

跋

刘再复

我没有读过高行健的诗，他的诗也极少发表。但读了《一个人的圣经》之后我立即想到：行健是个诗人。这不仅因为这部新的作品许多篇章就是大彻大悟的哲理散文诗，而且整部作品洋溢着一个大时代的悲剧性诗意。这部小说是诗的悲剧，是悲剧的诗。也许因为我与行健是同一代人而且经历过他笔下所展示的那个噩梦般的时代，所以阅读时一再长叹，几次落泪而难以自禁。此时，我完全确信：二十世纪最后一半，中国一部里程碑似的作品诞生了。

《一个人的圣经》可说是《灵山》的姐妹篇，同样庞博。然而，《灵山》的主人公却对从文化渊源、精神与自我的探求回到现实。小说故事从香港回归之际出发，主人公和一个德国的犹太女子邂逅，从而勾起对大陆生活的回忆。绵绵的回忆从一九四九年之前的童年开始，然后伸向不断的政治变动，乃至文化大革命的前前后后和出逃，之后又浪迹西方世界。《灵山》中那一分为三的主人公“我”、“你”、“他”的三重结构变为“你”与“他”的对应。那“我”竟然被严酷的现实扼杀了，只剩下此时此刻的“你”与波时波地的“他”，亦即现实与记忆，生存与历史，意识与书写。

高行健的作品的构想总是很特别，而且现代意识很强。一九八一年他的文论《现代小说技巧初探》曾引发大陆文坛一场“现代主义与现实主义”问题的论争，从而带动了作家对现代主义文学及其表达方式的关注。在文论引起争论的同时，他的剧作《车站》、《绝对信号》则遭到批判乃至禁演。这些剧作至今已问世十八部，又是二十世纪中国现代主义的开山之作和最宝贵的实绩。由于高行健在中国当代文学运动中所起的先锋作用及其作品的现代主义色彩，因此，他在人们心目中（包括在我心目中）一直是现代主义作家。《一个人的圣经》却完全出乎我的意料之外。这部新的长篇竟十分“现实”。我完全想不到高行健会写出这样一部书如此贴近现实、如此贴近我们这一代人大约四十年间所经历的极其痛苦的现实。这一现实是尖锐的，现实中的政治又尤其尖锐，而高行健一点也不回避。他不仅直接接触政治，而且把在政治压迫之下的人性脆弱与内心恐惧坦露无余，写得淋漓尽致。作品深刻揭示了政治灾难何以能像瘟疫一样横行，而人又如何被这种瘟疫毒害，改造得完全失去本性。尽管我也亲经历和体验过这些政治灾难，但是，读这书的时候我的身心仍然受到强烈的震撼。

描写二十世纪下半叶现实的作品已经不少，这些作品触及到历次政治变动和文化大革命中的红卫兵运动及上山下乡等等，然而，没有一部作品能像《一个人的圣经》令我这样震动，我虽一时无法说得清楚原因，但有一个直感，即面对那个庞大的荒谬的现实，用旧现实主义的方法，即一般的反映论的方法是难以成功的。这种旧现实主义方法的局限在于它总是滑动于现实的表层而无法进入现实的深层，总是难以摆脱控诉、谴责、暴露以及发小牢骚等写作模式。八十年代前期的大陆小说，这种写作方式相当流行。八十年代后期和九十年代大陆作家已不满这种方式，不少新锐作家重新定义历史、重写历史故事。这些作家摆脱“反映现实”的平庸，颇有实验者和先锋者的才华，然而他们笔下的“历史”毕竟给人有一种“编造”之感。而这种“编造”，又造成作品的虚空，这是因为他们回避了一个现实时代，对这一时代缺乏深刻的认识与批判，与此相应，也缺少对人性充分认识与展示。高行健

似乎看清上述这种思路的弱点，因此他独自走出自己的一条路，这条路，我姑且称它为“极端现实主义”之路。所谓“极端”，首先是拒绝任何编造，极其真实准确地展现历史，真实到真切，准确到精确，严峻到近乎残酷。高行健非常聪明，他知道他所经历的现实时代布满令人深省的故事，准确的展示便足以动人心魄。”极端”的另一意思即拒绝停留于表层，而全力地向人性深层发掘。《一个人的圣经》不仅把中国当代史上最大的灾难写得极为真实，而且也把人的脆弱写得极其真切。

