

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

高行健小說的敘事革新

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC93-2411-H-004-036-

執行期間：93年08月01日至94年07月31日

執行單位：國立政治大學中國文學系

計畫主持人：唐翼明

報告類型：精簡報告

處理方式：本計畫可公開查詢

中 華 民 國 94 年 10 月 21 日

# 論高行健小說敘事中人稱轉換手法的理論與實踐

政大中文系 唐翼明

## 一、前言

關於小說的藝術功能(或說任務),過去的小說理論主要有兩種,一種認為小說的任務是敘說故事,另一種認為小說的主要任務是刻畫人物,是塑造典型環境中的典型性格。

前者如英國小說家兼文學評論家愛、摩、福斯特(E·M·Forster, 1879—1970)的觀點,他在《小說面面觀》說:

沒錯,小說就是講故事。故事是小說的基本面,沒有故事就不成為小說了。可見故事是一切小說不可或缺的最高要素。<sup>1</sup>

後者如前蘇聯與中共所奉行的馬克思主義文學理論,主要論點出自恩格斯(Friedrich Engels, 1820—1895),他在一封書信中指出,現實主義“除了細節的真實之外,還要真實地再現典型環境中的典型人物”。<sup>2</sup>

針對上述兩種觀點,高行健在他自己所著短篇小說集《給我老爺買魚竿》的〈跋〉中表示了截然不同的看法,他說:

用小說編寫故事作為小說發展史上的一個時代早就結束了。用小說來刻畫人物或塑造性格現今也已陳舊。就連對環境的描寫如果不代之以新鮮的敘述方式同樣令人乏味。如今這個時代,小說這門古老的文學樣式在觀念和技巧上都不得不革新。<sup>3</sup>

高行健是一個對小說的藝術性有高度的自覺,並從理論到實踐都力求創新的作家。從上面一段話可以看出他清醒地認識到傳統理論已經過時,“編寫故事”和“刻畫人物”都不足以範圍現代小說的藝術功能,小說的藝術精髓在於“敘述方式”,他顯然以革新小說的敘述方式

---

<sup>1</sup> 愛、摩、福斯特,《小說面面觀》,廣州,花城出版社,1984, pp.22-23。

<sup>2</sup> 這種觀點在中共印行的各種文學理論書籍及教材中被廣泛地引用,文革後1981年左右還引起過一場論爭,參看潘旭瀾主編《新中國文學辭典》,南京,江蘇文藝出版社,1993, pp.788-789。

<sup>3</sup> 高行健,《給我老爺買魚竿》,台北,聯合文學出版社,1989年, p.260。

自命。

根據西方學者近幾十年的大量研究，我們可以得出結論：小說藝術的精髓即在敘事，敘事學（narratology）幾乎可以包括所有的小說理論，高行健抓住“敘述方式”或說“敘事方式”，可以說抓住了小說藝術的關鍵問題。

從哪些方面去革新小說的敘事方式呢？高行健在上述〈跋〉的下文中談到他的三點努力，這三點努力可以大致歸納為：一、語言及其趣味；二、不同人稱及其轉換；三、敘事者及主觀的敘述角度。<sup>4</sup>

限於篇幅，本文擬集中討論第二點，及不同人稱即其轉換的問題。

## 二、人稱轉換的理論

高行健說：

我在這些小說中不訴諸人物形象的描述，多用的是一些不同的人稱，提供讀者一個感受的角度，這角度有時又可以轉換，讓讀者從不同的角度和距離來觀察與體驗。<sup>5</sup>

我們不妨把高行健這段話的意思及其所用的方法，簡稱為“人稱轉換”，事實上，高行健自己在其 1981 所著的《現代小說技巧初探》一書中就有一節徑題為〈人稱的轉換〉。在其他許多地方，他也屢次使用“人稱轉換”一詞。簡言之，“人稱轉換”就是靈活使用三個人稱並創造性地加以轉換（如以“你”代“我”，以“他”代“我”之類）用以代替人物形象的塑造與描述的手法。

人稱轉換是高行健對小說敘事技巧的一項重大革新。高行健對人稱轉換的問題，無論在理論與實踐上都有高度的自覺。在理論上，他一再談到這個問題，一再強調這個問題的重要性；在實踐上，我們可以看到他在自己的作品中一再試驗使用不同人稱及其轉換來代替人物形象的刻畫，直至完全成熟。

