不純？他跟俄國政治、社會聯繫得很緊密，但你絕對可以說他是一個純粹的文學家。離開了政治背景去強調純文學，沒有多大意義。為甚麼要給文學設限呢？文學可以觸及現實政治、道德、性，甚麼都可以，沒有限度。

金：那您談的「冷文學」是不是與“*littérature engagée*” (介入文學) 相對？

高：我不反對文學的傾向性，但是，我不作傾向性文學。文學的傾向性歷來是有的。從薩特 (Jean-Paul Sartre) 到貝克特 (Samuel Beckett)，他們對社會現實都是有看法的，但這與捲進政治為它服務是兩回事情。我不反對文學干預社會、干預生活，但決不是為一種主張、一種意識形態服務。作家當然也可以不干預。我所謂「冷」，是我雖然干預，但不是製造社會新聞，拿文學直接為政治發言。我說「冷的文學」，是指它可以干預，甚至干預政治。既然政治干預作家，作家又不是羊，作家也可以說話。至於干預得了干預不了，則是另外一回事。當然我是以文學的方式干預，而且它是冷的。也許幾年後才得以發表。但這個干預，是深刻的干預，是人對有禁忌的生存環境的干預。

我不反對文學干預社會、干預生活，但決不是為一種主張、一種意識形態服務。我說「冷的文學」，是指它可以干預，甚至干預政治。既然政治干預作家，作家又不是羊，作家也可以說話。但這個干預，是深刻的干預，是人對有禁忌的生存環境的干預。至於干預得了干預不了，則是另外一回事。

金：您在文學或藝術上最大的關注是甚麼？

高：最大的關注是提出新看法，並找尋我自己的形式。對於作家來說，重要的是是否還有話要說。二十世紀是革命的世紀。二十世紀建立的偶像，包括尼采、馬克思，都該告別。作家不是階級、民族、國家的發言人，也不承擔預言家或超人的角色。對作家來說，重要的是發出個人自己的聲音，這才更為真實。

金：如果您用一個字或一句話說巴黎，巴黎是甚麼？

高：永遠說不盡。

金：作為一個創作者，最大的危險是甚麼？

高：是重複。喪失好奇心，喪失興趣。