在给“极端现实主义”命名的时候，我想到两个问题：（一）这种写作方式是怎么被逼上文学舞台的？（二）这种写作方式获得成功需要什么条件？

关于第一个问题，我读近年小说时已感到文学的困境，甚至可以称为绝境。所谓困境就是两种最基本的写作路子都已走到顶了：不仅老现实主义的方法走到顶，而且前卫艺术的方式也走到顶了。老现实主义方法不灵，可是我们又不愿回避生存的真实和生存的困境，不愿回避活生生的严酷的现实，这该怎么办？当今一些聪明的文学艺术家找到一条出路叫做“玩”，玩前卫、玩先锋，玩纯形式、玩语言、玩智力游戏，把文学变成一种观念，一种程序。然而，到了世纪末，人们已逐渐看清这些游戏苍白的面孔。语言毕竟不是最后的家园，工具毕竟不是存在本身，文学艺术毕竟不是形式的傀儡，包装毕竟不是精神本体，后现代主义毕竟只有“主义”的空壳并无创造实绩。总之，艺术革命走到尽头了，前卫游戏也玩到尽头了。高行健看清了形式革命的山穷水尽，因此他告别了“主义”也告别了革命和艺术革命。他的“极端现实主义”，就是在上述这种思路“轰毁”之后选择的新路。他选对了。他勇敢、果断地走进现实，走进生命本体，并以高度的才华把自己拥抱的现实与生命本体转化为诗意的艺术形式。

关于第二个问题，我在掩卷之后思考了好久，思考中又再阅读。我终于发现在这部作品背后作者对主人公对现实的冷静观察的眼光。高行健无论是戏剧创作还是小说创作，都有一种冷眼静观的态度，而在《一个人的圣经》中表现得格外明显。这部小说所触及的现实不是一般的现实，而是非常齷齪，非常无聊，甚至非常无耻的现实，所触及的人也不是十分正常的人，而是一些被政治灾难吓破了胆和被政治运动洗空了头脑的肉人、空心人等，也可以说是一些白痴。如果用和现实相等的目光来看这种现实和人，那是很危险的：作品可能变得非常平庸、乏味、俗气或情绪化，但是高行健没有落入这一陷阱。他进入现实又超越现实，他用一个对宇宙人生已经彻悟、对往昔意识形态的阴影已经完全扫除的当代知识分子的敏感、内心又极为丰富的人，但在那个恐怖的年代里，他却被迫也要当个白痴，当个把自己的心灵洗空、淘空而换取苟活的人，可是，他又不情愿如此，尤其不情愿停止思想。于是，他一面掩饰自己的目光一面则通过自言自语来维持内心的平衡，小说抓住这种紧张的内心矛盾，把人物的心理活动刻画得细致入微，把人性的脆弱、挣扎、黑暗、悲哀表现得极为精彩，这样，《一个人的圣经》不仅成为扎扎实实的历史见证，而且成为展示一个大的历史时代中人的普遍命运的大悲剧，悲怆的诗意就含蓄在对普遍的人性悲剧的叩问与大怜悯之中。高行健不简单，他走进了肮脏的现实，却自由地走了出来，并带出了一股新鲜感受，引发出一番新思想，创造出一种新境界。这才真的是“化腐朽为神奇”。

一九九六年，在我为香港天地图书公司主编的《文学中国》学术丛书中，高行健贡献了一部题为《没有主义》的近三百页的文论集子。从这部文论中可以看到，高行健是一个浑身颤动着自由脉搏、坚定地发着个人声音的作家，是一个完全走出各种阴影尤其是各种意识形态阴影（主义阴影）的大自由人，是一个把个人精神价值

创造置于生命塔顶的文学艺术全才。没有主义并非没有思想和哲学态度。高行健恰恰是一个很有思想很有哲学头脑的人，并且，他的哲学带有一种彻底性。因为这种哲学不是来自书斋学院，而是来自他对一个苦难时代刻骨铭心的体验与感悟，因此，这种哲学完全属于他自己。在《一个人的圣经》中我们看到，他对各种面具都给予彻底摧毁，对各种假象和偶像(包括乌托邦和革命)都一概告别，而且不去制造新的幻想与偶像。这部书是一部逃亡书，是世纪末一个没有祖国没有主义没有任何伪装的世界游民痛苦而愉快的自白，它告诉人们一些故事，还告诉人们一种哲学：人要抓住生命的瞬间，尽兴活在当下，而别落进他造与自造的各种阴影、幻想、观念与噩梦中，逃离这一切，便是自由。

附录

一九九九、一、二十于科罗拉多大学校园

西元二〇〇〇年诺贝尔文学奖得奖颂辞

瑞典皇家学院

西元二〇〇〇年诺贝尔文学奖授予中文作家高行健，“以表彰其作品放诸四海皆准的价值、刻骨的洞察力和精妙的语言，为中文小说艺术和戏剧开辟了新的道路。”

在高行健的作品中可以见到文学从个人在群众历史中的挣扎得到新生。他识见深远，见解独到，不认为这个世界是可以解释的，确信只有透过写作，方能得到解脱。

巨著《灵山》独树一格，自成一类，其他作品无法与之相较。小说的根据是作者在中国南部和西南偏远地区的漫游印象。这里仍流传着巫术、民谣和江湖好汉的奇谈，然当地人并不以为荒诞，还视为真人真事。在此，也可能遇上仙风道骨的人物。小说由多重叙事编织而成，有互相映衬的多个主人公，藉以展现同一自我的不同面向。作者灵活自在地运用人称代名词，急速转换叙事观点，迫使读者对人物的告白产生质疑。这种写作策略来自于他的戏剧创作。他的剧作常常要求演员在扮演角色的同时，又抽离自身，从外部描述。由“你”、“我”、“他/她”等人称代名词呈现复杂多变的内心距离。

