

超越現代性： 高行健與大江健三郎異同初探^{*}

魏簡

法國現代中國研究中心

翻譯：蕭世昌

香港中文大學

大江健三郎，1935年生於四國大瀨村；高行健，1940年江西贛州出生。乍看之下，二人並沒有甚麼共同之處；然兩者之個人經歷，有兩處實為相似。其一，二人大學皆專攻法語：大江1954年獲東京大學取錄，受業於渡邊一夫；高行健則於1957年進入北京外國語學院。大江投身日本左派運動：1960年以日本文學家代表團團員身分訪華，獲毛澤東接見（但大江四年後退出一類似的組織，抗議中國試爆原子彈）。此外，大江也前赴巴黎，與薩特（Jean-Paul Sartre）見面，大江的碩士論文便是以薩特為題。此時，高行健加入共產黨，成為青年幹部，獲指派到外文出版社工作，至1980年代初止。¹其二，二人皆獲得諾貝爾文學獎：1994年，大江繼1968年的川端康成得獎，成為第二位日本作家獲此殊榮。高行健則於2000年獲獎，為中文作家之第一人。

* 作者承德里克（Arif Dirlik）及董啟章為本文提供意見，並蒙杜特萊（Noël Dutrait）惠予高行健與大江原版對談卡帶，特此致謝。原稿為英文，現得蕭世昌認真細緻的翻譯，作者十分感謝。

由於二人受學的經歷相似，且文學成就後來皆獲肯定，他們注定與歐洲及世界文學結下不解之緣。有着如此經歷，二人都竭力反思自己在社會及世界中應如何自處。他們形容自己處於邊緣位置，而這可見於不同層面，例如中文及日語文學在歐洲語言主導的文學機構（如諾貝爾獎）中所享之地位等。因此在2006年10月，高與大江二人在愛克斯—普羅旺斯舉行了一場公開對談會，主題就定為邊緣；這場對話同時把二人因際遇相似而生的聯繫揭示出來。²

本文接着要討論的話題，迄今所知並不多；而論述之起點，則在於兩位諾貝爾獎得主如何就現代性或現代主義自我定位，以及此舉與「世界文學」之複雜關係（由於沒有更好的詞，姑且採「世界文學」一名）。面對亞洲現代性的這個問題，二人的立場並不明確：他們一方面避談亞洲及亞洲文學應否「模仿」現代主義（不論是政治還是文學）；另一方面對於是否要採取與之相對的立場，即應否回歸某種已定義的「傳統」，他們也採迴避態度。高行健猛烈抨擊後現代主義，視之為藝術的「當代病」。³ 現代性本身的定義自然是問題的核心，而特別需要知道的是：究竟一般人所稱的歐洲現代主義文學作品，跟工業發展之社會經濟模式或自由民主的政治崛起有何關聯。高行健與大江早就討論過這個問題：高行健1980年代初被視為中國「現代派」，被指從西方先鋒文學中找靈感而受到批評；⁴ 大江把日本現代性聯繫到明治「維新」，而這「維新」在政治上曖昧，他認為「維新」不過是昭和時期軍國主義之發軔。高行健多次批評現代主義，最早可見於1987年的一篇論著（下文詳論）；及至諾貝爾獎演說，態度如故。至於大江，儘管他對明治之現代化有所疑慮，卻認同夏目漱石之獨一無二的「現代性」創作形式。

本文審視二人在諾貝爾獎講詞及其他論著中所提出的論點，嘗試釐清他們對現代性的曖昧取向。本文接着將現代性問題延伸到二人有關邊緣的討論，特別注意本土性在其小說中的重要作用，集中討論高行健的《靈山》（1990）及大江健三郎《萬延元年的足球隊》（《万延年のフットボール》，1967）。最後，通過分析作者在現代性背景下的定位，討論二人所表達的倫理觀有何分別。

對現代性的質疑

高行健1987年撰寫了〈遲到的現代主義與當今中國文學〉一文，探討現代性與中國文學之問題，可視為其2000年諾貝爾獎演說之雛形。此文論述特別細緻入微，討論的是「去毛化」時代剛開始的中國作家。高行健認為，除了幾位例外（據高氏所說有魯迅與李金髮），五四作家多深受十九世紀的兩股潮流所影響，一是浪漫主義，二是批判現實主義；因此，中國之有「現代主義」，不過是1980年代的事。他回顧歷史上現實主義經典在中國有着重要意義，指出對1980年代的作家來說（這些作家高行健稱為「現代派」，而「現代主義」則專指二十世紀初的現代主義），現代主義與現實主義既不相牴觸，也沒有矛盾：「在中國當代文學中，對『現代派』和現實主義的簡單劃分自然無助於這一種文學的成長」（高行健，2000a：103）。他因此認為，當今世界信息傳播發達，「用漢語進行創作的中國文學再不能不同各民族文學進行溝通」（100-101）；高行健同時清楚指出，這種「溝通」並非機械式的。歐洲的現代主義作品成為經典，其於世界文學之地位經已奠定，「但是我們全然沒有必要沿他們的軌跡再花上半個世紀去重走一遍，更不必置自己的創作而不顧，對他們一一再行批判」（101）。故中國「現代派」之走向現代，不能蹈襲歐洲之途；同時，若要分析「現代派」，也不可考慮其實際情況與背景（102）。

大江的情況與高行健相似。1990年代初，大江於歐美發表一系列演說，把現代日本文學與明治之政治「維新」聯繫起來。「純文學」之傳統以世界大同主義為根本，於明治之時得以發展——作家如夏目漱石深諳中國古典文學，同時對當代歐洲作家也十分了解——而日本現代主義的核心則是一種含糊不清、不能名狀的精神，但這種精神及至第二次世界大戰後便完全明朗起來：「日本現代化所展示的，就是一個亞洲國家的歷史，說明自己如何嘗試從亞洲解放出來，進而成為一個歐洲式國家」（Ōe, "On Modern and Contemporary Japanese Literature"（論現當代日本文學），1995: 55）。依大江之見，此事的發生，「代價就是〔日本〕在華發動一場血腥的戰爭，蹂躪亞洲鄰國。日本自己則變成一

個悶燃中的廢墟」(Ōe, “Speaking on Japanese Culture Before a Scandinavian Audience” (與北歐會眾談日本文化), 1995: 26; 大江, 1995b: 177)。⁵ 不過, 大江相信這種含糊不清的狀態, 早為夏目漱石所洞悉: 大江以《從今以後》(《それから》, 1909) 中的主角代助為例, 他是一個年輕的知識分子, 一方面不滿日本「裝作是一個一級強國」, 同時自己又沉醉於歐洲現代新式社會之物質享受, 為「生活欲望」所吞噬(Ōe, 1995: 21; 大江, 1995b: 176)。大江因此認為現代化所帶來的是衰退, 乃「精神上的赤貧」(Ōe, 1995: 26–27; 大江, 1995b: 177)。這番話可謂與著名學者與漢學家竹內好之「近代的超克」(近代の超克) 理論相呼應。「近代的超克」乃1942年一場備受批評的「大東亞共榮圈」文學家會議之口號, 竹內好以此主張日本應尋找自己的現代性, 而不是像明治到昭和年間般, 簡單套用十九世紀歐洲殖民主義與發展主義之模式——正是這種模式把日本發展成一個殖民強國(例如竹內好[2005])。對竹內好而言, 魯迅所提出的對傳統及對現代性作「絕望的反抗」, 可資日本知識分子借鑑。大江之得獎演講, 題為〈我在曖昧的日本〉(〈あいまいな日本の私〉), 刻意與川端康成的〈日本的美與我〉(〈美しい日本の私〉) 遙相呼應; 川端所表達的無疑是樂觀的情懷, 而大江的講題本身就是訴諸於這種「超越現代性」之實例。

