

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。