《灵山》不但是一部叙述主人公旅程的朝圣小说，也代表一个反思的过程，这条反思之路的两边，分别是虚构与真实人生、幻想与记忆。而探讨知识问题的形式是渐行渐深，以摆脱目的和意义。这种多声部的叙述，文体的交融与写作本质的深入探究，让人联想到宏伟的德国浪漫主义宇宙诗。

高行健的另一部长篇《一个人的圣经》，主题与《灵山》一脉相承，但更好掌握。小说的核心是在为中国文化大革命的丧心病狂算总帐。作者毫无保留、掏心剖腹地叙述自己献身政治行动、遭受迫害，乃至身为旁观者的经验。他的叙述或许可能凝聚成异议人士道德化身，但他不愿站在这个位置，也拒绝担任救赎者。他的文字从来就不是柔顺的，对善意亦然。剧作《逃亡》不但激怒了当权者，在中国民主运动中也引起一番非议。

高行健曾指出，西方非自然主义戏剧潮流对他戏剧创作影响。他提到阿陶德 (A. Rudin) 布雷希特 (Brecht) 贝克特 (Beckett) 和坎托尔 (Kant) 等人。然而，“挖掘大众戏剧资源”对他来说同样重要。他创作的中国话剧结合了中国古代的傩戏、皮影、舞蹈和说唱传统。他也欢迎这样的可能：就像中国国剧，仅仅借用一招一式，或者只言片语就能在表演舞台上的时空中自由穿梭。在当代人性鲜明的意象中，穿插了变化多端、奇诡怪异、象征式的梦境语言。情色主题使得他的文本带有狂热与激情；而诱惑的情节则是他作品中的基本模式。因此，他笔下呈现的女性面向，与男性的质量可等量齐观——只有少数男性作家能做到这点。

文学的理由

——得奖演说 高行健

我不知道是不是命运把我推上这讲坛，由种种机缘造成的这偶然，不妨称之为命运。上帝之有无且不说，面对这不可知，我总心怀敬畏，虽然我一直自认是无神论者。

一个人不能成为神，更别说替代上帝，由超人来主宰这个世界，只能把世界搅得更乱，更加糟糕。尼采之后的那一个世纪，人为的灾难在人类历史上留下了最黑暗的记录。形形色色的超人，号称人民的领袖、国家的元首、民族的统帅，不惜动用一切暴力手段造成的罪行，绝非是一个极端自恋的哲学家那一番疯话可以比拟的。我不想滥用这文学的讲坛去奢谈政治和历史，仅仅藉这个机会发现一个作家纯然个人的声音。

作家也同样是一个普通人，可能还更为敏感，而过于敏感的人也注注更为脆弱。一个作家不以人民的代言人或正义的化身说的话，那声音不能不微弱，然而，恰恰是这种个人的声音倒更为真实。

这里，我想要说的是，文学也只能是个人的声音，而且，从来如此。文学一旦弄成国家的颂歌、民族的旗帜、政党的喉舌，或阶级与集团的代言，尽管可以动用传播手段，声势活大，铺天盖地而来，可这样的文学也就丧失本性，不成其为文学，而变成权力和利益的代用品。

这刚刚过去的一个世纪，文学恰恰面临这种不幸，而且较之以往的任何时代，留下的政治与权力的烙印更深，作家经受的迫害也更甚。

文学要维护自身存在的理由而不成为政治的工具，不能不回到个人的声音，也因为文学首先是出自个人的感受，有感而发。这并不是说文学就一定脱离政治，或是文学就一定干预政治，有关文学的所谓倾向性或作家的政治倾向，诸如此类的论战也是上一个世纪折腾文学的一大病痛。与此相关的传统与革新，弄成了保守与革命，把文学的问题统统变成进步与反动之争，都是意识形态在作怪。而意识形态一旦同权力结合在一起，变成现实的势力，那么文学与个人便一起遭殃。

二十世纪的中国文学的劫难之所以一而再，再而三，乃至于一度奄奄一息，正在于政治主宰文学，而文学革命和革命文学都同样将文学与个人置于死地。以革命的名义对中国传统文化的讨伐导致公然禁书、烧书。作家被杀害、监禁、流放和罚以苦役的，这百年来无以计数，中国历史上任何一个帝制朝代都无法与之相比，弄得中文的文学写作无比艰难，而创作自由更难谈及。