高行健的得獎講辭〈文學的理由〉所關注的也是現代性表面上所取得的成就。他認為二十世紀標誌着烏托邦政治及其相關文學的結束: 「籠罩了一個多世紀的社會烏托邦的幻影已煙消雲散, 文學擺脫掉這樣或那樣的主義的束縛之後, 還得回到人的生存困境上來」(Gao, 2007: 42; 高行健, 2008: 10)。文學對於病態烏托邦式的現代性來說, 是不可或缺的一部分: 二十世紀, 「政治對文學的干預與封殺, 在人類歷史上卻是罕見的」(〈文學的見證〉收錄於Gao, 2007: 49; 高行健, 2008: 16); 此外, 文學本身因「不斷革命的這種意識形態」而裹足不前; 「不斷革命」令作者把前人一一打倒, 把根本的文化遺產剷除(Gao, 2007: 51; 高行健, 2008: 18)。現代中國文學於是淹沒在種種「主義」之中: 「二十世紀的中國文學的劫難之所以一而再, 再而三, 乃至於弄得一度奄奄一息, 正在於政治主宰文學, 而文學革命和革命文學都同樣將文

學與個人置於死地」(〈文學的理由〉收錄於 Gao, 2007: 33; 高行健, 2008: 4)。這是高行健的作品屬「沒有主義」的原因。

高行健在〈遲到的現代主義〉一文中, 接着概述了西方現代主義與 1980 年代中國的「現代派」之主要分別, 並抒發己見; 而其見解往往與「現代派」有一定的區別。

它〔即「現代派」〕表現為對自我的肯定, 而非像西方現代主義那樣否定自我。它帶着尼采式的悲劇激情肯定人格的價值, 而非對人性作冷靜的剖析。它反對的是傳統的封建倫理並且伸張性愛的合理, 而不是對倫理的唾棄對性愛的反胃。它揭露現實中的荒誕而不是把荒誕也視為存在。

(高行健, 2000a: 102)

高行健對現代主義的看法是曖昧的。他批評他所稱為的(遲來的)「中國」現代主義; 這似是一種前衛且經過政治化的浪漫主義, 特點是贊同尼采 (Friedrich Nietzsche) 的觀點, 把個人從專制的傳統中解放出來, 同時個人也可克服現實中的荒誕。高行健把這種現代主義跟意識形態與政治聯繫起來, 這是因為這主義傾向於賦予文學一種中央的社會角色。⁶ 另一方面, 「西方的現代主義」的特點是內省人性深處, 而這種內省與道德無關。高行健描述了何謂冷靜分析自我, 剖析人類一切努力之荒謬; 他在文中同時列舉了多位西方現代主義者, 其中最能做到「冷靜分析」的, 當數卡夫卡 (Franz Kafka), 而不是前衛作家。尼采式的作家令高行健感到不安, 然事實上, 卡夫卡與他們相比, 卻是更進了一步: 「尼采在上個世紀宣告上帝死了, 崇尚的是自我。今天的中國文學大可不必用那個自我再來代替上帝。更何況, 那個自我在卡夫卡之後也已經死了。這是一個舊價值觀念迅速死亡的時代」(高行健, 2000a: 102)。高行健較早前雖然寫過, 二十世紀初的中國沒幾個「現代主義者」(這大概是以卡夫卡一類作家為標準而言), 然而有一點似乎是明確的: 他批評 1980 年代「遲來」的現代主義者, 事實上也是衝着「沒有遲來的」五四作家而來的, 至少也針對着那些後來被重構成五四「主

流」的作家。在上面〈文學的理由〉的引文中，高行健把「文學革命」與「革命文學」有系統地聯繫起來，便足以證實此說。

大江認為日本「現代文學」的出現，是為明治時代的制度現代化服務，也表達了與高行健相似的疑慮。文學為現代化服務，此說與梁啟超之說法相仿：梁氏舉了一系列塑造「新國民」所要做的事，這些事皆以「新」字為首，「新小說」即為其中之一。重要的是，高行健批評梁啟超的五四傳統，大江則對明治維新有所懷疑，若我們把兩者同時考慮，便得一具啟發性的發現，就是兩種看法其實並非互不相干的；蓋因梁氏有關「政治小說」之看法，很大程度上就是受福澤諭吉所啟發的，而福澤諭吉正是明治時期知識分子的代表人物（見Willcock, 1995）。高行健與大江都反對把文學當成為國為民、拯救蒼生的大業；這種陳義過高的文學觀，或多或少跟社會及政治的現代性扯上關係。二人雖然都強調世界主義，但對於尼采式或普羅米修斯（Prometheus）式的現代主義，卻不敢恭維；如高行健所說，此等現代主義，把文學本身推向社會中心的一個危險位置：「不要把文學的價值估計過高，它只是人類文化的一個表象。文學家不是討伐者也不是頭戴光環的聖徒」（高行健，2000a：102）。

特別有趣的一點是，高行健雖然批評二十世紀初的中國作家，但卻沒有對魯迅與詩人李金髮大加撻伐；這與大江的做法相似，大江把夏目漱石從當代其他作家分開來，視之為「猶豫不決的現代主義者」，認為漱石認識到現代性所帶來的危險。儘管高行健曾在別處批評魯迅，批評魯迅1902年在一首詩中表達了「我以我血薦軒轅」之思想，以及他在1927年後的「轉向」；但高氏並沒有把矛頭直指魯迅的小說。此乃一重要發現。因為對於大江一代人來說，魯迅與竹內好之反明治是有關聯的；同時魯迅所代表的是另外一種現代性。金介甫（Jeffrey Kinkley）曾提出「第三類現代主義」的假說，以便與「西方極盛現代主義」（Western high modernism）及「通商口岸現代主義」（treaty-port modernism）區分開來；其中「西方極端現代主義」與實證的現代主義相抗，而「通商口岸現代主義」則注重「城市是否繁華以及物質與社會是否入時」。金氏把這第三類的現代主義聯繫到學術地位與國家邊陲領域之

上，特別是昆明，以及作家如沈從文等，此外至少也略為適用於魯迅 (Kinkley, 2002: 143–45)。⁷ 這種現代主義或許還可應用到日本的「純文學」或「嚴肅文學」(純文学)之中；如大江所強調的，此類文學概念原是與明治維新相對立的(為浪漫派詩人北村透谷所用)，現在則代表了「非商業」文學或「美文學」。高行健與大江所感興趣的，就是這種第三類「猶豫不決的現代主義者」(魯迅及夏目漱石)，因為高氏與大江二人皆不願犧牲文學的邊緣地位以滿足時代所需。