我們先來看看他在理論上對人稱轉換的闡述。

其一，

不管是東方語言、西方語言，還是拉丁語言，阿拉伯語言，不

---

<sup>4</sup>高行健，《給我老爺買魚竿》，台北，聯合文學出版社，1989年，p260-261。

<sup>5</sup>同註4。

管是哪種人類的語言，它最終都不約而同體現為三個人稱，或是我，或是你，或是他。<sup>6</sup>

高行健在這裡指出三個人稱是人類語言常有的普遍現象。

其二，

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。所以，我認為這種文學語言不妨稱為語言流。我還以為這種語言可以表達的更為充分，只要變更這主體感受的角度，譬如變一下人稱，用第二人稱你來代替第一人稱我。或用第三人稱他來代替你，同一立體通過人稱轉換，感知角度也就有所不同。

《靈山》中，三個人稱相互轉換表述的都是同一主體的感受，便是這本書的語言結構。而第三人稱即她，則不如說是這一主體對於無法溝通的異性，種種不同的經驗與意念。換言之，這部小說不過是個長篇獨白，只人稱不斷變化而已，我自己寧願稱之為語言流。<sup>7</sup>

高行健這裡指出西方意識流手法的本質是“從一個主體出發，追隨和捕捉這主體感受的過程”，可為極中肯綮。他明確提出以三個人稱的轉換來表述同一主體的感受，可使這種手法表達得更充分、更靈活，並以自己的《靈山》為例，證實這種想法的可行性，《靈山》雖然有三個人稱，再加異性的“她”，但本質上只是一個長篇獨白，這跟西方的意識流手法其實在本質上是一致的。但鑒於潛意識實質上之不可表達，高行健寧願把他稱之為語言流，而非意識流。

其三，

我僅僅體現為一種觀點，或者說，一種敘述角度，語言的一個主語，由此誘發出一番感受。我之存在，無非如此這般這番表述。漢語中主語經常省略，動詞又無人稱的變化，敘述角度轉換十分靈巧。從有主語之我到無主語之我，換句話說，從有我到泛我，乃至於無我，再轉換到你，再轉換到他，那你我乃我之對象化，而他我也可視為我之抽身靜觀，或謂之觀想，何等自由。我寫《靈山》的時候，便找到了這種自由。<sup>8</sup>

<sup>6</sup> 高行健，〈文學的語言〉，香港，《明報月刊》，2001年3月，p60。

<sup>7</sup> 高行健，〈文學與玄學·關於《靈山》〉，《沒有主義》，香港，天地圖書公司，2000年，p173。

<sup>8</sup> 同註7，pp174-175。

高行健在這裡再次論述以三個人稱的轉換來代替一個不變主語“我”的觀點，並創造出“有我”，“泛我”，“無我”，“你我”，“他我”等名詞。這裡“有我”指主語“我”實質存在的情形，“泛我”指省去主語“我”而可意會的情形，“無我”指沒有主語我也不宜補上的情形，“你我”指以第二人稱“你”代替“我”的情形，“他我”指以第三人稱“他”代替“我”的情形。高行健又特別指出漢語中主語經常省略，動詞又無人稱變化，故此轉換起敘述角度來便十分靈巧，更容易以三個人稱的轉換來替代一個不變的主語“我”——必須指出，主語雖然由“我”變為三個人稱，但主體還是“我”，這一點並沒有變。

其四，

如果說現代小說主要在追求敘述方式的單純，我則試圖不斷演變敘述方式，並且同人稱的轉換結合起來。這也符合我之所謂語言是個流程這種認識。我以為，語言意識的這種隨意性更接近心理活動的真實。同時，我寫作的過程中，這種轉換起初給我帶來的是一種快感，隨後我又認識到已成了我的一種需要。對某種敘述方法得以把握與再加以拋棄，只要不造成對語言的破壞，語言的流程便不致中斷，因此這種轉換應該漸進而有限度，否則便是一團混亂。<sup>9</sup>

高行健在這裡指出人稱轉換雖是他演變（即革新）敘述方式的有意嘗試，但卻是根源於心理活動的真實，並非人為造作或故弄玄虛。他接著指出，人稱轉換必須漸進而有限度，即必須自然，必須合乎心理活動的真實，最重要的是不能造成對語言的破壞，不能中斷語言的流程。對高行健自己而言，人稱轉換從帶來快感到成爲一種需要，正是從試驗到掌握其規律的過程。