作家倘若想要赢得思想的自由，除了沉默便是逃亡。而诉诸言语的作家，如果长时间无言，也如同自杀。逃避自杀与封杀，还要发出自己个人的声音的作家不能不逃亡。回顾文学史，从东方到西方莫不如此，从屈原到但丁，到乔依斯，到托马斯·曼，到索尔仁尼津，到一九八九天安门惨案后中国知识分子的成批的流亡，这也是诗人和作家还要保持自己的声音而不可避免的命运。

在毛泽东实施全面专政的那些年代里，就连逃亡也不能。曾经庇护过封建时代的文人的山林寺庙悉尽扫荡，私下偷偷写作得冒生命危险。一个人如果还想保持独立思考，只能自言自语，而且得十分隐秘。我应该说，正是在文学做不得的时候我才充分认识到其所以必要，是文学让人还保持人的意识。

自言自语可以说是文学的起点，藉语言而交流则在其次。人把感受与思考注入到语言中，通过书写而诉诸文字，成为文学。当其时，没有任何功利的考虑，甚至

想不到有朝一日能得以发表，却还要写，也因为从这书写中就已经得到快感，获得补偿，有所慰藉。我的长篇小说《灵山》正是在我的那些已严守自我审查的作品却还遭到查禁之时着手的，纯然为了排遣内心的寂寞，为自己而写，并不指望有可能发表。

回顾我的写作经历，可以说，文学就其根本乃是人对自身价值的确认，书写其时便已得到肯定。文学首先诞生于作者自我满足的需要，有无社会效应则是作品完成之后的事，再说，这效应如何也不取决于作者的意愿。

文学史上不少传世不朽的大作，作家生前都未曾得以发表，如果不在写作之时从中就已得到对自己的确认，又如何写得下去？中国文学史上最伟大的小说《西游记》、《水浒传》、《金瓶梅》和《红楼梦》的作者，这四大才子的生平如今同莎士比亚一样尚难查考，只留下了施耐庵的一篇自述，要不是如他所说，聊以自慰，又如何能将毕生的精力投入生前无倦的那宏篇巨制？现代小说的发端者卡夫卡和二十世纪最深沉的诗人费尔南多，毕索瓦不也如此？他们诉诸语言并非旨在改造这个世界，而且深知个人无能为力却还言语，这便是语言拥有的魅力。

语言乃是人类文明最上乘的结晶，它如此精微，如此难以把握，如此透彻，又如此无孔不入，穿透人的感知，把人这感知的主体同对世界的认识联系起来。通过书写留下的文字又如此奇妙，令一个个孤立的个人，即使是不同的民族和不同的时代的人，也能得以沟通。文学书写和阅读的现实性同它拥有的永恒的精神价值也就这样联系在一起。

我以为，现今一个作家刻意强调某一种民族文化总有点可疑。就我的出生、使用的语言而言，中国的文学传统自然在我身上，而文化又总同语言密切相关，从而形成感知、思维和表述的某种较为稳定的特殊方式。但作家的创造性恰恰在这种语言说过了的地方方才开始，在这种语言尚未充分表述之处加以诉说。作为语言艺术的创造者没有必要给自己贴上个现成的一眼可辨的民族标签。

文学作品之超越国界，通过翻译又超越语种，进而越过地域和历史形成的某些特定的社会习俗和人际关系，深深透出的人性乃是人类普遍相通的。再说，一个当今的作家，谁都受过本民族文化之外的多重文化的影响，强调民族文化的特色如果不是出于旅游业广告的考虑，不免令人生疑。

文学之超越意识形态、超越国界，也超越民族意识，如同个人的存在原本超越这样或那样的主义，人的生存状态总也大于对生存的论说与思辨。文学是对人的生存困境的普遍关照，没有禁忌。对文学的限定总来自文学之外，政治的、伦理的、习俗的，都企图把文学裁剪到各种框架里，好作为一种装饰。

然而，文学既非权力的点缀，也非社会时尚的某种风雅，自有其价值判断，也即审美。同人的情感息息相关的审美是文学作品唯一不可免除的判断。诚然，这种判断也因因人而异，也因为人的情感总出自不同的个人。然而，这种主观的审美又确有普遍可以认同的标准，人们通过文学熏陶而形成的鉴赏力，从阅读中重新体会到作者注入的诗意与美，崇高与可笑，悲悯与怪诞，幽默与嘲讽，凡此种种。

而诗意并非只来自抒情。作家无节制的自恋是一种幼稚病，诚然，初学写作时，人人难免。再说，抒情也有许许多多的层次，更高的境界不如冷眼静观。诗意便隐藏在这有距离的观注中。而这观注的目光如果也审视作家本人，同样凌驾于书中的人物和作者之上，成为作家的第三只眼，一个尽可能中性的目光，那么灾难与人世的垃圾便也经得起端详，在勾起痛苦、厌恶与恶心的同时，也唤醒悲悯、对生命的爱惜与眷恋之情。

植根于人的情感的审美恐怕是不会过时的，虽然文学如同艺术，时髦年年有变。然而，文学的价值判断倘若也追随市场的行情则无异于文学的自杀。尤其是现今这个号称消费的社会，我以为恰恰得诉诸一种冷的文学。