邊緣與本土性

對高行健與大江來說，要質疑現代性，涉及兩個層面：一方面他對以進化論為主導的經濟發展意識形態(有人或許稱之為「資本主義」)，以及對「弱小」或邊緣文化之殖民化或同化表示懷疑。與此同時，他們也要重新反思文學在這種普羅米修斯式主義合理化的過程中所擔任的角色，並考慮文學之社會意義是否需要限制在個人倫理之中。這樣的重新審視，意味着文學本身不但應與各種意識形態保持距離，對於文學即蘊含真理的這一種觀念，更應遠離之。高行健在《沒有主義》自序中寫道：「沒有主義，是作人的起碼權利，且不說有更大的自由，至少得有不作主義的奴隸這點自由」(Gao, 2007: 29；高行健，2000a：4)。為保自由不失，不應期望文學成為權力中心：「個人無法把握這世界，不如靠邊站，不去妄想主宰這世界，也別由這世界無端給宰了」(Gao, 2007: 27；高行健，2000a：2)。邊緣因此切實代表了一種哲學態度：對於真實或歷史意義的疑問，要設法保持下去。但這些疑問卻為一群自負的現代主義者所急於摒棄。

《靈山》所體現的就是這種態度，這可見於微觀主題上、結構上，乃至於哲學上。小說由多個故事片段組成，展現不同層次。小說主角以「我」和「你」交疊出現，開展了漫長的旅途，表面上是為了尋找靈山。第一章講述敘述者「你」在火車上碰到一人，那個人提到靈山，謂此乃一野人之地，原始森林：「那裏一切都是原生態的」(Gao, 2000a: 3；高行健，2000b：3)。主角欲覓此山，以解鄉愁：「你長久生活在都

市裏，需要有種故鄉的感覺，你希望有個故鄉，給你點寄託，好回到孩提時代，檢回漫失了的記憶」(Gao, 2000a: 8；高行健，2000b：8)。到了第二章，敘述者換成了「我」，開展另一種尋山之旅，這回尋山，略有不同：「你找尋去靈山的路的同時，我正沿長江漫遊，就找尋這種真實。我剛經歷了一場事變〔……〕我早該離開那個被污染了的環境，回到自然中來，找尋這種實實在在的生活」(Gao, 2000a: 12；高行健，2000b：11)。至於第三章，也就是以「你」為敘述者的第二章，「你」來到烏伊鎮，山村中的聲音與氣味，彷彿把他帶回童年。聽到當地人說話，他還記得兒時的一首歌謠。綜觀全篇小說，其中以「你」為敘述者的章節，為的是開展尋根的主題，所尋的是中國文化的根；同時交織着奇聞怪事、民間風俗，而這些俗聞奇事可見於《山海經》等異統或民間的文字；此外還有傳說趣聞穿梭其中。

第52章，作者把「你」形容成「我」的內心或「影子」，明確地將兩段尋山路連接起來：

沉湎於想像，同我的影像你在內心的旅行，何者更為重要，
這個陳舊而煩人的問題，也可以變成何者更為真實的討論，
有時又成為所謂辯論，那就由人討論或辯論好了，對於沉浸在
旅行中的我或是你的神遊實在無關緊要。

(Gao, 2000a: 312–13；高行健，2000b：298)⁸

無論是兩段尋山路匯聚起來，還是兩者互補，都說明了敘述者穿梭想像與真實，往復不斷，以尋求一種整體性和真實性：從中華文明的源頭，到敘述者自身的實性及本源，乃至不受文化改變的原始自然環境，以及最後文學要揭示的「真理」，皆希望一致不悖。

然而，如此尋找一致性及真實性的舉動，碎成了數不清的層次。在主題方面，最明顯的莫過於中國文化；小說中，中國文化被分裂成不同層面：首先，在「你」作為敘述者的想像中，中國文化分成了不同非主流的民間傳統（道家傳說；地方民間傳說，如祁蛇的故事；以至第48章所引述的一則晉代傳奇，講述一尼姑天天清洗自己的腸臟）。⁹同時，在敘述者「我」探究尋訪人類文明遺存時，中國文化給分解成無數

的少數民族文化，如彝族（第20章及第22章）、羌族（第20章及第68章）和苗族（第39章、第41章及第43章）。第59章，敘述者「我」驚歎着：「不光是少數民族，漢民族也還有一種不受儒家倫理教化污染的真正民間文化！」（Gao, 2000a: 358；高行健，2000b：341）這種想法可追溯至五四前的思想家如章太炎，並清楚成形於高行健〈文學與玄學〉一文中（見Gao, 2000a: 167-82；高行健，2007：62-103）。實際上，此想法已是〈遲到的現代主義〉中的重要一環。文中，高行健首先提出兩個對立面：一方是統一的、集中的黃河流域文化，儒家思想及其教化於此起鞏固之效；另一方是長江沿岸無數的邊緣文化，高行健稱之為「非文人文化」（〈遲到的現代主義〉，高行健，2000a：105）。長久以來，這些邊緣文化之道家傳統與地方文化，成了中國文學靈感的泉源。

這些想法顯然常見於1980年代有關「尋根」文學的論戰，同時，如金介甫所說，也與當時「黃色文明」與「藍色文明」之辯有關（此討論的著名例子是電視連續節目《河殤》）（Kinkley, 2002: 142）。金氏把這一方面聯繫到現代主義，認為同樣在1980年代，現代主義的特徵是尋找原始主義。但《靈山》這小說的結構，所呈現的卻是另一種看法。雖然敘述者開始時的確要尋找一「原始的」、「真實的」、「未經儒家污染的」文化，但這樣的尋尋覓覓卻不斷遭受衝擊，分崩離析，潰不成形。靈山不定一處，形散十方，以種種形態示現，其中「靈巖」便是一例，這是一婦女求子之勝地。如此得出的結論就是，中國文化既沒有源頭可尋，也沒有本性可知（如第75章中敘述者強調整條長江已受污染，從源頭到出海處，沒有例外），更沒有一獨立於宇內之實「我」可得。而諷刺地，第61章中的「野人」原來就是一個右派份子，因受迫害而隱沒山林。¹⁰ 敘述者的身分，化作一堆人稱代詞。如最後一章所言，文學也沒有「真理」：「裝做要弄懂卻總也弄不懂。我其實甚麼也不明白，甚麼也不懂。就是這樣」（Gao, 2000a: 506；高行健，2000b：484）。高行健懷疑文學是否能揭示真理，同時明確地認同現代主義有力與現代政治相抗衡，以抵抗政治之過分入侵文學；而高行健在小說中如此刻意經營自我的多層結構，便是關鍵的一環。¹¹

然而認識到沒有中心，沒有靈山，沒有一恆定自我，乃至沒有真理，卻是一種解放。如第76章之老翁曰：「路並不錯，錯的是行路的人」(Gao, 2000a: 478；高行健，2000b：457)。「他者」之不能及(見Xu, 2002: 117)並非重點，這裏要說的似乎是如果「行路的人」賦予「彼岸」玄學涵義(不論是否關於佛教中的自性、世界真如或文化根源)，他就容易忽略掉經驗上的他者、其他人及其世界。¹²高行健在〈遲到的現代主義〉、《靈山》第72章及〈文學與玄學〉中，多次反對「根源」或真實的思想；如他在〈文學與玄學〉一文這樣說：「我不是反文化派，也不認可尋根的標籤，因為這根自我出生起就在腳下，問題在於如何認識，也包括如何認識我自己」(Gao, 2007: 103；高行健，2000a：182)。然而，高行健對現代性雖有以上主張，但不代表他持後現代主義之見，放棄追尋真理、真實性或自我。只不過他認為追尋的目標不能確定而已：也就是不斷追尋到底，到最後便會發現原來是沒有「根」、沒有「自我」、沒有「本源」，也沒有「中國性」。正是由於追尋本身便是如此，加上其所得是如此紛雜繁複，過程中又遇到不同的人與事，令追尋此舉變得有意義。