其五，

人稱的這種轉變，並非一種語言的遊戲，有其心理根據。男人進行內省的時候，把自我作為對方“你”來解剖，可以減輕心理障礙，內心獨白時，很容易變成第二人稱。女性內省時，往往把自己異化為第三者“她”，才能把承受的痛苦發洩出來。進入到內心獨白或交流的時候，潛意識也通過語言人稱的變化流露出來。<sup>10</sup>

<sup>9</sup> 同註 7，pp177-178。

<sup>10</sup> 高行健，〈劇作法與中性演員〉，《沒有主義》，p262。

這一段可以視為對前一段的補充或註解，前一段說人稱轉換根源於心理活動的真實，此話有何依據呢？這一段就說明依據何在。這是高行健對人類心理活動一個很特別又很深刻的觀察，即男性反省時，或內心獨白中，很容易把“我”變成“你”，而女性反省時，或內心獨白中，很容易把“我”變成“她”，這就是三個人稱轉換的心理依據，這個觀測似未經人道出，也不見心理學者著作中談到這個問題，初聽起來覺得很別致，但有點奇怪，再仔細想想，又覺得這個觀察很深刻，以自己反省或內心獨白驗之，確實有這種情形存在。

其六，

我認為戲劇表演存在三重關係…如果熟習傳統戲曲演員的表演，又細細觀察的話，不難發現，演員進入角色的過程裡還有個中介，不妨稱之為中性演員的身份，演員的表演不只具有二重性，而是經過三個程次，即自我—演員—角色。

…

對演員來說，不妨可以借助於三個人稱加以把握。…表演這一行為的心理過程正是以“我”這自我，通過“你”即演員的身體，扮演成“他”的角色，得以實現。這集我你他於一身的演員，在實際的表演過程中，三者的關係往往更為複雜，我中有你，你中有他，他中也時不時有我，尤其當目光投向觀眾的時候，往往也難以區分這我你他。但是這種區分在演員進入角色的時候卻極為有用，這種內視的意識恰恰幫助演員在幽冥中樹立若干座標，引導他儘快進入角色。<sup>11</sup>

在上面這兩段論述中，高行健把人稱轉換的觀點引入戲劇領域，建立他有名的表演三重理論，這是他在現代戲劇理論上一個重要的貢獻。由此也可以看出，人稱轉換的手法及其理論在高行健的藝術創作中佔有何等重要地位，即不只用之於革新小說的敘事方式，也用之於革新戲劇的表演技巧。因為已越出篇題的範圍，我們就點到為止，不再多加分析了。

高行健關於人稱轉換的論述還很多，不限於以上六處。但以上六處是重要的、集中的，其他限於篇幅，就不一一續述了。

### 三、人稱轉換的實踐

---

<sup>11</sup> 高行健，〈我的戲劇和我的鑰匙〉，《沒有主義》，p238，p250。

高行健在〈文學與玄學·關於《靈山》〉一文中說道：

我《靈山》之前寫的那些小說，找尋的是敘述角度和敘述方式，《給我老爺買魚竿》裏收集了我八零年至八六年的十七個短篇，篇篇有所不同，…我著手寫這本書的時候，就知道這注定不會成為暢銷書，我花了七年時間才寫成，只因為我想走得更遠。<sup>12</sup>

高行健“找尋的敘述角度和敘述方法”，其中最重要的內容就是人稱轉換。從高行健這段話可以看出，他早在寫出《靈山》之前就已有意在進行敘事方式的革新了，這體現在小說集《給我老爺買魚竿》的十七個短篇裏。以下我打算就這十七篇中的若干短篇小說以及長篇小說《靈山》及《一個人的聖經》簡要地評論一下高行健在人稱轉換這個手法上的試驗過程及其得失。

(一)、〈朋友〉<sup>13</sup>

這篇小說沒有故事情節，只有朋友與“我”的對話，而二人過去的“故事”在對話中神龍見首不見尾地陸陸續續呈現出來。值得注意的是按一般小說的處理，朋友必是第三人稱“他”，而高行健都以“你”稱之，全篇於是變成“我”與“你”之間的對話，小說也就介於第一人稱小說與第二人稱小說之間。但這個“你”仍是實指的第二人稱，並非借指“我”。這篇小說可以看出高行健早期（此小說寫於1980年3月）對人稱問題的注意，但還談不上人稱轉換的問題。