十年前，我结束费时七年写成的《灵山》之后，写了一篇短文，就主张这样一种文学：文学原本同政治无关，只是纯然个人的事情，一番观察，一种对经验的回顾，一些臆想和种种感受，某种心态的表达，兼以对思考的满足。

所谓作家，无非是一个人自己在说话、在写作，他人可听可不听，可读可不读，作家既不是为民请命的英雄也不值得作为偶像来崇拜，更不是罪人或民众的敌人，之所以有时竟跟着作品受难，只因为他人的需要。当权势需要制造几个敌人来转移民众的注意力的时候，作家便成为一种牺牲品。而更为不幸的是，弄晕了的作家竟也以为当祭品是一大光荣。

其实，作家同读者的关系无非是精神上的一种交流，彼此不必见面，不必交往，只通过作品得以沟通。文学作为人类活动尚免除不了的一种行为，读与写双方都自觉自愿。因此，文学对于大众不负有什么义务。

这种恢复了本性的文学，不妨称之为冷的文学。它所以存在仅仅是人类在追求物欲满足之外的一种纯粹的精神活动。这种文学自然并非始于今日，只不过以注主要得抵制政治势力和社会习俗的压迫，现今还要对抗这消费社会商品价值观的浸淫，求其生存，首先得自甘寂寞。

作家倘从事这种写作，显然难以为生，不得不在写作之外另谋生计，因此，这种文学的写作，不能不说是一种奢侈，一种纯然精神上的满足。这种冷的文学能有幸出版而流传在世，只靠作者和他们的朋友的努力。曹雪芹和卡夫卡都是这样的例子。他们的作品生前甚至都未能出版，更别说造成什么文学运动，或成为社会的明星。这类作家生活在社会的边缘和夹缝里，埋头从事这种当时并不指望报偿的精神活动，不求社会的认可，只自得其乐。

冷的文学是一种逃亡而求其生存的文学，是一种不让社会扼杀而求得精神上自救的文学，一个民族倘竟容不下这样一种非功利的文学，不仅是作家的不幸，也该是这个民族的悲哀。

我居然在有生之年，有幸得到瑞典皇家学院给予的这巨大的荣誉与奖赏，这也得力于我在世界各地的朋友们多年来不计报酬、不辞辛苦，翻译、出版、演出和评价我的作品，在此我就不一一致谢了，因为这会是一个相当长的名单。

我还应该感谢的是法国接纳了我，在这个以文学与艺术为荣的国家，我既赢得了自由创作的条件，也有我的读者和观众。我有幸并非那么孤单，虽然从事的是一种相当孤独的写作。

我在这里还要说的是，生活并不是庆典，这世界也并不都像一百八十年来未有过战争如此和平的瑞典，新来临的这世纪并没有因为经历过上世纪的那许多浩劫就此免疫。记忆无法像生物的基因那样可以遗传。拥有智能的人类并不聪明到足以吸取教训，人的智能甚至有可能恶性发作而危及到人自身的生存。

人类并非一定从进步走向进步。历史，这里我不得不到人类的文明史，文明并非是递进的。从欧洲中世纪的停滞到亚洲大陆近代的衰败与混乱乃至二十世纪两次世界大战，杀人的手段也越来越高明，并不随同科学技术的进步人类就一定更加文明。

以一种科学主义来解释历史，或是以建立在虚幻的辩证法上的历史观来演绎，都未能说明人的行为。这一个多世纪以来对乌托邦的狂热和不断革命，如今都尘埃

落地，得以幸存的人难道不觉得苦涩？

否定的是否定并不一定达到肯定，革命并不就带来建树，对新世界的乌托邦以铲除旧世界作为前提，这种社会革命论也同样施加于文学，把这本是创造的园地变为战场，打倒前人，践踏文化传统，一切从零开始，唯新是好，文学的历史也被诠释为不断的颠覆。

作家其实承担不了创世主的角色，也别自我膨胀为基督，弄得自己错乱变成狂人，也把现世变成幻觉，身外全成了炼狱，自然活不下去的。他人固然是地狱，这自我如果失控，何尝不也如此？弄得未来当了祭品且不说，也要别人跟着牺牲。

这二十世纪的历史不必匆匆去作结论，倘若还陷入在某种意识形态的框架的废墟里，这历史也是白写的，后人自会修正。

作家也不是预言家，要紧的是活在当下，解除骗局，去掉妄想，看清此时此刻，同时也审视自我。自我也一片混沌，在质疑这世界与他人的同时，不妨也回顾自己。灾难和压迫固然通常来自身外，而人自己的怯懦与慌乱也会加深痛苦，并给他人造成不幸。