高行健在〈文學的見證〉一文中討論過這一點。而這篇文章的副標題是「對真實的追求」。陳順妍譯之為“The Search for Truth”(對真實/真理的追求)。如果這裏的truth作「真實」而非「真理」解，則此翻譯完全沒有問題。但是，為求與《靈山》中「真實」一語之翻譯一致(見上文註8)，或不如取法於杜特萊夫婦(Noël Dutrait 及 Liliane Dutrait)的法譯本，將副題譯作“The Search for Reality”(對真實的追求)，¹³這樣意思會更為清晰。高行健也討論此問題，為文章作結：「達到真實也不靠形而上的思辨。真實如此感性，又如此實在，隨時隨地活生生的存在於人的感知裏，是主體與客體的交融」(Gao, 2007: 60；高行健，2008：25)。不論「真實」是如陳順妍般譯作truth(真實/真理)還是reality(真實、現實)，高行健所強調的是文學之所謂真實，本質上是一內在的特質，因此只可在現實裏追尋。

大江健三郎對於中央和地方文化問題，特別是沖繩¹⁴及其家鄉四國的文化，與高行健的立場相似。在〈與北歐會眾談日本文化〉的講座

上，大江提到自己關心這些問題，直接刺激他寫成《萬延元年的足球隊》這部作品：「我寫這部小說的動機之一，是我越來越認識到有一種日本文化，跟已成主導的東京文化，是很不一樣的。」這令大江對沖繩感到興趣，沖繩「至今其非大和民族式的文化認同，仍然保持不變，同時也得天獨厚，有着周邊文化所特有的豐富多變」（Ōe, 1995: 31；大江，1995b：181，182）。大江又說這種植根於傳統的宇宙觀及生活方式之鄉村文化，它「在神話的層面來說，一直用來抗衡主流均一的文化——這單調均一之文化，影響力甚至已及我的家鄉四國」（Ōe, 1995: 35；大江，1995b：184）；同時他謂：「我的小說以民間故事為本，正面挑戰天皇體制，故或更加遠離主流」（Ōe, 1995: 37；大江，1995b：185）。大江也提到日本帝國殖民於沖繩、粗暴對待沖繩，這與高行健有關儒家教化的論述接近；大江然後提出日本應取法於沖繩與韓國，學會如何「不處中心地位」（“Japan’s Dual Identity: A Writer’s Dilemma”〈日本的雙重身份：一個作家的困境〉，收錄於Ōe, 1995: 98）。

《萬延元年的足球隊》表面上就是描繪一段尋找如此真實性與本土性的過程，而跟《靈山》一般，這樣的找尋最後原來是有問題的。1960年美國與日本修訂美日安全條約後，觸發了安保鬥爭，小說講述的就是蜜三郎與鷹四兩兄弟在安保鬥爭後的故事。二人的家鄉在四國。鷹四參加了安保鬥爭運動，後來隨一日本劇團（名為「我們的恥辱」）赴美演出，悔過贖罪。最後，鷹四回國，其家鄉一超市老板有意買下其祖業，鷹四遂以此為藉口，決定返回故里，開展「新生活」（Ōe, 1974: 37；大江，1996：41），其兄長夫婦也同行。四國裏的森林，是一個看似與世隔絕的世界。他們三人所回到的這個世界，有半傳奇人物，如充滿神話色彩的長曾我部、來去不定的隱士阿義、森林中之傳說野人（第12章出現），以及虎背熊腰的祖業女幫傭阿仁。其中阿義是大江《燃燒的綠樹》三部曲中的主角；故事中的蜜三郎曾引日本著名民俗學者柳田國男的話，來談論阿義（Ōe, 1974: 56；大江，1996：57），這說明了他與重視本土文化有密切關係。¹⁵此外，大江也指出了四國跟沖繩之間所隱含的聯繫：蜜三郎跟鷹四二人的姓氏是「根所」，據大江所說，

這源於沖繩方言一詞，該詞有「根源之所在」的意思。¹⁶ 而此「根源之所在」乃鷹四所要追尋的：

在美國經常聽到「根除」這個詞，我想確認一下自己的根。回到山谷一看，我的根已經完全給拔掉了。開始感覺到自己是一棵無根草，這才是真正的「根除」。現在，我要在這裏埋下新根；為此，我自然而然地感到有必要採取行動。

(Ōe, 1974: 59; 大江, 1996: 59-60)¹⁷

故事中的主角對戰後日本工業現代性表示不滿，因此似乎尋求一種更為真實的文化，這與1980年代的中國不無相似之處。

而這次尋根發現了1960年的反美運動，時間上跟一次村民暴動相類似。這次暴動剛好發生在故事發生的一百年前，即1860年，也就是小說標題中的「萬延元年」，¹⁸ 暴動最後為蜜三郎與鷹四的曾祖父所鎮壓。暴亂的起因是當時村民認為曾祖父收取的利息過高，村民在曾祖父弟弟的帶領下，企圖縱火焚燒根所家，並佔領了酒廠(Ōe, 1974: 104; 大江, 1996: 98)。要解讀小說本身，關鍵在於如何理解這次叛亂，同時明白鷹四為何在一百年後再起亂事，重演暴亂。蜜三郎雖然已經說清楚，謂「夢中也罷，醒來也罷，我終究不會加入暴徒的一伙」(Ōe, 1974: 106; 大江, 1996: 99)¹⁹；但其弟鷹四卻帶領村中的年輕人起事，反抗「超市天皇」。這「天皇」也就是上文提到的超市老板，是朝鮮商人，被指過分抬價，同時又在這個本是原始森林的村莊大搞商業化和「美國化」。

兩次暴動所涉及的議題相似，關乎政治合法性。蜜三郎雖支持抵抗某種形式的現代性，也不太願意把祖業賣給超市天皇，但他不認為要訴諸暴力，對於鷹四以「革命性」手段來解決問題也不敢苟同；鷹四把搶劫變成唯一合法的經濟交流形式；他到超市買東西，也不拿蜜三郎的錢。鷹四的態度舉止，特別是以種族主義暴力行為針對朝鮮商人，在大江筆下都是野蠻的。鷹四實際上是利用當地文化，以達到自己的目的；復興誦經舞便是一例，他將之變成對抗現代性的儀式。²⁰ 最後，鷹四勾引了自己的嫂嫂，又指自己強姦和謀殺了村裏一名姑

娘。他向蜜三郎詳細「自白」後自盡。蜜三郎發現，「新生活」是鷹四誘騙他的，乃一種錯覺：

於是為了尋找自己的「草廬」，我回到山谷。然而我不過是上了弟弟的當，被他出乎我意料之外的陰鬱態度欺騙了。我在山谷中的所謂「新生活」也只不過是鷹四先發制人，為了順利地賣掉倉房和地產而進行的設計，以達到他那時不為人所知之任何目的。從這次旅行一開始，山谷於我而言就沒有真實存在過。不過我在山谷中再沒留下根，也根本不想扎下新的根，甚至山谷裏的房產和地皮也等於不存在；怪不得弟弟只要略施小計，便把它們從我這裏拿走。

(Ōe, 1974: 134-35; 大江, 1996: 122)²¹

在這裏，要追源溯本，要尋一人之實，便得揭發連串家醜；而抗爭的精神，乃至於邊緣精神，本應隱藏在四國地方文化，在故事中卻不論自覺與否，卻皆為人所操控，為的是抵抗現代化、回到原始的生活方式的一種既專制又倒退的意識形態。由是觀之，大江與高行健不謀而合，他們皆認為尋找根源、尋找地方文化，以至尋找自我，都不是尋求最終的事實。換句話說，一切所謂的揭露真相，特別如果是由文學提出的，將皆成虛幻，也很有可能是悲慘的。