(二)、〈雨、雪及其他〉<sup>14</sup>

此文寫於1982年2月，是作者第一篇使用人稱轉換技巧的小說，全文寫敘事者（或感知主體）的心理活動—回憶他聽到的兩個女孩在公園的對話，由此引出他對人生的思索。但是特別的是這個敘事者（或感知主體）在文中露面的時候並不像一般小說那樣以“我”稱呼自己，而是以“你”的形式出現，這樣就使得本來是一體的敘事者與感知主體在形式邏輯上裂為兩個（因為敘事者在文中露面時邏輯上應該是“我”），從而讀者也就無形中增加了一個感受角度。由於以“你”代“我”，省思的意味也就更加濃厚（正如高行健自己說的：

<sup>12</sup>高行健，〈文學與玄學·關於《靈山》〉，《沒有主義》，香港，天地圖書公司，2000年，p177。

<sup>13</sup>高行健，《給我老爺買魚竿》，pp1-11。

<sup>14</sup>同註13，pp37-54。

“男人在自省時，把自我當作“你”來解剖，可以減輕心理障礙。”前已引)，語言也更加靈活（比方最後一段第一句話：“你愛雨？愛雪？愛月亮的純潔？愛它像一團夢？”若將其中的“你”換成“我”，句子就會顯得彘扭而造作。）

### （三）、〈路上〉<sup>15</sup>

此文也寫於 1982 年，整篇小說從頭到尾是一個在西藏高原開車的司機講給某一位乘客聽的故事，敘事者即這位司機。敘事者的語言十分生動、靈活，尤其是敘事者口中的“你”（或“您”），有時指聽話者，有時指“他”（故事中另一位重要的角色，即凍死在高原上的一位北京來的科長），有時指敘事者“我”自己，有時甚至兼攝“他”和聽話者，轉換十分靈巧，需要讀者細心領會。這是作者早期試驗人稱轉換技巧一篇非常重要也很成功的小說。

### （四）、〈海上〉<sup>16</sup>

此文寫於 1983 年 3 月。小說的框架是敘事者“我”講自己單位的故事，有一位聽話者“你”，但在文中沒有露面。與一般小說寫法不同的是，敘事者以“我”自稱，面對聽話者呼“你”這種通常的“正確”的寫法全文只出現了兩次（都在前三段中），其餘大部分敘事者都以“你”自指，顯然也是作者早期試驗人稱轉換技巧的例子，但不算很成功。

### （五）、〈圓恩寺〉<sup>17</sup>

此文寫於 1983 年。小說是敘事者“我”講“我”和新婚妻子方方蜜月旅行的故事給一群朋友（“你們”聽），方方不是聽者之一，所以文中以“她”呼之。但奇怪的是，文中偏有四、五處敘事者以“你”來稱呼方方，彷彿方方也在聽者之中，讀起來覺得不順暢。這顯然也是作者早期試驗人稱轉換技巧而不大成功的例子。

### （六）、〈河那邊〉<sup>18</sup>

此文寫於 1983 年 3 月。在高行健的短篇小說中，這是很重要的一篇，也是很成功的一篇。這篇小說寫作者去拜訪在文革中保護過他現時隱居在山裏的一位老幹部方書記，寫得優美，富於感情，像一首詩，寄託著作者的嚮往和某種無奈。高行健在此文中運用人稱轉換的手法顯得純熟而得心應手。敘事者講自己的經歷而以“你”來指稱自

<sup>15</sup> 同註 13，pp55-65。

<sup>16</sup> 同註 13，pp87-94。

<sup>17</sup> 同註 13，pp144-154。

<sup>18</sup> 同註 13，pp177-209。



己，造成兩個角度（參看對〈雨、雪及其他〉的分析）。同時這「講」就變成一種回憶，一種自我反省，一種內心獨白，一種喃喃自語。順便說一句，高行健的大部分小說都是一種“自語”，這是與一般第一人稱或第三人稱小說都明顯不同的特色。

我還想指出的一點是，這篇小說以“你”自指，以現在與過去對映，以文革為內容，在這幾點上幾乎都已為日後的長篇小說《一個人的聖經》奠基。小說中的方書記就是《一個人的聖經》中的陸書記的原型。