人类的行为如此费解，人对自身的认知尚难得清明，文学则不过是对自身的观注，观审其时，多少萌发出一缕照亮自身的意识。

文学并不旨在颠覆，而贵在发现和揭示鲜为人知或知之不多，或以为知道而其实不甚了解的这人世的真相。真实恐怕是文学颠扑不破的最基本的品格。

这新世纪业已来临，新不新先不去说，文学革命和革命文学随同意识形态的崩溃大抵该结束了。笼罩了一个多世纪的社会乌托邦的幻影已烟消云散，文学摆脱掉这样或那样的主义的束缚之后，还得回到人的生存困境上来，而人类生存的这基本困境并没有多大改变，也依然是文学永恒的主题。

这是个没有预言没有许诺的时代，我以为这倒不坏。作家作为先知和裁判的角色也该结束了，上一个世纪那许许多多的预言都成了骗局。对未来与其再去制造新的迷信，不如拭目以诗。作家也不如回到见证人的地位，尽可能呈现真实。

这并非说要文学等同于记实。要知道，实录证词提供的事实如此之少，并且注注重掩盖住酿成事件的原因和动机。而文学触及到真实的时候，从人的内心到事件的过程都敢揭示无遗，这便是文学拥有的力量，如果作家如此这般去展示人生存的真实状况而不胡编乱造的话。

作家把握真实的洞察力决定作品品格的高低，这是文字游戏和写作技巧无法替代的。诚然，何谓真实也众说纷云，而触及真实的方法也因人而异，但作家对人生的众生相是粉饰还是直陈无遗，却一眼便可看出。把真实与否变成对词义的思辨，不过是某种意识形态下的某种文学批评的事，这一类的原则和教条同文学创作并没有多大关系。

对作家来说，面对真实与否，不仅仅是个创作方法的问题，同写作的态度也密切相关。笔下是否真实同时也意味下笔是否真诚，在这里，真实不仅仅是文学的价值判断，也同时具有伦理的涵义。作家并不承担道德教化的使命，既将大千世界各色人等悉尽展示，同时也将自我坦露无遗，连人内心的隐秘也如是呈现，真实之于文学，对作家来说，几乎等同于伦理，而且是文学至高无上的伦理。

那怕是文学的虚构，在写作态度严肃的作家手下，也照样以呈现人生的真实为前提，这也是古往今来那些不朽之作的生命力所在，希腊悲剧和莎士比亚永远也不会过时。

文学并不只是对现实的摹写，它切入现实的表层，深深触及到现实的底蕴；它

揭开假象，又高高凌驾于日常的表象之上，以宏观的视野来显示事态的来龙去脉。

当然，文学也诉诸想像。然而，这种精神之旅并非胡说八道，脱离真实感受的想像，离开生活经验的根据去虚构，只能落得苍白无力。作者自己都不信服的作品也肯定打动不了读者。诚然，文学并非只诉诸日常生活的经验，作家也并不囿于亲身的经历，耳闻目睹以及在前人的文学作品中已经陈述过的，通过语言的载体也能化为自己的感受，这也是文学语言的魅力。

如同咒语与祝福，语言拥有令人身心振荡的力量，语言的艺术便在于陈述者能把自己的感受传达给了他人，而不仅仅是一种符号系统、一种语义建构，仅仅以语法结构而自行满足。如果忘了语言背后那说话的活人，对语义的演绎很容易变成智力游戏。

语言不只是概念与观念的载体，同时还触动感觉和直觉，这也是符号和信息无法取代活人的言语的缘故。在说出的词语的背后，说话人的意愿与动机，声调与情绪，仅仅靠词义与修辞是无法尽言的。文学语言的涵意得由活人出声说出来才充分得以体现，因而也诉诸听觉，不只以作为思维的工具而自行完成。人之需要语言也不仅仅是传达意义，同时是对自身存在的倾听和确认。

这里，不妨借用笛卡尔的话，对作家而言，也可以说：我表述故我在。而作家这我，可以是作家本人，或等同于叙述者，或变成书中的人物，既可以是他，也可以是你，这叙述者主体又一分为三。主语人称的确定是表达感知的起点，由此而形成不同的叙述方式。作家是在找寻他独特的叙述方式的过程中实现他的感知。

我在小说中，以人称来取代通常的人物，又以我、你、他这样不同的人称来陈述或关注同一个主人公。而同一个人物用不同的人称来表述，造成的距离感觉也给演员的表演提供了更为广阔的内心的空间，我把不同人称的转换也引入到剧作法中。

小说或戏剧作品都没有也不能写完，轻而易举去宣布某种文学和艺术样式的死亡也是一种虚妄。

与人类文明同时诞生的语言有如生命，如此奇妙，拥有的表现力也没有穷尽，作家的工作就在于发现并开拓这语言蕴藏的潜能。作家不是造物主，他既铲除不了这个世界，那怕这世界已如此陈旧。他也无力建立什么新的理想的世界，那怕这世界如此怪诞而非人的智力可以理解，但他确实可以多多少少作出些新鲜的表述，在前人说过的地方还有可说的，或是在前人说完了的地方才开始说。