值得注意的是，大江與高行健二人皆既把核心傳統文化分裂成地區文化，同時也把自我分解成為不同的經歷。高行健的《靈山》，部分章節以「我」為敘述者，部分則以「你」，有時還加上「他」或「她」，將自我的不同方面聯繫起來，而這些不同方面也因為自我的崩解而無法聚成一個有機整體。此舉自是體現了解分之說，不必贅述。有趣的是，高行健在1987年的〈遲到的現代主義〉一文中，認為人稱代詞跟動詞時態一樣，都是受西方語言影響的產物，對中國文學未必有好處。高行健2006年跟大江對談時，強調把自我分成「我」、「你」及「他/她」的這種做法，不管語言及文化如何，都能通用（高行健，2008：330）。類似的分解自我，也可見於大江小說中各人的家庭關係：蜜三郎的哥哥死

了，弟弟搞暴動，妹妹遭強姦，後來也死了，兒子患智障，曾祖父及其弟之間的家庭衝突也重演；凡此種種，均說明了思索自我有許多不同的方法。蜜三郎雖姓「根所」，但他卻無法單靠歸鄉，而對自我有一致的認識。

此外，對大江來說，重要的是「追尋」，以及其中所揭示的矛盾重重之真理。大江特別偏愛怪誕人物及其故事，他也曾向高行健說過，自己對《靈山》中一位「胖女人」的想法——這位「胖女人」在小說第14章出現，為敘述者「我」預測吉凶。²² 大江之所以對邊緣文化產生興趣，他自言不在於真實性之尋找，而在於巴赫金式 (Mikhail Bakhtin) 的小說觀：「我離開家鄉，到東京去，學習歐洲文化，開闊視野；不過，是沖繩讓我重新認識自己的家鄉，一個為我的寫作提供肥沃土壤的地方」(“Speaking on Japanese Culture before a Scandinavian Audience”, Ōe, 1995: 33；大江, 1995b: 183)。還有，在愛克斯—普羅旺斯與高行健的對談會上，大江開玩笑說，邊緣的日語是「周辺」，也可以是「端」，而「端」又與日語的「橋」同音 (高行健, 2008: 326)：邊緣因此也可與世界相接。²³ 而這是《萬延元年的足球隊》結局的意義；蜜三郎埋葬了鷹四，賣了祖業，接受了新工作，前往非洲，去「看看這個世界」。如此則重生活而輕本相，要感受萬千，而不求一切形而上的追尋；高行健跟大江健三郎於此實近乎相同，正如大江在對談會上說，兩者接近得「沒甚麼可討論」了。

高行健與大江質疑現代性，令二人有新的看法：他們一方面放眼世界，面向未來，但既不顛覆傳統，也不鼓吹烏托邦；另一方面，他們不忘過去，關注歷史所「遺下」的人與事，但也不主張回到過去，復古不前。因此，《靈山》之所以寫邊地僻壤，與其說是為找尋真實性、「尋根」，倒不如說是在尋找作者的安身之所，讓他們不必支持形式式的正統中心。大江注意到要從地方文化角度來設想位處中央的文化，則顯示了這樣的問題並不只限於中國特定的歷史情況。在這個意義上，高行健和大江二人所關注的是相同的，一方面他們要表達對進步意識形態的疑慮，另一方面要抵抗一切回歸到所謂「真實」傳統的做法，後者對二人來說不過是富浪漫色彩的重構。還有值得注意的是，

高行健反覆使用不同的人稱代詞，分解了牢固的自我，而他早於1981年，已在《現代小說技巧初探》中清楚指出這是現代派的做法。

有關這一類型的邊緣性及分離化，歐洲的現代主義者當然不會陌生；但高行健與大江對於兩者的功能，卻有獨特的見解。二人雖然都不認為自己根本上是「亞洲」作家，但卻曾反思「亞洲」這一類作家可能代表的意義。高行健謂《靈山》之成，是他要嘗試寫一部期待已久的「偉大的亞洲小說」（小說原本計劃的長度是現在的兩三倍，但1989年後決定縮小規模；見Dutrait, 2001: 150）；大江則認為戰後的日本作家有必要象徵性地「脫離歐洲」，然後「進入亞洲」（“Japan’s Dual Identity”收錄於Ōe, 1995，如頁63及頁97-98）。二人並非要建構一種「遲來的」現代主義，他們所關注的是本土性與邊緣性，這可追溯到中國與日本現代性之肇始，以及一群懷疑作家是否能令國家「富強」的知識分子。高行健與大江都不承認這樣的「遲來性」，也不認為因為「遲來了」而要模仿別人，以「迎頭趕上」；他們尋求邊緣位置，以正面的態度看待日本與中國相對於十九世紀工業化而言的邊緣性。

個人與倫理

高行健與大江也有不少不同之處，值得注意。二人都認為邊緣是對現代性的批判，故從負面角度來看邊緣，兩者在這兒看法是相似的。但從正面角度而言，邊緣可定義為個人倫理；從二人的作品觀之，兩者在這方面的意見迥異。高行健的邊緣，跟逃亡、「冷的文學」，以至保持個人聲音，都有密切關係。大江則較着力於建構一倫理位置，這較之於自我入世時所必然面對的分裂，更為深入。大江在諾貝爾獎得獎演說中，視自己為日本戰後作家的後繼者，對於「這些作家所承傳下來的文學傳統」，希望「堅持到底」（“Japan, The Ambiguous, and Myself”〈我在曖昧的日本〉，收錄於Ōe, 1995: 118；大江, 1995b: 9）；大江同時把自己的邊緣性，跟一種戰後流行的「傾向性」文學概念聯繫起來：「我以『怪誕現實主義的形象系統』作文學武器，並探索國家乃至亞洲邊緣地區的文化特色；我一直沿着同一條路走，這條路引領

我把一個以天皇為中心的文化『相對化』(“Japan’s Dual Identity”, 見 Ōe, 1995: 98)。大江堅持着拉伯雷 (François Rabelais) 的「人文」精神，而這種精神是從老師渡邊一夫繼承而來的。

不過，高行健跟大江都不認為文學可表述意識形態上的「真理」，二人也同時主張作家要「自我守護」，這可見於二人的作品。在《靈山》第28章，敘述者「我」遇上一位巴士司機，司機脾氣壞，「我」於是只好滯留在小山村裏，但「我」卻覺得這並不錯，因為自己並不急於去甚麼地方：「我又沒有拯救這四不像或者這世界的任務」(Gao, 2000a: 159；高行健，2000b：154)。第51章看見長江三峽大壩之工程，「我」有感於此舉明顯不妥，如此說道：「我總在尋找意義，又究竟甚麼是意義？〔……〕我只能去搜尋渺小的沙粒一般的我的自我。」(Gao, 2000a: 308；高行健，2000b：295)至於小說，敘述者「你」在第52章回應道：「同生命一樣，並不具有終極的目的」(Gao, 2000a: 315；高行健，2000b：301)。在此情形之下，當前急務就是要求存，如同「我」在第75章說道：「我只為生存而戰，不，我不為甚麼而戰，我只守護我自己。我沒有這女人的勇氣，還不到絕望的境地，還迷戀這人世，還沒有活夠」(Gao, 2000a: 477；高行健，2000b：456)。力求生存，同時保持自己「微弱的聲音」，此乃故事中唯一可見的作者立場；然而這種「迷戀人世」也不宜看得過於負面。