#### （七）、〈給我老爺買魚竿〉<sup>19</sup>

此文作於1986年7月。全文用意識流手法寫成，這不僅是高行健寫的最好的一篇意識流小說，恐怕也是中國現代小說中使用西方意識流手法最道地最好的一篇小說。這篇小說的人稱轉換十分靈活，敘事者時而自稱“我”時而又用“你”來自指，用“你”自指的時候，有時是回憶和自省的口氣，有時是模擬妻子和別人對“我”的問話（這無問話並不用引號，因為這無問題也是“我”的意識流的內容）。由“我”到“你”，又由“你”到“我”，作者寫來十分順手，沒有一點生硬的痕跡。顯然，在意識流小說中人稱轉換的技巧使用起來會更容易而自然。高行健自己也說，變更意識流中主體感受的角度，即轉換人稱，可使意識流語言表達得更充分（參看本文第二部分“人稱轉換的理論”中所引高行健的話“其二”）。這篇小說可視為他這種想法的實踐。

#### （八）、《靈山》

《靈山》這部長篇小說無疑是高行健人稱轉換理論的一次大規模的實驗。從本質上看，《靈山》只是一部長篇的自語，一部長篇的獨白，（高行健自己也這麼說。其實何止《靈山》，高行健的絕大部分小說幾乎都是自語，或說獨白），感知主體其實只是一個，就是隱含作者（implied author）<sup>20</sup>，但是這個主體卻以“我”、“你”、“她”、“他”不同的人稱出現。高行健在該書第五十二節中自己

<sup>19</sup> 同註13，pp241-259。

<sup>20</sup> 隱含作者（implied author）是敘事學上一個重要概念。隱含作者不等於真實作者（real writer），它是真實作者在作品中創造出來的理想的，文學的替身（或說“第二自我”，Second Self）。隱含作者有意無意地選擇了讀者讀到的東西，他是他自己選擇的東西的總合。因此，隱含作者也就是讀者在讀完作品後得到的作者的總體印象—不管這印象在多大程度上等同於真實的作者。參看W.C.布斯著，華明，胡曉蘇，周憲譯：《小說修辭學》，北京，北京大學出版社，1987年，p77-84及M.H.艾布拉姆斯著，朱金鵬，朱荔譯，《歐美文學學術詞典》，北京，北京大學出版社，1990年，p240-242。

挑明道：

你知道我不過在自言自語，以緩解我的寂寞。你知道我這種寂寞無可救藥，沒有人能把我拯救，我只能訴諸自己作為談話的對手。這漫長的獨白中，你是我講述的對象，一個傾聽我的我自己，你不過是我的影子。當我傾聽我自己你的時候，我讓你造出個她，因為你同我一樣，也忍受不了寂寞，也要我尋個談話的對手。你於是訴諸她，恰如我之訴諸你。她派生於你，又反過來確認我自己。<sup>21</sup>

他又在別一處說：

我得到了這本書（即《靈山》）第一層結構：第一人稱我和第二人稱你，前者在現實世界中旅行，由前者派生出的後者則在想像中神遊。隨後，才由你中派生出她，再隨後，她之化解又導致我之異化為他之出現。這便是小說的大致結構，期間我又覺察到人的語言心理的層次，用這種結構竟相當吻合，…<sup>22</sup>

值得注意的是，《靈山》的這種結構同我們前面所分析的多篇小說的人稱轉換手法顯然並不相同。在那些小說中，感知主體多半就是小說的敘事者，只不過這位敘事者有時自稱“我”，有時卻以“你”自指，或者以“你”自指到底（例如〈河那邊〉），但無論“我”、“你”都指同一個人，這被指的敘事者（即感知主體）並未“裂化”為“你”、“我”二人。但是《靈山》卻不然，《靈山》中的感知主體至少在形式邏輯上已“裂化”為“我”、“你”、“她”、“他”，這“我”、“你”、“她”、“他”雖然在本質上都是從感知主體派生出來，他們共同表達感知主體的生存經驗，但在形式上，他們是不同的個體，我們在小說的閱讀中，並不能得出“你”就是“我”，“她”就是“你”，“他”就是“我”的印象。<sup>23</sup>

那麼，《靈山》的這種結構算不算人稱轉換？高行健自己說是的，他說：“《靈山》中，三個人稱相互轉換表述的都是同一主體的感受，

---

<sup>21</sup>高行健，《靈山》，台北，聯經文學，2000年初版三刷，p340-341。

<sup>22</sup>高行健，〈文學與玄學·關於《靈山》〉，《沒有主義》，香港，天地圖書公司，2000年，p177。

<sup>23</sup>當然，敘事者有時以“我”自指，有時以“你”自指，這種前文分析的人稱轉換手法《靈山》中也有，但只是存在於片斷的敘述中，這裡是指整體結構而言。