对文学的颠覆是一种文学革命的空话。文学没有死亡，作家也是打不倒的。每一个作家在书架上都有他的位置，只要还有读者来阅读，他就活了。一个作家如果能对人类已如此丰盛的文学库存里留得下一本日后还可读的书该是莫大的慰藉。

然而，文学，不论就作者的写作而言，还是就读者阅读而言，都只在此时此刻得以实现，并从中得趣。为未来写作如果不是故作姿态，也是自欺欺人。文学为的是生者，而且是对生者这当下的肯定。这永恒的当下，对个体生命的确认，才是文学之为文学而不可动摇的理由，如果要为这偌大的自在也寻求一个理由的话。

不把写作作为谋生的手段的时候，或是写得得趣而忘了为什么写作之时，这写作才变得充分必要，非写不可，文学便应运而生。文学如此非功利，正是文学的本性。文学写作变成一种职业是现代社会的分工并不美妙的结果，对作家来说，是个十足的苦果。

尤其是现今面临的这时代，市场经济已无孔不入，书籍也成了商品。面对无边无际盲目的市场，别说是孤零零的一个作家，以往文学派别的结社和运动也无立足之地。作家要不屈从于市场的压力，不落到制作文化产品的地步以满足时兴的口味

而写作的话，不得不自谋生路。文学的并非是畅销书和排行榜，而影视传媒推崇的与其说是作家，不如说作的是广告。写作的自由既不是恩赐的，也买不来，而首先来自作家自己内心的需要。

说佛在你心中，不如说自由在心中，就看你用不用。你如果拿自由去换取别的什么，自由这鸟儿就飞了，这就是自由的代价。

作家所以不计报酬还写自己要写的，不仅是对自身的肯定，自然也是对社会的某种挑战。但这种挑战不是故作姿态，作家不兴自我膨胀为英雄或斗士，再说英雄或斗士所以奋斗不是为了一个伟大的事业，便是要建立一番功勋，那都是文学作品之外的事情。作家如果对社会也有所挑战，不过是一番言语，而且得寄托在他作品的人物和情境中，否则只能有损于文学。文学并非愤怒的呐喊，而且还不能把个人的愤慨变成控诉。作家个人的情感只有化解在作品中而成为文学，才经得起时间的损耗，长久活下去。

因而，作家对社会的挑战不如说是作品在挑战。能经久不朽的作品当然是对作者所处的时代和社会一个有力的回答。其人其事的喧嚣已荡然无存，唯有这作品中的声音还呼之即出，只要有读者还读的话。

诚然，这种挑战改变不了社会，只不过是个人企图超越社会生态的一般限定，作出的一个并不起眼的姿态，但毕竟是多多少少不寻常的姿态，这也是做人的一点骄傲。人类的历史如果只由那不可知的规律左右，盲目的潮流来来去去，而听不到个人有些异样的声音，不免令人悲哀。从这个意义上说，文学正是对历史的补充。历史那巨大的规律不同分说施加于人之时，人也得留下自己的声音。人类不只有历史，也还留下了文学，这也是虚枉的人却也还保留的一点必要的自信。

尊敬的院士们，我感谢你们把诺贝尔这奖给了文学，给了不回避人类的苦难，不回避政治压迫而又不为政治效劳独立不移的文学。我感谢你们把这最有声誉的奖赏给了远离市场的炒作不受注意却值得一读的作品。同时，我也感谢瑞典皇家学院让我登上这举世瞩目的讲坛；听我这一席话，让一个脆弱的个人面对世界发出这一番通常未必能在公众传媒上听得见的微弱而不中听的声音。然而，我想，这大抵正是这诺贝尔文学奖的宗旨。谢谢诸位给我这样一个机会。

领奖答谢辞

高行健

尊敬的国王陛下：

站在您面前的这人，还记得，他八岁的时候，她母亲叫他写日记，他就这样写下去了，一直到成年。

他也还记得，上中学的时候，教作文的一位老教师在黑板上挂了一张招贴画，说不出题目了，大家就写这张画吧。可他不喜欢这画，写了一大篇对这画的批评。老先生不但没生气，给了他个好分数，还有个评语：“笔力很健”。他就这样一直写下去，从童话写到小说，从诗写到剧本，直到革文化的命来了，他吓得全都烧掉了。

之后，他弄去耕田好多年。可他偷偷还写，把写的稿子藏在陶土罐子里，埋到地下。

他后来写的，又禁止发表。

再后来，到了西方，他也还写，便再也不在乎出版不出版。即使出版了，也不在乎有没有反响。突然，却来到这辉煌的大厅，从国王陛下手中接受这样高贵的奖赏。

于是，他止不住问：国王陛下，这是真的吗？还是个童话？

高行健的生平与作品

高行健出生于一九四〇年一月四日，江西赣州人，祖籍江苏泰州。父亲任职银行，母亲是业余演员，她引导高行健进入文学世界，并刺激了他在戏剧与写作上的兴趣。此外，他也自幼学画。一九五七年考入北京外国语学院法文系，一九六二年，在校时已开始编导戏剧。毕业后分发到外文出版社从事翻译工作。