以自我守護來求存，這種想法也可清楚見於《萬延元年的足球隊》。故事發展圍繞着一反覆出現的場景：主角多次躲進地下酒窖或秘密房間。小說開端，一天，天還未亮，蜜三郎拖着狗，爬進家裏花園的一個坑，這個坑是用來安裝化糞池的。蜜三郎在坑裏沉思冥想，想起了好朋友自殺；他的那位朋友塗紅了臉，肛門插上了黃瓜，上吊身亡。而小說最後一章，那時鷹四已死，超市天皇決定拆卸蜜三郎的祖業，蜜三郎最後一次重回舊居。這時他再一次抽離世間，沉靜思考，鑽進酒窖裏的洞，沉思鷹四自盡，同時尋找自己生活下去的意義。

但是，這個有洞的酒窖本是隱藏起來的，故直到此時才為蜜三郎所發現。酒窖裏也藏着有關萬延元年暴動的文件與書籍。而這個時候

才發現，動亂失敗後，蜜三郎曾祖父的弟弟原來沒有逃亡到美國去，而是藏身於酒窖裏的洞，前後十年。他寫過信，讓別人以為自己在船上，正前往美國；而他事實卻是在酒窖裏反思，並閱讀有關反帝制動亂及民主理論的書籍（哲學家及翻譯家中江兆民的著作；見大江，1996：227）。這不但還了曾叔父的清白，還發現原來另一場1871年大久保的起義，乃受他啟發，甚至他可能就是那次起義的領袖。這次起義成功，沒有流過血，卻令一獨裁官員下台自盡。一百年後，鷹四的動亂卻以失敗收場，被指責為一場政治幻想，而曾叔父的例子說明了，要改變並非別無他途。蜜三郎早前也發現了曾叔父最後的一封信，不過沒有給鷹四看，內容是批評1889年的明治憲法，這證明了曾叔父那時已有相當的民主意識。他把「收回來的權利」跟「給賦予的權利」區分開來：前者乃民眾通過群眾運動從下而上爭取回來，後者則是專制政府從上而下所授予的；他批評明治憲法即屬後者（Ōe, 1974: 206；大江，1996：182）。因此這裏曾叔父的「逃離」世界及「自我守護」，多了一層政治含義，就是批評明治的獨裁現代化；這樣的政治含義並不見於《靈山》之中。《靈山》中的「我」說「還迷戀這人世」，這足以表達「自我守護」的思想；蜜三郎則並不喜歡這個世界，但曾叔父成功「自我守護」，令蜜三郎願意多給自己一次機會，接受非洲的工作，重新生活。

對於高行健跟大江健三郎在這方面的分別，高行健曾直接跟大江提及過：他對大江這一位「現代的西西弗(Sisyphus)」表示欣賞，也欣賞他一次又一次希望以寫作改變世界；對高行健來說，這種態度既是可敬的，也是悲劇性的（高行健，2008：328）。高行健也直接把大江與魯迅相比（高行健及劉再復，2008：58）。《靈山》第65章，敘述者也表達出相似的想法：「可我又充當不了抗拒命運的那種失敗的英雄的悲劇角色，我倒是十分敬仰總也不怕失敗，碰得頭破血流，拎着腦袋爬起來再幹像刑天一樣的勇士」（Gao, 2000a: 410；高行健，2000b：393）。

大江對於小說作家要採何種倫理立場，可從鷹四對蜜三郎的批評看出來，鷹四認為文學本身就是欺騙人的：

作家嗎？我承認，他們有些的確把接近真相的事情說出來，而沒被打死，也沒發瘋，仍舊好好地活着。他們借小說的虛構情節矇蔽別人。他們只要披上小說的外衣，就可以無後顧之憂，不論是可怕的、危險的，還是厚顏無恥的事都可以寫出來；這正是作家行業本質上的弱點。作家吐露真相的時候，不論真相重要與否，只要意識到自己是借用着小說的外衣，便能暢所欲言；因此對於自己作品中可能有的毒素，作家一開始便已免疫了。

(Öe, 1974: 157；大江，1996：141)²⁴

大江的小說及著述便是要回應作家被指不負責任的指控，同時也可作為對高行健一些更為極端的想法的回應。如高行健在〈我主張一種冷的文學〉一文中說：「作者本不對讀者負有多少責任，讀者也不必對作者有所苛求，讀與不讀全在於自己的選擇」（Gao, 2007: 78-79；高行健，2000a：18）。不過，對於拒絕捲進種種「主義」，同時勿高談倫理，高行健有時還是有比較溫和的說法，如〈文學的見證〉：

所謂作家的良知，便從那種本能的混沌和盲目的狂暴中覺醒。而良知，與其說是先驗的良心，倒不如說是一雙更為清醒的目光，凌駕於作家本人的好惡與政見之上，由此得出的觀察自然更為透徹，也更深刻。

(Gao, 2007: 58；高行健，2008：23-24)

高行健反對從外（「先驗」）強加於複雜的人生及寫作經驗之道德理論。從這個意義上講，實際上是從「積極的道德反思」（Xu, 2002: 108）論個人倫理，這也關係到高行健有關人稱代詞的運用。²⁵ 儘管如此，雖然大江的立場比較明確，但對高行健來說，最起碼的倫理立場是一種醒覺；這種醒覺乃從經驗，以及其文學的（甚至現代性的）再結構而來。而這跟蜜三郎最終決定重新生活一事也不無關係。

最後，有人認為高行健的作品是以個人為主的，主要是一種自傳式的反思，反思自我及其多重角色，而對於個人以外之事，大江則更

為熱心，把自我聯繫到社會議題上。但我們要注意一點，大江關注社會問題，也離不開他對家庭的一番自省；特別是患自閉症的兒子大江光，令大江開始思考「倖存者」（尤其是廣島的倖存者），思考他們如何超越災難，從慘劇中回復過來。²⁶ 大江幾乎所有小說都有個人內省及自傳主題，然後將之融入到社會及政治問題裏去。反之，高行健在與大江的對談會上，誠然曾表明自己不像大江般相信怪誕的力量，高行健不相信這股力量足以令社會及世界聽到個人「細小微弱的聲音」；但若說高行健的作品只關注個人問題，恐怕也難以成立。高行健要求擺脫個人觀點，以賦予寫作更廣的人際意義，甚至連自傳寫作也是如此：「作者進入這種寫作時最好作為旁觀者，保持足夠的距離，尤其是涉及到一個充滿災難的歷史時代，免得落入受難者的地位，行文也跟着悲慘起來，流於控訴」（Gao, 2007: 54；高行健，2008：20-21）。高行健利用人稱代詞分解自我，又借助小說寫作，與個人經歷保持距離，以免以受害者的身分來下筆，如此高行健的作品便與世界相連接。因此，只有文學作為一般或所有個人之見證，文學才可以定義為個人的「見證」：「作家所以能如此清醒觀察世界，又超越自我，也是在寫作的過程中實現的」（Gao, 2007: 58；高行健，2008：24）。反之，寫作是讓作家看清楚世界，同時也超越自己的個性。儘管高行健跟大江有所不同，但是對於寫作應以個人經歷為要，還是應與社會和歷史相扣，二人均曾深思。