便是這本書的語言結構。”<sup>24</sup>這樣說來，人稱轉換作為一種述事手法，在高行健那裡至少有兩種含義：第一種是大的，整體的，是整個小說的結構問題。即一個感知主體（往往即隱含作者）裂化為三個人稱，共同表述主體的感受，如《靈山》；第二種是小的，片斷的，即兩個或三個人稱同指一個感知主體（往往即敘事者）或一個人稱指稱不同的感知主體（如前文分析過的〈路上〉）。

#### （九）、《一個人的聖經》

《一個人的聖經》正好視為整合上述兩種含義的一個最好的例子。一方面，人稱轉換的技巧在這本小說中體現為大的，有整體架構的意味。在小說中，感知主體（即這本小說的述事者，這位敘事者雖不即是隱含作者，但在很大程度上接近隱含作者），裂化為“你”與“他”，關於“你”與“他”的交替敘寫（“你”與“他”並非敘事者，小說的敘事者始終沒有露面，如果露面當然還是“我”，“你”與“他”是“我”的裂化）即是全書的大結構。在這一點上，《一個人的聖經》接近《靈山》。但是另一方面，《一個人的聖經》中的“你”、“他”，我們很快就發現他們是指同一個人，即未曾露面的“我”（如第5節寫“他”的故事，末段卻直接跳到“你”），所以寫到後來，“你”、“他”互指，“你”、“他”對話，完全變成一個人了。而《靈山》中的“我”“你”“他”形式上始終沒有交集，儼然就是幾個不同的人物。<sup>25</sup>在這一點上，《一個人的聖經》與《靈山》不同，而與我們分析的《靈山》之外的其他小說的人稱轉換技巧相同。我們可以說，無論在人稱轉換的哪種含義上，《一個人的聖經》都是最佳的範例。順便說一句，我以為無論在思想意義或藝術完整性上，《一個人的聖經》都是高行健最成熟的小說，超越《靈山》。

#### 四、結語

高行健是大陸成長的作家中極少數以技巧取勝的作家之一，他的劇本《車站》、《野人》、《彼岸》等的出版，都曾引起官方的批評與文壇的廣泛討論。他的《現代小說技巧初探》是大陸第一本集中介紹西方現代小說技巧的書，出版後影響很大，著名作家王蒙、李陀、劉心武、馮驥才都圍繞這本書發表了書面的通信，表達同意及讚賞之意，同時自然也有代表官方意思的批評文章。高行健移居法國後，獲得了

<sup>24</sup> 前已引，參看註7。

<sup>25</sup> 高行健自己也說：“《靈山》是以人稱替代人物”，見〈文學與玄學·關於《靈山》〉，《沒有主義》，p176。

真正的表述自由，在小說藝術的探索上自然走得更遠，直至 2000 年獲得諾貝爾文學獎，成爲舉世聞名的作家。

根據前文的分析，高行健在小說的藝術探索方面的努力集中體現在他對小說敘事方式的革新上，而這方面的創造性成果厥爲人稱轉換技巧的使用。在人稱轉換手法上，他既有理論也有實踐。在理論上，他認爲語言其實是非描述性的，在表達真實上無能爲力，語言的作用只是喚起讀者的感受，這比塑造人物，描寫環境更爲重要。因此，如何充分地靈活地把感知主體的感受傳達給讀者就成了高行健集中力量突破的關鍵，而人稱轉換的手法便是他獲致的結論。在實踐上，高行健大約從 1980 年前後開始便在自己的短篇小說中嘗試人稱轉換手法的運用，我們看到他有運用得很好的時候，也有用得不大成功的例子，而在長篇小說《靈山》與《一個人的聖經》中我們仍看到高行健人稱轉換手法的大規模運用和成熟的結果。這裡可以注意的是，高行健人稱轉換手法顯然有兩種不同的形式，一種是大的，攸關全書結構的，這種情形下，一個感知主體裂化爲三個人稱，這三個人稱形式上互不交集，儼然是不同人物，實質上是以人稱替代人物，但這裂化爲不同人稱的人物表達其實是同一主體的感受。另一種是小的，片斷的，即以不同人稱同指一個主體或一個人稱分指不同的主體，如高行健《給我老爺買魚竿》中的若干短篇。至於《一個人的聖經》則是這兩種形式整合在一起的例子，是高行健人稱轉換手法運用到高度成熟與成功的最佳範例。

（完）2005 年 8 月 12 日