一九六六年文化大革命爆发，为避免受到迫害烧毁大量手稿，一九七一年下放干校，在农村教书，继续暗中写作。一九七五年返回北京外文出版社工作，一九七八年任职中国作家协会翻译。一九七九年担任中国作家代表团翻译，首度出国访问巴黎，并开始公开发表作品。一九八〇年调至北京人民艺术剧院担任编剧。

一九八〇年至一九八七年间，他在文学杂志上发表了短篇小说、评论和剧本，并出版了四本书。一九八一年的《现代小说技巧初探》引起了文坛对“现代主义”（Modernism）的争论，一九八五年的《有只鸽子叫红唇儿》是中篇小说集，《高行健戏剧集》也出版于一九八五年，《对一种现代戏剧的追求》则出版于一九八七年。

他的剧作受到布雷希特（Brecht）阿陶德（Arendt）种贝克特（Beckett）的影响，一九八二年，《绝对信号》由北京人民艺术剧院首演，极为成功，并开创了中国大陆的实验戏剧。一九八三年的《车站》演出后，因为“清除精神污染运动”而被攻击为中共建国之后最有毒害的戏剧，很快遭到禁演。一九八五年大型剧作《野人》同样引起争论，但也开始受到国际的注目。这一年，他在北京首次举行个人画展，并受邀访问德国、法国，举办个人作品朗诵会与画展。

一九八六年的《彼岸》再度被禁，自此他的剧作无法在中国演出。一九八七年再度赴德，隔年以政治难民身分定居巴黎。一九八九年东德事件爆发后，宣布脱离中国共产党。同年十月完成《逃亡》，其部分主旨是对天安门事件的抗议。从这年开始他被中共列为“不受欢迎人物”，作品完全遭禁。

在小说创作方面，一九八二年夏天开始构思《灵山》，一九八三、八四年间，为了写这本书，他去长江流域作过三次旅行，在群山丛林间漫游，最长的一次，行程一万五千公里。这本小说花了七年时间，于一九八九年九月在巴黎完稿，一九九〇年十二月由台湾联经出版公司出版。

短篇小说集《给我老爷买鱼竿》，于一九八九年二月由联合文学出版社出版，收集了一九八〇年至一九八六年的十七个短篇。另一本长篇小说《一个人的圣经》亦由联经在一九九九年四月出版。

《灵山》与《一个人的圣经》已相继译为各种语文，他的戏剧也在世界各地演出。一九九二年，法国政府授予他艺术与文学骑士勋章。二〇〇〇年，意大利罗马市授予他费罗尼文学奖，同年十月十二日，瑞典皇家学院（The Swedish Academy）授予他诺贝尔文学奖。

高行健也是一位独树一帜的水墨画家，已在世界各地举行过大约三十次的画展，获得许多好评。

高行健作品年表

- 1 《现代小说技巧初探》(论文集), 一九八一年, 广州, 花城出版社。
- 2、《有只鸽子叫红唇儿》(中篇小说集), 一九八五年, 北京出版社。
- 3、[[ZK]]《高行健戏剧集》(剧作集)收入《绝对信号》,《车站》,《野人》,《独白》,《现代折子戏四出》, 一九八五年, 北京, 群众出版社。[[ZK]]
- 4、《对一种现代戏剧的追求》(论文集), 一九八七年, 北京, 中国戏剧出版社
- 5、《给我老爷买鱼竿》(短篇小说集), 一九八九年, 台北, 联合文学出版社。
- 6、《灵山》(长篇小说), 一九九〇年, 台北, 联经出版公司。
- 7、《山海经传》(剧作), 一九九三年, 香港, 天地图书公司。
- 8、《对话与反诘》(剧作, 中法文对照), 一九九三年, 法国, 外国作家出版社。
- 9、《高行健戏剧六种》(剧作集), 一集《彼岸》, 二集《冥城》,《声声慢■奏》, 三集《山海经传》, 四集《逃亡》, 五集《生死界》,《对话与反诘》, 六集《夜游神》, 一九九五年, 台北, 帝教出版社。
- 1 0 《没有主义》(论文集), 一九九五年, 香港, 天地图书公司。
- 1 1 《周末四重奏》(剧作), 一九九六年, 香港, 新世纪出版社。
- 1 2 《一个人的圣经》(长篇小说), 一九九九年, 台北, 联经出版公司。
- 1 3 《八月雪》(剧作, 修订本), 二〇〇〇年, 台北, 联经出版公司。
- 1 4 《周末四重奏》(剧作, 修订本), 二〇〇一年, 台北, 联经出版公司。
- 1 5 《另一种美学》(美学评论, 画册), 二〇〇一年, 台北, 联经出版公司。

→