總而言之，高行健及大江健三郎對於現代性都有所質疑，不論是社會政治上的現代性，還是文學現代性。雖然並非所有現代主義者都是普羅米修斯式先知，但現代文學跟人們改變世界之願望總分不開。此外，中日兩國對現代化的經歷都包含本國歷史上的專制主流之勢；同時也包含歐洲的現代化思想在兩國的演變：此思想在日本與工業現代性及殖民擴張相結合，在中國則與共產主義烏托邦思想交融。高行健和大江二人都親身感受這兩種勢力的惡果；而對他們來說，現代性大抵並不能脫離這種悲慘的背景。

不過，撇開「主義」不談，若考慮到高行健與大江都抗拒「反現代主義者」或「新傳統主義者」的標籤，則二人都是現代的。大江贊同巴赫

金式的複調小說，高行健則利用人稱代詞把集中的自我瓦解，如此則能觀自我，看世界，無所偏倚，讀者也不會誤解他們對本土與邊緣之用心。然而，用竹內好的話來說，二人的現代性旨在「超越」政治現代性，為文學定位，使之既不是權力中心，也不是權力中心以外的第二個中心。文學應由其邊緣性及個人性而定，關注遭壓制的聲音，也關注從邊緣而來的聲音；不過，文學並不是為了令這些聲音變得更加響亮，至少高行健認為如此。從這個意義上講，文學應重非正統及地方之傳統，而傳統之道德教化則絕對要視之如敵。

如此的現代性給我們帶來了一個有趣的問題：個人的價值如何從這些分散的、邊緣的想法中體現出來？換句話說，個別作家從何得到權威，令讀者注意到邊緣的萬千？高行健與大江都強調作家對經驗的自省。大江認為還有對讀者的責任問題。高行健則想到對自身及人生的責任；這個責任就是不可讓文學代替生活。高與大江二人既然都處於邊緣位置，後來卻都獲頒一個絕不邊緣的文學獎，那麼他們有沒有開創出一種新的現代性呢？亞洲作家又能否帶領文學走出各種各樣的意識形態呢？凡此種種，有待論斷。

註釋

1. 個人簡歷取自 Yip, 2001; Dutrait, 2001; Wilson, 1986: 129–30; Jaggi, 2005。
2. 見〈大江健三郎與高行健對話〉（高行健，2008：324–33）；此文原以〈「邊緣」位置的寫作達到普世價值〉為題，刊載於《明報月刊》，2007年4月，頁25–30。
3. 〈現代性成了當代病〉（收錄於高行健，2008：130–34）便是一例：「現代性給現代藝術帶來的社會、政治和文化傳統的衝擊，到了這全球商品化的後現代，已消化在唯新是好的推銷術中，前衛藝術也變成了崇尚時髦的全球運動」（130–131）。因此大抵不能視高行健為後現代主義的追求者（Yeung, 2008: 99）。
4. 例如高行健的論著〈隔日黃花〉（高行健，2000a，158–66）。其英譯本“Wilted Chrysanthemums”收錄於Gao (2007: 140–54)。
5. 本論文原以英文譯本為討論對象；凡見括弧內有兩個來源，則先是引文英譯本，後為中文或日文原文之出處。

6. 正因如此，雖然我認同《靈山》「在我們被稱為後現代的時代中是一部遲來而偉大的現代主義小說」(Kinkley, 2002: 132)，但我們也要反思高行健為何不一定有如此想法，這也是一樣重要的。
7. 這樣的分類方法或許略有誤導：中國文學的現代主義主要與五四及社會責任感有關——這與「通商口岸現代主義」非常不同，此乃由歐洲的前衛派所啟發的（儘管部分前衛派的政治色彩也十分濃厚）。我們其實可以這樣理解：「第三類」與社會因素（五四）無關，亦非為形式試驗所主導（通商口岸）；如此想法或許更為恰當。金介甫深入分析了他心目中的現代主義，而有關討論是建基於沈從文的三則故事 (Kinkley, 2006)。關於高行健與現代主義，請同時參考：Lee (2001) 及陳順妍“Gao Xingjian: Contre une modernité esthétique”一文（收錄於 Dutrait, 2006: 13–23），此文旨在探討高行健的反尼采立場。至於日本的情況，則與中國相似，可以將大江連繫到「第三類」現代主義（夏目漱石），特點是既沒有政治議題，也不贊同現代主義者的「新感覺主義」（這相當於中國的「通商口岸」文學）。
8. 在這段引文中，陳順妍把「真實」（「何者更為真實」）譯為 authentic（即“which is more authentic”）。而在上一條取自第二章的引文中，她則把「真實」（「找尋這種真實」）翻譯成 reality（即“looking for this sort of reality”）。在本論文的英文原文中，作者把第 52 章這段引文的英譯稍作修改成：“which is more real”。而杜特萊夫婦 (Noël Dutrait 及 Liliane Dutrait) 的法譯本，處理方法卻跟陳順妍剛剛相反。第二章的「真實」作 truth（譯文為“je recherche la vérité”，見 Gao, 2000b: 25），而第 52 章則是 real（法譯文為“Lequel est le plus réel?”，見 Gao, 2000b: 422）。
9. 此故事也在高行健的劇作《生死界》中出現。高行健把這則故事加進小說，徐鋼曾謂此能帶來道德反思 (Xu, 2002)。雖然第 48 章的開首便說這個故事是從晉代的筆記小說而來，但徐鋼認為此實應來自十七世紀之〈醉西湖心月主人〉的傳奇：高氏的敘述者之目的是收集古代傳說，也暗示了對晉代志怪小說的異統傳統之贊同。徐氏的讀法雖與其目的有所不同，但更重要的是，此舉有效突出了一些代表「真實」的中國文化、又聲稱是「原始」的文本，實際上是不斷地給重寫的。
10. 劇作《彼岸》也與此討論有關：如柯思仁 (Sy Ren Quah) 所言，這部作品除了說明沒有一個可超越的「彼岸」（這也可代表真實性或「真相」）外，還可以理解為一種手段，抒發難以忘懷的文革傷痛。此說可取。
11. 出於這個原因，對於藍詩玲 (Julia Lovell) 認為《靈山》之中「懷疑主義為浪漫主義所征服」，自我則退為「浪漫為核心，現代主義為外殼」，最後「為人

- 直指真理」(Lovell, 2002: 22), 我以為實有商榷之餘地。此外, 楊慧儀對《靈山》也有一相近看法, 卻又略有不同; 她認為這部小說「以虛幻的手法, 保持着前衛小說的外表, 這正正如同其他文學奇觀般」(Yeung, 2008: 99)。
12. 從這個角度來言, 徐鋼提到列維納斯(Emmanuel Lévinas), 並特別引用「通過與他者的關係, 我與神保持接觸」一語; 我認為是誤導的。因為高行健所關心的, 正是不必給「他者」扣上玄學的帽子; 取而代之的是, 在尋找的過程中, 體驗可親身感受的世界, 把握與他人相往來的機會。若依徐氏之見, 把他者實體化, 則他者確實是不可及的; 然而, 高行健卻認為他者是可為文學所觸及的: 「雖然人與人之間相互如此難以理解, 封閉在各自的經驗裏, 借助文學卻多多少少得以溝通, 這本無目的的文學寫作畢竟給人留下生存的見證。文學要是還有點意義, 大概也就在這裏」(〈文學的見證〉收錄於Gao, 2007: 63; 高行健, 2008: 28)。
 13. 見“Le témoignage de la littérature. La recherche du réel”, 收錄於Gao, 2004: 135-58。
 14. 大江遭一代表日軍的團體告上法庭, 該團體指大江在《沖繩筆記》(1970)一書中說沖繩人二戰最後幾天被迫自殺。2008年3月, 法院裁定大江勝訴。見Rabson (2008)。
 15. 故事中提及柳田國男, 若我們對中日的背景也加以考慮, 便發現這其實是一個有趣的現象。柳田對周作人多有啟發, 令周氏覺得地方文化(如民間道教信仰及薩滿教)可用來取代傳統儒學。杜贊奇(Prasenjit Duara)認為這種同時對抗資本主義現代性及正統儒學的想法, 是受柳田啟發的; 柳田曾批評日本正統神道教, 以及明治政客利用神道教作為政治工具的做法。周作人曾撰〈地方與文藝〉一文, 特別希望以此鼓勵作家從地方文化獲得靈感。見Duara (2000), 尤以頁16-19為要。此外, 周作人的思想也容易聯繫到魯迅與沈從文的小說作品。
 16. 見“Speaking on Japanese Culture before a Scandinavian Audience”一文(Ōe, 1995: 33; 大江, 1995b: 182)。
 17. 譯者注: 此處中譯乃在小說中譯本(于長敏、王新新譯)的基礎上修改而成, 原中譯見大江(1995a: 71)。
 18. 「萬延」(万延)時代起於1860年, 訖於1861年, 前後略多於一年。
 19. 譯者注: 中譯取自大江(1995a: 128)。
 20. 誦經舞在盂蘭盆會上跳, 原為驅趕亡靈, 令他們不回來侵擾村民。亡靈包括一在廣島被殺的年輕男子, 更重要的還有鷹四與蜜三郎二人的兄長, 戰

後他在一場跟朝鮮人部落的決鬥中被殺(第7章)。而鷹四的新式誦經舞，則把一百年前農民動亂的反專制狂熱，重新燃燒起來。

21. 譯者注：此譯文在小說中譯之基礎上修改而成，原譯見大江(1995a：160–61)。
22. 大江在與高行健的對談會上提到了這一點。此外，我十分感謝飯塚容教授指出了大江在近期作品《愁容童子》(憂い顔の童子)中重用了這個角色。
23. 事實上，大江認為，真正的「大和精神」在《源氏物語》中第一次勾劃出來，此乃一種世界主義：日本的才學之士，必須學通中國經典，才會受到應有的尊重(“Speaking on Japanese Culture Before a Scandinavian Audience”，收錄於 Ōe, 1995: 18；大江, 1995b：173)。
24. 譯者注：這段譯文在小說譯本的基礎上修改而成，原譯見大江(1995a：186)。
25. 徐鋼有關「『他者』的絕對性及不可及性」的結論(Xu, 2002: 116–17)，特別是關於有性別的「他者」一說(還有引申而來的另一點：由於這種不可及性，道德反思可成虐待)，似仍有進一步討論之餘地。高行健有關以「清醒的目光」來「觀察」世界的論調，以及《靈山》中敘述者「迷戀」世界的言論，似乎表示說如果沒有了「絕對性」或「中心性」，則他者的關係並不是如此明顯。
26. 請同時參考大江的詳細訪問：Jaggi, 2005。

參考文獻

- 大江健三郎(1995a)，《萬延元年的足球隊》，于長敏、王新新譯，北京：光明日報出版社。
- (1995b)，《あいまいな日本の私》，東京：岩波新書。
- (1996)，《『万延元年のフットボール』『われらの狂気を生き延びる道を教えよ』(大江健三郎小)》，東京：新潮社。
- 高行健(2000a)，《沒有主義》，香港：天地圖書。
- (2000b)，《靈山》(簡體字版)，香港：天地圖書。
- (2008)，《論創作》，台北：聯經出版事業公司。
- 高行健及劉再復(2008)，〈走出二十世紀〉，《明報月刊》43(7–8)：54–60。
- 竹內好(2005)，《近代的超克》，李冬木等譯，北京：三聯書店。
- Duara, Prasenjit (2000). “Local Worlds: The Poetics and Politics of the Native Place in Modern China.” *The South Atlantic Quarterly*, 99 (1): 13–45.

- Dutrait, Noël (2001). "Gao Xingjian, l'itinéraire d'un homme seul." *Esprit*, n° 280: 146–58.
- , ed. (2006). *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*. Paris: Le Seuil.
- Gao, Xingjian (2000a). *Soul Mountain*. Translated into English by Mabel Lee. New York: HarperCollins.
- (2000b). *La Montagne de l'âme*. Translated by Noël and Liliane Dutrait. La Tour d'Aigues: L'Aube (paperback edition).
- (2004). *Le témoignage de la littérature*. Translated into French by Noël and Liliane Dutrait. Paris: Le Seuil.
- (2007). *The Case for Literature*. Translated into English by Mabel Lee. New Haven & London: Yale University Press.
- Jaggi, Maya (2005). "In the Forest of the Soul." *The Guardian*, 5 February 2005, <http://www.guardian.co.uk/books/2005/feb/05/featuresreviews.guardianreview9>
- Kinkley, Jeffrey (2002). "Gao Xingjian in the 'Chinese' Perspective of Qu Yuan and Shen Congwen." *Modern Chinese Literature and Culture*, 14 (2): 130–62.
- (2006). "Shen Congwen among the Chinese modernists." *Monumenta Serica*, 54:311–41.
- Lee, Mabel (1998). "Gao Xingjian's dialogue with two dead poets from Shaoxing: Xu Wei and Lu Xun." In Raoul Findeisen and Robert Gassman, eds., *Autumn Floods: essays in honour of Marián Gálik*. Bern: Peter Lang, 401–414.
- (2001). "Gao Xingjian on the Issue of Literary Creation of the Modern Writer." In Tam, 2001, 21–41.
- Lovell, Julia (2002). "Gao Xingjian, the Nobel Prize and Chinese Intellectuals: Notes on the Aftermath of the Nobel Prize 2000." *Modern Chinese Literature and Culture*, 14 (2): 1–50.
- Ōe, Kenzaburō (1974). *The Silent Cry*. New York, Kodansha International.
- (1995). *Japan, The Ambiguous, and Myself. The Nobel Prize Speech and Other Lectures*. Tokyo-New York-London: Kodansha International.
- Rabson, Steve (2008). "Case Dismissed: Osaka Court Upholds Novelist Oe Kenzaburo for Writing that the Japanese Military Ordered "Group Suicides" in the Battle of Okinawa." *Japan Focus*, 8 April 2008, <http://www.japanfocus.org/products/details/2716>. Accessed: May 1, 2008.
- Tam, Kwok-Kan, ed. (2001). *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Willcock, Hiroko (1995). "Japanese Modernization and the Emergence of New Fiction in Early Twentieth Century China: A Study of Liang Qichao." *Modern Asian Studies*, 29 (4): 817–840.

- Wilson, Michiko (1986). *The Marginal World of Ōe Kenzaburō*. White Plains, NY: ME Sharpe.
- Xu, Gang Gary (2002). “My Writing, Your Pain, and Her Trauma: Pronouns and Gendered Subjectivity in Gao Xingjian’s *Soul Mountain* and *One Man’s Bible*.” *Modern Chinese Literature and Culture*, 14 (2): 99–129.
- Yeung, Jessica (2008). *Ink Dances in Limbo. Gao Xingjian’s Writing as Cultural Translation*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Yip, Terry (2001). “A Chronology of Gao Xingjian.” In Tam, 2001, 311–39.